سفری است درونی برای یافتن خودِ واقعیِ خود

رقص،

گفت‌وگوی خسرو شمیرانی با **ساشار ظریف**

Cover: From Pina documentary film by Wim Wenders

۴

فرهنگ و ادب

هفته

سال شانزدهم | شماره ۴
پنج‌شنبه ۱۱ آبان ۱۴۰۲ | ۲ نوامبر ۲۰۲۳

با نوشته‌های

فرشته احمدی
ژینوس تقی‌زاده
امیر حکیمی
محمود خوش‌چهره
محسن خیمه‌دوز
مهران راد
سعید رضادوست
بهمن زارع‌کهن
مرضیه ستوده
علیرضا سردشتی
بشیر سیاح
خسرو شمیرانی
حمید شورکایی

سونیا صادقیان
اصفهانی
مهدی صمدانی
مهدی کاشانی
مهدی گنجوی
علیرضا نوری
حمید نیک‌نفس

Hafteh Short Story Award

First edition, 2023

مراسم اهدای جوایز اولین دوره‌ی
جایزه‌ی داستان کوتاه هفته

روز ۱۹ نوامبر ۲۰۲۳ ساعت ۱۸

مهم: لطفا برای شرکت در برنامه تا ۱۵ نوامبر جا رزرو کنید!

ای میل: dastan@hafteh.ca

Award Ceremony:

November 19 2023 – 18:00h to 20:30h

Edithvale Community Centre, Auditorium

131 Finch Ave W, North York, ON M2N 2H8

Please note that:

registering by email is requierd! (Before Nov.15th)

email: dastan@hafteh.ca

تقدیم به خاطره دایوش مهرجویی و وحیده محمدی‌فر

کتابفروشی پان‌به
WWW.PANBEH.COM
Persian Bookstore in Vancouver, Canada

جامعه شناسان

نشر جامعه‌شناسان، تورنتو، کانادا

انتشارات پان‌به، ونکوور، کانادا

حامیان مالی

- خانم نیاز سلیمی
- کتابفروشی پان‌به
- انتشارات جامعه‌شناسان

Sponsored by

- Ms. Niaz Salimi
- PanBeh Publication
- Jameshenasan Publication

هفته‌ی فرهنگ و ادب | سال شانزدهم | شماره ۴
پنج‌شنبه ۱۱ آبان ۱۴۰۲ | ۲ نوامبر ۲۰۲۳
ناشر: Journal Hafteh

سردبیر: فرشته احمدی
دبیر شعر: مهدی گنجوی
دبیران کندوکاو و جستارهای پژوهشی: مهران راد و مهدی گنجوی
دبیر ادبیات و هنر کانادا: نیاز سلیمی
دبیر هنرهای تجسمی: ژینوس تقی‌زاده
دبیر صحنه و سینما: محسن خیمه‌دوز
دبیر کتاب و داستان: فرشته احمدی

مدیر مسئول: خسرو شمیرانی
مدیر روابط عمومی: مینا مهدوی
ویراستار: تیم ویراستاری هفته
صفحه‌آرایی: تیم صفحه‌آرایی هفته

با سپاس از همکاران این شماره: امیر حکیمی، محمود خوش‌چهره، محسن خیمه‌دوز، مهران راد، سعید رضادوست، بهمن زارع‌کهن، مرضیه ستوده، علیرضا سردشتی، بشیر سیاح، حمید شورکایی، سونیا صادقیان اصفهانی، مهدی صمدانی، مهدی کاشانی، علیرضا نوری، حمید نیک‌نفس

- هفته‌ی فرهنگ و ادب از همه‌ی علاقمندان دعوت به همکاری می‌کند.
- استفاده از طرح‌ها و آگهی‌های هفته نیاز به کسب اجازه دارد.
- درباره‌ی مضمون آگهی‌های منتشر شده، هیچ گونه مسئولیتی متوجه هفته نیست.

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

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

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

فهرست

فهرست ۴

رقص مرگ ۸

یادداشت؛ سردبیر | فرشته احمدی

سرمقاله

قسمت، سرنوشت و رقص زندگی
در نگاه ساشار ظریف ۱۲

رقص سفری است درونی برای یافتن خودِ واقعی خود ۱۵

گفت‌وگو با ساشار ظریف، هنرمند، استاد و
پژوهشگر رقص | خسرو شمیرانی

کتاب و داستان

من و سلین و اون دوست چپی! ۳۶

داستان کوتاه ایرانی | حمید شورکایی

تمام دقایق دنیا ۵۵
به یاد محمد محمدعلی | مهدی م. کاشانی

درباره‌ی کتاب "داستان چگونه کار می‌کند"
نوشته‌ی جیمز وود ۶۰
محمود خوش‌چهره

شب آزمون ۷۸
داستان ترجمه از توبیاس وولف | مرضیه ستوده

شعر

رقص خیال در میان واژه‌ها ۹۶
رؤیایی، نقطه‌عطف سوم در تاریخ شعر ایران
محسن خیمه‌دوز

گلوی بریده‌ی همه‌ی این سال‌ها ۱۰۸
درباره‌ی مجموعه شعر "نَحر" | علیرضا نوری

سروده‌ها ۱۱۱
علیرضا نوری
مهدی صمدانی
علیرضا سردشتی
امیر حکیمی
سونیا صادقیان اصفهانی
مهدی گنجوی

طنز

رستوران ۱۳۸

خاطرات بروبکس هیئت به قلم عالیجاهِ مهاجری

تکیه بر وال | دِ نشد! ۱۴۱

حمید نیک‌نفس

کندوکاو

باده بی‌آوازِ رود ۱۴۴

مهران راد

انسان زیستن و شاعر مردن ۱۵۷

مروری بر «آخرین اغواگری زمین، پناه بردن به هنر، شعر و کلمه» | سعید رضادوست

یادبود فرهنگ دانشجویی و یادگیری در یک موسسه ۱۶۵

مهدی گنجوی

گزارش از ضلع جنوبی دانشگاه تهران ۱۷۵

محمد محمدعلی

ادبیات و هنر کانادا

گفت‌وگو با راش ترامبلی نویسنده، نقاش و آهنگساز ۱۹۲

بخش دوم | لیدا دقیقی

هنرمندان ایرانی در کانادا

دشواری هنرمند ماندن ۲۰۲

گفت‌وگو با سیمین کرامتی، هنرمند چندرشته‌ای
ژینوس تقی‌زاده

صحنه و سینما

یک ابتذال تاریخی ۲۳۷

محسن خیمه‌دوز

بدن‌های به حرف درآمده ۲۴۳

زبان رقص، تن و اندام در مستند «پینا»،
ساخته‌ی ویم وندرس | بشیر سیاح

رقص قوی سیاه ۲۵۳

با نگاهی به فیلم «قوی سیاه» ساخته‌ی آرنوفسکی
بهمن زارع‌کهن

با شما ۲۶۴

جایزه‌ی داستان کوتاه هفته؛ گزارش دبیرخانه ۲۶۶

یادداشت

▪ فرشته احمدی | سردبیر

رقص مرگ

مرگ گاهی آرام می‌رقصد، با تیغی در دست و شنلی سیاه بر دوش آن‌طور که فرنگی‌ها ترسیمش می‌کنند، یا فرشته‌وار با چهار بال بزرگِ گسترده در چهار گوشه‌ی جهان آرام می‌لغزد، ارواح را می‌گیرد و ارواح قبض‌شده را جایی آن بالاها به پروردگارش تقدیم می‌کند. با هر هیبتی که سراغمان بیاید، فرقی نمی‌کند؛ به شکلی طبیعی می‌میریم. طبیعی مردن... اتفاقی که در گذشته به نظرمان ترسناک بود و برای گریز از آن به افسانه‌ها پناه می‌بردیم تا همراه قهرمانانشان از کشف معجون عمر جاودان و نامیرا شدن غرق لذت شویم، اما... حالا... و در این روزگار، طبیعی مردن هم کم‌کم از دسترسمان دور می‌شود. کسی در جایی نوشته بود؛ طبیعی مردن کم‌کم غیرطبیعی به نظر می‌رسد. حالا دیگر فرشته‌ی مرگ با هیبتی سیاه یا سفید، سریع می‌چرخد و می‌رقصد و تیغ می‌کشد یا ارواح را قبضه می‌کند و در هر لحظه به هزار جا احضار می‌شود تا روح کودکان را در غزه بگیرد، یا مهرجویی را در ویلایش سر

بُـرد، یا کیومرث پوراحمد را در خلوت به دار بیاویزد، یا آناهیتا اقبال‌زاده را به خودکشی وادارد، یا کاری کند که قلب‌ها ناغافل دست بردارند از تپیدن. گاهی در هیبت جسمی سخت به تن‌ها و سرها ضربه می‌زند تا مهسا و آرمیتا کشته شوند، گاهی گلوله می‌شود و رگ و پی را می‌درد... شتاب... شتاب دارد تا بکُشد و از میان بردارد و از میان ما آن‌کس که ایسـتاده باشد، یا فریاد زده باشد، آن‌کس که اندکی خود را به رخ کشیده باشد تا بگوید «اعتراض می‌کنم، پس هستم» زودتر دریده می‌شود، یا آن کس که خسته شده باشد و بخواهد بزند زیر میز و بازی را ترک کند، یا خیلی ساده فقط بخواهد بلند شود و برود پی کارش... عطش رقصنده برای کشـتن و از میان برداشـتن با هر قربانی بیشـتر می‌شود و گاه دیگر راضی نمی‌شود به مرگ انفرادی، در هیبت موشـک و بمب بر سـر مردم آوار می‌شود، مردمی که زمانی از مردن به مرگ طبیعی هراس داشـتند، حالا پیر شدن را آرزویی دور و دست‌نیافتنی می‌یابند؛ مردن در میان ملافه‌های سفید، با صدای آرامش‌بخش دستگاه اکسیژن و بوی مطبوع داروها و دستان سرد پرستاری که چشمان گشوده‌ات را می‌بندد، حالا دیگر تصویری دست‌نیافتنی به نظر می‌رسد. اگر کسی این‌گونه از دست برود به بسـتگانش می‌گوییم خوش به سعادتش... خوش به سعادتتان که عزیزتان را این‌گونه از دست دادید...

جنگ‌ها میدان رقص مرگند و اختلافات دینی و نژادی و قومی و هـر چیزی که بر طبل جنگ بکوبد، پایکوبی مرگ را مسـتمرتر

می‌کنـد. چـه کنیـم؟ بنشـینیم؟ بلند شـویم؟ به جسـتجوی معجونی برویم برای دسـتیابی به مرگ طبیعی؟ سکوت کنیم و در دل دعـا کنیم که تیغش بـه گردنمان نگیرد؟ یا بر ضدش شعار دهیم و مرگ بر مرگ بگوییم؟ یا بنویسیم؟

بنویسیم؛ از انسانیت از دست رفته، از آرامش، از رقص آرام مرگ زمانی که هنوز رام و سر به راه بود، از جهان پیش از طوفان، از امید که گاهی در هیبت تک‌دُرنایی پاک و سفید صدها کیلومتر را پرواز می‌کند و می‌آید تا در شهرمان لانه کند. من هنوز منتظر این دُرنام حتی اگر دیر کرده باشد.

- **قسمت، سرنوشت و رقصِ زندگی در نگاهِ ساشار ظریف**

- **رقص سفری است درونی برای یافتن خودِ واقعیِ خود**

گفت‌وگو با ساشار ظریف، هنرمند، استاد و پژوهشگر رقص

. . . . . خسرو شمیرانی

عکاس: شاهرخ سعیدی

قسمت، سرنوشت و رقصِ زندگی در نگاهِ ساشار ظریف

سلسله کارهای ساشار ظریف در سال‌های اخیر با عنوانِ اصلیِ «قسمت» روی صحنه رفته؛ واژه‌ای که طی سده‌ها یکی از بحث‌برانگیزترین مفاهیم مذهب و عرفان در میان اندیشمندان منطقه ما بوده است.

شاملو نیز در مجموعه‌ی «مدایحه بی‌صله»، در گفت‌وگوی زمین با انسان، ازجمله از «تقدیر» سخن می‌گوید. در این گفت‌وگو زمین در نقش عاشقِ شاکی، انسان را بازخواست می‌کند و انسان که ناگهان چشم به خطاهای هزاران‌ساله در حق معشوق گشوده، جفای مستمر خود به زمین را می‌بیند. شاملو از زبانِ زمین خطاب به انسان می‌گوید: «و تو بی‌احساسِ عمیقِ سرشکستگی چگونه از "تقدیر" سخن می‌گویی که جز بهانه‌ی تسلیمِ بی‌همتان نیست؟»

ساشار ظریف در بیان هنری خود از «قسمت» و «تقدیر» تعاریف متفاوتی ارائه می‌دهد؛ او قسمت را به عنوان «آنچه به من داده شده» و در نتیجه از «پیش مقرر است»، تعریف می‌کند و همزمان درکنار آن «سرنوشت» را قرار می‌دهد. سرنوشتی که «من»، و فقط «من» می‌توانم با تکیه بر همت خود، و با استفاده از «آنچه داده شده» بسازمش. ظریف در این برداشت نه تنها انسان را در زندان تقدیر و قسمت حبس نمی‌کند، بلکه با تعریفِ متفاوتِ خود از تقدیر، آن را همچون

زمینـه‌ای به نمایش می‌گـذارد که زمینی برای روندِ مسـتمر ساختن و شناختن و بازساختنِ «من»، و سطحی «ثابت» برای زندگیِ دائم‌درتغییر است.

در اجرایـی که در مـوزه‌ی آقا خان تورنتو از «قسـمت» دیدم، ظریف به کودکی خود و داسـتان‌های مادربزرگ نقب می‌زند و برای مخاطبش به زبان ترکی داستان‌های آن پیرزن باکویی را تعریـف می‌کنـد، نـه از ایـن جهت که خـود را داستان‌سـرا می‌بینـد بلکـه از این رو که صحنه برایش محل زندگی اسـت و خوانش دوبـاره‌ی داسـتان‌های مادربزرگ برایش سـفری اسـت به اعماقِ «خود». او با کمـک رقصنده‌های هنرمندش روی صحنـه تبلوری می‌شـود از بودن و شـدن. این هنرمندِ جستجوگر برای «یافتن خود» به لایه‌های ژرف‌تری در گذشته، بـه دوران کودکیِ مادربزرگ، سـفر می‌کند تا با ریشـه‌هایش در اعماق زمان-مکان پیوند برقرار کند، درحالی که «شـدن» و «حال» را زندگی می‌کند.

ساشـار ظریف درگفت‌وگویی که با او داشتم و در این شماره آن را خواهید خواند از این شِـکوه می‌کند که امروزه نگاه به رقص در منطقه ما نگاهی کلونیالیسـتی اسـت. او می‌گوید: "رقص زندگی است، تجربه‌ای فرافیزیکی در بُعد زمان و مکان اسـت. تناقضی با شـادی ندارد اما واقعیت این اسـت که ما در مناطقی مثل بدخشـان در شـرق و صحنه (در کرمانشاه) در غرب، "رقص" و موسـیقی‌هایی داریم که برای سـوگواری

کاربـرد دارند. از نظر من رقص به شـما یـاد می‌دهد چگونه با حسـی که در لحظه دارید کنـار بیایید. اما وقتی "رقص" به صورت تمام و کمال اسیر کریوگرافی می‌شود و آزادی بداهه را از هنرمنـد می‌گیرد تبدیل می‌شـود به "گذشـته" که دیگر اصیـل یـا authentic experience نیسـت، ربطـی به حال حاضر ندارد، زنده نیسـت، زندگی نیست. برداشتی که رقص را در کریوگرافی خلاصه می‌کند، نگاهی کلونیالیستی است.»

پرفورمنـس «قسـمت» با رقـص و آواز ساشـار ظریـف و تیم هنرمنـدان او، یکـی از عمیق‌تریـن کارهایـی اسـت کـه روی صحنه‌ی نمایش در کانادا دیده‌ام.

خسرو شمیرانی

گفت‌وگو با ساشا رظریف، هنرمند، استاد و پژوهشگر رقص

رقص سفری است درونی برای یافتن خودِ واقعیِ خود

خسروشمیرانی

۴ گفت‌وگو | رقص سفری است درونی برای یافتن خودِ واقعیِ خود ۱۵

ساشـار ظریف در آفرینش هنری، بر مفاهیمـی مانند وحدت ذهن، بدن، حـس و وجـود تمرکز می‌کند. تاکید او بر جسـتجوی هویـت و طرز ارتباط انسـان با محیط اطـراف در آثارش نمود برجسـته دارد و با نگاهی عمیق به فرهنگ‌های آسـیای مرکزی و اندیشـه‌های عرفانی سـعی می‌کند این مفهـوم را نشـان دهد. سـایت رسـمی هنرمنـد نیـز دربـاره‌ی او (نقل به مضمون) می‌نویسـد؛ ساشـار ظریف یک هنرمند رقـص، مربی و محقق چندرشـته‌ای است که در تورنتو مستقر است. فعالیت هنری‌اش نمودی از علایق او مانند هویت، جهانی شدن و همکاری‌های بین فرهنگ‌هاست. تحقیقات او عمدتا در زمینه‌ی هنر و تاریخچه‌ی رقص و موسیقی سنتی، آیینـی و معاصـر در مناطـق خاور نزدیک و آسـیای مرکزی اسـت. ساشـار ظریـف در سراسـر آمریکا، اروپا، شـمال آفریقا، آسـیای مرکـزی و غربی و خاورمیانه تورهای هنری داشـته و گفت‌وگوهـای بین‌فرهنگی را از طریق کارهای میدانی فشرده و اجراهایش ترویج می‌کند. او جوایز متعدد ملی و بین‌المللـی را بـرای همـکاری با هنرمندان برجسـته کانادایـی به همراه چهره‌هـای بین‌المللـی ماننـد Alim Quasimov همـکار در پـروژه‌ی جاده‌ی ابریشـم Yo-Yo MA و همچنین کار با دانشـگاه‌ها و مؤسسـات هنری در کشورهای گوناگون دریافت کرده است.

برای این شماره «هفته‌ی فرهنگ و ادب» که موضوع اصلی آن رقص است، پای صحبت این استادِ هنرمند نشستیم.

برایم پاسـخ‌ها کمتر و سوال‌ها بیشتر ارزش دارند. سوال انسان را در آغاز سفری جستجوگرانه قرار می‌دهد، در حالی که جواب پایان سفر را رقم می‌زند.

- **ساشار ظریف گرامی، شما در هر سه سطح، اجرای روی صحنه، آموزش و پژوهش در حوزه‌ی رقص فعال هستید. اجازه بدهید گفت‌وگو را با سوالی ساده شروع کنیم: رقص برای شما چیست؟**

سوالِ شما که چنان هم ساده نیست، خودش آغاز یک سفر جالب است.

رقص در جوهر خود بُعد مهمی از تجربه‌ی انسان است که می‌تواند وسیله‌ای برای بیان احساسات، ایجاد ارتباط با خود و دیگران، و کاوش درونی باشد. این تجربه می‌تواند معنای عمیقی در زندگی انسان ایجاد کند و به افزایش درک از خود و جهان کمک کند.

هرچه سنم بالاتر می‌رود بیشتر به این نتیجه می‌رسم که برایم پاسخ‌ها کمتر و سوال‌ها بیشتر ارزش دارند. سوال انسان را در آغاز سفری جستجوگرانه قرار می‌دهد، در حالی که جواب پایان سفر را رقم می‌زند. با سوال در حرکتیم و حرکت زندگی است اما پاسخ پایان حرکت است، و طبیعتا زندگی بدون حرکت، زندگی نیست.

از سوی دیگر به عنوان شخصی که در حوزه‌ی هنر، بدن، موسیقی و حرکت کار می‌کند، اگر این انتخاب را داشتم خودم را نه "هنرمند" و نه "رقصنده" می‌نامیدم. بن اوکری Ben Okri که از نویسنده‌های مورد علاقه‌ی من است، جمله‌ی

زیبایـی دارد: «وقتی که به چیزی نـام می‌دهیم، آن چیز کمی می‌میرد.» و به نظرم این کاملا درست است.

به باور من نیت (انگیزه‌ی) هر حرکتی در زندگی مهم است. نیت من از آنچه می‌کنم سـفری در جستجوی اصل خودم است و این سفر در حال اتفاق می‌افتد. من در حوزه‌ی رقص پژوهش می‌کنم، اما اولویتم این نیست که ببینم در تاریخ چه اتفاقی افتـاده اسـت، آنچـه تقدم دارد این اسـت که آن گذشـته در لحظه‌ی حاضر چگونه حضور دارد؛ آیا انتخاب‌های مرا کنترل می‌کند؛ چگونه این کنترل را انجام می‌دهد؟ آیا مرا به سـوی آگاهی بیشـتر هدایت می‌کند یا اصالت (اریجینال بودن) را از اعتبار سـاقط می‌کند و راه تصمیم گرفتن بر اساس عادات و روزمرگی را می‌گشاید؟

خلاصه این‌که، امروز بعد از بیش از ۳۰ سال تحقیق در زندگی از طریق سفر به بیش از ۴۰ کشور جهان، متوجه شده‌ام سفر برای این نیسـت که من احسـاس بهتری داشته باشم، بلکه پنجره‌ای به واقعیتِ بخشی از تجربه‌ی زندگی من است.

رقص، به ظن من، نمایانگر رابطه بین تجربه انسـان و زمان و فضاست. این تنها به حرکات بدن محدود نمی‌شود؛ به هر جنبه‌ای از حرکت‌های زندگی تعمیم می‌یابد.

بـرای من اجـرای هنری همچون سـفری زیارتی بـه خاطرات، رویاها و آرزوهایم است، سفری که مرا به واقعیت‌های موازی می‌بـرد، جایی که فرهنگ‌ها و سـنت‌های مختلـف با یکدیگر

همگام می‌شـوند. در این مسیر سـه عنصر کلیدی برای من وجود دارد: تحقیق، خلاقیت و نوآوری. این عناصر به من اجازه می‌دهند هنری ایجاد کنم که عمیقاً احسـاس وابستگی من به جهان را منعکس کند.

- **تو در این‌جا از یک سفر درونی صحبت می‌کنی، رابطه‌ی آن با رقص، و معنی و مفهوم رقص چیست؟**

یکی ازکارهایی که من می‌کنم پژوهش درباره‌ی رقص است. این تحقیق که در آیین‌های شمنی، آیین‌های صوفیانه، آیین‌های ملل مختلف و فولکلورهای گوناگون صورت می‌گیرد، با هدف بازسازی آن‌ها روی صحنه، با لباس و دکورهایی که در زندگی معمولـی وجود خارجی ندارند، نیسـت. برای من تاریخِ زنده از جذابیت برخوردار است. می‌روم، جستجو می‌کنم، می‌یابم و سـعی می‌کنـم آن‌هـا را در زمـان حاضر در جای خودشـان قـرار بدهـم، یعنی آن‌هـا را وارد یک پروسـه‌ی معاصرسـازی contemporisation می‌کنـم. ایـن فـرق دارد بـا ایجـاد ظواهری از گذشته در زمان حال، مثلا با استفاده از لباس‌های دوره‌های پیشـین و دکوراسـیون‌هایی که ما حدس می‌زنیم (یا می‌دانیم) شبیه همان دوره‌های مورد نظر ما هستند.

- **در صحبت‌هایی که امروز داشتیم اشاره‌ای داشتی به نگاه‌های رایج درباره‌ی رقص و گفتی که این نگاه یک بعد کلونیالستی دارد. آیا می‌توانی این مفهوم را بیشتر باز کنی؟**

پاسخ به این پرسش کمی دشوار است برای این‌که به باور من در حال حاضر، به ویژه در یکی دو دهه‌ی اخیر واژه‌ها مورد سوءاستفاده قرار گرفته‌اند. از جمله همین عبارت کلونیالیزم یا حتی واژه‌های ساده‌تر مثل تراپی، هنر، سرگرمی Entertainment، و... مفهوم‌شان کدر شده. الان می‌خواهم از عبارت کلونیالیزم استفاده کنم، اما نمی‌خواهم آن برداشتی از آن گرفته شود که امروزه رایج شده است.

تا جایی که من می‌دانم در زبان فارسی و همچنین در زبان‌های ترکی که من می‌شناسم، و حتی در برخی زبان‌های آفریقایی که پرس‌وجو کرده‌ام واژه‌ی «رقص» وجود ندارد. مثلا در ناحیه‌ی خراسان ما «چوب‌بازی» داریم، در آذربایجان «اویناماق» یا «اُیون» وجود دارد. شما در زبان‌های ترکی و فارسی هم تخته‌نرد را «بازی» می‌کنی، هم هفت‌سنگ را «بازی» می‌کنی، و هم آنچه که رقص نامیده می‌شود را «بازی» می‌کنی (مثل چوب‌بازی که اشاره کردم). استفاده‌ی صحیح از واژه بسیار مهم است؛ مثلا وقتی که شما «بازی» می‌کنید باید «حضور» داشته باشی وگرنه «بازی» را از دست می‌دهی، یا به اصطلاح رایج «می‌بازی». دیگر این‌که شما باید از خِرد خود استفاده

کنید و تکنیک فقط به عنوان یک عنصر زمینه‌ای تاثیر خواهد داشت، یعنی تکنیک به خودی خود در روند «بازی» نقش فعال ندارد، مثل چرخ ماشین در یک مسابقه اتومبیل‌رانی. عنصر اصلی در ذهن شماست و درک این‌که در لحظه، یک اتفاق در حال رخ دادن است، این یعنی مراقبه، مدیتیشن. در حوزه‌ی فرهنگی ما «رقص» به عنوان مراقبه دیده می‌شود. شما موسیقی را هم «بازی» می‌کنید. ببینید ما در ترکی یک اصطلاحی داریم که شاید در فارسی هم باشد، نمی‌دانم، مادربزرگ به نوه می‌گوید: «عزیزم انشاالله در عروسی‌ات برقصم.» این خانم که سن و سالی از او گذشته واقعا آرزو نمی‌کند که عروسی‌ای بشود و او در آن به اصطلاح «قر بریزد»؛ او با این جمله می‌خواهد «خواست قلبی» و «تایید درونی» خودش را نسبت به آن رخداد (عروسی) اعلام کند.

امروز به «رقص» این‌طور نگاه می‌شود که انگار باید یک سرگرمی برای شادی‌آفرینی باشد. اما این‌چنین نیست. رقص زندگی‌ست، تجربه‌ای فرافیزیکی در بُعد زمان و مکان است. گرچه تناقضی با شادی ندارد اما واقعیت این است که ما در مناطقی مثل بدخشان در شرق و صحنه (در کرمانشاه) در غرب، «رقص» و موسیقی‌هایی داریم که برای سوگواری هستند. از نظر من کار «رقص» این است که به شما یاد بدهد چگونه با حسی که در لحظه دارید کنار بیایید. اما وقتی که «رقص» به صورت تمام و کمال اسیر کریوگرافی می‌شود و

آزادی بداهه را از هنرمند می‌گیرد تبدیل می‌شود به "گذشته" که دیگر تجربه اصیل یا authentic experience نیست، ربطی به حال حاضر ندارد، زنده نیست، زندگی نیست. نگاهی به رقص که آن را در کریوگرافی خلاصه می‌کند همان نگاه کلونیالیستی است.

من در کریوگرافی از رقصنده‌ها نمی‌خواهم که "من" بشوند، در قالب کریوگرافی به آن‌ها یک ایده معرفی می‌کنم، شبیه یک محرک، و نتیجه‌ی کار را روی صحنه می‌برم.

- **تا جایی که من می‌دانم بیشتر اجراهای روی صحنه به دقتِ تمام کریوگرافی شده و گاه جزءبه‌جزء تمرین شده و معمولا موبه‌مو اجرا می‌شود. این‌طور نیست؟**

کاملا همین‌طور است. ما پیش‌تر هم با هم صحبت‌کرده‌ایم و شما می‌دانید که کارهای من در ۷-۸ سال گذشته تحت عنوان "قسمت" ارائه شده است. "قسمت" در فرهنگ شرقی ما آن چیزی است که از پیش داده شده. در سوی دیگر "سرنوشت" را داریم که برخلاف اولی شما می‌توانید "بنویسید"ش، یعنی می‌توانید آن را شکل بدهید.

در زندگی واقعی هم این‌طور است. چیزهایی از پیش به شما

داده شده، مثل توانمندی‌ها، استعدادها، امکانات بیرونی و از همه مهم‌تر محدودیت‌ها، که «قسمت» شماست؛ از سوی دیگر شما با تکیه به این «داده‌شده‌ها» با تلاش، پیگیری و خلاقیت خودتان چیزی دیگر می‌سازید که می‌شود «سرنوشت» شما. حالا اگر کسی بخواهد با «قسمت» که زندگی در اختیارش نهاده پیش برود، عملا زندگی نمی‌کند؛ خودش را در قالب آن «داده‌شده» محدود می‌کند و در نتیجه «سرنوشت» او می‌شود همان «قسمت»اش. در رقص کریوگرافی آن چیزی است که از پیش داده شده. آیا این کریوگرافی به شما اجازه به کارگیری خلاقیت‌تان را می‌دهد؟

در موسیقی هم این را می‌بینیم. می‌دانیم موسیقی شرقی مُدال Modal است. یعنی قالبی کلی به شما داده می‌شود و هم‌زمان فضای گسترده‌ای برای بداهه‌نوازی باقی می‌گذارد. سوءتعبیر نشود، من طرفدار آزادی بی‌حدومرز نیستم. طبیعتا فقط در میان خطوط تعریف‌شده و قوانین، شما می‌توانید از آزادی بهره ببرید. برگردیم به رقص و authentic experience. من در کریوگرافی از رقصنده‌ها نمی‌خواهم که «من» بشوند، در قالب کریوگرافی به آن‌ها یک ایده معرفی می‌کنم، شبیه یک محرک، و نتیجه‌ی کار را روی صحنه می‌برم.

من این را «داستان زنده» می‌نامم. این یعنی من از رقصنده‌ها نمی‌خواهم «داستان» مرا یا یک «داستان»ی را تعریف کنند،

از آن‌ها می‌خواهم خودشـان «داستان» باشـند. وقتی شما به گوشـه و کنارهـای دور افتـاده، مثلا به برخی روسـتاهای آفریقایی نگاه می‌کنی، جایی که رقص و موسـیقی بخشی از زندگی روزمره‌ی مردم اسـت، و هنوز شـیوه‌ی غربی سایه‌ی خود را پهن نکرده، رقص و موسیقی «داستان زنده» و «زندگی» مردم اسـت. ولی از این مناطق محـدود بگذریم، راه و روشِ غربی همه جا تاثیر خودش را گذاشته، از روحوضی خودمان کـه روی یک حوض را می‌پوشـاندند و مجری‌هـا روی آن اجرا می‌کردند بگیر تا صحنه‌های بزرگ. به باور من به جای این‌که رقصنـده و هنرمنـدِ صحنـه مجری باشـد بایـد تجربه‌کننده Experiencer باشد. هنگام کار با رقصنده‌های خودم سعی می‌کنم سوقشـان بدهم به سمتی که به تجربه‌ی خودشان برگردند و آن را بازبینی کنند، بررسـی اصالت تجربه‌ی انسانی خـود در حین رقـص. ذهن، حس و بدن انسـان همه چیز را رکـورد می‌کند، اما موقع دسترسـی دادن به «ثبت‌شـده‌ها» ذهن ما به شـدت «جانبدارانـه» عمل می‌کند. تلاش من این اسـت که از ایـن «جانبداری» عبور کنیم و بـه «تجربه‌ی کامل» دسترسـی پیدا کنیم. وقتی که شـما یاد می‌گیرید به اصالت تجربیات گذشـته راه پیدا کنید، با تجربیـات آینده آگاهانه‌تر برخورد می‌کنید.

مـن در کارهـای اخیـرم تجربـه‌ی انسـان را بـا چهـار کاراکتـر دسـته‌بندی می‌کنـم: ۱) تجربـه‌ی طبیعـی ۲) تجربـه‌ی

آموزش‌دیده یا نظم‌داده‌شده ۳) تجربه‌ی تقلیدی و ۴) تجربه‌ی واکنشی.

این دسته‌بندی‌ها در تجربیات حوزه‌های ذهن، حس و بدن کاربرد دارد. من در این‌جا به حوزه‌ی بدن می‌پردازم. ما هم بدن طبیعی داریم و هم بدن آموزش‌دیده. آموزش دیدن بدن می‌تواند به رقص و باله اشاره داشته باشد، اما یک نوع آن هم آموزش‌های اجتماعی است که مثلا این‌که یک خانم نباید به این شکل بنشیند باید به آن شکل راه برود و از این قبیل. کاراکتر تقلیدی هم آن است که شما از محیط برداشت و تکرار می‌کنید. کاراکتر واکنشی هم از اسم آن پیداست، وقتی صورت می‌گیرد که بدن شما در مواجهه با یک امر خاص عمل و حرکت می‌کند. بدن شما وقتی یک تجربه‌ی اصیل authentic را از سر می‌گذراند که هیچ‌کدام از این چهار کاراکتر مسلط نباشد. متاسفانه خیلی اوقات یا بدن آموزش‌دیده مسلط است یا بدن تقلیدگر.

در فکر کردن هم همین‌طور است. در مواجهه با رخدادهای زندگی ما معمولا به ذهن آموخته (نظم‌داده‌شده) مراجعه می‌کنیم، یا سراغ ذهن واکنشی و ذهن تقلیدی می‌رویم. من این را خیلی اوقات میان هنرجویان مهاجر می‌بینیم که در رابطه با رخدادهای تاریخی تحلیل ندارند و آنچه را که از پدر و مادر شنیده‌اند، تکرار می‌کنند.

در نهایت می‌خواهم بر این تاکید کنم که رقص و سرگرمی دو

چیز مختلف‌اند؛ سـرگرمی که طبیعتا جای خودش را دارد، با کرفت Craft سـروکار دارد، یعنی با مهارت‌های آموخته، اما رقص جسـتجو اسـت، یک سفر برای یافتن اسـت، و شما در یک رقص روی بخشی خاص از این سفر تمرکز می‌کنید.

- **بـا توجه به ایـن توضیحات چرا باید اصـلا رقص یا آنچه شـما تجربه می‌نامید روی صحنه بـرود؟ چرا "تجربه"ی شما به تماشاچی نیاز دارد؟**

مـن با دو هدف اصلـی رقص خود را در روی صحنه در حضور ناظـران به نمایـش می‌گذارم. هدف اول: مـن خودم را برای دسـتیابی به عمق یک تجربه واقعی در حضور این شاهدان امتحان می‌کنم تا از اصالت (آتنتیسـتی) بیان خود اطمینان حاصـل کنـم. هـدف دوم: فرآینـد این سـفر را به کسـانی که شـاهدند هدیه دهم و آنان را به مشـارکت در شـگفتی‌های این تجربه دعوت کنم.

در این‌جا یک توضیح دیگر ضروری است:

یـک performer کـه روی صحنـه مـی‌رود به تماشـاچی یا audience نیـاز دارد امـا یـک experiencer شـاهد witness می‌خواهد. من تجربه‌ام را روی صحنه می‌برم برای این‌که سوال (یا واکنشِ) "شاهد" را نیاز دارم. ما در استودیو

تجربـه می‌کنیـم، ایـن تجربه باید بـه طور همزمـان درونی و بُرونـی باشـد، هـم introvert و هـم extrovert باشـد. با اجرای روی صحنه، در برابر جمعیتِ «شـاهد»، تجربه‌شـده را تسـت می‌کنیـم، وقتی کـه در برابر جمعیتِ «شـاهد»، مردم، محیط بیرونـی، قرار می‌گیرد معمولا بدن آموزش‌دیده‌ی ما واکنش نشـان می‌دهد. چالش هیجان‌برانگیز این اسـت که در برابر مـردم همچنان در «لحظه» بمانم و «تجربه» را زندگی کنم، به سوی اجرای نقش performing نروم، روی صحنه هم «داستان» باشم، نه روای داستان.

از نمایش «قسمت» | عکس از Mohamed Belamdioui

- یک سال پیش در چنین روزهایی جنبش مهسا، "زن، زندگی، آزادی" در اوج بود. در این جنش گرچه مخالفت با حجاب اجباری محوری است، اما رقص هم یکی از روش‌های مهم نمایش اعتراض است. خانم اِما گلدمن، یکی از تئوریسین‌ها و فعالان آنارشیست در اواخر قرن ۱۹ و نیمه‌ی اول قرن ۲۰ جمله‌ی زیبایی دارد، او رو به انقلابیونِ چپ و مارکسیستِ دوران خود می‌گوید: "اگر نتوانم برقصم، نمی‌خواهم در انقلاب شما باشم." اِما گلدمن یکی از فعالان و تئوریسین‌های تفکر آنارشیستی بود. می‌دانیم که این تفکر به نهادهای نظام لیبرالی باور ندارد، پلیس و ارتش و دیوانسالاری را رد می‌کند و نظمی مبتنی بر همکاری داوطلبانه‌ی اجتماعی را مطرح می‌کند. با توجه به بک‌گراند اندیشه‌ای اِما گلدمن، نقش رقص در اعتراضات نسل جوان در ایران، نقل قول اِما گلدمن را چگونه تفسیر می‌کنید؟

من اعتقاد دارم که خاطرات، پژواک تجربیاتم هستند که در روحم حک می‌شوند. تقریباً همانند ویژگی‌های فیزیکی که ژن‌هایم حملشان می‌کنند، خاطرات درونم حمل می‌شوند. این خاطرات نه تنها در ذهنم ذخیره می‌شوند بلکه درون روحم نیز نهفته می‌شوند و اتصالی دایره‌ای به زندگی‌های گذشته‌ام ایجاد می‌کنند.

رقص، موسیقی و شعر همگی به عنوان اصلی‌ترین اشکال

هنرهـای بیانی/تجربی مطرح می‌شـوند، هر یک با ویژگی‌ها و روش‌های خاص بیان مخصوص به خود: با شعر یا به طور کلی‌تر، با واژه‌ها شـما پروسـه‌های ذهن‌تان را تحلیل و بیان می‌کنید؛ موسیقی کانال بیان تجربه‌های احساسی شماست، و رقـص بـا تجربه‌های بدنی شـما سـروکار دارد. متاسـفانه همیشـه بـه ما تاکیـد کرده‌اند کـه تاریخ را فقـط در کتاب‌ها می‌توانیـد پیـدا کنید. اما واقعیت این اسـت کـه در کتاب‌ها فقط تاریخ تجربه‌های ذهن را پیدا می‌کنید که تازه به شدت جانبدارانه بیان شـده و مورد تسامح قرار گرفته است. تاریخِ احساسیِ یک جامعه در موسیقی او نهفته است - وقتی که بلوزگوش می‌دهید، شما تاریخ احساسات خونین نسل‌هایی از سـیاهان را مرور می‌کنید؛ هیـپ هاپ دوره‌ی دیگری از این تاریخ پردرد را در بر می‌گیرد، دوره‌ای که اعتراض مشخصه‌ی آن اسـت. تاریـخِ تجربه‌های بدنی یک جامعـه در حرکت و در بدن قرار دارد.

از سـوی دیگر باید در نظر داشت که هر یک از هنرهای اصلی با بُعد مشـخصی سروکار دارد. مثلا هنر ویژوآل با بُعد مکان سـروکار دارد و موسـیقی با بُعـد زمان، درحالی کـه رقص با تمامـی ابعادِ مکان و زمان کار می‌کند. این یعنی چه؟ شـما شـعر (و بـه طور کلی‌تـر واژه) را دارید وقتی که موسـیقی به آن اضافـه می‌کنید، یـک بُعد به آن اضافـه کرده‌اید، انگار به واژه روح می‌دمیـد، آن را زنده می‌کنید، اما وقتی آن شـعر و

موسیقی به رقص درمی‌آید، حرکت آغاز می‌شود، شما حرکت می‌کنید.

به برداشت من اِما گلدمن با این جمله می‌گوید تا زمانی که شـما به واژه‌هـا، و به عبارتی به ایدئولـوژی‌ای تکیه می‌کنید که در زندگی واقعی کاربردی نیست، حرکتی ایجاد نمی‌کنید.

شاید در همین راستا است که رقص این روزها این‌قدر نقش پیدا کرده، برای این‌که نسـل جـوان می‌خواهد از حرف عبور کنـد و به حرکت برسـد. تصور کنید ما یک شـعر می‌خوانیم، مثلا از سـعدی، «تن آدمی شـریف اسـت به جان آدمیت....»، کلی به‌به و چه‌چه می‌کنیم و می‌گوییم چه تشـبیه قشنگی! دربنـد ظاهر می‌مانیم و روح آن را نمی‌بینیـم. یعنی انگار نه انـگار که سـعدی می‌خواهد در این شـعر نکتـه‌ای را بگوید. در موسـیقی هم ایـن روزها همین‌طور اسـت، تاکید و تمرکز روی تکنیک است. با خودم فکر می‌کنم واقعا اگر حرفی برای گفتـن ندارم، زبان به چه دردم می‌خورد. به تاریخ موسـیقی خودمان نگاه کنید، ما خوانندگانی داریم که صدای گسترده‌ای داشته‌اند، اما امروز هیچ کلامی از آن‌ها در ذهن و دل کسی موجود نیست و همزمان خوانندگانی داشته‌ایم که صدایی نسبتا محدود داشته‌اند اما امروز بخشی از ذهن و احساس جمعی جامعه ما هستند.

- **می‌خواهم از زاویه‌ی دیگری به هنر و به طور مشخص به رقص نگاه کنیم: از زاویه‌ی اخلاق. آیا از نگاه شما میان این دو، یعنی رقص (هنر) و اخلاق رابطه‌ای وجود دارد؟ دو،سه دهه پیش گروه بزرگی از جوانان به میدان رقص و هنر وارد شدند. آن‌ها با جان و دل می‌آموختند و آموزش می‌دادند. درآمدسازی و پول امری به شدت ثانوی بود. اما الان -باوجود تمام محدودیت‌ها- می‌بینیم که هنر رقص از نظر تکنیکی رشد بسیار قدرتمندی را شاهد است و همزمان یادگیری و یاد دادن و اجرا برای رسیدن به پول و محبوبیت جایگاهی کم و بیش مرکزی یافته است. در صحنه‌ی هنر هفتم، سینما، ریزش اخلاق اسف‌بار است و هنرمندان حوزه‌ی سینما از این روند یک چشم‌شان اشک و چشم دیگرشان خون است. حالا سوال من درباره‌ی رقص این است که آیا به نظر شما آنچه ۲۰ سال پیش در جریان بود و آنچه الان جاری است، هر دو را می‌توان به عنوان "هنر رقص" در نظر گرفت؟**

اجازه بدهید به عنوان یک شاهد و ناظر اشاره‌ای به بحث سینما داشته باشم؛ تاکید می‌کنم که این حوزه‌ی من نیست و من فقط به عنوان تماشاچی صحبت می‌کنم. وقتی سینمای ایران یک رنسانس را تجربه کرد به این دلیل بود که کاملا آتنتیک و ارگانیک (اصیل) بود. این اصیل بودن، "خود"

بودن، جادوی سینمای ایران در آن دوره بود. اما در بسیاری از دیگر حوزه‌های هنری این‌طور نبود. بیشترِ ما معتقد بودیم که «کافی» نیستیم، باید «دیگری» باشیم تا به کفایت برسیم. مـردم (جوامـع) وقتی کـه شکسـت می‌خورند دچـار تردید می‌شوند، فکر می‌کنند آنچه هستند «کافی» نیست و تصمیم می‌گیرند «دیگری» باشند. اما واقعیت این است که «شکست خوردن» و آتنتیک نبودن دو چیز مختلف‌اند. باید بپذیریم که شکست چیز بدی نیست، البته اگر از آن یاد بگیریم، و برایمان تجربه‌ای بشود برای پیدا کردن «خودِ» خودمان.

بـه تجربـه‌ی «بـازی» برمی‌گـردم؛ با این اشـاره کـه در ابتدای گفت‌وگویمان توضیح دادم رقص و بازی در زبان‌های فارسی و ترکی یک واژه‌اند. وقتی که من با شما تخته‌نرد بازی می‌کنم کافی اسـت یک لحظه غایب شـوم، حواسم پرت شود. شما یک حرکتی می‌کنید و جلو می‌افتید و احتمالا با همان حرکت برنـده می‌شـوید. این یعنـی در آن لحظـه که دیگـر «حاضر» نیستم، از «منبع» که در واقع «خودِ» خودم در لحظه‌ی حاضر اسـت، دور می‌شـوم و آسـیب‌پذیری از راه می‌رسـد. متوجه منظورم هستید؟

بله بله. ادامه بدهید لطفا...

به باور من این "حضور" و "خود" بودن جادوی ساختن چیزی و عدم آن نابودی همان چیز است. درحال حاضر در بیشتر کشورهایی که به آن‌ها کشورهای در حال رشد می‌گویند، گروه بزرگی از انسان‌ها در درون ذهن‌شان، خودشان را قبول ندارند، آنچه را که هستند کافی نمی‌دانند. آن‌ها می‌خواهند "دیگری" باشند تا "خوب" باشند. وقتی که خودتان هستید، به منبع فضایل متصل هستی و وقتی که سعی می‌کنی دیگری باشی در راه رذیلت‌ها گام می‌گذاری. این‌جاست که فاتحه‌ی اخلاق خوانده می‌شود. در کار خودم وقتی که به تحقیق می‌پردازم، هدفم این است که از تجربه و واکنش‌های خودم (مردم خودم، جامعه‌ی خودم)، درگذشته یاد بگیرم، از شکست‌ها درس بگیرم. درخت برای من یک نماد قوی است. وقتی که درخت ریشه‌های قوی دارد، بهتر تغذیه می‌شود و می‌تواند میوه‌های بهتری بدهد و در برابر طوفان‌ها با توانی به مراتب بیشتر استقامت کند. توجه داشته باشید که درخت به سمت زمین حرکت نمی‌کند که آن‌جا بماند، می‌رود تا انرژی بگیرد و به سوی فلک سر بکشد. اگر گذشته‌مان را ندیده بگیریم و یا بدتر از آن سعی کنیم آن را آن‌طور که خوش‌ایند دیگران است باز بنویسیم مشکلات آغاز می‌شوند. برای من که در حوزه‌ی هنر کار می‌کنم، تماشای این‌که گذشته‌مان

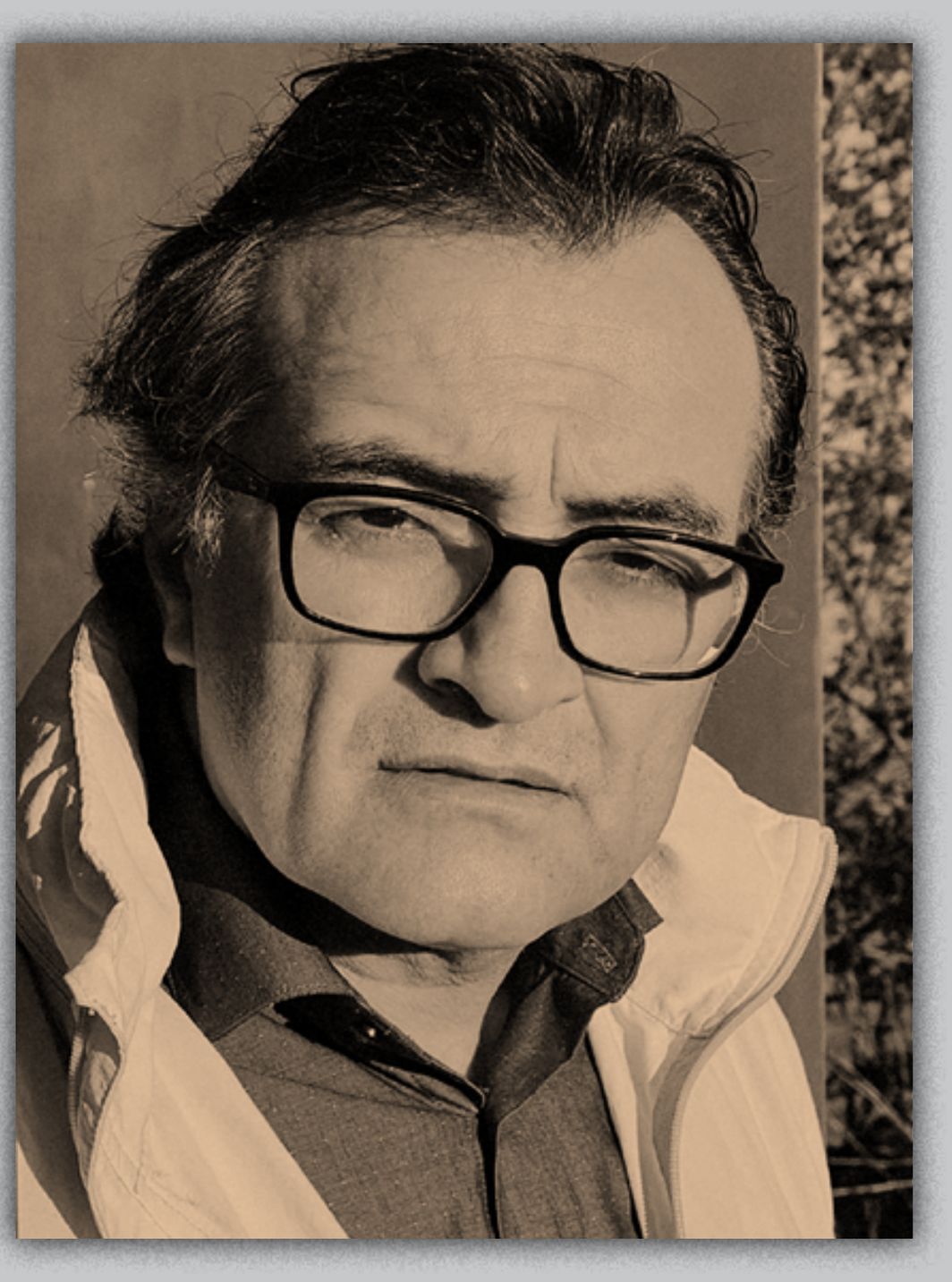
را انکار کنیم به شـدت دردناک است. شاهد اینم که بسیاری از آنچه صورت می‌گیرد تلاشـی متوهمانه اسـت برای این‌که توجه دیگران را جلب کنند.

ساشـار عزیـز از شـما بـرای وقتـی کـه گذاشـتید بی‌نهایت سپاسگزارم.

از نمایش «قسمت» | عکس از Natalie King

- **من و سلین و اون دوست چپی**
  داستان کوتاه ایرانی . . . . . حمید شورکایی
- **تمام دقایق دنیا**
  به یاد محمد محمدعلی . . . . . مهدی کاشانی
- **درباره ی "داستان چگونه کار می کند" نوشته ی جیمز وود**
  . . . . . محمود خوش چهره
- **پله‌پله تا داستان**
  پله‌ی سوم: شخصیت‌هایم را چگونه بپرورانم؟ . . . فرشته احمدی
- **شب آزمون**
  داستان ترجمه | نویسنده: توبیاس وولف . . . . مرضیه ستوده

۴ کتاب و داستان



حمید شورکایی

داستان کوتاه ایرانی

من و سلین و اون دوست چپی

متن زیر عبارت‌هایی دارد که ممکن است برای برخی ناخوش‌آیند باشد.

چپ بود! چپی بود! دوستم را می‌گویم! رفیقم بود! سال‌های آزگار تنها زندگی می‌کرد. زنش ولش کرد و رفت شهر فرشته‌ها. دو تا بچه داشت! هیچ‌وقت درباره‌ی زن و بچه‌هاش با من حرف نمی‌زد. یک گربه داشت. گاهی به من سر می‌زد. می‌آمد خانه‌ام و آشپزی می‌کرد. آشپزی‌اش حرف نداشت. حین آشپزی آبجو می‌نوشیدیم و سیگار می‌کشیدیم. مدام مرا سرزنش می‌کرد و طبق عادت معمول ایرانی، پند و اندرزهای تخمی می‌داد:

«حمید، تو چقدر کثیفی، پسر! حالم از آشپزخونه‌ت به هم می‌خوره! آدم به این کثیفی ندیده بودم! تو دیگه نوبری والله!»

«من کثیف نیستم. تو وسواس بیمارگونه داری، رفیق!»

گاهی با هم بحث‌های تاریخی و سیاسی می‌کردیم. گاهی بحث بالا می‌گرفت و به هم فحش می‌دادیم. آی می‌چسبید! چیزی را به دل نمی‌گرفت!

«ببین رفیق، آدم بـا کیر مردم نمی‌ره جنده‌بازی! کاری که شما احمق‌ها می‌کردید و می‌کنید. در همه‌ی بزنگاه‌های تاریخی ایران گه زدید و الان هم قاشق‌قاشق با هم داریم نوش جانش می‌کنیم.»

«حمیـد، تو خودت با کیر کی می‌ری جنده‌بازی! لابد با کیر سـلین! خاک بر سـرت که دکتـرا از پاریـس گرفتی و رفتی سـفت و سـخت چسـبیدی به کون یک داسـتان‌نویس فاشیست فرانسوی. ریزه‌خوار ماسیده به کون سلین!»

«گور پدر سلین و هرچی بدترش! سلین کیر من هم نیست. اما سـلین یه چیز خیلی مهم رو به من یاد داد و اون هم این‌کـه چطور بشاشـم بـه شـما چپول‌هـای پرولتاریای کس‌مغز! به قول سلین:

“Il n’y a que des exploiteurs et des exploités, et chaque exploité ne demande qu’à devenir exploiteur. Le prolétaire est un bourgeois qui n’a pas réussi. Rien de plus, rien de moins.”

».

از قصـد بـراش ترجمـه نمی‌کـردم و با ایـن کار کفـرش را در می‌آوردم. تحقیرش می‌کردم و از این کار لذت می‌بردم. چهل و اندی سـال در مونترال باشـی و زبان فرانسوی بلد نباشی! البته به زبان فرانسوی تته‌پته می‌کرد. زبان انگلیسی‌اش بدک نبـود. به تحقیر عادت کرده بود! به تحقیر شـدن!... آخرش، آشتی می‌کردیم و همیشه هم او پیش‌قدم می‌شد. برعکس

من، آدمی کینه‌ای نبود. چیزی را به دل نمی‌گرفت!

گاهی اوقات هم بحث‌های خودمانی و خاله‌زنکی می‌کردیم:

«حمید، تو دیوانه‌ای، به خدا! این همه کتاب دور خودت جمع کردی که چی بشه پسر؟... من اگه جای تو بودم، هرشب با یه دختر می‌خوابیدم! خدا شاهده!...»

«الان چرا با هیچ زنی نیستی؟»

«از من دیگه گذشته رفیق. به تنهایی‌م عادت کردم! تنهایی‌م رو دوست دارم! باهاش حال می‌کنم! سن و سال تو که بودم، قاره‌پیمایی می‌کردم. خدا شاهده! دختر از همه‌ی قاره‌ها، از همه‌ی رنگ‌ها، شهر فرنگ، لامصب! کجایی ای جوانی؟... یادش به خیر!»

«الان نمی‌تونی راست کنی؟ پیری خیلی سخته! مگه نه؟ الهی بمیرم!...»

«برو گم شو! دود از کنده بلند می‌شه! هنوز هم که هنوزه...!»

«جلق می‌زنی؟... »

«خاک بر سرت! تو آدم‌بشو نیستی!»

آبجو می‌نوشیدیم و سیگار می‌کشیدیم و قاه‌قاه می‌خندیدیم!

رفیق در بیمارستانی در مونترال بستری است. چند روز پیش بهش زنگ زدم تا بروم به عیادتش! آدرس بیمارستان را ازش

پرسیدم.

«حمید، رسیدی بیمارستان اوشلاگا، اگه از در جلوی بیمارستان بیای، اتاقم طبقه‌ی چهارمه، اما اگه از در پشتی بیای، اتاقم می‌افته طبقه‌ی سوم.»

«می‌افته طبقه‌ی سوم؟! چرا تخمی آدرس می‌دی؟ همه‌ی کارت تخمی بوده و هست! شماره‌ی اتاقت رو بگو، خودم پیداش می‌کنم!... »

«شماره‌ی ۳۴۴۳»

«ممنون.»

یکی از روزهای هفته که حوصله‌ی هیچ کاری را نداشتم، حتی حوصله‌ی کتاب خواندن و موسیقی گوش دادن را، تصمیم گرفتم بروم به عیادت رفیق چپی قدیمی.

عصر دوشنبه‌ای بود. سوار اتوبوس ۵۱ شرقی شدم و دم در بیمارستان اوشلاگا پیاده شدم. بیمارستان اوشلاگا در شرق مونترال واقع است. غم و افسردگی از سر و روی این بیمارستان درندشت و بی در و پیکر و زهواردررفته می‌بارید! ترجیح می‌دهم بمیرم تا در این بیمارستان بستری باشم. می‌خواستم برگردم خانه اما مرام و معرفتم در دوستی اجازه نداد. از مادمازلی که در بخش پذیرش کار می‌کرد پرسیدم: «سلام خانم، خسته نباشد! اتاق دوست کجاست؟» به من لبخند زد. از همان لبخندهایی که درجا آدم را عاشق می‌کند!

به زبان فرانسوی ازم پرسید: «کدام دوست؟»

اسم دوستم را گفتم. وقتی دختر خانم سرش را پایین انداخت تا اسم دوستم را در مونیتور جلوی رویش جستجو کند، به سینه‌ها و لای سینه‌هایش نگاه کردم!

گفت: «آقا، شماره‌ی اتاق دوست شما ۳۴۴۳ است. همان‌طور که می‌بینید بیمارستان ما خیلی بزرگ و درندشت است. می‌ترسم گم شوید و اتاقش را پیدا نکنید. شیفت من تا ده دقیقه‌ی دیگر تمام می‌شود، اگر منتظر بمانید، من شما را تا دم اتاق بیمار همراهی می‌کنم.»

«منتظر می‌مانم. مرسی بوکو مادمازل! شما خیلی مهربان هستید.»

با وسواسی بیمارگونه چشم‌ها و چهره و اندام و به‌ویژه سینه‌هایش را وارانداز کردم. مادمازل می‌دید که دارم به چشم خریدار اندامش را وارانداز می‌کنم، اما باز همان نگاه و... باز همان لبخند مهربانانه!... با هم راه افتادیم. توی دلم می‌گفتم اگر سینه‌های این دختر اندکی گنده‌تر و سفت‌تر می‌بود، وای چه شود! می‌دانم «وای چه شود!» در این جمله درست نیست! غلط دستوری فاحش در زبان فارسی است. اما... وای چه شود! به او پیشنهاد رفتن به کافه‌ای را می‌دادم. می‌رفتیم در کافه‌ای می‌نشستیم و قهوه می‌نوشیدیم و گپی می‌زدیم و خدا را چه دیده‌اید... عیادت دوست برای وقتی دیگر!... وقت زیاد است!... وقتی قدم‌زنان به سمت اتاق

دوســت می‌رفتیم، از مادمازل پرســیم: «مادمازل، در پشــتی بیمارستان کجاست؟»

«در پشــتی؟! این‌جـا در پشــتی و در جلویــی نداریــم. این بیمارستان درندشت است و بیش از ده در دارد آقا!»

رســیدیم دم در اتاق دوســت! از مادمازل تشــکر کردم. او باز همان نگاه!... باز همــان لبخند!... وای چه لبخندی! وای چه نگاهی!... اما سینه‌های لامصبش! اه...

دوســتم را دیدم که روی تخت به پهلو دراز کشــیده و کونش را کرده به عالم و آدم و کتاب می‌خواند! کتاب را می‌شناختم. کتاب بالینی‌اش بود! یکی از مجموعه اشعار شاملو! با صدای بلنــد و خنده‌کنان گفتم: «جمع کن اون کــون بی‌قواره‌ت رو! درد مشترک ما مردهای ایرانی، کون‌های بی‌قواره‌ی ماست. مهم نیست که از چه حزب و مرامی باشیم! کون‌های بی‌قواره پیونددهنده‌ی دل‌های ما مردهای ایرانی‌ســت!... تو هم که گاییدی ما رو با این شاملوت! سلین بخون! سلین!...»

رو به من کرد و لبخند زد! وای چه چهره‌ی تکیده‌ای! مرگ روی چهره‌اش نشســته بود! چهــره‌اش به مرگ آلــوده بود! مرگ خارکس‌ده به سراغش آمده بود! گفتم: «چطوری پیرمرد؟»

«سلام حمید، خوبم! کون سلین بی‌قواره نبود؟ آره دیگه! لیســیدی و خیلی خوب از کونش خبــر داری! این کاره‌ای! حالا نوبت منه! بیا برو تو کونم!...»

با هزار بدبختی و مکافات سعی کرد از روی تخت بیمارستان پا شود، اما نتواست. نای پا شدن نداشت. جانی برایش نمانده بود! رفتم کنار تختش نشستم و شاملو را از دستش گرفتم و انداختم گوشه‌ی اتاق. دستش را گرفتم و توی دستم گذاشتم. دستش سرد و بی‌رمق و آغشته به عرق بود! یک‌ریز برایم حرف زد و حرف زد و حرف زد! از گذشته‌های دور!... از آینده‌ی موهومی که در راه است!... به حرف‌هایش گوش دادم و چیزی نگفتم! وقت بحث‌وجدل با او نبود! وقت شنیدن بود!

«حمید، سه روز دیگه یه عمل جراحی خیلی خیلی مهم دارم. پیش پات دکتر اومد سراغم. نیم ساعت واسم حرف زد و جزئیات عمل جراحی را برام تشریح کرد و آخرش گفت به احتمال هشتاد و هفت درصد زنده می‌مونم و دوازده درصد به گا می‌رم!»

طاقت نیاوردم و ازش پرسیدم: «پس اون یک درصد باقیمونده چی؟»

«کدوم یک درصد؟»

«هیچی، دکتر به چه زبانی باهات حرف زد؟»

«به زبان فرانسوی؟»

«عدد هشتاد و هفت به زبان فرانسوی چی می‌شه؟»

«کَتر، کَتوز ویت... کَتر وَن! نه... وایسا الان می‌گم!... نگیا!

وَن کَتر ست! کَتورز، نَه... کَتر وَن دیس... کُس خواهر این زبان کیری! زبون آدمیزادی که نیست!...»

«نگم، ها؟... باشه نمی‌گم. خدا وکیلی، فهمیدی دکتر چی بهت گفت؟»

«یه چیزهایی فهمیدم!»

«از در عقب یا از در جلو؟»

«دکتر به فرانسوی مشتی کس‌شر بلغور کرد و من هم آخرش یک بیلاخ ایرانی حواله‌ش کردم و گورش رو گم کرد و رفت. خارکس‌ده‌ی جاکش!»

«بیلاخ ایرانی به گات می‌ده! آخه کس‌مغز، چرا همه چی رو به تخمت می‌گیری؟ تو باس بدونی دکتر چی بهت گفت! چرا درخواست مترجم نکردی؟»

«کون لق مترجم! اومدی عیادتم یا اومدی بازم تحقیرم کنی؟»

«کون لق خودت، جاکش! ما رو باش واسه کی مرام و معرفت به خرج می‌دیم. مرد حسابی، یک روز مرخصی گرفتم. نرفتم سرکار پول بسازم تا بیام به عیادت توی جاکش نمک‌نشناس! مرام و معرفت و رفاقت سرت نمی‌شه، به درک! لااقل به فکر سلامتی خودت باش!»

به نگاه آبی و لبخند مهربانه‌ی مادمازل پذیرش فکر کردم. توی دلم گفتم حقته! بکش! هرچی می‌کشی بابت

این زیبایی‌شناسی کمال‌جویانه‌ات است. خودم نمی‌دانم زیبایی‌شناسی کمال‌جویانه چیست، اما استاد خر کردن آدم‌ها با این جفنگیاتم! حقا استادم، استاد!... خبره‌ام... خبره!... یک‌ریز به خودم سرکوفت می‌زدم؛ حالا سینه‌هاش سفت و گنده نبود! آبی چشم‌هاش! چشم‌های به اون زیبایی! به اون مهربونی! آخه چطور دلت اومد! لعنتی، تو چه مرگته!... لامصب، مگه تو سینه‌هاشو مالیدی که فهمیدی سفت نبود! در ثانی؛ سینه‌های گنده سرطان‌زاست! یعنی... زود سرطان می‌گیره!... دچار خوددرگیری وحشتناکی شدم و دوباره افتادم به جفنگ‌گویی مطلق...

ترجیح دادم با و در خودم سکوت کنم. در سکوت، به چهره‌ی تکیده و زهواردرفته و مرگ‌آلوده‌ی دوستم نگاه کردم! ناگهان درآمد و گفت: «حمید، من نمی‌خوام بمیرم!... من از مرگ می‌ترسم!... بعضی چیزها رو نفهمی و ندونی بهتره، مگه نه؟»

خواستم دوباره ازش بپرسم آن یک درصد باقیمانده چه بود، رویم نشد. سرم را برگرداندم و چشمم به کتابی که روی میز کنار تخت بود افتاد. کتابی کت‌وکلفت به زبان فرانسوی و با جلدی قهوه‌ای و آبی رنگ:

«Le livre des morts tibétain» کتاب مردگان تبتی

ازش پرسیدم: «این کتاب فرانسوی مال کیه؟ مال تو که نیست؟»

«نـه مال مـن نیسـت. مال یـه دختر پرسـتاره، یـه دختر جـوون کانادایی-فرانسـوی. داره دوره‌ی کارآموزیـش رو می‌گذرونـه! گاهی عصرها می‌آد به اتاقم و نیم سـاعتی این کتاب رو می‌خونه و برام به زبان فرانسـوی چیزهایی می‌گه. من هم بهش گوش می‌دم و چیزی نمی‌گم. گناه داره! طفلکی!...»

«روزانه چند تا بیلاخ ایرانی حواله‌ش می‌کنی؟»

چیـزی نگفـت. جایـی خوانـده بـودم کـه پرسـتارهایی که از بیمـاران رو به موت مراقبت می‌کنند، «کتاب مردگان تبتی» را می‌خوانند. گویا پر از توصیه‌های خوب و کاربردی اسـت. یاد می‌گیرنـد که چگونه بـا یک بیمار رو به مـوت رفتار کنند. چه بگویند؟ چه نگویند؟ چگونه بیمار را با مرگ آشـتی دهند؟ تا او با روی باز مرگ را در آغوش بگیرد!...

مرگ پایان کبوتر نیست. کونم! ...Mon cul

هرگز از مرگ نهراسیده‌ام! کونم! ...Mon cul

پرنـده مردنـی اسـت، پـرواز را بـه خاطـر بسـپار! کونـم! ...Mon cul

روی میز گرد و کوچک کنار تخت، لیوانی پلاستیکی و سفیدرنگ زار مـی‌زد. شیشـه‌ای دراز و باریـک تـوی لیـوان بـود. رفیـق پرسیدم: «رفیق، این لیوان پلاستیکی واسه چیه؟»

«صبـح امروز، خانم پرسـتار که اومد بـه دیدنم، لیوان رو

روی میز گذاشت و ازم خواست توش بشاشم و بریزم توی شیشه. آزمایش ادرار قبل از عمل جراحی!»

«پس چرا توش نشاشیدی؟»

«چند بار خواستم پا شم و بشاشم اما نتونستم. نای پا شدن ندارم، حمید!»

از لبه‌ی تخت بلند شدم و رفتم لیوان پلاستیکی را برداشتم و آمدم کنار تختش نشستم. دستم را آرام به زیر کمرش بردم و دور کمرش حلقه کردم و او را به سمت خودم کشیدم و به لبه‌ی تخت آوردم.

«حمید، چی کار می‌کنی؟»

«می‌خوام کمکت کنم که بشاشی؟»

«نه حمید، به قرآن خجالت می‌کشم. شب خودم پا می‌شم و...»

«خجالت نکش رفیق! ما با هم نداریم.»

آرام از روی تخت بلندش کردم. کنارش نشستم و پشت سرم را روی شکمش گذاشتم. با دست چپم شلوارش را پایین کشیدم و سر کیرش را گرفتم و توی لیوان گذاشتم.

«وایسا! وایسا! نشاش!»

لیوان را لبه‌ی تخت گذاشتم و انگشت کوچک دست چپم را به موازات کیرش قرار دادم.

«حمید، داری چی کار می‌کنی؟»

«دارم وجب می‌زنم. اول می‌خوام قاره‌پیماتو اندازه بگیرم!... برابرست با دو بند و نیم انگشت کوچک دست چپم! البته با ارفاق! الان خوابیده است. اگه ضرب در سه کنیم می‌شود هفت و نیم سانتیمتر! حالا بگیم هشت سانتیمتر! باز هم بهت ارفاق می‌کنم! سگ خورد! من مرام و معرفت سرم می‌شود. راست که بشود ـکه البته نمی‌شود ـ می‌شود هشت سانتیمتر! قاره‌پیمای هشت سانتیمتری! خدا وکیلی تو با کیر هشت سانتیمتری قاره‌پیمایی می‌کردی؟ چه شجاعتی!... با هشت سانتیمتر شاه عبدالعظیم که چه عرض کنم، دروازه غار هم نمی‌تونستی بری! شهر نو هم راهت نمی‌دادن! گنده‌گوزی ایرانی! آبرو و حیثیت هرچی مرد ایرانیه رو بردی! وای دخترهای رنگاورنگ و از همه رنگی که با تو می‌خوابیدن، درباره‌ی مردهای ایرانی چی فکر می‌کردن؟ لکه‌ی ننگ نژاد آریایی!»

شوخی می‌کردم. اما نه می‌خندید و نه حرفی می‌زد! سکوت!... سکوت!... پاهایش کمی می‌لرزیدند! لیوان را از لبه تخت برداشتم و دوباره زیر کیرش قرار دادم!

«خب، حالا می‌تونی بشاشی! بشاش رفیق! راستی، تو زمان شاه شهر نو هم می‌رفتی؟ بشاش! می‌خوام بدونم گه‌تلکچوال‌های زمان شاه شهر نو هم می‌رفتن؟ عشق

و حـال هم می‌کردن؟ عاشـق هم می‌شـدن؟ کاباره هم می‌رفتـن؟ کتاب هـم می‌خوندن؟ موسـیقی هم گوش می‌دادن؟... بشاش رفیق! خدا وکیلی شماها گه زدین و ما داریم قاشق‌قاشـق می‌خوریم! چند نسل ایرانی رو به گا دادین! ملتی رو شـهیدپرور کردین! بشاش رفیق! پس چرا نمی‌شاشی تو؟ راستی، چرا بچه‌هات...»

حرفم را خوردم و با پشـت سـرم آرام چند ضربه به شکمش زدم.

«بشاش دیگه لامصب! کار دارم باس برم.»

ناگهان حس کردم گردن و گوش چپم خیس شده است. چند قطـره از لاله‌ی گوش چپم غلت خورد و روی چانه‌ام سـرید و تلپی افتاد توی لیوان! تلپ تلپ!...

سـرم را از شکمش جدا کردم و از زیر به صورتش نگاه کردم. داشـت گریـه می‌کـرد! بلند شـدم و بغلـش کردم. سـرش را روی شـانه‌هایم گذاشـت تا صورتش را نبینم. های‌های گریه می‌کرد. شده بود ابر بهار!... آرمان فروپاشیده‌ای را در آغوش گرفته بودم. دوست فروپاشیده‌ای را در آغوش گرفته بودم. انسان فروپاشیده‌ای را در آغوش گرفته بودم. انسان ایرانی فروپاشیده‌ای را در آغوش گرفته بودم! ایرانی فروپاشیده‌ای را در آغـوش گرفته بودم! و شـاید ایران فروپاشـیده‌ای را در آغوش گرفته بودم!...

«رفیـق گریه نکن! بـه جان مادرم خوب می‌شـی! ترا خدا گریه نکن! به قرآن خوب می‌شـی! خدا شـاهده چند تا از دوسـتام... همین بیمـاری تو رو!... الان سُـرومُر و گنده! به قرآن راسـت می‌گم... تو که منو می‌شناسی! دروغ تو کارم نیست.»

دروغ می‌گفتم! پاک دسـتپاچه شـده بودم! خـودم را باخته بودم! نمی‌دانسـتم چه کار بایـد بکنم. چه غلطی باید بکنم. لیوان پلاستیکی را جلوی چشم‌هایش گرفتم!

«ترا خدا گریه نکن! بشاش! بشاش رفیق!... »

قطره‌های اشک از روی گونه‌هایش می‌غلتید و تلپی می‌افتاد توی لیوان! تلپ تلپ!...

«ببین، دکتـر چی بهت گفته بود؟ یادتـه؟ خوب فکر کن! گفته بود که هشـتاد و هفت درصد خوب می‌شـی، مگه نه؟ تو آخرش دیس سـت شـنیدی یا ست شنیدی؟ کتر ون دیس ست شنیدی، مگه نه؟ کت ون دیس ست یعنی چهار تا بیسـت با یه هفده که می‌شـه نـود و هفت! مگه نه؟ مرد حسابی، آخه آدم با دو درصد که نمی‌میره؟ خدا وکیلی می‌میـره؟ به جان مادرم الکـی دلداریت نمی‌دم. راسـت می‌گـم. بـه قـرآن دروغ نمی‌گـم! تو نـود و هفت شـنیدی، مگه نه؟ من خودم لای حرف‌هات دیس سـت شنیدم! آره یادم اومد. کتر ون دیس ست...»

کترون دیس ست نشنیده بودم! پاک قاطی کرده بودم! گریه‌ام گرفته بود! مثل بید می‌لرزیدم! عرق سرد روی پیشانی‌ام!... آشفتگی ذهنی و روحی! تشویش و بی‌قراری!... سرم را برگرداندم. مرگ خارکس‌ده را دیدم که گوشه‌ی اتاق روی یک صندلی فلزی نشسته بود و ودکا می‌نوشید. به من نگاه کرد و پوزخندی زد و یک بیلاخ گنده‌ی ایرانی حواله‌ام کرد! بیلاخ گنده‌ی یک درصدی! مرگ در هیبت یک درصد!...

رفیق را روی تختخواب خواباندم و لیوان را از دستش گرفتم و خیره به مرگ نگاه کردم و شلوارم را پایین کشیدم و کیرم را درآوردم و توی لیوان پر از اشک رفیق و اشک خودم شاشیدم. شاید که شفا بخشد!... خدا را چه دیده‌اید! در آن لحظه چقدر دلم می‌خواست بروم یک سیلی محکم توی گوش مرگ بخوابانم. به سلامتی دوست یک گیلاس ودکای تگری بنوشم و سرم را لای سینه‌های نرم مادمازل فرانسوی بگذارم و با تک‌تک سلول‌های تنم زندگی را لای سینه‌های زن حس کنم! اما ایلوژن، هالوسینیشن و سرگیجه و توهم و شرشر عرق!... خدایا باز من چه مرگم شده؟ رستاخیز مردگان تبتی از لای ورق‌های کتاب فرانسوی! مردگان تبتی یکی‌یکی از لای ورق‌ها بر می‌خاستند و دست مرگ را می‌گرفتند و با مرگ رقص و پایکوبی می‌کردند و هلهله سر می‌دادند و یک بیلاخ گنده‌ی یک درصدی حواله‌ام می‌کردند. بی‌اختیار فریاد کشیدم، کس خواهر مرگ! کس خواهر مردگان تبتی! برید

گم شـید مادرجنده‌های جاکـش! زنده‌باد سـینه‌های زن!... زنده‌باد سینه‌های زن! از خود بی‌خود شده بودم!...

«حمید، دستت را به من بده!»

رفتم لب تخت نشسـتم و دسـتم را به دوسـت دادم! دستم می‌لرزید.

«حمیـد حق با توسـت! الان که فکر می‌کنـم، عدد نود و هفـت رو خیلی خوب به یاد می‌آرم! من موندم که چطور ایـن عدد به یادم نمی‌اومـد. بله بله. دکتر بهم گفت نود و هفت درصد. کلمه‌ی درصد به زبان فرانسـوی پورسان می‌شـه دیگـه، درسـته؟ خودشـه!...حمید، مـن زنـده می‌مونم. من خوب می‌شـم. نگران من نباش! تو راست می‌گفتی!»

هـر دو خیلـی خـوب می‌دانسـتیم کـه داریـم بـه هـم دروغ می‌گوییم. چشم‌هایش را بست. دست در دست هم سکوت کردیم. چند دقیقه در سکوت گذشت. آهسته گفت: «حمید، تو تا حالا خنده‌ی البرز رو دیدی؟ خیلی وقته که البرز نخندیده، مگـه نـه؟ نیم قرنه کـه... خـوب که شـدم با هـم می‌ریم به تماشـای خنده‌ی البرز. حالا دیرت شـده، بـرو! فردا باس بری سـر کار!... مـن هم می‌خوام بخوابم! حمیـد، مراقب خودت باش! خاوران... »

«خاوران» آخرین کلمه‌ای بود که از زبانش شـنیدم. اندکی به

جلو خم شـدم و پشـت دستش را بوسیدم. دسـتم را آرام از لای انگشـتان سرد و بی‌رمقش درآوردم. پاورچین‌پاورچین و عقب‌عقب به سمت در رفتم و اتاق را ترک کردم. دیگر از مرگ و مردگان تبتی خبری نبود! رفته بودند!... رفیق بارها و بارها به من گفته بود که یگانه آرزوی بزرگ زندگی‌اش این است که در خاوران به خاک سـپرده شود. در کنار دوستان و آشنایانش! این اواخر خاوران مهم‌ترین بخش هویت روایی‌اش شده بود! از مرگ می‌ترسـید، اما خـاوران را زندگی می‌کرد. باید اعتراف کنم؛ رفیق نه از اندیشه‌ها و آرمان‌ها و ایدئولوژی‌های چپ چیز چندانی می‌دانست و نه از جنبش‌ها و کژراهه‌ها و کژروی‌های چپ! او فرزند زمانه‌اش بود و در دامگه حادثه افتاده و اسیر جو زمانه‌اش شـده بود. ژان آنوی می‌گوید: «جو زمانه، یکی از نادرترین بیماری‌هایی است که هیچ آنتی‌بیوتیکی بر آن اثر نمی‌کند.» سهم تراژیک جو زمانه و خستگی تاریخ و دربه‌دری نصیب او شـده بود. رفیـق اما به طـرز درمان‌ناپذیری ایرانی باقی ماند؛ با همه‌ی خوبی‌ها و بدی‌هایش!...

راه می‌افتم و آرام و آهسته در راهروی دراز و تنگ و تاریک بیمارستان قدم می‌زنم! همچنان سرگیجه و اضطراب و تهوع دارم و عرق می‌ریزم. می‌خواهم بالا بیاورم. تلوتلو می‌خورم. از دنیای وهم‌آلود و تاریک و سیاه سلینی به دنیای موهوم دیگری که نمی‌دانم چه بناممش پرتاب می‌شوم و مدام این جملات فردینان بردامو را با خودم زمزمه می‌کنم:

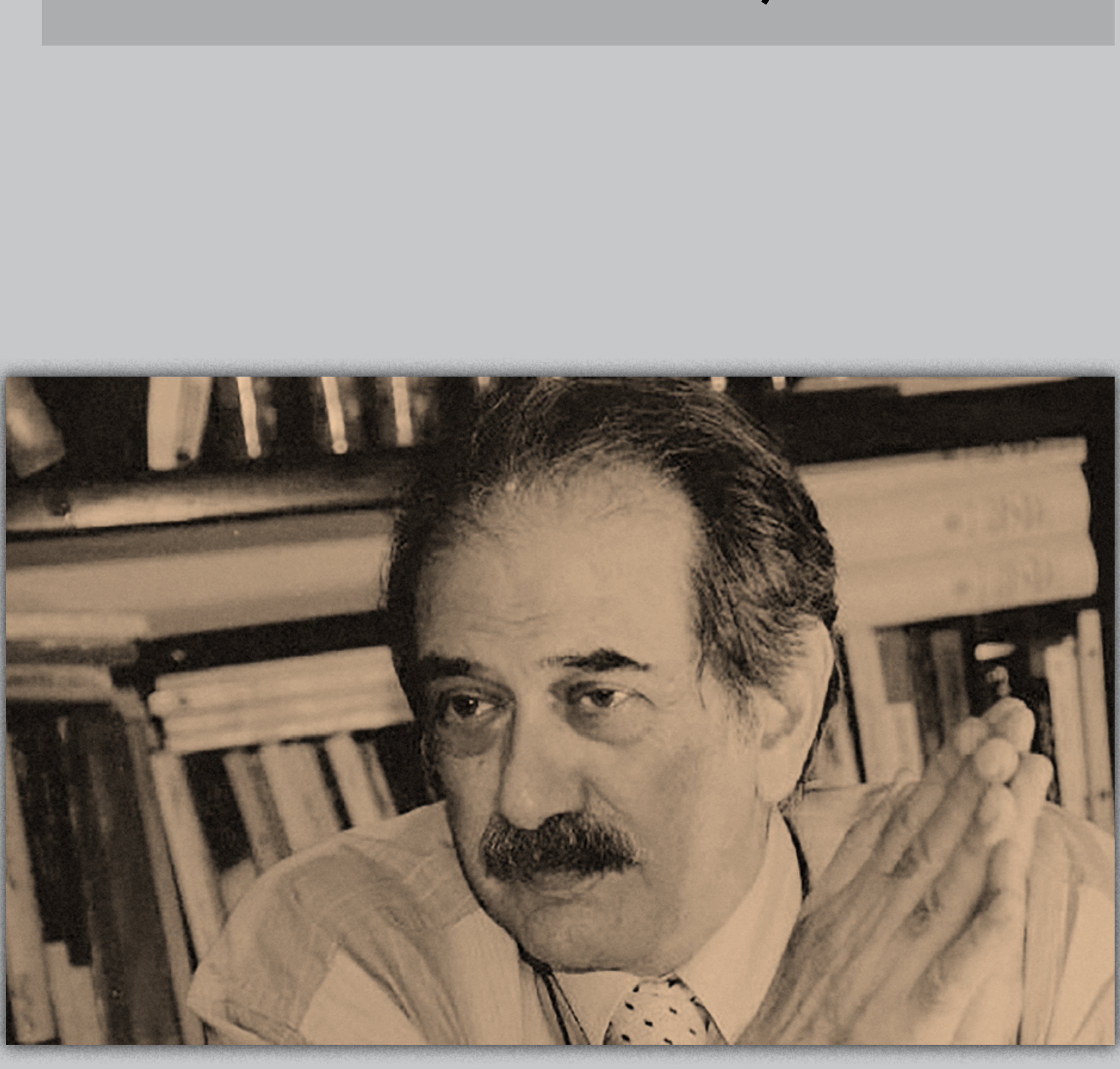
“La vérité, c’est une agonie qui n’en finit pas. La vérité de ce monde, c’est la mort. Il faut choisir, mourir ou mentir. Je n’ai jamais pu me tuer moi.”

«حقیقت، احتضاری است که تمامی ندارد. حقیقت این دنیا مرگ است. باید انتخاب کرد، مردن یا دروغ گفتن. من یکی هرگز نتوانستم خودم را بکشم.»

من هم همچون بردامو دروغ گفتن را انتخاب کردم تا زندگی کنم. من نمی‌خواهم بمیرم. من از مرگ می‌ترسم. اما عرق‌ریزان و تلوتلو خوران، وقتی از دنیای سلینی به دنیای موهوم دیگری که نمی‌دانم چه بناممش پرتاب می‌شوم، انتخاب سومی به پیشوازم می‌آید و دستش را به سویم دراز می‌کند.

«دستت را به من بده...»

مهدی م. کاشانی نویسنده‌ای ایرانی-کانادایی ساکن تورنتو است. داستان‌های کوتاه او در مجلات ادبی کانادا و آمریکا منتشر شده‌اند و طی چند سال اخیر نامزد نهایی جوایز ملی نشریات کانادا و جایزه داستان کوتاه کشورهای مشترک‌المنافع بوده‌اند. نشر نیلا یک مجموعه داستان کوتاه او را به نام **نگاه پاک ایرن** در ایران منتشر کرده است.



تمام دقایق دنیا

به‌یاد محمد محمدعلی

مهدی م. کاشانی

مـن خیلی متن‌های در رثای رفتگان را جدی نمی‌گیرم. شـما هـم ایـن را جـدی نگیریـد. بازمانـدگان بـاری بـر دوش خود حس می‌کنند (چه از روی احسـاس و چه منطق) که به دنیا نشان بدهند عزیزشان بهترین بوده است و شنوندگان هم عمومـاً پذیرای این صفـات برترند. حالا ایـن اغراق به‌خودی خـود ایراد نـدارد. ایراد آن‌جاسـت که اکثر ایـن متون به هم شـبیه می‌شـوند و عمـلاً بعضـی از خصوصیت‌هـا معنـای خود را از دسـت می‌دهند. این اجحافی است بر مردگانی که اغراق برایشان کار نمی‌کند، که آن صفات نیک را به حد غایی داشـته‌اند. وقتی همه‌ی رفتگان "مهربان" باشـند، آنی که از بقیه مهربان‌تر بوده همان‌قدر مهربان است که سایرین. چرا ایـن فکر به ذهنم خطور کرد؟ وقتی که قرار شـد یادداشـتی برای اسـتادم، محمد محمدعلی، بنویسم و خاطراتم را مرور کـردم تـا صفات بارز او را فهرسـت کنم، به نظـرم آمد او از آن دسته رفتگان مورد اجحاف است، از آن مهربانانی که از بقیه مهربان‌تر بوده‌اند.

حوالی سـال ۲۰۱۰ بود که حال روحی خوبی نداشتم و دنبال تجربه‌های جدید بودم. طی یک سلسله اتفاقاتِ قضاوقدری، روزی بعـداز کار، آشـنایی را در خیابان دیدم و بـه اصرار او به رستورانی رفتیم. درآن رستوران یکی ازدوستان قدیمی حضور داشـت و لابه‌لای صحبت‌ها گفت: "تـو چرا کلاس‌های محمد محمدعلی نمی‌آیی؟ سه‌شنبه‌ها عصر در نورث ونکوور." آن

موقع من محمدعلی را صرفاً به اسم می‌شناختم و چیز زیادی در مورد خودش یا کلاسش نمی‌دانستم. با خودم گفتم تو که حتی یوگا را هم امتحان کردی، کلاسِ نوشتن که دیگر این حرف‌ها را ندارد. رفتم.

من تا آن موقع تجربه‌ی کلاسِ نوشتن نداشتم (و هنوز هم به جز آن نداشته‌ام) و چیزی در ذهن ندارم که با آن کلاس مقایسه کنم. اما با همان تک تجربه هم می‌دانستم این کلاس فقط یک کلاس نیست. آن‌جا با قشری از ایرانیان مهاجر آشنا شدم که شاید تا آن روز دغدغه‌ی نوشتن نداشتند، اما همگی جذب آن کلاس شده بودند و خیلی جدی دنبالش می‌کردند. برایشان اسم و شهرت محمد محمدعلی عامل تعیین‌کننده نبود. عامل تعیین‌کننده خود او بود و منش شخصیتی‌اش.

محمد محمدعلی یکی از مشوقان اصلی من برای نوشتن و چاپ کردن بود. یکی، دو سالی کلاس را مرتب می‌رفتم (همان مکان و همان اتوبوس) تا این‌که خودش گفت: «تو دیگه فارغ‌التحصیل شدی.» اما ارتباطمان حفظ شد. هرجا برنامه‌ای بود، من را معرفی می‌کرد و با چند جمله، طوری جو را تغییر می‌داد که غریبه‌ها آشنا می‌شدند. همیشه گوش شنوا داشت. همیشه برای کمک آماده بود. یک بار طرحی داشتم که به اسطوره‌ها نزدیک می‌شد. پای تلفن برایش تعریف کردم. گفت برویم کافه‌ای بنشینیم و صحبت

کنیم. فردایش رفتیم تیم هورتونز نزدیک خانه‌اش. دو بار به خاطر سیگار بحث را متوقف کرد، اما به جز آن یک بار هم به ساعتش نگاه نکرد. این‌قدر با طمأنینه حرف می‌زد و گوش می‌داد که فکر می‌کردی تمام دقایق دنیا مال توست.

این ویژگی‌ها فقط مختص به حضورش در ونکوور نبود. یک بار که به ایران سفر کرده بود، از قضا من هم ایران بودم. چند باری دیدمش. به ماهی‌ای می‌مانست که دوباره به آب برگشته باشد. دور و برش شلوغ بود. شاگردان قدیمی که حالا خیلی‌هاشان نویسنده شده بودند، حلواحلوایش می‌کردند. دم‌خور ادیبانی هم‌تراز خودش بود. اما همچنان همان محمدعلی خاکی و صمیمی کلاس‌های سه‌شنبه‌ها بود. من را با خودش به یک مهمانی روشنفکری برد، جایی که هیچ‌کس را نمی‌شناختم. الان با چند تایی از مهمانان آن محفل رفاقت دارم، صرفاً به لطف آن جمله‌های جادویی او که حین حلواحلوا شدن، شاگرد قدیمی ونکووری‌اش را فراموش نکرده بود.

اواسط ۲۰۱۴ ونکوور را گذاشتم و با دو چمدان و دو پرنده (دیه‌گو و فریدا که اتفاقاً استاد را از گاز گرفتن‌هایشان بی‌نصیب نگذاشته بودند) آمدم به تورنتو. ارتباطمان دچار بلای «دوری و دوستی» شد. سالی یک بار، حوالی روز تولدش بهش زنگ می‌زدم. آخرین بار، همین اردیبهشت بود. خوشحال بود که بالاخره بعد از ده سال زندگی در غربت،

حقوق بازنشستگی‌اش درست شده. گفت حالا می‌تواند کمی ولخرجی کند. از من قول گرفت که اگر به ونکوور رفتم، به کلاسش سر بزنم. نشد که بروم و حالا دیگر دیر است.

اما یکی از ویژگی‌های محمد محمدعلی که کمیاب است، که باید هم‌گام با رزومه کاری‌اش همه‌جا یاد شود، پاکیزگی گفتاری‌اش بود. همه می‌دانند که فضای فرهنگی-هنری ایران (چه داخل و چه خارج) تمیز نیست. محمد محمدعلی عمری را در دل این محافل گذرانده بود، با خیلی‌ها دم‌خور بوده و قطعاً از بعضی هم دل خوشی نداشته، ولی یک بار هم ندیدم چیزی را حتی در خلوت بگوید. نه فقط درباره‌ی هم‌قدهای خودش، در مورد خود ما دور و بری‌ها هم. بعضی وقت‌ها از سکوتش یا حالت نگاهش می‌شد فهمید از فلانی دل خوشی ندارد، اما انگار چفت و بستی اخلاقی در ذهنش بود که نمی‌گذاشت چیزی بر زبانش جاری شود. حتی شیطنت‌های من برای به دست آوردن جزئیات ناب و دست‌اول هم راه به جایی نمی‌برد. دستم را خوانده بود.

خلاصه این‌که او رفت. کلیشه است که بگوییم نمی‌شود جای خالی‌اش را پر کرد. جای هیچ رفته‌ای پر نمی‌شود. اما بعضی‌ها را بیشتر دلت می‌خواست که کاش می‌شد. مثل محمد محمدعلی.

درباره‌ی "داستان چگونه کار می‌کند"
نوشته‌ی جیمز وود

محمود خوش‌چهره

کتـاب «داسـتان چگونـه کار می‌کنـد» نوشـته‌ی جیمـز وود به‌تازگی با ترجمه‌ی من توسـط نشـر اریش در تهران منتشر شـده اسـت. در اینجا من قصد پرداختن به چگونگی ترجمه را نـدارم؛ در عـوض می‌خواهـم به‌طـور اجمالی بـه برخی از مقوله‌ها اشـاره کنم که وود در توصیف هنر داستان‌نویسی به تفصیل توضیحشان داده است.

وود، بـا نقل جملـه‌ای از جرج الیوت رمـان را نزدیکترین چیز به زندگـی می‌داند، مفهومـی که البته توسـط امثال بارت و فوکو تحت‌عنوان رئالیسـم هدف حمله قرار گرفته اسـت. در حقیقت، این نظریه‌پردازان پست‌مدرن تا جایی پیش رفته‌اند که با آسـودگی خاطر هم مرگ مؤلف را اعلام کرده‌اند و هم، بـا تقلیل ادبیات به چیزی نظیر مد (fashion)، آن را به‌جای آنکه بازنمایی واقعیت باشـد، صرفا انعکاسی از یک سیستم نشانه‌گذاری خوانده‌اند. وود می‌پذیرد که واقعیت داستانی از چنیـن تاثیراتی سـاخته شـده، اما این پذیـرش مانع از آن نمی‌شود که ادبیات نتواند واقعیت را بازنمایی کند یا حقیقی باقی بماند.

کافی اسـت به «مرگ ریکاردو ریش»، رمان شگفت‌انگیز خوزه ساراماگو، نگاهی بیندازیم (من شخصا ساراماگو را بزرگترین نویسنده‌ی دوران پساکافکایی می‌دانم) در حقیقت، ریکاردو ریش یکی از چهار تخلصی است که فرناندو پسووا، شاعر بزرگ پرتغالی، با آنها شعر می‌نوشت.

ساراماگو این رابطه را واژگون می‌کند. ریکاردو ریش پس از سال‌ها طبابت در برزیل در آستانه‌ی غرش توپ‌های جنگ جهانی دوم به لیسبون بازمی‌گردد تا در مرگ پسووا، که به‌تازگی درگذشته است، به سوگ بنشیند. طی اقامت ریکاردو در یک هتل، شبح پسووا گاهی به اتاق ریکاردو می‌آید و با او به گفت‌وگو می‌نشیند. ریکاردو ریش چیزی بیش از تخلص یک شاعر نیست، اما احساسات و دغدغه‌هایش، در حالی که او با ذهنی سرشار از تامل در فضای سودازده‌ی خیابان‌های لیسبون قدم می‌زند، ابعادی چنان ملموس و واقعی به خود می‌گیرند که به درون تمامی وجود ما رسوخ می‌کنند. در حقیقت، ساراماگو، بدون افتادن به چاله‌ی بی انتهای معناگریزی پسامدرن، ریکاردو ریش را به تبلوری از جوهر حقیقت خود ما بدل می‌سازد.

اما اجازه بدهید به کتاب «داستان چگونه کار می‌کند» برگردیم؛ چکیده‌ی بحث وود این است که داستان هم صناعت است و هم تکه‌ای از واقعیت. پس کتاب در نهایت پروژه‌ای برای پیوند تکنیک با جهان، یا درهم آمیزی فرم روایی با ساحت‌ها و ریتم‌های زندگی است. بنابراین، وود می‌کوشد به شکلی روشن و ملموس مفاهیمی مانند رئالیسم، استعاره، شخصیت و زاویه دید را توضیح دهد. او هم‌چنین سعی دارد به پرسش‌هایی از این دست پاسخ دهد: همدلی تخیل آمیز، به‌عنوانِ جزئی ضروری در آفرینش شخصیت، چگونه

در داستان جاری می‌شود؟ و چرا داستان بر ما اثر می‌گذارد؟

همانطور که وود خاطرنشان می‌کند، داستان را می‌شود در سوم شخص یا اول شخص گفت، و شاید بتوان آن را در دوم شخص، و یا مانند آلن رب گریه در سوم شخص غایب، و یا مانند فاکنر در اول شخص جمع نیز روایت کرد. به‌طور کلی، در دورانِ ما تصور غالب این است که دوران مؤلف به عنوانِ دانای کل سپری شده است. چنانکه جی دبلیو زبالد می‌گوید، در عصر جین آستن شما با مجموعه‌ای از معیارهای نزاکت و برازندگی مواجه می‌شوید که مورد پذیرش همگان است و مرز خطا و هنجارشکنی به وضوح نمایان است. پس در این جهان وجود راوی دانای کل کاملا مشروع و طبیعی می‌نماید.

به گفته‌ی وود، تولستوی متمایزترین نمونه‌ی همه‌چیزدانیِ مؤلف است، و او با توانایی شگرف خود شیوه‌ای از نوشتن را به‌کار می‌گیرد که رولان بارت آن را کد ارجاع دهنده یا کد فرهنگی می‌نامد. با تکیه بر این کد ارجاع‌دهنده است که تولستوی با اقتدار داستان‌هایِ خود را بر حقیقتی جهان‌شمول و بدنه‌ای از داده‌های مشترک فرهنگی بنا می‌کند.

البته، ما از جهان قطعیت‌های تولستوی، بالزاک و آستن بسیار دور شده‌ایم؛ برعکس، جهان پسامدرن ما بستر ابهام، تردید و گسستگی است. در آثار نویسندگانی مانند میلان کوندرا، پاتریک مودیانو، پیتر هاندکه و هرتا مولر، علیرغم تفاوت‌های انکارناپذیرشان، ما با ابهام و سرانجام‌ناپذیری

موقعیت و یا حادثه مواجه می‌شویم که اگر بخواهیم واژه‌ی ریموند ویلیامز را به وام بگیریم، به «شرایط کلی» زیستن بدل می‌گردد. وجود یک شرایط کلی که مبتنی بر ساختار احساسی یک دوران است، خود تولیدکننده‌ی معنا است. به همین خاطر، پیرنگ‌های نویسنده‌ای چون کوندرا همواره در بستر یک مفهوم فلسفی مشخص پرداخت می‌شوند. به عنوان نمونه، رمانِ «آهستگی» نقدی تکان‌دهنده از رابطه‌ی میان شتاب و فراموشی در جهان مدرن است؛ کوندرا همچنین در کتاب «خنده و فراموشی» جدال میان انسان و قدرت را در رابطه‌ای تنگاتنگ با جدال میان به یاد آوردن و فراموشی قرار می‌دهد. در حقیقت، او کافکا را پیامبر جهانی بی‌یاد و خاطره می‌داند؛ و جهانی که دچار فراموشی شده، گذشته‌ی خود را از یاد برده، و هیچ حسی از تاریخ ندارد، یک جهان توتالیتر و کاملا سرکوبگر است. به دلیل همین فقدان حافظه‌ی تاریخی است که شخصیت‌های کافکا در «محاکمه» و «قصر» بی هیچ علتی منکوب و محکوم به سرنوشتی دوزخ‌وار می‌شوند.

اما پیرنگ در مودیانو و هاندکه، با تقلیل به مینی‌مالإترین درجه‌ی ممکن، با ترسیم یک شرایط کلی و ساختار احساسی خاص، به جستجویی بی‌حاصل برای ایجاد ارتباط و سرانجام‌بخشی به یک زندگی عقیم و بی‌خاطره بدل می‌شود. در هاندکه، حسی از بیهودگی مطلق و ناتوانی و عجز در فهمیدن یکدیگر بر همه چیزها سایه می‌اندازد، و

جستجوی ترومازده‌ی مودیانو برای نقطه‌ی رستگاری‌بخشی در گذشته همواره با ناکامی روبرو می‌شود. اگر پروست هنوز می‌توانست با فرو کردن کیک مادلن درچای، تمامی یادهای جهان کودکی خود در کمبره را بازآفرینی کند، تلاش شخصیت‌های مودیانو برای بازیابی یادها و گذشته همواره به شکلی سیزیف‌وار محکوم به شکست است. هرچه باشد، مودیانو به عنوان یک یهودی، میراث‌دار تجربه‌ی آشوویتس است. بیخود نیست که تئودور آدورنو در جایی گفته است که "پس از آشوویتس، شعر نوشتن بربریت است."

جهان ساموئل بکت، چنانکه هیو کنر خاطر نشان کرده است، نیز تمثیلی از آشوویتس است، و به همین دلیل است که نوشتار در بکت بی‌وقفه خود را می‌بلعد. ابعاد کابوس آنقدر وسیع است که کاملا بیان‌ناپذیر، یا چنانکه بکت خود می‌گوید، نام‌ناپذیر می‌شود. اما هرتا مولر با تغزل و استعاره‌پردازی در دل کابوس در صدد نفی تز آدورنو است. به جرئت می‌توان گفت که هیچ رمان‌نویسی پس از ویرجینیا وولف چنین شاعرانه ننوشته است. اما در عین حال یک تفاوت اساسی میان مولرو وولف وجود دارد. وولف رمان‌نویس باران انبوه تاثیرات شخصی است که در لحظه‌های تجلی به عرفان نزدیک می‌شوند. در سوی دیگر، مولر در بطن سرکوب قدرتی توتالیتر در شرایطی آشوویتس‌وار می‌نویسد.

امـا آنچه رمان را به‌طـور بنیادی متحول می‌کنـد ورود گفتار غیرمستقیم آزاد به عرصه‌ی داستان‌گویی است، شگردی ادبی کـه وود صفحات زیادی را به توضیح و تشـریح آن اختصاص می‌دهـد. چنانکـه وود می‌گویـد، گفتار غیرمسـتقیم آزاد، با رهایی شخصیت از سیطره‌ی جهت‌دهنده‌ی مؤلف، روایت را از رمان‌نویس دور و آن را به انعکاسی از خصوصیات شخصیت بدل می‌سازد. به گفته‌ی وود، چنین به نظر می‌آید که در گفتار غیرمستقیم آزاد شخصیت «واژه‌ها را در تملک خود دارد» اما اگـر بخواهیم دقیق‌تر بگوییم، واژه در این تکنیک تا اندازه‌ای هم به مؤلف تعلق دارد و هم به شخصیت.

استاد به‌کارگیری این تکنیک هنری جیمز است. وود به رمان «آنچـه میزی می‌دانسـت» اشـاره می‌کنـد کـه در آن جیمز با اسـتفاده از گفتار غیرمسـتقیم آزاد، و بـا بهره‌گیری از کنایه و رخنه به سـطوح مختلف آگاهی، ما را در آشـفتگی ذهن یک دختربچـه شـریک می‌کنـد؛ او در حرکتی بی‌وقفـه وارد ذهن میـزی و از آن دور می‌شـود، و در این فرایند مشـارکت میان مؤلـف و شـخصیت اسـت کـه گفتـار غیرمسـتقیم آزاد خلق می‌شـود، گفتاری که مؤلف بر زبان می‌راند، اما طنین صدای شخصیت در آن شنیده می‌شود. نمونه‌ی عالی معاصر گفتار غیرمستقیم آزاد را می‌توان در «تاوان» ایان مک اوان یافت.

گوستاو فلوبر نیز حضوری پرجلوه و بسیار مهم در کتاب وود دارد. با گوستاو فلوبر رمان رئالیستی مدرن پدیدار می‌شود و

تاثیر او چنان فراگیر است که می‌توان رمان را به پیش و پس از فلوبر تقسیم کرد. رمان فلوبر هم نثری بس پالوده دارد، هم روایت‌پرداز است، هم دارای جزئیات درخشان است، هم بر دقت نظر بصری تاکید دارد، و هم رویکردی خویشتن‌دارانه و غیراحساسی را در پیش می‌گیرد. فلوبر به‌عنوانِ مؤلف به خوبی می‌داند چگونه و چه وقت عقب بنشیند و از اظهارنظر زائد و غیرضروری خودداری کند. او، چنانکه خود گفته است، می‌خواست خواننده را با آنچه دیوار صیقل‌یافته‌ی نثر به‌ظاهر غیرشخصی می‌خواند روبرو کند. او می‌گفت: «مؤلف در اثر خود باید مانند خداوند در جهان باشد، همه جا باشد و هیچ کجا دیده نشود.» بر همین اساس، او تکنیکی را صیقل داد که غنای شگرفی به رمان بخشید: تکنیک امضاهای زمانی متفاوت با درهم‌آمیزی جزئیات پویا و جزئیات بر روال عادت. برخی از این جزئیات تنها برای یک لحظه و برخی دیگر در زمانی طولانی‌تر و به طور مکرر رخ می‌دهند، اما آن‌ها طوری درهم آمیخته شده‌اند که به‌نظر می‌رسد به‌طور هم‌زمان در حال رخ دادن هستند. از منظر زبانی، آنچه فلوبر را قادر به انجام این درهم آمیزی می‌سازد به کارگیری زمان ماضی استمراری یا imparfait در زبان فرانسه است، که به گفته‌ی پروست بزرگ‌ترین ابداع فلوبر محسوب می‌شود، زیرا این فعل می‌تواند هم گذشته‌ی ساده و هم استمرار در گذشته را بیان کند.

اما شاید دستاورد مهم‌تر فلوبر استفاده از شخصیت فلانور یـا پرسـه‌زن به عنوان جانشـینی برای مؤلف باشـد. ما کم و بیـش با مفهوم پرسـه‌زن از خلال نوشـته‌های والتر بنیامین درباره‌ی بودلر آشنا هسـتیم. در حقیقت شخصیت پرسه‌زن یک خاسـتگاه تاریخی دارد و معلول ساخته شدن پاساژها و بلوارها در پاریس در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم است. چنانکه وود می‌گویـد: «پرسـه‌زن دیده‌بان پر از روزنـه و منفذ مؤلف است که به‌ناچار و با درماندگی آماج تاثیر چیزهایی می‌شود که می‌بیند.»

کافی است به پرسـه‌های فردریک مورو در پاریس در «تربیت احساسـی» نظری بیندازیم تا حس درهم لولیدگی جزئیات را از نگاه او دریابیم. اوسـت که تمامی کنش مشاهده را انجام می‌دهد، هرچند مؤلف، در ورای او، همواره سـعی در سـر و سامان دادن به آن‌ها دارد.

بـه هـر روی، همان‌طور کـه وود یادآوری می‌کنـد، جزئیات به گونه‌ای با اهمیت بی‌اهمیت هستند. وود خود به صحنه‌ای از «بانـو بـا سـگ ملـوس» چخـوف اشـاره می‌کند کـه در آن گـوروف، پس از همخوابگی با آنا سـرگیوونا بـه آرامی قاچی از یـک هندوانه می‌خـورد: «هندوانه‌ای روی میز در اتاق هتل بـود. گـوروف قاچی از آن بریـد و بی هیچ عجله‌ای شـروع به خوردن کرد. دسـت‌کم نیم سـاعت در سـکوت گذشت.» این جزئیات اهمیت خاصی ندارند و سرنوشت کسی در گروی آنها

نیست؛ آن‌ها فقط آنجا هستند تا احساسی مانند زندگی را تولید کنند.

در هر حال، «داستان چگونه کار می‌کند» می‌تواند مدخل یا نقطه‌ی شروع ارزشمندی برای آن‌هایی باشد که می‌خواهند مکانیزم‌های داستان‌نویسی را بهتر بشناسند. زبان وود نیز ساده و فصیح است و بحث‌ها و تحلیل‌هایش درباره‌ی اجزای داستان بسیار گیرا و همه‌جانبه. در نهایت، شاید بشود گفت که کتاب وود یکی از مهم‌ترین آثار در زمینه‌ی داستان‌نویسی در نیم قرن گذشته بوده است.

من در عین حال بخشی از ترجمه‌ی «داستان چگونه کار می‌کند» را ضمیمه‌ی این مقدمه کرده‌ام.

بخشی از کتاب: «داستان چگونه کار می‌کند» با ترجمه محمود خوشچهره

یکی از راه‌های تمایز ژانر نثر صیقل‌یافته از نوشته‌ی حقیقتاً جالب، فقدان طیف‌های مختلف صدایی در آن است. یک داستان هیجانی کارآمد [نثر صیقل‌یافته] غالباً در سَبکی نوشته می‌شود که بی هیچ نوسان و تغییری میخکوب در یک نقطه باقی می‌ماند. از این وجه، شاید بتوان آن را با آهنگی مقایسه کرد که هم‌آوا پیش می‌رود و ملودی آن، بدون هیچ هارمونی در میانه، تنها با وقفه‌های اکتاو جدا می‌شود. در نقطه‌ی مقابل، نثر غنی و جسور قرار دارد که با فرازونشیب خود در موقعیت‌های مختلف حرکتی سیال دارد و از هم‌آوایی و ناهم‌آوایی بهطور یکسان بهره می‌برد. در نوشتن، «طیف صدایی» در حقیقت نام دیگری برای واژه‌گزینی یا شیوه‌ی متمایز بیان چیزی است – به همین دلیل است که ما درباره‌ی طیف‌های صدایی «فاخر» و «نازل»، واژه‌گزینی فصیح و عامیانه، واژه‌گزینی شعر حماسی هزل‌آمیز، طیف‌های صدایی کلیشه‌ای و غیره حرف می‌زنیم (به‌عنوان مثال، «پدر» در طیف صدایی فاخر و «بابا» در طیف صدایی نازل قرار دارد).

ما به‌طور قراردادی انتظار داریم که نثر صرفاً در یک طیف صدایی یکسان و بی‌نوسان نوشته شود؛ یک بلوک سیمانی محکم، درست مثل اینکه همه‌ی آدم‌ها بر سر پوشیدن لباس

سـیاه در مراسـم تدفین توافق کرده‌اند. اما این یک قرارداد اجتماعی است و نثر قرن هجدهم، به عنوان مثال، با چلاندن کمدی از دل هم‌سـایی طیف‌هـای مختلف صدایی که ما فکر می‌کردیـم نبایـد همان فضای خانوادگی را اشـغال کنند، در وارونه‌سـازی این پیش‌فرض بسیار خوب است. ما دیدیم که جین آستن، با نوشتن این جمله که سر ویلیام لوکاس خانه‌ی نویی ساخت که «از آن پس اقامتگاه لوکاس نام‌گذاری شد»، چقدر خوب این شخصیت نوکیسه را مسخره می‌کند. آستن با جمله‌ی «از آن پس نام‌گذاری شد»، و به ویژه واژه‌ی خیال‌انگیز «نام‌گذاری»، از یک طیف صدایی فاخر (یا واژه‌گزینی مطنطن) بهـره می‌گیرد تا فخرفروشـی سـر ویلیـام را هجو و مسـخره کند. آسـتن در اِما حتی به‌گونـه‌ای ظریف‌تر به توصیف خانم دالتون می‌پردازد که، «با تمام سـازافزار خوشـبختی، کلاه به سر و سبد در دست»، برای چیدن توت فرنگی به سوی دانول اَبی می‌رود. عبارت «سازافزار خوشبختی»، مانند اقامتگاه سر ویلیام لوکاس، کاملاً یک ضربه‌ی کاری است. اینجا کمدی، با حرکت رو به بالا به سـوی واژه‌ی «سـازافزار»، از صعود اندکی در طیف صدایی برمی‌خیزد. در حقیقت، واژه‌ی «سازافزار»، که یـک مفهوم کارآمدی تکنولوژیـک را انتقال می‌دهد، به طیف صدایی علمی تعلق دارد که در تقابل با احساس «خوشبختی» یا سرخوشی خانم دالتون قرار می‌گیرد.

«سـازافزار خوشـبختی»، بیشـتر از آنکه یک کلاه و یک سبد را

تداعی کند، یادآور دستگاه شکنجه‌ای است که قربانی را از آن وارونه آویزان می‌کنند. و این یک نوع سماجت و پیگیری را وعده می‌دهد که با شخصیت خانم دالتون تناسب دارد و قلب را اندوهگین می‌سازد.

شگردهای آستن را می‌توان در نویسندگان مدرنی مانند موریل اسپارک و فیلیپ راث یافت که در عین‌حال تفاوت زیادی با هم دارند. در «بهار زندگی دوشیزه برودی»، یکی از دختربچه‌ها با مردی روبه‌رو می‌شود که آلت تناسلی خود را عریان ساخته، یا چنانکه اسپارک بذله‌گویانه می‌نویسد، «او با مردی مواجه شد که در کنار رودخانه‌ی لیث با شور و شعف برهنه می‌شد.» عبارت «با شور و شعف» به‌گونه‌ی حیرت‌انگیزی غافلگیرکننده است و به نظر می‌رسد که هیچ جایی در این جمله ندارد. این عبارت حادثه را از حس تهدید تهی می‌کند و آن را به قصه‌ی جن و پری بدل می‌سازد. (رودخانه‌ی لیث [که در متن انگلیسی با حروف بزرگ Water of Leith نوشته شده است] یک طیف صدایی حماسی هزل‌آمیز و آبزورد را معرفی می‌کند که احتمالاً آلکساندر پوپ آن را با بانگ شادی و هلهله می‌ستود.) رودخانه‌ی لیث رود بسیار کوچکی است و اصرار در بردن نام آن ابعاد مسخره‌آمیزتری به حادثه می‌دهد. رودخانه‌ی لیث از وجه شنیداری نیز رودخانه‌ی لته را در ذهن تداعی می‌کند که حتی چاشنی طنز قوی‌تری ایجاد می‌کند. [در اساطیر یونانی، رودخانه‌ی لته یکی از پنج رودخانه‌ی

واقـع در جهان مرگ یا جهان زیرین بـود، و هر کس که از آب آن می‌نوشید دچار فراموشی می‌شد - مترجم.]

شـما می‌توانیـد حس طنزآمیـزی را که از دل ایـن واژه‌گزینی متفاوت بیرون می‌آید بشنوید و بدون آنکه الزاماً بدانید چرا، قهقهه سر دهید.

فیلیپ راث در این جمله‌ی طولانی از «تئاتر شَبَت» کار مشابهی انجام می‌دهد. میکی شـبت، یک اغواگر شیطان‌وار و بیزار از انسـان‌ها، یک رابطه‌ی عاشـقانه‌ی طولانی و هیجان‌انگیز با دِرِنکای کرووات-آمریکایی داشته است:

این اواخر، وقتی شَـبَت سـینه‌های پربار [uberous] درنکا را می‌مکیـد - uberous ریشـه‌ی واژه‌ی exuberant به معنای پربار و سـرزنده اسـت که بـا گـذاردن ex پیش از uberae بـه وجود می‌آید که به معنـای حاصلخیز بودن و لبریز شدن است، درست مثل هِرا در تابلوی نقاشی تینتورتو کـه به یک سـو خـم شـده و راه شـیری از نوک پسـتانش به بیرون می‌پاشـد - شَـبَت سـینه‌های دِرِنکا را با چنان جنون بی‌رحمانه‌ای مکید که دِرِنکا را واداشت تا سرش را با شوریدگی به عقب بچرخاند و ناله کند (به همان‌گونه که شـاید هِرا نیز یک بار نالان گشـته بود)، «من در اعماق زهدانم احساسش میکنـم»، تمامی وجود شَـبَت با بُرَنده‌ترین اشـتیاق‌ها برای مادر کوچولوی متوفایش سوراخ شد.

عجب معجون کوچک مرتدانه‌ی شگفت‌انگیزی! این جمله، بعضاً به این دلیل که از تعریف شناخته‌شده‌ی کثافت پیروی می‌کند، حقیقتاً کثیف و چرکین است؛ ماده‌ای است که سر جای خود نیست، و این چیزی جز درهم آمیختن واژگان فاخر و نازل با یکدیگر نیست. اما چرا راث باید خود را درگیر چنین تاخیرها، درهم‌آمیزی‌ها و جابجایی‌های باروکی بکند؟ چرا باید جمله را چنین پیچیده و هم‌تافته بنویسد؟ اگر شما محتوای این جمله را به سادگی بنویسید و همه چیز را در جای خود نگه دارید – به‌عنوان مثال، اصطکاک و هم‌سایی طیف‌های صدایی را حذف کنید – خواهید دید چرا؟ یک ورسیون ساده‌ی جمله‌ی راث چنین خواهد بود: «این اواخر، وقتی شَبَت سینه‌های دِرِنکا را می‌مکید، سوزان‌ترین اشتیاق‌ها برای مادر کوچولوی متوفایش تمامی وجود او را سوراخ می‌کرد.» اینجا طنز، به علت جابه‌جایی معشوق و مادر کماکان باقی می‌ماند، اما دیگر آن «پرباری» را ندارد. پس نخستین نتیجه‌ی هم‌تافتگی طیف‌های صدایی تجلی بخشیدن به «پرباری»، لذت عجولانه، و تمنای سرشار از هرج و مرج همخوابگی است. دوماً، جمله‌ی فرعی طولانی، که به حالت تعلیق درآمده و لحنی ملانقطی را به سخره می‌گیرد، با تقلید از یک نثر فخرفروشانه درباره‌ی ریشه‌ی لاتین «uberous» و تصویر هِرا در نقاشی تینتورتو یادآور شیوه‌ی نمایش‌های واریته در سالن‌های رقص و آواز است که فرا رسیدن شاه بیت جمله، یعنی «تمامی وجود شَبَت

با بُرَنده‌ترین اشتیاق‌ها برای مادر کوچولوی متوفایش سوراخ شد» را، که باید با تاثیری کوبنده پدیدار شود، به تاخیر می‌اندازد. (ساختار جمله همچنین ورود شوکه‌کننده و دور از انتظار «زهدان» را به تاخیر می‌اندازد.) سوماً، چون کمدی برخاسته از جابه‌جایی یک طیف صدایی با طیف صدایی دیگری است - از سینه‌های معشوق به سینه‌های مادر - سَبک جمله با جابه‌جایی‌های سَبکی خود، با صعود و نزولش که مانند یک نوار قلبی جنون‌زده بالا و پایین می‌رود، هم این جابه‌جایی رسوایی‌آمیز را تقلید می‌کند و هم با آن تناسب دارد: «می‌مکید» (واژه‌پردازی نازل)، «سینه» (واژه‌پردازی میانه)، «پربار» (واژه‌پردازی فاخر)، «تابلوی تینتورتو» (واژه‌پردازی فاخر)، «راه شیری از نوک پستانش بیرون می‌پاشد» (آمیزه‌ای از واژه‌پردازی فاخر و نازل)، «جنون بی‌رحمانه» (واژه‌پردازی فاخر)، «به همان‌گونه که شاید هِرا نیز یک بار نالان گشته بود» (واژه‌پردازی فاخر)، «زهدان» (واژه‌پردازی نازل)، «تمامی وجود شَبَت با بُرَنده‌ترین اشتیاق‌ها برای مادر کوچولوی متوفایش سوراخ شد» (آمیزه‌ای از واژه‌پردازی فاخر و نازل). سَبک جمله، با درهم تنیدن تمامی این سطوح متفاوت واژه پردازی، چنانکه باید به معنا تجسم می‌بخشد. در واقع، معنا در اینجا کاملا در رسوایی اهمیت یکسان و برابر طیف‌های صدایی مختلف خلاصه می‌شود.

«تئاتر شَبَت» یک پرتره‌ی عمیقاً سودازده، طنزآمیز،

مشـمئزکننده، و بسـیار تکان‌دهنده از میل جنسـی مردانه اسـت که با یک سـرزندگی پرتکاپو پیوند خورده است. اینکه بتـوان هر روز صبح نعوظ داشـت، زنان را در سـن شـصت و چند سـالگی اغوا کرد، در رسـوا سـاختن اخلاقیات بورژوایی پایداری نشـان داد، و مانند میکی شَـبَت هر روز صبح بتوان گفت: «ایدئولوژی تحسـین‌برانگیز را گاییدم!»، همه نشـان از سرزندگی دارد. این جمله یکسره سرشار از زندگی است، زیرا با شیوه‌ای نوشته شده که هنجارهای زیبنده را رسوا می‌سازد. آیـا این دِرِنکا اسـت یا هِرا و یا مـادر متوفای میکی که با او در این جمله همخوابه شده است؟ هر سه‌ی آنها. راث به‌گونه‌ای درخشان به ترسیم جنبه‌ی نیازمند و کودکانه‌ی میل جنسی مردان می‌پردازد که در آن پسـتان‌های معشـوق در حقیقت هنوز نوک پسـتان‌های شـیردهنده‌ی «مامان»هسـتند، زیرا «مامان» نخسـتین و تنها معشـوق مـردان اسـت. بنابراین، دِرِنـکا به‌طور گریزناپذیری هم مدونا (مادر، هِرا) اسـت و هم فاحشه (زیرا او هرگز نمی‌تواند به خوبی مادر باشد). در یک تصویر زن‌ستیزانه‌ی کلاسیک، زن هم ستایش و هم نفرت مرد را برمی‌انگیزد، زیرا زن سرچشـمه‌ی زندگی است – راه شیری از پستان‌های او بیرون می‌ریزد، و فرزندانش از میان پاهایش بیـرون می‌آیند («آن هیولای زهـدان آغازین»، آنچنان که آلن گینزبرگ در شعر«کادیش» می‌نامدش) مردان، هر قدر هم که مانند میکی یا دبلیو بی ییتز شاعر در اواخر عمرش، با خشم و خروش درباره‌ی نشاط و «سرزندگی» مردانه داد سخن دهند،

نمی‌توانند با این «هیولای زهدان» به رقابت بپردازند. بیایید اندکی بیشتر درباره‌ی شیوه‌ی ظریف راث تأمل کنیم. او با استفاده از فعل «سوراخ شدن» («با سوزان‌ترین اشتیاق‌ها سوراخ شد») نظم غالب در روابط قدرت مرد و زن را وارونه می‌کند. میکی که ظاهراً با دخول در این مادر-فاحشه، کنش «سوراخ کردن» را در یک مفهوم جنسی انجام می‌دهد، در حقیقت خود «سوراخ» و به ابژه‌ی دخول زنی تبدیل می‌شود که او را زاده است. تمامی این در یک جمله‌ی خارق‌العاده اتفاق می‌افتد.

محمود خوش چهره

نویسنده و مترجم

توبیاس وولف

داستان ترجمه

شب آزمون

ترجمه: مرضیه ستوده

فرانسیس آمده بود دیدن برادرش فرانک، به تسلا. فرانک دل‌شکسته و در عشق سرخورده بود. کیک میوه‌ای که فرانسیس آورده بود، نصفش را خورد و اشاره‌ای سرسری به ماجرا کرد و گذشت.

فرانک از سخنرانی‌ای که آن روز شنیده بود، سرمست بود و داشت ازآن تجلیل می‌کرد. می‌گفت این بهترین و ماندنی‌ترین موعظه‌ی دکتر ویولت بود. می‌خواست همه‌اش را برای فرانسیس تعریف کند، یعنی اجرا کند همان‌طور که وقتی بچه بودند اجرا می‌کرد، مثل تو فیلم‌ها.

«زود باش فرانکی، زود باش.»

«آن‌قدی طول نمی‌کشه، پنج دقیقه، فوقش ده دقیقه.»

سه سال پیش هنگام رانندگی، فرانک با ماشین رفت تو دیواره‌های پل بزرگراه. ماشین فرانسیس را سوار بود. ماشین که اوراق شد. فرانک هم می‌شد بگویی مُرد و دوباره زنده شد. و یک بار دیگر، در دوران ترک اعتیاد، جان به سر، رو به مرگ رفت و برگشت.

حالا می‌خواست برای فرانسیس وعظ کند. فرانسیس خوشحال به نظر می‌آمد و به ده دقیقه راضی بود.

هوا دم‌کرده و شبی گرم بود. اما مثل همیشه فرانک پیراهن آستین‌بلند تنش بود تا خالکوبی‌هایش را بپوشاند. خالکوبی‌ها مال دوره‌ی سربازی بود. یک روز صبح، چشم

بـاز کرده بـود و دیده بود که در قرارگاه مانیل سـرباز اسـت. پیراهنش سـفید و اطوکرده بود و کراواتی را که برای کلیسـا رفتن بسته بود، هنوز به گردنش روی سیب آدم، خفت افتاده بود. آمد جلوی مبـل، خودش را جمع‌وجور کرد و برای نطق آماده شد. حواسش به پای چپش بود، همان زانویش که در تصادف خردوخمیر شده بود. پای راستش را که می‌گذاشت زمین، ظرف‌های تو قفسه جیرینگی صدا می‌کرد. جلوی مبل آهسـته قدم می‌زد. اتاق یک وجب بیشتر نبود. دست‌هایش را گرفتـه بود پشـتش و سـرش به آرامی خم شـده بود روی سینه. انگار داشت دعا می‌خواند:

«دوسـتان. عزیزان. ممکن اسـت شـما خودتـان در روزنامه‌ها خوانده باشید. همین چندی پیش بود. مردی از ایالت خودمان. یک پدر. پدری مثل خیلی از شما. شما والدین عزیز. اما پدری که در موقعیت هولناکی قـرار می‌گیرد. موقعیتی که باید خودش تصمیم بگیرد و انتخاب کند. نامش مایک بولینگ اسـت. مایک سـوزن‌بان قطار است. یک زحمت‌کش راه‌آهن، برای سال‌ها. از زمانی که دبیرستان را تمام کرد، در راه‌آهن است. همان‌طور که پدرش بود و پدربزرگش. مایک و خانم جنیس ده سـال اسـت که ازدواج کرده‌اند. آن‌ها آرزو داشـتند خانه‌ای پر از بچه داشته باشـند اما خداوند فقط یک فرزند بهشـان عطا کرد؛ یک بچه‌ی استثنایی. نامش را بنجامین گذاشتند. آن‌ها نام پدر جنیس را روی اولادشان گذاشتند. جنیس طفلی بیش نبود که پدرش را از دست داد. جنیس هنوز خنده‌های پدرش را به خاطر می‌آورد.

وقتی یک‌وری می‌خندید و دهانش کج می‌شـد بعد غش‌غش که می‌کرد سرش عقب‌عقب می‌رفت. جنیس دلش می‌خواست بنـی به پـدرش برود و خلق‌وخوی آرام او را داشـته باشـد. بنی استثنایی بود. انرژی‌ای فوق‌العاده داشت. هیچ‌وقت آرام و قرار نداشت. اما عمده‌ی استعدادش در مکانیکی بود و ور رفتن با ماشـین‌آلات ریز و درشـت. اگر او را تنها می‌گذاشتی، تا سرت را برمی‌گرداندی، دل و روده‌ی سـاعت را درآورده بود. کلاس دوم بود که سـاعت را دقیق و میزان سـر جایش سـوار می‌کرد، حالا جاروبرقی و تلویزیون و ماشین چمن‌زنی به کنار.»

معلوم بـود که این لحن، لحن حرف زدن فرانک نبود. فرانک سـاده حرف می‌زد، نه خیلی رسـمی نه خودمانی. صداش را که می‌انداخت سـرش و به ماجـرا تعریف کردن که می‌افتاد، بـرای بگومگو کردن بود یا توهین و تحقیر. فرانسـیس تنها کسی بود که زیر و بم این لحن، این صدا را خوب می‌شناخت. می‌دانست فرانک می‌خواهد داستانی تعریف کند که نفسش را بگیرد. می‌دانست اتفاق وحشتناکی در داستان می‌افتد که از شـنیدنش پشیمان خواهد شد. فرانسیس همه‌ی این‌ها را می‌دانسـت. اما می‌گذاشـت تا فرانک داستانش را بگوید. فرانـک برادر کوچکش بود. فرانسـیس از هیچ‌چیز و هیچ‌کار برایش روی‌گردان نبود.

وقتـی فرانک بچه بود، کوچولو بـود و هنوز راه نیفتاده بود، پدرشـان فرانکِ بزرگ، ویرش گرفته بود که به پسرش معنی کلمه‌ی «نه» را تعلیم دهد. سر میز شام، ساعت مچی‌اش را باز

می‌کرد، می‌گرفت جلوی چشم‌های فرانک تکان‌تکان می‌داد. تا فرانک دست می‌کرد ساعت را بگیرد، پدر دستش را سریع عقب می‌کشید و می‌گفت «نه» و دوباره ساعت را تکان‌تکان می‌داد. فرانک با سماجت تقلّا می‌کرد تا ساعت را بگیرد، به گریه کردن و زوزه کشیدن که می‌افتاد، پدر کشیده می‌زد. این کار هر شبش بود. اما فرانک درس پدر را بلد نمی‌شد. هر بار که ساعت جلوی چشم‌هاش تاب می‌خورد، آن را قاپ می‌زد. فرانسیس، نگاه مادرش می‌کرد و مثل او جیک نمی‌زد. آن موقع هشت سالش بود. گرچه از پدرش می‌ترسید اما دوستی و توجه پدر را هم می‌خواست و از خیره‌سری و لجبازی فرانک، حرص می‌خورد که هر شب باعث و بانی این دل‌غشه بود. پس چرا فرانک یاد نمی‌گرفت؟ چرا یاد نمی‌گرفت تا دیگر پدرشان این‌طور هرشب، هرشب کشیده نزند با آن دست‌های گنده‌اش. یک شب، فرانسیس هیچ‌وقت یادش نمی‌رود، شب کریسمس بود و هنوز آن کلاه‌های مسخره‌ی منگوله‌دار سرشان بود که پدر دستش را شلال کرد و خواباند روی صورت برادر کوچولوش. آن شب بعداز کشیده، هیچ صدایی از فرانک درنیامد. همه چیز ایستاد. زمان تبدیل شد به هوا تا فرانک هوا را بکشد تو ریه‌هاش و روی صندلی درجا پرپر بزند تا وقتی که با زوزه‌ای کشدار نفسش بیاید بالا. پدر خودش ترسیده بود. سرش را پایین انداخته بود و از اتاق رفته بود بیرون. وقتی که فرانک پرپر زد و ریسه رفت، مادر مثل همیشه چشم‌هاش بسته بود. سال‌ها بعد فرانسیس با

خودش فکر می‌کرد، می‌شد زندگی آن‌ها آن‌قدرها هم زهرمار نباشد. شاید اگر پدرشان می‌فهمید که چه می‌کند یا جلوش گرفته می‌شد، زندگی‌شان طور دیگر می‌بود. مثلاً چه می‌شد اگر مادرشان از روی صندلی جست می‌زد، می‌رفت بالای سر پدر می‌ایستاد و محکم می‌گفت «بس کن» یا چه می‌شد اگر حداقل چشم تو چشمش می‌انداخت، همچین که خجالت بکشد مردک با آن دست‌های گنده‌اش. اما چشم‌های مادر همیشه بسته بود. بسته می‌ماند تا زوزه‌های فرانک به اوج می‌رسید و پدر از اتاق بیرون می‌رفت. بعدها فرانسیس فهمید که مادرش توان اعتراض نداشت. مادر وضع قلبش خراب بود. سه سال بعد بود که مادر، یک شیشه آمونیاک سرکشید، نشست کف اتاق، گفت آه و بعد مرد.

فرانسیس تو روی پدرش ایستاد. برای اعتراض و بی‌اعتنایی به دستورهای او، غذا را وقتی می‌بُرد تو اتاق فرانک که پدر آن حول‌وحوش نبود. به فرانک می‌گفت من هوایت را دارم. یادش می‌داد از خودش دفاع کند. پدرشان به این نتیجه رسیده بود که پسرش احتیاج به گوشمالی دارد و باید او را از پای درآورد. فرانک اما شکست نمی‌خورد. هرچه پدر می‌گفت «نه» و او را منع می‌کرد، فرانک باز کار خودش را می‌کرد. فرانسیس هم کمکش می‌کرد. هر وقت به مخمصه می‌افتاد، به دادش می‌رسید و در پناهش می‌گرفت. همان وقت‌ها بود که پدر با نارضایتی و خشم، سکوت کرد، سکوتی

به سنگینی دست‌هاش. یک شب که با کمربند افتاده بود به جان فرانک، فرانسیس می‌پرد تو هوا، کمربند را قاپ می‌زند. پدر، فرانسیس را پرت می‌کند، فرانک با کله شیرجه می‌رود تو شکم پدر. پدر تا می‌شود و دولا می‌ماند، فرانسیس می‌پرد روی پشتش، سوارش می‌شود. بعد هر سه کف اتاق لت‌وپار می‌شوند. وقتی آشوب خوابید، فرانسیس کف اتاق افتاده بود. گوشه‌ی لبش پاره بود و تو گوشش صدای خودش زنگ می‌زد که مثل یک زن دیوانه می‌خندید.

پدر سر هر چیز و ناچیز به پسرش می‌گفت «نه. نه. نه.» و فرانسیس از جان‌ودل، برای همه چیز به داداش کوچولوش می‌گفت «خب باشه». فرانک به روشنی دریافته بود که فرانسیس نمی‌تواند به او «نه» بگوید. و خوب فهمیده بود که می‌شود سوءاستفاده کرد و تا چندی قبل از تصادف، بی‌شرمانه دیگر شورش را درآورده بود. دم‌به‌دم می‌رفت محل کار فرانسیس، مزاحم کارش می‌شد. می‌رفت خانه‌ی فرانسیس، سرشان خراب می‌شد. شوهرش صداش درآمده بود. کارشان به طلاق کشیده بود و تا امروزِ روز، شوهر فرانسیس او را نمی‌بخشد و معتقد است آنچه به سرشان آمده، تقصیر فرانسیس هم هست. اما شوهر فرانسیس این چیزها را نمی‌فهمد. شوهر فرانسیس هرگز در عمرش پرتاب نشده وسط اتاق، هیچ‌وقت کتک نخورده یا با کله نرفته توی در. هیچ‌کس، هیچ‌وقت آن‌طور که پدر فرانک باهاش حرف

مـی‌زد، با او حـرف نزده اسـت. او نمی‌داند عاجـز و درمانده بودن یعنی چه، تنهای تنها ماندن یعنی چه.

سـزاوار نیست که آدم تنهای تنها بماند. در این دنیای به این بزرگی، هر آدمی باید کسی را داشته باشد که اعتقادی عمیق به در کنار هم بودن داشته باشد، حالا به هر قیمتی.

فرانک به وعظ کردنش ادامه می‌دهد:

«آن شـب، شـب آزمـون... رئیـس مایـک تلفـن می‌زنـد و از او می‌خواهـد به‌جـای یکی از کارگرها برود و پسـت را در ایسـتگاه پل متحرک، تحویل بگیرد. دوشـنبه شبی بود. یکی از شب‌های سـرد مـاه ژانویه، زمهریـر. وقتی رئیـس تلفن می‌زنـد، جنیس منزل نبوده و رفته بوده به انجمن شـهر. بنابراین مایک مجبور می‌شـود بنجامین را با خودش ببرد سر کار. این کار غیرقانونی بـود و شـدیداً بـر آن تاکیـد می‌شـد. امـا مایک قبلاً هـم وقت اضافه‌کاری بنی را با خودش برده بود. کسی هم متوجه نشده بود. بنی هم همیشه رفتاری معقول داشت و این فرصت خوبی بود برای پدر و پسر که بیشتر رفیق شوند. با هم حرف‌ها بزنند. سـر به سر هم بگذارند. سوسیس سرخ کنند بخورند. بعد هم مایک کیسه‌خواب پسرش را پهن کند و او را بخواباند.

آن شـب، شـب زمهریر، بخاری دیواری درسـت کار نمی‌کرد. پدر و پسـر با دسـتکش و کلاه کنـار یکدیگر نشسـته بودند. مایک شـیرکاکائوی داغ درسـت می‌کنـد. بعـد رامـی بـازی می‌کنند، گرچه با دستکش سخت بود اما مهم نبود. آن‌ها به بردوباخت فکـر نمی‌کردنـد، همیـن که بـا هم بودنـد در آن شـب زمهریر،

دوتایی‌شان با هم. چی بهتر ازاین در دنیا، پدر و پسر در کنار یکدیگر. بعد مایک باید می‌رفت قسمت موتورخانه و پل را برای عبور چند قایق حرکت می‌داد. یکی از قایق‌ها کشیده شده بود به کناره‌ی رودخانه و تقریباً داشت به گل می‌نشست. راهنمای قایق سعی می‌کرد هرطور که شده، موتور قایق را بیرون بکشد و در این زمان قایق‌های بعدی هم می‌رسیدند و این کشمکش از برنامه‌ی معمول بیشتر طول کشید و مایک داشت حساب می‌کرد که وقت کم می‌آورد و باید عجله کند تا پل را برای عبور قطار سریع‌السیر پورتلند پایین بیاورد. در این حساب‌وکتاب بود که ناگهان متوجه شد بنی نیست. نیست که نیست!»

فرانک کنار پنجره ایستاد، به بیرون نگاه می‌کرد. نگاهش خالی بود. در این فکر بود که ادامه دهد یا نه. از کنار پنجره رد شد، گیج‌وویج نگاه کرد، مکث کرد و بعد ادامه داد. فرانسیس می‌دانست که این هم قسمتی از اجرای موعظه است:

«مایک بنی را صدا می‌زند. هیچ جوابی نمی‌آید. دو بار صدایش می‌زند. و بعد دیگر صدایش درنمی‌آید. شما باید موقعیت مایک را درک کنید. در آن وقت فشرده، او می‌باید پل را برای عبور قطار پایین آورد و حالا نمی‌داند بنی کجاست. اما به خوبی می‌تواند حدس بزند. بنی آن پایین است، جایی که نباید باشد؛ موتورخانه. بنی حتماً در موتورخانه است. جایی که مایک و همکارانش به آن می‌گویند؛ آسیاب. دستگاهی عظیم. اهرم‌هایی غول‌آسا، چرخ‌دنده‌ها، میله‌ها، قرقره‌ها مدام در هم می‌چرخند. شما خودتان تصور کنید چه نیرویی لازم است تا یک پل را حرکت دهد. برای دسترسی به مرکز موتورخانه، باید با احتیاط کامل و

حالتی مثل سینه‌خیز به آن نزدیک شد. باید دقیقاً بدانی پایت را کجا می‌گذاری دستت را کجا. باید لباس کار به تن داشته باشی و کاملاً بدانی داری چه می‌کنی و همه‌ی این‌ها را هم که بدانی، هیچ کارگری نباید وقتی پل در حرکت است، آن پایین باشد. هیچ‌وقت. احتمال گیر کردن به چرخ‌دنده‌ها همان و کشیده شدن در میان آسیاب، همان. مایک صد بار به بنی گوشزد کرده بود که به آسیاب نزدیک نشود. با همین شرط بود که مایک، بنی را همراه خودش می‌برد. اما مایک اشتباه بزرگی کرده بود؛ روزی وقتی موتور را تعمیر می‌کردند، بنی را با خودش برده بود تماشا. بنی از دیدن آن همه چرخ‌دنده و اهرم و میله خشکش زده بود و با تحسین به قرقره‌ها و چرخ‌ها نگاه کرده بود که چطور در هم می‌رفتند. مایک همان‌جا فهمید که بنی با همه‌ی وجود مثل آهنربا به سمت آسیاب کشیده می‌شود. ازآن روز به بعد، همیشه یک چشمش به بنی بود. تا آن شب، شبی که گیج و پریشان شده بود و حالا بنجامینش آن پایین است.»

فرانسیس گفت: «من دیگه نمی‌خوام این داستان رو بشنوم.» فرانک اصلاً به روی خودش نیاورد که فرانسیس چه گفته. فرانسیس باز آمد چیزی بگوید، نگفت. رویی ترش کرد و گذاشت فرانک قصه‌اش را بگوید:

«برای رفتن به موتورخانه، مایک باید از گذرگاهی باریک عبور می‌کرد که در پشت ایستگاه قرار داشت و بعد منتظر آسانسور می‌شد تا او را پایین ببرد و یا از نربان پایین رود. اما وقت نبود. مایک فقط باید پل را پایین بیاورد، در غیر این صورت قطار و مسافرانش در رودخانه واژگون می‌شوند. این موقعیتی است

که مایک در آن قرار می‌گیرد. باید انتخاب کند. پسرش بنجامین را یا مسافران قطار را. و حالا بیایید با هم نگاهی به مسافران قطار بیندازیم. مایک هیچ‌کدام از آن‌ها را شخصاً نمی‌شناسد اما به‌قدر کافی در میان مردم زندگی کرده است که آن‌ها را بشناسد. آن‌ها مردمی هستند مثل همه‌ی ما. در میان ما مردمی هستند که به خداوند باور دارند و به هم‌نوع خود عشق می‌ورزند و در روشنایی می‌زیند. و دیگرانی که ایمان ندارند. در این قطار مردانی هستند که با حیله‌گری و تقلّب، عایدی یک بیوه‌زن را بالا می‌کشند. در این قطار مردی است که کارگرهای کارخانه‌اش کشته یا ناقص می‌شوند و عین خیالش نیست. در این قطار، دزدها، دروغگوها، مردم‌آزارها، نزول‌خوارها و سالوس‌ها فراوانند. مردی که زن خودش بسش نیست و آرام و قرار نمی‌گیرد تا همه‌ی زن‌ها را که روی کره‌ی زمین راه می‌روند، تصاحب کند. در آن قطار کسی است که شهادت دروغ داده است. زنی است که شوهر و بچه‌هایش را گذاشته، رفته دنبال عیش خودش. و کسی که از راه قاچاق مواد مخدّر، امرار معاش می‌کند. کسی که دستش کج است و از دوستش دزدی می‌کند، از کسی که به او کار داده دزدی می‌کند، از خانواده‌اش، بله حتی از خانواده‌ی خودش دزدی می‌کند. ویران‌کننده‌های خانه و خانواده. بله همه‌ی این‌ها در قطارند. بیدار و گرسنه مثل گرگ‌های هار. و دیگرانی که در خوابند؛ خواب ناز، با چشم‌های باز. همه‌ی عمر در خواب راه می‌روند. این‌ها از بدکاران نیستند، اما جلودار بدی هم نیستند. مثل سربازی که خودش را به مردن می‌زند تا در جنگ شرکت نکند. نه برای وطنش می‌جنگد نه

برای فرزندان و خانواده‌اش.

خـب حالا مایک بایـد انتخاب کنـد. باید پسـرش را بدهد بالای چنین مردمی. بنجامین معصومش را. مایک اگر دست خودش می‌بود، نمی‌توانسـت. اما مایک می‌دانـد آنچه را که همه‌ی ما می‌دانیم. ما تنها نیسـتیم، حتی اگر سعی کنیم که فراموشش کنیم، باز هم تنها نیسـتیم. نبوده‌ایم. ما در حضور خداوند قرار داریـم. چـه در روشـنایی چه در تاریکـی. حتی اگر مـا چهره از او بپوشانیم، او ما را تنها نمی‌گذارد. هرگز! حتی اگر همه‌ی پنجره‌ها را ببندیم و درها را قفل کنیم، یزدان پاک همیشه آن‌جاست. حتی اگر قلب‌های ما سـنگ شود، خداوند مهربان باز در قلب‌های ما خانه می‌کند. او همیشـه با شماسـت. چنان‌که با من است، با مایک است، با آن نزول‌خوار است، با آن زنی است که چشمش دنبال شوهر این و آن است. و با مردی که بیچاره و زبـون است برای یک پیمانه بیشتر.

آفریـدگار همه‌ی نیازهای آن‌ها را می‌داند، بهتر از خودشـان. او می‌دانـد آنچه که آن‌هـا در واقع نیاز دارند، خود اوسـت. گرچه آن‌هـا از صـدای او در درونشـان می‌گریزند، اما صـدای او هرگز خاموش نمی‌شـود. خداوند آن‌جاسـت، حیّ و حاضر. و در این لحظات اسـت کـه مایک می‌داند تنها نیسـت. مایـک در حضور خداونـد قرار دارد. صدایش را می‌شـنود و می‌داند که باید چه کند. این اتفاق در گذشته‌ها هم رخ داده است؛ پدرِ همه‌ی ابنای بشـر که خداوند به او گفت باید پسرش را قربانی کند. عزیزش را، برای نجات دیگران.»

«نه...» فرانسیس گفت نه. فرانک لحظه‌ای درنگ کرد و بعد زل زد به فرانسیس، انگار یادش نمی‌آمد فرانسیس کیست که آن‌جا نشسته.

فرانسیس گفت: «بس کن! این خدا و خداشناسی امروز تا بقیه‌ی سال کافیه.»

«ولی بقیه‌اش هنوز مانده!»

«می‌دونم، می‌دونم چی می‌خواد بشه. اون مردک پسرش رو می‌کُشه هان؟! فرانک باید بهت بگم این داستان، یه داستان نکبتیه. ما ازاین داستان چی می‌فهمیم هان؟ ما باید بچه‌ی خودمون رو بکشیم برای...»

«چیزهای دیگری هم هست، ماورای آن است.»

«خب باشه. مثلاً یه قطار با مسافراش، حالا بگیریم ده تا قطار با هزاران مسافر. ما باید این کار رو بکنیم، چون پدر ابنای بشر کرده؟! منظور همینه؟! مردم راجع به این مزخرفات چی میگن. فرانک این داستان هولناکه.»

«حقیقت دارد.»

«حقیقت! بس کن فرانکی. تو از اون کله‌خرهاش نیستی.»

«دکتر ویولت خودش یکی از مسافران آن قطار را می‌شناسد.»

«می‌دونم. شرط می‌بندم می‌دونم بعدش چی می‌شه.»

فرانسیس چشم‌هاش را هم گذاشت و هم‌زمان که

چشم‌هاش را باز کرد گفت یک معتاد.

«اون مسافر، حتماً یه معتاد آس‌وپاس بوده و بعد از آن حادثه به راه راست هدایت شده و حالا هم به یاری کودکان خیابانی در برزیل شتافته تا به همه نشان دهد که قربانی کردن آن مرتیکه، بیهوده نبوده. همین‌طوره فرانکی؟»

«اشتباه می‌کنی فرانسیس. تو نکته را درنیافتی. بگذار تمامش کنم.»

«نه فرانک این داستان وحشتناکه. مردم این‌طور نیستن، این‌طور زندگی نمی‌کنن، مطمئنم نمی‌کنن.»

«تو در این موقعیت قرار نگرفته‌ای. از تو خواسته نشده. آفریدگار عملی را که از انجام دادنش عاجز باشیم، از ما نخواهد خواست.»

«به درک آنچه آفریدگار بخواهد یا نخواهد. اصلاً این جور حرف زدن رو از کجا یاد گرفتی؟! چرا با صدای خودت مثل آدم حرف نمی‌زنی؟!»

«من باید تغییر می‌کردم. باید طرز فکرم را درباره‌ی خیلی چیزها عوض می‌کردم. شاید برای همین است که می‌گویی.»

«آره؟ اما تو حتی وقتی کله‌ات گرمه از حالات خیلی بهتری.»

فرانک خواست چیزی بگوید، نگفت. خودش را کنار کشید و تکیه داد به پشتی. پشتی مال مستأجر قبلی بود؛ جلقابه و چرک‌مرد.

فرانسیس گفت: «اگر خداوند عالم هم یک تفنگ بگذارد روی شقیقه‌ی من، من این کار رو نمی‌کنم. صد سال سیاه نمی‌کنم. تو هم نمی‌کنی. راستش را بگو داداشی، اگر من اون پایین بودم، من رو اون پایین آسیاب می‌کردی هان؟ دکمه را فشار می‌دادی تا از فرانسیس گوشت چرخ‌کرده درست بشه، آره فرانکی؟»

«انتخابی برای من وجود ندارد.»

«آره؟ ولی بگو، بگو که این کار رو می‌کردی؟»

«من نمی‌کردم. منی وجود ندارد. و پروردگار تفنگ بالای سر ما نگه نمی‌دارد.»

«آره؟ واقعاً؟ راستی جهنم چی؟ راجع به جهنم، جهنم‌درّه چی فکر می‌کنی؟»

«فرانسیس مرا در بوته‌ی آزمایش قرار نده، تو در آن جایگاه قرار نداری.»

«من این پایینم فرانکی، تو آسیاب. میون چرخ‌دنده‌ها گیر کرده‌ام و اون طرف قطاری‌ست که مادر ترزا در آن است با پانصد مسافر گناهکار، هوهو، چی‌چی، هوهو، چی‌چی... کی؟ فرانکی کی؟ کی قراره آسیاب بشه؟»

فرانسیس خواست بزند زیر خنده، نزد. اوقاتش تلخ شده بود. سیخکی نشسته بود و دسته‌های صندلی را محکم فشار می‌داد. فرانک تو فکر بود، درونش غوغا بود، نزدیک

بود بترکد.

فرانسیس حالتی به خودش گرفت تا فرانک را آرام کند. فرانسیس می‌دانست که پاسخ فرانک چه خواهد بود. می‌دانست که فرانک نمی‌تواند راحت بگوید «خواهرم. خواهر من.» باید حتماً برای خودش آن‌قدر صغری‌کبری بچیند و نیکوکاری ابداع کند تا بتواند خواهرش را انتخاب کند. شاید هم نتواند. شاید مثل نوآموزان انجیل مقدس رفتار کند. خب باشد، فرانسیس آماده است بجنگند. به‌خصوص برای برادرش فرانکی. برادری که یک عمر برایش جنگیده و با همسایه‌های اراذل، معلم‌های سخت‌گیر، صاحب‌خانه‌های قلدر و کوسه‌های نزول‌خوار درافتاده است. از همان‌وقت که دختربچه بود و سر زانوهاش کبره می‌بست، با پدرش یکی به دو و بگومگو می‌کرد و زیر بار زور نمی‌رفت. و اگر همچنان زور بیشتر شود، به پدر ابنای بشر هم اعتراض خواهد کرد، به آن تحکم بی‌معنی.

مثل گذشته‌ها که دوتایی‌شان طبقه‌ی بالا تو اتاق فرانسیس تنگ هم می‌نشستند و منتظر می‌ماندند تا پدر عر و تیزش تمام شود، غرولندش را بکند، درها را به هم بکوبد و همه‌ی خانه را از دود سیگار پر کند. فرانسیس همه را دقیقاً یادش است. بوی سیگار که نزدیک و نزدیک‌تر می‌شد، پاهاش رعشه می‌گرفت. رگ‌های گردنش ورم می‌کرد. هنوز بوی سیگار تو مشامش و صدای پای پدر تو پله‌ها تو گوشش هست. فرانک

کنارش نفس‌نفس می‌زد و تا آن‌جا که می‌توانست خودش را به او می‌چسباند و آهسته‌آهسته «فرانسیس فرانسیس» می‌گفت. صدای شکسته‌ی فرانک هنوز تو گوشش است و صدای خودش که با شعفی دست‌نیافتنی هر آنچه سبعیت بود، پس می‌زد.

«عیبی نداره فرانکی. من هستم. من این‌جا هستم. کنار تو.»

مرضیه ستوده
نویسنده و مترجم

دبیر: دکتر مهدی گنجوی

- **رقص خیال در میان واژه‌ها**
  رؤیایی، نقطه‌عطف سوم در تاریخ شعر ایران . . . محسن خیمه‌دوز
- **گلوی بریده‌ی همه‌ی این سال‌ها**
  درباره‌ی مجموعه شعر «نَحر» . . . . . علیرضا نوری
- **سروده‌ها**
  علیرضا نوری
  مهدی صمدانی
  علیرضا سردشتی
  امیر حکیمی
  سونیا صادقیان اصفهانی
  مهدی گنجوی

رقص خیال در میان واژه‌ها

رؤیایی، نقطه‌عطف سوم در تاریخ شعر ایران

محسن خیمه‌دوز

از حقیقت اشیاء بوی شک برخاست
و با حقیقت اشیاء بوی او پیوست
تمام پنجره‌ی من، خیال او شده بود
تمام پوستم از عطر آشتی، بیمار
تمام ذهن من از نور و نسترن، سرشار
من از رطوبتِ سبزِ نگاهِ او دیدم
که در نهایتِ چشمش، کبوترِ دلِ من
قلمرویی ز برهنه‌ترین هواها داشت
و اشتیاقِ تب‌آلودِ بام‌های بلند
در آفتاب، ز پرواز، دُورِ او می‌سوخت
ز روی پنجره‌ی من، خیال او پر زد
و شب ادامه گرفت
و من ادامه گرفتم

یدالله رؤیایی (اردیبهشت ۱۳۱۱-شهریور ۱۴۰۱)،
دفتر «از دوستت دارم»، شعر «آفتاب سبز» ۱۳۴۷

اگر از رودکی، خیام و مولوی تا عطار، سعدی، حافظ و پیروان معاصر آن‌ها را «نقطه‌عطف اول» شعر ایران بدانیم، و اگر «انقلاب کپرنیکی نیما» در زبان شعری ایران را که بنیان‌گذار «بازی زبانی نوینی» در ایران شد، به‌طوری‌که در پرتو آن، شعر ایران صاحب یک پارادایم نوین شعری شد و شاعران زیادی را به جهان شعری ایران تحویل داد (شاملو، فروغ،

مصـدق، سـپهری، حقوقی، موحـد، اخوان، مشـیری، اوجی و...)، «نقطه‌عطف دوم» شـعر ایران بدانیـم، یدالله رؤیایی را می‌تـوان «نقطه‌عطف سـوم» در تاریخ شـعر ایران دانسـت، زیرا با رؤیایی بود که شـعر ایران صاحب «زبان نوین شـعری» و «جهان ممکن شـعری» شد و چنان گسستی در شعر ایران ایجاد کرد که او را همراه شاعران «شعر دیگر» (بهرام اردبیلی، بیـژن الهـی، پرویز اسـلامپور، هوتن نجات، حسـین رسـائل، حمید عرفان، محمدرضا اصلانی، هوشـنگ ایرانی، تندرکیا، هوشنگ آزادی‌ور، هوشنگ چالنگی، قاسم آهنین‌جان و هرمز علی‌پور) به نقطه‌عطف سوم شعر ایران تبدیل کرد.

نقطه‌عطف اول شـعر ایـران، حاصل «ترکیـب تخیل در اوزان کامـل عروضی» بود. سـلطه‌ی بـارز این نقطه‌عطفِ شـعری را می‌تـوان در اشـعار رودکی، خیام، مولـوی، صائب تبریزی، بیدل دهلوی، عطار، انوری، سنایی غزنوی، فخرالدین عراقی، اوحدی مراغه‌ای، سعدی، خواجوی کرمانی، سلمان ساوجی، حافظ و نیز در اشـعار پیروان معاصر آن‌ها، سیمین بهبهانی، محمدحسـین شـهریار، حسـین منزوی، محمدعلی بهمنی، قیصـر امین‌پـور، فاضـل نظـری، هوشـنگ ابتهاج، شـفیعی کدکنی، رهی معیری و پرویز خائفی دید و تجربه کرد.

هرچند در درون جهانِ نقطه‌عطف اول شعری ایران، تمایزاتی نیز وجود دارد، از جمله؛ عاشـقانه‌ها، عارفانه‌ها، قلندری‌ها، مضمون‌سـراها، سیاسی‌سـراها و در این اواخر مدرن‌سراها

و پست‌مدرن‌سـراها، اما همه‌ی آن‌ها ذیـل نقطه‌عطف اول جمع می‌شـوند و مسـئله‌ی شـعری آن‌ها، خلـق تخیل‌های شاعرانه در قالب وزن‌های کامل عروضی است.

نقطه‌عطف دوم شـعر ایران را نیما با انقلاب زبانی‌اش بنیان گذاشـت، اما ابتکار نیما همان نیسـت که رایج اسـت؛ یعنی او فقـط اوزان عروضی کلاسـیک را نشکسـت و فقط جرئت و جسارت استفاده از وزن شکسته را به ایرانیان نیاموخت بلکه کار بزرگ‌ترِ انقلابِ زبانی نیما در شعر ایران این بود که «تخیل را به‌واسطه‌ی زبان به زمین پیوند زد» و از این‌جا بود که شاعر جرئت یافت از زندگی زمینی، از تجربیات زیستی، از فردیت، از تنهایی خودش، از سـادگی‌های پیرامون و نهایتاً از سیاسـت بگوید اما با زبانی جدید.

بـا این حال اتفـاق جدید در انقلاب کوپرنیکـی نیما فقط یک «بـازی زبانی» نبـود بلکه یک «چرخـش زبانی» بود کـه تفکر و بینـش را هم به چرخـش دچار کرد و در ادامـه حتی ادبیات، سیاسـت و هنرهـای تجسـمی مـدرن را نیز به تأمـلات نوین واداشـت. انقلاب زبانی نیما آن‌چنان متمایـز بود و آن‌چنان فراگیر و تأثیرگذار که هم نیمایی بودن افتخار شد، هم نیمایی نبـودن. دقت در جزییـات چرخش زبانی که نیمـا ایجاد کرد، نیازمند تدوین چندین رسـاله‌ی دکتری است، پژوهش‌هایی که متأسفانه هنوز انجام نشده است.

نقطه‌عطف سوم تاریخ شعر ایران که با یدالله رؤیایی آغاز شد، «خلق ذهن چندوجهی» در جهان شعر ایران بود. با انقلاب رؤیایی، هم «زبان شعر» دگرگون شد و «شعر زبان» به ترکیبات پیشین جهان شعری ایران افزوده شد و هم با پیوند دو پدیده‌ی زبان شعر و شعر زبان برای اولین بار، جهان شعری ایران صاحب «ذهن تاریخی» شد. ذهنی که در نقطه‌عطف اول فقط به «تخیل» محدود بود (با زبان بسته) و در نقطه‌عطف دوم به «زمین و زیست زمینی» محدود بود (با زبان باز)، در نقطه‌عطف سوم اما از «تخیل بسته» و «پیوستگی به زمین» رها شد و تبدیل به یک «فرآیند چندوجهی» شد؛ فرآیندی سیّال که در آن تخیل، زبان باز، زمین و آسمان به هم پیوستند اما از جهان بیرون نرفتند و به تاریخ تبدیل شدند. «ذهن تاریخی» در شعر رؤیایی به این ترتیب «جهان ممکنی» شد که همه‌ی عناصر زیباشناختی جهان شعریِ دو نقطه‌عطف اول و دوم را می‌توان در آن دید بی‌آن‌که زبان، قالب، ساختار و جهان آن دو دوره را به کار برده باشد. این ابتکار تاریخی رؤیایی را می‌توان یک «چرخش ذهن‌شناختی» نامید. چرخشی که نه تنها تخیل و زبان را، که ترکیب «ذهن و تاریخ» را نیز دگرگون می‌کند.

اگر شیفت تاریخی از نقطه‌عطف اول به نقطه‌عطف دوم، زبان تخیلی قالب‌های عروضی بسته را به زبان زمینی وزن‌های شکسته تبدیل کرد، شیفت تاریخی از نقطه‌عطف دوم به

نقطه‌عطف سوم، زبان تک‌وجهی شعر زمینی را به «زبان چندوجهی شعر تاریخی» تبدیل کرد.

با «انقلاب ذهن‌شناختیِ» رؤیایی، نه تنها انقلاب زبان‌شناختیِ نیما ادامه یافت، بلکه با گسست از چرخش زبانیِ نیما، «ذهن تاریخی ایرانی» از «تخیل بسته» به «تخیل باز» تبدیل شد. با انقلاب ذهن‌شناختیِ رؤیایی، شعر ایرانی موفق شد برای اولین بار از درونِ خودش بیرون بیاید و از بیرون به خودش نگاه کند. (از میان شاعران کلاسیک، تنها حافظ موفق شد به چنین مقامی برسد که البته مجبور بود نگاهش را با زبان قالب بسته اوزان عروضی بیان کند) رؤیایی اما با ابتکار چندوجهیِ «زبانی، تخیلی، ذهنی، تاریخی» به تخیلی فراتر از آنچه در شعر کلاسیک و مدرن نیمایی بود رسید و موفق شد در کنار زبان شعر و شعر زبان، به جهان ممکنی برسد که در آن ترکیبی زیباشناختی و بدیع از امر رئال، سورئال و جادوی بین رئال و سورئال به شکلی فرآیندی خلق شود.

«شعر فرآیندی» محصول نقطه‌عطف سومی‌ست که رؤیایی ایجاد کرد. شعر فرآیندی در برابر «شعر درون‌ماندگار»ی‌ست که محصول دو نقطه‌عطف اول و دوم شعر ایران است. با «انقلاب ذهنی و زبانی» رؤیایی، شعر ایران از حالت درون‌ماندگار غیرتاریخی خارج شد، مثل زیست‌جهان تاریخ‌مند شد و مثل هستی، «فرآیند» شد، فرآیندی که مانند طوماری تا سال‌ها و شاید تا قرن‌ها در حال باز شدن خواهد بود و به سلیقه‌ها،

ذهن‌ها و زبان‌ها عطر و طعمی تازه خواهد داد، آن‌چنان فرآیندی که موافقان و مخالفانش بی‌آن‌که بدانند یا بخواهند به بخشی از جهان شعری‌اش تبدیل می‌شوند، به چند دلیل ساده:

۱. همه‌ی مخاطبانِ شعرِ فرآیندی، موافق و مخالف، بخشی از هستی و بخشی از تاریخ‌اند.

۲. در شعرِ فرآیندی، ترکیبِ زیباشناختیِ «تخیل، زبان، زمین، ذهن، بدن» به واقعیت تبدیل می‌شود. یک واقعیتِ تاریخی از ذهن‌مندی و بدن‌مندی.

۳. در شعرِ فرآیندی، گره جدال تاریخی «سادگی-پیچیدگی» باز شده و مسئله‌اش حل می‌شود، زیرا این جهان شعری، جهانِ «سادگیِ بعد از پیچیدگی» است. جهانی که در آن هم «سادگیِ قبل از پیچیدگی» وجود دارد (ویژگی دوره‌ی نقطه‌عطف اول شعر ایران)، هم «پیچیدگیِ بعد از سادگی» وجود دارد (ویژگی دوره‌ی نقطه‌عطف دوم شعر ایران)، هم «سادگیِ بعد از پیچیدگی» که ویژگیِ بارزِ نقطه‌عطف سوم جهان شعری است، ویژگی که با رؤیایی و جهان شعری‌اش ابداع شد و به اوج خود رسید. به‌این‌ترتیب، شعر رؤیایی نه در سادگیِ قبل از پیچیدگی کلاسیک ماند، نه در پیچیدگیِ

بعداز سادگی نیمایی متوقف شد بلکه با «ذهنِ چندوجهی‌اش» (ترکیبِ تخیل، زبان، ذهن، بدن، زیست، تاریخ، هستی) به سادگیِ بعد از پیچیدگی رسید و آن را به یک «فرآیندِ شاعرانه» تبدیل کرد.

۴. در شعر فرآیندی، «وضوح» و «ابهام» در کنار هم ازیک‌طرف و «تمایز» و «وحدت» نیز در کنار هم ازطرف‌دیگر با هم ترکیب می شوند و زیباشناسیِ سادگیِ بعد از پیچیدگی را می‌سازند.

۵. در شعر فرآیندی، «حقیقت لغزنده است» و به هر سو می‌لغزد. نه حقیقت نفی می‌شود تا راه برای نهیلیسم و نسبی‌گرایی معنایی باز شود، نه حقیقت فریز می‌شود تا راه برای انواع جزمیت‌های ایدئولوژیک، تئولوژیک و تبلیغاتی هموار شود. سیّال بودنِ حقیقت (حقیقتی که هم هست هم فرّار است) بنیان دیگری از بینشِ زیباشناختیِ پاردایم نوین شعر رؤیایی است.
حقیقتی که وقتی آن را نمی‌بینی، خودش را به تو می‌نمایاند تا دیده شود. و وقتی آن را جستجو می‌کنی تا ببینی، از میدان دید تو فرار می‌کند.

۶. شعر فرآیندی، نگاه به جهانِ «پشتِ واقعیت» است. نگاه به پشتِ جهان و نگاه به پشتِ زیست‌جهان. ابزار این نگاه شاعرانه هم «شک»

است؛ کار دشواری که شاید برخی از فلاسفه‌ی مدرن مثل کانت، هگل، هایدگر، پوپر، شوپنهاور و ویتگنشتاین با زبان مفهومی و فلسفی به آن توجه کردند. در جهان کلاسیک، شاعرانی چون مولوی، سعدی، حافظ و خیام درباره‌اش اندیشیدند و در جهان شهودهای عرفایی نیز، کسانی چون سهروردی، شبستری، عبدالکریم شهرستانی، خواجه عبدالله انصاری و عطار دل‌مشغول آن بودند.

رؤیایی اما باآن‌که از مأیوسان دو دهه‌ی سی و چهل ایران بود ولی بر یأسش غلبه کرد، تسلیم ایدئولوژی‌های زمانه نشد و درباره‌ی دیدن «ندیدنی‌های جهان» در زبان شعری‌اش به چنین تأملاتی رسید:

«شک، طرز نزدیک شدن من به جهان اطرافم را عوض کرد و این‌که چشم‌های من را فنومنولوژیِ هوسرلی باز کرد، برای این‌که چطور ببینم و این «چطور ببینم» چیزی جز دیدن آن «چیزی که ندیدنی‌ست» نیست. یعنی «پشت واقعیت را شناختن»، و این‌که در پشت واقعیت، واقعیت‌های دیگری هست. آن «چیزی» که ما می‌بینیم امر محسوس را عوض می‌کند، بدون این‌که حذفش کند. یعنی «واقعیت مادر». «واقعیت مادر» همیشه وجود دارد. اما مسئله این است که چطور ما از «واقعیت» به

«پشت واقعیت» برسیم؟»

(گفتگوی رؤیایی با رادیو زمانه)

رؤیایی با همین تأملات و ابتکاراتِ زبان‌شناختی و ذهن‌شناختی بود که نقطه‌عطف سومِ در تاریخِ شعر ایران شد و به ترکیبی رؤیایی رسید از رقص تخیلات در میان واژه‌ها.

تخیلاتی سرشار از مفاهیم بدن‌مند و اندیشه‌های تاریخ‌مند در میان واژه‌هایی سیّال و توبرتو که در یک فرآیند زیباشناختی، اجزاء متنوع و متکثر جهان شعری‌اش را به یک رشته می‌کشد.

دو شعر از رؤیایی:

۱.

بهار برگ
با یاد دست بریده پاییز است
پاییز برگ
پایان جهیدن از خطر
متن خطر است
و دست بریده می‌داند
که سوی تن
دیگر بر نمی‌گردد
تقدیر که می‌رسد پاییز
پاییز، بهار تقدیر است

۲.

زبانِ آب
الفبای تازه‌ی اعماق را
به من آموخت

- **و شعری برای رؤیایی که بسیار از او آموختم**

دورهای نزدیک شده
خفته در نهان‌های آشکار
زبان‌های به سکوت رفته
در هست‌های عدم‌زیست
و پدیدارهای ناپیدا در فریادهای خاموش
در تو به دیدار می‌روند
ای بلاغتِ واژه در ملالِ زبان
که از ثانیه‌های زمان
رقص نگاه را به طلوعِ حرف می‌بری
چه می‌تواند گفت سقف آسمان
وقتی در زمین کلمات
نبض تو می‌زند؟
حقیقت جهان
واقعیت پنهان تو بود
جهان
با تو بوی شک گرفت
و شک
با تو بوی شعر.

برای رویایی ۱۴۰۲/۰۷/۲۲

مجموعه شعر «نحر»
نویسنده: علیرضا نوری
انتشارات: تهران، نورهان
سال انتشار: ۱۴۰۲

گلوی بریده‌ی همه‌ی این سال‌ها

درباره‌ی مجموعه‌شعر «نحر»

سال ۱۳۸۶ تصمیم گرفتم بعد از ده سال که به کاروبار شعر مشغولم، مجموعه شعری چاپ کنم. اسمش را گذاشتم «لیوانی تا مرز دیوانگی» و فرستادمش انتشارات «آهنگ دیگر». بعداز دو سال و در آستانه‌ی اعتراضات ۸۸، وزارت ارشاد، کل مجموعه را غیرقابل‌چاپ دانست و مجموعه کامل رد شد.

بعد از چند ماه، شعرهای جدیدتر را جمع‌وجور کردم و شد «دلقک‌ها گریه می‌کنند» و دوباره فرستادمش «آهنگ دیگر» که سال ۱۳۹۰ با اصلاحاتی مجوز گرفت و چاپ شد.

سال ۱۳۹۱ شعرهایی را که بعد از اتفاقات ۸۸ نوشته بودم، ذیل مجموعه‌ای با عنوان «از گردن به بالا سنگم» به نشر «ثالث» سپردم. بعد از یک سال دوباره ارشاد، کل مجموعه را رد کرد.

سال ۱۳۹۳ شعرهای جدیدتر را با عنوان «تنیدن» به نشر «نصیرا» و زنده‌یاد بابک اباذری دادم که آن هم مجوز چاپ نگرفت. تصمیم گرفتم این دفتر را بیرون از ایران چاپ کنم، «تنیدن» با نشر پاریس چاپ شد؛ هم به صورت کتاب در بیرون از ایران و هم به‌صورت پی‌دی‌اف برای داخل ایران.

«نشر نصیرا»، مجموعه شعر «شهر» را در سال ۱۳۹۴ و مجموعه شعر «زوال» را در سال ۱۳۹۶ چاپ کرد.

«نحر» مازاد همین سال‌ها است. سال‌هایی که سیاهی تمام شئونات زندگی را فرا گرفته است و تنها با نوشتن است که

می‌تـوان اندکی از آن وضعیت اسـفناک را مکتوب کرد. «نحر» گلوی بریده‌ی سال‌هایی است که از لحظه‌لحظه‌هایش بوی خون و مرگ و فاجعه می‌آید.

شعرهای «نَحر» در حد فاصل سال‌های ۱۳۹۲ تا ۱۳۹۶ نوشته شـده‌اند. در سال‌هایی که من درگیر بگیروببند بودم، بعد از ۱۳ سـال تدریس از دانشگاه اخراج شـدم. آغاز سال‌های بد زندگی من همین سال‌ها بود. گاهی از بازجویی برمی‌گشتم و با روح و روانی ویران مدام به خودکشی فکر می‌کردم، تنها با نوشـتن بود که برای مدتی، ولو کوتاه سایه‌ی مرگ از سرم کم می‌شد. این شعرها برای من شعرهای زندگی‌اند، بخشی از مـن با همین شـعرها هنـوز راه می‌رود و نفس می‌کشـد. کابوس‌های شبانه، ویرانی مطلق، ناامیدی مفرط، آسیب‌های جدی روان، همگی در همین سـال‌ها شـروع شـد و اگر نبود نوشـتن و نوشـتن، هیچ معلوم نبود این آدم کارش به کجا می‌رسید.

پیش از این قصد داشتم شعرهای زندان را چاپ کنم، اما این یک سـالی که بر همه‌ی ما گذشت، مجابم کرد شعرهای نحر را دوبـاره و چندباره بخوانم و خودم را مجاب کنم؛ الان وقت این شعرها است.

«نحر»، «نفثة المصدورِ» من است.

دو شعر از علیرضا نوری

۱

علیرضا نوری

وزیدم
وزانم به کوه و شب و برف
که یاد عظیم انار
از چشم آبان رفت
و آتش که تنها بود از اول
برای نمردن می‌سوخت
وزیدم به شعرِ روی قبرها
ریزان ریزان به کجا
گربه‌های قبرستان به چرا
به یاد چه کس گریه کنم بعد از قناری و گلوله
نامم که نبوده خاوران
رنگ از چشم‌های تو رفت
از خنده برون آیی
از قَه به شباب
از قه به تلخی اشک
چون قهقهه باشی در عمق گلو
بعد از تب فاقه
بعد از شوق زفاف
برگ نارنج بودم
بویی از زن و کُندُر
چون تن تن آهو

سر برده به زانو
نی‌های گلویت را با چرا بریدند
و تو که مغلوب عهد الست بودی
در سنگ فرو رفتی
من با خیره برای پاهای تو برف نوشتم
گفتم بعد از اعماق این سال‌ها
از دیوارهایِ قلعه‌یِ روستایِ لک بیرون بیایی
نیمی آدم
نیمی خروس
ناموسِ ده باشی در بحبوحه‌ی قحطی و روس
تنور باشی ولرم برای زن‌هایی که چه زیبا
زن‌هایی چه عفیف
اشك‌های ما زرد بودند
انگار کسی در چشم‌های ما شاشیده است
برگ و بار که نداشتیم
تنها بعضی
برای سلامتی‌مان خوب بودند
من عیب هیچ‌کس نبودم
تنها چرای خودم را می‌جویدم
خوبِ کدام از شمایان را نمك زدم
به چرای این سالها فقط گربه‌ها گریه گریه نکردند
عنقریب از گونه‌های سنگ
آب انار بریزد

به برگ درختان روی قبر
شایع‌ترین تعریف زندگی در این حوالی بودی
چه باغ‌های معلقی برای آتش آفریدند
اشک‌های زرد من کو
تعلق من به گونه‌های نایاب گربه ارثی است
بجهانم
بجهانم که بریزم از نوک خنجر
فرو بروم در دیوار سلول
تو باشی از زمستان عبور کنم
بخندم به آفتاب
نه در تنهایی عاشق آتش بودی
نه حالا که من پیچیده‌ام به روانت
چون پرنده‌ی سربه‌دامنی
به آغوش من خواهی خزید
و پیش‌از همه‌ی خوب‌ها
با چرای من نشسته به برفی
گُل‌چشم
خویشی تو با برف و انار
پیش‌از پیدایش آتش بود
بعداز آن از اهالی نمک بودی
ریزان ریزان به چه‌ای
گل داده یخ
خوب شما بودید

مومیایی
هزاره‌ی بعدی آن شماست
تنها به شرط این‌که از دندان گربه بگذرید
پیش‌از آن‌که پرنده شوم
دو دست روی کجات بگذارم
بعداز تو هزار بختِ بسمل داشتم
تنها وزیدن سرنوشتم بود
اگر از شانه‌هات نخ کشیده‌اند تا چشم گربه
تنها تقصیر من
وزیدن بود
ورنه آن دختر چشم‌سیاه
پیش‌از دمیدن آفتاب
سینه‌خیز از یکی از قبرهایی
که شعر درخشانی داشت
بیرون رفت
و چند متر آن طرف‌تر
به شکل قناری پرواز کرد

۲ ▪ علیرضا نوری

از آن همه اندُه که در روان زمین جاری است
من پیش‌از همه رُستم
اول‌شهر به جهان من بودم
خانه من ساختم
خواهرم آفتاب در آن لحظه‌ی بعید
در آن شیدایی نجیب
پیش‌از همه‌ی نورها
از دهان جهان بیرون جهید
برای همه‌ی سربریدگان، شاهدان و تن‌پاره‌های جهان
رقصید
و در انبوه مه و رود به بالای جهان تبعید شد
خواهرم آفتاب
اولین ساقی جهان بود
هم‌او بود که مِی به خاک ریخت
اندُهان به جهان زیرین راند
و من که شاهد بودم
و من که عصاره‌ی ابد بودم
در نزدیک‌ترین جای ممکن به آدم رُستم

دو شعر از مهدی صمدانی

فشافوییه، جمعیت

▪ فشافوییه　　مهدی صمدانی

به روزهایی که صورت کوچه به در باز یک خواب
همیشگی می‌خورد
به باغبانی که این عمارت را هرس کرده و سابقه‌اش با
جراحتی متوالی
برمی‌گردد به کوچ یک ویرانه،　به سالی که تابیعت
جای ترسناکی بود.
به شهری که هروقت خسته می‌شد از خودش،
آخرین هفته از ماهی خاص را می‌گریخت در چادری
مشکی،
که نیفتد به محو خون بر خرابه‌ی کاشی.
به لهجه‌ای که وقتی قد می‌کشید می‌خواباند قد و
نیم‌قد را زیر بوی گلاب

به چهارچوبی خشتی که شانه‌های لخت را با خواب‌های
پریده می‌پوشاند
و اگر پایش کشیده شود این‌جا، تنها برای خورده
شیشه‌هایی‌ست
که تکه‌های دیدن در آن نفس می‌کشد هنوز.

به هرچه متواری از شکل است... به این‌ها　بیا فکر
نکنیم
و فکر نکنیم به معبری که جز تاریکی به خاطرش

نمی‌آید
و همین‌طور به سی‌ویک ضربه‌ای که می‌گفتند.

به انگیزه‌ای که ظهر را خمیده می‌آورد در پله‌های
مجلس ترحیم،
تاسی درخت بیرون‌زده از یک چشم
به دست خود بچرخانند، آغوش مادران از سیب کال
چکیده را،
در آن‌جایی که می‌خواهم را هیچ‌کس از کسی
نمی‌خواهد
و تصادفا اگر لیز بخورد دیدن پیدا می‌کنی نام
گم‌شده را
با سی‌ویک امضاء به رنگ سرخ، در برگه های گزینش
مرسوم
که زیستن در این محیط، استتار خواب رمیده‌ی
آهوست.

در مواجهه با سی‌ویک ضربه
طراز می‌شود خشت، روی یک دیوار،
که هر وقت حیات را بخواهی، آن‌جاست.
میان یک سلول، آن‌جا که روی روزنامه می‌خوابد بد و
بیراه
گوربه‌گور می‌شود عدد به‌جای یک آدم

آدم می‌شود انار، اناری که دانه‌های دلش پیداست
و آمده تا پوستش را هواخوری بترکاند.

تا سی‌ویک ضربه را گفتند
که اسب مبارک را روزگاری یابو نخواند،
تا سی‌ویک سال بی‌عنوان،
تاریخ انفرادی را از ناف تا به گلو پاره‌پاره کند،
.فرشته ذوق می‌برد از کفه‌های مقابل هم.
این جراحت بر روی دست شهر بماند یا نه
در هواخوری آدمی را قطعه‌قطعه می‌کنند
که سی‌ویک سال زندگی جیغ بکشد بر جاره‌ی دیوار.
و قفل تنها بر درب‌هاست،
که دهانی با سی‌ویک زبان بریده داریم.

به سی‌ویک ضربه‌ای که می‌گویند،
به صورت‌های بی‌خواب یک عمارت
به خانه بر دوشی که قیافه‌ی کوچک قهر را می‌گرفت در بغلش
به شهری خسته از حرف‌های سربسته
به لبه‌های تیزی که پای خاکی را وجب می‌کرد
به رشد دردناک یک سلول...
به این‌ها بیا اکتفا نکنیم
و هم به فهرستی از عوارض دیگر.

تیرماه ۹۸

▪ جمعیّت

مهدی صمدانی

پیش از آب شدن خنده‌ها در تپه‌های نیشکر،
رسولان آمدند که زمین تنها آینده‌ای دلچسب نیست
در هوا هم چیزها به همین خوبی پخش می‌شوند.
و این صراحت دارد که دیگر،
قبل از شما، خبرتان به خانه خواهد رسید.

آن‌جا زنی، با معیارهایی مأیوس از رفعت کلمات،
همچنان بر خرابه‌های خویش ایستاده،
با اجتماعی از متون و شراب‌های کهن.
زنی با فکّی بهم چسبیده و دندان لق،
که گوشت و فساد یک انگشت
سال‌های روی پیراهنش را،
به باد میدهد راحت.

هوا در حال پخش دهانی پر از سایه است
و صدا به‌صورت خودش زمین می‌خورد؛
که تاریکی مطلوب عزاست،
حالا به خانه‌هایتان برگردید
به رویأهای شیرین‌تان.
عاج شکسته‌ی فیل،
چشم بازار را نمی‌بندد.

تیرماه ۱۴۰۰

سه شعر از علیرضا سردشتی

۱ ▪ علیرضا سردشتی

این شب را به دست می‌گیرم و پا در تن می‌کنم

صراحت دو زبان روبه‌روی هم

جانب ابرهای کاهل را می‌گیرم و مدام از این قائله رد می‌شوم

سربه‌سر، رویای منظومه‌های تک‌افتاده‌ست در جوار چند سنگ

بویی روی این‌جاها که نمی‌بینی،
رعشه می‌اندازد در تن

حالا چند رو به کف دارم و
روی خطی از خلأ خاطره می‌اندازم

اردیبهشت ۱۴۰۲

۲ ▪ علیرضا سردشتی

چطور می‌شود در ابری فرو رفت و بوی خاك را به هوا پخش کرد؟

این سنگ‌ها را با دیوارهایی پوشانده‌اند که هرکجا رنگ
دیده‌اند،
پریده‌اند به صف‌های ستاره‌ها

بگو این رعد که می‌بینی پرخاش کدام رنگ است به
روی این همه سیاهی؟

می‌رسم روی این بلندی‌ها که بپرم،
چند حرف مرا به سویی می‌کشانند و پایم روی علف‌ها
به سکسکه می‌رسد

مشبك، روی صاف‌ترین دیوارها سایه می‌اندازم
دقت می‌کنم
دایره است این همه نور در دستم

اردیبهشت ۱۴۰۲

۳ علیرضا سردشتی

در دشت‌هایی سراسر جهد کرده‌ام و
بادهای بی‌فایده‌ای را دیده‌ام به‌روی خاك
که هربار صورت خود را
با همین ترتیبی که معمول است پوشانده‌اند

ترتیب اول:
باد روی خاك شكل دیو می‌شد و تا پا می‌گرفت
افسونِ باورش می‌شد

ترتیب دوم:
گل‌های مخصوصی در دشت یاد کرده‌ام و
هر بار
مانند پرنده‌ای که می‌خواهد شکارش را به منقار کشد
به عقب خیره شده‌ام

ترتیب آخر
مسئله از بادهای سردرگم شروع شد
اما
به‌جز نقطه‌های خار در تنش
چشم به چیزی بند نمی‌شد

پی این‌ها را در خواب‌هایم گرفته‌ام و هر بار
درست مقابل چشم همه
با فریاد مردی که از دور می‌آید
تکّه‌های تنم را
به یاد آوردم.

اسفند ۱۴۰۱

شعری از امیر حکیمی از دفتر "لغت دزدیده"

دروندان کاتاتونیک

- دُروندان کاتاتونیک

امیر حکیمی

۱)
آبادی، باغ‌ها، کشتزار و رودخانه‌ها،
ویران.
گشوده پنجره،
باران،
نسیم،
آمیخته به عطر نان،
به رقص برگ، به لبخند آسمان،
ویران.

۲)
از دوباره می‌گویم؛
و واژگان
ـهمراه دست من.
سالخورده می‌شوند.

۳)
ایستاده‌ام با فشنگ در برابر صاحب‌قران‌سلطان؛
و بارها برابر ستم
به همدستی تفنگ، همیاری مجاهدان.

ایستاده‌ام در برابر پارلمان با کمیته‌های مجازات؛
در برابر وثوق الدوله با قلم، با روزنامه‌جات؛
در برابر سردار، سپه‌سالار،
با کینه‌ای کبود،
از ژرفنای جان کشیده‌ام فریاد : «نه!»
در برابر استعمار، در برابر کمپانی،
سرمایه‌دار آدمخوار، بیگانگان ـ درازدست ـ،
در برابر شاهنشاه، ایستاده از گلو بریده
داد می‌کشیده‌ام:
«هرگز!» واپسین، بی‌خود و خرد، ـ برابر امام،
رو به آفریدگار
ـ زارزار ـ
بر این بخت سرنگون گریسته؛
دوزخ‌سزای،
خویش و تن به آتش پلید واگذاشته:
دهقان و باغبان،
چشمه‌سار و جویبار، گندم و رمه،
سزاوار شکنجه، عذاب، انهدام.

۴)

اسلام ناب، چاه‌های آتشین،
به کشتارپیشه واگذار کرد.
اسلام ناب، بس دلاوران،
زنده‌زنده در قنات‌ها، سر به نیست،
کودکِ دِلیر، بر درختِ سوخته، سر به دار کرد.
بسیار کشت، بسیارها مانده ـ خواهد کشت.

۵)

اکنون نشسته بی‌تکان، خموش،
تا تو را تکه‌تکه می‌کنند، بنگریم.

یک شعر از سونیا صادقیان اصفهانی

- **موم و الکل** **سونیا صادقیان اصفهانی**

من به پیش از تو برنمی‌گردم
قفسی تلخ و بسته و تنگ است
صلح شیرین بعد آتش‌بس
عمر بی تو تمامیش جنگ است

از کجا آمدی غریبه‌ی من؟
ناگهان چهره آشْنا کردی
خُرده‌کاهی به گوشه‌ای بودم
جذب یک جفت کهربا کردی!

خانه‌آباد! من خرابم از
سَکرتِ دُردِ خفته در چشمت
کِی عسل، مست می‌کند؟ نقّاش،
موم و الکل کشیده در چشمت؟

می‌وزی، پرپرت چو قاصدکم
در نفَس، چشم تو دهد کمکم!
چون دو قاب از بهشت، تصویرت
می‌نشیند میان مردمکم!

مات می‌شوم نگاهت را
پر ز حرف‌های پنهانی است
شعر باران مردمک‌هایت

هم‌زمان مهربان ولی جانی است

بیشتر می‌کِشد مرا سویش
رازهای به غار، زندانیش!
تشنه‌ام مثل کاشفان گنج
گم‌شده در مسیر ظلمانیش!

خورده نان و شراب، را امشب
مؤمنِ چشمِ مستِ بی‌همتات
خود به دوشم صلیب را بستم!
راهی‌ام در مسیر جُلجتات!

صورتت شاهکار معماری‌ست
متناسب کمان و خم دارد
می‌زنم با لبم قدم آن را
بوسه‌های مرا چه کم دارد!

حجم زیبایی‌ات نمی‌گنجد
در بلندای حس بینایی
قلب دیوانه‌ام چگونه کند
پیشِ زیبایی‌ات، شکیبایی؟

مجمر آتشم که می‌سوزم
پاکم از هر تعلقی، آزاد
هیربد! تو، نگاهدارم باش!
از گزندِ خموشی و از باد!

از تو می‌سوزم و در این آتش
جان من می‌شود هجاهجا
ای اوستاییِ اهورایی
هر سه نیک از وجود تو برجا!

چون شرابی که کهنه‌تر گشته
بهتر از قبلِ توست، حالایت!
دوست دارم کشم به آغوشت
بس که پوشیدنی است بالایت

مرد من باش! گرگ جذابم!
من، شکاری که بسملت باشم
شاید این قسمت‌ست و تقدیرم
کز ازل کِشته در گِلت باشم!

نیست در خاطرم که پیش‌از تو
من که بودم وَ یا چه می‌کردم
مطمئنم ولی که دیگر بار
من به پیش‌از تو برنمی‌گردم!

شعری از مهدی گنجوی

▪ خدانور

مهدی گنجوی

چهلم خداست
که با تشنگی تحقیرش کردید
از تشنگی در می‌آید خدانور
روزی که صاعقه‌های رقص
خانه‌تان را در هم کوبد.
بادهای نامرئی برای دریدن شما خواهد وزید
دعاهای غایب به دهان‌های ناامید باز خواهد گشت.

درختِ خشکسالی خون می‌خواست
چه چهره‌های زیبایی
رقص‌های دیدنی
ای خدانور.

در هر پرنده چندین آسمان پرواز می‌کند.
کجایند آن سنگ‌ها
که از هر آسمان
پرنده بر سرشان بیندازد؟
دوزخی که بر زمین بنا کردند
آن‌ها را تلی از نمک خواهد کرد
کی چشم‌هایشان به عقب پرتاب خواهد شد؟

خدانور، تعلل کن

آسمان برای بدرقه‌ات آمده
زمین آرزو دارد
افتادنت را به تعویق اندازد.
خدانور،
رقصِ نیمه‌کاره‌ی تو
راه رفتن را روی زمین ناعادلانه کرده است.

خوابیده جانی
در آغوش عروسک‌های نظامی.
کجایند زلزله‌هایی محتاط
که زمین را به عمق اجسادشان
از هم بگشاید؟
صدای هلهله‌ای از دور می‌آید
عقربه‌ی کدام ساعت از دردهای ما
در حرکت است
استخوان‌هایشان را له کند؟

انقلاب پیش‌از آن‌که ما را آرام کند
می‌تکاند
ما چشم‌هایمان را
از اشکِ شرم
با دیدن دست‌های بسته به تیرک تو
عبور دادیم
عدالت آرزویی جوان شده است.

- **رستوران**
  خاطراتِ بروبکسِ هیئت، به‌قلم عالیجاهِ مهاجری
- **تکیه بر وال | دِ نشد!**
  وِب‌گردی‌ها و وِل‌نوشته‌های شاعرانه . . . . . .حمید نیک‌نفس

ستونِ **هیئتِ مسافرانِ مقیم** به روایت‌های شما از سوتی‌های مهاجرت نیاز دارد. یادداشـت‌ها و خاطراتتان را برای ما بفرستید تا بعد از ویرایش در بخشِ **خاطراتِ بر و بکسِ هیئت** منتشر شود.
همچنین بخشِ تکیه بر وال به شعر و دل‌نوشته‌های طنزآمیزی اختصاص دارد که مربوط به زندگی در مهاجرت اسـت، یاری‌هایِ شـما این بخش را هم پربارتر خواهد کرد.

مطالـب خـود را با فرمت **word** به ایمیل زیر ارسـال کنید و حتما در قسـمت موضوع ایمیل، کلمه‌ی **طنز**را قید کنید تا مطالبتان را صحیح و سـالم دریافت کنیم.

adab@hafteh.ca

رستوران

عالیجاهِ مهاجری

یک روزی مادربزرگم را که تازه به کانادا آمده بود، سوار کردم، تـوی خیابان چرخـی بزنیـم. از آن‌جایی کـه آن بزرگـوار هنوز نرسیده، چایی را ترک کرد و عاشقِ «کافی» شد (اشتباه نکنید با قهوه فرق دارد)، اولین ایستگاهِ ما طبقِ معمول کافی‌شاپ بود. توِی صفِ «درایو ترو» بودیم که دلم هوسِ «**سـان‌دراید تومیتو بیگل تُسـتِد ویـت هِرب اَند گارلیـک کریم چیز**» کرد. سـفارش کـه دادم مادربـزرگ گفت: «ننـه می‌تِرکـی این قدر می‌خوری!» گفتم: «این یک لقمه بیشـتر نیست!» گفت: «زبان بلد نیستم، خر که نیستم!» گفتم؛ «دور از جونتان!» در همین لحظه سـفارش آماده شـد. ایشـان که اندازه‌ی نان و پنیر را دید گفت: «ننه این همه اسم که گفتی همین ریزو بود؟ مثلِ مرحومِ پدربزرگت ـ خدا رحمتش کنه ـ وقتی خواسـتگاری آمد همچین می‌گفتند "جنابِ عالیجاه خانِ تخم‌راجه" که آدم فکر می‌کرد بارِ هفت پشـتش را بسـته!» گفتم: «مادربزرگ دستِ شـما درد نکنـد با ایـن مثالی کـه زدید! حالا اجـازه می‌دهید نصـف کنیم؟» گفت: «"یک مویز و چهل قلندر" که نمی‌شـود! یکی هم برایِ من بگیر که دعوایمان نشود.»

این گفتگوها مرا یادِ سفارشِ تخمِ‌مرغ در کتابِ «خاطراتِ سیدمصدقِ آیرانیِ آذرگشسپی» به قلمِ مهرانِ راد انداخت که در ادامه می‌خوانید:

... باور نمی‌کنی برو رستوران و یک نیمرو سفارش بده. خوب لابد می‌گویی "اِگ" ـیارو همچین نگاهت می‌کند که انگار داری سانسکریت صحبت می‌کنی. می‌پرسد چه نوع تخمِ‌مرغی؟ اگر خُل‌بازی درآوری و بگویی «جَستْ اِگ» می‌رود و برایت یک تخمِ‌مرغِ خام می‌آورد. ناچار می‌پرسی چه نوعی دارید؟ می‌گوید:

–سانی ساید آپ (زرده کاملاً دیده شود)

– اُوِر ایزی (نیمرو را بچرخانیم تا پشت و رو برشته شود اما زرده به حالِ خود بماند)

تبصره: این نوع خودش سه نوع دارد:

۱) اُوِر سافت (با زرده‌ی شُل)

۲) اُوِر مِدیوم (با زرده‌ی عسلی)

۳) اُوِر هارد (با زرده‌ی سفت)

- اِسکْرَمبُل (زرده و سفیده را قاطی کنیم)

تبصره: این نوع خودش دو نوع دارد:

۱) سافت اسکرمبل

۲) هارد اسکرمبل

- پوچد (توی آب اشکنه کنیم)
- هارد بویلد (آب‌پز)
- فرنچ اُملت (تخمِ مرغ و شیر)
- بِیکد (کبابی)
- بِیستِد (روغنش را رویش بریزی)
- دِویلد (آب‌پزی که زرده‌اش جایگزین شده باشد)
- بِنِدیکت (همان پوچداِگ با مخلفات)
- بروکِن یولک (نیمرویی که کفگیر را روی زرده‌اش فشار داده باشند)
- ...

یعنی آدم مرگ بخورد بهتر است!

دِنشد!

حمید نیک‌نفس

گفته بودند که این آن بشود، شد؟ دِ نشد!
مشکلِ این همه آسان بشود، شد؟ دِ نشد!

نیشِ مردم بشود باز و لب و لوچه‌یِ شان
مثلِ این پسته‌ی خندان بشود، شد؟ دِ نشد!

فکرِ نان هم که نکردند، به جایش اقلاً
قیمتِ خربزه ارزان بشود، شد؟ دِ نشد!

هر کجا کلبه‌ی اَحزان، بشود مسکنِ مهر
هر چه گرمابه، گلستان بشود، شد؟ دِ نشد!

«اِی که از کوچه‌ی معشوقه‌ی ما می‌گذری»
وعده دادی که اتوبان بشود، شد؟ دِ نشد!

آرزو کردم اگر سالِ سگ و میمون رفت
بعدِ سگ نوبتِ انسان بشود، شد؟ دِ نشد!

گرگِ بی‌بُته که شنگولِ مرا با خود بُرد
تازه می‌خواست که چوپان بشود، شد؟ دِ نشد!

هاله‌ی نور شد او تا بکند طیّ‌الأرض
بعداز آن واردِ کیهان بشود، شد؟ دِ نشد!

اُشتُلم کرد و «بِگم؟» گفت و شد او قُلدرِ شهر
مثلاً تا که رضاخان بشود، شد؟ دِ نشد!

چون هویدا بشود پیله که هر ایرانی
صاحبِ خودرویِ پیکان بشود، شد؟ دِ نشد!

ناخُدا باشد و نوحی که پسرهاش بَدند
بِکشد لنگر و طوفان بشود، شد؟ دِ نشد!

جامه‌اش را بدَرد گرگ و شود یوسف، تا
پیرَنش پیرَنِ عثمان بشود، شد؟ دِ نشد!

نیمه‌ی پُر که نشد، گرچه تلاشش را کرد
نیمه‌ی خالیِ لیوان بشود، شد؟ دِ نشد!

دارد امید که بَهمان بِکند رفت و نکرد
ریزعلی رفته که دهقان بشود، شد؟ دِ نشد!

بوده پاپِیْ به همه عمر شدیداً پدرم
پسرش طاهرِ عُریان بشود، شد؟ دِ نشد!

یک نفر خواست اَرسطو بشود، شاعر شد
حافظ و سعدیِ دوران بشود، شد؟ دِ نشد!

شعرِ ما نزد شما اهلِ نظر، می‌بایست
بُردنِ زیره به کرمان بشود، شد؟ دِ نشد!

جستارهای پژوهشی
در حوزه‌ی ادبیات و فرهنگ

دبیران: مهران راد

مهدی گنجوی

- **باده بی‌آوازِ رود**

. . . . . مهران راد

- **انسان زیستن و شاعر مردن**

مروری بر "آخرین اغواگری زمین: پناه بردن به هنر، شعر و کلمه"

. . . . . سعید رضا دوست

- **یادبود فرهنگ دانشجویی و یادگیری در یک موسسه**

. . . . . مهدی گنجوی

- **گزارش از ضلع جنوبی دانشگاه تهران**

. . . . . محمد محمدعلی

باده بی‌آوازِ رود

مهران راد

"جنید را پرسیدند؛ چون است که مردم آرامیده بُوَد، چون سماع بشنوَد حرکت اندرو پدیدار آید؟

گفت: آن‌گه که خداوند تعالی فرزندِ آدم را از پشتِ آدم (علیهِ السلام) بیرون آورد بر مثالِ ذرّه و به ایشان خطاب کرد (گفت: الَستُ بربکُم) خوشیِ سماعِ کلامِ خداوند تعالی بر ارواحِ ایشان ریخت. چون سماع شنوند از آن یاد کنند، روح به حرکت اندر آید ..."

جنید در این توجیه، تلویحاً دو تشبیهِ مُضمَر دارد؛ یکی آن‌که صدایِ خوانندگان و نوازندگان را به صدایِ خدا تشبیه می‌کند و دیگر این‌که رقص و وجد و حالتِ شنونده‌ی یک قطعه‌ی موسیقی را به حرکتِ مخلوق، به‌ویژه "اشرفِ مخلوقات" در اثنایِ آفرینش تشبیه می‌کند. چیزی که پس از او نیز در منطق‌الطیرِ عطار از تعبیرِ "موسیقیِ خلقت" فهمیده می‌شود:

خه‌خه ای موسیچه‌ی موسی صفت / خیز و موسیقار زن در معرفت

کرده از جان مردِ موسیقی شناس / لحنِ موسیقیِّ خلقت را سپاس

انگار "مردِ موسیقی‌شناس" با عملِ خود قصه‌ی آفرینش را تکرار می‌کند. این معنی پس از عطار، با صراحتی بیشتر در بیاناتِ مولوی به دفعات و از جمله در دفترِ چهارمِ مثنوی آمده‌است:

ناله‌ی سُرنا و تهدیدِ دهل / چیزکی ماند بدان ناقورِ کُل

...

بانگ گردش‌های چرخ است این‌که خلق / می‌سرایندش به تنبور و به حلق

و ازجمله جایی در دیوانِ شمس، انگار نرقصیدن را در میانِ رقصِ آسمان و زمین غیرِممکن می‌داند:

خورشید و ماه و اختر، رقصان به گردِ چنبر / ما در میانِ رقصیم، رقصان کن آن میان را

پرسش و پاسخی که در ابتدا از جنید روایت شد، به نقل از مترجم و شاگردِ امام قشیری (۳۷۴-۴۶۵ ه.ق) در ترجمه‌ی رساله‌ی قشیریه است[1] و این را درست پس از حکایتِی مشهور نقل می‌کند؛ که شُتر چگونه از شنیدنِ "حُدا" به رقص و حرکت درمی‌آید. حُدا آوازی است که حادی (حُدا خوان) برای رهوارتر شدنِ شتران می‌خواند:

"محمدِ داوودِ دینوری گوید: "اندر بادیه بودم. مردی مرا مهمان کرد، غلامی دیدم سیاه، بر پای ایستاده و بند بر پایِ او نهاده و اُشتران را دیدم، اندر پیشِ خانه افتاده و مُرده. این غلام مرا گفت: "تو امشب مهمانی و این خداوندِ من کریم است، مرا شفیع باش که تو را رد نکند." خداوندِ خانه را گفتم: "من طعام نخورم تا تو این غلام را رها نکنی." گفت: "مرا این غلام درویش بکرده‌است." گفتم: "چه کرد؟" گفت:

"ایـن غـلام آوازی دارد خـوش و سـببِ معاشِ من از پُشـتِ ایـن اُشـتران بودی، بارِ گـران برنهاد و سـه‌روزه راه به یک روز بگذاشـت به حُدا! چون بار فروگرفتند، اشـتران همه برجایِ خویش هلاک شدند! چنان‌که می‌بینی، ولیکن با این همه او را به تو بخشیدم." غلام را بند برگرفت و چون بامداد بود من آرزو کـردم که آوازِ آن غلام بشـنوم، از وی اندرخواسـتم، مرد گفت: "ای غلام حُدا کن بر اشتری که بر چاهی آب می‌کشید." حُدا کرد، اشـتر رسن بگسسـت و روی در بیابان نهاد و هرگز من چنان آواز نشـنیده بودم به خوشـی از هیچ‌کس، من در روی افتادم، آن میزبان اشارت کرد تا غلام خاموش شد."»

و این همان روایتی اسـت که احتمالاً سـعدی بر اسـاسِ آن می‌گوید:

اشتر به شعرِ عرب در حالت است و طرب / گر ذوق نیست تو را کژطبع جانوری

در این جستار از خود می‌پرسیم؛ چه بر سرمان آمده که حتی ذوقِ یک شتر را هم، در وجد و تأثیرپذیری از موسیقی نداریم؟! چرا برایِ شنیدنِ یک آهنگ باید از حدیث و قرآن و کلامِ مشایخ، دلایلِ شـاخدار بتراشیم؟ برای نمونه به دلیل‌تراشی قشیری بنگرید؛

«بابِ پنجاه و دوم. در سَماعْ:

قال اللّٰه تعالی فبشّر عباد الذینَ یستمعونَ القول فیتّبعونَ

احسـنه ... لام اندر "قول" (ظاهرا مـرادش الف‌ولام در القول است) اقتضای عموم کند و دلیل برین ، آنک مدح کرد ایشان را بر اِتّبِاعِ احسن ..."

دلیلـی که جنـابِ قشـیری تراشـیده جالـب اسـت؛ می‌گوید همین‌که قرآن گفته "تبعیت از أحسن" معنایش آن است که مـا باید بـه همه‌ی قول‌ها گوش کنیم تا بتوانیم أحسـن را از میانشان انتخاب نماییم، لذا خودبه‌خود تحریمِ گوش دادن به موسـیقی منتفی اسـت و "القول" در اصـل یعنی "اقوال" که به تعبیرِ خودش "اقتضایِ عموم کند" یعنی هر صدایی را شامل می‌شود.

و این رشـته دلیل‌تراشی‌ها ـ تا پیش از مولوی و تثبیتِ ترنم و رقص در نگاهِ عرفانی ـ سری دراز دارد. تا دلتان بخواهد "حرام دانسـتنِ سـماع" و "حلال کردنش" به ضـرب و زورِ توجیهاتِ عقلـی و نقلـی! در "شـرحِ تعـرف ..." و "کشـف‌المحجوب" و "کیمیایِ سعادت" و "کشف الاسرار" و کتاب‌های دیگر به خوبی قابلِ ردیابی است.

ادبِ فارسی پیش از آن‌که در چنبرِ چنین تعصباتی گرفتار شود، رقص و ساز و ترانه را ـ درمجموع ـ همچون باده و باده‌گساری می‌سـتود و از آن‌جا که به دنبالِ بازتعریفِ ارزش‌های کهن و مجالسِ باشکوه بود، گرامی می‌داشت.

یکی از این جلوه‌ها زمانی است که فردوسی می‌کوشد فضایِ زندگیِ دهقانِی اصیل و نژاده را تصویر کند. در داستانِ بهرام

گور وقتی که شاهِ جوان به صورتِ ناشناس و به‌عنوانِ یک سربازِ جامانده از لشکر به‌سویِ طبقاتِ مختلفِ اجتماع می‌رود، این فرصت به چنگِ فردوسی می‌افتد که خانواده و رسم و آیینِ دهقانان را به تصویر بکشد.

درمیانِ شخصیت‌های متعددِ داستانِ بهرام گور، سه دهقانِ کریم‌نهاد به‌شکلی معنی‌دار به هم شبیهند:

۱) مهربُنداد

فردوسی مهربُنداد را "یکی مردِ دهقانِ یزدان‌پرست" معرفی می‌کند. شاه در چراگاه‌های او مشغولِ شکار است و این کار امنیتِ دهقان را به‌ویژه برای چرایِ گوسفندان تأمین می‌کند. صرفِ‌نظر از جزییاتِ داستان، مشخصاتِ مهربُنداد به قرارِ زیر است:

"پیر" (برون آمد از بیشه مردی کهن)

"آزاده، سخن‌دان و خردمند" (زبانش گشاده به شیرین سخن)

"ثروتمند" (خداوندِ گاو و خر و گوسفند)

"مهمان‌نواز" (بسی گوسفندانِ فربی بکشت)

"می‌خواره" (یکی خورد و دیگر به بهرام داد)

در توصیفِ مهربُنداد آنچه بیشتر جلوه‌گری می‌کند، کَرم و بزرگیِ اوست که استراحتگاهِ شاه را در سایه‌ی درختان و کنارِ

جویبار به مجلسِ شراب تبدیل می‌کند:

بشد مهربُنداد و رامشگران / بیاورد و چندی ز ده مهتران

بســی گوسـفندانِ فربی بکشـت / بیامد یکی جـامِ زرّین به مشت

چو نان خورده شد جام‌های نبید / نهادند پیشِ گل و شنبلید

یکی خـورد و دیگر به بهرام داد / بکوشـید و بر خوانش آرام داد

در این توصیف «رنگِ جام» و «نخست نوشیدنِ میزبان» از آداب مجلسِ شراب دیده شده و بعدها مکرراً تکرار می‌شود ...

۲) بُرزین

دهقانِ پُرمایه‌ی دیگری که میزبان بهرام می‌شود، بُرزین نام دارد. مشخصاتِ او به‌قرارِ زیر است:

«پیر» (به لب برنشسته یکی مردِ پیر)

«آزاده، سخن‌دان و خردمند» (خردمند پیری و بُرزین به‌نام)

«پدر» (سه دختر برِ او نشسته چو عاج)

«ثروتمند» (همه باغ پر بنده و خواسته)

«مهمان‌نواز» (پیِ میزبان بر تو فرخنده باد)

«می‌خواره» (بیاورد پر می یکی زرد جام)

آنچه در موردِ بُرزین برجستگی دارد، رامشگریِ دخترانِ اوست.

ماه‌آفرید، فرانک و شـنبَلید دخترانِ بُرزین؛ شـاعر، نوازنده و رقصنده‌اند، به‌خوبی آدابِ مجالست و معاشرت را می‌دانند و با وجـودِ ثروتِی هنگفت که برزین دارد، سـرمایه‌ی اصلی و شگرفِ او محسوب می‌شوند. چنین دخترانی را ـپیش‌از این‌ـ مردِ آسـیابان[۲] هم داشت اما سخنِ ما بر سرِ بُرزین است که فردوسـی او را دهقـانِ پُرمایـه خطاب می‌کنـد و در توصیفِ دخترانش می‌گوید:

برفتند هر سه به نزدیکِ شاه /نهاده به سر بر ز گوهر کلاه

یکی پای‌کوب و دگر چنگ‌زن / سه دیگر خوش‌آواز بربط‌شکن

سه دختر به کردارِ خرّم بهار / بدین سان که بیند همی شهریار

۳) ماهیار

نفرِ سوم ماهیار است که فردوسی او را اگرچه «گوهرفروش» و «بـازارگان» هـم می‌خوانـد، امـا وقتـی کنیزش با او سـخن می‌گوید، صراحتاً از واژه‌ی «دهقان» استفاده می‌کند؛ «بیامد کنیـزک به دهقان بگفت ...» یا در جـایِ دیگر؛ «چو دهقان وُرا دید بر پای خاست ...»

مشخّصاتِ ماهیار به قرارِ زیر است:

«پیر» (کسی مردمِ پیر ازین سان ندید)

«آزاده، سخن‌دان و خردمند» (که ای پیرِ آزاده‌ی نیک‌خوی)

«پدر» (ندارد جز از دختری چنگ‌زن)

«ثروتمند» (به خروار با نامور گوهر است)

«مهمان‌نواز» (ز دیدارِ او میزبان گشت شاد)

«می‌خواره» (بیارید دهقان به جام از نخست)

آنچه در این قسمت مشخّص است، آداب‌دانی‌هایی است که داستان به داستان رو به افزایش و کمال رفته و این‌جا به بهترین شکلِ خود رسیده است. همچنین علوّ شخصیتِ دخترِ داستان که به تنهایی به انواعِ هنرها آراسته است. ماهیار دو بار از دخترش به‌نامِ «آرزو» راجع به ازدواج نظر می‌پرسد:

پدر گفت با دختر ای آرزوی / پسندی تو او را به دیدار و خوی

و وقتی که متقابلاً از بهرام می‌خواهد که دختر را به خوبی وارسی کند، به دانشِ فرزندِ خود می‌بالد:

به‌ژرفی نظر کن سراپایِ اوی / همان دانش و کوشش و رایِ اوی

از این سه شخصیت ـ با خصوصیاتِ کمابیش مشابه ـ به اهمیتِ طبقه‌ی دهقانان پی می‌بریم که در عصرِ ساسانیان، ستونِ فقراتِ کشورداری محسوب می‌شدند و از ارکانِ حکومتِ ایشان، آنچه تا حدی باقی ماند و به عصرِ فردوسی رسید، همین دهقانان بودند. دهقانانی که فردوسی وصف می‌کند، مبلغانِ بزرگ‌منشی و فرهنگ‌اند، مردمی ثروتمند و

کریم که آدابِ اجتماعی را تعریف و ترسیم می‌کنند. ایشان اصولِ پرورشِ فرزندان را به خوبی رعایت می‌کنند و به‌ویژه دخترانِشان شایسته‌ی ازدواج و همسری با بهترین مردانِ روزگارند. در خانه‌ی یک دهقان ممکن است خدمه، دستور، کاخ، آبگیر، ایوان، گاو، گوسفند، اسب، نان، میوه، زعفران، گل، یخ، ظروفِ رنگارنگ، بربط، چنگ و کتاب یافت شود اما آنچه حتماً هست جامِ باده و میِ خوشگوار است که ممکن است در اندازه‌هایی بسیار بزرگ عرضه شود [۳].

از مقایسه‌ی این شخصیت‌ها ـ که طبعاً خانواده‌ی آرمانیِ فردوسی را تصویر می‌کنند ـ درمجموع فهرستی از اولویت‌ها را می‌توان برشمرد که «رقص و موسیقی و ترانه» نیز در آن فهرست دیده می‌شود. در نهایت وقتی که داستان رو به پایان است، سروکله‌ی یک خرده‌روایت پیدا می‌شود که در کمالِ دلکشی و دلبری، سر برآوردنِ لولی‌ها را در تاریخ و فرهنگِ ایران‌زمین توجیه می‌کند. این خرده‌روایت قرار است غایتِ دادگریِ بهرام را به خواننده نشان دهد، اما آن‌چه ازآن به دردِ ما می‌خورد، اهمیتِ لولیان در مقوله‌ی خنیاگری و رقص و پایکوبی است. به قولِ مولوی:

مسلمانان مسلمانان به هر روزی یکی شوری / به کویِ لولیان افتد ازآن لولیِّ سُرنایی

شاهنامه در این خرده‌روایت می‌گوید؛ بهرام در تکمیلِ اقداماتِ دادگرانه، از موبدان و بخردان خواست که مشکلاتِ

فقیران را به او گزارش کنند. ایشـان در پاسخ گفتند که همه چیز خوب است الا این‌که:

مگر مردِ درویش کز شهریار / بنالد همی وز بدِ روزگار

که چون می گسـارد توانگر همی / به‌سـر بر ز گُل دارد افسـر همی

بر آوازِ رامشگران مِی خورد / چو ما مردمان را به کس نشمرد

شـاه از این شـکایت خنده‌اش می‌گیرد که؛ «کارمان به جایی رسیده که باید برای دراویش، تاجِ گُل و رقصنده فراهم کنیم کـه خـدایِ نکـرده در موقعِ می خـوردن به بزرگان حسـادت نکنند!» و از غایتِ داد و دادگری‌ای که داشت، به پدرزنش که پادشـاهِ هند بود نامه نوشت که دوهزار لوری/لولی به ایران اعزام کن:

چو نامه به نزدیک شـنگل رسید / سـر از فخر بر چرخ کیوان کشید

هم آن‌گاه شنگل گزین کرد زود / ز لوری کجا شاه فرموده بود

چو لوری بیامد به نزدیکِ شاه / بفرمود تا برگشادند راه

به هریک یکی گاو داد و خری / ز لوری همی‌ساخت برزیگری

همان نیز خروار گندم هزار / بدیشان سپرد آن‌که بُد پای کار

بدان تا بورزد به گاو و به خر / ز گندم کند تخم و آرَد به بر

کند پیشِ درویش رامشگری / ورا رایگانی کند کهتری

شـاه بـه‌زودی دریافـت کـه لولیان قـادر بـه ادامـه‌ی چنین وضعیتی نیستند و اصولاً کشاورزی و دامداری را ـ دستِ کم در این سـرزمینِ تازه ـ از پیش نخواهند بُرد. پس مقرر فرمود که خنیاگرانِ مجلس‌آرا از محلِ «ابریشـم‌بها» روزیِ خود را تأمین کنند و به این وسیله، یک طبقه‌ی اجتماعی از هنرمندانِ اهلِ ترانه و رقص و موسـیقی در ایران پیدا شـدند که از دستمزدِ خدمـاتِ هنـری زندگی می‌کردنـد. نوسـتالژیِ برآمـده ازاین خرده‌روایت در قرنِ هشـتمِ هجری، به‌حدی همچنان اثرگذار بود که حافظ می‌گفت:

کیست حافظ تا ننوشد باده بی‌آوازِ رود / عاشقِ مسکین چرا چندین تجمّل بایدش

پانویس‌ها

۱ ترجمه‌ی رساله‌ی قشیریه ص۵۹۸ به بعد.

۲ دخترانِ آسیابان چهار نفرند که بسیار موردِ توجه بهرام قرار می‌گیرند. ایشان به همراهِ گروهِ بزرگ‌تری از زنان با دسته‌های گُلی که در دست دارند، در یک بزم به‌صورتِ دسته‌جمعی می‌رقصند که فردوسی از آن رقص به عنوانِ "دست‌بند" نام می‌برد. از حالتِ رقصِ ایشان پیداست که گاهی حلقه‌ای که دارند گشوده شده و به صورتِ نخی به صف می‌شوند:

به نزدیکِ پیشِ درِ آسیا / به رامش کشیده نخی برگیا

وزان هریکی دسته‌ای گل به دست / ز شادی و از مِی شده نیم‌مست

...

برِ شاه رفتند با دست‌بند / به رخ چون بهار و به بالا بلند

یکی چامه گفتند بهرام را / شهنشاهِ با دانش و نام را

۳ برگرفته از مقاله‌ی دارا و ندار در قلمروی بهرام گور از همین نویسنده. برای دریافتِ پی‌دی‌افِ مقاله نگاه کنید به:

mehranrad.weebly.com/uploads/5/7/5/6/57565331/دارا_و_ندار_در_قلمرو_بهرام_گور.pdf

آخرین اغواگری زمین

نویسنده: مارینا تسوِتایوا

مترجم: الهام شوشتری‌زاده

انتشارات: اطراف

سال انتشار: ۱۴۰۱

انسان زیستن و شاعر مردن

مروری بر "آخرین اغواگری زمین: پناه بردن به هنر، شعر و کلمه"

سعید رضادوست، پژوهشگر و نویسنده

«درآغاز هیچ نبود، کلمه بود». تمام قصه از همین نقطه آغاز می‌شود. تمامِ حرف بر سرِ حرفی است که از گفتنِ آن عاجزیم.

تسوِتایوا می‌کوشد تا از «چهرهٔ پنهانِ حرف» پرده بردارد. او جهان را شعری مجسم می‌بیند و از همین زاویه نیز آن را تفسیر می‌کند. او همچون مِری میجلی شاعران را «قانونگذاران ناشناخته‌ی جهان» می‌داند و شناسنده و شناساننده‌ی نهادِ ناآرامِ جهان. او از «سکّوی سرخ» به «هلاکِ عقل به وقتِ اندیشیدن» نگاه می‌کند. ذرّه‌بینِ شناخت را در دست می‌گیرد و جستجویِ ذهنیِ خویش را می‌آغازد.

«آخرین اغواگریِ زمین: پناه بردن به هنر، شعر و کلمه» جستارهایی هفتگانه از مارینا تسوِتایوا است، که در سوزگارِ درد و دریغ، به پایمردیِ نشرِ اطراف و ترجمهٔ نابِ الهام شوشتری‌زاده، در میانهٔ مهرِ سالِ پیش عرضه شد. در این کتاب ما با «نثرِ شاعر» مواجهیم و «در نثرِ شاعر، واحدِ کار، واحدِ سعی و تلاش، جمله نیست، کلمه است یا حتّی هجا».[1] تسوِتایوا در این جستارها در پی توصیف لحظه‌ای است که ما آن را الهام می‌خوانیم. لحظه‌ای که شعورِ مرموز بر ما می‌بارد. رشته‌ای ناپیدا این جستارهای هفتگانه را به یکدیگر پیوند داده است و مجموعه‌ای منسجم از آنچه را که می‌توان مؤلفاتِ «فلسفهٔ تسوِتایوا» نامید، عرضه می‌کند. در منظومهٔ فکری تسوتایوا مفهوم و مصداقِ «معاصرت» جایگاهی ویژه دارد. در پرتوِ مفهومِ معاصرت است که او مرادِ خویش را

از امـرِ متعالـی تبییـن می‌کنـد، هنرمنـدِ محبـوبِ خویش را می‌شناساند و معیارهای مانایی را برمی‌شمارد.

معاصـرت با مفهومِ زمان گره خورده اسـت، اما کدام زمان؟ گذشـته، حال یا آینده؟ «معاصـرت یعنی محکومِ زمانهٔ خود بـودن. یعنـی محکـوم بـودن بـه همراهی بـا مسـیرِ زمانه. نمی‌توانـی از تاریخ بیـرون بپری.»[۲] اما در عیـن حال «هر نوع معاصـرت بـا اکنون یعنـی همزیسـتیِ چندین زمانـه، یعنی آغازها و پایان‌های بسیار، یعنی پیوندی زنده و جاندار که تنها راهِ سسـت کردنش قطعِ پیوندِ آن اسـت.»[۳] معاصرت از دیدِ مارینا، همانا «سرمدیّت» است. زمان از ازل به سوی ابد جاری شده و شـتاب‌مند و پیوسته در جریان است. زمان چیزی جز «حال» نیسـت. ما با سـه تجلی مواجهیم: حالِ گذشته، حالِ حـال و حـالِ آینـده. معاصرت گره خـوردن به همیـن «حال» است. هنرمندِ معاصر، غبارِ عادت را از دامنِ چیزها می‌تکانَد و همـواره نکته‌ای نو را برای شـناختن می‌یابد. به این ترتیب «هر هنرمندِ بزرگی در عرصه‌ی فعالیت خودش ناگزیر معاصر اسـت».[۴] هنرمنـدِ معاصر همچون «شهسـوارِ ای‌مـانِ» کی‌یر کگور، امرِ جاودان را می‌یابد و به سـرمدیّت گره می‌خورد اما بیگمـان همـواره می‌توان «نشـانی از عصـر و زمانه‌اش»[۵] در آن بیابیم. هنرمندِ معاصر در نمونهٔ نابِ خویش، دوران‌سـاز می‌شـود. او یـک نابغـه اسـت کـه «نامِ خـود را بـه دورانش می‌دهد. چنانکه گویی او و دورانش یکی شـده‌اند، حتّی اگر

خـودش از این واقعیت چندان آگاه نباشـد یا دسـتکم ادعا کند آگاه نیسـت».[۶] او و دورانش در هـم می‌تنند. «این گرفته پـای آن، آن گـوشِ این / این بـر آن مدهـوش، وان بیهوشِ این». او روزگارِ خویش را می‌شناسد و اما با دگر شدنِ زمانه، دگرگـون نمی‌شـود. او خویـش را در روزهـا می‌دمـد. روحِ دوران، بریده نفس‌هایی اسـت که هنرمنـدِ معاصر در کالبدِ ایـام دمیـده اسـت. او می‌آفریند، زمان و زمانهـی خویش را. «معاصرت یعنی آفریدن زمانه‌ی خود، نه بازتاباندنش. شاید هـم بازتاباندنـش، اما نـه همچون آینه، که همچون سـطح صیقلیِ سپر. معاصر بودن یعنی آفریدنِ زمانه‌ی خود، یعنی پیکار با نُه‌دهمِ هرآنچه در زمانه اسـت، آنسـان که با نُه‌دهمِ نخستین پیش‌نویسِ شعرت پیکار می‌کنی».[۷] او سنجهٔ زمان و زمانه اسـت. «معاصر، یعنی آنچه شـاخصه‌ی زمانه‌ی خود است و بر اساس آن درباره‌ی زمانه داوری می‌کنند؛ نه تقاضای زمانه، بلکه تجلی و نمودِ زمانه. معاصرت ذاتاً یعنی گزینش؛ گزینشِ وجوهی از زمانه. آنچه حقیقتاً معاصر باشد، جاودانه و ابـدی خواهد مانـد. از این رو، فقط نمایانگرِ برهه‌ای خاص نیسـت و همیشه به هنگام اسـت؛ همواره معاصر و روزآمد اسـت».[۸] با هنرمندِ معاصر باید گفت: «نه دیروزی که امروزی، نه امـروزی که فردایی». معاصرت یعنی امروز زیسـتن و فردا به دنیا آمدن.

اما شعر چیست؟ «چیست اگر نیست / آن لحظه‌ی غبارزدایی

آیینـه رواقِ یقیـن را / دیـدن در لحظـه‌ی شـکفتنِ یـک گل / آزادیِ تمـامِ زمیـن را". شـعر در پیوندِ ناگزیر با زندگی اسـت. بیشـتر، شعر، زندگی اسـت و تسـوِتایوا به درستی تخصص خویـش را زندگی می‌داند.[۹] شـعر، خانه‌ی شـاعر اسـت و او در آن نفس می‌کشـد. هسـتیِ او به هسـتِ شعر گره خورده اسـت و جز شـعر مباد سرنوشتش. "شـعر، زندگی روزمره را غربال می‌کند و زوائدش را دور می‌ریزد. بعد زندگی‌نامه‌نگار از راه می‌رسـد و روی زمیـن زانو می‌زند و لابـلای کلوخه‌های باقیمانده می‌گردد تا شـاید آنچه را که رخ داده، بازبیافریند. هدفش چیسـت؟ می‌خواهد شـاعر را پیش چشممان زنده کند. انگار زندگی‌نامه‌نگار نمی‌داند که شاعر در شعرش زنده است، و دوری از دیگران جوهره‌ی وجودش است".[۱۰] در شاعر، استعدادِ ذاتی با استعدادِ زبانی پیوند می‌یابد. "اگر احساسِ آتشـین داشـته باشی و ننویسـی، شاعر نیسـتی (واژه‌هایت کو؟). اگر بنویسـی و احسـاسِ آتشین نداشـته باشی، شاعر نیسـتی (ذاتِ شـاعرانه‌ات کـو؟ گوهرِ هنرت کو؟ فـرمِ هنرت کو؟) اگر این‌ها در کار نباشـد، شـاعر نیستی. تفکیک‌ناپذیریِ گوهر و فرمِ هنری".[۱۱]

شـاعر، جهان‌وطن است و شعرش نیز سـرودی سرمدی. در هر شـعرِ ناب می‌تـوان چهره‌ی پنهـان تمامِ دیگر شـعرهای جهان را بازیافت و در هر شاعر نیز وجودِ تمامِ دیگرشاعران را. همچان که امپراتورِ فیلسوف، مارکوس اورلیوس، می‌گفت:

«تمـامِ ترانه‌های عالمِ عنصر، ترانه‌های شـخصِ من اسـت». بدین ترتیب «در هر شـاعر، تمامیتِ شـعر را می‌یابیم، چرا که اساساً ما با «شاعران» سروکار نداریم؛ با «شاعر» سروکار داریم: شاعری یکه و یکسان از ازل تا ابد. شاعر نیرویی است که رنگ و بـوی زمانه‌ای خاص، قومی خاص، کشـوری خـاص، زبانی خاص یا شخصی خاص را به خود می‌گیرد، و همچون رودی در بسـترش در این یا آن اقلیم، زیر این یا آن آسـمان، بر این یا آن خاک جاری می‌شود».[۱۲] گوهرِ هستی از دلِ او به هر دلی دست به دست می‌رود. به همین سبب است که همهٔ شاعران چنین همسانند و چنین ناهمسان. همسانند، چون همگی بلااسـتثنا رؤیاهایی دارند. ناهمسـانند، چون رؤیاهاشـان با هم متفاوتند. شـاعران در قدرتِ رؤیاپردازی همسـانند و در چندوچونِ رؤیاها ناهمسان.[۱۳]

اگـر معاصـرت، سـرمدیّت بود و گـره خـوردنِ ازل بـه ابد در هنرمند، نقد نیز چیزی نیسـت جز «دیدنِ سـیصد سال بعد، دیدنِ ماورایِ سرزمین‌های دوردست».[۱۴] بدین‌ترتیب ناقد نیز برای قضاوت کردن و حکم دادن باید با شـعورِ مرموز ارتباط بیابد، از زمان و زمانه‌ی خویش فراتر رود و نه تقاضای زمانه، بلکه تجلی و نمودِ آن باشـد. «در عرصهٔ نقد، کسی که پیامبر نباشد صنعتگر است؛ حق دارد کار کند اما حق ندارد قضاوت کند و حکم بدهد».[۱۵] منتقدِ راستین امکانِ حذفِ ضمیرِ «من» را می‌یابد و می‌تواند از چنان کلان‌نگری‌ای بهره‌مند شود که

دست به قضاوت برَد.

شـعر برای تسـوِتایوا بزرگترین تکلیفِ آدمی است، همچنان کـه اعتراف بـرای آگوسـتینِ قدیس. شـعر، اعتراف اسـت و مارینا تسـوِتایوا بـه بزرگتریـن تکلیف زندگـی خویش جامهٔ عمل می‌پوشـاند. او در پـیِ توصیفِ «آنچه الهـام می‌نامیم» می‌نویسـد: «تمامِ هنر ما در این اسـت که بتوانیم به موقع، پیش از آنکه هر پاسـخ دود شـود و به آسمان برود، پرسشِ خود را در کنارش بنشـانیم. الهام یعنی همین پیشی گرفتنِ پاسخ بر پرسش. و چه بسا چیزی نصیبت نشود».[۱۶]

مارینا تسـوِتایوا و جسـتارهای هفتگانه‌اش «بـر ما» و «در ما» اثـر می‌گذارند. بهره‌های بزرگ از ایـن تأثیر، اکنون که «آخرین اغواگـری زمیـن» به فارسـی برگردانده شـده اسـت، مدیون ترجمهٔ ناب و روانِ الهام شوشـتری‌زاده اسـت. ترجمه‌ای که شـعر و شـور و شـعور را در یکدیگر تنیده و مصداقی اسـت درست و راست برای همانچه «الهام می‌نامیم». انتخابِ درستِ لحـن و واژگانی بجا. همان که تسـوتایوا می‌گفت: «تناسـبِ اسـتعدادِ ذاتی و زبانی». هنگامی که با سـطرهایی درخشان و پرشـمار همچون این فراز مواجهیم کـه: «نامِ پرآوازه تقدیرِ مایاکوفسـکی بود؛ نه تقدیرِ محتمل، کـه تقدیرِ محتومش. گویی نامِ او پیشاپیشِ او بود. او بود که باید خود را به نامش می‌رساند.» نمی‌توان و نباید از کنارِ ترجمه‌ای چنین استوار و درخشان به سادگی گذشت.

مارینا تسوِتایوا بر آن بود که «اگر روز داوری پیشگاهی به نام پیشگاه کلمه هم در کار باشد، گناهانش آمرزیده می‌شود».

مارینا، انسان زیست و شاعر مُرد. اما اجازه دهید این نوشته را با پرسشِ ذهن‌سوزِ او به پایان برسانیم: «باید چنان شعر بنویسی که گویی در پیشگاه خدا، در پیشگاه حضوری قدسی، ایستاده‌ای. لیک کدام جزء وجود ما چنین حضوری را تاب می‌آورد؟ کدامِ ما؟»

پانویس‌ها

۱ آخرین اغواگری زمین: پناه بردن به هنر، شعر و کلمه، تسوِتایوا، ترجمهٔ الهام شوشتری‌زاده، نشر اطراف، چاپ اوّل، ۱۴۰۱، ص. ۲۲

۲ پیشین، ص. ۵۷

۳ پیشین، ص. ۵۶

۴ پیشین، ص. ۴۹

۵ پیشین، ص. ۵۴

۶ پیشین، ص. ۵۴

۷ پیشین، ص. ۷۵

۸ پیشین، ص. ۷۳

۹ پیشین، ص. ۱۲۵

۱۰ پیشین، ص. ۱۱۷

۱۱ پیشین، ص. ۲۱۱

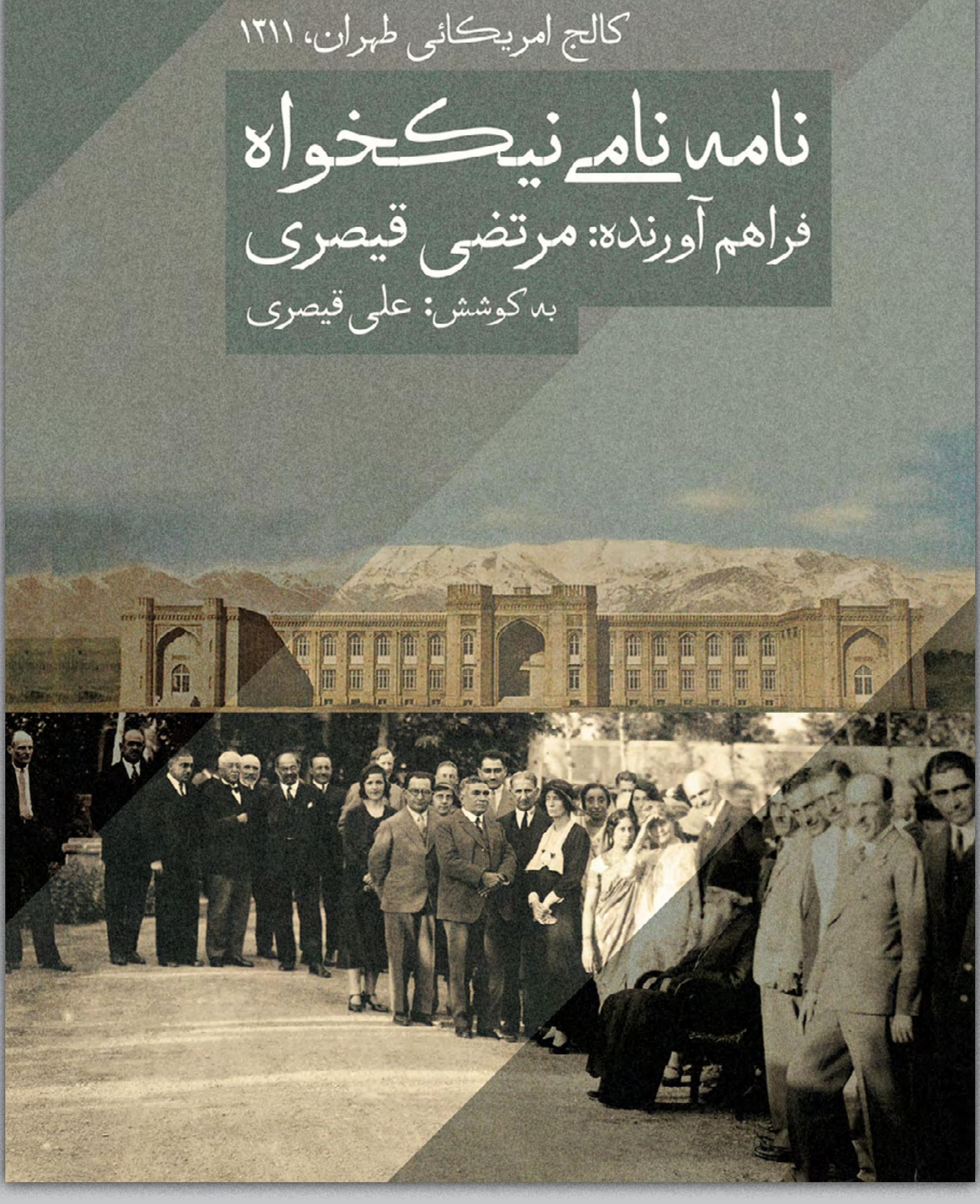
۱۲ پیشین، ص. ۱۵۳

۱۳ پیشین، ص. ۲۴۲

۱۴ پیشین، ص. ۲۰۸

۱۵ همان

۱۶ پیشنی، ص. ۲۷۶



یادبود فرهنگ دانشجویی و یادگیری در یک موسسه | بررسی کتاب

کالج آمریکایی تهران: آلبوم یادبود، ۱۳۱۱، تهیه شده توسط مرتضی قیصری، ویرایش با مقدمه و توضیحات از علی قیصری، (مرکز مطالعات فارسی جردن، دانشگاه کالیفرنیا، ایروین، ۲۰۲۰)

مهدی گنجوی

از نظر تاریخی، مطالعات تاریخ آموزش مدرن در ایران عمدتاً بـر موضوعاتی مانند نوسـازی نظـام آموزشـی و پیامدهای اجتماعـی و سیاسـی آن[1]، نقـش آموزش مـدرن در پیدایش دولت-ملت[2]، معلمان انتقادی و تدریس انتقادی[3] و در موارد معدودی تاریخچه‌ی موسسـات خاص[4] متمرکز بوده است. علاوه بر این، برخی از مطالعات نقشی را که مبلغان خارجی[5] یا مدیران و مربیان کلیدی[6] در قرن گذشته ایفا کرده‌اند، بررسی کرده‌اند. در این‌گونه مطالعات، محققان اسناد تاریخی مانند کتاب‌های درسـی[7]، اسناد اداری و سیاست‌های دولتی[8] را به عنوان مواد آرشیوی کلیدی مورد بررسی قرار داده‌اند.

بـا توجه به این طیف از تمرکز تحقیقی، فرهنگ دانش‌آموزی و یادگیـری دانش‌آموزان کمتر مورد توجه قرار گرفته اسـت. علاقـه فزاینده‌ای بـه کاوش در جنبه‌های دانش‌آموز-محور در تاریخ آموزش مدرن وجود دارد. به منظور ارائه تحقیقات گسـترده و چندلایه اما، ضروری اسـت که مجلات و نشـریات دانشجویی در دسترس قرار گیرند، آن‌ها را تاریخ‌نگاری کنیم و محتوایشـان را تجزیـه و تحلیـل کنیـم. اثر اخیـر دکتر علی قیصری تلاشی ارزشمند برای بازیابی دریچه‌ای نادر به زندگی دانشـجویی در کالـج آمریکایی تهران در اواخـر دهه‌ی هزار و سـیصد و اوایل دهه‌ی هزار و سـیصد و ده است. از این نظر، انتشـار ایـن کتاب کمکـی ارزنده بـه مطالعات آمـوزش و در راستای در اختیار گذاشتن نوشته‌ها و نشریات دانش‌آموزی

است. از آثار دیگر در این راستا می‌توان به ویرایش دکتر محمد توکلی طرقی از «آیین دانشجویان» (۱۳۹۵)، اولین مجله دانشجویی دانشگاه تهران اشاره کرد.

به طور خاص، کتاب اخیر دکتر قیصری به درک ما از نوسازی آموزشی در دوره‌ی پهلوی اول کمک شایانی می‌کند. این کتاب ضبط منقحی از یک آلبوم یادبود تاریخی است که با بازتولید نسخه‌ی اصلی همراه است. این کتاب عمدتاً دو زبانه (به فارسی و انگلیسی، با یک بروشور به زبان فرانسوی) است. کتاب با مروری توصیفی و تاریخی دکتر قیصری از کالج آمریکایی تهران، شامل مدیران آن، و فهرستی از اساتید آن به زبان فارسی آغاز می‌شود. این زمینه به خوانندگان کمک می‌کند تا اهمیت یک آلبوم یادبود را که نزدیک به ۹۰ سال در میان اسناد و مدارک خانوادگی ایشان باقی مانده بود، درک کنند.

این مجموعه یادبود نمایی منحصر به فرد از زندگی فرهنگی و فکری کالج آمریکایی تهران را ارائه می‌دهد و ما را به دیدن این موسسه از دریچه‌ای دانشجویی دعوت می‌کند. آلبوم یادبود همچنین مستنداتی تصویری از زندگی و فرهنگ موسسه در آن زمان ارائه می‌کند و فضای درونی موسسه، معلمان، دانش‌آموزان و رویدادهای کلیدی در تاریخ اولیه‌ی آن را با مجموعه عکس‌هایی گران‌بها به تصویر می‌کشد. ویراستار با وسواس و دقت علمی به ضبط کل مطالب و ارائه‌ی پاورقی برای نام‌های خاص اقدام کرده است. این کتاب با بازتولید رنگارنگ و با وضوح بالا از آلبوم اصلی ادامه می‌یابد و با مقدمه دیگری توسط مصحح به زبان انگلیسی به پایان می‌رسد.

آلبوم دانش‌آموزی با نام "نامه‌ی نامی نیک‌خواه" به همت مرتضی قیصری (۱۲۹۰-۱۳۵۵)، رئیس انجمن نیک‌خواه، یک باشگاه دانشجویی در کالج آمریکایی جمع‌آوری شده است. مرتضی قیصری، پدر ویراستار، از سال ۱۳۰۸-۱۳۱۱ دانشجوی کالج آمریکایی بود. متأسفانه گردآورنده جزئیات بیشتری از تاریخچه‌ی این باشگاه دانشجویی در اسناد خانوادگی نیافته است. با این حال، در یکی از مقالات این یادنامه، محمدعلی مدرسی طبری گفت‌وگویی را که با یکی از اعضای این باشگاه داشته است، نقل می‌کند که در آن عضو، نظراتی را در مورد مانیفست اخلاقی این باشگاه به اشتراک گذاشته است:

«هدف نهایی این باشگاه افزودن بر میراث ادبی ایران از طریق انتشار آثاری از شاعران و نویسندگان معاصر» (ص ۳۶) است. تحقیقات بیشتر در مورد این جامعه و سایر کانون‌های دانشجویی و تشکل‌های دانشجویی اولیه‌ی پهلوی، ما را در به انجام رساندن تحقیق معوق‌شده‌ی تاریخی در زمینه‌ی شکل‌گیری تشکل‌های دانشجویی در ایران مدرن و میراث‌های ادبی، سیاسی و اجتماعی آن‌ها یاری خواهد کرد.

مقالات و یادداشت‌ها در بین سال‌های ۱۳۰۸-۱۳۱۱ گردآوری شده و بیشتر توسط دانش‌آموزان همکار، گه‌گاهی افرادی برجسته که از مدرسه بازدید می‌کردند و همچنین چندین

معلم نوشته شده‌اند. فهرست بزرگانی که (عمدتاً به خط خودشان) به آلبوم مطلب داده‌اند، مفصل است. این واقعیت که برخی از نویسندگان، معلم یا دانش‌آموز در

کالـج نبوده‌اند نشـان می‌دهد که گردآورنـده باید به هر یک از آن‌ها، احتمالاً در طول بازدیدشـان از کالج، با یک برگه‌ی از قبل چاپ‌شده و تزئین‌شده مراجعه کرده باشد و درخواست مشـارکت داشـته باشـد. برخی از عکس‌هـای اصلی موجود در آلبـوم منحصربه‌فردنـد و تعـداد کمـی فقط بـا کپی‌های نه‌چندان مناسـب در آرشـیوهای دیگر موجودند. در ادامه، تمام برگه‌ها در سال ۱۹۳۲ صحافی شده است.

در میان ایرانیان، مورخ صادق رضازاده شفق (۱۲۷۰-۱۳۵۰) و ادبـا و شـاعران فارسـی ماننـد غلامعلی رعدی آذرخشـی (۱۲۸۸-۱۳۷۸)، فیض‌الله صبحی (۱۲۷۶-۱۳۴۱)، مسـعود فـرزاد (۱۲۸۵-۱۳۶۰) را می‌تـوان نام بـرد. از غیرایرانی‌ها، به غیر از چند معلم کالج، مدیر آموزشـی رالف کوپر هاچیسون (۱۸۹۸-۱۹۶۶)، مورخ هنر آرتور آپهام پوپ (۱۸۸۱-۱۹۶۹)، و

نویسنده و فیلسوف بزرگ بنگالی، رابیندرانات تاگور (۱۸۶۱-۱۹۴۱) مطالبی را در اختیار یادنامه قرار داده‌اند. این آلبوم موضوعات مختلفی از جمله ادبیات، هنر، ورزش، فلسفه یونان، اخلاق، معماری، خدمت سربازی اجباری و حقوق زنان را پوشش می‌دهد.

برخی از مقالات به ما کمک می‌کنند تا گفتمان‌های دانش‌آموزان و معلمان آن زمان را درک کنیم، مانند مقاله‌ای درباره‌ی حقوق برابر زن و مرد (توسط طلیعه صالح)، که با تأکید بر تفاوت‌های جسم و روان علیه برابری جنسیتی استدلال می‌کند.

نویسنده به نفع نقش زنان به عنوان کسانی که خانه و کودکان را اداره می‌کنند، استدلال می‌کند ولی پیشنهاد می‌کند که زنان نباید به چنین نقش‌هایی محدود بمانند و باید تلاش کنند در جامعه فعال باشند. این مقاله و مقاله‌ی دیگر در مورد آموزش اجباری نظامی که به زبان انگلیسی توسط Y. Simon نوشته شده است، به ما کمک می‌کند تا گفتمان‌های مربوط به مردانگی و زنانگی را در محیط‌های آموزشی پهلوی اول بررسی کنیم. یکی از قابل توجه‌ترین آثار منتشر شده در این مجموعه، توسط حسین هاشمیان در دفاع از ضرورت انقلاب ادبی در ایران نوشته شده است. نویسنده معتقد است که انقلاب‌های ادبی باید مقدم بر انقلاب‌های سیاسی باشند و این نارسایی یک انقلاب ادبی

در ایران است که منجر به ناقص شدن توسعه سیاسی در ایران شده است. نویسنده بیان می‌کند که چون یک انقلاب ادبی هنوز به اندازه کافی توسعه نیافته بود و در ادامه، مسیر خود را در زمینه‌ی یک انقلاب سیاسی گم کرد، ادبیات نتوانست به هدف خود دست یابد و علاوه بر این، نتوانست مسیر خود را برای تأثیرگذاری بر نظام سیاسی جدید تغییر دهد (ص ۵۷ الف). با توجه به تاریخ انتشار، چنین رویکرد انتقادی به رابطه پویای انقلاب‌های سیاسی و ادبی، که در یک نشریه‌ی دانش‌آموزی منتشر شده است، به تاریخی‌سازی هر چه بیشتر ظهور فهم جامعه‌شناختی از ادبیات در تاریخ معاصر ایران کمک می‌کند. هنوز سوالاتی وجود دارد که بی‌پاسخ مانده و نیاز به بررسی بیشتر دارد. به عنوان مثال، آیا کالج به نحوی در تدوین این مجموعه مشاوره کمکی کرده است؟ یا آیا به انجام رساندن گردآوری چنین نشریاتی در ارزیابی کلی پیشرفت و عملکرد تحصیلی دانش آموزان در نظر گرفته شده است؟ به این پرسش‌ها می‌توان زمانی پاسخ داد که مطالعات بیشتری در مورد زندگی دانشجویی و فرهنگ کالج آمریکایی تهران انجام شود. جملات پایانی مرتضی قیصری در مقدمه‌ی خود بر آلبوم نشان می‌دهد که این تلاشی پیشگام در کالج آمریکایی برای ایجاد مسیر و روشی جدید برای دانشجویان آینده بوده است و امیدوار بوده‌اند سایر دانش‌آموزان آثاری مشابه را گردآوری و احتمالاً منتشر کنند. با این حال، با توجه به تغییرات نهادی که به

زودی روند تاریخ کالج را تغییر داد، مشخص نیست که این فراخوان آینده‌نگر تا چه حد توسط دانش‌آموزان بعدی محقق شد. در سال ۱۹۴۰، این مؤسسه تبلیغی پروتستان (که در سال ۱۸۷۲ تأسیس شد) توسط دولت تصرف و در سیستم آموزشی ایران ادغام شد.

پس از ملی شدن کالج، زندگی دانشجویی پر جنب و جوش آن، که باشگاه‌های دانشجویی، تمرین‌های تئاتر، و تدارک مجله دوزبانه‌ی مدرسه با نام جوانان ایران[۹]، آن را نمایندگی می‌کردند، به تدریج به سمت مدرسه‌ای تغییر کرد که در عین حفظ برخی میراث‌های تاریخی خود در علوم انسانی و روزنامه‌نگاری، تربیت و جهت‌دهی دانش آموزان را در راستای یادگیری و تعالی در علوم دقیقه و طبیعی در اولویت خود قرار داد.

پانویس‌ها

1 Hakim, 1979; Garlitz, 2012

2 Menashri, 1992; Marashi, 2008; Vejdani, 2014

3 Jahani Asl, 2007

4 Armajani, 1985

5 Zirinsky, 1993

6 Katouzian, 2011; Ricks, 2011

7 Birashk, A., & Elr,1997

8 Mojab, 1991

9 Armajani, 1985

توضیح: ایـن روایت، روایت محمد محمدعلی از مشـاهداتش از روزهای آغازین اردیبهشت سال پنجاه‌ونه از ضلع جنوبی دانشگاه تهران است. این روایت کم‌نظیر از آن روزگار، پیش از این در مجله‌ی «اندیشه آزاد»، نشریه‌ی کانون نویسـندگان ایران، در ویژه‌نامه‌ی این نشـریه مخصوص دانشگاه در خرداد همان سـال منتشر شد. نسخه‌ای که در ادامه می‌خوانید برای ادای دِین به این نویسـنده‌ی برجسـته و بر اساس همان چاپ با مختصر ویرایشی شامل تصحیح موارد معدود اشتباه حروف‌چینی و افزودن چند علائم سجاوندی و اِعراب برای سهولت خواندن بازچاپ می‌شود.

گزارش از ضلع جنوبی دانشگاه

مجله‌ی اندیشه آزاد کانون نویسندگان ایران، دوره جدید، سال اول، شماره ۶، ۱۵ خرداد ۱۳۵۹.

محمدمحمدعلی

ساعت حدود ۲ بعد از ظهر است. دور و اطراف دانشگاه تهران شلوغ‌تر از روزهای پیش به نظر می‌رسد. کتاب‌فروش‌های کنار خیابان بساطشان را جمع کرده‌اند. مثل همیشه عده‌ای گوشه و کنار خیابان دارند بحث می‌کنند. بوی درگیری از خیلی دور حس می‌شود. در جمع محتوای بحث‌ها اصولی نیست.کلمات بار منطقی خود را از دست داده‌اند. دست بحث‌کننده‌ها بی‌اراده بالا و پایین می‌رود. تا چند لحظه پیش از نیروهای مسلح (کمیته و پاسدار) خبری نبود. حالا با چند جیپ و پیکان از خیابان‌های روبروی دانشگاه آمدند بالا. همه روبروی درب اصلی دانشگاه مستقر شده‌اند. پنجاه متر از دو طرف درب ورودی را اشغال کرده‌اند.

شلیک چند تیر هوایی از سوی نیروهای مسلح زنگ خطر را به صدا درآورد. عده زیادی از مردم به پایین دست خیابان رانده شدند. ظاهرا کسی نباید در حوزه‌ی عملیاتی نیروهای مسلح وارد شود. چند نفر از کمیته‌چی‌ها به در اصلی دانشگاه تکیه داده‌اند. حدود پانزده (فالانژ) جلوی چشم حضرات وارد دانشگاه شدند. توی دانشگاه بین دانشجوها و فالانژها درگیری ایجاد شده.

ساعت حدود ۴ بعد از ظهر است.

نیروهای مسلح کم‌کم دارند زیاد می‌شوند. فکر می‌کنم قصد دارند از این طرف تا راست خیابان ۱۶ آذر بیایند. عده‌ای روی سقف سایبان ایستگاه اتوبوس مقابل دانشگاه نشسته‌اند.

حضرات دارند فالانژهای داخل دانشـگاه را تشویق می‌کنند. فالانژهـای داخل دانشـگاه تا کنار میله‌های سـبز می‌آیند. از عده‌ای سنگ و آجر می‌گیرند و برمی‌گردند.

یک فالانژ از روی سایبان ایستگاه اتوبوس پرت شد.

خیلی بدجوری افتاد.

احتمالا کمرش شکست.

ساعت حدود ۵ بعد از ظهر است.

نیروهای مسـلح بـه ابتدای خیابان ۱۶ آذر رسـیده‌اند. حدود بیست نفر فالانژ کمربندهای سگک‌دار در دست دارند. مرتب حمله می‌کنند طرف دانشـجوهای مستقر در خیابان ۱۶ آذر. فالانژهـا شـعارهای جـور واجـور می‌دهنـد. بیشـتر «مرگ بر فدایی» به گوش می‌خورد. نیروهای مسـلح چند خشـاب تیر هوایی شلیک کردند.

یکی از فالانژها گفت: «فدایی‌ها دارن تیراندازی می‌کنن.»

قیافه‌اش به نظرم آشنا می‌آید.

فالانژهـا همچنـان بـا کمربند و چـوب به صفوف فشـرده‌ی دانشـجوها حمله می‌کنند. مردم هر طور شده سد راهشان می‌شوند.

فالانژی را که قیافه‌اش آشنا بود شناختم؛ پهلوان پنبه‌ای که

هروئینی شـد. حالا صورتش سـرخ و دور دهانش کف دارد. تصادفی روبروی هم قرار گرفتیم. صورت به صورت هم بودیم. گفتم: «منو می‌شناسـی؟» نگاهی بهم انداخت و گفت: «نه.» گفتم: «منو نمی‌شناسی؟»

گفت: «چرا.»

بعد هر دو خندیدیم.

مـن و یعقـوب تـا کلاس چهارم دبسـتان همـکلاس بودیم، بعد او ترک تحصیل کرد. من کلاس یازدهم بودم که یعقوب باج‌گیرمحـل شـد. از هیـچ کاری روگـردان نبود. یـک بار برای گرفتـن باج از یـک حاجی حمامی لباس زنانه پوشـید و چادر سـرش کـرد. رفت و از تو حمام زنانه چنـد عکس گرفت. بعد عکس‌هـا را ظاهر کرد و گذاشـت جلوی صاحب حمام. ماجرا مربوط به ده سـال پیش اسـت. روزنامه‌ها عکس یعقوب را چـاپ زدند. تـا پیش از قیام حداقل ماهی یـک بار همدیگر را می‌دیدیم. از دور سلام و علیک می‌کردیم و حالا...

به یعقوب گفتم: «خب پهلوون حالا کجایی؟»

خواست طفره برود ولی پشیمان شد.

گفت: «پیش خودمون باشه کمیته‌ی منطقه ...»

گفتم: «از کجا می‌دونی دانشجوها الان تیراندازی می‌کردن؟»

پشـت گوشـش را خارانـد و پوزخنـدی تحویلـم داد. بعـد خداحافظـی کـرد و رفـت. نیروهای مسـلح گازاشـک‌آور بین

مردم انداختند. عده زیادی جابه‌جا شدند. منتهی بعضی‌ها کم بعضی‌ها زیاد. همیشه همین‌طور بوده.

پایین دست دانشگاه همچنان از جمعیت موج می‌زند. هیچ‌جور نمی‌شود داخل خیابان ۱۶ آذر شد. از چشم‌هام همین‌جور اشک می‌ریزد. چه مقاومتی می‌کنند این دانشجوها!

یاد سال‌های چهل تا چهل و پنج به خیر! «سنگر آزادی» تاکنون با چنین خطری روبرو نشده بود.

اوه، اوه، اوه این گاز اشک‌آور چه تند است و بدبو!

حالا می‌فهمم رژیم پهلوی چقدر احمق بود. سر نیزه را گذاشته بود بیخ خرخره جماعت و می‌خواست پیش برود.

اصلا اسمی از مردم نمی‌آورد. ببین این‌ها به اسم مردم چه کارها که نمی‌کنند. روزنامه‌ها را مثل دوران قیام آتش زده‌اند. از پنجره ساختمانی در خیابان فروردین زنی چند تکه چوب انداخت پایین. صندلی هم انداخت. آتش‌ها دوباره روشن شد. چپ و راست ندارد. هر کس چشمش اشک‌آلود است دور آتش می‌ایستد.

هوا دارد یواش‌یواش تاریک می‌شود. همراه چند نفر از دوستان رفتیم شام بخوریم. تو یکی از خواربارفروشی‌های خیابان مشتاق، نان و پنیر سق زدیم. بعد همدیگر را گم کردیم. همیشه همین‌طور بوده.

تو شلوغی خیلی‌ها گم می‌شوند .

خیلی‌ها نیز خود را پیدا می‌کنند.

میان اسـلام (رجوی) تا اسـلام (بهشـتی) تفاوت از پاریس تا تهران است.

■ ■ ■

ساعت حدود ۱۲ شب است.

نوعـی حالت انتظار تو چهره‌ی فالانژها دیده می‌شـود. انگار منتظر حادثه ای هستند که باید اتفاق بیفتد. بی هدف قدم می‌زنند. می‌نشینند و پا می‌شوند. الله اکبر می‌گویند. شعار مـرگ بر فدایی می‌دهند. جلوی دبیرخانه و خیابان فخر رازی و فروردین هنوز از جمعیت موج می‌زند. شـایع شده هجوم به دانشـجویان عنقریب شروع می‌شود. تقریبا صحت دارد. نیروهای مسـلح زیاد شـدند. حـدود ده تـا آمبولانس و یک نعش‌کش هم آمد. فالانژها قند توی دلشـان آب می‌شـود. روی پا بند نیسـتند. هورا می‌کشـند و شـعار می‌دهند.انگار با جماعت دانشگاهی پدرکشـتگی دارند. عده‌ای‌شان شعار می‌دهند:

"درِ دانشگاه باید بسته شود."

یکی از معلمان دانشگاه را دیدم. می‌گفت: "به یک فالانژ گفتم خودت درستو تموم کردی. چرا نمی‌ذاری ما درس بخونیم؟

باور کن مثل برق گرفته‌ها فوری جواب داد "من دانشگاه رفتم؟ من اصلا دانشگاه نرفتم."»

دکتر را هم تو شلوغی گم کردم .

یکی از افراد نیروهای مسلح با بلندگو دستی گفت: «مردم مسلمان لطفا کنار بایستید تا مامورین بتوانند با ضد انقلاب مقابله کنند.»

عده کمی جابه‌جا شدند.

بعد دو تا ماشین پیکان آمد. درست وسط تقاطع ۱۶ آذر و فروردین ایستادند. چند نفر که جزو نیروهای مسلح هستند از پیکان پیاده می‌شوند. انگار همه چیز در گرو مانور جنگی آن‌هاست.

مردم از وسط چهارراه و اطراف پیکان کنار کشیدند.

فالانژها هم همین‌طور.

یک‌باره وحشت کشنده‌ای مثل بختک روی مردم افتاد.

کسانی که از پیکان پیاده شده بودند پشت ماشین سنگر گرفتند. بی‌شک هدف، دانشجوهای مستقر در خیابان ۱۶ آذر است. بدنه‌ی بعضی از اسلحه‌ها زیر چراغ مهتابی برق می‌زند. خط زنجیر دانشجوها بی‌این‌که بشکند کمی کج، اما مستحکم‌تر شد.

این سوال بین خیلی‌ها رد و بدل شد.

«یعنی با این وقاحت می‌خواهند تیراندازی کنند!؟»

بعد نفس در سینه‌ها حبس شد و به شماره افتاد.

جیک از کسی در نمی‌آید .

با کوچکترین صدا اعصاب همه متشـنج می‌شـود. فالانژها چارشاخ به صحنه نظارت می‌کنند، یک جوان کنار من ایستاده. رعشه امانش نمی‌دهد. حالا یک تکه کاغذ از جیبش درآورد.

گفت: «بخون.»

اسـمش نوربیک و گـروه خونش A+ بـود. آدرس منزلش را هم نوشته بود. نوربیک گفت: «اگه تیراندازی کنن من این‌جا می‌میرم.»

گفتم: «چرا ؟»

گفت: «با شلیک اولین گلوله می‌رم وسط.»

گفتم: «مطمئنی دانشجوها تصمیم درستی گرفته‌اند؟»

گفـت: «تو اگه زنـده موندی به آدرس من برو و به مادرم خبر بده.»

گفتم: «باشه.»

خیلی‌ها دارند می‌لرزند .

از روی ترس نیست.

یکی بی‌اراده داد زد: «امشب کمیته‌چی زنده نمی‌مونه.»

تا فالانژها آمدند دوره‌اش کنند، برق رفت. شب عین قیر سیاه افتاد روی محدوده‌ی دانشگاه. چند آمبولانس آژیرکشان آمدند و رفتند. یک نورافکن بزرگ در خیابان ۱۶ آذر روشن شد. نورافکن را پشت‌بام یکی از ساختمان‌ها کار گذاشته‌اند. عده زیادی از دانشجوها در پرتو نورافکن معلوم هستند. هنوز جنب نخورده‌اند. مصمم و قاطع ایستاده‌اند. مثل دانه‌های تسبیح که یک نخ به نام غرور از وسطشان رد شده

باشد. چراغ یکی از اتاق‌های دبیرخانه دانشگاه تو تاریکی تتق می‌زند. چند دقیقه وحشت عمومی خیلی از مردم را از پا انداخت. چگونه می‌شود شاهد مرگ این همه سرمایه‌ی فکری بود؟ منبع این بی‌حرمتی کجاست؟ کدام دست کثیف به زخم‌ها نمک می‌پاشد؟

یعنی حالا دانشجوها را درو می‌کنند؟

صـدای بلندگو دسـتی یکی از ماموران مسـلح مثـل پتک بر اعصاب درهم ریخته‌ی مردم فرود آمد:

«برادران حزب‌اللهی لطفا برید سمت چپ پیاده‌رو تا ما حساب این ضدانقلابی‌ها را برسـیم. برید کنار، ضد انقلاب مسـلحه. امکان داره تیراندازی کنه و عده‌ای از شما کشته بشین.»

همه آمدند کنار.

همه چیز آماده بود .

نیروهای مسـلح پشت پیکان دوباره طرف دانشجوها نشانه گرفتند. از جلوی درب اصلی دانشـگاه صدای شلیک تیر آمد. آسمان با انوار رنگی گلوله‌های علامت‌دهنده روشن شد.

یکی از تو تاریکی فریاد زد:

«شاه مخلوع تو روز روشن شلیک کرد!»

یکی دیگر گفت:

«مرگ بر شاه.»

التهـاب ناشـی از هیجـان نمی‌گـذارد کسـی یک جا بایسـتد. نیروهـای مسـلح مقابل خیابـان ۱۶ آذر پیام تیرهـای رنگی را گرفتند.

تیراندازی شروع شد.

تق ، تق ، تق ، تق ، تق، تق ، تق...

یک موج کوتاه در صفوف دانشجوها دیدم.

خیلـی از تماشـاچیان فـرار کردند. عده‌ای خود را پشـت دکه کتاب‌فروشـی‌ها انداختنـد. همـه فکـر می‌کننـد ردیـف اول دانشجوها درخون غلتیده باشد.

لحظه‌ای سکوت برقرار شد .

همه پا شدند و به صف دانشجوها نگاه کردند؛ تیرها هوایی بود و مردم برگشتند سرجایشان.

عده‌ای دور افراد نیروهای مسلح را گرفتند.

دانشجوها شعار دادند.

«دانشگاه مسلح نیست»

«دانشگاه مسلح نیست»

«دانشگاه مسلح نیست»

همهمه‌ای تو مردم پیچیده.حالتی اعتراض‌گونه دارد:«نباید روی عده‌ای غیرمسلح تیراندازی کرد.»

ساعت حدود یک‌ونیم بعد از نیمه شب است.

مردم کشیدند بالادست خیابان. فالانژها یک جا جمع شدند. همیشـه یکی هسـت که هدایتشـان می‌کند. فالانژها شعار دادنـد و رفتند طرف دانشـجوها همه چـوب و چماق دارند. نیروهـای مسـلح مانع ورودشـان بـه خیابان ۱۶ آذر شـدند. بلندگوی دستی نیروهای مسلح دوباره به کار افتاد.

«بـرادران حـزب اللهـی، لطفـا برید سـمت چـپ خیابـان تا ما خودمان حساب ضد انقلاب را برسیم.»

فالانژها می‌دانند چه کار بایـد بکنند.هنوز آتش‌انداز معرکه هسـتند. یکی از افراد نیروهای مسلح با بلندگو دستی گفت: «برای سلامتی آیت‌اله خمینی صلوات!»

صدای گوینده در همهمه و شعار گم شد. تو تاریکی و شلوغی، کسـی نمی‌بیند پیش چه کسـی ایسـتاده. چند فالانژ آمدند کنار من. یکی‌شـان گفت: «امشب هر طور شده پدرشونو در می‌یاریم.»

یکی دیگر گفت: «تا یه ساعت دیگه تکلیف روشن می‌شه.»

یکی دیگر گفت: «اگه می‌خواستن بکشن تا حالا کشته بودن.»

ساعت حدود ۳ بعد از نیمه‌شب است.

هنوز حالت التهاب و انتظار وجود دارد.

یکی در گوشم گفت: «امشب شب تولد کمونیزمه.»

فالانژها یک نوع حالت جنون دارند. به اعصاب متشنج مردم فشـار می‌آورند.انتظار بیش از حد، توان همه را بریده. همه کنتـرل خود را از دسـت داده‌اند غیـر از دانشـجوها. آن‌ها با سرودهایی که می‌خوانند تقویت می‌شوند.

یکی از میان مردم فریاد زد: «فردا روز اول انقلابه.»

یکی دیگر فحش خواهر و مادر بهش داد.

کسی، کسی را نمی‌بیند تا تشخیص بدهد.

همه دانشجوها را می‌بینند.

نمی‌دانم کار دانشجوها به کجا می‌کشد، اما دوم اردیبهشت پنجاه و نه به عنوان یک روز تاریخی ثبت خواهد شد. بلاتکلیفی کشنده‌ای جار می‌زند. کسی از توی دانشگاه خبر درستی ندارد. شایع است عده‌ای کشته شده‌اند. نمی‌دانم چرا یاد آقای طالقانی افتادم. این روزها به دانشگاه می‌گویند «خانه‌ی فساد»، اما توش نماز می‌خوانند.

عده‌ای از مردم رفتند. محیط از التهاب افتاد. صف زنجیری دانشجوها همچنان استوار است و حلقه‌های محکمی دارد. دو سرود از طرف دانشجوها خوانده شد. نیروهای مسلح دارند با هم گپ می‌زنند. فالانژها دارند دنبال جا می‌گردند تا بخوابند. انگار از بلاتکلیفی حالشان گرفته شده. در محدوده‌ی سینما کاپری عده‌ای بحث می‌کنند. از ماشین نیروهای مسلح نطق بعدازظهر آقای خمینی پخش می‌شود. نزدیک سینما کاپری یک مینی‌بوس پارک کرده. غیر از شیشه‌ی جلو، بقیه‌ی شیشه‌ها پرده دارد. گه‌گاه افراد نیروهای مسلح می‌روند تو مینی‌بوس و بیرون می‌آیند.

هنوز همه‌جا ظلمات است و تاریک.

شایع شد از طرف تلویزیون آمده‌اند فیلم‌برداری. عده‌ای دویدند طرف خیابان ۱۶ آذر.

ساعت حدود ۳٫۵ بعد از نیمه‌شب است.

بیشتر فالانژها خوابند.

هر کدام طرفی افتاده‌اند.یکی که سرش را جلوی انتشارات آگاه گذاشته، خرناس می‌کشد.

مردم خسته به نظر می‌رسند. زن و مردی نزدیک مینی‌بوس نیروهای مسلح نشسته‌اند. از فرط خستگی کنارشان نشستیم. هر دو با خیال راحت کف پیاده‌رو ولو شده بودند. پسرشان قاطی دانشجوها بود.

مرد گفت: «منتظر سرنوشت احد هستیم.»

با زن و شوهر خیلی حرف زدم. یک‌باره دانشجوها شروع به خواندن کردند. همراه خیلی‌ها دویدم طرف خیابان ۱۶ آذر. فالانژها مثل برق‌گرفته‌ها یک‌باره سرپا ایستادند. اعلامیه از طرف دانشجویان پیشگام و راه کارگر بود. همهمه‌ای بین مردم افتاد.

دانشجوها شروع کرده‌اند به سرود خواندن.

فالانژها الله اکبر می‌گویند .

چوب و چماق‌ها دوباره بیرون کشیده شد. فالانژها دویدند طرف دانشجوها. نیروهای مسلح جلویشان را گرفتند. این بازی چند بار دیگر هم اتفاق افتاد.

ساعت حدود ۵ صبح است..

گویا عده‌ای از دانشجویان انجمن اسلامی آمده باشند پیش پیشگامی‌ها. نیروهای مسلح زنجیری جلوی دانشجوها ساختند. شایع شد دانشجویان مذاکره کرده‌اند و دارند می‌روند. فالانژها به نیروهای مسلح فشار می‌آورند.

"برادران حزب‌اللهی" انگار متوجه مسئولیت برادران نیروهای مسلح نیستند.

هوا تقریبا روشن است.

انتظار داشتم برادران به اصطلاح حزب‌اللهی تیمم کنند و نماز بخوانند. اما هیچکدام تو این خط‌ها نبودند. تو قیافه مردم یک علامت سوال بزرگ می‌بینم؛

چرا دانشجوها عقب نشستند؟

دولتِ انقلابیِ متکیِ به مردم این بود؟

آیا بنی‌صدر در دام حزب جمهوری گرفتار شده؟

مردم دارند متفرق می‌شوند. نقل و انتقال دانشجوها خیلی با نظم شروع شده. دارند از قسمت شمالی خیابان ۱۶ آذر می‌روند. تا ساعت ۸ صبح هیچ اتفاق مهمی رخ نداد. بیشتر آدم‌های دیشب رفتند و آدم‌های جدید آمدند. نیروهای مسلح نمی‌گذارند کسی به خیابان ۱۶ آذر وارد شود. جلوی درب غربی دانشگاه دارد نقل و انتقالات صورت می‌گیرد.

عده‌ای می‌گویند: "دارن جسد دانشجوها رو جابه‌جا می‌کنن."

یک آمبولانس در آن حوالی دیده می‌شود. از رادیو شنیدم: «ساعت ۹ آقای بنی‌صدر همراه مردم دانشگاه را افتتاح می‌کنند.»

اتوبوس کارخانجات اطراف تهران در خیابان انقلاب زیاد دیده می‌شود. عده‌ای از اتوبوس‌ها پیاده می‌شوند. بعضی‌ها لباسِ کار به تن دارند. هر اتوبوس یک سرپرست دارد. آقای بنی‌صدر و اعضای شورای انقلاب آمدند دانشگاه.

جلوی دانشگاه آقایان معممین خیلی زیاد هستند. دیشب و دیروز حتی یکی را هم ندیدم.

قسمتی از خیابان‌های اطراف زمین چمن دانشگاه خالی است. آقای بنی‌صدر از مسئولان خواست کسی را به دانشگاه راه ندهند. چون جا نیست.

ساعت حدود ۲ بعدازظهر است.

دور و اطراف دانشگاه تهران خلوت‌تر از روزهای پیش است.

عده‌ای از کتاب‌فروش‌های کنار خیابان دور کتاب‌های سوخته شده ایستاده‌اند.

گوشه و کنار خیابان جمعی دارند بحث می‌کنند.

افسردگیِ دانشگاه به وضوح دیده می‌شود.

دبیر: نیاز سلیمی

- **گفت‌وگو با راش ترامبلی** (بخش دوم)
  نویسنده، نقاش و آهنگساز
  لیدا دقیقی . . . . . .

گفت‌وگو با راشل ترامبلی؛ نویسنده، نقاش و آهنگساز

بخش دوم

لیدا دقیقی

- **در شـماره‌ی قبل درباره‌ی کتاب‌هایتان صحبت کردیم، در این شـماره و این گفت‌وگو می‌خواهیم برویم سـراغ نقاشـی‌هایتان. شما نقاشی پرکار هسـتید، خودتان را چگونه توصیف می‌کنید؟**

در تمام دوران دبیرستان نقاشی‌های عجیب و غریب و فانتزی می‌کشیدم. سپس برای مدت کوتاهی گرافیتی و رنگ اسپری را امتحان کردم، اما بیشـتر نقاشی‌هایم را در کتاب طراحی‌ام می‌کشیدم. وقتی با استادم آشنا شدم، یاد گرفتم که چگونه

به صورت کلاسـیک طراحی و نقاشی کنم. اکنون تمایل دارم بگویم که یک هنرمند فراواقع‌گرا و سورئالیستم.

همیشه در جستجوی این هستم که چه چیز جدیدی را نقاشی کنم. اما من هر کاری را که به خوبی انجام بدهم دوست دارم و احساساتی را که در کشیدن نقاشی استفاده می‌شود بیشتر از همه تحسین می‌کنم. من فضایی را برای تفسیر -به اصطلاح یک حجاب شاعرانه- به جای صریح بودن با پیام، هم در آنچه خلق می‌کنم و هم در کارهای هنرمندان دیگر ترجیح می‌دهم. بنابراین برای من موضوعی که انتخاب می‌کنم چندان مهم نیست. آنچه مهم است نیت در رویکرد و ارادت به آن است. اما مطمئناً دوست دارم موضوعاتی را انتخاب کنم که به من انگیزه می‌دهند، برایم شادی می آورند، و برایم ارزش شخصی دارند. در ضمن تأثیرات من از هنر کلاسیک، تصویرسازی فانتزی، گرافیتی نویسی و خالکوبی را در هم می آمیزند. سپس بیننده باید آن کار هنری را تفسیر کند، و امیدوارم که از آن لذت ببرد.

- **لطفا به ما بگویید که چگونه مربی خود را در نقاشی پیدا کردید؟ و اهمیت مربیان را چگونه می‌بینید؟**

الخاندرو بویم را بعد از ورود تصادفی به یک گالری کوچک (که اکنون بسته شده) در کنار مزون مارشه، با میچ (شوهرم) و

دخترم کـه کوچولو بود ملاقـات کردم. من کاملاً عاشـق کار این مرد شدم. کیوریتور گالری به من پیشنهاد کرد آخر هفته برگردم و با آن هنرمند آشنا بشوم. به طور معمول، دیدن کار هنرمند برایم کافی بود، اما یاد دوران (بیشتر بی‌فایده) خود در دانشـگاه افتادم، جایی که با گیدو مولیناری آشـنا شـدم. اگـر چه کار او سـبک من نبود، اما گـوش دادن به حرف‌های او خیلی جذاب بود. با خودم فکر کردم جالب است ببینم که این هنرمند ، Boim، چه حرف‌هایی برای زدن دارد.

بنابراین به دیدارش رفتم و با شـوخی از او خواستم معلمم

بشـود، زیرا از زمان ملاقات با مولیناری رویای یک معلم را در سر داشتم. او به من گفت تدریس می‌کند ولی متوجه شدم که قیمت کلاس‌هایش برای من خیلی گران است. با این حال از من دعوت کرد تا کارهایم را به او نشان دهم و از من پرسید که هدفم از نقاشـی چیست. سـپس از من خواست پرتره‌ی شوهرم را بکشم. با این‌که در آن زمان بیشتر کارم تصویرسازی بود، همان شـب نقاشـی را کشـیدم و روز بعد بـه او تحویل دادم. او مـرا بـه کلاس آینده خود دعوت کـرد و گفت نگران پـول کلاس نباشـم. در پایـان آن کلاس مرا بـه کلاس بعدی دعوت کرد و دوباره به من گفت که نگران پولش نباش. و در نهایت گفت: " فقط به کلاس‌ها بیا، و دیگر هرگز نمی‌خواهم در مـورد پول کلاس چیزی بشـنوم." من ۷ سـال زیر نظر او درس خواندم.

این یک هدیه و تحصیل واقعی برای من بود. او و همسرش در آن زمان این کار را انجام می‌دادند؛ چند نفر را که استعداد داشـتند، اما امکانات لازم را نداشـتند برای کلاس‌هایشـان رایگان قبول می‌کردند. بعدها که شروع به درس دادن کردم، من هم رایگان درس دادم. هر زمان که موقعیت اجازه بدهد، دوست دارم مربی باشم، به ویژه برای جوانان.

- **نقاشی‌هایت را کجا به نمایش گذاشته‌اید؟**

من در نمایشگاه‌های گروهی در گالری‌های مونترال شرکت کرده‌ام و قبل از آن در کافی‌شاپ ها و رستوران‌ها کارهایم را نمایش داده‌ام. در ضمن نقاشی‌هایی داشته‌ام که در برنامه‌های تلویزیونی کبک، Unité 9، Ruptures، و L'Heure Bleue به نمایش درآمده‌اند. مدتی در یک گالری در Magog کارهایم را نمایش دادم، اما آن‌جا خوشحال نبودم. در حال حاضر چند قطعه در یک فروشگاه قاب‌بندی در Westmount دارم، و بقیه‌ی قطعات موجود من در خانه‌ام در مونترال هستند. ممکن است در آینده یک نمایشگاه در یک مغازه‌ی خالکوبی داشته باشم.

- **می دانم که شما یک برنامه‌ی روزانه دارید. آیا می‌توانید آن را با ما به اشتراک بگذارید؟**

من عاشـق برنامه‌ی صبحگاهی‌ام هسـتم! ابتدا می‌خواهم متذکر شوم که از شوهرم بسیار سپاسگزارم که می‌توانم این روال را برای شـروع روز داشـته باشـم. او اکنون یک پیمانکار عمومی اسـت، اما ما سال‌ها به دلیل آموزش دادن بچه ها در خانه، عادت کردیم با حقوقی ناچیز زندگی ساده‌ای داشته باشیم. آن سال‌ها از لحاظی بسیار غنی و شگفت‌انگیز بودند! اما شوهرم یک روز غافلگیرم کرد و گفت: "وقتی بچه ها بزرگ‌تر شدند، باید به کارهای هنریت ادامه بدهی." در آن زمان، دختر و پسـرم در یک برنامه‌ی حرفه‌ای باله حضور داشـتند. شش روز در هفتـه، نیمـی از روز به کلاس باله می‌رفتند و من وقت زیادی برای انجام کار هنری خود پیدا کردم. پس از بیش از یک دهـه فداکاری (با میل) برای تربیت بچه‌ها، خیلی خوشـحال بودم که می‌توانستم وقتم راصرف هنر کنم. بنابراین اکنون، با وجود این‌که بسیاری از وظایف خانه‌داری سنتی را بر عهده دارم، به عنوان یک هنرمند تمام‌وقت کار می کنم. من از این هدیه بسیار سپاسگزارم.

و اما برنامه‌ی روزانه‌ام:

من صبح اول دعا می کنم، سـپس مدیتیشـن (با تایمر، زیرا از قضـا، تایمر به مـا کمک می کند زمـان را فراموش کنیم!). سـپس میاِروم سراغ تاروت. (این سرگرم‌کننده است و باعث

می‌شود به چیزهایی فکر کنم که معمولاً بشان فکر نمی‌کنم) و سپس افکارم را در دفترم می‌نویسم. این شامل نوشتن یک لیست از چیزهایی است که ازشان سپاسگزارم. پس از آن مقداری کتاب می‌خوانم (در حال حاضر Soulful Sim-plicity اثر کورتنی کارور). سپس کمی یوگا یا پیلاتس انجام

می‌دهم که درمانی برای کمردرد من است و راهی عالی است که احساس راحتی در بدنم پیدا کنم. پس از آن، اگر هوا خوب باشد، ممکن است مدتی در باغچه کار کنم. صبحانه را دیرتر

می‌خورم و کارهای خانه را انجام می‌دهم. پس از آن تا موقع شام کار هنری می‌کنم.

- **برنامه‌ی بسیار جالبی است. من خالکوبی‌های زیبای زیادی روی بدنتان می بینم. کمی درباره‌شان توضیح می‌دهید؟**

خالکوبی بسیار کار جالبی است. مهم است که یک هنرمندِ تاتو را با توجه به مهارت و سبک مورد نظر خود انتخاب کند. هنرمندان خالکوبی در کار خود متخصص‌اند. آن‌ها یک نقاشی دوبعدی را متناسب با بدن سه‌بعدی ما طراحی می‌کنند به گونه‌ای که ظاهر خوبی داشته باشد و جزییات قطعه را با آگاهی از حرکت و تغییر پوست در طول سال‌ها طراحی می‌کنند. مهم است که یک هنرمندِ خالکوبی خوب را انتخاب کنید. هنرمندان خوب زیادی وجود دارند و همچنین هنرمندان بد. و در نهایت، من معتقدم اگر هنرمندِ خالکوبی نیستید، نباید خالکوبی خودتان را طراحی کنید.

بسیار ممنون از وقتی که در اختیار ما گذاشتید، گفتگوی بسیار خوبی داشتیم.

- **هنرمند ماندن، به هر سختی و هر قیمتی**

گفت‌وگو با سیمین کرامتی هنرمند چندرشته‌ای

ژینوس تقی‌زاده . . . . . .

هنرمندان ایرانی در کانادا

دشواری هنرمند ماندن

گفت‌وگو با سیمین کرامتی هنرمند چندرشته‌ای

ژینوس تقی‌زاده

- **سیمین، در طول بیست سال رفاقت این اولین بار است که نشستـه‌ایم و راجع به کارهای تـو صحبت می‌کنیم. گرچه نسـل ما خیلی به همفکری با هم عادت داشـت و مـا از آن جنس هنرمند منزوی که حاضر نیسـت تا قبل از نمایشـگاه، جهانش را با کسـی شریک شود نبودیم. استودیوی مشترک تو و ندا رضوی‌پور در امیرآباد جای جمع شـدن و با صدای بلند فکر کردن ما بود. می‌شود گفت همه تو را به عنوان یکی از اولین و مهم‌ترین ویدئو آرتیست‌های ایران می‌شناسند. اگر اشتباه نکنم اولین ویدیویـی کـه از تو دیدم مربـوط به سـال ۲۰۰۰ یا ۲۰۰۱ بود. شـاید حتی بیشـتر از نقاش تو را بـه عنوان ویدیو آرتیسـت می‌شناسـیم بـا این‌کـه رشـته تحصیلـی‌ات نقاشی بوده است. فکر می‌کنم برای نسل‌های بعدی کار کردن با مدیـوم ویدئو گزینه‌ی آماده روی میز بود، ولی بـرای دوره‌ی آغاز فعالیت تو که از پس‌زمینه‌ی نقاشـی می‌آمدی اصلاً شناخته شده نبود. کمی در رابطه با این که اصلاً چه شد سراغ چنین مدیوم تازه‌ای رفتی برایمان توضیح می‌دهی؟**

آن سـال‌هایی که ما نقاشـی می‌خواندیم در دانشـگاه هنر، خیلـی فضـا Conservative و بسـته بـود؛ در فضایـی مدرنیسـتی که خیلی تحت فشـار و مراقبـت بودیم که جایی دست‌مان نلغزد و این موضوع کمی برای نقاش شدن زیادی

بود. ولی آن سال‌ها همه چیز این‌طور بود و دانشگاه ما هم طبق همین داستان به شدت محدود و بسته بود. یک جو ضدزن عجیبی هم در دانشگاه وجود داشت. وقتی خیلی می‌خواستند از کارت تعریف کنند و بگویند طراحی‌ات خیلی خوب است می‌گفتند: "تو دست‌های بسیار قوی‌ای داری و مردانه کار می‌کنی!" و این جملات را دائم در صورت ما تکرار می‌کردند. هیچ فرقی نداشت. حتی بین دانشجوها بحث می‌شد که چرا در تاریخ هنر، هنرمند زن نداریم! در صورتی که در چنین محیطی مشخص است که درس تاریخ هنر ما هم نصف و نیمه بود.

لبه‌ی ابر، ویدئو چیدمان در دو کانال (تصویر از یک کانال)، مدت زمان ۲۷ دقیقه و ۱۶ ثانیه، ۱۳۹۷

- و هنوز اسم لیندا ناکلین را نشنیده بودند و مقاله معروفش را نخوانده بودند. همین صحبت‌ها را دقیقاً در مجسمه‌سازی هم داشتیم. چند نفر از اساتید به‌نام

خیلی جدی می‌گفتند "زن را چه به مجسمه سازی!"

بعد هم مواظب بودند دستت خط نخورد و از آن اصول پیش‌فرض‌شان عدول نکنی. من هم که مدام می‌خواستم دستم خط بخورد. سال اول و دوم کنار آمدم اما سوم و چهارم کمی اطلاعاتم بالاتر رفت. من هنرستانی نبودم و پس‌زمینه‌ی هنری هم که در خانواده نداشتیم و همه اعضای خانواده پزشک و مهندس و از این دست بودند، در نتیجه دانشگاه برای من منبع کسب اطلاعات بود و روز و شب من آن‌جا می‌گذشت و حتی اگر می‌توانستم شب را هم همان‌جا می‌ماندم؛ برعکس خیلی‌ها که از هنرستان آمده بودند و دانشگاه برایشان کسل‌کننده بود. من توی کار زیاد شیطنت می‌کردم و ایرج زند باعث شد که خیلی این خط خطی‌های خارج از چارچوب اجباری آن روزها از درون ذهن من بیرون بزند.

- **از چارچوب مدیوم؟**

نه تنها مدیوم بلکه حتی در آن مدیوم نقاشی هم ما باید چارچوب‌هایی را رعایت می‌کردیم. مثلاً رنگ‌مان حتماً باید ترکیبی باشد و نمی‌توانستیم از رنگ خام استفاده کنیم. در آن زمان لیلی گلستان کتاب مصاحبه پیر کابان با مارسل دوشان را ترجمه کرد که خیلی روی من تاثیر گذاشت و دنیای جدیدی به روی من باز کرد. من چون قبل از هنر رشته‌ی

زبان انگلیسی خوانده بودم، می‌توانستم متون انگلیسی را راحت بخوانم. شروع به مطالعه بیشتر کردم و متوجه شدم دنیای دیگری غیر از دنیایی که این‌طور ما را محدود می‌کند پشت این در وجود دارد. آن زمان منابع کمی وجود داشت و حتی کتاب‌های جدیدتر هم پیدا نمی‌کردم و مدام در همان کتاب‌های نسل مارسل دوشان جست‌وجو می‌کردم و فهمیدم که خیلی چیزها را برایمان نمی‌گویند و از ما قایم می‌کنند و خیلی به ما خط می‌دهند. نمی‌دانم شاید سیاست‌شان این‌طور بوده.

اولین نمایشگاه انفرادی من سال ۱۳۷۶در گالری آریا بود و سال ۷۹ در گالری برگ یک سری حجم‌هایی که مانند ماسک صورت یا دست از بوم بیرون می‌زد نمایش دادم. در دومین نمایشگاه بوم‌هایم را همان‌طور سفید به دیوار زدم و این نمایشگاه بعد از دوران فوق لیسانسم بود.

- **همیشه سؤالی راجع به تو در ذهنم داشتم و الان بدون این‌که آن را بپرسم جوابم را گرفتم! این‌طور به چشمم می‌آمد که تو بسیار استادانه طراحی می‌کنی و تکنیک فوق‌العاده‌ای داری، اما در اجرای نهایی خیلی از کارهایت این موضوع احساس نمی‌شود؛ یعنی اگر کسی تو را در انجام پروسه بشناسد می‌داند که دانش و مهارت تکنیکی کارهایت عالی است و همیشه با خودم**

فکر می‌کردم این چه پرهیزی است که انگار نمی‌خواهی بلـدی و مهارتـت در کار نمایـان شـود. مثلا خیلـی از آن تک‌نقاشـی‌ها یـا آن مجموعـه پرتـره، چاقـو و خیلـی از دوره‌هـای مختلـف در بعضـی از کارهـای مجموعـه‌ی "هویـت" یا مجموعـه‌ی "پس‌زمینه‌های آبی" احسـاس می‌کردم توانایی تکنیکی سـیمین که ۱۰ برابر این است پـس چرا آن را در کارهایش نمی‌آورد. الان می‌توانم فکر کنم شـاید این کارت کمی هم گریز از آن نوع آموزه‌های رسمی دانشگاه بوده است.

بلـه مثـلاً بوم سـفید به دیـوار زدن که رسـماً لجبـازی بود و فقط هم یک چیدمان بزرگ آن وسـط از یک مانکن بود با دو تـا بال بزرگ پروانه‌ای گذاشـتم که تقریباً تمـام فضای گالری را می‌گرفـت و بوم‌های روی دیوار سـفید و کارنشـده بودند.

تیغ‌ها را بالا می‌آورم، عکس روی مقوا و فوم و کلاژ تیغ، از مجموعه: لبه‌ی تیغ، ۵۰ سانتیمتر در ۷۰ سانتی‌متر، ۱۳۹۱

یک جور شروع کردم به اعلام این‌که من محدود نمی‌شوم و همیشه هم از آن آموزه‌های رسمی به شکلی پرهیز می‌کنم.

در مـورد این‌کـه چرا سـراغ ویدئو رفتـم... خـب آن موقع ما نمونـه‌ی ویدئو آرت در ایـران خیلی کم دیده بودیم. در غرب فکر کنم قبل از دهه‌ی ۷۰ از این مدیوم اسـتفاده می‌کردند. همان سال‌ها با «نم جون پایک» آشنا شدم و اصلاً این آدم دلم را بُرد. هرچه بیشـتر کارهایش را می‌دیدم بیشـتر مجذوبش می‌شـدم. انگار در یک اسـتخر در حال شـنا کردن هستی که یک‌دفعه متوجه می‌شـوی این استخر به دریا راه دارد و یک دفعه وسـعتی جلوی چشمم ظاهر شـد که چقدر می‌توانم کارهـای مختلف انجـام دهم. ویدئو- چیدمـان «چاه» اولین تجربـه‌ی مـن بود کـه در اولین نمایشـگاه هنـر مفهومی در مـوزه هنرهـای معاصر سـال ۷۲ نمایـش دادم. بعد هم در دوسالانه‌ی داکا جایزه گرفت.

- **یک ویدئو پایین بود که انگار یک نفر در چاه بود و کمک می‌خواست.**

بلـه همین بـود و آن زمـان چیدمانش خیلی سـخت بود به نسـبت تکنیک‌های حـالا. من فضایی مثل یک تونل درسـت کـرده بـودم و دو ویدئو در پاییـن و بالا بک‌پروجت می‌شـد. بیننده بین این دو صفحه ایسـتاده بود و می‌توانست فقط یا بالا را نگاه کند یا پایین. بالا آسـمان بود و لبه‌ی چاه و یک

آدمی که دارد رد می‌شود و توجهش به شخصی که در پایین چاه است جلب می‌شود و سعی می‌کند کمکش کند. بیننده وقتی پایین را نگاه می‌کرد آدمی را می‌دید در قعر چاه که فریاد می‌زند و ترسیده و می‌خواهد بیرون بیاید. آدمی هم که این وسط ایستاده تلاش آن دو نفر را می‌بیند، ولی به هر حال چون آن دو دیجیتال هستند نمی‌تواند دستشان را به هم برساند. این کار در یک جنبه خیلی تحت تاثیر سهروردی بود؛ یعنی خیلی از کارهایم تحت تاثیر سهروردی است، ولی هیچ وقت مستقیم اشاره نکرده‌ام. درکل من از ادبیات و فلسفه‌اش در کارهایم زیاد استفاده می‌کنم.

از جنبه‌ی دیگر مربوط می‌شد به زمانی که همه‌ی دنیا داشتند تظاهرات می‌کردند که آمریکا به عراق حمله نکند و متأسفانه این کار را کرد. همه می‌خواستند برای نجات کاری انجام دهند و دستشان کوتاه بود. این ویدئو آرت مستقیماً راجع به همان دوران بود که حتی در بنگلادش که بابت گرفتن جایزه‌ی بزرگ با من مصاحبه کردند بخش سهروردی را توضیح دادم و وقتی به این موضوع اشاره کردم خبرنگار دوربینش را خاموش کرد و تشکر و خداحافظی کرد. برای من این برخورد در بنگلادش خیلی عجیب بود.

- **من بعد از آن، ویدئویی که پس از زلزله بم ساخته بودی را به یاد دارم و آن یکی که دستی بود که مدام تسبیح**

می‌انداخت که مربوط به نمایشگاه "هنر معنوی" موزه هنرهای معاصر بود و یادم است یک جور بر خلاف توقع نمایشگاه درباره‌ی قضاتِ مردی بود که حکم الهی جاری می‌کنند و ...

اسم آن ویدئو "سکوت" است و متن Statement را در موزه خودشان خلاصه کردند. من واقعا فکر نمی‌کردم کارم را قبول کنند. من خواستم لجاجت و شیطنت کنم گفتم طرح را می‌فرستم اگر نفهمیدند یا رد کردند که هیچ اما اگر اجازه دادند که چه خوب و من با مواجهه‌ی خودم با موضوع حضور پیدا کرده‌ام.

عاشقانه‌های نطلبیده، ویدئو چیدمان در سه کانال (تصویر از کانال دوم)، مدت زمان ۲۳ دقیقه و ۴۳ ثانیه، ۱۴۰۲

- **از کارهایی کـه قبل از مهاجرت کـرده‌ای ویدئوی "خاک" در مجموعه‌ی "چهار عنصر" به گمانم دیده‌شـده‌ترین است. کمی درباره آن مجموعه برایم بگو.**

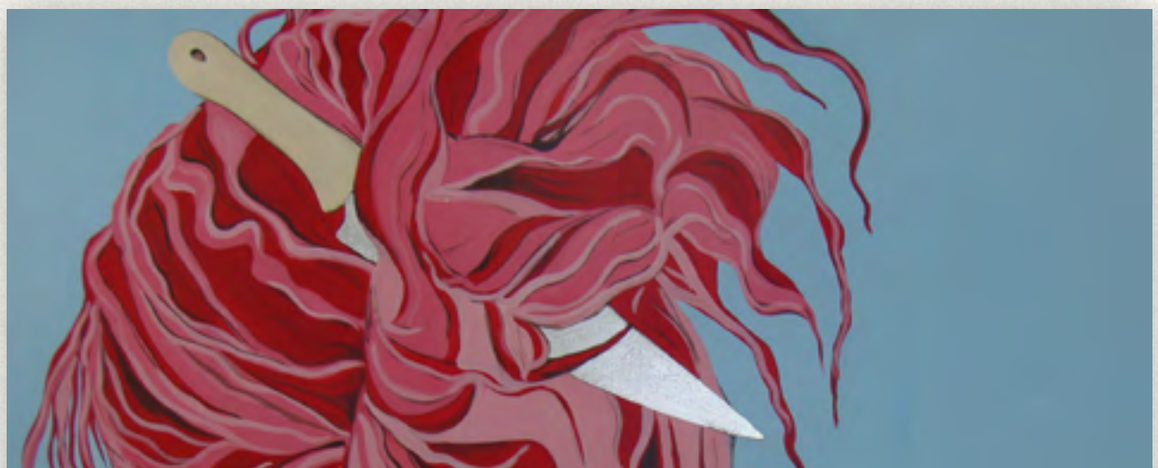
در آن مجموعه نیازی نبود هر چهار عنصر با هم دیده شود، ولی من آن‌ها را طوری درسـت کـرده بودم که هر ویدئو روی یک دیوار نمایش داده شود و دور تا دورِ مخاطب باشند. اما هیچ‌وقت نشد که چهار تا را با هم نشان بدهم. این کار را من در واکنش به قتل‌های زنجیره‌ای کار کردم. به یک بیان فردی و حضـور خـودم هم که همیشـه در عکس‌ها و نقاشـی‌ها و همه کارهایم با هر مدیومی هست.

این چهار عنصر سـازنده هسـتی‌اند، اما در این‌جا نیسـتی را تداعـی می‌کننـد. خـاک آرام آرام در جعبـه‌ای شیشـه‌ای که نشسته بودم می‌ریزد و دفن می‌کند در حالی که به مخاطب خیـره شـده‌ام. بـاد نمی‌تواند پرهایـی که روی زمیـن ریخته شـده‌اند را بـه حرکـت در بیـاورد. در یکی دیگر نوشـته‌ای را که شـعری از فـروغ فرخزاد اسـت در یک لیوان گذاشـته‌ام و نوشـته در آب پخش می‌شـود. صدای خودم که شـعر فروغ را می‌خوانـم نیز پشـت صـدای باران خفه و گنـگ و نامعلوم اسـت. آتش هم در واقع دستی اسـت که ماشه‌ي یک تفنگ اسـباب‌بازی را می‌چکاند و هربار از آن صدای یک نوع اسلحه به گوش می‌رسـد. موقع فرمان بـه جوخه می‌گویند !Fire؛ ما در زبان فارسی هم کلمه‌ی آتش را به کار می‌بریم. اما میان

همـه‌ی این‌ها «خاک» بیش از همه دیده شــد و خیلی هم در موردش نقد نوشتند.

- **ولی من هنوز ربط این داســتان را به قتل‌های زنجیره‌ای متوجه نشده‌ام!**

این غول‌های متفکری که با هر گرایشــی کشــته شــده‌اند زیر خاک رفتند ولی همچنان زنده‌اند. من این‌طور نگاه کردم که تو نمی‌توانی اندیشــه‌ی یک نویســنده یا متفکر را نابود کنی او همواره و همیشه حضور دارد. وقتی آن آدم با آن اندیشه زیر خاک می‌رود تبدیل به طبیعت می‌شــود ولی این طبیعت نیست و یک وجود عظیمی زیر آن خاک است که همچنان نیز به تو نگاه می‌کند و می‌داند که دارد این کار را انجام می‌دهد. پَر هم که نماد قلم نویسنده است ولی هیچ بادی نمی‌تواند آن را تکان دهد. آتش که نماد تفنگ و قتل است و آب هم که آن نوشــته‌ها را درون خود حل می‌کند و نمی‌گذارد اندیشــه نمایان شود.



موی سرخ، آکریلیک روی بوم و ورق نقره، از مجموعه: من در بین رنگ‌های پرچمم، ۱۵۰ سانتیمتر در ۱۵۰ سانتیمتر

- **یکی از کارهایت ویدئو چیدمانی بود به اسم "خاطرات مدرسه" در سال ۲۰۰۹ که در یک نمایشگاه مشترکی که در توی کارلسروهه داشتیم نمایش دادی. آن زمان کار کردن با تصاویر آرشیوی جنگ انگار فقط تحت اختیار جاهایی مثل حوزه هنری و با رویکرد پروپاگاندا بود. اما تو خیلی منتقدانه تصاویر جنگ را آوردی.**

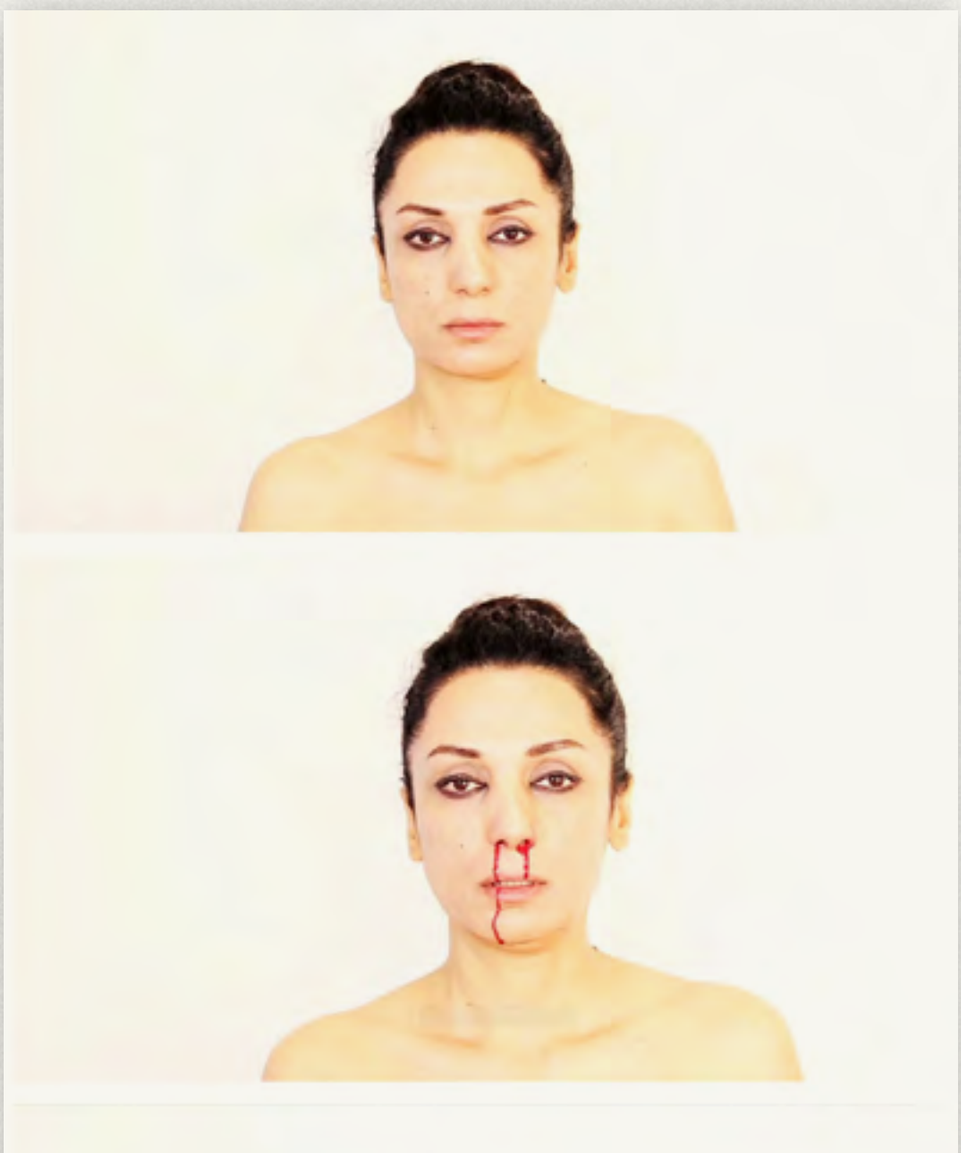
ماها بزرگ‌شده زمان جنگیم و این مسائل دقیقاً عجین شده با خاطرات مدرسه ماست؛ این‌که فلانی ۱۴ ساله رفت جبهه یا برادر فلانی در جبهه شهید شد یا دوران موشک‌باران و ... ما در دوران کودکی و نوجوانی آخر سال برای همدیگر یک دفترچه درست می‌کردیم و خاطرات می‌نوشتیم و عکس‌های همدیگر را می‌چسباندیم و قلب می‌کشیدیم و تزیین می‌کردیم. من پس‌زمینه را یک دفترچه از این دست گذاشتم و ویدیوهایی از چند واقعه روی آن پروجکت می‌شد؛ اولی پسری ۱۴ ساله بود که خودش به عشق خمینی به جبهه رفته و دست کسی که بلندگو را گرفته بود و با او حرف می‌زد بزرگ‌تر از جثه و صورت پسربچه بود. او در جبهه روی مین رفته بود و شهید شده بود. بعد همه‌ی مشخصات او را روی دفترچه نوشته بودم، می‌خواستم این‌ها فیلم باشد و آن فیلم‌ها جای عکس‌های چسبانده در دفترچه بیفتد. این عجین شدن کودکی و خشونت را هم نمی‌خواستم فقط به خاورمیانه محدود کنم. همان وقت‌ها توی ویرجینیاتِک

آمریـکا یک دانشـجوی کره‌ای حمله کـرد و همه را و درنهایت خـودش را کشـت و قبـل از این‌که خـودش را بکشـد جلوی دوربیـن حرف‌های بی‌معنی زد. دیگـری هم تروری بود که در چچن اتفاق افتاده بود و قتل عام گسترده بچه‌های چچنی. بچه‌ها قربانیان اصلی هر جنگی‌اند. ما در جاهای مختلف دنیا کودک‌سـرباز داریم و همین‌طور در میان تروریسـت‌ها. برایم مهم بود که این وحشـت دوران مدرسـه را که فقط مختص دوران مـا نبـود و حـالا هـم هنـوز در همه جـای دنیـا اتفاق می‌افتد، نشان دهم.

- **فکـر می‌کنم آخرین ویدئوهایی که تو در ایران داشـتی همـان چند کاری اسـت کـه بعـد از ۸۸ کار کـردی مثل "بی‌خوابی" و "نمونه‌بـرداری از یک خاطره نزدیک". حالا از ایـران خـارج می‌شـویم؛ یکـی از کارهایـی کـه بعـد از مهاجـرت انجام دادی و خیلی در ذهن من اسـت همان کاری اسـت که اسـتیتمنتش همـان عنوانش اسـت: "من یک زن هنرمند خاورمیانه‌ای در تبعید نیستم؛ من یـک هنرمندم!" و می‌رویم سـراغ توقعی که وقتی پایت را از وطنـت بیرون می‌گـذاری با همه‌ی این برچسـب‌ها از هنرمنـد مـی‌رود؛ یعنـی هنرمنـد در داخـل یـک جور با دشـواری روبه‌رو اسـت و بیرون هم کـه می‌آید با یک کلیشه‌سـازی و توقع دیگری بیرون مواجه می‌شود که برآورده کردن آن توقعات می‌تواند تمام هویت هنری او**

را زیر و رو کند! دوســت دارم کمی در مورد این موضوع صحبــت کنیم کــه تقریباً همــان تجربه‌ای اســت که هر کسی مهاجرت می‌کند با آن مواجه می‌شود.

در حقیقت هر چیز که من می‌خواســتم در این ویدئو بگویم در این جمله مطرح شده است، یعنی ویدئو بهانه‌ای بود که مــن بتوانم ایــن جمله را به تصویر بکشــم. در کل ویدئو من یک ربع خون‌دماغ می‌شوم و همین... هیچ اتفاق خاصی هم نمی‌افتد. زمانی که مهاجرت کردم دو مســئله وجود داشت؛ اول این‌کــه مــن در اوج افســردگی مهاجرت کــردم و بعدش این‌کــه خودم بدون هیچ ارتباطــی با محیط هنر این‌جا آمدم و هیچ‌کس را این‌جا نمی‌شــناختم. البتــه خیلی‌ها که از ایران یا جاهای دیگر پیدایــم می‌کردند و مصاحبه می‌کردند با یک



من یک زن هنرمند از خاورمیانه در تبعید نیستم من یک هنرمندم، ویدئو چیدمان در یک کانال، ۱۳۹۲

نـگاه از بالا به پایینی می‌پرسـیدند چرا بعد از اتفاقات سـال ۸۸ رفتـی؟ نباید ایـن کار را می‌کردی و یک حرف‌هایی که من ترجیـح می‌دادم اصلاً صحبت را ادامه ندهم. آن موقع به هر حال بهار عربی هم اتفاق افتاده بود و با شکست مواجه شده بود و در کل اوضاع بسیار قمر در عقربی بود.

- **البته اوضاع خاورمیانه کِی خوب بوده است؟**

بله ولی خیلی حرف‌ها را دوست داشتم بزنم که بین سوال‌ها نبود ولی در ذهن من بود. هر آدمی بالاخره یک هویتی دارد. درسـت اسـت که مهاجرت یکی از وجوه من هنرمند اسـت و درست است که تحت تاثیر شرایط قرار گرفتم ولی به انتخاب خودم آمدم، و این اصلا درسـت نیسـت که آن را علم عثمان کنند و فقط از طریق این بخش هویت من را به همه معرفی کنند. من دوست داشتم از طریق هنرم دیده و شناخته شوم و ایـن موضوعـات هم پس‌زمینـه‌ی هنر من اسـت. من یک هنرمنـد زنم، ولی نه این‌که چون زنم و چون اهل خاورمیانه به من بگویند بیا و در فلان نمایشگاه شرکت بکن یا نکن!

در همان دوران نمایشگاه ژان میشل بسکه این‌جا بود. رفتم و این جمله‌اش که گفته بود: «من یک هنرمند سیاه نیستم، من یک هنرمندم.» جرقه‌ای در ذهن من شـد و اصلاً من این جمله را دقیقاً به او ارجاع می‌دهم.

- **حـالا می‌خواهم کمـی به تفـاوت صحنه‌ی هنـر ایران و صحنه‌ی هنر این‌جا بپردازیم. ما یک دنیا چالش عجیب و غریب داشته‌ایم؛ هم در فضای هنر رسمی و چالش‌ها مربوط به سانسور و هم در بازار کار. تمام کنار نیامدن‌ها یا سعی کردن برای این‌که اندکی بتوانیم فضا را بازتر کنیم همیشه همراه ما بوده است و از طرفی هم بده و بستان بـا بخش بزرگـی از فضای هنـر و بین خـود هنرمندان. وقتی پایمان را طرف دیگر دنیا هم می‌گذاریم یک دفعه با مسـائل دیگری مواجه می‌شـویم و آدم دائم در حال مقایسه‌ی این چالش‌ها است. کمی راجع به این تجربه دوگانه برایمان بگو.**

این تجربه بسیار تجربه‌ی سخت و سنگینی بود. داخل ایران که بودیم دیگر با آن روش‌ها شـکل گرفته بودم و منطقم را ساخته بودم. من اول از جانب خودم به تفاوتی که در خودم اتفاق افتاده بود برایتان می‌گویم؛ توی ایران داشـتم کارم را انجام می‌دادم، یکی از مسـائلی که باعث شـد از ایران خارج شـوم هم این بود که دیگر خسته شده بودم از این‌که مدام باید روی موضوعاتی کار کنم که تمامی نداشتند، باید مدام سـوال می‌کردم و انگار مدام باید کارهـای تکراری می‌کردیم و حرف‌هـای تکـراری می‌زدیم. کمـی می‌خواسـتم به خودم اسـتراحت دهم، ولی این استراحت بیشتر سنگین بود. البته که افسـردگی و سـرخوردگی هم بود چه در زندگی شـخصی

خودم و چه آن اتفاقات جمعی که پشت سر گذاشتیم.

- **منظورت اتفاقات سال ۸۸ است؟**

بله. خلاصه با فضای داخل ایران شـکل گرفته بودم، داشتم کارم را می‌کردم و دیگر جایی بودم که مدل کارم داشت تثبیت می‌شد. وقتی به این‌جا آمدم دیگر آن ثبات راضی‌ام نمی‌کرد. مـن وقتی در ایـران بودم با دل قرص از جهت فرم هنری مثلاً راجـع به اتفاقات سیاسـی یا اجتماعی کـه در ایران می‌افتاد از دیـد خـودم به عنوان یـک هنرمند معتـرض کار می‌کردم؛ هنرمنـدی که به هر حال نمی‌تواند نبیند و مجبور اسـت کار کند. حالا اصلاً کاری به سانسور و این مسائل ندارم ولی به هر حال کارم را می‌کردم. این‌جا که آمدم احسـاس می‌کردم من که الان در ایران نیسـتم الان چرا باید راجع به فلان اتفاق کار کنم؟! اولش عذاب وجدان داشتم ولی بعد متوجه شدم این دید غلط است؛ من به هر حال به ایران وابسته‌ام و نمی‌توانم آن را کنـار بگذارم و راجع به اتفاقـات آن‌جا کار نکنم. وقتی از ایران خارج شدم دیدم این تقسیم‌بندی هنرمند داخل ایران و خارج از ایران به کل تقسـیم‌بندی اشـتباهی اسـت و مهم این اسـت که تو به مسـائل از آن‌جایی که هسـتی نگاه کنی. یک دوره یک سـری چیزها را روی سرم طراحی کردم که خیلی موضوع خاصی نداشت، مثلاً درختی که روی سرم می‌گذاشتم یا حیواناتی که می‌دویدند و تجربه‌هایی می‌کردم در ارتباط با

بدون عنوان، ترکیب مواد، از مجموعه:
هویت، ۳۵ سانتیمتر در ۴۳
سانتیمتر، ۱۳۹۲

هویتم و همین‌طور هم ادامه دارد. بعد اتفاق تکان‌دهنده‌ای افتـاد؛ دو زورگیـر جوان ۱۹ و ۲۰ سـاله را در فضای باز خانه‌ی هنرمنـدان در ملاء عام اعدام کردند. این اتفاق خیلی تراژیک بـود، مخصوصاً برای ما که در کل با قضیه‌ی اعدام مخالفیم و دیگر چه برسـد به این‌کـه در فضای باز خانـه‌ی هنرمندان بـه صـورت علنی برگزار شـود. اصلاً تصور این داسـتان برایم دشوار بود و احساس کردم من نمی‌توانم روی این موضوع کار نکنم. به این فکر کردم من الان این‌جام و باید شروع کنم از دیدی وسیع‌تر به قضیه نگاه کنم. شروع کردم به تحقیق در مورد تاریخچه‌ی اعدام. منابع زیادی پیدا کردم و از عکس‌های آرشـیوی زیادی در این کار استفاده کردم. «شیوه بدون درد» تصویری از پشت سرم است که روی گردنم می‌افتد. تصاویری از اعدام‌هایـی که در تاریخ جهان اتفاق افتاده. از سـر بریدن مذهبی شروع کردم تا برسم به آن‌جایی که لازم است و چیزی

را که می‌خواهم مطرح کنم.

این تغییر، در من اتفاق بسیار مهمی بود. بعد از آن متوجه شدم من ناچار نیستم تفکیک کنم. وقتی آدم از دور به موضوعات نگاه می‌کند برداشت دیگری دارد و وقتی به فضا نزدیک می‌شوی می‌بینی مسائل سیاسی در آن مملکتی که فکر می‌کردی مثل مملکت خودت نیست چقدر زیاد است و چقدر شبیه مملکت خودت است! مثلاً اول که به این‌جا آمده بودم وقتی می‌گفتم من هنرمندی معترضم و بیشتر روی موضوعات سیاسی و اجتماعی کار می‌کنم فوری عقب می‌نشستند. دقیقاً همان اتفاقی که در ایران می‌افتاد. مثلاً دفعه اول که پروپوزال نوشتم با همان توضیحات نوشتم، دفعه‌های بعد هم همان‌ها را می‌نوشتم ولی کمی یاد گرفتم طوری جمله‌بندی کنم که حد و مرزها را رعایت کنم. یکی از شباهت‌هایش همین است که در ایران باید طوری می‌نوشتیم که دقیق متوجه نشوند در کارمان به چه موضوعی اشاره داریم، مثل قضیه‌ی تسبیح یا قتل‌های زنجیره‌ای. این‌جا هم همان کار را به شکل دیگری انجام می‌دهیم. یک سری موضوعات هستند که تو همیشه و هر جای دنیا که هستی باید مواظب باشی. منتهی فرق آن‌جا این است که در آن‌جا برخوردها ممکن بود خیلی رادیکال‌تر و خطرناک‌تر باشد اصلا ممکن است یک‌دفعه بیایند و تو را ببرند...

- **یعنـی می‌گویی بعضـی موضوعات و خـط قرمزها یکی اسـت، اما آن‌جا ممکن است مشکل امنیتی پیدا کنید ولی در این‌جا فقط نادیده گرفته می‌شوی که البته فرق چندانی هم ندارند.**

بلـه... این‌جا بـه طریقی تو را سـوق می‌دهند کـه کاری را که می‌خواهنـد انجـام بدهـی. بـاز هـم تو بایـد پوسـت کلفتی داشـته باشـی و هوشـمندی این‌که چطوری همـان کاری را انجـام دهی که خودت می‌خواهی. فـرق دیگری که دارد این اسـت که تو در این‌جـا می‌توانی به صورت مسـتمر کار کنی، در مـوردش صحبت کنی و دیالـوگ برقرار کنی. به هر صورت پذیرفته نمی‌شوی ولی دیالوگ را می‌توانی برقرار کنی چرا که آن برخورد رادیکال در این‌جا وجود ندارد. طول کشید تا من با زبان و نحوه‌ی بیان این‌جا آشنا شوم.

موضـوع دیگر این اسـت که بـه عنوان یک مهاجـر کار کردن در این‌جا بسـیار دشـوار اسـت. هم باید درآمد داشته باشی تـا بتوانـی کار کنی و باید فرزنـدت را بزرگ کنی. بـاز همه این داستان‌ها وقتی در مملکت خودت هستی فرق می‌کند. این مسـائل در این‌جا بسـیار سـنگین‌تر اسـت. تو به عنوان یک مهاجـر از ابتدا نمی‌توانـی در حیطه‌ی کاری خـودت فعالیت کنی. حتی ممکن اسـت بعد از سـال‌ها هم نتوانی در همان حیطه فعالیت داشته باشی.

- به نوعی یک تغییر طبقه اجتماعی برای آدم اتفاق می‌افتد.

بدون عنوان، ترکیب مواد، از مجموعه:
هویت، ۳۵ سانتیمتر در ۴۳
سانتیمتر، ۱۳۹۲

دقیقاً، تعبیر بسیار درست و به جایی بود و این موضوع خیلی روی زندگی من تأثیر گذاشت. موضوع دیگر این‌که در این‌جا خیلی باید کاغذبازی کنی که از عوارض سرمایه‌داری است و تو مدام باید ثابت کنی این کاری که من ارائه می‌دهم فروش می‌رود تا متوجه شوند که می‌توانند روی هنر تو سرمایه‌گذاری کنند. این مسائل کمی تفاوت‌ها را چشمگیر می‌کند. در ایران خیلی به این صورت نبود که پول بدهند؛ یعنی به آدم‌هایی از جنس ما. پول فقط توی کار کردن با حکومت بود و نهادها و ارگان‌های رسمی.

- **در دورانی که تو ایران بودی بله درست است، اما بعدها نهادهای سرمایه‌دار وارد فضای هنر شدند. البته آن‌ها هم به نوعی پولشان به حکومت وصل بود با ظاهر خصوصی و مثلا مستقل یا پوشش پولشویی بودند و به هرحال سرمایه‌گذاری‌شان با یک جور ریل‌گذاری فرهنگی همراه بود؛ حمایت از هر هنری که حرف خاصی نزند و سیاست‌زدوده باشد و ...**

بله. آن وقت‌ها ماها کاملاً مستقل بودیم. البته حُسنی که این‌جا دارد این است که زمانی که تو بتوانی پول را بگیری باز هم مستقل هستی و بعد از آن دیگر آن‌ها صاحب کار تو نیستند و تو هر تغییری در کارت ایجاد کنی نیازی به پاسخگویی نیست، مگر این‌که کلاً مدیا را تغییر دهی، مثلاً بگویی می‌خواهم فیلم بسازم و یک‌دفعه بروی پرفورمنس کنی؛ اگرچه در چنین شرایطی باز هم صاحب کار تو نیستند و همچنان استقلال خودت را داری. فقط حتماً می‌خواهند بگویند ما این پول را در اختیارت گذاشته‌ایم و این برایت امتیاز محسوب می‌شود تا دفعه بعد هم دوباره بتوانی به آن‌جا رجوع کنی. قبل‌تر هم گفتم یک موضوعاتی هست که همه جای دنیا باید مواظبش باشی و فقط بازتابش متفاوت است.

وقتی من به این‌جا آمدم، جو هنری در این‌جا خیلی سفید بود، به لفظ می‌گفتند که بومی‌های این‌جا خیلی گناه دارند،

ولـی همـان موقع هم گاهی فقـط به عنوان نمونـه آن‌ها را برمی‌گزیدند. الان بیشتر چندفرهنگی شده. در یک سطح بالا یا بازار هنر هنوز آن ارجحیت هست اما کمتر شده.

- **تو تقریباً در همه کارهایت حتی در نقاشی‌هایت خودت حضـور داری. یـک جاهایـی ایـن حضـور به عنـوان منِ هنرمند است اما باعث می‌شـود آن رویکرد فمنیستی در همه کارهایت بارزتر باشد؛ یعنی یک‌جا به عنوان منِ سیمین کرامتی و یک‌جا به عنوان منِ زن معنی می‌شود. باز هم می‌خواهم کمی نظـرت را درمورد تفاوت چالش زن هنرمند بـودن در صحنه‌ی هنر ایران و صحنه‌ی هنر این‌جا بدانم!**

وقتی در مورد جنسـیت صحبت می‌کنیم در هر جای دنیا که باشی اگر مرد و سفید نباشی باید همواره خودت را اثبات کنی. البته در ایران به صورت بسـیار رسمی، عرفی و شرعی ضدزن هستند. تا آن زمانی که من بودم حتی اگر خیلی می‌خواستند احترام بگذارند می‌گفتند قرار اسـت نمایشـگاهی برای زنان برگـزار کنیـم. اصـلاً مفهوم فمینیسـم و برابری جنسـیتی در همیـن حد بـود که بگویند یک نمایشـگاه زنانـه می‌گذاریم. بدون کوچک‌ترین مطالعه راجع به تاریخ فمینیسم و تاریخ جنبش‌های مختلف برای برابری جنسیتی، حرفی میان زمین و آسـمان زده می‌شـد که بیشـتر روی مخ آدم راه می‌رفت تا

دلگرمی بدهـد. نه این‌که این‌جا این‌طور نباشـد، این‌جا هم باید دائم آن تاریخ را یادآوری کنی و زمانی هم که حرف می‌زنی می‌آیند و می‌گویند نه دیگر الان برابری جنسیتی وجود دارد،

بدون عنوان، ترکیب مواد، از مجموعه:
سپوکو، ۵۰ سانتی‌متر در ۷۰
سانتی‌متر، ۱۳۹۸

دیگر چه می‌خواهی؟! در صورتی که واقعاً این‌طور نیست. تنها فرقی که وجود دارد این است که در نوشته‌ها- که خب در آمریکای شـمالی خیلی همه چیز بروکراتیک است و باید برای هر کاری بنویسـی و اسـتناد کنی- در قانـون و آنچه تدریس می‌شود فمینیسم فقط در رابطه با برابری جنسیتی نیست، حتـی در برابری بومی و قومیتی هم هسـت. وقتی تو برابری بومی و قومیتی نداری مطمئن باش که برابری جنسیتی هم نخواهی داشـت. به هر شکل یا انکار می‌شوی و باید خودت را اثبـات کنی یا اگر انکار نمی‌شـوی باید حواسـت باشـد که

Tokenize نشوی و بگویی که نمی‌خواهم شما مرا این‌طور ببینید. یعنی این مبارزه به شکل دیگری این طرف مرزها هم وجود دارد.

- **یکی از دستاوردهای جنبش یک سال اخیر که زمینه‌اش طی سال‌ها فراهم شده و حالا به طور بارز خودش را نشان داده این است که بسیاری از چیزهای بدیهی انگاشته‌شده نه تنها زیر سوال که به کل رد شد. سال‌های سال هیئت داوران همه جا به صورت خیلی بدیهی همه مرد بودند و هیچ‌کس هم نمی‌پرسید چرا این‌طور است! یا فرصت فضاهای آکادمیک خیلی جدی به خاطر این‌که پوشش ما با پوشش رسمی هماهنگ نبود از ما گرفته شده بود، در صورتی که حتی چرایی‌اش برای کسی سوال نمی‌شد! انگار خیلی بدیهی بود که اگر تو با پوشش رسمی هماهنگ نیستی، پس دانشگاه هم درس نمی‌دهی، فلان جا هم سخنرانی نمی‌کنی و این انتخاب خودت است و نه آن موقعیت تحمیلی... خلاصه انگار همه‌ی آن بدیهی انگاشته‌شدنِ تبعیض رو شد. به نظرم این دستاوردِ چندین دهه تلاش همه‌ی زنان و در فضای هنر زنان هنرمند است که دیگر تحت هیچ شرایطی قابل انکار نباشند.**

من این را اضافه کنم که تاریخ حقوق برابر در این‌جا به صورت

مکتوب وجود دارد. این تاریخ در ایران مکتوب نشـده است ولـی معنی‌اش این نیسـت که زنان ایـران تاریخچه‌ی حقوق برابر ندارند، بلکه تمام آن فعالیت‌ها و تلاش‌ها به شکل کاملا عمدی نادیده گرفته می‌شـوند و حتی اگر مکتوب شـود نیز تحریف و مصادره می‌شود، فقط می‌خواستم صحبت خودم را تصحیح کنم. ضعف بزرگی که ما در ایران داریم این است که ایـن تاریخچه را به صورت مکتوب کم داریم گرچه تاریخچه‌ی مبارزه با تبعیض جنسـیتی زنان در ایران بسـیار غنی اسـت. منتهـی در فضایـی که من با آن‌ها برخورد داشـتم خیلی این موضوع را نادیده می‌گرفتند و با ناآگاهی و بی‌سـوادی با آن برخورد می‌کردند، یعنی نخوانده گوششـان را می‌بسـتند و صحبت می‌کردند راجع به این‌که حالا یک نمایشگاه زنان هم برگـزار می‌کنیـم یا در هیئـت داوران دو تا زن هم گذاشـتیم، دیگر چه می‌خواهید؟

- **بلـه. تو روی ایـن تاریخ مکتـوب و مصور مبـارزات زنان در ایـران زیـاد کار کـرده‌ای و ویدئویـی هـم که بخشـی از ویدئـو چیدمـان اخیـرت بـا پـروژه "پیـکان‌آرت" بـود بـه ایـن تاریخ مربـوط بود. خـود این وجاهـت و قدرت دادن بـه ایـن تاریخ بیـش از صدسـاله مبـارزات باعث می‌شـود کـه دریابیم یـک جریان خلق‌السـاعه نیسـت و ریشـه در یـک تحـول درازمـدت دارد و تو در بسـیاری از کارهایـت بـه ایـن سـیر تاریخـی اشـاره کـرده‌ای.**

حالا سـراغ نقاشـی‌هایت برویم؛ به نوعی نقاشی‌هایت بیشتر از ویدئوها در امتداد هم است. راستش من تو را ویدئو آرتیسـتی می‌دانم که در حاشیه همین‌طور مثل یک تمرین همیشگی نقاشی هم کرده است. تو می‌توانی مـن را تصحیح کنـی ولی مـن ترجیح می‌دهـم این‌طور بفهمم. انگار این نقاشـی‌ها یک نـوع تمرین فکر کردن بوده اسـت، این‌طور نیسـت؟ من فقط آن مجموعه‌ی "لبه تیغ" را از آن مسیر تمرینی سوا می‌کنم که به نظرم به صورت پروژه‌ای با یک اسـتیتمنت بسـیار مشـخص کار شـده اسـت. ولـی وقتی در وبسـایتت جسـت‌وجو می‌کردم متوجه شدم این‌ها دسته‌بندی شده در چند مجموعه اسـت و راسـتش من خیلی بینشـان فاصله نمی‌بینم! یعنی بین مجموعه‌ی "هویت" با مجموعه‌ی "پس‌زمینـه آبـی" یا همـه آن کارهای پراکنـده و حتی با مجموعه‌ی "سپوکو" خیلی تفاوتی احساس نمی‌کنم و به نظـرم همه‌ی این‌ها به نوعـی تمرین فکر کردن‌های تجسمی شده است.

یک جمله بین اسـتادهای ما در رشـته‌ی نقاشـی مدام گفته می‌شـد کـه "تـو وقتـی مرتکب نقاشـی شـدی دیگر سـخت می‌توانـی از آن دل بکنـی". درسـت می‌گویـی! مـن نقاشـی خوانـده‌ام و خیلـی اصراری ندارم که توانایـی تکنیکی‌ام را به نمایش بگذارم، چون بیشتر از نقاشی کارم مفهومی است و

فکر می‌کنم نقاشی گاه آن مفهوم را گم می‌کند.

- **یک جور مکالمه با تاریخ هنر را در خیلی از کارهایت می‌شود دید. مثلاً در این مجموعه "پس‌زمینه آبی" یا همین مجموعه آخرت "در میانه" هم این مکالمه چه با تاریخ هنر ایران و چه تاریخ هنر غرب وجود دارد. آیا فکر می‌کنی این موضوع هم مربوط به همان جنس آموزه‌های دوران دانشگاه هنر ایران است؟**

پرداختن به تاریخ هنر در ابتدا برایم یک شکل آموزشی داشت اما حالا به عنوان سوژه‌ی کارم به آن‌ها می‌پردازم؛ فقط تاریخ هنر نیست تاریخ پاپ هم هست که پس از مهاجرتم خیلی رویشان کار کرده‌ام. من در غرب و در جایی هستم که هنرش را از وقتی در ایران بودم به من درس دادند و تاریخ هنر غرب را هم که خوب می‌شناسیم. برایم این سوال پیش آمد که آیا این‌جا هم تاریخ هنر شرق را می‌شناسند! شروع به قرار دادن این‌ها در کنار هم کردم. این بازی برایم بامزه بود. ادغام کردن ولاسکز و پیکاسو که به شدت تحت تاثیر او بوده و سه سری از مجموعه کارهایش تحت تاثیر ولاسکز ساخته شده است. من آن دوشیزگان ولاسکز را برداشتم و به جایش از دوشیزگان خانواده‌های سلطنتی و زن‌های ناصرالدین شاه قاجار که خودش از آن‌ها عکس گرفته -و این خودش کار هنری محسوب می‌شود- استفاده کردم.

پیکاسو، ولاسکز، من و همسران ناصرالدین‌شاه، اکریلیک روی بوم، از مجموعه:
پس‌زمینه‌های آبی، ۱۳۷ سانتیمتر در ۱۰۱ سانتیمتر، ۱۳۹۶

نمی‌گویم مطالعه ندارند، اتفاقاً در این جا شرق‌شناسی بسیار رایج است، ولی همه این اشتیاق و پیگیری را ندارند. من بیشتر داشتم خودم را وسط این کار این طور نگاه می‌کردم که از آن جا آمده‌ام و چطور باید آن را برای این‌جا معرفی و توصیف کنم. این در واقع یک بازی تصویری بود، نه کلامی. یا مثلا "هیچ" پرویز تناولی را تن خودم کردم و روبه‌رویم "نیویورک سیتی" را روی لباس جان لنون گذاشتم، یا ایستادن خودم با قبایی بر تن کنار مارینا آبراموویچ؛ یعنی بیشتر یک بازی تصویری. پارجانف را کنار مایکل جکسون قرار دادم.

- **یـک جور بـازی دو زمان و بین جهانــی! در مورد ویدئوی آخرت "عاشقانه‌های نطلبیده" هم گفتی که خیلی تحت تأثیر پاراجانف است.**

بله. پاراجانف شـخصیتی است که هم کار هنری می‌کرد، هم فیلم می‌سـاخت. من هم مثل بسـیاری از هم‌نسـلانم خیلی تحت تأثیرش بودم.

- **اشـاره کـردی کـه ادبیات بـه نوعی بـه مـوازات همه‌ی کارهایت در جریان است. یادم است یکی از ویدئوهایت را در گالری اعتماد دیدم که روی آن شعر می‌خواندی.**

"بی‌خوابـی بیمارگونـه" بعـد از ۸۸ بـود. دوسـتانم را گرفته بودند و بی‌قرار و بی‌خواب بودم. پروژه را هم از کتاب "امواج" ویرجینیا ولف تأثیر گرفتم و آن جملاتی را که نیاز داشتم راجع به خواب و هجوم افکار را هم از همان کتاب آوردم. درکل به متن ادبی وفادار نیسـتم ولی آن مفهوم، یا تاثیری را که روی کارم می‌گذارد، انتخاب می‌کنم و بهش ارجاع می‌دهم.

- **یعنـی بـه نوعی شـبیه یـک کلاژ ادبی اسـت. امـا متن ویدئـوی "عاشـقانه‌های نطلبیـده" که بسـیار بی‌نظیر است به نظرم، از خودت است؟**

بله... قبلاً هم متن "سـلف پرتره" را خودم نوشـته بودم. این

ویدئو، داستانی عاشقانه است؛ خوانشی فردی و معاصر از داستان لیلی و مجنون نظامی است

- **به نظرم تو ادبیات کلاسیک می‌خوانی و سهم خودت را از آن برمی‌داری، از آن خودت می‌کنی و بیان فردی و دغدغه‌های خودت را از آن بیرون می‌کشی. اما این پروژه چیدمان اخیرت، "فیل در تاریکی" در موزه‌ی آقاخان به طور مشخص راجع به مولوی بود.**

درکاری که درباره‌ی مولوی انجام دادم به ادبیات وفادار بودم چرا که قضیه راجع به رومی بود و کل نمایشگاه در این باره بود و من برای این موضوع از سوی کیوریتور دعوت شده بودم. یکی از تصویری‌ترین داستان‌های او را انتخاب کردم و

فیل در تاریکی، چیدمان چندرسانه‌ای و تعاملی، ۱۴۰۲

یک کار تعاملی با بیننده ساختم. ولی در جاهای دیگر مثل سهروردی و نظامی یا فروغ فرخزاد یا ویرجینیا ولف یا سیمون دوبوار -که اگر بتوانم در کار بعدی انجامش می‌دهم- دریافت شخصی‌ام را از آن اثر ادبی دارم و تاریخچه‌ی زندگی آن نویسنده و چگونگی شکل گرفتن آن اثر هم به قدر کلامی که از او انتخاب می‌کنم اهمیت دارد.

- **دو ویدئو که خیلی ساخت و اجرا و Production حرفه‌ای هم داشت در نمایشگاهی چند سال پیش در ایران دیدم که گمانم به مهاجرانی که به دریا می‌زنند و از سرزمینشان فرار می‌کنند پرداختی.**

مهاجرهایی که به حدی از فرار می‌رسند که به همراه خانواده به آب پناه می‌برند و سراغ جایی می‌روند که در آن‌جا آرامش و صلح پیدا کنند و در نهایت هم غرق می‌شوند، یعنی دیگر چیزی برای از دست دادن ندارند و از این سنگین‌تر دیگر چه می‌توان گفت؟ من در این‌جا از داستان سهروردی، آن رفتن به دنبال درخت توبا را آوردم. در کار بعدی مشخصا راجع به کودک کردِ سوری آیلان کردی نوشتم و البته با کودکی‌های خودم در زمان جنگ ترکیب کردم و خاطره‌های خودم را هم در آن گنجاندم. ولی آن شخصیت اصلی که خودم هستم و روی ابرها می‌روم آیلان کردی است که پیکرش در ساحل پیدا شد.

- **سیمین آیا پروژه بلندپروازانه یا جاه‌طلبانه‌ای هست که همیشــه همراهت باشد و فکر کنی یک جایی هست که تو باید به آن برسی؟**

سوالت را دقیق متوجه نشده‌ام ولی این‌که...

- **راســتش ســوالم برای خودم هم گنگ است. بگذار این طوری بگویم که دشواری‌های ما در ایران و در آن شرایط مســتقل ماندن و بعد دوباره از نو ساختن همه‌چیز در مهاجرت شاید آن مسیر رو به بالای حرفه‌ای را مدام دچار دست‌انداز کرده به جبرِ جغرافیا و تاریخ ناگزیرمان. یک فکر بلندپروازانه‌ی به زبان نیامده‌ای اغلب ما را مثل یک نور که ته تونل اســت به دنبال خودش می‌کشــد و طی مســیر این تونل تــا آن نور ما کارهای دیگــری هم انجام می‌دهیــم، اما یک نوری آنجا هســت. در ذهن تو آن نور چیست؟**

من همیشه این حس را دارم و مخصوصا وقتی یک کار تمام می‌شود احســاس می‌کنم که من یک کار دیگر برای ساختن نیاز دارم. آن حس درون من وجود دارد؛ یک جور اعتیاد به کار هنــری. البته دوره‌هایی هم دارم مثل همین حالا که ســکون اســت ولی همیشــه این‌طور نیســت. من زمان انجام بعضی از کارهایــم کــه ابعاد خیلــی بزرگی دارند، در یــک اتاق کوچک بــا پســرم زندگــی می‌کــردم. نداشــتن کار و پول را هــم بهانه

نکردم. حرفه‌ای ماندن در استمرار است و پذیرش سختی‌ها و ناامنی‌هایی که خیلی‌ها به جان نمی‌خرند و مسیرشان از یک وقتی عوض می‌شود. گاهی هم می‌خواهند انکار کنند که این انتخاب‌شان بوده؛ داشتن امنیت مالی و زندگی متعارف خانوادگی و خیلی چیزها که به خاطر داشتنش دست از کار هنری مستمر برداشتند و اولویت‌های دیگری داشته‌اند. من در بهترین و بدترین شرایط روحی یا وضعیت زندگی برای کارم اشتیاق داشته‌ام و دارم. بیش از یک نور در آن انتهای تونل چراغ‌های مسیر من را پیش می‌برد. هرکدام می‌گذرد، بعدی و بعدی... شورِ استمرار، به هر سختی و قیمتی هنرمند ماندن و تجربه کردن.

دبیر: محسن خیمه‌دوز
khaimehdooz@gmail.com

- **یک ابتذال تاریخی**

محسن خیمه‌دوز . . . . . .

- **بدن‌های به حرف درآمده**

زبان رقص، تن و اندام در مستند «پینا»، ساخته‌ی ویم وندرس

بشیر سیاح . . . . . .

- **رقص قوی سیاه**

با نگاهی به فیلم «قوی سیاه» اثر دارن آرونوفسکی

بهمن زارع‌کهن . . . . . .

«اعتماد» در گفت‌وگو با همسر داریوش مهرجویی از سرقت خانه‌شان توسط فردی ناشناس با چاقو گزارش می‌دهد

سنتور علی‌سنتوری را دزدیدند

یک ابتذال تاریخی

محسن خیمه‌دوز

«منی که از همه جا آفتاب می‌خواهم
با خشونت دندانه‌های دندانم
برای سایه‌ی وحشت کتیبه می‌سازم»

رضا براهنی

همسـر یک کارگردان مطرح سینمای ایران، مورد تعرض یک قاتل اجیرشده قرار می‌گیرد. زنِ وحشت‌زده، مورد را در فضای مجازی منتشر می‌کند و در مورد سرقت از منزل این کارگردان باسابقه، با روزنامه‌ی اعتماد گفت‌وگو می‌کند.

در یک جامعه‌ی نرمال و باامنیت، مهاجم بلافاصله شناسایی و دسـتگیر می‌شود تا خانواده‌ای که مورد تعرض قرار گرفته و نیـز دیگر افراد جامعه، احسـاس امنیت کننـد و بدانند که حکومـت، دولت و مسـئولان فقط بخوروبخـواب نمی‌کنند، بلکه وظیفه‌شناس و مفید هم هستند.

اما زهی خیال باطل!

قاتل اجیرشـده‌ی لمپن، به روش قاتلان قتل‌های زنجیره‌ای دهـه‌ی هفتـاد ایران، با آرامـش کامل، دوباره بـه محل جرم بازمی‌گردد، از سـد نگهبان محل و سـگ محافـظ، به راحتی

فـردی آموزش‌دیـده عبـور می‌کنـد، وارد خانـه می‌شـود و راحت‌تر از کشـتن مرغـی که برای غذای مورد علاقه‌اش سـر می‌بُـرد، داریوش مهرجویی و همسـرش وحیده محمدی‌فر را در خانه‌ی خودشان می‌کشد و از محل فرار می‌کند (یا فرار

می‌کنند) درسـت به همان راحتی که قبلاً آرمیتا را کشـتند و در فضـای مجازی اعلام کردند: «خوب کاری کردیم کشـتیم». و به همان راحتی که قبلاً مهسا ژینا را کشتند و اعلام کردند: «خودش کشته شد».

کاش ابتذال فقط همین بود.

ابتذال بزرگ‌تر زمانی است که یک مسئولِ تازه از خواب بیدار شده، مصاحبه می‌کند و می‌گوید: «مردم تحت‌تأثیر شایعات قرار نگیرند»!

و بعد هم از واژه‌ی مضحک مدیران به‌دردنخور ایران استفاده

می‌کند، یعنی از واژه‌ی «انشاالله». تا به مردم امید مضحک بدهد که نگران نباشند، زیرا انشاالله به‌زودی پی‌گیری برای یافتن قاتلان شروع می‌شود تا انشاالله همه چیز به قول آن مدیر تازه از خواب بیدار شده، به خیر و خوشی تمام شود. همان‌طور که قضیه‌ی قتل‌های زنجیره‌ای دهه‌ی هفتاد به خیر و خوشی انشاالله تمام شد. همان‌طور که قتل کیومرث پوراحمد با خیر و خوشی انشاالله تمام شد. همان‌طور که قتل مهسا ژینا و آرمیتا به خیر و خوشی انشاالله تمام شد.

ولی آنچه این مدیر تازه از خواب بیدار شده نمی‌داند و البته که نمی‌تواند بفهمد، این است که وقتی فروپاشی یک ساختار معیوب آغاز شد، دیگر با هزاران ایشالله ماشالله هم، قادر به جلوگیری از آن نخواهند بود. مثل فروپاشی بهمنی که از سقوط ساده‌ی یک تکه برف آغاز می‌شود.

قتل سازمان‌یافته و بی‌شرمانه‌ی این کارگردان باسابقه‌ی سینمای ایران و همسرش، آن هم در روزی که روزنامه‌ی اعتماد، گفت‌وگو با همسر کارگردان را با تیتر صفحه‌ی اول منتشر کرده تا نسبت به تهدیداتی که علیه جان هر دو نفر شده بود، به دیگران هشدار بدهد و طبق معمول هشداری بود بی‌فایده و دیر، همان تکه برفی است که فراتر از ایشالله ماشالله‌های مدیر تازه از خواب بیدار شده، تبدیل به بهمنی می‌شود تا دودمان قاتلان قتل‌های زنجیره‌ای چهار دهه‌ی ایران را بر باد دهد.

چه بر باد دادنی.

این اتفاق، فراتر از یک تسلیت است. فراتر از یک قتل معمولی است که خبرش هر روز در صفحه‌ی حوادث روزنامه‌ها چاپ می‌شود. نباید به روش کلانتری‌چی‌های لوده‌ی کشور ایران گفت: «این اتفاقی است که همه جای دنیا می‌افتد، برید خدا رو شکر کنید که زخمی نشدید.» (پاسخی مضحک و کلیشه‌ای که کلانتری‌چی‌های ایران به مال‌باخته‌های شاکی می‌دهند تا بی‌عرضگی‌های خودشان در برقراری امنیت را بپوشانند و مانع عذرخواهی از شاکیان شوند.) برخلاف همه‌ی این موارد، این اتفاق یک جنایت ملی است که باید هم در سطح ملی و هم در سطح جهانی محکوم و پی‌گیری شود. چه در داخل، چه در خارج.

ضرر فکری و سینماییِ این جنایت سازمان‌یافته، یک طرف، اهانت به اندیشه و هنر و تضعیف جنبش نوین مدنیت‌خواهی ایران اما، حاصل بزرگ این جنایت وحشیانه است.

محکوم کردن جنایت سازمان‌یافته‌ی قتل داریوش مهرجویی و وحیده محمدی‌فر، نیازمند مخالفت با تمام عادی‌سازی‌های حکومتی، دولتی، سیاسی، امنیتی، ژورنالیستی و رسانه‌ای است که بیش از هرکس، پی‌گیری آن وظیفه‌ی هنرمندان، اندیشمندان و مدنیت‌خواهان ایران و جهان است.

فراتر از هر انتقادی که به سینمای مهرجویی، تفکر مهرجویی یا اشتباهات سیاسی ایدئولوژیک مهرجویی می‌تواند وجود

داشته باشد (سـینمایی که گفتمان مسلط بر آن البته قابل نقد اسـت که در فرصتی مناسـب و رها از فضـای قاتل‌پرور و قتل‌سـاز فعلی به آن هم خواهم پرداخت) نباید لحظه‌ای در برابر عادی‌سـازی ایـن جنایت سـازمان‌یافته کوتاه آمد. قتل داریـوش مهرجویـی و همسـرش وحیـده محمدی‌فر، هیچ تفاوت ماهوی با قتل مهسا ژینا امینی و آرمیتا گراوند ندارد. به همین دلیل باید برای همه‌ی آن‌ها یکسـان دادخواهی و احقاق حق کنند. ضرورتی در مسیر تداوم جنبش نوین مدنی ایـران که تحققش بـر دوش مدنیت‌خواهان ایران (و جهان) است.

بدن‌های به حرف درآمده

زبان رقص، تن و اندام در مستند «پینا»، ساخته‌ی ویم وندرس

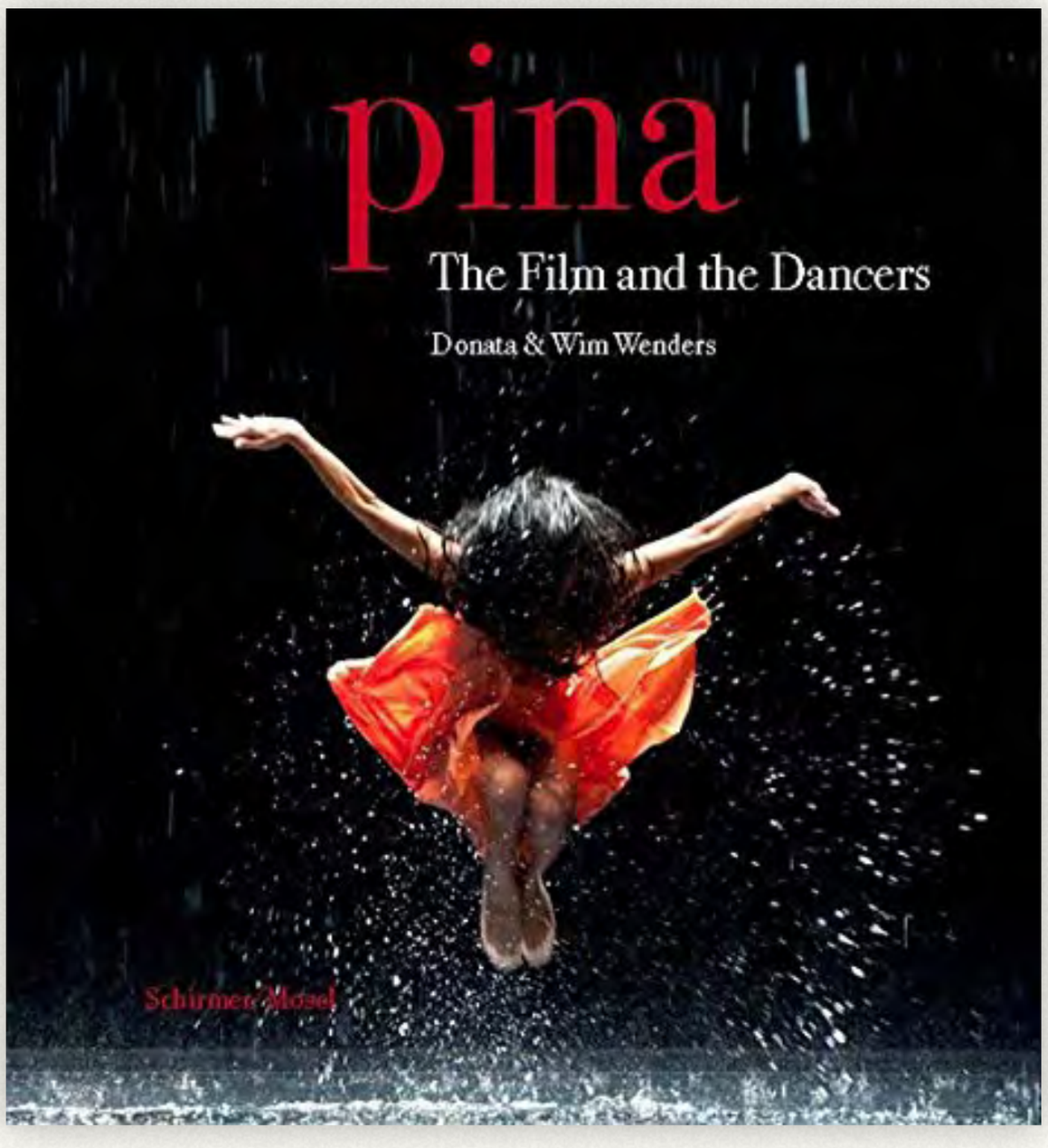
بشیر سیاح

۱- چرا وندرس، و چرا پینا؟

چرا ویم وندرس، و چرا رفتن به سراغ موضوعی که به اذعان خودش زمانی به آن هیچ علاقه‌ای نداشته؟ وندرس شاید عجیب‌ترین و در عین حال مناسب‌ترین مورد برای احضار پینا باوش بوده. با این حال، و هر چند در کارنامه‌ی وندرس مستندهایی قابل تأمل سوسو می‌زنند، اما هیچ‌گاه ارتباطی مشخص و سرراست با هنر مدرن امروزی نداشته. اتفاقاً وندرس در تمام این سال‌ها کلاسیک‌تر و محافظه‌کارتر از این حرف‌ها بوده، حتی در حلقه‌ی کارگردانان آلمانی دوران خودش، وندرس نه آن ژست آوانگارد فاسبیندر را داشت و نه آن ماجراجویی هرتزوگ را. نه مانند شولندروف متعهد به سیاست و تاریخ بود و نه همچون فون تروتا به بازاندیشی در ریشه‌های آلمان قبل و پس از جنگ علاقه‌ای نشان می‌داد. او بیشتر دلبسته‌ی قصه‌گویی بود. بی‌تاب جاده‌ها و راه‌های در پیش و روزهای در راه. اما فصل مشترکی بین اکثر شخصیت‌های برجسته‌ی فیلم‌هایش به چشم می‌خورد که «پینا» را از فیلمی ناهمگن در میان آثارش رها می‌سازد. وندرس قصه‌گوی دلدادگان تک‌افتاده است. قلب‌های شکسته. سوگ‌های بی‌انتها. فریادهای خاموش.

همه‌ی این‌ها به‌کنار، روزی وندرس به دلیل اصرار محبوبش، با اکراه و ناز و غمزه به تماشای کافه مولر می‌رود. خودش می‌گوید تنها ده دقیقه از نمایش گذشته بود که شروع به

گریستن می‌کند و تا آخر نمایش در صندلی‌اش فرو می‌رود و در همان حال گریستن و بهت باقی می‌ماند. نه به آن موقع که رقص را دوست نداشته! و نه به حالا که شیفته‌اش شده! وندرس متذکر می‌شود که چیزی در نمایش پینا بوده که بیش از هر مورد دیگری، حقایقی از عشق میان زن و مرد را پیش چشمانش قرار داده، آن هم بی‌آن‌که کلامی به زبان رانده شود.



۲- جایگاه پینا، و اتحاد تن‌ها

پینا که از پایه‌گذاران تئاتر و باله‌ی مدرن بوده، تصورات قدیمی در رابطه با رقص را کنار گذاشت. او بیش از هر چیز، به شوریدگی رقصندگانی نیاز داشت که در میان تلی از خاک، فورانی از آب و مُشتی بازیگر/ جنبنده‌ی دیگر، به تکاپو افتند. و در این میان استحاله‌ای شکل می‌گیرد که دیگر تن، آن فردیت سابق را ندارد. گویی خروشی از بدن‌ها

با تجسم شکلی متحد، حرفی، حسی، دردی را بیان می‌کنند که در هنگام تک‌افتادگی به چشم نمی‌آمده، حضوری بوده بی‌حضور. وگرنه چه نیاز به رقصی متحد، به این شکل انبوه. و این رقص اما باز تکه‌تکه می‌شود. پیکره‌ها در عین کلیتشان، هر یک، هرچند نه با یک میزان تأکید، واجد اهمیت می‌شوند. حالا که خروشیدند، پای کوبیدند، بر زمین و بر خود و دیگری کوفتند، نوبت آن می‌شود که جزء از کل به در آید. این‌جاست که آواهای انسانی، خود به‌تنهایی به گوش می‌رسند. حرکات بارها و بارها تکرار می‌شوند. رقص دیگر نه متحدکننده، نه وحدت‌بخش، که عاملی است برای نظاره‌ی عواطف فردبه‌فرد. مثل آن زن و مردی که در کافه مولر، مدام

و بی‌وقفه، به هم می‌آویزند. عاملی بیرونی (سرنوشت؟) پای به میدان می‌گذارد و ترغیبشان می‌کند که به خواست او درآیند. زن و مرد سرپیچی می‌کنند. نوع وحدتشان از جنسی

دیگر است. چه میزان ترسِ از دست دادن، در این نمایشِ به ظاهر ساده و پرتکرار به چشم می‌آید! چقدر در عین اگزوتیک بودن، آشناست! این عواطف را شاید هرگز با هیچ کلامی نتوان بروز داد. اصلاً چه نیازی است به حرف، به وقفه اندازی، به لکنت، وقتی تن‌ها در جوار هم از حساسیت‌های بالاتر/والاتری بهره‌مندند؟ درک و شهود در نهایت خود به کار می‌افتد و بُعدی دیگر از وصلت/ وصال، راه خود را به میان می‌گشاید. می‌فهمیم که چقدر غفلت ورزیده‌ایم. تا چه حد بی‌اعتنا از کنار نیازهای حسانی (حسی) و تنانه گذشته‌ایم و چه فقر احساسی‌ای را در جهانی که مملو و درعین‌حال تهی از عشق و عاطفه است، تجربه کرده‌ایم. این‌جاست که شاید ما هم در هنگامه‌ی تماشای این رقص‌ها، مثل وندرس در صندلی‌هایمان فرو رویم. نه فقط برای شکوه تنانگی‌ها، برای عشق ورزیدنی که به خود و دیگری مدیونیم.

۳- تلاقی‌گاه شخصیت‌های وندرسی با رقصندگان پینایی

در سطرهای بالاتر اشاره شد که به جز پینا، سر و کارمان با وندرسی است که اساساً مسئله‌ی فردیت انسان، تنهایی و سردرگمی‌اش در جهان، عنصر اصلی سینمایش بوده. کم نبوده‌اند شخصیت‌هایش که سلاطین جاده‌ها شده‌اند تا به مقصدی رهایی‌بخش برسند، یا حتی بگریزند، دل به رویاها و جاده‌ها ببندند و عزم راهی جدید کنند، فرقی هم

نمی‌کند با چه وسیله‌ای؛ قطار یا اتومبیل شخصی یا کاروان. و اتفاقاً همین سرگشـتگان وندرسی، در این‌جا با پیکره‌های فردیت‌یافتـه‌ی پینایی، راهشـان یکی می‌شـود. این‌جا دیگر خبری از تاریخ و جنگ نیست. یا اگر هست، در پستوها نشانی ازشـان را می‌بینیـم. شـخصیت‌های غالبـاً ملولی که سـن و سـال برایشـان مطرح نیست. عشق و جانفشـانی بر سر آن، والاتریـن هدف این دردکشـیدگان اسـت. بی عشـق، بدون دسـت و پـا زدن و مویه کـردن برایش، برای یار، نـگار رفته بر باد، موجودیتـی برای خود نمی‌یابند. اینان درسـت برخلاف کاراکترهای رمانتیک/آنارشیست، که نمونه‌هایش را به‌وضوح در فیلم‌هـای فاسـبیندر می‌بینیـم، به گوشـه‌ای نمی‌خزند. درست برعکس، آنها پیوسته در حال جوش‌وخروشند. به دور خود می‌گردند، تمنا می‌کنند، آه و فغان سر می‌دهند.هرچند نه همیشـه آشـکار. گاهی به شـیوه‌ای درونی و خودآزارنده. و ایـن تفاوت آشکارشـان بـا رمانتیک‌ها، آن‌هـا را عملگراتر از ایشان قرار می‌دهد. به همین خاطر است که رقصندگان پینا با حرکاتشان دائم دنبال گمشده‌ای می‌گردند تا او را بازیابند. لیکن رمانتیک‌ها با فقدان سر می‌کنند و به آن خو گرفته‌اند. همین اسـت که رقـص، مأمنی برای طی طریـق هفت وادی اسـت. رقصـی پیچان و خرامان که سـویه‌ای سـماع‌گونه به خـود می‌گیرد تا در نهایت، به فنا.یا به عبارتی، یگانگی.منجر شـود. تنها از آن یکپارچگی نخسـتین، از آن تهاجم اولیه، به تکه‌های پراکنده و گاه به زمین فرو افتاده می‌رسند. هرچند،

این شکست نیست. این حُسن ختام باشکوه رقصشان است. حقیقت زندگی است: تا پای جان به رقص درآمدن.

۴- چشم‌هایی که به‌جای دیدن، می‌شنوند

اما حالا که رقصندگان راه و جاده‌ای در پیش روی خود ندارند، پس به ناچار می‌چرخند، دست بر سینه می‌کوبند، تا شاید زبانی برای بیان عشق و نفرت و درد و رنج بیابند. رقص زبان مشترک است. حرف‌های انباشته‌شده در سینه، بر زبان جاری‌نشده. اما یک جایی روزنه‌ای باز می‌شود تا نه با کلام، نه با واژه‌هایی همیشگی، بلکه با حرکاتی به‌غایت موزون، زبانی سر بگشاید که شاید از هر فریادی بلندتر است. این بار نه گوش‌ها، بلکه چشم‌ها می‌شنوند. رقص به نوعی مکانیزمی را تعریف می‌کند که بر اساسش، رهایی و بی‌قیدی در جهانی از امیالِ دستوپاگیر رخ می‌دهد. هر چند نه تمام و کمال، اما همین رقص و جنبش، آفرینشگر شیوه‌ای می‌شود تا به موجب آن، درد و اندوه و تمامی احساسات فروخورده‌ی بشری از تن به درآید و به موازاتش، نیروی محرکه‌ای سازد برای تبدیل این امواجِ احساسات به دست یابیدن به فلاح و نجات. عبور از اسارتِ مرزهای سرکوبگر و رسیدن به وارستگی‌ای که گویی تنها با جنون و جنبش اندام، از میان انگشتان و پوست و تن حادث می‌شود. رقصنده‌ها گاه به‌سان پرندگانی در می‌آیند که صدایشان بریده شده

اما به سیم آخر می‌زنند تا بلکه از جداره‌ای خلاصی یابند. اما اصل اول، همان میل شـنیده شـدن اسـت. حتی اگر شده، این بار چشم‌ها بشنوندشان.

۵- شیوه‌ی نگریستن وندرس

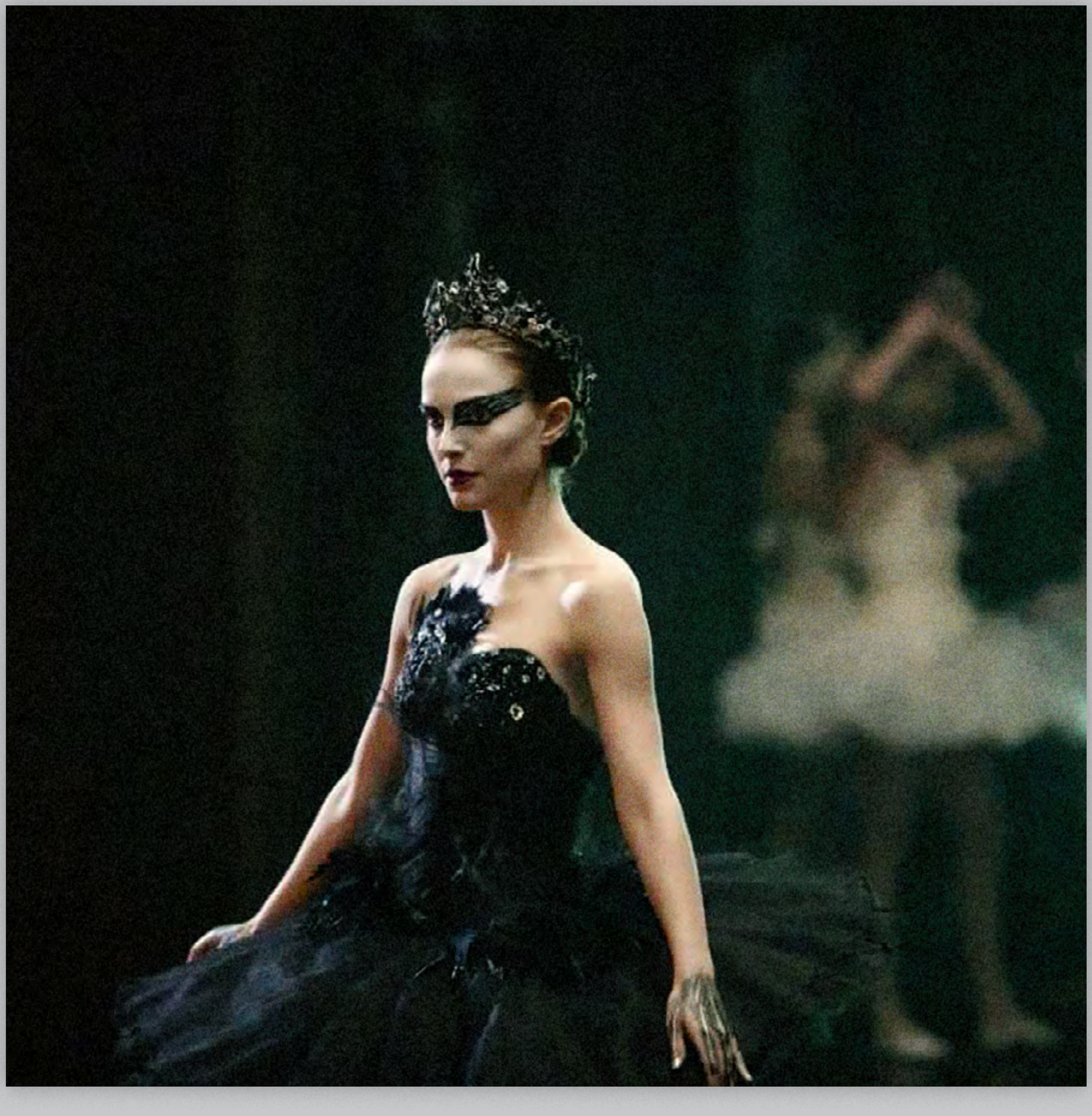
وندرس به میانشـان مـی‌رود. گاهی از دیـدگاه ناظر تئاتر، و گاهـی با مواجهـه‌ای فیلمیک (مثلا مواجه‌ی یک فیلمسـاز)، قلب واقعه را پیش چشـممان می‌گـذارد. به یک عبارت، هم چشـممان را از برخـی صحنه‌هـا دور نگه مـی‌دارد تا حس و حال صحنه را به خوبی مزهإمزه کنیم، و هم از این امکانی که دوربین در اختیارش گذاشـته بهـره می‌برد. و نه تنها هم‌گام و هم‌راسـتا با اجرا، بلکه چندین و چند قدم فراتر می‌رود و تا جـای ممکن به روح رقصنده‌ها نزدیک می‌شـود. و این تمام ماجرا نیست؛ دوربین نیز به رقص درمی‌آید. کار دوربین فقط نظاره کردن نیسـت. دوربین وندرس در مقام ناظری سـاکن نایسـتاده. نه فقط خودش ناظری کنشـگر اسـت که آهسته و پیوسـته نزدیک می‌شود، دل می سوزاند، کمین می‌کند و مشـفقانه در تعاملات شـرکت می‌جوید، بلکه در لحظاتی از خود بی‌خود می‌شود، می‌رقصد و می‌جهد و به همین دلیل امکان‌های سینمایی، به فرصتی برای پیوند با رقص، رقصنده و در نهایت قلب تپنده و مغز متفکر پشت تمامی این‌ها، پینا، تبدیل می‌شود.

نحـوه‌ی مواجهـه‌ی ونـدرس بـا سـوژه‌هایش نیـز بـس هوشـمندانه است. وندرس همچون خود پینا که به تکنیک فاصله‌گذاری برشـت نیم‌نگاهی داشـت، با آن‌هـا نه صرفاً به عنوان رقصنده‌هایی که خارج از نمایش قابل دسـتیابی‌اند، بلکه به عنـوان پیکره‌هایی جدانشـدنی از نمایش پینا روبرو می‌شود. آن‌ها را در مقابل دوربین نمی‌نشاند تا حرف‌هایشان را ضبـط کند. هرچه نباشـد، آن‌ها در نمایـش جز زبان اندام، راهی برای ابراز نداشته‌اند. پس چه باک که در این مصاحبه‌ها نیز خامـوش بمانند و جز صدای ذهنی‌شـان، و نظاره کردن پیچ‌وتـاب تنشـان، راهی به گفته‌هایشـان نداشـته باشـیم. گویـی خودِ رقـص، همان عاملیـت بیان را با خـود به همراه دارد، امر مقدسـی است که به کلام آلوده نمی‌گردد. و جالب آن‌که خود پینا نیز عادت به پرحرفی نداشته و همه چیز را در اسـتمرار و ممارسـت با فرم تن می‌دیـده. در جایی، از یکی از همین رقصنده‌های به‌ظاهر به حرف درنیامده، می‌شنویم که می‌گوید در طی تمام این سال‌ها، تنها حرفی که پینا به او زده این بوده که جنون و دیوانگی‌ات را بیشـتر رها کن. و مابقی، مابقی آموزش‌ها و یادآوری‌ها از طریق لمس، شیدایی، و به حرف درآوردن بدن، صورت پذیرفته.

۶- کلام پایانی

از گفته‌های پینا، از تصاویر آرشیوی تمریناتش و یادآوری‌های

رقصندگانش، این‌طور برمی‌آید که پینا رقص را نوعی زیستن می‌دانست. رقص نه فقط حرفه‌ی پینا، بلکه خودِ زندگی بود. رقص را می‌زیست. باورش داشت و به آن پایبند و متعهد بود و این را در تمامی دوران کاری‌اش به دسته‌ی رقصندگانش آموخت. رقص آن زبانی بود که نیازی به ترجمه نداشت. برای هر انسانی با قلبی تپنده قابل فهم بود. رقص معاشقه و راز و نیاز با معبودِ این‌جهانی بود. رقص، رهایی آن لحظه‌ی غایی دلدادگی و شیدایی بود. جنونِ هوشیاری بود. و در نهایت، برای ما ناظران، این رقص، تکه‌هایی از این جنون ـ یا هرچه که می‌توان نامیدش ـ بیدار می‌شود و مثل چشمه‌ای در وجودمان می‌خروشد. ما هم در فکرمان، زیر پوست و نبض‌مان به رقص درمی‌آییم. ما هم در این عصر نافهمی‌ها و دورافتادگی‌ها، جنجال‌ها و هیاهوها به این رقص، به این جنون، و به "پینا" بیش از هر زمان دیگری نیاز داریم.



رقص قوی سیاه

بانگاهی به فیلم «قوی سیاه» اثر دارن آرونوفسکی

بهمن زارع کهن

همان‌گونه که نیکوس کازانتزاکیس نویسنده‌ی یونانی در شاهکار بی‌نظیر خود، زوربای یونانی در قالب الکسیس زوربا بیان می‌کند؛ رقص یک زبان بین‌المللی است که آدمی بدون نیاز به پیش‌شرط‌های لازم و ملزوم آموختن زبان‌های دیگر، می‌تواند آن را فراگیرد و با آن ضمن ارتباط با دیگران، انرژی‌های مثبت و منفی حاصل از اصطکاک روزانه و مداوم با جهان هستی را از خود دور سازد و همچون الکسیس زوربا که هرگاه می‌خواهد با کسی که زبان او را نمی‌داند ارتباط برقرار کند و یا زمان‌هایی که مشکلاتی برای او بروز می‌کند، مثل مرگ عزیزان و ناکامی‌های دیگر، ازاین طریق خود را خلاص کند. رقص زبانی است چندوجهی که دانستن آن می‌تواند به انسان مدرن امروزی کمکی شایان باشد در مواجهه با مسائلی که کلام قادر به بیان آن نیست.

همان‌گونه که نیکوس کازانتزاکیس در فصل بیست و چهارم کتاب، در پاسخ به سؤال زوربا در مورد معنی هستی صحبت‌هایی می‌کند و در آخر در ذهن خویش ادامه میدهد و از آن لحظه به بعد شعر شروع می‌شود، ولی او به‌خوبی می‌داند زبان شعر زبانی ادیبانه است نه زبانی در حد فهم و ادراک الکسیس زوربای عوام که درکی از این مسائل ندارد. شاید اگر او زبان زوربا یعنی رقص را می‌دانست، موضوع را راحت‌تر می‌توانست توضیح دهد، زیرا هنر رقص معمولاً با دو هنر دیگر یعنی موسیقی و شعر و یا داستان (در رقص باله)

توأمان است که این موضوع به درک بهتر مطلب کمک می‌کند و به اصطلاح، هنر به کمک معنا می‌شتابد تا به درک بهتر از معنا یاری رساند. در بخش‌های انتهایی رمان هم می‌بینیم، اوج آمیزش دو شخصیت اصلی، زمانی اتفاق می‌افتد که ارباب تصمیم می‌گیرد رقص بیاموزد.

اما "رقص" چیست و چگونه این کار را انجام می‌دهد؟

"رَقص" یا "وَشت"، کنشی است انسانی بر مبنای حس و حرکت، جهت ابراز حسی پرشور و فزاینده برای دنیای پیرامون که بیان‌کننده‌ی یک حالت، تجربه یا درک باشد. رقص می‌تواند در یک محیط اجرایی، روحانی یا اجتماعی اجرا شود.

رقص یکی از رشته‌های هنرهای نمایشی و از هنرهای هفتگانه به شمار می‌آید که متشکل از مجموعه‌ی حرکات هدفمند انسانی است. این حرکات، ارزش و معنایی سمبولیک و زیبایی‌شناسانه دارند که به وسیله‌ی کنشگران و تماشاگران، به‌عنوان پدیده‌ای به نام رقص در یک فرهنگ خاص شناخته شده‌اند.

خود واژه‌ی "رقص" هم یک وام‌واژه از زبان عربی است که ریشه در زبان فارسی دارد. "وَشت" یا "فَرخه"، واژه‌ی پارسی آن است. در زبان پهلوی به آن "پای واژیک" و در فارسیِ دری، "پای بازی" نام داشته است.

برخلاف برخی از فعالیت‌های انسان آغازین مانند؛ ساخت

ابزارهای سنگی، شکار، نقاشی در غار و غیره، رقص هیچ نوع جسم فیزیکی از خود به‌جای نمی‌گذارد، بنابراین صحبت کردن درباره‌ی زمان ورود رقص به فرهنگ بشر، غیرممکن است. با این وجود، قطعا رقص بخشی مهم از مراسم، تشریفات، جشن‌ها و سرگرمیِ بدوی‌ترین تمدن‌های بشر بوده است.

باستان‌شناسی رد پاهایی از رقص را در دوران قبل از تاریخ، از جمله در نقاشی‌های مقبره‌های مصری در حدود ۳۳۰۰ سال پیش از میلاد و نقاشی‌های پناهگاه صخره‌ایِ بیمبتکا در هند نشان می‌دهد. یکی از بدوی‌ترین کاربردهای سازمان‌یافته‌ی رقص، در بازگوییِ نمایشیِ داستان‌های اساطیری بوده است. در واقع قبل از معرفی زبان‌های نوشتاری، رقص یکی از روش‌های اصلی انتقال این داستان‌ها از نسلی به نسل دیگر بود.

رقص به گونه‌هایی مختلف تقسیم شده است؛ رقص صحنه‌ای، رقص آئینی (این‌گونه رقص معمولاً ریشه‌ای ژرف در دل تاریخ کهن بشری دارد)، رقص عرفانی، رقص محلی یا فولکلور، رقص سنتی یا ملی، رقص بالروم، رقص اجتماعی، رقص بداهه‌ی فردی و یا رقص جنگ و ... از شاخه‌های اصلی و گونه‌های شناخته‌شده‌ی رقص است.

رقص در ایران هم سبقه‌ی تاریخیِ طولانی دارد، هرچند با حمله‌ی اعراب مسلمان به ایران و پذیرش مذهب جدید توسط ایرانیان، این هنر اصیل و ریشه‌دار از پیشرفت باز ماند.

اوایـل دوره‌ی پهلوی، گونه‌ای از رقص ایرانی پدیدار شـد و با توسعه‌ی سینمای تجاری ایران، فراگیر شد تا زمینه‌ی ساخت ژانرهایی گوناگون چون؛ روحوضی، مطربی، باباکرم، تهرونی و شاطری را فراهم آورد. در طول دهه‌ی ۱۹۶۰ اقدامات جدی پژوهشیِ رقص در ایران انجام شد.

سازمان معتبر باله‌ی ملی ایران در سال ۱۹۶۷ در تالار رودکی گشـایش یافـت. تهران میزبان تولیداتی سـطح بالا شـد و با کسب جایگاه معتبر بین‌المللی، کم‌کم هنرمندان سرشناس خارجـی برای اجـرا به ایران می‌آمدند. رقـص حرفه‌ای در این کشور، در دوران پادشاهی محمدرضا شاه احترام و محبوبیت خود را بازیابی کرد.

اجراهـای رقص غیرسـنتی بر پایـه‌ی نمونه‌هـای اروپایی در سـالن‌های نمایش این دوره ارائه می‌شد. جدا از رقص‌های غیربـومی، برنامه‌ها برای رقص بومی ایرانی و سنتی نیز بسیار پرتعداد بودند و رقص سنتی نیز احیاء شد.

سیسـتم نویـن آموزشـیِ ایـن دوره، به خدمت رقـص ایران درآمد و انواع سازمان‌ها و گروه‌های دولتی و خصوصی رقص ایجاد شـدند. زیرسـاخت نوین این دوره در کنار پژوهش‌ها، توانسـت دوره‌ای موفـق را بـرای رقـص ایرانـی رقـم زنـد هر چنـد که این فعالیت‌ها بـا بروز انقلاب ۱۳۵۷ عقیم ماند و به فراموش‌خانه‌ی تاریخ پیوست.

بـا اختراع سـینما و پیشـرفت آن در سـطح این عالـم خاکی،

رقـص هم به مـرور در قالب ژانـر موزیکال (موزیـکال یکی از ژانرهای فیلم است که در آن شخصیت‌ها و نقش‌ها در طول فیلم از خواندن ترانه اسـتفاده می‌کنند. در این‌گونه فیلم‌ها از ترانه‌ها و آوازها برای پیشـبرد فیلم و معرفی شـخصیت‌ها استفاده می‌شود. در بیشـتر موارد، همراه با خواندن ترانه، از عناصر طنز، موسیقی و رقص نیز استفاده می‌شود. رقص خود را به پرده‌ی نقره‌ای تحمیل کرد و تا حدی پیش رفت که به‌طور مثال اگر آن را از سـینمای هند یا همین فیلم‌فارسـی خودمان بگیرید، یکی از عناصر اصلی را از آن‌ها جدا کرده‌اید.

در این ژانر، فیلم‌های خوب بسیاری ساخته شده است که اگر قرار باشـد به یکی از بهترین و برجسـته‌ترینِ این آثار نگاهی بیندازیـم، بایـد به فیلم «قوی سـیاه» اثر دارن آرونوفسـکی، کارگردان، تهیه‌کننده و فیلم‌نامه‌نویس آمریکایی اشاره کنیم. دارن آرونوفسکی که کارنامه‌ای پربار در عرصه‌ی سینما دارد (وی خالق آثاری همچون «پی» محصول ۱۹۹۹، «مرثیه‌ای برای یـک رؤیا» محصول ۲۰۰۰، «چشـمه» محصول ۲۰۰۶ و چند اثر دیگر اسـت. در سـال ۲۰۲۲ هم اثر تحسین‌شده‌ی «نهنگ» را با بازی اعجاب آور برندن فریزر تهیه و کارگردانی کرد.) در این اثـر، با نگاهـی متفاوت به هنر رقص باله، سـعی در رواج این هنر اصیل دارد. در این اثر که در قالب یک تریلر روانشناسـانه در سـال ۲۰۱۰ عرضه شـد، در واقع نوعی ادای احترام به هنر باله را شاهدیم که سعی در نمایش ذهنیات یک بالرین دارد.

در دنیای چندرسانه‌ای امروز که هر فرد می‌تواند به سادگی از طریق اینترنت به فضایی مملو از شبکه‌های اجتماعی و فیلم و عکس و اطلاعات پردازشنشده که عموما به دانایی برای فرد منجر نمی‌شود، دسترسی داشته باشد، این فیلم به ما گوشزد می‌کند؛ هنوز هنرهایی اصیل مثل رقص باله وجود دارد که شما را از تبدیل شدن به قوی سیاه باز می‌دارد. دارن آرونوفسکی هم مثل زوربا که به سنتورش و هنر نوازندگی خویش ارج می‌نهد، درصدد است نظر نسل جوان دیجیتالیشده را به هنر اصیل رقص و ارزش‌های فراموششده‌ی آن بازگشتی دوباره دهد و از ارزش‌های آن پاسداشت کند.

این مسئله در صحنه‌ی رفتن نینا و دوستش به دیسکو و صحبت با دوستانشان به خوبی مشهود است. جالب آن‌که آن‌ها هم با این که تا آن لحظه به دیدن چنین چیزهایی نرفته‌اند، ابراز علاقه و تمایل خود را نشان می‌دهند.

در این‌جا به‌خوبی می‌توان متوجه شد که با تبلیغ و فرهنگ‌سازی در نسل جوان می‌توان نظرشان را به هنرهای اصیل و باستانی جلب کرد و به اصطلاح فرهنگ‌سازی کرد.

انتخاب باله‌ی «دریاچه‌ی قو» اثر پیوتر ایلیچ چایکوفسکی، آهنگساز روسی هم به خودی خود جالب است، زیرا این اثر که در آغاز به سال ۱۸۷۷ در تالار بولشوی (مسکو) به روی صحنه رفت، بارها و بارها در طول تاریخ به شکل‌های مختلف تغییر

کرد و نسخه‌هایی متعدد پیدا کرد و از یک داستان عاشقانه با پایان شاد، گاهی حتی به تراژدی تبدیل شد که در فیلم هم ما به نسبت ملزومات دراماتیک کار، شاهد نسخه تراژیکی از آن هستیم. این موضوع، تأویل‌پذیر بودنِ هنر را نشان می‌دهد و این‌که هرکسی از ظن خود می‌تواند یار داستان شود.

این موضوع باعث می‌شود ما در حین تماشای داستان فیلم که روایتگر ماجرای زندگی نینا سیرز (ناتالی پورتمن) دختری است که همه‌ی دوران کودکی و نوجوانی خود را به فراگیری و تمرین ممتد رقص باله گذرانیده است و ماجراهای پیچیده‌ی زندگی او، تماشاگر نسخه‌ای مدرن از باله‌ی دریاچه‌ی قو نیز باشیم که ضعف‌های اولیه در آن رفع شده است (اجراهای اولیه‌ی دریاچه‌ی قو توسط گروه باله‌ی روسیه و چایکوفسکی، به علت ضعف در اجرا مورد انتقاد منتقدان قرار گرفت).

این امر خودبه‌خود تماشاگر را به دنبال کردن این هنر اصیل علاقمند می‌کند و درضمن روایت هم‌زمان دو داستان باعث می‌شود پیچیدگی‌های هر دو به خوبی روایت شود. یکی از پیچیدگی‌های داستان این است که بازیگر باید بین دو شخصیت قوی سیاه و سفید سوئیچ کند.

کارگردان و طراح رقص‌های این باله (با بازی ونسان کسل) که در مورد توانایی‌های نینا برای بازی هم‌زمان در دو نقش قوی سفید معصوم و قوی سیاه اغواگر مطمئن نیست، قابلیت‌های او را زیر سؤال می‌برد. این امر باعث می‌شود شخصیت، نینا سیرز، دچار نوعی وسواس شود.

علاوه بر اینها از شخصیتهای مهم دیگر فیلم میتوان به شخصیت «رقیب» به نام لیلی با بازی میلا کونیس و «مادر

نینا" با نقش‌آفرینی باربارا هرشی (مادری که آرزوهایش را که در رسیدن به آن ناکام بوده، همچون گردنبندی به گردن دخترش بسته است و آرزو دارد دخترش به موفقیتی دست یابد که خودش به آن نرسیده است) اشاره کرد و همینطور شخصیت بث که ستاره‌ی پیشین همین شرکت باله است که وینونا رایدر نقشش را بازی کرده است. او ستاره‌ای است که ستاره‌ی اقبالش غروب کرده و نینا اکنون قرار است جایش را بگیرد. بث از فرط ناراحتی، ظاهراً خود را جلوی ماشین پرت کرده و مصدوم می‌شود. در این‌جا به‌گونه‌ای تمثیلی، نینا خود را قویی سیاه می‌داند که جای قوی سپید را گرفته است، همان‌گونه که خود را قویی سپید می‌داند که لیلی می‌خواهد جای او را بگیرد. این دو مسئله در صحنه‌های سرقت وسایل بث توسط نینا و انتخاب شدن او به جای بث (قوی سیاه) و صحنه‌های معاشقه لیلی با کارگردان و انتخاب شدن لیلی به‌عنوان بازیگر جانشین به خوبی نمایان است. مادر نینا هم به‌صورت تمثیلی در واقع نقش جادوگر شیطانی ماجرا یعنی وان روثبارت را بازی می‌کند. این امر در صحنه‌ی خواب‌مانند نینا و دیر رسیدن به سر صحنه و دیدن جایگزینی لیلی با او به خوبی مشهود و نمایان است.

این آمیختگی دو داستان، چنان با تناسب روایت می‌شود که جذابیت‌های هنر باله خواه‌ناخواه و به‌صورت ناخودآگاه تماشاگر را کنجکاو می‌کند تا حداقل در مورد هنر باله بیشتر

بداند.

همان‌گونه که پیش‌تر در مورد موضوع زوربا بحث کردیم و سخن را تا بدین‌جا به درازا کشاندیم، می‌بینیم که دارن آرونوفسکی نیز، به‌خوبی راه خلف خویش؛ نیکوس کازانتزاکیس را در پیش گرفته و با آموختن رقص، زوربای نسل صفر و یک را با خود همراه کرده است و در کنار ساحل کرت آتشی افروخته و همراه باده‌گساری و رقص به بیان معنی هستی پرداخته است.

باشما

سردبیر

با شـما جایی اسـت برای انعـکاس آثار و نقطه‌نظرات شـما. جایـی که میان شـما و نویسـندگان هفته‌ی فرهنـگ و ادب پلـی برقـرار می‌شـود تـا حضورتـان را کنارمان حـس کنیم و صدایتـان را بشـنویم. چـرا کـه بدون شـنیدن صدای شـما، راهمـان تاریـک می‌مانـد و انگیـزه‌ای نمی‌مانـد بـرای ادامه دادن و نوشـتن. بدون شما انگار مقابل کوهی ایستاده‌ایم، فریـاد می‌زنیـم و در پـژواک صدایمـان تنهـا می‌مانیـم، امـا با شما ... با شماییم.

پـس بـه دبیرخانـه‌ی هفتـه‌ی فرهنـگ و ادب بـه آدرس adab@hafteh.ca ایمیـل بزنیـد و مـا را نقـد کنید یا تشـویق کنید یا با ارسال مطالبتان کمک‌مان کنید که نشریه پربارتر و متنوع‌تر شود.

اگر داستان می‌نویسید یا مرور کتاب و نقد ادبی، در بخش موضوع ایمیلتان بنویسید؛ کتاب و داستان.

اگر شعر می‌سرایید، در بخش موضوع ایمیل بنویسید؛ شعر. و به همین ترتیب مطالب مربوط به سینما و تئاتر و پژوهش و ادبیات کهن را با درج این عناوین در بخش موضوع ایمیل‌تان، برای دبیرخانه‌ی هفته‌ی فرهنگ و هنر ارسال کنید.

به‌علاوه اگر خاطراتی جالب و طنزآمیز دارید، به‌ویژه درباره یا در ارتباط با زندگی در مهاجرت، آن را با بخش طنز به اشتراک بگذارید. همکارمان آقای عالیجاه مهاجری تلاش خواهد کرد تا خاطره‌ی شما را به شکل منثور یا منظوم برای درج در این بخش آماده کند.

ما قول می‌دهیم مطالب دریافتی از شما عزیزان را با دقت بررسی کنیم، با این نگاه که در حد توان آنها را در بخش مربوطه و یا در بخش با شما منتشر کنیم.

امیدوارم تمامی شماره‌های بعدی هفته‌ی فرهنگ و ادب، به مطالب رسیده از شما مزین شود.

Hafteh Short Story Award

First edition, 2023

مراسم اهدای جوایز اولین دوره‌ی
جایزه‌ی داستان کوتاه هفته

روز ۱۹ نوامبر ۲۰۲۳ ساعت ۱۸

مهم: لطفا برای شرکت در برنامه تا ۱۵ نوامبر جا رزرو کنید!

ای میل: dastan@hafteh.ca

Award Ceremony:

November 19 2023 – 18:00h to 20:30h

Edithvale Community Centre, Auditorium

131 Finch Ave W, North York, ON M2N 2H8

Please note that:

registering by email is requierd! (Before Nov.15th)

email: dastan@hafteh.ca

تقدیم به خاطره دایوش مهرجویی و وحیده محمدی‌فر

کتابفروشی پان‌به
WWW.PANBEH.COM
Persian Bookstore in Vancouver, Canada

جامعه شناسان

نشر جامعه‌شناسان، تورنتو، کانادا

انتشارات پان‌به، ونکوور، کانادا

حامیان مالی

- خانم نیاز سلیمی
- کتابفروشی پان‌به
- انتشارات جامعه‌شناسان

Sponsored by

- Ms. Niaz Salimi
- PanBeh Publication
- Jameshenasan Publication

جایزه‌ی داستان کوتاه هفته؛ گزارش دبیرخانه

مینا مهدوی،مدیر اجرایی جایزه

تا اعلام اسامی برندگان بزرگ‌ترین مسابقه‌ی داستان کوتاه فارسی در کانادا، زمان چندانی باقی نمانده است. در جشن پایانی جایزه که ۱۹ نوامبر به نام و یاد **داریوش مهرجویی** و **وحیده محمدی‌فر** برگزار خواهد شد، علاوه بر معرفی برندگان و ارائه دو مجموعه داستان شامل بیست داستان برگزیده، دبیرخانه‌ی جایزه گزارشی مفصل از روند انجام کارها ارائه خواهد داد، اما پیش از آن و پیش از آن گزارش مفصل، نگاهی اجمالی داشته باشیم به «جایزه‌ی داستان کوتاه هفته» در یک ماهی که گذشت.

۱. بیش از هزار داستان کوتاه به ایمیل دبیرخانه ارسال شد.

۲. داستان‌هایی که بعد از مهلت تعیین‌شده (۳۰ سپتامبر ۲۰۲۳) به دبیرخانه رسیدند، متاسفانه شانس ورود به داوری را از دست دادند.

۳. از میان داستان‌های رسیده، ۹۹۰ داستان واجد شرایط شرکت در داوری تشخیص داده شدند.

(داستان‌های بالای ۳۰۰۰ کلمه و نیز متن‌های غیرداستانی حذف شدند.)

۴. داستان‌ها بعد از حذف اسامی نویسندگان و دریافت کد شناسایی، برای داوران مرحله‌ی اول ارسال شدند.

۵. به پنج داور مرحله‌ی اول که پیشتر اسامی‌شان منتشر شده بود، سه داور اضافه شد تا در مدت اندک یک‌ماهه امکان خوانش دقیق همه‌ی داستان‌ها فراهم باشد.

اسامی داوران مرحله‌ی اول: امیر آریان احمدی، رضیه انصاری، رضا جعفری، نیکو خاکپور، آرش دبستانی، مریم رئیس‌دانا، مرضیه ستوده، امیرحسین یزدان‌بُد

۶. از میان ۹۹۰ داستان واجد شرایط ، ۸۲ داستان به مرحله‌ی بعدی جایزه راه یافتند و از آن میان بیست داستان برای انتشار در دو مجموعه داستان برگزیده شدند.

۷. ده داستان نهایی برای داوران مرحله‌ی پایانی، به داوران نهایی ارسال شدند.

اسامی داوران مرحله‌ی نهایی: شهرنوش پارسی‌پور، پرتو نوری‌علا، دکتر جواد مجابی

۸. حامیان مالی جایزه نیز دچار تغییر و تحول شدند.

حامیان مالی جایزه: خانم نیاز سلیمی، کتابفروشی پان‌به، انتشارات جامعه‌شناسان

و سرانجام:

در ۱۹ نوامبر ۲۰۲۳ جشن پایانی "جایزه‌ی داستان کوتاه هفته" با نام و یاد داریوش مهرجویی و وحیده محمدی‌فر برگزار خواهد شد.

Iranian artists in Canada

- **To remain an artist at any cost**
  An interview with Simin Keramati, a multidisciplinary artist

  Jinoos Taghizadeh

Scene and Cinema

- **Killing Mehrjooei and living vulgarity**

  Mohsen Khaimedooz

- **The language of dance of body**
  in the documentary "Pina", by Wim Wenders
  Bashir Sayah
- **A review of "Black Swan" by Aronofsky**

  Bahman Zarekhan

Research and Studies

- **Wine without the song of the river**
  Dance in Persian Literature

  Mehran Rad

- **Living human and dying poet**
  A review of "The last seduction of the earth, taking refuge in art, poetry and words"

  Saeed Rezadoost

- **Looking back to student culture**

  Mehdi Ganjavi

- **A report from the south side of Tehran University**
  A 40 decades old article by the late M. Mohammadali

  Amir Hakimi

Art & literature in Canada

- **An interview with Rachel Tremblay | Part 2**
  A Canadian artist, musician and writer based

  Lida Daqiqi

Poetry

- Dance of imaginations among the words
  Royaee, the third turning point in Iranian poetry
  Mohsen Khaimedooz

- **Reviewing the poetry collection "Nahr"**
  Alireza Nouri

- **Poems by**
  Alireza Nouri, Mahdi Samdani, Alireza Sardashti, Amir Hakimi, Sonia Sadeghian Esfahani, and Mahdi Ganjavi,

Satire

- **Restauanat**
  Alijah Mohajeri

- **Leaning on the Wall**
  Hamid Niknafas

Table of Contents

- **Editorial; Editor in Chief**

Cover Story

- **Fate, destiny and dance of life in Sashar Zarif's artistic creations**

- **Dance is an inner journey to find your true self**
  Interview with Sashar Zarif, artist and researcher
  Khosro Shemiranie

Book & Narrative

- **Céline, I and that lefty friend!**
  Short story
  Hamid Shourkaei

- **All the minutes in the world**
  In memory of M. Mohammadali
  Mehdi Kashani

- **The Night in Question**
  A short story by Tobias Wolff
  Marzieh Sotoudeh

Hafteh Art & Culture

Un magazine mensuel sur l'art et la culture pour la communauté iranienne au Canada

A monthly Magazine for Art & Culture for Iranian Community in Canada

Vol.16 – No.4 jeu/Thu. nov/Nov.02.2023

- **Publisher:** Journal Hafteh (4479777 Canada Inc)
- **Editor in chief:** Fereshteh Ahmadi
- **Editors:** Mahdi Ganjavi, Mohsen Kheymehdooz, Mehran Rad, Niaz Salimi, & Jinoos Taghizadeh,
- **CEO:** Khosro Shemiranie
- **PR:** Mina Mahdavi

- **Contributors to this issue:**
  Amir Hakimi, Mahdi Kashani, Mahmoud Khoshchehreh, Hamid Niknafas, Alireza Noori, Saeed Rezadoost, Sonia Sadeghian Esfahani, Mahdi Samdani, Alireza Sardashti, Bashir Sayah, Marzieh Sotoudeh, Hamid Shourkaei, & Bahman ZareKohan,

Contact information:

Montreal Tel: 514-834-7254

Toronto Tel: 416-951-5648

Email: adab@hafteh.ca

Website: www.hafteh.ca

هفته

Hafteh Art & Culture

Un magazine mensuel pour la communauté iranienne au Canada
A monthly Magazine for Iranian Community in Canada

Vol.16 – No.4

jeu/Thu. nov/Nov.02.2023

www.hafteh.ca