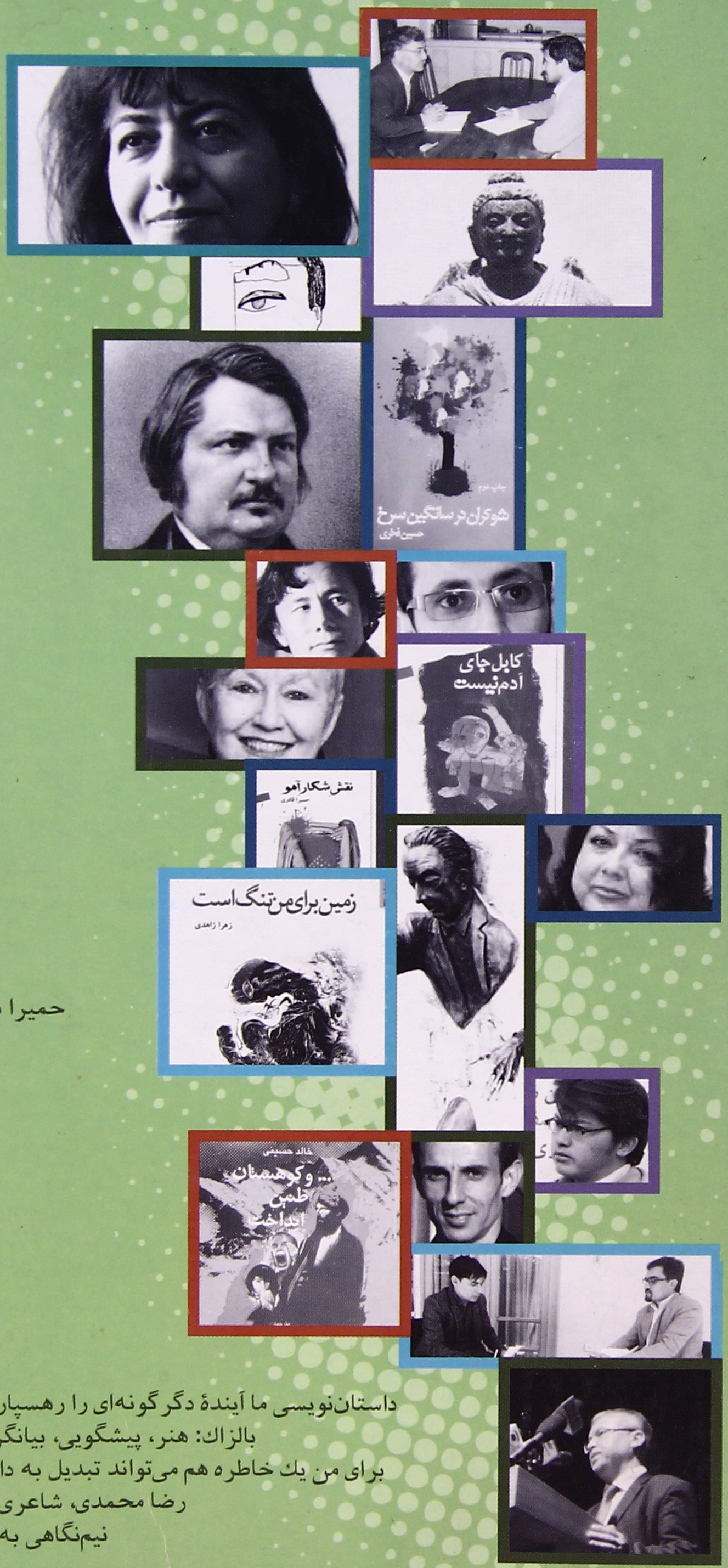
دُرّ

ماهنامهٔ فرهنگی، ادبی، هنری
سال اول، شماره دوم، جوزا ۱۳۹۳
قیمت ۱۵۰ افغانی





جعفر عزیزی
حبیب صادقی
حسن فضایلی
حمیرا نگهت دستگیرزاده
رفیع جنید
سهراب سروش
عاقله شریفی
کاوه جبران
مجیب مهرداد
محمد یاسین نگاه
موسی ابراهیمی
هادی میران
الیاس علوی
یعقوب یسنا

داستان‌نویسی ما آیندهٔ دگرگونه‌ای را رهسپار است/ زلمی باباکوهی
بالزاك: هنر، پیشگویی، بیانگری آرمانی/ خسرو مانی
برای من یك خاطره هم می‌تواند تبدیل به داستان شود/ حبیب صادقی
رضا محمدی، شاعری بادهای شرقی/ رفیع جنید
نیم‌نگاهی به پادشاهی شعر/ هادی میران

با ویژه‌نامهٔ رضا محمدی

موسسه فرهنگی در دری
خط سوم
Dort e Dari Institute

بسم الله الرحمن الرحیم

ماهنامهٔ ادبی، فرهنگی و هنری درّدری
سال اول، شمارهٔ دوم، جوزا ۱۳۹۳

صاحب امتیاز: موسسهٔ فرهنگی دُرّدری
مدیر مسئول: عباس آرمان : ab.arman.af@gmail.com
سردبیر: محمد واعظی: vaezi۱۹۸۲@yahoo.com
طرح‌های داخلی: الیاس علوی
قالب بندی و صفحه آرایی: هادی مروج
ویراستار: غلامرضا ابراهیمی

مشاوران ماهنامه:
روح‌الامین امینی
رضا محمدی
محمد یاسین نگاه

دبیران:
دبیر بخش فرهنگ، هنر و اندیشه: دکتر حسن فضایلی
دبیر بخش شعر: هادی هزاره
دبیر بخش داستان: خسرو مانی
دبیر بخش هنر: محمد مروج‌زاده
دبیر بخش ترجمه: حامد خاوری
دبیر بخش کتابخانه: عالیه رجایی
دبیر بخش نقد ادبی: عفیف باختری
دبیر بخش گزارش: حسن ابراهیمی

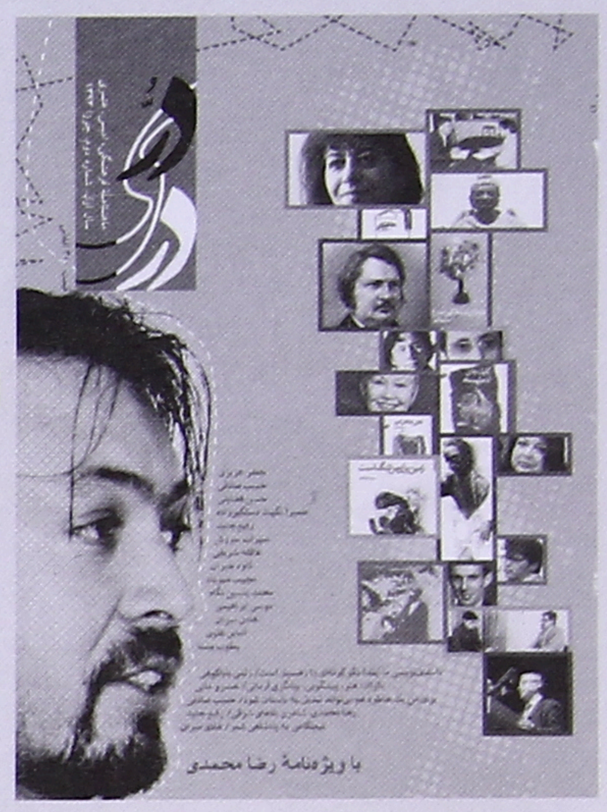
همکاران این شماره:
امان میرزایی/ثریا خاوری/جعفر عزیزی/حبیب صادقی
حمیرا نگهت دستگیرزاده/خلیل پژواک/رفیع جنید/زلمی باباکوهی
سهراب سروش/ سید علی موسوی/سید علیرضا جعفری
سید مهدی ابوالقاسمی/عاقله شریفی/علی شاه ظریفی/کاوه جبران
مجیب مهرداد/محمد جاوید/مریم حسینی/موسی ابراهیمی/هادی میران
الیاس علوی/یعقوب یسنا

ناشر: انتشارات درّدری
شمارگان: ۲۰۰۰ نسخه
قیمت: ۱۵۰ افغانی

درّدری در ویرایش و کوتاه کردن مطالب آزاد است.
آرا مطرح شده در ماهنامه؛ الزاما دیدگاه درّدری نیست.
استفاده از مطالب درّدری فقط با ذکر منبع مجاز است.

بنیاد مهرگان عمران
Mehregan-e-Omran Foundation

این ماهنامه با حمایت بنیاد مهرگان عمران به چاپ رسیده است.



نشانی اینترنتی:
http://dorredari.net

فیسبوک:
https://www.facebook.com/dorredari

شماره‌های تماس:
۰۰۹۳۷۹۹۲۰۲۸۷۰
۰۰۹۳۷۷۲۱۷۹۴۰۴

مراکز پخش ماهنامه:
کابل:
چوک دهبوری، چهارراهی شهید، انتشارات عرفان.
تلفن: ۷۹۹۳۴۹۷۲۷-۰۰۹۳
پل سرخ، کتاب فروشی حکیم سنایی.
تلفن: ۷۹۹۳۴۹۷۲۷-۰۰۹۳
جاده آسمایی، جوی شیر، بازار کتاب‌فروشی‌ها، کوچه چهارم، انتشارات امیری.
تلفن: ۷۸۴۱۰۰۹۱۲-۰۰۹۳
جادهٔ آسمایی، باباشاه سنتر، منزل دوم، انتشارات امیری
تلفن: ۰۷۰۰۲۹۰۱۱۴

مزار شریف:
دروازهٔ شمالی روضه شریف، کتاب‌فروشی معرفت
تلفن: ۰۷۰۰۲۹۰۱۱۴

هرات:
چوگ گلها، انتشارات احراری.
تلفن: ۰۷۰۰۲۹۰۱۱۴

قندهار:
ارگ‌بازار، کتاب‌فروشی اسدالله.
تلفن: ۰۷۰۰۲۹۰۱۱۴

سخن سردبیر ۶

در جدال با مؤلف، متن و مخاطب ۸
هنر هیکل‌تراشی در افغانستان ۱۱
متن ادبی، مصداق جهان‌های ممکن ۱۶

و این منم، زنی تنها، در آستانهٔ فصلی سرد ۲۰
شعرها ۲۵
ویژه نامه شعر رضا محمدی ۳۵
گزیده‌ای از زندگی ادبی رضا محمدی ۳۶
چند نکته پیرامون شعر رضا محمدی ۳۷
شعر برای تفکر ۴۲
شاعر بادهای شرقی ۴۵
رضا محمدی، شاعری یگانه در سبک شعری و سبک زندگی ۴۸
شاعر غیر متعارف ۵۳
نیم‌نگاهی به پادشاهی شعر، اثر رضا محمدی ۵۵
چند شعر از رضا محمدی ۵۸

بالزاک ۶۸
داستان‌نویسی ما آیندهٔ دگرگونه‌ای را رهسپار است ۷۲
در حوالی شیهه شاهین و چرخ ۷۶
برای من یک خاطره هم می‌تواند تبدیل به داستان شود ۷۹
بدکاره ۸۲
همیشه داستان‌های افغانستانی با مرگ آغاز شده ۸۷
خط خوان ۹۲
محمدی و سرگشته گی آدم هایش ۹۴
تفکر گوسفندان ۹۸

مجموعه اشعار رازق فانی | زمین برای من تنگ است ۱۰۰
روی نبض تاک| آریانا ۱۰۱
گذر قصاب‌ها | نقش شکار آهو ۱۰۲
و کوهستان طنین انداخت... | تاریخ باستانی هزاره‌ها ۱۰۳
رها در باد | شوکران در ساتگین سرخ ۱۰۴

کفاش| جنگ زیادی زحمت می کشد ۱۰۶
کارگر خارجی ۱۰۸

بررسی کارنامهٔ ادبی رضا محمدی ۱۱۱
رونمایی ماه‌نامهٔ درّدری ۱۱۳

فرهنگ زبان اندیشه

شعر

داستان

کتابخانه

ادبیات ترجمه

گزارش

سخن سردبیر

بر اســاس قولی که در شــمارهٔ اول داده بودیم، در دومین شــمارهٔ ماهنامهٔ «دُرّ دری» تلاش شــده است، نگاهی عمیق و حرفه‌ای‌تر به مقولهٔ ادبیات داشته باشیم. این امر در تهیهٔ ویژه‌نامهٔ شاعر خوب کشور، «رضا محمدی» به منصهٔ ظهور رسیده است. تهیهٔ ویژه‌نامه یکــی از راهکارهــای ماهنامه بــرای نگاه جدی به هنــر و ادبیات اســت. در هر ویژه‌نامه تلاش می‌شــود، گزینهٔ مناســبی بر اساس کارکردهای ادبی، هنری و فرهنگی انتخاب شــده و کارنامهٔ وی از زوایای مختلف بررسی شود.

در ایــن نوع رویکردها، مشــکلات زیادی دامن‌گیر ماهنامه اســت. یکی از مهم‌ترین این مشکلات، نبود منتقدان حرفه‌ای در حوزه‌های مختلف ادبی، هنری، فرهنگی اســت که بتواند باعث افزایش تنوع رویکردهای انتقادی شــود. از طرف دیگر، انتخاب افراد مناسب کار پیچیده و ســختی است. در کشور ما که سوءتفاهمات بسیاری میان افراد، اقوام و گروه‌ها وجود دارد، گزینش هر فرد می‌تواند زمینه‌ساز ایجاد ســؤالات زیادی برای مخاطبان شــود. البته این سؤالات اگر بر اســاس نگاه حرفه‌ای به مقولهٔ نقد و بررســی باشــد، جای بسی خرسندی است؛ اما متأسفانه چنین چیزی کمتر اتفاق می‌افتد.

با وجود همهٔ مشــکلات، ماهنامهٔ «دُرّ دری» تلاش می‌کند با ارائهٔ راهکارهای مناســب از این قبیل، بســترســاز تنــوع فرم‌های ادبی ـ انتقادی باشــد؛ همچنین زمینه‌ســاز نهادینه‌شــدن ادبیــات، هنر و مخصوصاً نقد ادبی در کشــور شــود. امیدواریم دوســتان هنرمند، نویســنده، شاعر و فرهنگی از این امر اســتقبال کرده و ما را برای هرچه بهترساختن آن یاری کنند.

کم‌وکاســتی‌های بســیاری در شــیوهٔ تنظیم ویژه‌نامه وجود دارد و ماهنامه مسئولیت تمام این موارد را می‌پذیرد. در اینجا لازم است از دوستان عزیزی که ما را در تهیه و تنظیم این شماره یاری رساندند، سپاس‌گزاری کنیم. بدون دلگرمی و همکاری شما عزیزان، مطمئناً کیفیت کار نمی‌توانست به این اندازه ارتقا پیدا کند.

محمد واعظی

فرهنگ زبان اندیشه

در جدال با مؤلف، متن و مخاطب | خسرو مانی | ۸

هنر هیکل‌تراشی در افغانستان | دکتر فضائلی | ۱۱

متن ادبی، مصداق جهان‌های ممکن | یعقوب یسنا | ۱۶



اشاره: یعقوب یسنا پیش از هر چیز، صاحب کتاب «دانایی‌های ممکن متن» است. کتابی که بر نایاب‌ترین مباحث مربوط به حوزهٔ فرهنگ، مانند: نقد ادبی، تأویل متن و جهان خودمختار ادبیات متمرکز است.
این استاد دانشگاه «البیرونی» در کتابش به واکاوی معنا در برابر فهم، تعبیر و دانایی می‌پردازد و از متن ادبی به عنوان مصداق جهان‌های ممکن یاد می‌کند. در این کتاب، شکست اقتدار محتوا و قالب طرح شده و نقد را به مثابهٔ کشف حقیقت نه! بلکه ارائهٔ خوانش ممکن از متن قلمداد می‌کند.
یسنا را در پیچ‌وخم این کتاب و دیگر آثار و نظراتش فراچنگ آورده و از او گفتاری به دست آورده‌ایم که در برگ‌های پیشِ رو می‌خوانید.

در جدال با مؤلف، متن و مخاطب

گفتگو از: خسرو مانی



معمولا در برخورد با متن و تأویل آن سه شیوه را به مثابهٔ شیوه‌های رایج مطرح می‌کنند: تأویل معطوف به افق مؤلف، تأویل معطوف به افق خواننده، تأویل معطوف به افق اثر. به نظر می‌رسد شما بیشتر با شیوهٔ دوم موافق باشید. فکر می‌کنید امکان خوانش بیرون از افق اثر امکان درست و کارآمدی باشد؟

یسنا: از این سه شیوه (مؤلف‌محور، خواننده‌محور، متن‌محور)، شیوهٔ مؤلف‌محور و خواننده‌محورش، بیشتر با رویکرد هرمنوتیکی به نقد و خوانش متن توجه می‌کند، و شیوهٔ متن‌محور بیشتر در نقد و خوانش متن، رویکرد ساخت‌گرایانه و فرم‌گرایانه دارد. در خوانش و نقد متن، معمولا رویکردهای دیگری هم است که می‌تواند از این سه شیوه متفاوت باشد: خوانش مارکسیستی، خوانش فمینیستی و خوانش شالوده‌شکنانه می‌تواند باشد که چشم‌اندازهای نسبتاً متفاوت را نسبت به خوانش و نقد متن گشوده است، به‌ویژه رویکرد شالوده‌شکنانه یا واسازانه. اکنون من بیشتر به رویکرد شالوده‌شکنانه از خوانش متن، توجه دارم با آنکه می‌دانم خوانش این رویکرد از متن، دشواری‌های خودش را دارد، هم از نظر دقت و توجه و هم از نگاه بحث‌برانگیزی این رویکرد.
تأکید ندارم که از این سه شیوهٔ یادشده، کدام بهتر است و کدام نه، تا هنوز با این سه شیوه از متن‌ها تأویل ارائه می‌شود اما شیوهٔ غالب هرمنوتیکی پس از ریکور، شیوهٔ افق انتظارات خواننده از متن است؛ یعنی به نوعی، متن بنا به انتظارات نسل‌های انسانی در عصرها، زمان‌ها و جاهای متفاوت، دچار تحول معنا و معنادهی می‌شود؛ با این هم می‌خواهم تأکید کنم که در هر شیوه‌ای از تأویل متن، بایستی با توجه و عطف به خودِ متن، این تأویل صورت بگیرد، در غیر آن، تأویل ارائه‌شده یک تأویل نسبتاً عقیدتی خواهد بود تا تأویل متن. البته توجه مکانیکی بیش از اندازه روی متن نیز تأویل متن را تقلیل می‌دهد به برخورد عناصر مکانیکی متن که این‌گونه برخورد، خیلی برخورد دانشگاهی و خشک نسبت به تأویل متن از آب درخواهد آمد. در هر صورت، متن به عنوان یک ابژه بایستی جدی گرفته شود اما برخورد با این ابژه بایستی چشم‌اندازهای باز را نسبت به این ابژه، بکشاید.

کار پژوهشی در زمینهٔ زبان و متن در افغانستان پیشینه دارد یا نه؟ اصلا با توجه به سرازیرشدن سیلی از کتاب‌های ترجمه شده از ایران، ضرورت آفرینش در این زمینه را چگونه می‌شود توجیه کرد؟

یسنا: کار پژوهش دربارهٔ زبان و متن در افغانستان (زبان فارسی) پیشینه دارد که این پیشینه، تاریخی است و برمی‌گردد به قرن‌های پنج تا هشت هق. اما بعد از آن چندان کار مناسب که معاصر باشد یا با رویکردهای موجود معاصر جهانی از پژوهش بتواند موقعیت بگیرد، صورت نگرفته است.
ایران و افغانستان از نگاه حوزهٔ معرفتی و زبانی، حوزهٔ یگانهٔ تاریخی است. اکنون که افغانستان و ایران در جغرافیاهای سیاسی جدا از هم به سر می‌برند، با این هم عنصر اساسی و مهم مشترک معرفتی دارند که این عنصر، زبان است. بنابراین پژوهشی که ما انجام می‌دهیم در تداوم ترجمه‌ها و کارهای پژوهشی‌ای که در ایران صورت می‌گیرد، انجام یابد. این ترجمه‌ها بایستی سبب غنامندی پژوهش در افغانستان شود نه محدودشدن؛ دیگر اینکه معرفت، مطلق و تمام‌شدنی نیست بلکه معرفت زمینه‌سازی می‌شود و زمینه‌زدایی می‌شود و باز زمینه‌سازی می‌شود. در غرب، کارهای پژوهشی در ارتباط به زبان و متن بسیار به طور چشم‌گیر



در خوانش و نقد متن، معمولا رویکردهای دیگری هم است که می‌تواند از این سه شیوه متفاوت باشد: خوانش مارکسیستی، خوانش فمینیستی و خوانش شالوده‌شکنانه می‌تواند باشد که چشم‌اندازهای نسبتاً متفاوت را نسبت به خوانش و نقد متن گشوده است، به‌ویژه رویکرد شالوده‌شکنانه یا واسازانه.

صورت می‌گیرد. با این کارهای چشمگیر، باز هم دانایی به جایی که نمی‌رسد که ایستاد شود و توقف کند، بلکه این همه کار، سبب می‌شود تا دانایی در مسیرهای متکثر هدایت شود. بنابراین فکر می‌کنم ما با خوانش این ترجمه‌ها و کارهای پژوهشی به زبان‌های دیگر، بتوانیم دانایی را در سرزمین خویش توسعه بدهیم و به نوعی دانایی بومی خویش را تولید کنیم.

دربارهٔ اسطوره‌های ایرانی، هم ایرانی‌ها و هم غربی‌ها بسیار کار کرده‌اند. من هم کاری در این باره انجام داده‌ام که این کار من در تداوم این کارها است و با چشم‌اندازی متفاوت از کارهای انجام‌شده به اسطوره‌های اوستایی و شاهنامه، نگاه شده است. تأکید می‌کنم که اگر این همه کار دربارهٔ اسطوره‌های اوستا و شاهنامه صورت نمی‌گرفت، این کاری که من انجام دادم به هیچ صورت نمی‌توانست انجام شود، بلکه این کار من بنا به معرفت ارائه‌شده در این باره، توانست ارائه شود.

در رابطهٔ میان تیوری و اثر هنری، گرایش غالب امروزی این است که دومی را به سود اولی تقلیل می‌دهند. به این معنا که در مرحلهٔ نقد، اغلب آثار هنری را با ممیزه‌های تیوری غالب برابرگذاری می‌کنند و سپس بر بنیاد همان برابرگذاری نتیجه می‌گیرند. اصولا چنین برابرگذاری‌ای چه قدر درست است؟ فکر می‌کنید تیوری امر پدیدارانه است یا پی‌پدیدارانه؟

یسنا: تیوری‌ها را معمولا دانشمندان تیزهوش با خوانش متن و اثری هنری، از متن و اثر هنری به دست می‌آورند و بعد به عنوان تیوری عرضه می‌کنند و با آن، متن و عناصر متن را دسته‌بندی می‌کنند. بنابراین تیوریزه‌کردن متن‌ها امکان می‌دهد تا متن‌ها دسته‌بندی شوند و از متن‌ها شناخت ارائه شود؛ اما تیوری‌ها معمولا از امکان‌های آوانگاردی که در متن‌ها ارائه می‌شود، عقب می‌ماند و نمی‌تواند از متن‌های خلاق و با توانش ادبی بعدی، خوانش ارائه کند. اینجاست که تیوری مانع توانش ادبی و خلاقیت متن و اثر هنری می‌شود.

طوری که گفته شد، تیوری‌ها از مناسبات درون‌متنی متن به دست می‌آید. نخستین تیوری ادبی که ارائه شده، فن شعر ارسطو است. ارسطو تیوری‌ها را در کتاب فن شعر بنا به خوانشی که از قاعده و قواعد متن‌های ادبی روزگارش داشته است، تدوین و ارائه کرده است، نه اینکه خودش این تیوری‌ها را وضع کرده باشد و گفته باشد که تراژدی این‌گونه باید باشد. گفته است که تراژدی‌های روزگارش این قاعده و قواعد را دارد. کتاب فن شعر ارسطو به عنوان یک کتاب تیوریک در عرصهٔ شعر و ادبیات، از کتاب‌های مهم بوده است؛ اما برخی از تیوری‌های این کتاب بعدها باعث مانع توانش و خلاقیت ادبی در متن‌ها و آثاری هنری خلاق می‌شد. برای اینکه منتقدان، متن‌ها و آثار هنری را به تیوری‌های ارسطو تقلیل می‌دادند، در صورتی که قواعد ساختاری و فنی متن با تیوری‌های ارسطو مطابقت نمی‌داشت، دیگر آن متن، یک متن ادبی نبود.

تیوری‌ها برای خوانش متن‌ها مهم هستند و چشم‌اندازهای متفاوت با درک توانش هنری از متن‌ها نسبت به خوانش متن‌ها ارائه می‌کنند و معمولا می‌خواهند درک ما را از معنا و تأویل متن دچار چالش کنند تا دچار مطلق‌نگری نشویم؛ اما با این هم، نباید متن را به تیوری خاص تقلیل داد، بلکه باید توجه کرد که امکان‌های معرفتی متن بیشتر به کدام تیوری‌ها امکان می‌دهد تا متن بهتر خوانده شود.

به برداشت من، تیوری‌ها پی‌پدیدارانه هستند، زیرا متن‌ها در قدم نخست به عنوان پدیدارها ارائه می‌شوند و بعد بنا به تشخیص عناصر ساختاری، فرمی و معرفتی متن‌ها، تیوری‌ها وضع می‌شوند یا تیوری‌پردازی صورت می‌گیرد.

تأویل متون مقدس را معمولا تأویلی متفاوت دانسته‌اند. به نظر شما تیوری‌هایی که دربارهٔ متن‌های غیرمقدس کارآیی دارند چقدر می‌توانند برای خوانش متن‌های مقدس کارا باشند؟ در این مورد حدی وجود دارد یا نه؟

یسنا: در دیدگاه سنتی، تفکیک بین متن مقدس و ادبی و هنری وجود داشت، اما در دیدگاه معاصر از متن، این تفکیک وجود ندارد. متنَ به

ایران و افغانستان از نگاه حوزهٔ معرفتی و زبانی، حوزهٔ یگانهٔ تاریخی است. اکنون که افغانستان و ایران در جغرافیاهای سیاسی جدا از هم به سر می‌برند، با این هم عنصر اساسی و مهمِ مشترکِ معرفتی دارند که این عنصر، زبان است.

مفهوم عام متن در نظر گرفته می‌شود که شامل تمام متون می‌شود البته با تفاوت پژوهش‌های نوشـتاری علمی. باید اشـاره شـود که لیوتار، متن‌های علمی را نیز مانند دیگر متن‌ها شامل بحث «روایت» می‌داند.

متن‌های دینی نیز شامل متن‌های هنری است و با تیوری‌های موجود می‌تواند از متن‌های دینی تأویل ارائه شود به‌ویژه با تیوری‌های روانکاونهٔ فرویدی و پسافرویدی، متن‌های دینی یا مقدس بهتر می‌تواند خوانده شـود. البتـه که از دیدگاه هرمنوتیک سنتی، از متن‌های مقدس بیشتر با رویکرد مؤلف‌محورانه، تأویل ارائه می‌شد، اینکه منظور خداوند هـر دین که مؤلف متن مقدس دانسته می‌شود از معنای کلمه، جمله یا در کل متن چه می‌تواند باشـد، مهم بـود. برای من حدی که متن را به نام مقدس و غیر مقدس جدا کند وجود ندارد، فقط از نظر تاریخی و گفتمان تاریخی که متن‌ها نسبت به هم دارند، می‌تواند بینشان حدومرزهایی وجود داشته باشد؛ در غیر آن مرزی دیگری نمی‌تواند وجود داشته باشند.

تصـور می‌شـود گرایـش هرمنوتیکی اصلا گرایش فلسفی باشد. با آغاز جریان پسامدرنیستی تداخل فلسفه در ادبیات بیشتر به نظر می‌رسد. این تداخل ادبیات را به فلسفه تقلیل نمی‌دهد؟

یسـنا: گرایـش هرمنوتیکی اصلا خاسـتگاه اسـاطیری دارد. هرمونیا نام یکی از فرشـتگان یونانی است که گویا پیام خدایان را به انسان‌ها می‌آورده اسـت، اما انسـان‌ها دچار این شک و تردید می‌شـوند که این سخنان را که هرمونیا به ایشان از جانب خدایانشان می‌گویند آیا دقیقاً همان سخنانی است که خدایان به زبان آورده‌اند یا اینکه هرمونیا منظـور خدایان را با زبان خود بیان می‌کنـد. در صورتی کـه هرمونیا منظور خدایان را با زبان خود بیان می‌کند، پس چگونه می‌توان قبول یـا باور کرد که منظور خدایان با بیان شخصی هرمونیا دچار تحریف نشود. پس موقعی که منظور خدایان را هرمونیا با سـخن خودش بیان می‌کند، چگونه می‌توانیم سخنان هرمونیا را به قصد و منظور خدایان تأویل کنیم. اینجا بود که شک و تردیدی اساطیری نسبت به سخن و متن، و منظور و قصد مؤلف از این سخن به میان آمد، زیرا هم در نقل قول و هم در متن، مؤلف غایب است. بنابراین چگونه می‌توان از سخن و متن، منظور و قصد مؤلف را درک کرد.

این گرایش اساطیری از درک معنا، بعدها وارد فلسفه و نقد ادبی شد که معولا در تأویل از متن‌های دینی این گرایش هرمنوتیکی تا هنوز با فهم اساطیری‌اش برای تأویل متن به کار برده می‌شود. مثلا هنوز بین معتزله و اشعریه نزاع و درگیری است که کلام خداوند را فرشتهٔ مؤظف چگونه به پیامبر انتقال داده است و پیامبر این کلام را چگونه دریافت کرده اسـت. و در این میان، سـخن خداوند آیا آنچنان که خداوند گفته است، رسیده است یا فهم سخن خداوند با بیان فرشتهٔ مؤظف و بعد این فهم با زبان پیامبر ارائه شده است. بنابراین ما قصد و منظور خداوند را چگونه می‌توانیم تأویل کنیم و به اول برگردانیم تا به طور دقیق منظور خداوند را از لفظ موجود دریافت کنیم.

فیلسـوفان معاصر، بیشتر فیلسوفان قاره‌ای، مرز بین متن ادبی و فلسفی را شکستانده‌اند و پلی زده‌اند بین متن-های ادبی و فلسفی، و بیشتر نظریه‌پردازی‌های فلسفی‌شان را با درگیری به متن ادبی به پیش برده‌اند که رولان بارت، ژاک دریدا و دولوز از فیلسوفان جدی در این عرصهٔ مشترک فلسفه و متن ادبی هستند.

من فکر می‌کنم این مرزهای مشترک بین متن‌های فلسفی و ادبی بعد از نظریه‌پردازی‌های فلسفی نیچه و هایدگر نسبت به زبان به وجود آمد؛ زیرا پس از فلسفهٔ نیچه و هایدگر، هستی‌شناسی و معرفت رجعت کرد به امر زبانی، اینکه خاستگاه هستی و معرفت بیشتر زبان است تا جهان واقع. بنابراین فیلسوفان بایستی به فلسفهٔ زبان توجه کنند تا به جهان واقع؛ زیرا پرداختن به جهان واقع کار علم شد تا کار فلسفه. این توجه فلسفه به هستی‌شناسی زبان، فلسفه را به متن ادبی کشاند. چون ادبیات و متن ادبی است که زبان امر معرفتی و امر هستی‌دار را در متن ادبی جعل می‌کند و می‌سازد (می‌آفریند). اگر زیاده‌روی نکرده باشم، فیلسوفان پسامدرن به نوعی همهٔ معرفت‌ها را معرفت‌های زبانی دانستند و حتی معرفت علمی را تقلیل دادند به معرفت زبانی که بحث لیوتار از معرفتِ روایتی، می‌تواند بیانگر همین تقلیل‌دهی معرفت به زبان باشد. زیرا روایت در زبان توسط متن ادبی اتفاق می‌افتد.

من گاهی درگیر شده‌ام که موضوع ادبیات چه می‌تواند باشد که این درگیری‌ام را در بخش پایانی «دانایی‌های ممکن متن» بیشتر توضیح داده‌ام. نتیجهٔ این درگیری‌ام نسبت به موضوع ادبیات این بوده است که ادبیات مانند علوم دیگر موضوع خاص ندارد یا از موضوع خاص صحبت نمی‌کند؛ بلکه ادبیات بیشتر موقعیت مرزی دارد در بین علوم و موضوعش را با زمینه‌زدایی از موضوع علوم به دسـت می‌آورد، طوری که داسـتان‌های علمـی ـ تخیلی، موضوعش را از علم می‌گیرد؛ اما موضوعِ معمـول از علم را زمینه‌زدایی می‌کند و با این زمینه‌زدایی، متن ادبی (داستان علمی ـ تخیلی) ارائه می‌شود. بنابراین ادبیات شاید موقعیتی است در چهارراه علوم یا معرفت‌های بشتری؛ از آنجایی که ادبیات بیانگر احساسی، عاطفی و تخیلی انسان است، از این رو ادبیات یا متن ادبی می‌تواند نزدیک‌ترین نمایندهٔ معرفتی (مجموعه‌ای از دانایی‌ها، نادانی‌ها، دلواپسـی‌ها، امیدها، دلشورگی‌ها، ناامیدی‌ها و دلخوشی‌ها) انسان نسبت به علوم و معرفت و جهان باشد. پس می‌توان گفت ادبیات مانند خانهٔ جولا است که انسان با ادبیات، رابطهٔ خودش را با جهان می‌تند و بین خودش با جهان و علوم توسط ادبیات، شبکه ایجاد می‌کند. ادبیات، شبکهٔ معرفتی انسان است با علوم و جهان. با این برداشت شبکه‌ای از ادبیات، من نمی‌توانم تفکیکی زیاد جدی بین متن فلسفی و متن ادبی قایل شوم. در کل، برداشت من این است که این ادبیات است که از علوم دیگر با زمینه‌زدایی از آن علوم به نفع خودش استفاده می‌کند. در این میان، ادبیات بیشتر زمینه‌زدایی را از موضوع‌های اساطیری و فلسفی کرده است و این موضوع‌ها را با بیان روایتی به متن ادبی تبدیل کرده است. برای من یک متن ادبی خوب، یک متن موضوع‌زدایی‌شده منطقی از فلسفه است که با بیان روایتی به متن ادبی تبدیل شده باشد؛ و این بیان روایتی توانسته باشد به مفاهیم فلسفی، جنبه‌های شخصیتی و تصویری داده باشد، طوری که سارتر در تهوع، هدایت در بوف کور، کامو در طاعون، فروغ در شعر، کافکا در مسخ و ویرجینا ولف در داستان‌هایش این کار را کرده‌اند.





دکتر فضائلی

هنر هیکل‌تراشی در افغانستان
(سبک، ادوار و ویژگی‌ها)

مقدمه: افغانستان در طول تاریخ گذشتهٔ خود مراحل هنری باشکوهی را پشت سر گذاشته که مهم‌ترین و شاخص‌ترین این ادوار، شامل دو دورهٔ بسیار درخشان است: یکی دورهٔ کوشانیان و دیگری دورهٔ تیموریان.

مراجعه به تاریخ یکی از سهل‌الوصول‌ترین راه‌ها برای دستیابی به احوال گذشتگان است؛ اما بهترین راه برای دسترسی به فرهنگ و آثار گذشتگان، مراجعه به یادمان‌های هنری به‌جامانده از آن جامعه است.

پیش از آنکه آثار تاریخی افغانستان از جمله موزیم ملی و آثار بودایی به‌جامانده در بامیان توسط گروه متحجر طالبان از بین برده شوند، مشاهدهٔ آثار تاریخی موزیم کابل و همچنین دیدار از شهر باستانی بامیان، حکایت‌گر پیشینهٔ تاریخی باشکوهی بودند که انسان را محو ابهت و جمال خویش می‌کردند.

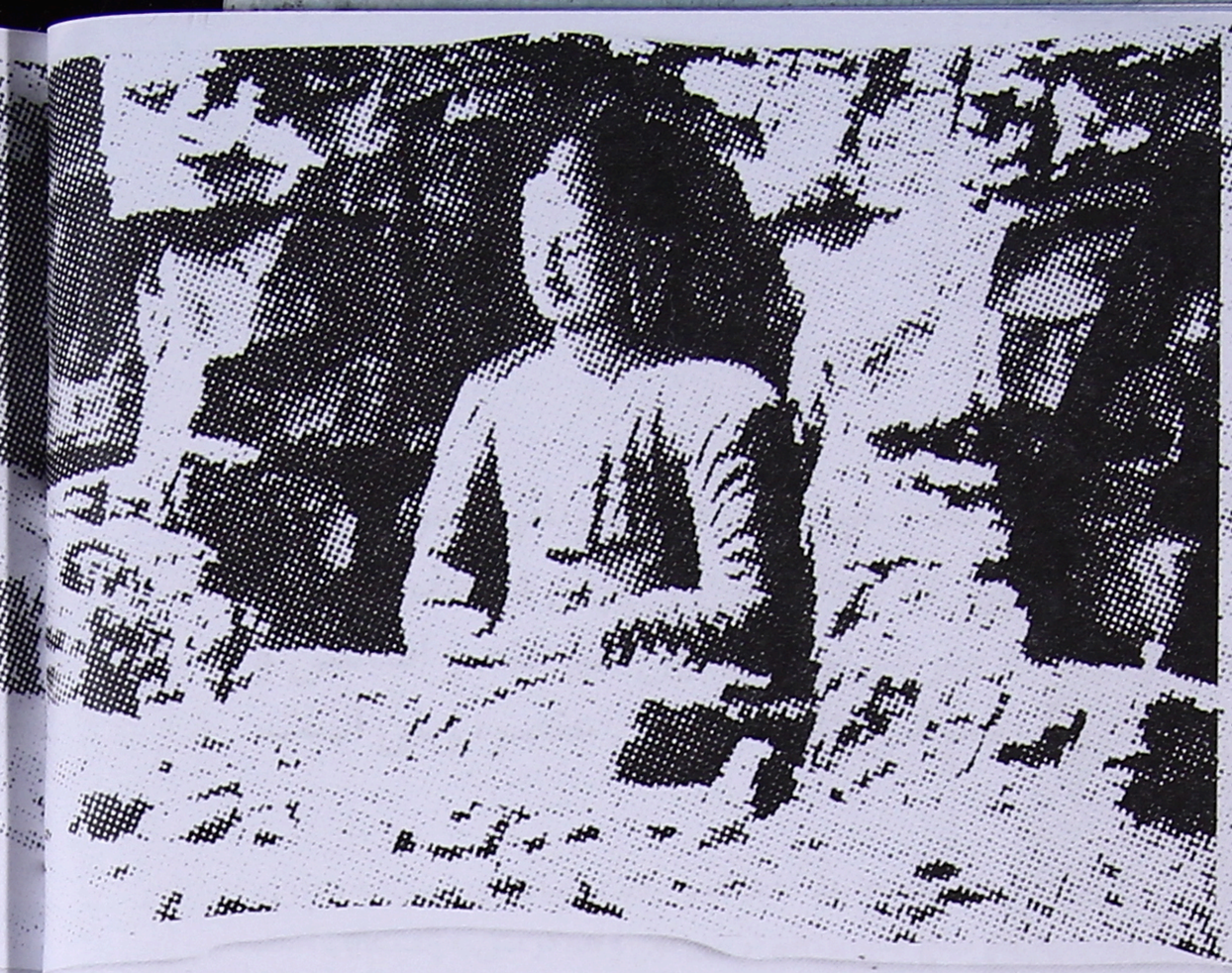
محققین از نخستین یا قدیمی‌ترین هنر مجسمه‌سازی در مندیگک قندهار یاد کرده‌اند که متعلق به سه‌ونیم‌هزار سال قبل از میلاد است. و نیز در «ده موراسی غندی» (پنجوایی جنوب قندهار)، مجسمهٔ کوچکی از الههٔ مادر یا «بغ‌بانو» را به دست آورده‌اند که مبین مهارت مردم این سامان در پیکرتراشی است.

احمدعلی کهزاد، محقق برجستهٔ افغان در این زمینه چنین می‌نگارد:

«در اطاق قبل‌التاریخ موزهٔ کابل، سر انسانی حجاری شده در سنگ (مکشوفه از مندیگک) دیده می‌شود که علی‌العجاله آن را قدیم‌ترین نمونهٔ پیکرسازی در افغانستان پنداشته می‌توانیم و ثابت می‌سازد که باشندگان حوزهٔ ارغنداب در طی سه‌ونیم یا سه‌هزار سال قبل از امروز نه‌تنها در نقاشی بلکه در هیکل‌سازی و حجاری هم مهارتی حاصل نموده بودند.

در «ده موراسی غُندی» که تپه یا غندی است در پنجوایی جنوب قندهار، هیکل کوچکی از گل پخته پیدا شده... و آن را الههٔ مادر یا «بغ‌بانو» یا «اناهیتا» یا «ناهید» و به نام‌های دیگر می‌خواندند.»(۱)

علاوه بر وادی ارغنداب و هیرمند، اهالی سرخ‌داغ و سفیدداغ (زرنج قدیم) نیز ذوق و قریحهٔ هنری داشته‌اند. از مناطق شرقی افغانستان (جلال‌آباد) در سال ۱۹۲۳ م، ۲۳ هزار مجسمهٔ گچی از مِعبد «تپهٔ کلان» کشف شد.





دانشـمندان غربی از جمله پروفسـور الفرد فوشه، بعد از کشـف این گنجینه‌های عظیم هنری آن را بـه نام مکتـب «گریکو بودیک» یا مکتب هنری «یونان و بودایی» نام‌گذاری کرد. با کشـف معبد سـرخ‌کوتل، (۱۸ کیلومتری پل‌خمری) در سـال ۱۹۵۱ م، «شـلوم برژه» مدیر هیئت باستان‌شناسی فرانسه، پس از مقایسه با آثار مکشوفهٔ «دیورا اروپوس» در سوریه، نام این مکتب هنری را «مکتب کوشـانی» نهاد. پیش از مکتب «گریکو بودیک» یا مکتب کوشـانی پایه‌های مکتب هنری یونان و باختری در افغانسـتان گذاشـته شده بود که در سـطور زیرین به آن خواهیم پرداخت. اما آنچه قابل یادآوری است، وجود ریشه‌های آثار هنری حتی پیش‌تر از تأسیس مکتب هنری یونان و باختری در افغانستان مشاهده شده است.

چنانچه بعضی از محققین بر این اعتقادند که:

«...تعریفی که اوسـتا از «اناهیتا» نموده از روی مجسـمهٔ این ربةالنوع بوده که در معبد آن در باختر وجود داشـت... همین قسـم اگر به زیورات و سـتاره ها و تاج و اکلیل «اناهیتا» ربةالنوع رودخانهٔ اکسـوس (آمودریا) استناد شـود گفته می‌توانیم که صنعت‌کاران و هنرمندان لایقی قبل از یونانی‌ها در باختر وجود داشت.»(۲)

مکتب هنری یونان و باختری

هنـر «گریکـو بکترین» یا مکتب یونان و باختری تلفیقی از هنر یونانی و باختری اسـت که پس از اسـتیلای اسکندر مقدونی در سال ۳۳۰ ق.م در افغانستان شکل گرفته است. اسکندر با بیش از ۳۰ هزار سرباز و جنگجو تا مرزهای افغانستان با عجله و بدون مانعی پیشروی کرد؛ اما به دلیل وضعیت خاص جغرافیایی و روحیهٔ سلحشـوری مردم افغانسـتان به کندی دامنهٔ فتوحاتش را گسـترش داد. نخسـتین اقدام اسکندر پس از اسـتیلا در هر منطقه‌ای از افغانستان، سـاختن قلعه و شهرک‌هایی بود برای اقامت سـربازان و صاحب‌منصبان خویش که همهٔ این بناهای تاریخی به نام اسکندریه‌ها معروف است.

بـه اعتقاد مرحوم کهزاد، کشـف خرابه‌های شـهر «آی‌خانم» که در واقع نام قشـلاق کوچکی در نزدیکی رودخانهٔ کوکچه اسـت و به فاصلهٔ دو کیلومتری از رودخانهٔ «آمودریا» قرار دارد؛ این گمان را تقویت می‌کند که ممکن است شهر «آی‌خانم» همان «اسکندریهٔ اوکسیانا» یا اسکندریهٔ اکسوس باشد.

مکتـب هنری یونان و باختـری در حقیقت ادامهٔ مدرسـهٔ «لی‌سـیپ» (Lysippe) هیکل‌تراش مخصوص اسـکندر اسـت که توسـط یونانی‌ها بعد از استیلای اسکندر در افغانسـتان آورده شد. از ممیزات مدرسـهٔ «لی‌سیپ» جنبهٔ رئالیستی آن است. در مدرسهٔ «لی‌سیپ» تناسب اندام به صورت واقع‌گرایانه رعایت می‌شـود و مقیاس کل اندام، اندازهٔ سر است و سر یک هشتم کل بدن را در این مدرسـه تشـکیل می‌دهد. هنرمندان باختری، حتی ماهرانه‌تر از استادان مدرسهٔ فوق‌الذکر این شیوه را به کار برده‌اند. این حقیقت زمانی آشـکار می‌شود که مسکوکات باختری در مقایسه با مسکوکات یونانی معاصر آنها، از کیفیّت ویژه‌ای برخوردارند. و «...مسـکوکات یونان و باختری مانند تبلوی [= تابلوی] فوق‌العاده دقیق خطوط چهره را نشـان داده و مهارتی در آنها به کار رفته که حتی ممیزات روحـی و فکر و خیـال و رأفت و عزم و اراده را هم نمایندگی می‌کند حال آنکه مسکوکات یونانـی معاصـر آنهـا از این کیفیـت عاری است...»(۳)

بنابراین مدرسـهٔ هنری یونـان و باختری در قـرن دوم و اول پیش از میلاد از تشـخص و ممیـزات محلـی برخـوردار بـوده و ایـن اختصـاص و امتیـاز مخصـوص هنرمندان محلی باختری بوده اسـت. گرچه این احتمال قویاً وجود دارد که جمعی از هنرمندان یونانی نیز مشـغول آفرینش هنر به‌خصوص ترسیم نقوش سـکه‌ها بوده‌اند. این مکتب هنری در تاریخ کشـور ما از اهمیت به‌سزایی برخوردار است. زیرا توسـعه و اشاعهٔ این مکتب در دو سوی هندوکش و حتی تأثیر آن بر هنر دورهٔ ساسـانی از پیامدهـای هنری آن به شـمار می‌رود.

حکاکی، معماری، حجاری، هیکل‌تراشـی و صنعت ضرب سـکه جزو صنایع مسـتظرفه در ایـن عهد به حسـاب می‌آمـده و از رونق فوق‌العـاده‌ای برخـوردار بـوده اسـت. این صنایع در دورهٔ زمامـداری «ایوتیدم» (حدود ۲۲۷ ق.م)، «دمتریـوس»، (حـدود ۱۶۰– ۲۰۰ ق.م)، «انتی‌ماکـوس» و «ایوکراتیـد» (حوالـی ۱۷۵ ق.م) کـه مربـوط بـه عصر سـلطنت دودمان دوم و سوم شـاهان یونان و باختری بود، به منتهای ترقی رسـیده بود. با انتشـار بودیزم در افغانسـتان و تلفیق آرا و ایده‌هـای مذهبـی بودیزم با مدرسـهٔ هنری یونان و باختری، اسـاس و پایهٔ مکتب هنری دیگری گذاشته شد که به نام مکتب «گریکو بودیک» یا مکتب هنری کوشـانی یاد شـد. سـرانجام مکتب یونان و باختری در شـروع



قرن اول مسیحی راه انحطاط پیموده تا اینکه راه برای پیشرفت مکتب کوشانی باز شد و اوج هنر کوشانی را در دورهٔ کنیشکا شاهد هستیم.

مکتب هنری «گریکو بودیک» یا هنر کوشانی

اگر نظری گذرا به تاریخ پیش‌تر از کوشانی‌ها در افغانستان بیندازیم، درمی‌یابیم که بعد از انقراض یونانی‌ها، موریاهای هند در افغانستان (از جنوب هندوکش تا حوزهٔ ارغنداب) حاکمیت داشته و برای نخستین بار فرآورده‌های فکری «آشوکا» پسر «بندرو سارا» و نواسهٔ «چندراگوپا»، (حوالی ۲۶۰ ق.م) که پس از کشتار صدها هزار نفر در شمال هند (کلنگا)، دست از کشتار می‌کشد و توبه می‌کند، وارد افغانستان می‌شود. این تراوش‌های فکری که شامل اندرزهای اخلاقی آشوکا است، در تخته‌سنگ‌هایی نقر شده که تعداد آنها به ۱۴ قطعه می‌رسد. از آنجایی که آشوکا متأثر از افکار بودایی است، برای نخستین بار توسط مبلغان اعزامی وی، دیانت بودایی در افغانستان منتشر می‌شود. چندین سنگ‌نوشته از فرمان‌های او در نقاط مختلف افغانستان کشف شده است.

پس از انتشار آیین بودایی در افغانستان، «کوشانی‌ها» که شاخه‌ای از اقوام «سیتی» هستند، چندین قرن (از سده‌های دوم میلادی به مدت سه قرن) تحت عنوان کوشانی‌های بزرگ و کوچک از اکسوس (آمودریا) تا «جمنا» (نواحی شمال هند) حکومت کردند. نخستین خانوادهٔ مقتدر کوشانی‌ها را خاندان «کد فیزس» تشکیل می‌دهد که در عصر تنزل مکتب یونان و باختری حکومت می‌کردند. این خانواده از حدود ۴۰ مسیحی تا ۱۱۰ مسیحی تقریباً ۷۰ سال حاکمیت داشتند. «کنیشکا» بزرگ‌ترین امپراتور نسل دوم کوشانی‌ها، معبد یا آتشکدهٔ «سرخ‌کوتل» را که از آثار گران‌بهای دورهٔ کوشانی‌هاست، ساخت. به همین دلیل مکتب «گریکو بودیک» به «مکتب کوشانی» نیز مسمی شده است. علاوه بر ساختمان معبد که شیوهٔ خاص معماری این دوره را به نمایش می‌گذارد، تعدادی از مجسمه‌های آهکی نیز به دست آمده که مربوط به شاهان کوشانی است.

گرچه نام‌گذاری «گریکو بودیک» همان طوری که در بالا مذکور شد، توسط پروفسور الفرد فوشه در این اواخر صورت گرفته است؛ اما از آنجایی که این مکتب برگرفته از تمدن یونانی و بودایی است، به ناچار این نام‌گذاری را باید پذیرفت. «مکتب کوشانی» نام دیگر این مکتب هنری است که توسط «شلوم برژه» نهاده شده است.

در سطور بالا به هنر یونان و باختری پرداخته شد و از لابه‌لای آن به این نتیجه رسیدیم که هنر یونان و باختری کار مخلوطی از هنرمندان یونانی و هنرمندان باختری بود. و رجحان هنر هنرمندان باختری را نیز در خلق آثار هنری آنان دانستیم. در مکتب هنری «گریکو بودیک»، بیشترین سهم از آن هنرمندان بومی است. وضعیت سیاسی و اجتماعی دورهٔ کوشانیان باعث شد که حتی تحولاتی هم در شیوهٔ نمایش پیکره‌های بودا به وجود آورد. به این معنی که در «... آثار معبد «شانتی»، (حوالی بمبئی) در قرن ۳ ـ ۴ ق.م هنوز جرأت نداشتند که بودای خود را

با انتشار بودیزم در افغانستان و تلفیق آرا و ایده‌های مذهبی بودیزم با مدرسهٔ هنری یونان و باختری، اساس و پایهٔ مکتب هنری دیگری گذاشته شد که به نام مکتب «گریکو بودیک» یا مکتب هنری کوشانی یاد شد.



به اعتقاد مرحوم کهزاد، کشف خرابه‌های شهر «آی‌خانم» که در واقع نام قشلاق کوچکی در نزدیکی رودخانهٔ کوکچه است و به فاصلهٔ دو کیلومتری از رودخانهٔ «آمودریا» قرار دارد؛ این گمان را تقویت می‌کند که ممکن است شهر «آی‌خانم» همان «اسکندریهٔ اوکسیانا» یا اسکندریهٔ اکسوس باشد.

به کدام شکلی نمایش دهند. در هر صحنه که وجود او لازم بود، به نمایش پاره‌علاماتی از قبیل چتر یا درخت بودهی یا علایم پای بر زمین قناعت کرده‌اند.»(۴) اما در آثار بودایی افغانستان، پیکره‌ها از حالت نمایش سمبولیک خارج شده و فرم عینی به خود می‌گیرند. دلیل این تحول آن است که اولاً این آثار چند قرن بعد از معبد شانتی به وجود آمده و دیگر اینکه پیش از نضج هنر «گریکو بودیک»، هنر یونان و باختری در اشکال مختلف آن در حد کمال و زیبایی، سالیان متمادی با روح و روان هنرمندان این مرز بوم عجین شده بود. بنابراین جای هیچ شبهه‌ای باقی نمی‌ماند که دخالت هنر یونان و باختری در هنر یونان و بودایی به طور صریح و آشکار محسوس است. موضوع اساسی دیگر این بود که در زمان کنیشکا مردم در آزادی کامل عقیده و بیان قرار داشتند و پیروان کلیهٔ آیین‌ها به طور آزادانه در کنار هم زندگی می‌کردند. عوامل فوق باعث شد که انقلابی در هنر این دوره پدید آید و دارای صلاحیت بیش از حد تصور در نمایش و ارائهٔ مجالس مذهبی و هنری شوند.

نقطهٔ اوج هنر هیکل‌تراشی در افغانستان که زادهٔ ذوق بدیع و استعداد بی‌نظیر هنرمندان بومی به حساب می‌آید، در قرون اول و دوم مسیحی پدیدار شد و تا اواخر قرن ششم تداوم یافت. همان طوری که در بالا ذکر شد، عقیدهٔ بودایی در قرن دوم ق.م توسط مبلغین آشوکا وارد افغانستان شد و به اصطلاح از حوزهٔ اندوس (سند) وارد اکسوس (آمودریا) گردید و تأثیرات عمیق فلسفی و دینی خود را بر اهالی این مرز و بوم گذاشت. نتیجهٔ این افکار و آرا (بودیزم) با روح هنری یونانی (هلنزیم) که از غرب وارد کشور شده بود، مولود جدیدی را به نام «گریکو بودیک» پدید آورد.

مراکز مهم ترویج هنر «گریکو بودیک» در داخل افغانستان

گندهارا

مرکز اصلی آن ننگرهار امروزی به حساب می‌آید. نام اصلی ننگرهار در متون تاریخی، «نگارهارا» ذکر شده است. در این مرکز هنری که بیشترین آثار گچی قالب‌گیری‌شده از آن کشف شده، به دست آمده است. در بخشی از نگارهارا، یا ننگرهار «هده» واقع است که بیشترین و نفیس‌ترین آثار هنری از آنجا به دست آمده است. این آثار از حیث ظرافت و نفاست در حد اعلای خود هستند. از دیگر نواحی ننگرهار، می‌توان از «تپهٔ کلان»، «تپهٔ کافری‌ها»، «باغ‌گاهی»، «شاخیل‌غوندی»، «پرانس‌تپه»، «غارنو» و «ده‌غوندی» نام برد.

توپ‌دره

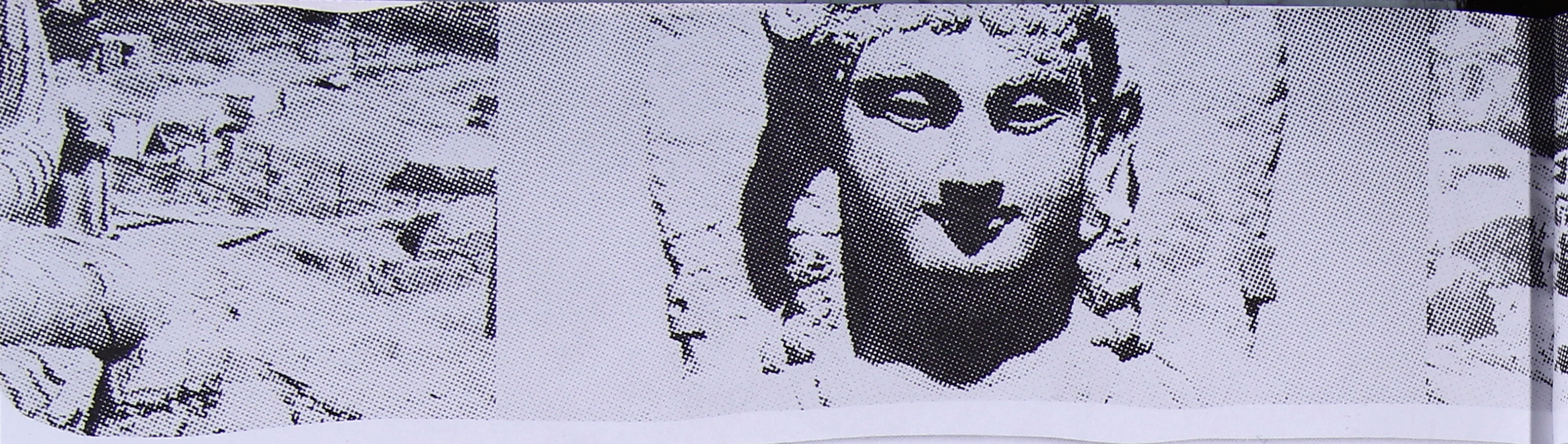
توپ‌دره در حوزهٔ کاپیسا واقع است. این منطقه از نظر آبدات عصر کنیشکای کبیر حایز اهمیت است. استوپهٔ بزرگ کنیشکا در این محل ساخته شده و بقایای آن هنوز هم موجود است که قسمت استوانه‌ای بدن آن ۷۵ متر احاطه دارد. در این محل بقایای دو معبد دیگر نیز به صورت تپه‌های مربع‌شکل به یادگار مانده است.

بامیان

یکی از مراکز بسیار مهم دیگر شیوع مکتب «گریکو بودیک»، شهر باستانی بامیان است. این شهر در فاصلهٔ تقریبی ۲۴۰ کیلومتری شمال غربی کابل واقع شده و به خاطر وجود مجسمه‌های بزرگ بودا از شهرت به‌سزایی برخوردار است. نام این شهر در منابع تاریخی به اشکال مختلف ذکر شده است. از جمله: در «بنداهش» پهلوی به نام «بامیکان» و در مآخذ چینی به نام «فان یانگ» (Fan Yang) و «فان ین» (Fan Yen) و «وانگ ین» هم یاده کرده‌اند. «هیوان تسنگ» در یادداشت‌های خود این شهر را «فان ین‌نا» نوشته است. از آثار بزرگ و حیرت‌انگیز این شهر می‌توان از دو مجسمهٔ بزرگ به ارتفاع ۳۵ و ۵۳ متری آن نام برد. و همچنین از معابد و سموچ‌های متعدد آن که در دل کوه کنده شده و مسکن هزاران راهب بودایی به شمار می‌رفته است، نام برد.

در مجموع مکتب هنری «گریکو بودیک» به سه دسته تقسیم می‌شود:

۱. آثار مربوط به نقاشی
۲. آثار مربوط به معماری
۳. آثار مربوط به هیکل‌تراشی



آثار مربوط به نقاشی و معماری در جای خودش بحث خواهد شد. بنابراین هنر کوشانی مربوط به بند ۳، (هیکل‌تراشی)، دارای دو زیرسبک است: سبک درباری یا دودمانی و سبک مذهبی.

۱ـ سبک درباری یا دودمانی هنر کوشانی

سبک درباری مخصوص نمایش پیکرهای شاهان و شهزادگان و خاندان شاهی است. آنها به ساختن پیکره‌های خویش علاقه داشتند و از سلطنت و مقام درباری تجلیل به عمل می‌آوردند. بنابراین «... در زوایای خارجی بَرَنْدَه [= بالکن]های آتشکده، [در سرخ‌کوتل] مجسمه‌های بزرگ شاهان کوشانی قرار داشت که مفکورهٔ تجلیل مقام سلطنت را مربوط به آتشکده یکجا نشان می‌دهد.»(۵)

دامنهٔ سبک درباری هنر کوشانی، از حوزهٔ اکسوس تا حوزهٔ جمنا را احتوا کرده بود. به طوری که مدت‌ها پیش از ناحیهٔ «مات» (در جنوب دهلی) پیکره‌های شاهان و شاهزادگان کوشانی که از سنگ آهک سفید تراشیده شده بودند، کشف شده بود.

۲ـ سبک مذهبی هنر کوشانی

سبک مذهبی هنر کوشانی مربوط به هنری می‌شود که صرفاً اختصاص به مذهب بودایی دارد. به طور قطع می‌توان گفت که مجسمه‌های بزرگ بودا که در بامیان قرار داشت، از نوع سبک مذهبی هنر کوشانی محسوب می‌شود.

مونسترت الفنستن «از روی عقیدهٔ ولفورد می‌نویسد که بت‌های بامیان با مذهب بودایی ارتباطی دارد...».(۶) دلیل دیگری که مجسمه‌های بزرگ بودا مربوط به سبک مذهبی هنر کوشانی است؛ مشاهدات «هیوان تسنگ» زائر چینی است که در سال ۶۳۲ م از بامیان دیدن کرده است. وی در یادداشت‌هایش نقل می‌کند که:

«... یک مجسمهٔ بزرگ هزار قدمی مردهٔ «بودا» است که روی زمین در «نیروانا» یعنی قبر خوابانیده شده... و با الوان و جواهرات مزین می‌باشد و هر ساله در موقع معین، پادشاه بامیان با وزرا و ملازمین دربار و قاطبهٔ اهالی و روحانیون در آنجا جمع شده و شاه هر چه از جواهرات و اشیای مفاخره در خزاین خود دارد، همه را به نام بودا خیرات می‌کند و چون پول و اشیای نفیسه تمام می‌شود و خود اهل و عیال خود را نیز ایثار می‌نماید. سپس ورزا پیش شده، شاه و خانواده‌اش و تمام جواهرات خزاین سلطنتی را پس [(دوباره)] خریداری می‌کنند و بدین منوال این جشن مذهبی هر ساله تکرار می‌شود.»(۷)

بنابراین به این نتیجه می‌رسیم که خیرات‌نمودن پادشاه برای خودش نبوده، بلکه برای بودا این کار را می‌کرده است و مجسمهٔ خوابیده مربوط به بودا بوده است.

در بامیان دو هیکل عظیم از بودا در دل کوهی از کانگلومرا که مخلوطی از گل و سنگریزه است، در عهد کوشانیان ساخته شد. یکی پیکرهٔ ۳۵ متری و دیگری پیکرهٔ ۵۳ متری و به قولی دیگر، ۵۶ متری است که بنا بر روایات تاریخی، پیکرهٔ ۳۵ متری آن در سال‌های اولیهٔ کوشانیان و پیکرهٔ ۵۶ متری آن ده‌ها سال بعد ساخته شده است.

در مورد مجسمه‌های فوق در کتاب «آثار عتیقهٔ بامیان در هزارستان» آمده است که:

«...در این وقت بامیان بلاشبه[ـه]، یکی از مجلل‌ترین مراکز دینی و صنعتی تمام آسیا بوده و علاوه بر تزئیناتی که قلم هیکل‌تراشان و خامهٔ نقاشان در آنجا ایجاد کرده بود، معابد و طاق‌های مجسمه‌های بزرگ بودا با بهترین پارچه‌های ابریشمی و پرده‌های زربفت [= زربافت] مزین بود. قسمت‌های برهنهٔ هیکل ۳۵ متری مثل دست و پا و صورتش کامل از ورق طلا پوشیده شده بود. و روز در زیر اشعهٔ زرین آفتاب، چشم تماشاکننده را خیره می‌کرد...»(۸)

داستان غم‌انگیز صدمه‌دیدن آنها در طول قرون متمادی و سرانجام انهدام رقت‌بار آنها توسط طالبان از جملهٔ ضایعات جبران‌ناپذیری است که نه‌تنها بر پیکره‌های بودا که بر پیکره‌های تمدن تمام ملت‌های بافرهنگ دنیا وارد شده است؛ زیرا آنها تنها به افغانستان تعلق نداشتند. به جز دو پیکرهٔ عظیم‌الجثهٔ بامیان، پیکره‌های کوچک‌تر دیگری هم در بامیان وجود داشت که همهٔ آنها به نابودی کشانده شدند. بر اساس تقسیم‌بندی منطقه‌ای، جلوه‌ها و مظاهری در زیرمجموعهٔ سبک مذهبی هنر کوشانی نیز عرض اندام کرده که به شرح زیر است:

الف) سبک باختری

معابدی که در باختر (بلخ)، کهندژ (قندوز) و بغولانگو (بغلان) کشف شده، کاملا متأثر از هنر یونانی بوده و از مظاهر هنری هندی در آنها خبری نیست.

ب) سبک گندهاری(۹)

سبکی که در تعدادی از معابدی که در کاپیسا و ننگرهار وجود دارد؛ و همین طور در تمام معابدی که از ننگرهار تا پیشاور و تا «تاکسیلا» (پایتخت قدیمی در شمال هندوستان)، وجود دارند، شامل این سبک بوده و تأثیرات هنر هندی در آنها کاملاً مشاهده می‌شود.

ج) سبک ماتورایی

معابدی که در حوزهٔ جمنا به‌خصوص در معبد بزرگ مات یا ماتورا در جنوب دهلی وجود دارد و میزان تأثیرات هنر هندی بیشتر از سبک گندهاری در آثار آنها مشهود است.

۱ – کهزاد، احمدعلی، فروغ فرهنگ، جلال‌آباد، ۱۳۲۵ ش، ص ۵۹.

۲ – کهزاد، احمدعلی، تاریخ افغانستان، ج دوم، انتشارات انجمن تاریخ، مطبعهٔ عمومی کابل، دلو ۱۳۲۵ ش، صص ۹۹ ـ ۹۸.

۳ – کهزاد، احمدعلی، تاریخ افغانستان، پیشین، ص ۱۰۰.

٤ – کهزاد، احمدعلی، تاریخ افغانستان، پیشین، ص ۳۲۵.

۵ – کهزاد، احمدعلی، پیشین، فروغ فرهنگ، ص ۹٤.

٦ – گودار (خانم و آقا) موسیو و پروفسور هاکن، ترجمهٔ احمدعلی خان، آثار عتیقهٔ بامیان در هزارستان، چاپ اول، قم: ۱۳۷۲ ش، ص ٤۸.

۷– همان، ص ۲۸.

۸– همان، ص ۲٦.

۹ – بسیاری از محققین اشتباهاً «گندهارا» را به جای قندهار گرفته‌اند. در حالی که منظور از گندهارا، جلال‌آباد یا ننگرهار امروزی است. (نویسنده)



متن ادبی
| مصداق جهان‌های ممکن |

یعقوب یسنا

طـوری که زبان، جهان واقــع و چیزها را در غیبت قرار می‌دهد، متــن و جهان متن، زبان و جهان واقع، هر دو را در غیبت قرار می‌دهد. در صورتی که زبان در غیبت قرار نگیرد، باز هم زبان می‌تواند وســیله‌ای باشد وسط انســان و جهان واقع و انسان را درباره‌اش به این تصور بکشاند که زبان، او را به جهان واقع رجعت می‌دهد، جهان خودش، پرتاب می‌کند.

زبان با آنکه جهان واقع و چیزها را در غیبت قرار می‌دهد، اما انســان را در فریب متداوم رجعت به جهان واقع و تصرف جهان واقع نگه می‌دارد. این معلق قرارگیری انســان بین زبان و چیزها زندگی می‌کند و چیزها در تصرف او قرار دارد. اما متن، چیزها و جهان واقع را به حاشیه رانده، انسان را در وســط جهان خودش، پرتاب می‌کند. تفاوت جهان واقع را با جهان متن، می‌توان تفاوتی بین جهان به عنوان واقعیت و جهان به عنوان هستی دانست. متن، امکان سکونت ما را در جهان هستی فراهم می‌کنــد. جهان هســتی، جهان ایده و تصور اســت که به چیزها و پدیده‌هــا ارتباط نمی‌گیرد، بلکه بــه مظاهر و پدیدار چیزها و پدیده‌ها ارتبــاط می‌گیرد که پس از غیبت چیزها و پدیده‌ها به امرهای نرم‌ابزاری در ذهن ما هســتی یافته‌اند. و ما با این نرم‌ابزارها، جهان واقع را به عنوان جهان هســتی، پس از غیبت جهان واقع، بازآفرینی می‌کنیم. اندیشــیدن، زیســتن نه در جهان واقع بلکه زیستن در جهان هستی است.

جهان متن از دریافت‌های فلسفی ریکور است. این دریافت به متن، امکان درک فراتر از جهان واقع را می‌بخشــد. این که هر متن ســازندهٔ جهان خودش است، و افق دلالت‌های معنایی متن از امکان جهان خود متن است نه از رجعت به جهان واقع، به زبان یا به ذهن مؤلف؛ بنابراین موقعی که متن به ذهن مؤلف رجعت نمی‌کند، تصور سنتی ما از متن به عنوان «اثر» نیز نقش بر آب می‌شود؛ چون اثر درکی است از اهمیت و نقش مؤلف در معنابخشی و اعتباردهی به نوشته یا کتاب.

متن با آنکه از زبان/ نوشتار بهره می‌گیرد اما جهانش را طوری می‌آفریند که ما را به نشانه‌های زبانی یا قاموســی رجعت نمی‌دهد. زیرا هر متن، ســاختار و دستور ویژهٔ خودش را برای ساختنش به وجود می‌آورد. برداشت «بارت» هم همین است که متن، دستور زبان با برداشت معمول ما از زبان را ندارد. «بوتور» وقتی که از متن ســخن می‌گوید، به این نظر است که متن به‌ویژه متن داستانی باید بتواند ما را وارد زمان و مکان خودش ســازد. این زمان و مکان متن چه می‌تواند باشــد که ما را وارد خود می‌تواند بسازد! این زمان و مکان متن طبعاً از زمان و مکان در جهان واقع، فرق دارد. زمان، مکان و فضای جهان متن نه استوار بر چیزها در جهان واقع، بلکه استوار بر عناصر و مناسبات درون متن است.

متن از خودش حکایت می‌کند، از شــخصیت‌هایش، از چیزهایش و از تصورهایش. درست است که حکایت، رابطه‌ای است بین ما و واقعیت که توسط زبان ارائه می‌شود؛ اما متن، فراتر از حکایت‌گری مــی‌رود. رابطــهٔ حکایت با واقعیت را به هــم می‌زند. با این به‌هم‌زنی، رابطــهٔ حکایت با واقعیت، از واقعیت و حکایت جدا می‌شود و جهان مستقل خود را فراتر از واقعیت و حکایت، بازآفرینی می‌کند.



در صورتی که جهان متن به جهان واقع رجعت نکند، اعتبار جهان متن را چگونه می‌توان درک کرد؟ تصور ممکنی که می‌توان برای جهان متن کرد این است که این جهان، استوار بر ساختار و عناصر متن است. با این هم می‌شود پرسید که عناصر متن در صورتی که به جهان واقع رجعت نکند، چگونه می‌تواند معنادار شود. برای معنادارشدن عناصر متن، می‌توان امر تأویل را در نظر گرفت و هر تأویل را امکان‌پذیر دانست. از رابطهٔ خواننده‌ها با متن و عناصر متن، برقراری رابطه بین عناصر متن و خواننده می‌تواند برای هر خواننده بنا به دانایی‌ای که دارد، جهان‌های ممکن برای معنای متن آفریده شود که این جهان‌های ممکن، اعتبار بالقوه‌ای است برای معناداری جهان متن. این اعتبار بالقوه را می‌توان همسان با تعبیر بکارت متداوم لذت متن بارت در هر خوانده‌شدن دانست.

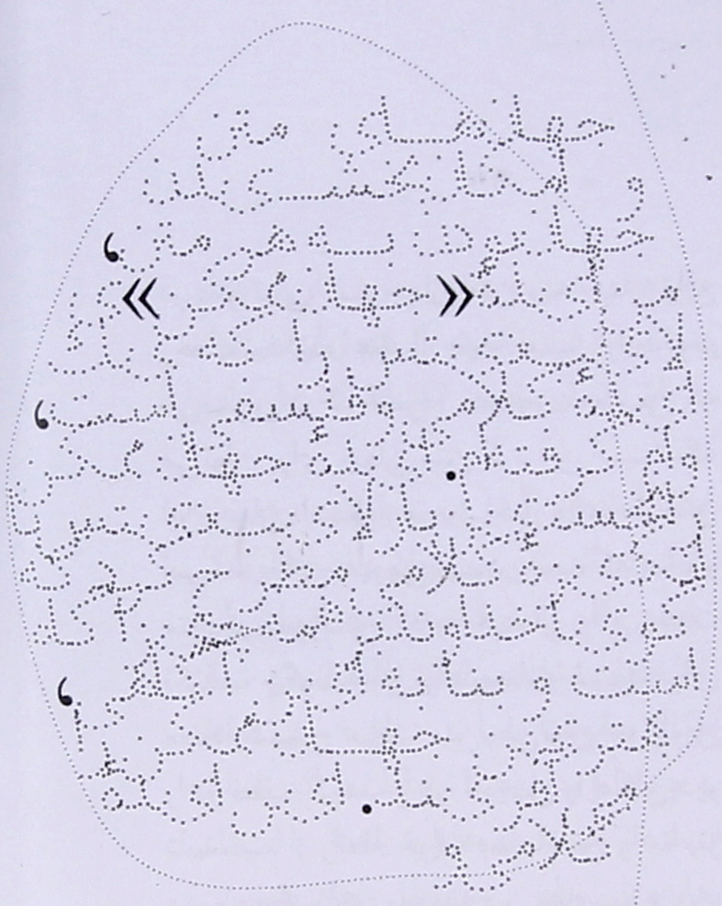
تصور ما از جهان واقع معمولا تصور واحد و یگانه‌ای است، همان وجود چیزها در جهان. با آنکه انسان به این تصور گاهی شک کرده است. هراکلیتوس، قریب دوهزار و پنج‌صد سال پیش از امروز گفت؛ تصور ثابتی که ما از چیزها داریم، این تصوری است اشتباه؛ زیرا چیزها در حال تغییر و شدن است. پس هیچ چیزی در جهان وجود ندارد که ثابت باشد. این درک هراکلیتوسی ما را به این برداشت نیچه‌ای نزدیک می‌کند که ما درک ظرافت لحظهٔ مطلق از جریان صیرورت و شدن را نداریم. بنابراین ناگزیریم تا به شکل صحه بگذاریم و از درختی، همیشه تصوری ثابت داشته باشیم، در حالی که این درخت در هر لحظه‌ای درختی تازه است.

کراتیلوس، فیلسوف یونانی پیشاافلاطون نیز بین رابطهٔ زبان و چیزها (جهان واقع) شک کرد. او دریافت که چیزها در حال شدن و تغییر است. اما با این همه تغییری که در چیزها و جهان جریان دارد، با این هم انسان همیشه به سوی چیزها اشاره ای ثابت توسط زبان دارد. در حالی که آن چیز، دیگر همان چیز قبلی نیست که ما به وسیلهٔ زبان و واژه‌ای به آن اشاره کرده بودیم. بنا به این درک، کراتیلوس در خاموشی و سکوت مطلق به سر برد و هرگز سخن نگفت؛ چون تصورش این بود که زبان ما را فریب می‌دهد. با این هم، تصور کلی انسان از رابطهٔ زبان و چیزها و جهان واقع، تصور یگانه است؛ اما تصور از جهان متن را چگونه می‌توان ارائه کرد. یگانه است یا اینکه هر متن جهان خودش را دارد؟ در صورتی که هر متن، جهان خودش را داشته باشد ما نه با جهان یگانهٔ متن، بلکه با جهان‌های متن روبه‌رو هستیم که هر متن، جهانی متفاوت خودش را خواهد داشت.

برداشت از تأویل کثرت‌گرا به ما این امکان را می‌دهد تا برای هر متن، جهان ویژه‌ای را در نظر داشته باشیم. اما این همه جهان ویژه را با چه امکانی می‌توان درک کرد و چگونه می‌توان به هر کدام، امکان جهان‌بودن را بخشید؟

در صورتی که جهان متن به جهان واقع رجعت نکند، اعتبار جهان متن را چگونه می‌توان درک کرد؟ تصور ممکنی که می‌توان برای جهان متن کرد این است که این جهان، استوار بر ساختار و عناصر متن است. با این هم می‌شود پرسید که عناصر متن در صورتی که به جهان واقع رجعت نکند، چگونه می‌تواند معنادار شود.

متن، امکان سکونت ما را در جهان هستی فراهم می‌کند.
جهان هستی، جهان ایده و تصور است که به چیزها و پدیده‌ها ارتباط نمی‌گیرد، بلکه به مظاهر و پدیدار چیزها و پدیده‌ها ارتباط می‌گیرد که پس از غیبت چیزها و پدیده‌ها به امرهای نرم‌ابزاری در ذهن ما هستی یافته‌اند.



برای درک امکان جهان‌های متن و امکان‌بخشیدن جهان‌بودن به هر متن، من ایدهٔ «جهان ممکن»ی لایب‌نیتس را که یک ایدهٔ کلامی و فلسفی است، وام گرفته‌ام. ایدهٔ جهان ممکن را نخستین بار لایب‌نیتس با انگیزهٔ کلامی مطرح کرد که گویا خداوند بر همه چیز آگاه است. و بنا به این آگاهی، بهترین جهان ممکن را می‌آفریند. این ایدهٔ کلامی و فلسفی لایب‌نیتس، بعدها با علی‌شدن از ایدهٔ متافیزیکی‌اش، وارد منطق شد. و به منطق این امکان را بخشید تا فراتر از جهانِ واقع، مصداق‌ها را در جهان‌های ممکن نیز در نظر بگیرد.

تصور از جهان‌های ممکن به ما این امکان را می‌بخشد تا به جهان رؤیا، جهان امید و آرزوها، جهان بیم و هراس‌ها و جهان تخیل‌های علمی به عنوان یک امکانی که می‌تواند به عنوان جهان تخیل‌های علمی، به عنوان یک امکانی که می‌تواند به عنوان جهان واقع، مصداق واقعی یابد، نگاه کنیم. در جهان‌های ممکن، ناممکن وجود ندارد. هرچه را که می‌توانیم تصور و تخیل کنیم، می‌تواند مصداق ممکن داشته باشد.

تا پیش از اختراع هواپیما، رفتن انسان به هوا و سفرکردن انسان از طریق فضا تصوری بود ناممکن؛ اما انسان در قصه‌ها، اسطوره‌ها و افسانه‌ها و کلا در متن ادبی از چندین هزار پیش از پرواز انسان، از به آسمان رفتن انسان، سخن گفته بود. این سخن‌گفتن از پرواز انسان، از به آسمان رفتن انسان در آن روزگار در جهان واقع مصداق نداشت؛ اما در جهان ممکن، مصداق داشت که مصداق آن با اختراع طیاره و با اختراع سفینه‌ها به واقعیت پیوست.

چه بسا تصورها و تخیل‌های ما امروزه مصداق‌شان در جهان واقع، ناممکن به نظر برسد. اما ممکن است روزگاری برسد که این تصورها و تخیل‌های ما در جهان واقع دارای مصداق باشد. در جهان‌های ممکن، دور از امکان نیست.

بنابراین تصور من این است که هر متن ادبی از جهان ممکنی سخن می‌گوید. می‌تواند در جهان‌های ممکن دارای مصداق باشد. جهان‌های ممکن در جهان‌های متن به ما این امکان را می‌دهد تا دربارهٔ آنچه می‌توانیم باشیم، بیاندیشم، تصور کنیم، تخیل کنیم، بگوییم، نه دربارهٔ آنچه که هستیم.

گفتن و اندیشیدن دربارهٔ آنچه که هستیم، کار علم است و معمولا مصداقی در جهان واقع موجود می‌خواهد. گفتن و اندیشیدن دربارهٔ آنچه که می‌توانیم شویم، آنچه که می‌توانیم باشیم و آنچه که می‌تواند وجود داشته باشد، در جهان متن به‌ویژه در متن ادبی، قابل اندیشیدن، گفتن و بیان‌کردن است. بنابراین شناخت، تنها شناختی نیست که علم به ما ارائه می‌کند. شناخت‌های ممکن بنا به منطق جهان‌های ممکن می‌تواند وجود داشته باشد.

متن ادبی از چنان ایدهٔ جهان‌های ممکنی برهمند است که از یک بافت اجتماعی تا بافت اجتماعی دیگر، از یک زبان تا زبان دیگر، از یک جغرافیا تا جغرافیای دیگر، و از یک زمان تا زمان دیگر می‌تواند ایدهٔ جهان ممکن متفاوت و دانایی ممکن متفاوتی را تصورکردنی کند. این امکان از سویی به واژه‌های درون متن ارتباط می‌گیرد؛ چون واژه‌ها در هر زبان، در هر بافت اجتماعی، در هر جغرافیا، در هر زمانی و در هر متنی، رابطهٔ دلالی‌اش با واژه‌های دیگر و تصور نمادینی که انسان از یک واژه دارد، تفاوت می‌کند. و از سویی، رابطه و مناسبات عناصر مرئی و نامرئی درون متن به متن، دانایی‌هایی ممکن و متفاوت می‌بخشد.



شعر

و این منم، زنی تنها، در آستانهٔ فصلی سرد | یاسین نگاه | ۲۰
شعرها | ۲۵
ویژه نامه شعر رضا محمدی | ۳۵
گزیده‌ای از زندگی ادبی رضا محمدی | ۳۶
چند نکته پیرامون شعر رضا محمدی | محمد واعظی | ۳۷
شعر برای تفکر | عفیف باختری | ۴۲
شاعر بادهای شرقی | رفیع جنید | ۴۵
رضا محمدی، شاعری یگانه در سبک شعری و سبک زندگی | مجیب مهرداد | ۴۸
شاعر غیر متعارف | حمیرا نگهت دستگیر زاده | ۵۳
نیم‌نگاهی به پادشاهی شعر، اثر رضا محمدی | هادی میران | ۵۵
چند شعر از رضا محمدی | ۵۸



و این منم زنی تنها در آستانهٔ فصلی سرد



یاسین نگاه



فروغ فرخزاد در آستانهٔ فصل سرد (۱۳ جدی ۱۳۱۳ خورشیدی) بر اثر تعامل ژن‌های یک سرهنگ ارتش در همسری با یک بانوی خانه‌دار در تهران سر به هستی گذاشت. تا سال سوم متوسطه در دبیرستان «خسرو خاور» درس خواند و پس از آن وارد هنرستان بانوان شد و در آن جا نقاشی و خیاطی را فرا گرفت. انگار فروغ از آوان کودکی می‌دانست سرنوشتش چندان قشنگ نیست و بایست از همین اکنون به نقاشی نقش‌های سرنوشت پرداخت و لباس‌های عصیان‌گری را با تار تحمل یک‌به‌یک دوخت و در برابر عقل مذکر، جامعهٔ مذکر، اخلاق مذکر و... آمادهٔ مبارزه شد. نقاشی و خیاطی بهانه‌های ظاهراً قشنگی بودند تا فروغ نقش نیامدهٔ خود را فراموش کند و با تار وصل، فاصله‌ها را بدوزد. گاهی در میان صنف نقاشی به نقش‌کردن کلمات می‌پرداخت و هر از گاهی ماشین خیاطی را کنار می‌گذاشت و به بخیه‌زدن واژه‌ها مصروف می‌شد و بعد به صورت این واژه‌ها اتو می‌کشید. آن روزها فروغ غزل می‌گفت. آرام و بی‌صدا می‌سرود و با شعر فقط یک رابطهٔ سرگرم‌کننده داشت. چندی نگذشت که فصل سردی فرا راه جهان کوچک و زیبای او(نقاشی، خیاطی و شعر) پدیدار گشت. در سال ۱۳۳۰ خورشیدی با پرویز شاپور یکی از خویشاوندان خود رسم ازدواج را به جا آورد.-سرهنگ ارتش با خوی تند و رفتار خشن خویش این وصل را مدیریت کرد. پس از چهار سال نفس‌کشیدن

با همسرش در زیر یک سقف، از او جدا شد و فقط خاطره‌ای از این زندگی کوتاه مشترک به نام کامیار باقی ماند که فروغ بعدها از دیدن او نیز محروم شد. فروغ دوباره از سر ناگزیری نزد سرهنگ (پدرش) برگشت؛ اما در این چهار سال اتفاقات زیادی افتاده بود. سرهنگ حالا کمتر نگران دخترش بود. ازدواج دوبارهٔ سرهنگ سبب شده بود تا زیاد مصروف باشد؛ و این تنها فروغ بود که در کنار مادراندرش روزهای سرد و سیاه زیادی را باید پشت سر هم شماره می‌گرفت. در آن روزگار سرد و ناجوان، فروغ گناه بزرگی را با چاپ شعر «گنه کردم» مرتکب شد و ارتکاب این گناه بزرگ سبب شد تا فروغ خانهٔ پدرش را که در واقع سرپناه او بود، از دست بدهد. چاپ این شعر بازتاب ناشایست و بدی را با خود همراه داشت و فروغ بی‌خیال این همه یافته‌ها و دریافت‌های واهی مردم به سرودن شعرهای احساسی و رمانیتک خود با حال و هوای زنانه، بیشتر از پیش پرداخت و ادامه داد. البته این بی‌خیالی فروغ به معنای درک نادرست او از جامعه نبود، بلکه او با یافت ژرف و عمیق از قلب و قالب سنتی و بستهٔ ایران آن روز و حضور گستردهٔ اخلاق مردمحور، به امر آفرینش خویش، عاشقانه و هدف‌مندانه ادامه می‌داد. در سال ۱۳۳۷خورشیدی در کنار دچاربودن با شعر به فعالیت‌های سینمایی روی آورد و به خوبی تکنیک‌های سینمایی را فرا گرفت و در این زمینه نیز نقش‌ها و کارهای خوبی از خود بر جای گذاشت. از آن جمله فیلم «خانه سیاه است» از انسانی‌ترین کارکرد سینمایی فروغ است که در این فیلم، فروغ دوازده روز در آسایشگاه جذامی‌ها به سر برد و از چگونگی زندگی آنها با مهربانی تمام مستند ساخت. با جذامی‌ها نشست، خندید، قصه کرد و با آنها گرد یک سفره نان خورد.

متن کلیشه‌های «رمانتیک» ـ و بیان قالبی احساساتی ـ تعبیرهای زنده و گویایی سر بر می‌کنند.»(۱) درون‌مایه اصلی و بنیادی فروغ در اسیر، فریادهای نیم‌قد کشیدهٔ یک زن زندانی است که به امروز دلبستگی دارد و نه امید بر فردای نیامده دارد:

در این فکرم من و دانم که هرگز
مرا یارای رفتن زین قفس نیست
اگر هم مرد زندانبان بخواهد
دگر از بهر پروازم نفس نیست
اسیر (ص ۵۱)

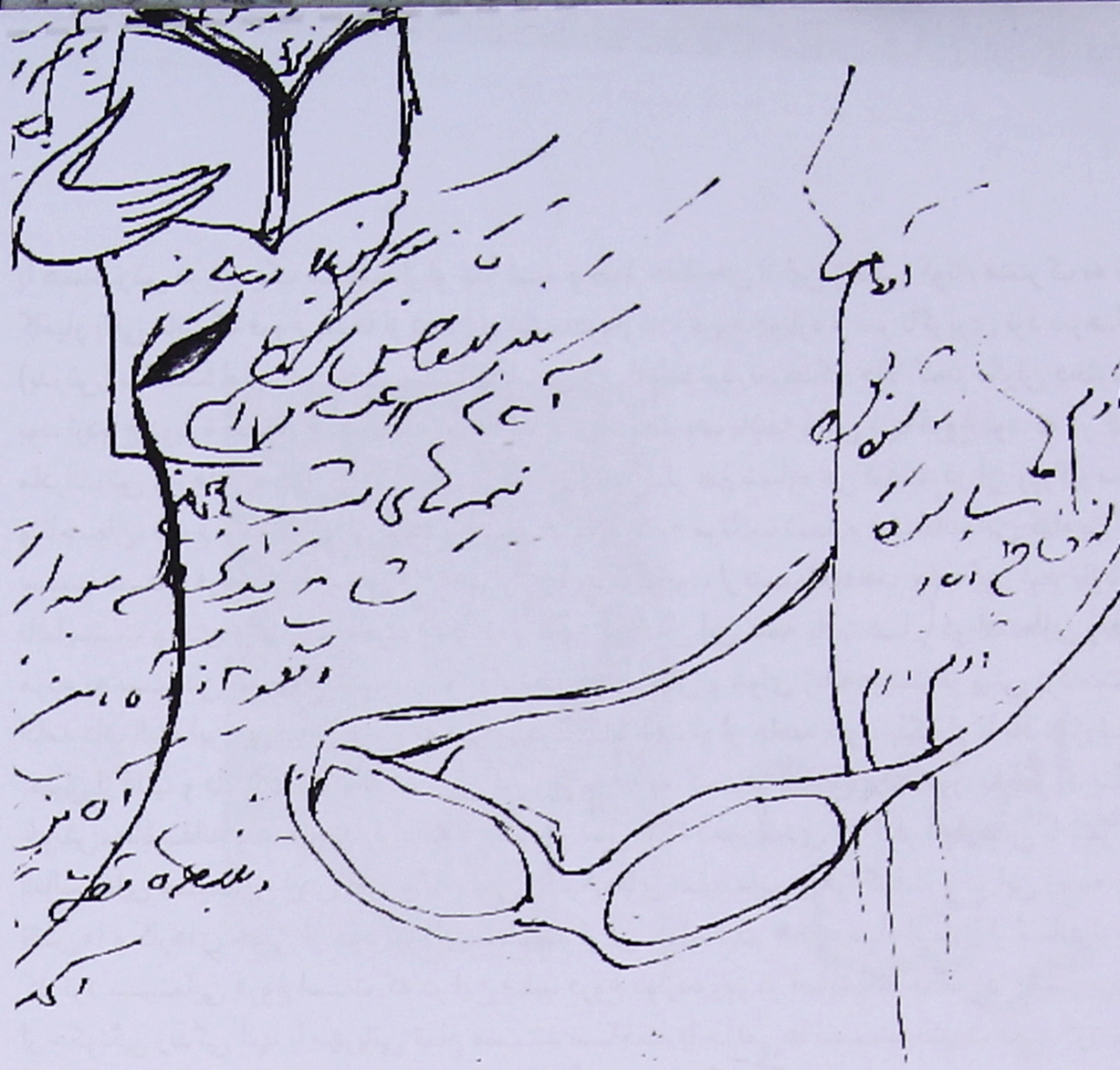
گلایه، شکوه و ابراز دل‌تنگی نیز از درون‌مایه‌های اصلی و مرکزی اسیر است. شاعر نه خود خط دارد و نه برای مخاطب خط می‌دهد؛ فقط یکسره به بیان حالات سطحی



در آن روزگار سرد و ناجوان، فروغ گناه بزرگی را با چاپ شعر «گنه کردم» مرتکب شد و ارتکاب این گناه بزرگ سبب شد تا فروغ خانهٔ پدرش را که در واقع سرپناه او بود، از دست بدهد.

فروغ اسیر تا آغاز فصل سرد

۱ـ «اسیر» که در بر گیرندهٔ ۴۴ شعر از فروغ فرخزاد است، در سال ۱۳۳۵ خورشیدی منتشر شده است. شعرهای این کتاب همگی حسی و عاطفی است که فروغ در آن با بی‌پروایی تمام به بیان احساسات خود پرداخته است. در این مجموعه، نسبت به همه چیز و همه کس ناامید و بی‌اعتماد است. در واقع فروغ خودش در این شعرها اسیر است. نه‌تنها برای دیگران نمی‌تواند راهی نشان دهد، بلکه خود او نیز سرشار از روحیهٔ تسلیم‌پذیری، ناامیدی، سرخوردگی و... است. از رهگذر زبان و شگردهای شعری نیز، اسیر آنچنان قامت استوار ندارد و واژه‌ها نیز در این اثر با دستان فروغ چندان آشنایی ندارند. «زبان نخستین شعرهای دفتر اسیر به نسبت شعرهای دفترهای دیوار و عصیان، خام است اما حس، تازه است و زنده. معلوم است که شاعر جوان در تب‌وتاب بیان احساس خویش است و چندان در بند رابطهٔ منطقی میان کلمات نیست؛ و تنها با تلاش او در بیان طبیعی موضوع است که از



و کم‌عمق خویش در بیان، گاه شاعرانه و گاه به صورت خیلی عریان می‌پردازد:

می‌روم خسته و افسرده و زار
سوی منزلگه ویرانهٔ خویش
به خدا می‌روم از شهر شما
دل شوریده و دیوانهٔ خویش
...
به خدا غنچهٔ شادی بودم
دست عشق آمد و از شاخم چید
شعلهٔ آه شدم صد افسوس!
که لبم باز بر آن لب نرسید
عاقبت بند سفر پایم بست
می‌روم خنده به لب، خونین‌دل
می‌روم، از دل من دست بدار
ای امید عبث بی‌حاصل
اسیر (صص ۴۲ ـ ۳۲)

درون‌مایه اصلی و بنیادی فروغ در اسیر، فریادهای نیم‌قد کشیدهٔ یک زن زندانی است که به امروز دلبستگی دارد و نه امید بر فردای نیامده دارد

وضوح دیده می‌شود: تنوع وزن، خیال‌پردازی و مضمون‌سازی و ورزیدن با اوزانی که امکان گسترش دارند.»(۲) خود فروغ این موضوع را نیک می‌داند که هر چند از اسارت گذشته، ولی هنوز هم دیواری در پیش رویش قرار دارد که نمی‌تواند به چشم‌اندازهای دور نگاه کند. پس از سرگشتگی‌های فراوان باز هم اعتقاد بر آن دارد که تا هنوز عاقل نگشته است و دچار خستگی و خاموشی شده است:

بعد از آن دیوانگی‌ها ای دریغ
باورم ناید که عاقل گشته‌ام
گوئیا او مرده در من کاین چنین
خسته و خاموش و باطل گشته‌ام
دیوار (ص ۵۹)

با تمام احساس باطل‌بودن، خستگی، افسردگی و گلایه از روزگار، فروغ باز هم در دیوار دخترکی است که اکثر اوقات در دنیای عروسک‌ها به سر می‌برد. زندگی را با امیدها و خواب‌ها و خیال‌ها اندازه می‌گیرد. با فال‌های مادربزرگش خوشبختی را جشن می‌گیرد و انتظار شهزادهٔ مغرور رؤیاهایش را نیز می‌کشد؛ و باور دارد که او یک روز از راه دور فرا می‌رسد و او را با خود به شهر خوشبختی‌های زندگی می‌برد:

با امیدی گرم و شادی‌بخش
با نگاه مست و رؤیایی
دخترک افسانه می‌خواند
نیمه‌شب در کنج تنهایی
بی‌گمان روزی ز راهی دور
می‌رسد شهزاده‌ای مغرور
می‌خورد بر سنگفرش کوچه‌های شهر
ضربهٔ سم ستور بادپیمایش
می‌درخشد شعلهٔ خورشید
دیوار (ص ۹۸)

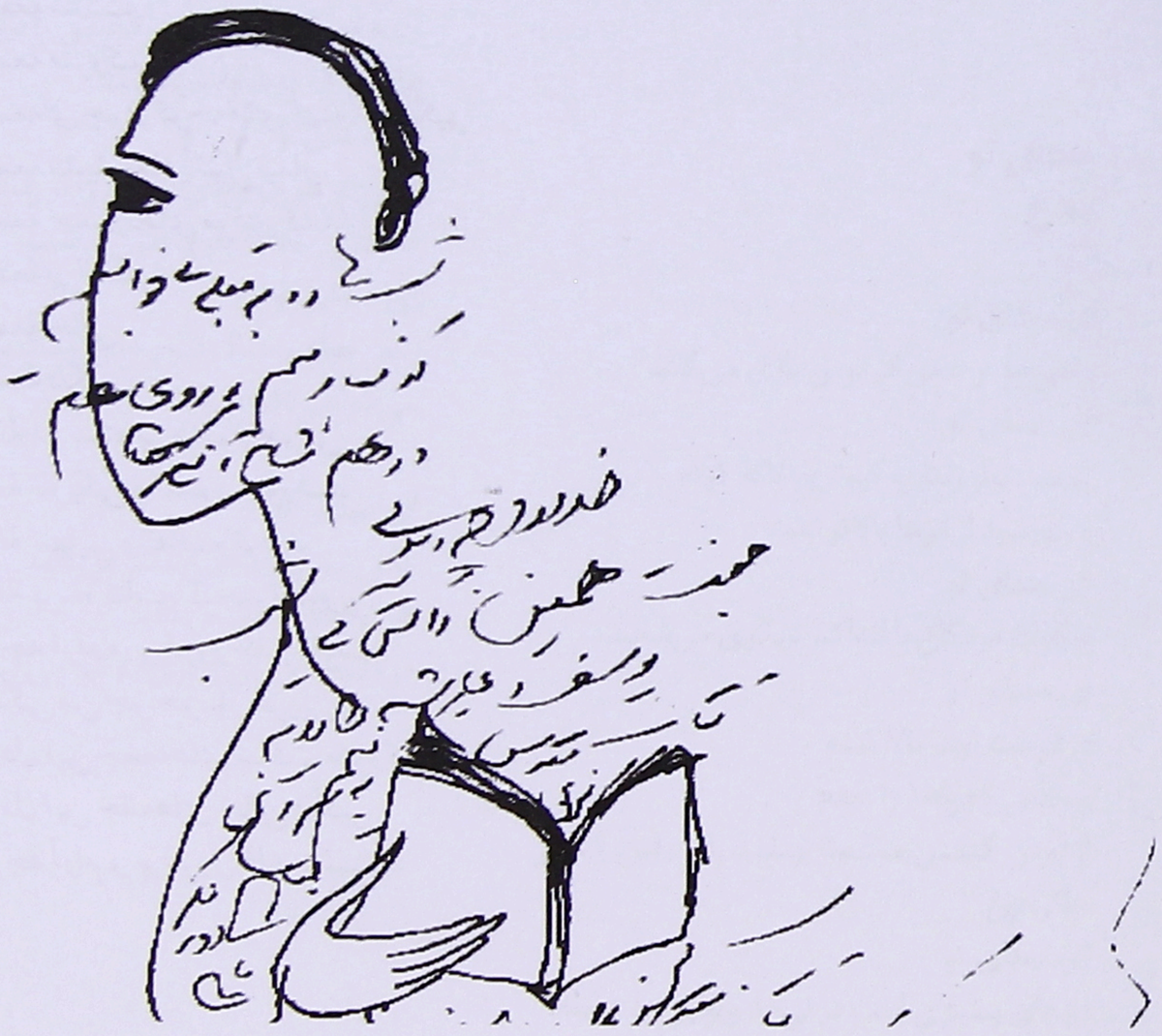
۲- «دیوار» دومین مجموعهٔ فروغ فرخزاد است که حاوی ۳۲ شعر است و در بین سال‌های ۱۳۳۵ تا ۱۳۳۷ سروده شده است. این مجموعه نیز همان حال‌وهوای اسیر را دارد، ولی نه با آن شدت. در شعرهای دیوار بیان اروتیک کمی رنگ می‌بازد. بیشترینهٔ شعرهای دیوار زبان احساساتی دخترکانه‌ای دارد که در این شعرها نه آن شور و هیجان و سرزندگی‌های اسیر است و نه کدام اندیشهٔ بنیادی و خاص. فقط در سطح زبان و دست‌یابی به فضاهای تازه‌تر تلاش‌ها و جستجوهایی دیده می‌شود. «... با این همه در مجموعهٔ دیوار، تلاش شاعر برای دست‌یابی به فضاهای تازهٔ شعری به

۳- «عصیان» سومین مجموعهٔ فروغ فرخزاد است که شامل ۱۷ شعر می‌شود و در سال ۱۳۳۶ به چاپ رسیده است. در آغاز این اثر به جای پیشگفتار و یا مقدمه، قطعاتی از تورات آمده است. سایهٔ اندوه و تنهایی در عصیان به روی شانه‌های فروغ خود را نشان می‌دهد. چیستی خلقت انسان، مکر شیطان، فلسفهٔ مرگ و زندگی و... درون‌مایه‌های اصلی این اثر را تشکیل می‌دهند. تلاش شاعر در آن است تا به موضوعات عمومی‌تر بپردازد. البته این رویکرد اندیشهٔ فروغ در شعر چندان امروزی هم نیست. بحث مرگ و زندگی، انسان و فلسفهٔ خلقت و جبر و اختیار از جمله موضوعاتی است که

از بدو پیدایش انسان تا امروز، سوژهٔ پایان‌ناپذیر جدل‌ها و گفتگوهای اهل منطق و کلام و فلسفه بوده است و کمتر راه به جایی برده است. فروغ در این نوع اندیشیدن بیشترینه متأثر از حکیم «عمر خیام» است و در این سال‌ها سخت عاشق و شیفتهٔ خیام و شعرهای او نیز بود. شاعر در عصیان کدام هدف خاص را دنبال نمی‌کند، سمت و سو نیز نمی‌تواند بدهد، فقط پرسش‌هایی را مطرح می‌سازد و دوباره سرگردان دنبال پاسخ به پرسش دیگر می‌رود و در نهایت هیچ چیز را به دست نمی‌آورد. همین جاست که ما در عصیان با کدام شناسهٔ خاص شعری که در واقع معرف شخصیت ویژهٔ آفرینش‌گر باشد، روبه‌رو نمی‌شویم. اما دچارشدن با یک مقدار نگاه ژرف‌تر نسبت به هستی و جهان پیرامونی و تحولات قابل حس در سطح زبان از عمده‌ترین شاخصه‌های این دفتر است که سیر صعودی شاعر را در ادامهٔ کارهای قبلی‌اش نشان می‌دهد.

در آنجا بر فراز قلهٔ کوه
دو پایم خسته از رنج دویدن
به خود گفتم که در این اوج، دیگر
صدایم را خدا خواهد شنیدن
...
ملائک با هزاران دست کوچک
کلون سخت سنگین را کشیدند

بیشترینهٔ شعرهای دیوار زبان احساساتی دخترکانه‌ای دارد که در این شعرها نه آن شور و هیجان و سرزندگی‌های اسیر است و نه کدام اندیشهٔ بنیادی و خاص. فقط در سطح زبان و دست‌یابی به فضاهای تازه‌تر تلاش‌ها و جستجوهایی دیده می‌شود.



سطرهای بالا بُرش‌هایی است از دو شعر عصیان که ما در آن از رهگذر محتوایی همان دغدغه‌هایی نسبتاً فلسفی و پرسش‌هایی یک مقدار بنیادی را در پیوند با زمان و زندگی، انسان و خدا و... می‌بینیم. در شعر نخست، شاعر نگران این است که آیا خدا صدای او را خواهد شنید و آیا این رنج‌ها و دویدن‌ها پایانی خواهد داشت؟ در شعر دوم شاعر از چشم‌انداز خیام به زندگی و زمان نگاه می‌کند و چشم فردا را کور می‌خواند و پرسش‌های درشت را در برابر شتاب و گریز و ناگزیری‌های انسان مطرح می‌سازد. او کمتر به فردا اعتقاد دارد و حسرت امروز را نیز دارد و فردای نیامدهٔ امروز را نیز از او می‌گیرد.

۴- «تولدی دیگر» چهارمین مجموعهٔ فروغ فرخزاد است که شامل شعرهای ۱۳۳۸ تا ۱۳۴۲ است. در این کتاب ۳۵ شعر آمده است که چند شعر اول آن یادآور شعرهای دو کتاب پیشین شاعر است، اما پس از آن شعرهایی آمده است که نشان از تحولی شگرف در روحیهٔ شاعر دارد.

ز توفان صدای بی‌شکیبم
به خود لرزیده در ابری خزیدند
عصیان (ص ۷۵۱)
چه گریزی است ز من؟
چه شتابی است به راه؟
به چه خواهی بردن
در شبی این همه تاریک پناه؟
مرمرین پلهٔ آن غرفهٔ عاج!
ای دریغا که ز ما بس دور است
لحظه‌ها را دریاب
چشم فردا کور است
عصیان (ص ٤٦١)

۵ـ «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» نام آخرین مجموعهٔ شعر فروغ فرخزاد است که حاوی شش شعر است و در سال ۱۳۴۵ (پس از مرگ فروغ) چاپ شده. در این شعرها فروغ به کمال خود در شاعری دست یافته است. حس و اندیشه و چگونگی بیان آنها به اندازه‌ای قوی است که کمتر می‌توان در شعر امروز ایران اثری را قابل مقایسه با آنها دانست.

لازم می‌دانم پیش از هر حرف دیگر دربارهٔ «تولد دیگر» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»، دیدگاه خود فروغ را در پیوند با این تغییر و تحول طبیعی و تدریجی از نظر بگذرانیم: «زمانی بود که من شعرم را به عنوان یک وسیلهٔ تفنن و تفریح می‌پنداشتم. وقتی از سبزی خردکردن فارغ می‌شدم، پشت گوشم را می‌خاراندم و می‌گفتم خوب بروم یک شعر بگویم. بعد زمانی دیگر بود که حس می‌کردم اگر شعر بگویم چیزی به من اضافه خواهد شد و حالا مدتی است که هر وقت شعر می‌گویم، فکر می‌کنم چیزی از من کم می‌شود. یعنی از خودم چیزی می‌تراشم و به دست دیگران می‌دهم. برای همین است که شعر به صورت یک کار جدی برایم مطرح شده و حالا روی آن تعصب دارم. یک زمانی بود که وقتی شعر می‌گفتم، خودم شعرهای خودم را مسخره می‌کردم؛ اما حالا اگر شعرم را مسخره بکنند، عصبانی می‌شوم، برای اینکه خیلی دوستش دارم. مدت‌ها زحمت کشیدم تا توانستم این چیز غریبهٔ وحشی را برای خودم رام کنم. و بعد مدت‌ها زحمت کشیدم که او را در خودم نفوذ بدهم، با او درآمیزم و با هم درآمیخته شویم، آنچنان که جداکردن ما آسان نباشد. در اسیر، دیوار و عصیان من فقط یک بیان‌کنندهٔ ساده از دنیای بیرونی بودم. در آن زمان شعر هنوز در من حلول نکرده بود، بلکه با هم هم‌خانه بودیم مثل شوهر، مثل دوست، مثل همهٔ آدم‌هایی که چند مدتی با آدم هستند. اما بعداً شعر در من ریشه گرفت و به همین دلیل موضوع شعر برایم عوض شد. دیگر من شعر را تنها در بیان یک احساس منفرد دربارهٔ خودم نمی‌دانستم؛ بلکه هر چه شعر در من بیشتر رسوخ کرد، من پراکنده‌تر شدم و دنیاهای تازه‌تری را کشف کردم.»(۳)

از حرف‌ها و یافت‌های خود او دربارهٔ این سفر دگرگون‌کننده در جغرافیای شعر درمی‌یابیم که او پس از کشف شه سرزمین نخست، حالا به طبعیت آزاد و باز شعر قدم گذاشته و با زبان باز، فکر منسجم، احساس و عواطف رام‌شده به بیان جهان‌بینی مشخص و معین خود می‌پردازد. کلمات از معنا و مفهوم ابتدایی و واحد خویش رها شده‌اند و شاعر نیز با من خصوصی و نارسای خود بدرود گفته است. اینجاست که در واقع فروغ از نو متولد می‌شود و می‌خواهد به سرایش خویش بپردازد. در «تولد دیگر» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» از آن احساسات سطحی و بیان‌های به شدت صریح خبری نیست و هیچ سایه‌ای نیز از آن فکرهای سرگردان و مهاجر دیده نمی‌شود. پس از دست‌یابی به چنین سرزمینی، مبارزهٔ فرخزاد آغاز می‌شود. مبارزه‌ای که ظرفیت و حوصلهٔ طولانی می‌خواهد، جسارت و عصیان می‌خواهد و در نهایت قربانی می‌طلبد. فروغ با درک همهٔ این دشواری‌های موجود به مبارزهٔ خویش ادامه می‌دهد و بر تاریخ، فکر و اعتقاد مذکر جامعه نه می‌گوید و برای دفاع از حقوق زنان رنج‌کشیده و محروم از همه چیز سرزمینش به سرایش می‌پردازد. اما مهم‌تر از این دفاع، خدمتی است که فروغ برای زبان و ادبیات فارسی دری انجام داد و آن است که او برای نخستین بار خطوط قرمز را ـ که زیر نام کلمات تابو در زبان ما بود ـ شکست و این سنت را بنا نهاد که زنان نیز می‌توانند به صورت روشن به بیان جهان درونی خویش بپردازند. پیش از فروغ، تنها مردها اجازه داشتند تا احساسات خود را هر طور که دوست داشتند، بیان کنند. اما فروغ به عنوان نخستین زن شجاع و مبارز، خطر کرد و بر جاده‌های «عبور ممنوع» گام گذاشت. امروز اگر ما سیمای روشن و مستقلی از زن در زبان و ادبیات فارسی می‌بینیم، بدون شک با فروغ آغاز گشده است. زمان نگذاشت تا تولد دیگرش را به تکرار جشن بگیرد و از فصل‌های سرد فزاوان عبور کند. زندگی او را در آغاز تولد و در آستانهٔ فصل سرد از ما گرفت. روانش شاد و مانا باد!

جمعهٔ ساکت
جمعهٔ متروک
جمعه‌ای چون کوچه‌های کهنه، غم‌انگیز
جمعهٔ اندیشه‌های تنبل بیمار
جمعهٔ خمیازه‌های موذی کشدار
جمعهٔ بی‌انتظار
جمعهٔ خالی
جمعهٔ دلگیر
خانهٔ در بسته بر هجوم جوانی
خانهٔ تاریکی و تصور خورشید
خانهٔ تنهایی و تفأل و تردید
خانهٔ پرده، کتاب، گنجه، تصاویر
آه! چه آرام و پرغرور گذر داشت
زندگی من چو جویبار غریبی
در دل این جمعه‌های ساکت متروک
در دل این خانه‌های خالی دلگیر
آه، چه آرام و پرغرور گذر داشت...

رویکردها:

۱- زندگی و شعر فروغ فرخزاد، م. آزاد، نشر ثالث، تهران، چاپ سوم، ۱۳۸۴، ج ۱، ص ۷۸.
۲- همان اثر، ص ۱۱۱.
۳- همان اثر، ص ۲۸۴.
* تمام شعرهای آمده در درون متن از کتاب زیر استفاده شده است:
مجموعه شعرهای فروغ فرخزاد، به کوشش اعظم نوروزی، نشر نیکا، مشهد، چاپ ششم، ۱۳۸۵.



الیاس علوی

صدای تو

به: ع

ای صدای تو
ماهی‌ها در عمق اقیانوس بازی می‌کنند
ای صدای تو
پشت دیوار زندان، کبوتری لانه کرده
و خورشید از ابرها بالاتر است
ای صدای تو
سکوت مردگان با الله‌اکبر دیگری می‌شکند
ای صدای تو
بر درخت توت بالا شدم
و رقص ناجوها۱ را دیدم
از آمدن کسی مست بودند یا از رفتن کسی
جگرخون
ای صدای تو
رازهای بسیاری است در نی‌ها، ویولون‌ها، پیانوها
من رازهایم را با رنگ‌ها نوشتم، با کلمات کشیدم
یعنی رازها را باید به رنگی نوشت که راز بمانند
ای صدای تو
و زنی که اجازه ندارد حنجره‌اش را صاف کند
ای صدای تو
و زنی که اجازه ندارد بی اذن، به حمام برود
ای صدای تو
استامینوفن
صدای تو هروئین در رگهایم
صدای تو
قرآن
قرآن
قرآن.

ای صدای تو
وقتی به اتاق سیمانی رسیده‌ای
و در اتاق سیمانی لَم داده‌ای
با صدای تو
ذره‌های سیمان از هم می‌پاشند
ای صدای تو
پیکاسو، «پسری با پیپ» را می‌کشد
و هشتادونه سال بعد، به صدوپنج میلیون دلار
می‌فروشندش
ای صدای تو
مریم، خون عیسی را پاک می‌کند از دیوارها،
کاناپه‌ها، گوانتاناموها
ای صدای تو
محمدعلی
صدای تو صدیقه
صدای تو نوحیا
که در کوچه‌های یمن گردنش را بریدند به خاطر
مارکی که بر شلوارش داشت
ای صدای تو
و نوح از هر موجودی، جفتی را بر کشتی سوار کرد
اما کسی بود که هیچ جفتی نداشت
ای صدای تو
ـ می‌خواهم سنگ شوم اما به پشت سر نگاه کنم
می‌خواهم نگاه کنم.

ای صدای تو
وقتی تیر در پیشانی‌ات تیر می‌کشد
در شانه‌هایت تیر می‌کشد
در قصه‌های جنّ و پری‌ات تیر می‌کشد

در آن همه شراب که نوشیدی
و بطری‌هایش را زیر رختخواب پنهان کردی، تیر
می‌کشد
ای صدای تو
دکتر آب کمرت را می‌گیرد
و تو به شیشهٔ کوچکی نگاه می‌کنی
ای صدای تو باران
باران در «دشت بَرچی» نمی‌بارد
در سومالیا نیز نمی‌بارد
در ذهن من می‌بارد رنگ
ای صدای تو
ای صدای تو
من نقاش خوبی نیستم
ای صدای تو
از پشت تلفن
صدای تو
تلفن
آه، صدای تو
از...





عاقله شریفی

۱

با موها و ابروهای آتش‌گرفته
از خودسوزی تو گریخته‌ام
میان دریا
آب از زانوهایم
از بازوهایم
از سرم گذشت
دریا می‌تواند گل‌موی نیم‌سوخته را
به بازیچهٔ ماهیان اضافه کند
و کفش‌هایم را
بستر آرامی برای خرچنگ‌های تازه به دنیا آمده
آب
آتش
هیچ کس نمی‌تواند صدای تو را
خاموش کند
و گلوی مرا خفه...

۲

نیم‌رخ آفتاب‌خورده‌ام را
از پشت پنجره‌ها جمع کرده‌ام
کفش‌هایم لای دو سنگ
پایم را که برمی‌دارم
از دل کوه خون می‌آید
پشت سرم سنگ‌ها چلیپا خورده
(نزدیک‌شدن به این محل
خطرناک است حتا برای خدا)
روی تپه دراز می‌کشم
پاهایم را در هوا تکان می‌دهم
موهایم موج‌موج روی زمین می‌ریزد
مورچه‌ها از تار تار موهایم
بالا
بالا
روی صورتم آفتاب می‌گیرند
شهر جای امنی برای من نداشت
سر و گردن
فاصلهٔ میان تن و لباسم را
برای مورچگان آواره می‌گذارم
حالا که تونل دماغم را
کشف کرده‌اند
جمجمه‌ام را
قصری برای ملکه‌های بال‌دار
که از ذهنم به پرواز در می‌آیند

۳

می‌آیم
روسری‌ام را در باد آزاد می‌کنم
نفس‌هایم را در گلوی تنگ کوچه
انگشتانم را می‌برم لای موهایم
بند می‌آید
آن‌گونه که پایم لای تارهای کاغذپران تو
من بادبادک رهاشده از دستان خویشم
که با تندی نفس‌هایم هوا می‌گیرم



موسی ابراهیمی



یک روح مرده، یک سکوت سرد، یک لبخند
شب‌ها به خواب دختران شهر می‌آیند
یک انفجار ساده، یک تعبیر خون‌آلود
اینها همه کابوس تنهایی‌مان هستند
وقتی که می‌گیرد دل آیینه از تاریخ
وقتی که آدم‌ها به ریش مرگ می‌خندند
تو از کجای آسمانی که زمین و ماه
از چشم‌های آبی‌ات باران طلب دارند
تو از تبار بردگان شهر بودایی
از بلخ یا از کوچه‌های خونی هلمند
وقتی که می‌رقصی صدای زنگ پاهایت
دیوانه کرده شاعران مست را هرچند
حالا درختان هم شبیه بچهٔ آدم
شب‌های جمعه داستان عشق می‌خوانند

فضای خاکی این جاده‌های تنها هم
به پای سادگی‌ات سبز می‌شود کم‌کم
تو از کدام تباری که مرگ، حتا عشق
تو را به اسم صدا می‌زند، الو مریم!
بیا به پاک‌ترین وسعت خیالاتم
برای خستگی‌ات چای سبز می‌ریزم
چه بی‌خیال، کنار سرک، حواست نیست
به انتحار برابر شده است احساسم
من و همیشهٔ ابلیس‌های سرگردان
تو یک غزل شده‌ای جنس حضرت آدم
شبیه مست‌ترین عادت خدا هستی
که از نگاه تو جاری است چشمهٔ زمزم

علیرضا جعفری

۱

کسی تنهایی یک مرد شاعر را نمی‌فهمد
و جاده وسعت درد مسافر را نمی‌فهمد
دوباره وقت رفتن می‌شود، کوچ پرستوها
و حتی آسمان مرغ مهاجر را نمی‌فهمد
پر از شک و یقینم، بی تو ایمانی نخواهم داشت
خدا حرف دل این نیمه‌کافر را نمی‌فهمد
خیابان‌ها و ماشین‌های سردرگم نمی‌دانند
که دنیا درد انسان معاصر را نمی‌فهمد
چراغ سبز یا قرمز چه فرقی می‌کند وقتی
سواره خط‌کشیِ قلب عابر را نمی‌فهمد
حضور حاضر غایب که می‌گویند یعنی من
غریب‌افتاده‌ای که جمع حاضر را نمی‌فهمد
نمی‌خواهد بپرسی حال و روز واژه‌هایم را
کسی تنهایی یک مرد شاعر را نمی‌فهمد

۲

شدم با جذبهٔ چشمان تو در جزرومد، بانو!
مزن بر موج‌های ساحل من دست رد، بانو!
که رقص روسری قرمزت در باد، روحم را
به هر سویی شبیه تکه ابری می‌کشد بانو!
چه حالی دارم امشب که برایت کفر می‌بافم
به جای «یا علی» گفتن: مدد بانو! مدد بانو!
و از چشمان سبزت چای می‌نوشم، نمی‌پرسی
چه‌ها بعد از تو بر من رفته است و می‌رود بانو!
جهان را با تمام خوب و بدهایش نمی‌خواهم
بدون تو، بلا دور از تو باد و چشم بد بانو!
میان دود اسفند و هزاران چشم می‌خوانم
برای حرز جانت «قل هوالله احد» بانو!
پلنگی عاشق چشمان آهوی لب چشمه است
مزن هی پلک‌هایت را به هم که می‌رمد بانو!
پرم از گریه‌های نابه‌هنگامی که می‌دانی
نگاهی کن به طغیان‌های آب پشت سد بانو!
هوا بارانی است و گوشی من قطع شد... آیا
صدای گریه‌ام تا آن طرف‌ها می‌رسد بانو؟

۳

کفر می‌گویم که ایمان نیز آرامم نکرد
گریه‌های زیر باران نیز آرامم نکرد
خواب می‌بینم که دنیا با تو شکل دیگری است
خواب صادق یا پریشان نیز آرامم نکرد
دل که می‌گیرد نمی‌گوید کجا باید گریست
گریه‌کردن در خیابان نیز آرامم نکرد
توی تونل نعره خواهم زد... خدایا با تو اَم
جیغ‌های در اتوبان نیز آرامم نکرد
منتظر بودم که شاید... شعر آمد سرزده
بی تو این ناخوانده مهمان نیز آرامم نکرد
بی تو سردرد شبانه با مسکن‌های تب
خوردن قرص فراوان نیز آرامم نکرد
دوره‌گردی طالعم را دید...آیا سرنوشت...؟
فال‌های تلخ فنجان نیز آرامم نکرد
با چراغی زیرورو کردم تمام شهر را
درد تنهایی انسان نیز آرامم نکرد
روسری‌ات را به هم زد باد قدر لحظه‌ای
دیدن موی پریشان نیز آرامم نکرد
سعدیا گفتی که مهرش می‌رود از دل ولی
مهر رفت و ماه آبان نیز آرامم نکرد

شعر
سال اول، شماره دوم
جوزا ۱۳۹۳

نگاه کن مادر!
به پریشانی سررفته از چشمانم
به رقص ناخواستهٔ انگشت‌هایت
به حواس پرت روسری
به آینه که موهایت را شانه می‌زند
بـه لبخندهای محتضـر که روی چهـره‌ات دود
می‌شوند
و تنباکوی شیراز
که در چشم‌های سرخت سوخته
تا دل‌تنگی‌هایت در شمعدانی بروید!
به بی‌قراری سررفته از چشمانم
نگاه کن مادر!
بغض که به قلیان سیلی می‌زند
برق از گوش‌های پدر می‌پرد
دهانش خشک می‌شود
و عنکبوتی پیر
از نوک انگشت اشاره
تا شصت پاهایش سرفه می‌تند
به پنجره
به آسمان
به باران
باران که آوازهای فراموش‌شدهٔ پدر است
نگاه کن!
باران، باران،
باران که با من راه می‌رود
با من می‌دود
با من قد می‌کشد
در نفس‌های این اتاق
در اضطراب این چارچوب
به بی‌قراری سررفته از این قاب
نگاه کن مادر!
مدتی است پنجره را
کمتر از صندوق قدیمی‌مان
دوست دارم
مرا از اینجا بردار
باور کنید این شاهنامه
به زال‌شدنتان نمی‌ارزد!

مریم حسینی



سیدمهدی ابولقاسمی

درد باید بکند از بدنم بانو جان
تا که جایم بکند در کفنم بانو جان
توی این تور مرا کفتر در دام بگیر
مثل سیگار مرا دود کن و کام بگیر
باز سیل آمده و پیرهنم را برده
روح مانده است به جا و بدنم را برده
مثل من غم بخوری، اشک نریزی، مردی!
جسدت را نگذاری، نگریزی، مردی!
من طوفان‌زده از دامن دریا سیرم
دست بر دامن خشکی برسد، می‌میرم
ماه من! دامن دریاچه برایت تنگ است
دیدنت لای گل‌ولای برایم ننگ است
قرن باران اسیدی است، تو را می‌خواهم
چتر بر روی سرم نیست، تو را می‌خواهم
باز لبخند بزن، دست بیانداز مرا!
از بلندای زمان، پست بیانداز مرا!
سنگ‌های ته رود از تن کوه آمده است
تن: زمینگیر... به همراه تو روح آمده است
چشم‌هایت خود دریاست که شور انگیزد
که از آن موج به عنوان مژه برخیزد
چشم تر... خون به جگر... سینه سپر پیش غمت
هر قدر تیغ زنی باز ز رو می‌برمت
طاقتم طاق نشد، هرچه دلت خواست بزن
تیغ در دست بگیر، از چپ و از راست بزن
ماهی برکه شدم، آمده قلاب شدی
دست بر کارد زدی، یک‌شبه قصاب شدی
ریشه‌ام دست تو تا اره به این بُن بزنی
آرشه در دست بگیری که ویولن بزنی

بیت در بیت بیا سعدی شیرازی من!
گوشهٔ چشم تو هم گوشهٔ آوازی من
زلف‌هایت همگی شعر مجسم شده‌اند
شعرهایت همگی شهرهٔ عالم شده‌اند
بین آیینه نشستم به خودم مشت زدم
پای این برگهٔ مرگم، خودم انگشت زدم
روی دیوار کسی نام تو حک خواهد ماند
همچنان تا به ابد دل دو به شک خواهد ماند
می‌روم دود شوم، دودتر از سیگارت
مثل کبریت که او زودتر از سیگارت...
زندگی درد مدام است که هر روز بس است
سر قبرم تو دگر شمع نیافروز... بس است
جمجمه دیدی اگر روی مزارم... تو نترس
آمدم سر روی پایت بگذارم... تو نترس
هرکجا خواست دلت... قعر جهنم... بفرست
بعد هر فاتحه یک شعر به روحم بفرست



ثریا خاوری

لاشه‌هایی بی‌رنگ
لای درز دیوارها پنهان شده‌اند
دشتِ بی‌وزن
محصور در سکوتی سنگین است

فریاد گل‌های دل‌تنگ
دیوارهای بادکرده را می‌لرزاند
و طعم شیرین شهد
زیر آروارهٔ لاشه‌ها منجمد می‌شود

سبک بال‌ها
جداشده از تن‌پوش‌های رنگارنگ‌شان
در تجربهٔ نفس‌های آخرند.
رنگ‌ها در تن باد حل شده
و تن‌پوش‌های رنگ‌باخته
زیر دستِ خورشید پودر می‌شود

آشپزخانه خاک گرفته
بوی نم می‌دهد دیوارهایش
نسیمی گاه‌گاه
عنکبوت‌های آویزان از سقف را
در دیگ‌های پُر گردوغبار می‌اندازد
پردهٔ نخ‌نمای روی دیوار
آفتاب را
از چشـــم موریانه‌های جاگرفته در تاروپود کُنده‌ها
دور می‌کند
و اجاق خاکسترنشین
خاموشِ
خاموشِ

***

گوشهٔ حیاط
دری است که کُلونش سال‌ها
در دست درختان پنهان شده است

دریا!
دست‌هایم را بگیر
بی سروصدا
مبادا ماهی‌ها بیدار شوند
و چشم‌های بی‌پلک‌شان
بر دست‌های شناورم خیره شوند
راستی
جایی شنیده بودم
ماهی‌ها با چشم باز می‌خوابند
می‌ترسم
از چشم‌های همیشه‌بازشان
و از مغزهای فراموشکاری که از یاد می‌برند
دست‌هایی را
که روزی در آب غذا می‌ریخت

دریا!
نکند نگاه‌های سختشان
وزن دندان‌های فرورفته در گوشـــتم را ســـنگین‌تر
کنند



امان میرزایی

میدان

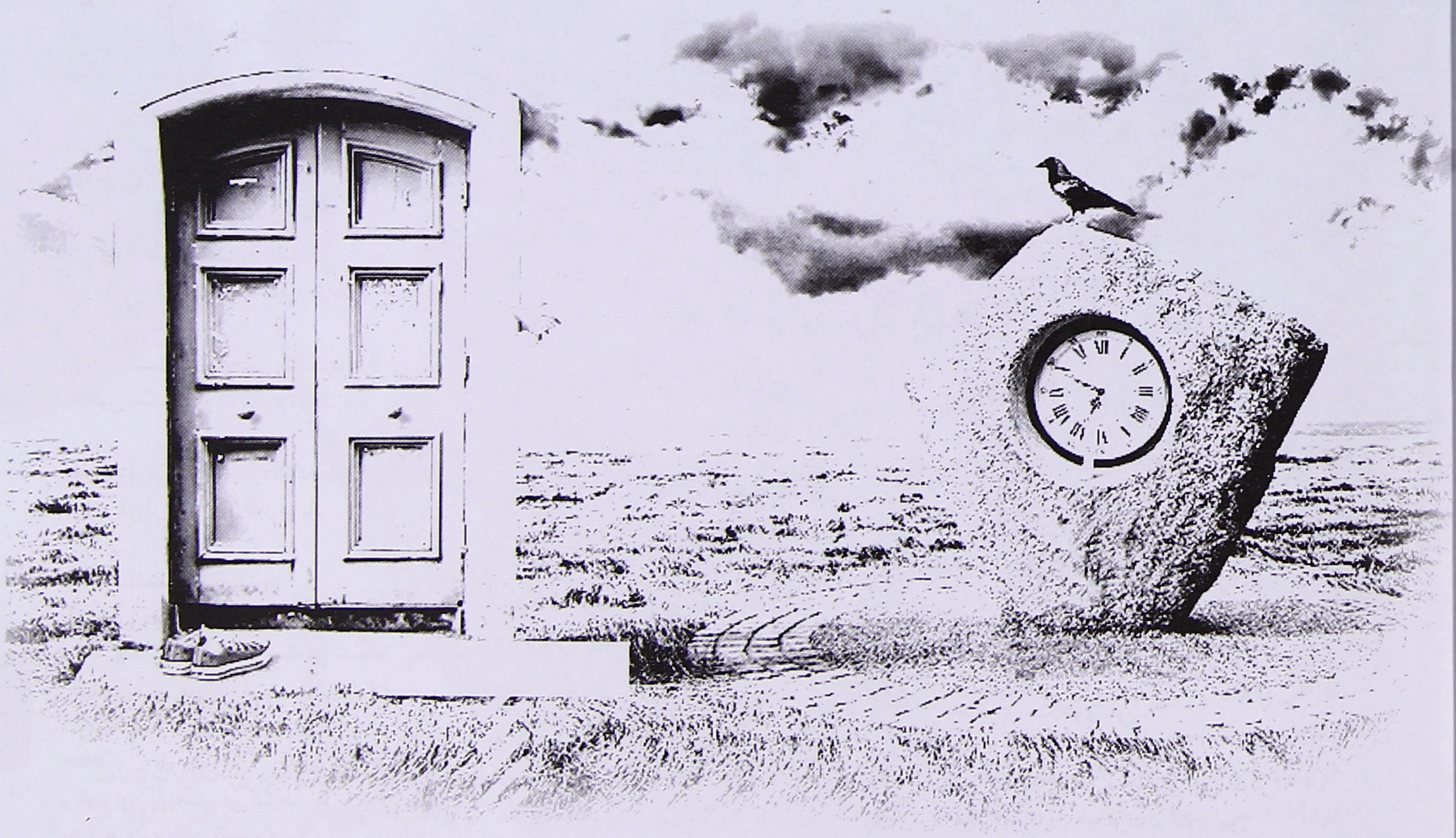
اتومبیل‌های مست
برف‌های خیابان را بی‌اعتنایند
سرما دستش را به شیشه می‌کوبد
راننده می‌لرزد
و من تنها
شلوغی میدان آزادی را سکوت کرده‌ام
تو نباشی
حال کتابی را دارم
که در گنجه‌ای تنها مانده است
تو نباشی
نامت را میدانی می‌سازند
که شاعرانی بسیار
در خیابان‌هایش سیگار می‌کشند
و من راه می‌روم
سیگار می‌کشم
سیگار می‌کشم و راه می‌روم
راه می‌روم
سیگار می‌کشم
اگر بخواهی
می‌توانم پرواز هواپیما را به تأخیر بیندازم
می‌توانم چمدانت را بگیرم
بال‌هایت را بگیرم
و تنها جایی که بتوانی سفر کنی
من باشم
می‌توانم بنویسم
می‌توانم سیگار نکشم
تو که نیستی
حال پنجره‌ای را دارم
که بسته خواهد شد



محمد جاوید

چوپان دروغگو

خوشا به حالم
چوپان نیستم
و هیچ دروغی نخواهم گفت
یا دهقانی که رد پای خرش به خودش می‌رسد
و داس و دستی که عمری است عمرش را درو
می‌کند
و یا برده‌ای
که از او هیچ چیز به یادگار نماند
جز دل‌تنگی‌هایش
جز آزادی‌هایی که می‌خواست
خوشا به حالم
حالم به هم می‌خورد
وقتی از خودم حرف می‌زنم
از سادگی‌ام
که به دروغ بزرگی ایمان آورده‌ام
من می‌میرم
آنسان که دهقان
آنسان که چوپان با تمام دروغ‌هایش



سال اول، شماره دوم
جوزا ۱۳۹۳





جعفر عزیزی

گذشته آب‌های جهان از سرم؛ در باد...
شکست خورده تمامیِ لشکرم در باد!

شکست حسِ غریبی است، آه... می‌بینی؟
که ریگ‌های روانم، شناورم در باد

من از تبار کدامین عشیره جاماندم
که خانه‌ام، که وجودم، که باورم در باد...

به خون نشسته... شبیخون زدند شهرم را!
به خون نشسته گلوگاهِ مادرم در باد

دو متر دورتر از من... جنازه افتاده است
دو متر دورتر از من... برادرم در باد

تو ناامید نشستی و ناامیدترم،
«خلاص خورده» نفس‌های آخرم در باد

به یمن عشق که نامی است در ادامهٔ مرگ
شکستخورده دلی را درآورم در باد

***

و تلویزیون بازپخش می‌کند هر روز
تن برهنه و خونینِ کشورم در باد

از نو شروع کن قصهٔ آن شام باران را
تا انتهای شب، من و تو، آن خیابان را

دلواپس هم، دور از هم، پشت سر ماندیم
شب‌های سرد و بی‌سرانجام زمستان را

من «بر صلیب باد»های خسته بودم که...
تو از «فروغ» آورده بودی هرچه «عصیان» را

نه... من یقین دارم که آن شب خواب می‌دیدم
در من رها کردی گیاهِ عشقه‌پیچان را

چه کودکانه دست‌هایم آرزو کردند
آن سیب‌های خفته در چاک گریبان را

...

حالا که دور از چشمِ دنیا پیش من هستی
حالا که نزدیک تو اَم... ول کن غم نان را

این فصل‌ها را با نگاهت از میان بردار
ای ماهِ فروردین! بغل کن ماهِ آبان را

به جملهٔ «من دوستت...» نه، هیچ لازم نیست
بی‌آنکه چیزی گفته باشی، گفته‌ای آن را

آن شب مرا بوسیدی و بوسیدمت، آرام...
مثل دو تا دیوانه سر دادیم «گریان» را

لعنت به این ارادهٔ بی‌های‌وهوی من!
لعنت به این... جماعت در چارسوی من!

از من گرفته‌اند تو را و فکنده‌اند...!
آتش فکنده‌اند!
به عمقِ «دَرویِ» من!

یک شهر سگ!
که دور و برم را گرفته‌اند...
«تا تِکه‌تِکه... تِکه بَرند... آبروی من»

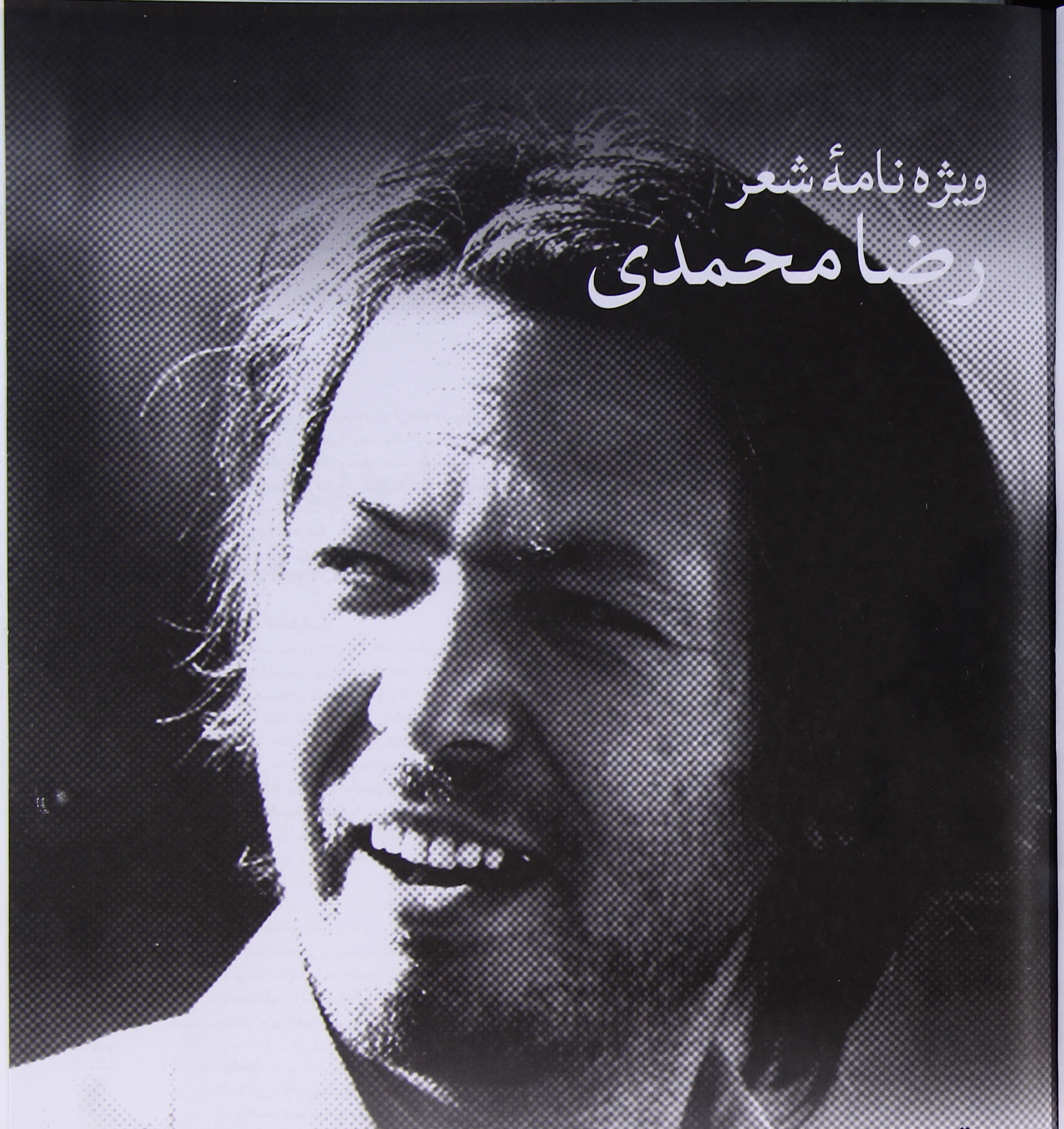
بیزارم از خودم که چنین پست‌فطرتم
حالم به خون کشیده نیایید سویِ من!

وقتی تمام شهر مرا «سنگ» می‌زنند،
آماده باش!
آه، تو ای جنگجویِ من!

... با چشم‌های مثل سگت زل بزن، نترس!
چاقو فرو کن از هیجان... در گلویِ من

ویژه نامهٔ شعر

رضا محمدی



مقدمه

پرداختن به نقد و تحلیلِ تلاش‌های ادبی و هنری با نگاه انتقادی می‌تواند هم ادای احترامی باشد به هنر و ادبیات و هم از طرفی باعث رونق‌بخشیدن به فضای نقد ادبی و واشکافی آثاری باشد که به شدت ضرورت آن احساس می‌شود. ماهنامهٔ «درّ دری» تلاش می‌کند زمینه‌ساز ایجاد این فضا و بستر برای ارائهٔ تحلیل و نقد موثر باشد.

در ویژه‌نامه‌ها به تلاش‌های نویسندگان، شاعران و هنرمندانی که سال‌ها زحمت کشیده‌اند و کارهای درخوری خلق کرده‌اند، پرداخته می‌شود. انتخاب افراد بر اساس کیفیت آثار و تأثیرگذاری صورت خواهد گرفت. به هیچ‌وجه قرارگرفتن افراد در شماره‌های مختلف نشان از برتری کسی نخواهد بود، تا اندازه‌ای امکانات ماهنامه و دوستان صاحب‌قلم در گزینش افراد دخیل می‌باشد ولاغیر. ماهنامهٔ «درّ دری» از هر گونه طرح مناسب در این زمینه استقبال می‌کند.

گزیده‌ای از زندگی ادبی رضا محمدی

آثار:

۱. مجموعه شعر «سه پلک مانده به شب»، ۱۳۷۹.
۲. کاغذباد، ۱۳۸۵.
۳. بازی با عزرائیل، ۱۳۸۶.
۴. پادشاهی شعر، ۱۳۹۳.
۵. پادشاهی انار، ترجمهٔ شعرهای یزدان هدیه‌ولی، رابینس لکا.
۶. گزیدهٔ شعر به انگلیسی، ترجمهٔ نیک‌لارد و حمید کبیر.
۷. ادبیات امروز افغانستان، معرفی بیست چهرهٔ جدید، نشر مردمک، لندن.
۸. گزیدهٔ شعر جوان افغانستان، خانهٔ ادبیات افغانستان، تهران.
۹. سردبیر مجلهٔ سیمرغ در لندن و مجلهٔ روزنه در کابل.
۱۰. دبیر بخش فرهنگی اقتدار ملی، سروش جوان، روزنامه‌های سلام و ابرار.
۱۱. چاپ ده‌ها مقاله و نقد در سایت‌ها و مجلات معتبر مثل: بی‌بی‌سی، گاردین، جدیدآنلاین، دویچه‌وله، کابل‌نات و درّ دری و دیگر نشریات در ایران، تاجیکستان و افغانستان.

جوایز و افتخارات:

۱. مدال میرمسجدی‌خان، مدال افتخار دولتی از رییس‌جمهور افغانستان، ۱۳۹۳.
۲. جایزهٔ شاعر سال وزارت فرهنگ افغانستان، ۲۰۰۵.
۳. جایزهٔ شب‌های شهریور به عنوان نفر اول در ۲۰۰۱ و نفر دوم در سال ۲۰۰۲.
۴. جایزهٔ پدیدهٔ تاثیرگذار فرهنگی افغانستان و ایران از طرف شهرداری تهران، ۲۰۰۲.
۵. دو دوره مقام اول شعر فستیوال دانش‌آموزی کشوری در ایران، ۱۹۹۷ ـ ۱۹۹۸.
۶. نفر اول جشنوارهٔ ادبی مقاومت اصفهان.
۷. برگزیدهٔ اول جشنواره سراسری آیینی در ایران.
۸. برگزیدهٔ المپیک فرهنگی لندن، ۲۰۱۲.
۹. داور جشنوارهٔ شعر کمبریج، ۲۰۱۲.

اجرا و خوانش شعر:

۱. دانشگاه سواس لندن، دانشگاه کالج لندن UCL، مرکز ادبی نوریج، کتابخانهٔ کاردیف ولز، کتابخانهٔ ادینبوری اسکاتلند، جشنوارهٔ بین‌المللی پارناسو، جشنوارهٔ بین‌المللی لادبری، شعرخوانی در آلمان، سویدن، جشنوارهٔ وئیز، مؤسسهٔ فرهنگی «درّ دری» در کابل، مرکز فرهنگی فرانسه در کابل و ده‌ها اجرا در شهرهای مختلف ایران، تاجیکستان و افغانستان.

ترانه‌ها:

۱. سرزمین: ظاهر هویدا و وجیهه رستگار
۲. روزنامه‌ها: فرید و وجیهه رستگار
۳. ای پرنده‌ها: فرید رستگار
۴. کفش‌ها: اکبر گلپایگانی
۵. خوشبختم: شکیب مصدق
۶. نفرین: مسعود حسن‌زاده
۷. نفرین: حمید سخی‌زاده
۸. زمستان و شما: حسن آذرمهر

چند نکته پیرامون شعر رضا محمدی



محمد واعظی

شـــاید نوشـــتن در حوزهٔ نقد بیش از پیش نیازمند روش‌شناسی علمی است؛ اما گاهی بعضی از تحلیل‌ها و نوشته‌ها در چارچوبی تعریف‌نشده، بهتر قرار می‌گیرند. البته این نوشته شاید در هیچ کدام نگنجد و صرفاً کلماتی باشند که به صورت پراکنده حول تلاش ادبی شاعری رقم خورده است که آشنای همیم. همچنین ادای احترامی است به تلاش‌هایی که وی در ساحت ادب و شعر کرده است ولاغیر. امیدوارم این تلاش‌ها ادامه داشته باشد.

نکتهٔ اول:

من صورتم به صورت شعرم شبیه نیست
بر این گمان مباش که زیبا ببینی‌ام

زمانی که محمدعلی بهمنی، غزل‌ســرای چیره‌دست زبان پارسی این بیت را می‌سرود، مطمئناً به تناقضی اشاره می‌کرد که از زاویهٔ دید او اهمیت به‌سزایی داشت. تأکید بهمنی به تضاد میان صورت زیبای شعرش و شاید عدم آن درجه از زیبایی در خودش، مطمئناً کفهٔ قیاس را به نفع شعر سنگین‌تر می‌کرده تا چیزی دگر. اگر از این زوایه به مقایسهٔ «امر زیبا» میان شعر و سیمای «رضا محمدی» بنگریم، کمتر تشابهی میان وی و جناب بهمنی خواهیم دید.

رضا محمدی از موهبت زیبایی در شعر و سیما بهره‌مند است. هدف ما از واردشدن در این ورطه، نه مقایسهٔ ویژگی‌های ظاهری جناب بهمنی با محمدی اســت، نه چنین مقایســه‌ای میان شعرهایشان؛ بلکه بیشتر خواسته‌ام مقدمه‌ای ارائه کنم برای تحلیل ویژگی مهمی که در شخصیت رضا محمدی وجود دارد و وی را نسبت به دیگر شاعران متفاوت می‌سازد. این ویژگی، «اجتماعی‌بودن» رضا محمدی است که تا حدی با برخی از ویژگی‌های ظاهری وی بی‌ربط نیست. افرادی که با وی دوست‌اند، بارها اقبال جمعی وی را دیده‌اند. تفاوتی نمی‌کند که کجا باشد: رستوران، خیابان، انجمن ادبی و یا یک نشست علمی یا سیاسی. در هر محیط و با هر طیفی، افراد بسیاری هستند که رضا محمدی را می‌شناسند؛ همچنین این رضا محمدی است که آنها را متقابلا می‌شناسد. امروزه این اقبال را هر شاعری با خود ندارد. افراد بسیاری از طیف‌های متفاوت با رضا محمدی آشنایند، شعرهای وی را خواند و یا شنیده و یا در مصاحبتی مفتون گفته‌ها و شــیوهٔ گفتار وی شده‌اند. از رهبران سیاسی تا علما، از دانشمندان تا دانشجویان و بازاریان، همه و همه تا حدی با خصلت‌های شــخصیتی وی آشنایند و همچنین از محضر وی برخوردار.

رضا محمدی در این موقعیت، تنها یک شــاعر نیست بلکه با روحیاتی که دارد و همچنین دانش عظیمــی وی در ادبیات جدید و قدیم، ســینما، علوم اجتماعی، زبان عربی و انگلیسی، سیاست و کیاست، مخصوصاً حفظبودن دامنهٔ عظیمی از آثار منظوم پارســی، وی را از دیگر شاعران این دوره متمایز می‌کند. لذتی که در پای صحبت‌های وی وجود دارد، نشان از خوش‌محضری وی دارد. حظی نهفته در هم‌ســخنی با وی اســت که در دیگر بازارها به سختی قابل یافتن است در نتیجه می‌توان گفت: رضا محمدی، انسان خوش‌سیما و خوش‌محضری است. تا باد چنین بادا!

نکتهٔ دوم:

شاعر شنیدنی است، ولی میل، میل توست

آماده‌ای که بشنوی‌ام یا ببینی‌ام

کسانی که با رضا محمدی از نزدیک آشنایند و شعرش را با صدای خودش شنیده باشند، به اهمیت شنیدنی‌بودن شاعر پی برده‌اند. رضا محمدی در خوانش شعر، شگرد متفاوتی دارد که کمتر می‌توان از آن به عنوان «خواندن» یاد کرد. محمدی بیش از خواندن شعر به «اجرای» آن می‌پردازد. شعر را مانند تیاتر اجرا می‌کند، می‌نمایاند یا نمایش می‌دهد. این ویژگی، مخاطب خاص شعر را به سمت نحله‌ای از شعر نو جهت می‌دهد که به آن شعر «شنیداری» گفته می‌شود. شاید نتوان به راحتی گفت که رضا محمدی از این نحله است، اما قدرت اجرای وی ما را به اهمیت خوانش و اجرای شعر بیشتر واقف می‌سازد. اجرای شعر با قدرت شاعری چون رضا محمدی باعث خلق فضایی می‌شود که بیشتر نشان‌دهندهٔ قدرت صدا، زبان بدن، انگیزش و عاطفهٔ وی است. شاعر در این وضعیت بیش از آنکه شاعر باشد، بازیگر است؛ بیش از آنکه شاعر باشد، خواننده است و البته ورای همهٔ این ویژگی‌ها «شاعر» است. این میزان از قدرت اجرا، مرهون چیزهای دیگری نیز هست و آن پتانسیل شعرهای رضا محمدی است که قابلیت اجرا را در خود دارند. این نوع برخورد با شعر در هنگام خوانش اثر می‌تواند ویژگی‌های متفاوتی را ارائه کند. این قدرت اجرای شعر است که تأثیر زیادی بر کیفیت اثر در هنگام شنیدن آن می‌گذارد.

معمولا مخاطبان شعرهای آقای محمدی دو دسته‌اند: آنانی که با اجرا و با شعر رابطه برقرار کرده‌اند و دیگر افرادی که بدون واسطهٔ وی، با شعرش آشنا شدند. مطمئناً دوستانی که شعرهای وی را با اجرای شخص شاعر دریافته‌اند، کمتر می‌توانند بدون این واسطه با متن رابطه برقرار کنند. قدرت جاذبهٔ شعر بیشتر مرهون توانایی شخص شاعر است که به اجرای آن پرداخته تا خود متن.

در این تحلیل، مهم این است که اثر به عنوان یک متن آیا می‌تواند در همهٔ زمان‌ها و مکان‌ها با اجرای شاعر توأم باشد یا خیر؟ آیا این امر نگرانی‌ای با خود خواهد داشت که شعر به عنوان یک متن، بیش از اجرا به خوانده‌شدن نیازمند است! در این صورت، طبیعی‌ترین رویکرد در رابطه با شعر نه اجرا که خوانش آن است که مهم و طبیعی تلقی می‌شود. هرچند شعرهای زیادی با صدای شاعر در بازارهای ادبی موجود است، اما بیش از آنها، کتاب است که معرّف شعر شناخته می‌شود. همچنین شعر را بیشتر به عنوان یک هنر ادبی و متن‌محور می‌شناسند تا هنری مبتنی بر اجرا و نمایش.

این ویژگی، «اجتماعی‌بودن» رضا محمدی است که تا حدی با برخی از ویژگی‌های ظاهری وی بی‌ربط نیست. افرادی که با وی دوست‌اند، بارها اقبال جمعی وی را دیده‌اند. تفاوتی نمی‌کند که کجا باشد: رستوران، خیابان، انجمن ادبی و یا یک نشست علمی یا سیاسی. در هر محیط و با هر طیفی، افراد بسیاری هستند که رضا محمدی را می‌شناسند؛ همچنین این رضا محمدی است که آنها را متقابلا می‌شناسد.

نکتهٔ سوم:

رضا محمدی، شاعر است. این حرف، تماماً در مورد زندگی، شخصیت و روحیات وی صدق می‌کند. شاید یکی از ویژگی‌هایی که کماکان دوستان وی با آن رضا را می‌شناسند و اکثراً دوستش دارند، این مورد است که باعث شاخص‌شدن وی شده است. علاوه بر توانایی وی در آفرینش ادبی، روحیات وی نیز نقش مهمی در متفاوت‌بودنش دارند. شاید بسیاری از این ویژگی‌ها امروزه از منظر زندگی مدرن چندان پسندیده نباشد. حتی شاید زندگی و مراوده با مردمان شهرنشین را سخت کند، اما استمرار آن در زندگی رضا محمدی باعث به رسمیت شناخته‌شدن آنها از جانب یاران و دوستانش شده است. به قول جناب وی، اینها عاداتی هستند که سال‌ها با آنها زیسته و جزئی از شیوهٔ زندگی او شده که ترک آن باعث درد و رنج مضاعف می‌شود.

نکتهٔ چهارم:

پریشان زندگی کردن، پریشان‌بودن و نفس کشیدن چیز سخت و ناممکنی است که در زندگی رضا ممکن شده است. اما آنچه کنار زندگی وی اهمیت به‌سزایی دارد، شعر یعنی خلاقیت و آفرینش ادبی وی است. شعر با تمام تنوعی که در روزگار ما دارد، در زندگی ادبی رضا محمدی با غزل درآمیخته است، غزل‌گفتن، غزل‌خواندن و در نهایت غزل‌شدن. غزلی که در عصر ما با حضور ادبیات نو به حاشیه کشیده شد و در این حاشیه‌نشینی، وضعیت متفاوتی را نیز تجربه کرده است. غزل‌سرایان تلاش کردند با آوردن جهان نو به ساحت غزل، نفس تازه‌ای به کالبد آن بدمند. بهمنی، منزوی و... در این تلاش هم‌قدم بودند. اما رضا محمدی دگرگونی تازه‌ای را با خودش آورد. این تلاش از چشم مخاطبان اصلی شعر دور نماند و توانست در فضای ادبی ایران و افغانستان مطرح شود.

اولین شعرهای رضا محمدی در وضعیتی آفریده شد که ادبیات مقاوت رویکرد اصلی جهان شعر پارسی به شمار می‌آمد؛ حتی در مهاجرت ناخواسته‌ای که هم‌وطنانش را به دیگر کشورها کوچانده بود.

اینک منم، در این صفحات سیاه، گم
دهلی، پکن، دوشنبه، کراچی، کویته، قم...

در پیشاور، قم، کویته، مشهد، تهران، مسکو و... نفس می‌کشیدند و شعرهایشان روایتگر صدای جنگ و کشتاری بود که از کابل برخاسته بود. این صدا تلخ‌تر از هر زهری، کام این یاران هم‌دل را آزار می‌داد.

ماندیم خاک‌ها و گلویی اذان نداد
این باد مرده بیرق ما را تکان نداد
هرچند ریختیم در آتش، کسی به ما
پلکی از ابرهای بلند جهان نداد

در تراژدی، روایت‌کردن سخت‌تر از هر زمان دیگری است، مخصوصاً زمانی که روایت از درون سرزمین و جان شاعر باشد. نابودی «troy» برای هومر و همچنین نابودی «مداین» برای خاقانی و «کابل» برای رضا محمدی. بیرق تا زمانی که برافراشته باشد، امید نیز زنده است؛ حرکت و زندگی نیز خواهد بود. مبادا زمانی که بیرقی نباشد و بادی نیز، که ابرهای بلند جهان دگر از آن تو نخواهد بود. این تراژدی و بیان آن در شعر و مخصوصاً غزل بسیار مشکل است؛ زیرا غزل کمتر تجربهٔ تراژدی را با خود در ادبیات گذشتهٔ ما داشته است. غزلی که برخاسته از تغزل و عشق بود، باید خود را با شرایط تازه‌ای وفق دهد. شرایطی که هدف از آن بیان تصاویر تلخ ویرانی و رنج و نابودی است. محمدی به خوبی توانسته است در این جهان معنایی و ادبی کار شعر کند و در کنار دیگر شاعرانی که از او یک، دو دهه سال کلان‌تر بودند و سال‌ها به عنوان شاعر مقاومت شناخته شده بودند، بایستد و هم‌پای آنها و حتی گاه به مراتب، پیش‌تر از آنها قدم بردارد.

اما آنچه رضا محمدی را به شاعری موفق بدل کرده، سرایش شعر مقاومت نبوده است. بیرون‌آمدن از فضای

شعر مقاومت و قرارگرفتن در جریان غزل‌سرایی جوان ایران باعث تجربه‌های جدیدی شد و راه وی را به سمت خلاقیت‌های متفاوت در ساحت غزل هموار کرد. رضا در سال‌های آخر شعر مقاومت به این جریان پیوست و با زبان مخصوص این جریان شعر سرود. این زبان و ویژگی‌های زبان دری، توانست دایرهٔ واژگانی وی را گسترده‌تر از شاعرانی کند که با این تجربه‌ها کمتر آشنا بودند. این عامل یکی از موفقیت‌های شعر رضا محمدی در میان شاعران پارسی‌زبان به حساب می‌آمد.

از باغ‌های غزنهٔ بی مهر و ماهتاب
دیوانگی کشانده به کوه و کتل مرا

واژهٔ کُتل که معمولا همراه کوه استفاده می‌شود، در زبان دری بسیار معمول و در زبان رایج پارسی ایران غریب است. این دست واژگان در زبان شعر رضا محمدی به وفور دیده می‌شود. علاوه بر واژگان، لحن وی نیز متأثر از لهجه‌های کابلی یا هزارگی است که زیبایی منحصربه‌فردی به زبان شعر وی بخشیده است. این لهجه‌ها از نوستالژی خاصی میان شاعران ایرانی برخوردار است؛ مخصوصاً شاعرانی که بیشتر در حوزهٔ خراسان زندگی می‌کنند و بیشتر از دیگران احساس قرابت با این لهجه‌ها دارند و آن را بخشی از تاریخ، فرهنگ و زبان خود می‌دانند.

ویژگی دیگری که در شعرهای رضا محمدی می‌توان یافت و در نهایت، آبشخورش را در تجربه‌های حضور وی در افغانستان و آشنایی نزدیک وی با زندگی، زبان و ادبیات آن دانست، اتفاقاتی است که در این مرزوبوم می‌افتاد. جنگ و رخدادهای آن در دیگر کشورها، مهم‌ترین منابع هنر و ادبیات به شمار می‌آید. جنگ جهانی اول و دوم در اروپا، جنگ داخلی آمریکا، جنگ‌های ژاپن ـ چین، نازیسم آلمانی و بسیاری دیگر از این دست موارد، امروزه موضوع بسیاری از رمان‌ها، فیلم‌ها، شعرها، نقاشی‌ها، عکس‌ها و... است. از طرفی به خاطر پرداختن به یکی از موضوعات حساس جهانی، از اقبال زیادی نیز در اکثر کشورها برخورداند و در جشنواره‌های ادبی و هنری نیز بسیار بالیده‌اند. جوایز نوبل ادبیات و اسکار فیلم هر ساله نشان داده که این نوع موضوعات تا چه اندازه نقش مهمی در خلق و آفرینش ادبی و هنری دارند.

بسیاری از شاعران افغان مقیم دیگر کشورها توانستند با بازنمایی جهان جنگ در داخل افغانستان، مخاطبان بسیاری را پیدا کنند. شاعران مهاجر ایران نیز در این امر موفقیت‌های به‌سزایی داشتند. موضوع جنگ و مهاجرت باعث سرودن آثار مهمی در حوزهٔ شعر و داستان میان نویسندگان و شاعران افغان در داخل ایران شد. آصف سلطان‌زاده و رضا محمدی از افرادی بودند که در این بخش قرار می‌گیرند.

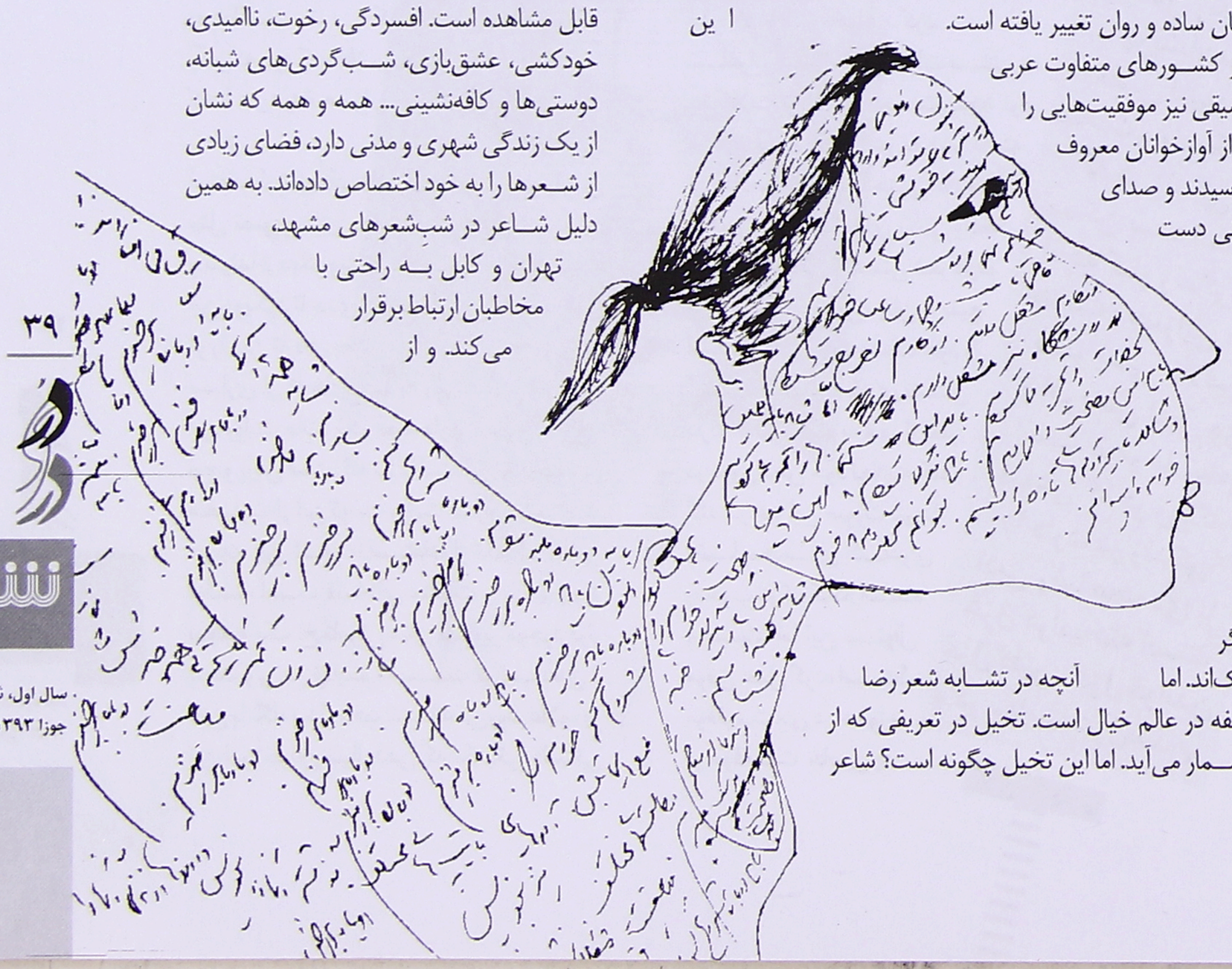
نکتهٔ پنجم:

یکی دیگر از ویژگی‌های غزل رضا محمدی که توانست باعث موفقیت وی شود، دستیابی وی به فضایی خاص از تجربیات وی در غزل است که هم در زبان و هم در فضا کاملا ملموس است. نزار قبانی شاعر معروف سوری مجموعه شعری به نام «نقاشی با کلمات» دارد. زبان این شاعر بیش از اندازه از فخامت زبان شعر کلاسیک عربی جدا شده و به زبان ساده و روان تغییر یافته است. این ویژگی باعث شد از قشرهای مختلف و از کشورهای متفاوت عربی مخاطبان بسیاری پیدا کند و در حوزهٔ موسیقی نیز موفقیت‌هایی را از آن خود کند. تا جایی که امروزه بعضی از آوازخوانان معروف عرب با خوانش شعرهای وی به موفقیت رسیدند و صدای آنها با شعر نزار قبانی به ترکیبی جدانشدنی دست یافته است.

زبان شعر رضا محمدی نیز دارای این ویژگی است. زبان سهل و ممتنع است؛ زبانی است با مخاطبان متفاوت از قشرهای مختلف. این موفقیت باعث شده است که رضا محمدی از اقبال جمعی خوبی برخوردار باشد. هرچند این تفاوت میان نزار قبانی و رضا محمدی وجود دارد که قبانی موفقیتش را در حوزهٔ شعر نو عربی به دست آورد و رضا در قالب غزل و دیگر قالب‌های کلاسیک که بیشتر به غزل نزدیک‌اند. اما آنچه در تشابه شعر رضا محمدی با نزار قبانی می‌توان یافت، مکاشفه در عالم خیال است. تخیل در تعریفی که از شعر وجود دارد، رکن مهمی از شعر به شمار می‌آید. اما این تخیل چگونه است؟ شاعر چه چهره‌ای از جهان خیال را با آفرینش خود می‌نمایاند؟ و رضا محمدی چه تصویری از این مورد را در آثارش به کار می‌برد؟

۱
اتوبوس آمد، او رفت و نپرسید مرا
بس که کم لایق دیدار خودش دید مرا
۲
یک روز عصر، عصر تو می‌آیی در کافه‌ها،
هتل‌ها می‌گردی
در پارک‌ها و لیلیه‌ها در... در... در
قهوه‌خانه‌ها و دلیجان‌ها
۳
برآمدن به تراس، اول دمیدن توست
تراس جای قشنگی برای دیدن توست
٤
تویی که در تلفن راه می‌روی که منم
الو! صدای تو پیچید در تمام تنم

نمی‌توان به آسانی رضا محمدی را شاعری رئال یا واقع‌گرا نامید. از طرفی نیز نمی‌توان شاعری کاملا ذهن‌گرا دانست. ترکیبی از هر دو در شعرهای وی دیده می‌شود. حتی به نظر خودم شاعر توانسته است به تخیلی خاص خودش دست پیدا کند. این تخیل هم ناشی از فضای زندگی واقعی اوست. جهانی که در آن تلفن، اتوبوس، خیابان، کافه و روزنامه وجود دارند. از این طریق می‌توانیم حرکت ذهن شاعر را درون جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند، دنبال کنیم. زندگی شهری در تهران یا کابل با همهٔ تجربه‌هایی مختص خود در شعرهای وی قابل مشاهده است. افسردگی، رخوت، ناامیدی، خودکشی، عشق‌بازی، شب‌گردی‌های شبانه، دوستی‌ها و کافه‌نشینی... همه و همه که نشان از یک زندگی شهری و مدنی دارد، فضای زیادی از شعرها را به خود اختصاص داده‌اند. به همین دلیل شاعر در شبِ‌شعرهای مشهد، تهران و کابل به راحتی با مخاطبان ارتباط برقرار می‌کند. و از



طرفی مخاطبان نیـــز هم‌ذات‌پنداری می‌کنند با راوی شعرها. این یکی از موفقیت‌هایی است که کمتر شاعران دورهٔ مقاومت توانستند به آن با این اندازه از اقبال جمعی دست پیدا کنند.

آهویی آمد آب بنوشد تو را گرفت
با عطر خویش در تن آهو درآمدی
پس دشت، دشت، دشت گذشتی و ظهر با
آب از رگان مردهٔ آمو درآمدی

از طرفی دیگر این واقعیت‌ها با فاکتورهای ذهنی و غیرواقعی در هم تنیده‌اند. قســمتی از تصاویر، بخشی جدانشدنی از زندگی واقعی امروز است و بخشی دگر از عالم ذهن شاعر که بیشتر ریشه در فکر، مطالعه و سیر انفسی وی دارد تا سیر آفاقی. ترکیب این دو بیت از هر دو جهان عین و ذهن، واقع و غیرواقع، آهویی که نشـــان از جهان واقع دارد و معشوقی که در آب حل شده است و عطر وجودش با آب چشمه به درون آهو رفته و همراه او دشت‌ها را درمی‌نوردد و در نهایت از جان مردهٔ دریای آمو ظهور می‌کنـــد و بیرون می‌دمد. این نوع نگاه بیشتر به نگاه بیدلانه به شعر برمی‌گردد؛ دیالکتیک ذهن و عین و گاه خدمت جهان عین به ذهن و بالعکس اما امروزی و مدرن. این نوع نگاه در بسیاری از غزل‌های موفق شاعر مشهود است.

نکتهٔ ششم:

صدا ز کالبد تن به‌در کشید مرا
صدا به شکل کسی شد به بر کشید مرا
صدا شد اسپ ستم، روح من کشان زپی‌اش
به خاک بست و به کوه و کمر کشید مرا
بگو که بود که نقاشی مرا می‌کرد؟
که با دو دیدهٔ همواره تر کشید مرا

استفاده از تکنیک‌های رایج در غزل نو پارسی مثل تصویرسازی به سبک سیال‌ذهن، عکاسی و سینما از دیگر ویژگی‌های شعر محمدی است. این رویکرد تا حدی روایت خطی و متعارف غزل نو را جان تازه‌ای بخشیده است. رضا محمدی در بسیاری از کارهای خود به روایت می‌پردازد. گاه این روایت مانند یک قصه دارای نقطهٔ شـــروع، اوج و پایان است. گاه نیز با استفاده از تکنیک‌های متفـــاوت از این‌گونـــه روایت فـــراروی می‌کند. هرچند این شـــعر با اســـتفاده از تکنیک نقاشی توانسته اســـت فضاهای متفاوت را با هم پیوند بدهد و یک نخ نامرئی میان تصاویر موجود قرار بدهد، ولی در نهایت به سـمت ترکیب ذهن ـ عین با نگاه بیدل‌محور نشـــانه می‌رود. علاوه بر این امر، جریان سیال‌ذهن که تکنیکی داستانی محسوب می‌شود، در این شعر بسیار پررنگ است. سیال‌ذهن در شعر، ریشه‌های محکمی دارد و در آثار قدما نیز قابل مشاهده است، اما کمتر تئوریزه شده است.

عکس بعدی، دو تا پرنده دو قفس
با دون‌ها می‌کنند آن تو بازی
عکس بعدی، تو را نشانده با من
دو بچه می‌کنند لولوبازی
عکس بعدی، تو با خودت می‌گویی
شاید قسمت نبوده با او بازی

این فرم و تکنیک‌ها بیش از پیش، زبان سادهٔ غزل را به فرم‌گرایی نزدیک کرده‌اند و از طرفی جریان نوگرایی را در غزل گنجانیده‌اند. در بسیاری موارد این ترکیب، خوشایند و زیبا به چشم می‌آید و در بسیاری موارد نیز تعمد در فرم‌گرایی به تصنع کشیده شده است. غزل، ظرفیت زیادی برای نزدیک‌شدن به ویژگی‌های شعر نو را دارد. اما از طرفی هم محدودیت یا ویژگی‌هایی دارد که نمی‌توان از آن به ســادگی گذشـــت و از غزل توقع معجزه داشت. به همین دلیل بسیاری از غزل‌سرایان گاه‌گداری به تجربه‌هایی در شعر نو روی آوردند اما موفقیت آنها در نوسرایی هیچ ربطی به موفقیت‌شان در غزل‌سرایی نداشته است.

نکتهٔ هفتم:

نوگرایی در شعر پارسی، تلاقی مدرنیسم و شعر در زبان پارسی است. نوگرایان یا مدرنیست‌ها تلاش کردند ادبیات تئوریک مدرن را با تأسی از ادبیات مدرن اروپا و مخصوصاً فرانسه به ظرف شعر وارد کنند. آنچه دارای اهمیت زیاد است، این است که بتوان تفکر مدرن را که در تقابل با سنت قرار می‌گیرد، پشتوانهٔ ادبیات قرار داد. این پشتوانه تأثیرات خود را در ساحت مفهوم و ساخت یا فرم مشخص کرده است. این ویژگی را باید بیشتر در میان شاعران نوگرا جستجو کرد؛ اما آنچه میان شاعرانی که هم به سردون قالب‌های کلاسیک و هم نو می‌پردازند، چیز دیگری است. این سئوال پیش می‌آید که این شاعر در کدام نحله می‌گنجد؟ اگر نوگراست و صرفاً تجربه‌هایی در ساحت سنت کرده، پس باید از ذهنی نو و مدرن نیز برخوردار و از آن وادی عبور کرده باشد. اما اگر هنوز احساس تعلق به عالم سنت می‌کند، چرا در قالب‌های نو طبع‌آزمایی می‌کند؟ صرفاً می‌خواهد تجربه کرده باشد یا اینکه جدیتی وجود دارد و ناچار دامن این یار را نمی‌تواند بهلد.

به هر حال، مشـــکل اینجا اســـت که بســـیاری از نوگرایان کمتر موقعیت خود را به لحاظ تئوریک با اصل موضوع حل‌وفصل کرده‌اند. هنوز فهم مناسبی از امر نو و نوبودگی ندارند و در واقع از ضعف تئوریک رنج می‌برند. البته امر بومی‌کردن موضوعات نو تلاش کرده مشکل را تا حدودی حل کند، ولی در اصل موضوع خللی وارد نیست. زیرا امر نو یا مدرن وضعیت شـــفاف و مشـــخصی دارد و نمی‌تـــوان آن را بنا به دلایل بومی‌گرایی رد کرد. این ویژگی‌ها در هر جـــای این جهان تغییری نکرده‌اند و البته نخواهند کرد.

پریشان زندگی کردن، پریشان‌بودن و نفس کشیدن چیز سخت و ناممکنی است که در زندگی رضا ممکن شده است. اما آنچه کنار زندگی وی اهمیت به‌سزایی دارد، شعر یعنی خلاقیت و آفرینش ادبی وی است. شعر با تمام تنوعی که در روزگار ما دارد، در زندگی ادبی رضا محمدی با غزل درآمیخته است، غزل گفتن، غزل‌خواندن و در نهایت غزل‌شدن.

شـــاعرانی که از جهان ادبیات ســـنتی به مشکلات بســـیاری دســـت‌وپنجه نرم نگاهی است که شـــاعر به شعر داشته آن خلاص شـــود؛ یا حتـــی علاقه‌ای و هنوز هم با قالب‌های سنتی رابطهٔ دریافت متفاوتی از هستی شعر دارد، فرم، قالب، مصـــراع، بیان و بدیع، است. شاعر یا باید حساب خود را کنـــد و یا حداقل طوری نشـــان دارد، کامـــلا آگاه به امور از نظر در درون ذهن خود نهادینه کند کند. در غیر این صورت نتیجهٔ رضـــا محمـــدی شـــاعری را خوب درک کرده اســـت. و اســـت. اما این ســـئوال موفق عمل کرده اســـت؟ موفقیـــت وی در حـــوزه نو موفقیـــت خاصی به نـــو قـــدم می‌گذارنـــد با می‌کننـــد. مهم‌ترین آن و نمی‌توانـــد بـــه راحتی از هم نـــدارد به خلاصی از آن خوبی دارد. نگاه سنتی به شعر تکنیـــک، زاویهٔ دیـــد، روایت، همه و همه مبتنی بر امر سنت با یکـــی از این دو جهان تصفیه بدهد که در آن وضعیتی که قرار تئوری و فرم است؛ و توانسته آن را و کامـــلا طبیعی با موضوع برخورد کار چندان چنگی به دل نخواهد زد. غزل‌سراست. شاعری است که تغزل شعرش در فرم‌های سنتی موفق بوده مطرح می‌شود که در ساحت شعر نو هم بـــه نظر مـــن رضا محمـــدی بر خلاف شـــعر سنتی، نتوانسته است در حوزهٔ شعر دست آورد. ذهنیت وی هنوز بیشتر متأثر از

شاخص‌های سنتی شعر است تا فرم‌های موجود در شعر نو پارسی. یکی از ویژگی‌هایی که شاعران نوگرا بدان پایبند هستند، جریان‌هایی است که در این حوزه مطرح شده‌اند و این جریان‌ها دارای بنیادهای تئوریک مشخصی هستند. این بنیادهای تئوریک در نهایت باعث تعریف فرم و ساخت متفاوتی می‌شود و آفرینش‌ها را جهت می‌دهد. روایت به عنوان یکی از فاکتورهای شعر رضا محمدی در حوزهٔ نو مبتنی بر متکلم وحده است. راوی بدون درنظرداشت فرم مشخصی از اول تا آخر شعر به روایت می‌پردازد. این نوع از روایت‌گری نشان از عدم تطبیق ذهن شاعر با فضای فرم‌گرای شعر نو دارد.

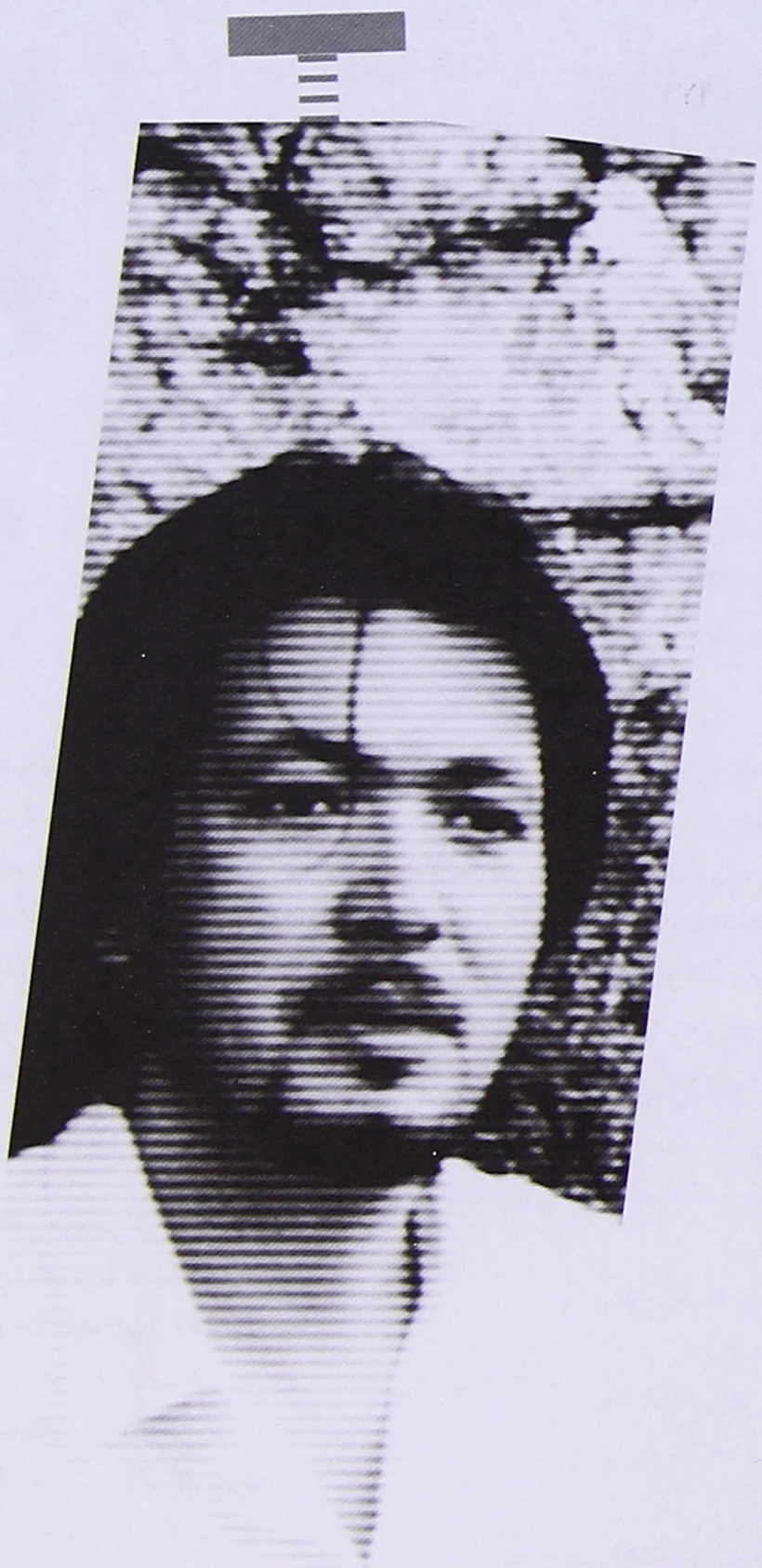
رضا محمدی تلاش زیادی در حوزهٔ شعر نیمایی کرده است. این تلاش‌ها باید به دقت مورد بررسی قرار بگیرد. اشارهٔ من به کارهای نو محمدی، فقط تلاشی بود برای نشان‌دادن علاقه و نگرانی شخص خودم به این وادی و وضعیتی که اکثر شاعران نوپرداز ما به آن گرفتارند. شاید نگاه یک شاعر نوپرداز بهتر می‌توانست به نکات ریز و ظرافت‌های این اشعار اشاره کند. امید که چنین باشد.

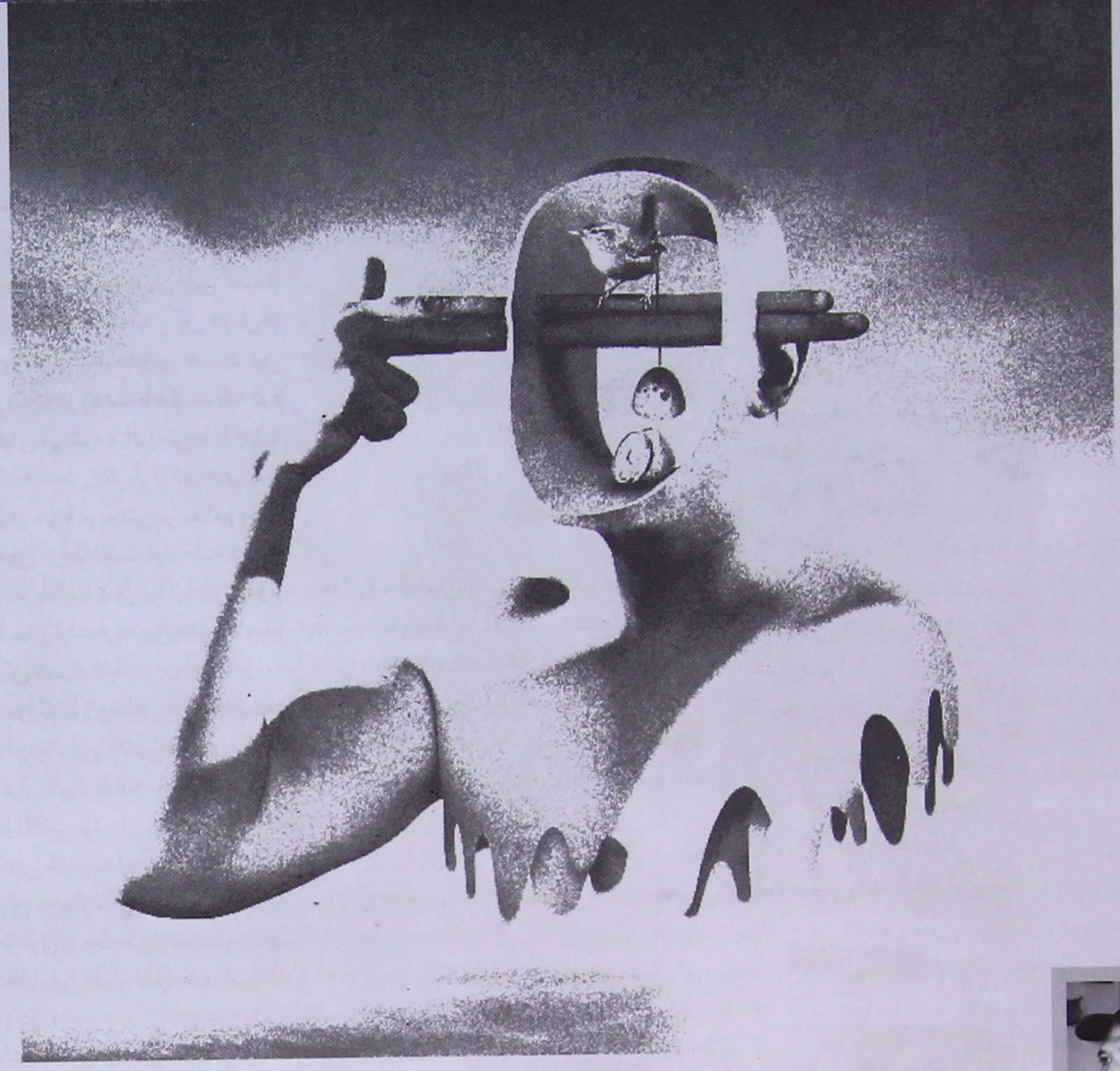
در نتیجه

پرداختن به شعر و تحلیل آن می‌تواند با برشمردن ویژگی‌های بسیاری صورت بگیرد و هر منتقدی با نگاهی متفاوت، شعر را طوری ببیند و کسی طوری دگر. شعر موجودی زنده است که با زمانهٔ خود حرکت می‌کند و در ذهن مخاطبان خود می‌نشیند و با آنها سفر می‌کند و زندگی.

تحلیل شعر امکان‌پذیر است، اما نمی‌توان کاملا شعری را تحلیل کرد. زوایایی از شعر به خاطر ویژگی زبانیت آن پنهان می‌ماند. منتقد فقط با دانشی که دارد به شعر نقب می‌زند و آن را به خوانش می‌گیرد. شعر رضا محمدی نیز با تمام ویژگی‌هایی که دارد به تنهایی نمی‌تواند در یک مقاله یا ویژه‌نامه مورد ارزیابی قرار بگیرد. آن چیزی که در این نوشتار آمد، تلاش اندکی بود برای شناختن و تحلیل زاویه‌ای از شعر این شاعر موفق. رضا محمدی توانست در حوزهٔ غزل کارهای ماندگاری بکند و در ایران و افغانستان، مخاطبان خاص خود را داشته باشد. مخاطبانی که با علاقهٔ بسیار در شب‌های شعر به صدایش گوش دادند و از خوانش وی لذت بردند و بسیاری از شعرهایش را به یاد دارند. هرچند به نظر نگارنده در شعر نو نتوانسته است به موفقیت شگرفی دست یابد، اما هنوز در آغاز راه است و مسیر بی‌پایان. روزهای خوب و شب‌های مهتابی را برای این شاعر و دوست خوبم آرزومندم.

غزل، ظرفیت زیادی برای نزدیک‌شدن به ویژگی‌های شعر نو را دارد. اما از طرفی هم محدودیت یا ویژگی‌هایی دارد که نمی‌توان از آن به سادگی گذشت و از غزل توقع معجزه داشت. به همین دلیل بسیاری از غزل‌سرایان گاه‌گداری به تجربه‌هایی در شعر نو روی آوردند اما موفقیت آنها در نوسرایی هیچ ربطی به موفقیت‌شان در غزل‌سرایی نداشته است.







عفیف باختری

شعر برای تفکر

با مروری بر اشعار سیدرضا محمدی می‌توان به این نتیجه رسید که عمدهٔ تلاش این شاعر آن است که به نوعی تفکر جدید در شعر دست یابد. حاصل این برخورد، شعرهایی است که به هزاران چهره خود را عرضه می‌کنند و هر چهره، جذبه و کشش خاص خود را دارد. در شعر شرط کافی پتانسیلی است که شاعر آن را مانند چراغی به زوایای پنهان خودآگاه و ناخودآگاه مخاطب می‌تاباند تا در پرتو آن پدیده‌ها شناسایی شوند. بدون این پتانسیل مخاطب فقط عمل دیدن را انجام می‌دهد و نه عمل مشاهده و شناسایی را. از اینجاست که ارتباط عمیق میان انسان و جهانی که در پرتو فهم او قرار گرفته، ایجاد می‌شود. این پیوند، پیوند قراردادی و از پیش تعیین شـده نیست، بلکه پیوندی اسـت ذاتی که در سایهٔ آن انسان به زوایایی از طبیعت دعوت می‌شود که به صورت معمول، طبیعت کسی را به آن دعوت نمی‌کند:

نه! آن دو چشم، دو تصویر ابر و باد نبود
دو چشم جسته ز مجموعهٔ جماد نبود
شکفته بود در آن چشم‌ها دو شاخهٔ گل
هوای هیچ گلی این قدر زیاد نبود
سوار باد شدم، اصفهان گرفت مرا
نگار و نقش جهان بود و در سواد نبود
به عطر مریم، مهمان شدیم در کافه
میان کافه که رفتیم، غیر باد نبود

تصویرهایی که محمدی توانسـته است آنها را در جاهای مناسـب شـعر خود گره بزند تا غزل سـاختارمند از آب درآید، سـاختاری که با تکرار تصاویر تقابل‌زا در هوا معلق نمانده است. در شعر محمدی پدیده‌های خودجوش، طبیعی و ناب بر پدیده‌های ساختگی برتری دارند:

تو مثل سگ هستی، چشـم‌هایت از برف است
تنیده‌های سپید صدایت از برف است
کدام مردم را کشته‌ای که در هر جا
پس از گذشتن تو، رد پایت از برف است
دلت که خواسته بر من ترحم از باد است
تنت که ساخته از من جدایت از برف است

ایجاد نوآوری فلسفه‌ای است که پشتوانهٔ شعر محمدی قرار گرفته است. نقش کلمات در القای حس، یعنی توانایی به خدمت گرفتن کلمات که در شعر محمدی برجسته‌تر از برخی از شاعران هم‌عصر خودش است. عشق در غزل‌های محمدی چهره‌ای کاملا دیگرگونی دارد. این عشق از جنس عشق‌های سانتی‌مانتال نیست:

این دفعه مست و مخفی و جادوگر آمده است
شیطان شده به داخل جانم درآمده است
این دفعه من گریخته‌ام دربه‌در ولی
او هر کجا منم ز من اول‌تر آمده است...
در چشمه لخت می‌شوم و غرق می‌شوم
عمر من است او که همین جا سر آمده است

محمدی برای پیشنهادهای شعری‌اش تا حد جریان‌سازی حرف برای گفتن دارد. اگر حمل بر گزافه‌گویی نشود، این شاعر در هر مرحله، توانایی از نوع خودش را داشته است. شعر محمدی ضمن اینکه شعر غیرمتنظره است، در عین حال بر روابط بینامتنی نیز توجه جدی از خود نشان می‌دهد. استفاد از فرهنگ عامیانه، حکایات و ضرب‌المثل‌های مردمی تا اندازه‌ای او را شاعر غیرنخبه‌گرا معرفی می‌کند:

به خانه بردمش، او خانه را نمی‌دانست
غریب بود، رفیقانه را نمی‌دانست
نشست بین ورق‌های جان ویرانم
که فرق خانه و ویرانه را نمی‌دانست
عوض شو گفتم، آهو شد، ابر شد، زن شد
به حرف می‌شد حتی نه را نمی‌دانست
مرا به یاد حکایات کودکی انداخت
پری رویا افسانه را نمی‌دانست

سینما و سایر هنرهای نمایشی نیز بالای شعرهای محمدی تأثیر گذاشته‌اند. محمدی شکل درست استفاده از نشانه‌ها و امکانات هنر سینما را در شعر بلد است. نوع ارائهٔ تصویر در

شعر محمدی در کنار اینکه از لایه‌های متعدد معنایی برخوردارد است، شعری است ساده و زلال که تأمل شاعرانه و ظرافت‌های دقیق زبانی آن نشان‌دهندهٔ نکته‌سنجی شاعری است که می‌کوشد تا در سیطرهٔ یک نظام ساختارمند، ساحهٔ معنایی وسیعی را جلوی چشم خواننده بگستراند.

برخی سروده‌های این شاعر یادآور تکنیک‌های سینمایی است. با توجه به ظرافت‌های خاص زبان، سهم قابل ملاحظه‌ای از توفیق شعرهای این شاعر را بایست مدیون صدای گرم و اسلوب ادای آن شعر در محافل ادبی دانست:

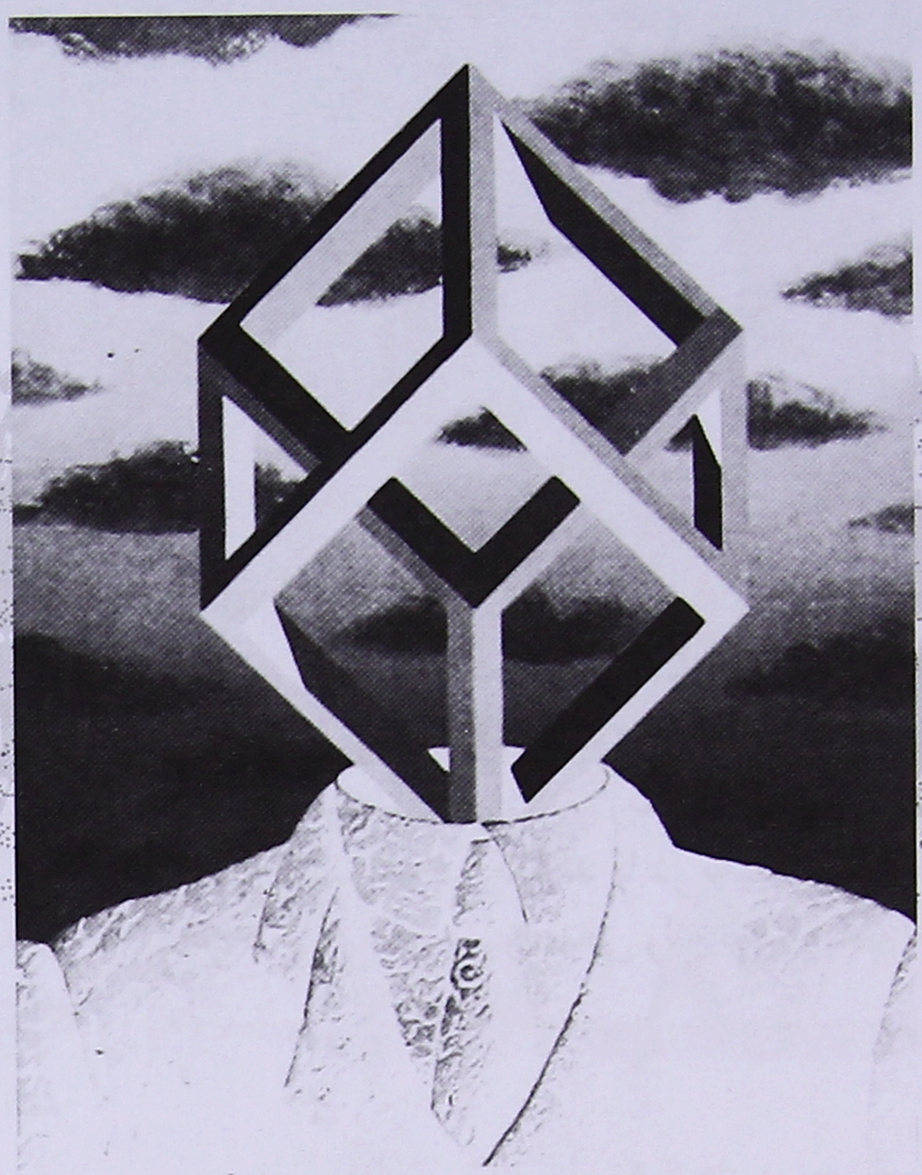
دو کاسه‌ای که دو قندیل دست‌های تو را
نموده آویزان از شانه‌هایت از برف است
چقدر برف! سرت، سینه‌ات، گلویت برف
تمام تن نه، تمام هوایت از برف است!

باید گفت که محمدی آگاهی‌هایی در زمینه یافته‌های نوین شعر طی سال‌ها تجربهٔ شاعری‌اش به دست آورده و برای علاقه‌مندان نوشته‌هایش به شیوهٔ گویا بازگو کرده است. سطرهای غریبی که محمدی در نوشته‌های خود می‌آفریند، در مجموع شناخت متفاوت و منحصر به فرد این شاعر را از شعر معاصر نشان می‌دهد:

تو قاتل همهٔ مارهای دنیایی
دو چشم نیست، دو کان زمردند تو را
برای عشق دو توفان، برای گریه دو ابر
برای نامه‌رسانی دو هُدهُد اند تو را

غزل‌های محمدی بیشتر از رویدادهای روزگار ما مایه می‌گیرد. شاعری که با پشت‌پازدن به هنجارهای معمول و ذوق‌های بازاری می‌کوشد وضعیت موجود را به چالش بکشد.
طنز نیز در کارهای این شاعر نباید دست‌کم گرفته شود. بازی با کلمات و برهم‌زدن تصورات کلیشه‌ای از ویژگی‌های دیگری است که کمابیش در سروده‌های این شاعر دیده می‌شود:

گاهی دستان ما به هم می‌چسپند
گاهی ما می‌کنیم بازوبازی
مردم یا بچه‌های قایم‌باشک‌اند
یا مشغول‌اند در زن‌وشوبازی
...
عکس بعدی ـ تو ـ دست‌هایت بر مو
موهای تو می‌کنند بر رو، بازی



در شعر شرط کافی پتانسیلی است که شاعر آن را مانند چراغی به زوایای پنهان خودآگاه و ناخودآگاه مخاطب می‌تاباند تا در پرتو آن پدیده‌ها شناسایی شوند. بدون این پتانسیل مخاطب فقط عمل دیدن را انجام می‌دهد و نه عمل مشاهده و شناسایی را

سیدرضا محمدی از آن دسته شاعرانی است که با درک امروزی و نوین از زبان فارسی شعر می‌گوید. نوع پرداخت غزل این شاعر به واسطهٔ تصاویر متنوع آن است که با برش‌های هنرمندانه در کنار هم قرار می‌گیرند تا خوانش غزل، خواننده را به فضای آشنا هرچه بیشتر نزدیک کند. شعر محمدی در کنار اینکه از لایه‌های متعدد معنایی برخوردارد است، شعری است ساده و زلال که تأمل شاعرانه و ظرافت‌های دقیق زبانی آن نشان‌دهندهٔ نکته‌سنجی شاعری است که می‌کوشد تا در سیطرهٔ یک نظام ساختارمند، ساحهٔ معنایی وسیعی را جلوی چشم خواننده بگستراند.

صدا ز کالبد تن به در کشید مرا
صدا به شکل کسی شد به بر کشید مرا
صدا شد اسپ ستم، روح من کشان ز پی‌اش
به خاک بست، به کوه و کمر کشید مرا
چه وهم داشت که از ابتدای خلقت من
غریب و کج‌قلق و دُربه‌در کشید مرا؟

در کنار این ویژگی‌ها در شرایطی که جامعهٔ ادبی کشور، نیازمند تلاش برای بیرون‌رفت از پیامدهای زیان‌بار عقب‌ماندگی‌های انباشته شده است، کارهای نوگرایانهٔ محمدی نقش مهمی را می‌تواند در تحقق تدریجی این ضرورت ایفا کند. این نقش در بالاترین سطح خود می‌تواند آموزش‌های درست مورد نیاز این روزگار را در اختیار مخاطبان قرار دهد. در یک جمع‌بندی کلی می‌توان گفت که با وجود رقم‌های کلانی که در امر برگزاری جشنواره‌ها به مصرف می‌رسد و همهٔ اینها به حساب فرهنگ مملکت گذاشته می‌شود، واقعیت چیزی دیگری است. واقعیت این است که این رقم‌ها فقط سیستم‌های خاصی را تحت پوشش قرار می‌دهد؛ سیستم‌هایی که با ظاهرسازی‌های «خر رنگ کن» می‌کوشد عرصه را روز به روز بر دیگران تنگ‌تر سازد؛ اما تجربه نشان داده که برای همیشه نمی‌توان راه را به روی دیگران مسدود کرد. سیدرضا محمدی برای من نمونهٔ تیپیک یک شاعر است. شاعری که همواره دل‌نگران آزادی بوده و به عنوان یک شاعر آزاده در بین اهل هنر شناخته شده است. کاش می‌شد زمینه‌ها را طوری فراهم ساخت که این شاعران می‌توانستند دوباره به وطن برگردند. کاش می‌شد سیاست‌گذاران فرهنگی این کشور را متقاعد ساخت که ادبیات، آن چیزی نیست که با آن بتوان شوخی و شیادی کرد. کاش می‌شد!



رفیع جنید

شاعر بادهای شرقی

«در شعرهای این مجموعه صحبت از فاجعه‌ای نیست که قرار است فرا برسد. از آنکه فاجعه مدت‌هاست که اتفاق افتاده است.»

«چه باد خوبی!
ای باد، باد پیغمبر!
بیا و راست بگو با من از وطن چه خبر؟...»

این بیت شکسته، شروع اولین شعر مجموعهٔ «کاغذباد» است و می‌شود گفت هم این شعر و هم سی‌وهفت شعر دیگر این دفتر به صورت کاملا درونی مکالمه‌ای است میان شاعر و این پیغامبر. پیغامبری تنها و تنها روایت‌کننده که هرچند در روزگار دریغ ما هیچ‌اش به پیام‌آوران باستانی نمی‌ماند، اما فراخوانده شده است تا «گرفته دل به کنار تو بنشیند» و فقط چشم‌دیدها و کابوس‌های خودش ـ و نه بیشتر ـ را به مخاطبانش بگوید.

سیدرضا محمدی در خلق تصویرها و مفاهیمی که در شعرهایش آمده، جهانی آکنده و پراکنده را به نمایش می‌گذارد که در آن، همهٔ آنچه قطعی شمرده می‌شود، فرو می‌ریزد.

قطعیت‌گریزی در شعرهای این مجموعه که سومین دفتر شعر اوست، کارکردی همه‌جانبه دارد؛ سایه‌ها مشبک‌اند؛ انسان‌ها تکه‌تکه شده‌اند. وطن اگرچه بار اصلی شعرها معطوف به آن است، دیگر کلیت یکپارچه

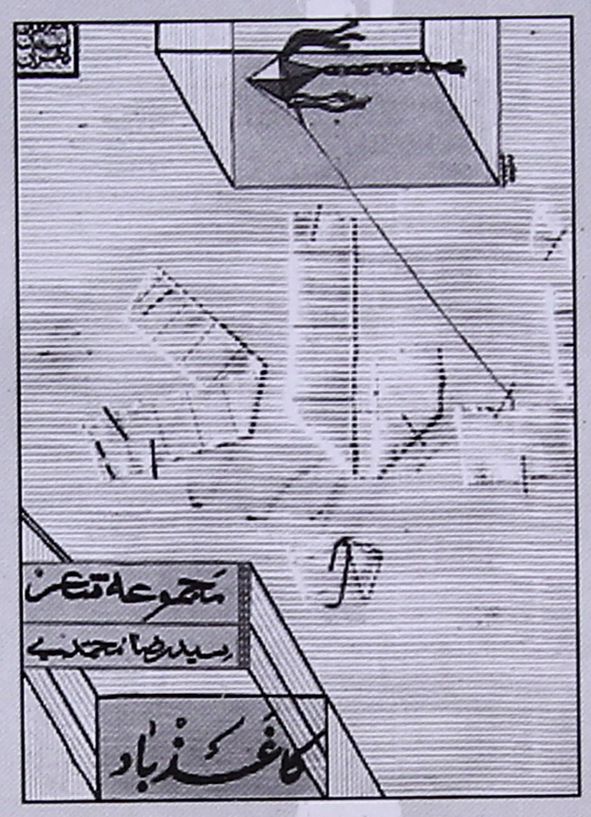
ندارد و حتی خاطره‌اش نیز، حماسه‌های تعریف‌شده و سنگ‌شدهٔ پیشین را از دست داده.
بهار برای له‌کردن آمده، معشوق یا آن من پنهانی شاعر نیز واحد و یکدست نیست؛ پیکره‌اش کاملا اثیری و میخائیلی است. زندگی نیز با آنکه خود برش کوتاهی است میان بودن و نبودن، از تعریف متداول در شعر شاعران دیگر می‌گریزد. تصویر شاعر نیز در یک آیینهٔ تمام‌قد به چشم نمی‌خورد، زیرا آن نیز به دست شاعر یا به حکم «ستارهٔ گریزانی» به زمین خورده و چهره‌های متفاوت و متغیر شاعر در تکه‌های فراوانش پراکنده شده است.
همه و همهٔ اینها با آنکه قصد و نیت پنهانی شـاعر، برای توصیف دنیای پدیدارها و روایت حوادثِ گاهی اجتماعی و حتی سیاسی را در بر دارد، روحیهٔ شعرها را تاریک نکرده و شعرش را به ورطهٔ شعارنویسی سوق نداده. حتی آنجا که شعرش را با «نفرین» شروع می‌کند، زمزمهٔ ـ هرچند تلخ ـ ماه و رقص گل‌های مریم و هزار نام دیگری که حافظهٔ ادبی ما از شنیدن و خواندنشان می‌شکفد، مخاطب شعرش را پای صحبتش میخکوب می‌کند.
این قطعیت‌گریزی ـ که هنگام تعریف فلسفی جهانِ امروز از آن سود می‌جوییم ـ را می‌توان به هنجارشکنی و آشنایی‌زدایی در مباحث ادبی برگرداند. مسئله دقیقاً در همین جاست، شاعر دیگر قطعیت‌ها را آن‌گونه که قطعی بودند، نمی‌بیند. او فروریزی قطعیت‌ها را در بیرون از متن شعر نیز دیده است. موفقیتش نیز مشخصاً در همین امر نهفته است که توانسته با ذات اتفاقات، چنان هماهنگی بیابد که روای آن به زبان شعر شود. او با عبور از همین مرز است که قادر به خلق تصاویر و مفاهیم بدیع و ناآشنا شده است. مصادیق چنین «فرم محتوایی» در «کاغذباد» فراوان است.
از این رو می‌توان ادعا کرد که محمدی، از آن دست شاعرانی است که با روح زمانه خود آمیخته؛ آن‌گونه که در دوران معاصر، ت. س. الیوت در ادبیات غرب و مهدی اخوان ثالث در شعر فارسی با روح زمانهٔ خود آمیخته بودند. او در جایی ایستاده که مدار کنونی زمین بر آن می‌چرخد. شاید از همین روی است که شاعران را پیشگو خوانده‌اند. اما راستگوترین پیشگو کسی است که زمانهٔ خود و فقط زمانهٔ خود را با تمام آنچه که آن را می‌سازد از دروغ‌ها تا حقیقت‌ها را بشناسد و به درستی بشناسد. راز و رمز ماندگاری شاعران بزرگِ در تفسیر دقیق و مشاهدهٔ همان اکنونی است که در آن به سر می‌برند.
آشنایی‌زدایی و ریخت‌شکنی‌ای که از قِبَل اندیشهٔ شاعر و نگاه او به پیرامون حاصل شده، چه در لایه‌های معنایی و چه در شکل ـ گاهی شکستگی ابیات و چیدمان کلماتِ گاه متنافر ـ فراوان و چشمگیر است:

مرد رو می‌کند به زندگی‌اش، چقدر عمر او تلف شده است
علفی بوده، ظهر بز شده، عصر سگ شده، شب ز سر علف شده است
مرد رو می‌کند به اطرافش، همه دریا و ماهی و صدف‌اند
او فقط جذر و مد کشیده، فقط بین امواج آب کف شده است
زندگی از تو رنگ و بو ببرد، روزگارت کدام سو ببرد؟
مرده‌شور تو را بگو ببرد، مرد یک باد بی‌هدف شده است...
(منشور، ص ٦٢)

و یا:

آخرش آمد و با خود آورد نسل تیره‌ترین ابرها را
ده شب پشت در پشت گریاند بر سرم مرغ‌های هوا را
آمد و ابر شد، آمد و شست و چشم‌های مرا برد
آمد و خورد جان مرا بعد بر سر خورده‌ام ماند پا را
ابتدا ابر و باران و مه بود، چتر بر سر گرفتم ولی بعد
ژاله شد ژاله
له
له
له
له کرد در هوا چتری بی‌نوا را
(موعود، ص ٥٧)

در این نمونه، آشـنایی‌زدایی بصری و تصویر کاملا غیر قابل پیش‌بینی که از واژهٔ «ژاله» زاییده می‌شـود، منظور هوشمندانهٔ شاعر از توصیف عینیات زندگی و قرائتی که او از مسائل اجتماعی دارد را بیان می‌کند. ویژگی برجسـته‌ای که شعرهای این مجموعه دارد، موازی و شانه‌به‌شانه پیش‌رفتنِ هنر شاعری و ارتباط



او فروریزی قطعیت‌ها را در بیرون از متن شعر نیز دیده است. موفقیتش نیز مشخصاً در همین امر نهفته است که توانسته با ذات اتفاقات، چنان هماهنگی بیابد که روای آن به زبان شعر شود. او با عبور از همین مرز است که قادر به خلق تصاویر و مفاهیم بدیع و ناآشنا شده است.

شاعر ـ به عنوان فردِ مرتبط با جهان ـ به دنیای بیرون است. محمدی ـ جز در چند مورد محدود ـ یکی را فدای دیگری نمی‌کند.
شعر «رسم» که این‌گونه آغاز می‌شود:

صدا ز کالبد تن به در کشید مرا
صدا به شکل کسی شد به بر کشید مرا

این بیت و گیرایی تصویری‌اش چنان است که گمان خواننده را برمی‌انگیزد که ابیات بعدی، روایتی خواهد بود برای توصیف آن منظور قطعی شاعر که در سنت شعر فارسی از پیش برای مخاطب قابل تصور است. اما به جلو که می‌رویم، همهٔ پیش‌بینی‌های قبلی نقش بر آب می‌شود و این غزل که از جمله غزل‌های تأثیرگذار سال‌های اخیر شاعران افغانستان است، به وادی‌های شناخته‌ناشدهٔ روح گام می‌گذارد و سلسله‌ای از استحاله‌ها و در هم فرورفتن‌هاست که هر گونه قطعیتی را انکار می‌کند.

در شعرهای این مجموعه صحبت از فاجعه‌ای نیست که قرار است فرا برسد. از آنکه فاجعه مدت‌هاست که اتفاق افتاده است. می‌توان گفت او از جملهٔ آن راویان کهنی است که به نجات‌دهنده باور دارد، اما در نهایت نجات‌دهندهٔ او نیز همچون نجات‌دهندهٔ کافکا زمانی می‌رسد که کار از کار گذشته باشد.

صدا شد اسپ ستم، روح من کشان ز پی‌اش
به خاک بست، به کوه و کمر کشید مرا
چه وهم داشت که از ابتدای خلقت من
غریب و کج‌قلق و دربه‌در کشید مرا
...
خوشش نیامد خط، خط، خط زد اینها را
یک استکان چای از خیر و شر کشید مرا
تو را شکر کرد و در دهان من حل کرد
سپس به سمت لبش برد و سرکشید مرا

گفته شود، این استحاله و از وضعیت بودنی به وضعیت بودنی دیگر از شگردها و شیوه‌های خاص زبانی محمدی است. غزل «کنچینی» یا «نوشته» یا «طالع» نمونه‌های مناسبی برای این ویژگی‌اند. با این وجود، حتی زمانی که در بافت درونی شعرها درگیر این تبدیل جوهر وجودی نام‌ها می‌شویم، عرصهٔ سخن تنگ نمی‌شود و تزاحم تصاویر و معانی، مخل شعف مخاطب نمی‌شود و روایت عمودی و افقی با زبانی نسبتاً یکدست پیش می‌رود.
با این وصف جنبهٔ دیگری از شعر محمدی برجسته می‌شود و آن «چندصدایی»بودن شعرهاست. که آنها را از بند تعبیرهای تک‌سویه می‌رهاند و مجالی را برای مخاطب فراهم می‌کند که مسائل را از چشم‌اندازهای گونه‌گون ببیند.

منظره‌هایی که توصیف اولیهٔ شاعر آنها را همچون وصف برگ گلی در شعر شاعری شیدا می‌نمایاند، اما دیری نمی‌گذرد که مخاطب درمی‌یابد که از جهان گذشته و نظم معمول آن خبری نیست. گویی آن باد، آن باد پیغامبر، طوفانی شده مست، از آن دست که به قول نیما «جهان یکسر خراب از اوست». چنین توصیفی از باد با آنچه در شعر گذشتهٔ فارسی آمده، گاهی متفاوت است. این واژگونی معنایی در واژگان دیگری نیز در این مجموعه به چشم می‌آید. مانند کلمهٔ بهار در شعر «بهاریه» صفحهٔ ۲۸، پرنده در شعر «در آیینه» صفحهٔ ۳۴.
در شعرهای این مجموعه صحبت از فاجعه‌ای نیست که قرار است فرا برسد. از آنکه فاجعه مدت‌هاست که اتفاق افتاده است. می‌توان گفت او از جملهٔ آن راویان کهنی است که به نجات‌دهنده باور دارد، اما در نهایت نجات‌دهندهٔ او نیز همچون نجات‌دهندهٔ کافکا زمانی می‌رسد که کار از کار گذشته باشد. یا حتی تلخ‌تر. نجات‌دهنده تنها راوی طوفانی است که دنیا را ویران کرده و این موضوعی تأمل‌برانگیز است، زیرا از خواندن شعرهای این مجموعه و حتی اکثر شعرهایی که در دههٔ هشتاد هجری خورشیدی توسط شاعران افغانستان سروده شده، این سوال به ذهن می‌رسد که با آنکه ظاهراً «وطن» (کشور افغانستان) عوض شده است و اتفاقات مثبتی در زمینه‌های مختلف افتاده، چرا این موضوع در شعر شاعران ما حضور ندارد و یا حضوری اگر هست از روی سلب است نه ایجاب. قطعاً نمی‌توان به سرچشمه‌های ذوق هنری و شعری شک کرد و نوع ادراک و شعور شاعران که برخاسته از خِرد جمعی است را به دور از حقیقت دانست. باقی می‌ماند جوابی که باید آن را در قالب سوال مطرح کرد: آیا این «وطن» از تاریکی عبور خواهد کرد؟
کتاب «کاغذباد» دربردارندهٔ ۷۳ صفحه است و توسط حوزهٔ هنری استان تهران در سال ۱۳۸۷ چاپ شده است. جز یکی دو شعر نیمایی، بقیهٔ شعرهای این مجموعه در قالب غزل سروده شده‌اند. این رویه در دو دفتر شعر قبلی سیدرضا محمدی (عزائیل در قوطی و با کاروان مه‌شدهٔ قوها) نیز دیده می‌شد. اما نکتهٔ قابل ذکر در شعر محمدی (منهای برخی از قصاید و مثنوی‌هایش که کمتر به صورت کتاب چاپ شده است) این است که شعرهایش جز در موارد عروضی، از فرم محتوایی غزل تبعیت نمی‌کنند و این به نظر این کوچک می‌تواند نقصی بزرگ باشد.
حجم شعرها غزل است، اما فضا و حال‌وهوایشان مدرن و امروزی است. خلعت و طیلسان غزل است، اما آن که آنها را پوشیده تناسبی تنگاتنگ با آنها نیافته. این در برخی شعرها که حال‌وهوای تغزلی و عاطفی دارند (مانند غزل «یار» و «اصفهان» و «بانوی گلخانهٔ ورامین» و «تراس») بیشتر به چشم می‌خورد.
در این غزل‌ها گاهی عمداً از عناصر داستانی و سینمایی و دیگر شگردهای نوین هنری استفاده شده که بسیاری اینها را از جملهٔ محاسن غزل آوانگارد می‌شمارند که خود جای صحبت دارد و شرحش در این کوتاه نمی‌گنجد. با این همه، شعرهای «کاغذباد» وجوه گسترده و لایه‌های فراوانی دارد که بر ارزش این مجموعه افزوده و ادبیات معاصر افغانستان را پربارتر و درخشان‌تر کرده است.

رضا محمدی،
شاعری یگانه در سبک شعری
و سبک زندگی



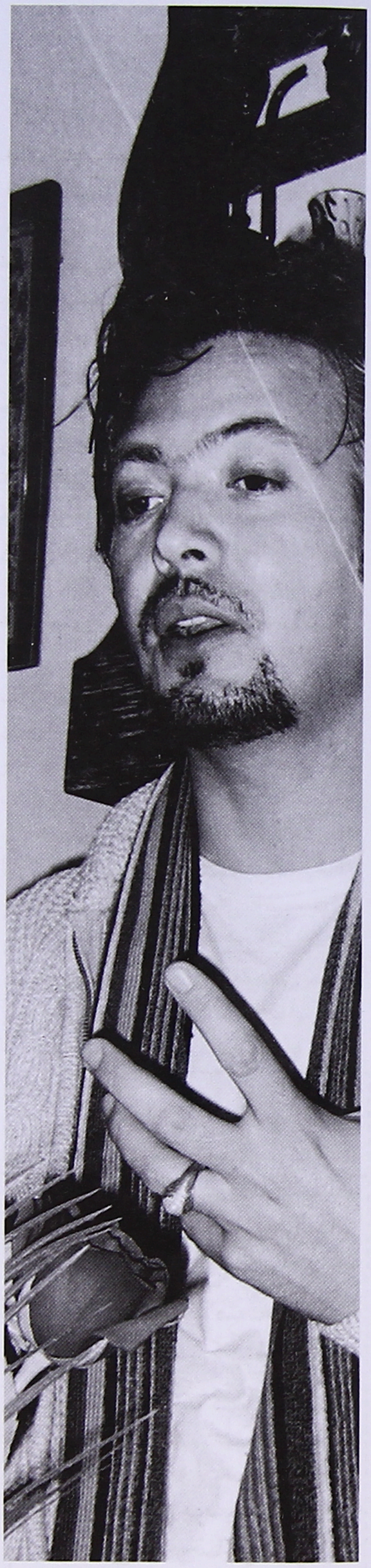
مجیب مهر داد

شیوهٔ زندگی یگانهٔ شاعر

سیدرضا محمدی شاعری است مستعد و سرشار از ظرفیت برای بزرگ‌شدن و به یاد ماندن. از همان تیپ‌هایی که به قول «رمبو» ترجمان خدایان‌اند؛ از همان شاعران اشراقی، شاعری که انگار با جهان ماورا ارتباط مستقیم دارد و نه‌تنها سطرهای نخستین شعرش را که همهٔ شعرهایش را خدایان در گوشش خوانده‌اند. شاعری که هنوز که هنوز است، منش شاعرانهٔ شخصیتش با واقعیت‌های سخت جهان معاصر جور در نیامده است. او در یک کلام، مغلوب ذات شاعرانهٔ خویش است. سیدرضا محمدی همیشه مرا به یاد شاعران رمانتیک قرن نوزده انگلیس می‌اندازد؛ آنانی که در برابر تفاخرهای مدرنیته ایستادند و از طبیعت صاف و سادهٔ زندگی دفاع کردند. احساس و عاطفه را در برابر خِرد دوران روشنگری قرار داند و شعر را آخرین مذهب و تخیل را آخرین ناجی انسان نامیدند. حتی سبک زندگی سیدرضا نیز شبیه سبک زندگی شاعرانی چون «لرد بایرون» و «پرسی بیشی» شیلی است، تسلیم‌شدن به عالم خلسه، پناهنده‌شدن در جزیرهٔ رؤیا و بی‌پروایی به قواعد متعارف اجتماعی و آسان‌گرفتن زندگی. هرچند آن شاعران و سیدرضا در دو بستر فرهنگی کاملا متفاوت زیسته‌اند، اما شباهت‌هایی میان سبک و نگاه آن شاعران به زندگی و نگاه سیدرضا به زندگی وجود دارد. منظورم هرگز شباهت سبک شعری‌شان نیست، زیرا شماری از شاعران رمانتیک انگلیس مانند «ویلیام وردزورث» از نوعی شعر سخن می‌گفتند که بر نوعی زندگی شبانی و ترجیح آن بر زندگی شهری تأکید داشت، چیزی که با فضاهای رؤیاگون شعرهای سیدرضا همخوانی ندارد.

من از این‌گونه که گشته سپری خوشبختم
من به این زندگی دربه‌دری خوشبختم
من نسیمم نفس‌آرای جهان دگران
به خوشی‌های جهان دگری خوشبختم

البته محبوبیت او در میان پارسی‌زبانان یک دلیل مشخص دارد و آن شعر درخشان و اصیل سیدرضا است. سبک زندگی او نیز به همان اندازه منحصر به فرد است. سیدرضا شیوهٔ زندگی منحصر به فردی دارد. در قدم اول او به معنای واقعی کلمه مهاجر است، یک مهاجر جنگ‌زدهٔ جغرافیایی و یک مهاجر ذهنی؛ کسی که از مکانی به مکانی رانده شده است و اگر در جایی هم مجال اسکان یافته است، علیه آن مکان قیام کرده است. موجودی که کمتر شباهت به انسان منقاد قانون و قراردادهای این‌جهانی دارد. گاهی فکر می‌کنم سیدرضا هیچ برنامهٔ از پیش تعیین‌شده‌ای برای زندگی‌اش ندارد؛ کسی که خودش را به دست تقدیر می‌سپارد. من هرگز از سیدرضا شعار سیاسی نشنیده‌ام. هرگز نشنیده‌ام کسی را به راه راست یا کج هدایت کند. موجودی که مرا بیش از همه به یاد «مورسوی کامو» می‌اندازد؛ بیگانه‌ای پرتاب‌شده در میان انبوهی از قوانین دست‌وپاگیر، در درون



سیدرضا محمدی
همیشه مرا به یاد
شاعران رمانتیک
قرن نوزده انگلیس
می‌اندازد؛ آنانی که در
برابر تفاخرهای مدرنیته
ایستادند و از طبیعت
صاف و سادهٔ زندگی
دفاع کردند. احساس و
عاطفه را در برابر خِرد
دوران روشنگری قَرار
داند و شعر را آخرین
مذهب و تخیل را آخرین
ناجی انسان نامیدند.

یـک زندگی‌ای که با فرمـول و برنامهٔ از پیش تعیین‌شده باید اندکی سهلش ساخت؛ زندگی‌ای که هیچ هدف مشخصی نیز ندارد. برای همین سـیدرضا از ماندن در چیزی و جایی خوشـش نمی‌آید. سرشـت او با سرگشتگی و رهایی گره خورده است. انگار زندگی او سراسر مکاشفه‌ای شاعرانه است که باید به واسطهٔ شاعر و از طریق تجربه‌های غریب طی شود. انگار غایت زندگی او جستجو اسـت و سـرگرمی با معماهای عینی و ذهنی‌ای که جهان ما سرشار از آنهاست، عین یک باستان‌شناس که گورها و بیغوله‌ها را بیشـتر از کاخ‌ها دوسـت دارد. برای همین بود که وقتی به کابل آمد، از ما شاعران کابل‌نشین دعوت کرد که با هم برویم عاشقان و عارفان. من شخصاً بیست سال در کابل بودم، اما آنجا نرفته بودم. در جستجوی شعرهای نوید بود و می‌خواست رازها و قصه‌های صوفی فرزانهٔ کابلی، صوفی عشقری را بداند. شاعری که غزل‌سراست، اما شیفتهٔ شعرهای آزاد است. من یکی از دلایل وجود امکانات گسترده در غزلش را در عنایت او به شعرهای آزاد فارسی و غیرفارسی می‌دانم. شاعری که شعرهایش را فقط باید با زبان و ادا و اطوار خودش شنید، شاعری یگانه در سبک شعری و سبک زندگی‌اش. شاعری که شماری از شعرهای نزار قبانی را به زبان عربی در حافظه دارد و همهٔ شعرهای خودش را نیز از بر می‌خواند. در هنگام شعرخواندنش انگار در این کرهٔ خاکی فقط یک مخاطب وجود دارد و آن خود، خوانندهٔ شعر است. هنگامی که شعر می‌خواند گوش‌هایش را بیش از مخاطبانش باز می‌کند تا تمامت کلمات و آواز غریب و ناآشنایش را دریابد. او در هنگام شعرخواندنش به یک شنونده مبدل می‌شود و ما نیز به عنوان مخاطبان ثانوی از این نجواهای او چیزی حاصل می‌کنیم، یک چیز ژرف و شورانگیز.

درسـت اسـت که شـماری از شـاعران با دهان‌های پر از زر و زیور، شـعرهای ماندگار گفته‌اند؛ شاعرانی که در سایه‌سـاران کاخ شـاهان، شعرهای ماندگارشـان را نوشته‌اند و شـاعرانی هم در زندان‌ها و با غُل و زنجیر. در واقع همهٔ این شـاعران و زندگی هنری‌شـان معطوف به دیدگاهی اسـت کـه به ابزارگرایی «Instrumentalism» ادبیات معروف شـده است. در این نوع نگاه به ادبیات، شعر می‌تواند نبردافزار باشد یا وسیلهٔ امرار معیشت، چیزی که «شکلوفکسی» ادبیان را از آن برحذر می‌داشت. صورت‌گرایان روسی بدین باور بودند که «تمامی پیام‌ها داده شـده و همهٔ حرف‌ها زده شـده است و حرف جدیدی برای گفتن نیست؛ بلکه فقط این صورت‌ها هستند که جدیدند.» (نقد صورت‌گرایانه/ سایت راسخون) برای همین، شعر سیدرضا محمدی داعیهٔ سیاسی و اجتماعی ندارد. به گونهٔ مثال مثل شعر پرتو نادری، التزام به آرمان‌های مردمی ندارد یا مانند کاظم کاظمی روایتگر شرایط مهاجرت نیست، البته خالی از دغدغه‌های اجتماعی هم نیست؛ اما شاعر بیشتر خودش را تسلیم طبیعت اصیل شاعرانه کرده است. افسار را داده است به اشراق‌های نابه‌هنگام که گاهی از واقعیت تلخ انسان معاصر افغانستانی می‌آیند و گاهی از میان مه غلیظ رمانتیسیسم. به قول مولانا «تو مپندار که من شـعر به خود می‌گویم»، برای همین اسـت که شعرش از حوزهٔ شاعرانی که شعرشـان را ابزار می‌سازند، بیرون است. او بیش از همه چیز به شاعری‌اش ملتزم است و به الهام‌های شاعرانه‌اش متعهد.

البته نگاه ابزاری به ادبیات یعنی به قول معروف ما «کارکشیدن» از ادبیات فی نفسه خوب یا بد نیست؛ منتها در افغانستان که بعداً به آن مفصل‌تر خواهم پرداخت، ادبیات به‌خصوص ادبیات ملتزم، پناهگاهی شد برای

پنهان کردن تنبلی، سترونی تخیل و بی‌مسئولیتی‌های شاعر. شاعر حتی در اجتماعی‌ترین صورت کلمه در برابر زبان و به‌خصوص ادبیات رسالت دارد. لوکاچ یکی از نظریه‌پردازان ادبیات ملتزم است. او می‌گوید که شعر فوران عاطفی پیام است نه بیان دم‌دستی پیام.

کار شاعر ارتقای بوطیقاست. کشف و نشان‌دادن ظرفیت‌های تازهٔ بیانی است. گسترش افق‌های زیبایی‌شناسانه است نه پنهان کردن ضعف تخیل در شعارهایی به نام اجتماعیات. پل ریکور در کتاب «زندگی در دنیای متن» در جایی از این کتاب گفته بود که زبان علمی، دشمن زبان است؛ زیرا زبان را از خصلت شادابی و ابهامش تهی می‌کند و در نهایت زبان را می‌کشد. پل ریکور در این کتاب می‌گوید که ادبیات پاسبان پهنهٔ زبان است. یعنی شعر، کلمه را از پوسیدن آن‌گونه که در زبان علمی اتفاق می‌افتد، نگه می‌دارد. هر لحظه به آن رنگ‌وبوی دیگری می‌بخشد. می‌خواهم بگویم که در افغانستان شاعر ما عین زبان علمی، زبان را و تخیل را فاسد و فرسوده کرده بود. گروهی از واژگان در دست‌کم چهار دهه در حوزهٔ ادبی افغانستان به کارکردهای خاصی گماشته شده بودند و تمامت شعر ما به جز گشتن شاعران بر محور چند سمبل نبود. این‌گونه رویکرد با رویکرد علمی مورد نظر ریکور تفاوتی ندارد و در نهایت زبان را و تخیل را از سرزندگی‌اش باز می‌دارد. تخیل فراگیر و شعری توأم با شهود و مکاشفه است که می‌تواند زبان را و واژه را دوباره از نو متولد کند. شعر اجتماعی ما با زبان و تخیل، کاری را کرد که یک متحجر با مذهب می‌کند؛ البته تفاوت یک متحجر با یک شاعر تنبل در این است که او از سر وظیفه بر مواضع پوسیده تأکید می‌کند و شاعر ما از سر تنبلی در مرداب یک زیبایی‌شناسی مصرف‌شده می‌ماند تا اینکه خود نیز در آن می‌پوسد.

بوطیقای نیم‌قرنه

من با سیری در ادبیات معاصر افغانستان به نکات زیادی برخورده‌ام که پرداختن به آنها وظیفهٔ نسل ماست. ما باید به دلایل بن‌بست زیبایی‌شناسانه‌ای که شعر ما در چیزی بیشتر از نیم قرن گرفتار آن بود، بپردازیم. استاد خلیل‌الله خلیلی تقریباً هم‌زمان با نیما و به پیروی از او نوآوری‌هایش را آغاز کرد. اما نیما در آن زمان با درک مسئولیت تاریخی‌اش برای ادبیات سرزمینش و پشتوانهٔ عظیم تیوریک‌اش، زیبایی‌شناسی جدیدی را در میان فارسی‌زبانان جا می‌اندازد. چیزی نمی‌گذرد که این زیبایی‌شناسی در سطح فرم با شاملو دیگرگون می‌شود. اگر وزن را بخشی از فرم بدانیم و همچنان واژگان و موسیقی کلمات را، شاملو دست‌کم در این دو زمینه بوطیقای نیمایی را ارتقا داد. نزدیک‌کردن شعر به قول نیما به «دیکلماسیون» طبیعی گفتار همان چیزی بود که در شعر سپید شاملو اتفاق افتاد. هرچند تفاخر زبانی و باستان‌گرایی‌های واژگانی و نحوی شعر شاملو اندکی از آن دکلماسیون طبیعی گفتار نیما فاصله می‌گرفت، اما دست‌کم برداشتن وزن عروضی یک گام مهم در آن مسیر بود. و ای بسا که شاملو شعرهایی نیز به زبان گفتار سرود، مانند شعر «پریا» و شعرهای دیگر او که به منطق گفتار نزدیک‌تر بودند. در همان دهه‌های بیست و سی، موج‌های تازهٔ شعری ظهور می‌کنند. یدالله رویایی و احمدرضا احمدی و بعدتر تا اواخر دههٔ پنجاه، چندین شاعر مروج چشم‌اندازهای تازهٔ شعری می‌شوند. یعنی از دههٔ بیست تا دههٔ هشتاد، حوزهٔ شعر فارسی در ایران گواه ظهور جریان‌های گوناگون شعری بوده است؛ البته و صد البته یاد کنم که جنگ در افغانستان می‌تواند بهانهٔ خوبی برای توجیه کم‌کاری‌های شاعران ما باشد، اما جنگ همهٔ دلیل آن نیست. زیرا شاعرانی بودند که در بیغوله‌های جنگ شعرهای درخشان خلق کردند، مانند شیرکو بیکس، محمود درویش و ده‌ها شاعر و نویسندهٔ دیگر. برای من همیشه این سؤال مطرح بوده است که چرا شعر افغانستان در چیزی بیش از نیم قرن در درون یک بوطیقا اسیر مانده است. این در حالی است که شماری از شاعران پیش‌کسوت ما به زبان‌های انگلیسی، روسی، اردو و فرانسوی آشنایی داشتند و حتی از آن زبان‌ها ترجمه نیز می‌کرده‌اند، اما با این هم تحول بوطیقایی در افغانستان اتفاق نیفتاد. شاعران ما در بوطیقایی که من نامش را بوطیقای «سمبل ـ استعاره» گذاشته‌ام گیر ماندند و هیچ کسی نتوانست از دایرهٔ آن پا فراتر بگذارد. من فکر می‌کنم یکی از مهم‌ترین دلایل این ماندگاری در دام استعاره و سمبل، نبود یک جریان نقد، بی‌ارتباطی با تحولات ادبی جهان و همچنان توقع پایین شاعران ما از کار ادبی بوده است.

شعر سیدرضا

شعر افغانستان نتوانست به اشراق‌های ژرف شاعرانه برسد. سبک فردی نیز حاصل رنج و مرارتی است که شاعر برای رسیدن به شعری متعالی باید آن را تجربه کند. شاعران ما نتوانستند از قواعد متعارف زیبایی‌شناسی عبور کنند و به قول فرمالیست‌ها، نگاه شاعرانهٔ مسلط را آشنایی‌زدایی کنند. در این میان، مهاجرت برای شعر ما یک رخداد خجسته بود. فضای ادبی ایران که در آن شعر جدی گرفته می‌شود، شعر مهاجرت ما را به شکوفایی رساند. شعر مهاجرت ما هرچند در قالب‌های آزاد حرف تازه‌ای نداشت و ما در میان شاعران مهاجر با شاعر جدی در قالب‌های آزاد روبه‌رو نیستیم، اما

شعر اجتماعی ما با زبان و تخیل، کاری را کرد که یک متحجر با مذهب می‌کند؛ البته تفاوت یک متحجر با یک شاعر تنبل در این است که او از سر وظیفه بر مواضع پوسیده تأکید می‌کند و شاعر ما از سر تنبلی در مرداب یک زیبایی‌شناسی مصرف‌شده می‌ماند تا اینکه خود نیز در آن می‌پوسد.

در سبک نوقدمایی، شاعران ما شعری آفریدند که با بهترین نمونه‌های شعر معاصر فارسی هم‌سری کرد و به لحاظ محتوایی حتی غنی‌تر از شعری بود که در ایران خلق می‌شد.
محمدکاظم کاظمی، ابوطالب مظفری، شریف سعیدی، سیدرضا محمدی و قنبرعلی تابش شعرهای ماندگاری در آن سامان آفریدند. برخلاف شعر ایران که یا درگیر اسطورهٔ دفاع مقدس بود یا در تغزلی روزمره و گاهی عرفانی سیر می‌کرد، شعر مهاجرت ما سرشار از دردهای عمیق انسان کنده از سرزمینی بود که در زمان زندگی شاعرش در خون می‌تپید. شعر محمدکاظم کاظمی و به‌خصوص مثنوی بازگشت او یکی از ماندگارترین شعرهای نوقدمایی معاصر فارسی است. هرچند در شعر مهاجرت ما تلاش‌هایی برای رسیدن به سبک فردی انجام شد، اما در این زمینه، شعر مهاجرت ما اقبالی نداشته است. شعر نوقدمایی مهاجران ما تنها در حوزهٔ ادبی ایران برای شاعر ما وجهه و تشخص فردی می‌بخشید، زیرا محتوای شعر او با شعری که در ایران خلق می‌شد فرق داشت. آن محتوا نوع خاصی از واژگان، طرز دید و بار عاطفی به شعر مهاجر ما در ایران می‌بخشید که از شعر شاعران ایرانی متفاوت‌تر بود. اما در این میان شاید تنها شاعری که توانست به فردیتی شاعرانه آن هم در سطح نگاه شاعرانه دست یابد، سیدرضا محمدی بود. سیدرضا محمدی در کنار استفاده از همهٔ تکنیک‌های زبانی و روایی معمول در شعر نوقدمایی فارسی به نوعی اشراق شاعرانه دست یافت که خاص خودش بود.
«آرتور دانتو» سبک فردی را چیزی «داده شده»، «ذاتی» و «غیر قابل تفکیک» می‌داند که به هنرمند متعلق است. (سبک فردی پس از پایان هنر/ سایت حکمت و معرفت) «رجینا ونینگر» در مقاله‌ای که نام بردم به نقل از دانتو سبک فردی را چیزی برخاسته از ذات هنرمند می‌داند. برداشت ما معمولا از سبک فردی، وجه فرمی و بیرونی آثار ادبی است که حتی در اثر تعمد نیز به دست می‌آید؛ آن‌گونه که احمد شاملو با مراجعه به لحن کتاب‌های مقدس و بافت زبانی و موسیقایی شماری از آثار کلاسیک فارسی چون «تذکرةالاولیا» به سبکی خاص رسید. اما دانتو بدین باور است که سبک چیزی است که حتی هنرمند خود از آن آگاه نیست. دانتو نگاهی ذات‌باورانه به سبک دارد. البته من با آشنایی اندکی که با شاعران دارم، با هر دو گونه سبک روبه‌رو بوده‌ام. سبکی که محصول مرارت‌های شاعر است و سبکی که حاصل نوع خاص زندگی و دید شاعران به هستی است، مانند سهراب سپهری که ویژگی‌های شعرش از طبیعت منعطف و ملایم او جوشیده‌اند. او خودش در گفتگویی گفته بود که من یک نقاشم تا یک شاعر؛ شعرهای سهراب، سرشار از جلوه‌های طبیعت و سبک زندگی اوست، بر خلاف شاملو که خصلت‌های سبکی‌اش را کسب کرده است.
سیدرضا محمدی نیز از جمع شاعرانی است که ویژگی‌های منحصر به فرد شعرش از شیوهٔ خاص زندگی‌اش برخاسته‌اند. شاعری که زندگی واقعی‌اش به یک خلسه شباهت دارد تا به یک جریان واقعی. سیدرضا نیز از همان شاعرانی است که این جهان را رؤیایی بیش نمی‌داند و واقعیت سخت و سفتش، آنها را سخت می‌هراساند. شعر سیدرضا به لحاظ شهود شاعرانه در سطح زبان فارسی شعری یگانه است. تخیل سرشار او هر چیزی را به شعر مبدل می‌کند:

تو آشپز بشوی ماه می‌شود قابت
پس آسمان دیگت، آفتاب بشقابت
تو آشپز بشوی باد می‌شود سفره
یک ابر نانت، یک ابر کاسهٔ آبت

ویژگی‌های شعری سیدرضا از خصلت‌های بیرونی شعر چون: قافیه و ردیف و زبان نمی‌آیند؛ خصلت‌های سبکی او کاملا درونی‌اند، ویژگی‌هایی که با سنجه‌های بلاغی کمتر می‌توان آنها را سنجید. سبک سیدرضا آمیزه‌ای از نوع نگاه او به هستی و یک تخیل پیشرفته متفاوت است. هرچند سیدرضا محمدی در غزل‌هایش فضاهای زبانی و خیالین گوناگونی را تجربه می‌کند، اما در همهٔ این شعرها تخیل منحصر به فرد، فردیت خاصی به شعرهایش بخشیده است. رؤیا یک عنصر مهم در شعرهای سیدرضا است. شعرهای بلند او شبیه سفرهای روحانی عارفان است. او چون سنایی غزنوی در «سیرالعباد» چیزی یا موضوعی را بهانهٔ سفر روحانی‌اش قرار می‌دهد. یکی از این سیرهای روحانی او در شعر معروف نقاشی او اتفاق افتاده است. این شعر او بازسازی اسطورهٔ آفرینش است. او در این شعر، افسانهٔ خلقت را که قصه‌ای است عام، خصلت جغرافیایی و فردی می‌دهد. از نظر شاعر، خلقت او داستانی دیگرگونه دارد؛ خلقتی که به یکباره اتفاق نیفتاده است، خلقتی که همهٔ هستی او را در بر می‌گیرد، خلقتی که میان اسطوره و تاریخ معلق است.
این افسانه با استماع یک صدای آسمانی آغاز می‌شود.

صدا ز کالبد تن به در کشید مرا
صدا به شکل کسی شد به بر کشید مرا

شاعر صدایی را می‌شنود، صدایی که کالبد دارد. این صدا ما را به یاد معشوق ازلی فارسی می‌اندازد. شعر با رویکردی تغزلی ـ عرفانی آغاز می‌شود. صدایی که هم کالبد خالق است و هم کالبد مادر ـ معشوق. بعد مهربانی‌های این معشوق ازلی زود به پایان می‌رسد و معشوق در بیت دوم واجد همان خصلت‌های سادیستی معشوق غزل کلاسیک فارسی می‌شود.

صدا شد اسپ ستم، روح من کشان ز پی‌اش
به خاک بست، به کوه و کمر کشید مرا

این شعر اما پس از همین بیت، دچار یک گسست ساختاری است. این صدا و این معشوق، مانند جرقه‌ای در آغاز شعر پدیدار می‌شوند و ناگهان ناپدید می‌شوند. پس از این بیت قصهٔ نقاشی آغاز می‌شود. من واقعاً دلیل ساختاری این دو بیت شورانگیز را در آغاز این شعر نمی‌دانم، شاید شاعر برای این تمهیدش دلیلی داشته باشد. به هر صورت پس از این بیت، شاعر قصهٔ آفرینش انسان خاصش را آغاز می‌کند. او قصه‌اش را با اعتراض بر سرنوشتش آغاز می‌کند. او قصه‌اش را با خطاب و با لحنی تنبیهی آغاز می‌کند:

بگو که بود که نقّاشی مرا می‌کرد
که با دو دیدهٔ همواره تر کشید مرا
چه وهم داشت که از ابتدای خلقت من
غریب و کج‌قلق و دربه‌در کشید مرا

این شعر درخشان با وجود ظاهر تغزلی‌اش، شعری است اجتماعی ـ فلسفی. شاعر دردهای انسانی و عینی‌اش را خصلتی ازلی می‌بخشد، انگار در خلقت او خطایی صورت گرفته است. شاعر تسلیم این تقدیر است و راه فراری نیز از این تقدیر ندارد، فقط علیه این تقدیر اعتراض می‌کند. قهرمان این شعر مانند قهرمان اسطوره‌هاست. او به اجبار به سوی این سرنوشت رانده شده است. جنگ نافرجامش را هم تمام کرده است، شکست خورده است و بر تقدیر شومش مویه می‌کند. البته این تم یکی از تم‌های ثابت شعرهای سیدرضا است. او در غزل معروف دیگرش نیز بر سرنوشت از پیش تعیین‌شده نفرین می‌فرستد.

نفرین به خلقتی که مرا عرضه کرده است
من که تمام رنجم، من که فقط غمم

گاهی در شعر نقاشی، اسطورهٔ آفرینش شاعر شبیه اسطورهٔ آفرینش سامی می‌شود.

دو نیمه کرد، پس تو را کشید از من
پس از کنار تو این‌سوی‌تر کشید مرا

شاعر در این شعر می‌خواهد بگوید که انسان سیزیف‌وار مقهور سرنوشتی از پیش تعیین‌شده است. انسان بازیچهٔ یک تقدیر شرور و محتوم است.

خوشش نیامد، این نقش را به هم زد و بعد
دگر کشید تو را و دگر کشید مرا

اما این آفرینش سرشار از تلخ‌کامی است. شاعر تلخ‌کامی‌های تاریخی‌اش را خصلت فرازمانی می‌بخشد، انگار شاعر در تاریخ نزیسته است؛ انگار شاعر در هنگام خلقت شکنجه می‌شده است یا خلقت او روندی پایان‌ناپذیر از شکنجه به واسطهٔ خالق است.

من و تو را دو پرندهٔ کشید در دو قفس
خوشش نیامد، بی‌بال‌وپر کشید مرا

این شعر گویا می‌خواهد آیینه‌ای باشد در برابر تمام جلوه‌های زشت و رنج‌آور فرهنگ ما. خالقی که ما را از همان آغاز در قفس می‌اندازد و خالقی که میان ما مرزهای سنی و جنسیتی را ایجاد می‌کند.

خوشش نیامد، تصویر را به هم زد و بعد
پدر کشید تو را و پسر کشید مرا

این بیت به خصلت پدرسالارانهٔ این خلقت اشاره دارد، وگرنه اشاره به پدر و پسر چه منطق دیگری می‌تواند در این بیت داشته باشد. شعر شبیه یک درامه است. در بیت بعد، شاعر از تکنیکی استفاده می‌کند که شکسپیر در تراژدی‌هایش استفاده می‌کرد. شکسپیر در اوج تراژدی، گاهی کمدی را چاشنی‌وار وارد درامه‌اش می‌کرد. این تکنیک در «رومئو و ژولیت» و «هملت» تا جایی که به یاد دارم، استفاده شده است. شاید شکسپیر عین این خالق نقاش می‌خواسته است از فضای سنگین و غم‌انگیز درامه‌هایش خودش را نجات دهد. بازی دراماتیک خالق با مخلوق، منطقش را از زندگی عینی شاعر گرفته است. خالق که نقاش است ـ این هم تفسیری است هنری از فلسفهٔ خلقت ـ گاهی نقاش در این فضای کابوس‌وار نقاشی‌هایش به سایه‌روشن‌های دلپسندی هم می‌رسد، مانند اینکه از یک نقاشی سیاه و سنگین گذار کند به یک نقاشی رنگی.

خوشش نیامد، این بار از تو دشتی ساخت
به خاطر تو نسیم سحر کشید مرا

و در بیت دیگر به ثنویت اسطورهٔ آفرینش اشاره دارد؛ انسان آمیزه‌ای از فرشته و شیطان است.

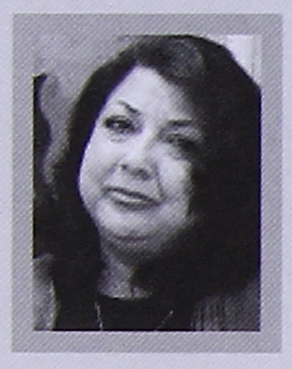
خوشش نیامد خط، خط، خط زد اینها را
یک استکان چای از خیر و شر کشید مرا

آن هم با بار کنایی که استعارهٔ استکان به اُبژگی انسان در نزد خالق اشاره دارد. نقاش خسته است و باید در پایان کار آفرینشش، استکان چایی بخورد اما این استکان نیز از کالبد قربانی ـ مخلوق است. این تراژدی در پایان با تغزل یگانه می‌شود،

تو را شِکر کرد و در رگان من حل کرد
سپس به سمت لبش برد و سرکشید مرا

البته در تمام شعر با آنکه شاعر از خلقت دو تن حرف می‌زند، اما هرگز هویت جنسیتی این دو تن در طول شعر فاش نمی‌شود. اما در پایان و از صفت شِکر می‌دانیم که موصوف این شکر باید یک زن باشد.
ژرف‌ساخت اسطورهٔ آفرینش شاعر همان اسطورهٔ آفرینش آدم و حواست؛ اما گاهی و به‌خصوص در بیت پدر و پسر، جنسیت این دو مخلوق مذکر نشان داده می‌شود. البته شاعر از آن فرصت استفاده می‌کند تا وجه پدرسالارانهٔ این خلقت را نیز مکتوم نگذارد. البته قهرمان این اسطورهٔ فردی می‌تواند دوجنسه باشد. ادبیات فارسی هم‌اکنون از ورود قهرمانان دوجنسه به عرصهٔ خود خبر می‌دهد. قبلا این قهرمانان در شعر شاعران دههٔ هفتاد ایران، بار بار در میان شعر زنان و مردان ظهور کرده‌اند.
بازآفرینی اسطوره‌ها در ادبیات امروز یک امر بسیار رایج است، آن‌گونه که داستان اولیس جویس نیز بازآفرینی قسمت دوم حماسهٔ ایلیاد و اودیسهٔ هومر است اما اولیس جویس در یک شهر مدرن راهش را گم می‌کند. همچنان خوانش فلسفی و باز آفرینی سیزیف «آلبر کامو» نیز در این میان معروف است.
بازآفرینی اسطوره‌ها در ادبیات امروز یک امر معمول است اما این بازآفرینی باید چیزی نو بر این اسطوره‌ها بیفزاید وگرنه شاعر و نویسنده کار بیهوده‌ای انجام داده است.
می‌خواهم نبشته‌ام را با این جمله ببندم که سیدرضا یکی از شاعران بسیار متشخص در شعر معاصر فارسی به لحاظ سبک و استعداد شاعرانه است؛ اما ترس من این است که سیدرضا نیز در این جغرافیای قاتل شاعران خوب، در وسط‌های کارش در جا نزند. او باید افق‌های تازه‌ای به روی ما بگشاید. او باید قدر استعداد خدادادش را بداند. او باید تلاش کند تا در جرگهٔ شاعران متوسط قرار نگیرد. کار او عالی است، اما کافی نیست. سیدرضا به لحاظ کمّی، شاعر کم‌کاری است.

شاعر غیرمتعارف



حمیرا نگهت دستگیرزاده

بار اول که رضا محمدی را دیدم، در تهران بود؛ از انواع مروج شـعر گفتیم تا رسـیدیم به شعرخوانی. نوبت محمدی که رسید، سرش را به یکسو خم کرد، سیمایش تغییر کرد، چشمانش به جای دوری راه کشید و بعد صدایش که هیچ شباهتی به زمان بحث ادبی‌اش نداشت، در مهره‌های شعرش رشته شد و خواند:

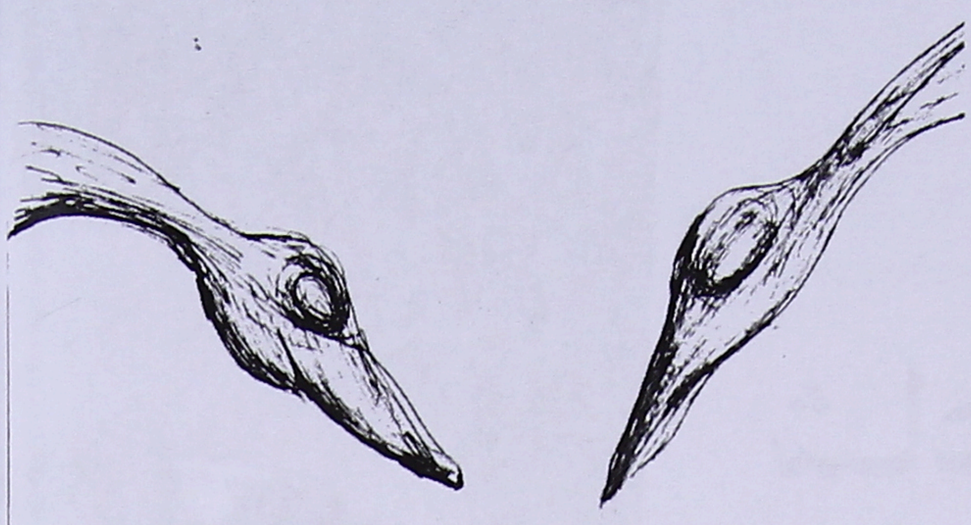
صدا ز کالبد تن به در کشید مرا
صدا به شکل کسی شد به بر کشید مرا...

خواند و خواند. این شعرش به دلم چنگ زد. هرچند اینجا و آنجا وزن و نگاه رضا محمدی به شعر و بیانش تازگی داشـت. او در شـعر تجربه‌های دیگری را صدا می‌شد، تجربه‌های که هنوز هم در شعرهای او بیان خاص می‌یابند و ویژگی شعر او را می‌سازند. این صدا در شعرهای عاشقانه‌اش هم است:

تو آشپز بشوی، ماه می‌شود قابت
پس آسمان دیگت، آفتاب بشقابت
تو آشپز بشوی باد می‌شود سفره
یک ابر نانت یک ابر کاسهٔ آبت...

این غزل که شکل و وزن غزل سنتی را دارد اما با لحن، زبان و نظام واژگان غیرمتعارف پرداخته می‌شود. عشقی بی‌ابتدا و بی‌انتها شعر او را در می‌نوردد. گویا با این بیان، محمدی خودش را از ناکجاآباد می‌آغازد و تا ناکجاآباد ادامه می‌دهد. این ادامه، پایان را نمی‌شناسد، همچنان که آغازش از نکتهٔ صفری شروع نمی‌شود. هستی متداومی که همواره شکل عوض می‌کند، هستی‌ای که از هستی آغاز می‌شود و نیستی نمی‌شناسد. رضا محمدی با شعر به فلسفه می‌پردازد و شعر را فلسفه می‌سازد. نه اینکه برای توضیح و تشریح دیدگاه فلسـفی از زبان شعر کار بگیرد، بلکه بیانش رنگ فلسـفی می‌گیرد. اینجا و آنجا دیدگاه‌های فلسفی هم رخ‌نمایی دارند؛ اما این از تصادف‌های زیبای کار اوست:

ما کفش‌های چرمی هم بودیم
وقتی کنار در
همراه می‌شویم
از خاطرات همدگر آگاه می‌شویم
در خاطرات تو
گوساله‌ای است رومی
پروار گفته‌های خدایان



پروار نقل
پروار دور باطل تاریخ
از زندگی به مرگ
از سفسطه به عقل
آنگاه با کلب کلب کلب
با
کلبیان رواق رواق آمده به بقل
...

در شعرهای او در زندگی، مرگ، عشق، نفرت و طبیعت با تمام پدیده‌هایش جاری می‌شود.

زندگی:
در ورق‌های سربی
خانه‌های رملش را پیدا کرد
لحیان
زمین زندگی زمین مرگ
زمین همه چیز است
یک زمین
برای زندگی بیشتر
مرگ:
میان ما دری از مرگ کرد نقاشی
به میخ کوفته در پشت در کشید مرا
*****
نمرده‌ای زیرا عاشق تو من هستم
نمانده‌ام که گذار زمان تو را ببرد

یکی دیگر از ویژگی‌های شعر او بیان فراجنسیتی است. نه عاشق و نه معشوق در شعر او جنس دارد، حتی جسم هم ندارد. با آنکه از چشم و ابرو سخنی نمی‌رود، زیبایی یار حس‌شدنی است.

این دفعه من گریخته‌ام دربه‌در ولی
او هر کجا منم ز من اول‌تر آمده است
در قهوه‌خانه مشتری ماه می‌شوم
پیش از من او به صورت خدمتگر آمده است
در زندگی هم حتی از من جلوتر است
قبل از من او به شکل یکی مادر آمده است
من کشته‌ام یکی دو نفر را چه فایده؟
هر دفعه او به شکل یکی دیگر آمده است...

آهویی آمد آب بنوشد، تو را گرفت
با عطر خویش در تن آهو درآمدی
پس دشت دشت گذشتی و ظهر با
آب از رگان مردهٔ آمو درآمدی
من سنگ بودم، آب که آمد مرا گرفت
با جان من به شکل پرستو درآمدی...

در غزل‌های او ضمایر من و تو و او در گستره‌ای از مفاهیم در هم سرشتهٔ هستی حضور می‌یابند، به راحتی جا عوض می‌کنند. از روزمره واژه‌هایی را وارد می‌کند و از ادب کلاسیک و ادبیات فلسفی و تاریخی واژه‌هایی را. واژهٔ خاطرات را که دیری است در سرزمین شعر اقامت دارد و تداعی‌کنندهٔ شاعرانه‌ترین درک و حس است، در کنار چرم و گوساله می‌نشاند و آنگاه میان او و هستی، چراغ‌های رابطه روشن می‌شوند. او در جستجوی خویش است:

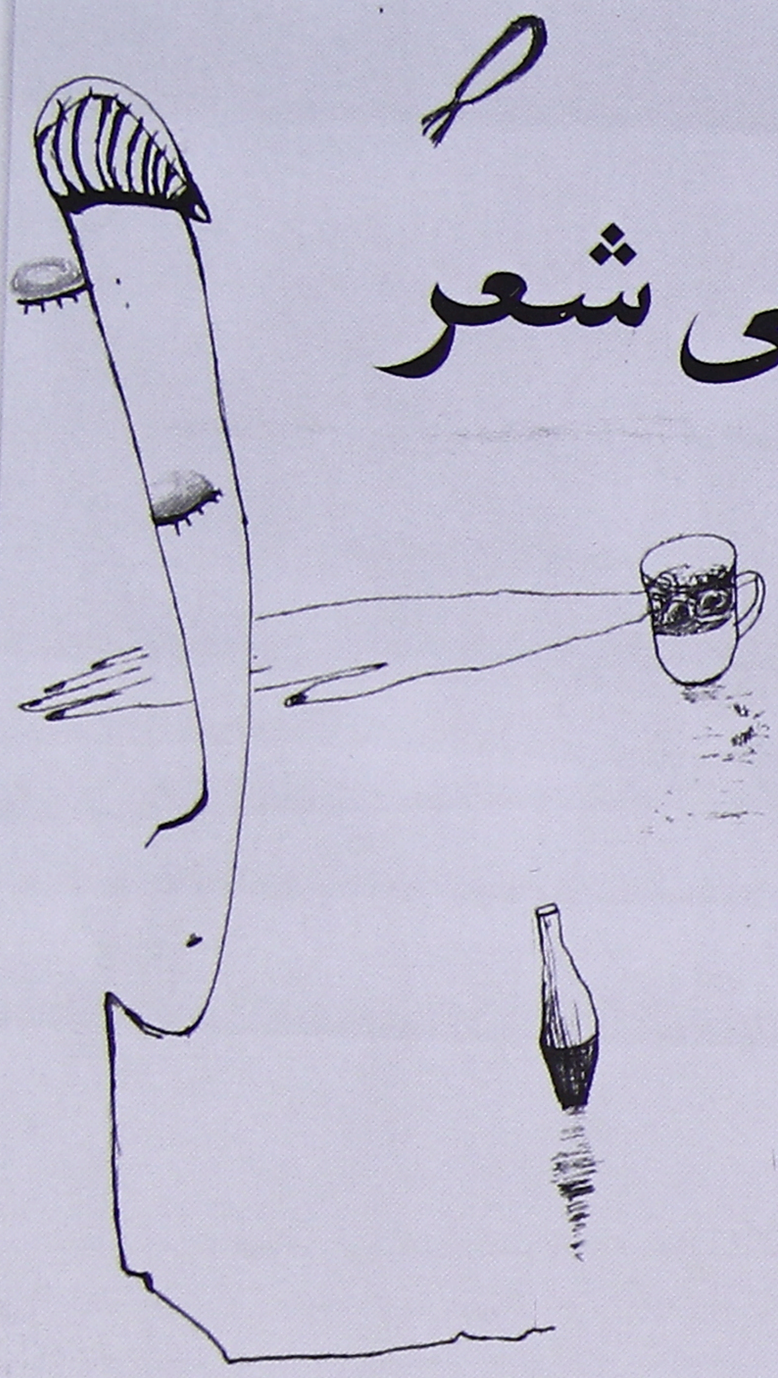


ما کفش‌های چرمی هم بودیم
وقتی کنار در همراه می‌شویم
از خاطرات همدگر آگاه می‌شویم
در خاطرات تو گوساله‌ای است رومی...

او از جهـــان حس‌ها و دریافت های ناب می‌آید. روحی سرگشته که گاه بیان را از زمین برمی‌کند و آسمانی می‌سازد. در شعر رضا محمدی نمادهای دینی و مفاهیم مذهبی کاربرد وافر دارند. گاه این مفاهیم در معنی کاملا حقیقی به کار می‌روند و گاه در معنی کنایی وارد شـــده از شعر کلاسیک و زمانی هم دارای بار معنای مضاعف می‌شوند.

به کوچه آمده‌ای ظهر اول وقت است
به سمت مسجد، صوت اذان تو را ببرد
مرو مبادا زُهاد عاشقت بشوند
مرو که می‌ترسم روضه‌خوان تو را ببرد

در اینجا مسجد و اذان در معنی حقیقی خویش بـــه کار رفته‌انـــد، اما زُهاد و روضه‌خـــوان دارای بار معنایی مضاعف شـــده‌اند. یعنی در این بستر معنایی تازه، معنی نخســـت زهاد و روضه‌خوان پابرجا است.
در این مختصر به چه شتابی باید از زیبایی‌های فراوان کار محمدی عبور کرد.



نیم‌نگاهی به پادشاهی شعر

اثر رضا محمدی



هادی میران

پادشاهی شـــعر، گزیدهٔ اشعار سیدرضا محمدی شـــاعر افغان است که به تازگی از طرف انجمن قلم افغانســـتان چاپ شده اســـت. محمدی نام آشـــنا در حوزه شـــعر و ادبیات فارسی است که فراورده‌هـــای شـــعری و نقدنـــگاری وی بر آثار کثیری از شاعران و ادبیات‌پردازان معاصر حوزهٔ زبان فارسی، بخشی از هویت شعر و نقد معاصر در این حوزه محســـوب می‌شـــود. محمدی در نوجوانی به دلیل جنگ مجبور به ترک افغانستان شـــده و در ایران مقیم شد. آموزش‌های عالی را در ایران به پایان رسانید و در حوزهٔ شعر، سرآمد شاعران شد. فراورده‌های شعری او با شناسه‌های دگرگونه‌نـــگاری و دگرگونه‌انـــگاری، روان مخاطبان بسیاری را به خود گره بست و جوایزی بســـیاری را نیـــز با نام او مزین کرد. سرنوشـــت اما باز دگرگونه نوشـــت و محمدی ساکن لندن شد. شهر شـــلوغ لندن با تنوع فرهنگ و کثرت رنگ‌ها و نگاره‌هایش، جولانگاه خیال محمدی را رنگین‌تر ساخت و او همچنان شاعر آفرینشگر و نقدنگاری قدرتمند اســـت که راه باریک شعر فارسی افغانستان را در بستر ادبیات کشور میزبان نیز گشوده اســـت. با این اشارهٔ مختصر در مورد محمدی و کارهـــای او، نیم‌نگاهی به مجموعهٔ اشعار او معطوف می‌شود و با گذر در جغرافیای اندیشه، زبان و خیالات او، فهم و تأویل یک مصرف‌کنندهٔ شعر با خوانندگان این جستار شریک می‌شود.

از آنجایی که شعر برتابنده و آیینه‌پرداز ظرفیت تخیل و قدرت اندیشه و زبان‌پردازی شاعر می‌باشد، تعریف یکدست از هستی و چیستی آن امکان پذیر نیست و از همین رو هر شاعر نگاره‌پرداز فهم و عواطف خود در تعامل با پدیده‌های پیرامونی‌اش دانسته می‌شود که در حقیقت قدرت اندیشه و ظرفیت عواطف خود را در ساختار زبان برتر به نمایش می‌گذارد. اگر شعر را پردازه‌های اندیشه و شاعران را تولیدگران اندیشه بنامند، از واقعیت دور نرفته‌اند. آنگاه که تصویر به فهم تبدیل می‌شود و با عواطف و احساسات در می‌آمیزد و سپس در ساختار زبان فخیم و برتر، بر زبان جاری می‌شود، در حقیقت اندیشهٔ از نیستن به هستن می‌نشیند و با هستنده‌های دیگر در تعامل قرار می‌گیرد. البته در نثرنگاری نیز اندیشه می‌تراود، اما آنچه که فاصلهٔ نثر را با شعر متمایز و شناس‌مند می‌سازد، علاوه بر قدرت تخیل، پرداخت و نگاره‌گری‌های زبان متفاوت می‌باشد که بر اندام اندیشه و احساس، لباس قدرت و صلابت می‌دوزد. می‌گویند که قدرت تخیل شاعر با منطق حسی قابل ســـنجش نیســـت و آنچه را که شاعر پدید می‌آورد، از دوردست‌های تخیل می‌آید که عقل سنجشگر نمی‌تواند در آن سمت‌وسوها گذر کند. شعر در سه گسترهٔ نامحدود اندیشه، زبان و عواطف اتفاق می‌افتد و در پیوند تعاملی با همدیگر به شعریت می‌رسد. با این نگرش به شعر، سعی شده است که در این جستار مجموعهٔ اشعار آقای سیدرضا محمدی مورد بازخوانی قرار گرفته و قدرت زبان، ظرفیت اندیشه و جغرافیای جولانگری عواطف و احساسات شاعر در این مجموعه، در معرض خوانش علاقه‌مندان شعر و ادبیات گذاشته شود.

اندیشه:

شـــاعران کاشفان و تولیدگران اندیشه‌اند. تعمق و خیال‌پردازی‌های شاعرانه که از مرزهای قراردادی عبور می‌کند به کشف انگاره‌های جدید و تولید اندیشه منجر می‌شود. بدون تردید هیچ فلیسوفی نخواهد توانست به اندازهٔ شـــاعر در دوردست‌های تخیل چادر برافراشته و به پدیده‌های پیرامونی با نگرش معرفت‌شناختی بنگرد. شاعر اما در جغرافیای نامحدود خیالاتش کارگاه رنگ‌آمیزی دارد و در این کارگاه، پدیده‌های مرئی و نامرئی در اشکال و ابعاد مختلف رنگ می‌گیرند و فرایند این رنگ‌آمیزی به دریافت تصویر و تصور جدید از



شناسنامه کتاب:
پادشاهی شعر
آفریننده: سیدرضا محمدی
ناشر: انجمن قلم افغانستان
چاپ اول، بهار ۱۳۹۳ خورشیدی
شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه

هستی می‌انجامد. این فرایند در حقیقت تولید اندیشه است که افق جدیدی را فراروی مخاطب می‌گشاید و فهم جدیدی را از پدیده‌های پیرامون در معرض خوانش مخاطب می‌گذارد. محمدی در شعرهایش نگارگر فهم جدید از هستنده‌های پیرامونی است که این نگاره‌ها را با قلم‌موهای شاعرانه در پرده‌های ظریف تخیل حک کرده است. محمدی در غزل‌هایش اوج می‌گیرد و در جغرافیای بکر فرود می‌آید، درست آنجا که قبل از او کسی فرود نیامده است. او در این جغرافیا جولانگری می‌کند، پدیده‌های پیرامونش را در هم می‌آمیزد و از این درهم‌آمیزی، افق جدیدی را فراروی مخاطب می‌گشاید. متن و محتوای اندیشه را در شعر محمدی بیشترینه نگرش شاعر به دلبستگی‌های عاشقانه و کشف تصاویر و روایت ناروایت شده از این جغرافیا شکل می‌بخشد. چشم‌اندازی را که او به سوی جغرافیای فراروی مخاطب می‌گشاید، علاوه بر تازگی مثل نسیم سحرگاهی سکرآور است و مخاطب را همرا با خود تا دوردست‌های خیال مسافر می‌سازد. چیدمان واژه‌ها در واقع، چیدمان تکه‌های اندیشه است که در تسلسل زنجیره‌ای، کلیت و ماهیت یک نگرش و ظرفیت یک چشم‌انداز را در معرض خوانش و تماشای مخاطب قرار می‌دهد. شاعر در هنگامهٔ آفرینش چنان از دایرهٔ منطق قراردادی دور می‌شود که خود خلق دشوارترین قراردادها را ممکن می‌سازد. مثلا در غزل برف، شاعر فضایی را آفریده است که مخاطب را تا دوردست‌های تخیل می‌کشاند و مخاطب را به تماشای نگاره‌های تازه و خوانش انگاره‌های تأمل‌برانگیز فرا می‌خواند.

نمایه‌ها و نگاره‌های اندیشه در اشعار محمدی بیشترینه برتابندهٔ عناصر تخیل بلند و لطیف او همرا با عواطف صمیمی و سیال می‌باشد که در گسترهٔ احساس عاشقانه جولانگری می‌کند. محمدی عشق را، دوست‌داشتن را و گره‌افتادن عواطف و احساسات عاشقانه را با جلوه‌های غزل‌افروز معشوق، شناسنامهٔ هستی می‌پندارد و عاشقان را هستنده‌هایی می‌داند که در شریان‌های اندام زندگی گردشگری دارند و زندگی را رونق و نمایه می‌بخشند. به تعبیر دیگر، جان‌مایهٔ اندیشه در شعر محمدی، دوست‌داشتن است که وقتی از گزاره‌های احساس به یک کلیت باورمند تبدیل می‌شود، جهان پیرامون در اوج زیبایی جلوه‌آرایی می‌کند؛ و معشوق، این پدیدهٔ آفرینشگر در مرکز ثقل هستی جا خوش می‌کند. بدینسان عشق این گدازندهٔ جان‌ها و آفرینندهٔ تمدن‌ها اندیشهٔ ناتمام هستی است که بر بنی آدم، این هستندهٔ بی‌سرانجام، هویت و معرفت می‌بخشد.

زبان:

زبان و اندیشه دو عنصر یک پارادایم است که به هستی معنی می‌بخشد و حضور آدم‌ها را به عنوان موجودات مسلط بر هستی مسجل می‌کند. اندیشه و زبان، آفریننده و برتابندهٔ همدیگرند که در تعامل مشترک، سیطرهٔ انسان را بر جغرافیای هستی قایم کرده و جغرافیای هستی را در اشکال مختلف قابل فهم و تأویل می‌سازد.

هومبولت فلیسوف آلمانی، زبان را محصول پردازش ذهن آدمی می‌داند و معتقد است که تفکر چیزی جز سخن‌گفتن نیست. در شعر، زبان شکل‌دهندهٔ جغرافیای نگرش و برتابندهٔ تخیل و عواطف شاعر است که نگاره و انگاره‌هایش را در آیینهٔ زبان در معرض خوانش مخاطب می‌گذارد. از آنجایی که که شاعر، مهندس زبان دانسته می‌شود، زبان شعر الزاماً زبان فاخر، برتر و متفاوت با زبان گفتاری باید باشد که بتواند تفاوت میان زبان شعر و زبان گفتاری را به نمایش بگذارد. زیرا زبان مثل سایر متغیرها در بستر زمان و مکان دچار تحول می‌شود و فهم جدید و اندیشهٔ جدید نیازمند پرداخت جدید در زبان است.

هومبولت فلیسوف آلمانی، زبان را محصول پردازش ذهن آدمی می‌داند و معتقد است که تفکر چیزی جز سخن‌گفتن نیست. در شعر، زبان شکل‌دهندهٔ جغرافیای نگرش و برتابندهٔ تخیل و عواطف شاعر است که نگاره و انگاره‌هایش را در آیینهٔ زبان در معرض خوانش مخاطب می‌گذارد.

البته در نثرنگاری نیز اندیشه می‌تراود، اما آنچه که فاصلهٔ نثر را با شعر متمایز و شناس‌مند می‌سازد، علاوه بر قدرت تخیل، پرداخت و نگاره‌گری‌های زبان متفاوت می‌باشد که بر اندام اندیشه و احساس، لباس قدرت و صلابت می‌دوزد.

این پرداخت جدید چیزی نیست جز چیدمان جدید واژه‌ها و خلق ترکیب و تصاویر جدید و تعامل نمادهای جدید زبانی که با مهندسی جدید در زبان، برتابندهٔ تفکر و اندیشه باشد.
زبان شعر محمدی اما در عین حالی که اندیشه و عناصر تخیل را خوب در هم آمیخته است و از این درهم‌آمیختگی نگاره‌های دل‌انگیز را در معرض تماشا می‌گذارد، ساده و گفتاری در هم تنیده است. این نوع پرداخت زبانی هرچند که در حوزهٔ غزل معاصر ایران رونق یافته است و کثیری از غزل‌نویسان معاصر ایران دلبسته و وابسته‌اند؛ اما واقعیت این است که ساده‌سازی زبان غزل می‌تواند کار در شعر باشد اما کار در زبان شمرده نمی‌شود. در حالی که شعرگفتن علاوه بر آمیزش اندیشه و تخیل و عواطف، مهندسی در زبان نیز دانسته می‌شود که با نمای متفاوت با زبان گفتاری به نمایش بنشیند.

وصیت

بدهکارم به مستی روزهایی را که هشیارم
از این بدتر به عزرائیل چندین جان بدهکارم
بدهکارم به خندیدن تمام عمر تلخم را
به گریه، روزهایی را که از تلخی تلنبارم
بدهکارم به عصیان، وام فرصت‌ها که عمرم داد
و با بد پاکدامانی تلف گشتند بسیارم
به دانشگاه چندین ساعت حاضر نبودن را
به نمره صفرهایی را که در پرونده‌ام دارم
بدهکارم به دین چندین نماز و روزه و پرهیز
به دین‌داری، چه گفتارم، چه کردارم، چه پندارم
بدهکارم به چشمم دیدن خوبان عالم را
به گوشم قطع اصواتی که می‌جویند آزارم
تنم قرضه، نفس‌هایم به جای قسط‌هایی که
برای این و آن یک عمر بایستی بپروارم
به دستانم، به پاهایم، به لب‌هایم، به شش‌هایم...
بدهکارم، بدهکارم، بدهکارم، بدهکارم، بدهکارم

این غزل از چشم‌انداز عواطف و تخیل در اوج قدرت جولانگری می‌کند. عناصر خیال شاعر تا دوردست‌های ناپیدا بال‌وپر می‌گشاید و عواطف زلال و سیال شاعر شبیه چشمه‌سار از دل کوه فواره می‌زند. اما ساختار زبان ساده و گفتاری است و هیچ اختراع جدید و شگفت‌انگیز در زبان اتفاق نیافتاده است که بتواند مخاطب را متوقف کرده و به تفکر وادارد. زبان برتر در واقع فاصلهٔ میان شعر و نظم را تعیین می‌کند. در این غزل هیچ ترکیب شگفت‌انگیز زبانی صورت نگرفته است تا نمای برتر مهندسی زبان را به نمایش بگذارد. اما همان گونه که اشاره شد، عناصر تخیل در اوج شکفتن در پرده‌های احساس و عواطف شاعر تنیده است.

عواطف و تخیل

عواطف و تخیل دو برسازهٔ بسیار مهم در شعر دانسته می‌شوند که شعریت را در شعر تکمیل می‌کنند. عواطف، جوشش و گدازش احساس و دلبستگی‌های شاعر را نسبت به باورمندی‌های او در اکرام می‌گذارد و تخیل، قدرت جولانگری پردازنده‌های خیال او را در جغرافیای لایتناهی ذهن به نمایش می‌گذارد. این دو پدیده در تعامل مشترک با زبان و اندیشه، منیت شاعر را شکل بخشیده و هویت شاعرانهٔ او را پی‌ریزی می‌کند. در شعرهای محمدی، عواطف و تخیل در اوج شکفتن و افروختن جلوه‌آرایی می‌کنند و مخاطب را تا دوردست‌های بی‌سرانجام با خود می‌برند. آنجا که شاعر تمام تپش‌های قلبش را عواطف می‌شود و تمام پردازنده‌های ذهنش را تخیل می‌شود، از قلم‌موهای خیالش شراره‌های روشن عشق می‌چکد و با تمام ظرفیت آفرینشگر نگاره‌های ماندگار عشق می‌شود. واژه‌های وحشی در یک زنجیرهٔ تعاملی به هم گره می‌خورند و در بیابان‌های تخیل، آهوان اهلی پدیدار می‌شوند. غزل برف را می‌توان روایت این واقعیت نامید.

برف

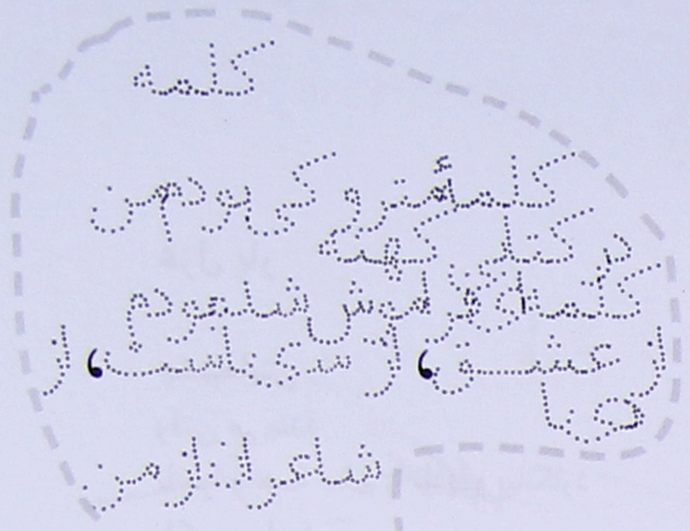
تو مثل سگ هستی! چشم‌هایت از برف است
تنیده‌های سپیدِ صدایت از برف است
کدام مردم را کشته‌ای که در هر جا
پس از گذشتنِ تو، رد پایت از برف است
دلت که خواسته بر من ترحم از باد است
تنت که ساخته از من جدایت از برف است
لب همیشه ترانه‌بخوانت از خون است
ترانه‌های به لب مبتلایت از برف است
دو کاسه‌ای که دو قندیلِ دست‌های تو را
نموده آویزان از شانه‌هایت از برف است
حکایت ابری تو! کسی که قصه کند
تمام اجزای آن حکایت از برف است
تب معاشقه‌ای! ابتدایت از باران
مسیرت از برف است، انتهایت از برف است
چقدر برف! سرت، سینه‌ات، گلویت برف!
تمامِ تن، نه تمامِ هوایت از برف است...

این غزل شبیه یک تابلوی نقاشی است که با قلم‌موهای تخیل و احساس رنگ‌آمیزی شده است. وقتی نگاه مخاطب به این تابلو گره می‌خورد، افق جدیدی را فراروی مخاطب باز می‌کند. خوانش این غزل در حقیقت ورق‌گرداندن یک دفتر زیبای نقاشی است که گوشه‌ای از جهان هستی را به تصویر کشیده است. هرچند که سردی احساس و یخ‌بستگی عواطف دلدار را به تودهٔ برف تشبیه‌کردن نگرش جدید نیست، اما روایت منسجم از یک واقعیتی به نام معشوق است که قبل از محمدی کسی با چنین انسجام ساختاری روایت نکرده است.
سخن آخر اینکه محمدی شاعر بی‌توقف است که با شعر نفس می‌کشد و با شعر تفسیر می‌شود. آنچه را که محمدی به نام شعر پدید آورده است، بدون تردید پیکر شعر معاصر فارسی را آذین بخشیده است؛ اما به نظر نگارنده اگر محمدی بتواند زبان شعرش با ترکیبات جدید و تعامل نمادها آرسته بسازد، بدون شک که جایگاه شاخص‌تری را در بستر شعر معاصر فارسی به خود اختصاص خواهد داد.



چند شعر از
رضا محمدی

سال اول، شماره دوم
جوزا ۱۳۹۳



باد

باد
وقتی لباس بپوشد
باد
وقتی آواز بخواند
باد وقتی کفش‌های چرمی
و کلاه ابریشمی بپوشد
باد
وقتی که نیمه‌شب به خانه‌ات بیاید
با یک دیگ سوپ جو
وقتی در اجتماع
در بین دوستانت می‌آید
بی شرم لب‌هایت را می‌بوسد

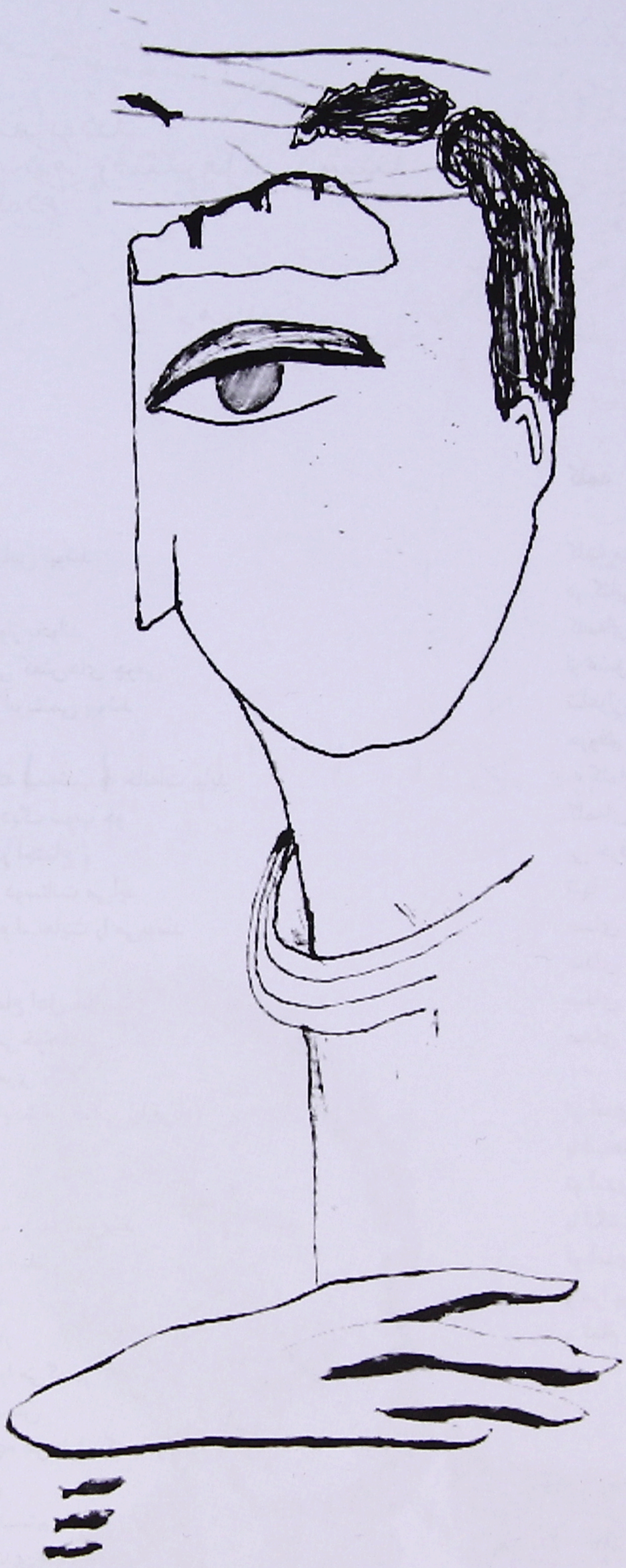
در اجتماع اهل سیاست
از تو می‌خواهد
با او شعری را
بر ضد پادشاه بخوانی (با فریاد)

او را
کسی به چشم نمی‌بیند
زیرا باد است
من، اما
بی‌اختیار
نامش را می‌گویم
می‌بوسمش
در کوچه هر طرف که بخواهد دنبالش
می‌دوم
دیوانه نیستم به خدا
تنها چندی است
با بادی
عاشقانه رفیقم

کلمه

کلمهٔ متروکی بودم من
در کتابی کهنه
کلمه‌ای فراموش‌شده بودم
از عشق، از سیاست، از دنیا
شاعران از من می‌گریختند
حروفم از من متنفر بودند
به کلمات دیگر می‌رفتند و بازنمی‌گشتند
کلمه‌ای تنها بودم
بی حرفی
تنها
صدای قرن‌ها با من بود
صدای بردگان
صدای مردگان
صدای جهات دوّار زمان

تو آمدی
با لب‌های خونینت
تو آمدی
با انگشتان غمگینت
تو آمدی
و مرا پیدا کردی
و تمام جهان از من پُر شد



غزل یار

چشم‌هایش را
وقتی می‌بندد
تا مرا و همهٔ عالم را نادیده بیانگارد
پلک مرطوبش
در هرهرهٔ منتشر مژگانش
پلک سنگینش
می‌گوید یار
صورتش را
وقتی برمی‌گرداند
گونه‌هایش را
سرما می‌لرزاند
شال کشمیری پیرش را باد
بر بناگوش جوانش می‌پیچاند
صورتش را برمی‌گرداند
یعنی غم
آنقدر هست که شوق
دست از گردن حس بردارد
یعنی که زوال
می‌تواند جریان یابد در معنی مرگ
صورتش را برمی‌گرداند یعنی:
که «خدا حافظ! من رفتم»
یعنی که تو هیچ
یعنی من و تنهایی
بگذار بمانیم به هم تا به ابد
لب ترکیدهٔ غمگینش
می‌گوید یار

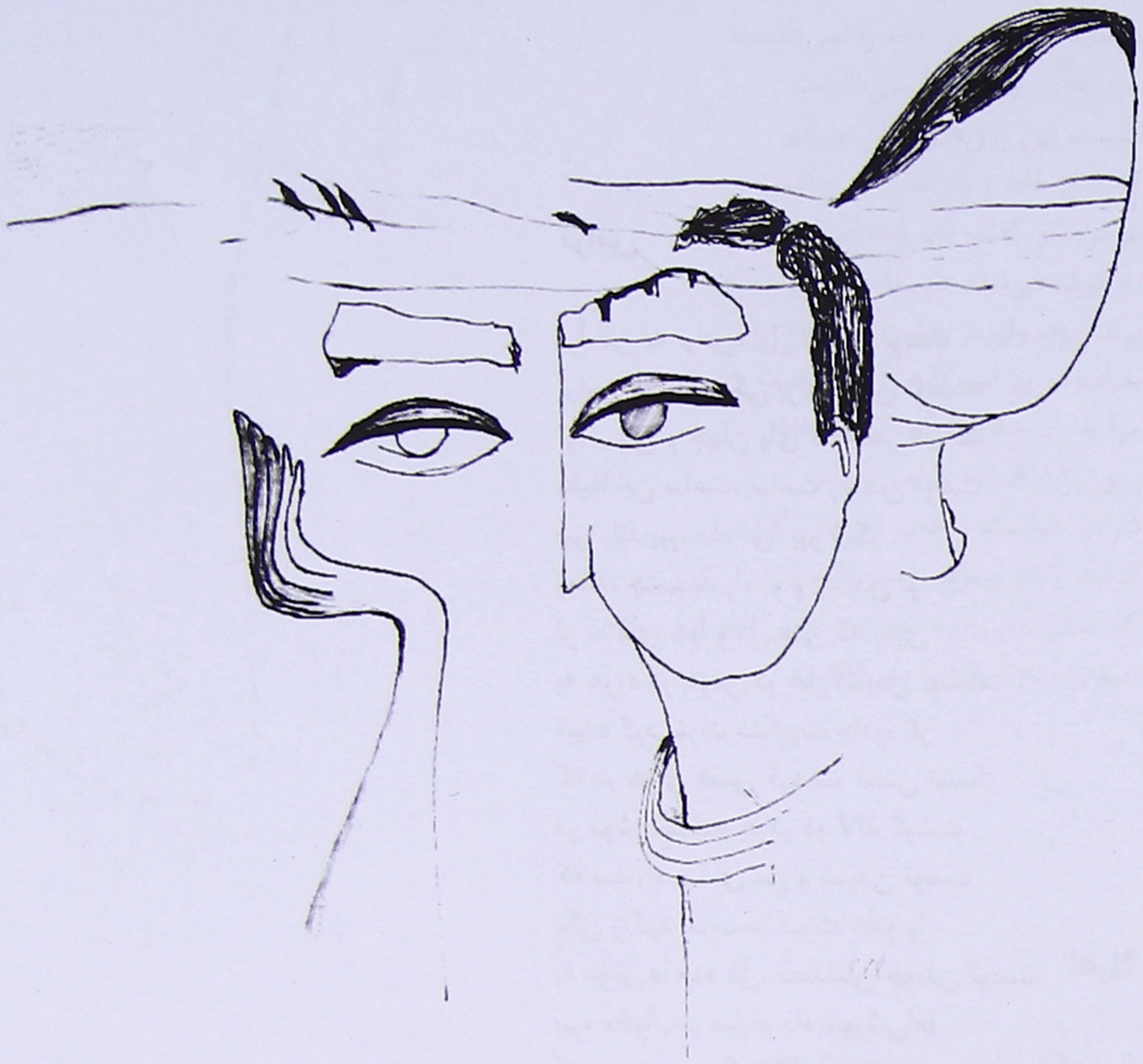
بدنش را
(خاصه وقتی تابستان)
مژه‌هایش را
(خاصه وقتی گندم‌زار)
و بناگوشش را
(خاصه وقتی که نسیم...)

می‌شکافم با مژگان مغزم را
می‌کشم بیرون عکس‌هایی را
که به خون لخته‌شده سوخته‌اند
می‌شکافم با ناخن، پلکم را
خنده‌هایش را می‌کشانم بیرون
تا
مزه مزه
بچشانم جانم را
می‌شکافم با چاقو جگرم را
بیرون می‌آرم
می‌شمارم غم‌هایش را
تا بداند یارم
بشنود از پس صحراها
دریاها

وقتی همه عالم
خاموش‌اند
یار تفتیدهٔ غمگینش می‌گوید
یار!

نقاشی

صدا ز کالبد تن به در کشید مرا
صدا به شکل کسی شد، به بر کشید مرا
صدا شد اسپ ستم، روح من کشان ز پی‌اش
به خاک بست و به کوه و کمر کشید مرا
بگو که بود که نقاشی مرا می‌کرد؟
که با دو دیدهٔ همواره تر کشید مرا
چه وهم داشت که از ابتدای خلقت من
غریب و کج‌قلق و دربه‌در کشید مرا؟
دو نیمه کرد مرا، پس تو را کشید از من
پس از کنار تو این سوی‌تر کشید مرا
میان ما دری از مرگ کرد نقاشی
به میخ کوفته در پشت در کشید مرا
خوشش نیامد تصویر را به هم زد و بعد
دگر کشید تو را و دگر کشید مرا
من و تو را، دو پرنده کشید در دو قفس
خوشش نیامد، بی‌بال‌وپر کشید مرا
خوشش نیامد این نقش را به هم زد بعد
پدر کشید تو را و پسر کشید مرا
رها شدیم، تو ماهی شدی و من سنگی
نظارهٔ تو به خون جگر کشید مرا
خوشش نیامد این بار از تو دشتی ساخت
به خاطر تو نسیم سحر کشید مرا
خوشش نیامد خط خط خط زد اینها را
یک استکان چای از خیر و شر کشید مرا
تو را شکر کرد و در دهان من حل کرد
سپس به سمت لبش برد و سر کشید مرا



بازی

دستان تو می‌کنند با مو بازی
موهای تو می‌کنند بر رو بازی
در رخسارت دو جام جادو و دلم
خواهد با آن دو جام جادو بازی
عکس بعدی، تو را نشانده با من
دو بچه می‌کنند لولوبازی
گاهی دستان ما به هم می‌چسپد
گاهی ما می‌کنیم بازوبازی
عکس بعدی، تو با خودت می‌گویی
شاید قسمت نبوده با او بازی
من می‌گویم به ما چه؟ این کار خداست
دارد همواره با ترازو بازی
عکس بعدی، دو تا پرنده، دو قفس
با دون‌ها می‌کنند آن تو بازی
مردم یا بچه‌های قایم‌باشک‌اند
یا مشغول‌اند در زن‌وشوبازی
بعدی، وقتی تو را بگیرند از من
می‌میرد زندگی، هیاهو، بازی
بعدی، وقتی تو با منی می‌خواهند
دریا با دره، رنگ با بو، بازی

*

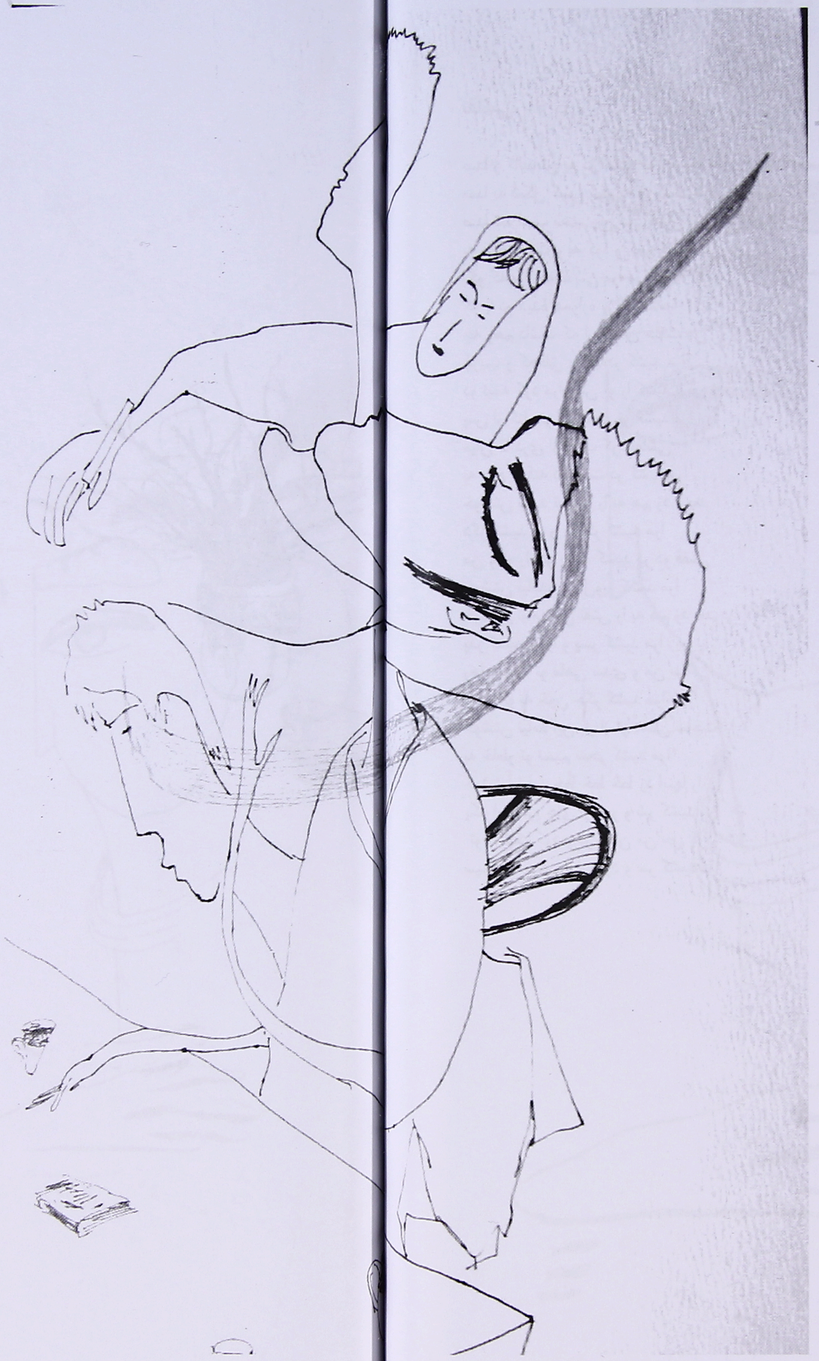
حالا مژگانم آهوانی شده‌اند
دنبال تو می‌کنند هر سو بازی
عکس بعدی، تو دست‌هایت بر مو
موهای تو می‌کنند بر رو بازی

تراس

برآمدن به تراس، اول دمیدن توست
تراس جای قشنگی برای دیدن توست
تو نیستی و جهان پای تا به سر تاریک
دقیقاً این ساعت، ساعت رسیدن توست
بپر، بلند بپر، ماه من! بپر دیگر
زمانه، چشم به راه تو و رسیدن توست
تو ملتقای هوا و دل منی که زمین
به هرزه در هوسِ در بغل‌کشیدن توست
تنیده گرد سرت عنکبوت جادو، تار
که در هوای قفس گرد سر تنیدن توست
دو موش ساخته جا در دو لالهٔ گوشت
که سد راه صدای من و شنیدن توست
بِکن ز گرد سرت عنکبوت جادو را
به موش‌ها مده دل، قصدشان جویدن توست
بپر، مخواب و میارام ماه شورشی‌ام!
که دیو شب به کمینگاه آرمیدن توست
دم تراس رسیدی و من تمام اندوه
رسیدن تو زمانی برای چیدن توست

تلفن

تویی که در تلفن راه می‌روی که منم
الو! صدای تو پیچید در تمامِ تنم
الو! تلفن جاسوس الو، تلفن دزد
الو! تلفن که قطع می‌شود سخنم
الو صدای تو می‌آورد به شور مرا
به رقص می‌گیرندم لباس‌های تنم
الو، تو از تلفن آمدی به این خانه
که بر لبانِ شگفت تو بوسه‌ای بزنم
الههٔ سحری، می‌رسی و می‌دوزی
ستاره‌ها را بر دکمه‌های پیرهنم
خدای شعری تو، در رسیدنت سِری است
که مثل نام خدا حک شده است بر دهنم
الو! صدای تو را قطع می‌کند تلفن
من و دوباره به تکرار خود درآمدنم
تو در تلفن برگشته‌ای به خانهٔ خود
پس از تو ساعت‌ها زنگ می‌زند بدنم



مهمان

به خانه بردمش، او خانه را نمی‌دانست
غریب بود، رفیقانه را نمی‌دانست
نشست بین ورق‌های جان ویرانم
که فرق خانه و ویرانه را نمی‌دانست
عوض شو گفتم، آهو شد، ابر شد، زن شد
به حرف می‌شد، حتی نه را نمی‌دانست
پرنده بود، ولی از بهشت آمده بود
به آب می‌زد لب، دانه را نمی‌دانست
مرا به یاد حکایات کودکی انداخت
پریِ رؤیا، افسانه را نمی‌دانست
شراب خواست، ز خونم تعارفش کردم
گرفت گازم، پیمانه را نمی‌دانست
گرفتمش، پس در دست من لباسی شد
رسوم مردم دیوانه را نمی‌دانست

گل‌ها

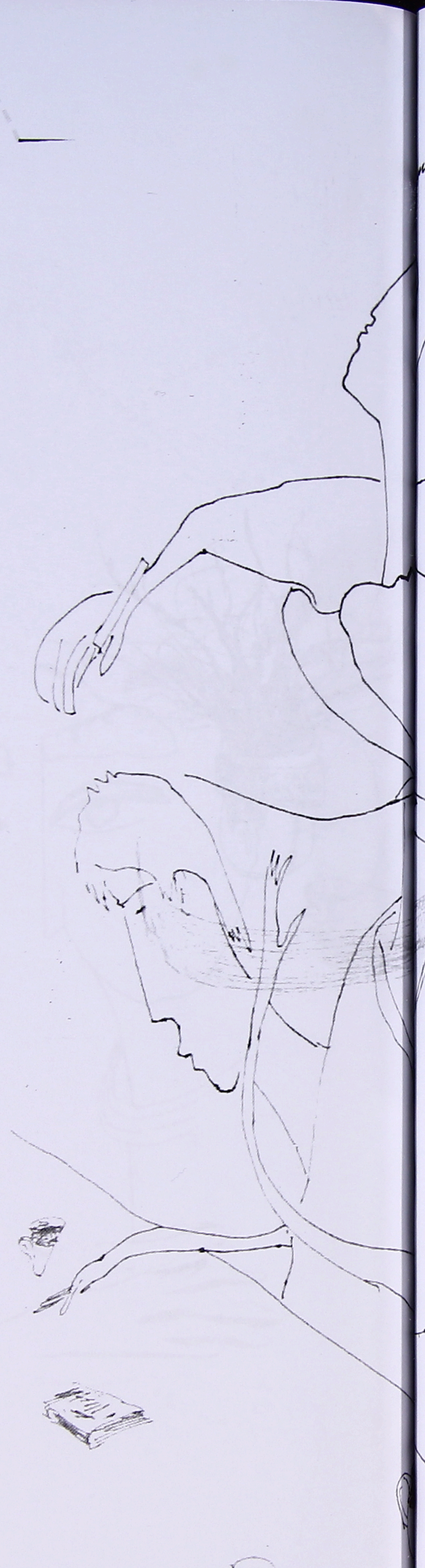
شب دقیق، شب بی‌ستاره بی‌مهتاب
به راه می‌افتم... کوچه‌های خلوت خواب
به راه... اما گل‌ها نمی‌کنند ولم
هزارها گل، گل‌های بی‌حساب‌وکتاب
گلی به پایم می‌پیچد، السلام و علیک
گلی به دستم، من عاجز از ادای جواب
به هیئت گل سرخی درآمدم و شدم
امامشان و علیکم‌السلام یا اصحاب!
امام لاله و نرگس، امام صحن و گلاب
امام لادن و مریم، امام صحن و گلاب
تمام گل‌ها الاّ یکی که نافرمان
یکی که اهل تبختر، یکی که اهل عتاب
یکی که تو... نامت؟
ـ صبح...
واقعاً؟! گل صبح!
نه آفتاب، نه آهو، نه نامم است شراب
شراب اگر نه، چرا نشئه می‌شوند امواج
در آن زمان که تو می‌بینی عکس خویش در آب؟
ـ تو! نام واقعی‌ات؟
ـ نام من گل شب‌بوست
ولی مرا همگان ماه می‌کنند خطاب
ـ چه جالب! آخ تو شب‌بو، چه جالب! آه تو ابر
چه جالب آخ تو آهو! چه جالب آه تو آب!
قیافهٔ گل شب‌بو به تو نمی‌آمد
گرفتی و نامت را گذاشتی مهتاب
شب دقیق، شب بی‌ستاره با مهتاب
عبور می‌کنم از کوچه‌های خلوت خواب...

مهمان

به خانه بردمش، او خانه را نمی‌دانست
غریب بود، رفیقانه را نمی‌دانست
نشست بین ورق‌های جان ویرانم
که فرق خانه و ویرانه را نمی‌دانست
عوض شو گفتم، آهو شد، ابر شد، زن شد
به حرف می‌شد، حتی نه را نمی‌دانست
پرنده بود، ولی از بهشت آمده بود
به آب می‌زد لب، دانه را نمی‌دانست
مرا به یاد حکایات کودکی انداخت
پریِ رؤیا، افسانه را نمی‌دانست
شراب خواست، زِ خونم تعارفش کردم
گرفت گازم، پیمانه را نمی‌دانست
گرفتمش، پس در دست من لباسی شد
رسوم مردم دیوانه را نمی‌دانست

گل‌ها

شب دقیق، شب بی‌ستاره بی‌مهتاب
به راه می‌افتم... کوچه‌های خلوت خواب
به راه... اما گل‌ها نمی‌کنند ولم
هزارها گل، گل‌های بی‌حساب‌وکتاب
گلی به پایم می‌پیچد، السلام و علیک
گلی به دستم، من عاجز از ادای جواب
به هیئت گل سرخی درآمدم و شدم
امامشان و علیکم‌السلام یا اصحاب!
امام لاله و نرگس، امام صحن و گلاب
امام لادن و مریم، امام صحن و گلاب
تمام گل‌ها الاّ یکی که نافرمان
یکی که اهل تبختر، یکی که اهل عتاب
یکی که تو... نامت؟
ـ صبح...
واقعاً؟! گل صبح!
نه آفتاب، نه آهو، نه نامم است شراب
شراب اگر نه، چرا نشئه می‌شوند امواج
در آن زمان که تو می‌بینی عکس خویش در آب؟
ـ تو! نام واقعی‌ات؟
ـ نام من گل شب‌بوست
ولی مرا همگان ماه می‌کنند خطاب
ـ چه جالب! آخ تو شب‌بو، چه جالب! آه تو ابر
چه جالب آخ تو آهو! چه جالب آه تو آب!
قیافهٔ گل شب‌بو به تو نمی‌آمد
گرفتی و نامت را گذاشتی مهتاب
شب دقیق، شب بی‌ستاره با مهتاب
عبور می‌کنم از کوچه‌های خلوت خواب...

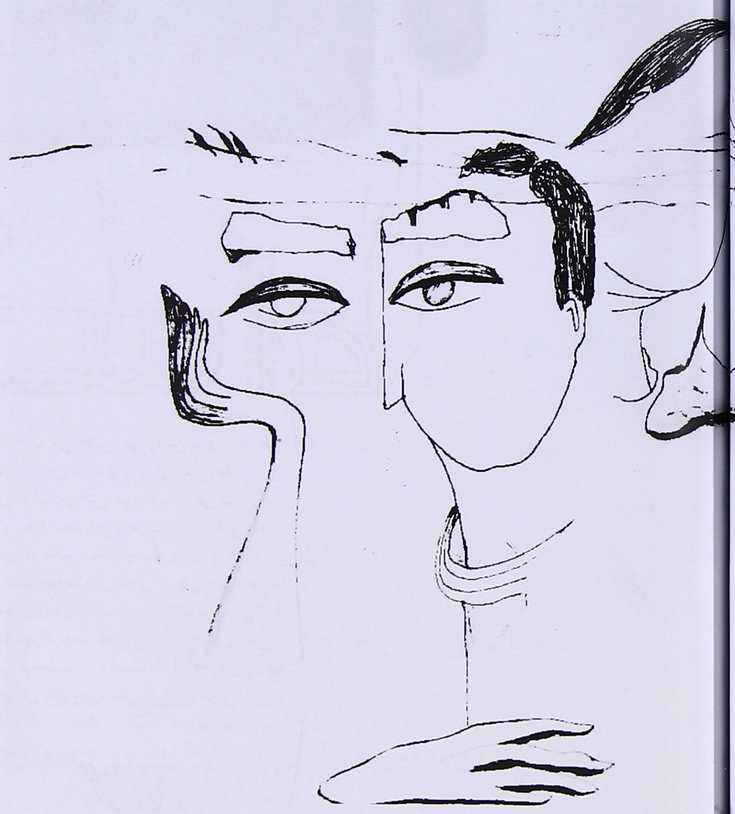


سیب

مرا به سیب میازار، سیب نوبر نیست
که سیب خود ز لبان تو خوردنی‌تر نیست
مرا به سیب که این سیب وحشی باغ است
هزار باغ به قدر لبت معطر نیست
لب تو سیب گناهی که خورد آدم را
بر این گناه عذابی به روز محشر نیست
لب تو سیب، ثواب پیمبرانهٔ عشق
که هیچ قاصدی این وحی را پیمبر نیست
مرا به سیب میازار، سیب سهم کسی است
که دیدن تو به رؤیاش هم میسر نیست
هزار لبنان باغ‌اند هر شیار لبت
که طعم هیچ کدام از یکی دگر سر نیست
هزار سلطنت صبح در سمرقند است
لب هلال تو که احمر است و احمر نیست
هزار مرتبه خط خوردم از هزار بهشت
که غیر سیب به تقدیر من مقدر نیست
چقدر مصر زنخدانی تو افغانی است
غریب هم چو منی را که هیچ کشور نیست
به سیب سرخ لبان تو یاغی‌ام کابل!
در این بهشت کسی از من آدمی‌تر نیست
لندن ـ ۰۱۰۲

نوشته

نوشت برف، به یادش صدای پای تو بود
نوشت باران، بارانش اشک‌های تو بود
نوشت باران، تر شد نوشته بر کاغذ
نوشت باران، باران که ماجرای تو بود
تو پیشش آمده بودی در این هوا آوخ
کرخت بود تنی که تمام ادای تو بود
صدا نمی‌آمد از هیچ چیز هر چه که بود
به بهت، دیده‌ور قدِ خوش‌نمای تو بود
صدا نمی‌آمد از هیچ چیز اگر ز لبی
نفس می‌آمد، می‌گفت: این صدای تو بود
به بوسه قفل لبت را شکست، حرف زدی
نه، حرف چی؟! که هوای هوا، هوای تو بود
نوشت باران، باران در اشک‌ها حل شد
نوشت، باران باریدنش برای تو بود
نه برف بود نه باران، تو رفته بودی و بعد
فقط همین غزل نیمه‌تر به جای تو بود
یزد ـ زمستان ۸۷۳۱



نفرین

نفرین به زندگی که تو ماهی، من آدمم
نفرین به من که پیش فراوانی‌ات کمم
نفرین به آن که فرق نهاده است بین ما
تا تو بهشت پاکی، تا من جهنمم
نفرین به خلقتی که مرا عرضه کرده است
من که تمام رنجم، من که فقط غمم
آهسته‌تر به زندگی من قدم بنه
من گور دسته‌جمعی گل‌های مریمم
لب‌های من دو مار له‌اند و لَورده‌اند
با بوی خون به سینه فرو می‌رود دمم
ای ماه! مهربانی تو می‌خورد مرا
ای ماه! من سیاه‌دلم، از تو می‌رمم
بالابلند خوبی! عظمای مرحمت!
نفرین به من که پیش فراوانی‌ات کمم

تکامل

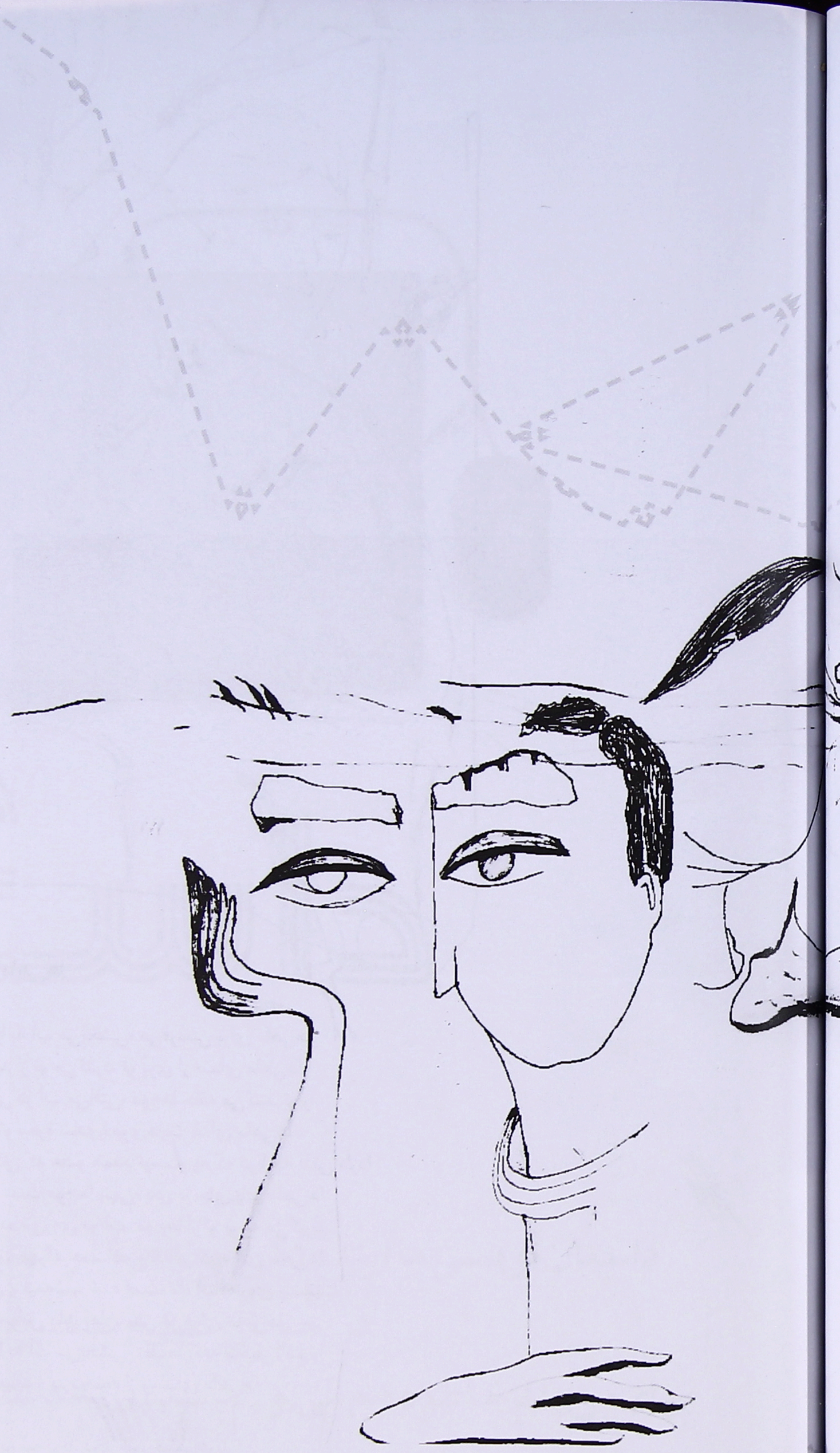
آنگاه در لباس گل از جو درآمدی
شب بود، پس به هیئت شب‌بو درآمدی
می‌خواستی بپیچی، گل کافی‌ات نبود
با باد صبحدم به تکاپو درآمدی
آهویی آمد آب بنوشد، تو را گرفت
با عطر خویش در تن آهو درآمدی
پس دشت، دشت، دشت گذشتی و ظهر با
آب از رگان مردهٔ آمو درآمدی
من سنگ بودم، آب که آمد مرا گرفت
با جان من به شکل پرستو درآمدی
در آسمان گرفت کسی‌مان شکار کرد
ابری دهان گشود و تو آن تو درآمدی
من بر زمین چکیدم و تو... سال‌ها گذشت
تا با هجوم مه به هیاهو درآمدی
عصری مه‌ات نشاند دوباره به کتف من
با دست رشد کردی، با مو درآمدی
وقت غروب باز، من و تو جدا شدیم
با جنگل مبارک گردو درآمدی
با شاخ و برگ، درد شدی، دردِسر شدی
با میوه‌ات به شیشهٔ دارو درآمدی
شب شد، درخت ماندی، نه مه شدی، نه ماه
نه در لباس یک گل شب‌بو درآمدی

نفرین

نفرین به زندگی که تو ماهی، من آدمم
نفرین به من که پیش فراوانی‌ات کمم
نفرین به آن که فرق نهاده است بین ما
تا تو بهشت پاکی، تا من جهنمم
نفرین به خلقتی که مرا عرضه کرده است
من که تمام رنجم، من که فقط غمم
آهسته‌تر به زندگی من قدم بنه
من گور دسته‌جمعی گل‌های مریمم
لب‌های من دو مار له‌اند و لَورده‌اند
با بوی خون به سینه فرو می‌رود دمم
ای ماه! مهربانی تو می‌خورد مرا
ای ماه! من سیاه‌دلم، از تو می‌رمم
بالابلند خوبی! عظمای مرحمت!
نفرین به من که پیش فراوانی‌ات کمم

تکامل

آنگاه در لباس گل از جو درآمدی
شب بود، پس به هیئت شب‌بو درآمدی
می‌خواستی بپیچی، گل کافی‌ات نبود
با باد صبحدم به تکاپو درآمدی
آهویی آمد آب بنوشد، تو را گرفت
با عطر خویش در تن آهو درآمدی
پس دشت، دشت، دشت گذشتی و ظهر با
آب از رگان مردهٔ آمو درآمدی
من سنگ بودم، آب که آمد مرا گرفت
با جان من به شکل پرستو درآمدی
در آسمان گرفت کسی‌مان شکار کرد
ابری دهان گشود و تو آن تو درآمدی
من بر زمین چکیدم و تو... سال‌ها گذشت
تا با هجوم مه به هیاهو درآمدی
عصری مه‌ات نشاند دوباره به کتف من
با دست رشد کردی، با مو درآمدی
وقت غروب باز، من و تو جدا شدیم
با جنگل مبارک گردو درآمدی
با شاخ و برگ، درد شدی، دردِسر شدی
با میوه‌ات به شیشهٔ دارو درآمدی
شب شد، درخت ماندی، نه مه شدی، نه ماه
نه در لباس یک گل شب‌بو درآمدی



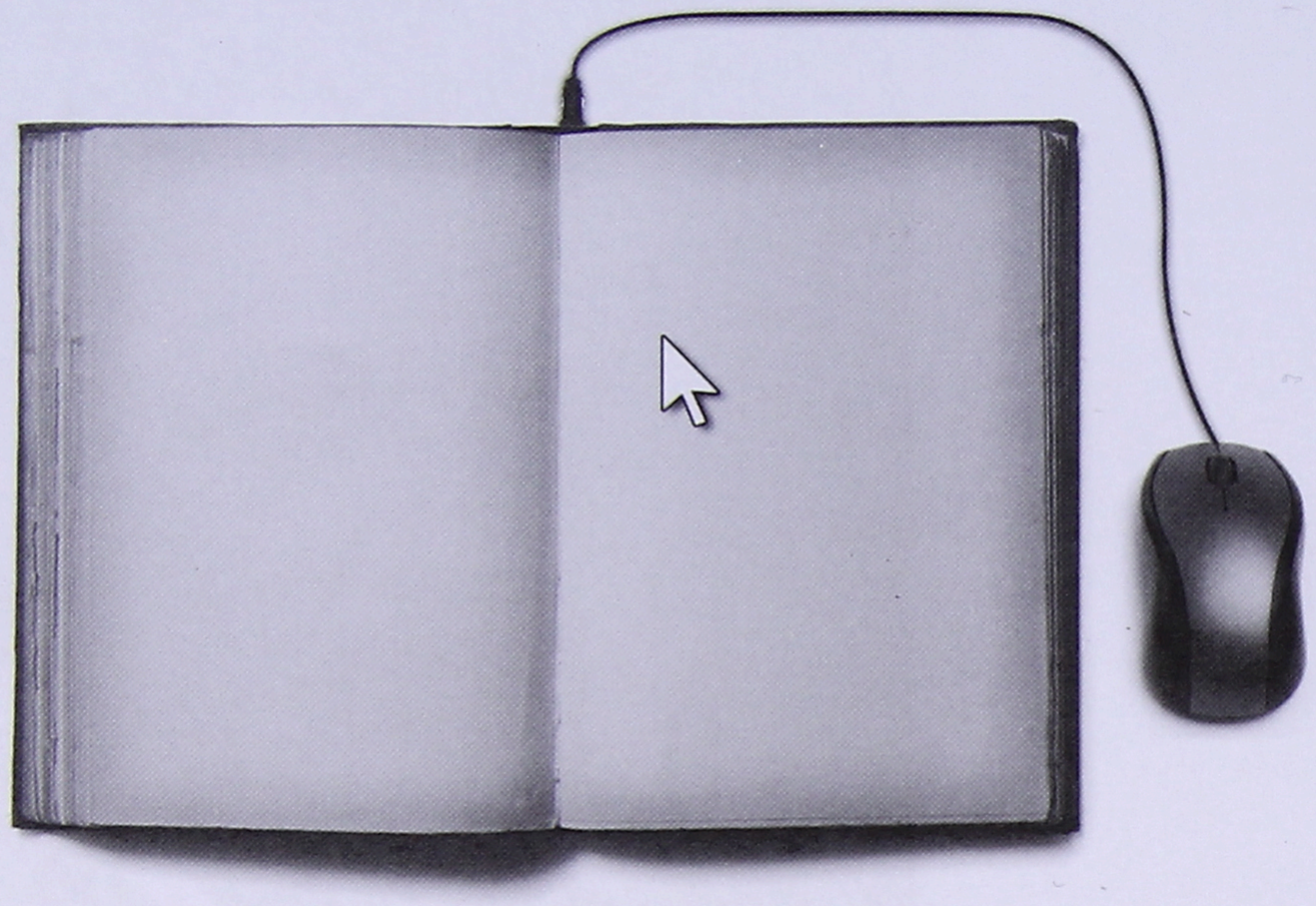


صدای ماهی‌ها

چادرت را به آب می‌بخشی، می‌فرستی برای ماهی‌ها
آب می‌آید از تو می‌گذرد، تو پُری از صدای ماهی‌ها
ظهر وقتی در آب می‌افتی، موج‌ها حلقه می‌کنند تو را
روسری تو سفرهٔ شادی، موی‌هایت غذای ماهی‌ها
عصر، وقتی که عصر همدم توست، وه که دریا چه لذتی دارد!
دست در دست موج‌ها بنهی، پای بر جای پای ماهی‌ها
تو شناکرده می‌روی در آب، موج‌ها از تو بوسه می‌گیرند
رد لب‌هات مهر مرحمت‌اند، مانده بر گونه‌های ماهی‌ها
تو در آبی و نیمه‌شب شده است، ماه افتاده روی پیشانیت
نفس تو حواس ماهی‌ها، هوش تو هوای ماهی‌ها
چادرت را به آب می‌بخشی، زلف‌ها را به ماهیان، سر را
باد شاید بیاید و ببرد صبح از روستای ماهی‌ها

*

پری ماه بر سر دریا، دختر ابر، خواهر دریا
روزگار شناور دریا، عمر بی‌انتهای ماهی‌ها
تن تو رودخانه است و سرت خانهٔ آب‌های آواره
گونه‌هایت به جای امواج‌اند، چشم‌هایت به جای ماهی‌ها



داستان

بالزاک | خسرو مانی | ۶۸

داستان‌نویسی ما آیندهٔ دگرگونه‌ای را رهسپار است | تقی واحدی | ۷۲

در حوالی شیهه شاهین و چرخ | زلمی باباکوهی | ۷۶

برای من یک خاطره هم می‌تواند تبدیل به داستان شود | عباس آرمان | ۷۹

بدکاره | حبیب صادقی | ۸۲

همیشه داستان‌های افغانستانی با مرگ آغاز شده | سهراب سروش | ۸۷

خط خوان | سیدعلی موسوی | ۹۲

محمدی و سرگشته گی آدم هایش | کاوه جبران | ۹۴

تفکر گوسفندان | علی‌شاه ظریفی | ۹۸



خسرو مانی

بالزاک: هنر، پیشگویی، بیانگری آرمانی

۱

بالزاک، نسخهٔ ابتدایی «شاهکار ناشناخته» را بـار اول در مجلـهٔ «etsitrA ‘L» به چاپ می‌سـپارد، با نام «اسـتاد فرنهوفر». نسـخهٔ نهایی آن، شـش سـال پس از چاپ نسـخهٔ ابتدایی (۷۳۸۱)، منتشـر می‌شود. این بار نام داسـتان تغییر یافته اسـت: «کاترین لسـکو، داسـتان خیالی». سـپس در مطالعات فلسفی بالـزاک گنجانیـده می‌شـود و توصیف «اثر فلسفی» را می‌گیرد.

تم اصلی این داسـتان، هنر است، هنر نقاشی. شخصیت‌های داستان هم نقاش‌ها هستند: دو نقاش واقعی، نیکلاس پوسن (۴۹۵۱-۵۶۶۱) و پوربـوس (۹۶۵۱-۲۲۶۱)، و یـک نقـاش خیالی به نام «فرنهوفر». زمان داسـتان، سدهٔ هفدهم است: (۲۱۶۱).

داسـتان از اینجـا آغاز می‌شـود که نیکلاس پوسـن قصد رفتن به کارگاه نقاشی پوربوس می‌کنـد. از قضا، سـروکلهٔ فرنهوفـر پیر پیدا می‌شـود و هر دو هم‌زمان وارد خانهٔ پوربوس می‌شـوند. در آغاز، پوربوس گمان می‌برد که مرد جوان قرابتی با فرنهوفر دارد اما به زودی آشکار می‌شود که نه پوربوس و نه فرنهوفر مرد جوان را نمی‌شناسند. آنگاه پوسن ماجرا را باز می‌گوید و خودش را معرفی می‌کند. سپس فرنهوفر طرحی را به او می‌سپارد و منتظر نقاشی آن طرح می‌ماند. جوان از آزمون پیروز به‌در می‌آید. پیرمرد آشـفته که فکر می‌شـود برای خریدن تابلویی نزد پوربوس آمده اسـت، بحثی را دربارهٔ نقاشـی آغاز می‌کند. پوربوس در این بحث همراهی‌اش می‌کند. سرانجام دو نقاش دیگر به دعوت پیرمرد به خانه‌اش می‌روند. پیرمرد می‌گوید ده سال تمام است روی تابلویی کار می‌کند و می‌خواهد از آن اثری «کامل» بسازد. می‌گوید تا همین دیشب می‌پنداشته که کار تمام اسـت اما صبح وقتی از خواب برخاسـته، دیده هنوز کار زیادی در پیش دارد. آنگاه فرنهوفر نیازش به مدلی زیبا در حد «مادام لسکو» را بازمی‌گوید.

صحنهٔ بعدی، صحنهٔ گفتگوی ژیلت، معشـوق زیبای پوسن با پوسن است. پوسن که ذوق‌زدهٔ شهرت و یافتن راز «اثر کامل» فرنهوفر اسـت، از معشـوق خویش می‌خواهد تا بدنش را برهنه کند و بگذارد فرنهوفر اثرش را کامل کند. ژیلت انکار می‌کند و سـپس راضی می‌شـود. با این حال، با خود می‌گوید که اکنون پس از این خواهش، پوسن را کمتر دوست می‌دارد.

چند ماهی می‌گذرد به ظاهر. پس از چند ماه، پوربوس به خانهٔ فرنهوفر سـر می‌زند و از او می‌خواهد معشـوق پوسـن را مدل خویش سازد و کار را به پایان رسـاند. فرنهوفر انکار می‌کند. باور دارد که او (کاترین لسـکو) بدیلی ندارد. در همین حال، ژیلت و پوسـن از راه می‌رسـند. نقاش پیر به ژیلت نگاه می‌کند و اختیارش از کف می‌رود. می‌گوید او می‌تواند تابلویش را کامل کند. پوسن که اشتیاق پیرمرد را می‌بینـد، از این کار خویش پشـیمان می‌شـود. می‌گوید اگر پیرمرد به کاری که نباید دسـت زند، شمشیری را تا ته در سینه‌اش فرو خواهد کرد.

هر دو، ژیلت و فرنهوفر، به طبقهٔ بالا می‌روند. کار تمام می‌شـود و فرنهوفر می‌گوید اکنون می‌توانند به دیدار تابلویش آیند. دو مرد، وارد اسـتدیو می‌شـوند و خود را در برابر تابلوهایی درخشان می‌بینند. فرنهوفر می‌گوید از آنها بگذرند که کارهای سطحی هستند. کار اصلی او، کاری که این همه سال را



قربانی‌اش کرده، اینجاست.
دو نقاش خود را روبه‌روی تابلویی می‌یابند. هر دو به تابلو خیره می‌شوند. یکی از دیگری می‌پرسد مگر او چیزی می‌بیند. دیگری می‌گوید نه، جز چند خط درهم‌وبرهم چیزی نمی‌بیند. تغییر موقعیت می‌دهند؛ به راست و چپ می‌روند، اما اثری ندارد. آنگاه، پوربوس ناگهان به پوسن می‌گوید به گوشه‌ای از تابلو نگاه کند. آنجا پای زنی را می‌شود دید، «پایی زنده».
پوربوس می‌گوید او، فرنهوفر، نقاش بزرگی است. دستی بر تابلو می‌کشد و اندوه‌گنانه می‌افزاید: «این تابلو پایان هنر در روی زمین است.»(۱)
پوسن می‌گوید اما او، فرنهوفر، شاعر است تا نقاش. دیر یا زود خودش هم درمی‌یابد که در تابلویش چیزی نیست.
آنگاه ژیلت فراموش‌شده، سرِ گله وا می‌کند و نفرتش را از پوسن بیان می‌دارد.
نقاش پیر، اکنون نومید و پریشان‌حال، هر سه را از خانه بیرون می‌کند.
روز بعد، پوربوس به خانهٔ فرنهوفر سر می‌زند. می‌گویند پیرمرد مرده و تابلویش را هم آتش زده است.

نمی‌توان از یاد برد که بالزاک به مثابهٔ نویسندهٔ این کار، متأثر از حوزهٔ پیرامونی و آدم‌های دوروبرش بوده است یا از نشست‌وبرخاست‌هایش. در این میان، آشنایی بالزاک با «آشیل دویریا» را نمی‌توان فراموش کرد.

۲

«شاهکار ناشناخته» به چند دلیل، اثر مهمی است. دلیل اول، کارکرد پیشگویانهٔ ادبیات در این داستان است؛ کاری که معمولاً ویژهٔ شعر شناخته می‌شود. بالزاک در اوایل سدهٔ نوزدهم، شیوه‌هایی را پیش‌بینی می‌کند که بعدها در اواخر سدهٔ نوزدهم و اوایل سدهٔ بیستم، شیوه‌های غالب این هنر می‌شوند. نقاشی آبستره (tcartsbA) و امپرسیونیسم (msinoisserpmI) از همان‌هاست.
بی‌دلیل نیست که می‌گویند وقتی سزان این داستان را شنید ناگهان از جا پرید و داد زد: «فرنهوفر، این منم!»(۲) این هم‌ذات‌پنداری، همان قدر که به نامتعارف‌بودن سزان برمی‌گردد، به کارکرد پیشگویانه یا آشکارکنندگی(۳) ادبیات نیز ربط دارد. پیکاسو مثال دیگر این هم‌ذات‌پنداری است. می‌گویند آنچه پیکاسو در سزان دوست داشته است، همان فرنهوفر درونی او بوده است.(۴) از پیکاسو می‌خواهند برای این داستان نقاشی کند. وقتی داستان را می‌شنود، بدان حد متأثر می‌شود که خانه‌اش را به جادهٔ «گراند آگوستین» منتقل می‌کند؛ به همان جایی که گمان می‌رفته استدیوی پوربوس بوده باشد. بعدها در همان خانه است که گرنیکا، معروف‌ترین اثر پیکاسو خلق می‌شود.
دلیل دوم، دلیلی مؤلف‌محور است. بر بنیاد این دلیل، می‌توان «شاهکار ناشناخته» را داستانی در شناخت بالزاک خواند. اگرچه امروزه به کارکرد این‌چنینی ادبیات، وقعی قائل نیستند. نمی‌توان از یاد برد که بالزاک به مثابهٔ نویسندهٔ این کار، متأثر از حوزهٔ پیرامونی و آدم‌های دوروبرش بوده است یا از نشست‌وبرخاست‌هایش. در این میان، آشنایی بالزاک با «آشیل دویریا» را نمی‌توان فراموش کرد. با کمک دویریا بود که بالزاک به حلقهٔ نقاش‌ها راه یافت و از بحث‌های جنجال‌برانگیز میان رومانتیست‌ها و کلاسیسیت‌ها آگاه شد. بالزاک در نوجوانی نیز به جماعت شاعران و نویسندگانی پیوست که به خانهٔ ویکتور هوگو آمدوشد داشتند. دلاکروا، برادارن دویریا و گوتیهٔ جوان از آن جمع بودند. آن‌وقت‌ها بحث بنیادی میان اعضای این جمع، بحث خط در برابر





رنگ بود.(۵) آشـنایی بالزاک با برخی از منابع دست اول، آن زمان دربارهٔ نقاش‌های پیش از خـودش را نیز نمی‌تـوان نادیده گرفت. از آن میان، آشنایی‌اش با «گفتارهایی دربارهٔ زندگی و آثار بهترین نقاش‌های کلاسیک و مدرن»، اثر فلیبین. بالزاک این جملهٔ پوسـن را به نقل از کتاب فلیبین در «شـاهکار ناشناخته» نقل می‌کنـد: «هنر نمی‌توانـد از مرزهای طبیعت برگذرد.»

دلیـل سـوم، دلیلـی اسـت تـا انـدازه‌ای هستی‌شناسـانه. «شـاهکار ناشـناخته» از معـدود کتاب‌های بالزاک اسـت که وضعیت هنرمنـد را بـه مثابـهٔ امری هستی‌شـناختی پیش می‌کشـد. درگیری هنرمند با اضطراب در ایـن کار بالزاک، اشـاره به همین وضعیت دارد. بسنده است چهرهٔ فرنهوفر را در جاهای متفاوت این داسـتان به یـاد آوریم. آنگاه که با جدیّت تمام هنرمنـد را نه مقلد طبیعت که بازنمایان‌گر آن می‌دانـد؛ یا آنگاه که در خانهٔ خـودش در رؤیای زن «زنـده»‌ای که آفریده اسـت، غرق می‌شـود؛ یا در دیدارش با ژیلت یـا حتی در انکار نقاشـی خـودش، آنگاه که می‌گویـد: «هیـچ چیز! هیچ چیـز! پس از ده سـال کار...» از همین رو، می‌تـوان فرنهوفر را هنرمندی سـرنمون برای بالزاک خواند.(۶) کافی اسـت اضطراب فرنهوفر در کامل‌کردن اثرش را با اضطراب بالزاک برابرگذاری کنیم. معروف اسـت که بالزاک حتی در چاپخانه به سراغ کتابش می‌رفته است و کلمه‌ای را بر آن زیاد می‌کرده یا از آن می‌کاسته. این اضطراب، همان اضطراب دست‌یافتن به «کمال» است؛ اضطرابـی که فرنهوفر را دمی آرام نمی‌گذارد. «شـاهکار ناشـناخته» در این میان، بیش از بسیاری از کارهای دیگر، گواه چنین اضطرابی بوده است. داستانی که شش سال پس از چاپ اولش بازبینی می‌شـود، نامش تغییر می‌کند و صفت تازه‌ای بر آن افزوده می‌شود.

۳

بالـزاک در عصری می‌نوشـت که گفتمان غالب آن عصر، از پیش کشـیدن و گسـتراندن روایت تا بـدان حـد که بتواند از پاره‌ای تـک و یگانه، کلیتی خلق کند، مطمئن بـود.(۷) این حرف تا اندازه‌ای دربارهٔ «شـاهکار ناشـناخته» صادق است اما نابسنده به نظر می‌رسـد. کافی است نگاهی به ساختار داسـتان بیندازیم و ببینیم چگونه آن پارهٔ تک (سـرنمونی منزوی و نومید به نام فرنهوفر و خلاف‌آمد عادت‌هایش) کلیتی یگانه (نسـخهٔ فرنهوفر در بخش تجویزی داسـتان و تابلوی کاترین لسـکو) را می‌آفریند. با این حال، برخورد با آن کلیت نیز می‌باید مشمول گفتمان غالب آن عصر شود. برخوردی در ظاهر انکارآمیز که به نابودی کلیت (سوزاندن تابلوی مادام لسکو و مرگ فرنهوفر) می‌انجامد.

اگر بخواهم ساختار این داستان را شماتیزه کنم، ماحصل کار چنین چیزی خواهد بود:

الف) نقد برابرگذاری واقع‌گرایی با زنده‌نمایی

ب) شرایط بیان‌گری آرمانی امر عینی

پ) تنازع واقع‌گرایی ارتدکس با زیبایی‌شناسی مدرن

معروف‌ترین جملهٔ «شـاهکار ناشـناخته» شاید همان جمله‌ای باشـد که فرنهوفر در آن، بیان‌گری و بازنمایی را در برابر محاکات محض از طبیعت پیش می‌کشد. در این جمله، تأکید وی بر «شاعر»بودن اسـت نه «تقلیدگر» بودن. بیان این امر به گونهٔ ضمنی، امتیازی اسـت که فرنهوفر بر زنده‌نمایی اثر می‌دهد. مثال او، مثالی کلیدی اسـت: «دسـت، به تنهایی دست نیست، اندیشه‌ای را بیان می‌کند که می‌باید دریابیمش و منتقلش کنیم.» دسـت اگر از روی تقلید محض و هم‌خوانی یکسـره با دسـتی کشیده شود که بیرون از ذهن وجود دارد، دست هنرمندانه‌ای نیست، تقلیدی است محض؛ کاری که





معروف‌ترین جملهٔ «شاهکار ناشناخته» شاید همان جمله‌ای باشد که فرنهوفر در آن، بیان‌گری و بازنمایی را در برابر محاکات محض از طبیعت پیش می‌کشد. در این جمله، تأکید وی بر «شاعر»بودن است نه «تقلیدگر» بودن.

هر تندیس‌سازی از پس آن برمی‌آید. مسئلهٔ بنیادین مسئلهٔ روح است، دمیدن روح در آن تن. «نقش زنی را می‌کشی، اما نمی‌توانی ببینی‌اش.» اینجا فرنهوفر از «دانش صمیمانهٔ شکل» نام می‌برد. نیز بر زیبایی تأکید می‌کند، بر رام‌نشدن زودهنگام زیبایی. باید مواظبش بود و فشارش داد و سخت در آغوشش گرفت تا خود را تسلیم کند. «شکل، پروتئوسی است که دشوار به دست می‌آید و در تغییر جهت زایاتر است از پروتئوس حکایت‌ها.» اصرار فرنهوفر بر سخت‌جانی در برابر طبیعت از آن رو است که می‌داند بدون این سخت‌جانی، طبیعت خودش را آشکار نمی‌کند. اینجا فرنهوفر با لحنی گزنده و طنزآلود از زنی خیالی مثال می‌آورد. تابلوی زنی که با زن واقعی مو نمی‌زند اما زنده نیست، شکلی است فقط. «واقعی است، اما واقعی نیست. چه کم دارد؟ یک هیچ خالی. اما این هیچ، همه چیز است.» این درجهٔ صفر نوشتار، کوبنده‌ترین نقد فرنهوفر بر واقع‌گرایی ارتدکس و تقلید محض است. شباهت این ستیزه با تقلید را با کار خود بالزاک نیز از یاد نبریم، بدان گونه که «اسکار وایلد» می‌گوید: «بخش عمدهٔ سدهٔ نوزدهم، آن‌گونه که می‌شناسیمش، اختراع بالزاک بود.»(۸)

اکنون که نقد فرنهوفر بر تقلید محض طبیعت آشکار شده است، نوبت آن است که از او بخواهند تابلویش را نشان بدهد. فرنهوفر، البته انکار می‌کند. این بار با ملایمت، از ترس کامل‌نبودن اثر و نه بر بنیاد اصلی اخلاقی که بعدتر پیش می‌کشد. اضطراب هنرمندانهٔ فرنهوفر را در جمله‌هایش می‌توان یافت، آنجا که به یاد می‌آورد چطور به اشتباه، تابلو را کامل پنداشته است. سپس خطایش را به یاد می‌آورد و رنج‌هایی را که برای کامل‌کردن این کار برده است. اشارهٔ فرنهوفر به مطالعهٔ لایه‌به‌لایهٔ آثار تیتیان، «شاه روشنی»، بیان‌کنندهٔ همین رنج است. تأکیدهای بعدی فرنهور در این تک‌گفتار، شرایط بیان‌گری یا بازنمایی امر عینی را مشخص می‌کنند:

الف) سایه در نقاشی امری است اتفاقی و اگر جای فیگورها عوض شود، جاهای قرارگرفته در سایه باید به دید آیند و روشن شوند، حس کردن روشنی در تاریکنای عمیق‌ترین سایه.

ب) نقد تعیین دقیق حدود فیگور و به‌رخ‌کشیدن تمامی جزئیات آناتومیک، به این دلیل که بدن آدمی محدود به خطوط نیست، مجموعه‌ای است از حدود مدور که در هم آمیخته‌اند. در این معنا، «رسم کشیدن وجود ندارد.»

پ) خط شیوه‌ای است که بر بنیاد آن، نقاش اثر روشنی بر ابژه‌ها را بیان می‌کند؛ اما در واقع، در طبیعت هیچ خطی وجود ندارد. همه‌چیز گرد و محاط است.

بخش آخری ساختار با مثالی عینی، تنازع واقع‌گرایی ارتدکس با زیبایی‌شناسی مدرن را بیان می‌کند.(۹) حضور ژیلت همچون مدلی برای کامل‌کردن اثر، در ظاهر، مهر تأییدی است بر واقع‌گرایی ارتدکس. فرنهوفر، شادی‌کنان خبر کامل‌شدن کار خویش را می‌دهد و پوربوس و پوسن وارد استدیوی خاک‌زده می‌شوند. نقاش پیر تابلو را به نمایش گذاشته است، اما نقاش‌های دیگر چیزی نمی‌بینند.

پوسن از پوربوس می‌پرسد: «چیزی می‌بینی؟»

پوربوس می‌گوید: «نه، تو چطور؟»

توجه پوربوس به «پای زندهٔ» زنی در تابلو، انکار اولی‌اش را سست می‌کند، چندان که ناچار می‌شود تأیید کند در آن مرد «هنرمند بسیار بزرگی وجود دارد.» تأیید شبیه به انکار پوسن این‌گونه است: «او شاعر است تا هنرمند.» این لحظه‌ای حیاتی در داستان است. انکار شبیه تأیید و تأیید شبیه انکار. پوربوس از پایان نقاشی بر روی زمین حرف می‌زند، چون با زیبایی‌شناسی‌ای روبه‌رو می‌شود که یک سر سوزن با زیبایی‌شناسی غالب عصر هم‌خوان نیست. پاسخ پوسن هم تقابل پنهان این زیبایی‌شناسی‌ها را برجسته می‌کند. جمله‌های بعدی با گونه‌ای از ابهام و طنزآلودگی، معنای آشکار خود را از دست می‌دهد. هیجان تسخرآمیز پوربوس از «آن همه لذتی که در آن تابلو» می‌بیند و انکار یک‌سرهٔ تابلو در جملهٔ کلیدی پوسن، گزاره‌های آشکار این ابهام و طنزآلودگی زبان در برابر زیبایی‌شناسی مدرن هستند.

رویکردها:

۱. تمامی نقل قول‌ها از داستان «شاهکار ناشناخته» از این منبع ترجمه شده‌اند:

Balzac, Honoré de. Le Chef- d'oeuvre Inconnu, Edition Rencontre, 1962.

2. Prendergast, Christopher. The Triangle of Representation. Columbia University Press, 2000, P. 123.

3. Refer to: Suvák, Vladislav. The Essence of Truth (Aletheia) and the Western Tradition in the Thought of Heidegger and Patocka. In: Thinking Fundamentals, IWM Junior Visiting Fellows Conferences, Vol. 9: Vienna 2000

4. Ashton, Dore. A Fable of Modern Art. University of California Press, 1991. P.30.

5. Ibid. P. 12.

6. Ibid. P. 10.

7. Kotin Mortimer, Armin. For Love or For Money: Balzac's Rhetorical Realism. The Ohio State University Press, 2011. P. 292.

8. The nineteenth century, as we know it, is largely an invention of Balzac.

۹. به یاد بیاوریم که پوربوس نخستین کسی بود که به فرنهوفر پیشنهاد کرد ژیلت را به مثابهٔ مدل بپذیرد. انکار فرنهوفر را هم از یاد نبریم.

مصاحبه

داستان‌نویسی ما آیندهٔ دگرگونه‌ای را رهسپار است



در نشست و گفتی با زلمی باباکوهی
قسمت دوم و پایانی
گفتگو از تقی واحدی

اشاره: زلمی باباکوهی، نامی آشنا در عرصهٔ ادبیات داستانی کشور ما است. او کم می‌نویسد، اما دوام‌دار و عمیق می‌نویسد. او مانند مجموعهٔ داستانش «پروانه‌ها در زمستان به پرواز می‌آیند» در زمستان‌های سختی که جامعهٔ ما پشت سر گذاشته، همچنان به پرواز درآمده و مشوق دیگران نیز بوده است. باباکوهی هنوز هم مشوق داستان‌نویسان جوان است. او و همسرش مریم محبوب که یکی دیگر از نویسندگان این سرزمین است، مسابقهٔ داستان‌نویسی «اوسانه سی سانه» را در بلخ تأسیس و حمایت مالی می‌کنند.

از ویژگی‌های داستانی آثار او می‌توان به بومی‌گرایی و استفاده از نثری پاکیزه اشاره کرد. در شمارهٔ قبل مصاحبهٔ او با تقی واحدی که در شهر مزار شریف انجام شده بود، را به چاپ رساندیم. در قسمت اول، گفتگوها بر محور چگونگی علاقه‌مندی باباکوهی به داستان‌نویسی، فضا و جوّ فرهنگی آن زمان، نویسندگانی که داستان می‌نوشتند، وجود فضای سانسور در دهه‌های پنجاه و شصت، جایگاه نقد ادبی و رابطهٔ روشنفکری با سیاست در دوران حکومت‌های چپی می‌چرخید. در شمارهٔ دوم، ادامهٔ همان مصاحبه را به چاپ می‌رسانیم که زلمی باباکوهی از... خواهد گفت.

معلوماتی که در این گفتگو وجود دارد، می‌تواند منبع الهام خوبی برای نویسندگان جوان کشور باشد. همچنین آگاهی از گذشتهٔ داستان‌نویسی کشور، نویسندگان مطرح گذشته، شرایط فرهنگی ـ سیاسی و اجتماعی آن زمان و رابطهٔ آن با نویسندگی که می‌تواند تجارب نسل گذشته را به نسل نو منتقل کرده و آموزنده باشد.

س: از سه سال به این طرف یک مسابقهٔ داستان‌نویسی در ولایت بلخ برگزار می‌شود که البته در سطح افغانستان است؛ یعنی تمام داستان‌نویسانی که به زبان دری می‌نویسند، می‌توانند در این مسابقه شرکت کنند تا به شکلی زمینهٔ پرورش استعدادهای جوانان فراهم شود. این مسابقه با حمایت مالی شما انجام می‌شود. چطور شد که شما و خانمتان به این فکر افتادید؟

ج: ما هم یک وقتی نویسنده بودیم. داستان‌نویس بودیم؛ علاقه‌مند بودیم به همین کارها. گفتیم حالی که دیگر پیر شدیم، بیا کاری بکنیم که چهار تا جوان که داستان می‌نویسند، تشویق شوند. انگیزه‌اش فقط خدمت به همین جوان‌ها بود. می‌گویند که داستان‌نویس شکست‌خورده، منتقد می‌شود. مگر ما منتقد نشدیم، برعکس مشوق شدیم.

س: حالی که سه سال از برگزاری این مسابقه تیر شده، از روند برگزاری این مسابقه راضی هستید؟ یعنی با توجه به اینکه در کانادا بودید، به هر حال آنجا هم ممکن است که با جریان‌های ادبی کم‌وبیش آشنا باشید و مسابقات ادبی که برگزار می‌شود. همین مسابقهٔ داستان‌نویسی «اوسانه سی سانه» از نظر خودت با معیارهای یک مسابقهٔ ادبی برگزار می‌شود؟

ج: واقعیتش این است که من با استانداردهای کار کشورهای بیرونی هم چندان آشنایی ندارم. به خاطر اینکه ما رابطه‌ای آنچنان نزدیک با حلقه‌های فرهنگی کانادا نداریم. اما تا جایی که من دیدم، واقعاً کار نیک انجام شده و می‌شود. با همین استانداردهایی که در جامعهٔ خود ما لازم است، این مسابقه ادبی برابر است. یعنی ما باید استانداردهای خاص جامعهٔ خود را ببینیم. مقایسه‌کردنش با جاهای دیگر آن قدر جالب هم نیست. ولی باید تلاش کنیم تا روزبه‌روز بهتر شود.

س: شما گفتید زیاد ارتباط نداشتید با حلقه‌های ادبی یا داستانی حداقل در کانادا. چرا شما خودتان علاقه نگرفتید یا زمینه مساعد نبود؟

ج: نی. از اول که ما رفتیم، چون یکی از مشکلات اصلی ما عدم آشنایی با زبان بود، زبان انگلیسی را نمی‌فهمیدیم، دنبال این گشتیم که لااقل همین مشکل اولیهٔ خود را در زبان رفع کنیم. و دوم ضرورت کار، تأمین زندگی. ما بیشتر دنبال کار بودیم. در فابریکه مه کار کردم. در رستوران مه کار کردم و تکسی‌رانی کردم. به هر حال، کارهای فیزیکی زیادی انجام دادم. این کارها به ما فرصت کم می‌داد که ما بتوانیم آنچنان رابطه‌ای را که لازم بوده با حلقات ادبی برقرار کنم.

س: پس در جهت معرفی داستان‌نویسی افغانی برای مردم کانادا تلاش خاصی...

ج: نی. در رابطهٔ مستقیم با کانادایی‌ها این تلاش را نداشتم و فرصت و توانش را هم نداشتم. منتهی یک کار دیگر کردم که یک عده از جوانان نویسنده و شاعر افغان که به انگلیسی نوشته کرده می‌توانند و نمی‌توانند را به بعضی نشست‌ها یا محافل دعوت کردیم که بعضی‌ها علاقه گرفتند و آمدند. آنها شعرهای خود را برای ما دادند و ما یک ترجمهٔ فارسی از آنها تهیه کردیم و یا گاهی یگان نثر را، یگان داستان را برای آنها خواندیم و کوشش کردیم آنها را از این طریق با داستان‌ها و نویسنده‌های فارسی آشنا کنیم.

س: شما یک زوج نویسنده هستید. با توجه به تجربیاتی که داشتید چقدر کمک می‌کند زوج‌بودن یک نویسنده به پیشرفت نویسندگی‌اش؟ تأثیر دارد؟

ج: تأثیر دارد بلی آ. من معتقد هستم که تأثیر دارد. به خاطر اینکه اولین خواننده یا شنوندهٔ داستان یک نویسنده در چنین خانواده‌ای، همسرش است؛ و خواهی نخواهی اولین گفت‌وشنودها بین این دو تا می‌شود و این به نحوی بررسی و نقد است که در نوشتن آثارشان تأثیر می‌گذارد.

س: شما گفتید که سبک مورد توجه شما رئالیزم بوده است. از نظر شما تعریف رئالیزم چیست؟

ج: تعریف‌های کتابی‌اش را در هر جا می‌خوانید و کار من همه‌اش هم رئالیستیکی نیست.

س: برداشت شما از رئالیزم!

ج: تعاریف مختلفی وجود دارند؛ مثلا رئالیزم مایه‌گرفتن ادبیات از جامعه است و یا باز پس‌دادن اثراتی که نویسنده از جامعه گرفته دوباره به جامعه. و یا رئالیزم بازتاب زندگی است، بی آنکه ذهنیت نویسنده در آن دخالت داشته باشد. البته من نمی‌توانم بفهمم که چطور ممکن است، ذهنیت نویسنده در اثر دخالت نکند. از همین سبب با تعریف‌هایی از رئالیزم، نمی‌توان همهٔ آثار رئالیستیک را ارزیابی کرد. برداشت من از رئالیزم این است که ـ شاید تفاوت برداشت هم در طول یکی دو دهه برایم پیش آمده باشد ـ در آغاز برداشتم از رئالیزم این بود که حوادث و سرگذشت‌هایی که در یک داستان پیاده می‌شود، باید با زندگی واقعی بسیار نزدیک باشد. یعنی بیان آنچه که واقعاً در زندگی می‌گذرد، به همان شکل واقعی آن. شاید داستان‌های «الاغ ارابه‌چی پیر» و یا «مراد و خرهایش» و داستان‌های دیگری که به یاد ندارم و یکی از آنها در پاورقی روزنامه‌ای در فاریاب به نشر رسید، بر همین منوال بوده باشد. اما حالی امروز رئالیزم را فکر می‌کنم که در رئالیزم تنها همان مایه‌های اصلی کار اگر تأثیراتی از محیط و جامعه در آن باشد، کافی است. اما در پرداخت و صحنه‌سازی و ساختار داستان و روایت و کارکترها، ضرور نیست که بسیار هم با واقعیت نزدیک باشد کارتان. می‌تواند که در فضاهای ذهنی بازتر و فراخ‌تر و یا پیچیده‌تر و سوررئالیستیک سیر کند. به اصطلاح سیالیت ذهن جلوش گرفته نشود و این مسایل را هم می‌تواند آدم در کارهای خود داشته باشد بی آنکه اساسات به اصطلاح رئالیستیکی نوشته زیر پا شود. ذهن هر نویسنده‌ای پُر است از واقعیت‌های دور و برش و انعکاس آن در نوشته‌هایش، نمی‌تواند خالی از رئالیزم باشد ولو که رئالیستیکی جلوه نکند.

س: یک مقاله در این اواخر از شما در روزنامهٔ هشت صبح چاپ شد با عنوان «فرامتن در خانم جورج» با اشاره به مجموعهٔ داستان «خانم جورج» اثر خانمتان، مریم محبوب. آنجا گفتید که مریم محبوب تنها راوی سرنوشت آشکار آدم‌های قصه نیست و در مواردی، متنی را پیش می‌راند که ناشناخته و گسسته از روال معمول است تا خواننده ناگزیر به کشف و شناخت نشانه‌هایی شود که جز با شیوه‌های دریافت «فرامتنی» قابل فهم نیست. از نظر شما فرامتن در این مجموعه چه جایگاهی دارد و فرامتن چقدر مهم است در داستان مدرن؟

ج: فرامتن را من می‌توانم به مثابهٔ نماد و سمبل... و یا چیزهایی که متن بدان مستقیماً نپرداخته، ولی ایمایی کرده، توضیح کنم؛ یعنی که در بعضی داستان‌های مریم، بعضی روایات، صریح و روشن بیان نشده. کوشش شده که در یک پیچیدگی و در یک استعاره و... اشاره شود. مثلا یک داستان در این مجموعه است که یک مادر با دو سه دختر خود در شهر تورنتو گم می‌شود که در واقع این اصلا می‌خواهد بگوید که سرنوشت گم‌شدن در آن شهر به صورت فیزیکی نیست. دختران را در جاده گم می‌کند. یکیش آن سو می‌رود، یکیش این سو. این مادر حیران می‌ماند در مابین جمعیت. این در واقع سرنوشت گم‌شدن خانواده‌ها از لحاظ هویتی، از لحاظ اجتماعی، از لحاظ فرهنگی در آن داستان است. خوانندهٔ عادی شاید فکر کند که دختران این داستان به صورت فیزیکی در درون جادهٔ پرازدحام گم شده، اما این فرامتن است یا همان نمادها و سمبل‌ها که خوانندهٔ آگاه را به اصل موضوع می‌رساند.

س: فکر می‌کنید یک خوانندهٔ معمولی بتواند تأویلی را که شما کردید از داستان، دریافت کند؟

ج: فکر نکنم.

س: به نظر شما در موقعیت‌های داستانی که فرامتن می‌آفریند، خواننده احساس نمی‌کند که اینها ساختگی است؟

ج: خواننده‌ها متفاوت هستند، نمی‌فهمم که این احساس برایشان دست می‌دهد یا نه. اما در نهایت فکر می‌کنم که این روش برای خوانندهٔ عادی مناسب نیست. یعنی بر سطح آگاهی خوانندهٔ عادی تأثیرگذاری آنی و زودرس ندارد؛ اما همین ابهام، همین پیچیدگی، همین درهم‌وبرهمی یک سؤال در ذهن خواننده خلق می‌کند که این چی هست؟ یک پرسشی که کوشش می‌کند به آن دسترسی بیابد. همین تلاش ذهنی او، خودش به کار انداختن ذهن و اندیشهٔ خواننده است. این خواننده اگر امروز فوراً نتواند، شاید یک روزی به این برسد. این نوع کارها هرچند در ظاهر مفیدیتی را ارائه نمی‌کند، اما از روال معمولی گزارش‌گونه و روایت‌گونهٔ کارها کاسته می‌شود.

ما هم یک وقتی نویسنده بودیم. داستان‌نویس بودیم؛ علاقه‌مند بودیم به همین کارها. گفتیم حالی که دیگر پیر شدیم، بیا کاری بکنیم که چهار تا جوان که داستان می‌نویسند، تشویق شوند. انگیزه‌اش فقط خدمت به همین جوان‌ها بود.

خواننـده بـه یک تپش و تـلاش می‌افتد که ایـن متنی کـه می‌خوانـد چی اسـت و چرا درهم‌وبرهم اسـت، چـی را می‌خواهد بگوید. یعنی روند تفکر و اندیشـه را در ذهن خواننده به حرکـت مـی‌آورد. مثل اینکه شـما برای حل‌کردن یک پیچاپیچ (پازل) فکر کنید. مثل اینکه شـما مثلا در یک بازی شطرنج تلاش می‌کنید که چه قسم چال بروید. ببینید بسیار تمرکـز ذهـن می‌خواهد همچـون حل یک معما. این یک تمرین ذهنی برای یافتن رموز و چیزهای بغرنجی اسـت که در همین نوشته وجود دارد. مهم این اسـت که شما خواننده را به فکرکردن وادارید.

س: شـما در همان مقالهٔ خـود گفتید که نمادگرایی در داستان‌نویسی افغانستان اندک اسـت و این را به عنوان یک نقص ذکر کردید. اما فکر نمی‌کنید که استفادهٔ بیـش از حد از نمادها داسـتان را به یک نوع شبه‌افسـانه تبدیل می‌کند، مثلی که بعضـی از داسـتان‌های آقـای زریاب را می‌بینیم. یک نوع افسـون‌زده می‌شـود در واقع.

ج: واقعیت‌هـای ملموس، انگیـزه و تأثیرش برای خواننده ضعیف‌تر اسـت. شما اگر روایت را بـا روشـنی و وضاحـت بیان کنیـد و این ملموس باشد، این تأثیرگذاری‌اش به مرور به عادت تبدیل می‌شـود به سنت‌زدگی، به یک نوع کسـالت، به یک رخوت؛ امـا نمادگرایی فرصت نمی‌دهـد که به رخوت دچار شـویم بـه یک واماندگی. بلکه بـه یک نوع هیجان و تهییج درونی دست می‌یابیم. به این لحاظ، ایـن را خوب می‌دانم، البته این برداشـت من است.

واقعیت‌های ملموس، انگیزه و تأثیرش برای خواننده ضعیف‌تر است. شما اگر روایت را با روشنی و وضاحت بیان کنید و این ملموس باشد، این تأثیرگذاری‌اش به مرور به عادت تبدیل می‌شود به سنت‌زدگی، به یک نوع کسالت، به یک رخوت؛ اما نمادگرایی فرصت نمی‌دهد که به رخوت دچار شویم به یک واماندگی.

س: در داستان‌های خودتان، فرامتن چه جایگاهی دارد؟

ج: من واقعاً یکی از علاقه‌مندان همین شـیوهٔ کار هسـتم. در داسـتان‌های من هـم فکر می‌کنم تا حدودی کم، فرامتن یا نمادگرایی جای دارد.

س: می‌شود یکی از داستان‌های خود را مثال بزنید و توضیح بیشتری بدهید؟

ج: مثلا در همین مجموعهٔ «پروانه‌ها در زمستان به پرواز می‌آیند» در داستان «دودها» که در پایان، مرز بین یک شـاگرد قصاب و گوسفند گم می‌شود. معلوم نیست که آن گوسفند است یا آدم. گوسفند ذبح می‌شود یا آدم؟ مسلماً تا آن طرف نماد را نبینید یا بیرون متن را نیابید و فرامتن را نبینید، چیزی دستگیرتان نمی‌شود. مثلا در آنجا این کار هرچند جایگاه کوتاه و نقطهٔ آخر نوشته است، اما این مسئله به صراحت خود را نشان می‌دهد.

س: شـما گفتیـد کـه در برداشـت‌تان از رئالیزم فعلا با آنچـه در دو دهه یا سـه دهه قبل داشـتید، تفاوت‌هایی پیش آمده. این تفاوت‌ها در دو مجموعهٔ شـما می‌تواند خود را نشان بدهـد؟ میان مجموعهٔ «هلال عید از پس پنجره» با ایـن مجموعهٔ اخیر یعنی «پروانه‌ها در زمستان به پرواز می‌آیند»، تفاوت وجود دارد؟

ج: بلـی. مثلا در آن مجموعه، خود داسـتانی که مجموعه عنوان خـود را از آن گرفته «هلال عید از پس پنجره»، یک نوشـتهٔ کاملا رئالیستیک اسـت. در حالی که با همان خصوصیات در این مجموعهٔ اخیر، داسـتان کمتر است شاید. تفاوت اسـت از لحاظ بیان میان مجموعهٔ اول با مجموعهٔ دوم. یعنی شیوه‌های رئالیزم ابتدایی را در مجموعهٔ اول بیشتر می‌بینیم.

س: در مجموعهٔ داستان اخیرتان، وارد ذهن و درون شخصیت‌ها می‌شویم؟

ج: بلی. بیشتر گپ زده‌ام از درون شخصیت و نمادها.

س: می‌خواهـم بیشـتر از باباکوهی بگویید. چگونه کودکی‌اش را بـازی کرد. در نوجوانی و جوانی چه چیزها او را به شور می‌آورد، چه سختی‌هایی می‌کشید، چطور شد که کشیده شد به حوزهٔ داستان، تعداد آثار چاپ شده؟

ج: اول تعداد آثار را می‌گویم. تنها دو مجموعهٔ داسـتان از من چاپ شـده به نام‌های «هلال ماه عید از پس پنجره» و «پروانه‌ها در زمسـتان به پرواز می‌آیند». یکی‌اش در غیاب، وقتی که از افغانسـتان بیرون شدم، چاپ شد. چند سال بعدش من در دهلی بودم که یکی از دوستان برایم مجموعهٔ «هلال عید از پس پنجره» را آورد که اتحادیهٔ نویسـندگان چاپ کرده بود. باز چند سـالی که در پاکسـتان ماندیم، آنجا هم یگان داسـتان‌های جنگی و جهادی نوشـتم که در بعضی نشرات پیشاور چاپ شده بود، بعضاً با نام‌های مسـتعار. و بعد همین چند داسـتانی که در تورنتو نوشتم که آن را باز چاپ کردم به نام «پروانه‌ها در زمستان به پرواز می‌آیند». در آغاز هم بعضی داستان‌هایی که در تمرین‌های اولی من هسـت که در مجلهٔ ژوندون چاپ شـده در سـال‌های چهل‌وپنج و چهل‌وشش را می‌گویم که از آنها هم در این مجموعه‌ها نیسـت؛ چون ارزش این را نداشت که در این مجموعه‌ها بیایند. همچنین یک چند وقت بعضی کلکسـیون‌ها را که داشـتم که در آن بودند، ولی متأسفانه در این سال‌ها تیت و پراکنده شدند و از بین رفتند.

س: دوران طفولیت!

ج: دوران طفولیـت مـن در همین خانه‌ای که می‌بینید ـ که آن وقت ایـن خانه نبود ـ همین حویلی پدری ماست. یک حویلی کلان بود که باز بین برادران و همشیره‌ها تقسیم شد، حالی توته‌توته شده. دوران کودکی من... فکر می‌کنم آدم بیشتر دوران طفولیت خود را نوشته می‌کند تا دوران کلان‌سالی و تجـارب بعـدی خود را. من همین برداشـت را دارم. دوران کلان‌سـالی را هم که بنویسـد، جدا از تأثیرات کودکی نیست. در هر نوشته یا داستانی که من نوشته کردم، به یک نحوی می‌بینیم که یک تصویری، یک مایه‌ای از شـنیدگی و دیدگی‌های دوران طفولیت من در آنجاسـت. از آن لحاظ دوران بسـیار تأثیرگذار در شخصیت، در ساختن شخصیت انسان، همین دوران طفولیت هست. طفولیت من در همین حویلی که حوض کلان داشت و چنارهای بلند داشت، گذشت. چنارهای ما با چنار مسجد ما هم‌سـری می‌کرد و در این مسـجد که پهلوی ما بود و هست، اینجا هم چنارانی بلند بود. همین وقت شـام که می‌شـد ـ آن شب هم اینجا شیشـته بودم ـ در تاریکی یک جفت مینا را دیدم که سر دیوال چیرچیر کرده، رفتند. شـام که می‌شـد، ما گوش‌های خود را محکم می‌گرفتیم از زور صدای چیرچیر میناها که در واقع نوعی سـار هسـتند و در هرات آنها را سارمینا می‌گویند. هزارها هزار مینا در همین

نسل نوی که امروز در کشور داستان می‌نویسند، بیشتر از میان همین مهاجرین افغان در ایران و پاکستان برخاسته‌اند. به نظر من مهاجرت و آواره‌شدن در کشورهای دیگر، بدون نتیجه هم نبوده و دستاوردهای بزرگی برای فرهنگ و داستان‌نویسی ما بار آورده است.



چنار و چنار خانهٔ ما، شام جمع می‌شدند. این قدر سروصدا بود که در خانه مادرم که گپ می‌زد، ما نمی‌شنیدیم صدایش را؛ از بس که سروصدا بود در این وقتِ شام.
دیگر تأثیرات همین محیط، فضا و طبیعت و آسمان و درخت و جوی آب. آن‌طرف‌ها یک حیاط باغچه داشتیم بالاتر از این خانه است. همین داستان «سپیدارهای بلند باغچه» را که من نوشته کردم، تحت تأثیرات عینی همان باغچهٔ پر از سپیدار بود و باز همین سپیدارها را قطع می‌کردند، باز دیگر دوباره سبز می‌کرد. از آن، چوب سقف خانه و این طور چیزها می‌ساختند. یعنی بیشتر تخیلات، تصویرها، مایه‌هایی که در کارهای خود می‌بینیم، محصول دوران طفولیت من است. در بچگی از اینها زیاد تأثیر گرفتم، نمی‌فهمم چرا!

س: در کابل برای درس‌خواندن رفتید؟
ج: کابل، بلی. در پوهنتون، من فاکولتهٔ حقوق خواندم. من از لیسهٔ باختر که رفتم سال پنجاه بود. باز مدت یک سال نخواندم. باز در سال پنجاه‌ویک فاکولتهٔ حقوق رفتم تا سال‌های پنجاه‌وپنج.

س: فضای آنجا چطور بود برایتان، الهام‌بخش بود برای نویسندگی؟
ج: من سال دوم فاکولته بودم که کودتای داوودخان شد و آزادی‌ها از میان رفت و نشرات کلّش بسته شد. جمهوری داوود که آمد، دیگر مطبوعات ملی از بین رفت. فعالیت‌های سیاسی منع شد که این خوب هم شد در واقع. ما سه چهار سال آرام درس خواندیم. اگر مثل زمان ظاهرشاه‌واری می‌بود، خدا می‌داند چه حال می‌شد. در صنف شیشتیم و درس خواندیم و دیگر نه مظاهره بود و نه این طور گپ‌ها. یک کسی، یک شاگرد، یک روز آمد. من در سال سوم فاکولتهٔ حقوق بودم. یک بچه آمد و خود را معرفی کرد که من عزیز آسوده هستم. یک شاعر بود. باز پسان‌ها شعرهایش در مطبوعات چاپ شد. گفت که از طرف فاکولتهٔ ما امروز یک مجلس گرفته شده، چند تا شاعر، شعر می‌خوانند و داستان. از من کدام داستان در مطبوعات چاپ شده بود در ژوندون، گفت که تو هم بیا داستان بخوان. در استیژ که اولین داستان خود را خواندم، محصل سال سوم فاکولته بودم. در ادیتوریم پوهنتون که تنها شاگردان فاکولتهٔ ادبیات هم یک صنف آمده بودند. همان جا خواندم. یک چند تا به شمول خود عزیز آسوده، شعر خواندند. ها راستی یک گپ دیگری که اینجا در این سؤال‌ها نیامد را باید یاد کنم که عمده‌ترین مشوق داستان‌نویسان و هنرمندان در افغانستان هیچ وقت نه وزارت اطلاعات و فرهنگ بوده، نه هم دولت افغانستان. همیشه مؤسسات خارجی بوده. «گویته انیستیتوت» در کابل به کمک آلمان‌ها یک مؤسسه فرهنگی بود. این مؤسسه بار اول برای نویسنده‌ها برای اینکه تشویق شوند، از آقای رهنورد و اکرم عثمان دعوت کرد. در هر ماه یک مجلس داشت. باز اینها می‌آمدند و یک عده مردم را دعوت می‌کردند. در همان چمن می‌شیشتند و داستان‌های خود را می‌خواندند. یعنی اولین باری که داستان‌نویس تحویل گرفته شد در افغانستان، مشوقش «گویته انیستیتوت» بود که اینها در وقت آخر یک پاکت هم پیش ما می‌ماندند. یک هزار افغانی هم در بین پاکت بود که به اصطلاح حق‌الزحمهٔ ما را می‌دادند. ما بار اول فهمیدیم که داستان هم چهار نفر شنونده دارد.

س: پس وزارت اطلاعات و فرهنگ از همان زمان بی‌توجه بوده است؟
ج: هیچ وقت از آنها تشویقی ندیدیم. حتی یک انگیزه هم ایجاد نکردند تا اینکه یک محفلی را برگزار کنند یا یک جایزه بدهند.

س: با گسترش جنگ‌های داخلی از اواخر دههٔ پنجاه شمسی در افغانستان، میلیون‌ها تن از هموطنان ما آوارهٔ کشورهای همسایه شدند. شما هم مدتی را در پاکستان بوده‌اید. در آن زمان و به طور کلی آفرینش‌های داستانی را در میان مهاجران افغانستانی مقیم پاکستان چگونه ارزیابی می‌کنید؟ و از این نظر وضع را در میان مهاجران افغانستانی مقیم ایران چطور می‌بینید؟
ج: نسل نوی که امروز در کشور داستان می‌نویسند، بیشتر از میان همین مهاجرین افغان در ایران و پاکستان برخاسته‌اند. به نظر من مهاجرت و آواره‌شدن در کشورهای دیگر، بدون نتیجه هم نبوده و دستاوردهای بزرگی برای فرهنگ و داستان‌نویسی ما بار آورده است. باید بدون تعصب این را گفت که کشور ایران همواره چه در حال و چه در گذشته، تأثیرات فرهنگی، سیاسی و اجتماعی خود را بر ما داشته است و ما از آن تأثیر پذیرفته‌ایم. حوادث سی سال اخیر در افغانستان و ایران باز هم فضایی را ایجاد کرد که این تأثیرات قوی‌تر شود. ما باید از آن بیاموزیم و خوشحال باشیم، نه ناراحت؛ چنانکه بعضی‌ها هستند. اما این نکته را نیز نباید فراموش کنیم که هم‌زبانی و هم‌فرهنگی نباید به هویت و کارکرد مستقل نویسندگان ما صدمه بزند و نتوانیم نوشتهٔ یک جوان ما را از نوشتهٔ یک جوان ایرانی فرق کنیم.

س: در پایان اگر گپی باقی مانده؟
ج: باید از شما و یاران و همکارانتان در «خانهٔ داستان بلخ» تشکر کرده و بگویم که واقعاً کار می‌کنید و زحمت می‌کشید و برای جوانان مفید واقع می‌شوید. از آقای نامدار، آقای موسوی و همچنان از آقای حسین محمدی که مجلهٔ اختصاصی برای داستان‌نویسی چاپ می‌کند و سایر دوستانی که نام همه‌شان را گرفته نمی‌توانم، باید گفت و یاد کرد. داستان‌نویسی ما آیندهٔ دگرگونه‌ای را رهسپار است!

در حوالی شیهۀ شاهین و چرخ



زلمی باباکوهی

وسط روز بود. میناها در جستجوی دانه‌ای، خوراکی و یا لقمۀ خوشمزه‌ای، میان زباله‌ها از هم پیشی می‌گرفتند. بر پروبال همدگر با ستیزه‌جویی نول می‌زدند. قیغ و ویغی هم می‌کردند. اما زودی پرخاشگری را فراموش کرده، سرگرم می‌شدند و غرق در جستجو و یافتن دانه و خوراک، زباله‌ها را مانند ماکیان‌های خانگی، کشکل کرده و پلاستیک‌پاره‌ها را با نول و چنگال به سویی می‌کشیدند تا از ته و بر آنها چیزی برای خوردن بیابند. چنگال‌هایشان کوچک بودند و برای این کار کفاف نمی‌داد. آن چنگال‌های کوچک برای این‌گونه کارها ساخته نبودند.

خریطه‌های پلاستیکی که پاره و توته شده بودند، بزرگ، سنگین و مملو از مواد ماندۀ خوراکی که از درونشان بیرون زده بود، بالای هم تلنبار بودند. میوه‌های لپوشده و ترشیده، استخوان‌پاره‌ها و برنج آماسیده، دستمال‌های چرب کاغذین، روغن و بقایای گوشت و سایر چیزهای بویناک که گندیدگی را در اطراف پخش می‌کرد، محتویات کیسه‌ها را برملا می‌ساخت.

میناها، چاق‌چاق بودند. چاقی‌شان غیرمعمول به نظر می‌رسید. تا آن روز میناهایی بدان چاقی ندیده بودم. در کشاکش با پلاستیک‌ها و زباله‌ها، خسته و عرق کرده می‌نمودند؛ زیرا رنگ مینایی‌شان، سیاه‌تر به چشم می‌زد. آلوده و نمناک و ترشیدگی که از پروبالشان می‌تراوید، حس بویایی را می‌آزرد.

میناها نوعی از سارهایند که در روزگاری پیش از این در شهر ما فراوان بودند و هر درخت و شاخساری با آنها آشنا بود. شاید به مناسبت رنگ مینایی که داشتند به آنها مینا می‌گفتند. امروز که از آن چنارهای بلند خبری نیست، این نوع سارمیناها نیز اندک شده‌اند.

نوع سارهای دیگری هم در فصل بهار به شهر می‌آیند که آنها را با نام ساچ می‌شناسند. ساچ‌ها پرندگان مهاجرند. در بهار، در فصلی که توت‌ها می‌رسند، پیدایشان می‌شود. دسته‌دسته و خیل‌خیل می‌آیند.

در سال‌های پیش‌تر، آنقدر خیل‌ها و دسته‌هایشان فراوان و انبوه بودند که روی آسمان را می‌پوشاند. آنها با پایان رسیدن فصل توت، همان طور که ناگهان آمده بودند، ناگهانی می‌رفتند و تا فصل دیگر سراغی از آنها پیدا نبود. معلوم نبود به کجا می‌رفتند؟ گویی در زمین و زمان گم می‌شدند. مردم می‌گفتند با گرم‌شدن هوا به جاهای سردسیر و مناطق کوهستانی کوچ می‌کنند. اما در هیچ کجای کوهستان‌ها و جاهای سردسیر، آن‌گونه خیل‌های بزرگ و انبوه که در فصل توت یکجایی و دسته‌جمعی دیده می‌شدند، دیده نشده‌اند. اما این میناها با آن سارها فرق دارند. رنگ پروبال‌شان متفاوت است. مهاجر و فصلی نیستند. ییلاق و قشلاق نمی‌کنند. در شهر و روستا، در میان شاخ و برگ درختان زندگی می‌کنند و برای ادامۀ نسل‌شان علاوه از شاخساران، در سوراخ و رخنۀ دیوارها نیز لانه نهاده و به تخم‌هایی که می‌گذارند، سینه می‌سایند.

میناهای چاق، بی‌سروصدا و بدون چوق و چروقی، سرگرم کار خود بودند. تند و چالاک در میان پلاستیک‌ها و مانده‌های غذایی، از این زباله بدان زباله خیز می‌زدند و از آن بدین می‌جستند. بر هر چیزی منقار می‌آلاییدند و مزه می‌کردند. سخت در تلاش معاش بودند. خاموشانه و خسته بر هر آن چیزی که تصور غذایی از آن داشتند، نول می‌کوفتند.

از بالای سرشان گذشتم. توجهی نکردند. گویی چیزی را در اطراف خود، به غیر از زباله‌ها نمی‌دیدند. در این وقت چند تا مینای دیگر هم ناگهان از راه رسیده به این جمع پیوستند. با سرعت خود را از هوا پایین انداختند و چیغ‌وچغارکنان که گویا از دیر رسیدن خود ناراحت بودند و یا هم از میناهای دیگر که قبلا بر این خوان نعمت رسیده بودند و آنها را بی خبر گذاشته، گلایه داشتند.

میان زباله‌ها فرود آمدند و با اشتیاق مشغول گشتند. نفس‌سوخته و پرهیجان بودند. مثلی که از راه دوری خبر یافته و آمده باشند. برافروختگی از قشقرق‌شان پیدا بود. از ناله‌های حسرت‌زدۀشان معلوم بود که خشمگین‌اند. با تندی نفسک می‌زدند و با عجله و اضطراب بیش از حد، زباله‌ها را به نول می‌کشیدند.

زباله‌دانی بزرگ به شکل چاردیواری از خشت که بخشی از زباله‌ها از آن بیرون ریخته بودند، اندکی دورتر از یک ساختمان جدید آبی‌رنگ، جایگاه سازمان‌های انجوی خارجی، قرار داشت. درست در کنار تقاطع جادۀ اصلی جنوبی شهر، با سرک فرعی که به جانب غرب ادامه می‌یافت.

بوی گندیدگی همه جا را فرا گرفته بود. مردمی که از آنجا عبور می‌کردند، دست به بینی می‌گرفتند تا از تعفن آن خود را نگه دارند.

از فراز جادۀ اصلی به بال‌زدنی گذشتم. از فضای بازی که نزدیک‌ترین راه به خانه بود و در آن چند درخت نیم‌خشکیدۀ بادام هنوز ایستاده بودند، بعد از پیمودن فاصلۀ کوتاهی به خانه رسیدم.

در صحن حویلی درنگ کردم. چرخی زدم، همه جا آفتابی بود. آفتاب گوارای بعدازظهر مانند نوازش دستی، پشت و پهلو را می‌نواخت.

ماه عقرب بود و آسمان بی‌ابر. در صحن حویلی، بالای بازوی یک چوکی، نشستم و پشت به آفتاب دادم. دست مهربان آفتاب، پشت و جناح‌هایم را گرما می‌بخشید و نوازش می‌کرد که بسیار می‌چسبید.

دمی گذشته بود یا نگذشته بود که دو تایی از آن میناهای چاق پیدایشان شدند. با تنبلی و سنگینی روی بام نشستند. از نفس افتاده و خسته بودند. سینه‌های تیره‌رنگ‌شان با تندی ته‌وبالا می‌رفت که نشانۀ ماندگی و در عین زمان سیری و پری جاغورشان بود. روی بام آرام گرفتند و از آفتاب لذت بردند. سرها را میان سینۀ بادکردۀ خود فرو برده، بال‌ها را گشاده کردند تا از آفتاب بیاسایند.

سایۀ سنگینی از فراز سر ما عبور کرد. برای لحظه‌ای لکۀ سیاهی بر زمین افتاد و زود گذشت و شیهه‌ای نیز صفیر کشید. با گوشۀ چشم به آسمان نگاه کردم، چرخی با بال‌های قوی و نیرومند در ارتفاع کمی در پرواز بود. به هراس افتادم. اما میناها گویی که اصلا عبور بال سنگین چرخ را احساس نکرده بودند، بی‌خیال چرت می‌زدند و کیف آفتاب می‌کردند. از آن حساسیت شگفتی که پرندگان در این‌گونه احوال دارند، در آنها خبری نبود. شاید متوجه حضور این پرندۀ قوی‌بال نشده بودند. یا شاید از سایۀ بال این‌گونه بازها و چرخ‌ها پروایی نداشتند. یا شاید هم با این‌گونه چرخ‌ها و شاهین‌ها دوست بودند و خطری از جانب آنها احساس نمی‌کردند. هر چه بود، بود. آنچه پیدا بود، بی‌خیالی و بی‌عاری‌شان بود که از شیهۀ چرخ، ترسی نداشتند و پشه‌ای هم آنها را نمی‌گزید.

یاد آن میناهایی افتادم که چه بیدار و آژیر بودند و تا سایۀ قوش و شاهینی را در هوا می‌دیدند، چه واویلایی برپا نمی‌کردند.

دادوفریادشان به آسمان می‌رفت. یک دم نمی‌آساییدند. این سو و آن سو بال می‌کشیدند. از شاخی به شاخی می‌پریدند. از درختی به درختی پر می‌کشیدند و در این احوال قشقرق و محشری به راه می‌انداختند که نپرس! با غلغله و هی‌هی آنها، پرندگان دیگر نیز همراه می‌شدند: گنجشک‌ها، زاغ‌ها، عکعک‌ها، فاخته‌ها، جل‌ها و حتی موسیچه‌های آرام و بی‌خبر از جهان، نیز داد و واویلا سر می‌دادند. از سروصدا و چیغ و پُکار آنها، هرچه چرخ و شاهینی که در آن حوالی بودند، پکر شده و مجبور به ترک آنجا می‌شدند. میناهای فراز بام، بی‌هراس و بی‌خیال چرت می‌زدند و پر و بال گرم می‌کردند.

چند دقیقه بعد و از پشت بام، آویخته، بیشتر نظری بر دومی‌اش، از از آنها علف را باد کرد تا حالا بیش می‌شدند. وقتی در موازات بر من افکندند. این بار



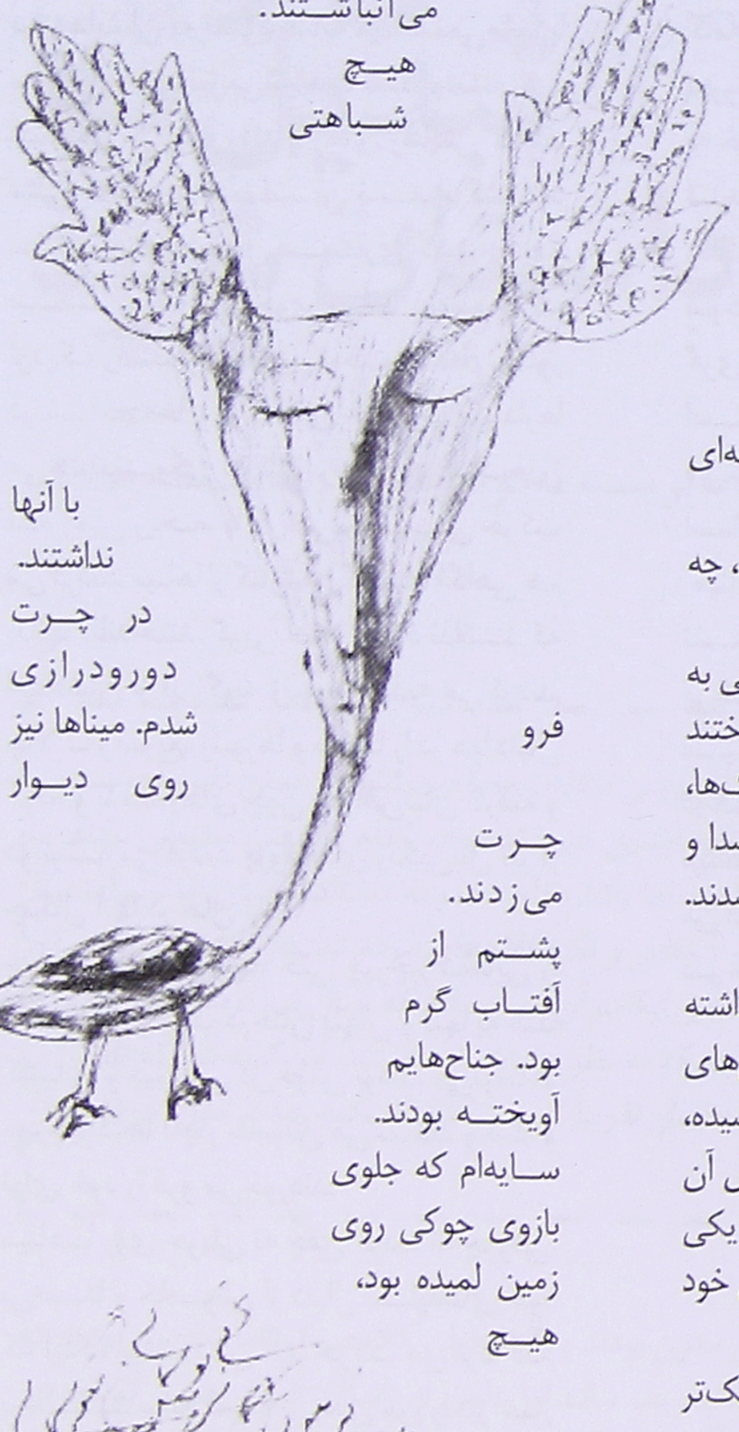
که چرت مرغی از سرشان پرید، با کهالت و سستی قدمی برداشته آرام‌آرام خود را تا لبۀ بام کشاندند. سنگینی جاغور و بال‌های چاقشان نشان می‌داد. این سو و آن سو سرک کشیده، زمین و آسمان انداختند؛ بعد یکی از آنها و از پس آن لبۀ بام پر کشیده و روی تیغۀ دیوار فرود آمدند. یکی خشکیدۀ روی دیوار را به نول کشید، پرهای خود آفتاب بیشتر به تنش راه پیدا کند.

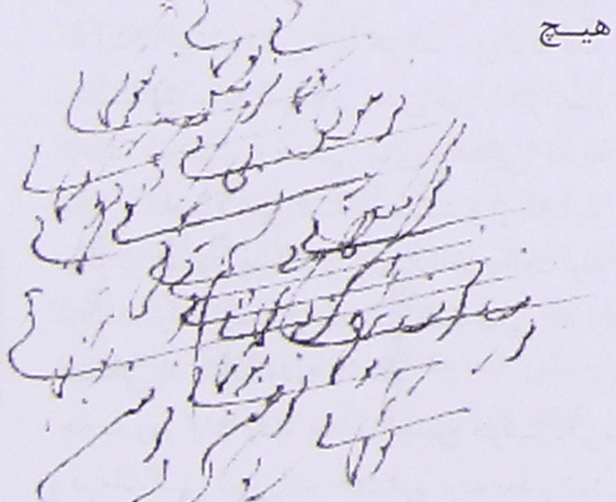
از پیش در دیدرس بودند. نزدیک و نزدیک‌تر در امتداد دیوار کوتاه کاهگلی حرکت کردند و جناح راست من رسیدند، با تعجب و سکوت، نظری می‌توانستم آنها را خوب‌تر و دقیق‌تر از نزدیک ببینم. باورم نمی‌شد اینها همان میناهای ما باشند. آن میناهای زیبایی که پیش‌ترها در این شهر زندگی می‌کردند، به این چاقی و فربهی نبودند. با این شکل و شمایل نبودند. این همه آلوده و رنگ‌باخته نبودند. آنها هر روز، حتی در زمستان‌های سرد، در جوی‌ها و حوض‌ها آب‌تنی می‌کردند. پرهای شسته و براق داشتند. چطور ممکن است که اینها از نسل همان میناهای پاکیزۀ پروبال و قشنگی باشند که از زیبایی و طهارت برق می‌زدند؟! اینها که حتی در آبرفت‌های شهر نیز آب نیافته بودند.

آن میناهای تیزبال و تندسیر که وقتی بال می‌گشادند، هوا و فضا جولانگاه پروازشان بود و در بال‌زدنی، فراز درختان و شاخسارهای بلند در پرواز آمده و چهچه می‌زدند. کرانه‌های آسمان را درمی‌نوردیدند و در افق‌های دور، پشت ابرها ناپدید می‌شدند. اما اینها از چاقی و سنگینی گام‌زدن و راه‌رفتن حتی برایشان مشکل شده بود. روی دیوار هم تعادل خود را آزادانه نگه داشته نمی‌توانستند! آن نول‌های طلایی و پنجه‌هایی که به پنجۀ آفتاب می‌ماندند، چگونه زنگار بسته و آلوده شده‌اند؟!

از آن پرهای درخشان خبری نیست. از آن منقارهای نواخیز، چون قلم‌نی بر صفحۀ کاغذ، صدایی برنمی‌خیزد. باورکردنی نبود که اینها، آن سارهای سرزنده، سرشار از جوش و خروش حیات و پرسروصدایی باشند که فضای شهر و باغ‌ها را از غوغا می‌انباشتند.

هیچ شباهتی با آنها نداشتند. در چرت دورودرازی شدم. میناها نیز روی دیوار فرو چرت می‌زدند. پشتم از آفتاب گرم بود. جناح‌هایم آویخته بودند. سایه‌ام که جلوی بازوی چوکی روی زمین لمیده بود، هیچ





شباهتی با من نداشت. چاق و آماسیده می‌نمود. رام و دست‌آموز بود. مثل میناهای روی تیغهٔ دیوار که بی‌تفاوت به همه چیز، در آنجا کِز کرده بودند، درست مثل آنها بود.
کنج حویلی، بیخ دیوار، پارهٔ پلاستیک زباله‌آلودی افتاده بود. مثلی که نظر میناها را گرفت. چرا که ناگهان آن دو، بی آنکه پری بزنند و پروازی کنند، خود را از بالای دیوار به حویلی انداختند، مثل کلوخی که از بلندایی بیافتد. نه صدای پرشان شنیده شد، نه پردهٔ هوا به حرکت آمد. بی هیچ صدا و نوایی، به طمع نول‌زدن زبالهٔ پلاستیکی که شاید هم باد از زباله‌دانی کنار جادهٔ اصلی آورده بود، خود را بدان رساندند. رمیدن و رامشی در ایشان دیده نمی‌شد. بی‌اعتنا به اطراف، از روبه‌رویم آمدند. از روی سایهٔ لمیدهٔ روی زمین من گذشتند و خود را به پلاستیک رساندند. متوجه شدم که سایه‌هایشان به تصویر سایهٔ میناها نمی‌ماند. با سایه‌های خود نیز بی‌شباهت شده بودند.
چند نولی بر زباله زدند و زودی رهایش کردند. مثلی که چیزی حاصلشان نشد. برگشتند سوی چند تا نونهال سپیداری که بیخ دیوار سمت کوچه، کنار جوی بی‌آب روییده بودند. نزدیک رفتند. زنبورهای کرخت‌شده‌ای هنوز در شاخچه‌ها و برگ‌های خزان‌زدهٔ سپیدارها می‌جنبیدند. یکی دو تایی زنبور روی برگ‌های به زمین ریخته، با کرختی و سستی حرکت می‌کردند. میناها از کنارشان گذشته، نگاهی هم بدانها نیانداختند. گویی اصلا به یاد نداشتند که اجدادشان از این‌گونه زنبورها تغذیه می‌کردند. چالاک و سریع، زنبورها و ملخ‌ها را در هوا دنبال کرده و با منقارهای چون مقراض‌شان گرفته و دو توته می‌کردند. پروانه‌های رنگین‌بال نیز از چنگال آنها در امان نبود.
چغاچغ و قشقرق آنها، حتی چیرچیرک‌هایی را که در شاخ و برگ درختان پنهان و تنها به صدا کشیدن و چیرزدنی دل‌خوش بودند، می‌ترساند. چیرچیرک‌ها ناچار خاموش می‌شدند و صدا و نوای خود را فرو می‌خوردند.
میناها روی حویلی نه چُقی کردند نه چروقی. بی‌صدا و خاموش از دنبال سایه‌های خود که اینک پیشاپیش آنها حرکت می‌کرد، قدم برداشتند. سایهٔ لمیده بر زمین من را نیز عبور کردند. با رخوت و سستی روی پله‌هایی که به داخل خانه، بالا می‌رفت، جستند و از آنجا بار دیگر بر دیوار پریدند و برای دقایقی آنجا آرام گرفتند. آرامش‌شان طولانی شد، مثلی که از خستگی به خواب رفته باشند.
چه به روز اینها رفته بود که چنین خواب‌زدگی و درماندگی آنها را در خود فرو برده بود و زود خسته و مانده می‌شدند؟
آن میناهای کشیده‌قامت و باریک‌اندام که با غرور و وقار خاصی، سر خود را بلند نگه داشته و با نوک پنجهٔ پا قدم برمی‌داشتند، چگونه شده که به این روز افتاده‌اند؟
آن چشمان بیدار و زیبا که اطراف‌شان گویی با پرتوی از خورشید رنگ گرفته بود، تیره‌وتار می‌نمود. دیگر در این چشم‌ها خورشید جا نداشت. آن چشم‌ها با این چشم‌های پف‌آلود و مخمور قابل مقایسه نبودند. بیداری و آژیری آن چشم‌های پاک و قشنگ که با دقت، چار طرف را زیر نظر داشتند و هیچ حرکت مشکوکی را نادیده نمی‌گذاشتند تا نشود که ناگهان غافلگیر شوند، با این چشم‌های پخل‌آلود و چربی‌گرفتهٔ مشابه نبودند. آنها بچه‌های شرور و سنگ‌انداز را به خوبی می‌شناختند که پلخمان‌های‌شان را از گردن می‌آویختند تا از نظرها پنهان کنند. تا آن بچه‌ها دستی می‌جنباندند و سنگی در کاسهٔ پلخمان، آنها چغ‌وویغی می‌کردند و بال می‌گشادند. اما اینها خواب‌آلوده‌تر از آن بودند که آن بچه‌های سنگ‌انداز را بشناسند. هرچند حالا از آن بچه‌ها نیز خبری نبود.
به یاد مانده‌ترین لحظات روزگار آن میناها، جمع‌شدن شبانهٔ آنها بود. هوا که رو به تاریکی می‌رفت، اندک‌اندک از بام‌ها و دیوارها و از مزارع و دشت‌ها خود را به سوی درختان بلند و پرشاخ‌وبرگ می‌رساندند. اولین انتخاب، شاخ‌های بلند درختان چنار بود. از این درختان در شهر بسیار بود. در هر حویلی و حیاطی، چناری قد افراخته بود، بلندبالا و کهن. چنارهایی که به کهنسالی نرسیده بودند، هنوز بالایی بلند و حسرت‌انگیز نداشتند. میناها این درختان را برای گذراندن شب، انتخاب می‌کردند.
بعد از نماز دیگر که آمدآمد آنها همراه با غلغله و فریاد آغاز می‌یافت، تا بعد از شام و تا زمانی که تاریکی کاملا همه جا را پر می‌کرد، ادامه می‌یافت. شاخه‌ها پربار از وجود آنها می‌شدند و فضا پرطنین از آوازشان. سروصدا و هلهله و غلغله‌شان خانه‌ها و کوچه‌ها را می‌انباشت. مردمان در خانه و کوچه صدای یکدیگر را به خوبی نمی‌شنیدند. گوش‌ها را کر می‌کردند. صدای اذان مغرب که از بام مسجد برمی‌خاست، با آرامش شنیده نمی‌شد و در غوغای پیِ هم آنها غرق می‌شد.
رهگذران کوچه‌ها، بلندبلند حرف می‌زدند تا آواز یکدگر را بشنوند. خیلی مزاحم بودند. گاهی هم پسر شوخی، سنگی در کاسهٔ پلخمان می‌نهاد و به سوی شاخ بلندی می‌پراند تا قشقرق آنها را بخواباند. ناگهان گُری می‌زد، صدایی برمی‌خاست که اعجاب‌آور بود؛ مثلی که در فاصلهٔ دوری، توپی شلیک کرده باشند؛ آسمان در هم می‌پیچید گویی. هزاران و هزار مینا یکبارگی در تاریکی شام پر می‌زدند و به هوا بلند می‌شدند. با غریو و هیاهویی که فضا را به لرزه می‌آورد و گوش برگ و درخت و مردم را کر می‌کرد. در آسمان مثل بمبی می‌ترکیدند. تیت و پراکنده می‌شدند و تا دوردست‌های تاریکی پرواز می‌کردند.
میناهای بالای دیوار، اندکی جنبیدند، بعد بال گشادند و با سستی پرواز کردند. صدای بالشان شنیده نشد. پردهٔ هوا به حرکت درنیامد، گویی هیچ اتفاقی نیافتاده باشد. در هوا دور شدند و رفتند. من هم از پیِ‌شان پر کشیدم. از بازوی چوکی، بال کشیده به دنبال آنها پریدم. می‌خواستم بدانم آنها کجا می‌روند؟ سبک و شاد بال زده، پرواز کردم. هوا در پرهایم خانه کردند. بلند و بلندتر پرواز می‌کردم. از خانه‌ها، درخت‌ها و آدم‌ها دور می‌شدم. آسمان مثل حلقهٔ کبودی بود که از بال‌هایم آویخته شده باشد.
میناهای چاق با تنبلی دورتر از من می‌پریدند. اوجی نداشتند. تقریباً به اندازهٔ ارتفاع بام‌ها و خانه‌ها پرواز می‌کردند. معلوم نبود کجا می‌روند؟ مارپیچی، چپ و راست بال می‌زدند. سمت پروازشان مشخص نبود. دلم می‌خواست به سوی زباله‌ها راه خود را کج نکنند. درختان بلندی از دور پیدا بودند.



مصاحبه

برای من یک خاطره هم می‌تواند تبدیل به داستان شود



گفت‌وشنودی کوتاه با نویسندهٔ جوان کشور، حبیب‌الله صادقی

گفتگو از: عباس آرمان

اشاره: دلم می‌خواست در این شماره از ماهنامهٔ «درّ دری» در بخش داستان، با یک داستان‌نویس متفاوت مصاحبه کنم. به همین دلیل فهرست بلندبالایی از نویسندگان جوان کشور را که به بیش از ده نفر نمی‌رسید، روی میز گذاشتم و به نام‌هایشان خیره شدم. هر کدام از جهتی معمولی بودند و یا از دسترس من خارج. تا این که به نام «حبیب صادقی» رسیدم. می‌خواستم از او هم بگذرم، اما یکباره نام مجموعهٔ داستانش پیش چشمم آمد: «بادیگارد». چند تا از داستان‌های آن را خوانده بودم. نثر متفاوت و مخصوص به خود داشتند. از تعابیر و تکیه‌کلام‌های مردم شمال کشور به خوبی برای انتقال فضای داستان استفاده شده بود. سوژه‌های بعضی از آنها ساده، اما غریب بود. گاهی اوقات آن‌قدر ساده که خیال می‌کردم، خاطره‌ای بیش نیستند؛ اما وقتی چند بند آن را می‌خواندم، می‌فهمیدم که بسیار عمیق‌تر و بامعناتر از آنچه که به نظر می‌رسند، هستند. این‌گونه شد که تلفنم را برداشتم و با این نویسندهٔ کم‌کار اما مخصوص کار، وعدهٔ ملاقاتی گذاشتم. این مصاحبه حاصل تقریباً نیم ساعت گفتگوی ما در مورد خودش، بادیگارد و آیندهٔ کاری‌اش است.

ـ حبیب جان تشکر از این که به دفتر «درّ دری» آمدی و حاضر شدی با من صحبت کنی. می‌خواهم در اول مصاحبه بدانم که تعریفت از داستان و داستان‌نویسی شخصی است یا به تعاریف حرفه‌ای‌تر معتقد هستی؟

ـ تشکر از خودت عباس جان! من و تو متعلق به نسلی هستیم که داستان‌نویسی را به صورت حرفه‌ای‌تر دنبال می‌کردند و علاقه‌مند بودند در قالب تعاریف مشخص داستان بنویسند. این تعاریف گاهاً خیلی مدرن بودند و گاهاً خیلی کلاسیک؛ اما تعاریفی بودند که می‌توان آن را تعاریف حرفه‌ای نام داد. یک تعریف ساده اما علمی از داستان کوتاه، همان کوتاه‌بودن آن نسبت به داستان بلند و رمان است. تعریف دیگری که وجود دارد این است که داستان کوتاه دریچه‌ای است که به روی ذهن و ضمیر نویسنده باز می‌شود تا او بتواند لحظات کوتاه اما بااهمیت زندگی را در آنها به تصویر بکشد. این در واقع همان خلق داستان در قالب لحظه‌های گذران زندگی است که این لحظات را نویسنده متوقف می‌کند و به آنها معنا و مفهوم خاص می‌بخشد، به آن رنگ می‌دهد، رنگ تیره و یا روشن. اما این رنگ‌ها از جنس زندگی هستند؛ هرچند با یکدیگر گاهی در تضاد و تناقض هستند. به هر حال نویسنده از راه داستان کوتاه زندگی را بازخلق می‌کند.

ـ اگر درست درک کرده باشم، به تعریف خودت، داستان کوتاه با زندگی رابطه‌ای عمیق و



ناگسستنی دارد و این ممکن نیست مگر اینکه داستان‌نویس از زندگی شخصی‌اش مایه بگذارد برای خلق اثرش. به یک تعبیر دیگر گفته می‌توانیم که رد پای زندگی شخصی نویسنده را می‌توان در آثار داستانی‌اش پیدا کرد. و این یعنی یک رابطهٔ دوطرفه میان زندگی داستان‌نویس و آثارش. در مورد خودت آیا زندگی شخصی‌ات بر روی داستان‌هایت تاثیر بیشتر گذاشته و یا این ذهنیت داستان‌نویسی‌ات بوده که بر زندگی شخصی‌ات تأثیر قابل‌توجه‌تری گذاشته است؟ به تعبیر ساده‌تر داستان‌های شما زندگی شما را می‌سازند و یا این حوادث زندگی شماست که به شما سوژه‌های داستانی می‌دهند؟

ـ این یک واقعیت است که داستان با زندگی شخصی آدم‌ها رابطه‌ای مستقیم دارد. یعنی هیچ نویسنده‌ای نمی‌تواند بگوید که سوژه‌های داستانی من از ماجراهایی گرفته شده‌اند که هیچ گونه رابطه‌ای با زندگی شخصی من ندارند. و یا کسی گفته نمی‌تواند که من صرفاً در داستان‌هایم زندگی می‌کنم و تمام داستان‌ها مربوط به زندگی شخصی من هستند و بس. به نظر من این یک رابطهٔ دوجانبه است و تفکیک‌ناشدنی. در مورد خودم می‌توانم بگویم که واقعیت‌ها و فضای جامعه بر روی من تأثیرگذار بوده و اکثر داستان‌هایم از همین خاستگاه تبدیل به سوژه و بعد داستان شده‌اند. من سوژه‌هایم را از محیط جامعه‌ام می‌گیرم، محیطی که در آن زندگی می‌کنم. این حوادث زندگی اطرافم هستند که مرا تحریک می‌کنند، ذهنم را تحریک می‌کنند تا داستان بنویسم.

ـ صادقی عزیز! اگر امکان دارد کمی بیشتر توضیح بده، چه ماجراها و یا واقعیت‌های اجتماعی می‌توانند یا توانسته‌اند به ذهنت نفوذ کنند و تو دربارهٔ آنها داستان نوشته‌ای. آیا این حوادث برای اینکه تبدیل به داستان شوند، باید شرایط و ویژگی‌های خاصی داشته باشند و یا نه خیلی سختگیر نبوده‌ای در مورد آنها، آمده‌اند و تو نوشته‌ای و خلاص؟

ـ در حقیقت من خیلی سختگیری نکرده‌ام. سوژه‌های ساده و کوچک را هم اجازه داده‌ام که در ذهنم جایی برای داستان‌شدن پیدا کنند. البته که این سوژه‌ها ظاهراً ساده و کوچک هستند، اما اگر خوب پرداخته شوند، بکر و عمیق و سرشار از عناصر داستانی و خیال‌انگیز می‌شوند. حتی یک خاطرهٔ کوچک هم قابلیت تبدیل‌شدن به یک اثر ماندگار را دارد. این خاطره می‌تواند به یک سلسله از ماجراهایی که با گذشته ارتباط دارند، برسند و منبع خوبی شوند برای خلق یک اثر قابل توجه.

ـ از یک زاویهٔ دیگر همین سؤال را تکرار می‌کنم. در جهان آفرینش موضوعات ابدی ـ ازلی خاصی وجود دارند، موضوعاتی که جاودانه هستند؛ بدین معنا که از ابتدا با بشر زاده شده‌اند و تا انتها نیز با او هستند، مانند: خدا، شیطان، خیر و شر، عشق و نفرت، جنگ و صلح و... در این چارچوب به کدام یک از این موضوعات نزدیک‌تر می‌نویسی و سوژه‌هایت در اطراف کدام یک از اینها دور می‌زند؟

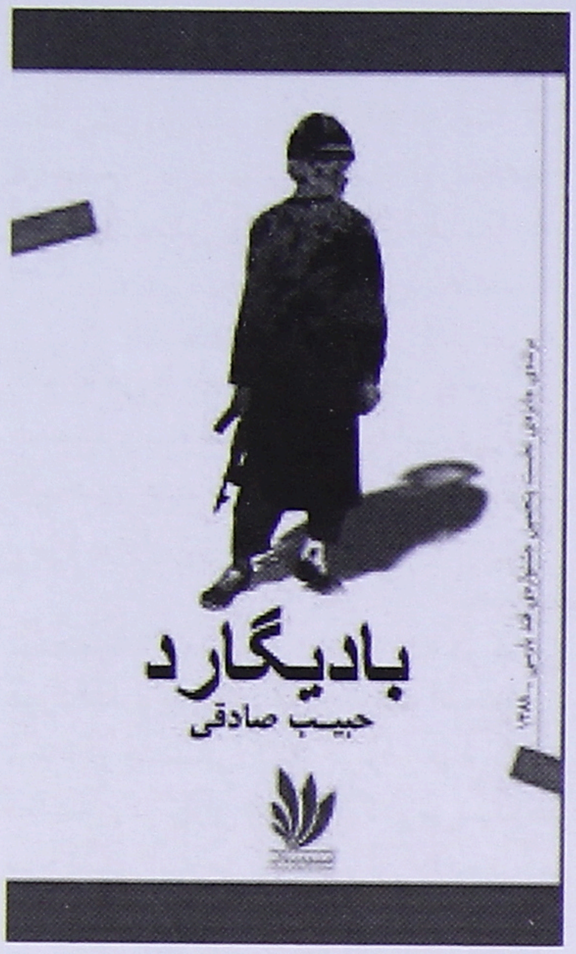
ـ موضوعی که به من نزدیک‌تر بوده، قابل‌لمس‌تر بوده و من با تمام گوشت و پوستم احساسش کرده‌ام، موضوع جنگ بوده. از دل این موضوع کلان سوژه‌هایم را انتخاب کرده‌ام و یا به ذهنم آمده‌اند. البته که مهاجرت نیز مرا به شدت تحریک کرده است که درباره‌اش قلم بزنم. فقر و مصیبت‌های اجتماعی هم قسمتی از سوژه‌هایم را به من داده‌اند.

ـ خُب، وقتی آدم مجموعه داستان «بادیگارد» را می‌خواند، درست با همین موضوعات روبه‌رو می‌شود که عمدتاً در اطراف جنگ و حواشی آن گشت‌وگذار می‌کنند؛ منظورت این است که آثار این مجموعه را تجربه کرده‌ای در واقع امر؟

ـ کاملا درست است. مجموعه داستان «بادیگارد» را در شرایطی نوشته کردم که خودم سه یا چهار سال دورهٔ حکومت طالبان را پشت سر گذاشته بودم. تأثیر تجربهٔ شرایط جنگی در آن زمان بود که سوژه‌های این مجموعه از داستان‌های کوتاه را به دست من داد. وقتی از داخل کشور دوباره به محیط مهاجرت بازگشتم، موضوع جنگ شد محور این کتاب که یا به طور مستقیم به جنگ پرداخته است و یا به صورت غیرمستقیم به تبعات آن.

ـ خُب گفتی که سوژه‌های داستانی‌ات در مجموعه داستان «بادیگارد» را از محیط اطرافت گرفته‌ای؛ این سوژه‌ها را با چه

یک تعریف ساده اما علمی از داستان کوتاه، همان کوتاه‌بودن آن نسبت به داستان بلند و رمان است. تعریف دیگری که وجود دارد این است که داستان کوتاه دریچه‌ای است که به روی ذهن و ضمیر نویسنده باز می‌شود تا او بتواند لحظات کوتاه اما بااهمیت زندگی را در آنها به تصویر بکشد.



سبک و سیاقی نوشته‌ای؟

ـ همان طور که قبلا گفتم، جامعه و وقایع آن برایم جذابیت خاص خود را داشته است. به همین دلیل سبک رئال را انتخاب کرده‌ام و تلاش می‌کنم در قالب ویژگی‌های این سبک داستان‌هایم را نوشته کنم. اما گاهی اوقات هم شده که از رئالیزم جادویی هم استفاده کرده‌ام. به این معنا که در داستان‌هایم صددرصد به واقعیت‌ها نپرداخته‌ام، بلکه بعضی وقت‌ها وارد فضاهای ذهنی شده‌ام. در عین حال اتفاق‌افتادن ماجراها در یک فضای رئال بوده است.

ـ به عنوان یک نویسنده‌ای که خودت جنگ را تجربه کرده‌ای و آثارت هم تحت تأثیر فضای جنگی شکل گرفته است، آیا نسبت به جنگ در داستان‌هایت قضاوت کرده‌ای؟

ـ نه، من در اصل معتقدم که نویسنده نباید در داستان‌هایش دست به قضاوت بزند و خوب و بد کند. در داستان‌هایم هم کوشش کرده‌ام که این کار را نکنم. یا اگر هم در داستان‌هایم قضاوتی وجود دارد، این کار آگاهانه نبوده است.

ـ یعنی شما داستان را از دیدگاه ارزش‌های مشخصی نمی‌نویسید، ارزش‌هایی که می‌توانند احتمالا فلسفی، اخلاقی و یا مذهبی باشند؟

ـ نه، این درست نیست. من هم به ارزش‌های خاصی معتقدم. منظور من از عدم قضاوت در داستان این نیست که هیچ ارزش و هدفی در داستان مطرح نشود؛ بلکه منظورم این است که در به وجود آوردن جنگ در افغانستان، دیدگاه‌های مشخصی وجود داشتند که عاملی برای این ویرانی‌ها شدند. من با این دیدگاه‌ها موافق نبوده‌ام و از هیچ کدامشان دفاع نکرده‌ام. اما به عنوان یک نویسنده، جهت‌گیری‌های ارزشی دارم. این ارزش‌ها، ارزش‌های انسانی هستند؛ ارزش‌هایی که ضدجنگ هستند.

ـ خُب، بیا کمی در مورد موضوع دیگری که به داستان و داستان‌نویسی مرتبط است و همهٔ ما به عنوان نویسنده از آن متأثر هستیم، صحبت کنیم، مخاطب. در مورد مخاطب داستان‌ها و آثار دیگر هنری بحث‌های مختلفی وجود دارد. بعضی‌ها می‌گویند که مخاطبشان مردم عام هستند، بعضی هم مخاطب خاص را ترجیح می‌دهند. شماری هم وجود دارند که معتقدند آثار آنها مخاطب بیرونی ندارد و آنها برای خود و درون خود می‌نویسند و حالا اگر مخاطب بیرونی داشت هم مشکلی نیست؟ مخاطب شما چه کسانی هستند؟

ـ به طور کلی گفته می‌توانم که ادبیات در افغانستان مخاطب ندارد؛ اگر هم دارد مخاطبین جدی ندارد. من فکر می‌کنم که داستان‌هایم را برای یک نسل می‌نویسم. نسلی که با هم یک دورهٔ مشخص از زندگی را تجربه کرده‌ایم، با مشکلات یک دوره روبه‌رو بوده‌ایم و مسائل مشترکی، ذهن و درک مشخص و مشترکی داشته‌ایم.

ـ پس مخاطب وجود دارد؟

ـ بله، اما این مخاطب جدی نیست.

ـ شما از یک نسل صحبت کردید که هم‌دوره هستند. آیا با نویسندگان هم‌دورهٔ خود ارتباط دارید؟ آثار آنها را می‌خوانید؟

ـ بله، من علاقه‌مندم که با آثار دیگران آشنا شوم. از داستان‌های آنها لذت ببرم و درکی از فضاهای داستانی‌شان پیدا کنم. مثلا داستان‌های دههٔ چهل و پنجاه را می‌خوانم و با بسیاری از آنها ارتباط برقرار می‌کنم. داستان‌های رهنورد زریاب و کریم میثاق را دوست دارم. از نظر سبک و ساختار، داستان‌های محمدحسین محمدی خوب و قابل قبول هستند. از نظر درونمایه و فضاهای داستانی، آثار آصف سلطان‌زاده برایم جذاب هستند.

ـ از نویسندگان بزرگ دنیا داستان‌های چه کسانی را معمولا می‌خوانی و آثار کدامشان برایت خوشایند است؟

ـ اولین رمانی را که خواندم و بر ذهنم تأثیر زیادی گذاشت، رمان «بینوایان» ویکتور هوگو بود. این رمان را بارها و بارها خوانده‌ام و ماجراهای آن در ذهنم ماندگار شده‌اند. داستان‌های «گابریل گارسیا مارکز» هم بسیار جذاب و خوش‌فرم هستند. پیچیدگی‌های آثار «ویرجینیا ولف» هم دوست‌داشتنی است و از اینکه این پیچیدگی‌ها را کشف کنم، لذت می‌برم.

ـ یک سؤال شخصی‌تر، آیا داستان‌هایت را اعضای خانواده‌ات هم خوانده‌اند؟

ـ بله، خوانده‌اند.

ـ نظرشان چه بوده در کل؟ خوش‌شان آمده و یا حرفی در مورد آنها به شما گفته‌اند؟

ـ همان طور که می‌دانی داستان‌های کوتاه در قالب داستان‌های مدرن جای دارند. اعضای

خانوادهٔ من با داستان‌های سنتی بیشتر آشنا هستند و به همین دلیل با آثاری که در قالب‌های جدید نوشته شده‌اند، نمی‌توانند ارتباط برقرار کنند.

ـ مجموعه داستان «بادیگارد» در جایی مورد نقد و بررسی قرار گرفته است؟

ـ بله، در جلساتی که از طرف خانهٔ ادبیات افغانستان در تهران (ایران) برگزار می‌شود، نقد شده است. البته من خودم در آن جلسه نبودم. خلاصه‌ای از نقطه‌نظرات اشتراک‌کنندگان در آن جلسه را برایم ایمیل کرده و خواندم.

ـ در میان نقدهایی که برایت ایمیل شده بود، نکته‌ای که توجهت را به عنوان یک نکتهٔ خاص جلب کند، وجود داشت؟

ـ آن نقدها را خواندم. در میانشان نظر نویسنده‌ای به نام «طهماسبی» برایم جالب بود. داستان‌هایی که در مجموعهٔ بادیگارد چاپ شده، اکثراً در قالب مکتب رئالیزم نوشته شده‌اند. در یکی از این داستان‌ها، ماجراها پس از مرگ شخصیت داستانی ادامه پیدا می‌کند و «طهماسبی» به این نکته اشاره کرده بود. نکته‌ای که خودم متوجه آن نشده بودم.

ـ چند داستان نو نوشته‌ای؟

ـ برداشتی که از خودم دارم این است که من نویسنده‌ای کم‌کار هستم. البته این به این معنا نیست که هیچ کاری زیر دست ندارم. چند داستان کوتاه نوشته‌شده دارم؛ اما چندان از کیفیت‌شان راضی نیستم. ولی این روزها در حال کار بر روی یک داستان بلند هستم.

ـ به نظر خودت کدام شگرد داستانی را از میان شگردها و فنونی که وجود دارند، به راحتی و به خوبی استفاده می‌کنی؟

ـ وقتی که داستان می‌نویسم، احساس می‌کنم که با شیوهٔ گفتگوی درونی راحت هستم و خوب از آن استفاده می‌کنم.

ـ حبیب عزیز سپاس از وقتی که برای این گفتگو گذاشتی!

داستان کوتاه



حبیب‌الله صادقی

بدکاره

خوابم برده بود؛ خواب که نه، گمانم یگان چرت سبک زده باشم. همان وقت که چشم‌هایم را در تاریکی دهلیز می‌بستم، رفته‌رفته چشم‌هایم گرم می‌شد؛ دست و پایم سبک می‌شد، آن وقت تفنگ را کج کرده به دیوار تکیه می‌دادم. همان طور که به دیوار تکیه‌اش می‌دادم، باز هم یک دستم روی ماشه می‌بود و دست دیگرم در جایی پایین‌تر از میل، جایی که یک چوب را از زیر، روی میل چسبانده بودند. پاهایم را که به زمین یله می‌کردم، پس از آن می‌بود که سرم روی سینه‌ام می‌افتاد. وارخطا پاهایم را جمع کرده بودم، تفنگ را در دستانم می‌فشردم و گوش‌هایم از دروازهٔ دهلیز خارج می‌شد. اول یک پشک بود روی بوته‌ها یا داخل تندورخانه. دندان خاییده از ته گلو زوزه می‌کشید. پنجه‌هایش را به زمین می‌کشید. داخل تندورخانه بود و خش‌خش پنجه‌هایش از تندورخانه می‌آمد. در خش‌خش پنجه‌های پشک داخل تندورخانه بود که یک پشک دیگر هم پیدا می‌شد. گرگ‌وار زوزه می‌کشید، چند زوزهٔ بلند. بعد از آن بود که جنگ شده بود. هر دوی پشک‌ها دندان خاییده، نعره می‌زدند. صدای درد و خش‌خش پنجه‌هایشان از تندورخانه می‌آمد. یک بار به سرم زده بود که بلند شوم، تندورخانه رفته، سنگی و یا چوبی را به طرفشان پرتاب کنم و آنها گریخته از اینجا دور شوند. نرفته بودم. همان طور که نشسته بودم، چند بار در دهانم مزه‌مزه کرده، گفته بودم: «بروید گم شوید» چرا نرفتم؟ ترسیده بودم؟ از چی؟ از شب؟ تاریکی؟ اشرف‌خان؟ «شاشیدم به گور پدر او بی‌ناموس، کی گفته از اشرف‌خان می‌ترسم؟ اگر می‌ترسیدم، امشب اینجا انتظارش را نمی‌کشیدم. اگر او مادربه‌خطای حرامزاده مرد است، امشب پیدایش می‌شود. آن وقت مردی و نامردی معلوم می‌شود. مادرش را...». «شرم نمی‌شی؟ کلان مردک چاقوسفید، از چاقوی سفید خود شرم شو! پیش روی خُرد نمی‌گی، کلان نمی‌گی، همین طور زن و اولاد مردم را به بد و بلای خود می‌زنی. یک مقدار شرم شو! دیگر از تو گذشته. به سر و رویت دیده‌ای؟ دیگه نامت بابه شده، هیچ می‌دانی یا نی؟ نمازهای قضایی، روزه‌های قضایی، از اینها هیچ خبر داری یا نی؟ هیچ می‌دانی که پایت لب گور است؟» خدابیامرز این سال‌های آخر را بسیار گفتار می‌کرد. هر وقت که سر جنجال‌هایم برابر می‌شد، یک چیزی می‌گفت. یک بار فقط گفته بود: «شرم شو!» دیگر بار گفته بود: «شرم شو! پیش روی اولادها هیچ می‌فهمی چی از دهانت می‌برآید.» این سال‌های آخر بسیار می‌گفت. تغییر کرده بود، بسیار تغییر کرده بود. آن آدم سال‌های پیش نبود. دیگر سرش همیشه پایان نبود.

تا چند روز بعد از آن خود را پنهان می‌ساخت. هر بار که چشم‌هایم به او می‌افتاد، ترس و شرمندگی را در سرتاپایش می‌دیدم. شب‌ها تا دیروقت در تندورخانه می‌ماند و خود را با بوته‌ها و خس‌وخاشاک پیش‌خانه سرگردان می‌ساخت. آن وقت مادر صدایش می‌برآمد: «تو مانده نمی‌شی؟ از مرغ اذان صبح تا ملا اذان شب، یک‌دم آب و جارو می‌کنی، تو دختر هیچ دم‌دار هستی یا نی؟» و او جواب همیشگی‌اش را می‌داد: «می‌یایم خاله‌جان!» و نمی‌آمد مثل همیشه تا آنکه دیروقت می‌شد. آن وقت می‌آمد که مادر خوابش می‌برد. جای خواب مادر را می‌انداخت. مادر را در جای خوابش می‌ماند و خودش می‌خزید زیر جاگهٔ دیگر که دورتر از مادر می‌انداخت. آرام که زیر جاگه می‌درآمدم، خواب رفته بود و خُرخُرش زیر جاگه بلند می‌بود. چند روز بعد بود که از خود شرمیده بودم. چرا بی‌خبر داخل شدم؟ روز از چاشت گذشته بود که از پیش مسجد برمی‌خاستم. سردار می‌گفت: «زمینش خار داره؟» غلام‌سخی سرپا شده بود. «گپ سر همان کهنه‌زمین‌ها است. خدا می‌داند که امسال چه تلخک‌زاری شده.» فضلو، بچهٔ حسن خرکار بی‌قراری کرده، مابین پریده بود. «لوده! خارهایش از یادتان رفته؟» روز از چاشت گذشته بود که از جایم برمی‌خاستم. حسن سگ‌پای پرسیده بود: «کجا می‌ری؟» در جوابش گفته بودم: «یک چیز می‌گم، مقصد سریم قار نشوید. ما و شما دروگریم، کار ما و شما دروگری است. حالی چه فرق می‌کنه که یک زمین تلخک داشته باشه یا خار و یا کدام بلای دیگر، باید که ما و شما کوشش کنیم تا خوب حق بغلتانیم.» همراهشان خداحافظی کرده بودم. پیش از آنکه زیاد دور شده باشم، چرخیده بودم: «مقصد هر فیصله که بین خودتان کردید، فیصله‌تانه قبول دارم.» روز از چاشت گذشته بود که از پیش مسجد می‌آمدم. پیش‌خانه ساکت بود و غوچ‌غوچ چوچه مرغ‌های مادر بلند بود. همان‌ها که مابین بوته‌ها و زیر پروبال مادرشان که پایین تندورخانه خوابیده بود، همه جا را می‌پالیدند. دروازهٔ دهلیز باز بود. سرم را خم کرده، داخل دهلیز شدم.



دروازهٔ دیگر نیمه‌باز بود. دروازه را بیشتر باز کردم. آینهٔ جیبی را پیش رویش مانده، موهایش را شانه می‌زند. سرش را به طرفم چرخانده، از زیر موهایش نگاهم می‌کرد. دست‌هایش بی‌حرکت مانده بود. سرم را خم کرده، داخل می‌شدم که صدای مادر از بیرون می‌آمد. او را به نام صدا می‌زد. صدای مادر که وارد خانه می‌شد او از پهلویم دویده، بیرون رفته بود. سرم را که می‌گشتاندم، نفس‌های تند مادر را احساس می‌کردم. پرسیده بود: «چی گپ است؟» مادر بیرون رفته بود. صدایش می‌آمد که می‌گفت: «چرا به چوچه‌ها دانه ندادی؟ آب ندادی؟». مادر پیش از آنکه بگوید خانهٔ خواهرم می‌روم، فکرت به چوچه‌ها باشد، گفته بود: «سیاسر میاسر یک مقدار شرم داشته باشه خوبه، چاشت و بیگاه را بدانه» بعد که صدای مادر به سمت خانهٔ خواهرش می‌رفت. او در تندورخانه می‌ماند و تا دیروقت خود را با خس‌وخاشاک پیش‌خانه سرگردان می‌ساخت.

«بچه پدر همیشه یادت باشد. مرد به او کسی می‌گویند که سرِ خانه و زن و اولاد خود ضرب داشته باشد. مرد باید برش داشته باشد. آدم بی‌غیرت زن و اولادش به دهان مردم خواهد افتاد.» سر قبرت نور ببارد پدر! بیا و ببین این زمانهٔ نامراد را. خبر نداری پدر، چه زن‌هایی پیدا شده، راست‌راست مابین چشم آدم می‌درآیند. خُرد و کلانی که بماند. شرم و حیا هم دیگر سکهٔ یک پول شده. دیگران را هیچ، همین خانهٔ خود را ببین. زن شیرآقا، همان شیرآقا که بغلش می‌کردی، روی پاهایت می‌ماندی، می‌گفتی نواسه است؛ مغز چنکه است و باز می‌گفتی مغز چنکه شیرین‌تر از چنکه است. و رو به من کرده، ادامه می‌دادی: «بعدها خودت می‌فهمی» دختر ملازوار است. ملازوار را که می‌شناسی. تسبیح شاه‌مقصود. همان تسبیح که سال‌های سال از خود دورش نساخته بودی. یادت هست که پرسیده بودم: «پدرجان! تسبیح‌ات را چند خریدی؟» در جوابم گفته بودی: «بچیم این تسبیح قیمت نداره. این تسبیح یک تسبیح معمولی نیست. شاه‌مقصود است. شاه‌مقصود قندهار. از قندهار به مشهد رفته، تبرک شده، خود ملازوار با دست‌های خود تبرکش ساخته.» آن وقت که ناجور شدی و برای به‌جاآوردن سنت خدا و رسول ملا سیداحمد را وصی گرفتی، در همان وصیت‌خط که سیداحمد آقا نوشته بود، وصیت کرده بودی که تسبیح را داخل قبرم بمانید. تا آقا امام رضا که فدایش شوم، فشار قبر را از سرم تیر کند. به دهان مردم افتادیم پدر! چند روز پیش بود. نوبت آب ما بود. مابین

ریشـــقه‌ها مشـــغول چرخاندن آب به این طرف و آن طرف بودم تا ریشـــقه‌ها خوب آب بخورند. اول صدای خواهرزاده‌مان بچهٔ بابه‌سردار را شناختم. ناسزا می‌گفت و پترات می‌کرد. بچهٔ بابه‌سردار پترات می‌کرد که صدای فضلی‌احمد را شناخته بودم. «برو! برو! اگر مرد می‌بودید و یک پشت ناخن مردانگی می‌داشـــتید، به اشـــرف‌خان یک چیـــزی می‌گفتید. خودتـــان را کر انداخته گپ مردم را پشـــت گوش می‌اندازید. از ســـر گپ مردم تیر شوید یا نشـــوید، عالم و آدم می‌دانه که اشرف‌خان همراه زن شیرآقا سر و سرّی داره.» دیگر از پترات‌های بچهٔ بابه‌سردار هیچ نمی‌شنیدم. کریم‌زوار بیل را از دستم گرفته، آب را از سرگاه قطع کرده بود. «بای بابه! چی می‌کنی؟ زمین را آب برد و تو بیل‌به‌دست ایستاده‌ای!» کریم‌زوار به ســـمت آب‌بردگی رفته، آب را به هر سمت چرخانده بود. چاشت نشده به خانه آمده بودم. تندورخانـــه بیروبـــار بود. داخل خانه کفش‌هایم را می‌کشـــیدم که دختر صفدربای پرســـیده بود. چای می‌خورم یا نی و گفته بود زن شیرآقا سرچشمه به دنبال آب رفته. چای نخوردم. خود را زیر موری دراز انداخته بودم که صدای زن‌های تندورخانه می‌آمد. گوشهایم تیز شده بود. «... بریمان تندور می‌سازه». «آدم وقتی ســـمت خانه اینها می‌یایه، شـــرم می‌خوره». «مادریم گفته دیگر شب‌ها پیش لیلی نیایم». «حالی دیگه او یک زن هرجایی شده». یکی از زن‌های تندورخانه با غیظ تف کرده بود. «خدایا توبه! توبه! توبه!» زن شیرآقا آمده بود که صدای زن‌های تندورخانه یک به یک از تندورخانه می‌رفتند.

روزگشـــت بود که آمدم. داخل خانه که شـــدم، وارخطا صندوق کالایش را جمع کرده، داخل تشـــناب رفته بود. بسیار وارخطا بود. آدم اگر پنهان‌کار نباشد و یا کدام خام‌کاری نداشته باشد، چرا باید وارخطا باشـــد؟ از داخل دروازه برگشـــته، دکان حاجی‌حسن رفته بودم. اشـــرف‌خان و چند نفر دیگر آنجا دراز کشـــیده بودند. اشرف‌خان برخاســـته پاهایش را جمع کرده بود. اولاد خر گفته بود: «کاکاجان بالا تیر شو!» خود را خورده، هیچ نگفتم. همان جا داخل دروازه نشسته بودم که این فکر به سرم افتاد. تیز از حاجی‌حســـن پرسیده بودم: «کدام نفر قشلاق بالا نمی‌ره؟» پیش از آنکه حاجی‌حسن جوابم را بگوید اشـــرف‌خان گفته بود: «دهقان ما دنبال کاه می‌ره، همراهیش برو» حاجی‌حســـن هم گفته بود همراه دهقان اشـــرف‌خان بروم. دهقان ســـلطان قریه‌دار که همراه الاغ‌هایش می‌آمد، اشـــرف‌خان از جایش برخاسته بود. دهقانشان را از اسب پایان کرده، جلو اسب را گرفته بود تا سوار شوم. همان وقت چیزی در ســـینه‌ام فشرده و سرم سنگینی کرده بود. سوار اسب که می‌شدم، سرم را چرخانده، بچهٔ صفدربای را گفته بودم، شـــب را در قشـــلاق بالا می‌مانم. دهقان سلطان قریه‌دار یکی از خرهایش را سوار شده، آنهای دیگر را در راه برابر می‌ساخت. از دنبال دهقان قریه‌دار و الاغ‌هایش تا مابین دره اسب‌سوار رفته بودم. اســـب را که تحویلش می‌دادم، گفته بودم: «یک چیزی در جایم مانده.» دهقان قریه‌دار ســـوار اسب شده به دنبال الاغ‌هایش که پیش رفته بودند، هی کرده بود.

مقداری از راه رفته را بازمی‌گردم. نزدیک ســـنگ کلان مابین دره از راه خارج می‌شـــوم. پشت پایم را به سنگ کلان چسبانده شروع به شمارش می‌کنم. ۷۱ گام به سمت روز برآمد، بعد ۷ گام دیگر را به ســـمت راست شمارش می‌کنم. سنگ‌ها را کنار می‌زنم. زمین سخت شده. با سنگی نوک‌تیز شروع به کندن زمین می‌کنم. صدای نفســـم که زنگ خس‌خس برمی‌دارد، سنگ نوک‌تیز را که حالا تیزی‌اش از بین رفته، دور پرتاب می‌کنم. نگاهم را به اطراف می‌چرخانم. چوب جنگل را بالاتر از خود می‌بینم. مرده‌خاک‌های کنده‌شده را با دست به اطراف می‌پراکنم. با چوب جنگل شروع به کندن زمین می‌کنم و مرده‌خاک‌هـــا را بـــه اطراف می‌پراکنم. اول نمدپیچش کرده بودم، بعـــد مابین نایلون مانده طناب را به دورش بســـیار پیچانده بودم. باید خوب پنهانش می‌ســـاختم زیر خاک. خاک‌ها که در زمســـتان نم برمی‌دارند، باید خوب پنهانش می‌ســـاختم. دوره، دورهٔ انقلاب اســـت و هیچ اعتباری نیســـت. صد روز به بار و یک روز به کار. باید خوب پنهانش می‌ســـاختم. طناب‌های روی نایلون را باز می‌کنم. نمد را پایان کشیده، پرتاب می‌کنم. صدای برخورد شاجور و سنگ بلند می‌شود. شاجور را از مابین نمد روی ســـنگ‌ها برمی‌دارم. به چند جایش فوت می‌کنم. بازش کرده، می‌بندم. شـــاجور و ماشه‌اش را امتحان می‌کنم. خدا را شـــکر کدام عیب و عوارض پیدا نکرده. به دهانهٔ دره که رســـیده بودم، روز نشسته بود و دود ســـفیدرنگ از پیش هر خانه برمی‌خاست. همان جا نشسته بود. گاو گم می‌شد و شب آمده بود. شـــب به پختگی می‌زد که از جایم برخاســـته، ســـمت خانه می‌آمدم. دروازهٔ دهلیز باز بود. دروازه را باز مانده. بســـیار خود را تیار ساخته. روزگشت تشـــناب رفته، خود را شسته، دروازه را هم باز مانده. همراه تو اولاد خر می‌فهمم چه کار کنم. آتش به گورت بزند ملا با این اولاد کلان‌کردنت. معلوم‌دار اســـت که اولاد لقمهٔ حرام بیشـــتر از این نخواهد شـــد. وارخطا سرپا می‌شـــوم. دروازهٔ دهلیز آرام باز می‌شود. مرده‌روشـــنایی بیرون، داخل دهلیز می‌شود. آرام داخل می‌شـــود. تفنگ روی دستم می‌لرزد. تک‌تک دروازه را بلند می‌کند. در دلم یاعلی می‌گویم. «ای بی‌ناموس» و تمام زورم را در انگشتم جمع کرده، روی ماشهٔ تفنگ خالی می‌کنم.

***

شیرآقا و پدرش دروگری رفته بودند. سایه روی تگاب افتاده بود و خورشید زردرنگ سر کوه چهل‌تن قابل تشخیص می‌بود که خانهٔ صفدربای رفته بودم، گل‌افروز را گفتم شب پیشم بیاید. شب را تنها هستم.

عظیم، شـــوهر گل‌افروز جلاب است. هر وقت عظیم برای جلابی مـــی‌رود، گل‌افروز همراه لیلی‌ماه به خانهٔ پـــدرش می‌آیند. لیلی‌ماه تازه ســـرزبان شده، دخترک بســـیار شیرینی است. همیشـــه با صـــدای تاله، تالـــه جانش از پیش آمدنـــش را می‌رســـاند. هر بار کـــه می‌آمدند، کومـــه هایش را به نوازش می‌کشـــیدم. ســـرِ زانوهایم می‌ماندمش. شیرینک را به او نشان می‌دادم. دســـت‌هایش را بلند می‌کرد. از جایم که برمی‌خاســـتم، بـــه دامنم آویزان می‌شـــد و دســـت‌هایش را بلند می‌کـــرد. می‌خندیدم. می‌گفتـــم: «اول بگو خاله‌جان» و او می‌گفت: «تاله‌جـــان» می‌گفتم: «خاااله جـــاااان» و او باز می‌گفـــت: «تاااااله جـــاااان» آخر خاله‌جان نمی‌گفت و شـــیرینک را صاحب می‌شـــد. آن شـــب تنها بودم. چشم‌هایم تازه گرم شده بود که صدایی از زیر موری شـــنیدم. وحشـــت به جانـــم می‌دوید و گوش‌هایم به دروازه می‌بود. همـــان دم یـــادم آمد کـــه دروازه را از پشـــت قفلـــک نیانداخته‌ام. دروازه را بـــاز مانده بودم که گل‌افروز همـــراه لیلی‌ماه نیامـــده بودند و دروازه به انتظارشـــان باز مانده بود. آن شـــب را و دیگـــر شـــب‌های بعـــد از آن را گل‌افروز همـــراه لیلی‌ماه نیامدند. خواب از ســـرم پریده بـــود و قدرت برخاســـتن از دســـت‌وپایم رفته بـــود. نمی‌دانم چطور شـــد که خود را پشـــت مـــوری یافتـــم. دســـت‌هایم را از لـــب موری گرفتـــه، ســـرم را داخـــل موری پیـــش کرده بـــودم. صدای یک مـــرد، مرده‌مـــرده می‌آمد. بیشـــتر که گوش می‌دادم، یـــک زن هم آنجا بود. آرام خود را بالای موری کشـــیدم. سرم را به ســـمت صدا چرخاندم، به سمت تندورخانه یا جایی در همـــان نزدیکی‌ها. یک مرد و زن در زیر نور رنگ‌باختهٔ مهتاب قابل تشـــخیص می‌بود. روبه‌رو ایســـتاده بودنـــد. مرد چیزی را بـــه طرف زن دراز می‌کرد. دســـت مرد همان طور دراز مانده بود و زن ایســـتاده بود. صدای مرد روشـــن‌تر به گوش می‌رسید: «گذشته‌ها را فرامـــوش کـــن مادرجان، او ســـال‌ها رفت، سردارِبای را هم خدا بیامرزد.» بار دوم بود که مرد گفته‌هایش را تکـــرار می‌کرد. «تو را خدا بگیرید». مرد را شناخته بودم، اشرف‌خان بود، کوچک‌ترین بچهٔ ســـلطان قریه‌دار. و آن زن، نیکبخت‌آجه بود، مادر حسین‌داد.

غروب هنگام بـــود که در گریان نیکبخت‌آجه خود را پشت موری رســـانده بودم. اول کسی را آن‌طرف‌هـــا ندیـــدم، تنهـــا صـــدای گریان نیکبخت‌آجـــه بـــود کـــه آن را بلندتـــر از قبل

می‌شنیدم. وارخطا شده بودم. قصد کرده بودم از پشت موری پایان شده، بیرون برایم. همان وقت بود که فضل‌احمد پیدایش شـده بود. بعد غلام‌رسـول و بچه‌های خُرد و چند آدم کلان دیگر که همگی از قشـلاق بودند، به طـرف خانهٔ نیکبخت‌آجه می‌رفتنـد و چیزی را که هیچ معلـوم نمی‌بود، مابین خودشـان می‌بردند. بچه‌های خُرد بی‌تابی می‌کردند و صدای گریان نیکبخت‌آجه بلندتر از قبل شـده بود. نیکبخت‌آجه را چند سیاسـر که همگی از قشلاق بودند، کشان‌کشان به سمت خانه‌اش می‌بردند. نیکبخت‌آجه گریان می‌کرد و مابین گریه‌وزاری‌اش فریاد می‌زد: «وای بیخم کنده شد، وای بچگکم... بیخم کنده شـد، وای...» زن‌های قشـلاق نیکبخت‌آجه را با خود برده بودند. پایان شده، طرف دروازه رفته بودم. به دروازه نرسـیده بودم که دروازه از بیرون باز شـد. شیرآقا داخل شده، با دیدنم گفته بود: «آبجوش تیار کن!» و خودش به سـمت خانهٔ نیکبخت‌آجه دویده بود. در تندورخانه بودم که شـیرآقا بازگشـته بود. وارخطا بود. از آب پرسـیده بود. گفته بودم چیزی نمانده، جوش می‌آید. پرسـیده بودم چی گپ شـده. اول گفته بود هیچ. باز که پرسـیده بودم. گفته بود: «حسـین داد از کوه افتاده». دیگر چیزی نگفته بود. هیچ کدام از سـؤال‌هایم را جواب نگفته بود. آب که جوش آمد، چایجوش را گرفته سـمت خانهٔ نیکبخت‌آجه دویده بود. تا بعد از ملا اذان که همهٔ قشـلاق از خانهٔ نیکبخت‌آجه برآمده، سمت خانه‌های خود می‌رفتند. گریان نیکبخت‌آجه مرده‌مرده به گوش می‌رسید. آن شب شیرآقا بسیار دیروقت به خانه آمد. گفت پدرش شـب را پیش حسـین‌داد می‌ماند. پیش از آنکه خوابش ببرد، گفته بود: «هر دوپایش شکسته، دست چپش هم شکسته» و باز پیش از آنکه خوابش ببرد گفته بود: «خدا کند پاهایش کدام رقم نشود.»

بیشـتر از یک ماه می‌شد که حسـین‌داد در خانه بود. دو سه بار، چهار پنج نفری او را در آفتاب‌گرمک روز از خانه خارج سـاخته بودند تا هوایش دیگر شـود و باز همان‌ها او را به خانه برده بودند. کارهایش را نیکبخت‌آجـه انجـام می‌داد. دسـت و صورتش را می‌شسـت. آب و نانش را بـه دهانش می‌داد و جواب‌چایش را با یک کاسهٔ برنجی کهنه بیرون می‌انداخت.

یک هفته بعد از افتادن حسـین‌داد بود که از آمدن شـبانهٔ اشرف‌خان خبردار می‌شدم. هر دو سه شب یکبـار می‌آمد، آرام از زیر موری ما می‌گذشـت، بعـد در تندورخانهٔ ما می‌رسـید. همان جا که زن‌ها پیش‌ترها به نوبت از خانه‌هایشـان بوته آورده و در تندور می‌انداختند. تندور ما دیر یخ می‌شود و برای نان‌زدن بسـیار خوب است. چند وقت اسـت که رفت‌وآمد زن‌ها در تندورخانهٔ ما کم شده. اشرف‌خان که به تندورخانهٔ ما می‌رسـید، پشـت به موری ما آواز پشک از خود خارج می‌ساخت؛ بعد از آن می‌بود که نیکبخت‌آجه می‌آمد. اشرف‌خان چیزهایی به او می‌داد و برای حسین‌داد دعا می‌کرد. نیکبخت‌آجه پس از رفتن اشـرف‌خان پشت سرش چند بار تکرار می‌کرد: «شیر مادر حلات باشه، از جوانی‌ات خیر ببینی!»

هر سال با رسیدن اول بهار و تیرماه که موقع کشت‌وکار بود، جنجال‌های سرداربای و سلطان قریه‌دار تازه می‌شـد. در آن وقت‌ها هر روز می‌شـد صدای آنها را شـنید. چند بار سخت جنگ‌شان شده بود. بعد از هر جنگ می‌بود که سـرداربای با سـروصورتی داغمه بسته در حالی که یکی از دست‌هایش به گردنش آویزان می‌بود، لنگ‌لنگان، محاسن‌سفیدهای قشلاق را جمع می‌کرد. چند سال بود که همین کارشـان تکرار می‌شد تا اینکه سه سـال پیش سرداربای خدابیامرز شد و حسین‌داد در جواب اقوامش کـه گفته بودند: «دعـوای زمین‌ها را چه می‌کنی؟» گفته بوده: «دعواها را پدریم همراه خود برد.» در آخر که اقوامش بسـیار بر او سـخت گرفته بوده از جلسهٔ قومی برخاسته و قبل از خارج‌شدن در مابین دروازه گفته بوده: «خدا هم پدرم را بیامرزد و هم دعواهایش را»

چند روز اسـت که خوی و خصلت پدر شـیرآقا تبدیل شـده. بسیار بدخوی شـده، سر هر چیز و ناچیز بهانه‌گیری می‌کند. غُرغُر می‌کند و زیر لب چیزهایی می‌گوید که هیچ معلوم نیست. نگاه‌هایش تغییر کرده. وقتی خانه هسـتم و مشغول جمع‌وجور ساختن خانه می‌باشم، نگاه‌هایش را روی تمام کارهایم احساس می‌کنم. زمانی که طرفش می‌بینم، نگاهش را می‌دزدد. باز که مشغول کارهای خود می‌شوم از گوشهٔ چشم روی تمام کارهایم نظر دارد. دیروز که برای آب‌آوردن سر چشمه رفته بودم همان جا، سـر چشـمه نگاه‌های او را روی خود احساس کرده بودم. خانه که باز گشـتم، او را دیده بودم، رو به سمت چشمه، بالای کاه‌خانهٔ غلام‌بای همراه چند نفر دیگر نشسته بود.

روز گشـته بود که آب را گرم و یخ کرده، داخل تشـناب برده بودم. کالایم را از صندوق کشیده بودم. دنبال ایزاربند می‌گشتم که پدر شیرآقا مابین دروازه پیدایش شده بود. ایزارم را که روی دستم می‌دیدم، شـرمیده بودم. سـرم را پایان کرده، شرمیده داخل تشـناب رفته بودم. احتیاط کرده آب را روی خود می‌ریختم تا سروصدای آب زیاد به گوش پدر شیرآقا نرسد. از تشناب که برآمدم، پدر شیرآقا رفته بود. در بالا و پایان صدای ملا علی‌حسـن آخوند ازخانه می‌برآمدم. ملا بالای مسـجد بود و الله‌اکبرگویان خود را به سـمت بالا و پایان قشـلاق می‌چرخاند. از سمت سـرک عمومی و دکان حاجی حسن چند نفر رو به سـمت مسجد می‌آمدند. پدر شـیرآقا همراهشان نبود. تندورخانه رفته، آب چای مانده بودم.

وقتی آبجوش را به خانه می‌بردم، گاوگم شده بود. شب پخته شده بود که از خانه می‌برآمدم. چیزی روی دلم سـنگینی می‌کرد. اُرسی‌های قشـلاق یکی بعد از دیگری تاریک می‌شدند. خانه‌هـا یکـی بعد از دیگـری در تاریکی گم می‌شـدند. وهم به دلم افتاده بود. داخل خانه دویده، قفلک دروازه را انداخته بودم. سـرم را زیـر لحاف برده، لحاف را بـه تمام، دور خود پیچیـده بودم. گوش‌هایـم را گرفته بودم که صدای نفس‌کشیدنم در گوش‌هایم می‌پیچید. وارخطا سـرم را از زیر لحاف بیرون کشـیده بودم. گلوم خشـک شـده بود و سینه‌هایم به تندی بالا و پایان می‌شـد. صدای پشک بود. از تندورخانـه یا جایی در همان نزدیکی‌ها که جنگ‌شان شـده بود. از همان وقت است که دیگر خوابم نبرده. احسـاس سـردی می‌کنم. لحاف را بیشـتر به خود می‌پیچم. باز احساس سردی می‌کنم و لرز به جانم افتاده. مرده‌صدا از موری داخل می‌شـود. نزدیک‌تر می‌شـود. صدای پـای اسـت. نفس‌هایم به شـمارش افتاده. اشرف‌خان باشد؟ چیزی را که چند شب قبل در آمدن‌های شـبانهٔ اشرف‌خان به جانم افتاده بود، باز احساس می‌کنم. چیزی در روی پوسـت و لرزشی که در چشـم‌هایم می‌افتاد. ممکن نیسـت. اشـرف‌خان که این مقدار به خانه ما نزدیک نمی‌شـد. صدا از دروازهٔ دهلیز است. دست‌وپایم سست شده. تک‌تک دروازه بلند می‌شـود. صدا خانه را می‌لرزاند. بی‌اختیار جیغ می‌زنم. جیغ می‌زنم.

***

رهگذر سواره از طرف مقابلم می‌آمد. به دامنه که رسید از خرش پایان شد. نگاهی به سمت بالا انداخت. نفسـش را به شدت بیرون داده، به دنبال خر سـفید از کنارم گذشـت. نگاهم رهگذر را در سـربالا پیش می‌برد که صدای عرعر خر نگاهم را به پایان کشانده بود. دویده بـود که بـه دنبالش دویده بـودم. به دوراهی که می‌رسـید راهش را تغییر داده به سـمت قشـلاق پایان چرخیده بود. به سمت قشلاق پایان می‌دویدم که گاوگم شـده بود. و صدای عرعـر خر را می‌شـنیدم از آنجا که نزدیک‌تر به قشـلاق پایان می‌بود. گلویم می‌سوخت و عرق سـردی را روی سطح پوستم و لابه‌لای موهایم احسـاس می‌کردم. در قشلاق پایان بود که صدایش گم می‌شد. لحظه‌ای سکوت می‌بـود، بعد یکـی از نرخرهای قشـلاق عر می‌زد و در انتهـای عرعر همان نرخر می‌بود که یکی دیگر شـروع می‌کـرد. و باز می‌بود یکـی دیگر کـه در جواب یکی دیگر شـروع می‌کرد و نرخرهای قشـلاق مدام عر می‌زدند یکی در جواب دیگری پس از دیگری.

در آن چند خانه که پالیده بودم، نبود. از خم دیوار چندمین خانه بود که می‌گذشتم. صدایم که برآمد بود: «کاکا جان یک خر بیگانه مابین گاوبندتان...» صدای دندان‌های سگ را روی استخوان پایم احساس می‌کردم. در همان جا که چند سال قبل سگ حاکم‌بای گوشتش را برداشته بود. وارخطا خود را پشت دیوار چندمین خانه بود که می‌کشاندم. پشت به همان خانه بود که عرق سردی از داخل موهایم روی پیشانی‌ام می‌غلتید. زبانم خشک می‌شد. یک دستم بالا رفته حالت کسی را به خود گرفته بود که سنگ پرتاب می‌کند. صدایی سگ را طلبیده بود. صدا که سگ را می‌طلبید در روشنایی هریکین نزدیک‌تر می‌شد. سگ دم جنبانده، در صدای زیردندانی مرد به سیاهی شب زده بود. مرد را شناخته بودم. پنجشنبه‌بازار بود یا دوشنبه‌بازار، در یکی از همین روزهای بازار چند بار دیده بودم. گفته بود: «بچه کاکا خیریت است.» نامم را نبرده بود، شاید نشناخته بود. نامش را نمی‌دانستم. در یکی از روزهای بازار می‌بود که چند بار دیده بودم او را. پس از آن بود که زبانم به چرخش افتاده، سراغ الاغم را گرفته بودم. گفته بود: «شاید خان، گل‌احمد زوار رفته باشد، ماچه‌خرشان توروم رفته» به خانه‌شان دعوتم کرده بود. خانه‌شان نرفته جوابش کرده بودم. هریکین به دست، پیشم درآمده، خانهٔ گل‌احمد زوار رفته بودیم. همان جا بود، پشت دروازه گاوبند گل‌احمد زوار. بو می‌کشید و پوزه‌اش را به دروازهٔ گاوبند می‌مالید. سواره که از قشلاق خارج می‌شدیم، در دورشد روشنایی هریکین صدایش را می‌شنیدم: «بامان خدا» سرم را چرخانه گفته بودم: «بامان خدا» در عوعو سگ‌های قشلاق دوانده از قشلاق دور شده بودیم.

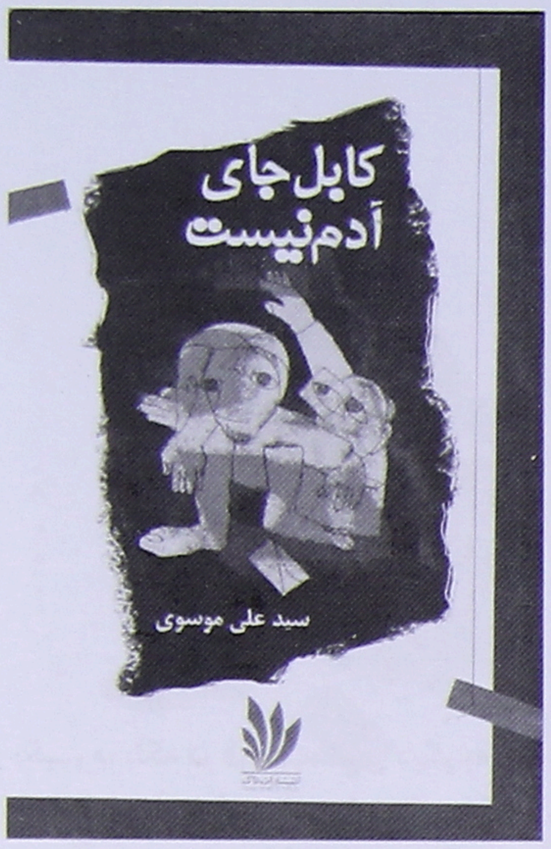
راه را به تمام دویده است. بوی عرق پشت گوش‌هایش را می‌شنوم و صدای پرفشار نفس‌هایش در تاریکی موج برمی‌دارد. شب پخته شده است. خانه‌های قشلاق در صدای سگ‌هایشان برای هر آشنایی پیدا است. به آسمان نگاه می‌کنم. روشنایی پیش از مهتاب برآمده و آسمان را روشن‌تر از زمین ساخته. شب رفته است و به سحر پهلو می‌زند. دو شب پیش که هنوز درو تمام نشده بود، دم‌دمای سحر مهتاب برآمده بود. مهتاب می‌برآمد که از خواب برخاسته در روشنایی مهتاب درو می‌کردیم. خورشید بالا می‌آمد، سایه‌هایمان را کوچک ساخته پیش پایمان می‌انداخت. خورشید که عرق را از پشت شانه‌ها جدا ساخته به سمت کمرها روان می‌ساخت دروگری را رها کرده، زیر چادر در خرمن‌جای زمین می‌رفتیم. تمام گرمای روز را تا برخاستن باد بعد از چاشت می‌خوابیدیم. در باد بعد از چاشت که درو را آغاز می‌کردیم، خورشید می‌رفت و ماها درو می‌کردیم. تاریکی آرام‌آرام روی گندمزار می‌افتاد و ماها رفته‌رفته گندم‌های پیش پایمان را نمی‌دیدیم و چرخش داس‌های دروگری که در خش‌خش گندم‌های خشک ناپیدا می‌شد، داس‌ها را روی شانه می‌ماندیم. به سمت چادر ناپیدا در خرمن‌جای زمین به نوبت با آواز بلند می‌خواندیم. دامان آسمان سرخ شده بود و خورشید سرد خود را پشت کوه‌ها می‌کشاند که درو را تمام کرده بودیم. داس‌ها را به زمین زده پشت سر را، گندم‌های دروشده را نگاه می‌کردیم. در صدای بلند خواندن‌هایمان چند کلوخ کلان را با لگد خُرد کرده، به سمت خرمن‌جای زمین دویده بودیم. کالایم را تبدیل کرده، سراغ الاغم می‌رفتم که علی‌احمد گفته بود: «روز ناوقت شده» صفدر که کالایش را پوشیده بود، به آسمان نگاه کرده بود: «راستی که روز ناوقت شده» «چی کارش دارید، او آتشش بسیار تند است، مقصد احتیاط کن قشلاق را به آتش نکشی» غلام‌رسول بود که در خنده‌های موزیانه‌اش همین حرف‌ها را زده بود. دلم پر شده بود. با خود گفته بودم: «می‌دانم که از کجا می‌سوزی» پیش از ما به خواستگار لیلی رفته بود. آوازه انداخته بود که لیلی دختر ملازوار خواستارش شده. دروغ می‌گفت. مثل روز برایم روشن بود که دروغ می‌گفت. دخترخالم را خوب می‌شناختم. از آن دخترها نبود که خواستار هر کس و ناکس شود. در عروسی‌ها تا دیروقت خدمت زن‌ها را می‌کرد. شب که به پیختگی می‌زد، خانهٔ عروس گرم می‌شد. دخترها دایره می‌زدند و بیت‌خوانی می‌کردند. لیلی حتماً در گوشه‌ای می‌نشسته و به دخترها نگاه می‌کرده، رقص‌شان را می‌دیده و گوش می‌داده به آواز نازک آنها، همان آوازها که چند خانه آن‌طرف‌تر بچه‌ها را به شرطبندی و جنگ می‌انداخت. دختر فلانی است و یا نه فلان دختر است. نامش را می‌بردند و اگر آنجا برادر دختر می‌بود و یا دیگر اقوامش، همان وقت می‌بود که جنگ می‌شد. جنگ که بالا می‌گرفت، آواز دخترها قطع می‌شد. بزرگ‌ترها می‌آمدند. آمدن بزرگ‌ترها و عذروزاری‌های صاحب عروسی می‌بود که جنگ را تمام می‌کرد. لیلی از آن دخترها نبود که شب عروسی را در بیت‌خوانی به صبح برساند. در هیچ عروسی بیت نخوانده بود. یک بار از خودش پرسیده بودم. «تا حالی شده در کدام عروسی بیت خوانده باشی؟» نرم خندیده سرش را روی سینه‌ام فشرده بود. «می‌گن دختر ملا روضه می‌خوانه. بیت یاد نداره» همان شب خواسته بودم برایم بیت بخواند. نخوانده بود. بسیار که اصرار کرده بودم. گفته بود: «دیوانگی نکن مادر بیدار می‌شه» دست‌هایش که پشت شانه‌هایم را گرم می‌ساخت، صدای آرام خُرخُرش زیر لحاف می‌پیچید.

خدا کند همه را از خواب بیدار نسازیم. این عادت همهٔشان است، با نزدیک‌شدن به خانهٔ صاحب‌شان حرکاتشان را تند کرده، عرعرشان را بلند کند. آن وقت باید با چوب به جانشان افتاد. به سر و پشت گوش‌هایش آنقدر می‌باید چوب زد که در خم‌وراست سر و تکان‌دادن گوش‌هایش آرام شود. پیش خانه پای‌بندش می‌کنم. لچ نکرده، پای‌بندش می‌کنم. تا عرق جانش را باد نگیرد. کاه و جو هم گرم‌خورش خواهد ساخت. امشب را باید بدون کاه و جو پای‌بند بماند تا گرم‌خور نشود.

ـ گم شو بی‌صاحب!

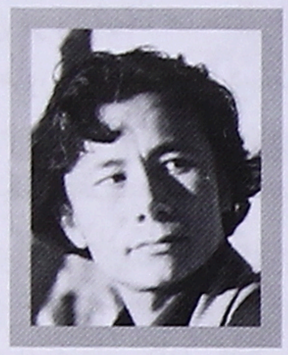
غُرغُر سگ حسین‌داد پیشتر از ما به سمت خانهٔ ما می‌رود. خوب است که سگ حسین‌داد صدایم را می‌شناسد. اگر نمی‌شناخت جنجالی برپا می‌ساخت که نگو و نپرس، بی‌صاحب آدم‌گیر است. بد نیست احوال‌گیر حسین‌داد بروم. در این وقت شب؟ باشد که اول صبح احوال‌گیرش خواهم رفت. از الاغ که دور می‌شوم، پشت سرم کورکور می‌کند. مثل آن وقت‌ها که کاه و جو را به سمتش می‌بردم و او با شنیدن بوی کاه و جو سرش را بالا می‌داد. سوراخ‌های دماغش را گشاد ساخته، بی‌تابی کرده، کورکور می‌کرد. دروازهٔ دهلیز باز است. داخل شده، دروازه را پشت سر خود می‌بندم. پیشینهٔ دروازه را فشار می‌دهم، باز نمی‌شود. قفلک پشتی را انداخته‌اند. با دست به دروازه زده، تک‌تک دروازه را بلند می‌کنم. صدایی از تاریکی دهلیز بلند می‌شود. «... ناموس...» گوش‌هایم قفل می‌شود. دیگر روی پاهایم نیستم. سوزش در سینه‌ام افتاده. لیلی مابین دروازه است و پدر تفنگ‌به‌دست سمت دیگرم ایستاده. تیرچوب‌های چت خانه در روشنایی هریکین نیکبخت‌آجه آرام‌آرام دور می‌شوند.





همیشه داستان‌های افغانستانی با مرگ آغاز شده

نگاهی به مجموعهٔ داستانی «کابل جای آدم نیست»
اثر سیدعلی موسوی، چاپ ۱۳۹۰، نشر تاک، کابل، افغانستان.



سهراب سروش

درآمد

اساساً دریافت‌ها از خوانش یک اثر به‌خصوص اثر داستانی، تا حد زیادی بستگی به زمان و مکان دارد. من مجموعهٔ داستانی کابل جای آدم نیست را در مزار، به‌زعم شرایط آن‌زمانی‌ام به دقت خوانده بودم. پس از گذشت بیشتر از یک سال، بار دیگر این مجموعه را در روستایم «غیبی» در ولایت دایکندی، بازخوانی کردم. این بار دریافت‌هایم از خوانش داستان‌های موسوی فرق داشت. انگار چیزهای ته‌نشین‌شدهٔ چندین‌ساله در ذهنم به هوا بلند شد. شاید یکی از دلایل لذت‌بردنم از بازخوانی داستان‌ها این باشد که برای اولین بار در روستایم داستان خواندم. اصلاً برای نخستین بار یک آدم در این روستا داستان خواند؛ آن هم داستان‌هایی که زمینهٔ بیشترشان روستاهای شمال کشور است. روستاهایی که از بیشتر جهات با روستای من هیچ تفاوت ندارد.

روستاهای این داستان‌ها نیز چون روستای من از تأثیرات مستقیم جنگ، چندان متأثر نیست اما تا چشم کار می‌کند از تأثیرات غیرمستقیم جنگ زخم‌خورده است. برخی شخصیت‌هایش انگار آدم‌های روستای خودم هستند. روستایی که چنان در حصار کوه‌های سیاه سنگی محصور مانده که انگار حفره‌ای از زمین به آسمان دهان باز کرده است. روستایی چنان دورافتاده که انگار ته دنیا است. پس از اینکه آخرین جملهٔ آخرین داستان این مجموعه را به پایان رساندم، در همین روستا تصمیم گرفتم که پیرامونش چیزهایی بنگارم و اینها را نگاشتم.

به باور من کتاب «کابل جای آدم نیست» مجموعهٔ داستانی سیدعلی موسوی، یکی از بهترین یا اصلاً بهترین مجموعهٔ داستان کوتاهی است که طی این سه چهار سال اخیر در افغانستان زیر ماشین چاپ رفته است. به ظاهر کتاب کم‌حجمی است ولی از خیلی کتاب‌های پرحجم که در این سال‌ها نگاشته شده است، از جنبه‌های مختلفی برتری دارد.

این کتاب، شانزده داستان کوتاه را در خود جای داده است که حاصل کار چهار سال قلم‌فرسایی نویسنده در حیطهٔ ادبیات داستانی است. هرچند تاریخ نوشتن داستان‌ها در کتاب ذکر نشده اما با شناختی که من از موسوی دارم، می‌دانم که او چهار سال پیش از تاریخ نشر کتاب به نوشتن رو آورده است. با توجه به زمان کمی که او به نوشتن اهتمام ورزیده، در اولین مجموعه‌اش نشان می‌دهد که حرفه‌ای می‌نویسد و ابزار کارش را خوب می‌شناسد.

شاید این مقدمه برای آن عده از کسانی که هر گونه نوشته و ورق‌پاره‌ای را به نام داستان کوتاه به خورد مردم داده‌اند و اکنون از ادعا و اعتمادبه‌نفس کذایی برخوردارند ـ با حفظ جایگاه بزرگان ـ خوشایند نباشد و بنده را به «نان قرض‌دادن» و رفیق‌بازی متهم کنند. اما باید بدانیم و می‌دانیم که حقیقت هیچ‌گاه گوارا نبوده است. البته من به دنبال توهین به کسی نیستم و قصدم در این نبشته بررسی فشردهٔ داستان‌های «کابل جای آدم نیست» است. این را هم یادآور شوم که این به این معنا نیست که این کتاب و داستان‌هایش یک اثر کامل و جامع است و هیچ عیب و کاستی در آن به چشم نمی‌آید. هر اثر ادبی و هنری ولو شاهکار، نواقص خودش را دارد و کابل جای آدم نیست هم از این قاعده مثتثنی نیست. من هم نمی‌خواهم با دیدهٔ اغماض از روی آنها گذر کنم و آنها را نادیده

سیدعلی موسوی را در این مجموعه می‌توان نویسندهٔ واقع‌گرا (رئالیست) خواند. به جز دو داستان «هر کس وظیفه‌ای دارد» و «شب اول قبر» متباقی داستان‌های این مجموعه از شیوهٔ واقع‌گرا پیروی کرده است.

بگیـرم، بلکه در فرصت‌هـای دیگر به آنها خواهم پرداخت. اما اگر از انصاف نگذریم و در جایگاه یک منتقد، پس از خواندن این داسـتان‌ها کلاه خود را در جایگاه قاضی به کرسـی بنشانیم، خواهیم یافت کـه روی‌هم‌رفتـه، لنگهٔ زیبایی‌ها و خوبی‌های این کتاب به مراتب نسـبت به لنگهٔ کاسـتی‌های آن گران‌تر است.

دنیای عاری از جنگ

یکی از ویژگی‌های این مجموعه برخلاف اکثر مجموعه‌های داسـتانی که در این دو دههٔ پسـین در کشور ما منتشر شده است، عدم توجه و پرداخت نویسنده به جنگ است. نمی‌خواهم بگویم که پرداخت به جنگ ضعف اسـت، ضعف نیسـت که هیچ، خوب هم هست. ولی از بس که در این سال‌ها از این سوژه، مایه گرفته شده، دیگر اگر از هر زاویهٔ به آن نگریسته شود، برای مخاطبین تازگی ندارد. زیرا در طی این سال‌ها در افغانستان رسم بر این بوده هر قلمی که به قصد نوشتن داستان، نوک روی کاغذ دوانده، جنگ نوشته، مرگ نوشته، اشک نوشته، خون نوشته، زاری نوشته، لباس‌های مندرس نوشته، دسـت‌های پرآبله و پاهای پینه‌بسته نوشته، مژگان‌های اشک‌چکان نوشته. خار در دلم سبز شد اما در این سـال‌ها نخواندم داستانی افغانسـتانی که در آن صدای فیر سفیر نکشیده باشد. نخواندم داستانی که در آن خون سـرخ و گرم جاری نشده باشد و مرگ در آن اتفاق نیافتاده باشد. همیشه داستان‌های افغانسـتانی با مرگ آغاز شـده اگر نه آغاز، حتماً به مرگ منتهی شـده و با مرگ گره آن گشوده شده اسـت. در بیش از هشـتاد درصد داستان‌هایی که در دهه‌های هفتاد و هشتاد روی زمینهٔ کاغذ رفته، زندگی جریان ندارد. نویسـنده‌ها به اجبار برای شگفتی و جذابیت داستان‌شـان به جنگ متوسل شـده‌اند و شخصیت‌های تفنگ‌به‌دسـت را وارد صحنـه نموده‌انـد. بـا انجـام یک قتـل و یـا دیگر اشـکال نابودسازی داستان‌هایشـان را پایـان داده‌انـد تا سرپوشـی باشـد بـرای جبـران ضعف ها یشـا ن و کم‌خونـی داستان‌هایشان. البته برای کشوری مثـل افغانسـتان کـه سـال‌های متمـا د ی جنگ هـا ی دامنـه‌دار را تجربه کرده اسـت، توجه بـه «تم» جنگ چندان غیرطبیعی هم به نظر نمی‌رسـد. اما نویسـنده‌ها چنان در این زمینه افراط را پیشـه سـاختند که آدم حس می‌کند داستان در افغانستان یعنی ظرفی هنری برای بازتـاب جنگ. در حالی که خورده‌سـوژه‌ها و کلان‌سـوژه‌های بکر و دسـت‌نخوردهٔ زیادی اسـت که چون گنـج در ویرانه‌ها همچنان از نظرها به دور بوده و هنوز کسی به آنها دست نیازیده اسـت. سـوژه‌هایی از تبار عشق‌های ناکام، خیانت‌هـای تکان‌دهنـده، صداقت‌ها و وفاداری‌هـای نفس‌گیر، ابعاد گسـتردهٔ فقر و سـایر جنبه‌های زندگـی؛ جنبه‌هایی که در افغانستان یا لنگ‌اند و یا به طور کامل فلج...



ایـن در حالی اسـت که هنـوز کتاب‌هایی با درون‌مایـهٔ جنگ بـه چاپ می‌رسـند. از این لحـاظ، کتاب «کابـل جای آدم نیسـت» را می‌تـوان گفت که در این برههٔ زمانی، خلاف قاعده‌های مألوف و مرسوم عمل کرده است. این می‌تواند یـک ویژگی خیلی خوب برایش به حسـاب آید. جـز دو داسـتان «رنگ‌های بی‌صدا» و «لانه‌ای برای دو پرنده»، چهارده داسـتان دیگر این مجموعه دارای فضایی به جز جنگ است.

به سـبب درون‌مایه‌های عاشـقانهٔ «رقیبه‌ای با قلب سـنگی»، نوع‌دوسـتی و همدردی با دیگـران «کابل جای آدم نیسـت، قـرارگاه، شـبی برای یک مرد و کاش می‌ماندی و...» برخلاف داستان‌ها «جنگ‌نامه»های دیگران، آدم در نهایـت به جـای اینکه به اندوه عمیق فرو بـرود، به التـذاذی آرامش‌بخش دسـت می‌یابد. التذاذ نه از نوع داسـتان‌های پاورقی و فیلم‌نامه‌هـای بالیـوودی، بلکه در سـطح عمیق‌تر و عینی‌تر؛ هرچند اکثر داسـتان‌های ایـن مجموعه از پایان‌های خوشـی برخوردار نیسـت. در پایان، طعم‌های تلخ وجود دارد اما به اندازهٔ کافی خوشی و مزه در متن داستان‌ها وجود دارد. به این نمونه‌ها توجه فرمایید!

«پروانه نمی‌دانسـت چگونـه او را در آغوش

بگیـرد، مثل کســی که تا حالا فکر می‌کرد دلش از ســنگ بوده یا رقیبه‌ای بــرای خود که اگر بچهٔ کاکایش نبود، حتم داشــت سنت‌شــکنی می‌کرد و به خواستگاری معشــوقش می‌رفت.» (رقیبه‌ای با قلب سنگی، ص ۸۵)

«پسر خواسته بود با هم قدمی بزنند و دختر ابتدا در جوابش گفته بود: «ناوقت می‌شه. کار دارم...» و وقتی نگاه معصومانهٔ پسر را دیده بود، به ساعتش نگاه کرده بود و بعد گفته بود: «خُوا! فقط چن دقَه.» (کاش می‌ماندی، ص ۵۸)

مضمون

در یک نگاه کلی، درون‌مایه‌های اصلی مجموعه داســتان «کابل جای آدم نیســت» زندگی آدم‌های سرگشــته‌ای اســت که در اثر فقر مادی و معنوی یک برهه از زمان در جغرافیایی به نام افغانستان به سر می‌برند و انواع غم‌ها، تبعیض‌ها و تحقیرها بر آنها روا داشته می‌شود. گاهی این انسان‌ها در تکاپو هســتند که از این وضعیت برون آیند و برخی هم دست‌هایشــان را در مقابل سرنوشت بالا گرفته‌اند و هیچ کاری برای رهایی‌شان از این وضعیت انجام نمی‌دهند.

مهم نیســت که در کجاســت، در شــهر اســت و یا در روســتا. باســواد است یا کم‌ســواد یا بی‌سواد. شــخصیت‌هایی که شــبیه آنها را ما همه روزه می‌توانیم در اطراف خود ببینیم و شاید هم می‌شناسیم. در روســتای من از تیپ آدم‌های «کابل جای آدم نیســت» زیاد هســتند و با آنها زندگی می‌کنم. به همین خاطر است که در حین خواندن داستان در رنج و تراژدی‌ها و خوشی‌هایشان شریک می‌شویم و با آنها احساس هم‌ذات‌پنداری می‌کنیم. فضایی که آنها در آنجاها به سر می‌برند برای ما نوستالوژیک می‌نماید.

گفتگو (دیالوگ)

گفتگوهای جاندار و پرکشش یکی از شاخصه‌های دیگر این مجموعهٔ داستانی است. و نیز مونولوگ‌هایی که آدم را به درون اشخاص می‌برد و با آنها هم‌صدا می‌سازد. به این تک‌گویی درونی توجه کنید!

«هوا تاریک اســت، سیاه و تاریک. معلوم است که تاریک است اما سیاهی‌اش را مطمئن نیستم. مثل همهٔ رنگ‌هایی که هســتند و من مطمئن نیســتم رنگ‌هایی که بو ندارند، صدا ندارند ولی می‌دانم که هستند؛ همه هستند. و همه تاریک‌اند: سبز تاریک، آبی تاریک، سرخ تاریک. همیشه همین طور بوده همه جا تاریک بوده از وقتی که...» (رنگهای بی‌صدا، ص ۱)

مونولوگ یا تک‌گویی‌درونی در واقع واگویه‌هایی اســت که راوی داســتان بــا خودش زمزمه می‌کند و یا اصلاً جریان افکار راوی اســت. در حقیقت می‌شــود به آن شــبه‌گفتگو نیز گفــت. گفتگویی که مخاطب ندارد و یا خودت مخاطب خود هستی. گذشته از مونولوگ، دیالوگ‌های خیلی شیرین در متن داستان‌ها به کار گرفته شده است که برای القای تأثیر بر مخاطب خیلی کارساز است. مثلاً در پیشبرد خط طرح داستان به این گفتگو توجه کنید:

گفت: «اسماعیل؟!»
گفتم: «چیه؟»
گفت: «تو چرا زن نمی‌گیری؟»
گفتم: «زن دارم»
گفت: «مزاق نمی‌کنم. برادر بزرگت چند ســال اســت که زن گرفته بچه هم دارد. ندار هم که نیستید. چرا زن نمی‌گیری؟»
پیش خود فکر کردم چه جوابش را بدهم گفتم: «کی را بگیرم؟!» (پشت دیوار کهنه، ص ۱۶)

اســتفاده از دیالوگ برای شخصیت‌پردازی و توصیف غیرمستقیم (توصیف پویا) برای معرفی اشخاص و باورپذیری داستان کمک کرده است. در این قسمت یکی از بهترین دیالوگ‌های این مجموعه را که در اوج رئالیزم قراردارد، با هم می‌خوانیم.

«اخ اخ اخ... از وقتی که قوتی سگرت در جیبم اس... ایلا بتی که چیغ می‌زنم... ایلا بتی...»
قوطی سگرت را رها کردم . کاکا ابراهیم هم دستم را از جیبش کشید و در هوا رها کرد.
«اگه به شگوفه نگفتم که سگرت می‌زنی...»
با دستش سرم را تکان داد: «برو هرچه دلت شد برش بگو... برو برش بگو که چرس می‌زنه...»
«چی شدی فرزانه... او دختر»



صدای پدر بود.
بلند گفتم: «اینه آمدم.»
«به شــکوفه خــو خیر کــه اینه بــه لالایت می‌گم... گویت را می‌کشه.»
«ای ســگرت که او می‌کشــه از گوی مه هم کده بدتر اس...»
هــر دو آهســته خندیدیم... (کابــل جای آدم نیست، ص ۳۲)

زاویهٔ دید

زاویهٔ دید یا نظرگاه نُه داســتان این مجموعه (رنگ‌هــای بی‌صدا، کابل جای آدم نیســت، قــرارگاه، حرام‌زاده‌هــا، پشــت دیــوار کهنه، آشیانه‌ای برای دو پرنده، شبی برای یک مرد، عروســک پارچه‌ای و خط‌خوان) اول شخص است.

«و آن روز که آمدند، از دیدن خانهٔ ســه‌منزله کــده که هــر منزلش یک تشــناب داشــت. بیشــتر برای دیدن پارسا آمده بودند. دروازه را برایشــان باز کردم و داخل آوردمشان. دیدن تمام ســه‌منزله فقط ده دقیقه طول کشــید و بعد همه نشستیم در نشیمن و فیلم دیدیم.» (حرام‌زاده‌ها، ص ۱۴)

چهار داســتان دیگــر این مجموعــه، (کاش می‌ماندی، منتهی‌الیه سمت چپ یک چپرکت، تقاعد و مادکهٔ لال) از زاویه دید سوم‌شــخص محدود یا دانای کل محدود روایت می‌شود. از زاویهٔ دید دانای کل محدود که دیدگاه نســبتاً جدیدی در ادبیات داستانی‌است؛ استفاده شده اســت. در این شیوه، راوی به جای حرکت در میان شــخصیت‌ها، خود را محدود به یکی از اشــخاص داستان می‌سازد و از دریچهٔ نگاه او داستان را روایت می‌کند.

چاپ یک مجموعهٔ داستان چندان دستاوردی بزرگی نیست برای موسوی‌ای که من می‌شناسمش. ویژگی‌ها و توانایی‌هایی که او در خود و پیرامونش دارد، می‌تواند انگیزه‌ای قوی باشد برای تاختن و قدم‌زدن در این عرصه.

«آفتاب که روی صورتش آمد، چشمانش را به سختی باز کرد و با بی‌حوصلگی روی‌انداز را از رویش کنار زد. اول کنارش را نگاه کرد، جایی که زنش خوابیده بود. بعد دستانش را روی پیشانی قفل کرد. مدتی به اتفاق دیشب فکر کرد...» (منتهی‌الیه سمت چپ یک چپرکت، ص ۳۹)

در برخی از داستان‌ها (رقیبه‌ای با قلب سنگی، هر کس وظیفه‌ای دارد و شب اول قبر) از شیوهٔ دانای کل نامحدود استفاده شده که شیوهٔ نسبتاً کلاسیک به حساب می‌آید. فرض اصلی در این شیوه از روایت این است که مخاطب وجود ندارد به همین خاطر راوی، تلقی و تأثیرات خود را از وقایع به شیوهٔ نامنظم و پراکنده باز می‌گوید.

«آدمی‌زاد پهلو گرداند و دست‌وپایش را تکان داد. دستش را از میان پارچهٔ کتانی بیرون کشید و چشم‌هایش را مالید: «باند که خَو شوم!» (شب اول قبر، ص ۳۱۱)

سبک

«سبک‌های نوسندگی در اثر آمیزه‌ای پیچیده از انعطاف‌پذیری بی‌پایان زبان، وجه زبان‌شناسانهٔ داستان‌نویسی، شیوه‌های انتقال معنا، وجه معناشناسانه در داستان و البته موسیقی کلام به وجود می‌آیند.» (مبانی داستان کوتاه ص ۲۵، مصطفی مستور)

سیدعلی موسوی را در این مجموعه می‌توان نویسندهٔ واقع‌گرا (رئالیست) خواند. به جز دو داستان «هر کس وظیفه‌ای دارد» و «شب اول قبر» متباقی داستان‌های این مجموعه از شیوهٔ واقع‌گرا پیروی کرده است. این دو داستان را می‌شود داستان‌های شگفت‌انگیز خواند. به دلیل اینکه در دنیای بیرون، تجربه‌اش برای انسان‌ها ممکن نیست و نمی‌تواند در عالم واقعیت رخ بدهد. هرچند در برخی از داستان‌ها، سبک واقع‌گرایانه نیز با رگه‌هایی از جریان «سیال ذهن» یا تداعی معانی آمیخته است.
نمونه:

«اما با من هیچ وقت، یک کله هم گپ نزده و شاید از گپ‌زدن با من هم خجالت می‌کشد. از اینکه با یک بچهٔ...
«گروم»
این بار خیلی نزدیک بود شاید در کوچهٔ خود ما» (رنگ‌های بی‌صدا، ص ۲۱)

در (رنگ‌های بی‌صدا، تقاعد، رقیبه‌ای با قلب سنگی و...)، از جریان سیال ذهن به خوبی استفاده شده است. جریانی که قالب کلاسیک زمان را می‌شکند و کوششی است برای روایت داستان بر پایهٔ زبانی آزاد که در آن معنا به گونهٔ سیل‌آسا از ذهن سرازیر و به زبان منتقل می‌شود. اما استفاده از این روش در این مجموعه خیلی برجسته نیست. اغلب صرف برای رفتن به «فلاش‌بک‌ها» و «فلاش‌فورواردها» و برگشتن از آنها از این اسلوب کار می‌گیرند. از سوی دیگر نوع رویکرد راوی داستان‌ها به روایت با حداقل صحنه‌پردازی کاملا مشهود است. همچنان در توصیف در اکثر مواقع، به جز از آنجاهایی که ناگزیر بوده از توصیف پویای صحنه استفاده صورت گرفته که این روش منجر به شخصیت‌های پویا و صرفه‌جویی در واژه‌ها نیز شده است. در واقع یکی از شاخصه‌های داستان کوتاه مدرن همین‌ها است.

طرح

اگر میان قصه و طرح تفکیک قایل شویم و ریشهٔ اولی را برگرفته از جهان کلاسیک بدانیم و اصلیتش را به شهرزاد قصه‌گو پیوند بزنیم و دومی را زادهٔ روزگار مدرن و تئوریسن آن را هم «مورگان فورستر» برشماریم، متوجه می‌شویم که موسوی با داستان کوتاه و نظریه‌های غالب و قبول‌شدهٔ داستان خوب آشناست و نسبت به قصه، به طرح داستان بیشتر اهمیت می‌دهد و زیاد در تب‌و تاب و جاذبهٔ قصه‌های شهرزادی نیست، بلکه بیشتر دنباله‌روی مورگان فورستر است. با سؤال‌های چرا این اتفاق افتاد؟ و چرا این اتفاق نیافتاد؟ به جان کارش می‌افتد.
چنانچه قبلاً گفتیم، موسوی بیشتر یک رئالیست است و سبک رئالیسم هم بر مبنای منطق ارسطویی استوار است. از این لحاظ، موسوی در این قسمت خیلی آگاهانه و دقیق و با وسواس خاص عمل کرده است. این شاخصه به دو داستان غیررئال آن، یعنی «شب اول قبر» و «هر کس وظیفه‌ای دارد» هم سرایت کرده است.
اگر طرح را چارچوب منسجم از روابط منطقی میان شخصیت‌ها و روابط تعبیر کنیم، بسیاری از داستان‌های این مجموعه، طرح‌هایی به نسبت قوی دارند. من مخالف کسانی هستم که داستان‌های «کابل جای آدم نیست» را فاقد ساختار و طرح منسجم می‌خوانند و داستان‌هایش را از نوع داستان‌های «آنتوان چخوف» قلمداد می‌کنند. از نظر من بیشتر داستان‌های موسوی از شبکهٔ علیت محکم برخوردار است و تسلسل روایت، کاملا یک تسلل زنجیره‌ای و بافته‌شده با هم است. در موارد
خیلی کم، آدم به ساختار موزاییکی در داستان‌ها برخورد می‌کنند.

بهانه‌های ناموجه

من خوشحالم فرصت این را یافتم که



به برخی از ویژگی‌های این مجموعه، حداقل به زعم خودم اشاره‌هایی داشته باشم؛ اما به سبب سابقهٔ آشنایی و دوستی‌ای که با موسوی دارم ـ حداقل یک سال در یک اتاق سه قدم در چهار قدم با هم زندگی کرده‌ایم ـ و همچنان ارتباطی که به خاطر شیفتگی هر دوی ما به جهان داستان مداومت داشته، می‌خواهم خاطرنشان کنم که متأسفانه موسوی نسبت به استعداد سرشار و نگاه تیزبین و غنای تجربهٔ زیست‌شده و ناخودآگاه سبقت‌گرفته از دانش و دانش جهت نمایش خود «سهل انگاری» می‌کند.

باید بگویم که چاپ یک مجموعهٔ داستان چندان دستاوردی بزرگی نیست برای موسوی‌ای که من می‌شناسمش. ویژگی‌ها و توانایی‌هایی که او در خود و پیرامونش دارد، می‌تواند انگیزه‌ای قوی باشد برای تاختن و قدم‌زدن در این عرصه؛ ولی با آنکه بیش از دو سال از چاپ کتابش می‌گذرد، داستان جدیدی ننوشته و هر بار که از او می‌پرسم داستان جدید ننوشته‌ای؟ یا به شوخی سربه‌سرم می‌گذارد یا دست به بهانه و عذرتراشی می‌زند که قطعاً برای من و مخاطبین داستان‌هایش قناعت‌بخش نیست.

من نسبت به آیندهٔ مخاطب داستان در افغانستان خوشبین هستم. مطمئن هستم که کسانی زیادی هستند که به شکل جدی داستان می‌خوانند. من خودم به بسیاری از این افراد برخورده‌ام که تا به حال یک سطر چیز ننوشته‌اند، اما داستان‌ها و رمان‌هایی را خوانده‌اند و درک کرده‌اند که من داستان‌نویس هنوز نخوانده‌ام.

از این لحاظ، صمیمانه از آقای موسوی می‌خواهم که بیشتر بنویسد. بگذریم که وضعیت زندگی در افغانستان هر طور که هست، باشد. او باید به داستان نگاه ارزشی داشته باشد و اگر این نگاه را دارد، باید نوشتن را جدی بگیرد. او باید خود را در برابر این همه نابه‌سامانی مسئول احساس کند. این همه نابه‌سامانی را که همه‌روزه شاهد آن هستیم، روی کاغذ بیاورد و اگر نیاورد، هیچ بهانه و عذری قابل قبول نیست.

می‌خواهم نوشته‌ام را با نقل‌قول‌هایی از «گابریل گارسیا مارکز» و «دکتر رضا براهنی» به پایان برسانم که هم مرتبط به مطلب هست و هم برای موسوی گفته شده و هم برای من و کسانی که به هر نوع دست دارند در کار آفرینش.

گابریل گارسیا مارکز، نویسندهٔ رمان «صد سال تنهایی» و برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبیات می‌گوید: «هیچ عاملی قادر نیست که جلوی کار یک نویسندهٔ واقعی را بگیرد. حتی گرسنگی هم نمی‌تواند این کار را بکند. اگر ننویسد یا نتواند بنویسد، علتش این است که نویسندهٔ واقعی نیست.» (از مقدمهٔ کتاب دوازده داستان سرگردان، مترجم: مهندس رضا موسوی)

رضا براهنی منتقد شناخته‌شده در رابطه با شاعر به معنای خاص آن می‌نویسد: «شاعر روزگار من و شما، خانم‌ها و آقایان معاصر! نه باید از تکفیر بهراسد و نباید با تحمیق بسازد. اگر در گوشه‌ای از جهان به او گفتند ننویس! ننوشته‌ها را بگوید. اگر گفتند نگو! نگفته‌ها را به اشاره مبدل کند. اگر اعضای اشاره‌اش را بریدند، با حالت بفهماند، با بغض بشناساند، با کینه بیآگاهاند و اگر گردنش را زدند، صدای «انا الحق» از رگ‌های گردنش که سیم‌های هادی، شعور و معرفتی اویند، جهان را چراغانی کند. و اگر قطعه‌قطعه‌اش کردند و در میان امواج دریایش انداختند، هنوز صدای هشداردهندهٔ «آی آدم‌هایش» شنیده شود.» (مقدمهٔ کتاب طلا در مس)



داستان کوتاه

خط‌خوان



سیدعلی موسوی
از مجموعه داستان «کابل جای آدم نیست»

چه چیز عجیبی است نوشته. خط‌خطی‌های سیاه و گاه رنگی روی زمینهٔ کاغذ که هر بار نگاهشان می‌کنم بی‌خود از دهانم چیزهایی می‌برآید که خودم هم نمی‌دانم چی است. فقط مثل بینگکی که آن روز بچه‌ها در گوشم انداخته بودند، بزس کرده می‌روم و همه می‌خندند. بعضی‌ها فقط می‌خندند. بعضی‌ها فقط می‌خندند و بعضی‌ها با چشم‌های باز به سویم نگاه می‌کنند و بعد تکه کاغذ دیگری به من می‌دهند و مدام می‌گویند: «بخوان متو! متو بخوان!»

با گرفتن کاغذ چشم‌هایم بی‌خود به سوی خط‌های سیاه و گاه رنگی می‌روند و دهانم باز و بسته می‌شود و باز می‌خندند و می‌خندند و می‌خندند.

وقتی خسته شدم از این قدر خنده، خودم را هم خنده‌ام گرفت و با خندهٔ من انگار ترس از من هم یادشان رفته باشد، نزدیک‌تر آمدند و با دست روی شانه‌هایم زدند. نمی‌دانم کدامشان بود. کم نبودند، هیچ وقت کم نبودند. همه می‌آمدند برای آنکه ببینند یک دیوانه چطور خط می‌خواند.

نمی‌توانستم خود را از گیرشان خطا کنم. کوچک‌ترها دنبالم می‌دویدند، در حالی که دست‌هایشان پر بود از کاغذهایی که رویش پر بود از نوشته، خط‌خطی‌هایی سیاه و گاه رنگی و داد می‌زدند: «بخوان متو! متو بخوان!»

دویدم و خود را کنار بساط گل‌آقا پنهان کردم. گل‌آقا با تاری به رنگ سرخ لنگهٔ کرمیچ چسپکی سفیدی را می‌دوخت. کرمیچ را همان طور که درفش داخل آن بود، کناری گذاشت و بلند شد: «هه! چی گپ است؟ دیوانه ندیدین! برین گم شین، پدر لعنت‌ها.»

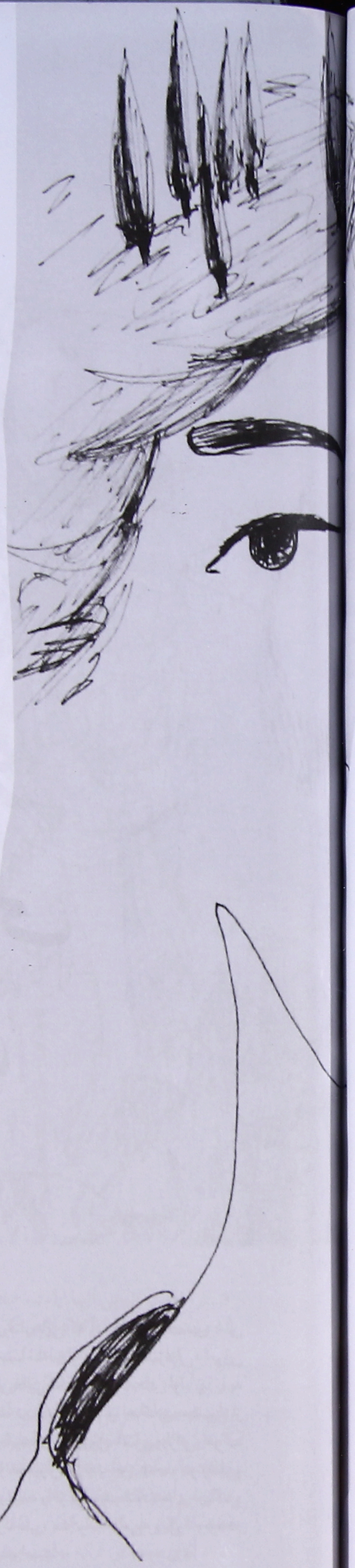
بچه‌ها پراکنده شدند. انگار از او بیشتر از من می‌ترسیدند. آمد و ایستاد، درست روبه‌رویم. من هم از او می‌ترسیدم. صد بار گفته بود: «متو نخوان! هر چیزی که برت دادن تو نخوان.»

چشم‌هایم را پُت گرفتم و منتظر شدم تا مثل عسکر دم شاروالی مرا بزند، به خاطر اینکه نتوانسته بودم لوحهٔ سر شاروالی را بخوانم. فکر می‌کرد از قصد نمی‌خوانم. داشتم برای خودم تیزتیز راه می‌رفتم. پاهایم از داغی سرک می‌سوخت. از پش شاروالی که تیر می‌شدم، می‌رسیدم به باغ عمومی. باغی که مال همه بود: پیر، جوان، هوشیار و دیوانه. اما عسکری که دم شاروالی پهره‌دار بود، راهم را گرفت. خنده کرده. صدا کرد: «متو! ای متو!»

خود را به نشنیدن زدم. از پشتم دوید و دستم را محکم گرفت. گفت: «دیوانه بودی، کر هم شدی؟» چیزی نگفتم. سعی کردم دستم را از دستش خطا بدهم، اما زورش خیلی زیاد بود. مرا کشان‌کشان برد همان جا که خودش وقتی مرا صدا کرد، ایستاده بود. لوح سر شاروالی را نشانم داد و گفت: «ای ره بخوان.»

طرف لوحه نگاه کردم. خنده‌ام گرفت. همه وقتی می‌گفتند: «متو بخوان!» یک کاغذ نشانم می‌دادند که در او خط‌ها بود و مه برایشان می‌خواندم. من نمی‌خواندم که فقط بزس می‌کردم. چشم‌هایم سر نوشته‌ها می‌گشتند و لب‌ها و زبانم حرکت پیدا می‌کردند و صداهایی عجیب از دهانم بیرون می‌آمد. صداهایی که بسیاری از آن کلمات ناآشنایی بودند برای من. اما این عسکر دیوانه، لوحهٔ شاروالی را نشان می‌داد که بخوان.

دستم را چرخاند و گفت: «تو ره می‌گم او دیوانه. ای ره بخوان.»
و با دستی که تفنگ هم روی شانه‌اش بود، باز لوحه را نشانم داد. این بار بیشتر خندیدم. قهقهه می‌زدم. و عسکر که انگار خوشش نیامده بود، دستم را بیشتر و بیشتر تاباند. دستم که به پشتم رسید، دیگر نتابید. درد گرفته بود. خنده‌ام بند آمده بود و داشتم ناله می‌کردم و او مدام می‌گفت: «بخوان لامذهب. دیگرا خو برت روزنامه می‌تن می‌خوانی، بری مه یک لوحه را خوانده نمی‌تانی؟»
کمرم را از پشت خم کردم تا درد دستم که هنوز تابانده می‌شد، کمتر شود؛ اما او ایلاگر نبود تا وقتی که از پشت به زمین افتادم. همان جا درست دم دروازهٔ شاروالی خوابیدم و چشم‌هایم افتاد به لوحهٔ آبی‌رنگ شاروالی. باز به یاد گپ‌های عسکر دیوانه افتادم و خندیدم. عسکر که خنده‌ام را دید، با بوت‌های عسکری‌اش چند بار به بغل‌هایم زد و خودش رفت به ستونی که لوحه بالای آن نصب شده بود، تکیه کرد. من تا وقتی که نوبت پهره‌اش خلاص نشده، همان جا خوابیدم. عسکر تازه که آمد بلندم کرد و گفت چرا اینجا خوابیده‌ام و من از پیشش گریختم طرف باغ.
«چرا می‌خوانی، متو؟! تو از ای خواندن چی دیدی؟»
صدایش از سر جایش می‌آمد. نشسته بود. چشم‌هایم را باز کردم و بلند شدم که بروم.
«بشی. باز تو را گیر خواد کدن. شدی سینمای سیارا!»
از ترس نشستم. پاهایم را در بغلم گرفتم و سرم را روی آنها گذاشتم و به دستان پیرمرد خیره شدم. درفش را درون کرمیچ می‌فشرد تا سرش از آن طرف بیرون بیاید؛ بعد حلقه‌ای را که از تار درست کرده بود، به قلاب درفش بند می‌کرد و درفش را می‌کشید. تار که از سوراخ می‌گذشت، درفش را روی پایش می‌ماند و تارها را می‌کشید تا به هم گره بخورند و باز هم درفش را درون کرمیچ می‌فشرد. فقط همین وقت بود که به کرمیچ و تار و درفش نگاه می‌کرد. وقت کشیدن درفش و گره‌خوردن به من نگاه می‌کرد.
عرق کرده بودم، از بس دوانده بودندم.
«درون ترموز آب یخ است. کتی پیاله بخور.»
همیشه می‌فهمید که به چی فکر می‌کنم؛ بدون اینکه به ترموز نگاه کنم، فهمیده بود تشنه هستم. گل‌آقا از بساطش پیاله را کشید و به طرفم گرفت و همان طور که آن را تکان می‌داد گفت: «اینه. کتی ازی بخور.»
پیاله را از دستش گرفتم. درِ ترموز را باز کردم و پیاله را در آن فرو بردم. دو انگشتم هم با آب برخورد کرد. به پیرمرد نگاه کردم. به کار خود بود. خوشحال شدم از این که نفهمیده دستم به آب خورده. درِ ترموز را بستم و آب را یک جرعه سر کشیدم.
«اگر تشنه استی باز بخور!»
دو پیاله آب دیگر که خوردم، شکمم را تکان دادم. پر از آب شده بود و جلق‌جلق می‌کرد. نمی‌دانستم که بروم یا بمانم که گفت بمان. من هم رفتم و کنارش نشستم. تکیه دادم به بساطش.
پیرمرد تار را محکم کشید. دو سر تار به هم رسیده بودند، بعد از این که کرمیچ را دور زده بودند. آنها را به هم گره زد و اضافه‌اش را قیچی کرد. بعد با درفش سرِ نخ‌ها را زیر یکی از گره‌ها پُت کرد و لنگهٔ کرمیچ را انداخت جلوی پایش کنار آن یکی لنگه‌اش که درست مثل هم بودند.
از بساطش بَیگی را از همان‌ها که مکتبی‌ها دارند، کشید و برای یافتن چیزی زیرورویش کرد. یکی دو تا قیچی، تارهای کهنه‌دوزی، تکه‌های چرم و...
«اینه یافتمش.»
در دستش قلم توشی بود با رنگ سرخ. از آن قلم‌هایی نبود که همه داشته باشند. درشت بود و به جز درپوش و انتهایش که رنگ آبی داشت، همه جای آن سرخ بود. درپوش قلم را برداشت و به انتهای قلم محکم کرد. هر دو لنگهٔ کرمیچ را روی زانوهایش گذاشت و با قلم روی آنها خط‌خطی کرد. لنگه‌های کرمیچ درست مثل هم بودند. هر دو سفید بودند و به جز خط سرخی که کهنه‌دوز دور تا دور آن کشیده بود، رنگ دیگری در آنها دیده نمی‌شد.
چسپک‌های کرمیچ را که باز می‌کرد، صدایی از آنها بلند شد. کرمیچ‌ها را انداخت پیش پای من و گفت: «بخوان متو!»
کرمیچ را خط گفته، اولین بار بود که با من شوخی می‌کرد. به طرف کرمیچ‌ها نگاه کردم که حالا خط‌خطی‌های سرخ دیگری هم به خط سرخ دور تا دور آن اضافه شده بود و اگر کاغذ بود، می‌توانست «متو» خوانده شود.

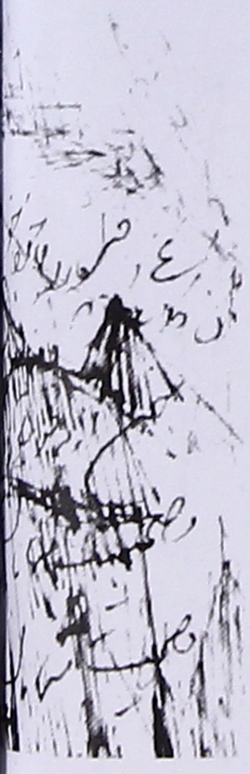


نقد ادبی

محمدیِ و سرگشتگی آدم‌هایش



کاوه جبران



چشم که باز کرده‌اند، جز صدای گلوله، خمپاره و انفجار چیزی را نشنیده‌اند. درخشان‌ترین رنگ، رنگ خون است و دماغ‌ها تنها اجساد متعفنی را بوییده‌اند که در کوچه‌ها همواره از سوی مگس‌ها استقبال شده‌اند.

یکی از مردان ریش‌بلند و تفنگ‌به‌دست ترسیده است و این ترس به شکل دیگری به دخترش منتقل شده‌است. حالا ترسی را که این دختر از پدر گرفته، غنی‌شده با رنگ‌وبوی ناموس است و کمی هم با اصول دین رنگین‌تر شده. دیگری با گرمای درون کانتینر درگیر است و به جای آب، عرق بدن را می‌نوشد و سومی هم سرگرمی‌اش نشانه‌گرفتن آدم‌ها با تفنگ است. کودکی درگیر توهماتی است. معلولی، عقده‌های جنسی‌اش فوران کرده و دوست دارد آن را با زور و خشونت فرو نشاند و سرانجام کودک فلجی در دل آفتاب به پاهای مردم خیره شده است.

مجموعه‌ای از درگیری‌های ذهنی، مجموعهٔ تصورات و رفتارهایی که آدم‌های محمدی با آن درگیرند. آدم‌های او با چنین پندارهایی، جهان ماحول‌شان را ساخته‌اند و چشم‌انداز متزلزلی را برای شناخت جهان شکل داده‌اند. این پندارها، بازتاب واقع‌شدگی‌هایی است که آدم‌های او، آنها را به عنوان نشانه‌های زبانی در ذهن‌شان انبار کرده‌اند. این نشانه‌ها در ذهن آدم‌های جنگ‌زده چشم‌انداز محدودی خلق کرده است؛ چشم‌اندازی که مشخصه‌های بسیار ساده دارند. خون، آتش، ویرانی، مرگ، اضطراب، گرسنگی، گریز و... سازه‌های اصلی این چشم‌اندازند. میزان بازتاب این عناصر در رفتار و تصورات شخصیت‌ها به گونه‌ای نمود پیدا کرده است که نویسنده را از توصیف صحنه‌های جنگ و جبهه، تقریباً بی‌نیاز می‌کند و حتی می‌توان گفت که چنین پرداختی، منجر به نوعی رویکرد ویژه در ترسیم فضاهای جنگ در داستان‌های آقای محمدی تبدیل شده است.



رفتـار آدم‌ها به نوعی آیینهٔ پشـت‌صحنه‌های جنگ اسـت. توصیف کامل جنگ بیشـتر در تصورات شخصیت‌ها صورت می‌گیرد تا در دگردیسی اشیای پیرامون آنها. جنگ در رفتار و تصورات به شبحی می‌ماند که در حوالی آدم‌های داسـتان سرگردان است؛ نه دورِ دور است که شخصیت‌ها بحران روانی پس از واقعه را بگذرانند و نه آن قدر نزدیکِ نزدیک که خواننده شـاهد نخستین نشانه‌های تحول در روانِ جمعی آدم‌ها باشد. ناهنجاری ذهنی و رفتاری برخاسته از جنگ در اوج فعالیت است که خواننده با مدل عکاسی‌شـده‌اش روبه‌رو می‌شـود. نویسنده برشـی از این وضعیت را قاب کرده و در برابر دید خواننده قرار می‌دهد. اینجاسـت که شخصیت‌ها، خصایل رفتاری و تصورات‌شان را در ذهن نویسنده کامل می‌کنند تا در فضای داسـتان. بیشترینهٔ شخصیت‌ها مدلی از پیش‌ساخته پیدا می‌کنند و فضای قصه خالی از هر گونه اثرگذاری بر رفتار آدم‌ها می‌شود. این‌گونه شخصیت‌تراشی هم در داستان‌های کوتاه آقای محمدی ـ که توقع پرورش شخصیت‌ها در فضای تنگ آن، نادرست می‌نماید ـ قابل دید

رمان «ناشاد» نیز فضای ثابتی دارد؛ زیرخانهٔ تاریک در یک چهاردیواری با چند اتاقی مثل کاهدان و بالاخانه. «ناشاد» ادامهٔ این فضا را با تصورات و خیالاتش می‌سازد. زمان و مکان صورت حقیقی دارد بی آنکه دست‌کاری شده باشد.

است و هم در رمان‌های او.
فضای داسـتان‌ها تقریبـا ثابت‌انـد؛ اوصاف مشـابهی دارند: محیط جنگ‌زدهٔ افراد ملکی و یـا محل جنگ افـراد نظامـی. چندان که یکنواختی کسـالت‌آوری را بر تمام داستان‌ها مستولی ساخته اسـت و گاهی خواننده گمان می‌برد که فضای همهٔ داستان‌های محمدی، یـک فضاسـت. اما تصـورات شـخصیت‌ها برعکس این فضای ثابت، بسـیار متغیر است. سیال اسـت. حرکت تند دارد. توصیف جنگ در تصـورات جنـازه‌ای بـه یک گونـه ظاهر می‌شـود، در ذهن کودکی بـه صورتی، و در ذهن یک معلول بـه طرز دیگری. بعد در پی منطق همین تصورات، شـخصیت‌ها صاحب چنان رفتاری می‌شـوند که فضای یکنواخت را معطوفِ به خود کرده و حتی گاهی ساختار داسـتان‌های محمدی را ـ کـه برخی از آنها سـاختاری به شدت کلاسـیک دارند ـ دچار دگرگونی می‌کنند.
داستان «دشت لیلی» در مجموعهٔ «انجیرهای سـرخ مزار» یکی از این داسـتان‌ها اسـت. فعالیـت تند تصورات مردی کـه در بین یک کانتینر اسیر است و بعد توصیف رفتار این مرد که محصول آن اسـت. فضای داستان، دشت سوزانی را نشان می‌دهد که یک کانتینر را در دل گرمای آن گذاشته‌اند و جمعی از آدم‌ها را در فضـای خالی آن انداخته‌اند. چند مرد دیگر هم در بیرون تماشـاگرند. داستان با تصورات راوی‌ای آغـاز می‌شـود که خـودش یکی از مردان داخل کانتینر اسـت. نویسنده، آنچه را کـه مرد اسـیر حس می‌کند، مو به مو شـرح می‌دهد. علاوه بـر آن، گاهی به ذهن مردی بیرون از کانتینر نیز گریزی می‌زند، طوری که



در داستان‌های محمدی، همه چیز معطوف به موضوع‌اند و شخصیت‌ها، گرانی‌گاه این نقاط عطف. تصورات شخصیت‌ها نیز برخاسته از موضوع است که در اکثر داستان‌ها موضوعِ واحدی‌اند. شخصیت‌ها تقریباً ویژگی‌های همسانی دارند، آدم‌های وهم‌زده با شعور معمولی.

خواننده در اوج داستان با راوی دوم مواجه می‌شود، بی آنکه لحن تغییر کند و یا پای راوی دوم و سوم به میان بیاید. استفاده از این تکنیک، جدای از این که تازگی به میان آورده، به نوعی فعالیت ذهنی دو شخصیت داستان را هم به صورت مقایسه‌ای کنار هم گذاشته است. از به‌هم‌خوردگی زمانی و مکانی هیچ خبری نیست، اما نویسنده به کمک تصورات شخصیت اصلی، گاهی به گذشته فرار می‌کند تا خلاءهای زمان و مکان را پر کند.

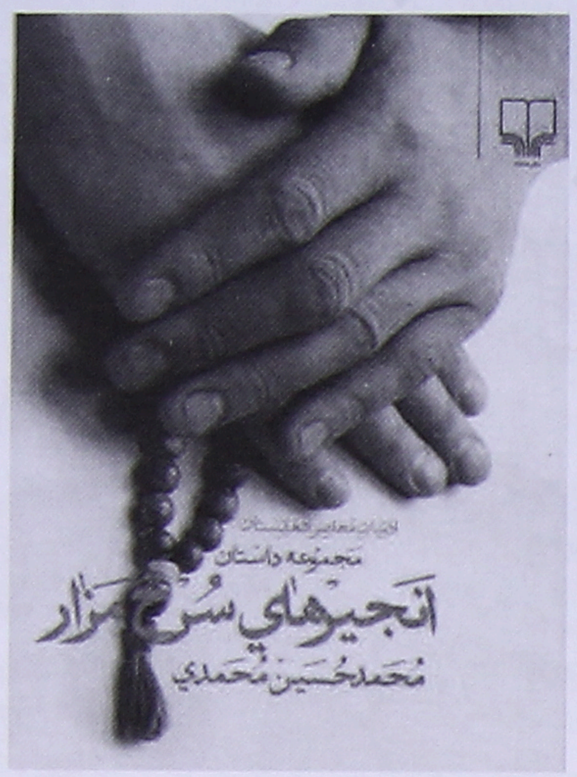
دو شخصیتی که راوی داستان دشت لیلی هستند، در خلق فضای داستان، یکی فعال است و دیگری منفعل. طوری که اولی همه چیز را از درون کانتینر شرح می‌دهد و دیگری از محیط باز، تنها مکمل راوی نخست است. هر دو شخصیتی پیش‌ساخته دارند. اولی طالبی است اسیرشده با تمام ویژگی‌ها و خصایلی که نویسنده برایش معین کرده است و دومی نیز فردی است که در کلیت، با شناسه‌های یک جنگجو قابل تعریف است. بی آنکه شرح بیشتری در وصفش به کار رفته باشد.

رمان «ناشاد» نیز فضای ثابتی دارد؛ زیرخانهٔ تاریک در یک چهاردیواری با چند اتاقی مثل کاهدان و بالاخانه. «ناشاد» ادامهٔ این فضا را با تصورات و خیالاتش می‌سازد. زمان و مکان صورت حقیقی دارد بی آنکه دست‌کاری شده باشد. از اواخر یک شب تا اوایل شب دیگر، دختر جوانی با تصوراتش زندگی را می‌گذراند. مجموعی از خیال‌های گذران همراه با خاطراتی که حتی برای تعویض فضای داستان، چون فلش‌بک‌های سینمایی استفاده شده است. این رمان ساختاری کلاسیک دارد. اما تصورات یک زن در دنیای کوچکی که عناصری به شدت دلگیر و خشن دارد، فضای متفاوتی را خلق کرده است و ساختار داستان را پذیرفتنی می‌سازد. شخصیت نخست، چند کنش محدود مثل لتهٔ بی‌نمازی آلیش‌کردن، گِل‌خوردن، به کاهدان رفتن، از چاه آب‌کشیدن، موی شانه‌کردن، با پدر و مادر صحبت‌کردن و... دارد. اما هر کدام از این کنش‌ها، به مثابهٔ واسطه‌هایی بر ذهن «ناشاد» شمرده می‌شوند، طوری که این کنش‌ها سبب فعل‌وانفعالات بیشتری در ذهن شخصیت شده و بعد در پی آن، اندک‌اندک فضای داستان را شکل می‌دهد.

جایی «ناشاد» از دهانهٔ زیرخانه، پدرش را می‌بیند که پس از خوردن چای صبح، روی چپرکتش لم داده است. این کنش حسی، گوشه‌هایی از شخصیت پدرش، فضای تاریک و پر از حشرهٔ زیرخانه، الماری‌ای که هر بار از ترس بازرسی طالبان در آن پنهان می‌شود، کتاب و کتابچه‌های دورهٔ درس‌خوانی‌اش در ایران، خواهرهایی که اکنون ازدواج کرده‌اند، بیماری و رخوتی که در تنش خانه کرده است، جدایی از نامزد فراری‌اش، خرافات و باورهای سنتی جامعه و شناختی از ارزش خودش در ذهنش جان می‌گیرد که در مجموع، وسعت فضای داستان را بیشتر می‌سازد. شخصیت «ناشاد» نیز یک شخصیت پیش‌ساخته است و نویسنده تنها او را به نمایش می‌گذارد. گاهی این پیش‌ساختگی جلو سیلان بیشتر بر موضوعات مهم را می‌گیرد؛ موضوعاتی که اگر چنین فضایی وجود نداشت، بی‌گمان که با منطق داستانی، تحلیل و تصویر روشن‌تری از آن می‌شد ارایه کرد. اما بنا بر همین پیش‌ساختگی شخصیت‌ها، نویسنده ناچار بر هر موضوعی به صورت گذرا اشاره‌ای کرده و از ترس گرفتارنشدن به مقاله‌نویسی، مسیر موضوع را عوض کرده است.

روش محمدی در شخصیت‌پردازی «ناشاد» که در اصل، ادامهٔ رمان «از یاد رفتن» است، نسبت به همدیگر تازگی‌های چندانی ندارد. چنانکه تصورات «سیدمیرک‌شاه» و فعالیت ذهنی او نیز سازندهٔ فضای داستان «از یاد رفتن» است. «سیدمیرک‌شاه» مرد پیری است که هنگام یک سفر کوتاه به شهر، راوی محیط جنگ‌زده‌ای می‌شود. سفر او شامل یک رفت‌وبرگشت از خانه‌اش تا شهر است که یک روز کامل را در بر می‌گیرد. ذهن او در جریان این سفر متأثر از نشانه‌هایی می‌شود که در مسیر راه می‌بیند و یا می‌شنود و یا می‌داند. فضای رمان «از یاد رفتن» نسبت به «ناشاد» بازتر است و دنیای بیرون جنگ را نشان می‌دهد که بیشتر محیط مردانه است. محمدی عمداً با توسل به این روش خواسته تا در دو قصهٔ جداگانه، شخصیت‌های محیط جنگ را خلق کند و از روی تفاوت‌های جنسیتی، دو مدل متفاوت را بر بنیاد فعالیت‌های ذهنی آنان به وجود بیاورد. در واقع رمان‌های «ناشاد» و «از یاد رفتن» قصه‌های جنگ، در دو ذهن پدر و دختری است که هر کدام، دنیای متفاوت و در حین حال یکسان را تجربه می‌کنند. تفاوت‌ها برای خوانندهٔ این دو داستان فقط از روی همزادپنداری







جنسیتی آشکار می‌شود، ولی یکسان‌بودن آن برمی‌گردد به تجربهٔ جنگ که برای هر انسانی، بدبختی همسانی را پدید می‌آورد. دنیای ذهنی «سیدمیرک‌شاه» ظاهراً مثل دنیای دخترش کوچک نیست، دنیای بیرون از چهاردیواری است. وقتی خواننده با تصورات «سیدمیرک‌شاه» که همانند دخترش متأثر از نشانه‌های جنگ در دنیای بیرون است، مواجه می‌شود، تفاوت چندانی میان آن دو نمی‌بیند. زیرا هر دو زادهٔ یک وضعیت‌اند و درگیر با چیزی که خودشان کمتر از آن می‌دانند. «سیدمیرک‌شاه» نیز همانند دخترش مرورگر صرف است، مرورگر واقع‌شدگی‌هاست. ذهن او در مسیر رفت‌وبرگشت تا شهر، تیپ شخصیتی‌ای را به نمایش می‌گذارد، آن‌گونه که نویسنده در نظر داشته است.

اوج این‌گونه شخصیت‌پردازی‌ها در داستان کوتاه «تو هیچ گپ نزن»، در مجموعه‌ای به همین نام دیده می‌شود. این داستان متشکل از یک تک‌گویی درونی و یک گفتگوی یک‌نفره است، بی هیچ عنصر دیگری. اما در این گفتار، خواننده در فضای داستانی مناسبی قرار می‌گیرد. زنی که از تک‌گویی درونی شروع می‌کند، همه‌کارهٔ این داستان است. او روایت را با گفتگوهای تک‌نفره ادامه می‌دهد. طرف دیگر، خود خواننده است که صحبت‌های زن را کامل می‌کند. تک‌گویی درونی واکنش یک عمل است. عملی که توصیفی از آن در صحنهٔ داستان وجود ندارد. تک‌گویی درونی خودش صحنه را نشان می‌دهد. به دنبال این تک‌گویی‌ها، شخصیت‌های دیگر وارد صحنه می‌شوند، شخصیت‌هایی که به قرینه حضور دارند. تک‌گویی ادامه پیدا می‌کند و گفتگو خلق می‌شود، بی آنکه یک طرف گفتگو وجود داشته باشد و یا چیزی را بیان کند. تک‌گویی‌ها به قرینه، گفتگوها را می‌سازد و به این‌گونه، فضای داستان خلق می‌شود. محمدی در چند صفحه، فضای داستان را از زبان شخصیت توصیف می‌کند بی آنکه از عنصر دیگری کمک بگیرد. عناصر داستانی در این قصه برای خوانندهٔ تنبل، تقلیل‌یافته به نظر می‌رسد، در حالی که این داستان، نیازمند همراهی و دقت خواننده است تا مکمل تصورات شخصیت راوی باشد.

در داستان‌های محمدی، همه چیز معطوف به موضوع‌اند و شخصیت‌ها، گرانی‌گاه این نقاط عطف. تصورات شخصیت‌ها نیز برخاسته از موضوع است که در اکثر داستان‌ها موضوع واحدی‌اند. شخصیت‌ها تقریباً ویژگی‌های همسانی دارند، آدم‌های وهم‌زده با شعور معمولی. آنها بر آنچه در اطرافشان می‌گذرد، اثرگذار نیستند. همه معلول وضعیتی‌اند که آن وضعیت، دغدغهٔ اصلی ذهن نویسنده بوده است: جنگ و جنگ و جنگ. از این رو، آدم‌ها در هر سطح و هر جنسی که هستند، متناسب با وضعیت‌شان درگیر با تصورات خودشان هستند. علت، نوعی سرگشتگی عمومی را بر آدم‌ها حاکم ساخته است. این سرگشتگی هیچ آدمی را از نظر به دور نداشته است و هر کسی بر بنیاد ساخت ذهنی‌اش با این علت درگیری دارد. ساخت ذهنی آدم‌های محمدی را معمولاً جنسیت، سن‌وسال، شغل و فیزیک بدن‌شان تعیین می‌کند. طوری که زن‌ها، معلول‌ها، خُردسال‌ها، مرده‌ها، جنگجویان، کودکان و... هر کدام سرگشتگی‌های منحصر به فرد خود را دارند. در داستان «پروانه‌ها و چادر سفید» از مجموعهٔ «تو هیچ گپ نزن»، این سرگشتگی برای دخترکی دانش‌آموز که مشاعرش در اثر حادثهٔ انفجار به هم درآمیخته، تا حد زبان‌پریشی می‌نماید. در داستان «هشت نفر بودیم و ما که پا نداشتیم» سرگشتگی، جمعی از جنگجوهای معلول را گرفتار یک سادیسم عمومی کرده که از هر عمل‌شان، نهایت لذت را می‌برند. این سرگشتگی نه‌تنها سهم زنده‌ها است، بلکه مردگان نیز از آن بی‌بهره نمانده‌اند. داستان «مردگان» در مجموعهٔ «انجیرهای سرخ مزار» با ساختی متفاوت‌تر به این سرگشتگی برخاسته از جنگ می‌پردازد. محمدی با پرداخت نه‌چندان غریبی این سرگشتگی را در ذهن جنازه‌ها دنبال می‌کند که به‌رغم مردن، از تبعات علت فارغ نشده‌اند.

در جهان داستان‌های محمدی این سرگشتگی عمومی، اجتماع متفاوت‌تری را به وجود آورده است؛ اجتماعی که ماهیت فیزیکی ندارد و تنها در ذهن آدم‌ها قابل شناخت است. اشیا، محیط، انسان، تاریخ، ارزش و... مجموعهٔ مفاهیمی هستند که ناخودآگاه ذهن آن را باز می‌شناسد و خودآگاه، جز ویرانی چیز دیگری را تشخیص نمی‌دهد. برای هر کس و هر چیزی در این جامعهٔ ذهنی جا وجود دارد؛ حتی برای ارباب جنگ که برای فرار از واقعیت دست‌ساختهٔ خودشان به جهان ذهنی‌شان پناه می‌برند.

رویکردها:

۱- انجیرهای سرخ مزار (مجموعه داستان)، ۳۸۳۱، چاپ نخست، انتشارات چشمه، تهران.

۲- از یاد رفتن (رمان)، ۷۸۳۱، چاپ دوم، انتشارات چشمه، تهران.

۳- تو هیچ گپ نزن (مجموعه داستان)، ۸۸۳۱، چاپ نخست، انتشارات چشمه، تهران.

۴- «ناشاد» (رمان)، ۹۸۳۱، چاپ نخست، انتشارات تاک، کابل.



علی‌شاه ظریفی

تفکر گوسفندان

صدای شُرشُــر آب در دره می‌پیچد. چوپان‌بچه، شاد و سرمســت توله می‌زند. شاید می‌خواهد غم آن گوسفند چوچه‌دارش را، که از همین بلندی به پایین دره افتاده بود، فراموش کند.
گوســفندهای پیر و جوان و چاق و لاغر، علف‌های ســبز را به ترتیب می‌خورند و با چوچه‌های‌شــان خوشحال هستند. بعضی از گوسفندها، آبی را که در دلِ دره می‌ریزد، تماشا می‌کنند. شاید می‌خواهند آب بنوشند، اما رفتن به پایین دره و عبور از سنگلاخ‌ها را دشوار می‌بینند.
ناگهــان صدای گرگ در دره می‌پیچد. صدای بع‌بعِ گوســفدان نیــز در دره می‌پیچد و صدای توله و شُرشُر آب را خاموش می‌سازد.
چند رأس گوسفند شاخدار که در قطار اول هستند، احساساتی می‌شوند و با جیغ و دادوفریاد، در پایین دره خیز می‌زنند تا از گزند گرگ در امان شــوند. احساســات گوســفندان دیگر نیز تحریک می‌شود و بدون فکر و تأمل به دره خیز می‌زنند.
تلاش‌ها و عرق‌ریزی‌های چوپان‌بچه، محکم‌گرفتن یک گوسفند لاغر است که آن را توشهٔ ره می‌کند.



کتابخانه

مجموعه اشعار | رازق فانی | ◆ | **از مین برای من تنگ است** | زهرا زاهدی | ۱۰۰

روی نبض تاک | امان پویامک | ◆ | **آریانا** | احمدعلی کهزاد | ۱۰۱

گذر قصاب‌ها | محمدامین فارسی | ◆ | **نقش شکار آهو** | حمیرا قادری | ۱۰۲

و کوهستان طنین انداخت... | خالد حسینی | ◆ | **تاریخ باستانی هزاره‌ها** | عباس دلجو | ۱۰۳

رها در باد | ثریا بها | ◆ | **شوکران در ساتگین سرخ** | حسین فخری | ۱۰۴



رازق فانی مجموعه شـعرهای بسـیاری را در طول سـالهای حیاتش در کابل و خارج از کشور سروده اسـت. اکثر شـعرهای وی در قوالب سنتی شعر پارسی و اندکی نیز در قالب نیمایی سروده شده است. کتاب مجموعه اشعار «رازق فانی» با کیفیتی مناسب و با جلد گالینگور از طرف انتشارات امیری با سه هزار نسـخه شمارگان در کابل به چاپ رسیده است. این کتاب شامل تمام آثار فانی است که توانسته با حمایت خانوادهٔ وی به نتیجه برسـد، همچنین این مجموعه بدون کوشش دکتر حفیظ الله شریعتی نمیتوانست به صورت شایسته‌اش از چاپ برآید. حمایت از شاعرانی که امروزه در قید حیات نیستند و آثارشـان در شـلوغ بازار کتاب چندان مورد توجه قرار نگرفته، امری مهم است، تا با جمع‌آوری آنها در یک مجموعه مناسب با کیفیتی عالی، فرصتی را برای خوانش و بررسی ان فراهم شود. این مجموعه می‌تواند سرآغاز کار بزرگی از این دست باشد، تا باد چنین بادا.



«زمین برای من تنگ اسـت» عنوان سـی‌ودومین مجموعهٔ شـعر از بخش ادبیات معاصر افغانستان انتشـارات عرفان است که به شاعر موفق مهاجر، خانم «زهرا زاهدی» تعلق دارد. ۱۱۵ صفحه از کل کتاب ۱۱۸ صفحه‌ای را شعر نو و مابقی را دوبیتی و رباعی احتوا کرده است. در این مجموعه می‌شود تجربه‌های بیش از یک دهه فعالیت شاعر را ورق زد. شاعری که شاید در آغاز در قالب‌های کلاسیک و پسـان‌ترها، در سـاختارهای جدید و مدرن طبع‌آزمایی کرده است. موفقیت و عدم موفقیت شاعر در این حوزه‌ها نیازمند مجال بیشـتری اسـت که در این معرفی نمی‌گنجد. با نیم‌نگاهی به این مجموعه می‌توان دریافت که شـاعر، علاقهٔ بیشـتری به شـعر نو دارد و و آن را محور اصلی فعالیت‌های خود اختیار کرده است. در این شرایط، آوردن تعدادی دوبیتی و رباعی که از قضا چندان خالی از مشکلات اولیهٔ وزن و عروض نیز نیستند، خیلی مناسب به نظر نمی‌رسد.

تعدادی از شعرهای این مجموعه دارای تاریخ سرایش و تعدادی نیز فاقد آن است. این مسئله یا نشان از اسـلوب خاصی دارد یا سـهل‌انگاری شاعر، الله اعلم. در تحلیل شعرهای این مجموعه، وجود تاریخ سـرایش شعرها بیش از اندازه می‌توانست مددیار منتقد در ارزیابی و بیان فراز و نشیب خلاقیت شاعر باشـد. از آنجا که این مجموعه به عنوان اولین کتاب شـاعر وارد بازار می‌شود، تحلیل و نقد آن نقش مهمی در شناسایی شاعر به جهان ادبیات خواهد داشت. انتشارات عرفان این کتاب را در سال ۱۳۹۲با شـمارگان ۱۵۰۰ جلد به پیشـخوان کتابفروشـی‌ها تقدیم کرده است. برای شـاعر آن موفقیت‌های بیشتری را آرزومندیم.



امان پویامک نام آشنایی در حوزهٔ ادبی افغانستان و مخصوصاً در شعر نو به شمار می‌آید. قسمتی از این موفقیت وی در کوتاه‌ســرایی‌های وی نهفته اســت. هرچند هایکو، علاقه‌مندان بسیاری در افغانستان دارد، اما آقای پویامک کمتر این نام را بر روی نوسروده‌های کوتاه خود گذاشته است.
بیش از ۷۴ شعر کوتاه وی در مجموعه‌ای به نام «روی نبض تاک» از طرف انتشارات امیری در بهار ۱۳۹۲ با شــمارگان ۱۰۰۰ نسخه منتشر شــده است. انتشار این‌گونه آثار ادبی نقش مهمی در شناخت انواع شــعر نو میان علاقه‌مندان آن دارد. علاوه بر شعر، طرح جلد کتاب نیز حاصل تلاش‌های هنری آقای پویامک اســت که نشــان از توان بالای خلاقیت وی در دیگر حوزه‌های هنر دارد. ماهنامهٔ «دُرّ دری» چاپ این مجموعه را به شاعر و علاقه‌مندان شعر تبریک و شادباش می‌گوید.

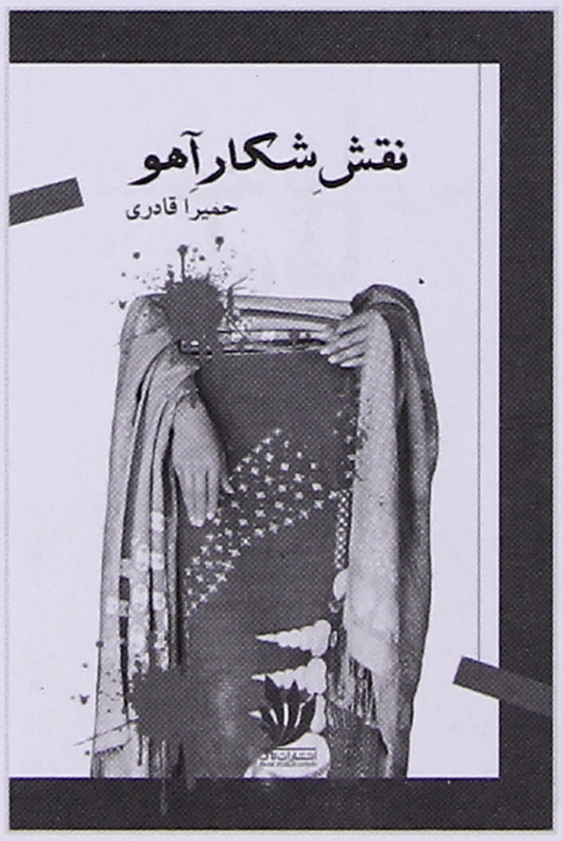


احمدعلی کهزاد، نام آشــنایی در حوزهٔ تاریخ‌پژوهی افغانستان است. از این نویسندهٔ بزرگ، کتاب‌های بســیاری در حوزهٔ افغانستان‌شناســی منتشر شده اســت. کهزاد بیش از هر چیزی در تاریخ، علاقه‌مند تاریخ باستانی و کهن این سرزمین است. شاهنامه در افغانستان، بالاحصار کابل، آریانا و... عنوان‌هایی هستند که می‌تواند زمینهٔ آشنایی ما را با آثار این محقق بزرگ و تاریخ افغانستان فراهم کند.
«آریانا» عنوان کتابی اســت که انتشــارات امیری به چاپ مجدد آن اقدام کرده اســت. این کتاب در ســال ۱۳۲۱ برای اولین بار در مطبعهٔ دولتی چاپ شــده بود. چاپ مجدد آن به همت انتشارات امیری زمینه‌ساز آشنایی بیشتر این نویسنده و علاقه‌مندان به تاریخ خواهد شد. کهزاد علاوه بر آثار مکتوب، تلاش بســیاری در زمینهٔ خوانش کتیبه‌ها در افغانســتان داشته اســت. این کتاب بیش از اینکه کتابی تحلیلی باشــد، مجموعه‌ای از لغت‌شناســی حوزهٔ تمدنی آریانا محسوب می‌شود. این کتاب به صورت علمی و با ارائهٔ اســناد تاریخی به معرفی بســیاری از واژه‌ها در حوزهٔ تمدنی امروز افغانســتان پرداخته اســت. نام‌هایی که می‌تواند مثل یک دریچه ما را با جهان گذشــته پیوند دهد. این کتاب به همراه دو مقدمه از طرف انتشــارات امیری در ۱۰۴ صفحه، ســال ۱۳۹۱ با شمارگان ۲۰۰۰ نسخه، در کابلِ به زیور طبع آراسته شده است.



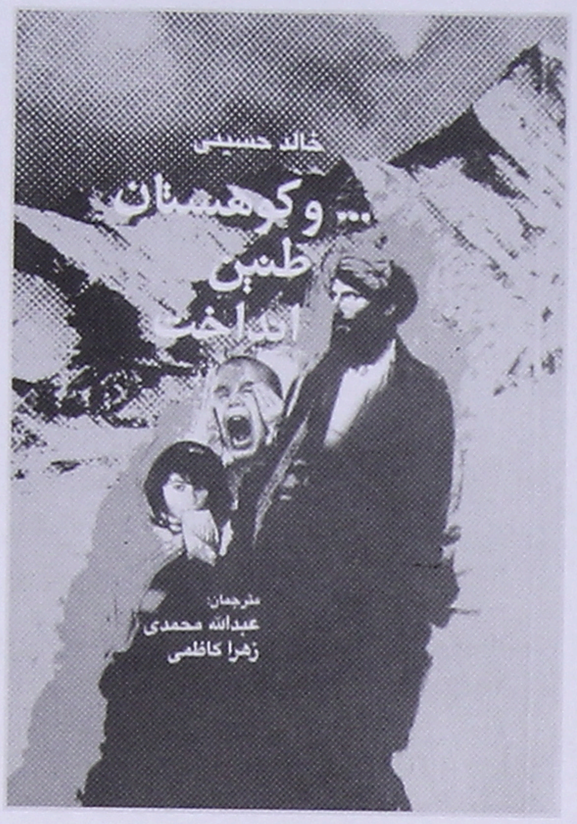
نام کتاب: گذر قصاب‌ها
نویسنده: محمدامین فارسی
ناشر: انتشارات تاک

محمدامین فارسی، نویسنده‌ای تقدیرشده در یازدهمین دورهٔ جایزهٔ ادبی صادق هدایت (۱۳۹۱) است. کتاب «گذر قصاب‌ها» مجموعه‌ای از داستان‌های او است که در تابستان ۱۳۹۲ هـ ش. به چاپ رسیده است. این کتاب را انتشارات تاک منتشر کرده و ویراستاری آن توسط محمدحسین محمدی انجام گرفته است. طراحی جلد کتاب حرفه‌ای به نظر می‌رسد و علی‌احمد ابراهیمی طراح آن است. این کتاب به کاکا غلام‌حسن قصاب و ساکنان گذری که به نام آن بزرگ‌مرد یاد می‌شود، تقدیم شده است.



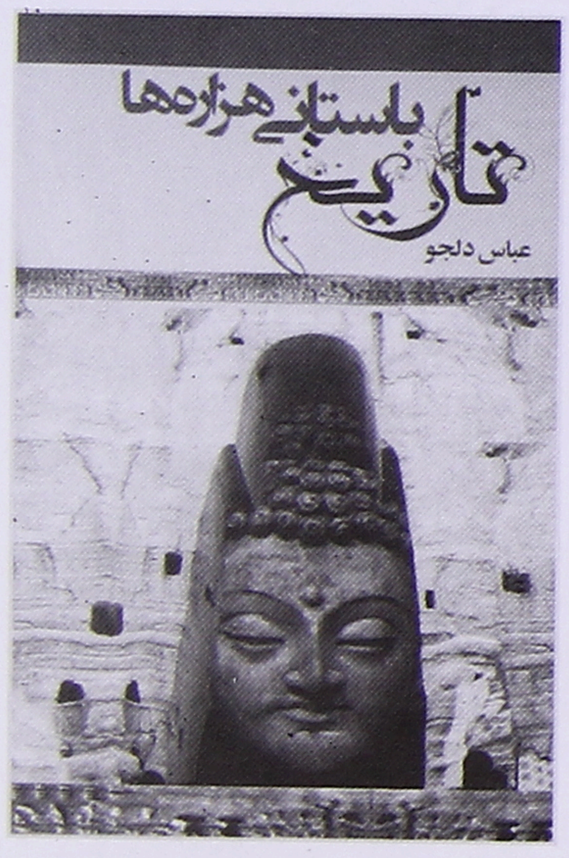
نام کتاب: نقش شکار آهو
نویسنده: حمیرا قادری
ناشر: انتشارات تاک

این کتاب که «برای دخترکان نامراد سرزمینم» تقدیم شده است. یکی دیگر از شاهکاری خانم قادری است. این کتاب توسط حسین سینا طرح جلد و صفحه‌آرایی شده است. در پاییز ۱۳۹۰ با شمارگان ۱۰۰۰ نسخه در کابل به نشر رسیده است. این رمان به زبان عامیانهٔ ادبی در ۱۲۸ صفحه نوشته شده است و ویراستاری آن را محمدحسین محمدی انجام داده است. از کلمات و اصطلاحات خاصی که در داستان استفاده شده، طوری وانمود می‌شود که مخاطب خاص دارد، یعنی به منطقه‌ای خاص ربط دارد. حمیرا مانند دیگر اثرهایش، اینجا هم از جملات کوتاه استفاده کرده که برای خواننده جالب تمام خواهد شد.

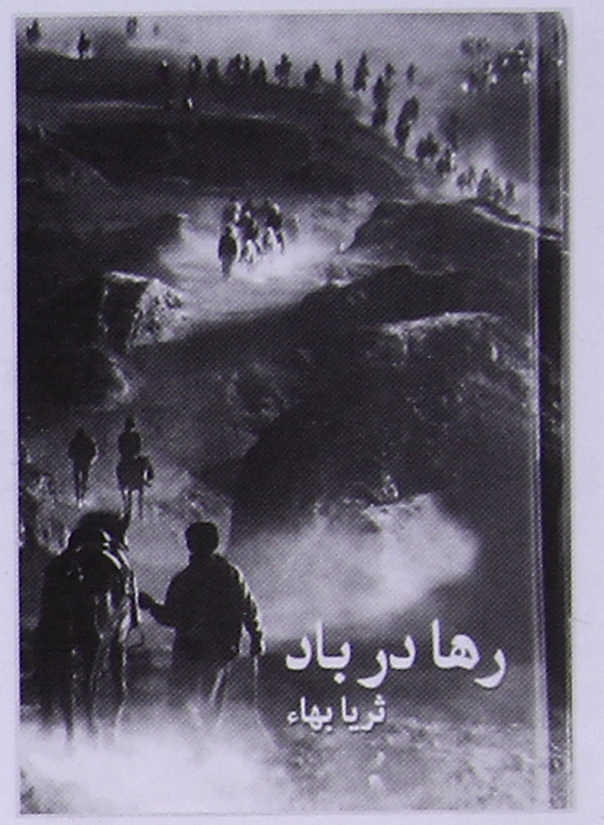


عنوان کتاب: و کوهستان طنین انداخت...
نام نویسنده: خالد حسینی
نام مترجمان: عبدالله محمدی و زهرا کاظمی
نوع ادبی: رمان
سال انتشار: ۱۳۹۲

خالد حسینی از نویسندگان بسیار مطرح کشور است که تا کنون رمان‌ها و داستان‌های پرخواننده و بحث‌برانگیزی را قلم زده است. این رمان نیز نمونه‌ای از شگفتی‌آفرینی‌های حسینی است که توانسته دنیایی قابل لمس و مجذوب‌کننده را در ذهن خواننده به جنبش درآورد.
این رمان زیبا را انتشارات امیری در هزار نسخه به چاپ رسانده است.



«تاریخ باستانی هزاره‌ها» عنوان کتابی است تحقیقی پیرامون قدمت تاریخی، وجه تسمیه، دگرگونی‌ها، فرهنگ شناسی و ادبیات قوم هزاره، این کتاب با مقدمهٔ و ویرایش دکتر سرورمولایی، نشان از اهمیت علمی آن می‌دهد، دکتر سرور مولایی در مقدمهٔ کتاب روی تعدد و دسته اول بودن منابع این کتاب انگشت می‌گذارد. همچنین در جایی دیگر از مقدمه، یادآور می‌شود که نویسنده این کتاب، آقای عباس دلجو بدون اینکه موضوع قوم شناسی ر ا به مسایل سیاسی ربط بدهد و یا قضاوت کند، توانسته با عدم جانبداری و با قلمی سلیس به تحقیقی شایسته در این موضوع بپردازد. همچنین ضرورت بررسی علمی در حوزه‌های مختلف قوم‌شناسی اقوام افغانستان را ضرورتی علمی و تاریخی عنوان کرده است.
این کتاب با جلد گالینگور در ۲۰۰۰ نسخه، از طرف انتشارات امیری در سال ۱۳۹۲ در کابل به چاپ رسیده است. آمدن این کتاب را به جامعه ادبی و کتاب‌خوان کشور تبریک گفته و برای مولف و ناشر ان موفقیت‌های بیشتری را آرزومندیم.



عنوان: رها در باد
نوع ادبی: رمان
نام نویسنده: ثریا بها
شمار صفحات: ۷۹۰ صفحه
سال چاپ: ۱۳۹۲
محل چاپ: کابل

این رمان با جلد رنگی به چاپ رسیده است. البته این چاپ سوم این رمان است که از طرف انتشارات «امیری» در دو هزار نسخه و به قیمت ۶۰۰ افغانی طالع نشر یافته است. ویرایش و صفحه‌آرایی این کتاب خواندنی را محمدکاظم کاظمی انجام داده و وحید عباسی طرح جلد آن را کشیده است.
خانم بها علاوه بر داستان‌نویسی، یک فعال سیاسی نیز بوده است و بیش از صد مقاله دربارهٔ سیاست و اجتماع نوشته است.



عنوان: شوکران در ساتگین سرخ
نوع ادبی: رمان
نام نویسنده: حسین فخری
شمار صفحات: ٤٥٠ صفحه
سال چاپ: ۱۳۹۲
طرح جلد: شرر

این رمان نیز از سوی انتشارات امیری در کابل منتشر شده و چاپ دوم آن است. جلد این کتاب رنگی است و صفحات داخل آن نیز به خوبی به دست فرید پویان حروف‌چینی و صفحه‌آرایی شده است.
حسین فخری از نویسندگان توانا و نامدار کشور است که از او داستان‌های زیادی به نشر رسیده است. نثر پخته و هنرمندی در قصه‌گویی، داستان‌ها و رمان‌های او را گیرا و خواندنی کرده است.

ادبیات ترجمه

دو شعر از دنیا میخاییل-شاعر عراقی | ۱۱۰

کارگر خارجی | سارا مگوایر | ۱۱۲



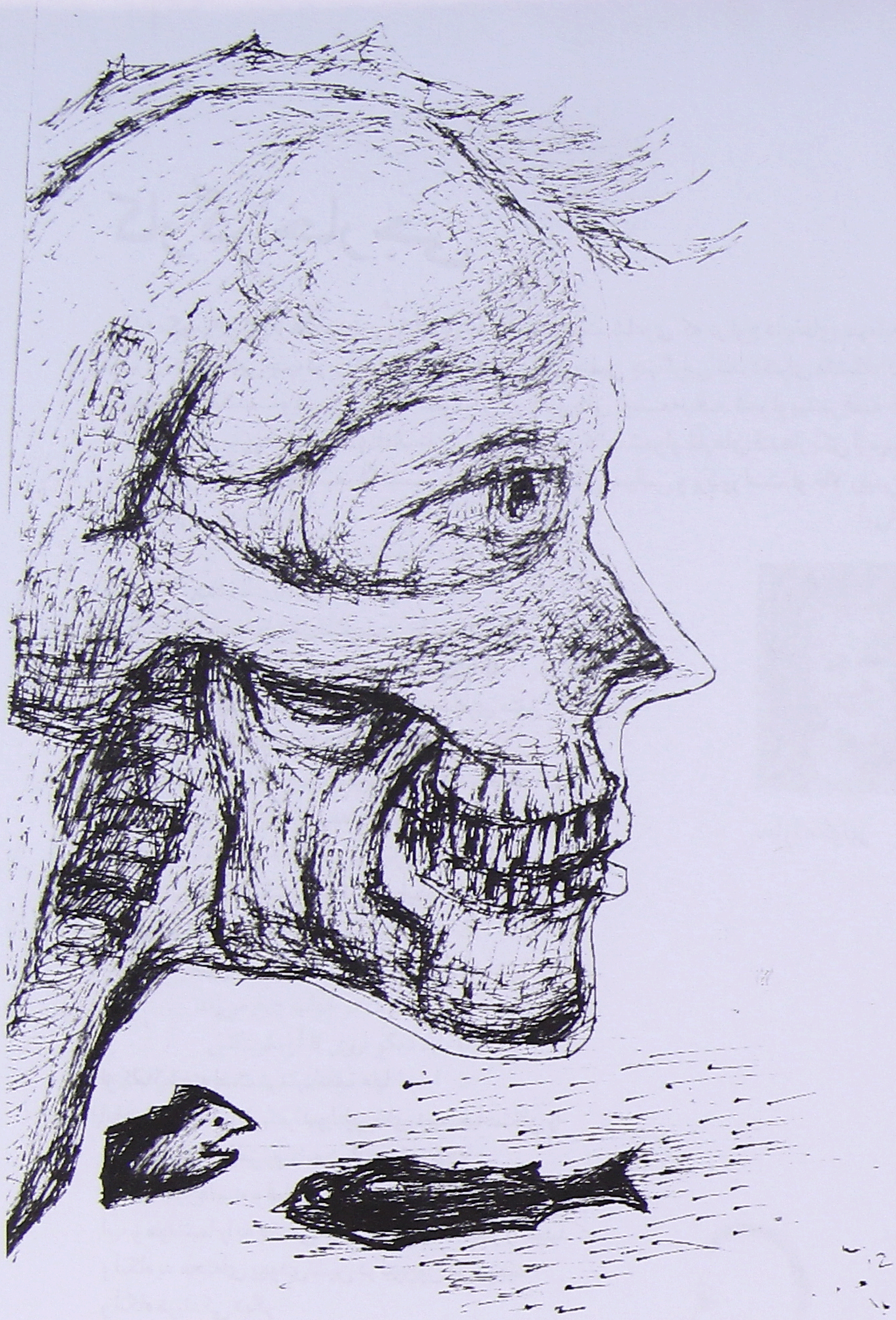
دنیا میخاییل

دو شعر از دنیا میخاییل. شاعر عراقی (۱۹۶۵. امروز)

کفاش

کفاش ماهر
در طول عمرش
کوکه کوفته و
چرم صاف کرده است
برای پاهای گوناگون:
پاهایی که ترک می‌گویند
پاهایی که لگد می‌زنند
پاهایی که وارد می‌شوند
پاهایی که دنبال می‌کنند
پاهایی که می‌دوند
پاهایی که پایمال می‌کنند
پاهایی که غش می‌کنند
پاهایی که خیز می‌زنند
پاهایی که مسافرند
پاهایی که ساکت می‌شوند
پاهایی که می‌لرزند
پاهایی که می‌رقصند
پاهایی که برمی‌گردند...
زندگی یک مشت کوکه است
در دستان یک کفاش.





جنگ زیادی زحمت می‌کشد

جنگ چه با شکوه است!
چه مشتاق
و چه کارا
صبح زود
آژیرها را بیدار می‌کند
و آمبولانس‌ها را می‌فرستد
به جاهای گوناگون
اجساد را در هوا می‌رقصاند
تذکره‌ها را با زخمی‌ها می‌چرخاند
باران را احضار می‌کند
از چشم مادرها
زمین را حفر می‌کند
چیزهای زیادی را بیرون می‌کند
از زیر خرابه‌ها
بعضی‌شان مرده و رخشنده
بعضی‌شان رنگ‌رفته و تا هنوز تپنده‌اند...
پرسش‌های زیادی می‌سازد
در ذهن کودکان
خدایان را سرگرم می‌سازد
با شلیک آتش و موشک‌ها
در آسمان
ماین‌ها را در کشتزارها می‌کارد
و آبله‌ها و زخم‌ها را درو می‌کند
خانواده‌ها را به مهاجرت برمی‌انگیزد
در کنار شیخ‌ها می‌ایستد
هنگامی که اهریمن را لعنت می‌کنند:
«بیچاره اهریمن! با یک دست می‌ماند
در رگبار آتش»
جنگ به کارش ادامه می‌دهد، شب و روز
الهام‌بخش مستبدان است
به ایراد سخنرانی‌های دراز
به جنرال‌ها مدال اعطا می‌کند
و سوژه به شاعران
سهم می‌گیرد
در کارخانهٔ اعضای مصنوعی بدن
غذا می‌سازد به مگس‌ها
به صفحات تاریخ می‌افزاید
خانه‌های جدید می‌سازد
به یتیمان
تابوت‌سازان را روحیه می‌دهد
و قبرکنان را
شاه‌باشی می‌دهد
برابری می‌سازد
بین قاتل و مقتول
عاشقان را نامه‌نوشتن می‌آموزد
زنان جوان را با انتظارکشیدن آشنا می‌کند
روزنامه‌ها را پر می‌کند
از مقاله‌ها و تصاویر
و تبسمی بر چهرهٔ رهبران می‌کشد
جنگ با پشت‌کار بی‌مانند زحمت می‌کشد
در حالی که کسی
از او تقدیر نمی‌کند.

کارگر خارجی

«سارا مگوایر» یکی از متفاوت‌ترین شاعران امروز بریتانیاست. شاعری که در اوج دعواهای سرمایه‌داری، رهبری جنبش ادبی چپ در بریتانیا را به عهده داشت. برای همین چپ‌گرایی تند، دکترای دانشگاه کمبریج را نیمه‌تمام گذاشت و شروع کرد به سفرکردن در کشورهای توسعه‌نیافته. شعر او بیشتر قصهٔ غم‌ها و رؤیاهای مردم یمن، آفریقا، هند و افغانستان است. مهم‌ترین کتاب شعر او، انارهای قندهار یکی از مهم‌ترین و پیچیده‌ترین کتاب‌های شعر انگلیسی است. شعر او عمیق، سیاسی و پرشور است. او حالا رییس مرکز ترجمهٔ آثار در لندن است.



سارا مگوایر

۱

من تصور می‌کنم باران تنها اتمسفری است
رنگ‌آمیزی می‌کند عادت‌های اتاقی اجاره‌ای را که
که در آن شما مانده‌اید به نزاکتی ناچار، در شهری متغیر
و کارگرانتان از کار برکنار شده‌اند
چگونه شما می‌خواهید دست‌های ضعیف خود را صاف کنید
رقص‌هایی را با هزینهٔ دریا و به یاد بیاورید
دوستی
شما در صدای خش‌خش گاز گم شده‌اید
غروب با اتاق گلاویز است و
ناشنوا به ماشین‌ها، چون شمارش‌گر غذایتان را به دور می‌افکند

۲

او کاملا خفته است در سینهٔ قفسه‌ها
اما آنها دخترت را می‌گیرند و لباس‌های دست‌ساخت‌تان را
پس شما به خانه می‌روید به دوبلین
که تنها باران است و قوانینی چروکیده
آب و هوا، شما را به قحطی می‌کشد تا باز همدیگر را ببینید که
و آنگاه به محله‌ای یهودی‌نشین در لیورپول می‌کوچید
و آنگاه فرزندکی دیگر

تمرین دویدن

امشب ساعت‌ها به عقب برمی‌گردند
حالا سه هفته است که رفته‌ای
من از طریق تمام نامه‌هایت خواندم، سپس پنهانشان کردم
کنار بسته‌ای از ده سال قبل
هیچ کس نمی‌داند مارتا چه بود
وقتی لازاروس دوباره از دنیا رفت.

زمان‌بندی کامل

شبی که عاشق تو شدم، ساعتم را گم کردم
یعنی در غلتید از پیشم به لبهٔ دریا
یعنی در تاریکی فرو افتاد
من که در شبی قطور شنا می‌کردم با ستارگان
با ماهیگیرانی که قایق به قایق صداشان می‌پیچید
که از ساحل‌ها، از بندرها به جانب سپیده
می‌کوچیدند
تصور کن حالا
محکم‌افتادن در شن‌هایی سرد
و همان طور مخفی‌ماندن
سال‌ها بعد خوشه‌های گندم یکی یکی آن را
علامت می‌زند
چنانکه دست‌های تو در من می‌پیچند
و من نبض به نبض به دست‌های تو می‌کوچم

انارهای قندهار

زخم سربازشدهٔ اسلحه‌ها
یک ماین زمینی
با مرمی سردی در پوستش
توپ‌های قرمز
پوست‌کنده در اهرام مصر
جداول خشونت‌باری انباشته تا آسمان

دستمال آیینه‌بند گردن
منتشر می‌شود
و ده‌ها تن زیر و زبر می‌شوند

کار کار کار در بازار
و میوهٔ مزه‌دار
قبیده با فریاد کودکان پابرهنه
به هم آمیخته‌اند، اینان جواهرند
جواهری
از لعل، جواهری از یاقوت
و عده‌ای خیلی جدی به جدیت قرمزی
شکوفه‌های خشخاش
از لبی سرخابی (پنهانی)
قلب‌های پرافتخار
ساخته شده از قلوه‌سنگ
بیا! بگذار شمع‌ها را در بامداد بیافروزیم
و یکی یکی بستایم‌شان
چاقویت را در جگر جهان فرو کن
آنگاه چندانش بپیچ
که سلول به سلول گوشت‌های نرم وا شوند
به این ذرات کوچک شیرینی
به ریشخند بگیر همهٔ سلول‌های منجمدشده را
به خاطر سپیدی پوست غشایی‌شان
آنقدر که شهری در دهان تو منفجر شود
دروکردن خوبی را
دروکردن خون را

رفراندوم طلاق

دو هفته به کارناوال مانده است
در شب‌های داغ، بی رواندازی می‌خوابم و گوش می‌دهم
گروه‌های موسیقی فولاد تا غروب تمرین می‌کنند ـ حنجره‌هاشان را
طبل‌های روغنی به هم کوبیده می‌شوند در تاریکی
هنگام که باران است به نظر می‌رسد ریل‌ها به خیابان‌ها حرکت می‌کنند
قطار از پس قطار به غرب می‌لغزد
از ایستگاه پدینگتون، درست در غلظت شب
تو از سکوی چهار می‌روی، من بر میله‌های ایستگاه لمیده‌ام
دست‌هایم به هم فشرده می‌شوند چنان چون وقت نماز
تو که زنگ می‌زنی من هنوز از حمام خیسم
پس از ده سال
پس از ده سال خاموشی فکر می‌کنی چقدر دوستم داشته‌ای
به تو دست می‌زنم
و کشتی‌ای در حس زنانه‌ات راه می‌افتد
خون و اشک‌های تر و شیرینت
به سیلان می‌آرد انگشتان و لبان مرا
آنگاه خون من است
روجایی‌های تازه را لک می‌اندازد نامهٔ خونین
نقشهٔ میل سرکش کاری نمی‌تواند
به من می‌گویی در سه ماه دوبلین را ترک می‌کنی
رفراندوم طلاق انتخابت کرده است
در محلهٔ کمدن تاون، پیمانهٔ آبجو در کف دستت سنگین می‌شود
بفشارش، پیمانه را بریز
جستن حلقه‌ها با من
در لکه‌های آبجو بر میزها با انگشتم
یا سیگارهای برگت را دقیقاً تا ته بکش
قایق جایی بیا اینجا و دن اوگار خراب شد
ساعت‌ها در چشم توفانت راندی
تکیه داده از قطار سواری به هنوز
تو به نور خیرهٔ بلمی می‌نگری که در شب می‌راند
چشمهایت از جستن بندری می‌سوزد
بعدها می‌نویسی: «شاید من هنوز در دریایم»
در تلفن صدای تو را خستگی می‌بلعد
الوار فرسوده‌اش فرسخ‌ها کشیده می‌شود در زیر
آب
وقتی دخترت در خواب چیغ می‌زند
تو باید دیگر بروی تا آرامش کنی
من اینجا دراز خواهم کشید تا غروب فرا بگیرد
تا سپیدی ناخن‌هایم، انگشتان به تلفن مانده‌ام را
ادامه خواهد داشت برای اشتیاق
به خاطر فقط یک تصمیم پرهزینه‌ات

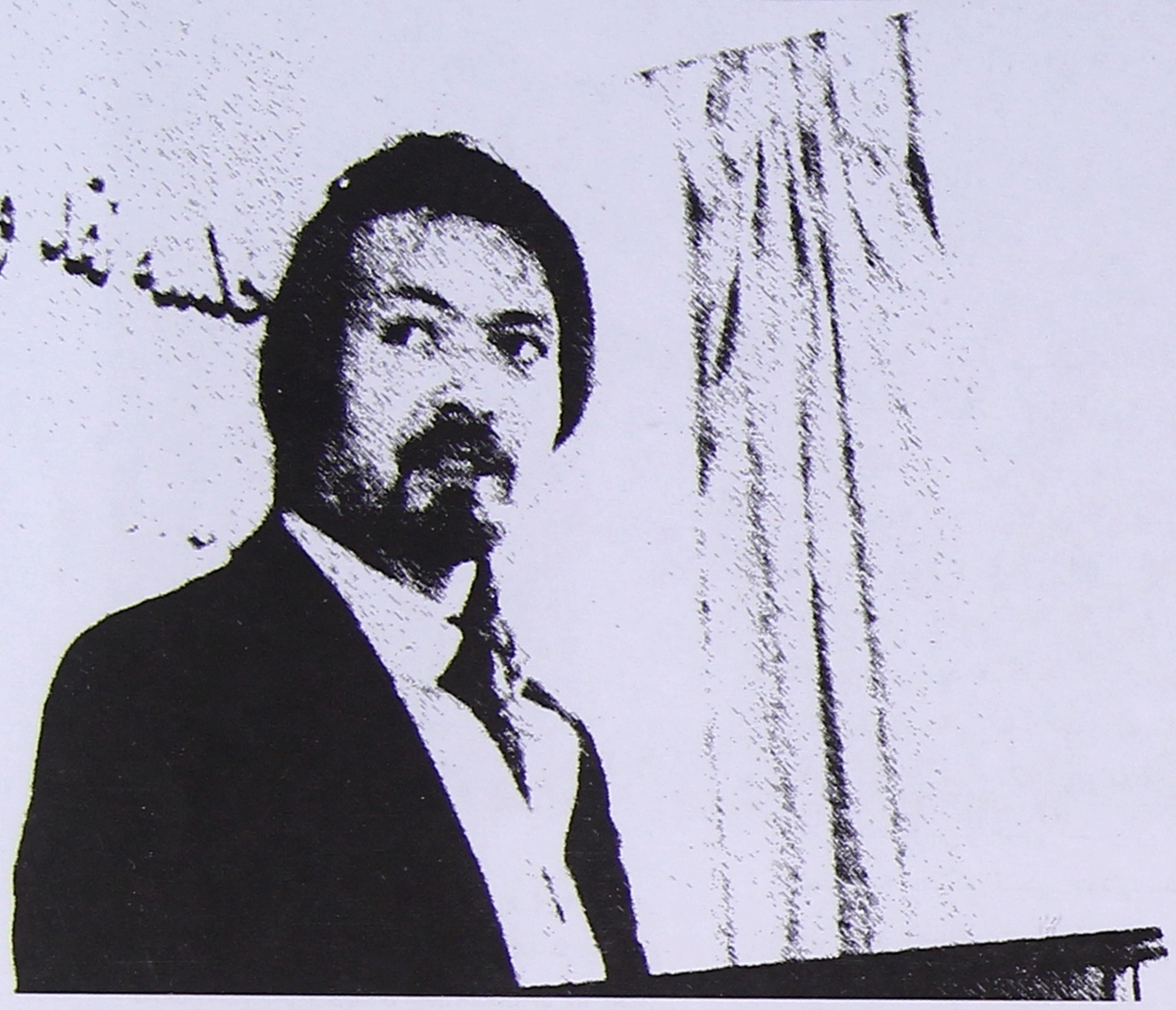


گزارش

کارنامهٔ ادبی رضا محمدی بررسی شد | ۱۱۱
ماه‌نامه درّدری رونمایی شد | ۱۱۳

کارنامهٔ ادبی رضا محمدی بررسی شد

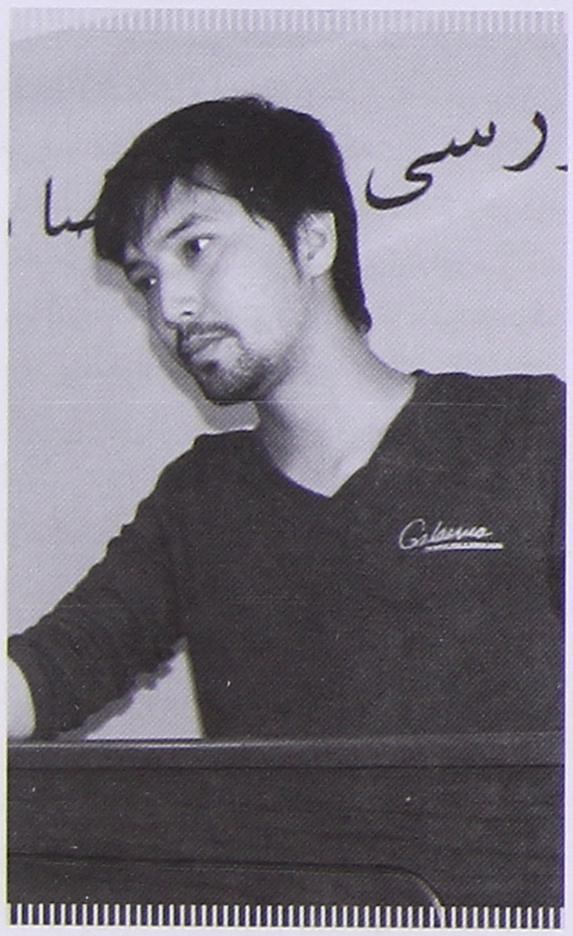
مؤسسهٔ فرهنگی «درّ دری» در روز جمعه ۱۶، جوزای سال جاری با برگزاری برنامهٔ ادبی تحت عنوان «جلسهٔ نقد و بررسی شعر رضا محمدی» کارنامهٔ ادبی این شاعر افغان را که مقیم لندن است و در ماه‌های اخیر به کابل آمده بود را به بررسی گرفت. این برنامه نقد و بررسی با حضور منتقدین جوان هر یک: هادی میران (شاعر)، یاسین نگاه (منتقد و شاعر) و هادی هزاره (شاعر) و اشتراک شماری از شاعران جوان کابل و مخاطبان شعر در دفتر مرکزی این مؤسسه در کابل برگزار شد.





در ابتدای این برنامه رضا محمدی پشت تریبون رفت و در گفتگویی دوستانه با حاضرین از فعالیت‌های ادبی خود سخن گفت و آثاری که تاکنون از وی در ادبیات کشور به چاپ رسیده است را معرفی کرد. سپس این شاعر خوش‌قریحهٔ کشور با خوانش چند اثر خود به سخنان خود پایان داد.

بعد از آن، هادی هزاره اولین منتقد و سخنران این برنامه بود. هادی هزاره به بررسی ویژگی شاعرانی همانند آقای رضا محمدی پرداخت که با غزل و قالب‌های کلاسیک کار خود را شروع و سپس در ادامه با روی‌آوردن به سرودن شعر در قالب‌های نو، رویکردی جدید در شعر خود داشته‌اند. هادی هزاره با اشاره به نسلی که در ادبیات مقاومت شکل گرفته بودند، اظهار داشت که این نسل نتوانسته است رویکرد موفقی در این باره داشته باشند؛ و با یک ذهنیت ناقص از



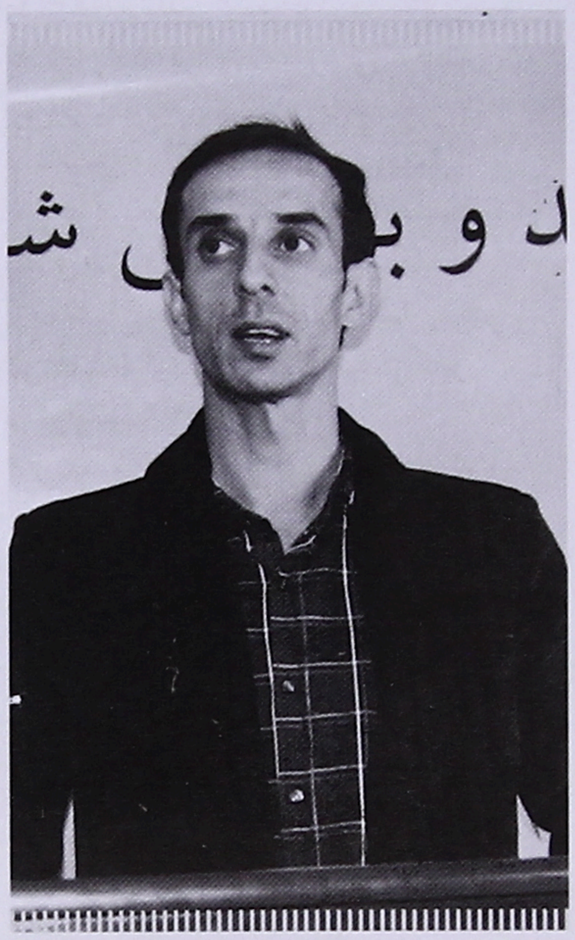
سمت شعر کلاسیک به شعر نو روی آورده‌اند و برداشت کاملی را نسبت به این رویکرد نداشته‌اند. اما تعدادی از این شاعران بوده‌اند که توانسته‌اند

تا حدی این رویکرد را موفقیت‌آمیز پشت سر بگذارند و توانسته‌اند هم در غزل و هم در شعر نو کارهای بزرگی از خود بر جای بگذارند که یکی از آنان سیدرضا محمدی است. اما ایرادی را که می‌توان در این زمینه به شعر رضا محمدی روا داشت این است که شاعر در اشعار نو خود هنوز تکلیف خود را معلوم نکرده است که آیا می‌خواهد با همان رویکرد و دید گذشته به شعر نگاه کند یا می‌خواهد واقعاً به عنوان یک شاعر نوسرا تبارز کند. آقای هزاره اظهار داشت که رضا محمدی باید دید ژورنالیستی خود به شعر نو را از ذهن دور کند و بیشتر شاعرانی که از غزل به شعر نو روی می‌آورند، تلاش بر آن دارند که در شعر نو شعار بدهند و این شعاردادن‌ها صمیمت را از شعر دور نگه می‌دارد. مخاطب در این رویکرد دور می‌ماند و شاعر بیشتر در تلاش آن است تا با مردم حرف نزند و با دولت‌ها و نظام‌های جهانی حرف بزند که این یکی از مشکلات جدی این‌گونه شاعران است.

از منتقدان دیگر این برنامه هادی میران بود. آقای میران با اشاره به برداشت‌های گوناگون از شعر، اظهار داشت که سه مؤلفه در شعر بسیار مهم است که اولین مؤلفه اندیشه است و اندیشه به شاعر کمک می‌کند که با استفاده از خیال، دنیای دیگری را به وجود بیاورد. مؤلفهٔ دوم زبان است که شعر در زبان کامل می‌شود و اندیشه هم نیز در کیفیت محتوایی و ساختاری زبان حرف می‌زند. مؤلفهٔ سوم ساختار است که بیشتر به مؤلفهٔ دوم در اشعار این شاعر می‌خواهم بپردازم. زبان در شعر رضا محمدی یکی از ویژگی‌های بارز است. در شعر این شاعر می‌توان با نگاه ژرف‌تر به زبان کشف‌های بزرگی را انجام داد و این کار را می‌توان در شعر رضا محمدی به درستی انجام داد. زبان شعر آقای محمدی، زبان روایتی است و اگر شاعر بتواند زبان استعاره‌گری را با این زبان ادغام کند، می‌تواند در شعرهای خود موفق‌تر باشد. هرچند که هم‌اکنون هم آقای محمدی در شعر خود، خودش هست و مخاطب به درستی با خوانش شعر آقای محمدی می‌تواند شاعر و حضورش را حس کند. زبان در شعر رضا محمدی به پختگی نسبی خود رسیده است، اما هنوز تلاش شاعر را برمی‌تابد تا بیشتر در این زمینه توجه کند تا شاعر به زبان خود نزدیک شود. در یک کلیت، رضا محمدی زبان خود را یافته است اما برای پختگی هنوز راه مانده است. یاسین نگاه نیز از دیگر منتقدین این برنامه بود. به باور وی، در اشعار رضا محمدی حواشی کمتر توانسته وقت پیدا کند و بیشتر روایت زیبایی است و شاعر با ساده‌ترین و کامل‌ترین زبان به سراغ شعر رفته است و به ساده‌سازی سرایش شعر معتقد است. آقای نگاه پیچیدگی زبان در شعر را یکی از عوامل دوری از شعر می‌داند و اظهار داشت که باید با ساده‌سرایی مخاطب را به شعر نزدیک‌تر کرد و نباید پیچیده‌سرایی را در



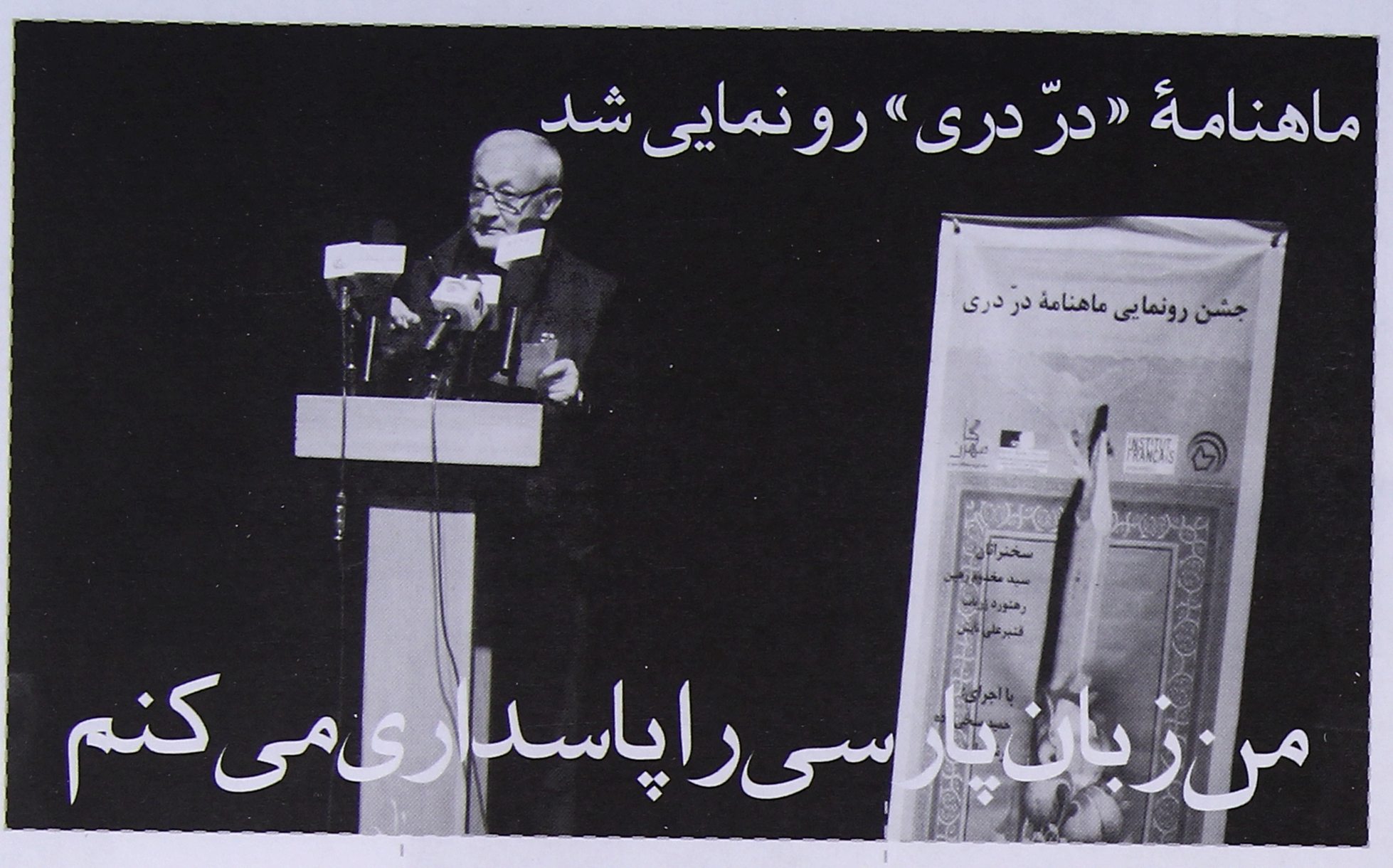
ادبیات ترویج داد. آقای نگاه، زبان شعر محمدی را ساده اما محکم می‌پندارد و این را یکی از فضیلت‌های شعر محمدی خواند. وی در قسمت دیگری از حرف‌های خود اظهار داشت که آقای محمدی به شعر یک نگاه خاص دارد و در کنار این همه، همواره به خوانش آثار دیگران نیز توجه داشته است. این کار ایشان توانسته کمک به‌سزایی داشته باشد تا شعر در آثار محمدی از یک حد متوسط به سطح عالی خود را برساند. آقای محمدی از سیماهایی است که کتاب زیاد می‌خواند، فکر زیاد می‌کند، اطلاعات آفاقی‌اش هم بیشتر است و این نشان‌دهندهٔ آن است که



آقای محمدی در جریان سرایش بیشتر به شعر توجه می‌کند و این ویژگی بارز آن است.

در ادامهٔ برنامه، محمد واعظی یکی از شاعران جوان کشور نیز در مورد آثار آقای محمدی به سخن پرداخت و گفت که رضا محمدی از معدود شاعرانی است که هم در انزوای خود و هم در جمع قابل ستایش است که هم شعر وی خواندنی باشد و هم حضور وی در جمع سبب دلگرمی می‌شود شاعر نیز باید همین گونه باشد که آقای محمدی بدون شک این‌گونه است و صدای وی که شنیدنی است. با همین ویژگی‌های اخلاقی و رفتاری‌اش در همه جا شنیدنی است. آقای واعظی در پایان سخنان خود اشاره به آن داشت که رضا محمدی یک الگوی مناسب از خوانش درست شعر است و شاعران جوان باید این ویژگی را یاد بگیرند. این برنامهٔ ادبی با پذیرایی حاضرین به پایان رسید. قابل ذکر است که «پادشاهی شعر» آخرین مجموعه شعر رضا محمدی است که به تازگی از سوی انجمن قلم افغانستان به چاپ رسیده است و وارد بازار ادبیات افغانستان شده است.

ماهنامهٔ «درّ دری» رونمایی شد



برنامهٔ رونمایی اولین شمارهٔ ماهنامهٔ «درّ دری» (تخصصی ادبیات) در تاریخ پنجشنبه ۸ جوزا در مرکز فرهنگی فرانسه (لیسهٔ استقلال) شهر کابل با حضور شماری از نویسندگان و شاعران و دوست‌داران ادبیات از سوی مؤسسهٔ درّ دری با حمایت مالی بنیاد مهرگان و همکاری مرکز فرهنگی فرانسه برگزار شد.

در این برنامه، آقایان: جلال نورانی (مشاور وزارت اطلاعات و فرهنگ)، رهنورد زریاب (نویسنده)، قنبرعلی تابش (شاعر و استاد دانشگاه)، محمود بلیغ (معاون بنیاد مهرگان)، عباس آرمان (مدیرمسئول ماهنامهٔ درّ دری) و محمد واعظی (سردبیر ماهنامهٔ درّ دری) سخنرانی کردند. شماری از شاعران مثل پرتو نادری و رضا محمدی نیز شعرخوانی کردند.

سخنران اول این برنامه، عباس آرمان، مدیرمسئول ماهنامهٔ درّ دری بود که در مورد فعالیت‌های ماهنامه و هدف چاپ این ماهنامه سخنانی را بیان کردند. آقای آرمان در ابتدا از همکاران این ماهنامه اظهار سپاس داشت که با تلاش شبانه‌روزی در پی آن شدند که این ماهنامه را به چاپ برسانند.

مدیرمسئول ماهنامهٔ درّ دری حضور رسانه‌ها در برنامه‌های فرهنگی را قابل ستایش خواند و اظهار داشت که این نشان می‌دهد که رسانه‌های افغانستان به فرهنگ و ادبیات توجه دارند؛ اما باید رسانه‌های افغانستان اهمیت بیشتری به این‌گونه برنامه‌ها داشته باشند تا انگیزه‌های کار و فعالیت فرهنگی و هنری و ادبی افزایش یابد.

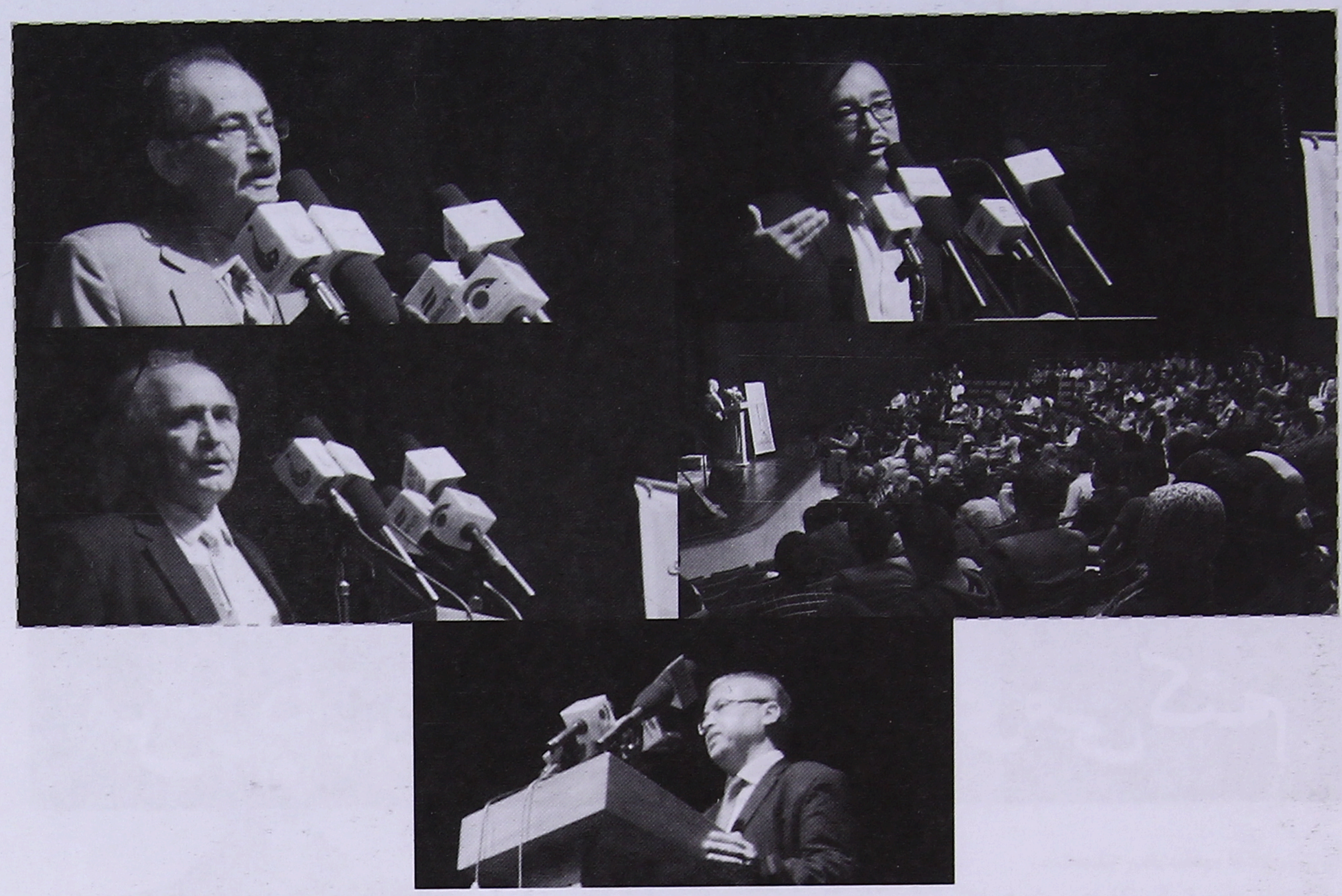
آقای آرمان در ادامهٔ سخنرانی خود با اشاره با سابقهٔ فعالیت مؤسسهٔ درّ دری در خارج از کشور و در بین مهاجرین افغان و ادامهٔ فعالیت‌های این مؤسسه در داخل کشور، تأکید کرد که نهادهای دولتی و غیردولتی توجه کمتری به نهادهای فرهنگی و ادبی دارند و همواره حضور این مؤسسات و انجمن‌های ادبی ـ فرهنگی در حاشیه باقی مانده است. مدیرمسئول این ماهنامه با اظهار سپاس از حمایت مالی بنیاد مهرگان در زمینهٔ چاپ این ماهنامه سخنان خود را پایان داد.

مهندس محمود بلیغ، رییس بنیاد مهرگان نیز سخنران دیگر این برنامه بود که سخنان خود را با انتقاد از وزارت اطلاعات و فرهنگ شروع کرد. وی اظهار داشت که وزارت اطلاعات و فرهنگ باید با حضور مقامات این وزارت به این‌گونه برنامه‌ها هویت خاصی بدهند. آقای بلیغ گفت که از گذشته‌ها به یاد دارد که ماهنامهٔ درّ دری را در خارج از کشور با وضعیت مالی خراب، دست‌اندرکاران آن تهیه می‌کردند؛ و امروز خوشحال هستند که این ماهنامه با این شکل و شمایل و کیفیت خوب برای ادبیات افغانستان به چاپ می‌رسد. وی گفت که ادبیات افغانستان در دو عرصه کمبود شدید دارد: یک، عدم حمایت نهادهای دولتی از نهادهای فرهنگی و دیگر بحران مخاطب در ادبیات افغانستان. ایشان اشاره کردند که بسیاری از کتاب‌هایی که بنیاد خیریهٔ مهرگان در سال‌های گذشته به چاپ رسانده است، متأسفانه در گوشهٔ کتابخانه‌ها و کتاب‌فروشی‌ها خاک می‌خورد و باید به این چالش و بحران نگاه جدی‌تری انداخت.

در ادامهٔ این برنامه، جلال نورانی به نیابت وزیر اطلاعات و فرهنگ، سید مخدوم رهین که در این برنامه حضور به هم نرساندند به سخنرانی پرداخت. آقای نورانی با ستایش از فعالیت دست‌اندرکاران این ماهنامه اظهار داشت که چاپ این ماهنامه با این کیفیت و محتوا در وضعیت ادبیات افغانستان یک گام جدی است. برای رشد ادبیات جوان افغانستان، باید آن را به فال نیک گرفت که این‌چنین جوانان افغانستان علاقه‌مند ادبیات هستند و با اعتماد به نفس زیاد، دست به کارهای بزرگ می‌زنند.

آقای نورانی تأکید داشت که وزارت اطلاعات و فرهنگ مصمم است تا هرگونه نهادهای فرهنگی و ادبی را حمایت کند و تمامی امکانات مورد نیاز را در اختیار تمامی فعالین فرهنگی کشور قرار بدهد و امیدوار هستند تا این حمایت‌ها گامی عملی برای رشد و بالندگی ادبیات افغانستان باشد.

در ادامهٔ این برنامه، آقای رهنورد زریاب، نویسندهٔ نامدار کشور سخنرانی خود را این‌چنین آغاز کرد: چاپ و نشر این ماهنامهٔ ادبی ویژگی‌های خاصی دارد که نمی‌توان در دیگر ماهنامه‌های ادبی دید. ساختار این ماهنامه با دقت و ریزبینی خاصی چیده شده است و این نشان‌دهندهٔ آن است که افرادی که در این ماهنامه فعالیت می‌کنند، از آگاهی خاص ادبی بهره می‌برند که این ماهنامه را خواندنی و زیبا ساخته است. رهنورد زریاب با اشاره به وضعیت کنونی افغانستان با رشد



رسانه‌های تصویری و صوتی گفت: متأسفانه وضعیت کنونی روزنامه‌خوانی و مجله‌خوانی نسبت به گذشتهٔ ادبی این کشور قابلِ مقایسه نیست و رشد روزنامه‌خوانی در کشور افت کرده است. باید در صدد این شد تا این وضعیت را تغییر داد و برای وضعیت روزنامه‌خوانی یک کار جدی کرد. باید برای مخاطب انگیزهٔ خوانش ایجاد کرد و روزنامه‌خوانی را در جامعهٔ افغانستان به یک فرهنگ تبدیل کرد.

آقای زریاب تأکید داشت که وضعیت فرهنگی کشور یک وضعیت نابه‌سامان است. باید هنرمند و هنر را حمایت کرد تا جامعه‌ای نداشته باشیم که در آن هنر و هنرمند و فرهنگ جایگاهی نداشته باشد. هرچند که ما نشانه‌هایی در سال‌های گذشته در کشور خود دیده‌ایم که متأسفانه دولت‌مدران و سیاست‌مداران هیچ توجهی به فرهنگ و هنر ندارند و این خود می‌تواند زنگ خطری برای جامعهٔ فرهنگی و هنری ما باشد.

سپس آقای محمد واعظی (سردبیر ماهنامه) برای حاضرین در مورد چگونگی فعالیت این ماهنامه توضیحاتی داد و اظهار داشت که ماهنامهٔ درّ دری در کابل با انگیزهٔ رشد ادبیات افغانستان ایجاد شده است. همیشه دست‌اندرکاران این ماهنامه وجود یک ماهنامهٔ تخصصی ادبی را در میان رسانه‌های چاپی خالی می‌دیدند؛ و این ماهنامه را به این منظور راه انداخته‌اند تا تریبونی باشد برای تمام شاعران و نویسندگان و هنرمندان جوان که آثار خودشان را به مخاطبان معرفی کنند. آقای واعظی در ادامه اظهار امیدواری کردند که این ماهنامه زمینه‌ای باشد برای گفتگو میان تمام این هنرمندان و نویسندگان و تمام تلاش ماهنامه به سمتی است که زمینه‌های تئوریک ادبیات را در افغانستان رشد بدهد.

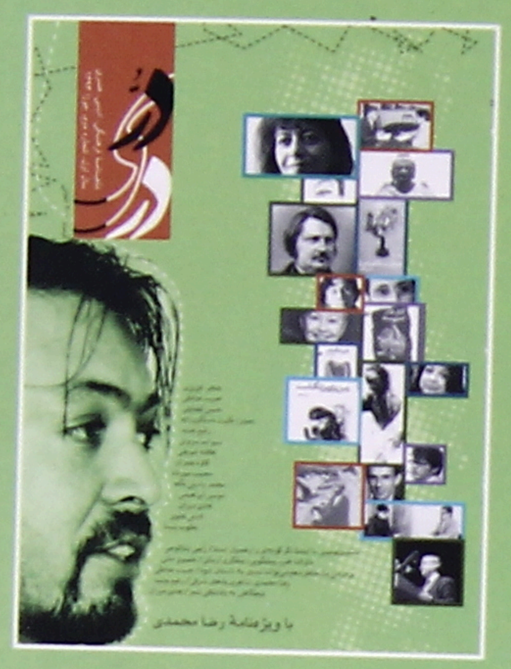
در ادامهٔ این برنامه، آوازخوان جوان و خوش‌قریحهٔ کشور، حمید سخی‌زاده با پنجه‌های هنرمند و گوش‌نواز خود دست به دمبورهٔ خود برده و زنگ دل حاضرین را کند. ایشان با اجرای زیبای خود فضای برنامه را تغزلی‌تر کرد و به این برنامه حال‌وهوای دیگر داد.

بعد از اجرای آقای سخی‌زاده، نوبت به سخنران دیگر برنامه آقای قنبرعلی تابش، شاعر، نویسنده و استاد دانشگاه رسید. آقای تابش با مبارک‌بادگویی به مناسبت چاپ ماهنامهٔ درّ دری از تمامی حاضرین و مخاطبان ادبیات خواست تا تلاش بیشتری برای حضور چنین ماهنامه‌هایی در ادبیات افغانستان انجام بدهند. آقای تابش با اشاره به رابطهٔ توسعه و فرهنگ اظهار داشت که توسعه یکی از دغدغه‌های اصلی امروز کشور ما است. باید مؤلفه‌های توسعه را با تعریف درست از آن رشد داد تا در ساحهٔ فرهنگ نیز به پیشرفت و ترقی دست یابیم. آقای تابش گفت تا زمانی که جامعهٔ ما نتواند به توسعهٔ اقتصادی و فرهنگی برسد، هیچ‌گاه نمی‌تواند هنر و ادبیات در آن رشد کند. وی توسعهٔ پایدار را در گرو توسعهٔ فرهنگی می‌داند و بدین باور است که مدیران و سیاست‌گذاران یک جامعه باید مسیری را برای خود مشخص کنند که علاوه بر نیازهای اقتصادی، باید نیازهای هنری و فرهنگی و معنوی را در کنار خود داشته باشد و همیشه چراغ فرهنگ را در آن روشن نگه دارند.

رضا محمدی، مشاور ماهنامهٔ درّ دری و یکی از شاعران برجستهٔ کشور نیز با شعرخوانی خود به این برنامه زیبایی بیشتری داد. در پایان این برنامه، «گروه تیاتر آدم» نیز با اجرای یکی از نمایشنامه‌های چاپ‌شده در ماهنامه (من کاریکاتور ـ حمید روشن)، حاضرین را به تماشای این تیاتر فرا خواند؛ و با اجرای زیبایشان نیز مخاطبین توانستند از تماشای یک تئاتر زیبا لذت ببرند. اجرای تیاتر توسط این گروه مورد تشویق تمام حاضرین قرار گرفت.

برنامهٔ رونمایی اولین شمارهٔ ماهنامهٔ ادبی درّ دری با پذیرایی و عکس دسته‌جمعی حاضرین و دست‌اندرکاران این ماهنامه پایان یافت. این برنامه با استقبال گرم مخاطبان و علاقه‌مندان ادبیات روبه‌رو شد که خود امیدها و آرزوها برای رشد ادبیات در افغانستان را چندین برابر کرد.

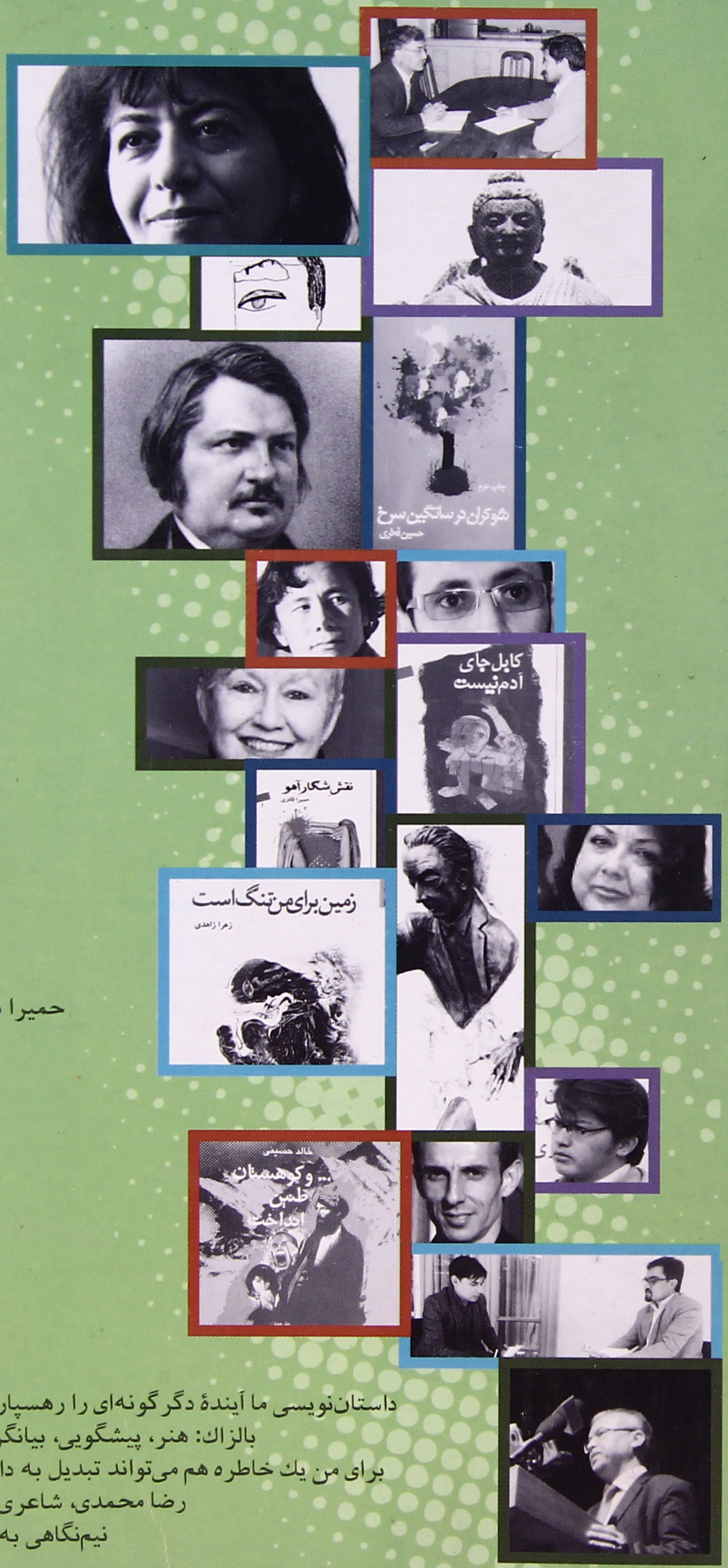




دُرّ

ماهنامهٔ فرهنگی، ادبی، هنری
سال اول، شماره دوم، جوزا ۱۳۹۳
قیمت ۱۵۰ افغانی





جعفر عزیزی
حبیب صادقی
حسن فضایلی
حمیرا نگهت دستگیرزاده
رفیع جنید
سهراب سروش
عاقله شریفی
کاوه جبران
مجیب مهرداد
محمد یاسین نگاه
موسی ابراهیمی
هادی میران
الیاس علوی
یعقوب یسنا

داستان‌نویسی ما آیندهٔ دگرگونه‌ای را رهسپار است/ زلمی باباکوهی
بالزاك: هنر، پیشگویی، بیانگری آرمانی/ خسرو مانی
برای من یك خاطره هم می‌تواند تبدیل به داستان شود/ حبیب صادقی
رضا محمدی، شاعری بادهای شرقی/ رفیع جنید
نیم‌نگاهی به پادشاهی شعر/ هادی میران

با ویژه‌نامهٔ رضا محمدی