دُرّ دری

ماهنامهٔ ادبی، فرهنگی و هنری دُرّ دری
سال اول، شمارهٔ ششم، میزان ۱۳۹۳

قیمت: ۱۵۰ افغانی

نام رستم در جغرافیای افغانستان
ما می‌میریم تا عکاس تایمز جایزه بگیرد
درّ دری یک کافه برای ادبیات است
وضعیت داستان‌نویسی در افغانستان چندان مطلوب نیست
روایت پوست‌اندازی یک بادیگارد
ما بچهٔ مرگ هستیم



امان پویامک / امان‌الله میرزایی / آیت دولت‌شاه / بیژن سیامک /
حبیب صادقی / حسین رضایی / حضرت وهریز / حفیظ‌الله دولت‌شاهی / حفیظ‌الله شریعتی / حکیم علی‌پور /
خلیل پژواک / رحیمه میرزایی / زهرا زاهدی / سهراب سروش / سید اسحاق شجاعی /
سید اسکندر حسینی / سید علیرضا جعفری / سید نادر احمدی /
هادی مروج / عالیه رجایی / علی جعفری / فرخ‌لقا سلطانی /
قادر رحیمی / مجیب مهرداد / محمد یونس طغیان ساکایی /
معصومه حسینی / معصومه موسوی / وحید بکتاش / هادی میران / یاسمن حکمت

مؤسسه فرهنگی دُر دری
مؤسسه خط و نور
فرهنگی، ادبی، هنری
Dorr e Dari Institute

بسم الله الرحمن الرحیم

ماهنامهٔ ادبی، فرهنگی و هنری دُرّ دری
سال اول، شمارهٔ ششم، میزان ۱۳۹۳

صاحب‌امتیاز: موسسهٔ فرهنگی دُرّ دری
مدیرمسئول: عباس آرمان (ab.arman.af@gmail.com)
سردبیر: محمد واعظی (vaezi1982@yahoo.com)
مدیر اجرایی: صابره مبین
صفحه‌آرا و طراحی جلد: هادی مروج
طرح داخلی: فخر رجایی و الیاس علوی
ویراستار: غلامرضا ابراهیمی



همکاران:
اروپا: محمدشریف سعیدی
امریکا: هادی هزاره
استرالیا: شکریه عرفانی

مشاوران ماهنامه:
تقی واحدی
روح‌الامین امینی
رضا محمدی
محمدیاسین نگاه

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

با آثاری از:
امان پویامک / امان‌الله میرزایی / آیت دولت‌شاه / بیژن سیامک / حبیب صادقی / حسین رضایی / حضرت وهریز / حفیظ‌الله دولت‌شاهی / حفیظ‌الله شریعتی / حکیم علی‌پور / خلیل پژواک / رحیمه میرزایی / زهرا زاهدی / سهراب سروش / سید اسحاق شجاعی / سید اسکندر حسینی / سید علیرضا جعفری / سید نادر احمدی / هادی مروج / عالیه رجایی / علی جعفری / فرخ‌لقا سلطانی / قادر رحیمی / مجیب مهرداد / محمد یونس طغیان ساکایی / معصومه حسینی / معصومه موسوی / وحید بکتاش / هادی میران / یامان حکمت.

ناشر: انتشارات دُرّ دری
شمارگان: ۲۰۰۰ نسخه
قیمت: ۱۵۰ افغانی

دُرّ دری در ویرایش و کوتاه‌کردن مطالب آزاد است.
آرای مطرح‌شده در ماهنامه الزاماً دیدگاه دُرّ دری نیست.
استفاده از مطالب دُرّ دری فقط با ذکر منبع مجاز است.

نشانی:
کابل، چهارراهی دهمزنگ، سرک دارالامان، کوچهٔ اول، خانهٔ ششم.

نشانی اینترنتی:
http://dorredari.net

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

شماره‌های تماس:
۰۷۹۹۲۰۲۸۷۰ (۰۰۹۳)
۰۷۷۲۱۷۹۴۰۴ (۰۰۹۳)

مراکز توزیع:
کابل:
چوک دهبوری، چهارراهی شهید، انتشارات عرفان
تلفن: ۰۷۹۹۳۴۹۷۲۷ - ۰۰۹۳
پل سرخ، کتاب‌فروشی حکیم سنایی
تلفن: ۰۷۹۹۳۴۹۷۲۷ - ۰۰۹۳
جاده آسمایی، جوی شیر، بازار کتاب‌فروشی‌ها، کوچهٔ چهارم، انتشارات امیری
تلفن: ۰۷۸۴۱۰۰۹۱۲ - ۰۰۹۳
جادهٔ آسمایی، بابرشاه سنتر، منزل دوم، انتشارات امیری
تلفن: ۰۷۰۰۲۹۰۱۱۴ - ۰۰۹۳

مزار شریف:
دروازهٔ شمالی روضهٔ شریف، کتاب‌فروشی معرفت
تلفن: ۰۷۰۰۲۹۰۱۱۴ - ۰۰۹۳

هرات:
چوك گل‌ها، انتشارات احراری
تلفن: ۰۷۰۰۲۹۰۱۱۴ - ۰۰۹۳

قندهار:
ارگ‌بازار، کتاب‌فروشی اسدالله
تلفن: ۰۷۰۰۲۹۰۱۱۴ - ۰۰۹۳

بنیاد مهرگان عمران
Mehregan-e-Omran Foundation

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

فرهنگ زبان اندیشه

شعر

داستان

هنر

ادبیات ترجمه

کتابخانه

گزارش

سخن نخست ۶

در جستجوی آن گویندهٔ مخفی ۸
دوست داریم بیشتر به مردم کمک کنیم ۱۴
نام رستم در جغرافیای افغانستان ۱۸

ویژگی‌های زبان راویِ رؤیا ۲۴
عرفان و نوآوری‌های ادبی در اشعار سنایی ۲۶
درَدری یک کافه برای ادبیات است ۲۹
پنهان شدن در شب ۳۴
ما می‌میریم تا عکاس تایمز جایزه بگیرد ۳۶
خراسانی، نوستالوژی تاریخ و اسطوره ۳۹
شاعر خوش‌پرداز افغانستان ۴۴
شعرها ۴۷

وضعیت داستان‌نویسی در افغانستان چندان مطلوب نیست ۶۱
داستان شهر گرگر ۶۷
شهر سه نفره ۷۰
گوش فرا بده، اسپ کوچک من! ۷۲
همهٔ مارهای افغانستان ۷۴
روایت پوست‌اندازی یک بادیگارد ۷۶
ظهر عاشورا / نان و جنگ ۷۸
فراموش ۷۹
اتاق چهارم ۸۳
زنی در تابلوی نقاشی ۸۷
شب عید ۸۹
ستاره‌ها خیز می‌زنند ۹۰
میخ‌هایی که هیچ‌چیزی برای آویختن ندارند ۹۱
دولت اجاره‌ای ۹۴

ما بچهٔ مرگ هستیم! ۹۶

تایلر نات گرگسون ۱۰۲
جوزف ایسبرگر ۱۰۳

انسانیت، تفسیر خواندنی / تذکرالانقلاب/ تحفه‌الحبیب ۱۰۸
بیدل شناسی / دوردست / مواجهه با متن ۱۰۹
زنی با حریر آبی در طبقهٔ هفتم / آهوی همیشه دویده در من / عطر سکوت ۱۱۰
گنجشک تبعیدی / سپیدارهای گمشده/ مرگ بر الفبا ۱۱۱

گزارشی کوتاه از محفل تودیع هادی هزاره ۱۱۳
گزارش تصویری جلسات نقد فیلم ۱۱۵
گزارش تصویری جلسات آموزشی سخنرانی ۱۱۶
گزارش تصویری جلسات داستان ۱۱۷
گزارش تصویری جلسات شعر ۱۱۸

سخن سردبیر

همه‌روزه در یکی از سرک‌ها یا میادین شهر کابل شاهد انفجار، انتحار و بمب‌گذاری هستیم. کابل نماد زندگی افغانی در کل کشور است. خشونت قسمتی از واقعیت این زندگی شده است. به راحتی می‌توان خشونت را در نحوهٔ قرارگرفتن دیوارهای امنیتی عریض‌وطویل در اکثر خیابان‌ها و کوچه‌های این شهر مشاهده کرد. کابل در طول این ده سال، بیشتر شبیه میدان جنگ یا یک قلعهٔ نظامی شده است تا یک شهر نیمه‌مدرن برای زندگی عادی. شنیدن اتفاقات ناگوار مختلف برای مردم این شهر به یک امر عادی تبدیل شده و این نشانهٔ چندان خوشایندی برای زندگی نیست. زمانی این حادثه خود را برای ما نشان می‌دهد و در واقع قابل مشاهده می‌شود که میزان ترس را در چهرهٔ یک مسافر غیرافغان ببینیم. شخصی که شاید بر اساس تعلقات تاریخی یا علایق باستان‌شناسانهٔ خود به این کشور می‌آید، بیشتر می‌تواند چهرهٔ واقعی خود ما را به ما نشان دهد. او بهتر از هر کسی طعم ترس زندگی‌کردن در این شهر را درک می‌کند و در قبال اتفاقات آن واکنش منطقی و طبیعی نشان می‌دهد.

ترس، اضطراب، وحشت، خشونت و نگرانی، جزئی از زندگی روزمرهٔ ما در کابل شده است. ما با این ترس زندگی می‌کنیم، می‌خندیم، عاشقی می‌کنیم، به دنیا می‌آییم و از دنیا می‌رویم. شنیدن کشته‌شدن دوستان و نزدیکان ما برایمان امری طبیعی شده و دیگر امکان درک عمیق فاجعه وجود ندارد. زندگی ما در عمیق‌ترین لایه‌های این فاجعه امکان یافته است. حرکت ما با تمام افسردگی‌هایش در این لایه‌ها ممکن شده است.

زندگی فرهنگی داشتن در این کشور و در این شرایط، بیشتر شبیه یک جُک یا یک امر فانتزی است. امری که در زندگی واقعی وجود ندارد. ذهن انسان افغانی، امروز تحت بمباران شدید خشونت و ترس، دیگر توان یادآوری گذشته و سنت‌های خود را از دست داده است. وقتی با خودت به گذشته برمی‌گردی و می‌بینی که چطور با دوستانت در پنج سال اخیر جلسات نقد و بررسی شعر و داستان را ادامه داده‌ای و صدها برنامهٔ فرهنگی برگزار کرده‌ای، با خودت می‌خندی؛ خنده‌ای که شاید معنای آن را حتی نه خودت می‌فهمی و نه کسانی که این خنده را مشاهده می‌کنند.

«زبیر حاتمی» در یک حادثهٔ انتحاری در مرکز فرهنگی فرانسه شهید شد؛ و شاید هزاران «زبیر» در این سرزمین هر روز شهید می‌شوند. حمله به این مرکز فرهنگی، عمق فاجعه را برای ما بیش از پیش نمایان می‌کند. تقریباً اکثر برنامه‌های فرهنگی کابل در این مرکز برگزار می‌شد. این امر باعث شده بود که این مرکز فرهنگی به یکی از نشانه‌های زندگی در کابل تبدیل شود. نبض زندگی فرهنگی و هنری این شهر تا حدودی در این مکان می‌تپید. سالانه هزاران برنامهٔ هنری و ادبی که نشان از رشد تصاعدی فرهنگ و هنر کشور قلمداد می‌شد، در این سالن برگزار می‌شد.

حمله انتحاری در جریان اجرای نمایش تیاتر، حمله به روح هنری و فرهنگی این کشور است. وقتی بعد از انفجار در این سالن تا سه هفته پس از آن، هیچ برنامهٔ فرهنگی در کابل برگزار نشد، می‌توان عمق فاجعه را درک کرد. مؤسسات فرهنگی و نهادهای مرتبط، مسئولیت مهمی در قبال مردم این شهر دارند. آنها باید روح زندگی را به این شهر بدمند. نباید در قبال این نوع حملات، فعالیت‌های فرهنگی را متوقف کرد؛ بلکه باید با انرژی بیشتری حرکت کرد و به مردم نشان داد که هیچ چیزی نمی‌تواند باعث اخلال و توقف زندگی ما شود. مؤسسهٔ فرهنگی درّ دری با برگزاری اولین همایش ادبیات مقاومت افغانستان و همچنین برگزاری جلسات نقد و بررسی شعر و داستان و انتشار ماهنامهٔ درّ دری تلاش می‌کند تا در حد توان خویش، نفس تازه‌ای به کالبد سرد زندگی در کابل بدمد. تا باد چنین بادا!

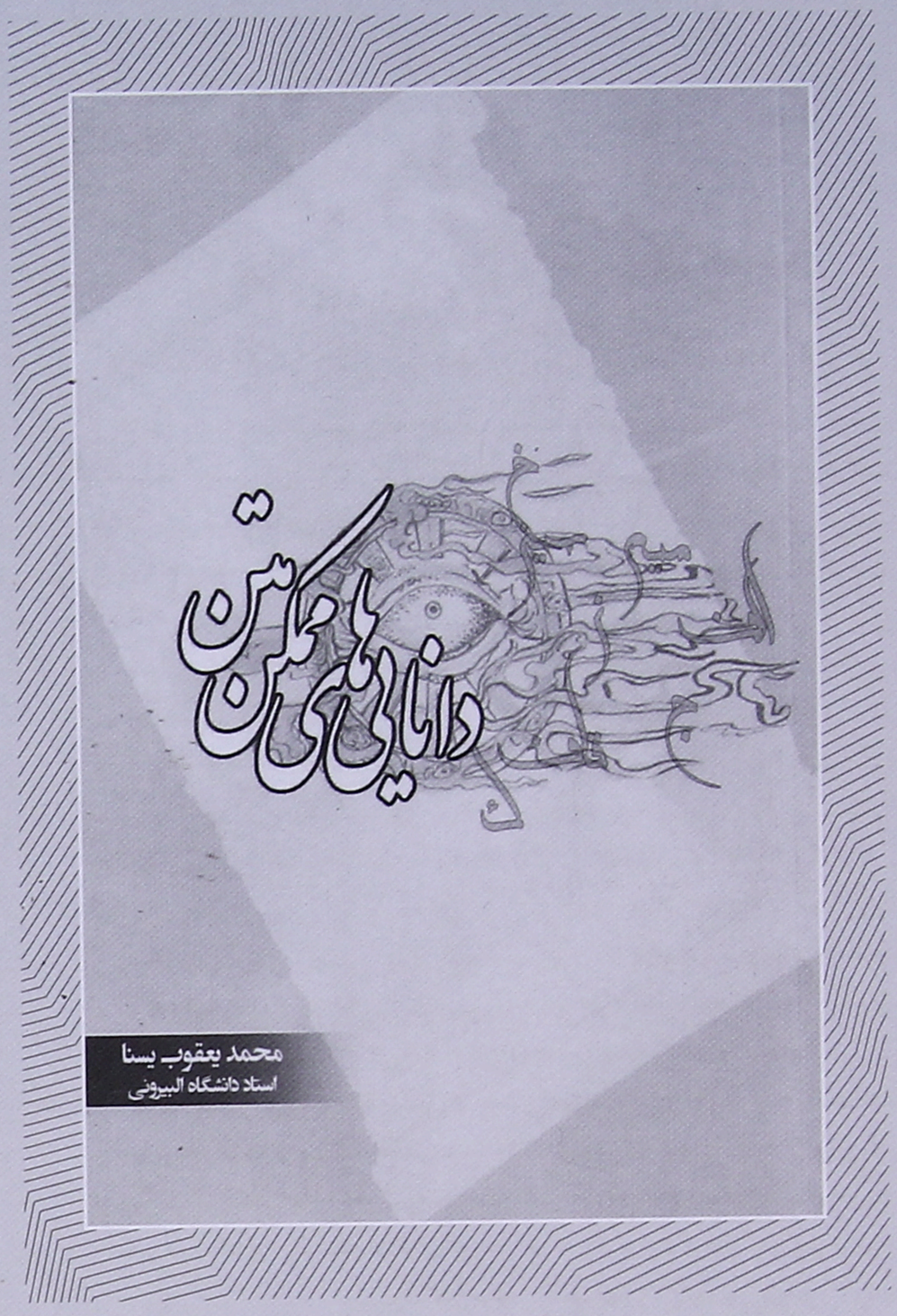
محمد واعظی

فرهنگ زبان اندیشه

در جستجوی آن گوینده مخفی (نگاهی گفتگویی به کتاب «دانایی‌های ممکن متن» اثر محمدیعقوب یسنا) / **یامان حکمت** > ۸

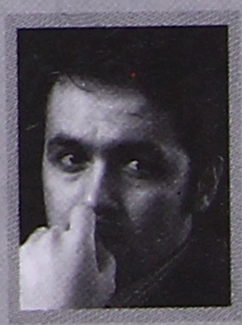
دوست داریم بیشتر به مردم کمک کنیم (مصاحبه با مهندس بلیغ) / **محمد واعظی** > ۱۴

نام رستم در جغرافیای افغانستان / محمدیونس طغیان ساکایی > ۱۸



در جستجوی آن گویندهٔ مخفی

نگاهی گفتگویی به کتاب «دانایی‌های ممکن متن» اثر محمدیعقوب یسنا



یامان حکمت

«هر متن از همان آغاز در قلمرو قدرت سخن‌های دیگری است که فضایی خاص را به آن تحمیل می‌کنند.»

ژولیا کریستوا

شناسنامهٔ کتاب:
دانایی‌های ممکن متن
محمدیعقوب یسنا
چاپ اول، تابستان ۱۳۹۲
شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه
تعداد صفحه: ۸۵
ناشر: انتشارات مقصودی

روزهای گذشته در شهر کابل کتابی را رد زده و خوانده‌ام که به گمانم ارزش ساعت‌ها وقت‌گذاشتن و مطالعهٔ بی‌دریغ را داشته و دارد؛ کتابی در حوزهٔ فلسفهٔ ادبیات و تفکر ادبی. «دانایی‌های ممکن متن» تألیف آقای محمدیعقوب یسنا دعوتی است به کلنجاررفتن و گفتگو با متن. این گفتگو به میزان پیش‌فرض‌هایی که هر خواننده دارد، می‌تواند یک نتیجهٔ ممکن داشته باشد؛ و این نتیجه در هر خوانش، انگاره‌های پساساختارگرایانهٔ کتاب را به ما می‌نماید. این یادداشت، حاصل حاشیه‌نویسی‌های شبانه بر متن این کتاب است.

قبل از هر چیز باید تکلیف‌مان با یك فرض اساسی روشن شود، و آن هم تفاوت بین متفکر ادبی با محقق ادبی است. به نظر می‌رسد هدف این دو با هم فرق می‌کند. محقق ادبی عموماً به دنبال گردآوری مطالب برای تبدیل آنها به یك دانش مدوّن قابل تدریس و قابل انتقال است؛ به همین دلیل به مسئلهٔ «منابع» بسیار اهمیت می‌دهد. به طور طبیعی چنین فردی، رویکردی توصیفی و علمی دارد و به دنبال نفی چیزی نیست. شاید بتوان برجسته‌ترین وجه کار محققان ادبی را محافظه‌کاری دانست. سندگرایی، بررسی اثبات‌گرا و طرز استدلالی تحقیقات دانشگاهی البته محافظه‌کاری را ایجاب می‌کند؛ به‌ویژه آنکه گفتمان حاکم بر فضای تحقیقات علمی به رویکردهای مرامی و ایدئولوژیك روی خوش نشان نمی‌دهد. و تا زمانی که نظریه یا اندیشه‌ای مورد قبول جامعهٔ علمی قرار نگرفته باشد، به آن توجهی نمی‌کند.

اما متفکر ادبی از این دست محافظه‌کاری‌ها به دور است و در بسیاری از اوقات، یك‌تنه به میدان اندیشه‌ها و نظریه‌های روز می‌رود و از دست‌وپنجه نرم‌کردن با آنها و انتشار تفکرات خود در زمان تفکر، ابایی ندارد. حتی اگر بداند این کار او با انتقادات و مخالفت‌های زیادی روبه‌رو خواهد شد. حتی اگر بداند احتمال اشتباه‌بودن تفکراتش نیز وجود دارد. بنابراین متفکر ادبی فرآیندگراست، نه فرآورده‌گرا. به قول دکتر براهنی: «تفکر یعنی کوشش برای دسترسی پیداکردن به بینایی، درست زمانی که نوك‌های شعله‌ور آن تیر در چشم آدم فرو می‌رود. فاصلهٔ بین حقیقت و تفکر، همیشه همین قدر است. وقتی که فکر می‌کنی که رسیدی، کور شده‌ای. به همین دلیل حقیقت در ظلمات است.» (طلا در مس، ۱۳۸۰: ۱۹۱۶ ج۳) به هر حال یك متفکر ادبی بنا به آنچه می‌نویسد، پیش از آنکه تنها به نتایج یك تحقیق متکی باشد، به اندیشه‌های خود تکیه می‌کند و عقاید خود را می‌نویسد.

قصد ارزش‌گذاری ندارم؛ چرا که هم محقق ادبی و هم متفکر ادبی به یکدیگر نیاز دارند و خط ادبیات را هر دو در کنار یکدیگر پیش می‌برند. یعقوب یسنا به اعتبار آنچه در کتابش نوشته و به اعتبار تقدیم‌نامهٔ اول آن، یك متفکر ادبی است. کسی که می‌خواهد «پوئه‌تی‌سین» ادبیات باشد و خودش و مخاطبانش را در مسیر بارش فکر و طراوت اندیشه قرار دهد. بنابراین گاهی زبانش پیچیده و گاهی ساده می‌شود و از یك ساختار از پیش تعیین‌شده پیروی نمی‌کند.

محقق ادبی عموماً به دنبال گردآوری مطالب برای تبدیل آنها به یک دانش مدوّن قابل تدریس و قابل انتقال است؛ به همین دلیل به مسئلهٔ «منابع» بسیار اهمیت می‌دهد. به طور طبیعی چنین فردی، رویکردی توصیفی و علمی دارد و به دنبال نفی چیزی نیست. شاید بتوان برجسته‌ترین وجه کار محققان ادبی را محافظه‌کاری دانست. سندگرایی، بررسی اثبات‌گرا و طرز استدلالی تحقیقات دانشگاهی البته محافظه‌کاری را ایجاب می‌کند؛ به‌ویژه آنکه گفتمان حاکم بر فضای تحقیقات علمی به رویکردهای مرامی و ایدئولوژیک روی خوش نشان نمی‌دهد.

شکل کتاب؛ یك مقایسه

نوشتن دربارهٔ کتاب‌هایی از جنس «دانایی‌های ممکن متن»، کار دشواری است؛ چون کتاب به عنوان یك متن، پر است از گزاره‌های امکانی که مدام خود را در برابر نفی گزاره‌های دیگر قرار می‌دهد. می‌شود دربارهٔ هر سطر از این نوع کتاب‌ها، ساعت‌ها بحث کرد و جلو رفت، چه در نفی آن و چه در اثباتش. این برخلاف یادداشت‌نویسی بر کتاب‌های تحقیقی با چارچوب مشخص است. در این دست متن‌ها ما با بارش یکریز فکر روبه‌روییم. فکری که گاه ممکن است متناقض باشد و در مقابل اندیشه‌های خود صاحب کتاب هم قرار بگیرد.

با این وجود بررسی کتاب را ابتدا از نام آن شروع می‌کنم: به گمان من، نام کتاب یك انتخاب هوشمندانه است. شاید بتوان گفت در شرایطی که استفاده از نام‌های جنجالی و شیك، برای کتاب‌هایی در حوزهٔ نقد و نظریه و تفکر ادبی تبدیل به یك مد شده است، عنوانی این‌چنینی نشان از جدی‌بودن کار مؤلف دارد. در همان ابتدا مخاطب آشنا می‌تواند با این عنوان به رویکرد اصلی کتاب پی ببرد. عنوانی که مبین یك نگاه عمیق و بطئی به موضوع «متن» در فرآیند خوانش است.

اما در یك نگاه تطبیقی (بیشتر از لحاظ موقعیت چاپ) شاید بشود کتاب دانایی‌های ممکن متن را با کتاب «کیمیا و خاك» دکتر براهنی در دههٔ ۶۰ شمسی مقایسه کرد. براهنی در آن دهه برای اولین بار و به طور جدی مباحث نظری فرمالیسم و ساختارگرایی را در فضای ادبی زبان فارسی مطرح کرد. با اینکه پیش از آن نوشته‌های پراکنده‌ای در این حوزه‌ها منتشر شده بود، اما به صورت دقیق و پردامنه برای اولین بار در این کتاب ما شاهد توضیح نظریه‌هایی چون ادبیت ادبیات و توازی تاریخی و بررسی دیدگاه افرادی چون یاکوبسن و... بودیم. به نظر می‌رسد در حوزهٔ نقد ادبی افغانستان هم به شکل منسجم هنوز کتابی منتشر نشده که بتواند بار انتقال اندیشه‌های انتقادی روز دنیا را به دوش بکشد؛ و به عنوان یك کاتالیزور، این اندیشه‌ها را تا حدی هم‌سو با ذهن و زبان جامعهٔ مقصد، همخوان کرده و به علاقه‌مندان اندیشهٔ انتقادی ارائه دهد. شاید از همین زاویه بتوان کتاب «دانایی‌های ممکن متن» را اولین متن در این زمینه دانست؛ و به لحاظ اهمیت و موقعیت زمانی اجازه داشت که آن را با کتاب «کیمیا و خاك» براهنی مقایسه کرد. با این تفاوت که مؤلف کتاب «کیمیا و خاك» در دههٔ ۶۰ بنا بر رواج اندیشه‌های آن دوران، یك «پوئه‌تی‌سین» ساختارگرا بود؛ اما یعقوب یسنا در کتاب امروزش یك پساساخت‌گرای اهل ادبیات است. البته شاید تطبیق کامل دو کتاب کار درستی نباشد، چرا که «کیمیا و خاك» به لحاظ نوع نگارش و ساختار تألیفی، امتیازاتی نسبت به «دانایی‌های ممکن متن» دارد که خیلی کوتاه به مهم‌ترین آن اشاره می‌شود. برای مثال، براهنی در کتابش پیوندی روایی و محتوایی میان مباحث نظری و موضوعات تاریخی با مسائل روز جامعهٔ ادبی زبان فارسی برقرار می‌کند. بحث‌ها را می‌کشاند به وسط میدان جدل‌ها. به همین دلیل نقش مؤثری در بومی‌کردن آنچه تفکر انتقادی خوانده می‌شود، ایفا می‌کند. او هم دست به روایت می‌زند و هم تحلیل و تاریخ و نظریه را به تناوب توضیح می‌دهد. وضعیت نقد و جایگاه اندیشهٔ انتقادی را در ایران و حوزهٔ زبان فارسی به دفعات بازگو می‌کند تا بتواند در برابر وضع موجود آلترناتیوهای متفاوتی معرفی کند. چه آن جایی که به منتقدان دانشگاهی می‌تازد و بسیاری از آنان را طوطیان مدرك‌به‌دست می‌خواند و چه آن جایی که مخالفان نیما را مورد انتقاد قرار می‌دهد. به طور مستقیم گفتمان حاکم بر دستگاه فکری آکادمیك کشورش را که از قدرت بسیاری هم برخوردار بوده و هست، مورد هجوم خود قرار

متفکر ادبی از این دست محافظه‌کاری‌ها به دور است و در بسیاری از اوقات، یک‌تنه به میدان اندیشه‌ها و نظریه‌های روز می‌رود و از دست‌وپنجه نرم‌کردن با آنها و انتشار تفکرات خود در زمان تفکر، ابایی ندارد. حتی اگر بداند این کار او با انتقادات و مخالفت‌های زیادی روبه‌رو خواهد شد. حتی اگر بداند احتمال اشتباه‌بودن تفکراتش نیز وجود دارد. بنابراین متفکر ادبی فرآیندگراست، نه فرآورده‌گرا.

می‌دهد. این کار را می‌کند تا مطالبش محسوس‌تر شود. اما این امر مهم در کتاب «دانایی‌های ممکن متن» خیلی کم به چشم می‌خورد، به شکلی که نمی‌توان آن را جزو رویکردهای کتاب به حساب آورد. در واقع پیوند مسائل حوزهٔ نظری و انطباق آن با وضعیت جامعهٔ ادبی و حوزهٔ اندیشگانی افغانستان در دستگاه فکری یعقوب یسنا چندان روشن نیست و به اعتقاد من همین امر، پاشنهٔ آشیل کارش هم خواهد شد.

کتاب «دانایی‌های ممکن متن» در این حوزه، باید می‌توانست به بحران دامن بزند و بیان بحرانی وضعیت نامتوازن نقد ادبی در افغانستان باشد. شناخت زمینه‌های این بحران و پرتاب آن به وسط بحث‌ها و جدل‌های ادبی کاری است که از افرادی چون یسنا می‌شود توقع داشت. حالا شاید این سؤال پیش بیاید که دامن‌زدن به بحران چگونه ممکن می‌شود؟ به گمان من از تلاقی میان طرح مباحث تئوریک نظری (در حوزه‌های مختلف زبان‌شناسی، نشانه‌شناسی، فلسفه و مطالعات فرهنگی و...) و انطباق آن با گفتمان‌های غالب در عرصهٔ ادبی کشور، می‌توان آتش بحران را شعله‌ور کرد. بحران دقیقاً همین جاست که خود را نشان می‌دهد. نقد ادبی یکی از شاخه‌های نقد است و این نقد مبتنی بر تفکر انتقادی است. و دقیقاً همین شیوهٔ اندیشیدن در سنت ما غایب است. اگر قبول کنیم که در بخش مهم سنت افغانستان، تفکر انتقادی شکل نگرفته است، درمی‌یابیم که بحران به صورت نامتوازنی در آن وجود دارد و طرح مباحث جدید انتقادی می‌تواند به طور جدی به این بحران دامن بزند. (اگرچه نمونه‌هایی از تفکر انتقادی در متون کهن ما دیده می‌شود و در واقع ما یك سنت بلاغی داریم، اما آن هم به نوعی جزئی‌نگرانه و فارغ از نظریه‌پردازی است؛ فارغ از معنادادن به متن است.)

سؤال مهم دیگر در اینجا شاید این باشد که به چه دلیل طرح مباحث جدید نظری، باعث بحرانی‌کردن وضعیت موجود می‌شود؟ در مقام پاسخ شاید بتوان گفت: هر کجا که فلسفه یا نظریه به سمت تقلیل‌گرایی و زمینه‌های جهان‌شمول فرمال حرکت کند؛ زمینهٔ استبداد در آن فراهم می‌شود؛ یعنی خوانش استبدادی در آن فراهم می‌شود. تفاوت‌های فرهنگی نیز دیده نمی‌شود و یا از بین می‌رود. زیست تاریخی ـ فرهنگی نادیده انگاشته می‌شود. اگر متفکری از یك سرزمین و جغرافیای خاص نتواند نظریه‌ها را با شناخت مؤلفه‌های بومی کشور خود به دانش‌پژوهان آن حوزه انتقال دهد، آن وقت ما با تقلیل نظریه و الگوریتمی‌شدن آن مواجه خواهیم شد که باعث سرکوب اندیشهٔ انتقادی و خلاق می‌شود؛ و آنگاه اندیشیدن ماهیتی ماشینی به خود می‌گیرد. کاری که «نوام چامسکی» در زبان می‌کند؛ یعنی به سمت الگوریتم‌هایی می‌رود که باید در همه چیز جواب بدهد. اما سؤال مهم این است، پس انسان در این میانه چه خواهد شد؟ وقتی زبان و نظریه تبدیل به یك نمودار درختی بشوند، در این میانه تفاوت‌های انسانی چه می‌شوند؟ ما از تهران به کابل می‌آییم، از کابل به پاریس می‌رویم، به هرات و مشهد و مزارشریف می‌رویم، با کلی تفاوت فرهنگی روبه‌رو می‌شویم. این تفاوت‌ها در قصه، در روایت، در تکّه‌کلام در همه چیز خود را نشان می‌دهند. همین تفاوت‌ها هم هستند که جذابند و به فرهنگ معنی می‌دهند. بنابراین اگر متفکری با درك و شناخت این تفاوت‌های فرهنگی به عنوان یك کاتالیزور عمل کرده و نظریه‌ها را با توجه به ویژگی‌های فرهنگ خود ترجمه و تحلیل کند، آن وقت ما با فضایی باز از تفاوت‌ها روبه‌روییم که مدام یکدیگر را به چالش می‌کشند؛ و سعی دارند در برخورد با یکدیگر به تعریفی تازه از نگرش انتقادی دست یابند و زمینه‌های بحرانی‌کردن وضعیت راکد چنددههٔ اخیر فرهنگ انتقادی افغانستان را فراهم سازند.

از همین زاویه می‌شود گفت که اگر یعقوب یسنا در کتابش به این موضوع مهم توجه می‌کرد، می‌توانست به طوری روشمند بخش عظیمی از اندیشه‌های رایج در حوزهٔ بررسی متون و نقد ادبی در افغانستان را به چالش جدی فرا بخواند و نقش مؤثرتری در مسائل روز ادبیات کشور ایفا کند. این انتقاد حتی اگر یسنا بگوید که خودآگاهانه قصد نداشته در کتابش چنین مسائلی را مطرح بکند، باز هم به قوت خود باقی است.

شکل کتاب؛ نگارش چندرگه

خوانندهٔ آشنا یا ناآشنا با تفکر مؤلف در کتاب «دانایی‌های ممکن متن» وقتی که می‌خواهد این کتاب را مطالعه یا مورد بررسی قرار دهد، باید بداند که با دو مشکل اساسی در این رابطه مواجه است: اول زمینهٔ انتقادی تند و پیچیدهٔ کتاب و دوم، سبك نوشتاری مرکب و چندرگه‌اش. سبکی که از هر نوع تعریفی شانه خالی می‌کند؛ چون آمیزه‌ای است از محتواهای چندگانه که گاهی بسیار معماگونه و پیچیده بیان می‌شود. این پیچیدگی به‌خصوص وقتی که قرار است مؤلف ایجاد فکر کند ـ به عنوان یك متفکر ادبی ـ پررنگ‌تر می‌شود: «اگر تفکر، کاری بطئی و پیچیده است، زبان تفکر هم نمی‌تواند ساده و به اصطلاح روان باشد.» کسی که هم اثر تخیلی خلق می‌کند و هم اثر انتقادی، به هر صورت این دو را همیشه به همراه دارد. تی. اس. الیوت نه‌تنها فکر می‌کرد که بهترین منتقدان کسانی هستند که همچون درایدن، جانسون و کالریج خود شعر می‌سرایند؛ بلکه اعتقاد داشت منتقدی که شاعر است، بایستی در نوشته‌های انتقادی‌اش، تجربهٔ خلاق خود را به کار گیرد (هاکسلی، پرست، بارت، ۱۳۸۸: ۸۱). براهنی هم در جایی به شکلی روشن به این نکته اشاره دارد: «کسانی که امروز آثار دو بینان‌گذار معتبر ساختارزدایی، «ژاك دریدا» و «پل دومان» را می‌خوانند، می‌بینند که آثار اینان به‌ویژه در آثار دریدا، مقاله تا سطح یك اثر هنرمندانه تعالی یافته است. نثر دریدا پیچیدگی نثر پروست را دارد و انگار او نیز از جهانی خیالی حرف می‌زند.» (براهنی، ۱۳۷۳: ۵۵) تمرکزکردن بر روی این گونه نوشتارهای شخصی که گاهی خیال‌انگیز و پیچیده می‌شوند، تفاوت بین دو نوع نگاه فلسفی است: فلسفهٔ قاره‌ای که افرادی چون دریدا در آن دسته‌بندی می‌شوند و مسائل جامعه و روابط انسانی در آن به طور روشنی مطرح است. خصایص مهم فلسفه‌های قاره‌ای عبارت‌اند از: نداشتن دغدغهٔ ارائهٔ دلیل؛ سختی بیان و اندیشه و پرداختن به موضوعاتی انسانی و وجودی. و در طرف دیگر فلسفهٔ تحلیلی و آنالیزتیك قرار دارد که فیلسوفان منطقی پیرو آن‌اند. همان‌ها که سال‌هاست افرادی چون دومان و بلانشو و دریدا را مسخره کرده و می‌کنند. از فلسفه‌های تحلیلی به نظر خیلی‌ها آنچه که شاید بیش از هر چیز به کار فلسفه و جامعهٔ امروز ما می‌آید، دوری از مبهم‌گویی است. زبان‌کاوی، استدلالی‌بودن و شاید سادگی و البته وضوح از ویژگی‌های بارز این گونه فلسفه است.

مسئلهٔ دیگری که در باب پیچیدگی نثر این گونه کتاب‌ها از جمله کتاب «دانایی‌های ممکن متن» باید به آن توجه داشت، باج‌ندادن به ذوق عامه است. مخاطب راحت‌پسند عموماً به دنبال کتابی است که بتواند هم‌زمان با تماشای سریال مورد علاقه‌اش به مطالعهٔ آن هم بپردازد. این صفت «عامه» شمول گسترده‌ای

دارد، هـم افراد تحصیل‌کرده را در بر می‌گیرد و هم غیرتحصیل‌کرده را. کتاب‌های نظری و پیچیده را باید در اوقاتی خواند که آمادهٔ چالش با پیش‌فرض‌ها و اندیشـه‌های خود بود. در سـکوتی که گاهی می‌تواند در جنجال کتابفروشـی‌های سـرك «ده افغانان» باشـد. براهنی در پیام جالب توجهی که به کانون شعر و ادب ایوار می‌دهد، در این باره می‌نویسـد: «من هایدگر، دریدا، فوکو و هومی بهابها را به این دلیل می‌خوانم که آنها از زبان به صورت ابزار بیان اندیشه استفاده نمی‌کنند؛ بلکه در آنها زبان می‌اندیشد و پیش می‌رود و من آن وسـط قرار می‌گیرم. بارش اندیشـه توأم با بارش کیفیت زبان است. این زبان‌ها را نمی‌توان تلخیص کرد به زبان این سو و اندیشهٔ آن سو؛ چرا که این زبان‌ها زندگی اندیشه در زبان‌ها هستند».

توضیح نـگارش عقاید به صورت پیچیده، وقتی قرار اسـت آلترناتیوی مقابل انگاره‌های سـنتی ارائه کند، همان می‌شـود که نویسنده را نیز در حال نوشـتن دگرگون می‌کند. «انگار نوشته اعلام می‌کند که من هم چیزی برای گفتن دارم که تو به عنوان کسـی که می‌نویسـی، بدان وقوف نداری؛ و آن وقوف تو را غافلگیر خواهد کرد.» این همان چیزی اسـت که یدالله رؤیایی هم در کتاب «عبارت از چیسـت؟» به بیانی دیگر آن را بازگو می‌کند: «من اندیشه‌ام را نمی‌نویسم، نوشته‌ام را می‌اندیشم».

بـه نظـر من کتاب‌هایی چـون «دانایی‌های ممکن متن» به شـکل ویـژه‌ای بین دو قطـب متضاد یا حتی متخاصم تخیل ادبی و تعقل فلسـفی به وجود می‌آید و ارتباط هوشمندانه و سحرکننده‌ای بین این دو قطب به وجود می‌آورد.

به نظر می‌رسـد در حوزهٔ نقد ادبی افغانسـتان هم به شـکل منسجم هنوز کتابی منتشر نشده که بتواند بار انتقال اندیشه‌های انتقادی روز دنیا را به دوش بکشـد؛ و به عنوان یک کاتالیزور، این اندیشه‌ها را تا حدی هم‌سو با ذهن و زبان جامعهٔ مقصد، همخـوان کرده و بـه علاقه‌مندان اندیشـهٔ انتقادی ارائه دهد. شاید از همین زاویه بتوان کتاب «دانایی‌های ممکن متن» را اولیـن متن در این زمینه دانسـت؛ و به لحاظ اهمیت و موقعیت زمانی اجازه داشـت که آن را با کتاب «کیمیـا و خاک» براهنی مقایسه کرد.

محتوای کتاب؛ زندگی با دال‌ها

کسـی که «پوئه‌تی‌سین» است، یعنی شناسانندهٔ مکانیزم‌های ادبی است، مجبور است فلسفهٔ معاصر را هم بداند تا پرسـپکتیو ادبی داشته باشـد. این تلاش در جهت شناخت تئوری و نظریه‌های معاصر و نشر آن، در واقع به نوعی راه‌رفتن بر روی لبهٔ تیغ اسـت. چرا که عده‌ای نویسـنده را به بی‌توجهی نسـبت به سنت ادبی کشور متهم می‌کنند و او را شیفتهٔ غرب معرفی خواهند کرد. و عده‌ای هم بدون مطالعهٔ آثارش، طرفداران چشم و گوش بسته‌اش شده و نادانسته سنگ او را به سینه می‌زنند.

اما نقطهٔ کانونی مسائل فکری کتاب «دانایی‌های ممکن متن» توجه به اندیشه‌های پساساختارگرایانه است. خواننـده‌ای که این کتاب را می‌خواند باید قبل از هر چیز با مبانی اصلی این روش فکری، آشـنایی حداقلی داشـته باشـد تا بتواند از پیچیدگی‌های کتاب به سـلامت بگذرد. چرا که یعقوب یسـنا اگرچه در بعضی از پاره‌های کتاب، گریزی به توضیح رویکرد پساسـاختارگرانه‌اش می‌زند، اما عموماً (یا به عمد یا سـهوی) به خود موضوع می‌پردازد و روشش را به مخاطب توضیح نمی‌دهد. و همین برای مخاطب ناآشنا با این مشرب فلسفی، گاه دشوار و سخت خواهد بود.

بعد از رواج اندیشـه‌های پساسـاخت‌گرا ما در واقع با معنایی روبه‌رو هسـتیم که واضع نشانه ـ معناشناسی، «گرمس» آن را «معنای منعطف» می‌نامید و ما امروز از نسـبیت دربارهٔ آن حرف می‌زنیم. نسـبی‌بودن معنا و ضدیت با اندیشـه‌های مطلق‌گرا، شاید جزو بنیانی‌ترین ویژگی‌های رویکردپساساخت‌گرایانه در مواجهه با متن این جهان باشـد. به همین دلیل اسـت که یعقوب یسنا هم اولین بخش کتابش را با معنا و پرسش مهم «معنا چیست؟» آغاز می‌کند.

فصـل «معنـا»، اگرچه مهم‌ترین بخش کتاب اسـت، اما می‌توان آن را ناقص‌ترین بخش آن هم دانسـت؛ چـرا که مؤلف در این بخش پس از یك مقدمهٔ نه‌چندان مفصل، تنها چند پرسـش تکراری و کلیشـه‌ای در حوزهٔ معناشناسـی را مجدداً طـرح کرده و از پرداختن به اصل موضوع به سـادگی عبور می‌کند. او بارها از نسـبی‌بودن معنا سـخن می‌گوید (موضوعی که مثل یك نخ نامرئی کل بخش‌هـای کتاب را به هم متصل می‌کند)؛ اما این نسبی‌بودن را با سند و مثال برای مخاطب بیان نمی‌کند. در حالی که روشن‌کردن این امر همراه با شـاهد و مثال‌هایی خلاقانه و غیرکلیشـه‌ای، وظیفهٔ چنین کتاب‌هایی است. البته یعقوب یسنا هر چقدر که از فصل اول کتاب فاصله می‌گیرد، به سمت توضیح نظریه‌ها و بررسی اندیشهٔ صاحبان آن نظریه‌ها پیـش می‌رود و آنها را در تلفیق با دیدگاه‌های خود کمی روشـن می‌کند؛ اما بـاز هم نمی‌تواند این نقیصه را جبـران کند. به همیـن دلیل در کار او گاهی حضور نام‌ها بسـیار ناگهانی و بی‌مقدمه اسـت و متن را دچار دوپاره‌گـی می‌کند؛ طوری که مخاطب حس می‌کند حضور نام‌هایی همچون فوکو، دریدا، بارت، ریکور و... دلیل خاصی ندارد و انگار برای جوربودن جنس کتاب، گاهی به آنها اشاره شده است. مخصوصاً در پاره‌های ابتدایی کتاب این وضع بیشتر به چشم می‌خورد. ردشدن سریع از روی این نام‌ها و دیدگاه‌های پیچیدهٔشان باعث می‌شود که خواننده در این نوع قضاوت خود مطمئن‌تر شود.

در هم‌سویی با کتاب «دانایی‌های ممکن متن» دربارهٔ بخش «معنا» بیشتر مکث می‌کنم. پست‌مدرنیست‌ها در خوانـش خود از متن، سـخن از معنای متکثر بـه میان می‌آورند. موضوعی که به مـرور زمان، گاهی به نسـبی‌بودن معنا و پس از آن به بی‌معنایی متن هم تعبیر شـد؛ اما باید دقت داشـت که منظور آنها از معنای متکثر یا بی‌معنایی، نبود یا نداشـتن معنا نبوده و نیسـت. بلکه آنها نسبت به سلطهٔ یك دلالت بر دلالت‌های دیگر هشدار داده و می‌دهند و از وقوع خوانش‌های تك‌قطبی پرهیز می‌کنند. بازی دال‌ها یا فراریت دال‌های اندیشـمندی چـون ژاك دریدا هـم از همین منظر مورد اسـتناد قرار می‌گیرد. ساخت‌گرایان معتقدند که همان طور که «سوسـور» مطـرح کرده، به هر حال هر دالی یك مدلولی دارد و این دو مثل دو روی یك سکه هسـتند. نبود یکی به عنوان بی‌معنابودن دیگری اسـت و از همین رهاورد استدلال می‌کنند کـه مباحثی چون بـازی دال‌ها یـا فراریت دال‌ها کـه در دسـتگاه فکـری پساسـاخت‌گرایی مطرح می‌شـود، نادرست اسـت. این نگرش در واقع مرز بین سـاخت‌گرایی و پساسـاخت‌گرایی را مشخص می‌کند. ساخت‌گرایی معتقد است که دال و مدلول به هم می‌چسبند و نشانهٔ زبانی را به وجود می‌آورند. پساسـاخت‌گرایی می‌گوید که دال‌هـا می‌توانند در جریـان فرآیندهای تاریخـی، اجتماعی و فرهنگی مدلول‌هایشـان را تغییـر بدهند و بـه مدلول‌های متفاوتی بپیوندند. برای مثال آیا برداشـت امروزی مـا از مفاهیمی مثل آزادی، زن، همسـر، ازدواج، کودك، کار یا... با برداشـت پدران ما در ۱۵۰ سال پیش مشابه است؟ مشابه نیست، چرا که در جریان فرآیندهـای اجتماعـی ایـن دال‌هـا، مدلول‌های تازه‌ای گرفته‌اند. در ادبیات این به شـکل بارزتری اتفاق می‌افتد. بسـیاری از فنون بلاغی در سـطح معنـی با بـازی دال‌ها سـروکار دارد؛ یعنی دالی را اختیـار می‌کنند برای مدلول دیگـری و جذابیت و تازگی اسـتعاره‌های زنده همین جا شکل می‌گیرد.

مخاطب راحت‌پسند عموماً به دنبال کتابی است که بتواند هم‌زمان با تماشای سریال مورد علاقه‌اش به مطالعهٔ آن هم بپردازد. این صفت «عامه» شمول گسترده‌ای دارد، هم افراد تحصیل‌کرده را در بر می‌گیرد و هم غیرتحصیل‌کرده را. کتاب‌های نظری و پیچیده را باید در اوقاتی خواند که آمادهٔ چالش با پیش‌فرض‌ها و اندیشه‌های خود بود. در سکوتی که گاهی می‌تواند در جنجال کتابفروشی‌های سرک «ده افغانان» باشد.

اگر یك دال برای همیشه به یك مدلول پیوند بخورد، چطور می‌توان از یك استعارهٔ خلاقه در شعر یا حتی در زبان روزمرّه استفاده کرد؟

با یك مثال توضیح می‌دهم:

در جایی خواندم که خانوادهٔ یك دانش‌آموز دبستانی از معلم فرزندشان به دلیل آنچه که توهین به شخصیت او بوده است، شکایت کرده‌اند. این توهین چه بوده است؟ دانش‌آموز مذکور این گونه گفته است: معلم به من گفته لولهٔ پولیکا (پایپ پولیکا)، برای اینکه من درسم را یاد نداشتم. من مریض بودم و نتوانستم درس را حاضر کنم. معلم هم خبر نداشت و از من خواست که درس جواب بدهم و من هم نتوانستم جواب درستی بدهم. معلم هم گفت: «برو بشین لولهٔ پولیکا»... به این مثال توجه کنید، ببینید کلمهٔ «لولهٔ پولیکا» چگونه معنایش را در بافت پیدا می‌کند. اگر این کلمه معنای توهین‌آمیز پیدا نمی‌کرد، هرگز بچه را به گریه نمی‌انداخت. شاید باعث خندهٔ او هم می‌شد. اگر دال «لولهٔ پولیکا» نتواند هیچ گاه از مدلولش جدا شود، چطوری می‌توان در مثال‌هایی این‌چنین، معنای خنگ و بی‌مایه و بی‌سواد را از آن استیفاد کرد. ضمن اینکه در این مثال، معنا کاملا کارکردی است و تبدیل به یك عبارت تحقیرآمیز می‌شود که بچه را به اعتبار توهین یا کنایهٔ کلامی تنبیه می‌کند. حال ممکن است در طول تاریخ زبان فارسی یك بار این اصطلاح به کار رفته باشد، اما همین یك بار توانسته کار خود را انجام بدهد. بنابراین نمی‌توان با قطعیت گفت که دال‌ها به مدلول‌هایشان چسبیده‌اند. متون ادبی ما پر است از نمونه‌های پیچیده‌تری که می‌توان در رد این سخن که دال به مدلول چسبیده، از آنها استفاده کرد. فرق این رویکرد پساساخت‌گرایانه که در کتاب «دانایی‌های ممکن متن» منعکس شده است با آن ساخت‌گرایی که سوسور می‌گوید، در کلمهٔ پروسه یا «فرآیند» نهفته است. یعنی اینکه نشانه‌ها زندگی می‌کنند. به جای اینکه داخل یك نظام، گیر کنند، در یك رابطهٔ افتراقی صرف، در یك فرآیند زندگی می‌کنند و این با مناسبات تاریخی، اجتماعی و فرهنگی عجین شده است؛ و در جریان این زندگی و این فرآیند، پیوسته می‌تواند مدلول‌های متفاوت و تازه‌ای پیدا بکند. از طرفی امروز ما معتقدیم که نظام‌های نشانه‌ای به هنگام تولید، به‌ویژه در بحث از هنر و ادبیات، درهم تنیده‌اند و با یکدیگر تعامل دارند. دیگر کمتر نظام نشانه‌ای را می‌توان یافت که تك‌نظامی باشد؛ یعنی استوار بر یك نشانه باشد. به عنوان مثال، در اجرای تئاتر، فیلم نیز نشان داده می‌شود، موسیقی نیز اجرا می‌شود. بنابراین نظام نشانه‌ای آن چندنظامی می‌شود. حال همین بحث در بیان دریدا این گونه تعبیر می‌شود که او می‌گوید: مدلول ته‌ماندهٔ فلسفهٔ متافیزیك حضور است. یا مدلولی اصلا در کار نیست، هرچه هست زبان است. هرچه هست دال است و دال پیوسته به دال‌ها ارجاع می‌دهد. دال‌ها برای ما ملموس هستند. می‌گوییم: کتاب، قلم، صنف، بستنی(آیسکریم)، موبایل و... حال اگر کسی از ما بپرسد که بستنی (آیسکریم) چیست؟ ما دو راه داریم: یا باید دوباره به دال‌های دیگر مراجعه کنیم و بگوییم بستنی یك خوراکی نسبتاً یخ و کمی منجمد است که طعم دارد... اینجا سؤال پیش می‌آید که طعم چیست؟ منجمد چیست؟ رنگ چیست؟ یا اینکه (اینجا در قلمرو متافیزیك حضور هستیم که دریدا می‌گوید) بگوییم بستنی یك دال است که این هم شکل آن است و بعد با دستمان یك شکل درست کنیم. اینجا برخی از ساخت‌گراها در مقام انتقاد می‌گویند که این کار، ظاهرفریبی است. بنابراین یك بستنی می‌آورند و می‌گویند: این بستنی است. یعنی به جای مدلولی که دریدا حذف کرده، یك ابژه از جهان خارج می‌آورند و می‌گویند این بستنی (آیسکریم) است.

پاسخ به این استدلال این است که اگر که از قبل مفهوم بستنی (آیسکریم) در یك نظام اجتماعی زبانی پویا شکل نگرفته بود، گفتن اینکه این ابژه، بستنی (آیسکریم) است، هیچ مشکلی را حل نمی‌کرد. به این دلیل که همین بستنی (آیسکریم)، دال‌های متفاوتی دارد. زمانی چیزی بوده که لای نان می‌گذاشتند، بعد شکل قیفی و پیاله‌ای پیدا کرده و همین طور شکل‌های دیگر و دیگر. حالا باید پرسید کدام یك از اینها بستنی است؟ فقط چنانچه از قبل واژهٔ بستنی یك دلالت زبانی داشته باشد، آن سوژه‌ای که به عنوان مصداق عینی بستنی آورده می‌شود، معنا پیدا می‌کند؛ در غیر این صورت مشکل حل نمی‌شود و باز ما با دایرهٔ بزرگ شبکهٔ دال‌ها سروکار داریم. ارجاع به جهان بیرون یکی از کارکردهای دال‌هاست. مدلول یك ته‌ماندهٔ متافیزیکی است که سوسور حفظ کرده برای اینکه که اگر مدلول را از سیستمش بگیرد، ممکن است کل نظام ساخت‌گرایی فرو بریزد. کاری که دریدا آن را انجام می‌دهد و شروع می‌کند به بازی بی‌پایان و سیلان نشانه‌ها.

محتوای کتاب؛ تولید معنا

من اگرچه به دلیل حوزهٔ مطالعاتی خود، در کلیت با کتاب «دانایی‌های ممکن متن» هم‌سو هستم و آن را یك اتفاق در عرصهٔ ادبیات انتقادی افغانستان می‌دانم؛ اما به همان دلیل امکانی، منتقد بخش‌هایی از مسائل مطرح‌شده در آن هم هستم. اگرچه نوشتن دربارهٔ این جزئیات فرصت زیادی می‌طلبد، با این وجود به نمونه‌ای بنیادی که در تمام کتاب بسط یافته اشاره می‌کنم. یسنا در صفحهٔ ۱۷ کتاب می‌گوید: «معنا را می‌توان حقیقتی زبانی دانست که بنا به دانایی افراد از چیزها و جهان ساخته می‌شود.» این جمله اگرچه درست است و تا سال‌های پیش گزاره‌ای ثابت و قابل باور بود، اما امروز چنین فرض‌هایی کمی توسعه یافته‌اند و عناصری به آنها اضافه شده است. معنا همان قدر که به دانایی افراد بستگی دارد، به ناخودآگاه زبان، به سرکشی‌های زبانی و حوزهٔ گفتانی تولید متن هم بستگی دارد. گویی که انسان مدرن «سیزیف»وار محکوم به خواندن ابدی شده و زیر سلطهٔ متون قرار گرفته است. ما بیش از آنکه به عنوان فرد، کنترل‌کنندهٔ معنا و رفتار خود باشیم، این نظام‌های اجتماعی هستند که به رفتار ما معنا می‌دهند و بنابراین تولد نشانه‌شناسی فرهنگی نیز امری اجتناب‌ناپذیر است.

از طرفی به گفتهٔ نشانه ـ معناشناس ایرانی، «دکتر شعیری» معنا رخدادی نیست که فقط در زبان اتفاق افتد. ما در اصطلاح از معنای هر چیزی صحبت می‌کنیم. معنای یك عمل، یك حرکت، یك تصمیم، یك جریان سیاسی، یك تابلوی نقاشی، یك موسیقی کلاسیك... پس آنچه که می‌بینیم، می‌شنویم، می‌چشیم، لمس یا استشمام می‌کنیم، می‌تواند معنادار باشد. گاهی هم ممکن است که یك چیز دو یا سه حس از مجموعهٔ حواس ما را تحریك کند. به عنوان مثال ما یك آبشار را می‌بینیم و صدایی را که تولید می‌کند، می‌شنویم. ممکن است که هر کدام از این دو حس معنای خاص و مستقلی را در ما بپروراند. علاوه بر این، این معانی

می‌توانند با معناهایی که در نزد دیگری ایجاد می‌شـوند، متفاوت باشـد. به همین دلیل اسـت که به جرأت می‌تـوان گفت که معنا یعنی «غایـب». چرا که همواره در کنار آنچه که معنـا می‌خوانیم یا به عنوان معنا بر ما بارز می‌شـود، معنای دیگری وجود دارد که بر دیگـری بروز می‌کند و از ما غایب می‌ماند. به همین دلیل اسـت که معنا پایدار نیسـت. یعنی اینکه چون رابطهٔ حسی در شکل‌گیری آن دخیل است و این حس هم در افراد متفاوت است، نمی‌توان معنای ثابتی را برای عناصر دنیا فرض کرد؛ مگر آنکه معانی شکل قراردادی داشـته باشـند مثل ترازو که می‌تواند معنی عدالت بدهد. بنابراین غایب‌بودن معنا به این معنی نیسـت که معنا وجود ندارد، بلکه حفره‌ای اسـت ناپیدا که چیزها در آن گم می‌شـوند. اژدهایی اسـت دهان‌گشوده که چیزها را با گوشـت و پوستشـان می‌بلعد و از آن ذره‌ای به جا می‌گذارد که خرده‌استخوان یا لکهٔ خونی بیش نیسـت. نمی‌خواهم بگویم که معنا جنایتکار اسـت، بلکه می‌خواهم بگویم که معنا جنایتکاری زیباشـناس است. یعنی اینکه می‌بلعد و ناپدید می‌کند تا زیبا جلوه دهد. از همین زاویه می‌توان به کلیدواژه‌ای از تفکرات پساساخت‌گرایان که به درك کتاب یسنا کمك می‌کند، اشاره کرد. کلیدواژهٔ پربسامد این روزهای جهان یعنی «گفتمان» یا همان دیسکورس.

چرا گفتمان اهمیت دارد؟ فوکو معتقد بود که سـوژه، فاعل خودمختار نیسـت، بلکه تحت تأثیر قدرت است و این قدرت اسـت که افراد را به سـوژه تبدیل می‌کند و بر مبنای تعریفی که از سـوژه داشت، گفتمان را این گونه بازتعریف می‌کرد: «گفتمان تجلی آشـکار سوژه‌ای متفکر، دانا و سخنگو نیست، بلکه برعکس کلیتی است که در آن پراکندگی سوژه و گسستگی‌اش با خودش ممکن است تعیّن یابد.» (سلطانی، ۱۳۸۴: ۴۸). ما به عنوان سوژه، سوژه‌ای که از زبان استفاده می‌کند، در زبان دخالت می‌کنیم. اما این دخالت به این معنا نیسـت که زبان را تغییر دهیم. دخالت ما این اسـت که در لایه‌های مختلف زبان سیر کرده، سپس در سیر در لایه‌هـای گوناگون و مختلف زبان و پیشـروی تا عمق آن، بتوانیم دخـل و تصرفی در زبان انجام دهیم. این دخل و تصرف منجر به «تولید متفاوتی» می‌شـود و نام این تولید متفاوت «گفتمان» است؛ چیزی ورای دانایی سوژهٔ خودمختار. بنابراین در وارسی اولیهٔ مفهوم گفتمان، ما با سه بُعد اصلی روبه‌رو می‌شویم:

الف: کاربرد زبان
ب: برقراری ارتباط میان باورها
ج: تعامل در موقعیت‌های اجتماعی

با فرض سـه بُعد مذکور، عجیب نخواهد بود که چندین رشـته در مطالعهٔ گفتمان مورد استفاده قرار گیرند. بنابراین در این الگو، معانی محصول شـرایط فرهنگی و اجتماعی و باورها و پیش‌فرض‌های شخصی است که در زبان به واقعیت می‌پیوندد. پس این گفتمان است که چگونگی کاربرد زبان را تعیین می‌کند. در نتیجه در این رویکرد، بررسی رابطهٔ ذهن و جامعه اولویت دارد.

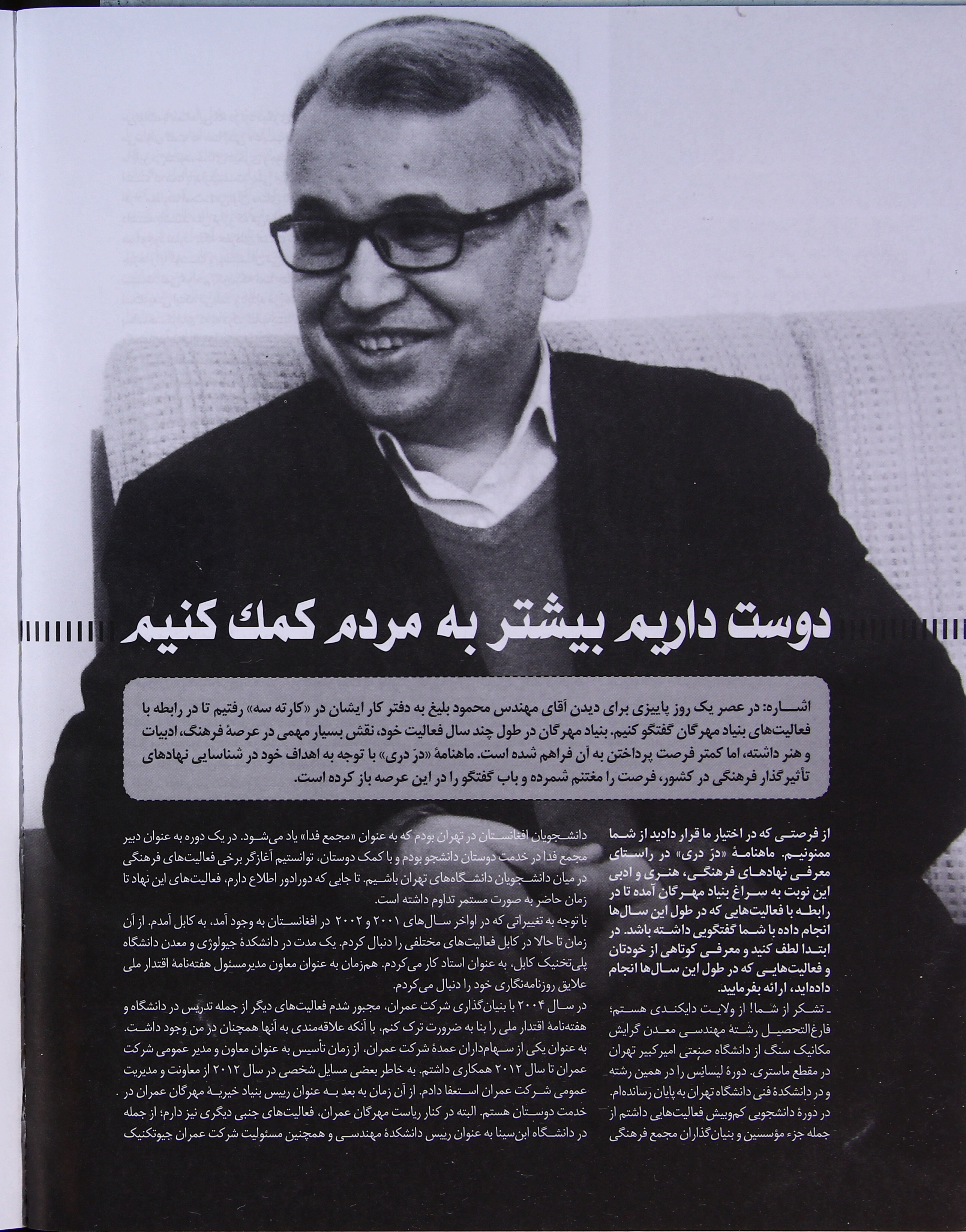
با توجه به این امر است که می‌توان گفت: گفتمان یك سیستم بسته نیست. متفکران عموماً گسترهٔ گفتمان را بـاز و نامحـدود می‌دانند. هر فعالیتی در قالب تعاملات فرهنگی که بـه تبادل معنا بینجامد، در چارچوب گفتمان قابل بررسـی اسـت. به گفتهٔ «تیم دانت» گفتمان‌ها امکانات تفکر را تعیین می‌کنند. آنها کلمات را از طریق راه‌های ویژه تنظیم و ترکیب کرده و مانع ترکیبات دیگر شده یا آنها را جابه جا می‌کردند. «گفتمان امروزه بیانگر ویژگی‌ها و خصوصیات تاریخی چیزهای گفته شـده و چیزهایی است که ناگفته باقی می‌ماند. گفتمان‌هـا نه‌تنها مربوط به چیزهایی اسـت که می‌تواند گفته یا درباره‌اش فکر شـود، بلکـه دربارهٔ این نیز هسـت که چه کسـی، در چه زمانی و با چه آمریتـی می‌تواند صحبت کند. گفتمان‌ها مجسـم‌کنندهٔ معنا و ارتباط اجتماعی اسـت. شـکل‌دهندهٔ ذهنیت و نیز ارتباط اجتماعی ـ سیاسـی (قدرت) است. در نظر فوکو گفتمان‌ها همچنین، اعمالی هسـتند که به طور سیسـتماتیك موضوعاتی را شکل می‌دهند که خود سخن می‌گوینـد. گفتمان‌ها دربارهٔ موضوعات صحبت نکرده، هویت موضوعات را تعیین نمی‌کنند، بلکه سـازندهٔ موضوعات‌اند و در فرآیند این سازندگی مداخلهٔ خود را پنهان می‌کنند.» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۱)

کلیدواژهٔ دیگری که برای فهم کتاب «دانایی‌های ممکن متن» بسیار مهم است، واژهٔ «کشف معنی» است. یسـنا بارها می‌گوید که ما در متن به دنبال کشـف نیستیم، این رویکرد او را نشان می‌دهد. به گمان من هم سـخنی درست است. کشف ما را به دام نشانه‌های متنی می‌اندازد، در حالی که در رویکرد پساساخت‌گرا ما به دنبال معنابخشی به متن هستیم. یا به گفتهٔ اندیشمندانی چون «گرمس» در کتاب «نقصان معنا»، ما در حوزهٔ گفتمانی متن قرار می‌گیریم تا در فرآیند معناسـازی شـریك باشیم. من با وام‌گرفتن جملهٔ «به گفتمان درآوردن» از میشـل فوکو، اسـم این خوانش و برخورد با متن را می‌گذارم «به معنا درآوردن متن»؛ بنابراین به گمان من نقد ادبی ابزاری برای به معنا درآوردن متن اسـت یا به گفتهٔ یعقوب یسنا: «معرفتی است برای ارائهٔ فهم». در این نگرش، معنا چیزی نیسـت که در یك کلمه به دسـت بیاید؛ بلکه فرآیندی اسـت که یك سیر و جریان شکل‌گیری دارد. با پیگیری این فرآیند در نهایت می‌توانیم به چیزی تحت عنوان معنا برسیم. معنایی که لغزان است و در یك کلیت گفتمانی مورد مطالعه قرار می‌گیرد.

متون ادبی ما پر است از نمونه‌های پیچیده‌تری کـه می‌توان در رد این سخن که دال به مدلول چسبیده، از آنها استفاده کرد. فرق این رویکرد پساسـاخت‌گرایانه کـه در کتاب «دانایی‌هـای ممکن متن» منعکس شده اسـت با آن ساخت‌گرایی که سوسور می‌گوید، در کلمهٔ پروسه یا «فرآیند» نهفته است.

رهاشدن در میانه

ایـن نوشـته حاشـیه‌ای بـود بـر توضیـح رویکرد پساسـاخت‌گرایانهٔ کتاب «دانایی‌های ممکن متن» که زیرسـاخت اصلی تفکر حاکم بر آن اسـت. این توضیح بیشتر برای این بود که دریچه‌ای باشد برای گفتگویـی باز با متن متنـوع آن، وگرنه هر کدام از بخش‌هـای کتاب خود موضوعی مشـخص برای بحث و بررسـی دامنه‌دار اسـت و پرداختن به آنها البتـه مجال دیگـری می‌طلبد. اگر این نوشـته‌ها گفتگویی بوده باشـد با متن کتاب یعقوب یسـنا، به دلیـل طولانی‌بودن و طولانی‌شـدن بحـث، باید ناگهان در یك میانه‌ای قطع شوند تا زمانی دیگر که رخصت هم‌صحبتی پیش آید. برخی از بخش‌های کتاب مثـل از خواندن نوشـتن/ نوشـتن خواندن و همچنیـن بخـش انتهایی کتاب، بسـیار پخته و کاربـردی اسـت و پرداختـن به آنها در هم‌سـویی فکری شاید لزوم چندانی نداشته باشد. خوشبختی من این اسـت که در جایی که فکرش را نمی‌کردم، توانستم این کتاب را پیدا کنم و وارد بحث‌هایی شوم که به حوزهٔ مطالعاتی‌ام مرتبط اسـت. «دانایی‌های ممکن متن» این امکان را برای من فراهم آورد که در خوانـدن کتاب، تمرکز بر سـاخت جمله و تولید معنا را مجدداً تجربه کنـم. امیدوارم برایَ دیگران هم امکانات دیگری فراهم سازد.



دوست داریم بیشتر به مردم کمک کنیم

اشـــاره: در عصر یک روز پاییزی برای دیدن آقای مهندس محمود بلیغ به دفتر کار ایشان در «کارته سه» رفتیم تا در رابطه با فعالیت‌های بنیاد مهرگان گفتگو کنیم. بنیاد مهرگان در طول چند سال فعالیت خود، نقش بسیار مهمی در عرصهٔ فرهنگ، ادبیات و هنر داشته، اما کمتر فرصت پرداختن به آن فراهم شده است. ماهنامهٔ «درّ دری» با توجه به اهداف خود در شناسایی نهادهای تأثیرگذار فرهنگی در کشور، فرصت را مغتنم شمرده و باب گفتگو را در این عرصه باز کرده است.

از فرصتـی که در اختیار ما قرار دادید از شـما ممنونیـم. ماهنامـهٔ «درّ دری» در راسـتای معرفـی نهادهـای فرهنگـی، هنـری و ادبی این نوبت به سـراغ بنیاد مهـرگان آمده تا در رابطـه با فعالیت‌هایی که در طول این سـال‌ها انجام داده با شـما گفتگویی داشـته باشد. در ابتـدا لطف کنید و معرفـی کوتاهی از خودتان و فعالیت‌هایـی که در طول این سـال‌ها انجام داده‌اید، ارائه بفرمایید.

ـ تشـکر از شـما! از ولایـت دایکنـدی هسـتم؛ فارغ‌التحصیـل رشـتهٔ مهندسـی معـدن گرایش مکانیک سنگ از دانشگاه صنعتی امیرکبیر تهران در مقطع ماستری. دورهٔ لیسانس را در همین رشته و در دانشکدهٔ فنی دانشگاه تهران به پایان رسانده‌ام. در دورهٔ دانشجویی کم‌وبیش فعالیت‌هایی داشتم از جمله جزء مؤسسین و بنیان‌گذاران مجمع فرهنگی دانشـجویان افغانسـتان در تهران بودم که به عنوان «مجمع فدا» یاد می‌شـود. در یک دوره به عنوان دبیر مجمع فدا در خدمت دوستان دانشجو بودم و با کمک دوستان، توانستیم آغازگر برخی فعالیت‌های فرهنگی در میان دانشـجویان دانشـگاه‌های تهران باشـیم. تا جایی که دورادور اطلاع دارم، فعالیت‌های این نهاد تا زمان حاضر به صورت مستمر تداوم داشته است.

با توجه به تغییراتی که در اواخر سـال‌های ۲۰۰۱ و ۲۰۰۲ در افغانسـتان به وجود آمد، به کابل آمدم. از آن زمان تا حالا در کابل فعالیت‌های مختلفی را دنبال کردم. یک مدت در دانشکدهٔ جیولوژی و معدن دانشگاه پلی‌تخنیک کابل، به عنوان استاد کار می‌کردم. هم‌زمان به عنوان معاون مدیرمسئول هفته‌نامهٔ اقتدار ملی علایق روزنامه‌نگاری خود را دنبال می‌کردم.

در سـال ۲۰۰۴ با بنیان‌گذاری شرکت عمران، مجبور شدم فعالیت‌های دیگر از جمله تدریس در دانشگاه و هفته‌نامهٔ اقتدار ملی را بنا به ضرورت ترک کنم، با آنکه علاقه‌مندی به آنها همچنان در من وجود داشـت. به عنوان یکی از سـهام‌داران عمدهٔ شرکت عمران، از زمان تأسیس به عنوان معاون و مدیر عمومی شرکت عمران تا سال ۲۰۱۲ همکاری داشتم. به خاطر بعضی مسایل شخصی در سال ۲۰۱۲ از معاونت و مدیریت عمومی شـرکت عمران اسـتعفا دادم. از آن زمان به بعد بـه عنوان رییس بنیاد خیریـهٔ مهرگان عمران در خدمت دوسـتان هستم. البته در کنار ریاست مهرگان عمران، فعالیت‌های جنبی دیگری نیز دارم؛ از جمله در دانشـگاه ابن‌سینا به عنوان رییس دانشکدهٔ مهندسـی و همچنین مسئولیت شرکت عمران جیوتکنیک

را هم کم‌وبیش به عهده دارم. در کنار این مسئولیت‌ها به بعضی از فعالیت‌های جنبی دیگر نیز مصروفم.

نهاد خیریهٔ مهرگان عمران چگونه شکل گرفت و در چه شرایطی به وجود آمد؟

ـ فکر کنم برمی‌گردد به سال‌های ۲۰۰۴ که من همراه انجینر صاحب محمدناصر احمدی، رییس شرکت عمران، تصمیم گرفتیم به تأسیس شرکت عمران. در آغاز کار به صورت شبانه‌روزی فعالیت می‌کردیم تا این شرکت با سرمایهٔ ناچیز اولیه ـ دو سه پایه کمپیوتر و چند چوکی پلاستیکی ـ به یک شرکت بزرگ در سطح کشور تبدیل شود. و الحمدالله در ۲ و ۳ سال اول، رشد قابل‌توجهی در کارهای تجاری داشتیم. در همان زمان این ذهنیت وجود داشت که فعالیت‌هایی را در عرصهٔ خدمات عمومی مخصوصاً در عرصهٔ آموزش، شروع کنیم.

در همان اوایل تأسیس شرکت عمران مراجعات زیادی داشتیم. بعضی اوقات مکاتب به ما مراجعه می‌کردند یا گروهی برای ساختن مسجد به سراغ ما می‌آمدند و قس‌علی‌هذا. ما هم متناسب وضعیت خود و نیاز مراجعین، کمک‌هایی می‌کردیم. مثلا برای یک مکتب، زمینی را خریداری کردیم و به آنها اهدا کردیم و به یک مکتب دیگر میز و چوکی دادیم و... تا قبل از سال ۲۰۰۸ فعالیت‌هایی را به صورت پراکنده در این‌گونه موارد انجام می‌دادیم؛ اما از ۲۰۰۸ به صورت جدی و مشخص شروع به کار کردیم.

در سال‌های ۲۰۱۰ و۲۰۱۱ به این نتیجه رسیدیم که این فعالیت‌های پراکنده را متمرکز و سازمان‌مند کرده و در یک چوکات مشخص در بیاوریم. همان زمان تصمیم گرفتیم بنیاد خیریهٔ مهرگان عمران را تأسیس کنیم. مؤسسین این بنیاد مجموعه شرکت‌های عمران است. در واقع شرکت عمران به عنوان شرکت اصلی و مادر به‌اضافهٔ چند شرکت دیگر از جمله: شرکت عمران جیوتکنیک، شرکت گرین‌تک، شرکت عمران‌استیل، شرکت پایا و شرکت جیوانجینرینگ سولوشن تصمیم گرفتند این بنیاد را تأسیس کنند و سالانه هر کدام به تناسب عوایدشان، یک بخشی از این عواید را اختصاص بدهند به این بنیاد تا صرف اموری شود که در اساسنامهٔ آن آمده است.

با وجود آنکه تا حدودی از نحوهٔ تأسیس بنیاد مهرگان سخن گفتید، می‌شود کمی از اهداف این نهاد برای ما بگویید؟

ـ بلی. پیش‌تر عرض کردم قبل از اینکه بنیاد را تأسیس کنیم، علاقه‌مندی خود ما بیشتر روی مسایل آموزشی بود. در موقع تأسیس بنیاد و ثبت آن در وزارت عدلیه، صحبت‌هایی که با دوستان در مورد اساسنامه داشتیم، عمدتاً متمرکز بر فعالیت‌های آموزشی، فرهنگی و اجتماعی بود. از این روی، اموری که به عنوان اهداف در اساسنامه آمده است تمرکزش روی مسایل آموزشی و فرهنگی بیشتر است. مواردی که به عنوان مهم‌ترین رسالت‌ها و وظایف بنیاد در اساسنامه ذکر شده عبارت‌اند از: یک؛ تلاش برای کاهش فقر و گسترش عدالت و رفاه اجتماعی. دوم؛ تلاش برای انکشاف جامعه در زمان‌های مختلف با تأکید بر نقش متعلمین، محصلین، جوانان و آماده‌سازی حضور و سازمان‌دهی آنها در عرصه‌های مختلف. سوم؛ انکشاف منابع بشری نخبه و کارآمد در زمینه‌های مختلف. چهارم؛ فعالیت‌های تحقیقی و علمی در حوزه‌های فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی با هدف انکشاف و تربیت این حوزه‌ها.

این موارد، اساس و پالیسی ما را در این بنیاد تشکیل می‌دهد.

عرصهٔ فعالیت‌های شما تا هنوز بیشتر متوجه آموزش بوده و فرهنگ؛ مثل جشنواره‌ای که دو سال پیش دایر شد در عرصهٔ فیلم. آیا عرصهٔ فعالیت‌های نهاد مهرگان به این موارد خلاصه می‌شود؟

ـ خدمت شما قبلا اشاره کردم که بنیاد مهرگان عمران تنها با تکیه به عواید مجموعه شرکت‌های عمران اداره می‌شود. یعنی ما به عنوان یک سازمان، دنبال سازمان و نهادهای دونر و حامی نیستیم. در واقع پالیسی اصلی ما این بوده که بخشی از عواید خود را برای برنامه‌هایی که مناسب تشخیص می‌دهیم، صرف کنیم؛ البته اگر کسی در امور خیریه و پروژه‌هایی که ما داریم کمکی به ما کند، نه‌تنها مخالفتی نداریم، بلکه استقبال هم می‌کنیم تا بتوانیم با منابع بهتر، خدمات بهتری را انجام دهیم. منظورم این است تا حالا کارهایی که کردیم تنها با تکیه بر داشته‌های خود ما بوده. قطعاً برنامه‌هایی که روی دست گرفتیم، متناسب با توان‌مندی‌های ما در این زمینه بوده است. باید عرض کنم که منابع ما محدود است، تلاش ما این است که همین منابع محدود را در جایی استفاده کنیم که بیشترین و موثرترین نتایج را در بر داشته باشد.

به صورت مختصر می‌توانم به مهم‌ترین برنامه‌هایی که اجرا کردیم، اشاره کنم. از جمله ساخت یک باب لیسهٔ دخترانه در ولایت دایکندی. طبق تحقیقاتی که کردیم، در مرکز ولایت دایکندی و در منطقه‌ای که این مکتب ساخته شده، هیچ مکتب دخترانه‌ای وجود نداشت و اهالی منطقه با مشکلات بسیار زیادی برای تحصیل دختران خود مواجه بودند. لذا بنیاد تصمیم به ساخت یک لیسهٔ دخترانه در این منطقه گرفت. هزینهٔ ساخت این مکتب حدود ۱۵۰ تا ۱۶۰ هزار دالر بوده است. این لیسه تکمیل شده و یک سال پیش برای بهره‌برداری رسماً به ولایت دایکندی و وزارت معارف سپرده شده است. مورد دیگر، لیسهٔ عالی تیزهوشان در شهر کابل می‌باشد که بعداً به لیسهٔ عالی مهرگان تغییر نام یافت. این لیسه قبلا توسط یک متولی خصوصی تأسیس شده بود. بنیاد مهرگان این مکتب را از آنها خریداری کرد تا بتواند با تجهیز و توسعهٔ آن، آن را به مرکزی برای پرورش شاگردان نخبه از بین مردم کم‌بضاعت تبدیل کند. این مکتب اکنون متعلق به بنیاد مهرگان است و به صورت کاملاً غیرانتفاعی اداره می‌شود. سه سال از زمان شروع فعالیت این مکتب زیر نظر بنیاد مهرگان می‌گذرد. این مکتب از زمانی که مهرگان از آن حمایت خود را شروع کرده، توسعهٔ خوبی پیدا کرده است؛ مجهز به لابراتوار پیشرفتهٔ آموزشی برای تمامی سنین و صنوف درسی، مجهز به کتابخانهٔ بسیار عالی که در سطح مکاتب کابل شاید کم‌نظیر باشد، مجهز به سالن آموزشی کامپیوتر، سالن اجتماعات و... می‌باشد و مدیریت آن را فردی به عهده دارد که یکی از بهترین نمونه‌های موجود در سطح کشور بوده و دارای مدرک ماستری در زمینهٔ آموزش است. تلاش ما این است که این مکتب را بر اساس معیارهای آموزشی جهانی ارتقا بدهیم. امید است انشاءالله بتوانیم در این کار موفق شویم.

نکتهٔ دیگری که لازم است اشاره‌ای داشته باشم، این است که هم‌اکنون حدود ۳۰ درصد از متعلمین این لیسه که از میان اقشار بی‌بضاعت هستند به صورت کاملا رایگان در این مکتب تحصیل می‌کنند و تسهیلات آموزشی و ترانسپورتی همانند سایر شاگردان برای آنها فراهم شده است.

در کنار این موارد، فعالیت‌های دیگری نیز در حوزهٔ آموزش انجام دادیم. یکی از این برنامه‌ها، کمک‌هزینه‌های تحصیلی برای محصلین دانشگاه‌های خصوصی و دولتی در کابل است. حوزهٔ فعالیت ما به خاطر امکان شناخت بیشتری که در کابل برای ما میسر است، تاکنون محدود به کابل باقی مانده است. در ولایات متأسفانه به این امکانات دسترسی نداریم. حدود ۳ سال است که برنامهٔ کمک‌های تحصیلی خود را با دانشگاه ابن‌سینا شروع کردیم. بر اساس پالیسی و اهداف مشخص در اساسنامه، به بیش از ۱۰۰ نفر در هر سمستر کمک‌هزینهٔ تحصیلی ارائه می‌کنیم. این کمک‌هزینه از چیزی حدود ۱۰۰ درصد تا ۲۵ درصد هزینه‌های دانشجویان شامل فیس تحصیلی را در بر می‌گیرد که بر اساس وضعیت مالی محصلین به آنان پرداخت می‌شود.

اینکه چرا دانشگاه ابن‌سینا را از بین این همه مؤسسات تحصیلات عالی انتخاب کرده‌ایم؟ پاسخش این است که دانشگاه ابن‌سینا تنها دانشگاه غیرانتفاعی موجود در کشور است. پالیسی بنیاد مهرگان این اجازه را می‌دهد که تنها با مؤسساتی می‌توانیم همکاری داشته باشیم که انتفاعی نباشند. در پوشش این برنامه، تاکنون بیش از ۵۰۰ نفر از محصلان ابن‌سینا در طول دوونیم سال گذشته از کمک‌هزینهٔ تحصیلی بنیاد بهره‌مند شده‌اند. اسناد این برنامه و پرداخت‌ها در آرشیو

بنیاد موجود است و ما می‌توانیم در اختیار افرادی که علاقه‌مند باشند، قرار بدهیم.
یکی از علاقه‌مندی‌های شخصی خودم مانند دیگر دوستان ما در بنیاد، فعالیت‌های فرهنگی و انجام پژوهش‌های تحقیقی، چاپ‌ونشر آثار مؤلفین و نویسندگان کشور است. در این چهارچوب بنیاد مهرگان هزینهٔ چاپ‌ونشر بیش از ۱۰ جلد کتاب را تأمین کرده است.
جشنوارهٔ فیلم مهرگان یکی دیگر از فعالیت‌هایی است که بنیاد مهرگان اولین دورهٔ آن را سال گذشته با همکاری نهادهای مرتبط برگزار کرده است. انشاءالله دومین دورهٔ جشنوارهٔ مهرگان در سال جاری با کیفیت بهتر در کابل برگزار خواهد شد. آخرین برنامه‌ای که امسال روی دست گرفتیم، همکاری با مجموعهٔ «دُرّ دری» است. طبق توافقی که با دوستان انجام دادیم، تعهد کردیم که هزینه‌های چاپ ماهنامهٔ درّ دری را تأمین کنیم. همان گونه که خود شما مستحضر هستید، تاکنون پنج شماره از این ماهنامه با کیفیت مناسب در کابل چاپ و نشر شده است و انشاءالله نشر آن در آینده نیز ادامه خواهد یافت.
حمایت از جشنواره‌ها، سمینارهای کوچک و بزرگ، برنامه‌های مبارزه با مواد مخدر، حمایت از کودکان، حمایت از ورزشکاران و تیم‌های ورزشی، نمایشگاه‌های نقاشی و خوشنویسی، کاریکاتور و... در کنار برنامه‌هایی که به صورت مفصل به آن اشاره شد، از دیگر فعالیت‌های بنیاد مهرگان به حساب می‌آید که ذکر همهٔ آنها لیست بلندبالایی می‌شود که شاید در این مجال نگنجد.

یکی از کارهای مهم بنیاد مهرگان، برگزاری جشنوارهٔ فیلم مهرگان است که اولین نوبت آن در سال گذشته با استقبال گسترده‌ای از فیلم‌سازان و هنرمندان داخلی و خارجی روبه‌رو شد، می‌شود در رابطه با اهدافی که منجر به برگزاری این جشنواره شد، کمی صحبت کنید؟

- قصه‌اش بسیار طولانی است. با توجه به اینکه بارها به حمایت از هنرمندان و دست‌اندرکاران عرصهٔ فرهنگ تأکید کرده بودیم، دوستان زیادی مراجعه می‌کردند که یک حرکتی را در قسمت هنر فیلم‌سازی شروع کنیم. ما اول بنا داشتیم که با یکی دو تن از دوستان کارگردان و فیلم‌ساز خود به تماس شویم، شاید بتوانیم چند فیلم تولید کنیم. پسان‌تر با توجه به صحبت‌ها و مشوره‌هایی که با همکاران و دوستان خود داشتیم، به این نتیجه رسیدیم که برگزاری جشنوارهٔ فیلم به مراتب مناسب‌تر و بهتر از تهیهٔ یکی دو تا فیلم است؛ در جشنواره، دوستان فیلم‌ساز و کارگردان می‌توانند آثار خود را عرضه کنند و در یک فضای مناسب مورد داوری تماشاگران و اهل فیلم و هنر قرار بدهند. و از طرفی دیگر، مهم‌ترین هدف ما فراهم‌کردن فضای بازاریابی برای ساخت و فروش فیلم بود.
این طور اقدامات زمانی می‌تواند در عرصه‌های مختلف فکری، فرهنگی و هنری مؤثر و مستدام باشد که حالت خودکفایی مالی و اقتصادی پیدا کند و باور ما این است که هنر فیلم‌سازی ما هیچ‌وقت موفق نخواهد شد مگر اینکه بتواند خودکفا باشد و از محل فروش آثار خود بتواند زمینه‌ای فراهم کند که آثار بعدی خود را تولید کند.
جشنوارهٔ فیلم مهرگان با همین چند نفر شروع شد؛ برخلاف جشنواره‌های دیگر که معمولاً منابع و حامیان‌شان و حتی دست‌اندرکارانشان توسط دوستان خارجی ما تعیین می‌شد، تمام مصارف و اجرای آن توسط بنیاد مهرگان و همکاری نهادهای داخلی مانند اکادمی هنر و علوم سینمایی، تأمین و اجرا شد؛ از این نظر این جشنواره صددرصد داخلی بود. الحمدالله احساس می‌کنیم که جشنواره با تمام نواقصی که داشت، بسیار موفق ظاهر شد. امیدواریم جشنواره همین طور ادامه پیدا کند و ما به همان اهدافی که داشتیم در آیندهٔ نزدیک دست پیدا کنیم.

در سال جاری هم این جشنواره برگزار خواهد شد؟

- تا جایی که اطلاع دارم این جشنواره امسال نیز برگزار خواهد شد و امیدوارم که همانند دورهٔ اول و بهتر از آن بتواند فضای مساعد را برای عرضهٔ فعالیت‌های سینماگران کشور فراهم آورد و مُمدی باشد برای رشد، رونق و شکوفایی سینمای کشور.

در مورد موفقیت‌ها و عرصهٔ فعالیت‌ها تا حدودی صحبت شد، اگر ممکن است مقداری دربارهٔ مشکلات مهرگان در طول فعالیت‌هایش در این چند سال صحبت کنید؟

- هیچ کاری بدون مشکل نیست؛ قطعاً مهرگان هم مشکلات خاص خودش را داشته و دارد. اما مهم‌ترین مزیت بنیاد مهرگان عمران این است که با تکیه بر داشته‌ها و توان‌مندی‌های مجموعهٔ مؤسسین خود



فعالیت می‌کند و به اصطلاح دستش پیش دیگران دراز نیست. عواید این بنیاد تاکنون به صورت ۱۰۰ درصد از محل مجموعهٔ شرکت‌های عمران بوده و تا کنون سعی شده است این منابع در زمینه‌هایی که ضرورت بوده و مؤثریت زیادتر داشته، مصرف شود. همان گونه که قبلا نیز عرض شد، منابع بنیاد به عواید شرکت‌های تمویل‌کننده وابسته است و قاعدتاً میزان عواید این شرکت‌ها تأثیر مستقیم روی منابع بنیاد دارد. متأسفانه در طول یکی دو سال گذشته به دلیل رکود اقتصادی که در کشور وجود داشته است، عواید شرکت‌های تمویل‌کننده بسیار کاهش داشته است و به تبع آن، منابع بنیاد هم رو به کاهش بوده است. در پهلوی این مشکل، با مشکلات دیگری هم دست به گریبان بودیم. از جمله توقعات بسیار زیادی بوده است که در طول سال‌های فعالیت بنیاد مشاهده می‌شود؛ مخصوصاً در سال‌های اول و دوم بدون استثنا روزی ۵ و ۶ مراجعه‌کننده داشتیم که هر کدام با طرح‌های مفصل می‌آمدند، درخواست‌های بسیار خوبی ارائه می‌کردند، پیشنهادهایی که بیش از ۸۰ درصدشان قابل پذیرش و تطبیق بود؛ اما با توجه به مطالبی که در بالا عنوان شد، زمینهٔ پذیرش همهٔ آنها فراهم نبود و به همین دلیل بسیاری از دوستان شاید ناراضی باشند. نکتهٔ دیگری که مناسب است در اینجا اشاره‌ای داشته باشم، این است که در طول دورهٔ فعالیت بنیاد مهرگان به یک مشکل مهم برخوردیم؛ و آن نبود هماهنگی میان فعالین عرصهٔ اقتصادی و فرهنگی بوده است. تلاش کردیم فرهنگ انجام کارهای خیریه را در میان فعالین اقتصادی و تجاری به یک فرهنگ عمومی تبدیل کنیم. با وجود تلاش‌های بسیار، متأسفانه موفقیت چشمگیری در این زمینه نداشتیم. ما حداقل در جامعهٔ خود دوستان زیادی داریم که وضعیت مالی بسیار خوبی دارند، یا کاروکسب بسیار مؤفقی دارند و یا در عرصهٔ تجارت به نتایج خوبی رسیده‌اند، ولی متأسفانه این ذهنیت وجود ندارد که کار در عرصه‌های فرهنگی و اجتماعی را بخشی از وظیفهٔشان بدانند. امیدواریم در سال‌های آینده فرهنگ کمک به دیگران در قالب مجموعه‌ها و بنیادها به یک فرهنگ عمومی تبدیل شود.

نهاد مهرگان عمران در درون خودش ساختاری تعریف کرده؟ مشخصاً این ساختار به چه صورت است؟

ـ بلی، دقیقاً بنیاد مهرگان بر اساس تصمیم‌گیری چند شرکتی که نامشان ذکر شد و با داشتن هیئت مؤسس چهارده‌نفره در وزارت عدلیه ثبت شد. این افراد، اساس‌نامه را تصویب کرده‌اند که بر اساس آن، پالیسی اصلی بنیاد مهرگان عمران مشخص می‌شود؛ همچنین بودجهٔ بنیاد مهرگان به صورت سالانه و بر اساس شرایط کاری و اقتصادی شرکت‌های تابع عمران، در جلسهٔ سالانه هیئت مؤسسان مشخص می‌شود. در این نشست سالانه، هر شرکت میزان تعهدات مالی خود را در قبال بنیاد مهرگان مشخص می‌کند.
در کنار هیئت مؤسسان، یک هیئت‌مدیره و یک مجمع عمومی و یک بازرس، ساختار بنیاد مهرگان را تشکیل می‌دهد؛ هیئت‌مدیرهٔ ما شامل ۷ نفر است که از بین دوستان در مجمع عمومی، هیئت مؤسسان و یا خارج از آن تعیین می‌شود. تیم اجرایی شامل رییس و معاون شرکت و یک نفر بازرس است که حساب‌های مالی و فعالیت‌های شرکت را تحت کنترل دارد و سالانه گزارش خود را در اختیار مجمع قرار می‌دهد.

چه برنامه‌هایی برای آیندهٔ این نهاد در نظر دارید؟

ـ برنامه‌های اصلی ما این است که فعالیت‌های بلندمدتی را که از گذشته شروع کردیم، ادامه بدهیم؛ برنامه‌هایی مانند مدیریت و حمایت از لیسهٔ عالی مهرگان که قسمت عمدهٔ مصارف آن به عهدهٔ ما است. بعد تداوم برنامهٔ کمک‌هزینهٔ تحصیلی به محصلین، استمرار برنامهٔ جشنوارهٔ فیلم مهرگان و چاپ کتاب است. همچنان یک چیزی که پیش‌تر یادم رفت، برنامهٔ چاپ کتاب است که در دو قالب است: که قالب اصلی‌اش قرارداد همکاری و حمایت از دانشگاه و انتشارات ابن‌سینا است که اکثر کتاب‌های خود را در آن قالب چاپ می‌کنیم. قالب دیگر آن است که خود مؤلفین شخصاً می‌توانند به بنیاد مهرگان مراجعه کنند، در صورت تأیید کتاب، با مؤلف برای چاپ آن قرارداد امضا می‌کنیم. این برنامه همچنان ادامه دارد و طبق آخرین خبری که در این زمینه می‌توانم به شما بگویم، این است که کتاب «تفحة‌الحبیب» اثر ملا فیض‌محمد کاتب هزاره آخرین کتاب از مجموعه کتاب‌هایی است که جدیداً از چاپ برآمده و در اختیار علاقه‌مندان کتاب و محققین محترم قرار گرفته است؛ و انشاءالله روند چاپ چنین کتاب‌هایی در زمینه‌های مختلف در آینده نیز ادامه خواهد یافت.
با توجه به صحبت‌هایی که صورت گرفت، تناسب برنامه‌های ما بستگی به وضعیت عایدات ما دارد. چنانچه پیش‌تر هم اشاره شد، متأسفانه جنجال‌های سیاسی موجود در کشور باعث رکود شدید شده و تأثیرات آن روی تمام فعالیت‌های اقتصادی قابل مشاهده است. این تأثیرات تا حدودی روی فعالیت‌های بنیاد مهرگان نیز تأثیر منفی داشته است. امیدواریم با حل مشکلات سیاسی، شاهد رونق و شگوفایی اقتصادی باشیم و ما هم بتوانیم فعالیت‌های جدیدی را در کنار فعالیت‌های فعلی بنیاد روی دست بگیریم.

نگاه و تحلیل شما به عنوان کسی که با فرهنگ کشور آشنا است، نسبت به وضیت فرهنگی کشور در شرایط حاضر چیست؟

ـ سال‌های اول که دانشجو بودم، دید من در عرصهٔ فعالیت‌های فرهنگی کاملا دانشجویی بود. در همان زمان، در قالب مجمع فرهنگی دانشجویان افغانستان بعضی فعالیت‌های فرهنگی داشتم؛ در همان زمان با کمک دوستان در تهران انتشارات داشتیم و کتاب چاپ می‌کردیم. در کابل شروع فعالیت‌های ما با فعالیت‌های فرهنگی گره خورده بوده؛ در هفته‌نامهٔ اقتدار ملی شروع به کار کردم، آن هم در شرایطی که هیچ رادیو و تلویزیونی در افغانستان فعالیت نداشت. غیر از رادیوهای بی‌بی‌سی و صدای امریکا، تعداد اندکی رادیو با برنامه‌های بسیار کوتاه در افغانستان بود. شخصاً خیلی علاقه‌مند به کارهای فرهنگی بودم، ولی نویسنده، شاعر یا مؤلف نیستم. کمی بعد متأسفانه به دلیل فعالیت‌های اقتصادی کاملاً از آن حوزه بیرون آمدم.
به همین دلیل دیدی که من به حوزهٔ فرهنگ دارم، بیشتر از زاویهٔ یک فعال اقتصادی است. به عنوان یک فعال اقتصادی، دید من نسبت به فعالیت‌های فرهنگی در عرصه‌های مختلف فیلم و سینما، چاپ‌ونشر، ادبیات، نقاشی و تیاتر این است که این نوع فعالیت‌ها هیچ وقت بدون خودکفایی اقتصادی پایدار، مستدام و مؤثر نخواهد بود.
به نظر من، موفقیت سینما، تیاتر، رقص و حتی داستان و شعر در غرب به دلیل عدم وابستگی است. در افغانستان متأسفانه همیشه یک شاعر، نویسنده، فیلم‌ساز، نقاش، نوازنده و خوانندهٔ ما دغدغهٔ زندگی و نان شب خود را دارد تا دغدغهٔ تولید آثار بهتر. تا وقتی که این مشکل حل نشود، وضعیت فرهنگی ما نیز بهتر نخواهد شد. زمانی می‌توانیم بگوییم که به یک فرهنگ پویا رسیده‌ایم که تولید آثار فرهنگی ما، خودکفایی اقتصادی را هم در بر داشته باشد و از وابستگی مطلق، خارج شود؛ و البته رسیدن به چنین مرحله‌ای بستگی به فاکتورها و پارامترهای فراوانی دارد که بحث مفصلی را می‌طلبد.

خیلی ممنون جناب آقای بلیغ که وقت خود را به ما دادید. در پایان اگر موضوعی ناگفته مانده...

ـ تشکر از تشریف‌آوری‌تان، برای مجموعهٔ درّ دری آرزوی سربلندی و موفقیت دارم و امیدوارم که گامی را که با همکاری یکدیگر برداشته‌ایم، بتوانیم همچنان ادامه دهیم و مصدر خدمتی برای جامعهٔ فرهنگی و به‌خصوص جامعهٔ ادبی کشور باشیم.
نکتهٔ دیگری که بیشتر متوجه خوانندگان محترم ماهنامهٔ درّ دری است، این است که فرهنگ کتاب‌خریدن، روزنامه‌خریدن و مجله‌خریدن را کم‌کم در بین مردم گسترش دهیم و نهادینه کنیم تا بتوانیم از این راه، حداقل بخشی از مشکلات کسانی را که در عرصهٔ تألیف و چاپ‌ونشر فعالیت دارند، برطرف کنیم. باعزت باشید!



نام رستم در جغرافیای افغانستان



محمدیونس طغیان ساکایی

رستم موجودی است که سراسر اسطوره و افسانه و ادبیات ما را فرا گرفته است. قهرمانی که در فرودستی‌ها ولشتی‌های روزگار، تجسم آرزوها و آمال مردم شد.

زین همرهان سست‌عناصر دلم گرفت
شیر خدا و رستم دستانم آرزوست
(مولوی)

به راستی این رستم کیست و کجایی است؟ که این قدر ذهن و روان ملت‌های مختلف را تسخیر کرده است. دربارهٔ رستم، دانشمندانی چون ایستن کونوف، ونسان اسمیت، پروفیسور راپسون، جی. سی. کویاجی و دیگران پژوهش‌هایی انجام داده‌اند. کویاجی او را یک شخصیت تاریخی می‌داند که در قرن نخست میلادی در سیستان می‌زیست و در برابر تجاوز کوشانی‌ها از خود رشادت‌های بسیار نشان داد (۱: ۲۴۱) و با این مقاومت‌ها و رشادت‌ها، بلندآوازه شد و چنان در افواه عام افتاد که افسانه‌های ملل دیگر چون مغول‌ها، روس‌ها، اسلاوها و بلغارها از آن رنگ پذیرفت.(۲: ۴۳-۲۳۸) و داستان سغدی رستم که قطعاتی از آن در اوایل قرن بیست از ترکستان کشف شد (۲: ۴۶) نمایان‌گر این حقیقت است که رستم در منطقهٔ ما، نام و آوازهٔ بلند داشته است.

شخصیت رستم به گونه‌ای که ما آن را می‌شناسیم، بیش از همه در شاهنامه تکوین می‌یابد. بیجا نیست که مردم شعر منسوب به فردوسی را در این باره می‌آورند:

منش کرده‌ام رستم داستان
وگرنه یلی بود در سیستان

رستم بنا بر شاهنامه، شخصیت ویژه و استثنایی است. او از خون دو تیرهٔ متضاد سرشته شده و این دو نیروی متضاد از او شخصیت استثنایی ساخته‌اند. رستم پیونددهنده شیرازهٔ ازهم‌گسستهٔ آریاناست. با زادن او کابل و زابل که میان تیره‌های ضحاک و جمشید تقسیم شده است، به هم می‌پیوندد. هرچند سام از وصلت زال و رودابه تشویش داشت:

دو گوهر چو آب و چو آتش به هم
برآمیختن باشد از بن ستم
(۳: ج ۱، ص ۱۰۹)
اما ستاره‌شناسان برای سام مژده دادند که:
از این دو هنرمند، پیلی ژیان
بیاید، ببندد به مردی میان...
به خواب اندر آرد سر دردمند
ببندد در جنگ و راه گزند
(۳: ج ۱، ص ۱۰۹)

یعنی که رستم در گام نخست اختلافات میان زابل و کابل را برمی‌دارد. شاید زال در یک دوران دیگر، برای رفع این اختلاف، فرزند دیگر خویش، شغاد را به کابل فرستاده بود تا او هم مانند خودش و رستم، برای رفع اختلافات، سفیر صلحی در کابل باشد که نشد. چون پیشگویی‌ها در این باره نیز از گونهٔ دیگر بود.

منجمان دربارهٔ نتیجهٔ وصلت زال و رودابه برای منوچهر گفته بودند:

وزین دخت مهراب و ز پور سام
گوی برمنش زاید و نیک‌نام
بود زندگانیش بسیار مر
همش زهره باشد، همش زور و فر
همش برز باشد، همش تیغ و یال
به رزم و به بزمش نباشد همال
کجا بارهٔ او کند موی تر
شود خشک هم‌رزم او را جگر
عقاب از بر ترگ او نگذرد
سران جهان را به کس نشمرد
یکی برز بالا بود فرهمند
همه شیر گیرد به خم کمند
بر آتش یکی گور بریان کند
هوا را به شمشیر گریان کند
کمربستهٔ شهریاران بود
به ایران پناه سواران بود
(۳: ج ۱، ص ۴۷-۲۴۶)

و سیمرغ هم پیش از زاده‌شدن رستم دربارهٔ او گفته بود:

کزین سرو سیمین‌بر ماه‌روی
یکی شیر باشد تو را نام‌جوی
که خاک پی او ببوسد هژبر
نیارد به سر برگذشتنش ابر
وز آواز او چنگ جنگی‌پلنگ
شود چاک‌چاک و بخاید دو چنگ
هر آن گرد کاواز گوپال اوی
ببیند بر و بازو و یال اوی
از آواز او اندر آید ز پای
دل مرد جنگی برآید ز جای
به جای خرد سام سنگی بود
به خشم اندرون شیر جنگی بود
به بالای، سرو و به نیروی، پیل
به آورد خشت افگند بر دو میل
(۳: ج ۱، ص ۲۶۶)

هنگامی که رستم را از پهلوی مادر بیرون کشیدند:

یکی بچه بُد چون گوی شیرفش
به بالا بلند و به دیدار کش
شگفت اندرو مانده بُد مرد و زن
که نشنید کس بچه پیلتن
(۳: ج ۱، ص ۲۶۷)

مجسمهٔ رستم را ساختند تا به سام بفرستند. در بازوی این پیکره، اژدهایی ترسیم کردند و چنگال شیر را در دستش گذاشتند:

به بازوش بر اژدهای دلیر
به چنگ‌اندرش داده چنگال شیر
(۳: ج ۱، ص ۲۶۸)

این نقش اژدها بر بازوی مجسمهٔ رستم که پسان‌ها نشان پرچم او نیز می‌شود، جای بحث دارد. اما در اینجا همین قدر باید بگوییم که خانوادهٔ رستم پذیرفته بود که او برآیند تضادهای دوران خویش است. مهراب در یک همایش به مناسبت دیدار سام از رستم، هنگامی که از می مست بود:

همی گفت نندیشم از زال زر
نه از سام و نز شاه با تاج و فر
من و رستم و اسپ شبدیز و تیغ
نیارد بر او سایه‌گسترد میغ
کنم زنده آیین ضحاک را
به پی مشک سارا کنم خاک را
(۳: ج ۱ ، ص ۲۷۴)

با تولد رستم برخی از منازعات در سرزمین او چیده شد. و برای برطرف‌کردن مشکلات دیگر او به

زودی بر رخش خویش زین نهاد و راهی پیکار شد. او کیقباد را از البرزکوه آورده، بر تخت نشاند و افراسیاب را شکست داد؛ کاووس را با گذشتن از هفت‌خان، از چنگ دیوان مازندران نجات داد و باز از بند شاه هاماوران رهایش کرد. برای دفاع از نوامیس، فرزندی چون سهراب را کشت و به کین سیاوش، توران‌زمین را زیروزبر کرد. پیلسم و پولادوند و اشکبوس و کاموس و خاقان چین را نبرد آزمود و سرانجام اسفندیار جوان را از پا درآورد. و خود به نیرنگی در کابل جان باخت. این است کارنامه‌های رستم در شاهنامه.

خانوادهٔ رستم بنا بر شاهنامه از اهالی سیستان و مرکز حکومت‌شان همین دیار است. چون در کنار چپ رود هیرمند خانه دارد. هنگامی که اسفندیار برای نبرد با او از بلخ عزم سیستان کرد، رستم برای پیکار با او از رود هیرمند گذشت.

از شاهان ایران زمین عهدنامه‌ها دارد، از کیقباد:

ز زاولستان تا به دریای سند
نبشتیم عهدی تو را بر پرند
تو شو تخت با افسر نیمروز
بدار و همی باش گیتی‌فروز
(۳: ج ۱، ص ۴۵۵)

کاووس:

نبشته یکی عهد او بر حریر
به مشک و می و عود، دستِ دبیر
سپرده به سالار گیتی‌فروز
به نوی همه کشور نیمروز
(۳: ج ۲، ص ۶۵)

و کیخسرو نوشت:

که او باشد اندر جهان پیشرو
جهاندار بیدار و سالار گو
همو را بود کشور نیمروز
سپهدار پیروز لشکرفروز
(۳: ج ۴، ص ۳۵۵)

و رستم خودش را حکمروای مسلّم این سرزمین‌ها دانسته و به عهدنامه‌های شاهان می‌نازد:

همان عهد کاووس دارم نخست
که بر من بهانه نیارند جست
همان عهد کیخسرو دادگر
که چون او نبست از کیان کس کمر
(۳: ج ۵، ص ۳۴۷)

رستم بنا بر افسانه‌های ما، نیرومندترین انسان خداست. پس مردم هر پدیده‌ای را که به نظرشان بزرگ و باابهت جلوه می‌کرده، با نام رستمش تجلیل می‌کردند. هر کار مهم و بزرگ را رستمانه می‌نامند و هر عمل خارق‌العاده را بدو منسوب می‌کنند و هر جای بزرگ را جایگاه او می‌شمارند. شاید یکی از دلایلی که نام خیلی از جای‌ها با نام رستم رابطه دارد، از همین جا ناشی شده است. از میان دودمان پهلوانان سیستانی چند نام: رستم، فرامرز، سهراب و برای دختران، رودابه و تهمینه (تهمیمه) هنوز و بیشتر در میان جامعهٔ افغانستان متداول است و مردم فرزندان‌شان را به این نام‌ها مسمی می‌کنند.

حالا ما در پی آنیم که نام رستم را در جغرافیای سرزمین اسطوره‌ای که او می‌زیست و امروزه میان افغانستان، ایران و پاکستان تقسیم شده است، جستجو کنیم؛ و این قسمتی از تلاش‌ها برای یافتن حقایقی دربارهٔ زندگی و کارنامه‌های رستم خواهد بود.

در عهد ابن‌بلخی، سیستان را شهر رستم می‌نامیدند. او که در فارس‌نامهٔ خویش از انتقام‌گرفتن بهمن از سیستانیان سخن می‌گوید: ... و برفت و سیستان بغارتید و شهر رستم بکند و خراب کرد بکینه آنچ با پدرش کرده بودند (۴: ۵۲). در برزونامه هم سرزمین سیستان به نام شهر رستم آمده است:

همی رفت تا شهر رستم رسید
زن چاره‌گر چون بدان سو کشید
(۵: ۱۰۵)

و در عجایب‌المخلوقات هم شهرهای سیستان مربوط رستم‌الشدید خوانده شده است. (۶: ۲۶۳) الفستون در این باره آورده است که از میان دریاچهٔ زرنگ، کوهی سربرافراشته که آن را کوه زور و گاهی هم قلعهٔ رستم می‌خوانند. روایاتی هم از وجود قلعه‌ای در این ناحیه در روزگار باستان حکایت دارد.(۷: ۴۳۷) شاید به همین خاطر است که سرانجام هرتسفلد، ویرانه‌های پای کوه خواجه را دژ رستم خواند. (۸: ۱۷۹)

یکی از شهرهای سیستان، قرنین است که در یک‌منزلی زرنج موقعیت داشته و بلاذری دربارهٔ این شهر آورده: که اینجا تیمارگاه اسپ رستم است.(۹: ۲۷۰) و نویسندهٔ تاریخ سیستان آن را ستورگاه مرکبان رستم دستان خوانده است.(۱۰: ۸۳) ابن‌خردادبه (۱۱: ۳۸) و ابن‌فقیه (۱۲: ۲۲) نیز بر آن‌اند که در این شهر اثری از آخور اسب رستم است. در قاموس جغرافیای افغانستان خرابه‌ای به فاصله ۳۰ کیلومتر در جنوب قلعهٔ شیندند (سبزوار) به نام آخور رستم آمده است.(۱۶: ۲۱)

در آثارالبلاد و اخبارالعباد زکریا بن محمد قزوینی دربارهٔ آتشگاه کرکویه آمده است: که بر بالای بنا دو گنبد نهاده بود که آن را در روزگار رستم یل برآورده بودند و بر هر یک شاخی زده بودند که مانند شاخ‌های گاو به سوی هم خم شده بودند. آتشگاه در زیر این گنبدها قرار داشت.(۱۷: ۲۱)

آقای حبیبی در جغرافیای تاریخی افغانستان از موضعی در شمال سیستان به نام تخت رستم یاد می‌کند.(۱۳: ۱۶) و کوهی در جنوب شرق قلعهٔ جوین مربوط ولایت فراه به ارتفاع تخمینی ۸۲۴ متر به همین نام وجود دارد.(۱۶: ۴۰۸) که شاید مراد از این هر دو، یک موضع باشد. همین حالا خرابه‌هایی در نزدیک شیندند (سبزوار) از شیندند به هرات به سوی راست شاهراه وجود دارد که به نام قلعهٔ رستم معروف است.

اما به نام تخت رستم در سمنگان آبده‌ای است که با وجود ناامنی‌های سال‌های اخیر از جذابیت قابل‌وصفی برخوردار بوده است. این آبدهٔ تاریخی، سالانه تعداد بسیاری از مردم را به سوی خویش جلب می‌کند. تخت رستم در جنوب غرب شهر ایبک و در تپه‌ای مشرف بدان شهر موقعیت دارد. گفته می‌شود که این آبده اصلاً یک استوپهٔ بودایی است که ناتکمیل مانده (۱۴: ۲۱۸) و شاید در اثر گرفتاری‌های نظامی این کار به انجام نرسیده باشد.

در ساختمان این استوپه، آنچه که نظر پیروان آیین بودایی را جلب کرده، شکل طبیعی اراضی است. اینجا برجستگی‌ای از سنگ وجود داشته و بوداییان آن را مانند صفه‌ای تراشیده و گرد بر گرد آن را که ۸۵ متر احاطه دارد، مانند خندقی با عمق در حدود ۴ متر کنده‌اند. چون در استوپه‌ها معمولاً ودیعه‌های یادگاری و یا اشیای مقدس را می‌گذاشته‌اند؛ در این جا هم بر فراز این صفه، خانهٔ کوچکی را بدین منظور از سنگ تراشیده‌اند که رخ به سوی مشرق دارد. موسیو فوشه باستان‌شناس فرانسوی عقیده دارد که کار ساختمان استوپه پس از تراشیدن همین خانه متوقف شده است.(۱۴: ۹- ۴۰۸) متصل استوپهٔ تخت رستم، تپه‌ای است که بوداییان در آن به تعداد پنج سمج کنده‌اند. سمج پنجمی هم نامکمل است. این سمج‌ها با دهلیز وسیعی به هم پیوند یافته‌اند. در داخل چهار سمج اولی جای نصب پیکره‌هایی ملاحظه می‌شود.(۱۴: ۴۰۹) در پای تپهٔ دیگر دو خانهٔ بزرگ که محیط آن از ده در ده متر کمتر نیست و بلندای آن نیز به همین اندازه، تراشیده شده و سرای مستطیل‌شکل دیگر که ظاهراً برای ستوران ساخته شده بوده، وجود دارد.

دیگر از نام‌های معروف جغرافیایی در افغانستان که به نام رستم پیوند دارد، تخت رستم و تپهٔ رستم در بلخ است.(۱۶: ۶۷۸) آقای کهزاد دربارهٔ این دو بنا می‌گوید که تاکنون معلوم نشده است که اینها معبد بوداییان‌اند و یا یک آتشگاه زردشتی.(۱۴: ۲۱۸) اما این دو بنا را به قیاس محل آنها، پروفیسور بارتولد بنای بزرگ نوبهار بلخ می‌داند. که هسوان تسنگ در سدهٔ هفتم شرح آنها را نوشته است. تپهٔ رستم بنای مدوری بوده که از خشت ساخته شده و محیط قاعدهٔ آن ۱۵۰ پا و ارتفاع آن ۵۰ پا بوده است. نمای بخش بالایی بنا را با خشت پوشانده بوده‌اند. سقف بنا مسطح بوده و در داخل آن چهار خانه و در پایین چهار راه ورودی داشته است که در مرکز، ماند دهلیزهایی به هم می‌پیوسته‌اند.(۱۸: ۲۵) موسیو فوشه باستان‌شناس فرانسوی در سال ۱۹۳۴ میلادی به بلخ سفر کرده و این تپه را مورد کاوش قرار داد؛ اما خلاف انتظار از آن چیزی به دست نیاورد. (۱۹: ۵۱۸)

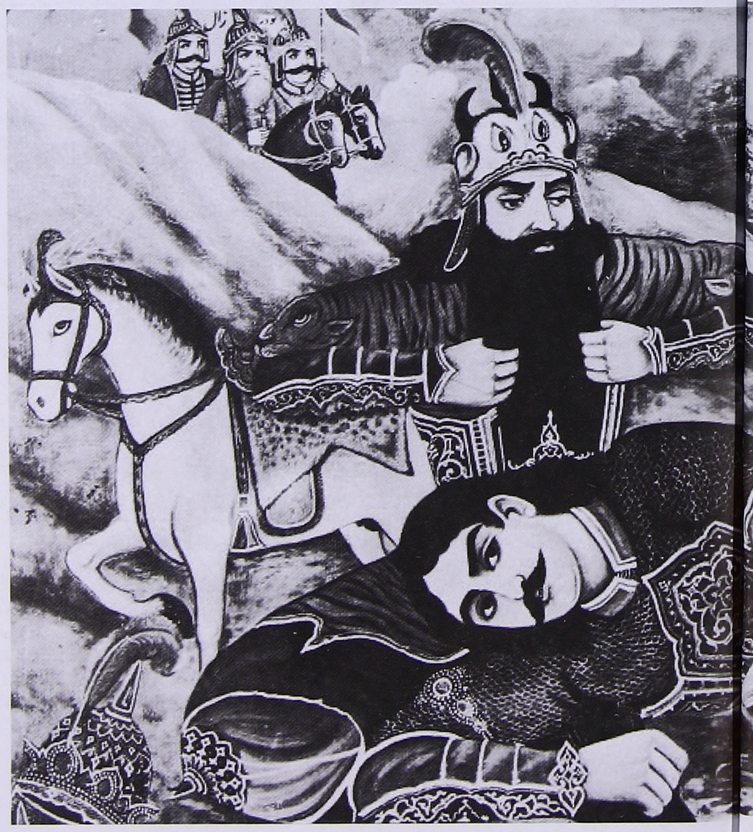
اما تخت رستم بلندی‌ای با ابعاد همانند بوده و مانند تپهٔ رستم، مدور نیست، بلکه شکل یک ذوذنقه را داشته و معلوم نیست که آیا در آن اتاق‌هایی موجود است یا خیر؟(۱۸: ۲۵) از اینکه در برخی جاهای این بلندی آب باران رخنه کرده، باید در زیر آن جوف‌هایی بوده باشد. تپهٔ رستم در جنوب غرب برج عیاران موقعیت داشته و در بالای آن صفهٔ مربع‌شکلی نمایان بوده است و هر دو بنا در دو سوی جادهٔ قدیمی که از بلخ به سوی هند می‌رفته. موقعیت داشته است.(۲۰: ۹۲) بارتولد دربارهٔ این بناها از قول «بیت» آورده است که مردم محل معمولاً خرابه‌ها و زیارتگاه‌های بوداییان را تخت رستم می‌نامند.(۱۸: ۲۵) و کهزاد نیز این مسئله را تأیید می‌کند که در دورهٔ اسلامی اکثر قلاع و استوپه‌ها به نام رستم شهرت یافته است. (۱۴: ۲۲۰)

از این تپه‌ها یکی هم در توپ‌درهٔ پروان است که تا یک قرن و نیم پیش به تپهٔ رستم شهرت داشته و حالا به خاطر همان تپهٔ بزرگ، نام منطقه به توپ‌دره مسمی شده است. در این منطقه قبری هم بوده که به گور پسر رستم معروف بوده است. (۱۴: ۲۲۰)

دیگر از بناهای تاریخی بزرگ که به رستمش منسوب داشته‌اند، سدی بزرگی بود بر رود هیرمند به نام سد رستم که همهٔ روستاهای باختر سیستان را آبیاری می‌کرد. این بند در پایان قرن هشتم، هنگام لشکرکشی تیمور ویران شد. (۲۱: ۳۶۹) امیرتیمور غیر از این سد، همهٔ قنوات و کاریزهای سیستان را به طرف صحرا و شنزارها هدایت کرد و ضربت مهلکی بر آیندهٔ سیستان زد.(۲۲: ۷۰۵) همان گونه که افراسیاب هنگامی که رستم، جهان را برای او تنگ و تار کرده بود، برای رستم و زادگاه او (سیستان) استدعا کرده بود:

همیشه نشستش بود سیستان
که بادا همیشه کنام ددان (۵: ۴)

بارتولد در مورد این بند دقت بیشتر کرده است. او می‌گوید که بند در یک‌منزلی بالای زرنگ موقعیت





نهاده بود که آن را در روزگار رستم یل برآورده بودند و بر هر یک شاخی زده بودند که مانند شاخ‌های گاو به سوی هم خم شده بودند. آتشگاه در زیر این گنبدها قرار داشت.(۱۷: ۲۱)

آقای حبیبی در جغرافیای تاریخی افغانستان از موضعی در شمال سیستان به نام تخت رستم یاد می‌کند.(۱۳: ۱۶) و کوهی در جنوب شرق قلعهٔ جوین مربوط ولایت فراه به ارتفاع تخمینی ۸۲۴ متر به همین نام وجود دارد.(۱۶: ۴۰۸) که شاید مراد از این هر دو، یک موضع باشد. همین حالا خرابه‌هایی در نزدیک شیندند (سبزوار) از شیندند به هرات به سوی راست شاهراه وجود دارد که به نام قلعهٔ رستم معروف است.

اما به نام تخت رستم در سمنگان آبده‌ای است که با وجود ناامنی‌های سال‌های اخیر از جذابیت قابل‌وصفی برخوردار بوده است. این آبدهٔ تاریخی، سالانه تعداد بسیاری از مردم را به سوی خویش جلب می‌کند. تخت رستم در جنوب غرب شهر ایبک و در تپه‌ای مشرف بدان شهر موقعیت دارد. گفته می‌شود که این آبده اصلاً یک استوپهٔ بودایی است که ناتکمیل مانده (۱۴: ۲۱۸) و شاید در اثر گرفتاری‌های نظامی این کار به انجام نرسیده باشد.

در ساختمان این استوپه، آنچه که نظر پیروان آیین بودایی را جلب کرده، شکل طبیعی اراضی است. اینجا برجستگی‌ای از سنگ وجود داشته و بوداییان آن را مانند صفه‌ای تراشیده و گِرد بر گِرد آن را که ۸۵ متر احاطه دارد، مانند خندقی با عمق در حدود ۴ متر کنده‌اند. چون در استوپه‌ها معمولاً ودیعه‌های یادگاری و یا اشیای مقدس را می‌گذاشته‌اند؛ در این جا هم بر فراز این صفه، خانهٔ کوچکی را بدین منظور از سنگ تراشیده‌اند که رخ به سوی مشرق دارد. موسیو فوشه باستان‌شناس فرانسوی عقیده دارد که کار ساختمان استوپه پس از تراشیدن همین خانه متوقف شده است.(۱۴: ۹- ۴۰۸) متصل استوپهٔ تخت رستم، تپه‌ای است که بوداییان در آن به تعداد پنج سمچ کنده‌اند. سمچ پنجمی هم نامکمل است. این سمچ‌ها با دهلیز وسیعی به هم پیوند یافته‌اند. در داخل چهار سمچ اولی جای نصب پیکره‌هایی ملاحظه می‌شود.(۱۴: ۴۰۹) در پای تپهٔ دیگر دو خانهٔ بزرگ که محیط آن از ده در ده متر کمتر نیست و بلندای آن نیز به همین اندازه، تراشیده شده و سرای مستطیل‌شکل دیگر که ظاهراً برای ستوران ساخته شده بوده، وجود دارد.

دیگر از نام‌های معروف جغرافیایی در افغانستان که به نام رستم پیوند دارد، تخت رستم و تپهٔ رستم در بلخ است.(۱۶: ۶۷۸) آقای کهزاد دربارهٔ این دو بنا می‌گوید که تاکنون معلوم نشده است که اینها معبد بودایی‌اند و یا یک آتشگاه زردشتی.(۱۴: ۲۱۸) اما این دو بنا را به قیاس محل آنها، پروفیسور بارتولد بنای بزرگ نوبهار بلخ می‌داند. که هسوان تسنگ در سدهٔ هفتم شرح آنها را نوشته است. تپهٔ رستم بنای مدوری بوده که از خشت ساخته شده و محیط قاعدهٔ آن ۱۵۰ پا و ارتفاع آن ۵۰ پا بوده است. نمای بخش بالایی بنا را با خشت پوشانده بوده‌اند. سقف بنا مسطح بوده و در داخل آن چهار خانه و در پایین چهار راه ورودی داشته است که در مرکز، ماند دهلیزهایی به هم می‌پیوسته‌اند.(۱۸: ۲۵) موسیو فوشه باستان‌شناس فرانسوی در سال ۱۹۳۴ میلادی به بلخ سفر کرده و این تپه را مورد کاوش قرار داد؛ اما خلاف انتظار از آن چیزی به دست نیاورد. (۱۹: ۵۱۸)

اما تخت رستم بلندی‌ای با ابعاد همانند بوده و مانند تپهٔ رستم، مدور نیست، بلکه شکل یک ذوذنقه را داشته و معلوم نیست که آیا در آن اتاق‌هایی موجود است یا خیر؟(۱۸: ۲۵) از اینکه در برخی جاهای این بلندی آب باران رخنه کرده، باید در زیر آن جوف‌هایی بوده باشد. تپهٔ رستم در جنوب غرب برج عیاران موقعیت داشته و در بالای آن صفهٔ مربع‌شکلی نمایان بوده است و هر دو بنا در دو سوی جادهٔ قدیمی که از بلخ به سوی هند می‌رفته. موقعیت داشته است.(۲۰: ۹۲) بارتولد دربارهٔ این بناها از قول «بیت» آورده است که مردم محل معمولاً خرابه‌ها و زیارتگاه‌های بوداییان را تخت رستم می‌نامند.(۱۸: ۲۵) و کهزاد نیز این مسئله را تأیید می‌کند که در دورهٔ اسلامی اکثر قلاع و استوپه‌ها به نام رستم شهرت یافته است. (۱۴: ۲۲۰)

از این تپه‌ها یکی هم در توپ‌درهٔ پروان است که تا یک قرن و نیم پیش به تپهٔ رستم شهرت داشته و حالا به خاطر همان تپهٔ بزرگ، نام منطقه به توپ‌دره مسمی شده است. در این منطقه قبری هم بوده که به گور پسر رستم معروف بوده است. (۱۴: ۲۲۰)

دیگر از بناهای تاریخی بزرگ که به رستمش منسوب داشته‌اند، سدی بزرگی بود بر رود هیرمند به نام سد رستم که همهٔ روستاهای باختر سیستان را آبیاری می‌کرد. این بند در پایان قرن هشتم، هنگام لشکرکشی تیمور ویران شد. (۲۱: ۳۶۹) امیرتیمور غیر از این سد، همهٔ قنوات و کاریزهای سیستان را به طرف صحرا و شنزارها هدایت کرد و ضربت مهلکی بر آیندهٔ سیستان زد.(۲۲: ۷۰۵) همان گونه که افراسیاب هنگامی که رستم، جهان را برای او تنگ و تار کرده بود، برای رستم و زادگاه او (سیستان) استدعا کرده بود:

همیشه نشستش بود سیستان
که بادا همیشه کنام ددان (۵: ۴)

بارتولد در مورد این بند دقت بیشتر کرده است. او می‌گوید که بند در یک‌منزلی بالای زرنگ موقعیت



داشت و در قرون وسطی منسوب بود به رستم، پهلوان افسانه‌ای سیستان. بارتولد تأکید دارد که این روایت می‌تواند قرینه‌ای باشد بر این نکته که شاید بند مزبور در روزگار پیش از اسلام بنا شده بوده. این بند دوبار ویران شده؛ یک بار توسط تیمور و بار دیگر به وسیله پسرش شاهرخ.(۱۸: ۸۳)

میدان رستم منطقهٔ وسیع و علفزاری است که چشمه‌های بسیار از آن می‌جوشد و در میان لوگر و گردیز موقعیت دارد. (۲۳: ۲۱۶) از این منطقه در تذکرهٔ همایون و اکبر نیز یادآوری شده (۲۴: ۱۵۲) و استاد کهزاد نیز از آن به نام رستمی‌میدان ذکر کرده است. (۱۴: ۲۱۶) اگر رستمی در تاریخ وجود داشته باشد، این میدان، همان شکارگاهی خواهد بود که در آن برایش چاه کندند.

در جنوب غرب ولسوالی (شهرستان) یکاولنگ، در دامنهٔ کوه بابا، مربوط ولایت (استان) بامیان، دره‌ای است به نام روستم که جمعیتی در حدود پنج‌هزار تن از مردم در آنجا زندگی دارند. (۲۵) همچنان در جنوب ارزگان خاص، منطقه‌ای به نام دشت رستم است و در غرب این دشت رستم، منطقه دیگری را به نام فراموز می‌خوانند. (۲۶)

در شمال غزنی کوهی است که شکل گهواره دارد و مردم غزنین آن را گهوارهٔ رستم می‌نامند. چون به باور مردم، رستم به حدی بزرگ بوده که در گهوارهٔ ساخت بشر نمی‌گنجیده است. گویا رستم در همین گهواره کوهی بزرگ شده و پس از همان جا کمند انداخته و اسپ خویش، رخش را از دشت ناور گرفته است. (۲۷: ۳۵۳) همچنان در غزنی افسانه‌ای وجود دارد که می‌گوید: روزگاری رستم رخش خود را در دشت ناور گم کرده بود و میخی در این دشت بوده که آن را میخ اسپ رستم می‌نامیده‌اند. (۲۸: ۱۰۳) این میخ آهنین که برابر یک نیزه کوچک است، در صخره‌ای فرو رفته و تاکنون وجود دارد. (۲۷: ۳۵۲)

در گلباغ کابل در ارتفاع یک تپه، سنگ بزرگ و مدوری است که آن را مردم محل به نام پاوی رستم یاد می‌کنند. در پنجشیر هم سنگی است که آن را پلخمان سنگ رستم (۲۹) می‌گویند و در دایکندی هم چشمه‌ای است که آن را چشمهٔ رستم می‌خوانند.

در ارمغان میمنه، در فهرست قریه‌های قیصار ولایت فاریاب از دهکده‌ای به نام ارضلک رستم یاد شده که از مرکز این ولایت (میمنه)، ۱۱ کیلومتر فاصله دارد. (۳۰: ۴۷) اما در قاموس جغرافیایی افغانستان، این دهکده را در ولایت فاریاب به نام ارخلک رستم ضبط کرده‌اند. (۱۶: ۵۷) پُل رستم، دهکدهٔ دیگری است مربوط ولایت کنر. (۱۶: ۳۶۴) و باز چاه رستم که به فاصلهٔ ۸۵/۵ کیلومتر در غرب جوین در ولایت فراه موقعیت دارد. (۱۶: ۹۱۷)

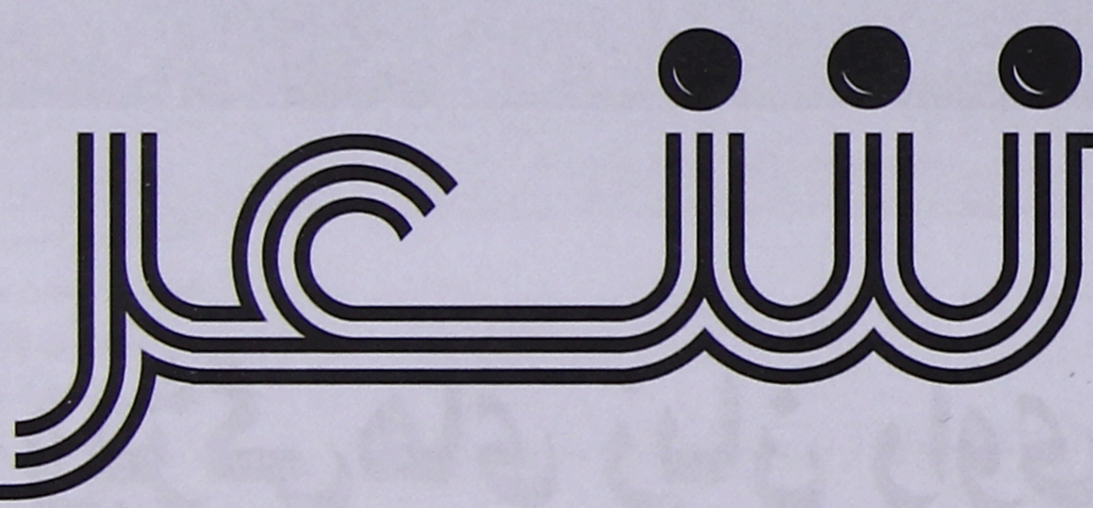
در کابل افسانه‌ای را دربارهٔ رستم بیان می‌کنند که به گمان من آوردن آن در اینجا لازم است؛ می‌گویند که در قدیم، حلوا و لوچی کابل مزه و حلاوت زیادی داشت. مردم از جاهای دور به خوردن آن به کابل می‌آمدند. باری رستم جهان‌پهلوان به همین چوک فعلی کابل آمد و از حلوا و لوچی آن‌قدر خورد که همیانی‌هایش تمام شد و ناچار گرز خود را نزد قناد، در مقابل سه کسیره (واحد پول همان وقت) به گرو گذاشت و تا آخر عمر نتوانست گرز خود را از گرو خلاص کند. بنا بر آن، این گفته به گونهٔ ضرب‌المثل درآمد که: «گرز رستم به سه کسیره بند است.» ریش‌سفیدان می‌گویند که این گرز تا همین اکنون در چوک کابل پیوسته به زمین فرو می‌رود. (۳۱: ۲۷۵)

اینها نام‌ها و مواردی بودند که من با حفظ وضعیت امنیتی کشور و مشکلات دیگری که وجود دارد، بدان دست یافتم. شاید نام‌های بسیار دیگر هنوز وجود داشته باشد که ما تاکنون از آن بی‌خبریم. و شاید هم از این نام‌هایی که من آورده‌ام، منسوب به کدام رستم دیگر باشد. به هر صورت من در پی ایضاح این نام‌ها هستم و با استناد به نظر «برادران گریم» که می‌گفتند: «تاریخ ملت‌ها را باید از روی افسانه‌های‌شان مشخص کرد.» ما هم با این افسانه‌ها به سوی حقایقی از تاریخ و فرهنگ گذشتهٔ سرزمین و مردم خویش به پیش می‌رویم. شاید انبوهی از این نام‌ها بتواند بیانگر یک رستم تاریخی باشد. ما این کارهای کوچک را در حد خودمان انجام می‌دهیم تا زمینه برای تحقیقات دیگر آماده شود.

در اینجا باید این‌قدر یادآوری کرد که چون اکثر این نام‌ها را ما در حوالی سیستان، زرنج، فراه و نیمروز یافته‌ایم و غیر از نام رستم، نام‌های دیگر از خانوادهٔ او، مانند قلعهٔ زال، قلعهٔ فرامرز، و برزو را عمدتاً در جغرافیای تاریخی همین مناطق داریم (۳۲: ۹۵)، پس رستمی باید در این سرزمین زیسته باشد. و این نبشته ما را به سوی یک حقیقت تاریخی رهنمونی می‌کند.

فهرست مآخذ:

۱. کویاجی، جهانگیر کوروجی، (۱۳۸۷)، اسطوره‌های ایران و چین، ترجمهٔ کوشیار کریمی، تهران، نسل نواندیش.
۲. خرومف، آلبرت لئونیدیچ، (۱۹۸۷ م)، از رستم تا دیواشتیچ، ترجمهٔ س قربانوف، ج شریف اف، دوشنبه، نشریات عرفان.
۳. شاهنامهٔ فردوسی، به کوشش جلال خالقی مطلق، چاپ سوم، تهران، مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.
۴. ابن‌بلخی، (۱۳۸۵)، فارس‌نامه، تصحیح و تحشیه گای استرانج، رینولد نیکلسون، تهران، انتشارات اساطیر.
۵. عطا بن یعقوب، (۱۳۸۴)، برزونامه، به کوشش علی محمدی، همدان، انتشارات دانشگاه بوعلی سینا.
۶. طوسی، محمد بن محمود، (۱۳۸۲)، عجایب‌المخلوقات، به اهتمام منوچهر ستوده، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
۷. الفنستون، مونت استوارت، (۱۳۷۹)، افغانان، جای، فرهنگ و نژاد، ترجمهٔ محمدآصف فکرت، مشهد، بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
۸. نیولی، گراردو، (۱۳۸۱)، زمان و زادگاه زردشت، ترجمهٔ سیدمنصور سیدسجادی، تهران، انتشارات آگاه.
۹. بلاذری، احمد بن یحیی، (۱۳۴۶)، فتوح‌البلدان (بخش مربوط ایران)، ترجمهٔ آذرتاش آذرنوش، تهران، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
۱۰. نویسنده: نامعلوم، (۱۳۶۶)، تاریخ سیستان، تصحیح ملک‌الشعرا بهار، کابل، آفسیت مطبعهٔ دولتی.
۱۱. ابن‌خردادبه، (۱۳۷۰)، المسالک و الممالک، ترجمهٔ دکتر حسین قره‌چانلو، تهران.
۱۲. ابن‌فقیه، ابوبکر بن احمد همدانی، (۱۳۴۹)، البلدان، (بخش مربوط ایران) ترجمه ح. مسعود، تهران، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
۱۳. حبیبی، عبدالحی، (۱۳۸۲)، جغرافیای تاریخی افغانستان، کابل، بنگاه انتشارات میوند.
۱۴. کهزاد، احمدعلی، (۱۳۴۶)، افغانستان در پرتو تاریخ، کابل، مطبعهٔ دولتی.
۱۵. حبیبی، عبدالحی، (۱۳۸۰)، افغانستان بعد از اسلام، تهران، انتشارات افسون.
۱۶. انجمن آریانا دایره‌المعارف، (۱۳۸۹)، قاموس جغرافیایی افغانستان، تهران، مؤسسهٔ نشر و پخش سرور سعادت کابل.
۱۷. باسورث، ادموند کلیفورد، (۱۳۷۷)، تاریخ سیستان، ترجمهٔ حسن انوشه، چاپ دوم، تهران، مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر.
۱۸. بارتولد، ویلهلم، (۱۳۷۷)، جغرافیای تاریخی ایران، ترجمهٔ همایون صنعتی‌زاده، تهران، بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.
۱۹. کهزاد، احمدعلی، (۱۳۸۷)، تاریخ افغانستان، کابل، بنگاه انتشارات میوند.
۲۰. مفتاح، الهامه، (۱۳۷۶)، جغرافیای تاریخی بلخ و جیحون و مضافات بلخ، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۲۱. لسترانج، گای، (۱۳۷۷)، جغرافیای تاریخی سرزمین‌های خلافت شرقی، ترجمهٔ محمود عرفان، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
۲۲. گروسه، رنه، (۱۳۶۸)، امپراتوری صحرانوردان، ترجمهٔ عبدالحسین میکده، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
۲۳. بابر شاه، (۱۳۸۶)، بابرنامه، به کوشش شفیقه یارقین، کابل، اکادیمی علوم افغانستان.
۲۴. بیات، بایزید، (۱۳۶۰)، تذکرهٔ همایون و اکبر، به اهتمام محمد هدایت حسین، کلکته.
۲۵. این منطقه را محمدنسیم احمدی از استادان دانشگاه بامیان که خود از اهالی ولسوالی یکاولنگ است، معرفی کردند.
۲۶. دربارهٔ دشت رستم استاد بایزید اسک، آمر دیپارتمنت پشتو که خود از باشندگان اصلی ارزگان است، اطلاع دادند.
۲۷. شریعتی (سحر)، حفیظ‌الله، (۱۳۹۳)، فرهنگ شفاهی مردم هزاره، کابل، انتشارات امیری.
۲۸. بامیانی، سیدمحمد ابراهیم، (۱۳۶۰) گم‌شدن اسپ رستم در ناور، غرجستان، شمارهٔ ۴.
۲۹. دربارهٔ این سنگ بزرگ، دکتر مهدی یکی از شخصیت‌های شناخته‌شدهٔ علمی اطلاع دادند.
۳۰. کوهی، محمدناصر، (۱۳۲۸)، ارمغان میمنه، میمنه، مطبعهٔ ستوری.
۳۱. آسوده، عزیز، (۱۳۹۰)، پیشه‌وران و پیشه‌های قدیم کابل، در مجموعه مقالات میلاد کابل، انتشارات شاروالی کابل.
۳۲. خلیلی، خلیل‌الله، (۱۳۸۲)، آثار هرات، چاپ دوم، تهران، عرفان.



ویژگی‌های زبان راویِ رؤیا / خلیل پژواک > ۲۴

عرفان و نوآوری‌های ادبی در اشعار سنایی / سیدسکندر حسینی > ۲۶

درّدری یک کافه برای ادبیات است (مصاحبه با هادی هزاره) / محمد واعظی > ۲۹

پنهان شدن در شب (مروری بر شعرهای هادی هزاره) / رضا محمدی > ۳۴

ما می‌میرم تا عکاس تایمز جایزه بگیرد (نگاهی به مجموعه‌شعرهای الیاس علوی) / دکتر حفیظ شریعتی > ۳۶

خراسانی، نوستالوژی تاریخ و اسطوره/ پرتو نادری> ۳۹

شاعر خوش‌پرداز افغانستان (به بهانهٔ بیستمین سالگرد مرگ قهار عاصی) / هادی میران > ۴۴

شعرها > ۴۷



ویژگی‌های زبان راویِ رؤیا



خلیل پژواک

رضا محمدی، شاعری است با زبان ملیح، و به راستی که از این ملیح، غیر شکر غیرممکن است. گاهی اگر شعری یا پاره‌ای از یک شعر حماسی‌اش را بخوانی، می‌گویی حیف است او همین راه را تا آخر نرفته، زیرا زبانی که به کار می‌برد، سراسر شکوه حماسی دارد؛ اما این قضاوت درست نیست، به‌خصوص زمانی که شعر عاشقانه‌اش را می‌خوانی و از شیرینی‌اش به وجد می‌آیی.

عمده‌ترین وجه بارز شعر محمدی نیز زبانش است. شاید بتوان گفت او در این زمینه، تجربهٔ منحصربه‌فرد خود و کشف از نوع خودش را دارد. سکته‌هایی که در شعر اوست، حکایت عام‌وتام زیبایی است. زیبایی‌ای که با شکستن فرم قبول‌شدهٔ زیبایی شعر به دست می‌آید. در شعر محمدی، شما با سکته‌های ممتد روبه‌رو هستید. فکر می‌کنید با هر بار حرکت سرتان به دیوار می‌خورد. شگرف اینکه همین به دیوار خوردن‌ها لذت خلق می‌کنند، زیبایی خلق می‌کنند و آدمی از رنجی که می‌برد، خوشحال است، نوعی رنجی لذت‌آور. مثال خیلی روشنش، شعر اتوبوس است:

اتوبوس آمد او رفت و نپرسید مرا
بس که کم لایق دیدار خودش دید مرا
اتوبوس آمد، لعنت به خطوط اتوبوس
نقشه‌ها بودم، برهم زد و پاشید مرا

یا

نوشت باران، تر شد نوشته بر کاغذ
نوشت باران، باران که ماجرای تو بود

دومین ویژگی‌ای که شعر محمدی را ملاحت می‌بخشد، به دریافت من «بینامتنیت» است. شاعری که دانش و فهم ادبی کم‌مانندی دارد. با شعر و ادبیات کلاسیک به خوبی آشناست. از سعدی و حافظ تا منوچهری، همه را خوب خوانده و با زیبایی‌شناسی قدیم آشناست. زبان عربی می‌فهمد و از شعر «نزار قبانی» لذت می‌برد و سرانجام فیلسوفی است شاعر. به همان میزان در شعر امروز حوزهٔ فارسی زبان و افغانستان نیز وارد است. کمتر کسی را بتوان یافت که شاعر یا نویسنده باشد و محمدی در مورد او ننوشته باشد. تقریباً تمامی شاعران خوب روزگار ما از زیر ذره‌بین نگاه و نقد محمدی بارها و بارها گذشته‌اند. طبیعی است که چنین شخصی، وقتی شاعر هم باشد، در سرودن و ساختن شعر نسبت به بسیاری از شاعرانِ محضِ، در چشم‌انداز روشن‌تری قرار دارد. به همین دلیل، او نمی‌آید شعاری بدهد یا حرفی بزند و بعد گم‌وگور شود. محمدی جزو معدود کسانی است که پشت شعرش تمام‌قد می‌ایستد، چون تهی از معنا نیست و از کم‌مایگی هنری نیز رنج نمی‌برد. شعر نقاشی او، عینی‌ترین مصداق این ادعاست. در این شعر: فلسفه، زیبایی، خلاقیت، تخیل بلند و تسلط زبانی همه مشهود است.

وقتی با شعر کنچینی روبه‌رو شدم، بار اول خودم نفهمیدم کنچینی چیست. بعد که دریافتم کنچینی جزو اصلی‌ترین واژگان لهجهٔ هزارگی است، از اینکه شاعری رشدیافته در محیط دیگر آن را به این خوبی به خاطر سپرده، تعجب کردم. فرار از زبان متعارف به وجه غالب شاعری محمدی بدل شده است. به جز معدود شاعرانی مانند سعیدی یا محمدی، دیگران حتی برای امکان فرار، خود به واژه‌سازی روی می‌آورند و این طوری، گاهی خواندن یک شعر صرفاً به لولیدن در میان مشتی واژه‌های به هم نامربوط خلاصه می‌شود؛ اما محمدی این‌گونه نیست. او به غزنی عشق می‌ورزد و واژگان محلی را ارج می‌نهد. کپک، کنچینی یا آوردن زبان گفتگوی عامیانه در شعر او قابل دید است.

این دفعه مست و مخفی و جادوگر آمده است
شیطان شده، به داخل جانم درآمده است

یا

پس باهم ابرها را در کوچه بُر زدیم
مه، ابر، ابر با تو چکر می‌برد مرا

یا

جاده از رهرو و رهزن پُر و خالی نفسش
زده و زخمی از کوه و کمر آمده بود

زده و زخمی، چکر و درآمدن به جان آدم و عبارت‌هایی از این دست در شعر محمدی بسیارند. می‌گوید:

«...گلگلگلگلگلگلگلگلگلگلد؟؟ ـ تقدیر چیده بر سر راه از ازل مرا»

شاعران گاهی روی یک صدا یا یک واژه مانور می‌دهند، طبیعی است و موسیقی شعر را بیشتر می‌کند، اما اینکه شما یک مصرع تمام را با یک واژه بسازید، در بادی امر خساست شاعر را در صرف واژه‌ها نشان می‌دهد و سپس توانایی‌اش را که از پس ساخت چنین بیتی برمی‌آید. از این‌گونه بیت‌ها در شعر محمدی دیده می‌شوند.

از سبق
الی طبق
طبق
طبق
که وقت بازسازی است

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

یا
به تو برخوردم شب، شب، شب تابستان بود
شب یلدا، شب تنها، شب ناپایان بود

وقتی با شعر کنچینی روبه‌رو شدم، بار اول خودم نفهمیدم کنچینی چیست. بعد که دریافتم کنچینی جزو اصلی‌ترین واژگان لهجهٔ هزارگی است، از اینکه شاعری رشدیافته در محیط دیگر آن را به این خوبی به خاطر سپرده، تعجب کردم.

یا
دهان ملتهبت باز می‌شود که میا
دو دیده‌ام را را را را را را را را

قطع نظر از موسیقی شعر، تکرارها حاوی مفاهیمی‌اند که نمی‌شود آن را به غیر از این صورت نشان داد. مثلا «خوشش نیامد، خط خط خط زد اینها را» روشن‌ترین تصویر کلافگی، سرخوردگی و به بن‌بست رسیدن و گم‌شدن در لای مجموع انگاره‌هایی است که در کمال ناتوانی قادر به عینیت‌بخشیدن به آن نیست. به همین دلیل، سعی می‌کند چیزی بکشد که می‌خواهد، ولی خیلی زود آن صورت عبث می‌نماید و خسته از ناتوانی، خط خط خط می‌زند. عین همین معنا را می‌توان در «را» و «گل» هم دید.

رضا محمدی شاعر جهان خودش است. از نظر او شعر، رؤیاست و بیان رؤیا زبان خاص خودش را می‌خواهد. به زبان درآوردن رؤیا نه کار ساده است و نه به سادگی ممکن. به همین دلیل، شما در شعر محمدی حقیقتاً احساس می‌کنید دارید رؤیا می‌بینید. اتوبوس می‌آید، او می‌رود، طبق معمول مانند زنی، بخت به او لگد می‌زند؛ و شاعر در بخشی از این سفر رؤیایی درختی است کهنسال که پُر است از امضای عشاق. اما این پایان شگفتی کار محمدی نیست. پی‌آیند به بیان درآوردن رؤیا، زبانی تودرتو، پیچیده و مغلق باید باشد که مغز آدم را قلقلک بدهد. اما وقتی شما جهان رؤیای خود را با زبانی به بیان در می‌آورید که مصداق «زبانی که همه درمی‌یابند و با آن سخن می‌گویند» می‌شود، کار بزرگی کرده‌اید. محمدی از پس انجام این کار بزرگ به خوبی برآمده است. این شاید کامل‌ترین شرح از زبان شعر شاعر رؤیاها باشد.



عرفان و نوآوری‌های ادبی در اشعار سنایی

سیدسکندر حسینی (بامداد)

سنایی غزنوی (ابوالمجد مجدود بن آدم) یکی از بزرگ‌ترین مفاخر ادب فارسی است که در عرفان، صاحب‌نظر و در سرودن شعر فارسی، استاد مسلم و بی‌نظیر است. او در اواسط قرن پنجم در سال ۴۷۳ هـ‌ق؛ و در اواسط قرن یازدهم میلادی در غزنین متولد شد. آثار حکیم سنایی عبارت‌اند از: حدیقه‌الحقیقه و شریعه‌الطریقه (مثنوی تعلیمی و عرفانی)، دیوان اشعار، سیرالعباد الی المعاد (منظومهٔ تمثیلی سفر روحانی)، کارنامهٔ بلخ، (منظومهٔ کوتاه در انتقاد مردم بلخ)، تحریمه‌القلم و مکاتیب.

حکیم سنایی، یکی از بزرگان دنیای شعر و عرفان است که یکی از بهترین شاعران در سرودن شعر در قالب‌های متنوع ادبیات سنتی به شمار می‌رود. به جرأت می‌توان گفت که سنایی اولین کسی است که مضامین عرفانی را در غزل وارد کرد؛ در حالی که تئوری‌های عرفانی در نثر استفاده می‌شد و در غزل جز مضامین غنایی و عاشقانه، چیز دیگری راه نداشت. سنایی در قصایدش نیز تحول بزرگی را در مضامین فکری شعر آن دوره به وجود آورد که تا حدودی مسیر سبک خراسانی را به سمت سبک عراقی تغییر داد و یا حداقل مقدمات آن را فراهم کرد. جایگاه سنایی در واردکردن عرفان در شعر فارسی به قدری بلند است که دانشمندان به گونه‌های مختلف از آن یاد کرده‌اند.

«یان ریپکا» دربارهٔ سنایی می‌گوید: «نخستین غزل‌سرای تصوف، سنایی است. او اولین شاعری است که برای بیان اندیشهٔ عرفانی از فرم غزل استفاده کرد.» ملک‌الشعرای بهار در کتاب سبک‌شناسی پیرامون جایگاه سنایی می‌گوید: «خدمات سنایی در پیشرفت شعر عرفانی و صوفیانه بسیار عظیم است و باید او را قافله‌سالار این نوع از شعر بدانیم. اولین کسی که تعبیر عشق حقیقی و مجازی را وارد شعر فارسی کرد، سنایی بود.»

سیروس شمیسا در کتاب سبک‌شناسی‌اش می‌نویسد: «سنایی نخستین شاعر بزرگی است که به طور وسیعی به عرفان پرداخته و کتاب مستقلی در این باب به نام حدیقه‌الحقیقه و شریعه‌الطریقه نوشته است.» همچنین استاد فروزانفر گفته است: عرفان قبل از سنایی نیز در متون ادبی دیده می‌شد، ولی سنایی کسی بود که به آن تشخص سبکی داد.

سنایی در تاریخ ادبیات ما نقطهٔ عطفی است. به همین سبب شعر را به دوران قبل از سنایی و بعد از سنایی تقسیم کرده‌اند. دوران بعد از سنایی با دوران قبل از او، اصلاً قابل مقایسه نیست. هیچ کدام از قله‌های شعر فارسی حتی سعدی، حافظ و مولانا، چنین مقطع و حرکتی را در زبان فارسی ایجاد نکرده‌اند. او شاعری دوران‌ساز است. این ویژگی او برای مورخان شعر و عرفان از اهمیت خاصی برخوردار است. کمتر شاعری را می‌توان یافت که در چندین زمینه قهرمان، دوران‌ساز و پیش‌رو باشد. با تأمل در اشعار سنایی، انسان متوجه شکل‌گیری و تکامل چندین قالب از قوالب ادبی می‌شود. «حدیقه‌الحدیقه» سنایی سرآغاز تازه‌ای از مثنوی‌سرایی است و قصاید و غزل‌هایش نیز از حال‌وهوای خاصی برخوردار است که متفاوت با آثار شاعران قبل از اوست.

در تاریخ ادبیات فارسی «از شعر قبل از سنایی و بعد از سنایی» یاد شده است. علتش این است که شعر سنایی بر فرهنگ و روند شعر نسل بعد از خودش تأثیر جدی گذاشت و ادبیات بعد از خودش را متحول ساخت و آغازگر مکتبی شد که بعد از آن عطار و مولانا و حافظ آن را به اوج رساندند. چنانکه مولانا در این مورد می‌گوید:

ترک جوشش شرح کردم نیم‌خام
از حکیم غزنوی بشنو تمام

***

عطار روح بود، سنایی دو چشم او
ما از پی سنایی و عطار آمدیم

به این مطلب هم باید اشاره کرد که این تأثیرگذاری سنایی و اهمیت و عظمت او در تاریخ ادبیات فارسی و عرفان و شعر بعد از تحول درونی اوست. او در اول شاعر درباری و بذله‌گو بود که با یک انقلاب درونی ادبیات را تکان داد؛ و راه جدیدی به نام «ادبیات عرفانی» در دفترادبیات جهان اضافه کرد. برای تبیین اهمیت سنایی در ادبیات فارسی، عرفان‌وتصوف و جایگاه وی در ادبیات عرفانی، باید اشاره‌ای به ابداعات و نوآوری‌های سنایی در عرصهٔ شعر داشته باشیم. نوآوری‌های ادبی سنایی را به طور کلی می‌توان در چهار قلمرو بیان کرد:

۱. غزل‌سرایی

سنایی در قالب غزل، دست به ابداعاتی زد؛ از جمله اینکه شعر تغزلی تا آن زمان غرق در تجربه‌های زمینی و شخصی بود و واژه‌ها و اصطلاحات در همان معنای اولی خود به کار می‌رفتند؛ مثلا از میوه، شراب، میخانه و زلف و... چیزی اراده می‌شد که عرف از آن می‌فهمید و اگر معنای مجازی هم مراد می‌شد، از حدود عرف بیرون نبود. مثلاً از عشق فقط ارتباط صوری بین دو نفر اراده می‌شد و خرابات به همان معنای قمارخانه و شراب‌خانه و جای زنان بدکاره به کار می‌رفت. اما سنایی قالب غزل را مسیر تازه‌ای حرکت داد و آن را مملو از عواطف دینی و عرفانی ساخت و مضامین قلندرانه را در شعر وارد کرد. به واژه‌ها معانی دیگری بخشید و دایره‌اش را گسترده‌تر کرد و به حدی امتداد داد که حتی از فهم و تصور خارج است. به عنوان نمونه: عشق را از انحصار صوری و ارتباط بین دو نفر بیرون کرد و به آن چنان معنای وسیع داد که حالا تمام هستی را در بر می‌گیرد. به این بیت‌ها نگاه کنید:

مرا عشقت بنامیزد بد انسان پرورید ای جان!
که با یاد تو در دوزخ توانم آرمید ای جان!
از این یک نوع دل‌شادم که با عشق تو همزادم
که تا این دیده بگشادم، دلم عشقت گزید ای جان!

***

در ره عشق کائنات همه
شده از عجز خود برات همه
عرش و فرش از نهاد او حیران
بازگشته ز راه سرگردان

همچنین به این بیت‌ها که سنایی معنای اصلی خرابات را تغییر داده و خرابات را به معنای صوفیانه آورده توجه کنید:

هر که در کوی خرابات مرا بار دهد
به کمال و کرمش جان من اقرار دهد
ای خوشا کوی خرابات که پیوسته در او
مر مرا دوست همی وعدهٔ دیدار دهد
هر که او حال خرابات بداند به درست
هرچه دارد، همه در حال به بازار دهد

خرابات در این بیت‌ها به معنای صوفیانه ـ که همان مقام بی‌خودی کامل و ترک تعینات و تعلقات و از بین بردن تمام اوصاف و عادات است ـ به کار رفته است. هرچند واژه‌هایی چون خط، خال، زلف، ابرو، چشم و میخانه در رباعی‌ها و دوبیتی‌های قرن پنجم در غیر معنای واقعی‌شان استفاده شده، اما سنایی این دایره را وسعت بخشیده و از آنها به طور آگاهانه استفاده کرده است. به این شعرها توجه کنید:

محراب جهان، جمال رخسارهٔ توست
سلطان فلک، اسیر و بیچارهٔ توست
شوروشر شرک و زهد و توحید و یقین
در گوشهٔ چشم‌های خونخوارهٔ توست

این شعرها بیانگر قدرت، ظرافت و تیزهوشی اویند. از این شعرها روشن می‌شود که او به معبود حقیقی چگونه نگاه می‌کند. آن الفاظی که در شعرهای شاعران قبل از او فقط برای ارتباط صوری بین دو نفر استفاده می‌شدند، در شعرهای سنایی چنان تجلی یافته‌اند که هر اندازه دقت شوند، به همان اندازه عمیق می‌شوند. او رخسار محبوبش را محراب جهان گفته است که تمام عالم او را می‌پرستند و انسان اگر فلک را هم تسخیر کند، باز هم در پیشگاه معبود حقیقی سرِ تسلیم فرود می‌آورد. یا این شعر:

تا هشیاری، به طعم مستی نرسی
تا تن ندهی، به جان‌پرستی نرسی
تا در ره عشق دوست چون آتش‌وآب
از خود نشوی نیست، به هستی نرسی

در اینجا چقدر زیبا و با ظرافت خاص و حکیمانه، تجربه‌اش را برای ما انتقال داده است.

به جرأت می‌توان گفت که سنایی اولین کسی است که مضامین عرفانی را در غزل وارد کرد؛ در حالی که تئوری‌های عرفانی در نثر استفاده می‌شد و در غزل جز مضامین غنایی و عاشقانه، چیز دیگری راه نداشت. سنایی در قصایدش نیز تحول بزرگی را در مضامین فکری شعر آن دوره به وجود آورد که تا حدودی مسیر سبک خراسانی را به سمت سبک عراقی تغییر داد و یا حداقل مقدمات آن را فراهم کرد.

تأثیرگذاری سنایی و اهمیت و عظمت او در تاریخ ادبیات فارسی و عرفان و شعر بعد از تحول درونی اوست. او در اول شاعر درباری و بذله‌گو بود که با یک انقلاب درونی ادبیات را تکان داد؛ و راه جدیدی به نام «ادبیات عرفانی» در دفترادبیات جهان اضافه کرد. برای تبیین اهمیت سنایی در ادبیات فارسی، عرفان‌وتصوف و جایگاه وی در ادبیات عرفانی، باید اشاره‌ای به ابداعات و نوآوری‌های سنایی در عرصهٔ شعر داشته باشیم.

این یکی گه «زَین دین» و کفر را زو رنگ‌وبوی
وان دگر گه «فخر ملک» و ملک را زو ننگ‌وعار

سنایی در این شعر به صورت تلویحی بسیاری از کسان را مورد انتقاد قرار می‌دهد. یا در این شعر:

مسلمانان! مسلمانان! مسلمانی! مسلمانی!
از این آیین بی‌دینان، پشیمانی! پشیمانی!
مسلمانی کنون اسمی است بر عرفی و عاداتی
دریغا کو مسلمانی؟ دریغا کو مسلمانی؟

و یا در جای دیگر می‌گوید:

این چه قرن است اینکه در خوابند بیداران همه
وین چه دور است اینکه سرمست‌اند هشیاران همه

علاوه بر این شعرها که صراحت در نقدهای اجتماعی دارد، در اشعار قلندرانه‌اش نیز آنها را زیر شلاق نقد قرار داده و از دست ریاکاران و دغل‌بازان روزگارش شکایت‌ها کرده است. به این نمونه توجه کنید:

جمع خراباتیان، سوز نفس کم کنید
باده نهانی خورید، بانگ جرس کم کنید
نیست جز از نیستی، سیرت آزادگان
در ره آزادگان صحو و درس کم کنید
راه خرابات را جز به مژه نسپرید
مرکب طامات را زین هوس کم کنید

***

آن جام لبالب کن و بردار مرا ده
اندک تو خور ای ساقی و بسیار مرا ده
هر کس که نیاید به خرابات و کند کبر
او را بر خود بار مده، بار مرا ده
مسجد به تو بخشیدم، میخانه مرا بخش
تسبیح تو را دادم و زنّار مرا ده

۲. نوآوری در مثنوی

آثار عرفانی و صوفیانهٔ قبل از سنایی به نثر بود؛ اما او با غزل‌هایش تحول جدیدی را در آثار عرفانی وارد کرد و همچنین شعر فارسی را در مرحلهٔ جدیدی قرار داد. آثاری چون حدیقه‌الحقیقه و سیرالعباد، مثنوی را در قالب ادبیات تعلیمی، عرفانی و فلسفی قرار داد. به‌ویژه کتاب مثنوی حدیقه‌الحدیقه که یکی از شاهکارهای مهم و ارزندهٔ ادبیات فارسی است و ظاهراً اولین کتابی است که با این روش نوشته شده است و عطار و مولوی و... از او تقلید کرده و راهش را پیموده‌اند.

۳. ادبیات انتقادی

سومین برجستگی کارهای سنایی در ادبیات انتقادی او است. سنایی در قصاید اجتماعی و نیز در مثنوی‌هایش به‌ویژه در کارنامهٔ بلخ، به انتقاد پرداخته است و با این کارش نیز تغییرات بزرگی را در ادبیات وارد کرده و بسیاری از سنت‌ها و تابوها را شکسته و باورهای اجتماعی و اخلاقیات نادرست را به باد نقدهای محکم گرفته است. او در غزل‌های قلندرانه‌اش نیز به ستیز علیه برخی از سنت‌ها پرداخته است. سنایی در اشعارش: عالمان دینی، زاهدان ریاکار، پادشاهان، وزیران و حتی دکان‌داران موذی و ترازوداران دزد را مورد نقد قرار داده است. این هم چند نمونه از این نوع اشعار:

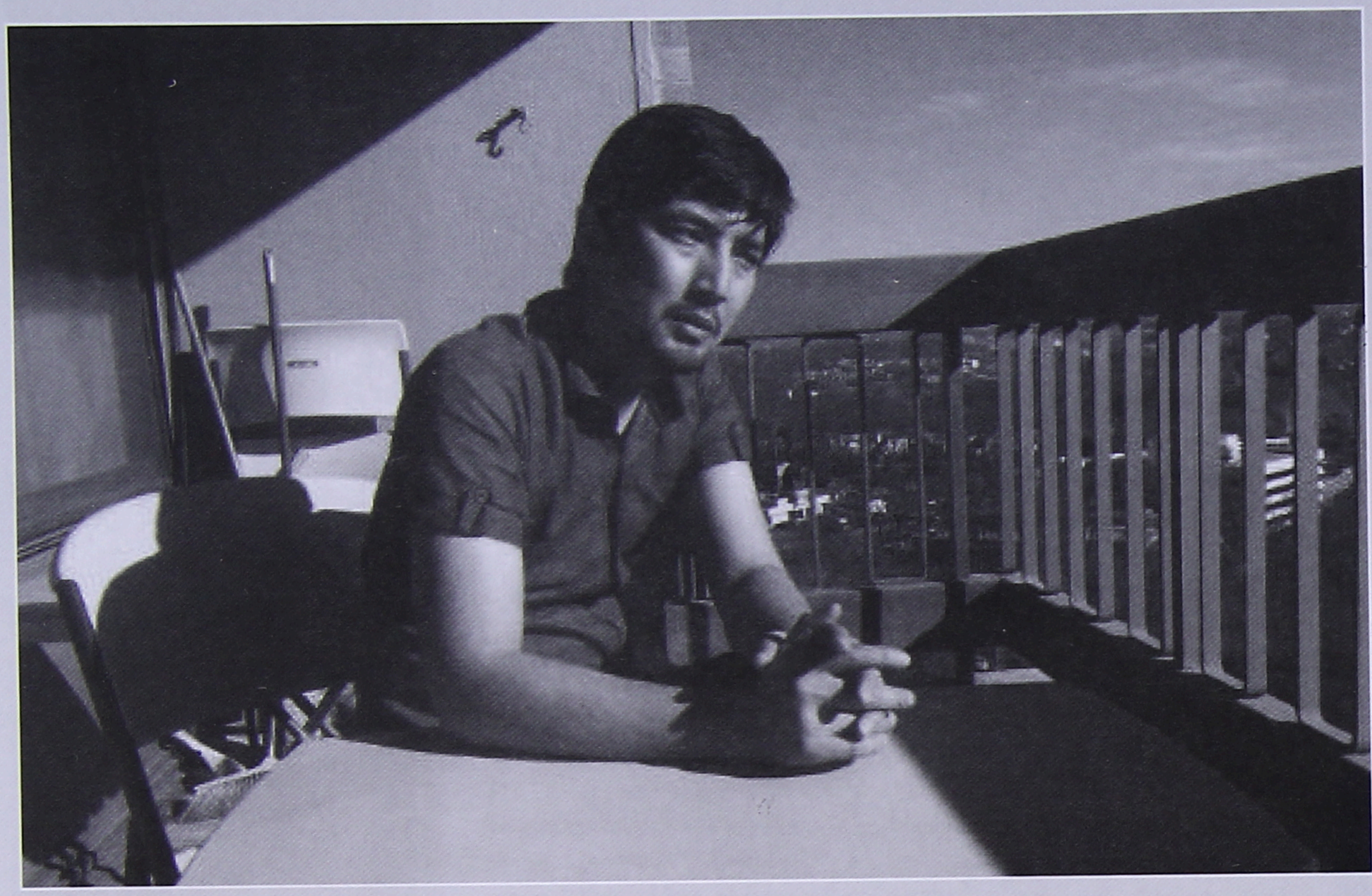
ای خداوندان مال، الاعتبار! الاعتبار!
ای خداوندان قال، الاعتذار! الاعتذار!
سر به خاک آورد امروز آن که افسر داشت دی
تن به دوزخ برد امسال آن که گردون بود یار!
ننگ ناید مر شما را زین سگان پرفساد؟
دل نگیرد مر شما را زین خران بی‌فسار؟

۴. قصه‌پردازی و تمثیل

قصه‌پردازی سنایی یکی از نوآوری‌های دیگر اوست. در عصر سنایی موج‌هایی از توجه به داستان‌نویسی دیده می‌شد. پیش از سنایی، اخوان‌الصفا و بوعلی‌سینا داستان‌های ساده با تأویلات فلسفی ارائه می‌کردند و سنایی احتمالا به پیروی از آنها، داستان را به سمت اندیشه‌های عرفانی کشاند و بنیان‌گذار این حرکت شد که بعدها مولوی به تقلید از او در مثنوی از این شگرد استفاده کرد. غیر از کتاب حدیقه و دیوان سنایی که در آنها داستان‌های خیلی زیبا و تمثیل‌های گوناگون برای بیان مطالب عرفانی به کار برده شده است، کتاب سیرالعباد نیز یک کتاب تمثیلی ـ عرفانی است که شرح تکامل روح انسان در آن تجلی یافته است.

پی‌نوشت‌ها:

۱. تاریخ ادبیات ایران، ص ۳۵۶.
۲. سبک‌شناسی، ج ۲، ص ۱۸۷.
۳. تازیانه‌های سلوک، شفیعی کدکنی، محمدرضا، تهران، نشر آگاه، ۱۳۷۲، ص ۹.
۴. مثنوی معنوی، جلال‌الدین محمد بلخی، به کوشش دکتر توفیق سبحانی، تهران، وزارت ارشاد و فرهنگ اسلامی، چاپ دوم، ۱۳۷۴ (۴۲۹۱/۳).
۵. شوریده در غزنه، به کوشش علی‌اصغر محمدخانی و محمود فتوحی، تهران، انتشارات سخن، ۱۳۸۵، ص ۱۱.
۶. تاریخ تصوف در اسلام، دکتر قاسم غنی، جلد ۲، ص ۱۳۰-۱۵۰.
۷. دیوان سنایی غزنوی، با مقدمه و تصحیح مدرس رضوی، انتشارات کتابخانهٔ سنایی، ۱۳۶۲، ص ۴۱۹.
۸. حدیقه‌الحقیقه و شریعه‌الطریقه، سنایی غزنوی، تصحیح مدرس رضوی، تهران انتشارات دانشگاه، چاپ ششم، ۱۳۸۳، ص ۳۲۸.
۹. اشراق و عرفان، نصرالله پورجوادی، تهران، نشر دانشگاهی، چاپ اول، ۱۳۸۰، ص ۲۹۶.
۱۰. جستجو در تصوف ایران، دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، انتشارات امیرکبیر، چاپ هفتم، ۱۳۸۵، ص ۲۴۶.
۱۱. شوریده در غزنه (سنایی و سنت غزل عرفانی)، سیدمهدی زرقانی، ص ۱۳۷-۱۳۸.



درّ دری یک کافه برای ادبیات است

گفتگو: محمد واعظی

اشـــاره: نزدیکی‌های رفتن هادی هزاره به آن طرف آب‌هاست. هادی هزاره شاعر است؛ دوست است و در دوستی نهایت مهربان اســـت. به تازگی از جشـــن ازدواجش در ایران به کابل برگشته و فرصت سرخاراندن هم ندارد. اما فرصتی مهیا می‌شود آن هم به زور تماس‌های مکرر تلفن من و شـــکیبایی او. به دفتر درّ دری در کابل می‌آید؛ خســـته است و پریشان. نگران زندگی در آن سوی مرز است. نه زبان آنها را می‌فهمد و نه‌چندان با فرهنگ آنها آشناست. نه اینکه نداند، در حد شناخت شاعران و ادبیات و هنرشان می‌شناســـد؛ اما زندگی چیز دیگری اســـت. زندگی در متن جامعه‌ای که کاملا غریبه است. خدا کند این شاعر در شهری که کابل نیست، خوش باشد و شعر بگوید. زندگی کند و بیافریند. تا باد چنین بادا! آمین!

می‌نشینیم و با هم گپ می‌زنیم؛ از زندگی، علایق، خاطرات و گذشته و البته آینده. ساعت یک بعد از ظهر یکی از روزهای خنک آذرماه کابل است. اما خلوت دوستانهٔ ما گرم است. سؤالات ما زیاد و حوصلهٔ دوست مهربان.

نام و تخلص؟

ـ نام من هادی اســت و تخلص‌ام هزاره. تخلص‌ام، تخلص خانوادگی اســت. خیلی این تخلص را دوســت دارم. در افغانســتان البته تخلص حساسیت‌زایی اســت؛ به دلیل یک نوع نگاه قومی که در افغانستان وجود دارد. در پس هر نام، هر نشان، یک توجیه تاریخی می‌بینیم. اما جدا از توجیه تاریخی‌ای که برای این تخلص وجود داشــته اســت، واژهٔ هزاره از نگاهی موســیقیایی، برای من نام زیبا اســت. در حالت نوشتاری، وقتی می‌نویســیم دو تا «ه» وجود دارد یک «الف» در وســط، و هم از لحاظ شنیداری خیلی به نظرم آرام، و داری نوعی موتیو زیبایی است. یک شادی حزن‌انگیز را در درون خودش دارد که برای من خیلی جالب است.

دوران کودکی؟

ـ تعریف به‌خصوصی برای دوران کودکی ندارم؛ اما فکر می‌کنم هنوز در دوران کودکی به ســر می‌برم. نگاهی که نســبت به جهان پیرامــون دارم، همان نگاه اســت که در دوران کودکی داشــتم؛ یک نگاه جســتجوگرانه است. بیشتر دوست دارم تجربه کنم و آشنا شوم هرچند این تجربیات در طول زمان یک



اگر چیزی در این جهان جرقه می‌زند، تصور خیلی قشنگی است که انسان یک چیزی به اسم بهشت داشته باشد؛ و فکر می‌کنم هنرمندان کسانی هستند که بهشت کتاب‌های آسمانی به آنها وعده شده است. هنر شاید همان تکامل زندگی بشری باشد.

دیوار محکم را برای نگاه انسان به وجود بیاورد؛ اما فکر می‌کنم هنوز هم به آن چشم کودکی می‌بینم. اگر منظور از کودکی، سنین طفلیت است، خیلی کودکی دوست‌داشتنی را برای خودم دارم، هنوز دوست دارم، دوست ندارم، تمام شود.

در شهر، محله و خانواده‌ای که زندگی می‌کردم، همه برایم آشنا و دوست‌داشتنی بودند. احساس می‌کنم کودکی‌ام بیشتر در درون طعبیت سپری شد؛ هرچند محیط زندگی‌ام شهری بود. اما دارودرخت وجود داشت؛ فضایش کاملا طبیعی بود. بنابراین اساساً به نظرم روستازاده باشم تا اینکه در شهر به دنیا آمده باشم. کودکی خودم را با این ویژگی‌ها دوست دارم.

بهترین دوست دوران نوجوانی شما؟

ـ دوستان دوران نوجوانی متعدد بودند؛ اما هر دوست دو، سه یا چهار سال بعد بنا به مسافرت‌شان یا دورشدن از محیط زندگی، از زندگی‌ام بیرون می‌رفت. دوستان متعددی داشتم. نمی‌توانم دوستی را نام ببرم که بهترین دوست دوران نوجوانی‌ام بوده باشد؛ و فکر می‌کنم بهترین دوست دوران نوجوانی‌ام، خودم بودم. خیلی خودپسندانه و یا خودشیفته‌ام در جوابی که به شما دادم. اما واقعاً هیچ چیزی را در زندگی به اندازهٔ خودم در مقطع نوجوانی دوست نداشتم.

اولین علاقه‌ای که در دوران نوجوانی برای شما شکل گرفت، چه بود؟

ـ از دوران نوجوانی خیلی علاقه‌مند نقاشی و موسیقی بودم؛ بعد کم‌کم در دوران جوانی این علاقه‌مندی تبدیل به سینما شد. خیلی سینما را دوست داشتم، البته عکاسی و سینما. اما بنا بر محدودیت‌ها و تنبلی‌هایی که داشتم، هرگز به سمت سینما نرفتم. نه به خاطر اینکه کاری انجام بدهم، بلکه به خاطر اینکه توان خودم را در سینما نمی‌دیدم. در کل به سینما و عکاسی علاقه‌مند بودم در دوران نوجوانی.

در دوران نوجوانی به سینما گرایش پیدا کرده بودید؟

ـ دیدن سینما اولین علاقهٔ من بود.

بهترین کتاب که خواندید چه بود؟

از کتاب‌های زیادی لذت برده‌ام. اما از خواندن دو کتاب خیلی بیشتر حظ بردم؛ یکی کتاب نهج‌البلاغه است که از دورهٔ نوجوانی شش یا هفت مرتبه خواندم؛ و یکی هم کتاب ریچارد براتیگان به نام قرن هندوانه است. تاهنوز هم فضایش برایم یادآور سکر و لذت است. این کتاب عنوان زیبایی دارد.

بهترین ترانه‌ای را که در طول این سال‌ها شنیده‌اید؟

ـ جواب‌دادن به این سؤال سخت است. اگر مربوط به حس نوستالژی انسان باشد، چیز دیگری است؛ اما یک آهنگی که مدام انسان بخواهد بشنود وجود ندارد. اولین ترانه‌ای را که دوست داشتم، از غلام‌حسین بنان بود، ترانه‌ای به نام کاروان. این آهنگ‌ساز و خواننده را خیلی دوست داشتم. حتی اگر هزاران بار بشنوم، باز هم دوست ندارم از شنیدن آن دست بکشم.

نگاه شما به هنر چگونه است؟

ـ به نظر من دو نگاه نسبت به هنر وجود دارد؛ یکی با رویکرد آسمانی و یکی با رویکرد زمینی. به نظر من هنر همان بهشت است که در کتاب‌های آسمانی به آن اشاره می‌شود. یعنی جایی است که انسان به صورت کامل توانایی خودش را درک می‌کند. اگر چیزی در این جهان جرقه می‌زند، تصور خیلی قشنگی است که انسان یک چیزی به اسم بهشت داشته باشد؛ و فکر می‌کنم هنرمندان کسانی هستند که بهشت کتاب‌های آسمانی به آنها وعده شده است. هنر شاید همان تکامل زندگی بشری باشد.

چه تصوری نسبت به سینما دارید؟

ـ سینما یعنی توقف‌های زندگی، یعنی یک برش از زندگی در ذهن. هایکو، همان طوری که در شعر هایکو، بودیسم نهفته است، سینما آن را برای ما نشان می‌دهد. یک لحظه را برای ما کش می‌آورد. بارها پیش چشم ما نشان می‌دهد و سعی می‌کند که ما از آن لحظه لذت لایتناهی ببریم. به خاطر همین دوست داریم یک فیلم را بارها ببینیم. چیزی که برای من در سینما جالب است، جدا از حرکتی که در تصاویر وجود دارد، ذات خود تصاویر است. شرایطی که در تصاویر سینمایی وجود دارد، مخاطب را مجبور می‌کند با فیلم حرکت نکند؛ بلکه مکرراً تصاویر را نگاه کند. بعضی وقت‌ها عقب بزند آن را و دوباره نگاه کند. با گذشت تصاویر است که حسرت در فیلم‌های سینمایی اتفاق می‌افتد. گذشت تصاویر، حسرت می‌آورد. فیلم را نگاه می‌کنیم. یک ساعت رد می‌شود؛ ۲۵ ثانیه قبل، ۲ ثانیه قبل، تصویر زیبا را دیده بودیم، می‌خواهیم باز به آن صحنه برگردیم. اما سینما حرکت می‌کند. ما را جلو می‌برد و از تصویر رد می‌شود. برای ما نشان می‌دهد که زندگی در حرکت است. در این ایستایی‌ها وجود دارد تا در آن تصویر توقف کند و بیشترین لذت را از همان نگاه آنی ببرد.

هر انسانی، تصورات متفاوتی نسبت به شهرهای مختلف جهان دارد؟ شما چه تصوری از کابل دارید؟

ـ کابل مثل یک زخم است، زخم دوست‌داشتنی. وقتی که انسان از کابل دور می‌شود، برای آن زخم‌ها

دلتنگ می‌شود؛ دلتنگ برای حس لزجی که زیر آن زخم، پوست انسان را می‌خاراند. وقتی که برمی‌گردی، دچار رنج می‌شوی. دوباره آزار و رنج می‌بینی. اما همین که دور می‌شوی، دوباره حس دلتنگی سراغت می‌آید. یک نوع حس زنانه در انسان ایجاد می‌کند که حتی پسوند جان دارد. آن هم در کشوری که مردسالاری در همهٔ تاروپود آن ریشه دوانیده است. حس عاشقانه‌ای نسبت به این شهر دارم. شهری که بودن در آن کاملا رنج است و رنج.

زندگی در کابل چگونه است؟

ـ زندگی در کابل انسان‌هایی را می‌طلبد که بتوانند با بافت سیاسی اجتماعی اقتصادی این کشور سازگار شوند. کسی که از خارج از کابل وارد این شهر می‌شود، در ابتدا فرصت‌های خیلی خوبی را می‌بینند. احساس می‌کند که این شهر خیلی فضای بازی دارد نسبت به شهرهای دیگر. کابل جایی است که حس نوستالژی روستایی را در انسان بیدار می‌کند. کابل همیشه شهری بوده که تصورات ما نسبت به او دچار دوگانگی بوده است. همیشه با مشکل مواجه شدیم. در کابل زندگی سخت است. شاید آن چهار دهه جنگ، کابل را به این وضع دچار کرده است که نوع زندگی در کابل متفاوت شود. کابل به گذشته برنمی‌گردد. کابل امروز، شهری است که زندگی در آن بسیار سخت است با مردمان سخت. شاید زندگی در دل کوهستان موجب شده که مردم، زندگی کوهی داشته باشند. من هم تعصب‌هایی را نسبت به زندگی در کابل دارم.

شما چه تصوری از عشق به زندگی کردن دارید؟ به نظر شما چیزی به نام عاشقانه زندگی کردن یا عاشق زندگی بودن وجود دارد؟

ـ خیلی معنای خوبی در این نهفته است. دوست‌داشتن «زندگی» هنر است. خودم با وجود اینکه بیماری‌های زیادی را تجربه کردم، اما نفس «زندگی» را دوست داشتم. حتی به این باور رسیده بودم که این دردها هم دوست‌داشتنی است. همان طور که خود کابل یک زخم دوست‌داشتنی است، دردهایی که در آن می‌کشیم هم دوست‌داشتنی است. شاید یکی از دلایلی که انسان به هنر و شعر رو می‌آورد، دوست‌داشتن زندگی است. فکر نمی‌کنم کسانی که از زندگی متنفرند، انگیزه‌ای برای نوشتن در ستایش زندگی داشته باشند. گاهی تنفر از زندگی انگیزهٔ محکم‌تری برای نوشتن و آفرینش است. در واقع هم عشق و هم تنفر، انسان‌ها را به سمت هنر و ادبیات می‌کشاند. و البته انگیزه‌های درخوری ایجاد می‌کند. در نهایت می‌توان گفت که هنرمندان، راویان حسرت و نوستالژی هستند.

اگر برگردیم به تخصص‌تان، شما نسبت به شعر چه تصوری دارید؟ مطمئناً به دنبال تعریف شعر نیستیم، هرچند نقطهٔ عزیمت یک پژوهش علمی با تعریف آن صورت می‌گیرد.

ـ شعر هم برای من مثل کابل است، یک زخم است. هرچند من نسبت به دوستان دیگرم در کابل، شعر کمتر سروده‌ام. به نظر من شعر با درد عجین شده است. بیشترین اشعاری که در تاریخ ادبیات ماندگار شده‌اند، در خود درد عمیقی را به آیندگان و مخاطبان منتقل می‌کنند. به نحوی اکثر کتب آسمانی انسان را با تجربهٔ درد به تکامل هدایت می‌کند. فکر می‌کنم انسان مجبور است با درد زندگی کند. البته این درد بودن است که از ادراک ما نسبت به جهان ناشی می‌شود. زندگی، شعر و درد، سه ضلع مثلث هستی شاعر است. شاعر شعر را با میانجی درد به زندگی وصل می‌کند. از گذر این درک شاعرانه و گاه عارفانه است که هستی‌شناختی انسان شاعر از دیگر انسان‌ها متمایز می‌شود.

تحلیل شما نسبت به شعر معاصر پارسی، دری یا تاجیکی در قلمرو زبان پارسی چگونه است؟

ـ شعر امروز پارسی مانند ضایعات آهن است. شما تصور کنید یک چهاردیواری داریم و در آن ضایعات آهن را انبار کردیم. در این انبار، قطعات زیبایی را مثل آینه، مجسمه‌های آهنی و... به عنوان یک اثر هنری پیدا می‌شود. اما در مجموع، ضایعات آهن است. وقتی باران می‌بارد، زنگ می‌زند. شعر امروز پارسی هم تبدیل به زنگار شده است. حتی بسیاری از آثار ممتاز ادبیات کهن غبارآلود شده است. در این میان، حتی تازه‌ترین تولیدات شعر نو هم به سرنوشت اشعار سنتی و کلاسیك دچار شده است. در افغانستان، شعر نو نتوانسته با

کابل مثل یک زخم است، زخم دوست‌داشتنی. وقتی که انسان از کابل دور می‌شود، برای آن زخم‌ها دلتنگ می‌شود؛ دلتنگ برای حس لزجی که زیر آن زخم، پوست انسان را می‌خاراند. وقتی که برمی‌گردی، دچار رنج می‌شوی. دوباره آزار و رنج می‌بینی. اما همین که دور می‌شوی، دوباره حس دلتنگی سراغت می‌آید.



شعر کلاسیک ارتباط برقرار کند و کاملا جدا از هم نفس می‌کشند. گسستی که در میان این دو الگوی سرایش ایجاد شده، در نهایت منجر به عدم درک متقابل و ناتأثیرپذیری خواهد انجامید.

اگر از افق بالاتری به ادبیات پارسی نگاه کنیم، تولیدات ادبی در این زبان با کشیده‌شدن مرزهای سیاسی، عظمت و تأثیرگذاری جهانی خود را از دست داده است. امروزه متأسفانه تولیدات زبان پارسی نسبت به شاهکارهایی مانند شاهنامه و مثنوی معنوی و حافظ، کمتر مورد توجه مخاطبان قرار گرفته است. این امر زوال زبان و ادبیات پارسی را در سپهر مدرنیسم نشان می‌دهد.

تصور شما نسبت به شعر عرب و ادبیات عرب چیست؟

ـ ادبیات مدرن و کلاسیک عرب مانند چاه پرآب در بیابان است. چاه با آبی که دارد، به رهگذران، حیوانات، کاروان‌ها و تمام موجودات دیگر زندگی می‌بخشد. یا به زبان دیگر، امروزه جهان عرب را با ادبیات درخشان آن، مخصوصاً شعر می‌شناسند. شعر عرب به دلیل نزدیکی‌اش به جغرافیای اروپا، خیلی زودتر با تغییراتی محتوایی و فرمی مدرنیسم آشنا شد. بسیاری از نوآوری‌های زبانی در شعر نو پارسی، برگرفته از آثاری است که در کشورهای عربی آفریده شده‌اند.

بسیاری از شاعران نوپرداز ما احساس می‌کنند به تجربه‌های تازه و موفقی در سطح زبان پارسی رسیده‌اند، اما به نظر من این تجربه‌ها بسیار خام و بدون پشتوانهٔ تئوری و علمی است. دانش عمومی شاعران مخصوصاً در حوزهٔ علوم انسانی و هنر بسیار کم‌حجم و بی‌پشتوانه است. این ناتوانی در سطح دانش عمومی زبان، شعر، هنر و ادبیات منجر به نوآوری‌های بامعنا و مؤثر نمی‌گردد.

بهترین شاعر معاصر زبان پارسی؟

ـ به نظرم شعر امروز زبان پارسی کمتر چهرهٔ تأثیرگذاری را بازتولید کرده است. اکثر شاعران موفق در سطح متوسط به پایین قرار دارند. از میان آنها نمی‌توانم کسی را به عنوان بهترین انتخاب کنم.

در این میان، کدام را بیشتر دوست دارید؟

ـ کارهای حافظ موسوی را نسبت به دیگران بیشتر می‌پسندم.

کدام شاعر هم‌وطن را بیشتر می‌پسندی؟

ـ اگر خودپسندی نباشد، هیچ کدام. شعر جوان افغانستان خلاق، اما بسیار خام است. یعنی در سطح زبان دچار مشکل است. نمی‌تواند یک جمله را به سهولت بیان کند. با اینکه بسیاری از شاعران نوپرداز ما احساس می‌کنند به تجربه‌های تازه و موفقی در سطح زبان پارسی رسیده‌اند، اما به نظر من این تجربه‌ها بسیار خام و بدون پشتوانهٔ تئوری و علمی است. دانش عمومی شاعران مخصوصاً در حوزهٔ علوم انسانی و هنر بسیار کم‌حجم و بی‌پشتوانه است. این ناتوانی در سطح دانش عمومی زبان، شعر، هنر و ادبیات منجر به نوآوری‌های بامعنا و مؤثر نمی‌گردد.

کدام شعر در ذهن‌تان حک شده است؟

ـ بازآمدم چون عید نو، تا قفل زندان بشکنم
وین چرخ مردم‌خوار را، چنگال و دندان بشکنم

رابطهٔ‌تان با کتاب و کتاب‌خوانی چگونه است؟

ـ زمانی «کتاب‌خواندن» خوَراک روح من بود. اصلا نمی‌توانستم این تصور را بپذیرم که زندگی بدون مطالعه و خواندن امکان‌پذیر است. هر کتابی که به دستم می‌رسید را می‌خواندم. شعر، هنر، تاریخ و... اما این عشق و علاقه با آمدن به افغانستان دگرگون شد. روزهای بسیاری در «پل باغ عمومی» کابل به دنبال کتاب به بازار کتاب می‌رفتم. هرچه بیشتر می‌گشتم، کمتر به آثار مورد علاقهٔ خودم دست پیدا می‌کردم. در نتیجه به خواندن کتاب‌های تولید داخل مصروف شدم. متأسفانه آن علاقه و عشق توأم با تجربهٔ مطالعاتی متن‌های خوب در مهاجرت با رویارویی با کتاب‌های درجه‌چند تولیدات داخلی به نابودی کشیده شد. در نتیجه الان بسیار کم‌مطالعه‌ام.

از پیاده‌روی بگویید.؟

ـ در کابل، گردوخاک، آب‌وهوای نامناسب، آلودگی‌ها و ناامنی پیاده‌روی را تلخ می‌کند. باز هم حس پیاده‌روی مثل حس نوشیدن یک قهوهٔ تلخ، گرم و حیات‌بخش است.

از عادت‌های خود در زندگی بگویید؟

ـ مهم‌ترین عادت من پیاده‌روی است. مکان و زمان نمی‌شناسد. تعلیق در خلسهٔ یک تصویر با دریافت بصری که به آن نگاه کردم، عادت دیگری است که مرا ساعت‌ها به خیره‌شدن در یک تصویر نقاشی یا طبیعت کشانده است. تصویر شاخه‌ای که از باغ همسایهٔ درون خانهٔ ما بسیار زیباست. این شاخه در گذر ایام تغییرات شگرفی می‌کند. بهار جان می‌دهد و تابستان، گنجشکان حسود را به خانهٔ ما می‌آورد. گاهی هم درون خانه اسیر می‌شود و ما همه برای رهایی‌اش دست به هر کاری می‌زنیم. در کنار همهٔ این عادات، نمی‌توان از عمیق‌ترین عادت زندگی در این شهر نگفت، دردکشیدن.

احساس شما نسبت به پول؟

ـ چیزی بوده که همیشه دور از دسترس بوده است. هرچه تلاش کردم به آن نرسیدم. با آنکه مشکلات مالی در زندگی‌ام کم نیست، اما تعلق خاطر چندانی به داشتن آن ندارم. این مصرع، شرح‌حال من است:
مفلسی را با نظربازی فراغ افتاده بود

احساس شما نسبت به سیاست؟

ـ پس از دو سال زندگی در کابل، متوجه شدم که در یونان باستان زندگی می‌کنم. با این تفاوت که در یونان باستان شاعران، هنرمندان، نویسندگان، فیلسوفان و... به بحث و تبادل‌نظر پیرامون موضوعات مرتبط خود می‌پردازند؛ اما در کابل، همه عالمان بلامنازع مسایل سیاسی هستند و در آن ادعای فضل و دانایی می‌کنند. هرچند در رشتهٔ علم سیاست تحصیل کردم، اما نتوانستم نسبت به آن به صورت جدی علاقه‌مند شوم.

از روزمرگی صحبت کنید؟

ـ گرفتار آن شدیم و تنها با پناه‌بردن به روزمرگی است که می‌توان از روزمرگی گریخت. هیچ امکانی برای نبودن در آن وجود ندارد. حداقل در کابل این‌گونه است.

دوست داری روی سنگ قبرت، چه چیزی بنویسی؟

ـ به دوستی گفته بودم که نمی‌خواهم پس از مرگم، از من قبری باقی بماند. از خوابیدن زیر خروارها خاک حس خفگی پیدا می‌کنم. تا حالا اصلا به سنگ قبر و نوشتهٔ روی آن فکر نکرده‌ام.

نسبت به مرگ چه حسی داری؟

ـ از بس که مرگ را تجربه کردیم، کمتر دچار مرگ می‌شویم. یک سوژه وارفته شده.

دوست دارید چه چیزی هدیه بگیرید؟

ـ ساعت، در نهایت از عزیزی هدیه گرفتم.

دوست دارید چه چیزی را هدیه بدهید؟

ـ دوست دارم ساعت هدیه بدهم.

از «درّ دری» چه تصوری دارید؟

ـ امروزه درّ دری یک کافه برای ادبیات است. مکانی است که می‌توانیم چای بنوشیم و در کنار نوشیدن، گپ بزنیم. بحث کنیم و از تازه‌های ادبیات صحبت کنیم. روح انسان تازه می‌شود. درّ دری در تصورات ما یک کافه در حدود جنگ جهانی اول، جنگ جهانی دوم در پاریس است که به آن پناه برده‌ایم.

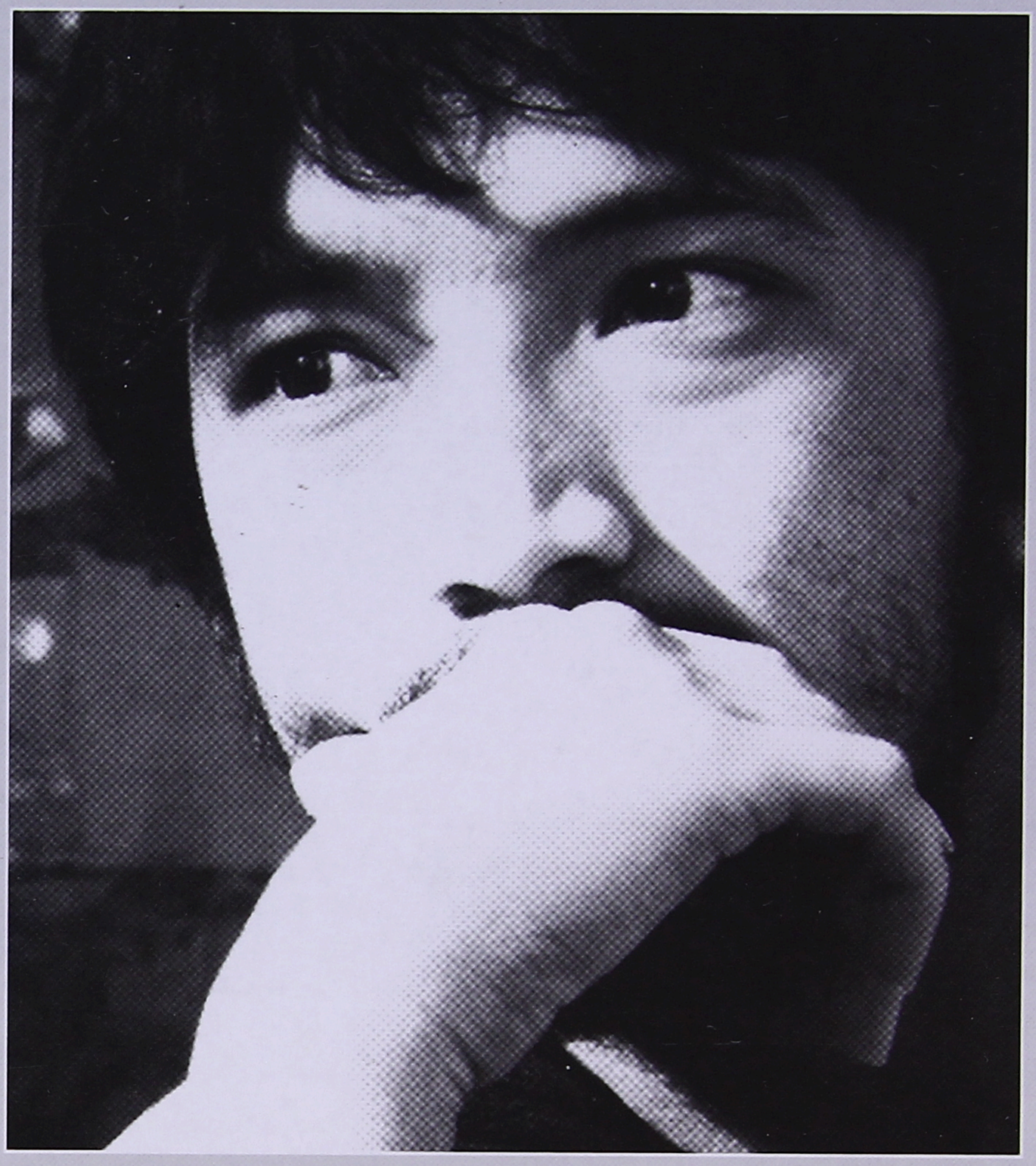
خیلی ممنون که وقت خود را به ما دادید!

چند شعر از هادی هزاره

چند حرف ساده‌ایم
با یک شناسنامهٔ شروع
با یک اطلاعیهٔ تمام
چای می‌نوشم در کافه‌ای در کابل
فکر می‌کنم اینجا شمال است
باد موهایم را
دست‌هایم را
خاکسترم را با خود می‌برد
می‌پاشد روی دیوار
هر کجا می‌روم
حس می‌کنم قبلا آنجا بوده‌ام
قبلا اینجا بوده‌ام
قبلا با تو
قبلا
موش‌های کوری هستیم
که هرچه این معدن را می‌کنیم
به هم نمی‌رسیم
به طلا نمی‌رسیم
به موهای تو نمی‌رسیم
این گندمزار را
رها می‌کنم
و به ساختمانی پناه می‌برم
که پدرم سال‌ها در آن کار کرده است
دیوار سفید را رنگ می‌کنم
رنگ می‌کنم
رنگ می‌کنم
من کارگری هستم
که عشق به او نیامده است!

درخت بزرگی را
به مترو بردیم
این تصمیم ما بود
قطار ایستاد
و شاخ مسافران سبز شد
هیچ کس زبان ما را نفهمید
آدم که نبودیم ما گوزن‌ها
مسافران
یکی یکی
ما را ترک کردند!

تو اگر نباشی
هوا در این خانه کم است
من غذایم را
تنها می‌خورم
می‌دانم باید مرتب و آرام
درون سلولم دراز بکشم
البته پس از آنکه مسواک زدم
تو اگر نباشی
هوا در این خانه کم است
اصلا مهم نیست
این جمله چه ربطی به تمام دهانم
دارد یا ندارد
همین طور تکرار می‌کنم
هوا در این خانه کم است
هوا در این خانه کم است
هوا در این خانه
خدای من
تو اگر در این خانه نباشی
من این بودا را می‌شکنم
من این دهان را خُرد
من این دست‌ها را
می‌ترسم
می‌ترسم
از خانه‌ای که روسری تو در آن
به درخت آلبالو آویزان نباشد
من فکر کنم
درون یک شفاخانه با دیوارهای مات
خشکم زده
و برای عیادتم اینترنت را تعبیه
کرده‌اند
تلویزیون را
و چند آهنگ غمگین
که حتی نمی‌توانند پنجره را
باز کنند!



پنهان‌شدن در شب

مروری بر شعرهای هادی هزاره



رضا محمدی

محتوم شکستن نبودیم/ در سایهٔ تانکی ازکارافتاده/ سرنیزه‌ها را در زخم‌هامان فرو می‌کردیم/ به ماهی فکر کردیم/ که شب‌ها بر خانهٔ ما می‌تابید/ و تو خال‌های صورتش را دوست داشتی/ در جنگ تنها ماه بود/ که خیره می‌ماند بر اجساد/ بر تفنگ‌ها/ بر پوتین‌های پاره/ ...

هادی هزاره، شاعر دوست‌داشتنی من است. نوشتن و نقدنوشتن دربارهٔ شاعری که برایت دوست‌داشتنی است بسیار دشوار است. اما هادی چگونه برای من این همه دوست‌داشتنی است. شعرهای هادی را در اول که خیلی دور و دیر نیست، از طریق جهان مجازی خواندم؛ شعرهایی ساده، غمناک و خوش‌فرم بودند. برای شاعری با این مایهٔ جوانی، شعرهایی با این حد از رعایت ساختاری و در عین حال اندوه شرحه‌شرحهٔ عمیق، کمی غریب بود.

اندوه چگونه می‌توانست شاعری با این همه جوانی را پر کند؟ چگونه مثل مه در همهٔ کلمات او اندوه پخش شده بود؟ چند سال بعد بود که هادی را برای بار اول دیدم، جوانی بسیار آراسته با کفش‌های براق. روزهای بعد تقریباً همیشه با هم بودیم. سواد و آگاهی بسیارش از ادبیات کلاسیک، اساطیر و ادبیات امروز جهان،

ستایش‌برانگیز بود. همهٔ کتاب‌هایی که من در سن او خوانده بودم را خوانده بود، البته به‌اضافهٔ چیزهای دیگر که فقط او خوانده بود، نوعی هم‌سرنوشتی کتابی بود. این، رفاقت ما را بیشتر می‌کرد. هوش سرشارش در فهم شعر و رازهای کلمات، غیرقابل باور بود؛ و بعد توجهش به مرتب‌بودن کفش‌هایش. وسواس او نسبت به کفش‌هایش راز وجودی‌اش بود. آنچه که به شدت در شعرهایش پنهان بود. در عوض، بدبینی مفرط نسبت به زندگی را می‌توان از هر جای کتابش یافت:

از زندگی برای من/ چاقویی مانده است/ برای تقسیم‌کردن روز

چاقو علامت خشمی عریان است. از همهٔ زندگی، شاعر چاقویی را مثال می‌زند برای بروز خشمش، و با خشم این چاقو، برخلاف تصور نه کسی را، نه حتی به رسم معمول شاعران جوان امروز خودش را وارد مقابله می‌کند، بلکه این چاقو را برای قسمت‌کردن روز می‌خواهد، روز نیست؟ از بس روز کم است؟ باید آن را تقسیم کرد یا نه از بس روز سنگین و اندوه‌بار است برای برداشتنش باید آن را قسمت کرد؟ همهٔ اینها را به عهدهٔ خواننده می‌گذارد. در زبان انگلیسی اصطلاحی است به نام «آیرونی»، در فارسی معادلش را من نتوانستم پیدا کنم؛ حتماً وجود دارد به معنی نوعی ایهام در رابطهٔ تقابل مطلق، یعنی تصور ناممکنی در ممکن، یا جمع باهم‌شان. تصورکردن اینکه بشود هیأت مهرهٔ اسپی در شطرنج را داشت و از طرفی نه‌تنها قدرت حرکت او که بالکل قدرت هیچ حرکتی نداشت. این نوع تقابل در حکمت روستایی ما بسیار آمده است؛ اما به صورت مدرن استفاده‌شدن آن کاری است که از عهدهٔ شاعری با پشتوانهٔ آن حکمت می‌برآید.

تصور کن/ اسپ باشی و/ در صفحهٔ شطرنج/ نتوانی خیز برداری/ یا بلند می‌شوی/ به زمین خورده‌ای/ مثل مه

این مایه از یأس، اگر بخشیش به روحیهٔ شخصی مربوط شود، بخش دیگرش به روحیهٔ عمومی نسل تازهٔ افغانستان برمی‌گردد. به نسلی که بعد از جنگ مثل «غریبه‌هایی در مه» معلق و سنگین مانده‌اند؛ نسلی تلخ و از طرفی در زیر هجوم هزاران قصهٔ تازه از هزار طرف عالم. آنجلوپولوس در فیلم غریبه‌ای در مه، قصهٔ چند نوجوان را می‌کند که در یونان آشوب‌زده به دنبال مقصدی وهم‌آلود روانه‌اند. به دنبال یافتن خانواده یا ریشه‌هایشان، یافتن خانه یا هویت‌شان و آرامش که لازمهٔ زندگی است. نسل تازه در افغانستان، هر سه اینها را گم کرده؛ هم ریشه‌هایش را در تیشه‌های جنگ از دست‌داده و هم هویتش را در هیاهوی بعد از جنگ.

با سر یک دیو/ چگونه می‌شود به خانه بازگشت/ خانه‌ای که دستگیره‌هایش/ با تو دست نمی‌دهند/ روی آب راه می‌روم/ با پاهایی که از تنم جدا شده‌اند/ مثل کندهٔ درخت/ برای کبوتران شعر می‌خوانم/ و برای زنی که/ هیچ‌وقت اینجا نبود!

و این‌گونه تصویرگری بی‌نظیر موقعیت‌ها، هنر ممتاز شاعر است. اگر به فیلم دیگری بشود رجوع داد باز فیلم دیگری از آنجلوپولوس به نام گام‌های معلق لک‌لک است. فیلمی دربارهٔ مرز، دربارهٔ هویت، زندگی بعد از جنگ و سرگردانی. آنجلوپولوس در این فیلم هم مثل فیلم قبلی ـ «غریبه‌ای در مه» که از آن نام بردیم ـ سرنوشت اسف‌بار نه‌فقط آدم یونانی که نوع آدمی را به تصویر کشیده است. وحشی‌گری، جنگ، تجاوز، شکنجه، فرار از هم، تبعید، فقر، تنهایی، آوارگی و بسیاری دیگر چیزها که با دیدی جزئی‌نگرانه، روایتی غریب از انسان را به نمایش می‌گذارد. او هم مثل شاعر ما با تفاوتی البته زمانی و مکانی که نمی‌دانم چقدر مهم است، در سرزمینی ناآرام و جنگ‌زده زیسته و سراسر عمر خود را شاهد ناآرامی‌های سیاسی، نظامی، نژادپرستی، جنگ‌های خارجی و داخلی، ارعاب مذهبی، تعطیلی مکاتب گذرانده است.
فیلم «گام‌های معلق لک‌لک» یکی از بهترین فیلم‌های اوست. دربارهٔ سیاست‌مداری در شهری مرزی که کچالوفروشی می‌کند با هویتی عوض‌شده و در حقیقت به گفتهٔ خود فیلم دربارهٔ مرز، نژاد و مذهب است. «محصولاتی انسانی که علیه او و هستی او به پا خاسته‌اند».
روزگار ما در افغانستان خیلی به روزگار آنجلوپولوس در یونان آن ایام شبیه است. شاید برای همین هم هست که یکی از محبوب‌ترین آهنگ‌ها در افغانستان آهنگی یونانی از همان دوران است. هادی به عنوان یکی از راویان این نسل که موهبت روایت را یافته است، به پولوس بسیار شبیه است. او در شعرهایش بریده‌های ندیدهٔ این موقعیت را زلال و ملموس روایت می‌کند. داستان‌هایی بسیار نزدیک چون تجربیات شخصی که به صورتی نمادین در خواب نمودار می‌شوند. داستان‌هایی موهوم با تصاویری محیرالعقول و چه بسا بی‌نظم که نخی نامرئی، آنها را به هم پیوند می‌دهد. پیشگویانه یا گزارش‌گونه، به هر حال رؤیاهای کابوس‌وار نسلی تازه‌اند شعرهای هادی هزاره. مثلا شعر بیست‌وهشتم کتاب تازه‌اش را می‌شود مثال زد:

پدر در حویلی/ طنابی به گردن تاک می‌انداخت/ مادر جوراب‌های سوراخ را بخیه می‌زد/ و پسربچهٔ خُردترک/ برای تفنن/ آب در لانهٔ مورچگان می‌ریخت/ من تو را به تفریح می‌بردم/ و رادیو افغانستان را/ مثل یک کیک از وسط نیم کرد/ تو به دنیا آمدی/ که ما به دنیای دیگری پا گذاشتیم/ این را پدرت قصه کرد/ و ما از گردنهٔ کوه بالا رفتیم/ بالا رفتیم/ آن‌قدر بالا رفتیم/ که دیگر هیچ گلوله‌ای/ به فکرمان خطور نکرد/ بعد هم که باران بارید/ مه فرو نشست/ و ما با مه به زمین نشستیم/ مسافران کشتی نوح بودیم/ با ساعت‌های آب‌رفته/ دوباره راه افتادیم/ فرو نشستیم/ مه فرو نشست/ بیدار شدیم/ در خواب فرورفتیم/ و لب‌هایمان را در خواب جا گذاشتیم/ دستان‌مان را/ گاه دست داشتیم/ و گاه بدون دست‌های هم در خیابان راه می‌رفتیم/ جنگ تفریح ما بود/ و جنگ با ما به پغمان نیامد/ به لندن نیامد/ به پاریس نیامد/ حتی در تهران هم پایش را نگذاشت

با همهٔ این زیبایی‌ها، به نظر می‌رسد شاعر گاهی زیادی جوگیر روایت می‌شود، سهل‌انگار و شلنگ‌انداز؛ مثلا در شعری که در بالا ذکر شد، «برای زنی دیگر» اضافه است. هیچ‌ربطی به فضای شعر ندارد. تنها برای پرکردن کمبود جنسی در شعر آمده. شعرهایی که به شدت سردند؛ بدون گرمای عشق، بدون رنگ‌های شاد و بدون رمانتی‌سیسم آبی، چنانکه خودش می‌گوید. او را جامه‌های سیاه و خیلی که بهتر شود خاکستری احاطه کرده‌اند.

ما با لباس‌های سیاه و خاکستری/ چرا در شب پنهان شده‌ایم

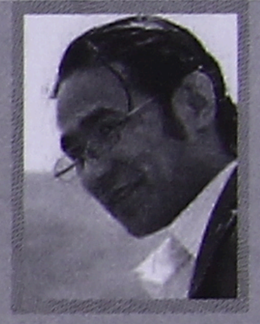
به همین شکل، عیب دیگر شاعریِ هادی دل‌بستگی او به اشرافیت کلمات است. کلمات سنگین و رنگین بدون هیچ مجوز و دلیلی وارد شعر او می‌شوند و وسط شعرهایش می‌ایستند، می‌رقصند، می‌خوابند و شاعر در مواجهه با آنها خیلی محافظه‌کار است. به نحوی مفتون‌شان است. این البته برای شاعران جوان خیلی طبیعی است. اما شاعری که کم‌کم زبان و لحن و فکر خودش را بر شعر تحمیل کرده، دیگر باید از تعارف با کلمات بکاهد. مثلا «ساعت شماطه‌دار» از آن کلماتی است که تنها برای آهنگ پرتلاطمش، شاعر را مقهور کرده است. شاعر باید از این مفتونی بیرون شود. باید با کلمات دیگر طبیعی شود. انگار سال‌ها آنها را می‌شناسد.
و بالاخره اینکه امیدوارم نسل هادی از این نومیدی کم‌کم بیرون شوند. همیشه برای هادی شادمانی آرزو می‌کنم و همیشه منتظر شعرهای تازه‌اش هستم. نوشته را با این تکه از شعر بیست‌وششم کتاب تازه‌اش تمام می‌کنم.

به پوز جهان می‌خندد/ آفتاب‌پرست/ با عینک آفتابی



ما می‌میریم تا عکاس «تایمز» جایزه بگیرد

نگاهی به مجموعه‌شعرهای الیاس علوی



دکتر حفیظ شریعتی (سحر)

درآمدی بر متن

در روزگار کج‌سلیقگی‌های شاعرانه که شعر به تفنن برخی از شاعران تبدیل شده است و برخی‌ها هر ابتذالی را به نام غزل و شعر سپید و برای کسب کام و نام روانهٔ بازار ادب می‌کنند؛ همان شاعران پرسروصدایی که جز به شهرت و آوازه نمی‌اندیشند، نوآوری و نواندیشی در شعر پارسی از آنچه الیاس سروده است، غنیمتی است بزرگ که باید آن را به قدر نشست. زیرا در فصل بی‌شاعرانگی، شعرهای الیاس شیواترین و گویاترین شعرهایی‌اند که غزال تیزپای دشت‌های عاطفه و خیال را با خود به درازنای ادبیات سترگ پارسی می‌برد؛ و همه را بر خوان ادبیات مدرن فرا می‌خواند. شعرهایی که زاییدهٔ تخیل و شعور اجتماعی الیاس‌اند. شعرهای برخاسته از بستر اندوه‌های بی‌پایان مردمی که به ضرورت‌های تاریخی ـ اجتماعی از دیاری به دیاری رفته‌اند و تا ابد دل‌تنگ زیسته‌اند. از این روست که در شعرهای الیاس با زبان دگرگونه و فضای متفاوت روبه‌روییم تا آفرینش فضا و تصویرهایی تلخ و شیرین، مسافران شعرش را به دیار پدر فرا بخوانند. چنین است که زمزمه‌های دل‌تنگی شاعر دردها و خواست‌های بی‌آلایش اجتماعی‌اند که دغدغه‌های مردمی را فریاد می‌کشد، که او عشق و عاطفهٔ انسانی را در میان آنان تجربه کرده است. از آن‌گونه شاعر و...

تخیل و تصویر ذهنی شاعرانه در شعرهای الیاس با اشارات گوناگون شعری، مجاز، استعاره و کنایات امروزی شروع می‌شود. نگاه‌های تازه، قوتِ پردازش‌های بی‌مانند زبانی، سیالیت بیان، فضاآرایی و... وسوسه‌هایی‌اند که با افسون‌گری مخاطب را به خواندن شعر فرامی‌خوانند؛ و خلاقیت‌های متفاوت در آفرینش‌گری، او را از بسیاری‌ها متمایز می‌سازد.

الیاس در شعرهایش هم از شگردهای دستورگریزانه استفاده می‌کند و هم مهارت‌ها و تکنیک‌های فرم‌گرایانه را به کار می‌بندد تا متمایزتر نمایان شود. چنین است که گسترهٔ فراخ تخیل و آفرینش‌های شاعر، عصیانی است که شعرهای او را شاعرانه‌تر کرده است. با این رویکرد است که الیاس، گریبان‌چاک با مخاطب سخن می‌گوید و هیچ‌گاه مخاطب شعرهایش را دل‌گیر و افسرده نمی‌خواهد.

علوی در این دو مجموعهٔ شعر که هم از لحاظ فرم و هم از لحاظ محتوا قابل تأمل و توجه است؛ در پی دست‌یابی به فرم شعر سپید از گونهٔ موج نو است. پرداختن به این فرم از شعر سپید به زندگی، زبان و لحن طبیعی شعر نو نزدیک‌تر است که پیچیده‌بودن در عین سادگی را نشان می‌دهد. این شعرها با انسجامی موجز در بافتی روایی، تجربه‌های حسی، شخصی و گاه عاشقانهٔ شاعر را در نورم‌های زبانی جاافتاده در شعر معاصر نشان می‌دهد:

«پرستار پلکم را پایین می‌کشد/ می‌گوید/ باید استراحت کنم». (ص ۳۳)

در این شعر، شاعر با فرمی بسیار عالی و با استفاده از تکرار، تصویر و حرکت سینمایی، بیان ناتوانی انسان را در حل مشکلاتش به خوبی بیان می‌کند. همین طور شاعر به جای استفاده از زبان فاخر ادبی و یا آرکائیک، از زبانی ساده و روزمره برای به تصویرکشیدن فضای زندگی روزمره‌اش استفاده می‌کند تا شعرهایش خواندنی‌تر شود. چنین است که زبان مجموعه‌شعرهای الیاس ساده و روان، بدون تفاخر فرهنگی و نزدیک به زبان روزمره است؛ اما صراحت لهجه و بی‌ریایی او تلخ و گزنده است.

با نگاه کلی به شعرهای الیاس پی می‌بریم که او شاعری تصویرگراست و به راحتی مطلب و مفهومی را که می‌خواهد بگوید، با ایماژهای مناسب بیان می‌کند. در فرم و مضمون شعر، گامی به سوی شعر پلی‌فونیک برمی‌دارد. این ویژگی را در مجموعهٔ شعر «من گرگ خیال‌بافی هستم» به راحتی می‌توان دید.

من گرگ خیال‌بافی هستم، نخستین گام رسمی علوی در راه کار حرفه‌ای شعر بود. گام‌های پخته و سخته و سرشار از نوآوری و زیبایی که نشان از شاعرشدن او در آینده می‌داد. علوی در دفتر دوم: «بعضی زخم‌ها» در همان راستایی قدم برداشت که در کتاب اول شعری‌اش برمی‌داشت: نشان‌دادن جهان در کلمات ساده و صمیمی، مجموعه‌ای که خوانندهٔ حرفه‌ای شعر را مجذوب خود می‌ساخت، اما از مخاطب عام دور بود.

با نگاه به دو مجموعهٔ شعر علوی می‌توان به این نتیجه رسید که ما با شاعری حرفه‌ای طرف هستیم. وی در این شعرها به لفظ‌پردازی و بازی‌های زبانی تن نمی‌دهد، بلکه ساده‌گویی شاعرانه را که سرشار از تصاویر ناب شعری است به پیش‌خوان مخاطبان شعرش می‌گذارد. از این رو، ابهامات و پیچیدگی‌های لفظی،



ویژگی‌های شـعر سپید نو افراطی، مبتذل با برداشت نادرسـت و ناقص از شعر و ادبیات در شعرهای شاعر دیده نمی‌شود:

«فکر می‌کنم/ پیر شده‌ام/ چون پرچم آوارهٔ کشورم/ بی‌اعتبار/ چون پاسپورتی که در کمدم پنهان شده/ تمام عمر گریخته‌ام» (ص ۶۲)

بـا یک نـگاه کلی به دو مجموعهٔ شـعر علـوی می‌توان شـعرهای وی را در سـه گـروه و درون‌مایهٔ ادبی تقسیم‌بندی کرد:

نخست: شعرهای رمانتیک‌گونه و عاشقانه

شـعرهای عاشـقانهٔ علوی نه‌تنها کلیت رمانتیک‌گونه‌ای را به مخاطب منتقل نمی‌کند، بلکه اجازهٔ ورود او را به دنیای شـاعر و برخورد با جزءبه‌جزء مسـایل سیاسی و اجتماعی می‌دهد. دلیل این موضوع نحوهٔ بیان تجربیات عاشقانهٔ شاعر است که به سبب جریان‌های چند دههٔ اخیر افغانستان، شاعران، عاشقان سیاسی و اجتماعی‌اند و برخوردشـان با تجربه‌های عاشقانه خالی از مسایل سیاسی و اجتماعی نبوده‌اند. این تجربه‌ها اگرچه عمقی بیان نمی‌شـوند و بیشـتر به شکل انتزاعی است، در نتیجه مخاطب را از جریان رمانتیک شعر خارج کرده و به تفکر در مسایل اجتماعی وارد می‌کند.

«از بهار تقویم می‌ماند/از من/ استخوان‌هایی که تو را دوست داشتند. (من گرگ خیال‌بافی هستم» (ص ۴۵)

دوم: شعرهای ذهنی و انتزاعی

در این نوع از شـعرهای علوی، عناصر ساختاری همراه با بینش انتزاعی حاکم بر شعر، زیرساخت‌های شعر شـاعر را تشـکیل می‌دهد. ماهیت و معنای عناصر به‌کاررفته در شعر، انتزاعی و ذهنی‌اند. ماهیت و معنای ابتکاری شـعر اگر خوب تبیین شـود، ارتباط بین عناصر ساختاری شـعر و مخاطب معنادار می‌شود، وگرنه خواننده در برهوتی از سـرگردانی معنایی باقی می‌ماند. شـعر انتزاعی علوی در دو دفتر شـعر وی، کمتر از این گونه‌اند. لذا به سختی می‌توان با این‌گونه شعر در دو مجموعهٔ شعر شاعر ارتباط برقرار کرد. به این شعر نگاه کنید:

هنگام عشـق‌بازی/ دو بال بزرگ روی شـانه می‌روید/ و ما پرنده می‌شـویم/ بالا می‌رویم/ از ابرها بالا می‌رویم/ آنجا که افسانه‌های قدیمی ادامه دارد/ و خدایان از بالای کوه‌های بلند فرمان‌روایی می‌کنند/ هنگام عشق‌بازی/ ما پرنده می‌شویم (من گرگ خیال‌بافی هستم، ص ۳۳)

بنابراین به سـختی می‌توان بـا «و خدایان از بالای کوه‌های بلند فرمان‌روایـی می‌کنند» ارتباط برقرار کرد. بیشـتر شـعرهای انتزاعی دو مجموعهٔ شـعر علوی از این‌گونه‌اند.

و اما شعرهای عینی یا روایی

در این نوع از شـعرهای علوی، جنبهٔ روایی و عینی شـعر نسـبت به جنبه‌های انتزاعی شـعر بیشترند. در نتیجه، انتقال لذت، احسـاس و اندیشه در کنار اسـتفاده از تخیل درگیر با عاطفه از نکات بارز این نوع از شـعرها به شـمار می‌رود. از این رو، برخی از شعرهای این مجموعه توانسـته‌اند حداقل شرایط لازم بـرای ورود به چهارچوب این‌گونه شـعرها را فراهم کنند. شـعر «مولانا در بلخ بمان» که شعری روایی است، نمونهٔ خوبی از این‌گونه شعر است:

مولانا! در بلخ بمان/ هوای شیراز مکن/ به «تل‌سیاه» می‌برندت/ تا موهایت سـفید شود/ و خرچنگ‌ها گردنت را ببوسـند/ انسانت آرزوست؟ (صص ۴۱ و ۴۲)

علوی در این مجموعه در پی دست‌یابی به فرم شعر سـپید از گونهٔ موج نو است. پرداختن به این فرم از شعر سـپید، به زندگی، زبان و لحن طبیعی شعر نو نزدیک‌تر اسـت که پیچیده‌بودن در عین سادگی را نشان می‌دهد.

«پرسـتار پلکم را پایین می‌کشـد/ می‌گوید/ باید استراحت کنم» (ص ۳۳)

بنابرایـن، مادهٔ اولیه در شـعرهای علـوی زبان نو

است و نتیجهٔ آن، شعر آوانگارد و متفاوت است. وی در این مجموعه با توجه به بیان متمایل به نثر، در طبیعی‌بودن لحن، موسیقی درونی کلمات و آشنایی‌زدایی شاعرانه، به زبان ویژهٔ خودش دست یافته است. از این رو در نگاه نخست، شاعر، جسور و بی‌باک به نظر می‌رسد. چنین است که می‌توان ادعا کرد: شعرهای شاعر در این دفتر، تجربهٔ نو زبانی و فرمی را به خوبی نشان می‌دهند.
علوی در این شعرها در پی راضی‌بودن به مضامین سیاسی، اجتماعی، عرفانی و اخلاقی تنها نیست؛ بلکه با نگرانی و وسواس عجیبی در پی دست‌یابی به عصارهٔ هنری شعر و فرم شعر نو است.

«آرام باش اقیانوس دل‌تنگم/ زمان ایستاده است/ تو هنوز راه می‌روی؟» (ص ۳۷)

مضمون و محتوا ـ تنوع مضامین

دستانت را گرفتند/ و دهانت را خُرد کردند/ به همین سادگی تمام شدی. (ص ۱۷)

حضور واژه‌هایی از جنس: خون، انفجار، کشتار، جنگ، بمب، انتحار و مانند اینها دغدغه‌های اجتماعی و سیاسی شاعر را نشان می‌دهد.

«این شعر نیست/ خون دهان توست که بند نمی‌آید». (ص ۱۸)

علوی شعر را، شورش همیشگی علیه ساختارهای سیاسی، اجتماعی و سنتی وطنش می‌داند. از این رو، همواره با زبان شعر آنها را به چالش می‌کشد؛ زیرا شاعر، کشورش را آزاد و مردمی می‌خواهد. لذا دور از هر ایدئولوژی تعریف‌شده، آزادانه به سراغ استبداد و بی‌عدالتی دیرینه و بومی‌شده در کشورش می‌رود.

«... تو را شهید نمی‌خواهم/ تو کشتهٔ تاریکی هستی» (ص ۱۷)

بنابراین، شعرهای موفق علوی از موضوعات و مفاهیم مجرد و عام مانند: عشق محض، مرگ و سعادت و تیره‌بختی تنها و... خالی‌اند. این شعرها رویکرد عینی و ملموس به پدیده‌های زندگی، ساختارها و تجربه‌های ناقص دیگراندیشی در افغانستان دارد. چنین است که تلخی‌ها و تنهایی‌های شاعر، عمیق‌تر به خواننده منتقل می‌شود.

فرجام سخن

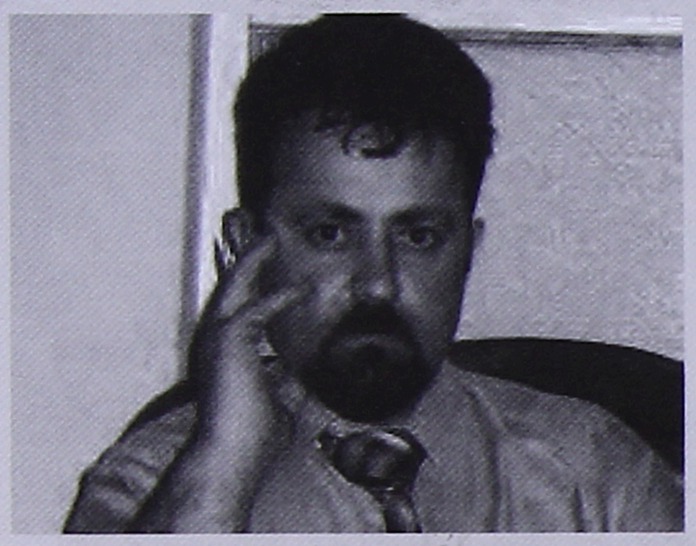
«جهان ترانهٔ دوری است/ پاهای زخمی آواره‌ای گفت/ که می‌خواست از مرز بگذرد» (ص ۱۰۴)

علوی به خوبی شعر را می‌شناسد و به راحتی هم می‌تواند اندیشه و احساسش را در شعر، بریزد و بپردازد. در مجموعه‌شعرهایش چنان حس و هیجان را در مخاطب برمی‌انگیزاند که گویی خود شاعر است؛ وقتی شعر را می‌خواند، خودش را با شاعر یکی می‌پندارد و با او هم‌سخن می‌شود تا جایی که صدای مردم دربندش را در آنها می‌یابد که فرایش می‌خوانند. گویا شعرها، صدا و طنین کلمات مردم است که الیاس به آنان تعلق دارد.
الیاس از آن دسته شاعرانی است که ویژگی‌هایی مانند: عادت‌زدایی در کاربرد آواها و واژه‌ها، ایجاد ترکیب‌های متنوع و تازه، تغییر در نحو و ساختار کلام و غبارروبی از زبان کلیشه‌ای و تکراری را همواره مورد توجه قرار داده است. روابط هم‌نشینی واژه‌ها، انتخاب واژه‌های مناسب که شاعر بتواند واژهٔ خوبی را برگزیند، دایرهٔ واژگانی وسیع، زمینه‌هایی شده‌اند که شعر شاعر به دل بنشیند و مخاطب را به چند بار خواندن فرا بخواند؛ زیرا الیاس از جمله شاعران موفقی است که خیلی خوب واژه‌ها را می‌شناسد و آنها را درست به کار می‌برد. از این روست که در شعر درگیر لفظ‌پردازی و تصویرسازی‌های زائد نمی‌شود. سادگی زبانش ناشی از گستردگی دایرهٔ واژگان اوست که بهترین‌ها را برمی‌گزیند.

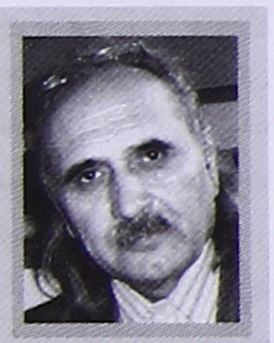
«شب‌ها خون جگرم را در شیشه می‌کنم و به جای شراب می‌نوشم/ مرا همه می‌شناسند/ من آخرین یهودی کابلم» (ص ۴۶)

در اشعار الیاس، شعرهایی که «بی‌نقاب‌اند و بی‌دروغ!» فراوان دیده می‌شود. شعرهایی که از احساس راستین شاعر سرچشمه گرفته است. از این رو، با یک بار خواندن در حافظه می‌مانند، راحت با مخاطب ارتباط برقرار می‌کنند و بر دل می‌نشینند، که نشان‌دهندهٔ توانایی بالای شاعر در نحوهٔ بیان و استفاده از تصویرهای نو در شعر امروز است.
علوی در دو مجموعهٔ شعرش، گرد تقلید نبوده است و در شعرش نشانه‌هایی از ابتکار و نوآوری فراوان دیده می‌شود. چنین است که زبانش زبانی خاص و منحصربه‌فرد است. این تشخص زبانی و سبک شخصی الیاس همراه با نوعی نوستالژی دیاری، شعرهای او را خواناتر کرده است.
الیاس در این شعرها دلبستهٔ رندانه‌سرایی و ابیات قلندرانه است، تا جایی که طنز عاشقانه و رندانه را وارد شعرش می‌کند تا خواننده به خوبی، تقابل دو مفهوم رندی و زاهدی را حس کند؛ چنین است که از چهره‌های دروغین ریاکاران و بی‌پردگی حریفان سفله، پرده برمی‌دارد و به آنان می‌گوید که به مولانا بگویید به ایران نیاید.
شاعر به آزادی تخیل خوانندهٔ شعرهایش احترام می‌گذارد و شعر را به مطلبی بسته و دگم تنزل نمی‌دهد. از این رو است که نیاوردن فعل و نیمه‌تمام رهاکردن بندهایی از شعرش همراه با چرخش نگاه و تصویر که از ذهن سیال شاعر تراوش کرده‌اند، نه‌تنها هیچ لطمه‌ای به شعرهایش نمی‌زند که شعرهایش را قابل تأویل می‌سازد. چنین است که الیاس با این شعرها توانسته است از حلقهٔ شاعران عادی فراتر رود و جای خود را در میان عموم مردم و شعردوستان به خوبی باز کند. در کُل، یکی از عمده‌ترین دلایل موفقیت آثار شاعر را باید در نوآوری آن دانست چه از لحاظ ساختاری و چه از لحاظ محتوایی که شاعر در سرایش آنها خوش درخشیده است.
کاستی‌ای که در دو مجموعه شعر علوی دیده می‌شود: حرف، اسم و فعل است که گاهی یا حذف شده‌اند و یا در جای نادرست به کار برده شده‌اند. باید توجه داشت که چنین کاری موجب نوآوری نخواهد شد. در پایان با شعر عکاس تایمز این نوشته را بار می‌بندم:

عکاس تایمز
ما می‌میریم تا شاعران بیمار شعر بگویند
ما می‌میریم «بازی قشنگی است»
وقتی مادر، پوتین افسر جوان را لیس می‌زند
و روزنامه‌ها هی عکس پدر را می‌نویسند
کنار آدم‌های مهم
هر شب هزار بار عروس می‌شود و
خواهرم هزار بار جیغ می‌زند
هزار بار بازی قشنگی است
«کارگران ساعت یازده احساساتی می‌شوند»
فردا همه به خیابان‌ها
می
ریز
ریز می‌کنند
پارچه‌های رنگی را
آواز می‌خوانند
می‌رقصند
و البته شعار می‌دهند
ما می‌میریم
تا عکاس «تایمز»جایزه بگیرد



خراسانی، نوستالوژی تاریخ و اسطوره



پرتو نادری

سخنان آغازین

استاد شجاع‌الدین خراسانی در سال‌های پسین کمتر می‌سراید. من در این سال‌ها شعر تازه‌ای از او نخوانده‌ام؛ اما این سخن به این مفهوم نمی‌تواند باشد که او دست از شاعری برداشته است. در چنین مواردی همیشه این سخن به یادم می‌آید: شاعر آن کسی نیست که شعر می‌سراید؛ بل شاعر کسی است که نتواند نسراید. تا جایی که من می‌دانم، زندگی فرهنگی خراسانی در سال‌های پسین عمدتاً در سه خط ادامه داشته است. او در دانشگاه به شغل استادی خود ادامه داده، دورهٔ دکترای خود را در دانشگاه دوشنبه به پایان آورده و در کنار استادی و دانشجویی، با شکیبایی قلم زده است، البته نه در سرزمین‌های خیال‌انگیز و جادویی شعر، بلکه در سرزمین ناکرامند پژوهش‌های ادبی. پژوهش‌های ادبی خراسانی بیشتر استوار بر معیارها و موازین برنامه‌های آموزشی دانشگاه است. چنانکه هم‌اکنون چنین نوشته‌های او بخشی از برنامهٔ آموزشی دانشگاه را تشکیل می‌دهد. شاید بتوان گفت که خراسانی یکی از نخستین استادانی است که ادبیات معاصر را با گستردگی وارد برنامه‌های آموزشی دانشگاه ساخته است. این در حالی است که گفته می‌شود که در دانشگاه کابل، شماری از استادان زبان و ادبیات می‌خواهند برای دانشجویان تلقین کنند که ادبیات معاصر چیزی برای بحث ندارد. به گونهٔ ویژه هنوز نمی‌خواهند تا چگونگی شعر آزاد عروضی و شعر سپید را به گونهٔ جدی طرح کنند و برای شاگردان آموزش دهند. این در حالی است که دانشجویان پیوسته خواهان آگاهی‌های بیشتری در پیوند با ادبیات مدرن کشور بوده‌اند. ظاهراً این امر همیشه خط سرخ تقابلی بوده است در میان عطش نوجویی دانشجویان و ذهن سنتی استادانی که چنین اندیشهٔ نادرستی را تلقین می‌کنند.

خراسانی در پیوند با چگونگی شاعری خود در مقدمهٔ کتاب «ستاره و سیاهی» گفته است: «هیچ‌گاهی به صورت حرفه‌ای به شعر نپرداخته‌ام

شـــاید بتوان گفت که خراســـانی یکی از نخستین اســـتادانی است که ادبیات معاصر را با گســـتردگی وارد برنامه‌های آموزشـــی دانشگاه ساخته است. این در حالی است که گفته می‌شود که در دانشگاه کابل، شماری از اســـتادان زبان و ادبیات می‌خواهند برای دانشجویان تلقین کنند که ادبیات معاصر چیزی برای بحث نـــدارد. به گونـــهٔ ویژه هنوز نمی‌خواهند تا چگونگی شـــعر آزاد عروضی و شعر ســـپید را به گونهٔ جدی طرح کنند و برای شـــاگردان آموزش دهند.

و در ایـن مورد هرگز ادعـای بلندی هم ندارم. زیرا به دلیل اشـتغال در دانشـگاه، غالباً اوقاتم صرف تدریس و تألیف متناسب با مفردات درسی می‌شود و برای آنانی که شعرشـان خصلت کارگاهی دارد، کمبود فرصت، همیشه یک معضل خواهد بود.»

تـا جایی کـه من دیـده‌ام، از خراسـانی تاکنون دو گزینهٔ شـعر به نشر رسیده اسـت. نخستین «تلخ‌تر از سـکوت» نام دارد که به سال ۱۳۷۴ خورشیدی در شـهر کابل انتشار یافته است. خراسانی با همین گزینه بـود که در حلقات ادبـی و فرهنگی کابل به حیث یک شـاعر جوان و بااسـتعداد شـناخته شد. گزینهٔ دوم «سـتاره و سـیاهی» نام دارد که به سال ۱۳۸۳ خورشیدی به وسیلهٔ مرکز علمی و فرهنگی کابل به نشـر رسیده اسـت. ظاهراً خراسانی ظرف بیست سال شـاعری خود همین دو گزینه را دارد. شـاید هم سـروده‌های دیگری که هنوز اقبال نشر نیافته‌اند! کارهای فرهنگی او را عمدتاً می‌توان به دو بخش شعر، نقد و پژوهش‌های ادبی دسته‌بندی کـرد کـه البته در سـال‌های پسـین او بیشـتر در عرصه‌های نقد و پژوهش‌های ادبی قلم زده است.

شعر و شاعری خراسانی

خراسـانی با گونـه‌ای از تعهد سیاسـی و اجتماعی می‌سـراید. حتی شـعرهای تغزلی و غنایی او نیز با وضعیـت اجتماعی ـ سیاسـی می‌آمیـزد. از کاربرد واژگان روزمـره و گفتاری دوری می‌جوید. گویی به چنین واژگانی به عمد اجازهٔ ورود به شعر نمی‌دهد. گونـه‌ای از باسـتان‌گرایی واژگانـی همـه جـا در شـعرهای او چهره می‌نماید. در جستجوی گونه‌ای از زبـان فاخر ادبی اسـت. در شـعرهای سیاسـی و اجتماعـی، بیشـترینه ذهن شـاعرانهٔ او در میان اسطوره‌ها، شخصیت‌های اسـطوره‌ای، پیشوایان جنبش‌های سیاسـی ـ اجتماعی و روایات مذهبی ـ تاریخی از یک سـو و روزگار شـاعر، سرگردان است. او گاهی در شـعرهایش تنها به یادآوری اسطوره‌ها و شخصیت‌های اسطوره‌ای می‌پردازد و گاهی هم در میان اسـطوره و زندگی پیوند می‌زند تا اندیشه‌هایش را به گونهٔ اسـتوارتری بیان کند. او می‌خواهد بگوید که یک چنین اندیشـه‌های آزادی‌خواهانه، ریشـه‌های ژرفی در اسـطوره‌ها و جنبش‌های تاریخی این حوزهٔ تمدنی بزرگ دارد که زبان پارسـی دری همهٔ معنویت و شـکوه، تاریخ و اسـطورهٔ آن را در خـود جای داده و به ما رسانده است. گاهی هم شعرهای او با چنین افتخار و با چنین اسطوره‌هایی آغاز می‌شود و می‌رسد به زندگی امروزین که شـاعر در آن به سـختی نفس می‌کشد. در این میان، ذهن شـاعرانهٔ او پیوند شگرفی با دنیای اسطوره‌ای شاهنامه و رزم‌آرایی پهلوانان آن دارد.

اگر خواسته باشیم یکی از ویژگی‌های بزرگ شاعری خراسانی را برجسته سازیم، همانا گونه‌ای از نوستالوژی تاریخی و فرهنگی اسـت که همه جا در شـعرهای او راه می‌زند؛ حتی زمانی هم که به تغزل و به بیان عشق و زیبایی‌های معشـوق می‌پردازد، این معشوق در سـیمای تهمینه پدیدار می‌شود و تمام ذهن عاشقانهٔ او را تسخیر می‌کند.

من جهت نوشـتن این سـطرها هر دو کتاب او: «تلخ‌تر از سکوت» و «سـتاره و سیاهی» را بررسی کردم؛ و همراه با شـعرهای او در سـرزمین‌های گستردهٔ اسـطوره‌ها و میدان‌های رزم‌های میهن‌پرستانهٔ شهنامه و جنبش‌های بزرگ سیاسـی ـ اجتماعی خراسان بزرگ راه زدم. در نخستین نگاه، تنها کاربرد واژگانی چون: «تهمتن، رسـتم، رخش، ضحاک، اژدهافش، شغاد، سهراب، سـمنگان، درفش کاویانی، میمنه، میسره، جم، فردوسـی، حماسه، کاوه، شهنامه، تهمینه، اسـطورهٔ زابل، کهندژ، کیانی، توران، اسفندیار، یل، سام، آرش، رویین‌تن، یال، درفش کاویان، خراسـان، کی، زردشت، کنشت، ویدا، اویستا، مانی، اهورا، اهریمن، کروش بومسـلم، ارژنـگ، بلخ گزین، آمویه، آذر، آذری، کوهکن، جیحون، شـبیخون، لاهوت، ناسـوت، ققنوس، قاف، شهسـوار، گرز و...» نشـان می‌دهد که چه مقدار شـعرهای او از گذشـته‌های اسطوره‌ای، تاریخی و مذهبی این حوزهٔ بزرگ تمدنی مایه گرفته است. این نکته را نیز باید گفت که این واژگان هر کدام بار بار تکرار شـده‌اند، که در این میان واژهٔ خراسـان نسـبت به دیگران بسامد بالایی دارد. خراسان و شکوه فرهنگی و تاریخی آن گویی همان مدینهٔ فاضلهٔ شاعر را می‌سازد.

لطیف پدرام بر گزینهٔ «تلخ‌تر از سـکوت» مقدمه‌ای دارد. او در بخشـی از این مقدمه نوشـته است: «ویژگی دیگری که در این دفتر مشـاهده می‌شـود، نوستالوژی و غم غربتی است که بر اشعار خراسانی سایه افگنده اسـت. نوسـتالوژی و تعهد اجتماعی خراسانی دو روی یک سـکه‌اند. نوستالوژی خراسـانی با نوستالوژی «عارف نمایان» تفاوت آشـکار دارد. نوستالوژی خراسـانی خانه بناکردن در برج عاج عرفان نیست. نگرانی و دل‌سـوختگی تمدنی بزرگی اسـت که خراسانی خود را وارث آن می‌داند.» پدرام در ادامهٔ این مقدمه جای دیگری می‌نویسد: «او که شکوه و عظمت فرهنگ نیاکان را به یاد دارد و خود آن را برای شاگردان تدریس کرده اسـت، از ترک‌تاز قبیله و غصب سرزمین‌های آبایی به دسـت مهاجمان به خشم می‌آید. خراسانی که می‌بیند راه را از همه سو بر او بسته‌اند و نمی‌تواند آن عظمت نیاکان را احیا کند، در خاطرات تاریخی خویش به سـوی آن روزگار برمی‌گردد تا هم آنجا همه چیز را تماشا کند. در روزگاری که عمل اجتماعی چهره‌های

مختلف خشونت و جنایت را برمی‌تابد جز پندار نیک، گفتار نیک و کردارنیک. به زردشت رجوع می‌کند تا ببیند که چراغ انسانیت در کجا می‌سوخته است. این چراغ را باز در دین نیاکان خویش پیدا می‌کند، خشمگین، سرفراز و مغرور برمی‌گردد و فریاد می‌کشد. آن فریاد همین شعرهاست، همین دفتر است.»
وقتی از شکوه گذشته می‌گوید به این نکته نیز اشاره می‌کند که رسیدن به چنان شکوهی آرزوهای بزرگ و تکیه‌گاه‌های بزرگ می‌خواهد. همه چیز ریشه در آن تاریخ دارد. حتی وقتی کنار آمو هم که می‌نشیند، آمو برای او از تاریخ و اسطوره روایت می‌کند.

وقتی کنار آمو نشستم
از قصه‌ها و غصه‌هایش خروشید
وقتی کنار آمو نشستم
افسانه‌ها و اسطوره‌ها سخن گفتند
و تاریخ در حافظه‌ام ستاره‌باران شد
وقتی کنار آمو نشستم
دانستم که آرزوهای بزرگ
تکیه‌گاه بزرگ می‌خواهند
دانستم که هندوکش
معراج مردان است
و تکیه بر آن، معراج خراسان
(تلخ‌تر از سکوت، ص ۷۰)

او پیوسته نسلی و جماعتی را نکوهش می‌کند که چنین تاریخ و فرهنگ باشکوه را نباید در پای دشمن فرو ریزند. تصویری که گاهی خراسانی از روزگار می‌دهد و آن را با گذشتهٔ پرشکوه تاریخی مقایسه می‌کند، بسیار استخوان‌سوز است. در روزگار او مغیلان شگوفه می‌دهد و پیامبران دستان فراعنه را می‌بوسند. این پیامبران نمادی از روشنفکرانی‌اند که رسالت خود از یاد برده‌اند و فراعنه می‌تواند متجاوزان شوروی و حاکمان دست‌نشاندهٔ آن باشند.

مغیلان شگوفه می‌دهد
پیامبران دست فراعنه را می‌بوسند
تکرار مشو
چرخ‌هایت شکسته باد!
ای سرنوشت شوم
شهر شگفتی است
هندوزاده‌های کابلی
عشق را که به شهنشاهی پدر خریده‌اند
لگدمال می‌کنند
و تهمینه‌ها به خوابگاه غلامان می‌آیند
(ستاره و سیاهی، ص ۳۵)

در شاهنامه خوانده‌ایم که مهراب‌شاه کابلی از نژاد هندوان بود. دختر او رودابه، عشق در گرو زال کرده بود و زال، همان پسر سام نریمان است که در آشیانهٔ سیمرغ بزرگ شده و همه چیز را از سیمرغ فرا گرفته است. این سیمرغ در ادبیات حماسی و عرفانی فارسی دری پیوسته در پرواز است که گاهی نماد بلندهمتی و آزادگی است و گاهی هم نماد وحدت و یگانگی و آن حقیقت برتر. به همین گونه، تهمینه دختر شاه سمنگان به خوابگاه جهان‌پهلوان رستم زابلی رفته و عشق خود را با او در میان گذاشته بود. اکنون خراسانی می‌بیند که هندوزادگان کابلی عشق را لگدمال می‌کنند و تهمینه‌های روزگار به خوابگاه غلامان می‌روند. بدون تردید هدف شاعر از غلامان، دست‌نشاندگان شوروی در کشور است.
این تنها هندوزادگان کابلی و تهمینه‌های روزگار نیستند که خراسانی به سرزنش آنان می‌پردازد؛ بلکه شلاق شعرهای او بر فرق روشنفکران خجولی نیز فرو می‌آید که در بارگاه افرسیاب، به دادخواهی خون سیاووش ایستاده‌اند؛ به دادخواهی خون سیاووش که نماد صلح، دوستی و آشتی است. چنین دادخواهی‌ای به همان آب زندگی خواستن از دم افعی می‌ماند. افعی به مانند افراسیاب، نماد مرگ و ویرانی است نه نماد زندگی و آبادانی.

روشنفکران خجولی را می‌بینم
که پاسداری سیاووشان را
در آستان افراسیاب می‌جویند
یاران نیمه‌راهی را
که با خورجین وجدان‌ها عفن‌آلود

تا جایی که من دیده‌ام، از خراسانی تاکنون دو گزینهٔ شعر به نشر رسیده است. نخستین «تلخ‌تر از سکوت» نام دارد که به سال ۱۳۷۴ خورشیدی در شهر کابل انتشار یافته است. خراسانی با همین گزینه بود که در حلقات ادبی و فرهنگی کابل به حیث یک شاعر جوان و بااستعداد شناخته شد. گزینهٔ دوم «ستاره و سیاهی» نام دارد که به سال ۱۳۸۳ خورشیدی به وسیلهٔ مرکز علمی و فرهنگی کابل به نشر رسیده است.

سوار مرکب نیرنگ می‌تازند
و بازرگانان بی‌آزرمی را که از حراج خون برگشته‌اند
و هنوز در اغوای نسل مغرور
از خیال خام، ایوان‌های کاذب را
پی می‌ریزند
(ستاره و سیاهی، ص ۳۹)

در این شعر «نسل مغرور» می‌تواند اشاره‌ای باشد به آن روشنفکران و مبارزانی که نمی‌خواهند به هوای رسیدن به کاخ‌های قدرت در سایهٔ مهربانی افراسیاب از راه و رسالت روشنفکرانهٔ خود برگردند. دشمن، استخوان‌های بسیاری را شکسته است. دشمن هزاران سردار را بر دار کرده است. و سینهٔ خاک‌ها، انباشته از آنانی‌اند که در برابر دشمن ایستادند و به خون غلتیدند. خراسانی با یادآوری یاران خفته در دل خاک می‌خواهد که به سازشکاران روزگار بگوید که خون‌های ریخته بر خاک را پاس دارید که آنان برای رهایی و آزادگی جنگیدند و به خاک افتادند؛ پس نباید با افراسیاب‌های متجاوز سازش کرد تا به کاخ و ایوانی دست یافت. وقتی او از یاران ازدست‌رفتهٔ خود می‌گوید، حافظه‌اش چراغانی می‌شود. این چراغانی‌شدن حافظهٔ شاعر بیانگر آن است که رفتگان را نورباورانی می‌داند که سرِ سازشی با شب‌باوران نداشتند. همان گونه وقتی که آمو با او سخن می‌گوید، تاریخ در حافظه‌اش ستاره‌باران می‌شود. این ستاره‌باران‌شدن در حقیقت توصیف تاریخ درخشان خراسان است.

در حافظه‌ام
چراغی می‌سوزد
در مزار یاد یارانم
که با قبای امید

در شعرهای سیاسی و اجتماعی، بیشترینه ذهن شاعرانهٔ او در میان اسطوره‌ها، شخصیت‌های اسطوره‌ای، پیشوایان جنبش‌های سیاسی ـ اجتماعی و روایات مذهبی ـ تاریخی از یک سو و روزگار شاعر، سرگردان است. او گاهی در شعرهایش تنها به یادآوری اسطوره‌ها و شخصیت‌های اسطوره‌ای می‌پردازد و گاهی هم در میان اسطوره و زندگی پیوند می‌زند تا اندیشه‌هایش را به گونهٔ استوارتری بیان کند.

درون خاک خفته‌اند
و این‌اش که می‌بینی
استخوان ملت است
که با سبزه‌های بهاری می‌سوزد
(تلخ‌تر از سکوت، ص ۶۲)

چنین است که فریب تاریخی و ناجوان‌مردانهٔ منصور، خلیفهٔ عباسی را به یاد می‌آورد و از آن سوی سده‌های دور، ابومسلم خراسانی را فرا می‌خواند و از زبان او هشدار می‌دهد که آزموده را آزمودن خطایی است بزرگ.

ابومسلم در هیئت یک بانگ
سراسر اخطار است
که آزمون دوبارهٔ منصور جنایت است
(تلخ‌تر از سکوت، ص ۵۸)

هشیاری او همان هشیاری در مبارزه است. خراسان به آتشکدهٔ جهان بدل شده است. می‌خواهد ستیغ‌ها را فتح کند و زردشت ذهنی خود را به این مدینهٔ فاضله فرا خواند.

فرشته‌هایی از عرش آمده‌اند
زردشت با سه فانوس جاودانه‌اش
بر سالگرد هشیاری ما نور می‌پاشد
حلاج بر سر دار
حق‌گویان می‌خندد
که دیروز در بغداد
اگر دریایی سوی لاهوت
نعره می‌کشید
امروز خراسانی در سینهٔ ناسوت نعره می‌کشد
(تلخ‌تر از سکوت، ص ۵۷)

در شعرهای او گذشته از کاربرد این همه اسطوره، شخصیت‌ها و رویدادهای تاریخی، همه جا تقابل اضداد است. نور است که با تاریکی می‌جنگد. بامداد است که در برابر شب ایستاده است. داد است که گریبان بیداد را گرفته است. اهورا است که با اهرمن می‌ستیزد. پاکی است که با ناپاکی در نبرد است. شخصیت‌های دادخواه تاریخ و اسطوره است که در برابر شخصیت‌های بیدادگر صف آراسته اند. حقیقت است که می‌خواهد با داس مبارزه، دروغ را از ریشه درو کند. زردشت است که با چراغ‌های کردار نیگ، گفتار نیگ و پندار نیک در برابر تزویرپیشگان به مبارزه برخاسته است. حرکت و دگرگونی است که می‌خواهد سکوت را از ریشه برکند. تغییر و تحول است که می‌خواهد همهٔ جا در دل ایستایی، زلزله برانگیزد. در تمام این موارد، در حقیقت این اندیشه‌ها و بینش‌های شاعر است که استحاله می‌یابد. به زبان دیگر، شاعر در تمام این موارد حلول می‌کند. چنین است که او از حرکت و پویش بازنمی‌ایستد؛ با کوله‌بار فقر راه می‌زند و می‌رود تا قفل دروازه‌های مدینهٔ فاضلهٔ خود را بگشاید.

خوشه‌های فقر را
در سبد خاطره
بر شانه‌های غربت خود حمل می‌کنم
کوره‌راه‌ها را می‌نوردم
از شهرها و دهکده‌های شگفتی می‌گذرم
و در گذار این کوره و کویر
قبای همت را
پینه می‌بندم و راه می‌کوبم
(ستاره و سیاهی، ص ۳۸)

وقتی شعرهایی را که این همه با تاریخ، اسطوره، شخصیت‌های تاریخی ـ مذهبی، روایت‌های کهن، حماسه و زبان متونی می‌آمیزند، می‌خوانی، در نخستین نگاه درمی‌یابی که گنجینهٔ بزرگ ادبیات فارسی دری برای بیان رویدادهای امروزین از توان و انعطاف گسترده‌ای برخوردار است که شاعر می‌تواند رویدادهای روزگار خود را در تلمیح، اشاره و پیوند با آنها به گونه‌ای بیان کند که ذهن خواننده را به گذشته‌های دور فرهنگی نیز بکشاند. البته چنین چیزی ویژهٔ شعرهای خراسانی نیست؛ بلکه پیش از او در میان شاعران معاصر کشور شعرهای واصف باختری، لطیف ناظمی، رازق رویین، سلیمان لایق، شبگیر پولادیان و چند تن دیگر به میزان گوناگونی از چنین ویژگی‌هایی برخوردارند؛ اما چنین چیزی در شعرهای خراسانی غلظت بیشتری نسبت به دیگران دارد که ویژگی مهم شاعری او را می‌سازد. این نکته را نیز باید روشن ساخت که شیوه‌های درهم‌آمیزی اسطوره با رویدادهای زندگی در شعر این شاعران از یکدیگر تفاوت‌هایی دارد که نمی‌توان همه را با یک میزان سنجید!

البته یک چنین شیوه‌ای مشکلات خود را نیز دارد. چنانکه شاعر ناگزیر از آن می‌شود تا به گونه‌ای به اشرافیت زبانی روی آورد. این اشرافیت زبانی خود سبب می‌شود که تا بخش بزرگی از واژگان در شعر شاعر راه نیابند. عمدتاً واژگانی که در زندگی روزمره و گفتار مردم وجود دارند. افزون بر این تکرار شخصیت‌ها و رویدادهای وابسته به آنان در کنار رویدادهای تاریخی، اسطوره‌ای با استفاده از واژگان فاخر ادبی نوع هم‌گونی فضای شعری را در همهٔ شعرها پدید می‌آورد؛ در حالی ذهن خواننده بیشتر در جستجوی گونه‌گونی فضای شعری در شعرهای یک شاعر می‌باشد. چنین شاعرانی کمتر علاقه دارند تا شعرشان به زبان گفتار نزدیک شود. برای آنکه اشرافیت زبانی و زبان گفتار همیشه در تقابل با هم قرار دارند. امروزه این نظر که شاعر باید زبان شعرش را با زبان گفتار نزدیک سازد و یا به گونه‌ای این دو را با هم درآمیزد، بحثی است جدی در پیوند با چگونگی زبان شعر.

غیر از این، تکرار و اشاره به چندین رویداد اسطوره‌ای، تاریخی و شخصیت‌های اسطوره‌ای، مذهبی و تاریخی و استفاده از واژگان متونی و آرکاییک، سبب پیدایی نوعی ابهام در شعر می‌شود که این امر می‌تواند میزان علاقه‌مندی خوانندهٔ امروز را به چنین شعرهایی کاهش دهد. مثلا در بخشی از شعر«درد» می‌بینیم که خراسانی در چند سطر به چندین شخصیت و رویداد وابسته به آن شخصیت‌ها اشاره می‌کند:

پدرم از دودهٔ سام است
مادرم نوادهٔ زردشت
پسرم تهمینه‌زاده‌ای که
نشانی خویش را
از یاد برده است
برادرم دست در دست
افراسیاب می‌آید
(تلخ‌تر از سکوت، ص ۷۳)

حال در همین چند سطر با سام نریمان روبه‌رو می‌شویم؛ با زردشت سروکار داریم؛ با تهمینه و فرزند او دیدار

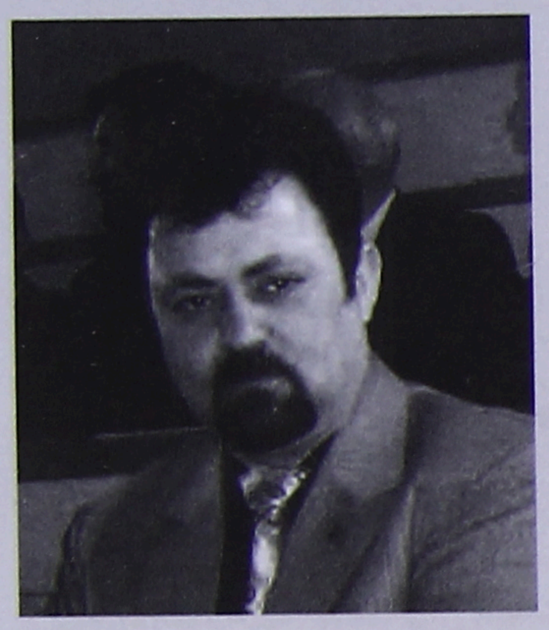
می‌کنیم؛ افراسیاب را می‌بینیم که باید آنها را شناخت. به همین گونه، رویدادهایی را که شاعر از یادآوری این شخصیت‌ها در نظر دارد نیز باید بدانیم تا دریابیم که شاعر می‌خواهد چه موضوع و پیامی را برای ما بگوید! خراسانی می‌خواهد بگوید که ریشه‌های هستی او تا اسطوره‌ها و تاریخ شکوه‌مندی پیوند دارد؛ به زبان دیگر، میراث‌دار چنین تاریخ باشکوهی است. در حالی که شماری با گونه‌ای ازخودبیگانگی فرهنگی ـ تاریخی در خدمت دشمن قرار گرفته‌اند و به تاریخ و فرهنگ خود پشت کرده‌اند. در اینجا افرسیاب نمادی از تجاوز است که می‌خواهد هویت شاعر را از میان بردارد و نباید برداران او دست در دست کسی بگذارند که دشمن هویت، تاریخ و فرهنگ اوست. شاید هم بتوان گفت که خراسانی در نماد افراسیاب اشاره به تجاوز شوروی دارد و این برادری که دست در دست او کرده، همان دستیاران تجاوز هستند.

مَن از این سطرها چنین دریافتی دارم. شاید خوانندهٔ دیگر، دریافت دیگری داشته باشد. هدفم این بود که این همه تکیه به تاریخ و اسطوره نه‌تنها می‌تواند بر ابعاد عاطفی شعر صدمه بزند، بلکه از حس‌انگیزی در خواننده نیز جلوگیری می‌کند. از همین جهت، در سروده‌های سیاسی ـ اجتماعی خراسانی این خِرد و آگاهی‌های تاریخی و فرهنگی شاعر است که چهره می‌نماید تا دگرگونی عاطفی که در نتیجهٔ یک پیوند اشراقی با هستی پدید می‌آید. چنانکه خراسانی که گاهی در غنایی‌هایش از چنین زبانی فاصله می‌گیرد، شعرهایش از عاطفه انگیزی بیشتری برخوردار می‌شود.

وقتی که باد
در گیسوانت غزل می‌خواند
عشق در خون من دسته‌دسته گل می‌بندد
وقتی که باد در گیسوانت غزل می‌خواند
فاصلهٔ گردن و گیسوانت
قبلهٔ من است
(ستاره و سیاهی، ص ۲۴)

یا در شعر «مهمان را...» می‌خوانیم:

بچه‌های دهقانیم
دریا، دل و گندمزاران، سفرهٔ ماست
و کوه، استاد شکیبایی‌مان
مهمان را دوست داریم
مهمان بی‌تفنگ را
که تحفهٔ بزرگش تبسم است و
پذیرایی گرمم، پیشانی باز
(ستاره و سیاهی، ص ۱۶)



اگر خواسته باشیم یکی از ویژگی‌های بزرگ شاعری خراسانی را برجسته سازیم، همانا گونه‌ای از نوستالوژی تاریخی و فرهنگی است که همه جا در شعرهای او راه می‌زند؛ حتی زمانی هم که به تغزل و به بیان عشق و زیبایی‌های معشوق می‌پردازد، این معشوق در سیمای تهمینه پدیدار می‌شود و تمام ذهن عاشقانهٔ او را تسخیر می‌کند.

نکته‌هایی پایانی

خراسانی بیشتر با نیمایی‌ها و سپیدسرایی‌هایش بود که شناخته شد؛ هرچند او در اوزان کلاسیک: در فرم‌های غزل، قطعه، دوبیتی و مثنوی نیز سروده است. کلاسیک‌های خراسانی بیشترینه محتوای عاشقانه دارد. زبان او در مثنوی در مقایسه با غزل‌هایش، از پویایی و انعطاف بیشتری برخوردار است.

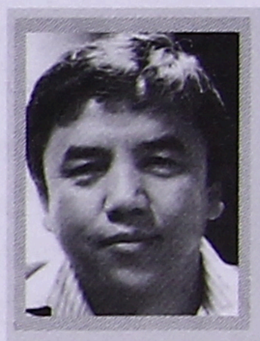
غروب آمد، غروب آمد، غم آمد
بلای صد شبستان ماتم آمد
بلاهای شگفت سخت ناپاک
همه قُلدر سراسر تخم ضحاک
محیط آبرو زیروزبر شد
عقاب آرزوها مشت پر شد
(ستاره و سیاهی، ص ۲)

غزل‌های او بیشترینه حال‌وهوای غزل سنتی دارد. می‌توان گفت که خراسانی در غزل‌هایش حس و نگاه تازه به زندگی ندارد و هنوز آن فضای غزل سنتی بر ذهن او حاکم است. در مثنوی‌هایش نیز گاه‌گاهی همان باستانگرایی‌ها در مضمون و واژگان، سایه می‌اندازد. در یک جمله می‌توان گفت که خراسانی بیشتر یک شاعر سیاسی ـ اجتماعی و آرمان‌گرا است تا یک شاعر عاشقانه‌سرا. همان گونه که در آغاز گفته شد، خراسانی در سال‌های پسین بیشتر به پژوهش‌های ادبی پرداخته است که در زمان مناسب به این بخش از کارهای فرهنگی او نیز پرداخته خواهد شد.

کابل ـ جدی ۱۳۹۳

شاعر خوش‌پرداز افغانستان

به بهانهٔ بیستمین سالگرد مرگ قهار عاصی

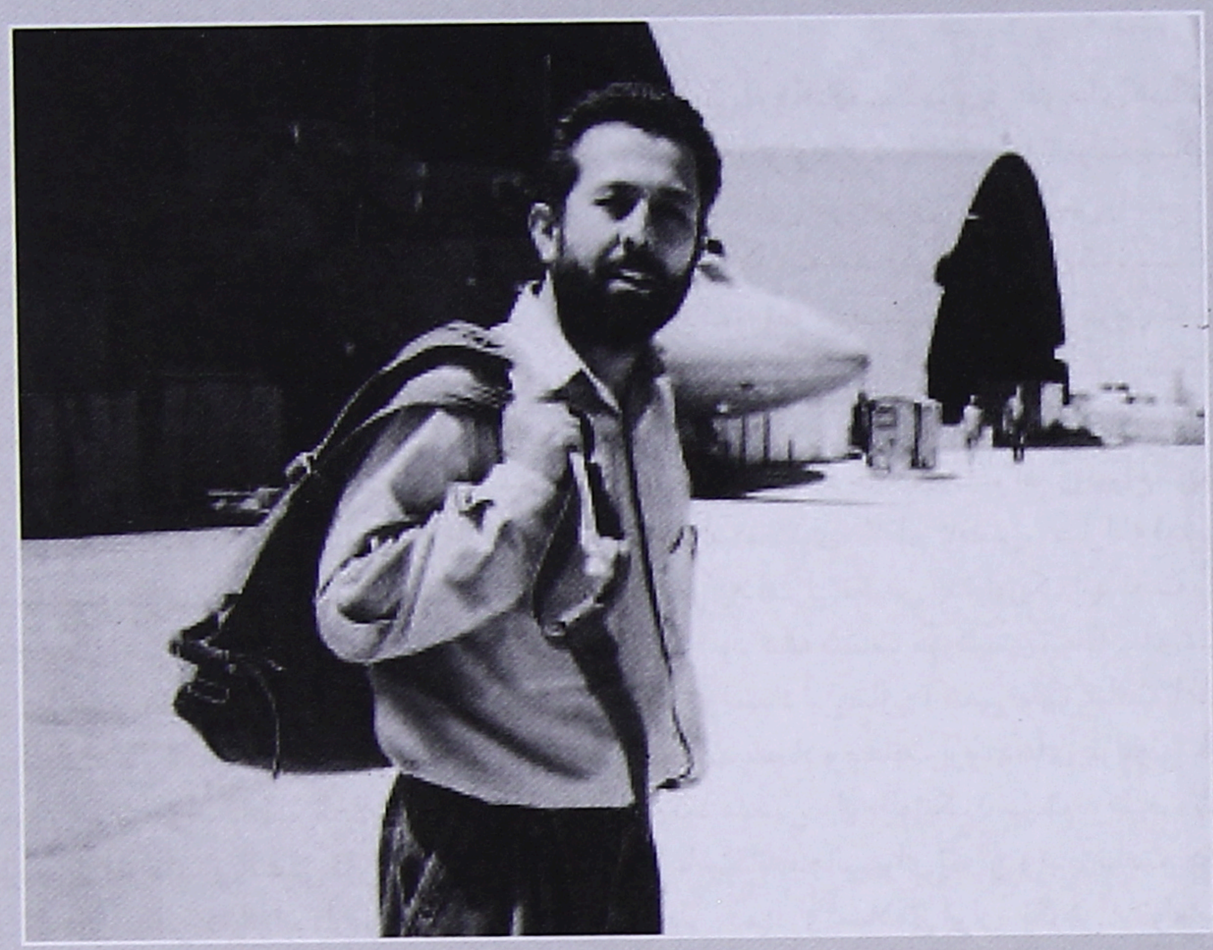


هادی میران

عبدالقهار عاصی، شاعر خوش‌پرداز افغانستان، بیست سال قبل بر اثر شلیک راکت توسط گروه‌های رقیب مجاهدین در شهر کابل، کشته شد. عاصی، جوان بود و فراورده‌های شعری‌اش در مسیر شکفتن قرار داشت. او به دلیل اینکه در جغرافیای تحت کنترل نظام کمونیستی برای مجاهدین شعر می‌نوشت، بیشتر مورد توجه ادبیات‌دوستان و ادبیات‌پردازان مخالف و معترض نسبت به نظام حاکم قرار گرفت؛ و از آنجایی که در گذرگاه شکفتن به دام مرگ نابه‌هنگام افتاد، حضورش در بستر ادبیات و خاطرات دوستانش هنوز خوش می‌درخشد. در سال‌های شکفتن عاصی، نگرش ایدئولوژیک بر قامت شعر فارسی سنگینی می‌کرد که عدهٔ کثیری از شاعران معاصر با همین نگرش اثر آفریده‌اند. در این جستار به بهانهٔ یادبود از قهار عاصی، نگاه اجمالی بر روند تزریق ایدئولوژی بر پیکرهٔ شعر معاصر فارسی افکنده خواهد شد؛ اما قبل از ورود به این بحث، لازم می‌دانم که تصویری هرچند مختصر از چیستی و نیستی شعر نیز ارائه شود تا در پرتو این تصویر، تحلیل بار سنگین ایدئولوژیک بر اندام شعر معاصر با دلایل بهتر امکان‌پذیر شود.

چیستی و نیستی شعر

در چیستی و نیستی شعر، فراوان سخن رفته است. فیلسوفان و شاعران چه به صورت انفرادی و چه از آدرس مکاتب متعدد ادبی از گذشته‌های دور تا امروز، در این عرصه نگاشته‌اند و این پدیدهٔ هنری را از چشم‌اندازهای مختلف نگریسته‌اند. از همین رو تعریف یکدست از شعر و نگاه همسان نسبت به آن وجود ندارد. اما به رغم این ناهمسانی در نظرگاه‌های متعدد نسبت به شعر، نگاه مدرن نسبت به این پدیدهٔ هنری: فخامت زبان در جغرافیای اندیشه و تخیل را از شناسه‌های اصلی و بارز شعر می‌داند. از این چشم‌انداز، شاعران، تولیدگران اندیشه‌اند که حاصل تعمق و تعامل اندیشه و احساس خود را با مهندسی مدرن زبانی در معرض مصرف می‌گذارند. هیچ فلیسوفی به اندازهٔ شاعر در دوردست‌های خیال، رخت اقامت پهن نمی‌کند و از کرانه‌های خیال گل اندیشه برنمی‌چیند. از همین رو شاعران نه‌تنها که فلیسوفان‌اند، بلکه مهندسان زبان نیز هستند که چیدمان واژگانی در شعر و یا اختراع تصاویر و تعامل نمادهای جدید زبانی، ظرفیت و قدرت تعاملی زبان را با طبیعت و زندگی به نمایش می‌گذارند. ظرفیت زبانی قبل از همه چیز، ظرفیت اندیشه را برمی‌تاباند، و نمادپردازی‌های زبانی در واقع از قدرت تخیل و فراخنای اندیشه سخن می‌گوید. «هومبولت» فلیسوف آلمانی، زبان را ساحت ذهن آدمی و تجلی هستی می‌داند که علاوه بر صورت‌گری اندیشه بازیگر فهم اصلی تاریخی از هستی است. سوررئالیست‌ها نیز بر فخامت زبان در شعر تأکید می‌کنند و ظرفیت و قدرت عناصر تخیل را برسازهٔ اصلی شعر می‌دانند. از این چشم‌انداز، قدرت خیال آدمی تا فراسوی‌های نامحدود جولان‌گری می‌کند و آنچه در این فراسوها اتفاق می‌افتد با منطق حسی قابل سنجش نیست. در این صورت، شعر ترکیبی از اندیشه و عواطف شاعر است که در دوردست‌های تخیل با مهندسی زبان برتر پدید می‌آید و تعامل و رخدادهای هستی را به صورت واقعهٔ زبانی متن نموده و در معرض



بسیاری از مؤلفه‌های شعری، ارزشی در زمانی دارند و هرگز به طور کامل دور ریخته نمی‌شوند؛ بلکه در دوره‌های مختلف شعری از صحنه به حاشیه رفت‌وآمد دارند. بیایید بیدل یا صائب یا چرا راه دور برویم، همین فروغ را با توجه به این مؤلفه‌ها بخوانید؛ می‌بینید که ارزش شعری آنها مطلقاً کم نشده، در حالی که شعر بلند افسانه را که خیلی‌ها شاهکار نیما می‌دانند، نمی‌شود با هیچ استتیکی به بررسی نشست.

خوانش مخاطب می‌گذارد. در حوزهٔ شعر فارسی، زبان و منطق شعری بیدل، نماد نگرش سوررئالیستیک نسبت به شعر تعبیر می‌شود که بسیاری از انگاره‌ها و نگاره‌های تخیلی آن با منطق حسی قابل سنجش‌گری است. شعر معاصر فارسی اما پس از استقرار نظام جمهوری اسلامی در ایران و آغاز جنگ با بار ایدئولوژیک در افغانستان، رنگ و بوی ایدئولوژیک گرفت. فرایند این تعامل، نگرش جدیدی را نسبت به شعر و ادبیات فارسی پدید آورده و آن را به عنوان نگرش غالب دست‌کم برای بیشتر از یک دهه به رسمیت شناخت.

تحمیل ایدئولوژی بر شعر

نگرش ایدئولوژیک نسبت به شعر، به صورت رسمی به مارکسیسم برمی‌گردد. از چشم‌انداز مارکسیسم، رسالت شاعر نگاره‌گری مناسبات ظالمانهٔ اجتماعی در سایهٔ سنگین سرمایه و بیان آرزوهای قربانیان سرمایه‌داری تعبیر می‌شود. در قضاوت مارکسیستی، شعریت یک شعر نه به فخامت زبانی بلکه به ماهیت ایدئولوژیک آن گره می‌خورد که تا کجا توانسته است ابزار تبیین مناسبات و تضادهای طبقاتی واقع شده و نابسامانی‌های ناشی از انباشت سرمایه را به تصویر کشیده باشد. هرچند که مارکسیسم سال‌هاست به عنوان ایدئولوژی غالب از مناسبات سیاسی و اقتصادی رخت بربسته است، اما تأثیر نگرش مارکسیسم بر ژانرهای متفاوت ادبیات به‌خصوص در حوزهٔ شعر فارسی همچنان ملموس به نظر می‌آید. رد پای مارکسیسم در حوزهٔ شعر فارسی به سال‌های آغازین گسترش اندیشهٔ چپ ایران برمی‌گردد که بسیاری از متون تئوریک مارکسیسم توسط هواداران و رهبران این اندیشه به فارسی برگردانده شده است؛ و خود آنها نیز در جهت ترویج و تبلیغ باورهای مارکسیستی قلم‌پردازی کرده‌اند. جلال آل‌احمد، احسان طبری، بزرگ علوی، سیاوش کسرایی، خسرو گل‌سرخی، سایه و خیلی از چهره‌های دیگر که ذکر نامشان در این فضا نمی‌گنجد، از مروّجین شعر ایدئولوژیک در حوزهٔ زبان فارسی شناخته می‌شوند که بر قامت کارنامه‌های شعری و ادبیاتی‌شان رخت نگرش مارکسیستی آویخته‌اند.

در افغانستان نیز رد پای شعر ایدئولوژیک نخست در بستر تفکر چپ در این کشور قابل نشانه‌گیری است؛ اما از آن جایی که ادبیات چپ در این کشور بیشترینه از کانال‌های فکری و نشراتی جنبش چپ در ایران تغذیه شده است، شاعران چپ‌نگر افغان نیز از بسیاری جهات از شاعران چپ‌اندیش ایرانی تأثیر پذیرفته‌اند. سلیمان لایق، بارق شفیعی و اسدالله حبیب از چهره‌های درشت ادبی جنبش چپ در افغانستان هستند که بخش مهمی از اشعارشان نگرش‌های ایدئولوژیک مارکسیستی را بازتاب می‌بخشد و در آن رنگ‌وبوی ایدئولوژیک بر تمام عناصر شعری سنگینی می‌کند. شاعران چپ‌نگر افغان به دلیل تقابل سنگین با سنت‌های حاکم بر مناسبات اجتماعی و همچنان به دلیل مخالفت گستردهٔ مردم علیه نظام مارکسیستی، کمتر توفیق یافتند که با عواطف و احساسات مردم رابطه ایجاد کنند. اما در یک نگرش کلی، در یک برهه از زمان بر قامت شعر و ادبیات در این کشور، پیراهن ایدئولوژیک دوختند.

استقرار نظام جمهوری اسلامی در ایران تأثیرات

«هومبولت» فلیسوف آلمانی، زبان را ساحت ذهن آدمی و تجلی هستی می‌داند که علاوه بر صورت‌گری اندیشه بازیگر فهم اصلی تاریخی از هستی است. سوررئالیست‌ها نیز بر فخامت زبان در شعر تأکید می‌کنند و ظرفیت و قدرت عناصر تخیل را برسازهٔ اصلی شعر می‌دانند. از این چشم‌انداز، قدرت خیال آدمی تا فراسوی‌های نامحدود جولان‌گری می‌کند و آنچه در این فراسوها اتفاق می‌افتد با منطق حسی قابل سنجش نیست.

شگرفی در حوزهٔ ادبیات و به‌خصوص در حوزهٔ شعر بر جای گذاشت. در گسترهٔ جغرافیای اقتدار جمهوری اسلامی، شعر نیز به شدت دین‌زده شد و شرایطی را پدید آورد که در آن شاعرانگی‌های غیرایدئولوژیک هیچ‌گاه مجال تبارز و تبلور نیافت. کنترل دستگاه سیاسی بر نظام نشر و پخش ادبیات، شعر را نیز در خدمت ترویج و تحکیم قرائت ایدئولوژیک از دین قرار داد که این تعامل در محاسبات سیاسی سنگر دفاع از منافع استراتیژیک جمهوری اسلامی ایران تعبیر می‌شد. هم‌زمان با این دگردیسی سیاسی، هشت سال جنگ میان ایران و عراق، عواطف شاعرانه را به شدت رنگ‌وبوی حماسی بخشید که پرداختن به پدیده‌های بیرون از دایرهٔ حماسه‌سازی‌های جنگ، نوعی بدعت شمرده می‌شد. در این سوی خط، ادامهٔ جنگ ایدئولوژیک علیه حضور روس‌ها در افغانستان نیز شرایطی را فراهم آورد که در آن هنجارهای مسلط بر فضای ادبی و به‌خصوص شعر، رنگ ایدئولوژیک گرفته و مجال تفکر و تولید اندیشه‌ای فراتر از گسترهٔ ادبیات دینی و حماسی از حلقات ادبی رخت بربندد. همان گونه که اشعار سلیمان لایق، بارق شفیعی و اسدالله حبیب را در آن زمان می‌توان شالودهٔ نگرش مارکسیستی نسبت به شعر تعبیر کرد که در آن زبان ساده و بی‌پیرایه در خدمت تبیین باورهای ایدئولوژیک قرار گرفته است، شاعران افغان در ایران نیز متأثر از باورهای دینی بر قامت شعر لباس ایدئولوژیک دوختند.

تسلط فضای ایدئولوژیک دینی و حماسی بر شعر، فراورده‌های شعری را در اغلب زمینه‌ها همسان و همگون کرد، به گونه‌ای که عدهٔ کثیری از شاعران با نگاه مشترک شعر نوشتند. اغلب شاعران افغان که در ایران به شعر و ادبیات پرداختند، تحت تأثیر فضای ایدئولوژیک حاکم بر مناسبات و مراودات فکری و فرهنگی آن زمان، از یک چشم‌انداز مشترک اعتقادی به پدیده‌های پیرامون نگریسته‌اند و تعاملات عاطفی و دغدغه‌های ذهنی‌شان را با گرایش ایدئولوژیک سروده‌اند. از همین رو، از شناسه‌های برجستهٔ شعری آن عده از شاعران افغان که در دههٔ هفتاد خورشیدی در ایران به کمال شعری رسیده‌اند: سایهٔ سنگین گرایش ایدئولوژیک بر آثار تولیدشدهٔ آنها و نگرش همسان ایدئولوژیک نسبت به ادبیات است که از آن به عنوان شعر مقاومت نیز یاد می‌شود.

فرایند تحمیل ایدئولوژی

هرچند که پیراهن ایدئولوژی کم‌کم از اندام شعر امروز فارسی فرو افتاده است و چرخش‌های شگرف سیاسی و اجتماعی نگرش غالب را نسبت به شعر و ادبیات دیگرگونه کرده است؛ اما تأثیرات شگرف چشم‌انداز ایدئولوژیک نسبت به شعر، هنوز هم ملموس است. این امر، جریان شعر فارسی را دست‌کم برای بیشتر از یک دهه در مسیر تبیین باورهای ایدئولوژیک هدایت کرد. نگرش ایدئولوژیک نسبت به شعر، ظرفیت و شعریت در شعر را که فارغ از قیود ایدئولوژیک به ثمر می‌نشیند، از بدنهٔ شعر بیرون کشیده و افق‌های متفاوت را در یک امتزاج عاشقانه همسان کرد. این امتزاج هم در نگرش مارکسیستی نسبت به شعر و هم در نگرش باورهای اسلامی نسبت به شعر اتفاق افتاده است که نمادهای برجستهٔ مارکسیستی آن را می‌توان در آثار شعری خسرو گل‌سرخی شاعر ایرانی و اسدالله حبیب شاعر افغان سراغ گرفت. در مرحلهٔ اول فراورده‌های شعری کسانی چون: سیدابوطالب مظفری، کاظم کاظمی، فضل‌الله قدسی، سیدحیدر علوی‌نژاد ـ از نسل اول شاعران افغان مقیم ایران ـ امتزاج نگرش ایدئولوژیک آنها تحت تأثیر هنجارهای مسلط مذهبی بر فضای شعری ایران، دیده می‌شود. دههٔ شصت خورشیدی را سال‌های سایهٔ سنگین باورهای مذهبی بر قامت شعر فارسی می‌دانند که در امتداد این سال‌ها کسی توفیق نیافت تا فارغ از اندیشه‌ها و انگاره‌های فراایدئولوژیک شعر بنویسد؛ و فهم متضاد و متفاوت از پدیدهای پیرامونی را در معرض تماشای مخاطب بگذارد. این وضعیت، یعنی رویکرد مذهبی و ایدئولوژیک نسبت به شعر، شعر فارسی را از مسیر بالندگی دور کرد و جسارت و عواطف عاشقانه مجالی برای تمرین و تبارز نیافت. ادامهٔ جنگ‌های داخلی در افغانستان و کم‌رنگ شدن قداست دینی جمهوری اسلامی ایران، نگرش ایدئولوژیک نسبت به شعر را هم در حلقات شعری ایران و هم در افغانستان ضعیف کرد. فرایند این تحول منجر به بازگشایی افق‌های جدیدی در شعر معاصر فارسی شد.

نیمهٔ دههٔ هفتاد خورشیدی را می‌توان سرآغاز زوال نگاه ایدئولوژیک نسبت به شعر فارسی دانست. ورود صنعت مدرن ارتباطات و گشایش فضای مجازی سبب شد تا این روند با سرعت بیشتر ادامه یابد و عواطف و تعاملات درونی شاعران فرصت تجلی و تبلور پیدا کند. هرچند این دگردیسی سبب تحولات شگرف در حوزهٔ شعر فارسی شد، اما به بالندگی زبانی و به شکوفایی مهندسی زبانی در شعر منجر نشد.

هرچند در سال‌های اخیر، پیراهن ایدئولوژیک از قامت شعر بیرون افتاده است، اما دیری است که شعر فارسی جریان بالنده‌ای نیست و سایهٔ رکود و سکوت بر اندام آن سنگینی می‌کند. از همین رو، به‌رغم ظهور صنایع جدید در عرصهٔ ارتباطات و مناسبات بین‌المللی، شعر فارسی نتوانسته است که با شعر جهان ارتباطی برقرار کند. علاوه بر سایهٔ سنگین ایدئولوژی بر قامت شعر، ساده‌سازی زبان نیز از عوامل بسیار مهم در توقف بالندگی شعر فارسی تعبیر می‌شود که شعر معاصر فارسی را به گفتار خیابانی تبدیل کرده است. این امور نه‌تنها زبان فاخر و برتر را در شعر به بند کشیده است، بلکه جریان تولید اندیشه را نیز با چالش مواجه کرده است. از همین رو، دیری است که شعر فارسی برتابندهٔ اندیشه در بافتار زبان فاخر و نمادین نیست؛ و آنچه که به نام شعر تولید می‌شود، در واقع چرخش عاطفه و احساس است که زبان را دور می‌زند، بدون اینکه افق جدیدی از اندیشه را با اختراعات جدید زبانی فراروی مخاطب باز کند.

قهار عاصی

مرحوم قهار عاصی از شاعران خوش‌پرداز افغانستان است که به دلیل ستایش شاعرانه از مجاهدین افغان در زیر چشم دولت داکتر نجیب‌الله مورد توجه قرار گرفت. در آن زمان که مجاهدین افغانستان برای مردم این سرزمین، جنگجویان شرافت و منادیان آزادی تعریف می‌شدند، ستایش از آنها در زیر چشم نظام وابسته به اتحاد جماهیرشوروی، نوعی قهرمانی تعبیر می‌شد. کمتر کسی می‌توانست این نوع جسارت را بر خود هموار کند. عاصی علاوه بر اینکه غزل‌های دل‌انگیز عاشقانه می‌نوشت، از جنگجویان جهادی نیز به عنوان پیام‌آوران آزادی سخن می‌گفت. او که خود در کابل می‌زیست، این نوع جسارت از او شاعری بی‌باک و وطن‌دوست به تصویر کشیده بود. فراورده‌های شعری او در آن سوی خط نبرد نیز خریداران فراوان داشت. عاصی پس از تصرف کابل توسط مجاهدین و شروع جنگ‌های داخلی به ایران رفت؛ اما دیری نگذشت که دست تقدیر او را به کابل کشاند. و سرانجام در اثر اصابت راکت گروه‌های رقیب مجاهدین به محل سکونتش، چشم از جهان فروبست.

زیبایی



سیدنادر احمدی

زیبایی
تنها
از چشم‌های تو نمی‌آید
که مثلا آسمان را بیاوری پایین
زیر همین درخت شاه‌توت بنشانی‌اش
و چای هل‌دار تعارف کنی
یا تکه‌ای از انجیر تازه قرمزشدهٔ پیش خانه را در دهانش بگذاری
که در جاذبهٔ زمین فرو رود

تنها از صدای تو نمی‌آید
که هر روز
پای تلفن میخکوب‌ام می‌کنی
که ساعت نُه
رادیویم را خاموش کنم
تلویزیون را از برق بکشم
و در جوهره‌ای که از گلوی تو می‌آید
دنیا را فراموش کنم

فراموش کنم که در آدلاید زندگی می‌کنم
فراموش کنم که آسیایی‌ام
خاورمیانه را از خودم دور بریزم
و به تُنِ واژه‌هایی که ادا می‌کنی دل ببندم

می‌گویی:
این‌قدر هوایی‌ام نکن!
و من به اقیانوسی سفر می‌کنم
که از صدای تو می‌آید

اقیانوس من‌ام
اقیانوس تویی!
اقیانوس صدای تو است که بی‌خبر در من چای می‌نوشد
می‌رقصد
و در آغوشم دراز می‌کشد

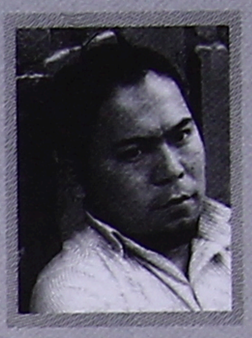
زیبایی تو تلاقی ناگهانی دو نگاه است
که ادامه‌اش به اقیانوس ختم می‌شود
و ماهی‌های فراوانی در آن شنا می‌کنند
مثلا امپراتورماهی‌ای
که کاشی‌های مسجد شیخ لطف‌الله انعکاس تنها یک رنگ از آن است

در زیبایی تو
رنگ به اندازهٔ اقیانوس
عمیق و پرجاذبه است
تازه کشف کرده‌ام
که چشم‌های تو یعنی صدای «سلنا گومز»
و صدای «سلنا گومز»
یعنی آغاز چشم‌های تو

کشف کرده‌ام
که تو
نخستین کسی بودی
که در کوهستان بدخشان
پایین آن صخرهٔ قدیمی
تنت را شستی
و آب جاودانه شد

ای صدای بیست‌وسه سالهٔ زیبایی
که آدم را
از چراغ قرمز رد می‌کنی!
کاش همهٔ چشم‌ها قهوه‌ای بودند
و ما برای دیدن هم
این همه مرز نداشتیم

آدلاید ـ ۲۰۱۴/۱۱/ ۹



حسن ابراهیمی

درد رفتار عجیبی دارد
ناگهان مثل یک رودخانه
ناگهان مثل گریه
ناگهان بهمنی عظیم
و یا شکست کوه یخ در قطب

کسی نمی‌فهمد
پیر شده‌ام
کسی نمی‌فهمد
در عکس‌های دسته‌جمعی
تنهایی پیرتر می‌شود

تنها درد با من حرف می‌زند
مثل ژاکتی مرا به آغوش می‌کشد
مثل مادرم
برای ریه‌ام گریه می‌کند

گردوخاک صورتم را پاک می‌کنم
و چشمانم را می‌بندم
کاش می‌شد
درد را به آغوش کشید
و مثل خاک
پیری را از این عکس‌ها زدود



رحیمه میرزایی

لبخند بزن جهان به کام توست
نه پریشانی گیسویی که برقعی بپوشاندش
نه سرمهٔ اندوهی که ماهت را بتاراند
و نه غربتی در جغرافیای سینهٔ مردی مجهول
تو آفریده شدی
جاودانه
در دست‌های بزرگ عشقی
تب‌دار و ملتهب
بی غمِ فراموشی
لبخند تو امواج موزون کدام ترانه است
که از اقیانوس‌ها هم گذر کرده است
بدون دقیقه‌ای تغییر
مونالیزا!
لبخند که می‌زنی
مهی از فراموشی جهان را فرا می‌گیرد



مجیب مهرداد

زمان آن است که زن سربازی باشم

پیراهن‌هایت را اما نگه داشته‌ام
هرچند تنت در پیراهن‌هایت نیست
و این همه خلاء را چیزی ندارم که پر کنم
حالا رؤیای بازگشتت نصیبم شد
زمانی رؤیای بازگشتت از بازار را داشتم
بوسه‌ات این بار اشک شادی‌ام را جاری نکرد
بوسه‌هایت این بار صدا نداشتند
مانند گام‌هایت
که بر زمین باری نمی‌افزودند
وداع، صدای بوسه‌هایت را خفه کرده بود
پس از آن همه روزهایی که شش‌هایمان را از هوا پر و خالی می‌کردیم
وداع سرباز بود و زنی هویت همسرش را از دست می‌داد

من در خانه‌ام پنجره‌هایی را دارم که هر ظهر
میان گرد راه‌ها را جستجو کنم
و یک‌جا با دیوارهای اتاقم عکست را در سینه‌ام بفشارم
یکی سلاحت را می‌خواهد از زمین برداری، نه مرا
و جای کودکانت چند خشاب روی دستت می‌گذارند
یا شاید فرماندهی مرا با کلماتش عوض می‌کند
ملت مرا مستحکم می‌خواهد، زنان شوهرانشان را به جنگ می‌فرستند
من اما نرم‌تر از برگ گلم، برای سربازی که
فرمان‌ها حالا آبش می‌کنند

زمان آن است
که جای نجواهای من
به صدای دوردست توپ‌های دشمن گوش بسپاری
جای نفس‌های من
نفس هم‌سنگرت بر گونه‌ات بخورد
و جای انگشتان شوخ من
شاخهٔ درختان را از پیش چشمت کنار بزنی
دیگر
زمان آن است که زن سربازی باشم

روایتی از این روزها برای روزهایی که خواهند آمد

صلح می‌خواستیم و بهار
و آستین‌ها را بالا زده بودیم
هر کس سنگی را به سینه می‌زد
و صداها بالا می‌رفت
گاه حتی
تفنگی
از تاریک‌ترین اتاق
نبش قبر می‌شد
و بلند نفس می‌کشید
و نفسی را می‌برید

باز
صبحی دیگر
گرسنه و زخم‌خورده
هر کس سنگی را به سینه می‌زد
و چایش را با برادر خونی‌اش می‌نوشید

انگار
کرمی در مغزمان خانه کرده بود
می‌لولید
هر بار به هم نگاه می‌کردیم
عبدالرحمان و بن‌لادن و...
شانه‌های خمیدهٔ کشاورزان شمال و
زخم‌های پشت‌درپشت کوهستان و...

می‌لولید
هر بار به هم لبخند می‌زدیم

می‌لولید
و پراکنده می‌کرد
مسافرانی را که در بقچه‌هایشان
لبخند و دوستی داشتند



معصومه موسوی



علی جعفری

ممنونم از خدا که تو را آفریده است
از حس چشم‌های تو در من دمیده است
ای صورت قشنگ تو ناچیدنی‌ترین
با اینکه گونه‌های تو سرخ و رسیده است
وصف تو در مجال دوبیتی نمی‌شود
توصیف گیسوان تو کار قصیده است
نقاش چیره‌دست، تو را در میان دشت
با حس چشم‌های تو آهو کشیده است
حالا منم مسافری از جنس چشم تو
دنبال لالوانی آهو دویده است
از هر طرف که می‌روم آن سوی دیگر است
او مثل بچه‌آهوی مردم‌ندیده است
بی او غریبه‌تر شده‌ام، لاغر و سیاه
لاغرتر از همیشه و رنگم پریده است



وحید بکتاش

دو تا بودیم
بیرقِ کودکی‌ها بلند
آب‌ها
در دست‌های ما به خواب می‌رفتند
و به کودکی‌هایشان فکر می‌کردند
سنگ‌ها، ستاره‌هایی که در دست‌های ما
نورشان را از دست داده بودند

دو تا بودیم
بیرقِ کودکی‌ها بلند
چشم‌های ما پاره‌های روز و شب بودند
زمین در شب، اندام زنی بود با لباس‌های خال‌خالی

دو تا بودیم
بیرقِ کودکی‌ها بلند
آن روزها، ماه دختری بود گریخته از زمین
و آفتاب، دل دیوانه‌ای که آتش گرفته بود
ما هنوز دو تا هستیم
بیرقِ کودکی‌ها بلند نیست



زهرا زاهدی

نه ریشهٔ گیاهی آب می‌نوشد
نه برگی از شاخه فرو می‌افتد
به خواب رفته است باغ و چراغ‌های ساعت دوازده
به خواب رفته است پروانهٔ قهوه‌ای بر گچ‌بُری سفید سقف
به خواب رفته‌اند گربه‌های محله بر بام
و قمری‌های کوچکم در کنج دیوار
تاریکی به اشیا خزیده است
و خوابانده است حتی پیراهن سرخم را
بیدار است اما تنهایی
و لگد می‌زند
با دو پای کوچکش در شکمم
بیدار است تنهایی
بیدار است تنهایی



حسین رضایی

پدرم
آن‌قدر سورهٔ عنکبوت خوانده
که چشم‌هایش تار شده
شال‌گردنش را
روی گردن آدم‌برفی‌ها می‌گذارد
درز دیوار خرابه‌ها را
با صندوق صدقه اشتباه می‌گیرد
و پس از چند سال هنوز نتوانسته
دانه‌های تسبیحش را بشمارد

پدرم
چون یک کودک
بر روی هزارتومانی نقشه‌های بزرگی می‌کشد
نقشه‌هایی که می‌گوید
روزی او را به جزیرهٔ گنج می‌رساند



سیدعلیرضا جعفری

نیستی تا که ببینی غم تنهایی را
هم‌زدن‌های ملال‌آور یک چایی را
تا بریزی تو به لب‌های من امشب بانو
طعم بابونه و آویشن صحرایی را
در اتاقی که به ابعاد دلم تنگ شده
تا به کی حبس کنم ماهی دریایی را
عطر گیسوی تو را باد به همراه آورد
کاش کوتاه کند این شب یلدایی را
باز بی‌خوابی شیرین به سراغم آمد
کوهکن کو که ببیند غم شیدایی را
آه برگرد که بی‌فاصله قسمت بکنیم
با دو فنجانِ غزل، سردی تنهایی را



حکیم علی‌پور

آب، ای مستی مضاعف!
تو چه چیزی را می‌دانی
که ما نمی‌دانیم
تو چه چیزی را می‌دانی
که روز و شب نمی‌شناسی
و این‌گونه شادمان و ترانه‌خوان می‌گذری

کوه، به پای توست که این‌گونه صبور و سنگین می‌نشیند
دریا در سایهٔ نام تو معنی می‌گیرد
و پرندگان در گوش تو آوازهایشان را می‌خوانند و
مست به خانه برمی‌گردند

با این حال
تو مهربانی‌های زنی را داری
با چشمی به آسمان و دستی به زمین
که اندوه از چهرهٔ ماه و خُرده‌ستارگان می‌زدایی
و نهنگ‌های غمگین را در دلت بزرگ می‌کنی

چگونه است ای آب!
که گاهی آدم‌ها و آرزوهایشان را در کامت فرومی‌بری
و گاهی به آنها اجازه می‌دهی
که لاجرعه تو را سر بکشند



امان میرزایی

نامه

اگر به قطب رفتی
پنگوئن‌ها خودکشی می‌کردند
اقیانوس را رها نکن
من بر روی شن‌های ساحل
دنبال بطری نامه‌ای هستم
که برایم نوشته باشی
لک‌لک‌های وحشی
سرمازده به اینجا می‌آیند
مبادا سرما
گونه‌هایت را گل بیندازد
پنگوئن‌ها
از قطب به اینجا می‌آیند
در کنارم می‌نشینند
منتظر جفت‌هاشان
که ماه‌هاست
دنبال غذا رفته‌اند
من هنوز بر روی شن‌های ساحل
دنبال بطری نامه‌ای هستم
که برایم فرستاده‌ای



امان‌الله پویامک

دو مرثیه برای درختی که به پهلو افتاد

به «رضا بروسان»

۱

نه! به فرشته‌ها چیزی نگو
آنها کار خودشان را خوب بلدند
یاد دارند وقت رسیدنِ مهمانی
راه را آب بزنند
وقتی رفتن عاشقی
ابرها را غمگین کنند
تنها وقتی دلت را به خاک می‌گذارند
با آواز بلند سکوت کن
نگران غم بزرگ کوه‌ها نباش
به گوزن‌هایی فکر کن!
که سرهایشان به سمت کوهی شبیه تو کج خواهد ماند.

۲

تَرک‌مان کردی!
مگر هنوز ته‌مانده‌ات در دل تاک‌ها و لب پیاله‌ها ته‌نشین مانده است
تلوتلوخوردنِ پایت
در رنگ مستِ آلوبالوها
در گوشوارهٔ تمام زن‌ها
تلو خواهد خوردَ
از هجاهای سکوتت
شهنامه‌های زیادی انبار خواهد شد
اسب‌های بی‌شماری از این انبار بیرون خواهد ریخت
و با چیک‌چاک شمشیرها و دشنه‌ها
خراسانی سر از نو برپا خواهند کرد
نه! هم‌خراسانی من!
این ویژگی ماندَنی‌شدن نیست
که زمین را این همه سرآسیمه کنی
گورکن‌ها را با زمین این همه درگیر
پرنده‌ها را شاخه به شاخه بشورانی
من پارسی‌زبان را به گریه بیاندازی
آرام بگیر!
ما هم چند روز دیرتر و زودتر
زمین را به قصد مهتاب ترک خواهیم گفت

داستان

وضعیت داستان‌نویسی در افغانستان چندان مطلوب نیست (مصاحبه با سیداسحاق شجاعی) / عباس آرمان > ۶۱

داستان شهر گرگر / سیداسحاق شجاعی > ۶۷

شهر سه نفره (نگاهی به «داستان شهر گرگر» اثر سیداسحاق شجاعی) / عباس آرمان > ۷۰

گوش فرا بده، اسب کوچک من! / خسرو مانی > ۷۲

همهٔ مارهای افغانستان (نگاهی به کتاب «مارگیر» اثر انگلیسی بشیر سخاورز) / رضا محمدی > ۷۴

روایت پوست‌اندازی یک بادیگارد (نگاهی به مجموعه داستان «بادیگارد» اثر حبیب صادقی) / آیت دولت‌شاه > ۷۶

ظهر عاشورا / نان و جنگ / حبیب صادقی > ۷۸

فراموش / عباس آرمان > ۷۹

اتاق چهارم / هادی مروج > ۸۳

زنی در تابلوی نقاشی / عالیه رجایی > ۸۷

شب عید / حفیظ‌الله دولت‌شاهی > ۸۹

ستاره‌ها خیز می‌زنند / سهراب سروش > ۹۰

میخ‌هایی که هیچ‌چیز برای آویختن ندارند / معصومه حسینی > ۹۱

دولت اجاره‌ای / قادر رحیمی > ۹۴



وضعیت داستان‌نویسی در افغانستان چندان مطلوب نیست

اشاره: سیداسحاق شجاعی یکی از پیشکسوتان عرصهٔ داستان‌نویسی در جامعهٔ مهاجرین مقیم ایران است. او سال‌های زیادی از عمر خود را در راه خلق آثار داستانی و تحقیق و آموزش‌های ادبی صرف کرده است. داستان‌های کوتاه او در دههٔ هفتاد مشهور شدند و در رسانه‌ها بازتاب یافتند. مدت‌ها بود که رد پای او را در وادی ادبیات داستانی گم کرده بودیم؛ روزی از طریق ارتباط مجازی او را در مزار یافتیم و این شد که به سراغش رفته و پای صحبت‌هایش نشستیم.

گفتگو: عباس آرمان

شجاعی عزیز! می‌خواهیم کمی در مورد زندگی‌تان، داستان‌ها، تحقیقات و دیگر آثار ادبی‌تان بدانیم.

- سیداسحاق شجاعی هستم. در سال ۱۳۴۰ ش در ولسوالی بلخاب از ولایت سرپل به دنیا آمدم. تحصیلات ابتدایی را در زادگاه خود فراگرفتم. با آغاز جنگ‌ها در افغانستان، به جمهوری اسلامی ایران کوچیدم و در مشهد مشغول به تحصیل شدم. علاوه بر تحصیل در حوزه، از دانشگاه «جامعه المصطفی العالمیه» فوق‌لیسانس یا ماستری دریافت کردم. از سال ۱۳۶۴ ش به ادبیات فارسی و داستان‌نویسی روی آوردم و نزدیک به سی سال است که در عرصه‌های ادبیات، فرهنگ، پژوهش و مطبوعات قلم زده و فعالیت می‌کنم.

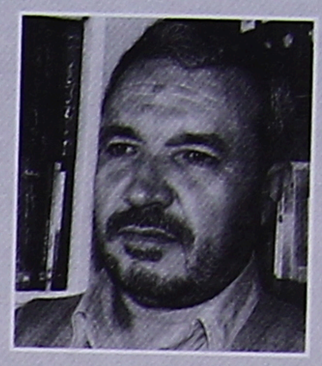
در این سی سال چند داستان و یا رمان نوشته‌اید؟

- من در حدود ۱۵۰ داستان کوتاه نوشته‌ام. تعدادی از این داستان‌ها در دو مجموعهٔ «سال‌های برزخ و باد» و «سپیدارهای گمشده» و نیز در چند مجموعهٔ داستانی جمعی چاپ شده‌اند. یک رمان هم زیر دست دارم که هنوز کامل نشده و مراحل پایانی خود را می‌گذراند.

علاوه بر خلق آثار داستانی، مجموعهٔ داستان‌هایی هم از دیگر نویسندگان جمع‌آوری کرده‌اید، لطفاً در مورد آنها برای ما بگویید.

- بلی، چند مجموعهٔ داستان هم به کوشش من منتشر شده‌اند و برخی کارهای دیگر که بیشتر ادبی، پژوهشی است. از من تاکنون ۱۲ عنوان کتاب انتشار یافته که فهرست‌شان همین جا هست و می‌توانم برایتان بخوانم. مثلا:

- «مهاجران فصل دلتنگی» که مجموعهٔ داستان است و آن را انتشارات سورهٔ مهر در تهران به سال ۱۳۷۵ منتشر کرده است.
- «برف و نقش‌های روی دیوار» که این کتاب هم یک مجموعهٔ داستان است که همان انتشارات در سال ۱۳۷۶ چاپ کرده است.
- «سال‌های برزخ و باد» هم مجموعه‌ای از داستان‌هاست که انتشارات سورهٔ مهر در ۱۳۷۷ منتشر کرده است.



من در حدود ۱۵۰ داستان کوتاه نوشته‌ام. تعدادی از این داستان‌ها در دو مجموعهٔ «سال‌های برزخ و باد» و «سپیدارهای گمشده» و نیز در چند مجموعهٔ داستانی جمعی چاپ شده‌اند. یک رمان هم زیر دست دارم که هنوز کامل نشده و مراحل پایانی خود را می‌گذراند.

در بخش‌های پژوهشی چه فعالیت‌هایی داشته‌اید شجاعی صاحب؟

- نتیجهٔ تلاش‌های سی‌ساله‌ام انتشار بیش از ششصد مقالهٔ پژوهشی، ادبی، دینی، سیاسی و فرهنگی در مطبوعات افغانستان، ایران و برخی کشورهای دیگر و چاپ دوازده عنوان کتاب با موضوعات فرهنگی و ادبی و تربیت تعداد زیادی از نسل جوان مهاجر در بخش ادبیات داستانی و مقاله‌نویسی در مزار شریف و مشهد، همکاری پژوهشی و ادبی با برخی نهادهای علمی مانند اتحادیهٔ فرهنگیان افغانستان، دفتر ادبیات افغانستان، بنیاد سیاسی فرهنگی امین و بنیاد فرهنگی تقوی، کمیسیون مستقل انتخابات و کمیسیون شکایات انتخاباتی، خانهٔ‌داستان بلخ، مرکز مطالعات و تحقیقات ملی افغانستان و کسب رتبه و دریافت تقدیرنامه از مراکز و نهادهای مختلف در افغانستان و ایران بوده است.

چند کار پژوهشی هم انجام داده‌ام. «ستارهٔ شب دیجور» کتابی است که آن را پیرامون زندگی، اندیشه‌ها و آثار علامه سیداسماعیل بلخی فراهم کرده‌ام. مجموعهٔ مقاله، خاطرات، زندگی‌نامه، نقد و معرفی آثار علامه و نمایه‌ها و دیگر مطالب. کار دیگرم که شاید در حوزهٔ پژوهش ادبی جای بگیرد، «میراث شهرزاد در افغانستان» است. در این مجموعه ۵۱ داستان از ۵۱ نویسندهٔ سرشناس کشور را گزینش کرده‌ام، همراه با عکس، زندگی‌نامه و آثار نویسندگان. مقالهٔ مفصلی هم دارد. این کتاب سیر تاریخی داستان کوتاه نویسی در کشور را نیز نشان می‌دهد. کتابی هم از من نشر شده به نام «سعادت گمشده» دربارهٔ سیرهٔ اخلاقی و رفتاری پیامبر اسلام به زبان داستان که خود در حوزهٔ پژوهش ادبی می‌گنجد.

«نردبان آفتاب» نام کتابی شش جلدی است که سه جلد آن چاپ شده و سه عنوان دیگر زیر چاپ است. در نردبان آفتاب، داستان‌های شش دفتر مثنوی معنوی مولانا را در شش جلد بازنویسی کرده‌ام. گزیده‌ای از شعرهای مولانا را نیز در آخر هر داستان با توضیحاتی که لازم دیدم، آورده‌ام.

«تأثیر قرآن بر محتوا و ساختار مثنوی معنوی» کتابی است که در سال ۱۳۹۱ انتشار یافته است. این کتاب سعی می‌کند رابطهٔ مثنوی و قرآن را در محتوا و ساختارهای ادبی نشان بدهد و تأثیراتی که مولانا در آفریدن مثنوی از قرآن گرفته و بازتاب این تأثیرات در کار بزرگ مولانا را بیان کند.

خوب، بازگردیم به جهان داستان، به نظر شما داستان‌نویس چه کسی است و چه ویژگی‌هایی دارد؟

- برخی معتقدند هر کس که سواد خواندن و نوشتن داشته باشد، می‌تواند نویسنده شود. بعضی می‌گویند انسان باید از استعداد و بلکه از موهبت الهی برخوردار باشد تا داستان بنویسد. عده‌ای نیز بر این باورند که نویسندگی نیاز به تجربهٔ زندگی و آموختن راه و روش نوشتن آن دارد. اما من به این واقعیت اطمینان دارم: هر کس که بتواند چیزی بنویسد، لزوماً نمی‌تواند داستان باشد. پس داستان‌نویس آدم خاصی است که معلومات، توان، تجربه، استعداد و علاقه به نوشتن داستان دارد. به عبارت دیگر، داستان‌نویس کسی است که با ادبیات سروکار دارد و در قالبی به نام داستان قلم می‌زند. داستان‌نویس، آدم کم‌حرف، متفکر، آرام، ساکت، مؤدب به آداب اجتماعی، سنگین، باوقار و کمی هم خجالتی است که به قدم‌زدن بسیار علاقه دارد. او بیشتر بخش‌های داستانش را در همین قدم‌زدن‌ها نوشته می‌کند. قدم‌زدن برای او زمان اندیشیدن و آفریدن است. این خصوصیات وقتی ملموس و دیدنی می‌شود که محفلی از شاعران و داستان‌نویسان تشکیل شود. این ویژگی‌های داستان‌نویسان، در برابر تحرک، شور و هیجان، شوخ‌طبعی و جست‌وخیز، سروصدا و جنجال شاعران خوب‌تر به نمایش درمی‌آید.

داستان‌نویس یک قصه‌گو نیز می‌باشد؛ یعنی به خوبی و شیرینی و جذابیت، قصه را بیان می‌کند. خوب بیان‌کردن شرایط و لوازمی دارد که از سپیده‌دم قصه‌گویی انسان تا امروز که مکتب‌ها و سبک‌ها به تفسیرهای گوناگونی پرداخته‌اند، همواره در معرض اثبات و انکار بوده است.

اما یک خصوصیت دیگری که نباید برای داستان‌نویس فراموش کنیم، داشتن گوش شنوا و چشم بینا است. قدرت بینایی و شنوایی برای نوشتن داستان و خصوصاً برای بیان جزئی حوادث و شخصیت‌ها و فضاها و صحنه‌ها بسیار کارساز است. چیزی که بیشتر از آنکه با کوشش به دست آید، یك موهبت است.

چیز مهم دیگری که می‌ماند و باید نام ببریم، عنصر تخیل است. تخیل ابزار اصلی و مهم داستان‌نویس است. بدون تخیل، نمی‌دانم چگونه می‌توان داستان نوشت. کار عمده و اساسی را در ساخت‌وساز داستان، تخیل انجام می‌دهد. این را نویسندهٔ داستان باید حتماً داشته باشد و آن را نیز در وجود خودش رشد بدهد. به هر صورت داستان‌نویسی کار طاقت‌فرسا و سختی است. این را در مقایسه با برخی دیگر از قالب‌های ادبی و هنری می‌گویم. هرچند فعالیت ادبی و هنری هر کدام عرق‌ریزی روح است و کاهندهٔ جسم‌وجانِ نویسنده و هنرمند.

هدف شخصی شما از نوشتن داستان چیست؟ منظورم این است که چرا می‌نویسید، آن هم داستان؟

- انسان یک موجود خلاق و آفریننده است. ما که به خدا باور داریم، می‌گوییم خداوند صفت آفرینندگی خود را در وجود این مخلوق خود گذاشته است. انسان نیز خلق می‌کند، می‌آفریند و بعد به آفریده‌های خود خیره می‌شود؛ از آفریدن و آفریده‌های خود لذت می‌برد و ارضا می‌شود. فکر می‌کنم این ویژگی انسان است که انگیزهٔ اصلی او برای نوشتن داستان می‌شود. برخی از هنرمندان، آثار فاخر هنری را با عرق‌ریزی روح به وجود می‌آورند. هدف‌شان آفریدن زیبایی است که خود یک هدف مهم در هنر و ادبیات است. مکتب «هنر برای هنر» به این ترتیب توجیه هنری پیدا می‌کند.

انسان، در زندان زندگی همیشه رنج می‌برد. روزمره‌گی، مشکلات زنده‌بودن، افسردگی‌ها و خستگی‌های روحی و روانی باعث می‌شود که انسان دایماً احساس تنهایی و نفس‌تنگی کند. این موضوع را بهتر از مولانا جلال‌الدین، هیچ کسی بیان نکرده است. او می‌گوید: پرنده‌ای که در قفس است، چرا این قدر خود را به در و دیوار می‌زند؟ برای این احساس خفگی می‌کند، دل‌تنگ است و می‌خواهد روزنه‌ای برای نجات خود بیابد. می‌خواهد در آسمان وسیع و بی‌نهایت پرواز کند و از هر قیدوبندی آزاد باشد. انسانِ اسیرشده در چنبرهٔ زندگی ناقص و محدودکننده نیز چنین است. دایم به دنبال فرار و نجات از دل‌تنگی‌های زندگی و روزمره‌گی‌ها و محدودیت‌های آن است. ادبیات و هنر همان جهان وسیع، همان چمن دلگشا و سبز و

خرم اســت که انســان خود را به آن می‌رساند، نفس راحتی می‌کشــد و اندکی از دلتنگی‌ها و خستگی‌های روزانه احســاس ســبکی و راحتی می‌کند. دنیای ادبیات و خصوصاً ادبیات عرفانی ما دنیای بســیار وسیع و رنگارنگی است.
انسان با ادبیات زندگی می‌کند؛ جان خود را تازه می‌کند؛ نفس آرام می‌کشد و هوای تازه می‌گیرد. پس زیاد نباید دنبال هدف خاص باشیم که در نوشتن داستان و روی‌آوردن به ادبیات باید وجود داشته باشد.
از این دو موضوع که بگذریم، بیان ادبی خصوصاً زبان و بیان داســتانی، ظرفیت کلانی اســت. کســی که ســخنی برای گفتن و پیامی برای رســاندن دارد از ظرفیت ادبیات داستانی اســتفاده می‌کند. سخن و پیام خــود را ماندگارتــر، مؤثرتر و جذاب‌تر به دیگران انتقال می‌دهد. ایــن می‌تواند خودش یک هدف مهم برای روی‌آوردن به هنر و ادبیات و خصوصاً داستان باشد.

بــه رســالت‌مندی در ادبیــات عقیــده دارید؟ معنای رســالت‌مندی از دیدگاه شــما چیســت؟ این رسالت‌مندی، اخلاقی است یا مذهبی است و یا چیز دیگری؟

ـ به نظر من هنر برای هنر، یا هنر عاری از رسالت مخصوص جوامع غربی است. جوامعی که به لحاظ مادی تأمین هســتند؛ عدالت، حقوق بشــر، حقوق زن و... در آن جوامع تا جایی که خودشــان انتظار دارند، تأمین اســت. آنها از بی‌مضمونی و بی‌دردی و بی‌غمی، به زیبایی هنری تکیه کرده‌اند و آن را هدف اصلی خود از آفریدن ژانرهای ادبی و هنری می‌دانند. اما کسی که در افغانستان نفس می‌کشد، چگونه می‌تواند بی‌درد و بی‌غم باشــد؟ مگر ممکن است در میان دریای درد، جنگ، ناامنی، تبعیض، نادانی، فقر، رنج، درماندگی و ناتوانی دست‌وپا بزنی و فکر کنی که در ساحل امن و آرام زندگی می‌کنی؟
رســالت در ادبیات مبارزه اســت؛ آگاه‌کردن مردم، بیان واقعیت‌های پنهان، افشــای ستم و ریاکاری، رشد فکری و ذهنی جامعه، ارائهٔ الگوهای مناســب در سیاســت و فرهنگ و موضوعات اجتماعی مبارزه اســت. داســتان می‌تواند با بیان شــیرین و جذاب خود این نوع مبارزه را به خوبی انجام دهد. مبارزه برای انســان، تأمین آرامش و آسایش انسان و برقراری دموکراسی و عدالت اجتماعی در جامعه، رسالت ادبیات است.
انســان، محور و مرکز دین، مذهب و اخلاق اســت. همهٔ اینها برای آرامش انســان و ســعادت او به وجود آمده‌اند. انســان وقتی انسان باشــد، یک موجود الهی و آسمانی هم است. هر چیزی که واقعاً انسانی است، دینی هم اســت، اخلاقی هم اســت. زیرا دین و اخلاق برای انســان اســت. پس رســالت ادبیات برداشتن سنگ‌های جهل، فقر، جنگ، تبعیض و... از سر راه رشد و تکامل و سعادت‌مندشدن انسان است.

شــما به عنوان یکی از نویســندگان ادبیات مقاومت مطرح هستید، دیدگاه شــما در مورد ادبیات مقاومت چیست؟

نسل من، نسل جنگ، ناامنی، فقر و مهاجرت است. این نسل، چشمان خود را به روی آتش و خون گشوده اســت. با آتش و خون به دنیا آمده، نفس کشــیده و بزرگ شده. روح و روان این نسل را جنگ ساخته است. این نســل وقتی قلم به دست می‌گیرد که داســتان بنویسد یا شعر بسراید یا آثار هنری دیگری پدید آورد، چه می‌تواند بنویســد؟ آیا او می‌تواند خود را از جنگ و فقر و مهاجرت و تبعیض کنار بکشــد؟ هرگز. او می‌نویسد از جنــگ، از فقر، از خیانت‌هــای تاریخی، از تبعیض‌های قومی و مذهبی و زبانی و از هر چه که در جامعه و کشــورش وجود دارد و روح و روان او را ســاخته است. انسان ســاختهٔ محیط خویش است. چنانکه می‌تواند محیط را بسازد، محیط نیز او را می‌سازد. قاعدهٔ بده‌بستان حاکم است.
ما نســل جنگ و مهاجرتیم، در مهاجرت قلم به دســت گرفتیم و انعکاس جریانات جاری در جامعه و کشور در ذهــن و ضمیرمــان را به روی کاغذ آوردیم. بعد که خواندیم، دیدیم که از جنگ نوشــته‌ایم، از مهاجرت، از تبعیض و زخم‌های کهنهٔ بی‌عدالتی و ســتم حاکمان نوشــته‌ایم. این نوشته‌ها را دیگران ادبیات مقاومت می‌خوانند یا ادبیات جنگ یا هر چیز دیگری، خود دانند.

به نظر شما ادبیات مقاومت چه خصوصیاتی دارد؟

ـ ادبیات مقاومت، ادبیات ایســتادگی و مبارزه اســت. ادبیات متعهد و رســالت‌دار است. چنانکه در پاسخ به ســؤال قبلی شــما اشــاره کردم این ادبیات معلول عوامل و شــرایط اجتماعی خاص اســت؛ بدین معنی که نخســت بایــد در جامعه، صاحبان زر و زور و تزویر باشــند و یا جامعه توســط بیدادگــران داخلی یا خارجی از نظر فرهنگی، اقتصادی، سیاســی و یا نظامی مورد تهاجم باشــد، آنگاه هنرمنــد و ادیب ادبیات مقاومت به عنــوان روشــنفکر یا مصلح اجتماعی با زبان یــا قلم خویش به مبارزه برخیزد. در ادبیات کشــور ما از علامه سیداســماعیل بلخی به عنوان بنیان‌گذار ادبیات مقاومت نام برده می‌شــود. شعرهای او شعر مبارزه است؛ مبــارزه با اســتبداد حاکم، مبارزه با تبعیــض و برتری‌طلبی‌های قومی و زبانی و مبــارزه با جهل و خرافات؛ زنده‌کردن ارزش‌های دینی و ملی، مطرح‌کردن الگو برای مبارزه و دعوت مردم به پایداری در برابر زور و زر و تزویر و نترسیدن و جرأت ایجاد تغییر را داشتن و...





داســتان‌نویس کســی اســت کــه بــا ادبیات ســروکار دارد و در قالبی به نام داستان قلم می‌زند. داستان‌نویس، آدم کم‌حرف، متفکر، آرام، ســاکت، مؤدب بــه آداب اجتماعی، ســنگین، باوقار و کمی هم خجالتی است که به قدم‌زدن بسیار علاقه دارد. او بیشتر بخش‌های داســتانش را در همیــن قدم‌زدن‌هــا نوشــته می‌کند. قدم‌زدن برای او زمان اندیشیدن و آفریدن است.

پس‌عوامل‌روان‌شناختی در بستر عوامل و شرایط اجتماعی به ظهور می‌رسد و ادبیات مقاومت را پدید می‌آورند. به عبارت دیگر ادبیات مقاومت محصول کنش‌های اجتماعی و واکنش‌های روانی است. بلکه ادبیات مقاومت واکنشی است به کنش‌های مختلف اجتماعی، چون تهاجم و انحطاط فرهنگی، اقتصادی، سیاسی و نظامی که هنرمند را احاطه کرده است.



ادبیات و هنر همان جهان وسیع، همان چمن دلگشا و سبز و خرم است که انسان خود را به آن می‌رساند، نفس راحتی می‌کشد و اندکی از دلتنگی‌ها و خستگی‌های روزانه احساس سبکی و راحتی می‌کند. دنیای ادبیات و خصوصاً ادبیات عرفانی ما دنیای بسیار وسیع و رنگارنگی است.

خوب وقتی ما از ادبیات مقاومت سخن می‌گوییم، ذهن‌مان می‌رود به سوی نویسندگان مهاجر در ایران، شما که یکی از پیشگامان آن بودید، بگویید که این ادبیات چگونه شکل گرفت و چه مراحلی را طی کرد؟

ـ ما، نسل مهاجرت و آوارگی هستیم. آوارگی‌ای که محصول جنگ بود. ما در چنین فضایی بزرگ شده و ساخته شدیم. از نظر زمان در میان داستان‌نویسان مهاجر در ایران، من اولین کسی هستم که وارد عرصهٔ داستان‌نویسی شدم و آن را پی‌گرفتم تا آنگاه که تبدیل به یک جریان ادبی قابل توجه شد. هم نوشتم و هم با تشکیل جلسات و برگزاری کلاس‌های آموزشی آن را ادامه دادم و نسل جوان مهاجر را به داستان‌نویسی تشویق کردم. شاید پیش از من، کسان دیگری قلم به دست گرفته، داستان نوشته باشند، اما آنها افرادی بودند که داستان‌نویسی را پی نگرفتند و رها کردند. من از حدود سال‌های ۱۳۶۰ شمسی به ادبیات علاقه‌مند شدم. در آغاز، جذابیت شعر مرا در چنگ خود گرفته بود. پس از چهار پنج سال به داستان رسیدم. بدون تردید فضای فرهنگی و ادبی ایران بر من و ما اثرگذار بود. با خواندن چند کتاب داستانی، احساس کردم گمشدهٔ خود را یافته‌ام. قلم برداشتم و به تقلید از همان داستان‌ها چیزهایی نوشتم. و این اولین کارهای داستانی من بود. چند سال بعد با دوستانم: سیدحسین فاطمی، میلاد بلخی، علی‌نقی میرحسینی، حامدی، حلیمی، توکلی و محمدحسین محمدی و سیدهادی نوری، جلسه‌ای را برگزار کردیم که من مقاله‌نویسی و داستان‌نویسی به این دوستان درس می‌دادم. کم‌کم تبدیل به یک جلسهٔ نقد و داستان‌خوانی شد. از طرف دیگر با آقایان سیدابوطالب مظفری و جواد خاوری و چند نفر دیگر آشنا شدم؛ جلسه‌ای دایر کردیم که هم می‌خواندیم و هم نقد می‌کردیم و هم نوشته می‌کردیم.

حوزهٔ هنری در مشهد یک نهاد ادبی و هنری بود؛ من با بخش داستان و آقایان کاظمی و مظفری با بخش شعر آن ارتباط داشتیم و جلساتی را دایر می‌کردیم. سرانجام در آنجا از هر دو بخش، دفتر ادبیات افغانستان شکل گرفت. در آغاز بنده و آقایان مظفری، کاظمی، حمزه واعظی و میلاد بلخی بودیم و بعد دیگر شاعران و داستان‌نویسان پیوستند و ما از همان نقطه شعر و داستان را به میان مردم بردیم.

چهار نوع تلاش در دفتر ادبیات انجام گرفت: اول، انتشار شعر و داستان در نشریه‌هایی که از طرف گروه‌های مختلف جهادی چاپ می‌شد؛ دوم، تشویق نسل جوان مهاجر به ادبیات؛ سوم، آشناکردن محافل فرهنگی و ادبی ایران با ادبیات افغانستان؛ و چهارم، گردآوری مجموعه‌های داستانی، شعر و خاطرات جهاد که تعدادی کتاب هم انتشار یافت. البته کارنامهٔ دفتر ادبیات خود قصهٔ دیگری است که در این مجال نمی‌گنجد.

خارج از دفتر ادبیات افغانستان در مشهد، جمع دیگری بود که به داستان‌نویسی بپردازد؟

ـ بلی، بودند. ما چند دور کلاس در دفتر ادبیات برگزار کردیم و بعدتر کلاس‌های پرتعدادی برای آموختن چندوچون داستان‌نویسی برای نسل جوان مهاجر در شهرک مهاجرنشین گلشهر برگزار کردیم. هم در کلاس‌ها و هم جلسات نقدوبررسی داستان هفتگی ما روزهای جمعه، دختر و پسر چنان پرتعداد بودند که ناچار آنها را در حسینیهٔ امام سجاد برگزار می‌کردیم. کسانی که از آن کلاس‌ها هنوز در داستان‌نویسی مانده‌اند و حالا هر کدام نام خدا ادیب و نویسندهٔ سرشناس هستند و در حافظهٔ من مانده‌اند اینها بودند: خود شما (عباس آرمان)، حبیب صادقی، زهرا حسین‌زاده که شاعر خوبی هم است، مهدی ثاقب، محمدحسن احمدی، احمدی محب، علی عطایی، سکینه علی‌زاده، معصومه محمدی، معصومه حسینی، سیدحسن سجادی، جمعه جعفری، قربان‌علی رضایی، حسین حسین‌زاده (ارژنگ)، غلام‌حسن بومان، سیدهادی نوری و...

از میان این بچه‌ها، شما ذهن داستانی خاصی داشتید. محمدحسن احمدی نیز جدی و فعال بود. خانم حسین‌زاده داستان را خوب نوشته می‌کرد، اما کم‌کم شاگرد استاد سیدحسین فاطمی شد و شعر را جدی‌تر گرفت. مهدی ثاقب که حالا طنزنویس موفقی در کابل است، آدم آرام و فعالی بود و رگه‌های طنز در جدی‌ترین داستان‌هایش نیز دیده می‌شد.

فعالیت‌های دفتر ادبیات از سال‌های ۱۳۷۰ شمسی آغاز شد. چند سالی همه دور هم بودیم؛ بعد تعدادی از دوستان، دفتر در دری را ایجاد کردند و ما با جمعی از دوستان مانند میلاد بلخی، خانم حسین‌زاده، عباس آرمان، سیدهادی نوری، میرحسینی و علی عطایی در دفتر ادبیات ماندیم تا سال ۱۳۸۱ که بسیاری از دوستان از جمله خود من به داخل کشور آمدیم و به کار دفتر ادبیات پایان دادیم.

دیگر داستان‌نویسی در میان نسل مهاجر افغانستانی در ایران گسترش یافته بود. از آن به بعد، دفتر در دری در مشهد با همت استاد مظفری جلسات نقد و آموزش شعر و داستان را دایر کرد. دوستانی از آن جمع و جماعت دفتر ادبیات، برای تحصیل به دانشگاه‌ها رفتند. جمعی به داخل آمدند و خود در کرسی استادی نشستند و کسان دیگری هنوز در ایران هستند؛ و کسان دیگری عطای داستان‌نویسی را به لقایش بخشیدند و به کارهای دیگری روی آورند. این بود عصارهٔ شکل‌گیری جریان داستان‌نویسی در میان نسل جوان مهاجر در ایران.

فکر می‌کنم شما داستان‌های ضدجنگ هم نوشته‌اید، این داستان‌ها با ادبیات مقاومت چه نسبتی دارند؟

ـ من بر این باور هستم که یک نویسنده باید همیشه در پهلوی مردم و در جبههٔ مردم خود باشد. آنچه ادبیات مقاومت در میان مهاجرین ایران نامیده شده در زمان جهاد مردم افغانستان شکل گرفت. جهاد و مقاومت ستودنی و اعجاب‌آور مردم بر ضد اشغال کشور توسط نیروهای ارتش سرخ اتحاد جماهیر شوروی و مقاومت بزرگی که مردم افغانستان را شهرت جهانی بخشید. در این مرحله نویسندگان در پهلوی مردم خود بودند و از این مقاومت ستایش می‌کردند.

چیزی نگذشت که افزون‌خواهی و جهالت برخی از رهبران جهادی و جنگ‌های خونین آنان بر سر قدرت و چوکی، آبروی جهاد را زیر سؤال برد. جنگ‌های داخلی و برادرکشی، تشدید اختلافات قومی و زبانی، ویران‌کردن شهرها و زیربناهای برجای‌مانده از دورهٔ جهاد نتیجهٔ این قدرت‌طلبی‌ها و جنگ‌ها بود. مردم گرفتار فقر، ناامنی، آوارگی و بدبختی مضاعف شدند. ما به عنوان داستان‌نویس سلاحی نداشتیم جز قلم.

این بود که بر ضد این جنگ‌ها و برادرکشی‌ها داستان نوشتیم و قبح و زشتی آن را به تصویر کشیدیم. داستان‌نویسان مهاجر در ایران به این نوع داستان، داستان ضدجنگ گفته‌اند. من هم تعدادی داستان ضدجنگ نوشته‌ام که برخی از آنها در همین کتاب آخرین لغزش آدم نیز آمده است.
داستان ضدجنگ نیز نوعی داستان مقاومت است؛ ایستادگی در برابر جنگی که منافع ملی و سرمایه‌های کشور را به باد می‌دهد.

داستان‌های مجموعهٔ میراث شهرزاد در افغانستان را چگونه انتخاب کردید، ملاک‌های شما چه بودند؟

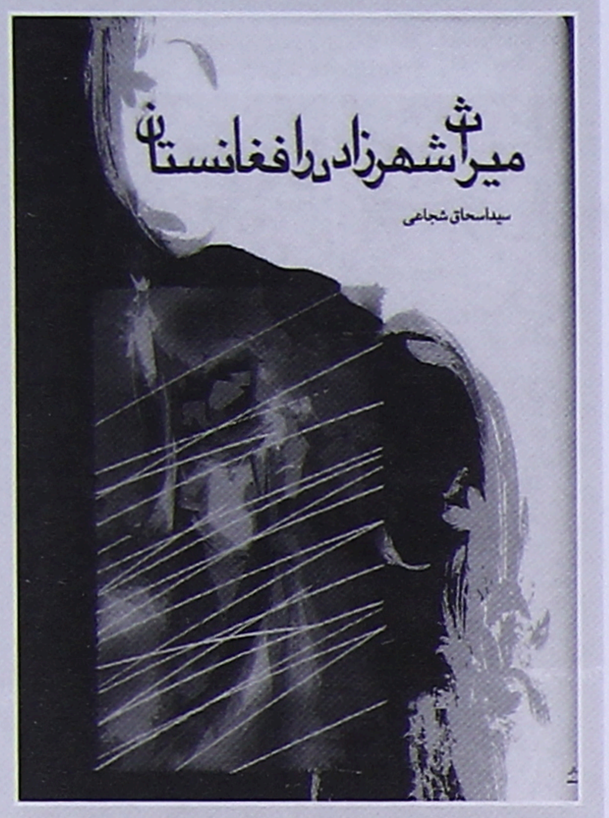
ـ از همان سال‌های اولی که به ادبیات داستانی علاقه پیدا کردم، احساس کردم که ما یک شاخهٔ جداافتاده از درخت ادبیات کشور خودمان هستیم. ما در ایران بزرگ شده و به ادبیات روی آورده بودیم. نیاز شدید داشتیم که با ادبیات کشور خودمان آشنا شویم. در نیمهٔ دوم دههٔ شصت بود که تعدادی کتاب‌های ادبی در کابل انتشار یافت و چندتایی هم به ایران رسید و ما مانند برگ زرین آنها را دست به دست می‌گرداندیم و می‌خواندیم. انگیزهٔ اول از تألیف میراث شهرزاد در افغانستان آشنایی نسل جوان مهاجر در ایران با آثار نویسندگان کشورمان بود. بعدها انگیزهٔ دیگری نیز افزوده شد و آن معرفی ادبیات کشور به خوانندگان و علاقه‌مندان ایرانی بود. «برف و نقش‌های روی دیوار» و «میراث شهرزاد در افغانستان» نتیجهٔ یک چنین زمان و زمینهٔ فکری و نیاز است.
معیار اول من در انتخاب داستان‌های این مجموعه این بود که می‌خواستم سیر تاریخی داستان کوتاه را در کشور نشان بدهم. دیگر اینکه کسانی را انتخاب کنم که به عنوان نویسنده در جامعه مطرح هستند و یا کتاب چاپ کردند. از آثار نویسندگان در حدی که در اختیار داشتم، بهترین را به سلیقه خودم انتخاب کردم. برخی از صاحب‌نظران آن را بهترین کار در این زمینه در افغانستان خوانده‌اند. قضاوت با صاحب‌نظران است.

وضعیت داستان‌نویسی در افغانستان را چگونه می‌بینید؟

ـ فکر نمی‌کنم وضعیت داستان‌نویسی در افغانستان چندان مطلوب باشد که بتوانم زبان به تعریف و توصیف آن بگشایم. در مقایسه با چند دههٔ گذشته، در ۱۳ سال اخیر من مجموعه‌داستان یا رمان فاخری ندیده‌ام که نویسندگان کشور آفریده باشند. کارهایی که شده در حد متوسط یا پایین‌تر است. کدام جریان ادبی فعال نیز به وجود نیامده و دیدگاه جامعه نیز دربارهٔ ادبیات به طور کلی و ادبیات داستانی تغییر مثبت نکرده. چنانکه در این سال‌های اخیر کدام نویسندهٔ برجسته و استعداد بزرگ هم ظهور نکرده است. هنوز هم بهترین نویسندگان کشور رهنورد زریاب، اکرم عثمان، حسین فخری، سپوژمی زریاب و چند تای دیگر هستند و آثار قابل توجه این سال‌ها را هم همین نویسندگان به وجود آورده‌اند. بنابراین من وضعیت را خوب نمی‌بینم و خوش‌بین نیستم.
تنها از یک مورد باید به عنوان یک نقطهٔ نورانی و روشن یاد کنم و آن خالد حسینی است با سه رمان فاخر و جهانی‌اش. هرچند برخی از نویسندگان ما خالد حسینی را نویسندهٔ افغانی نمی‌دانند، چون که داستان‌هایش به زبان ملی ما نوشته نشده. اما به نظر من حسینی نویسندهٔ بزرگ و افتخارآفرین کشور ما است.
سیامک هروی نیز با رمان‌هایش نشان داده که از استعداد خوبی در داستان‌نویسی برخوردار است و اگر برخی ضعف‌هایش را برطرف کند، یکی از امیدهای ادبیات داستانی ما خواهد بود.

مشکلات داستان‌نویسان ما در داخل کشور به نظر شما چه چیزهایی هستند؟

مشکلاتی که کشور ما در سال‌های اخیر و در وضعیت کنونی از آن رنج می‌برد، مشکلات عامی است که شامل ادبیات و داستان‌نویسی نیز می‌شود. در کشوری جنگ‌زده که نیازمندی‌های اولیه زندگی مانند امنیت، کار، آرامش روحی و روانی نباشد، چگونه مردم می‌توانند به داستان فکر کنند و داستان بنویسند یا بخوانند؟ نوشتن داستان و خواندن و مطالعه‌کردن یک نیاز ثانویه است. شکم که سیر بود و امنیت مالی و جانی تأمین بود، داستان هم می‌خوانی. کسی که از صبح تا تاریکی شب به دنبال یک لقمه‌نان می‌دود، آیا می‌تواند به نوشتن داستان فکر کند؟ فعلا وضعیت نویسندگان و خوانندگان ما از این قرار است.
در جای دیگری گفته‌ام و اینجا آن سخن را تکرار می‌کنم که نظام سیاسی کنونی در کشور یک نظام رقابتی آزاد است. رقابت از بازار تا فعالیت‌های فرهنگی جریان دارد. دولت و نهادهای متولی، بی‌طرفانه این رقابت را تماشا می‌کنند. این شاید در برخی از بخش‌های اجتماعی و اقتصادی مثبت و سازنده باشد؛ اما در بخش فرهنگ کاملا مخرب و غیرسازنده است. بخش فرهنگ در همهٔ کشورها نیازمند حمایت دولت است؛ خصوصاً در کشور ما که نه فرهنگ مطالعه وجود دارد و نه سواد خواندن.
غرض اینکه نویسندگانی که از خارج به افغانستان آمدند در این چرخهٔ هولناک رقابت گم شدند. کارشان شد دویدن دنبال نان، شهرت و مقام؛ به ناچار در استخدام مؤسسات خارجی و داخلی درآمدند و شدند عملهٔ با مزد و مواجب مؤسسات خارجی یا تلویزیون‌ها و نشریات قوماندانان و رهبران سیاسی. داستان‌نویسی را







فراموش کردند. چاره‌ای هم نداشتند؛ دیدند که هنر و ادبیات و داستان را در افغانستان کسی به مفت هم نمی‌خرد. به جای این هنرها اگر کمی انگلیسی یا کامپیوتر بلد باشی، می‌توانی شکمت را سیر کنی. این بود که بسیاری‌ها ادبیات، هنر و داستان‌نویسی را رها کردند به دنبال زبان انگلیسی و کمپیوتر دویدند.

در شهر مزار شریف داستان‌نویسی در چه وضعیتی است؟ آیا جلساتی وجود دارد؟ چه کسانی داستان می‌نویسند و با چه خصوصیاتی؟

شهر مزار شریف هم بخشی از افغانستان است و مشکلات سراسری در اینجا نیز وجود دارد. نمی‌توان زیاد تعریف کرد. هرچند در سال‌های اخیر چندین دورهٔ آموزش داستان‌نویسی دایر شده است، دختران و پسران زیادی به داستان‌نویسی علاقه نشان داده‌اند؛ اما هنوز کار قابل توجهی صورت نگرفته است.

تنها تشکیلات داستانی در مزار شریف خانهٔ داستان بلخ است که گاهی کلاس‌های آموزشی برگزار می‌کند و هفته در میان جلسات نقد و بررسی داستان را نیز دارد. مزار شریف از داشتن دو داستان‌نویس شناخته شده خوش‌بخت است، تقی واحدی و شفیق نامدار. هر دو برای نسل جوان علاقه‌مند به ادبیات داستانی غنیمت هستند.

مورد دیگری که قابل ذکر است، برگزاری سالیانهٔ مسابقهٔ «اوسانه سی‌سانه» است که به یاری مالی جناب زلمی باباکوهی داستان‌نویس بلخی که در کانادا زندگی می‌کند و با همت و تلاش نامدار و واحدی برگزار می‌شود.

برای آینده چه برنامه‌هایی دارید در عرصهٔ داستان‌نویسی و یا تحقیقات داستانی؟

برای یک افغانستانی از آینده سخن‌گفتن و برای آینده برنامه‌داشتن چندان معنی ندارد. بهتر بود می‌پرسیدید آینده برای شما چه برنامه‌هایی دارد. زندگی ما در دستان حوادثی به بازی گرفته‌شده است که در راه هستند و به صورت پی‌هم به ما می‌رسند. جنگ، نابه‌سامانی، ناامنی، بحران‌های سیاسی و اقتصادی و اجتماعی برخی از حوادثی هستند که به نوبت سر می‌رسند و کسی هم قادر به کنترل و پیش‌بینی آنها نمی‌باشد.

من هم یکی از همان داستان‌نویسانی هستم که از خارج آمده و حالا در این شلوغی، راه خانه و کاشانهٔ خود را گم کرده است. به جایی که کار داستانی و ادبی خود را پی بگیرد، براساس نیازهای اجتماعی و سیاسی و نیز احتیاجات روزمرهٔ زندگی مسئولیت یک روزنامه را به عهده گرفته و مقالهٔ سیاسی و سرمقاله و خبر و گزارش و این چیزها کار می‌کند. شش سال است که من در مزار شریف هستم و کار رسانه‌ای می‌کنم. طرح‌ها و برنامه‌های مطالعاتی و پژوهشی چندی در نظر دارم؛ اما نمی‌دانم به کدام از این آرزوهای خودم می‌رسم یا نه. در این کشور کسی از ساعت بعد خود نمی‌تواند اطمینان داشته باشد. پس بهتر است از آنها نامی نبرم تا مدیون خوانندگان عزیز نشوم.

تشکر از شما که وقت‌تان را به ما دادید.

فعالیت‌های دیگر سیداسحاق شجاعی

کتاب‌های منتشر شده:

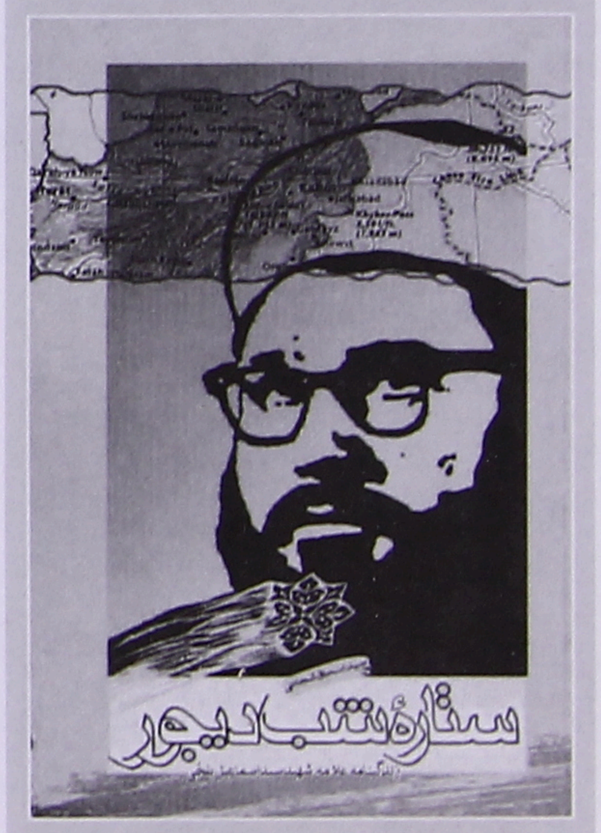
۱. ستارهٔ شب دیجور (یادنامهٔ علامه سیداسماعیل بلخی، دفتر ادبیات مقاومت، تهران، ۱۳۸۳)
۲. ستارهٔ سوخته (مجموعهٔ داستان، انتشارات سورهٔ مهر، تهران، ۱۳۸۴)
۳. میراث شهرزاد در افغانستان (داستان و پژوهش، انتشارات عرفان، تهران، ۱۳۸۵)
۳. سپیدارهای گمشده (مجموعهٔ داستان، انتشارات عرفان، تهران، ۱۳۸۶)
۴. نردبان آفتاب (بازنویسی داستان‌های مثنوی، ج ۱، بنیاد پژوهش‌های اسلامی، مشهد، ۱۳۸۶)
۵. نردبان آفتاب (بازنویسی داستان‌های مثنوی، ج ۲، بنیاد پژوهش‌های اسلامی، مشهد، ۱۳۸۷)
۶. نردبان آفتاب (بازنویسی داستان‌های مثنوی، ج ۳،، بنیاد پژوهش‌های اسلامی، مشهد، ۱۳۸۸)
۷. سعادت گمشده (سیرهٔ عملی پیامبر اکرم، نشر مرندیز، مشهد، ۱۳۸۹)
۸. تأثیرات قرآن بر محتوا و ساختار مثنوی (بوستان کتاب، قم، ۱۳۹۱)
۹. نردبان آفتاب (بازنویسی‌داستان‌های مثنوی، ج ۴، بنیاد پژوهش‌های اسلامی، مشهد، زیر چاپ)
۱۰. نردبان آفتاب (بازنویسی‌داستان‌های مثنوی، ج ۵، بنیاد پژوهش‌های اسلامی، مشهد، زیر چاپ)
۱۱. نردبان آفتاب (بازنویسی‌داستان‌های مثنوی، ج ۶، بنیاد پژوهش‌های اسلامی، مشهد، زیر چاپ)

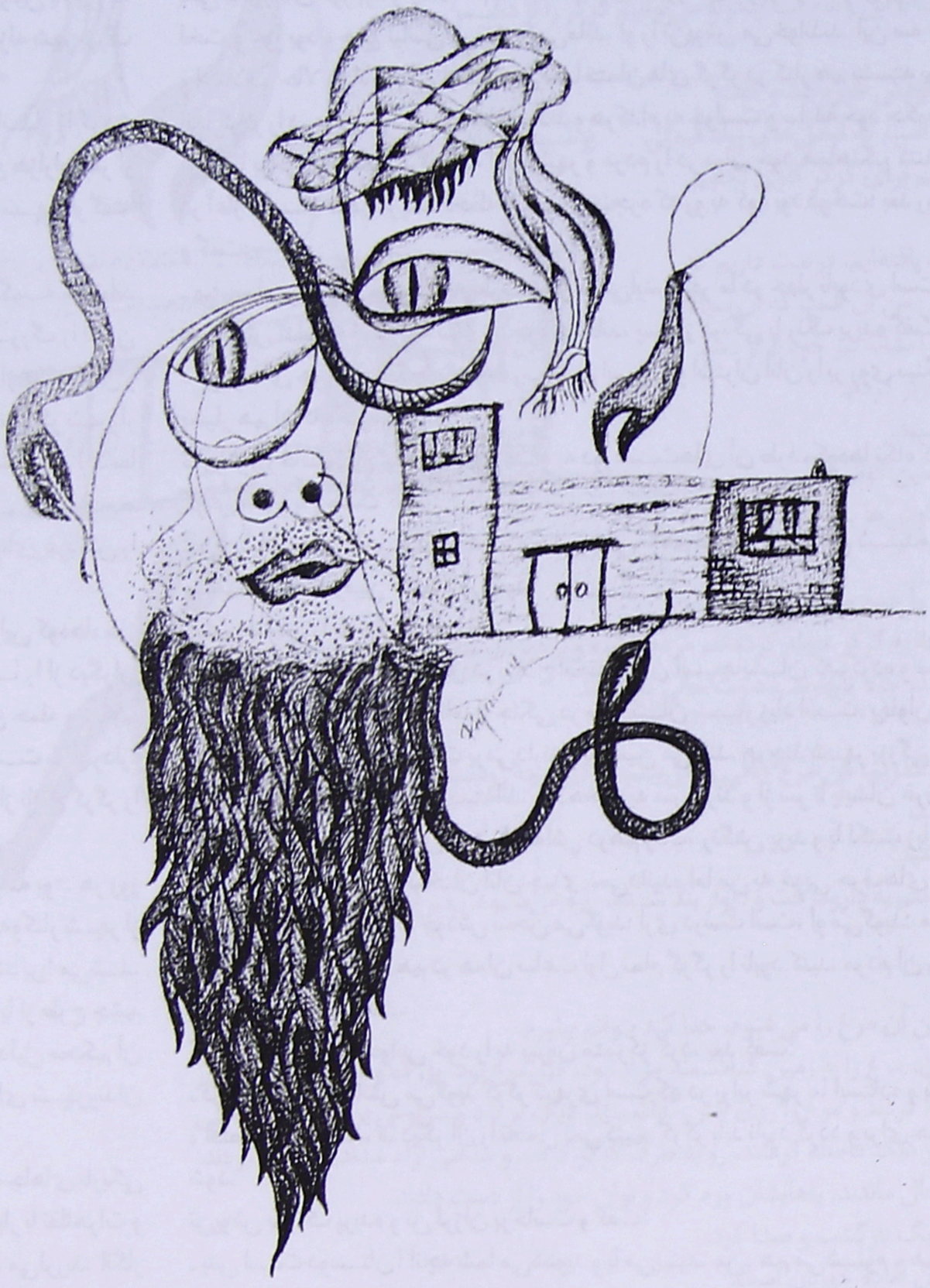
شغل‌ها:

۱. سردبیری ماهنامهٔ امین در سال‌های ۱۳۷۷ ـ ۱۳۷۶.
۲. سردبیری هفته‌نامهٔ اندیشهٔ نو در کابل، سال ۱۳۸۱.
۳. عضو تحریریهٔ فصل‌نامهٔ پیامبر در سال ۱۳۷۹.
۴. عضویت در هیئت تحریریهٔ هفته‌نامهٔ اقتدار ملی.
۵. مدیرمسئولی هفته‌نامهٔ عصر نو در مزار شریف، از سال ۱۳۸۹ تا ۱۳۹۱.
۶. مدیرمسئول روزنامهٔ عصر نو در مزار شریف، از سال ۱۳۹۱ تاکنون.



به نظر من هنر برای هنر، یا هنر عاری از رسالت مخصوص جوامع غربی است. جوامعی که به لحاظ مادی تأمین هستند؛ عدالت، حقوق بشر، حقوق زن و... در آن جوامع تا جایی که خودشان انتظار دارند، تأمین است. آنها از بی‌مضمونی و بی‌دردی و بی‌غمی، به زیبایی هنری تکیه کرده‌اند و آن را هدف اصلی خود از آفریدن ژانرهای ادبی و هنری می‌دانند. اما کسی که در افغانستان نفس می‌کشد، چگونه می‌تواند بی‌درد و بی‌غم باشد؟





داستان شهر گرگر



سیداسحاق شجاعی

گرگر شهری بود، افتاده در یک گودی؛ از چهار طرف با کوه‌ها و تپه‌های بلند محاصره شده بود. تمام ارتباط این شـهر با بیرون، از دو گذرگاه تأمین می‌شـد. یکی دروازه‌ای به سوی شـرق و دیگری دروازه‌ای بود که به سـوی غرب باز می‌شد. کوه‌های اطراف شهر خیلی بلند بودند؛ قله‌هایی داشتند آسمان‌رس، اما از چوب گوگرد بلندتر نبودند. انگار که چوب‌های گوگرد را در اطراف شهر نصب کرده بودند. از پشت این کوه‌ها، هیچ نقطه‌ای از شـهر دیده نمی‌شـد؛ اما اگر از روی یکی از کوه‌ها یا تپه‌های بلند، شـهر را نگاه می‌کردی، انگار قوطی گوگرد را دیده بودی؛ همان گونه بزرگ و گسـترده و مسـتطیل، افتاده در میان کوه‌ها. بزرگی شهر، چشم هر بیننده‌ای را مسحور می‌کرد و از تماشای آن هر کسی لذت می‌برد.

جمعیت شـهر گرگر بیرون از حسـاب بود. خیابان‌ها، پارک‌ها، کوچه‌ها و دشـت و دمن آن از جمعیت موج می‌زد. ساخت‌وساز خانه‌های رهایشی را تا نیمه‌های کوه‌ها و روی تپه‌ها رسانده بودند و همچنان می‌ساختند و بالا می‌رفتند. در واقع شـهر گرگر دیگر از فشـار جمعیت خود در حال انفجار بود. شـهردار گرگر که چشم نام داشت، گفته بود:

ـ باید این کوه‌ها را با وسایل جدیدی که دانش نوین در اختیار ما گذاشته برداریم و شهر را تا دشت‌های وسیع پشت کوه‌ها گسترش بدهیم.

اما گوش که فرماندار شـهر بود با سـخن شـهردار مخالفت کرده و گفته بود:

ـ ایـن کوه‌ها، شـهر مـا را از صدها بـلا محافظت

می‌کند. اگر ایـن کوه‌ها را برداریم، اولین بلایی که بر سـر ما خواهد آمد، زلزله است. زلزله شهر بزرگ و زیبای ما را زیرورو خواهد کرد.
فرمانـدهٔ پولیس شـهر جانـب فرمانـدار را گرفته بود. نـام او تن‌پوش بود. او در جمـع هزاران نفر از هـواداران خود در اعتراض به طرح شـهردار گفته بود:
ـ ایـن کوه‌ها اگر نباشـد، پولیس چگونـه می‌تواند امنیت و آسـایش مردم این شـهر بـزرگ را تأمین کنـد؟ پولیس به یاری همین کوه‌ها از جان و مال و آبروی شهروندان محترم دفاع می‌کند. اگر شهردار بر اجرای طرح خود اصرار داشته باشد، من استعفا می‌کنم.
فرماندهٔ پولیس در حالی که دسـت‌های عریانش را در هوا تکان می‌داد، ادامه داد:
ـ شـهردار لابد نمی‌تواند ببیند کـه این کوه‌ها، مرز ما با بیگانگان اسـت. این کوه‌ها، مـا را از دیگران جـدا می‌کند و از ما در برابـر هر نوع حمله و تهاجم دیگـران محافظت می‌کند. بهتر اسـت شـهردار، چشـم‌هایش را باز کند و چند ورق از تاریخ گرگر را بخواند.
اختلاف شـهردار و فرماندار بالا گرفته بود. هر روز سـخنرانی‌ها و اجتماعات در گوشـه‌وکنار شـهر از جانب دو رقیب سرسـخت و قدرتمند برپا می‌شـد. سـخنران‌ها با بیانات آتشـین خود یا از طرح چشم دفاع می‌کردند و یـا با آوردن ده‌ها دلیل محکم آن را رد می‌کردنـد و خطرات آن را برای شـهروندان یادآور می‌شدند.
دیگر رقابت شـهردار و فرمانـدار به جاهای باریکی می‌رسـید. شـهر گرگر روزی چند بار با تظاهرات و شـعارهای خشـم‌آلود آنان به خود می‌لرزید؛ انگار زلزلـه بود که به جان شـهر گرگر افتـاده بود و رها نمی‌کرد. جمعی به طرفداری از چشم می‌گفتند:
ـ ما در این شـهر تنگ‌وتاریک داریم خفه می‌شویم؛ در حالی که دشـت‌های صاف و وسـیع پشـت سر ماست و به آسانی ما را می‌پذیرد.
گروه دیگر به طرفداری از گوش فریاد می‌زدند:
ـ اگر ما زنده هستیم از وجود همین کوه‌هاست. این کوه‌ها مـا را از همهٔ مصیبت‌ها حفظ کرده اسـت. پس دلیلی ندارد که ما شهر را گسترش بدهیم.
سـرانجام تن‌پـوش، فرمانـدهٔ پولیـس گرگر برای نجات شهر، بی‌طرفی اختیار و نقش مصلح را بازی کرد. پس از رفت‌وآمدها و مذاکرات بسیار، موافقت چشـم و گوش را برای مذاکـره جلب کرد. در آغاز، چشـم به این شرط حاضر شد با شـهردار صحبت کند که سخنش را بشنود و خود او را نبیند؛ شهردار هم اصرار داشـت که حاضر است فرماندار را ببیند اما نمی‌خواهد سخنی از او بشنود. اما رفت‌وآمدها و پافشاری‌های تن‌پوش نظر آنان را تغییر داد.
شـهر گرگر جمعیت زیادی داشـت کـه طبق آمار آخرین سرشـماری به سه نفر می‌رسید. این سه نفر یکی مادرزادی کور بود و چشم نام داشت؛ دیگری مادرزادی کر بود و مادرش او را گوش نامیده بود؛ سومی لخت و عور بود و هیچ لباسی در تنش نمی‌ماند، او را تن‌پوش می‌خواندند. این سه نفر پس از سال‌ها دوری و اختلاف، حالا در اتاق یکی از بلندترین سـاختمان‌های گرگر در کنار هم نشسته بودند و مذاکره می‌کردند. آنها گرگر را در میان خود تقسیم کرده بودند و هرکدام به خواست و سلیقهٔ خود حکومت می‌کردند. حالا آمده بودند تا برخی از مسائل مربوط به ادارهٔ شهر و مردم را در میان خود هماهنگ کنند.
در آغاز جلسـه، شهردار یک لحظه چشـم به پنجره که رو به کوه بود دوخت؛ بعد رو به گوش و تن‌پوش کرد و گفت:
ـ من سپاه بزرگی می‌بینم که به طرف شهر ما می‌آید، شهر ما در خطر نابودی است.
کر، گوش نداشتهٔ خود را به سوی پنجره چرخاند، پس از درنگی با رنگ پریده گفت:
ـ من صدای همهمهٔ جنگجویان و ضرب سـمّ اسـپان و اشتران آنان را بر روی سنگ‌ها و ریگ‌ها می‌شنوم. بسیار هم آشکارا می‌شنوم.
تن‌پوش برخاسـت، پشـت پنجره رفت و به دوردسـت‌های آن طرف کوه‌ها نگاه کرد؛ سپس به نزد چشم و گوش آمد و با وحشت گفت:
ـ مـن لباس‌های فاخرشـان را دیدم و خش‌وخش به‌هم‌خوردن آنها را هم شـنیدم. آنـان دامن‌های بلندی پوشیده‌اند که به زمین کشیده می‌شود.
چشم، سرش را به اطراف چرخاند:
ـ سـپاهی که من می‌بینم غرق در سلاح است. دهان اسپ‌هایشـان کف‌کرده و ستوران‌شان از خستگی به سـتوه آمده‌اند. پهلوان‌های نامدار جنگی در میان‌شـان بسـیار زیاد اسـت. پهلوان‌هایی که مانند رستم، هر کدام شـهری را با یک دسـت برمی‌دارند و به زمین می‌زنند. هرچند شـهر بزرگی مانند گرگر باشد. همگی شمشیرهای پولادین به کمر بسته‌اند، کلاهخود به سر دارند و از سر تا پایشان غرق در آهن و فولاد است.
گوش به سخنان چشم تأمل کرد، قیافه‌اش درهم رفت، رنگش پرید و با لکنت زبان گفت:
ـ من مطمئنم که شما از سخنان آنان چیزی نمی‌دانید، اما من به خوبی حرف‌های آنان را شنیدم. هم‌اکنون فرماندهٔ آن سـپاه با افراد خودش سخن می‌گوید؛ آری درست است، او می‌گوید: مقصد ما شهر گرگر است. من به شما دستور می‌دهم در همان ساعت اول تمام گرگر را نابود کنید. مردم آن را از دم شمشیر بگذرانید. یک نفر نباید زنده بماند.
گوش ساکت شد و حواس خود را به بیرون متمرکز کرد، بعد گفت:
ـ فرمانده به سپاهیانش می‌گوید گرگر شهری است که در برابر شهر ما ایستاده و شهر ما را از رونق سیاسی و اقتصادی انداخته، ما دیگر آن را تحمل نمی‌کنیم. گرگر باید نابود گردد و برای همیشه از ذهن‌ها فراموش شود.
تن‌پوش با رنگ پریده و تن لرزان برخاست و گفت:
ـ بس اسـت دوسـتان! آنچه شما می‌شنوید و یا می‌بینید، من، هم می‌شـنوم و هم می‌بینم. حالا باید کاری بکنیم. تا کی باید نزدیک‌شدن دشمن را تماشا کنیم؟
چشم و گوش نیز برخاستند. چشم گفت:
ـ بایـد خـود را نجات بدهیم. ما نجات پیدا کنیم، گرگر نجات یافته اسـت. بایـد کاری بکنیم که خون مردم ریخته نشود.
گوش لرزید:
ـ درست است. ما زنده باشیم گرگر را دوباره آزاد می‌کنیم و می‌سازیم.
تن‌پوش در حالی که به طرف در می‌رفت گفت:
ـ پس منتظر چه هستید؟ پیش از آنکه سپاه دشمن برسد، باید از شهر خارج شویم.
چشم هم به دنبال او راه افتاد:
ـ سپاه به دروازهٔ شهر رسیده است؛ دروازهٔ شرقی را بسته‌اند، ما باید هرچه زودتر از دروازهٔ غربی بیرون شویم.
گوش هم به دنبال آن دو دوید:
ـ درست است؛ من هم صدای‌شان را می‌شنوم. من صدای خُردشدن استخوان‌های شهر را می‌شنوم. برویم که خطر رسیده است.
هر سـه، شهر را ترک کردند و از دروازهٔ غربی بیرون رفتند. در آن طرف کوه، به روستایی رسیدند، روستایی بزرگ و پر از دارودرخت که روی سنگی بنا شده بود. بر روی سنگ گام گذاشتند و داخل روستا شدند. چشم گفت:
ـ حالا که از خطر رهایی یافتیم، باید اول چیزی بخوریم تا توان خود را باز یابیم. این همه راه آمدیم و گشـنه شدیم.
گوش سرش را به موافقت تکان داد:
ـ چقدر هم لاغر شدیم. من صدای به‌هم‌خوردن استخوان‌های خودم و شما را می‌شنوم. یک مثقال گوشت



در بـدن ما نمانده اسـت. با این وضع مـا چگونه می‌توانیم گرگر را از دشـمن پس بگیریم؟

تن‌پوش به بدن عریان خودش خیره شد و گفت:

ـ بدن من انگار اسکلتی است که لباس‌های زیاد قیمتی پوشـیده و راه مـی‌رود. باید قوت بگیریم تا بتوانیم برای گرگر کاری بکنیم.

چشم گفت:

ـ حـالا که از خطر نجات یافته‌ایم، فرصت داریم که به شکم‌مان برسیم؛ ترس من آن است که آن سپاه برسد و این چشم‌های مرا نشانهٔ تیر خود قرار دهد.

من به خاطر چشم‌هایم فرار کردم.

گوش لب‌های خود را لیسید:

ـ من کسی نیستم جز همین گوش‌ها.

مـن به خاطـر همیـن گوش‌ها بـه اینجا گریختم.

تن‌پوش که انگار دامنش را جمع می‌کرد، گفت:

ـ من می‌دانم آنها برای چه به گرگر حمله کرده‌اند. مردم گشنه و برهنه‌ای هستند. آنها قصد دامن مرا داشتند، حالا ناچارند با دست خالی بازگردند.

چشم گفت:

ـ بیاییـد از این حرف‌هـا بگذریم؛ من مرغ چاقی را می‌بینم که در کوچهٔ روسـتا خرامان‌خرامان قدم می‌زند.

تن‌پوش آه از نهاد خود کشید:

ـ من اگر دنبالش بروم، دامنم به دارودرخت و دیوار بند شـده، پاره می‌شـود. بهتر است گوش برود و مرغ را بیاورد.

گوش برخاست:

ـ من صدای پاهای سنگین آن مرغ را می‌شنوم. خدا کند بتوانم بیاورم.

گوش خسـته و عرق‌ریزان، مرغ را به زمین گذاشـت، مرغ نبود، فیل‌مرغ بود، بزرگ و چاق. مرغ را ریزریز کردند. دیگ و هیزمی پیدا کردند و مرغ را روی آتش گذاشـتند. دیگ پر شد و سرپوش بزرگ آن به سختی گذاشـته شـد. چند قدم از دیگ فاصله گرفتند. رو به طرف گرگر کردند و ساعتی آرام شدند و تمرکز کردند. زمانی طولانی در همان حال ماندند، پاهایشان ورم کرد و توان خود را از دست دادند.

سرانجام تن‌پوش به نزد دیگ بازگشت و صدا کرد:

ـ دوستان بیایید که مرغ‌مان آمادهٔ خوردن است.

چشم و گوش هم خود را رساندند. تن‌پوش گفت:

ـ همهٔ وجود ما گرگر است. شما بگویید چه دیدید و چه شنیدید؟

چشم اشک‌هایش را سترد:

ـ چیزهایـی که من دیدم در وصف نمی‌گنجد. هرچه من با این چشـم‌هایم دیـده بودم یا خراب کردند و یا با خودشان بردند.

گوش با بغضی در گلو گفت:

ـ آنچه من شـنیدم، خدا کند هیچ گوشـی نشـنود. آنها بر روی خرابه‌های گرگر می‌خوانند و می‌رقصند و به شادی و پایکوبی می‌پردازند. من صدای سازوآوازشان را می‌شنوم.

تن‌پوش گفت:

ـ هرچه شما دیدید یا شنیدید، من، هم دیدم و هم شنیدم.

بعد سرپوش دیگ را برداشت:

ـ اما حالا وقت آن است که مرغ را بخوریم و جانی بگیریم.

هرسه به یک‌باره سر خود را به داخل دیگ بردند. دیگ خالی شده بود؛ در ته دیگ چند پاره استخوان سپید بدون گوشـت، خشکیده بود. هر کدام یک استخوان را برداشـتند و به دندان کشیدند. آواز جنگ دندان‌ها و اسـتخوان‌ها شنیده می‌شد. به هر نفر، دو پاره استخوان رسید. دست‌ها و لب‌های خود را لیسیدند و تمام کردند.

از جایشـان که برخاستند، دیگر آن اسکلت‌های استخوانی نبودند. انگار سه فیلی بودند که با احتیاط پای بر زمین می‌نهادند؛ مبادا زمین از سـنگینی آنان فر برود و بشـکافد؛ سه هیولای بزرگ با شمایل آدمی‌زاد، هر کدام بزرگ‌تر از کوه‌های اطراف گرگر.

چشم گفت:

ـ من دسـت‌های گرگر را می‌بینم که به سوی ما دراز شـده اسـت و ما را به یاری می‌خواند. از بندبند گرگر فریاد بلند اسـت. این شـهر زخمی، ما را می‌طلبـد. باید به فریادش برسـیم و دوباره آن را بسازیم.

تن‌پوش سرش را تکان داد و گفت:

ـ شـهر من گرگر را دشـمن لخت‌وعـور رها کرده است. هرچه داشته، برده. دامن من می‌تواند آن را بپوشاند. من دامنم را برای شهرم می‌برم.

این را گفتند و به سوی گرگر به راه افتادند.

شهر سه نفره

نگاهی به «داستان شهر گرگر» اثر سیداسحاق شجاعی



عباس آرمان

«مشکل اصلی بشر، خود بشر است.» نمی‌دانم این مطلب را در کدام کتاب خواندم؛ اما می‌دانم که سال‌ها پیش آن را در جایی دیده‌ام و تا هنوز فراموش نکرده‌ام. این فراموش‌نکردن به دلیل تأثیر عمیق و خاص آن بر روح من نبوده؛ بلکه ابهامی که در معنای آن موج می‌زند، مسحورم کرده است.

در طول سالیان درازی که آن را گاهی در خودآگاه و گاهی هم در ناخودآگاه خود داشته‌ام، بارها آن را به صورت‌های مختلف تفسیر کرده‌ام تا شاید معنای روشنی از آن بر من آشکار شود؛ مثلا گفته‌ام که شاید منظور این باشد که نادانی و عدم آگاهی بشر مشکل اصلی او است؛ و یا اینکه کلید حل مشکلات بشر در خودش است و او می‌تواند با استفاده از عقل و توانایی‌های خود مشکل را حل کند.

اما هیچ‌کدام از اینها برایم قناعت‌بخش نبودند، تا اینکه مجموعهٔ داستانی از سیداسحاق شجاعی، دوست سال‌های جوانی به دستم رسید. داستان‌ها آشنا بودند و اکثر آنها را خوانده بودم. اما در این میان به داستانی برخوردم که با دیگران متفاوت بود و معلوم می‌شد که اخیراً نوشته شده است. «داستان شهر گرگر» آخرین داستان نوشته‌شده به قلم شجاعی، مرا تکان داد. این داستان را وقتی با دیگر داستان‌های این مرد خدا مقایسه کردم، رد پای مسافرت روحی ـ روانی نویسنده را یافتم. و با خواندن این داستان کوتاه، خیال می‌کنم که این تجربهٔ یگانه توانسته است خاری را که سال‌ها بر ذهنم خلیده می‌رفت، بیرون آورده است. با خود گفتم که چه خوب است که این تجربه را با کسانی دیگر که آنها هم به مشکل بشر، یعنی به مشکل خود می‌اندیشند، شریک کنم.

کمی در مورد شجاعی

سیداسحاق شجاعی، نویسنده‌ای است که با توجه به شواهد مختلف می‌توان او را در زمرهٔ نویسندگان متعهد به شمار آورد. نویسنده‌ای که داستان‌نویسی را در راه بازگفت افکار اصلاح‌گرایانهٔ خود به کار برد. از داستان برای اعتراض و انتقاد استفاده کرد و همواره داستان‌هایی نوشت که دردهای مردم را به نمایش می‌گذاشت. دردهای مجاهدین، رنج‌های مهاجرین و زخم‌های جنگ داخلی او را در تمام داستان‌هایش آزار داده و به خود مشغول داشته.

در داستان‌های این نویسنده می‌توان ردّپای اصلاح‌طلبی و حمایت از اخلاقیات را به وضوح دید. داستان‌هایی که نیم‌رخی روشن از شخصیت، تفکرات و آرزوهای نویسندهٔشان را به تصویر می‌کشد.

دیگر اینکه شجاعیِ داستان‌نویس، همان شجاعیِ طلبه است که با جهان‌بینی خاص یک عالِم دین، دنیا را نظاره و رصد می‌کند. یک طلبهٔ علوم دینی همواره به امر به معروف و نهی از منکر توجه دارد؛ توجه چه که عادت دارد. حتی اگر روشنفکر قلمداد شود و چند نفری از هم‌شغلانش او را به خاطر دیدگاه‌های نابرتری‌جویانه‌اش نسبت به مردم، مورد نکوهش قرار دهند.

شجاعی در دههٔ هفتاد به عنوان طلبه‌ای جوان، شمار زیادی داستان کوتاه نوشت و در محافل و مجالس ادبی بی‌شماری هم شرکت کرد. او پیشکسوت داستان‌نویسی مدرن در عالم مهاجرت ایران به حساب می‌آید؛ اما در سالیان بعد به تحقیقات ادبی و فرهنگی روی آورد و سال‌ها از داستان و داستان‌نویسی دور بود.

وقتی یک نویسنده، مدتی طولانی از صحنهٔ آفرینش هنری دور می‌شود، به محض اینکه دوباره به این

وادی بازمی‌گردد، به آسانی می‌توان تغییرات پیش‌آمده بر تفکر و نگاه او به جهان را از طریق بررسی آثار جدیدش رصد کرد.
درک این تفاوت‌ها می‌تواند کمکی باشد برای توضیح آنچه که در طول زمان بر یک ملت گذشته است؛ چرا که نویسندگان هر سرزمین نماد و نمونهٔ تحولات روحی ـ روانی جامعهٔ خود به شمار می‌روند؛ به‌ویژه اگر این ملت در دورهٔ پرتلاطمی از زندگی خود قرار داشته باشد.

داستان شهر گرگر

سید اسحاق شجاعی پس از بازگشت خود به دنیای داستان‌نویسی، داستانی نوشت به نام داستان شهر گرگر که در این فرصت کوتاه می‌خواهم با صحبت‌کردن در مورد آن، تصویری کوچک از تحولاتی بزرگ را در ذهن و روح مردم این سرزمین بازنمایی کنم.
داستان شهر گرگر، داستان کوتاه نمادین است که در آن انسان‌های ناقص‌الخلقه، بازیگران نقش‌های اصلی آن هستند. گوش شخصیتی است که شنوایی ندارد. چشم شخصیت دیگری است که از نعمت بینایی محروم است؛ و سومین شخصیت نیز تن‌پوش نام دارد که انسانی فقیر و برهنه است.
این شخصیت‌ها در عین حال، مقام‌های عالیهٔ شهر را نیز تصاحب کرده‌اند. چشم، شهردار است و گوش، فرماندار و تن‌پوش هم فرماندهٔ سپاه. این مقامات کور و کر و برهنه، با یکدیگر دچار اختلاف نیز هستند و همواره بر سر مسائل کوچک با یکدیگر گلاویز می‌شوند. مشکل دیگر این شخصیت‌های داستانی، مشکلی همگانی است. آنها دچار توهم هستند و خیال می‌کنند که دشمنان شهر گرگر عزم خود را برای تصرف این شهر جزم کرده و با سپاهی انبوه به سوی آن می‌آیند. در واقع تنها نقطهٔ اشتراک این باشندگان شهر گرگر، توهم آنها است. آنها بر خلاف شعارهایی که می‌دادند، تصمیم می‌گیرند برای نجات جان خود از شهر فرار کنند.
سیداسحاق شجاعی در این داستان از نماد، برای بیان افکار و اندیشه‌های خود سود برده است. دلیل این گرایش به نماد را می‌توان به دو عامل عمده نسبت داد:
اول؛ نمادگرایی یکی از خصوصیات بارز داستان‌های جناب شجاعی است. او در داستان‌هایی همچون: «آن روز بارانی» ، «سپیدارهای گمشده» و «می‌خواهم قاتل خودم را پیدا کنم»، در فضایی سوررئال به چیدن نمادها و حرف‌های پنهان‌شده در پشت آنها اقدام کرده است. البته داستان‌های دیگر او همچون: «آخرین لغزش آدم» و «در حصار شب» نیز از این نمادگرایی بی‌بهره نیستند.
دوم؛ با وجود آنکه آزادی بیان در کشور ما محترم شمرده می‌شود، اما محتوای این داستان به اندازه‌ای گزنده و دردناک است که نویسنده نتوانسته است در قالب رئال حرف‌های خود را بر زبان آورد.
این گرایش شجاعی به فضاهای غیرواقعی و گوهردارکردن داستان‌هایش همواره به او کمک کرده است که از محیط مهاجرت و رفتارهای کشور میزبان با مهاجرین، انتقادهای سنگینی کرده و در عین حال، تأثیرات حاشیه‌ای شرایط سخت زندگی در مهاجرت و تاوان‌های روحی ـ روانی آن را نیز برجسته‌سازی کند. در همهٔ داستان‌هایی که از آنها نام برده شد، نویسنده همچون ناظری ریزبین، معضلات اجتماعی را می‌بیند و مانند روشنفکری منتقد به این مشکلات می‌پردازد تا انگشت‌گذاری و بزرگ‌نمایی او زمینه را برای اصلاح امور فراهم کند.
به هر حال، داستان شهر گرگر در فضایی نمادین بازگو می‌شود؛ اما اوضاع و احوال این شهر خیالی، بر وضعیت فعلی کشور و جامعهٔ ما قابل تطبیق است. جامعه‌ای که به شدت به سمت طبقاتی‌شدن پیش می‌رود؛ به گونه‌ای که شکاف و خطوط جداکنندهٔ میان طبقات مختلف، روزبه‌روز پررنگ‌تر شده است.
افلاطون جامعهٔ آرمانی خود را به سه طبقه تقسیم کرده بود: طبقهٔ خردمندان، سربازان و مردم. مارکس جامعهٔ نظری خود را متشکل از طبقهٔ کارگر و طبقهٔ سرمایه‌دار می‌دانست. میخلز جامعهٔ انسانی را به دو طبقهٔ نخبه و توده مجزا می‌کرد. اما سیداسحاق شجاعی در داستان شهر گرگر، باشندگان این مرزوبوم را به کوران، کران و فقیران دسته‌بندی می‌کند.
دارای نقص‌بودن در این داستان، خصوصیت بارز شخصیت‌های آن است. انسان‌هایی که به علل نقص آنها پرداخته نشده است. از نظر نویسنده این علل مهم نیستند، بلکه وضعیت فعلی آنها از اهمیت برخوردار است. فاجعه‌بارتر اینکه این نقص‌ها مکمل یکدیگر هستند و هر گونه فهم متقابل از یکدیگر را ناممکن می‌سازد. شخصیتی به نام گوش، ناشنواست و شخصیتی به نام چشم، از بینایی بهره‌ای ندارد؛ و سومی نیز فقیر است.
تراژدی وقتی به اوج خود می‌رسد که می‌فهمیم این سه از مقامات کلیدی شهر گرگر محسوب می‌شوند. مقاماتی که نقص‌های‌شان سبب می‌شود همواره در سوءتفاهم و عدم درک منظور و نیت یکدیگر به سر ببرند. شهرداری که برای دیدن، چشم ندارد؛ فرمانداری که برای شنیدن گوش ندارد؛ و فرماندهٔ سپاهی که از هر نظر فقیر است و بی‌کالا و بی‌مایه. مردم حضور سایه‌مانند و حاشیه‌ای دارند و بر سرنوشت این شهر بی‌تأثیر به نظر می‌رسند.

جامعه‌ای که نویسنده در آن زندگی می‌کند، نیز دارای چنین وضعیتی است. از منظر نویسندهٔ این داستان، جامعهٔ امروزی ما همچون جامعهٔ آرمانی افلاطون سه طبقه دارد. اما این طبقات هر سه حاکم هستند و مردمی در میان آنها وجود ندارد. در حقیقت می‌توان گفت که جامعهٔ مورد نظر شجاعی دو طبقه بیشتر ندارد. همانند جامعهٔ مورد نظر میخلز که از دو طبقهٔ حاکم و محکوم تشکیل شده است. طبقهٔ حاکمی که حضور دارد و بر سرنوشت شهر مؤثر است. طبقهٔ مردمی که گویا اصلا وجود ندارد و هیچ کاری برای نجات شهر گرگر انجام نمی‌دهد.
نجات شهر گرگر به دست انسان‌هایی ناقص‌الخلقه سپرده شده است که اساساً هیچ راه تفاهمی برایشان قابل تصور نیست. اینها یا کرها هستند که هیچ صدایی را نمی‌شنوند و یا کورها هستند که اشارهٔ کرها را هم نمی‌توانند ببینند؛ و یا عسکرهای پای‌برهنه هستند که گاهی به سوی کورها می‌دوند و گاهی به سوی کرها. این‌گونه است که در داستان نمادین شهر گرگر با وضعیتی روبه‌رو هستیم که هیچ امیدی به بهبود حال‌واحوال مردم وجود ندارد.
سیداسحاق شجاعی با نشان‌دادن چنین دنیایی، عقیدهٔ خود را در مورد شرایط اجتماعی جامعه‌اش بیان می‌کند. او که نویسنده‌ای اجتماعی‌نویس است، این بار برخلاف داستان‌های گذشته‌اش که با انتقادی اخلاقی و اصلاح‌گرایانه توأم بود، دیگر نه نصیحتی می‌کند و نه راهی را نشان می‌دهد. داستان شهر گرگر به عنوان تازه‌ترین داستان سیداسحاق شجاعی، پرده از ناامیدی او از بهبود اوضاع جامعه برمی‌دارد.
در این داستان با نویسنده‌ای روبه‌رو هستیم که دیگر انتقاد نمی‌کند تا خطاها را نشان دهد، تا برای آنها راه‌حلی جستجو شود؛ بلکه از وضعیتی می‌گوید که هیچ‌گونه امیدی به اصلاح آن نیست. چرا که ساختار دچار مشکل است و جامعه دچار بدکاری ساختاری است. ناشنوا و نابینا هرگز نمی‌توانند به تفاهمی برسند، چرا که امکان ارتباط میان آنها به هیچ‌وجه وجود ندارد.
آنچه که ذکر کردم را یک بار دیگر با توجه به جملهٔ آغازین این نوشتار مرور می‌کنم. «مشکل اصلی بشر خود بشر است» اشاره دارد به بنیادین‌بودن این مشکل؛ بدین معنا که موجودیتی به نام بشر و بشربودن، ساختاری را تعریف می‌کند که این ساختار سرچشمهٔ همهٔ مشکلات اوست. و قابل‌توجه اینکه گشتن به دنبال راه‌حل و پادزهر و معجون هم بی‌فایده است.
بنابراین تولد بشر و جامعهٔ بشری در ذات خود مولّد مشکلاتی است که این موجود به اشتباه تصور می‌کند که این مشکلات خارج از ذات او قرار دارد و بشر می‌تواند آنها را به عنوان دردهایی که عارض شده‌اند، درمان کند.



گوش فرا بده، اسب کوچک من!

«اندوهم را به چه کس بازگویم؟»
چخوف، سوگواری



خسرو مانی

۱

انتون پاولویچ چخوف، به سال ۱۸۸۶، داستان کوتاهی می‌نویسد به نام «سوگواری»: داستان درشکه‌چی پیری که پسرش را در نتیجهٔ دردی ناگهانی و ناشناخته از دست داده است.

«گرگ‌ومیش» و بارش سنگین برف. پیرمرد «بی‌هیچ حرکتی، بر چوکی خویش نشسته». اسب کوچک پیرمرد «سراپا سفید است و بی‌حرکت.» درشکه‌چی «پیش از نان چاشت، از حیاط بیرون آمده» اما هنوز مسافری نیافته است. هنگامی که شامگاه فرا می‌رسد و هیاهو بیشتر می‌شود، درشکه‌چی با شنیدن صدای مردی به خود می‌آید. افسری است که می‌خواهد به جاده‌ای آشنا برود.

درشکه به راه می‌افتد و پیرمرد اندوهگین ناشیانه آن را به جلو می‌راند. شکایت افسر بلند می‌شود که: «یاد نداری برانی. از دست راست برو!» ره‌گذرانی که از جاده می‌گذرند، نیز دشنامش می‌دهند. بیش از این توانی ندارد. می‌خواهد از دردش برای افسر چیزی بگوید. هنگامی که از مرگ پسرش یاد می‌کند، افسر با بی‌اعتنایی علت آن را می‌پرسد. تازه، پیرمرد می‌خواهد به چگونگی مرگ پسرش بپردازد که دشنام «کسی از تاریکی» مانع می‌شود. اما پیرمرد، یله‌کردنی نیست. به سوی افسر روی برمی‌گرداند، اما می‌بیند که افسر چشمانش را بسته و خیال گوش‌کردن ندارد.

دوباره کنار مِی‌خانه‌ای می‌ایستد و منتظر مسافر می‌ماند. پس از دو ساعت‌واندی، سه جوان شاد و مست سوار درشکه می‌شوند. آهسته می‌راند و با دشنام‌های جوانان مسافر مواجه می‌شود. واکنش تندی نشان نمی‌دهد. از مرگ پسر نوجوانش به آنها می‌گوید. برخوردشان سرد است. قصه، هنوز گفته‌نشده که جوان‌ها به مقصد می‌رسند. تنهایی و اندوه.

این بار نظرش به باربری، می‌افتد و تصمیم می‌گیرد همه‌چیز را به او بگوید. باربر نیز می‌راندش. برمی‌گردد به حیاط. کنار بخاری کثیفی می‌نشیند و به افرادی که در خواب‌اند، نگاه می‌کند. درشکه‌چیِ جوانی بیدار می‌شود و آب می‌خواهد. پیرمرد بی‌مقدمه از مرگ پسرش سخن می‌زند. تا می‌خواهد به چگونگی آن بپردازد، جوان، دوباره به خواب فرورفته است. برمی‌گردد به اصطبل، با اسب خودش گپ می‌زند و هر دو علوفه می‌خورند. تنهایی خویش را تاب نمی‌آورد و همه‌چیز را، سر تا ته، در گوش اسب بازمی‌گوید.

۲

«سوگواری» داستان تنهایی پیرمرد درشکه‌ران است. داستان تنهایی و دل‌زدگی، داستان عینی‌سازی اندوه و انتقال‌ناپذیری آن.(۱) در متن داستان دو گونه تنهایی را می‌توان یافت: نخستین آن، گونهٔ موقت تنهایی است؛ غیاب کوچکی که در نبود مخاطب ایجاد می‌شود، خالی‌گاهی. پیرمرد، دنبال شنونده‌ای است تا تنهایی خود را پر کند. آدم‌ها می‌آیند و می‌روند: نخستین‌بار افسر به سراغش می‌آید، اما شنونده نیست. تنها به خود می‌اندیشد، به رسیدن به مقصد. به مقصد که رسید، پیرمرد دوباره تنها می‌ماند.

سپس نوبت به سه جوان مست می‌رسد، اما هیچ‌کدام حوصلهٔ شنیدن قصهٔ پیرمرد را ندارد. دشنام می‌زنند و به ریشش می‌خندند. با این حال، هر چه می‌کنند و می‌گویند، بکنند و بگویند. مهم خالی‌گاهی است که باید پر شود. آنها نیز به مقصد می‌رسند و باز پیرمرد می‌ماند و اسبش و غیاب.

دیگر کسی به سراغش نمی‌آید. اینک نوبت اوست. می‌رود به سراغ باربر. باربر وقت ندارد. می‌گوید: «چرا اینجا ایستاده‌ای، برو دیگر!» دوباره تنها می‌شود. اما این بار، انتظار مسافر دیگری را نمی‌کشد. برمی‌گردد به حیاط. درشکه‌چی جوانی را می‌یابد که از خواب برخاسته است و آب می‌خواهد. باز خلای تنهایی‌اش پر می‌شود، اما پایا نیست.

خود را تنهای تنها می‌یابد. مخاطبی نیست. به یاد اسب خویش می‌افتد. می‌رود تنهایی‌اش را با او پر کند. اسب که نجیب است، کنار نمی‌رود، می‌ایستد و گوش فرامی‌دهد. «نفسش به دست‌های صاحبش می‌خورد؛ گرم‌ومهربان.»

تنهایی‌های کوتاه پیرمرد، اما، بسنده نیست؛ سطوح کوچکی هستند بر زمینه‌ای پهن: تنهایی جانکاهی که پیرمرد از آن می‌گریزد، غیابی بزرگ، حفره‌ای در روح. از آدم‌ها کمک می‌خواهد. اما آدم‌ها، کمکی نمی‌کنند. تنهایی دایمی پیرمرد، خوره‌ای است که پیرمرد را از درون می‌کاود. از همین روی، به هر چیزی دست می‌زند و به هر کسی رجوع می‌کند تا آن را به فراموشی بسپارد. بدیهی است که چنین کوششی به نتیجه‌ای نرسد: آنهایی که به سراغ پیرمرد می‌آیند، خود در همان غیابی به سر می‌برند که او تجربه‌اش می‌کند. تنها تفاوت در این است: پیرمرد، با مرگ پسرش، از این غیاب آگاه شده است و آنها برعکس.

تنهایی‌های کوتاه پیرمرد چاره‌ای دارند. تنهایی دایمی وی این گونه نیست. پیرمرد از قرارگرفتن در آن حالت می‌ترسد: «در تنهایی جرأت ندارد به پسرش فکر کند، با هر کس می‌تواند دربارهٔ او حرف بزند اما فکرکردن به او و پیش خود او را مجسم‌کردن برایش اندوهناک است.»

تنهایی دایمی درشکه‌چی پیر، گونه‌ای از نوستالژی را نیز در خود دارد. پیرمرد دیگر می‌داند که «خانه»‌ای ندارد. می‌داند که بودن وی معنایی ندارد. نه این که از اول معنا نداشته است؛ اکنون ندارد. چرا که مرگ به دروازهٔ کسی که باید می‌ماند، کوبیده است. این او بود که باید می‌رفت، نه پسر نوجوانش. پس چرا باید اینجا باشد؟ این را نمی‌داند، اما ناگزیر است بداند که واقعیتی یاوه‌تر از آن نیست که اکنون اینجاست.

۳

«سوگواری» داستانِ سوگواریِ بزرگ‌تری هم است؛ داستان فراموشی هستی. آدم‌های این داستان، جز پیرمرد که اینک تکان‌خورده است، همهٔ آدم‌های روزمره هستند. افسری که سوار درشکه می‌شود، افسری است که فقط چشم‌هایش را می‌بندد. هنگامی که می‌شنود پسر پیرمرد مرده است، چگونگی‌اش را می‌پرسد. اما کافی است حادثهٔ کوچکی رخ بدهد و این مسأله از ذهنش بگریزد.

سه جوان مسافر نیز، هنگامی که از مرگ پسر درشکه‌چی آگاه می‌شوند، تکانی نمی‌خورند. فقط یکی از آن میان که گوژپشت است، آهی می‌کشد و می گوید: «ما همه می‌میریم.» اما دوباره متوجه می‌شود که درشکه‌چی کند، می‌راند.

باربر، موقع نمی‌دهد درشکه‌چی به مرگ پسرش اشاره کند. شکمِ باربر همهٔ زندگی اوست. حالا که زنده است باید چیزی گیر بیارد. وقتی که مرد، مرد.

درشکه‌چی جوان خفته است. بیداری‌اش هم کوتاه‌تر از آن است که چارهٔ دردی شود؛ یا دست‌کم تسلای خاطری.

انسان روزمره: نیندیشیدن به هستی و به‌تبع آن، نیندیشیدن به مرگ. گاهی هم که واکنشی انفعالی نشان می‌دهد، از ته دل نیست، یا برخاسته از آگاهی. فقط متوجه می‌شود. نمی‌اندیشد. پس حادثهٔ کوچکی اتفاق می‌افتد و خاطره‌اش را پاک می‌کند. واقعه، تنها در ذهن یونای درشکه‌ران رخ می‌دهد: او می‌فهمد و دیگران نمی‌فهمند.(۲) حضور او و غیاب دیگران. این غیاب در چهار مخاطب نخستین وجود دارد.



«سوگواری» داستان تنهایی پیرمرد درشکه‌ران است. داستان تنهایی و دل‌زدگی، داستان عینی‌سازی اندوه و انتقال‌ناپذیری آن. در متن داستان دو گونه تنهایی را می‌توان یافت: نخستین آن، گونهٔ موقت تنهایی است؛ غیاب کوچکی که در نبود مخاطب ایجاد می‌شود، خالی‌گاهی. پیرمرد، دنبال شنونده‌ای است تا تنهایی خود را پر کند.

۴

چنین می‌پندارم که اسب پیرمرد کسی جز خود پیرمرد نیست. اسبی صبور که گاهی در زیر برف گم می‌شود، همچنان که پیرمرد، و گاهی کند راه می‌رود، همچون پیرمرد که کندی بارزترین مشخصه‌اش است. در آخر کار نیز، اسب به پیرمرد گوش فرامی‌دهد، همچنان که پیرمرد به نفس‌های گرم او. مخاطب پیرمرد، نیمهٔ دوم پیرمرد است.

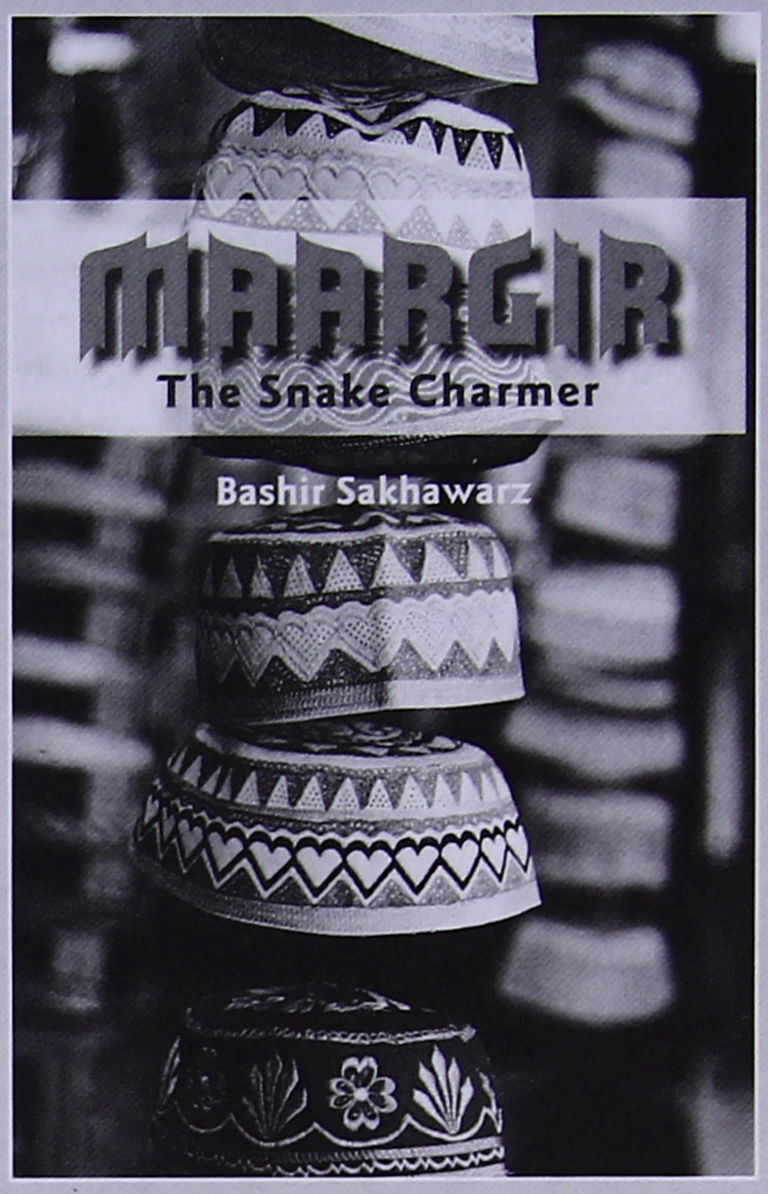
یادداشت‌ها:

۱. تمامی نقل قول‌ها از «سوگواری» از منبع زیر ترجمه شده‌اند:

Chekhov, Anton P. (1986), The Schoolmistress and Other Stories, Constance Garnett (trans), New York, Ecco.

2. Charles E. May, Chekhov and the Modem Short Story in Modern Critical Views: Anton Chekhov, 154.

3. Kataev, V. (2002), If Only We Could Know! An Interpretation of Chekhov, H. Pitcher (trans and ed), Chicago, IL: Ivan R. Dee, p.271.



همهٔ مارهای افغانستان

نگاهی به کتاب «مارگیر» اثر انگلیسی بشیر سخاورز



رضا محمدی

دکتر بشیر سخاورز را اولین بار در کابل دیدم. من جوانی تازه به وطن برگشته بودم و او نویسنده‌ای که در سازمان ملل متحد کار می‌کرد. دید من و هم‌نسلانم به اندازهٔ منطقه‌ای بود که به سختی از آن شناخت داشتیم و او از وسعتی بزرگ‌تر با ما حرف می‌زد. با او مثل هر نویسندهٔ دیگری بسیار زود انس گرفتم. اما دیدار دوم ما سال‌ها طول کشید.

در اروپا، دو نوع از نویسندگان مهاجر زندگی می‌کنند. عده‌ای که با نوستالژی وطن زندگی می‌کنند و در هزارتوی غربت، معمولا با هم‌وطنان معدودشان زانوی غم به بغل گرفته، زندگی می‌کنند. فقط خاص افغان‌ها هم نیست. ایرانی‌ها، عراقی‌ها، کردها و خلاصه همهٔ مهاجرین همین گونه‌اند؛ یا عدهٔ معدودی که از این سایه بیرون می‌شوند و می‌خواهند خودشان را به جامعهٔ جدید اثبات کنند. بشیر سخاورز از نوع دوم است، جزو معدود نویسندگانی که در بین اجتماع افغانی کم ظاهر می‌شود و طبیعتاً زیاد پرآوازه نیست؛ اما خبر کارها و موفقیت‌هایش برای همین جمع بی‌خبر، مدام تکیهٔ دل و باعث افتخار ذهن نوستالژیک است.

دیدن بشیر در لندن خیلی آسان نیست. جدا از اینکه او بسیار در سفر است و گرفتار از شهری به شهری و کشوری به کشوری، بسیار هم پرکار است. یا می‌نویسد یا ترجمه می‌کند و یا سخنرانی و شعرخوانی دارد، آن هم در مجالسی که معمولا محل گذر افغان‌ها نیست. از طرفی سال‌های دوری و مهجوری او از افغان‌ها، کمی او را بدبین ساخته است. برای آدم بی‌ملاحظه و شاعرمسلکی مثل من البته که خیلی مراقبت در گفتار سخت است، اما به هر صورت سخت نیز دوستش می‌دارم چرا که گشایندهٔ راهی است که به سختی باز شده است و حالا مثل من بسیاری در آن با افتخار می‌پرند.

در لندن، اولین بار او را در محفل رونمایی کتابش دیدم، کتابی دربارهٔ طرزی و سراج‌الاخبار. کمی هم به عادت مألوف خودنمایانه سر انتقاد گرفتم. بعد، کتاب «کشتگان جادهٔ تاریک» را دیدم. ترجمهٔ بی‌نظیری از شعرهای فیض‌احمد فیض، شاعر پاکستانی را که از اردو به فارسی درآورده بود. همین گونه، داستان و شعر و ترجمه و تحقیق بود که به صورت رشک‌برانگیزی از او منتشر می‌شد. تا تنبلی مثل من بخواهد دربارهٔ یکی صحبت کند، دیگری از اولی بهتر منتشر می‌شد. تنها می‌شد در این سال‌ها نشست و از دور او را ستایش کرد.

آخرین اینها رمان مارگیر بود به انگلیسی و حالا تقریباً سالی است که من و این کتاب همراهیم تا درباره‌اش چیزی بنویسم، که البته نوشتن دربارهٔ آثار بشیر سخت است. چرا که خود بشیر سخت است. تا خود بشیر را نشناسی و درک و دریافت او را و حس‌وهوای او را نشناسی، نوشتن دربارهٔ نوشته‌هایش به راستی سخت است.

رمان مارگیر، قصهٔ قصه‌های افغانستان است. روایتی ظاهراً خطی اما پیچیده، ساده اما به نحوی جدی سمبلیک. مارگیر، در پستوهای حافظه، روایت دیگری از الههٔ مارگیر مینوسی است؛ الهه‌ای با دامنی

زره‌پوش و تاجی رازآمیز بر سر و دو مار سیاه و سفید در دو دست که در دخمه‌های تاریک و پرخم‌وپیچ به دنبال مار و در حقیقت مبارزه با شر و بدی است. کارل گوستاو یونگ در تحلیل زرتشت نیچه، که اتفاقاً زرتشت هم قصه‌ای از افغانستان است، دربارهٔ مارگیری حرف می‌زند که اژدهایی را پس از شکار، زیر پا می‌گیرد؛ اما تصور اژدها همیشه با او هست؛ چرا که در حقیقت این اژدهاست که همیشه پیروز است و قدرت‌مندتر نه آدمی. قصهٔ جنگ درازدامن افغانستان به نحوی قصهٔ همان اژدها و مارگیر است. اژدهایی که بارها زیر پا می‌شود اما باز بر جان شکارچی‌اش چنبر می‌زند و او را کماکان می‌فشارد. به روایتی سمبلیک، قصهٔ کشوری که هر بار برای دفع بلایا، اژدهایی را به زیر می‌آورد با انقلاب یا تغییر کلی صورت جامعه؛ و هر بار که تصور می‌شود اژدها شکست خورده، باز خود را مثل ژرژ قدیس در چنگال اژدها و در تقلای با او دچار می‌بیند. سرگذشت نمادین جامعهٔ مورد نظر نویسنده و چه‌بسا به قول یونگ در «کتاب سرخ» سرنوشت بشر سراسر کوششی است برای رهایی‌یافتن از قدرت درهم‌شکنندهٔ اژدها.

کتاب مارگیر، قصه‌ای از دو روایت یا دو نسخهٔ یک روایت احتمالی از یک سرنوشت است. دقیقاً مثل همان روایت مثالی یانگ و ین، دو گل بادام درهم‌تنیدهٔ سیاه و سفید که یک دایرهٔ سرنوشت را می‌سازند. اگر به هر دو نماد تقابل‌اند، اما هیچ کدام بالذات بد نیستند. هر دو مکمل هم و به نحوی دو نسخه از یک سرنوشت‌اند. مثل دو برادر داستان مارگیر که هر کدام پس از دلسردی از مارگیر به طرف سرنوشتی می‌روند که از روایت مارگیر منشأ گرفته است. برادر بیمار را نه مارگیر، که داکتری شفا می‌دهد. این‌گونه شکاف بزرگ بین دنیای قدیم سنت و مدرنیتهٔ جدید آغاز می‌شود. هر دو برادر در دنیای جدید به دنبال راهی می‌روند که این دنیای جدید به رویشان باز کرده است. یکی روشنفکر و شاعرِ چپ و سوسیالیست می‌شود و دیگری راست و مسلمان و مجاهد و سرانجام پس از سفری طولانی در سرنوشت، هر دو سرخورده قصد رجعت دارند. اما به پشتِ سر راهی نیست. حمید، برادر شاعر و سوسیالیست، در سرانجام می‌بیند که چقدر دنیای ذهن او از دنیای واقع دور بوده است و به قول نزار قبانی، همهٔ عمر به دنبال رشته‌ای از دود سرگردان بوده. رحمت، برادر مجاهدش نیز درمی‌یابد که در چارمیخ ذهن به نسخهٔ دیگری اسیر بوده؛ «در چنبریم هر دو ولی هیچ‌کاره‌ایم». او هم سرخورده می‌شود وقتی می‌بیند ملاربانی، آن روحانی مثالی پاک‌نفس، در صحبت مال و منال کمک به «جهاد» افغانستان، آدم دیگری می‌شود.

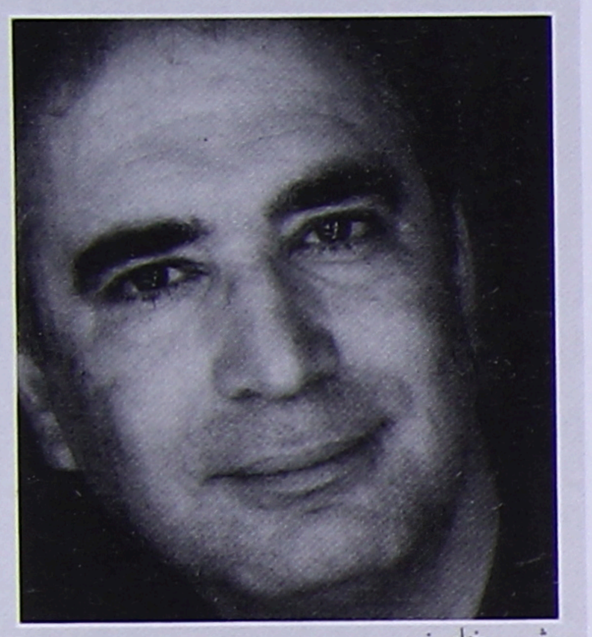
نویسنده در تمام کتاب سعی کرده بی‌طرف باشد. به عنوان نویسنده‌ای که کودکی شیرینش را در بهترین دورهٔ تاریخ شهری افغانستان سپری کرده و بعد شهر به شهر همهٔ دنیا را درنوردیده و حالا نویسنده‌ای جهانی و جهان‌وطن شده، به سراغ کشورش آمده تا راوی قصهٔ شگفت و سرنوشت پیچیدهٔ آن باشد. به سؤالی پاسخ دهد که در طی این سال‌ها هر اهل فکری از خودش پرسیده است. به راستی چطور ماجرای افغانستان به این هزارتوی تاریک رسید؟

تقریباً همهٔ نویسندگان افغانستان چه در داخل و چه در خارج در کنار اهل سیاست و کیاست به سراغ این راز آمده‌اند و تقریباً هر کدام با جوابی ولو گنگ به بازار صحبت نمایان شده‌اند. روایت بشیر سخاورز، شاید یکی از خواندنی‌ترین و زیباترین‌ها باشد. هم قصهٔ عشق را دارد، هم قصهٔ بی‌خیالی و سرخوردگی و لاقیدی نسل‌های مختلف را. چرا که او هم در مقام نویسنده و هم در مقام کارمند سازمان ملل متحد، بارها به افغانستان از نماهای مختلف دیده است. شخصیت‌های داستان او اگرچه برداشت‌های تازه‌ای از ریشه‌های این راز ندارند، آنها هم به همین نکته رسیده‌اند که خیلی از مردم رسیده‌اند، اما چه‌بسا کمتر توان گفتن داشته‌اند. اینکه «خودفروختگی» رهبران و سردمداران افغانستان، حرف‌شنوی و تن‌دادگی‌شان در مقابل دولت‌ها و سازمان‌های مختلف، آلودگی به فساد مالی و فساد اخلاقی و عروسک‌های بازی کشورهای بیگانه شدن این رهبران، مثل «حمید» و «رحمت» را هم ناامید می‌سازد و اما دیگر راهی برای باز گشت نیست.

در اساطیر یونان، هراکلیس در مبارزه‌اش با مار بزرگی که نُه سر دارد، در غاری تاریک گرفتار می‌شود؛ و می‌فهمد که اگر تا آخر مبارزه نکند، کشته می‌شود. اما همهٔ نقش‌های تاریخی مثل هراکلیس با موفقیت از این مبارزه برنمی‌گردند. خیلی‌ها در بین راه حتی با زدن هشت سر مار، نفسشان می‌برد و می‌خواهند برگردند؛ اما از هر سر بریده‌شده سه سر تازه بیرون می‌آید. رحمت، پس از سال‌ها مبارزه در بین این سرهای تازه دیگر دوام نمی‌آورد. عین اسطوره را در فارسی هم داریم و در فارسی، تنها فراانسان‌ها توانسته‌اند از پس اژدهای هفت‌سر بیرون شوند.

مولانا جلال‌الدین محمد بلخی، در دفتر سوم مثنوی معنوی نیز از مارگیری حکایت می‌کند که برای گرفتن مار به بلندی‌های سرد کوهستانی می‌رود. در آنجا به ناگاه با اژدهایی مرده مواجه می‌شود، با تفاخر اژدها را با خود به سوی شهر بغداد می‌آورد که بگوید خودش آن را شکار کرده است. آفتاب سوزان شهر که کم‌کم بدن اژدها را گرم می‌کند، او دوباره زنده می‌شود و شهر را به خاک و خون می‌کشد. دقیقاً قصهٔ قهرمانان داستان افغانستان، هر کدام از سفر کنجکاوانه‌شان با اژدهایی به شهر بازگشته‌اند. یکی اژدهایی از شرق آورده است یکی از غرب.

حکایت مارگیر مولانای بلخ، با این ابیات به پایان می‌رسد:

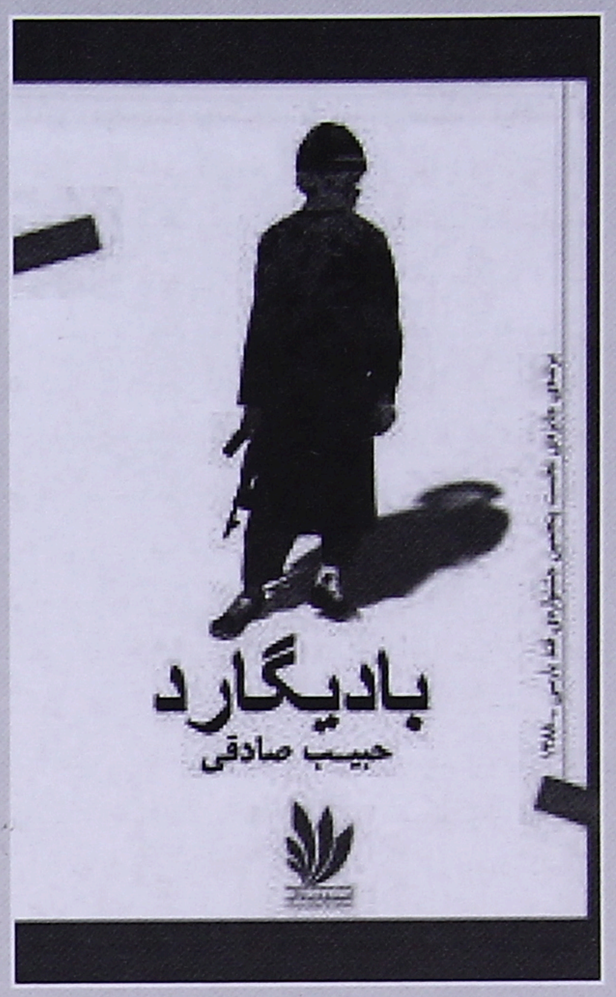


بشیر سخاورز

رمان مارگیر، قصهٔ قصه‌های افغانستان است. روایتی ظاهراً خطی اما پیچیده، ساده اما به نحوی جدی سمبلیک. مارگیر، در پستوهای حافظه، روایت دیگری از الههٔ مارگیر مینوسی است؛ الهه‌ای با دامنی زره‌پوش و تاجی رازآمیز بر سر و دو مار سیاه و سفید در دو دست که در دخمه‌های تاریک و پرخم‌وپیچ به دنبال مار و در حقیقت مبارزه با شر و بدی است.

«تو طمع داری که او را بی‌جفا
بسته داری در وقار و در وفا
هر خسی را این تمنّی کی رسد
موسی‌ای باید که اژدرها کشد
صدهزاران خلق ز اژدرهای او
در هزیمت کشته شد از رای او»

مار، از طرفی نماد حیات هم هست. مارگیر کسی است که حیات را می‌گیرد. در همهٔ دواخانه‌ها و کلا علم طب، زندگی را به ماری تشبیه کرده‌اند. قصهٔ بشیر سخاورز که قصهٔ ازبین‌رفتن حیات چند نسل انسان افغانی است، می‌خواهد پرده از راز مارگیری بردارد که در تمام این سال‌ها به شکار حیات نسل‌های مختلف افغانی مشغول بوده؛ و از طرفی، مارگیر در تفسیر صور فلکی نماد نجات است. مارگیر به معنی متضادی دیگر، نماد کاوهٔ آهنگر است. کسی که مارهای آدم‌خوار را از شانه‌های خشمگین پادشاه عرب‌نژاد بامیان معدوم می‌کند و جان بسیاری را بازمی‌ستاند. این امید همیشه در نوشته‌ها، شعرها و بالأخره حالا در داستان بشیر سخاورز، نویسندهٔ پرکار و دوست‌داشتنی ما در عین تلخی دیده می‌شود.



روایت پوست‌اندازی یک بادیگارد

نگاهی به مجموعهٔ داستان «بادیگارد» اثر حبیب صادقی



آیت دولت‌شاه

«بادیگارد» عنوان مجموعهٔ داستانی از نویسندهٔ افغانی «حبیب صادقی» است که توسط انتشارات تاک در سال ۱۳۹۰ در کابل چاپ شده است. این مجموعهٔ داستان در بر گیرندهٔ ده داستان کوتاه است که با محوریت جنگ‌های داخلی افغانستان شکل گرفته‌اند. داستان‌ها به حواشی جنگ به عنوان یک موتیف تکرارشونده می‌پردازند و شخصیت‌های داستان‌ها عموماً درگیر با سیاهی و درد و رنجی هستند که مستقیم یا غیرمستقیم حاصل این شرایط و روزگار بحران‌زدهٔ کشور افغانستان است. به طور کلی این مجموعه را باید زیرمجموعهٔ داستان‌های جنگی و داستان‌های روستایی به حساب آورد. این مجموعه داستان در کنار این بحران‌ها، در پس‌زمینه، دست به واکاوی بعضی رسوم و باورهای موجود در افغانستان پرداخته. برای نمونه می‌توان به داستان‌های «فال‌گوش» و «و ماها تمام گرد و خاک زمین را به آسمان می‌بردیم» اشاره کرد. در داستان فال‌گوش، برای راوی که دختری جوان است، خواستگار آمده و از آنجایی که راوی نمی‌تواند جواب پدرش را به خواستگار حدس بزند، طبق باورهای رایج در حیطهٔ زبان فارسی، از خانه بیرون می‌رود و تصمیم می‌گیرد با فال‌گوش ایستادن و شنیدن اولین حرفی که از مردم می‌شنود، جواب پدرش را به خواستگار حدس بزند. در داستان «و ماها تمام گرد و خاک زمین را به آسمان می‌بردیم» باز هم نویسنده به سراغ یک رسم قدیمی و آیین بزکشی روی آورده است. چیزی که این دو داستان را از بقیهٔ داستان‌های این مجموعه متمایز می‌کند، حضور زندگی و بعد پیداکردن داستان‌ها است. در بقیهٔ داستان‌ها، فضای بحران‌زدهٔ کشور افغانستان چنان بر روایت‌ها سیطره پیدا کرده که مخاطب را دچار دلزدگی از این همه تلخی و خشونت و نابه‌سامانی می‌کند. اکثر داستان‌های این مجموعه از نبود عمل داستانی و کنش و تغییر موقعیت به عنوان یک اصل اساسی در پیشبرد داستان و خلق موقعیت داستانی رنج می‌برند. بسیاری از داستان‌های این مجموعه در نقطهٔ شروع بسیار خوب شروع می‌کنند اما جایی که الزامات داستانی، فضا را به سمت اکت و حرکت سوق می‌دهند، نویسنده با تغییر رویکرد و روی‌آوردن به فضای ذهنی و واردکردن اجباری جنگ به عنوان یک نقطهٔ پایانی، مانع رسیدن داستان‌ها به اوج داستانی می‌شود. اگر بخواهیم از منظر کنش داستانی، این مجموعه را مورد بررسی قرار دهیم، داستان‌های «و ماها تمام گرد و خاک زمین را به آسمان می‌بردیم»، «بیگ بابه» و «فال‌گوش» داستان‌هایی به مراتب ساخت‌مندتر و محکم‌تری به حساب می‌آیند. کنش و تغییر موقعیت در داستان‌ها لزوماً اتفاقی عینی و بیرونی و جغرافیایی نیست. تغییر موقعیت در داستان‌ها در واقع همان



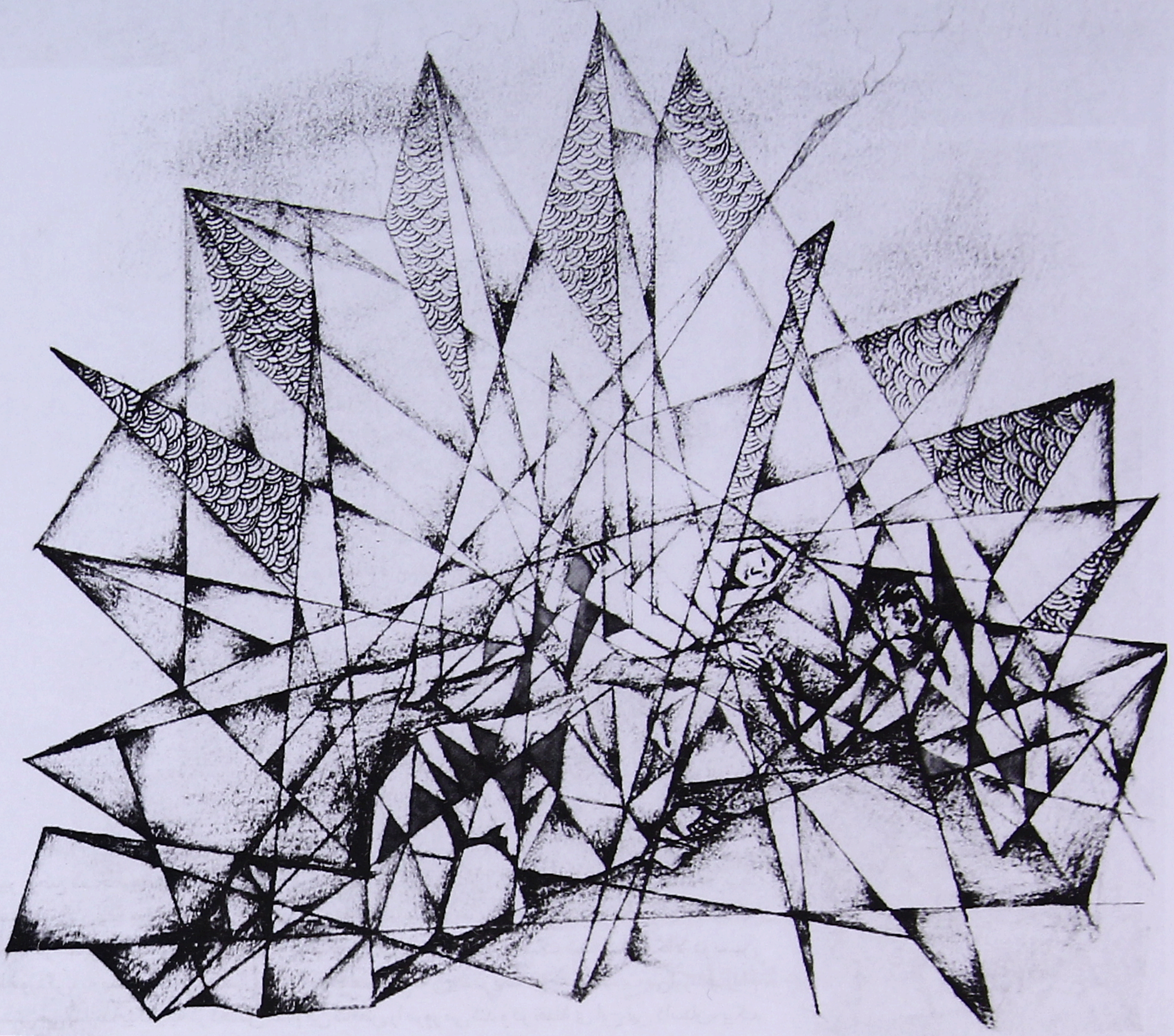
داســـتان‌های این مجموعـــه انگار در ناکجاآبادی در دورافتاده‌ترین روستاهای افغانســـتان اتفاق می‌افتند و زندگی در آنها جریان ندارد. نگاهی که نویسنده به جامعهٔ افغانســـتان و جنگ‌های داخلی و درگیری‌های قومی دارد، از حد همان نگاه هالیوودی و سیاه و سفید دیدن آدم‌ها و شرایط فراتر نمی‌رود.

تغییر موضع شـخصیت‌ها اسـت نسبت به رویدادها و جهان داسـتانی. برای روشن‌شدن این بحث می‌شود داستان «بیگ بابه» نمونهٔ خوبی از این تغییر موضع است. بیگ بابه، پیرمردی له‌شده و تحقیرشده است که گذشتهٔ درخشانی داشته و با پشتِ‌پازدن به تمام افتخارات خانوادگی، وارد جنگ شده است و حالا در سنین سالخوردگی، به مضحکهٔ دست کسانی تبدیل شده است که او را بیشتر یک دیوانه به حساب می‌آورند و مدام دستش می‌اندازند. بیگ بابه در ذهنش مدام این تناقض را مرور می‌کند و در نقطهٔ ی اوج این داستان، بیگ بابه به یکباره تمام این بندها را کنار زده و شـروع به فحاشـی به سرکردهٔ گروه می‌کند. این اتفاق با اینکه به مرگ بیگ بابه ختم می‌شود، اما نشان از یک تحول درونی و یک بیرون‌آمدن از حصار را نشان می‌دهد. در داسـتان‌های «و ماها تمام گرد و خاک زمین را به آسـمان می‌بردیم» و «فال‌گوش» هم به نوعی این تغییر موقعیت و ایجاد یک موقعیت تازه را می‌توانیم ببینیم.

از آنجایی که داستان‌های این مجموعه عموماً دغدغهٔ زبان دارند و با توجه به تغطیه‌های روایی و نشانه‌هایی که در سراسـر داستان‌ها گنجانده شده، می‌شـود این‌گونه برداشت کرد که نویسنده در این مجموعه نگاهی سـاختارگرایانه دارد و عمدهٔ تلاش نویسـنده در ایجاد بستری بوده که بتواند بازی‌های زبانی و نشانه‌ای‌اش را در آنها به نمایش بگذارد. البته به نظر می‌رسـد که داسـتان‌ها بیشترین لطمه را هم از این نگاه و افراط در زبان‌آوری و زبان‌گرایی خورده است. داستان‌های این مجموعه داستان همگی، به جز داستان «بیگ بابه» جزء ژانر واقع‌گرای مدرن قرار می‌گیرند. داستان «بیگ بابه» از این منظر که روایت بعد از مرگ راوی، برای لحظه‌ای ادامه پیدا می‌کند، از منطق واقع‌گرایی مدرن خارج می‌شـود و در ژانر داسـتان‌های شـگفت‌قرار می‌گیرد. شگفت به این معنی که با تجربهٔ زیستی ما همخوانی ندارد و امکان وقوع در عالم واقع هم ندارد. داسـتان‌های این مجموعه به طور کلی دارای تعلیق و کشـش مناسبی هستند و با وجود زبان پیچیدهٔ آنها، مخاطب را تا نقطهٔ پایان همراه خودشـان می‌کشانند. داسـتان «بدکاره» یکی از پرکشش‌ترین داستان‌های این مجموعه است؛ اما در نهایت این داستان مسیر درستی را طی نمی‌کند و با وانهادن خط اصلی داستان، در دام محافظه‌کاری می‌افتد و رو به مانیفسـت اخلاقی دادن می‌آورد. این داسـتان اگر مسـیر اولیه و خط ابتدایی داستان را ادامه می‌داد بی‌شک یکی از بهترین داستان‌های این مجموعه به حساب می‌آمد.

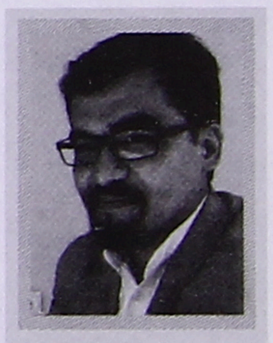
در کنار همهٔ این بحث و نظرها، چیزی که بیش از اندازه مخاطب را آزار می‌دهد، جای خالی فضاها و زندگی امروزی جامعهٔ افغانسـتان اسـت. جامعه‌ای که رفته‌رفته در حال پوست‌انداختن و تغییر است. داستان‌های این مجموعه انگار در ناکجاآبادی در دورافتاده‌ترین روسـتاهای افغانسـتان اتفاق می‌افتند و زندگی در آنها جریان ندارد. نگاهی که نویسنده به جامعهٔ افغانستان و جنگ‌های داخلی و درگیری‌های قومی دارد، از حد همان نگاه هالیوودی و سیاه و سفید دیدن آدم‌ها و شرایط فراتر نمی‌رود. با توجه به توانایی نویسندگان افغان در پرداخت داستانی، به نظر وقت آن رسیده است که جامعهٔ افغانستان را از زاویه‌ای خصوصی‌تر و عینی‌تر و منصفانه‌تر مورد کاوش قرار داد. جایی که این همه سیاهی هست، بی‌شک لکه‌های سفیدی هم وجود دارد.

داســـتان «بیگ بابـــه» از این منظر که روایت بعـــد از مرگ راوی، برای لحظه‌ای ادامه پیدا می‌کند، از منطق واقع‌گرایـــی مدرن خارج می‌شـــود و در ژانر داســـتان‌های شگفت‌قرار می‌گیرد. شگفت به این معنی که با تجربهٔ زیســـتی ما همخوانی ندارد و امکان وقوع در عالم واقع هم ندارد.



ظهر عاشورا

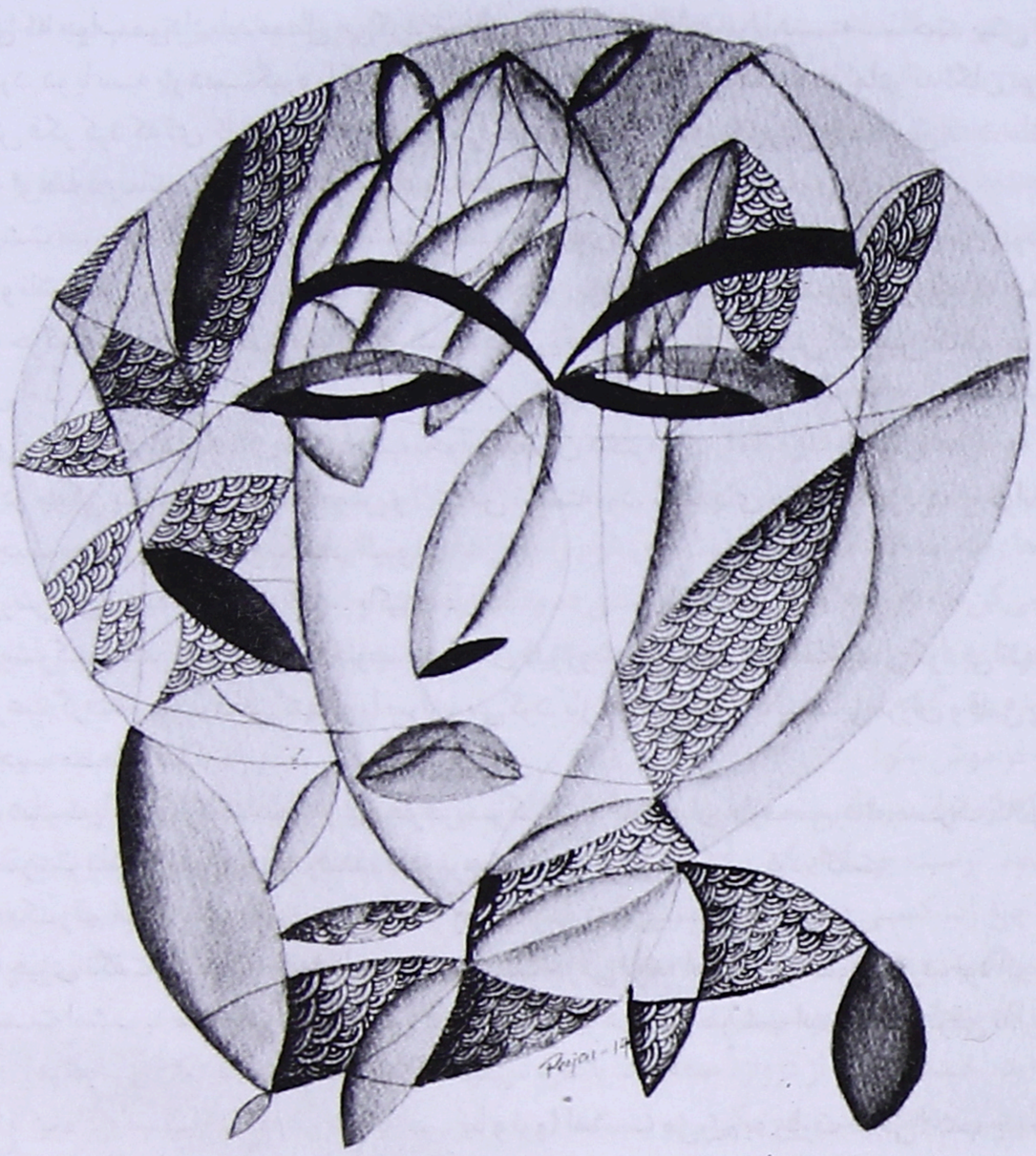
یاران امام حسین و خیمه‌ها، طرف کوه و سربازان عمرسعد پشت به دریا، صف بسته بودند. عمرسعد اسبش را بالا و پایین حرکت داده، شمشیری را بالای سرش می‌چرخاند. چند نفر، مابین دو سپاه روی علف‌های حیطه، خاک و رنگ سرخ می‌پاشیدند. ظهر عاشورا نزدیک می‌شد. میان‌سال‌ترها روی دامنه‌های کوه و جوان‌ترها بالای درخت‌ها منتظر واقعه نشسته بودند. صدای شیون زن‌ها از پشت دیوار حیطه می‌آمد. لباس رزم علی‌اکبر نرسیده بود و میان جمعیت نشسته بود. عمرسعد به ساعتش نگاه کرد و دستور حمله به خیمه‌های امام حسین را صادر کرد. اسبش شیهه کشید و میل کرد. شمشیر از دست عمر سعد افتاد. علی‌اکبر از میان جمعیت یاعلی گفته دوید، شمشیر را از زمین برداشت و به دست عمرسعد داد.



حبیب صادقی

نان و جنگ

از سر دسترخوان که برخاستیم، هنوز بوی جنین مادرم آنجا بود. باد در خرمن می‌زد وگندم می‌شد که صداها رسیدند و هنوز در زمین نشده بودند که انفجار از زمین برخاست. دهقان‌ها گریختند و دانه‌های گندم در زمین لغزیدند. دهقان‌ها که برگشتند، خرمن‌ها ایستاده بودند و در قلهٔ هر کدام دو پای، از سر سینه تا مچ، پای‌ها به آسمان قیام کرده بودند و خون از مادگی زنی که تا به ناف وسعت یافته بود، در گندم می‌شد.



فراموش



عباس آرمان

ـ دخترم کلام خدا ره فراموش نکنی‌آ!

و او کوشش کرده بود فراموش نکند؛ حتی تا وقتی که رفته و به موتر سفید سوار شده بود، آن را زیر لب زمزمه می‌کرد.

ـ امن یجیب المضطر اذا دعاه و یکشف السوا! امن یجیب...

مادرش هر وقت می‌ترسید، این دعا را می‌خواند؛ مثل شبی که در دشت می‌دویدند به طرف کابل. صدای مادر بلند بود؛ فریاد می‌زد، می‌دوید و امن یجیب می‌خواند.

موتر حرکت کرده بود. دختر، مادرش را دیده بود که آن سوی سرک ایستاده و دست‌هایش به طرف آسمان بلند است. چراغ‌های روشن سرک دارالامان، مادرش را با خود برده بود و قطار درختک‌های میان سرک را پیش چشمش آورده بود؛ که به سرعت از بیخ گوش او تیر می‌شدند.

دختر می‌دانست که وقتی به موتر سفیدرنگ بالا شده؛ مادر برایش دعا کرده و از خدا خواسته تا او را از این سفر شبانه و نامعلوم با خیر به خانه بازگرداند.

مرد راننده هیچ حرفی نزده و در سکوت موتر را به پیش رانده بود. دختر نگاهش را به آینه خیره ساخته بود تا چهرهٔ مرد امشبش را ببیند. چهرهٔ مرد شنبه‌شبش را. می‌دانست که در شب‌های شنبه چندان طالعمند نیست، اما چاره‌ای نداشت؛ باید پول را تیار می‌کرد تا مامازن پرده‌اش را می‌کرد. آبرویش را پیش داماد نو، می‌خرید. مادرش گفته بود:

ـ یک خیاط کاردان اس، از هندوستان آمده. می‌ره. اگه تا آخر ماه پیسه ره پیدا کنین، چاره‌پرده‌تان می‌شه.

دختر ناآرام شده بود. دامن مامازن را گرفته و گریه کرده بود.

ـ پیسه ما کم اس؛ اما تو یک ثواب دست کو.

این را مادرش به مامازن گفته بود؛ وقتی که گریه‌های او را دیده بود. اما زن سرش را تکان داده و گفته بود:

ـ آخرش همی گپ اس. ای کار غیرقانون اس. داکتر صاحب چی می‌ترسه. نمی‌کد. با همی رقم گریان‌ها قناعتش ره گرفتم. گفتم که دخترخواهر اس. مظلوم اس. دربه‌در اس. باید چاره‌اش شود.

و مامازن خیره به چشمان او نگاه کرده و ادامه داده بود:

ـ درد تو ره مه خوب می‌فهمم دخترخواهر! اگه از دستم پره بود، خودم پیسه ره می‌دادم تا از درد تو کم شوه.

دختر دید که مامازن به چشم‌های خود اشک آورده، سکوت کرد. هردو از خانه برآمدند. مادرش پشت سر خود را نگاه کرد و گفت:

ـ دیگه دفعه بخیر باعزت ازی دروازه می‌برآییم، غم نخور دخترم!

و در تمام سرک‌هایی که آنها را به دهمزگ می‌رساند، مادرش از خامی داماد نو حرف‌زد. داماد نو کم‌بین هم بود. یک مرد درازاندام فاکولته‌پاس بی‌کار و بی‌نماز. مادرش خوشحال بود از اینکه داماد نو، مسلمانِ صدفیصد نیست. به کلام است

و به کردار نه.
ـ گناه نـداره دخترم. هیچ گناه نـداره. کم خدا آدم اس. بگذار که کار ما شـوه، باز خودم ازش طلاقت ره می‌گیـرم. نمـاز نمی‌خوانه، خداناشـناس اس. نمی‌گـذارم کـه دختر، زیر لنگ یـک بی‌خدا حیف شوه. طلاقت ره می‌گیرم.
ـ باز آسوده خواد شدم.
ایـن را خـودش زیـر لـب زمزمـه کـرد. صدایش می‌لرزید.
مادرش جواب او را نداده بود؛ فقط گفته بود:
ـ نباید چیزی بفامه وگرنه از دست می‌ره!
داماد هم مثل مرد شنبه‌شب چهارشانه و نرم‌خوی و کم‌گوی بود. می‌آمد، می‌نشسـت، چای می‌خورد و می‌رفـت. دختر از این داماد فقـط همین را دیده بود و بس. شـب‌هایی هم که می‌مانـد یا در حویلی می‌خوابیـد و یا در تاریکی خانـه می‌خزید و دختر را می‌ترساند.
دختر هر چه کوشـش کرد روی او را در آینه ببیند، نتوانسـت؛ آینه تاریک بود. مرد شنبه‌شب سرش را میان شانه‌های خود فروبرده بود. ریش‌هایش از دو طرف رویش برآمده و مثل پشم‌های گوسفند معلوم می‌شد. سر کلان، ریش‌های دراز، شانهٔ پُربَر و آینهٔ تاریک، او را می‌ترساند.
مادرش وقتی موتر سـفید را دیده بود که پیش پای دختر آرام کرده اسـت؛ تسبیحش را دانه‌انداز کرده و جورهٔ باقی‌مانده را بوسـیده بود. دختر تکان سـر مـادرش را دید، حرکت کرد بـه طرف دروازهٔ عقب موتـر. دسـتگیره را کشـید. دروازه باز شـد. وقتی می‌نشسـت مـادرش را دید که آن سـوی سـرک ایسـتاده اسـت. قد مادر خمیـده نبود. او اسـتوار ایسـتاده بود. موتر که حرکت کرده بود، چند گامی بدرقهٔشان کرده بود. او را، موتر سفید را و راننده‌ای را کـه خاموش بود و هیچ‌حرفی نمـی‌زد؛ اما دختر باید چیـزی می‌گفت. باید صدای مرد امشـبش را می‌شنید. مادر گفته بود:
ـ اگر ناجوان باشـه، صدایش غور می‌شه! صدایش که غور شـد تو خـوده دل‌بد بینداز تا موتره ایسـتاد کنه. وقتی از موتر برآمدی، مه هم به طرفت می‌آیم و زود خوده به تو می‌رسانم.
اما امشـب نتوانسـته بود که صدای مـرد راننده را بشنود. نتوانسته بود حتی چیزی پرسان کند تا مرد صدای خود را بکشـد. گویا مـرد با پنجه‌هایی که از پشـت گردنش بیرون می‌آمد، گلـوی او را گرفته و فشـار داده بود. نفسـش را دسـت‌های قوی مرد، بنداخته بودند و صدایش بریده بود و نبرآمده بود از گلویش.
مادر گفت:
ـ کم‌مانـده دخترم! چند شـب دیگر هم طاقت کو، پُره می‌شه بخیر.
و خندیـده بود. پول‌ها را که شـمار کـرده بود، زیر تشک گذاشته و با رانش روی آن فشار آورده بود.
ـ کم‌مانده پُره شـوه. پُره می‌شـه دخترم. آسـوده باش دیگه! نیک‌بخت می‌شی. نمی‌گذارم که بختت به سر بغلته جان مادر!
دختر نمی‌خواسـت به موتر بالا شود. دلش گواهی نادرست می‌داد. پایش پیش نمی‌رفت. این موتر یک رقم بود. رنگش یک رقم بود. صدای ماشـینش یک رقم بود. یک رقم که او را ترسـانده بود. قلبش را تکان داده بود. موتر از موترهای دیگر پخش‌تر معلوم می‌شـد. هوایش تاریک‌تر بود. هیچ روشـنی‌ای مابینش شـعاع نمی‌انداخت. اما وقتی به سـوی مادرش نگاه کرد. او را مصروف تسـبیح یافت. مادر اسـتخاره انداخته بود. تـا وقتی که جواب می‌داد باید معطل می‌کرد. معطل هم کرد. قدم‌هایش را آهسـته سـاخت. پیش دروازه، مکث کرد. دو یا سـه بار دسـتگیره را کشید. دروازه که باز شد، چشمش افتاد به سر مادر که تکان می‌خورد. با خودش فکر کرد که ای کاش سر مادر تکان نمی‌خورد و به کومه‌های چقورش خنده نمی‌افتاد. مادر که با خنده به او اشاره رسانده بود، همان جا مانده و دختر به موتر بالا شده بود.
چوکی پشت سر، نمناک به نظر می‌آمد. شاید تر شده بود. بوی می‌داد داخل موتر. اما بوی بدی نبود. بوی، عجیب و ناشـناس بود برای او. تا حالا به موتری که چنین بویی بدهد، سوار نشده بود. دروازه که بسته شد، موتر که حرکت کرد، صدای طَیر موتر را که شنید، دلش یکباره پایین افتاد. دلش که پایین افتاد، حرف مادر به یادش آمد:
ـ دخترم ترس که خوردی دعای امن یجیب بخوان. بخوان دخترم!
و او که در چوکی پشت سر راننده خاموش و ناشناس نشسته بود، به انتهای سرک نگاه کرده و خوانده بود:
ـ امن یجیب مضطره اذا دعاه و یکشف السو.
ـ دلت روشن می‌شه به ای دعا دخترم، پاکیزه جان!
انتهای سـرک روشـن بود. روشن و خلوت. سرک آن قدر روشن بود که یک لحظه خیال کرد بی‌انتها است. موتر سرعت گرفته و به طرف بی‌انتها او را سرازیر می‌کرد. باز خواند. این بار با لب‌هایی لرزان و قلبی پرتپش.
ـ امن یجیب مضطره اذا...
مادر که دسـت پاکیزه را گرفته بود، از این طرف سـرک دارالامان به آن طرف می‌رفت. سـرک کلان بود و موترها سرعت داشتند. دو قدم که رفتند، مادر ترسید. دست پاکیزه را کش کرد، گفت:
ـ امشب یک رقم استم. هیچ دلم نمی‌شه که تو ره تنها رها کنم.
پاکیـزه چیزی نگفت. خاموش ماند. دلش می‌خواسـت حرفی بزند؛ اما نزد. فرامـوش کرده بود آنچه را که می‌خواسـت امشب به مادر بگوید. با خودش گفت که امشب هم مثل هر شب است. هیچ فرقی ندارد. فقط باید خدا را فراموش نکنم. مادر باز دست او را کشید:
ـ به خدا پاکیزه که امشـب دیگه رقم شـب اس. بیا و نرو! امشـب می‌ریم به زیارت سخی! شب جمعه اس. مردم از هر طرف آمدن. بیا که بریم به سخی!
اما پاکیزه که با خودش حسـاب کرده بود، دو شـب پس بود. باید این دو شب را هم جبران می‌کرد؛ نه اینکه یک شـب دیگر هم بالایش روان کند. نباید فراموش می‌کرد. فراموشـی روزگارش را سـیاه کرده بود. آنچه را که می‌خواسـت فراموش کند، فراموش نمی‌کرد و آنچه را که می‌خواسـت به یاد داشـته باشد، فراموش می‌کرد. برای اینکه باز آن شب به یادش نیاید، دست خود را از دست مادر رها کرد:
ـ نه مادر! دو شب پس‌مانی بس اس. می‌ترسم که طالعم بند شوه. جگرم خون خواد شد.
مادر مقاومت نکرده بود. همان جا سـر جای اصلی‌اش، کنار تربوزفروشـی سیار ایستاده بود. خود را در سایهٔ درخت پنهان کرده و تسـبیحش را از دستمال کشیده بود، دسـتمال سفید را که باز کرده بود، خون را دیده بود.
ـ خون دیده عروس ما! خون دیده عروس ما!
اما داماد خون‌ها را ندیده بود. دسـتمال را از دسـتش گرفته بود. به زیر روشـنایی نور مهتابی که از کلکین می‌تابید، برده و دسـتمال را سـفید دیده بود. دسـتمال سفید در شـب زفاف معنایی جز مرگ برای عروس نداشت. اما داماد مرد بود، جوان‌مرد. ایستاده بود روبه‌روی او. دستمال را به طرفش انداخته و گفته بود:
ـ دستمالت سیاه برآمد دختر کاکا! برو تا امر پیغمبر ره به جای نکدم.
و همـان شـب، او و مادرش حرکت کرده بودند. کابل دور بود. بسـیار دور؛ اما هر دو زن خوشـحال بودند. مردهای آنها نامرد نبودند. کارد را به گلوی مادر و دختر نگذاشـته و دسـتمال را به خون حلق‌شـان سـرخ نکرده بودند.
مادر نه آن شب چیزی پرسید و نه هیچ شب دیگر. فقط خواهرخوانده را گفته بود:
ـ پاکیزه ره بگو که کی تو ره ناپاک ساخته!
مادر نگاهش نکرده بود. سـرش را بالا نداده و لبخند رمزدارش را بر لب نیاورده بود آن شـب جمعه. اما مرد آن شب مرد بدی نبرآمد. دروازهٔ موتر درازش که بسته شد، پسته خنده‌ای؟؟ در آینه انداخت و گفت:
ـ بی‌بی چقه مقبول اسـتی تو. نظر نشـی. چطو که به لب سـرک برآمدی. ده خانه صدکس پای بوست بوده می‌تانه.

خانـه کلان بود. بوی مشـک و عنبر می‌داد. کلان بود خانه؛ اما کسـی در آن معلوم نمی‌شـد. گرد حوض چراغ‌های رنگی نشانده بودند. حویلی کلان، سنگ‌های سفید فرش بود. یک چپرکت را پهلوی آب گذاشته بودند. دو پردهٔ کلان، چشمِ کلکین‌های همسایه را کور می‌کرد.

پاکیـزه کـه تا اینجا بـا مرد گپ‌زده بود، در صـدای او هیچ غـوری‌ای نیافته بود. مرد کم‌اسـتخوان معلوم می‌شـد؛ اما پخته بود. سـینه‌هایش، از زیر یخن‌دوزی قندهاری‌اش برآمده بودند. کردارش اشـتوکانه بود. جستک‌وخیزک می‌زد.

وقتی به روی چپرکت نشسـته بودند و انگور سرخ‌وسـبز می‌خوردند، رفت و از مابین تعمیر دو دانه انار آورد. انارها سرخ بودند. آنها را به طرف پاکیزه نزدیک کرد. خندید و گفت:

ـ انارهای مه خوبش استن یا انارهای تو بی‌بی؟

پاکیزه خندید. خنده‌اش را مرد خوش کرد. آمد و بوسه‌ای به لب‌هایش داد. دختر به یاد حرف مادرش افتاد:

ـ وقتی به تو دست‌زد بگو قبلتو!

گفته بود:

ـ قبلتو!

مرد شب جمعه با تعجب نگاهش کرده بود و تکرار کرده بود:

ـ قبلتو! عرب استی تو اُ دختر مگه!

ـ ها عرب استم.

مرد انارها را به آب انداخته بود و مشت‌های خود را با انارهای او پر کرده بود:

ـ مردم می‌گن که عرب‌ها بسیار گرم‌نفس استن ده وقت خوابیدن.

دیگر چیزی به یادش نمی‌آمد. گنگس شده بود. وقتی پیاله تلخ را نوشیده بود، به سوراخ‌های بینی‌اش گرمی داخل شده بود. گفته بود:

ـ خدا ره فراموش نکو!

صبـح که از خواب برخاسـت، تنها بود. در اتاقـی کلان. بی‌جامه و برهنه. کالایش را هـر چه پالید نیافت. ترسیده بود. ترسیده بود از اینکه مبادا مرد از دروازه درآید و او را ببیند برهنه و بی‌حجاب. پیش آینه که رفت یک‌باره چیغ زد. کسـی در آینه بود. کسـی را در آینه دیده بود. یک زن، زنی که مثل او بود. با پسـتان‌های آویزان و رنگ‌شده به رنگ سرخ. بعد به سراپای خود نگاه کرد. تمام جانش پـر از رنـگ بود. گویا که پنجابی سرخ پوشیده باشد.

مرد که آمد، خندان آمـد. از دروازه صفه آمد. پاکیزه دوید و خود را پشـت تختخواب پنهان کرد. در دست‌های مرد شب جمعه یک پلاسـتیک بود. با صدای بلند گفت:

ـ نـه خـدا ره فراموش کـدم و نه تو ره پاکیزه جان.

و دختر اجازه داده بود که مرد آن کالای سـرخ و گلابی زیبا را با دست‌های خود به او بپوشاند. از لغـزش دسـت‌های نـرم و سفید مرد، پوست تنش کش می‌شد و مللش می‌آمد.

پاکیزه آه کشـید. مادرش او را با این کالاها به خانه برده نمی‌توانست. به مینی‌بس سوار شدند. چندراهیِ سینماپامیر پر بود از آدم‌هـا و کراچی‌ها! مادر برایش یک دست لباس کهنه خرید. کالای پنجابی‌اش را مابین آن گذاشت.

ـ خـدا تو ره فرامـوش نکده، غم نخـور دخترم! کارها تیار می‌شه. پُره شده بخیر. یک جوان‌مرد دیگه به کار اس. یک شب دیگه!

***

مرد راننده هنوز خاموش بـود؛ گویا به صدای قصه‌های قلب پاکیزه گـوش می‌داد. سـرک دارالامان بـه انتهای خود رسـیده بود. دیگر از کلانی آن خبـری نبود. دیگر روشنایی چراغ‌هایش به چشـم نمی‌خورد. موتر به یـک راه خاکـی گورمانندِ دور خـورده بود. صورت گرد پاکیزه فقط چشـم بود و هیـچ دهانی و زبانی در خود نداشـت. در آن سرک کلان با روشنایی تیز چیزی گفته نتوانسته بود، حالا در این تاریکی دیگر بایـد خاموش می‌بـود. مادرش، تسـبیح، لب‌های دعاگوی و چشم‌های کم‌نور! گفته بود:

ـ اوی بچم، بخت اول دختر مرگ اس، مرگ!

بخـت اول او هم مرگ بود. مرگی در پوسـت یک مرد. بچـهٔ کاکایش! نه او را خوش‌داشـت، نه او، پاکیزه را، خوش‌کرده بود. رئوف نامش بود. چوپان بود. چوپان بود و بعد بیکار بود. سـال‌ها بیکار بود. گاهـی یاغی می‌شـد و گاهی حکومتـی. وقتی که کاکایـش رئـوف را بی‌راه دیـد، او را برای بچه‌اش خواسـتگاري کرد، تا سر به راه شـود. گم‌راه شده بود. زن کاکایش گریه می‌کرد و می‌گفت:

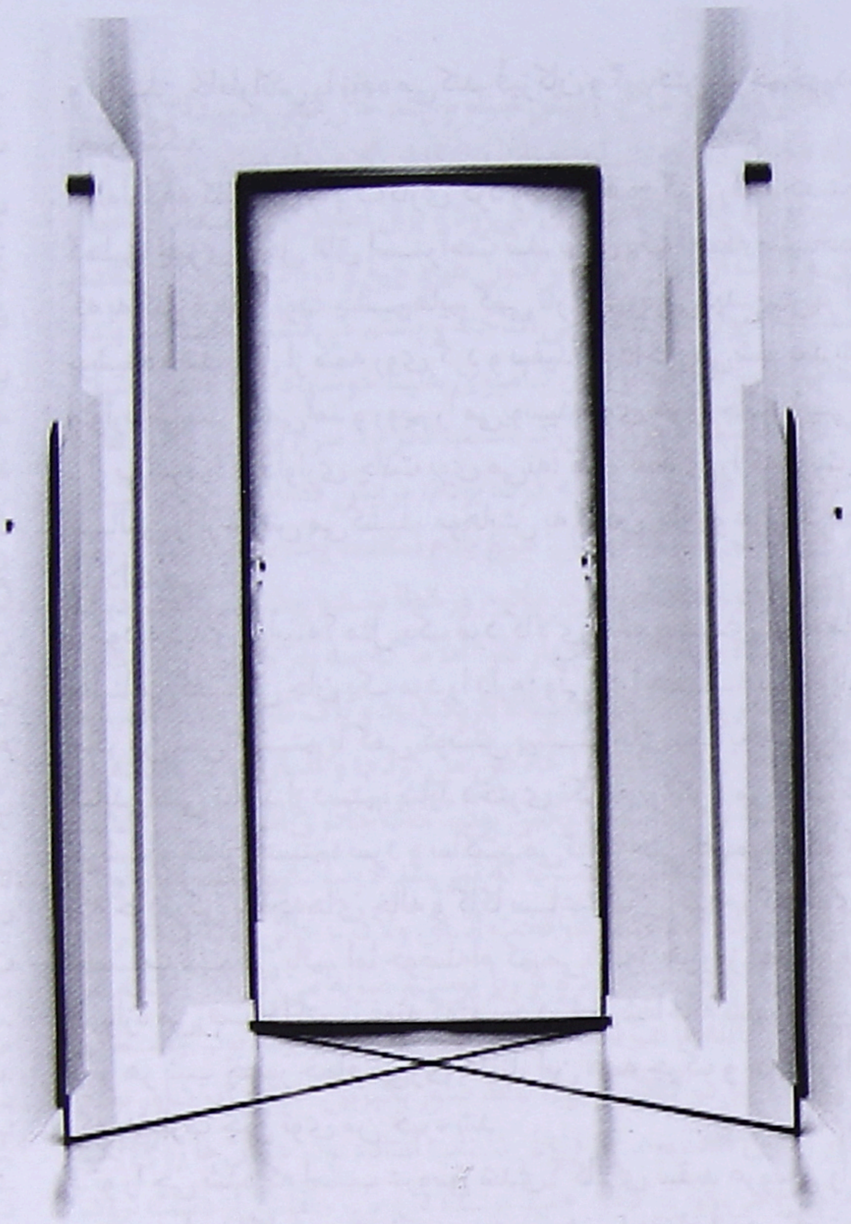
ـ از راه خـدا به در شـده، نماز نمی‌خوانـه، روزه به دهان نمی‌زنه، دسـت به بغل تفنگ برده و راه‌زنی می‌کنه، باغی و یاغی!

از نظر پاکیزه هم رئوف یاغی شـده بود و باغی هم. هر وقت او را می‌دیدنـد، در باغ مردم می‌دیدند که رهگذری را لـوچ می‌کند و یا بچه خردسـنی را به درخت چسپانده.

خودش را که رئوف به او چسپاند، به یاد بچهٔ ده‌سالهٔ خالـه چکـری افتـاد. از کون شـفیق خون می‌آمـد؛ اما بچه ایسـتاده بود و به سیب سرخ‌وسبزی که به دسـت



داشت، چک می‌زد.
او هـم وقتی بچه کاکایش، رئوف بالش زیر کمرش گذاشت و پاهایش را از هم باز کرد، تسبیح مادرش را محکم گرفته بود. می‌گفتند:
ـ درد می‌کنه، بسیار زیاد.
نکرد. ترسیده بود شاید. درد نکرد.
می‌گفتند:
ـ خون می‌یایه، بسیار زیاد!
نیامد. ترسیده بود شاید. خونش نیامد.
دسـتمال سـفید بود وقتی خـودش را پـاک کرد. دسـتمال سـفید، تـر شـده بـود و بـوی صابون کالاشویی می‌داد. رئوف رفت طرف دیوار، همان جا که تفنگش آویزان بود. تفنگ را از میخ دیوار گرفت و به شـانه انداخت. پیش دروازه بود. پاکیزه خودش را جمع هم نتوانسـته بود. رئوف که رفته بود، در باز مانده بود. حیران نگاه کرده بود به چشـم‌های بچهٔ کاکایـش. می‌خواسـت التماس کند، می‌خواسـت چیزی بگوید؛ اما دهانش خشک بود و کلمه‌ای سر زبانش نمی‌چسپید تا آن را بیرون بدهد. تاریک شد پیش چشـمم باز. صداهـای اطرافش یک باره گم شدند. موتر گل شده بود. مادرش گفته بود:
ـ تاریکی، خواب و مرگ از چشم شیطان پریده‌ان.
در همـان لحظه کـه تاریک بود مرگ را احسـاس کـرده بود. مـرگ مثل شـمالکی نرمی بـود که از کلکین تاشـدهٔ موتر به پوست او پوف می‌کرد. مرگ بهتـر بود. همان لحظه که مرگ را حس کرده بود، فهمیده بـود که از زندگـی بهتر اسـت. در زندگی درد، دراز و کشـاله‌دار شـده می‌رفـت. شـب‌وروز داشـت، هفته و ماه داشـت و سال؛ ولی مرگ یک درد یک‌باره داشـت و دیگر هیـچ. فکر می‌کرد که مرگ بـی‌درد نیسـت؛ اما دردش هر چـه کلان و سـخت باشـد، یک بار زیادتر نیسـت. هر دردی را آدم می‌تواند یک‌بار تحمل کند؛ هر دردی را. با این فکرها آسـوده شد. دیگر نمی‌ترسید. دیگر احساس خطر نمی‌کرد. مادرش راست می‌گفت:
ـ تـو دیگـه از چـی می‌ترسـی، مـردم از بی‌عزتی می‌ترسـن پاکیـزه! تو کـی دیگه بی‌عزت شـدی دختـرم. نَرواري برو. سـر هیچ کدام‌شـان ری هم نزن. سرشـان بالا شو. خداوسـخی گفته، سرشان بالا شو تا لت‌وکوبت نکنن.
معنـای سرشـان بـالا شـو را نفهمیده بـود. مگر می‌شـود سـر مردها بالا شد. شـنیده بود که رئوف سـر بچهٔ سردارولی بالا شـده. مردها می‌توانند سر یکدیگر بالا شـوند؛ ولی تا حالا نشنیده بود که زنی سر یک مرد بالا شود.
ـ خدا هیچ سیاسری ره بی‌حیا نکنه!
این را بی‌بی‌حاجی گفته بود. وقتی که حنا را در باغ دیده بود که سر شکم پسرش نشسته، هردوی‌شان را دَوودشنام داده و گفته بود:
ـ عـرش خدا به لرزه می‌آید وقتی که زن بالاسـری می‌کنه. سـرنگون می‌شه او خانه، سرنگون می‌شه او قبیله، او قریه و او قشلاق!
و حنا دیگر این کار را نکرده بود. گذاشته بود تا هربار پسر بی‌بی‌حاجی بالا شود سر او.
موتر گل شـده بود. مرد راننده دروازه را باز کرد. دروازه، غیژ صدا کرد و باز شـد. جان پاکیزه جیر کشـیده و حس کرد که شاشش یک خانه پیش دویده و تنبانش را زبانک‌زده. خود را محکم گرفت. باید بادی که آمده بود پس می‌رفت به جانش. مرد راننده پایین شده بود.
ـ خدایا مرا نشرمان، خدایا!
درد کـرد، بادی که دردکرده پایین می‌رفت. می‌سـوختاند و روده‌هایش را سـوراخ می‌کرد. خالی شـد؛ اما بی‌صدا! بوی داشت؛ ولی بینی مرد در هوای بیرون بود. مادر در تاریکی به طرفش نگاه کرده و سرش قهر شده بود:
ـ کلان دختر باد رودهٔ خوده نگاه کده نمی‌تانی، شـرم اس. بی‌حیاگی نکو! سیاسـری که بادرو داشته باشه، نان شویه چی که گوی شویه هم خورده نمی‌تانه!
پاکیزه شـرمید. از نام خود شـرمید. از اینکه نامش پاکیزه بود؛ اما وقتی درد روده‌هایش شروع می‌شد، پشت دامنش بوی‌ناک می‌شد. خجالت شد. آهسته از موتر برآمد. بوی خاک می‌داد همه جا! صدای شمالکی که سرشاخه‌های درخت‌های تاریکی پوشانده را تکان می‌داد، به گوشش آمد.
سـگ‌ها در بغل کوتل‌هایی که رنگ مهتاب داشتند، می‌جفیدند. مادرش می‌گفت که سگ‌ها همیشه رو به مهتاب غو می‌زنند، مهتاب که اسـت، مادرشـان است. مادر گمشدهٔشان. مهتاب که در خانهٔ شوهرش بود، گرفتار تهمت شد. مردم قریه و قشلاق او را آزار می‌دادند.
همسایه‌ها او را با سنگ و چوب می‌زدند. حتی پدرش که آن قدر مهربان بود، او را از خود راند و مهتاب یک شب سرد و بی‌رحم به دشت رفت و از خدا خواست او را به دورترین جای جهان ببرد. خدا هم او را به آسمان برد. حالا مهتاب هر شب از آن بالا به زمین و به قریه‌اش نگاه می‌کند و دعای بد دارد.
از آن وقت به بعد در هر خانه‌ای که کسـی به دنیا آمد، سـگ شـد. مردم آن سـگ‌ها را بچه‌های مهتاب می‌دانسـتند. سـگ‌ها روزبه‌روز زیاد شدند و آدم‌ها کم. سگ‌ها که زیاد شدند هر طرف رفتند و در همه جای زمین سرگردان شدند. حالا آنها به طرف مهتاب غو می‌زنند و مادر خود را صدا می‌کنند.
پاکیزه فکرش را از سـگ‌ها و چشـمش را از مهتاب گرفت. به دنبال مرد می‌گشت. مرد خاموش، گم شده بود. صدای شـورخوردنش هم نمی‌آمد. به اطرافش نگاه کرد. سـایه‌ها را این سـو و آن سو می‌دید؛ اما هیچ کدام به سـایهٔ آدمی‌زاد مانند نبود. ترس‌خورده بود. ترس‌خورده شـده بود. جانورک‌ها! اگر جانورک‌ها باشند چی! بی‌بی‌حاجی می‌گفت:
ـ جـای اصلـی جانورک‌ها اول ده خانهٔ خدا بوده. وقتی که به امر خدا، پیغمبره سـجده نکدند؛ خدا چنان به کمرشـان زد که تا دورترین دورترهای دنیا گزلیک‌شدن. مه خودم جای‌شان ره ده سجده‌گاه دیدم. دیگرها که زور خدا و قهر خدا ره دیدن، ترس‌خوردن و همان جا، ده جای جانورک‌ها سجده کدن.
دختر پاهایش را به هم چسـپاند، سروسینه‌اش را به طرف آسمان بالا کشید. پرده چشم‌هایش را بالای هم گذاشـت و دعایی زیر لب زمزمه کرد. شـنیده بود که جانورک‌ها وقتی که زن‌ها را تنها و بی‌کس پیدا کنند، دویـده و به مابین پاهای آنها می‌درآینـد. وقتی که درآمدند دیگر نمی‌برآیند تا اینکه تخم حرامی شـده و در تشناب از کون مادر خود بیرون می‌شوند.
باتور دواگر که دوای بی‌فرزندی را از کابل می‌آورد، می‌گفت که خودش با چشـم‌های خود دیده که رئوف از کون مادرش در تشناب مسجد پشت کوتل به دنیا آمده است. مادرش او را برده و پیش سگ‌های درهٔ مارخور انداخته است، سگ‌ها جفیده و جفیده‌اند تا اینکه کف از دهان‌شان بیرون شده و مرده‌اند.
ـ کجا مردی تو دختر!
صـدای مرد خاموش از تاریکی می‌آمد. اول باور نمی‌کرد که صدای مرد باشـد؛ ولی وقتی نیم‌رخ او را دید، فهمید که حتماً صدایی هم از گلون او برآمده. چهره او دراز بود. ریش‌هایش کوتاه بودند. چشـم‌هایش را که به طرف او دواند، روشنک زدند. مادرش گفته بود:
ـ اگه صدایش غور بود، خوده دل‌بد بینداز!
صدای مرد خاموش غور بود. پاکیزه نتوانسـت خودش را دل‌بد بیندازد. فقط ترسید. وقتی که ترسید جانش سست شد و پاهایش گرم. لب هایش لرزیدند.
ـ امن یجیب
هرچه کرد به یادش نیامد.
ـ امن یجیب
فراموش کرده بود، فراموش.





هادی مروج

اتاق چهارم

تـا جایی که به یاد دارم، اولین روزی بود بعد از چاشـت می‌خوابیدم؛ و بـرای اولین بار بود که چنین حالی را تجربـه می‌کردم. به طور ناگهانی زنگ صدایم را فراموش کرده بـودم؛ مثل اینکه در یک دنیای دیگر بیدار شده باشم. گم شـده باشم. گم‌شدنی که وسوسه‌ام می‌کرد، وسوسهٔ هر چیزی، اما نمی‌دانم چی. چهارمین گولی هایپریدول را بدون آب در دهانم می‌گذارم. تلخی دل‌بدش را زیر زبانم پاشان می‌کنم. چپن نویی را که مادرم دوخته از الماری برمی‌دارم. چند روز پیش هم که تِکهٔ سفید را کشیده بود بیرون برایم قیچی‌اش کند، همان گپ همیشگی‌اش را گفت: «ای کاش که رخت دامادیت همی رقم سفید می‌بود.» همین گپش مثل همان رفتاری بود که پدرم روزهای رخصتی با وقت‌شناسی خودش، کارهای مربوط به خانه را انجام می‌داد. اگر چیزی دم دستش می‌گذاشتم، می‌گفت برو خانه بشین کنار مادرت. اما حالا که ناتوان شده، حتی دیگر میخی به دیوار زدن، یا گچی بر شـکاف کشیدن و سـمنت‌کردن پیش خانه را هم نمی‌توانست انجام بدهد. اما مادرم می‌گفت یک جنازهٔ مرد از دو زن پیشه. مرد...؟ چه موجودی بود، کمی قدبلندتر از زن. خشن‌تر و وحشی‌تر، یا شاید مثل چیزی که من شب‌ها لای پاهای خود می‌پیچاندم، مثل ملافه، اصلا خود ملافه بود. چیزی در درونم شور می‌خورد. شاید عوارض گولی باشه. نه از دیشب شروع شد.

از خانه تا شـفاخانه که می‌آمدم، حالتی غریب با اطراف خود داشـتم. غروب بود اما روشنی آفتاب رنگ همه چیز را سـفیدتر کرده بود. مردم، موترها و دکان‌ها کهنه‌تر به نظر می‌آمد. آسـمان هم بی‌رنگ بود. کثافات کودشـده پشت شـفاخانه هم تازه‌تر به نظر می‌آمد. کاکا سمیع، گارد شـفاخانه در غرفه‌اش خواب رفته بود. سرش کج شده بود و رویش به شیشه چسپیده بود. آب دهانش جوی کشیده بود و از شیشه پایین آمده بود. چپن سـفیدی که تازه مادرم دوخته بود را از پاکت بیرون می‌آورم. اولین روز دورهٔ ترینینگ در شفاخانه یادم آمد. همان روز، اولین ولادت را دیده بودم، از حال رفته بودم. داکتر زرغونه گفته بود تو قابله نمیشی؛ بسیار کم‌دل‌وجرأت هسـتی. همان روز هم گفته بود بچم هوش کنی دَ حمام اینجه شاور نگیری. هیچ گذر زمان را متوجه نشـدم. شـاید عوارض گولی باشه. ساعت از هشت گذشته، اما کسی نرفته برای خوردن نان شب. هر شـب جفت‌جفت می‌رفتند سالن غذاخوری. متخصص با متخصص، نرس با نرس و پاک‌کار با پاک‌کار. امشـب فقط صدای گپ‌زدن و خندیدن دو پیرداکتر را شـنیدم. یکی‌شان چند هفته پیش یک موترفروش را پیـدا کرده بود. در نگاه اول فکر کردیم پدر دختر باشـد. دختر جوانی را آورده بود و می‌خواسـت بچه‌اش را سـقط کند. فقط یک اسـم گولی را روی کاغذی نوشته بود و به مرد موترفروش داده بود. مرد هم در عوض پـول خوبی داده بود و دوسـت خوبی هم پیدا کرده بود. عطرشان شـفاخانه را از هوای آلوده به دیتول و بی‌حالـی عـوض می‌کـرد. هر دو از چهل سـال بیشتر داشتند اما هنوز شوی نکرده بودند. به دنبال مردای پیسـه‌دار بوی می‌کشیدند. مثل خیلی‌های دیگر که در این شـفاخانه هسـتند. چهار قابله یک هفتـه پیش سـالگیره سی‌سالگی‌شـان را گرفتند. چهارتایشـان در یک هفته پیدا شده بودند. آدم خود را فراموش می‌کند. فقط مشـغول زاییدن می‌شود؛ خودت از بس زاییدن دیگران را می‌بینی، از زاییدن می‌افتـی. فکرشـان هم مشـغول همـان چیزایی می‌شه که بیشـتر پیش چشمان‌شان هست، لنگ و ران و شکم و خون و طفل و ناف و پستان و... .

دهلیز از سـر شـب با بوی زایمان عـرق می‌کرد و نفس می‌کشـید و چند سـاعت بعد، قبل از خوابِ مریضای بستری، بوی دیتول برای مدت کوتاهی، مثل یک عطر خـواب‌آور همهٔ سـالون‌ها و اتاق‌ها را آرام و بوینـاک می‌کـرد. سـاعت نزدیـک به نُه شـده، هلینا را ندیـدم؛ یا اتاق رییس بخش اسـت یا بـا کدام پایواز باز گپ و خنده را سـاز کده. مادرم کمی چپن را گشـادتر از قبلـی گرفته. خودش هم فامیده کمی چاق‌تر شـدم. دیگر نمی‌توانم دسـت در جیب‌هایش کنم که جانم را نشـان بدهد. کمر و گردی سرین‌هایم پُت شده بود.



امشب زادوولد رخصت است. همیشه فکر می‌کردم شاید یک شبی نوبت خود شفاخانهٔ ولادی باشد که طفلی را بزاید. اما این جز یک تعمیر چیزی دیگری نیست. ولی چرا همیشه فکر می‌کنم با چشمانی از منزل بالا نگاهم می‌کند. نگاهم به شیشهٔ ترشی پرخاکی می‌خورد که گوشهٔ الماری، پشت وسایل بی‌کارهٔ ولادت پُت شده بود. وقتی دست بردم که بگیرمش، میان هوا و زمین دیدمش، پیش پایم افتاد و بوی سیر و سرکه و مرچ به بینی‌ام خورد. بوی ترشی از اتاق بیرون رفت. خاله‌لطیفهٔ پاک‌کار پیدایش شد. یک سطل و یک زمین‌شوی دستش بود. با چشمان سبز و پوست سفیدش همیشه مرا متعجب می‌ساخت. شویش مرده بود و یک طفل مکتب‌رو داشت. بعضی وقت‌ها شرمم می‌آمد به او خاله بگویم؛ مقبولی و اندامش همه برخلاف وظیفه‌اش بود. دست بردم به شیشه‌های شکسته که جمع‌شان کنم. خونی آرام از زیر پوستم بیرون آمد. جای بریدگی را چشیدم. قطره خونی سرخ ظاهر شده بود. مزهٔ سیر و ترشی سرکه و تندی مرچ زیر زبانم دوید. مزهٔ خون تغییر کرده بود. همه چیز را به ظرافت و دقیق می‌شنیدم. صدای نفس‌کشیدن‌های همهٔ اطرافیانم، همهٔ وسایل و حتی کسانی که در اتاق‌های دیگر و جاهای دیگرند. شاید اثرات گولی باشه.

باید بمانم یا بگریزم؟ خودم را با سرگرم‌کردن به این مسائل جزئی فریب می‌دهم. چرا نمی‌توانم قبول کنم؟ هوس تبدیل‌کردن ملافه با چیزی دیگر چقدر برایم تاوان داشت؟ می‌توانستم به مادرم بگویم، مثل دختری که رازهایش را مادرش می‌شنود؟ شاید چُپ می‌شد، هر وقت در شرایطی بود که از دست خودش و من کاری ساخته نبود، هر دویمان گپ نمی‌زدیم. مثل همان وقتی که فامیدند من گودی‌های دختر همسایه را می‌دزدیدم. بعد از چند وقت توته‌توته‌شان می‌کردم و پشت شکاف الماری و دیوار می‌انداختم. یا شاپرک‌ها را می‌گرفتم و بال‌هایشان را می‌کندم؛ شاخک‌هایشان را قیچی می‌کردم؛ می‌فهمیدم که در دل مادرم چه گپ است. در هر صورت من تاب نمی‌توانستم و از بویش که در هوا می‌پیچید، دلتنگش می‌شدم. پدرم هم در اتاق بالا همیشه روی تخت افتاده؛ از پای مانده؛ اتاقش مثل گوری شده برایش که سه طرفش کلکین داره. کِلکینش به طرف کوه‌های آسمایی باز می‌شه. رفت‌وآمد موترها و آدم‌ها را می‌بینه. بالاآمدن و پایین‌رفتن آفتاب را. ستاره‌هایی که روی کوه آرتن ریخته‌اند و برایش خاطراتش را زنده می‌کند. فَیرَکان و گریختن و زخم‌خوردن و کشته‌شدن. یک خروس جنگی در قفسِ تنگ.

خاله‌لطیفه کف اتاق را پاک‌کاری کرد و بدون هیچ گپی رفت. دستگیرهٔ دروازه پایین رفت و از تاریکی ملایم دهلیز، چیزی داخل اتاق استراحت شد. برای یک لحظه مشخص نبود که چیست. مثل یک سایهٔ لرزان که به اندازهٔ هلینا بود؛ چشم‌هایم کمی تار و خیره می‌دید. پیش‌تر آمد. مثل یک تخم‌مرغی که چپن سفید پوشیده باشد. اول از همه روی گرد و سفیدش داخل می‌شد. بعد شکمش و صدایش می‌آمد. دشنام می‌داد و وارد می‌شد. تا مَی‌آمد و رویم را می‌بوسید، بوی عرق جانش بینی‌ام را می‌سوزاند.

ـ او بی‌شرف! مرداواری جانت بوی می‌ته؛ همو عطری را که بریت گرفتم چطو نمی‌زنی؟

شالش را از سرش می‌کشید، موهایش به گردن چاق و عرق کرده‌اش می‌چسپید و زیر لب، دَو و دشنامش را ادامه می‌داد.

ـ خودته دیدی د آیینه؟ مثل یک مرد کالای زنانه پوشیدی. زوله‌های خمیرت کشال مانده.

هلینا می‌گفت من جان یک مرد را دارم؛ ولی چرا همیشه سر زبان مادرم افسوس از نداشتن بچه می‌کرد. مگر من نمی‌تانستم با کمی کوشش بیشتر جای یک بچه را بگیرم بزایش. شاید عروس هم می‌خواست؛ شاید راضی نباشد از دستم؛ شاید دختری نکردم برایش. می‌گفت که هیچ هوش‌وحواسم به دخترا نمی‌ماند؛ درشت و خشن هستم؛ سرد و ساکت. می‌گفت حتی نفهمیدم که کی خون دیدم. سخت‌سر هستم و از بس که خُردترکی با بچه‌های خاله و کاکا ساعت‌تیری کردم، گفتگوی مادرم را می‌تانستم فراموش کنم یا به حساب شوخی بانم. اما حوصله‌ام کم می‌شود هر روز. هلینا دوباره جان‌پاکش را گرفته با شامپو به طرف دروازه می‌رفت. داکتر زرغونه گفته بود در این شفاخانه شاور نگیریم. هلینا را گفتم:

ـ تو هر شب چطور حمام می‌ری هلینا، این همه چرک و چتلی را از کجا می‌کنی؟

که به طرف چپن نوی من خیره شد.

ـ تو را چی شده که امشب عروس شدی؟ کالای سفید عروسی را مادرجانت برایت دوخته؟

هنوز دروازه را کامل بسته نکرده بود، سرش را داخل آورد و گفت:

ـ هله بخیز که مریض آمده، داکتر زرغونه تو را صدا داره.

می‌خواستم بیشتر بماند و کمی گپ بزنیم. سرِ دلم سنگینی می‌کرد و قلبم را فشار می‌داد. دستش را می‌گرفتم و با کِلک‌هایش بازی می‌کردم. دور ناخن‌هایش را با سرانگشتانم فشار می‌دادم و دردش می‌گرفت. خودم را در آغوشش رها می‌کردم. شاید باید اول گریه می‌کردم. بعد گرمی اشک‌هایم را می‌فهمید و سرم را از شانه‌هایش جدا می‌کرد، و حیران می‌گفت که چرا گریه می‌کنم. و می‌گفتم که سرم به شدت درد می‌کند. از بس که دیشب بی‌خواب شده بودم، بعد از چاشت خوابم برد. مادرم فهمیده بود که چشمانم پُندیده بود. گفته بودم که نوکری شب... مریض زیاد داشتیم. هیچ فکرم آرام نمی‌شه. از دیشب به این طرف یک چیزی درون جانم حرکت می‌کرد. سرتاسر بدنم را می‌گشت. بوتل گولی را از دستکولم می‌کشم. دو تای دیگر می‌خورم. به کامم می‌چسبد، بیرون می‌روم که از آب‌سردکن دهلیز یک لیوان آب بنوشم.

داکتر زرغونه با عصبانیت به طرفم می‌آید و از جای بریدگی دستم بی‌خبر می‌گیرد، با غضب فشار می‌دهد و مرا با خود می‌برد. صدای شاورگرفتن هلینا از آخر دهلیز می‌آید که چیزی را زمزمه می‌کند و داکتر زرغونه می‌شنود و زیر لب با خشم می‌گوید: «به حساب او فاحشه را هم می‌رسم، گفتم‌تان که در این شفاخانه شاور نگیرید.» مرا رها می‌کند اتاق ولادت. با نوک زبان گولی‌ها را جدا می‌کنم و روی زبانم می‌آورم و تلخی‌اش در زیر زبانم می‌دود تا مغز سرم که می‌سوزاند.

ولادت سختی بود. مریض اولین بارش بود. سرتاسر ولادتش دهانم تلخِ تلخ بود و چشمانم خیره‌خیره می‌دید. نفهمیدم چطور بُرِش زدم و چطور کار ناف را خلاص کردم و چطور بخیه زدم. رفتم تشناب دست‌ورویم را بشویم. هلینا کالایش را می‌پوشید. باز هم بوی عرقش تمام تشناب را گرفته بود. تعفن نمناک و سرد با دیتول به رویم خورد. شاید یک‌بار زیر شاور بروم، آرام شوم؛ اما نمی‌توانم حتی سرم را بالا کنم و خودم را در آیینه ببینم.

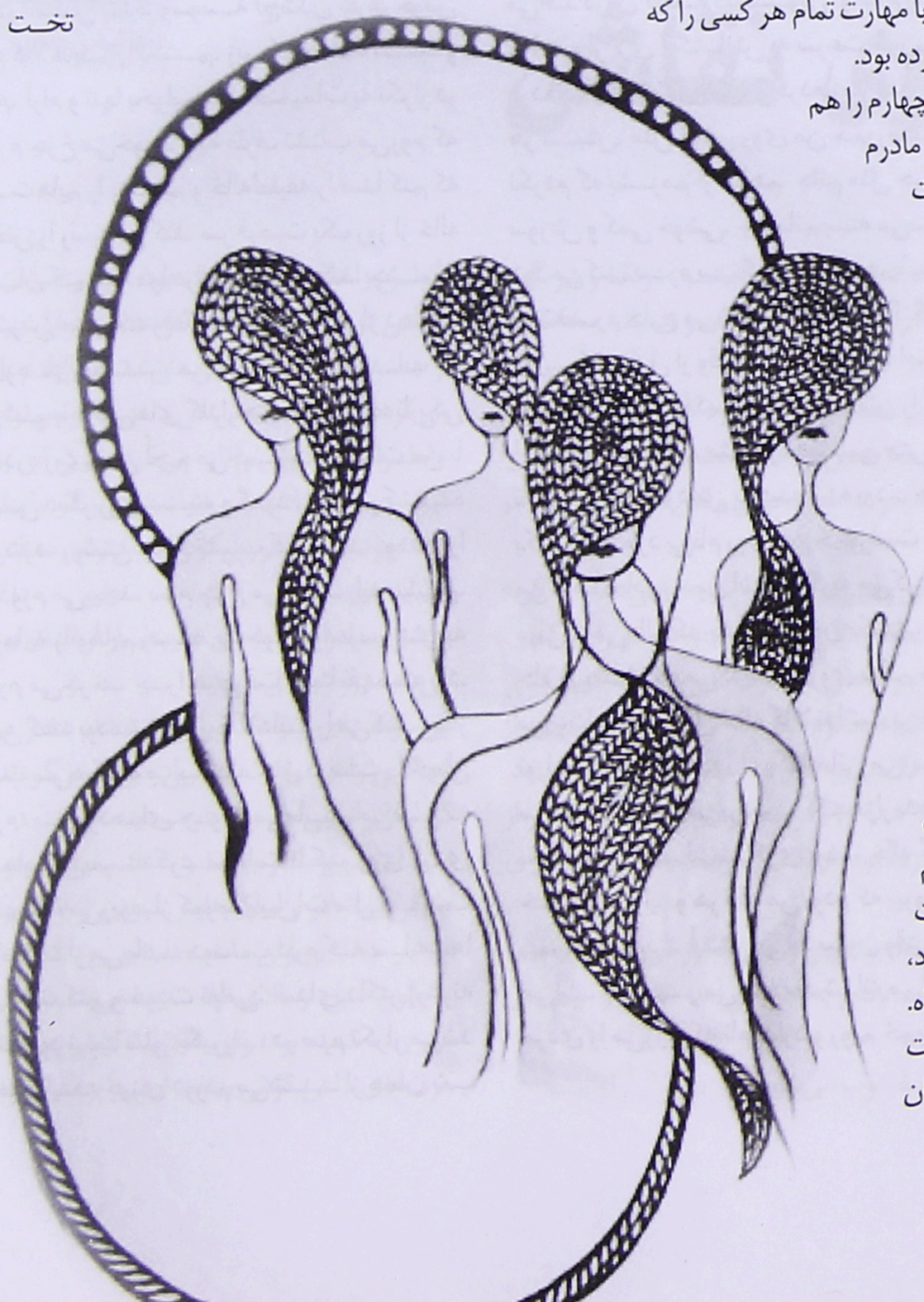
روی تخت اتاق استراحت، پایم را دراز کرده بودم. چشمانم تازه گرم شده بود هلینا صدایم کرد که بخیز باز مریض داری. سرم تلخ و گنگس شده بود از خوابی که دیدم. چیزی که دیده نمی‌شد به تعقیبم بود؛ به اندازهٔ یک طفل بود و از دهلیزهای سرد و خالی، اتاق به اتاق می‌گریختم و سرِ آخر به طرف دروازهٔ تشناب رفتم. داخل تشناب مثل اینکه کسی منتظرم بود. یک چادری‌پوش پاهایش را باز گرفته بود و روی سنگ تشناب نشسته بود. می‌گفتم خاله، زور بزن. فقط می‌خندید. زور زد و رنگ چادری‌اش کبود شد و یک چیزی که در تمام جانش حرکت می‌کرد. بیرون آمد و بدون اینکه دیده شود، داخل چاه افتاد. چپن را روی شانه کشیدم. هلینا با موبایلش سرگرم بود. از اتاق استراحت بیرون آمدم. امشب شفاخانه بسیار خلوت است. حتی مریض‌هایی که بستر شدند هم ناله نمی‌کنن. فقط چند مریض که سرِ شب آمده بودند، بدون چیغ و ناله فارغ شدند. چندتایی بار اولی بودند که زودتر از درد اصلی آمده بودند، رخصت‌شان کردم. خاله‌لطیفه گفته بود: «از دروازهٔ شفاخانه خودش داخل آمده و پایواز نداشته. فقط یک بقچه همراهش بوده و خلاص.» دیدمش؛

یک چادری چتل و گَند وطنی دَ جانش، گلابی‌رنگ و سرخ. رویش سیاه و چند خال‌کوبی دَ پیشانی‌اش. به خیالم که جایی دیده باشمش. یک لحظه فکر کردم که شاید همان زن گدایی‌گری باشد که مابین سرک می‌نشیند. سرم می‌تپد گُپ‌گُپ، گُپ‌گُپ. برای چند ثانیه‌ای برق می‌رود و برق اضطراری شفاخانه فعال می‌شود. پای‌لُچ از دروازهٔ شفاخانه تا اتاق ولادت از دیوار گرفته و بدون هیچ چیغ و فریادی خود را رسانده. پای‌لُچ روی کف دهلیز آرام آمده. یک دست به دیوار، شاید مرا می‌شناخته و پشتم می‌گشته. هلینا مرا بیدار کرده بود. ساعت یازده بجه بود تقریباً. دهانم هنوز تلخ بود و بوی شامپوی هلینا خوشایند بود. وقتی رسیدم اتاق ولادت، خاله لبخندی به لب داشت. درد نداشت و چیغ نمی‌زد. امشب فکرم دَ سرم نیست. کاش هلینا به جای من نوکری می‌داد یا کمکم می‌کرد. بهتر بود کاری را که کرده بودم، برایش قصه می‌کردم. شاید سَبک‌تر می‌شدم. هیچ نفامیدم با مادرم چی گفتم پشت موبایل. هیچ یادم نمانده، یک ساعت پیش زنگ زده بود. همان وقتی که هلینا گفته بود داکتر زرغونه صدایم داره. مادرم ورخطا شده بود وقتی گفتم دیگه او خانه را خوش ندارم؛ خانه مثل قبرستانی شده چهار اتاقه، چهار نفر. اما ما که سه نفر بودیم در آن خانه. چرا یک اتاق همیشه دروازه‌اش قلفک بود. کلیدش را داشتم. همیشه تاریک بود و پاک‌کاری شده. همیشه وقتی تنهایی‌ام لبریز می‌شد، می‌رفتم داخل الماری‌اش کارم را خلاص می‌کردم؛ و همان‌جا می‌افتادم در تنگی و تاریکی الماری، لُچِ لچ و سست. چی گفته بودم سرم گنگس بوده. خاله چادری‌اش را از سر کشید و آرام لبهٔ تخت نشست. به چشمانش سیل کدم. چشمانی داشت که نمی‌شد خوب دقیق شد، غبارآلود و بدرنگ. به طرفش رفتم. سرم چرخ خورد. از پرده گرفتم. چهار تخت اتاق ولادت خالی بود. خودم را به نزدیک‌ترین تخت رساندم. رگ‌های شقیقه‌ام پر از خون شده بود و از زیر پوستم ضربه می‌زد. مثل اینکه هر لحظه ممکن بود رگ‌ها بِترقند. دیگر سِتاژَرها و قابله‌ها هم نبودند. هلینا هم شاید خوابیده بود. چشمانم گرم خوابی تلخ شده بود. گپ‌های داکتر زرغونهٔ پیر در گوشم بود؛ نباید شاور بگیرین. خودم زیر شاور بودم که دستی گرم مرا لمس کرد. از زیر شاور بیرون آمده بود. لُچ داخل تشناب افتاده بود. همان‌جا روی یک تخت خودم را انداختم. همه چیز در سرم چرخ می‌خورد. کاش هلینا برسد؛ مریض، طفلش از دست نرود. با دست‌هایش که به اندازهٔ ظرف سیت ولادت بود، با دو فشار بالای شکم مریض، طفل از شکمِ مادرش بیرون می‌آمد. شاید می‌توانستم به او تکیه کنم. یگان وقت بوی عرق جانش مره یاد پدرم می‌اندازه. بوی مردها را دارد. بوی مرد نه، بوی مرد واقعی فرق دارد. ترش‌تر است. چرب است. هلینا مثل اُشتوک‌های اِسفندی گِردوبرش چرخ می‌زد تا که شمارهٔ موبایلش را گرفت. گفته بودش اگر حال مریضش خراب شد یا خون‌ریزی داشت، زنگ بزند. من هم وقت رفتن، از جیب چپن‌اش شمارهٔ تلفن را گرفتم. چند شب پیش بود. هیچ‌وقت نمی‌توانستم به طرف مردی بروم. ولی هلینا با مهارت تمام هر کسی را که می‌خواست نرم می‌کرد. پول می‌گرفت و چند زندگی را خراب کرده بود.

چه کرده بودم دیشب. مادرم از رخصتی‌ام خبر نداشت. کلید اتاق چهارم را هم داشتم. پدرم روی تخت خوابیده بود؛ اما گوش‌هایش تیز بودند. مادرم کجا بود، نبود. می‌دانستم که رفته خانهٔ همسایه و تا چند ساعت گپ و گلایه‌شان خلاص نمی‌شه. تا گفتم بیا که ببینمت فلان کوچه، آمده بود. کلید اتاق چهارمی هم چرخیده بود و در تاریکی با یک ناشناس و یک الماری تنها مانده بودم. به یک خواب چنددقیقه‌ای رفتم. هلینا مرا بیدار کرد. شاید خواب دیده باشم.

سیاهی سرمه روی سفیدی پودر رویش خاکستری شد و روی لب‌سرین سرخش دوید. چند قطره‌ای روی بالاپوش سفیدش پخش شد؛ مثل خونی که از مریض روی دستکش و روی بالاپوش بچکد. اتفاق را به هلینا گفتم. گریه می‌کرد. همان وقتی که سرش را داخل اتاق کرده بود که بگوید داکتر زرغونه صدایم داره، آمده بود خوشبوکنندهٔ بدن را بگیرد. آرام دستش را گرفتم و کنار خود شاندمش. با انگشت‌هایش بازی کردم. دستانش را رها کرده بود. بین ما در سکوتی، چیزی در حال شکل‌گرفتن بود؛ اما هیجان نداشت؛ حرکت نداشت؛ ساکت بود؛ نه مثل دیروز اتاق چهارمی. وقتی گپ‌هایم را می‌شنید، کم‌کم دستش را از دستانم خلاص کرد. می‌فهمیدم هلینا را از دست خواهم داد. مثل دیشب وقتی که خوشی و سوزش یکجا شده بود، می‌فهمیدم چیزهایی را از دست خواهم داد؛ چیزی بین شرم و گناه. تجربهٔ اینکه بخواهی به طرف دنیای مردانه بروی و آنها راهت ندهند. همان‌جا بین زنان و مردان حیران بمانی. نه معنای نگاه زنان را بفهمی نه چشم‌های مردان را ببینی. بدون اینکه خبردار شده باشم. به مادرم چند روز قبل‌تر گفته بودم که چپن جدیدی برایم بدوزد. وقتی از پل می‌گذشتم، چپن‌ام را به دریا انداختم. لابه‌لای لُوش‌ها گم شده با لکه‌های خونم. باید به مریض برسم. به من نگاه می‌کند. به من امید دارد. چرا درد ندارد؟ چرا ناله و فریاد نمی‌کند؟ آرام اِزارش را پایین کشید. دامنش را بالا زد و دو پایش را باز کرد و خندید. دستم روی شکمش بود که شخ شده بود. طفل کبود شده بود. مرده بود. به طرف بقچه‌اش سیل کرد و آرام لبانش کشیده شد و لبخندی زد. برای طفلش کالا آورده بود. اما زحمت و دردش بی‌فایده ماند. نیم‌چارک گوشت و استخوان نرم را چند ماه در شکم به هر طرف ببرد؛ با همو مریض شود؛ جگرخون و خوش شود؛ زور بزنه و خودش را پاره کنه و آخرش کبود و مرده پیدا شود. فقط یک بار که صدایش را کشید، فامیدم که گُنگَه اس. مثل وقتی کسی در خواب ترس خورده باشد و از سیاهی بگریزد. صدا بزند و صدایش در گلونش بند شود. یک لحظه ترس خوردم؛ شاید خوابش برده در حین زاییدن. اما دیدم که با چشمانی پر از حسرتِ چیغ‌زدن، چیغ‌زدنی که تمامی دردهایش را خالی کند، با همان چشمان به من لحظه‌ای می‌خندد و لحظه‌ای درد می‌کشد. چقدر حالش را می‌توانستم خوب بفهمم. من هم دیشب چیغ نزدم.

سرم چرخ می‌خورد و من روی تخت



ولادت خوابیدم؛ پاهایم لُچ و باز، رو به آسمان است. زن گُنگه بالای سرم و من آرزوهایم را می‌زایم. هلینا هم روی تختِ پهلوفیل، پاهایش رو به آسمان است. می‌خواهد آرزوها و حسرت‌هایش را بزاید. مثل کسی که دعا می‌کند، پاهایمان را بالا بردیم. سر چاشت به مادرم گفتم که می‌خوابم. یک رقم دیگه طرفم دیده بود. شاید فهمیده بود که سیاهی زیر چشمم، همراه با تازگی پوست رویم سازگار نیست. دیشب و روز قبلش دروغی بود که در آن زندگی کردم. از شفاخانه رخصت بودم. مادرم خودش نرفته بود خانهٔ همسایه. چرا اعتراف نکنم با خودم؟ مادرم را گفته بودم برود احوال زن همسایه را بگیرد که چند وقتی است تکلیف دارد. وقتی که زنگ زدم، چند دقیقه معطل شدم که پس زنگ زد و گفت پشت دروازه‌تان هستم. کلید چرخیده بود و به پدرم دوغ داده بودم. شاید گوش‌هایش خواب نبودند. در الماری تنگ نفس‌نفس می‌زدیم. لُچ بودیم. برای بار اول چیزهایی بود که می‌فهمیدم. وقتی رفت، آرام‌وقرار نداشتم. دیشب نوکری‌ام نبود. چرا... چرا پیش خودم اقرار نکنم؟ من که خود را جزا داده نمی‌تانم. زنگ زده بود که موتر داره و جایی می‌برد که مثل الماری تنگ باشد و کسی ما را نبیند. به دنبالش کشیده می‌شدم. بی‌قرار بودم. جایی مثل یک دفتر بود در یک سرک خلوت. کلید را نچرخانده بود که من لُچ شده بودم. بی‌تاب بودم که دیگر چه چیزهایی برایم انتظار می‌کشد. سرم بیشتر گنگس شده. وسوسهٔ لُچ‌شدن دارم. خوش دارم کالاهایم را بکشم. زیر یک ملحفهٔ سفید و نرم، آرام و تنها بخوابم. این تصمیمات به تکرار در سرم چرخ می‌خورند و به طرف تشناب می‌روم که دست‌هایم را بشویم و خاله‌لطیفه را صدا کنم که مریض را رسیدگی کند. سر فرصت یک روز از خاله پرسان کنم چرا مرا دراز سیل می‌کند. چشمان سبزش مثل یک رقعهٔ دعوتی می‌ماند. از دهلیز با دیوارهای بلندش می‌لغزم. داخل تشناب که می‌شوم، کاشی‌های گلدار هم عرق کرده؛ تاریکی ذره‌ذره روی تن لُچم می‌چسپید و دست من یا کسی دیگر روی سینه و گِرد ران‌هایم کشیده می‌شود. روشنی چراغ تَشناب که می‌آید خودش را به دَورَم می‌پیچد. سرم چرخ می‌خورد. باید بنشینم. سرما به زانوهایم رسیده. با وجودِ سراسرسیاهش به دورم می‌چرخد. چرا هیچ‌وقت هلینا نفهمیده بود. من گفته بودمش وقتی کالاهایت را می‌کشی، از پشتِ سر همیشه می‌بینمت. جان درشتت را خوش دارم؛ به مردهای جوان می‌مانی. می‌شه که موهایت را بسته کرد. موهایت تا کمر روی گِردی سَرینت می‌ریزه. از کمر به پایین‌ات مثل یک اسب چاپ‌اَنداز می‌ماند. دوست دارم که ساعت‌ها سیل‌ات کنم و خودت نفامی. صدای داکتر زرغونه گفته بود نروید شاور بگیرید... در سرم تکرار می‌شد و مثل اینکه چیزی درونم می‌شد... از همان شب به این طرف چقدر خالی و سبک شده‌ام؛ یک تانکی کلان که قطره‌قطره آبش رفته باشد. کلان و خالی مانده باشد. آن همه سال لحظه‌شماری به یک دقیقه خلاص می‌شود. راه برگشتی نیست. حتی بیرون‌رفتن از تشناب یا آخرکردن این دهلیز بلند و سرد. حلقم خشک شده. هلینا کجاست و دیده‌ام که پستان‌های زیبایی دارد. وقتی سینه‌بندش را باز کنی، آرام خود را رها می‌کند و نرم می‌غلتند روی پوست. خوش نداشتم که مَردَم باشد. همان تن زنانه‌اش را می‌خواهم. سرم چرخ می‌خورد. گُروپ تَشناب را خیره می‌بینم که شاپرکی از غار هواکش به داخل می‌آید. چندین بار خود را به دیوار می‌زند و غبار طلایی‌رنگ و سبک، ظریفانه از بال‌هایش به هوا پراکنده می‌شود. چرخ خورده سقوط می‌کند و به طرف عکس گروپ، روی جواب‌چای جمع شده، در چُقوری کف تشناب کشیده می‌شود و خود را درونش می‌زند. گرفتار می‌شود. تلاش می‌کند که بِخیزد. بال‌هایش بیشتر تَر می‌شود. چرخ می‌زند دَور خود. یک گِردی با نقش پاهای تَرَش می‌کَشد. جان‌کَندن شاپرک، چشم‌هایم را خسته می‌کند. چشمانم بسته می‌شود. هوس می‌کنم خود را به دست دیوار بِسپارم و روبه‌رویش بایستم و پاها و دستانم را باز کنم و با تمامی حسرت، فاحشه‌وار خود را رها کنم. جسم سرد و نمناکِ دیواری که کِلکینِ کهنهٔ چوبیِ پوسیده و دَرزی که دیوار را دونیم کرده، می‌رسد به ستون فقراتم. سرم گَنگَس‌تر شده. دل‌بَدی دارم. بدنم سرد و سست شده. مُچ پایم هر لحظه ممکن است از هم پاشان شود. خالهٔ گدایی‌گر که طفل کبود زاییده بود، بلند خنده می‌کرد با صدایی که به قواره‌اش نمی‌خورد. صدایی که از چیزی غیر آدمیزادی بود. خندهٔ زنِ وحشی‌تر و دیوانه‌تر می‌شد. خنده‌هایش از حالتِ گُنگَه و خفه، تبدیل به صدای اسبی شده بود. اسب بُزکَشیِ وحشی شده. مغزم خودبه‌خود به شمارش آغاز کرده، همراه با گُپ‌گُپ دلم. یک... دو... سه... طفل‌هایی که مرده ولادت دادم، هر کدام یک نَمبَر را گرفته و می‌خندند؛ گِرد چرخ می‌زنند و می‌آیند و چیزی می‌گویند. یکی‌شان می‌خندد و خوش است و لُچ رقص می‌کند. یکی شصتش را به دهان گرفته و می‌مکد. یکی نزدیک است نمبرش را مثل شمشیری بر فرقم بکوبد. دستم را به زیر شکمم می‌برم. نمی‌فهمم که چی می‌کنم. کسی دستم را می‌برد به زیر شکمم یا دست خودم نیست؛ دست کسی دیگر است. نمی‌خواهم از دیشب دور شوم. می‌خواهم همان‌جا بمانم. صدایی مثل ناخن به شیشه کشیدن در گوشم می‌گوید تو به دیشب تعلق داری. و من می‌دانم همان‌جا دفن شدم. سرم چرخ می‌خورد و کاشی‌ها تکرار می‌شوند، درهم‌برهم و باز می‌شوند و به سرعت از من دور می‌شوند. ناخواسته به طرف آیینه می‌روم. مردی میان‌سال با کُرتی قهوه‌ای پشمی و بروت‌هایی سیاه، درون آیینه به آرامی مرا نگاه می‌کند. می‌دانم که می‌گوید از این تشناب بیرون نشو. می‌گفتم خاله زور بزن. زور نمی‌زد. شاید می‌دانست که طفلش مرده. به طرف چپ کج می‌شوم و دوباره دست می‌برم به آیینه و به تیغ که می‌افتد درون کاسهٔ دستشویی؛ و سرم را بالا می‌کنم که مرد چشمانش کلان شده و با دو دست گلونَش را گرفته و از لای انگشتانش به سرعت خون می‌پرد و کم‌کم به عقب و پایین می‌لغزد و شاید پدرم باشد؛ شاید مرد دیشبی باشد. فکر می‌کردم زنش در حال زاییدن بود و مردش در حال ساختن نطفه‌ای دیگر؛ مثل کار هر شبش. مثل کِرمی روی من خم‌وراست می‌شد و من بین آمیختگی‌ها مانده بودم. هیچ‌وقت فرصت نکردم که بشرمم از گناهم. جانم مثل چپلقی بود که می‌پوشیدم. تاوان می‌دادم باید. اقرار می‌کردم باید. سوزش و کمی خوشی. چشمانم بسته می‌شود و دست می‌اندازم از جایی بگیرم. با پشت‌سر می‌افتم و بینی‌ام دود می‌کند. سرم سنگین می‌شود. با پشت‌سر می‌خوردم روی وان پر از آبِ گرم. چیزی لغزان و گرم از پشت‌سرم خارج می‌شود. دیگر سرم گنگس نیست و سبک است، فقط به یاد دارم که می‌گفتم خاله زور بزن... آبش قبل از وقت ترکیده بود... یا اصلا بچه‌اش مرده بود... به زوری ولادت دادمش... بچه‌اش مرده بود... دور نافش را دست زدم... دستش را کشیدم؛ ولی کبود و سیاه بود. خاله زور زده بود و راحت شده بود؛ اما خنده نمی‌کرد... مثل مرد دیشبی حتی نامش را نمی‌دانستم چی بود... زور می‌زد و عرق می‌کرد... بند نافش هم دور گردنش پیچیده شده بود... هلینا خندیده بود که طفلِ زنِ گنگه مرده بوده و می‌دانسته... روی یک تخت، مرد بی‌نام روی من خم‌وراست می‌شد؛ و کنار تخت، پدرم روی چوکی آرام نشسته و خیره نگاهم می‌کرد... مادرم بدون اشک گریه می‌کرد... پَنس دو طرف بند ناف... اُکسی‌تُوسین... بعد از ولادت... ۲۰ میلی... می‌مالم که جفت را بیرون بکشم... پِلاسنتای مریضای جگرخون دیر می‌آید بیرون... بعضی وقت‌ها حاد می‌شد، یخ می‌گذاشتیم روی شکم مادر... بعضی‌ها بچه می‌خواستند، ولی دختر بود... طفل را کالا می‌پوشانیدم... طفل خاله کالا نداشت در بقچه‌اش... چند توته تکه بود فقط... نمبر و کارت می‌زدیم... اتاق نوزادان می‌فرستادیم... یک زمانی می‌رسید که شلوغ بود و تختی سه نفر قبل از ولادت می‌خواباندیم... مریض را گوشه می‌بردیم... یک هزار بده مه مریضت را خوب نگاهش می‌کنم... وسط کمرش غار بود... بقه‌شکل بود... لب‌شکری بود... خاله گنگه بود... زور می‌زد و می‌خندید... شفاخانه هر دقه طفلی را از خشت می‌زاید و هر دفه من بودم که بیرون می‌آمدم... اپیستومی... عمقش هنوز باز نیست... سر کم‌کم بیرون می‌آید... آبش می‌آید بیرون وقتی زور می‌زنه... طفل را نمی‌کشیم اصلا... آرام خودش بیرون می‌آید... اول سر می‌آید و بعد شانه می‌آید... خاله زور بزن... زور بزن خاله... زور می‌زنم... دردی ندارم... مردی را می‌زایم که نام ندارد و رویم خم‌وراست می‌شود... .





عالیه رجایی

زنی در تابلوی نقاشی

مثل همیشــه از اتاقش ســروصداهای عجیبی می‌آمد. صدای تخته‌های چوبی، شیشــه، درنگ و شرنگ و امثال اینها. گاهی آن‌قدر صدایش بلند می‌شد که انگار با کسی در حال جروبحث باشد و همیشه مخاطبش را مجرم می‌پنداشت. دوباره به در و دیوار و تابلوهایش می‌کوفت.

مادرش که از این وضعیت به تنگ آمده بود و کاسهٔ صبرش لبریز شــده بود، مانده بود که با دختر دیوانه‌اش چکار کند. شــایدم دیوانه نبود. می‌رفت پشــت در اتاق او و به آن ضربه می‌زد. بعدِ زده‌شدن در، داخل اتاق را ســکوت فرا می‌گرفت و مادر فکر می‌کرد که حال دخترش حتماً خوب اســت؛ ولی وقتی دختر دروازه را باز نمی‌کرد، نگرانی‌اش بیشتر می‌شد.

اول مادر از داد و ناســزا استفاده می‌کرد تا دختر در را باز کند. ولی وقتی می‌دید که نتیجه نمی‌دهد، به گریه و زاری شروع می‌کرد و هزاران بار قربان‌صدقهٔ دخترش می‌رفت که بلایی سر خود نیاورد و در را باز کند. حوصلهٔ دختر هم ســر می‌رفت. در را باز می‌کرد و خودش را زیر پتو مخفی می‌کرد. نمی‌خواست که با کسی روبه‌رو شود. نسبت به روزها و ماه‌های قبل خاموش‌تر شده بود، کم‌حرف‌تر. مادر نگرانی‌اش بیشتر می‌شد از این وضعیت. شب‌ها چراغ اتاقش خاموش و روشن می‌شد. مادر نگاهی به اتاق انداخت. از نظم خبری نبود. در حالی که اتاق دخترش پیش از این خیلی پاک و تمیز بود. حالا همه جا را رنگ گرفته بود. در و دیوار پر از رنگ‌های ســرخ، آبی و بنفش بود. او حتی دیوارها را سیاه هم کرده بود. از نقاشی درست‌حسابی‌اش خبری نبود. فقط یکی را تازه شروع کرده بود؛ خوب به نظر می‌آمد.

بعضی وقت‌ها هم ویولن می‌نواخت. این کار را از دوســتش آموخته بود. زیبا و حزن‌انگیز می‌زد. کتاب‌های فلســفه و رمــان هم می‌خواند. هر روز یکی دو تا در دســتش بــود. وقتی به خانه می‌آمد، خوش و سرِحال می‌گفت:

ـ مادر جان همهٔ این کتاب‌ها را می‌خوانم و مثل اینها یک نویسندهٔ خوب می‌شوم.

ویولــن را مادرش به او داده بود. مــادر هم آن را از کســی در جوانی‌اش تحفه گرفته بود. اوایل بیشــتر از همــه چیز بــه آن توجه داشــت و نگهداری‌اش می‌کرد. کنــار مــادرش می‌نشســت و می‌نواخت. خاطــرات مــادرش را تازه می‌کرد. ولــی این روزها دیگر حوصله نداشــت و ویولنــش زیر گردوغبار گم شــده بود. مادر فکر می‌کرد که دخترش معتاد شده و شاید هم دیوانه.

وقتــی مــادر بــا ناراحتی تمام‌عیــار از اتــاق بیرون می‌شد، دروازه قفل می‌شد.

این بار صدای خشــک ویولن بلند شد. دختر همان آهنگــی را می‌نواخت که مــادرش را می‌گریاند. در گریهٔ مادر نوعی حسرت غریب دیده می‌شد.

صــدای سوزوســاز، بلنــد و بلندتــر می‌شــد و اوج می‌گرفت. مادر و اشک‌هایش بیرون از اتاق بودند.

این بار صدای ویولن ماننــد صدایی بود که نزدیک به طلوع صبح از بالای تپه شنیده می‌شد. خاطرات مادر زنده شــده بود؛ ولی حالا که کســی نَیست به حرف‌های دلش گوش بدهد. او تنها بود، با خودش

و دخترش.
صدای ویولن قطع شد. مادر حس کرد صدای چیغ می‌شنود. دوباره تمرکز کرد که آیا از اتاق دخترش است یا نه. بعد چیغ زد و «خاک بر سرم شد» گفته، به طرف اتاق او دوید. به در کوبید و فشار آورد و آن را باز کرد. دید که تابلوها و کاغذهای دختر سرخ‌رنگ شده‌اند.
این روزها هم حالش تعریفی ندارد؛ ولی متفاوت‌تر از دیگر روزها است. کمی حرف می‌زند با مادرش. می‌گوید باید نمایشگاه برگزار کند. می‌رود تعدادی ورق‌های سفید و رنگه آماده می‌کند. قلم‌موهای متفاوت و رنگ‌های بسیار زیاد.
به آرامی شروع به کارش کرد. عادی به نظر می‌رسید. فقط گاهی خنده‌های بلند سر می‌داد. مادرش فکر کرد شاید از خوشحالی باشد. شاید دخترم برای موفقیتش می‌خندد و جشن می‌گیرد. یکی از تابلوهایش را که تصویر خانمی با ویولن بود، خیلی دوستش داشت. همیشه این تابلو او را به فکر فرو می‌برد. ساعت‌ها به آن خیره می‌شد، گویا در آن چیزی را جستجو می‌کرد.
روز نمایشگاه فرا رسید. دختر تابلو را در یک قسمت که در دید همه است، گذاشت. مردم در تابلوها و رنگ‌ها موج می‌خوردند. دختران و پسران جوره‌ای زیاد بودند. قدم می‌زدند. حرف می‌زدند و خوشحال بودند. هیچ نگاهی هم به تابلوها نداشتند و بیشتر مصروف حرف‌زدن با هم بودند. بعضی‌ها هم نیم‌نگاهی به رنگ‌ها و تابلوها می‌انداختند و می‌رفتند.
دو جوان کمی دورتر از دید دیگران غرق در چهره‌های هم شده بودند. لبخندهای دل‌پذیری نثار هم می‌کردند. انگار تابلوها را در صورت هم می‌دیدند.
دختر نگاهش را به گوشهٔ دیگر نمایشگاه رساند. مرد تقریباً مسنی را دید که با دقت به نقاشی‌ها نگاه می‌کرد. خوشحال شد. مرد پیش هر تابلو می‌ایستاد و لحظاتی طولانی به آن خیره می‌شد. بعد می‌رفت سراغ تابلوی دیگر. تابلوها را یکی‌یکی از زیر چشم گذراند و به دختر نزدیک شد. به او که رسید، پرسید:
ـ نقاشی‌های عجیبی هستند!
ـ خوشتان نیامد؟
ـ چرا! چرا خیلی قشنگ هستند. من از وقتی که برگشته‌ام به افغانستان، اولین بار است به همچین نمایشگاه عالی برخوردم. این تابلوها خیلی باارزش هستند؛ ولی کسی برای آنها اهمیت قایل نیست.
بعد سکوت کرد. نگاهش را به تماشاگران تابلوها دوخت و گفت:
ـ در این کشور هنر و هنرمند به حاشیه رفته‌اند.
دختر حس عجیبی داشت. دلش می‌خواست بیشتر با مرد صحبت کند. مرد یک‌باره گفت:
ـ از خودت بگو دخترم!
ـ همان طور که گفتی همین جا به حاشیه رفته‌ام و منتظر ختم نمایشگاه هستم.
ـ یادت باشد که بعضی وقت‌ها، حاشیه مهم‌تر از متن می‌شود.
ـ بلی! بلی! درست است.
مرد مسن سگرتی از جیبش بیرون آورد و تعارف کرد:
ـ می‌کشی!
دختر سگرت را گرفت. مرد در حالی که برای خودش هم سگرت روشن می‌کرد، گفت:
ـ دختر ساکتی معلوم می‌شوی.
ـ هنرمندا ساکت‌اند اکثراً.
ـ پس معلوم می‌شود شما هم در این نمایشگاه اثری دارید؟
دختر دود سگرتش را به طرف سقف رها کرد و با آهی کوتاه گفت:
ـ یک تابلو دارم که مثل خودم به حاشیه رفته.
مرد لبخندی زد و جواب داد:
ـ خوشحال می‌شوم تابلویت را برایم نشان بدهی!
دختر مردد شد برای یک لحظه. نگاهش را به چهرهٔ مرد انداخت. مرد پیر به نظر می‌رسید. چروک‌های عمیقی به پیشانی‌اش افتاده بودند. مرد پرسید:
ـ اگر خوش ندارید، مشکلی نیست!
ـ نه! نه! برویم.
دختر به طرف گوشهٔ نمایشگاه رفت. هر لحظه که می‌گذشت و به تابلو نزدیک‌تر می‌شدند، اضطرابش بیشتر می‌شد. نمی‌دانست چرا چنین می‌شود. مقابل تابلو ایستاد. مرد هم شانه‌به‌شانهٔ او ایستاده بود. مرد سرش را کمی به طرف تابلو نزدیک‌تر برد. آب دهانش را قورت داد. بعد کمی از دختر فاصله گرفت و پرسید:
ـ واقعاً این تابلو مال شماست؟
ـ بلی! زیبا نیست؟
مرد رویش را برگرداند و اندکی به چهرهٔ دختر نگاه کرد. دختر شرمید و مرد که این را فهمیده بود، نگاهش را دوباره به تابلو دوخت.
ـ چرا این تابلو را من ندیدم؟ پیش‌تر از کنارش گذشتم، اما ندیدم.
دختر با صدایی گرفته گفت:
ـ در این کنج نمایشگاه کسی به این تابلوی خاک‌گرفته توجه نمی‌کند.
مرد آه کشید. دستش را پیش برد و به نقطه‌ای بر روی تابلو رساند.
ـ این تابلو چقدر برایم آشنا است.
دختر مضطرب‌تر شد. کمی هم ترسید. با خود گفت که نکند این مرد مسن او را به تقلب متهم کند. به سرعت گفت:
ـ این تابلو را خودم کشیده‌ام. من یک ویولن دارم. از مادرم است. این ویولنی که در اینجا می‌بینید، همان ویولن است. این خانم هم مادرم است.
مرد آه دوباره‌ای کشید، اما نگاهش را از تابلو برنداشت. گفت:
ـ نه! نه! منظورم این نبود که مشکلی وجود دارد. فقط می‌خواستم بگویم که این ترکیب رنگ‌ها و تصاویر برای من خاطره‌انگیز است، همین! راستی قیمتش چند است.
دختر سرخ شد. نفس‌نفس می‌زد. با بندش زبان گفت:
ـ قیمت، قیمت ندارد.
ـ یعنی نمی‌خواهی بفروشی تابلویت را؟ همهٔ تابلوها اینجا فروشی هستند.
بعد مرد به قاب نقاشی دست زد. دختر حرفی نمی‌زد. به حرکات عجیب مرد خیره شده بود. وقتی مرد دوباره به چشم‌های او نگاه کرد، گفت:
ـ فروشی نیست؛ ولی مال شما باشد.
مرد لبخند زد. سرش را تکان داد. دست‌هایش می‌لرزید. گفت:
ـ این خانم خیلی شبیه کسی است که سال‌ها پیش در قریه‌مان بود، قبل از رفتنم به دیارهای دور.
سکوت کرد. گویا متوجه شده بود که نباید رازش را به کسی بگوید. دختر هم حیران بود. حس ناشناخته‌ای داشت. دوباره به تابلوی خود نگاه کرد. مادر لبخند می‌زد.
مرد به شانهٔ دختر دست زد و او را متوجه خود کرد.
ـ این کارت من است دخترم! اگر خواستی بفروشی تابلو را، به من زنگ بزن.
دختر کارت را گرفت و به رفتن مرد نگاه کرد.



شب عید



حفیظ‌الله دولت‌شاهی

غروبِ سـردِ پاییزی بود. آفتاب، آخرین انوار طلایی‌رنگش را از شانهٔ «ماگو» جمع می‌کرد. سایهٔ سربی‌رنگ شامگاه، دامن سردش را روی قریهٔ ما هموار کرده بود.

در دامنهٔ غربی آسـمان، لکهٔ سرخ‌رنگ ابر سرگردان بود. یک دسـته کلاغ‌های مست قاغ‌قاغ‌کنان آسمانِ آبـی قریـه را درنوردیدند و در کرانه‌های جنوبی آسـمان ناپدید گشـتند. چوپان قریه در حالی که پیشـاپیش رمه‌اش قدم برمی‌داشـت، آرام‌آرام به قریه نزدیک می‌شـد. دَرَنگ‌دَرَنگ زنگوله‌ها و بَع‌بَع میش‌ها به گوش می‌رسید که هر لحظه نزدیک‌تر می‌شدند.

در میـدانِ کوچکی که با درختان چنار احاطه شـده بود، بچه‌های قد و نیم‌قد قریه سـاعت‌تیری می‌کردند. در انتهایِ راهِ نسـبتاً عریضی که از دو طرف با درختان سـنجد و زردآلو جهت یافته بود، خرابه‌های یک قلعهٔ قدیمـی پیدا بود. و مردان قریه در حالی که پَتوهای دَبَل به دورشـان پیچانـده بودند، در پای قلعه پِیتو کرده بودند. آنها دستانشـان را به قسـم سـایبان بالای چشمان‌شان گذاشـته بودند و به کرانه‌های غربی آسمان خیره شده بودند.

گوسـفندان رمه بَع‌بَع‌کنان به آغیل سرازیر شـد و در کوچه‌های پُرپیچ‌وخم آن ناپدید گشت؛ اما دَرَنگ‌دَرَنگ زنگوله‌ها همچنان به گوش می‌رسید.

زهرا دخترک هشـت نُه ساله‌ی با چادر سرخ‌رنگ و کفش‌های پلاستیکی که در پاهایش کَلانی می‌کرد، از زینهٔ چوبی خانهٔشان بالا رفت و کش‌کش‌کنان خودش را کنار بخاری رساند.

چادرش را محکم به دورش پیچاند و به بخاری تکیه داد.

آفتاب به کلی پنهان شده بود و از شعله‌های سرخ‌رنگ آن در نوک «ماگو» اثری نبود.

زهرا وقتی در جایش آرام گرفت، دسـت راسـتش را همچون مردان قریه بالای چشمانش سایبان ساخت. دیدگان تنگش را تنگ‌تر کرد تا آسـمان را دقیق‌تر ببینـد. در آن لحظه صدایی از درون کوچه، از جایی که مردهای قریه پِیتو کرده بودند، بلند شد:

ـ مه پیدا کردم... مه ماه نو را پیدا کردم... اوهو، چقدر باریک است!

سروصدا بسیار شد. یکی گفت:

ـ کجاسـت، مـره نشان بته.

دیگری گفت:

ـ دروغ می‌گه.

دیگـری بلندتـر صدا زد:

ـ راست می‌گه مه هم پیدا کردم، اونه ده بالای کوه، در قیرنگ همو سنگ قَرخ.

زهرا بـه خودش حرکتی داد و چشمانش را تیزتر ساخت.

***

از منبر قریه بلند شد، زهرا چشمانش را از ماه گرفت و به اطرافش نگاه کرد. هوا آهسته‌آهسـته تاریک می‌شـد. مردم قریه بـرای افطار به کلبه‌هایشـان می‌خزیدنـد. در میدانـی کوچک، بچه‌هـای قد و نیم‌قد قریه همچنان سـرگرم بازی بودند. زهرا در دلش گفت:

ـ خوش به حال ای‌ها که هر روزشان عید است.

سپس آهی کشید و آهسته‌تر گفت:

ـ کاش من هـم بچه می‌بودم و بی‌خیال همه چیز، تا ناوقت‌ها ساعت‌تیری می‌کردم.

در این وقت دو تا از بچه‌هـای قریه قال‌مقال‌کنان از پای دیوار که زهرا روی آن نشسته بود، گذشتند.

ـ راستی برای عیدت لباس نو تیار کدی؟

ـ آره! یک لباس سفید و مُد روز تیار کدم.

ـ فردا بازار می‌روی؟

ـ آره...

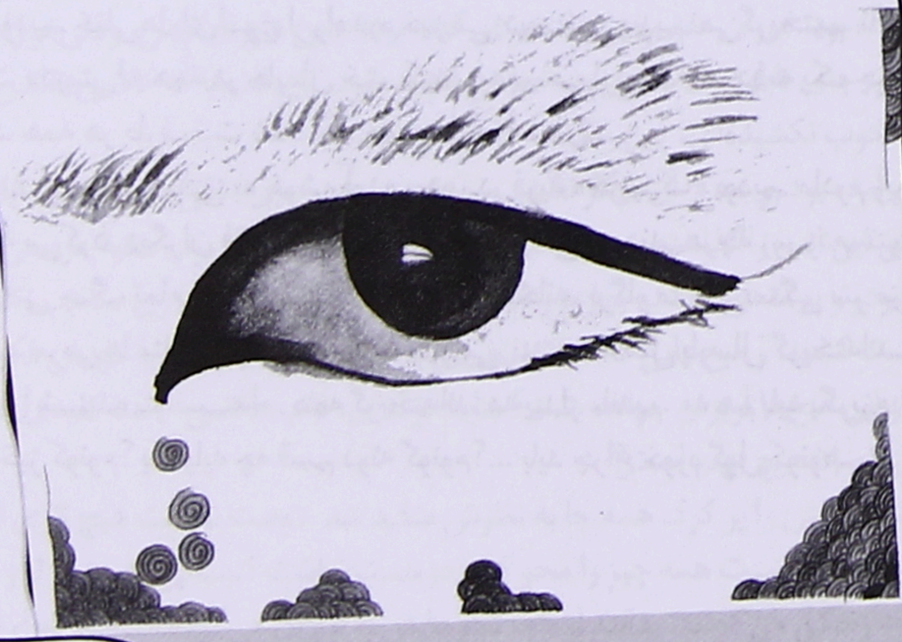
گفتگوی آنها همراه با تَرَق‌تُرُق کفش‌هایشـان، در انتهای کوچه گم شـد. زهرا انگار که تازه از خواب بیدار شـده باشـد. فاجه‌ای کشـید و به یاد آورد که فـردا عید اسـت. از اینکه یک‌دفعه‌ای بـه یاد عید افتاده بود، ذوق‌زده شـد. از جایش نیم‌خیز شد؛ اما پیش از اینکه قد راسـت کند، دوباره نشسـت و به نوک کفش‌هایش خیره شد.

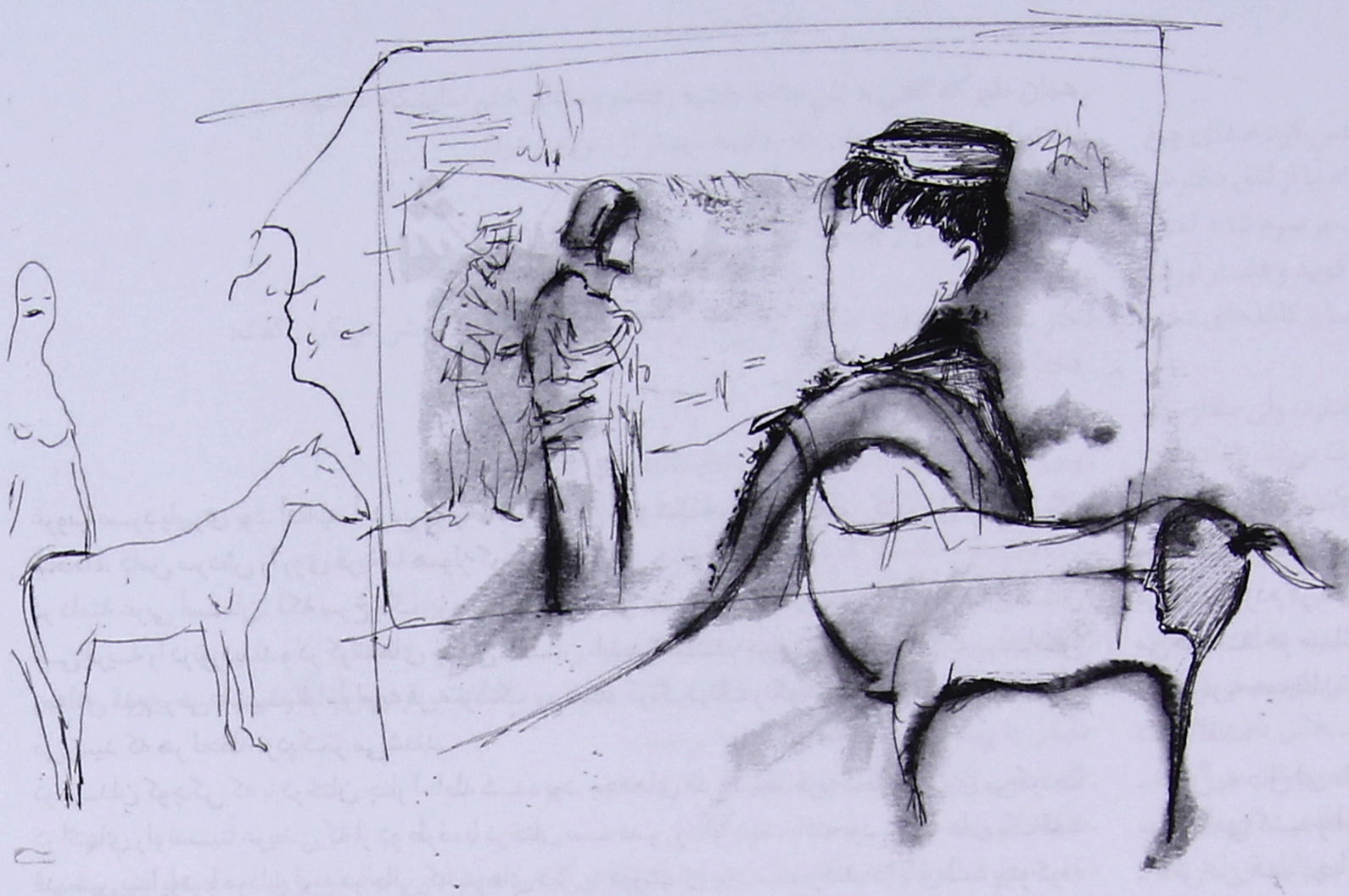
***

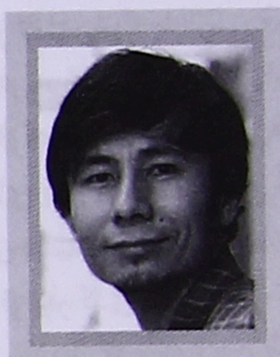
ماه دیگر پنهان شـده بود. سراسـر قریه را سیاهی فرا گرفته بود. کسـی در کوچه سروصدا نمی‌کرد. روشـنایی هریکیـن از دریچـهٔ همسـایه‌ها معلوم می‌شـد. زهرا احساس سـردی می‌کرد. از جایش بلند شـد و از زینهٔ چوبی پایین رفـت. وقتی دروازهٔ خانـه را بـاز کرد، مـادرش را دید که در روشـنایی هریکیـن، پیراهن بخملـی سـرخ‌رنگش را پیش رویـش گذاشـته، در حالی که قیچـی کلانی را در دسـتش جور می‌کرد، گفت:

ـ بیـا دخترم، بیا که ناوقت شـده. پیراهـنِ بخملِ خـودم را برایت کوتاه می‌سـازم. نو اسـت تا هنوز شوی نخورده.

زهرا چیزی نگفت. رفت روبه‌روی مادرش نشست و به قاب عکسـی که بالای سر مادرش روی دیوار نصب شـده بود، خیره شـد. یک مرد میان‌سال با ابروان پُرپُشت و کُتِ راه‌راه.







سهراب سروش

ستاره‌ها خیز می‌زنند

شَمال خنک می‌وزد. می‌خواهم پهلو بگردانم. نمی‌گردانم. تخته‌به‌پشت خوابم. بیدارم. چشمانم تنگ باز می‌شود. تمام ستاره‌های آسمان به سرعت این طرف و آن طرف خیز می‌زنند. چشمانم را خوب باز می‌کنم. تمام ستاره‌های آسمان به سرعت این طرف و آن طرف خیز می‌زنند. کِرپِک نمی‌زنم. وحشت‌زده سیل می‌کنم. تمام ستاره‌های آسمان به سرعت این طرف و آن طرف خیز می‌زنند. ستاره‌ها دو برابر روشن شده‌اند. پایین آمده‌اند. مثل تیر از این سر آسمان به آن سر آسمان خیز می‌زنند. از سرِ «کوه قبله» کنده می‌شود، بر سرِ «بندی کوزه‌ها» گم می‌شود. از سرِ بندی کوزه‌ها کنده می‌شود بر سرِ کوه قبله... «خدایا! مه خواوُم. نه! بیداروم. بیداروم»

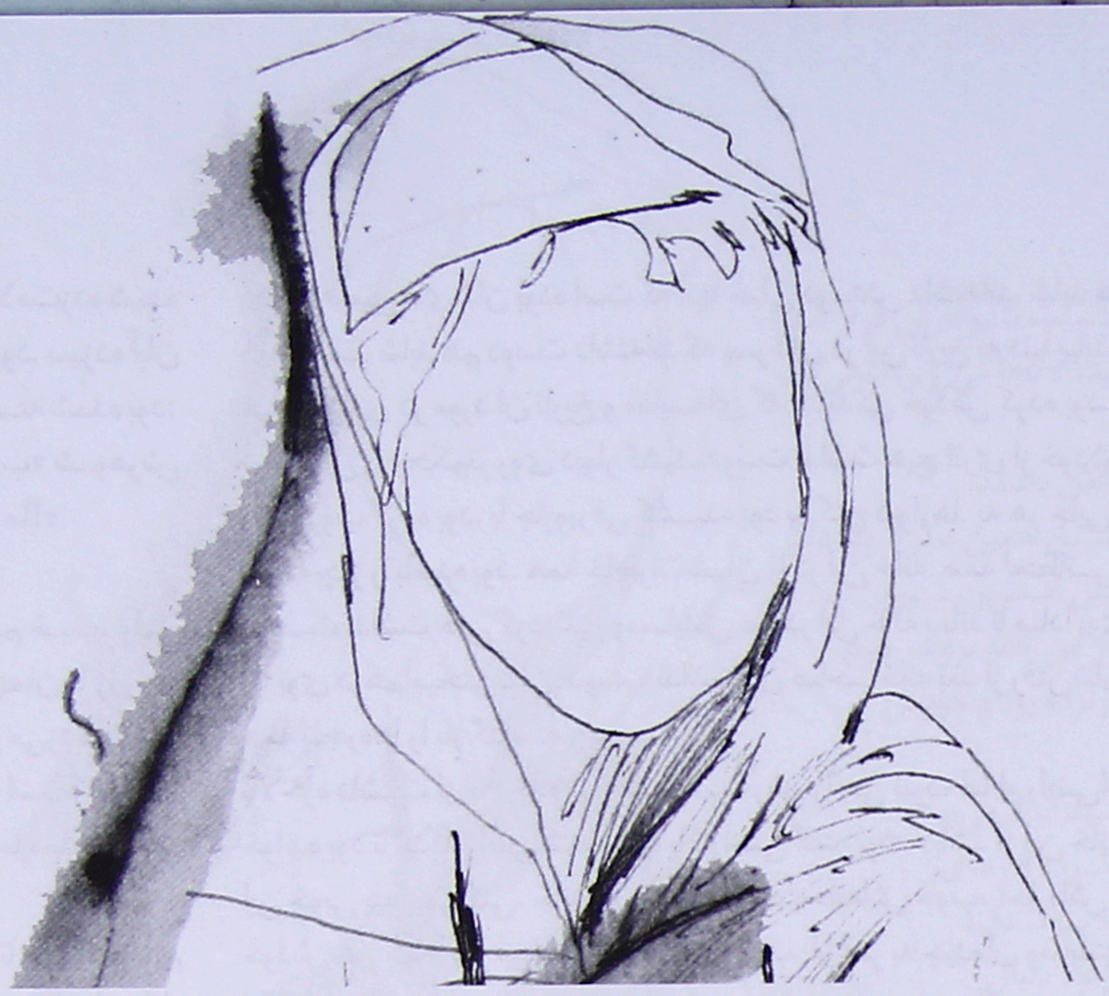
راست بر سر جاگه‌ام می‌نشینم. چشمم به آسمان است. ستاره‌ها هر طرف خیز می‌زنند. «خدایا! دنیا ره چه شیده؟ مه ره چه شیده؟ ستارا ره چه شیده؟ مردم قریه خواو بشه یا بیدار؟ ستارا ره مینگره که هر طرف خیزخیزک موکونه یا نه...؟»

چپ و راستم را سیل می‌کنم. قریه گوروارِی تاریک است. خاموش است. ولی همه چیز سر جایشان هستند. کوه‌ها، تپه‌ها، خانه‌های همسایه، درخت‌های صف‌کشیدهٔ لب جوی پیش‌خانه، من هم بالای صفه سرِ جاگه‌ام هستم. جاگه‌های دیگران هم آن سر صفه سر جایشان هستند. فقط ستاره‌ها سر جایشان نیستند. هر طرف خیز می‌زنند. چراغ دستی‌ام را روشن می‌کنم. نورش را می‌اندازم سر جاگه‌ها. «اوه... جاگه‌ها خالیه. گهوارهٔ خوارکم خالیه. هیچ کسی‌خدای نیسته. چه خبر شده خدایا!؟...» ستاره‌ها همچنان خیز می‌زنند. تیاقم را از کنار تی‌سری‌ام می‌گیرم. می‌خیزم. دنبال لنگهٔ کفشم می‌گردم. روشنک را هر طرف می‌اندازم. باد می‌وزد. پیش نور چراغ دستی‌ام گرد و خاک می‌شود. نرگاو پایبندش به میخ بسته، دَمِ نور چراغ دستی‌ام قرار می‌گیرد. سراسیمه زیر درختان ایستاده است. برگ‌های آویزان درختان تکان‌تکان می‌خورد. ستاره‌ها همچنان خیز می‌زنند. نور چراغ دستی‌ام را هر طرف می‌اندازم. یک لنگهٔ کفش عزیزه و یک لنگ کفش مرتضی هست. کفش‌های گلشن هست. ولی کفش‌های آیه مه وآته مه نیست. یک لنگ کفش عزیزه را می‌پوشم. لنگان‌لنگان خود را به دروازهٔ خانه می‌رسانم. دروازه قلف است. قلف است. به دروازه تکیه داده‌ام. می‌خواهم فریاد بکشم. داد بزنم. می‌ترسم. می‌لرزم. رویم را به آسمان می‌کنم. «خدایا!... اوه... ستارا خیزخیزک نمی‌زنه. مرمی‌هایه که خیزخیزک می‌زنه. حتمی جنگ شیده. جنگ شیده. خدایا! چیکار کونوم؟ جنگ شیده. جنگ... شیده...»

جنگ شده بود. همی قسم مرمی‌ها از این سر کوه به آن سر کوه خیز می‌زدند. تق و توق... تق تق تق تق تق... مرمی‌ها خیز می‌زدند. ما هم خیز می‌زدیم. تمام مردم قریه خیز می‌زدیم. گاو و ماله مانده، خانه‌ها را قلف زده بودیم. خیلی‌ها پای‌لوچ از راه دره خیز می‌زدیم. می‌دویدیم. می‌گریختیم. ناگهان در تاریکی یکی بُوق زده بود. «دریش!» همه در جایمان خشکیده بودیم. می‌لرزیدم. یک دفعه یک چیز مثل کچالو پیشم غلطیده بود. همه هر طرف تیت شده بود. مه به طرف آسمان...

نمی‌دانم چند روز بعدش وقتی به هوش آمده بودم، در قریهٔ «خربیدک» بودیم. مادرم زیر سرم نشسته بود و بی‌صدا گریه می‌کرد. دیگران فقط لب‌هایشان شورشور می‌خوردند. هرچه زور زدم، نتوانستم هیچ صدایی را بشنوم. وقتی جنگ تمام شده بود و برگشته بودیم به خانه، نرگاو ما از گرسنگی سر میخ مرده بود. باز هم جنگ شده. مرمی‌ها مثل ستاره‌ها هر طرف خیز می‌زنند. همه مثل پارسال گریخته‌اند. مره خبر نکرده‌اند. مه تق‌وتوق را شنیده نتوانسته‌ام. همه گریخته‌اند. مه بیدار ماندیم. مه هم باید بگریزم. باید جانم را بکشم. «چه قسم خیز کونوم؟ یک‌پایه چه قسم دوته کونوم؟... باید چراغ خوره گول کونوم...»

شب ۳ سرطان ۱۳۹۱
مزار شریف ـ نوبهار



میخ‌هایی که هیچ چیز برای آویختن ندارند

معصومه حسینی

زکیه نشست روی رختخواب‌هایش که لای یک چادرشب بزرگ بسته بود. از صبح حتی یک لحظه هم آرام نداشت. همهٔ وسایلش را جمع کرده بود. ظرف‌هایش را داخل چند کارتن جا کرده بود. بین ظرف‌های چینی‌اش، حوله‌های دست‌بافش را گذاشته بود تا نشکند. لباس‌هایش را داخل یک کیسهٔ بزرگ گذاشته بود. قالی‌هایش را لوله کرده بود کنار دیوار. هیچ دوست نداشت شوهرش به خاطر این، از رفتن منصرف شود که او وسایل خانه را جمع نکرده است. دلش شد همان‌جا دراز بکشد. اما اگر خوابش می‌برد چه؟ اگر شوهرش می‌آمد و او خواب می‌بود چه؟ حالا که او را با جگرخونی راضی کرده بود از این خانه بروند، نباید فرصت را از دست می‌داد. صبح وقتی که گوشهٔ چادرشب را با شوهرش گره می‌زد، گفته بود: «خانهٔ جدید که برویم....» شوهرش هیچ نگفته بود. فقط نگاهش کرده بود و بعد رفته بود، حتماً دنبال ماشین. زکیه از روی رختخواب‌هایش بلند شد. شوهرش رفته بود دنبال ماشین، حتماً. نگاهش به تابلوهای روی دیوار افتاد. تابلوها را از روی دیوار برنداشته بود. به نظرش آنها جزئی از دیوار شده بودند. بدون آنها دیوار، فقط دیوار بود. مانده بود آنها را کجا بگذارد. تابلوها را از روی دیوار برداشت. گذاشت روی کارتنی که داخل آن ظرف‌های چینی‌اش بود. روی دیوار جای خالی سه تابلو بود، سفید سفید. آن یکی که کوچک‌تر بود، جای خالی تابلوی خط بود؛ شعری از مهدی اخوان ثالث، لحظهٔ دیدار. پایین تابلو اسم خودش را دید: «برای زکیه» شوهرش این شعر را انتخاب کرده بود. دوران عقد بِهِش داده بود و گفته بود: «این طوری‌ام من، وقتی تو را می‌بینم.» و جای سفید بزرگ‌تر، جای تابلوی نقاشی بود. خودش کشیده بود، آن‌وقت‌ها که کلاس نقاشی می‌رفت. استادش گفته بود: «خوب نکشیده‌ای، بین رنگ‌ها تناسب نیست.»

اما خودش خوشش آمده بود. و بعد از آن دیگر نقاشی نکشیده بود. جای خالی سوم، جای تابلوی عشق پولکی بود. شوهرش این اسم را گذاشته بود. زن صاحب‌خانه‌شان هدیه آورده بود، هدیهٔ عروسی. روی یک پارچهٔ سیاه، دو قلب تودرتو پولک‌دوزی شده بود به رنگ طلایی؛ مثل دندان طلای زن صاحب‌خانه. زکیه به جای خالی تابلوها دست کشید؛ و میخ‌هایی که حالا هیچ چیز برای آویختن نداشتند. با خودش فکر کرد، بعد از این چه چیزهایی از این میخ‌ها آویزان خواهد شد؟ شاید حوله‌ای، قاب عکسی، دسته‌کلیدی یا تابلوهای خط و نقاشی دیگری. اصلا هیچ مهم است؟

جای سفید تابلوها چشم‌هایش را پر کرد. همه جا به نظرش سفید شد. دوست نداشت هیچ اثری از خودش در این خانه جا بگذارد. می‌خواست همه چیز را محو کند. دوست نداشت کسانی که بعد از او و شوهرش می‌آمدند و در این خانه زندگی می‌کردند، بدانند او کجا تابلوهایش را آویزان می‌کرده است؛ که او فقط سه تابلو داشته است. میخ‌ها را هم از جایشان درآورد. رفت داخل آشپزخانه. خواست دستمالی را که صبح با آن وسایل را گردگیری کرده بود، بردارد. با دستمال بکشد روی جای خالی تابلوها، تا این‌قدر جای خالی‌شان روی دیوار سفید نزنند. دستمال، کنار شیر آب بود. هنوز ذرات چتنی روی کاسهٔ استیل ظرف‌شویی سیاه می‌زد. صبح که یخچال را تمیز می‌کرد، شیشهٔ چتنی را خالی کرده بود داخل ظرف‌شویی. شیر آب را باز کرد تا آخرین ذرات باقی‌مانده از چتنی را آب ببرد. آشپزخانه هنوز بوی چتنی می‌داد. حالش بد شد و عُق زد. صدای عق‌زدنش در خانهٔ خالی پیچید. سرش را گرفت داخل ظرف‌شویی. اما چیزی استفراغ نکرد. فقط احساس کرد از دهانش بوی چتنی بیرون می‌آید. دهانش را آب کشید و دستمال را برداشت.

به جای سفید تابلوها دستمال کشید و سفیدی آنها را محو کرد. سه سال پیش وقتی برای اولین بار آمده بود خانه را آب‌وجارو کند ـ قبل از اینکه وسایلش را بیاورد ـ یک جای سفید مستطیل روی دیوار پیدا کرده بود، تقریباً به اندازهٔ تابلوی خط. و بعد به کنج دیوارها که جارو می‌کشید تا تار عنکبوت‌ها را پاک کند، چشمش خورده بود به یک تقویم، کف اتاق خالی. به شوهرش نشان داده بود. هر دو با هم دیده بودند. تقویم را برداشته بود و در جای سفیدی نگه داشته بود. دقیقاً جای خودش

بود. بعضی از تاریخ‌ها روی تقویم علامت‌زده شده بود و کنارشان چیزی نوشته شده بود. سیزده آبان علامت زده شده بود و کنارش نوشته شده بود: «تولد احمد ـ ساعت یازده‌ونیم شب» شوهرش گفته بود: «چه جالب! تاریخ ازدواج ما!»
و او هم گفته بود: «چه جالب!»
و بعد گفته بود: «ساعت یازده‌ونیم شب، وقتی ما کنار هم ایستاده بودیم و به مهمان‌ها زل زده بودیم، حتماً او دردش آمده و جیغ می‌زده است. فکر می‌کنی شوهرش کنارش بوده است؟»
شوهرش گفته بود: «نمی‌دانم. اما مطمئن باش من در کنارت هستم.»
و بعد بقیهٔ تاریخ‌ها را دیده بودند. تا مدت‌ها تقویم را نگه داشته بود. هر وقت بیکار می‌شد به آن نگاه می‌کرد. سعی می‌کرد به یاد بیاورد در تاریخ‌های علامت زده‌شده، خودش چه کار می‌کرده است. از اینکه از زندگی مستأجر قبلی چیزهایی می‌دانست، ذوق‌زده بود. خودش را مثل یك خدای کوچك می‌دید؛ یك خدای کوچك مؤنث. توی ذهنش مستأجر قبلی را یك زوج خوشبخت تصور می‌کرد. آنها یك بچه داشتند. حتماً با او بازی می‌کردند. می‌انداختند هوا و بعد بچه قهقهه می‌زد و می‌آمد بغل مادرش... شاید هم پدرش... اگرچه هنوز سه سال و شش ماه بیشتر از ازدواج‌شان نمی‌گذشت، اما سروصدای مادرشوهر و حتی مادر خودش هم درآمده بود. آرزو می‌کرد کاش او هم بچه‌دار می‌شد و تاریخ تولد بچه‌اش را روی تقویم علامت می‌زد. برای بچه‌اش اسم انتخاب می‌کرد. و آن‌قدر فکر و خیال به سرش می‌زد که خودش هم خسته می‌شد. آن‌وقت بود که می‌رفت بالا، زن صاحب‌خانه را صدا می‌زد و باهم حرف می‌زدند. یك روز، از زن صاحب‌خانه پرسیده بود: «مستأجر قبلی چطور آدم‌هایی بودند؟»
او جواب داده بود: «مثل شما، دو نفر بودند. خیلی آرام و بی‌سروصدا. سال‌ها بود که ازدواج کرده بودند، اما بچه نداشتند. مشکل از زن بود. بیچاره مرد که چقدر بچه دلش می‌خواست. هر وقت بچه‌های من اینجا می‌آمد، مرد خودش را می‌کشت. از بس بچه دوست داشت.»
او پرسیده بود: «پس احمد پسر آنها نبود؟»
ـ نه. آنها بچه نداشتند.
و بعد شروع کرده بود، در مورد زندگی خودش حرف‌زدن. تنها زندگی می‌کرد. شوهرش طلاق داده بود و مهریه‌اش را هم یك‌جا داده بود. دوتا بچه داشت. این خانه را با مهریه‌اش خریده بود. همیشه طبقهٔ پایین را به مستأجر می‌داد و از این طریق زندگی‌اش را می‌گذراند. اما هیچ‌وقت نگفته بود، چرا شوهرش طلاقش داده است. فقط می‌گفت مرا به زور شوهر دادند. دوستش نداشتم. زکیه هم به حرف‌های زن صاحب‌خانه گوش می‌کرد؛ و هم پیش خودش فکر می‌کرد شاید پسر یکی از فامیل‌های‌شان بوده است که آنها خیلی دوستش داشته‌اند. شاید هم پسر خودشان بوده است. شاید مرده است. شاید هم دوست داشته‌اند که پسرشان در این تاریخ به دنیا بیاید. و بعد پشیمان می‌شد از آن همه خیال‌پردازی در مورد آن تاریخ و مقایسه‌ای که با زندگی خودش کرده بود.
دستمال را محکم‌تر روی دیوار کشید. دوست نداشت هیچ اثری از خودش به‌جا بگذارد. همه جای خانه را رفت‌وروب کرده بود. با جاروبرقی کشیده بود به کنج دیوارها. به هر جایی که فکرش را می‌کرد. جاروبرقی همه چیز را بلعیده بود. همهٔ خاطرات‌شان را در این خانه. همهٔ لحظاتی را که در این خانه گذرانده بودند. دوست نداشت حتی گردوغبار وسایلش هم در این خانه بماند تا مبادا بوی او را بدهند؛ بوی او و شوهرش را؛ بوی درهم‌آمیختن‌شان. دوست نداشت زن صاحب‌خانه بعد از رفتن‌شان بیاید و بو بکشد. از دو روز پیش همهٔ پنجره‌ها را باز گذاشته بود.
بالأخره داشت از این خانه می‌رفت. شوهرش راضی نبود، اما او راضی‌اش کرده بود. آن‌قدر در گوشش خوانده بود تا اینکه راضی شده بود و با ناراحتی گفته بود: «باشد از این خانه می‌رویم. اما هیچ جا خانه‌ای به این خوبی پیدا نمی‌کنی. خانه‌اش خوب، صاحب‌خانه‌اش خوب، اجاره‌اش کم...»
خودش هم همه چیز این خانه را دوست داشت. آن‌قدر به چیدمان وسایلش در این خانه عادت کرده بود که انگار از همان اول در همین خانه بوده است. اما حضور همیشگی زن صاحب‌خانه و بوی چتنی که در همه جای خانه حضور داشت، آزارش می‌داد. حس کرد همه جای این خانه بوی چتنی می‌دهد. همهٔ وسایلش بوی چتنی گرفته است. اگر به خانهٔ جدید می‌رفت، اول همهٔ وسایلش را می‌شست. همه چیز به نظرش نجس می‌آمد. همه چیز را می‌شست: فرش‌ها، لباس‌ها، اثاث خانه، مخصوصاً یخچالش را. اما شوهرش هر چقدر هم که خودش را می‌شست، باز هم بوی چتنی می‌داد. این بو از اعماق وجودش می‌آمد. وقتی ماچش می‌کرد، احساس می‌کرد تمام دهانش بوی چتنی می‌دهد. هر چقدر هم که مسواك بزند، باز هم بوی چتنی می‌دهد. آن دفعه که رفته بود کرایهٔ خانه را بدهد، پایین که آمده بود، برای اولین بار بوی چتنی را با خودش آورده بود. حالش بد شده بود و خواسته بود عُق بزند که شوهرش آمده بود و کنارش نشسته بود: «نمی‌دانی زن صاحب‌خانه چه چایی دم کرده بود. کاش تو هم بودی.»
ـ مگر تو بالا بودی؟
ـ حقوقم را گرفتم. گفتم اول بروم و اجارهٔ خانه را بدهم.
زن هیچ نگفته بود. برای اولین بار از زن صاحب‌خانه نفرت پیدا کرده بود. با خودش فکر کرد ممکن است شوهرش باز هم بالا رفته باشد؟ از این فکر بدنش لرزید. شوهرش پرسید: «سردت شده است؟»
زن جوابش را نداده بود. به چایش فکر کرده بود، چه کند که خوش‌عطر شود؟ و بعد از آن دنبال خوشبوکننده‌های چای، همهٔ عطاری‌ها را گشت و هرچه را که از دیگران می‌شنید توی چایش می‌ریخت. اما شوهرش می‌گفت: «مثل چای زن صاحب‌خانه نشده است.»
دستمال کثیف را در دستش فشرد. تابلوی خط را از روی کارتن ظرف‌های چینی‌اش برداشت. با دستمال روی آن کشید و گردوخاکش را گرفت. هیچ فکر نمی‌کرد این‌قدر گردوخاك داشته باشد. روی دیوار که بود، این‌قدر کثیف به نظر نمی‌رسید. تابلو را گذاشت روی کارتن. هنوز جایی برای تابلوهایش پیدا نکرده بود.
دوست داشت هرچه زودتر از این خانه می‌رفت و خانهٔ جدید را با سلیقهٔ خودش می‌چید. در این خانه، همه جایش بوی زن صاحب‌خانه پیچیده بود. همهٔ وسایلش با سلیقهٔ زن صاحب‌خانه چیده شده بود. در همهٔ کارهایش دخالت می‌کرد. حتی به اتاق خواب‌شان هم کار داشت. همیشه می‌گفت، این رنگ برای لباس خواب بهتر است. تختت را اینجا بگذاری بهتر است. آینه باید اینجا باشد. زکیه هیچ سلیقه‌ای نداشت. توی خانه همیشه صحبت از غذاهایی بود که زن صاحب‌خانه پخته می‌کرد.
دلش می‌خواست هرچه زودتر از این خانهٔ بوگرفته می‌رفت. «چرا شوهرش نمی‌آمد؟» دوست داشت جایی برود که دیگر این بو آزارش ندهد. رفت به اتاق خواب‌شان. بوی ادکلن شوهرش را حس کرد. و صداها یك‌باره به ذهنش هجوم آوردند. صدای خنده‌های شوهرش. صدای خودش که در گوش شوهرش زمزمه می‌کرد. همیشه می‌ترسید صدایش را کسی بشنود. ناخودآگاه رفت و روبه‌روی دیوار، سمت چپ در اتاق خواب ایستاد. آینهٔ قدی‌اش اینجا نصب بود. روی دیوار، کنار آینه‌اش یك لکهٔ صورتی دید. جلوتر رفت. جای لکهٔ لب‌سیرینش بود. شب عروسی یکی از قوم‌های شوهرش بود و او آن لب‌سیرین صورتی را تازه خریده بود و داشت امتحانش می‌کرد که شوهرش از پشت هلش داده و با خنده گفته بود: «برای کی خودت را قشنگ می‌کنی؟»
و لب‌سیرین صورتی‌اش مالیده شده بود به دیوار. با دستمال آشپزخانه جای لب‌سیرین را پاك کرد؛ اما به جایش یك لکهٔ سیاه روی دیوار ماند. وقتی داشت از اتاق خواب بیرون می‌رفت، حس کرد قسمتی از وجودش را جا گذاشته است. فکر کرد، زن صاحب‌خانه می‌آید توی اتاق خواب و بوی او را می‌شنود که در گوش شوهرش زمزمه می‌کند. صدای شلوغ‌کاری‌هایش را می‌شنود که از دست شوهرش فرار می‌کند و شوهرش می‌گوید: «کجا می‌روی ماهی‌گك من!»
دوست نداشت او بیاید و صدای «ماهی»گفتن شوهرش را بشنود؛ و هوس کند که کاش جای او بود. و



خودش را جای او قرار دهد و از دست شوهرش فرار کند و شوهرش از پشت او بدود و بگوید: «کجا می‌روی ماهی‌گك من!»

و بعد با آن دندان طلای مسخره‌اش بخندد.

سرش سنگین شده بود. از صبح همین طور بود. دلش می‌خواست هرچه را که توی دلش است بریزد بیرون؛ اما هیچ نبود. از دیروز که قرار بود از این خانه بروند، هیچ نخورده بود. شوهرش لب به شام نزده بود و خودش هم دلش نمی‌شد.

یك دفعه دلش شد کاش یك سبد انار می‌بود تا شوهرش برایش دانه می‌کرد؛ انارهای ترك‌خورده. شوهرش دیر کرده بود. نکند اتفاقی افتاده باشد. اصلا رفته بود دنبال ماشین؟ و رفت به طرف آشپزخانه. دستمال را شست. آب سیاه‌رنگی از آن بیرون می‌آمد. دستمال را روی شیر آب پهن کرد.

صدای زنگ در را شنید: «آمد!»

هنوز جایی برای تابلوها پیدا نکرده بود. حتماً شوهرش با ماشین دم در بود. در را باز کرد. زن صاحب‌خانه بود.

خندید و زکیه دندان طلایش را دید. باز بوی چتنی به بینی‌اش زد. حالش بد شد. عُق زد و چیزی استفراغ نکرد. زن صاحب‌خانه سه شیشه به دستش داد: «مربای بِه درست کردم، برای شما هم آوردم. این هم یك شیشه رب خانگی و یك شیشهٔ چتنی.»

ـ دستت درد نکند. چتنی که داشتیم.

و یادش آمد که صبح شیشهٔ چتنی را خالی کرده بود داخل ظرف‌شویی.

زن صاحب‌خانه گفت: «شویت چتنی خوش دارد. یك شیشه اضافه داشته باش.

و بعد به اتاق‌های خالی سرك کشید: «بعد از شما من چه کار کنم؟ کاش همین جا می‌ماندید.»

صدای زن صاحب‌خانه در اتاق‌های خالی پیچید. آن وقت بود که زکیه، خالی‌بودن اتاق‌ها را حس کرد.

حس کرد صدای زن صاحب‌خانه با صدای خودشان در فضای خانه درهم آمیخته است.

شیشه‌ها در دستش سنگینی می‌کرد. آنها را کنار وسایلش روی زمین گذاشت. زن صاحب‌خانه وسایلش را جابه‌جا می‌کرد.

ـ برای تابلوهایت جای نداری؟

تابلوی خط را برداشت. بلند خواند: «لحظهٔ دیدار نزدیك است / باز من دیوانه‌ام / باز می‌لرزد دلم، دستم / باز گویی در جهان دیگری هستم / ...»

زکیه از تابلوی خط بدش آمد. حس کرد شوهرش تابلو را برای او سفارش نداده است. کاش می‌توانست آن را هم مثل چتنی خالی کند داخل ظرف‌شویی و شیر آب را باز کند تا آب آن را ببرد و هیچ ذره‌ای از آن باقی نماند. کاش شوهرش می‌آمد و زودتر از این خانه می‌رفتند.

ـ زکیه جان! گناه‌بخشی باشد.

تا خواست چیزی بگوید، زن صاحب‌خانه صورتش را بوسید و بغلش کرد. بوی چتنی از تمام وجود او می‌آمد. بوی گوجه‌های سبز و نارس، بوی سرکه و بوی فلفل سبز. و بین این همه بوی ناآشنا، بوی شوهرش را هم حس کرد. بوی ادکلن شوهرش را که خودش برایش خریده بود.

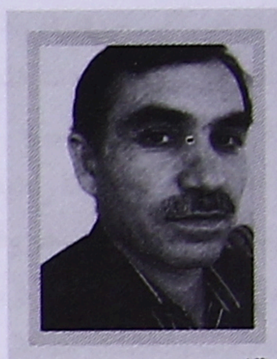
ـ گوجه‌های نارسیده را رنده می‌کنی. باز فلفل را هم رنده می‌کنی. می‌توانی توی چرخ گوشت بیندازی تا خوب چرخ شوند. گشنیز را هم خوب خُرد می‌کنی. بعد همهٔ مواد را می‌گذاری توی سرکه...

زن صاحب‌خانه یادش می‌داد که چطور چتنی درست کند.

ـ شویت می‌گفت به زکیه هم یاد بده.

دوست داشت به جای گوجه‌های نارس، زن صاحب‌خانه را می‌انداخت توی چرخ گوشت تا لهیده می‌شد. شوهرش چرا نمی‌آمد؟ دوست داشت همه چیز را رها می‌کرد و می‌رفت. می‌رفت به جایی که بوی چتنی نباشد. اما دوست نداشت شوهرش را رها کند. روی رخت‌خواب‌هایش نشست. منتظر شد تا شوهرش بیاید. خانهٔ خالی کم‌کم تاریك می‌شد.

دولت اجاره‌ای



قادر رحیمی

میرزاخشخاش از بس به میزهای گرد تلویزیونی اشتراک کرد و حق ناحق راجع به هر چیز نظر داد، کارشناس شد؛ و در شهر به عنوان کارشناس شهرت یافت. دیگر به تمام اجتماعات دعوت می‌شد و هم روزانه سه چهار تا کارت دعوت به عروسی‌ها و ختم‌های قرآن برایش می‌رسید. علاوتاً چند جوان محصل فاکولته نیز با او ارتباط گرفتند تا در مسایل سیاسی از او مشوره بگیرند و در مباحثات درون‌صنفی استاد را بند بیندازند و نادانی‌شان را نقاب بکشند.

چند پیشنهاد کار به عنوان کارشناس ولایت نیز برایش رسید و از او دعوت شد که اگر بپذیرد، او را به حیث کارشناس مقرر کنند و معاش واره‌دار نیز برایش بدهند. میرزا که آدم گرم‌وسردچشیده‌ای هست، پیشنهاد را سبک‌وسنگین کرد، ولی به مزاقش برابر نشد. او می‌گفت اگر معاش دولتی را گرفتی، زبانت بسته می‌شه و نمی‌تانی بزرگ‌های دولتی را انتقاد کنی و زیر سؤال ببری.

اشتراک در برنامه‌های سیاسی تلویزیون او را به عنوان آگاه امور سیاسی نیز مشهور ساخت و کم‌کم اسمش در محافل سیاسی نیز شناخته شد. از مقام وزارت نیز برایش پیشنهاد کار رسید تا به حیث مشاور وزیر ایفای وظیفه کند؛ ولی میرزا از تجربه‌ای که داشت، کجا زیر این بار می‌رفت. به همه می‌تاخت و از بیشترشان هم باج و حق‌السکوت می‌گرفت.

یک بار هم از ریاست‌جمهوری برایش پیشنهاد کار داده شد تا به حیث مشاور ایفای وظیفه کند. میرزا که منتظر چنین فرصتی بود، وقت را از دست نداد و پیشنهاد را پذیرفت. چند روز بعد میرزاخشخاش رسماً به حیث مشاور در بالاترین منصب دولتی مقرر شده بود و همهٔ رسانه‌های چاپی و تصویری و صوتی و برقی، عکس وی را چاپاندند و او قیافه گرفت. حالا خوب می‌دانست که همهٔ کارمندان ارشد دولتی از وی می‌ترسند. با خودش فساد اداری را دعا کرد که این موقف را برایش داده است؛ ورنه چرا مقامات ارشد دولتی از وی بترسند.

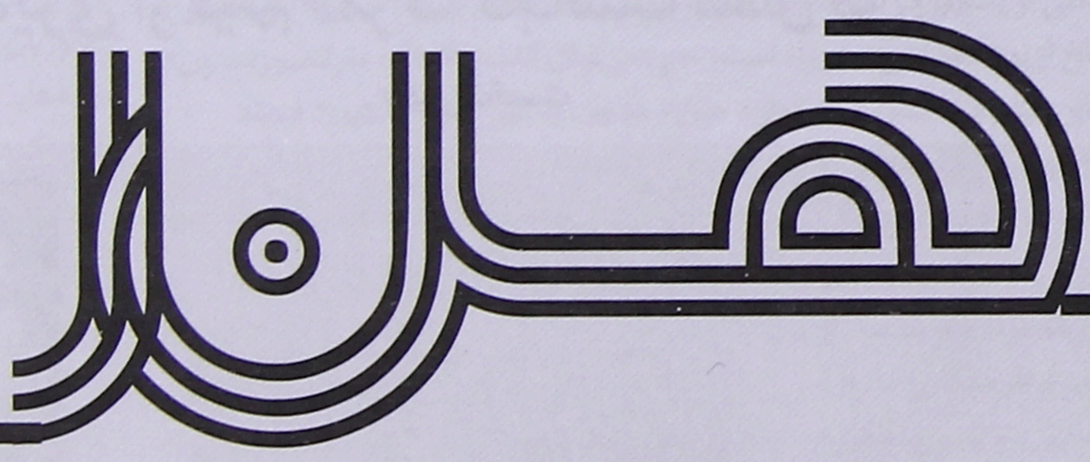
او پس از تقرر، شب و روز فکر کرد تا کاری کند و وجودش را در کارگاه دولتی به اثبات برساند. چند روزی که به حیث مشاور کار کرد، از موقعیت رییس‌جمهور نیز خوشش آمد و به این فکر شد که باید کاری کند تا خودش نیز روزی به این مقام تکیه بزند؛ ولی هیچ کس را از قضیه مطلع نکرد، به‌جز زن جوان و آخرش که پس از زن سوم، او را به قید نکاح خود درآورده بود. زن سوم هم که هنوز خام و کم‌تجربه بود، موضوع را با مادرش شریک ساخته بود تا مادر را اطمینان دهد که ممکن است روزی اولین زن کشور نیز باشد. مادر هم از خوشحالی به خانم حمامی قصه کرده بود و او هم به همهٔ زنان شریک ساخته بود و ما نیز از موضوع اطلاع حاصل کردیم.

او برای رسیدن به هدف، تصمیم گرفت کاری کند و وجودش را در کنار رییس‌جمهور به مردم به اثبات برساند تا همه متوجه شوند که او اهل کار و تغییر است. از همین رو، پیشنهاد کرد که به جای اینکه رییس‌جمهور وزیر مقرر می‌کند و آنها هم گاهی فعال از کار درمی‌آیند و گاهی هم عُرضهٔ کار وزارت را ندارند و فقط در نقش وزیر امضا می‌کنند و امور را مامورین زیر دست‌شان انجام می‌دهند و پول درو می‌کنند، بهتر است وزارت‌خانه‌ها را به اجاره دهند.

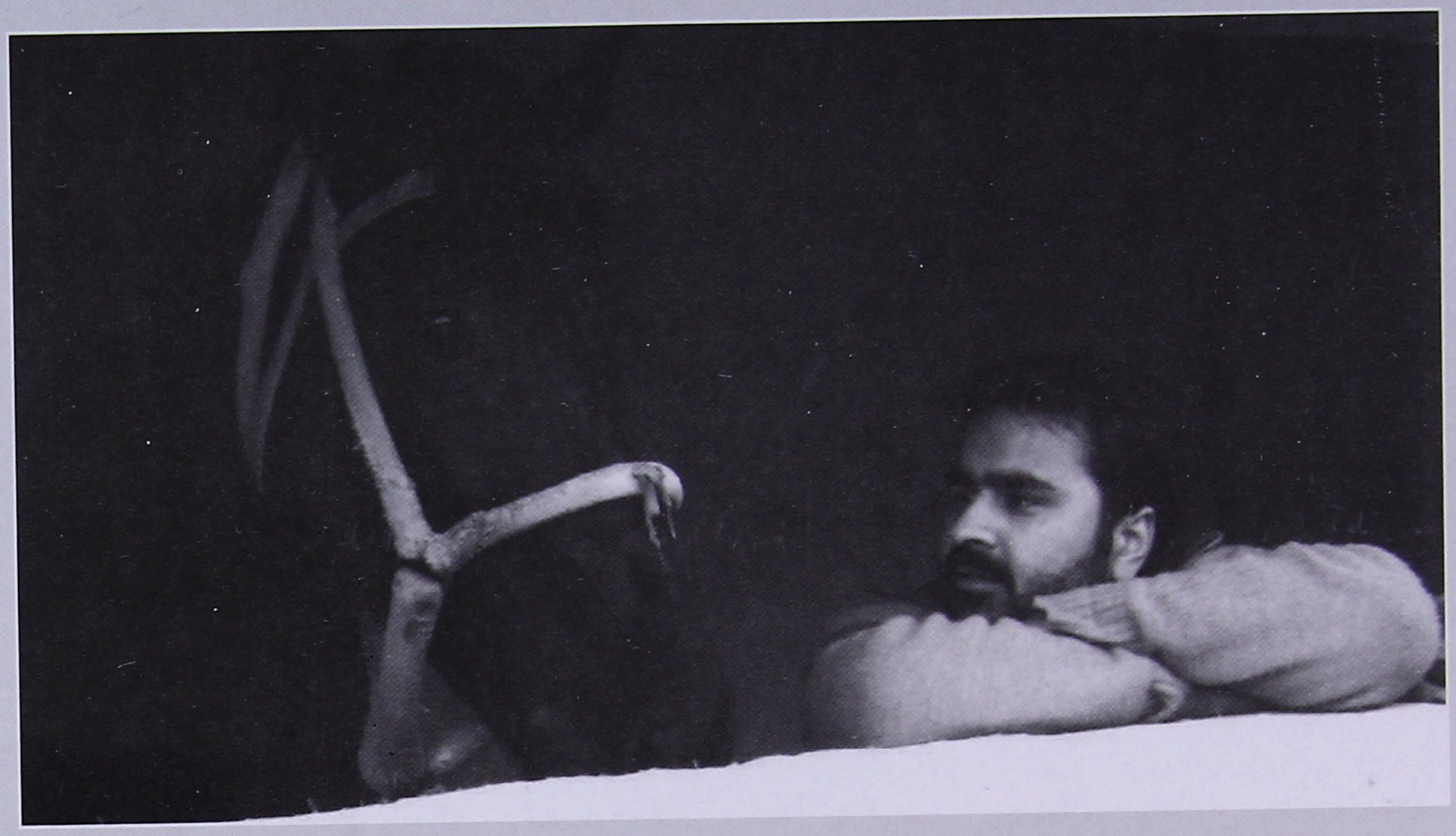
او می‌گفت اگر وزارت‌ها به اجاره داده شود، اولاً مبالغ هنگفتی به بودجهٔ دولت واریز می‌شود و مشکل پولی دولت مرفوع می‌شود؛ و از جانبی هم اجاره با شیوهٔ بازار آزاد برابر است و هر که بیشتر پول بپردازد، طبیعتاً بیشتر کار می‌کند تا پول‌هایش را دوباره به دست آورد و بازار آزاد هم باعث پیشرفت است و هم قابل‌قبول جامعهٔ جهانی.

او عقیده دارد که وقتی شخص پول پرداخت، کوشش می‌کند هرچه زود پول‌هایش را واپس به دست آورد از این رو، کارمندانش را نمی‌گذارد دیر به اداره بیایند و زود هم از اداره بروند. همچنان او عقیده داشت اگر ادارات به اجاره داده شود، دیگر همه مراجعین به آسانی می‌توانند با مامورین مستقیماً رابطه بگیرند و با پرداخت مبلغی کارشان را راه بیاندازند؛ مثل مارکت‌ها که پول می‌دهی و کاسب‌کار هم کار می‌کند. هیچ کس ندیده که در بازار فساد اداری باشد، فقط چانه‌زدن است و بس. به این صورت ادارت از وجود فساد اداری پاک می‌شود.

او پیشنهاد کرد که پست‌های دولتی را نیز به فروش برسانند و هر که پول بیشتری پرداخت، به پست بالاتری مقرر شود؛ به این صورت، اهل کار به محل کار نصب می‌شود. او از کاغذپرانی نیز بیزار بود و این پیشنهاد را برای رفع کاغذپرانی نیز مفید می‌دید که شخص پولش را بدهد و چند ساعت بعد کارش تمام باشد؛ به کاغذ و کاغذپرانی چه حاجت. ولی یک عده افراد مغرض که پیشرفت کشور را دیده نمی‌توانند و با استخبارات منطقه و دلالان بین‌المللی ارتباط دارند، این طرح را مردود و به ضرر کشور قلمداد کرده‌اند. میرزا هرچند هیچ خللی به اراده‌اش راه نمی‌دهد، ولی از این مداخله‌ها خسته شده و گفته شاید طرح دیگری را پیشکش کند تا مغرضین، به امور مداخله نتوانند.



ما بچه مرگ هستیم! (در باب تراژدی «مرگ» در اندیشهٔ «صادق هدایت» و تقدیری از فیلم «مرگ! فصل من کجاست؟»)/ **بیژن سیامک** > ۹۶



ما بچهٔ مرگ هستیم!

در باب تراژدی «مرگ» در اندیشهٔ «صادق هدایت» و تقدیری از فیلم «مرگ کجاست فصل من؟»

بخش نخست



بیژن سیامک

هنر، محصول نهاد ناآرام درونِ آدم است. گونه‌های هنری هر کدام، یک سری از محرومیت‌هاست، که در درون فرد شکل می‌گیرد و بعد در امتزاجی با زیبایی و کشف و شهود او از پدیده‌های جهان‌شناختی و دانش هنری، خودش را در صورت‌های هنری، متظاهر و متجلی می‌کند.

هنر یک نوع اعتراض است؛ اعتراضی که خواستگاه آن میلِ انسانِ متعالی به دفع «شَر» بوده و شورشی است بر استبداد و بی‌عدالتی و هر گونه عمل‌کرد و رفتارهایی که ارزش‌کُش و انحصارگرایانه است و موجب صلب آزادی‌های مشروع و معین انسان می‌شود. اعتراضی که ذهن سیالِ هنرمند، خیال برپاسازی جهانِ ایده‌آل خودش را دارد. جهانی که در آن انسانیت از قیدوبندِ سود و زیانِ مادی رهایی یابد و انسان در زندگی به جایگاهی برسد که بهشتِ دست نیافتنی را با دست‌های خودش بنا کند. اعتراضی که برخاسته از دردهای مصنوع خود بشر است.

هنرمند مدرن در برابر ذاتِ فتنه‌جویِ خوداش به پا می‌خیزد و دست به طغیان می‌زند. این کار در واقع دهن‌کجی‌ای است به هم‌نوع خودش، به آنانی که در برابر سرشتِ سرکش و ویرانگر خودشان، سر تسلیم فرود می‌آورند و با خیالِ بچگانه‌ای بازندهٔ سرنوشت می‌شوند. هرچند که هنرمند، آرزوی دنیایِ بهتری به

هم‌نوع خود دارد، ولی خودش در بحرِ بیکران این نوستالوژی عاقبت غرق می‌شود.
مـن فکر می‌کنم، اهریمنِ درد، به تنهایـی نمی‌تواند زاییدهٔ افکار و امیال خودخواهانه و نفس‌پرسـتانهٔ آدم باشد. مشکل نهاد ناآرام انسان، ریشه در یک خواستِ عمدیِ ماوراءالطبیعی دارد.
روایت اسـت که زنده یاد «هدایت»، دوست‌دارِ حکیم شـرق، عمر خیام نیشابوری، وقتی از این معاملهٔ غیر منصفانهٔ هستی با انسان، به تنگ می‌آمده، این رباعی شاعر را زمزمه می‌کرده است:

ما لعبتکانیم و فلک لعبت‌باز
از روی حقیقتی نه از روی مجاز
یک چند در این بساط بازی کردیم
رفتیم به صندوق عدم یک‌یک باز

و آنـگاه اعتراض وجود ندارد مگر اینکه تفاوتِ ماحوی وجود داشـته باشـد. در کلیـت تضاد آمیزش خوب و زشـت اسـت که یک خاصیت افسـونگری پیدا می‌کند، و آن وابسـتگی اسـت. و این، یک شرط زندگی هنرمندانه است. تا وابسته نباشی، مثل این می‌ماند که زنده نیستی. اما وقتی زنده هستی، باید وابسته باشی. وقتی وابسـته شدی، یعنی نمی‌توانی از تضاد چشم بپوشـی. تضادی که هرچند از عینکِ زیبایی‌شناختی به صورت‌های هنری خلق جذابیت می‌کند و زیبایی می‌آفریند، ولی تصرف مادی و عینیِ تضاد، در برابر هدفی که هنرمند برای آن مبارزه می‌کند؛ در واقع نوعی ایجاد نابرابری و بی‌عدالتی است. هنرمندان با اینکه سعی می‌کنند خودشـان را از تضادِ ارگانیک مخفی نگهدارند، از سـوی دیگر این ویژگی را بر دیگران بزرگ‌نمایی می‌کنند. این چیزی است که در ذات هنر است؛ هشدار زیبایی‌شناسانه‌ای از تضاد می‌دهد. چنانکه انتزاعی نبوده و از طرفی هم قابل لمس نیسـت. یا به تعبیر دیگر هنرمند سـعی می‌کند دیگران را از داخل‌شـدن به حیطهٔ تضاد مادی و قابل لمس دور نگهدارد. و فرجام مقدمه، اینکه آدم‌ها برای اینکه از ترورهای کشـندهٔ درونی فرار کرده باشند به هنر پناه می‌آورند. این دردهای درونی، ناخودآگاه و بی‌اختیار به آدم دست می‌دهد و نمی‌شـود کارش کـرد. حکایتی را که «هدایت» روایت می‌کند، بخـش کوچکی از همین دردهای پنهانی است که در رمان «بوف کور» بی‌اختیاری و درماندگی انسانی را فریاد می‌کشد، که همواره در برابر اعمال از پیش تعیین‌شده و انجام‌شده قرار می‌گیرد.
«در زندگی زخم‌هایی هست که مثل خوره روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد. این دردها را نمی‌شود به کسـی اظهار کرد، چون عموماً عادت دارند که این دردهـای باورنکردنی را جزو اتفاقات و پیش‌آمدهای نادر و عجیب بشـمارند و اگر کسـی بگوید یا بنویسد، مردم بر سبیل عقاید جاری و اعتقادات خودشان سعی می‌کنند که با لبخند شکاک و تمسخرآمیز تلقی کنند.» (بوف کور)
این نبشته نقد و نظری است در باب تراژدی مرگ در اندیشهٔ «هدایت» و تقدیری از فیلمِ «مرگ! فصل من کجاست؟» فیلمی که باعث شده یک بار دیگر آثار زنده یاد صادق هدایت را مرور کنم.
فیلم «مرگ! فصل من کجاسـت؟» کاری سـوررئال، از نویسـنده و کارگردان خوب افغانسـتانی، حسیب نبی‌زاده است. روایتی تک‌خطی از یک مرگ نافرجام، با یک پرسوناژ رمانتیک شاعرانه. درامی آکنده از روح نوستالوژیک فیلم، با پایانی تلخ از نوع «هدایتی» همراه است. حتی می‌توان گفت، تکنیک «ترانسپوزیسیون» از منظر نوستالوژیکی میان این فیلم و داستان «سه قطره خون» هدایت به طور واضح مشهود است.
به هـر حال چاره‌ای نبـود. بـرای درک عمیقی از فیلم، بـه اصطلاحِ معـروف روایت‌هایـی از مرگِ نهیلیستی را مرور کردم، و چون دیدم که فضاهای سوررئالیسـتی هدایتی بـر فیلم نزدیک اسـت، از طرفی بسـتر مشـترک تمدنی و فرهنگـی ما زادهٔ همیـن «هدایت» اسـت، همین موضـوع، انگیزه شـد که نگاه من به ایـن فیلم، بیشـتر معطوف به نشانه‌شـناختی از منظـر پایان تلخ یـا همان مرگ باشد.
پـس جـا دارد کـه ابتدا تکلیـف تـراژدی مرگ را بـا هدایـت حل کنـم و در بخـش پایانـی دوباره و به گونـه‌ای مفصـل به فیلـم «مـرگ! فصل من کجاست؟» پرداخته شود.

ما با زبان سرخ و سر سبز آمدیم
تیغ زبان، بُرنده‌تر از تَیغ خنجر است
این تخته‌پاره‌ها که به آن چنگ می‌زنید
ته‌مانده‌های زورق بر خون شناور است



زورق شکسـته‌ای که امروز آقای بیداد خراسـانی جامعـهٔ خـودش را بـر آن سـوار می‌بینـد، همان آرمان‌شـهر هدایـت اسـت کـه نزدیک بـه هفت دهه پیش، متروکه‌اش می‌سـاختند. روشـنفکران و روحانیـون رجالـه، بـا موضع‌گیری‌هـای سـطحی‌انگارانه و تمتع‌جویانـه، همواره «هدایت» و عقایـدی از نـوع او را بـا اسـتفاده از حربـهٔ دین زیـر کشـیده‌اند و بـا برچسـب‌های نادرسـت و سـوءقصدهای مغرضانه آنها را با بی‌مهریِ جوامع خرافاتی و فلک‌زدهٔ پارسی‌زبانان مواجه ساخته‌اند.
«هدایتـی» که از فسـاد حاکم به سـطوح آمده و از خرافـات و نابرابری رنـج می‌برد و بـا قلم تندش، از ایـن وضع خفقان می‌نویسـد و مبـارزه می‌کند. اشـراف‌زاده‌ای کـه خانـواده‌اش هنـوز بـر اریکهٔ قـدرت اسـت ولی خـودش در پاریس، بـا بی‌پولی روزگار سـختی را می‌گذراند. حتی این مسئله را در خودکشـی او هم بی‌تأثیر نمی‌دانند. صادق هدایت در آثار، زندگی و مرگش شـیوهٔ خاص و منحصر به خودش را داشـت. موافقان و مخالفان او بسیاراند. اما کسـی نمی‌تواند تأثیر او را بر ادبیات امروز ایران انکار کند. صادق هدایت به خصوص با بوف کورش در دنیا برای اهل ادبیات شـناخته شده است و این اثر جزو ده رمان برتر سوررئال جهان است.
مخالفان هدایـت با نیهیلیسـت‌خواندن او، آثارش را زیاد منحـط می‌دانند. منحط به معنی «دکادان» یعنی در آسـتانهٔ فسـاد. او پس از رمان بوف کورش بیشتر از پیش متهمِ به نیست‌انگاری و سیاه‌انگاری شـد. محمدعلی همایون کاتوزیان در کتابش تحت عنوان «صادق هدایت از افسـانه تا واقعیت» به این باور اسـت که هدایت، نطفهٔ مالیخولیا را درون خود و با خود داشـته و محیط تنها نقش تسریع‌کننده را بازی می‌کرده اسـت. به تناقـض حرف‌های آقای کاتوزیان توجه فرمایید که در ادامه می‌نویسـد: «در نامه‌هایـش از یک فضای خفـه، از کمبود تنفس، از اینکـه ورطـهٔ وحشـتناکی تولید شـده که حرف همدیگر را نمی‌فهمیم، سخن می‌گوید.»
محمـد صنعتی، روانشـناس و نویسـنده، در فیلم مسـتندِ «از خانهٔ شـماره ۳۷» می‌گوید: «برخلاف تصور اسـطوره‌ای که ما از هدایت داریم که همیشه عبـوس بـوده و نمی‌دانـم، افسـرده بـوده و این حرف‌ها، این طور نیسـت. مجالسـی که هدایت در آن می‌بود، اغلب خنده بوده، جوک بوده، طنز بوده و خـودش هیـچ وقت هیچ چیزی را به این شـکل جدی نمی‌گرفت. اغلب افراد توی مجلس از خنده ریسه می‌رفتند. به هیچ عنوان مجالسی که هدایت در آن می‌بود، مجالس عبوس نیسـت. این بیشـتر اسطورهٔ هدایت است که عبوس است.»
یک نقل‌قـول دیگری را هم از همین فیلم می‌آورم که از زبـان انور خامـه‌ای، روزنامه‌نگار، نویسـنده و دوسـت هدایـت، روایت شـده اسـت: «معمولا هدایت دو تا حالت بیشتر نداشت: یا می‌آمد در حالِ

شـنگولی و خوشـی که این حالت هم کمتر اتفاق می‌افتـاد. ولی خـوب، اگر شـنگول و خوش بود و سرِحال بود، شروع می‌کرد به شوخی‌کردن و شروع می‌کرد به متلک‌گویی.»

ایـن جمله‌های معـروفِ داسـتان «زنده بـه گور» است: «نه، کسـی تصمیم به خودکشی نمی‌گیرد. خودکشـی بـا بعضی‌هـا هسـت. در خمیـره و در نهاد آنهاسـت. نمی‌توانند از دسـتش بگریزند. این سرنوشـت اسـت که فرمان‌روایی دارد و در همان حـال این من هسـتم کـه سرنوشـتم را درسـت کرده‌ام.»

او از حقیقتـی حـرف می‌زنـد کـه اکثـراً در موارد مهمی انسـان با دسـت بسـته در مقابل «اختیار» قـرار می‌گیرد، کـه هرگز نمی‌تواند بـه آن تصرفی داشته باشـد. او از سرنوشتی حرف می‌زند که مقدر شـده اسـت تا میل به خودکشـی را که در نهان او خفته اسـت، بیدار کند. وقتـی هم‌اتاقی چینی‌اش خودکشـی می‌کند، خیلی او را تکان می‌دهد: «در دسـت جسـدش نامه‌ای ناتمـام مچاله شـده بود. نوشته بود: «لذتی نمانده که نچشیده باشم... دیگر هوس و میلی مرا برای کامیابی تحریک نمی‌کند.» هدایت دربارهٔ این اتفـاق می‌گوید: «اما هرگز یادم نرفـت که اون هم‌اتاقی چینی‌ام خودکشـی کرد... خیلی تکانم داد.»

مورد بعدی‌ای را که به گمان قوی در تشـدیدِ میلِ خودکشـی در نـزد هدایـت تأثیرگذار دانسـته‌اند، علاقه او به «تَرِز» عشـق بزرگ فرانسوی‌اش بوده اسـت. این موضوع در فیلم «گفتگو با سـایه» هم اشـاره شده اسـت. چنانکه هدایت هم عاشق بوده و هم این عشـق مایهٔ رنـج او. و به همین دلیل زن «اثیری و لکاته» برای او یکی می‌شـوند. چیزهای دیگـری هـم هسـت. می‌گوینـد هدایـت تمایلی برای بازگشـت به تهران نداشـته اسـت و دوست داشـته که در هندوسـتان باقی بماند؛ ولـی اجباراً بازمی‌گردد. سـال‌های بعد از بازگشـت هدایت به تهران را سال‌های خفقان‌آور و سختی گفته‌اند. در ایـن گیرودار گروه «ربعه» از هم می‌پاشـد. مجتبی مینوی به لندن می‌رود و بزرگ علوی هم در زندان اسـت. دکتر خانلری، دکتر محمد مقدم و مسـعود فرزاد هم پس از مدتی گـروه را ترک می‌کنند. این در حالی بود که دوسـتش شهید نورآیی را در مقابل چشمانش به گلوله می‌بندند.

فرهاد عرفانی مزدک، در مقاله‌ای زیر نام «ستایش مـرگ» در مواجهـه با قطعـهٔ «مرگ» اثـر صادق هدایت می‌نویسد: «گاهی اوقات گریز از امید، عین امید اسـت. به‌رخ‌کشیدن (تلخی) آن‌گونه که نفرت سراسـر وجـود را بیالاید! پس مرگ را به سـتایش نشسـتن، تا زندگـی به معنای حقیقی خود دسـت یابد.» بعد در جای دیگری می‌گوید: «گویی چیزی دهشتناک‌تر از مرگ در آستین سرنوشت ماست، و آن همین زندگی کنونی است.»

«گدایـی، پسـتی، مغاک تیـرهٔ زندگی، گناه، شـکنجه، سـتمگری، درد و غم و رنـج، بیدادگری، جنگ و جدال‌ها، کشتارها، درندگی‌ها، تلخی، هراس، سردی، سختی و دشواری، تاریکی و زشتی، تن‌های رنجور، اندام‌های خمیده، چهره‌های پرچین، سـیه‌روزی، تیره‌بختی، سـرگردانی، ماتم‌زدگی، ناامیدی، گمراهی، دون‌پروری، فرومایگی، خودپسـندی و چشم‌تنگی و آز، دل‌های پژمرده، سوگواری، سرچشمهٔ خشک‌شدهٔ زندگی، کاروان درماندهٔ زندگان...»

به راسـتی بـا دیدن این تابلوی هزاررنگِ هزارنقـش در طیفِ تیرگی، زندگی چه مفهـوم هولناکی می‌یابد! کیسـت که چشمْ بر چنین منظری بدوزد و هزار بار مرگ را به ستایش ننشیند؟ آیا چنین زیستنی عین مرگ نیسـت؟ آیا مرگ پاسخ تراژیک چنینی زندگانی‌ای نیست؟ در چنین ورطه‌ای، آیا مرگ چونان فرشتهٔ نجاتی ظاهر نمی‌شود؟ این دقیقاً همان نقطهٔ تکوین یک نوع نگرش است، که خوشبختانه باید بگویم با نیهیلیسم هیچ رابطه‌ای ندارد؛ چرا که اساسـاً پیکاری اسـت با مرگ حقیقی که در مفهوم زندگی مجازی، جا خوش کرده است.

دیشـب که می‌خواستم این چیزها را بنویسم که شـما حالا می‌خوانید، طبق معمول باطری ساعت دیواری را درآوردم که گام‌های تندِ زمان، کلمات و جملاتم را لِه نکند. سیسـتمْ منظمی که با یک ماشـین کوچک و چرخ‌های ریز در داخل آن سـاعت طراحی شـده، قدرتی دارد که سـیارهٔ زمین را با چند میلیارد انسـانش می‌چرخاند و «هدایت»های زیادی را با ارابه‌های زمان زیر می‌گیرد.

صدای سـاعت اعصابم را خُرد می‌کند و حواسـم را پرت... این تیک‌تاک ساعت لعنتی، این صدای نحس، صدای پای مرگ اسـت. اهریمنِ شـرور و بدذاتی که نطفهٔ آن را خدا در وجود آدم مخفی کرده، و با ازدیاد سـن، یکجا و در درون ما رشـد می‌کند تا روزی و سـاعتی و ثانیـه‌ای، از ناکجای ذهن‌مان سـر در بیاورد و مـا را یـک لقمه تمـام، ببلعد. این هیولا در پشـت نقاب زمان خـودش را مخفی کرده و اگر سـعی کنی، بی‌باکانـه بـا آن در بیفتی، همین نقاب که برافتاد، چهرهٔ حریصِ مرگ با آن نگاه گرسـنه‌اش، مثل گربه‌ای کـه پرنـدهٔ زخمی‌ای را در شـام بارانی‌ای در دالانِ خانهٔ همسـایه، گیرکرده باشـد، پاهایش را کش‌وقوس می‌دهد، چشـم‌هایش را تا آنجا که اجازه دارند بیرون نیفتند، باز نگه می‌دارد؛ و با یک انرژی شـهوتی، اول سـعی می‌کند با او بازی کند، بعد که طعمه را از پا درآورد، عاشـقانه و وحشیانه او را می‌بلعد. البته مهم‌تر از همه اینکه، عکس این قضیه هم اتفاق می‌افتد. و آن در واقع از نوع مرگ‌های «هدایتی» است. در این‌گونه موارد، زندگی دیگر خودش مبدل به مرگ تدریجی می‌شـود؛ و انسانِ ناشکیبا، با زمان درمی‌افتد تا از پشت این نقاب، این بار فرشتهٔ ماه‌چهرهٔ سیمین‌تنِ نازک‌بدنی با لبخند الهی‌گونه‌اش بر او جلوه‌گر شود، و روح یک زندگی آرام و ابدی، از این فرشـته در جسم او حلول کند. این دیگر فرشتهٔ مرگ نیست. فرشتهٔ زندگی است که انسان را از باربار مردن نجات می‌دهد.

همان‌گونـه که تیک‌تاکِ سـاعت اعصاب مرا خُرد می‌کند، دسـت به‌گریبان‌شـدن با زمـان، آدم را از پا در می‌آورد. هدایت به سـاعت، کاری نداشت. در عوض باطری خودش را در آورد. چون پشت آن نقاب، همان فرشـتهٔ ماه‌پارهٔ سیمین‌تنِ نازک‌بدن؛ با همان لبخند الهی‌گونه‌اش بر او جلوه‌گر شده بود. با این حال، تابوی مرگ حقیقتی است که همواره انسان را واداشته است تا برای درک بهتر آن، هر چه در توان و در چانته دارد برای کنارآمدن با آن حراج کند، تا در بدل آن به این نتیجه برسد که آیا تسلیم آن شود یا باز هم مبارزه کند. انسـان مـدرن را مرگ می‌برد، بی‌آنکه به هیچ نتیجه‌ای رسـیده باشـد. انسـان ماشـینی، از خودبیگانه و گُم‌گشـته، رها در خلاء، با ابزار مصنوع خودش بلاهایی را که سـر خود می‌آورد، تمامی ندارد، و در باتلاق بی‌هویتـی و بیهودگـی، هر چه دسـت‌وپا می‌زند، بیشـتر غرق می‌شـود. این عده آدم‌هـا، هم از نوع کسـانی هستند که هدایت از آنها به عنوان رجاله‌ها یـاد می‌کند. این در حالی‌سـت کـه هدایت پس از بازگشـت‌اش به ایران، با یک تناقض جدی روبه‌رو می‌شـود. پاریسِ مهدِ آزادی، فلسفه و مدرنیته یک طرف. فضای بسـتهٔ ایران با آن خرافاتی که ریشـه در سنت‌های نادرست مردم داشت، از طرف دیگر، عقـدهٔ تناقُـض را در درون او به وجـود آورده بود. همان‌هایی که فقط به این فکراند که خوب بخورند و خوب بیاشامند و خوب جماع کنند، هرچند بحث مدرنیتـه در مورد ایـن آدم‌ها صادق نبـوده و یک مسئله جداگانه به شمار می‌رود، ولی اینها هم نوعی از رجاله‌ها هستند.

درسـت اسـت که هدایت یک رمانتیک مدرن بود؛ ولـی هر چیزی که آرامش او را به هم می‌زده، رُک

هنـر یـک نـوع اعتـراض اسـت؛ اعتراضـی کـه خواسـتگاه آن میلِ انسـانِ متعالی به دفع «شَر» بوده و شورشـی اسـت بـر اسـتبداد و بی‌عدالتـی و هـر گونـه عمل‌کـرد و رفتارهایـی کـه ارزش‌کُـش و انحصارگرایانـه اسـت و موجـب صلب آزادی‌های مشـروع و معین انسان می‌شود.

و پوست‌کنده در آثارش از آن شکوه کرده یا به کنایه سخن گفته است. حتی اگر آن چیز مدرنیته باشد. در داستان «تاریک‌خانه» از قول یکی از مردانِ هم‌سفرش که هدایت شب در خانهٔ او اتراق می‌کند، می‌نویسد: «میون شهرایی که من تو ایرون دیدم، خونسارو پسندیدم. نه از این جهت که کشتزار، درخت‌های میوه و آب زیاد داره، اما بیشتر برای اینکه هنوز حالت و آتمسفر قدیمی خودشو نگهداشته. برای اینکه هنوز حالت این کوچه‌پس‌کوچه‌ها، میون جرز این خونه‌های گلی و درخت‌های بلند ساکتش هوای سابق مونده و میشه اونو بو کرد و حالت مهمون‌نواز خودشو از دست نداده. اینجا بیشتر دورافتاده و پرته، همین وضعیتو بیشتر شاعرونه می‌کنه، روزنومه، اتومبیل، هواپیما و راه‌آهن از بلاهای این قرنه. مخصوصاً اتومبیل که با بوق و گرت‌وخاک، روحیه شاگرد شوفر رو تا دورترین ده کوره‌ها می‌بره. افکار تازه به دورون رسیده، سلیقه‌های کج و لوچ و تقلید احمقونه رو تو هر سولاخی میچپونه!»

آدم‌ها برای اینکه از ترورهای کشندهٔ درونی فرار کرده باشند به هنر پناه می‌آورند. این دردهای درونی، ناخودآگاه و بی‌اختیار به آدم دست می‌دهد و نمی‌شود کارش کرد. حکایتی را که «هدایت» روایت می‌کند، بخش کوچکی از همین دردهای پنهانی است که در رمان «بوف کور» بی‌اختیاری و درماندگی انسانی را فریاد می‌کشد، که همواره در برابر اعمال از پیش تعیین‌شده و انجام‌شده قرار می‌گیرد.

مبالغه نیست اگر بگوییم «هدایت» در میان پارسی‌زبانان هنوز کشف نشده و ناشناخته مانده است. او غریب واقع شد و مرموز ماند. تابویی که از او ساخته‌اند، «بوف کور» است و همان معنی شومی که از این دو کلمه استخراج شده است. و این منصفانه نیست.

حکم قطعی و قضاوت سطحی بر او و آثارش مردود است. بدون شک تضاد عقاید او این راه را بر ما سد می‌کند که بخواهیم از تحلیل شخصیت و آثار او به نتیجهٔ نهایی دست یابیم. به این جملهٔ کوتاه دقت کنید، محتوای آخرین دست‌نوشتهٔ «هدایت» چنین است: «دیدار به قیامت. ما رفتیم و دل شما را شکستیم همین.» او اگر مرگ را پایانِ همه چیز می‌دانسته، پس این‌گونه حرف‌زدن چه صیغه‌ای است؟

با دوستانی در این باب صحبت کردم. مثل بچه‌هایی که تازه مشقِ درسِ مکتب می‌کنند، بدون هیچ معطلی‌ای گفتند، این طنزِ تلخ است که از مؤلفه‌های نیهیلیسم به شمار می‌رود. به این آقایان باید بگویم که این‌قدر هم، خط‌کش‌گرفتن و قراردادی برخوردکردن، نوعی لجاجت از روی ساده‌انگاری است. فکر نمی‌کنم که در چنین حالتی که آدم می‌خواهد خودش را بکشد، حال و هوای طنز و کنایه‌گفتن داشته باشد. به یک مثال دیگر هم دقت کنید. هدایت در کتاب «پروین دختر ساسان» می‌نویسد: «خدایی که شما می‌پرستید، اهریمن، خدای جنگ، خدای کشتار، خدای کینه‌جو، خدای درنده است که خون می‌خواهد.» اما در بوف کور می‌نویسد: «تنها مرگ است که دروغ نمی‌گوید. حضور مرگ همهٔ موهومات را نیست و نابود می‌کند. ما بچهٔ مرگ هستیم و مرگ است که ما را از فریب‌های زندگی نجات می‌دهد...»

این مطلب در فیلم «گفتگو با سایه» هم آمده است. چطور می‌شود از طرفی به خدای جنگ، خدای کشتار، خدای درندهٔ خون‌خوار، اقوام مهاجمِ مرگ‌آور، هر چه که مرگ‌ساز و مرگ‌طلب است، این همه بدوبی‌راه گفت، از طرفی خود مرگ را این همه تقدیس کرد!؟

از همهٔ نوشته‌های او فهمیده می‌شود که او دنیای بهتری را آرزو می‌کرد و همهٔ آدم‌ها را دوست داشت. مثل خیلی از موضوعات دیگر به تنهایی هم در آثار هدایت پرداخته شده است. و چنین به نظر می‌رسد که او به طور قطعی و همیشگی، تنهایی را نمی‌خواسته است. در جایی از داستان «تاریک‌خانه» می‌نویسد: «این همون نوستالوژی بهشت گمشده‌ای‌یه که تهِ وجود هر بشری وجود داره؛ آدم در خودش و تو خودش زندگی کنه... شاید هم یک جور مرگِ اختیاریه.»

ولی در رمان «بوف کور» می‌نویسد: «من به معنی لغتی که ادا می‌کردم متوجه نبودم، فقط از ارتعاش صدای خودم در هوا تفریح می‌کردم، شاید برای رفع تنهایی با سایهٔ خودم حرف می‌زدم، در این وقت یک چیز باورنکردنی دیدم، در باز شد و آن لکاته آمد، معلوم می‌شود گاهی به فکر من می‌افتاد باز هم جای شکرش باقی است.»

یک جا تنهایی را، مرگ اختیاری می‌خواند و در جایی دیگر برای رفع آن با سایهٔ خودش حرف می‌زند. از صادق هدایت آنچه بیشتر برجسته شده است، همان ستایشِ مرگ است. این نوع نگاه به گونه‌ای در ذهن مردم مهندسی شده که وقتی نامی از زنده‌یاد هدایت برده می‌شود، اسطوره‌های عبوس: مثل مرگ، سایه، تنهایی و تاریکی... به صورت خودکار در ذهن‌های تلقین‌شده، مجسم می‌شود.

در همین رمان «بوف کور» از تمایلِ به روشنایی و هم در ستایش زندگی و بدخواندن مرگ حرف‌زده شده است. طوری که در جایی از رمان می‌نویسد: «حس مرگ، خودش ترسناک است چه رسد به آن که حس بکنند که مرده‌اند!» یا در جایی دیگر می‌نویسد: «از دریچهٔ اتاقم میان ابرها، یک سوراخ کاملاً آبی و عمیق روی آسمان پیدا بود، به نظرم آمد، برای اینکه بتوانم به آنجا برسم، باید از یک نردبان خیلی بلند، بالا بروم، روی کرانهٔ آسمان را ابرهای زرد و غلیظِ مرگ‌آلود، گرفته بود، به طوری که روی همهٔ شهر سنگینی می‌کرد.»

به قول محمد صنعتی، روانشناس و نویسنده: «این همه اعتراض که به مرگ‌اندیشی هدایت است، مگر نه این است که در طی این چندین قرن و در نوع تفکر عارفانهٔ ما، همیشه زندگی بده، و همیشه هم به ما توصیه شده که از ابتدایی که به دنیا می‌آییم، می‌باید مرگ را همیشه جلوی چشم خودمون داشته باشیم. بدونیم که فردا ممکنه مرده باشیم. و زندگی زمینی هم همیشه بده. مگر «هدایت» همین‌ها را نگفته؟»

فیلمِ «مرگ! فصل من کجاست؟» روایت مختصری از پایان عمر یک نویسنده است. فریدون (سیر نورزاد) نویسنده‌ای که به قول خودش می‌خواسته پیامبر باشد؛ ولی با حسادت خدا روبه‌رو شده و حالا عفریت مرگ پا بر حلقومش نهاده و می‌خواهد او را خلاص کند. او دچار بیماری سرطان ریه شده و جدا از خانواده، در جای دیگری، گوشه‌ای عزلت گزیده تا شاید روزهای پایان عمرش را برای خودش و برای دلش زندگی کرده باشد. یا شاید هم از روی ترحم است که نمی‌خواهد بستگانش، شاهد مرگش باشند.

به قول زنده‌یاد صادق هدایت: «این همان نوستالوژیِ بهشتِ گمشده‌ای است، که تهِ وجود هر بشری، وجود داره... آدم در خودش و تو خودش، زندگی کنه... شاید هم یک جور مرگ اختیاریه.»

فیلم ساده است. هیچ تکلفی در مخاطب‌اش ایجاد نمی‌کند. با اینکه داستانِ فیلم، تا حدی کلیشه‌ای است و فیلم‌های زیادی، چنین سوژه‌ای را از زاویه‌های متفاوتی روایت کرده‌اند، اما آنچه قابل تأمل است، آمیختگیِ ساختاری متفاوت با محتوا است که به نحو خوبی توانسته است، اندیشه کارگردان را بر مخاطب، رو کند. و این از ویژگی‌های هر فیلم خوب است. در سینمای گیشه، این بیشتر تیپ‌ها یا ابژه‌های عینی و درشت بصری هستند که ذهن مخاطب را تسخیر می‌کنند و تا مدت‌زمان کوتاهی اثری از خود به جا می‌گذارند. اما در فیلم‌های جِدی و معناگرا، در عین حال که تیپ‌ها به شخصیت‌های مرموز و غیرِ قابل نفوذ، و بعضاً خیلی درون‌گرا مبدل می‌شوند، مأموریت آنها این است که هر کدام یک تکه از فکر و حقیقت درونی کارگردان را به واسطهٔ پیام فیلم، شبیه تکه‌های یک پازل در ذهن مخاطبانَ بچینند. هرگاه این پازل به هم بریزد، مخاطبی که فرمولِ

ذهنِ یک کارگردان را خوانده باشد، به راحتی می‌تواند در فیلم‌های بعدی‌اش هم، جفت‌وجورش کند. این فیلم هم، چنین خاصیتی دارد، و جایِ پایِ محکمی از خودش در ذهن مخاطب می‌گذارد. با خوبی‌های زیادی که این فیلم دارد، اما عیوبش مشهور است و مشهود، که در خیلی از جاها به ذوق مخاطب حرفه‌ای می‌زند. سکانس‌های بیرونی‌ای که نویسنده به گردش می‌رود. آن تپه‌ها و بلندی‌ها و صدای بادِ زننده‌ای که حاکی از طوفان درونی نویسنده است، برای همزادپنداری و در پیوند با روح نوستالوژیکِ درام و خلق فضاهای سوررئالی که شخصیت نویسنده را در بر دارد، اقناع‌کننده است. اما صدای باد تُند، در حالی که هیچ گردوخاکی از زمین بلند نمی‌شود، رابطهٔ ارگانیک با درون شخصیت و محیط پیرامون او را می‌شکند؛ و به نوعی غیرمنطقی به نظر می‌رسد.

اثبات ادعای من در مورد شخصیت بیهوده و بیکاره‌ای که شبیه یک وصلهٔ ناجور، سربار فیلم شده، سکانسی‌است که فریدون با رفقا دور هم نشسته‌اند. شبی که نویسنده (فریدون) آن را «مرگ» نام نهاده؛ دیالوگی از یک شخصیت اضافی که فقط در همین سکانس حضور دارد، جو رمانتیک و حال‌وهوایِ نوستالوژیک فیلم را بی‌باکانه به هم می‌زند و بیننده را از فضایی که به آن خو گرفته، یک‌باره جدا می‌کند. چنین به نظر می‌رسد که انگار کارگردان در همان لحظه و در عین فیلم‌برداری، این شخصیت و این دیالوگ را در فیلم‌نامه اضافه کرده باشد.

به بخشی از دیالوگ‌های این سکانس دقت کنید:

مهمان ۱: فریدون! در گذشته‌ها که ما دور هم جمع می‌شدیم، تو به هر شب یک عنوان داشتی.

فریدون: عنوان امشب است مرگ!

مهمان ۲: مرگ...!؟ جالب است... اما چه قسم صحبت کنیم دربارهٔ این مرگ؟

فریدون: مثلا فکر کن، دو سه ماه بیشتر زنده نیستی... چگونه این دو سه ماه را سپری می‌کنی... چه کارهایی در این دو سه ماه انجام خواهی داد؟

مهمان ۲: من اگر باشم، این دو سه ماه را باخانواده‌ام می‌گذرانم. همراه با پدر، مادر، خواهر و برادر. و کوشش می‌کنم که کارهای خیر را انجام بدهم، و فکری به عاقبت خود بکنم.

مهمان ۱: کدام عاقبت؟ چهار روز دنیاست، خوش بگذران... مه اگر در موقعیت تو قرار بگیرم، شراب می‌خورم و کارهایی را انجام می‌دهم که در عمرم انجام نداده باشم. عیاشی می‌کنم. چرس می‌زنم و خلاصه تمام وقت خود را در عیاشی و شراب‌خوری و ساقی‌خانه می‌گذرانم.

این دیالوگ‌ها خیلی ضعیف و خسته‌کننده است. می‌خواهم این مورد را با دقت بیشتر، اندکی توضیح بدهم که سوءتفاهم نشود. محتوایِ صحبت‌های این بخش فی‌النفسه قابل انکار، رد یا پذیرش قطعی نیست. یعنی قصد من این نیست که کارگردان را به خاطر آوردن کلماتِ شراب و عیاشی و ساقی‌خانه و از این جور چیزها در فیلم‌اش مورد مؤاخذه یا محاکمه قرار بدهم. من هیچ قضاوتی در این مورد ندارم. فقط می‌خواهم بگویم که عدم سنخیتِ این شخصیت که تیپ رجاله‌گونه دارد، با یک نویسندهٔ رمانتیک درون‌گرا، به زبان فاخر و شاعرانهٔ فیلم آسیب رسانده و دیالوگ‌های این سکانس در یک تناسب ناهمگون، فیلم را اندکی به «کالتِ منفی» نزدیک می‌کند.

فیلم «مرگ! فصل من کجاست؟» کاری سوررئال، از نویسنده و کارگردان خوب افغانستانی، حسیب نبی‌زاده است. روایتی تک‌خطی از یک مرگ نافرجام، با یک پرسوناژ رمانتیک شاعرانه. درامی آکنده از روح نوستالوژیک فیلم، با پایانی تلخ از نوع «هدایتی» همراه است. حتی می‌توان گفت، تکنیک «ترانسپوزیسیون» از منظر نوستالوژیکی میان این فیلم و داستان «سه قطره خون» هدایت به طور واضح مشهود است.

با این حال، آنچه در بحث فرمالیستی فیلم، راهی به آرمان‌شهر کارگردان دارد، اشراف خوب او به نظام‌های نشانه‌شناسی سینما است که در جاهایی از فیلم به صورت نمادهای تصویری، استعاره و دیالوگ‌های کنایه‌دار مشهود است. به گونهٔ مثال: در سکانسی، شب. مرد شب‌گرد با سگش در خاموشیِ جادهٔ پرتی ایستاده، در آن فضای سوت‌وکور، در پرتو بی‌رمقِ روشنایی سردیِ که از دوردست بر او و سگش چیره شده، کانتراستِ نوری (سایه روشن) خیلی خوب و خلاقانه صحنه را در ذهن بیننده حل و القا می‌کند، و پیام این تکه از فیلم را با قدرتِ اعمالِ تصویر نقاشی‌گون به مخاطب، با تأکید می‌رساند.

شب‌گرد، پالتوی سیاه و شلوار خاکستری به تن کرده و کلاه سیاهی هم به سر دارد. یک دست در جیب و در درست دیگر ریسمان سگ را گرفته و به سمتی که سگ نگاه می‌کند، او هم به همان نقطهٔ دوردست، نظر دوخته است. انگار در افقِ تاریک روزنه‌ای را می‌بیند. به تعبیر ساده‌تر چنین جلوه می‌کند که در تاریکی، روشنایی را جستجو می‌کند. اگر کارگردان رمان «بوف کور» را خوانده بود، فکر می‌کردم، پیرمردِ «خنزرپنزری» را مردِ «شب‌گرد» می‌ساخت.

سایهٔ شب‌گرد طوری روی سدهایِ فلزی کنار جاده افتاده که انگار این سایه مال سگ است. این فضای سوررئالیستی و قاب ثابتی که در وسط آن دو موجود زنده به صورت عمودی قرار گرفته‌اند و حالت بی‌ثباتی را نشان می‌دهند، مگر غیر از این است که حقیقت تنهایی، تهِ سیاهی و به بن‌بست‌خوردن آدمی را از بازی فلک و جور زمانه نشان می‌دهد؟ آیا شبیه‌بودن سایهٔ شب‌گرد با سایهٔ سگ، به این اشاره نمی‌کند که شخصیت شب‌گرد با تنها پاسدارش، همان سگ یکی شده؟

به کارگیری طیف رنگ‌های تیره و سرد، و دکوپاژ آگاهانهٔ این قاب، گویاترین و اثرگذارترین صحنه از لحاظ محتوا و هم از لحاظ فُرم، خاصتاً فیلم‌برداری است. یأس این صحنه نهایتِ درماندگی انسانی را به تصویر می‌کشد، که برای کُشتن تنهایی در درون‌اش، به ناچار به سگ هم که شده، تن در می‌دهد. در واقع تسلیم سگِ زندگی می‌شود. در سکانس دیگری باز هم در شب، فریدون با شب‌گرد و سگش بر بلندای تپه‌ای ایستاده‌اند که نمایی بی‌رمق از دوردست شهر پیداست.

فریدون از شب‌گرد می‌پرسد: «کجا می‌رین؟»

شب‌گرد پاسخ می‌دهد: «کمی پیش‌تر»

بعد شب‌گرد، آرام راه می‌افتد و اندکی بعد او هم به دنبالش فراسوی یک تاریکی راهی می‌شود. تاریکی‌ای که فقط شب‌گرد جسارت رفتن به عمق آن را دارد. در واقع همین که می‌گوید: «کمی پیش‌تر» ترسِ فریدون را از خط قرمزِ زندگی نابود کرده و او را تا تهِ سرنوشت تاریکی که در انتظار اوست، همراهی می‌کند. تصمیمی که خود نویسنده هم قبلاً آن را گرفته، و اینجا مصمم به انجام آن می‌شود. منظور از تصمیم همان فکری بود که فقط یک بار در ذهنش خطور کرده بود؛ اینکه آیا به فکر معالجه باشد یا نه؟ اما شب‌گرد پخته‌کار که می‌داند او به آخر خط رسیده، او را برای پذیرفتن این حقیقتِ تلخ، مقاوم می‌سازد.

ادبیات ترجمه

تایلر نات گرگسون/ حضرت وهریز > ۱۰۲
جوزف ایسبرگر / فرخ‌لقا سلطانی > ۱۰۳



تایلر نات گرگسون
(شاعر و عکاس معاصر امریکایی)



حضرت وهریز

اینجا بیا
رخت‌ها را درآر
و با آنها
هر نگرانی که گاه با خود برده‌ای
نوازش انگشتانم
بر پشتت
آخرین چیزی خواهد بود
که حس میکنی
پیش از آنکه بخوابی
و صدای لبخندم
زنگ ساعتی خواهد بود
در گوشهای بامدادی تو
اینجا بیا
و رخت‌هایت را درآر
و با آنها
وزن تمام دیروزها را
که بر شانه‌هایت جا خوش کرده‌اند
که شانه‌هایت را
خانه خوانده‌اند
نجوای من نوای آهنگی خواهد بود
برای پیرنگ رؤیاهای نهانی تو
و دستم
لنگر آن زندگی
که تو بر آن چشم خواهی گشود
اینجا بیا
و رخت‌هایت را درآر



جوزف ایسبرگر، نویسنده و عکاس بریتانیایی و از بنیان‌گذاران مرکزی به نام «English Club and TEFL.net» است که مواد آموزشی رایگان را در اختیار علاقه‌مندان قرار می‌دهد. از ایسبرگر چندین گزارش، داستان‌های کوتاه و کتاب به شمول یک راهنمای سفر به نام «انحصار لندن» و کتاب «قدرت هفت» منتشر شده است.

انگورکوب

فرخ‌لقا سلطانی

«نیازی نیست برای لذت‌بردن از شراب سرخ عالی، یک فرانسوی باشید.» چارلز جزلین گروس، همیشه زمان میزبانی از مهمانان خارجی خود در پاریس، این جمله را به آنها گوشزد می‌کرد و با خنده می‌افزود: «اما باید فرانسوی باشید تا خوب و بدش را تشخیص دهید.»

کنت گروس بعد از مدتی کار در دسته‌های دیپلماتیک فرانسوی، با همسرش در کاوای ولتایر در یک خانهٔ شهری شیک و مد روز زندگی می‌کرد. او به عنوان میزبان دست‌ودل‌باز و قصه‌گوی حرفه‌ای در بیان داستان‌های سرگرم‌کننده، یک مرد دوست‌داشتنی، البته حسابگر، همراه با نوعی خوش‌نامی و خوش‌آوازه‌گی بود که همهٔ این صفات، به واقعیت هم برازنده‌اش می‌نمود.

مهمان‌های شام امروز، اروپایی بودند. در پایان بحثی طولانی، همه به توافق رسیدند که مهاجرت ریشهٔ مشکلات اروپایی‌هاست. چارلز گروس در برابر هر آنچه میان مهمانان گفته شد، سکوت کرد. او همیشه حس خودش را در برابر چنین نظریه‌های حقیرانه پنهان می‌کرد و به مهمان‌هایی با چنین نکته‌بینی، توجه زیاد نشان نمی‌داد. گروس نوشیدن بوردکس (نوعی شراب سرخ) همراه با خوردن گوشت گوساله را به عنوان قسمت اول مهمانی برایشان تعارف کرد. یکی از مهمان‌ها رو کرد به گروس و گفت: «هی چارلز، این یک مسئلهٔ ساده است. این هیچ ربطی به نژاد و یا رنگ ندارد. در چنین مواردی تو باید یک کیف‌دستی تجربه داشته باشی. این طور نیست؟ راستی چیزی می‌گفتی؟»

گروس بسیار بی‌تفاوت و سرسرکی به سؤال مهمان پاسخ گفت: بله جنرال! به اندازهٔ چندین کیف‌دستی!

گروس لیوانش را بی هیچ سخنی رو به آسمان گرفت و به معرفی دماغ پیازمانند شراب‌شناس‌اش شروع کرد. چند دقیقه بعد او با چشم‌های آب‌زده به مهمانان نگاه کرد. با لحنی صمیمانه گفت: «عجب بوردکس جان‌داری» و ادامه داد: «شرابی ناب میان دیگر شراب‌ها.»

چهار مهمان، لیوان‌هایشان را در برابر نور گرفتند تا محتویات آن را که به سرخی خون می‌ماند، مطالعه کنند. برای همدیگر سر تکان دادند و به این نتیجه رسیدند که این، یکی از بهترین شراب‌هایی است که تاکنون امتحان کرده‌اند.

آسمان رفته‌رفته تاریک می‌شد. هوا سرد و گس بود و پوست را می‌سوزاند. چراغ‌های ایستاده در امتداد دیوار جال‌مانند، یک به یک روشن می‌شدند و تماشای نمای بیرون از پشت پنجره را گرم و لذت‌بخش می‌ساختند. از پنجره‌های طبقهٔ اول می‌توانستی باتیکش موچز را تابنده و درخشان میان تاق‌نماهای قوسی پونت دگروسل ببینی.

کنت دگروس برای مهمان‌هایش از قبل برنامه می‌ریخت و سعی می‌کرد با کنترل زمان، همه را آن طور که تنظیم شده، تطبیق کند. در قسمت سرگرمی، از مهمانان با شراب کلارت (شراب قوی‌تری از بردو) پذیرایی شد.

شرشر شراب کلارت بلند بود که گروس از مهمانان



پرسید: «تصور می‌کردید مردمی هم باشند که چیزی از شرابی که برایشان تعارف می‌شود، ندانند؟»

سیاست‌مدار آلمانی که یکی از این مهمانان بود، گفت: «واقعاً؟ شخصاً دوست دارم قبل از بازکردن و یا برداشتن سر بطری بفهمم چه چیزی در بطری انداخته‌اند.»

«اما چطور؟ چطور کسی می‌تواند از محتوای بطری متیقن باشد؟»

گروس گفت: «من که پژوهش در اطراف تاکستان‌ها را دوست دارم. جایی را که من قبلا رفتم و از نزدیک دیدم، مد نظر بگیر. یک تولیدکنندهٔ شراب را در آنجا می‌شناختم.» شانه بالا انداخت و گفت: «این هم راهی برای فهمیدن و شناختن آنچه می‌نوشید است.»

سیاست‌مدار دیگری با شیطنت خاصی گفت: «چارلز، نکند اشاره به اصل و نصب است.»

«این همتا، هم»

گروس حرف دوچمن را ناشنیده، ادامه داد «همیشه سعی می‌کرد ماجراهای نهفتهٔ پشت تولید شراب‌هایش را برایت شرح بدهد. یکی از آنهایی که تعریف کرد، بهترین ماجرایی بود که تا حالا شنیده بودم.»

«من و دوستم هر روز برای گذران وقت به دیدار شراب‌ساز می‌رفتیم و به قصه‌هایش گوش می‌دادیم. برایمان در لیوانی نسبتاً بلند شراب می‌ریخت و شروع می‌کرد به قصه‌گفتن. یکی از روزها که قدم‌زنان شراب خود را می‌نوشیدیم به یک خمرهٔ چوبی نزدیک شدیم. مردی که از دور ما را زیر نظر داشت، با صدای بلند از نزدیک‌شدن به خمره ممانعت کرد. چشم‌هایش سرخ شده بود و می‌لرزید. راه رفته را دوباره برگشتیم. مرد فریادزنان و با صدایی لرزان از ما پرسید: «آیا در اینکه بوردکس بهترین شراب دنیاست، با من هم‌نظرید؟» البته که ما موافق بودیم. سر تکان دادیم و او عجیب‌ترین و بی‌سابقه‌ترین قصه را برایمان تعریف کرد.

«شراب آن خمرهٔ چوبی (او حرف می‌زد و اشک در چشم‌هایش حلقه زده بود) مرغوب‌ترین شراب در دنیاست. اما زندگی‌اش را جایی بسیار دور از کشوری که باید نمو می‌یافت، آغاز کرد.»

گروس مکث کرد تا ببیند آیا مهمان‌هایش پذیرایی شده‌اند یا خیر.

دوچمن کنجکاوانه گفت: «بسیار خوب؟»

نگاه‌های کوتاهی میان گروس و همسرش ردوبدل شد. همسرش گفت: «منچوری به آنها بگو.»

گروس به جلو خم شد. جرعه‌ای دیگر از شراب نوشید و لب‌هایش را آهسته با گوشهٔ دستمال پاک کرد. این، همان قصه است.

در بیست‌ویک سالگی، پییره (این نامی بود که شراب‌ساز به شراب‌سازی که در قصه‌اش به او اشاره می‌کرد، داده بود) توسط پدرش به نزد عمویش به ماداگاسکار فرستاده شده بود. ظرف دو هفته به خاطر دختری به نام فانیری که در زبان مالاگاسی معنای آرزو می‌دهد، زندگی‌اش دگرگون شد. راستش نمی‌توانستی او

را مقصر بدانی. فانیری هفده ساله بود. دلربا و زیبا می‌نمود. پوستش در برابر نور آفتاب مالاگاسی‌زبانان، طلایی به نظر می‌رسید. موهای بلند سیاهش تا کمرگاه‌اش می‌رسید و به دو سوی صورتش تقسیم شده بود. چشم‌های پررمز و رازش، چهرهٔ او را که به قاب بلندی می‌ماند، زیباتر و اعجاب‌برانگیزتر نشان می‌داد. نمی‌توانستی او را نادیده بگیری. برای هر دوی آنها نمونهٔ اصیلی از «کوپ د فودره» بود. بعد از پنج ماه دوستی ازدواج کردند. فانیری قوم و خویشی نداشت. با وجود مخالفت با این ازدواج، اما والدین پییره در مراسم شرکت کردند. جفت جوان تا سه سال در یکی از قسمت‌های سرد و یخی ماداگاسکار زندگی کردند تا اینکه از فرانسه تلگرامی رسید. والدین و تنها برادر پییره در یک حادثهٔ ترافیکی کشته شدند. پییره با پرواز بعدی، به فرانسه برگشت تا در مراسم خاک‌سپاری آنها شرکت کند و مدیریت شراب‌خانهٔ پدر را به عهده بگیرد. فانیری دو هفته دیرتر از شوهرش به فرانسه آمد. پییره تا رسیدن فانیری، سخت اندوهگین بود. زانوی غم به بغل گرفته، نشسته بود؛ اما با رسیدن فانیری آرام گرفت و هر دو به ادارهٔ کارخانه تولید شراب و شراب‌خانه پرداختند. روزها با زندگی عاشقانه در کنار همسر و زیر آفتاب سوزان نواحی حاره‌ای، می‌گذشت. پییره به رضایت و خواست خود ازدواج کرده بود و زندگی مرفهی هم داشت. شاید با آوردن دلیل و برهان به خود قبولانده بود که زندگی در بوردکس چندان هم بدک نیست. زنان و مردان زیادی در کارخانهٔ تولید شراب او کار می‌کردند. و همه، او و همسرش را اشخاصی محترم می‌دانستند.

اما او اشتباه می‌کرد. بسیار زود معلوم شد که فانیری حسادت می‌کند. او در ماداگاسکار همتایی نداشت. در فرانسه، به همه چیز حسادت می‌کرد؛ به زنان و خدمتکاران، به منشی، حتی به دختر کشاورزی که انگور را گرفت و مضحکانه خندید. او به خودش قبولاند که شوهرش به صورت دوره‌ای با همهٔ آنها عشق‌بازی کرده است.

خروج قهرآمیز و نارضایتی‌اش را با گفتن کنایه‌های ساده که فهمیدنش برای پییره مشکل بود، به طرز ناشیانه‌ای شروع کرد. وقتی این روش را ناکام یافت، به گفتار بی‌پرده و مستقیم در بستر خواب‌شان متوسل شد. و در نهایت به هیچ یکی از دو روش راضی نشد و به خشونت فیزیکی دست برد. زمان آشپزی، در شراب‌خانه و حتی در مزرعه در مقابل همه به پییره اتهام می‌بست و در مقابل همه او را تحقیر می‌کرد.

فرشته‌ای که پییره با او در ماداگاسکار ازدواج کرده بود، به یک پتیاره (سلیطه) که حسادت چشم‌هایش را کور کرده، تبدیل شده بود. حرف‌ها و تلاش‌ها هیچ کمکی به کنترل وضعیت زن نمی‌کرد. اغلب، برای هفته‌ای و یا بیشتر حرف نمی‌زد و یا هم داد می‌زد که به من تجاوز کردند و فریادزنان می‌خواست او را رها کند. با سومین انگورچینی در طول زندگی مشترک‌شان در فرانسه، تقریباً همه فهمیده بودند که آنها نسبت به هم بی‌میل شده‌اند.

یکی از غروب‌های جمعه پییره در میخانه بود. روی یکی از ماشین‌های الکترونیکی تولید شراب کار می‌کرد. تنها بود. انگورچین‌ها هم رفته بودند که ناگهان در باز شد و فانیری زیبا و آراسته وارد شد. خودش را به پییره رساند. بازوهایش را به دور کمر او قلاب کرد. لب‌های هوس‌اندوداش را لوله کرد. پییره حیران شده بود. دست‌هایش میان بازوان زن قفل شده بود. ذهنش کار نمی‌کرد و منتظر یک فرصت برای رهایی بود. فانیری بوسه‌ای از دهان پییره گرفت و نقش خط‌های روی لبش را بر کناره‌های دهان شوهرش بر جا گذاشت. پییره حتی با وجود بوی انگورهای له‌شده، فهمید که او نوشیده است. فانیری با چشم‌های خمار و صدای تحریک‌کننده صدا کرد «عزیزم». آروغ زد و ادامه داد. «چه خواهیم کرد؟»

پییره به طور ناشیانه‌ای به سوی او کشیده می‌شد؛ اما اتهام‌هایی که به او بسته بود، جلوی چشمش رژه می‌رفتند. سرش را تکان داد. حالش بهتر شد. او را از خود دور کرد.

فانیری به گفتن ادامهٔ حرفش اسرار می‌ورزید. «عزیزم! می‌خواهم کودکی داشته باشیم.»

پییره زن را از خود جدا کرد و او را به سوی در کارخانه تیله کرد. «احمق نشو! برو بخواب! تو نوشیدی. این نمایش را جمع کن. این ادا و اطوارهای تو ناشیانه و تحریک‌کننده است.»

رنگ چهرهٔ فانیری رفته‌رفته سیاه شد. لحظه‌ای سکوت کرد و سپس با اتهام جدیدی به جان پییره پرید. پییره هیچ وقت به نیازهای فانیری و احساسش توجه نمی‌کرد. او فقط به سکس فکر می‌کرد. ذهنش همیشه با زنان سفیدپوست درگیر بود. اما زنان در فرانسه ـ زنان سفیدپوست ـ پتیاره بودند؛ و چگونه می‌توانست با آنها با روی خوش برخورد کند ولی با همسرش نه. زن کاردی را از دیوار گرفت و ناگهان به همسرش حمله‌ور شد. او اشک‌آلود بود و دورکردنش از خود کاری ساده می‌آمد؛ اما پییره تا چاقو را از دست زن گرفت، تقریباً همهٔ انرژی‌اش را از دست داد. سرانجام او را از خود دور کرد. فانیری سکندری خورد و نزدیک ماشین تولید شراب به پشت افتاد. پییره ایستاد. به سختی نفس می‌کشید. سر زن که روی ماشین خورده بود، روی دکمه فشار آورد. پروانهٔ ماشین به چرخش درآمد و موی زن را به داخل کشید. فانیری برای نجات‌یافتن دست‌وپا می‌زد و فریاد می‌کشید. پروانهٔ ماشین به شانه‌اش اصابت کرد و او بلندتر فریاد زد. زن معلوم نبود از شدت درد و یا از غلیظ‌بودن بخار بیهوش شد. پییره بی‌توجه به فانیری، خودش را با تماشای مناظر بیرون مصروف نگه داشت تا صدای ماشین تمام‌شدن همه چیز را خبر داد. سپس به بازویش زحمت داد و دکمهٔ خاموشی ماشین را فشار داد.

مهمانان خیلی واضح به خود لرزیدند و گروس داستانش را همان جا نگه داشت.

راست روی چوکی نشست و گفت: «خوب! من نمی‌خواستم امشب جزئیات را به شما بگویم، ولی حالا دیگر آخر قصه است و شما هم تشنهٔ شنیدن پایان قصه‌اید.»

«پییره مانده‌های بدن زن را درون ماشین جابه‌جا کرد و سر ماشین را محکم بست. به خانه رفت. دوش گرفت. غذایی خورد و خوابید. روز بعد به همه گفت که فانیری بالأخره او را رها کرد و به ماداگاسکار برگشت. هیچ کسی از رفتن فانیری متعجب نشد.»

او دوباره داستان را نگه داشت. مهمان‌هایش بدون جنب‌وجوش نشسته بودند. چشم‌های مهمانان به سوی او دَور خورد.

«البته» و ادامه داد: «شصت‌وپنج سال بعدی برای بودرکس و پییره سال پرثمری بود. او جایزه پشت جایزه دریافت می‌کرد و هیچ کسی هم نفهمید برای چه.»

همسر جنرال گلویش را صاف کرد و رو به گروس گفت: «به یقین شما امتحان نکردید؟»

گروس متفکرانه به زن خیره شد و سپس گفت: «هرچند پییره به من اطمینان داد که همسرش کسی بوده که تولید شراب را برای او یک خواب باورنکردنی ساخته و ایده‌های او در تولید شراب باعث پیروزی او شده، اما من هیچ وقت امتحان نکردم.»

جنرال وسط حرف پرید و پرسید: «واااا، شما هیچ گاهی از آن شراب نخریدید؟»

گروس با نیشخند به سؤال مرد پاسخ داد: «چطور می‌توانستم ردش کنم؟ هر روز آدم با چنین شراب اصل و نسب‌داری برنمی‌خورد.»

سکوتی طولانی در همهٔ سالن حکم‌فرما شد. دوچمن گروس به چوکی‌اش تکیه داد. عینکش را بر روی دست گرفت و با دستمالی به پاک‌کردن آن مشغول شد. سپس آن را روی هوا بلند گرفت. عینک میان میز و لب‌های بازش معلق مانده بود. مهمان‌های دیگر، ناراحت از اینکه حرف گروس را نفهمیده‌اند، به یکدیگر می‌دیدند.

جنرال در نهایت گفت: «اما گروس این طرف ببین؛ تو که نمی‌خواهی بگویی ما خون یک زن دیوانه را می‌نوشیم، چنین چیزی است؟»

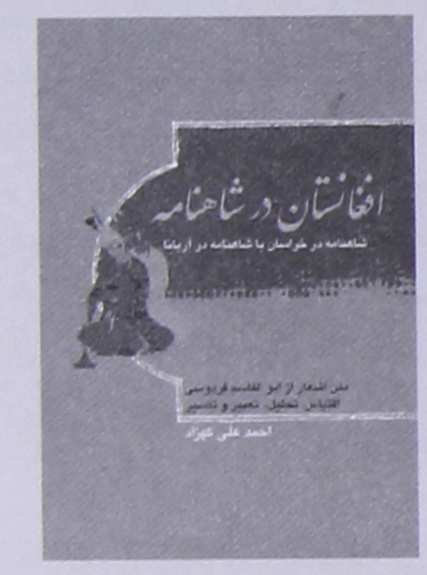
گروس حیران به مرد انگلیسی خیره شد. به آرامی گفت: «جهان مجموعه‌ای از ممنوعه‌هاست جنرال! هر کسی می‌داند که مرغوب‌ها همیشه باید سر زبان‌ها باشند.»

کتابخانه

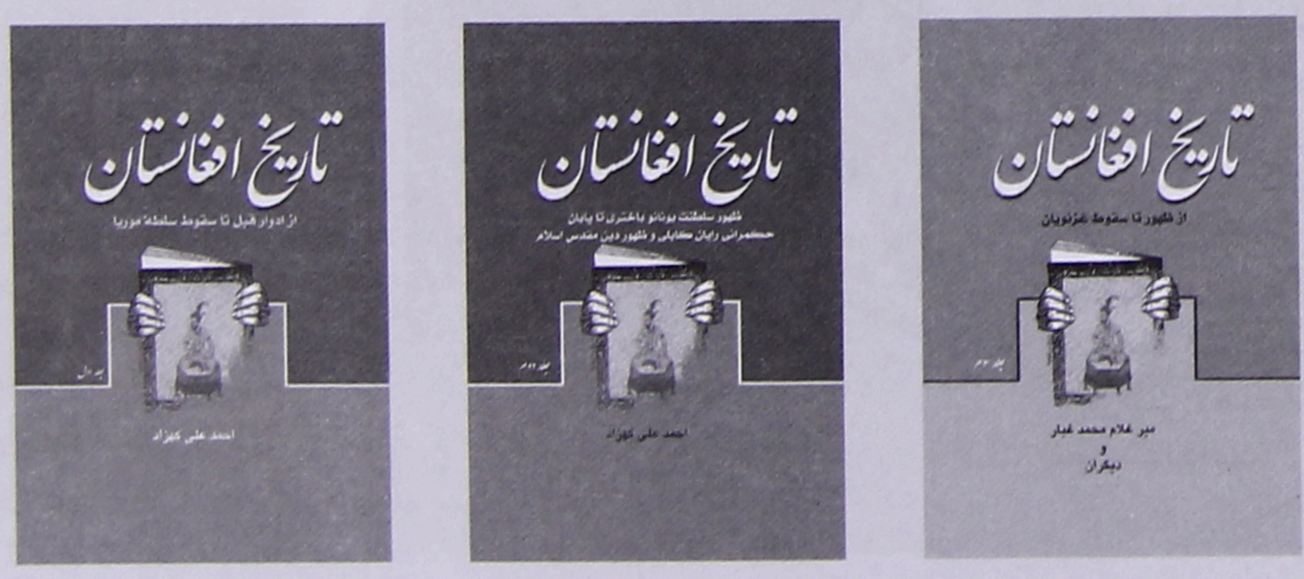
انسانیت، تفسیر خواندنی / عبدالعدل دای‌فولادی ○ تذّکرالانقلاب / ملافیض‌محمد کاتب
تحفه‌الحبیب / ملافیض‌محمد کاتب > ۱۰۸
بیدل شناسی / غلامحسن مجددی ○ دوردست / عباس آرمان
مواجهه با متن / یامان حکمت > ۱۰۹
زنی با حریر آبی در طبقه هفتم / سکینه محمدی ○ آهوی همیشه دویده در من/ حسین حیدربیگی
عطر سکوت / آمنه محمدی > ۱۱۰
گنجشک تبعیدی / محمدحسین فیاض ○ سپیدارهای گمشده / سیداسحاق شجاعی
مرگ بر الفبا / نقیب آرین > ۱۱۱

کتاب‌های در دست انتشار











نام کتاب: انسانیت، تفسیر خواندنی
نویسنده: عبدالعدل دای‌فولادی
ناشر: انتشارات امیری
چاپ اول: ۱۳۹۳

این کتاب یکی از کتاب‌هایی است که پس از انتشار، سروصداهای زیادی را به وجود آورد. چندین نقد جنجالی در مورد محتویات این اثر از سوی صاحبات قلم به نشر رسیده است که جواب‌هایی را هم به دنبال داشته‌اند.

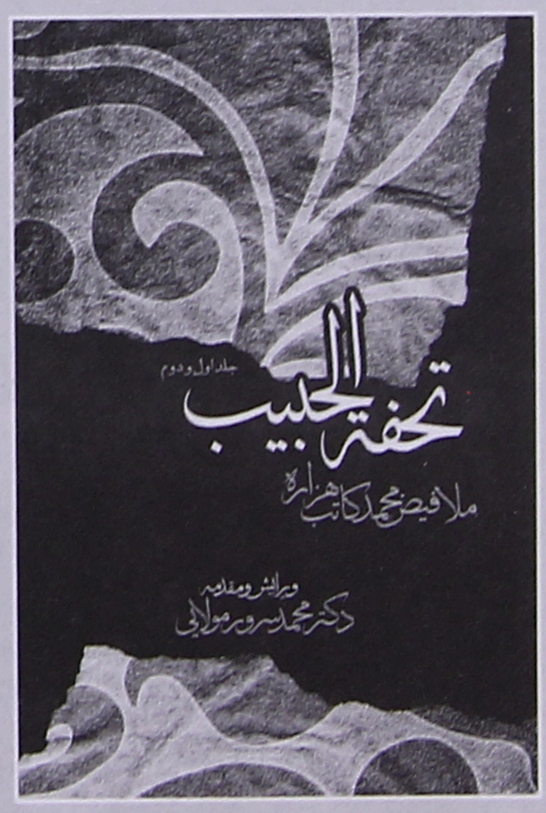
به هر حال، این کتاب و حواشی به وجود آمده در مورد آن، سبب شده است که خواندن «انسانیت، تفسیر خواندنی» برای اهل فکر، فرهنگ و دانش به صورت جدی مطرح شود.

قابل ذکر است که «انسانیت؛ تفسیر خواندنی» درسال ۱۳۹۳ از سوی انتشارات امیری منتشر شده و چاپ اول آن هم‌اکنون در دسترس خریداران قرار دارد. این کتاب در ۴۲۸ صفحه با شمارگان ۱۰۰۰ نسخه در کابل به زیور طبع آراسته شده است.



تذکرالانقلاب
تألیف: ملا فیض‌محمد کاتب هزاره
مقدمه، ویرایش و تعلیق: علی امیری
نمونه‌خوانی و تطبیق: دکتر حفیظ‌الله شریعتی (سحر)
چاپ اول: ۱۳۹۲
شمار صفحات: ۳۹۰ صفحه
شمارگان: ۲۰۰۰ جلد
ناشر: انتشارات امیری

این کتاب، خاطرات روزنوشت ملا فیض‌محمد کاتب هزاره است که طی هفت ماه، در دوران حبیب‌الله کلکانی معروف به سقوی به نگارش درآمده و اغتشاش‌های مربوط به آن دوره را در بر می‌گیرد.



نام کتاب: تحفة‌الحبیب
نام نویسنده: ملا فیض‌محمد کاتب
مقدمه و تصحیح: دکتر محمدسرور مولایی
طرح جلد: وحید عباسی
ناشر: انتشارات امیری
چاپ اول: ۱۳۹۳
شمارگان: ۱۰۰۰۰ نسخه
شمار صفحات: ۱۰۰۴ صفحه

این کتاب عظیم، ظاهراً ابتکار شخصی ملا فیض‌محمد کاتب هزاره بوده است. در مورد آن آمده است: «علی‌الظاهر کتاب، قناعت دستگاه سیاسی را برای چاپ حاصل نکرد و طرح تدوین شاهکار اصلی او، سراج‌التواریخ به عنوان تاریخ رسمی کشور به میان آمد.»

این کتاب با حمایت مالی بنیاد مهرگان منتشر شده و دانشگاه ابن‌سینا نیز در این زمینه، دست‌اندکار بوده است. لازم به یادآوری است که کیفیت چاپ این کتاب بالا بوده و با طراحی و صفحه‌آرایی زیبایی به مخاطبان عرضه شده است.

مؤسسهٔ فرهنگی دُرّ دری

کتاب‌های منتشر شده



نام کتاب: مواجهه با متن (نقد ادبی)
نویسنده: یامان حکمت (حمید تقی‌آبادی)
ناشر: انتشارات درّ دری و انتشارات امیری
برگ‌آرایی و طراحی جلد: نعمت‌الله روهان
ویراستار: غلامرضا ابراهیمی
تعداد صحفات: ۲۹۸
قطع: وزیری

این کتاب حاوی مقالاتی است در ضرروت ایجاد گفتمان نقد ادبی در افغانستان. این کتاب به مباحثی همچون روابط درون‌متنی در شعر، عناصر تحلیل نشانه‌شناسی، قلمرو زیبایی‌شناختی، بحران مخاطب، ادبیات و دیگربودن و... پرداخته است. این مجموعه، از کتاب‌های نادری است که در عرصهٔ نقد ادبی ساخت‌گرا در افغانستان منتشر شده است. این مقالات می‌توانند راه‌گشای طرح و پی‌گیری مباحث نقد مدرن در ادبیات افغانستان و زمینه‌ساز آفرینش‌های ادبی مدرن در کشور باشد.

یامان حکمت یکی از نویسندگان و منتقدان ساخت‌گرا در افغانستان است که با بحث دربارهٔ نظریه‌های جدید در عرصهٔ نقد ادبی کشور، چشم‌اندازی تازه، بدیع و پساسنتی را گشوده است.



نام کتاب: دوردست (رمان)
نویسنده: عباس آرمان
ناشر: انتشارات درّ دری و انتشارات امیری
برگ‌آرایی و طراحی جلد: نعمت‌الله روهان
ویراستار: غلامرضا ابراهیمی
تعداد صحفات: ۱۵۰
قطع: رقعی

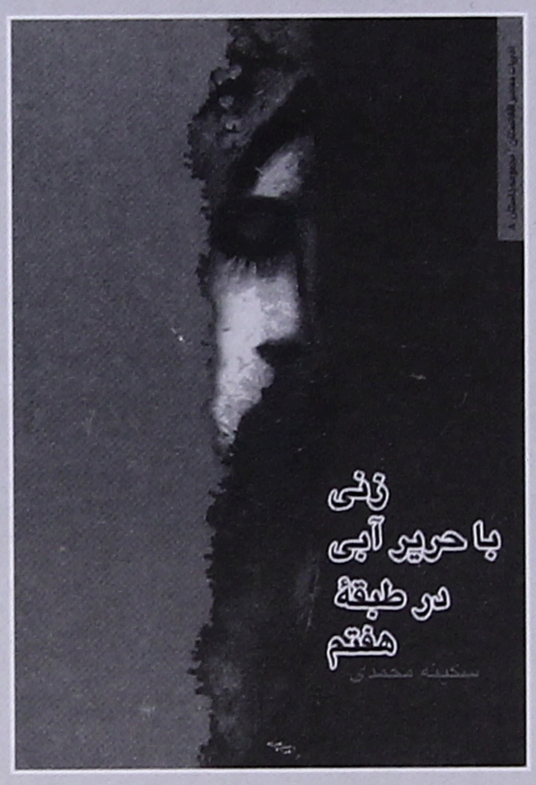
این رمان به موضوع تبعات جنگ در افغانستان می‌پردازد. شخصیت‌های اصلی این رمان در جستجوی معنای زندگی هستند و در تعامل با یکدیگر و جامعه، حوادثی را می‌آفرینند که تاکنون در عرصهٔ ادبیات داستانی افغانستان بدین نحو به آنها پرداخته نشده است. این رمان، پنجمین اثر عباس آرمان، یکی از نویسندگان پرکار و مطرح کشور است که به تازگی از چاپ برآمده است. دوردست، رمانی است که محتوای آن مایه‌های روشنفکری دارد و از یک زاویهٔ خاص می‌توان آن را جزو ادبیات مقاومت و یا به تعبیر بهتر، جزو ادبیات اعتراض دانست. کنکاش این رمان مربوط می‌شود به مفهوم انسان افغانی و رابطهٔ پیکرهٔ مادینه با پیکرهٔ نرینهٔ جامعهٔ ما که در شرایط حاضر، با بحران حرکت از محیط سنتی به طرف محیط مدرن روبه‌رو است. مرگ، مفهوم محوری این رمان است و شخصیت‌های رمان، زندگی را در لابه‌لای تعابیر مختلفی که از مرگ می‌شود، جستجو می‌کنند.

کتاب‌های منتشر شده

نام کتاب: آهوی همیشه دویده در من
شاعر: حسین حیدربیگی
ناشر: انتشارات عرفان
برگ‌آرایی و طراحی جلد: وحید عباسی
تعداد صحفات: ۱۱۸
قطع: رقعی
این کتاب شامل ۵۳ قطعه شعر است که در دو سبک کلاسیک و نو سروده شده‌اند. تم بیشترِ این آفرینش‌ها در اطراف مفهوم نوستالوژی چیده شده است: جایی میان زمین و آسمان، راهی نرسیده به هیچ جا، از نام مکان‌ها، نمادهای مذهبی، وسایل مدرن و مفاهیمی همچون توبه، باغ و هوا در این شعرها استفاده شده است.
در این مجموعه شعر، ما شاهد تردید سرایش‌گر میان استقرار در دنیای مدرن و یا بودن در دنیای سنتی هستیم. چرا که التقاط یا آمیختگی اشیای مدرن و مفاهیم کهنه از یک طرف و از طرف دیگر، سبک دوگانهٔ سرایش اشعار دست به دست هم می‌دهد تا چهرهٔ مردد سرایش‌گر را به تصویر بکشد.

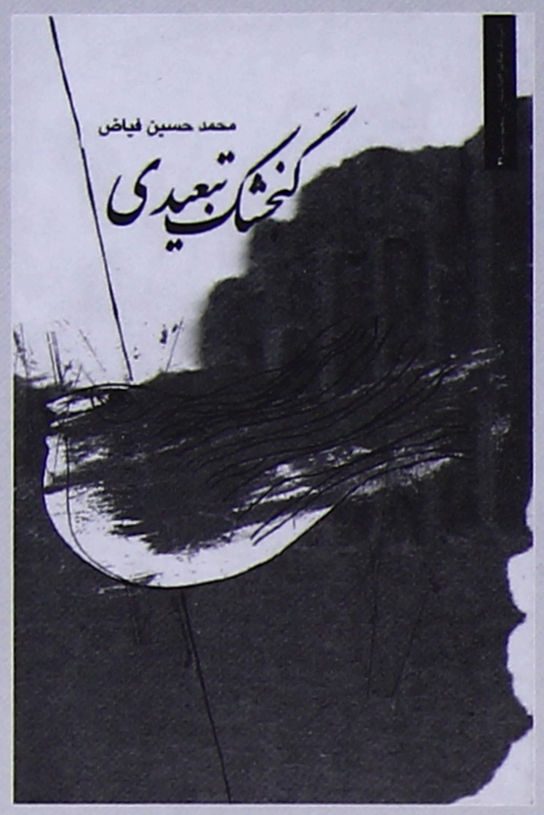


نام کتاب: زنی با حریر آبی در طبقهٔ هفتم
نام نویسنده: سکینه محمدی
نوع ادبی: داستان
صفحه‌آرایی و طرح جلد: وحید عباسی
چاپ اول: ۱۳۸۶
ناشر: انتشارات عرفان
داستان‌های این مجموعه از نظر ساختار ادبی و شگردهای به‌کاررفته در آنها، آثار قابل‌توجهی هستند. از طرف دیگر، محتوای این داستان‌ها با دغدغهٔ مربوط به زنان همراه است که مجموعهٔ حاضر را از این لحاظ سرآمد کرده است؛ به‌خصوص که در این سرزمین از بازتاب روح زنانه کمتر خبری است و دیوارها اجازهٔ دیده‌شدن چهرهٔ ذهن و ضمیر زن را نمی‌دهند.
قابل ذکر است «زنی با حریر آبی در طبقهٔ هفتم» از سوی انتشارات عرفان با شمارگان ۱۰۰۰ نسخه به چاپ رسیده است.



نام کتاب: عطر سکوت
نام نویسنده: آمنه محمدی
نوع ادبی: داستان
چاپ اول: ۱۳۸۶
صفحه‌آرایی و طرح جلد: وحید عباسی
ناشر: انتشارات عرفان
«عطر سکوت»، مجموعهٔ داستان‌های آمنه محمدی است. چاپ اول آن در سال ۱۳۸۶ به دسترس خوانندگان قرار گرفته بود. صفحه‌آرایی و طرح جلد آن توسط وحید عباسی انجام شده است. این کتاب از سوی انتشارات عرفان در ۹۶ صفحه با شمارگان ۳۰۰۰ نسخه به چاپ رسیده است.





نام کتاب: گنجشک تبعیدی
نام نویسنده: محمدحسین فیاض
نوع ادبی: شعر
حروف‌نگاری: ریحانه امیری
ویرایش و صفحه‌آرایی: محمدکاظم کاظمی
چاپ اول: ۱۳۸۷
ناشر: انتشارات عرفان
شعرهای این مجموعه در قالب‌های نو و سنتی آفریده شده‌اند. اهتمام اصلی شاعر بر دوبیتی‌ها و غزلیات بوده است. نقش فرهنگ عامه و محلی در ساختار زبان شعرهای فیاض در این مجموعه محسوس و قابل مشاهده است.



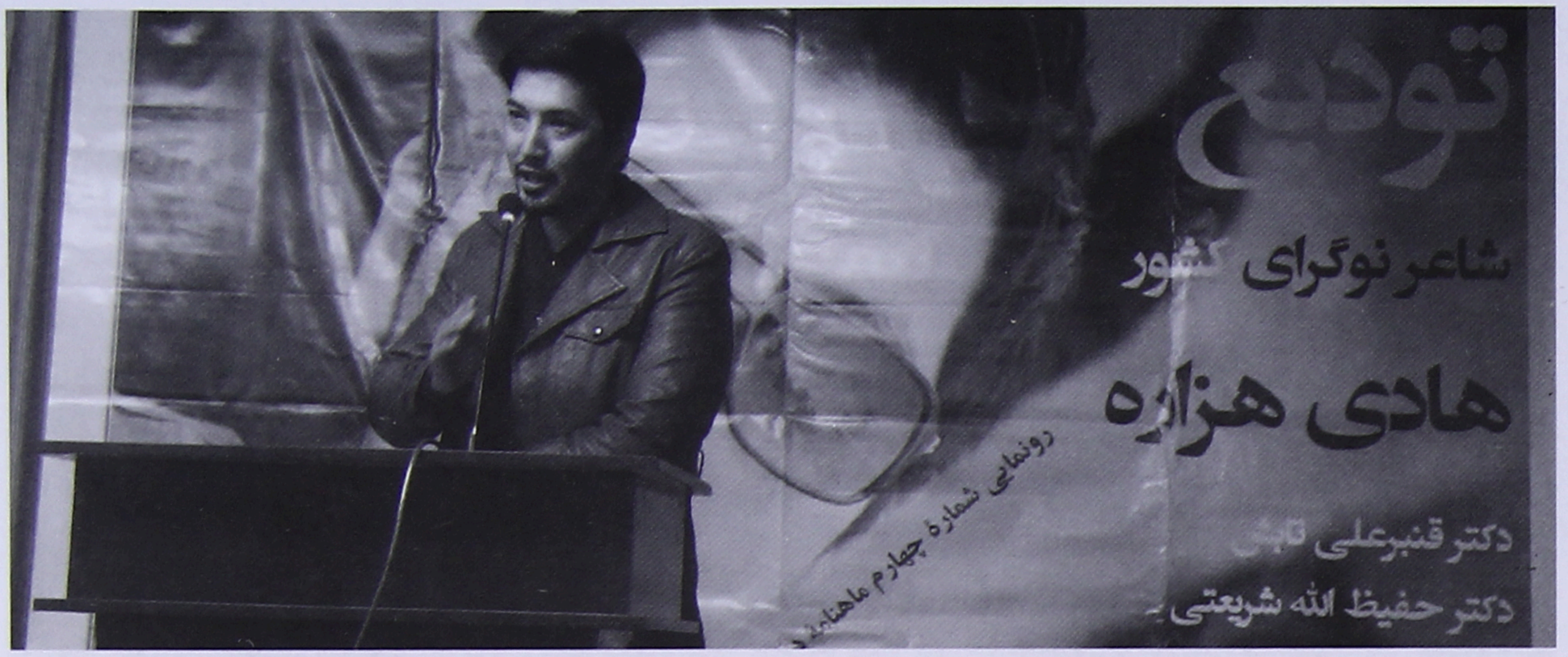
نام کتاب: سپیدارهای گمشده
نام نویسنده: سیداسحاق شجاعی
نوع ادبی: مجموعهٔ داستان
صفحه‌آرایی و طرح جلد: وحید عباسی
شمار صفحات: ۱۰۸ صفحه
شمارگان: ۳۰۰۰ نسخه
چاپ اول: ۱۳۸۶
ناشر: انتشارات عرفان
سیداسحاق شجاعی از نویسندگان پیشگام محیط مهاجرت ایران است. از او داستان‌ها و نقدهای زیادی در نشریات مختلف به نشر رسیده است. خلق فضاهای سوررئال و ماجراهای پیچیده، از ویژگی‌های آثار این داستان‌نویس است.



نام کتاب: مرگ بر الفبا
نام نویسنده: نقیب آروین
نوع ادبی: شعر
طرح جلد: محسن حسینی
شمار صفحات: ۸۷ صفحه
شمارگان: ۳۰۰۰
اشعار این مجموعه در قالب‌های کلاسیک و نو سروده شده‌اند. شاعر در این مجموعه برای زبان و فرم اهمیت خاصی قائل است.

گزارش

گزارشی کوتاه از محفل تودیع هادی هزاره > ۱۱۳
گزارش تصویری جلسات نقد فیلم > ۱۱۵
گزارش تصویری جلسات آموزش سخنرانی > ۱۱۶
گزارش تصویری جلسات هفتگی نقد و بررسی داستان > ۱۱۷
گزارش تصویری جلسات هفتگی نقد و بررسی شعر > ۱۱۸





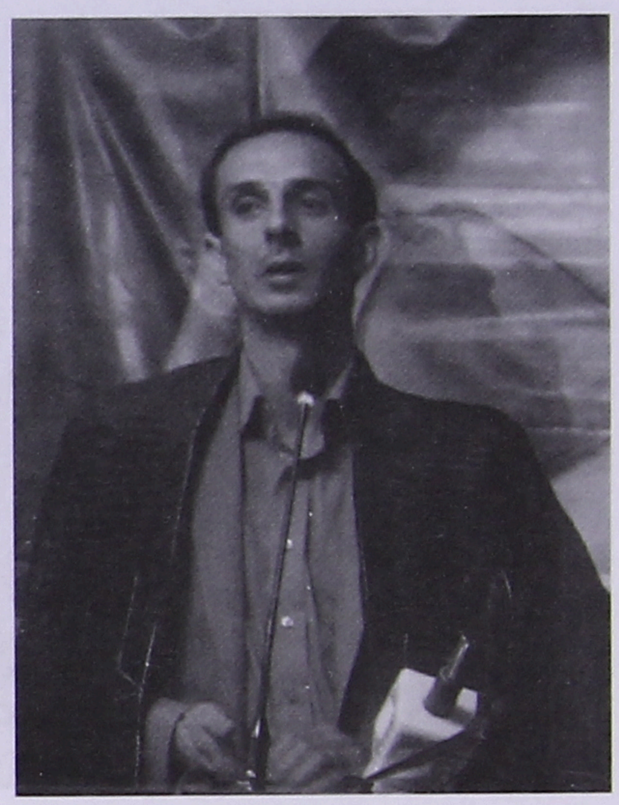
گزارشی کوتاه از محفل «تودیع هادی هزاره»

بگذار تا بگریم، چون ابر در بهاران
کز سنگ ناله خیزد روز وداع یاران

در کابل از هر کسی پرسان کنید که ارزشمندترین امر در زندگی کابلی چیست؟ مطمئناً در کنار مواردی از قبیل، شغل خوب، درآمد مناسب، اعتبار اجتماعی و... از یک چیز دیگر نیز نام خواهد برد؛ و آن دوست است. در کابل، تنهایی به کرّات به‌عنوان یکی از ویژگی‌های این شهر به سراغت می‌آید.

هادی هزاره شاعری است که در کابل مطرح شد و رشد کرد. اولین مجموعهٔ شعرش با عنوان گوشواره‌های چوبی از طرف انتشارات تاک منتشر شد. تلاش‌های ادبی و مخصوصاً شعری هادی هزاره، بیشتر در جلسات نقد و بررسی شعر مؤسسهٔ فرهنگی درّ دری خود را نشان داد. وی به‌عنوان مدیر جلسهٔ شعر مؤسسهٔ درّ دری سال‌ها در کنار دیگرَ اعضای این مؤسسه فعالیت کرد.









در ساختار ماهنامه به عنوان دبیر بخش شعر، با نوشتن نقد ادبی، نقد کتاب و مقاله شروع به فعالیت کرد. در طول چندین سال فعالیت مؤسسهٔ فرهنگی درّ دری در کابل، شاهد تلاش‌های بی‌دریغ آقای هزاره بودیم. شانس با وی یار شد و بلیط بختش این بار از آن طرف آب‌ها برآمد. این امر باعث شد که هادی رحل اقامت خود را به جایی غیر از کابل بیندازد.

قصهٔ سفر هادی از کابل باعث شد تا دوستانش در مؤسسهٔ فرهنگی درّ دری به دنبال برگزاری تودیعی باشند تا همهٔ آنانی که با هادی دوست‌اند، کنار هم جمع شوند و با هم شعر بخوانند و برایش آرزوی سلامتی کنند. تودیع هادی هزاره در یک بعدازظهر پاییزی در سالن اجتماعات دانشگاه ابن‌سینا برگزار شد.

برنامه با شعرخوانی آقای حسن ابراهیمی شروع شد. حسن ابراهیمی از دوستان نزدیک وی در کابل است که به شدت از رفتن این دوست متأثر است. محمد واعظی به عنوان مسئول مؤسسهٔ فرهنگی درّ دری در کابل به طرح موضوعی پرداخت که بی‌ارتباط با برنامه نبود. چرا شاعران و فرهنگیانی که بعد از سال‌ها مهاجرت به کابل برگشتند، دوباره به مهاجرت تن می‌دهند؟

این مسئله از موضوعاتی است که بارها و بارها در افغانستان اتفاق افتاده است. بسیاری از نخبگان فرهنگی و فکری کشور به دلیل مساعدنبودن وضعیت زندگی مجبور به کوچ اجباری شدند؛ و امروزه در خارج از کشور زندگی می‌کنند. در واقع شهر از شهریاران خالی شد و هیچ‌کس را یارای آن نیست که گرهی از کار فروبستهٔ ما بگشاید.

دکتر حفیظ‌الله شریعتی به بررسی شعرهای هادی هزاره پرداخت. وی هادی هزاره را به عنوان یکی از چهره‌های شناخته‌شده شعر امروز افغانستان نام برد. هادی هزاره دارای ویژگی‌های خاص خود در شعر است. این ویژگی‌ها در مجموعهٔ دوم آقای هزاره با عنوان «خرسی میان ما لم داده است»، بیشتر قابل مشاهده است.

محمدیاسین نگاه بیشتر روی ارادهٔ هادی هزاره در فعالیت ادبی و مخصوصاً شعر، صحبت کرد. وی متذکر شد که آقای هزاره پای‌بندی و تعلق زیادی به شعر دارد. این مسیر را با تمام مشکلاتی که داشته، پیموده و نتایج قابل‌توجهی در این عرصه داشته است.

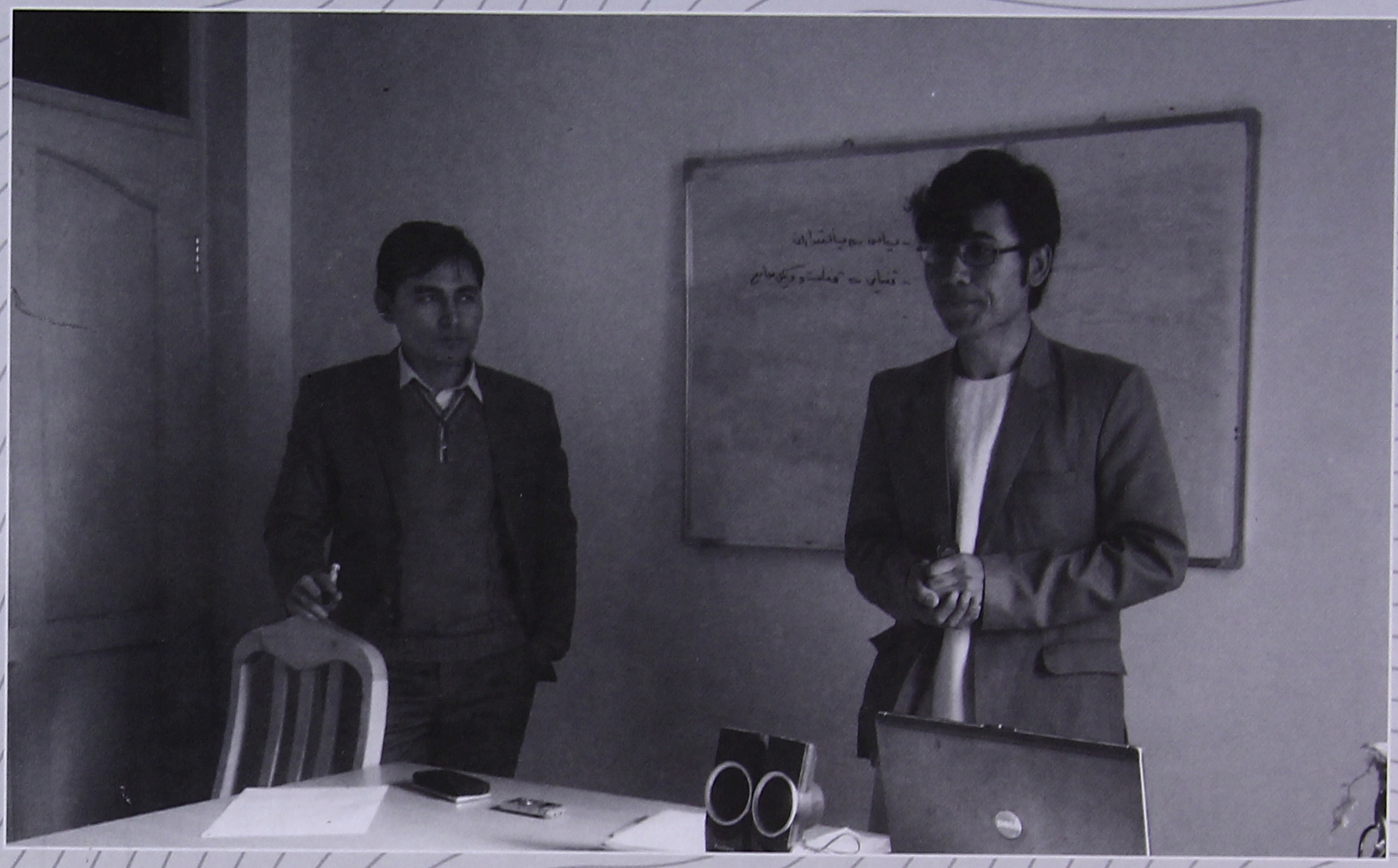
خانم بسی‌گل شریفی، علی رضایی، مسعود حسن‌زاده و سعیده جعفری در این برنامه شعر خواندند. آقای هزاره به عنوان حسن‌ختام با خوانش شعر خودش یک بار دیگر خاطرات بسیاری را برای دوستانش رقم زد. وی با تشکر از مؤسسهٔ فرهنگی درّ دری در برگزاری این برنامه و قدردانی از مهمانان و سخنرانان، سخنان خود را ختم کرد. در پایان محفل هم دوستان این شاعر، با وی عکس یادگاری گرفتند.

گزارش تصویری جلسات نقد فیلم





گزارش تصویری جلسات آموزش سخنرانی



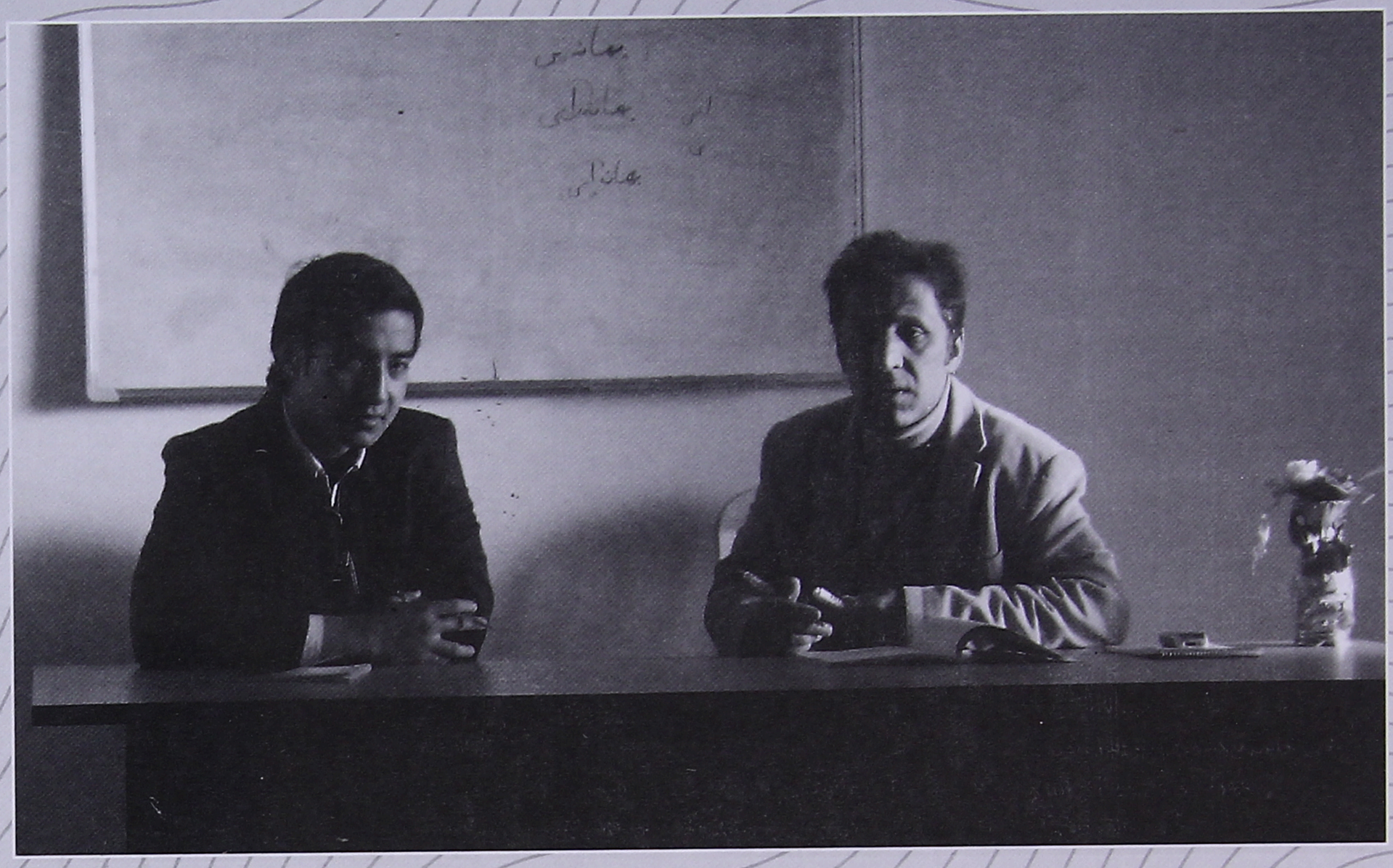


گزارش تصویری جلسات هفتگی نقد و بررسی داستان
جمعه ها ساعت ۱۰، سالن اجتماعات مؤسسه فرهنگی درّ دری





گزارش تصویری جلسات هفتگی نقد و بررسی شعر
جمعه ها ساعت ۳، سالن اجتماعات مؤسسه فرهنگی درّ دری





مهم‌ترین فعالیت‌های بنیاد خیریهٔ مهرگان عمران













۱. ساخت یک باب لیسهٔ دخترانه در شهر نیلی، مرکز ولایت دایکندی با هزینهٔ حدود ۱۶۰۰۰۰ دالر.

۲. اداره و حمایت از لیسهٔ عالی مهرگان در شهر کابل به صورت غیرانتفاعی و با هدف جذب متعلمین نخبه از میان خانواده‌های بی‌بضاعت و کمک به رشد و آموزش آنان. در این لیسه هم‌اکنون حدود ۳۰ درصد متعلمین از خانواده‌های بی‌سرپرست و بی‌بضاعت به صورت کاملا رایگان تحصیل می‌کنند. حدود ۵۰ درصد متعلمین این لیسه، دختران هستند.

۳. پرداخت کمک‌هزینهٔ تحصیلی به محصلین بی‌بضاعت و کم‌بضاعت مؤسسات تحصیلات عالی. طبق این برنامه در هر سمستر بیش از ۱۰۰ نفر از محصلین بی‌بضاعت دانشگاه ابن‌سینا و برخی دانشگاه‌های دولتی از مزایای این طرح مستفید می‌شوند. قابل ذکر است بر پایهٔ این طرح، بنیاد از ۲۵ درصد الی ۱۰۰ درصد فیس تحصیلی دانشجویان را بسته به شرایط دانشجو متقبل شده و پرداخت می‌کند. تاکنون بیش از ۵۰۰ دانشجو از مزایای این طرح استفاده کرده‌اند.

۴. همکاری در تأسیس انتشارات دانشگاه ابن‌سینا با هدف تحقیق، تألیف، ترجمه و چاپ کتاب‌های علمی، فرهنگی و تاریخی سودمند. در قالب این طرح تاکنون بیش از ۱۰ جلد کتاب با عناوین مختلف حقوقی، اقتصادی، اجتماعی، تاریخی و... چاپ شده و در اختیار علاقه‌مندان قرار گرفته است.

۵. پرداخت هزینه‌های چاپ و نشر ماهنامهٔ ادبی و فرهنگی «درّ دری» با هدف گسترش و تقویت زبان و ادبیات دری در کشور. از این مجله تاکنون ۵ جلد منتشر شده و انتشار آن همچنان ادامه خواهد یافت.

۶. برگزاری جشنوارهٔ سالانه فیلم مهرگان، با هدف تقویت سینمای نوپای کشور و تشویق هنرمندان فیلم‌ساز برای ساخت آثار بدیع‌تر سینمایی و حضور در سینمای جهانی و همچنین تلاش برای یافت بازار مناسب برای تولیدات سینمایی افغانستان و خودکفای این هنر در کشور.

۷. حمایت از جشنوارهٔ ادبی نوروز.

۸. حمایت از برگزاری جشنواره‌های فرهنگی ـ هنری نیستان.

۹. کمک به نهادهای مبارزه با مواد مخدر؛ بر اساس این برنامه تاکنون کمک‌هایی به مؤسسات و نهادهایی که در امر مبارزه با مواد مخدر کار می‌کنند، پرداخت شده است.

۱۰. کمک به مؤسسات حمایت از زنان و کودکان؛ در قالب این طرح تاکنون به تعداد زیادی از مؤسسات، نهادها و افرادی که در زمینهٔ حمایت از زنان، کودکان و خانواده‌های بی‌سرپرست فعالیت می‌کنند، از طرف بنیاد کمک نقدی شده است و این کمک‌ها در آینده نیز ادامه خواهد یافت.

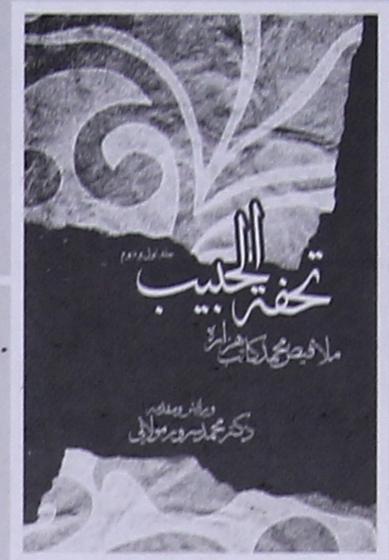
۱۱. پرداخت کمک‌ها و وام‌های بلاعوض برای زنان و خانواده‌های بی‌سرپرست برای ایجاد کارگاه‌های کوچک و اشتغال‌زایی آنان.

۱۲. ایجاد زمینهٔ کاریابی برای افراد بی‌بضاعت، مخصوصاً زنان و خانواده‌های بی‌سرپرست از طریق مجموعه شرکت‌های عمران.

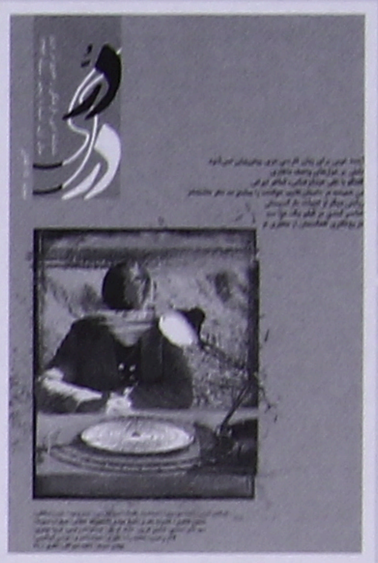
۱۳. کمک به فدراسیون‌های ورزشی برای رشد و تقویت ورزش کشور از جمله کمک به فدراسیون موی‌تای، کاراته، تکواندو و تیم‌های متعدد ورزشی به خصوص برای نواحی فقیر شهر کابل مثل تیم‌های فوتبال، فوتسال، کاراته، تکواندو و...

۱۴. برگزاری سمینارهای متعدد علمی، فرهنگی، هنری و شب‌های شعر و داستان و تجلیل از هنرمندان، شعرا و نویسندگان در شهر کابل.

۱۵. برگزاری نمایشگاه‌های عکس، کتاب، نقاشی، خوشنویسی، کاریکاتور و... در سطح شهر کابل











فهرستی از مهمترین عناوین کتاب‌هایی که با حمایت مالی بنیاد مهرگان عمران چاپ شده است:

۱. حقوق اساسی افغانستان/ مؤلف: سرور دانش/ انتشارات: دانشگاه ابن‌سینا
۲. حقوق اداری افغانستان/ مؤلف: سرور دانش/ انتشارات: دانشگاه ابن‌سینا
۳. درآمدی بر حقوق بین‌الملل/ مؤلف: سرور دانش/ انتشارات: دانشگاه ابن‌سینا
۴. حقوق جزای اختصاصی/ مؤلف: کریمی/ انتشارات: دانشگاه ابن‌سینا
۵. عرفان جامی/ مؤلف: محمداسماعیل مبلغ/ انتشارات: دانشگاه ابن‌سینا
۶. تحفه‌الحبیب (جلد اول و دوم)/ مؤلف: فیض‌محمد کاتب/ انتشارات: دانشگاه ابن‌سینا
۷. الگوی بانکداری اسلامی در افغانستان/ مؤلف: توسلی غرجستانی/ انتشارات: دانشگاه ابن‌سینا
۸. حقوق مالی/ مؤلف: عبدالحسین رسولی/ انتشارات: دانشگاه ابن‌سینا
۹. فرهنگ شفاهی مردم هزاره/ مؤلف: حفیظ‌الله شریعتی/ انتشارات: امیری
۱۰. خاطراتی از شهید مزاصری/ انتشارات تاک