سخن سردبیر

گزارشی کوتاه از یک سال و نیم فعالیت انجمن فرهنگی پرسش

از 15 ژوئیه 2023 (24 تیر 1402) که با برگزاری شب شعر شاعران زن ایرانی آغاز به کار انجمن فرهنگی پرسش را اعلام کردیم، تا امروز که سرانجام نخستین شماره فصلنامه انجمن منتشر می‌شود، بیش از 16 ماه می‌گذرد. در بیانیه‌ی آغاز به کار انجمن فرهنگی پرسش اهداف انجمن را در سه دسته‌ی کوتاه مدت، میان مدت و دراز مدت طبقه‌بندی کردیم. در تحقق اهداف کوتاه مدت انجمن که عبارت بودند از برگزاری جلسات و وبینارهای تخصصی پیرامون مسائل مختلف مورد توجه در شاخه‌های متفاوت علوم‌انسانی، برگزاری جلسات تخصصی نقد و بررسی کتاب و برگزاری جلسات شعرخوانی و داستان‌خوانی و نقد شعر و داستان با تلاش پیوسته‌ی اعضای هیئت مدیره انجمن، مرال دهقانی، شوکا حسینی، حمیدرضا مجتهدی ، امیرعلی نجومیان و من و همکاران انجمن بخصوص آرام روانشاد، بر اساس بازخورد مخاطبان موفق عمل کردیم. در این مدت چهارده نشست به شرح زیر برگزار شد:

1. شب شعر ِ«زنان ایران»: با همراهی انجمن زنان یاران و با حضور رویا تفتی، آتفه چهارمحالیان، مریم حسین‌زاده، شوکا حسینی، فرزانه قوامی، و لیلی گله‌داران
2. شب نقد داستان: «چند گرم ماری‌جوانا» نوشته‌ی نوشا وحیدی؛ با همراهی نشر رها و با حضور بهاره ارشد‌ریاحی، محمد راغب، فرزان سجودی و نوشا وحیدی
3. شب سخنرانی و گفت‎وگو: بدن سیاسی و بدن‌مندی و ادبیات؛ با حضور عبدالرحمن نجل رحیم و لیلا صادقی
4. شب شعرِ «نه به جنگ»: با حضور حجت بداغی، عاطفه پاک‌بازنیا، شاهین شیرزادی، بنفشه فریس‌آبادی، و مازیار نیستانی
5. شب شعرِ «نه به جنگ»: شعر ترجمه؛ با حضور علیرضا آبیز، ستار جلیل‌زاده، مریوان حلبچه‌ای، مسعود سالاری، علی عبداللهی، محمدرضا فرزاد و حسین مکی‌زاده
6. شب سخنرانی و گفت‎وگو: «چگونه سیاست منحط زبان را مبتذل می‌کند؟» با حضور محمد رضایی راد
7. شب نقد داستان: «املاک رابینسون» نوشته‎ی حامد حبیبی؛ با حضور حامد حبیبی، نسترن مکری و امیرحسین یزدان‌بد
8. شب سخنرانی و گفت‎وگو: سیاست‎زدایی و مسئله‎ی کلمات؛ با حضور فرهاد اکبرزاده
9. شب نقد داستان: «مهریه‏‌ی عندالمطالبه‎ی پرگلی» نوشته‎ی ساناز سیداصفهانی؛ با حضور فرزان سجودی، ساناز سیداصفهانی و الهامه کاغذچی
10. شب شعر خوانی و گفت‌و‌گو: با همراهی مجله‌ی «وزن دنیا» با نگاهی به مجلات ادبی ویژه‌ی شعر؛ با حضور پوریا سوری، میترا فردوسی و صابر محمدی از مجله‌ی «وزن دنیا» و شعرخوانی فرامرز احمری، مرتضی براری، فهیمه جهان‌آبادی، هرمز علی‌پور و نفیسه قانیان
11. شب سخنرانی و گفت‎وگو: راست‌کیشی دموکراتیک، سانسور درونی روشنفکران ایرانی در تبعید؛ با حضور علیرضا آبیز
12. شب داستان‎خوانی و گفت‎وگو: داستان ایران، داستان‎نویسان دور از مرکز؛ با حضور منصور علیمرادی، انوشه منادی و امیرحسین یزدان‌بد
13. شب سخنرانی و گفت‎وگو: بررسی انتقادی دگرگونی مفهوم مقاومت در ادبیات بعد از پایان جنگ سرد؛ با حضور علیرضا بهنام، فرزان سجودی
14. شب داستان‌خوانی و گفت‌وگو:نشستی با داستان‌نویسان کم‌شنوا و ناشنوای ایران؛ با حضور احمد اکبرپور، ابوتراب خسروی، فرزان سجودی و زهره عارفی

در این نشست‌ها کوشیدیم فرصتی فراهم کنیم برای ارائه‌ی نمونه‌هایی از شعر و داستان معاصر، بحث و تبادل نظر در مورد آن‌ها و بحث و گفت‌وگو در‌باره‌ی موضوعاتی در حوزه‌ی نظری که در دنیای معاصر برای بیشتر ما پرسش‌برانگیز بوده‌اند. کوشیدیم و بر این تأکید داشتیم فضایی فراهم کنیم که نویسندگان، شاعران و منتقدان در هر جای جهان که هستند، ایران، اروپا، یا آمریکای شمالی، بتوانند در این جلسات شرکت کنند و فرصت آشنایی با آثار یکدیگر و گفت‌وگو با هم را بیابند. فناوری البته به ما کمک کرده است که به مفهوم فاصله و دوری مکانی غلبه کنیم.

در این میان، نکته‌ای توجه ما را جلب کرد. جلسات ما در فضای مجازی برگزار شده اند و بنا داریم که همین رویه را ادامه دهیم. این جلسات مجازی پیوسته مورد توجه مخاطبان بوده‌اند و علاقمندان زیادی از نقاط مختلف دنیا با شور و اشتیاق در این جلسات شرکت کرده اند. اما کلام شفاهی میراست؛ و حیف بود آثاری که ارائه می‌شدند و بحث‌ها و گفتگوهای ارزشمندی که طرح می‌شدند متنیت «نوشتاری» و قابل رجوع پیدا نکنند. پس به همت حمیدرضا مجتهدی و کمک دوستان دیگر، فیلم‌های ضبط شده‌ی جلسات تدوین شدند و در کانال انجمن پرسش در یوتیوب، منتشر شدند. به این ترتیب امکان ارجاع به آن‌ها، به اشتراک گذاشتنشان و نگه‌داری آن‌ها در فضایی «کتابخآن‌های» به صورت دیداری-شنیداری فراهم شد. اما این کافی نیست و تصمیم گرفته شد که در شماره‌ها‌ی آینده‌‌ی فصلنامه‌‌ی پرسش نسخه‌ی پیاده شده‌ی برخی نشست‌ها منتشر شوند.

مهم‌ترین هدف میان مدت انجمن، انتشار فصلنامه پرسش است. تحقق این هدف بر خلاف میل ما به درازا کشید. اعتراف می‌کنیم که دلیل اصلی تأخیر در انتشار فصلنامه این بود که ما تجربه‌ی کافی در کار مطبوعاتی، در حد انتشار یک فصلنامه نداشتیم. دوستانی به یاری ما آمدند، از جمله عظیم علی پور‌فطرتی، طراح جلد و صفحه‌آرا، که از او سپاس‌گزاریم. هم‌چنین از مازیار دهقانی که با صبر و حوصله و دقت بسیار نشان انجمن را طراحی کرد، تشکر می‌کنیم.گام اول را برداشته‌ایم و بدون شک کارمان برای شماره‌های بعد آسان‌تر خواهد بود.

در این میان، متأسفانه لیلا صادقی، در همان ماه‌های نخستین آغاز به کار انجمن و شوکا حسینی همین یکی دو ماه پیش از ما جدا شدند. برگزاری چهارده جلسه‌ی موفق بدون حضور، پی‌گیری و تلاش‌های آن‌ها ممکن نبود. از زحماتشان تشکر می‌کنیم و برایشان آرزوی موفقیت داریم.

ضروری است این موضوع را نیز برای مخاطبان پرسش و خوانندگان فصلنامه روشن کنیم که ضمن این‌که انجمن فرهنگی پرسش دارای خط مشی فکری مشخصی است و خود را متعهد به ترویج تفکر انتقادی، پرسش در برابر پرستش و اسطوره‌سازی و ترویج نقد رادیکال می‌داند، مستقل است، وابستگی ندارد، تا کنون از هیچ نوع کمک مالی و گرنتی بهره نبرده است و چنان‌چه کمک مالی به استقلال فکری و خط مشی‌اش خدشه‌ای وارد کند در آینده نیز تمایلی به آن نخواهد داشت.

در پایان، از دوستان نویسنده، شاعر، منتقد و نظریه‌پرداز دعوت می‌کنیم با ارائه‌ی مطالب و دیدگاه‌ها و پیشنهاداتشان هم در زمینه‌ی جلسات ماهانه و هم در مورد فصلنامه، ما را یاری کنند.

فرزان سجودی

نشانی کانال تلگرامی انجمن: https://t.me/info\_porsesh

نشانی کانال یوتیوب انجمن: https://bit.ly/YouTubePorsesh

نشانی صفحه‌ی اینستاگرام انجمن: https://bit.ly/InstagramPorsesh

نشانی صفحه‌ی فیسبوک انجمن: https://www.facebook.com/Porsesh.cahttps://www.facebook.com/Porsesh.ca

**داستان**

«مِثل منْ برای ما»

وحید ذاکری

سلام. چطوری؟ اولش خواستم ایمیل بزنم، گفتم شاید درست نباشه. یِه‌هو دیدی کسی خوندش و بد شد برامون. واسه همین دارم برات رو کاغذِ هوشمند می‌نویسم. رمز هم براش می‌ذارم، همون همیشگی. چی می‌گم! وقتی داری می‌خونی حتمن رمز رو درست زدی دیگه! خونه هستم. گفتم از فرصت استفاده کنم و برات نامه بنویسم. می‌خواستم یه چیزی بگم بهت. اصلن نمی‌دونم از کجا شروع کنم. درمانگرم هم همین رو می‌گفت، که برات بنویسم. تازه مگه دوس نداشتی چیزایی رو که می‌نویسم، بخونی؟ خب، اینم یه نمونه‌اش! می‌دونم تکراریه از بس گفتمش. اما واقعن آرومم می‌کنه وقتی که از فکرام می‌نویسم، از احساساتم، چه می‌دونم، از کارهای روزانه و این چیزها دیگه! نکته‌اش اینه که خیلی فکر نکنی و هر چی رو از سرت می‌گذره بریزی رو کاغذ.

آره، مشاور می‌گه وقتی با قلم می‌نویسم رو این کاغذهای ‌هوشمند، اثر آرامش‌بخشیش بیشتره. خودم هم حس خوبی دارم وقتی قلم رو حس می‌کنم تو انگشتام. حالا امیدوارم دستْ‌خطم رو بتونی بخونی. خودم گاهی نمی‌تونم بخونمش. حتا شده که مجبور شدم بذارم کاغذ هوشمند حدس بزنه چی نوشته بودم. جالبه نه؟... یه جور مثل نقاشی کردنه... یه قول بهم می‌دی؟ نامه‌ام رو بدون کمک کاغذ هوشمند بخونی؟... حالا اشکالی نداره اگه چند جاش رو نتونستی، کمک بگیر...

آقای «ﻫ» هم که مثل همیشه تو هال شق و رق نشسته و لابد یا کتاب می‌خونه و یا یوگا تمرین می‌کنه. می‌بینمش یاد این حرفت می‌افتم که اگه خوب تو رفتار هر کسی دقت کنیم، حتمن چیزای عجیب‌ْغریب پیدا می‌شه. می‌دونم الان داری به چی فکر می‌کنی... که هر وقت می‌خوام جدی باشم لباس تیره می‌پوشم. اما خیالت راحت،‌ الان اون سبز پسته‌ای رو پوشیدم. همونی که از رنگش خیلی خوشت اومده بود.

نمی‌دونم برات گفته بودم یا نه، اما جالبی آقای ﻫ اینه که همیشه قبل از این که کتاب بخونه یا یوگا کنه، موهاشو شونه می‌کنه. نه که وقت‌های دیگه نکنه، اما امکانش هست که یادش بره، حتا وقت‌های مهمونی. اما عصرها، بعد از کار و قبل از یکی از این دو کارش، حتمن موهاشو شونه می‌کنه و می‌شه شکل این بچه مودب‌ها! جالبه نه؟

راستی این هم برات بگم. چند روز پیشا بود دیدم آقای ﻫ خیلی غرق کتاب خوندنه. پرسیدم چی می‌خونه؟ گفت قصه‌ی اولین انسآن‌ها رو زمین به روایت کتاب‌های مقدس قدیمی. یک کم عجیب نیست به نظرت؟ می‌خواستم ازش بپرسم چه جور شد سراغ همچین قصه‌ای رفتی. نپرسیدم. گفتم بذار ببینم اصلن قصه‌اش چیه! گفت دو برادر بودن دعواشون می‌شه، سر این‌که کدومشون با یه زن خوشکل زندگی کنه. هر کدومشون هدیه و قربانی می‌برن برای خداشون تا به خواسته‌ی دلشون برسن و اون زن خوشکل رو به دست بیارن. خداشون هم هدیه‌ی یکیشون رو قبول می‌کنه و مال اون یکی رو نه. اونی که دستش کوتاه شده بوده از زن مورد علاقه‌اش، می‌زنه برادرش رو می‌کشه! چقدر خشن بودن اون‌ زمآن‌ها! به آقای ﻫ گفتم حالا نمی‌شده قاتله یک عشق دیگه پیدا می‌کرده؟ نه گذاشت و نه برداشت و سریع گفت: «تو یکی عاشقت بشه، همین‌جور می‌گی ولم کن برو یکی دیگه پیدا کن؟»

زبونم بند اومده بود. به نظرت چیزی از ماجرای ما فهمیده؟ خواسته تیکه بندازه و بگه که می‌دونه؟ خیلی بده که این‌جوری... به مشاور هم گفتم. جوابم ‌داد نمی‌شه نتیجه‌گیری خاصی کرد. شاید فهمیده و هنوز نمی‌خواد به روی من بیاره... شاید هم نمی‌دونه... پرسیدم یعنی چی نمی‌خواد به روی من بیاره؟ مشاور هم گفت پس اگه خودت می‌خوای در این مورد باهاش صحبت کن... یه جوری گفت که لجم گرفت... خیلی هم زیاد... می‌خواستم همون‌جا جلسه رو تموم کنم و دیگه هم پیشش نرم. جلوی خودمو گرفتم... حالا که یه کم گذشته، دارم به حرفش دوباره فکر می‌کنم... نه که بخوام چیزی به آقای ﻫ بگم... اما شاید حرف مشاور هم خیلی غیرمنطقی نبوده...

بگذریم دیگه... «گُل‌ْپَنبِه» هم این‌جاس. عکستو که نشونش می‌دم، دمش رو تکون می‌ده. نترس. عکست رو پاک می‌کنم. آقای ﻫ نمی‌فهمه. راستی گل‌پنبه‌ی دوم چطوره؟ از طرف من یه خوراکی بهش بده و بگو دو تا هاپ‌ هاپ کنه، از همون‌ها که دلم براش غنج می‌ره. نمی‌دونم دیگه چرا خیلی نیوردیش شرکت. آره. مدتیه فکرم درگیره. اصلن سر همین شد که رفتم پیش روان‌درمانگره. خانمِ متین و باشخصیتیه. نمی‌دونم چرا به نظرم این درمانگرا یه جور فضولی خاصی هم دارن. البته کیه که بدش بیاد از جیک و پوک زندگی بقیه سر دربیاره. اما این هم یه جوری انجامش می‌‌ده که خوشم می‌آد! خوب بلده بره زیر زبونم. گفتم: «فکرم مشغوله. همش نگرانم. نمی‌دونم چی می‌شه.» خندید و بهم گفت: «عزیزم هیچ کی نمی‌دونه بعدش چی می‌شه.»

خلاصه از زندگی و کار و بارم پرسید. من هم بهش گفتم. جوابم داد: «عزیزم، چقدر خوب...» این عزیزم گفتنش یه جوری رو اعصابمه. اما خب گمونم بهش عادت می‌کنم دیگه. می‌دونم الان داری پیش خودت می‌گی چرا اینا رو زودتر برات نگفتم. مثلن اون موقع که ناهار یواشکی رفتیم اون کافِه‌هِ که نزدیک باشگاه بود. چی بود اسمش؟ همونی که می‌گفتی خلوته. وای چه ساندویچای خوشمزه‌ای داشت! چه دسته‌گل قشنگی هم آوردی! یادته گل‌هاش چه رنگی بودن؟ من که البته یادمه... آخی... حیف که نشد بیارمشون خونه. آره یادم نرفته که گفتی یه چیزی هست و ازم خواستی بگم برات. خب مطمئن نبودم. فکر هم نمی‌کردم خیلی مهم باشه که چند وقتیه می‌رم پیش درمانگر. حتا آقای ﻫ هم نمی‌دونه. نگفتم بهش، اما تو شاید حدس می‌زدی. نمی‌دونم. شاید از این که بهت می‌گفتم گاهی فکرامو می‌نویسم، احساساتم رو. آرومم می‌کنه. بالاخره این نوشتنا شاید جزو درمانی چیزی باشن. بذار یه اعترافی بکنم همین‌جا. بعضی نوشته‌هام رو پاک نکردم. رمز هم دارن. نترس آقای ﻫ پیداشون نمی‌کنه.

آره دیگه. تا حالا که حوصله‌ات سر نرفته؟ هر چی به ذهنم می‌آد رو می‌نویسم. دیگه بعضی جاها قاتی‌پاتی می‌شه. گل‌پنبه رفته رو مبل دراز کشیده. راستی، مدتیه دارم یه کتاب رایانه‌ساز می‌خونم. از همین‌ها که برات قصه‌ای رو که می‌خوای می‌نویسن. شخصیت اصلیش رو گذاشتم گل‌پنبه. قصه‌اش خیلی بامزه شده. حتا آقای ﻫ هم که زورکی گاهی لبخند می‌زنه، با بعضی قسمت‌هاش شده که قه‌قاه بخنده. حالا یه نسخه‌اش رو برات می‌فرستم. البته می‌دونم که گفته بودی، خیلی کتاب نمی‌خونی...

یادم افتاد به اون سفر آخری که رفتیم. دوستت می‌گفت: «دیگه زمونه‌ای شده که رایانه‌‌‌ خیلی بهتر قصه می‌گه تا آدما!» کاملن موافقم باهاش. بیچاره، چقدر پشت سرش هم حرف زدیم... یادته چقدر هیجان‌زده شده بود؟! وای... چقدر هم حس مهم بودن می‌کرد که برای رد گم کردن خواسته بودی همراهمون بیاد! شاید از سن و سالش بود... من هم همقد اون بودم شاید این‌طوری ذوق و هیجان داشتم... وروجک چه زبون تیزی هم داشت. هی می‌گفت:‌ «چه سفر کاری‌ای!»

ولی عجب منظره‌‌ای داشت هتلش. دریاچه به اون قشنگی ندیده بودم. یادته شبش چی بهت گفتم؟ شاید تو یادت نباشه، ‌اما من جوابت رو خوب یادمه: «دوس داشتن دلیل نمی‌خواد!» حالا هم باز می‌پرسم: «حتا با هشت سال اختلاف سن؟» اون شب که مست بودی و شاید هم می‌خواستی دلبری کنی، اما هنوزم مطمئنی جوابت همینه؟ نمی‌دونم. فکرم مشغوله. دیگه هر کی یه جوره. تو هم شاید این‌طوری هستی که از زن‌های بزرگ‌تر از خودت خوشت می‌آد. ولی راستش رو بگم بهت. اون شب کلی ذوق کردم وقتی که گفتی هر مانعی رو سر راهمون باشه برمی‌داری. داشتم سر به سرت می‌ذاشتم وقتی که پرسیدم: «با آقای ﻫ چه کار کنیم پس؟» حالا واقعن پا می‌داد تو دریاچه غرقش می‌کردی؟ یا نمی‌دونم به قول خودت یه جا خِفْتِش می‌کردی و با سنگ می‌کوفتی به سرش؟‌ دیگه الان به نظرم این حرف‌ها خیلی ترسناکه!‌ خیلی!

وقتی از جریانمون به درمانگرم گفتم، منتظر بودم صورتش تغییر بکنه. نمی‌دونم تعجبی، لبخندی، خجالتی، چیزی. اما هیچ‌کدوم. فقط ازم پرسید: «چند وقته؟» گفتم: «یه سالی می‌شه، روحیاتمون به هم نزدیکه.» این هم گفتم که نمی‌دونم آقای ﻫ فهمیده یا نه. پرسید چرا، که جوابش دادم: «خیلی توداره. گاهی وقت‌ها نمی‌فهمم تو سرش چی می‌گذره.» بعد درمانگره پرسید در موردش با تو حرفی می‌زنم؟ گفتم: «خیلی نه. به شوخی یا جدی اسمش رو خلاصه کردیم به آقای ﻫ..» دیگه بازش نکردم که حس خوبی نداشتم از بردن اسم کاملش تو حرفامون. انگار اسمش بیاد همون‌جا حاضر می‌شه و بِر و بِر تماشامون می‌کنه. راستی این هم گفتم به مشاور که یه بار ازم خواستی عکس آقای ﻫ رو نشونت بدم. البته هنوز نمی‌دونم چرا فکر می‌کنی چشم‌های آقای ﻫ، شبیه چشم‌های برادر بزرگت هستن...

از کارم هم پرسید دیگه. درمانگرا قانونن باید رازدار باشن. واسه همین بهش گفتم. چشماش درشت شدن! نفهمیدم از ترسش بود یا تعجب یا چی. پرسید: «واقعن تو شرکت «تاگْ‌آفرین» کار می‌کنی؟» خندیدم: «با اجازتون بله!» حالا حدس بزن چی شد! همون موقع گل‌پنبه هم پرید کنارم و هاپ‌ هاپ کرد. دیگه نتونستم جلوی خودم رو بگیرم. گفتم: «این خانم سگه هم از اولین محصولات شرکتمونه. البته ایشون نمونه‌ی بنیادی بودن. یه همسان ازشون ساخته شده که برابر اصله و پیش یکی از همکارامه!» دیگه نگفتم اون همکاره تویی. نمی‌دونم شاید هم حدس می‌زد. ساکت بود. گفتم الان لابد کلی سوال می‌کنه که همه‌ی حیوون‌ها رو همسان‌سازی می‌کنین؟ یا این‌که به کیا خدمات ارائه می‌دید؟ یا نمی‌دونم از همین سوالا دیگه. راستش دلم می‌خواست براش بگم و کلی بازاریابی کنم. اما همین‌جور ساکت بود. اومدم یه چیزی بگم، که یه دفعه از ناکجا پرسید: «آدم هم همسان‌سازی می‌کنین؟» راستش این یکی رو جا خوردم. گفتم یعنی می‌دونه؟ یادمه بهم گفته بودی بعضی سهام‌دارهای شرکت خبر دارن. گفتم نکنه خودش سهام‌داره و می‌خواد یه‌دستی بزنه. دیگه نفهمیدم چرا گفتم آره. البته اطلاعات خاصی ندادم. فقط گفتم: «به صورت آزمایشی و محدود انجام دادیم و هویت مشتری‌هامون هم محفوظه.» اینم اضافه کردم که همه‌ی این‌ها قانونی‌ان و فقط برا این بهش گفتم که قرار این بوده که من چیزی رو ازش مخفی نکنم.

‌ درمانگره یه بار ازم پرسید: «چرا؟» یادم افتاد به اولین باری که با هم رفتیم بیرون. چقدر هم کت سورمه‌ای بهت می‌اومد! تا یادم نرفته بگم که دیگه الان یه کم نخ‌نما شده... یه نوشو بخر... اومدم مثل تو بگم که دوس داشتن دلیل نمی‌خواد، بعد گفتم شاید بشه علتی پیدا کرد براش. جالبه که تو هیچ‌وقت این سوالو از من نپرسیدی. نمی‌دونم جوابم چقدر برات جالب باشه، اما به درمانگرم گفتم که: «حس خوبی داشتم. یه هیجان خاصی که احساس جوون بودن بِهِم می‌داد. این که هنوز خواستنی‌ام ...» آره دیگه. همینا.

درمانگره ولی خیلی سر وقت می‌آد. به خنده می‌گه از لحظه‌ای که تصویرش رو نمایشگرم پیدا می‌شه، هزینه‌ رو حساب می‌کنه. خیلی هم رنگ‌رنگی لباس می‌پوشه: لیمویی، صورتیِ چرک، بِژ و کلی رنگ‌ دیگه. خانم خوش‌سلیقه‌ایه. از هم جالب‌تر اینه که گاهی یه تابلوی نقاشی هم پشت سرشه. نپرسیدم واقعیه یا مجازی. اما فضولیم گل کرده بود. گفتم: «چقدر ابر خاکستری!» اشاره‌ام رو زود گرفت: «تابلو رو می‌گی؟» با سر جوابش دادم که بله. گفت: «خیلی قدیمیه، اسمش اولین سوگواریه.» ادامه هم داد که برای مُراجع قبلیش نقاشی رو گذاشته که درگیر سوگواری بوده و یادش رفته وقت قرارش با من بَرِش داره.

بعدش دوباره حرفمون کشید به آقای ﻫ و کتابی که می‌خوند و حرفی که زده بود بهم. این دفعه، مشاور نگفت که در موردش با آقای ﻫ صحبت کنم... گمونم یادش بود ناراحت می‌شم... حالا جالبه که اون هم داستان رو می‌دونست... گفت ماجرای آدم و حوا و بچه‌هاشون بودن.... گفتم اسم آدم و حوا رو شنیده بودم، اما اسم بچه‌هاشون رو نه... نمی‌دونم چرا آقای ﻫ این‌ها رو برام نگفت... شاید اون هم نمی‌دونست... خلاصه مشاور بیشتر برام توضیح داد. گفتم: چه ترسناک! بعدش هم نمی‌دونم چرا شوخیم گرفت: «حالا به آدم و حوا چه توصیه‌ای می‌کردی برا سوگواریشون؟» سریع جوابم داد: «توصیه‌ای ندارم براشون، اما اون بچه‌ی قاتل رو می‌فرستادم دوره‌ی مدیریت خشم!» من هم کوتاه نیومدم: «به نظرت من هم مدیریت خشم لازم دارم؟» بلند خندید: «نه عزیزم!» بعد تندی گفت: «نکنه تو هم دلت می‌خواد زنی باشی که مردها سرت جنگشون می‌شه؟» «عزیزم» گفتنش باز حرصم رو دراُورد. این دفعه نه خیلی زیاد. به روی خودم نیُوُردم.

ازم پرسید: «خب چه کار می‌خوای ‌بکنی آخرش؟» گفتم: «خیلی فکرم درگیره. از یکیشون می‌ترسم، دلم برا اون یکی هم می‌سوزه. نمی‌دونم آقای ﻫ خبر داره یا نه. شاید هم می‌دونه و به روی خودش نمی‌آره.» اصلن می‌گم حالا یه کاری خوب یا بد شد دیگه. چرا حالا برنگردیم سر زندگیمون؟ راستش به درمانگر هم گفتم. دیگه رابطمون برا من اون هیجان اول‌ها رو نداره. دست خودم نیس. امیدوارم این حال منو درک کنی.

خب ببین من خیلی فکر کردم به رابطمون. اوقات خیلی خوبی رو با هم گذروندیم. نمی‌دونم. فکرم خیلی مشغوله. اضطراب دارم. راستش ازت می‌ترسم. آره شروعش از همون کنار دریاچه بود. این‌که گفتی برای رسیدن به من هر کاری می‌کنی، حتا کشتن آقای ﻫ.. اما همش این نیس. اصلن شاید شوخی کرده بودی. می‌دونی، اضطرابم بیشتر هم شد. اون روزی که دیدم ناراحت شدی از اون مشتریه که می‌خواست خشونتِ همسانشو کمتر کنه!‌ ناراحتیت خیلی ترسناک بود. اون حرفات هم همین‌طور؛ که گفتی همچین کاری مثل اخته کردن می‌مونه، این‌که میل به خشونت و حتا کشتن لازمه؛ نباید از بِینِش برد.

آره اون سوالی که ازش فرار می‌کردم رو آخرش درمانگرم پرسید. شاید انتظار داشتم زودتر بپرسه. شاید هم منتظر بود خودم بهش اشاره کنم. همین تازگی‌ها هم بود گمونم. شاید تنها جلسه‌ای بود که دیر کرد. وقتی هم اومد موهاش مرتب نبود. اما لبخندش بود هنوز. خانم بانمکیه کلن. پرسید: «احساس گناه هم داری؟» به نظرت چی باید بهش می‌گفتم؟ خواستم بپرسم خودش تجربه‌اش رو داشته؟ اصلن الآن تو رابطه با کسیه؟ بعد گفتم اصلن به من چه مربوطه. آره. نمی‌خواستم فِک کنه فضولم. اما از اون مهم‌تر نمی‌خواستم فک کنه حالا که دارم خصوصی‌ترین احساساتم رو بهش می‌گم ازش توقع دارم که اون هم همین‌کار رو بکنه. آره. نمی‌دونم چرا. اما بدم می‌آد از این جور کارها دیگه. چیه اسمش؟ تاجر مسلکی؟ آره. خلاصه بهش راستش رو گفتم، که احساس گناه نداشتم اولش. همش هیجان و خوشحالی بود. اما بعدِ مدتی نمی‌دونم چرا احساس گناه کردم. سعی کردم بی‌خیالش بشم. اما الان که به خودم نگاه می‌کنم، شدت و تلخیش خیلی زیاده. همون موقع هم گل‌پنبه پرید رو صندلی و پُشت دستم رو لیسید. درمانگره هم دیدش. خندیدم:‌ «این همه تو فن‌آوری اومدیم جلو، اما آخرش ما آدم‌‌ها جنسمون هیچ فرقی نکرده. همونیم که همیشه بودیم. حتا جنس این سگ‌ها هم پیشرفت کرده...»

راستی یه چیزی. یادت می‌آد یه بار ازم پرسیدی که دوس دارم از خودم همسان بسازم؟ یادمه که گفتی کاِرت رو تو تاگ‌آفرین خیلی دوس داری، اما شخصن دلت نمی‌خواد همسان از خودت بسازی. به نظرم این دلیل خوبی نیس که چون می‌خوای همیشه تَک بمونی پس همسانِت رو نمی‌سازی. وقتی خودتو قبول داری و کلی ویژگی خوب هم داری، چرا نباید وجودت رو با همسآن‌هات تکثیر کنی؟ به نظرم این کارِ خیلی قشنگیه. راستش من تصمیم گرفتم این کار رو انجام بدم.

ببین از دستم عصبانی نشو. چاره‌ی دیگه‌ای نداشتم. از رو دست دکتر «ن» روند کار رو دیده بودم. این که چطور زیر اون دستگاه بزرگه اطلاعات مشتری رو استخراج می‌کرد و ازش نطفه می‌ساخت. بعدش هم که اون نطفه رو می‌ذاشت تو گریزانه و بقیه‌ی کارها خودکار انجام می‌شد. خب دیگه. همین‌ها رو خودم انجام دادم. کمک هم گرفتم البته... دیگه سعی کردم بخش‌هایی از اطلاعات همسان رو پاک کنم، اون‌جاها که مربوط می‌شد به رابطه‌ی من و آقای ﻫ.. یه کم هم کمر رو باریک‌تر و باسن رو بزرگ‌تر کردم تا دیگه بشه همونی که می‌خوای.

آره همینا. حالا دیگه کم‌کم راه بیفتم و نامه رو بذارم رو میزت. یه بهونه هم برای آقای ﻫ جور می‌کنم... اولش خواستم رنگ نامه رو از همین سفیدْ معمولیا بذارم،‌ بعد گفتم شاید فکر کنی نامه‌ کاریه و دیر بخونیش و حتا نخونیش. واسه همین رنگش رو گذاشتم همون رنگ لباسم که خوشت اومده بود. این‌طوری دیگه محاله نامه‌ام رو نخونی! یک بسته هم از اون شکلاتا می‌گیرم که دوس داری، همون کَم‌شِکَرا. گمونم صبح وقتی این نامه رو می‌خونی همسانم دیگه آماده باشه. برش دار و بذارش سرِ کارْ جایِ من. خود خودمه! خیلی هم بهتر. خیالت هم راحت. این بخش از فکر و احساسم رو هم حذف کردم از همسان؛ همین‌هایی که کشیده شدن به این تصمیم و نامه. اگر هم به هر دلیلی همسان رو نخواستی، طوری بهش بگو که دلش خیلی نشکنه، چون طراحیش جوریه که به صورت پیش‌فرض دوستت داره. نمی‌دونم... خلاصه اگر خیلی به دلت نبود، شاید تو هم به این تصمیم برسی که براش یه همسان از خودت بسازی... منم که با آقای ﻫ راه خودم رو می‌رم. این‌جوری لازم هم نمی‌شه آقای ﻫ رو خِفت کنی یا با سنگ بکوبی تو سرش! آره دیگه، یکی مثل من برای ما، و هممون هم راضیِ راضی!

«مَلی و میروِیس»

**عالیه عطایی**

***تو چگونه یاری باشی***

***که اندرونِ رگ و پی و سر یار را***

***چون کف دست ندانی***

***"مقالات شمس/ شمس الدین محمد تبریزی"***

برقکار بود. برقِ سنگین، اما در ایران کارش شده بود که به سر و جان حیوانات برق وصل می‌کرد تا بجهند، بپرند، بدوند و نمایش بدهند. به قد و اندازه‌های جهان نان شریفی نمی‌خورد که سر به جان جاندارها می‌کرد اما به قاعده‌ی افغانی و ایرانی بالاخره کاری می‌کرد که کار بود و دزدی هم نبود. اهل دعوا نبود، لاغر بود و ریزنقش اما نه آنقدر که بشود آنجور لت و کوبش کرد که ترقوه‌اش به در شود. ترقوه‌اش را شیر در یک حمله به در کرده بود که این هم افتخار داشت هم خجلت.

آدمِ سیرک بود، درست‌ترش آدمِ نمایش، اما خوبی شغلش این بود که کسی او را نمی‌دید و در پس و پشت صحنه می‌چرید. آن شب هم نمایشگر حلقه‌ی آتش را با نوار اتصالی که به سقف داشت پایین کشید و نزدیک زمین نگه داشت و میرویس دو دسته‌ی شوکر برقی را به پشت رآن‌های شیر چسباند. چند ثانیه‌ی کوتاه طول کشید تا حیوانِ لش ِپیر مانند شیری چالاک و جوان روی صحنه پرید و با جستی بلند از داخل حلقه‌ی آتش رد شد و تماشاچیان هورای بلندی کشیدند. شیر کمی سست از سمت چپ سن نمایش سیرک بیرون رفت.

میرویس خودش را از بالابلندی ایوان سیرک، جایی که هر شب می‌ایستاد و حرکت شیر را تماشا می‌کرد دوان دوان به پشت صحنه رساند و دهنه‌ی شیر بی‌قرار را گرفت و به سمت خروجی سالن برد. شیر اول ممانعت ‌کرد و میرویس هووووی رسایی گفت و ضربه‌ای با دست به کفلش ‌زد که انگار "آدم باش، حیوان" و بعد شیر رام شده را همراه ‌کرد. خروجی سالن سوله‌ی موقتی بود که گروه سیرک پرتغالی‌ها پیش‌ساخته‌اش را با خودشان از کشورشان آورده بودند. طول سوله شاید صد متر بود و بعد وارد محوطه خاکی می‌شدند که قفس شیر را با فاصله از چادر در محوطه خاکی و بازِ باغ وحش، دور از باغ و دیگر حیوانات ساخته بودند. شیر همانطور که کشان‌کشان می‌آمد، بی‌قراری می‌کرد وگاهی نعره‌ای می‌کشید اما عجیب نبود؛ این قاعده شده بود عادت هر شبش که بعد گرفتن شوک برقی تا چند ساعت بی‌تاب شود و طول بکشد تا در حصار خانه‌ی موقت فلزی‌اش قرار بگیرد. میرویس قبل‌تر آدم عذاب وجدان نبود، اما همین روزها نمی‌دانست چه مرگش شده، شیر که عربده می‌کشید چیزی مثل پیه بز در دلش می‌لرزید. دل رحم شده بود یا بی‌رحم الله اعلم!

شش ماه از بازگشت میرویس به ایران می‌گذشت. همان دمِ رسیدن آشنایی قدیمی که میرویس هیچوقت سگ حسابش نکرده بود دست‌گیرش شد و او را در سیرک سیار تهران به کار گرفت. اولش نگهبان بود اما یک ماه قبل که مدیر سیرک جمع کرد و برنامه‌ی اجرا در کیش را ریخت آمدند پی‌اش که حالا که روز وشبش را همان‌جا می‌‌گذراند غذابر انواع حیوانات دست‌آموز سیرک باشد. هربار هم میرویس دود سیگارش را مارپیچ بیرون می‌دمید و جواب رد می‌داد و تاکید می‌کرد فقط همراه گروه می‌آید، تا آن روز نه گه حیوان جمع کرده بود نه برای هیچ پرنده و چرنده‌ای آب و دانه ریخته بود. همین‌طوری هم ایران آمدن و ماندنش ناپلئونی بود و نمی‌خواست توی چشم باشد. تا اینکه یک روز به اصرار همان آشنا وارد سوله‌ی حیوانات سیرک شد و شیر در قفس را دید. ابهت حیوان به وجدش آورد. فکری که هنوز نمی‌دانست چیست مثل بخاری که با یک ها روی شیشه می‌نشیند و زود می‌پرد، از سرش گذشت و قبول کرد. بی‌پروایی‌اش در پذیرش شغل نامعمول ربطی به خُلق افغانی‌اش نداشت. میرویس از جهنم جسته بود و آمده بود تا کاری ناتمام را تمام کند و با دیدن شیر شمایل نامعلوم نقشه‌ای توی سرش بسته شد. او، دستیار مهندس مصوت، بزرگترین مهندس برق سنگین تهران، بعد مرگ مصوت در کابل جانش را به دربرده بود به ایران که باز هم جانش در خطر بود اما دلخواهش بود که کار را تمام کند. مصوت مثل همه‌ی ایرانی‌ها در سفر برای خودش یادداشت می‌نوشت و امروزِ روز یادداشت‌هایش شده بود تنها داشته‌ی قابل اعتنای میرویس که بتواند ادعاهاش را ثابت کند. دفترچه‌ی شخصی مهندس را سرنوشت برایش گذاشته بود، وقتی ماموران کنسولگری ایران در خانه‌شان ریختند و لپ‌تاپ و موبایل و وسایل شخصی مصوت را بردند، دفترچه جامانده بود. احتمالا به این دلیل که پارچه افغانی رویش کشیده بود و در شان خودشان و مهندسشان نمی‌دیدند. یا هرچه، بالاخره دفترچه مانده بود و چی بهتر از همزبانی! مصوت به زبان او نوشته بود و میرویس در روزهای آوارگی آنقدر یادداشت‌ها را خوانده بود که برش شده بود.

*سه‌شنبه/۲۱ آذر/ ۱۳۹۶*

*از دیشب که رسیدیم سرمای سختی خوردم، کابل ده درجه از تهران سردتر است و سیستم گرمایشی این خانه هم بدکار می‌کند و هنوز بخاری نفتی دارند آنهم در این محله که نامش وزیراکبرخان است و میرویس می‌گوید اعیان نشین است. جوشانده محلی خریده که بوی خوبی می‌دهد اما خودش سرحال نیست. نمی‌دانم چه مرگش شده از لحظه‌ای که وارد آسمان افغانستان شدیم مدام حرف از پاکستان می‌زند. مردم افغانستان پاکستان را بزرگترین دشمن خودشان می‌دانند یا لااقل جلوی یک ایرانی اینطور وانمود می‌کنند. ماجرای خط مرزی دیوروند که الان حوصله نوشتنش را ندارم، اما قطعا ما برای استفاده از آب‌های قندهار و هلمند به توافق پاکستان نیاز داریم. هرچه هست به نظر من پاکستان هم برای این‌ها مثل تقدیر پذیرفته شده است این بچه هم هر چقدر در ایران بوده باز هم همان افغانی متعصب است. امشب گفت کابل باید بسوزد که اسلام آباد آرام باشد. یادم نیست قبلا از این حرفا زده باشد. به تو زده؟ به هر حال روی دیگری از ماجراست. فکر کنم این‌ها هم ما را بیشتر از خودشان دوست دارند. امیدوارم زودتر بتوانم به مبلغ مناقصه برسم و با دست پر برگردم. پیش پرداخت اولیه را با پرواز فردا صبح کابل به تهران برایت می‌فرستم. فعلا خسته‌ام دوباره بیشتر می‌نویسم . کابل نوشتنی زیاد دارد.*

*قربانت/ مگسِ تو*

به نظر میرویس کابل هرگز نوشتنی نداشت مگر اینکه توریستی دلش بخواهد در خرابه‌های جنگش بچرد که آنهم به جهنم وقتی همه جای آن شهر جهنم او شده. کارفرمای او -مهندس مصوت- مگسِ ملیحه بود که قرار بود همان شب، بعد یک سال که از مرگ بیخودی مهندس می‌گذشت به کیش بیاید. میرویس مثل هر مرد افغان دیگری باور داشت که گناه را اگر زنی مرتکب شده باشد مجازات نابخشودنی دارد و زن هم زن است دیگر و ایرانی، افغان ندارد. میرویس همان‌جور که شیر را می‌کشید زیر لبی فحاشی ملیحه را می‌کرد.

در شب شرجی جزیره شیر را به قفس که رساند دو دستِ گاو متعفن که سهم خوراک شبآن‌هاش بود را از انبار بغل قفس برداشت. هربار سعی می‌کرد از کرم‌های توی گوشت چشم بدزدد ولی آن شب دستش را در لاشه کرد تا جاندارهای ریز و سفید را در گوشت مرده پیدا کند. زیر انگشتش که وول خوردند خیالش انگار آسوده شد که سرجایشان هستند. میرویس به نظر خودش در تعفن بود و هیچ‌کس جز او نمی‌توانست چنین رنجی را درک کند. سالها در پایتخت ایران، تهران، آقایی کرده بود و حالا روزگارش شده بود گذران در سیرک.

بعدِ سقوط طالبان بود که میرویس سرکارگر مهندس شد. ایران درس می‌خواند و بعد از مصاحبه نظر مهندس را جلب کرد. محل کارشان شرکت برقی در بالاهای خیابان ولیعصر تهران بود. آن موقع ملیحه پزشکی می‌خواند و قرار بود با مهندس عروسی کند. میرویس بعضی روزها ماشین مهندس را برمی‌داشت و به دستورش ملیحه را می‌رساند تا دانشگاه. نه اینکه راننده‌اش باشد، امین‌اش بود و ملیحه انگار گنج مهندس بود. حق هم داشت. ملیحه زیبا و باهوش بود و بیست سال جوانتر از مهندس، به چشم مهندس، میرویس آدمی باجنم بود اما ملیحه او را دوست می‌دید و بسیار از کشورش می‌پرسید اما او کشورش را چندان به خاطر نداشت در خردی به ایران آمده بودند. اما سعی می‌کرد خودش را آدمی وابسته به وطن نمایش بدهد. احتمالا خلأای شخصی از چیزی که نمی‌فهمیدش اما بازی‌اش می‌کرد. یکباری که مهندس و ملیحه در سفر هند بودند ملیحه برایش زنگ زد و گفت افغآن‌های هند همه قصد برگشت دارند و دیگر کشورش کشور می‌شود. برایش از تجمع مهاجرین افغان در هند عکس گرفت و با ذوق تشویقش ‌کرد که برگردد خآن‌هاش و همین شد شروع رابطه‌ای نزدیک‌تر و درد ودل‌های طولانی‌تر. ملیحه در جواب دلتنگی‌هاش برای وطنش همیشه می‌گفت برگردد اما او قصد برگشت نداشت در سالهای مهاجرت مادرش در بهشت زهرای تهران خاک شده بود و دوخواهرش به اقوام‌شان در پاکستان شوهر کرده بودند. کسی را نداشت که برگردد تا مهندس مناقصه برق‌کشی سد پنجشیر را برنده شد. مناقصه‌ای بزرگ که بین چند کشور منطقه برگزار شد و بدست آوردنش امتیاز کمی نبود. نه فقط برای مهندس که برای ایران هم امتیازات زیادی داشت و قرارداد ارزی قابل توجهی بین دو کشور بسته شد که اگر طبق همان قرارداد یک دهم مبلغ مناقصه به شرکت پیمانکار می‌رسید تا آخر عمر روزگارشان ساخته بود. ایران تحریم ارزی بود و افغآن‌ها قرار بود پول را به دلار نقد پرداخت کنند. افغانستانی که تازه از جنگ در آمده بود و پول آمریکایی‌ها و اروپایی‌ها را در ازای دادن باقی آزادی‌اش در اختیار داشت برای آبادی‌اش از پول مضایقه نمی‌کرد اما با مرگ ناگهانی مهندس تمام این اقبال بادآورده به هوا رفت.

مهندس مرده بود و دولت افغانستان و دولت ایران و طالب قهری و حتی قومدان محلی سهم‌شان را از دلارها می‌خواستند. سهمی که هیچش دست میرویس نبود. همه از پولی حرف می‌زدند که گرفته شده و پروژه معلق مانده و با مرگ مهندس لابد میرویس خبر داشت که پولها کجاست. شکنجه شده بود و بارها طالب‌های پنجشیری تهدیدش کرده بودند که آدم ایران است. آواره کوه و بیابان شده بود و در بدبختی و تهدید و نداری در این یکساله چرخیده بود بلکه بتواند برای خودش نجاتی بیاید. مهندس با مرگش فقط خودش غیب نشده بود بلکه همه‌ی زندگی را هم از او گرفته بود و او در خلال یادداشت‌هایش فهمیده بود که پول‌ها دست ملیحه است که بی صدا در عیش خودش در تهران خوش است.

مهندس نوشته بود:

*یک شنبه/* *۳ دی/۱۳۹۶*

*دیدی نفسم که بالاخره شورای امنیت سازمان ملل قطعنامه نهایی علیه ایران داد؟ بالاخره کاری که نباید می‌شد، شد. حالا همه‌ی نیروگاهها تعلیق می‌شود و اووووه...فکر کن ما نتوانیم این جنگ آب را در کابل ببریم؟ مردم حرف مفت زیاد می‌زنند اما بدترین اتفاق در راه است مگر اینکه بتوانیم از آب افغانستان به برق برسیم. نمی‌دانم چرا باید فکر می‌کردیم حساب اروپایی‌ها از آمریکایی‌ها جداست؟ سگ زرد برادر شغال است و بس. این مردم هم سر وکله زدن باهاشان ساده نیست. به نظر خود دولت افغانستان هم جان این‌ها از سگ‌ بی‌ارزش‌تر است تا ما که بماند. بعضی کارهای این پسرک را که نگاه می‌کنم با خودم فکر می‌کنم جدا مرگ و زندگی‌ این بی‌چشم و روها چه اهمیتی دارد؟ راستش مردمی هستند که می‌خواهیم براشان سد بسازیم و باز لگد می‌زنند. واقعا نوشتنش هم حوصله سربر است. کفتر من این آخرین پروژه در افغانستان خواهد بود و اگر از دست این جماعت جان به در ببرم قطعا باقیش تویی و تویی و تو.*

*مگسِ تو*

مهندس رفته بود در پنجشیر پل بسازد. کی باور می‌کرد خودش بمیرد؟ اصلا کدام ایرانی باور می‌کرد کسی در افغانستان خودش بمیرد؟ تا وقتی در افغانستان بود دقیق نمی‌دانست چی به سرش آمده، انگار هنوز عاشق ملیحه بود گیریم عاشقی عصبانی اما عاشقش بود آنقدر که دلش می‌خواست برود سراغش و مجبورش کند معذرت خواهی کند و باز به نیشش بکشد و بعد که لذتش را برد به التماس بپرسد این چه کاری بوده که کرده؟ اصلا چطور دلش آمده با او که چنین عاشقش است بازی راه بیندازد؟ تمام خیانت‌هاش به درک! چرا اینجور اطلاعات فروشی کرده؟ چرا همه حرف‌هاشان را به مهندس لو داده؟ اصلا این‌ها به کنار چرا به عشقبازی‌‌اش با پیرمرد ادامه داده؟ ملیحه هم جواب می‌داد بخاطر پول وگرنه دوستش نداشته و او باز ضجه بزند که بد کرده و باز تکرار و تکرار گناه. اما از وقتی که فهمید بعد مرگ مهندس دلارها هم غیب شد و او ماند و جواب دولت دیگر نتوانست با خطاها یا به تعبیر خودش گناهان ملیحه کنار بیاید. مهندس مرده بود و ثروت عظیمی به باد رفته بود و او هم گرفتار. دیگر عشق چه اهمیتی داشت وقتی او بیچاره رها شده بود؟ برای آدمهایی شبیه مهندس با پول می‌شد همه چیز را داشت و برای او فقط عشق بود که ملیحه را مجاب می‌کرد زیرجلکی و دور از چشم مهندس با او باشد. میرویس خودش را در عشقی انداخته بود که جز قلبش چیزی برای قمار نداشت و ملیحه بیشتر از تصور او طماع و دروغگو بود.

شیر یکی از لاشه‌ دست‌ها را پیش کشید، بو کرد و بعد دندآن‌هایش را در گوشت فرو کرد. نمی‌دانست این حیوان این‌قدر مردار متعفن دوست دارد. از سرش می‌گذشت که شیر اگر شیر افغان باشد هزار سال گوشت مرده نمی‌خورد این شیر خارجی‌ها مثل خودشان نجاست‌کار هستند. از این مزخرفات معمولا در سرش داشت و خوش خوشانش می‌شد اما آن دم خوشش نیامد. نفرتی از شیر هم در خودش حس می‌کرد. نزدیک بهش روی زمین نشست و موبایلش را بالا و پایین کرد ببیند ملیحه پیغامی داده یا نه آخرینش مال ظهر بود که شکلک قلب سبز فرستاده بود و گفته بود در راه فرودگاه است. ملیحه هیچوقت عادت نداشت چیز زیادی در چت بنویسد و زود همه حرف‌ها را سرهم می‌کرد جز چت‌هاش با مصوت که تمامش شعر بود و آهنگ.

صدای همهمه تماشاچیان تورهای بهاره‌ی کیش هم تمام شده بود و انگار همه‌شان رفته بودند. با صدای خرد شدن استخوانی زیر دندان شیر سرش را از موبایل بلند کرد و هیبت فروریخته‌ی شیر را نگاه کرد. شبیه پدر کلانش بود قبل مرگ، به زور آورده بودندش ایران تا دکتری ببیندش بلکه چند صباح بیشتر زنده بماند و او از فست‌فودی سر کوچه برایش مرغ سوخاری خریده بود و پیرمرد با چند تا دندان به جا مانده در دهانش مرغ را می‌جوید و می‌گفت عجب مزه‌ای! پیرمرد یک ‌روز صبح در گه خودش مرده بود، آنقدر نجس که نیم‌خیز شده بود سر رختخوابش و بعد چرخیده بود و سرش درگه فرو رفته مرده بود. وقتی زنگ زده بودند آمبولانس بیاید هیچ کس حاضر نمی‌شد کثافت‌ها را از رویش پاک کند و ماموران بهشت زهرا کلی تف و لعن نثار خودشان و افغانستان کرده بودند. شیر هر شب در همان وضعیت جانقربان می‌رفت و سر به گه نمی‌مرد و او هم تف و لعنش را نثار توریست‌های کیش و ایرانی‌های احمقی می‌کرد که بابت دیدن این توده‌ی متعفن پول می‌دادند. همان دم ملیحه پیغام داد:

*میرویس، میری، میرویس... تا ده دقیقه‌ی دیگه می‌رسم. (شکلک بوسه)*

ملیحه را از مهندس گرفته بود مثل خیلی چیزهای دیگر که از صدقه‌سر مهندس داشت و به همان مهندس هم باخته بودش. از ترس و بدبختی نه ماه بعد مرگ مهندس در افغانستان دوید تا ثابت کند هیچ پولی ندارد. او را افغان می‌دانستند و اما چون از ایران آمده بود امین نمی‌دانستندش. بارها این چیزها را برای مصوت توضیح داده بود اما برای ایرانی‌ها افغان افغان بود و فرقی نداشت کجا باشد. مهندس معمولا بادی به صورتش می‌انداخت و می‌گفت: «عجب طویله‌ای است این افغانستان» و از سر میرویس رد می‌شد که به ایران بهشت‌تان در، اما گپی نمی‌زد. رییس‌اش بود و هرچه داشت از او داشت اما بعد مرگش که در سفارت ایران بازجویی شده بود کلی دهان دره‌گی کرد که ایران نکبت، پیشکش همان ایرانی‌ها و حالش از هر چیز ایران به هم می‌خورد اما وقتی دید که هیچ راهی برای نجات در افغانستان ندارد و مجبور به فرار است کجا را داشت برود جز ایران که بابت سالها اقامتش کارت تردد داشت؟ ایران و باز تهران. تهرانی که سالها با مهندس رفاقت و شراکت کرده بود اما دیگر تکنسین برق شرکت معروف مهندس نبود ، این‌بار افغانِ اسیر سیرکی سیار در ایران بود.

دستش را به گرده‌ی لرزان از برق شیر کشید، عضله زیر دستش را منقبض کرد و بیشتر لرزید. حیوان بدبختی بود اما از او وضعش بهتر بود. لااقل سر پیری یک غلطی می‌کرد و سرپناهی داشت در حد همان قفس. او چه داشت؟ اصلا به پیری می‌رسید؟

همین‌که تا اینجایش را زنده رسیده بود یعنی باز شانس داشت. بالاخره آدمی که زندگی‌اش به مرگ‌های احمقانه وصل است قطعا به شانس‌های ابلهانه هم راهی دارد.

در جواب ملیحه شکلک بوسه فرستاد. خدا می‌دانست که او هیچ میلی نداشت جز اینکه جان ملیحه را بستاند تا بوسه که بماند اما فکر کرد به قاعده‌ی دروغگویی خودش دروغ بگوید. در این مدت آمدنش به ایران هم با همین روش ملیحه را مجاب کرده بود که هرچی بعد مرگ مهندس گفته و آزارش داده از سر جعل و بیچارگی بوده و هنوز عاشقش است. میرویس فکر می‌کرد وقتی که یادداشتها و دست‌خط مهندس را رو کند آنوقت دیگر چه دفاعی از خودش دارد؟ مهندس نوشته بود:

*شنبه/* *۲۱ بهمن/* *۱۳۹۶*

*آمودریا حقیقتا ثروت بزرگی برای افغانستان است اما چرا این مردم اینقدر بیچاره‌اند؟ برق قطع و نفت و گاز هم نیست. چوب و هیزم هم خیلی گران! تاجیک‌ها با استفاده از شیب تند و خشاب نیروگاه بزرگ آبی روی رود جیحون ساختند، آمریکایی‌ها هم دارند همآن‌جا پل می‌سازند و اگر ما در پنجشیر موفق به تولید برق شویم قدم مهمی برداشتیم وخدا هم از ما راضی خواهد بود. سرما سرما سرما... باور کن دستهام یخ بسته و نمی‌تونم طولانی‌تر بنویسم فقط اینکه دلم برایت تنگ است زیبای من. امیدوارم زودتر به نتیجه برسیم و یک سفر برگردم تهران. حال میرویس را پرسیده بودی که فقط می‌شود گفت در ایران آدم خوشحال‌تری بود. اما من به اندازه تو به حضورش مشکوک نیستم. مردم اینجا همه‌شان عجیب و غریبند و بیچاره. میرویس هم اینجا شبیه همه‌ی بیچاره‌هاست خیلی دلم می‌خواهد یکبار به تو بگویم از توجه‌ات به پسرک بدم می‌آید اما نگرانم نارحتت کنم و از من دور شوی اما بی شک بدون حضورش زبان پنجشیری‌ها را نمی‌فهمیدم. باید مفصل بنویسم که چه خبر است اما مثل همه شب‌های بدون تو یخ بسته و خسته‌ام. می‌بوسمت.*

*مگس تو*

به چشم میرویس این مگس، زن ناشناخته‌ای بود که او و مهندس هر دو را به دام خودش کشانده بود و از وقتی رفیقش روانه قبرستان شده بود با خیال راحت با پول‌های مانده از پروژه پنجشیر خوش می‌گذراند. او باید یک‌جایی کار ناتمام با ملیحه را تمام می‌کرد. کجا بهتر ازاینجا! نامردی که همه چیز را به چنگ آورده بود و دوسربازی کرده بود و او تازه همان دم مردن مهندس فهمیده بود. دقیقا همان روز که جنازه مهندس دراز به دراز افتاده بود در خانه‌ی سرپل کابل و نفسش بالا نمی‌آمد. از در سرسرا که درآمد دیدش که به پوزه به زمین افتاده برش گرداند که از حالت چشمش فهمید تمام کرده، کم مرده ندیده بود. موبایلش کنارش افتاده بود لابد در راه مستراح هم برای ملیحه پیغام می‌فرستاد. دست بی‌جانش را بلند کرد و با انگشت شصتش رمز موبایلش را باز کرد. دقیقا نمی‌دانست چرا اما شاید در سرش بود سر از آخرین قرار و مدارهاش با دو والی پنجشیر در بیاورد اما پیغام ملیحه را خوانده بود که:

«به این بچه افغانی اعتماد نکن خره.»

این جمله را ملیحه نوشته بود. عشق او. ملیحه‌ای که دو ساعت قبلش ازتهران برایش زنگ زده بود و قربان صدقه‌اش رفته بود و خواسته بود هرجور شده زودتر پروژه را جمع کند و خودش را با پول‌ها به او برساند. مهندس دراز به دراز افتاده بود سرسرای حویلی و او موبایل به دست از پیغام ملیحه شوک عالم به سرش آوار شده بود. او در موبایل مهندس دنبال هرچه می‌گشت جز ملیحه. به خیال خر ساده‌اش آن‌ها دیگر با هم ارتباطی نداشتند، حتی وقتی مهندس سرش گرم می‌شد و دودی می‌گرفت و شروع می‌کرد به بد و بیراه گفتن‌ به ملیحه که بالاخره پولش را بالا می‌کشد و جانش را می‌خورد، مطمئن می‌شد که رابطه‌‌ عاطفه‌ای ندارند و همه چیز طبق نقشه است. بدتر از پیغام ملیحه، جواب مهندس بود که گفته بود:

«مگسم، بدون تو زنده نمی‌مونم، هرکار می‌کنی فقط باش تا برسم تهران.»

و ملیحه که باز گفته بود:

«اون بچه افغانی رو همون‌جا رد کن بره دردسر جونت می‌شه.»

و مصوت برایش گفته بود که می‌کند و صبور باشد و به موی سپیدش اعتماد کند. ملیحه توانسته بود آنقدر بازی‌اش دهد که او برایش از خیلی کارها بکند. بخاطر ملیحه او جانش را دست گرفته بود و افتاده بود در معامله با طالب‌های پنجشیری که بتواند مجابشان کند با ایرانی‌ها قرار بگذارند. بخاطر ملیحه او شب‌های طولانی کابل را کشیک داده بود تا لوله‌های انتقال آب از مرز زمینی برسد و مصوت در خواب باشد و او لوله‌ها را به آدم‌هاش برساند. و بعد مرگش می‌فهمید که تمام آن شب‌ها مصوت خوب می‌دانسته او چه می‌کند و خودش را به خواب می‌زده تا میرویس این خطرات را بکند. ملیحه با جای بوسه‌های او بر قلبش چه کرده بود؟ با رویاهای دو نفره‌شان؟ با چند نفر رویا ساخته بود؟

یادداشتهای دفترچه مهندس تیری زهرآلود بود، بارها دردناک‌تر از عکس‌های برهنه ملیحه که در گوشیش بود. او هر یادداشتی را که می‌خواند آتش به کباره‌اش می‌افتاد و بیشتر به اندازه حماقتش پی می‌برد. ملیحه چه داشت در برابر این دفترچه بگوید؟

*سه‌شنبه/* *۲۳ اسفند/۱۳۹۶*

*امشب در ایران چهارشنبه سوری است و کابل خبری نیست و انگار گرد مرگ پاشیده شده ومن دلم در ایران است. قناری من، واقعا بدون تو چطور این مدت گذشت؟ اینکه گفتی گریه می‌کنی اذیتم می‌کند. گریه نکن! به این فکر کن که پول این مناقصه هر دومان را به هرجای دنیا که بخواهیم می‌رساند. دیشب فکر می‌کردم کاش اینجا بودی اما باز به گرم گرفتنت با این پسرک که فکر کردم از فکرم بیزار شدم. می‌دانی که می‌دانم این‌ها تمامش برای رسیدن به نقشه‌مان است. اما عشقش به تورا که می‌بینم به هم می‌ریزم. از کجا بدانم او تورا لمس نکرده؟ می‌شود بعضی وقت‌ها که عمدا فحشت می‌دهم تا ببینم چه می‌کند حالش خوش می‌شود... آه ملی، ملی جانم. نمی‌خواهم از این چیزها بنویسم که تمامش ناراحتی است. همه این فکرها از این است که هنوز هم فکر می‌کنم تو از سر من زیاد بودی. من پیرمرد را چه به تو! حس تحقیر آمیزی دارم. بگذریم. مردم افغانستان چهارشنبه سوری را نمی‌شناسند همانطور که خیلی آداب ایران کهن را نمی‌شناسند. فکر می‌کنم بدبختی جنگ اینطورشان کرده. هر چه هست این مردم اگر پسرک و پاچه‌لیسی‌اش نباشد حتی با من حرف نمی‌زنند. طرف معامله‌مان در پنجشیر پشتو زبان است و انگلیسی حرف می‌زنیم. وقت‌هایی که با میرویس پشتو حرف می‌زند نگران می‌شوم که نکند تو راست بگویی و این پسر هنوز قابل اعتماد نباشد. بگذریم. این فکر و خیالات از سوز سرما و جهنم دود کنده‌ها به سرم افتاده. کاشکی رنگ موهات را عوض کنی. گفتم قشنگه اما قشنگ نیست. سیاه موی من باش.*

*مگس تو*

میرویس چه می‌توانست بکند با این حجم از نزدیکی که برای او به دروغ دوری نشان داده بود! عشق می‌توانست همانقدر که جان‌ساز باشد نفرت‌ساز شود و میرویس به همین حال از لحظه‌ای که شیر را دید خیالش گرفت که ملیحه را طعمه‌اش خواهد کرد.

تمام این یک ماه را در کیش نقشه کشید، نفرتش را مهار کرد، به جان حیوان ولتاژی بالاتر از حد مجازش داد تا به خیالش درنده‌تر و دیوانه‌ترش کند. هر شب در قفس نشست و خنج کشیدن شیر را به فلز کف قفس نگاه کرد و تصاویر انتقامش را تماشا کرد و بعد جنازه‌ای را که به دریا خواهد سپرد.

میرویس حیوان عاشقی بود که فرقش با این حیوان خارجی فقط در این بود که او برق دهنده بود و دیگری برق گیرنده. شب‌های طولانی سیرک با دست کوبیدن تماشاچیان و شیری که مدام لرزاننده‌تر و خطرناک‌تر می‌شد و بی‌شک که اهالی سیرک همینکه می‌دیدند نقشش را خوب بازی می‌کند راضی بودند. اما به دست آوردن دوباره ملیحه بعد جنگ و جدل‌های کابل ساده نبود. ملیحه که همان موقع مورد تهاجم و نفرت میرویس قرار گرفته بود، گفته بود حالا که باور ندارد همه کار کرده برای نقشه‌شان، برای همیشه ترکش می‌کند و کرد. اهمیتی نداشت، دیگر عشق نجات‌بخش نبود. عشق هیچ نبود وقتی او مانده بود و بدهکاری‌هایی که نمی‌دانست کجاست.

میرویس شیر را داشت و قلبی از دست رفته، خطایی که نمی‌توانست ببخشد و روزها و شب‌های طولانی از رنجی که تمامش بازی خوردن بود. به ایران که رسید تصمیمش را گرفت. در نقش عاشق دلخسته فرو رفت تا ملیحه را به دام بیندازد. اولش هیچ امید نداشت ملیحه دروغش را باور کند که لحظه‌ی مرگ، دویست سکه‌ی طلای روسی توی گاوصندوق مهندس بوده و چون می‌دانسته گیر طالب‌ها می‌افتد همان‌ روز مخفی کرده. آنقدر تمام جزئیات را چید و به کمک دوستانش در کابل عکس و سند و مدرک ساخت و برای ملیحه ایمیل کرد و آنقدر ابراز تمایل کرد بروند زیر یک سقف باهم زندگی کنند تا بالاخره ملیحه جواب داد و تمارض کرد ایمیل‌هایش را تا آن‌ موقع ندیده بوده و این شماره تلفن جدیدش است. ملیحه آدم معامله بود و این را ثابت کرده بود و چی می‌توانست بیشتر از طمع سکه و دلار راضی‌اش کند. در اولین تماس میرویس منتظر بود ملیحه از شنیدن صدایش پس بیفتد اما دختر جوری گفت نامرد نامرد کجا بودی؟ که انگار عاشقی دارد برای معشوقش دلبری می‌کند. باز دروغ می‌گفت با این فرق که حالا دستش برای میرویس رو بود. عشق همیشه بازی ملیحه بود برای داشتن چیزی، چیزی بیشتر از عشق و برای میرویس تا قبل این روزگار عشق همه چیز بود. خودش را مهار کرد و مثل قبل ملی صدایش زد اما هیچ حسی از اینکه سال‌ها عاشق این زن بوده نداشت و نفرتی عمیق‌تر جانش را پر کرد. در همان اولین مکالمه خوش داشت ملیحه را به چنگال‌های شیر بسپرد و به چشمش ببیند چطور شکمش را می‌درد و روده اش را به دندان می‌گیرد. دندآن‌هاش در سینه‌های کوچک و گرد ملیحه فرو می‌رود و قفسه سینه‌اش زیر فشار فک شیر شکسته می‌شود و خون است که تمام بدنش را می‌گیرد. در التهاب دمای بهاری جزیره مدام این تصویر را مرور کرده بود، عرق ریخته بود و نمی‌دانست از سر گرماست یا لذت انتقام است که وجودش گر گرفته است. بارها مرور کرده بود که ملیحه التماس می کند بخشیده شود و میرویس تا جان آخرش نخواهد بخشید. مرور این نفرت کمکش می‌کرد جانش آرام بگیرد. مرگی شاید آیینی یا نمادین یا مرگی به دست حیوان که اگر یک در هزار نمی‌توانست فرار هم کند دریا او را از گیر قانون رها می‌کرد.

برای همین در این مدت تور کیش تلاش کرده بود نقش مربی حیوان را درست ایفا کند. اول آنقدر شب‌ها مخفیانه بهش گوشت خورانده بود و با شلاق شرطی‌ش کرده بود که شیر پیر اهلی‌اش شده بود. ایده‌ی شوکر برقی هم مال خودش بود. مدیر سیرک هم که می‌دید شیر آفتاب لب بام‌شان به روزهای اوجش برگشته از تیماردارش راضی بودند. میرویس از پس کارش بر آمده بود.

آن شب هم ولتاژ کمتری به شیر داد تا سرحال‌تر باشد. هرچند شیر مثل هر شبش تعادل نداشت و او نگذاشته بود باقی اهالی تیم بفهمند که شیر بعد برق چه بدحال می‌شود. میرویس به پشتش دست زد و از خیسی بدنش دستش را پس کشید. شیر یک پایش را بلند کرد و ناگهان تعادلش را از دست داد و با تمام وزن روی زمین افتاد، هرچهار دست و پاش می‌‌لرزید. از سر میرویس گذشت که گند زده، شیر نباید از سبوعیت می‌افتاد. با عجله دهنه‌ی قلاده‌ی حیوان را محکم کشید اما شیر تکان نخورد. با شلاقی که گوشه قفس داشت چند بار روی زمین کوبید شیر حتی نا نداشت سرش را بالا و پایین کند. بعد از لرزش پاها، تنه‌ی قطور و گوشتی شیر هم به وضوح ‌لرزید و عین لاشه‌ای گوشت زمین‌گیر شد.

همانقدر که کسی باور نکرده بود مهندس خودش در کابل مرده باشد کسی هم باور نمی‌کرد شیر در قفس بی‌دلیل نفله شود. شیرجفت پاهاش مثل پای کبک شده بود ولق می‌خورد و لگد لاجانی به زمین می‌زد. میرویس انگار آدمی را بغل کند دو زانو روی زمین نشست و بغلش گرفت. تابحال اینقدر به حیوان نزدیک نشده بود بوی زیر گردن و سینه‌اش عجیب بود. شبیه یونجه‌های تازه افغانستان، شبیه بوی دره، بوی شکارگاه، بوی پنجشیر و تنباکوی محلی... شبیه بویی که از دورها می‌شناخت. شیر گردنش را بالا برد و میرویس عقب کشید. شیر بلند شد اما سه قدم راه رفت داخل قفس و همانجور لرزان باز افتاد. میرویس از این شب‌ها زیاد دیده بود و می‌دانست ته کار باید باز برقش بدهد. همانطور که به شیر محتضر زل زده بود پیغام بعدی ملیحه رسید که دم در ورودی است. طعمه‌ی زیبایش با پای خودش به قتلگاه رسیده بود. او که روزها و شب‌ها ملیحه را از جانش خوانده بود و آرزوی داشتنش را داشت حالا می‌رفت تا جانش را بگیرد. آن‌چه ملیحه به اعتمادش کرده بود کل جماعت طالب با افغانستان نکرده بودند. چطور با دیدن آن پیغام‌ها و معاشقه‌های قبلش باور می‌کرد بازی نخورده؟ در نظر میرویس ملیحه هم پول را برده بود و هم آبروی افغانستان را.

درست که او زنده بودن مهندس را خوش نداشت اما هیچ هم دلش نمی‌خواست برود در کابل، آنهم در پروژه پنجشیر بمیرد و خانواده‌اش عکسش را کنار احمدشاه مسعود قهرمان ملی افغآن‌ها بزنند انگار که مرد مبارزی مرده. به چشم خودش عکس‌های آگهی ترحیم را دیده بود که نوشته بودند "**قهرمانی دیگر در پنجشیر"**.

مهندس خودش مرده بود و هیچ ربطی به پنجشیر و مبارزه نداشت. هرباری که عکسی از مراسم‌ سالن‌های مختلف ایران که در سوگ مهندس برگزار کرده بودند می‌رسید باز در خودش می‌خزید انگار کسی به هر آنچه داشته و برایش از حرمت وطن مانده دهن کجی می‌کرد، انگار دنیا قرار بود حالیش کند بعد از مرگ هم به مرد ایرانی باخته.

شیر بی‌حال خرناس می‌کشید که رهایش کرد و سراغ ملیحه رفت که ورودی سیرک در تاکسی گرانقیمت سفیدی نشسته و سیگاری گیرانده بود. نیم‌رخش مثل همیشه زیبا بود بارها بهش گفته بود شبیه دختران بدخشان است به همان زیبایی و روشنی و از سر میرویس گذشت که لامصب هنوز هم هست. با دست اشاره کرد که جلوتر پارک کنند. خودش را آماده کرد اگرکسی را دیدند بگوید جانداری مریض دارند و دکتر از تهران آورده اما در محدوده چادر سیرک جز او معمولا کسی پیدا نمی‌شد و گشت نگهبانی شب هم همیشه تردد نمی‌کرد. ملیحه از جای دوری که ماشین پارک کرده بود، با طمانینه آمد. باد بهاری لای مانتوش را باز می‌کرد و دستش به تای مانتو بود اما ساق پاهای کشیده و لاغرش با شلوار تنگ چسبان روشن آنقدر نمایان بود که نشود پنهانش کرد. زیبا، موزون، دلبر.

رو در رو که شدند ملیحه خندید. مثل همیشه‌اش. همانطور با شیطنت و چابک اما زبان میرویس بند آمد که چه بگوید تا ملیحه گفت:

«چه گرمه!! خب بالاخره دیدمت! شیرت کو؟»

و بلند خندید. انگار نه انگار یک سال است هم را ندیده‌اند. در جواب لحن خندان و پرشیطنت ملیحه جواب داد:

«خرتر شدی، شیر که کبک نمی‌باشه زیر بغل بیاورم... بیا برویم داخل»

انبار باروت بود اما جوری کنار هم قدم زدند انگار سه سال قبل است و به هوای خرید کادوی تولد برای مصوت بیرون رفتند. چقدر سرخوش بودند. آن روز ملیحه قسم خورد فقط و فقط بابت پول نامزدِ مردی هم سن پدرش مانده، وقتی به مبلغی برسند که بشود زندگی‌شان را بسازند همه چیز تمام است و چند ماه قبل از پروژه‌ی پنجشیر گفته بود که دیگر ارتباطی نیست اما اصرار کرده بود او برود و پول خوب بگیرد. با اینکه عاشقش بود اما نمی‌شناختش و چیزی از کس و کار ملیحه نمی‌دانست. همین‌قدر گفته بود که قوم‌اش در شهرستانی زندگی می‌کنند و رهایش کردند. او هم از جایی‌که فهمیده بود ملیحه نظری سمتش دارد خبر خرابکاری‌های مهندس را می‌آورد تا ملیحه بهانه کند و دعوا راه بیندازد. هر دعوا یعنی یک شب می‌توانست به بهانه خوابگاه از خانه مصوت بیرون بزند و برود در زیر پله سی و پنج متری میرویس در ستارخان تا صبح با هم اوقات بگذرانند. آن روزها به نظرش جفت‌شان خطاکارانی بودند که داشتند سر مهندس را کلاه می‌گذاشتند. گاهی عذاب وجدان سراغش می‌آمد اما با خودش فکر می‌کرد مردک ایرانی با پولش توانسته ملیحه را به چنگ بیاورد و او هم که حق بخور و نمیر حمالی‌اش را می‌گیرد چه ایرادی دارد جیب یکی را خالی کنند که نصیبش از دنیا خیلی بیشتر از افغان و جنگ‌زده بودن او بود. این چیزها توجیهات آن روزهای خوشش با ملیحه بود که فکر می‌کرد رازی مشترک و عشقی محکم بین‌شان است. کنار ملیحه طوری راه رفت که کنار آشنای قدیمی. ملیحه هم هیچ حرفی نمی‌زد جوری که انگار بعد دو روز هم را دیده‌اند.

به قفس موقت شیر که رسیدند میرویس جلوتر رفت و با موبایل نورانداخت، شیر همانطور به پهلو افتاده بود. ملیحه تا دیدش گفت:

«واااااای تا بحال شیر ندیده بودم... این یه شیر واقعیه پسر»

میرویس که سعی می‌کرد از همان فاصله با صدا و بالا و پایین کردن نور شیر را هوشیار کند، گفت:

«شیر مال سیرک استش... ببین چه بی‌حال افتاده ... پنداری مرض گرفته»

ملیحه صورتش راجلو آورد و از فاصله‌ی نزدیکی نگاهش کرد. آنقدر نزدیک که وقتی دهانش را باز کرد ناخودآگاه دهان میرویس به حالت بوسه باز شد که خودش را جمع و جور کرد و گفت:

«عجب! که اینقدر محتاج کار و جا شدی که تا اینجا اومدی، سکه‌هات رو چکار کردی؟»

و بعد صورتش را برگرداند و زد زیر خنده. چراغ‌های تک و توکی که در محوطه‌‌ی پرت و خاکی روشن بودند نورشان از آسمان آن شب مهتابی هم کمتر بود. هوای بهاری کیش هم انگار چله‌ی تابستان تهران، انگار هوای جهنم، از هرم آتش انگار تمام جان میرویس گر گرفت.

یک‌سال بعدِ مرگ مهندس تحمل کرده بود تا جواب زمین و زمان را بدهد و ملیحه با پول‌ها خوش بگذارند. تحمل کرده بود و نگفته بود از خیانتش خبر دارد. چطور به عقل ناقص این دختر نرسیده بود نباید یک افغان را بازی بدهد؟ به گواه موبایل مهندس در تمام آن مدت آن‌ها با هم بودند. به گواه پیغام‌های عاشقانه و یادداشت‌ها. کاش فقط پیغام بود. آن عکس‌ها ... مهندس خواسته بود از پاهای بازش عکس بگیرد و او گرفته بود، خواسته بود مثل پورن استارها برهنه بنشیند روی صندلی و او نشسته بود. کاش آن‌ها را ندیده بود. یادآروی اینکه هرچقدر او با ملیحه انسانی رفتار کرده بود مهندس خواسته‌های منحرف داشته و باز هم براش پیغام می‌داده بیشتر خشمگینش می‌کرد. به ملیحه که شیر را وارسی می‌کرد نگاه کرد. صورتش انگار فارغ بود و سرخوش از تماشای شیر ... رو به ملیحه گفت:

«معلوم که به پول و جا محتاجم.... تو ولی خوب پولدار شدی. مهندس به حسابت پیسه می‌گذاشت و برایش بوس می‌فرستادی. چند دالر نصیبت شد آخرش؟»

ملیحه همچنان بی خیال گفت:

«زیادی باهوشی و می‌فهمی... بهتر که اون پدرسگ مرد. چی فکر کردی تو؟ الان موندم رو دست خودم؟ آره اون موقع پول گرفتم... اگه به فکر خودم نبودم الان مثل تو جاخواب نداشتم، گه شیر که سهله باید گه سگ جمع می‌کردم. قضیه سکه‌ها چیه؟»

میرویس بلند شد و رفت از پشت قفس بانکه‌ی ‌آبی آورد. در تاریکی آن‌ور قفس چشم‌های ملیحه را درخشان ‌دید که می‌خندد. یاد حرف مهندس شب آخر زندگیش افتاد که وقتی دم رازیانه‌ی کابلی گرفت و سرخوش ‌شد، گفت:

«میرویس همه چیز ملی به جهنم. چشمهاش! لامصب سگ نداره. هزار تا حیوون داره. نه؟»

آن شب برای لحظاتی واقعا شرمش گرفت از تمام شب و روزهایی که توانسته بود ملیحه را به خیال خودش عاشق کند تا برایش در خفای مهندس اشک بریزد و با چشم گریان سر از خآن‌هاش دربیاورد. بارها فکرکرده بود اگر مهندس روزی از رابطه‌شان بفهمد چی به روزش می‌آورد؟ و به خودش جواب داده بود که پای عشقش می‌ایستد. مگر آدم چی دارد غیر از خودش؟ آن روزها چنان عاشق ملیحه بود که ملیحه خودش بود یا خودش ملیحه. هر باری که ملیحه به آغوشش می‌خزید خودش را مدیون طالبان می‌دانست که فراری‌شان داده بودند به خاک ایران و توانسته بود چنین عشقی و چنین زنی را تجربه کند. اما این‌ها تمامش مال قبل از مرگ مهندس بود وقتی مردان طالب پنجشیری داغ بر کبره‌اش گذاشته بود که بگو "تو در ایران چه زیر سر داری؟" دیگر هیچ چیز در ایران نداشت جز گورستان عشق.

با بانکه‌ی آب از جلوی چشم‌های ملیحه گذشت و رفت سمت شیر. دستش را در آب زد و کشید به پشت یال کم پشت‌اش. اینکار را همیشه برای تیمار می‌کرد و شیر خوشش می آمد اما آن شب فقط تکانی کوچک به دمش داد. ملیحه که از بیرون تماشا می‌کرد، گفت:

«واقعا اینکارو دوست داری یا نقشه‌ای تو سرته؟ من که کارای شما افغانیا رو باور نمی‌کنم ... تو محض رضای خدا تو این گرما نیستی.»

میرویس بی‌تاب و لرزان از کلمات ملیحه بود. یک‌سال در جانش نفرت ریخته بود اما باز آن طنین لعنتی صدایش می‌توانست بلرزاندش که لرزاند اما به خوش نهیب زد و مثل همه‌ی ماه‌های گذشته عکس برهنه‌اش را در قاب موبایل مهندس از ذهنش گذراند و گفت:

«بیا از نزدیک سیلش کن. برایش از تو بسیار گفته‌ام... شناس درمی‌آیید»

وقتی پاهای ملیحه را درکنارش ایستاده دید، سرش را بالا برد و به چهره متعجبش نگاه کرد. باز همان برق چشم‌ها و همان حالتی که او را مجنون می‌کرد در خودش داشت. انگار چند ثانیه عشق برای میرویس در رفت و آمد می‌شد. در این مدت فکر می‌کرد محال است دوباره بخواهدش اما همان لحظه که از پایین صورت خوش‌فرم و چشم‌های براقش را دید فکر کرد کاش این بدبختی‌ها سرشان نیامده بود و ملیحه هنوز صاحب قلبش بود اما سایه‌ی شوم انتقام تیرگی جانش را رها نمی‌کرد. ملیحه کنارش نشست و بی توجه به او دستش را سمت بدن شیر برد و زیر لب به تکرار گفت:

«وای... وااای... واااااای....»

میرویس دستش را باز در آب ‌زد و کشید روی بدن حیوان که ملیحه انگار متوجه بدحالی شیر شده باشد گفت:

«برو زنگ بزن دامپزشک بیاد احمق! اینجا هم حتما کلنیک حیوانات داره ... این شیر اگه بمیره بیچاره‌ای. بی‌بی‌سی هم حتی می‌گه ایرانی‌ها شیر رو کشتن... بدنش سرده! نشونه‌ی خوبی نیست»

میرویس بانکه را از پشت سرش کشید و گذاشت بین خودشان و گفت:

‌‌«پرسان شدم، کیش داکتر سگ و گربه زیاد دارد. شیر کجا باشه؟»

انگار حرف دلش را زده باشد برای اولین بار در مدت ملاقاتشان خندید. ملیحه همانطور که با ترس دستش را به سمت شیر می‌برد، بی‌توجه به خنده او گفت:

«احمقی، احمقی دیگه. این بمیره یه حیوون مهم مرده و تو یه افغانی بیچاره‌ای که مثل سگ می‌ندازنت بیرون»

و منتظر جواب میرویس نماند وسرش را نزدیک‌ صورت شیر برد، گفت:

«ببین بد نفس می‌کشه معلوم نیست چی شده زنگ بزن به یکی... من نمی‌دونم شیر چطوری می‌میره اما آدما این‌طوری که بشن می‌میرن.»

میرویس چند پاش آب انداخت اطراف شیر انگار که بخواهد دورش را آب و جارو کند. احساس سرخوشی داشت. شاید از اینکه می‌دید ملیحه اینطور به حیوان واکنش داده یا از اینکه در این موقعیت گیرش انداخته بود. دقیقا درکی از حسش و کاری که می‌خواست بکند، نداشت. فقط زخم‌هاش باز شده بود و از لابه‌لای چرک‌های مغزش، لولیدن کرم‌های قلبش را احساس می‌کرد. ملیحه همچنان با فاصله از شیر ایستاده بود که میرویس عقب عقب از قفس خارج شد و بلافاصله در را پشتش قفل کرد و گفت:

«تو خوب سر از کار ما افغانی‌ها در می‌آوری... وگرنه اونجور ادای عاشقی نمی‌گرفتی تا رفیقت از پهلوی من افغانی‌ها را بجوره و قرارداد ببنده و تو جیبت را چاق کنی...»

ملیحه سر برگرداند و اول کمی مبهوت ماند و بعد انگار متوجه موقعیت شده باشد، فریاد کشید:

«احمق چه گهی می‌خوری؟! جیغ می‌کشما... در رو باز کن»

میرویس مست از عملی کردن نقشه‌اش خندید و گفت:

«به جهنم، صدایت به هیچ‌جا نمی‌رسد. شب فقط منم و ای حیوان. جیغ بکش تا جان بگیرد و جانت را بگیرد... بگو مهندست بیاید و درت بیاورد»

ملیحه به شیر که حالا پشت سرش بود نگاه کرد و با لحن التماس آمیزی گفت:

«چی می‌گی تو؟... احمقی دیگه! من همیشه دوستت داشتم»

"دوستت داشتم" جمله‌ی کمی نبود و آتشی بود بر جان میرویس که بازی همین "دوستت دارم" را خورده بود. از درون باز سوخت. شلاق را برداشت و دور قفس چرخید و شروع کرد به ضربه زدن به دیواره قفس. دور اول را آرام چرخید و دور دوم می‌دوید و شلاق را می‌کوباند. شیر که انگار متوجه شده بود اتفاقی در جریان است روی دو پای لرزانش ایستاد که ملیحه زد زیر گریه و وارفت و چسبید به دیواره‌ی قفس. شیر با دویدن میرویس سرش را ‌چرخاند و میرویس داد کشید:

«نام‌خدا پیر بچه‌گک، بلند شو و خوراکت را ببین... این یکی کرم دارد... بخورش... بدرش...»

جور چرخیدن و عرق ریختن میرویس هیچ طبیعی نبود. عرق می‌ریخت و نعره می‌کشید و صدای جیغ‌های ملیحه که از موقعیت ترسیده بود درعربده‌های میرویس گم بود. لحظه‌ای رو به صورت ترسیده ملیحه ایستاد وگفت:

«دروغ گفتی... به مرد افغانی دروغ گفتی.... هان؟ فهمیدی خودت؟»

ملیحه با دهانی لرزان گفت:

«دروغ چی؟ من عاشق تو بودم. بخدا بودم. نبودم؟... فکر کردی الان بخاطر سکه اومدم... من می‌دونم سکه‌ای نبوده اومدم ببینمت... دلم برات تنگ شده بود»

میرویس از ترسی که در جان ملیحه انداخته بود، کیف می‌کرد. با پای خودش آمده بود که تاوان رنج‌ها و زخم‌هایی که به نام عشق به او روا داشته بود را بدهد. از نفس افتاده ایستاد و گفت:

«دلتنگ مه؟ تا ای دم کجه بودی؟ سکه می‌خواهی چه کنی... دالرها... تو که پیسه‌ها را بردی، عکس‌های برهنه‌ات را فرستادی... عاشق او بودی... بدبختی سر مه چه بود؟»

شیر لرزان و عصبی از بدخوابی یا صدای ضربه‌های شلاق روی پا ایستاده بود و سرش را به خشم تکان داد. یال کم پشت و سیاهش به دو طرف ‌افتاد و لرزش بدنش بیشتر به چشم ‌آمد. از همان سمتی که بود خیز برداشت سمت میرویس و به بیرون قفس غرش کرد. میرویس منتظر بود بالاخره حیوانی را که هم گرسنه نگه داشته و هم برق به جانش زده به سوی طعمه‌اش خیز بردارد. ‌چرخید و باز شلاق را ‌کوباند. ملیحه همانطور که با گریه جیغ می‌کشید از دیدن حرکت ناگهانی شیر انگار شوک شده باشد، بریده بریده گفت:

«پول‌ها رو بهت میدم... در رو باز کن... گه خوردم... باشه پول‌ها پیش منه با هم برگردیم تهران بهت می‌دم...»

این چیزی نبود که میرویس نداند. دیگر چیزی برای از دست دادن نداشت و مانده بود تا شیر کارش را درست انجام دهد، شلاق را این‌بار خیس کرد و از لای نرده‌ها کوباند سمت بدن شیر. شیر به جستی -مثل همان وقتی که شوک می‌گرفت- بلند پرید. آنقدر بلند که دقیق ایستاد جلوی پای ملیحه. ملیحه پشتش را به شیر کرد و صورت یخ بسته‌اش را چسباند به میله‌های قفس، با صدایی که حالا از شدت گریه خش‌دار بود حرف‌های نامفهومی ‌زد. میرویس داد کشید:

«پیسه‌های پنجشیر دست تو است. خبر دارم ... خوردی ... خبر دارم ... با عشق مه چه کردی؟... فاحشه ... بیخی تمام شد، خلاص، خلاص... خیانتکارِ فاحشه...»

شیر پایین مانتوی ملیحه را به دندان گرفت که ملیحه صدای ضجه‌ای از دهانش خارج شد و سرش را به میله قفس کوبید. میرویس این خلق حیوان را می‌شناخت که از سر بازی است اما درآن لحظه خدا خدا کرد که ملیحه مانتو را بکشد تا اولین ضربه را از شیر بخورد اما ملیحه مثل مجسمه خشک شده بود و همانطور مبهوت چسبیده بود به میله‌ی قفس. میرویس دوباره شلاق را به زمین کوبید و شیر با غرشی مانتو را رها کرد و ملیحه به زمین افتاد. شیر به سمت دیگر قفس غرش می‌کرد و پا می‌کوبید. ملیحه با لاجان‌ترین حال آدم گفت:

«همه رو به دلار داد ... دلار ... با مسافر می‌فرستا... آخری رو نداد ... فهمید من و تو رو ... فهمید من بهش خیانت کردم ... فهمید ...»

ملیحه جملاتش را مثل اوراد پایانی جهان ادا می‌کرد. انگار در هاله‌ای از شکوه و ابهام به چیزی که همان خیانت بود اعتراف می‌کرد. خیانتی که حتی معلوم نبود به که شده، در حق که شده؟ ملیحه به میرویس؟ میرویس به مهندس؟ ملیحه به مهندس؟ مهندس به میرویس؟

ملیحه دیگر گریه نمی‌کرد و شبیه میت به شیر زل زده بود. شیر لگدی به بانکه زد و و پوزه‌اش را به آب ریخته‌ی روی زمین‌کشید. میرویس باز شلاق را سمت شیر کوباند اما سر بی‌جان حیوان در آب ریخته‌ی بین کثافت‌هاش می‌چرخید. هرچی بیشتر شلاق ‌زد شیر همان‌جور خمیده‌تر ‌شد. کلافه و مستاصل از بی حالی شیر فریاد کشید:

«کارت تمام است دختر. تمام. نعره کن. تمام»

شیر فرو رفته در گه خودش، کف قفس تکان نمی‌خورد. میرویس هم هر چه ‌کرد شیر تکان ‌نخورد ناگهان شبیه حیوان افسار پاره کرده‌ای از استیصال شروع کرد به زدن خودش. شلاق را تاب ‌داد بالای سرش، روی کمرش و کوباند توی صورتش. از درد خودش نعره ‌کشید و به ملیحه که مثل مرده‌ای از دست شده بود، ‌گفت:

«چه کردی ملی با مه؟ ... جانت را می‌ستانم ... مه اوغانم ... اوغان»

هیچ صدایی از ملیحه در نمی‌آمد که بگوید چه کرده. حتی نگاهش هم نمی‌کرد، چشمهاش بود و شیر که حالا دوباره در تلاش بود بایستد همین‌که ایستاد ملیحه به سمت دورترِ قفس دوید. شیر با قدم‌های لرزان مستقیم به سمتش رفت. ملیحه مستاصل نشست روی زمین و پاهاش را جمع‌تر کرد و سرش را پایین برد. انگار در لحظات آخر بودند و ملیحه‌ی بازنده در بازی خیانت، زمین را به حریف واگذار کرده بود. صورت میرویس با ضربات شلاق پر از خون شد و رد خون به دهانش رسید، از بین پلک‌های ملتهبش دید شیر میانه‌ی راه به تماشای ملیحه که حالا بی دفاع در خودش مچاله بود ایستاده. راه نمی‌رفت و باز داشت لش می‌کرد. میرویس که دید چنین حالی از شیر قصد دریدن دختر را نمی‌کند قفس را رها کرد و به سمت سالن سیرک دوید و دقیقه‌ای بعد با دستگاه شوکرش برگشت. دیگر عقلش به هیچ قد نمی‌داد جز اینکه لاشه‌ی حیوان را با برق زنده کند. باید کاری می‌کرد. شیر به زمین افتاده بود و دست و پاش با حرکات کم‌جانی به بالا و پایین می‌پرید. ملیحه چشمش به میرویس که افتاد انگارجان به در برده باشد، گفت:

«داره می‌میره.... داره جون میده ...»

تکآن‌های بدن شیر به سرش رسیده بود. با دستهای خون‌آلود چشمهاش را پاک کرد و سرش را به میله‌ی قفس چسباند. نفسش از دویدن بند آمد بود اما کوتاه نمی‌آمد. مگر نه اینکه مرد افغان بود! بانکه آب دیگری را برداشت و در قفس را باز کرد و دوید سمت شیر و کل آب را روی بدنش خالی کرد. شیر تکآن‌های شدیدی خورد. نمی‌فهمید دارد جان می‌دهد یا سرحال می‌آید؟ برق را بدهد یا ندهد؟ شلاق را که به نیفه‌ی شلوارش بسته بود ، بیرون کشید و دور دستش تاباند و شروع کرد به زدن لاشه‌ی حیوان. کوبید و عربده ‌کشید و قطرات آب از لابه‌لای موهای حیوان به هوا پرت شد. جسم لاجان شیر زیر ضربات شلاق میرویس تکآن‌های ریزی ‌خورد ولی انگار تمام شده بود. میرویس که در این مدت بارها تکه تکه شدن ملیحه را زیر چنگالهای شیر تصور کرده بود حالا بازنده ای بود که نمی‌فهمید از این درد چه کند.

وقتی مرگ مهندس را به ملیحه خبر داد، گفت رهایش کند و برود. نرفته بود و موبایل دستش آمده بود. دکتر که آوردند گفت سکته کرده، خود لامصبش سکته کرده. خانه را جوریدند و لپ تاپ و موبایل مهندس را هم بردند اما او عکس‌ها و چت‌های ملیحه را از گوشی پاک کرده بود. حتی یادداشت‌ها را هم پاک کرده بود، هرچند از روی همه‌شان عکس گرفته بود ولی نمی‌دانست برای که و چرا کرده؟ با همان کارش هم جان ملیحه را نجات داده بود و در موبایل مهندس ردی نبود که دولت ایران و دولت افغانستان و پنجشیری‌ها بتوانند رد پول‌ها را بزنند. انگار در همان موقعیت هم خواسته بود از آبروی عشقش حفاظت کند. او ملیحه را از همه جا پاک کرده بود جز قلب خودش که از حضور سنگین عشق سیاه بود و نمی‌توانست خلاص شود. او هیچوقت نمی‌توانست تصور کند خودش ملیحه را بکشد و شاید از همین بود که چنین به انتقام این حیوان دلخوش کرده بود و شیر پیر درست در همان شبی داشت می‌مرد که می‌بایست کار ناکرده‌ی او را تمام کند. نمی‌فهمید خشم است یا ناکامی؟ او توانسته بود زنی را مال خود کند، توانسته بود زورش را به زور مهندس بچرباند، توانسته بود تن جوانش را از پول پیرمرد خواستنی‌تر کند اما ملیحه با خیانتش او را گمراه کرده بود.

دو دسته شوکر را بر گرده‌ی شیر چسباند که تکان بی‌اثری خورد. از روی دسته شوکر ولتاژ را تا آخرین درجه بالا برد و دوباره و سه باره تکرار کرد. بی فایده بود. صدای خفیف زار زدن ملیحه می‌آمد با اینکه میرویس در را باز گذاشته بود هنوز در قفس بود اما تا میرویس سرش را برگرداند و چشم در چشم شدند، ملیحه از قفس بیرون دوید. مانع می‌شد و چه می‌کرد؟ چطور زنی که جانش بود را خودش می‌کشت؟ همانطورکه پشتش به شیر بود شوکر را به زمین انداخت. نشست کف قفس و دویدن ملیحه را تماشا کرد. زیبا بود و موزون. باد شرجی کنار دریا پشت مانتوی پاره‌ش را هوا می‌داد و پاهای کشیده‌اش انگار صد جفت پا‌ی اسب سرکش بودند که از میانه‌ی دره‌ی پنجشیر خودشان را به آب خروشان می‌انداختند و با صلابت نجات می‌دادند. حالا که ملیحه از قفس رفته بود انگار بویش مانده بود در کثافت شیر و عرق تن خودش. بوی ملیحه، بویی که بارها خواسته بود حبسش کند و بالاخره جایی بو را نشان بدهد و بگوید این بو مال اوست. ملیحه این‌بار واقعا در سیاهی گم شد و در سر میرویس آخرین یادداشت مهندس در شبی که فرداش مرد، مرور شد که فقط یک خط بود.

*۲۷ اسفند/ کابل/زمستان ۱۳۹۶*

*پشتو زبآن‌ها به زمستان می‌گویند ژمه. یادت بماند اگر روزی از میرویس بچه‌دار شدی اسمش را بگذاری ژمه.*

و دیگر ننوشته بود مگس تو. نمی‌دانست مهندس کی و از کجا فهمیده که بازی خورده؟ کی باور می‌کند کسی در افغانستان خودش بمیرد؟ کی سر درمی‌آورد از ترکیب کشنده‌ی دم‌کرده‌ی رازیانه‌ی کابلی و تنباکوی پنجشیری و شیرینی لوز با روغن چرس؟

میرویس کف قفس دراز به دراز به موازات لاشه‌ی شیر افتاد. ملیحه کامل از دیدش محو شد اما خیالش در سرش تاب بر‌داشت. خیال برگشتنش، حرف زدنش، خندیدنش، بدنش ... بدنش ... بدنش .... نیم‌خیز نشست بلکه ببیندش اما دیگر نبود. عشق توانسته بود تمام معادلات را به هم بزند و باز میرویس بازنده بود در برابر زنی که چنین فتحش کرده بود. هنوز چشم‌هاش به سیاهی مانده از ملیحه عادت نکرده بود که چنگال محکم شیر را روی بازویش حس کرد و به زمین افتاد. شیرخشمگین و عصبانی بالای سرش می‌لرزید و سرش را با غرشی دیوانه‌وار به چپ و راست تکان می‌داد. خیسی یالِ پیرش صورت میرویس را خیس کرد و در ثانیه‌ای دردی سوزناک از شکم تا میانه پایش کشیده شد. هنوز زنده بود که دید حجم حقیر گوشتی از مابین پاهاش لای دندآن‌های شیر مانده و خون است که شره می‌کند روی پایی که دیگر جای خودش نیست. باد از روی دریا گرم می‌وزید. گرم. گرم.

رفلکسولوژی

حمید مساح

صبحِ یکی از روزهای آفتابیِ بهاری ونکوور از خانه بیرون زده‌ام. خیال می‌کنم که از دست زمستان طولانی خلاص شده‌ام. تصور می‌کنم نفس گرفته زمین باز شده است. همه چیز زیبا به نظر می‌آید. هوا واقعاً دلپذیراست. نسیم خنکی گل برگ‌های گیلاس را به هر طرف پخش می‌کند. بوی بهار نارنج به مشامم می‌رسد، سرمست می‌شوم ...

لحظه‌ای بعد به خودم می‌آیم، ها ها اینجا؟ در ونکوور؟ درخت نارنج ؟ بوی بهار نارنج؟ اینجا که گل‌ها بو ندارند.

این خیال سرکشم دوباره افسار پاره کرده است. آن‌جا و اینجا هم که سرش نمی‌شود. آسمان پاک آبی با ابرهای پراکنده‌ی سفید سفید همراه با آفتاب درخشانی که پوست را می‌سوزاند، یک بار دیگر مرا به اردیبهشت شیراز برده‌اند. این روز زیبا باید نویدبخش بهاری دلنشین باشد، بر عکس اضطراب و دلشوره‌ای غریب وجودم را در بر می‌گیرد.

با فیزیوتراپ قرار ملاقات دارم. او، ناتوان از درمان درد کهنه پای چپم، ادامه کار جلسه‌های قبل را به دست مینامی دختر جوان ژاپنی تازه استخدام شده می‌سپارد. او را به عنوان متخصص رفلکسولوژی که آناتومیٍ بدن و بخصوص پاها را خوب می‌شناسد و دست‌های توانای معجزه‌گری دارد به من معرفی می‌کند. مینامی دختری است زیبا و ظریف با خنده‌ای ملیح.

فیزیوتراپ هفته قبل بعد از چند جلسه کار روی پاهایم، گفته بود: «بهتر است یک متخصص رفلکسولوژی روی پاهایت کار کند.» برای جلب اعتمادم، توضیح داده بود: «رفلکسولوژی یا بازتاب شناسی یک هنر درمانی باستانی است که مورد حمایت تحقیقات مدرن قرار گرفته و شامل اعمال فشار به مکان خاص مثلا روی پا، دست و گوش، که اعصاب محیطی دارند و به سیستم عصبی مرکزی متصل هستند می‌شود. با تحریک این مناطق به سیستم عصبی مرکزی ضربه وارد می‌شود که به ازبین بردن درد و کاهش استرس از طریق قدرت لمس کمک می‌کند.»

این بار هم با عجله سعی می‌کند اطلاعات اولیه را کامل‌تر کند و می‌گوید: «رفلکسولوژی بر این ایده استوار است که بدن را می‌توان به مناطق مختلفی تقسیم کرد. تصور کن پنج منطقه در هر طرف از بدنت وجود دارد که از کف هر پا شروع می‌شود و در ارتفاع بدن تا بالای سر ادامه می‌یابد. درگیر شدن یک منطقه خاص به دلیل فشار یا ضربه کنترل شده به پا سبب شفای بدن در کل آن منطقه می‌گردد.»

ادامه می‌دهد: «بهتر است که رفلکس در پا را یاد بگیری و اینکه کدام اندام‌ها و غده‌های بدنت در جریان کار امروز تحریک می‌شوند.»

تند وتند و یکریز حرف می‌زند و توضیح می‌دهد. حتی به من فرصت نمی‌دهد که بگویم از جلسه قبل که در باره رفلکسولوژی حرف زده‌ایم، کمی در این مورد مطالعه کرده‌ ام.

بالاخره طاقت نمی‌آورم و سؤالی را که تمام هفته ذهنم را در گیر کرده است می‌پرسم: «اگر این فشار بیش از حد باشد یا به جای غلطی وارد شود یا بد به کار گرفته شود چه بر سر اندام‌های مرتبط با آن می‌آید؟»

با تعجب نگاهم می‌کند. با تأکید چند باره که مینامی در کارش استاد است و روی پاها خیلی خوب کار می‌کند و دوره های مخصوص این کار را گذرانده است، از جواب دادن طفره می‌رود. سؤالم را به شکل دیگری مطرح می‌کنم: «اگر فشار یا ضربه بیش از حد باشد یا به جای اشتباهی وارد شود عوارضش و تأثیرش روی اندام‌های فوقانی قابل کنترل است؟» باز هم از جواب دادن طفره می‌رود و می‌گوید فردا کامل برایت توضیح می‌دهم وبا عجله می‌رود تا به مریض خودش برسد.

او که همسر دوستم است و با من هم کمی شوخی دارد در دهانه‌ی در مکث کوتاهی می‌کند، چشمکی می‌زند و با چشم و ابرو اشاره ای به همکار جوانش می‌کند، لبخند شیطنت‌آمیزی می‌زند، مرا به دست او می‌سپارد و می‌رود.

مینامی دختری است جوان با اندامی ظریف، قدی متوسط، پوستی به لطافت گلبرگ‌های گیلاس با لبخندی ملیح و دلنشین که به نظر می‌رسد در زندگی آزارش به مورچه‌ای هم نرسیده است. با اولین لمس کف پایم متوجه قدرت پنجه‌ها و مچ دستش می‌شوم و بی اختیار پا را پس می‌کشم. اضطرابم بیشتر می‌شود ولی خیلی زود مجبور می‌شوم که کار بلدی‌اش را باور کنم.

به دلیل بد استفاده کردن از کفی‌های جدید کفشم که دکتر بعد از قالب‌گیری پاها برایم درست کرده حسابی کف پاهایم درد گرفته است. دکتر گفته بود: «مدتی طول می‌کشد تا به آن‌ها عادت کنی. توصیه کرده بود که عجله نداشته باش و احتیاط کن و در یک هفته اول استفاده فقط روزی یک ساعت آن‌ها را بپوش. فکرم به هزار چیز کوچک و بزرگ مشغول شد. به هشدارها توجه نکردم و حالا دارم تاوان سختی را پس می‌دهم.

مینامی در همان حال که کف پاهایم را با انگشت‌های ورزیده‌اش ماساژ می‌دهد نقاط دیگر را تا زیر زانو با انگشتان لمس می‌کند. وقتی نقاط بین انگشت‌ها و قوس کف پا را ماساژ می‌دهد تأثیر و بازتابش را روی سر و گردنم حس می کنم. به خاطر این‌که نقاط حساس کف پایم را پیدا کرده است و بدنم را به عکس العمل مورد نظرش واداشته، لبخند رضایت آمیزی می‌زند. از اینکه کف پاهایم اینقدر حساس و قلقلکی هستند و با کوچکترین اشاره‌ای به قول او مثل بچه کوچولوها عکس‌العمل نشان می‌دهم، از خنده ریسه می‌رود و مرتب تکرار می‌کند قلقلکی قلقلکی. تحریک کف پاها دوباره مرا غرق خیال‌های دور و دراز می‌کند و آن اضطراب غریب تشدید می‌شود.

سعی می‌کنم خودم را کنترل کنم. لبخند سردی می‌زنم ومی‌گویم: آره درست فهمیدی از بچگی قلقلکی بوده‌ام. هرکسی خصوصیاتی دارد، بعضی‌ها کمتر قلقلکی هستند، بعضی‌ها مثل من بیشتر. بعضی کمتر زجر می‌کشند و بعضی بیشتر. بخصوص کف پاهایم ازدیگرجاهای بدنم حساسترند. می‌گوید سعی کنید چشم‌های‌تان را بسته نگه دارید، چشم‌های بسته آرامش بیشتری به شما می‌دهد.

ترجیح می‌دهم چشم‌هایم را نبندم. اضطرابم را بیشتر می‌کند. لمس کف پاهایم را ادامه می‌دهد. عصبی می‌شوم. ادامه می‌دهد. عاصی می‌شوم. می‌خواهم جیغ بکشم. نمی‌توانم. کسی جلو دهانم را گرفته است. ناله مانندی از حلقومم خارج می‌شود. نمی‌تواند جلو حرکت‌های شدید بدنم را که تخت را تکان می‌دهد، بگیرد. انگشتان قوی نازک و ظریفش را دور مچ پاهایم قفل می‌کند تا از تخت پایین نیفتم.

به دوران بچگی پرت می‌شوم. به خاطر می‌آورم که بچه‌ها دوره‌ام کرده اند و مرا قلقلک می‌دهند. مثل مار به خودم می‌پیچم، چشم‌هایم رابسته‌ام واز ته دل جیغ می‌کشم طوری که جگرم می‌خواهد از حلقم بیرون بیاید. آن‌ها از خنده روده بر می‌شوند، کف می‌زنند و هو می‌کشند، خوشحالند و مسخره ام می‌کنند. دست یکی‌شان اتفاقی به گودیِ کف پایم می‌خورد و متوجه حساسیتم می‌شوند تا اشکم در نمی‌آید دست از سرم بر نمی‌دارند. ومن با خودم فکر می‌کنم: «نامردها، چند تا به یکی؟»

با سؤال‌های پشت‌ سر همِ مینامی که می‌پرسد: «آقا آقا حالتان خوب است؟ چی گفتید؟ متوجه نشدم» به خودم می‌آیم. مستأصل است. کمی دستپاچه شده ولی سعی می‌کند با خوشرویی لبخند بزند. با لبخندی متقابل اما نه به شیرینی لبخند او و گفتن چند جمله‌ای خیالش را کمی راحت می‌کنم.

کارش را که عقب افتاده با مهارت و سرعت ادامه می‌دهد. روی کف پاها حدفاصل انگشت‌ها و قوس کف پا کار می‌کند. با تمرکز او روی آن بخش کوچک از کف پا و بازتابش روی کل بدن کم‌کم، درکم از رفلکس‌ها بیشتر و بیشتر می‌شود. چشمانم را بسته‌ام. توصیه‌اش به بستن چشم‌ها البته برای من یکی کارساز نیست.

کابوس به سراغم می‌آید. هول برم می‌دارد. مثل بچه گنجشکی گرفتار شروع به لرزیدن می‌کنم. نکند که صدای تاپ تاپ قلبم را بشنود. سعی می‌کنم پاهایم را آزاد کنم. نمی‌توانم. انگشتان قوی‌اش هنوز دور مچ پاهایم حلقه زده اند. ترس همه وجودم را در بر می‌گیرد.

نیمه‌های شبی دراز است. بعد از چند روز متوالی بازجویی روی تخت فلزی بازداشتگاه به پشت با چشم‌هایِ بسته با چشم‌بند افتاده‌ام. نوارهای فلزی تخت در پشتم فرو می‌روند و آزارم می‌دهند. بازجو پاهایم را در دو حلقه‌ی فلزی که لبه‌های تیزی دارند و در گوشت پشت پاها فرو می‌روند به پایین تخت قفل کرده است. همکارش دست‌هایم را با دو بند چرمی که به مچ دست‌ها بسته شده‌اند تا حد ممکن به بالا می‌کشد و به بالای تخت می‌بندد تا زیادی تقلا نکنم، عضلات اطراف قفسه سینه‌ام کش می‌آیند. چشم‌های بسته و بی‌خبری از محیط اطراف آزارم می‌دهند. چشم‌بندها حتی وقتی بازجو با گرفتن آستین دستم در راهروها می‌دوانیدم روی چشم‌هایم بودند. دو سه باری بی‌اختیار سکندری می‌خورم **و** باعث مضحکه و شادی او و همکارانش که در راهرو تردد می‌کنند می‌شوم.

انگشت‌های مینامی کمی می‌لغزند و ناخواسته، گودی کف پایم را لمس می‌کنند، مورمورم می‌شود. تمام بدنم مثل بیماری که شوک الکتریکی به بدنش وصل شده است موج‌وار از روی تخت بلند می‌شود وبا شدت هرچه تمام‌تر به تخت برخورد می‌کند. به شکلی که نزدیک است از تخت پایین بیفتم. احساس می‌کنم بند بند تنم دارد از هم جدا می‌شود. مینامی هاج و واج با جیغ خفیفی دوباره انگشت های قوی‌اش را دور مچ پاهایم قفل می کند و سعی می‌کند تا مانع افتادنم از تخت شود.

تشنه‌ام. گلویم خشک شده است. صدایی زوزه مانند از گلویم در می‌آید. دست‌های ظریف و مهربان مینامی قد می‌کشند، دراز می‌شوند و درست تا زیرسقف بالا می‌روند. مثل شلاقی که در نوکش جسم سنگین ساچمه مانندی جاسازی شده است برکف پای قلقلکی من درست در حد فاصل بین قوس کف پا و انگشت‌ها فرود می‌آید. شلاق را با چشم بسته نمی‌بینم ولی حرکت آن را با زوزه‌ای که از زیر سقف شروع می‌شود حس می‌کنم. بازتاب آن، رعشه تمام بدنم و جیغ وحشتناکی است که رئیس مینامی را هم سراسیمه به اطاق می‌کشاند. برای آرام کردن من آمده، دست هایم را می‌گیرد، نمی توانم آرام بگیرم.

تمام هیکل پنجاه وچهار کیلویی‌ام با اولین ضربه از تخت جدا می‌شود و به عقب پرت می‌شود. پشت پاهایم به حلقه فلزی برخورد می‌کند و زخم می‌شوند. حلقه‌ها در گوشت پشت پاهایم فرو می‌روند. نوک سنگین ساچمه مانند شلاق که نمی‌توانم ببینم چرمی یا فلزی است باعث می‌شود شلاق به دور پایم بپیچد و زیر زانویم را زخم کند. رفلکس درد به آنی در هر پنج ناحیه دو طرف بدنم از نوک انگشتان پا تا فرق سرم منتشر می‌شود. گر میگیرم.

فریاد و دشنام و دست انداختن بازجو و همکارش جای خود را به فریادهای نگران مینامی و رئیسش که به کمک او آمده است می‌دهد. تقلا می‌کنم روی تخت بنشینم و خواهش کنم ادامه کار ماساژ را به جلسه‌ی بعدی موکول کنند. نمی‌توانم. دست‌هایم آزاد نیستند. دهانم بسته است. به خودم می‌پیچم ... دست‌های بازجو از دست‌های مینامی هم قوی‌تر است و دقتش هم بیشتر. او با دقت هر چه تمام‌تر وبا سرعتی فوق‌العاده شلاق‌ها را در فاصله چند سانتی بین انگشت‌ها و قوس کف پا می‌چیند. یاد کبابی محل می‌افتم که چه منظم سیخ‌های کباب را روی زغال‌های گرگرفته می‌چید. اگر یک سانت بالا بزند که کار خراب می شود، انگشت‌ها خرد می‌شوند و کار بازجویی مختل. دو سه سانت هم پایین‌تر که دیگه واویلا، پوست و گوشت گودی کف پا آش و لاش می‌شود و عصب‌های بینایی هم که از همان جا رد می‌شوند و رفلکسش هم که مشخص است، شاید کوری.

واقعا نمی دانم چرا با این جدیت و حرارت می‌زند و چه از جان من می‌خواهد. آن شب و شب‌های دیگر بازی ادامه پیدا می‌کند. نه حرفی برای گفتن دارم و نه قصد قهرمان‌بازی. کار بیشتر و بیشتر گره می‌خورد و حاصلش فریادهای بیشتر و بیشتر است. همکارش جلو فریادهایم را، با گذاشتن پتوی سربازی پر از خون و چرک روی صورتم، با فشار دادن زانو روی آن، می‌گیرد. ادامه می‌دهد. طاقتم طاق می شود.

«چه باید بنویسم؟ بگویید تا بنویسم.»

شلاق هم خسته شده است. دست از سرم بر می‌دارند. زیر بغلم را می‌گیرند و راه می‌برند تا ورم‌ها بخوابد و خونمردگی از بین برود. به کف انفرادی که تنها زینت بخشش یک پتوی سربازی چرک است پرتاب می‌شوم. پاهایم گر گرفته‌اند، دلم می‌خواهد زخم‌ها را لیس بزنم، توان حرکت ندارم. به خواب عمیقی فرومی‌روم.

مینامی به توصیه رئیس وتأیید من، حوله‌ی مرطوبی روی پیشانی و چشم‌هایم می‌گذارد و از بالای گردنم شانه‌هایم را به نرمی ماساژ می‌دهد. از دست‌های زمخت بازجو نجات پیدا می‌کنم. آرام وبه خاطر تقلای زیاد کمی خواب‌آلوده می‌شوم.

خسته شده اند از رفتارهای من. کار را زودتر از موعد تمام می‌کنند. می‌خواهم از تخت پایین بیایم و کفشم را بپوشم. می‌ترسم کف پایم را روی زمین بگذارم. این پاهای ورم کرده که داخل کفش نمی‌روند. مینامی از آن طرف اطاق خودش را به من می‌رساند. با محبت دستش را دور کمرم حلقه می‌کند و کمکم می‌کند تا پاهایم را که دارند گُر می‌گیرند داخل کفش هایم کنم. آماده رفتنم می‌کند.

در دفتر زندان کفش‌هایم را پوشیده‌ام. کفش‌ها پایم را می‌زنند. درست نمی‌توانم راه بروم. به خاطر سه سال کفش نپوشیدن یا کم تحرکی پاهایم ورم کرده اند. وسایلم را تحویل می‌گیرم و می‌زنم بیرون. مامور می‌گوید: «دیگر برنگردی. از این در بیرون رفتی دیگه پشت سرت را هم نگاه نکن.»

لنگان لنگان از پله‌های درمانگاه پایین می‌آیم و از در بیرون می‌زنم و پاکشان دور می‌شوم. نسیم خنکی که گلبرگ‌های سفید و صورتی گیلاس را در هوا می‌پراکند به صورتم می‌خورد و کمی حالم را جا می‌آورد. سنگینی نگاهی را حس می‌کنم. نمی‌توانم پشت سرم را نگاه نکنم. برمی‌گردم. مینامی را پشت پنجره درمانگاه می‌بینم که شاخه درخت گیلاسی پر از بهار نارنج در دست دارد.

نظریه و نقد

**«شعرِ پروژه و ضرورت بازگشت به نيما»**

آنیما احتياط

**لايه‌ی يکم: شعر پروژه**

(1)

«شعر پروژه» چيست و چه ويژگیهايی دارد؟

مهمترين ويژگی «شعرِ پروژه» آن است که گردآوری آن در يک کتاب به مثابه‌ی پروژهای «زبانی~ چندساختی» طرح میشود که تخت و مسطح نيست و درنتيجه حالتهای بيانی متکثر دارد و مانند جهانی که در آن زندگی میکنيم در اوج و حضيض است.

زندگی خود پروژهای است که يکدست و مستوی نيست و دقيقن از همين جاست که «شعر پروژه» متولد میشود. به منظور ملموستر شدن، کتابی مثل «خطاب به پروانهها» اثر رضا براهنی را در نظر بگيريد. کتاب از اول تا انتها شامل شعرهايی است که تحت يک نگرش، يعنی «شعرِ زبان» شکل گرفتهاند. همانطور که خود براهنی نيز در موخره‌ی کتاب نوشته است: «:~یعنی شاعر در فرمی شعر بگويد که قبل از فرم آن شعر، وجود نداشته است و در آن فرم کسی قبل از او شعری نگفته است».

و يا کتاب «لبريختهها» اثر يدالله رويايی را در نظر بگيريم. تمام شعرها تحت سيطره‌ی يک نگرش، يعنی «شعر حجم» ساخته شدهاند. جهان شعر در اين کتابها عاری از هر نوع برآمدگی و فرورفتگی است يا در بهترين حالت برآمدگیها و فرورفتگیها در حد همان«یک فاصله‌ی فضايي» باقی مانده است، به اين معنی که تلاش شده است شعر از حالت پروژه خارج شود و تجربه‌ی شعری به قول رويايي«:~ بين واقعيتی که به عنوان سکو است و ماوراء واقعيت» در يک چارچوب واحد در « :~گذر از حجمی از خيال» شکل بگيرد. به ديگر عبارت، تجربيات شعری «سرکوب شده و در نتيجه همسان شده» اين توان را ايجاد کردهاند که تحت يک ساختار نوشته شوند با اين رويکرد که«شاعر به زبانِ خاص خود دست يابد».

در اين نوع تلقی از شعر، فراز و فرودی در کار نيست، تورمها و مغاکها حذف شدهاند يا تقليل يافتهاند، و انگار تمامی ديتارهايی که میبايست به طرف آن «تجربه‌ی چند ساحتی» پرتاب میشدند، از يک جنس و همبافت هستند. در حالی که اساسن چنين چيزی، در جهان «عينی~ذهنی»، وجود ندارد. هر تجربهای در عالم، به عنوان مثال قدم زدن، خوابيدن، عشقورزي، غذا خوردن، فکرکردن، نوشتن، نيايشکردن، به گياهان آب دادن و...، نه تنها برای هر شخص منحصر به فرد است بلکه در آن يگانگی به تجربه در آمده نيز، پديدهای صلب، يکجور و يکنواخت نيست بلکه سرشار از چگالیهای گوناگون، تورفتگیها و برآمدگیها، ژرفاها و گوژها، خلل و فرجها و «مکان~ فضا»های درهم تنيده و متکثر است بنابراين هر «مکان~ فضا»ی به تجربه درآمده میبايست طرح متناسب با آن «مکان~ فضا» را به زبان درآورد آنگونه که شعر میخواهد.

در واقع در زمان معاصر شعری صادق است که چون روشنايی «روزِ تاريک» بتابد و تا حد امکان محدوده‌ی ديد شاعر از فراز و فرود «مکان~فضا» را مکتوب کند (و به قول رويائی«:~ با هم تفاهم داريم که شعر ديگر توصيف و شرح واقعيت نيست») و از اين طريق به واقعيت خودش دست يابد تا در گردش به طرف مخاطب «شبِ روشن» از آن زاده شود.

«من~ ديگری» در پرتو اين «تاريک~ روشنايي» است که به زبان در میآيد. «من~ ديگری» بنيان هر شعری است. لايههای«تجربه~ جهان» در همين «من~ ديگری» نهفته است:«من(تجربه)~ ديگری(جهان)».

در پيچ و خم حرکت از طيف من به ديگری، جايی که قرار است شعر ساخته شود، همه‌ی پيچيدگیهای تجربه درهم میآميزند و از اين جاست که درمیيابيم شعرِ به صورتِ مطلق ساده، و جريان ساده نويسی، دروغی آشکار است. به عنوان مثال به اين میماند که جراحی گول با ابزارهایی ساده بخواهد يک جراحی پيچيده انجام دهد. تقريبن غير ممکن است. «من(تجربه)~ ديگری(جهان)» راههای صعب و نامکشوف را متناسب با هر موقعيت در «مکان~ فضا» طلب میکند و شاعر صادق شاعری است که به اين طلب پاسخ دهد.

معيار در «شعر پروژه»، حرکت است و در اين حرکت شاعر نه فرمی را، بلکه پروژههايی را در زبان خلق میکند که از واگرايی و همگرايی طرحهای «زبانی~ چندساحتی» خلق میشوند که بيش از هرچيز به حرکت وفادارند. در اين صورت توضيح شعر میبايست روی مکانيزم خلق اين حرکت متمرکز شود. حرکت در شعر پروژه، لايههايی از اجرا، و اجرا خود لايههايی از «بدن~زيست» را به عرصه‌ی نوشتار فرامیخواند. «بدن~ زيست»، بنيادیترين حالتهای معناشناختی را طرح میکنند. بنابراين «شعر پروژه»، دو حرکت همزمان دارد يکی رو به آينده و ديگری رو به گذشته.

(2)

«شعر پروژه» به روی اين مطلب پافشاری میکند که منشوروار، «طیفهای اجرايی شعر» را فرا میخواند و با خلق تکثر گسترههای «زبانی~ چندساحتی»،کار خود را بر مدار جزر و مدهای حفره و ارتفاع بر قرار میکند. در اين حالت است که شعر، به «:**~** شعر» تبديل میشود و میتواند محيطی که منشور در آن قرار دارد را نيز به قول نيما، به «طرز کار» خود وارد کند(:~ و اين طرز کار چيزی غير از فرم است).

ما نيز با نيما همسخن و همدل هستيم که «:~ ادبيات ما بايد از هر حيث عوض شود».

(3)

منشوری را تصور کنيد که نه فقط نور، بلکه اشياء، گياهان، جانوران، روابط انسانی، عشق، شستن صورت و هر ديتار قابل تصور و به تجربه درآمدهای را بتواند از خود عبور دهد و در طرف ديگر، طيفهای الوان و مختلف الحان، حالتهای «زبانی~چندساحتی» متنوع را ايجاد کند. دقيقن جايی که نطفه‌ی «ترکيب» طرح میشود به «بينابينيت» حرکت میکند و پروژهها رشد میکنند و امتداد میيابند. پس خصلت «شعر پروژه» مبتنی بر همين لايهوارگی طيفی است که روی هم لغزنده و سيال است.

«شعر پروژه» اين امکان را فراهم میکند که بتوان از همه‌ی آن مفاهيمی که در شعر معاصر طرح شدهاند و بنيآن‌های آن را حداقل بعد از نيما تشکيل دادهاند، عبور کرد و يا به عبارت بهتر آن‌ها را از منشور «شعر پروژه» عبور داد و به وضعيت جديدی رسيد. در «شعر پروژه» ساحتی از شعر میتواند فاقد «دکلاماسيون طبيعی» باشد و يا دکلاماسيون را به صورتها و گونههای ديگری تعريف و فهم کند.

همچنين مفاهيمی مثل«انتظام طبيعی»، «سوبژکتيو و ابژکتيو»، زبانيت، حجم، گفتار و.. وقتی از منشور شعر پروژه عبور میکنند، طيفهای واقعی شعری به خود میگيرند.

**لايه‌ی دوم: ضرورت بازگشت به نيما**

(1)

نيما جمله‌ی مهمی دارد که مايلم آن را از منشور «شعر پروژه» عبور دهم تا به تابناکی ملون جديدی دست يابيم.

«:~ وزن، ابزار است. همچنين کلمات، سبک، مکتب، شکل، طرزکار، فصاحت، بلاغت و امثال آن... عمده اين است که چطور ترکيب میشود و با آن چه به وجود میآيد».

در زمان نيما، مولفههای طرح شده در نقل قول فوق، حائز اهميت بودند تا مصالحی را فرآهم آورند که نيما بتواند يا حداقل بخواهد از روی دره عبور کند(به اين مصالح در ادامه بيشتر میپردازيم). اينکه تا چه اندازه شکاف بين تئوری نيما و اجرای شعر نيما عميق است موضوع اين بحث نيست. بلکه تمرکز به روی خواستی است که يک نفر را در مقطعی از زمان وادار به حرکت کرده است و او در اين حرکت، میگويد که وزن ابزار است، همچنين کلمات، سبک، شکل، طرزکار و عمده اين است که چطور «ترکيب» شوند. در واقع نيما وزن، سبک، فصاحت، بلاغت و ساير موارد را به تنهايی حائز اهميت نمیداند بلکه «ترکيب» اينها برای به وجود آمدن يک «وضعيت جديد شعری» دغدغه‌ی اوست.

اين دغدغه برای آن مقطع تاريخی دغدغه‌‌ی فوق العاده مهمی بوده است و همچنان مهم است. به گمان من، نقل قول فوق عصاره‌‌‌‌‌‌ی ‌همه‌ی‌‌ آن چيزی است که نيما درباره‌ی شعر میانديشيده است. به ديگر عبارت، همه‌ی آن حرفا و نوشتهها و نامهها در باب شعر بسط همين نقل قول در ساحتهای متفاوت بوده است.

رضا براهنی در موخره‌ی خطاب به پروانهها به بيراه رفته زمانی که تلاش کرده است تناقضگويی نيما را فاش سازد، چرا که در ساحت همين ترکيب است که تلاشها و کارهای فکری شاعر معنا میيابد. «ايده‌ی ترکيب» از ما اين را میخواهد که هر کاری در موضع خودش تفسير شود.

رضا براهنی در موخره‌ی خطاب به پروانه ها نوشته است:

« :~ تناقض موجود بين اصل قرار دادن معنی در يک نوبت و اصل قرار دادن فرم در نوبت بعدی را ديديم. اصل قرار دادن اولی در نوبت اول و دومی در نوبت دوم، به معنای آن است که قاعدتا نيما بايد از ترکيب گريزان باشد. برعکس، نيما میگويد چند مصراع و چند بيت مشترکا بايد وزن را بوجود بياورند، پس به دنبال وزنی است که از ترکيب بوجود آمده باشد ، ولی ضمن بحث ترکيب در چند جمله‌ی بعدی، وزن و کلمات و سبک و شکل و طرزکار و غيره را ابزار میداند. انگار پس از آنکه ترکيب بوجود آمد، اين ابزارها، مثل چکشی که ميخی را به صندلی کوبيده و ارهای که چوب را بريده است، از پديده‌‌ی صندلی عقب نشينی میکنند....»

همان‌طور که مشاهده میشود، رضا براهنی اول تناقض بين اصل اول و دوم را فرض قرار داده است و بعد به «ترکيب» پرداخته است و از مفروضات، آن نتيجه‌ی شگفت را گرفته است. در حالی که شایسته آن بود که اصل، ترکيب باشد همان طور که خود نيما هم گفته بود.

اگر اصل را «ايده‌ی ترکيب» قرار بدهيم، جهان نيما ديگر يک جهان متناقض نيست. جهانی که نيما از آن حرف میزند در نامهها، در يادداشتها، در حرفهای همسايه، جهانی است چند ساحتی، گوژ و ژرف، برآمده و گود، و البته مشمول زمان. برای کشف اين جهان چندساحتی، گرانيگاهی لازم است و به نگر من، جمله‌ی فوق همين گرانيگاه است. وقتی در يک جمله به صراحت و شفاف اعلام کرده است که «:~وزن، ابزار است. همچنين کلمات، سبک، مکتب، شکل، طرزکار، فصاحت، بلاغت و امثال آن (شما بخوانيد فرم و معنا)، عمده اين است که چطور ترکيب میشود و با آن چه به وجود میآيد»، چطور میتوان نتيجه گرفت چون بين اصل قرار دادن معنی در يک نوبت و اصل قرار دادن فرم در نوبت بعدی تناقض وجود دارد پس قاعدتا نيما بايد از ترکيب گريزان باشد.

اشکال اول همان طور که اشاره شد آن است که «ايده‌ی ترکيب» اصل قرار نگرفته است. و اشکال دوم آن است که تناقض بين اصل قرار دادن معنا يا اصل قرار دادن فرم نه تنها مفهومش اين نيست که نيما بايد از ترکيب گريزان باشد بلکه برعکس، اصل قرار گرفتن اين دو امر به ظاهر متضاد، ضرورت ترکيب را دوچندان میکند. اشکال سوم و البته بزرگتر که به براهنی وارد است اين است که وقتی نوشته است« :~ برعکس، نيما میگويد چند مصراع و چند بيت مشترکا بايد وزن را بوجود بياورند، پس به دنبال وزنی است که از ترکيب بوجود آمده باشد» تقليل «ايده‌ی ترکيب» به «ترکيب وزنی» است.

اين موضوع فوق العاده حائز اهميت است که بدانيم نيما فقط به دنبال ترکيبهای وزنی نبوده است بلکه به دنبال همان چيزی است که در ارتباط با «افسانه» به شاعر جوان نوشته است:

«:~ اگر برخی از ساختمآن‌ها ، مثلا مثنوی به واسطه‌ی وسعت خود در شرح يک سرگذشت يا وصف يک موضوع به تو کمی آزادی و رهايی میدهد تا بتواند قلب تو و فکر تو با هر ضربت خود حرکتی کند، اين ساختمان چندين برابر آن واجد اين نوع مزيت است.

اين ساختمان اينقدر گنجايش دارد که هرچه بيشتر مطلب خود را در آن جا بدهی از تو میپذيرد: وصف، رمان، تعزيه، مضحکه .... هرچه بخواهی»

او از «ايده‌ی ترکيب»، ساختمانی را (و بخوانيد فضايی را) میخواهد که وصف و رمان و تعزيه و... را بتواند در آن بازيابد. پس تقليل «ايده‌ی ترکيب» به «ترکيب وزنی» خطای بزرگی است. در سراسر تاريخ فکری نيما و در تمامی شئونات اجرايی شعر او، همين مفهوم با قوت و ضعف ساری است.همين« ايده‌ی ترکيب» ضرورت «شعر پروژه» است برای بازگشت به نيما.

(2)

باری، در زمان ما، اگر خود «تجربه‌ی دغدغه» به حالت بنيادين جديدی تحول پيدا نکند، دغدغه يکسره بیمعنی است.همان طور که اشاره شد دغدغه‌ی نيما به صورت خاص «ايده‌ی ترکيب» در ساحت شعر است نه هيچ چيز ديگری.رجوع به ساير نوشتهها و نامهها به وضوح بيانگر اين معنا است. در واقع نيما وقتی درباره‌ی وزن، عروض، موسيقی، دکلاماسيون و...حرفهای سلبی ايجابی يا به ظاهر ضد و نقيض میزند، مدام میکوشد آن مفهوم را بعد از عبور از «منشور ترکيب» تفسير کند. چرا؟ چون اساسن بدون اين ايده، نيما وجود نخواهد داشت.

نطفه‌ی اوليه‌ی شکلگيری بحران در ذهن نيما چه بوده است؟

به نگر من، نطفه‌ی اوليه‌ی ضرورت حرکت به «ايده‌ی ترکيب» به صورت مشخص نه در مقابل فرمهای کهن غزل و مثنوی و.. در ذهن نيما معنا میيابد که در بينابينيت با آن است که طرح میشود. پر واضح است که بدون غزل فارسی، اساسن نيمايی متولد نمیشد.

«ايده‌ی ترکيب» در فرم کهن بالقوه است و نيما متوجه اين امر شده است که حداقل از نظر تئوری در فضايی گام بر میدارد که «ايده‌ی ترکيب» قابل طرح است و در برابر اين امکان، قویترين هيولايی که نيما با آن دست و پنجه نرم میکند، يعنی وزن به يک ابزار تبديل میشود و حتا همه‌ی چيزهای ديگر از جمله طرزکار و فصاحت و بلاغت و فرم.

نيما متوجه شده بود که تنها در ساحت ايده‌ی ترکيب است که: «:~ اين ساختمان ( بخوانيد :~شعر) از اشخاص مجلس تو پذيرائی میکند، چنانکه دلت بخواهد. برای اينکه آن‌ها را آزاد میگذارد در يک يا چند مصراع يا يکی دو کلمه از روی اراده و طبيعت، هرقدر بخواهند صحبت بدارند».

همان‌طور که از نقل فوق برمیآيد، در«ايده‌ی ترکيب» لايهای از چندصدايي، دموکراسی و بازتاب صداهای مشروطه خواهی از کوهپايههای شعر نيز به گوش میرسد.

باری، نهايت ترکيب کردن در شعر قدما محدود بوده است به جابجايی مصراعها و به کارگيری صنايعی از قبيل اسلوب معادله. که در واقع ترکيب در حد همان نازلترين مفهوم خود باقی میمانده است و اساسن توانايی تبديل به «ايده‌ی ترکيب» ممکن نبوده است.

اکنون ما نيز کانون تحول بنيادين خود را بايد به روی همين« ايده‌ی ترکيب» بنا کنيم. خواننده درمييابد که تغيير کانون تا چه اندازه بنيادين و حائز اهميت است. در واقع در نقل قول فوق لايهای از«شعر پروژه» در کلام نيما طنين انداز است و ما بايد تلاش کنيم اين کانون را در شعر معاصر به حکم امروز، دچار تحول کنيم تا بتوانيم از دره‌ی بعدی عبور کنيم و رمز عبور، «ايده‌ی ترکيب» است.

براهنی در آخر موخره‌ی خطاب به پروانهها آورده است که «:~ و ضرورت داشت اين همه در اين جا گفته شود تا معلوم شود که چرا اين شعر ربطی به شعر نيمايی ندارد و نه تنها شاخهای از آن نيست، بلکه عملا در جهتی ديگر حرکت میکند» اما فراموش کرده است در چند صفحه قبل وقتی در تبيين ويژگیهای شعرش نوشته است«:~استفاده از طرح و توطئه‌ی رمان در شعر، از طريق دگرگون کردن طرح و توطئه به سود شعر روايی ناب» عميقن تحت تاثير همان «ايده‌ی ترکيب» است.بنابراين اگر از محدوده‌ی وزن و فرم فراتر رويم و در افق ايده‌ی ترکيب قرار بگيريم درمیيابيم که همه‌ی شاعران بعد از نيما، با قوت و ضعف، نيمايياند.چرا که نيما نه تنها شاعر، بلکه آئينهای بود که گفتمان دوران خود را منعکس کرد و به سخن درآورد. باری،اگر چه وزن در ذهن نيما مهم است و بايد تحويل يابد کليد اين تحول که اتفاقن بيش از هرچيز ديگر مورد غفلت قرار گرفته است همين «ايده‌ی ترکيب» است.

(3)

مصالح قابل ترکيب آن چه نيما چيزی حدود 60، 70 سال پيش میانديشيده است، همآن‌ها بوده است که نام برده است و پرسش اين است آيا آن مصالح برای امروزِ ما هنوز به همان اندازه برای «بينابينيت» حائز اهمیت است؟

بی شک خير. مصالح نام برده لازم هستند ولی کافی نيستند. وزن (به شکلی که ما امروز درک میکنيم)، سبک، مکتب، شکل، طرز کار، فصاحت، بلاغت، روايت، گفتمان، و حتا ورود رمان و تعزيه و وصف و امثالهم به فضای شعر مهم و لازم هستند اما کفايت لازم را برای ساختن آن جهان «زبانی~ چندساحتی» ندارند به اين دليل که اول، خود اين مفاهيم را بايد از جهان نيما برکشيد و به صورت واقعی و زنده در«من(تجربه)~ديگری(جهان)» لايهبندی کرد و ديگر آنکه ظهور و تداخل رسانههای جديد و تأثير شعر بر روی آن‌ها و تأثير آن‌ها بر شعر تا جايی که گونههای متکثری از شعر توليد شدهاند را نيز در نظر داشت، و همه‌ی اينها ما را وا میدارد که آن مصالح را عميقن بازنگری کنيم.

به عنوان مثال از اواسط سال 1960 ميلادی يکی از مهمترين رويدادهای هنرهای تجسمی ظهور پيدا کرد. هنرمفهومی است، که گرانيگاه را از ماده به ايده انتقال داد و در ادامه راه بیوقفه رسانههای جديد خلق کرد. هنرمفهومی بزرگترين تحول را در هنر معاصر با حرکت از ماده به ايده طرح کرد. شگفتآور است که همپای هنر، شعر و تنها شعر توانست در هر ترکيب جديدی که هنر معاصر خلق کرده بود، جايگزين شود. اگر Performance art پيشنهاد شد، پيشنهاد شعر Performance poetry بود. اگر Video art پيشنهاد شد، پيشنهاد شعر Video Poetry بود و الی آخر. علاوه بر اين «کلمه» در بسياری از جريآن‌ها به ماده اصلی خلق هنر تبديل شد مانند Art And Language. خلق رسانههای جديد در مرحله‌ی اول، و ترکيب رسانهها در مرحله‌ی بعد و حرکت بين رسانهها، مهمترين ويژگی هنرمعاصر است.

يکی از اين رسانههای جديد پرفورمنسآرت است. پرفومنسآرت هنری غيرروايی است با مولفههايی نظير: سکون، تکرار، عدم تداوم، به کارگيری زبان فیالبداهه و منقطع و… ايدهای در پرفومنسآرت هست که بسيار جذاب است.

در پرفورمنسآرت علاوه بر مولفههای فوق، اين امکانِ گشوده نيز هست که از هر هنری میتوان مولفههايی را برای ساختن يک پرفورمنسآرت از آن خود کرد و در اجرا به کار گرفت. و يا در هنرهای ميان رشتهای (Interdisciplinary arts) از ترکیب هنرها (با رویکردی میان رشتهای) برای توليد آثار هنری استفاده میشود. در اين ساحت بیش از یک رشته‌ی هنری به کار گرفته میشود و در اکثر مواقع با فناوریهای جديد آن‌ها را ترکيب و آثار هنری متنوعی توليد میکنند.

باری، قصد من در اينجا توضيح و تبيين اين جريانات، تاريخنگاری شعر و هنر، ناموزونی و موزونی تاريخ آن‌ها و مهمتر از همه رجوع به سنتهای نوشتار، بصری، اجرايی در حوزههای تاريخی نيست. قصدم پرداختن به رسانههای جديد شعر نيز نيست که خود، فضاهای خاص خود را طلب میکنند بلکه قصد دارم تنها مثالی از تحولاتی به دست بدهم که اولا اکثر آن ها بر همين ايده‌ی ترکيب رسانهها و طرح شدن بينابينيت اجراها بنا شدهاند و دوما، مصالح قابل ترکيب ديگر رمان و کمدی نيست بلکه همه‌ی رسانههای جديد از يک طرف و از طرف ديگر مفهوم‌هایی که در «مکان~ فضا» توليد کردهاند نيز در زمان معاصر به ساحت قابل ترکيب شدن راه میيابند. بنابراين با عبور از منشور شعرپروژه جمله‌ی نيما را میتوان اينگونه بازنويسی کرد:

«اگر برخی از جريآن‌های شعری، مثلا شعر زبان به واسطه‌ی وسعت خود در اجرای زبان به تو کمی آزادی و رهايی میدهد تا بتواند قلب تو و فکر تو با هر ضربت خود حرکتی کند، شعر پروژه چندين برابر آن واجد اين نوع مزيت است.

شعر پروژه اينقدر گنجايش دارد که هرچه بيشتر مطلب خود را در آن جا بدهی از تو میپذيرد: هنرمفهومی، روايت، گفتمان، بازی، تصوير، فلسفه، توصيف، رمان، تعزيه، مضحکه، چيدمان، زيست شناسی،جغرافيا،.... هرچه بخواهی».

**لايه‌ی سوم : ايده‌ی ترکيب و بينابينيت**

(1)

بعد از انتقال تکيه گاه از «وزن و فرم» و ساير مباحث طرح شده در خصوص شعر نيما به « ايده‌ی ترکيب»، میتوان اين کلمه را عزيمتی برای «بينابينيت» کرد. بنابراين بايد اين حرکت از ترکيب به «بينابينيت» توضيح داده شود. در واقع اين، اولين گام تحول در کانون فهم «آنچه به وجود میآيد» است. هر زمآن‌های مولفههای معاصر خودش را دارد بنابراين با يک گام به عقب، در میيابيم بايد «ايده‌ی ترکيب» را از منشور «شعر پروژه» بگذرانيم و بعد طيف ديگر که همان «بينابينيت» است را جايگزين ايده‌ی ترکيب کنيم.

ايده‌ی ترکيب، در کليه‌ی شئونات معنايی خود پاسخگوی نياز شعر معاصر نيست زيرا از پيچيدگی کافی برای توضيح بسياری از ديتارها برخوردار نیست. شعرپروژه، در بينابينيت است که طرح میشود و جان میگيرد. اگر برای شعر حجم مهم بود که از طول و عرض و ارتفاع بپرد، اگر برای شعر زبان مهم بود که با نحو گريزی و معنا زدايی بر شکاف بين سوژه و ابژه فائق آيد، اگر برای شعر گفتار مهم بود زبان طبيعی، ساده و صميمی گفتار را به کار گيرد، برای شعر پروژه، خود زندگی و در نتيجه تجربهگرايی محض حائز اهميت است که نه در چارچوب واحد بلکه در طيفهای متنوع خود را بازمیيابند و از آن‌جا که اين لايهها، متجانس و يکپارچه نيستند و از عمق و آماس و گودی و بالايی برخوردارند، لاجرم شاعرپروژه، ناگزير است از بينابينيت بهره بگيرد. بينابينيت است که امکان پروژه شدن شعر را به شاعر میدهد. لايههای «تجربه~ جهان» در همين «من~ ديگری» نهفته است: «من(تجربه)~ ديگری(جهان)».

بينابينيت، امکانِ ايجاد خلق حالتهای بيانی متکثر در شعر است که از لايهبندی فضاهايی که پيوسته ميان رسانهها در حال حرکت هستند طرح میشود و بر «صفحه و در تدوين صفحات کنار يکديگر»، هر مؤلفهای که نياز شعر را برای پاسخ دادن به تجربه‌ی زندگی برآورده نمايد، از آن خود میکند.

بينابينيت اين امکان را فرآهم میکند تا شعر از مرزهای ترسيم شده و تثبت شده در هر نوع، فراتر رود و در بينابين هر پديدهای که برآمده از زندگی است (اعم از زبان، سنت، دانش، متن، قدم زدن، برخاستن بخار از سيب زمينی آبپز، فرآيندهای بينابين مثل ترجمه، جريآن‌های شعری و نوشتاری و..) توليد شود، هر چند خصلت تحديد خود را از دست نمیدهد تا شعربودگی همچنان از ريخت نيافتد اما امکان اتصال طيفی برای حرکت در فضاهای بينابين نيز سلب نمیشود.

نکته‌ی ديگر که لازم است در اينجا شرح داده شود، فرآيند تدوين است. تدوين در واقع خلق فضای بينابين بين شعرهای يک کتاب نيز هست. حرکت مخاطب بين شعرها، مشابه حرکت شاعر بين فضاهای رسآن‌های است و حرکت شاعر در بينابينيت، هم لايه با تنوع و تکثر جاری در زندگی است. بسياری از کتاب های شعر، که انگ انسجام را يدک میکشند، به کتاب نقاشیای میمانند که داخل هر هفتاد صفحه، يک نقاشی (و در بهترين حالت يک نقاشی با تغييرات کم)، مکرر چاپ شده است. اساسن در چنين حالتی، فرآيند تدوين از ريخت افتاده است و در نتيجه فرآيند صحافی بیشکل شده است و در نتيجه زندگی جريان و سيلان خود را از دست داده است.

باری با تاباندن اين ترکيب در منشور «شعرپروژه»، با طيفهای متنوع و رنگارنگ بينابينيت از طرف ديگر منشور مواجه میشويم. اين منشور همچنين ايجاب میکند که الزامات محيطی که منشور در آن قرار گرفته است را نيز بر «مکان~فضا»ی منشور دخيل کنيم و نتيجه کار چيزی خواهد شد که در اينجا در حال توضيح دادن آن هستيم.

بنابراين جمله‌ی نيما را بعد از عبور از منشور میتوان اين گونه بازنويسی کرد:

«شاعر، ابزار است. همچنين کلمات، سبک، مکتب، شکل، اجرا، طرزکار، رسانهها، هزل، فراداستان، بينامتنیت و امثال آن... عمده اين است که چگونه طرحهای نوشتاری در بينابينيت با يکديگر شعر پروژه را به وجود میآورند».

(2)

شعر پروژه از همگرايی و واگرايی نوشتارهای متکثر تغذيه میکند. اين همگرايی و واگرايی طرحهای شعری صرفن تغيير لحن يا فراز و فرود در حالتهای بيانی يک شعر نيست. برای مثال کتابی مانند «ديروز، خط فاصله» اثر منوچهر نيستانی را در نظر بگیريم.

**از شعر کارخانه**

اينجا،

هر دکمهيی به منبع برقی است متصل،

کار تلاش آهن و بازوست.

هرگوشه پيلواری، پولاد،

-روی زمين چرب-

خفتهست و دود عالم، با اوست

با سينهها رفاقت ديرين صبر و سل

اينجا،

گلهای لفظهای شما را

- نارسته از لبان-

توفان پرغيور هزاران چرخ،

از دودکش، به خارج انبار میبرد.

**از شعر ای تو – با رايحهی پاک ترين ! –**

مثل يک برهی پاکی تو

مثل يک برهی کوچک، پاکی.

مثل يک بره، که در مغرب،

در دره رها،

و به افسون نوای نی سحرآميزی

راهی صحرا، تنها دور از برهها

**از شعرشب، روز، شب**

روز،

روز بيماری بود،

با فضايی خالی

با هوايی به غبار آلوده

-و پر از حرف، ولی ساکت-

مثل يک قريه پس از بمباران

يا رباطی مخروب، در جوار شن، و توفان و سراب

که پس از حملهی توفان حرامیها،

که در او توطئه‌ی عياران

مثل يک حجره‌ی مفلس، يا

کارگاهی تعطيل،...

اسمهايی را در کوچهی ما

لاجرم با قلم قرمز خون خط زد و رفت

مثل يک معدهی ناسالم گاو

روی اين قريهی آفت زده، خالی شد و رفت.

**از شعر امتحان**

(استاد:)

* اسمت؟
* ببخشيد «احمد»
* خب! با امتحان چطوری؟

احمد:- (سکوت)

* «ابلاغ» با «الاغ» چه ربطی دارد؟
* «ابلاغ» را «الاغ» نمیفهمد
* ها ، ها ، های!

بد ، بد ، خيلی بد

**از شعر انسان در باغ**

زن از پلههای مرمر پايين میآيد،

(ظهر است)

بايد بياورد،

ناهار مرد را از يخچال.

**از شعر زنده رود**

میرود تنها، به راهی دور، اينک زندهرود

آفتابش، با غبار اندوده، مهتابش، به دود

روزگاری بود، و با او بود گلها در کنار،

آفتابی بود، و مهتابی و ،

او تنها نبود

**از شعر غريبیها**

بيابون تا بيابون ريگ داغه،

ميون ريگ داغش شبچراغه،

منت ميگم،هنوزم-جون شيرين!-

خودت باغی،لبات عناب باغه

منوچهر نيستانی، در ابتدای شعر پروژه ايستاده است. همان طور که ملاحظه میشود، فضاهای متکثر در کنار هم «تدوين» شدهاند. فضای شعر امتحان و شعر کارخانه را مورد مداقه قرار دهيد. در شعر کارخانه انگار واژهها گريسکاری شدهاند تا افتخارهای پوشالی را که به قیمت بر باد رفتن گلهای لفظ (بخوانيد قطع ارتباط انسان با انسان) به دست آمده است، نشان دهند و در شعر امتحان، بلاهت حاکم بر مدرسه و الکن شدگی در آن با مهارتی ستودنی نمايش داده شده است. با تکيه بر اين شواهد و همين تحليل مختصر در می يابيم که فضای فرآيند «تدوين» و «صحافی» يکی از مهم ترين ارکان شعر پروژه هستند. شاعر پروژه، چون از زندگی تغذيه میکند و چون زندگی فقط رابطه‌ی عاشقانه نيست، کارخانه و سوپرمارکت و مدرسه و نيايش هم هست از يک طرف و از طرف ديگر زندگی هر لحظه در شانی از شئونات خود بديع است، زبان شعر پروژه در هر لايه برای بيانگری، اطواری به خود میگيرد تا کار پروژه‌ی شعری به سامان بيانجامد.

بار ديگر جمله‌ی نيما را به خاطر بياوريم. در شعر پروژه، همه‌ی جريآن‌های شعر فارسی، ابزارند. مهم آن است که شاعر پروژه، چگونه آن‌ها را در بينابينيت طرح میکند.

(3)

کتابی که به درستی توانسته است وضعيت «اجرايي» را به مفهموم معاصر آن طرح کند هفتاد سنگ قبر يداله رويايی است.شعر و حالتهای اجرايی به درستی درهم تنيده شدهاند. هرچند اگر رويکرد شاعر به جای شعرحجم، شعرپروژه بود، کتاب به کلی متفاوت و عرصه‌ی تجربههای راديکالتر فراخ میشد، باری، همين کتاب با همين نسبت نيز، فوق العاده حائز اهميت است از اين رو که تا زمان چاپش، يگانه بوده است.

نه گهواره ، نه گور

حيات تو از لالايی

تا لاله است.

يک پيکان شکسته (فلش) در وسط سنگ

بتراشند و اگر گور حصاری نردهای دارد

سقفی از تاک بر آن بگذارند. و داخل نرده:

گوش، نقاب سياه، مارمحصور، و هرهفته

شبهای جمعه طعمهی مار را يک موش در

قفس میاندازند به سفارش جابوس که گفت:

فاصلهی دو کتاب را فقط کتاب پر میکند.

شعر با رويکرد اجرايي، مشخصن شعری است که امکان اجرا را به آگاهی متن بدل کند. سنگ قبرها متنهای اجرايی هستند حتا ما میتوانيم از سنگقبرها، ويدئو آرت بسازيم. میتوانيم بر مبنای اين کتاب، اينستاليشن آرت برپا کنيم. میتوانيم، فضاهای بينابين متکثری را در «مکان~ فضا»های مختلف توسعه بدهيم بیآنکه شعر را از کف داده باشيم: ويدئوآرت، اينستاليشن آرت و...

سوالی که دراينجا ممکن است طرح شود اين است که آيا همه‌ی موارد فوق را نمیتوان مثلن از يک کتاب فيزيک برکشيد و اجرا کرد؟.جواب اين است: بیشک آری. پس بلافاصله اين پرسش پيش میآيد که چرا در اين صورت هفتاد سنگ قبر حائز اهميت است؟

اول آنکه خصلت اجرايی در هفتاد سنگ قبر به آگاهی متن درآمده است در حالتی که در کتاب فيزيک اين آگاهی وجود ندارد. و نکته‌ی دوم آن است که کتاب فيزيک، کتاب شعر نيست و اگر خصلت اجرايی پيدا کند، زمينه(context) همان هنر مفهومی است اما در کتاب هفتاد سنگ قبر، زمينه همچنان شعر است. از نظر نبايد دور داشت که در کتاب فيزيک هم لايهای از شعر وجود دارد، اين لايه در ناخودآگاه متن نهفته است و همچنان که اشاره شد، در آگاهی متن رويدادی اتفاق نيافته است.

باری نبايد از نظر دور داشت که رويايی شاعر شعر حجم است و محبوس در آن. او در حوزه‌ی تئوری شعر حجم از پارادوکسی رنج میبرد که من با تکيه بر مقدمه‌ی هفتاد سنگ قبر و تنها در ساحت «ايده‌ی ترکيب» به آن اشاره میکنم.

اما چرا هفتاد سنگ قبر؟ چون همان طور که اشاره شد اين کتاب از محدوده‌ی شعر حجم فراتر رفته و به شعر پروژه ميل کرده است. رويايی تلاش میکند اين ميل کردن را با همان تئوری شعر حجم توضيح بدهد که منجر به تناقض گويی بزرگی میشود.اول آنکه او عنوان مطلبی را که در مقدمه‌ی کتاب آورده است «بيرون شعر» انتخاب کرده است. اين تقسيم بندی بيرون و درون شعر، نتيجه همان حجمگرايی است حتا وقتی نوشته است:«~ خواننده مدام بين فضای داخل شعر، و فضايی که در خارج شعر جاری است آمد و شد دارد. خواندن شعر را در همين آمد و شد بين اين دو فضا ياد میگيرد.... اين شعرها فرمهايی گرفتهاند که هر فرمی را پس میزند.»

چرا رويايی عنوان مطلب را بيرون شعر انتخاب کرده است؟ و در متن نيز مجدد بين فضای داخل شعر و فضای خارج شعر خط کشيده است؟، چرا بين فضای درون و بيرون تفکيک قائل میشود؟ حد فضای داخل و فضای خارج کجاست؟ تا کجاست که شعر همچنان شعر باقی میماند؟

به نگر من، رويايی در حوزه‌ی اجرا کاری انجام داده است که چون تئوری شعر حجم يارای آن را ندارد که آن اجرا را توضيح دهيد دست به نوشتن مجموعهای از حرفهای مهمل زده است. در واقع آنچه رويايی به آن‌ها داخل و خارج میگويد ساحتهايی از يک پروژهاند و با بينابينيت قابل تبييناند. اين ساحتها در فضای شعر حجم قابل توضيح نيستند.

دوم آنکه گفته است «اين شعرها فرمهايی گرفتهاند که هر فرمی را پس میزند» يا مثلن گفته است:

«:~ ......امروز گاهی شعر، شکل شعر را آن قدر پس میزند که تاملات آدم مفهومی از امری نامفهوم میگيرند».

يا گفته است:

« :~ با سنگ قبرها به جايی میرسيم که ديگر شعر فرم شعر را نمیپذيرد و جلوتر از خودش میرود»

در واقع، جلوتر رفتن، و همان که جلو میرود، خودِ شعر است، پس شعر، اين نيست که فرمی داشته باشد صلب، که حالا سنگ قبرها فرم شعر نپذيرند و جلوتر برود و تاملات، مفهومی از امری نامفهوم بگيرد. اين ايده که برای شعر، فرمی را مبنا قرار دهيم و بعد به اين نتيجه برسيم که شعری هم هست که فرمش را (يعنی آن فرم پيش فرض را) نمیپذيرد، به نوعی از نظر مفهومی، بازگشت به ماقبل نيما و رجعت به ماقبل «ايده‌ی ترکيب» است. و اين تناقض، تناقضی بنيادين و بزرگ است.

پس امر نامفهومی که رويايی به آن اشاره کرده است، يعنی همان فرمی که هر فرمی را پس میزند، تا زمانی نامفهوم است که رويايی شاعر شعر حجم باشد. همين که شاعر شعر پروژه بشود، امر نامفهوم گشوده خواهد شد.

خارج از همه‌ی اينها، اگر رويايی اصل «تدوين» را نيز در نظر گرفته بود، دچار اين حجم از تناقض نمیشد.

(4)

از ديگر شعرهای اجرایی میتوان به شعرِ بازی از کتاب «گوشهای هر کس غارهای کله‌ی اوست در غارهایتان به نياش بنشينيد» اشاره کرد. ايده‌ی اصلی در «فصلِ بازی»، نوشتن شعرهايی بود به مثابه‌ی «متنهايی برای اجرا». اين متنها توامان لازم بود هم شعر باشند و هم بتوانند «بازیای» را خارج از متن سامان دهند. يکی از اين «شعر~ بازی»ها، «طاس.شطرنج» نام داشت که در ادامه، متن کامل شعر را آوردهام. در بازی «طاس.شطرنج»، نوع جديدی از بازی پيشنهاد میشود. انداختن طاس و وارد کردن مولفه‌‌ی «پيشامد» به بازی، به اين ترتيب که هريک از طرفين اول طاس میاندازد و برحسب پيشامد، يا بازی میکند يا به ناچار منتظر میماند تا بعد از طاس انداختن طرف مقابل، دوباره با رخداد خود روبهرو شود.

نقش هر يک از وجوه طاس عبارت است از: شاه، وزير، اسب، رخ، فيل، سرباز.

نام بازی : طاس.شطرنج

طاس سوم : زمان بازي،به همان اندازه که

تند ميگذرد،کند ميگذرد

صفحه‌ی شطرنج را در ميان ميگذارند

سينکا بيگم با لشکر سفيد - طرفی

و بانوی ديگر آن طرف صفحه مينشيند

سپيد، طاس مياندازد:

اسب. يکی از اسبها را حرکت ميدهد.

سياه طاس مياندازد:

رخ. نميتواند حرکت کند.

سفيد، طاس مياندازد:

سرباز. يکی از سربازها را حرکت ميدهد.

سياه طاس مياندازد:

وزير. سرباز مقابل شاه را حرکت ميدهد و بعد وزيررا.

سفيد طاس را می‌اندازد / بازی تا پايان ادامه دارد.

قوانين :

1 . طاس/ سرباز : حرکت يکی از سربازها

2. طاس/ اسب : حرکت يکی از اسبها

3. طاس / رخ : حرکت يکی از رخها

4. طاس / فيل: حرکت يکی از فيلها

5 . طاس / وزير : حرکت وزير و يک مهره‌ی ديگر به دلخواه

6. طاس/ شاه : حرکت شاه يا وزير و يک سرباز

شکل طاس :

به جایيک، شکل اسب به روی طاس حک شده است. به جای دو، فيل . به جای سه ، سرباز. به جای چهار، رخ

به جای پنج ، وزير و به جای شش، شاه.

قوانين ديگر: مانند شطرنج.

از ديگر حالتهای بنيآن‌های مفهومی، شعر با رويکردهای «زبانی~ مفهومی» است. در اين حالت، کار شاعر انگار که در ساحت يک بيانيه‌ی مفهومی طرح میشود. چيزی شبيه به کاری که نيما در ارتباط با «مانلی» در يکی از نامههايش کرده است (به عنوان مثال، يکی از صدها)، خواه آن بيانيه به صورت رسمی نوشته شود خواه نانوشته بماند.من چهار نمونه از رويکردهای «زبانی~ مفهومی» را که در کتابهای شعر قبلی دنبال کردهام برای شفافتر شدن موضوع مثال میآورم با اين توضيح که بيانيه در متن کتابها نيست و من آن‌ها را در اينجا آوردهام.

الف.لغتنامه‌ی فرهانه

ب. فضای انباشتگی

ج. زبان آجر

د. شعرهای ديداری

**الف. لغت نامه‌ی فرهانه :**

**بيانيه :**

«هرمعنی که ديده عموم برآن نيفتاد، آن‌را در لغات اسمی نيست و اوصاف ازل، لابل جمله‌ی عالم ملکوت، لابل بسياری از امور دنياوی ، از ديده عموم پوشيده بود .پس واضعان لغات چون آن را نديدهاند ،هيچ نامی خاص آن را وضع نکردهاند. و چون قومی علیالخصوص در کاری از کارها که پوشيده بود از عموم، خوض کردند، ايشان را لابد حاجت افتاد که وضع اسامی کنند برای مسمياتی که ايشان میديدند، و از ديگران پوشيده بود»

**عين القضات، نامهها**

يکی از ايدههای «زبانی~ مفهومی»، لغتنامه‌ی فرهانه است. لغتنامه‌ی فرهانه بعد از کتاب «سمفونیهای آنيما يا ...» طرح شد.

**راحان:/raahaan/**

شخصی را گويند که مقدمات يک بازی را فراهم آورد؛ فردی كه نه برنده شده باشد و نه بازنده ؛ نگون بخت ؛ ظرفی که زيرباران گذارند تا از خيسی ممتلی شود؛ به آن قسمت از درختهای کاج که چسب ناک باشد راحان گويند؛ به زنی اطلاق میشود که هدايت درونی يک نمايش يا بازی را برعهده میگيرد؛ نام نظريهای است که در خصوص بازیها نگاشته شده است مطابق اين نظريه، عناصر يک بازی از يک طرف به دو دسته‌ی ثابت و متغيير و از طرف ديگر به دو گروه هم انديش و وانديش تقسيم میشوند. در اين نظريه، بازی شبکه پيچيدهای است که از ترکيب دستهها و گروهها فراتر میرود. اين نظريه با آنچه در غرب تحت عنوان GAME THEORY ، متداول است تفاوت دارد؛ شخصی که برنقل قول او بتوان اعتماد کرد؛ نقال ماهر و چيره دست

**از کتاب گوش های هرکس غارهای کله‌ی اوست، در غارهای‌تان به نيايش بنشينيد، نشر نگيما ، چاپ 1388**

در بالا مثالی از لغتنامه‌ی فرهانه آورده شد.اين لغتنامه همان طور که اشاره شد بر مبنای ايدهای از عين القضات همدانی شکل گرفته است. پارههايی از اين لغتنامه تا کنون در برخی کتابهای شعر چاپ شدهاند. اما اين خود منجر به پروژهای در ساحت رمان با نام «زوال و رويا» شد که در حال نگارش آن هستم.

**ب. فضای انباشتگی :**

ايده‌ی «فضای انباشتگی» مبتنی بر خوانشهای همزمان چندلايه بود. اولين تجربه‌ی خوانش در سمفونیهای آنيما يا ... مکتوب شده است.

A close-up of a paper

Description automatically generated

**از کتاب سمفونی های آنيما يا ... ، نشر پارسا، چاپ 1382**

در اين حالت، چشم بايد همزمان دو واژه را با هم بخواند. طبيعی است که خواندن در اين شرايط به نوعی اختلال در خواندن يا انتخاب تبديل شود.دو واژه با يک خط از هم جدا شدهاند و چشم وقتی به اين فضا میرسد يا بايد يکی را انتخاب کند و خوانش سطر را تا انتها ادامه دهد و مجدد برگردد و سطر را شروع کند و اين بار با انتخابِ کلمه‌ی انتخاب نشده در خوانش قبل، قرائت سطر را ادامه دهد يا وقتی به فضای واژگانی رسيد، سکوت کند و هر دو را همزمان نظاره کند و بعد خوانش سطر را ادامه دهد. راه حل سوم آن است که سطر را بخواند و ضبط کند تا از طريق تدوين صدای دو واژه، دو کلمه همزمان پخش شوند.

راه حل سوم، از درهم آميختگی فضاهای واژگان، مهمترين راه حل برای خوانش است. در صنايع ادبی، جناس افزايشی میتواند يکی از آن منابعی باشد که رشتههايی از طناب را به آن متصل کرد. «بيار» لايهای از يار را حامل است همان طور که درخت لايهای از آتش را.

اگر اين ايده را بسط دهيم به «فضای انباشتگی» میرسيم. فضای انباشتگی عبارت است خوانش واژه از بطن واژه‌ی ديگر.

**[ فضا:**

که **بر**افروخته بود

از حر**ف**های سفت

دوباره سنگ...

اضلاع

نجيب **ﺳ**مانه‌های **ﮔﻴ**سو وقت شبگير **]**

**[ مکان**:

زمانی که برای اسب(ها دانه می‌پاشيدم) و باران

يک نفر با لباس منبت کاری شده (گفت: من هم)

نگاه بود و دود کندر که بر يال (ها دانه مي) پاشيدم **]**

**[** **زمان:**

وظيفه چون برسد مصرفش گل است و

حافظ و

به دنيا آمدن کنارساعت شماطه‌دار آب **]**

**از کتاب رصد کردن خواب های افلاکی با تلسکوپ سرب، نشرسخن گستر، چاپ 1390**

همان طور که در شعر ملاحظه میشود، حرفها يا واژههايی داخل شعر برجسته شدهاند. زمانی که حروف را به هم متصل کنيم کلمه يا جمله‌ی جديدی متولد میشود: برفِ سگی.

اين نوع اشعار با عنوان شعرهای مزوستیک شناخته شدهاند. در اين نوع شعر جملات بطور افقی نوشته شده اما واژهها بطور عمودی خوانده میشوند.

ج. زبان آجز :

**بيانيه :**

«وقتی با زبانی منبسط به سراغ قدرت ميرويد، آن زبان هم خود به نهاد ديگری تبديل شده است. راه چاره چيست؟ جز آن که زبان منقبض شود آن قدر که خود به نهادی ديگر تبديل نشود».

سطرهای آجز با همين رويکرد مفهومی نوشته شدند. تجربه‌ی مشاهده‌ی گل آفتابگردان در شعر تجلیای دارد اما تجلی نهادهايی که مبتنی بر قدرتاند نيز همان گونه است؟

**[زمان:**

جثجاث ملحق در حا حا

عاقرقر و يا شمعاااا عاقر هوه

يا ررررررر گاوزخم شمعا

آآآآ بريده بو شد زريون

گل‌ام را ساگوگوگوگو

حلبلاب اششششنان آآآب صصص

جصتن خطسات دشثقفغغغبل

گگکزطبضضشب للباحسسمسدئط **]**

آجز به معنای کور است. زبان در برابر هر نهاد قدرت اول بايد او را کور کند.جايی که سطرهای يک شعر، حضور نامفهومشان حامل دلالت است نه خودکلمهها.

د. شعرهای ديداری

**بيانيه :**

«پارادوکس «نور سياه» در آثار عارفانی همچون نوشتههای عين القضات و احمد غزالي، رمزی عارفانه برای اموری چون ذات حق تعالی يا ديدنی ناديدني، بالاترين نورها و .. است. درجاهايی حتی نمادی از ذات ابليس در مقابل نور سفيد( نور انسان کامل) به کار رفته است. نور سياه يکی از معدود ترکيبهايی است که همزمان هم به خير و هم شر دلالت دارد»

تمامی واژههای اين شعرها از خود غزل حافظ انتخاب شده است و در يک چينش جديد با نوارهای سياه که نماينده‌ی نور سياه است، شعر جديد را شکل داده اند.

**دو تا زلف و دوتا حلقه حلقه زلف سياه**

**بر عهد تو و باد صبا نتوان کرد  
تغييرميکند شب وقتی که عربده ميکشند**

**آن چه سعی است من اندر طلبت بنمايم  
اين قدر هست تغی ير قضا نتوان کرد تغيير  
آری اين قدر هست محبوب را که لطيف است با فکر هايش**

**واز حوصله‌ی ماه و سرو کسی دانشش را خون ميدهد**

**صد عدد خون ميدهد**

**و چند تا بيسروپا و دوتا دوتا غيرت**

**دوست به صد خون دل افتاد به دست  
 که کند خصم رها نتوان کرد  
  
 به مثل ماه فلک نتوان گفت  
 دوست به هر بی سر و پا نتوان کرد  
  
 درآيد به سماع  
 مه جان را که قبا نتوان ک رد  
ما خطا و دوتا**

**پاک تواند رخ جانان ديدن  
 در آيينه نظر جز به صفا نتوان کرد  
  
 عش ق نه در حوصله دانش ت  
 اين نکته بدين فکر خطا نتوان کرد  
  
 چه گويم که تو را نازکی طبع ی ف  
 به حديست که آهسته دعا نتوان کرد  
  
 غير تو در مذهب ما نتوان کر د تغيير**

**لايه‌ی چهارم: گزارههايی در باب شعر پروژه**

1- شعر پروژه، محصول انديشيدن به و قرار گرفتن در «مکان~ فضا» است.

2- شعر پروژه، به حالتهای «بيانی~ اجرايي» متکثر و متنافر وفادار است.

3- شعرِ پروژه به مثابه‌ی پروژهای برای شعر نيست، بلکه شعری است که پروژه‌ی «زبانی~ چندساحتی» شعريت را درونی خودکرده است. هرکجا از پروژه‌ی «زبانی~ چندساحتی» سخن به ميان آمد مراد پروژه‌ی «زبانی~ چندساختی» نيز هست.

4- تفاوت شعر پروژه با مثلن «شعرگفتار» در اين است که شعر گفتار مانند نقشهای میماند که قرار است از روی آن کلبهای ساخته شود بیآنکه هرگز کلبهای ساخته شود- نقشههای تکراری و نزديک به هم.

5- شعر پروژه، نه فقط کلبه را بلکه جايی که قرار است کلبه در آن بنا شود را خلق میکند.

6- شعر پروژه، پروژه‌ی «زبانی~ چندساحتی» و حامل تکثر در تجربهگرايی است (به واسطه‌ی اينکه انسان ذاتن تجربهگراست و اصيلترين تجربه برای همه‌ی بشر از هر قوم و نژاد و در هر زمان و مکان اين است که بیزبان به دنيا می آيند و بعد از طی فرآيندی حرف زدن ياد میگيرند) يعنی رجوع به ذات خود تجربهگرايي، برای طرح شدن «مکان~فضا»

7- در شعر پروژه شاعر دغدغه‌ی استقرار زبان خاص خودش را ندارد چرا که اساسا در «شعرپروژه» موضوعيت ندارد. موضوعيت نداشتناش به معنای عدم حاصل شدنش نيست بلکه به معنای آن است که مرکز هدف به لايه‌ی ديگری منتقل شده است.

8- طرح اصلی هر شعری در هر دورهای «من(تجربه)~ ديگری(جهان)»است.

9- بنيآن‌های «شعرِ پروژه» ريشه در استقرار رويکردهای «زبانی~ مفهومی» در کتابت، صحافی و جغرافيای صفحه دارد.

10-«شعر پروژه» با کتاب شدن و فرآهم آوردن امکآن‌های گسترده‌ی رويکردهای «زبانی~ مفهومی» هم لايه است.

11-کتاب شدن شعر، نوعی گزارش دادن از وضعيت تجربه هم هست. همه‌ی لايههای تجربه از: توليد کاغذ و حروفچينی و ويرايش متن و چاپ و صحافی تا بدن فردی که کتاب را جابجا میکند، تا کتاب فروشی که از گرفتن کتاب شعر سر باز میزند، تا دستی که کتاب را از قفسه برمیدارد، باز میکند و شعر را میخواند يا آن را اجرا میکند يا نمیخواند و آن را به کناری پرتاب میکند و .....

12-کتاب شدن در «شعر پروژه»، لايهای از تدوين را نيز در خود دارد و اين سنتی است که در «مرقع» به کمال، خود را سامان میداد. مرقع، فرآيند تدوين و صحافی کردن آثار مختلف اعم از نقاشی و خطاطی و تذهيب و تشعير در يک کتاب بود. پديدهای شگفت، که اکنون میتوان رشتههايی از طناب متصل به «شعرپروژه» را به آن «ايده‌ی» خلاقانه وصل کرد.

13- کتاب خطاب به پروانه ها را تصور کنید، اين کتاب درست مثل اين میماند که معماری، برای يک عمارت، نقشهای کشيده باشد:«يک مستطيل بزرگ که داخل آن با مقداری آجر پر شده است». آجرها دچار اعواج و فراز و فرود هستند.

14- کتاب« لبريخته ها» را تصور کنيد، اين کتاب درست مثل اين میماند که معماری، برای يک عمارت، نقشهای کشيده باشد: «يک مستطيل بزرگ که داخل آن با مقداری آجر پر شده است» . آجرها با وسواس کنار هم و گاه روی هم چيدهشدهاند با حجم کمتر.

15- شعر پروژه میخواهد يک نگرش يا ميل به يک نگرش، مانع از آن نشود که در يک کتاب،«من~ديگری» جهان خود را لايهوار و در طيفی از تجربه نسازد. وقتی به چيزی پروژه میگوئيم که در «مکان~ فضا»، وضعيتهای «زبانی~ چندساحتی» گوناکون قابليت طرح شدن داشته باشد. از اين حيث کتاب «ديروز، خط فاصله»ی منوچهر نيستانی حائز اهميت فوقالعاده است.

16-مکان شعرپروژه، صفحه است. پروژه از جايی به فضا ميل میکند و به تبع آن پروژه بودن خود را بازآفرينی میکند که فرآيند کتاب شدن با رويکردهای «زبانی~ مفهومی» «آغاز شده است». پس شاعر شعر پروژه به کتاب شدن شعر فقط به منزله‌ی گردآوری شعرها در يک کتاب نگاه نمیکند، بلکه آن‌ها را تدوين میکند.

17-اگر شعرها همه از حالتهای بيانی يکسان برخودار باشند، کتاب شدن آن‌ها نيز چندان حائز اهميت نيست از يک طرف و از طرف ديگر با ذات زندگی در مغايرت است. نيما نوشته است: «:~ مردم، میخواهند بعضی مفاهيم را که در زندگی آن‌هاست به شعر در بياورند، اين مدعيان میخواهند برای حفظ سبک زبان قديم و تلفيقات آن که زيباتر نيز هست، از لوازم زندگی امروزه‌ی خود چشم بپوشند...» و بعد از عبور از منشور: «مردم، میخواهند بعضی مفاهيم را که در زندگی آن‌هاست به شعر در بياورند، اين مدعيان میخواهند برای حفظ يک جريان، از حالتهای متکثر بيانی زندگی امروزه‌ی خود چشم بپوشند...»

18-شعر زبان، شعر حجم، شعرگفتار و.. همگی از يک ضرورت معاصر که عبارت است از چندساحتی بودن عرصه‌ی نوشتار غفلت ورزيدهاند. غفلت از همان ايده‌ی بنيادين که نيما طرح کرد. (خطاب به شاعر جوان قبل از افسانه).

19- شعر دير زمانی است که با واگذاری رسالتهای قبلی به ساير ديتارها، خود به محاق رفته است اما، اين محاق، برآمدن در لايهای ديگر با ضرورتهای ديگر نيز هست.«شعر پروژه» اين را میخواهد.

20- «شعر پروژه» عبارت است «مکان~ فضای» چند ساحتی از «زبان ~زمان~ اجرا~روايت~ مولفههای مفهومی~ طرح های بصری ~ کنشهای ميانجی»

21- تعريف دقيق «شعر پروژه» به واسطه‌ی گسترش هميشگیاش از تمامی طرحها ناممکن است.

22- «شعر پروژه»، همان طور که اشاره شد «زبانی~ چندساحتی» است. زبان در لايههای همين«زبانی~ چندساحتی» است که منبسط میشود و جهآن‌های بیشماری از رويدادهای متکثر را از صفحه برمیکشد، بنابراين شاعر پروژه، میتواند مصالح خود را از طرحهای متکثر فرآهم آورد.

23- پروژه‌ی زبانی، نحوه‌ی مواجهه‌ی مخاطب با کتاب را هم لاجرم عوض میکند.

24-طنابی را تصور کنيد که یکسر آن به منبع انرژیای که بر سبيل تمثيل آن را منبع انرژی الف میناميم، وصل است.طرف ديگر به منبع ب متصل است. شما طناب را از ميانه میبريد طوری که کامل قطع نشود، رشتههايی از آن را باقی میگذاريد و ساير رشتهها را از آن باز میکنيد و به منبع ج گره میزنيد.اکنون منبع الف، ب و ج در بينابينيت با يکديگر قرار دارند. درحالی که اگر طناب را به صورت کامل از منبع الف بريده بوديم و منبع ب را به منبع ج متصل میکرديم، بينابينيت از دست میرفت. مراد از اين مثال آن است که تشريح کنم ترکيب حالتی خطی دارد اما «بينابينيت» وضعيتی طيفی است.

25- دو گوی فلزی را تصور کنيد که با ريسمانی به هم متصل شدهاند. هر يک از گویها، میتواند برای خود محدوده‌ی حرکتی داشته باشد به اين معنا که حرکتش، منجر به حرکت گوی ديگر نشود. اگر اين محدوده را در فضا ترسيم کنيم، حجمی به وجود میآيد که میتوان آن را «فضای آزاد» ناميد. به عنوان مثال، با حرکت گوی شماره‌ی يک، فضای آزاد حتا میتواند نزديکترين نقطه‌ی اطراف گوی شماره‌ی دو را نيز در بربگيرد. اگر گوی شماره‌ی يک، از طول طنابی که اين دوگوی را به هم متصل کرده است، فراتر برود، منجر به حرکت گوی شماره‌ی دو میشود. حرکت يک گوی بر گوی ديگر «اثر» میگذارد. آن فضای حرکتی را «فضای اثر» میناميم. فضای اثر البته میتواند، از حالتی ديگر نيز به وجود بيايدکه عبارت است از تماس فيزکی گوی شماره‌ی يک با گوی شماره‌ی دو و جابجايی آن. پس اولی را میتوان «فضای اثرِ وابسته»( وابسته به طول طناب) و دومی را «فضای اثرِ مستقل» ناميد. مراد من از بينابينيت، چنين حالتی است.

26- «شعر پروژه» روی اين مطلب پافشاری میکند که منشور وار، طیفهای «زبانی~چندساحتی» را برای شعر فرامیخواند و با خلق تکثر ساحتهای متنوع،کار خود را بر قرار میکند. در اين حالت است که شعر، به «:**~**شعر» تبديل میشود و میتواند محيطی که منشور در آن قرار دارد را نيز به قول نيما، به «طرز کار» خود وارد کند(و اين طرز کار چيزی غير از فرم است).

27- منشوری را تصور کنيد که نه فقط نور، بلکه اشياء، گياهان، جانوران، روابط انسانی، عشق، شستن صورت و هر ديتار( پديدار لايه لايه) قابل تصور و به تجربه درآمدهای را بتواند از خود عبور دهد و در طرف ديگر، طيفهای الوان و مختلف الحان، حالتهای «زبانی~چندساحتی» متنوع را ايجاد کند. دقيقن جايی که پروژهها طرح میشوند و امتداد میيابند. پس خصلت «شعر پروژه» مبتنی بر همين لايهوارگی است که سيال است و روی هم لغزنده.

28- هر لایه از کتاب شاعر «شعر پروژه»، حلزون است. از اين رو «مکان~فضای» خود و در نتيجه بينابينيت خودش را دارد که از آن فرم و «رنگ آميزی زبانی» خودش را میگيرد.

29-شعر پروژه بر همه‌ی ديتارها گشوده است: از نسلکشی تا دغدغههای محيط زيست، از کاکتوس تا ساعتمچی، از کتاب فيزيک تا هوش مصنوعی، از باران تا انزوای کرم شبتاب .

30- شاعران شعر پروژه هم اکنون به کتابهايی در آينده‌ی شعر میانديشند که با بيانيههای مفهومی (استيتمنت) شروع میشوند: ايده~ شعر (Idea ~Poetry).

31- «شعر پروژه» همچنان به حدود «:~شعر» وفادار است به خاطر همين ممکن است به «ناوار» نزديک شود اما «ناوار» نيست.

32- شاعران شعر پروژه، سنت را پروژهای باز تعريف میکنند که نه به مبارزه با آن برمیخيزند و نه آن را تکرار میکنند، بلکه رشتههايی از ريسمان را به هر چگالشی از سنت که بخواهند پيوند میزنند تا طرح های خود را در بينابينيت با آن بيافرينند.

33- شاعران شعر پروژه، بتشکن نيستند. چون اساسن در شعر بتی وجود ندارد.

34- امکان نوشتن شعرهای چندزبانه برای شاعران شعر پروژه، ضرورت است.

35- هدف کوهنورد، خستگی يا ورزيدگی عضلات نيست، بلکه آرامش بعد از فتح قله است. درست است که در فتح قله، لايه هايی از مسير، ورزيدگی، خستگی، تشنگی، مخاطره و لذت وجود دارد اما کار کوهنورد برای فتح طرح شده است. در فتح است که لايهها حضور خود را باز میيابند. کار شاعر نيز، اساسن نه زبان، که زبان بريدگی است. سکوتی که بعد از هر سرايشی متولد میشود، آن سکوت، بارقه‌ی اميدی است برای تغذيه و فرآهم آوردن خوراک تا رجعت دوباره. و مهمتر از همه لايهای از آن سکوت، آبستن بیزبانی آغازين است.

36- زبان برای فيلسوفان است.

37- شعر پروژه، پست مدرن نيست.کلان روايتها در طيفهای بينابينيت حضور دارند.

38- شعر پروژه، تجربه است، نه يک جريان يا مکتب يا سبک. اما چون سياهچالهای جريآن‌ها، مکتبها و سبکها را چه گذشته چه آن‌ها که در آينده فرامیرسند را از آن خود میکند.

پانوشت:

منوچهر نيستانی، ديروز، خط فاصله، انتشارات رز،1350

يادداشتهای روزانه نيما يوشيج، نشر مرواريد،1400

نيما يوشيج،درباره‌ی شعر و شاعری، انتشارات دفترهای زمانه، 1368

رضا براهنی، خطاب به پروانهها و چرا من ديگر شاعر نيمايی نيستم، نشر مرکز،1374

يداله رويايي، از سکوی سرخ، نشر مرواريد، 1357

يداله رويايي، هفتاد سنگ قبر، انتشارات آژينه،1379

نيمايوشيج ، تدوين سيروس طاهباز، مجموعه کامل اشعار، انتشارات نگاه ، چاپ چهارم، 1375

آنيما احتياط، سمفونیهای آنيما يا... ، نشر پارسا، 1382

آنيما احتياط، گوشهای هر کس غارهای کله‌ی اوست در غارهای‌تان به نيايش بنشينيد، نشر نگيما، 1388

آنيما احتياط، رصد کردن خوابهای افلاکی با تلسکوپ سرب، نشر سخن گستر، 1390

جهت مطالعه‌ی بيشتر در مورد پرفورمنس آرت رجوع کنيد به :

Anthony Howell, The analysis of Performance art (A Guide to its Theory and Practice),1999, Routledge

جهت مطالعه‌ی بيشتر در خصوص «مکان~ فضا» رجوع کنيد به رساله‌ی "مدول«مکان~فضا»" در کتاب اتمسفری از جهان طیف‌ها، پروژه‌ای برای موزه هنرهای معاصر تهران ، 1394

جهت مطالعه‌ی بيشتر در خصوص ناوار رجوع کنيد به :

[http://avangardha.com/%da%86%d8%a7%d9%be/?id=6036](about:blank)

در خصوص نشان «~» :

«~» به صورت مختصر بيانگر طيف است. اگر بين دو کلمه به کار رود مثلن«من~ ديگری»، در واقع به معنای آن است که من و ديگری در طيفی قرار دارند که از هم گسسته نيستند.

اگر قبل از کلمه قرار گيرد که آن کلمه يک ژانر است مثلن«:~شعر» به معنای آن است، آن ژانر در طيف با ديگر ژانرها در بينابينيت است و مرزهايش مخدوش است.

اگر قبل از يک جمله قرار گيرد مثلن«:~ نظريات مرا در ديباچهی نمايش آيندهی من خواهی ديد، اين«افسانه»، فقط نمونه است»، به معنای آن است که طيفی از متن ديگری در اين متن ساری شده است، شما بخوانيد نقل قول.

در خصوص ديتار:

ديتار در پهلوی به معنای آشکار و پديدار است اما من هرشيء و پديدهای که قابل مشاهده است و يا هر کيفتی که قابل تجربه است را ديتار مینامم با اين توضيح که به نگر من ديتارها مثل پوست پياز لايهوار هستند. در خصوص لايهوارگی رجوع کنيد به پاورقیهای کتاب:«مانند کسی که آوازش را فراموش کرده است»

***خواب زمستانی* و غبار هزارساله ملال**

شهناز عرش‌اکمل

*خواب زمستانی* نوشته گلی ترقی رمانی رئاليستی با زبانی نمادين است كه در سال 1351 منتشر شده. *خواب زمستانی* روایت انسان امروز است که در صورت تمثیلی پیرمردی فسرده در زمستانی سرد ظاهر می‌شود که در شبی سرد و برفی به مرور خاطرات خود میپردازد. این رمان شامل ده فصل است که یک راوی اصلی -که از جمله هفت مرد این داستان است- به روایت قصه میپردازد. درواقع شخصیتهای قصه گویا یک وجود مجسم و یک انسان چندپاره هستند که هر پارهاش جنبه‌ای از جنبه‌های وجود بشری را به نمایش میگذارد.[[1]](#footnote-0)

*خواب زمستانی* متنی اگزيستانسياليستی است كه با نمايش بی‌معنايی زندگي، تلاش انسانِ در تعلیق برای يافتن معنا را به تصوير می‌كشد. انسان اين رمان در هراس از تنهايي، ملال، پوچی و مرگ‌انديشی به خاطرات گذشته پناه می‌برد و به نوعی در گذشته زمستانی‌اش منجمد شده است. مدرنيته نيز به عنوان يك تحول سترگ اجتماعی مزيد بر علت شده و راه را برای نااميدی و ملال بيشتر او گشوده است.

**خلاصه داستان**

پیرمردی تنها خود را در خآن‌های فرسوده و پر از موش زندانی کرده و به‌دليل هراس از سرمای زمستان مدام بیرون رفتن را به «فردا» موکول میکند. او همواره به گذشته سرک می‌کشد و میان خاطرات غبارگرفتهای زیست میکند که میان قاب عکسی كهنسال یخ زدهاند. فصل اول را راوی پیر با شرح روزگار پیری خود میآغازد و در فصول ديگر به بازنمايی وضعیت ساير شخصیت‌های داستان (مثل احمدی، انوری، مهدوی، عزیزی، حیدری و...) می‌پردازد. از این روست که هر فصل مستقل از دیگری است و همه داستآن‌ها حول یک ایده اصلی سامان یافته‌اند. درنهايت داستان، راوی پير با وجود همه رنج‌های موجود و ترس از سرمای بيرون از خانه و بیماری، تصميم می‌گيرد برای خرید تلهموش از خانه خارج شود.

**انسان مسئله‌گون**

رمان *خواب زمستانی* بازنمايی جامعه بشری است و پرداخت به هستی و وجود انسانی مسئله اساسی آن. مقوله خواب زمستانی نمادی است از فترت، ایستایی، انجماد و ملال انسان كه در زمستان (در این داستان، در صورت نمادين پيري) به وقوع می‌پيوندد. انسان معاصرِ در كشاكش با مدرنيته و پيامدهای آن در قالب شخصيت‌های اين رمان به تصوير درمی‌آيد. انديشه مرگ و گريز از مسئوليت، اين انسان را به حس غربت، دلهره و تنهايی دچار می‌كند و ناتوانی در برابر مرگ او را به ملالت و پوچی می‌كشاند. این انسان يادآور «انسان مسئلهگون» گابریل مارسل است؛ انسانی که به صورت مسئلهای برای خودش درآمده و تصویری زلال از گذشتۀ خود دارد؛ تصویری که در آن «انسان بیهیچ زحمتی قادر به بازشناسی خویشتن بود؛ تصویری که در خود هیچ چیز نگران‌کنندهای نداشت.» (مارسل، 1395: 9) اما اکنون گویی خود را نمیشناسد و از دیدن ظاهرش در آینه نیز شگفت‌زده میشود: *«این چشمای من نیست، نگاه من نیست. دست و پا و بدن من نیست.»* (ترقی، 1395: 31) او از آینه گریزان است زیرا آینه «خودی» را به او نشان میدهد كه از آن بیگانه شده است.

از نظر مارسل انسان به صورت مسئلهای برای خود درآمده و به همين دليل در جستجوی علل بروز این مسئله است. (رک: مارسل، 1395: 9) او معتقد است انسان گذشته تصویری زلال از خود داشت که در آینه درونیاش منعکس میشد؛ تصویری که به‌واسطه آن قادر به شناخت خود بود. او با استعاره «انسان آلونکنشین» که آن را از فیلسوف آلمانی به نام هانس تسهرر (Hans Zehrer) وام میگیرد، به بررسی وضعیت انسان امروز می‌پردازد. انسان آلونکنشین (استعاره از انسان مسئلهگون که مدام پرسش از ماهيت خود میکند) مردی است که زمانی خانواده و املاک داشته اما امروز هیچ ندارد و به دشواری روزگار می‌گذراند. او مدام این سوال را مطرح میکند که «من کیستم؟ برای چه زنده‌ام و اينها همه چه معنایی دارد؟» نه دولت میتواند پاسخی به او بدهد چون صرفاً با مفاهیم انتزاعی مثل اشتغال، اصلاحات ارضی و امثال آن آشناست و نه جامعه. درواقع در عالم دولت و جامعه، این انسان دیگر نمود هیچ واقعیت زندهای نیست. بلکه به‌سان شمارهای روی یک پرونده است. در حالی که انسان شماره نیست بلکه زنده است. (همان: 13-11) راوی پیر رمان مورد بحث ما نیز انسانی مسئله‌گون است که پیوسته خاطرات گذشته را میکاود؛ آن هم میان قاب عکسی پیر در خآن‌های که گویی دنیا در یک شب سرد و برفی در آن فشرده است؛ دنیایی محدود به پیرمرد (نماد نوع بشر) و موشها (نماد زمان ملالانگیز که او را از درون می‌خورند.) راوی ملال، خستگی و بیهدفی خود را به پیری‌ مربوط می‌داند؛ پیری‌ای که راه را برای هر تغییری بسته است: *«دلم میخواهد به هیچ چیز فکر نکنم. خستهام. چطوری بگویم؟ پیرم.»* (ترقی، 1395: 136)

**ملال؛ درونمایه بنیادین *خواب زمستانی***

ملال به مفهوم دلتنگی، رنج و غم و خستگی است و مفهومی موازی با ناامیدی دارد. به باور گروهی ملال بیان ناامیدی عمیق از دست نیافتن به چیزی است که قادر به برآوردن نیازهای بیپایان روح باشد. (اسونسن، 1396: 68) اين در تقابل با تفكر شوپنهاور درباره‌ی ملال است. به عقيده‌ی او انسان چیزی را اراده می‌کند که ندارد و برای آن می‌کوشد. حال اگر انسان دیگر برای کسب چیزی تلاش نکند و به خرسندی دست یابد، دچار ملال و تهی‌بودگی می‌شود و هستی‌اش همانند باری تحمل‌ناپذیر و زندگی‌اش همانند آونگی است که بین درد و ملال در نوسان است. (يانگ، 1393: 287-288) در اين باره می‌توان حد ميانه را گرفت و ملال را هم برايند نرسيدن به چيزی در نظر داشت و هم در نتيجۀ داشتن چيزی و دلزدگی از آن.

ملال همچون «غباری نامرئی» در سراسر متن *خواب زمستانی* پراکنده است و در رمان نيز به چنین غباری اشاره میشود: برای مثال عکسهای غبارگرفتهای که راوی پیر با دیدن آن‌ها به گذشته میرود و خاطراتش را مرور می‌کند. هستی و وجود در *خواب زمستانی* مصداق سخن اسونسن «مارپیچی بیپایان از ملال» است. (رک: اسونسن، 1396: 76) ملال را میتوان در صورت استعاری «موش‌های خاکستری گنده که همه چیز را یواش یواش میخورند» دریافت؛ همانطورکه ملال انسان را از درون میخورد. (رک: ترقی، 1395: 15) موشها در خانۀ راوی پیر همواره در حال جویدن اسباب خآن‌هاند؛ موشهایی که شبها بیشتر می‌شوند و این یعنی شب‌ها ملال بیشتر راوی را گرفتار خود میکند.

موشها صورتی استعاری از ملالند كه موتيف‌وار در سراسر *خواب زمستانی* پراكنده‌اند؛ موش‌هايی كه راوی پير در جدال با آن‌هاست و از وجود آن‌ها در رنج و تعب: *«فکر این سرمای هولناک و این موشهای سمج که همه‌ی خانه را تصاحب کردهاند...»* (همان: 10) راوی را آزرده می‌کند و او همواره در انديشه‌ی رهايی (رهايی از رنج و رسيدن به گشودگی) از شر موش‌هاست. به جز موش‌ها، آشفتگی و پريشانی خانه‌ی راوی پير كه غبار ساليان بر آن نشسته، تصويرگر ملال و نااميدی حاصل از آن است. حتی درخت با وجه نمادين سرزندگی‌اش، ملال را تداعی می‌كند و نويسنده در تصوير كردن انسان ملول از آن بهره می‌برد: *«انگار درختی کهنسال بود که غبار بادهای هزارساله رویش نشسته است و... وزن همه جسمها، همه لحظههای تاریخ، همه بودنیها و ممکنات روی تنش سنگینی میکرد.»* (همان: 13) در اين تصوير، تشبیه احمدی جوان به درخت کهنسال را شاهديم که دچار ناامیدی و ترس از مرگ شده و ملال در صورت استعاری «غبار بادهای هزارساله» و «همه لحظههای تاریخ» او را دچار کرده است.

به جز روایت راوی پیر، غبار تکرار و ملال بر دیگر فصول رمان نیز نشسته است. کیک تولد حیدری بازنمایی نمادینی است از ملال که در پیرامتن (طرح جلد رمان که شامل تصویر چند مرد با صورت محو است که در کنار کیک تولدی ایستاده و به دوربین خیره شده‌اند) نیز مشهود است. این کیک برای عزیزی مفهوم تکرار و ملال را دارد: *«چندهزار بار باید از کیک تولد حیدری خورد؟»* (همان: 29) مهمانیهای تولد حیدری که صورت نمادینی است از تولدهای متوالی و همیشگی نوع بشر، بسیار ملالانگیز است و عزیزی آن‌ها را برنمیتابد. عزیزی نمود انسانی است که میان چرخ دندههای ساعت زمان و به قول هايدگر در «انبوهی از لحظه‌های تهی» (رک: اریکسن، 1394) دست و پا میزند. جشنهای تولد برای او به‌‌مثابه یک مخمصه و تنگناست و تکرار آن‌ها نمودار ملال و روزمرگی: *«همهمون هستیم. اسکلتهای وفادار. دست در دست هم. با یک کیک گنده و دوهزار شمع و باز سال بعد و بعد و همیشه.»* (همان: 37)

اگر خانه‌ی حیدری و جشن تولد او را نمادی از دنیا بگیریم، آیا مرگ گریزگاه عزیزی نیست؟ مرگی که خودِ زندگی است و با رسیدن به آن میتوان از نو آغاز کرد؟ *«آن‌جا میشد ایستاد و نگاه کرد و پرسید و شاید چیز تازهای یافت و از آن‌جا شروع کرد...»* (همان: 35) این حس ملال است که عزیزی را به فکر رفتن و رهایی از این وضعیت میافکند: *«هیچ کس نمیتونه منو مثل یه حشره خشکیده به یه نقطه سنجاق کنه. اگر قراره اتفاقی بیفته، بیرون از این اتاقه.»* (همان: 38) در این گفته عزیزی میتوان نوعی امیدورزی خلاقانه‌ را دریافت که از میانه ملال و ناامیدی برمی‌خیزد: رفتن و رها شدن از ملالی که می‌تواند به رشد و تعالی منجر شود؛ همان‌طور که نیچه و هایدگر بین ملال و خلاقیت ارتباط می‌بینند. نیچه ملال را آرامش نامطبوع روح و طلایهدار خلاقیت می‌داند و بر این است که انسآن‌های خلاق در برابر ملال شکیبا هستند و انسآن‌های پستتر از آن میگریزند. هایدگر نیز عمیقترین ملال را منجر به امکان بینظیر خلق معنای زندگی میداند. (رک: اسونسن، 1396: 41 و اریکسن، 1394) هرچند عزیزی درنهایت در کنار همسر و دوستانش میماند و مجبور به خوردن کیک تولد همیشگی و تکراری میشود. این ماندن خود به مفهوم گریز از ملال موردنظر نیچه و هایدگر است که با خلاقیت و معناجویی نسبتی ندارد.

به‌طورکلی انسان *خواب زمستانی* قصد آغاز دوباره دارد اما به این پنداشت میرسد که اگر به آغاز هم بازگردد دوباره در جایگاه نخستین است؛ با همان آرزوها و خواستهها و این به معنای ملال و تکرار موجود در زندگی است؛ زندگیای که چون عقربههای ساعت میچرخد و همواره به جای قبل بازمیگردد. (رک: ترقی، 1395: 132) هرچند او به زندگی تکراری و داشتههای ناچیزش قناعت میکند. (شايد چون چاره ديگری ندارد.)

**زمان و ملال**

ملال را می‌توان از اصلی‌ترین مضامین و درونمایه‌های *خواب زمستانی* برشمرد. روایت راوی پیر به‌واقع شرح ملال اوست از زندگی و پیری که کنشمندی را از او بازگرفته است. پیرمرد حساب لحظههای تهی خود را دارد و زمان را صورتی استعاری از یک دزد میداند که «بیتفاوت خودش را میگشاید*»* و ناعادلانه همه چیزش را می‌رباید. (رک: همان: 100) این گشودگیِ بیتفاوت را میتوان به گذر کُند زمان تعبیر کرد که چیزی جز ملال برای انسان به همراه ندارد. راوی از بام تا شام در انتظار گذر زمان است؛ زمانی که «خروسک ساعت» هر ده دقیقه یک بار آن را به او یادآوری میکند. انسانی که به‌مانند ماشين با برنامه پیش میرود، اسیر زمان و ساعتهاست و این اسارت مفهوم ملال را دارد: *«ساعت نه کته را میگذارم روی بخاری گرم شود. نه و ده دقیقه شام را میخورم. ساعت ده میروم توی رختخواب...»* (همان: 43) هرچند مرور خاطرات دوستان گاهی او را از ملال میرهاند: *«اگر این خاطرهها نبودند چکار میکردم؟ این شبها را چطور میگذراندم.»* (همان: 98)

زندگی به‌‌مثابه‌ی ساعتی با حرکات دورانی ملالآورِ هرروزه برای راوی پیر تکرار می‌شود و این گذر زمان آن‌چنان ملالی ایجاد میکند که او دوست دارد زمان برای یک لحظه هم که شده بایستد: *«اگه ساعتمو خرد کنم، اگه پردههارو بکشم ... این زمان سمج لعنتی دست از سرم ور خواهد داشت.»* (همان: 2) اين ساعت كه نمادی از زمان است ارتباط مستقيمی با ملال دارد. ارتباط ملال و زمان از منظر متن یادآور اندیشه‌ی هایدگر است. از دید او یک ساعت قادر به نمایش گذشته و آینده نیست بلکه ساعت زمان را بدل به کمیتی میکند که به تکرار لحظهها گره خورده است. به‌واقع ساعت حال را به معیاری برای گذشته و آینده تبدیل میکند و این یعنی ملال؛ ملالی که به‌‌مثابه‌ی نوعی فلج شدن در برابر گذر زمان تجلی می‌یابد. این گذر زمان گاهی انبوهی از لحظههای تهی است که انسان برای کوتاه کردن آن به هر دری میزند. (رک: اریکسن، 1394) اين لحظههای تهی در *خواب زمستانی* گویی زیر دستگاه زیراکس پیوسته تکثیر میشوند و چنان بر ملال راوی پیر میافزایند که به خرد کردن ساعتش و پنهان شدن از زمان میاندیشد.

گاهی نیز این پیرمردِ تنها آنچنان اسیر زمان است که برای داشتن حساب «تهمانده زمان» تصمیم میگیرد که به خواب نرود و لحظات و آنات را تجربه کند زیرا زمان همواره در حال ربودن عمر اوست: *«زمان من که چه بیتفاوت خودش را میگشاید و چه غیرمنصفانه همه چیز را از من می‌دزدد.»* (ترقی، 1395: 100)

زمان ملالانگیزی که در *خواب زمستانی* برجسته می‌شود شب است؛ شبی نمادین که زیر «بارش یکریز برف» مدفون شده. گویی شب تنها صورت زمان است و حتی روزها نیز صورتی از شبند زیرا «طولانی، سرد و تاریک» هستند (رک: همان: 43)

به‌طورکلی شب برای راوی پیر و نیز شخصیت‌های احمدی و مهدوی به دشواری می‌گذرد و آن‌ها در انتظار فردا و آمدن روزند. شبِ راوی شبی سرد و زمستانی است و شبِ مهدوی شبی دم‌کرده که از درز آجرهایش *«هیولايی مثل اژدهای پیر»* بیرون میریزد. (رک: همان: 76-75) شب برای احمدی نیز شبی است که عبور از دل آن «سفر هولناکی ... از زیر جهان، از میان همهمه شیاطین و ...» است؛ شبی که بالش او را بدل به «خشکزاری پر از تیغ و قلوهسنگ» میکند و خواب را از چشمان او میرباید. چنین شبی به حس تنهایی دامن میزند: *«وقتی که لای آن ملافههای سرد و آن تاریکی غلیظ تنهاییام از همیشه بیشتر است.»* (همان: 91) هرچند «فردا و تمام روزهای بعد» زمانی است که راوی پير وعده آن را به خود می‌دهد؛ فردایی که زمان تحقق امید است. از سويی نيز اين فردا برای او با نااميدی در پيوند است و می‌تواند «آخرین فردا» و زمانی برای مرگ باشد (رك: همان: 98) گویی که بین مرگ و زندگی تفاوتی وجود ندارد و امید و ناامیدی در یک دیالکتیک و تقابل او را احاطه کرده‌اند.

با تمام این تفاصیل گفتنی و با وجود سیطره‌ی گفتمان ناامیدی و ملال بر متن ترقی، آنچه در فرجام داستان میبینیم می‌تواند نوعی معناطلبی و غلبه بر ملال باشد. راوی در عین پیری، تنهایی، ملالت، غم غربت و مرگ دوستان عزیزش و نیز احاطه شدن توسط زمستان و موشها درنهایت امیدوار است. او همواره از تابستان یاد می‌کند؛ تابستان نمادینی كه راوی از روزگار جوانی منتظر فرارسيدن آن است: *«باید صبر کرد تا تابستان. آفتاب دوباره جوانم میکند.»* (همان: 43) راوی پير درنهايت سرما و برف موجود –كه بسيار هم از آن هراسناك است- به فردا می‌انديشد؛ فردايی كه او را از شر موش‌ها (ملال) رها خواهد كرد. اين فردا زمان تحقق اميد است و در مقابل گذشته‌ای قرار می‌گيرد كه همانند موش‌ او را از درون می‌جود. درواقع راوی پير راهی برای غلبه بر تنهايی و ملال می‌جويد و اين به مفهوم معناجويی در دل رنج است. او با نقل‌قولی از حیدری، شکیبایی را شرط پیروزی میداند: *«هر دردی چاره داره. صبر میخواد و استقامت. بالاخره فتح با ماست.»* (همان: 137) گويی نويسنده درصدد بيان اين نکته است كه تنهايی سرنوشت انسان است و انسان برای غلبه بر رنج تنهايی بايد چارهای بينديشد. قبول مسئوليت فردی و دست زدن به عمل می‌تواند راه‌حل غلبه بر نااميدی و ملال باشد. گویی راوی پير/انسان با كنشمندی در «فردا» كه همان خروج از خانه و بيداری از خواب زمستانی است و نيز زدودن ملال، روی به سوی اميد می‌نهد.

**منابع**

اریکسن، تروند برگ (1394). «هایدگر، زمان و ملال». ترجمۀ اردشیر اسفندیاری، راسخون. قابل دسترس در: rasekhoon.net

اسونسن، لارس (١٣٩٦). *فلسفۀ ملال***.** چ ٤، تهران: نشر نو.

ترقی، گلی (1395). *خواب زمستانی*. چ 9، تهران: نیلوفر.

مارسل، گابريل. (1395). *انسان مسئله‌گون*. ترجمۀ بيتا شمسينی، چ ٢، تهران: ققنوس.

يانگ، جوليان (1393). *شوپنهاو*ر. ترجمه‌ی حسين اميری‌آرا، تهران: ققنوس.

**«کشف ناممکن وادی ممکن»**

حسین رسول زاده

در تاریخ دوازدهم فوریه ۱۸۰۴ هنگامی که **کانت** در هشتاد سالگی در می‎گذشت، واپسین سخن خود را بر زبان آورد: «خوب است»

اشاره‎ی او در این واپسین، به چه چیز بود؟ چه چیز خوب است؟ مرگ یا زند‎گی؟ مرگ که مقابل او ایستاده یا زند‎گی که پشت سرش مانده است؟ کدام خوب است؛ آن که به استقبالش آمده یا آن که به بدرقه‎اش شتافته؟

**کانت** این واپسین سخن را در فعلِ حالِ حاضر به کار می‎برد: در زمان حالِ جاری؛ زمانی که او در آن است. آیا اشاره‎ی او به زندگی‎ست؟ اما زند‎گیِ او به پایان رسیده است. اگر مراد از این واپسین سخن، زند‎گی می‎بود باید می‎گفت «خوب بود» در حالی که او می‎گوید «خوب است.» آیا به مرگ اشاره می‎کند؟ اما هنوز نمرده است، بنابراین نمی‎تواند درباره‎ی چیزی که هنوز رخ نداده بگوید «خوب است.»

اشاره‎ی او به زندگی نیست زیرا تمام شده، و به مرگ نیست زیرا آغاز نشده! او به چه چیز اشاره می‎کند؟ مرگ پا پیش گذارده و زندگی پا پس کشیده. مرگ رنگ گرفته، زند‎گی رنگ باخته. این لحظه که می‎تواند در عبارتی بگنجد (خوب است) و به قدرِ زمانِ حال زنده و گریزپا باشد، همان حدی است که در آن-و فقط در آن-زند‎گی و مرگ برای لحظه‎ای بیرون از لحظه‌ به هم «سائیده» می‎شوند! در چنین لحظه‎ای آن که می‎میرد، لحظه‎ی مرگ را حس می‎کند و در «حال» قرار می‎گیرد؛ برای نخستین بار در لحظه‎ی حالِ ناب. به نظر آن چه را که تاکنون زند‎گی نتوانسته به او بدهد، مرگ به او ارزانی می‎دارد. این لحظه‎ی حالِ ناب، انسانِ محتضر را از بارِ گذشته- از زند‎گی، خاطره‎ها، رنج‎ها و حتا شادی‎ها-رها می‎کند و بی هیچ افقی از آینده، او را در لحظه‎ای ناب-که نه پیشینی‎ست و نه پسینی-«قرار» می‎دهد. زیرا در حقیقت آنکه می‎میرد، همین لحظه را از دست می‎دهد. بنابراین لحظه‎ای که به وسعت تمام زندگی‎اش از خود تهی می‎شود، همچون حالی ناب به او رخ می‎نماید و در همان لحظه نیز از کف می‎رود. **مارکوس اورلیوس** در «تأملات‎»اش بر آن بود هیچ فرقی نمی‎کند انسان سه هزار سال زندگی کند یا چند سال زیرا در هر حال آنچه از دست می‎دهد «همان زندگی‎ای است که در لحظه‎ی حال» دارد. او نمی‎تواند گذشته یا آینده را از دست دهد، «زیرا کسی نمی‎تواند چیزی را که ندارد از دست بدهد.»1

به گمان من آن لحظه‎ی حال، همان «دمی» است که فقط از آنِ اوست و او فقط باید این لحظه‎ی خاص را از دست ندهد و او فقط همین لحظه را از دست می‎دهد. او دمی را می‎دمد که باز نمی‎دمد.

این لحظه‎ی ناب، چنان نخستینگی است که لحظه‎ای کاملاً فردی‎ست، اما چنان فردی که در تملک فرد نیز «قراره» نمی‎یابد، به زبان در نمی‎آید.

بیائید به دو داستان بلند از دو نویسنده‎ی بزرگ که هر دو در این «لحظه‎ی ناب» تأمل کرده اند، سری بزنیم:

در داستان بلندی از **چخوف** با نام «اتاق شماره‎ی 6» آندره یفیمیچ در آن واپسین، در می‎یابد به پایان رسیده است؛ «آندره یفیمیچ فهمید که ساعت آخر عمرش فرا رسیده است و به خاطر آورد که ایوان دمیتریچ و میخائیل آوریانیچ و میلیون‎ها نفر دیگر به ابدیت ایمان دارند. آیا او اکنون به این ابدیت می‎رسد؟ اما به هیچ وجه آرزوی وصالِ ابدیت را نداشت و شاید فقط برای یک لحظه درباره‎ی آن اندیشید، ناگهان گله‎ای از گوزن‎های بسیار زیبا و موزون که وصف آن‌ها را شب قبل در کتابی خوانده بود از کنارش گذشت، سپس پیرزنی دستش را با نامه‎ای سفارشی به سوی او دراز کرد. میخائیل آوریانیچ چیزی گفت. آنگاه همه چیز از نظرش ناپدید شد و آندره یفیمیچ برای ابد خود را فراموش کرد.»

در داستان دیگری به قلم **لئو تولستوی** با عنوان «مرگ ایوان ایلیچ»، ایوان در حال احتضار، محل درد را در جانش می‎یابد و لمس می‎کند اما در نمی‎یابد «مرگ کجاست»، می‎جوید و نمی‎یابد. «همه‎ی این‌ها فقط در یک لحظه اتفاق افتاد ولی معنا و مفهوم آن لحظه، استمرار یافت. برای حاضران، رنج جان دادن او دو ساعت دیگر ادامه داشت... کسی گفت "تمام شد" او آن را شنید و در روحش تکرار کرد. با خود گفت "مرگ تمام شد، دیگر مرگی در کار نیست." نفس عمیقی کشید که دیگر نتوانست تمام کند؛ بدنش را کشید و از دنیا رفت.»

این هر دو داستان درنگی‎ست درخشان در آن «لحظه‎ی ناب سایش»، اما به گمانم آنچه که روایت **تولستوی** را در جایگاهی فراتر قرار می‎دهد، این است که تولستوی، درست در آن لحظه‎ی ناب دوربین‎اش را از درون ایوان ایلیچ بیرون می‎کشد و به قول **کاستیکا براداتان** «ما را به فضای درونی مرگ او راه نمی‎دهد.»2 و بدین ترتیب در حالی که تاکنون روایت، درون ایوان ایلیچ را می‎کاوید، به ناگاه خود را بیرون می‎کشد تا نشان دهد هر کس مرگ خود را می‎مرگد و هیچ کس را به مرگ دیگری راه نیست حتا اگر آن کس راوی دانای کل باشد. زبان خاموش می‎شود. مرگ تا زمانی وجود دارد که جان را نگیرد. آنگاه که به تجربه در می‎آید از سخن باز می‎ماند. ایوان ایلیچ درست آنگاه که می‎میرد، مرگ را از دست می‎دهد: «مرگ، تمام شد. دیگر مرگی در کار نیست»؛ به تعبیر بلانشو «ما می‎میریم، مگر در حال مردن.»

گفته شده-و بسیار هم گفته شده-مرگ آفریده‎ی زند‎گی‎ست. زند‎گی از همان نخستین نبضِ حیات، به بهای تولد مرگ، ممکن می‎شود. «مرگ شیوه‎ای از بودن است که دازاین به محض این که هستی یافت، آن را بر دوش می‎گیرد.» این زندگی‎ست که مرگ را می‎زاید. بنابراین در آن سوی مرگ نیز این زندگیست که ما را انتظار می‎کشد (چنان که سقراط در «فایدون» بر همین نظر است.) اما شاید چنین نباشد؛ چه می‎شود اگر تصور کنیم این مرگ است که زند‎گی را می‎زاید، همان سان که روزی آن را می‎ستاند. زند‎گی از درون مرگ زاده می‎شود و در آغوش مرگ به پایان می‎رسد. در چنین صورتی مرگ امری پسینی نخواهد بود زیرا پیشاپیش وجود دارد.

مرگ را فردی‎ترین تجربه‎ی انسانی دانسته‎اند. مرگ تجربه‎ای تکین و یگانه است، دیگری را بدان راه نیست. هر کس مرگِ خود را از سر می‎گذراند. حتا اگر دو نفر مثل هم بمیرند-مثلاً در سپیده دمی از دره‎ای سقوط کنند-مانند هم نمی‎میرند. مرگ تجربه‎ای «خویش‎مندانه»3 است. به تعبیر **هایدگر** هیچ کس نمی‎تواند مرگ دیگری را از او بستاند4. «مرگ، امکانِ عدمِ امکان است.» اگرچه آدم‎ها با مرگ روبرو می‎شوند اما این امکان همواره در دیگری ممکن می‎شود. همواره این دیگری‎ست که می‎میرد زیرا آن که سخن می‎گوید نمی‎میرد اگرچه بداند روزی خواهد مرد. مرگ برای من یک امکانِ «هنوز-نه» و «هنوز-دور» است. دلایل مرگ همیشه پیوستِ دیگری‎ست. به همین دلیل مرگ برای من هنوز قابل اجتناب است. همواره آن دیگری می‎میرد و اضطراب‎اش را برای من-که هنوز دورم-می‎گذارد. بنابراین مرگ اگرچه امکانی همواره است اما برای او که نظاره می کند، عدم امکان است (این آدمی می‎میرد لیکن این آدمی به هیچ وجه خود من نیست.)5 همچنین آن که مرگ را از سر گذرانده «خاموش» است، نمی‎تواند از تجربه‎ی مرگ بگوید؛ مرگ رازی یگانه است. هر کس مرگِ خود را بر دوش می‎کشد. اما مگر دیگر تجربه‎ها، این گونه نیستند؟ چرا فقط مرگ را تجربه ای یکه و تکین دانسته‎اند؟

در برابر **هایدگر-**که مرگ را امکان عدم امکان دانسته-**موریس بلانشو** آن را «عدم امکانِ امکان» خوانده است. ما اساساً امکانی برای نیل به امکان مرگ نداریم. زیرا آن که مرگ را تجربه می‎کند-به زعم من-زبان‎اش را از دست می‎دهد. او هیچ گاه قادر به سخن گفتن از تجربه‎اش نخواهد بود. (آن زرگر ۳۲ ساله‎ی هندی که توانست تنها روایت تاریخ درباره‎ی طعم سیانور را در سه خط بنویسد هنوز به لحظه‎ی سایش تکین نرسیده بود که نوشت؛ سپس رسید و در گذشت.) مرگ، خاموشی زبان است. تجربه‎های دیگر-هر قدر هم تکین باشند-در زبان به سخن در می‎آیند. اما مرگ-همچون سپیده دمی که شمع را-زبان را خاموش می‎کند و خود را به رازی ناگشوده بدل می‎سازد. آنچه در باره‎ی مرگ گفته می‎آید از زبان مرگ نیست-که باید در زبان مرد‎گان جاری شود-بلکه سخنان زند‎گان است و زند‎گان نمرده‎اند. تنها آن که می‎میرد می‎تواند با مرگ وارد گفتگو شود، آن را تجربه کند و خلع زبان گردد. فردِ محتضر اگرچه در محضر مرگ است اما هنوز با مرگ وارد گفت‎وگو نشده است. تنها اگر به آن لحظه‎ی «سایش» برسد مرگ را تجربه خواهد کرد؛ آن گاه که «خلع زبان» می‎گردد. تجربه‎ی مرگ مصادف است با خلع زبان.

در تصاویر به جا مانده از سده های پانزدهم به بعد، نقاشان صحنه‎ی احتضار را به تصویر کشیده و در آن نشان داده‎اند آنچه را که محتضر در حال مردن می‎بیند (تجربه می‎کند) دیگران قادر به دیدنش نیستند. «فرد محتضر در بستر [مرگ] دراز کشیده است و دوستان و آشنایان، اطراف او را احاطه کرده اند... اما چیزی در حال وقوع است که بی‎تکلفی تشریفات را بر هم می‎زند. چیزی که افراد حاضر آن نمی‎بینند. این منظره‎ای است که فقط فرد محتضر امکان دیدن آن را دارد و او با یک عالم دلواپسی و دلمرد‎گی زیاد به آن چشم دوخته است....»6

البته هر چند در این نقاشی‎ها آنچه که «او در حال مرگ» می‎بیند به زعم تصویرگران قرن پانزدهم «موجودات ماورالطبیعی» و «فرشتگان» و «شیاطین» است، اما در این نگاه ماورائی همان رویداد تکین رخ می‎دهد که «دیگران قادر به دیدنش نیستند.» دیگران درباره‎ی مرگ، همان را می‎توانند دید که در زند‎گی تجربه کرده‎اند. هم از این رو بود که باستانیان، ابزار زند‎گی و آذوقه‎ی مرد‎گان را در گورهایشان می‎نهادند، و شاعران مرگ را تولدی دیگر می‎دانسته‎اند.

دیگرانی هستند که برای ساعاتی به حال اغما فرو رفته‎اند و بعد از روزی، روزهایی زند‎گی را باز یافته‎اند و تجربه‎ی خاص خود را باز گفته‎اند. اما آن‌ها مرگ را تجربه نکرده‎اند و حتی اگر تجربه کرده و از مرگ بازگشته باشند، آنچه می‎گویند زبان زند‎گی در باره‎ی مرگ است نه زبان مرگ در کام آن که باز گشته. آن که بازگشته، هرگز نمرده بود و آن مرده، هرگز بازنگشته است. اما بیائید فرض کنیم کسی به راستی بمیرد و سپس زنده شود. آیا او می‎تواند از تجربه‎ی مرگ بگوید؟ می‎توان این مرگ دور افکنده را با خواب مقایسه کرد. آیا آنگاه که می‎خوابیم، هنگام خواب بی آن که رویایی ببینیم-به قول **سقراط** یک خواب بی رویا-می‎توانیم تجربه‎ای از خواب داشته باشیم؟ اگر بیدار شویم تنها می‎توانیم از حس بعد از خواب سخن بگوییم؛ از این که خستگی به در شد، توان از دست رفته به دست آمد و غیره. اما این‌ها همه به آگاهی و تجربه‌ی ما پس از خواب باز می‎گردد. در واقع ما از موقع خواب چیزی نمی‎دانیم. آن که از کام مرگ بازگشته، از مرگ چیزی نخواهد گفت زیرا زبانش را در مرگ از دست داده و اکنون که بازگشته زبان زند‎گی را باز یافته و این زبان خاطره‎ای از مرگ ندارد. هم از این روست در باورهای دینی هنگامی که در جهان دگر، مرد‎گان زنده می‎شوند، از آن‌ها نه از تجربه‎ی مرگ بلکه از زند‎گی قبل از مرگ پرسیده می‎شود.

مرگ با خاموشی زبان به تجربه در می‎آید. بنابراین با خاموشی زبان، ممکن می‎شود، بنابراین به تجربه در نمی‎آید زیرا چگونه می‎توان چیزی را خارج از زبان تجربه کرد؟

آن که از مرگ باز می‎گردد همچون مؤلفی‎ست که از نوشتن باز می‎آید. او چه چیزی می‎تواند درباره‎ی «نوشتن»-نوشتن خود-بگوید در حالی که زبانش را در نوشتن جا گذاشته است؟ آیا او از مرگ باز نگشته؟ به تعبیر **رولان بارت** نوشتن آنگاه که مؤلف به «قلمرو مرگ خود» قدم می‎گذارد، آغاز می‎شود.7 در این صورت او-اکنون که قلمرو مرگ خود یعنی نوشتن را ترک گفته، چه چیزی دارد که درباره‎ی آن بگوید؟ او در مرگی خود خواسته، خود را در نوشتن غرقه ساخته و اکنون که از نوشتن بازگشته، آنچه درباره‎ی تجربه‎ی نوشتن-در هنگام نوشتن-خواهد گفت، تجربه‎ی نویسنده‎ای است که دیگر نمی‎نویسد. او زبانش را در نوشتن از دست داده است زیرا نوشتن زبان اوست. بی‎تردید نویسنده به ما خواهد گفت چرا و چگونه نوش‎داروی نوشتن را نوشید و وارد قلمرو مرگ شد؛ مرگی خود خواسته. اما هیچگاه نخواهد توانست-قادر نخواهد بود-آنچه در نوشتن/ مرگ-در آن هنگامه‎ی سایش-بر او گذشته را برای ما بازگوید. (می‎توان یادداشت‎های بی‎کران **کافکا** را گواه گرفت) او از قلمروی بازگشته که مجوز خروجش، ودیعه گذاردن زبان است؛ و در این حال او دیگر نه نویسنده که مؤلف است.

اکنون آن تجربه‎ی مرگ زیسته، باید خوانده شود.

خواندن، به سخن در آوردن نویسنده نیست. حتا بازگرداندن زبان از دست مانده در نوشتن نیز نیست. خواندن، نوشتن کتابی‎ست لغزیده از دست نویسنده برای تبدیل آن به نوشتاری که نویسنده در آن مرده است. خواننده در خواندن در خواهد یافت خواندن، بیدار کردن نویسنده یا بازگرداندن مولف کتاب به دست، به دست نوشتار یا دمیدن روح نویسنده به کالبد مؤلف نیست.

آن که از نوشتن بازگشته مثل کسی‎ست که از مرگ باز آمده است. او چیزی درباره‎ی آنچه در نوشتن بود نخواهد گفت. او مؤلفی‎ست که نویسنده بود.

خواندن، اثر را از انحصار نویسنده خارج می‎کند. اکنون او خالق جهانی‎ست که دیگر از آن او نیست. او مثل کسی‎ست که دیگر نمی‎تواند دلایل مرگ خود خواسته‎اش را بر شمارد. او محکوم به بدفهمی‎ست. شوق نویسنده، خوانده شدن است، اما خواندن، همان شوندی‎ست که اثر را بیگانه می‎کند.

زندگی از دهان مرگ زاده می‎شود. نویسنده برای زادن اثر باید به سوی مرگ برود (چنان که **مونتنی** در حادثه‎ای تا دم مرگ رفت و وقتی جان به در برد جان به نوشتن سپرد) به سوی نوشتن تا اثر زاده شود. پس نویسنده دوبار می‎میرد؛ اول بار به مثابه نویسنده، آنگاه که در نوشتن می‎میرد، بار دوم وقتی که در شوندِ خوانده شدن اثر را به خواننده می‎سپارد و خود بدل به مؤلف می‎شود. اما اگر بار نخست در مرگی زاینده-که زند‎گی می‎زاید-در نوشتن غرق می‎شود، در بار دوم با کتابی در دست اندر شده از نوشتن، در محافل ظاهر می‎شود. در این حال او نه نوشتاری را که زیر دست او بالیده بلکه کتابی را امضا می‎کند که از دست خواننده دریافت می‎کند. با این همه او همواره مقهور و شیدای لحظاتی خواهد بود که تنها خاطره‌ای مبهم و م و گنگ از آن در وجودش پرسه می‎زند و بیان‎ناپذیر و «بی‎قرار‎اش » می‎سازد. آن «حال ناب گریزان»، همان «حدی» که در آن و فقط در آن زند‎گی و مرگ به هم «سائیده» می‎شوند، صدایش می‎کند تا لحظه‎ی بیان‎ناپذیر زیستن در مرگ را باری دیگر تجربه کند و زبانش را از دست بدهد.

به واپسین سخن **کانت** باز می‎گردم: «خوب است». زند‎گی‎نامه‎نویسان این آخرین گفتِ **کانت** را به امری روزمره تقلیل داده‎اند، اما من دوست‎تر دارم این واپسین گفته‎ی **کانت** را به لحظه‎ای مربوط بدانم که او به سایش گریزنده‎ی مرگ و زند‎گی دست می‎یابد و زبانش را از دست می‎دهد. پس سخنی از دهانش بیرون می‎جهد که بیان نمی‎کند. چون در اشاره به تجربه‎ی بیان‎ناپذیر،-در آن لحظه‎ی ناب، که نه پیشینی‎ست و نه پسینی-زبان، خاموش می‎شود. شاید از همین روست که زند‎گی‎نامه‎نویسان، سرگردان از یافتن مرجع، این واپسین سخن را که در خاموشی زبان ادا شده به «پس زدن سوپ‎اش» مربوط دانسته‎اند. اکنون سوال این نیست «چه می‎شد اگر انسان نمی‎مرد؟»، پرسش این است «چه خواهد شد اگر انسان نتواند بمیرد؟» (نه این که نمیرد چنان که مردمان فلک‎زده‎ی شهر نامیرایان در داستان «نامیرا» **بورخس** نمی‎مردند بلکه نتواند بمیرد) اگر نتواند مرگ نا به هنگام را به هنگامه‎ای خود خواسته بدل سازد؟ اگر نتواند بنویسد؟

مرگ و نوشتن هر دو به وادی آن «حالِ نخستینِ ناب» درمی‎رسند اما مرگ درمی‎گذرد، نوشتن درمی‎ماند. با این حال آن که «درمانده»، همچون کسی که در گذشته، چیزی از آن حال، در دست خود نخواهد داشت. مرگ و نوشتن کشفِ ناممکنِ وادیِ ناممکنی‎ست. زبان، اگر دری می‎گشاید برای درماند‎گی‎ست زیرا قصد مؤلف را به خدمت می‎گیرد اما خود، سخن می‎گوید! می‎توان با این سخن **دریدا** هم‎صدا شد که نویسنده مرگ خود را در نوشتن، زندگی می‎کند.

نویسنده در نوشتن، با تولد نوشتن، چنان می‎میرد که پس از نوشتن با تولد خواننده. اکنون او یک نام است.

**هنری دیوید ثورو** تمام عمر خودساخته‎ی خود را همچون مرگی خود خواسته صرف نوشتن و طبیعت کرد اما وقتی در سن ۴۴ سالگی بیرون از نوشتن، درگذشت بر سنگ مزارش، تنها یک کلمه مانده بود: «هِنری»

**سوم بهمن ۱۴۰۱**

**شبی در تالش**

**ارجاعات متنی:**

1. مارکوس اورلیوس / تأملات / عرفان ثابتی / ققنوس / ص ۲۵
2. کاستیکا براداتان / جان دادن در راه ایده‎ها / محمد معماریان/ ترجمان/ ص ۸۸
3. مارتین هایدگر / هستی و زمان / سیاوش جمادی / ققنوس / ص ۵۷۷
4. همان / ص ۵۳۵
5. همان / ص ۵۵۹
6. فیلیپ آریس / تاریخ مرگ / محمد جواد عبدالهی / نشر علمی/ ص ۴۲
7. رولان بارت / مرگ مولف / فرزان سجودی / پژوهشگاه فرهنگ و هنر / ص 168

سعادت زناشویی؛ شقاوتی در جدال گفتمانی

نقد فمینیستی رمان سعادت زناشویی نوشته‌ی تولستوی

راضیه فیض‌آبادی

خلاصه داستان:

رمان *سعادت زناشویی* درباره‌ی زندگی خانوادگی زنی است به نام ماشا و مردی به نام سرگئی. ماشا که بسیار کوچک‌تر از سرگئی است فاصله‌ی هفده‌سالگی تا بیست‌وسه‌سالگی‌اش را روایت می‌کند. ابتدای داستان ماشا که مادرش را ازدست‌داده است با کاتیا و سونیا در خانه‌ی پدری زندگی می‌کند. زمستان است و خانه‌شان زیر غمی تلخ مدفون. سرگئی از راه می‌رسد رتق‌وفتق امور را به دست می‌گیرد و همه‌چیز را سامان می‌دهد. او قیم آن‌هاست. کم‌کم سرگئی و ماشا دل به هم می‌بازند و کارشان به ازدواج می‌کشد؛ اما ماشا فقط هفده سال دارد و سرگئی مردی در آستانه‌ی چهل‌سالگی است. همین فاصله، تردید در دل سرگئی می‌اندازد ولی ماشا او را خاطرجمع می‌کند که قلبش مملو از عشق اوست و هرگز نمی‌تواند بدون او زندگی کند. آن‌ها ازدواج می‌کنند ولی کم‌کم، آرامش و سکون زندگی، ماشا را ملال‌زده می‌کند، او می‌خواهد در تکاپو باشد، برای عشقش تلاش کند، ولی زندگی در رفاه و آسایش روستایی چنین فرصتی به او نمی‌دهد. سرگئی تصمیم می‌گیرد سفری به پترزبورگ بروند، شاید این سفر چاره‌ای باشد برای کسالت روحی ماشا. ورود به پترزبورگ و شرکت در میهمانی‌های اعیان و بزرگان شهر، ماشا را با دنیای تازه‌ای روبرو می‌کند. او در مرکز میهمانی‌های پرزرق‌وبرق پترزبورگ است. سرگئی این سبک زندگی را نمی‌پسندد و کم‌کم رابطه‌ی عاشقانه‌ی آن‌ها سرد می‌شود. دیگر هرکدام دغدغه‌ها و گرفتاری‌های خود را دارند و کمتر هم را شریک مشغولیت‌های خود می‌کنند. در انتهای داستان، ماشا که از کارهای کرده‌ی خود پشیمان است و سعادت پیشین زندگی‌اش را ازدست‌رفته می‌بیند نزد سرگئی و فرزندانش برمی‌گردد. رابطه عاشقانه‌ی آن‌ها متحول شده است. دیگر شورِ عاشقانه دلشان را به تپش نمی‌اندازد اما دوست‌داشتنی وفادارانه و بالغانه جای آن را می‌گیرد. آن‌ها در روستا زندگی خانوادگی خود را پیش می‌گیرند و آن‌چنان‌که روایت می‌گوید، شیرینی شالوده‌ی زندگی سعادت‌مندانه‌شان تا به آن لحظه که ماشا روایت می‌کند، رنگ کاستی به خود نمی‌گیرد ‏(تولستوی، ۱۳۹۳).

کشمکش اصلی *سعادت زناشویی* بین ماشا و سرگئی است. بین ارزش‌هایی که سرگئی به آن‌ها باور دارد و نوع زندگی که ماشا اختیار می‌کند. به نظر من متن، مقتدرانه از مواضع سرگئی دفاع می‌کند و ارزش‌های او را به‌عنوان ارزش‌های معیار و مسلطِ شایسته‌ی ارج‌گذاری، پیشِ روی خواننده‌اش می‌گذارد. در این نوشتار می‌خواهم استدلال کنم که این اثر چگونه می‌تواند با سازوکارهای روایت‌مندی و تمهیدات ادبی، ارزش‌های گفتمان مردسالارانه را تثبیت کند و مناسبات نابرابر قدرت بین مردان و زنان را در چارچوب این گفتمان، طبیعی جلوه دهد. هدفم از نقد فمینیستی این اثر وضوح بخشیدن به آن چیزهایی است که جریان فمینیستی از آن‌ها به‌مثابه مصادیق نابرابری، کلیشه‌های جنسیتی و ساختارهای اجتماعی جنسیتی که نقش‌هایی را به زنان تحمیل می‌کنند یاد می‌کند. به گمانِ من، حتی آثار ادبی امروز، همچنان بسیاری از این نکاتی را که برشمردم استمرار می‌دهند، تقویت، بازتولید و تثبیت می‌کنند.

نقد فمینیستی آثار ادبی می‌کوشد گفتمان مردسالارآن‌های را که در اثر ادبی متجلی است، آشکار کند، چون به اعتقاد آن‌ها آگاهی از این نابرابری جنسیتی گامی مهم برای مقابله با آن است. به نظر این دسته از منتقدان، زنان در اکثر متون ادبی شخصیت‌هایی منفعل، احساساتی، مطیع و ضعیف هستند، آن‌ها به‌اندازه شخصیت‌های مرد خردمند نبوده و درنتیجه توانایی تصمیم‌گیری‌های عقلانی ندارند، هم‌چنین، کنش‌های شخصیت‌های زن، متأثر از تقلید و یا ترس است ‏(پاینده، ۱۳۹۷). همچنین زنان در این آثار در تصمیم‌گیری‌های اخلاقی هم‌پایه‌ی مردان نیستند و در کنش‌های اخلاقی‌شان در یک تعلیق به سر می‌بردند. تعلیقی که به‌واسطه‌ی معیارهای اخلاقی مردسالارانه شکل می‌گیرد، چرا که آن معیارها گاهی در تعارض با نیازهای برآمده از موقعیت‌های زیسته‌ی آن‌ها قرار دارند. درنتیجه منتقدان فمینیست می‌کوشند در مرحله‌ی اول، این تقابل‌ها را آشکار کرده و سپس تا حد توان این دوقطبی‌ها را واسازی و ابطال کنند.

اولین و شاید ساده‌ترین مرحله در نقد فمینیستی این رمان، اشاره به شخصیت‌پردازی ماشا و سرگئی است. در ابتدای رمان، ماشا که فقط هفده سال سن دارد در غم از دست دادن مادرش سوگوار است؛ اما غیرازاین اندوه، تنهایی و انزوای زندگی روستایی بر دلش سنگینی می‌کند، او «به‌تنهایی نه توان واکندن خود از این انزوا دارد نه میلی به آن». این تصویری است که در همان ابتدا از ماشا ساخته می‌شود. زنی که منتظر فرد دیگری است که چراغ زندگی‌اش را روشن کند و آن فرد سرگئی است که وارد داستان می‌شود. در همان فصل اول، سرگئی با این صفات توصیف می‌شود:‌«بلندبالا، قوی‌هیکل، همیشه خندان، بانشاط، گشاده‌رو، با رفتاری ساده و صادقانه، چشمانش به برق خردمندی درخشان، مهربان، جدی، ساده‌دل، دوست‌خو» و چه و چه و چه. مردی که کامل‌تر و سزاوارتر از او دیگر نمی‌توان تصور کرد. «آن مرد» آمده است تا زندگی این «زن» را از ملال و تنهایی و پوچی نجات دهد؛ بنابراین، موقعیت نابرابر ماشا و سرگئی از نحو647 ی شخصیت‌پردازی آن‌ها، آشکارا فهمیده می‌شود.

دومین و بازهم ساده‌ترین مرحله، دقت در جزئیات روابط آن دوست. یعنی توجه به سلطه‌ای که سرگئی با رفتار بزرگ‌منشانه‌ی خود بر ماشا اعمال می‌کند. این سلطه ابتدا از چیزهای ساده و دم‌دستی شروع می‌شود مانند این‌که «او نگذاشت که قسمت سکرتسوا را بنوازم و بالای سرم آمد ‏(تولستوی، ۱۳۹۳، ص 13)» یا «من برخاستم که بروم و لباسم را عوض کنم؛ اما او مرا از این کار بازداشت (همان، ۱۹)» و کم‌کم گستره‌ی اعمال‌نفوذ او بر زندگی ماشا بیشتر می‌شود که در ادامه‌ی این نوشتار به آن خواهم پرداخت. علاوه بر این، سرگئی ارزش‌ها و هنجارهای خود را هم به ماشا تحمیل می‌کند، او اعمال‌نفوذش را در قالبِ باور به ارزش‌هایی که کاملاً پذیرفتنی می‌نمایند به نحوی قاطعانه مهرورزانه بیان می‌کند و با این کار، نفوذش را بر ماشا بیش‌ازپیش موجه می‌کند، مثلاً این سخنان‌: «دوشیزه‌ی دردآن‌های که فقط به تحسین دیگران دل‌خوش باشد و همین‌که با خودش تنها شد دل به یأس بسپارد و از همه‌چیز بی‌زار شود هیچ خوب نیست. این خودنمایی است! برای خودتان ارزشی ندارید؟ (همان، ۱۴)»، ما متوجه هستیم که سؤال انتهایی رنگی از تحقیر هم دارد. البته از این فرمایشات فراوان می‌توان پیدا کرد؛ و ماشای هفده‌ساله‌ی ناپخته‌ی داستانمان خوشش می‌آید که «او به این سادگی دوستانه دستور می‌دهد که چه بکند (همان، ۱۲)» و البته چه نکند! این روال بخشی از همان کشمکش اصلی است که پی‌رنگ داستان را شکل می‌دهد و ماشا را در موقعیت‌هایی قرار می‌دهد که گاهی می‌پذیرد، گاهی مقاومت می‌کند، گاهی آن موقعیت را با رضایت‌مندی عاشقآن‌های، خود بازتولید و در آخر تثبیت می‌کند. در ادامه‌ی با جزئیات بیشتری استدلال‌های خودم را بیان خواهم کرد.

سومین مرحله و شاید کمی دشوارتر از مراحل پیش، برجسته کردن آن تمهیداتی است که متن با تکیه بر آن‌ها، توانسته گفته‌ها، رفتارها، افکار و احساسات سرگئی را ارزشمندتر از ماشا برسازد. اولین و مهم‌ترین تمهید، انتخاب ماشا به‌عنوان راوی است. ما در مقام خواننده، بیشتر متقاعد می‌شویم که سرگئی شخصیتی قهرمان‌گونه است، اگر که سرگئی سکوت کند و ماشا این‌ها را بگوید. درست است که ابتدای داستان، ماشا عاشق سرگئی است و هیچ بعید نیست که توصیفش از او، خدای‌گونه باشد، اما حتی آن هنگام که از او خشمگین است و از بی‌اعتنایی‌های او رنجیده، بازهم تصویری که از سرگئی می‌سازد مرد کاملی است که از قبل، هر آنچه اتفاق خواهد افتاد را می‌داند و ماشا هرگز زندگی بدون سرگئی را نه‌تنها تصور نمی‌کند که اساساً نمی‌خواهد.

تمهیدات دیگر مربوط به پی‌رنگ داستان است. می‌خواهم به نکته‌ای اشاره‌کنم که به گمان من، به طرزی پنهان و زیرکانه، سرگئی را کنش‌ورز اصلی پی‌رنگ معرفی می‌کند. ازنظر منتقدین فمینیست،‌ اگر پی‌رنگ داستان، با تصمیمات و کنش‌های سنجیده و معقول مردان پیش برود و زنان قادر به تأثیرگذاری در جهان داستانی نباشند،‌کلیشه‌های جنسیتی مردسالارانه تقویت می‌شود ‏(پاینده، ۱۳۹۷). حال بیاید به بخشی از پی‌رنگ داستان نگاه کنیم که احساس عاشقانه‌ی آن دو به هم فاش و منجر به ازدواج می‌شود. منظورم زمانی است که ماشا از دیوار کوتاه باغ بالا می‌رود و دزدانه سرگئی را می‌بیند، از سر اتفاق (و کمی باورناپذیر) سرگئی در خلوت خودش میان درختان باغ، با خود زیر لب می‌گوید:‌«ماشا، عزیز دلم!». بله به همین ظرافت، شخصیتِ کنش‌‌گر پی‌رنگ، چیره‌دستانه سرگئی معرفی می‌شود، چراکه درنهایت سرگئی است که قدم اول را برای اظهار عشق برداشته است (اگرچه خودناخواسته). کنش ماشا در حد دزدکی بالا رفتن از دیوار و شنیدن صدای نه‌چندان آهسته‌ی سرگئی است. نقاط عطف دیگر داستان هم با تصمیمِ سرگئی پیش می‌رود مانند تصمیم سفر به پترزبورگ، تصمیم شرکت در مجلس رقص کنتس.ر، تصمیم به رفتن به ییلاق،‌ بازگشتن به روستا و غیره و غیره. «کنش‌گری‌های» ظاهری ماشا، درواقع «کنش‌پذیری» هایی است که یا ریشه در احساسات زودگذر دارد یا ترس از تنهایی و تک‌افتادگی.

تمهید دیگری که احتیاج به کمی دقت و ریزبینی دارد، مربوط به شخصیت‌پردازی ماشا است. منظورم آن نوع بینشی است که ما در خلال روایت‌گری، به‌واسطه‌ی اندک اطلاعاتی که راوی می‌دهد، درک می‌کنیم و نه آن چیزهای آشکاری که خودِ راوی به‌صراحت می‌گوید. بگذارید به نمونه‌ای اشاره‌کنم. راوی در بخش ابتدایی داستان، یعنی قبل از ازدواج با سرگئی، هر آنچه از سرگئی می‌گوید سراسر تحسین و تمجید اوست، هیچ‌گاه از نفوذی که سرگئی بر او دارد لب به شکوه باز نمی‌کند تا جایی که ما می‌پنداریم ماشا با طیب خاطر بایدها و نبایدهای سرگئی را پذیرفته. ولی در فصل چهار ناگهان می‌گوید: «ناگواری نفوذی که درگذشته بر من داشت از دلم پاک شد. ‏(تولستوی، ۱۳۹۳، ص ۵۲)» و ما بهت‌زده تازه متوجه می‌شویم که این نفوذ برای ماشا ناگوار بوده است! اما اینکه چرا هیچ‌وقت کوچک‌ترین اعتراض یا گلایه‌ای نکرده است را باید به‌حساب سازوکارهای معناساز متن بگذاریم. یا وقتی به موعد ازدواج نزدیک می‌شوند می‌گوید: «دیگر مردی را کنار خود ندارم که در من احترام و واهمه برانگیزد و به‌جای او کودکی می‌بینم مهربان و از فرط سعادت پریشان (همان، ۶۱)»؛ و ما به‌طور ضمنی می‌فهمیم که مرد در او «احترام و واهمه» برمی‌انگیخته! ماشا، احترامش را بسیار بسیار گفته بود ولی از واهمه حرفی نزده بود. البته در فصل هفتم، لحظاتی پیش می‌آید که ماشا به فشار روانی‌ای که بر او وارد می‌شود آگاه شده و در تنهایی با خود گلایه می‌کند: «نفوذ اخلاقی خردکننده‌ای که او همیشه بر من اعمال کرده بود اینجا ناگهان چنان به کمال ازمیان‌رفته بود... (همان، ۹۵)». ماشا می‌داند که در نظر سرگئی کم‌قدر می‌شود: «او احتیاج دارد خیال کند که من هیچ نمی‌فهمم. احتیاج دارد که مرا با آرامش شاهوارش خفیف کند و همیشه حق با او باشد (همان، ۸۴)». یا «باز تیزبینی و خردمندی و آرامش حامیانه در نگاهش پیدا شد. او میل نداشت که در چشم من آدم عادی باشد. می‌خواست همیشه پیش من نیم‌خدایی باشد بر سکوی جلالش برپا! (همان، 98)». اوج این آگاهی به اقتدار سرگئی را در این بخش می‌بینیم: «در دل گفتم "وای از این اقتدار شوهرانه! شوهر است و به خود حق می‌دهد که به زن بی‌گناهش اهانت کند و ذلیلش بداند. این حقی است که شوهران به خود داده‌اند. ولی من به این حق تن نمی‌دهم." (همان، 101)»؛ اما نکته اینجاست که ماشا، تمام این گلایه‌ها را فقط در دل می‌گوید، او توان بیان آن‌ها به سرگئی را ندارد، چیزی که به سرگئی می‌گوید، نسخه‌ی بسیار تعدیل‌شده‌ی افکاری است که در سرش می‌چرخد. مثلاً وقتی سر میهمانی کنتس.ر باهم مشاجره می‌کنند، ماشا می‌گوید: «من در آن لحظه از او می‌ترسیدم و بیزار بودم. می‌خواستم خیلی حرف‌ها به او بزنم و همه‌ی خواری‌هایی را که کشیده بودم تلافی کنم؛ اما اگر دهان می‌گشودم به گریه می‌افتادم و مناعت و حیثیت خود را در برابر او از دست می‌دادم. چیزی نگفتم و از اتاق بیرون رفتم؛ اما همین‌که صدای قدم‌های او به گوشم نرسید ازآنچه پیش‌آمده بود وحشت کردم. از گسست قطعی و همیشگی پیوندی که بنیاد کاخ سعادت من بود به‌قدری وحشت کردم که می‌خواستم برگردم (همان، 102)». آری ماشا فشاری که سرگئی بر او وارد می‌کند را می‌فهمد ولی به چند دلیل از بازگویی اعتراضی که در ذهن خود دارد پشیمان می‌شود. اول این‌که از سست‌شدن بیشتر جایگاه متزلزلش نزد سرگئی واهمه دارد و دوم و مهم‌تر این‌که بنیاد کاخ سعادتش را پیوند با سرگئی می‌داند، خودش را هیچ بسنده نمی‌داند که کنش‌ورزانه بنای سعادتی بسازد. اصولاً سعادت همان چیزی است که سرگئی تعریف کرده است و معیارهای سعادت‌مندانه زیستن را هم از او وام گرفته است، پس چگونه و بر چه اساسی بی سرگئی سعادت‌مند بشود؟ خوب است دوباره نگاهی کنیم به آنچه سرگئی سعادت می‌پندارد و چه استوار و چه اصیل و چه پایدار جلوه می‌کند: «تنهایی و آرامش در دورافتادگی روستا و امکان کمک به روستاییان که توفیق در آن آسان است زیرا آن‌هابه آن عادت ندارند. بعد استراحت در دل طبیعت و موسیقی و عشق به همنوع، این آرمان خوشبختی من است و من هرگز رؤیایی بالاتر و زیباتر از این در خیال نداشته‌ام (همان، ۶۴)». جالب اینجاست که فرجام روایت و آنچه به‌مثابه خوشبختی نهایی این زوج، به خواننده پیشکش می‌شود همان چیزی است که ازنظر سرگئی سعادت بوده است. به همین دلیل است که ادعا می‌کنم، روایت آنچه سرگئی ارزش می‌پندارد را چیره‌دستانه پسندیده و معقول جلوه می‌دهد. آری روایت، با سرگئی به تبانی کرده است.

تا به اینجا استدلال کردم که اثر با تکیه‌ بر صناعات و تمهیدات ادبی، توانسته است آنچه هنجار می‌پندارد را در مرکز توجه قرار داده و تثبیت کند و نماینده‌ی تمام‌وکمال این ارزش‌ها را سرگئی معرفی کند. از طرف دیگر، ماشا و خواسته‌ها و امیدها و احساساتش را سطحی و غیر اصیل جلوه می‌دهد. من به این کاری که روایت انجام می‌دهد، تثبیت گفتمان مردسالارانه می‌گویم و در ادامه می‌خواهم کمی دقیق‌تر به چگونگی معرفی این گفتمان، طبیعی جلوه دادن آن، استمرار و تقویت آن و درنهایت بازتولید و تثبیت آن اشاره‌کنم.

همان‌طور که در ابتدای این نوشتار اشاره کردم، سرگئی به‌عنوان نماینده گفتمان مردسالارانه، آکنده از فضائل اخلاقی است و در مقابل ماشا که نماینده‌ی گفتمان زنانگی است با صفاتی نظیر ضعف، نابخردی، سطحی بودن، احساساتی‌گری و غیره مترادف است. علاوه بر این، سرگئی با رفتار سرکوب‌گرانه که در لفافه‌ای از بزرگ‌منشی و خیرخواهی پیچیده شده است، نیازهای ماشا را سرکوب می‌کند. مثلاً به ‌ظاهر ماشا (که دختری زیباروی است) بی‌توجه است و این نیاز به دیده شدن را امری نکوهیده و ناشی از سطحی‌نگری می‌داند، این از زبان ماشا این‌طور بیان می‌شود:‌«او می‌خواست یقین داشته باشد که من اهل دلبری نیستم و چون من به این نکته پی بردم ذره‌ای میل به خودنمایی و دلبری به یاری زینت یا آرایش و حرکات دل‌فریب در دلم باقی نماند و در عوض نوع دیگری از خودنمایی در من پیدا شد و آن تظاهر به‌سادگی بود که با سنم سازگاری نداشت و زیاده نمایان بود و رنگ تکلف پیدا می‌کرد (همان، ۲۶)». او آهسته‌آهسته، آنچه را می‌پسندد در ماشا درونی می‌کند: «یک حالت خاص صورت او که حکایت از دلسوزی برای من، یا می‌شود گفت اندکی تحقیر می‌کرد کافی بود که دریابم آنچه را لحظه‌ای پیش دوست داشتم دیگر دوست ندارم (همان، ۲۷)». تا جایی که خلوتِ ماشا هم سرشار از حضور خداگونه‌ی سرگئی است: «کتاب می‌خواندم، پیانو می‌نواختم یا در کنار مادرش می‌ماندم یا به امور مدرسه می‌پرداختم، اما این کارها همه را برای آن می‌کردم که به او مربوط بود و موجب رضایت خاطر او می‌شد و همین‌که مسئله‌ای پیش می‌آمد که به او مربوط نبود دستم به کار نمی‌رفت (همان، ۷۳)».

بعد از سفر آن‌ها به پترزبورگ که سرچشمه بحران در زندگی آن‌هاست، ماشا به دلیل حضور در جامعه‌ای بزرگ‌تر و شرکت در میهمانی‌های بزرگان و مشاهده‌ی سبک‌های دیگر زندگی، بخش‌هایی از وجود خود را کشف می‌کند که تابه‌حال فرصتی برای شناختش نداشته است؛ اما روایت، زندگی شهری و مناسباتش را آن‌چنان آغشته به‌دروغ و «منجلاب بطالت و تجمل» به تصویر می‌کشد که گویا هیچ مناسبات انسانی میان آن افراد برقرار نیست و هر چه هست، تملق‌گویی و ظاهربینی و سطحی‌نگری سبکسرانه است. درواقع می‌خواهم دوباره بگویم، روایت بیش از آنکه با راوی آشکار یعنی ماشا همراهی کند، به گفتمان پنهان یعنی سرگئی وفادار است؛ و آنچه را تصویر می‌کند که سرگئی باور دارد، خوب است به نظرات سرگئی از زبان ماشا نگاهی دوباره کنیم: «شوهرم در محافل بزرگان، آن‌هم میان نخبگان آن‌ها دوستان و آشنایانی داشت که هرگز درباره‌ی آن‌ها با من حرف نزده بود و برایم عجیب و ناخوشایند بود که درباره‌ی بعضی از آن‌ها که به نظر من بسیار مهربان و شایسته می‌آمدند بد داوری می‌کرد. نمی‌فهمیدم چرا با آن‌ها به این سردی و خشکی برخورد می‌کند. (همان، 90-91)». نظرش درباره میهمانی‌های اعیان را هم به‌صراحت به ماشا می‌گوید: «این مجالس خودشان زیاد عیبی ندارند. امیال و آمال ارضا نشده‌ای که در آن‌ها ایجاد می‌شود کار را خراب می‌کند. هم مضر است و هم زشت (همان، ۹۳)». به نظر من، معلوم است که ماشا اگر هم در میهمانی‌ها شرکت می‌کند، پسِ ذهنش درگیر ارزش‌گذاری‌های سرگئی از آن مجالس است و تمام زمآن‌هایی که ماشا، به‌ظاهر جدا از سرگئی است، به‌واقع، بزرگ‌ترین مشغولیت ذهنی‌اش دوراهی‌هایی است که متأثر از ارزش‌های نهادینه‌شده‌ی از گفتمان مسلط سرگئی برساخته شده‌اند. ماشا با کوچک‌ترین بهآن‌های، در چاهِ عمیقِ عذاب وجدان نسبت به او می‌افتد. بحرانی‌ترین نقطه در رابطه‌ی آن‌ها شرکت در میهمانی کنتس.ر است. جایی که روایت هم هم‌نوا با سرگئی، ماشا را فردی خودباخته تصویر می‌کند و حق را به سرگئی می‌دهد که بزرگ‌منشانه خطای او را می‌بخشد و در میهمانی شرکت می‌کند؛ اما آنچه بعدازاین اتفاق می‌افتد، در تثبیت گفتمان مردسالارانه مهم‌تر است. منظورم روالی است که در آن، ماشا خود به نیروی بازتولیدکننده‌ی گفتمان مردسالار تبدیل می‌شود و سخت‌گیرانه‌تر از سرگئی، حقوق خودش را نادیده می‌گیرد و سرکوبِ خواسته‌ها و انتظاراتش را آن‌چنان عقلانی جلوه می‌دهد که به نظر می‌رسد سرگئی بسیار منصف‌تر از ماشا است. اوج بازتولید و تثبیت گفتمان مسلط را در این جملات می‌توان دید: «چرا قدرتی را که داشتی به کار نبردی؟ چرا دست‌وپایم را نبستی و محبوسم نکردی؟ چرا مرا نزدی؟ اگر این کارها را کرده بودی من حالا خوشبخت‌تر از این بودم. خوشحال بودم، شرمسار نبودم، حال آن‌که حالا آنچه موجب سعادتم بود باخته‌ام (همان، ۱۳۲)». پرسشی که ذهن منتقد فمینیستی را درگیر می‌کند این است که ماشا چرا این‌گونه به کمال از حق انتخاب آزاد خود دست می‌کشد؟ آیا این را در ازای سلب مسئولیت‌کردن از خود و واگذاری تمام مسئولیتِ سعادتِ خانواده به سرگئی، انجام نمی‌دهد؟ به‌عبارت‌دیگر، ماشا که هیچ از مناسبات اقتصادی خانواده اطلاعی ندارد و دوست هم ندارد بداند که سرگئی، این امور را چگونه مدیریت می‌کند و همیشه چتر حمایتی او را گسترده بر زندگی‌اش تصور می‌کند، آیا حقِ خود می‌داند که معیارهای سعادت‌مندی را (که بخش مهمی از آن به مناسبات مالی وابسته است) او تعریف کند؟ آیا مسئولیت و حق انتخاب آزاد دو روی یک سکه نیست؟ این مسائل، از آن دسته مسائل ظریفی است که منتقدین فمینیست موج متأخر موشکافانه مطرح می‌کنند.

اما چه می‌شود که ماشا، از مسئولیت و حق انتخاب آزاد، هر دو دست می‌کشد؟ به نظر من، دو بخش از پی‌رنگ روایت، ماشا را به این تصمیم می‌رساند. اولی حضور لیدی.س در زمانی است که ماشا در بادن به سر می‌برد. آن «بیگانه‌ی نورسیده‌ای» که «جمع بزرگی از متشخصان» را دور خود جمع می‌کند؛ و بعدازآن برای ماشا «‌هر آنچه پیش از آن در نظرش خوشایند بود، ملال‌آور می‌شود». البته روایت، این را از نابسند‌گی ماشا می‌داند. سعادت ماشا درگرو دیگران است و به همین دلیل سست‌بنیاد. ماشا اولین تکانه‌ی نگرانی برای سعادت ازدست‌رفته‌اش را اینجا درک می‌کند. ماشا قبل از این اتفاق می‌گوید «در روستا خوشبختی‌ام از خودم مایه می‌گرفت (همان، ۱۱۰)» و ما هنوز این جمله را در خاطر داریم که چند سطر بعد می‌فهمیم خوشبختی ماشا گویی در بادن ازدست‌رفته است؛ و اما نکته‌ای که نباید ازنظر دور داشت این است که ماشا و لیدی.س هر دو قربانی گفتمان مردسالاری هستند که زن را با معیارهایی قضاوت می‌کند که برای مردان ارزشمند تلقی می‌شود. هیچ دور از انتظار نیست که بیگانه‌ی خوب‌رو هم چندی بعد دچار همین ملال ناشی از نابسندگی شود.

دومین بخش از پی‌رنگ، حضور مرد ایتالیایی یعنی مارکی د. است. ظاهراً مارکی د. به ماشا علاقه پیداکرده است ولی بعد معلوم می‌شود که فقط به دنبال فرصتی برای کام‌جویی از اوست. جالب است که ماشا بار دیگر پنهانی به حرف‌های مرد گوش می‌دهد (بار اول، دزدانه از دیوار باغ بالا رفته بود که نجوای عاشقانه‌ی سرگئی را شنید) و این بار آنچه می‌شنود، پرده از ظواهر فریبنده‌ی مرد برمی‌افکند. فارغ از این‌که چرا مردی اروپایی (و نه روسی)، آن‌چنان حیله‌گر و فرصت‌جو معرفی می‌شود، این مهم است که هیچ‌یک از روابط ماشا با هیچ‌کدام از بزرگان و اعیان و سرشناسان، روابطی سازنده و برمبنای عواطفی اصیل و دوستانه تصویر نمی‌شوند. انگار روابطی از این جنس، بزنگاه‌های پرخطری هستند که دیر یا زود، تأثیر ویران‌گرشان را در زندگی شخص می‌گذارند. ماشا با مارکی د. در موقعیتی قرار می‌گیرد که او را به ورطه‌ی «لذتی نامجاز» فرومی‌افکند و آن‌چنان عذاب وجدانی بر او تحمیل می‌کند که خود را نگون‌بخت‌ترین آدم می‌داند: «زندگی در نظرم یکسر سیاه شد، گذشته‌ام تاریک بود و به آینده امیدی نداشتم (همان، ۱۱۷)». ماشا بعدازاین اتفاق، دیگر توان تنها ماندن با خود را هم ندارد. آن‌چنان کشمکشی با خود دارد که «با شتابی تب‌آلود» شبانه خود را به سرگئی می‌رساند و در راه، «تمام زندگی شوهرداری‌اش همچون بار ملامتی بر وجدانش گرانی می‌کند» و این‌گونه است که ماشا آن‌چنان‌که پیش‌تر گفتم گفتمان مردسالارانه را نه‌تنها تقویت و بازتولید، بلکه تثبیت می‌کند؛ و گلایه‌ای هم اگر دارد از این است که «چرا هرگز به من نگفتی که دوست داری درست آن‌طوری زندگی کنم که تو می‌خواهی؟ چرا مرا آزاد گذاشتی، حال آن‌که من نمی‌توانستم از این آزادی استفاده کنم؟ چرا دیگر راهنمایی‌ام نکردی (همان، ۱۲۹)». بله روایت همه‌چیز را مهیا کرده است که نطق غرای سرگئی را بشنویم که بزرگ‌وارانه می‌گوید:‌«بله ما همه، خاصه شما زن‌ها، باید کشاکش زشت و بی‌معنای زندگی را تنها طی کنیم تا به اصل پاکیزه‌ی آن برسیم. کسی تجربه‌های دیگری را باور نمی‌کند و نمی‌پذیرد. خیلی مانده بود که تو از دریای دیوانگی‌ها و بازی‌های کودکانه‌ی زندگی که من درگیری‌ات با آن‌ها را تحسین می‌کردم بیرون آیی. این است که آسوده‌ات گذاشتم تا همه‌چیز را خود بیازمایی و بحران شور شبابت بگذرد و احساس می‌کردم که حق ندارم در تنگنایت بفشارم، اگرچه برای من موسم این جوانی‌ها مدت‌ها بود سپری‌شده بود. (همان ۱۳۲)»

منابع:

‏پاینده، حسین. (۱۳۹۷). *نظریه و نقد ادبی؛ درسنامه‌ای میان‌رشته‌ای* (ج دوم). انتشارات سمت.‬‬‬‬‬

‏تولستوی، لئو. (۱۳۹۳). *سعادت زناشویی*. (سروش حبیبی، مترجم). چشمه.‬‬‬‬‬

**«در ستایش ابر سپید»**

خوانشی بر یادداشت‌های روزانه‌ی سیلویا پلات بر مبنای مفهوم نوشتار زنانه‌ی هلن سیکسو

فاطمه تجریشی

1. هلن سیکسو، فیلسوف و فمینیست فرانسوی، در مقاله‌ی معروف خنده‌ی مدوسا می‌گوید: «تقریبا کل تاریخ نوشتار با تاریخ خرد همبسته است.». من می‌خواهم همراه با سیکسو، در برابر خرد، از لزوم جنون در نوشتار دفاع کنم. آن نوع جنون که به صورت ناخودآگاه در یادداشت‌های روزانه‌‌ی ‌سیلویا پلات ظاهر می‌شود و آن‌ها را از شرح روزمرگی‌ها و خاطره‌نویسی فراتر می‌برد؛ گویا مخاطب با رمانی ‌زندگی‌نامه‌ای روبه‌روست که در برابر تاریخ خردمندانه‌ی نوشتار دست به طغیان زده و خود را از سلطه‌ی پیرنگ، شخصیت‌پردازی، فضاسازی، تعلیق، گفت‌و‌گو و هر عنصر داستانی دیگری رها کرده است؛ عناصر تثبیت‌شده‌ی تحمیلی که سال‌های سال به ما باورانده‌اند غیابشان پیکره‌ی داستان/رمان/قصه/روایت را به‌هم‌ می‌ریزد (و چه خوب که به هم می‌ریزد). از جنونی حرف می‌زنم که نوشتار سیلویا را از نوشتار مردانه، که همبسته با خرد است، متمایز می‌سازد و آن را به نوعی نوشتار زنانه تبدیل می‌کند. نوشتاری زنانه در تفاوت با نوشتار مردانه که سیکسو در مقاله این‌گونه توصیفش کرده: «دو پهلو بگویم که آن نوشتار، نوشتاری «نشان‌دار» است، تا به حال نوشتار به شکل گسترده‌تر و سرکوب‌کننده‌تر از آن‌چه تا کنون مورد ردّ و تأیید بوده، از طریق یک نظام فرهنگی و لیبیدویی و لاجرم سیاسی و نوعاً مذکر جریان می‌یافته. این نظام، جایگاه و موضعی است که سرکوب زنان در آن جای گرفته و برقرار مانده است. بارها و بارها و کم و بیش آگاهانه، به شیوه‌ای رفتار کرده که می‌ترساند با آن که از طریق جذابیت‌های مبهم ادبیات (قصه) یا پنهان می‌ماند یا جلوه می‌نماید. این جایگاه و موضعی است که به شکل فاحش و شرم‌آوری، همه‌ی نشانه‌های تقابل و نه تفاوت جنسی را بزرگ‌نمایی کرده است، نشانه‌های تقابل‌هایی که زنان در آن‌ها از «نوبت صحبت کردن» بی‌بهره‌اند. جدی‌ترین و غیرقابل اغماض‌ترین رگه‌ی آن نوشتار دقیقاً همان «امکان تغییر» است. امکانی که می‌تواند در حکم یک سکوی پرش برای تفکر واژگون‌ساز و حرکت پیشروی انتقال ساختارهای اجتماعی و فرهنگی تلقی شود. تقریبآً کل تاریخ نوشتار با تاریخ خرد همبسته است، تاریخ آن‌چه در عین واحد هم اثر بوده هم نیروی رانش و هم دلیلی ممتاز. چیزی بوده در کنار سنت نرینه‌محور و صد البته آن هم نوعی نرینه‌محوریِ خودبرانگیزنده، خودارضا و از خود ممنون بوده است.»

2. طبق آن‌چه در بند قبل بدان اشاره شد، پلات در یادداشت‌های روزآن‌هاش با از آن خود سازیِ «نوبت صحبت ‌کردن» زیر تمام سنت‌های نوشتار می‌زند. سنت‌های نوشتار که اتفاقاً «نرینه‌محور» هستند و از آن زمان که ارسطو فن شعر (بوطیقا) را نوشت پا گرفته‌اند و هر چقدر هم که دچار تغییر و تحول شده‌اند هم‌چنان تا حد زیادی سفت و سخت مانده‌اند. سیلویا می‌زند زیر شیوه‌ی مسلط روایت‌گری که میراث این بوطیقا است و بر مبنای (اگر نگوییم قهرمان‌پروری مردانه) دغدغه‌های مردانه بنا شده است. حال این پرسش پیش می‌آید که سیلویا چگونه «نوبت صحبت‌کردن» را از آن خود می‌کند؟ باید جواب این پرسش را در ماهیت نگارش یادداشت‌های شخصی جست: فقط و فقط نوشتن برای خود و نه برای دیگری. سیلویا با بی‌مخاطب‌کردن نوشته‌ها پیش از همه چیز ترس قضاوت‌شدن و رد و تایید را پشت سر می‌گذارد. بی‌آن‌که خود بداند در یادداشت‌های بی‌مخاطبش، جسورانه جوری می‌نویسد که خوشایند منتقد و مخاطب و مسئول نشر نباشد چرا که هنگام نوشتن خاطرات در طول حدوداً بیست سال به جلب رضایت هیچ کدام از این‌ها نیندیشیده است. در این یادداشت‌ها نگران حفظ الگوهای سنتی نبوده است. قرار نبوده بابت این‌که چه می‌نویسد و چطور می‌نویسد به کسی حساب پس بدهد. پس فقط نوشته است. همان‌طور که سیکسو در دفاع از نوشتار زنانه می‌گوید: «‌بنویس، نگذار کسی عقب نگه‌ات دارد، نگذار کسی متوقف‌ات کند، نه مرد، نه تشکیلات ابلهانه‌ی سرمایه‌داری که در آن ناشران، حافظان و چاپلوسان متحکمی هستند که از طریق اقتصادی که علیه ما کار می‌کند و سرکیسه‌مان می‌کند، از نسلی به نسل دیگر رسیده‌اند. خوانندگانِ حق به جانب و از خود راضی، سردبیران تحریریه‌ها و رؤسای بزرگ، متون حقیقی زنان را دوست ندارند، تجربه‌های جنسی مؤنث را.» و این چنین می‌شود که فرم یادداشت‌های پلات از سنت مسلط نوشتار رها می‌شود و شکل تازه‌ای به خود می‌گیرد. شکل و شمایل یادداشت‌ها نه از خط مشی مشخصی پیروی می‌کند و نه تن به قاعده‌ی خاصی می‌دهد. یادداشت‌ها نه شعر هستند، نه داستان، نه خاطره، و نه نامه، و در عین حال هم شعر هستند، هم روایت داستانی، هم نامه، و هم خاطره. هیچ و همه. چند نمونه را به عنوان مثال این‌جا می‌آورم.

یادداشت‌ گاهی چند سطر شعر است:

«ای بهار تو ما را می‌فریبی

با سبزی تاب‌دار ستارگان جوانت

و با ماه وانیلی بی‌تفاوتت که از شیره‌ی افرا درست شده...»

و گاه به روایتی داستانی و با ذکر جزییات فراوان از یک اتفاق متاثرکننده نزدیک می‌شود. مشابه آن سطرها که سیلویا به بیان تجربه‌ی آزار جنسی در مزرعه‌ی توت‌فرنگی می‌پردازد: «لبخندزنان بین من و در ایستاد. با یک حرکت، دستش را دور بازوهایم حلقه کرد. دست‌هاش مثل زنجیر دورم بسته شده بود...» و یا آن‌ سطرها که روایت‌گر مواجهه‌ی سیلویا با خوش‌و‌بش همسرش تد هیوز و دختر جوانی است: «تد با لبخند و گشاده‌رویی چشم در چشمان خرگوش‌مانند و شادمان دخترکی غریبه داشت که موهای خرمایی، لب‌های رژمالیده و پاهای لخت کلفتی داشت و شلوار برمودای خاکی رنگ تنش بود. این صحنه را در چندین تصویر آنی سریع دیدم مثل چندین ضربه.»

یادداشت‌ گاهی نامه‌ای ارسال‌شده به معشوق است: «راحت می‌توانم بگویم برایت می‌جنگم، دزدی می‌کنم یا دروغ می‌گویم؛ خوب می‌توانم به خاطر تو از خودم کار بکشم، مردها برای هدفی مبارزه می‌کنند، اما هدف زن‌ها از جنگیدن به‌دست‌آوردن مردها است...»

و گاه نامه‌ای که هیچ گاه فرستاده نشده: «نیازمند آنم که تو با کلماتی قاطع و شوک‌آور به من بگویی دست‌نیافتنی هستی... فکر می‌کنم تا وقتی که لازم باشد در این دنیا زندگی کنم کم کم یاد می‌گیرم که چطور شب‌ها گریه نکنم، ای کاش این آخرین کار را برایم انجام می‌دادی. خواهش می‌کنم فقط یک جمله‌ی خبری برایم بنویس، جوری که یک زن بتواند آن را بفهمد. تخیلت را، امید را، و عشقی را که من به تو دارم در درونت از بین ببر.»

و حتی گاهی نامه‌ای خطاب به خود، خطاب به یک بچه‌ی گنده‌ی لوس ترسو و ننر: «حالا وقت آن است که سریع تصمیمت را بگیری. به مدرسه‌ی تابستانی هاروارد می‌روی یا نه؟»

سیلویا در یادداشت‌ها حتی گاه با لحنی خطابی با خود حرف می‌زند: «تمام روز یا تقریباً دو روز زیر میز چوب افرا دراز کشیدی و به صدای گریه، زنگ تلفن و قل قل چای در قوری پیوتر گوش دادی. چرا همان‌جا نمی‌مانی تا بپوسی و با آشغال‌ها تو را بیرون بیندازند؟»

گاهی یادداشت‌ها از هر گونه توضیح تهی می‌شوند و به چند کلمه تقلیل می‌یابند:

«دختری در آینه

باغ وحشی با روباه قرمز»

اما گاهی توصیف مفصلی برای یک داستان را به خود اختصاص می‌دهند: «ماهی و سیب‌زمینی فروشی: ... زن دستش را در جیب مرد فرو کرد. نور نارنجی نوارهای ورنی مانندی روی کت چرم براق مرد درست می‌کرد. آن‌ها از بزرگراه خلوت کنار رویال هتل گذشتند، نور نارنجی زشت آجری. از پل کوچک نرده‌ی آهنی کنار باغ گیاهان طبی هم گذشتند. «از نور نارنجی متنفرم، ظاهر شهر را مریض جلوه می‌دهد.»...»

نمونه‌های این‌چنینی در سطور مختلف یادداشت‌ها بسیار است اما بیش از همه چیز سیلان افکار و احساسات است که به چشم می‌آید: «خیلی خیلی زیاد دلم می‌خواهد کسی مرا دوست بدارد و لایق عشق باشم. هنوز خیلی ضعیف و سستم. خوب می‌دانم که چه چیزهایی را دوست دارم و از چه چیزهایی بدم می‌آید. اما خواهش می‌کنم از من نپرسید کی هستم. «یک دختر حساس و خرد شده؟ شاید؟!» و یا «من کیستم؟ دانشجوی سال اول در دانشکده‌ی شلوغ تاریخ که احساس بی‌هویتی می‌کند، و دیگر هیچ؟ می‌خواهی مثل گاو نشخوار کنی؟ زندگی همین است؟ پنجره‌ها تکان تکان می‌خورند و در قاب‌هاشان صدا می‌کنند. می‌لرزم، در سرمایی همچون سرمای قبر، به رغم گرمی ساده‌لوحانه‌ی بدنم یخ زده بودم. چطور به این خود بزرگ و کامل رسیدم؟... باید یادم بیاید. باید یادم بیاید. از بین همه مزخرفات، نوشتن پدید می‌آید، از بین خاطرات چرند زندگی...»

و این چنین است که سیلویا، رها از قید مخاطب، بی‌ترس از قضاوت شدن، تا می‌تواند و آن‌طور که می‌خواهد صحبت می‌کند و شیوه‌ها و شکل‌های متفاوت نوشتار را از نامه تا شعر، از تصویرسازی داستان تا سیلان افکار و جوشش احساسات را درون یادداشت‌هاش جسورانه تجربه می‌کند. تحمیل فرمی مشخص به محتوای از پیش تعیین شده در کار نیست. نه فرم ثابت است و نه محتوا. هر دو رها بر صفحه‌ها می‌لغزند و تنیده در هم پیش می‌روند. بی‌ترس از سانسور، بی‌ترس از خفگی صدا، بی‌ترس از متهم شدن به نفهمی یا کژفهمی. در این یادداشت‌ها، سیلویا خودش بوده است و کاغذ و قلم.

4. اگرچه سیلویا در یادداشت‌هاش «نوبت صحبت کردن» را از آن خود می‌کند، رها می‌نویسد و نگران قضاوت‌شدن نیست، هم‌چنان به عنوان یک زن و اختصاصاً یک زن نویسنده، با فلسفه‌ی نوشتن و بایدها و نبایدها و اما و اگرهاش درگیر است. و دقیقاً همین جنس تردیدها و چرایی‌ها و پرسش و پاسخ‌ها پیرامون امر نوشتن است که نوشتار زنانه‌ی ‌سیلویا پلات را به عنوان نوشتاری متفاوت از نوشتار مردانه استوار می‌کند: «من حتی در آرزوی مخوف‌ترین و نخستین عذاب زن- بچه‌دار شدن- هستم: تا از شر شیاطین متوقع درونم راحت شوم و بهآن‌های دائمی برای فقدان خلاقیت نوشتاری داشته باشم. اول باید بر نوشتن و تجربه کردن فائق آیم و بعد لیاقت بچه‌دار شدن را به دست آورم.» او که شدیداً دغدغه‌ی چرایی نوشتن و چگونه نوشتن شعرها و داستآن‌ها را دارد «اگر می‌توانستم روزی بفهمم که چطور قصه یا رمان بنویسم و گوشه‌ای از احساسم را بروز دهم، افسرده نمی‌شدم. اگر نوشتن مفر نیست پس چیست؟» در بسیاری از بندها خود را بابت نوشتن یا ننوشتن سرزنش می‌کند، دچار تردید نوشتن می‌شود و از ابهام و ایهام سرمی‌رود: «دوست دارم بنویسم؟ چرا؟ نوشتن درباره‌ی چه؟ ممکن است روزی این کار را رها کنم و بگویم: «زندگی‌کردن با یک مرد و پر کردن شکم سیری ناپذیرش و بچه درست کردن تمام وقتم را پر میکند. وقت نوشتن ندارم؟» یا این که به کارم می‌چسبم و ادامه می‌دهم؟ میخوانم و میاندیشم و تمرین می‌کنم؟» دقیقاً در همین سطرهای سرشار از قدرت و خجلت، بیش از هر سطر دیگری است که نوشتار زنانه را لمس می‌کنیم وخوشحالیم که سیلویا به وقتش این‌ها را نوشته است: «خوشحالم که برخی از آن تفکرات سیاه و جهنمی‌ای را که به کله‌ام زده بود، نوشته‌ام. وگرنه با این دیدگاه کنونی‌ام به سختی باورم می‌شد که چنین چیزهایی از ذهنم گذشته است.» سیکسو این «خود‌متهم‌سازی» را این‌گونه توصیف کرده: «خجالت‌زده بودم. ترسیده بودم و ترس و شرمم را به یک باره بلعیدم. به خود گفتم: دیوآن‌های! معنای این امواج، این سیلابه‌ها، این طغیآن‌ها چیست؟ کجاست زن بی‌کران و شادمانی که همان‌طور که در جهل خویش دست و پا زده غرق شده، در تاریکی پیرامونش مانده و به وسیله‌ی نرینه‌محوری پدر – ازدواج‌سالاری از خود بیزار شده از توان و قدرت خویش خجلت زده نبوده باشد؟ چه کسی بوده، شگفت‌زده و هراسان از آشفتگی غریب غرایزش که خود را به این‌که هیولایی است، متهم نکرده باشد (چون مجبور بوده باور کند که یک زن سازگار و بهنجار، یک صبر و خویشتن داری الهی… دارد)؟» و سیلویا، این زن مورد نظر سیکسو و قدرت و خجالت توامانش را، چه دقیق توصیف کرده است: «به نظرم این دفتر مابین زمزمه زنآن‌های که از آن متنفرم و ژست بدبینی که از آن می‌گریزم سرگردان است.» در میان همین درگیری‌های درونی زنانه است که سیلویا می‌نویسد: «یک روز وقتی بین تخم‌مرغ درست‌کردن و شیردادن به بچه و آماده کردن شام برای دوستان همسرم گیر کرده‌ام، برگسون، یا کافکا، یا جویس را برمی‌دارم، و به بزرگی افکاری که نمی‌توانم به آن‌ها برسم حسرت می‌خورم.»

همین تردیدها و دودلی‌های زنانه به وقت خلق، همین سرزنش ناخوداگاه زن به گاه نوشتنش است که بارقه‌های نوشتار زنانه را آشکار می‌کند که به نقل از سیکسو: «چه کسی در همان دم که احساس می‌کند میلی بازیگوش در درونش می‌جنبد (میلی به آواز خواندن، نوشتن، به جسارت گفتن و خلاصه چیزی نو خلق کردن)، حس نکرده که مریض است؟ چه بیماری شرم‌آورش آن است که در برابر مرگ تاب می‌آورد، که دردِسر می‌سازد. و چرا نمی‌نویسی؟ بنویس. نوشتن مال توست. تو مال خودت هستی، تن تو مال توست، بگیرش، دریابش. می‌دانم چرا ننوشته‌ای (می‌دانم چرا خود من هم تا قبل از بیست و هفت سالگی ننوشتم) چون نوشتن به یک‌باره برایت کاری دور از دسترس و سترگ شد، به بزرگان اختصاص یافت، از آنِ مردان شد. چه حرف احمقآن‌های! تازه! نوشته‌ای. خیلی کم. آن هم در خفا. کار خوبی نکرده‌ای. چرا؟ چون در خفا بوده، چون خودت را به خاطر نوشتن تنبیه کرده‌ای، چون همه‌ی راه را نرفته‌ای، درست همان دم که ما در خفا خودارضایی می‌کردیم، تو به طور مهارناپذیری نوشتی، نه این‌که جلو بروی، فقط برای این‌که خوره‌ات را ذره‌ای سبک کرده باشی، فقط آن‌قدر که از شرش خلاص شوی. آن‌وقت می‌آییم، می‌رویم و خود را وادار به احساس گناه می‌کنیم تا مگر بخشیده شویم، یا فراموش کنیم، یا نوشتن را برای یک‌بار دیگر هم که شده دفن کنیم.» و این گونه است که سیلویا می‌نویسد: «ولی خدا کند هنرم و نوشتنم فقط فرافکنی صرف امیال جنسی که بعد از ازدواج از بین می‌رود نباشد...» و به ما یادآوری می‌کند کدام زن است که هنگام دست به قلم و کاغذبردن نوشتن را به تمامی حق خود بداند و بابت تصاحب قلمروی که سال‌ها مردان از آن خود کرده‌اند پنهانی دچار شرم و شعف نگردد: «اما خودم را با تایپ کردن شعرهای جدید تد (همسر سیلویا) از غم و غصه می‌رهانم. خودم را در او می‌یابم تا زمانی که بتوانم خودم را در خودم بیایم. از اول ژوئن شروع می‌کنم. یعنی تا آن موقع می‌توانم فکر به درد بخوری داشته باشم؟ نیمی از سال را در خلا زیسته‌ام. یک سال است که چیزی ننوشته‌ام. زنگ زده‌ام. چقدر طول می‌کشد تا دوباره پرکار شوم. دنیا را در سرم بچرخانم. آیا می‌توانم به خودم اطمینان دهم تا 150 روز دیگر چه خواهم نوشت با این که جرات به خرج دهم و همین حالا شروع کنم؟»

5. سیلویا چنان افکار و احساساتش را در یادداشت‌ها رها کرده که نه تنها شکل یادداشت‌ها ثبات منطقی و ملال‌آور کلیشه‌ای را ندارند که محتوای یادداشت‌ها نیز در هماهنگی کامل با فرم و تنیده در آن، بند به بند، مخاطب را غافلگیر می‌سازد. بندهای با موضوعات سرتاسر متناقض و متضاد و ایستاده دور از همان خِرَد مورد انتقاد هلن سیکسو. بندها، پاره‌پاره‌های متکثر از یکدیگری هستند که در عین حال چون زنجیری به هم بافته شده‌اند و در نهایت کلیتی را می‌سازند که انسجام شگفت‌انگیزش در عدم انسجام خود نهفته است. در بندی راوی، فیلسوفی است که در پی کشف جهان است و در بند بعد فارغ از فلسفه‌ی جهان دنبال لذت‌جویی است. در بندی زنی فمینیسم است: «زن‌ها هم شهوت‌رانند. چرا شان آن‌ها باید تا حد قیم احساسات، پرستار بچه و ارضاکننده‌ی روح و جسم و غرور مردها پایین بیاید؟» و بلافاصله در بند بعد، هنوز به پرسش قبل پاسخ نداده، از زن زاده‌شدن ابراز نارضایتی می‌کند: «زن زاده‌شدن تراژدی اسفبار من است.» در سطری خودش را بابت نخواندن و ننوشتن سرزنش می‌کند و درست چند سطر بعد به خاطر اشعارش به ستایش خود می‌پردازد. انگار وجودش فنری است گرفتار شده در دو وضعیت فشردگی محض و رهاشدگی کامل: «دست کم هرچقدر سریع‌تر پایین بروم زودتر به آخر می‌رسم و زودتر خودم را بالا می‌کشم.» زنی با معیارهایی نامنسجم برای قضاوت: «چرا از چیزی که به شدت به طرفش کشیده می‌شوم ناگزیر حالم بهم می‌خورد؟» برای نوشتن سنت‌شکنی می‌کند، پیرنگ را به هم می‌ریزد، انتظار مخاطب را براساس تعاریف گره و تعلیق و نقطه اوج و ... برآورده نمی‌کند. هیچ واقعه‌ای را به سرانجام نمی‌رساند. هیچ پرسشی را پاسخ نمی‌دهد. همه چیز رها می‌ماند. رها، تکه‌پاره، متناقض، بی‌پاسخ، مبهم: «می‌توانم انتخاب کنم که فعال و پرجنب و جوش و شاد باشم یا منفعل و بدبین و افسرده، یا حتی با تعلیقی میان این دو حالت خود را آزار بدهم.»

بگذاید روی سخنم را از این پس با سیلویا کنم. برای نوشتن این یادداشت شروع به خواندن مقاله‌های مختلفی در مورد نوشتار زنانه کردم. دیدم مقالاتی آکادمیک نوشتار زنانه را این‌گونه تعریف کرده‌اند که این نوشتارها در قیاس با نوشتار مردان از عدم قطعیت بیشتری برخوردارند، صفات در آن‌ها بیشتر از فعل به چشم می‌خورد، به وفور قیدهای شرطی دارند و... من اما نمی‌خواهم برای کشف زنانه بودن نوشتارت یادداشت‌های تو را با کاربرد واژه‌های »«اما» و «اگر» و «شاید» و«نمی‌دانستم» و «نمی‌توانستم» بسنجم. یعنی نمی‌خواهم شبیه آن مقالات آکادمیک که وقتی خواسته‌اند معیارهای نوشتار زنانه را بررسی کنند از بسامد واژگانی که نشان‌دهنده‌ی عدم قطعیت هستند آمار گرفته‌اند، صفت را در برابر فعل شمرده‌اند، کلمات شرطی را بررسی کرده‌اند، عمل کنم و حکم صادر کنم بر این‌که زبان اگر این‌ها را داشته باشد زنانه است و لاغیر. نه. نمی‌خواهم در واحدهای خُرد زبانی بشکافمت که خود این گونه شکافتن و تسلط به متن عجیب مرا یاد سیطره‌ی مردسالارانه می‌اندازد بر همه چیز: تلاش برای تسلط و به چنگ آوردن: تقلای استیلا. گیرم که حتی استیلا بر متن. ساده‌لوحانه است اگر من با شمارش تعداد شایدها و اما و اگرها و تته‌پته‌های تو به این نتیجه برسم که زنانه نوشته‌‌ای. شاید اگر بخواهم این‌گونه مصداقی برای زنانه بودن زبانت بیاورم، اتفاقاً نه «اما و اگرهای» تو که همین «باید نباید کردن‌های» مکرر توست. تو برای نشان دادن عدم قطعیت نه نیاز به شاید و اگر و حتماً و ممکن و احتمالاً داشته‌ای، نه نیاز به کاربرد صفات و قید و نه نیاز به افعال. بلکه این بایدهای توست که جابه جا نوشتار تو را زنانه می‌کند. این بایدهای متناقض در هر بند. این اوج و حضیض‌ها. این‌گونه است که تعارض در کلیت نوشتارت شکل می‌گیرد. پس بیا با آن‌ها که می‌خواهند حکم هر چیز را در نسخه‌های چند خطی بچپانند که اگر نوشتاری از اما و اگر و شاید و.. پر بود زنانه است، مخالفت کنیم. چون تو می‌توانی از بایدها بگویی و همچنان متزلزل باشی. می‌توانی مدام حکم صادر کنی و قاطع سخن بگویی: «به این فکر کن که این‌جا اتاق توست، این زندگی توست، ذهن تو. نترس. نوشتن را آغاز کن. حتی اگر سخت و درهم پیچیده باشد» ولی ترس و تزلزل تو را تا آستانه‌ی ویرانی پیش ببرد: «صبح. سردرد داری.... تو احمق- می‌ترسی از این که با افکارت تنها باشی. بهتر است یاد بگیری با خودت تنها باشی... این‌قدر خودخواهانه به تیغ و مجروح کردن خودت فکر نکن، برو بیرون و همه چیز را تمام کن.» می‌توانی ‌از «باید» بگویی و «باید» خودت را نقض کنی. «سوال» ‌بپرسی و بی‌پاسخ رها کنی، و «دستور» بدهی و سرپیچی کنی، و در نهایت کل نوشتارت را به یک«اما» بزرگ تبدیل کنی، تمام متنت یک «شاید» مهیب شود، یک «ابهام غلیظ» که در قلمرو نوشتار زنانه سیر می‌کند.

6. سیکسو در بخشی از مقاله‌ی خنده‌ی مدوسا به ویرا‌ن‌سازی گذشته توسط آن‌چه در آینده رقم خواهد خورد می‌پردازد: «آینده دیگر نباید به وسیله‌ی گذشته رقم بخورد. من این را که اثرات گذشته هنوز در ما و با ماست، رد نمی‌کنم. ولی این که آن‌ها را با تکرارشان تقویت کنیم، قبول ندارم. این‌که به آن‌ها نوعی جمود و سکونِ هم ارز با تقدیر تقدیم کنیم. این که امر فرهنگی و بیولوژیک را با هم اشتباه بگیریم. پیش‌بینی هم امری ناگزیر است. از آن‌جا که این افکار در جایی و دقیقن در نقطه‌ای که اکنون در حال کشف است رخ می‌دهند، ضرورتن مُهر زمانه‌ی ما را با خود دارند، زمآن‌های که در آن «نو» از «کهنه» و دقیق‌تر آن‌که «نوی فمنیست» از «کهنه»ی آن می‌گریزد. پس، از آن رو که اکنون بستری برای پی ریزی یک گفتار وجود ندارد و تنها بستر عقیم هزار ساله‌ای هست که باید بشکند، آن‌چه می‌گویم لااقل دو جنبه و دو هدف در خود دارد: شکستن و ویران سازی؛ و پیش‌بینی امر غیر قابل پیش‌بینی و فرافکنی.» تو نیز تمایل زیادی داری که موضعت را نسبت به زمان مشخص کنی. اگرچه چند دفعه اذعان می‌کنی که دوست داری به رحم مادر بازگردی: «از جلو رفتن می‌ترسی، و دوست داری به عقب و به رحم مادرت برگردی.» اما این تمایل به بازگشت همیشگی نیست. بارها می‌خواهی که از گذشته ببّری، گذشته را بشکنی و اگر نشد که به پیش‌بینی‌ناپذیریِ آینده، لااقل به زمان حال پناه ببری: «حس می‌کنم انگار در تاریکی شبی به آرامی داشتم پلی بسیار ظریف از گوری به گور دیگر می‌ساختم، در حالی که غول خوابیده است... دوست دارم هر روزی را فقط برای همان روز زندگی کنم. مثل رشته‌ای از دانه‌های رنگارنگ تسبیح و حال را با تبدیل آن به تکه‌های کوچک رنج‌آوری که بخواهد در فرصتی مناسب طرح نومیدآن‌های برای بنای یک تاج محل در آینده باشد نکشم و از بین نبرم.» و حتی از گذشته به آینده پل بزنی:‌ «در نظر من زمان حال ابدی است و ابدیت همراه در حال دگرگونی جاری شدن و از میان رفتن است. ....»

تو، سیلویا پلات، حتی به صورت غیر مستقیم و با بیان موضعت نسبت به مادر و گریز از او، آن «نو» را که به زعم سیکسو از «کهنه» می‌گریزد بیان کرده‌ای و رابطه‌ات را با مادر، نه تنها با مادر خودت که با تمام مادرانی که به نوعی سمبل گذشته و تثبیت کلیشه‌ها هستند، شکافته‌ای: «از کی عصبانی‌ام؟ از خودم. نه از خودم عصبانی نیستم. پس از کی؟ از... همه‌ی مادرانی که شناخته‌ام. مادرانی که از من خواسته‌اند آدمی باشم که از ته دل دوست نداشتم، مادرانی که از ما می‌خواهند چیزی باشیم که از ته دل نمی‌خواهیم: از این آدم‌ها و تصاویرشان عصبانی‌ام.» و به خودت اجازه می‌دهی که در عین عشق‌ورزی به این مادر، از او متنفر باشی: «با بیان تنفرم از مادرم احساس خیلی خوبی به من دست می‌دهد. مرا از شر پرنده ترس درونم و ماشین تحریر خلاص می‌کند.» و از فرمانش سرپچی کنی و این سرپیچی را در طرح داستانت بیاوری: ««مادر کتاب‌هایی نوشته زنان شرافتمند را به دختر داد به نام الگوی پاکدامنی. به او گفت هر مردی که سرش به تنش بیارزد اگر بخواهد با زنی ازدواج کند برای باکره بودنش ارزش قایل است. مهم نیست خودش در گذشته چه کرده باشد. دخترش چه کار کرد؟ مردها را بغل کرد و بوسید. بهترین پسرهایی را که می‌توانست با آن‌ها ازدواج کند مثل فشنگ از خود راند. سنش بالا رفته بود و هنوز ازدواج نکرده بود. او بسیار زبل‌تر و رک‌تر از آن بود که هر مرد خوبی بتواند تحمل کند. تحملش خیلی سخت بود.»

و با سرپیچی از فرمان مادر، تصمیم بگیری چیزی بنویسی که در خودش نه گذشته را که آینده را حمل می‌کند: «زن مدرن: زن به اندازه ی مرد نیاز به کسب تجربه دارد.» بدین ترتیب با علم به این‌که بارها پیش آمده که به گذشته برگردی: «چقدر پله‌های مدور مارپیچ ما را به جایی که بودیم برگردانده است.» تلاش می‌کنی تا نسبت به گذشته‌ی تاریک زن موضع بگیری: «هیچ کدام از دوست داشتن‌های فداکارانه مادرم را در خودم احساس نمی‌کنم. هیچ یک از عشق‌های خسته کننده و دست مالی شده را» و درنهایت از گذشته رو بر‌گردانی و به قول خودت بذر زندگی را در خود بکاری: «من بذر زندگی را در خود کاشته‌ام.» سیکسو با زبان خود این گونه بیانش می‌کند: «حالا زنان از دوردست برگشته‌اند، از همیشه برگشته‌اند، از «بدون» برگشته‌اند. از زیر، از آن سوی «فرهنگ» از کودکی‌شان که مردان هر یک سعی کرده‌اند تا زنان را مجبور کنند آن را فراموش کنند؛ مردان زنان را به «استراحتی ابدی» محکوم کرده بودند. دختربچه‌ها و تن‌های بدقواره‌شان زندانی شدند، حسابی محافظت شدند! بکر و دست نخورده در آینه ماندند. گوشت یخچالی شده‌اند. ولی ته‌شان می‌سوخته است! چه نیرویی می‌طلبد (چرا که این کار پایانی ندارد) تا پاسبآن‌های جنسیت از بازگشت هراس‌آور زن‌ها جلوگیری کنند. چنین نمایش قدرتی توسط هر دو سوی منازعه، قرن‌ها در آرامش لرزانِ یک بن‌بست توقیف شده است. حالا این‌جایند، (زنان) دارند برمی‌گردند و بارها می‌رسند زیرا ناخودآگاه، شکست‌ناپذیر است. زنان در چرخه‌ها سرگردان شده‌اند، در اتاق باریکی که در آن شستشوی مغزی شدند، محبوس شده‌اند.»

این «شستشوی مغزی» را که سیکسو بیانش کرده، تو «آرزوی رقت‌انگیز مادرت» می‌دانی: «دشمنان من کسانی هستند که بیش از همه نگرانم هستند. اول مادرم که آرزوی رقت انگیزش «خوشبخت شدن» من است. خوشبخت! واژه ای تعریف نشده و غامض و به اندازه همه راه‌های نرفته بعید.»

کم‌کم قصه‌ی مادر دردسر آفرین را شروع کردی و در دفترت نوشتی که: «‌آرزویم این است: کاری را که دوست دارم انجام بدهم. باید از هر اعتمادی به مادر پرهیز کنم.» چند سطر بالاترش گفته بودی که «تا زمانی که از نوشتن سرخوش شوم سر کار نمی‌روم. در غیر این صورت اگر سرکار بروم افسرده می‌شوم. وقتم را با حقایق بیرونی پر می‌کنم. جایی که مردم قبض تلفن، غذاخوردن، بچه داشتن و ازدواج را بخشی از هدف جهان می‌دانند. زنی بی هدف با آرزوهای بزرگ.» و در نهایت بدان‌جا می‌رسی که «به خودم اجازه دادم تا از مادرم متنفر باشم. به همین دلیل احساس فوق‌العاده محشری دارم. در دوستی مادرسالارانه متظاهرانه کسب اجازه یا تنفر آدم ازش سخت است. به ویژه اجازه‌ای که آدم بدان معتقد باشد.»

معتقدی که: «مادر از عشق چه می‌داند؟ هیچ.»

بدین ترتیب تو از تمنا برای بازگشت به رحم مادر به نقطه‌ای می‌رسی که به خودت اجازه می‌دهی تا از مادر متنفر باشی، و این تنفر گویی راهی است که نوشتنت را بارور می‌کند، تو را از گذشته به آینده می‌برد، از کهنه به نو می‌رساند. تنفری ممنوع، که حتی روی کاغذ آمدنش هم دشوار است. این تنفر از مادرِ نوعی، از مادر سخت‌گیر، از مادر فداکار قربانی، از مادر در بند اخلاقیات، از مادر همه چیزدان همه چیزخواه که همیشه خوشبختی دخترش را می‌خواهد و خوشبختی را مترادف با ازدواج مصلحتی، کاری خوب و درآمدی مناسب همراه با آشپزی و بچه‌داری و مادری‌کردن می‌داند. می‌گریزی از این دیدگاه، می‌گریزی از این مادر، می‌گریزی از این کهنه و پناه می‌بری به نوشتن، پناه می بری به امر نو. از گذشته پل می‌زنی به آینده و بارها می‌گویی می‌دانی آن زن که به تو کمک خواهد، نه که مادر، بلکه زنی است از سنخ خودت. زنی مثل ویرجینا وولف: «ویرجینیا وولف کمک می‌کند. رمآن‌های او رمان مرا ممکن می‌کند.» از آن «استراحت ابدی» که هلن سیکسو در مقاله بدان اشاره می‌کند ، خودت را به تکاپو و تقلای مدام نوشتن می‌اندازی و اتمام حجت می‌کنی که: «هرچه بیشتر می‌گذرد بیشتر به این نتیجه می‌رسم که باید تدریس را رها کرده و تمام توانم را روی نوشتن متمرکز کنم: عمق وجودم باید منزوی و جدای از دیگران باشد تا غزل‌ها و اشعاری پرهیجان بسراید... هنوز ناشناخته‌ام... حس می‌کنم قدرتی مهارشده دارم و این حس به من قوت قلب می‌دهد- احساس می‌کنم ظرف یکی دوسال آینده آدم سرشناسی بشوم- به عکس حالا که هیچ کسی مرا نمی‌شناسد.»

؟. بند چندم بودیم؟ آه! من در نیمه‌ی راه شماره‌ها را گم کرده‌ام. اصلاً بگذار اعداد و شمارش را رها کنیم و هم‌چنان که در خاطراتت می‌غلتم ببینیم که چگونه زن را، و اختصاصاً تن زن را، نوشته‌ای. تو که در این تن‌نویسی بیش از همه‌چیز با طبیعت درآمیخته‌ای. توکه هیچ‌گاه از نور ماه ساده عبور نکرده‌ای: «به نظرم ماه لاغر و تمیز و نقره‌ای نمی‌آید، بلکه چاق، سفید، نرم و باردار است.» ماهی که بارها از سمت تو «باردار از نور» خوانده شده است. تو که می‌توانی با طبیعت یگانه شوی: «با شکم روی سنگ‌های صاف و داغ دراز کشیده بودم... بدنم را روی تخته سنگ‌ها کشیدم و رها کردم. حس کردم خورشید به طرز دلچسبی به من تجاوز کرده، پر از گرمای جامد و فوق العاده‌ی خدای طبیعت شدم. بدن معشوقم زیرم گرم و محفوظ بود. حس تن کنده کاری شده‌ای را داشت که شبیه هیچ کس نبود، نرم و منعطف و خیس عرق نبود، تنی بود خشک، سخت، صاف، پاکیزه و ناب. بدن کشیده و سفیدم را داخل آب دریا فرو بردم و با آن تمیز شدم، غسل تعمید کردم، خالص شدم و زیر نور خورشید خنک و تازه شدم. بدن معشوقم مثل گیاهان دریایی زبر و تیز و معطر، مثل سنگ، گرد و کنده کاری شده، بیضی شکل و تمیز، و مثل باد، باردار و نمکین، بدن معشوقم شبیه همه این‌ها بود. قربانی‌ای خمار روی قربانگاه صخره و آفتاب، من از درون قرن‌ها عشق طلوع کردم تابیدم، منزه و سرخوش از نوشیدن آتش میل بی‌قید و زمان او.» با چنین طبیعتی می‌آمیزی، طبعیتی که بسیاری براین باورند به زن نزدیک‌ است و همچون زن در طول این تاریخ پدرسالار مورد جفا و تجاوز قرار گرفته و در سیطره‌ی امیال مردسالارانه بوده است. با چنین طبیعتی و در چنین طبیعتی است که خود را حتی خدا می‌پنداری:‌ «در نور صبحگاهی همه چیز امکان دارد. حتی خدا شدن.»

همان‌طور که با دریا، آفتاب، ساحل و ماه احساس یگانگی داری، زیر نور ماه به تنت و قابلیت‌هایش رجوع می‌کنی: «نور کج متمایل به آبی بر کف اتاق خالی. می‌دانستم این نور چراغ خیابان نبوده و نور ماه است. در چنین شبی چه چیزی شگفت‌انگیزتر از باکره، پاکیزه، سالم و جوان بودن است؟... (بی‌سیرت شدن)» به تن زنآن‌هات و قابلیت‌هاش واقفی، به پریود و دردهای روزهای قاعدگی: «دیروز با گرفتگی عضلانی و منگی حاصل از مصرف دارو برای تسکین دردهای اولین روز قاعدگی‌ام، که الحق چه اسم بی‌مسمایی برایش گذاشته‌اند، گذشت. یعنی حیوانات هم به هنگام خونریزی درد دارند؟ یا این فقط بانوان خانه‌نشین روشنفکرماب هستند که به علت دور شدن از موقعیت حیوانی‌شان باید بهای آن را با تحمل درد و رنج بپردازند؟ مثل پری کوچک دریایی که مجبور شد دمش را با پاهای سفید دختران معامله کند؟» دغدغه‌ی فرزندآوری، لذت جنسی زنانه و بلوغ را داری:‌ «از حس پوست لطیف تن بچه‌ای حساس تا حس سکس... درک این که اندام‌های جنسی رشد می‌کنند، برجسته می‌شوند و خودنمایی می‌کنند، باخبر شدن از وجود جایی به نام مدرسه، امتحان، مسایل مهم و حیاتی زندگی، ازدواج، سکس، سازگاری، جنگ، اقتصاد، مرگ و تنهایی...» تو رنج کشیده‌ای و نوشته‌ای، از رنج زن ‌زاده‌شدن نوشته‌ای: «زن زاده‌شدن تراژدی اسفبار من است. از زمانی که فهمیدم به جای اندام‌های جنسی مردانه محکوم به داشتن اندام‌های زنانه هستم چرخه‌ی اعمال و افکار و احساساتم شدیداً به زنانگی محدود شد... چرا که زن همیشه در معرض تهمت و دردسر است.» و به راستی کدام زن است که کم یا زیاد این در معرض تهمت و دردسر بودن را تجربه نکرده باشد؟ کدام زن است که برای یک بار هم که شده این جمله‌ها را احساس نکرده باشد؟ «پر از میل و شهوتم. خیلی مواظبم که مبادا سنت‌هایی را که به من تزریق شده با نادیده گرفتن آثار فاجعه آمیزشان بشکنم. فقط می‌توانم از سر حسادت در برابر مرزها سر تعظیم فرود آورم و از پسرهایی که میل جنسی‌شان را بی هیچ ترس و واهمه‌ای ارضا می‌کنند خیلی خیلی متنفر باشم و در حالی که همه‌ی ذوق و شوقم لجن‌مال شده از قراری به قرار دیگر خرکش شوم... و همه‌ی این‌ها حالم را بهم می‌زند.» و در همین رنج است که تلاش می‌کنی زنانگی را به حد اعلا تجربه کنی و خوب می‌دانی که این تجربه باید از راه بدن بگذرد. پس می‌خواهی تا تن زنآن‌هات را با تمام ویژگی‌ها و امیالش از ساحت مردانه بازپس گیری: «درست است که زنی جذابم اما کفش اسپرت می‌پوشم. حس می‌کنم برابری قد و هیکلش با من عذابم می‌دهد. اگر بخواهم زن باشم خوب است/ اما می‌خواهم زنانگی‌ام را به حد اعلی تجربه کنم. با دیدن او پس از دوماه دیگر هیچ احساسی در درونم شعله‌ور نشد. حتی دوست نداشتم به من دست بزند. فقط به یک دلیل، چون هیچ وقت نمی‌تواند مرا ببوسد... دیگر از آن میل شدید، عصبی، پرحرارت و شهوت که می‌دانم متقابل بود خبری نیست...» همان تن که سیکسو در مقاله‌ی خنده‌ی مدوسا این‌گونه بیانش می‌کند: «با نوشتنِ خود، زن به تنی باز می‌گردد که چیزی بیش از اموال مصادره شده‌اش بوده، به تنی که به غریبه‌ای به ظاهر مرموز و به پیکری مرده یا مریض‌احوال و اکثرن به یک رفیق هرزه مبدل شده. به تنی که علت و محلِ موانع و ممانعت‌هاست. تن را که سانسور می‌کنی در همان دم، نفس و گفتار را هم سانسور می‌کنی.»

تو نه تنها از تن نوشتی و از راه کلمه، بدن را بیان کردی که خودِ کلمه را بدل به بدن کردی. و در تبدیل این واژه به تن، زنانگی نهفته است. هر دو را بازپس گرفتی از ساحت مردانه: هم کلمه و هم بدن را. تابوی هر دو را شکستی و در اختیار خودت آوردی. برای همین است که جابه جا در ترجمه‌ی فارسی کتاب با حذف روبه رو می‌شویم. با سه‌نقطه‌هایی که جای کلمات حذف شده و سانسور شده‌ی تو نشسته اند. چون تو تن و واژه را درهم‌آمیختی. هر دو ممنوع را روی کاغذ آوردی: «به به اتاق همیش رفتیم و کنار آتش دراز کشیدیم و من حسابی لذت بردم ]حذف[...» در ارتباط با این تن-واژه کردن سیکسو این‌گونه می‌نویسد: «خودت را بنویس. تن تو باید شنیده شود. فقط در این صورت است که منابع لایزال ناخودآگاه فوران خواهد کرد. سیل نفتا [بنزین سنگین]ی ما پخش خواهد شد، در میان جهان، در کنار دلارهای سیاه و طلایی با ارزش‌هایی بی‌قیمت که قوانین بازی کهنه را عوض خواهد کرد. نوشتن، عملی که تنها رابطه‌ی رفع توقیف‌شده‌ی زن با جنسیت‌اش، با وجود زنآن‌هاش را متحقق و «واقعی» نمی‌سازد، بلکه دسترسی‌اش را به قدرت اصیل‌اش، به خوشی‌هایش، به لذاتش، به اندام‌هایش باز می‌گرداند و او را به خطه‌های عظیم تنآن‌هاش که مُهر و موم شده بوده‌اند، بازپس می‌گرداند. این عمل او را از ساختار فرامَن شده‌ای که زن در آن همواره جایگاهِ از پیش مقرر یک متهم را از آن خود دارد، جدا می‌کند: (جایگاه متهم به هرچه، همواره متهم: متهم به میل داشتن، متهم به هیچ نداشتن، متهم به سردمزاجی، متهم به گرم‌مزاجیِ زیاده از حد، متهم به نه این بودن و نه آن بودن، متهم به زیاده مادر بودن، متهم به بچه داشتن به بچه نداشتن، متهم به پرستاری کردن و نکردن…) نوشتن او را با تفکر و تحلیل‌اش، با تحلیل روشنگری‌اش رها می‌سازد، با آزادسازی متن شگفت‌اش از خود او که باید به سرعت حرف زدن را یاد بگیرد. زن بدون تن، کور است کر است، نمی‌تواند یک مبارز باشد. بی تن، زن، خدمتکار مرد ستیزه‌جو می‌شود، سایه‌ی او می‌شود. ما باید آن «زن کاذب» که زن زنده را از تنفس باز می‌دارد، بُکشیم.»

تو جابه‌جا جسم را بدل به کلمه و کلمه را بدل به جسم کرده‌ای: «چطور به او بفهمانم که خوشبختی من کندن تکه‌ای از زندگی‌ام، تکه‌ای از قلب و زیبایی‌ام و تبدیل آن به کلمات تایپ شده روی کاغذ است؟ چطور می‌تواند بفهمد که من زندگی‌ام، هیجانات شدید و احساساتم را با چاپ آن‌ها توجیه می‌کنم؟» بله! نوشتن به مثابه‌ی امر شهوت‌ناک و کیف‌آور. تو در ژوئیسانسی شگفت نه تنها از تن می‌گویی، نه تنها به امر جنسی می‌پردازی که خود نوشتن را امری جنسی می‌کنی. از کلمه به بدن و از بدن به کلمه می‌رسی. گویی کلماتت بدن تو را حمل می‌کنند و در عین حال خود تبدیل به بدن می‌شوند: استحاله‌ی بدن به کلمه و کلمه به بدن. بدنی در معرض نمایش، بی‌نقاب، برهنه و در خودبیانگری کامل، که سیکسو این گونه به کلام می‌آوردش: «به زنی گوش کنید که در یک اجتماع عمومی صحبت می‌کند (البته اگر به شکل ناراحت کننده‌ای دست و پایش را گم نکرده باشد). او «حرف» نمی‌زند، تن لرزانش را به پیش می‌اندازد، از خویش می‌رود، پرواز می‌کند، همه‌ی وجودش در صدایش جمع می‌شود و از خلال صدایش می‌گذرد، با تن‌اش است که اساسن «منطق» سخن‌اش را حمایت و تحمیل می‌کند. جسم‌اش راست می‌گوید. او را عریان می‌سازد. در واقع او با فیزیکش آن‌چه را فکر می‌کند، جسمیت می‌بخشد، تنش آن‌را دلالت می‌کند، به شکل خاصی آن‌چه را می‌گوید، آوا نویسی می‌کند چون او عزیزانش را به عنوان بخش پر شور و رام نشدنی سخن‌اش طرد نمی‌کند.»

این‌ها که برشمردم ویژگی‌های منحصر به نوشتار تو است؛ نوشتار زنانه‌ی تو. جستجوی همین ویژگی‌ها در نوشتار زنان دیگر برای این که نوشتارشان را زنانه بدانیم چه اشتباه بزرگی خواهد بود. هر نوشتاری ویژگی‌های خودش را دارد که فقط پس از نوشته شدن آن نوشتار و خوانده‌شدنش می‌توان در موردشان صحبت کرد. حکم‌دادن برای ویژگی‌های آن چه نوشته نشده اشتباه است. دستور صادر کردن برای شمارش تردیدها و تته‌پته‌ها و اماها و اگرها و شایدها و بایدها اشتباه است. دنبال نشانه‌های فرزندآوری و پریود و ازدواج و رابطه‌ی جنسی و عقده‌ی الکترا و رابطه‌ی مادر-دختر و ... در نوشتار زنان دیگر رفتن برای این که ثابت کنیم نوشتارشان زنانه است اشتباه است. حتی دنبال نشانه‌های استقلال زنان و کارکردن و فضای بیرون را متعلق به خود ساختن هم اشتباه است. دنبال هرچه از پیش تعیین‌شده در متن رفتن اشتباه است. پیش از مواجهه با متن، نمی‌توان گفت که دنبال چه باید باشیم. متر و معیار مشخصی بالای سر نوشتار گرفتن اشتباه است. همان‌گونه که سیکسو اشاره می‌کند: «ولی آن‌چه غافلگیرم می‌کند، غنای بی‌اندازه‌ی سرشت فردی‌شان است. تو نمی‌توانی از جنسیتی تک شکل، مؤنث، همگن و طبقه‌بندی‌پذیر در حوزه‌ی نشانه‌ها سخن بگویی، بلکه از آن می‌توانی بیشتر در حکم ناخودآگاهی که به ناخودآگاه دیگری اشاره و شباهت دارد، صحبت کنی. تخیل زنان بی‌پایان است مثل موسیقی، نقاشی و نوشتار. جریان خیال‌شان باورنکردنی است. من بارها از تصویری که زنی از جهان کاملن شخصی‌اش به من داده به هیجان آمده‌ام، جهان ناپیدایی که از همان اوان کودکی به ذهنش می‌رسیده. جهان جستجو، جهان شرح و بسط یک معرفت بر پایه‌ی یک تجربه‌ورزی نظام‌مند در ساحت عملکردهای تنانه، جهان استنطاقی دقیق و آتشین از شهوت‌انگیزی جنسی‌اش.»

از پیش دنبال شکل‌های مشخص برای یک متن بودن این گونه است که انگار هنوز سر سمت آسمان بلند نکرده، برای ابر بالای سرت شکلی از پیش مشخص تعیین کنی. مگر ابر شکلی از پیش تعیین شده دارد؟ نوشتار زنانه ابر است. توده ابر بی‌شکل که به هر شکلی درآید اما هم‌چنان ابر باقی می‌ماند: در پراکندگی‌های متکثر و متنوعش. رها از شکلی مشخص، سیال، دور، بازیگوش، سپید. و ویژگی ابر به بی‌شکل بودن سپیدی دور از دسترسش است. به بی‌ثباتی خواستنی‌اش که تخیل را به بازی می‌گیرد و روی تمام خطوط هندسی از پیش تعریف شده خط بطلان می‌کشد. در تعریف شکل ابر، از بیضی و دایره و مربع نمی‌شود بهره برد. در تعریف شکل بازیگوش ابر، از شکل‌های ابرهای از پیش دیده شده هم نمی‌شود کمک گرفت. که هر ابر، سپیدی خودش را دارد. که هر زن شکل بازیگوش خودش را دارد. که هر نوشتار زنانه جوهر خودش را دارد. گویی بر پهنه‌ی آسمان با جوهر سپید نوشته‌اند. و این گونه سیکسو مقاله‌ی خنده‌ی مدوسا را با این جمله به پایان می‌رساند: «زن با جوهر سپید می‌نویسد.»

بله! سیلویا! تو با جوهر سپید نوشتی.

**شعر**

**شعر نه به جنگ**

در آبان سال 1402 در دو نشست، به میزبانی انجمن فرهنگی پرسش، جمعی از شعرا و مترجمان راجع به «نه به جنگ» گفتند و شعر خواندند. بخش پیش رو ماحصل گفتگوها و شعرخوانی‎های این عزیزان در آن دو نشست است.

شوکا حسینی:

صحبت از جنگ، صحبت از درازنای تاریخ انسان است و از اولین تجارب بشر که به دست ما رسیده، این مفهوم حضور داشته است. از کتاب گیل‌گمش تا ایلیاد و اودیسه‌ی همر تا عهد عتیق، همه به نوعی سخن از سرگذشت جنگ است و جدال و خشونت و البته همتای آن عشق. هراکلیتوس که فیلسوف تاریکی‌ها نامیده می‌شود جنگ و عشق را اساس و مایه‌ی حرکت و پایداری آرخه‌ی جهان می‌دانست و بر این بود که جدال این دو میان نیروهای طبیعت است که جهان را استوار نگه داشته و هرگاه تعادل این دو بر هم خورد دوباره یکی از این دو، تعادل و پایداری را به جهان بازمی‌گرداند. این ایده پیش می‌رود تا جایی که ارسطو، نیروی خردمندی و تکاپوی انسان شهری را که تنها انسان قابل نام‌گذاری است در جنگ می‌بیند و اشاره می‌کند که نبود جنگ، انسآن‌ها را کرخت و ابله می‌سازد. از همین پاره‌های کوتاه می‌توان دریافت که سرنوشت جنگ سرنوشتی یکه است و جنگ وظیفه و سرنوشت انسان بوده است. اما تفاوتی مهم از مفهوم دشمن در این دوره با بعد از دوران ادیان ابراهیمی و عهد عتیق وجود دارد و آن این است که تا پیش از عهد عتیق، قهرمانان دشمن همان‌طور تکریم می‌شدند که قهرمانان وطنی. همر همان‌گونه آشیل را توصیف می‌کند که هکتور قهرمان تروایی را و منزلتی که برای او قائل می‌شود کم از منزلتی نیست که برای آشیل قائل است. یا آیسخولوس در نمایشنامه‌ی پارسیان، چنان سپاه ایرانیان را توصیف می‌کند که نه انگار که آنان دشمنان آتن هستند و به سپاه یونان بارها نهیب می‌زند که بدانید این ایرانیان از چه تیره‌ای هستند و چه ابهت و شکوهی دارند و به شکست امروزشان به خواری ننگرید. هم‌چنین در شاهنامه نیز، فردوسی اسفندیار را همان‌قدر با شکوه و قدرتمند توصیف می‌کند که رستم را. البته که در این هم‌ترازی و یا برتری ‌دادن به دشمن، منویات دیگری نیز پنهان است که مجال آن در این مقال نیست. اما بعد از دوران ادیان ابراهیمی یعنی از عهد عتیق کتاب اعداد و تثنیه که جنگ‌های میان بنی‌اسرائیل با سایر سرزمین‌ها را توصیف می کند، تفاوت مهمی در شیوه‌ی نگریستن و ادراک دشمن شکل می‌گیرد. در عهد عتیق، ما با انسان‌زدایی از دشمن مواجه هستیم. ابتدا از دشمن، انسانیت را می‌کاهند و او را در تقابل با یهوه قرار می‌دهند و حال هر رفتاری می‌تواند با این موجود که غیرانسانی شده است و دشمن امر قدسی است، ممکن باشد. بعدها در سایر کتب و متون ادیان ابراهیمی نیز این ماجرا ادامه می‌یابد؛ انتساب دیگری به دشمن یهوه و در نتیجه، آن را تهی‌کردن از ماهیت انسانی. از جنگ جهانی اول و دوم تا به امروز نیز، رد پای این نگاه ایدئولوژیک به دشمن را می‌توان دید. به‌ویژه در جنگ‌های نژادپرستانه و ایدئولوژیک. بر همین منوال، امروزه سخن از جنگ و هنر و ادبیات، منظرهای گوناگونی را دربرمی‌گیرد و آن را بدل به پدیده‌ی بسیار پیچیده‌ای کرده است که نمی‌توان به آن تک‌منظری نگریست. تصور کنید مسئله‌ی جسد را در جنگ که محصول عیان آن است، آیا هم‌چون دوران باستان می‌توان پریام‌وار به اردوگاه دشمن رفت و جنازه‌ی پسر خود را بر دوش خویش کشید؟ یا آندروماخه‌وار پسر خود را قربانی کرد تا جنازه‌ی شوهر و قهرمان سرزمین خود را پس گرفت که جنازه را ارج بسیار بوده و یا آنتیگونه‌وار، تراژدی دیگری رقم زد برای خاک‌سپاری برادران و این قانون آسمآن‌ها باشد؟ امروزه جسدها، در نهایت می‌توانند ارقامی باشند برای رسانه‌ها! با توجه به این زوایای گوناگون، در این نشست که پنجمین نشست انجمن فرهنگی پرسش است از دوستان شاعر و مترجم از جمله علی عبداللهی، علی‌رضا آبیز، مریوان حلبچه‌ای، مازیار نیستانی دعوت شده است که درباره‌ی ادبیات و جنگ، منظرهای ‌خود را بیان کنند و شعرخود یا ترجمه‌هایی از اشعار شاعران سایر زبآن‌ها با موضوع جنگ و ضدجنگ را بخوانند. در این گفتگو هر یک از مترجمان و شاعران از منظر متفاوتی به این موضوع وارد شده‌اند که در ذیل بخشی از این گفتگو آورده می‌شود و سعی شده شکل شفاهی آن حفظ شود.

علی عبداللهی:

دوستان! خیلی خوشحالم که در کنار شما هستم. واضح است که صحبت‌کردن درباره‌ی ادبیات و جنگ، زمان زیادی می‎برد و از طرفی دیگر، طرح تمام ابعاد آن، کار من نیست. سعی می‎کنم خیلی مختصر در حد چند دقیقه راجع به جنگ و شعر صحبت کنم.

از زمانی که بشریت و زبان وجود داشته،  جنگ  و شعر هم وجود داشته و این یک اصل بسیار بدیهی است. در دوران کلاسیک، ادبیات در تمام زبآن‌ها به‌طور کلی و در ادبیات آلمانی به‌طور اخص، جنگ بیشتر وجه حماسی، قهرمانی، ‌‌‌وطن‌دوستانه، و سلحشوری داشته و چنین مسائل و مضامینی بیشتر در آن به طرز استعاری یا صنعت‌گرانه و باشکوه مطرح بوده است. آنچه ما از جنگ در ادبیات آلمانی تا قبل از جنگ جهانی اول در دست داریم، شامل شعرهایی هستند که یا در توضیح چرایی جنگ‌اند که حالت قهرمانی و بزرگداشت و ارج‌گذاری جنگ دارند، یا آثار پساجنگی‌اند، یعنی درباره‎ی عواقب و پیامدهای جنگ سروده شده‎اند. شاعران زیادی بوده‌اند که حتی در قرون وسطی درباره‎ی عواقب بعد از جنگ و پیامدهای جنگ شعر نوشته‌اند. به‌عنوان مثال درباره‎ی جنگ‎های سی‌ساله، و جنگ‎های مختلفی که در اروپا رخ داده، از این منظر شعر سروده‌اند. رشادت‎ها، قهرمانی‎ها و احساسات میهنی و وطن‌دوستی، موضوع بیشتر شعرهای پیش از جنگ جهانی دوم  بوده است ولی از جنگ جهانی اول به بعد، به قول میشائیل هامبورگر، شاعر انگلیسی آلمانی‌تبار، درون‎مایه‎ی قهرمانی و وطن‌دوستی، دیگر مضمون مناسبی برای شاعران تلقی نمی‎شد و از آن‌جا به بعد است که شعر در واقع در نقد، واشکافی یا تقبیح جنگ یا سرایش مضامین ضدجنگ شکل گرفته است. اوایل، در زمان شکل‌گیری ادبیات جنگ به مفهوم امروزی‌تر، شعرهایی با موضوع جنگ، بیشتر وصف حال شاعرانی بوده که خودشان در جنگ حضور داشته‌اند و به تجربه‎های خودشان در جنگ، می‌پرداخته‌اند. به‌طور مثال؛ در جنگ، به عنوان فرمانده یا سرباز یا امدادگر شرکت داشتند یا به هر طریق قهری دیگری مثل ساکن‌ بودن در مناطق جنگی به ناچار در جنگ حضور داشتند و بعدها این شاعران تجربه‎های مستقیم و عینی خودشان در جنگ را به‌صورت شعر، بیان کرده‌اند.

از شاعران قرون وسطی می‎توانیم فریدریش فون لوگائو را نام ببریم که در سال ۱۶۴۰ به دنیا آمده بود و شعری دارد به نام «واژگان جنگ» و همچنین می‌توان به آندریاس گریفیوس شاعر قرن هفدهم اشاره کرد که در شعر «اشک‎های وطن» سروده‌ی سال ۱۶۳۶، به بیان احساساتش درباره‎ی وطنش در روزهای بعد از جنگ، پرداخته است. البته کارل کروزر نیز در این دوران شعری دارد به نام «سرباز محتضر» که توصیف سربازی است رو به مرگ.

بعد از این دوران می‌توان به شاعران اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم اشاره کرد؛ کسانی مانند گئورگ تراکل، شاعر بزرگ اکسپرسیونیست آلمانی، که تا سال‌های اوایل جنگ جهانی اول زندگی می‎کرد و می‌سرود و شعر خیلی معروفی دارد به نام «گرودک» که در آن به جنگ پرداخته است. گئورگ هایم که او هم از شاعران مهم اکسپرسیونیست آلمان است، شعری پیشگویانه دارد به نام «جنگ» که در واقع در آن، جنگ را پیش‎بینی می‎کند و آن را همچون غولی بسیار بزرگ توصیف می‎کند که بر دشت‎ها و پهنه‎ها پا می‎گذارد و هر چیزی را که سر راهش قرار می‎گیرد، نابود می‌کند. بعد از آن‌ها شاعرانی هستند که بیشتر مخاطبان می‎شناسندشان، شاعرانی مانند ماریا لوئیز کاشنیتس که شعر معروف «هیروشیما» را دارد و رزه آوسلندر که شعرهای زیادی با موضوع جنگ سروده که از قضا یکی از آن‌ها شعر «امید» است. همچنین می‌توان به بانوی شاعر هیلده دومین هم اشاره کرد. البته به‌نظر من، بزرگ‎ترین شاعر این دوران یعنی پس از جنگ جهانی دوم در عرصه‌ی شعر جنگ، شاید بتوان گفت پاول سلان است که خودش یهودی بوده و تجربه‎ی تلخ کوره‎های آدم‌سوزی و مرگ‌های مختلف را زیسته و خانواده‎اش نیز در همین دوران نابود شده‌اند. اریش کستنر نیز یکی دیگر از این دسته شاعران است و جزء شاعرانی محسوب می‌شود که در دوران هیتلر، با اینکه بسیار دوران خطرناکی بود، از آلمان خارج نشد و هم‌چنان در آن‌جا ماند و فعالیت کرد. او هم یکی از شاعران و نویسندگان بعد از جنگ است و درباره‎ی جنگ شعرهای زیادی گفته است که شعر «فانتزی پس‎فردا» یکی از آن‌هاست. می‌توان به گونتر آیش شاعر فشرده‌گو و مضمون‌گرا، و یا به اینگبورگ باخمن شاعر بزرگ اتریشی اشاره کرد که سراینده‌ی شعر معروف «تمام روزها» است. این شعر باخمن درباره‌ی جنگ به معنای عام آن است. همچنین باید گفت که از دیگر چهره‌های شاخص این دوران، برتولت برشت است که هم شعر اجتماعی بسیار دارد و هم شعر ضدجنگ و ضدهیتلر، و حتی در شعرهای عاشقانه‌ی خود نیز، از بیان عوارض جنگ غافل نمی‌شود.

در بررسی شعر جنگ باید در نظر داشته باشیم که جنگ جهانی اول و دوم در آلمان خسارات بسیاری به بار آورد و از آن‌جا به بعد است که به دلیل همین عواقب وحشتناک؛ هر چه هست ادبیات ضدجنگ است که نمونه‌های درخشان آن را به وفور میان شاعران و نویسندگان آلمانی می‎بینیم.

شاعر بعدی که می‌خواهم به او اشاره کنم، اریش فرید است که در ایران نیز چهره‌ی مطرحی است. او علیه هیتلر، علیه آمریکا در جنگ ویتنام و این اواخر علیه اسرائیل شعرهای معروفی نوشته است. شاعر دیگر الزه لاسکر-شولر است که او هم اکسپرسیونیست بود و البته یهودی و زخم خورده. بعد می‌توان به نلی زاکس اشاره کرد که جایزه نوبل را نیز گرفت و وحشت جنگ و درد بازماندگان، گریختگان و پناهندگان را گروتسک‌وار می‌سراید. گونتر کونرت شاعر آلمان شرقی و ارنست یاندل که شاعر زبانی بود، شعر جنگ دارند و هانس ماگنوس انتسنزبرگر که مدتی پیش در سن نود و چند سالگی درگذشت و ولف بیرمن که شاعر و ترانه‌سرای قهاری بود، این‌ها و چند تن دیگر نیز جز شاعرانی بودند که درباره‌ی جنگ شعر گفته‌اند و از حیث مضمونی، اجرایی و زبانی، مختلف و با ذهنیت چپ یا لیبرال یا حتی محافظه‌کار، در آلمان شرقی سابق و آلمان غربی و اتریش و سوییس می‌زیسته‌اند.

در این‌جا مختصرا چند شعر از برخی شاعران آلمانی را که برشمردم، می‌خوانم. بیشتر این آثار را البته پیشتر ترجمه کرده بودم و در کتاب‌هایم منتشر شده‌اند. شعری که باید قبل از همه بخوانم از اریش فرید با نام «گوش کن اسرائیل» است. می‎دانیم که اریش فرید خودش شاعر یهودی بود، زمانی در بی‌بی‌سی کار می‎کرده و از کار در آن‌جا کناره گرفت و نظر انتقادی نسبت به اسرائیل و آمریکا و حتی شوروی داشت. او در آغاز از ایده‌ی تشکیل دولت اسرائیل استقبال کرد و ذوق‌زده شد و به اسرائیل سفر کرد، ولی بعدها، اقدامات اسرائیل او را از تشکیل دولت اسرائیل دست‌کم با رویکرد نظامی و دینی ناامید کرد و شعرهایی در این زمینه گفت. اما در این چهارپاره، که از شعرهای سیاسی معروف اوست، مستقیما خطابش به اسرائیل است. شاعران شعر جنگ در سال‌های اخیر، در واقع شاعران صلح‌طلب و آشتی‌جو هستند که به هر زبانی که بسرایند دیگر لزوما مانند شاعران کلاسیک تا دوران رمانتیک، فقط از آثار و عواقب جنگ‌های محلی و منطقه‌ای یا در حوزه‌های زبانی حماسه یا به شکل جنگ‌نامه شعر نمی‌نویسند، بلکه از پلشتی جنگ به‌طور عام سخن می‌گویند و تمام جهانیان را مخاطب خود قرار می‌دهند.

**«گوش کن اسرائیل»**

اریش فرید

ترجمه: علی عبداللهی

گوش کن اسرائیل

وقتی تعقیبمان می‌کردند

من هم یکی از شما بودم

اکنون چگونه می‌توانم یکی از شما باشم

وقتی خود تعقیب‌گر دیگرانید

در اشتیاق آن بودید که چون ملت‌های دیگری شوید که شما را می‌کشتند

اکنون خود الحق همانند آنان شده‌اید

جان سالم به در بردید از چنگ آن‌هایی که بر شما خشونت ورزیده‌اند

آیا اکنون وحشی‌گری همانان در خودتان لانه نکرده است

به سیلی‌خوردگان فرمان دادید کفش‌هایتان را دربیاورید

و آن‌ها را همچون گناه‌کاران به ریگزارها راندید

به معبد بزرگ مرگ با صندل‌های ریگ

آن‌ها اما گناهی که شما می‌خواستید بر گردنشان افکنید

هیچ نپذیرفتند

رد پاهای عریانشان بر ریگ‌زار تفته برجاست

و چاله‌ی بمب‌ها و رد تانک‌های شما نیز ...

علیرضا آبیز:

بسیار خوشحالم که در جمع شما دوستان هستم. با توجه به وقت محدودی که داریم، چند جمله‎ در مورد آن چه که اصطلاحا به عنوان شعر جنگ می‎شناسیم، می‎گویم.

امروز روز خاصی‌ست، روز یازده نوامبر، سالروز پایان جنگ جهانی اول. در انگلستان که من آن‌جا زندگی می‎کنم به آن «جنگ کبیر میهنی» می‎گویند و یازده نوامبر روز بسیار مهمی است. امروز این‌جا در ل ندن بحث خیلی مهمی پیش آمده بود که آیا تظاهرات در دفاع از فلسطینی‎ها در چنین روزی مناسب است یا این‌که این کار اهانت به یادبود جنگ جهانی اول تلقی می‎شود. این‌که  بیش از صد و اندی سال پس از پایان جنگ جهانی اول، ما هنوز بحث داریم که آیا مخالفت با جنگ و درخواست آتش‎بس برای نبردی که امروز در جریان است، اهانت محسوب می‎شود به گرامی‌داشت آتش‎بسی که به یکی از خانمان‌سوزترین جنگ‎های تاریخ بشر پایان داده است، خودش به نظرم موقعیتی کمدی تراژیک محسوب می‎شود. به همین دلیل به‌راستی مهم است که موضوع جنگ کماکان زنده بماند و در موردش صحبت شود و شاعران و مترجمان هم به آن بپردازند.

پیرو آنچه آقای عبداللهی گفتند درباره‌ی سیر تاریخی شعر جنگ، می‌توان گفت در انگلستان هم مانند سایر نقاط دنیا، شرایط مشابهی حکم‌فرما بود. در گذشته وقتی که از شعر جنگ صحبت می‎کردیم بیشتر شعرهایی مدنظر بودند که در ستایش دلاوری‎ها، افتخارات جنگی، ترغیب به دفاع از میهن و نظایر آن سروده شده بودند. این‌ها درون‌مایه‌های اصلی‌ این نوع اشعار بودند. در حماسه‎های قدیم، مضامین عمدتاً همین‎ها بودند؛ تحسین شجاعت، دلاوری و ستایش قهرمان که در کنارش ممکن است درون‌مایه‌ی عشق هم باشد. به‌ندرت صحنه‎های انتقادی در این اشعار می‌دیدیم و آن هم زمانی بود که مثلاً با رخداد سوگ روبه‎رو بودیم؛ به‌طور مثال فرض کنید در شاهنامه پس از مرگ سهراب شاید چند سطری هم ناله و نفرین به قضا و قدر و مسبب نبرد و جنگ‎ها بتوانیم پیدا کنیم اما آنچه که در مورد جنگ مطرح می‎شد همه شور، افتخار و نظایر آن بود.

به‌نظرم تغییر اصلی در مضامین اشعار مربوط به جنگ، در همین جنگ جهانی نخست اتفاق افتاد. یعنی زمانی که ابزار و ادوات جنگی در حدی پیشرفت کرد که جنگ دیگر یک نبرد تن‌به‌تن، شمشیر با ‌شمشیر، نیزه با زره نبود که بشود در آن از شجاعت و دلیری یا حتی برتری جسمی و آمادگی بدنی سخن گفت. در این زمان، توپ و تانک و تفنگ می‎کشتند و فرقی نمی‎کرد که شما یک فرد غیرنظامی باشید یا یک رزمنده. این بود که شاعران شروع کردند به تصور این وجه غیرانسانی جنگ و اینکه بشر دارد چه کاری با بشر می‎کند. در این جنگ‎ها دیگر چندان افتخاری نبود، شجاعتی در کار نبود. دلیلش هم همین ابعاد صنعتی جنگ بود. البته هنوز هم بودند کسانی که به بهانه‎هایی مثل دفاع از سرزمین پدری یا مادری، افتخارآفرینی برای میهن و وطن و این‌ها، به‌نوعی جنگ را تکریم می‎کردند یا افراد را تشویق می‎کردند که به جنگ بروند. در جنگ جهانی اول، انگلستان هم از این طیف و از این دست شاعران دارد. نمونه و شاهد خوبش شاعری است به نام روپرت بروک که دیدی میهن‎پرستانه و حتی می‎شود گفت رمانتیک به جنگ دارد و در شعرهایش طوری تبلیغ می‎کند که گویا جنگ وسیله‎ای است برای محو بدی، شر و پلیدی. البته این چیزی است که ما همین امروز هم در گفتار سیاستمدارانِ طرفدار جنگ می‎بینیم که خیلی راحت می‎گویند شر را باید از بین برد و از محور شرارت می‎گویند و غیره. اما این‌جور شاعران معمولا کسانی بودند که فرصت جنگیدن و لمس میدان نبرد از نزدیک برایشان فراهم نشده بود.

من برای امروز به‌خاطر همین که سالگرد آتش‌بسی است که به جنگ جهانی نخست پایان داد، سه شاعر را انتخاب کردم که به شدت با این جنگ و با این روز ارتباط دارند. این سه تن عبارتند از ویلفرد اوئن، زیگفرید ساسون، و روبرت گریوز. چیزی که این سه شاعر را به هم وصل می‌کند،بیمارستانی است در اسکاتلند که هر سه به ‌خاطر موج انفجاری که دچار آن شده بودند، در آن بستری بودند و آن‌جا با هم آشنا شدند و روی همدیگر تأثیر گذاشتند. این آشنایی و ارتباط به‌ویژه در شعر ویلفرد اوئن که جوان‌ترین‌شان بود و الان نامدارترین شاعر جنگ در انگلستان است بسیار مؤثر بود. ویلفرد ادوارد سالتر اوئن دست‌کم در زبان انگلیسی شاعر بسیار مهمی تلقی می‌شود و متأسفانه در همین جنگ، جانش را از دست داد. ویلفرد ادوارد سالتر اوون در ۱۸ مارس ۱۸۹۳ در شراپ‌شایر انگلستان زاده ‌شد. در نوجوانی سرودن شعر را آغاز کرد و در هجده‌سالگی داوطلب خدمت در کلیسا شد. او به مراقبت از بیماران و فقیران پرداخت و ایمانش به حمایت واقعی کلیسا از بیچارگان را از دست داد. از دین و مراسم دینی دل‌زده و نومید شد. دو سال در فرانسه به تدریس زبان پرداخت و سپس در سال ۱۹۱۵ به ارتش پیوست و در اوایل ژانویه ۱۹۱۷ به جبهه‌ی غرب اعزام شد. وحشت سنگر را تجربه کرد و در ژوئن ۱۹۱۷ بر اثر موج انفجار به بیمارستان جنگ در نزدیکی ادینبورو در اسکاتلند منتقل شد. همان‌طور که اشاره کردم در بیمارستان با زیگفرید ساسون آشنا شد و با کمک و تشویق او شعر خود را جدی گرفت. در آگوست ۱۹۱۸ به جبهه‌ی فرانسه بازگشت و در اکتبر مدال شجاعت گرفت. در ۴ نوامبر ۱۹۱۸ وقتی تلاش می‌کرد مردان تحت فرمانش را از کانال سامبر در اور بگذراند کشته شد. خبر درگذشتش در ۱۱ نوامبر، روز پایان جنگ، به پدر و مادرش رسید. سهم او از زندگی فقط ۲۵ سال بود.

من دو شعر از او برایتان انتخاب کرده‌ام که می‌خوانم. شعر نخست عنوانش هست «سرود برای جوانی نفرین‌شده». البته این عنوان را دوستش، زیگفرید ساسون که شاعر شناخته‌شده‌ای بود و در همان بیمارستان با هم بودند پیشنهاد کرده بود. عنوان این شعر با مضمون شعر در تناقض است چون سرود را معمولا برای شعرهای کلیسایی به‌کار می‌بردند یا برای آوازهای ملی میهنی و استفاده از این واژه در عنوان این شعر که هم غیرت دینی و هم غرور ملی را به سخره و طعن می‌گیرد جالب است. در عین حال سبک شعر هم جالب است یعنی قالب آن قالب غزل‌واره است که ویژگی شعرهای عاشقانه است. اما خب همان‌طور که می‌بینیم در این شعر چندان نشانی از عشق و عاشقی دیده نمی‌شود.

این شعر که مشهورترین شعر ویلفرد اوون است، سوگ‌سرودی‌ است برای سربازان جوانی که در جنگ می‌میرند. شاعرِ سرباز یا سربازِ شاعر دهشت و خشونت جنگ را با جان و تن لمس کرده‌است. بر خلاف شاعران هم‌دوره‌اش که در ستایش جنگ می‌سرودند و مردان جوان را به جنگیدن برای وطن تشویق می‌کردند، اوئن نشان داد که شکوه و افتخار رزم وهمی بیش نیست. او سربازان را به گله‌های گوسفندی تشبیه می‌کند که دسته‌دسته به سلاخ‌خانه می‌روند بی‌آنکه در دم آخر کمترین آیینی تسلایشان دهد. نه ناقوسی برای‌شان نواخته می‌شود نه شمعی افروخته. عنوان شعر که پیشنهاد دوست شاعرش زیگفرید ساسون بود تصویر تمام‌نمای وضعیت است. واژه‌ی سرود که معمولا برای آوازهای ملی-میهنی یا دینی-کلیسایی به کار می‌رود هم غرور ملی و هم غیرت دینی را به طعن و پرسش می‌گیرد. بر مرگ محتوم سروهای جوان چه جای سرود؟ فرم غزل‌واره که غالبا ویژه‌ی شعر عاشقانه است نیز نقش مشابهی بر‌عهده دارد و با خشونت تصاویر و آواها در تناقض آشکار است.

**«سرود برای جوانی نفرین‌شده»**

ویلفرد اوئن

ترجمه: علیرضا آبیز

کو ناقوسی که آوای وداع بنوازد

برای اینان که گله‌وار می‌میرند؟

* تنها خشم هیولاوار تفنگ‌ها

و تق‌تق تند و الکن گلنگدن‌هاست

که بر دعاهای شتاب‌ناک‌شان پیشی می‌گیرد.

اینان را بهره از هیچ آیینی نیست، نه دعایی، نه ناقوسی

و نه آوای سوگواریی جز همسرایی توپ‌ها

زوزه‌ی کرکننده و دیوانه‌وار خمپاره‌ها

و شیپورهایی که فرامی‌خوانندشان از دهکده‌های غمگین.

کو شمعی که اینان را در سفر آخرت یاری کند؟

سوسوی وداع نه در دست‌ پسران شمع به دست،

که در چشم‌ها‌ی این سربازان خواهد درخشید.

پیشانی رنگ‌پریده‌ی دختران روپوش تابوت‌شان خواهد ‌بود

نازکای ذهن‌های صبور، گل‌های گورشان

و دیر خواهد گذشت شامگاهان که فرو‌می‌افتند پرده‌ها.

مریوان حلبچه‎ای:

سعی می‎کنم تکه‎ی کوتاهی از کتاب «مرثیه‌ی حلبچه» از رفیق صابر شاعر بزرگ کرد را بخوانم. رفیق صابر این کتاب را ۳۵ سال پیش منتشر کرده بود، در زمان شیمیایی‌شدن حلبچه که در افغانستان آواره بود. او از آن‌جا نوشتن این شعر را شروع کرده بعد به روسیه و بلغارستان رفته و در نهایت در لبنان شعر تمام شده و همان سال یعنی سال ۸۸ میلادی چاپ شده است. در دوران خاتمی کتاب را ترجمه کردم و توسط نشر آهنگ دیگر منتشر شد اما با آمدن احمدی‎نژاد، کتاب جمع شد و تا اکنون هم ممنوع است. تکه‎ای که بعدا خواهم خواند، از همان کتابی است که ۲۰ سال پیش، ترجمه و با اندکی سانسور چاپ شده است. اما پیش از آن می‎خواهم ابتدا راجع به شعر جنگ در ادبیات کرد و اصلا ادبیات ضدجنگ در ادبیات کردی نکاتی را بگویم.

ادبیات ضدجنگ در ادبیات کردی در مقایسه با ادبیات عرب، تاریخ بسیار طولانی‎تری دارد. آن طور که آقای آبیز اشاره کردند در ادبیات کلاسیک و نئوکلاسیک کمتر می‎شود ادبیات ضدجنگ را یافت و بیشتر در ستایش جنگ بوده است. در ادبیات کردی کلاسیک و نئوکلاسیک و حتی متون کهن‎تر که شبیه متون شعر کلاسیک است به این موضوع پرداخته شده است. به دلیل حمله‌ی عراق به مناطق کردنشین ایران یعنی دامنه‎های زاگرس، مردم این منطقه بیشتر قربانی جنگ بوده‎اند، لذا شاعران چند قرن پیش، به این مسئله به‌طور جدی پرداخته‎اند. یعنی بیشتر متون ما متونی است که یک جورایی مربوط به جنگ و نقد جنگ است. اما در دوران نئوکلاسیک حجم شعری که در نقد جنگ یا به شکلی مربوط به جنگ است خیلی بیشتر می‎شود و حتی وقتی شعر نو آغاز می‎شود [این موضوع در ادبیات کردی پررنگ است] عبدالله گوران پدر شعر نوی کرد که اهل حلبچه بوده، منتقد جدی جنگ بوده است. ایشان با این‌که شاعری با گرایشات چپ بوده و اشعارش بیشتر در ستایش زن و طبیعت بوده شعرهای زیادی در نقد جنگ داشته است. در این صد سال اخیر، فعالیت ادبی [ضد جنگ] شدت بیشتری گرفته است زیرا شاعران این دوره همه به نوعی قربانی جنگ بوده‎اند. در اوج این دوره، شیرکو بی‎کس را داریم که با شعرهایش آشنایی دارید یا رفیق صابر که نسل بعد از شیرکو است، هر دو قربانی جنگ بوده‌اند. شیرکو سال‎ها در جنوب عراق و در مناطق دورتر از زادگاهش در کردستان عراق، در تبعید به سر می‌برده و بعد بالاجبار به سوریه می‌رود و از آن‌جا به استکهلم رفته و تا آخر عمر آن‌جا بوده و در نهایت در بیمارستانی در استکهلم دار فانی را وداع گفته است. رفیق صابر نیز سال‎ها در ایران پناهنده بوده، بعد در بلغارستان فلسفه خواند و بعد در سوئد استاد فلسفه شده و بعد از بازنشستگی نیز همآن‌جا زندگی می‎کند. بختیار علی هم مانند سایر شعرای کرد این دوران، تجربه‎ی زندان، جنگ، فرار از کردستان، رفتن به ایران و سوریه را داشته و الان در آلمان زندگی می‎کند. هیوا قادر که نویسنده و شاعر خیلی خوبی است و مجموعه‎ی شعرش به زودی منتشر می‌شود، بخش اعظم شعرهایی که از ایشان ترجمه کرده‌ام به فضای جنگ، فضای مهاجرت و تاثیرات بعد از جنگ می‎پردازد. فرهاد پیربال با «عاشقانه‏‎های جنگ و صلح» نیز مثال دیگری از شاعران این دوره است. شاعران کرد حتی وقتی که شعر عاشقانه می‎گویند یک‌جورایی مستقیم و غیرمستقیم به جنگ ربط پیدا می‎کند. عبدالله پشیو، دلشاد عبدالله اهل اربیل که این‌جا نشر مانیای هنر کتابش را چاپ کرده، از دیگر شاعرانی است که اشعارش در فضای جنگ است.

ادبیات جنگ کرد، فقط مختص شاعران کردستان عراق نیست که من بیشتر آثار آن‌ها را ترجمه می‏‎کنم، بلکه در کردستان ایران، سوریه و ترکیه نیز، به دلیل وضعیت خاصی که کردها در این مناطق داشته‌اند و همیشه قربانی جنگ بوده‌اند، شاعران این مناطق نیز هماره در شعرهای‌شان به این مقوله اشاره کرده‌اند. این مناطق از دوران عثمانی که کردستان عراق کنونی بخشی از عثمانی آن دوره بوده و کردستان سوریه و ترکیه نیز، همین موجب شد که در طول جدال‎هایی که بین عثمانی و صفوی در هر چهار منطقه یا در دو منطقه‎ی آن روزگار بوده، کردها بیشتر قربانی این وضعیت‌ها شدند. از صد سال پیش که دوران تقسیمات و تأسیس عراق بود یعنی دوران پادشاهی نیز، مناطق کردنشین در معرض جنگ و خشونت‌های جنگ قرار داشته‌اند. از این‌رو طبیعی است که کردستان عراق کنونی که هماره بیشتر در مواجهه با جنگ و خشونت به نسبت سایر جاهای منطقه بوده، تاثیر جنگ و تبعات آن بر همه‎ی آثار ادبی نویسندگان و شاعران این منطقه بیشتر هم باشد.

صحبتی که در باره‎ی آثار کردی می‎شود چه در ایران که من از نزدیک با مخاطبان در تماسم چه در اروپا که مدام بختیار علی، رفیق صابر، شیرزاد حسن در آن حضور دارند، این است که آثار کردی جذاب اما بیش از حد تلخ است. به ما می‌گویند این آثار خیلی تراژیک هستند و مدام در هر فرمی که کار کنید باز تراژدی، جنگ و غم بسیار زیادی در این آثار نهفته است و این دائما تکرار می‎شود. بختیار علی در یکی از شبکه‎های آلمانی گفت: «ما ناگزیریم، چاره‎ای نیست. یعنی من نمی‎توانم چیزی دیگری دغدغه‎ام باشد و نمی‎توانم به چیز دیگری فکر کنم. چون مشرق زمین که دغدغه‎ی اصلی من است، همین است. من با اینکه سال‎هاست در آلمان با آرامش زندگی می‎کنم، هرچند شاهد مستقیم جنگ نبوده‎ام اما همچنان دغدغه‌ی آن مردمی را دارم که در سرزمین وسیعی به اسم مشرق زمین زندگی می‎کنند، جایی که به دنیا آمده‎ام. نه این‌که انسآن‌هایی که در اروپا یا در جای دیگری زندگی می‎کنند برایم مهم نباشند اما آن‌جا مدام جنگ است که تکرار می‌شود و چیزی غیر از آن نیست. مدام کشتار و قربانی‌شدن است و این تراژدی در بیشتر آثار نویسندگان ما موج می‎زند». بختیار علی حتی گفت که: «کاش من مثل یک نویسنده‎ی آلمانی زبان دوران مدرن بودم». ما مدام در خاورمیانه یا شاهد جنگیم یا در وحشت بعد از جنگ یا از جنگی به جنگ دیگر به سر می‌بریم یعنی این وسط هم همیشه نگرانی‎ها و ترس‌هایی وجود دارد. اگر ما الان شاهد اوج مهاجرت هستیم و آثاری که من ترجمه کردم همه به گونه‎ای مرتبط به جنگ هستند، همه از تأثیرات جنگ محسوب می‌شوند. خود زندگی من تحت تأثیر جنگ است مانند رفیق صابر، بختیار علی، عبدالله پشو، فرهاد پیربال که از عراق فرار می‎کند، به ایران می‌آید و از این‌جا به سوریه، به دانمارک، و بعد به فرانسه می‎رود و وقتی هم که به سرزمین خودشان برمی‎گردند آن آرامشی را که باید باشد ندارند تا بتوانند واقعا با خیال آسوده بنویسند و کار کنند.

مناطق کردنشین در هر هر چهارپاره، دائم تحت تاثیر شرایط و تغییرات کلان منطقه بوده و هر تغییری، ابتدا در این مناطق تاثیر خود را آشکار می‌کرده است. اما مسئله‌ی مهم دیگر در ادبیات کردی، وجود سانسور بسیار و فشار و سرکوب از طرف حکومت‌های مرکزی بوده که همواره مانع از انتشار آزادانه‌ی ادبیات کردی می‌شده. سال‌های مدیدی مهم ترین نویسندگان و شاعران کردزبان، ممنوع‌القلم بوده‌اند و اجازه‌ی انتشار آثار خود را در سرزمین‌هایشان نداشته‌اند. نبود نشریات و آزادی قلم در این سرزمین‌ها مانع از رشد ادبیات کردی برای سالیان شده بود. امروزه در اقلیم کردستان، بعد از قیام مردم کردستان علی‌رغم تمام ناکارامدی‌ها و مشکلات حاکم، آثار کردی‌زبان از همه‌ی مناطق کردنشین از جمله ترکیه، ایران و سوریه در این‌جا منتشر شده است که بیشتر این آثار، طبیعتا تحت تأثیر جنگ و پیامدهای آن بوده و هست. در این‌جا شعر «مرثیه‌ی حلبچه» از شاعر بزرگ رفیق صابر می‌خوانم.

**«مرثیه‌ی حلبچه»**

رفیق صابر

ترجمه: مریوان حلبچه‌ای

برخیز فرزند شهیدم

برخیز شهر شهیدم

برخیز فریاد و اشک خاکستری را از نوزادانت بزدایی

برخیز و وجدان جوانمردی را

به این دنیای پست هدیه کن

برخیز و لکه‌ی شرمساری را از رخسار دوستانمان بزدایی

برخیز و معنای تازه‌

برای گناه

برای برابری و برادری دروغین تور و ماهی

و طناب و گردن بیار

برخیز فرزند شجاعم

برخیز فرزند شهیدم

حلبچه آینه‌ی روح است

موجی پناهنده است

شب بر سینه‌ی تاریکی و ترسش می‌آویزد

حلبچه جنازه‌ای است عصیان کرده بر کفن و سنگ غسل

حلبچه چراغی است تنگ‌دستان این عصر روشنش می کنند

حلبچه حریم رنج است

بیرق سرخ کمون است

سرزمین بی‌سرزمینان است

حلبچه طوفان حق است

مشتی خاک است خون آبیاری‌اش می کند

داستانی است که سپیده برمی‌تراشدتش از زخم

و بر جنازه‌ها جنگل و خاکستر می‌نگارد

رودی است در حال گریستن

آن را برای ساحل

گیاه دریا و مهتاب بازمی‌خواند

حلبچه آینه‌ی روح است

درخت خون است

حلبچه درختی است خون آبیاری‌اش می کند

سر بریده‌ی حسین است

در کشورها می‌گردانند

چهچه‌ای زخمی است

زمین را بیدار می کند

حلبچه درخت غبار است خون آبیاری‌اش می‌کند

حلبچه دست بریده‌ای است که از گور به در آمده

دروازه‌ای هستی و صلح و وجدان را با مشت می‌کوبد

سرودی است که زحمت‌کشان یک صدا می‌خوانند

حلبچه رنج قرن است

حلبچه حریم مه است

حلبچه آینده‌ی ماست

حلبچه مرگ خداست

حلبچه مرگ خداست

بگذار حلبچه آخرین سمفونی این شب باشد

بگذار حلبچه پیام سرخ نوادگانمان باشد

بگذار واپسین کارناوال خون و زخم ابدی روح ملتمان باشد

بگذار حلبچه تا ابد حلبچه بماند

حلبچه باشد و حلبچه بماند

شب می گذرد و سرودم به پایان نمی‌رسد...

مازیار نیستانی:

سلام خدمت شما عزیزان و دوستان. داشتم فکر می‎کردم که از کجا باید شروع کنم به این نتیجه رسیدم که عمر این پدیده‎ی جنگ حقیقتا به اندازه‎ی عمر خود آدمی است و باید از همان تاریخ آفرینش آدم شروع کرد. وقتی که به اسطوره‏های عبری نگاه می‎کنیم، به کشته ‌شدن برادر به دست برادر دیگر و یا در اسطوره‎های بین‎النهرین که خدایان جدید با جنگ و خشونت جانشین خدایان قدیم می‎شوند و خدایان یونانی هم همین‌طور؛ زئوس پدرش را از طریق جنگ شکست می‎دهد و این روحیه در یکی از قدیمی‎ترین ژانرهای ادبی رسوب می‎کند.

اتفاقا ادبیات روحیه‎ی ضدجنگ نداشته بلکه همواره یک‌جور روحیه‎ی جنگ‎گرا داشته است. حتی در سپیده‎دمان خودش، در حماسه‎ها، جنگ را تبلیغ کرده است. یعنی اینکه یک هویت فرضی را برای گروهی از آدم‎ها قائل شده، خیر و شری را هم قائل شده و "دیگری" را به مثابه‌ی دشمن ساخته است. بدین ترتیب حالا این نظام تقابلی خیر و شر یک پهلوان دارد که باید پهلوان‎گری کند. اگر هم تعریفی از مثلا پهلوان طرف مقابل می‎شود برای این است که قدرت این طرف را بیشتر نشان بدهد. یعنی نشان بدهد که پهلوان این طرف چقدر قوی‎تر است. به‌طور مثال در ایلیاد هم که می‎بینید دارد پهلوان‎های دو طرف را توصیف می‎کند، پهلوان‎های آخه‎ای را بیشتر توصیف می‎کند؛ لباس‎ها و پوشش‎هایشان، رفتارهایشان و از آن سمت هم اگر از پهلوان‎های تروآی حرف می‎زند به‌خاطر این است که می‎خواهد نشان بدهد که این‌ها، [پهلوان‎های آخه‎ای] چقدر قوی و قدرتمند هستند. در شاهنامه هم همین را داریم. جایی که فردوسی از کسانی که با رستم مقابله می‎کنند خیلی تعریف می‎کند به‌خاطر این است که قدرت رستم را نشان دهد.

اگر ما تراژدی را هم نوعی شعر بدانیم، اولین متن تراژیکی که به دست ما رسیده باز هم پیوندی با جنگ دارد. یعنی پارسیان آیسخلوس هم موضوعش جنگ ایران و آتنی‎هاست. [می‎گوید] آن طرف جنگ یعنی ایرانی‎ها دچار غرور هستند و ادعای خدایی دارند و غیره. سوفوکل یک متن خیلی خاص دارد به نام آنتیگونه که بسیار جالب است. او به بعد از جنگ می پردازد و مقوله‌ای را مطرح می‎کند که ما امروزه هم با آن روبه‌رو هستیم. در جنگ جنازه‎ها سیاسی می‌شوند. یعنی جنازه‎هایی که دیگر باید از سیاست و از هر شکل‎بندی دیگر اجتماعی رها باشند و زیر بار هیچ ایدئولوژی‎ایی نباشند، در آنتیگونه سیاسی می‎شوند. تجربه‎های اخیر ما هم نشان داد که جنازه‎ها چقدر می‎توانند سیاسی باشند. اگر غیر از سوفوکل به اوریپید هم نگاه کنیم می‎بینیم که اتفاقا اوریپید نگاه ضدجنگ دارد. یعنی می‎توانیم بگوئیم که اوریپید اولین تراژدی‎سرایی است که واقعا علیه جنگ نوشته است. مثلا در نمایشنامه‎ی تراژدی زنان تروآ که دیگر جنگ تمام شده است و عملا دارد علیه ایلیاد و اودیسه حرکت می‎کند،آن چیزی که قربانی جنگ شده، زنان و کودکان هستند. زنانی که به اسارت برده می‎شوند و کودکانی که کشته خواهند شد چرا که دیگر مردی نباید وجود داشته باشد.

پس می‎بینیم که در سپیده دمان تاریخ ادبی، اساسا ادبیات با جنگ پیوند بسیار زیادی داشته است. پس از آن هم خشونت، حالا نه به شکل جنگ، همواره در تاریخ ادبیات بسیار بوده و آمده جلو تا به امروز. حالا یکی از شکل‎های خشونت می‎تواند جنگ باشد. شکل‎های دیگری از خشونت هم وجود دارد که ادبیات را همراهی کرده است؛ چه در دوران الیزابتی و چه در دوران رومی‌ها.

آدرنو دوران معاصر ما را بسیار خوب توضیح می‎دهد؛ جایی که می‎گوید حرکت بشر از توحش به سمت تمدن نبود بلکه حرکت بشر از تیروکمان به سمت بمب مگاتنی بود. می‎توانم از این شروع کنم و بگویم که اتفاقا بخش زیادی از ادبیات و هنر مدرن جنگ‌طلب است. در دوران مدرن اساسا ایدئولوژی‎ها شدت می‎گیرند. ایدئولوژی‎های راست، چپ، نژادپرستانه و غیره هنوز هم زنده هستند و اصلا نمرده‎اند و هنوز هم به حیات خودشان در ادبیات، شعروهنرادامه می‎دهند و فراوان هستند. اصولا مکتب‎ها، گروه‎ها و جریان‎های آوانگارد اتفاقا بسیار جنگ‌طلب هستند. فتوریست‎ها که نابودی را می‎خواهند، جنگ‎طلب هستند، بخشی از آن‌ها با نازیسم بودند. این‌طور نیست که ادبیات همواره صلح‌دوست باشد، همواره در جهت مثلاً رفع جنگ باشد. بخشی از تئوری‎های آوانگاردها مثلاً در تئاتر آرتو خیلی خشونت‎گرا هستند. بخشی از هنرهای تجسمی امروز که روی بدن کار می‎کنند خشونت بسیاری بر بدن اعمال می‎کند. هنر قسی هستش و به‌نظر من هنرمند امروز تنها کاری که می‎تواند بکند این است که این هنر را از این خشونتی که دائما تولید می‎کند، خالی کند؛ از این چیزی زیرپوستی که زیرپوست هنر می‎تواند رشد کند بدون اینکه ما متوجه‎اش نباشیم، حتی در آوانگاردترین شکل خودش.

اگر بخواهم در ادبیات فارسی چیزی بگویم این است که برای من یکی از درخشان‎ترین شعرهایی که ضدجنگ است شعر «نام تمام مردگان یحیی است» سپانلو است، هرچند این شاعر چندین شعر ضدجنگ دیگر هم دارد. سپانلو انگار به عنوان یک شاعر، در این شعر می‎پذیرد که من نمی‎توانم کاری بکنم، من نمی‎توانم جلوی این بمب‎ها را بگیرم. این بمب‎ها بالاخره بچه‎هایی را می‎کشد. راوی بخشی از آن شعر یک بچه است. اما شعر نکته‎ی خیلی جالبی دارد، آن شعر یک شعر فردایی است. در آن روزگار، در همان دهه‎ی خاکستری و تیره‎ی شصت،سپانلو می‌گوید که می‎گذرد، تمام می‎شود، ما دوباره مهمانی‎هایمان را برگزار خواهیم کرد؛ ما دوباره آواز شادی خواهیم خواند، ما دوباره زندگی خواهیم کرد. یعنی زیر لوای این همه بمب این همه کشتار ما چاره‎ای نداریم که دوباره آن زندگی طربناک را سر بگیریم؛ چون دنبال طربناکی است. به‌نظرم یکی از انسانی‎ترین شعرهایی است که ادبیات فارسی در مورد جنگ دارد. ضمن اینکه جنگ و کشتار را توصیف می‎کند و زشتی آن را به رخ می‎کشد، امیدش را هم از دست نمی‎دهد،بلکه امید هم می‎دهد. این چیزی است که ادبیات فارسی خیلی کم دارد. ادبیات فارسی، شعر فارسی معمولا در سپهر شکست‌خوردن و باختن حرکت می‎کند. نگاهی به اخوان بیاندازیم، چنین چیزی است. در ذهن شاعران مدرن دیگر هم بیشتر شکست بوده است.

اواخر دهه ۷۰ و اوایل ۸۰ دو جریان در شعر بودند. یکی موسوم است به جریان شعر زبان که پرداختن به موضوعات اجتماعی را عملا نوعی رفتن به سمت ایدئولوژی‎ها می‎دانست. به این ترتیب یک‌جوری شعر زبان نخواست درگیر مسائل دیگر شود جز خود زبان. یعنی احساس و تفکر این شاعران بر این بود که ما با شکستن فرم‎های زبانی می‎توانیم فرم‎های اجتماعی را هم تغییر دهیم. به این ترتیب ما در این دوران شعری نداریم که خیلی واضح به جنگ بپردازد. به غیر از همین شعر آقای بهزاد زرین‎پور که به نام «خرمشهر» است که آشکارا به جنگ می‎پردازد چون منطقه‎ی خودش بوده است. اتفاقا خیلی هم وامدار شعر زبان، مثلا آن چیزی که در دهه‌ی ۷۰ بود، نیست. بعد از آن جریان موسوم به ساده‎نویسی آمد که به جنگ و این چیزها پرداخت ولی به‌نظر من اتفاقی که در شعر این دوستان می‌افتد فانتزی‌کردن جنگ است. یعنی با تکنیک‎هایی که به‌کار می‎گیرند از جمله پرسونال فیکشن و تکنیک‎های دیگر،اتفاقا تنها چیزی که در این شعرها نمی‎بینیم آن خشونت و بیزاری از خشونت است. ما یک نوع پرسونال فیکشن، یک نوع فانتزی‎گرایی با جنگ و بقیه مسائل اجتماعی در این دوران می‎بینیم. در شعر گروس عبدالملکیان یا دوستان دیگر ما آن خشونت جنگی را که باید از آن زده بشویم نداریم. در مجموع می‎توانم بگویم ما با اینکه همواره درمنطقه‎ای زیسته‎ایم که همیشه جنگ بالای سرش یا در اطرافش است و یا ممکن است خودش نزدیک است که به جنگ برسد و درش جنگ اتفاق بیافتد اما متاسفانه همچنان ادبیات ضدجنگ خیلی قوی نداریم.

یکی از دلایلش این است که ما جنگ کردیم و بعد ایدئولوژی آمد پشت سر آن جنگ ایستاد. یعنی ما در یک تاریخ شیزوفرنی بودیم، واقعا همه‌چیز از هم پاشیده بوده، همه چیز واقعا غیرقابل تعریف بوده، آدم‎های مختلف با قومیت‎ها، مذاهب مختلف در جنگ شرکت کردند و اصلا انسان آن زمان واقعا نمی‎دانست از آن تاریخش چه می‎خواهد. به‌نظر من آن دوران شیزوفرنیک بوده و هنوز هم هست. حالا یک ایدئولوژی آمده می‎گوید اتفاقا شیزوفرنیک هم نبوده، همه یک هدف داشتند، همه یک اصل داشتند و آن هم همانی است که ما می‎گوئیم، همان چیزی است که ما می‎خواهیم و طرف روبه‎رویی هم کاملا دشمن بوده است و از هر انسانیتی بری. در نتیجه ادبیاتی که تولید می‎شود این ادبیاتی است که راجع به جنگ می‎بینیم. اگر از این لحاظ نگاه کنیم بله ادبیات داریم. این دم و دستگاه آنقدر خرج می‎کند که همچین ادبیاتی تولید بشود. اما به‌نظر من این ادبیات جنگ‎گرایی است. این ادبیاتی است در راستای ایدئولوژی، در راستای تقویت جنگ. منظور آن نگاه شناسا، آن نگاه انسانی است که خارج از این حیطه‎های ایدئولوژیک می‎خواهد زبانش را، زبان فارسی‎اش را از هرگونه خشونتی خالی کند. این ادبیات هنوز شکل نگرفته و قدرتمند نشده است.

البته این را باید بگویم که در حوزه ادبیات ما در مورد شعر صحبت کردیم ولی در رمان و داستان، به مسائل جنگ خیلی بیشتر پرداخته شده و در این باره خیلی نکات دقیقی دوستان نویسنده نوشته‎اند.

**اشعار**

شعر نه به جنگ

اشعار شعرای ایرانی:

**«سلام ماهی»**

حجت بداغی

پیش از بریدن سرت از آنجا بگو

بگو چه دیدی ماهی

آیا زمین تخت است

پشت دیوار یخ در قطب جنوب

مقبره‌ی ای‌تی برپاست

یا هر صبح فرعونی آلوده‌ی خاک لحظه‌ها

از تونل زمان بیرون می‌آید با ارابه و ندیمه و مقداری طلا

بگو ماهی

شنیده‌ام نام ارتفاع در اقیانوس اورست نیست

شنیده‌ام دندان کوسه دسته ندارد مثل چاقو

عروس‌های دریایی به مارماهی شوکر نمی‌گویند

و یک نهنگ پیر در اعماق از گوش‌ماهی تفنگ می‌سازد

پای تخته سیاه یک صخره درس می‌دهد به جانوران آبزی؛

یاد بگیرید

آبشش بهتر از شش

بی‌دستی بهتر از کشتن‌های دستی‌دستی از روی بدمستی

این دروغ شیطانماهی‌ست که تکامل رفتن به خشکی‌ست

ماهی

بهتر از دو پا بر زمین و چنگ انداختن به هر گناهی

سخن بگو ماهی

مرزهای شما چه شکلی‌ست

ویزای کدام دریا شورتر است

وقتی دلفین‌ها مهاجرت می‌کنند

در کدام دریا‌ها بهشان می‌گویند کله سیاه

در کدام دریاها بهشان می‌گویند چشم رنگی

بگو ماهی

آیا آنجا هم هر سال در فصلی مثل بهار

عده‌ای قیام می‌کنند برای حق

و عده‌ای را می‌کشند به ناحق

و بعد عده‌ای بیایند برای احقاق حق

عده‌ای را بکشند در هم و بر هم

ماهی

شنیده‌ام یک گوشه‌ی زمین سوراخ است

شنیده‌ام اگر از آن سوراخ تنگ بگذری

جهان پشتش سرزمینی فراخ است

شنیده‌ام در آن سرزمین از زمین الماس می‌روید

و هرگز هیچ دروکاری سخن با داس نمی‌گوید

ماهی ماهی..

آخ فهمیدم

شکمت همچنان خالی‌ست

و روغن کم‌کم در حال قوالی‌ست

سرنوشت محتوم است

**«از ترکیب»**

شاهین شیرزادی

بر شاخه‌های سیب،

کودکانِ مرده گُل می‌دادند

زمین، بی زحمتِ سرفه جنازه‌ها را پس می‌داد

و خونِ اعداد،

در روزنامه

کلمات را گلگون می‌کرد

سقّای آخرین

سبو در سرخیِ خونِ خویش می‌کشید

و ماه     با یال‌های تاریکش

به آخرینِ منازل می‌تاخت

جهان احتمال ـــ آن‌جا که می‌شد پرنده‌ای بود

به شرطِ چکیدنِ ماشه، گردیده به خون.

و یا در جوابِ شرط: ماشه‌ای که نمی‌چکید،

می‌شد پرنده‌ای

میانِ میله‌های آبنوسِ قفس.

ورزایی که شورستانِ کابوس را شیار می‌کند

یا لفظی که دستی از تحشیه‌ی کتابی کهنه‌اش

پاک می‌کند به تغافل.

می‌گفت: اسب را بیار

شعرم را سوار اسب کن

و از فرطِ گریه شباهتی با خودش نداشت

دیدم که تا چشم کار می‌کند

کلماتی به تاخت می‌رفتند ـــ میانِ دبستآن‌ها، میان باروها، میان برج‌ها و قصابی، همسایه‌ها که دستی تکان دادند به نشانه‌ی چیزی، با چهره‌ها که محو می‌شدند، چهره‌ها که غبار می‌شدند و ناگهان می‌ریختند و دستی به نشانه‌ی چیزی، چیزی که به جای دست، تکان دادند

برای محو شدن آمده بودیم

برای از خاطر بردن و رفتن

پس سوار بر اتوبوس‌های قدیمی

و از میان کبوتران سیاه گذشتیم

وقتی که نامِ هر ایستگاه رودخانه بود

و مرگ بود آن که کبوتران را دانه می‌پاشید

گزیری از سفر نبود

که خونِ خشکیده زیر ناخنمان

گواهیِ دستی که به هرخارا به عبث سوده بودیم و

پایتابه‌ی پاره بر پامان

نشانِ عمری بود

که به سودای حاصلِ باطل

به پای رفتن فرسوده بودیم.

دم که هرخشتِ این طاقِ فیروزه

به نفرینی گرانسنگ

بر خواب‌های ما فرومی‌ریخت

ایستاده بود زیر تاری‌ترین طاق آسمان

و شکل هندسی انتظار را

به کلماتِ فرسوده صورت می‌کرد

در کوچه‌های شهر، بر سنگفرشِ نشسته به خون

یا در کتابخآن‌های که به تاراج.

ایستاده بود و می‌گفت: این شعر را سوار اسب کن.

در کوچه‌های شهر بگردان.

می‌گفت و می‌گریست.

**«خیابان شهید فرزانه‎ی شرقی، پلاک پنج»**

بنفشه فریس‎آبادی

- انفجار بخش عمده‌ای از مرا تشکیل می‌دهد

صدای پرت شدن چشم‌های غیرقابل تشخیص توی گودیِ ناف

یا تقّ ترکیدنِ تکه‌های مغز روی پتوی گلبافت

اتاق من، بخش مراقبت‌های ویژه است

دارم از توی فقراتش رد می‌شوم

بیست و پنج ساله از اهواز

مثل نخاعی پرخون که خم می‌شود روی سنگینیِ رکوع

پنج شنبه‌ی آخر هرماه

از شبکه‌ی دوی سیما

نصف می‌شوم روی گودیِ سجاده ساعت هشت

- خلاصه دردِ سرِت ندم

به موی خودِ حاجی قسم

به همین بساط سبزی

به همون مصطفای نفله‌ش که رو پله مشق می‌نویسه

جا نبود

تو درمونگاهِ روبه‌رو نبود

تو درمونگاهِ پشتی نبود

تمومِ تختای خالی شهر واسه‌ش کم بود

به قول خودِش جنازه‌ی هزارتا سرباز مفقود

یا یه چیزی مث این

که نَجِسیای روتختی جهیزیه‌مو ماس مالی کنه لابد.

- و بخش عمده‌ی دیگری از من

شمردنِ بی‌شرفی‌های روزگار بعد از نماز صبح

در بندبند انگشت سبابه‌ام؛

یا الله، یا الله، یا الله

دل پیچه‌ی دیده‌بان عینکیِ لال از پس‌مانده‌ی آش ترخینه و حلوا

یا جبّار! بگو فرزانه لگن بیاورد

شانزده ساله از بجنورد

با نستعلیقِ "یاحسین" گره شده روی کچلی‌های پشت کلّه اش

چند دقیقه بعد از کمیل

پنج شنبه‌ی آخر هرماه، ساعت هشت

از شبکه‌ی دوی سیما

دست مادرش را می‌بوسد و "یاعلی"

پخش می‌شود توی ریش و سبیل من

- کارِش شده همین

صُب تا شب مشق می‌نویسه بدبخ

میگه خاطرخوای کبرای کتاب فارسی شده

بش می‌گم مرد شدی خره!

پوکه‌های تن باباتو از زیر مبل و کنار آشپزخونه جمع می‌کنی که چی؟

می گه دارم می‌رسم خط مقدّم

کبرا از پشت جبهه واسه‌م پتو می‌فرسته

به جون خودِ حاجی که داره "مرتضی علی" بالا میاره رو فرش

بوی گهِ باباشو گرفته مصطفا

- یازهرا ! یا لیلا! یا فرخنده‌ی ابروکمانیِ توی عکس!

سی ساله از تهران

که خرده استخوآن‌های لگنش لای لقمه‌ی شام

و عکس‌های لُختیِ تا شده لای مفاتیح

از حفره‌های زیر شکمش ریخت

یا لاشه‌ی مفقودِ سرباز الکنی از تبریز !

که پنج شنبه‌ی آخر هر ماه

از همان شبکه‌ی معمول

قوز کرده بی‌پدر زیر تختِ مریض خونه داره یه بند امَّن یُجیب می‌خونه

آی فرزانه بیا! فرزانه بیا! بگو لگن بیاورد جبّار

پا که می‌ذاری رو فرش اتاق

چِل تا سرباز دهاتی قِناس رو خاکریز تنم سینه‌خیز می‌رَن تا دمِ خط

منوّر می‌زنن بی‌شرفا

گُلای آبیِ پیرَنِت می‌پاشه رو بیضه‌های بادکرده‌ی سربازای اون ور

عراقیه دس می‌کشه به خشتکش و سیّد می‌گه : بزن ! بزن ناکارش کن مصطفا!

می‌زنم. بعد، عکسمو می‌دَن دست یه نقاش ناشی که منو با چِشای وَق زده‌ی چپ و دماغ گنده‌م، رو دیوار سرِ پل بکشه.

یا الله، یا الله، یا الله

اَشهد اَن لا اله الّا حبیبی که تو باشی

اَشهد اَن لا اله الّا مصطفا

اَشهد اَن لا پلاک پنج

رفقای دورِ پخش و پلا روی تخت

اَشهد اَن لا اله الّا کبرا

بیا! پسرم مداد قرمز مالیده روی لبش!

- خلاصه همین

انزجار بخش عمده‌ای از مرا تشکیل می‌دهد

انفجار بابای مفقودالاثری که قاطیِ چند سرباز دیگر

و عرق‌گیر چرکِ عراقیِ آخر

در خرمشهرترین بخشِ خانه روی تختخواب پاشید

یا انفجار مادری لای دسته‌های شنبلیله و نعنا که مهم نیست

و من که در پیراهن گلدار آبی‌ام

هر شب ساعت هشت

روی پله‌های حیاط ذکر می‌گویم؛

آی حسنک کجایی؟... کجایی حسنک کجایی؟

بگو فرزانه لگن بیاورد.

**«متن‌های زنجیره‌ای»**

مازیار نیستانی

انسان معاصر بلند می‌شود از روی جلد

می‌رود در جلد محمد مختاری

فکر می‌کند امروز چگونه کشته شود خوب است

هوای تنت می‌برد مرا به دریا به جنگل

این را در یاهومسینجر برایش نوشتم

هوای تنت می‌برد مرا به دریا به جنگل

من این‌گونه پیر شدم به به‌ی دریا به به‌ی جنگل و آن‌که گفت که این می‌گذرد

گفت این و این و این

تو تنها می‌شوی تنهاترین زن در زندگی من

تو تنها می‌شوی

و از این تنهایی تنهایی

شکافتن خیانت عصا می‌خواهد

می‌گویم و می‌گوید

تو شاعری

پس قلم را برمی‌دارم و صفحه‌ی کاغذ را می‌شکافم

بدبینی‌ام را به شما سفارش می‌کنم

کمی بیزاری را تشدید کنید

در این صفحه

به سطری که تشدید می‌کند بدبینم

در ای ایرانه خانم زیبا

چیزی نمی‌بینم

بلند شو از آن گوشه گوشه گوشه

بلند لند لند لند شو

از آن گوشه

ایستاده بود

من دقیقاً کجا ایستاده‌ام ایستاده بود

سطر بعد بمب می‌ببندد به خودش سطر بعد

دستمال‌ها مشتعل‌اند

از رفتارهای جنگی

و تکه‌ای از صورتت که

چگونه می‌توانستم زبان را بشکافم

و از اسکیزوفرنی

نشسته خسته بر سینه‌ات بگذرم

چگونه می‌توانستم که این و این که و این می‌گذرد

و بعد بعدِ بعد

و بعد

تراشیدن ریشی که بعد از سه دهه که بعد

سه دهه آغوشش را باز می‌کند و می‌گوید تویی

و تو هنوز نمی‌دانی

که تویی

یا هنوز تویی

و بعد چگونه می‌توانستم زبان را بشکافم

و از تو از توی توی تو

از توی تو در تو

از توی نشسته خسته بر سینه‌ام

بگذرم

جنگ بلند می‌شود و جنگی نیست هست

با یک پا برمی‌گردد و جنگی نیست هست

یک پایش را در تاریخ تاویل می‌کند و جنگی نیست با یک پا اما

کتاب‌ها بازی‌های زبانی‌اند

و بازی‌های زبانی رفتار عاشقانه‌ی یک پا را

و جنگی نیست را

و چگونه می‌توانستم را اشغال کرده‌اند

من دست‌هایم رفتار جنگی است

و دیشب آن‌ها را در رختخوابی که میدان خواب‌هایم بود جا گذاشتم

همسایه‌ی من اهل لیبی است

افسرده و سرش را تراشیده است

به بوش و صدام هر دو فحش می‌دهد

همسایه‌ی من اهل لیبی است

تجارت می کند و سیاست را

وقتی که مست می‌کند

از فرطِ فرط

از فرطِ فرط ِفرط

از فرطِ فرطِ فرط ِفرط

سرش را به دیوار

دیواری که دیوار من است می‌کوبد

همسایه‌ی من اهل لیبی است

و من از شدتِ شدت خآن‌هام را همسایه می‌کنم

فهمیدم سفر نه شعر است نه ترآن‌های

زبان کوچکی دارد سفر

فهمیدم که سطر را باید در درد فرو کنم تا چیزی فرو کرده باشم

من دست‌هایم رفتار جنگی است

و دیشب آن‌ها را در رختخوابی که میدان خواب‌هایم بود

شعر اما

شعر باید خودش بیاید

اما بی‌دست دست دست نمی‌شود

اعتراف می‌کنم به سه نقطه در شعر

اعتراف می‌کنم به سه نقطه در سطر سطر بدنت

آن گوشه آن گوشه آن گوشه

اعتراف می‌کنم به رفتار جنگی دست‌هایم

اعتراف می‌کنم به دستمال‌ها که مشتعل‌اند

اما بی‌دست دست دست نمی‌شود

پس صفحه‌ی کاغذ را می شکافم

شعر باید خودش بیاید

حتی کنار تو

حتی کنارِ کنارِ تو

حتی کنارِ کنارِ کنار تو

حتی وقتی می‌بوسمت

حتی وقتی دست می‌بری

و ما این‌گونه پیر می‌شویم

**شعر نه به جنگ**

**اشعار غیر فارسی**

**«رؤیا‌بینان»**

زیگفرید ساسون

ترجمه: علیرضا آبیز

سربازان شهروندان سرزمین خاکستری مرگند

از فرداهای زمان بهره‌ای ندارند

در ساعت بزرگ سرنوشت می‌ایستند،

هر یک با کینه‌ها، حسادت‌ها، و حسرت‌های خود.

سربازان قسم‌خورده‌ی نبردند

آن‌ها باید با زندگی‌شان

اوج آتشین و مرگباری را برنده شوند.

سربازان رؤیابین‌اند، وقتی تفنگ‌ها می‌آغازند

آنان به خانه‌های روشن از آتش بخاری، بسترهای پاکیزه و همسران فکر می‌کنند.

من آنان را می‌بینم در گودال‌های کثیف، وقتی موش‌های صحرایی گازشان می‌گیرند

و در سنگرهای مخروبه، زیر شلاق باران

در رویای کارهایی که با گوی و چوگان می‌کردند

می‌بینم تحقیرشان را در اشتیاق نومیدشان که یک بار دیگر به دست آرند

روز تعطیل، سینما، و جرّ‌ و بحث‌ها را

و با قطار به اداره رفتن را.

**«قطار مردگان»**

سنان أنطون

شاعر، رمان‌نویس و مترجم عراقی

مترجم: ستار جلیل‎زاده

قطار مردگان

بلیط نمی‌خواهد

آن‌جا فرشته‌ای لبخندزنان

زمزمه می‌کند: «سفر کوتاهی پیش روست»

بعد اشاره می‌کند به کوپه‌ای خالی

به رختخوابی از نم نم باران

به بالشی پر از رشته‌های ابر

به عزیزانی

ایستاده بر پیادهرو ایستگاه به انتظار..

قطار راه می‌افتد

نه صدایی می‌شنوم و نه چیزی را ...

در کوپه‌ی کناری اما

مردی

سرِ بریده‌اش را بغل گرفته

زار می‌زند زار ...

**«میهن من»**

رفیق صابر

مترجم: مریوان حلبچەای

میهن من صدها سال است خون می‎کارد

پیراهن آتش بر تن فرزندانش می‎کند

انگشت به خون نسل ها می‎آراید

گریه نکن جانم!

نگاە کن شهیدان بازگشتە‎اند

بیا و دلدادەی گمشدە‎ات را بیاب

مرا بکش

اما گریە نکن!

چگونە نمی‎دانی دلدادەات

مسافر آفتاب است؟

گیسوان آذرخش و سپیدە را شانە می‎کند

قله‎ها و ترانه‎ها و افق‎های سرخ را به آغوش می‎کشد

دیگر گریه نکن!

چگونە نمی‎دانی که میهن‎ام

انگشت به خون نسل‎ها می‎آراید؟

در زیر شمشیر و طناب دار همچنان

خواب می‎بیند

و

خواب می‎بیند.

**«گل سرخ و اسپرک»**

لویی آراگون

ترجمه‎: مسعود سالاری

برای گی موکه و اتی‌ین دُروْ

آن که به خدا باور داشت

آن که نداشت

هر دو دوست می‌داشتند

آن بندی زیبای گزمگان را

یکی‌شان بالای نردبان بود

آن دیگری همان پایین کشیک می‌داد

آن که به خدا باور داشت

آن که نداشت

مهم نیست

نام آن روشنی استوار بر گام‌هایشان

آن یکی از نمازخانه آمده باشد

دیگری از آن حذر کرده باشد

آن که به خدا باور داشت

آن که نداشت

هر دو وفادار بودند

به زبان، به جان، به بازو

هر دو می‌گفتند

زنده بمانَد آن زیبا

ما مرده و شما زنده

آن که به خدا باور داشت

آن که نداشت

در میانه‌ی مبارزه مشترک

وقتی بر ساقه‌ی گندم تگرگ می‌زند

دیوانه آن که به نازک‌خیالی می‌اندیشد

و دیوانه آن که به دعوا فکر می‌کند

از بالای برجک

نگهبان دوبار شلیک کرد

یکی لنگ‌لنگان از زمین برخاست

و دیگری بر زمین افتاد

آن که به خدا باور داشت

آن که نداشت

هر دو در زندان بودند

در سخت‌ترین روزها

آن یک بیشتر از دیگری یخ زد

آن یکی نجات را در موش خوردن یافت

آن که به خدا باور داشت

آن‌که نداشت

شورشی، شورشی است

ضجه‌های هر دو یک زنگ دارند

و هنگامی که زنگ سحرگاه بی‌رحم می‌نوازد

گذر از از زندگی به مرگ را

آن که به خدا باور داشت

آن که نداشت

هر دو تکرار کردند

نامی را که هیچ یک فراموش نکرده بودند

و خون سرخ‌شان جاری شد

با یک رنگ با یک‌ درخشش

آن که به خدا باور داشت

آن که نداشت

خون‌شان در هم رفت، جاری شد

بر زمینی که دوستش داشتند

تا روزی که در فصل انگور

به شرابی مشک‌سا بدل شوند

آن که به خدا باور داشت

آن که نداشت

یکی روی زمین دوید و دیگری بال در آورد

یکی از بروتانی، یکی از ژورا

یکی تمشک، یکی آلو

جیرجیرک دوباره آواز خواهد خواند

بخوان،

با فلوت یا با ویولن سل

برای دو‌عشقی که آتش گرفتند

برای هدهد و پرستو

برای گل سرخ و اسپرک.

**چهار شعر کوتاه از برتولد برشت**

ترجمه: علی عبداللهی

**«بر دیوار»**

روی دیوار با گچ نوشته بود:

آن‌ها جنگ‌طلب هستند

آن‌کس که آن را نوشته خود اکنون بر خاک افتاده است.

**«در مرگ مبارز راه صلح»**

آن که تسلیم نشد

نابود شده است

آنکه نابود شده است، تسلیم نشده است

دهان هشداردهنده پر از خاک شد

ماجرای خونین آغاز می‌شود بر مزار دوست‌دار صلح

خیل سربازان پا می‌کوبند

پس مبارزه عبث بود

آن که نابود شد تنها او نمی‌جنگید

دشمن هنوز پیروز نشده است.

**«جنگ»**

جنگی که درخواهد گرفت

نخستین جنگ نیست

بیش از این جنگ‌های دیگری هم بوده‌اند

وقتی آخرین جنگ تمام شد

پیروزمندان بودند و شکست‌خوردگان

فرودستان سرزمین مغلوبان گرسنگی می‌کشیدند و فرودستان سرزمین فاتحان نیز

**«فرادستی‌ها»**

فرادستی‌ها می‌گویند

جنگ و صلح از دو قماشند

ولی صلح و جنگ آن‌ها مثل باد است و طوفان

جنگ از صلح‌شان رشد می‌کند

مثل پسر که از شیره‌ی جان مادر

و قیافه‌ی هراسناکی دارد

جنگ‌شان می‌کشد

هر آن‌چه را که صلح‌شان بر جا گذاشته است.

**«عین زائو»**

آنا اشویر

ترجمه:‌ محمدرضا فرزاد

پنج صبح در خآن‌هاش را می‌زنم

از لای در می‌گویم:

پسرت

سربازه

داره توی بیمارستان خیابون سیسکا می‌میره

در را نیمه باز می‌کند

زنجیرش را برنمی‌دارد

زنش پشت سرش بال بال می‌زند

می‌گویم: پسرت خواست مادرش بیاد

می‌گوید: مادرش نمیاد

پشت سرش زن بال بال می‌زند

می‌گویم: دکتر اجازه داده بهش شراب بدیم

می‌گوید: یه لحظه وایسا

از لای در بطری‌ای به دستم می‌دهد

بعد در را قفل می‌کند

دو قفله

پشت در زنش عین زائو

جیغ می‌زند.

**«تو از انسانی و به انسان بازخواهی گشت»**

یهودا عمیخای

ترجمه: حسین مکی‎زاده

مرگ در جنگ آغاز می‌شود با

از پله پایین رفتن مردی جوان و تنها

مرگ در جنگ آغاز می‌شود با

آرام بسته شدن دری

مرگ در جنگ آغاز می‌شود

با گشودنِ یک پنجره برای تماشا

پس گریه نکن برای او که دارد می‌رود

برای آن‌کس که از پله‌های خانه پایین می‌آید

گریه‌کن

گریه‌کن برای او که کلید را

در آخرین جیب خود می‌گذارد

گریه‌کن برای عکسی که به جای ما به یاد می‌آرد

گریه‌کن برای کاغذی که در یاد می‌ماند

گریه‌کن برای اشکی که به یاد نمی‌ماند

و در بهار

آن‌کس که برمی‌خیزد و به خاک می‌گوید:

تو از انسانی و به انسان بازخواهی گشت.

1. . ترقي هفت پيرمرد را نوعي فرافكني و بازنماينده وجوهي از شخصيت خود می‌داند كه عجز و ناتواني آنان حكايت از وضعيت رواني نويسنده در آن روزگار دارد. (رك: فانی، کامران و دهباشی، علی، **«**گفت‌وگو با گلی ترقی»، 1380، *بخارا*، ش 19، ص 38)

   [↑](#footnote-ref-0)