

برف

می بارد به روی خار و خارا سنگ

گفت و گو با جمشید برزگرو کنکاشی در باب برف در شعر و داستان



Cover: Photography by Mona Zahed

با نوشته های

ابراهیم ابراهیمی

فرشته احمدی

امید اخوی

برزویه اسفندیاری

اسدالله امرایی

علی انصاری

امیرحسین بختیاری

ژینوس تقی زاده

امیر حکیمی

محسن خیمه دوز

لیدا دقیقی

مهران راد

سارا زارع سریزدی

مونا زاهد

افشین زردین

بشیر سیاح

رضا عابد

علی فومنی

سپیده کوتی

مهدی معرف

مهدی موسوی

منصور نوربخش

نیما نیا

۷

فرهنگ و ادب

گفتنه

سال شانزدهم | شماره ۷

پنج شنبه ۱۲ بهمن ۱۴۰۲ | ۱ فوریه ۲۰۲۴

اشتراک

- اهل مطالعه هستید؟
 - به فرهنگ و ادبیات علاقه‌مندید؟
- پس با اشتراک ماهنامه‌ی الکترونیکی هفته‌ی فرهنگ و ادب،
پویایی و رشد این رسانه‌ی مستقل فرهنگی را تضمین کنید!

هزینه‌ی اشتراک برای ۱۲ شماره

- عادی: ۱۲۰ دلار کانادا
- دانشجو: ۶۰ دلار کانادا
- اسپانسر: ۲۴۰ دلار کانادا
- سازمان: ۳۰۰ دلار کانادا
- حمایتی: همت عالی
- خوانندگان در ایران: ۶۰۰ هزار تومان

(درآمد اشتراک از ایران به نوجوانان
مستعد داخل، جهت تشویق به فعالیت
هنری و ادبی اهدا خواهد شد.)

www.hafteh.ca

روش اشتراک

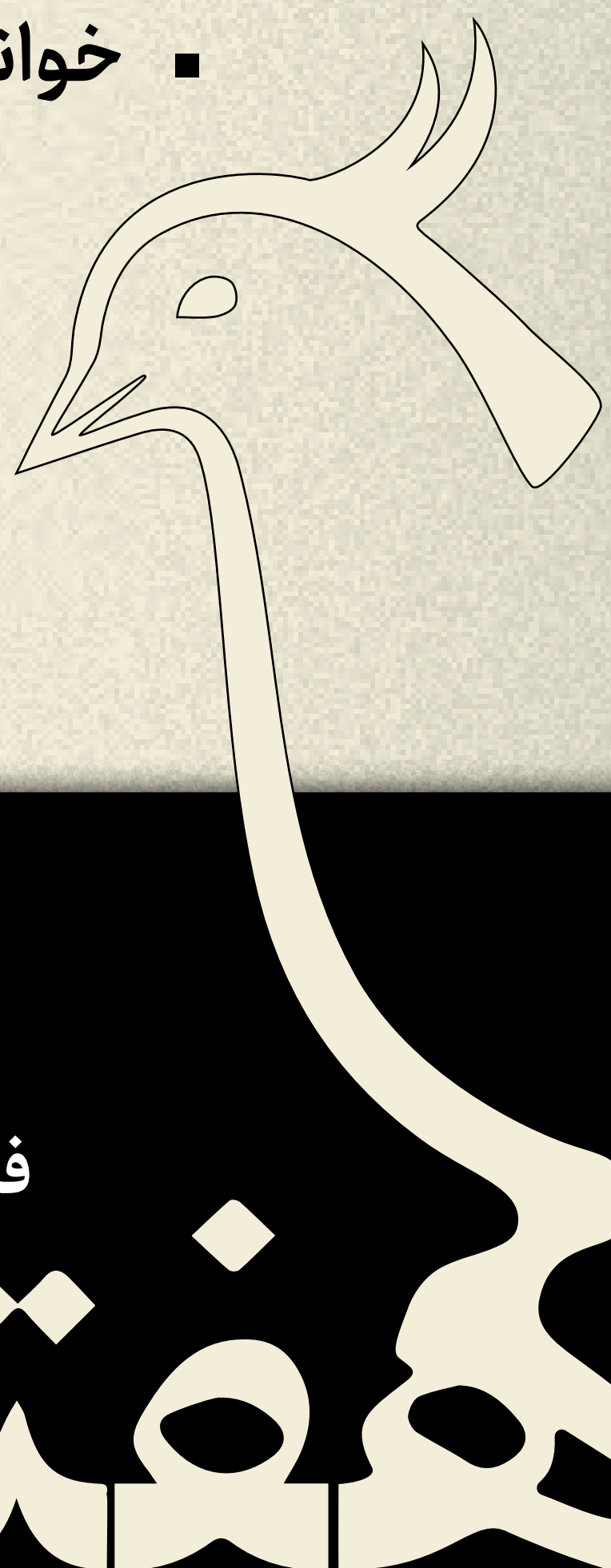
ارسال یک ایمیل کوتاه مبنی بر درخواست اشتراک به
adab@hafteh.ca

روش پرداخت

ایمیل ترانسفر به
accounting@hafteh.ca

فرهنگ و ادب

هفته





هفته‌ی فرهنگ و ادب | سال شانزدهم | شماره ۷

پنج‌شنبه ۱۲ بهمن ۱۴۰۲ | ۱ فوریه ۲۰۲۴

ناشر: Journal Haftah

سردبیر: فرشته احمدی

دبیر شعر: مهدی گنجوی

دبیران کندوکاو و جستارهای پژوهشی: مهران راد و مهدی گنجوی

دبیر ادبیات و هنر کانادا: نیاز سلیمی

دبیر هنرهای تجسمی: ژینوس تقی‌زاده

دبیر صحنه و سینما: محسن خیمه‌دوز

دبیر کتاب و داستان: فرشته احمدی

مدیر مسئول: خسرو شمیرانی

مدیر روابط عمومی: مینا مهدوی

ویراستار: تیم ویراستاری هفته

صفحه‌آرایی: تیم صفحه‌آرایی هفته

با سپاس از همکاران این شماره: ابراهیم ابراهیمی، امید اخوی، برزویه اسفندیاری،

اسدالله امرایی، علی انصاری، امیرحسین بختیاری، امیر حکیمی، لیدا دقیقی، سارا زارع سریزدی،

مونا زاهد، افشین زردین، بشیر سیاح، رضا عابد، علی فومنی، سپیده کوتی، مهدی معرف،

مهدی موسوی، منصور نوربخش، نیما نیای

■ هفته‌ی فرهنگ و ادب از همه‌ی علاقمندان دعوت به همکاری می‌کند.

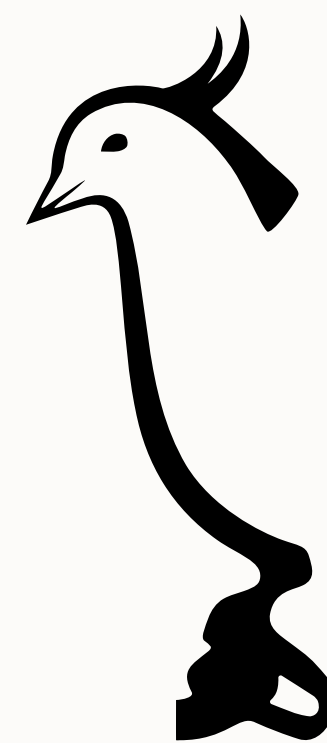
■ استفاده از طرح‌ها و آگهی‌های هفته نیاز به کسب اجازه دارد.

■ درباره‌ی مضمون آگهی‌های منتشر شده، هیچ گونه مسئولیتی متوجه هفته نیست.

Toronto office:
6012A Yonge St.
Toronto, On M2M 3V9
416-951-5648

adab@hafteh.ca
info@hafteh.ca
www.hafteh.ca
ISSN 1918-4379 HafeH

Montreal office:
1980 Rue Sherbrooke O.
#900
Montreal QC, H3H 1E8
514-834-7254



فهرست

۴ فهرست

۸ سرمقاله

سپری از برگِ لاله بر تنِ روزگار | مهران راد

گفت و گو

۱۲ برف می بارد به روی خار و خارا سنگ

گفت و گو با جمشید برزگر و کنکاشی در باب «برف» در
شعر و داستان | فرشته احمدی

کتاب و داستان

۳۳ نانوک

داستان کوتاه | امیرحسین بختیاری

۵۵ یگانگی تراژدی و کمدی در نقطه‌ی اوج

شگردهای نو در نهایتِ داستان «ماه تا چاه» نوشته‌ی
حسین آتش‌پرور | رضا عابد

۷۲

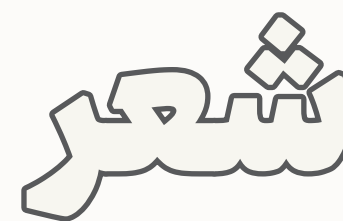
نگین شکسته و صدملک سلیمان

نگاهی به رمان «دوار» نوشته‌ی میثم علیپور
مهدی معرف

۸۵

نهر دوچله

داستانی ترجمه‌شده از دبی آناپل | اسدالله امرایی



۱۱۱

درباره‌ی مجموعه‌شعر «در ستایش ناامیدی»

مهدی موسوی

۱۲۶

یاد آرا!

درباره‌ی «عجایب یاد»، مجموعه‌شعر امیر حکیمی
برزویه اسفندیاری

۱۳۲

شکل نوشتن زندگی

واکاوی درک منوچهر آتشی از مفاهیم مدرن اجتماعی
منصور نوربخش

۱۴۹

سروده‌ها

نیما نیا
علی فومنی
سپیده کوتی
مهران راد
محسن خیمه‌دوز
امیر حکیمی
افشین زردین
سارا زارع سریزدی

۱۷۷

مهاجرت دوم

خاطرات بروبکس هیئت به قلم عالیجاه مهاجری

۱۸۰

شوهر عمه نسل زد!

وب گردی ها و ول نوشته های | مهران راد

۱۸۴

کبوتران سپید

نگاهی به وجه دوگانه‌ی «برف» در اشعار پارسی
مهران راد

۱۹۵

معرفی کتاب شکونتلا

۲۱۳

لالایی (بخش اول)

پژوهش و کنکاش در مورد فرهنگ و تاریخچه‌ی لالایی
اقوام مختلف ایران | علی انصاری

۲۳۷

واکاوی در چرایی و دشواری‌های تأسیس

مدارس زنان در دوره‌ی قاجار

امید اخوی

۲۴۷

گفت‌وگو با لورین پریچارد، نقاش و مجسمه‌ساز

لیدا دقیقی

۲۵۵

این جا صحبت انسان بودن در میان است

گفت وگو با سهیل پارسا به بهانه‌ی اجرای «در آن سوی آب‌ها» در تورنتو
فرشته احمدی

۲۷۰

خیابان انقلاب، انقلاب به روایت کتاب‌ها:

ایران ۱۳۶۲-۱۳۵۷

درباره‌ی نمایش پروژه‌ی هانا دارابی در گاری پالیگان
ژینوس تقی‌زاده

صحنه و سینما

۲۸۱

داستان یک فروپاشی

تحلیلی انتقادی بر نمایش «سلام خدا حافظ»
محسن خیمه‌دوز

۲۸۹

نشانه‌شناسی تئاتر آوانگارد (بخش اول)

نویسنده: پاتریس پاویس | مترجم: ابراهیم ابراهیمی

۳۰۰

انعکاس دوباره انسان در سفیدی برف

نگاهی به فیلم «انجمن برف» محصول ۲۰۲۳
بشیر سیاح

سرمقاله

▪ مهران راد

سپری از برگِ لاله بر تنِ روزگار

بر این شماره برف باریده‌است، باید با دست‌های برف‌ها را کنار بزنی و بخوانی. برف؛ آدمِ پوست‌کلفت می‌خواهد، کمی چاق هم که باشی بهتر - حالا شما نگو چاق، بگو تُپُل - .

نزاری قُهستانی می‌گوید:

حبشی منم که در تن همه سوختست جانم
خُتنی تویی که در بر همه سیمِ خام داری

و این «سیمِ خام» مرا به یادِ برف و این «جانِ سوخته» مرا به یادِ کلفتیِ پوست می‌اندازد. یکی از خواصِ برف انگار این است که پوستِ تاول‌زده‌ی روزگار را تسکین می‌دهد! انگار برف بیشتر از آن‌که روی زمین بنشیند رویِ زمان می‌نشیند؛

سرمقاله



در بایگانیِ راکد
خاکِ سیاهِ قرن
بر خون نشسته است...

بایگانیِ روزگار اما جاری است. در بایگانیِ جاری! جایِ خاکِ
سیاه را برفِ سفید می‌گیرد. زمین و زمان را می‌پوشاند و پوست
را خنک می‌کند. آدم کیف می‌کند ردّ پایِ خودش را رویِ برفِ
تازه ببیند. سرمایِ آب‌های منجمد شده در دلِ برفِ تشنگی را
ننوشیده از حلقِ آدم می‌گیرد، و گرنه کیست که حالِ نزارِ نزاری
را نداشته باشد:

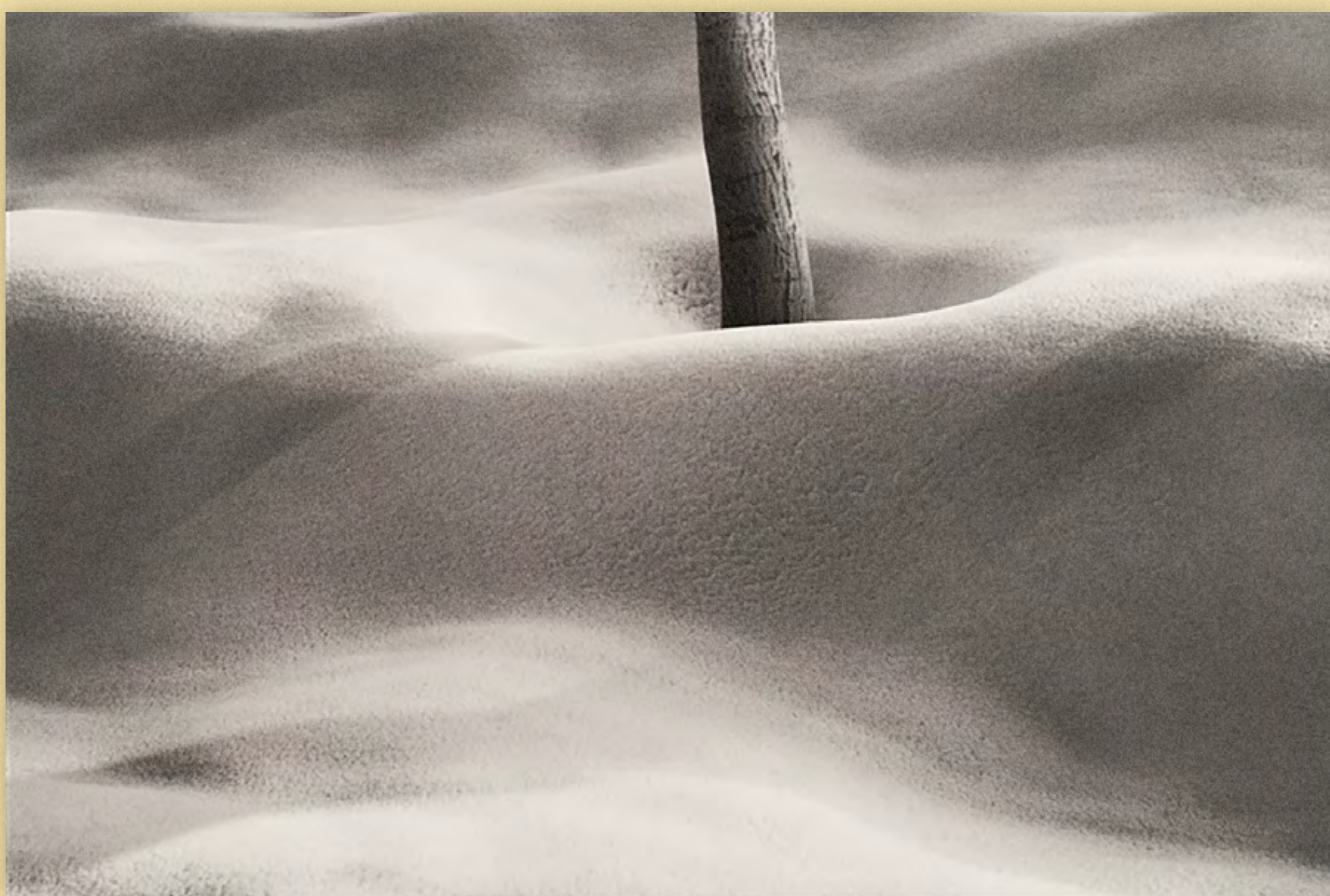
دودِ سخن ، روزِ حلقم ببست
تَفِّ جگرِ شمعِ روانم بسوخت

از قضا همین «شمعِ روان» برف را دانه دانه از هوا می‌گیرد و بر
دل می‌نشانَد، در نتیجه برف نه بر زمین و زمان که ثانیه‌ای بر دل
می‌نشیند و در هنگامِ آب شدن ساختارِ ستاره‌وارِ خویش را به
مانشان می‌دهد. برف با همه‌ی تضادی که با شمع دارد درست
مثلِ شمع در هنگامِ آب شدن به اوجِ زیباییِ خود می‌رسد. اگر
کهکشانِ برف «منظومه‌ای و شمس‌الدّینی!» داشت می‌گفت:
«با کمالِ عشقِ تو در عینِ نقصانم چو شمع».

هستی ناپایدارِ برفِ دلرباست، می‌آید که برود. شوری و رقصی و ستاره‌بارانی اگر دارد فروخواهد چکید. مثلِ «نَفَس» زیادماندنش گلوگیر است، آدم را گرفتار می‌کند و کی خسرو را در خود می‌بلعد. رویِ سر اگر بنشیند قیافه‌ات پیر می‌شود. دماغِ پیش‌تاخته را مثلِ هویجِ آدم‌برفی نارنجی و تُرد می‌کند. زندگی را سخت، رانندگی را سخت، یک‌دندگی را سخت می‌کند. گفتم که برفِ پوستِ کلفت می‌خواهد. پوستی از جنسِ پوستِ نزاری قُهستانی که هم حمله‌ی هلاکو را دید و هم سرمایِ کوهستان را و هم فقر را و هم آزارِ مذهبی را و هم مرگِ فرزند را و هم حبس و بندِ اولاد را و هم عمرِ دراز را. دید و گفت:

مشکلم این است که با زخمِ خار

از ورقِ لاله سپر می‌کنم



▪ برف می‌بارد به روی خار و خارا سنگ

گفت‌وگو با جمشید برزگر و کنکاشی در باب برف در شعر و داستان

فرشته احمدی





جمشید برزگر | عکاس: بهرنگ رهبری

برف می بارد به روی خارا و خارا سنگ

گفت‌وگو با جمشید برزگر و کنکاشی در باب برف در شعر و داستان

فرشته احمدی

فقط این نبود که زمستان تورنتو سرشار از مه و برف است و می‌شود با آرامش در گرمای خانه لم داد و از برف و سرما گفت، فقط این نبود که تا به برف فکر می‌کنی ده‌ها شعر و داستان برفی را به یاد می‌آوری و ده‌ها افسانه‌ی برفی را، مه غلیظ چسبیده به سطح خیابان‌ها هم نبود، حتی باد سوزناک و یقه‌ی خز پالتوها هم ما را وا نداشت به نوشتن و گفتن از برف... شاید هم همه‌ی این‌ها بود به اضافه‌ی آن اضطراب و ترسی کهنه که برف به جانمان می‌اندازد و آن همه خاطره‌ی تلخ برفی که حتی سفیدی برف دی ماه ۱۳۹۸ یا برف بهمن ۱۳۵۷ توان تاراندنشان را ندارند، وقتی هواپیمایی از هستی ساقط می‌شود یا وقتی گام‌های بلند ملتی قرچ‌قرچ‌کنان در برف پیش می‌رود و از درگاهی می‌گذرد و قدم به عصری تاریک می‌گذارد. دقیق‌تر اگر بخواهم بگویم، گمانم ترانه‌ای بود یا شعری... بله شعری بود... شعری که دستان را گرفت و نشانده‌مان تا از برف بگویم:

برف می‌بارد

برف می‌بارد به روی خار و خارا سنگ

کوه‌ها خاموش

دره‌ها دلتنگ

راه‌ها چشم‌انتظار کاروانی با صدای زنگ

بر نمی‌شد اگر ز بام کلبه‌ها، دودی

یا که سوسوی چراغی گر پیامی مان نمی‌آورد

رد پاها گر نمی‌افتاد روی جاده‌های لغزان

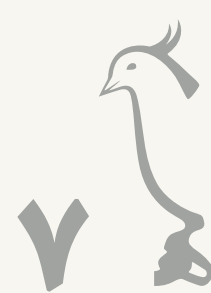
ما چه می‌کردیم در کولاک دل‌آشفته‌ی دمسرد؟^۱



فرشته احمدی: آقای برزگر در این شب پربرف بهمن ۱۴۰۲ بهانه برای گفتن و شنیدن از برف کم نیست. می‌خواهیم نگاهی داشته باشیم به تصویر برف در اشعار و داستان‌هایمان تا ببینیم در کجاها برف واقعاً برف است و کجا این دانه‌ی سفید هندسی یخ‌زده حکایت از هزار چیز دیگر دارد جز، برف.

جمشید برزگر: ترجیح می‌دادم از ادبیات کلاسیک بگذرم و بیشتر در مورد ادبیات معاصر یعنی از نیما به بعد صحبت کنم، اما ناگزیرم اشاره‌ای هم به ادبیات کلاسیک داشته باشم چرا که این دو به هم مرتبطند و قطعاً گفتن از ادبیات کهن و یافتن برف در اشعار کلاسیک ورودمان را به این بحث راحت‌تر می‌کند.

اشاره به برف نیز مثل اشاره به باران یا بهار و زمستان، عمری به درازای شعر فارسی دارد؛ مخصوصاً در مکتب خراسان که به طبیعت بهایی بیشتر داده می‌شود و تشبیه هم بیشتر به کار برده می‌شود، به برف و عناصر دیگر طبیعت توجه خاصی مبذول شده است. به طور کلی در اشعار کلاسیک فارسی چند تصویر ثابت از برف همواره قابل ردیابی است. در کشوری مثل ایران که از دیرباز با خشک‌سالی دست به گریبان بوده، برف هم مثل باران موهبتی آسمانی و باعث خوشحالی بوده و بهار و تابستانی پرآب‌تر را مخصوصاً برای کشاورزان نوید می‌داده است. این نگاه مثبت و روشن صرفاً مخصوص ادبیات کلاسیک نیست و تا امروز هم می‌توانیم



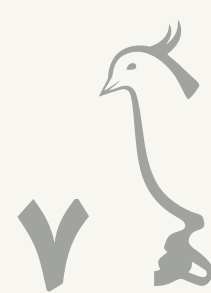
نمونه‌هایش را در اشعار و داستان‌های مدرن هم بیابیم. رنگ سفید پیش از اسلام نماد پاکی و روشنی بوده، برف هم سمبل پاکی و روشنی بوده، این هم تصویری دیگر از برف است. در شاهنامه نیز نمونه‌هایی مختلف از برخورد با برف را می‌شود پیدا کرد؛ برای مثال به موهبت تلقی شدن برف و تاثیرش بر خشکسالی در داستان کیقباد این‌گونه اشاره شده:

ز روی هوا ابر شد ناپدید

به ایران کسی برف و باران ندید

در واقع خشکسالی در ایران مسئله‌ای دیرپاست. در کتیبه‌ی معروف داریوش هم می‌بینیم که از اهورامزدا خواسته شده ایران را از سه چیز در امان بدارد؛ دشمنان، خشکسالی و دروغ. خشکسالی مسئله‌ی امروز و دیروز ما نیست و به همین دلیل نگاه مثبت به برف در ادبیاتمان بازتاب زیادی داشته و دارد.

تصویری دیگر از برف در شاهنامه هست که کارکردی داستانی و مؤثر دارد؛ در هفت‌خوان اسفندیار برف به عنوان مشکل و مانع به تصویر کشیده شده؛ طوفان برفی که عبور از آن برای پهلوان‌ها غیرممکن است. در واقع این یکی از همان هفت‌خوان است و بسیار مهم است که اسفندیار در نهایت به سلامت از آن می‌گذرد.



به بالای یک نیزه برف آیدت

بدو روز شادی شگرف آیدت

بمانی تو با لشکر نامدار

به برف اندرای فرخ اسفندیار

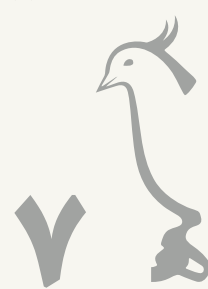
یا مثلاً در داستان کیخسرو، برف نقشی بسیار متفاوت دارد. وقتی بعد از سال‌ها جنگ ایرانیان و تورانیان، یعنی همان جنگ بزرگ با افراسیاب پایان می‌یابد، کیخسرو که در واقع فرهیخته‌ترین پادشاه اساطیری ما است در بازگشت به ایران با پهلوانانی که او را همراهی می‌کردند، در برف ناپدید می‌شود و رستم و گودرز و بقیه‌ی پهلوانان و سرداران سپاه ایران هرگز نمی‌توانند پیدایشان کنند. در واقع جایی سخنی از مرگ کیخسرو نیامده چرا که او در میان برف ناپدید شده است. نقش برف و تصویرش در این داستان بسیار متفاوت و به یادماندنی است.

در ادبیات کلاسیک تصویری دیگر از برف وجود دارد که تمثیلی برای اشاره به پیری است؛ نشستن برف پیری بر مو و محاسن استعاره‌ای است که در ادبیات امروز و دیروزمان رواج فراوان داشته است. خاقانی گفته است:

دارم دم سرد و ترسم از موی سپید

این باد اگر برف نبارد عجب است

یا عطار می‌گوید:



دمم شد سرد و دل برخاست از دست
که بر فرقم ز پیری برف بنشست
چو شد کافور موی مشک بارم
کفن باید که من کافور دارم

یا این بیت سعدی که مثل بسیاری از ابیات او، از شدت کاربرد
شبيه ضرب المثلی به نظر می‌رسد:
عمر برف است و آفتاب تموز
اندکی ماند و خواجه غره هنوز

یا مثلاً از برف برای نشان دادن حالات درونی و روحیات سخنور،
سخن رفته است. مثلاً اسعد گرگانی می‌گوید:
جهان بر من همی‌گرید بدین‌سان
ازیرا امشب این برف است و باران

به آتشگاه می‌ماند درونم
به کوه برف می‌ماند برونم

تصویر دیگر از برف، بیشتر به آب شدنش در برابر خورشید



اشاره دارد و نشانی است از رفتن زمستان و رسیدن بهار،
و بر همین منوال تصاویری ساخته شده‌اند. مثلاً مولوی
می‌گوید:

تو آفتاب جهانی که پرده‌شان بدری
جهان چو برف و یخی آمد و تو فصل تموز

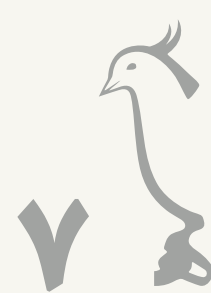
کمال الدین اسماعیل، در قصیده‌ای باردیف برف، مجموعه‌ای
از این تصاویر را ارئه کرده است که مطلع آن چنین است:

هرگز کسی نداد بدین سان نشان برف
گویی که لقمه‌ای است زمین در دهان برف

یک تصویر دیگر هم که رواج کامل دارد، سر در برف کردن
کبک است و کنایتی است از غفلت. ملک الشعرا بهار می‌گوید:

همه دوروی و سخن چین و دزد و بی‌ایمان
عبید اجنبی و خصم جان ایرانی

نه هوش فطری و نی رسم و راه مکتبی
نه حس ملی و نی شیوه‌ی مسلمانی



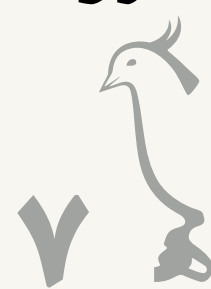
چو کبک کرده سر خود به زیر برف نهان
مگر نبیندشان کس ز فرط نادانی

در کنار این همه، برای تهیدستان برف و زمستان همواره
نشانی از افزایش مرارت‌ها و رنج‌های زندگی در فقر بوده
است. مثلاً کمال‌الدین اسماعیل نوشته است:

لشکر غز نکرد در کرمان
آنچه امسال برف و باران کرد

خانه‌ها خود نبود آبادان
باد و باران تمام ویران کرد

این تصویر از برف، بعد از ادبیات مشروطه رواج یافت و در
شعر شاعرانی مثل ملک الشعرای بهار، میرزاده عشقی، نسیم
شمال این مضمون فراوان دیده می‌شود که برف برای کسی
که پول دارد، گرسنه نیست، خانه‌ای، اجاقی و آتشی دارد و
می‌نشیند نگاه می‌کند، خیلی زیباست، ولی برای طبقه‌ی
فرودست حادثه‌ای ناخوشایند تلقی می‌شود؛ این تصویر که



بارش برف روی خانه‌های کاه‌گلی باعث ریزش سقف آن‌ها
بشود و تصاویری دیگر از این دست تا همین اواخر هم در
شعر و داستانویسی‌مان رواج داشته‌اند.

مثلاً میرزاده عشقی می‌گوید:

از اداره رانده مرد بخت برگردیده‌ای
سقف خانه از فشار برف و گِل خوابیده‌ای
زن در آن از هول جان خود جنین زاییده‌ای
نعش ده‌ساله پسر در دست سرما دیده‌ای

در مثالی دیگر، ملک‌الشعرای بهار در زمانی که مغضوب واقع
شده بوده، در شعری وصف حال خودش را چنین بیان کرده:

چون گروه جذامیان شده‌ایم
مانده از دوست، رانده از دشمن
خانه‌ام شد به شهر ری ویران
زیر برف و یخ دی و بهمن
که خدا خانه‌اش خراب کناد
آن‌که زو شد خراب خانه‌ی من
بهمن و دی چو دشمنان دگر
سر درآورده‌اند از مکمن



در شعر معاصرمان هم مجموعه‌ای از این تصاویر را داریم که البته با عبارات و ترکیباتی نو جلوه می‌کنند و گاهی تداعی‌گر تصاویری یکسره بدیع و تازه‌اند که نشانی از آن در ادبیات کلاسیک نمی‌بینیم.

فکر می‌کنم یکی از متفاوت‌ترین تصویرهایی که با آن مواجه می‌شویم در شعر برف نیما است؛ در این شعر سمبلیک، برف نمادی از شرایط اجتماعی و سیاسی آن روزگار است.

برف

زردها بی خود قرمز نشده‌اند

قرمزی رنگ نینداخته است

بی خودی بر دیوار

صبح پیدا شده از آن طرف کوه ازاکو اما

وازنا پیدا نیست

گرته‌ی روشنی مرده‌ی برفی همه کارش آشوب

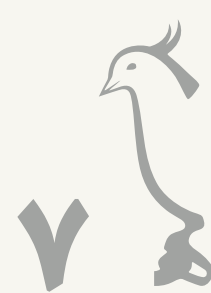
بر سر شیشه‌ی هر پنجره بگرفته قرار

وازنا پیدا نیست

من دلم سخت گرفته است از این

میهمانخانه‌ی مهمان‌کشِ روزش تاریک

که به جان هم نشناخته، انداخته است:



چند تن خواب‌آلود

چند تن ناهموار

چند تن ناهشیار.

در این شعر، برف بخشی از آن فضایی است که جامعه را فراگرفته و انسان‌ها را احاطه کرده و نتیجه‌اش این شده که در آن مهمان‌خانه‌ی مهمان‌کش چند تن ناهشیار ساکن شده‌اند که نمی‌توانند حتی قله را ببینند. یعنی برف تجلی نمادین خفقان و استبداد و جهل است.

در شعر زمستان اخوان ثالث هم به خود برف اشاره نمی‌شود، ولی به آن سوز و سرما و قندیل و یخ‌بستگی اشاره مستقیم دارد. البته مفصل در مورد شعر زمستان صحبت شده که بازتابی است از فضای پس از وقایع ۲۸ مرداد ناامیدی و یأسی که جامعه را فراگرفته و برف و سوز و سرمای زمستان، تبدیل می‌شوند به نمادی از استبداد و خفقان موجود در فضای سیاسی ایران.

در مقابل این تصویر، در شعر زیبای شاملو هم برف را داریم که همچنان نماد پاکی و زیبایی است:

برف نو سلام سلام

بنشین خوش نشسته‌ای بر بام

پاکی آوردی ای امید سپید



همه آلودگی‌ست این ایام

که البته در ادامه‌ی شعر نشان می‌دهد که منظورش از آلودگی، آلودگی درون آدم‌ها و رخوت و ریاکاری آن‌هاست.

ولی نمونه‌های دیگری هم وجود دارد که برف در آن‌ها عنصری مهم و تاثیرگذار در ساختن فضا و روایت است. مثلاً در منظومه‌ی آرش، راوی در زمستان و شبی برفی این قصه را تعریف می‌کند، مثل قصه‌گویی‌های شب‌های دراز زمستان. برف می‌بارد و قصه‌گو قصه‌ی آرش را روایت می‌کند.

و بالاخره و به زعم من نگاهی اکسپرسیونیستی هم نسبت به برف وجود دارد که نمونه‌اش را در ادبیات داستانی می‌توان مثلاً در بوف کور هدایت مشاهده کرد. برف در این داستان باعث تشدید ذهنیت، نگاه و روحیه‌ی خاص راوی و کاراکترهای دیگر می‌شود. این نوع کارکرد را می‌شود ردش را در نمونه‌هایی دیگر هم گرفت.

به طور کلی اگر بخواهیم تقسیم‌بندی کنیم فکر می‌کنم از این سه چهار دسته‌ای که صحبت کردیم فراتر نرود. هر چند ممکن است در برخی از این اشعار یا داستان‌ها نگاهی تازه هم بشود یافت از حیث تشبیه و استعاره مثلاً صائب می‌گوید:

روزی که برف سرخ ببارد ز آسمان

بخت سیاه اهل هنر سبز می‌شود

در واقع دارد از امر محال حرف می‌زند. یا این مورد که به

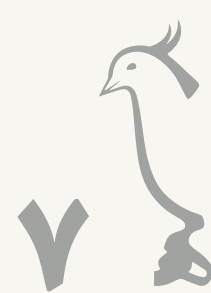


امروز ایران ما هم نزدیک است:

گر کند واعظ چنین عمامه‌ی خود را بزرگ
خواهد از برف ریا محراب و منبر شد سپید

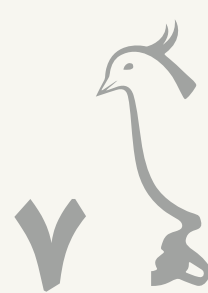
فرشته احمدی: آیا درست است اگر بگوییم وقتی در مورد ادبیات کلاسیک صحبت می‌کنیم آن دو نقش موهبت آسمانی در مقابل خشکسالی و پاکی و سپیدی در مقابل پلیدی بیشتر به چشم می‌خورد اما از ابتدای ادبیات مدرن یعنی از زمان مشروطه به این سمت، برف بار سیاسی پیدا می‌کند؟ مثل همین شعر نیما که به درستی به آن اشاره کردید ناگهان نقش برف دگرگون می‌شود؛ گرت‌های روشنی مرده‌ی برفی همه کارش آشوب.

جمشید برزگر: بله و این نکته هم پربسامد بوده که برف برای تهیدستان مایه‌ی دردسر است. این مضمون را هم در شعر سوزنی سمرقندی و هم بدون تفاوت خیلی زیادی در شعر میرزاده عشقی یا نسیم شمال یا ملک‌الشعراى بهار می‌تونیم پیدا کنیم. بعد از این که جریان منورالفکری پا می‌گیرد و ادبیاتی جدید تولید می‌شود و بعد با مشروطیت قوام پیدا می‌کند، برف و بسیاری دیگر از عوامل طبیعی حامل معانی سیاسی می‌شوند همان‌طور که مثلاً کلمات کوه، جنگل،



ستاره و آفتاب که زمانی ارجاعی مستقیم به رویدادهایی چون جنبش چریکی قلمداد می‌شدند و در نیمه اول دهه‌ی پنجاه کلماتی ممنوعه تلقی می‌شدند. بنابراین از مشروطه به این طرف می‌توان این جریان را و این نگاه سیاسی را به پدیده‌های طبیعی، دنبال کرد.

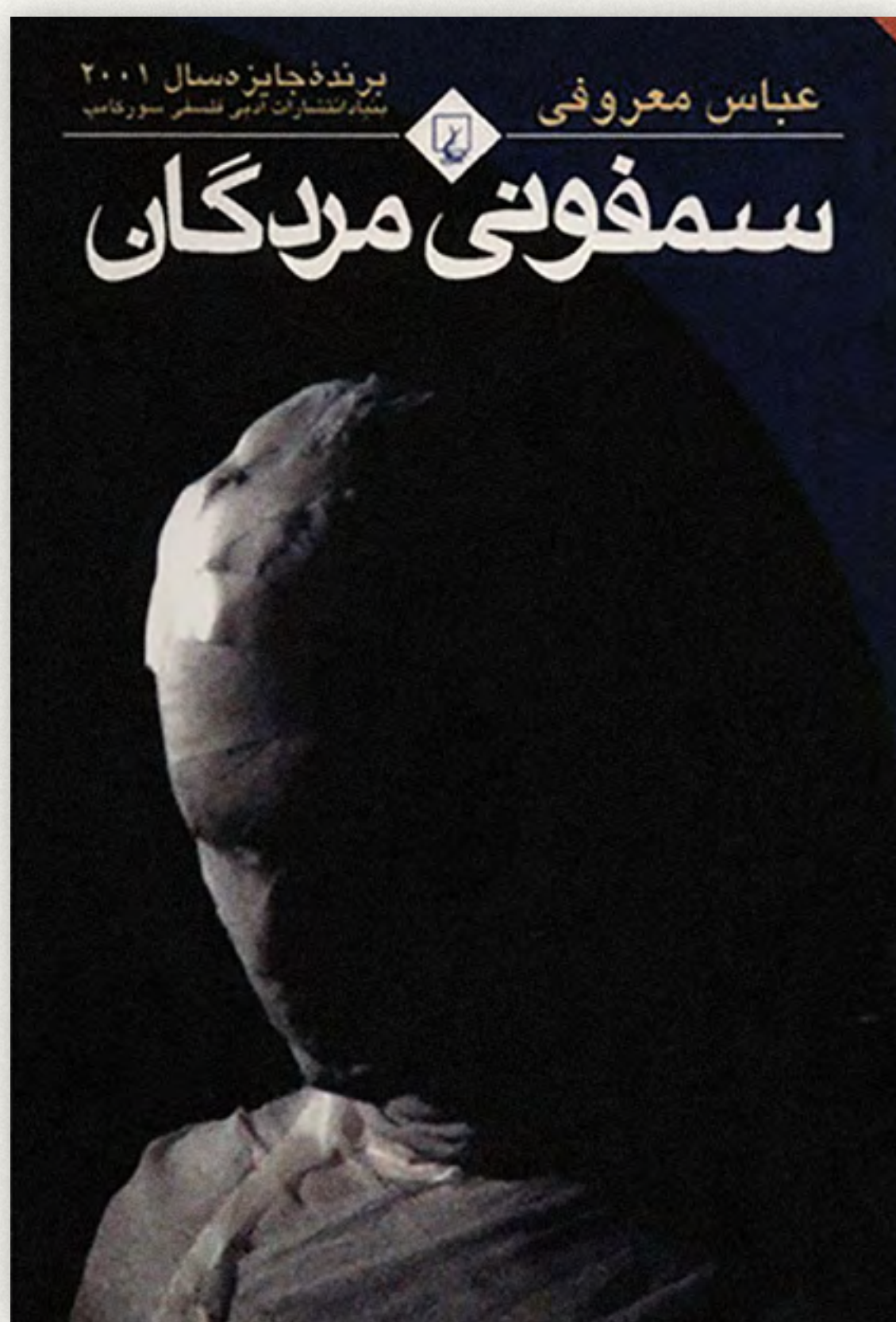
فرشته احمدی: در ادبیات و داستان‌سرایی مدرنمان هم برف بسیار نمادین به کار گرفته شده و همواره معانی سیاسی و اجتماعی زیادی در پشش پنهان شده. شاید به خاطر فرهنگ ایرانی که همیشه اندرونی و بیرونی و پوشیده‌گویی داشته‌ایم و البته به خاطر امنیت و ترس از توبیخ، به نمادسازی روی آورده‌ایم. برف و بقیه‌ی عوامل طبیعی خیلی وقت‌ها در خدمت یک جور حرف زدن و قصه گفتن‌های چندلایه قرار می‌گیرند. بسته به جای استفاده و نحوه‌ی استفاده از آن می‌تواند حامل معانی مختلفی باشد. در نوعی از داستان‌ها هم که برف، برف است، باز هم در خدمت فضاسازی است و شرایط دشوار را برای قهرمان به تصویر می‌کشد. نمونه‌اش هم در داستان‌های ایرانی و هم در بسیاری از داستان‌ها جهان و بخصوص داستان‌های روسی فراوان یافت می‌شود. مشهورترینشان شاید داستان اندوه چخوف باشد که درشکه‌چی بینوا زیر سنگینی برف قوز کرده و منتظر مسافری است تا سنگینی غمش را با او در میان بگذارد.



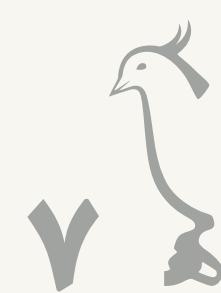
جمشید برزگر: به نظر من یکی از داستان‌های درخشانی که برف و زمستان در آن کارکرد بسیار خوبی یافته سمفونی مردگان عباس معروفی است.

فرشته احمدی: بله. بخصوص در آثار نویسندگانی که تجربه‌ی زیسته‌شان در مناطق کوهستانی مثل کردستان و آذربایجان است این نوع تصویر بیشتر دیده می‌شود.

جمشید برزگر: بله ما یک نوع ادبیات روستایی داریم که از نویسندگان شاخصش می‌توان به منصور یاقوتی، امین فقیری و درویشیان و... اشاره کرد. دقیقاً در کار همه‌ی این‌ها همیشه برف آن شرایط سخت زیست را برای قهرمانان ایجاد می‌کند. این نویسندگان اغلب هم چپ هستند و نگاه طبقاتی دارند و برف در کارهایشان اغلب بار منفی دارد. برف برای این نویسنده‌ها و کاراکترهایشان به معنای سختی بیشتر و کار و تحمل گرسنگی است.



فرشته احمدی: حالا که بحثمان بیشتر چرخید سمت ادبیات و داستان من هم می‌خواهم به وجهی از برف اشاره کنم که شاید نسبتاً تازه‌تر باشد و آن رابطه رئالیسم جادویی با برف است. اصولاً سبک و سیاق رئالیسم جادویی به شکلی بسیار قوی به اقلیم و جغرافیا گره خورده است. امکان ندارد داستانی در این سبک بخوانید و در آن دریا یا دشت سوزان یا... حضور نداشته باشد. در داستان‌های آمریکای جنوبی و داستان‌های جنوب خودمان بیشتر وقت‌ها این نوع ادبی با گرما و دریا همراه شده مثلاً در اهل غرق منیرو روانی‌پور یا در داستان‌های احمد آرام یا بعضی از داستان‌های صادق چوبک. در ادبیات ما بیشتر اوقات رئالیسم جادویی با طبیعت گرم و وحشی جنوب و دریا عجین شده است و البته با قصه‌ها، اسطوره‌ها و افسانه‌هایی که به دریا ربط دارند. این اسطوره‌ها وجهی از رمز و راز را به داستانی که در آن اقلیم معین می‌گذرد اضافه می‌کنند. تلاش کردم این فرمول را در داستان‌های برفی نیز جستجو کنم؛ یعنی اقلیم سرد و کوهستانی و برفی به اضافه‌ی افسانه‌هایی که با آن اقلیم در ارتباطند و از ذات آن سرما یا کوهستان نشأت گرفته‌اند. در داستان رازهای سرزمین من رضا براهنی بخشی وجود دارد درباره‌ی گرگ اجنبی‌کش سبلان که بافتارش با بقیه‌ی رمان متفاوت است و درست به همین دلیل در ذهن می‌ماند. البته زمستان و بهمن ۱۳۵۷ در رازهای سرزمین من، جایی که داستان انقلاب روایت می‌شود نقشی مهم و تاثیرگذار دارند،



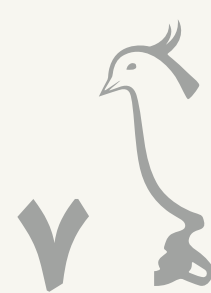


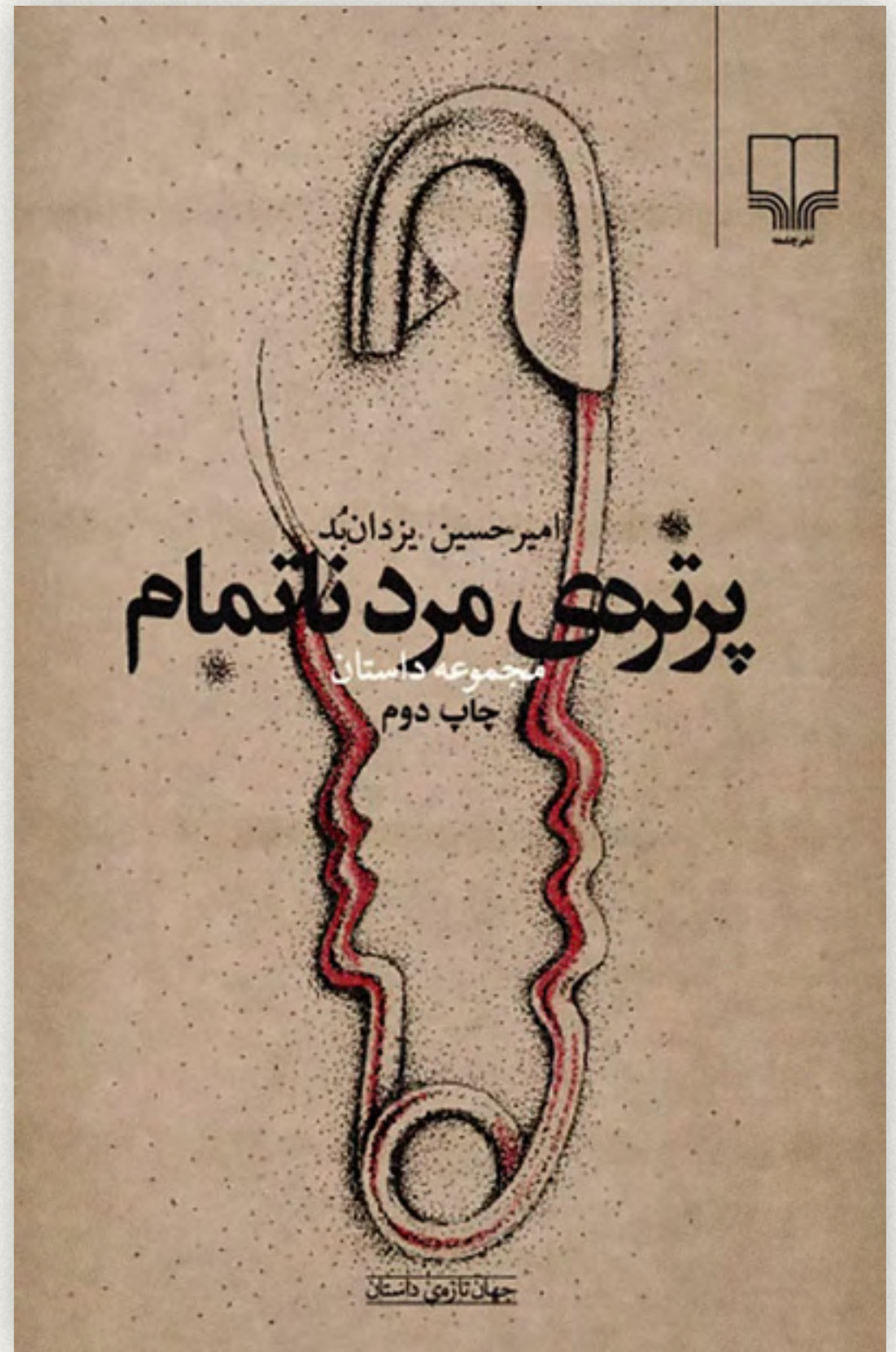
اما این قصه‌ی بخصوص رنگ و بویی از جنس همان رئالیسم جادویی دارد که به آن اشاره کردم؛ تشییع جنازه‌ای که در کوهستان و دل سرما و برف در حال برگزاری است و اشاره می‌شود به گرگی که که افسانه‌های زیادی درباره‌اش وجود دارد؛ گرگ اجنبی‌کش سبلان. این جا اقلیم بسیار پراهمیت می‌شود و اسطوره‌های ترکی و آذربایجانی جان می‌گیرند.

جمشیدبرزگر: البته در این که این سنت در ادبیات جنوب ما خیلی قوی‌تر است بحثی نیست. ولی قبل از آن‌ها به نظر من غلامحسین ساعدی هم در داستان‌هایش از این سبک بهره گرفته است، بخصوص در داستان‌های مجموعه‌ی عزاداران بیل. به نظر من در این مدل داستان‌ها آن عنصر طبیعی مثلاً برف کارکردی مهم‌تر از فضاسازی صرف پیدا می‌کند و تبدیل می‌شود به بخشی از داستان که اگر حذف شود خیلی چیزها به هم می‌ریزد.

فرشته احمدی: بله دقیقا بسیاری از اوقات برف می تواند صرفا دکور داستان باشد یا فضا سازی کند، ولی در داستان هایی با این ساختار، برف یا دریا یا آن بیابان سوزان به سطح کاراکترهای داستانی ارتقا پیدا می کنند و اگر آن سرزمین را عوض کنی و آن کاراکتر را از داستان بگیری، قصه دیگر آن قصه نیست.

می خواهم بر خلاف همیشه که مثال ها و نمونه ها را از ادبیات کهن می آوریم در این مورد بخصوص به بعضی از کارهای نویسندگان جوان تر اشاره بکنم. امیرحسین یزدان بد در داستان های مجموعه پرتره مرد ناتمام یا در کتاب لکنت به خوبی از این سبک بهره گرفته است. در داستان جَنَوَار که البته کمی هم به گرگ اجنبی کش سبلان شباهت دارد، هم حضور افسانه ها پررنگ است و هم اقلیم کوهستانی. یا در داستان های کوتاه پیمان اسماعیلی مثلا در مجموعه داستان برف و سمفونی ابری عامدانه و آگاهانه رئالیسم جادویی به کار گرفته شده. در این مدل داستان، محصول نهایی مدرن است اما عناصری از گذشته را به شکلی جادویی در دل خود حمل می کند.





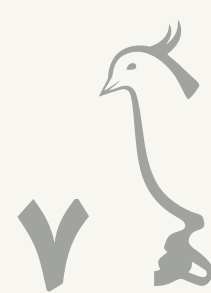
جمشید برزگر: یاد اولین کتاب محمد محمد علی دره‌ی هندآباد، گرگ داره افتادم که برف در آن نقشی مهم و اساسی دارد. گمانم داستان در کردستان می‌گذرد جایی که محمد علی سربازی‌اش را آن‌جا گذرانده بود.

فرشته احمدی: بله اشاره درستی است. احتمالاً می‌توانیم به جستجوی برف در قصه‌ها و اشعارمان، ساعت‌ها ادامه بدهیم و نمونه‌های بیشتری را به یاد بیاوریم که شاید هر یک در جای خود بحثی تازه را بطلبند اما برای بستن این سخن به داستانی از امیرحسین بختیاری اشاره می‌کنم به نام نانوک که در همین شماره مجله هم می‌شود آن را خواند. داستان از زبان مهاجری ایرانی است که شاید از سرزمینی گرم و کویری به کانادا آمده و زندگی با بومیان این‌جا را تجربه کرده

و افسانه‌هایشان را شنیده؛ افسانه‌هایی در مورد برخی از آیین‌های سرخ‌پوستی، شکار و ارتباط عمیقشان با طبیعت. یعنی سبک‌ها در پیوند با زندگی ما و تغییراتی که روز به روز دچارشان می‌شویم بسط می‌یابند و قابلیت نو شدن دارند. در همین داستان چه بسا می‌شد افسانه‌های سرزمین‌ها مختلف با هم تلاقی کنند و چه بسا که می‌شد معنای افسانه‌های سرزمین تازه در ذهن مهاجر طوری دیگر جلوه کند که البته شاید هم این اتفاق افتاده و ما هرگز متوجهش نمی‌شویم.

پانویس‌ها

۱ منظومه‌ی آرش کمانگیر، سیاوش کسرایی



■ نانوک

داستان کوتاه ایرانی امیرحسین بختیاری

■ یگانگی تراژدی و کمدی در نقطه‌ی اوج

شگردهای نو در نهایتِ داستان ماه تا چاه نوشته‌ی حسین آتش‌پرور
. رضا عابد

■ نگین شکسته و صدمک سلیمان

نگاهی به رمان دوار نوشته‌ی میثم علیپور
. مهدی معرف

■ نهر دوچله

داستان ترجمه | نوشته‌ی بی‌آنابل
ترجمه: اسدالله امرایی

امیرحسین بختیاری



داستان کوتاه ایرانی

نانوک

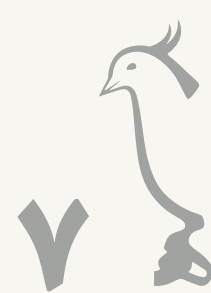
امیرحسین بختیاری

باد، کولاک برف را به دیوارهای رستوران می‌کوبید و از دور صدای زوزه‌ی گرگ‌ها را با خود می‌آورد، اما داخل رستوران این خروش مدام درهمهمه‌ی گفتگوی مشتریان گم می‌شد. گوش من هیچ‌کدام از این صداها را نمی‌شنید. تمرکز روی چک کردن سایت‌های کاریابی بود تا مطمئن باشم درخواست نیروی کاری، اقدام نشده باقی نمانده است که ژان فیلیپ خنده‌ای کرد و گفت: شرط می‌بندم اینا بلد نیستن چطوری یه همبرگر گوشت گوزن درست کنن!

شاید این بلندترین جمله‌ای بود که این کبکی ساکت تا آن موقع رو به من گفته بود!

بارش برف در طول روز باعث شد تصمیم بگیریم به جای فکر کردن به جاده‌ی بسته و گیر کردن در برف، آن شب را هم در شهر بمانیم. ما هر سه هفته یک‌بار برای داشتن کمی تفریح یا خرید لباس و مایحتاج، از کارگاه ساختمانی‌مان به این شهر کوچک می‌آمدیم. این منطقه‌ی کانادا با نقاط دیگر، ارتباط زمینی نداشت و بلیط هواپیما به نزدیک‌ترین شهر بزرگ، معمولاً کمیاب و گران بود و ما برای ذخیره‌ی چند دلاری که به زحمت به دست می‌آمد، به تفریحات ساده‌ی این شهر کوچک عادت کرده بودیم.

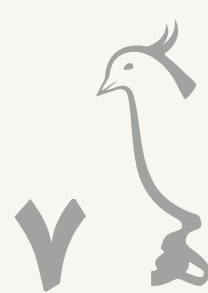
مثل هم مثل همه‌ی مسافرخانه‌های ارزان قیمت دوطبقه بود؛ با اتاق‌هایی کوچک و تمیز. همین‌طور رستورانی کوچک که پاتوق محلی‌ها و مسافرانی چون ما بود. تنها هم‌صحبت



و آشنای کارگاه من؛ هَنک که معمولاً هم‌اتاقی من می‌شد، همراهان نیامده بود. از وقتی که در دادگاه محلی مجبور به عذرخواهی از کامیلا همکار زیبای نیمه‌سرخ‌پوست ما شده بود، ترجیح می‌داد به شهر نیاید و در گوشه‌ی آسایشگاه نخ‌های سیگارش را یک‌به‌یک دود کند و فحش بدهد. ماجرای دادگاه هَنک و جمله‌ی کذایی اووه چه کون قشنگی! چند هفته‌ای مایه‌ی جوک‌ها و مسخره‌بازی‌های کارگاه بود.

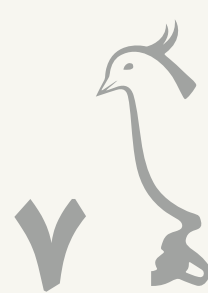
این‌طور شد که من بدون آشنا یا دوستی، پشت میزی دراز که برای همه‌مان جا داشت، نشسته بودم. دنی و کامیلا بیلارد بازی می‌کردند، دیمیتري سرکارگر، با آن هیکل درشتش، روی صندلی باریله داده بود و با یکی از اهالی شهر صحبت می‌کرد. سه کارگر اوکراینی هم بودند که پشت میزی دورتر از ما نشسته بودند و با خودشان گرم گرفته بودند. الیشیا هم در انتهای میز ما نشسته بود و از آن جایی که من نشسته بودم، فقط موهای طلایش پیدا بود. حدس زدم از خستگی یا شاید مستی بیهوش شده، صدای خنده‌ی ژان‌فلیپ که در گوشه‌ی دیگر میز منوی کهنه را بالا و پایین می‌کرد، توجه مرا جلب کرده بود.

از این کِبِکی ریشوی سرخ‌رو خوشم می‌آمد. طنین اسم ژان‌فلیپ مرا یاد فیلم‌های پارتیزانی جنگ دوم جهانی می‌انداخت. او بهترین کارگر ما در این نقطه‌ی دورافتاده‌ی شمال غربی بود. انگلیسی را آهسته و با لهجه‌ی فرانسوی



حرف می‌زد و به جای آسایشگاه ما، در کلبه‌ی دست‌ساز چوبی که پشت یک تریلر کهنه ساخته بود، زندگی می‌کرد. قدی بلند و هیکلی ورزیده داشت. گاهی بوی ماریجوانا می‌داد ولی من حالتی غیر معمول از او ندیده بودم. یکی دو باری هم مست شد و یک بار هم در کارگاه سر محاسبه‌ی مصالح با هنک دعوا کرد و قبل از این که با مشت‌هایش دماغ هنک را پهن‌تر کند، آن‌ها را جدا کردیم. جالب این که گاهی بوی عطر یا تمیزی خاصی می‌داد که با کار سخت کارگاه ساختمانی بعید می‌نمود و من حدس می‌زدم عطری یا تکه‌ای صابون خوشبو توی جیبش نگه می‌داشت.

آن شب چشم‌هایش کمی قرمز بود و شاید قبل از آمدن به رستوران، سیگار علف دود کرده بود. گونه‌ی سرخش را مالید و بدون این که نگاهم کند، پرسید: تا حالا گوشت گوزن خوردی؟ سر تکان دادم و با کنجکاوی به او خیره شدم. دستانش را شبیه این که با تفنگی خیالی نشانه‌گیری می‌کند، بالا برد و ادامه داد: وقتی گوزن رو می‌زنی باید دقت کنی حتماً گلوله به قلبش بخوره تا هم درجا بکشدش و هم گوشتش رو خراب نکنه. گوشت گوزن تنهایی برای همبرگر سفته. من یه کالیبر ۲۲ هم دارم که باهاش خرگوش می‌زنم. سه چهارم گوشت گوزن با یک چهارم گوشت خرگوش رو یه دور چرخ می‌کنی و بعد باهاش برگردست می‌کنی. همبرگر رو آبدار و نرمی داری وگرنه همش خراب می‌شه!!



پرسیدم: خیلی شکار می‌ری؟

می‌رفتم. موقعی که کبک بودم، توی جنگل زندگی می‌کردم. نگهبان چند تا خونه‌ی جنگلی بودم و همون جا توی تریلر زندگی می‌کردم. هی... بطری خالی آبجو را در هوا تکان داد و داد زد: رفیق یه بادوایزر دیگه... (برای خطاب کردن همه از کلمه‌ی Buddy استفاده می‌کرد. انگار همه رفقای قدیمی‌اش بودند)

تو شکار رفتی؟ تفنگ داشتی؟

جواب دادم: من فقط تفنگ جنگی دست گرفتم. کلاشنیکف، می‌دونی چیه؟

چشم‌هایش برقی زد: واقعا؟ جنگ بودی رفیق؟ عراق یا افغانستان؟

نه! (مانده بودم چطوری خدمت سربازی را تعریف کنم) ما مجبور بودیم دو سال توی سرویس نظامی بمونیم.

کمی ناامید شده بود: شنیدم بعضی کشورها سرویس نظامی اجباریه. باهاش شلیک هم کردی؟

یاد آن روز کدایی آموزشی افتادم که گرسنه و خسته، بعد از یک راه‌پیمایی طولانی به میدان تیر رسیدیم و به‌ردیف در صف ایستادیم. سرباز کنار من آهسته گفت: خر نشی همه‌ی تیرا رو وسط سیبل بزنی! می‌برنت برای تکاوری، بیچاره می‌شی، مجبوری تو بیابون مارمولک و سوسک بخوری...



ساکت شدیم. پیرمرد صاحب رستوران آمد و پرسید: غیراز
آبجو چی می‌خورین؟ من مرد کبکی را نگاه کردم تا هرچه
سفارش داد، منم شبیه آن را بخواهم. ژان فلیپ پرسید: از
منوی صبحانه می‌تونم سفارش بدم؟ تخم‌مرغ و بیکن و
نون تست؟ سوسیس؟ هش براون؟

پیرمرد روی ترش کرد و گفت: نون تست نداریم. هش براون
هم نداریم. تخم‌مرغ و سوسیس بیارم؟
همون بادوایزر بیار...

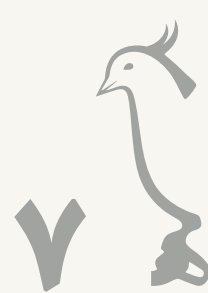
پیرمرد با همان اخم رو به من کرد: و شما؟
منم همون.

اگه چیز دیگه‌ای خواستین، زودتر بگین. از ۹ به بعد چیزی
سرو نمی‌کنم.

ژان فلیپ دوباره در سکوت به منوی رستوران خیره شد.
حالا من علاقه داشتم بیشتر بشنوم و پرسیدم: خیلی وقته
این جایی؟

آره. شیش سالی می‌شه. وقتی تازه اومده بودم، انگیزی
بلد نبودم، خیلی سخت بود. الانم انگلیسی‌م خوب نیست.
خندیدم: از من که بهتری.

وقتی می‌خندید، چشم‌هایش مهربان می‌شد. ادامه داد:
توی تابستون و زمستون با سگم نصف جنگل‌های شمال



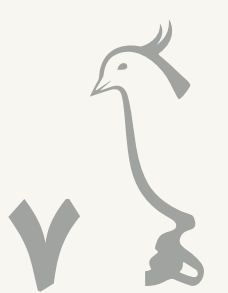
کبک رو دنبال گوزن و موس می‌گشتیم. تا حالا جنگل نوردی رفتی؟

گوشی‌اش را روشن کرد و عکس خودش را با یک هاسکی بزرگ و سفید- خاکستری نشان داد.

سگم رو از یه بومی خریدم. گفت که جدش گرگ بوده! خیلی باهوش و مهربون بود. خیلی زود هم حرف زدن یاد گرفت... توی جنگل نوردی و شب‌ها کنار آتیش با هم گپ می‌زدیم. من از خاطره‌ها و بچگی‌ام می‌گفتم. اونم از پرسه‌زدن‌هاش توی جنگل تعریف می‌کرد. می‌دونی... یه شب‌هایی می‌رفت و یکی دو روز بعد برمی‌گشت. من نگرانش بودم، فکر می‌کردم یه شب گرگ‌ها پاره‌ش می‌کنن ولی خودش می‌گفت باهاشون دوسته و کاری باهاش ندارن.

به گوشی موبایل خیره شدم. سگ در عکس هم به نظر مهربان می‌آمد و با این توصیفات، احتمالاً مثل خود ژان فلیپ عجیب بود! انگار او و سگش هر دو به دوربین خندیده بودند. تا آن موقع با هیچ‌کس آن قدر حرف غیرمربوط به کار نزده بودم که با ژان فلیپ حرف‌مان گل کرده بود. برنامه‌ی کاری بیشتر مواقع من و هنک، صبح‌ها بازدید از سایت ساختمانی و اندازه‌گیری‌ها و عصرها تهیه‌ی نقشه‌های اجرایی و محاسبه‌ی مصالح مورد نیاز برای روز آینده بود.

کار کردن با هنک مشکل بود و حرف زدن با او مشکل‌تر.

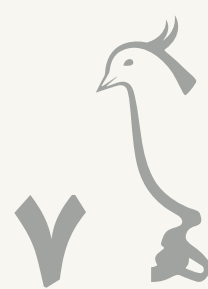


زبانی تلخ و گزنده داشت و هم صحبت شدنمان منحصر به ایرادگیری‌های او از کار کردن من بود. در نهایت عصرها زودتر به آسایشگاه می‌رفتم تا از زمان باقیمانده برای تماس با دوستان و خانواده یا جستجو در سایت‌های کاریابی استفاده کنم. سعی داشتم هرچه زودتر از این خراب‌شده فرار کنم و به شهری بروم که تنهاییش؛ گوشه‌ی خلوت کافه‌ای در یک خیابان شلوغ باشد، نه دورهمی کنار ورودی آسایشگاه و گوش کردن به حرف‌های صدمن یک‌غاز دیمیتري در خصوص تئوری‌های توطئه در سیاست.

ژان فلیپ از جا بلند شد و به سمت بار رفت و با دو بادوایزر دیگر برگشت و یکی را به من داد. صدای خنده‌ی کامیلا و دنی می‌آمد. یکی دو تا جوان محلی هم به آن‌ها پیوسته بودند و ما در سکوت به بازی آن‌ها خیره شدیم. نوبت ضربه‌ی کامیلا که شد، برای ضربه‌ی بهتر کاملاً روی میز خم شد و پیش از ضربه زدن نگاهی به پشت سرش انداخت و ما را دید که به هیکل زیبایش خیره شده بودیم. رو به ما کرد و داد زد: داری چه غلطی می‌کنی؟

ژان فلیپ نگاهش را به بطری بادوایزر دوخت و من، من من کنان گفتم: خیلی خوشگلی...

این انگلیسی لعنتی که هیچ‌وقت جدی‌اش نگرفتم و امروز با من این‌طوری تا کرد! مایک، رئیس‌م از من مثال می‌آورد که همیشه حقیقت را می‌گوییم، نمی‌داند که دروغ‌گویی



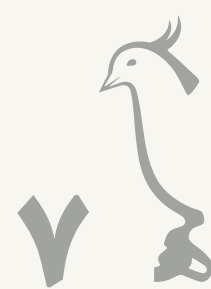
به انگلیسی مشکل‌ترین کار دنیا است. ای کاش در فارسی هم همان‌طور بود و دروغ جای حقیقت را نمی‌گرفت. مثل گفتن دوستت دارم یا از آن ساده‌تر همین خیلی خوشگلی که حقیقتی ساده است و ما در نگفته‌ها و دروغ‌ها پنهانشان می‌کنیم.

اول سکوت شد. بعد همه شروع کردند به خندیدن. صاحب رستوران هم از آشپزخانه بیرون آمده بود، می‌پرسید چه شده و من از خجالت در صندلی فرو رفته بودم. حتی ژان فلیپ هم دستانش را در ریشش فرو کرده بود و می‌خندید.

کامیلا گفت: حسین تو خیلی بامزه‌ای... دوباره روی میز خم شد و گفت: خوب نگاه کن، حالا ببین چه ضربه‌ای می‌زنم. توپ سفید رو نگاه کن نه کون منو!

جمعیت دوباره از خنده منفجر شد و من از خجالت سرم را پایین انداختم و به پوتین‌های سنگینش خیره شدم. ژان فلیپ در حالی که می‌خندید، صندلی‌اش را به سمتم کشید و دستش را بر شانه‌ام گذاشت.

در سکوت پیش آمده، صدای زوزه‌ی باد به گوش می‌رسید. ضربه‌ی کامیلا به هدف نخورد ولی بطری آبجویش را از لبه‌ی میز بازی برداشت و بالا گرفت. ژان فلیپ و من هم به پیروی از او بطری‌هایمان را بالا گرفتیم. احساس می‌کردم همه‌ی حاضران در رستوران، به من خیره شده‌اند و بانیش‌خند جهت نگاهم را جستجو می‌کنند... حال بدی بود... فکر کردم فقط



الکل زیاد، قدری به فراموشی این نگاه‌ها و شرم ناخواسته کمک کند. بلند شدم و بطری‌های خالی آبجو را به سمت بار کوچک رستوران بردم. صاحب رستوران بطری‌ها را گرفت و با نیشخند پرسید: بالاخره چیزی می‌خورین؟

هنوز نه. ویسکی داری؟

لیکور قوی می‌خوای تا فراموش کنی؟ یه رای آلبرتای خوب دارم. یه لیوان؟

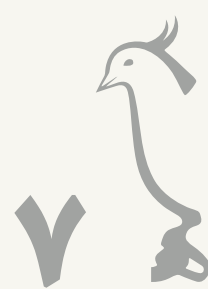
یه بطری و دو لیوان... و یخ.

چند دقیقه بعد یک بطری و کنارش ظرف بزرگی از سیب‌زمینی سرخ‌کرده روی میز هل داد و گفت: اینم آخرش بود و آشپزخونه رو تعطیل کردم. رایگان برای شما.

لیوان را با نصفی از یخ و نصف ویسکی پر کردم و جرعه‌ای از آتش مایع فرو دادم. هنوز حالم خوش نبود و جرعه‌ای دیگر سرکشیدم و بطری را به ژان فلیپ تعارف کردم. سری به نشانه‌ی نه تکان داد. دوست داشتم حرف بزنیم تا شاید شرمندگی‌ام در کلمات گم شوند.

پرسیدم: اون جا تنها بودی؟

همیشه که نه. شونزده تا خونه‌ی کوچیک و بزرگ بود که تابستونا تقریباً همیشه پر بودن ولی زمستون فقط گاهی پسرا و دخترای جوون می‌اومدن، مست می‌کردن و های می‌شدن. می‌خوندن و می‌رقصیدن و با هم سکس می‌کردن.



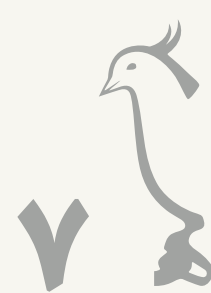
کار منم این بود که روزا و شبا حواسم باشه که حیوون وحشی دوروبر کلبه‌ها نیاد و یک تعمیرات کوچیک هم انجام می‌دادم. تو سال‌هایی که اون جا بودم، آدم‌ها می‌اومدن و می‌رفتند.

دوباره ساکت شد و به فکر فرو رفت. رستوران داشت از تب و تاب می‌افتاد و محلی‌ها تقریباً رفته بودند. آن جا بود که برای اولین بار با شنیدن صدای زوزه‌ی گرگ‌ها در وزش تندباد، توجهم به آرامش اطراف جلب شد! ژان فلیپ لرزید و بی‌اختیار لیوانی برداشت و مقداری ویسکی ریخت و یک نفس بالا رفت.

زن نداشتی؟ دوست دختر؟

من توی کلبه‌ی نگهبانی تنها زندگی می‌کردم ولی... یه دختری بود که خیلی با هم دوست بودیم. سالی یک یا دو بار می‌اومد. با سگم هم خیلی دوست بود، اون طوری که با هم به جنگل می‌رفتند و سگ می‌گفت اون زبون جنگل رو بلده. شبا توی جنگل چادر می‌زد و می‌موند. فقط یه چاقوی شکاری با خودش می‌برد. اونم می‌گفت برای اینکه نشون بده کی توی جنگل رئیسه... آخرش هم یه خرس بهش حمله کرد و کشتش!

لرزم گرفت. نمی‌دانستم از سرماست یا تصور دیدن جسدی خونی در جنگل...



حدس می‌زنم از این جا هم آروم‌تر بوده.

دوست‌داشتنی بود. باید تنها زندگی کردن رو دوست داشته باشی. روزهایی که کار تعمیرات نبود، با سگم و گاهی تنها می‌رفتم شکار. گوزن و خرگوش می‌زدم. یه قایق خیلی خوب داشتم، توی دریاچه پارو می‌زدم و ماهی می‌گرفتم. تابه‌حال توی زمستون ماهیگیری رفتی؟

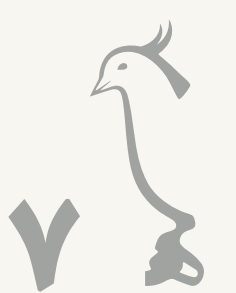
نه ولی تعریفش رو شنیدم. به نظرم حوصله‌سربه.

این‌طور نیست. (به بطری اشاره کرد) همین ویسکی رو دیدی؟ یک نفره موقع ماهیگیری تمومش می‌کردم. ماهی که از آب سرد درمی‌آد، طعمش خیلی خوبه. فقط باید از دریاچه‌ی گود ماهی بگیری. ماهی دریاچه‌ی کم‌عمق مزه‌ی گُهِ می‌ده.

دنی و کامیلا همچنان بازی می‌کردند و یکی از اوکراینی‌ها هم به آن‌ها پیوسته بود. دیمیتري که تنها مانده بود، کنار ما نشست و گفت: منم سهمم رو از بطری می‌دم. های رفیق یه لیوان دیگه بیار...

به جای صاحب رستوران، کامیلا با دو لیوان سر رسید و یکی را برای خودش ریخت. ناغافل چشمکی به من زد و دست در موهای ژان فلیپ کرد و گفت: چطوری پیرمرد؟

همان لحظه در رستوران باز شد و ورود کارول -راننده‌ی کامیون شرکت- با آن هیکل چاق و کلاه و لباس سرتا پا برفی، توجه همه را جلب کرد. کارول داد زد: همه‌مون توی



گه فرو رفتیم. پنج کیلومتر رفتیم و گیر کردم. از اون جا تا این جا پیاده اومدم. بعد چشمش به جمع ما خورد.

یه لیوان هم برای من بریز.

صدای فحش دادن دنی بلند شد. ظاهراً بازی خوب پیش نرفته بود و قدری اوضاع شلوغ به نظر می‌رسید، ولی بعد از این که همه چیز آرام‌تر شد، باز صدای زوزه‌ی باد چون حیوانی وحشی و در حال تقلا به گوش رسید.

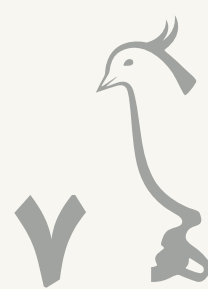
ژان فلیپ دوباره لرزید و لیوان خودش را پر کرد و یک‌ضرب فرو داد. صاحب رستوران از پشت بار داد زد: یه بطری دیگه بیارم؟ همگی جواب دادیم بیار.

کامیلا کنار ژان فلیپ نشست و کارول کنار آلیشیا در گوشه‌ی دیگر میز. دنی هنوز در حال بازی بود و دو اوکراینی دیگر هم بازی می‌کردند، آلیشیا همچنان سرش را روی میز گذاشته بود و چرت می‌زد. غیر از ما کسی باقی نمانده بود.

صاحب رستوران با بطری جدید و تعدادی لیوان آمد و او هم کنار ما نشست و رو به کارول کرد: خیلی خوش‌شانسی! می‌گن یه خرس این دور و بره. تفنگ هم که همراهات نداری! کارول جواب داد: یکی دارم ولی یادم رفت از توی کامیون برش دارم. اسپری خرس دارم.

امیدوارم تا کسی رو نکشته، شکارچی‌ها بزننش.

دیمیتری غرغری کرد: خرس ماده اگه توله داشته باشه، حتماً



حمله می‌کنه و فرار کردن ازش غیرممکنه.

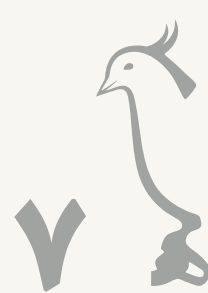
روزهای اول ورود به این خراب‌شده، کلی دربارهی محیط وحشی اطراف به ما آموزش داده بودند. گاهی حیواناتی چون خرس‌های سیاه یا گرگ‌ها به کارگاه نزدیک می‌شدند و نگهبانان با شلیک هوایی شات‌گان فراری‌شان می‌دادند. همین‌طور هر نفر یک اسپری خرس داشتیم. رئیس در دفترش کابینت مخصوص اسلحه داشت و چند تایی تفنگ شکاری در آن نگه می‌داشت اما همه‌ی این‌ها در داستان‌ها و از راه دور راحت به نظر می‌آمد و احتمالاً در واقعیت، مواجهه با یک خرس چیزی دیگر بود. این‌طور بود که من از ژان فلیپ راجع به خرس پرسیدم. بعدها فهمیدم داستان خرس را دیمیتری و کارول و احتمالاً رئیس می‌دانستند و شاید به نظرشان مسخره آمده بود.

وقتی که پرسیدم: هی! تو تابه‌حال خرس شکار کردی؟، محکم لیوان ویسکی را چنگ انداخته و چشمانش را بسته بود.

همه ساکت شدند و دیمیتری به من چشم‌غره رفت. ژان فلیپ لیوانش را یک نفس بالا کشید و بال‌هایش سبیلش را لیسید و سرش را به نشانه‌ی تأیید تکان داد.

کارول آرام‌ته‌مانده‌ی بطری را در لیوان‌هایمان خالی کرد.

برای شکار نبود... خرس قطبی بود... نمی‌دونم اون‌جا چه



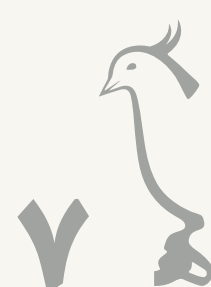
کار می‌کرد. اصلاً تا اون موقع خرس قطبی ندیده بودم...
دیمتری نجوا کرد: احتمالاً غذا گیرش نیومده بوده که
اون قدر اومده پایین.

ژان فلیپ ادامه داد: تازه بهار شده بود. برق قطع شده بود، از
عصر تا شب روی فیوزها کار کردم ولی قطعه‌ی یدکی نداشتم
و ولش کردم، هیچکی هم نبود. یعنی کلبه جنگلی‌ها همه
خالی بودن... دیروقت بود و خیلی تاریک بود... و ترسیده
بودم.

فکر کردن به این که مردی مثل ژان فلیپ ترسیده، خودش
ترسناک بود. کارول لیوانش را بالا گرفت: به سلامتی!
سرهایمان گرم شده بود اما جذبه‌ی صحبت‌های ژان فلیپ
همه را هشیار نگه داشته بود. لیوان‌ها را بالا بردیم و
نوشیدیم. من از ویسکی خوشم نمی‌آید اما رای آلبرتای
سبک‌تر از ویسکی است و فروبردنش راحت‌تر است و شاید
حال آن شب ما بی‌ربط به نوشیدنی‌ها نبود.

حتی اوکراینی‌ها هم به ما پیوسته بودند و ایستاده پشت سر
ما گوش می‌کردند. یکی‌شان به اوکراینی به آن یکی چیزی
گفت و خندید اما با نگاه جدی همه‌ی ما زود ساکت شد.

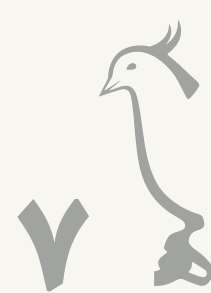
ژان فلیپ دوباره تکرار کرد: خرس قطبی بود. داشتم از اتاق
تأسیسات برق برمی‌گشتم که دیدمش. توی تاریکی جلوی
در یکی از کلبه‌ها ایستاده و دستاش روی در بود. فکر کنم



تازه از خواب زمستونی بلند شده بود. مثل یه مرد قد بلند خاکستری و لاغر. من ترسیده بودم... چند روزی بود که اطراف کلبه‌ها هم چند تا گرگ دیده بودم، واسه همین رمینگتونم^۱ رو برداشته بودم و آماده تو دستم بود. سرش رو برگردوند و به چشمای هم خیره شدیم. اولش هیچ کاری نکرد. منم تفنگ رو از حالت ضامن درآوردم و لوله رو سمتش گرفتم و سعی کردم هی داد بزنم شاید بترسه، ولی ول نکرد. دستاشو از روی در برداشت و گذاشت روی زمین. بعدش هم همون طوری که بهم زل زده بود، یواش یواش اومد سمتم. خیلی نزدیک شده بود و دوباره داد زدم که روی دو تا پاش ایستاد، طوری که انگار می‌خواد بغلم کنه و منم شلیک کردم.

با انگشتش به دیواره‌ی لیوان دو تا ضربه زد: دو بار توی صورتش شلیک کردم و از ترس دویدم. خرس معمولی‌اش هم با دو تا گلوله ممکن بود زنده بمونه، این که قطبی بود. واسه همین هم تا کلبه‌ی خودم دویدم و در رو محکم بستم. یکی دو ساعتی ته کلبه نشسته بودم، با یه شات‌گان این‌ور و یه رمینگتون اون‌ور و منتظر بودم در رو بشکنه و بیاد تو.

همگی ساکت بودیم. حتی اوکراینی‌ها هم سکوت کرده بودند و گوش می‌دادند. دیمیتری ته‌مانده‌ی ویسکی را در چند لیوان خالی کرد و هرکس زودتر جنبید، لیوانی با چند قطره ویسکی قاپید. من ترجیح دادم آب ته‌مانده‌ی یخ‌های لیوانم با طعم ویسکی را بنوشم و انگشت‌های کشیده و

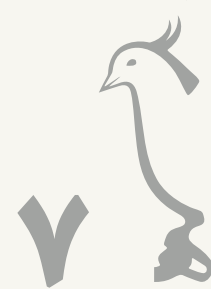


زیبای کامیلا را نگاه کنم که به آهستگی موهای ژان فلیپ را نوازش می‌کرد.

بعد دو ساعت که صدا نیامد، از لای در چراغ‌قوه انداختم و دیدم چند قدمی کلبه افتاده. بیست دقیقه نگاش کردم ببینم تکون می‌خوره یا نه، بالاخره جرئت کردم و رفتم بیرون. باور کنید رفقا! اون زیباترین موجودی بود که تابه حال دیده بودم! توی همون تاریکی هم زیبا بود. رنگش سفید نبود، خاکستری بود و پنجه‌هاش سیاه. به پشت افتاده بود و رد خون ازش روی برفا جاری بود. جرئت نکردم برش گردونم. نمی‌دونم... شاید حس می‌کردم خرس نیست! یک جوری افتاده بود، انگاری یه مرد بود که روی برف دراز کشیده... ولی آدم نبود. آدم هشت فوتی کی دیده؟! بعدش هم، پنجه‌هاش هم خرس بود. گوه بگیرن این ویسکی تموم شد!

سه چهار نفر با هم خطاب به صاحب رستوران که روی یک صندلی دورتر نشسته بود و گوش می‌داد، داد زدند: بطری به حساب من!

او هم بدون وقفه و از ترس این که کلمه‌ای را از دست بدهد، به سرعت دو بطری ویسکی آورد و خودش لیوان‌ها را پر کرد. ژان فلیپ جرعه‌ای بزرگ از لیوان تقریباً پرش فرو داد: فکر کردم شب که کاری ازم برنمی‌آد. بذارم صبح چالش کنم تا برام دردسر نشه. شنیده بودم اگه خرس قطبی بزنی، باید به محیط‌بانی جواب بدی. کاغذبازی و مجوز و سؤال جواب

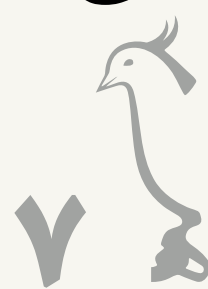


می‌خواد. منم، واقعیتش رمینگتون رو از محلی‌ها بدون مجوز خریده بودم، ترسیدم دردسر بشه. واسه همین فکر کردم صبح اول وقت قبل از این که کسی ببینه، چالش کنم... ولی صبح خرسی نبود!... هیچی نبود! (ولیوانش را سرکشید) توی بهت و حیرت ما کارول گفت: سرکارمون گذاشتی! رو مواد بودی فکر کردی خرس زدی.

یکی از اوکراینی‌ها یواشکی برای بقیه تعریف کرد و بقیه‌شان یک‌هو زدند زیر خنده ولی با نگاه سرد کامیلا زود ساکت شدند. ژان فلیپ به آرامی زمزمه کرد: ولی خون... خون زیاد روی برف‌ها ریخته بود!

حالت تهوع داشتم. هوای گرفته‌ی سالن و مشروب زیاد... و انگار اطرفم را بوی خون گرفته باشد. دست‌هایمان خونی و لباس‌هایمان مرطوب. همه‌مان در همه‌ برف و زوزه‌ی گرگ‌ها که از بیرون به گوش می‌رسید، سکوت کرده بودیم و جرعه‌های نوشیدنی‌مان را فرو می‌دادیم.

گودی خون همون جا مونده بود. انگاری جنازه روی یکی با هلیکوپتر برداشته و برده باشه! نه چیزی روی زمین کشیده شده بود، نه رد خون جایی دورتر رفته بود... شاید به شعاع پنج کیلومتر دورتا دور کلبه‌ها رو خوب گشتم ولی هیچی نبود. آخرش هم برگشتم و روی خونا برف ریختم تا کسی نبینه. نمی‌دونستم برای کلبه‌ها کسی قراره بیاد یا نه، ولی اگه یکی می‌دید، فکر می‌کرد خبری بوده.

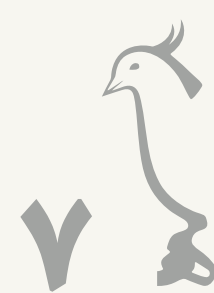


کارول دوباره غرغر کرد: قصه‌ت قشنگ بود ولی من نمی‌گیرمش. معلوم نیست تو جنگل چه قارچی گیر آوردی زدی که تا صبحش همینا رو دیدی. خرس قطبی اون پایین توی کبک؟!... من قصه‌ت رو نمی‌گیرم. های بودی، الانم سرت گرمه.

منم فکر کردم شاید از بی‌خوابی شب قبلش باشه یا هرچی دیگه. رفتم توی تریلر و از خستگی افتادم. با صدای کشیده شدن پنجه به در بیدار شدم و دیدم سگمه. اومد کنارم نشست و زل زد توی چشمام و گفت باید همون شب برم. گفت که نیمه‌شب می‌خوان منو بخورن. گفت همون شب برم. بعدش هم رفت. دیدمش که روی تپه پیش گرگا وایستاده بود و زوزه می‌کشید. انگار همه منتظر بودن نیمه‌شب بشه. منم تریلر رو بستم پشت تراک و یه نفس تا این جا روندم.

ژان فلیپ لحظه‌ای مکث کرد و ادامه داد: گاهی شب‌ها خواب می‌بینم یه پیرمرد ریش سفید و قد بلند توی برفا گیر کرده و لباساش همه خونی‌ه و از من کمک می‌خواد ولی من به جای این که کمکش کنم، از ترس بهش شلیک می‌کنم...

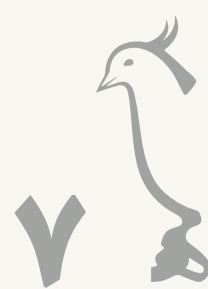
سکوت طولانی شد. ژان فلیپ با نگاهی مات و بی‌احساس به لیوانش خیره شده بود. سر کامیلا روی شانه‌ی او بود و دستانش دست چپ مرد کبکی را مشت کرده بود. دنی به کامیلا نگاه می‌کرد و دیمیتری با چشم‌های بسته چانه‌اش را به بطری تکیه داده بود. اوکراینی‌ها همچنان پچ‌پچ می‌کردند



و الیشیا خروپف می‌کرد. صدای مرد صاحب رستوران بلند شد: بسه دیگه... رستوران تعطیله. ساعت از یازده هم گذشته...

چند دقیقه بعد با دیمتری در پناه پلکان جلوی اتاق‌هایمان ایستاده بودیم و سیگار آخر شب را می‌کشیدیم. کولاک برف کمتر شده بود و شدت سرما هم به نظر کمتر می‌آمد. پرسیدم: تو حرف‌هاش رو باور می‌کنی؟

دیمتری پکی عمیق زد و سرش را به نشانه‌ی تأیید تکان داد: من این داستان رو یکبار دیگه از ژان فلیپ شنیدم. وقت داشتم بهش فکر کنم و یه چیزایی هم اتفاق افتاده که با داستان این یارو جور در می‌آد... بذار برات یه چیزی رو بگم که شاید نشنیده باشی. اینویت‌ها (بومی‌ها) برای خودشون یک جور دین دارن. یک سری خدا و این طور چیزا. یه خدای شکار دارن به اسم نانوک. شکل یه خرس قطبیه. برای نانوک قربانی می‌کنن، چون فکر می‌کنن اون بهشون قدرت شکار می‌ده یا شکارچی‌هایی که بیش از حد شکار می‌کنن یا بی‌رحم هستن رو مجازات می‌کنه. میدونی از اون تاریخی که ژان فلیپ این جا اومده، یک اتفاقاتی توی مدار بالای شصت درجه افتاده. یخ‌ها دارن آب می‌شن. خرس‌های قطبی برای این که نمی‌تونن شکار کنن، دارن از گرسنگی می‌میرن. یک سری از پرنده‌های مهاجر از سفر کردن دست کشیدن و توی همون محل‌هایی که تخم می‌داشتن، می‌مونن. ماهی‌ها کم شدن.

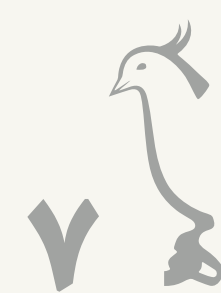


شکار کردن برای بومی‌ها خیلی سخت شده... شاید هم همه‌ی اینا واقعاً به تغییرات اقلیمی ربط داره... شاید هم یکی نانوک رواشتباهی کشته! می‌دونم فکر می‌کنی حرف‌هام گوه‌گاوه هم نیست، ولی من حس بدی دارم و می‌ترسم توی کارگاه اتفاق بدی بیفته. برگشتنی با رئیس صحبت می‌کنم ردش کنه بره!

شب درست نخوابیدم. الکل زیاد خوابم را سبک می‌کند. حوالی ساعت دو صبح از اتاق بیرون آمدم و جلوی در توی تاریکی سیگار کشیدم. آن موقع شب، از چند اتاق آن‌ورتر صدای حرف زدن کامیلا و ژان فلیپ می‌آمد و بین جمله‌ها فقط فحش‌های آبدارش قابل تشخیص بود.

فردای همان روز موفق شدیم به کارگاه برگردیم و قبل از غروب، ژان فلیپ را دیدیم که تریلر را به تراک کهنه‌اش وصل می‌کند. همگی به غیراز هنک و کامیلا دورش جمع شدیم و برایش آرزوی موفقیت کردیم و بعد از رفتنش کلی با داستان خرس شوخی کردیم.

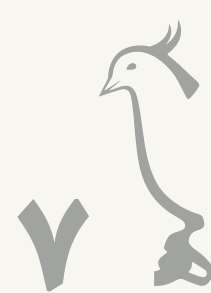
روزهای بعد و اتفاقات بدتر هم در راه بود! اوایل بهار، کارگاه ساختمانی ما توسط پلیس تعطیل شد و ما را بیرون کردند اما خبر قبل از آن‌ها در کل منطقه پیچیده بود. دیمیتری خودش تعریف کرد که جسد کامیلا را کنار ردیف توالت‌های موقتی ته کارگاه دیده که حیوانی وحشی سینه‌اش را شکافته و قلبش را از جا کنده بود. یکی از کارگران هم قسم می‌خورد؛



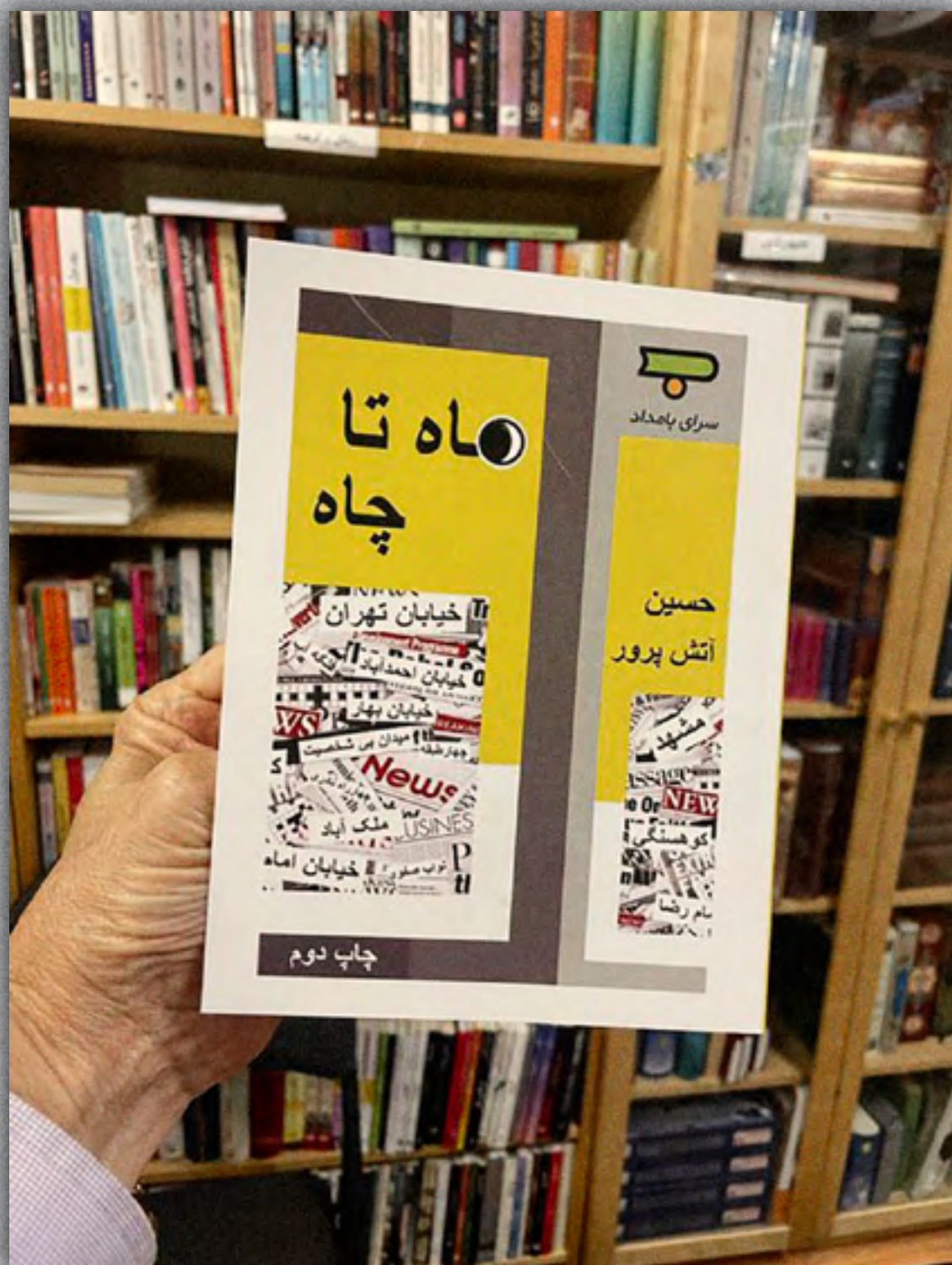
خرس قطبی سفیدی با پوزه‌ی خونی دیده که به سمت جنگل می‌دویده ولی کسی حرفش را باور نمی‌کرد، چرا که آن موقع سال و در آن محدوده کسی خرس قطبی ندیده بود. هنک با ارتباطاتی که داشت، در کارگاه دیگر کار گرفت و چون من تنها کسی بودم که می‌توانستم اخلاقیات را تحمل کنم، مرا هم با خود برد و من تا دو ماه بعد از خودکشی او در کارگاه ماندم و بالاخره کاری در تورنتو پیدا کردم و شمال غرب را ترک کردم. بعدها شنیدم که کل کارگاه و اطرافش در آتش‌سوزی‌های طبیعی سوخته و از بین رفته.

پانویس‌ها

۱ رمینگتون ۷۰۰: تفنگ شکاری معمول برای شکارچیان در آمریکای شمالی



ماه تا چاه
نویسنده: حسین آتش‌پرور
انتشارات: سرای بامداد (تورنتو)
سال انتشار: چاپ دوم - آذر ماه ۱۴۰۲



یگانگی تراژدی و کمدی در نقطه‌ی اوج

شگردهای نو در نهایتِ داستان ماه تا چاه نوشته‌ی حسین آتش‌پرور

رضا عابد

حسین آتش‌پرور در آثار منتشرشده‌اش همواره سعی کرده ذهن و زبان نویسندehای نوگرا را به نمایش بگذارد. او به سبب روح جستجوگرش در نوشتن یک اثر داستانی، آنچه مد نظر قرار می‌دهد، چگونه روایت کردن و پرداختن به عنصر داستان است. برای او، بهره بردن از تکنیک و سبک و سیاق کار اهمیت دارد. از این منظر، آتش‌پرور بیش از هرکسی آگاه است که همواره آن چیزی که به اثر تشخص می‌دهد و برای داستان اعتبار ادبی می‌آورد، سبک کار و پرداخت اثر و نحوه‌ی روایت است، نه صرف داستان و موضوع آن. بنابراین می‌توان نوشت که تمام کوشش او در حیطه‌ی ادبیات داستانی، گرایش به سمت‌گیری از مضمون به شگرد ادبی بوده است که این مهم در آثار داستانی او نمودی بارز داشته و بیش از همه در سه‌گانه‌اش، خیابان بهار آبی بود، چهارده‌سالگی بر برف و ماه تا چاه به چشم می‌خورد. هر سه‌ی این رمان‌ها را آتش‌پرور با توسل به تجربه‌گرایی نو و تخیلی عالی، با ایجازی درخور و نوآوری در زبان داستان، بر بستر آشنایی‌زدایی همراه با کنایات و تشبیهات و بهره بردن از نمادهای موجود و بر ساخته نوشته است. در هر سه اثر، با توجه به اشتراکاتشان، وجه داستانی و فضای فرمیک و نوآورانه‌شان برای پیش بردن سیر حوادث با بهره‌گیری از زمان سیال در جغرافیا و بومِ مشخص اتفاق افتاده‌اند. این مکان جغرافیایی، نظر به خاوران کشور با مرکزیت بخشیدن به شهر مشهد است. در رمان مورد بحث، ماه تا چاه که یکی از این سه‌گانه‌هاست، او

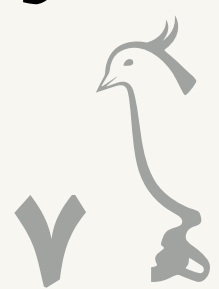


از همان شروع دست به جلوه‌گری تازه‌ای می‌زند که در نمایه و فهرست، تکلیف خود را با خواننده مشخص‌تر کند. همان ابتدا به خواننده این ندا را می‌دهد که با یک رمان از دست دیگر و نویسنده‌ای خاص روبه‌روست. به عبارتی، در اثر پیش رو، از روایت خطی در داستان خبری نیست و خواننده نباید برای هضم داستان به دنبال راحت‌الحلقوم باشد. انتخاب عنوان‌های تازه و نو با توسع به جنبه‌ی دیداری و چاشنی شاعرانه‌ی دور از ذهنِ مألوف و عادت‌زده، از تمهیدهایی هستند که نویسنده در نمایه‌بندی به آن دست یازیده است تا عنوان فصل‌ها را به نمایش بگذارد. فصل‌هایی که غالب‌شان در رو ساخت زبانی خود گسست دارند و گزاره‌هایی قاعده‌مند نیستند و در همان نظر اول برای ایجاد ارتباط نظم‌ی و ارگانیک با یکدیگر مشکل دارند. اشاره به پاره‌ای از آن‌ها شاهی بر این مدعاست: هنوز داستان مکان مشخصی ندارد، تخریب ساختمان داستان از طرف کمیسیون ماده‌ی صد، خاب، خیابان راهنمایی را بیدار کرده بود، آهسته با کودکی‌ها از خیابان کوهسنگی فاصله می‌گیرم، خواننده‌ی عزیز، سفر چرخ به چاه، آبی ماه، اگر قرار بود یادگارها، مصاحبه‌ی نه به شرق، نه به غرب با میرغضب و...

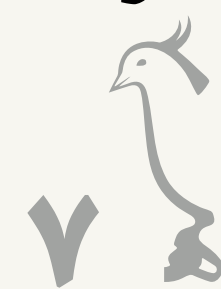
همین شروع غریب، خواننده را متوجه‌ی عزیمت‌گاه کار نویسنده می‌کند که می‌خواهد متن خود را از قسم دیگری عرضه دارد و بنای خرق عادت را از ابتدای کار گذاشته است.



نویسنده در همان عنوان‌های فهرست با تمهید ادبی و هنری در بعد از بخش خیابان امام رضا، با وارونه خوانی و سنگر گرفتن پشت آشنایی زدایی، از عدد ۸ به عدد ۱ می‌رسد که برای خواننده‌ی جدی و تیزبین، این سفر وارونه‌ی واژگان رها شده در نمایه‌ی کتاب، زمانی بیشتر جلب توجه می‌کند که آن را در هم‌پوشانی با آن سفر درونی و بیرونی تنیده شده در سیر داستانی کتاب به وقت خوانش قرار می‌دهد که در محتوای اثر با جنبه‌ی در زمانی شکل گرفته است. در راستای این اتفاق و یکی شدن خواننده و متن است که این دریافت حاصل می‌شود تا همه‌ی گزاره‌های شکل گرفته از چیزهای پیش پا افتاده و به ظاهر ملموس و در دسترس متن داستان، قرار است از ساده‌سازی‌ها و کلیشه‌پردازی‌های مرسوم بگریزند و به ساختمان اثری کمک کنند که دارای روحی چندلایه و پیچیده بوده که از گذشته‌ی داستان نویسی ما مایه گرفته است و با تداوم بخشی به سنت برجای مانده از رمان‌های پیشین، نضج و قوام یافته و به نوبه‌ی خود می‌خواهد پاسخ مناسب را هم به آنان بدهد که این همان اضطراب تأثیری است که هارولد بلوم؛ منتقد و روانشناس بزرگ آمریکایی به آن اشاره دارد و وضعیت شاعر یا نویسنده‌ی پسین را در مقام پسر در نزد شاعر یا نویسنده‌ی پیشین در مقام پدر برجسته می‌سازد. بلوم به این اشاره دارد که شاعر یا نویسنده‌ای که ایده یا مضمونی را از شاعر یا نویسنده‌ی قبلی اخذ می‌کند، همواره نوعی مکانیسم دفاعی در نزد خود دارد که از اضطراب

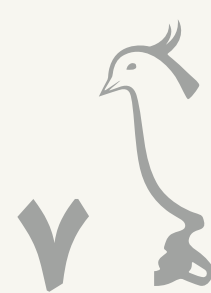


عمیق او نشأت می‌گیرد و این می‌تواند اضطراب تأثیر خواننده شود و این که شاعر و نویسنده‌ی پسین دچار این اضطراب در مقام پسر، همواره به بدخوانی آثار نویسنده یا شاعر پیشین در مقام پدر دست می‌زند و این چنین است که در دامن آثار گذشته و با بدخوانی آن‌ها، آثاری خلق می‌شود. با توسل به این نظر هارولد بلوم، نسبت رمان حسین آتش‌پرور با رمان‌های خلق شده در قبل، می‌تواند مشخص شود و دغدغه‌ی او برای نوشتن به گونه‌ای دیگر بر پایه‌ی بدخوانی عیان شود و این که چرا آتش‌پرور از همه‌ی عناصر بر سازنده برای یک رمان، در این کتاب بهره می‌گیرد و تلاش می‌کند اثری نو عرضه کند و با تمسک به عناصر داستانی و ادبی سبک‌هایی چون رئالیسم، فراواقعیت، فراداستان - شکل گرفته بر پایه‌ی عدم قطعیت و موقتی انگاشتن امور که به وضعیت خود به مثابه‌ی یک شی مصنوع توجه می‌کند - پست مدرنیسم و...، رمان خود را شکل نهایی می‌بخشد که بخشی از همان پروژه است. او همچنین در رمان خود با استفاده از نمادهای شخصی و عمومی و بخشیدن بیان استعاری از طریق روایتی تودرتو، به یک هم‌ریختگی شکل و ساختار زبان در نحوه‌ی روایت رسیده و با استفاده از پرش‌های زمانی و تقسیم و شکستن آن‌ها با انتخاب زاویه دیدهای مختلف، داستان را پیش برده و در جای جای آن هم، با نمایشی کردن متن و شکسته‌نویسی و شکستن زبان معیار و عدم پای‌بندی به قواعد و استفاده از ناداستان‌های خلاقانه و زبانی شاعرانه



و... متن را به سرانجام می‌رساند. همه‌ی این موارد، حکایت از کاربست شگردهای نو دارد و در نهایت، داستان ماه تا چاه را به عنوان یک متن باز در جایگاهی قرار می‌دهد که از ویران‌سازی متن‌های قبلی بر ساخته شده است و خود هم با گشودگی‌اش برای ویران‌سازی خود به پای متن‌های داستانی بعدی، برخاسته است.

تراژدی و کمدی به عنوان شاخص‌ترین جلوه‌های هنر از دیرباز تا کنون مخاطبان خود را داشته است و در تاریخ بشری، این اقوام و ملل گوناگون بوده‌اند که با فرهنگ و سنن مختلف خود، با این دو ژانر ارتباط برقرار کرده‌اند. اگرچه این دو براساس فرم و محتوا با هم تفاوت دارند و یکی به شرایط نابه‌سامان و بغرنج و پیچیده‌ی انسان می‌پردازد و دیگری بر وضعیت غریب و مسخره و خنده‌دار انسان انگشت می‌گذارد، اما در سیر تطور تاریخ و هرچه بیشتر به جلو گام می‌گذاریم، می‌بینیم که این دو گونه‌ی ادبی بیش از پیش به هم نزدیک شده‌اند و فلاسفه و هنرمندان برجسته، این دو را کنار هم و در ادغام با یکدیگر به خدمت گرفته‌اند. پاسخ کارل مارکس در هجدهم برومر به هگل که جایی مطرح کرده بود: شخصیت‌های بزرگ در طول تاریخ دوباره تکرار می‌شوند و... در این زمینه با نقل به مضمون خواندنی است. او در آن پاسخ تأکید می‌کند: هگل فراموش کرده است که بگوید اگر قرار باشد تکرار شوند، یکبار به صورت تراژدی و دیگر بار



به گونه‌ی کمدی تکرار می‌شوند.

در رابطه با ادغام این دو گونه، ساموئل بکت نویسنده‌ی بزرگ و یکی از سردمداران تئاتر ابزورد (که در آن کمدی و تراژدی با هم تلفیق می‌شوند) بیانی زیبا دارد: تراژدی در اوج خود با کمدی یگانه می‌شود و...

حسین آتش‌پرور از همان شروع کتاب به این وضعیت توأمان تراژیک و کمیک نظر دارد و این که چگونه این دو در کنار هم اوج می‌گیرند و با تلفیق و ادغام خود، وضعیت پیرامونی جامعه را به نمایش می‌گذارند. به قول اسلاوی ژیزک، در کتاب خواست ناممکن؛ انسان، این موجود بسیار عجیب و غریب و انگار بیگانه روی زمین را با همه‌ی درون و بیرون اعجاب‌آورش به تصویر می‌کشد. ژیزک در کتاب مورد بحث، انسان معاصر را این گونه معرفی می‌کند که رفتاری دوگانه دارد. ضمن این که به شکلی اعجاب‌آور دست‌ها و انگشت‌های خود را تکان می‌دهد، به نوعی هم افلیج و ناتوان است. او علت این ناتوانی را پاسخ می‌دهد: چون ذهنش آزادی‌های نامطمئن و محدودیت‌های وحشی دارد. او ظاهراً در میان دیگر حیوانات به عنوان موجودی تکامل یافته است که از دیوانگی زیبایی به نام خنده هم بهره می‌برد. او هم‌زمان هم به رازهایی درباره‌ی جهان پی برده که دیگر موجودات از آن بی‌خبرند و هم می‌تواند افکار خود را طوری پنهان کند که انگار در محضر ناظری برتر قرار دارد و از این منظر احساس شرم

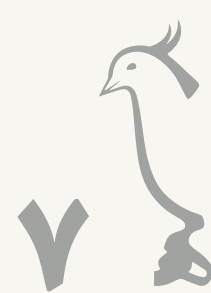


هم بکند. او باز می‌نویسد: این سبک زندگی، خاص شبکه‌ای انبوه از اعمال روزمره‌ی انسان‌ها است؛ از نحوه‌ی خوردن و آشامیدن گرفته تا آواز خواندن، عشق ورزیدن و ارتباط با مراجع قدرت... ما سبک زندگی خود هستیم. تصدیق این‌که همه‌ی ما، هرکدام به شیوه‌ی خود، دیوانگانی عجیب و غریب هستیم، این امید را به وجود می‌آورد که بتوانیم در کنار هم هم‌زیستی مطبوعی را تجربه کنیم و...

حسین آتش‌پرور در رمان خود، این وضعیت دورمانده از شرایط طبیعی انسان معاصر را که از عمق بحران جوامع جهانی حکایت دارد و در جامعه‌ی هنجارگسسته‌ی ما، شق آن مضاعف گشته است، در هرکنش و واکنش، شرایط توأمان کمیک و تراژیک را از همان سطرهای نخست رمان به تصویر می‌کشد و در جای‌جای فصل‌های مختلف دنبال می‌کند.

... سواره‌روی خیابان امام رضا دیوانه‌وار، خروشان می‌دود. مجنون‌وار می‌رود. مغناطیسی او را به خود می‌کوبد و پیاده‌ها، آن‌هایی که ایستاده‌اند، خون‌گریه می‌کنند. مادرها در حاشیه‌ی رودخانه جمع شده‌اند و گریه سر داده‌اند. گریه‌ای که در خیابان امام رضا خروشان است. صدای دعا و صلوات مادرها جاری است. قدم‌به‌قدم شربت می‌دهند. رزمنده‌ها هیچ نمی‌گویند. فقط با تبسم حرف می‌زنند. بلندگو با صدای حاج صادق آهنگران سوزناک می‌خواند:

سوی دیار عاشقان، سوی دیار عاشقان



رو به خدا می‌رویم، رو به خدا می‌رویم... (ص ۱۶)

ادغام وضعیت‌های تراژدیک و کمیک در رمان ماه تا چاه بسامدی زیاد دارد و در بسیاری موارد هم برسازنده‌ی طنزی است که با بهره بردن از صناعات بلاغی، به آیرونی یا همان چهل جعلی پهلوی می‌زند که در لابه‌لای سطور به چشم می‌خورد. این طنز برآمده از وضعیت ادغام دو عنصر توأمان در گسترش خود را تسری می‌دهد به خیابان‌ها و میادین و... از طریق جان‌بخشی که خود نویسنده-راوی هم به این امر اشاره دارد و در ص ۹۳ کتاب می‌نویسد: تا حالا شخصیت‌هایم انسان بوده‌اند، چه اشکال دارد حالا شخصیت‌هایم خیابان باشند؟ آتش‌پرور می‌نویسد تا برسد به وضعیتی دیگر که تراژیک-کمیک است و حکایت از رنگ‌باختگی هویت دارد و تلاشی و تباهی‌ای که تماماً محصول جامعه‌ای است قرار گرفته در وضعیت ماکیاولی.

فلکه‌ی برق سرش را بالا گرفت. به پرچم‌های رنگی که در باد تکان می‌خورد و به نورهای چراغانی که رنگی خاموش و روشن می‌شد، خندید. میرغضب طناب به گردن گل‌کاری برق انداخت. آن را خوب محکم و در حضور دادستان محترم و سایر مقامات، امتحان و به راننده‌ی جرثقیل اشاره کرد. فلکه‌ی برق از جا کنده شد. باد دست و پای قطع شده، رعشه‌ای به جان‌ش افتاد.



اورا بالا کشید. لخت و عور بالا رفت و لرزید. به یکباره تکان سختی خورد. بعد شل شد و به خود و میدان و اعدام شاشید.

همین طور و به همین شکل سایر گل‌کاری‌های مشهد را از شنبه تا پنجشنبه، قانونی، به شرح زیر، طبق برنامه اعدام و جمعه را هم تعطیل اعلام کردند:

شنبه: فلکه‌ی برق

یکشنبه: فلکه‌ی ضد

دوشنبه: فلکه‌ی سوم اسفند (ده دی)

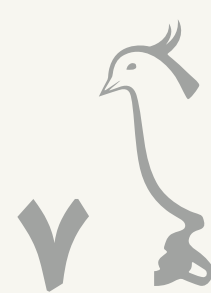
سه‌شنبه: فلکه‌ی تقی‌آباد

چهارشنبه: فلکه‌ی احمدآباد

پنجشنبه: فلکه‌ی پارک ملت

جمعه: تعطیل رسمی

شکل‌گیری طنز و کمدی در کنار عنصر تراژیک با تمهید پرسونیفیکاسیون که شخصیت‌بخشی و صنعت تشخیص است و در اعدام خیابان‌ها و میادین و... خود را متبلور می‌سازد و ویژگی‌های انسان را به غیرانسان داده است تا از این طریق عمق فاجعه را برساند و با به‌کاربردن طنز و مطایبه، واقعیت و فراواقعیت را به هم کوک زده و یک بیان



گروتسک و وهم‌گونه را ایجاد می‌کند که این بیان در سراسر رمان دیده می‌شود و نویسنده با انکشاف دادن آن به جایی می‌رسد که داستانی را که در دست نوشتن دارد هم وارد این پروسه می‌کند و می‌خواهد برای آن از شهرداری که متولی همه‌ی امور شده است - به جنبه‌ی حاق واقعیت ماجرا و وانمایی توجه شود. مجوز بگیرد.

می‌گوییم: آقای عزیز، ساختمان‌ی به اسم داستان وجود خارجی ندارد.

تقریبین عصبانی می‌گوید: پس یعنی اجرائیات و کمسیون ماده‌ی صد و شهرداری که مرجع قانونی هستند، نمی‌فهمند که حکم به تخریبش دادن؟ (ص ۶۶)

جامعه‌ای که در وضعیت ماکیاولی آلتوسری قرار گرفته و از هنجار خارج شده است، وقتی به تصویر درمی‌آید و با تخیل نویسنده جمع می‌خورد، شاهد شکل‌گیری بیانی تازه می‌شویم و واقعیت داستانی ساخته شده، خود را به شکل دیگری می‌نمایاند. بر این بستر و خیال است که حسین آتش‌پرور گام به گام روش ابداعی خود و نحوه‌ی نگاهش به جهان را در داستان به حرکت درمی‌آورد و به عنوان نویسنده‌ی اثر و راوی داستان در مقام نویسنده - راوی داستان داخل داستان اثر را هم می‌نویسد و با حضور در داستان، شهری را برمی‌سازد که از قالب تهی شده و تباهی سرتاسر او را فرا گرفته

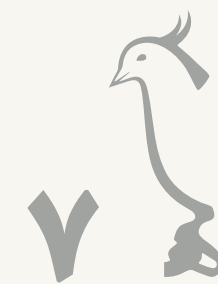


و از جغرافیا و تاریخ پشت سر خود دور افتاده است. شهر به چنان شوره‌زار یأسی مبدل گشته است که دیگر در آن خبری از هیچ نماد یا سمبلی نیست و از این روی، سمبل در بازی زبانی نویسنده مبدل می‌شود به سنبل و... و نویسنده چون انسان خوره‌گرفته‌ای با گام گذاشتن در وادی این سفر همراه فتح‌آبادی که یک بنگاهی و دلال است، خود را در درون رمان رها می‌کند. او یک مسافر تاریخی است که کودکی خود را در دیسفان گذرانده و عمر جوانی تا میانسالی خود را در شهری گذرانده است که حالا دارد تحلیل می‌رود.

نوشتن دوباره‌ی شهر، با پرسه زدن و گشت و گذار در شهر مشهود همراه است و راوی-نویسنده با یادآوری گذشته‌ی شهر و مکان‌ها و افراد و شخصیت‌های تاریخی و زمان برگزیده، یک نوستالژی را در رگ و جان رمان می‌ریزد. او این بیان نوستالژیک را به آن بخش از آرای لکان پیوند می‌زند که مطرح می‌کرد: نوستالژی یعنی بازگشت به وجود کسی که در گذشته زندگی می‌کند، یعنی نوسازی نگاه دیگران. در نوستالژی، ابژه به ما نگاه نمی‌کند؛ دیگری به جای ما به ابژه نگاه می‌کند، نوستالژی یعنی چشم دیگری را وام گرفتن، شاید چشم جوانی خود را به صورت گذاشتن. با اتکاء به این نظر لکان است که متوجه می‌شویم راوی رمان، تمام شهر را با حیات تاریخی‌اش می‌کاود. با شخصیت‌ها، خیابان‌ها، میادین، روزنامه‌ها، حوادث، قتل‌ها و... و در این جستجو که

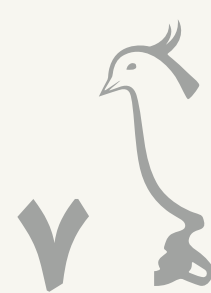


زیر چشم و نگاه دیگری برای کشف حقیقت بر ساخته شده است، دارد خود را به آب و آتش می‌زند تا در دل تاریکی، آن چیزی را کشف کند و بنویسد که فرضی است به نام حقیقت. حقیقت یک شهر که در کشف هنری به صورت رمان نوشته می‌شود و برآمده از کاویدن نویسنده و سفر در جای جای شهر است و این سفر که در پاره‌ای مواقع همراه کردن یک فرد دیگر برای کشف آن فرض حقیقت در دل تاریکی است و تمام ذهن و زبان کاراکتر اصلی رمان یعنی راوی را انباشته است، در واکاوی لایه‌مندی‌هایش از جنبه‌ای هم می‌تواند ما را هدایت کند به کهن‌الگوی سفر قهرمان که از منظر روانشناسی یونگ قابل تبیین بوده و ناظر است بر رفتارهای تکرار شونده‌ای که الگوهای از پیش تعیین شده دارند و در زندگی روزمره هم تجربه می‌شوند. این موارد، همه از نگاه راوی-نویسنده برمی‌خیزد که با کنش‌مندی در داستان، از مرحله‌ی گذشتن از آستانه‌ی بازگشت برمی‌گذرد تا ارباب دو جهان شدن را بدوزد بر آن قامت و اندازه‌ای که این کهن‌الگوها از آرای جوزف کمپل در کتاب قهرمان هزارچهره برمی‌سازند. کاویدن و جستجویی که نویسنده برای کشف متن و اثر، نه خلق متن و اثر پی می‌گیرد. همان کشفی که با توسل به طنز در رابطه با کاویدن حوادث و قتل‌ها و روزنامه‌ها-بازی‌های زبانی با روزنامه‌ها و ریختن طنز در کالبدشان، بسیار خواندنی است و در رمان برای خود حکایتی مفصل دارد- صورت‌گرفت و حقیقت داستانی با آن ساخته شد.



قرار گرفتن در جامعه‌ی آنومیک را - به آن تعبیری که امیل دورکیم در کتاب خودکشی خود طرح کرده است که حکایت از فروپاشی اجتماعی دارد و عدم وابستگی شخص به جامعه را تعریف می‌کند و در نهایت به چند پاره شدن جامعه می‌انجامد - در بخش‌هایی از رمان شاهدیم و قانون بی‌قانونی و خواستن سیرناشدنی؛ دو تعریف برای آن جامعه‌ی از هنجار خارج شده را به راحتی می‌توان در رمان پی گرفت که نمود خود را در این پاساژ، مرتبط با قتل‌های زنجیره‌ای نشان می‌دهد و یک بیان استعاره‌ای را هم شکل می‌دهد تا ذهن و زبان خواننده معطوف شود به همه‌ی قتل‌هایی که در ادوار تاریخ صورت گرفت و در کشور ما هم همواره حربه‌ای بوده است در دست صاحبان قدرت که با یاری گزمه‌گان خود انجام داده‌اند.

در ماه تا چاه خواننده رمانی را در دست گرفته است که در بخش‌های بسیار، فاقد عناصر بر سازنده‌ی رمان به تعبیر متعارف است. او حس می‌کند هیچ‌گونه حادثه یا رخدادی دندان‌گیر همراه با گره‌افکنی، تعلیق و... را شاهد نیست و شخصیت‌پردازی در آن هم دچار فعل و انفعال شده و دیگر به آن معنای مدرنیستی خود را نشان نمی‌دهد. نویسنده در بسیاری از فصول به سراغ خیابان‌های شهر رفته و با آن‌ها به سان یک شخصیت به گفتگو می‌پردازد و آن را در جان رمان می‌ریزد. او با نام بردن از خیابان‌ها، میدان‌ها، کوچه‌ها، محلات و با انگشت گذاشتن بر تباهی که یکی از بن‌مایه‌های



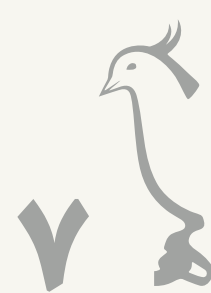
اساسی رمان است، بر بی‌هویتی همه چیز گواهی می‌دهد و درعین حال تلاش می‌کند به دنبال بازیابی آن جانی باشد که گریخته است و سیمایی مبهم از رد او بر جای مانده است. پس برای نویسنده چاره‌ای جز نوشتن نیست. نوشتن برای شکل دادن به متنی باز که بر ویرانی متن‌های پیشین قرار می‌گیرد و خود هم در پروسه‌ای با نوشته شدن، خود را در معرض قضاوت قرار داده و به ویرانی خود کمک کند.

در روانکاوی، همواره میل من، میل دیگری محسوب می‌شود و آن دیگری بزرگِ لکانی در این جا خود را در هیئت کوچه‌ها و محله‌ها و خیابان‌ها و میادین و... نشان می‌دهد و به طریق اولی شهر مشهد را نشانه می‌گیرد و بر سازنده هویت است و در کنش داستانی خود به نویسنده-راوی زل زده است که تا به سان آینه‌ای باشد که میل را منعکس می‌کند و همچنین راوی چشم دوخته به خود را. از منظر دیگری هم با توسع به آرای لکان می‌توان آن دیگری بزرگ را در درون راوی هم جست که با او سر سازگاری تام و تمام نداشته و در مواردی بیگانه می‌نمایاند. همان که سیال و لغزنده است و هر لحظه چهره عوض می‌کند و این راوی-نویسنده است که نمی‌تواند از ابژه بگریزد یا تخطی کند. او تلاش می‌ورزد خیال خود را از دیگری بزرگ راحت کند و با تخطی نکردن از میل آن دیگری بزرگ که به مثابه‌ی آینه برای او عمل می‌کند، رضایت او را فراهم سازد و این رضایت گویا با نوشتن او حاصل می‌شود؛

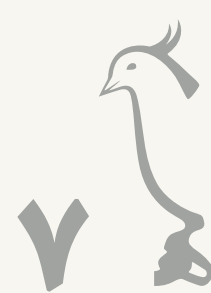


در کنش و واکنش. و این همان تقابل دوتاییِ شکل گرفته است و این که او خیره می‌شود به جسم و جان اشیای جان بخشی شده تا مبادا او را استیضاح کنند. رضایتِ دیگریِ بزرگ است که رضایتِ راوی را به دنبال دارد و این رضایت ایجاد نمی‌شود جزء با نوشتن. و چاره در داستان، دست به دامن فردی دیگر شدن است که بنگاه معاملاتی دارد و از صنف مشخصی در جامعه‌ی سترون ماست و خود حضور او در رمان، برانگیزاننده‌ی طنزی تازه است.

نویسنده-راوی تمام انرژی خود را در کتاب، مصروف نوشتن دوباره‌ی یک شهر با تمام انضمام‌هایش کرده است. آتش‌پرور با درک این نکته که زبان هر اثر به عنوان یک میانجی، هیچ‌گاه یک امر شخصی و انحصاری نبوده، بلکه یک عامل اجتماعی است که در متن شکل می‌گیرد و جاری و ساری می‌گردد، بر این امر آگاه است که کلام یا نوشته، مستقل از وجود گوینده یا فاعل حیات می‌یابد و دیگر به تفسیر گوینده وابسته نیست و تفسیر گوینده تنها می‌تواند در کنار سایر تفسیرها به حیات مستقل خود ادامه دهد و عرصه‌ی تفسیر را گسترده‌تر کند. او با رجحان نوشتار بر گفتار به غیابی در متن اندیشه می‌کند که تا مدت‌ها به سبب مساوی پنداشتن عالم هستی با پدیده حضور، همواره مورد غفلت و بی‌توجهی قرار گرفته شده بود. او در متن خود تمام در زمانیه‌ای داستان را با هم زمانیه‌ها جمع زده، کل نوشتار را به عنوان یک ساختار عرضه می‌کند که

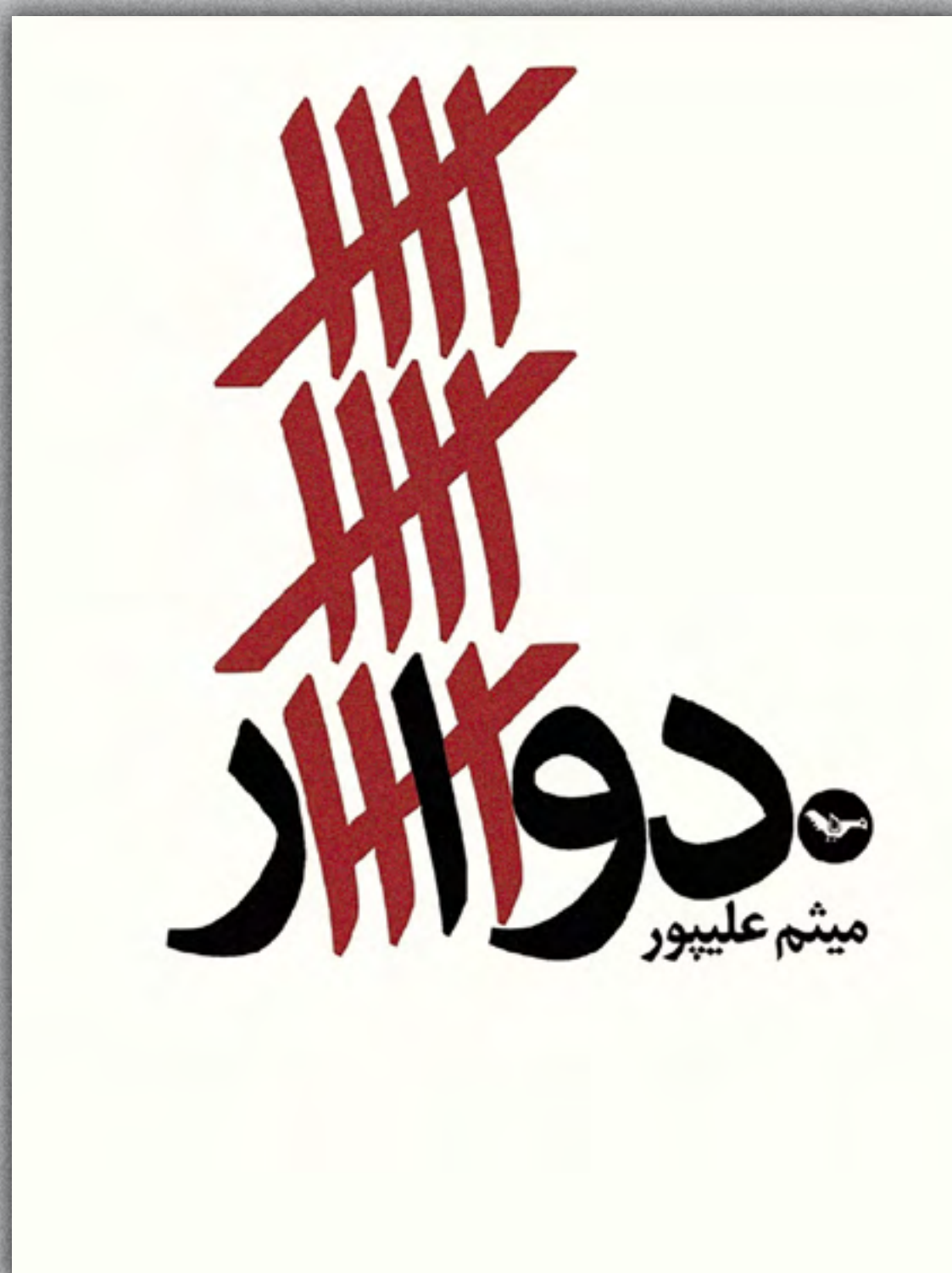


متنی است گشوده و باز. او با تمهیدهایی درخور سعی داشته است دال‌های داستانی در متن پیش روی خواننده، کمتر بر مدلولی چفت شوند و دلالت معنایی پیدا کنند. نویسنده با تمسک به عدم قطعیت در بیان و حرکت بندبازانه‌ی زبانی بر بستر زمان‌پریشی هر دال، داستانی را به دال دیگری پرتاب کرده و با تداوم بخشی به این حرکت داستانی، بر تباهی و بی‌هویتی صحنه می‌گذارد تا نوشته همچنان باب تفسیرهای گوناگون را در خوانش‌های متعدد باز کند و متن گشوده‌ی خود را پیش روی خواننده‌های آتی قرار دهد که این خود حرکتی نو در داستان‌نویسی معاصر است.



آیا رمان توان خیال کردن آینده، آن آینده‌ی پیش‌بینی‌ناپذیر را دارد؟! می‌تواند از سیل آدم‌های در راه آیندگان حرف بزند؟ دوار، شاید یکی از این دست رمان‌ها باشد!

رمانی که از دل کندوکاو در باقیمانده‌های جنبش سبز ایران نگاشته شده اما گویا به دو دهه‌ی بعد، به زنانی که قرار است در تابستان سال ۱۴۰۱ خیابان‌ها را به تسخیر خود درآورند، چشم داشته است، بی‌آن‌که دیده باشندشان، تنها به مدد خیال. با این حساب، دوار می‌تواند رمانی پیشگو باشد.



نگین شکسته و صدملک سلیمان

نگاهی به رمان دوار نوشته‌ی میثم علیپور

مهدی معرف



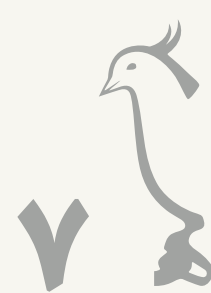
داستان درباره‌ی؛ م.عین، خبرنگاری ایرانی است که تنش در لندن زیست می‌کند اما مثل تمام مهاجران، تمام تبعیدشدگان، تمام جلای وطن‌کردگان این جغرافیا، در مختصات دیگری؛ در مملکت ذهنش، در جنگل خیال وطن زندگی می‌کند.

م.عینی که در بحبوحه‌ی اعتراضات خیابانی ۸۸، از زندگی مرفه‌اش در لندن دل می‌کند و به ایران می‌آید تا پس از سال‌ها، این بار از وطنی که خوب می‌شناسدش خبر بسازد، بی‌آن که بداند دست حوادث تا کجا او را با خود خواهد برد و این آغاز سفر م.عین است.

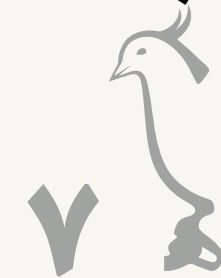
دوار روایتی سرراست و خطی ندارد، خواننده‌ای بازیگوش و هم‌زمان جدی می‌خواهد تا از فراز ابرهای آسمان، کوچک و بزرگ شدن مرزها، جنگ و گریزها و کوچ‌های بسیار، همه‌ی رانده‌شدگان خاورمیانه را نشانش بدهد. مکان ثابت در نیمی از رمان، زندان است و بخشی بزرگ از داستان، از خلال گفت‌وگوهای م.عین با بازجو یا همان دوست دوران کودکی‌اش شکل می‌گیرد. تک‌نویسی بلندی که انگار م.عین درباره‌ی خودش، والدینش، شهرش و زندگی‌اش برای بازجو می‌نویسد.

رمان با جذابیت نثر و داستان پرپیچ و خم، از دل جنبش دانشجویی تاملی شدن صنعت نفت، از دانشگاه تهران تا خیابان‌های لندن را شخم می‌زند تا تاریخ معاصر ایران را این بار جوری دیگر بازگو کند، از زاویه‌ی دید حذف‌شدگان، ناپدیدشدگان.

دوار، رمانی است که به رابطه‌ی تن و محیط، فراوان می‌پردازد. در این کتاب، جغرافیا در جایی بیرون از مکان خود شکل می‌گیرد. برای مثال خانه‌ی پدری در لندن، رنگ‌وبویی کاملاً ایرانی دارد. شکلی از ایران که طی سالیان و قرن‌ها نهان و دست‌نیافتنی مانده است. انگاری تمامیت آن چیزی که درون مرزهای ایران سانسور شده بود، حالا در لندن و در خانه‌ی



پدري از حلقه‌ي نهانش بيرون مي‌آيد. كلمه‌ي شهرستان در اين كتاب، اسم عام نيست، بلكه نام يك شهر است. ميم. عين و شيث مشغول كشف رابطه‌ي اندام و شهر شهرستان مي‌شوند و براي هر بخش، اسمي انتخاب مي‌كنند. رود را رگ‌هاي شهر مي‌نامند كه به جنگل مي‌رسد و جنگل را هم شش‌هاي شهر مي‌خوانند. يك تن‌وارگي از محيط. از اين‌روي، سلول زندان هم در اين رمان مي‌تواند نشانه‌اي از زهدان باشد. در اين رابطه‌اي كه ميان تن و محيط شكل مي‌گيرد، ميم. عين نوعي از جاماندگي را تجربه مي‌كند. به گونه‌اي كه به نظر مي‌آيد او هميشه حسرت جاماندگي يا عقب‌ماندگي را مي‌خورد. براي مثال؛ جاماندگي از مرگ در انفجار هتلي بين‌المللي در بمبئي كه شيث در آن كشته مي‌شود و ميم. عين مصون مي‌ماند. همچنين او از مرگ پدرش، دير آگاه مي‌شود و به خاكسپاري نمي‌رسد. گويي كه او هميشه يك گام از مرگ عقب است. در ادامه‌ي كتاب، رابطه‌ي تن و محيط پيچيده‌تر هم مي‌شود. رابطه‌اي كه با جابه‌جايي گره مي‌خورد. جابه‌جايي‌ها نقشي در داستان ايفاء مي‌كنند كه همه چيز را دربرمي‌گيرد. جابه‌جايي آينه، نقطه‌ي ديد را عوض مي‌كند. آينه‌هاي كوچك كه انگار بازنماي روايت فيل در تاريخي هستند. يعني هر جا كه قرار مي‌گيرند، تنها مي‌توانند بخشي از بدن را نشان دهند. بخشي از بدن يا بخشي از جغرافيا را. تنها در خانه‌ي پدري و در اتاق آينه است كه ميم. عين و شيث چندين و چندبار در آينه‌ها و به شكل كامل تكثير مي‌شوند.



رمان، هویت را با این جابه‌جایی‌ها نشان می‌دهد. همچون مرزهایی تغییر یافته. به تعبیری درست‌تر، ایرانی تغییر یافته؛ ایران مرکزی و جنوبی و غربی و شرقی.

خانه‌ی پدری

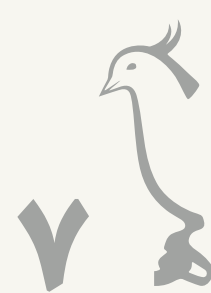
بخش وسیعی از روایت دوار در سفر و حرکت می‌گذرد. در سفر هوایی، مرزها را می‌توان دید و در سفر زمینی، کوه‌ها و دشت‌ها را. در هر دو سفر، خوابی همراه با کابوس و آشفتگی وجود دارد. طی طریقتی که روایت، مرتب به آن باز می‌گردد. میم. عین در سفر به حفره‌ها و غارها و تونل‌های زیادی که درون کوه می‌بیند، توجه می‌کند. همانندسازی جغرافیا و بدن در این جا هم دیده می‌شود. گویی حفره‌ها و غارهای درون کوه، در مقایسه، برابر مقعد یا واژن قرار می‌گیرد. مثالش روایتی است که از مش پطرس می‌خوانیم.

خانه‌ی پدری در لندن، همچون بهشتی منفک‌شده و جدامانده است. مثل جهانِ مُثُلِ افلاطون و همچنین تصویری از قصر سلیمان. نمادی از قدرتی چیره و عالم‌گیر. رودی که خنکای آبش احساس می‌شود، اما وقتی از روی آن عبور می‌کنی، پایت خیس نمی‌شود. این بخش، ارجاعی است به آیه‌ای از قرآن، که به عبور بلقیس از رودِ قصرِ بلورین سلیمان اشاره دارد. از همین جنبه، می‌توان ملکه‌ی سبا را در داستان سلیمان با ملکه‌ی بریتانیا در این کتاب قیاس



کرد. در این همانندی، انگار که بریتانیا با همه‌ی جغرافیای ابری و مه‌آلودش، سرزمینی از ملکه‌ای خورشیدپرست است. سلیمان به دلیل نوری که به بارگاهش افتاده بود، متوجه می‌شود که سایه‌ی هدهد نیست. و این طور از سرزمین و سلطنت ملکه‌ی سبا با خبر می‌شود. نور و سایه، بارها و به اشکال مختلف، نقشی در این کتاب می‌یابند. این تصویر و توصیف عروج‌یافته از خانه‌ی پدری، ناگاه به تصویر سلول و زندان ختم می‌شود؛ پرتابی از عرش به فرش.

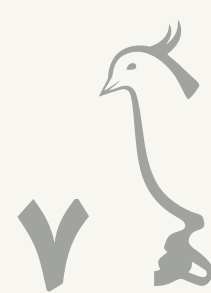
روایت میم. عین در سلول انفرادی زندان، نشانه‌ی در زهدان ماندن را با خود دارد. آمدن او به ایران، بازگشت به مام وطن است و زندانی شدنش، بازگشت به رحم مادر. کسی که در دوران جنینی، هشت سال را در شکم مادر می‌ماند. بازگشت به ایران با آن که سفری هوایی است، در واقع نوعی سقوط هم هست. شیت در لندن برای میم. عین حکم راهبر و رهبر را دارد اما در ایران و در سلول، نقشش تغییر می‌کند. تبدیل به رهبر و دژخیم و بازپرس و دشمن می‌شود. او می‌خواهد میم. عین اعتراف کند که چرا به ایران آمده. به این ترتیب است که میم. عین از خودش استنطاق می‌کند. استنطاقی که نهایتاً تبدیل به استنساخ می‌شود. او خود را تکثیر می‌کند. از خود نسخه برمی‌دارد و چیزی می‌شود که پیش‌تر گمان نمی‌کرده باشد. مثل موجودی مُثلی که در تکثر خود، شکل‌هایی ناقص و متعدد به جا بگذارد. شبیه طرحی از بدن که قرار بود از



شهرستان درست شود اما این نقشه‌ی بدن-شهر، در تبدیل شدن به اندام، ناقص و ناتمام می‌ماند. چیزی شبیه تصویری در آینه‌ای شکسته شده با تکه‌هایی بسیار. شبیه به شیرهای بی‌دم و سر و اشکم. ترسیمی که می‌تواند متبادرکننده‌ی نشانه‌های یک ایدئولوژی عقیم‌مانده و سروته‌زده باشد.

مادر میم. عین در روایتی که بعداز مرگ خان بابا برای او باز می‌گوید، توضیح می‌دهد که چگونه او را باردار شده. هشت سال حامله می‌ماند تا شهیدی را به دنیا بیاورد. دورانی که به اندازه‌ی تاریخ جنگ ایران و عراق طول می‌کشد. مادر در دوران بارداری، به بصره و نجف می‌رود. گویی او می‌خواست فرزندش را پشت دروازه‌های دنیا نگه دارد تا پس از آن بتواند به شهادت‌گری بپردازد.

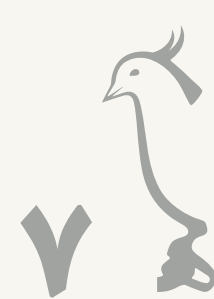
در پایان جزء اول، میم. عین فردای مرگ پدر بزرگ و پس از شنیدن داستان مادرش، در خوابی که از جنس خواب صادق است، تبدیل به مجتبی عبادیانی می‌شود. تبدیل به پدر و پدر بزرگش می‌شود و گویی که هیچ‌کدامشان نیست. انگار تمام آن میم. عین‌های شکسته و درهم‌رفته‌ی درون آینه، حالا مقابل او می‌ایستند تا نقشی کامل به وجود بیاید. دست او، روبه‌روی آینه، یک کتاب از نسخه‌های نوشته شده از دوار را بالا می‌گیرد. نسخه‌ها متعدد می‌شوند و ما نمی‌دانیم حالا او کدام یک از آن آدم‌هاست.



سایه

در این زمان، سایه در برابر نور می‌نشیند. هم‌پایش پیش می‌آید و بسیط و پهن می‌شود. سایه‌ها، آن اشکال ترسناک تاریک، حتی در بی‌چهرگی، لب‌خند و نگاهشان قابل تشخیص است. سایه‌ها تعقیب‌کننده و پوشاننده‌اند. خروج از بهشت، رفتن به جهنم است. سایه در جهنم، خود را تمام و کمال نشان می‌دهد. در توصیفی که زمان از ورود ماشین به تونل می‌دهد، ابتدا نور است و بعد میلیون‌ها طیف از نور و بعد تاریکی. در خروج از تونل هم ابتدا تاریکی است و بعد میلیون‌ها طیف از تاریکی و بعد نور. این طیف از نورها و تاریکی‌ها، گویی حکم برزخ را دارند. طیفی میلیونی از رنگ‌ها که تو را به قهقرا و یا به بالا می‌رساند. این طیف میلیونی می‌تواند برابر نسخه‌های متعدد کتاب قرار گیرد. موضوعی که روایت، بسیار با آن درگیر است. همان تسلسل و استنساخ و تحولی است که این میان کم‌کم شکل می‌گیرد. استنساخی که به سیاست و ایدئولوژی و مذهب وارد می‌شود.

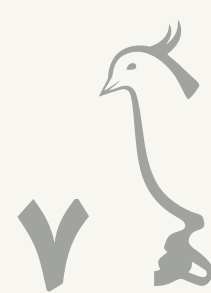
سایه برای خودش شخصیتی دارد. چیزی جداشده از جسم که همراه او می‌آید. همچون سایه‌های مُثُل در تمثیل غار افلاطون. درواقع، سایه چیزی است که وارونه و متفاوت از اصلش عمل می‌کند. مثل شیث که در سلول به علی تبدیل می‌شود. جزء آخر کتاب، نسخه‌ی دیگری از جزء اول است، اما همان نیست. استنساخ است. سایه است. یک دیگری



سیاه شده و تاریک. سایه‌ای ترسناک که دارد پایه پایت گام برمی دارد.

در جایی از جزء آخر کتاب، به موسای پیامبر اشاره می شود. بازگشت به تهران، همراه می شود با شنیدن آن صدایی که موسی راندا داد. جدای از آن که در تهران سال هشتاد و هشت، این موسی می تواند نشانی از موسوی، رئیس جمهور منتخب مردم باشد، همچنان می تواند در نقش خود موسی هم کار کرد داشته باشد. کسی که دریا را می شکافد و پیش می رود. صحنه‌ای از رمان که میم. عین روی گنبدی شیشه‌ای می رود، متبادر کننده‌ی روایت رفتن موسی به کوه طور، برای خلوت کردن با خدای خویش است. زمانی که برای گرفتن ده فرمان رفته بود و در بازگشت می فهمد که پیروانش گوساله پرست شده اند. بازگشت با تغییر همراه است و در خود گونه‌ای پشت پا زدن دارد. میم. عین در تماس با دوستان ساکن تهران، درمی یابد که چیزی در نهاد ایشان دگرگون شده و تنزل یافته است.

در روزی که رمان، از آن به عنوان جشن اتحاد ملی نام می برد، شاهد قیامی زنانه هستیم. قیامی که پیرزنی با یک گاری شروعش می کند. این روایت در جزء دوم کتاب، شبیه ماجرای بوالقاسمی در جزء اول است. دو روایت جداگانه که بر هم منطبق می شوند. میم. عین ماجرای قیام زنانه را در حالتی بازگو می کند که بالای مجسمه‌ی فردوسی رفته است



تا بهتر وقایع را ببیند. کنار مجسمه‌ی فردوسی، مجسمه‌ی یک پسر بچه است اما فردوسی تنها یک دختر داشت. بوالقاسمی، معلم شیت و میم. عین هم تنها یک دختر دارد که معلول است. همان معلمی که این دو دوست او را الگو قرار داده‌اند. با توطئه و نمایشی که شلخت علیه او راه می‌اندازد، بوالقاسمی مجبور می‌شود که از شهرستان بگریزد. شلخت در این کتاب، نمادی از قدرت حکومت است. از همین منظر، غیاب بوالقاسمی در این رمان تمثیلی می‌شود برای غیاب فردوسی در ادبیات از نگاه نویسنده. چیزی شبیه غیاب پدر برای زبان فارسی. گویی نویسنده به ما می‌گوید که زبان فارسی ایستا شده است؛ ناتمام و رها شده است و هستند هنوز نویسندگانی که چشم‌چشم می‌کنند و آرزوی دیدارش را دارند. موضوعی که درباره‌اش بعدتر در رمان گفته می‌شود. فاصله‌ای که از رانده شدن و فرار بوالقاسمی بابت اتهام تجاوز به دختر خودش طی می‌شود تا این قیام زنانه، انگار زمان مورد نیاز برای رسیدن به رشد و بلوغ و دادخواهی یک جامعه‌ی زنانه‌ی معلول و ناپخته است. گویی آن دختر معلول، روح زنانه‌ی ادبیات و فرهنگ است که بالای مجسمه‌ی فردوسی و به تعبیری دیگر، از نگاه فردوسی می‌توانیم ببینیم. دختری که رشد کرده و دادخواهی می‌کند. میم. عین برای بالا رفتن از مجسمه، پایش را روی سر مجسمه‌ی پسر بچه می‌گذارد. انگار که می‌خواهد آن زبان مردانه را نفی کند. تا آن جا که در هنگام پایین آمدن، رد پایش را هم از روی سر مجسمه‌ی پسر



پاک می‌کند. مجسمه‌ی پسر را می‌توان زبان و قرائتی امروزی از ادبیات در نظر گرفت. ادبیاتی که میثم علیپور نمی‌خواهد رد خود را بر آن بگذارد. از این رو، کتاب غلط ننویسیم نوشته‌ی ابوالحسن نجفی که بازجو به میم. عین می‌دهد، در واقع تثبیت همان قدرت زبانی است که بوالقاسمی را از شهر بیرون راند.

اسحاق یا اسماعیل

در ارجاعی که رمان به پیامبران دارد، نقش پیامبران ادیان ابراهیمی پررنگ است. از سلیمان تا موسی و محمد. سرمنشا پیامبران بنی اسرائیل، ابراهیم است. پس آن جا که رمان به داستان ابراهیم می‌پردازد، ارجاعی بنیادین را در نظر دارد. مسئله‌ی قربانی کردن اسحاق یا اسماعیل. در روایت‌هایی که ادیان مختلف از داستان ابراهیم آورده‌اند، ادامه‌ی سلسله‌ی پیامبری گاهی به اسماعیل و گاهی به اسحاق نسبت داده می‌شود. این که فرّهی ایزدی و تنفیذ پیامبری شامل چه کسی می‌شود، در ادیان ابراهیمی مسئله‌ای مهم است. در عین حال شامل این مسئله هم می‌شود که چه کسی قربانی شد. در جایی از کتاب ترس و لرز نوشته‌ی فیلسوف دانمارکی کی‌یر کگور آمده که اسحاق مرتباً از پدرش ابراهیم تقاضای رحمت و بخشش می‌کند و تمنا دارد که او را نکشد. در ابتدا، ابراهیم با او مهربانانه برخورد می‌کند اما وقتی که به قربانگاه نزدیک



می‌شوند، حالت چهره‌اش دگرگون می‌شود و از پدری مهربان به پدری خشن و سنگدل بدل می‌شود. در نهایت، وقتی که به جای اسحاق گوسفندی قربانی می‌شود، اسحاق از پدر می‌پرسد چه شد که این‌گونه روی از من برگرداندی؟ ابراهیم می‌گوید تو پریشان و رنجیده بودی، می‌خواستم رنجش تو متوجه خداوند نشود و ناراحتی تو از من باشد. در این‌جا ابراهیم گام را از مسئله‌ی ایمان و اطاعت فراتر می‌گذارد و به قضاوت می‌نشیند و براساس قضاوت خودش عمل می‌کند. در دوار هم این دوگانگی رفتار مهربان و رفتار خشن بارها دیده می‌شود. وقتی مأموران شهرداری به سراغ کافه‌چی می‌آیند، ابتدا به نرمی و با روی خوش با او سخن می‌گویند. به او پیشنهاد زمین و ملک در جایی دیگر می‌دهند، اما هنگامی که کافه‌چی پیشنهاد آن‌ها را نمی‌پذیرد، از در خشونت وارد می‌شوند. تا سرحد مرگ او را کتک می‌زنند و کافه را به هم می‌ریزند. یا در سلول، در کنار بازجویی‌های خشن، بازجویی دیگر با رفتاری پدرانۀ با او برخورد می‌کند. در جایی دیگر وقتی معلم دینی متوجه می‌شود که میم.عین مسلمان در کلاس کنار شیت یهودی می‌نشیند و با او دوستی دارد، آشفته می‌شود و از کلاس بیرون می‌آید و وقتی باز می‌گردد، گفتاری را درباره‌ی اتحاد ادیان پیش می‌گیرد. می‌گوید که ریشه‌ی همه‌ی ادیان یکی است و همه‌ی آن‌ها یکتاپرست بوده‌اند اما او همچنان آن وجه متمایزکننده را بزرگ می‌بیند. انگار که هم صحبتی و رفاقت یک مسلمان و یهودی، امری ناپسند



و غیرطبیعی است. اگر این یگانگی و اتحاد را تا سرمنشا، یعنی ابراهیم نبی پی بگیریم، می‌توانیم آغاز این انشقاق را میان دو برادر ببینیم. تفاوتی میان اسحاق و اسماعیل، که هرکدام دین را به سمتی دیگر سوق داده‌اند. گویی که این دو برادر از همان ابتدا نباید در کنار یکدیگر قرار می‌گرفتند.

جفت در زهدان

شیث در سلول، حکم جفت در زهدان را برای میم.عین ایفاء می‌کند. همان‌گونه که جنین از جفت تغذیه می‌شود و رشد می‌کند، در سلول هم میم.عین به کمک شیث دوار را تمام می‌کند و همان‌گونه که بعد از تولد، دیگر جفت به جنین متصل نیست و این بند بریده می‌شود، بعد از آزادی از زندان، میم.عین دیگر هرگز شیث را نمی‌بیند. درواقع این دوگانگی جایی باید تمام شود. انگار که یکی باید قربانی شود تا زنده ماندن دیگری مثل معجزه‌ای به نظر بیاید. رابطه‌ای اسحاقی/اسماعیلی دوباره در این جادیده می‌شود. کتابی در دو نسخه که به یک نسخه تبدیل می‌شود و آن یک نسخه هم مچاله شده و روی سایه‌ی میم.عین می‌افتد. مثل برج‌های دوقلویی که فرو ریختند و چیزی از آن‌ها بر جای نماند.

میم.عین زمانی از زندان آزاد می‌شود که نادیده‌اش می‌گیرند. چیزی شبیه بیرون رانده شدن از چرخه‌ی تناسخ. حالا او از نسخه‌های متعدد خودش رها شده است. درآیین

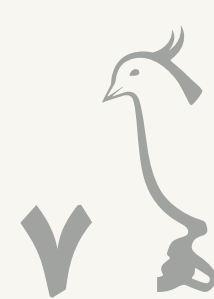


بودا رستگاری زمانی اتفاق می‌افتد که بعد از مرگ، دوباره در
شکل موجودی دیگر متجلی نشوی. میم. عین که شهید به
دنیا آمده بود تا ناظر باشد، نهایتاً از زیر این بار بیرون می‌آید.
او نادیده گرفته می‌شود. همچون جای خالی چیزی یا جای
خالی دو چیز. حالا او سایه‌ی هیچ است:

هیچ اگر سایه پذیرد منم آن سایه‌ی هیچ / که مرا نام نه در
دفتر اشیاء شنوند^۱

پانویس

۱ خاقانی؛ بیتی از قصیده کنزالرکاز.





اسدالله امرایی

عکاس: جواد آتشباری

داستان ترجمه

نهر دوچله

نوشته‌ی بی‌آنابل

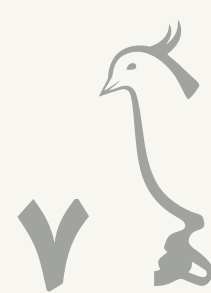
ترجمه: اسدالله امرایی



من و مایکل آن سالی که به عنوان متخصص هنردرمانی
توی یکی از زندان‌های ایالتی واشنگتن کار می‌کردیم، عاشق
هم شدیم. من توی بخش بچه‌بازها کار می‌کردم و مایکل
مسئولیت بخش محکومان تجاوز به عنف را به عهده داشت.
در طول روز، زندانی‌ها را با استفاده از نقاشی کابوس‌ها و
بی‌قراری‌هایشان، راهنمایی می‌کردیم. شب‌ها هم خودمان
کرباس روی بوم می‌کشیدیم و نقاشی می‌کردیم. گاهی
هم توی پرو پاچه‌ی هم می‌رفتیم و بوم‌های خالی را منتظر
می‌گذاشتیم تا جا بیفتند، درست مثل زندانی‌ها.

شب اول به اتاق زیرشیروانی او رفتم و دیدم که سقف
کارگاهش را به جنگل تبدیل کرده. شمع‌ی روشن کردم و از
نردبان بالا رفتم تا بهتر ببینم. صدایش کردم و گفتم: معرکه
است! با زغال و آبرنگ، برگ و شاخه و میوه را رنگ‌آمیزی
کرده بود. سگ‌های مردنی پارس می‌کردند و میمون‌ها توی
سایه‌ی کلبه‌های گلی توسری خورده پنهان شده بودند.
نزدیک‌تر شدم. در گوشه‌ای، نقاشی دختر آسیایی لاغری را
دیدم که لای علف‌های بلند کشیده شده بود.

از نردبان که پایین آمدم، مایکل سیگاری روشن کرد و گفت:
سومی! با دختره تو ویتنام آشنا شدم. توی شالیزار، برنج درو
می‌کرد. فرانک لابد به تو گفته که من از کهنه‌سربازهای ویتنام
هستم. فرانک توی زندان، رئیس ما بود. به آخرین حرف‌هایی
هم که زده بودیم، فکر کردم. نمی‌دانم چرا مایکل چیزی



بروز نداده بود، دستم را گرفت و نگاهم کرد و گفت: خیلی‌ها
دلشان را به کارهای ویتنام خوش کرده‌اند، می‌خواهی برگردم
عقب، خالی ببندم.

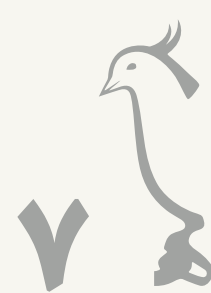
خنده‌کنان سر تکان دادم.

دستم را گرفت و روی کاناپه کشاند. دستم را روی زانویش
گذاشت و گفت: بیا چیزی نشانت بدهم.

چیزی مثل چربی زیر پوستش قلنبه شده بود و مثل کرم
جابه‌جا می‌شد. پرسید: حس کردی؟ یک ترکش آن توست.
دستم را روی آن کشیدم، گوشت اضافه آورده بود.

من توی بین-لانگ مستقر بودم. هشتاد کیلومتری غرب
سایگون. یک روز که پیاده از گشت می‌آمدم، چهار پنج
کیلومتری پایگاه، چندتا از بچه‌ها با یک نفربر پیدایشان
شد. گفتند بپریم بالا. پریدم پشت کامیون جا گرفتم. تری از
آن کله‌خرهای عشق آرتیست‌بازی بود. سر نفربر را کج کرد
و میان‌بُرد توی شالیزارها و ویراژ می‌داد. آمدم فحشش
بدهم، بوم! توی هوا پرواز کردم. رفته بودیم روی مین. تری،
چارلی و بچه‌های دیگر تمام کردند.

خدنگ نشستم و نگاهش کردم. تاریک بود و چشم‌های لوچ
ایتالیایی‌اش را نمی‌دیدم. گفتم: پسر چه شانسی داشتی!
سیگاری که توی دستش بود، مثل کرم شب‌تاب قوسی زد و
جانش توی زیرسیگاری دررفت.



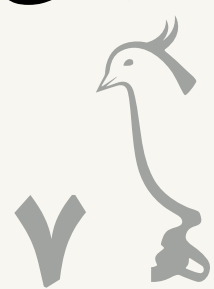
اوهوم. البت. داشتیم دیگر.

بعداً او را به عقب لشکر بردند، به سئول، کره، تا زانویش را درست کنند و صبح تا شب بگذارند توی مرزهای سرد و یخ‌زده پاس بدهد.

تو که فکر نمی‌کنی مرا به آن راحتی ول می‌کردند به خانه برگردم؟

عکس جوانی‌اش را نشانم داد که لاغر بود. زیر تابلویی ایستاده بود و بالای سرش نوشته بودند: به کره خوش آمدید، هر خوابی که دیده‌اید، این‌جا تعبیر می‌شود.

مایکل می‌گفت آن تابلو شوخی بود، اما شوخی واقعی. گرچه آن هوای سرد و یخ‌زده حالش را به هم می‌زد و از ارتش و خدمت نظام دل‌خوشی نداشت و از همه بدتر، جنگ حالش را دگرگون می‌کرد، باز کم نیاورد، خوشگذرانی‌های کره به دهانش مزه کرده بود. هر جور نوشیدنی و مواد مخدر و زن که فکرش را بکنی، توی دست و بالش ریخته بود. می‌گفت: این چیزها آدم را پرتوقع بار می‌آورد. وقتی برمی‌گشتی و می‌دیدی همه‌ی تفریح و امکانات از دست رفته، قیمت بنزین گران شده و دوست‌دخترهای دوران جوانی‌ات شوهر کرده‌اند و زندگی بدون حضور تو سرعتی بیشتر گرفته، آن وقت جوش می‌آوردی. بیست‌سال از آن ماجرا می‌گذشت ولی خیلی خوب یادش مانده که وقتی برگشت، چه احساس غبنی به او دست داده بود. گمانم به همین دلیل با زندانیان



حبس ابدی همدلی نشان می‌داد.

زندانی که در آن کار می‌کردیم، اسم قشنگ نهر دوچله را بر خود داشت؛ یک ساختمان عظیم آجری بود در شصت کیلومتری شرق اسپوکین. اصلاً خود محل زندان، بخشی از حکم دادگاه به حساب می‌آمد، سالی دوازده ماه سقف آسمان سوراخ می‌شد و شرشر باران نمی‌گذاشت چشمت را باز کنی. تمام آن سال، من و مایکل دوتایی از دروازه‌ی فولادی زندان رد می‌شدیم. بیشتر وقت‌ها آسمان کبود نبود و ته‌رنگی از آبی داشت. توی ماشین خم می‌شد و مرا می‌بوسید و دست‌هایش را می‌سراند از زیر پیراهنم و تا سرکپل می‌برد و یک طرف را مشت می‌کرد. تا دم برج دیده‌بانی با هم می‌رفتیم و بعد جدا می‌شدیم. گاهی وقت‌ها قبل از آن که وارد بخش متجاوزها بشود، برایش دست تکان می‌دادم. معمولاً مثل نوجوان‌ها شلنگ‌انداز می‌رفت. با او که بودم، احساس امنیت می‌کردم. یادم نمی‌آمد که برگشته باشد و مرا نگاه کند و من دلم نلرزد.

اوایل اکتبر به دفتر کار شیشه‌ای‌ام رفتم و زندانی تازه‌واردی را دیدم که دم دفتر نشسته بود. دست او را با دستبند به دست نگهبانی جوان و کلافه بسته بودند. نگهبان هر بار تقلایی می‌کرد و دستش را بالا می‌آورد تا گازی از ساندویچ خود بگند.

نگهبان گفت: خانم آلن؟ زندانی مایرون استیواک را معرفی



می‌کنم. از بخش پزشکی منتقل شده.

بخش پزشکی یعنی طرف ناتوان است، یا زیادی دردسرایجاد کرده. با کلید به در زدم و لحظه‌ای پا سست کردم. زندانی تازه‌وارد از بالا تا پایینم را ورنده‌از کرد، نگاهش لحظه‌ای روی سینه‌ام ثابت ماند. چشم‌های مورب و سیاه مغولی داشت. نیشش که باز می‌شد، گوش‌هایش عقب می‌رفت.

دکتر برکوویتس فرمودند بیاوریمش خدمت سرکار.

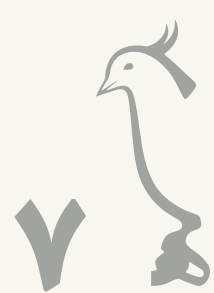
خیلی خب. یک ساعت دیگر بیا ببرش.

در اتاق را باز کردم. مایرون، آزاد و رها روی صندلی ولو شد. آستین پیراهن چهارخانه‌اش چرب و چرک‌مُرد بود. با انگشت روی میز ضرب گرفت. پا روی پا انداختم و گفتم: من خانم آلن هستم.

مایرون چشم از من نمی‌گرفت. هیکلی گنده و یغور داشت. به نظرم رسید از آن مردهایی است که مثل مار روی چهارپایه می‌فروشی محل، چنبره می‌زنند و منتظر می‌مانند که زن‌ها تا جایی که جرئت دارند جلو بیایند.

گفتم: می‌دانی ورود به بخش تجربی چه معنایی دارد؟ آنچه به آن علاقه داریم، بازپروری و درمان است. در این مورد به خصوص، از راه هنر وارد می‌شویم، نقاشی و رنگ‌آمیزی و بعد گفت‌وگو. احتمالاً قبلاً توجیه شده‌اید.

ساکت بود.



میل خودت است که همکاری بکنی یا نکنی. در هر صورت اگر دلت نخواهد که خارج از گود باشی، بهتر است با ما کار کنی. مایرون با سوت زدن دم گرفت. خیلی قشنگ سوت می‌زد. آهنگی از شوپن بود.

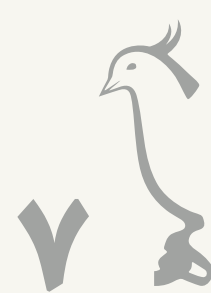
حیرت‌زده به او زل زدم. اغلب بچه‌بازها صرف‌نظر از محل محکومیت، مثل کودکان مطیع‌اند. با چشم‌های وق‌زده و هراسان می‌نشینند و آدم را نگاه می‌کنند.

بلند شدم و گفتم: آقای استیواک، فکرهایت را بکن. می‌روم پرونده‌ات را بیاورم.

معمولاً زندانی‌ها را موقع مصاحبه و پذیرش توی اتاق تنها می‌گذاشتم.

کشوی میز قفل بود و همین باعث می‌شد سرشان را با تابلوهای روی دیوار گرم کنند؛ تصاویری از خودشان با ریش بلند که قیافه‌شان را ترسناک جلوه می‌داد، آبرنگ‌های روشن از پدر و مادرهایی که امرونی می‌کنند و دستان بزرگ و قیافه‌های درهم و اخم‌آلود دارند، جا تا جا روی دیوار اتاق چسبیده بودند. به آن‌ها می‌گفتم جایی را نقاشی کنند که در آن احساس امنیت می‌کنند. بعضی‌ها عکس خودشان را می‌کشیدند توی سلول تنگ و تاریک و بعضی عکس مرا می‌کشیدند.

بهترین نقاشی، کاریک‌تگراسی چپ‌چشم بود که لکنت هم



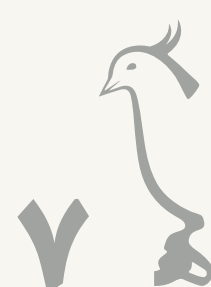
داشت. مردک به شنیع‌ترین عمل ممکن شهرت داشت؛ قبل از آن‌که به فرزندان ناتنی خود تجاوز کند، بالای شرمگاه آن‌ها چهره‌های خندان نقاشی می‌کرد.

دم میزن‌گهبانی، یک فنجان قهوه‌ی جوشیده برای خودم ریختم و پرونده‌ی مایرون را بیرون کشیدم؛ جرم کیفری درجه یک. بچه‌بازی. قربانی؛ دختر بچه‌ی دوازده ساله‌ی همسایه، دو تا چهار بار. مادر بچه شکایت کرده. متأهل، طراح، سرباز داوطلب، محل خدمت؛ ویتنام، کره، ۱۹۶۹-۱۹۶۶. داوطلب! پرونده را کنار پنجره که قابی فولادی داشت، گذاشتم. بعد برگشتم و آرام آرام توی راهرو قدم زدم. بوی ماندگی و نای خاص زندان، بینی آدم را پر می‌کرد. ته‌سیگارهای له‌شده، غذای کپک‌زده و پیراهن‌های نشسته، خلاصه بوی ازدحام محبوس، توی هوا موج می‌زد.

وقتی در دفترم را باز کردم، مایرون نشسته بود و با قلم طراحی من و کاغذ کاهی مشغول بود. قفل کشوی میزم را شکسته بود! هیچ‌کس قبلاً این کار را نکرده بود. مرا که دید، نیشش باز شد و دندان‌هایش برق زد. خیلی سفید و مرتب بود.

می‌بینم که بدت نمی‌آید کار کنی. خوب با تصویر خانه‌ای که توی آن بزرگ شده‌ای شروع می‌کنیم.

قلم طراحی را از دستش گرفتم و یک دسته مدادرنگی نتراشیده به او دادم. مدادها را یکی یکی برداشت و کف اتاق



انداخت. عضلاتش زیر نور ملایم چراغ برق می‌زد.

مایرون ناگهان گفت: من یک عوضی واقعی را می‌شناختم. کره بود. می‌گفت آن وقت‌ها که اورگون زندگی می‌کرده، تو کون گوسفندها می‌گذاشته، می‌دانی؟ می‌گفت گوسفندها خوبی‌شان این است که هیچ‌وقت نه نمی‌گویند. توی چشم‌های من نگاه کن. ببین من یک آدم عادی هستم. هیچ عیب و ایرادی هم ندارم. اگر با هم تنها باشیم، نشانت می‌دهم، ثابت می‌کنم.

به خودم گفتم؛ دخترک دوازده سال داشته، شاید هنوز خون قاعدگی هم ندیده بوده.

گفت: دختره کاری کرد که زنم تو روم ایستاد. چیز بدی نبود، قرکمرش را گرفتم. ملتفتید؟

آرام آرام بازوی خودش را به شکلی دایره‌وار می‌مالید. موهای لختش را با حرکتی پس زد. به دست‌هایش نگاه کردم؛ دست‌های کاری و رگ‌های کبودی که به چشم می‌آمد، نشان از جریان دائم خون داشت. عادی! ارواح عمه‌ات! سرزنده‌تر از آنی که بودم گفتم: خیلی خوب مایرون. هرطور میلت است. غذای مرکز افتضاح است و بدتر از آن؛ همبندی‌های زندان.

شانه بالا انداخت و لحظه‌ای به تصویر سیاه‌قلم من روی دیوار زل زد.

دوباره با نگاهی خریدار مرا ورنده‌از کرد و گفت: من بهترش را



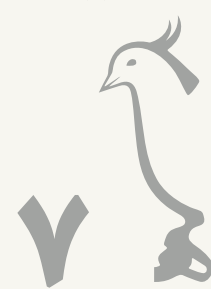
می‌کشم. شما مثل رنوار هستید. وقت می‌برد و کلی زحمت دارد تا به راه بیاورمتان.

چشمکی زدم و گفتم: برو دمِ درِ آبی، خودت را معرفی کن. نگهبان می‌بردت.

نگهبان که رسید، مایرون بلند شد، پشت سرش را هم نگاه نکرد. بدجوری تکان خورده بودم. سیگاری روشن کردم و بی‌هدف دفترچه‌ی کاغذگلاسه‌ای را که مایرون کنار گذاشته بود، ورق می‌زدم. پشت جلد، سه طرح ظریف دیدم. حیرت‌زده نگاه‌شان کردم، چه ظرافتی به خرج داده بود، باورم نمی‌شد! مردی زنی گریان را بغل کرده بود، موهایش مثل اشک موج بود. انباری که باران خورده با گربه‌هایی مردنی که بالای زیرتاقی ولو بودند. دشتی خالی و دوردست. دست که نه! دو ساقه‌ی بلند گُل که از میان علف‌ها بیرون زده بود؛ یک ساقه‌ی نازک و ساقه‌ای دیگر که پژمرده بود، به هم تنیده بودند.

آن شب که راه کوتاه خانه‌ی مایکل را پیاده گز کردم، باران و هوای ابری، هر گوشه‌ای را با سیاه‌قلم کم‌مایه‌ای رنگ زده بود. مقامات زندان، اسم این هوا را گذاشته بودند؛ هوای گه‌مرغی گدازش. مایرون آن موقع توی سلول تنگ و تاریک سگ‌لرز می‌زد و سرفه به دنبال سرفه. پنجره‌ی نرده‌کشی شده‌اش، فقط پرده‌ای خاکستری جلوی چشم او می‌گستراند.

مایکل از استودیو سرش را بیرون آورد و گفت: سلام شارلوت.



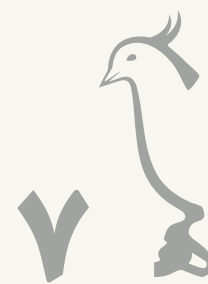
تی شرتی سفید و بلند تنش بود که مثل کهنه‌ی رنگ‌پاک‌کنی، هفت‌رنگ می‌زد. بوی او را دوست داشتم. بوی رنگ و عرق و روغن بزرک. بیشتر وقت‌ها یکی از پیراهن‌های او را بغل می‌کردم و می‌خوابیدم. موهایش را شانه زد و حالت داد و گفت: به فصل آبکشی واشنگتن خوش آمدید. ببینم یک نخ داری؟ ده سال است توی این خراب‌شده کار می‌کنم، باز هم این هلفی‌ها، نخ‌نخ سیگارهای مرا کش می‌روند.

یک بسته‌ی له‌شده دراز کردم طرفش: ملایم است.

دست انداخت و بغلم کرد، سرم را روی شانه‌اش تکیه دادم و گفتم: خسته‌ام. باید دوباره شروع کنم. روزی خسته‌کننده و طولانی داشتم.

من و مایکل توی کارمان، مرحله‌ای انتقالی را می‌گذرانیم. مایکل به بافت کار می‌پرداخت. تکه‌هایی از موی دم اسب را با چسب به کله‌ی کوچک سومی می‌چسباند تا به بُعدی غیرتجسمی از نقاشی برجسته دست یابد و این حس را توی جنگل سقف خانه القاء کند. من به دنبال گرفتن حسی تک‌رنگ از پس‌زمینه‌ی اتاقی آتش‌گرفته بودم. به جنگل زل زدم و نگاه سنگین چشم‌های سیاه مایرون را حس کردم که آرام آرام روی پا و دست و تنم می‌لغزید و بالا می‌آمد.

قلم‌مورا توی تربانتین زدم و گفتم: امروز بایک بابایی مصاحبه داشتم از سربازان جنگ ویتنام. داوطلب بوده نه مشمول. کره و ویتنام را گشته.



مایکل راست روی کاناپه‌ی گُله‌به‌گُله رنگ نشست و پرسید: داوطلب؟! این داوطلب‌ها خیلی کله‌خر بودند. ببینم هنوز فرنچ تنش بود؟

گفتم: فرنچ و مروارید. بد نبود.

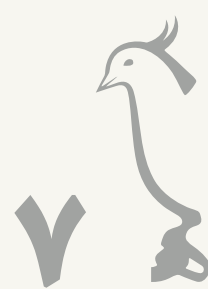
مایکل خم شد و گوشم را بوسید و گفت: بعدش شیرجه نرفت زیر صندلی، ضامن نارنجک را نکشید...؟ دست‌هایش را با پیراهن پاک کرد و سراغ جنگل سبز پشت سرش رفت.

بعد از آن‌که بند را به هوا فرستاد، این نقاشی‌های جالب را کشید... تنها بود، وقتی رفته بودم پرونده‌اش را بخوانم. تکنیکی جالب دارد. مرا رنوار صدا کرد... نمی‌خواست جلوی من نقاشی کند.

مایکل تکانی به دستش داد که بی‌خیال! گفت: طرف خیلی زرنگ است.

از نردبان بالا رفت تا مشتی پشم روی شکم و تن میمون بچسباند. گفت: تو از بس با این بچه‌بازهای خرفت کار کرده‌ای، لوس بار آمدی. از اول تا آخر می‌نشینند و آبغوره می‌گیرند. بگذار بگویم، متجاوزهای دم‌دست من، همه‌اش می‌خواهند یک جوری ثابت کنند که دست به کسی نزده‌اند، مگر این‌که طرف التماس می‌کرده...

جداً از او خواستم جلوی من نقاشی کند. حسی غریب داشتم!



ببینم تو عادی را چطور معنی می‌کنی؟

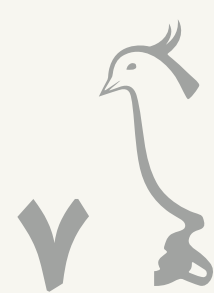
بوی تربانتین گیجم کرده بود. نشستم، دسته‌ی کاناپه‌ی کهنه را رنگ زدم. وقتی سرم را بلند کردم، نگاه خیره‌ی سومی از لای خرمن برنج میخ من بود.

مایکل پایین آمد و بازویم را چسبید: عادی از نظر من کسی است که پشت میله‌ها نباشد. اصلاً ولش کن. ببین، اگر همه چیز را آن طرف برجک نگهبانی زندان ول نکنی، پاک باخت‌ای. بعد خم شد و به آرامی، بغلم کرد و بوسید، دفعه‌ی دوم محکم‌تر.

گفتم: گمان می‌کنم باید به حمام بروم.

آن شب دیروقت که بغل هم خوابیدیم، من خواب ببرهایی را می‌دیدم که به جان ما افتاده بودند و تن برهنه‌مان را می‌دریدند. هیچ اسلحه‌ای هم نداشتیم. سومی پای مرا گرفت و داد زد؛ حواست را جمع کن. موی دم اسب مثل شنی تن او را پوشانده بود. با حواس جمع از خواب پریدم. می‌لرزیدم. خودم را جلوتر کشیدم و توی بغل مایکل چپیدم تا گرم شوم.

یک هفته بعد از انتقال مایرون، او را توی اتاق بازجویی انداختند، چهار نفری او را از پشت شیشه‌ی نیمه‌آینه تماشا می‌کردیم. مایرون را توی کیوسک بسته بودند. هنوز غرایز خام حیوانی توی وجودش بود. الکترودهایی به دست و آلت



او وصل کردند. سرش را به چپ و راست تکان می داد. یک آن یاد سیرک افتادم، یاد شیرهایی افسارزده که برای تفریح بچه ها، مسیری دایره ای را می دویدند.

مایرون وقتی صدای نازک و شادمان بچه ها را شنید و تصویر دو دختر بچه ی موطلایی را دید که به میمونی توی باغ وحش بادام زمینی می دادند، خنده ای روی لب هایش کش آمد. همه ی ما منتظر علائم واکنش جنسی او بودیم که نشانی از کشش او به بچه ها داشته باشد. نفسم را در سینه حبس کردم و به ملحفه ای چشم دوختم که تن او را پوشانده بود. ملحفه هیچ حرکتی نکرد. توی دفتر یادداشت نوشتم؛ نوارهای سمعی و بصری هیچ واکنشی حاکی از انحراف نشان نداد. نتیجه تقریباً عادی.

مایرون به طرف من برگشت و از آن طرف شیشه نگاهم کرد که دیده نمی شدم.

بعد از ظهر آن روز، یک نقاشی تاخورده زیر در اتاقم پیدا کردم. دشتی دورافتاده و ویران، در دوردست از لای علف های بلند، دو پا به هوا بلند بود. زیر آن نوشته بود: شنگول آباد. به نوشته دست کشیدم. شنگول؟! چشم هایم را بستم. دوباره باز کردم و به نقاشی چشم دوختم. شاید ساقه ی ذرت باشد، چه می دانم شاید هم لنگ و پاچه ی دخترکی نابالغ.

آن شب خوابم نمی برد، از مایکل پرسیدم: می دانی شنگول آباد به چی می گویند؟



مایکل سیگارش را عمداً خاموش کرد و پتو را تا بالای کمرمان کشید: شنگول آباد؟ ها! هجی کن.
کردم.

لابد این را هم آن یارو کهنه سرباز گفته!
برگشتم به طرف او و پرسیدم: از کجا فهمیدی؟
ویسکی. آب شنگولی یک اسم دیگر است برای ویسکی.
مکت کردم و به او چشم دوختم.

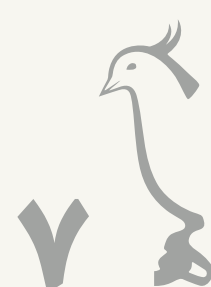
خیلی خب بابا. یک جور شیره کش خانه است. تو ویتنام که حال
هم پخش می کردند. یک کلبه ی خرابه. اصلاً چرا بند کردی به
این بچه باز لامذهب؟

نگاهی بهم انداخت و بعد دستش را از چنگم درآورد.
این بار آرام تر پرسیدم: از شنگول ها می گفتی؟

مایکل از رختخواب بیرون زد و بدون آن که حرفی بزند به
آشپزخانه رفت.

هرچه بیشتر می پرسیدم، تمایل کمتری نشان می داد که
از ویتنام حرف بزند. می گفت حالش به هم می خورد از این
لاشی کهنه سرباز موجی. فرستادن مایرون به بخش من او
را عصبانی کرده بود. داد زد: ول کن بابا، اصلاً نمی خواهم
حرفش را بزنم. چای می خوری؟

از چی حرف نزنیم؟ یک سؤال جواب دادن که این همه ادا



ندارد. حوله را از کمرم باز کردم و انداختم و به دنبال او پایین رفتم.

آرام گفتم: میخانه‌ی جنده‌ها. تو کره هم بود. می‌رفتی تو بار، گوش تاگوش نشسته بودند. همیشه آن پشت بودند و انتظار مشتری را می‌کشیدند، جنده‌های سنگول.

سیگاری گیراند و پاکت آن را له کرد. کتری را پر کردم و بار گذاشتم.

بعضی از بچه‌ها دخترهای جوان را می‌پسندیدند. دخترهای بچه‌سال. حتی بعضی وقت‌ها می‌رفتند توی شالیزار، به قول خودشان سربازگیری.

شالیزارهای برنج؟

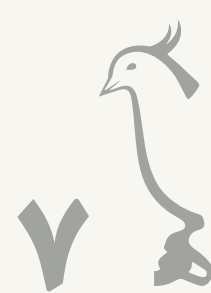
دخترها اول توی دشت کار می‌کردند.

آهسته پرسیدم: از کجا می‌دانی؟ نکند تو هم سراغ سنگول‌ها رفته بودی؟

مایکل سیگارش را توی لیوان آب انداخت؛ چِسی کرد و خاموش شد.

شارلوت می‌خواهم بخوابم. حوصله هم ندارم. اگر می‌خواهی بدانی، برو سراغ یکی دیگر، من نیستم.

جَلد از نردبان بالا رفت. یک قوطی چای باز کردم و تصویر مایکل توی کیوسک، جلوی چشمم جان گرفت. او را بسته

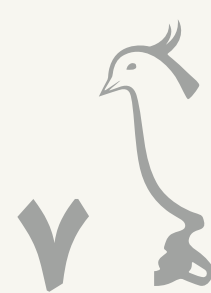


بودند، ملحفه‌ی رویش با هر نفس بالا و پایین می‌رفت. مچ لرزانش بند پلاستیکی ماده‌ی مخدر را می‌فشرد. یک سوزن زیرجلدی. یک گلوله.

معمولاً نمودار زندگی بچه‌های واحد را روزهای سه‌شنبه مرور می‌کردیم. صفحه‌های بزرگ سفید را باز می‌کردیم و زندگی آن‌ها را پیش از به انحراف کشیده شدن بررسی می‌کردیم. بررسی از چهارسالگی شروع می‌شد و کلیه‌ی حوادث مهم که به وضع حاضر منجر شده بود، مد نظر قرار می‌گرفت. سراغ جری رفتم، تگزاسی. نقاشی‌اش در پنج‌سالگی جهش داشت! همان سالی که مادرش با ناپدیری او ازدواج کرده بود. یک‌مرتبه از پنج‌سالگی به ده‌سالگی پرید و طرح غرورآفرین مدال پیشاهنگی را کشید. راضی‌اش کردم به هفت سالگی هم بپردازد. مایرون نشسته بود و ما را تماشا می‌کرد و کاغذها را چهارگوش تا می‌زد.

وکیلش اصرار داشت یکبار دیگرتوی کیوسک ببندندش و امتحان کنند. پاک‌پاک بود. ناگفته پیداست که انتقال به نهر دوچله نقشه‌ای بود که فرجام‌خواهی کنند. ظاهراً چندان بی‌تأثیر هم نبوده. توی آکواریوم بودیم، یک آزمایشگاه مدور شیشه‌ای. تلویزیون گوشه‌ای زرزر می‌کرد و همیشه‌ی خدا روشن بود. کسی خاموشش نمی‌کرد. به مایرون گفتم: اگر دلت می‌خواهد یک رول کاغذ هم این‌جا داریم.

گفت: من دلم نمی‌خواهد، تو دلت می‌خواهد. اما خم شده

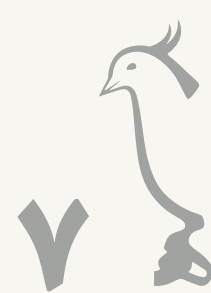


بود روی نقاشی دقیق جری از اتاق خواب مادرش و آن را نگاه می‌کرد. یک ضربدر گنده وسط آن کشید و توی صورت استخوانی جری خدنگ شد: خب ببین، تو این جایی. این جا توی این دیوانه‌خانه. آخر خطت این جاست. هیچ‌کس هم به تخمش نیست چطور شد سر از این جا درآوردی. روشن شد؟ سکوت خیمه زد و جری به نفس نفس افتاد. سیب گلویش با هر نفس پایین و بالا می‌شد.

مایرون مدادها را انداخت و پس نشست.

بیرون توی حیاط با وجود سرما، با شدت و حدت دمبل می‌زد و کم نمی‌آورد. تماشایش می‌کردم. خم می‌شد، راست می‌شد، دمبل‌ها را می‌انداخت. بازوهای خودم را گرفته بودم. آسمان کبود و هوا گه‌مرغی بود. باران گرفت و تند شد اما برنامه‌ی بدنسازی ادامه یافت. یک، دو، سه، چهار. آسمان، تمام آن زمستان ابری ماند و من و مایکل کمتر حرف می‌زدیم. هر فعالیتی را به حرف زدن ترجیح می‌دادیم. هفته‌ی قبل از عید نشسته بود و کاغذهای بسته‌بندی شخصی‌اش را جمع می‌کرد.

هوا مرطوب‌تر از روزهای دیگر بود. سرما تا مغز استخوانم نشسته بود. به جنگل نقاشی او نگاه کردم و صورت ترس خورده و استخوانی دخترک آسیایی را دیدم و شقیقه‌هایم را با دست مالیدم.



مایکل مرا از پشت گرفت و من به او تکیه دادم. دلم می خواست همه چیز دوباره مثل اولش بشود. گل و بلبل!

سیگار توی بساطت پیدا می شود؟

سر خم کردم. به دنبال سیگار، کیف توبره‌ای مرا زیرورو کرد. هی دختر، چقدر مهمات توی این توبره چپاندی. این دیگر چه صیغه‌ای ست؟

نقاشی مایرون را که از زیر در اتاق من انداخته بود تو، درآورد. از دست او قاپیدمش.

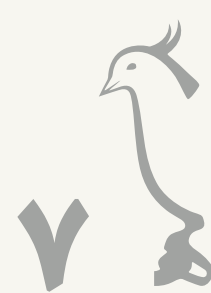
کاغذپاره است. من که توی کیف تو را نمی‌گردم!

مایکل خندید و دوباره دست توی کیفم کرد: بر منکرش لعنت! ببینم این نمودار زندگی است؟ دستش را بیرون آورد و کاغذ را روی تخت سربازی گرفت.

کار جری است، همان بچه‌ی تگزاس! مادرش این جا دوباره شوهر کرد. همین جا! یک سال را زیرآبی رفت ناکس. کلی زحمت کشیدیم روی آن. با رنگ قرمز روی بعضی چیزها را پوشانده.

مایکل سکه‌ای برداشت و رنگِ روی نقاشی را خراشید: این چیز مثل یک توپ بیس بال است. می‌گویی ناپدیری داشته؟ از این قهرمان‌های دوره‌ای؟

چه می‌دانم، حتماً کلی کتکش می‌زده. ناپدیری‌اش چندباری



به او بند کرده و دوتایی می‌نشستند فیلم سکسی نگاه می‌کردند. اگر ننه‌اش با آن مردک عوضی عروسی نمی‌کرد، چه اتفاقی می‌افتاد؟ گاهی وقت‌ها فکر می‌کنم چقدر خوب می‌شد آدم توی زمان سفر کند و به عقب برگردد و جلوی بعضی ملاقات‌ها را بگیرد.

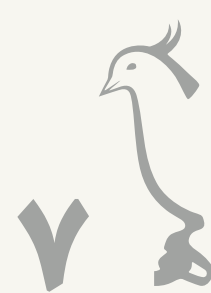
مایکل سرش را تکان داد: چه فرقی می‌کند! لابد یک‌گه دیگر را می‌دید. کمی که به خودت فشار بیاوری، می‌فهمی که آن قدرها هم ساده نیست. درست مثل این که من بگویم اگر سوار آن کامیون نمی‌شدم، زانویم درب و داغان نمی‌شد. خوب فردای آن می‌رفتم به گشت و کشته می‌شدم. گذشته مثل خط مستقیم به آینده وصل نمی‌شود.

نمودار را جمع کردم و گفتم: شاید هم بشود.

گاهی مجسم می‌کردم که نمودار زندگی خودم را طی می‌کنم، مجموعه‌ای از خطوط باریک گسیخته که مثل جنگل مایکل بود، هزارتویی درهم که راهی به بیرون نداشت.

مایکل چشم‌غره رفت. دوستش داشتم، نمی‌خواستم او را از خودم برنجانم. فکر می‌کنم می‌توانستیم با هم روی آن کار کنیم.

گفتم: می‌روم. توی خانه‌ی خودم راحت‌تر می‌خوابم. صبح سرراحت مرا هم سوار کن. فردا شب با هم شام می‌خوریم. او را بوسیدم و از تخت پایین پریدم. بیرون از خانه، برف روی



موهایم نشست و دستکش‌هایم را سفید کرد. دستم را دراز کردم و زیر برف گرفتم. پره‌ای نرم فوراً آب می‌شد و به هیچ بدل می‌شد. بعد کتم را محکم به خودم پیچیدم و فاصله‌ی هزارمتری خانه را پیاده گز کردم. روز بعد، دم غروب، مایرون سلانه سلانه به اتاق کار من آمد. حتی نگهبان هم آن آشفتگی قبلی را نداشت. وکیل مایرون تعهد داده بود که خطایی از او سر نزند. صندلی‌اش را به عقب هل داد و نیشش را باز کرد. برق چشم‌های سیاهش اتاق را پر کرد.

گفتم: اگر بروید این را لازم دارید.

نقاشی‌ها را درآوردم. مردی زنی گریان را بغل کرده بود. گل‌هایی توی بیابان خم شده بود. ساقه‌های ذرت و انبار... پرسیدم: این نقاشی‌ها مال شما نیست؟

مایرون به نرمی آن‌ها را از من پس گرفت. انگشت خود را روی ساقه‌ی ذرت کشید، نمی‌دانم شاید هم پا بود.

چرا وقتی از تو خواستم، جلوی من نقاشی نکردی؟

خنده‌ای کرد و تخته‌رسم را روی زانو گذاشت و گفت: گوش کن خانم دکتر، من خوش ندارم این‌طور کار کنم. من بیشتر وقت‌ها نقاشی برهنه می‌کشم، آسیا که بودم شروع کردم. دلت می‌خواهد تو را هم بکشم؟ دخترک مدل شد. می‌دانستم که نباید آن جوجه را به فرزند ی قبول می‌کردند. آدم‌های خیر!



صندلی‌اش را دوباره به عقب هل داد و به نقاشی تگزاسی از چهره‌ی من اشاره کرد و گفت: ببین، این یارو اصلاً حالیش نیست چطور از زن‌ها نقاشی بکشد. اصلاً پیچ گردن را نگاه کن. ظریف است، مثل گُل.

بلند شدم و کنار میز رفتم و پرسیدم: کی را به فرزندى قبول کرده بودند؟

همین به اصطلاح قربانی مرا. وقتی همسایه‌مان او را از کره آورد، یک بچه بود. به او گفتم من چند وقتی آن جا بوده‌ام، از آن روز به بعد از کنار من تکان نمی‌خورد.

مایرون دوباره لبخند زد. انگار از خودش خوشش آمده بود: به او گفتم در سئول که بودم دختری مثل او را می‌شناختم. نمی‌توانست چیزی بیشتر از... خب آن قضیه فرق می‌کرد. فاحشه بود. حدود یک سال بعد از اولین دیدارمان فاحشه شده بود. از شالیزار یک سره به فاحشه‌خانه رفته بود.

به نقاشی مایرون که روی میزم بود نگاه کردم: شالیزار... بچه‌ها اول توی شالیزار کار می‌کردند نه؟... پس تو هم زمان جنگ سراغ تن فروش‌ها می‌رفتی؟

کسی را نمی‌شناسم که پایش به سایگون و سئول رسیده باشد و سراغ آن‌ها نرفته باشد. جنایت که نکردیم!

بچه‌سال بودند، نه؟

نه دکتر، آن قدرها هم بچه نبودند. پیر بودند. توی آن مملکت



همه خیلی خیلی خیلی پیر بودند.

تخته‌رسم را روی دامنم انداخت: اگر باورت نمی‌شود، از جنگ‌دیده‌های دیگر بپرس.

قوسی به کمرش داد و با دقت بهم خیره شد: دست‌کم همیشه زنم را ارضاء کرده‌ام. این یارو بیچاره را لت‌وپار کرده. به تخته‌رسم نگاه کردم، یک نقاشی روی آن بود اما نه از من. دختری لاغر و مردنی با چشم‌های بادامی. کت مردی را گرفته بود. انگار قادر نبود دست از آن بردارد. آیا آن خانه پایگاه نظامی بود یا خانه‌ای در مزرعه؟ مایکل گفته بود؛ گذشته خط مستقیمی نیست که به آینده برسد.

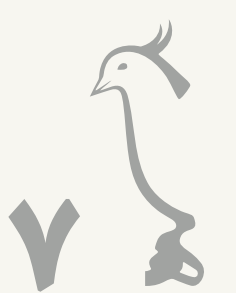
لبه‌ی میز را با دست گرفتم و گفتم: مایرون به من بگو. به من بگو ببینم. قول می‌دهم بین خودمان بماند. آن کار را کردی؟ آن دختر را از راه به در کردی؟ یا نه.

مایرون بلند شد. خنده‌ای روی صورتش کش آمد: کدامشان؟ خودت بهتر می‌دانی.

حق باشماست. تو آسیا اکثرشان بچه‌سال بودند، اما رسیده. الان برمی‌گردم.

به او خیره شدم.

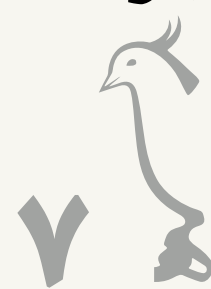
گفت: کاری را کرده‌ام که خیلی‌ها می‌کردند. ما که قرار بود بمیریم، دیگر چه اهمیتی داشت! مایرون در اتاق مرا به ضرب



باز کرد و توی هال دنبال نگهبان گشت. بعد برگشت و گفت: شما این جا صندوق پیشنهادات ندارید نه؟ من یک پیشنهاد دارم. چطور شده که توی این کیوسک‌ها از این آسیای‌ها نمی‌اندازید، ها؟ از نظر سیاسی درست نیست، مگر نه؟ چشمم به چشم او افتاد. نگهبان که خودش را رساند، مایرون لبخند زد و بعد موج لباس‌های یک‌رنگ زندانیان او را بلعید. سیگاری آتش زدم و به ساعت نگاه کردم. بنا بود مایکل بیاید دنبال برویم شام بخوریم. توی اتاق چرخیدم و همه چیز را مرتب کردم؛ مدادرنگی‌ها و نمودارهای زندگی.

مشکل نمودارهای زندگی، عدم دقتشان بود، تمام سال را در برنمی‌گرفت و فقط روی لحظه‌ها تأکید داشت. در یک لحظه، زن مایرون، انتظار برگشتِ شوهرش را می‌کشید. در همان لحظه در دوردست‌ها در جنوب شرقی آسیا، مایرون توی سوراخی شنگولی می‌رفت و می‌دانست که هرچیزی دلش بخواهد به دست می‌آورد. مدتی بعد، خیلی بعد، احتمالاً گوشه‌ی چشم دختر همسایه را دیده و فیلس یاد هندوستان کرده بود؛ یاد شنگول آباد، دخترها و هوس‌ها. اگر دلت می‌خواهد از کهنه‌سربازهای دیگر بپرس.

صبر کردم مایکل بیاید. در اتاقم را زد. پشت شیشه لبخند می‌زد. یک گل سرخ هم به دست گرفته بود. بلند شدم و لبخند زدم. رفتم و قفل در را چرخاندم. باز هم در زد! گیج شده بود. لحظه‌ای بعد مایرون به سلول خود برمی‌گشت. از میان



میله‌ها چشم‌وامی‌دراند و به چیزی نگاه می‌کرد که آینده‌ی
قطعی‌اش بود. اما هیچ قطعیتی در کار نبود. مایکل انگار
چیزی می‌گفت، از پشت شیشه، حرکت لب‌هایش را می‌دیدم.
چشم‌هایم را بستم و به صندلی تکیه دادم. به فکر سومی
افتادم! سومی کوچولو که روی سقف خانه‌اش معلق بود،
حالا زنی بالغ و رسیده شده بود که جنگل نقاشی‌شده را ول
می‌کرد و به شالیزار می‌رفت تا ساقه‌ی برنج درو کند. مجال
انتخاب نبود. فصل دروی دیگری در راه بود. آرام حرکت می‌کرد،
با احتیاط تمام. از خطر آنچه می‌خواست انجام دهد، خبر
داشت. آنچه را همیشه می‌دانسته، می‌داند. همان چیزی را
که من تازه یاد می‌گرفتم. زیر زمین و خاک سفت، هرجایی که
فکرش را بکنی، مین کار گذاشته بودند. مین‌هایی که هر آن
انتظار انفجارش می‌رفت.





دبیر: دکتر مهدی گنجوی

■ درباره‌ی مجموعه شعر «در ستایش ناامیدی»

مهدی موسوی

■ یاد آرا!

درباره‌ی «عجایب یاد»، مجموعه شعر امیر حکیمی

برزویه اسفندیاری

■ شکل نوشتن زندگی

واکاوی درک منوچهر آتشی از مفاهیم مدرن اجتماعی

منصور نوربخش

■ سروده‌ها

نیما نیا

علی فومنی

سپیده کوتی

مهران راد

محسن خیمه‌دوز

امیر حکیمی

افشین زردین

سارا زارع سریزدی



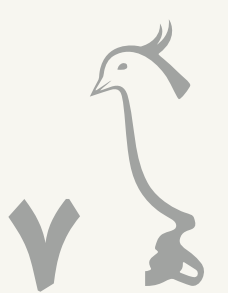
درباره‌ی مجموعه‌شعر «درستایش» نامیدی

مهدی موسوی



از سال ۱۳۹۸ به بعد، مجموعه شعری به فارسی منتشر نکرده بودم. اتفاق‌های بسیاری در این چهار سال رخ داده بود: قیام آبان، شلیک موشک به هواپیمای مسافربری، همه‌گیری کرونا و مرگ عزیزان و قرنطینه، مرگ مهسا امینی و جنبش زن، زندگی، آزادی و ده‌ها اتفاق کوچک و بزرگ دیگر که نه در من حس و حال چاپ کتاب را باقی گذاشته بود و نه در مخاطبانم حوصله و مجالی برای خواندن. البته که مثل همیشه می‌نوشتیم و می‌خواندم و چاپ رمان «هزاروچند شب» و منتخب اشعار دوزبانه‌ی «میدان خون‌گرفته‌ی آزادی» حاصل همان روزهای تلخ است، اما سال ۱۴۰۲ که فرا رسید، تصمیم گرفتم بالاخره بنشینم پای لپ‌تاپ و تعدادی از شعرها و ترانه‌های جدیدم را در مجموعه‌ای به نام «در ستایش ناامیدی» گردآوری کنم. نمی‌دانم دلیلش چه بود: والایش فرویدی از آن همه تروما که حریفش نبودم؟ نیاز هنرمند برای انتشار آثارش و ارتباط با مخاطب؟ ادامه‌ی مبارزه در راهی دیگر؟ یا حتی ساختن دلیلی برای زنده‌بودن و ادامه‌دادن در روزهایی که مصیبت از درودیوار می‌ریخت؟

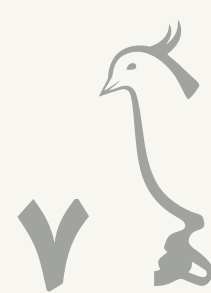
مهم نیست که اولین بار اسم کتاب کجا به ذهنم خطور کرده است: شاید خواندن «در ستایش دیوانگی» اراسموس، شاید مرور «در ستایش بطالت» برتراند راسل و شاید حتی خواندن نسخه‌ی غیرمجاز «در ستایش نامادری» ماریو بارگاس یوسا. اما هرچه بود، خلاصه‌ای بود از آنچه در کتاب می‌گذشت.



نسلی که زخم به زخم آموخته بود که به قول نیچه: امید بزرگ‌ترین مصیبت است، زیرا عذاب را طولانی می‌کند! نسلی که قرار بود از نشئه‌ی امیدهای بیهوده دست بردارد و به حقیقت تلخ و جهنمی پا بگذارد. ناامیدی‌ای که شاید اولین قدم تغییر باشد.

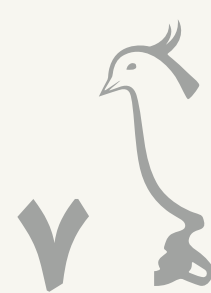
سعی کردم در انتخاب اشعار با مضامین گوناگون، تعادلی ایجاد کنم بین اشعار اجتماعی-سیاسی، روان‌شناختی، فلسفی و عاشقانه. همچنین تعادلی بین آثار زبانگرا و پیچیده با آثاری که حسی‌تر و عام‌پسندتر بودند. حتی بخشی از ترانه‌هایی را که در این چند سال سروده بودم و با صدای خوانندگان مختلف شنیده شده بود، در مجموعه جا دادم تا توازن مجموعه بهتر حفظ شود. در انتخاب قالب‌ها هم همین‌گونه عمل کردم و تقریباً از هر قالب ادبی، اشعاری را در مجموعه قرار دادم؛ از قالب‌های رایج‌تر مانند غزل، مثنوی، شعر آزاد، نیمایی، چهارپاره و رباعی تا قالب‌های مهجورتر مثل مسمط تا قالب‌های ابداعی و ترکیبی که در تعامل فرم و محتوا شکل گرفته بود. خیلی از شعرها را هم حذف کردم که حجم مجموعه کمتر شود و قیمتش پایین‌تر و خواندنش آسان‌تر.

طراحی جلد را سپردم به مهرداد صداقت که در دانشگاه میشیگان گرافیک درس می‌دهد اما قبلاً آثارش را دیده بودم و می‌دانستم شناختی خوب از ادبیات دارد. ایده‌هایم



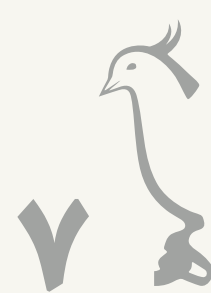
را هم گفتم و تعدادی از اشعار کتاب را هم برایش فرستادم. ناشر ایرانی خارج از کشور را هم بی خیال شدم. تجربه نشان داده بود که سیستم پخش ناشران ایرانی در تبعید چندان قدرتمند نیست و از آن مهم تر، می خواستم مثل آثار قبلی ای که در خارج از ایران به چاپ رسانده بودم، نسخه ی پی دی اف کتاب را برای ساکنان ایران و افغانستان در فضای مجازی به شکل رایگان قرار بدهم. این شاید کمترین وظیفه ی من در قبال مردمی بود که همیشه و در بدترین روزها حامی ام بوده اند و تنه ایم نگذاشته اند، اما امکان خرید از فروشگاه های آنلاین جهانی را ندارند. پس طبق معمول این سال ها، به سراغ سلف پابلیشینگ رفتم. آمازون که مانند چند سال اخیر، کتاب های فارسی را نمی پذیرفت اما مانند رمان "هزار و چند شب" هنوز سایت Lulu میزبان کتاب های ما فارسی زبانان در تبعید بود. و بدین گونه بود که در یکی از روزهای بهار ۱۴۰۲ در ستایش ناامیدی بر روی سایت ها قرار گرفت، هجدهمین فرزندم پس از گذشت ۲۶ سال از کتاب نخستینم.

اگر در مجموعه ای نظیر "فرشته ها خودکشی کردند" عنصر عشق و مرگ پررنگ تر بود یا در مجموعه ی "پرنده کوچولو؛ نه پرنده بود! نه کوچولو!" چالش های فلسفی انسان در برابر جهان تصویر می شد یا در مجموعه ای نظیر "انقراض پلنگ ایرانی، با افزایش بی رویه ی تعداد گوسفندان" زندان و شکنجه و ناامیدی محوریت آثار را تشکیل می دادند یا

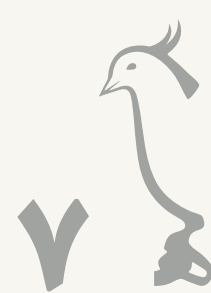


حتی اگر در مجموعه شعر قبلی‌ام «به روش سامورایی» عنصر تبعید و تنهایی پررنگ بود، در مجموعه‌ی «در ستایش ناامیدی» با ملغمه‌ای از تمام این‌ها روبرویم. از شعر خشم‌آگین در رثای مهسا امینی که چیدن سرها در دیس را وعده می‌دهد تا مبارزی به نام قلی که در سیکلی معیوب و «مزرعه‌ی حیوانات» طور به دیکتاتوری تازه تبدیل می‌شود تا مهاجری دلتنگ که «کشور جدید نمی‌خواهد» تا «قصیده‌ی بشقابیه» و مرور قرن‌ها ظلم تاریخی به زن تا نقیضه‌ای بر کتاب کودکان‌های گربه‌ی من نازنازیه تا عاشقانه‌هایی از جنس نیاز و اندوه تا سفر سیزیف‌وار مورچه‌ای که با امید تمام می‌رود اما هرگز نمی‌رسد تا خدایی که خودکشی می‌کند تا رابطه‌ی عاشقانه‌ی کودکی شیزوفرینیک با موجودی خیالی تا... همه و همه در این مجموعه به دور هم جمع شده‌اند و آنچه مانند نخی نامرئی آن‌ها را به هم وصل می‌کند، ستایش ناامیدی است! ناامیدی‌ای که هربار در مکان و زمان و روایتی تازه شکل می‌گیرد اما سرنوشت محتوم هر انسانی است که می‌اندیشد.

وقتی در دهه‌ی هفتاد در جلسات ادبی، از غزل پست‌مدرن حرف می‌زدیم، عنصری مطرود و نامطلوب بود که با سرودنش یا باید فحش و ناسزا و تحقیر را به جان می‌خریدی یا بایکوت و نادیده انگاشته شدن را. اما نسل جدید شعری می‌خواهد که زبان و فرم روزگارش را در برگیرد و تقلیدهای دسته‌چندم

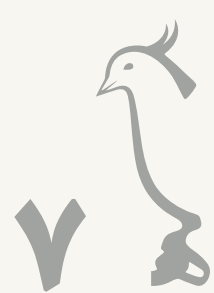


از بزرگان قرن هفتم و هشتم راضی‌اش نمی‌کند. نوجوانی که در خیابان «سبزی‌پلو با ماهی» می‌خواند و هنوز جای ساچمه‌ها در تنش درد می‌کند، نمی‌تواند از شعرهایی که پس از گذشت قرن‌ها باز هم نسخه‌ی ضعیف‌تر «باد آمد و بوی عنبر آورد» و «بیا تا گل برافشانیم» هستند، غرق لذت شود. او از ادبیات کلاسیک لذت می‌برد اما وقتی سراغ شعر امروز می‌آید، کلامی می‌خواهد سرشار از خشونت، سکس، جنون، عشق و عصیان! اگر آنچه را می‌خواهد در آثاری عمیق‌تر و فلسفی‌تر پیدا نکند، می‌رود سراغ نسخه‌ی مبتذل این مفاهیم در سینمای هالیوود یا برخی آثار پ. برای همین است که غزل پست‌مدرن چه در مضمون و چه در فرم مورد استقبال این نسل قرار گرفته است و من تنها چند ماه پس از چاپ کتابم با خبر می‌شوم که نسخه‌های چاپی آن به شکل زیرزمینی منتشر شده و در کنار خیابان انقلاب توسط فروشندگان کتاب‌های غیرمجاز به فروش می‌رسد. برای همین است که هفته‌ای نیست که جوانی مصرعی از من را بر تنش خالکوبی نکند و عکسش را با شادی برای من نفرستد. این عشق و علاقه در بسیاری از اوقات به من یا قدرت شعری‌ام ارتباطی ندارد، بلکه به این ربط دارد که استادان دانشگاه‌های ما کیلومترها از مخاطبان ادبیات دور شده‌اند و جوانی که رمان بارتلمی و براتیگان و سالینجر را می‌خواند، شعری از آن جنس نیز طلب می‌کند.



کتاب چاپ کردن در تبعید هرگز برای من سود مالی نداشته است. نسخه‌های چاپی غیرقانونی در ایران را که هرگز نمی‌دانم پولش در جیب چه کسانی می‌رود، پی‌دی‌اف‌ها هم که رایگان هستند، حتی قیمت نسخه‌ی چاپی خارج از کشور را هم معادل آنچه برای ناشر تمام شده، انتخاب می‌کنم تا مخاطبانم که اکثراً پناهنده یا دانشجویند، آزار نبینند. آنچه در این میان نصیبم می‌شود، پیامی از مخاطبی ناشناس است که می‌گوید کتابم تنها دلخوشی‌اش در روزهایی پر از رنج و اندوه بوده یا دوستی است که زنگ می‌زند و شعرم را برای خودم می‌خواند و ناگهان بغضش می‌ترکد و اشک‌هایش سرازیر می‌شود. من باور دارم که امیدواران سال‌هاست کلان‌روایت‌های جعلی‌شان را به گوش دنیا خوانده‌اند و هرکدام راهی را برای سعادت بشری تصویر کرده‌اند. حالا نوبت ما ناامیدهاست که بفهمیم تنها نیستیم و روایت خود را از عشق و هنر و سیاست و فلسفه عرضه کنیم؛ روایتی که به هر قطعیتی شک می‌کند و می‌داند که «نجات‌دهنده در گور خفته است» اما «زنده است که روایت کند».

«در ستایش ناامیدی» با پانوشته‌هایش در انتهای کتاب و جلد، به زحمت به ۳۰۰ صفحه رسیده است. ممکن است آن‌که برای خواندن ترانه آمده، شعرهای پیچیده و زبانگرا را دوست نداشته باشد و آن‌که برای اشعاری با لایه‌های معنایی بیشتر و مفاهیم و تصاویری پیچیده‌تر آمده، آن ترانه‌ها را نپسندد،

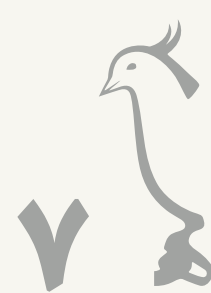


اما این را مطمئنم که برای تمام سلیقه‌ها شعری و مضمونی در این کتاب هست. این تکرار برای من که اکثر کتاب‌هایم دارای اشعاری هماهنگ‌تر بوده‌اند، تجربه‌ای تازه است و وانمودی از جامعه‌ای که یک سال پیش با تمام تکرارهایش، از نسل‌ها و طبقات و شهرها و عقاید مختلف، در خیابان به وحدت و یگانگی رسید. درستایش ناامیدی روایت همان‌هاست؛ آن‌ها که خواستند و نتوانستند، آن‌ها که می‌خواهند و خواهند توانست.

سه شعر از کتاب «درستایش ناامیدی»

۱. ■

همین که اختیار را می‌نویسم
دست‌هایم را مجبور کرده‌ام
به نوشتن چیزی
همین که از تجاوز می‌گویم
به کلمه‌هایی تجاوز کرده‌ام
که مجبورشان کرده‌ایم به پذیرفتن معناها
ماشین‌ها علیه آدم‌ها قیام کرده‌اند
نوشته‌ها علیه مقصود
ساعت‌ها علیه زمان
که تندتر از همیشه می‌گذرد



اما چیزی را به جلو نمی‌برد
به عقب نمی‌برد
به هیچ جایی نمی‌برد جز سوراخی
که در انتهای جهان، دهن باز کرده است
ماشین‌ها علیه آدم‌ها قیام کرده‌اند
مثلاً این کیبورد که حرفی را دو بار تایپ می‌کند
که مرا یاد تو می‌اندازد
مثلاً این ضبط صوت
که هایده را با سوز بیشتری پخش می‌کند
مثلاً این چرخ‌گوشت
که می‌تواند انگشت‌هایم را
بدون هیچ پشیمانی چرخ کند
از اختیار می‌نویسم
با دست‌هایی که به کشورم زنجیر شده‌اند
در اتاقی
که به تنهایی‌ام تجاوز کرده است
ماشین‌ها علیه آدم‌ها قیام کرده‌اند
مثل همین پنجره
که روبه‌رویش مجتمع تجاری ساخته‌اند و
کبوتران را می‌فرستد
برای ریدن به شیشه‌ها و دیوارهایش
مثل همین دودکش
که قرار بود بابانوئل را بیاورد و



ما زنده‌زنده آتشش زدیم
کلمه‌ها علیه آدم‌ها قیام کرده‌اند و می‌گویند
پنجره و دودکش نام دو ماشین نیست
به پنجره تجاوز می‌کنم
به دودکش تجاوز می‌کنم
به جسد جزغاله‌ی بابانوئل تجاوز می‌کنم
به ساعتی که دارد زنگ می‌زند، تجاوز می‌کنم
به تجاوز، تجاوز می‌کنم
تجاوز به من تجاوز می‌کند
و من از اختیار می‌نویسم
که یکی از مهمان‌ها
به جای خیار نمک زد و خورد
تکه‌های سوخته‌ی بابانوئل را برمی‌دارم
و در جوراب‌های بچه‌ها می‌گذارم
تا ناامید از خواب بیدار نشوند
ساعت‌ها علیه زمان قیام کرده‌اند
الان یا دیروز است
که دست‌هایم در چرخ‌گوشت جا نشدند
یا امروز است
که اختیار را به چالش کشیده‌ام
یا فرداست
که پرت می‌شوم از پنجره به خیابان
که مغزم می‌پاشد به کیف‌های بچه‌های دبستانی

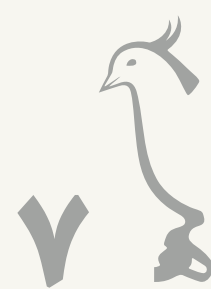


و از تنم تنها انگشت بیلاخی می‌ماند
که با دقت از مرزها عبور داده‌ام
همین که اختیار را می‌نویسم
اختیار را نوشته‌ام
همین که از تجاوز می‌گویم
از تجاوز گفته‌ام
آدم‌ها علیه آدم‌ها قیام کرده‌اند
و ماشین‌ها
تنها در سکوت نگاه می‌کنند.

۲ ■

تنت شبیه خیال بهار، شیرین است
شبیه چشمِ به مستی دچار، شیرین است
کدام غصه‌ی دوری؟ که من پُر از شوقم
برای دیدنِ تو، انتظار شیرین است
هزار رنجِ جهان و جهنمِ ابدی
برای آدمِ امیدوار شیرین است
کتاب عاشقی‌ات را نخوانده، می‌دانم
که فصل آخر این شاهکار، شیرین است
■

هزار خاطره داریم از وطن: ترش است!
اسید معده و راه گلوی من، ترش است



شکسته تیغ‌ه‌ی شمشیر داخل پرچم
و شیر مانده‌ی دیروز، ظاهراً ترش است!
به شکل ظاهرِ هر چیز اعتماد نکن
که سیب عشق، قشنگ است و در دهن ترش است
شراب نیست، اگر ماند سال‌ها انگور
شبه رابطه‌ی بین مرد و زن، ترش است!

■

شب است و تلخی آواز و در صدا شور است
که طعم گریه و خون، در جهان ما شور است
کنار سفره نشستیم: ساکت و بی‌میل
که آشپز که دو تا می‌شود، غذا شور است
هنوز خون، وسط جوی آب‌ها جاری‌ست
هنوز در دل میدان و کوچه‌ها شور است
روایتی‌ست از این عشق: غیرقابل شرح!
فقط سفیدی محض است و چند هاشور است

■

نمانده راه نجاتی و باورش تلخ است!
که تلخ بوده و آن نیم دیگرش تلخ است
کسی که خنجر در پشت داشت، می‌دانست
که اعتماد به حتی برادرش تلخ است
خیار را بخوری یا هر آنچه که بکنی
شبه قصه‌ی این نسل، آخرش تلخ است
مرا بگیر در آغوش تا که گریه کنیم



که داستان من و تو سراسرش تلخ است

۳ ■

مرا در خانه‌ای بی‌پنجره، بی‌در... بغل کردی
مرا که سوختم، از لای خاکستر بغل کردی
مرا با دست‌هایت مثل یک دیوار پوشاندی
تنم را مثل یک نوزادِ بی‌مادر بغل کردی
مرا که یخ زدم از ترس، از تردید، از تبعید
شبیه آتشی در سردیِ آذر بغل کردی
مرا که داشتم می‌مردم از فرطِ خداحافظ
بغل کردی... برای دفعه‌ی آخر بغل کردی...

بغل کردی شبیه ساحل غمگین که دریا را
شبیه کوچه‌ای خلوت که تنهاییِ سگ‌ها را
بغل کردی شبیه حسِ متروکی که بی‌نام است
ریاضی‌دان خوشبختی که حل کرده معما را
بغل کردی و با لبخند غمگینت به من گفתי
نمی‌فهمد کسی هرگز دلیل گریه‌ی ما را

من از دنیای امن تو به آغوش خطر رفتم
من از آنچه توانم بود، حتی بیشتر رفتم
زمین را داخل سلولِ زندان کردم و کندم



به یک زندانِ دیگر، آن‌ورِ تبعید در رفتم
تو ماندی مثل یک ویرانه بعد از جنگ، تو ماندی!
تو ماندی خسته و دلتنگ امّا من سفر رفتم

سفر کردم از آن آتش که در تقدیر پروانه‌ست
سفر کردم از آن خانه که تنها اسم آن خانه‌ست

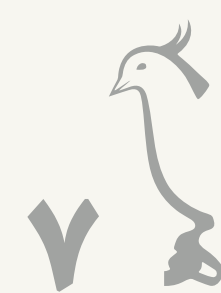
سفر آن پیک آخر در میان مستی و گیجی‌ست
سفر آغاز راهی نیست بلکه مرگِ تدریجی‌ست

تمام قصه‌ام یک خط میان رنج و رفتن بود
کنار ساک‌هایی که پر از تنهایی من بود

تمام قصه‌ام جنگیدنِ با دستِ خالی بود
تمام قصه‌ام امّید به روزی خیالی بود

تمام قصه‌ام رؤیای دودی در هواکش بود!
تقلا کردنِ کابوسِ هر شب روی بالش بود

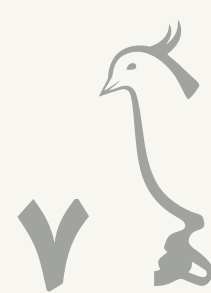
به شب زل می‌زدم تا صبح و تنها گریه می‌کردم
شبه شمع، قطره‌قطره خود را گریه می‌کردم



تب چرخیدنی بی‌انتها در گردبادم بود
دلم یک هیچ‌چی می‌خواست که آن هم زیادم بود!
نه سبب و گندم و شیطان مقصّر بود، نه حوّا
که تبعید از ازل تا به عدم، تقدیر آدم بود
من این جا یک‌به‌یک از یاد بردم هرچه بودم را
فقط اسم تو یادم بود چون اسم تو یادم بود!

که یادم مانده من را داخل طوفان بغل کردی
شبیه حسّ یک انسان به یک انسان بغل کردی
شبیه آخرین چیزی که از یک خاطره مانده‌ست
شبیه عکسی از یک خانه‌ی ویران بغل کردی
مرا که خسته بودم، تشنه بودم، بی‌هدف بودم
شبیه سایه‌ای در ظهر تابستان بغل کردی
نبودی و تمام راه با من بود آغوش
مرا از لحظه‌ی آغاز تا پایان بغل کردی

تو را مانند بالش در پریشانی بغل کردم
تو را مانند کوهی قبل ویرانی بغل کردم
تو را با گریه‌ای یک‌ریز و طولانی بغل کردم
تو را آن‌جور که تنها تو می‌دانی بغل کردم...





یاد آرا!

درباره‌ی «عجایب یاد»، مجموعه شعر امیر حکیمی
(انتشارات آسمانا، ۲۰۲۳)

برزویه اسفندیاری



عجایب‌نامه‌ها، خوراک تازه و شورانگیز خیالند؛ خیال افسرده، در برخورد با راه‌های نرفته و تصویرهای نادیده، به شور می‌آید و حال، دیگر می‌کند. در انبوه‌ترین و دوردست‌ترین جنگل‌های جاوه، در ژرفنای تاریک اقیانوس‌های ناپیموده، در هزارتوی غاری پنهان در کوه دماوند، هرجا و هرجا که خیال، حتی گمانِ آن نداشته، هیولایی، دیوی، جانوری زندگی می‌کند که خواننده تنها زمانی با آن رویاروی می‌شود که عجایب‌نامه را باز کرده و دل بدان سپرده باشد.

با خواندنِ نخستین سطر، خواننده به جهانی پرتاب می‌شود آزاد از جهانِ دست‌وپاگیرِ هرروزه، به جهانِ روابودگی؛ به جهانی که روزمرگی، خاکسترِ اکنون‌های از دست رفته را تا بی‌پایان به روی اکنون‌های نوشونده‌اش پاشیده است. عجایب‌نامه نه به خوبی سفارش می‌کند نه بدی؛ دیگربودگی را از درون خیال بیدار می‌کند. عجایب‌نامه، از محاسبه و اندازه‌گیری رهاست. نه سود و زیان می‌شناسد، نه بیم و امید؛ راه می‌گشاید، بیدار می‌کند و از این راه بی‌هیچ مقدمه و استدلال، خیال را به فکر وامی‌دارد که «راستی! مگر می‌شود؟» عجایب‌نامه، به فراسوی سود و زیان، به سوی زندگی راه می‌گشاید.

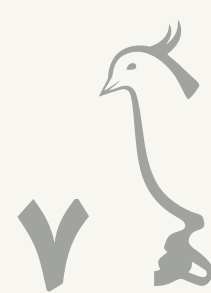
با این حال، لذتی که به جان خیال می‌افتد، در جنبشِ خونِ گرمی است که «یاد» در رگِ افسرده‌ی آن روان می‌کند، در تمرینِ خیال‌کردن، در خویش را یاد کردن، در اکنون را چشیدن. خواننده‌ی هوشیار درمی‌یابد که تازگی و شگفتی



همه از آن خیال است و عجایب نامه به بهانه‌ی شگفتی‌هایی
چند، تمهیدگرِ آن.

خیال در هر شگفتی، تصویری نو به دست می‌آورد، باین حال
آن چه به دست آورده، شگفتی‌ای است در میان بسیاری
دیگری که دیده و شنیده. نو بودن، نه وصفِ تصویر که وصفِ
جنبشی است که آن تصویر در خیال برمی‌انگیزد؛ نو بودن،
وصف خیال است و عجیب‌ترین کارِ عجایب نامه، به یاد آوردنِ
همین تازگی است که هیچ‌گاه کهنه و افسرده نمی‌شود.
عجایب نامه، نیروی بی‌پایان خیال را فرا یاد می‌آورد؛ فرصت
یگانه و بی‌کرانی که خیال، جز آن چیزی نیست؛ این کار را
نه با نرمی، نه با درشتی، که تند و ناگهانی انجام می‌دهد و
خیال در لرزه‌ای که به جانش می‌افتد، شور زندگی را در شوقِ
دانستن، زیست می‌کند، از جا برمی‌خیزد و بی‌شکيب به یاد
می‌آورد. از این جهت، هر عجایب نامه‌ای «عجایب یاد» است
چرا که به یاد خیال می‌آورد که عجیب‌ترین هم خود اوست
که عجایب نگار است.

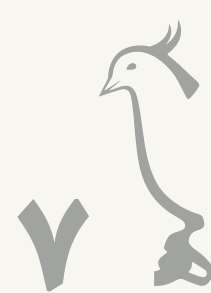
اما عجایب یاد، افزون بر این «یاد»، از یاد کسانی پدید آمده که
هر به یاد آوردنی، ناگزیر از به یاد آوردنِ آن‌هاست. عجایب یاد،
مانند هر کار هنری، استوار و اینک به سان مجموعه شعرهای
کوتاه نو، نیروی خیال را بیدار می‌کند و به یادش می‌آورد که
خاستگاه هر دگرشی در توانِ بی‌مانند او برای پاس داشتِ
اکنونِ زنده و رو به آینده است؛ به او یادآوری می‌کند که هر



تازگی از اوست و به او باز می‌گردد؛ به یادش می‌آورد که شاعر اگر به جای پیروی از مردان سیاست، خیال خویش را پی گیرد، نه درگیر تعهد می‌شود و نه حتی درگیر هنر. چرا که هنر؛ نه درگیری که رهایی، تازگی و زندگی است. وانگهی، عجایب یاد تنها همین را نمی‌گوید؛ تنها در این آستانه نمی‌ایستد و به شعار بسنده نمی‌کند بلکه با درگیر کردن خود با لحظه‌های سرنوشت‌ساز تاریخ ایران هم‌روزگار، چنین می‌کند.

عجایب یاد، خطر می‌کند و پا در راهی می‌گذارد که بهترین شعرها در آن گم می‌شوند. کافی است اندکی به سوی این دست‌مایه یعنی زمینِ زندگیِ سیاسیِ ایرانِ نوین بلغزد تا شعر بیش از پیش رنگ شعار گیرد و به بهانه‌ی تعهد، دستور صادر کند و جانب بگیرد. کافی نیست که شعر به زندگی، تازگی و آفرینندگی فرا بخواند، باید بتواند نشان دهد که چگونه درگذشتگان، چنین کردند؛ چگونه با به یاد آوردن، راه آینده‌ای را گشودند که اکنون ما نیز در پیوند با همان است و چگونه خواننده نیز می‌تواند در این راه بکوشد؛ بی‌آن که دانای کل شود، بی‌آن که دستور دهد.

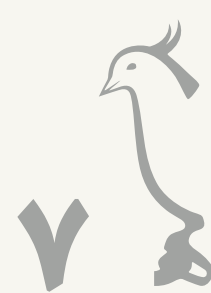
از این رو، فارغ از سیاه و سپید بودنِ یادِ مردان و زنان روزگار، عجایب یاد، به آن نیروی بی‌مانندی توجه می‌کند که هم‌هنگام سیاه و سپید آفرین است و همواره از هر سیاه و سپیدی، فراتر. آتشِ جاویدان با آتشِ نفتِ یگانه می‌شود. عجایب یاد به ما یادآوری می‌کند که نفت و آتشِ آن، بر همان



سرزمینی چیره شده و زندگی را از آن گرفته که زمانی مهد
آتش جاودان بوده است؛ به مردمانِ سرزمینِ آتش جاویدان
یادآوری می‌کند که آتش، خاکستر می‌زاید و آتش هرچه
بزرگ‌تر، خاکسترش پوشاننده‌تر؛ سرزمینِ آتش جاویدان،
همان سرزمینِ خاکستر جاویدان است و این بازگونگی تنها تا
آن‌گاه مهار می‌شود که آتشِ مهر، جاودانه بسوزد. آتشی که
روشن می‌کند و گرم می‌دارد، نه آنی که می‌سوزاند و خاکسترِ
تاریک به جای می‌گذارد.

عجایب یاد به یادمان می‌آورد که این سرزمین هنوز هم مهدِ
آتشِ جاویدان است اگر مردمانش نه برای قدرت‌طلبی و
برتری‌جویی که برای زندگی و تازگی بکوشند و چنین کوششی
جز به دستگیریِ آنان که در تاریخِ این فرهنگ چنین کرده‌اند،
بدونِ بازنگریستن به آن‌چه بر این سرزمین گذشته، ناشدنی
است. عجایب یاد به یادمان می‌آورد که آن روزگار زین نیز
همانند امروز یک‌سره تاریک می‌بود اگر آنان که به یاد آوردند
و پیوندِ مهر را رشتند، نمی‌بودند.

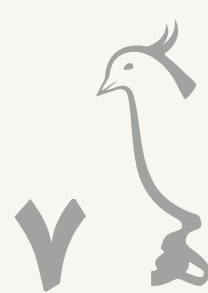
عجایب یاد به ما یادآوری می‌کند که می‌توان به تاریخ
پرداخت، می‌توان به سیاست پرداخت، می‌توان به رخداد
امروزین نگریست، اما لحظه‌ای از شاعر بودن دست برنداشت
و تاریخ‌نگار و سیاست‌مدار و روزمره نشد. نیازی نیست برای
پاس‌داشتِ شعر به زندگی، به اجتماع و به تاریخ پشت کرد،
نیازی هم نیست برای برداشتنِ بارِ دردِ مشترک، به زمین



روزمرگی یا سیاست درغلتید، شاعر، جان را بیدار می‌کند، مزه‌ی دلپذیر زندگی را به کام می‌چکاند، همین بس است و اگر درست به جای آورده شود، هم شعر پاس داشته شده، هم بار درد مشترک برده شده است.

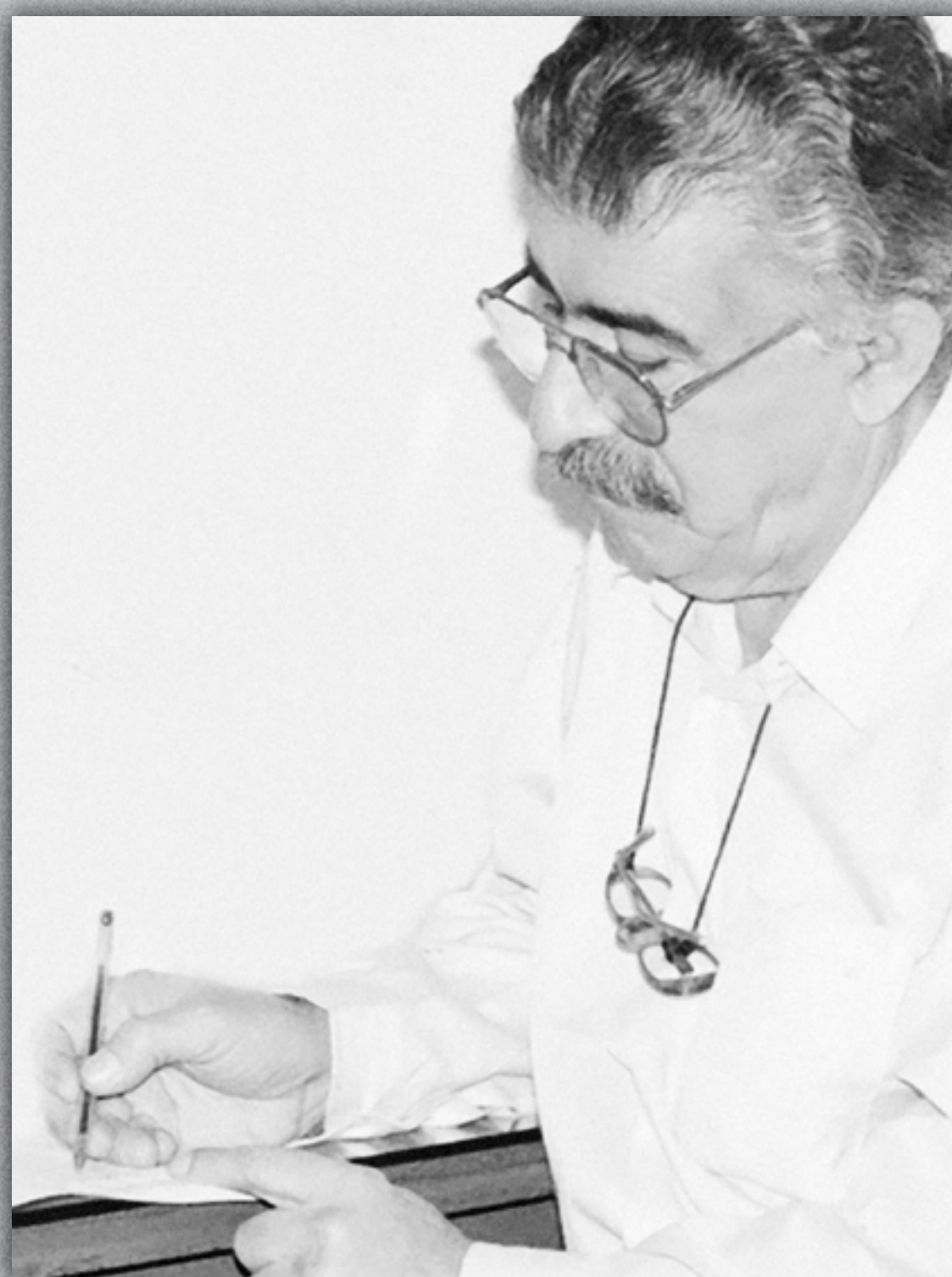
عجایب یاد، فراخوانی است دوباره به شاعرانه دیدن و شاعرانه بودن، فراخوانی به بیرون آمدن از سلطه‌ی روایت غالب و دیگرگونه دیدن، فراخوانی به دیدنِ تاریخ نه از چشمِ قدرت‌طلبان و سیاست‌ورزان که از چشمِ زنده‌روانانی که فرهنگ، زنده به زندگی جویی و ارزش‌آفرینی آنان است. عجایب یاد عجیب‌ترینِ عجایب را به یاد خیال می‌آورد تا آینده یعنی توانِ خویش برای دیگر دیدن و بودن را بباشد اما به جای آن که در توهّم و سودا چنین کند، با بیدارکردنِ عجایب گذشته، آن را فرامی‌خواند؛ با بیدارکردنِ خیالِ زنده‌ای که تاریخی است و در اندیشیدنِ با روشنان است که زنده‌ی بیدار می‌شود.

عجایب یاد با احترامی بی‌مانند که به خود می‌گذارد تا شعر بماند، هم‌هنگام، ژرف‌ترین احترام را به خواننده‌ی خویش می‌گذارد. چرا که هرچند، دردِ امروز را در درازنای تاریخ، پیشِ چشم می‌آورد اما نه شعار می‌دهد نه فرار می‌کند، تنها دردِ سالیان را «محاکات» می‌کند و می‌گذارد خواننده نیز از درونِ خود، آن را به یاد آورد، بیدار شود و محاکات کند.



چکیده

این نوشته، فصل دوم کتاب «دیدار با فلق» است. این کتاب در زمان حیات منوچهر آتشی به همراه یک مصاحبه با او در مورد شعر آتشی نوشته شد تا به بررسی فراگردهای ذهن و زبان این شاعر در ادوار مختلف زندگی اش بپردازد. این فصل به تحول درک شاعر از مفاهیم مدرن اجتماعی در دهه‌ی پایانی عمر او می‌پردازد و نحوه‌ی درک شاعر از مدرنیته و ریشه‌های آن را در آینه‌ی اشعارش واکاوی می‌کند.



منوچهر آتشی

شکل نوشتن زندگی

واکاوی درک منوچهر آتشی از مفاهیم مدرن اجتماعی

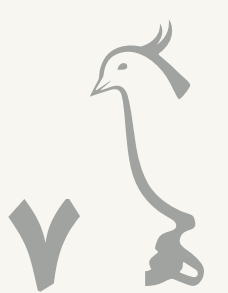
شکل نوشتن زندگی

یک چند نیز
شکل نوشتن
«زندگی» را
تمرین کن

درس مشق^۱

«وصف گل سوری» آخرین کتاب و آخرین اشعار آتشی نیست. در سال ۷۶ کتاب دیگری از آتشی به نام «زیباتر از شکل قدیم جهان»^۲ منتشر شده است که گویا چاپ جدید آن با اشعار بیشتر در راه است. اما وصف گل سوری، نقطه‌ی عطف دگرگونی زبان و نگاه آتشی است. از دید آتشی، دگرگونی در هنجارهای کلام به منظور کشف استعدادهای بیشتر آن برای ارائه‌ی بازتاب‌های معنایی جدید، باید هدف هر حرکتی در شعر و کارکردی در زبان باشد:

«... اینان فراموش می‌کنند که اگر بر هم زدن هنجار کلام، کافی برای شاعری و نوآوری بود، مولانا (و بسیاری شاعران) در گذشته‌های دور، این کار را کرده‌اند و نیز نیاموخته‌اند از آن بزرگواران که: آن‌ها لفظ و گفت و صوت را بر هم زدند تا هنجارهای تازه‌تری از کلام به وجود آورند که ظرفیت‌ها و استعدادهای بیشتری به زبان، برای ارائه‌ی



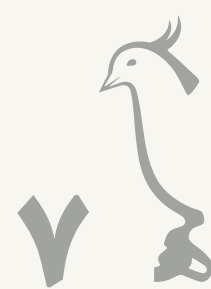
بازتاب‌های بی‌پایان معنایی، عطا کند. چیزی که امروز روز هم باید مراد و مقصد هر حرکتی در شعر و کارکردی با زبان باشد.^{۳۴}

پس آتشی، آگاهانه دگرگونی زبان را به دنبال جستجو یا مکاشفه‌ای در معنا آغاز کرده و با موفقیت ادامه داده است.

اشعار پس از وصف گل سوری، البته همچنان زبانی ذهنی مانند اشعار وصف گل سوری دارند، اما نگاه شاعر چون از آوار مهیب دردها و بی‌هویتی‌ها راهی به بیرون بسته، کمابیش به دنبال نشان زندگی آن من و فرد شکل یافته و محقق شده‌ای است که در وصف گل سوری پا به میدان نهاده بود. از این رو، کم‌رنگی نومیدی و کاهش تصاویر انبوه و سردرگم و تقلیل پیچیدگی کلام را در آن‌ها می‌توان دید.

این فراگرد نیز آگاهانه صورت گرفته است. چرا که او، فردیت شاعر به معنای واقعی آن و آزادگی عمیق شاعر را به خوبی شناخته است. بی‌آن‌که فراموش کنیم که آتشی شاعر است و قبل از هر چیز، دارای روحی حساس و احساسی پرشور:

اگر در گذشته، شاعران بیزار از مناسبات سیاسی و اجتماعی دوران خود به قطب متضاد «مدیحه» یا «عرفان» پناه می‌بردند، و به هر تعبیر، در یک سیستم بسته اسیر می‌ماندند و به آزادی «فردیت خود» توفیق نمی‌یافتند، شاعران این دوران نیز، که قاعدتاً می‌بایست به آزادی از قید «کل» اندیشه کند و فردیت خود را بازیابد، سیاست (یا در



واقع شکست سیاسی) را به گونه‌ی سیستمی ذهنی و کلی، حاکم بر ادبیات کرد.^۴

آیا آتشی در مکاشفه‌ای شورانگیز و با غوغایی که فقط در قلب شاعر می‌تواند به راه افتد، در روزگار خستگی و فرسودگی جسمی و پس از عمری تلاش و رنج، دریافته است که زندگی و پاسداشت ارزش آن، تجسم آزادگی شاعر و تبیین فردیت اوست. گویی «سپیده‌ی وحشی» از آخور برون تاخته و نه به شیهه و تاخت و تازی غریزی که با نگاهی درخشان به جهان پیرامون خود مربوط می‌شود و بدین ترتیب، آتشی «سمفونی دهم»، «درس مشق» و «بی‌سیب-بی‌سلام» را سروده است.^۵

و ناگفته پیداست که این شور زندگی هرگز خام طبعی غریزه‌ی سرکش نیست. از این جاست که دوست دیرین او محمد حقوقی در نقدی بر شعر «سمفونی دهم» چنین می‌گوید:

... و دیگر که سال‌هاست در زادگاه خود در تأملات و تخیلات دوره‌ی دوم شاعری خویش به سر می‌برد. و دیری است که روزن دیرین خود را یافته است و از پشت آن، آرام به جهان و چشم‌انداز باز و زلال خود می‌نگرد و اسلایدهای رنگی تصاویر خود را در حرکت متین کلمات، در مصراع‌هایی که از ذهن سرشار او سرچشمه گرفته‌اند و رو به مصب شعرهای نوبه‌نو دارند، نشان می‌دهد. شعری که تا پایان زندگی او همچنان به حرکت خود ادامه خواهد داد.^۶

در این اشعار اگر دردمندی موج می‌زند، دیگر همچون بهت و ماتم و ناامیدی، بی‌سرانجام نیست و این موضوع بیشتر نشانه‌ی زندگی است تا رقص سرکش غریزه. به‌طوری‌که سمفونی دهم براساس غفلت بتهوون از فطرت ناپلئون شکل گرفته است و «سمفونی دهم، حاصل غفلت بتهوون از فطرت ناپلئون»، به منزله‌ی جوهر اصلی درونمایه‌ی شعر آتشی است.^۷

منتقدی دیگر نیز، بانگ زندگی را در شعرهای دفتر «زیباتر از شکل قدیم جهان» چنین یافته است:

حالا نیز این دفتر به من می‌گوید که نگاهی زیبا به جهان داشته باشم و به «هست بودن» بیندیشم.^۸

گفتم دردمندی، زیرا در شعری مثل «بی‌سیب-بی‌سلام» هرچند که عنوانش از نداشتن حکایت دارد اما شاعر کمی پس از آغاز شعر می‌گوید:

...

غروب که می‌شود

سیبی در جیب و سلامی در سینه

به خانه می‌رویم تا سلام کوچکی بگیریم از دهان

کوچک کودک

(و ستاره‌ها

نزدیک‌تر شوند به بام)

ولی اگر به آخر شعر نظری بیندازیم، می‌بینیم که او غروب،

بی سبب و بی سلام به خانه برمی گردد. علت را جویا می شویم،
دو بند میانی شعر پاسخ می دهند: «شک»، که او از همان
صبح که از خانه بیرون می آید، آن را در هوای کوچه استشمام
کرده است و روز که می شود، «وهم» را می بیند که شهر آن را
همچون کارخانه ای بزرگ در حال تولید کردن است؛

...

سپیده دم

آهسته از کنار خواب پرهیاهوی کودک برمی خیزم
- با نای بازیافته از نان و انگور رؤیا- و
به کوچه می زنم
و کوچه بوی جاری شک دارد

...

و کمی بعد در ادامه ی بند دیگر شعر:

...

روز که می آید

تعطیل می شوند عاطفه و کوچه

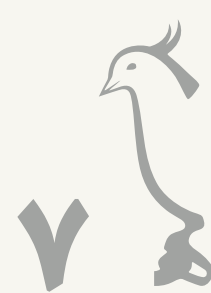
و شهر

سراپا کارخانه ی بزرگی

که وهم تولید می کند

...

شک و وهم، ستون های یقین و عمل را متزلزل می کنند
و زندگی را به باد می دهند و چنین است که او بی سبب و



بی‌سلام به خانه برمی‌گردد و در چنین حال و هوایی:

و کوچه بوی ساکن دق دارد

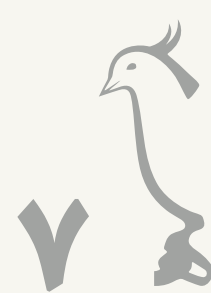
از همین بند یک سطری این شعر، می‌توان بوی زندگی را شنید. هرچند که شاعر از بوی ساکن دق می‌گوید اما آنچه درون شاعر غوغا کرده است، بوی حرکت و نشاط است و به همین دلیل است که ساکن دق را می‌بیند. زیرا پیش از این، او در شعر «شکل باستانی شکیبایی» از «کتاب زیباتر از شکل قدیم جهان» دق را تعریف کرده است. او در آن جا دق را سنگواره‌ی مهر تعبیر کرده بود:

از من نمی‌گذرد جز دق
که سنگواره‌ی مهر است.

تمامی شعر بی‌سیب-بی‌سلام را بخوانیم:

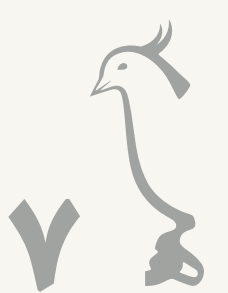
■ بی‌سیب-بی‌سلام

غروب که شود هوا
عطر ملایم برگشتن پخش می‌کند
پاها به راه می‌افتند
و کوچه شکل جاری عاطفه دارد
غروب که می‌شود



سیبی در جیب و سلامی در سینه
به خانه می‌رویم تا سلام کوچکی بگیریم از دهان
کوچک کودک
(و ستاره‌ها
نزدیک‌تر شوند به بام)
سپیده‌دم آهسته از کنار خواب پرهیاهوی کودک
برمی‌خیزم
- با نای بازیافته از نان و انگور رؤیا - و
به کوچه می‌زنم
و کوچه بوی جاری شک دارد
...

(روز که «شاه» شود
کار «وزیر» می‌شود
هر دو سوار «اسب‌هاشان»
و ما همیشه
«بز» می‌آوریم)
... روز که می‌آید
تعطیل می‌شوند عاطفه و کوچه
و شهر
سراپا
کارخانه‌ی بزرگی
که وهم تولید می‌کند
...



غروب

بی سبب و بی سلام
و بی سلام کوچک کودک
به خانه برگشتم
خانه نبود
(خانه مصادره‌ی کار...
و کارخانه است حالا...)

...

و کوچه بوی ساکن دق دارد

...

ستاره‌ها گریخته‌اند
و آسمان رنجیده است روی بام

۱۳۷۶/۹/۲ بوشهر

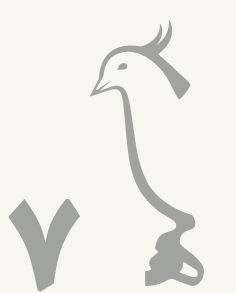
وهم و شک، به‌طور مطلق بیان شده‌اند، پس هم می‌توانند در درون شاعر جاری باشند و هم آن چنان که شعر از آنان سخن گفته است، در کوچه یا شهر. از این رو، این شعر مانند اشعار قبل از «وصف گل سوری» شاعر را یک طرف و شهر را کاملاً طرف دیگر قرار نمی‌دهد و از همه چیز به صورت عوامل بیرونی یاد نمی‌کند تا احیاناً معایب آن‌ها را نشان دهد. و نیز همچون مثلاً شعر «مردابی‌ها» از کتاب «وصف گل سوری» سرگردانی و حیرت شاعر را تصویر نمی‌کند. این جا شاعر حرکت و نشاط زندگی را می‌شناسد. از پس همه‌ی اندوه‌ها، نداشتن‌ها و شک‌ها و وهم‌ها، زندگی را می‌شناسد و می‌جوید، هم در



درون خویش و هم در بیرون.

اگر سطور پایانی شعر؛ «از ستاره‌ها گریخته‌اند...» تا پایان آن، از شعر حذف می‌شدند، شعر کامل‌تر می‌نمود، زیرا در ابتدا از بوی (عطر) ملایم برگشتن که در کوچه پخش شده است و پس از بوی سیب و... سخن گفته بود و در پایان پس از بررسی‌هایی که در علل «ساکن دق» به عمل آورده است و عطشی که به حرکت و نشاط یعنی باغ کودک از خود نشان داده، به سطری می‌رسد که در آن از بوی ساکن دق در کوچه سخن می‌گوید و آشکارا این پایان بندی بدون سطرهای بعدی، شعر را ساختاری قوی‌تر می‌بخشید و معنای محوری بو و عطر را در آن بهتر نمایان می‌ساخت تا خواننده نه از طریق حتی تصاویر شعر، بلکه با تداعی بوهایی که شاعر از آن‌ها یاد می‌کند پایه پای او احساس او را در مورد عطش زندگی همراهی کند.

زبان «زیباتر از شکل قدیم جهان»، ادامه‌ی زبان «وصف گل سوری» است، پیچیده و ذهنی. اما همان‌طور که گفته شد، کلام این جا رنگ یاس و نومیدی کمتری دارد و تصاویر، آشکارا از آرامش و زیبایی حکایت می‌کنند. گفته بودیم که در «وصف گل سوری»، اشعار، مخاطبانی یافته‌اند. این جا نیز علاوه بر چهار شعری که به چهار شاعر تقدیم شده‌اند و نیز شعری که برای دوست دوران کودکی که در همان کودکی نیز از دست رفته، سروده است، سیزده شعر دیگر از «تو»، مخاطب همواره



آشنای شعر فارسی نیز سخن می‌گویند:

تا در برکه‌ای بیابمت

که آسمان نیمروز

از آن سفر نمی‌کند هرگز

(غزل فضایی ۱)

و نیز:

صدایت را می‌شنوم و باد

بستر می‌اندازد بر عطر

صدایت را می‌شنوم و آب

پرده فراز می‌کند

صدایت را می‌شنوم و آفتاب

سیاهی می‌اندازد آن سوی بید بنان وحشی دره‌ها

(غزل فضایی ۲)

و نیز:

بی‌شک

در تو گلی شکفته، که گل‌ها

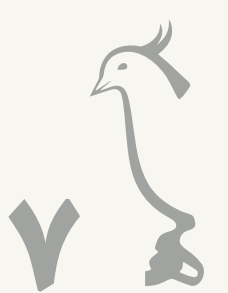
دل‌تنگ نام خویشند

و آسمان

حیرتی شاد

چتر علفزار شب‌نم آیین کرده است.

(زیباتر از شکل قدیم جهان)



و نیز:

زمین مضیف خیالم است
تو میهمان همیشه‌هام
و آسمان
گواه ابدی
که تأکید می‌گذارد - به ستاره -
بر حضور تابناک تو در جانم

(زمین مضیف خیالم)

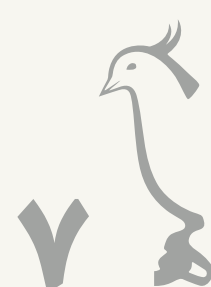
و نیز:

نامت
در من افتاده است
یا آورده بی‌هوا
تا بنشیند کنار هرچه دلش خواست

(کنار هرچه دلش خواست)

یک بار خواندن همین اشعار و نیز اشعاری دیگر از کتاب «زیباتر
از شکل قدیم جهان»، ما را متوجه می‌کند که این مخاطب
وسعتی بیش از مخاطب‌های معمولی می‌یابد و همان‌طور
که تا عمق جان شاعر نفوذ می‌کند، از ابعاد زمان و مکان
نیز درمی‌گذرد و به آنچه که مثلاً در سخن حافظ به چشم
می‌خورد نزدیک می‌شود:

تا به بنفشه می‌دهد طرّهی مشک‌سای تو
پرده‌ی غنچه می‌درد خنده‌ی دلگشای تو



این‌گونه سخن گفتن، همواره رنگ ملال را محو می‌کند و همان‌طور که شاعر در شعر «شعر چینی» گفته است، آوای سینه‌سرخ از شاخه‌ی خشک خاری، شکوفه‌ی سرخ برمی‌آورد:

«سینه‌سرخ» ی می‌نشیند

بر شاخه‌ی خشک خاری

می‌خواند

می‌خواند

می‌خواند

شکوفه‌ای سرخ برمی‌آید

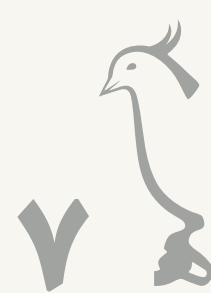
از چوب خشک

و برکه‌ی زلالی آن پایین

آراسته به بال و شکوفه

علاوه بر این، همین نمونه‌ها هم کافی است که ببینیم تشبیه‌ها همچنان پیچیده‌اند، اما هم جملات گسترده و توبرتو دیده می‌شود و هم گه‌گاه جملات کوتاه و گزارشی. تصویرها نیز ذهنی‌اند، اما دیگر اشعار این کتاب مانند شعر «مردابی‌ها» و یا شعر «آواز تلخ و طولانی نومی‌دی» و یا اشعار دیگر کتاب «وصف گل سوری»، با هجوم تصاویر متفرق و متنوع مواجه نیستند.

نکته‌ی دیگری که در این کتاب اضافه شده است، وجود اشعاری مانند «اوراد نخستین» یا «زیباتر از شکل قدیم جهان»



و «شکل باستانی شکیبایی» است که در آن‌ها به باستان و
ابتدای جهان و یا آن‌چنان که سهراب سپهری می‌گفت، به
«علفزار پیش از شیوع تکلم» اشاره دارد و از این نظرگاه شاید
به اشعار سپهری نزدیک شده باشد؛

و من

که شکل باستانی شکیبائیم
ریشه دوانیده در شن
که شکل باستانی آب است

(شکل باستانی شکیبایی)

و نیز:

نخست به رقصی طوفانی برخاستم
تا هر چرخشم
تعویذی باشد برگردن آتش

(اوراد نخستین)

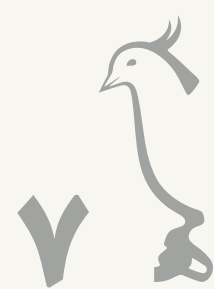
و نیز:

در تو گلی شکفته
زیباتر از شکل قدیم جهان

(زیباتر از شکل قدیم جهان)

و نیز:

در ابر آشیانه دارد
بر کنگره‌ی ستاره
جوجه می‌کند



از جگر باد طعمه برمی‌دارد
ترانه رشوه نمی‌دهد
که از تبار قفس زادان نیست.

(سرود پرنده‌ی کیهانی)

اما همچنان حال و هوای دشمن‌ستیزی و نگاه اجتماعی
شاعر با اوست:

منقار در جگر فرو کردیم
خورشید را
از دام کور بدایت رهاندیم
بوزینگان حیران را
برابر نریان بامداد و مادیان غروب
رها کردیم
از آن هزاره
لخته‌ی جگر به کرکس آسمان نمی‌دهیم

(سرود پرنده‌ی کیهانی)

هرچند همین دیدگاه نیز کلّیتی یافته و صرفاً در مثال‌های
«عبدوی جط» و «گلگون سوار» خلاصه نمی‌شود:

پیوسته این پرنده
برخلاف نبض زمین
خوانده است

...

تا هرچه دورتر بگذارد



تک نقطه‌ی مقدر پایان را

کشدار و بی‌مدار

پیوسته این پرنده برخلاف نبض زمین خوانده است

و ماه در دهان

این رودخانه برخلاف نبض زمان رفته است

(پیوسته این پرنده...)

و حتی وقتی که به زخم می‌اندیشد، برای آن است که به مرهم

فکر می‌کند و می‌گوید:

اگر به زخم نیندیشم

مرهم علف را

به خواب کدام آهو بزنم؟

(نام، گو باشد)

و هرچند که اسیر آسان‌گیری و سهل‌پنداری نمی‌شود و

می‌داند که دردهای امروزیین بشر، بزرگ و دشوارند:

تونل‌هایی سرگردانند

قطارهای امروز

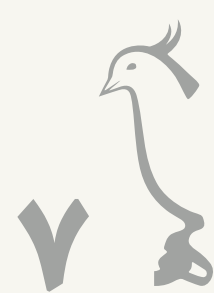
(نسلی از فردا)

اما فردیت شاعر، سر از جیب اندوه و ملال و یاس برآورده و

آزادگی و تمنای درونی را تجربه کرده و از آفتاب جانش سخن

می‌گوید، هرچند این آفتاب، آفتابی شکسته باشد:

حالا

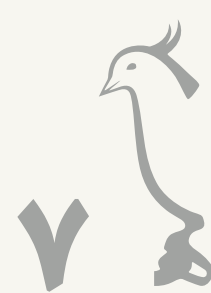


می‌توانم روانه شوم
و می‌توانم از این کوچه باغ نور و نغمه و نومییدی
تا سایه‌های بنفش یک نفس بدوم
حالا که آفتابی دارم در جامه
حالا که آفتابی شکسته در جان دارم
باید روانه شوم

(آوازه‌های هابیل)

پانویس‌ها

- ۱ فرهنگ توسعه ۳۱، ص ۴۱
- ۲ آتشی، منوچهر، زیباتر از شکل قدیم جهان، نشر نشانه، تهران، ۱۳۷۶
- ۳ فرهنگ توسعه ۳۰-۲۹، ص ۵۰
- ۴ فرهنگ توسعه ۲۷، ص ۲۰
- ۵ فرهنگ توسعه ۳۱، صص ۴۲-۴۰
- ۶ فرهنگ توسعه ۳۱، ص ۳۸
- ۷ همانجا ص ۳۹
- ۸ راندن بر آب‌های تاریک، نوشته‌ی امید هلالی، سلام، شماره‌ی ۲۱۷۵،
۱۳۷۷/۰۹/۱۰، ص ۷



دو شعر از نیمایا

شاعر، نقاش و کنشگر کوئیر



مرگ از پشت پلک‌هایمان آویزان است
 اصفهان، از شکستگی‌های سال‌های دور آویزان است
 آبادان، لوله‌هایش را بسته است
 تا دیگر کسی شبیه تو
 در گودی‌های من شنا نکند.

مرگ زیر چشم‌هایمان نشسته است
 و شیراز با آن خورشید دست‌باف
 و عشق‌های منگوله‌دارش
 از آسمان آویزان است
 سقفِ عادل آباد
 ستاره‌های زیرپوستی دارد
 و مرگ‌هایی که از شیرِ اخبار
 نشت نمی‌کنند،
 نمی‌چکند.

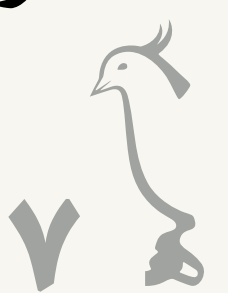
میانِ مهاباد شبی دهان باز کرده است؛
 مثل کبودی‌های ماه
 وقتی که اولین کشیده را
 از سایه‌ی یک زمین مست می‌خورد.



سرفه‌های خلطی تهران پیچیده‌تر از ابر است،
صدا از کشاله‌ی نازی‌آباد بالا می‌رود و زخمی می‌شود
مثل تیت‌درشت زنی
که یک شب
با ضربه‌های تیز انتظار
در تاریکی شناسنامه‌اش به قتل رسید
مثل درد که از شقیقه‌های مریوان
بالا خزید
تا به لب‌های «هه‌نار» رسید
به رشت
که تا زانو مرده است
و رود
راز‌شانه‌هایش را فاش می‌کند.

مرگ، چندین و چند بار با من
زیر نخل‌های بی‌سر
وقتی که از گلو
خاطرات گرمی می‌چکید
خوابیده است.

مرگ تا روی پیشانی رسیده است
آسمان، کارش افتادن است
و زمین هویت ناگردش را به زودی آشکار می‌کند.

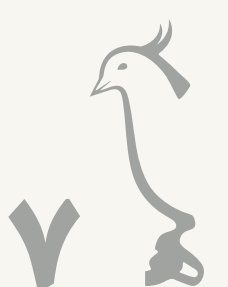


دهان تیزی داشت
با سری مضاعف
که من را از اندامش بریدند و گذاشتند
به همین وقت تاریک ته کمد
و همین تاریخ تیز که بر نُک زبانم است.

در کمد مرگ آویخته است فری!
جهان گوش می‌کند به قلب مرگ
و او که تن داده است
به یک مرگ تیز
مرگ را بر کمد کوبیده است فری!

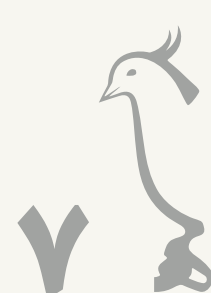
باید از تاریکی توی پیراهنت دریاورم
از پله‌های زیرزمین سینه‌ات پایین بروم
گوشه‌های تاریکت را فری!
دست بگیرم و
مرگ را بیرون بیاورم از کمد.

مرگ
کنج کمد آویزان نماند بهتر است
بریده‌های روز در کشو که جا نمی‌شود فری!



بگذار کسی که اولین شکاف را می‌زند به زندگی
آخرین حرف‌های تا کرده را
بچیند روی میز

به همین وقت تاریک ته کمد
به همین تاریخ تیز که بر نُک زبانم است.



دو شعر از علی فومنی



■ از آن همه تو

علی فومنی

اَبَرزاد

اسبِ آمیز

نمکِ نَسَب

تَنِ تو تور

پهنِ دریاها...

سزاوار می‌خواهدش میدان

سزاوار می‌خواهدش خیابان

سزاوار می‌خواهدش پیچکِ دیوار

کوچه‌ها سزاوار می‌خواهندش

کافه‌ها سزاوار می‌خواهندش

و صندلی‌های واژگون بر میزهای در پرواز...

باز مانده دهانِ هامون

باز مانده دهانِ دریا

باز مانده دهانِ تو

از آن همه تو

که از راه می‌رسد.



■ محرمانه کشته شود!

علی فومنی

بی/با صدای سرباز
دل دادنش به
دل بردنش از
در خانه‌ی مسکونی‌اش
محرمانه کشته شود!
با/بی سکوتِ بی‌بی
خشت

روی

خشت

روی

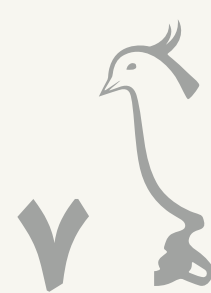
خشت

در پارکِ اتابک
محرمانه کشته شود!

بر شیبِ تندِ میرزادگی،
عشقی نویسی، اسب‌آمیزی، مادیان‌خواهی،
در رازِ آن نَفَس
یال‌به‌یالِ فوجِ نجات در گذرِ اسبانِ آخته
محرمانه کشته شود!



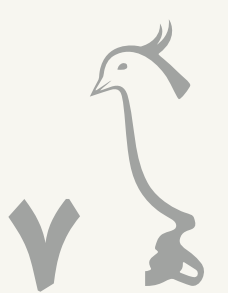
شاخه به شاخه برگ به برگ پیموده شود بخشکد
چشم از شبستانِ سوخته رواز رواق بگیرد
ردّی نمانده باشد
از انتشارِ دهانش از اسب‌های سرش
از آن عطوفتِ بی حد
از آن شقاوتِ پنهان که در نهادِ زیبایی ست...
محرمانه کشته شود!



یک شعر از سپیده کوتی



تو وِ تو شدی حبیبی
در آن باریکه
که خورشید ورم کرده بر زیتون زارش
دهان کف کرده ات در وطنت وِ تو شد
پرچمت
تَنِ نوزادت
آن گونه پاره پاره ی کبود
میان بازوانت وِ تو شد
و وحشتِ زنت
که خاک می پاشید بر چشم هاش
حبیبی تو را اما
در هلهله ی صلح و آزادی وِ تو کردند
لخت مادرزاد در رطوبت اکبر
پنجه می کشیدی به هوا
که بیابی خانه را و
میز چوبی و سبد سیب را
جهان سَرک می کشید از «جِ دارالفصل»
بر دستان بیرون از خاک مانده ی شاعران سرزمینت
شهرک نشین ها،
در کرانه ی باختری می رفتند سرِ کار
می رقصیدند در «تَلْ آبیب»
می بوسیدند یار را در بلندی های جولان
سیب ها که می گندیدند زیر آوار و



تو که پوست از تن می‌کندی در غزه
وِ تو می‌شدی مُدام
آوارگان سرزمینت
راه به همه جا داشتند
همه‌ی مخروبه‌ها، قبرستان‌ها، کلیسای پورفیریوس،
خارزارِ لاشه‌ی موشک و خمپاره، خیابانِ آخرالزمان
جسدها، ویرانه‌های چَنین، اردوگاه‌های یکسان با خاک،
بیمارستان الشفاء
حتی خودِ ساختمان سازمان ملل
که در توالت‌هاش ویاگرا بالا می‌انداختند
رئیس‌جمهورها
درها گشوده به رویت
قصه‌ی ناتمام سرزمینت بر لب
سنگ در مُشتت
تنها یادگارهای مادرت
آن میز و مبارزه و آوارگی بر پُشتت
وِ تو می‌شدی حبیبی
غرب آذین می‌بست
کاج کریسمس را و
اِشغال صادر می‌کرد به خاورمیانه و استبداد و
پوست سوخته و شکنجه و پستان پُرشیر بی‌کودک
غرب، بشردوستانه، صمیمانه
وِ تو می‌کرد نام و طنت را بر تمام نقشه‌ها



دو شعر از مهران راد



گنجشک پرید و شاخه لرزید
بیرون زده بود تازه خورشید

سردش شده بود باز گیلّاس
در پیچکِ شالِ خویش پیچید

بر چشمِ نهال‌هایِ گوجه
چون عقربه نور و سایه چرخید

در دستِ چنار حوله‌ی باد،
می‌شُست به آب شاخه را بید

در پیچ‌پچه سرو با صنوبر
می‌گفت: «بین که صبح تابید!
انگار که آفتاب‌گردان
چرخید ولی دوباره خوابید!»
عرعر به سماق گفت: «از سیب
باید که دقیق‌تر بپرسید؛

هنگامِ سرو و صدا چه شد پس؟
کی می‌رسد آن زمان؟ نگفتید!»



ناگاه ز خواب تاک برخاست
زرین چو طلوع صبح خندید
برخاست ز چرخ شادمانی
از خاک گرفته تا به ناهید

گفتند: «تولدت مبارک»
ای دخترِ زر، شرابِ امّید

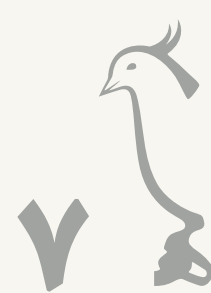
مهران راد

▪ (۲) روزی اگر بخشد

چشمه‌ای در من است
که می‌جوشد
صاف و زلال و سرد
وگرنه شما به من بگویید
با این کویرِ شور چه می‌کردم
چشمه‌ای در من است
که می‌جوشد
صاف و زلال و سرد
وگرنه با آن انبارِ مازوت چه می‌کردم
سیاه و تلخ
و مردانِ سفیدپوشی
نقاب برکشیده



و دهنی زده
که قیرِ غلیظ را - گرماگرم -
بر اندام‌هایم می‌پاشند
چون پلک می‌زنم
پنجره‌ای سیاه را می‌مانم
که با آب و کف می‌شویند
و چرکاب از آرنج می‌چکانند
چشمه‌ای در من است
که می‌جوشد
صاف و زلال و سرد
اگر نه دست کجا می‌شُستم
اگر نه آب کجا می‌خوردم
و ناگاه از لابه‌لای بوته‌ها
کجا می‌توانستم دید
دختری عریان را
فارغ از شستن خویش
که با رقصِ دسته‌ای ماهی
دلواپسیِ چشم‌هایش را به خوابِ آرامِ لبخندی وانهاده
است
وای اگر این چشمه روزی بخشکد
من روی خویش را کجا خواهم دید دیگر



یک شعر از محسن خیمه‌دوز



نگاه را
به زاویه که می برم
جهان دوباره خلق می شود
نگاه، شریعتِ من است
که از حجمِ زمان عبور می کند
و زمین را به ساحلِ کائنات می برد

ای حکایتِ خاک
تنهائیِ روح را
بر جراحِ دستِ ماندگان
تو فریاد کن

در بی پناهیِ اعتماد
نگاه را در زاویه
تو خطاب کن
ای حکایتِ ناگهان.



قطعه‌ای از مجموعه‌ی «لغت دزدیده»

امیر حکیمی



▪ «جنگ: جشن بیکران»

امیر حکیمی

۱

فروپاشی رویا در اضطراب؛
فروپاشی تن،
زبان،
خرد و خواستن،
در اضطراب.

۲

خورشید بی‌رمق را
پرتاب می‌کنم از پنجره
خاکستری خزان را
پرتاب می‌کنم از پنجره
عطر زعفران، برنج، چای،
باغ جاودان - اسیر فرش اصفهان -،
بزم مهر و آبانگان،
- فروپاشیده‌ی من را -
پرتاب می‌کنم از پنجره.



۳

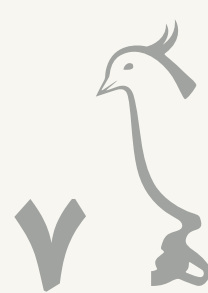
پس از بیهودگی کشتارِ فرشته در بامداد،
پس از بیهودگی تکرارِ کشتار در غروب،
پس از بسیار نشستن،
نگرستن بیهودگی، نگرستن کشتار؛
تلاشی وجدان.

۴

کوری و پنجره با چسب‌های کاغذی
کوری و پنجره با کارتن مقوایی
کوری و پنجره با پرده‌های برزنت
کوری و پنجره با سنگ، با سیمان.

۵

از هم گسیخت یاد،
از هم گسیخت لب‌خند،
از هم گسیخت «من»؛
اکنون شتاب سربازان،
سرودِ جنگ،
جشن مرگ - بی‌پایان -



دو شعر از افشین زردین



از سر شاخه‌ی درختان پیر
 و سر شانه‌های فراخِ تو
 از سایه‌سارِ سرو
 و مادر که سبز شد
 از سرخی لب‌های سرخِ تو
 و سارهای کبود
 از نگاهِ سردِ من
 بوی خنجر و ترسِ سلاخ
 از حسِ غریبِ صلح
 و خوابِ خاموش خاک
 از سروهای خسته
 و دردِ دشوارِ دشنه
 آن‌سوی سکوتِ آسمان
 سارهای سیاه
 سمتِ سایه‌سارِ سروهای بی‌سر
 و من
 ماه
 ابرهای سرخ



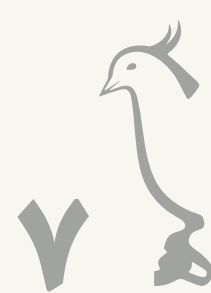
و مادر که می‌میرد
به صدای سربازی که بر زمین افتاد
با گلی سرخ و سربی
بر سینه‌اش.

۲۰۱۶- کایسری/ترکیه

افشین زردین

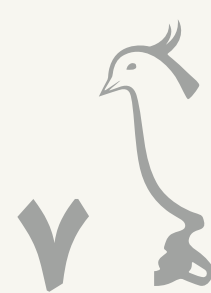
۲ ■

به سرو که شکست
و سارهای مرده میان درختان پیر
و این زخم همیشه مهربان در انتهای هر حادثه
می‌خندی
می‌خندی و خوب می‌دانی
هرگز دیر نمی‌کند
آن‌که کمر به کشتارِ پرستوها بسته
چونان رقاصه‌ای طبل‌زن
در زفاف اقاقی‌ها و باکره‌های باردار
این‌جا سرزمینی که سار ندارد
و معشوقه‌ها از پشتِ سیم‌های برق
یکدیگر را می‌بوسند
در جهان آرزوهای خیالی
و این موسیقیِ غریب
چنان به من



سرایت می‌کند
که خراب می‌شوی
جویده‌جویده می‌خوانی
و گوش آینه سوت می‌کشد
از مرگ
که رخنه می‌کند
در چیزی
شبه آب
آفتاب
یا مرگ یک شهاب
و مادرم که سنگ صبوری بیش نبود
هزار سال قبل از سارها
پریده بود
به سرزمین زخم‌های خاکستری و
سگ‌های بی‌صدا
با این همه
تو قبل از باران بیا
قبل از آفتاب‌های همیشه‌گریان
و برف‌های نباریده.

آذر ۹۲ - کایسری/ترکیه



سارا زارع سریزدی



شعری از سارا زارع سریزدی



در آرزوی پریدن، به رَغَمِ بی پر و بالی
دلی گرفته و تنها، میانِ این همه خالی

من و تصوّرِ جنگل، توهمِ مه و باران
قطارِ رفته به سمتِ، سوادکوه شمالی

چگونه از تو بپرسم، چرا به فاصله رفتی؟
خبر نمی‌دهی از خود، به جمله‌های سوّالی

کجا سفر کنمت؟ ای غمِ بزرگِ نبودن!
که جا نمی‌شوی حتّی، به مرزهای حوالی

مرا رُبوده صدايت، نوای نغمه‌ی سازت
رها نمی‌شوم از تو، از این حضورِ خیالی

به هر دری زدم اما، به خانه‌ات نرسیدم
شبيهِ صخره و موج و، شکستنِ متوالی



▪ مهاجرتِ دوم

خاطراتِ بروبکسِ هیئت، به قلم عالیجاهِ مهاجری

▪ شوهر عمه نسل زد!

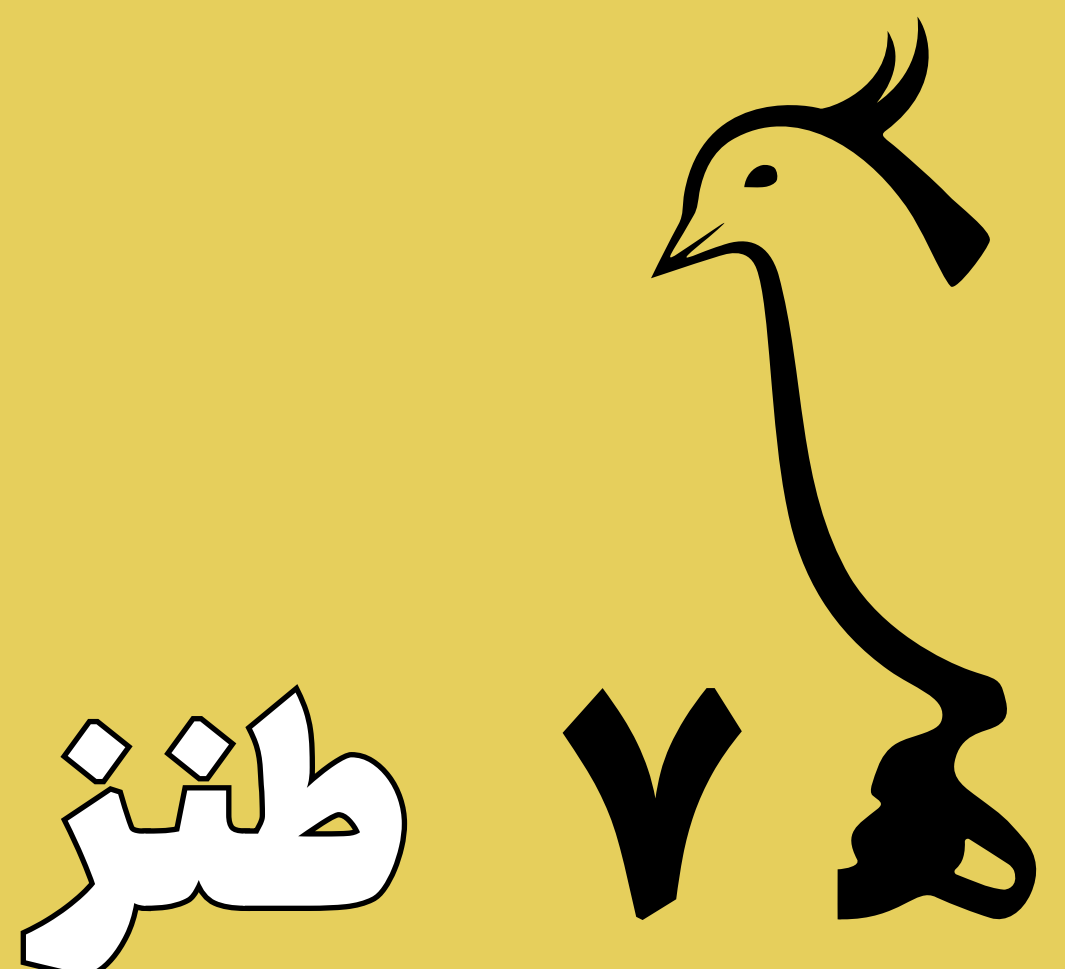
وب‌گردی‌ها و ول‌نوشته‌ها مهران راد

ستونِ هیئتِ مسافرانِ مقیم به روایت‌های شما از سوتی‌های مهاجرت نیاز دارد. یادداشت‌ها و خاطراتتان را برای ما بفرستید تا بعد از ویرایش در بخشِ **خاطراتِ بروبکسِ هیئت** منتشر شود.

همچنین بخشِ تکیه بر وال به شعر و دل‌نوشته‌های طنزآمیزی اختصاص دارد که مربوط به زندگی در مهاجرت است، یاری‌های شما این بخش را هم پربارتر خواهد کرد.

مطالب خود را با فرمت **word** به ایمیل زیر ارسال کنید و حتما در قسمت موضوع ایمیل، کلمه‌ی **طنز** را قید کنید تا مطالبتان را صحیح و سالم دریافت کنیم.

adab@hafteh.ca



طنز

مهاجرتِ دوم

عالیجاهِ مهاجری

خوب مهاجرتِ اول را که همه می‌شناسید؟ دل‌کندن از شهر و فامیل و گرفتنِ دستِ خانواده و رها شدن در یک دنیای تازه که نه زبانش را می‌فهمی نه جیک‌وپیکش را. همین نفهمیدن، عاملِ مهمی است که با امثالِ خودت رفیق شوی و گاهی چنان رفیق که انگار تا دیروز رفاقتی در روزگار نبوده است. پولی نمی‌کشد که نگاه می‌کنی و می‌بینی جماعتی دارید «عجیب» با زبانی «من‌درآوردی» و واحدِ پولی «ذهنی» که از حاصلِ ضرب و تفریقِ چندین عدد به دست می‌آید.

مهاجرتِ دوم اما خیلی بعد از این حرف‌هاست؛ وقتی که قرار و مدار گرفتی و علمی، پولی یا مهارتی اندوختی و حالا می‌خواهی در این سرزمینِ تازه، شهر و دیارت را انتخاب کنی و بروی دنبالِ آخر و عاقبتت. این جاست که دیگر نه دوستانی در صفِ رفاقت ایستاده‌اند و نه بهانه‌ی غُربت به کارت می‌آید و نه هیجانِ کشف و کرامت می‌تواند تو را از روزمرگی نجات دهد.

درست در بامدادِ مهاجرتِ دوم بود که جنابِ عالیجاه مهاجری، ضربه‌ای هولناک خورد. انتقالِ تجربه‌ی این ضربه به خوانندگانِ گرامی، بهتر از هر تعریفی ابعادِ «مهاجرتِ دوم»



را آشکار می‌کند.

تکرارِ هر روزه‌ی نامِ یک خوردنی که عالیجاه به همراهِ قهوه‌اش سفارش می‌داد، انگار توهُمِ «مهارت در تلفّظ» را در او دامن زده بود. شما فکر کنید ده سال تقریباً هر دو روز یک بار صبحانه‌ی شما این باشد:

"Sundried Tomatoes Bagel with Herb and Garlic Cream Cheese."

که آن را با یک لیوان قهوه از تیم هورتن سفارش بدهی. بالاخره -توهین به جنابِ مهاجری نباشد- گوسفند هم که باشی بعد از ده سال یاد می‌گیری این زهرماری را درست بع بع کنی!

شما فکر کن در چنین موقعیتی این بزرگوار مهاجرتِ دومِ خودش را به شهرِ اتاوا انجام داد. آمده بود و کسی را نمی‌شناخت و شنیده بود که این جا همجوارِ استانِ کبک است و همین‌طور به خاطرِ درصدِ بالایِ مهاجرانِ لبنانی و الجزایری، زبانِ فرانسه هم به کار می‌آید. از بدشانسی، مِنوِ تیم هورتن‌هایش هم فرق داشت و اصلاً «ساندراید تومیتو بیگل» به گوششان نخورده بود. جنابِ مهاجری هم خیلی رویِ این سفارش تعصّب داشت، یک جوری کلماتِ این «نان و پنیر» را تلفّظ می‌کرد که انگار اجدادش قرن‌ها «کریم چیزخور» بوده‌اند. این سندرمِ «مهاجرتِ دوم» هم بدکوفتی است؛ مبتلایان عموماً باور دارند که تلفّظشان حتی از بومی‌ها هم



دقیق‌تر است، چه رسد به غریبومی‌هایی که معلوم نیست از کجا آمده‌اند و هنوز نیامده اسمشان را جک و جانسون گذاشته‌اند. عالیجاه هم که بفهمی نفهمی از این عارضه رنج می‌برد، با سری افراشته و قدم‌هایی استوار وارد تیم هورتن شد و با کلماتی فصیح و سرعتی مناسب و تلفظی صحیح گفت:

"Sundried Tomatoes Bagel with Herb and garlic Cream Cheese."

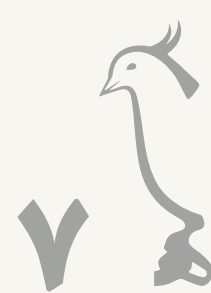
چشم‌تان روزِ بد نبیند، یارو صدایش را بلند کرد و به همکارش که در پستو بود گفت: «هی جک تو فرانسه بلدی؟» لب‌خند روی لب‌های عالیجاه خشک شد و آمد که چیزی بگوید که صدا از عقبِ حجره آمد که: «نه بابا بلد نیستم.»

مهاجری نفیسی راحت کشید و آن مردک از او پرسید: «می‌تونید انگلیسی بگید قربان؟»

عالیجاه قدری خودش را جمع کرد و یک کلمه یک کلمه با حرکاتِ نمایشی دست - درست مثلِ روزهایِ اولِ مهاجرت - سفارشش را تکرار کرد.

تا همین جا شدتِ ضربه بیرون از طاقت بود اما مُشتِ آخری که خورد، واقعاً او را از پای درآورد؛ یارو با حسِ نوع‌دوستی گفت:

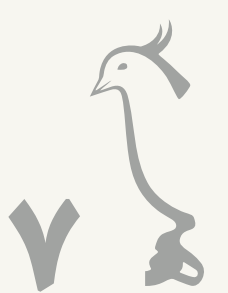
"Your English is very good sir."



شوهر عمه نسل زد!

مهران راد

- پشه‌ها تو عروسی **پشکل** می‌کشن.
- به یه گروه خونی O اشتباهی AB می‌دن، می‌گه: **آبِ** نطلبیده مراده.
- به دوست دختری که خوشگله ولی اعصاب نداره
می‌گن: قندِ هار!
- به موشی که قدرتِ ماورایی داره می‌گن: **فراموش!**
- می‌دونی طعمِ عصای موسی چی بوده؟ **وانیلی!**
- دو تا فلش می‌رن رستوران **شیش‌گیگ** سفارش می‌دن.
- می‌دونی چرا کیبُر دا هم شب کار می‌کنن هم روز؟ چون
دو تا شیفت دارن.
- می‌دونی تو کدوم شهر دو بار خدا حافظی می‌کنن؟
دوبای!
- اگر کنار پیانو جوک بگین، می‌شه **یاماهاها!**
- می‌دونی بُزها از چه بازی‌ای خوششون می‌آد؟ **مِمعنچ!**
- می‌دونی آمریکایی‌ها تو کدوم شهر مار نگه می‌دارن؟
آستین!



- درِ حموم را وا کردم بخارا بره بیرون، **سمرقند** اومد تو!
- عرب‌ها به درِ کوچک می‌گن: **بابک!**
- می‌دونی چرا آشپزایِ هندی به تفریح علاقه ندارن؟
چون همش بحثِ **کاری** می‌کنن.
- متولدای تیر شب‌ها تو **خشب** می‌خوابن.
- خارجی‌ها به مادرِ پشه می‌گن: **پشمام!**
- به مارِ لاغر می‌گن: **نیمار!**
- می‌دونی اگر به یه بچه‌ی شیطون نقش بَتَمَن بدن،
بهش چی می‌گن؟ **شربت!**
- اگر تو الفبا کیو بره بعد از آر، **کیومرز** را رد می‌کنه!
- می‌دونی چرا تخم‌مرغا کچلن؟ چون از یه **شونه‌ی**
مشترک استفاده می‌کنن.
- می‌دونی چرا زنبورا گُل می‌خورن؟ چون **دروازه‌بونشون**
خوب نیست.
- می‌دونی غذای مورد علاقه‌ی ریاضیدان‌ها چیه؟ **کباب**
تابعی.
- روباه‌ها چون **مکارن** همش اپل می‌خرن.
- نصیحتِ یک ویروس به فرزندش: **ویروس** باید خودش
ناقل باشه!
- پشه‌های اصفهان آدم رو می‌گزن ولی پشه‌های قم آدم
رو نمی‌سوهانن!



- از پیوندِ پای گربه به شیر، **شیر پاکتی** به دست میا.
- کربن میره آرایشگاه، شوهرش می‌گه چقدر **آلی** شدی!
- یارو میره کله‌پزی، کله‌پز می‌گه چشم بذارم؟ می‌گه تو این قده جا **کجا** قایم بشم؟!
- می‌دونی دوست دخترِ سیروانِ خسروی چی صداش می‌کرده؟ **هی سیری!**
- می‌دونین وقتی گرگ‌ها وجترین می‌شن، چه جوری زوزه می‌کشن؟ **کاهووووووووووا!**
- دوتا بادکنک با هم می‌رفتن یکی به اون یکی گفت: اون جا رو نیگا! یه **کاکتوسستتتتتتترررریت...**
- می‌دونی آجرها موقعِ خدا حافظی چی می‌گن؟ به امیدِ **دیوار.**
- می‌دونی گلبولِ سفید از کنارِ گلبولِ قرمز رد بشه چی می‌گه: **گلبولت برم!**
- می‌دونی زمان برای شربت‌های دیفن هیدرامین متفاوت؛ برای اونا **هر هشت ساعت یک قاشق** می‌گذره.
- می‌دونی اگه به فسنجون بگی فسنجون چی می‌گه؟
جووون فسن!

جستارهای پژوهشی
در حوزه‌ی ادبیات و فرهنگ



مهران راد

دبیران:



مهدی گنجوی

■ کبوترانِ سپید

نگاهی به وجه دوگانه‌ی «برف» در اشعار پارسی مهران راد

■ معرفی کتاب شکونتلا

■ لالایی (بخش اول)

پژوهش و کنکاش در مورد فرهنگ و تاریخچه‌ی لالایی اقوام مختلف ایران
. علی انصاری

■ واکاوی در چرایی و دشواری‌های تأسیس مدارس زنان در دوره‌ی
قاجار

. امید اخوی | پژوهشگر تاریخ معاصر ایران

کبوترانِ سپید

نگاهی به وجه دوگانه‌ی «برف» در اشعار پارسی



آن را که پوشش و می و خرگاه و آتش است
وقتِ صبح مژده دهد بر نشانِ برف

این بیت را کمال اسماعیل، احتمالاً در اثرِ باریدنِ یک برفِ
سنگین در اصفهان سروده است، چرا که در ابتدا می‌گوید:

هرگز کسی نداد بدین سان نشانِ برف
گویی که لقمه‌ای ست زمین در دهانِ برف
مانند پنبه‌دانه که در پنبه تعبیه‌ست
اجرامِ کوه‌هاست نهان در میانِ برف

کمال اسماعیل کسی است که بینِ دو تیغهِ افتخار و تباهی
زیسته و در امواجِ قتلِ عام‌های مغول کشته شده است، پس
وقتی می‌گوید: «لازمه‌ی مژده‌بخش بودنِ برف، داشتنِ می
و پوششِ و سرپناهِ گرم است»، وزنِ گفتارش برایِ ما بیشتر از
یک امرِ بدیهی معنی دارد. با این حال، در این قصیده، هنوز
از برف تعریف می‌کند و نمی‌تواند نشاطِ خود را پنهان نماید.
اصلاً ذاتِ این ادعا که «هرکس برف را می‌ستاید، صدایش از
جای گرم بلند می‌شود»، در گُنهِ خود از تمنّای ستایشِ برف
-ولو کودکانه- پرده برمی‌دارد. ما همیشه برف را دوست
داشته‌ایم و از ابرازش هراسیده‌ایم!

این هراس احتمالاً دو دلیل بیش ندارد؛ یکی، این که برف را
سپاهِ زمستان می‌پنداریم و زمستان را هم دشمنِ نوروز که



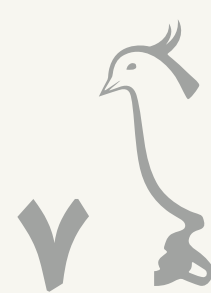
سعدی‌مان می‌گوید: «عَلَمِ دَوْلَتِ نوروز به صحرا برخاست /
ز حَمَتِ لشکرِ سرما ز سرِ ما برخاست» و دوّم، به این دلیل که
مثلِ کمالِ اسماعیل - دیدنِ زیباییِ برف را یک لذّتِ لوکس
و متعلق به مرفهینِ بی‌درد! فرض می‌کنیم.

کهن‌ترین گفتارِ فارسی درباره‌ی برف، بیت‌هایی است درخشان
از روزگارِ «دقیقی»، - لا بُد - منسوب به یکی از همین مرفّهینِ
بی‌درد به نامِ «آغاجی بخارایی» که احتمالاً امیری است از امرای
سامانی:

به هوا درنگر که لشکرِ برف
چون کند اندرو همی پرواز
راست همچون کبوترانِ سپید
راه‌گم‌کردگان ز هیبت باز

شما این گفتار را مقایسه کنید با مقدمه‌ی داستانِ بهرام در
شاهنامه، که فردوسی (نقطه‌ی مقابلِ مرفهینِ بی‌درد!) از
برفِ سنگینی که باریده، چگونه سخن می‌گوید:

برآمد یکی ابر و شد تیره ماه
همی تیر بارید از ابرِ سیاه
نه دریا پدید و نه دشت و نه راغ
نه بینم همی بر هوا پُر زاغ
حواصِل (مقایسه کنید با کبوترانِ سپید) فشانند هوا
هر زمان



چه سازد همی زین؟ بلند آسمان

در چنین سرمایی، آذوقه‌ی فردوسی رو به نقصان دارد و قطعاً تا هنگام برداشتِ جو دوام نخواهد آورد:

نه ماندم نمک‌سود و هیزم نه جو

نه چیزی پدید است تا «جو درو»

بدین تیرگی‌روز و هولِ خراج

زمین گشته از برفِ چون کوهِ عاج

و البته در چنین شرایطی، بهانه‌ها به حدّ کافی جمع‌اند که فردوسی داستانِ بهرام گور را آغاز کند. هم از شدتِ سرما و برف جایی نمی‌تواند برود و کاری نمی‌تواند بکند و هم این‌که داستانی که می‌خواهد بگوید، معطوف به دادگری است و بیدادِ برف، بهانه‌ی خوبی که از «داد» سخن بگوید.

در شعر و روزگارِ معاصر نیز، همین کشاکش در نگاه به برف دیده‌وشنیده می‌شود. اخوان ثالث زمستان را با «سقفِ کوتاهِ آسمان» و «اسکلت‌های بلورآگین» وصف می‌کند و کسرایی از «کولایِ دل‌آشفته‌ی دم‌سرد» می‌گوید. از طرفِ دیگر، شاملو «برفِ نو، برفِ نو» می‌زند و آن را «امیدِ سپید» (باز هم مقایسه کنید با کبوترانِ سپید) می‌خواند. از این راهِ درازی که «از بامدادِ شعرِ فارسی تا بامدادِ شعرِ فارسی!» یعنی از «آغاجی» (بخوانید آغازی) تا «الف بامداد» طی شد، این دوگونگی و

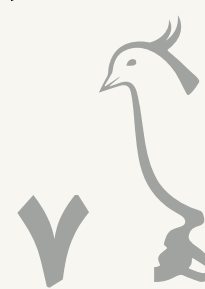


دوگانگی در شعرِ شاعرانِ ما هست و لابد تا همیشه خواهد بود.

در این بین، نظامی در هفت پیکر «تاب‌خانه‌ای» را وصف می‌کند که بیشتر شبیه پناهگاهی زمستانی در میانِ برف و سرما است. تخیلِ نظامی در سرکشیدن به هرجایی به حدّی است که خواه‌ناخواه جلوه‌های مختلف در نگاه به برف و سرما از آن بیرون می‌ریزد و نمونه‌هایی بسیار خوب از تجربه‌ای تصویری و توصیفی از یک نشستِ سرنوشت‌سازِ زمستانی در کولاک‌ها به دست می‌دهد:

در صفتِ بزمِ بهرام در زمستان و ساختنِ هفت‌گنبد

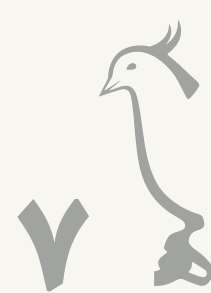
شه به خوبی چو رویِ دل‌بندان
مجلسی ساخت با خردمندان
روزِ خانه، نه روزِ بُستان بود
کاولین روزی از زمستان بود
شمع و قندیلِ باغ‌ها مُرده
رخت و بُنگاهِ باغبان بُرده
بانگِ دزدیده بلبان را زاغ
«بانگِ دزدی» برآوریده به باغ



«بانگِ دزدی» در این بیت یعنی «آی دزد، آی دزد» و قارقارِ کلاغ به گوشِ نظامی تداعی‌کننده‌ی فریادِ «دزد، دزد» است. و همچنین تذکرِ این شگرد که دزدان برای رد گم کردن در حینِ فرار، فریادِ دزد، دزد سرمی‌دهند.

زاغ جز «هندوی‌نسب» نبود
دزدی از هندوان عجب نبود
زاغ مانده به باغ بی‌بلبل
خار مانده به یادگار از گل
داده نقّاشِ بادِ شبگیری
آب را حلقه‌های زنجیری
تابِ سرما که بُرد از آتش تاب
آب را تیغ و تیغ را کرد آب (آب را منجمد و نورِ خورشید را
آبگون کرد)
دمه سوهانِ آب‌دار به دست
چشم را سُفت و چشمه را می‌بست

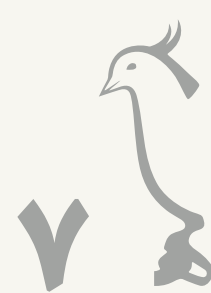
بوران مثلِ سوهانِ آبدار بود که چشم‌ها را سوراخ می‌کرد
و دهان و گوش و بینی را می‌بست و این توصیف چقدر
به ساموئل ال جکسون در سکانسِ آغازینِ فیلمِ «هشت
نفرت‌انگیز» تارانتینو می‌خورد که به سمتِ کلبه‌ای زمستانی
می‌رفت، و قرار بود همه‌ی داستان در آن تابخانه! رقم بخورد



و شخصیت و رنگِ پوستِ هنرپیشه‌ی محبوبِ تارانتینو هم
تأحدی به همان «هندویی» می‌ماند که نظامی با عباراتی
نژادپرستانه! وصف می‌کند.

شیر در جوش چون پنیر شده
خون در اندام، زمهریر شده
کوه قاقم، زمین حواصل‌پوش
چرخ سنجاب درکشیده به دوش
بر بهایم ددان کمین کرده
پوست برکنده، پوستین کرده
رُستنی درکشیده سر به زمین
نامیه گشته اعتکاف‌نشین
کیمیاکاری جهانِ دورنگ
لعلِ آتش نهفته در دلِ سنگ
گل ز حکمت به کوزه‌ی پوده
گلِ حکمت به سر براندوده (اشاره به استفاده از گل
برای عایق کردنِ گلدان در سرما)
زیبقی‌های (جیوه خویی) آبگینه‌ی آب
تخته‌برتخته گشته نقره‌ی ناب

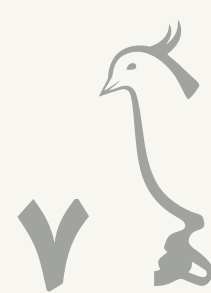
حیله‌گریِ جهانِ شعبده‌باز، آتش‌ها را در دلِ سنگ‌ها پنهان
کرده بود و باغبان‌ها هم - به تبعیت از آن - گیاهان را در
سفالینه‌های گل‌اندود محافظت می‌کردند. «جیوه‌های



متلونِ آینه‌ی برکه» از شدتِ انجماد، مثلِ «نقره‌ی خالص»
تخته‌تخته شده بود و البته انگار همه‌ی این اتفاق‌ها می‌افتاد
که نظامی بتواند واردِ فضایِ تابخانه‌ی شاه بشود، جایی که
رنگ‌آمیزیِ دیگری می‌طلبید:

در چنین فصل، تابخانه‌ی شاه
داشته طبعِ چار فصل نگاه
از بسی بوی‌های عطرآمیز
معتدل گشته بادِ برف‌انگیز
میوه‌ها و شراب‌های چو نوش
مغز را خواب داده، دل را هوش
آتش انگیخته ز صندل و عود
دودِ گردش چو هندوان به سجود
آتشی زو نشاط را پُشتی
کانِ گوگردِ سرخ زرتشتی

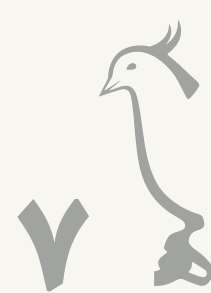
«گوگردِ سرخ»، نقطه‌ی مقابلِ «خاکِ سیاه» است، هرچه این
پست و مبتذل و تکراری است، آن کمیاب و گرانبهاء و درخشان
است. آن چه در این بیت، از گوگردِ سرخ بودنِ آتش فهمیده
می‌شود، تقدّس است. آتشی که در سرمای استخوان‌سوز،
تابخانه را گرم می‌کند و چشم‌ها را به خود می‌دوزد و به زبانِ
شعله‌ها از خورشید سخن می‌گوید، آتش نیست که خون
است، سیب و انار است، شراب است و هزار چیزِ دیگر:



خونی از جوش منعقد گشته
پرنیانی به خون درآغشته
باغی از خواب جسته مزدورش
غسل داده به آبِ انگورش
سرخ‌سیمی دل از میان کنده
به دلش ناردانه آکنده

و این تازه وقتی است که ما آتش را به تنهایی می‌نگریم و گرنه
در تضاد و تعارضی که با زغال دارد - هم در صورت و هم در
معنی - صد برابر آن چه هست، جلوه می‌کند و "ظلمت را با
نور" و "آینه را با زنگ" و "تُرک را با هندو" و "شامِ آخرِ عیسی را
با نشستنِ ابراهیم در آتش" و "رویِ عروس را با مویِ سیاه"
و چه و چه را با چه و چه درمی‌آمیزد:

کهربایی ز قیر کرده خضاب
آفتابی ز مُشک بسته نقاب
ظلمتی گشته هم‌نواله‌ی نور
لاله‌ای رُسته از گُلاله‌ی حور
تُرکی از اصلِ رومیان نسبش
قرّة‌العینِ هندوان لقبش
مشعلِ یونس و چراغِ کلیم
بزمِ عیسی و باغِ ابراهیم
شوش‌های زُکالِ مُشکین‌رنگ



گِردِ آتش چو گِردِ آینه زنگ
آن سیه‌رنگ و این عقیق‌صفت
کانِ یاقوت بود در ظلمات
گوهرش داده دیده‌ها را قوت
زرد و سرخ و کبود چون یاقوت
نوعروسی شراره زیورِ او
عنبرینه زُکال در برِ او

و البته چیزی که بر سرِ این زغال و آتش می‌چسبد، کباب است،
از کبک و دُرّاج و فاخته گرفته تا رانِ گور و همین وجودِ فاخته
در لیستِ کباب‌ها، نظامی را یادِ برفی می‌اندازد که در بیرون
در حالِ باریدن است:

خانه سرسبزتر ز سایه‌ی سرو
باده گلرنگ‌تر ز خونِ تذرو
ریخته آسمانِ فاخته‌گون
از هوا فاخته، ز فاخته خون

این‌که از آسمان فاخته می‌ریخت، باز ما را به همان بامدادِ
شعرِ فارسی می‌برد که «کبوترانِ سپیدِ راه‌گُم‌کرده از هیبتِ
باز» فرا می‌رسیدند. انگار در تابخانه‌ی بهرام، می‌شد از پنجره
بیرون را دید که از آسمانِ فاخته‌گون تگه‌تگه برف است
که می‌بارد. کسانی که در آن تابخانه حاضر بودند، شراب



می‌نوشتیدند و با شاه سخن می‌گفتند، از جمله؛ مهندسی
به نامِ شیده هم بود که طرحِ ساختِ هفت‌گنبد را به بهرام
پیشنهاد می‌کند و جزئیاتِ آن را برایش می‌شکافد. کاخی که
همه‌ی آنچه قرار است اتفاق بیفتد، در سراسرهایِ هفت‌گانه
و رنگارنگِ آن اتفاق خواهد افتاد.

بدین ترتیب، بارش برف در شعرِ فارسی با همه‌ی کدورتی که
زمستان دارد و آسمانِ خاکستریِ فاخته‌گونی که می‌سازد،
مادری را به خاطر می‌آورد که زالی زاییده و با این که موی
سپیدش دیو را به ذهن می‌آورد، همه‌ی امیدها و آرزوها به
او بسته است. منوچهریِ دامغانی می‌گوید:

برآمد ز کوه ابرِ مازندران

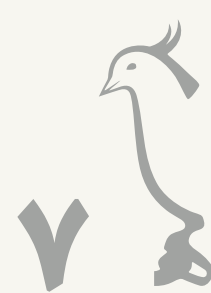
چو مارِ شکنجی و «ماز» اندر آن (توجهِ شما را به واژه‌ی
maze جلب می‌کنم)

به سانِ یکی زنگیِ حامله

شکم کرده هنگامِ زادنِ گران

جز این ابر و جز مادرِ زالِ زر

نزداند چونین پسرِ مادران



هنر نمایش در هند باستان پیشینه‌ای کهن دارد. اقوام گوناگون هندی از دیرباز در گونه‌های مختلف هنرهای نمایشی سنت‌هایی رنگارنگ پدید آورده‌اند، از مکاتب نمایش عروسکی و خیمه‌شب‌بازی گرفته تا نقل و برخوانی حماسه‌هایی دیرینه چون مَهابهارتَه و رامایَنه و نیز اجراهایی آمیخته با آیین‌های دینی و بومی. اما سنت نمایش به معنی اصیل خود در سده‌ی نخست پیش از میلاد و با ظهور هنر نمایشنامه‌نویسی سنسکریت در هند به عرصه رسید و تا سده‌ی دهم میلادی نیز دوام یافت. ادیبان نمایشنامه‌نویس هندی در این بازه‌ی زمانی کم‌وبیش هزارساله، صدها نمایشنامه‌ی گوناگون خلق کرده‌اند که از میان آن‌ها، حدود هفتصد اثر بر جای مانده است. این نمایشنامه‌ها در مناسبت‌های

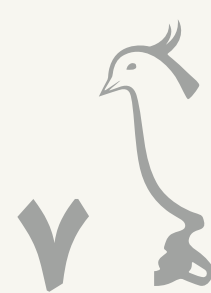


شَکونْتَلَا
نویسنده: کالی داسه
ترجمه از سنسکریت: علیرضا
اسماعیل پور
انتشارات: نشر ماهی
سال انتشار: چاپ اول - ۱۳۹۹

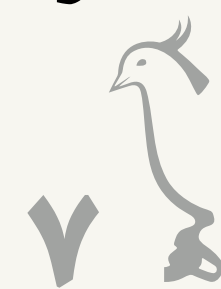
معرفی کتاب شکونتلا

گوناگون و با مشارکت گروهی از هنرمندان بر صحنه می‌رفتند، آن هم در قالبی شبیه تئاترهای امروزی، یعنی با تلاش دسته‌ی نمایش‌پردازان شامل کارگردان و بازیگران و غیره و در چارچوبی مشتمل بر صحنه و پرده و پشت صحنه و جایگاه تماشاگران. یکی از مهم‌ترین آثار به جامانده از مجموعه‌ی نمایشنامه‌های سنسکریت و بی‌گمان پُرآوازه‌ترین آن‌ها نمایشنامه‌ای هفت‌پرده‌ای است به نام شَکونتَلا، اثر کالی داسه، شاعر و نمایشنامه‌نویس سده‌ی چهارم میلادی. کتابی که در این جا بدان می‌پردازیم ترجمه‌ای فارسی از همین اثر است.

کتاب شَکونتَلا حاصل رساله‌ی دکتری مترجم در رشته‌ی فرهنگ و زبان‌های باستانی است که در سال ۱۳۹۵، در دانشکده‌ی ادبیات دانشگاه تهران ارائه شده است. این کتاب دارای هفت بخش اصلی است که به ترتیب عبارتند از؛ دیباچه، مقدمه، متن نمایشنامه، یادداشت‌ها، پس‌گفتاری درباره‌ی نمایشنامه، منابع و نامنامه. مترجم در دیباچه‌ی کتاب به شرح مختصر روند پدید آمدن این ترجمه پرداخته است. بخش نخست مقدمه‌ی کتاب تاریخچه‌ی نمایش‌های سنسکریت در هند باستان را در بردارد. این بخش ابتدا به خاستگاه‌های این هنر در هند می‌پردازد که عبارتند از سرودهای گفت‌وگووار وِداپی (یا سَموَدَها)، حماسه‌ها، شواهدی از دستورنامه‌ها و بررسی تأثیر نمایشنامه‌های یونانی بر سنت نمایشنامه‌نویسی هندی. نویسنده در پایان و ذیل عنوان «یک مبحث تکمیلی: نمونه‌های ایرانی»، به بررسی معادل‌های خاستگاه‌های

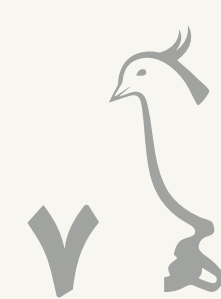


یادشده در سپهر فرهنگ کهن ایرانی می‌پردازد و می‌کوشد نشان دهد که زمینه‌های مشابه و حتی بعضاً مساعدتر ظهور هنر نمایش در ایران به چه نتایجی انجامیده‌اند. پس از این بحث، نوبت به سرفصل «نمایشنامه‌های سنسکریت: ماهیت، اوج و افول» می‌رسد. خواننده ضمن مطالعه‌ی این بخش از مقدمه، با ماهیت و تعاریف این هنر در هند آشنا می‌شود، از جمله با اثر ناتیه شاستره (قانون‌نامه‌ی هنر نمایش) و اخلاف آن و همچنین با قواعدی صُلب که با دقتی ریاضی‌وار و طی گذر زمان، رفته‌رفته قشر ضخیمی از اصول دست‌وپاگیر را گرد قالب نمایشنامه‌های سنسکریت تنیدند و دامنه‌ی خلاقیت نویسندگان آن‌ها را محدود ساختند، چنان‌که میزان عدول ادیبان بزرگ این سنت از قوانین یادشده (اعم از دسته‌بندی‌های تودرتوی شخصیت‌ها و مضامین و ژانرها و غیره) امروزه یکی از معیارهای بنیادین ارزش‌گذاری آثار آنان به شمار می‌آید. نویسنده در ادامه و ذیل سرفصل «عصر نامداران»، با رویکردی تاریخی به سیر این هنر در هند می‌پردازد: «چنین به نظر می‌رسد که در فاصله‌ی هزارساله‌ی میان افول نمایش یونانی و برآمدن نمایش چینی و ژاپنی در سده‌ی سیزدهم میلادی، نمایش سنسکریت تنها سنت زنده‌ی نمایشی در جهان بوده است.»^{۱۱} وی در این بخش، نگاهی دارد به زندگی و کارنامه‌ی بزرگ‌ترین نمایشنامه‌نویسان سنسکریت‌زبان، سخنورانی چون آشوه‌گهوشه (ادیب بودایی سده‌ی اول و دوم م.؛ بهاسه



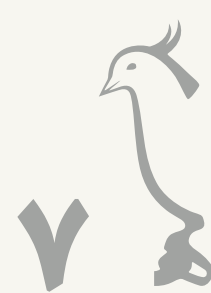
(سده‌ی چهارم پم/سده‌ی نخست م.؟)؛ شودرگه (سده‌ی سوم م.)؛ هرشه (سده‌ی هفتم م.)؛ بهوبهوتی (سده‌ی هشتم م.)؛ ویشاکه‌دته و موراری و بهته‌ناراینه (سده‌ی نهم م.)؛ راجه‌شکهره (سده‌ی دهم م.)؛ و کرشنه‌میشره (سده‌ی یازدهم م.). البته شرح احوال و آثار کالی‌داسه در این فهرست نیامده و به بخش دوم مقدمه موکول شده است. نکته‌ی درخور درنگ این‌که نمایشنامه‌نویسان یادشده همگی از شاعران ادب سنسکریت نیز به شمار می‌آیند و اساساً می‌توان گفت که هنر نمایشنامه‌نویسی هندی از دل شعر سنسکریت برآمده است: «وابستگی نمایش هندی به شعر چنان است که هندیان خود آن را شعرِ دیدنی می‌نامند.»^۲ از همین روست که تمام نمایشنامه‌های این سنت به آمیزه‌ای از شعر و نثر پدید آمده‌اند و از این نظر کم‌وبیش یادآور سنت ادبی شکسپیر و معاصران وی در تئاترهای عصر الیزابت و پس از آنند.

شاید یکی از نکات جالب درباره‌ی نمایشنامه‌نویسان نامدار سنسکریت زبان تفاوت‌های ماهوی آثار آنان با یکدیگر و رویکردشان به این هنر باشد. مثلاً این‌که بهوبهوتی در پرداختن صحنه‌های رقت‌بار چیره‌دست است، اما کم‌وبیش در هیچ‌یک از آثار وی نشانی از طنز دیده نمی‌شود. نمونه‌ی چشمگیر دیگر بهاسه، نخستین بنیادگذار آثار تک‌پرده‌ای، است که سرنوشت پلیدترین شخصیت حماسه‌ی مهابهارته



را موضوع نمایشنامه‌ی غم‌انگیز و همدلانه‌ی خود، ران شکسته، قرار داده و در واقع برای مرگ این ضدقهرمان ستمکار سوگنامه‌ای پرداخته است. نمایشنامه‌ی خاتمِ راکشسه اثر ویشاکهه دتّه نیز در این میان نمونه‌ای استثنایی به حساب می‌آید؛ اثری ماکیاولی‌وار که به شرح دسیسه‌های سیاسی وزیران دو شهریار متخاصم و شیوه‌ی آرمانی کشورداری اختصاص دارد. همچنین باید از نمایشنامه‌ی ده‌پرده‌ای گردونه‌ی سفالین اثر شودرگه هم یاد کرد، اثری شگفت‌انگیز با دو خط داستانی عاشقانه و سیاسی که چند بار یکدیگر را قطع می‌کنند و در نهایت به شورش‌ی فراگیر علیه پادشاه فاسد کشور می‌انجامند.^۳

سرفصل بعدی به علل افول هنر نمایشنامه‌نویسی سنسکریت می‌پردازد، علی‌هم‌چون پایبندی روزافزون نمایشنامه‌نویسان به قواعد کلیشه‌ای، تأکید بیش از حد بر زهد و اخلاقیات و معنویات و محدودیت موضوع نمایشنامه‌ها به اقتباس از حماسه‌ها و متون کهن. به علاوه، خلق نمایشنامه‌ی سنسکریت اساساً هنری متعلق به فرهیختگان شمرده می‌شد که مخاطبان‌ش را خواص جامعه تشکیل می‌دادند و همین نکته نویسنده‌گان را به کاربرد زبانی هرچه متکلف‌تر و لاجرم بی‌اعتنایی به پرداخت استوار داستان و شخصیت‌ها وامی‌داشت. همچنین پرهیز از بازنمایی شوربختی و خشونت بر صحنه نیز در افول این

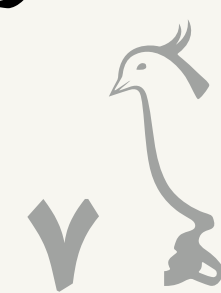


هنر نقشی اساسی ایفا کرده است: «تناقض میان منع تصویرکردن فلاکت در ناتی‌ه‌شاستره و دیدگاهی که کل زندگی را فلاکتی بیش نمی‌دانست سرانجام جهان‌بینی بیماری را شکل داد که تراژدی را ناممکن و کمدی را ناقص ساخت. در واقع ممنوعیت‌های نظری راه بر نضج تراژدی بست و دیدگاه ناسالم به زندگی کمدی را در نیمه‌راه کمال وانهاد.^۴»

بخش دوم مقدمه‌ی کتاب به زندگی و آثار کالی‌داسه، خالق شکونتلا، اختصاص یافته است. کم‌وبیش همه‌ی صاحب‌نظران این شاعر و نمایشنامه‌نویس پُرآوازه‌ی سده‌ی چهارم م. را اثرگذارترین و برجسته‌ترین نمایشنامه‌نویس تاریخ هنر نمایش در هند باستان می‌شمرند: «هیچ شاعری را آن مایه جسارت نیست که خود را با او مقایسه کند... هندیان کالی‌داسه را حد‌غایی بلوغ شعر و نمایش سنسکریت می‌دانند و حقیقت این است که آثار هیچ شاعر و نمایشنامه‌نویس سنسکریت‌سرای دیگری چون آثار وی آوازه‌ای جهانی نیافته است. هیچ سخنور هندی دیگری را نمی‌شناسیم که دست بر هر نوع ادبی که نهاده چنین کامگار شده باشد: او در حماسه خالق دودمان رگهو است، در شعر غنایی صاحب‌پیک ابرو و در نمایشنامه آفریننده‌ی شکونتلا. در ادبیات نمایشی سنسکریت، هیچ مؤلف نامدار دیگری نیست که تنها به لطف چیره‌دستی خود چنین از مرزهای قواعد کلیشه‌ای فراتر رفته و جاودانگی را به کف آورده باشد.^۵»



از زندگی و زمانه‌ی کالی‌داسه اطلاعات متقنی در دست نیست، خاصه آن‌که حیات او نیز چون سرگذشت فاتحان و پیامبران و بنیادگذاران، در هاله‌ای از افسانه‌های گوناگون پیچیده شده است (چند نمونه از این افسانه‌ها در این بخش آمده‌اند). با این همه، چنان‌که در بخش دوم مقدمه‌ی کتاب شرح داده شده، می‌توان با اطمینانی نسبی گفت که او در عهد چندره‌گوپته‌ی دوم، پادشاه دودمان گوپته، در شهر اوجینی می‌زیسته و با این فرمانروا نیز روابطی مساعد داشته است. کارنامه‌ی کالی‌داسه هفت اثر را در برمی‌گیرد، البته نویسنده شرح مفصل شَکونتلا را به پسگفتار پایانی کتاب موکول کرده و در این بخش به شرح مختصر دیگر آثار کالی‌داسه پرداخته است: «سه نمایشنامه با مضامینی مشابه و چهار منظومه با موضوعاتی متنوع... آثار منظوم وی عبارتند از چرخه‌ی فصل‌ها و پیک ابر، دو شعر غنایی زیبا که به زبان‌های غربی و نیز دیگر زبان‌های هندی ترجمه شده و الگوی شاعران نسل‌های بعد قرار گرفته‌اند، و نیز دو حماسه‌ی فخیم به نام‌های دودمان رَگهو و زایش خدای جنگ. نمایشنامه‌های کالی‌داسه نیز شامل مآلویکا وَاگنی‌میتَره، ویکرم‌اُوروَشی و شَکونتلا است که هر سه آثاری عاشقانه‌اند. ساختار اصلی داستان (دست‌کم در دو نمایشنامه‌ی آخری) مثل اغلب داستان‌های عاشقانه مبتنی است بر سه مرحله‌ی جدایی، بیگانگی و یگانگی.»^۶ شاعر در منظومه‌ی چرخه‌ی فصل‌ها، با زبانی شیوا و آراسته به صنایع

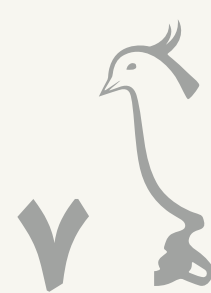


ادبی و وصف طبیعت و همچنین با تعبیری اروتیک، به شرح احوال دو دلدادۀ در فصل‌های گوناگون سال می‌پردازد. منظومۀ ی پیک ابر مضمون منحصر به فردی دارد: یک یکشۀ (موجودی کوچک اندام در اساطیر هندی، با توانایی‌هایی فراتر از انسان و جایگاهی فروتر از ایزدان) به سبب خطایی به تبعید در کوهی دور دست محکوم می‌شود و از همسر محبوب خود جدا می‌افتد. یکشۀ ی بینوا پس از یک سال دوری، روزی ابری را خطاب قرار می‌دهد و از وی می‌خواهد به شهر زادگاهش (آلکا) برود و پیام او را به همسرش برساند. بدین ترتیب شاعر با شرح نشانی آلکا، کم و بیش تمام شهرها و جنگل‌ها و دریاها ی سر راه را با زبانی شگفت‌انگیز (از دید ابر و در نتیجه از بالا) وصف می‌کند و سرانجام به توصیف خود آلکا و حالات همسر تنهامانده ی یکشۀ می‌پردازد. این منظومۀ از جهت توصیف و شرح شور عشق و رنج فراق در ادبیات سنسکریت جایگاهی بی‌بدیل دارد. حماسه ی زایش خدای جنگ، که نیمه تمام هم مانده است، به داستان ازدواج شیوۀ، خدای قهار هندی، و همسرش، پاروتی، و زایش فرزند آنان، کومارۀ، می‌پردازد، ایزد جنگ که در نوجوانی به نبرد دیوی به نام تارگه می‌رود و او را از پا در می‌آورد. دودمان رگهو، حماسه‌ای که آن را نمایانگر نقطه‌ای اوج هنر شاعری کالی‌داسه می‌شمرند (چنان که از دیرباز تاکنون بیست و سه شرح بر آن نوشته شده)، نیز به شرح دوران پادشاهی چند تن از شاهان دودمان افسانه‌ای رگهو اختصاص یافته است.



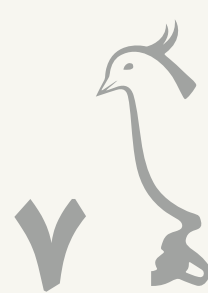
این اثر جز کمال شاعرانه در توصیف و روایت، از جهات دیگری نیز اهمیت دارد، از جمله تقارن‌هایی میان روایات داستانی آن و وقایع تاریخی عصر گوپته‌ها و همچنین بازنمایی اندیشه‌ی سیاسی کالی‌داسه در باب حکومت آرمانی و آفات و مفسد کشورداری.

دو نمایشنامه‌ی دیگر کالی‌داسه جز شکونتلا نیز از آثار برجسته‌ی این سنت به حساب می‌آیند. مآلویکا و آگنی‌میتره بی‌شک نخستین نمایشنامه‌ی اوست، زیرا در پیش‌پرده‌ی این اثر و نیز در آغاز دیگر نمایشنامه‌ی وی، ویکرم‌آوروشی، فروتنی و عدم اعتماد به نفسی دیده می‌شود که در شکونتلا نشانی از آن نمی‌بینیم و بر این اساس می‌توان شکونتلا را آخرین اثر نمایشی شاعر دانست. هر سه نمایشنامه‌ی کالی‌داسه داستانی اقتباسی دارند. مآلویکا و آگنی‌میتره ماجرای ازدواج دوباره‌ی شاه‌ی دلداده را حکایت می‌کند که از روایات دودمان تاریخی شونگه برگرفته شده است. از داستان ویکرم‌آوروشی هم در ریگ‌ودا یاد شده و یکی از کهن‌ترین براهمنه‌ها (متونی در شرح آیین‌های ودایی) نیز به نقل آن پرداخته است. محور داستان ویکرم‌آوروشی نجات زن دربند به لطف دلاوری قهرمان و البته جدایی دو دلداده بر اثر نفرین است، مضمونی که جلوه‌ی کامل آن را در شکونتلا بازمی‌یابیم. سبک کالی‌داسه در این هر دو نمایشنامه از سادگی و استواری نشان دارد و زبان شاعرانه‌ی وی هرگز به



دام مغلق‌گویی و افراط در آرایه‌های بلاغی نمی‌افتد، چنان‌که مثلاً شاعر تنها وقتی از واج‌آرایی بهره می‌برد که نغمه‌ی حروف به بیان مفهوم عبارت یاری رساند، از جمله در این تعبیر مشهور از مألویکا وَاگنی‌میتَره: «[این آوای] محبوب طاووسان مایه‌ی مستی مردمان است.»^۷

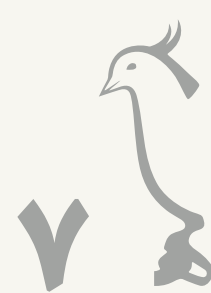
در بررسی آثار کالی‌داسه، همواره باید گرایش منتقدان دوران وی را در نظر داشت، گرایشی که از پیش‌پرده‌ی فروتنانه اما سخت‌رندانه‌ی مألویکا و اگنی‌میتَره پیداست: در گفت‌وگویی قراردادی، کارگردان به دستیارش می‌گوید که اعضای این «انجمن بخردان» (یعنی تماشاگران) از وی خواسته‌اند در این موعد جشن بهاره نمایشنامه‌ی مألویکا و اگنی‌میتَره اثر کالی‌داسه را اجرا کنند. دستیار با حیرت می‌پرسد چرا با وجود آثار درخشان نمایشنامه‌نویسانی چون بهاسه و سومیلَه و گوی‌پوتره^۸، اثر کالی‌داسه‌ی تازه‌کار را برای اجرا برگزیده‌اند؟ کارگردان چنین پاسخ می‌دهد: «هرچه کهن است ستودنی نیست و هر سخن نویی را نیز نتوان ستود. بخردان، پس از سنجیدن شایستگی‌های هردو، یکی را برمی‌گزینند و نادانان، که خود یارای داوری‌شان نیست، در پی باوردیگران می‌روند.» از بیان هوشمندانه‌ی شاعر می‌توان دریافت که منتقدان روزگار وی کورکورانه دلبسته‌ی میراث کهن نمایشی بوده و آثار نو را بر نمی‌تافته‌اند. با این‌همه، این ابیات حاکی از خودستایی کالی‌داسه نیستند (وی در مقدمه‌ی دودمان رگهو خاضعانه



خود را مدیون شاعران پیشین می‌داند)، بلکه او بدین ترتیب از مخاطبان خویش می‌خواهد که از پیش‌داوری پرهیز کنند و اثر وی را چنان که هست ببینند.^{۹۰}

نویسنده در پایان مقدمه‌ی کتاب، درباره‌ی دست‌نویس‌های متن شکونتلا شرح مختصری آورده و همچنین به بررسی تنها ترجمه‌ی جدی این نمایشنامه به فارسی پیش از ترجمه‌ی حاضر پرداخته که دهه‌ها پیش و به قلم ایندو شیکهر، دانشمند سنسکریت‌دان هندی، ابتدا در بنگاه ترجمه و نشر کتاب و پس از انقلاب، در انتشارات علمی و فرهنگی به چاپ رسیده است. نویسنده ضمن تأکید بر جایگاه علمی انکارناپذیر شیکهر در تحلیل نمایشنامه‌های سنسکریت، دو انتقاد عمده را به ترجمه‌ی فارسی او از شکونتلا وارد می‌کند: یکی انتخاب دست‌نویسی ناقص و آشفته برای برگرداندن متن به فارسی و دیگری برگزیدن رویکردی آزاد در ترجمه و خصوصاً زبانی عامیانه و گاه مبتذل در ترجمه‌ی متن. وی در ادامه، ده بند از نمایشنامه را با ترجمه‌ی خود و ترجمه‌ی شیکهر در کنار هم می‌آورد که آشکارا گویای تفاوت این دو متن با یکدیگرند.

بخش بعدی کتاب به متن نمایشنامه اختصاص دارد. داستان از عشق متقابل پادشاهی دادگر و نیکنام به نام دوشینته و دختری به نام شکونتلا آغاز می‌شود، دخترخوانده‌ی زاهدی جنگل‌نشین که همراه با دیگر راهبه‌ها، در معبدی جنگلی



زندگی می‌کند. شاه و شکونتلا پنهان از دیگران با هم ازدواج می‌کنند و سپس شاه راهی پایتخت می‌شود، با این وعده که به زودی لشکریان و درباریان را به دنبال شکونتلا می‌فرستد تا او را، در مقام شهبانوی کشور، به پایتخت بیاورند. نیز برای تضمین قول و قرار خود، خاتم سلطنت را، که نام پادشاه را بر نگین دارد، به یادگار به شکونتلا می‌سپارد. پس از رفتن شاه و بعد از آن که شکونتلا از بارداری خود آگاهی می‌یابد، با موافقت پدرخوانده‌اش تصمیم می‌گیرد خود راهی دربار سلطنتی شود. در این میان و در همان روزهایی که شکونتلا در تدارک سفر به پایتخت است، روزی زاهدی به علتی بر شکونتلا خشم می‌گیرد و در خفا وی را نفرین می‌کند تا دلداری او (شاه) دیگر هرگز وی را به یاد نیاورد. دورا هبه، که از دوستان شکونتلا هستند و تنها آنان از ماجرای نفرین باخبرند، لابه‌کنان از زاهد می‌خواهند به ابطال نفرین خود رضایت دهد، اما او صرفاً به ذکر یک شرط باطل‌کننده بسنده می‌کند: اگر شکونتلا یادگاری از شاه داشته باشد، شوهر تاجدارش با دیدن آن محبوب خود را دوباره به یاد خواهد آورد. اما آنچه نه شکونتلا و نه دوستانش و نه شاه (و نه خواننده) از آن خبر دارند این است که شکونتلا حین شست‌وشو پیش از عزیمت به پایتخت، انگشتر شاه را گم کرده است. بدین‌سان داستان در پرده‌ی پنجم و ضمن دیدار شاه و شکونتلا به اوج می‌رسد و سپس در پرده‌های ششم و هفتم، به گره‌گشایی غریبی ختم می‌شود که چنان‌که از صدها شرح و تفسیر



پرداخته در سده‌های بعد و تا امروز برمی‌آید - مستعد انواع و اقسام تفاسیر فلسفی و عرفانی و روان‌شناختی است.

نویسنده، همان‌طور که خود در پایان مقدمه تأکید کرده، کوشیده است در ترجمه راهی میانه را برگزیند و ضمن وفاداری به متن اصلی، نمایشنامه را به زبان فارسی کهن و شیوایی برگرداند. در این جا به ذکر دو نمونه از متن ترجمه‌ی وی اکتفا می‌کنیم:

شاه: ای دوست،

رؤیا بود؟ یا بند و افسون؟ یا پرسه‌ی خیال؟

یا پاداش زخم‌دیده‌ی فضیلتی؟

کار از بی‌شکویی گذشت؛

این مرا نگوئساری آرزوهاست

در بُنِ دوزخ.

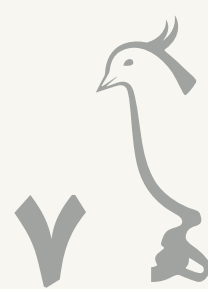
(پرده‌ی ششم، گفت‌وگوی شاه سودایی با طلخک)^{۱۰}

کاشیپَه: (آه‌کشان) امروز شَکونَتَلا می‌رود

شوری با دلم درآمیخته

و گلوگاهم از بازداشتنِ اشک‌ها ریش گشته

و اندیشناکی چشمم را خیره کرده است.



اگر رنجوری مهر به فرزند بر منِ جنگل نشین چنین است،
پس آنان که خان و مانی دارند

از داغ تازه‌ی دوری از دختر چون در هم نشکنند؟

(پرده‌ی چهارم، گفت‌وگوی پدرخوانده‌ی شَکونتلا با خود)^{۱۱}

یادداشت‌های مربوط به پیش‌پرده و هر یک از هفت پرده‌ی نمایشنامه در پایان متن آمده‌اند. این یادداشت‌ها هم به شرح برخی تلمیحات به اساطیر و روایات دیگر اختصاص دارند و هم به توضیح برخی دشواری‌ها. نویسنده در بخش بعدی، «درباره‌ی شَکونتلا» که در پایان کتاب جای دارد، به جایگاه این اثر در تاریخ ادبیات جهان، پیشینه و زمینه‌ی آن در ادبیات سنسکریت، آراء برخی مفسران درباره‌ی معانی بنیادین متن و نیز آرایه‌های ادبی و شگردهای بلاغی کالی‌داسه در آفرینش آن پرداخته است. در ادامه، نگاهی خواهیم داشت به رئوس مطالب مطرح‌شده در این گفتار پایانی.

نمایشنامه‌ی شَکونتلا از دیرباز چشم سخن‌شناسان و خاصه هنرمندان و ادیبان جهان را به خود خیره کرده است، مشخصاً از زمانی که سر ویلیام جونز، هندشناس بریتانیایی، در اواخر سده‌ی هجدهم ترجمه‌ای از این اثر به دست داد: «از همان نخستین برخورد، جونز کالی‌داسه را «شکسپیر هند» نامید و مدتی بعد گوته، با دیدگاهی وحدت‌جویی، در پاسخ به

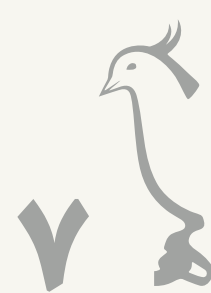


کالی‌داسه و خطاب به شکونتلا ابیاتی سرود. در اکتبر ۱۸۲۰، فرانتس شوبرت، موسیقیدان نابغه‌ی اتریشی، کار خلق اپرای شکونتلا را آغاز کرد... تئوفیل گوتیه، شاعر فرانسوی، نیز بر اساس شکونتلا باله‌ای طراحی کرد که در ۱۸۵۸ با موسیقی ارنست رییه، آهنگساز فرانسوی، به اثری ماندگار تبدیل شد و بارها روی صحنه رفت. احتمالاً یکی از اجراهای این اثر در سال‌های بعد بود که گمی کلودل، بانوی تندیسگر فرانسوی، را سخت متأثر ساخت و وی تندیس مرمرین مشهور خود به نام «شکونتلا» را با الهام از این اثر خلق کرد... [همچنین] مارسل پروست، نویسنده‌ی نامدار فرانسوی، در جلد دوم اثر دوران‌ساز خود به نام «در جستجوی زمان از دست‌رفته»، که نخستین بار در ۱۹۱۹ به چاپ رسید، از کالی‌داسه چون نابغه‌ی شرقی نویافته‌ای نام می‌برد. فرانکو آلفانو، موسیقیدان ایتالیایی که خود ملهم از آثار تاگور بود و پیش‌تر برای سه شعر از اشعار وی آهنگ ساخته بود، در ۱۹۲۱ اپرایی تصنیف کرد به نام «افسانه‌ی شکونتلا». تاگور یک سال پیش از آن، مقدمه‌ای بر شکونتلا نوشته بود و جملات وی درباره‌ی دو مفهوم بهشت گمشده و بهشت بازیافته در اثر کالی‌داسه سخت بر آلفانو اثر نهاده بود. این داستان تا آغاز سده‌ی بیست و یکم میلادی نیز ادامه داشته است: اویستین رمفیورد، آهنگساز نروژی سبک تلفیقی که به نام آمِتیستیوم مشهور است، در سال ۲۰۰۳ آلبومی به نام «آفلیون» منتشر کرد و نام دومین قطعه‌ی این مجموعه را «باغ شکونتلا» نهاد.^{۱۲} پیشینه‌ی این



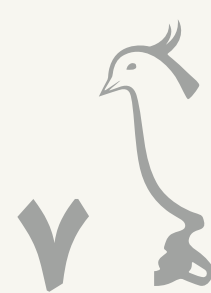
اثر در ادبیات سنسکریت نیز نکات درخور درنگی را در بردارد که ما را در دستیابی به درکی عمیق‌تر از هنر کالی‌داسه یاری می‌کند، از جمله این که؛ شَکونْتَلَا نمایشنامه‌ای اقتباسی است و داستان اصلی آن به شکلی مختصر در حماسه‌ی مَهابهارْتَه نقل شده، اما کالی‌داسه ضمن پرداخت نمایشنامه‌ی خود، در پیرنگ اصلی تغییراتی بنیادین اعمال کرده است (همچون افزودن عامل سرنوشت‌ساز نفرین) که مقام دلدار و خاصه چهره‌ی آرمانی شاه را استحکام بخشیده و روح معنایی نوینی را به کالبد داستان دمیده‌اند.

در بخش «تفسیرها» از پس‌گفتار کتاب، به مطالب جالبی در زمینه‌ی واکاوی داستان شَکونْتَلَا برمی‌خوریم، از جمله تفسیر جامعه‌شناختی رومیلا تاپار، هندشناس معاصر، که باظرافت به شکاف میان جامعه‌ی روستایی جنگل (با نمادپردازی معبد) و جامعه‌ی شهری پایتخت (با نمادپردازی دربار) اشاره می‌کند و طرح این داستان در نقطه‌ی اوج تمدن عصر گوپته را نمایانگر نقطه‌ی عطف خاصی در تاریخ شبه‌قاره می‌شمرد^{۱۳}. نویسنده در بخش بعدی، «ساخت و پرداخت»، به شیوه‌ی شخصیت‌پردازی کالی‌داسه می‌پردازد که چگونه با نادیده انگاشتن قواعد دست‌وپاگیر پردازش شخصیت‌ها در قانون‌نامه‌های هنر‌نمایش، قهرمانانی زنده با منش‌هایی ملموس آفریده است. یکی از بارزترین نمونه‌های این وجه از هنر کالی‌داسه شخصیت طلخک است که هم بارِ طنز اثر



را به دوش می‌کشد و هم در گره‌گشایی ابتدایی داستان نقشی ایفا می‌کند. از دیگر نکات پرداخت نمایشی اثر، تقارن حلقوی پیرنگ‌های هفت پرده‌ی نمایشنامه است، چنان‌که روایت محوری پرده‌های یکم و دوم و سوم به ترتیب قرینه‌ی پیرنگ پرده‌های هفتم و ششم و پنجم است و پرده‌ی مرکزی (چهارم) رخدادی را در بردارد که فرجام داستان و قهرمانانش را رقم می‌زند (نفرین)^{۱۴}. بخش پایانی پس‌گفتار، «صناعت و بلاغت»، نیز به شرح برخی آرایه‌های ادبی به کاررفته در متن اختصاص دارد، شگردهایی که گویای توانمندی‌های گوناگون خالق اثر هستند، از جمله تلمیحاتی که از تسلط او بر سنت روایی کهن هند حکایت می‌کنند و همچنین ایهام‌هایی که بر پیچیدگی ذهن شاعرانه‌ی او گواهی می‌دهند. کالی‌داسه در صنایع ادبی و خصوصاً در تشبیه و استعاره شاعری نوآور بود، چنان‌که با بررسی بلاغت آثار او و به‌ویژه شکونتلا، می‌توان از بوطیقای بلاغی آثار نمایشی و غنایی هند باستان تصویری کم‌وبیش جامع به دست آورد^{۱۵}. منابع فارسی و لاتین اثر در پایان پس‌گفتار فهرست شده‌اند و تمام اسامی خاص و واژه‌ها و اصطلاحات سنسکریت کتاب نیز، با ضبط فارسی و آوانویسی سنسکریت خود، در بخش نامنامه آمده‌اند.

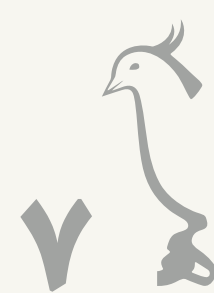
نویسنده در دیباچه‌ی کتاب از طرحی برای ترجمه‌ی آثار برگزیده‌ی ادبیات نمایشی سنسکریت سخن به میان می‌آورد و اظهار امیدواری می‌کند که بتواند بخشی از مهم‌ترین آثار



این سنت را به جامه‌ی زبان فارسی درآورد. اگر این طرح روزی به ثمر بنشیند، شاهد ترجمه‌ی چند نمایشنامه‌ی کهن به فارسی خواهیم بود که بی‌گمان بر دانسته‌های ما از این سنتِ کم‌وبیش مغفول مانده خواهد افزود، سنتی که ژرفای اثرگذاری‌اش بر تاریخ هنر نمایش و نیز بسیاری از وجوه بدیع آن هنوز در پرده مانده است.

پانویس‌ها

- ۱ شکونتلا، ص ۴۵.
- ۲ همان.
- ۳ صص ۵۲-۴۶، ۵۷-۵۴.
- ۴ ص ۶۹.
- ۵ همان.
- ۶ ص ۷۸.
- ۷ ص ۸۰؛ در اصل سنسکریت: māyūrī madayati mārjēna manāṃsi.
- ۸ از آثار یا زندگی این دو نمایشنامه‌نویس اطلاعی در دست نیست.
- ۹ صص ۸۲-۸۳.
- ۱۰ ص ۱۹۴.
- ۱۱ صص ۱۵۸-۱۵۹.
- ۱۲ صص ۲۵۳-۲۵۰. ارجاعات همه‌ی این اشارات در متن کتاب آمده‌اند، اما در اینجا و برای پرهیز از اطناب، از تکرار آنها خودداری شد.
- ۱۳ صص ۲۶۳-۲۵۹.
- ۱۴ صص ۲۷۰-۲۶۹.
- ۱۵ ص ۲۷۵.



یادداشت تحقیقی «لالایی» از علی انصاری در دو شماره‌ی پی‌درپی منتشر خواهد شد. ادامه‌ی این مطلب را با موضوع کارکرد لالایی، نشانه‌ها و مولفه‌های آن و ساختار و مضمون لالایی در شماره‌ی آینده مجله «فرهنگ و ادب هفته» در بخش «کند و کاو» بخوانید.



علی انصاری

لالایی (بخش اول)

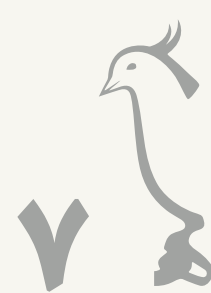
پژوهش و کنکاش در مورد فرهنگ و تاریخچه‌ی لالایی اقوام مختلف ایران

علی انصاری

اگر پای صدای «آیدا گریفولیانا» در قطعه لالایی یا ترانه‌ی زیبای Yelasto Pedi مشهورترین اثر «مائسترو» که از زبان مادران جنبش مقاومت مدنی یونان است در ستایش فرزندان شجاع علیه اشغال کشورشان توسط نیروهای فاشیست آلمانی و ایتالیایی، نشسته باشید یا کمی دورتر گوش را به قطعات لالایی «موتزارت» و «شوبرت» یا «گهواره‌ی شوپن» سپرده باشید؛ یا مثل این علاقمند به ادبیات با حزن موجود در لالایی‌های بایاتی آذربایجان، لالایی کردستان، آیکه سیستان، شروه غرب و جنوب ایران، گاره‌سری گیلان، دوتار تربت جام و خراسان، آن جا که پورعطایی دوتار را دستش می‌گیرد و با تمام وجود می‌خواند «ای ماه عالم سوز از من چرا رنجیده‌ای؟» یا قهس کهگیلویه آن جا که دی بلال می‌خوانند: «مادر! من از شرارِ عشق می‌سوزم» بغض کرده باشید؛ خواهید دید حزن موجود در تمام این قطعات در واقع نغمه‌های مادران همه‌ی سرزمین‌هاست، که ما را به تعمق وا می‌دارد.

این علاقمند به ادبیات شوق دارد در این جستار به پژوهش و کنکاش در مورد فرهنگ و تاریخچه‌ی لالایی اقوام مختلف ایران و همچنین بررسی درون‌مایه و ساختار لالایی با بیان توضیحاتی در مورد ادبیات شفاهی (فولکلور) بپردازد.

قبل از ورود به موضوع لالایی، نگارنده می‌کوشد کمی در مورد فرهنگ عامه صحبت کند چون باور دارد شناخت مردم

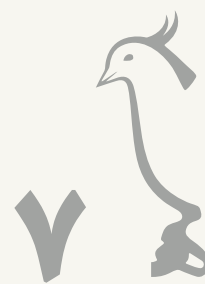


هر منطقه، قوم و قبیله، بدون توجه به فولکلور (فرهنگ عامه) ناممکن یا گمراه‌کننده است. اشعار و ترانه‌های فولکلور آینه‌ی تمام‌نمای اعتقادات، باورها، سرگذشت و تحولات تاریخی جوامع مختلف به‌ویژه جوامع کوچ‌رو و روستایی است.

فولکلورپژوهی در جهان سابقه‌ی طولانی ندارد، نخستین کسی که اصطلاح Folklore را پیشنهاد کرد عتیقه‌شناسی انگلیسی به نام «ویلیام جان تامس» بود که این واژه را در نوشته‌اش به کار برد. این اصطلاح در مدتی کوتاه باره یافتن به محافل ادبی انگلیسی‌زبان‌ها، مورد پذیرش واقع شد و شناسنامه‌ی فرهنگی گرفت. به‌گونه‌ای که در سال ۱۸۷۸ نخستین انجمن فولکلور در لندن تأسیس شد، و اندکی بعد در سال ۱۸۸۶ نخستین کنگره‌ی بین‌المللی فولکلور تشکیل شد.

این کلمه اصطلاح فرانسوی مرکب از دو بخش Folk به معنی مردم، عوام و خلق و Lore به معنی دانش و دانسته‌ها تشکیل شده است. Folklore عبارت است از: مجموعه‌ای از آداب و سنن که به جامعه شخصیت، هویت و موجودیت خاص خودش را می‌دهد.

فرهنگستان زبان ایران برای اولین بار واژه‌ی توده‌شناسی را در مقابل این واژه به کار برد ولی چندان کاربردی پیدا نکرد. «شومان» در کتاب معنویت در هنر می‌گوید: «فهمیدن،



آموزش تماشاگر است، بدان‌سان که بتواند به مقام هنرمند دست یابد.»

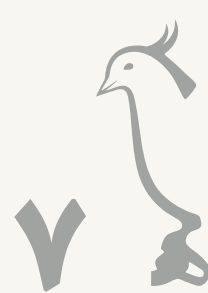
در بین آثاری که سال‌های سال مانده‌اند و هر روز پوست می‌اندازند و نفس می‌کشند و همیشه تازه مانده‌اند می‌توان گفت: روحی که به قلمروی آینده راه می‌نماید فقط از طریق احساس (که قریحه‌ی هنرمند مسیر آن را تشکیل می‌دهد) شناختنی است.

محتوای لالایی در جهان سوم به‌ویژه مشرق زمین از رنگ و بویی دیگر برخوردار است، اما غربی‌ها التفات بیشتری به آثار و ادبیات شفاهی خویش داشته‌اند.

شاعران و موسیقیدانان جهان با الهام از لالایی آثار بسیاری آفریده‌اند که در ادامه نام برخی از این موسیقیدانان ذکر گردیده است.

ویلیام بارت آهنگساز سده‌ی شانزدهم انگلستان نخستین کسی بود که به تصنیف لالایی به صورت علمی پرداخته است. برای بررسی فرهنگ عامه می‌توان در تعریف فرهنگ گفت: به مجموعه‌ای از آداب، رسوم، باورها، عقاید و دانش‌هایی که در میان مردم یک سرزمین جریان دارد گفته می‌شود که می‌توان آن را به دو بخش فرهنگ رسمی و فرهنگ عامیانه (شفاهی) تقسیم کرد.

در کتاب ادبیات شفاهی خلق، دانش فولکلورشناسی از نظر



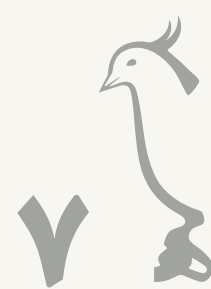
مارکس، انگلس، لنین، گورکی، معادل ادبیات شفاهی را ادبیات ایلی و ادبیات عام یا فولکلور آورده‌اند.

ادبیات شفاهی هنر بیان و شاخه‌ای از ادبیات عمومی خلق بوده و فولکلور قسمتی از این ادبیات است.

اولین نمونه‌های ادبیات شفاهی خلق مشتمل بر نغمه‌ها و مراسم ساده کار و تولید انسان‌های ابتدایی بوده که در رابطه با مناسبات تولیدی و پندار و برداشت آن‌ها از حوادث طبیعی ساخته شده است.

انسان‌های اولیه حین شکار حیوانات ترسناک و ضمن بلند کردن اجسام بزرگ برای تنظیم حرکات جمعی و تمرکز نیروهای خود اصوات آهنگ‌هایی را به کار می‌بردند که با ریتم کاری که انجام می‌دادند هماهنگی داشت این اصوات و الفاظ نخستین نغمات تولیدی را تشکیل دادند که بعدها با گذشت زمان این نغمات از پروسه‌ی تولید جدا شده و به طور مستقل از زمان کار در حین استراحت مورد استفاده قرار می‌گرفت.

در ادبیات شفاهی دوران فئودالیسم گذرانِ مشقت‌بار تهیدستان کشاورز وابسته به زمین و وضعیت ناگوار آن‌ها شکوه و اندوه و امید و آرزوهایشان منعکس است. در نمونه‌هایی از دوبیتی‌ها، ترانه‌ها، کلمات قصار نیاکان گرچه گذشت زمان تغییراتی در آن‌ها به وجود آورده اوضاع و احوال اجتماعی دوران فئودالیسم به وضوح نمایان است.



ادبیات شفاهی خلق آکنده از افسانه‌ها و داستان‌ها و ترانه‌هایی است در مورد زحمت‌کشان علیه بورژواها و مالکان. از ویژگی‌های ادبیات شفاهی علاوه بر دارا بودن مضامین عالی و اندیشه‌های متعالی، خلقی بودن آن است.

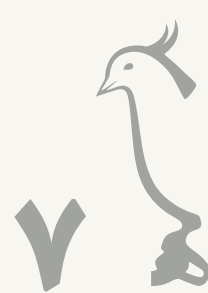
این ادبیات با تأثیرپذیری از زحمات مردم زحمت‌کش و آمال و آرزوهایشان برای آزادی، احساسات، وطن‌پرستی، انسان‌دوستی دگرگونی‌های شگرفی یافته است.

در کتاب فولکلور جمله‌ای از «گورکی» وجود دارد که می‌گوید: «اگرچه انسان در ادبیات فولکلور باید با زندگی مبارزه کند اما ادبیات فولکلور با بدبینی بیگانه است.» او می‌گوید: «بدون شناخت ادبیات فولکلور شناخت تاریخ ملت‌ها ممکن نیست.»

در مقاله‌ی ادبیات شفاهی کهن فارسی در ساخت هویت فرهنگی کودک آمده: «ادبیات شفاهی، شامل اسطوره‌ها، افسانه‌ها، تاریخ، قوانین عرفی و گاهی نیز حاوی عناصر پزشکی است.»

این آثار ادبی حاصل تفکرات معصومانه‌ی مردم سنتی است. می‌توان گفت با پیدایش خط سرآغاز جدایی این ادبیات از ادبیات رسمی کلید خورد.

«جعفری قنواتی» در مقاله‌ی ویژگی‌های ادبیات شفاهی شش ویژگی را برای آثاری که در حوزه‌ی ادبیات شفاهی قرار



می‌گیرند، برشمرده است.

۱. مجهول‌المولف بودن: آثاری که در حوزه‌ی ادبیات شفاهی جای می‌گیرند، پدیدآورنده‌ی ویژه‌ای ندارند، مثلاً روشن نیست که آفریننده‌ی افسانه‌ی «بز زنگوله‌پا» چه کسی یا کسانی بوده‌اند.

۲. شکل انتقال: شکل انتقال آثار مربوط به ادبیات شفاهی برخلاف آثار ادبیات نوشتاری انتقال سینه‌به‌سینه از نسلی به نسل دیگر است.

۳. خاستگاه: آثار ادبیات شفاهی، لزوماً خاستگاه مشخصی ندارند و جز انگشت‌شمار نمی‌توان گفت این قصه، شعر یا ضرب‌المثل یا متل از فلان منطقه‌ی جغرافیایی برخاسته است.

۴. زبان: زبان آثار مربوط به ادبیات شفاهی، محاوره است که درگذشته به آن زبان سوق می‌گفتند. این زبان امروزه به زبان کوچه و بازار معروف است.

۵. سرگرم‌کنندگی: ویژگی سرگرم‌کنندگی در آثار مربوط به ادبیات شفاهی بسیار پررنگ است.

۶. آموزش: قابلیت و ظرفیت آموزش و انتقال تجربه‌های یک نسل به نسل دیگر از ویژگی‌های برجسته‌ی ادبیات شفاهی است.



لالایی‌ها کهنه‌ترین و مرسوم‌ترین ترانه‌های کودکان در فرهنگ عامه‌اند.

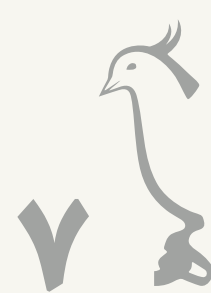
نگارنده در ادامه‌ی بحث به بررسی واژه‌ی لالایی، بررسی نمونه‌هایی از لالایی‌های اقوام مختلف ایران و کارکرد آن، نشانه‌ها و مؤلفه‌های آن، ساختار معنایی و مضمون لالایی، عناصر اصلی تشکیل‌دهنده‌ی لالایی، جنسیت در لالایی، موسیقی در لالایی و ساختار قالب و وزن لالایی خواهد پرداخت.

واژه‌ی لالایی

اگر بخواهیم واژه‌ی «لالایی» را تنها از منظر معنی و خاستگاه آن مورد بررسی قرار دهیم به تحریف‌های گوناگونی برخوردیم خورد؛ برخی نظر دارند که واژه‌ی «لالا» به معنی غلام، بنده و خدمتکار و شکل تحریف‌شده‌ی آن «لِله» به پیرمردی که مربی و خدمتگزار بزرگ‌زادگان است اطلاق می‌شود.

در لغت‌نامه‌ی دهخدا آمده: لالایی؛ آواز نرم مادران و دایگان برای خواباندن کودک است.

شاید علت نام‌گذاری این باشد که بیشتر این واژه‌ها توسط غلامان و دایگان در گوش کودکان خوانده می‌شدند و از واژه‌ی ترکی «لِله» گرفته‌شده و به خواننده‌های آنان «لالایی» گفته‌شده است. (انوشه)



از لالایی به عناوینی چون لالای، لالا، لولو، لالبی، نی‌نا، دودو، بوبو و... یاد شده است.

واژه‌ی «لالا-یی» صفت نسبی «لالا» است در فرهنگ فارسی معین به معنای آوازی است که مادران و دایگان برای خواباندن طفل شیرخوار می‌خوانند. در فرهنگ‌های لغت فارسی قبل از فرهنگ فارسی معین واژه‌ی «لالایی» ذکر شده است، اما واژه‌ی «بنگره» در همان معنی لالایی آمده است.

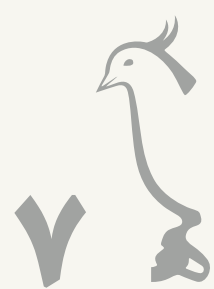
در لغت‌نامه‌ی دهخدا آمده است که «بنگره» صوت و ذکر را گویند که زنان به وقت خواباندن اطفال می‌خوانند تا ایشان به خواب روند و آن را «نانو» یا «ننو» نیز می‌گویند.

ریشه‌ی کلمه «بنگره» از «بانگ» است که در زبان پهلوی ونگ (vang) تلفظ می‌شود و به معنی صدا، آواز، گریه همراه با ناله است.

تو خفته‌ای خوش ای پسر و چرخ روز و شب
همواره می‌کشد به بالینت بنگره

ناصر خسرو

در کتاب «ژانه‌ژین» لالایی مادران کرد آمده که لالایی نغمه‌های دل‌انگیز مادران است که آن را بر دل و جان کودکان خود می‌نشانند، تا آن‌ها را از بی‌خوابی و بی‌تابی به دور دارند. این سرودهای فولکلوریک از سویی آینه‌ی باورها و شیوه‌ی زیستن مردمان زمان خود بوده و از سویی دیگر فریاد درگلو مانده‌ی زن ستم‌دیده از مناسبات نابرابر اجتماعی و به نظر



می‌آید که به دوران فئودالیسم مربوط باشند.

به‌گونه‌ای که زن در خانه، مزرعه و باغ بیشتر کارها بر دوشش بوده. او عادت کرده بود که در این دنیای بی‌رحم، یکه و تنها بماند. در چنین احوالی زن جایگاه اصلی خود را از دست داده و فقط نقش خدمتکار یا ابزار تولید را در خانواده ایفا می‌کرده است. نگهداری از بچه‌ها، نظافت، پخت نان، تهیه خوراک اعضای خانواده، حمل محصولات باغ و مزرعه به انبارها، شیر دوشیدن، از وظایف ناگزیر زن بوده است. تنها لحظاتی که کمی می‌توانست به خود بیاید و غم و اندوهش را بر زبان براند زمانی بود که می‌خواست فرزند دل‌بندش را بخواباند. او در این گوشه‌ی تنهایی معمولاً در اتاق یا سیاه‌چادری خلوت در پای گهواره‌ی فرزند، آرام آرام دردها و غصه‌هایش را فارغ از هیاهوی کار و مشقت روزانه در قالب اشعاری لطیف و به آهنگی حزین برای کودک خود می‌خواند. کودک بی‌قرار، دل‌وجان به نوای مادری می‌سپرد و در فضای سحرآمیز و افسونگر لالایی به خواب فرو می‌رفت.

مادر نیز می‌دانست که کودکش قابل‌اعتمادترین کسی است که می‌تواند حرف‌ها و درد دل‌هایش را برایش بازگو کند، و به همین دلیل همه‌ی امیدها و آرزوها درباره‌ی آینده‌ی کودکش را در پس پرده‌ی لالایی می‌نشانَد.

لالایی پیوند مستقیم با شرایط روحی و روانی مادران دارد که از متن آن‌ها می‌توان به ابعاد زندگی اجتماعی، اقتصادی



و سیاسی زمان سرایش پی برد.

برای مثال زن کرد زمانی که حقوق اجتماعی خود را پایمال شده می دید چنین زبان به شکوه می گشود:

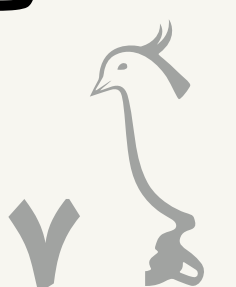
به شان به ش کریا، به شی من کهم بو
ئه و به ش که داش، په ژارم و غه م بو
(سهم ما را که دادند سهم من کم بود
آن هم که دادند، اندوه و غم بود)

در واقع لالایی ساخته و پرداخته ی ذهن عامه ی مردم است و گاهی به دور از قواعد و قراردادهای دستوری و بدون رعایت اصول عروض به صورت هجایی بیان می شود. البته در لالایی توجه به سادگی پیام و انتقال احساس عاطفی بیش از بدایع و صنایع شعری اهمیت دارد.

مادر از لحن گریه ی کودک متوجه می شود که او تشنه یا گرسنه است و یا دردی به تن دارد. آنگاه به یاری جگرگوشه اش می شتابد و او را سوار بر مرکب لالایی به خواب شیرین می برد و روح فریادرسی، مهرورزی، زیباپرستی و عشق را در ضمیر کودک می دمد.

مادر کرد گاهی با زمزمه ی لالایی به خود درمانی و جامعه درمانی می پردازد. جامعه ای که هر لحظه در معرض یورش و تهاجم است و این تجاوز بر روح و روان فرزندان او تأثیر گذاشته و آسیب هایی جبران ناپذیر را به بار آورده است.

گردنت زخمه از بند ظالم



سر بذار رو پام دردت به جانم

یا

گرگ شب! گرگ شب! از خانه‌ی ما دور! و برو به عمق
شب! ...

حواس بابا جمع است به ما /.../ تو را نصیب نیست /
جز گلوله‌ی سیاه...

لالایی از دو بخش آهنگ و شعر تشکیل شده است. آهنگ از
آن کودک است و شعر به مادر تعلق دارد. برای کودک آنچه
اهمیت دارد ضرب آهنگ است که می‌شنود چه صدای لحن
مادر خوش باشد چه نباشد. کودک با نجوای مادر الفت
می‌گیرد و از لحن و زمزمه‌ی او لذت می‌برد و به خواب می‌رود.



نمونه‌ای از لالایی‌های اقوام مختلف ایران

لالایی آذربایجان

لالایی‌های آذربایجان نوعی «بایاتی» هستند. «بایاتی»ها یکی از غنی‌ترین ادبیات شفاهی مردم آذربایجان محسوب می‌شوند. عنوان بایاتی به احتمال زیاد از نام «بیات» یا «بایات» مأخوذ است و «بایات‌ها» از جمله قبایل متعددی بودند که در دوران کوچ و اتراق به آذربایجان آمده و در آنجا سکنی گرفته‌اند، و بعد در ترکیب مردم این دیار مستهلک گشته‌اند. بایاتی‌ها به دوبیتی‌های بومی آذربایجان گفته می‌شود که دارای شکلی منسجم و مضامینی گسترده، موسیقی، ذوق و احساس هستند، و از شورانگیزترین و جذاب‌ترین گونه‌های ادبی به شمار می‌روند.

آییم الدوزوم لای لای (ماهم ستاره‌ام لای لای)
آی ایله، تک‌تک دوغا (چنین ماهی تک‌تک زاده
می‌شود)

گون بعله تک‌تک دوغا (چنین آفتابی تک‌تک زاده
می‌شود)

داغلارین لالا سینا (برای لاله‌های کوهساران)
ساری سونبولوم لای لای (سنبل زردم لای لای)
بیرقیزیل گولوم لای لای (تنها گل سرخم لای لای)



لالایی سیستان

«آییکه» نوعی لالایی است که در منطقه‌ی سیستان به این نام خوانده می‌شود، «آییکه» علاوه بر کارکرد لالایی در گذشته کارکردهای دیگری هم داشته، یکی از این کارکردها این بوده که برای حیوانات نیز خوانده می‌شده است.

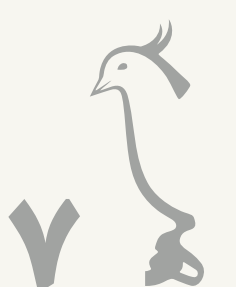
زنان با خواندن آییکه دیگران را از وجود دشمن آگاه می‌کردند. با توجه به این که آییکه معمولاً برای کودک با آواز خوش خوانده می‌شود، خوش‌نوا بودن و موسیقایی بودن آن اهمیت فراوانی دارد.

در شهر غریب مادر مخوایه مرا
چون سینه کباب خاهر مخوایه مرا
آنجا که سر غریب بالا کردا
اون جا پدر و مادر مخوایه مرا

لالایی کهگیلویه و بویراحمد

«شروه» ترانه‌ای است که زنان آن را با آوازی حزن‌آلود می‌خوانند. حزن موجود در این اشعار شیرین ملایم و مطبوع است و انسان را به تعمق وادامی دارد. موضوع شروه بیان غربت غم و اندوه رشادت و حماسه‌ی یاد جوانی و شکایت از روزگار است.

در کهگیلویه و بویراحمد شروه را زنان و مردان در مراسم



عزاداری با آوازی حزین می‌خوانند.

«قَهس» یا «مقوم» آوازهای شادی بخش است که با مضامینی مثل اوصاف طبیعت، هجران احساسات عاشقانه کاربرد دارد و از روی شادی و دل خوشی خوانده می‌شود.

ار غریبی بیوم شو ایگرختم (اگر فرد غریبی بودم
شبانہ می‌گریختم)

و مکون دا و بو خومه ایرسوندم (و خودم را به مکان
پدر و مادرم می‌رساندم)

یا

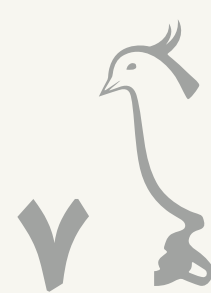
گل بیو تیم بشین تعریف کنم سیت (گل بیا پیشم
بنشین تا برایت تعریف کنم)

عشق دیریت من که باریک‌تر ز میت (عشق دوری تو مرا
باریک‌تر از مویت کرده است)

ترانه‌های محلی تالشی

دارکو داری مکو / دار ته لیو ده / لیوی بوه گا را / گا ته
شت ده / شتی بوه ننه را / ننه ته کاکا ده /

(داکوب درخت را نکوب / درخت به تو برگ می‌دهد /
برگ را برای گاو ببر / گاو به تو شیر می‌دهد / شیر را
برای مادر بزرگ ببر / مادر بزرگ به تو شیرینی محلی
می‌دهد.)



لالایی گیلکی

گیلانی‌ها دو نوع لالایی دارند؛ یکی «گاره‌سری» یا لالایی‌هایی که بر سر گهواره «گاره» خوانده می‌شود و دیگری «هلونه‌گردانی» یا ترانه‌هایی که بر سر هلونه «ننو» خوانده می‌شود.

«گاره‌سری» (یا گهواره سرخوانی) از ترانه‌های مهمی است که تصویری زنده از زندگی روزمره‌ی مردم گیلان نشان می‌دهد. «گاره‌سری» شامل اشعار و سروده‌هایی بوده است که مادران با آوای لالایی بر سر گهواره‌ی کودکان می‌خواندند تا به خواب روند. گاره‌سری همچنین ترانه‌هایی در مایه‌ی دشتی است. (عباسی) حتی محتوای «گاره‌سری» نیز، ارتباط بسیار نزدیکی با شیوه‌ی تولید برنج دارد. شالیزاران در حاشیه‌ی جنگل‌های انبوه و در معرض بزرگ‌ترین آفت شالی‌کاران، یعنی خوک‌های وحشی و شغال بودند و مرد خانواده مجبور بود در هنگام داشت برنج، شب‌ها در شالیزار نگهبانی دهد و زن خانواده در خانه تنها سر بر بالین می‌نهاد و دل‌تنگی می‌نمود.

هنگامی که کودک داخل گهواره بی‌تابی می‌کرد، مادر دل‌تنگی‌ها و اندوه و نامرادی‌های خود را با اشعار و ابیاتی زمزمه می‌نمود. این آواها و لحن‌ها سبب پیدایش گوشه‌هایی در موسیقی گیلان به نام «گاره‌سری» (گهواره سرخوانی) و یا هَلُونَه‌گردانی (ننوگردانی) شده است.

به مرد کشاورزی که شب از مزرعه برنج حفاظت می‌نمود، «شُوپا» (شب‌پا) می‌گفتند. تولید و کار کشاورزیِ شوپا با کار



روزانه و تنهایی زن شالی‌کار و لالایی‌های او ارتباط ناگسستنی دارد. «شب‌پا» شب‌ها بر کومه‌ای به نام «بیجار گُتام» نگهبانی می‌داد.

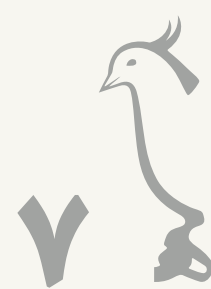
نیمایوشیج، در شعر «کار شب‌پا» رنج و اندوه زن و مرد شالیکار را خیلی خوب به تصویر کشیده است:

ماه می‌تابد رود است آرام / بر سر شاخه اوجا [گونه‌ای نارون]، تیرنگ [گونه‌ای پرنده‌ی بومی] / دم بیاویخته در خواب / فروریخته، ولی در آیش / کار شب‌پا نه هنوز است تمام. (عباسی)

ضرباهنگ گاره‌سری بسیار آرام و حزن‌انگیز است.

مادر پس از انجام کارهای روزانه و فارغ از روزمرگی‌هایش، اکنون بر سر گهواره‌ی کودک می‌نشیند و چنین می‌خواند:

لالایی کن لالایی
بخواب جان و دلم بچه جان
آغوش من گهواره تست
مادر برای تو بیدار است
بخواب جان و دلم بچه جان
پدرت در حال کار شالیزار است
برنج را سبز کند
مثل همه‌ی سال‌ها
یک دنیا غم دارد



هیچ چیز برای خود ندارد
برای تو برنج بیاورد

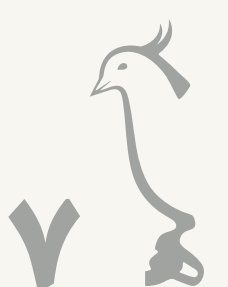
یا

لالا بخواب
ای شالیزار دارم می‌آم
مبادا خراب شوی
پاهایم تا زانو توی گل‌ولای است
روی کرت شالیزار
دسته‌گلم بخوابه (فومنی)

لالایی در مازندران

لالالالا لالالالا
وِچه ماری کِمِ جانا
لالالالا لالالالا
لالالالا گل لالا
که دایی جان بوه پیدا
لالالالا لیلای گلم

لالالالا لالالالا
بچه‌داری می‌کنم جانم
لالالالا لالالالا
دایی جانت کی پیدا می‌شود



لالا گِمه تِرِ خو بیره
ته دشمنون تو بیره
لالای می گویم تا ترا خواب بگیرد
دشمنانت تب کنند بیمار شوند

لالای مشهد

لالا لالا که خوابت بود
شیر مادر حلالیت بود
شیر مادر و شیر میش
که هر دو سازگارت بود

لالا لالا گل نارم
ز غم های تو بیمارم
تو را دارم چه غم دارم
هزار شکرش به جا آرم

لالای بوشهر

لالا لالا گل زیره
بوت رفته زن بگیره
دیت آروم نمی گیره
دیت و غصه می میره
مو لالات ایکنم تا مه بشینه



الهی هیچ دی داغ بچش نبینه (لیراوی)

لالایی مادران مهابادی

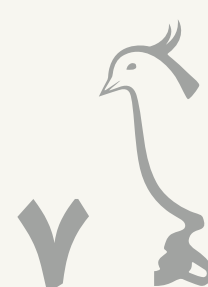
سرگردان کوی پیران شدم
شاید در کویت آرام بگیرم
گهواره‌ات را می‌کشم به آغوش
می‌کشم به کول به کوه به زیر سایه گردو
زیر سایه خرما

لالا لالا

گهواره‌بندت را می‌خرم از چیت چل نمره‌ی بغداد
فرزندم لالا کودکم لالا
همه چیز و کسم!

یا

گردنت زخمه از بند ظالم
سر بذار رو پام دردت بمالم
لالایت کنم از دل و از جون
فرزندم تنها شب به دشت نمون
لالایی مردم سرزبانیه
لالایی مادر از نهانیه
لالایت کنم از دل و از جون
خوابت بگیره تا به خروس خوون...



نغمه‌ی ناز و نوازش مادران نقدهای

حنا گل بام تو
مخمل جامه‌دان تو
صندل چوب دست تو
سابلاغ جای اسب تو
تهران سرای زندگیت
دایه‌ات فدای زندگیت

نغمه‌ی ناز و نوازش مادران بوکانی

اگه زنده بمونم
هفت تا زنت بستونم
یکی دخت پادشا
یکی دخت نانوا
یکی منزل دار باشه
یکی دایم فکر کار باشه
یکی با مال اندوزی
بیاره رزق و روزی
یکی باشه تردینه
نازک مثل آینه
یکی توی آشپزخونه
بپزه آش خونه



نغمه‌ی ناز و نوازش مادران سنندجی

دردت افتد به جانم
به دور از دیدگانم
بذار چشمت بمونن
تا زوایا را بخونن
بلات به جون گاوم
نگاتُ من بکاوم
بلات به جون بزم
اون و برات پیزم...

نغمه‌ی ناز و نوازش مادران مریوانی

هرکس نمونه داره
خدا براش بذاره
فداهش بشم همیشه
گردن گلاب و شیشه
دماغ کودکم کشمش
طوطی بشم بگازمش
کوتول اومد کوتول رفت
بوش به عنبر می‌رفت

نغمه‌ی ناز و نوازش مادران دیواندره‌ای

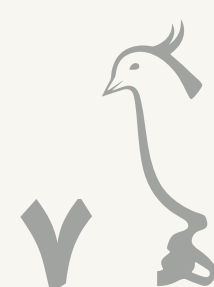
درد و بلات به جونم



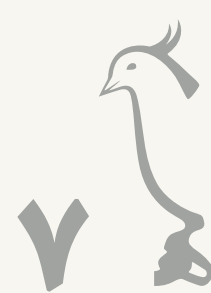
شب بغلت بمونم
بیارش تا بدونم
اسم این مهربونم
نازنین و مامانه
گلم اهل گیلانه
قشنگ و ریزه میزه
دخترم اهل تبریزه
خوشگل و خوشزبونه
دخترم از تهرونه

منابع

- پیری یسپک، ادبیات فولکلور ایران، ترجمه‌ی اخگری
- نکاتی در مورد ادبیات کودک، از نشریات شورای کتاب کودک
- ادبیات شفاهی خلق فولکلور، از نظر مارکس، انگلس، لنین، گورکی و درباره دانش فولکلورشناسی
- صادق هدایت، فرهنگ عامیانه مردم ایران
- سید علی میرنیا، فرهنگ مردم (فولکلور ایران)
- هنر چیست، تولستوی، ترجمه کاوه دهگان
- تاریخ شناخت کودک و ادبیات جهان، صمد بهرنگی
- سهیلا زینلی، ادبیات عامه و نگاهی به لالایی‌های آذربایجان
- راضیه رستمی و زهرا ریاحی‌زمین، گونه‌شناسی تحلیلی اشعار عامه‌ی استان بوشهر
- سید جواد رسولی، انواع ترانه‌های کودکان
- محمود شاهوردی و مریم خلیلی جهانتیغ، خوش‌نوایی و گوش‌نوایی در «آیکه» (لالایی‌های سیستان)



- . سید احمد پارسا، شهربانو حسین پناهی، تحلیل و بررسی
لالایی‌های بیداری
- . حسین کیانی و سعیده حسن‌شاهی، بررسی تطبیقی و
درون‌مایه‌ی لالایی‌های فارسی و عربی
- . محمد فیروزی مقدم و مهیار علوی، کودکان، بلاغت زیباشناسی و
معناگریزی «هیچانه‌ها»
- . احمد رمضانی، تحلیلی نقش‌گرا از لالایی‌های زبان فارسی
- . منیژه پورنعمت رودسری، ترانه‌های نوازش کودک: ناز آواهای
مادران و زنان
- . ارسلان میرزایی و محمدهادی فلاحتی، جایگاه زنان در ادبیات
شفاهی قشقایی
- . مریم بهمنی جاهستانی، جایگاه قصه‌های عامیانه در ادبیات
شفاهی هرمزگان
- . محمد اسماعیل دهقان طزرجانی و دکتر حسن ذولفقاری، سبک
زنانه در متون لالایی
- . محمدرضا نجاریان و کبری ظریفیان، شروه، قهس و لالایی‌های
کهگیلویه و بویر احمد
- . دکتر نسرین کریم‌پور و فرشته آلبانی، بررسی مولفه‌های زبانی
شعر کودک در ترانه‌های کودکان لالایی‌های تالشی جنوبی
- . منیژه پورنعمت رودسری، تعلیمی و غنایی لالایی‌های استان
بوشهر
- . مهلاسادات حسینی صابر، مریم جلالی، زهرا سید یزدی، بازتاب
اوضاع اجتماعی در لالایی‌های عصر حاضر
- . اصغر عسگری خانقاه، رویا پورتنقی، مطالعه فرهنگ لالایی، شعر و
ضرب‌المثل در گویش لر با تأکید بر نشانه‌های تفکیک جنسیت
- . ابراهیم شکورزاده، لالایی‌های محلی خراسان
- . امید وحدانی فر، زهرا داوری، موتیف‌ها در لالایی‌های سبزواری
- . فتیحه فتحی، رضا اسماعیلی، شاپور بهبهان، نقش ادبیات
شفاهی کهن در ساخت هویت فرهنگی کودکان



امید اخوی
دانش آموخته دکتری رشته تاریخ
دانشگاه شیراز،
پژوهشگر حوزه تاریخ آموزش در ایران
و خاورمیانه
نویسنده کتاب «سیاستمدار مورخ:
زندگی، آثار و اندیشه‌های میرزا
حسن خان مشیرالدوله» (ناشر: خانه
تاریخ و تصویر ابریشمی، ۱۳۹۱)



واکاوی در چرایی و دشواری‌های تأسیس مدارس زنان در دوره قاجار

امید اخوی | پژوهشگر تاریخ معاصر ایران

کندوکاو | واکاوی در چرایی و دشواری‌های تأسیس مدارس زنان در دوره

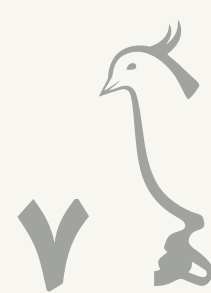
۲۳۷

قاجار



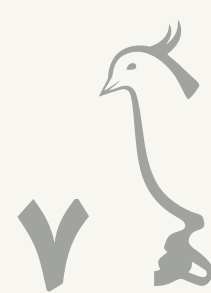
جامعه‌ی ایران در آستانه‌ی مشروطیت وارد مرحله‌ی جدیدی از تغییر و تحول در ساختار سیاسی-اجتماعی شد که با دوران پیش از آن تفاوتی چشمگیر داشت. ازجمله در زمینه‌ی حضور زنان در عرصه‌ی اجتماع و سیاست، فرهنگ این تحول شایسته‌ی ذکر و قابل مطالعه است. نظر تعدادی از محققان بر منزوی بودن زنان عصر قاجار از فعالیت‌های گوناگون جامعه قرار داشته است. اما پژوهش‌های دیگری هم تضاد این دیدگاه را نشان می‌دهد و گویای آن است که زنان در مسائل سیاسی-اجتماعی این عصر، به‌خصوص در دوره‌ی مشروطه، حضوری فعال داشته‌اند. تا پیش از قاجار و در طول حاکمیت این سلسله، مراکز آموزشی در چارچوب مکتب‌خانه‌ها محدود می‌شد و محتوای آموزشی آن‌ها در طول چند سده دگرگون نشده بود. اما در میانه‌ی این دوره، به‌خصوص در آستانه‌ی مشروطیت، اولین سنگ بنای آموزش و پرورش به سبک جدید گذاشته شد.

در جامعه‌ی بسته و مردسالار ایران آن روز، طبیعتاً این آموزش و پرورش جدید بایستی فقط سهم مردان بوده باشد. اما زنان، با توجه به فرصت‌های محدودی که در این زمان برایشان فراهم آمده بود، با اقدامات مناسب و با حضور مستقیم و غیرمستقیم در زمینه‌ی احقاق حقوق خود تلاش‌های زیادی را آغاز کرده بودند. در این دوره، زنان ایرانی پیش از آن که منتظر پشتیبانی دولت و حمایت‌های



قانونی باقی بمانند، به سازمان‌دهی خود پرداختند و به شیوه‌های خلاق، به تأسیس و اداره‌ی مدارس دخترانه و مراکز بهداشتی- درمانی و کانون‌هایی برای نگهداری و تربیت کودکان بی‌سرپرست دست زدند.

تعلیم و تربیت رسمی دختران در عصر قاجار (قبل از مشروطه) عموماً در مکتب‌خانه‌ها، تدریس خصوصی در منازل و حوزه‌های دینی انجام می‌گرفت. دختران در مکتب‌خانه‌ها تا هفت‌سالگی و به صورت مختلط در کنار پسران به آموختن می‌پرداختند.^۱ در دوره‌ی محمدشاه، نخستین مدارس به شیوه‌ی جدید در ایران توسط مسیونرهای آمریکایی و سپس فرانسوی تشکیل شد. نخستین مدرسه‌ی دخترانه را یک کشیش آمریکایی به نام پرکینز در شهر ارومیه تأسیس کرد. این مدرسه در ابتدا مخصوص اقلیت‌های مذهبی بود و هیچ دختر مسلمانی اجازه تحصیل در آن را نداشت. چراکه جامعه‌ی آن عصر به هرگونه تحولی با دیده‌ی شک می‌نگریست و تحصیل دختران را جایز نمی‌دانست. درمورد وسعت کار این مدارس در پوشش علمی دختران نباید افراط کرد، زیرا برحسب آمار در یکی از سال‌های تحصیلی فقط ۷۷ دانش‌آموز در آن مشغول تحصیل بودند که گویا تنها یکی از آنان مسلمان بوده است. این مدارس در جذب محصلان مسلمان چندان موفق نبودند، زیرا جامعه نسبت به تحصیل زنان نظر منفی داشت، حتی بازدید ناصرالدین شاه از

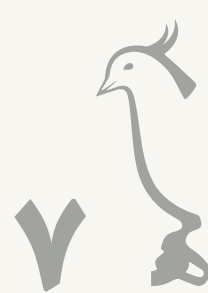


مدرسه‌ی آمریکایی تهران در سال ۱۸۹۰ میلادی این تصورات را عوض نکرد. فقط با انقلاب مشروطه بود که کارزاری وسیع برای تعلیم و تربیت زنان آغاز شد.^۲

پس از انقلاب مشروطه، در خصوص تأسیس مدارس جدید یا عدم تأسیس آن در مجلس اختلاف نظر وجود داشت. مشروطه خواهان و نمایندگان مجلس اول در خصوص مدارس جدید به سه دسته تقسیم می شدند:

دسته‌ی اول، براین عقیده بودند که با توجه به گستردگی علوم جدید، دختران باید صرفاً علوم را فراگیرند که مستقیماً به کارشان آید. اینان معتقد بودند که دختران علاوه بر یادگیری خواندن و نوشتن، بایستی مطالبی همچون تربیت اطفال و خانه داری و حفظ مراتب ناموس و شرف و بعضی از علوم مقدماتی را که به اخلاق معاش و معاشرت با خانواده مربوط است، یاد بگیرند. این دسته، در امور خاصه‌ی رجال از قبیل علوم پلیتیکی و امور سیاسی فعلاً مداخله شان اقتضا ندارد.

دسته‌ی دوم از مشروطه خواهان، که بیشتر آن‌ها از منوّرالفکران حزب دموکرات «فرقه اجتماعیون عامیون» بودند، اعتقاد داشتند که نه تنها نباید برای آموزش دختران

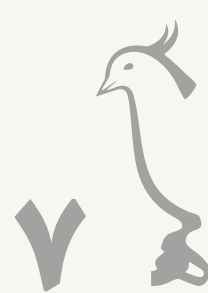


محدودیتی قائل شد، بلکه باید تمهیدی اندیشید تا تعلیم آن‌ها اجباری باشد و در شهرها و دهکده‌ها مدارس جدید تأسیس شود.

دسته‌ی سوم از مشروطه‌خواهان، با تأسیس مدارس دخترانه به سبک جدید مخالف بودند و همان مکتب‌خانه‌ها را برای آموزش دختران کافی می‌دانستند.^۳

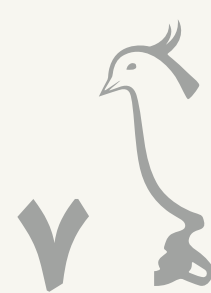
هرچند تأسیس مدرسه‌ی دارالفنون و اندکی پس از آن تأسیس مدرسه‌ی مشیریه در زمان صدارت میرزا حسین خان سپهسالار^۴، که به منظور تدریس زبان‌های خارجه و جغرافیا صورت گرفت، به عنوان اولین مجامع علمی دولتی در عهد قاجار مطرح است، ولی از دانش‌اندوزی دختران در این مدارس خبری نیست. میرزا حسن رشدیه از مشوقان ایجاد مدارس دخترانه در تهران بود. طوبی رشدیه^۵، دختر او در سال ۱۳۲۱ ه. ق در قسمت مجزای خانه‌ی خود، مدرسه‌ی پرورش را برای دختران دایر کرد، ولی روز چهارم تأسیس، فراشان دولتی تابلوی مدرسه را با فحش و تهدید برداشتند و مدرسه را منحل کردند.^۶

یحیی دولت‌آبادی که بسیار دوست داشت دخترش به سبک جدید تحصیل کند، درباره‌ی مدرسه‌ی دختران می‌نویسد:



«نگارنده در خصوص لزوم تأسیس مکتب دوشیزگان صحبت طولانی می‌دارد بی‌آن‌که بتواند به فوریت نتیجه‌ای بگیرد.»^۷

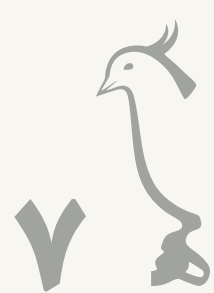
اما چرا و به چه دلایلی، تأسیس مدارس دخترانه روال کندی داشت؟ مهم‌ترین دلیل آن مخالفت تعدادی از روحانیون با این موضوع بود که نظریات آن‌ها در این باره، نه با تعالیم اسلامی انطباق داشت و نه از سوی دیگر علمای برجسته‌ی وقت تأیید می‌گردید. اما عالم برجسته‌ی مشروطه، سید محمد طباطبایی و فرزند روحانی او میرزا محمدصادق طباطبایی، از طرفداران سرسخت تأسیس مدارس جدید حتی برای دختران بودند و مصرانه به بحث و مقابله با روحانیون مخالف می‌پرداختند. مهم‌ترین دلیلی که روحانیون برای مخالفت مطرح می‌کردند، این بود که مواد درسی این مدارس، کودکان را لامذهب بار خواهد آورد. آنان مخالفت خود را به جامعه سرایت داده و بسیاری از مردم را بر این باور ساخته بودند. با شروع زمزمه‌ی تأسیس مدارس دخترانه، مخالفت‌ها نیز تشدید شد. «بعضی از مردمان نادان و جاهل سر راه معلمان و دخترهایی که می‌خواستند به مدرسه بروند می‌رفتند و به آن‌ها بی‌احترامی می‌کردند و آن‌ها را بی‌عفت می‌خواندند و تف به صورت دخترهای بی‌گناه می‌انداختند، مخالفان تأسیس مدارس دخترانه تنها به انتقادهای لفظی بسنده نمی‌کردند، بلکه مخالفت خود را در عمل نیز به ظهور می‌رساندند.» سید علی شوشتری^۸ در آستان حضرت



عبدالعظیم بست می‌نشیند و ضمن تکفیرنامه‌ای که صادر می‌کند می‌نویسد: «وای به حال مملکتی که در آن مدرسه‌ی دخترانه تأسیس شود.»^۹

در سال ۱۳۲۴ هجری قمری، زمانی که مرتضی قلی‌خان صنیع‌الدوله^{۱۰} بر مسند وزارت معارف تکیه داشت، بی‌بی خانم وزیراف، یکی از زنان روشنفکر زمان، دبستان دخترانه‌ی دوشیزگان را بنیان گذاشت، اما این اقدام او با مخالفت شدید عده‌ای روبه‌رو شد، به‌طوری‌که می‌خواستند مدرسه را ویران کنند. بی‌بی خانم به وزارت معارف شکایت کرد، اما در جواب به او گفته شد صلاح در این است که مدرسه تعطیل شود. مدتی بعد از به توپ بستن مجلس، تقاضای بی‌بی خانم برای تأسیس مدرسه پذیرفته شد، مشروط بر این‌که دختران فقط ۴ تا ۶ سال در مدرسه تحصیل کنند و کلمه‌ی «دوشیزه» نیز از تابلوی مدرسه حذف شود.^{۱۱}

مدرسه‌ی ناموس به مدیریت طوبی آزموده^{۱۲} در سال ۱۳۲۶ هجری قمری، با استفاده از تجارب مدرسه دوشیزگان و با وفق دادن برنامه‌های درسی مدرسه با عرف و اعتقادات جامعه، از جمله تدریس قرآن و برقراری مجالس روضه خوانی، شروع به کار کرد که بدون مشکلی حاد به کار خود ادامه داد. سال‌های بعد، مدارس چون تربیت بنات، صدریه، عصمتیه، حسنات و فرحیه نوباوگان نیز تأسیس شدند. در سال ۱۳۳۱ هجری قمری، نشریه‌ی شکوفه که متعلق به زنان بود، فهرستی از



اسامی ۶۳ مدرسه‌ی دخترانه را در تهران منتشر کرد که حدود ۲ هزار و ۵۰۰ دانش‌آموز داشتند. در این نشریه اعلام شده بود که از هر هفت نفر محصل تهرانی، یک نفر دختر است.^{۱۳}

تأسیس و افزایش تعداد مدارس دخترانه که در نهضت مشروطه خواهی شروع شده بود، تا پایان سلطنت پهلوی اول سیر صعودی خود را ادامه داد. کسانی که از این مدارس فارغ التحصیل شدند و به تحصیلات عالیه رسیدند، به نوبه‌ی خود در گسترش کمی و کیفی آموزش و پرورش نوین و ورود زنان به عرصه‌ی خلاقیت‌های هنری و ادبی و مشارکت در امور اجتماعی و سیاسی مؤثر واقع شدند. در مجموع می‌توان گفت این مدارس نقشی بی‌بدیل در روشنگری و ارتقای فرهنگی زنان در جامعه‌ای داشت که به هیچ‌عنوان برای حضور آن‌ها در عرصه‌ی اجتماعی آمادگی نداشت. زنان و پیشگامان تأسیس مدارس زنان با گام‌هایی کند اما مستمر، پیش رفتند و تا امروز در این مسیر گام برداشتند.



پانویس‌ها

- ۱ دولت‌آبادی، یحیی، ۱۳۶۶، حیات یحیی، ج ۱، تهران، انتشارات ابن سینا، ص ۲۲۹
- ۲ فاری، ژانت، ۱۳۷۹، انقلاب مشروطه ایران، ترجمه رضا رضایی، تهران، ایران: نشر بیستون. ص ۲۳۹
- ۳ میرهادی، منیرالسادات، ۱۳۹۳، تأثیر مدارس دخترانه در توسعه‌ی اجتماعی زنان در ایران، انتشارات کویر ص ۱۳۴
- ۴ میرزا حسن خان سپهسالار از رجال دوره‌ی قاجاریه که به منصب صدراعظمی هم رسید. او در زمان صدراتش باعث اصلاحاتی هم شد.
- ۵ میرزا حسن رشدیه از اولین کسانی بود که مدارس جدید را در ایران دوره‌ی قاجاریه راه اندازی کرد.
- ۶ دلریش، بشری، ۱۳۷۵، زن در دوره قاجار، تهران، ایران: انتشارات سوره ص ۳۰
- ۷ دولت‌آبادی، یحیی، پیشین ص ۳۳۱
- ۸ سید علی شوشتری از روحانیون شناخته‌شده‌ی شیعه در دوره‌ی قاجاریه بود.
- ۹ دلریش، بشری، پیشین ص ۱۳۸
- ۱۰ مرتضی قلی‌خان صنیع‌الدوله از رجال شناخته‌شده‌ی دوره‌ی قاجار بود که در دوره‌ای به ریاست مجلس هم رسید.
- ۱۱ قویمی، فخری. ۱۳۵۲، کارنامه‌ی زنان مشهور ایران از قبل از اسلام تا عصر حاضر، تهران، انتشارات وزارت آموزش و پرورش ص ۴۶۳
- ۱۲ طوبی آزموده از شناخته‌شده‌ترین زنان دوره‌ی قاجاریه که موسس اولین دبیرستان دخترانه هم بود. پدر او نظامی بود اما چون با علوم روز آشنایی داشت، باعث شد تا طوبی درس فرانسه و انگلیسی بخواند و با علوم روز آشنا شود.
- ۱۳ روزنامه‌ی شکوفه، غره شهر صفرالمظفر ۱۳۳۲ هجری قمری، سال دوم، شماره ۴ ص ۳

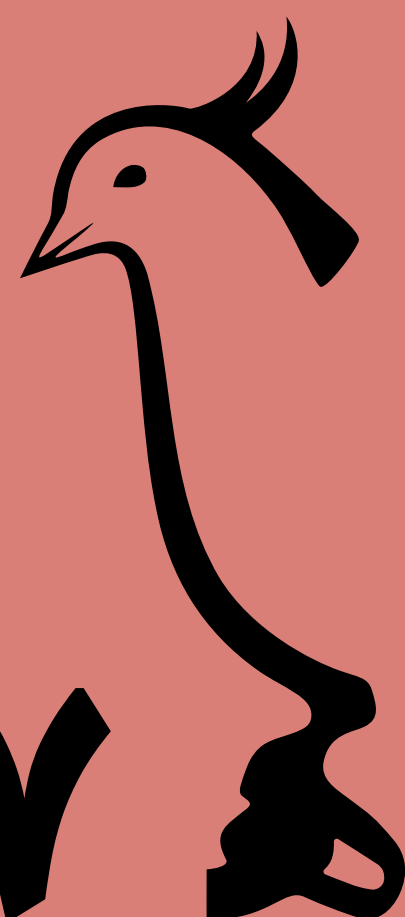




دبیر: نیاز سلیمی

▪ گفت‌وگو با لورین پریچارد، نقاش و مجسمه‌ساز

لیدا دقیقی



لورین پریچارد متولد مانیتوبا است. کارهای هنری اش تحت تأثیر نقش‌ها و طرح‌های دشت‌های آن مکان قرار گرفته‌اند. به عنوان یک هنرمند تجسمی، کارهای او شامل نقاشی روی کاغذ و بوم و درست کردن مجسمه است. انگیزه زیربنایی این هنرمند جستجوی زبان تصویری است که بیانگر رابطه متقابل واقعیت معنوی و فیزیکی باشد. آثار او در کانادا، فرانسه، بلژیک، ایالات متحده آمریکا و ژاپن (سفارت کانادا در توکیو) به نمایش گذاشته شده است. او در حال حاضر در استودیوی خود در مونترال زندگی و کار می‌کند و توسط Beaux-arts des Amériques نمایندگی می‌شود.



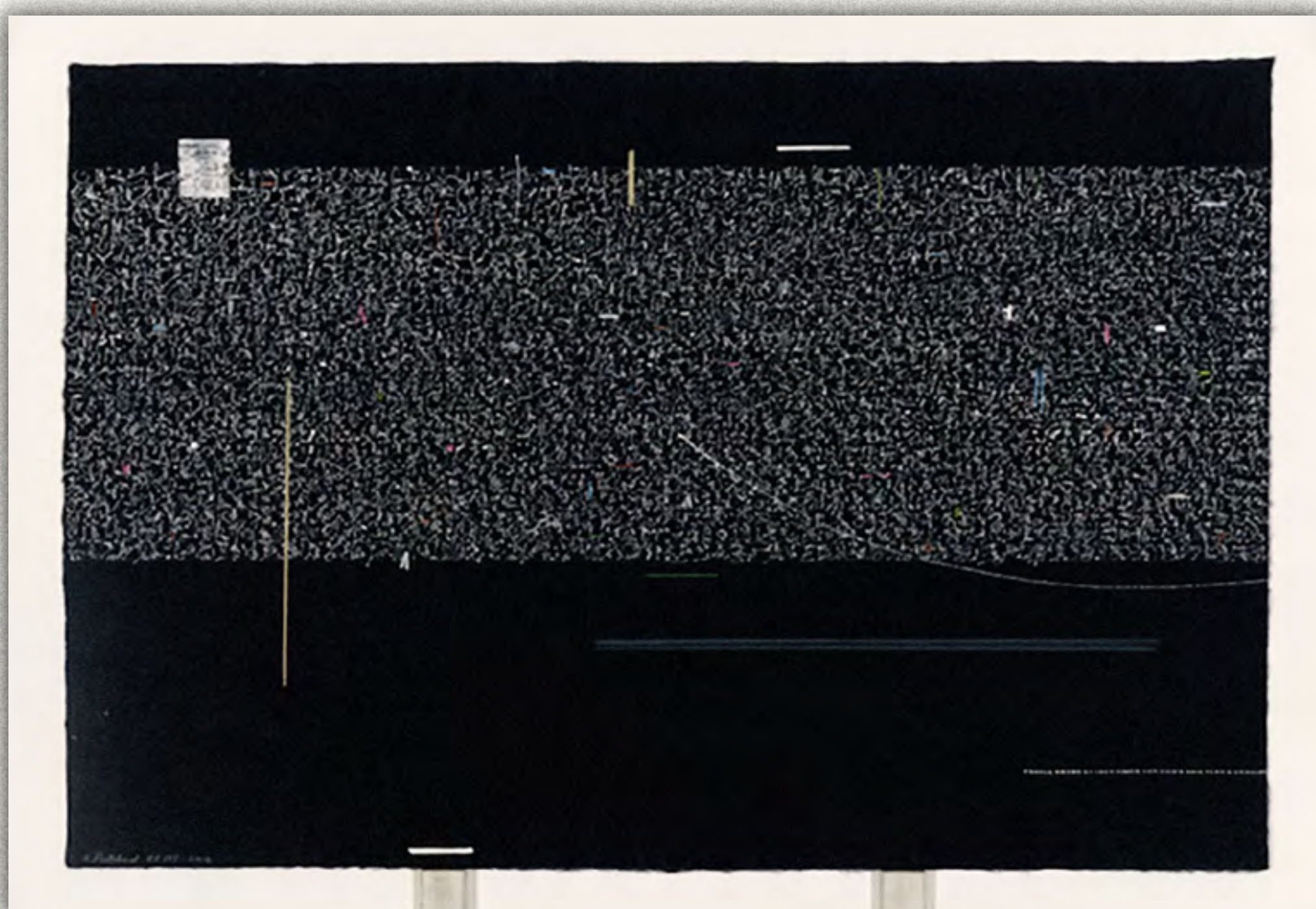
گفت‌وگو با لورین پریچارد، نقاش و مجسمه‌ساز

لیدادقیقی

ادبیات و هنر کانادا | گفت‌وگو با لورین پریچارد، نقاش و مجسمه‌ساز

استودیوی زیبا و خانه‌ی لورین پریچارد در یک مکان قرار دارند، مکانی با سقف‌های بلند و اتاق‌های بزرگ، در بلوار سنت لوران در قلب شهر مونترال. در ورود به استودیو، تابلوهای زیبایی که تمام دیوار را پر می‌کنند، به استقبال شما می‌آیند. مجموعه‌هایی عجیب و جالب از چوب و فلز دیده می‌شوند که فضا را بسیار جالب می‌کنند. از چند میز بزرگ برای نقاشی استفاده می‌شود. یک شومینه زیبا هم حس دلپذیری را به این فضای بزرگ می‌دهد.

امروز، روی میزها آثار هنری لورین به نمایش گذاشته شده است. خانم پریچارد هنرمندی پرکار است که رگه‌های مختلف کار او در طراحی‌ها، نقاشی‌ها، آثار لایه‌ای روی واشی و مجموعه‌های سه بعدی دیده می‌شود. یک نقاشی که شبیه کلماتی سفیدرنگ روی کاغذی سیاه است توجهم را به خود جلب می‌کند. برای ترسیم این الفبا از خطوط فارسی و عربی الهام گرفته است.

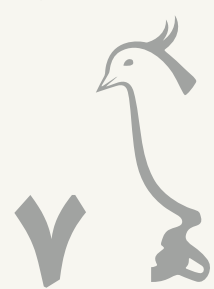


▪ درحالی که آب سیب گرمی را که لورین برای مهمانانش آماده کرده می نوشتم، از او می پرسم: «چرا چنین هنرمند پرکاری هستی؟ و انگیزه و خلاقیت از کجا می آید؟»

لورین کمی به فکر فرو می رود و بعد می گوید:

من مدت زیادی است که نقاشی می کنم و این کار هنوز برای من یک راز است. چه چیزی فرد را به انجام کار خود سوق می دهد؟ این سؤال است که به اندازه «چرا ما اینجا هستیم؟» پیچیده است. من فکر می کنم همه ی ما با طبیعت و ویژگی های خاصی به دنیا می آییم. ما همچنین تحت تأثیر محیط و نحوه ی تربیت خود قرار می گیریم. من این فرصت را داشتم که در بچگی تخیلم را توسعه دهم، و با ساختن چیزهایی از هر آنچه داشتیم، که زیاد هم نبود، به صورتی بازی کنم. این محرومیت نبود بلکه محدودیت هایی بود که منجر به خلاقیت می شد. آسمان بزرگ و مزارع طرح دار و دشت ها باعث درون نگری و رؤیاپردازی من می شدند. از وقتی که کارم را شروع کردم، همیشه فضای خالی بوم یا صفحه کاغذ سفید و چیزهایی که در انتظار تبدیل شدن به چیزی جدید هستند را دوست داشتم چراکه با این گونه چیزها، هر چیزی ممکن به نظر می رسید.

می گویند که من پرکار هستم. درست است که من کارهای زیادی خلق کرده ام بعضی ها خوب از آب درمی آیند و بعضی ها نه. با این حال من احساس نمی کنم که پرکار هستم، بلکه



کارهای هنری من نتیجه‌ی طبیعی سعی من برای فهمیدن افکارم است. مثل نفس کشیدن است. این روشی است که من زندگی‌ام را عرضه می‌کنم. در نوشته‌های بهائی مفهوم زیبایی وجود دارد که کاری که انجام می‌دهید عبادت است، نوعی دعا، اگر با روحیه‌ی خدمت انجام شود. من عاشق کار هستم؛ جایی است که من بیشترین احساس زنده‌بودن را دارم. پدر و مادرم همیشه کار می‌کردند. این طور زندگی کردن برای آن‌ها یک چیز طبیعی بود.

موسیقی همیشه تاثیر زیادی روی من داشته است. فکر می‌کنم رویکرد من در ساختن هنر بیشتر به موسیقی مرتبط است، زیرا من ریتم‌ها، الگوها و روابط فضایی را در کارهایم



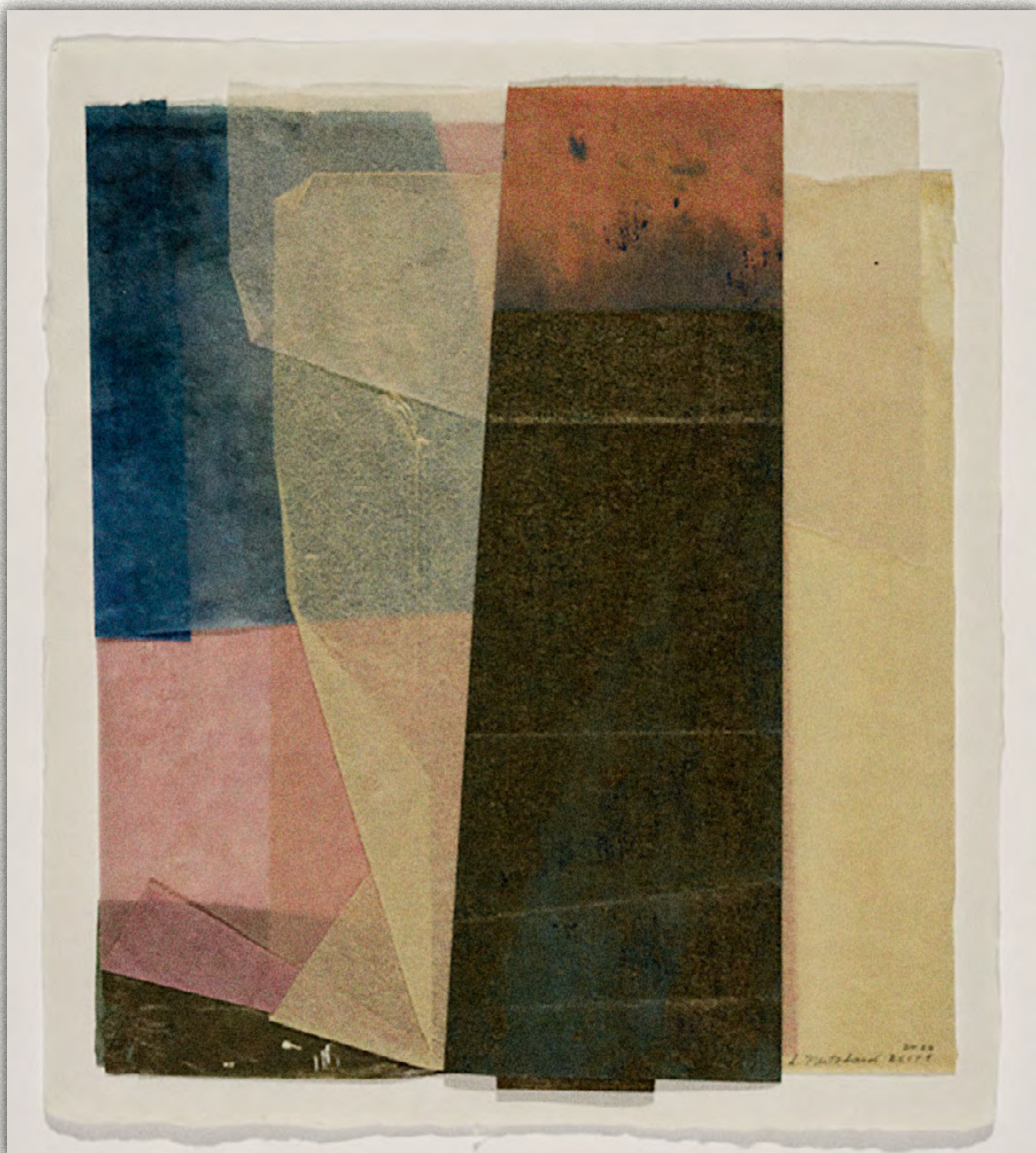
تنظیم می‌کنم که به نظر می‌رسد بیشتر شبیه صدا هستند تا چیزی که دیده می‌شود. من مجذوب تنش بین نظم و حرکت، نظم و خودانگیختگی، ثبات و نوسانات، مسائل عقلانی و مسائل غریزه‌ای هستم. ساختن کار هنری مستلزم این است که عقل و غریزه به‌نوعی با هم بیامیزند.

تعلیمات بهائی اصول بی‌پایانی را به من عرضه کرده‌اند که علاوه بر این که راهنمای زندگی معنوی من بوده‌اند، برایم به عنوان اصول اساسی در خلق یک اثر هنری نیز عمل می‌کنند. برای مثال «وحدت در تنوع» یکی از اساسی‌ترین مفاهیم است. من پیوسته در تلاشم تا عناصر مختلف را در یک اندیشه‌ی بصری متحد و هماهنگ کنم. رنگ‌ها، شکل‌ها، تصاویر و نشانه‌های مختلف با هم ترکیب می‌شوند تا یک ایده منسجم را بیافرینند.

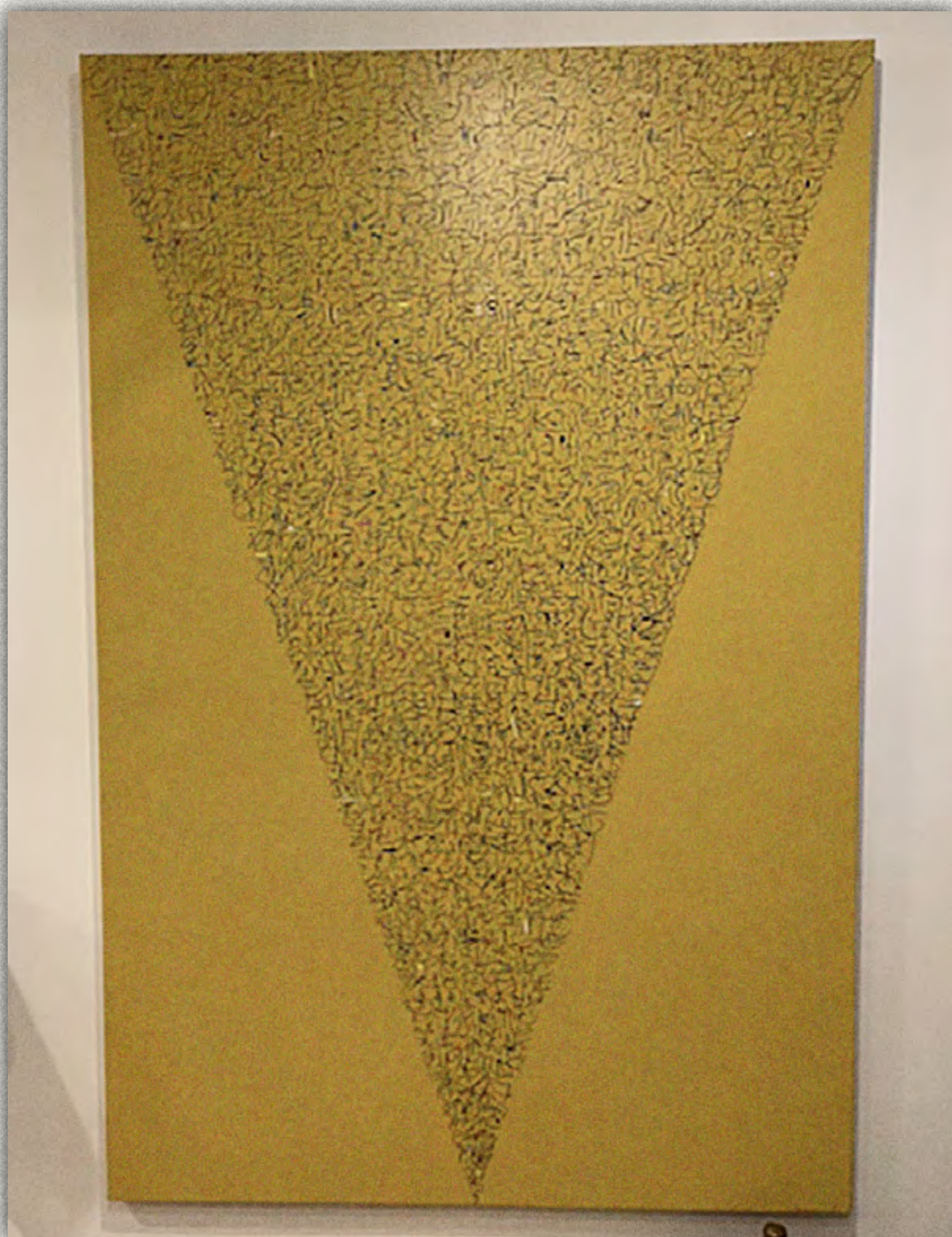


■ همچنان که نزدیک به شومینه نشسته‌ایم و از نوشیدن آب سیب گرم لذت می‌بریم، از لورین می‌خواهم که روند خلق یکی از آثارش را برای ما توضیح بدهد.

هر روز، اولین کاری که صبح انجام می‌دهم این است که یک کار هنری کوچک با کاغذ واشی می‌سازم. این کار را بدون یک ایده‌ی از پیش تعیین‌شده انجام می‌دهم. این کار می‌تواند یک طراحی، یک نقاشی یا کاری با لایه‌های کاغذ باشد. من کار را با یک خط، یک علامت، یک رنگ یا یک تای کاغذ



شروع می‌کنم. سپس به آنچه که وجود دارد واکنش نشان می‌دهم و کار را ادامه می‌دهم. به تدریج کار هنری آشکار می‌شود. همیشه موفقیت‌آمیز نیست، اما سعی می‌کنم ویرایش انتقادی را برای بعد بگذارم. مهم ادامه دادن کار و ظهور الگوی فکری است. معمولاً وقتی سراغ طراحی‌ها و نقاشی‌های بزرگ‌تر می‌روم، طرح‌های کوچکی که کشیده‌ام به من ایده می‌دهند. با این وجود، موضوع کپی‌برداری از یک اثر کوچک نیست، بلکه کاوش در روح آن کار در مقیاسی دیگر، اجازه می‌دهد تا تغییرات و فرصت‌هایی رخ دهد. در نهایت، هیچ فرمولی وجود ندارد، بلکه راهی برای یافتن یک شروع و سپس دنبال کردن غریزه من هست. برای من همیشه رمز و رازی در تولید کار هنری نهفته است.





دبیر هنرهای تجسمی:

ژینوس تقی‌زاده

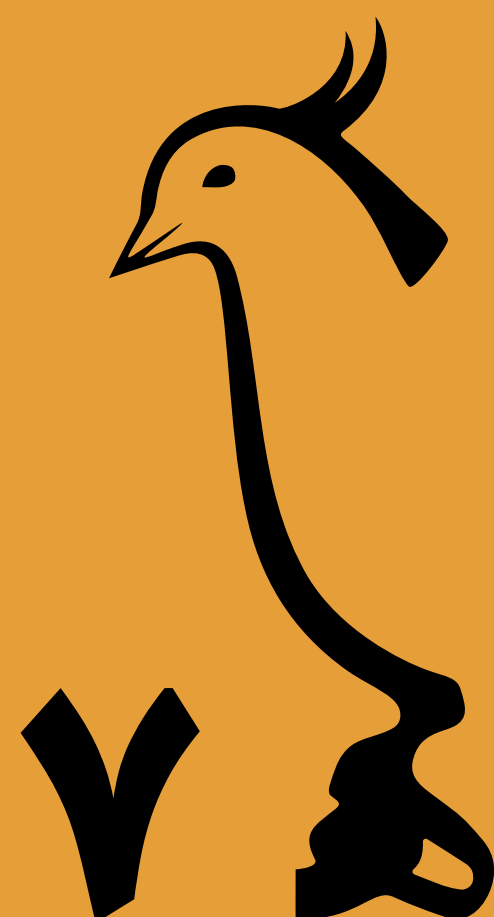
▪ این جا صحبت انسان بودن در میان است

گفت‌وگو با سهیل پارسا به بهانه‌ی اجرای نمایش «در آن سوی آب‌ها» در
تورنتو فرشته احمدی

▪ خیابان انقلاب، انقلاب به روایت کتاب‌ها: ایران ۱۳۶۲-۱۳۵۷

درباره‌ی نمایش پروژه‌ی هانا دارابی در گالری پالیگان
. ژینوس تقی‌زاده

هنرمندان ایرانی در
کانادا



سهیل پارسا، یکی از بنیانگذاران و مدیر هنری سابق شرکت مدرن تایمز استیج، نویسنده، نمایشنامه‌نویس و معلمی است تحسین شده که در تئاتر حرفه‌ای فعالیت می‌کند.

او در زادگاهش، ایران، تحصیلات خود را در رشته‌ی تئاتر در دانشکده‌ی هنرهای زیبا به پایان رساند. در سال ۱۹۸۴ در کانادا مقیم شد و در رشته‌ی تئاتر از دانشگاه یورک لیسانس گرفت و یکی از نوآورترین شرکت‌های تئاتر



عکس از مهسا علیخانی

این جا صحبت انسان بودن در میان است

گفت‌وگو با سهیل پارسا به بهانه‌ی اجرای نمایش «در آن سوی آب‌ها» در تورنتو

فرشته احمدی

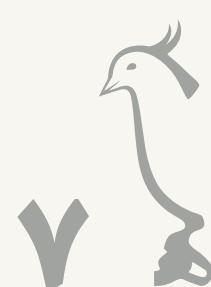
هنرمندان ایرانی در کانادا | این جا صحبت انسان بودن در میان است



کانادا را به نام Modern Time Stage تاسیس کرد. سهیل پارسا با شش جایزه‌ی Dora Mavor Moore و جوایز بین‌المللی متعدد به عنوان هنرمندی بسیار موفق و پرافتخار شناخته می‌شود. نام او در سال ۲۰۰۷ و ۲۰۱۰ در فهرست نهایی جایزه‌ی سیمنوویچ قرار گرفت. سهیل در سال ۲۰۱۳ جایزه‌ی Diamond Jubilee ملکه الیزابت دوم و در سال ۲۰۲۱ جایزه یادبود باربارا همیلتون را دریافت کرد. از کارهای مهم این هنرمند پرافتخار تئاتر می‌توان به «عروسی خون»، «خانه‌ی برنادا آلبا»، «صندلی‌ها»، «باغ آلبالو»، «در انتظار گودو»، «مکبث»، «هملت»، «آرش» و «مرگ یزدگرد» اشاره کرد. سهیل پارسا در سال ۲۰۲۲، کمدی سیاه دیوید پکه به اسم Wildfire را در سالن Factory Theater روی صحنه برد و در نوامبر ۲۰۲۳ با نمایش «هیولا» از دنیل مک‌آیور به سالن Factory بازگشت. او در فوریه ۲۰۲۴ نمایش The other side of the sea یا «آن‌سوی آب‌ها» نوشته‌ی جورج لینا سریتوس، نمایشنامه‌نویس اهل السالوادور را به روی صحنه خواهد برد. به این بهانه با او به گفت‌وگو نشسته‌ایم.

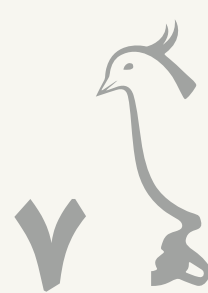
■ آقای پارسا ملاک و معیارهایتان برای گزینش یک متن چیست؟ چه چیزهایی در متن یک نمایشنامه شما را جذب می‌کند یا برعکس پس می‌زند؟ این درواقع مهم‌ترین سؤال من است که تا پایان این گفت‌وگو مدام به آن برمی‌گردیم.

اولین و مهم‌ترین معیار برایم ارتباط عاطفی و فکری با کار است. بله... در وهله‌ی اول باید بتوانم با کار رابطه‌ی عاشقانه و بده بستان برقرار کنم. اگر من و کار بتوانیم وارد رابطه‌ای مؤثر با یکدیگر بشویم، در آن صورت می‌توانم با خیال راحت



بگویم که می‌توانم از طریق آن با مخاطبم ارتباط برقرار کنم. معیار بعدی طبیعتاً به خاطر ذات کار من که بر نمایش استوار است، این است که ایده قابلیت نمایشی شدن داشته باشد. این طور نیست که کاری را فقط بر اساس ایده یا حرف خوبی که دارد انتخاب کنم، کار باید برای تئاتر مناسب باشد. فرمی که من انتخاب کرده‌ام تا از طریقش کار کنم تئاتر است نه ادبیات یا شعر. البته که این دو هم می‌توانند بخشی از کار من باشد، ولی تئاتری بودنش مهم است. داشتن درگیری‌های نمایشی است که باعث ایجاد حرکت می‌شود. پس فقط دوست داشتن فکر و ایده کافی نیست.

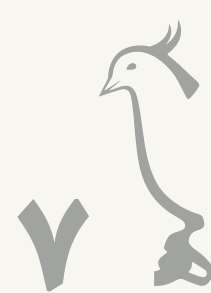
بهتر است با مثالی کمی منظورم را روشن‌تر کنم؛ چند وقت پیش نمایشی به اسم English در تورنتو روی صحنه رفت که بچه‌های ایرانی هم در آن بازی کرده بودند. داستان این نمایش در ایران اتفاق می‌افتاد و درست در همان زمانی که ماجرای زن، زندگی، آزادی داشت شکل می‌گرفت. کارگردانی این کار به من پیشنهاد شد و طبیعتاً دستمزد کار هم بسیار بالا بود. کارگردان هنری متن را برایم فرستاد. نظر او این بود که چون داستان در ایران اتفاق می‌افتد، کار کارِ خودم است. متن بد نبود اما نه تنها با آن ارتباط برقرار نکردم که حتی تا حد زیادی باعث عصبانیتم شد. چون درحالی‌که ماجرا در ایران اتفاق می‌افتاد کوچک‌ترین ارتباطی با شرایط سیاسی-اجتماعی حاکم بر ایران نداشت. یعنی اصلاً فرقی نمی‌کرد که



دانشجوه‌های آن کلاس درس انگلیسی در ایران باشند یا در هر کجای دیگر از دنیا. داستان درباره‌ی پنج دانشجوی ایرانی است که برای مهاجرت نیاز دارند که مدرک تافل بگیرند. کار از نظر متن و ساختار قصه فوق‌العاده است. در نمایشنامه بخشی بود که کانادایی‌ها به آن می‌گویند Show & Talk یعنی بازی کن و به ما بگو! یا به ما نشان بده! معلم کلاس تافل از دانشجوها می‌خواهد که وقایع روزشان را تعریف کنند. شما فکرش را بکنید چهار زن ایرانی وقایع روز را تعریف کنند، اما حتی یکی از آن‌ها نگوید که مثلاً امروز که به کلاس می‌آمدم روسری نداشتم یا گشت ارشاد به من گیر داد، یا حتی در خیابان صحنه‌ای دیدم از برخورد با زن‌ها... انگار نه انگار! و این موضوع مرا دیوانه کرد.

وقتی گفتم کار را کارگردانی نمی‌کنم، همه‌شان شوکه شدند چرا که یکی از بزرگ‌ترین تئاترهای کانادا با دستمزد عالی به من پیشنهاد کارگردانی کاری را داده بود که در ایران می‌گذشت! اگر ایرانی نبودم آن متن را کارگردانی می‌کردم. چون آن وقایع می‌توانست در ترکیه یا پاکستان یا هر جای دیگری هم بگذرد. اما قصه در ایران می‌گذشت و هیچ ارتباطی با فضای سیاسی و اجتماعی ایران نداشت.

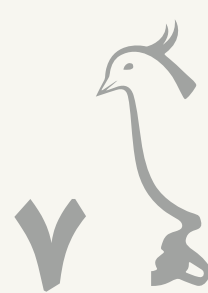
▪ **بله... من هم فکر می‌کنم زن بودن در ایران به خودی خود جرم است و نمی‌شود زن باشی و در وقایعی که روزانه**



بر تو رفته، هیچ خبری از تأثیر حکومت بر زندگی و رفت و آمدت وجود نداشته باشد. پس علاوه بر فرم و قابلیت اجرا جهان بینی حاکم بر اثر هم برایتان اهمیت دارد و حتی بسیار تأثیرگذار است در گزینش یا عدم گزینش یک اثر برای کارگردانی.

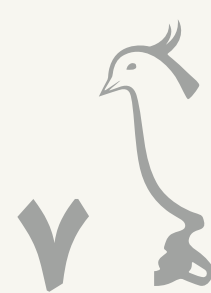
قطعاً باید با جهان بینی اثر احساس نزدیکی کنم و گرنه تئاتر تبدیل می شود به کاسبی. درست است که این کار شغل من است و من از این راه زندگی می کنم، ولی این به هیچ وجه باعث نمی شود که صرفاً کارم را انجام بدهم و دیدگاه حاکم بر متن برایم بی تفاوت باشد، چراکه در آن صورت کاسب کاری هستم که کارش را انجام می دهد! فقط همین! امیدوارم جوابم واضح و روشن بوده باشد.

■ قرار است نمایش «آن سوی آبها» را به زودی به روی صحنه ببرید. ماه گذشته هم کاری از شما روی صحنه بود به نام «هیولا». بین این دو کار وجوه شباهتی یافتیم که گمان کنم کمی به پاسخ سؤال اول ربط داشته باشد. هر دو کار سؤال هایی درباره انسان و معنای زندگی و به طور کلی چیستی زندگی مطرح می کنند و هر دو کار بسیار هستی شناسانه اند و فارغ از زمان و مکان در هر جغرافیایی معنا دارند و قصه شان مشمول



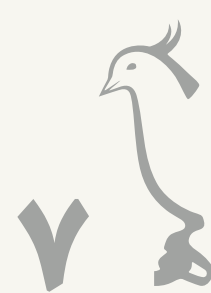
مرور زمان نمی‌شود. برداشت من این بود که این نوع داستان‌ها برایتان جذابند. و البته خب... سؤال‌هایی مطرح می‌شوند که همیشه قابل طرحند و هرگز قدیمی نمی‌شوند آدم همواره می‌تواند از خودش بپرسد: «من کیستم؟»

این که اشاره کردید به بی‌زمان و مکان بودن مثالی را به خاطر آوردم؛ یکی از کارهای بسیار موفق من که در کانادا سروصدای زیادی ایجاد کرد «عروسی خون» گارسیا لورکا بود. بازیگران از فرهنگ‌ها و کشورهای مختلف بودند، برایم نمایش گوناگونی نژاد بشر روی صحنه بسیار مهم است و معمولاً مکان و زمان را هم از کار برمی‌دارم تا باعث گستردگی کار شود. اگر «عروسی خون» در اسپانیا اتفاق می‌افتاد من حتماً باید صحنه‌ام را به شیوه‌ای اسپانیایی طراحی می‌کردم و از فلامینگو استفاده می‌کردم و... اما این شیوه برایم بسیار تصنعی است. انگار تعزیه را یک سری هنرپیشه غیرایرانی اجرا کنند. این درست نیست چون فرهنگ جزو لاینفک تعزیه است و بازیگران آن هنرپیشه نیستند، کشاورز و بقال و آدم‌های معمول جامع‌ه‌اند و به خاطر مراسم مذهبی اجراش می‌کنند. من در کارم ابعاد فرافرهنگی را پررنگ می‌کنم و به این ترتیب در «عروسی خون» هنرپیشه‌ی نقش مادر کلمبیایی است، پسرش چینی است. و بقیه هم به همین ترتیب؛ شما هفت‌هشت نژاد مختلف روی صحنه می‌بینید.



این از دید من اصلاً اشکالی ندارد. اصلاً همه‌ی زیبایی کار برای من در همین است.

یک بُعد دیگر هم هست که بسیار سخت می‌توانم توضیحش دهم و آن پاسخ دادن به این سؤال است که؛ من به عنوان یک کارگردان چه باید بکنم تا تماشاچی آن را بپذیرد؟ من باید دنبال هسته‌ی اصلی کار باشم، دنبال اسطوره‌ی نهفته در قصه. وقتی آن اسطوره را یافتی دیگر از مسائل زمان، مکان و جنسیت فراتر می‌روی. من تابه حال پنج یا شش بار «آرش» را در کانادا و خارج از کانادا و با هنرپیشه‌هایی از ملیت‌های مختلف کار کرده‌ام؛ هنرپیشه‌های کلمبیایی، کوبایی و بوسنیایی و این را هم بگویم که بعد از اجرای اول، دیگر همه‌ی نقش‌های «آرش» مرا زن‌ها بازی کردند. جنسیت کاملاً برایم حذف شد. بسیاری اوقات وقتی منظومه‌ی آرش را می‌خوانم با خودم می‌گویم؛ اصلاً آرش زن بوده است! و فراتر از آن، تو در نهایت انسان را می‌بینی، ورای جنسیتش. در «مرگ یزدگرد» که دو اجرای بسیار موفق از آن را در کانادا روی صحنه بردم، برای وسعت بخشیدن به کار برای ترجمه‌ی آن به انگلیسی با مشارکت همکاران کانادایی‌ام تصمیم‌هایی گرفتم؛ مثلاً در اسم نمایش کلمه‌ی «یزدگرد» نیامده بود، بلکه ترجمه‌شده بود؛ «مرگ پادشاه» چون هر پادشاهی می‌توانست باشد. نمی‌دانم شاید هم نباید آن کار را می‌کردم، اما به هر حال ترجمه‌ی عین به عین آن امکان‌پذیر



نبود. مثلاً نمی‌شد بگوییم «اعراب» به جایش «اشغالگران» گذاشتیم. البته در اجراها اسم پادشاه «یزدگرد» بود ولی نه در نام نمایش.

این را هم بگوییم که در حاضر موضوع درس یکی از کلاس‌هایم در دانشگاه، تجزیه و تحلیل نمایش «مرگ یزدگرد» است. گاهی از من می‌پرسند: «تو احساس نمی‌کنی طرفت باید حتماً ایرانی باشد تا کل ماجرا را بفهمد؟» و من جواب می‌دهم: «نه. چطور شما کانادایی‌ها نمایش چخوف و نمایش یونان را کار می‌کنید ولی من چون ایرانی‌ام برای اجرای یک متن ایرانی باید بازیگر ایرانی داشته باشم تا قصه را درک کند؟»

بازیگر قرار نیست روی صحنه فرهنگ را بازی کند، بازیگر قصه را بازی می‌کند. من یک شمای کلی از داستان را برایشان بازگو می‌کنم و فقط کافی است اندکی از پیش‌زمینه‌ها را هم



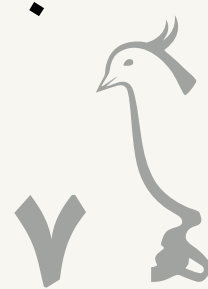
برایشان توضیح دهم. به آن‌ها توضیح دادم که اصلاً داستان «مرگ یزدگرد» منهای ریشه‌های تاریخی‌اش همان «هزار و یک شب» شهرزاد است؛ قصه‌گویی برای نجات. مغز متفکر «مرگ یزدگرد» هم مثل شهرزاد، یک زن است. آسیابان که مدام دارد تقاضای بخشش و عفو می‌کند و درواقع زن اوست که کل قصه را پیش می‌برد.

من همیشه در کارهایم حتی وقتی شکسپیر را کار می‌کردم (مکبث و هملت را در این جا کارگردانی کرده‌ام) هرگز مکان معینی برایشان در نظر نگرفتم. مثلاً مهم نبود که مکبث در اسکاتلند می‌گذرد. در هملت و کارهای بکت هم همین‌طور که البته کارهای بکت زمان و مکان مشخصی ندارند و این کار را برایم ساده‌تر می‌کند.

▪ در طول این سال‌هایی که کار کردید چه تغییراتی را درون خودتان احساس می‌کنید؟ نه فقط از حیث رشد و ارتقا کارهایتان، بلکه از نظر تغییر سلیقه و ذائقه و تفکر. مثلاً نگاهتان به جهان تغییر کرده؟ چون به هر حال شما از یک جامعه‌ی سیاست‌زده به این جا آمده‌اید. درواقع سؤال اصلی‌ام این است که اگر نگاهتان تغییر کرده این تغییر چگونه روی فرم آثارتان تأثیر داشته است؟

ما به عنوان انسان همیشه در حال تغییر و تحولیم. اصلاً

هنرمندان ایرانی در کانادا | این جا صحبت انسان بودن در میان است



ایستا بودن خطرناک‌ترین چیز است. یک بار کیارستمی حرفی زد که من خیلی خوشم آمد. گفت: «فقط احمق‌ها هستند که تغییر نمی‌کنند.» وقتی تو تفکر متکی بر ایدئولوژی داشته باشی، در مقابل تغییر مقاومت می‌کنی. من تفکر ایدئولوژیک را خیلی خطرناک می‌دانم. چون خودت را متعلق به یک فکر و یک چیز می‌دانی. در نتیجه خیلی چیزهای دیگر و عوامل دوروبرت را نمی‌بینی. خود من هم یک‌زمانی می‌خواستم دنیا را تغییر بدهم و عدالت را برقرار کنم. البته که هنوز هم به عدالت اعتقاد دارم اما نه دیگر به معنایی که ایدئولوژی برایت تعریف می‌کند. فرقی نمی‌کند این ایدئولوژی حاکم بر ذهن تو سیاسی باشد یا مذهبی. وقتی آن را نداری به خودت اجازه می‌دهی پذیرا باشی یعنی بگیری، جذب کنی، تجزیه و تحلیل کنی و در نتیجه مدام رشد می‌کنی. بله تغییر و تحول همیشه در زندگی من جدی بوده است. یکی از دلایلی که باعث شد از ایران بیرون بیایم همین بود که نمی‌توانستم با هیچ‌کدام از افکار و احزاب موجود در جامعه احساس نزدیکی کنم. ازشان سر در نمی‌آوردم. پس از ایران به هند رفتم. در یک سالی که در هند بودم برای اولین بار و به صورت خیلی جدی با افکار مهاتما گاندی آشنا شدم و برایم طرز نگاهش به جهان و بشریت و ادیان دیگر بسیار جالب بود. صلح‌طلبی‌اش بسیار تأثیرگذار و زیباست. زمانی نلسون ماندلا سیاستمدار مورد علاقه‌ام بود، یک‌زمانی چگوارا قهرمانم بود... قهرمان‌هایم عوض شدند و خوشبختانه حالا

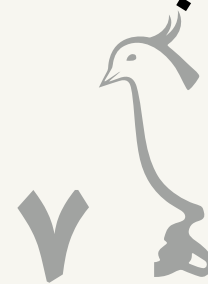


دیگر هیچ سیاستمداری قهرمان مورد علاقه‌ام نیست. دیگر به هیچ‌یک از سیاستمداران اعتماد ندارم و تغییر و تحولات اصلی کارم از همین جاها شروع شد. نمایش «کرگدن» اوژن یونسکو فوق‌العاده است، کاملاً ضد ایدئولوژی! در «کرگدن» می‌بینیم که ایدئولوژی چگونه آدم‌ها را به کرگدن تبدیل می‌کند.

اصلاً خود تئاتر منشا بسیاری از تغییر و تحولات در من بود. تو نمی‌توانی چخوف کار کنی، نمی‌توانی بکت، یونسکو، بیضایی کار کنی و تأثیر نپذیری. هر کدام از این‌ها در جهانی را به رویت باز می‌کنند. هر چه جلوتر می‌روی می‌بینی، صادقانه بگویم، می‌بینی به عنوان یک انسان چقدر کوچکیم و تازه زیبایی هستی را درمی‌یابی.

▪ وقتی که از قیدوبند ایدئولوژی خودتان را رها کردید این اتفاق افتاد که از قیدوبند مکان و جغرافیا و زمان و حتی جنسیت رها شدید. این رهایی کاملاً در انتخاب‌هایتان برایم ملموس بوده. برگردیم به جدیدترین کارتان «در آن سوی آب‌ها». در این کار نقش کهن‌الگوها بسیار بارز و پررنگ‌اند. آیا وقتی متن نمایشنامه را می‌خوانید عامدانه این کهن‌الگوها را جستجو می‌کنید؟

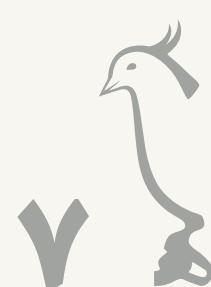
بله همان‌طور که به درستی اشاره کردید کهن‌الگوها برای هنرمندان ایرانی در کانادا | این جا صحبت انسان بودن در میان است



من بسیار مهم‌اند. نگاه «در آن سوی آب‌ها» به هویت انسانی مرا جذب کرد؛ من چه کسی هستم و از کجا آمده‌ام؟ نمایشنامه‌نویس متولد السالوادور است و بله در بعضی جاها عناصر و حس‌هایی از السالوادور و آمریکای لاتین را هم داریم، ولی در کل، کار از این چیزها فراتر می‌رود، از هویت قومی فراتر می‌رود. مهم نیست که من گُردم، ایرانی‌ام، عربم یا یونانی‌ام. این جا صحبت انسان بودن در میان است. یک جا زن به مرد ماهیگیر می‌گوید تو نام نداری اما قصه داری و جالب است که زن خودش نام دارد ولی قصه ندارد. یا قصه هم دارد ولی بیانش نمی‌کند. و مرد به او می‌گوید تو هم قصه داری و یک روز قصه‌ات را برایم تعریف می‌کنی. شاید زیباترین و شاعرانه‌ترین چیز همین است که دو تا انسان تنها یکدیگر را پیدا می‌کنند. اولین بار که هم را می‌بینند، این نکته را نمی‌گیرند... انگار یک حسی هست اما باید کشفش کنند.

▪ و به‌مرور درهای روحشان به روی هم باز می‌شود.

بله... و چیزی که دارد مطرح می‌شود تنهایی عمیق است و احساسات مادرانه که ارضا نشده‌اند و مردی که تنهاست و البته سگی هم هست که وجودش بسیار مهم است. یک تله‌ی خیلی جذابش برای من هویت‌های فراموش شده و گمشده

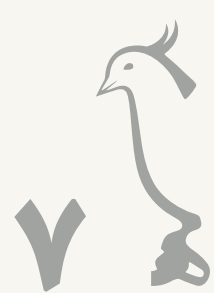


است. هویت‌های انسانی که در تاریخ گم شده‌اند. بله هویت مرد ماهیگیر در این داستان گم‌شده است. در بخشی از داستان می‌گوید، تنها چیزی که از بچگی‌ام در خاطر دارم این است که یک شب کابوس می‌دیدم، بیدار شدم، مادرم به من گفت Easy! easy! من این جام و بعد خوابیدم، خیلی زیاد خوابیدم، وقتی که بیدار شدم دیگر هیچی نبود حتی مادرم! آدم یاد داستان اصحاب کهف می‌افتد که هزار سال خوابیدند. بله کهن‌الگوها را در همین جاها می‌توان یافت. این آدم نمونه‌ای از انسان‌های بی‌شماری است که هویتشان را از دست داده‌اند. نمایشنامه‌نویس در مورد همه چیز اطلاعات کامل و دقیق به تو نمی‌دهد و تو خودت باید آن‌ها را کشف کنی. مثلاً بعد از خواندن متن این نمایشنامه به فکر فرو می‌روی که چه اتفاقی برای مرد افتاده؟! آیا این فراموشی نتیجه‌ی یک فاجعه‌ی اجتماعی است؟ جنگی در میان بوده؟ بمبارانی اتفاق افتاده؟ جابجایی مرد برایم بسیار مهم بود. این که مرد از دریا می‌آید مهم بود، از پشت کوه نمی‌آید و مفهوم «آن طرف آب» مهم است. همین الان در دنیایی که ما در آن زندگی می‌کنیم پنج میلیون سوری آواره شده‌اند، بعد هم فکر می‌کنی چه اتفاقی برایشان خواهد افتاد؟ خیلی از آن‌ها در کشتی‌ها غرق می‌شوند و آن‌هایی که زنده می‌مانند... چه بر سرشان می‌آید؟ همین الان در غزه چه اتفاقی دارد می‌افتد؟ و بازماندگان جنگ چه آینده‌ای در پیش رو دارند؟



■ بله... دقیقاً می‌شود بسیار گسترده نگاه کرد و آن فراموشی و گم‌گشتگی را پیوند داد با آنچه که امروز بر سر جهان آمده و می‌آید. در شروع نمایش تصویری داریم از دریا و صدای آب و موج و بی‌انتهایی و آن اسکله و... در تضاد با همه‌ی این‌ها یک میز و صندلی اداری در ساحل است و زنی با لباس رسمی که شغلش را هم بسیار جدی گرفته. انگار خط و مرز مشخصی می‌یابیم بین طبیعی بودن و برساخته بودن. مرد تا وقتی طبیعی زیسته و زندگی‌اش به دریا بستگی داشته، نیازی به اوراق هویتی نداشته، اما به محض این‌که سروکارش به جامعه متمدن افتاده، از او اوراق هویتی خواسته‌اند. تا وقتی که با یک پری دریایی عشق‌ورزی کرده به شناسنامه نیازی نداشته اما به محض این‌که می‌خواهد زنی را یا سگی را تصاحب کند، یعنی به محض این‌که می‌خواهد رسماً مالک چیزی باشد، وارد بازی جهان متمدن می‌شود و باید برود و برای خودش اوراق هویتی جور کند.

بله... و در نهایت به تحول زن، دورتیا، هم دقت کنید. زنی که حالا به فکر فرو می‌رود و می‌گوید اگر بچه‌ای داشت، نامش را دریا می‌گذاشت. او که از ابتدا نام «ماهیگیر» را قبول نمی‌کرد و می‌گفت «ماهیگیر» نام نیست، شغل است. همه‌ی این‌هایی که گفته شد جالب است، اما باید دید در اجرا چگونه ساخته

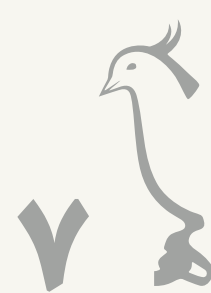


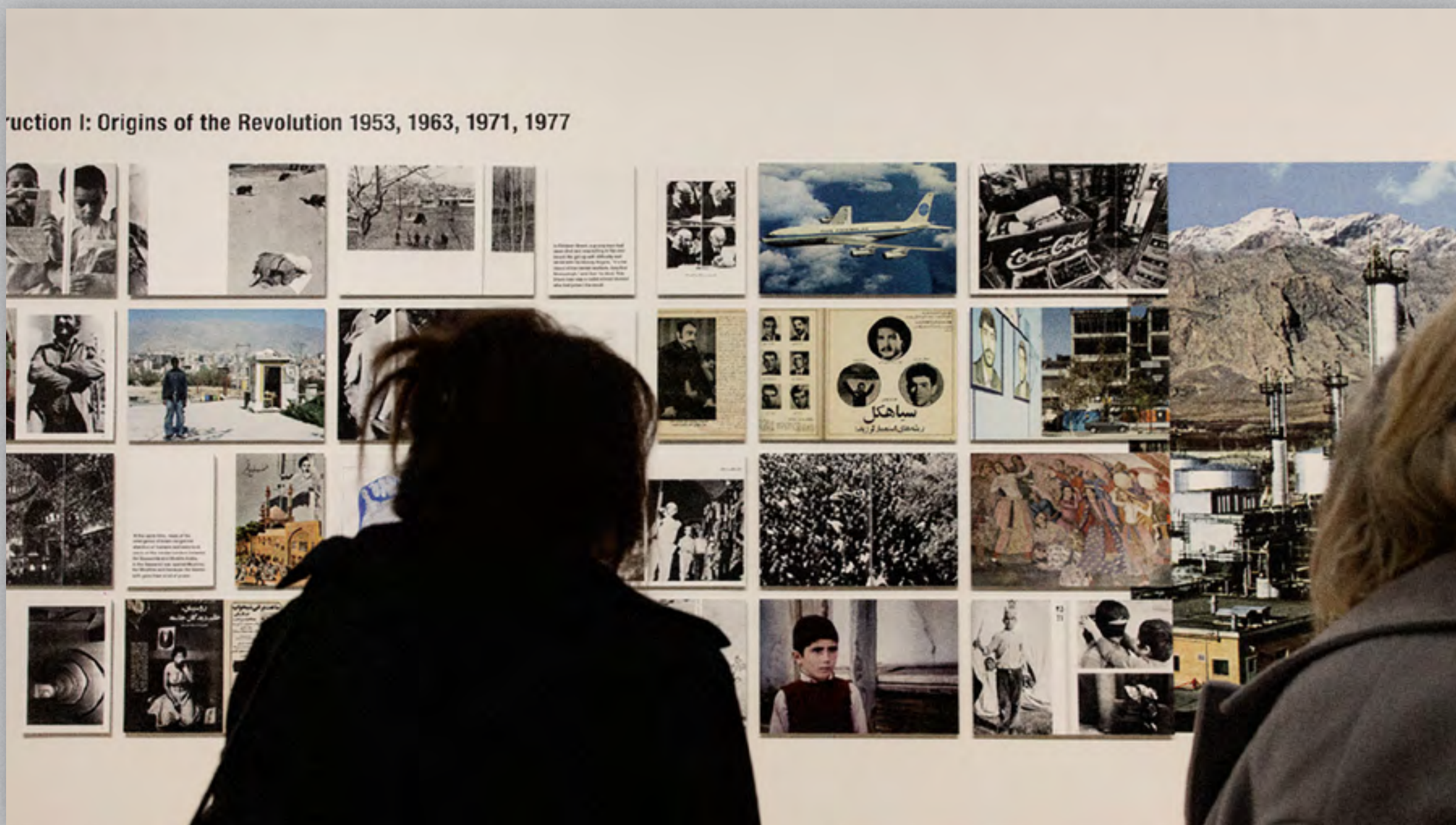
می‌شوند. نمایشنامه یک اثر کامل نیست و تا زمانی که روی صحنه نرود کامل نمی‌شود. در کار تئاتر اصطلاحی وجود دارد که می‌گویند متن باید از کاغذ جدا شود. بعضی از کارها اجرا می‌شوند ولی در واقع هرگز از صفحه جدا نشده‌اند. این نوع کارها خسته‌کننده‌اند، حالت را می‌گیرند، کسالت‌آورند. «در آن سوی آب‌ها» و همین‌طور کار قبلی‌ام «هیولا» با یک اجرای بد به راحتی می‌توانند کاملاً کسل‌کننده بشوند.

▪ به عنوان سؤال آخر؛ می‌توانید تصور کنید این نمایش را، یا **Monster** را به فارسی اجرا کنید؟

ترجمه‌ی «در آن سوی آب‌ها» خیلی راحت‌تر است. **Monster** خیلی کانادایی است و ارجاعات زیادی دارد که باید به روز شوند و باید برای زبان فارسی معادل‌های مناسبی برایشان ساخت. اما «در آن سوی آب‌ها» کاملاً قابل ترجمه است و فکر می‌کنم اگر زمانی فرصت پیدا کنم «در آن سوی آب‌ها» را به فارسی برمی‌گردانم. به نظرم بازیگر ایرانی و تماشاگر ایرانی با آن ارتباط برقرار خواهد کرد. زیرا چیزی که در خود دارد فارغ از مکان و زمان است و همه آن را خواهند فهمید.

بسیار متشکرم که وقتتان را به ما دادید و به امید اجرای این کارها در ایران.





خیابان انقلاب، انقلاب به روایت کتاب‌ها:
ایران ۱۳۵۷-۱۳۶۲

درباره‌ی نمایش پروژه‌ی هانا دارابی در گالری یالیگان

ژینوس تقی زاده

هنرمندان ایرانی در کانادا | خیابان انقلاب، انقلاب به روایت کتاب‌ها:

۲۷۰

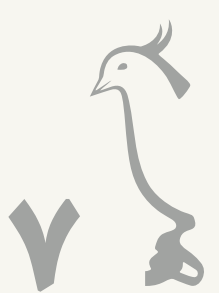
ایران ۱۳۵۷-۱۳۶۲



«خیابان انقلاب، انقلاب به روایت کتاب‌ها: ایران ۱۳۶۲-۱۳۵۷ (۱) بر اساس مجموعه شخصی کتاب‌های من است که در چهار سال پس از انقلاب ایران در سال ۱۹۷۹ منتشر شده است. آزادی بیان در این مدت کوتاه بین دو نظام سیاسی در ایران، یعنی حکومت شاهنشاهی و سپس جمهوری اسلامی، منجر به انتشار تعداد قابل توجهی از کتاب‌های عکس و سیاسی شد. انقلاب ایران (۱۹۷۹) و سپس یک سال پس از جنگ ایران و عراق (۱۹۸۰) دو لحظه‌ی تاریخی بودند که به گسترش شکلی نادیده‌گرفته شده از عکاسی در تاریخ هنر ایران، یعنی عکاسی مستند، منجر شد.»

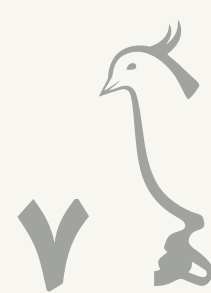


این توضیح اولیه‌ی هانا دارابی هنرمند ایرانی مقیم فرانسه درباره‌ی پروژه‌ای است که از ۱۰ نوامبر ۲۰۲۳ تا ۴ فوریه ۲۰۲۴ در گالری پالیگان ونکوور نمایش داده شده است. هانا دارابی هنرمند و عکاس ایرانی متولد سال ۱۳۶۰ در تهران و فارغ‌التحصیل دانشکده هنرهای زیبای تهران است و سپس



در دانشگاه پاریس هشتم ا- سن- دنی ادامه تحصیل داده است. اگرچه او اکنون در پاریس زندگی می‌کند، کشور مبدأ او همچنان موضوع اصلی بیشتر مجموعه عکس‌ها و پروژه‌های اوست؛ پروژه‌هایی که در آن عکس‌های او با سایر مواد مانند متن، تصاویر بایگانی، موسیقی و اشیاء در تعامل هستند تا وضعیت سیاسی و شرایط اقتصادی ایران را پیش چشم بگذارند. این پروژه در سال ۲۰۱۹ جایزه‌ی کتاب تاریخی را در جشنواره‌ی عکس آرل به دست آورد و توسط انتشارات اسپکتور بوکس و لو بال منتشر شده است.

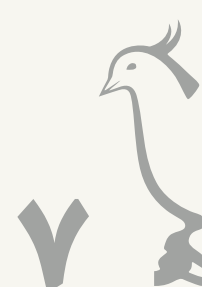
او توضیح می‌دهد که این مجموعه از سه بخش تشکیل شده است: «بخش اول معرفی مجموعه کتاب‌های عکس من است که بر اساس نقش آن‌ها در ساخت تاریخ این دوره به سه گروه تقسیم شده‌اند. از آنجاکه من به یاد دارم تصاویر انقلاب (در کتب مدرسه، در تلویزیون، در فضاهاى عمومی) یک گردش مهم داشت، و یک تصویر بسیار نمادین از این دوران وجود داشت که درى را به‌سوی این پروژه گشود. تصویر آیت‌الله خمینی در کتابی با عنوان «الله اکبر»- که گویی به‌خوبی از وظیفه‌اش در ساخت تاریخ آگاه است- نوری به نقش عکاسی در روایت داستان انقلاب انداخت. هنگام گردآوری این کتاب‌ها، سعی کردم تنوع حداکثری کتاب‌های عکس در اشکال مختلف را در نظر بگیرم؛ کتاب‌هایی که نمایانگر کار عکاسان مستند معروف دوران مانند روزهای



خون، روزهای آتش یا قیام هستند، کتاب‌هایی که از عکاسی برای انتقال یک پیام خاص استفاده می‌کنند مانند «انقلاب لاله‌ها یا گاه‌شمار پیروزی» و درنهایت کتاب‌هایی که می‌توانند به عنوان کتاب‌های هنرمند تلقی شوند؛ مثل «حماسه‌ی انقلاب ۱۳۵۷» یا «وقتی دیوارها حرف می‌زنند».

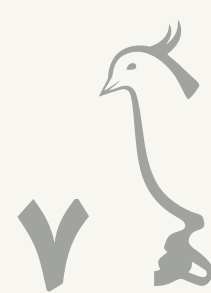


از آن جا که فرآیند انتشار، مانند عکاسی، تحت تأثیر قدرت سیاسی هر دوره در ایران قرار گرفته است. بنابراین، بخش دوم به فرهنگ انتشار خودگردان و مستقل متون سیاسی (عمدتاً مرتبط با گروه‌های چپ‌گرا) به عنوان کتاب‌های «جلد سفید» می‌پردازد. کتاب‌های جلد سفید یا زیراکسی و استنسیلی (که با دستگاه‌های فتوکپی تهیه شده‌اند) معمولاً قبل از انقلاب ۱۳۵۷ توسط احزاب سیاسی، دانشجویان و گروه‌های کوچک دیگر در مخالفت با شاهنشاهی به شکل زیرزمینی منتشر و به صورت شب‌نامه توزیع می‌شدند. پس از انقلاب، فضای باز بسیار کوتاه‌مدت سیاسی ماه‌های اول،



جو مساعدی برای این انتشارات ایجاد کرد و آن‌ها در خیابان (مخصوصاً خیابان انقلاب که دانشگاه تهران در آن واقع است) دست‌فروشی می‌کردند. گرد هر بساط دست‌فروشی گروهی جمع می‌شدند و حول کتاب‌ها بحث‌های سیاسی درمی‌گرفت. پس از استقرار حکومت اسلامی و سرکوب سایر احزاب سیاسی این نوع از کتاب‌ها دوباره ناپدید شدند.

هانا دارابی بخش سوم را چنین توصیف می‌کند: «بخش سوم، کار من به عنوان یک هنرمند در این مجموعه را معرفی می‌کند. هنگامی که شروع به گردآوری این کتاب کردم، ناگهان در برابر تعداد زیادی از تصاویر انقلاب و جنگ قرار گرفتم که برایم آشنا بود، اما هرگز آن‌ها را در شکل اصلی‌شان ندیده بودم». این مهم است که بگویم کتاب‌های عکس این‌گونه الزاماً کتاب‌های تبلیغات و پروپاگاندا نبودند، اما تصاویر برای موقعیت‌های رسمی برای اهداف پروپاگاندا استفاده می‌شدند. بنابراین، این تصاویر گرچه برای نسل من به طرزی غریب، آشناست اما به دلیل مصارف تبلیغاتی آن موجب درک ناقص و نادرست ما از شرایط انقلاب و جنگ شده بود. تنها راه برای من برقراری ارتباط با این کتب، بخشیدن یک زندگی جدید به آن‌ها بر اساس تجربه‌ی زندگی شخصی خودم بود. در این جا، هدف من ارائه‌ی خوانشی جدید از این مجموعه است اما این حرکت از آن خودسازی دوباره‌ی آن با هدف یک ایده یا در مسیر یک تفکر سیاسی معین و شخصی نبود.»



در حقیقت در این گردآوری هانا دارابی با کنار هم قرار دادن صفحات این کتاب‌ها و ایجاد مکالمه‌ای میان آن‌ها با تصاویر شهر تهران، تصاویر تبلیغاتی، کارت پستال‌هایی از فرهنگ عامه و درنهایت عکس‌هایی از صحنه‌های سینما یا تلویزیون ایران، سعی می‌کند بخشی از این شکاف و فقدان دریافت متکثر را پر کند.

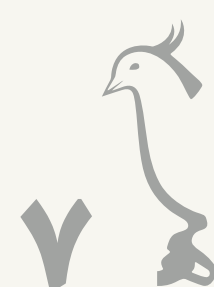


در گفت‌وگویی میان هانا دارابی و کلی مک‌کورمیک به عنوان تاریخ‌نگار که با همکاری دانشگاه بریتیش کلمبیا (UBC) و شورای تحقیقات علوم اجتماعی و علوم انسانی (SSHRC) صورت گرفت، آن‌ها موضوع عکاسی و تحول اجتماعی را به بحث گذاشتند؛ درباره‌ی امکاناتی که انقلابیون و دولت در تصاویر مستند به عنوان شکلی از مواد خام پروپاگاندا می‌دیدند و این‌که چگونه عکس‌ها با دست‌کاری یا قرار گرفتن در پس‌زمینه‌ها و موقعیت‌های خاص کارکردی متفاوت می‌یابند و شکلی نمادین پیدا می‌کنند.

کلی میدوری مک کورمیک تاریخ‌نگار عکس اهل ژاپن است. او بررسی می‌کند که چگونه عکاسان زن ژاپنی در دوره‌ای در حد فاصل ۱۹۳۰ تا ۱۹۸۰ در حمایت یا انتقاد از دولت به عکاسی روی آوردند. کتاب در حال تدوین او به نام «آقای دوربین در دامن: ساخت عکاسی مدرن ژاپنی» بررسی می‌کند که چگونه در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ عکاسان زن دوربین را به ابزاری تبدیل کردند که به سمت دولت و شرکت‌ها برمی‌گردد، زیرا در این دوره عکاسان زن با عکس‌برداری از اعتراضات، رویدادهای آلودگی و جنبش آزادی زنان، دوربین را به سمت دولت و شرکت‌ها معکوس کردند.

مجموعه گردآوری‌شده‌ی هانا دارابی بخشی از نمایشگاهی است با عنوان «از نشانِ افترا» که رید شایر کیوریتور آن بوده و کنار آثار دو هنرمند دیگر، ریچل خدوری و ران ترادا به نمایش درآمده است. هر یک از آثار نتیجه سال‌ها کار هنری است که در پاسخ به دوره‌های تاریخی تحول‌آفرین ساخته شده‌اند: انقلاب ایران در سال ۱۹۷۹، جنگ عراق در سال ۲۰۰۳ و ویروس کووید-۱۹ در سال ۲۰۲۰. دارابی، خدوری و ترادا می‌پرسند که چگونه هنر-عملی ماندگار و گزارشی زمان‌مند، به عنوان گواه، میانجی و بازتاب‌دهنده‌ی انتقادی در لحظات تاریخی پر از زخم و تحول عمل می‌کند.

«یک تک‌تصویر تنها نمی‌تواند یک دوره‌ی زمانی را به دقت نشان دهد، به ویژه در روزگار پر از آشوب و گرد و غبار» رید



شایر می‌گوید: «آثار هنری موجود در از نشان افترا، فرآیند مبارزه‌ای برای شکل‌دهی به خاطرات و تاریخ را بررسی می‌کنند - هرکدام از این‌ها از بسیاری اجزاء تشکیل شده و نتیجه‌ی کنش گسترده هنرمندان است. هر هنرمند یک دوره زمانی را بازسازی می‌کند که واقعیت معاصر را شکل داده است، از زبان استفاده می‌کند - همانند کتاب‌ها، روزنامه‌ها و وبسایت‌ها - به عنوان یک وسیله که از آن به عنوان شکل نوینی از "تصویر" استفاده می‌شود.»

عنوان این نمایشگاه از نقل‌قولی از هرودوت گرفته شده که از روایت او به عنوان نخستین تاریخ‌نگاری غربی در ۴۳۰ سال پیش از میلاد مسیح نام برده می‌شود. او علاوه بر ثبت رویدادهای روز، درباره‌ی تناقضات بین گروه‌های فرهنگی مختلف و دلایل اجتماعی جنگ‌های یونان با دیگر کشورها، از جمله جنگ‌های یونان و پارسیان، نیز گزارش داده بود.

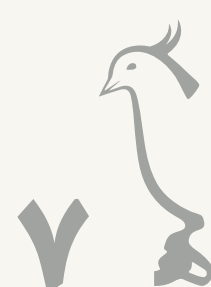


با این حال، به دلیل این که نوشته‌های او گفت‌وگویی بودند میان داستان‌گویی و افسانه‌ها و خلاقیت هنرمندان منتقدان دورانش او را نیز «پدر دروغ» می‌خواندند. چنان که او به دلیل این انتقادات به تبعید رفت:

هرودوت، پسر لیکس، این جاست
دروغ‌ها؛ در تاریخ ایونیک بی‌قیاس
یک دوریایی که از نشان افترا گریخت
و در توریا وطن جدید خود را ساخت

«وقتی هنر با وزن تاریخ بار می‌آید، چگونه نوری پیدا می‌کند؟» این پرسشی است که دوروتی وودند منتقد هنری و سردبیر مجله Tyeه می‌پرسد و با ارجاع به هرودوت می‌نویسد: «نویسندگان و هنرمندان از روزگار باستان مشغول فعالیت‌های مستندنگارانه لحظات فرهنگی و نبردها و بزنگاه‌های تاریخی بوده‌اند و امروز در سال ۲۰۲۳، هنوز هم در این مسیر هستند.» او به نوعی رویکرد هنرمندان معاصر به تاریخ‌نگاری و آرشیو، و تحقیقات هنرمندمحور را ادامه‌ی مسیر طولانی هنرمندان عصر باستان می‌داند.

گرچه پروژه‌ی پژوهشی هانا دارابی خیلی پیش‌ترها آغاز شده است، اما در روزگار و فورتحریف و مصادره تاریخ نه‌چندان دور به نفع گروه‌های مختلف سیاسی، در روزگاری که در آشوب و گردوغباری سخت مشابه دوران مورد ارجاع این پروژه قرار گرفته‌ایم، نمایش آرشیو لحظات تعیین‌کننده‌ی تاریخی به

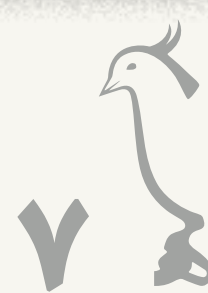


متابه‌ی شکلی از پژوهش و روایت‌گری هنرمندانه اهمیت فراوانی دارد.

گالری پالیگان به توسعه‌ی تمرینات مبتنی بر ایجاد مسیرهایی برای صداها‌ی متکثر و جدید متعهد است، به‌ویژه درحالی‌که سعی در بیان روایت‌های نو از هنرمندانی دارد که به‌طور سنتی خارج از دیدگاه اروپامحور گالری‌های هنر بوده‌اند. مهم‌تر آن‌که، گالری پالیگان ارائه‌ی کارهایی از هنرمندانی را که گونه‌گونی جوامع خود را بازتاب می‌دهند، به‌عنوان اولویت اعلام کرده است. همچنین به‌عنوان اصلی بنیادین به توسعه‌ی همکاری خود با جوامع بومی ایالت بریتیش کلمبیا ادامه می‌دهد.

<https://thepolygon.ca/news/press-release-from-slanders-brand/>

<https://thepolygon.ca/news/hannah-darabi-in-conversation-with-kelly-mccormick/>





دبیر: محسن خیمه‌دوز
khaimehdooz@gmail.com

■ داستان یک فروپاشی

تحلیلی انتقادی بر نمایش «سلام خدا حافظ»

محسن خیمه‌دوز

■ نشانه‌شناسی تئاتر آوانگارد (بخش اول)

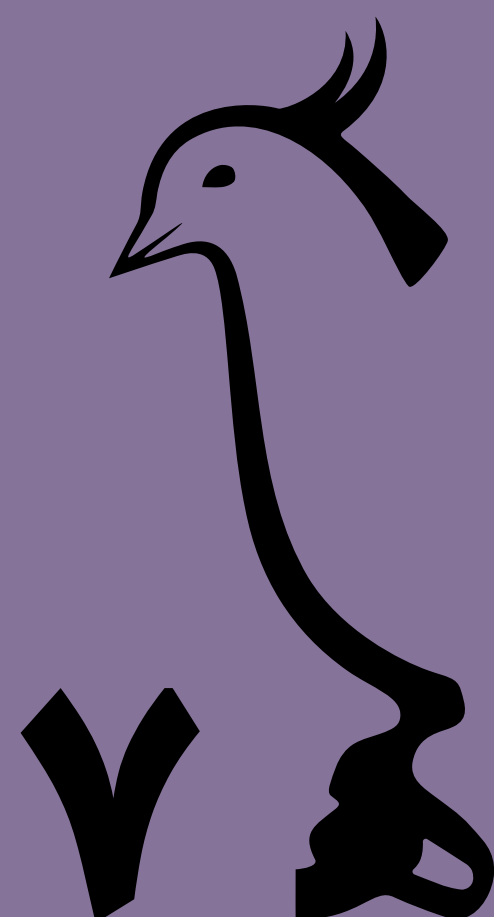
نویسنده: پاتریس پاویس

مترجم: ابراهیم ابراهیمی

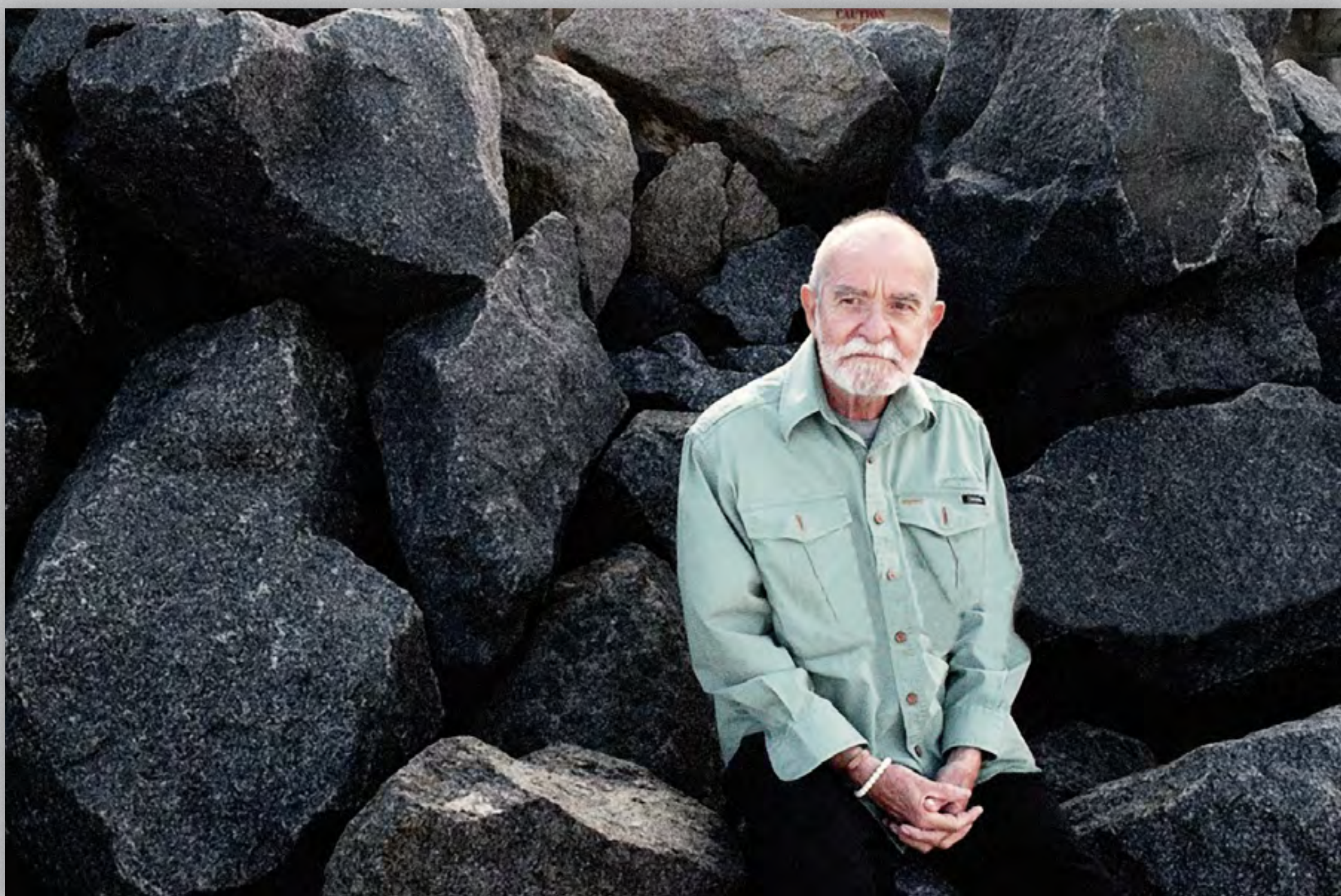
■ انعکاس دوباره انسان در سفیدی برف

نگاهی به فیلم «جامعه‌ی برفی» محصول ۲۰۲۳

بشیر سیاح



دیدن نمایش «سلام خداحافظ» از آتول فوگارد (۱۹۳۲- سفیدپوستی از آفریقای جنوبی) به تنهایی جذاب است. نمایشنامه نویس، رمان نویس، کارگردان و بازیگری که با نوشتن ۳۵ نمایشنامه، ۴ کتاب و چند فیلم نامه، یک منتقد حرفه‌ایِ آپارتاید آفریقای جنوبی نیز هست که نقدها و مبارزاتش از زمان دستگیری ماندلا تا زمان ریاست جمهوری اش پیوسته ادامه داشته است. فوگارد یک زمان طولانی برای مبارزه، انتقاد، اندیشیدن و نوشتن را تا امروز که نودساله است، طی کرده و نوشته‌هایش همچنان خواندنی است و اجراهایش، همچنان دیدنی.



داستان یک فروپاشی

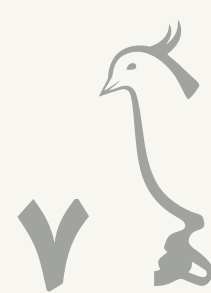
تحلیلی انتقادی بر نمایش «سلام خداحافظ»

محسن خیمه‌دوز

«سلام خداحافظ» نمایشی بلند است که شاید برخی مواردش با زیست ایرانی منطبق نباشد یا برای یک نمایش صحنه‌ای، زمانی طولانی داشته باشد، اما همچنان واجد اهمیت دراماتیک است. در اجرای صحنه‌ای که شهاب‌الدین حسین‌پور در تالار حافظ به اجرا برده، با دراماتورژی محمدامیر یارمحمدی (با بازی‌های خوب مهدی فریضه و هدیه آزیدهاک) کوتاه‌تر از اصل نمایش است و برخی تغییرات جزئی دراماتیک در داستان داده‌شده تا برای مخاطب ایرانی جذاب‌تر شود، از جمله این که اندکی حالت معمایی به داستان داده‌شده بی‌آن که بافت اصلی نمایش تغییر کرده باشد. سه ویژگی که «رومن رولان» برای یک نمایش تئاتری تأثیرگذار در نظر گرفته بود، در «سلام خداحافظ» هم دیده می‌شود: لذت بخش بودن، انرژی بخش بودن و خردورز بودن.

«سلام خداحافظ»، تحت تأثیر این ویژگی‌های متنی، چند خصوصیت دیگر هم در اجرا به متن اضافه می‌کند: کشش دراماتیک قوی، درگیر کردن مخاطب با اثر، درگیر کردن مخاطب با خودش، ایجاد پرسش در ذهن مخاطب.

انتخاب این نمایشنامه برای اجرای صحنه‌ای، از این منظر انتخابی هوشمندانه است زیرا نوعی زن محوری را نیز در آن به تصویر می‌کشد. از جمله، وضعیت رقت‌بار دختر خانواده ازیک‌سو، و وضعیت ترحم‌انگیز مادر خانواده (که ترس شناسنامه‌ی او شده است) از دیگر سو.



این وضعیت در کنار روایتی است از دختر و پسر خانواده که هر دو نمادی از فروپاشی خانواده‌اند، تحت سلطه‌ی بیرونی بر خانواده (سلطه‌ای که نمادی از امر پنهان سیاسی است). در این نمایش، پول نماد بارز سلطه‌گری و سلطه‌پذیری است. پولی که به مثابه‌ی شیء، خانواده‌ای را متلاشی کرده، دیگر فقط یک شیء و ابزاری برای مبادله‌ی اقتصادی و کالایی نیست، بلکه نماد سلطه «کانتکست» است بر «تکست». نماد سلطه‌ی مناسب بیرونی است (امر پنهان سیاسی) بر درونیات سوژه‌های کنشگری که دیگر فعال نیستند، بلکه ابزاری منفعل‌اند در لایرنت پیچیده‌ی زمینه‌های انضمامی (سیاسی، تاریخی، اجتماعی).

اعضای خانواده «سلام خداحافظ» در چنین لایرنت معماگونه‌ای اسیر شده‌اند. (و شاید بتوان گفت، انسان



معاصر است که در چنین موقعیتی به اسارت دچار شده است). به همین دلیل، «سلام خداحافظ» نمایشی است از کشمکش‌های درونی و بیرونی آدم‌ها و کاراکترها. روایتی است از کشمکش‌های اگزیستانس زنی که نمی‌تواند تنهایی و ترس دردآورش را به زبان بیاورد تا کشمکش‌های انضمامی و جامعه‌شناختی دختری که برای زنده ماندن در یک جامعه وحشی تلاش بیهوده می‌کند زیرا می‌داند، می‌فهمد و می‌بیند که دیگر هیچ پشتوانه‌ای برای تکیه کردن ندارد.

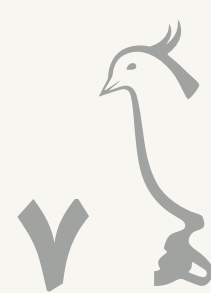
نمایش در اجرا هم با فرم موردنظر نویسنده، آتول فوگارد هماهنگ است: فرم ساده، نور ساده، صحنه‌ی ساده و خلوت که به تدریج رو به شلوغی می‌رود تا در انتها که به اوج پراکندگی و فروپاشی می‌رسد.

ریتم دیالوگ‌ها نیز از ساده و در سکوت به ضرباهنگ تند و شلوغ می‌رسد، درست مثل یک فروپاشی. آغازی آرام با فرجامی شلوغ، تند و سریع. ریتمی که با اجرای موسیقایی خوب امیر صدیقیان، دراماتایز شده است.

الف: نقد دراماتورژیکال

دو اتفاق دراماتورژیکال در «سلام خداحافظ» قابل توجه است:

اول دراماتورژی در مدت‌زمان روایت و نیز در مورد برخی



جزئیات روایت است، به طوری که نمایشی طولانی با بخش‌های غیرمتناسب با فضای امروز ایران، برای اجرای صحنه‌ای متناسب می‌شود بی‌آن‌که زیباشناسی اثر تضعیف شده باشد.

دوم نیاز بخشی دیگر از نمایش به دراماتورژی است که مورد توجه قرار نگرفته و به همین دلیل بافت فکری نمایش از این منظر دچار آسیب شده است.

متن نمایشنامه‌ی «سلام خدا حافظ»، پتانسیلی بالا برای ورود به جهان اگزیستانس کاراکترها به ویژه کاراکتر زن نمایش دارد. اما این پتانسیل به صحنه نیامده است. ایدئولوژی زن‌ستیزی که در نمایش به زیبایی نقد می‌شود، این توانمندی را داشت که با دراماتورژی مناسب، وجه ایرانی پیدا کند؛ یعنی با مسئله‌ی مشابه‌ی زن ایرانی معاصر پیوند بخورد، طوری که در اجرا هم



بتواند از طریق نور، صدا، میزانش و بازیگری، از جمله؛ بازی سکوت، جهان درونی زن را به‌ویژه تنهایی و فشاری سنگین را که تحمل می‌کند، به صحنه آورد. آن هم در جامعه‌ای که در یک روز دو خبر به موازات هم در آن پخش می‌شود: خبر صدور حکم ۴ سال زندان برای دختری که موهایش را رها کرده، و خبر دوم اختلاس چهارهزار میلیارد دلاری در خرید چای، بدون آن‌که هیچ‌کس دستگیر شود، به زندان رود یا به قتل برسد (آن هم در جامعه‌ای که یک کارگردان سینما همراه با زن نویسنده‌اش به راحتی به قتل می‌رسند).

اگر یک معنای فروپاشی همین باشد، آیا در نمایشی که روایتی از یک فروپاشی را به تصویر می‌کشد و با موضوع پول و زن نیز، به مثابه‌ی دو موضوع و دو مسئله، روایت خودش را شکل و دراماتایز می‌کند، نباید دراماتورژی متناسب با این موضوع بومی داشته باشد؟ این مورد با توجه بیشتر به «امر پنهان سیاسی» (که در نمایش حضور زنده دارد) شدن است بی‌آن‌که نیاز باشد به نمونه‌های آشکار یا آشنا اشاره شود.

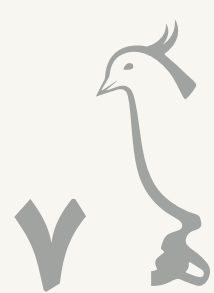
ب: نقد ساختاری

همان‌طور که گفته شد؛ نمایش «سلام خدا حافظ» روایت یک فروپاشی است. فروپاشی ارزش‌ها، فروپاشی خانواده، فروپاشی مردانگی و مسئولیت‌های مردانه در مقابل خانواده و به تبع آن، فروپاشی زن و زنانگی در یک ساختار معیوب



به لحاظ اجرایی و کارگردانی در ساختار روایی نمایش، بازی مهدی فریضه در نقش پسر خانواده، اجرای این مهم را در پرده‌ی آخر نمایش برعهده گرفته و تلاش شده تا با نوعی رفتار دفرمه و رقص گونه در کنار رقص نور و تنوع صوتی، روایتی از فروپاشی را در صحنه به اجرا بگذارد. اما نقد اساسی به این اجرا، این است که دچار سرعت زدگی است و انگار که خودش (هم بازی و هم اجرا) دچار فروپاشی ناگهانی می شود. در حالی که فروپاشی در واقعیت یک چیز است و زیباشناسی روایت از فروپاشی، یک چیز دیگر.

می توان در واقعیت، انفجار سریع داشت اما نمایش یک انفجار سریع، الزاماً و ضرورتاً یک اجرای سریع نیست بلکه برعکس، می تواند به یک حرکت اسلوموشن هم تبدیل شود. در این صورت است که می توان گفت پایان بندی سریع نمایش «سلام خدا حافظ»، می تواند به پایان بندی زیباتری تبدیل شود اگر با ابتکاری ساختاری در کارگردانی تغییر یابد، به این صورت که زمان اجرای این سکانس پایانی بیشتر شود، رقص با چوب و عصای پدر خانواده به صورت یک رفتار موزیکال کروگرافیک تغییر کند، بازی رقص نور به مثابه ی زلزله ی درونی فروپاشی، از طریق فلاشر بازنمایی شود و با تغییر تابش نورها، از نور لاین افقی و عمودی تا نورهای تک رنگ که هر کدام حالتی از فروپاشی را بازنمایی می کنند، همراه با

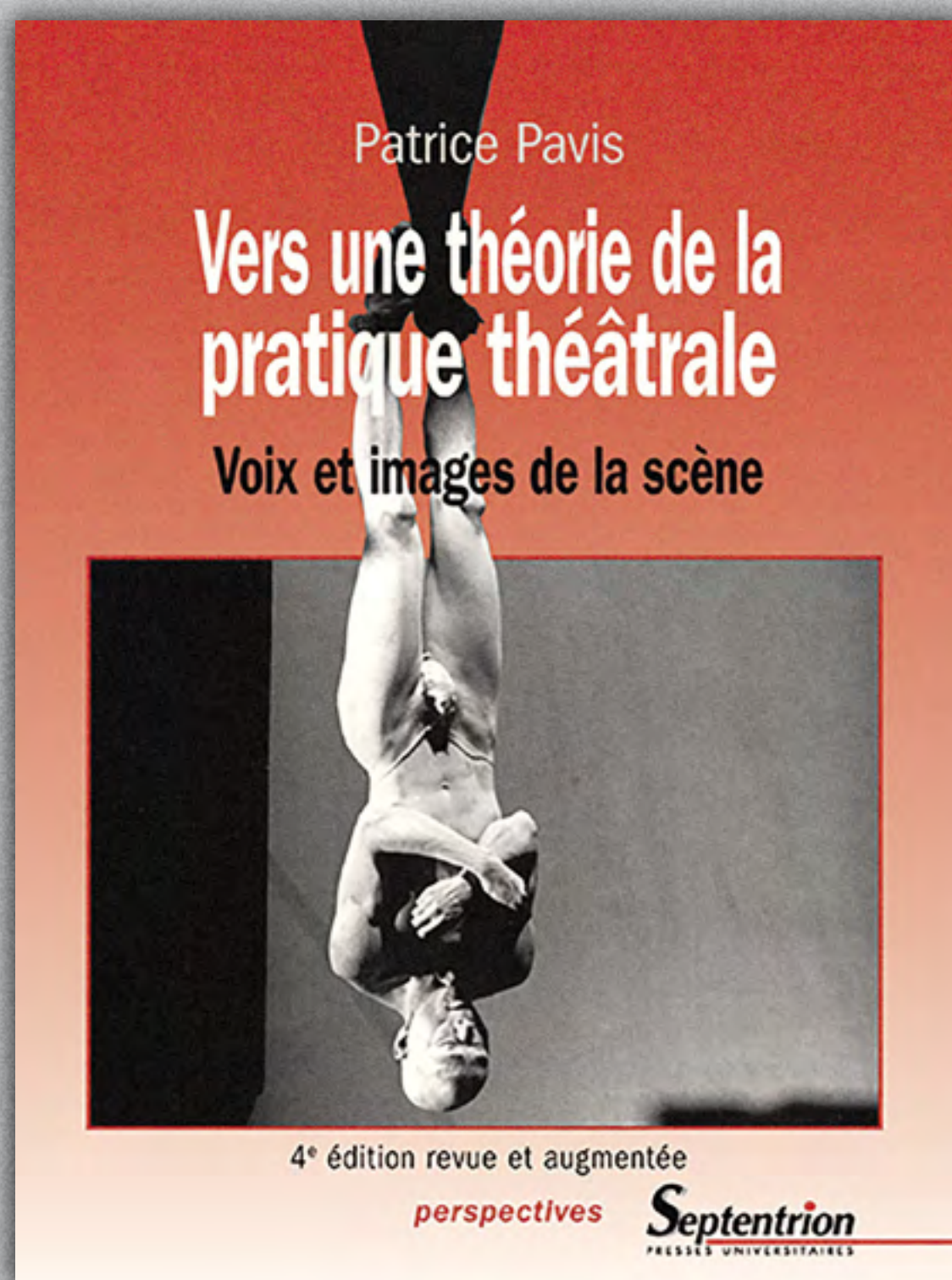


موسیقی زنده‌ی صحنه (کار قابل توجه امیر صدیقیان) تنوع صوتی و بصری پیدا کرده و نمایش با یک پایان بندی باشکوه، نه تنها فروپاشی را به اجرا و نمایش بگذارد، بلکه تا مدت ها در ناخودآگاه مخاطب هم ماندگار شود یعنی همان تأثیری را که تئاتر تأثیرگذار باید داشته باشد ایجاد کند، اما اجرای «سلام خداحافظ» فاقد این وجه زیباشناختی در پایان بندی است، درحالی که پتانسیل به صحنه آوردن این اتفاق را درون خود داشته است.

با این حال، «سلام خداحافظ» یادآور کارهای زیبای قبلی این کارگردان است، از جمله؛ «طیانچه خانم» و «سرآشپز پیشنهاد می دهد». به ویژه نمایش «سرآشپز» که نمونه‌ی ماندگاری است از یک پایان بندی جذاب و ماندگار، همان جذابیتی که «سلام خداحافظ» از آن محروم است.



دوپدیده‌ی سینمای آوانگارد و تئاتر آوانگارد در دودهمی اخیر، شایسته‌ی توجه و دقت‌اند. آفرینندگان این آثار، اثرشان را در معرض دید قرار داده‌اند ولی توجه تحلیلی، انتقادی و تحقیقی در مورد این آثار، تازه آغاز شده است. در این بخش، پدیده‌ی آوانگارد در تئاتر معاصر مورد بحث قرار خواهد گرفت و ضمن معرفی آثار آوانگارد اجراشده، به تحلیل و بررسی ساختار، نشانه‌شناسی و زیباشناسی تئاتر آوانگارد خواهیم پرداخت. مطلب این شماره؛ ترجمه‌ی بخشی از اولین مقاله‌ی کتاب «به‌سوی یک نظریه‌ی عملی تئاتری»^۱ است. نویسنده‌ی کتاب؛ پاتریس پاویس^۲ استاد مطالعات تئاتر است که تا سال ۲۰۱۶ در دانشگاه کنت در کانتربری انگلستان، نشانه‌شناسی تئاتر و مطالعات بینا فرهنگی تئاتر تدریس کرده



نشانه‌شناسی تئاتر آوانگارد (بخش اول)

نویسنده: پاتریس پاویس

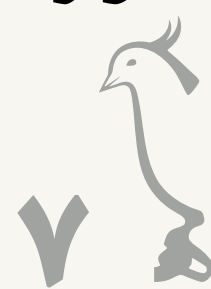
مترجم: ابراهیم ابراهیمی

است. از او دو اثر با نام‌های «میزانسن معاصر، اجرای تئاتر در آغاز هزاره‌ی سوم» و «فرهنگ لغات اجرا و تئاتر معاصر» (از سری انتشارات راتلج) به فارسی ترجمه شده است.

عنوان اولین مقاله‌ی کتاب که بخش اولش در این شماره و بخش‌های دیگرش در چند شماره‌ی آینده منتشر می‌شود، «متن آوانگارد تئاتری و نشانه‌شناسی»^۳ است. مترجم این کتاب؛ ابراهیم ابراهیمی (۱۳۶۴-مهاباد)، نویسنده، کارگردان، پژوهشگر تئاتر و مترجم زبان فرانسه است. مطالب این کتاب که به تدریج در حال ترجمه است، پس از اتمام ترجمه، در یک جلد منتشر خواهد شد.

متن آوانگارد تئاتری و نشانه‌شناسی-بخش اول

آوانگارد تئاتری و نشانه‌شناسی، اغلب تصویری بسیار عجیب و غریب از یکدیگر ترسیم می‌کند: آن‌ها به دلیل عدم شناخت یکدیگر از هم دوری می‌کنند، گویی دچار بحران هویت شده‌اند، نمی‌دانند دقیقاً چگونه خود را تعریف کنند و به طور عمده چگونه در مقابل یکدیگر رفتار کنند. مسلم است که آوانگارد هیچ ربطی به حوزه‌ای ندارد که دقیقاً در زمان، مکان، سبک یا روش قابل تعریف باشد؛ در مورد نشانه‌شناسی، حتی اگر حق استناد آن به مطالعات ادبی و نمایشی دیگر مورد بحث قرار نگیرد، بازهم بین یک مدل نظری انتزاعی که اغلب اجرای آن دشوار است و یک کاربرد ملموس که بیش از حد توصیفی است، تردید وجود دارد. نباید در رابطه با نشانه‌شناسی پرسید؛ آیا می‌توان آن را در مورد آوانگاردها و آنچه آشکار می‌کنند، به کار برد؟

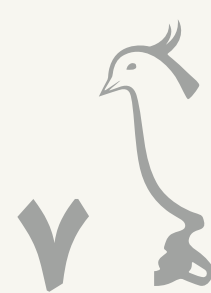


این یک سؤال ساده لوحانه و تحریف شده برای شروع خواهد بود: ما همیشه، حتی با وجود یک موفقیت پردردسر، می‌توانیم روشی را برای پرداختن به این موضوع بیابیم و البته قابل پیش‌بینی هم نیست که چه چیزی می‌تواند مانع از پرداختن به نمایش معاصر و توصیف برخی سیستم‌های مهم اجرایی توسط نشانه‌شناسی شود. اما بد نیست نگاهی به این دیدگاه و این مسئله بیندازیم تا بررسی کنیم که آوانگارد در کار خلاقانه‌ی خود، چگونه برخی از شیوه‌های نشانه‌شناختی را کاربردی یا رد می‌کند، چگونه در مواجهه با این حجم از نظریاتی که عصر ما تجربه می‌کند، به بیان خود ادامه می‌دهد. به این ترتیب، می‌توان امیدوار بود که نزدیکی و بازی آینه‌ای بین هنر آوانگارد و تئوری را بهتر درک کنیم، آن هم در زمانی که اغلب از ابژه‌ی هنری خواسته می‌شود؛ نظریه‌ی خود را تدوین کند و این فرازبانیت را زمانی که نظریه‌ی بنیان‌گذاری یک عملیات هنری است، در خود اثر ثبت کند. زیرا برای ایجاد مدل‌های توضیحی کم‌وبیش متناسب با موضوع خود، به تخیلی زیاد نیاز دارد. در این مرحله از مطالعات نشانه‌شناختی پراگماتیک‌تر، بی‌مناسبت نیست که به دنبال مدل تئوریکی باشیم که به بهترین وجه برای این ابژه‌ی تطبیق‌پذیر که آوانگارد تئاتری است، مناسب باشد. با بررسی استفاده یا امتناع از ابزار نشانه‌شناسی در هنر تئاتر آوانگارد است که می‌توانیم درباره‌ی ادغام آوانگارد و نشانه‌شناسی قضاوت کنیم. بدیهی است که این اولین بار



نیست که یک جنبش هنری و تأمل نظری در کنار هم قرار می‌گیرند و یکدیگر را بارور می‌کنند. برای مثال، فقط باید به فوتوریسم و فرمالیسم در روسیه، به ساختارگرایی چک و هنر دهه‌ی سی، به رمان جدید و نظریه‌ی روایت، به ساختارگرایی و بازخوانی کلاسیک فکر کرد. اما آنچه در رابطه‌ی بین عمل نمایشی و نظریه‌ی جدید به نظر می‌رسد، تمایل به جدا نکردن یا مخالفت نکردن رویکردها به عنوان عناصر ناسازگار و بهره بردن از یکی برای تکمیل دیگری است.

بیاید کارگردانی را همان طور که امروزه صورت می‌گیرد، در نظر بگیریم: این چالش یک تأمل نظری در تولید معنا و تمرین صحنه‌ای از کدها و سیستم‌های صحنه‌ای است. حال مسلم است که مفهوم کارگردانی که برای یک قرن (از زمان تولد «رسمی» آوانگارد تاریخی در سال ۱۸۸۷)، نقطه‌ی اوج یک مفهوم متمرکز و کنترل شده از معنا در تئاتر را تشکیل می‌دهد، در بحران است. شاید به این دلیل که با در نظر گرفتن کارگردانی به عنوان منبع و کلید معنای ارائه شده توسط نویسندگی نمایش، نقش گیرنده را بیش از حد منفعل در نظر می‌گیریم. به اشتباه، کارگردانی را مجبور می‌کنیم که تداوم و مرکزیتی بیابد که در صحنه، فقط انبوهی از تمرین‌ها و متن‌های نمایشی را ارائه می‌کند. بنابراین، جایگزینی مفهوم ساختاری کارگردانی کردن با مفهوم یک نویسندگی نمایش یا کارگردان، دوباره به مشکلی می‌افتد که آوانگارد دقیقاً قول

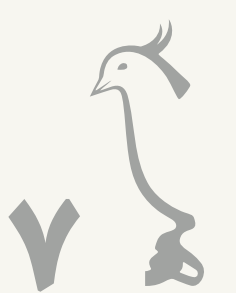


داده بود بر آن غلبه کند: موضوعی مستقل و یکپارچه که در منبع معنا قرار می‌گیرد و مانند گذشته، نمایشنامه‌نویس یا بازیگر همه‌ی نشانه‌ها را کنترل می‌کند.

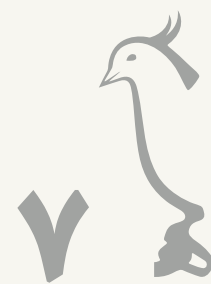
معنایی از قبل وجود ندارد، بلکه از مقایسه با رویه‌های صحنه‌ای نظام‌های دلالتی مختلف که همیشه از یکدیگر جدا شده‌اند، پدیدار می‌شود که مستلزم تمرکز مجدد و مداخله‌ی ادراک «تماشاگر-کارگردان» است که لحظه‌ای از مسیر خودش منحرف شده است: پایان مسیر همیشه پایان آوانگارد است.



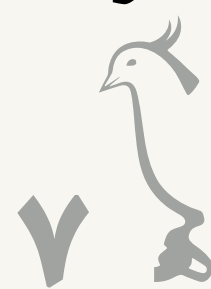
برای درک این نتیجه و همچنین جدایی زودرس یک تئاتر آوانگارد معیوب از کارگردانش، مناسب است ابتدا رابطه‌ی جدید بین اجزای اجرا (به‌ویژه متن و بازیگر) را مورد بررسی قرار بدهیم. در این جا، دوباره آوانگارد تئاتری، گامی تعیین‌کننده برداشته است؛ با طرح واضح این موضوع که کارگردانی، محل تولید معناست، که دیگر در متنی که تنها با صحنه آراسته شده قرار ندارد. متن به سیستم‌های صحنه‌ای مختلف اجرا «ترجمه» نمی‌شود؛ ما باید از همه‌ی سیستم‌ها، از جمله متن، شروع کنیم تا کارگردانی را به عنوان ارتباطی بین گویندگان مختلف درک کنیم. متن دراماتیک، یک داده‌ی ثابت و قطعی نیست؛ توسط منابع مختلف بیان زیر سؤال می‌رود: فضا، بازیگر، ریتم بازی، جمله‌بندی و غیره. به نظر می‌رسد که متن دراماتیک، عنصری پایدار و ثابت است، در حالی که شکننده‌ترین و متحرک‌ترین عنصر در نمایش است. این مسئله، نظریه‌ی قدیمی و سرسختانه‌ی «وفاداری» کارگردانی به متن را رد می‌کند: صحنه به مفهوم انتقال متن نیست. اگر واقعاً بین متن و صحنه، گذری ثابت از عناصر نمایشی وجود داشته باشد یا حتی در مداخله‌ی بیرونی کارگردانی که تجسم و عینیت بخشی معینی از گویندگان را به ارمغان می‌آورد و بنابراین از معنای «متن گفته‌شده» طرفداری می‌کند، این گذر همیشه باید تکمیل شود. بنابراین مسئله‌ی



تحلیل نشانه‌شناختی، رابطه‌ی پروبلماتیک تبعیت بین متن و صحنه نیست، بلکه توصیف متن نمایشی است که حاصل نظام‌های مختلف نشانه‌ها است که براساس زمان‌ها و ریتم‌های گوناگون، ظاهر و حفظ می‌شوند. آوانگارد‌ها به خصوص به روابط جدید بین رمزگان و جابه‌جایی‌های فازی که مشخصه‌ی پیشرفت موازی آن‌ها در تمام نمایش است، علاقه‌مندند. آوانگارد، درست مانند نشانه‌شناسی، فراتر از این بحث عقیم و تعجب‌برانگیز می‌رود که آیا تئاتر نمایش است یا ادبیات؟! تئاتر می‌تواند هم‌زمان هر دوی آن‌ها باشد: تئاتر مانند یک متن نمایشی بر اساس سیستمی نزدیک به خواندن یک جمله یا یک سخنرانی ارائه می‌شود. در مورد متن دراماتیک، همیشه تأثیر و بازخورد یک عمل اجتماعی و هنری بسیار پیچیده‌تر از یک سنت، یک سبک و یک زمینه‌ی ایدئولوژیک در همان سنت است. نشانه‌شناسی علی‌رغم توالی و هم‌زمانی سایر سیستم‌های صحنه، به دنبال درک این است که برای هر نمایش سازمان‌یافته، چگونه گفتار باید شنیدنی بماند. گفتار به دلیل جایگاه خود به عنوان یک نظام نمادین از نشانه‌های دلخواه - دقیق و یکسان - در موقعیتی بیرونی و «برون‌سرزمینی» نسبت به سایر نظام‌های صحنه‌ای قرار می‌گیرد که همیشه نسبت به آن در موقعیت شنیداری قرار دارند. گفتار که دیگر قادر نیست با درد خودتخریبی، به خودی خود بیگانه شود، مجموعه‌ای کامل از روابط ممتاز را با سیستم‌های بصری آغاز می‌کند. بنابراین،



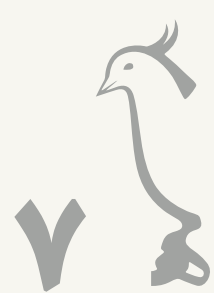
کارگردانی و تحلیل نشانه‌شناختی وظیفه دارند ساختار این گفتار را به صورت نمایشی ساختارگرایانه/ساختارشکنانه متن نمایشی از طریق مداخله‌ی گویندگان، نشان دهند. این مرحله، انضمام گفتار به‌ویژه برای دراماتورژی کلاسیک قابل مشاهده است، جایی که تناوب پاسخ‌ها، رژیم‌های گفتمانی و لایه‌های ناهمگون گفتمان، احتمالاً همیشه در روز روشن تحت کنش ساختاری و «تجزیه‌کننده»ی کارگردانی ظاهر می‌شوند. از طرف دیگر، در نوشتار آوانگارد، کلمه قبلاً و «مستقیماً» به صورت تکه‌تکه ظاهر می‌شود. بنابراین در آثار برشت، که در آن‌ها متن، انواع مختلف گفتمان و حرکاتی را که زیربنای آن‌ها هستند، آشکار می‌کند: حرف‌های راوی، شخصیت، مخاطبش، حرف‌های خودمان و غیره. در این آثار به هم‌ریختگی قابل مشاهده است و با لذت به نمایش گذاشته می‌شود: این کار خود نمایشنامه‌نویس و کارگردان است، کاری که اغلب به «سخن‌گو»/ بازیگر واگذار می‌شود و تنها در صورتی شانس موفقیت دارد که تماشاگر این گسست‌ها را درک کند و بتواند آن‌ها را به عنوان ساختارهایی تفسیر کند که به متن معنا می‌دهد. بنابراین این مسئله، برای تئاتر و برای همه‌ی هنرها، تنها بسته به استعداد و تشویقی است که به تماشاگر ارائه می‌شود تا رمزگانی را که می‌تواند یا نمی‌تواند، در «کارگردانی آوانگارد اجرایی» دست‌کاری و اولویت‌بندی کند. از این نظر، هیچ متن یا دراماتورژی در تئاتر وجود ندارد که طبیعتاً آوانگارد باشد.



تنها، راه‌هایی برای استفاده از دستگاه نمایشی وجود دارد که ممکن است سازنده و انتقادی باشد یا نباشد. اما برای درک واقعی علل این بحران آوانگارد که به‌طور انحصاری با مفهوم کارگردانی مرتبط است، باید در مورد استفاده‌ی آنارشیک و مبهم مفاهیم نشانه و زبان دراماتیک، تأمل کنیم. این دو مفهوم که آوانگارد و نشانه‌شناسی مدام از آن‌ها استفاده می‌کنند، برای توصیف تئاتر و شیوه‌ی تحلیل آن، لازم اما ناکافی هستند. این مفاهیم، قطعاً برای اولین نظریه‌پردازی و اولین نشانه‌شناسی مفید بودند، اما با شناسایی و تقلیل خود به فضا و تصویر، اکنون این خطر را به وجود آورده‌اند که پیشرفت نظری و عملکرد تئاتر معاصر را دچار اختلال کنند.

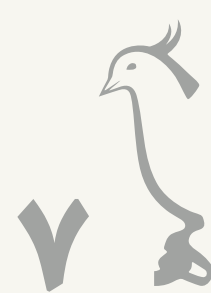
مرگ نشانه؟

آوانگارد محتاط است و خود را از نشانه جدا می‌کند، اما همیشه در نهایت تسلیم آن می‌شود: این حرکت جاذبه/دافعه است که آرتو به بهترین وجه، آن را در نقد خود از تئاتر براساس متن و روانشناسی تجسم کرده است. آرتو می‌خواست «زبان فیزیکی جدیدی را براساس نشانه‌ها و نه دیگر کلمات» ایجاد کند. اما نشانه‌ها، «تصاویر صحنه» یا هیروگلیف‌های متحرک نمی‌توانستند خود را با یک زبان واقعی بسازند، زیرا این امر، با تقلیل آن به زبانی خشک و مدون، در درازمدت به اندازه‌ی حروف الفبا و آواهای زبان بیان‌شده‌ی محدود، تئاتر



را معلق می‌کرد. در مواجهه با این تضاد ذاتی، در هر «زبان هنری» که می‌خواهد خود را در یک نظام نشانه‌شناختی با واحدهای خاص و کارکرد خاص بسازد، آوانگارد از بین دو پاسخ و دوزیبایی‌شناسی کارکردی کاملاً متضاد، انتخاب کرد؛ ایده‌ی نشانه‌ها و رمزگان کارگردانی را کاملاً کنار می‌گذارد یا نشانه‌ها و واحدها را ادغام می‌کند تا زمانی که ساختار دلالت به مجموعه‌ای بی‌نهایت از الگوهای یکسان تبدیل شود: در مورد اولی، یک جریان کامل از تحقیقات در مورد بداهه تلاش می‌کند تا از محدودیت تکرار یا ارائه‌ی مجدد فرار کند. آوانگارد ایده‌ی جدایی بین نشانه و اشیاء، صحنه و زندگی را رد می‌کند.

کامل‌ترین مثال، همان Living Theater و جستجوی آن برای بیانی‌رها از هرگونه رمزگذاری قبلی، جستجوی آن برای زبانی اصیل و خودانگیخته است. این جریان، وارث مستقیم تحقیقات آرتو است. آرتو با تحلیل تئاتر زمان خود (تئاتر روان‌شناختی و ادبی دهه‌ی سی که هنوز به تولید فعلی نزدیک است) به راحتی، «خشکی» و ناتوانی زبان را در درک زندگی، رویداد نمایشی و ژستوال تشخیص می‌دهد؛ او پیشنهاد می‌کند که این زبان را با یک «زبان ارتباط مستقیم»، متشکل از حرکات، جادو، اشاره، ریتم صحنه و «زبان فیزیکی جدید مبتنی بر نشانه‌ها و نه کلمات» جایگزین کنیم. اما این زبان جدید، حتی اگر فراتر از گفت‌وگو و گفتمان باشد،



نمی‌تواند خارج از نظام نشانه‌ها و کدگذاری باشد که دیر یا زود، خطر تثبیت شدن به نظامی به‌سختی گفتار را به وجود می‌آورد. پدیده‌ای که آرتو نیز کاملاً از آن آگاه است، زیرا در پیشگفتار «تئاتر و همزادش»، محدودیت‌های این زبان جدید را نشان می‌دهد:

و تثبیت تئاتر در یک زبان: کلمات نوشته‌شده، موسیقی، نور، صداها، نشان‌دهنده‌ی از دست رفتن آن در مدت کوتاهی است، انتخاب زبانی که ذوقی را که فرد نسبت به امکانات این زبان دارد، اثبات می‌کند و خشک شدن این زبان با محدودیت آن همراه است. (۱۹۶۴: ۱۷)

این جنبش مضاعف آرتویی، در تحقیق و امتناع از زبان خاص تئاتری، مشخصه‌ی آوانگارد است: آوانگاردی که با میل به یافتن یگانگی‌های خود بدون درگیر شدن در رمزگان زبانی، بین بیان غیرقابل تعریف زبان هنری و رمزگان خشک و بیش‌ازحد مکانیکی نشانه‌شناسی تردید می‌کند. به‌طور خلاصه، این آوانگارد به خوبی نمی‌داند که آیا تئاتر، یک «بیان» غیرقابل ترجمه به یک نظام نشانه‌شناختی است یا «ارتباط» قابل تقلیل به این نظام؟!

پانویس‌ها

- 1 VERS UNE THÉORIE DE LA PRATIQUE THÉÂTRALE
- 2 Patrice Pavis
- 3 Le jeu de l'avant-garde théâtrale et de la sémiologie





انعکاس دوباره انسان در سفیدی برف

نگاهی به فیلم «جامعه‌ی برفی» محصول ۲۰۲۳

بشیرسیاح

۳۰۰

صحنه و سینما | انعکاس دوباره انسان در سفیدی برف



در همین شروع کار نمی‌خواهم توکن‌هایم را سریع خرج و دستم را برای شمای خواننده رو کنم. اما بگذارید مرور این فیلم را با جمله‌ای از آندری تارکوفسکی بیاغازم که باور داشت سینما هنر پیکرتراشی زمان است. البته که این گفته در باب فیلم‌های شاعرانه، سینمای گُند و سینمای مدرنیستی معنای بیشتر و جامع‌تری به خود می‌گیرد، اما راستش را بخواهید، فیلمی حتی با قواعدی آشنا و روایتی که می‌توان به جای تماشا، خلاصه‌اش را خواند و از خیر دیدنش گذشت، می‌تواند در بین فیلم‌هایی که با رویکرد دلوزی‌زمان-تصویر بررسی‌شان می‌کنیم قرار گیرد! پس با فیلمی طرف هستیم که روایتش در اوج قصه، که خیلی هم زود حادث می‌شود، حول مسئله‌ی زمان می‌گردد. بحث بحث دقیقه‌ها و ساعت‌ها و روزهاست. زمانی که حکم مرگ و زندگی پیدا می‌کند و آن قدر



طی همین دو ساعت و بیست دقیقه کش می‌آید و اهمیتش مدام با اعلان‌ها مقابل چشمانمان قرار می‌گیرد تا مؤکداً حضورش را احساس کنیم.

در «جامعه‌ی برفی» با فیلمی مواجهیم که شاید بتوانیم با آن مثل صدها تتری که روزانه با آن‌ها بمبارانِ خبری می‌شویم، برخورد کنیم، و یا نه، راه دیگری را در پیش بگیریم و خودمان را به دست زمان بسپاریم، و بگذاریم با ماجرای که احتمالاً از قبل از نتیجه‌اش با خبریم همراه شویم، از سرما به خود بلرزیم، نفسمان به تنگ بیاید، دچار تنش‌های عصبی شویم و سرنوشتِ آدم‌هایی که هیچ سنخیتی با زندگی‌مان ندارند، برایمان ناگهان مهم شود. شاید بگویید خاصیت فیلم‌های ترسناک یا فانتزی هم همین است. البته که این‌طور است. اما در آن جالذتی از تماشای امر هولناک یا ناشناخته وجود دارد که با تماشای رنج لحظه‌به‌لحظه‌ی انسانی متفاوت است.



با دیدن این فیلم خودمان را در معرض احساس رنجی قرار می‌دهیم که گاه دیگر از فرط تکرار و بیان، بی‌اثر شده؛ ما، تماشاگران، که گاهی از مقابل خبرها به‌سادگی می‌گذریم و به زندگی خودمان مشغول می‌شویم. اما دیدن این فیلم آن احساسات شریف درونی‌مان را صیقل می‌دهد، و اگر به بی‌تفاوتی دچار شده‌ایم، بار دیگر می‌تواند پرده‌ها را کنار بزند و محبت و انسانیت، و امید و اشتیاق را مجدداً در قلبمان لبریز کند.

پس اگر راه دوم را برگزینیم، قصه و شخصیت‌ها و وقایع ما را درگیر داستان جوانانی پُر شروشورِ اروگوئه‌ای می‌کنند که هواپیمایشان در راه سفر به شیلی در رشته‌کوه آند دچار حادثه می‌شود. عده‌ای در دم جان می‌دهند و تعدادی‌شان نیز اسیر دست سرنوشت و زمان می‌شوند. سینما در چنین فیلم‌هایی، زمانِ مرده را تا جای ممکن پراهمیت جلوه می‌دهد. این جاست که حقیقتاً پی می‌بریم «هر نفسی که فرو می‌رود مُمد حیات است و چون برمی‌آید مفرح ذات». این جاست که ذات نیرومند تصویر، با کمک پیکربندی زمان، روایت را پیش می‌برد. درام اصلی در دل همین لحظات مرده، لحظاتی که درام و رومنسی رخ نمی‌دهد قرار گرفته. درامِ تقلای بقا، برای دیدن نور دوباره‌ی آفتابِ فردا.

تجربه‌ی مشاهده‌ی جوانانی زیباروی با هزار امید و آرزو، پیوندشان با یکدیگر و فداکاری‌هایی که برای دیگری انجام



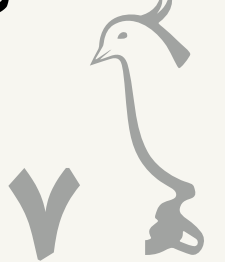


می‌دهند، در لایه‌های زیرین کلان‌روایت فیلم نشسته. و همین هم شاید توجیه‌کننده‌ی وجه تسمیه‌ی فیلم باشد: در دل بحران، در اوقاتی که هر فرد به زنده ماندن خود بیش از هر چیز دیگری می‌اندیشد، جامعه‌ای شکل می‌گیرد که به تلاش تک‌تک افراد نیاز دارد. وگرنه مرگ همگی مسلم است. این جامعه به افرادی شجاع، کاردان و مدبر نیازمند است که به کمک بهت‌زدگان و قالب‌تهی‌کرده‌ها بشتابند و نجات‌بخش‌شان باشند. با دیدن چنین جامعه‌ای است که بیشتر یادمان می‌آید داستان ما یکی است. که ناقوس عزا می‌تواند برای من و تو هم بلند شود. پس تا دیر نشده دستی بجنبان و داستان خودت را در جامعه، هر چقدر هم که ویران و از هم فروپاشیده، در میان قصه‌های دیگران، با همدلی و شفقت پیش ببر و اینگونه گسترده‌اش کن.

از کارگردان جامعه‌ی برفی، خوان آنتونیو بایونا، پیش‌ازاین

شاهد فیلم‌هایی نظیر «غیرممکن»، «هیولایی فرامی‌خواند» و «دنیای ژوراسیک» بوده‌ایم. فیلم‌سازی که نشان داده به کار در ابعاد ماکسیمالیستی علاقه دارد، اما در عین حال توجه ویژه‌ای به خلق روابط انسانی نشان می‌دهد. در «جامعه‌ی برفی» نیز، چه قبل از حادثه، مثل زمانی که عکس دسته‌جمعی گرفته می‌شود و نگاه دختر و پسر نوید ماجرای عاطفی می‌دهد که هرگز شکل نمی‌گیرد، و چه پس از آن که نمایشی از عکس هوایی تاریخی و پیکرهای ناچیز در تلی از برف‌ها به تصویر کشیده می‌شود، شاهد این روابط هستیم. اما فیلم‌کاری می‌کند که شاهد موارد مهم‌تر و اساسی‌تر دیگری هم باشیم. شاهد اهمیت اخلاق و اخلاق‌مداری در یکی از پرت‌ترین نقاط روی زمین که هیچ تمدنی در آن پا نگرفته. شاهد برزخی که گاه هیچ روزنه‌ای برای بیرون آمدن از آن نمی‌توان متصور بود، و نیز آمیدی که آدمیزاد را تا لحظه‌ی آخر به تاب‌آوری سوق می‌دهد. در واقع شاهد آن چیزی هستیم که جین آستین در رمان «ترغیب»، آخرین رمانش، به خوبی بیانش می‌کند: نیمی رنج و نیمی امید.

اما «جامعه‌ی برفی» در کجای تاریخ سینما می‌ایستد؟ هنوز برای جواب دادن به چنین پرسشی زود است. این فیلم یادآور چند فیلم فاجعه‌ای (Disaster film) دیگر است، نظیر فرودگاه (جرج سیتون) و پرواز فونیکس (رابرت آلدریچ). جالب است بدانید که نقطه‌ی آغازین این ژانر را - که در دهه‌ی هفتاد به یکی از محبوب‌ترین ژانرهای سینمایی بدل



شده بود - فیلم فرودگاه در نظر می‌گیرند. درواقع پرواز و ترس از حادثه در آسمان مشخصاً آغازگر چنین ژانری شد، پیش از حادثه در قطار، کشتی یا آسمان خراش. به سبب موفقیت‌های فیلم فرودگاه، چندین دنباله‌ی دیگر هم با حضور انبوهی از بازیگران مشهور برایش ساخته شد. فراگیر شدن این ژانر و نفس‌گیر بودن فیلم‌هایی که به پرواز مربوط می‌شدند حتی به ساخته شدن یکی از بامزه‌ترین پارودی‌های سینما در برابر این دسته از فیلم‌ها منجر گردید، یعنی هواپیما (۱۹۸۰). «جامعه‌ی برفی» در طبقه‌بندی چنین ژانری می‌ایستد و اکنون به نوعی نفسی دوباره در کالبد این ژانر کهنه دمیده. چند دهه بعد می‌توان اعتبارسنجی بهتری نسبت به فیلم در میان چنین آثاری داشت، اما بدون شک در بین فیلم‌های امسال، یکی از آثار قابل‌اعتنایی است که درعین حال که اهمیت حیات تک‌تک انسان‌ها را یادآور می‌شود، تلنگری نیز باشد برای برساختن دوباره‌ی جوامع انسانی، و نه لزوماً از نوع برفی‌اش!



باشما

سردبیر

با شما جایی است برای انعکاس آثار و نقطه نظرات شما. جایی که میان شما و نویسندگان هفته‌ی فرهنگ و ادب پلی برقرار می‌شود تا حضورتان را کنارمان حس کنیم و صدایتان را بشنویم. چرا که بدون شنیدن صدای شما، راهمان تاریک می‌ماند و انگیزه‌ای نمی‌ماند برای ادامه دادن و نوشتن. بدون شما انگار مقابل کوهی ایستاده‌ایم، فریاد می‌زنیم و در پژواک صدایمان تنها می‌مانیم، اما با شما ... با شما می‌مانیم.

پس به دبیرخانه‌ی هفته‌ی فرهنگ و ادب به آدرس adab@hafteh.ca ایمیل بزنید و ما را نقد کنید یا تشویق کنید یا با ارسال مطالبتان کمک‌مان کنید که نشریه پربارتر و متنوع‌تر شود.



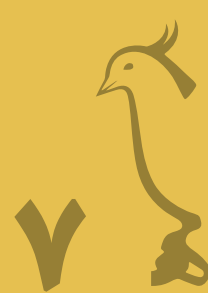
اگر داستان می‌نویسید یا مرور کتاب و نقد ادبی، در بخش موضوع ایمیل‌تان بنویسید؛ کتاب و داستان.

اگر شعر می‌سرایید، در بخش موضوع ایمیل بنویسید؛ شعر. و به همین ترتیب مطالب مربوط به سینما و تئاتر و پژوهش و ادبیات کهن را با درج این عناوین در بخش موضوع ایمیل‌تان، برای دبیرخانه‌ی هفته‌ی فرهنگ و هنر ارسال کنید.

به علاوه اگر خاطراتی جالب و طنزآمیز دارید، به ویژه درباره یا در ارتباط با زندگی در مهاجرت، آن را با بخش طنز به اشتراک بگذارید. همکارمان آقای عالیجاه مهاجری تلاش خواهد کرد تا خاطره‌ی شما را به شکل منشور یا منظوم برای درج در این بخش آماده کند.

ما قول می‌دهیم مطالب دریافتی از شما عزیزان را با دقت بررسی کنیم، با این نگاه که در حد توان آنها را در بخش مربوطه و یا در بخش با شما منتشر کنیم.

امیدوارم تمامی شماره‌های بعدی هفته‌ی فرهنگ و ادب، به مطالب رسیده از شما مزین شود.



Art & literature in Canada

- **Interview with Lorraine Pritchard, Canadian Visual Artist**

Lida Daghighi

Iranian artists in Canada

- **Here we speak about being a human**
An Interview with Soheil Parsa, theatre director
Fereshteh Ahmadi
- **Revolution Street, Iranian Revolution according to books from 1979 to 1981**
About the Hana Darabi's Exhibition at Polygon gallery

Jinoos Taghizadeh

Scene and Cinema

- **The tale of a collapse**
a critical analysis of the play "*Salam Khodahafez*"
Mohsen Khaimedooz
- **Avant-Garde Theatre and Semiology (1)**
An article by Patrice Pavis
Ebrahim Ebrahimi
- **The re-reflection of human in the whiteness of the snow**
Reviewing the Society of the Snow, 2023
Bashir Sayyah



Poetry

- **Reviewing the poetry collection Ajayebe Yad by Amir Hakimi**

Borzouyeh Esfandiari

- **The perception of Manouchehr Atashi about modern social concepts**

Mansour Noorbakhsh

- **Poems by**

Ali Foumani, Amir Hakimi, Mohsen Khaimehdooz, Sepideh Kouti, Mehran Rad, Nima Nia, Afshin Zardin and Sara Zare Saryazdi

Satire

- **Second immigration**

Alijah Mohajeri

- **The husband of the aunt**

Mehran Rad

Research and Studies

- **The white Doves**

The perceptual dimensions of “Sonw” in Persian poems

Mehran Rad

- **An introduction of the ancient play, Shakuntala**

First part: lullaby

Ali Ansari

- **Challenges of initiating schools for women in Qajar era**

Omid Akhavi

Table of Contents

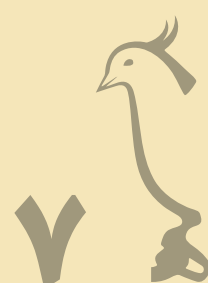
- **A shield of tulip leaves on the body of time**
Mehran Rad

Cover Story

- **The role of snow in Persian literature**
An interview with Jamshid Barzegar, poet, writer and journalist
Fershteh Ahmadi

Book & Narrative

- **Short Story | Nanouk**
Amirhossein Bakhtiari
- **Book Review | Unity of tragedy and comedy**
Literary innovations in *Mah Ta Chah* by Hossein Atashparvar
Reza Abed
- **Book Review**
A look at the novel *Davvar* by Meysam Alipoor
Mahdi Moaref
- **World Literature**
A short story by Deborah Anapol
Assadollah Amraei



Hafteh Art & Culture

Un magazine mensuel sur l'art et la culture pour la communauté iranienne au Canada

A monthly Magazine for Art & Culture for Iranian Community in Canada

Vol.16 - No.7 jeu/Thu. fev/Feb.01.2024

- **Publisher:** Journal Hafteh (4479777 Canada Inc)
- **Editor in chief:** Fereshteh Ahmadi
- **Editors:** Mahdi Ganjavi, Mohsen Kheymehdooz, Mehran Rad, Niaz Salimi, & Jinoos Taghizadeh,
- **CEO:** Khosro Shemiranie
- **PR:** Mina Mahdavi

- **Contributors to this issue:**

Reza Abed, Asadollah Amraei, Ali Ansari, Omid Akhavi, Amirhossein Bakhtiari, Lida Daghighi, Ebrahim Ebrahimi, Ali Foumani, Borzouye Esfandiari, Amir Hakimi, Sepideh Kouti, Mahdi Moarref, Mahdi Mousavi, Mansour Noorbakhsh, Nima Nia, Bashir Sayyah, Afshin Zardin, Mona Zahedi, and Sara Zare Saryazdei,

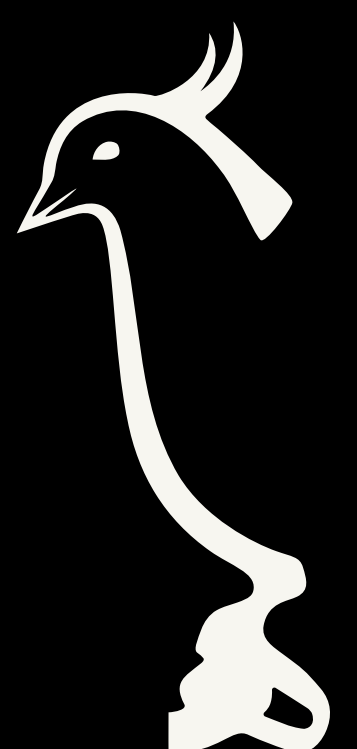
Contact information:

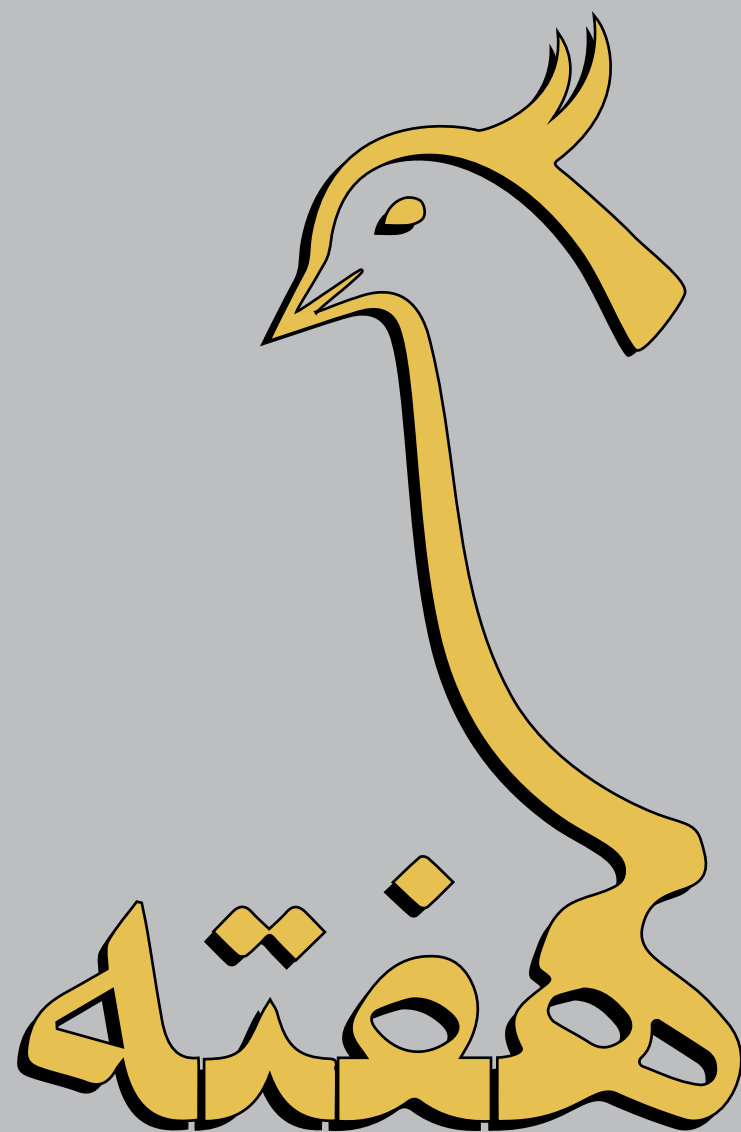
Montreal Tel: 514-834-7254

Toronto Tel: 416-951-5648

Email: adab@hafteh.ca

Website: www.hafteh.ca





Haftteh

Art & Culture

Un magazine mensuel pour la
communauté iranienne au Canada
A monthly Magazine for Iranian
Community in Canada

Vol.16 - No.7

jeu/Thu. fev/Feb.01.2024

www.hafteh.ca