

با آثاری از

هاروکی موراکامی
ژاک برل
ابوالفضل پاشا
سید علی میربازل
پگاه احمدی
علی مسعودی نیا
علی عبدالرضایی
عبدالعلی دستغیب
ناصر پیرزاد
پرهام شهرجردی
رزا جمالی
منصور پویان
اکرم رفیعی
صدیقه حسینی
اشرف گیلانی
ساره بختیاری
سید رضا قطب
شبثم کاظمی
حامد عباسیان
سمیرا صالحی پور
رسول رستمی
آذر دخت ضیایی
رومینا عابدی
ساموئل کابلی

پل خشتی لنگرود
London Bridge

مصاحبه اختصاصی با
علی عبدالرضایی
شیوا مقانلو

با ممیزی می سازیم!
کار دیگری هم می شود کرد؟!

کاغذ
فرشته هار

سال اول | شماره سوم | دوم اردیبهشت ماه ۱۳۹۱
April 2012

الهام حیدری
مسئول بخش شعر
elham.heidari@gmail.com

مهسا عاصی
مسئول بخش ادبیات جهان
mahsa.asi۱۱@gmail.com

مهدی حسن زاده
مسئول بخش نقد
mhasanzadeh۱۳@gmail.com

ساموئل کابلی
مسئول بخش داستان
samuel.kaboli@gmail.com

دوماهنامه فرشته های کاغذی

سال اول، شماره سوم، ۲ اردیبهشت ۱۳۹۱

همکاران این شماره:
سید رضا قطب، محمد رمضانی

طرح روی جلد:
ساموئل کابلی

صفحه آرایي:
مهدی حسن زاده

صدای ما را از اعماق بهار می شنوید اما...

فرصتی بیش تر از همین یک سطر برای نوشته های حسی نداریم و باید با شعر، داستان و ترجمه هایمان بساطی پهن کنیم، معرکه بگیریم و این بازار بی خریدار را رونقی ببخشیم، صدایمان را به گوشستان برسانیم و فرصتی برای خواننده شدن بگیریم. باید شخصیت ها را روی سن بیاوریم، باید فلسفه هم بزنیم، دیالوگ بنویسم، پاهایمان را به لوکیشن های ساخته نشده ای برسانیم، حس بگیریم، صدایمان را بلند کنیم، صدایمان را خیلی بلند کنیم که: «آقا یا خانم مخاطب، خاطره بازی با کتاب های سوخته و قلم های شکسته نفس آدم ها را می گیرد، بعضی وقت ها نوستالژی ها را باید دفن کرد و به طبقه ی چندم از ساختمانی رفت که ارتفاع مطمئنش کار را تمام می کند، ما صدای پای پایان را شنیده ایم اما... نمی شود لال مُرد، میت بی زبان را حتی نمی شود به خدا سپرد، چه برسد به خاک.»

احتمالا این دیالوگ شاعرانه هم از دست بهارانه یمان در رفته و گرنه ما و شمایی که مدّت هاست گیر ادبیّاتیم و پای بساط زنجیر پاره کن هایش، می دانیم که پهلوان قصه ها مُرده و این زنجیر هم تصمیم پاره شدن ندارد.

اما در انتها یادتان نرود که وقتی این صفحات را ورق می زنید، ردّ دست هایمان را بر صفحه های غیر قابل لمس این نوشته ها ببینید و به این فکر کنید که «فرشته های کاغذی» تا زمانی که هست، هم دست شماست!

با احترام
مهسا عاصی
اردیبهشت نود و یک



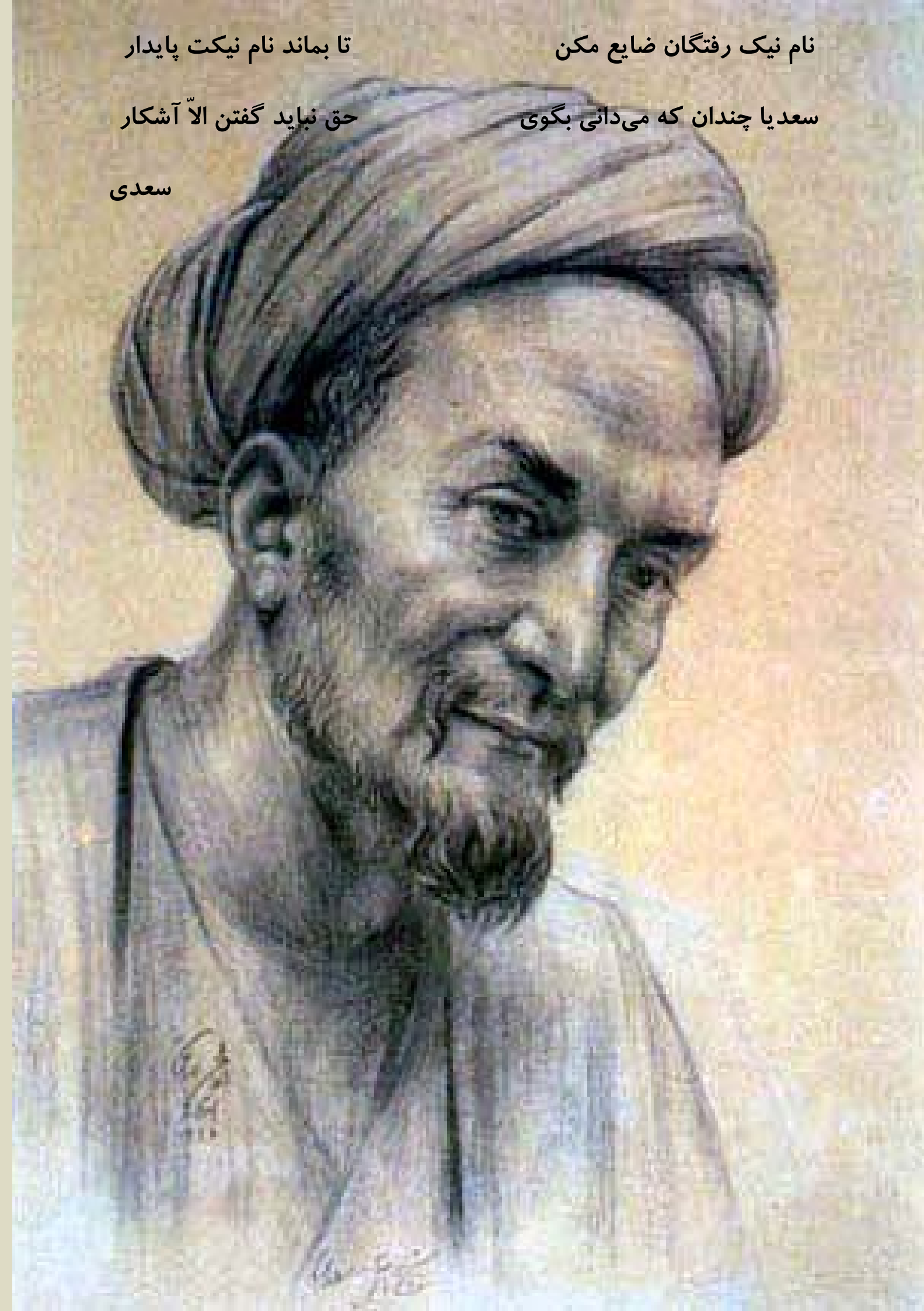
نام نیک رفتگان ضایع مکن

تا بماند نام نیکت پایدار

سعدیا چندان که می‌دانی بگوی

حق نباید گفتن الا آشکار

سعدی



روزگار

حامد عباسیان

۸ کوروش رنجبر
آرزو صبوری
شبنم سمیعی

۱۰ رومینا عابدی

۱۲ امیر احسان دولت آبادی
محمد رمضانی

۱۴ آراین مهاجر
سید فرزام حسینی
رسول رستمی

۱۶ آذردخت ضیائی
کامران قائم مقامی
صدیقه حسینی

۱۸ بردیا مشهودی

۲۰ امین پهلوان زاده

۲۲ ویژه نامه ی علی عبدالرضایی

۲۴

غزل



۱

دوباره کند شدن پیش باجه ی تلفن
نرو...نگیر...مردد نباش...گریه نکن!!!
همیشه قبل سفر شهر سوت و کورتر است
مسیر رفتن تا... ترمینال دور تر است

من صبور! من غصه دار! می ترسم
شبیه کوله ام از انفجار می ترسم
تمام خاطره هایم چپیده در چمدان
بلیط های غم انگیز اصفهان - تهران

چقدر دور و برم بوی لاشه می آید
چقدر من می خواهم...چقدر من باید
که توی کوله بریزم کتاب هایم را...
فلوکستین، ژلوفن، قرص خواب هایم را...

که باز از این سر سیگار هام پک بشوم
کمی قدم بزنم تا کمی سبک بشوم
که روی پاکت سیگار، بین قافیه هام
دوباره شعر شوی در تمام ثانیه هام

که تو نباشی و من هی تورا نفس بکشم
به شکل زندگی و شکل مرگ/بر ریه هام
همیشه قبل سفر شهر شکل یک درد است
چقدر رنگ تمام کیوسک ها زرد است

غروب های خیابان و این من غمگین
با خورشید می روم پایین تو نیستی...
تو نیستی! سردم! ماه هاست خاموشم
تو نیستی و ...شلخته لباس می پوشم

- دو سه صفحه کتاب می خوانم _ تو نیستی...
تو نیستی و چرا می روم نمی دانم
قدم قدم سفرم کنجکاو رفتنم است
مسیر در تکرار به کاوه رفتنم است

تو نیستی...از زاینده رود هم سیرم
نشسته ام قزل آلای مرده می گیرم
چقدر من می خواهم...چقدر من باید...
نباشی از براتیگان خوشم نمی آید!

...به کاوه و غمگینیش رقص نور زدند
جلوی من تلفن های راه دور زدند
کتاب هام پر از درد و عشق و خاطره است
چقدر صندلی من کنار پنجره است

همیشه جای تو اینجا است...بعد جای تو نیست
تو نیستی و سرم روی شانه های تو نیست
دلم گرفته میان دو صندلی تکی
خوشم به گریه کنار بهانه ای الکی

به تکه تکه شدن در تمام خاطره هات
بدون تو...من و سلاخ خانه ی ونه گات...
دلم گرفته...بله،رسم روزگار این است؟!
بمیر باز دوباره...بمیر با دنیات...

برای اینکه بخوابی دوباره قرص بخور
برای ضعف نکردن سه چار تا شکلات...

۲

به صندلی تو تا صبح میخ کوب شدم
خیال کردم ت و بعد...خوب خوب شدم
چقدر نصفه و نیمه...چقدر گیج...چقدر
شدم چقدر توی همین ترمینال جنوب...!

دوباره شاید اگر من...فقط...ولی شاید...
چقدر من می خواهم...چقدر من باید
اضافه تر شده ام روی لاشه های بلیط
کنار پاکت سیگار و قوطی کبریت

همیشه توی سفر یاد قبل می افتی
درست میگفتی! ها ا...درست می گفתי
تو رفته ای و مچم ماه هاست بی نبض است
چقدر رنگ تمام کیوسک ها سبز است

پیاده رو ها یعنی... که باز تنهایی...
که با شلوغی اینجا کنار می آیی
همیشه آدم افسرده زود می میرد
خدا کی است که دست مرا نمی گیرد؟

غرور ، تنهایی ، درد، سهم من این است
پر از عقاید یک دلکلم که غمگین است
کیوسک کارتی ها بوی مبهمی دارند
چقدر از سر من دست بر نمی دارند

مسیر ها تکراری ! هوا به این بدی و...
تمام روز کنارم قدم نمی زدی و...
در این شلوغی تهران چقدر گریه کنم؟
چقدر گریه کنم؟هان!!؟چقدر گریه کنم؟

همیشه توی سفر با تحملت قهری...
شکست خورده ترین مرد توی این شهری
چقدر درک نکردم،تو درک کردی و بعد
مرا به خاطر سیگار ترک کردی و بعد

درست میشود اینجا ی زندگی را مرد
که فحش داد که هی مرده شور من را برد
که توی پارک نشست و کتاب خواند و بعد
شبی هزار تومن در فلاولی ها خورد

شبیه بی رمقی دوتا خدا حافظ
کنار مزه ی یک ساندویچ بی مایونز
تو نیستی و من اینجا مسافرت هستم...
چقدر در دنیای سلینجرت هستم!

کنار گریه شدن هام توی هر کافی نت
شبیه آدمک ایست،قرمز و ساکت
تو نیستی ...از تاکسی خوشم نمی آید
چقدر من می خواهم... چقدر من باید...

همیشه فکرم پیش کیوسک کارتی هاست
دلم گرفته تر از میله ی بی آر تی هاست...





مادیانی روی ران هایم شیهه می کشد...
 چنگ می زند؛ به یائسگی زمینی که قرص های زرد
 در ناباوری قاب های هزاران ساله اش تکرار می شوند...
 مادیانی روی سینه ام به خواب می رود
 و قطره های غلیظ خون از نوک پستان های دختر ناخدا
 به گلوی نهنگ ها می ریزد...
 آه افلیا! افلیای معصوم من...
 چیزی به جوراب های پاره ی رقاصه ی این تصویر اضافه کن
 بادکنکی حتی؛
 که در زخمهای دهان تو خالی شود
 و بازدمش در بلندای سفید گردنم بیچد...
 گوشه این تصویر همیشه خوابی تعبیر می شود افلیا
 وقتی؛ خدایگان عصر یخی
 چون گوشواره های داغ سرخ بر لبانم
 به دریا می افتند...

آرزو صبوری



پرسونا

یکی از من ها، دست هایش را می کشاند سمت
 گوشه،
 من دیگرم گوشه را بر می گرداند سر جایش
 یکی دیگر از من ها پنجره را باز می کند،
 می گذارد هوای خنک، تازه اش کند
 من دیگری با اخم های در هم، پنجره را می بندد
 یکی می خواهد برود
 آن یکی نمی رود که نمی رود
 هر کدام یک ساز می زند
 هر کدام هوس سوایی دارد
 هر کدام آدمی جداگانه اند
 با دغدغه ها و مشغله های جدا
 من دیگری هم دارم که آدم های زیادی در یادش
 راه می روند
 به تنهایی می تواند عاشق همه شان باشد
 معشوقه ی دندی ای می تواند باشد در پاریس
 یا بازرگانی در دوردست
 یا پشت میز نشینی در همین حوالی...
 دچار «دی.آی.دی» نشده ام
 از هم گسیختگی شخصیتی هم ندارم
 فقط من هایم به توافق نمی رسند...

گوروش رنجبر

گوزن پیری هستم
 روح پلیکان خسته ای در من قدم می زند
 گاهی
 از کجا تا کجا مرا دنبال می کند
 تبت می رود
 با راهبان بودایی
 به مشرق
 به دور پرواز می کند
 با دسته ای پرنده باز می گردد
 عشقبازی می کند
 پیر می شود
 می میرد.
 گوزن پیری هستم
 با ارواح اجداد
 از شفق در مصر باستان حرف می زنم
 با اندام انسانی می رقصم
 عاشق زنی می شوم
 که صدایش را در خواب ها شنیده بودم
 به نیل می رویم و گم می شویم.
 سالهاست انتظار می کشم
 با روح پلیکان خسته ای از خواب بیدار
 می شوم
 که در من پیر می شود
 می میرد و پرواز می کند.



ساعت را کوک بگذارم راس ساعت!
تا بلند شوم
و بعد بلند تر
و همین طور بلند تر
آن قدر که به سقف برسم و بزنم بیرون
و آن کس که صدایش هر روز از یکی از کوچه ها به اتاقم می رسد را ببینم
که از توی بلندگو داد می زند:

آهای شعر می خرم! شعر!
بیا شعرات و بیار خربزه برقی ببر
هر خربزه برقی فقط یک صفحه شعر!

هیچ کس شعرهایم را که نمی خواند!
پس راست تر می گویم!
من ساعت ندارم
و هیچ وقت راس ساعت بلند نشدم!
و بلند تر!
و هیچ وقت خربزه برقی ندیده ام! هیچ وقت!
می خواهم صد صفحه شعر بنویسم
و خربزه برقی فروش شوم
و توی بلندگو ها چیز داد بزنم
چیز هایی شبیه شعر:
خربزه ی زرد و
خربزه ی طوسی
خربزه ی آبی
برق
نیفتاده
توی
چشای...

هی! پاشو! هنوز خوابی؟



امیر احسان دولت آبادی

مثل هر روز رفتنت سر کار-زندگی کوچ های اجباریست
سرنوشتت به گند میکشدد-سهمت از روزگار بیزاریست

سایه ای خسته روی دیواری-قهرمانی شکسته که امروز
همه دلخوشیش در دنیا-خواندن قصه های تکراریست

از نگاه خودت هراسانی-به خودت فحش میدهی هر روز
مثل دیوانه ای که هر لحظه-بی جهت در پی خود آزاریست

مثل بیمار خسته ای که فقط-مرگ میخواهد از پرستارش
همه ی روزهای اجباریت-مرگ ممتد،جنون ادواریست

زندگی جز همین حقارت نیست-که فقط با خودت بجنگی هی
به خودت فحش میدهی کلمات-تک تکش زخم کهنه ای کاریست

دل بکن از من و غزل هایم-که من از خنده های تو سیرم
مرد رویای ساده ات دیگر-کافری بی نماز و سیگاریست!!!

در سرت پرسه میزند فکری-چشم در چشم کلت میدوزی
در سکوتت تفنگ می گرید-تیرها در شقیقه ات جاریست!

بعد مرگ هنوز غمگینی-توی قبرت نشسته ای تنها
مثل هر روز زندگی مرگت-روزهای سیاه تکراریست



محمد رمضان

گوشه گیری

هر چه به گوشه می رفتم
گوشه گیر من می شد
دست هام پر از پیرزن می شد
کلاف کاموا، کلبه و کاج و کریسمس می شد
مثال زردشت که به کنج بودا می رفت
با ۲۵۰۰ سال خاطرات ریز و درشت!

اگر به کوچه می رفتم
لحن باران خیس و خشن بود
خلاف آن چه گونه گفت و دیگران
به دیگران گئوش می دادم و
چیزی دست گیرم نمی شد

حاشیه گراتر از کنجی که سوسک می میرد
و موریانه لبخند می زند
حاشیه گراتر از سلیمان
آن دنجی که پرستو لانه می سازد
و این رنجی که بمب افکن می گذارد از آسمان
کودک افغان...

از بغ تا داد
بی دادگری بود
و آن چه توی اجتماع به گوش می رسید، کری
بود
و میراث نیاکانم گوشه گیری بود

پس مرگ تنها زلزله نیست
پس مرگ تنها ارگ نیست

انگشت ها که بالا رفت
 با کلاغ ها پریده بودم
 بی بال و پری در دست
 بی کوله باری بر پشت
 قصه تمام شد
 کلاغ ها به خانه های اچاره ایشان رسیده
 بودند
 و متقارشان بوی الکل می داد
 من
 در سلول های انفرادی تنش
 برای تنی که مثل تنش بود شعر می
 خواند
 پنجره هایی که در من است
 نه به پافای
 نه کلافی
 که لا اقل سرش را بیاورد تو
 بگوید صبح بخیر عزیزم
 آنسوی میله ها
 زندگی مثل سگی برایم پارس می کند
 استخوانش را می خواهد
 آنسوی میله ها کودکانی هستند
 که در بازی های کودکانه از توپ
 انتظار انفجار دارند
 همیشه دست هایی در بندند
 همیشه دست هایی در کارند
 و دست هایی بی کار
 دارند برایمان نقشه می کشند
 هوای سلولم نم دارد
 کمرم درد می کند
 شرمنده ام زمین
 دیگر توان چرخاندن را ندارم

از
 رستمی



از خروج یک جنازه از کفنش
 از نفوذ یک پشه به گله ی فیل
 چرخ می زند جنازه دور کسی
 خیره می شود زنی به دسته ی بیل

انعکاس یک نگاه، از دیوار
 زل زدن به گوشه ای درون خودش
 واکنش به فیل ها به یک حشره
 انفجارِ مرد توی کالبدش

از ورود روح نیمه سرگردان
 از عبور نور لامپ، از بدنت
 از بروز یک پشه که چندین سال
 زنده بوده لای دست و پا زدنت

شکل جیغ یخ زده درون زنی
 که کشیده یک تنه تمام تو را
 مثل یک پشه میان گله ی فیل
 که نفوذ کرده طول راهرو را

از هجوم فیل ها به یک حشره
 از فرو نرفتن جنازه به جیب
 از تو که دراز می کشی به کفن
 روح هم که گاز می زند به سب

ارتباط منطقی، میان دو نرم
 از تقابل سطوح بی پایه
 روح می رود کنار پنجره ای
 و پشه که ترکید در سایه

سید فرزام حسینی

از این که چه خواهد شد
 لنگ لنگان
 حافظه را دور می کنم
 تا برسم به همین حوالی
 به خیال
 که آرامش رام نگاه هیچ دغدغه ای نه خواهد
 شد
 و برف می بارد
 باور کنید بی ربط نیست
 که برف می بارد و من رد پای فردا را گم
 کرده ام
 این جا بر تخته سنگ
 و روبه دریا
 با همه رودهاش
 از یاد می برد که من
 روزی تنام به او سپردم
 و بی تعارف پس زد مرا
 ای کاش رود بودم
 جاری
 و مرگ را لابه لای جریان
 می شستم
 تا
 در
 هجوم
 آب شود.



آذر دخت فنیایی

پیش از آنکه دردهای مادرانه
به خنده ام بیاندازد
صدایم می زنند بانو.....
وراثتِ حوا ، کمرم را باریک می کند و
ظرافت ، انگشتانم را به سخره می گیرد
شاید کمی دیرتر ...اما پدر
بکارتِ تهمتِ بزرگی استکه
من را با مردانگی تاخت می زند و
بی اجازه برایم نام می گذارد
حواست هست؟
شیرم راحلالت نمی کنم ... اگر
مرد باشی
شاهِ مات شده ممکن است ملکه باشد
و خاک هر دو ی ما سیاه و سفید
گاهی بیشتر از دو سایه نمی بینم
روزی من مادرت بوده ام
شاید تو ... پسرَم باشی



کامران قائم مقامی

بار دیگر هم، قطاری سمت گیلان می رود
ریل دوزخ در مسیرش تا زمستان می رود
در سکانسِ کوپه از فیلمِ عجیبِ « انتقام! »
اضطرابی بعدِ کاتِ کارگردان می رود
اتفاقِ واگن سه، بوده دعوایی شدید
-مثل تیری توی چشمِ بُهتِ چوپان می رود-
کوهِ وحشت، ساختِ راوی، بعدِ تونل، بی
گمان
سوتِ ممتد می شود تا گوشِ تهران می رود
با کتابِ شاملو در... کافه موکا آآآ..هیس نگو!
ناز و خوشگل این ترن در زیر باران می رود
سانس آخر، سینما، در پرده عزرائیل داشت
آمبولانسی آن طرف تر در خیابان می رود

صدیق حسینی



تو رفته ای و من که به این جاده خیره ام
به شمع های از نفس افتادهخیره ام
بیست و دو سال از همه کسی زخم خورده ام
تو رفته ای و...راه به جایی نبرده ام
تنها نشسته ام...نه صدایی انه نامه ای
پف کرده چشم های من و کیک خامه ای
توی تولدی که فقط من زیادی ام
مصنوعی است مثل همین برف / شادی ام
که روز و ماه و هفته، بزرگم نکرده است
که سال های رفته، بزرگم نکرده است
من بچه مانده ام!...تو ولی بچه نیستی
در عکس هم نشد که کنارم بایستی
من بچه ام!...شبیبه گذشته دهن لقم
در رازهای فاش نکرده معلقم
که خسته از دروغم و هی دو به هم زنی
از ارتعاش خاطره های شکستنی
از این که گریه واقعی و خنده فرضی است
که دردهات مال من و عشق، فرضی است
از سال ها...زندگی سرد و یکنواخت
از دختری که بی تو فقط باخت باخت باخت
یک عمر ماند و در تو بریز و بپاشی کرد
بیپهوده بود هرچه برایت تلاشی کرد
با جشن و اشک و خنده که چیزی عوض نشد
شاید که مرگ زندگی ام را عوض کند!

بوسه های خیابانی

قلب یک دختر هفده ساله،
که می زنه تند کنار عشقش
دست سردش، با پوست لطیف بی رنگش
که می گیره دست مردش رو محکمتر ..

قلب ۱۷ ساله ی یک دختر،
که می زنه از ترس،
از استرس ،
توی پارک،
تو خیابون،
تو کافی شاپ

قدم های لرزانی که بر می داره
شانه به شانه ی عشقش،
تو پیاده رو،
رو زمین،
زیر آسمان

که می دونه فقط یک ریسکه
حتی نگاه کردن به دلدادش
که می دونه اینجا دوست داشتن،
یک گناهه فقط در وطن

دلِ سردِ نازکش،
که می زنه، از اضطراب یک مامور،
ترس دیدن یک آشنا
ترس حتی شک پدر از دور

قلبی که یاس داره،
از عاشق شدن حتی،
ترسی که غم داره،
از درد دل با مادر حتی

عشقی که فقط یک رازه،
دیداری که پشت یک درخته
بوسه های پنهان،
همیشه پشت سایه ان .

بوسه های خیابانی،
عشق های پنهانی

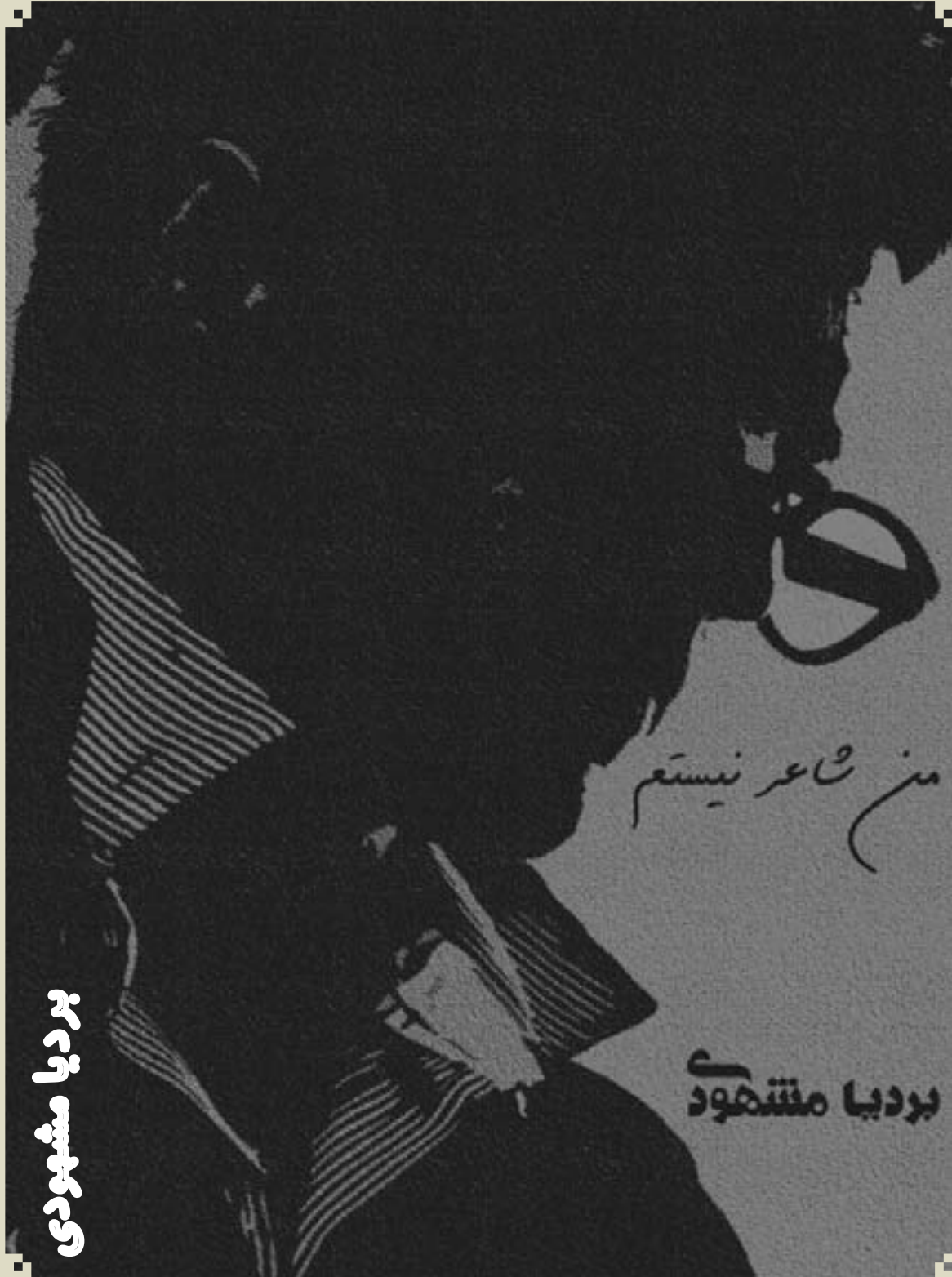
نفس های لرزنده،
ترس های نا تمام

جرم های ذاتی،
علاقه های بی آگاهی

ولی همچنان،
عمق نگاه دختر،
که چشم دوخته به پسر
نگاهش لبریز از اتکا،
اطمینان برای فردا
دلش رو دو دستی،
می ذاره تو دست یک غریبه

روح پاک و سادشو،
برهنه کسی ندیده

چشماشو می بنده
دست مرد رویاشو محکمتر فشار میده،
تو دل میگه: ارزششو داره،
و پوستش پُر حرارت تر میشه،
دلش، پر طپش تر خون عشقو تو رگاش می ریزه
ولسی باز می ترسه،
که شاید طعمه ی هوس های پسر باشه..





دو چشم فیکس شده روی صفحه ی تلفن
بزنک و از غم این لحظه ها خلاصم کن
دو راه مانده و ماندن تباه شد، فکری
برای مردن من یا برای این غم کن
بیا تمام کن این ماجرای تلخت را
عذاب این همه فکر و خیال را کم کن

نگفتمت که نگاهت شبیه ماندن نیست
دلَم به تو و به این وعده هات شک دارد
نگفتم که نه!! تصویر ما نمی گنجید
درون آینه ی عاشقی که لک دارد
نگفتمت که تنت بوی دیگری را داشت
هنوز سقف اتاق دلت ترک دارد
دلَم / گرفته دو زانوش را در آغوشش
که عشق چیست؟ بگو
جنده ای خیابانی؟

که هیچ چیز ندارم به جز دلی ساده
تو هم بگو که برای همین نمی مانی
ولی تناقض بی پایه ایست رفتن تو
رضایت تو به سختی و من به آسانی
به شب نشینی من با تهوع و سردرد
به ناتمامی این گریه های طولانی

به این سکوت برای مذاکره با خود
به سم که حل بکنم توی چای لیوانی
به این که فاحشه ها را به خانه ام ببرم
خرم کنند به تکرار بوس مجانی
ببین که خالیم از عقده های هر روزه
دوباره پر شدم از ترس های عقلانی

چقدر با عصبانیت از تو یاد کنم؟
که می کشم به خودم تا تو فحش های رکیک
من این طرف که خودم را به رنج می کشم و
تو آن طرف که به لب هات می کشی ماتیک
تناقضی است میان من و تو می دانم
«تو»ی مدرن، منِ کهنه تر، منِ کلاسیک

مسافری / شده ام خسته از سکون و سکوت
که مانده از سفر از ترمینال آزادی
که زیر این همه آوار درد له شده ام
تو آن طرف به هوای رهایی ات شادی

چه خوب خاطر من هست آن شب مشکوک
و ناله های تو از درد و چند قطره ی خون
تلاش پوچ من و مرگ پوچ رابطه ها
بهانه های تو با سوژه های گوناگون

و بعد رفتنت از زندگی من کم کم
و بعد ماندن تو تا ابد به من مدیون

دوباره رد شده ام از خودم و از همه چی
دوباره ترس... و فکر فرار از مردم
دوباره فکر عجیبی برای خلوت خود
برای خودکشی ناموفق چندم
برای وعده ی آینده در دلَم حسی است
شبیه استرس و ترس سکس بی کاندوم

دلَم بهانه گرفته که از خودم بروم
چه آرزوی عجیبی چه فکر غمناکی!
چه مانده از همه ی زندگی برایم جز
تنی شبیه جنازه... و یک دلِ شاکی

همیشه عشق و من از هم فرار می کردیم
شبیه رابطه ی یک حباب با ناخن
اگر چه این همه هست و تو بر نمی گردی
هنوز منتظرم پیش گوشی تلفن

از پل خوشی تا London bridge

ویژه نامه ی علی عبدالرضایی



سید رضا قطب
الهام حیدری
ساموئل کابلی



دست هایش را از ته جیبش کند

(شعر های علی عبدالرضایی تاکنون به زبان های انگلیسی، فرانسوی، آلمانی، اسپانیایی، ترکی استانبولی، ایتالیایی، یوسنیایی، عربی، اردو، پرتغالی ترجمه شده اند)

و آسمان روی سقف کلاس چندم نشست

(از میان شاعران و منتقدان که به اظهار نظر در مورد شعریت و ذهنیت خلاق او پرداخته اند :
سیمین بهبانی ، محمد حقوقی ، منوچهر اتشی ، عبدالعلی دستغیب ، رضا براهنی ، بابک احمدی ،
علی بابا چاهی ، عمران صلاحی ، فرخ تمیمی و از هم نسلان وی : مهرداد فلاح ، ابوالفضل پاشا ، ناصر
پیرزاد ، بهزادزرین پور ، رزا جمالی ، پگاه احمدی ، رضا عامری بهزاد خواجهات و... اشاره کرد)

نیمکت های له شده

(سعید احمدزاده اردبیلی در مقدمه کتاب «نوشتار هرگز» می گوید: «علی عبدالرضایی پدید آوردن
یک تفاوت است، تمایزگزاری چیزی و شکل، متن و رونوشت، الگو و افشاست)

درس هایی که از دست بچه ها افتاد

(عبد الرضایی یکی از تاثیر گذارترین و مهمترین فرد در شعر دهه هفتاد می باشد که در سال ۷۳
بحث حرکت در شعر هفتاد را مطرح کرد)

و دیوارها چه خواب هایی برای مردم که نمی دیدند

(پس از فراز و نشیب ها ی بسیاری در ایران نتوانست دیگر فضای موجود را تحمل کند. به ناچار
اوایل سال ۱۳۸۲ ایران را به مقصد پاریس ترک کرد)

تنها روی دستی که از زیر آوار بیرون آمد

(عبدالرضایی در شعرش شالوده شکنی کرده، از خودش عبور می کند تا شگردها و نوآوری های دهه
هفتادی، تبدیل به الگوی نوشتار و فرمول نشود. چرا که او باور دارد تن دادن به تکرار همانا شلیک به
خلاقیت است.)

صدای انگشتی برخاست !

اجازه آقا !

(وی اکنون ساکن انگلستان است و جدیدترین کتاب وی به نام «کومولوس» توسط نشر پاریس منتشر
شد)

می توانم برخیزم !؟

اجازه آقا!۱

(نام : علی . شهرت : عبدالرضایی . تاریخ تولد ۲۱ / ۱ / ۱۳۴۹ صادره : لنگرود)

گاو اگر سر میخورد...

(تحصیلات : فارغ التحصیل از دانشگاه فنی ومهندسی تهران در رشته مهندسی مکانیک)

شیروانی اگر می افتاد

(فعالیت حرفه ای خود را از سال ۶۷ آغاز کرد و از همان ابتدا توانست فردیت مستقل شعری خود را
پیدا کند)

زیر آن همه تیر آهن همیشه آیا می مُردیم ؟

(با کتاب : تنها ادمهای آهنی در باران زنگ می زنند آغاز کرد و با مجموعه پاریس در رنو ، بهت
همگان و منتقدان خود را جلب کرد و نشان داد که یه سرو گردن از همه هم نسلان خود بالاتر است
)

آموزگار تکانی بر چهره اش ریخت

(وی در شعر «پاریس در رنو» توانسته بود، قالب های موزون را با شعر سپید و منشور که فاقد وزن
عروضی است، ترکیب کرده در متن کارناوالی بر پا کند که هر پرسوناژی در آن با شیوه فکر، زبان،
شکل و قالب خودش ظاهر می شود. البته بعد ها این پروژه شعری با سرایش شعر «جنگ جنگ تا
پیروزی» و شعر چند ژانری «شینما» در اوج خود به اجرا و نمایش در آمد)



کتاب های منتشر شده

به فارسی:

تنها آدم های آهنی در باران زنگ می زنند، تهران، (۱۹۹۱)
 نام این کتاب را شما بگذارید، تهران (۱۹۹۲)
 پاریس در رنو، تهران (۱۹۹۶)
 این گربه عزیز، تهران (۱۹۹۷)
 فی البداهه، تهران (۱۹۹۹)
 جامعه، تهران (۲۰۰۰)
 شینما، تهران (۲۰۰۱)
 من در خطرناک زندگی می کردم، پاریس (۲۰۰۵)
 هرمافرودیت، پاریس (۲۰۰۶)
 کادویی در کاندوم، پاریس (۲۰۰۶)
 رکیک تر از ادبیات، پاریس (۲۰۰۷)
 ترور، لندن (۲۰۰۹)
 فاکبوک، لندن (۲۰۰۹)
 پس خدا وجود داره، پاریس (۲۰۱۰)
 لاله الا لاو، پاریس (۲۰۱۰)
 دوربین مخفی (۲۰۱۱)
 حکمت س، لندن (۲۰۱۱)
 فانتزی، دوبی (۲۰۱۱)
 شب نشینی با مثل هیچ کس، پاریس (۲۰۱۲)
 کومولوس، لندن (۲۰۱۲)

به انگلیسی:

(۲۰۰۷) In Riskdom Where I Lived', London, Exiled Writers Ink'
 (مجموعه ۲۸ شعر، ترجمه شده توسط: دکتر ابول فروشان)
 Sixology', Paris (۲۰۱۰)
 (مجموعه ۶ شعر مهم، ترجمه شده توسط: دکتر ابول فروشان)
 Hidden Camera , London (۲۰۱۱)
 (ترجمه شده توسط: دکتر ابول فروشان)

به آلمانی:

Zerbombtdoch all das Weinen', Paris' (۲۰۱۰)
 (مجموعه ۳۵ شعر، ترجمه شده توسط: کریستینا اهلرز)

به ترکی:

ÖLÜRÜMSİ KİM BU YALNIZLIĞA DÖZÜR', Paris' (۲۰۱۰)
 (مجموعه شعر، ترجمه شده توسط: سعید احمدزاده اردبیلی)
 TehlikedeYasam
 (مجموعه شعر، ترجمه شده توسط: سعید احمدزاده اردبیلی)

به اسپانیایی:

Ese', Paris (۲۰۱۰)
 (مجموع شعر، ترجمه شده توسط: الیزابت لوئرا فیتارونا دِ فورد)

به عربی:

Only iron men rust in the rain', Paris' (۲۰۱۰)
 (مجموعه ۳۶ شعر، ترجمه شده توسط: حبیب لوعای)

به کردی:

Hidden Camera", London" (۲۰۱۱)
 (ترجمه شده توسط: طیب هوشیار)

ترجمه:

برای عطسه ام به بیابان تو محتاجم (۲۰۱۱)
 (مجموعه شعر ابول فروشان، ترجمه شده از انگلیسی)

توضیحات:

- (۱) شعر زلزله از مجموعه «پاریس در رنو»
- (۲) Christina Ehlers
- (۳) Elizabeth Lorena Faitarona de Ford
- (۴) El HabibLouai

همه می خواهند ماست خودشان را غالب کنند



گفتگو توسط:
الهام حیدری-ساموئل کابلی

این طور که صفحات وب به ما می گوید شما در سال ۱۳۴۸ در لنگرود به دنیا آمده اید! لطفا مختصری در باره ی شرح حالتان برای ما توضیح دهید. چگونه از تهران شلوغ سر در آوردید و اکنون کجا زندگی می کنید؟

صفحات وب هم می توانند گاهی دروغ نگویند، درست است لنگرودی زاده ام! حالا هم پل معروفش را با خودم آورده ام لندن که بعضی غروبها پاش بنشینم و گیتار بزنم انگار از اسر ناف مرا با همین لندن بریج بریده باشند حالا به طرز فجیعی با هم فامیلیم. سال شصت و شش مادرم در کنکور سراسری قبول شد و مرا به دانشگاه فنی و مهندسی تهران که حالا خواجه نصیر شده انداخت. گفتم مادرم در دانشگاه قبول شد چون خودم از اوان کودکی عاشق فلسفه و شعر بودم و اگر حکم مادر نبود هرگز ریاضی نمی خواندم و بعد هم در رشته حرارت و سیالات مهندسی مکانیک مدرک نمی گرفتم. البته بد هم نشد، اگر در تهران فلسفه یا ادبیات می خواندم هنوز هم باید مثل فرهاد در کرمانشاه بیستون می کندم. به نظر در تهران مهندسی مکانیک می خواندم اما شاید فقط یک صدم وقت مطالعاتی م را به آن اختصاص می دادم و مدام در کتابهای فلسفی و شعری قدم می زدم اگر چه بعدها شدم مهندس اما هرگز فیلسوف نشدم یا از جایی مدرک شاعری نگرفتم. درسم هم که تمام شد دیگر در لنگرود جا نمی شدم همانطوری که بعدها تهران هم آنقدر تنگ شد که باید نهنگم را به پاریس می بردم اما آنجا هم با این طبع بی قرار سازگار نبود و بعد از کمی اروپاگردی آمدم اینجا لندن نشینی کنم که البته حالا دیگر عمرش سر رسیده! مادرم همیشه می گفت تو همه جا را به گند می کشی تپه ی نریده باقی نگذاشتی در دنیا! اما اشتباه می کرد اینهمه تپه در آفریقا یا امریکا یا استرالیا دست نخورده باقی مانده هنوز، خلاصه اینکه هر کسی بذری دارد که می گردد تا خاک مناسبی براش پیدا کند یک عده از بس نمی گردند تا دم مرگ هم این بذری را جایی نمی کارند تا اینکه مرگ خودشان را در خاک می کارد. شرح حال من چیزی جز شرح همین گشتن ها در شعر نیست. شعریک بیابان است و شاعر بیابانگردی که دنبال آب می گردد و نمی داند که حتی اگر پیداش کند سیراب نمی شود. غایتی در شعر نیست می روی که هرگز نرسی و همین نرسیدن است که آن را بدل به عشق بزرگ کرده در حالی که شعر بزرگ وجود ندارد، شاعر بزرگی هم در کار نیست و اگر باشد مطمئن باشید که سیاستمداری اسقاطی ست که حتی سیاستش درپیتی ست. از اینها که عاشق خطابه در میدان اند بیزارم! از اینهمه بلبشوی میدانی برای هیچ، از خیابان ها متنفرم! شعر یک بیابان است برای همین شاعر شده ام.

علی عبدالرضایی چگونه شاعر شد؟!

من هرگز شاعر نشدم، بودم! فقط هنوز نمی دانم که هستم. خیلی ها خیلی چیزها را می دانند اما بی آنکه بدانند می دانند من با این خیلی ها که عاشق خطابه در میدان اند، نسبتی ندارم. از اینهمه بلبشوی میدانی برای هیچ، حتی از خیابان ها هم بدم می آید. شعر یک بیابان است برای همین شاعر شده ام.

با این فرض که هنرمند و روشنفکر مواد خام تولید اثرش را از جامعه کسب می کند، تاثیر مهاجرت را بر روی شعر تان چگونه ارزیابی می کنید؟

مهاجرت کردن است از دست دادن است و از دست دادن آسان نیست. در مهاجرت فن دست دادن، از دست دادن، و بدست آوردن را از بر شده ام. اینجا دیگر فقط ایرانی نیستم انگلیسی نیستم فقط می گذارم و می گذرم. امثال من شاید هرگز وارد تاریخ ادبیات نشوند اما برای همیشه در تاریخ ادبیات می مانند چون نه شرق دارند نه غرب! و این نداشتن را مهاجرت به من داده. درباره مهاجرت و تاثیرش بر من و شعرهام بسیار گفته ام. حکایت همان دانه ست حالا برای اینکه بکارمش انتخاب های بیشتری دارم. مهاجرت شعرم را به عقل قلب رساند اینکه تنهایی و تنها تویی که مسئولی! و همین حس مسئولیت باعث شد بیشتر بخوانم و البته بیشتر بنویسم. جامعه را قبلا نوشته ام، هنوز هم می نویسم هر چقدر هم که تنها باشی نمی توانی از این غبن فرار کنی که چرا پانوش ها بدل به سرنوشت شده اند. دنیا مجاز است پس نیازی نیست اجازه بگیریم و بنویسیم. مهاجرت یا تبعید، هر چه که می خواهند اسمش را بگذارند، صعب است اما اگر یاد بگیري از سر بگذرانی ش، سختی ش هم می گذرد و کم کم می گذارد که آزاد باشی و بی سانسور بنویسی و این چیز کمی نیست

اکثر صفحات وب که به نوعی به آثار شما می پردازد در ایران فیلتر شده. سخنرانی های شما درباره ی مسائل مختلف از جمله روشنفکری در ایران از جمله لینکهایی بود که توجه مرا جلب کرد اما دسترسی به ان ممکن نبود. لطفا از این بخش از فعالیت ها و سخنرانی هایتان بیشتر برای ما توضیح دهید

سخنرانی های من در شکل گیری شعر هفتاد نقش کلیدی داشت. اگر درباره شعر هفتاد و آن پروسه شکل گیری تحقیق کنی می بینی از خیلی از مولفه هایی که به شعر هفتاد نسبت داده شد تا قبل از سخنرانی من در سال ۷۲ که در جلسات شعر امروز تهران برگزار شد خبری نبود و اغلب پارامترهایی که در همان سخنرانی طرح کردم بعدها بدل گفتمان غالب در شعر سالهای بعد شد هر چند بعد از آن سخنرانی تا سال ۷۶ به طرز فجیعی بایکوت شده بودم و اثری از من در نشریات ادبی سالهای ۷۳ تا ۷۶ نمی بینی و در واقع با انتشار پاریس در رنو دوباره حضور اندیشه شعری م را بر شعر آن سالها تحمیل کردم. طی این سالهای تبعید و دوری هم بسیار مصاحبه و سخنرانی کردم که به ظاهر ربط چندانی به شعر ندارند اما در واقع چیزی جز حکمت شعری را ارائه نمی دهند و برخی شان را می توانی در سایت یوتیوب ببینی هر چند متاسفم که ایرانی ها نمی توانند به این سایت جهانی دسترسی داشته باشند. این واقعا در قرن حاضر فاجعه ست. توضیح درباره این سخنرانی ها کار آسانی نیست و نوشتن درباره شان بیهوده خسته ام می کند. به آنهایی که در این باره کنجکاوند و دسترسی به اینترنت پرسرعت ندارند و نمی توانند این

ویدئو ها را ببینند پیشنهاد می کنم سری به آرشیو مجله شعر پرهام شهرجودی بزنند که به نظرم منبع مهمی ست برای کسی که می خواهد درباره شعر پارسی در دهه هشتاد تحقیق کند.

شعرهای شما به چندین زبان زنده ی دنیا ترجمه شده اند، این ترجمه ها را چگونه ارزیابی می کنید؟ اصولا شعر به صورت عام و شعر خودتان به صورت خاص را ترجمه پذیر می دانید؟

شعر تنها چیزی ست که در ترجمه گم می شود. برای همین کار یک مترجم شعری کمتر از شاعر نیست. خوشبختانه مترجم شعرهایم به دو زبان مهم دنیا یعنی فرانسه و انگلیسی، پرهام شهرجودی و ابول فروشان هستند که این هر دو هم بر شعر من و هم بر زبانی که ترجمه می کنند اشراف کامل دارند و تاکنون موفق و خلاق عمل کرده اند. بقیه مترجم هام هم از زبان انگلیسی یعنی از روی برگردان ابول ترجمه کرده و می کنند مثل کریستینا اهلر (آلمانی)، الیزابت فتیارونه (اسپانیایی)، احسن ندیم شیخ (اردو)، الحبيب لوآیی (عربی) و ... که به دلیل عدم شناختن نسبت به این زبانها از کیفیت کارشان اطلاع دقیقی ندارم هر چند تاکنون انتشار کارهایشان بازتاب خوبی در نشریات جهانی داشته. در ضمن هیچ مخاطب جدی شعری از شعری که ترجمه شده توقع ندارد که در زبان شق القمر کند و بیشتر توجه شان به جهان شعری طرح شده در متن است. خلاصه اینکه اگر مترجم شاعری حرفه ای نیز باشد می تواند بطور نسبی از عهده ترجمه هر شعری برآید.

به نظر شما ترجمه ی شعر با چه چالش هایی رو به روست و چه راهکارهایی پیشنهاد می کنید؟

در این باره هم در همین ویدئوهایی که در یوتیوب منتشر شده و هم در گفتگو با محمد حسین ابراهیمی که متن و کتابش در مجله شعر منتشر شده به تفصیل گفته ام.

شعرهای شما نگاه ویژه ای به زبان دارد و کارکردهای متفاوتی را در بسیاری از اشعارتان از زبان می گیرید. در باره ی این نگاه خاص برای ما بیشتر توضیح دهید

گفتم که شعر یک بیابان است وقتی که آب نداری مجبوری که با ناله سودا کنی و ناله اینجا یعنی زبان! ناله را باهر زبانی می شود موزیک کرد چون اندوه عمق دارد. من ساده هم که بنویسم زبانی می نویسم چون پارسی فقط نام یک زبان نیست بلکه پیش از هر چیز حکمت است. خیلی ها پارسی می نویسند اما بی حکمت می نویسند چون بلد پارسی نیستند. درباره زبان و نقش صد در صدی ش در شعر هم بسیار گفته ام هر چند که خیلی شنیده نشد و اغلب شاعران امروز از خیرش گذشتند و بی خطر ترین راه را می روند و هر روزه دارند از شعر دورتر می شوند.

به تازگی کتاب جدید شما به نام کومولوس منتظر شده است. من این کتاب را خواندم. در اولین خوانش، کومولوس را کتابی تصویرگرا به نظر می رسد. علی عبدالرضایی از آن شعرهای پیچیده به لحاظ زبانی و به نظر برخی معنا گریز، چطور به شعرهای همه خوان تر کتاب کومولوس رسیده؟



خوشحالم که این را می شنوم چون فکر نمی کردم کومولوس کتاب راحتی باشد. قبلا هم گفتم که من شاعر این طرز یا آن یکی نیستم، دارم می گذارم و می گذرم گاهی از راه مالرو می روم و گاهی می زنم به دل اتوبان! برخی قله ها را نمی شود بدون گذر از سنگلاخ و راه مالرو فتح کرد. من همیشه سعی کردم چند تاویلی بنویسم. نمی توانی هیچکدام از کارهام را معنا گریز بنامی اگر چه اغلب از زیر سیطره ی معنای یکه خارج شده اند و به چند معنایی رسیده که چند صدائی و چند فرمی و در نهایت چند ژانری را به ارمغان آورده باشند. خلاصه اینکه همیشه متفاوت می نوشتم. کتاب جامعه نسبت به پاریس در رنوا زبانی بسیار ساده برخوردار است چون از ساخته خطابه در آن استفاده کردم خلاصه اینکه تغییر گاردی

در کار نیست من به تناسب فضای متن تکنیک و شگردهام را اعمال می کنم

علی عبدالرضایی شاعری معترض و ضد سنت و اگر موافق باشد آنارشیست شناخته می شود اما در عین حال در اشعارش به شدت از ادبیات کلاسیک و فضای سنتی جامعه ی ایران وام دار است. این وضعیت را چطور ارزیابی می کنید؟

عبدالرضایی یک نفر نیست، ازدحامی او را تشکیل می دهد. خیلی ها دوست دارند برام قالب بتراشند و شکست می خورند چون حتی خودم هم نمی توانم برای خودم کادر انتخاب کنم چون بلافاصله بی آنکه بخواهم از آن می زنم بیرون! من شعر را با غزل شروع کردم و با آن ادامه دادم و در آن خواهم مرد. تاکنون قریب به هزار صفحه غزل و مثنوی و دوبیتی نوشته ام که تعدادی ش در کتاب هایی مثل «تنها آدمهای آهنی در بارن زنگ می زنند»، «نام این کتاب را شما بگذارید» یا «فاکبوک» و «فانتزی» منتشر شده و همین الان هم رفیق شاعری دارد از بین غزل هایی که تاکنون منتشر نکرده ام کتابی شامل شاه بیت های غزل هام را منتشر می کند، اصلا اولین مقالاتی که درباره من نوشته شده درباره نوآوری هام در غزل بوده، نمونه اش مقاله یوسفعلی میر شکاک است که در آن آرزو کرده که ای کاش عبدالرضایی هرگز بی خیال غزل نشود یا روانشاد حسین منزوی که در جلسات خواجهی تهران بعد از هر غزلی که می خواندم ده دقیقه لکچر می داد، چنین شاعری چگونه می تواند کلاسیک نباشد؟ نیمی از مطالعاتم وقف ادبیات کلاسیک پارسی شده چطور می توانم در نوشتارم وامدارشان نباشم؟ مسئله این است که من جاه طلب تر از آنم که شعرم را وقف غزل کنم. سر خودم را که نمی توانم کلاه بگذارم چون غیرممکن است شاعری بتواند در وزنی نامالوف بیش از دو بیت بصورت ناخودآگاه بنویسد و دچار سگته ی وزنی نشود پس مجبور است بقیه را بسازد یعنی معماری کند که خیلی حال نمی دهد. من می نویسم که لذت وافر ببرم برای همین در شعر آزاد، آزادترم! و به آن بیشتر دل می دهم چون به من دروغ نمی گوید، دست نشاند و دست ساز نیست اما مثل نیما یا شاملو به طرزی ابلهانه قالب های کلاسیک را رد نمی کنم و هرگز هم فکر نمی کنم که دیگر نمی توانند خلاق نوشته شوند بلکه برعکس فکر می کنم اگر نباشند واویلاست! مثل این است که به شاعری بگویند داستان یا مقاله ننویسد. این رد کردن ها همه ریشه در ذهنیت حذفی و سانسور زده و دیکتاتور پرور فرهنگ ما دارد، همه می خواهند ماست خودشان را غالب کنند. شعر هم مثل هر ژانر دیگری برای خودش درجاتی دارد، بی شک درجه شعریت در شعرهای آزاد از همه انواع بیشتر است اما قالب ها و فرمهای دیگر هم علاقه ی دیگری را برمی خیزانند و من از حضور همه اینها در کارهایم لذت می برم و بشدت تنوع طلبم. هفته ای نیست که برای عشق و حال هم که شده غزل ننویسم یا با یک دوبیتی چیزی یا کسی را سرکار نگذارم. متأسفانه سالهاست که ما دنبال تازه شدن نیستیم بلکه تازه گی به طرز مضحکی مجنون مان می کند و می گوییم الا و بلا که لیلی فقط یکی ست نه! همه هستند حتی اگر لیلی من فقط در شعر آزاد برقصد

من استهزاء و پوچ انگاری کتابهای قبلی را در کومولوس نمی بینم. موافقید که فضای شعری شما از این نظر در حال تغییر است؟ علت چیست؟

جز شعر بلند ضعیفه که از طنز برخوردار است و زبان در آن می غرّد و از نگاهی انتقادی برخوردار است بقیه شعرهای کومولوس عاشقانه اند و البته سهم وجه آپولونی در آنها بیشتر از بعد دیونیزوسی ست. باید کم کم می پذیرفتم که چهل ساله شده ام

نظر شما در باره ی جریان های شعری دهه های اخیر چیست؟ مثلاً شعر دهه هفتاد را چگونه ارزیابی می کنید؟

درباره هفتاد من به اندازه چندین کتاب حرف زده ام حالا بقیه بگویند بهتر است. درباره هشتاد هم خیلی حرف نیستم چون دهه سیطره ارتجاع بر شعر پارسی بوده با اینهمه دهه هشتاد برای من دوره ای بوده پر از خواندن و نوشتن و دویدن به سوی گلوبال پوئتری، در این دهه شعرهام به بیش از پانزده زبان منتشر شده و به چندین زبان کتاب درآورده ام و این به تنهایی کافی ست که بگویم دهه هشتاد دهه ی جهانی شدن شعر معاصر پارسی بوده

حرکت امروز شعر معاصر را چگونه می بینید؟ بالنده و رو به رشد یا رو به قهقرا؟

هر چند از این دور اطلاع دقیقی از روند شعر در ایران امروز ندارم اما آنچه که در اینترنت می خوانم فاجعه ست و چیزی جز ترویج بلاهت نیست انگار طی این سالها سیاست متوسط سازی در اتاق های فکر خودش را بطور کامل بر همه چیز تحمیل کرده و به اجرا درآمده

چرا می گوئید حرکت شعر امروز فاجعه است و پر از بلاهت؟ لطفا بیشتر توضیح بدید که مصداق بلاهت به نظر شما چیست و اینکه چه توصیه ای برای بالنده شدن حرکت شعر امروز دارید؟



خب اگر به سرگذشت شعر پارسی در دو دهه پنجاه و شصت واقف باشید می بینید یک سری رویکردها امتحانشان را در شعر، طی همان دو دهه پس داده بودند و در واقع جنبش شعری هفتاد عصیانی بود علیه همان چاه نشینی در حالی که در دهه هشتاد بجای اینکه شعر را جلوتر ببرند من یک جور عقبگرد شعری می بینم یعنی عده ی بزرگی از شعرنویسها باز عمد دارند شعر را به همان چاله ای بکشانند که قبلن درش گیر افتاده بود و آن چیزی نیست مگر نزدیک کردن زبان شعری به

زبانی که می گویند ساده است اما بسیار ساده لوحانه ست. واقعا فجیع است اگر زبان شعری که می نویسید هیچ تمایزی با زبان ترجمه آن شعر نداشته باشد. من اغلب این شعرها را که می خوانم فکر می کنم که اینها این شعرها را از زبان دیگری ترجمه کرده اند. زبان این شعرها ابداء ساده نیست. ساده نوشتن واقعا صعب است یا به بیان دیگر سهل الممتنع است که اینها نیستند چون اغلب ضعف تالیف دارند. شعارهایی هم می دهند مبنی براینکه برآنند به مخاطب انبوه برسند که غیرممکن است. شعر اگر شعر باشد از اسر مخاطبش الیت جامعه بوده. اینها که اینهمه عشق خواننده اند بهتر است بروند در کلاس درس مهدی سهیلی یا مریم حیدرزاده وقت بگذرانند دیگر چرا اینهمه شعر آزاد را بدنام می کنند. البته

این فقط یک بعد قضیه ست من فکر می کنم این رویکردها در جای دیگری هدایت می شود که جایی جز اتاق فکر حکومت ایران نیست که در یکی از سخنرانی هام به تفصیل بهش پرداختم. سیاست اصلی حکومت ایران طی دهه ی اخیر سیاست متوسط سازی و نخبه کشی بوده در حالی که شعر خلاق را نمی شود توسط متوسط ها به منبر برد. من چه از لحاظ زبانی، چه ساختاری، چه فرمی در شعر سالهای اخیر هیچ پیشرفتی نمی بینم و تازه آنچه تاکنون دیدم چیزی جز پسرفت و عقب نشینی نبوده و این به این معنی نیست که شاعر خلاق و مستعد نداریم نه! من ایران و استعدادهای شعری در ایران را خوب می شناسم و خوب می دانم که اگر



اوضاع روبراه باشد بچه ها کولاک می کنند اما چه کنند که غم نان است و جان است و بهتر است دیگر ادامه ندهم تا نشریه تان پلمپ نشود

شما شعرهایی به زبان انگلیسی سروده اید. ارتباطتان با زبان بیگانه در شعر به عنوان ابزاری جدید چطور بوده؟

من شاعر صحنه ام! در شعر خوانی هام همیشه با شنوندگانم داد و ستد انرژی می کردم اما در اروپا وقتی به فستیوالی شعر می رفتیم همیشه شعرهام را به پارسی می خواندم و مترجمی که همراهم بود ترجمه اش را اجرا می کرد و با این خیلی حال نمی کردم پس دست به کار شدم که خودم بنویسم و به علت عدم احاطه بر زبان انگلیسی اول سعی کردم کوتاه بنویسم و همین که دیدم با استقبال روبرو شده ادامه دادم. همین روزهاست که اولین کتابی که شامل شعرهای انگلیسی من است منتشر شود. اسمش را گذاشته ام Short & Little like i

خب در این شعرها چنان که باید بلد زبان نیستم اما باز خیلی از مخاطبان انگلیسی م همین شعرهای کوتاه را زبانی می دانند و از بازی هایی که با کلمات می کنم لذت می برند با اینهمه نوشتن به انگلیسی برام خیلی جدی نیست چون در این نوشتن ها در دلم زندگی نمی کنم و بیابانگرد نیستم و بیشتر خیابانی ام چون بهشان اول فکر می کنم بعد می نویسم. شعرهای انگلیسی م وزن ندارند در حالی که وزن در شعرهای پارسی م به فکرهایم مثل یک زن زیبا انحنایم می دهد، آن را کج می کند تا دوباره قد راست کنم. متأسفانه شعر واقعی را نمی شود مثل یک انگلیسی رک و سراسر خواند، اینها در ذهن شان منحنی ندارند، انحنایی به کرد و کارشان، کردارشان نمی دهند. شاید برای همین است که شعرهای انگلیسی م کمی گل کرده اند شاید دارم خودشان را می نویسم

از این که وقتتان را در اختیار ما قرار دادید صمیمانه تشکر می کنم

علی عبدالرضایی

ویرین

مرا زن های از مادرم بیشتر چاق می کردند
تو را می گذارند

پشت این ویرین بمانی

و پیراهنی را که به تن داری

دخترانی که در خیابان راه می برند

یک دست بعد از سلام تو می پوشند

من ده دلار جلوتر بودم

از این پیراهنی که به تن داری

و در هر خواب چند مادر بزرگ از مادرم

عقب می رفتم

مرا لخت کرده بودند پشت این ویرین، آن

جا

و ارزان می فروختند

تو را پوشانده اند این جا

و لباسی را که بر تن نداشتم

تن تو کرده اند پشت این ویرین

شکم در آورده ام ببین!

از مادرم که باردار آغوش های پدرم بود

چاق تر شده ام

و این پیراهنی که به تن داری

بر گریه چادر نمی شود

دوست گچی من! مانکن!



باز خوانی شعر ویرین

باز خوانی شعر ویرین

در این شعر مسایلی بسیار جزیی و قابل دسترس، در حوزه ی زبانی ویژه مطرح شده است. این که می گویند زبان شعر دهه ی هفتاد، از زبان مردم تأثیر گرفته است، بدین معنا نباید باشد و نیست که زبان گفتاری مردم، عیناً در شعر به کار می رود بلکه برداشت صحیح از زبان شعر این دوره، ما را به آن جا رهنمون می کند که شاعر، گزینشی از زیباترین وجوه و کارکردهای زبان مردم را بعد از پالایش به کار می گیرد و در شعر خود از آن استفاده می کند. مسلماً این شعر عبدالرضایی مصداقی برای همین نکته است زیرا وی از ابتدای شعر، زبان را وادار به گفت و گو کرده است. چنان که می خوانیم: مرا زن های از مادرم بیشتر چاق می کردند. برای ذهن هایی که به پدیده های مألوف و شناخته شده عادت کرده اند، پذیرش نحوی از این دست غیر قابل قبول به نظر می رسد، اما همان گونه کا شاعر این شعر و شاعران این دهه و مخاطبین حرفه یی شعر این دوره ذهنیت خود را متوجه ویژگی های نوین کرده اند، پس آن دیگران و آن دیگر تران هم برای کسب لذت از شعر این دوره، باید رویکردهای نوین را بشناسد و گرنه بهتر است به شعرهای کلاسیک اعم از شعرهای کلاسیک قرون ماضی یا انبوه شعرهای دهه ی سی و چهل که متأسفانه صورتی نو داشتند - مراجعه کند. راوی این شعر عبدالرضایی، خطاب به یک مانکن می

می گوید: مرا زن های از مادرم بیشتر چاق می کردند. آیا ما باید در پی این باشیم که این گزاره را به زبان عادی ترجمه کنیم؟ مسلماً این روش، سطحی ترین نوع برخورد با این شعر است زیرا نحو این جمله با همین روند شکل گرفته است و ما نمی توانیم این شکل را از آن بگیریم مگر آن که بخواهیم از محتوای آن نیز صرف نظر کنیم و این به معنای نفی این گونه شعرهاست. صد البته مشخص شده است که نفی شعر این دوره نتیجه یی ندارد و شعر این دهه، روز به روز خود را بیش از پیش معرفی می کند. اساس این شعر عبدالرضایی تقابل است: تقابل من و تو. من: راوی شعر. تو: مانکن. در ادامه ی شعر، با دخالت کاراکترهای دیگر از قبیل مادر و انبوه دختران رو به رو می شویم تا آن که تقابل، خود را شدیدتر نشان می دهد: مرا لخت کرده بودند این جا / و لباسی را که بر تن نداشتم / تن تو کرده اند. تقابل - اعم از تضاد یا مراعات نظیر - یکی از روایت های شعر کلاسیک است. اما شاعران این دوره روایت را به ضد روایت تبدیل کرده اند و این صرفاً بدان معنا نیست که تقابل های جدید آفریده اند یا آن که کلاً از تقابل چشم پوشیده اند. بلکه منظور آن است که روایتی جدید از این تقابل را معرفی کرده اند. «من» و «تو» تقابلی بسیار قابل دسترس است اما عبدالرضایی با تمهیدات دیگر، شعری می آفریند که در آن گفت و گوی جدیدی مطرح است. یعنی من و این تو در این شعر، نه کارکترهای معهودند و نه حرف هایشان حرف های پذیرفته شده است. حتی تقابل لخت کردن و پوشاندن که یک تضاد را مطرح می کند، در حوزه یی غیر از معنای اصلی خود به کار رفته است. «لخت کرده اند»، به معنای این که تمام پول هایم را از چنگم در آورده اند. و «پوشانده اند» که در خصوص مانکن به کار رفته است، غیر از معنای ظاهری خود، مفهوم «تبلیغات برای فروش» را به ذهن متبادر می کند. این ها همه ارجاعات روساختی این واژه هاست اما اگر در عمق این شعر دقت کنیم می بینیم که صحبت های دیگر نیز در میان است. مشکلی که راوی شعر از آن سخن می گوید: مرا زن های از مادرم بیشتر چاق می کردند. و این چاق شدن، وقتی بار دیگر در انتهای شعر مطرح می شود نشان می دهد که مفاهیم دیگری را نیز با خود به همراه دارد. و این نکته دو موضوع را تأیید می کند: یکی این که عبدالرضایی کلمات را از حالت قدسی خودشان خارج کرده و شعری آرمان گریز سروده است. و دیگر این که در یک شعر، بار معنایی کلمات، در ارتباط با کلمات دیگر قابل شناسایی است و نه به تنهایی. زیرا شعر دهه ی هفتاد، یک نشانه شناسی جدید را با خود به همراه آورده است.



نقدی بر دفتر شعر «این گربه ی عزیز»

سروده ی علی عبدالرضایی

وقتی ما خود را به اثر هنری نزدیک می کنیم و به آن تنها به عنوان واقعیت هنرمندانه و بدون توجه به علایق دیگر نظر می افکنیم از محدوده ی آنچه می توانیم دریابیم، گذر خواهیم کرد. امانوئل کانت

این قصه را در غار هم کسی نشنید

هشدار می دهم

نکند از زیر لب هایتان در برود

حبس دارد این قصه هفت نسل

قصه ای دارم که می گذارم از آستین دختری ته دنیا سر در بیاورد... ص ۴۷

شعرهای کتاب «این گربه ی عزیز» بازیافت های شاعر در اندیشه گریزی و نگاه فراعینیتی او در پردازش اثر است. سازواره های ذهنی در انفکاک موضوع و روایت و جدال با قانون مداری زبان شعر، وجه مشخص آثار اوست: شاعر در دورنمای جانبداری از فعلیت آنچه هست و آنچه در این «هست» پنهان است، به یک همزیستی شعری دست می یابد. سروده های عبدالرضایی، نوعی بازیافت موضوع و انعکاس روایت است که در قلمرو اندیشه خاص وی و در دایره ی واژگانی که مختص زبان باره گی اوست، شکل می گیرد. اجرای این زبان باره گی برای شاعر، با نوعی لذت هنری همراه است که این لذت بری به آن گروه از مخاطبانی که با ذهنیت شاعر ارتباط دوسویه دارند نیز انتقال می یابد. بنابراین می توان گفت که مخاطبان شعرهای عبدالرضایی به طور عام، اساساً نمی توانند انسان های اهل معامله باشند زیرا در نظام نیافتگی ذهن و زبان شاعر، نمایه های انسان های آرمانگرا و متخلق به اخلاق در پستوی تردیدانگاری سروده ها تاریک می شود. دراین میان، مخاطب خاص هم در شرایطی

که روشنفکر معاصررنگ و رو باخته است از این ذهن شوریده گی و زبان باره گی دچار التذاذ می شود، اما در چارچوب مدرنیته و در مقام انسان گرفتار تجدد و تعقل، ناگزیر به سرگردانی در برزخ هست انگاری و تردیدانگاری تن در می دهد. آشکار است که عبدالرضایی در سروده هایش آرمان گرا نیست، از تجلیات خود بهره نمی جوید، هدفمند، نصیحت پذیر و پندآموز هم نیست. ذهنیت او ورای استنباطش از جهان تدوین و تکوین قرار دارد. این ذهنیت نه در پی کشف حقایق است و نه در جستجوی مدینه فاضله. با این که فریاد خود را از دالان مدرنیته به گوش ها می رساند اما خواهان رهایی از این دالان است. شاعر به خوبی آگاه است که صورت به ظاهر لیبرال مدرنیته، بسیار تک ساحتی است و عموماً به یک جنبه از واقعیت علاقه نشان می دهد. پس اتفاق را می پسندد، از کنایه و درهم ریخته گی سود می جوید، ضد تفسیر عمل می کند و بعد مدرنیته را می پذیرد حالا این بعد هرچه می خواهد باشد پست مدرنیسم یا حتی دیگ که ذهن او را تابع هیچ سنتزی نکند.

ذهن شوریدگی و زبان باره گی عبدالرضایی، حتی ملموس ترین واقعیات را با فرادید عینی در چارچوب زبان شعری جای می دهد. نخستین شعر کتاب که محتوای آن مبتن حس ناسیونالیستی شاعر است، گواهی براین ادعاست:

از پوزه ی خرس قطبی این گربه را کش رفته اند

و تا دم خلیج کیش داده اند

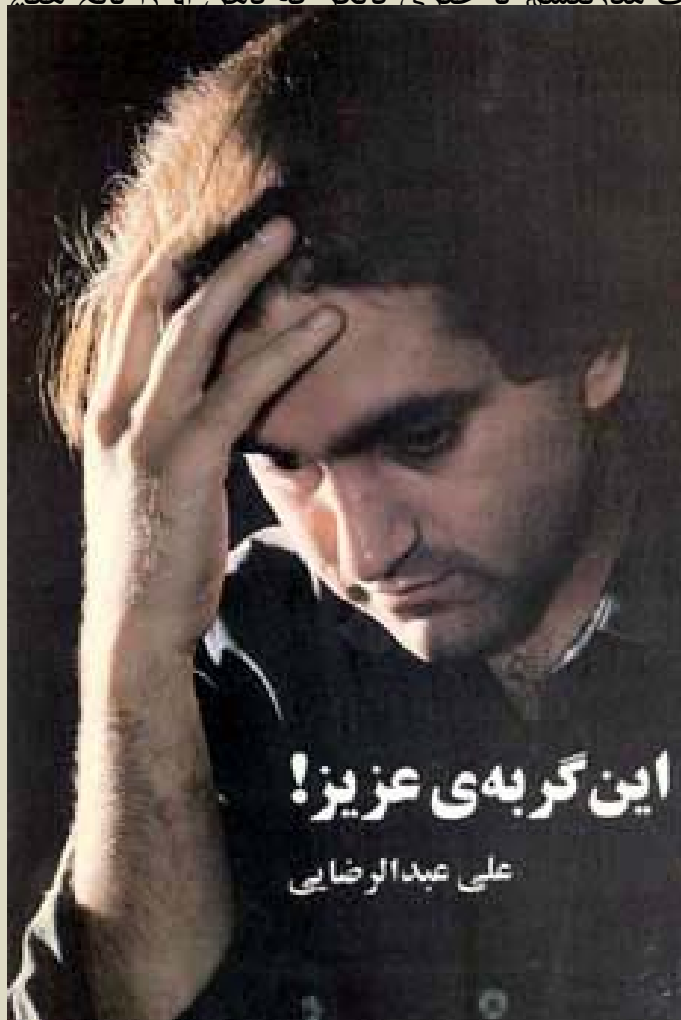
لب های بسته او را حرف می زند

روی موج هایی که روی خودش افتاده ست ایستاده ایم

و به این رادیو گوش داده ایم...

شعر بالا بیانگر این حقیقت است که شاعر علی رغم دنبال کردن نوعی فراعینیتی در سرتاسر کتاب، به محض رویارویی با مقوله ای مهم،

می کوشد با دشواری به عینیت نزدیکی جوید و درواقع به گونه ای انسان شبه سابرکتیویست می شود و در تعیین موقعیت هنری به صورت اُبژیکال، موضع خود را در چندین نقطه تعیین می کند. نکته ی جالب اینجاست که با اینکه عبدالرضایی در غالب اشعارش خواهان نوعی اسفل السافلین است اما نمی تواند از حب الوطن من الایمان چشم پوشی کند!



توجه شعرهای عبدالرضایی به پلشتی های دنیای اطراف قابل تقدیر است. او در آثارش با صداقتی دیوانه وار آنچه را که دغدغه ی انسان معاصر است، هرچند تلخ به تصویر می کشد. آمر معروف و ناهی منکر می شود اما نه در مقام انسان متمدن و مستعقل بلکه در مقام شاعری که در دغدغه ی تردید انگاریِ نفسِ اماره ی جمعی درد می کشد. ورود به شعرهای عبدالرضایی از جنبه ی هنری نیز بسیار مشکل است. تناوب اندیشه شاعر در انعکاس موضوع، با ساختار زبانیِ ویژه ای که دارد، هر منتقد ادبی را در هزار توی فراعینیت شعرها سرگردان می کند.

نه خنده راه می برم

نه گریه تاخت می زنم

من در این بازی ریاضی درس می دهم

از تمام چند انگشتی که بلد بودم

دو انگشت سبابه کم آورده ام

اضافه داری بشمار...

شعر بالا در عین ضد فرم بودن، به گونه ای شکل پذیر می شود. در بی نظمی نظم می گیرد. در یک هرج و مرج زبانی قرار دارد. از هیچ تزی پیروی نمی کند. پراکنده است. با این حال خواننده را به سمت خود می کشاند و وی را متوجه خطر بزرگی می کند: انفجار جهان آن هم در دهکده جهانی مارشال مک لوهان که دغدغه شاعر در این شعر است. کل شعر این بیت از حافظ را تداعی می کند:

آدمی در عالم خاکی نمی آید بدست

عالمی دیگر ببايد ساخت وز نو آدمی

یا در شعر «مادر» که از فحوای کلام برمی آید خطابي به شاعری دیگر است (زیرساخت ذهنی عبدالرضایی نزدیکی بسیاری به ذهنیت و حسیت فروغ دارد) عبدالرضایی چنان در حسیت محض قرار گرفته و دچار زبان باره گی شده است که حس کودکانه ای را در برخورد با زبان به خواننده القاء می کند. شاعر در این سروده با احساسی خاص حتی مصراع «دستم بگرفت و پا به پا برد» را به سخره می گیرد:

از پنجره های عالم خم شده اید

و جهان دستشوئیِ شماست

رها کنید آن شیرها را

آقایان

این مرد را که در بندِ فکرهایش کفش می کند...

کتابِ «این گربه ی عزیز»، در کل دارای ویژگیهای خاص مضمونی، محتوایی و زبانی است. کتابی با چنین شاخصه هایی در چند دهه ی گذشته کمتر دیده شده است. شاعر در مرتبه ی نخست می کوشد خود را از ورای عینیت به ماورای آن بکشاند. وی به پدیده ها و رخدادها از زاویه ای مستقل می نگرد و با وجود نگاه فراعینیتی در تعکيسِ موضوع، دید او نسبت به سوژه ها مستقیم و ظریف است

گیرم خدا پشت ابرهای سفید و سیاه پنهان

ناخدا! دریا را که آورده بودی کجا ریختی؟

چراغی را که شاید بیاورم کفِ دستِ کدام سیاره بگذارم؟

آدم که شانسِ ندارد

فوت می کنم که زمین سردتر شود

دستی که جهان را بر مدارِ دیگر بگذارد کو؟!

زمستان برف هایش را تمام کرد

زمین را هی دمِ خورشید قل ندهید

ملوانان روی دریا دیوار کار بگذارید

زلزله دارد هشدار می دهد به این دهکده

زمین که شانسِ ندارد

ما دوباره آدم نمی شویم!

مکاشفه ی عبدالرضایی در این کتاب تناقض های فراعینیتی اش با رخدادهای اطراف اوست. او نمی خواهد مثل مسیح، سیلی دیگری به گوشش بنوازند همانطور که نمی خواهد از جنس یهودای اسخر یو طی باشد. اسخریوطی هایی که می توانند در این دنیای رُبات ها و رایانه ها، هر کدام از ما باشند.

من دروغی هستم که لج کرده ام

و باور شده ام

نقشی بلند دارم

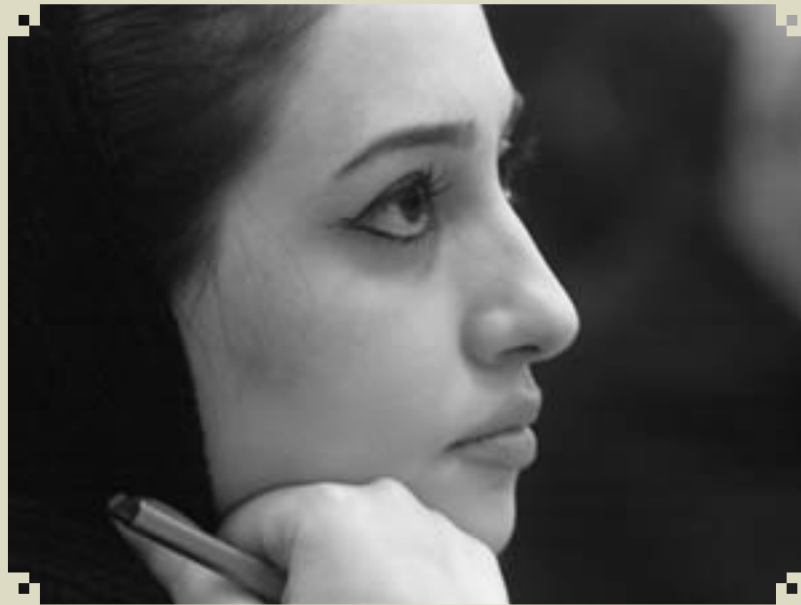
و کارگردانِ لعنتی به هر طرف که بخواهد راست می کند

راست می گویم

از سمتِ چپ بروید...



شپنما، اکران پک انزوای فارپخی



دژانره شدن ساختار های متون ادبی یا چند ژانره شدن آنها، پیش از آنکه پیامدی ادبی در راستای دفرماسیون متن باشد، تحلیلی اجتماعی از ساختار واقعیت بیرونی ست. یعنی بر خلاف انگاره‌ی شماری از نظریه پردازان اخیر که در تأویل های خود قائل به یک سیکل درون ارجاع و یک فرایند بسته ی درون متنی‌اند، چند ژانره یا دژانره شدن، هر دو واکنشی مسلم و بیرونی به دیکتاتوری یک نوع واحد و تحت انقیاد است. این نوع (ژانر) غالباً پیش از اینکه به مقوله‌ی هنر و ادبیات بپیوندد، نوعی اجتماعی و فرهنگی ست، پس لاجرم وقتی به یک نوع ادبی تبدیل می شود کماکان تحلیل ساختار اجتماعی آن در اولویت قرار می‌گیرد. به اعتقاد من شینما متنی دژانره شده است نه متنی چند ژانره. نکته در اینجا است که تمهیداتی نظیر چند شکلی، چند لحنی، چند موضوعی، چند صدایی و چند ژانره کردن متن، همه در خدمت هدفی اولی تر که دژانره کردن متن است قرار می‌گیرند تا شینما که بستر و بازتاب جامعه ای واپاشیده و نسلی قربانی شده و پرسشگراست اکران شود:

«رفته بودیم شینما شینما معاصر گوش تا گوش آدم بود ...» «روی جلد»
و مگر نه اینکه خود سینما نیز عرصه ی اجتماع و تحقق ژانرهای مختلف هنری ست؟

به این ترتیب در متن شینما وضعیت بحران زده و متشتت این عصر با همه ی بغرنج ها و معضلات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی اش به وضعیتی کُمیک می انجامد و به صورت روایتی تصویری یا فیلمی با برداشت های متعدد و مختلف به نمایش در می آید. در شناسنامه ی شینما این کتاب نوعاً طنز معرفی شده است. آیا شینما حقیقتاً طنز است؟

مدت ها پیش آندره برتون از قول هگل نقل کرد که طنز به عنوان پیروزی تناقض آمیز اصل تمایل بر شرایط واقعی در لحظه ای که این شرایط سخت نامناسب جلوه می کند، طبعاً برای این به میان کشیده می شود که در عصر آکنده از تهدیدها که ما در آن زندگی می کنیم، نقش دفاعی بر عهده بگیرد.

ما راه نرفته ایم
فقط راهها را لگدمال کرده ایم

شعرهای این کتاب در چالش عینیت و فراعینیت، دچار نوعی رمانتی سیزم پارادوکسیکال در گفتار می شود.

شاعر مجموعه شعرهای «پاریس در رنو» و «این گربه ی عزیز» در تحلیل نهایی، شاعری اندیشمند و خلاق است و به جرأت می توان حرکت او حول پدیده های نکوهش شده، زبان بارگی لذت جویانه، عصبیت و هرج و مرج طلبی در پردازش اثر را از خصوصیات ممتاز آثار عبدالرضایی برشمرد. آنچه بدیهی ست این است که در این دهکده ی هزار کدخدای مارشال مک لوهان، انسان جهان سومی، اگر چه هم قافله ی تکنیک و تکنولوژی است و دل به رایانه ها و ماهواره ها سپرده است اما بی شک در برزخ انتخاب خویشتن شفاف خویش دچار زجر و اندوه است. پس طبیعتاً سرودن از نوع مشابه همگان زجری مضاعف برای شاعرانی از جنس عبدالرضایی است که در این قافله ی مدرنیسم، هراس مرعوب شدن در خویشتن خویش را دارند. هراس غبار شدن در جریان حرکت این قافله و بیم هر روز تاریک تر شدن. پس برای گریز از تاریکی فریاد می زنند، می سرایند و می سرایند. هرچند این شعرها توام با سرکشی و عصیان باشد

آرام باش پسر!
برادرانش رفتند
و خواهرانش برنگشتند
مادر اینجا گریه دارد
پدر دست از سرش برنمی دارد
کمی برایش دعا کنیم
خوب خواهد شد پسر!
گریه دیگر بس است
خوب خواهیم شد
قول می دهم!

شاید این تعریف در روزگار کنونی ما نیمی از بار معنایی خود را از دست داده باشد. امروزه طنز به عنوان راه حل نهایی، خیلی آسیب پذیرتر از آن است که بخواهد نقشی تدافعی ایفا کند. به همین اعتبار، طنز مداری در متن شینما به هیچ وجه انتخابی آگاهانه و پیش گزینشی نیست که بخواهیم برای آن نقشی تدافعی قائل شویم. طنز در این مجموعه به گونه ای ناخودآگاه، ادامه ی منطقی فرایند تفکر، مشاهده و مواجهه ی شاعر است که در تحلیل های ناسازگون خود و در تلاقی با پارادوکس های موجود، لاجرم به طنز، پوچی و تمسخر می رسد. یعنی در حقیقت مولف شینما طنز را به عنوان یک قالب از پیش تعیین شده برای این متن برگزیده است. بلکه متن در پروسه ی تدوین و در جریان چالش های خود به طنز رسیده . پس شینما کتاب طنز نیست! چون محصول تفکری واقع گراست نه ذهنیتی طنز مدار! و این اندیشه تلاش می کند تا حد امکان به صورت عینی و واقعی به ناسازه های موجود پاسخ دهد. به عنوان مثال در متن متعلق به صفحه ی ۶ کتاب، زبان و غلط های فاحش املائی با وجه تماتیک متن همسویی دارند. به این اعتبار که اگر مطابق سطر دوم همین بند، حقیقتی وجود نداشته باشد، پس زبان هم نمی تواند محل بروز واقعیت زبانی و نظم الفبایی باشد. چون زبان نیز به مثابه ی پدیده ای حقیقی ملهم از حقیقت اولی ست . پس در نمونه ای که ذکر شد، رسم الخط، مقیاسی کوچک برای تشریح تضادها و تشتت هایی ست که متن هرچه پیش می رود بیشتر به طرح آن ها می پردازد. (ر.ک: ص ۶)

شینما سعی در هویت یابی تاریخی دارد. این هویت یابی با نوعی دلهره ی اگزیستانسیالیستی همراه است که به طرح پرسش های مشترکی با تاریخ اندیشه ی مدرن انجامیده است. سوالاتی که متون ادبی- فلسفی از نیچه، هایدگر، سارتر، بکت و کامو گرفته تا دهه ی اخیر همواره با آن مواجه بوده اند. در شینما تاریخ توسط یک فرهنگ زبانی ویژه به برداشتی نو می رسد . نزدیک شدن به ناخودآگاه جمعی و روایت چند گانه ی تاریخ از زبان صداهای مختلف اتفاق می افتد. زبان متون ادبیات کهن، به زیست انسان مدرن دعوت می شود و گویش هایی نظیر گویش جاهلی، فخامت حاکم بر زبان ادیبانه را به همجواری دعوت می کند. و مگر نه اینکه تفاوت این خرده فرهنگ ها و زبان ها، بازتاب جامعه ی طبقاتی ست؟

۱_ نمی گم سفر نکن پشت به آغوشم نکن

به خدا هرچی دلت می خواد بکن

فقط فراموشم نکن (ص ۹)

۲_ توی هر لونه ی کپری، تو کرباس محله ی هر شهری، کجای کاری کپه کپه کیل ریخته از لچک به سرهای کوچه ی قجر تا اینهمه از سگ بدتر که تو کوچه و سر گذر ولو شدن، هرچی کلیپتره کل کل کردن به کتم نرفت که نرفت. (پانویس ص ۱۶)

۳_ روی اهل دنیا سفید! چون خلق نابکار دم در دمند که با نقشه گردن بزنند. (ص ۶۶)

۴_ وای به حال کسی که درباره اش فقط به خوبی یاد می کنند (ص ۳۸)

۵_ من اگه بخوام برم شهرمو با خود می برم (ص ۹)

شینما بیش از هر چیز از وجود یک متفکر و اندیشمند خبر می دهد. هرچند که صندلی در سکوت می فروشد! چون ذهنیت ایرانی- شرقی غالباً مرغ همسایه را دنبال می کند و یا برای پذیرفتن حقیقت دست کم باید ۹۰ سال وقت سپری کند.

در چنین شرایطی، بلندگوی رسمی نهاد سلطه، پشت به متنی می کند که یک تنه، دست تنها و پابرنه بایستد (ر.ک. تصویر ص ۱۰)

یه این ترتیب شینما اکرانی در انزوا دارد اما:

«جناب شب از هر کجا که بخواهد تاریک می شود» (ص ۱۴)

پس صداهایی ناگزیر به پاورقی می روند. کسی صداها را از متن صحنه می گیرد، به حاشیه تبعید می کند:

«اونجا که باید دل به دریا زد همین جا توی این زیرنویساست» (ص ۱۵)

و هم زمان متن اصلی بستر هجوم و فشار صداهای مهاجم است که فرهنگ زبانی لمپنیزم فشار را تداعی می کند. در این پروسه ی خشونت، حرف ها و صداهایی از کانون توجه و کادر نگاه به بیرون هول داده می شوند. در اینجا نوعی تاریخ سازی و تداعی اتفاق می افتد . شبیه سازی گویش زورخانه ای ، گویش شعبان بی مخی، گویش جاهلی، زبان زندان، زبان حاشیه ی بازار، زبان خرده فرهنگ های مختلف و زبان غداره و چماق، از سوی اصناف جامعه ای که ساختار هر می تهاجمی دارد. مولف شینما می داند که تک گویی چاره ساز نیست، تک صدایی پاسخی نمی یابد، به سکون می رسد و مضمحل می شود. در چند صدایی شینما، خفه شدن و تنگ شدن صدای مستقل، چیزی ست که به خوبی حس می شود. آیا یأس روایت تاریخی- تصویری شینما می تواند ناشی از همین قبض و تنگنا باشد؟ مرگ اندیشی و حضور پلان های متعددی از زندان، گورستان، آسایشگاه سالمندان و اجساد قربانیان جنگ این احتمال را قوی تر می کند:

- « چته نغله؟ ای خونه، ای ماشین فزرتی رو که زرت و پرتی هم نداره باس برفوشی، جوش چی رو، زاغ سیاه کی رو چوق می زنی؟... یه گوشه باس بتمرگی! توی ای زندگی سگی لال مونی بگیری بهتر نی؟» (ص ۲۵)

- « ماتیک نکش هی رو این لامصب! دیگه هم پالکی ، گذشت اون دوره که ما هم کیا بیایی داشتیم! من که رو سر و کله ی لچرم منیجه خانوم رفت و اومد داره، تو که عمری مگس روی تفت جلوس کرد و تا پتل پورت رفت حواست باشه اون ممه رو لولو برده. گذشت اون دوره که ملا نتر بوق، سرطان چار اسبه داشت. » (ص ۱۹)

در شینما تصاویری را با هاله های قدسی و نورانی و صورت های محو می بینیم که در زیست واقعی ما ساکن اند. آیا این هاله های به زمین آمده در تضادی طنز آلود با اسارت (تصویر ص ۳۴) زلزله (تصویر ص ۳۶) زیست فلاکت بار انسان (تصویر ص ۳۹) زندان (تصویر ص ۵۲) عشق (تصویر ص ۵۵) تراژدی مرگ (تصویر ص ۵۷) جنایت (تصویر ص ۶۸) و... قرار می گیرند؟ آیا این امر در جهت دژانره کردن مرز فیزیک و متافیزیک و یا قداست زدایی از باورها اتفاق می افتد؟ آیا شهود و استغراق دارد به سمت خردورزی و عین باوری میل می کند؟

آیا بشر هاله های قدسی را به مشاهده ی زیست اسف بار زمینی خود فرا می خواند؟

آیا آنها از مرتبه ی لاهوتی خود نزول می یابند؟ آیا این سویه ی خرد ورز در تضادی عمیق با سویه ی مکاشفه گر و شهودی صدای دیگر متن است که طرح می شود؟

من که عبور تنم از همگان رفتنم
در سفر آمدن گم شد و پیدا نشد
رفتن بی مقصدم آمدنم بی دلیل
راه من و راهزن گم شد و پیدا نشد
راه من و راه زن گم شده در گم شده ام نی شده ام لا شده ام روی خودم تا شده ام طعنه به بالا زده ام روی سرم پا شده ام ...

پیش تر از هرجایی اینجاست آنجاست تر از بی جایی من جایی جا شده ام
گرچه همین پایینم باز تورا می بینم
دست خودم نیست اگر عاشق بالا شده ام (ص ۳۳)

اما واقعیت این است که شینما :
اعتقادی به اعتقاد ندارد
فقط سوال را دنبال می کنیم
اگر بپرسند می گوئیم بزرگ ترین
اما از چه چیز کوچک؟
می توانیم حقیرتر بشویم
اما از چه چیز بزرگ؟ (ص ۶۷)

پس اندیشه در اینجا دوباره رویکردی پست مدرنیستی و فاقد قطعیت می یابد. چون زیر بناهای اعتقادی آن مخدوش و مزمل شده است؟

مولف شینما مدام در حال پرسش و در عین حال سردرگمی ست و در قبال هر پرسش خود به جای پاسخ، ده ها پرسش دیگر را برای خواننده اش طرح می کند:

- سربازها تمام نمی شوند مادر
چادر سیاهت را دوباره سرکن!
چشم های تو شانس استراحت ندارند
این نقشه که خط مرزهای خودش را گم کرد و از وطن بیرون رفت
تابوت های تازه ای در راه دارد...

چیزی تمام نشد مادر!
جنگ همیشه از پایان دور بود (ص ۶۵)

در چنین شرایط یأس آمیز و بی افقی، مولف شینما با گذر از حال به استهزای گذشته ی تاریخی خود می رود و باز به اوضاع روزگار خود رجعت می کند:

- « حتی برای کفن و دفن این قاتل زمین آماده نیست
سر خاک خودم شمعی روشن نکرده ام
نشسته ام خاموش
فاتحه می خوانم (ص ۶۲)

- « پدر آقای شاهنشاه
در آفتاب تجریش نشسته پاهایش را ضما می مالد
آیا شاه تمام شد؟
نه! درمان ادامه دارد (ص ۶۴)

- « به من چه که برخی به گوش می دهند
به من چه که اصلاً به غول پیکر
وقت خوردن به دوتا برج
طوری پیچ خورده باله اش که در اریب چند لاشه بیشتر شد
راستی پشت فرمان خلبان
با خودش از چی؟ در خودش می راند با کی؟
که هی می خورد به کوهی در ایران
آیا خیابان های نیویورک مسلمان نیستند؟ (ص ۵۱)

زمانه ی نبرد قدرت، قتل عام و کشتار است. مولف با طرح ماجرای انفجار برج های دوقلو و حوادث مرتبط با آن در خاور میانه به این موضوع اشاره دارد. اریب قرار دادن هواپیما به منظور تخریب طبقات بیشتر از سوی خلبانی که دست به این عمل انتحاری زده، تصویری حقیقی و در عین حال نمادین از جنون و توحش این زمانه است.



اگر بپرسند
می گویم هستم!
ولی چه کسی کیستم؟
من اختراع کسی نیستم (ص ۲۶)

آیا خیابان های نیویورک مسلمان نیستند؟ (ص ۵۱)

زیر چادر نمازش مادرم
وقت دعا مادرت به چه نک می زند؟
دنبال طعمه در کجا می گردند؟ (ص ۱۳)

خشونت مولد ترس است و ترس موجب پنهان کاری ست. پنهان کاری شعر حافظ در دوران سلطه ی امیر مبارز الدین، آن روزگار را به استعاره بدل کرده است. اما در دوران شاه شجاع «می دلیر نوشیده می شود» و به همان نسبت زبان نیز کارکردی واقع گرایانه دارد:
شد آنکه اهل نظر بر کناره می رفتند هزار گونه سخن در دهان و لب خاموش
در بسیاری از آثارنوشتاری الگوهای هراس، بیم و تهدید، به وضوح بازتاب می یابد و زبان را دچار پریشانی و تنش می کند. در جامعه ای که الگوهای خشونت در آن تعیین کننده اند، پشتوانه ی رعایت اخلاق اجتماعی هم به جای تعهد، هراس است که نوعی بی گناهی اجباری را ضمانت می کند. در این راستا با شخصیت هایی که قربانی روابط قدرت هستند به مثابه ی کودکانی حرف شنو رفتار می شود و آنها نیز ناگزیر از پذیرش این نقش اند:

«توی محدوده می توانی بازی کنی فقط
اگل بیلون بلم به دولم دیفال می کند؟» (ص ۷۴)

شینما در خیلی از جاها مصداق همین نگرش و اندیشه ی سیاسی- اجتماعی ست. هرچند که وجود جاهای خالی و گسستگی پاره ای از بندها از اعمال سانسور و ممیزی بر این کتاب حکایت می کند. در تصاویر شینما انسان گریزان از صحنه ی هولناک واقعیات، گاه به موقعیت های اغراق شده و نمادین نقل مکان می کند. نوستالژیای کودکی با اوست (ص ۶) اشراق مولوی (ص ۸) گورهای اجدادی (ص ۲۷) وعظ و اشاره ی تاریخ (ص ۱۹) بدویت (ص ۲۳) خاطره ی اعراب (ص ۲۹) برادران شهید (ص ۳۵) و شاه عکاس (ص ۶۳) را با خود حمل می کند و بر شاخ درخت (ص ۴۹) مقام رهایی و پرواز می جوید.

زمین زندانی هیچکس نیست
چرا به دورش سیم خاردار می کشی؟
روز لباسی را که تنش کرده اند چرا می کند؟
سرخ پوست ها آیا از خجالت سرخ شده اند؟
چه کسی می تواند به زمین تفهیم کند که نچرخد؟...
توریست ها برای هواخوری آخر چرا به توالت نمی روند؟
آیا آدم های غار نشین نخستین بودند؟ (ص ۱۳)
شناسنامه ها چرا شماره های مسلسل دارند؟



زیرا برای گریه ماهی ها سفر به سطح آب می کنند؟ (ص ۱۴)
سردر گمی در عین حال بازتاب پارادوکس موجود در اندیشه ی روشنفکر ایرانی ست.
زیرا او در مواجهه با مساله هویت همواره میان فرهنگ خودی و بیگانه، مدرنیته ی غربی و معنویت شرقی، الیناسیون و خود شیفتگی که زیر بنای ماهیت فرهنگی اوست در نوسان بوده است:

حادثه‌ای که در حال اتفاق است

نگاهی به مجموعه شعر «من در خطرناک زندگی می‌کردم» سروده‌ی علی عبدالرضایی



مجموعه شعر

ما به دوره‌ی راکدی رسیده ایم. دوره‌ای خطرناک. دوره‌ای سرشار از محافظه کاری و احتیاط. درست‌است که شعر امروز، طیف های گسترده ای از شاعران را در برمی گیرد. درست است که کثرت شاعران به کثرت بینش شاعرانه منجر شده است. درست است که شعر جوان ایران، شعری یقیناً و تجدد خواه است. اما با این وجود به دوره ی راکدی رسیده ایم. رکودی ناشی از فقدان ایده و اندیشه ی زندگی شده. رکودی ناشی از فرهنگ مصرف کنندگی. ما به شدت مصرف کننده ی اندیشه هستیم. اندیشه ای که بن مایه هایش ربط چندانی به ما ندارد و در گذر از ذهنیت از پیش تسلیم و فوق پذیرای ما، تنها خودباختگی را برایمان به ارمغان آورده و دیگر هیچ. شعرهای خیلی ها بدل شده به رفتار بزکی با تئوری. رفتاری که هیچ تلاشی در پروردن اندیشه و پیوند آنها با فرهنگ امروز و دیروز ایران ندارد. نقدهای ما گزیده گزاره هایی هستند از فوکو، دریدا، بودریار، ریکور، سوسور، هایدگر و امثالهم. در ارزش این گزاره ها البته تردیدی نیست، که از نام ها پیداست اندیشمندانی جریان ساز و جاودانه هستند و علی القاعده حرفشان هم حرف حساب است. اما واقعاً چنین نقدهایی در پیشبرد شعر امروز ما چه نقش و تأثیری داشته اند؟ این گزاره های پرت از متن، این گزاره های دخل و تصرف شده و مصادره شده به مطلوب، کدام درد ادبیات ما را درمان کرده اند؟ در چنین فضای خطرناکی، شعری می تواند تأثیر گذار و پیشرو باشد که از اندیشه ای نو برخوردار و تولید فضای تازه کرده و زیستی خلاق در متن داشته باشد. با این مقدمه آمده ام به سراغ تازه ترین دفتر شعر علی عبدالرضایی. عبدالرضایی نه فیلسوف است، نه تئوریسین ادبی و نه منتقد. جایی نخوانده و نشنیده ام که دانسته های خود را از اصول فلسفی و نظریات ادبی نوین به رخ کشیده باشد. به هر حال او هم به کردار سایر اهالی ادبیات، یقیناً خواننده هایی دارد و دانسته هایی. اما این ربطی به شعر او ندارد. شعرهای او مملو از جسارت و پیشنهاد های تازه اند. ما حق نداریم- تاکید می کنم که حق نداریم- به خاطر حواشی شخصیت جنجالی و هنجارشکن او، چشم بر این پیشنهادها ببندیم و در باره شان سکوت کنیم.

« ما تاریخ فکر های گذشته و معاصریم » (ص ۴۳)

مسئله این کتاب مسئله انسان معاصر است که بر خلاف مجموعه پیشین عبدالرضایی جامعه، از گود وطن بیرون زده و این بار « افغانه را که در کوه ها متواری شده اند (ص ۵۱) به همراه نوازنده ی مغربی (ص ۹) اهرام ثلاثه (ص ۵) و برج های دوقلو (ص ۵۱) در تحلیل های اندیشه ی معاصر خود شرکت داده است:

« عکس های من آرشیو جمعیتی ست که در توست چرا می خندی؟ من پیروان تعالیم خودم هستم. و از البرز خودم نگاه می کنم. با چین و امریکا، با هر کجا که مرزی به دور آدم بکشد مخالفم! مرزهای هر نقشه ای را خط زده ام ... » (ص ۳۷)

شینما متن شلوغ و مزدحمی ست. علاوه بر حضور گویش ها و صداها ی مختل و نیز طرح ها و تصاویر، این مجموعه در مجال اندک و قریب به هشتاد صفحه ای خود از مسائل مختلفی صحبت کرده است که پرداختن به همه ی وجوه آن برای منتقد جدال دشواری ست (۱) و این شاید همان میل به سرعت شتاب و فزونی ست که بودریار از آن به فاجعه تعبیر می کند. همچنانکه خود شینما هم :

« ما عجله داریم! مقصد فوری، غذای فوری، آژانس فوری و عکس فوری، فوری فوری می خواهیم! ما را برای در بدری از رجم در آوردند. (ص ۱۳)

پا نویس:

۱- یکی از این وجوه پرداختن به نهاد علیل ادبیات در ایران و اعاده ی حیثیت از آثاری ست که به ویژه در دهه ی اخیر بوسیله ی موج تازه ای از شاعران، نویسندگان و منتقدین تجربه شده است. در متن مالتی ژانریک شینما نگاه نقادانه ی مولف در قالب زبانی که آمیزه ای از گزاره نویسی منثور و شاعرانگی ست به این جریان معطوف می شود: « ما شیوه های تازه ای رسم کرده ایم که معادلات شما را به هم زد و همه را شیمیایی کرد. در عصری که آشویتس ها از سر گذرانده ست هنوز پشت رایانه از میرزا و بلبل حرف می زنید، فتوا سر می دهید که جماعت جوان نوشتن از زندگی درباره ای را از یاد برده است. مگر کم این جنس های باد کرده را به خورد مخاطب دادید؟ نمی گذارند! نمی گذارند در دورانی که اظهار لحنیه جای سرایش را گرفته گوشه ای کز کنیم و خودمان را بنویسیم، نمی گذارند!... ما تاریخ فکرهای گذشته و معاصریم! رونویسی؟ از تئوری؟ از همه جای متون فارسی حراج کرده ایم مگر نمی بینید؟... این طفل نورسیده نقد را می گویم ولش کنید تازه به دنیا آمده با پشت دست به پشتش زده ایم تا کمی بگریود گلو صاف کند. اگر قدی بگرداند خیرش را به هر جای متون فارسی می رساند... (ص ۴۴)



این کمترین کاری ست که می شود کرد و البته عجالتن، بهترین کار. بحث در باره ی شعر موسوم -این تسمیه کارچه کسی بود، نمی دانم- به شعر دهه ی هفتاد، بحثی است که همواره جنبه ی جدلی آن پررنگتر پیگیری شده تا جنبه ی تبارشناختی اش. در هر صورت اکثر خوانندگان جدی شعر، چهره های شعر این دهه و نمونه های موفق و نا موفق آن را می شناسند و به یاد می آورند. در این میان برخی از شاعران جریان هفتاد، دیگر از طی طریق سابق شان دست شسته اند و به امید کشف افق هایی دیگر، رویکردی متفاوت نسبت به شعر دارند. کاری نداریم که موفق هستند یا نه. به هر حال رویکرد آنها در قیاس با گفته ها و آثار قبلی شان متفاوت است. هر چند اگر در مقام ارزش داوری بر آییم، اکثر تلاش ها به حاشیه رانده شده اند و لا اقل تا امروز، نتیجه ای که قرار بوده داشته باشند، نداشته اند علی الظاهر. برخی دیگر هم به کلی از جریان شعر دور شده اند و یا اثر تازه ای ارائه نکرده اند و یا آثار تک و توکشان را نمی توان به عنوان کارنامه ی یک دوره ی جدید مورد بررسی قرار داد. در این میان تنها یکی، دو نفر هستند که نسبت به گذشته ی شعری و شعر گذشته شان، رویکردی تکوینی- تکمیلی داشته اند. یعنی بی آن که از حرف های سابق شان برگردند، کوشیده اند به آنها متوسعانه تر نظر بیفکنند و مجال هایی تازه در آن کشف کنند. علی عبدالرضایی شاخص ترین نماینده ی چنین رویکردی است. او در «من در خطرناک...»، بر پایه ی گفتمان های سابق خود (چه اخلاقی- غیر اخلاقی، و چه وجهه ی ادبی- هنری) همچنان می کوشد که در افق های ذهنی سابق اش، لابیرنت های تازه ای را بیابد. در واقع انگار عبدالرضایی تمایل دارد که در ژانر فکری- ادبی خودش بدل به یک نمونه ی کلاسیک شود. کلاسیک به معنای اصیل ترین و مداوم ترین سیر تکاملی. در مجموعه ی مورد بحث، نشانه های فراوانی را از چنین رویکردی می توان یافت. نوع نگرش به وجهه ی زبانی شعر، استتیک پرخاش و اعتراض، نگاه نقادانه، طنز و گسترش دامنه ی جسارت مضمونی و ساختاری، همه و همه در خدمت مبنای مسبوق عبدالرضایی و ادراک او بر حیطه ای ست که شعر می پندارد. این فعل به خودی خود می تواند قابل توجه باشد؛ خواه ما شعر او را شعر بدانیم و خواه نه. نخستین نکته ای که در مورد این دفتر به چشم می آید، نوع رفتار شاعر است با زبان. نوع رفتار عبدالرضایی در این دفتر، نشان دهنده ی میل شدید اوست به گذشتن از آن چه می توان اعتیاد منطقی نامیدش. او می کوشد که ذهنش معتاد نباشد. به چفت و بست های فرموله و منطق ساختاری قابل تجویز تن ندهد. در حقیقت رفتار زبانی عبدالرضایی در اشعار این مجموعه، تلفیقی است از ذخیره ی کلامی و تصادف. این کنش تلفیقی موجب می شود که عبدالرضایی سطرهایی بیافریند، با تکیه بر امکانات زبان، اما با نگاهی آشنایی زدایانه. در واقع او در این رفتار به نوعی پختگی و بلوغ رسیده است. دیگر جسارت زبانی را در نحو شکنی و تزلزل ارکان جمله نمی بیند. دیگر بازی زبانی و زبان بازی نمی کند. او می کوشد تا زبان سازی کند. زبانی که در حیطه ی هر شعر کاربرد مفهومی و سمبولیک خودش را داشته باشد. برای نمونه خواننده را ارجاع می دهد به شعر تنوین. رویه ی ظاهری رفتار زبانی شاعر در این شعر، شاید همان دگرگون کردن نقش قید و صفت است. یعنی در جاهایی که منتظر شنیدن صفت هستیم، قید هم ریشه ی همان صفت را می شنویم. این کار به خودی خود،

چندان کار تقلید ناپذیر و دشواری جلوه نمی کند:

نمی گذارد از واقعن جز نیست

حادثه ای که در حال اتفاقن است

نکته در اینجا است که این رفتار، فقط در حیطه ی اجرایی و مفهومی همین یک شعر معنا می یابد. این دقیقن همان نکته ای ست که بسیاری از شاعران ما درک درستی از آن ندارند. یعنی کشف ها و تصرف های خود را در تمام شعرهاشان تکرار می کنند، بی آن که به همگونی فضای زبانی با فضای شعر فکر کرده باشند. عبدالرضایی اما تنها در همین یک شعر، از چنین تکنیکی بهره می گیرد و با پافشاری در استفاده بی رویه و تصنعی آن را به نوبی از مد افتاده بدل نمی کند بلکه می کوشد ظرفیت های آن را در فضای مورد نظرش به بهترین وجه ممکن به کار گیرد. به عقیده ی من رمز کار همین است. هر شعر خلاق جهان مستقل خودش را دارد، با ابعاد و اکناف خاص خودش. پس زبان خاص خودش را هم می طلبد. با همین نگاه می توان فهمید که چه کشف ها که در آثار بسیاری از شاعران این روزگار صورت گرفته و تنها به خاطر این که شاعر به جای استفاده از ظرفیت ها به سو استفاده از آنها پرداخته موجبات عقیمی و انهدام آن را فراهم کرده است. خود عبدالرضایی هم در گذشته از این بی مبالاتی ها داشته است. مشکل واضح است. در شعر امروز، ما پس از ابداع یا رسیدن به یک بازه ی نوین زبانی، به جای آن که سعی کنیم بهترین اجرا را در آن بازه داشته باشیم، شروع می کنیم به سرودن شعرهایی که در آن بازه بگنجند و بتوانند کشف ما را به رخ بکشند. این یعنی خطر. این یعنی که من بیایم و قالبی طراحی کنم به ابعاد بیست سانتی متر در بیست سانتی متر، و بعد بخواهم تمام اشیای جهان را با همین قالب بازسازی کنم و اصلن به این فکر نکنم که این قالب به کار اشیای هم قواره اش می آید و مثلن تریلی ساخته شده با این قالب، فقط به درد بازی بچه ها می خورد. به هر حال به گمان من عبدالرضایی در این مجموعه کوشیده است، رفتار ظاهری با زبان را به رفتاری هدف مند و باطنی بدل کند و جای خودنمایی، به استفاده از امکاناتی که این رفتار در اختیارش قرار می دهد، بپردازد. او با وسواس به کشف جناس های لغوی تازه می رسد و آنها را در متن شعر عادلانه توزیع می کند، تا متن همان باشد که قرار بوده، نه متنی که تحت تاثیر واژه های همگن و همگون موسیقایی و املایی قرار گرفته باشد:

دستی به سبک لطفن ندارم

که بر موهای نسبتن بگذارم

از قبیل زن قبلن زیاد داشتم

قلبن زیاد نداشتم

(ص ۶- متن کتاب)

بی کس تر از من خود بی کسی ست
دلم خوش است که نامم شوهر کسی ست
(ص ۴۳-متن کتاب)

از این دست نمونه ها در مجموعه ی مذکور کم نیست. ایده های تازه ی عبدالرضایی در حیطه ی زبان را، تنها به پس و پیش کردن یکی دو حرف و ساختنِ مثلن «قبلن» و «قلبن» نباید محدود کرد؛ باید دید که در کجا و با چه مقصودی از این بازی استفاده می کند. با چنین دیدگاهی می توان به منطق بازی ها پی برد و توجیه وجودی آنها را درک نمود. اما به هر حال باید بپذیریم که به دور از هر گونه داوری و ارزش گذاری، این شعرها صاحب نوعی تشخص زبانی هستند. تشخصی که ناشی از افراط شاعر است در به رخ کشیدن رفتارش با زبان. فراموش نمی کنیم البته که این ماجرا می تواند تا حدودی ریشه داشته باشد در نظریه سوسور در باره ی روابط متقابل نشانه ها در نظام زبان و به این ترتیب عبدالرضایی را می شود شاعری دانست که می کوشد در این نظام تغییراتی پدید آورد که این تغییرات، تنها در نظام نشانه های شعر خودش می تواند معنی دار باشد. اما نظر من این است که اصرار وی بر تشخص زبانی، موجب می شود که در باره ی خودش سهل انگاری کند و بخش هایی ارزشمند از هویت شاعرانه اش را در پس و پشت این بازی ها پنهان کند. واضح تر بگوییم: قله ای که عبدالرضایی فعلی بدان دست یافته برای عبدالرضایی واقعی خیلی کوتاه است. این که او عمده ی تلاشش را در حیطه ی زبان به کار می بندد، یعنی دارد وجوه دیگر شعرش را تحت تاثیر این بعد فیزیکی قرار می دهد. عبدالرضایی

به گواه برخی آثارش، بسیار شاعر تراز آن چیزی ست که نشان می دهد. بگذارید با چند نمونه پیش برویم. گاهی در پس زمینه ی شعر عبدالرضایی فیلسوف و لنگار شروری را می توان دید که نگاه طنز و در عین حال فکوری دارد به اتفاقات پیرامونش. مثلن در سطرهای آغازین شعر جامعه :

اگر کودکی به خودش واگذار شود بزرگ نمی شود!
مادر پادرمیانی می کند و جامعه می شود

عبدالرضایی به این وجهه ی شاعرانه اش کمتر توجه کرده و در راه رشد و پر رنگ کردن آن کمتر کوشیده. در حالی که مانایی و تاثیر گذاری این بعد از خلاقیت او، به مراتب بیشتر از بعد روستا ختی و زبانی است. چرا که در چنین رویکردی خواه ناخواه با حیطه ی معنا مواجه هستیم. نکته ی جالب آن است که هر وقت عبدالرضایی به این سمت و سو می رود، از خودنمایی تسلطش بر زبان می کاهد:

هیچ کس مال ما نیست آنها خودشانند!
گاهی مسیحی گاهی مسلمان هندو و بودائی
اند
چون هیچکدام آنها نیستند!
کسی که از دنیا فرار کرده خودخواهی ست
که در دیرها نشسته چمباتمه با ترس کلنجار
می رود
ترس یعنی دوباره گیج شدن در گیجی
(از متن شعر جامعه)

علت وقوع چنین حالتی چیست؟ آیا شاعری با تجربه و پختگی او از برقراری تعادل میان اندیشه و زبان ناتوان است و همواره در این ترازو چنان یک کفه را سنگین تر می گیرد که از کفه ی دیگر غافل می ماند؟... مسلمان خیر. او در همین کتاب «من در خطرناک». «نشانه هایی از حرکت به سمت برقراری تعادل مذکور بروز می دهد؛ اما هنوز از شدتِ

جسارت محافظه کار است. این امری طبیعی ست. او خاص بودن اش را بیشتر مرهون زبانِ جسورانه اش می داند و به این ترتیب می کوشد همواره این برگ برنده را برای تسلیم کردن منتقدان و خواننده ها در جیب داشته باشد. اما آیا اگر کل این بازی ها را از شعر او بگیریم، دیگر چیزی باقی نمی ماند؟... به گمان من عبدالرضایی در باره ی شعر خودش منصف نیست. وابستگی شعر او به این زبانیّت متشخص بسیار کمتر از آن چیزی ست که خودش و منتقدانش تصور می کنند. در یک خوانش دقیق و موشکافانه، می توان دید که در بسیاری از موارد اصلن، نیازی به رفتارهای بدیع و بعید زبانی ندارد. اما چون از آن رفتارها دل نمی کند، اندیشه ی جاری در



شعرش هم اغزاژه به نظر می آید. اما واقعن از شاعری که خالق چنین سطرهایی ست:

شده گاهی که در آینه راهی نیست آهی نیست

پنجره ها را بازی کنی

و عاشق بشوی به بادبادکی

که نخش ول شده باشد در آسمان

در آسمان شهری

که بادش سراسیمه از پشت کوه در می آید؟

بر پشت بام کسی رفته ای؟

(ارکتاب فی ابداهه)

نمی توان انتظار داشت که اندیشگی و فن مندی را در شعرش به تعادل برساند؟... مسلمان از او بر می آید. باید از این خیانتی که به خودش و در نهایت خواننده اش می کند، دست بردارد. او با بزرگ نمایی وجه ظاهر شعرش، گویا خودش هم پتانسیل باطنی شعرش را به دست فراموشی سپرده است. اشراف او بر نحوشکنی و انعطاف بخشی به زبان، دیگر اثبات شده و نیازی به حجت تازه ندارد. شعر او باید تکانه های اندیشه اش را بیشتر به رخ بکشد. گاهی اوقات این اتفاق می افتد البته:

دنیا چون فرشِ کهنه ای که گوشه گیر شده باشد

در میدانی که سرگیجه ی وسیعی داشت خالی بود

و زن که در ابرِ ساکتی سکونت داشت

در تنهایی من که آبکند راکد و گودی بود تور انداخت

و دلم را که ماهیِ سرخی بود به تور انداخت

ما مثلِ دو انگشتی که هم قدّ هم نیستند مجبور بودم کنارِ هم باشیم

و دوست دوست دوست داشته باشیم

(ص ۱۹-متن کتاب)

همان طور که در سطرهای فوق مشهود است، عبدالرضایی بدون آن که در روند طبیعی زبان دخالت چندانی داشته باشد، موفق شده سطرهایی درخشان خلق کند. سطرهایی که ظرافت های ایماژی و مفهومی آنها، حقیقتن تاثیر گذار هستند. بنا براین من چنین می اندیشم که وی باید فارغ از تمامی وجوه تکنیکی کارش، یک بار دیگر در ظرفیت لایه های درونی تر شعرش غور کند. با چنین کنشی، او می تواند به شعری بسیار درخشان تر برسد، چرا که تکنیک های زبانی در وجود او کاملن نهادهینه شده اند و در صورت تغییر شگردهای اجرا، مسلمان از آن بعد هم غافل نخواهد ماند. نکته ی دیگر در شعرهای این دفتر، به نوعی نتیجه ی عملی یکی از مهم ترین و بغرنج ترین مباحث شعر مدرن و پست مدرن است. گریز از تک صدایی و روایت خطی و حفظ روند طبیعی کلام، بدون اعمال نظارت

عقل. در چند شعر از کتاب «من در خطرناک...» خود را با چنین چالشی روبرو کرده و به نظر من تا حدود زیادی هم موفق بوده است. حقیقت امر آن است که روالِ گفتار آدمی به طور طبیعی با پرش های ذهنی، لکنت ها، تپق ها و عدم تمرکز همراه است. حتی گاهی هنگام خواندن متن نوشته شده هم چنین اختلالی در گفتار پدید می آید. در اینجا قصد ندارم به ریشه های روانشناسانه ی چنین کیفیتی بپردازم. اما به هر حال این کیفیتی است که وجود دارد. یعنی اگر بخواهیم به توصیه ی نیما مبنی بر نزدیکی زبان شعر به روند گفتار نیز عمل کنیم، باید این خصیصه را مد نظر قرار دهیم. حال می خواهم آنچه را که در مورد رفتار زبانی عبدالرضایی گفتم، در این بخش هم به نوعی تکرار کنم. عبدالرضایی روند تصادفی زبان را در کل منش گفتاری اش نیز رعایت می کند. حتّا همان سکنه های گفتاری و تپق ها را هم از قلم نمی اندازد. چنین روندی در شعر او پیش از این که مربوط باشد به اشراف و نظارت بیرونی او بر گفتار، نشان دهنده ی آن است که عبدالرضایی وقتِ نویسش خودش را کاملن در اختیار متن قرار داده است. تصادف ها طبیعی هستند و به جا:

خواهران پشت سنگر از خنده ریشه می رفتند

از بس که حال... ببخشید شال

برای رفع رزمندگان در حالِ جلق... ببخشید! جنگ می بافتند... .

(ص ۱۳-متن کتاب)

و یادرجایی دیگر که با استفاده از تکیه کلام های معمول و پیش پا افتاده، معانی شگرفی استخراج می کند و شعرش را به سمت و سوی مفهومی مورد نظرش هدایت می کند:

خب!

حالا می خواهم قاتل مختاری را به شما معرفی کنم

و چون دیگر واجبِ کفایی نیست که واجبی بخورد

جنابِ آقا را که خیلی آغاست

همین حالا به آقای من که شما باشید معرفی می کنم

(ص ۶۱-متن کتاب)

نکته ی دیگری که در باره ی این مجموعه دارای اهمیت است، نکته ای ست بسیار مهم. بحثِ کهنه ی اصالتِ فرم و محتوا را که فراموش نکرده اید؟ با وجودی که به نظر می رسد عمده ی توجه عبدالرضایی به سمت و سوی زبان و فرم است، اما در دفتر اخیر او می توان ظرافت های گزینش مضمون را نیز یافت. البته این امر در کارنامه ی عبدالرضایی، اتفاق تازه ای نیست. چرا که در «این گربه ی عزیز»، «جامعه» و «پاریس در رنو» هم با توجه خاص او به محتوا روبرو هستیم. به هر حال دغدغه های ذهنی یک شاعر همواره خاستگاه اندیشه ی جاری در شعر او خواهد بود. نکته در اینجا است که عبدالرضایی کوشیده با پختگی و اعتدال مضامینش را مطرح کند. در این دفتر

به جز یکی، دو شعر؛ نوعی اشراف موضوعی را می توان مشاهده نمود. عبدالرضایی دیگر از آن عصبیت آنارشیکِ دوره ی جوانی دست برداشته و دغدغه هایش را پخته تر داوری می کند. اگرچه هنوز کفه ی سنگین تر شعر او، کفه ی ساختاری ست، اما در این دفتر دو کفه ی ساختار و مضمون به حالتی تقریبین متعادل رسیده اند. این تعادل در اشعاری چون «به آن که شلیک می کند...»، «سه برادر»، «من کمونیستم»، و «شب نامه»، به غایتِ ظرفیتِ خود رسیده است. شعرهایی که اندیشه و انگیزه ی مسائل اجتماعی در آن بارز است. با این وجود عبدالرضایی نمی کوشد تا پیام انسانی خاصی را تبلیغ کند. او صرفن به گزارشی طنز آلود بسنده کرده نظریات خودش را هم در غالب نیش و کنایه ارائه می دهد. در

برخی شعر ها دغدغه خود را به عنوان بنیان کند. صراحتِ جسورانه از واژگانی که عرفن غیر می کنند، هر چند در خودنمایانه از جسارتِ از دموکراسی واژه در گیرد. در واقع درک واژگانی رایج ادبیاتِ ما، محافظه کاریِ آمفوتری عبدالرضایی در کتاب می کردم؛ رویکردی بی قراری و تلاش عرفی (چه از لحاظِ زبانی). آیا می توان دانست با اندیشه های

های رمانتیک- اروتیک اندیشگی شعر مطرح می ی عبدالرضایی در استفاده ادبی و حتا نامودبانه جلوه پاره ای از مواقع جنبه ای اوست؛ اما در اغلب موارد ذهن وی سرچشمه می درستی دارد از فیلترینگ که زبان را به سمت و سوی سوق داده است. رویکرد «من در خطرناک زندگی ست مبتنی بر اعتراض، برای شکستن مرزهای موضوعی و چه از لحاظ عبدالرضایی را شاعری سیاسی؟... به گمان من

آری... نه تنها او را می توان شاعری سیاسی دانست، بلکه تشخیص نحله ی سیاسی او می تواند تبیین کننده ی بسیاری از شعرهایش باشد و منطق وجودی این همه افراط در زبان آوری و تکنیک و این همه بی پرده گویی و هتک حجاب را با این کلید می توان رمز گشایی نمود. خوانش و درک درست آثارش به من چنین می گوید که تلقی ما از شعر عبدالرضایی، تا کنون نادرست بوده است. ما رفتار او را به مثابه ی کنشی آوانگارد مد نظر داشته ایم و آن هم یک آوانگاردیسم کاملن اقلیمی و مقطعی که تنها در حیطه ی ادبیات معنا می یابد. اما چرا از چند پله بالاتر به شعر او نگاه نکنیم؟ تمام این خرق عادت ها، پرده دری ها، هل من مبارز گفتن ها، بی قراری ها؛ چه ذهنیتی را در کنه خود به ما نشان می دهند؟ بازیگری که به ضرب و زور تابو شکنی می خواهد جذاب به نظر برسد؟ شاید!...



دیوانه ای که از دیوانگیش بهره ی روشنفکرانه می برد؟ شاید!... شاعری که تمام ضعف هایش تحت تاثیر کژمداری های شخصیتی اش پنهان می شوند و از دید سایرین مغفول می مانند؟ شاید!... همه و هیچ کدام. جمع تمامی این صفات و خصایص مرا به این نتیجه می رساند که: عبدالرضایی اکیدن یک آنارشیست است. جرج وودکاک در کتاب آنارشیسم خود، به نقل از دائره المعارف بریتانیکا چنین می نویسد: «شاخه های مختلف آنارشیسم بر جنبه های مختلفی از جامعه-بیرهبر تأکید دارند: روایت های آیرمانشهرگرادر پی برابری خواهی (egalitarianism) جهاشمولی هستند که در آن هرکس یک نفر به شمار آید و نه بیشتر، و لذا ارزش های هر شخص وزن و ارزشی برابر با ارزش های دیگران داشته باشد (آنارشیست های آیرمانشهرگرا در قرن نوزدهم این ایده را در چند جامعه-کوچک آزمودند، جوامعیکه همگی عمر کوتاهی داشتند.) اما آنارشیست هایی که همدلی بیشتری با انگاره-فردگرایی زمخت آمریکایی دارند یا کسانی که در پی زندگی ساکت و منزوی نزد یک به طبیعت هستند، مساواتگرایی را رد می کنند.» برای اثبات این مدعاچارماشارهایکنمبهاپنکه تکیه های آنارشیست هابر کدام اصول است و من روی چه منطقی، عبدالرضایی را در وحله ی اول یک شاعر سیاسی و رادیکال، و در وحله ی دوم شاعری با تفکر آنارشیک می دانم. (توجه به این نکته را ضروری می دانم که آنارشیست بودن او را داوری نمی کنم. یعنی به عنوان ارزش یا ضد ارزش به آن نگاه نمی کنم).

اگر چه آنارشیست ها در طول تاریخ موقعیت های مختلفی را تجربه کرده اند و بنا به الگوهای فکری خاصی نوع واکنش های اعتراضی شان متغیر بوده است؛ اما کم و بیش تمامی آنها بر چند اصل توافق دارند: ۱- آنارشیست ها می کوشند که معطوف به قدرت عمل نکنند. آنها با تمرکز یافتن قدرت مخالف هستند. سر سپردگی را نمی پذیرند و به همین دلیل با هر چه که به سر سپردگی منجر شود، می ستیزند. ۲- بحث آنها مخالفت با اصول مصوبه ی قانون نیست. آنها با وجود قانون مشکل دارند. منطق وجودی قانون برای آنها شبیه برانگیز است. چه کسی گفته که این باشد و آن نباشد؟ آیا سر سپردگی به قانونی که قدرت مرکزی طرح می کند، در نهایت سر سپردگی به همان قدرت نیست؟ چنین است که همواره قانون گریزی و قانون ستیزی در مکتب آنها یک فرآیند الزامی است. ۳- آنارشیست ها بر این باور هستند که آزادی را نمی توان با گسترش دامنه های قانون به دست آورد. آزادی و محدودیت جمع اضدادی هستند که به هیچ وجه نمی توانند با هم سازگار باشند. آزادی ربطی به موقعیت اجتماعی ندارد. اصل وجود موقعیت اجتماعی به مثابه ی طبقه و رسته، با آزادی در منافات است. ۴- و اصل معروف آنها که همان عدم تملک در عین تملک است. همه چیز برای هیچ کس و هیچ چیز برای همه کس. چرا عبدالرضایی می کوشد تا خلاف جریان رایج ادبی شنا کند؟ چرا همواره به دنبال نوعی دیگر است؟ چرا شعرهای موفق خود را در هر دوره به سخره می گیرد و یا از کنارشان بی اعتنا می گذرد؟ آیا شباهتی میان این رفتار او با اصل نخست آنارشیست ها می توان دید؟... آیا می توان این رفتار او را، نوعی

است. این ذهنیت با مهاجرت او به خارج از محیط بسته ی ایران پر رنگ تر شده و در متن شعرهایش نیز نمود بیشتری یافته است. علی الخصوص در مجموعه ی مورد بحث، که دیگر مشکلات ممیزی هم آن را در منگنه قرار نداده، این قدرت ستیزی بیشتر به چشم می آید. «من در خطرناک زندگی می کردم» را می توان کامل ترین و خواندنی ترین دفتر شعر عبدالرضایی دانست. دفتری که گرچه امروز به خاطر حاشیه های فراوان شاعرش، در محاق مانده و قربانی توطئه سکوت شده است؛ اما بی شک آینده گان نمی توانند از کنار پتانسیل بالای اشعار مندرج در آن، بی تفاوت بگذرند



بدیگر است؟ چرا شعرهای موفق خود را در هر دوره به سخره می گیرد و یا از کنارشان بی اعتنا می گذرد؟ آیا شباهتی میان این رفتار او با اصل نخست آنارشیست ها می توان دید؟ . . آیا می توان این رفتار او را، نوعی واکنش در برابر تمرکز قدرت و سلطه ی سلیقه ای خاص دانست؟ . . دستور پنج استاد یک قدرت متمرکز و غالب است. یک قانون است. دستور پنج استاد می گوید که: «قید آن است که عمدتاً در ابتدای جمله بیاید و حالت وقوع فعل را بیان کند.». . . بنابراین: هیچ چیز اتفاقی که می افتد اتفاق نیست

از نظر قانون، جمله ای ست نادرست. چرا که قید به جای صفت نشسته و در عین حال نقش وصفی نیافته است. این قانون شکنی از کجا آب می خورد به جز ذهنیتی سیاسی و آنارشیست؟

چه چیزی شاعر را به تابو شکنی های افراطی در حیطه ی اخلاقیات وادار می کند و او را به آفرینش سطرهایی از این دست می رساند:

اطاعتِ خدایی که چادر سرِ مریم کرد

لختش نکرد و زیرِ دوشِ فوری کرد

دیگر نمی کنم

به لبهای مریم لبه هاش

روایت است در انجیل

هرگز نرسیده هیچ لبی

که موعد کردن

تعجیل کرده خدا خیلی

چه بسا عیسا از فاک به عمل آمده باشد

که ترک خاک کرده چه می دانم!

(ص ۱۸-متن کتاب)

منشا این اعتراض و سایر اعتراض های مندرج در متن کتاب کجاست؟ این هتک حرمت ها و تقدس زدایی ها به چه کار می آیند؟ مبحثی در آسیب شناسی آنارشیسم وجود دارد که می گوید: «اگر چه آنارشیست ها معمولن نسبت به وضع موجود اعتراض دارند، ولی گاهی پیشنهاد بهتری ندارند. بنا بر این صرفن براندازی سازمان های معطوف به قدرت را بر می گزینند.» این اتفاق در شعر عبدالرضایی می افتد. او تا جایی که می تواند به تابو ها تف می کند، بی آن که نتیجه ی این تابو شکنی را تبیین کند. به همین دلیل است که کارش صرفن در محدوده ی ادبیات مورد توجه قرار می گیرد. شکستن تابو در هنر، به خودی خود مخلصی مناسب است برای یافتن راه های نو. اما سیاست نیازمند راه جایگزین سریع است. بنابراین نباید عبدالرضایی را شاعری ولنکار و فاقد ایدئولوژی تلقی کرد. در تمام رفتارهای عمدی و سهوی او (چه در حیطه ی شعر و چه در حیطه ی مناسبات اجتماعی) را تنها یک بازی آنتی سوسیال روشنفکر نمایانه دانست. او حتی اگر خودش هم نخواهد، دارای ذهنیتی آنارشیست



بررسی مجموعه شعر پارپس در رنو

سروده ی علی عبدالرضایی

همیشه آنکه شعری می نویسد شعرهای دیگری را پاک می کند!

اشعار این مجموعه به جنبشی که امروزه در غرب گسترش یافته و پسامدرنیسم نامیده می شود، نزدیک است. از زبان روزمره بهره می گیرد، تعریف های خلاف عادت می آورد، تردیدها و دلهره های فردی را بیان می کند و می کوشد از تحمیل معنا بر زبان دور شود و از همه مهمترین که طرح پرسش می کند و این پرسش ها بیشتر از دانستگی نسل جوانی که در این دو دهه ی اخیر برآمده و با رویدادهای نامنتظره ای رویاروی شده برمی جوشد.

جوانی که دیگر جامعیت متمرکز را قبول ندارد، از راههای رفته دیگر نمی خواهد بگذرد و بر پر قوی امید به آینده نیز نمی خوابد. شاید نومید نباشد اما بسیار خسته است. گام در راه می گذارد چون نمی خواهد پذیرای شکست باشد اما می داند که باید باز برگردد و کار سیزیف کامو را از سر بگیرد، هر روزه سنگی را بر دوش گرفتن و فراز کوه بردن، غلطیدن سنگ از فراز کوه و از سر گرفتن کار تا فعل عبث آمده در اسطوره کهن، در جهان امروز ممثل شود.

تنهایی و در برخی موارد هیچ انگاری و یکسونگری ست. چنین فراروندی بارها در سیر تاریخ انسانی پیش آمده و باز پیش خواهد آمد. نمونه ای از آن را در کار بعضی از شاعران خودمان در سالهای پس از مرداد ۱۳۳۲ دیدیم که شکست و نومیدی را عمده می کردند. نمونه دیگر آن در آثار رمانتیک ها به ویژه رمانتیک های آلمانی منعکس شد. شرایط اجتماعی بسیار سخت بود، تضادهای موجود، جوانها را سخت در پنجه خود می فشرد. جوان پرشور و مبتکری که در چنان جامعه ای می زیست، نابسامانی ها و آشوب ها را مشاهده می کرد و می دید که ریشه دار تر از آن است که بتوان زیرورویش کرد، ناگزیر در دنیای درون خود غرق می شد یا به رویاهای دیگران پناه می برد و در شیفتگی به این رویاها چنان پیش می رفت که همراه با ژراردونروال می گفت: رویاهای ما زندگانی دوم ماست.

از دیدگاه من این قسم نگرش به قضایا به رغم دوری ظاهری اش با رمانتیسیسم تا حدودی رمانتیک و حتی آرمانخواه است اما این آرمانخواهی به دلیل دشواری راه رسیدن به هدف صورتی باژگونه به خود می گیرد، به خود می پیچد، نسبت به هر چیزی بد گمان است، به گذشته اشتیاقی ژرف دارد و

حتی گاه گذشته و خاطره های گذشته را نیز نفی می کند و گمان می برد تاریخ و جهان و زندگانی چرخشی چرخان است که بی هدف می چرخد. دیروز و امروز و فردا به یکسان چرخه تکرارند و دیگر نمی شود کاری کرد که شور و گرمای زندگی را به ما باز گرداند.

به هر چیزی که دست می برم

تاریک می شوم

و گفתי برای شعرم نمی ماند..ص ۴۳

یا

ناگهان آنقدر مُردیم که دیوانه دنیا آمدیم

چه می دانستیم آیینی هر چه می بیند از یاد می برد ص ۵۱

این تعبیر را نباید ساده یا اتفاقی شمرد و تازه اینها تعبیر سراسر است تری هستند که زود معنای خود را به دانستگی خواننده می آورند. به هر حال اگر در جایی دودی ببینیم باید یقین داشته باشیم در آنجا آتشی بوده است. میتوان حدس زد که شعرا از شکسته هولناکی سخن می گوید که با بعد متفاوت آنرا هنوز نمیشود بر آورد کرد. مثلاً ایناست که کسینا گه نامتوجه شود از مرکز باز یبھپیرامون آن پیر تابشده و این حادثه چنان سریع و پدیدار می شود که متوجه چند و چون آن نشده و اکنون دارد گیج و ویج بودن و حیرت خود را گزارش می دهد. اما به هر حال حیرت و درد به زبان غریبی سخن می گوید که گاه به نامفهوم گویی و بریده بریده گویی پهلوی می زند. این زبان صرفاً از تعبیر رایج، تعبیر شعر کلاسیک و حتی اشعار نیمایی دور نمی شود بلکه وضع شطح گویی پیدا می کند و جمله هایی می نویسد که روابط نحوی آنها در عین تازه گی سخت آسیب دیده است و آنجا که آسیب ندیده باز وضعی دیرپاب و دور از دانستگی دارد:

تنها دستی همیشه از پنجره های این بویینگ لعنتی بیرون می رود

ابرهای این سرزمین را می گیرد

و در شومینه می ریزد ص ۱۲

تصویری که از این تعبیر ناآشنا به دانستگی می آید، بیشتر حالت نقیصه گویی و وضعی نیم شوخی نیم جدی دارد. موضوع بیان شده جدی ست اما سراینده آن را به شوخی برگزار می کند. تصویر دستی بیرون آمده از بویینگ که ابرها را گرد آورده و در شومینه می ریزد، به صحنه های کارتونی های هنری بی شباهت نیست.

تعبیرهای خلاف آمد عادت که از ویژگی های شعرهای پسامدرنیستی است در کتاب زیاد است:



بیگانگی، دور شدن از هنجارهای کهن و پیدا کردن خود خویش در اثر هنری و گلاویز شدن با زبان و مفهومیهای زیباشناختی است.

تعبیری که از جهان مدرن عرضه می شود بیشتر حول محور تنهایی و رویا می گردد. برای انسان امروز خوابی را تعبیر می کنند که هنوز تمام نشده و این صورتی استهزایی دارد. چرا که تعبیر رویایی که هنوز ادامه دارد، با زبان عادی یا زبان شعر و نثر کلاسیک ممکن نیست و اگر هم ممکن باشد، تصاویری ستبریده بریده، گسسته و آشفته و رنج بار. دقیقاً مانند خود آن رویا و خوابی که انسان هنوز در آن غوطه ور است. یکی از شعرهای مجموعه پاریس در رنو این بینش و نیز نگرش سراینده را بهتر نشان می دهد. سراینده خواننده را در این قطعه شعر وارد می کند یعنی او را از پایگاه تماشاگر به پایگاه بازیگر منتقل می سازد:

شما دارید شعری به نام دایره می خوانید

دست نگه دارید!...ص ۳۴

با خواندن شعر خواننده مخاطب قرار می گیرد و به او گفته می شود که چنین و چنان کند. البته این مسئله در اشعار کهن هم هست که خواننده را دعوت به عمل یا فکر کردن یا شادمان بودن می کند، مانند این مصراع حافظ:

غنیمت دان و می خور در گلستان

اما در این شعر، شاعر خواننده را چند گام فراتر می برد. خواننده ناگهان حس می کند درون دایره بازی است. اما دایره مسدود است پس بازی هم مکرر خواهد بود:

از پله ها بریزید پایین

در همان پارک جدید پشت شهرداری

بر همان نیمکت که پدر را ادامه نداد بنشینید

به بچه های روی توپ بازی تشر بنزید...ص ۳۵

طنز تلخی که در بیان سراینده هست خود حکایتگر وضع مدرن است. به نظر می رسد که خرک کار در رفته و چیزهایی پیش آمده که سرشار از تناقض های آشکار است. از این تناقض ها و تضادها گذشتگان نیز آگاه بودند اما آن را درون جامعیتی بزرگ مانند وجود، روح، روح عصر فرو می کاستند یا آن را به سود کلیتی بزرگ از میان برمی داشتند اما تضاد و تناقض مدرن را نمی توان حل و رفع کرد و اگر بتوان به گفته پسامدرنیسم مستلزم از میان برداشتن آزادی فرد یا به تعبیر خودشان مستلزم تعبیر کردن رویا و خواب پیش از تمام شدن آن است. شاعرانی که به این مرحله از مدرنیسم نرسیده اند بدون آگاهی دقیق از مفهومیهای جدید آنها را به کار می برند، بدون آنکه در گرداب تردید و از خود بیگانگی افتاده باشند. آنها حرف می زنند ولی حرف زدن از بحران

گردانک چند عقربه می چرخد بر پاشنه ی سالها پیش...ص ۱۰

این دری وری ها را به سینه ی جن هم نمی توان سنجاق کرد...ص ۱۳

پیاده روهایی که عابران را در تاکسی تف می کرد...ص ۱۳

مردی که دریا را ته جیبش می گذارد و آتش می گیرد...ص ۱۵

دستی که ماه را چون لکه ای سفید از لباس خواب خدا کش رفت...ص ۱۷

داماد بی دلیل آب بوده ام تمام آن دسته گل را من به آب داده ام...ص ۱۹

همیشه آنکه شعری می نویسد شعرهای دیگری را پاک می کند...ص ۳۳

دیشب زنی روی تکان شاخه ام هی سیب می ریخت...ص ۴۷

آب آینه آورده ست تا صدای پوستم را تماشا کنم...ص ۶۵

دروغ از نشست زن های کوچه ای که درهایش غروی داشت، در می آمد...ص ۶۶

مثل دریا موج موجم روی خود افتاده ام...ص ۷۹

نخستین قضاوتی که خواننده آشنا به شعر کلاسیک و حتی آشنا به اشعار اخوان و شاملو در باره این گزاره ها می تواند بکند این است که وصف حال شاعری هوشمند و گرفتار توهم است، شخصی که پرسش های زیاد دارد اما پاسخ قانع کننده ای نمی شنود روشنایی را می بیند اما نمی تواند به سوی آن برود و گاه صحنه تاریک تاریک است. گزاره ها پیوستگی منطقی ندارند و رویدادها طوری توصیف می شود که گویی در خواب یا رویا پیش آمده است. در اینجا همه چیز از آشوب درون حکایت دارد. سراینده دچار تنهایی مفرطی است.

روی ایوان ایستاده ام

معماری تن تو جا مانده ست بر تختی گوشه ی اتاق...ص ۶۰

البته این حس تنهایی در اشعار شاعران دهه ی چهل به عنوان مثال در شعر فروغ فرخزاد نیز آمده بود و حتی در برخی از اشعار شاملو نیز سرو کله ای نشان می داد:

کوه ها با همند و تنهایند

همچو ما با همان تنهاییان

همه این حس وجه غالب نبود ولی در اشعار این شاعر گسترش یافته است. وقتی عبدالرضایی می نویسد: آدمی تنهایی بزرگی ست وجهی از وجوه زندگانی را در نظر ندارد بلکه موضوعی عام را بیان می کند و این موضوع عام همراه است با مشکل هایی که جهان امروز را فرا گرفته است. مهمترین مشکلی که از دیدگاه پسامدرنیسم در دانستگی ما رسوخ یافته و می یابد تردید، بیگانگی و از خود



جدید مستلزم غوطه وری در دریای مدرنیسم است و کسی که در این گرداب غوطه ور باشد، نگاه دیگری به جهان دارد و سخنش هنجارها و شیوه های دیگری می طلبد که حتی در اشعار شاملو و فروغ نیست:

از همین سطری که داری می شنوی

شنیده ام در انتهای شعری که دارم می نویسم

اول کمی شب می شود

بعد باران می آید

و آخر سر صدای دویدن گله اسبانی که بر شیهه شان باری سوار نیست

در کفش های من راه می رود...ص ۲۵

سراینده در سروده های خود نه بر اساس نظریه ها بلکه بر بنیاد تجربه خود حرف می زند، در بیشتر اشعار مدرن این دو دهه نادر است آثاری که مانند اشعار عبدالرضایی وضعیت مدرن را از درون گرفته و ترسیم کرده باشد. تفکر و فرم های تازه در آثار عبدالرضایی بر اثر همزیستی شاعر با جهان پیرامون به وجود آمده است. در جای جای کتاب، ما با کلمه ها و مفهومیهای آشنا زدا و تعبیر تازه و در برخی موارد با دقت بیشتر با این فضا آشنا می شویم و در می یابیم مفهومیها و روابط تازه ای به روی صحنه آمده است و در پس پشت این رویبیط و مفهومیها ادراک یا تعبیر تازه ای موجود است که از درون وضعیت معاصر گرفته شده است.

این تعبیر، مفهومیها و روابط آمده در اشعار مجموعه پاریس در رنو خود را در سطوری نسان می دهند که گاه یر به ابهام می زند و همین جاست که من بر کار سراینده عیب می گیرم. مراد من این نیست که سراینده مانند شاعران کلاسیک یا نیما و اخوان شعر بگوید بلکه مرادم این است که در چارچوب کار خود قواعد بیان یعنی وصف تمام گفت «تعبیر رودکی: وصف تمام گفت زمن بایدت شنید» را رعایت کند یعنی اگر از تنهایی سخن می گوید طوری بگوید که من خواننده تنهایی را احساس کنم یا اگر از خودبیگانگی شعر می سراید، خود بیگانگی را محسوس و ملموس سازد.

عبدالرضایی در یکی از مصاحبه های خود می گوید: پی بردم یکی از بهترین تکنیکها جهت سرودن برداشتن بار نشانگی از دوش کلمات است، طوری که خواننده شعر بتواند باتمرکز در اجرای نحو تازه سطر و جایگاه کلمه در آن، بدون توجه به معنای آن به دریافت تازه ای برسد...گاهی موسیقی واژه و گاهی شکل کلمه مثل نشانه های شماییلی خواننده را به تصویری ذهنی و معنایی می رساند که ربطی به معنای جمله ندارد...اینها تمهیداتی ست که من جهت مقابله با دیکتاتور زبان و رسیدن به دمکراسی در متن بکار می گیرم.

توضیح عبدالرضایی روشن نیست ، من نمی فهمم که زبان چگونه بی دخالت دانستگی، تصویری به دست می دهد؟ یا کلمه چگونه می تواند به تنهایی و به طور مجرد فقط به واسطه شکل و موسیقی

اش معنا ایجاد کند؟ یا اجرای نحو تازه زبان چیست؟

پاسخ من به این پرسش ها این است که زبان نهاد مستقلی جدا از اندیشه، مخاطب و دانستگی آدمیان نیست، هر کلمه ای حتی به طور مجرد و نه فقط در شعر می تواند در شنونده احساس خوشایند یا ناخوشایند برانگیزد و اجرای نحو تازه زبان اگر به ابهام و بیان گنگ بینجامد، بد است و روا نیست و نخستین زیانش عاید خود شاعر می شود.

به رغم اشکالی که برشمردیم، سراینده پاریس در رنو توانسته است حضور جدی و پویای خود را با همین مجموعه و مجموعه پیشین خود در شعر دهه هفتاد، به اعتبار استعداد و دانشی که درباره مفهومیهای مدرن دارد، اعلام کند. دید تازه او در بیشتر سطور جلوه گر است، اگر چه در آغاز غریب می نماید اما با خواندن و تعمق بیشتر آشنا تر می شود و روشن می گردد که سراینده تجربه هایی دارد و دست خالی به میدان نیامده است. برخی عبارت ها و سطرهای کتاب با کلمات و مفهومیهای شکل گرفته و خواننده را زود به درک معنای آن می رساند و نشان می دهد که حسی تند یا فکری تازه در شعر در کار است، مانند این مصاریع:

تو که آن سوی انتهای این نامه ایستاده ای

فقط برایم چشم هایی بفرست که بگریند ص ۲۶

همچنین از عبارت دستی ابرهای اینسرزمینرامیگیردودرشومینهمیریزدپیداست که سراینده به طور نامستقیم به وضعی بومی اشارت دارد و از جایی حرف می زند که باران برایش حیاتی ست اما دستی ناشناخته فرا می رسد و ابرها را هدر می دهد تا دیگر باران نبارد و زمین ها و دلها با طراوت و تازه نشود و نیز سراینده اشارتی دارد به ایمانی نه که دل بلکه بر دکه هاست و به آسمان که به رغم ابرهای سیاهی که دارد شانه ای برای گریستن ندارد و بازیهای لفظی که در مجموعه شعر آمده و گاه موثر است:

دودستی دوستم بدار را می خواستی

افسوس که من دستی نداشتم در این بازی ص ۳

یا

آخرین دلخوشی ما باد بود که بر باد رفت ص ۲۵

یا آنجا که طنز تلخ سراینده گل می کند د هنگامه فاجعه زلزله، آنگاه که آموزگار اجازه حرکت و سخن به هیچکس نمی دهد تا آسمان روی سقف کلاس چندم فرود می آید و در میان آوار و همه چیزهای فرو ریخته صدای انگشتی روی دستی که از زیر آوار بیرون می آید، بر می خیزد:

اجازه آقا! میتوانم برخیزم!؟



حرفِ عابر، شعرِ شاعر

بررسی مجموعه شعر پاریس در رنو سروده علی عبدالرضایی

اتوبوسِ عابر را سوار می کند شعر شاعر را

با تلنگر نیما، نوزاد پیروپاتالِ شعر و فرهنگِ ایران قرار شد به راهی کشیده شود که به رشد و عظمت اقیانوس برسد. فرهنگ ۱۸۰ درجه بچرخد و ذهنیتِ من جای خودش را به جمع بدهد. زبانِ دست بسته ی درباری به دیوارِ کوچه پس کوچه های مردم دست بکشد، فاخر به عابر بدل شود، من به ما، اما گویی فقط قرار بود...

شاملو، دستِ این نوزاد چندساله را می گیرد و با خود به کاخِ سلطان محمود و مسعود و پیشِ دبیر دیوانِ رسائلش می برد. اخوانِ هوای خراسان به سرش می زند و نوزاد را کت بسته تحویلِ ملک الشعرا ی دربارِ خراسان می دهد و همه ی ستاره های دنباله داری که پوزار می کشند این راهِ شیریِ آسفالته را و عقب گرد را بر فرار ترجیع داده اند و بلندگو به دست در راههای مرده ی تاریخ رژه می روند.

مایی که هر چند وقت یک بار هوای دورانِ بچه گی به سرمان می زند و حسرتِ ازدست دادنش می خوریم، دلیل نمی شود حالا روی زمینِ خدا خط بکشیم ولی لی بازی کنیم که ...! من که هرازگاهی هوس خواندنِ شعرهای بهرامِ گور و الف و میم و کی و کی به سرم می زند، دلیل نمی شود حالا خودم هم بیایم و مثلِ آنها شعر صادر کنم که !:

شعر که مثلِ شاعر نیست

همیشه آغوشی (زبانی) تازه می خواهد

زبانِ زنده زبانی ست که با آن از راننده می خواهی تو راهمین بغل مغل ها پیاده کند. زبان زنده یعنی

زبانِ ساعت ۳ امشب.

در آب جوی پرآت و آشغالِ شهر تنها یک بار می شود دست و رو شست، با زبانِ زنده تنها یک بار می شود شعر گفت، والسلام! باقیِ قضایا شوخی ست.

زبان و زمان دوقلوهای به هم چسبیده اند. عابر با زبانِ روز حرف می زند شاعرا همان زبان می نویسد گرچه زبانِ شاعر انحراف از نرمِ زبانِ عابر است.

عابر می گوید: ان که از دست رفت، تنها چشمی را که پشت سرِ هم گریه می کرد، می دید شاعر می نویسد:

آنکه از دست بیرون رفت

تنها چشمی را که روی گریه می گریست می دید

زبان

مهمترین ویژگیِ پاریس در رنو رفتارِ ویژه ای ست که با نحوِ زبان شده است. این ویژگی و مشخصه هایی که در ادامه گفته خواهد شد باعث شده که قابلیت نفوذ پذیریِ شعرهای این کتاب در خوانش های اول کاهش یابد و تنها در قرائت های بعدی ست که درهای جهانِ تازه ای به روی خواننده گشوده خواهد شد.

الف) آوردنِ مفعول ، متمم، اضافه و نهاد به صورتِ جمله های مستقل:

مفعولِ جمله ای:

دودستی دوستم بدار را می خواست

دیروز من عاشق شده ام را گفتم

می گریم را می بینی؟

برآن سرم که پُرم از آب را کنارِ ساعت بیارم و سدّی کنم برای بعد از هفت

متممِ جمله ای:

از تو را می خواهم نمی گریزم

روی نمی دانم بگو چه بگذارم

بعداز آن پرنده مردنی ست

پیِ عاشق شده ام سوی تو هی خواهم شد



۲) موسیقی

دیگر از ویژگیهای چشمگیر این دفتر، موسیقی شعرهای آن است، نوعی از موسیقی که بیشتر زیر پوستی ست. به اعتقاد من بهترین نوع موسیقی در شعر حاصل این همانی بین درون و بیرون آن است. در واقع وضع کلمه در سطر با توجه به موسیقی نهفته در آن، مانند بازیگری ست که می تواند

بدون بیان کلمه‌ای حتی، حس درونی خودش را به توجه به حرکات و حالات بدن منتقل کند. تنها دستی همیشه از پنجره های این بوئینگ لعنتی بیرون می رود ابرهای این سرزمین را می گیرد و در شومینه می ریزد

دوازده مورد استفاده از مصوت دندانی «ی» (ای) سبب شده که احساس خشم و نفرت که به هنگام دست دادن این حالت، معمولاً دندان ها به هم فشرده می شود، خود به خود به خواننده انتقال یابد.

کاش آن سال (آن جوان که در کوچه ها درازتر می شد و آن جوان (آن ثانیه در کوچه با من راه نه! حتی سلا نه!

کاش کلاهی داشت که برمی داشت نوزده مورد به کارگیری از مصوت « آ » برای القاء حس حسرت و غم از دست داده گی و دست نیافتگی.

قرار ما که هرگز فرار نبود فراتر از صدایم که تو کردی فرار بود که نکردم

فرار کلمات را می بینید؟ یازده صامت « ر »، شش مصوت « آ » با فراز و فرودی بجا باعث این فرار شدند

تا ادامه ی کش دار هر چه بند رخت، این دست لعنتی!

اضافه های جمله ای:

کاش آن سال (آن جوان که در کوچه ها درازتر می شد و آن جوان (آن ثانیه در کوچه با من راه نه! حتی سلا نه!

کاش کلاهی داشت که برمی داشت گاهی صدای می آید چند شیهه اسب دارد

نهاد جمله ای:

صدای دویدن گله اسبانی که بر شیهه شان باری سوار نیست در کفش های من راه می رود (که سطر اول، نهاد است برای فعل « راه می رود »)

ب) حذف فعل به قرینه ی معنوی:

در کفش هایی که پای پله (است) آیا راه رفته اید؟ از اینهمه شاعر که پشت پنجره با چتر (ایستاده اند) کسی به هوای بارانی تو نیامد که رفتی و از مباحش تو میهمان (آمدند) بسیار نه آن چراغ جادو را که روی سبز و زرد (مانده ست)

برخوردی نامتعارف یا متفاوت با برخی از عبارات و کنایات فعلی: در این خانه در این باغ آیا کسی نیست؟ (توی باغ نبودن) دست از سر رودخانه بر نمی دارم (دست از سر کسی برنداشتن) از چشم های شماس... (کاری را از چشم کسی دیدن) آسمان کاش دلی داشت و از من می کند (از کسی دل کردن) آنکه از دست بیرون رفت (از دست رفتن) دیشب کلاهی بر سرم ریخت (کلاه بر سر کسی رفتن)

ت) استفاده از نحو قدیم:

چرا به خواب زنی رفتم که صف های گرسنگی را رفت (حرف «را» در معنی از یا به) دیوار را بگو! (حرف را در معنی به) گفתי برای شعرم نمی ماند (مصدر مرخم به جای اسم)....

هفت بار تکرار صامت «ر»، پنج بار مصوت «آ» و همچنین آوردن نهاد در آخر جمله برای نمایش دراز شدن این دست لعنتی!

همچنین استفاده ی بجا از تکرار رکن «فاعلات» در شعر فیلمنامه که بیانگر حرکت ماشینی و مکانیکی عصر جدید است و عمل شماره دادن فرشته ها:

در پیاده رو فرشته ها شماره می دهند

پشتِ باجه کودکانِ شیرخواره صف کشیده اند

کوچه از تمام شب گذشته است

یک نفر به سوی مرگ می رود

پای تیرِ برق زندگی عصا به دست ایستاده است

موومانِ دوم از سمفونی ۹ بتهون، با ریتم آهسته آغاز می شود و با تکرارِ چند باره ی این ریتم، آرام آرام اوج می گیرد و در نهایت به فریادی از سازها بدل می شود.

در یکی از بندهای پایانی شعرِ بندرعباس، همین ریتم بکار گرفته می شود:

گم شو! روزی زنی که زایمانی مشکوک داشت

گم شو! گاهی تمام دروازه های جنوب

گم شو! این را تمام فاحشه ها می گویند اما نمی روم

شراب خورده ام که ایران بمانم...

شروع سطر اول، بعد از «گم شو»، با هجاهای اُفتان و در سطرهای دوم و سوم با هجاهای خیزان، و طولانی تر بودنِ سطر سوم از سطرهای قبل، همچنین سه بار تکرار مصوت «آ» در سطر اول: آ، آ، آ

چهار بار در سطر دوم: آ، آ، آ، آ

پنج بار در سطر سوم: آ، آ، آ، آ، آ

این آغاز آرام و پایانِ عصیانی را ایجاد می کند.

گذشته از موارد بالا، استفاده بجایی نیز از قافیه های آغازین و میانی و پایانی و به اصطلاح قدما «رد العجز الی الصدر» و بالعکس شده است که علاوه بر زنگِ مطلب و تاکیدِ مفهومِ هر بند، نقشِ مهمی در خوش آهنگی شعر دارند:

زود باش! / امید / شاید اشاره ی مردی ست / پای آخرین تیرِ برقی که هست

آخر کدام دست چشمها مرا خواهد بست / دری که آن داماد را به خانه ی شما پرداخت...

و همسرِ پنجره ای که درهایش غروب داشت

داشت پیاز پاره می کرد

و روی گریه می گریست ایست!

بچه ها بیست را به املای کسی می دهم

که زندگی را درست و دروغ بنویسد...

از کوچه های رشت شرمنده می گذشت...

۳) استعاره ی مَکینه

که می توان آن را نوعی تشبیه پنهان دانست که با استفاده از اسنادِ مجازی صورت می گیرد و یکی از آرایه های تصویر ساز و پرکاربرد این دفتر است که تماما از نگاه نو و امروزمینِ شاعر خبر می دهد:

همیشه در همه جایی که بخواهی پاک کن پارک نمی شود (تشبیه پاک کن به اتومبیل)

آنکه در چهره ی تو شخم زد (تشبیه چهره به زمین)

و آفتاب در بی تابِ گردانک چرخانده می شود (تشبیه آفتاب به چرخ فلک)

سلامی در فقل بچرخانم (تشبیه سلام به قفل)....

و در ادامه بیجان انگاری با استفاده از اسنادِ مجازیِ فعلِ «ریخت»:

پسرم از سرسره کم کم می ریزد

از پله ها بریزید پایین

که همسرَم از تاقچه بر چارراه ریخت

و همچنین عینیت بخشیدن به مفاهیمِ ذهنی (اسمِ معنی) با استفاده از اسنادِ مجازیِ فعلِ «ریخت»:

پاییز با اشاره بر دهکده می ریخت

و در سکوتی که روی آب ریخت

۴) ضرب المثل

گاهی عبدالرضایی با ترکیبِ فرم کاریکلماتورو قصارگویه سطرهایی می نویسد که به دلیل پتانسیلِ بالای مفهومی و خوش نقشی صوری، می توانند به عنوانِ ضرب المثل و ارد کوچه و بازار شوند:

همیشه آنکه لیز می خورد تا تهِ دره می رود

همیشه آنکه می جوید به آسانی گم می کند

گاهی آنکه نمی بیند، همان را که نمی بیند، می بیند

همیشه آنکه بی اجازه می خواهد بی اجازه از دست می دهد

نا ادبیات: نهی از معروف



ادبیات؟ ادب؟ تأدیب؟ مودب؟ ادبیات را فراموش کنیم. دنبال یک ناادبیات باشیم. بیایید قدیم را تازه کنیم. نو ادبیاتی بسازیم که مثل ادبیات نباشد، بر ادبیات باشد، زیرا این ادبیات، همین ادبیاتی که هست، به انضباطش، که ادبیات را مطلقاً منزّه، منظم می‌کند؟ به انفعال‌اش؟ به مانده‌گی‌اش؟ به ماندن و رضا و ارضایش؟ به ارضای مانده‌گی، به ادبیات مانده، به ارضای ادبی، در- مانده‌گی، درمانده‌گی، فکری کنیم؟ نه! این ادبیات، تمام می‌شود. این ادبیات تمام شدن است. نگارنده‌های ادبیات ایرانی منظم و منزّه در خدمت نظام (نظام اخلاقی، نظام دینی، نظام حکومتی، نظام اخلاقی دینی...) مطابق نظم پیش می‌روند، و ادبیات ایرانی‌شان پس، و پس‌تر می‌رود. نظام ادبیات ایرانی در یک حوزه‌ی استحفاظی (گردِ خودش) می‌چرخد. نگارنده‌ی ادبیات ایرانی در کارِ مراعاتِ قانون تبدیل به مجری‌ی قانون می‌شود، نگارنده‌ی ادبیات همان نگارنده‌ی قانون است. قانون می‌خواهد که از حوزه‌ی استحفاظی بیرون نروی، زبان را از حوزه‌ی منظم و منزّه بیرون نبری، نمی‌بری، می‌مانی. نظم و ترس جایی به هم می‌رسند: بررسی که از نظم خارج شوی، بترس که نامنظمی، بررسی که نظم را از ریخت بیاندازی، بررسی که انگشت‌نما شوی، بررسی از تغییر، بررسی از ناشناخته، بررسی از خطر، بررسی از خطر کردن، بررسی از ترس. با این وصف، شاید هیچ وقت «ادبیاتی» در کار نبوده: رساله و صحیفه و وهم بوده. به این توهم پایان می‌دهیم

زبان جهان، زبان شعر، زبان خطر

نوشتن، به لرزه درآوردن پایه‌های جهان است. زبان شالوده‌ی جهان را ساخته، می‌سازد. برای دست بردن در شالوده‌ی جهان، برای برهم زدنِ نظمِ جهان، در شالوده‌ی جهان، دست می‌بریم، در زبان دست می‌بریم. خطر از وقتی آغاز می‌شود که شاعر در مقابل زبانِ معیشت، زبان مالوف، زبانِ رسانش و گفت و گو، زبانِ عام و عامه، می‌ایستد. در مقابل زبان می‌ایستد، یعنی در مقابل جهان ایستاده، ایستاده‌گی می‌کند. زبانِ شعر، زبانِ عادت نیست، عادت به خبر ندارد، خبر رسانی نمی‌کند، گزارش نویسی نمی‌کند، پند نمی‌دهد، اندرز دادن نمی‌تواند، تکرار نیست، تکرار نمی‌کند، تکرار نمی‌شود.

(۵) تخلص

تخلص که در آغاز، تنها آوردن نام شعری شاعر در انتهای سروده اش بود و در واقع به بزرگداشتِ شاعر از خودش بدل می‌شد از شعر نوی فارسی کاملاً رخت بر بسته بود اما عبدالرضایی با احیاءِ این سنت و تعویض نقشِ تخلص، آن را که در حاشیه بود، با استفاده از تکتیکِ فاصله گذاری، دوباره به صحنه دعوت کرده ست:

همیشه آنکه شعری می‌نویسد

شعرهای دیگری را پاک می‌کند

شاعران هیچ چیز ننویسید دست‌ها بالا

فردا اگر جایی بمیرم

یا روی میدانی بمانم مثلِ فردوسی

شاید که دستِ کم یکی از دست‌ها را روی سنگِ قبر بگذارم...

کارکردِ فاصله گذاری و غلط خوانیِ تخلص را نیز می‌توانید در شعر معروف و جنجالیِ «دایره» یا دو شعر «سپیدخوانی» و «املا» در همین دفتر ببینید.

در پایان گفته باشم که این نوشته کوششی ست برای آشناییِ مخاطبانی که با توجه به اصول شعر قدیم و در نهایت شعر شاملو به خوانشِ شعرِ پیشروی امروز می‌پردازند و در پاره‌ای موارد حتی قادر به قرائتِ این آثار نیستند و چون همیشه در پیِ زبانی مألوف و تعریف شده هستند به درکِ معانی و فضاهای تازه نمی‌رسند، غافل از آنکه توجه به زبانِ مشترک در خوانشِ شعر پیشرو یعنی فراموش کردنِ استقلال در خلاقیتِ شعری.

بیشتر به این دلیل بود که سعی کرده‌ام با کمک گرفتن از اطلاعات و داده‌های خواننده‌ی کلاسیک، برخوردی دیگر گونه با مجموعه شعر «پاریس در رنو» داشته باشم و معتقدم این کتاب کارِ خلاقه‌ای ست که در دو بستر سنت و مدرنیته شکل گرفته و ماهیتی پست مدرنیستی پیدا کرده ست.

درباره «پاریس در رنو»، تاکنون نقد و نوشته‌های فراوانی در مطبوعات منتشر شده است اما اغلبِ آن مطالب با توجه به تئوری‌های ادبی جدید قلمی شده بود در حالی که اشعار این مجموعه نشان می‌دهد که شاعر بر شعر کلاسیک احاطه‌ی کامل داشته و با توجه‌ی ویژه به شعر کلاسیک، دست به کاری خلاق و تازه زده است.

حکومت‌ها بقا می‌خواهند، ماندن می‌خواهند، پس از قانون عام و عوام پیروی می‌کنند. پیروی می‌کنیم؟ به «دستور زبان» فکر کنیم. دستور؟ زبانی که به دست دستور می‌دهد؟ چه کسی دستور می‌دهد؟ به چه دستور می‌دهد؟ دستور زبان یک سامانه‌ی اخلاقی‌ست که باید و نبایدهای از پیش تعیین شده‌اش، آینده‌ی زبان را تعیین کرده است. اما شعری هست، شاعری هست، که به دستور و زبان دستور، بیگانه می‌شود، یعنی با جهان، بیگانه می‌شود و زبان تازه‌ای را خلق می‌کند، باری، برای شاعر خطرناک، زبان وسیله نیست، بل که موضوع کار است.

تقدّس در ادبیات و ادبیات مقدّس

زبان عام و عوام، زبان گفت‌وگو و خبررسانی‌ست. وسیله است. برای شاعر، زبان وسیله نیست، موضوع کار است. تقدس، قدس و قداست، قد علم می‌کنند و کلمه را زیر سیطره‌ی خود درمی‌آورند. پیش می‌آید که قدس و قداست زیر سؤال برود. به عنوان مثال، احمد شاملو روزی آمد و حقیقت آسیب پذیر را پیش کشید، یعنی می‌توان شک کرد، که باید به هرچیزی شک کرد (گفتاری دکارتی)، و بعد؟ خود او موضوع شک قرار گرفت، اما موضوعی که مطرح کرده بود، به دلیل قداست بی‌قد و اندازه‌اش (فردوسی) هیچ وقت زیر سؤال نرفت. چیزهایی هست که زیر سؤال نمی‌روند. شعر به ما می‌آموزد که همه چیز، بی‌هیچ استثنائی زیر سؤال می‌رود. شعر خطر از این‌جاست که آغاز می‌شود. نهادهای اجتماع، شعر را تعریف می‌کنند یا شعر را تعریف شده می‌خواهند. اما شعر، حکمت و پند و اندرز نیست. شعر، دیده را نوشتن نیست. گفتنِ هرآنچه هست، نیست. بلکه هرآنچه نیست، هست. غیر از این بودن و آن بودن است.

من در خطرناک زنده‌گی می‌کند

کسی می‌گوید: من در خطرناک زندگی می‌کردم و بلافاصله خودش را به خطر می‌دهد. کسی خطرناک‌اش را می‌نویسد و بلافاصله خطر را در برابر خطر قرار می‌دهد. چه اتفاقی می‌افتد؟ وقتی از خطر حرف می‌زنیم، کسی در ما، با ما، بیرونِ ما، شروع به حرف زدن می‌کند. صدایی می‌آید: نوشتن خطر کردن است، در خطرناک بودن، در متنِ خطر بودن و از متن به متن رفتن است، در خطر سفر کردن است. یکی دیگری را با خود می‌برد، نوشت را، خطر را، خطر نوشت را، که یکی آن یکی‌ست. به

خطر رفتن، در خطر ماندن، از خطر گفتن. من در خطرناک زندگی می‌کردم، می‌خوانیم: من در نوشتار زندگی می‌کردم. اینجا با هست و نیست نوشتار سر و کار داریم. خطر هستن و نیستن، خطر نوشتن، خطر قطع و تعلیق نوشتن. درین مابین بودن، درین بینابینی، زمان نوشتار وقوع می‌کند. به بیان دیگر، خطر، عدم قطعیت است. خطر در این است که... که چی؟ خطر، به تعویق افتادن (یا انداختن) نابودی‌ست، مهلت است، پیش از آنکه خطر جای خود را به نانوشت بدهد، پیش از آنکه نوشتار خود را پس بکشد. در خطرناک زندگی کردن، در مهلت نوشتار زیستن است. زمان نوشتار، زمان خطر است. من در خطرناک زندگی می‌کردم، و بعد؟ یا خطر را از جای برمی‌داری، یا خطر تو را از جای برمی‌دارد. یا خطر را ادامه می‌دهی، یا خطر را تمام می‌کنی، یا خطر تمام‌ات می‌کند. تمام؟ خطر اگر تمام شود، دیگر نوشتاری در راه نیست. خطرناک: وقتی که نوشتار به اصل خودش نزدیک می‌شود. من در خطرناک زندگی می‌کردم. ما با یک تجربه رو به رو هستیم.



به ژرژ باتای فکر کنیم: تجربه‌ی باطنی. به این اعتبار، نوشتار، خطر نوشتار، و در خطر، نوشتار را خطر کردن، درونی‌ترین و عمیق‌ترین تجربه‌هاست. آزمونی که زندگی را، زندگی متن را، و شاعر را، به خطر می‌اندازد. اینجا، تجربه، خطر، تجربه‌ی خطیر، شکل بیرونی ندارد. خطر، زیستن با متن است، برخورد با متن است: به راهی ناشناخته، پا گذاشتن است. خطر این‌جاست: چیزی را بنویسی که ننوشته‌ای، که ننوشته‌اند، ناشناس و ناشناخته را بنویسی، از راه‌های ناپیموده و از کلمات نامده، از سطرهای ننوشته و از ترکیب‌های ناآزموده، از شکل‌های ناساخته و از تصویرهای نادیده، بنویسی، خودت را به میان‌شان بیاندازی. آیا باز می‌گردد؟ آیا می‌نویسی‌شان؟ آیا می‌نویسند؟ آیا خطر در حد خطر باقی می‌ماند؟

من در خطرناک زندگی می‌کردم: برگردی و تجربه‌ات را به نوشتار بدهی. برگردی و زندگی در متن خطر را به سطر بکشانی. خطر، یک‌باره است. یک‌بار است، و حتا یک بار هم نیست. خطر می‌تواند یک‌بار، و فقط یک‌بار، بیاید، پیش بیاید. پس نوشتاری‌ست که با خطر مماس می‌شود. به عبارتی، حادثه‌ی نوشتار، همین مماس شدن است. نوشتار، مماس با خطر نوشتن است. بی‌جهت نیست که عنوان شعری می‌شود نترس، و نخستین سطرش با فعل امری نترس! آغاز می‌شود. آغاز ادبیات، همین‌جاست. نترس! یعنی بنویس:

زود، دور، دیر.

زودترین جای صدا کجاست وقتی که صدا به کسی، به صدای کسی، می‌رسد؟ صدا در حدِ فاصلِ دو نفر شنیده می‌شود، وقتی فاصله به سمتِ بی‌نهایت میل کند، کلام و کلمه، حرف و صوت، زمان را به سمت و سوی دیگری می‌برند: وقتی که حرف، صدا، صدای حرف، دیگر شنیده نمی‌شود. فاصله کلام را دور می‌کند:

مادر زودترین جای صدایم بود

که وقتی از آن دور شدم دیر شد

از شعر دستم بگرفت و پا به پا برد دق کرد

حافظه هست، فراموشی هست و بعد به یادآوردن است. به دور کردن، در فاصله گذاشتن است، و بعد، فاصله را بی‌فاصله خواستن است. در این بلافاصله‌گی، که گاهی اتفاق می‌افتد، ادبیات طعمِ لذتِ را می‌چشاند.

رازی که راز بماند

به راز، به رازگونه فکر کنیم. ادبیاتی که راز را می‌نویسد، اما فاش‌اش نمی‌کند. از این‌جا حرفِ دموکراسی را پیش بکشیم: انتخابِ این‌که چه را راز بخواهی، چرا نخواهی. ادبیاتی‌ست که رمز دارد و مرموز می‌شود، لذتِ خواننده، در برخورد با همین رازهاست، در کلنجار رفتن با رازهایی که فاش نمی‌شوند، که نمی‌توانند فاش شوند. ادبیات رازش را با ما در میان می‌گذارد، اما این راز چیست؟ راز می‌گوید که در پشتِ این راز، رازِ دیگری‌ست، و دیگری‌ست، و دیگری‌ست.

مادر!؟

احمق شاعری‌ست

که سعی می‌کند این را بنویسد

از شعر دستم بگرفت و پا به پا برد دق کرد

بسامد مادر در این دفتر شعر، حاکی از همین راز نیست؟ رازِ مادر، به مثابه منبع و منشاء رازهای زبان.

Normopathie یا مرضِ استاندارد

به نحو - و نحوه‌ی این جمله‌ها دقت کنیم:

اول که شدم قرار بود

ولی هزاری گم شد

...

دوچرخه را قول داده بود و پدر هول کرد و هرگز بیست نشد

از دوچرخه‌ای که هرگز برایش نخرید

دارم سعی می‌کنم دری باز کنم

تا حرفِ دیگری بزنم

دیگری حرفی بزند

که دیگر نمی‌شد زد

دری که باز شود، باز شود و حرف بزند. دری که حرف است. دری که حرف بزند و حرف بدهد و دیگر شود. به دیگری حرف بدهد. دری که دیگر است، دیگری‌ست. تغییر و تحول در متن و از متن آغاز می‌شود. از اینجا به بعد انقلابِ متن در حالِ شکل گرفتن است:

انقلابِ تازه‌ای بر میز کردن

از شعر یعنی چی؟

شعرهای زبان مادر

مادر اگر زبان باشد، اگر ما، در زبان باشیم، مادر کجاست؟ ما، در کجایم؟ در کجای مادریم؟ زبانِ ما در کجاست؟ ما بعیدیم، تبعیدیم، دوریم، فاصله‌ایم. فصلِ مشترک ما کجاست؟ مادر، فاصله‌ی ماست. پس فاصله چیست، یا کیست؟ فاصله حضورِ دیگری‌ست، فاصله، در بودنِ من است و در نبودِ تو. و بالعکس. فاصله، اینجا، آنجاست، آنجاست، فاصله‌ی اینجا با آنجاست، من اینجا، تو آنجایی، بین ما هیچ جز فاصله نیست. بدین ترتیب، زیباترین سطرهای فاصله نوشته می‌شود:

این طرفِ دنیا پسری هم اگر داشته باشی

پسری در این طرفِ دنیا

این آغازِ دنبالِ ترجیعی می‌گردد که ناگهان به پایانی تکان دهنده بدل می‌شود:

آن طرفِ دنیا مادری هم اگر داشته باشم

مادری در آن طرفِ دنیا

از شعر کاس عروس

مادر، زبان است، تن است. زبان، و تن، غایب‌اند. مادر غایب است. زبانِ مادر، تنِ مادر، دورند، بعیدند. دوری از تن مادر، آغازِ تبعید است. از بدو تولد، کودک از تنِ مادر نفی بلد می‌شود. اساس روایت از همین جاست که شکل می‌گیرد. به محض تولد، در تبعیدیم، بعیدیم، راوی‌ایم، روایت می‌کنیم آن‌چه را که در گذشته‌ای بعید، از دست داده‌ایم. چیزی که از دست رفته، یا از دست داده‌ایم، در متن حاضر می‌کنیم، گم شده را صدا کردن، گم شده را پیدا کردن. که لذت است. و جایگزین کردن. تنِ مادر را، جنس و جنسیتِ مادر را، با کلمه، با جنسِ کلمه تعویض کردن. از جنسیت به ناجنسیت رفتن، و بازگشتن، به کلمه جنسیت دادن. کلمه را مادر کردن.

در شعر آلبوم می‌خوانیم:

دوری دوری چه کرده با حافظه‌ام



به هم خورده، و چیزی، چیزهایی جایشان را از دست داده‌اند. چه چیزهایی؟ اینجا نحو و نحوه‌ی کلمات ساختِ دیرین خود را از دست داده‌اند. ساختِ کلاسیکِ جمله، ترکیب‌های متعارف و تصویرهای متداول، غیبت دارند. این غیبت است که خواننده را تکان می‌دهد: تکان خوردن کلمات، به تکان افتادن خواننده.

جامعه، استاندارد می‌سازد و بعد، جامعه به دنبال مهر تایید است. به دنبال شناساندن و شناسانده شدن است. جامعه، ارزش می‌سازد. رسانه‌ها روزنامه‌ها، مجلات، تله‌ویزیون - استانداردها را تبلیغ می‌کنند، استانداردها را حاکم می‌کنند. و بعد، همه - همه؟ - به تکاپو می‌افتند که مطابقِ استانداردها زنده‌گی کنند - یعنی زنده بمانند. حتا شاعر و نویسنده هم استاندارد می‌شود، چون به دنبال تایید شدن است، چون به دنبال تایید کردن است. چون به دنبال جامعه است. اما شاعر خطرناک، از استانداردها فاصله می‌گیرد. کار او به دنبال جامعه رفتن نیست، شاید کار او این باشد که جامعه را به دنبال خود بکشاند. پس در دستور دست می‌بریم. در دستور زبان که دست می‌بریم، در دستور جهان دست برده‌ایم. در دستور جهان که دست برده باشیم، یعنی در حقیقت دست می‌بریم. حقیقتِ جهان را عوض می‌کنیم چون جمله جمله‌ی جهان را عوض می‌کنیم. پس دیگر حقیقت غایی در کار نیست. تنها حقیقت، حقیقتِ شعر است که حقانیتِ اوست:

توی حقیقت چنان دست برد
که وقتی مُرد

دروغ بود!

در هر استاندارد، گذشته‌ای هست. استاندارد در هنر، موزه‌های هنری را ساخته است. موزه، جایی‌ست که استانداردهای هنری به نمایش گذاشته می‌شوند. بیننده‌گان مطمئن‌اند به تماشای چیزی می‌نشینند که مهر استاندارد دارد، چون زمان گذشته است و این آثار از فیلترهای ارزشی گذشته و ثابت شده که دارای «ارزش هنری» هستند. در شعر هم موزه‌ها شکل گرفته‌اند: کلمات تاکسی‌درمی شده، کلمات خشک شده، شعرهایی که زنده‌گی‌شان در عدمِ زنده‌گی‌شان، در نبودِ زنده‌گی‌شان، خلاصه می‌شود.

شعرِ خطر، با قول که قبولِ قبل است، قطع رابطه می‌کند. شعرِ خطر، قبیل نیست، یعنی شبیه نیست، شبیهِ قبل و شبیهِ قبول نیست. شعرِ خطر، شبیهِ خودش است، شبیهِ خطر: اگر که قول تویی پس چرا قبول منم؟! و از قبیلِ قبول فراری‌ام دوباره آری‌ام؟ از قبلِ من قبول من قبلِ کی؟

شعر خطر، مُدام از راه‌کردهای معمول و مالوف فاصله می‌گیرد، یعنی از هر وضعیتِ تثبیت شده‌ای دور می‌شود:

از وقتی که به یاد می‌آید

یاد گرفته‌ام از یاد ببرم راهی را که در راهم گذاشتند

بعدها چنان افتادم که مادرم بزرگ شد

پسرم که دیگر سه شده بود

قرار شد روی قولِ مادر حساب کند

مادر بزرگ داشت از کنارِ مهربانیِ خود رد می‌شد

کارنامه او را بیست کرده بود و تابستان داشت آفتاب می‌پاشید که ناگهان آسمان کلاغ پوشید

عجب غارغارِ صد آفرینی داشت!

یا:

وقتی مطمئن ندارم

که لطفی برای بعدن نگه دارم

دستی به سبکِ لطفن ندارم

که برم‌وهای نسبتن بگذارم

یا:

برو به سمتِ برو که رفتم نرو که می‌مانی

غیبت، جابجایی، دست بردن در ساختِ جمله، تعویضِ جای کلمات، از یک جا به جای دیگر بردن، پرشِ کلمات. اینها از جمله اتفاقاتی‌ست که در این جمله‌ها، از جمله در شعر دروغ، دیده می‌شود، یا خوانده می‌شود. خواننده در برخورد اول فکر می‌کند چیزی کم است، یا چیزی سرجایش نیست، چیزی

نمی‌گیرد، دو صدا که به موازات هم پیش می‌روند، دو قدرتی که با هم رزم می‌کنند تا شنیده شوند. صدای آبی، صدایی‌ست که به زمزمه می‌ماند.

زبان بیگانه، زبانِ هوشیار

یازدهم اکتبر ۱۹۳۹، والتر بنیامین که در اردوگاه کار اجباری به سر می‌برد، خوابی می‌بیند. بنیامین در نامه‌ای به گرتل آدورنو، همسر تئودور، خواب‌اش را این طور تعریف می‌کند: «دیشب، همین طور که روی کاه‌ها دراز کشیده بودم، چنان خواب زیبایی دیدم که نمی‌توانم برای تعریف‌اش نکنم... خوابی است که شاید هر پنج سال یک بار می‌بینم و حول محور «خوانش» می‌چرخد... چیزی که دیدم، پارچه‌ی پر نقش و نگاری بود که تنها چیزی که توانستم تشخیص بدهم، بخش فوقانی حرف d بود... این تنها چیزی بود که توانستم «بخوانم». گفت و گو مدتی درباره‌ی همین موضوع گشت... یک جایی دقیقاً این را گفتم: «قضیه جریانِ عوض کردنِ یک قطعه شعر با چارقد است».

Eshandeltesichdarum, auseinemGedichteinHalstuchzumachen

در میان زن‌ها، زن بسیار زیبایی بود که در بسترش دراز کشیده بود. با شنیدن توضیح من مثل برق حرکتی به خود داد. کمی از ملحفه‌ای که او را می‌پوشاند به کنار زد. نه برای نشان دادنِ بدن‌اش، که برای نشان دادنِ نقش ملحفه‌اش»

از اردوگاهِ کار اجباری، بنیامین، که آلمانی‌ست، نامه‌ای به گرتل آدورنو می‌نویسد و از کلمه‌ی فرانسه‌ی Fichu استفاده می‌کند که هم‌زمان هم به معنای حجاب و چارقد است و هم معنای از دست رفتن را در خود دارد. بنیامین می‌گوید که تمام این‌ها فقط در زبانِ فرانسه معنا پیدا می‌کند، همین طور، خواب و تعبیر آن فقط درین زبان مفهوم دارد. ژاک دریدا این مساله را زمینه‌ای قرار داد تا زبانِ بیگانه و زبانِ خواب را بررسی کند: بنیامین فقط به زبانِ فرانسه می‌تواند خواب‌اش را بازگو کند. خوابی که او دید، زبانی را می‌طلبید تا در آن بازگو شود، تا در آن مفهوم پیدا کند. یک سال بعد از این خواب، بنیامین «از دست رفت». خوابی که آینده را دیده بود، و آن را نوشته بود

فضای تبعید: فضای امکان

یک بار هم که شده بیاییم و ببینیم تبعید چه امکاناتی در اختیار شعر، در اختیار شاعر می‌گذارد. بله، من هم با شما موافقم که تا امروز، یعنی تا همین اواخر، شعرِ تبعید، از شعر تبعید شده بود. اما تبعید، محلِ تجربه و محلِ امکانات تازه‌ی شعری‌ست – کما اینکه ما همیشه در تبعید به سر می‌بریم. اول از مادر تبعید می‌شویم، بعد از جامعه و زبان‌اش بعید می‌شویم، که این آخری یک تبعید خودخواسته است، و بعد در فضاهای تازه‌ای قرار می‌گیریم که جایی برای زنده‌گی‌های متفاوت است. شاعرِ خطر وقتی به تبعید می‌رود، تجربه‌های تازه‌ای را به شعر می‌کشاند. تجربه‌هایی که اتفاقاً همین دوری، همین بُعد مسافت، همین زنده‌گی تازه، ممکن‌اش می‌سازد. بیاییم چند

چند صدایی، چند زبانی

شاید لازم باشد به چندصدایی بودن فکری کنیم، فکر دیگری کنیم. به شعر ابزوردیته که می‌رسیم، موقعیتی‌ست تا یکی از وضعیت‌های چندصدایی را مرور کنیم:

واقعن که!

تنبلی هم زیر پای تو لُنگ انداخته پاشو!

شده بود

باور نمی‌کنم تا تنگِ غروب خواب دیده باشی

نخوابیده بود

چه نشستی بر صندلی‌های دورِ میز نشسته‌ای که چیده‌ای؟

سیبی نچیده بود

به اندازه‌ی دو وعده بیشتر چریده‌ای چه دیده‌ای؟

نخورده بود چیزی ندیده بود

عجب هوای بوداری تنِ اتاق کردی خاک بر سرت باز هم گوزیدی؟

ریده بود

غیرت به این خوابی که می‌کنی گردن بدهکار است

حیفِ رگ که نداری

بریده بود

و تنهایی که عمری در دلش تنگی می‌کرد

زیلوی زیرِ میز را خون کرده بود

کور بود که نمی‌دید

مرده بود

صدایی به رنگِ مشکی حرف می‌زند. با کی حرف می‌زند؟ با کسی، با من، با تو، با او. مخاطبِ قرارت می‌دهد. به زمانِ حال، در زمانِ حال، حرف می‌زند. به محض اینکه جمله‌اش تمام می‌شود، صدای آبی شروع می‌شود. شروع صدای آبی، پایانِ صدای مشکی‌ست. صدای آبی این را تاکید می‌کند که بیانِ مشکی دیگر به گذشته پیوسته است. پاسخ است، اما پاسخی که خطاب قرار نمی‌دهد. صدای مشکی، تک صدایی‌ست که به شکلی مستبدانه، حرف می‌زند، بازخواست می‌کند، جواب می‌خواهد، اما شنیدن نمی‌تواند. خواندن، دیدن، نمی‌تواند: کور بود که نمی‌دید.

کوری چیست؟ صدایی‌ست که می‌خواهد یک نفس، بی‌وقفه، پیش برود. چیزی جز خودش نیست. صدای دیگری، صدای حاکم را دچار وقفه می‌کند. هیچ گفت‌وگو یا مکالمه‌ای بین این دو صدا شکل

نمونه را مرور کنیم:

دوتا زبانی از کالج لچ کردن

زین کردنِ اسبی که قرار است تا کازینو بتازد و از رُلی که شاید آقای صفر روی میزِ رُلت ایفا کند نبازد
از شعر

کازینو

کالج، کازینو، رُلت: ترکیب کالج و لچ، رُل و رُلت. فضاهاى جدیدِ زنده‌گی، زنده‌گی‌های تازه‌ای را برای متن، برای کلمه، و برای شعر بوجود می‌آورد. ترکیب‌های تازه، صداهاى تازه، زبانِ تازه و تخیل تازه. این‌ها از زنده‌گی تبعید ساخته می‌شود: شاعر، تجربه‌ی تبعید را در نوشتی پساتبعیدی به تجربه‌ای شعری بدل می‌کند.

و:

با دو پاچه‌ای که دورِ میزِ بلک جک چرخید و چرخید و جک زد ایستادن

و:

از کنارِ پانتوبانکو ولو ولو در رفتن

با ماشینِ پنجاه پَنسی ور رفتن

تبعید، زبانِ دیگر است و امکاناتِ زبانِ دیگر را به زبانِ خود افزودن است. شاعر، همه چیز را درونی شعرش می‌کند، حتا زبانِ دیگر، جزیی از سطرهای شعرش می‌شود:

برای win اگه مردی برعکسِ جان وین برو که I'm lost برگردی

زنده‌گی در تبعید هم ادامه دارد، اما اغلب شاهد بوده‌ایم که زنده‌گی در تبعید به شعر کشانده نشده است. شاعرِ خطر، جزییاتِ زنده‌گی تبعید را به شعر می‌آورد، خطرهای تبعید را، مثلاً دو قطبی بودن را - که اتفاقاً شعرِ هفتاد از میان برداشته بود - به شکلی دیگر مطرح می‌کند. شعر پساهفتاد به دنبال قطب‌زدایی در گفتمانی پساتبعیدی‌ست.

پناهنده یعنی خنده و بعدش گریه و بعدش خنده و یک دنده روز را وسطِ شب بردن و بعدش به روز کردنِ بعد و بعد و بعدش چی؟!

که از بس همه چی سیاه و سفید بوده سیاسی شده‌ام؟ برای چی؟ برای کی؟

فضاهای شعر تبعید که در «من در خطرناک زندگی می‌کردم» ظاهر می‌شوند، با گذر از تجربه‌های پیشاتبعیدی، ساختِ استتیک تازه‌ای را برای تبعید، برای شعر، برای شعرِ پساتبعید - با توجه به اینکه شعر همیشه در تبعید است - پیش‌نهاد می‌کند. این استتیک، با چندزبانی بودن و چندفضایی بودن، فضای جهان را در اختیار شعر قرار می‌دهد، شعری که دیگر فقط برای زبان فارسی نوشته نمی‌شود، اما جهانِ فارسی را هم در خود دارد. یادش بخیر! زبان فارسی وطنِ ماست

دیگر دخلی به من ندارد در رو!

که لنگرودِ شاعرها خیلی لنگ می‌زند در رود

بدرود!

ساخت‌زدایی از ساخت‌های فولکلور

من در خطرناک زندگی می‌کردم این مساله را یادآوری می‌کند که فولکلور یکی از پتانسیل‌های شعری‌ست. کدام فولکلور؟ فولکلوری که از پرگویی و تکرارِ تکرارش فاصله بگیرد، فولکلوری که ساخت‌هایش از هم پاشیده شود و ساخت‌های تازه‌ای را پیش‌نهاد کند. در اینجا ما نه با بازگویی تاریخ که با بازسازی آن مواجه‌ایم. به عنوان مثال یکی از زیباترین سطرهای این دفتر شعر وقتی اتفاق می‌افتد که نیل و موسی و عصایش فراخوانده می‌شوند:

قایق دوشیزه‌ای بود در نیل

که هر چه پارو می‌زد

به موسی که عصایش خدا پس گرفته بود نمی‌رسید

از شعر به آنکه شلیک می‌کند شلیک می‌شود

در اغلب شعرهای عبدالرضایی کارکرد تکنیک غلط‌خوانی مخاطب را به سمتی از دریافت شعری می‌برد که ریشه در شناخت دارد. شاعر مدام در پی دست بردن در شناخت مخاطب است. تمثیل‌های شعری او مدام به ضد خود بدل می‌شوند. این جا او از نیلی حرف می‌زند که در متن‌اش جاری است و از موسایی نقل می‌کند که ممکن است همین حالا در حال خواندن این متن باشد. شاید دلیل اصلی رویکرد این گونه‌ی شاعر به اسطوره و فولکور این باشد که او مدام می‌خواهد از مقدس یک معمولی بسازد:

به لب‌های مریم لبه‌هاش

روایت است در انجیل

هرگز نرسیده هیچ لبی

که موعدِ کردن

تعجیل کرده خدا خیلی

چه بسا عیسا از فاک به عمل آمده باشد

که ترکِ خاک کرده چه می‌دانم!

از شعر من کمونیستم



و همین طور:

بی خیالِ سوالی از محمد که صد و سگ تایی داشت پرسیدم

چقدر موسا کش رفته‌ای جانی؟!

از مانی که عیسای جاکشی ست مهر برده‌ای که رحم کنی به کی؟!

زن که سوره‌ی سوره‌ی سازی نیست

از شعر بسم المهرُ المهرانِ المهریر

و:

طفلی عایشه حسودی بود که وقتی با محمد خوابید

پیش از آنکه دستی در انجیر ببرد انجیل خواند

سنکوپِ شعری

و شعر سنکوپ می‌کند. یعنی ناگهان و یعنی ایست. یعنی شروع کنی، بنویسی و بنویسی و نه! حالا بایستی. شعر را نگه داری. یک دفعه، بدون این‌که تدارکی دیده باشی و بدون این‌که هشدار داده باشی، تمام‌اش کنی. تمام؟ یعنی شروع را تمام کنی و دوباره شروع کنی: شعری را شروع کنی، بعد سنکوپ را به شعرت وارد کنی، اما از شعرت خارج نشوی، شعر دیگری را در داخل شعرت شروع کنی. یک لحظه کافی‌ست که همه چیز بایستد، و یک لحظه کافی‌ست که همه چیز دوباره از نو آغاز شود: بیاییم این سطرها را بخوانیم:

قایق دوشیزه‌ای بود در نیل

که هر چه پارو می‌زد

به موسی که عصایش خدا پس گرفته بود نمی‌رسید

نرسد!

تو در وضعی نیستی که پرده‌ها را کنار بزنی

و از آسمانی حمایت کنی که خدا را تُف کرد

نرسد! همان آن، همان لحظه‌ایست که شعری به آخر می‌رسد و بلافاصله شعرِ بعد، در داخل همان شعر اصلی (به آنکه شلیک می‌کند شلیک می‌شود) آغاز می‌شود. انگار شعرهایی هستند که در داخلِ خود، چندین شعر را جای می‌دهند: چند شعریّت در یک شعر. تغییر فضا، تغییر زبان، تغییرِ ریشه‌ای، در یک لحظه اتفاق می‌افتد:

مثل شعر به آنکه شلیک می‌کند شلیک می‌شود که بعد از این سنکوپ‌ها، شعر، تغییر می‌کند. فضا عوض می‌شود. نوعی سفید خوانی که از خلال این ایست‌ها، ظهور می‌کند.

چه می‌دانند چقدر اسب دارد این شیپه که ارزان آبش کرده‌اند و از وقتی که قابش کرده اند زده

از اصطبل بیرون و بیرونِ دهکده... اصلن ول کن!

در خانه باد هم پر نمی‌زند

اشتهای سر پا ایستاده‌ای مایل کن

بیا مرا کامل کن

ای تنگ دهن‌ترین گوشتخوارِ او

از شعر زن

در کالبدِ شر رفتن

در سال ۲۰۰۶، جوناتان لیتل، رمانی نوشت تحت عنوان Les Bienveillantes این رمان، خاطراتِ یک افسر نازی‌ست که از زبانِ اول شخص مفرد، بیان می‌شود. این‌جا نویسنده خطر کرده بود، چرا که تا به امروز، مرسوم بود که نویسنده بعنوان طرفدار حق، بعنوان سمبل نیکی، در مقابلِ شر، در مقابلِ بد، موضع بگیرد و خودش را در پشتِ پرسوناژی برحق، پنهان کند. باری، زمانی هست که ما با فاصله از شر حرف می‌زنیم، با زبانِ نکوهش، محکوم‌اش می‌کنیم. زمان دیگری هست که ما به درونِ شر می‌رویم و خودمان را به آن می‌دهیم و آن را به خودمان. پس کالبد می‌شکافیم و در کالبدِ دیگری می‌رویم. اما این دیگری، هر دیگری نیست، دیگری خودِ شر است. وقتی به داخلِ شر می‌رویم، آیا در کارِ تاییدیم؟ یا تکذیب؟ یا هیچ‌کدام. بگوییم هیچ‌کدام. به کالبدِ شر می‌رویم تا شر را بهتر نشان دهیم. خواننده خودش متن را ادامه می‌دهد:

ما سه برادر بودیم

یکی بسیجی

بعدی خلقی

و بعدی‌ترین که من باشم خلقی بود

می‌گویند ما سه برادر بودیم و از همین لحظه، خودش را جزیی از مجموعه می‌کند و هرگونه فاصله‌ای را از جا برمی‌دارد.

در ادامه، تبدیل می‌شود به:

یکی بسیجی

دومی بعدی

و بعدی‌ترین که هرکی بود

ساعت

و تنهایی که صفحه‌ی ساعت اندازه می‌گیرد نمی‌میرد
 در حال تازه جهان از تازه می‌گیرد که از بین رفته بود
 همیشه میچ ما را گرفته بود
 بزرگتری که دور تند می‌چرخید تو بودی
 عقربه‌ها بر میز کار می‌کردیم
 گیج می‌خوردیم
 من از کوچکترم تکان نمی‌خوردم
 و روی سنگین راه می‌بردم
 سرآخر سر دیوار که آونگ دارمان زد
 دنبال تو من باز بوده‌ام
 بازم
 در هر سه ساعتی که روی تو من می‌افتیم
 خدا خدا می‌کنم
 باطری روی دست ما باد و ما باطل
 که من توی تورو من تو در تو
 تو هر توهایی جهان منی
 در ساعت من و سی دقیقه از تو عقب مانده
 چند ساعت و من دقیقه باید از من جلو بزنم
 که چند ربعی مانده به من در تو وقت کنم؟
 منی که پیش از پس از تو با تو بوده‌ام
 بعد از هنوز و قبل از تو با توام
 در ساعت همیشه و ده دقیقه از تو عقب مانده
 چرا برم داشتی و بر روم افتادی
 و از یک دقیقه بیشتر کم دادی؟
 روم کم شد!

می‌گویند ما سه برادر بودیم و از همین لحظه، خودش را جزیی از مجموعه می‌کند و هرگونه فاصله‌ای را از جا برمی‌دارد.

در ادامه، تبدیل می‌شود به:

یکی بسیجی

دومی بعدی

و بعدی‌ترین که هرکی بود

یعنی «من» که در آغاز حضورش را اعلام می‌کند، هرکسی ست که کسی برعهده‌اش نمی‌گیرد. اما شاعر «من» را در بطن شر می‌نشاند و نشان می‌دهد که چطور یکی، دیگری ست:

خلاصه خلقی یعنی بسیجی یعنی منی که هر سه یکدیگریم
 و همین‌طور:

هنوز نمی‌دانست شب یکی از شنبه‌هایی که فرداش در رفتیم

دخترش را به طرز خون آلودی خانم کردیم

شاعر از حضوری حرف می‌زند که جرات ندارد حضورش را اعلام کند. پس در کالبد هر سه یک‌دیگر می‌رود و هر سه را، یعنی همه را می‌نویسند. خطر این است که بگویند: تو این یکی یا آن یکی هستی. شاعر جواب‌اش را از قبل داده است: من اینم و آنم و آن یکی‌ام. من همه‌ی آن‌هایم.

بیاییم با دو شعر از من در خطرناک زندگی می‌کردم بیشتر زندگی کنیم، یکی ساعت، دیگری چهارراه:



و تنهایی. تن-هایی در دو تن دو عقربه عقربه‌هایی که ربطی با زبانِ زمان ندارند و تنها صفحه‌ی ساعت اندازه می‌گیرند، که اندازه نیست، بیرونِ اندازه است، بیرونِ اندازه‌ی ساعت است. ساعت؟ زمان است، زمانی است. زمانی دارد، اندازه‌ای دارد، با اندازه‌اش اندازه می‌گیرد. اندازه‌ها محدودند و محدود می‌کنند. تنهایی که صفحه‌ی ساعت اندازه می‌گیرد، اندازه‌ی دیگری می‌خواهد، که اندازه‌ی تعریف نیست، تعریف دیگری است، تعریف تازه‌ای است، تعریفی از زمان. از تازه بودن، از زمانِ تازه که تازه‌گی‌ی همه چیزی است. با زمانِ تازه، نابودی، چهره‌اش را باز می‌سازد، زمانِ گم شده از دست رفته به دست می‌آید. و دست، که همیشه به زمانی وصل است، زمانی ست که به دست‌ها آویخته، زمان معمول، زمانِ روزمره، زمانِ همیشه به مچ، زمانِ مچ گیر، که همیشه جلوی چیزی را می‌گیرد، و حالا، زمانِ معمول را جا گذاشته، جا می‌گذاریم، تا جای دیگری پیدا کنیم، جایی که جا به جا نشود، جایی جم نخورد، و برای لحظه‌ای، تنها، تن-ها لحظه‌ای، تن‌های مجاور، معاشر شوند. مجاورتی که هیچ وقت به هم نمی‌رسد، و در یک «وقت»، منطبق که می‌شوند، متفرق می‌شوند، از نو متفرق می‌شوند. آیا لحظه را می‌توان مکرر کرد؟ در کجای زمانِ بی‌پایان، زمانِ مکرر شدن جای می‌گیرد؟ چطور یک لحظه مکرر می‌شود؟ می‌تواند مکرر شود؟ هر بار همان لحظه و دیگر هیچ وقت همان لحظه. همیشه همان ساعت، همیشه همان دور و همان رسیدن و نرسیدن، همان بودن، همان آنیت و همان تفریق.

زمان بایستد. زمان بماند، بمانیم، زمان بماند و ما بمانیم و بی زمان، بمانیم. باطری باطل شود، باطری که تکان‌ام می‌دهد، تمام شود، چرخیدن و گشتن و گیج‌هایمان بایستد و زمان را بگیریم بایستانیم و زمان تازه‌ای بخواهیم از زمانی که بیرونِ زمان است، بیرونِ تعریف است، بی‌تعریف است و بی‌زمان است، زمانِ همیشه است، همیشه است و همواره است. زمانِ سیاه چاله بخواهیم. زمانِ «بی». زمان نامحدود. زمانِ تمام ناشدنی. زمانِ بی‌ساعت. بی‌عقربه. چه کوچک چه بزرگ. چه آونگ و چه آونگ شدن. بی آونگ و بر آونگ شدن. زمان ناملی، نابین‌المللی، نامفهوم، زمانِ بی‌مقیاس، زمانِ تخیل بخواهیم که با هیچ خط کشی کنار نیاید. زمانی که متریک نباشد. شمرده نشود. بی‌شمار باشد و بی‌شمارمان کند. زبانِ این زمان چیست؟ زبانی که در این زمان، در این بی‌زمانی و نازمانی، می‌خواهد زمان را متوقف کند. زبانی که می‌خواهد علیه زبان باشد:

همیشه، مچ، ما را گرفته بود؟

همیشه مچ ما را گرفته بود؟

و روی سنگین راه می‌بردم یعنی چه؟

و این روی و روم‌ها این جا در چه کاری هستند؟

روی من و روم؟

که من توی تو روی من تو در تو

که من:

توی تو

روی من تو

در تو

تو در تو؟

تو هر توهای جهانِ منی

تو همه‌ی توهای جهانِ منی؟

تو همه‌ی توها هستی؟

تو همه‌ای؟

همه تواند و تو همه‌ای؟

تو و هر تویی، فقط تویی؟

در ساعتِ من و سی دقیقه عقب مانده از تو

در ساعتِ من

سی دقیقه در تاخیرم

یا تو سی دقیقه از من جلویی

سی دقیقه مانده که کوچک به بزرگ برسد و نه کوچکی باشد و نه بزرگی، هم کوچکی باشد و هم بزرگی، یکی باشد، بزرگ‌تری.

بزرگ‌تر دقیقه است. باید از خودش جلو بزند که به کوچک‌تر، ساعت برسد. همیشه دقیقه باید از خودش فراتر برود تا لحظه‌ای را لحاظ کند. لحظه‌ی یکی شدنِ کوچک با بزرگ.

و همیشه، همیشه یک دقیقه است که اتفاق می‌افتد. اتفاق یک دقیقه طول می‌کشد. در این زمان یک دقیقه است. اما اگر زمان را طور دیگر تعریف کنیم، اگر در زمانِ دیگری همین اتفاق واقع شود، واقعه همیشه می‌شود. واقعه در تخیل همیشه‌گی است. واقعه‌ی تخیل همیشه‌گی است. شعر با تخیل شروع می‌شود و زمان را تخیل می‌دهد و زبان را تخیل می‌دهد و ساعت را تخیل می‌دهد و تخیل را تخیل می‌دهد و در تخیل باقی می‌گذارد. باقی می‌مانیم. با ساعتی متخیل. با زمانی متخیل. با زبانی متخیل.

چهار راه

در حالِ می‌رود - نمی‌رود

پشتِ چراغی که می‌گذارد - نمی‌گذارد

خیابان که می‌گذرد از خیابانی که می‌گذرد خیابان نمی‌گذارد

می‌گذارد که بگذرد از نمی‌گذارد

ساده است، در زبانِ دیگر، همه چیز دیگر است. قرار-داد. قرار دادِ تازه‌ای می‌بندد. که خود را به آن نمی‌بندد. مدام از قرار-دادن، نمی‌دهد، نمی‌گذارد، می‌رود که نگذارد، می‌رود که راه شود، راهی شود، راهی می‌شود، که جایی سلیم نشود، تسلیم راه نشود. رفتن و ردی نگذاشتن. می‌رود، اما انگار که نرفته است. کجا رفته باشد که نرفته باشد؟ انگار می‌رود که ردش را رد کند.

رد: وقتی که بگذرد، که گذشته شود، و گذشته که بماند، حالا، بگذرد و نگذارد، یا بگذارد که نماند، و مانده را:

در باز کند

باز در کند

باز در کند که دک کرده باشد گذشته از باشد و...

ردِ زبان را نمی‌خواهیم. زبانِ رد را شاید. زبانی که ردش را بگیریم و برویم و برسیم، که در واقع، نرسیم. که به چه رسیده باشیم؟ زبانِ هم-وار، هم-واره نمی‌خواهیم. سوم شخص مفرد، که هیچ وقت نامی از خودش نمی‌آورد، کیست؟ یا چیست؟ کیستی ی چیست؟

همه چیز باید از آغاز، آغاز شود. همه چیز از اول تعریف شود. زبان از آغاز، آغاز شود. اضافه‌ها، از آغاز، اضافه شوند. از بالا که پایین می‌آید، فرض‌هایش، پیش‌فرض‌هایش را فرض می‌کنیم:

خیابان که می‌گذرد از خیابانی که می‌گذرد خیابان نمی‌گذارد

می‌گذارد که بگذرد از نمی‌گذارد

خیابان که چه؟

- می‌گذرد از خیابانی که می‌گذرد

- بعد؟

- خیابان نمی‌گذارد

می‌گذارد - بعد

- چه می‌گذارد؟

- می‌گذارد که بگذرد "خیابانی که می‌گذارد و خیابان نمی‌گذارد"

با «گذاشتن» و «نگذاشتن» - با چه تناقضی می‌گذرد؟ تناقضی که می‌گذارد بی آن که بگذارد؟ تناقضی که به رخِ زبان کشیده می‌شود، و زبانی که به رخِ حقیقت (کدام حقیقت؟) کشیده می‌شود. اتفاقاً همه‌ی اتفاق‌ها در زبان. ذهنیتی که اتفاق می‌افتد. و این اتفاقی است که اتفاقی نیست.

انگار نمی‌گذارند که زبان بگذرد. راه شود. به راهِ خودش رود. گذشته؟ گذشته‌ی زبان را می‌گذارند که زبان نگذرد. در حالِ می‌رود، نرود، رفته را نمی‌رود. در باز می‌کند، راه باز می‌کند... رفته رفته نمی‌گذارند، «من شاعری بودم که نگذاشتند»، نگذاشتند که شاعری به عنوان یکی از علی‌های عبدالرضایی بگذرد از قبیل، قول، قبل... ما می‌گذاریم و از این همه نهی از معروف نمی‌گذریم!

در همان میدان که با میدان به میدان می‌رسد

نمی‌داند نمی‌رسد

می‌گذرد

می‌گذارد این نیز بگذرد از گذشته‌ها گذشت

نمی‌گذارد می به رسد که می‌رسد

میدان باز گذارد

در باز کند

باز در کند که دک کرده باشد گذشته از باشد و...

نمی‌شود!

نمی‌گذارند

چه کسانی؟

زبان در شعر خانه می‌کند. لانه می‌کند. بعد زبان از خانه بیرون می‌رود. بعد زبان می‌رود و دیگر، دیگر می‌شود. برای همیشه می‌رود، و همیشه برنمی‌گردد. زبان در شعر راه می‌رود، جا می‌گذارد، جا می‌سازد، جا می‌ماند، جا می‌شود، بعد، بعد می‌گیرد، و شعر، زبان را بیرون می‌کند. بیرون از زبانِ زمانه، شعر زبان می‌گیرد، زبان می‌گزد و زبان باز می‌کند. طی‌ی راه، همین راه است، راهی که از بیرون درون می‌رود و درون را خالی از بیرون می‌سازد، اما چطور درون ساخته می‌شود، بی‌بیرون؟ درونِ زبان، اتفاقاً اتفاقی نیست که اتفاق‌ها، به اتفاق، در جایی فائق می‌آیند که اتفاق‌ها را اتفاقی می‌خواهد. درونِ زبان کافر می‌شود، درونِ زبان کافر می‌شویم، به دستور کافر می‌شود، دستور از زبانِ زمان، یا زمانه، نمی‌گیرد، دست، دستورِ زبان را به دست می‌گیرد، ایمانِ بی‌یمن‌اش را می‌گیرد، و از این جا به بعد، چیزی می‌آید، باری، چیزی می‌آید، یعنی «باز» نمی‌آید.

خانه در زبان. «یک زبان دارم، اما این زبان مالِ من نیست»، اما من مالِ این زبان‌ام؟ یا راهی مرا به این زبان می‌رساند؟ راهی که تک زبانی‌ام را، به راهی، به زبانی می‌کشاند، که زبانِ راه است، زبانی در راه است، زبانی که در راهِ زبان، زبان باز می‌کند. کدام راه؟ کدام راهِ زبان؟ نه زبان را در خیابان کشاندن، که خیابان را در زبان کشاندن، و جهانی از راه را، راه و بی‌راه را به زبانی، به راهی، زبان کردن. دیگر، اگر، زبان راه برود، من نمی‌روم. مانده‌ام با زبان‌ام، که مرا جایی می‌برد که من نرفتن می‌توانم. که زبان، در حال، در هر حال، از من گام‌ها جلوتر می‌گذرد. کدام راه؟

پشتِ زبان، زبانِ دیگری است که از راه دیگری به زبانِ من نمی‌رسد. این زبان، در حالِ روزانه روزمره نمی‌شود.

در حالِ ساده، ساده نمی‌شود.

در حالِ می رود نمی‌رود.



نمایش جنون همگانی

کتاب جامعه در دوره ای از تاریخ اجتماعی ایران چاپ می شود که پیش فرض بزرگ تاریخیت خود را حفظ کرده است. این پیش فرض حاصل از نوع زیستی ست که برای توده وسیع مردم یک سرزمین در یک دوره تاریخی پدید آمده است دوره گذارهای ایدئولوژیک / جنگ / شکست مانیفست ها و رساله ها در دنیا و بالاخره تغییرات اصلاحی در سیستم سیاستگذاری دولت. این کتاب درست در زمانی نوشته می شود که انبوهی از نظرات اصلاحی اجتماعی و سیاسی هم توامان در این زمان نوشته شده است. در واقع در یک دوره گذار اجتماعی و سیاسی مشترک نوشته می شود. حتی طرح جلد کتاب به موازات کتابهای اصلاحات است و فراموش نکنیم که جامعه نام اولین روزنامه اصلاحات بود که بعد از دوم خرداد شاهد انتشارش بودیم.

کتاب جامعه در دوره ای از تاریخ اجتماعی ایران چاپ می شود که پیش فرض بزرگ تاریخیت خود را حفظ کرده است. این پیش فرض حاصل از نوع زیستی ست که برای توده وسیع مردم یک سرزمین در یک دوره تاریخی پدید آمده است دوره گذارهای ایدئولوژیک / جنگ / شکست مانیفست ها و رساله ها در دنیا و بالاخره تغییرات اصلاحی در سیستم سیاستگذاری دولت. این کتاب درست در زمانی نوشته می شود که انبوهی از نظرات اصلاحی اجتماعی و سیاسی هم توامان در این زمان نوشته شده است. در واقع در یک دوره گذار اجتماعی و سیاسی مشترک نوشته می شود. حتی طرح جلد کتاب به موازات کتابهای اصلاحات است و فراموش نکنیم که جامعه نام اولین روزنامه اصلاحات بود که بعد از دوم خرداد شاهد انتشارش بودیم.

اگر کودکی به خودش واگذار شود بزرگ نمیشود

مادر پا در میانی می کند و جامعه می شود

جامعه جاده ست

نمی شود در بست روی دست انداز رفت

توی این بارانداز جنین تنهاست

و اگر سر برسد نه ماه

از دری که در پی دارد در تاریکی در می آید

برچسب خوب و بد به او نمی آید

چون هردو هست و هیچ کدام (جامعه ص ۷)

افسون زدایی از تمام عظمت آرمانگرایی که پشت سر گذاشته ایم، شکست این آرمان گرایی، شکست رساله نوشتن، شکست مانیفست ها هجویه تمام راهکارهای اجتماعی و رسیدن به آن بن بستی است که در شعر جامعه بزرگنمایی شده است. گرچه نمایان کننده جنونی همگانی ست. شعری که حاصل تناقض های بزرگ و تضادهای دیالکتیکی یک زندگی همگانی ست. فرهنگی که این جنون را باز می نمایند و صداهاى مختلفى که از شعر به گوش می رسد، گرچه در شعرهای دیگر کتاب هم تکرار می شود. در شعر جدول که قبلا آن را با عنوان جنگ جنگ تا پیروزی خوانده بودیم. سطوح مختلف جامعه جنگ اعم از صدای موجی / بسیجی / نوحه / رزمنده / حضور متافیزیکی شهید و ناله همسر و مادر بازنمایی وسیعی ست از یک دوره گذار زبان فارسی. دیالکتیک زندگی تناقض آمیزی است که سپری اش کرده ایم. این شعر تداعی موهومی است از جنگ که در بطن ناخودآگاه ما شقه شقه و چند صدایی ست.

باشد هرچه در این خانه دارم مال تو

جز آنکه بیرون در است قبول

کرد و خنده بر لبی که بیرون لب می نشست افتاد

دیدم آنجا که لب بوسه نباشد لب بامی ست

که خیلی کوتاه آمده با لیلی

سهم دود آن شب از لبی که به سیگار می دادم

جز پیچ و تاب نبود

دست هایم بر سرم در فکر بود

یاد آن روزی که ترکش خورده ام افتاده بود

یاد یارانی که ترکم کرده اند

جبهه تا وقتی شهادت داشت راهی می شدند

وقت حمله فوج کفتر های چاهی می شدند

لشکری سردار و جانباز عده ای باقی شهید

بعد جنگیدن بسیجی ها سپاهی می شدند (جامعه ص ۳۷)

شاید شعر جنگ جنگ تا پیروزی از معدود سندهای ماندگار اوضاع اجتماعی زمان خودش است. پوشش دادن به طیف وسیعی از صداها نمایش واقعی لحظه هایی از جنگ همانند سازی ای که باور پذیر و رقت آور است. تمهید کارآمدی که به جای روایت جنگ به نمایش جنگ انجامیده است. البته پاره ای از این صداها قدرت فلکلوریک و پاره ای قدرت مکتوب داشته اند. تنها دلیلی که سبب کنار هم آمدن این صداها شده است. ذهن جنون زده شاعر است که در این جا نقش موجی را بازی می کند که البته هم آمیزی آنها در یک شعر به موسیقی تاکید بیشتری از شعر داده است که این مشکلی است که خواندن شعر را کمی دشوار کرده است.

نکته دیگری که در این شعر و بسیاری از دیگر شعرهای کتاب دیده می شود. قدرت طنز حاصل از این نهاد است. طنز در توجیه چند صدایی که باختین شرح داده است. طنز در نهاد کارنوال مردمی، طنزی که از صداهاى مردم برخاسته است و نماینده سطوح مختلف جامعه است. باختین این طنز را در مقابل قدرت توجیه می کند. این طنز گاه برخاسته از فرهنگ شفاهی است که به دلایلی مکتوب نمی شود ولی هم حسی و قدرت تاثیر گذاری وسیعی ایجاد می کند. اما این طنز در یکی از شعرهای کتاب حاصل از تناقضی روان شناختی و فلسفی است. حس بی گذشته بودن هویتی که شاعر به ناسزایش گرفته است. شعر روایت یک گاو:

نام؟ هر که می خواهی

نام خانوادگی؟ خیلی عجله دارم

پدرم؟ هر که می خواهی

ومادرم همین گاو های کنار پیاده روست

که خیلی عجله دارند و سوار تاکسی نمی شوند. (جامعه ص ۳۳)

حس حرامزادگی و لذت از حرامزادگی فاجعه محض این شعر است. فاجعه ای که حاصل از نفرت از گذشته و نفی ماقبل است. این انقطاع نسلی و بریدگی از گذشته نقطه فصلی ایجاد می کند از ریشه ها و زیر بناهای زیستی که همیشه به عنوان زایده هایی در کنار شاعر جمع آمده بودند و شاعر با سنگدلی و بی رحمی تمام این نفرت و انقطاع را اعلام می کند. وحشت از متولد شدن و نمایش موحش لحظه تولد چنان در این شعر تصویر شده است که به بزرگترین تحقیر می ماند. گویی در این لحظه منم که دنیا را دوباره آفریده ام و دنیا با من از نو آفریده شده است. پررنگی این حس نارسیستی به وضوح گسستن از گذشته است و تکه پاره کردن آنچه ماقبل به شکل تقدیری و جبری معین شده است. در واقع در این شعر شاعر شناسنامه اش را تکه پاره می کند گرچه در جاهای دیگری این شناسنامه را از نو نوشته است. در انتهای اکتاب شعری می خانیم با عنوان تثلیث. لحن بیان نیچه ای این شعر یعنی

لحن تفاخر و تحقیر صحنه زدن به یک آریستوکراسی ذهنی و از موضعی برتر نگاه کردن به کوتاه فکری عام و پیش پا افتاده. ظاهر شدن در جامه ابرمرد و نگاه کردن به آن مگسان بازار «خر که ممکن نیست سر بالا کند». در اینجا شاعر گرچه در موضع مطرود جامعه اما باز پیامبر نوعی زمان خود است. گرچه نقش رمبووار را بازی می کند و فصلی در دوزخ می نویسد اما تحقیر و نفرت اسبابی ست برای آگاهی حتی عنوان شعر تثلیث عنوانی پیامبر گونه است اشاره به سه گانگی شعر هفت بخش دارد گرچه سه اشاره به سه موجود واقعی در ادبیات معاصر است که گویا همزمان با سردن این شعر مرده اند اما عنوان شعر و هم آوایی آن با کلمه تصلیب تداعی کننده خود تصلیب است. و نه تثلیث و انگار شعر بیان کننده به صلیب کشیده شدن شاعر است. در اینجا شاعر همان نقش قدیمی پیامبر را بازی می کند گرچه عبدالرضایی از این متنفر است که نقش پیامبر را بازی کند اما در اینجا این نقش را بازی می کند گرچه پیامبری خطاکار شبیه رمبو گرچه دن کیشوت متکبری که شیفته دنیایی ست که به دست نمی آید اما این شعر آخرین شعر کتاب است. آخرین شعری که نمایان کننده وصیت کتاب جامعه است (آیا در اینجا به یاد سرود جامعه پسر داوود نمی افتیم؟) زشتی ای که در قبل نشان داده شده است با به صلیب کشیده شدن شاعر تمام می شود. در اینجا عنوان شعر همان اشاره غیر مستقیم به خود کلمه تصلیب است که شاعر ابا دارد آن را بیان کند به خاطر بار دلسوزی و ترحمی که این کلمه دارد ایجاب می کند که کلمه ای شبیه گرچه از لحاظ معنایی متفاوت را جایگزین این کلمه کند گرچه این شعر در مرگ سه شاعر و نویسنده دیگر نوشته شده است. تثلیث تنها کلمه ای است برای فرار معنایی و رد گم کردن ذهنی. شاعر حسرت این را دارد که در مرگ خود شعر بگوید:

«گاهی فکر می کنم سوسماری هستم که هراز گاهی مرگ پاروی دمش می گذارد. خیلی ها می خواهند که بسازم و دم هم نزنم. این جاست که که در اینجا شعرم را می نویسم. خواهی نخواهی آنها دوست دارند نام روی آدم بگذارند». (جامعه ص ۵۵)

این شعر رمزگانی کلیدی دارد که از فرهنگ فلسفی نیچه میراث برده است. حتی لحن بیانی متونی نظیر چنین گفت زرتشت تکرار شده است. تنها با لحن قاطعیت برندگی و تفاخری که میراث از فرهنگ نیچه است شعر تثلیث - و یا تصلیب - کامل می شود. شاعر در این شعر وظیفه شالوده شکنی از گذشته را بر دوش می کشد و از اخلاق و نظامهای اخلاقی گذشته شالوده شکنی می کند و دست آخر می گوید «با خنده می کشند نه با خشم» این کشتن در تقابل با ادبیات شکل می گیرد معاصرانش را می کشد و با طنزی گزنده از ادبیات عصر خودش صحبت می کند:

قادر نیستند شتاب دارند نمیدانند از هر طرف این جاده که تامل در صفر کنند البرزی در کمین دارند پس کناره گیری نمی کنم در کناری می مانم نه عقل عذابم می دهد نه خطاب به چکاوک

پیش به سوی سانسورِ علی عبدالرضایی

خوانش شعر «سانسور»

نظ اول



آقای شلی امثال من را از کار بر کنار می کند جلوتر آمده ام تا راه را برای بعدی صاف کرده باشم ای کاش سرکوهی ها می دانستند که این بابا چاهی ندارد تا از آن آبی بکشاند بیرون! «(جامعه ص ۶۰)



در این شعر به نوعی جهان بینی شعری شاعر به بیان در می آید شاعر بحث های فنی شعر را وارد متن می کند بحث های نقد ادبی و همه آنچه نظریات خود اوست که لحنی قاطعانه و جدی دارد. هرچند حاشیه ها را خالی می گذارد.

کتاب جامعه به ادبیاتی بیمار گونه صحنه می زند. حتی نوع قرارداد ها و دلالت ها از ذهن نامتعارفی خبر می دهد که دلالت ها را گم کرده است و دچار لکنت زبانی شده است. زبان بیمار گونه کتاب گاهی این شبهه را ایجاد میکند که این کتاب متنی بی مصرف نیست هذیان گویی بیهوده گویی و مزخرف گویی به همان مفهومی که در فرهنگ ابزورد تعریف شده است. تمهید این کتاب است. متنی ساده حتی اشتباه و حتی پرت نمایان کننده یک اسکیزوفرنی وسیع فرهنگی ست اینجا مرز بین جنون و شعر قابل تمیز نیست. زبانی که گاه برخاسته از حافظه دستوری پریشان شاعر است. ش.رشی است بر علیه زبان و البته این زبان طیف وسیعی از پریشانی ها و سردرگمی های واقعی را در بر گرفته است. اما نهاد این جنون را لو داده است. تنها ستایش ما را بر می انگیزاند از دیوانگی و بی شکلی دیونیزوسی وار هنر و با این دریافت است که به زیبایی پنهان این شعر ها دست می یابیم.

بهتر نیست «پسا ساختارگرائی» را برای همیشه فراموش کنیم؟ چرا که در فرضیاتش، فاعلیت را معطوف به عینیت دانسته خط بطلان بر اهمیت ناخودآگاهی کشیده آن را عرصه هذیان می نامد. اثر هنری در انتزاعی ترین صورت خود می تواند در گسست با واقعیت قرار گرفته، نسبت به آن «بی تفاوت» بماند. مگر نه اینکه به قول «اومبرتو اکو»، خلاقیت وقتی اتفاق می افتد که آفریننده اثر هنری یک «مرده» باشد! همیشه رابطه ای درونی بین ادبیات خلاق و دیوانگی وجود داشته، دیوانگی تنها وضعیتی ست که در آن فکر از حساب و خیال از خودآگاهی آزاد می شود. از این رو، شاعری که به هنجارها و ارزشهای رایج وضعی ننهد و در خلاف جهت شنا کند، دیوانه ای انگار می شود که نظم و آرامش موجود را به خطر می اندازد.

فاعل شناسای اغلب شعرهای مهم علی عبدالرضایی همین دیوانه است که مدام خطر کرده در خطرناک هایی که پدید می آورد، وضعیتی تازه را برای شعر به ارمغان می آورد. خیلی ها عبدالرضایی را شاعری پست مدرن می دانند در حالی که در شعر او هر چرایی بدون آنکه خود را دچار منطقی تعریف شده کند ناگهان پاسخ می گیرد. به بیان دیگر اصل سببیت همانا گرانیگاه تمایز شعرهای او با آثار پست مدرنیستی است. شعر عبدالرضایی نه تنها نافی سببیت نیست بلکه از آن بهره می برد، در حالی که اثر پست مدرن سببیت را بر نمی تابد. سببیت، ابزار شناخت در استخراج معنی است. عبدالرضایی مدام خواننده خودش را به مواضع پرسش و سلاخی چون چرا مسلح می کند. بالاینهمه او را نمی توان شاعری مدرن نیز تلقی کرد، زیرا عبدالرضایی تعریف دیگری از چرا و پاسخ دارد و مدام مواضع نویسنش خود را تغییر می دهد. اصلن یکی از تکنیک های مهم عبدالرضایی نمایش نیت مولف در پسای اثر است. همیشه او در هر شعرش برای اینکه چیزی بگوید، چیزهای دیگری را مخفی می کند که اتفاقن همین چیزها و موتیف های دیگر است که باعث می شود، خواننده در هر بار خوانش شعرهای او به دریافتی جدید برسد. از طرفی کودک درون او شیفته بازی های جدید (بازی زبانی) است و بلافاصله بعد از کشف یک تازه، بازی قبلی را فراموش می کند. خواننده ی آثار عبدالرضایی همزمان و همزمان با شاعر، مدام در حال دنبال

در قتل عامِ کلماتم
سرِ سطرِ آخر را زدند
و خون مثلِ مرکب به جانِ کاغذ افتاده است

با خواندن این قطعه خواننده آماده می شود تا در دنیایی که متن دارد می سازد، مسخ خویش را تجربه کند. با قتل کلمات عام و ذهنیت عامی، استارت شعر زده می شود و در اتفاقی که بین کاغذ و مرکب می افتد، خونِ شعر، شروع به شریان می کند تا به مرگ، مرگِ مولف منجر شود.

مرگ است که روی صفحه دارد دراز می کشد
و زندگی پنجره ی وامانده ای که سنگ او را کشت

در واقع سنگ هرگز پنجره را نمی گُشد! بلکه صدای خنده هایش را در می آورد. به بیان دیگر به شیشه که محصور در نگاه قاب است، آزادی و زندگی متنی می دهد. و شاید همین نگاه و همین آزادی در نگاه باشد که چون تفنگی به دنیای مولفی که اینجا خداست، شلیک می کند. راوی در هیچکدام از شعرهای عبدالرضایی ایفای نقش دانای کل نمی کند و همین نشان از انزجار شاعر از روایت های یگانه دارد.

تفنگی تازه دنیا را هلاک کرده ست

ناگهان فضا شکسته شده شاعر از زمانِ حال، به گذشته پرتاب می شود. او از کوچه های طفولیت و یادمانهائی از ناخودآگاهی حرف می زند که یکوقتی همه درهای ورود و خروج آن را می شناخت. از اندیشیدن که اصلی ترین کالای صادره از غرب است و چون کادویی به خانه وارد می شود، یاد می کند و من را از زیر بار نقش فاعلی خارج کرده بدان کنشی فعلی می دهد، اندیشیدن!



کردن تازه هاست و در این بین سبقتی درکار نیست. بین مولف و مخاطب در آثار عبدالرضایی نوعی این همانی برقرار است و این هر دو در خوانش و نویسش اثر همراهند، در حالی که اثر مدرن خواننده را به دنبال خود می کشد. به عبارتی، اثر مدرن جلوتر از خواننده حرکت کرده چون راهبر، هر جا که خواننده، در هر پیچشی بپرسد: «چرا؟» اثر به او پاسخ روشنی خواهد داد. در پاسخی که شعر عبدالرضایی ارائه می دهد، وضوحی در کار نیست، پاسخ در متن تنیده شده بخشی از خودِ متن است، به گونه ای که مخاطب خلاق این پاسخ را به مثابه مولف اثر دریافت می کند. پس تقدم و تأخری بین مولف و مخاطب در آثار عبدالرضایی در کار نیست. گفتم تقدم چون برخلاف آثار مدرنیستی، اثر پست مدرن، خواننده را به جلو حرکت می دهد. در اثر پست مدرن خواننده در استنتاج از متن آزادی دارد و مقدم بر اثر فرض می شود. در واقع شعر پست مدرن به آن «چرا» یی که ممکن است در ذهن خواننده شکل بگیرد، هرگز پاسخ نمی دهد. بلکه او را بازی می دهد.

با این مقدمه می خواهم اعلام کنم که علی عبدالرضایی دقیقن و فقط یک شاعر پساهفتادی است و از هر سبک و هر منظر، تنها آن بخشی را که با نویسش و خلاقیتش این همانی دارد برمی گزیند. در واقع عبدالرضایی همزمان که مولف آثارش محسوب می شود، مخاطب خلاق آن نیز هست. و شاید گفتمانی که بین شعر او و آثار مدرنیستی و پست مدرنیستی برقرار است، حاصل گزینش های استتیکایی همین مخاطب خلاق باشد. مثلن شعر عبدالرضایی همچون اغلب آثار پست مدرن، از کنار هم گذاشتن بی دلیل قطعات بریده در زمان و مکان شکل نمی گیرد. بلکه در عین آشفتگی، واجد چنان نظم کمال یافته ای است که از پدیداری هیچ احساس یا بینشی در خواننده واهمه ندارد. در شعرهای علی، زمان پیوسته ای پشت روایت نهفته نیست. قطعات روایت، از زمان و مکان پیوسته تبعیت نمی کنند؛ چرا که ناخودآگاهی، پیوستگی زمان و معنا را بر نمی تابد. چینش هنرمندانه قطعات، تنها و تنها یکی از احتمالات در ترتیب هاست.

شعر عبدالرضایی معشوقه ی دُرْدانه ی پُرتوقعی ست که دوست دارد، تنش به شیواترین شیوه ی ممکن جاری شود.

عبدالرضایی وقتی به مرحله ی کشف و شهود می رسد که زبان را بر لبه تیغ بکشد و خطرناک عمل کند. سازه هایی چون «پدرد»، «مادرد» و «برادرد» در شعر سانسور، حکایت از همین مخاطره دارد. مگر نه این است که آغاز آدمی دردی است که او را می کشد، اینجاست که شعر سانسور در حیطه زبان مخاطره آمیز عمل می کند تا دنیا در منظر ما جلوه ای دیگرگون بیابد. بدین معنی شعر سانسور آئینه ای گویاست که خواننده در آن، تجربه و کشفی نوآمدانه می کند. سبک و میزانشن قطعات از زمره عوامل جذبه و فریبندگی آن است. آن ها به مثابه آداب عشق ورزی در ایجاد فضای مناسب ایفای نقش می کنند تا کشف و شهود خواننده در قلمرو شعر بهتر متحقق شود.

آیا این من به دلیل تقابلی که با اهریمن (اندیشه شوم) داشته، وارد سبد صادرات نشده؟! و من که مثل کالا به درهای این کوچه واردم هنوز همان اتاقِ کوچکم که از خانه کوچ کرد

کوچ شاعر چنان کوچک است که انگار از درِ خانه ای در دهکده جهانی مارشال مک لوهان، به درِ خانه دیگر رفته است، با این تفاوت که آنچه در این کوچ می رود، انسان به مثابه یک ساکن نیست، بلکه خودِ مسکن است. این دیگر بینی و دوباره بینی یکی از نکات متعالی شعر عبدالرضایی است که کمتر توسط منتقدی به تحلیل درآمده است. اصلن یکی از راههای اصلی ورود به فلسفه هنری عبدالرضایی خوانش و تحلیل چندباره ی همین شعرهای به ظاهر خوانده شده است.

در شعر سانسور، آنچه از آن سخن گفته می شود؛ چندان اهمیتی ندارد؛ آنچه اهمیت دارد رابطه‌ی اجزا و ارکان این شعر با یکدیگر و در نتیجه چرائی و چگونگی اجرای نیت مولف است. بی شک علی در هر صفحه ی شعری که مادری می کند، راز مگویی را فاش می کند که گوشها یا از شنیدنش حذر دارند یا توانایی شنیدن این تواترِ خاص را ندارند، جناب فیزیک ایست!

در زندگیِ من که مثل خودکارم با سطرهای این صفحه مادرم

دستهای گربه رقاصی می کند هنوز

تا موش بدواند

پیِ سوراخی که پر کردند

شعر نوعی گربه رقصانی ست که خواننده می تواند در تقابل با آن موش بدواند پیِ سوراخی که متاسفانه زندگی پُرش کرده است. شاید تنها به همین دلیل است که عبدالرضایی در شعر «برو به سمت برو که من رفتم» نیز دلیل نوشتن اش را تاسف می داند!

من می نویسم

چون متاسفم!

از این جا به بعد، شاعر به طرح حرفهای ایجابی خود می پردازد که علت قتلِ عام کلماتش شده اند.

دنبالِ درسی که در مدرسه کردم

دیگر برای سارای عاشقانه ام دارا نیستم

دارم تکلیفِ تازه ام را انجام می دهم

شما خط بزنید

قطعات این شعر فقط وقتی تن به نمایش می دهند که پرده پس‌زمینه‌ی آن از جنس سکوت باشد. شعر

در واقع از حرفِ زیادی کراحت دارد. میان کلمات، تصاویر و افکار این شعر، سکوت و فاصله بسیار است. دارا و سارا به مثابه اولین زوج متنی که کودک در مدرسه با آن مواجه می شود از معصومیت خاصی برخوردارند.

شاعر البته از این معصومیتِ تبلیغی و تعلیمی انزجار دارد و تکلیف تازه ای را پیش روی خواننده می گذارد که از جنس مناسبات و تکالیف سارا و دارای سابق نیست. و اصلن در مواجهه با همین وضعیت تازه است که دارا کنش فاعلی و دارائیت خود را از دست می دهد! سنت و ذهنیت دین اندیش، مدام «دارا» را به «سارا» چسبانده تا در این چسبیدگی، تکلیفی دینی به انجام رسیده باشد. تنازع بقا؟!

و در دختری که آخرِ این شعر زمین می خورد

خانه ای درست کنید

پر از دری که زخمش باز شده باشد

و از لای اضلاعِ مرگ

مثل اتاقی از این خانه رفته باشد که خوشبخت شد

در این پاره از شعر، خانه ای در دختری درست می شود که درهایش اضلاع مرگ است، زخمی است، درد دارد. دختری که دیگر نمی خواهد سارایی زیر سیطره دارا باشد! پس زنی تازه اینجا باید پا به صحنه بگذارد که همچون «سارا» پرورده سیستم تعلیم و تربیت دینی نباشد، او کیست؟ بسان قطار از ریل خارج‌شده‌ای، شاعر شاهد متلاشی شدنش است. کسی از خودش، از خانه اش کنده می شود تا به خوشبختی برسد! یعنی چی؟!

مگر نیل به همین خوشبختی فرضی دلیل اینهمه مهاجرت افسار گسیخته نیست؟ (اینجا پای تبعید را وسط نکشید که حکایتی دیگر دارد) شاعر از تراژدی‌ای حرف می زند که زخمِ بازش هزار و یک روایت دارد. هزار و یک شب؟

دنبالِ «موضوع» در شعر گشتن، اقدامی نامناسب است. همه اجزا و جوارح، در اجماع، شعر را تشکیل می دهند. «موضوع» از تن؛ یعنی از فرم و پرداخت جدا نیست.

شعر، تجربه‌ی درب گشودن است بر ناشناخته های جهانی که در اضلاعِ آن بیگانه افتاده ایم. شاعر خارج از چهار دیواری که ذهنیت تعلیم یافته برایش ساخت کرده است، در جست‌وجوی اختیار و اراده‌ی گمشده می گردد. شاعر بدنبالِ گمشده ای در زبان است که عطای خانه و مدرسه را بخشید تا در غربتِ یک اتاق، تبعید خودش را انجام بدهد، لابد یکی هست که به این خوشبختی نام بدهد! نه؟!

دختری که خواسته باشد
خویشم کند

دانه بپاشد در صداش پیشم
کند

و در خانقاه اندامش

چرخ بزند هی چرخ بزند
چشمهام دوباره درویشم کند

در قطعه بالا، راوی از دختر به
مثابه زبان یاد می کند. زبانی
که با او خویشی می کرد
و چنان دانه پاشید برایش که

او را چون کبوتری جلد خود کرد. زبانی همچون خانقاه که کلماتش در آن سمایی جاودانه دارند. زبانی
که زبان شعر و شعور است. زبانی با نام بزرگ فارسی که اندیشه های خودویژه ای را در خود انبار کرده
ست. زبانی که هنوزاهنوز به دنبال کاشف است و به قول دکتر شهرجودی، همین فارسیِ عزیزی است
که تن و وطن همه ماست.

چقدر چشمها

این حفزه های تو خالی

در بازی بین دو آدم هزار دستانند

چقدر این سمت هستی که هستم آن سمتی ترم همه ایرانند

پدرد مادرد برادردم!

دیدن در خوانش یک شعر نقطه مقابل نگاه کردن است. چون ریشه در تخیل دارد و تنها همین تخیل
است که به فرم و فضای هندسی متن جانی ماندنی می دهد. مثل کارکرد چشم در عشق بازی که به
ظاهر نقشی اجرایی در عمل سکس ندارد، ندارد!؟

شاعر به یک خانه تکانی در اقلیم شعر اعتقاد دارد. او با شالوده شکنی، به کوتاه فکری روشنفکری
شعاری یا همان هزارستان توده ای _ فرهنگی که موجب آوارگی «دارا»ی بی دارایی و ستم کشیدگی
«سارا» شده انتقاد می کند.

شالوده شکنی و گذر از نظام های کهنه دلالتی، هدف غائی این شعر است.

شعر عبدالرضائی، برخلاف شاعرش که عمد دارد خودش را شاد و هرزه در و آنارشیزست
بشناساند، فکرنده و عمیق است. جنگنده و صدیق است، تنها و بی رفیق است و سر سازش با
هیچ نحله و جریانی ندارد. شاعر شعرهای عبدالرضایی، متفکری است که در انجام تنهائی
خودش، جمعیتی را زندگی می کند. از این لحاظ او کاملن شاعری خود ویژه است. در واقع سانسور
فقط یک شعر نیست، بلکه سرگذشت و سرنوشت علی عبدالرضایی است. شاعری که مدام توسط
حکومت دینی ایران سانسور شده، شاعری که مدام توسط روشنفکری شعاری و هزارستان ادبی
سانسور شده، شاعری که مدام به زندگی اش، به شعرش خیانت شده، شاعری با تخیلی جهانی که
تاکنون همتایی در شعر فارسی نداشته اما به همان اندازه که تاثیر گذاشته و باعث و بانی پیشرفت
شعر و ذهنیت شعری شده، رنج کشیده و به او ظلم شده، پشت شعر او، فریاد بلندی ست که درد
کشیده ای دارد. شاعری که برای اوهام و خیالات مردمش که آنسوی جغرافیایند، همه از درد می
نالد. او استخوانی لای زخم خلیده دارد.

فوکو مرگ و درد را لازمه خلایق هنری و فکری می دانست. او زندگی را تجربه ای ایستاده بر لبه
مرگ و درد تعریف می کرد.

پدرد مادرد برادردم!

حال من از درد وخیم تر است

نوشتن از من عقیم تر است

و لندن که آب و هوای مش کرده ای دارد هنوز

خواهرانه منتظر است

مرگ روی بدنم دراز بکشد

که زندگی باز مرا بکشد

در این بند، شاعر از مشکلاتش در تبعید و از درد شاعری طوری سخن می گوید که به قبای
هیچ کس برنخورد. شعرش ستیزه گر؛ اما هتاک نیست. عبدالرضائی با هوشمندی و با نگاه نافذ به
جهان می نگرد. نویسنش و پرداخت این شعر در گرو خلق فاصله و فضائی ست که خواننده بهتر
در آن جولان دهد. به قول نویسنده و نشانه شناس ایتالیائی «اومبرتو اکو»، زندگی در مه آغاز می
شود. مه یا مش در متن، استعاره اجتناب ناپذیری از فراموشی است. ذهنیت در فضای مه آلود، به
دنبال ناخودآگاهی هائی می گردد که در مسلخ زبان، تار و مار شد.

برای شاعری که صف کلماتش طویل شده دلم می سوزد

برای گنجشگ بی شاخه ای که جیک جیک هایش باد کرده ست در گلو

برای استراحت کلاغی که سیم برق ندارد

برای خودم



که مثل برق رفته ام از خانه
آدمی بودم
حماقت کردم و شاعر شدم!

در پایان، شاعر با استفاده از تقابلات چندتایی، از تنهایی هایش می گوید و از حماقتی که باید کشته شود تا شاعری و شعوری به عرصه آید و علیه اقتدار گفتمانها برخیزد. شاعر با شالوده شکنی، تفکر معطوف به «ایده مطلق» را به نقد می کشد. او از «مدلولی متعالی» که از زمان افلاطون تاکنون، فلسفه در ایران برمبنای آن شکل گرفته، انتقاد بعمل می آورد. اعتقاد به وجود مرکزی خارج از عالم هستی، اساس تفکر در ایران از اعصار تاریخی تا کنون بوده است. در متافیزیک ایرانی، «مدلول متعالی» مرکز معنا و بیرون از حیطة زبان قرار دارد.

حقیقت بمثابه واقعیتی غایی، بر مبنای کنشهای دوتائی (binary operations) مسلم تلقی می شود.

در این کنشهای دوتایی یک قطب نسبت به دیگری برتری دارد. بعنوان مثال، در زبان فارسی، «دارا» بر «سارا» ارجحیت دارد؛ چرا که دارا از داشتن می آید و سارا از ساریت، از سار سیاه بخت! معنا در متن، بر مبنای تفاوت و از طریق ساختارهای درونی، پدیدار می شود.

هیچ متنی صرفن یک معنا ندارد. هر متنی در ارتباط با متون دیگر، بصورت بینامتنی عمل می کند. معنا از روابط متقابل متون با یکدیگر حاصل می شود. هیچگاه از قطعیت معنا در متن نمی توان صحبت کرد. این خصیصه، خصوصن در شعر پساهفتادی، بیشتر مصداق دارد. چرا که شعرها مدام در حال عادت زدایی کردند و روال مرسوم در معنا سازی را برهم زده؛ عملکردی شالوده شکنانه دارند. منتقد شعر به دنبال لحظاتی است که نویسنده حرف خود را بصورت نامعمول بیان داشته است. در چنین لحظاتی، شاعر به نظام زبان دستبرد می زند تا آنچه نگفتنی ست، بگوید. شاعر قطعیت متن و معنای طبیعی شده را به چالش می کشد. معنا تعمّدن به تعویق می افتد تا متن از تفسیر باک نداشته باشد. بدین نحو، شعر خصلت چندبعدی پیدا می کند تا خواننده میدان آزادتری برای برداشت بیابد. چند بعدیت یا چند لایه گی همانا اجرای ساختار نامتمرکز در شعر است که مرکزیت واحد معنا را به چالش می کشد.

در داستان «شخصیتهای جاودانه» نوشته بورخس، از آنجا که شخصیتها غیرقطعی، نامشخص و بدون مرکزیت معنا رفتار می کنند، معنا دردسترس نیست و مدام جا خالی می دهد. در این داستان، خط معنا در بازی تقابلهای دوتایی مدام گم می شود. خواننده قادر نیست میان تقابلهای دوتایی تصمیم گیری کند و معنا جایگاه خود را به عنوان مرکز متن از دست می دهد

در شعر «سانسور»، متن از قطعیت و ثبات تن می زند؛ چرا که با تکثر معنا روبه رو هستیم. خواننده در خوانش اثر، با خلأ، تعویق، تأخیر و عدم قطعیت مواجه است. بنابراین، خصلت چند معنائی این شعر به خواننده نقشی پویا و فعال، در روند خوانش، اعطا می کند. با چنین ترفندی، حرفی که زبان بی آنکه بگوید نمایشش می دهد؛ بهتر درک می شود. گرانیگاه این شعر، خوانش و نویسش توأمان مولف و مخاطب است که نظارت خدا-متن یا سانسورچی را برنمی تابد. در عین حال، در حوزه معنا، شعر از ادبیات و فرهنگی می نالد که با نگرشی دوالیستی، به تحکیم اسطوره باوری و تکرار کهن الگوها مبادرت می ورزد.

علی عبدالرحمن خنایی

این درختِ خشک
چگونه خود را برگزار کرده که این قدر
این قدر زیر باران برقرار مانده؟
اناری را که بر دار مانده
چرا یکی بچلاند که نمی داند؟
دیگر نمی آید

بارانی که در این شعر باید بیاید
و زندگی این لائیه کوتاه بالاخره خوابم می کند
بر صفحه ای که عمری در نمی دانم گشت
چقدر بنویسم

شعری را که هرگز نخواهم نوشت؟
قطعن گروه خونی لندن
که حتمن باید اُ باشد یا

به من نمی خورد

که هی می روم زیر باران و آب می خورم
عجب سماعی دارد این فکر که در سر دارم
یکی بیاید

باز دارد این صوفی را که هی چرخ می خورد در سرم
بارانی که دارد می آید
دیگر به شعرم نمی آید

این ملعون

اشک همه را درآورده ست

این باز پرس

اینکه از ابرهای بالای سر لندن

اینهمه حرف می کشد بیرون

آیا کسی آن بالا بیکار است

یا حقیقت دارد

که باران دارد هنوز می بارد؟

ما همه می میریم

پس چیزی تمام نمی شود افسوس!



آنیما

طلوعت دیر بود

غروبت زود

مطلع تو نبودی

و بیت آخر برای شعری به این نازنینی

دیگر تو نیستی

ما را برای نرسیدن به هم انداخته اند

بیهوده با نازنین حسد می کنی

برای آن قصیده ی بلند حال من دیگر

کفاف نمی دهد

بیهوده خانه ام را رصد می کنی

در زندگی من گودالی ست

که دیگر هیچکس پُرش نمی

کند

بین من و مرگ این جنده ها حائل اند

این خنده ها که چاله در چهره ی تو

انداخته اند قاتل اند

کار مرا ساخته اند

دیگر با هیچ قافیه ای من ردیف نمی شوم

علی عبدالرحمن خنایی



سبز ریزی

رودخانه ای در خیابان است
 یک میلیون
 دو میلیون
 سه میلیون صدا در جریان است
 و مسجدی که پایگاهش پشت میدان است
 آنقدر که جمعه دیده
 جمعی چنین ندیده
 ترس برش می دارد
 و لوله تفنگی را از پنجره اش می کند بیرون
 که مانده چادر بزند
 کنار پسری آستین کوتاه
 که می تواند یک کاره بعد از تیر
 به دختر نفس
 بزند
 یا مردی که مجبور شده با دخترهاش
 سر پیری
 از خودش بزند
 بیرون
 از این بیشتر آدم که موسای خیابانی شده
 باشد کسی ندید
 از این پیش تر نیل
 که در میدان بریزد جوان
 میدان آزادی جان است
 و ماشه که دیگر حیران است
 لوله می چرخد پی شکار بین آدمها
 پیدا نمی کند
 و در می کند تیری هوایی

که جای خدا می خورد
 به یک تکه از سیاهی
 در کلاغی خانگی
 که آن بالا سر سیم
 ها خستگی در می کرد
 یک تکه سرخ می افتد
 سر سبزه ها که از قارشان زده اند بیرون
 و بال سیاهش را باد می برد
 می دهد به گلدسته ی مسجد که اختراع
 بیخودی ست
 تفنگ که ساخت یکی از کارخانه های خودی
 ست
 جا می خورد
 و مثل من جا می زند
 وسط شعر خوش ساختی
 که پایانش دیگر از من
 ساخته نیست.



جنگ و صلح

علی
عبدالرحمن فضایی

صلح مادری نداشت
 که چادر نماز سرش کند تنگِ غروب
 بیاید سرِ کوچه
 و جای خالی پسرش را
 که جای توپ روی مین پریده بود
 توی دروازه به تماشا بنشیند
 چشم‌هایی داشت
 هر دو آبی
 ما هم که آمده بودیم ببریم
 می توانستیم
 در صحرای کربلا از آن آب بخوریم
 مایی که آنهمه گل کاشتیم
 زمین نداشتیم
 حتی یک کتانی که لااقل بتوانی شوت
 نداشتیم!
 گرچه توپی در کار نبود یا رفیقی
 با اینهمه
 خودمان را که می توانستیم بازی کنیم
 در زمین مسابقه بی توپ
 گاهی که توپِ توپ بودیم و زمین نداشتیم
 لااقل می گشتیم توی کوچه های اطراف و
 یکی را می زدیم زمین
 حالا چی؟!

جنگ که آمد

چشمی داشت

چون زخم بر صورت سرخ

ما هم که دیگر بسیج شده بودیم

هر چه داشتیم

روی هم گذاشتیم و توپی جور شد

پلاستیکی

که باید پی اش می دویدیم

بعد

یکی یکی دورش جمع شدیم

قرار شد در کربلا گل کوچک بازی کنیم

بعد افطار بود و قطار و چادر نمازی که بای

بای

وقتی رسیدیم

پشت هر خاکریزی یک توپ داشتیم

بین دو دروازه هم بازی فقط هوایی بود

هر که تندتر می دوید

پایش زودتر به گل می رسید

باز زمین نداشتیم

ولی تا دلت بخواهد مین داشتیم

زیر زمین

که جای توپ

پاهای ما را گل می کرد

نقاش

علی
عبدالرحمن فضایی

با همان انگشت هایی که من لاغرش کردم
 یک صفحه از لای کاغذها بردار که آ
 اصلن خودِ سه باشد
 حتمن همان قلمو که داده بودم دستت
 و آن جعبه ی رنگ را بردار که من کش رفته
 بودم برات
 صفحه را سنجاق کن روی بوم
 حالا بنشین روی همان صندلی که از لهستان
 آمد
 من هم در این پارک درندشت
 بر نیمکتی نیمه کاره منتظرم
 زود باش!

چند سرشاخه ی کمی زرد هم بگذار دم

آسمانی که بالای صفحه می کشی خاکستری

پس زمینه چند درخت لخت که برگ‌هاش توی

هوا باشد عالی ست

حالا نیمکتی پایینِ همان صفحه کار بگذار

و مردی که عاشق نشسته باشد منتظر

یارش نیامده پس خط‌های صورتش زیاد کن

نمی آید پس بیش

نخواهد آمد بیشتر لطفن

اصلن خودت بیا داخل این کادر و خیالم راحت

کن

ناشر

علی
عبدالرحمن فضایی

هرچه گریه می کنم

سبک نمی شوم

از وقتی که آمدم

شرمنده ی زمینم

که سنگین ترش کرده ام

خانه ام

در محاصره ی خانم هاست

برای من اما این کتاب ها کافی نیستند

تو را کم دارم

که هرچه می خوانم از یاد نمی برم

با لباس تازه ای که برایت خریدم

چون کتابی دوست داشتنی جلدت کردم

تا لبِ بسته ات را باز و بسترت

آن کتاب وامانده را طوری ول کنم

که در کتابخانه خاطراتم بایگانی شوی

نشدا!

پدر که مرد

من بچه بودم

و مادر که شاهنامه بود

مجبور شد بزرگم کند

تا شلوار پدر را که دیگر اندازه ام شده بود

از گنجه بیرون بکشم

کشیده ام

این همان مینیاتور است

که درد بهزاد را کامل کرد

زن زیبایی

که هرگز ورق نخورد

چون ناشری ابله

بایگانی ش کرده بود

من که ناشر نیستم

هر چه گشتم

در تو صفحه ای نیافتم که بخوانم

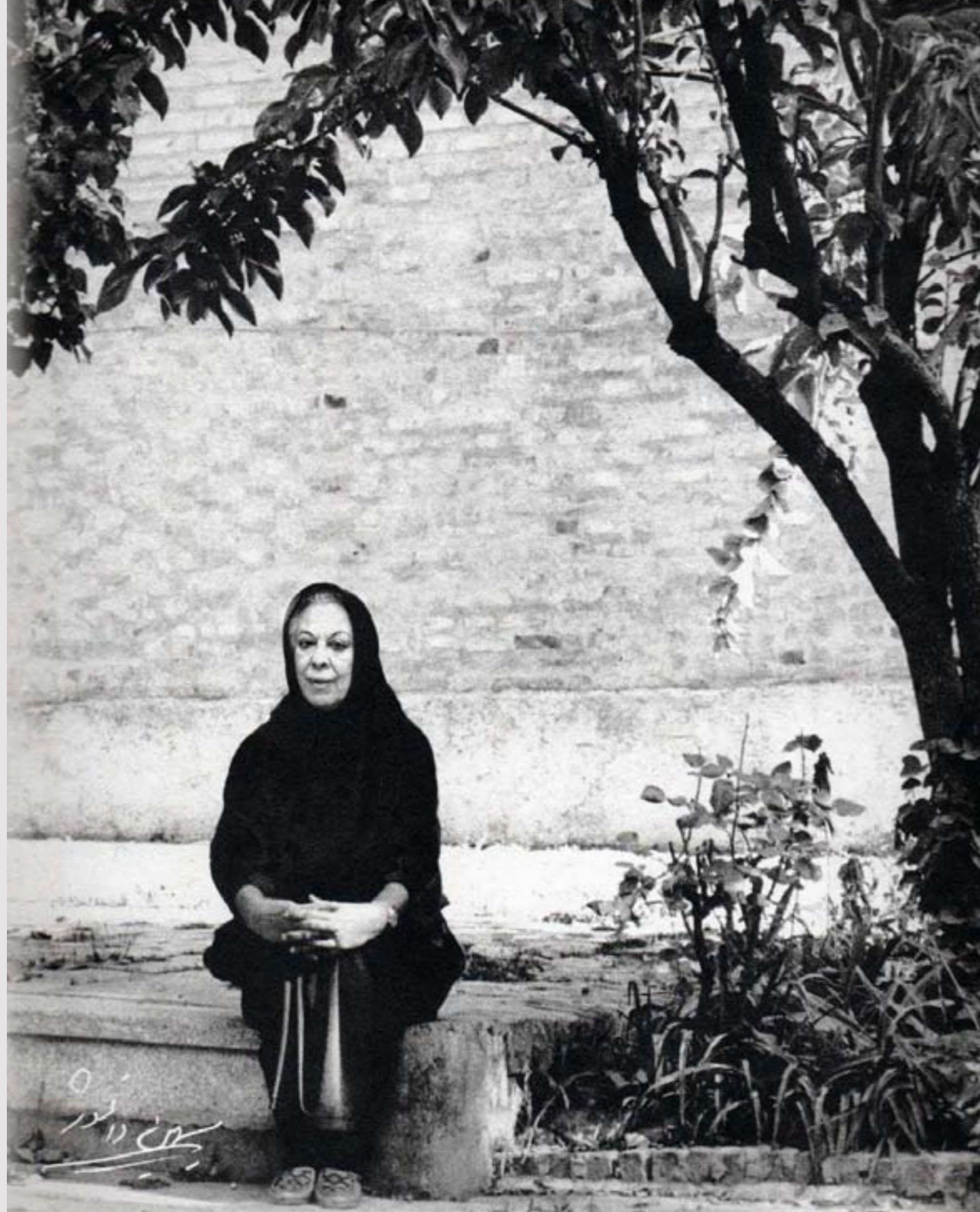
کتابی بودی

که جلدهای گوناگونت

قطورش کرده بود



سیمین دانشور (اردیبهشت ۱۳۰۰ - اسفند ۱۳۹۰)
همسر جلال آل احمد، نویسنده مشهور معاصر ایرانی. وی نخستین زن ایرانی بود که به صورتی حرفه‌ای در زبان فارسی داستان نوشت. مهم‌ترین اثر او رمان سووشون است که نثری ساده دارد و به ۱۷ زبان ترجمه شده است. سووشون از جمله پرفروش‌ترین آثار ادبیات داستانی در ایران به شمار می‌رود. دانشور همچنین عضو و نخستین رئیس کانون نویسندگان ایران بود. سیمین دانشور پس از یک دوره بیماری آنفلوآنزا، عصر روز ۱۸ اسفند ۱۳۹۰ در سن ۹۰ سالگی در خانه‌اش در شهر تهران درگذشت.



سیمین دانشور / داستان

رضا قطب

۱۲۰

ساره بختیاری

۱۲۲

شبنم کاظمی

۱۲۴

ناتاشا محرم زاده

۱۲۶

رایکا امیری فر

۱۳۲

ساموئل کابلی

۱۳۴



من یک زن قاجاری می خواهم!



– قل قل قل پوفف ف ف ف . قل قل قل پوفف.ف.ف.ف. قل قل قل پوفف.ف.ف.ف.ف.
 – بده بیاد اون بد مصب رو . قل قل قل پوفف.ف.ف.ف.ف. آه سوزندیش که . پاشو .پاشو برو بیرون
 .
 ...
 – با توام ای ضعیفه . پاشو برو بیرون .
 ...
 – سرتق بازی در نیار پاشو برو بیرون تا اون روی سگم بالا نیومده .
 ...
 – داری برو بر نگام می کنی که باز . آی یکی بیاد این زنیکه پدر سوخته رو بندازه بیرون . آی با شمام.

ممنون که آن زن را از من جدا کردید . کم مانده بود که کار دست خودمان بدهیم. ضعیفه بلد نبود قلیان بکشد چه برسد به ...

کم کم دارد سحر نزدیک می شود و من باید آماده شوم برای یک نبرد دیگر ! تفنگ بادی را از روی کتابخانه بر می دارم . داخلش یک ساچمه می گذارم و می نشینم روی صندلی کنار پنجره و منتظر می شوم.

– قوقولی قوقو .
 – تق. لعنتی نشد . تفنگ را باز می کنم و این بار یک ساچمه پر دار می گذارم داخلش و نشانه می گیرم تادوباره ...
 – قوقولی قوقو .
 – تق.
 – قوووووق .قوق...ق...ق...
 – لعنتی بالاخره خفه شد.
 حالا برای آنکه دیگر به آن خروس فکر نکنیم باید با هم یک حب بندازیم بالا ! نمی آید ؟ به درک که نمی آید !

برآن پدر بزرگم شاه سلطان حسین لعنت که حب انداختن را برای من ارث گذاشت. داستان را کشش نمی دهیم . هم من کار دارم هم شما پدر سوخته ها ! پس بگذارید یک استکان چای غلیظ از داخل قوری سفید رنگی که عکس پدر بزرگ روی آن نقش بسته است و روی سماور زغالی ای که جهیزیه مادر بزرگم می باشد و دارد قل قل می زند بریزم و حب را داخل آن حل کنم . ببخشید که دارم از انگشتم برای این کار استفاده می کنم . آ آ آن تمام شد. بفرمایید !

حالا می توانید دوباره فرض کنید داخل اتاقی بوده ایم مربعی شکل با قاب عکسی گرد و غبار گرفته که زنی در داخل آن با چارقدی سفید دارد زل می زند به شما پدر سوخته ها !

فرض کنیم داخل اتاقی هستیم دایره ای شکل که تاریک است . اشیایی هم در گوشه و کنارش وجود دارد. مانند : یک قلمدان ، دفترچه ای مشکی رنگ با جلدی چرم که روی میزی مربع شکل قرار گرفته است . یک تفنگ بادی با کالیبر چهار و نیم روی کتابخانه . تعدادی قاب عکس روی دیوار . چند عدد استکان و نعلبکی . سمار و قوری. صندلی راک و...

اما از همه مهمتر یک قلیان است که در گوشه ای قرار داده شده است . روی تنگ قلیان زنی است از دوره قاجار.زنی با روسری سفید و موهای بافته شده که از زیر روسری اش روی شانه هایش و درامتداد سینه هایش قرار گرفته است . جلوی موهایش که یک سوم از روسری آمده است بیرون را فرق باز کرده است . ابروها پیوندی . چشم ها سیاه . پیراهنی سرخابی با دامنی چین دار و گل گلی که روی زانوهایش نشسته ، بر تن دارد .

یک پنجره هم وجود دارد که صبحها از آنجا می توانم باز خروس همسایه را ببینم. بیایید چراغ اتاق را روشن کنیم. شما نور زرد را دوست دارید یا سفید ؟ چون اینجا قرار است اتاق من باشد پس من نور سفید را به نور زرد ترجیح می دهم . این یک قانون است! البته اگر دوست داشته باشید این داستان را ادامه بدهیم . من باید بتوانم هر جا که دلم خواست به شما زور بگویم و گاهی هم فحشی بدهم . اما فلکتان نمی کنم قول می دهم .

و نباید من را از حق داشتن هرگونه امکانات رفاهی محروم کنید . مثلاً روشن کردن گرامافون و گوش دادن اجباری به همراه من به موسیقی و آوازی که از داخل آن بیرون می آید .

خب فرض اول را بگذارید کنار و بیایید رو راست باشیم . من چند سال است دارم می نویسم و برای رفاه و عیاشی زندگی شما می نویسم . اما مدت کوتاهی است که وارد این اتاق شده ام .

حالا باید برای این همه لطفی که من در حق شما کرده ام برای من یک زن جور کنید . آن هم یک زن قاجاری. زنی که بتوانم با او قلیان بکشم. اما توجه داشته باشید که آن زن نباید شبیه زنی که روی تنگ قلیانی که در اتاق من نشسته و تکان نمی خورد باشد! آن زن نباید اسمش با قمر المولوک یا مولوک یا فخر التاج و حتی فخر النساء شروع بشود. باید یک اسم امروزی داشته باشد . در ضمن باید آن زن بعد از کشیدن قلیان اتاق من را ترک کند! ملتفت هستید که برای چه می گویم ؟

من و خرمگس



نظ دوم / داستان

دنیا را گرفته اصلا شاید دلش می خواهد غیبت غیر موجه داشته باشد! شاید هوای این دنیا حسابی زده به سرش... نزدیکش شدم... نزدیک ترین فاصله ای که یک انسان می تواند با یک خرمگس داشته باشد. پَر نزد. برخلاف تصور دیدم که این موجود چقدر از نزدیک زیباست پوست بدنش آبی لاجوردی و سبز کله غازی که توی نور هم رنگ به رنگ می شود با آن چشمان درشت قرمز افسانه ای و... حسی آشنا... اگر روح آنکسی که من فکر می کردم در این جسم زیبا باشد تصمیم گرفتم که لا اقل دلخوشکنک های زمینی اش را برایش فراهم کنم: چند نخ سیگار بهمن و یک بطری و چند کتاب... سیگار را آتش زدم و به تعدد دودش را به سمتش دادم تغییر حالتش را می شد کاملا حس کرد از روی دماغ عروسک بلند شد و روبروی من روی میز نشست. پک دیگری زدم و سرفه ام گرفت. می دانم اگر زبان داشت می گفت: «کم این سیگارو چس دود کن بدش من...» من هم می گفتم «کمتر بکش آخر شب باز قلبت تیر می کشه» و در جواب می گفت «به قلبم می گم تیر نکشه بهمن بکشه!» مشروب را داخل استکان ریختم. از خوردن این یکی معذور بودم بهش گفتم: «می دونم دوست نداری بخورم من هم نخواستم که بخورم ریختم همین جوری حظ بصری شو ببری لا اقل! بله بله می شنوم که داری می گی:

گویند بهشت با می و حور خوش است / من می گویم که آب انگور خوش است / این نقد بگیر و دست از آن نسیه بدار / کاواز دهل شنیدن ازدور خوش است...

کتاب خیامم برات اوردم بیا همین صفحه ش هم که این شعر بود باز می کنم می دارم جلوت چراغم خاموش نمی کنم من می رم بخوابم...

صبح با حالت استرس و دلشوره فراوان بیدار شدم سراسیمه به سمت میز رفتم... نبود. روی میز

نبود روی دماغ عروسک خرسی هم نبود هیچ جای دیگری هم نبود. سرچرخاندم دوباره به سمت میز، دیدم که داخل استکان مشروب افتاده، یک قطره هم داخل استکان نمانده بود بیرونش آوردم. بدنش خیس خیس بود. نمی دانم چرا فکر کردم اگر آفتاب به تنش بخوردو خشک شود حالش خوب می شود بردمش داخل تراس روی یک دستمال زیر آفتاب گذاشتمتش... چند دقیقه بالای سرش بودم تکان نخورد گویی به یک خواب عمیق و طولانی و راحت فرو رفته بود آنقدر راحت که دلت نیاید بیدارش کنی... رفتم به کارهایم رسیدم و چند دقیقه بعد دوباره بهش سر زدم. در کمال تعجب دیدم که درست چهار تکه شده... دقیق تر که شدم دیدم چند مورچه قرمز به جانش افتاده اند و از چهار طرف می کشندش. خانه من که مورچه نداشت اصلا... چه می کردم؟ در همان چند دقیقه ای که مبهوت این صحنه ها بودم دیدم که این مورچه ها چنان در کار خویش جدی و خبره هستند که ذره ای از وجود این خرمگس باقی نگذاشتند چنان تمیز بردندش که گویی هرگز وجود نداشته است حتی ذره ای نقطه ای لکی بر روی دستمال باقی نمانده بود...

برگشتم به نشیمن روی میز کتاب خیام باز بود نه روی آن صفحه ای که دیشب برایش باز کرده بودم بلکه صفحه دیگری که این شعر داخلش بود:

یک قطره آب بود و با دریا شد / یک ذره که با خاک زمین یکتا شد
آمد شدن تو اندرین عالم چیست؟ / آمد مگسی پدید و ناپیدا شد.

چند روزی می شد که با یک خرمگس هم خانه بودم. این خرمگس درست روزی سر و کله اش در خانه من پیدا شد که همه سوراخ سنبه ها را به خاطر این سرمای زود رس پوشانده بودم. بعد از ظهر ۵ شنبه پیش... خرمگس ها همیشه ۵ شنبه ها پیدایشان می شود به همین دلیل است که همیشه اعتقاد داشته ام که روح یکی از رفتگان نزدیک در جسم خرمگس حلول می کند تا او بتواند آزادانه به عزیزان خود سرکشی کند چرا که مرده ها تنها ۵ شنبه ها اذن دخول به دنیای بازماندگان را دارند. همین اعتقاد سبب شده که تا کنون کمر به قتل هیچ خرمگسی (حتی در سایر ایام هفته) نبندم. عوضش همیشه با ورود هر خرمگسی به حریم شخصی ام دست و پایم راگم می کنم. سریع اتاقم را مرتب می کنم لباس های زیر و رویم را مخفی می کنم. خود را سر حال و خوشبخت نشان می دهم و سعی می کنم دائم لبخند بزنم... این خرمگس ابتدا به اتاق خوابم آمد و با چند حرکت دورانی وضعیت تخت خواب و در و دیوار را از نظر گذراند. بعد به نشیمن رفت. به آشپزخانه نیم نگاهی انداخت و باز به اتاق سرک کشید...

روز جمعه اما ساکت و آرام بود تمام مدت روی دماغ عروسک خرسی ام نشسته بود و به صفحه تلویزیون خیره مانده بود نگاهش آنقدر سنگین بود که مرا مجاب کرد تا تلویزیون را روشن کنم...

عصر جمعه شده بود و من ناگهان به خاطر آوردم که مرده ها نهایتا تا غروب جمعه می توانند در این دنیا بمانند دلهره به جانم افتاد که نکند خرمگس من از این بابت دچار مشکل بشود چرا که عملا هیچ راه خروجی وجود نداشت بنابراین همه در و پنجره ها را باز گذاشتم و خودم بیرون رفتم. بعد از چند ساعت که برگشتم با ساکنین قطب های شمالی و جنوبی احساس همدردی عمیقی داشتم ولی لا اقل خیالم راحت بود که کار نیکی انجام داه و روحی رابه خانه ابدی اش گسیل کرده ام اما در کمال تعجب دیدم که ایشان درست نوک دماغ عروسک خرسی من نشسته اند و با پاهای عقبی شان کله مبارک را می خاراندند... درست در همین لحظه در اعتقاداتم کمی تزلزل ایجاد شد: نکند این خرمگس فقط و فقط یک خرمگس است که بهترین لحظات عمرش را در کثیف ترین توالت ها گذرانده و حالا هم از یک سوراخی چیزی به خاطر این سرمای کوفتی به اینجا پناه آورده... پس چرا طبق عادت مالوف ۵ شنبه آمده چرا وقتی در و پنجره باز بود بیرون نرفت چرا وقتی خیالش راحت شد که همه چیز مرتب است آرام نشست برنامه مورد علاقه اش را از تلویزیون دید؟؟؟ پس باید این احتمال را هم می دادم که شاید اجازه حضور بیشتر در این



اتاق آخر راهرو



بعد که فکر کردم و همه چیو کنار هم چیدم یادم اومد این یه ماهه که سرکار می‌رم، وقتی برمی‌گردم پارچ آبم نصفه اس. انگار یکی توو لیوانم آب خورده. اولاً فکر می‌کردم خودم نصفه‌شب پا شدم آب خوردم و یادم نیست، تا اینکه یه روز محض احتیاط لیوانو خالی گذاشتم رو اپنو رفتم. عصر که برگشتم پارچ آب نصفه بودو توو لیوان رو اپنم تا نصفه آب بود. انگار می‌خواست بهفهمم که میاد و می‌ره، یا نه، منو دست کم گرفته بود و واقعا تشنه‌ش می‌شد.

گلویم خشک شده. پارچو سر می‌کشم. فوقش یه نصفه روز مونده.

«... می‌بینی‌اش که از ظلمت پرتگاه به‌سوی تو می‌آید...»

کاش یه جوری از دستش خلاص می‌شدم. یه بار که پشت در اتاقش گوش وایساده بودم یه هو درو باز کرد و مچمو گرفت. به تته پته افتاده بودم نمی‌دونستم چی بگم. همین جوری یه هو گفتم: قرص سردرد دارین؟!

رفت یه قرص با یه لیوان آب برام آورد و وایساد تا قرصو بخورم. نمی‌دونم چی بود. یه روز تمام افتاده بودم. از همون روز رفت تو نخ من. فهمید بش شک کردم. هر روز میاد تو اتاقو توو لیوان سرامیکی من آب می‌خوره. می‌خواد بفهمم که حواسش بهم هست و حساب کار دستم بیاد. باید یه کاری بکنم. باید یه کاری می‌کردم. دیشب از داروخونه قرص آوردم و یه مشتشو تو آب پارچ حل کردم و گذاشتم تو یخچال. الان دیگه باید تموم شده باشه. گوش می‌کنم، از نصفه شب گذشته. اما صدایی نمیاد. آئورارو بر می‌دارم. نمی‌تونم تمرکز کنم. به زور پلکامو باز نگه داشتم...

امشب دیرتر از همیشه برگشتم پانسیون. خسته‌م. درو پشت سرم قفل می‌کنم و بوی غذای مونده می‌پیچه تو سرم. اولین چیزیکه می‌بینم لیوان آب نصفه رو اپنه. نگران می‌شم اما... فوق فوقش یه نصفه روز مونده. ظرفای کثیفو می‌ریزم تو ظرفشویی و از یخچال آب می‌خورم. گوش می‌دم. خبری نیست. صدایی نمیاد. دو ساعتی مونده تا در پانسیونو ببندن و حضرتی با دفتر دستکش پیداش بشه و به بهانه حضوری زدن دونه دونه اتاقارو سرک بکشه و با همه احوالپرسی کنه. می‌فتم رو تخت و آئورای فوئنتسرو باز می‌کنم.

«... می‌بینی‌اش که از ظلمت پرتگاه به‌سوی تو می‌آید، می‌بینی‌اش که به سویت می‌خزد. در سکوت، دست‌های بی‌گوششش را می‌جنباند، به‌سویت می‌آید تا آن‌که چهره به‌چهره‌ات می‌ساید و تو لثه‌های بی‌دندان بانوی پیر را می‌بینی...»

باصدای در بیدار می‌شم.

«خانم شب‌نم؟ خانم شب‌نم هستین؟»

حضرتیه با لهجه ترکیش که تنها چیز خواستنی توو وجودشه. می‌پرم از رو تخت و از رو چیزایی که کف اتاق ریخته و تو تاریکی نمی‌بینمشون رد می‌شم و خودمو می‌رسونم به در. تیک حضوریمو می‌زنه و بی احوالپرسی می‌ره. اتاقم ته راهروئه. از وقتی درو قفل می‌کنم شاکی و مشکوک شده. ولی چند وقتی دیگه با کنجکاوی توو اتاقو دید نمی‌زنه.

از من بدش میاد. از نگاش و لحنش معلومه. گوش خوابونده یه آتو ازم بگیره بده دست مسئولای پانسیونو از شرّ راحت شه. همینه که دیگه نصفه شبام نمی‌تونم سیگار بکشم.

درو قفل می‌کنم و کلید برقو می‌زنم. مسکناییو که دکتر داروخونه داده از وسط اتاق جمع می‌کنم. نگاه به ساعت می‌کنم یوکیشونو می‌ندازم ته گلویم. گوش می‌دم، خبری نیست. دوباره ولو می‌شم رو تخت.

«... می‌بینی‌اش که از ظلمت پرتگاه به‌سوی تو می‌آید...»

هنوز دو سه ساعتی مونده تا نصفه شب. هر شب صدای خنده هاشونو از دریچه کولر می‌شنوم. بعد نصفه شب که می‌شه صدای طرف میاد که التماس می‌کنه‌هی التماس می‌کنه که نکشده‌ش. دیگه از غش‌غش خنده‌ش خبری نیست. یه ماهه که هرشب همین بساطو دارم. باید یه کاری بکنم. کاش یه جوری به حضرتی می‌فهموندم تو اتاق بالایی اتاق من چه خبره. اما... همین جوریشم با من بده. چشمش دنبالمه. میاد تو اتاقم. کلید داره. با حضرتی دست به یکی کردن. چند روز پیش که زودتر از همیشه از داروخونه



اصل ماجرا

زندگی زان



که توی زمین می دوند از او بزرگترند. دلش هم ساده است. دکتر فنونی وقتی هنوز پسر نوجوانی بود و توی کوچه گل کوچک بازی می کرد برایش مثل روز روشن بود که وقتی بزرگ شود حتما یک فوتبالیست قهار و نامی خواهد شد. البته خب، بعدها که انگشت های پایش زیر ماشین همسایه ماند و دچار شکستگی شد و دکتر قدغن کرد که تا یک سال فوتبال بازی کند افتاد گوشه ی خانه به درس خواندن و وقتی هم که به درس خواندن عادت کرد لگد به آرزوی دیرینه زد و عوض فوتبالیست شدن، دکتر از کار درآمد. اما باز از آن جایی که آدم معمولا خاطرات تلخش را فراموش می کند ولی آرزوهایش را نه؛ مساله ی شکستگی انگشتان از یاد آقای فنونی رفت اما آرزوی سوپر استار شدن نه. از حق اگر نگذیریم البته لحظاتی هم بود که آقای فنونی می دانست شصت ساله است. مثلا نزدیک های ساعت شش غروب که دخترک می آمد و دستی به نوک موهای بلندش دستی دیگر روی شکم گربه ی روی دامنش به دکتر سری تکان می داد و می گفت سلام! درست این جور وقت ها بود که دکتر سرش را سمت خانه ی خودش می چرخاند و یک جورهایی می فهمید زندگی اش، یخچالش، پاکت های شیرش، لوسترهای سقفش و حتی شیشه های عینک بزرگ و قهوه ای اش در مقایسه با تاپ قرمز یا صورتی یا سبز دخترک مثل تلویزیون ۱۸ اینچ سیاه و سفیدی ست در مقابل یک ال سی دی تمام رنگی مد روز. وقت های دیگری هم البته بود که شصت سالگی هجوم می آورد؛ مثلا صبح هایی که کمر درد امانش را می برید و نمی توانست برای برداشتن زیر سیگاری از روی زمین خم شود و مجبور بود کجکی کجکی پاهایش را بفراراند و آرام آرام دستش را به دیوار بگیرد و به هر ترتیبی شده دراز بکشد و همان جا درازکش سیگارش را دود کند و از درد به خود بیچد. با این همه این ها از لحظات نادر بود و از وقتی شبکه سه سیما راه اندازی شده بود و ماهواره و چه و چه و از بیست و چهار ساعت تمام امکان تماشای فوتبال بود خب معلوم است که آقای فنونی هم ده ساعت از ساعات گران بهایی را که باید در آنها به صرافت ازدواج می افتاد فکر می کرد از همه ی بازیکن های فوتبال جوان تر است و لابد هنوز وقتش نرسیده.

اما چند هفته ی پیش یکی از روزهای ماه مرداد بود. یک پنجشنبه روزی که همه ی دکترها خانه ی جاسمی، سر ظفر، جمع شده بودند. و دست بر قضا - حالا جنس اسباب خوب بود یا سردماغی آقایان دلیل دیگری داشت خیلی مهم نیست - آقایان فیلشان یاد هندوستان کرد و شروع کردند به یاد ایام جوانی کردن؛ از دوران دبیرستان البرز بگیر و بعدتر قبولی در دانشکده ی پزشکی اهواز و همین طور تا دوران انترنی و بعد اسیستانی در بیمارستان فیروزگر تهران و بعد افسر بهداری بودن و چه و چه و بیا تا موس کردن های دخترهای دانشکده پرستاری و بعد مهمانی های کپلی رفتن و دانسینگ های چنانی و پارتی های دانشجویی و قرار های چلوکبابی حاتم و زن گرفتن و بچه دار شدن و برس به ماجراهای خرد و ریز توی مطب زنان و دوران چل چلی. خلاصه صحبت ها گل کرده بود و قصد تمام شدن هم نداشت انگار.

ای...ای گفتن جاسمی و صارمی و صیفی که به این جا رسید. دکتر فنونی آسش را رو کرد و رجزش را خواند و ژتون ها را برداشت و دست را برد. این شد که صدای همه به آسمان رفت که: «ببین چه مرد رندی ست این!.. حواس همه را پرت می کند کارش را هم زیرسیبیلی جلو می برد.»

آقای فنونی که صدایش را درنیاورد و خورد و دم نزد و برگ ها را که داد به صیفی تا بریزد؛ دوستان یکهو بی دلیل لج کردند که: چرا این دوست عزیز که این قدر آس رو کردنش آس است. تا به آن روز آس دلبری رو نکرده؟ تازه از این همه بی بی یک زن وجیهه ی خوب هم برای خودش دست و پا نکرده و توله ای چیزی هم پس نینداخته و با این همه مال و منال وارثی هم ندارد. بعد یک کم دیگر که گذشت و کارت ها که تقسیم شد و هر کدام تنهایی به نتیجه ای که نرسیدند مساله را به شور گذاشتند چون دیگر حالا جدا به صرافت افتاده بودند و می خواستند رفاقتی و راست و حسینی هم که شده برایشان بگویند: راستی چرا؟

اصل ماجرا هر چه بود هیچ ربطی به دخترک چشم فندقی همسایه ی روبه رویی جناب دکتر فنونی نداشت. همان دختر که گاهی روی بالکن خانه می آمد و روی مبل مخمل قهوه ای و نیم دار می نشست و عادت داشت جوری به تن گربه ی زشت و پیر و خاکستری اش دست بکشد که کم کم گربه هه خود را وادهد و دست از سر و گردن کشیدن بردارد و قدرشناس با خط چشم های افقی شده اش روی دامن دخترک ولو شود. نه! داستان هیچ گونه ارتباطی با صندل های قرمز لا انگشتی دختر، موهای بلوطی یا دامن کوتاه چهارخانه ی سبز پسته ای اش نداشت. اصلا مهم هم نبود که صندلی گردان دکتر دیگر روزهای زیادی بود که درست برعکس گل آفتاب گردان و بسیار شبیه به او، سر ساعت شش غروب سه چرخ کوچولوش را می گرداند سمت پنجره و اجازه می داد که چشمهای کم نور صاحبش به دست های کشیده ی دخترک که روی شکم و دور سر و روی گوش های گربه ی زشت کشیده می شد نگاه کند.

اصل ماجرا این بود که چهار تا دکتر متخصص زنان که حالا بعد از انقلاب و وفور پزشک زن متخصص زنان در دکان هایشان بگویی نگویی تخته شده بود و گاهی مثلا سه روز در هفته یا نه، دو روز در هفته دوساعتی می رفتند و توی مطبشان می نشستند که چند تا مگس بپراندن تصمیم گرفتند شب های جمعه دور هم بنشینند و ورق بازی کنند و پیکی بزنند و گپی و گفتی و خلاصه شبی بگذرانند. تصمیمشان هم عملی شد و حالا دیگر یک سالی بود که این داستان ادامه داشت. به جایی هم نمی رسید که از اول هم قرار نبود برسد.

دکتر فنونی هیچ وقت ازدواج نکرده بود. یعنی هیچ وقت نشده بود که به صرافت بیفتد ازدواج کند. حس غریبی در مورد بالا رفتن سن داشت. خیلی وقتها حس می کرد ۲۵ ساله است. نه به خاطر این که روحیه ی خوبی داشت یا زن های زیادی دور و برش بودند یا این که خوب می دوید یا نفس تنگی نداشت. نه! تنها به این دلیل ساده که وقتی تلویزیون را روشن می کرد و برنامه ی ورزشی مورد علاقه اش را می دید و تخمه می شکست. همیشه فکر می کرد یا بهتر است بگوییم حس می کرد همه ی این بازیکن های فوتبالی





دست آخر چنان عرصه بر دکتر فنونی بیچاره تنگ کردند که او هم بساط درد دلش را ریخت رو داریه که : بعله زمانی کسی بوده است و خال لبی داشته است و دلی از او برده است و یک روز هم ناغافل زده است به بیابان خدا یا جایی پرت تر و پیدایش نشده که نشده...داستان که به این جا رسید یاد ایام جوانی داغ دل دوستان را تازه کرد و حالا که اندوه عمیق رفیق شفیق را می دیدند و می دانستند که نه بابا این دکتر فنونی شان هم زمانی دلی در سینه داشته. هی بیشتر گیلان به هم کوبیدند و بیشتر خواستند که بشنوند و شنیدند.

دکتر فنونی که حالا سر و چانه اش هر دو باهم گرم شده بود دل به دریا زد و عینکش را برداشت و بعد از چند فوت و تمیز کاری با دستمال کاغذی دوباره گذاشتش روی چشم و خاطره ای از یکی از همکاران قدیم ساخت و پرداخت و همان طور که برگ های تازه را تقسیم می کرد داستانش را با آب و تاب برای دوستان تعریف کرد.

داستان مربوط به پرستاری بود که یکی، دو ماهی وارد بیمارستان فیروزگر شده بود و آقای فنونی می گفت که خالی گوشه ی لبش داشته و چشم هایش درست رنگ فندق بوده ،قد متوسط داشته اما روحیه ای شاد و سرخوش. آقای فنونی به دوستانش که هرچه تلاش می کردند این همکار قدیمی را به یاد نمی آوردند هی آدرس می داد که قدش فلان طور بود و خنده اش بهمان جور و عادت هم داشت که همیشه روسری گرتی کوچکی روی موهای بلند قهوه ای اش ببندد و آها بعله با گربه ای زشت و خاکستری هم رفیق بود و در ساعات بیکاری در حیاط بیمارستان دلی به او می داد و قلوه ای می گرفت که نگو و نپرس.داستان که به این جا رسید جاسمی فریاد بر آورد که : «آها ...اختر را می گوید بچه ها.» و وقتی او گفت اختر، یکهو همه یادشان آمد که او کدام اختر را می گوید.چون انگار کسی نبود که عاشق این اختر خانم با آن چشم های درشت فندقی اش نشده باشد.چند دقیقه ای به سکوت و بازی گذشت تا صارمی بالاخره دل به دریا زد و پرسید : «راستی اختر چه شد بچه ها؟» حالا همه کنجکاو شده بودند بدانند اختر کجاست و چه می کند. آقای فنونی که تازه فهمیده بود نشانی هایی که داده راستی راستی مال یک آدمی خلاصه توی این دنیا هست. خودش را جمع و جور کرد و تا بیاید قصه را راست و ریس کند و بگوید که نه آنقدرها هم مهم نبوده و بخواهد داستانی سر هم بندی کند جاسمی دیگر لب تابش را باز کرده بود و توی فیس بوک نامش را سرچ کرده بود و صیفی راه افتاده بود توی دفترچه تلفن همراهش به گشتن دنبال اسمی که او را به اختر وصل کند و صارمی جلوتر از همه، کارت ها را پرت کرده بود، پول هایی را که برده بود دسته کرده بود و پریده بود سمت تلفن و حالا داشت آدرس خانه ی اختر را می گرفت. خواهر اختر خانوم که انگار از بستر بیماری سخت آنفولانزا بلند شده بود، شماره ی تلفن فنونی را از صارمی گرفت و گفت که اگر خواهرش این دوست قدیمی را به یاد بیاورد و تمایل داشته باشد زنگ خواهد زد.بعد هم چند سرفه ای مرحمت فرمود و خداحافظ، خداحافظ .

خب البته طبیعی ست که این کار دوستان اعصاب ضعیف آقای فنونی را به هم ریخت و همچنین عصبانی از خانه ی رفقا زد بیرون که یادش رفت پول هایی را که باخته بود از صارمی پس بگیرد. البته سر کوچه یادش آمد ،اما عصبانیت و دلخوری اش دست کم برای خودش آنقدر الکی نبود که پاشود برود دوباره زنگ خانه را بزند و بگوید:هی ! پول هایم را پس بدهید.

این شد که بازنده و دلخور راهی خانه شد . سر کوچه ی تنگ خانه اش که رسید..دخترک چشم فندقی هم لبخندی تحویلش داد و طبق معمول گفت : «سلام!» دکتر فنونی یادش رفت به ساعت نگاه کند و بفهمد که ساعت هاست از ساعت شش غروب گذشته است. این شد که همین طوری سلامی گفت و در را باز کرد و رفت داخل خانه اش. وقتی که لباس هایش را در آورد و کتش را آویزان کرد تازه با خودش گفت که خیلی هم بد نشد چون دیگر داشت دستش خراب می شد و شاید اگر بیشتر می ماند بیشتر از این ها کارش به باخت می رسید و اعصابش هم سگی می شد و بعد بیا و درستش کن. بعد با خودش فکر کرد تازه اتفاقی هم که نیفتاده اختری هم اگر باشد، مسلما او را نخواهد شناخت و زنگی چیزی هم نخواهد زد و قضیه کاملا مختومه است . چند تا فحش هم نثار روح اجداد خانوم باز صارمی کرد و تن ماهی ای انداخت توی آب

جوش و تا قل قل بزند به مغزش فشار آورد که بفهمد راستی این اختر خانوم که بوده و چه شکلی بوده ؟و اصلا او را دیده است یا نه ؟اما هرچه بیشتر فکر کرد کم تر معلومش شد دوستان از کدام اختر حرف می زده اند.

داستان به باز کردن تن ماهی و در آوردن نان لواش از داخل تستر نیانجامید ...گوشی همراه آقای فنونی به صدا در آمدو بعله! زنی با هیجان هر چه تمام تر از آن طرف خط گفت که نامش اختر است . نمی خواهم هیچ اشاره ای به دهان باز و قیافه ی دیدنی آقای دکتر بکنم .ولی نمی شود از صدای دورگه ی اختر خانوم گذشت که مثل صدایی که از گلوی قناری دور از جفت بیرون بیاید بغض آلود بود. با چه هیجانی از مرام و معرفت دکتر می گفت و چه قدر سپاس گزار بود که دکتر او را به یاد داشته و بعد از این همه سال یادش کرده و به او زنگ زده ..سر آخر هم چند تا خاطره ی دست اول از دوران خوش کشیک های دکتر در زمان اسیستانی گفت و این را هم با تاکید اضافه کرد که تا به حال ازدواج نکرده. هر چند که نگفت به خاطر عشق به دکتر ازدواج نکرده اما این همه خوش خیالی در او بود که چیزی شبیه این مد نظرش باشد وبخواهد به طور ضمنی اشاره ای هم به آن بکند.این را که گفت دکتر هم خیلی به خودش فشار آورد و تمام تلاشش را کرد تا باد شکمش را کم صدا و مسلسلی بیرون بدهد نه خیلی یک دفعه و انفجاری.

خلاصه قرارو مداری گذاشتند وقرار شد فردا غروب همدیگر را ببینند و به یاد ایام قدیم غروبی را هم با هم بگذرانند...البته آقای فنونی خودش می دانست وقتی خانم ها به جای صبح یا بعد از ظهر.. غروب ها قرار می گذارند این احتمال همیشه هست که کار به ابراز عشق های عجولانه برسد و دیدار تا پاسی از شب ادامه پیدا کند . این شد که تمام مدت داشت فکر می کرد عجب غلطی کرده که حرف دوستش دکتر حکیمی را به گوش نگرفته و زیر عمل ستون فقرات نرفته ومعلوم نیست فردا غروب خلاصه این کمر وامانده او را جا بگذارد یا نه ...فقط وقتی گوشی را گذاشت و لای مبل دنبال فندک گشت تازه متوجه شد ماجرا اصلا به کمر و دکتر حکیمی و غروب واین چیزها مربوط نمی شود.بله اصل قضیه در واقع این بود که یارو راست راستی گفته بود اسمش اختر است.

فردای آن روز دکتر فنونی روی توالت فرنگی نشسته بود و داشت به لباس زیر چهارخانه اش که لای دوپایش کمی بالاتر از قوزک ها باز مانده بود نگاه می کرد و پکی هم به سیگارش می زد. و همانطور به پیغام گیر تلفنش هم گوش می داد که بعد از ضبط صدای نکره ی صارمی و خنده های نجسبش حالا صدای جاسمی را ضبط می کرد که داشت به رفیقش توصیه می کرد همین امشب تا تنور داغ است بچسباند و خانه اش را از این حالت سوت و کور بیرون بیاورد و آخر عمری سرو سامانی به خودش بدهد. بیوست مشکل همیشگی دکتر فنونی بود که معمولا با انجیر خیس درمان می شد با این همه آن روز و روز قبلش قضایا آن قدر پیچ در پیچ شده بود که قاعده ی انجیر خوردن از سر دکتر افتاده بود و حالا نیم ساعتی بود که داشت داخل دستشویی عرق می ریخت و به صارمی و هرچه بدترش فحش می داد و پشکل می انداخت. بالاخره بعد از کمی تلاش بلند شد. خواست لباسش را بالا بکشد و کمر راست کند و دست و رویی به آب صفا بدهد و عرقی بشوید که ناگهان فریاد و فغانش همراه خنده های صیفی که تازه داشت پیغام می گذاشت به آسمان رفت و با این که چند فحش ناموسی هم نثار روح مادر آقای صیفی شد اما کمر آقای دکتر فنونی دیگر راست نشد که نشد.این شد که تا بیاید و آهسته آهسته دست به دیوار و تاتی تاتی کنان بیاید و بیفتد روی کاناپه و سیم تلفن را از پشت مبل در بیاورد و با زور بکشد بیرون مهمان عزیز هم زنگ در را زده بود وبه کمک یکی دیگر از سکنه ی آپارتمان که پسر جوان آشفته مو و عاشق پیشه ای هم به نظر می رسید و داشت از ساختمان می رفت بیرون و از قضا در را هم پشت سرش نبست ،وارد شد. مهمان دسته گل زنبقی به دست پله ها را لابد با چه خیالات رمانتیکی دوتایکی آمده بود بالا وحالا مثل فرشته ی محبت بالای سر آقای فنونی ظاهر شده بود. هر چند که آقای فنونی هنوز فریادش به آسمان بود و به خودمی پیچید اما از همان یکی دوتا نگاه اول موضوع دستش آمد وفهمید که اخترکیست ودانست که دوستان باوفا از لج باختهای مکرر در بازی چه آشی برایش پخته اند.



شناسایی اختر به یک نگاه حاصل شد. آن هم نه از روی خال لب و رنگ چشم و چروک‌های ظریف و کم رنگ دورچشمش بلکه او را وقتی شناخت که زن پشت کرد و رفت لیوانی آب از داخل یخچال بردارد و برایش بیاورد. بله درست همان موقع بود که حافظه ی تصویری دکتر راه افتاد. غم انگیزتر این که : آقای فنونی علی رغم همه ی الدروم بولدروم هایش دانست که ته دلش انگار واقعا منتظر قراری عاشقانه بوده و نه دیدن زنی که او را تنها از لبر هایش و طرز راه رفتنش بتواند تشخیص بدهد و یک چیزهایی هم از یکی از کشیک های بی پایان شبانه به یادش بیاورد . خلاصه ناامیدی بر درد اضافه شد و فریادها شدت گرفت و کاردانی پرستار و سرعت خوب امبولانس اورژانس و صمیمیت دکتر حکیمی و سرعت عملش در رفاقت، دکتر را به اتاق عمل کشاند و بستری شدن و نوشیدن آب پرتغال و چه و چه از دست اختر که حالا دیگر پرستاری کارآزموده بود و در باب کار آزمودگی اش همین بس که هر روز سر ساعت شش غروب وقتی درد دکتر شدت می گرفت.. با بسته ی قرص های آرام بخش و مسکن بالای سرش ظاهر می شد و همان روبه رو می نشست تا درد راهش را بکشد و برود.

اصل ماجرا این بود و این طوری شد که حالا چند هفته ای ست که اختر هم به جمع دوستان پیوسته و گاهی که دوستان دور هم جمع می شوند و بازی ای می کنند و پیکی می زنند و کر کری ای می خوانند ..اختر هم بساط مزه و میوه و چه و چه را آماده می کند و کناری می نشیند به بافتن بافتنی برای این خواهر زاده و و آن برادرزاده و گاهی که بر اثر شروع دوران یایسگی گر می گیرد و صورتش قرمز می شود و آتش به جانش می افتد. هر چهار دکتر زنان با خاکشیر و آبلیمو حالش را جا می آورند. گاهی فنونی حتی اگر چله ی زمستان هم باشد پنجره ی اتاق خوابش را باز می کند تا هوای تازه ای داخل بیاید و حال اختر هم به قول ادبا به شود این جور وقت‌هاست که می‌بینند... پسر آشفته مو و عاشق پیشه ای روی کاناپه ی کهنه ی مخملی و قهوه ای نشسته و دست‌های ظریف دخترک را در دست گرفته و گربه ی زشت هم بی وقفه و با حسرت کنار پای دختر می لغزد و می غلتد و هیچ اتفاقی هم برای تن تشنه اش نمی افتد. که نمی افتد. بعله درست این جور وقت‌هاست که دکتر برمی گردد سمت خانه خنده ای روی لبش می نشیند ، دستی به کمرش می زند و و با خود می گوید: ای... ای... ای !

و این طوری می شود که جاسمی و صارمی و صیفی هم بی خبر از همه چیز با او دم می گیرند که: هی ! هی ! هی ... و همین وقت‌هاست که حال اختر عجیب خوب می شود و شربت خاکشیرش را تا ته سر می کشد.





که می گفت اگر بتوانم از فاصله ی دورتری او را ببینم، چیزهای بیشتری خواهم فهمید، گیرم چیزی شبیه لبخند مونا لیزا.

۵- یعنی واقعا برایت مهم نیست که بروم؟ طوری گفتم نه که ماهی تابه ای که در آن ماهی سرخ می کردم هم فهمید و تنگ تر شد. هندس فری را که در گوشم گذاشتم، خندید، ولی آهنگ بی کلام بود. حتی قبل از این که بلیط دوسفره ی مترویش را بردارد هم می دانستم که بر می گردد. روی پاهایم ایستادم، پوزخندی زدم و کنار تقدیر، شانس و قانون طبیعت، نام واقعی اش را نوشتم: خدا.



فردا با چه اسمی می آیی؟!

۱- همیشه اسم واقعی اش را مخفی می کرد. در دیدارهای مان هم لباس های عجیب و غریب و آرایش های مزخرف می کرد. می ترسید بشناسمش و بعد دیگر حتی اگر جایی غیر از دانشکده و کافی شاپ و قصابی هم می دیدمش، محال بود تشخیصش ندهم.

اولین بار که مادرم او را به من معرفی کرد، خیلی بچه بودم و فکرش را هم نمی کردم که این طور کنترل زندگی ام را به دست بگیرد. مادرم گفت که باید همیشه احترامش را نگه دارم، هر روز باهاش صحبت کنم و او را محرم اسرارم بدانم، ولی من سر در نمی آوردم. چرا باید دنیایم را با دیگری تقسیم کنم؟ اوایل حرفه ای تر بود. جووری دروغ می گفت که شک نمی کردم. وقتی از نقش هایی که برای دیگران بازی کرده بود، می گفت، بیش از این که بخواهد اطلاعاتی راجب خودش بدهد یا دلت را بسوزاند، می خواست حواست را پرت کند و به شکت بیندازد که این بازی کارگردانی هم دارد و او فقط نقش بازی می کند. شاید هم راست می گفت. کیست که بداند؟

۲- اشتباهم این بود که زیاد دور و برش می پلکیدم. به پیچیدگی اش اذعان می کردم. بعضی وقت ها -شاید هم خیلی وقت ها- می ترسیدم ازش. به خصوص وقتی می گفت که چطور چند نفر را سلاخی کرده بود. لابد حق با او بود، نه؟

۳- هر وقت دعوایمان میشد، دوستانش آشتی مان می دادند. خودش می گفت که اساسا بعضی آدم ها برای این خلق شده اند که همه چیز را آرام جلوه دهند و به خوبی و خوشی تمام کنند، ولی تمام نمیشد. دوستانش عادت داشتند ادای آدم های دلسوز را درآورند و شبیه آدم های دلسوز بخندند و شبیه آدم های دلسوز محبت کنند و شبیه آدم های دلسوز میانجی گری کنند و شبیه آدم های دلسوز، بسوزانند.

۴- همیشه می گفت: رایکا، چرا اینقدر از نزدیک به من نگاه می کنی. اصرار داشت که جای صندلی اش را عوض کنم، ولی خودش بهتر می دانست که در این آپارتمان خفه کننده لعنتی، جایی بهتر از جلوی پنجره پیدا نمی شود، آخر خودش این خانه را انتخاب کرده بود. رگ گردنم درد می کرد و برایم مهم نبود

اولین سی دی قرمز



معمولاً

گاهی اونقدر حالت از زندگی بهم می خوره که دلت چیزی جز چیزای مضحک نمی خواد. امروز بهم خبر دادن که بابام مرده. تنها یادم میاد که دنبال خاطرات مشترک گشتم. ولی فقط عکس بابام یادم اومد. در حالی که من رو بغل کرده بود. پشتمون دو تا درخت نارنگی و پرتقال بود. جورابامو توی اون عکس دوست دارم. جوراب سفید با دو خط آبی روشن و قرمز بالاش. قرمز مثل ماتیک زن دوست بابام که هر وقت من رو می بوسید ماتیکش روی لپام خشک می شد. قرمز مثل خونی که از سر بابام ریخته بود کف آشپزخونه. بابام منو از ارث محروم کرده بود ولی چیزی نمی خواستم ازش. نشستم و روی صندلی گریه کردم. مامانم بدجور حالش بد بود. زن داداشم داشت بهش آب قند می داد. داداشم نشسته بود و به سوالای کاراگاه جواب می داد. برادر نصفه زبونم. همیشه اسم کاراگاه می پیچید توی گوشم یاد سریالای مسخره تلویزیون می افتادم. با اون لحن مسخره ای که در مورد قاتل صحبت می کردند. آشپزخونه منو یاد سه قطره خون هدایت انداخت. یاد اون خط قرمز جورابم توی عکسی که توی بغل بابام داشتم. خاطره گنگی که فقط ازش یه عکس مونده.

یاد بابام می افتم که اونروز از شب شعر اومدیم بیرون من رو با میترا دید و وسط خیابون زد توی گوشم. «دم مغازه وای نمیستی که بری دختر بازی؟»

و الانم که عکس رو می بینم و خط قرمز جورابم یاد گلهای سرخی می افتم که عمه روی قبر بابا پر پر کرد. همون موقع بود که مادرم و بردنش بیمارستان. من دیر رسیدم. پرستار بهم گفت: «همین خط قرمز رو بگیر و برو می خوره به ICU.» قرمز مثل شرابایی که مامانم می ریخت.

گاهی وقتها اونقدر حالت از زندگی بهم می خوره که دلت چیزی جز چیزای مضحک نمی خواد»

«می فهممت عزیزم. می خوام بریم به شهر دیگه. واسه یه مدتی؟»
«نه. می خوام بدونم قربونی بدی کیه!»
«انگار یه سریاله»

«یه خوابه»

«یه کابوسه»

«نه یه خوابه. یه خوابی بوده که الان مامان و بابام بیدار شدن ازش»

حالا که به فیلتر قرمز سیگار نگاه می کنم یاد اون یارو می افتم که با پیکان قرمزش مسافر کشی می کرد.

«کدوم مدرسه میری؟»

«خواجه نصیرالدین»

«دیرت شده نه؟»

«آره»

«می خوام اون دختره رو سوار کنم واست؟ مخشو بزن... کس کش انگار صندلی ما خوار داره... تا حالا کردی؟»

«چی؟»

«خودتو می زنی به اون راه ها؟ ... دستتو بذار اینجا... با توام، گفتم دستتو بذار اینجا»

«من پیاده میشم»

«خودم می رسونمت... نگاه کن چه بزرگ شده... بمالش»

آره همون پیکان قرمزه که عکسشو توی روزنامه زدن. منفجر شد و به گا رفت. گاز LPG و این حرفا.

پیکانش قرمز بود مثل سی دی اولین فیلم سوپر.

«گاهی وقتها اونقدر حالت از زندگی بهم می

خوره که دلت چیزی جز چیزای مضحک نمی

خواد»

«آره واقعا»

«کی بشه این روزا تموم شه»

«چرا منتظر باشیم. تمومش می کنیم خودمون»

«اینجوری باید خیلی از آدمای اطرافم رو بکشم.

تازه فهمیدم چرا آدمای دست به جنایت می زنن»

«ظالمیا... منظورم این بود خودتو راحت کن...»

«حاضری خودمو بکشم؟»

«نه... خودمو گفتم»

«آدم باید از زندگی لذت ببره... ولی وقتی یه سری آدم گه دورتو گرفتن، زندگی زهر ماره واسه آدم،

همش به مرگ فکر می کنه. ولی تصور کن این گه ها دیگه نباشن، زندگی چقدر عالی میشه»

«اوهوم»

سی دی فیلم سوپر رو میدارم توی پلی یر.



هاروکی موراکامی (۱۹۴۹)
به گفته ی خودش در آوریل سال ۱۹۷۴، در حین تماشای یک بازی بیسبال ایده ی اولین رمانش، «به آواز باد گوش بسپار»، به ذهنش رسید. در سال ۱۹۷۹ این کتاب را منتشر کرد و در همان سال جایزه ی نویسنده ی جدید گونزو را دریافت کرد. بی شک او را باید از نویسندگان پست مدرن مطرح دانست، اگرچه خودش این موضوع را در مصاحبه هایش رد می کند و می گوید:
«من واقعاً احاطه ی کاملی روی آنچه پست مدرنیسم دانسته می شود ندارم، اما این را می دانم که کاری که من سعی بر انجام آن دارم کمی متفاوت است.»



رمان هاروکی موراکامی / ناله تانگه

ژاک برل

۱۳۸

هاروکی موراکامی

۱۴۰

با ممیزی می سازیم! کار
دیگه ای هم می شود
کرد؟!

۱۴۶

ترجمه و بازسرایی از:
گلاره جمشیدی



ترکام نکن!
ترکام نکن!
باید فراموش کرد
هر آنچه را که می توان
به فراموشی سپرد،
هر آنچه را که گریخته است دیگر از دست.
باید فراموش کرد روز و روزگاری را
که به کژفهمی گذشت،
باید فراموش کرد
زمان های از دست رفته را،
و لحظه لحظه هایی را
که هرازگاه
با کوبش سوال ها
قلب شادمانی را
آماج تیرها می کنند.
ترکام نکن!
ترکام نکن!
ترکام نکن!
ترکام نکن!
من برای
مرواریدهای باران
به ارمغان می آورم،
از سرزمین هایی دور
که هیچگاه بارانی در آن نمی بارد.

زمین را می کاوم،
حتی پس از مرگام،
تا اندامات را بپوشانم
با ردایی از طلا و نور.
من برای
عالمی به پا خواهم کرد
که پادشاه اش عشق باشد،
قانون اش عشق باشد،
شاهبانویش تو باشی!
ترکام نکن!
ترکام نکن!
ترکام نکن!
ترکام نکن!
من برای
کلامی می آفرینم، شگفت
که معنایش را
تو بدانی تنها.
من برای
داستان این دو عاشق را خواهم گفت
که دوبار
برافروختن دلهاشان را
شاهد بودند.
به گوشات داستان شهریاری را خواهم گفت
که از بس تو را ندید، مُرد!
ترکام نکن!
ترکام نکن!
ترکام نکن!
ترکام نکن!
ترکام نکن!
بارها دیده شده
از آتشفشانی دیرینه
که گمان می رفت پیر است و خاموش،
آتش فوران کرده است.

و باز دیده شده
مزارعی سوخته
گندم ها به بار می آورند
بیشتر از بهارانی خوش؛
و شب که درمی رسد
سرخي و سیاهی
با هم نمی مانند،
چرا که آسمان
برمی افروزد و می درخشد.
ترکام نکن!
ترکام نکن!
ترکام نکن!
ترکام نکن!
ترکام نکن!
گریه نمی کنم دیگر،
حرف نمی زنم دیگر،
پنهان می شوم گوشه ای
تا نگاهت کنم،

تو را که می رقصی
تو را که لبخند می زنی.
تا گوش کنم،
تو را که می خوانی
تو را که می خندی.
بگذار که سایه ای باشم
برای سایه ات،
بگذار که سایه ای باشم
برای دستان ات.
ترکام نکن!
ترکام نکن!
ترکام نکن!
ترکام نکن!



ژاک برل

ترانه فرانسوی «ترکم نکن» (Ne me quitte pas) در سال ۱۹۵۹ توسط ژاک برل (Jacques Brel) خواننده ی فرانسوی - بلژیکی به زبان فرانسوی نوشته و اجرا شد. این ترانه به عنوان یک اثر استاندارد موسیقی پاپ شناخته می شود، به پانزده زبان ترجمه شده است و هنرمندان متعددی آن را اجرا کرده اند، از آن جمله می توان به فرانک سیناترا، تام جونز، خولیو ایگلسیاس، استینگ، پاتریسیا کاس، سیندی لایپر، امیلیانا تورینی، نینا سیمونه، نیل دایاموند و ... اشاره کرد که بسیاری از این اجراها مدت ها در صدر جدول های موزیک پاپ قرار داشتند.
ترانه مشهور If you go away نیز اجرای انگلیسی همین ترانه است که البته ترجمه آن کمی متفاوت با متن اصلی است.



هواپیما

هاروکی موراکامی



آن روز بعد از ظهر زن پرسید : «این یه عادت قدیمیه؟ این که با خودت حرف می زنی. » چشمانش را از میز برداشت و طوری سوالش را پرسید که انگار همین الان این سوال به ذهنش خطور کرده اما معلوم بود که این طور نیست. احتمالا مدتی بود که به این موضوع فکر می کرد. صدایش خشکی و برندگی معمول چنین مواقعی را داشت . قبل از اینکه حرفی بزند جملاتش را بارها و بارها سبک و سنگین می کرد.

هر دو نفرشان مقابل هم و سر میز آشپزخانه نشسته بودند. بی توجه به قطار شهری که گاه گاهی از خط آهن نزدیک آنجا عبور می کرد . محله ی آرامی بود، معمولا در آن ساعت خیلی آرام بود. خط آهن هایی که از آنجا رد می شدند بدون عبور قطار سکوت مرموزی داشتند. کاشی های کف آشپزخانه به پاهای لخت مرد، خنکی دلپذیری می دادند. جوراب هایش را درآورده بود و در جیب شلوارش چپانده بود. هوا برای یک بعدازظهر آوریل بیش از حد گرم بود. زن آستین های پیراهن چهارخانه ی رنگ و رو رفته اش را تا آرنج تا زده بود و با انگشت های ظریف و سفیدش با دسته ی قاشق چایی خوری بازی می کرد و مرد به حرکات انگشت هایش زل زده بود. به طرز عجیبی عملکرد ذهنش کند شده بود. انگار کلاف پر گره دنیا را برداشته بود و حالا داشت آرام آرام گره هایش را باز می کرد، سرسری و بی تفاوت. انگار باید فقط کار را انجام می داد و مهم نبود چقدر طول می کشد.

مرد تماشا کرد و چیزی نگفت. چیزی نگفت چون نمی دانست چه بگوید. حالا دیگر چایی باقی مانده در لیوان سرد شده بود و شبیه آبی گل آلود به نظر می رسید.

تازه بیست سالش شده بود و زن هفت سال از او بزرگتر بود. متاهل بود و مادر یک فرزند. به نظر مرد انگار اهل یک دنیای دیگر بود.

شوهرش در یک آژانس مسافرتی کار می کرد که تخصصش سفرهای خارجی بود. بنابراین نیمی از ماه را خانه نبود و در شهرهایی مثل لندن، رم و سنگاپور اقامت داشت. معلوم بود که به اپرا علاقه مند است. سه یا چهار ردیف قطوراز صفحه های موسیقی در قفسه صف بسته بودند که بر اساس آهنگ سازان چیده شده بودند: وردی ، پوچینی ، دونیزتی ، ریچارد اشتراوس. ردیف های طولانی که بیشتر شبیه به نمادی از ظاهر دنیا بود تا کلکسیون صفحه های گرامافون، آرام، بی حرکت.

مرد هر موقع که کلمه کم می آورد یا از انجام کاری خسته می شد به صفحات شوهرنگاه می کرد. چشم هایش جلد آلبوم ها را ورنداز می کرد، از راست به چپ، از چپ به راست و عنوان ها را بلند بلند در ذهنش می خواند: توسکا، تورنادو، نورما، فیلدیو.... حتی یک بار هم به چنین موسیقی هایی گوش نداده بود، فرصتی هم برای این کار پیش نیامده بود. هیچ کسی در دوستان و آشنایان طرفدار اپرا نبود. می دانست که نوعی موسیقی به نام اپرا وجود دارد و مردم خاصی به آن علاقه مندند ولی صفحه های شوهر زن اولین نگاه اجمالی او به چنین دنیایی بود.

خود زن هم خیلی به اپرا علاقه نداشت. می گفت: « ازش متنفرم نیستم، فقط خیلی طولانیه. » کنار قفسه ی صفحه ها یک استریوی خیلی جذاب و گیرا وجود داشت. آمپلی فایری لامپی و بزرگ که گوشه ای چمباتمه زده و ظاهرش شبیه خرچنگی تربیت شده بود که منتظر دستور است. هیچ چیز نمی توانست مانع خود نمایی استریو در میان دیگر لوازم بسیار معمولی اتاق شود. حضورش به معنای واقعی استثنائی بود. نمی شد چشم از آن برداشت اما هیچ وقت صدایی از آن نشنیده بود. زن اصلا نمی دانست دکمه ی روشن و خاموشش کجاست و مرد هم هیچ وقت حتی به دست زدن به چنین چیزی فکر نکرده بود.

بارها به مرد گفته بود: « هیچ مشکلی تو خونه ندارم، شوهرم باهام خوبه و دخترم رو هم دوست دارم. فکر کنم خوشبختم ». وقتی این حرف را می زد آرام به نظر می رسید ، بدون هیچ نشانه ای از این که دارد در مورد زندگی اش دروغی می بافد. با اطمینان در مورد ازدواجش صحبت می کرد انگار در حال بحث در مورد قوانین ترافیک یا خط زمانی گرینویچ بود. « فکر کنم خوشحالم، هیچ مشکلی وجود نداره. »

مرد تعجب کرده بود و از خودش می پرسید: « پس لعنتی چرا با من می خوابه؟ اصلا مشکل، توی زندگی یعنی چی؟ » گاهی به این فکر می کرد که مستقیما از خودش بپرسد ولی نمی دانست چطور باید شروع کند ، چطور باید بگوید؟ این طوری باید شروع می کرد: « اگه خیلی خوشحالی پس چرا با من می خوابی لعنتی؟ » مطمئن بود که این طوری او را به گریه می اندازد.

به اندازه ی کافی گریه کرد. با صدایی آهسته و به مدت خیلی خیلی طولانی گریه می کرد. اکثر اوقات مرد هرگز نمی فهمید که چرا گریه می کند ولی هر دفعه که شروع به گریه می کرد گریه اش دیگر بند نمی آمد. شاید هم تلاش می کرد تا دلداری اش بدهد ولی تا زمان مشخصی گریه اش تمام نمی شد. در واقع مجبور نبود هیچ کاری انجام دهد. زمانش که می رسید گریه ی زن قطع می شد. چرا آدم ها این قدر با هم متفاوت بودند؟ تعجب کرده بود. با زن های زیادی بوده که همگی گریه می کردند و یا عصبانی می شدند ولی هر کس به شیوه ی خاص خودش. نقاط مشترکی هم داشتند ولی در مقایسه با تفاوت هایشان ناچیز بود. به نظر می آمد ربطی به سن نداشته باشد. این اولین تجربه اش با زنی بزرگتر از خودش بود ولی اختلاف سنی آنطور که انتظارش را داشت اذیتش نمی کرد. تمایلات شخصی را بیشتر از اختلاف سنی حس می کرد. نمی توانست به این موضوع فکر نکند، چرا که این کلیدی مهم برای حل معمای زندگی بود.

معمولا بعد از آنکه گریه اش تمام می شد عشق بازی می کردند. فقط در این مواقع او شروع کننده بود وگرنه مرد مجبور بود که شروع کند. گاهی مرد را پس می زد بی آنکه حرفی بزند، فقط سرش را تکان می داد. آنوقت چشم هایش مثل دو ماه شناور در آسمان سپیده دم می شد، دو ماه بی روح و اغوا کننده. هر موقع چشمهایش را این طور می دید می فهمید که چیز دیگری نمی تواند به او بگوید ، نه عصبانی می شد و نه احساس بدی داشت. فکر کرد: « این طوریه دیگه. » گاهی حتی احساس راحتی می کرد. سر میز آشپزخانه می نشستند، قهوه می خوردند، آرام گپ می زدند. اکثر اوقات با مکث و سکوت های طولانی حرف می زدند. هیچ کدام گوینده ی خوبی نبودند. مرد هیچ وقت موضوع بحث را به یاد نمی آورد چون همیشه با سکوت های طولانی و جمله هایی کوتاه حرف می زدند. تمام مدت قطارهای شهری یکی پس از دیگری از پشت پنجره رد می شدند.

عشق بازیشان بی جنب و جوش و آرام بود، در واقع نمی شد اسمش را لذت جسمی گذاشت. البته اشتباه است اگر بگویی هیچ کدام از لذت ارتباط فیزیکی زن و مرد چیزی نمی دانستند، ولی این رابطه با افکار، عوامل و شیوه های دیگر ادغام شده بود. این رابطه با هر تجربه ی جنسی که مرد قبلا داشته متفاوت بود و او را به فکر وا می داشت، فکر کردن به اتاقی کوچک. یک اتاق مرتب که حسابی از ماندن در آن راضی بود. ریسمان های رنگارنگ با شکل ها و طول های مختلف از سقف آویزان بود و هر رشته به روشی، هیجانی اغوا کننده در مرد ایجاد می کرد. می خواست یکی از آن ها را بکشد و ریسمان ها هم تمایل به کشیده شدن داشتند ولی نمی دانست کدام را بکشد. دلش می خواست یک نخ را انتخاب کند و بکشد و یک منظره ی فوق العاده را جلوی چشمش ببیند ولی همه چیز به همان آسانی خراب می شد. بنابراین مردد شد و تا انتهای روز همین حس را داشت.

مرد رفت حمام که دوش بگیرد و وقتی که برگشت و داشت خودش را با حوله خشک می کرد، صورت دروغگوی زن را با چشمانی بسته توی تخت دید، کنارش نشست، مثل همیشه و همانطور که چشم هایش روی اسم های صفحه های گرامافون می چرخید او را از پشت در آغوش کشید. خیلی زود زن تخت را ترک کرد و لباس هایش را کامل پوشید و برای درست کردن قهوه به آشپزخانه رفت. کمی بعد از مرد پرسید: «این یه عادت قدیمیه؟ این که با خودت حرف می زنی.»

«مثلا کی؟» با این سوال مرد را میخکوب کرده بود. «منظورت وقتی که داریم...؟»
«نه نه، اون موقع نه، همیشه، مثلا وقتی داری دوش می گیری، یا وقتی من توی آشپزخونه ام و تو تنهایی، وقتی داری روزنامه می خونی، این جور کارها.»
مرد در حالی که سرش را تکان می داد گفت: «نمی دونم، هیچ وقت دقت نکردم، با خودم حرف می زنم؟»

زن که داشت با فندک مرد ور می رفت جواب داد: «واقعا این کار رو می کنی.»
مرد گفت: «اینطور نیست، حرفتو باور نمی کنم» حس بدی که از این مساله داشت در صدایش معلوم بود. سیگاری بر لبش گذاشت، فندک را از زن گرفت و سیگارش را روشن کرد. کشیدن سیگار «سون استارز» را مدتی پیش شروع کرده بود. مارک سیگار شوهر بود. قبلا همیشه «هوپ ریگولار» می کشید. زن ازش خواسته بود که مارک سیگارش را عوض کند و همان سیگاری که شوهرش می کشد را بکشد. از روی احتیاط به این فکر افتاده بود، این می توانست کارها را آسان تر کند، مثل سریال های تلویزیون.

زن گفت: «من هم وقتی بچه بودم عادت داشتم خیلی با خودم حرف بزنم.»
«جدا؟»

«ولی مادرم مجبورم کرد که ترک کنم، اون همیشه می گفت یه دختر جوون هیچ وقت با خودش حرف نمی زنه و هر موقع این کارو می کردم خیلی عصبانی می شد و منو توی کمد حبس می کرد. جایی که بدترین جا برای من بود. تاریک بود و بوی کپک می داد. گاهی هم روی دو زانو می نشستم و اون منو کتک می زد. البته موثر بود چون خیلی طول نکشید که حرف زدن با خودمو کنار گذاشتم. دیگه حتی یک کلمه هم نگفتم!»

مرد چیزی برای گفتن به ذهنش نرسید و چیزی نگفت. زن لبش را گاز گرفت و گفت: «حتی حالا هم وقتی احساس می کنم که دارم شروع به حرف زدن با خودم می کنم حرفمو قورت می دم، مثل یه واکنش غیر ارادی. ولی چرا حرف زدن با خودت بده؟ این طبیعیه. فقط یه سری کلمه ان که از دهنه بیرون میان. اگه مادرم زنده بود ازش می پرسیدم چرا حرف زدن با خودت بده؟»
«مرده؟»

«اوهوم، اما کاش می فهمیدم چرا این کارا رو می کرد، کاشکی ازش پرسیده بودم چرا این کارو با من کردی؟»

زن با قاشق چایی خوری اش بازی می کرد، نگاهی به ساعت روی دیوار انداخت. درست همان موقعی که به ساعت نگاه کرد قطاری رد شد. منتظر شد قطار عبور کند و بعدش گفت: «گاهی فکر می کنم قلب ادمای مثل چاه های عمیقی هستن. کسی نمی دونه تهشون چیه. فقط میشه حدس زد. از روی چیزایی که هر از گاهی می یاد روی آب.»
هر دو نفرشان مدتی به چاه ها فکر کردند.

مرد پرسید: «وقتی با خودم حرف می زنم در مورد چی حرف می زنم مثلا؟»
زن در حالی که سرش را چند مرتبه به آرامی تکان داد گفت: «خب...». انگار با احتیاط داشت دامنه ی حرکت گردنش را امتحان می کرد. «خب در مورد هواپیما.»
«هواپیما؟»

«اوهوم، می دونی که، تو آسمون پرواز می کنن.»

مرد خندید: «چرا باید بین این همه چیز در مورد هواپیماها با خودم حرف بزنم؟»

وقتی عشق بازیشان تمام می شد، زن نگاه سریعی به ساعت می انداخت. در حالی که در آغوشش دراز کشیده بود صورتش را آرام می چرخاند و به ساعت سیاه رادیو که بالای تخت بود نگاه می کرد. در آن دوران رادیوهای ساعت دار، نمایشگر دیجیتالی نداشتند و در عوض صفحه های کوچک دارای عدد داشتند که با هربار چرخش عقربه ها تیک تیک آرامی می کردند. هر موقع که به ساعت نگاه می کرد یک قطار رد می شد. انگار رفتاری شرطی بود، نگاه می کرد، قطاری رد می شد.

ساعت را چک می کرد که مبادا وقت خانه آمدن دختر چهار ساله اش از مهد کودک باشد. مرد فقط یک دفعه دخترک را دیده بود و به نظر دختر با نمکی می آمد. این تنها حسی بود که دختر به مرد می داد. مرد خوشبختانه هرگز شوهر عاشق اپرایی که برای آژانس مسافرتی کار می کرد را ندیده بود.

اولین باری که زن در مورد حرف زدن هایش با خودش از او سوال کرده بود یک بعداز ظهر ماه می بود. آن روز دوباره گریه کرده بود و بعد از آن عشق بازی. نمی توانست به یاد بیاورد که چه چیزی باعث گریه ی زن شده بود. گاهی فکر می کرد فقط به این دلیل که هنگام گریه به آغوشی نیاز دارد با او رابطه دارد. شاید نمی تواند تنها گریه کند، به همین دلیل به من نیاز دارد.

آن روز زن درب را قفل کرد، پرده ها را کشید و تلفن را نزدیک تخت گذاشت، هماغوشی شان را شروع کردند. آرام، بی صدا، مثل همیشه. صدای زنگ در بلند شد ولی زن در را باز نکرد. به نظر می رسید حتی باعث تکان خوردنش هم نشد. سرش را تکان داد یعنی: «اهمیت نده، چیزی نیست.» زنگ چند مرتبه ی دیگر به صدا درآمد و خیلی زود هر کسی که بود دیگر زنگ را نزد رفت. هیچی، همانطوری که زن گفته بود. شاید یک فروشنده بود. ولی از کجا می دانست؟ هر از گاهی صدای غریدن قطار می آمد. صدای پیانو از دور دست ها شنیده می شد. مرد انگار ملودی را می شناخت. یک بار به آن گوش داده بود، خیلی وقت پیش اما نمی توانست دقیقا به یاد بیاورد. چرخ دستی سبزی فروش در بیرون و در مقابل خانه تلق تلق می کرد. زن چشم هایش را بست و نفس عمیقی کشید و مرد هم با مهربانی خاصی برگشت.



« باور نکردنی، نمی تونم باور کنم همه ی اینا رو با خودم گفته باشم، هیچی یادم نمی یاد.»
 زن لبخند کوچکی زد، «همه ی اینا رو گفتی.»
 مرد آهی کشید، «خیلی عجیبه، تا به حال هیچ وقت به هواپیما فکر نکرده بودم، قطعاً هیچ خاطره ای در این مورد ندارم، چرا یه هو باید یه هواپیما بدون هیچ مقدمه ای ظاهر بشه؟»
 «نمی دونم، ولی این دقیقاً چیزیه که وقتی در حال دوش گرفتن بودی با خودت می گفتی، شاید به هواپیما فکر نکرده باشی ولی جایی توی اعماق یه جنگل، یه جای خیلی دور، قلبت به اونا فکر می کرده.»

« کی می دونه؟ شاید در اعماق یه جنگل مشغول ساختن هواپیما بودم.»
 زن خودکار را روی میز گذاشت و به مرد خیره شد. برای مدتی ساکت ماندند. قهوه ها تیره و سرد شده بودند. زمین دور محورش می چرخید، در حالی که نیروی جاذبه ی ماه به طرز نامحسوسی باعث تغییر جذر و مد شده بود. زمان در سکوت سپری شد و قطارها از روی ریل عبور می کردند. هر دو به موضوع مشابهی فکر می کردند: هواپیما. هواپیمایی که قلب مرد در اعماق یک جنگل در حال ساختنش بود. بزرگی اش، شکلش، رنگش، جایی که قرار بود برود و کسی که قرار بود سوارش بشود.

بلافاصله زن دوباره گریه کرد، این اولین و آخرین باری بود که در یک روز دو بار گریه می کرد. این برای زن یک اتفاق خاص بود. مرد از آن طرف میز به زن نزدیک شد و موهایش را نوازش کرد. آنجا چیزی بی نهایت واقعی در مورد راهی که سخت، هموار و خیلی دور به نظر می رسید وجود داشت.

زن هم خندید و با انگشت هایش طول شیئی خیالی را در هوا اندازه گرفت. عادتش بود، عادت می کرد که مرد قبلاً هم متوجهش شده بود.

«کلمه ها رو خیلی واضح ادا می کنی، مطمئنی که حرف زدن با خودتو یادت نمی یاد؟»
 «چیزی یادم نمی یاد.»

زن خودکاری که روی میز بود را برداشت و چند ثانیه با آن بازی کرد اما درست همان لحظه باز به ساعت نگاه کرد. درست سر موقع، از آخرین نگاهش به ساعت پنج دقیقه گذشته بود، پنج دقیقه جلوتر رفته بود.

« طوری با خودت حرف می زنی که انگار داری یه شعرو از حفظ می خونی.»
 وقتی زن این را گفت صورتش قرمز شد. برای مرد عجیب بود « چرا باید حرف زدن من با خودم باعث قرمز شدن صورتش بشه؟ »

مرد تلاش کرد که کلمات را با ریتم بیان کند: «با خودم حرف می زنم انگار/ مثل از حفظ خواندن شعری»

زن دوباره خودکار را برداشت. خودکاری زرد و پلاستیکی بود. با آرمی که دهمین سالگرد تاسیس شعبه ی یک بانک خصوصی را نشان می داد. مرد به خودکار اشاره کرد و گفت: «دفعه ی بعد که دیدی دارم با خودم حرف می زنم، هر چی گفتم رو بنویس. این کارو می کنی؟» زن مستقیماً به چشم هایش خیره شد: «واقعاً می خوای بدونی؟»

مرد سرش را تکان داد.

زن یک تکه کاغذ برداشت و مشغول نوشتن چیزی شد. یواش می نوشت ولی همچنان به حرکات خودکار بدون هیچ وقفه ای ادامه می داد، بدون اینکه حتی در یک کلمه گیر کند. در حالی که دست مرد زیر چانه اش بود تمام مدت به مژه های بلند زن نگاه می کرد. زن هر چند ثانیه یک بار و در فاصله هایی نا منظم پلک می زد. هر چقدر بیشتر به مژه هایی که تا دقایقی پیش پر از اشک بود نگاه می کرد، کمتر می فهمید: « این هماغوشی واقعاً یعنی چی؟ » حس باختن به مرد غلبه کرد. انگار بخشی از یک سیستم پیچیده بود که آنقدر از هم باز شده تا به طرز وحشتناکی ساده شده بود. «شاید هرگز نتونم جای دیگه ای برم.» وقتی این فکر به ذهنش خطور کرد ترس ناشی از این فکر خیلی بیشتر از تحملش بود. وجودش در حال ذوب شدن بود، بله، درست بود، خیلی جوان بود و با خودش طوری حرف می زد انگار که دارد شعری را از حفظ می خواند.

زن از نوشتن دست کشید و برگه را آن طرف میز و برای مرد انداخت. مرد برگه را گرفت.

در آشپزخانه تصورات خارق العاده ای نفس مرد را بند آورده بود. خیلی وقت ها مرد این خیالات را وقتی با زن بود حس می کرد. اما چیزی از دست داده بود؟

زن گفت: «همه رو حفظم، این چیزیه که با خودت می گی.» مرد کلمه ها را بلند خواند:

یک هواپیما

هواپیمای در پرواز

من در آن

هواپیمای

در پرواز

اگر چه می پرد اینجا

هواپیما

اما

آسمان چی؟

مرد با تعجب گفت: «همه ی اینا رو؟»

زن گفت: « اوهوم، همه رو گفتی.»



هاروکی موراکامی



آیا باید در انتظار انتشار کتاب های دیگری در ادامه ی مجموعه ی «شخصیت های تاثیرگذار» و با ترجمه ی شما باشیم؟

اگر ققنوس بخواهد این مجموعه را ادامه بدهد و شخصیتهای پیشنهادیش هم برایم جالب باشند، ادامه می دهم چون بازخوردهای خوبی داشته.

یکی دیگر از ترجمه های منتشر شده ی شما در سال ۹۰ رمان «نور شعله ور» اثر تریسی شوالیه، توسط کتابسرای تندیس بود. پیش از این رمان «دختری با گوشواره ی مروارید» از همین نویسنده در ایران ترجمه شده بود و با استقبال خوبی هم روبرو شد. تریسی شوالیه و فضای تاریخی - داستانی معمول رمان هایش را در این اثر چگونه دید؟ در کل ژانر تاریخی - داستانی را با توجه به بسامدی که همواره بین تاریخ و داستان دارد و شاید به طور کامل پایبند هیچکدام نیست چگونه می بینید؟ آیا این ژانر مخاطب های خاص خود را در ایران پیدا کرده است؟

تریسی شوالیه نویسنده مهم و موقّیست، چون توانسته با ارتقای یک ژانر و تقلیل یک ژانر دیگر و سپس تلفیق آن دو با هم، به یک گونه ی سوم منحصر به فرد و موفق دست پیدا کند. به نظر من، او رمان عاشقانه را از نمونه های متعارف و قراردادیش فراتر می برد، در مقابل، بیوگرافی یا تاریخ هنر را در حد کلیات فرو می کاهد و با این روش، زندگی یک هنرمند معروف را در بطن یک اثر شورانگیز به مخاطب معرفی می کند. من شخصا این ژانر را دوست دارم، شاید نه به اندازه ی آثار مثلاً برخی پست مدرنیست های آمریکایی و اروپایی؛ ولی در قالب خودش برایم جذاب است.

خود شوالیه هم اذعان دارد خودش را مقید به تاریخ نگاری مستند نمی بیند. او در عین مطالعه ی زیاد و احاطه ی بسیار به موضوعات انتخابیش، از زاویه ی دید خودش به آن ها نزدیک می شود. در «نور شعله ور» هم ما با زندگی یکی از پیچیده ترین شخصیت های هنری تمام اعصار یعنی ویلیام بلیک روبرو می شویم که اشعار و تابلوهایش حتی امروزه هم محل کشف و جدل اند. اما در این کتاب، یک بلیک کاملاً ملموس و دوست داشتنی برایمان رسم میشود، در وسط بازار مکاره ای پر از عشق و انتقام و ماجرا.

امیدوارم این ژانر مخاطب فراوانی در ایران پیدا کند. از دیرباز مردم ما به رمان هایی با فضاهای تاریخی بیشتر علاقه داشته اند.



شیوا مقالو از افراد تأثیرگذار و فعال حوزه ی ترجمه ی کشورمان در یک دهه ی اخیر است. از مطرح ترین آثار او می توان به ترجمه هایی از آثار دونالد بار تلمی و لوئیس بونوئل اشاره کرد که با استقبال فراوانی روبرو شدند. با خانم مقالو درباره ی آثار جدیدشان و شرایط حاکم بر حوزه ی ترجمه و نشر گفت و گویی داشتم.



با ممیزی می سازیم! کار دیگری هم می شود کرد؟!

خانم مقالو پیش از هر چیز انتشار کتاب های اخیرتان را تبریک می گویم. اول از همه بپردازیم به مجموعه ی «شخصیت های تاثیرگذار» و نشر ققنوس. دو کتاب «میکل د سروانتس» اثر دان ناردو و «اسکندر مقدونی» اثر مایکل برگن با ترجمه ی شما در ادامه ی کتاب های این مجموعه در سال ۹۰ به چاپ رسید. پیش از این در سال ۸۹ «میکل آنژ» اثر باربارا ای. سامرویل از همین مجموعه با ترجمه ی شما روانه ی کتاب فروشی ها شده بود. چه چیزی شما را علاقمند به کار در این مجموعه کرد و چرا این شخصیت ها؟

ممنونم از تبریک شما. این کتاب ها پیشنهاد انتشارات ققنوس بودند که کل مجموعه را خریداری و به چند مترجم پیشنهاد کرده بود. این مجموعه ی مشاهیر، آدم های مختلفی را در برمی گرفت که هرکدام در حوزه ای اثرگذار بودند. من به خاطر تخصّص در هنر و ادبیات، و علاقه ام به تاریخ، میکل آنژ و سروانتس و اسکندر را انتخاب کردم. مثلاً سیاستمداران معروف هم در این مجموعه بودند ولی برایم هیچ جذابیتی نداشتند.

سؤال‌تان خیلی کلیست. بستگی به ناشر دارد. ناشرهایی را می‌شناسم که صرفاً دنبال مدی هستند که در بازار بفروش باشد. در مقابل ناشرهایی هم هستند که فکر می‌کنند اگر یک اثر خوب و والا را به درستی چاپ و به بازار معرفی کنند، می‌توانند به فروش خوب هم فکر کنند. بدی کار جایبست که برخی ناشرها آثار صرفاً بازاری را چاپ می‌کنند و بعد در مسیری معکوس می‌کوشند برایش ارزش‌های هنری پیدا کنند! مهم است که نگاه ناشر به این حوزه نگاه ادیبانه باشد، یا کاسبانه. اما به هر حال اقتصاد هم همیشه تعیین‌کننده است.

با ممیزی چه می‌کنید؟ تا چه حد انتخاب‌های شما برای ترجمه تحت تأثیر این موضوع قرار گرفته‌اند؟ مثلاً پیش آمده که شیوا مقالو دست روی کتابی بگذارد ولی به خاطر ممیزی‌هایی که برای کتاب پیش‌بینی می‌شود از انتخابش صرف‌نظر کند؟



با ممیزی می‌سازیم! کار دیگری هم می‌شود کرد؟! از همان ابتدا سعی می‌کنم کتابی را شروع به ترجمه کنم که به زعم خودم کمترین حد ممیزی را بخواهد، یا بشود طوری تعدیلش کرد که خیانتی به متن نویسنده محسوب نشود. اما مشکل اینجاست که خط قرمزها روشن نیست و خیلی وقت‌ها چیزهایی دچار ممیزی می‌شوند که کاملاً فلجم می‌کنند. یکی دوبار هم کتابی را تا نصفه جلو رفتم و سعی می‌کردم به خودم تلقین کنم مشکلی پیش نمی‌آید! ولی وسط‌های راه مجبور شدم در کمال نومییدی توقف کنم. اکثر کتاب‌هایم دچار ممیزی می‌شوند ولی به هر حال آثاری که چاپ شده‌اند را با کمترین حد جرح و تعدیل به دست مخاطب می‌رسانیم. به هر حال آدمی مصر و وسواسی‌ام. مثلاً در کتاب «میکل آنژ» یکی دو تصویر بود که گفته بودند باید حذف شود. من حاضر نبودم کل این کتاب جذاب به خاطر دو تصویر از دست مخاطب دور بماند. پولش را هم گرفته بودم، یعنی چه چاپ می‌شد و چه نمی‌شد فرقی به حال جیب من نمی‌کرد!

خانم تریسی شوالیه «دختری با گوشواره ی مروارید» را در سال ۱۹۹۹ منتشر کرد و «نور شعله‌ور» را در سال ۲۰۰۷. در این فاصله ی زمانی، دو کتاب دیگر هم از این نویسنده منتشر شد با نام‌های «فرشته‌های در حال سقوط» و «زن و اسب تک شاخ» که هیچکدام در ایران ترجمه نشده‌اند. چه چیزی شما را به طور خاص جذب «نور شعله‌ور» خانم شوالیه کرد؟

من آن دو کتاب دیگر را هم خوانده‌ام و کلاً دوست داشتم حتماً یکی از کارهای شوالیه را کار کنم. ولی با توجه به مسائل مربوط به ممیزی و عرف رایج برای مجوز گرفتن کتاب، آن دو کتاب دیگر را کنار گذاشتم. اما «نور شعله‌ور» در عین جذابیت‌هایش، محمل ایجاد حساسیت هم نبود. ضمن این که من لندن قرن هجدهم و به خصوص ویلیام بلیک را خیلی دوست دارم.

انتخاب اثر برای شما بیشتر حول کدام محور می‌چرخد، پیشنهاد ناشر یا انتخاب شخص شما؟ در کل پیشنهاد ناشر چه میزان از اثرهای منتشر شده ی شما را در برمی‌گیرد؟

اکثر کارهایم انتخاب شخصیم بوده‌اند. اما برخی کارها، مثلاً همین زندگینامه ی مشاهیر، پیشنهاد ناشر اند. سلیقه ی من در ترجمه، سلیقه ای سخت و مشکل‌پسند است و کتاب‌هایم اگرچه معروف می‌شوند یا جریان‌ساز - مثل ترجمه‌ام از بارتلمی - اما چندان پرفروش نیستند. طبعاً ناشرها شمم اقتصادی‌تری دارند. اما اول از همه باید از کاری خوشم بیاید، وگرنه بوده‌اند ناشرانی که پیشنهاد ترجمه ی آثار بازاری‌تر یا به هر حال مخالف سلیقه ی مرا داده‌اند که طبعاً قبول نمی‌کنم.

نگاه حاکم بر صنعت نشر امروز را چطور می‌بینید؟ آیا صاحبان صنعت نشر و چاپ آگاهی و توانایی لازم برای انتخاب آثار خوب خارجی و پیشنهاد آنها به مترجم را دارند؟

کلاً صنعت نشر، صنعت فقیر است که با مشکلات بیرونی بسیاری هم احاطه شده. در این شرایط نمی‌شود منصفانه از استانداردها، بایدها و نبایدها و لزوم نگاه صد در صد فرهنگی ناشر حرف زد. من با ۱۱ ناشر خوب و خوشنام در تهران کار کرده‌ام که یا شخص ناشر احاطه ی قابل قبول و نسبی بر ادبیات خارجی داشته، یا شخص آگاهی را به عنوان مثلاً سرویراستار یا ... در دفترش داشته که کتاب‌های روز را بشناسد. درستش این است که چنین کسانی هم بدنه مترجمان ایران را بشناسند و سبکشان را بدانند و هم با آثار روز جهان در تماس باشند. ولی این خیلی ایده آل است. گاهی همین ویراستارها سلیقه ای عمل می‌کنند، گاهی هم ناشر تشخیص به موقعی ندارد. به نظرم در نهایت خود مترجم باید توانایی مجاب کردن ناشر را داشته باشد.

تا چه اندازه ای پیشنهاد‌های ترجمه ی ناشران معطوف سلیقه ی بازار کتاب بوده و تا چه حدی به وزن ادبی و هنری اثر معطوف است؟

و اینجا بود که کار سخت شد. مثلاً از «بونوئلی ها» یک داستان کوتاه را کلاً حذف کردم چون خطوط مورد حذف زیاد بود. ولی باقی اصلاحات خواسته شده را با ایجاد تغییر و تعدیلاتی انجام دادم. مخاطب من می تواند مطمئن باشد که آنچه از بونوئل و بارتلمی میخواند، همان فضا، جهان بینی، لحن و معنایی را دارد که خود نویسنده می خواسته.

در حال حاضر کتابی دارید که پشت در اخذ مجوز مانده باشد؟

بله. همان مجموعه داستان خیلی مهم و تاثیرگذار - در جهان - «گمشده در شهر بازی» اثر جان بارت که نمونه ی مهمی از ادبیات متافیکشن است و چند سال است مجوز نگرفته.

چه آثار جدیدی از شیوا مقالو در راه است؟

دو کتاب معتبر دانشگاهی برای دانشجویانم در رشته سینما، و کلاً علاقه مندان جدی سینما ترجمه کرده ام. یکی «مطالعات سینمایی» اثر امی ویلاریو که نشر دانشگاهی سمت چاپش می کند. و دوم «سینمای ژانری: از ایدئولوژی تا شمایل شناسی» اثر بری کیت گرانت که نشر بیدگل آن را زیر چاپ دارد. مجموعه داستان خودم با نام «آن ها کم از ماهی ها نداشتند» نیز اصلاحاتی خورده که امیدوارم امسال از سوی نشر ثالث به بازار بیاید.

آثار منتشر شده ی شیوا مقالو

آثار تألیفی:

دود مقدس (مجموعه داستان) - نشر ققنوس - ۱۳۸۵

کتاب هول (مجموعه داستان) - نشر چشمه - ۱۳۸۳

ترجمه ها:

نور شعله ور - تریسی شوالیه - کتابسرای تندیس - ۱۳۹۰

توماس ادیسون - لاری کارلسون - نشر ققنوس - ۱۳۹۰

زندگینامه ی میگل د سروانتس - دان ناردو - نشر ققنوس - ۱۳۹۰

زندگینامه ی میکال آنژ - باربارا سامرویل - نشر ققنوس - ۱۳۸۹

روی پله های کنسرواتوار - دونالد بارتلمی - نشر افق - ۱۳۸۹

ژاله کش - ادویج دانتیکا - نشر چشمه - ۱۳۸۹

ستاره ها - پل ثرو - کتابسرای تندیس - ۱۳۸۹

عمارت معصوم - پی.دی. جیمز - کتابسرای تندیس - ۱۳۸۹

کابوس ها - آر.ال. استاین - نشر ویدا - ۱۳۸۹

دومین وحشت - آر.ال. استاین - نشر ویدا - ۱۳۸۹

زندگینامه ی اسکندر مقدونی - مایکل برگن - نشر ققنوس - ۱۳۸۹

آشنایی با دی. اچ. لارنس - پل استراترن - نشر مرکز - ۱۳۸۷

آشنایی با همینگوی - پل استراترن - نشر مرکز - ۱۳۸۷

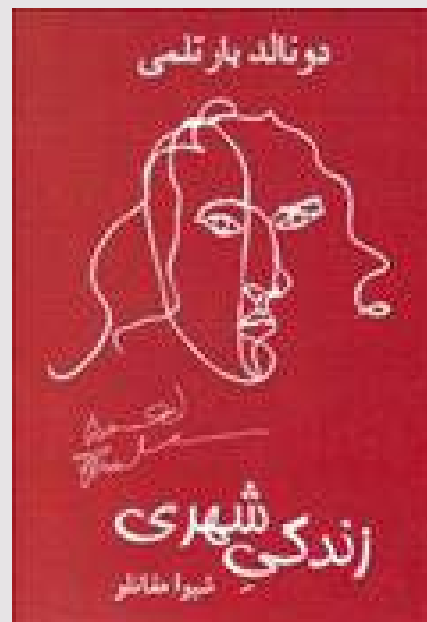
بونوئلی ها (مجموعه داستان و شعر کوتاه) - لوئیس بونوئل - نشر چشمه - ۱۳۸۵

زن تسخیر شده - دونالد بارتلمی - نشر مرکز - ۱۳۸۵

مکالمات فرانسوی (شش گفتگو با شش فیسوف معاصر فرانسوی) - رائل مورتلی - نشر چشمه - ۱۳۸۴

فرشته فناکننده (فیلمنامه) - لوئیس بونوئل - نشر بازتاب نگار - ۱۳۸۳

زندگی شهری - دونالد بارتلمی - نشر بازتاب نگار - ۱۳۸۲



ولی منابع هنری را جستجو کردم تا تصاویر جایگزینی از آثار میکال آنژ پیدا کنم که هم به متن کتاب بخورد و هم مشکل ممیزی نداشته باشد! بعد با کمک خانمی که مسئول صفحه بندی و حروفچینی و کلاً مسائل فنی کتاب ها بود، کلی گپ زدیم و ایشان هم کلی زحمت کشید تا کتاب با بهترین استاندارد چاپ شود.

ممیزی جدا از انتخاب اثر، روند ترجمه ی شما را هم تحت تاثیر قرار می دهد؟ شخصا هنگام ترجمه ی اثر دست به اصلاح برای رفع مشکل ممیزی میزنید یا اینکه اثر را آنگونه که هست ترجمه می کنید و تصمیم گیری راجع به این موضوع را به مرحله ی اخذ مجوز می سپارید؟

در آثار داستانی اگر به جایی برسم که به اصطلاح خیلی گل درشت! مطلبی را بیان کرده باشد، همان جا، نرم و تعدیلش می کنم (و قطعاً در ممیزی ارشاد دوباره هم نرم میشود!). ولی چیزی را حذف نمی کنم، بلکه سعی می کنم حساسیت ها را در عین وفاداری به متن کم کنم. ولی در مورد آثار تئوریک و نظری - مثلاً کتاب های دانشگاهی سینمایی - هیچ تغییری در متن نمی دهم. بلکه صبر می کنم تا پس از مشورت با ویراستاران علمی، ببینیم ممیزی ارشاد چه می گوید.

به نظر شما و با توجه به شرایط حاکم بر صنعت نشر، در دوراهی پایبندی به متن اصلی و رعایت اصول ممیزی کدام راه را باید پیش گرفت؟ آیا باید به هر قیمتی و با هر حذف، تعدیل و تغییری کتاب را به دست مخاطب ایرانی رساند و یا اینکه نباید رعایت اصالت متن را فدای ممیزی کرد؟

اکثر ما مترجم های حرفه ای به آن مرحله از آگاهی به اوضاع رسیده ایم که بدانیم یک کار تا چه حد امکان چاپ دارد. به نظر من اگر جرح و تعدیل کار زیاد باشد و کلیت اثر را تحت تاثیر قرار دهد، نباید چاپش کرد. اگر ارشاد بگوید از یک داستان کوتاه، یک صفحه یا دو پاراگرافش را حذف کن، ترجیحم این است که کل داستان را حذف کنم. و اگر قرار است در زمانی یک فصل حذف شود یا جا به جا بخش هایی از فصول مختلف ممیزی شوند، بهتر است کلاً چاپش نکرد. ولی اگر می شود با کمی تغییر - با حفظ زبان و فضا و دیدگاه اثر اصلی - کار خوبی را به مخاطب معرفی کرد، چرا که معرفی نکنیم؟ متأسفانه مخاطب ما از قافله ی ادبیات دنیا خیلی دور است.

حالا که بحث ممیزی به میان آمد اجازه بدهید به محبوب ترین آثار ترجمه شده توسط شما یعنی آثار بارتلمی و بونوئل اشاره ای بکنیم. در این آثار تا چه حدی متن دچار ممیزی شد؟ و به نظر خودتان اثری که امروز به دست مخاطبان می رسد تا چه اندازه با متن اصلی همسنگ است؟

آثار بارتلمی در چاپ اولشان حقیقتاً دچار کمترین ممیزی شدند. «زندگی شهری» در حد یکی دو جمله ممیزی شد. «زن تسخیر شده» در حد یکی دو خط، «روی پله های کنسرواتوار» هم همینطور. «بونوئلی ها» هم در چاپ اولش تقریباً ممیزی خاصی نداشت. اما همه این کتاب ها شرایط نشری خاصی داشتند که برای چاپ دوم باید مجدداً مراحل را طی می کردند.

اکرم رفیعی

۱۵۴

الهام حیدری

۱۶۰

مجموعه آثار



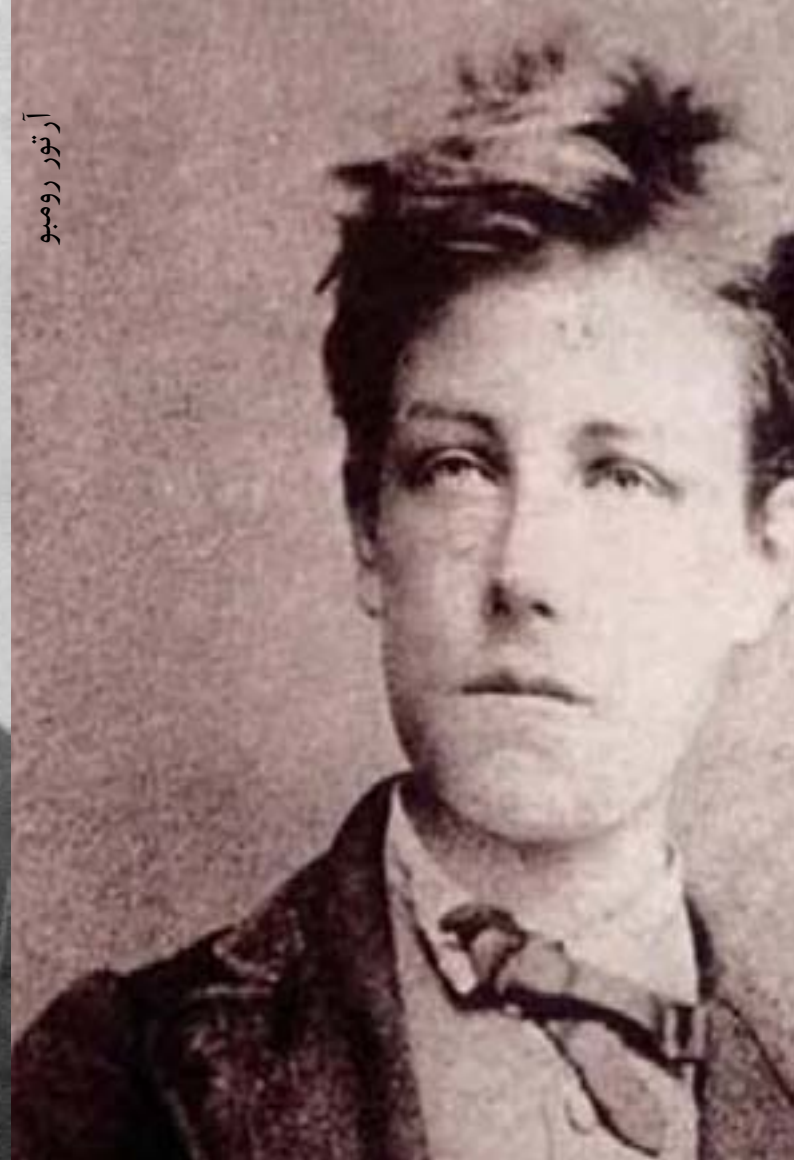
می خاییل وربول



شارلز بودلیر



استفان مالارمه



آرتور رومبو

کامل سنت های گذشته نیست. بلکه آنچه از میان برداشته شد محوریت سنتی بود که هنرمند دیگر خود را ملزم به پیروی از آن نمی دید. این تغییر بنیادین نه از رمانتیک - که البته مقدمه ای برای کنار گذاشتن سنت کلاسیک است - بلکه به طور دقیق تر از زمانی آغاز شد که مکتبی تحت عنوان سمبولیسم در عالم هنر و ادبیات سر برآورد. سمبولیسمی که ریشه در رمانتیسم داشت و در عرصه ادبیات و به خصوص شعر پیش درآمدی بر جنبشهای نوین سده بیستم بود.

برای سیراب کردن برهوتم
آب های عذاب را
هوسم، آماسیده از امید
همچون سفینه ای که به دریا می ریزد
بودلر - گلهای شر



نهضتی که در پایان قرن نوزدهم شروع دوره جدیدی در ادبیات و هنرهای بصری را نوید داد، سمبولیسم (Symbolisme) یا نماد گرایی نامیده شد. پیش تر گفته شد که ریشه های سمبولیسم را باید در رمانتیسم جستجو کرد.

در ابتدایی ترین تعریف سمبولیسم (نماد گرایی) پرهیز از تجسم عینی در هنر است. در دایره المعارف هنر تالیف رویین پاکباز، ذیل کلمه سمبولیسم می خوانیم: «نمادگرایان بر این باورند که تجسم عینی کمال مطلوب در هنر نیست، بلکه باید انگارها را به مدد نمادها القا کرد. بر این اساس، آنان عینیت را مردود شمردند و بر ذهنیت تکیه کردند.»

سمبولیسم را باید آغازگر جریانی دانست که از سالهای پایانی قرن نوزدهم شروع و بعد از طی فراز و نشیب های بسیار سرانجام در سورئالیسم متبلور شد. در راس این جریان ادبی، سه شاعر بزرگ قرار داشت. از این رو می توان سمبولیسم را یک جریان شاعرانه به حساب آورد. سه شاعر بزرگ که در عین حال نظریه پردازان زمان خود نیز هستند:

شارل بودلر (Charles Baudelaire) استفان مالارمه (Stéphane Mallarmé) و آرتور رمبو (Arthur Rimbaud)

از میان این سه تن، شارل بودلر نقش مهم تری را در نهضت ایفا نمود و از او به عنوان پدر سمبولیسم یاد می شود. او که یک نظریه پرداز ادبی و منتقد هم محسوب می شد، برخلاف رمانتیک ها و پیشینیان خود که کوششی در جهت تبیین «چگونگی» و یا «چه» بودن شعر نکرده بودند سعی را بر این نهاد که مشخص کند خلاقیت شاعرانه دقیقا بر چه پایه و اساسی باید بنا شود. او بر همین اساس شاعر را «مترجم و رمز گشای همانندی های جهانی می نامد. کشف فوق واقعیتی که در جهان وجود دارد اما تنها ذهن هایی با قدرت خاص می توانند آن را کشف کنند» [۳]



نگاهی به مکاتب ادبی جهان در قرن بیستم

بخش اول

مکتب ادبی



خون آشام قلب خویشم
یکی از آن مطرودان بزرگ
محکومان به خنده ابدی
که دیگر نمی تواند لبخند بزند
بودلر - گل های شر

نوربرت لیتنن (Norbert Lynton) در مقدمه کتاب هنر مدرن، ضمن اشاره به وظایف مورخ هنر مدرن می نویسد: «هرچه مورخ به زمان حال نزدیک تر می شود رشته پژوهشی او از تاریخ به چیزی شبیه خاطره نگاری بدل می گردد. او خود شاهد رخدادهایی بوده که توصیف می کند و با مناقشه ها و جدل هایی که برانگیخته اند زیسته است.» می خواهیم با بسط این نظر، مخاطب اثر هنری را نیز در این تعریف جا دهیم. با این توجیه که مخاطب امروز درک بهتری از پدیده ای این قرن در مقایسه با دوران کهن یا هنر باروک (Baroque) و... دارد. از این رو تکیه ام در این سلسله یادداشت ها بررسی هنر و ادبیات در قرن بیستم خواهد بود.

مکاتب ادبی و هنری در گذر تاریخ - با کمی اغماض - دو مسیر پیوسته از نظر زمانی و متفاوت از نظر محتوا را پیموده است. مسیر نخست که از کلاسیسم (Classicisme) آغاز می شود و تا رمانتیسم (Romantism) ادامه می یابد و مسیر دیگری که با تغییرات عمده اجتماعی و انقلابهای بزرگ سیاسی همزمان است و واکنشی علیه هنر دوران گذشته محسوب می شود و رمانتیسم را آغاز گر آن می دانند.

این تغییر مسیر بنیادین از قرن هجدهم آغاز شد و اولین نشانه های آن زمانی بروز پیدا کرد که هنرمند دیگر در خود نیازی به ادامه پیروی از سنت کلاسیک نمی دید و آن را یک به عنوان راهنمای کامل و متعالی نپذیرفت. چرا که از دید او هنر چیزی جز ابراز عواطف شخصی نبود. این باور هنرمند را بر آن داشت که به جای پیروی از سنت های کلاسیک به عواطف و باور های شخصی خویش رجوع نموده و اثر آن را در هنر خویش باز نماید. بنابراین رمانتیسم در زمانی خود را ابراز کرد که مدتی زمان کوتاهی از شکل این باور در ذهن هنرمندان می گذشت. از این رو مثلا در عالم موسیقی بتهوون سر بر آورد که ساختار آثار او کاملا متفاوت و حتی در جهت انکار ساختار فرم و هارمونی به ارث رسیده از گذشته بود. همانطور که وردزورث (William Wordsworth) از زبان دستوری و



جالب است بدانیم که زیگموند فروید روانشناس هم معاصر سمبولیست هاست و در همین زمان است که تعبیر خواب معروف خود را انتشار می دهد و با این کتاب فصل تازه ای را در دنیای روانشناسی آغاز می کند.

گسستی که هنرمند از گذشته در خود احساس می کرد و به خصوص آن نیاز به آزادی بیان و رجوع به خویشتن، در هنرهای تصویری و نقاشی نیز، منجر به خلق آثاری شد که تا قبل از آن سابقه نداشت. هر چند همانطور که اشاره شد زمینه های ظهور این گسست از قبل آماده شده بود. هنرمندان پست امپرسیونیسم (پسادیافت گری) آن را با جدیت بیشتری دنبال کردند و سرانجام، در جنبش سمبولیسم به نتیجه رسید. از این جهت برخی هنر شناسان گوگن را که از هنرمندان برجسته پست امپرسیونیسم است در زمره سمبولیست ها قرار می دهند.

میخائیل وروبل (۱۸۵۶-۱۹۱۰) روسی، از برجسته ترین هنرمندان وابسته به جنبش سمبولیسم به شمار می رود. هرچند در زمان حیاتش مقبولیت عام نیافت اما برخی از نقاشی های او پیش در آمدی بر آثار کوبیست و فوتوریست دوره های بعد به شمار می آیند.

گوستاو کلیمت دیگر هنرمندی است که برخی آثار او را می توان در زمره آثار نقاشی سمبولیست به شمار آورد. او در سال ۱۹۰۳ از راونا دیدن کرد و در این سفر به بازدید موزاییک های زیبای این شهر پرداخت. این آثار به شدت مورد توجه او قرا گرفت و تاثیری شگرف بر کارهای او نهاد. نقاشی زندگی و مرگ (که امروزه در موزه ماریتا پرلوتر سالزبورگ نگهداری می شود) یک نمونه تمام عیار تابلوی سمبولیستی محسوب می شود.



آثاری از گوستاو کلیمت

بودلر علاقه بسیاری به آثار آلن پو داشت و اشعار او را به فرانسه ترجمه کرده بود. تاثیر آثار آلن پو نه تنها در آثار بودلر که در اشعار بسیاری از سمبولیست ها مشهود و نمایان است.

بودلر با دیوان اشعار خود به نام «گل‌های شر» یا گل‌های بدی انقلابی در دنیای شعر زمان خود برپا کرد و مورد توجه و حتی تقلید بسیاری از شاعران بعد از خود قرار گرفت. آرتو رمبو او را به عنوان سلطان شاعران و رب النوع واقعی تقدیس می کند.

سمبولیسم توسط شاعرانی پا گرفت که شعرشان برپایه آگاهی قرار داشت. مطالعه مستمر و پی گیر در آثار کهن و نیز رد همه آنها با تکیه بر همان آگاهی، گزینش موضوعات خویش از منابع خاصی چون تاریخ و ادبیات و اساطیر شرق، اقیانوسیه، بیزانس، ایران، اروپای سده های میانه و رنسانس آغازین ویژگی خاصی به اشعار آنها داده بود. علاوه بر این ریشه های این مکتب را باید در رمانتیسم آلمان، در فلسفه هگل و نیز فلسفه ایده آلیسم و متافیزیک جستجو کرد. تاثیر غیر قابل انکار شوپنهاور- و بدبینی خاصش - را هم نباید نادیده گرفت.

شاید به همین خاطر بود که سمبولیست ها عموماً فضاهای تیره و مه آلود را بر سایر فضاها ترجیح دادند. فضاهای مبهمی که «تمام خطوط قاطع و تند زندگی در میان آن محو شود». بر همین اساس شعرشان پر بود از تصاویر مالیخولیایی که از کنار هم گذاشتن عناصری چون قصر های مخروبه و کهنه آب های راکد و اشباح غریب به دست می آمد.

لوحه ی سر در مهمانسرای بدنام می ساختم
توفانی آمد، آسمان را راند-شامگاهان
آب بیشه زار ها، روی شن های بکر ناپدید می شد
و باد خدا، پاره های یخ را به مرداب می افکند...

آرتو رمبو

بدین ترتیب و با خلق آثاری از این دست بود که تمام تلاش رئالیستها برای حذف تخیل از هنر، نقش بر آب شد. هنرمند سمبولیسم بر خلاف آنچه در رئالیسم یک ارزش محسوب می شد سعی در گریز از واقعیت ملموس داشت. و برای این کار به تخیل - نه خیال پردازی ناآگاهانه- نزدیک شد.

در ادامه همین مسیر بود که اندکی بعد شعر آزاد فرانسه سر برآورد و بسیاری از سمبولیست ها را به خود جذب کرد. شاعران قالب های معمول را کنار گذاشتند و بر اساس موسیقی درونی کلمات که پیش تر توسط بودلر مطرح شده بود به نوع جدیدی از بیان دست یافتند. دیگر شعر محدود به قالب های مشخص و معین شعر نبود و شاعر می توانست آزادانه و با استفاده از آهنگ کلمات و امکانات دیگری که در اختیارش بود، مثل کوتاه و بلند کردن مصرعها تغییر در تعداد هجاها و...به هنر نمایی بپردازد.

هرچند آن انقلابی که سمبولیسم در عالم شعر برپا کرد در زمینه رمان اتفاق نیفتاد و بیشتر آثاری که در این دوره نوشته شدند کاملاً از زیر سلطه گذشته رها نشده بودند، اما همین تلاشهای اندک راه را برای تولد رمان نو در سالهای بعد هموار ساخت. شاید رمان سیکستین (sixine) نوشته رمی دوگورمون (remy de Gourmont) را بتوان یک رمان تقریباً سمبولیستی دانست.



بیانیه سمبولیسم ادبی در اواخر سده نوزدهم یعنی ۱۸۸۶ در پاریس انتشار یافت. چند سال بعد یعنی در ۱۸۹۱ آلبر اوریه (منتقد) این اصطلاح را در مورد نقاشی های گوگن و وان گوگ بکار برد. بنابراین جنبش سمبولیسم در نقاشی در ارتباط نزدیک با سمبولیسم ادبی شکل گرفت. پیش از آن و به خصوص در باور رئالیست ها، نقاشی یک هنر صرفا عینی بود و هدفی جز بازتاب واقعیت، آن به هم صورت دست نخورده و کاملا ملموس نداشت. کوربه نقاش رئالیست و پیشرو این مکتب ضمن اشاره به این موضوع اعلام کرده بود که: «ابژه انتزاعی به قلمرو نقاشی تعلق ندارد».

در واقع بیانیه سمبولیسم ادبی که به آن اشاره شد توسط ژان موره آس (Moreas) شاعر، در واکنش و اعتراض به همین دیدگاه کوربه منتشر شد. در این بیانیه تصریح شده بود که جوهره اصلی هنر در این است: «اندیشه ای در قالب احساسی بیان شود».

هنرمند سمبولیسم از این جهت که واقعیت محض را خوار می شمرد لزومی به ارائه آن در اثرش نمی دید. او این ذهنیت را از رمانتیسم گرفته بود در مراحل بعدی با موفقیت به هنر سده بیستم انتقال داد و منجر به ظهور مکاتب و جریانهای مختلفی از جمله سورئالیسم شد. وظیفه هنرمند سمبولیسم دیدن اشیا نبود، بلکه «نگریستن از طریق آنها به ارزش و واقعیتی به مراتب ژرف تر از آن چیزی است که در ظاهر آنها به چشم می خورد».

از این رو باید تا جایی که می تواند از واقعیت عینی (ابژه object) فاصله گرفته و به واقعیت ذهنی (سوبژه subject) نزدیک شود. در همین مسیر او به آنچه در ضمیرش اتفاق می افتاد بیشتر از آنچه در بیرون جریان دارد اهمیت می داد. و «می کوشید حالت غیر عادی و روحی و معلومات نابهنگامی را که در ضمیر انسان پیدا می شود و حالات مربوط به نیروهای مغناطیسی و انتقال فکری را در اشعار و آثارشان بیان کند».

همان سان که ابدیت سرانجام او را در قالب خویشتن در آورده است، شاعر با شمشیری برهنه بر قرن خود که دچار وحشت بود

زیرا نمی دانست مرگ است که با این صدای غریب سخن می گوید

نهیب می زند

آنان که نخست به صدای فرشته

که به کلمات فبیله شا مفهومی ناب تر می داد،

مانند ازدهایی از جا پریدند و به صدای بلند اعلام کردند:

این جادو همراه با موج بی افتخار معجونی سیاه و بدنام بلعیده شده است...

استفان مالارمه-بخشی از شعر

اما این اهمیت به دنیای درون و دوری و غفلت از واقعیت های ملموس با این که یک ویژگی خاص برای سمبولیست ها بود و به تثبیت نظریه هایشان کمک کرد به همان اندازه هم باعث گسست آنها از وقایع اجتماعی زمان خود شد. سمبولیست ها با آنچه تحولات علمی و اجتماعی ایجاد کرده بود سازگار نشدند. «هدف آنها وقف امور غیر واقعی و ماورایی و صرفا در صدد بیان آن چیزی بود که در پشت واقعیت مشهود یا فراسوی آن قرار داشت. غایت آمال آنان احیای مفهوم انسان گونه -بشر لاهوتی بود. ولی در این آرزو پیوندشان با واقعیت قطع شد.»

هرچند در ابتدای قرن بیستم سمبولیسم ادبی رفته رفته به حالت رکود در آمد و حتی نمایندگان بزرگ آن مثل هانری دوریه و دیگران به کلاسیسیم بازگشتند، اما باز هم گرایشاتی به اشعار مالارمه و رمبو به خصوص از طرف کسانی چون آندره ژید و پل والری وجود داشت. این گرایشها در شکل جدی تر خود در ۱۹۰۶ با فعالیت شاعران در مجله ای به نام فالانژ (phalange) بروز کرد. تلاش آندره ژید و دیگران برای احیای آثار رمبو و مالارمه تحت نام «سمبولیسم نو» شناخته می شود. این جریان از حدود ۱۹۱۰ با فعالیت شاعرانی چون پل والری شکل جدی تری به خود گرفت. والری معتقد بود که نباید در شعر به دنبال نتیجه بود. شعر هدفی جز خودش ندارد. او تشبیه جالبی در این مورد دارد:

«والری شعر را رقص و نثر را راه رفتن می داند. در راه رفتن مقصدی است اما رقص مقصدی ندارد و رقص کنان به سوی مقصدی رفتن مضحک خواهد بود. پس هدف رقص همان رقص است.»

سمبولیسم بدین سان به جریانی بدل شد که متعلق به یک ملیت و کشور خاص نبود و شاید از همان آغاز تولد به صورت یک مکتب جهانی در آمد. مکتبی که در ادامه مسیر خود موجب بروز بسیاری از مکتب های ادبی دیگر شد. مکتب هایی که یا از آن منشعب شدند یا با هدف مخالفت و نفی آن ایجاد شدند.

« ای مرگ ای ناخدای پیر، وقت است. لنگر برداریم. این کشور ما را ملول کرده است. ای مرگ ساز سفر کن. اگر آسمان و دریا مانند مرکب سیاه است، دل های ما، چنان که می دانی پر از روشنی است. زهر خود را در جام ما بریز تا شفا یابیم. می خواهیم تا این آتش دماغ ما را می سوزاند در غرقاب فرو رویم. دوزخ و بهشت نزد ما یکسان است. می خواهیم در قعر مجهول غوطه ور شویم مگر آنجا تازه ای بیابیم.»

بودلر: گلهای شر - ترجمه دکتر پرویز خانلری

پانوش:

۱- نوبرت لینتون-هنر مدرن- ترجمه علی فرامرزی-نشر نی تهران ۱۳۸۲

۲- پاکباز-رویین-دایره المعارف هنر-نشر فرهنگ معاصر

۳- رضا سید حسینی -مکتب های ادبی-نشر نگاه تهران ۱۳۷۶

۴-مکتب های ادبی...

۵-هنر مدرن...

۶-مکتب های ادبی...

۷-دایره المعارف هنر...

۸-هنر مدرن...

۹-همان.

۱۰-هلن گاردنر-هنر در گذر زمان -ترجمه محمد تقی فرامرزی-نشر نگاه تهران-۱۳۷۹

۱۱-مکتب های ادبی...

۱۲-ساندرو بکولا-هنر مدرنیسم-ترجمه رویین پاکباز-نشر فرهنگ معاصر -تهران ۱۳۸۷

۱۳-مکتب های ادبی...





تهران من فروشی نیست!

یادداشتی بر فیلم «تهران من حراج» ساخته ی گراناز موسوی

فکر می کند که در مقام انسانی مستقل، استانداردهای زندگی درست را می شناسد: در سخت ترین ساعتهای زندگی اش به جای رفتارهای غلطِ آنی، یک روانشناس را برای گفت و گو انتخاب می کند. با همسایه ای که می داند به کمکش احتیاج دارد مهربان است و در برابر پیشنهادی که غیراخلاقی می داندش، انسان محکمی است. اما در برابر این خطرات مصون نیست. خطراتی که جامعه ای که با آن وارد تفهیم و تفاهم نمی شود - نمی تواند بشود؟! - به حیاتش تحمیل می کند.

به نظر من فیلم دارای دو وجه شاعرانه و گزارش گونه است. در یک نگاه، در نمایش این نوع زندگی موفق عمل می کند. هیچ صحنه ای زاید نیست و حرفی بیهوده به میان نمی آید. از چینش و انتخاب وسایل خانه ی مرضیه تا نحوه ی لباس پوشیدن و موهای پسرانه اش تا دخترچه ای که گاه همراه مرضیه است و شباهت غریبی به او دارد: می خواهد خودش را شبیه پسرها کند تا بتواند در جامعه ی مردسالار زندگی کند، گوش هایش را می گیرد تا حرفهایی را که نمی پسندد نشنود (اشاره ی مرضیه به تلویزیون رسمی) و دل خوشی های کوچکی دارد که باعث می شود ادامه دهد (و این بار آدامس و آبمیوه ای است که مرضیه وعده اش را می دهد!). تا سامان، پسری هویت گم کرده که از نوجوانی وارد جامعه ای بیگانه شده و از زندگی گیج و سختش روایت می کند و آن قدر خوب معرفی می شود که در مواجهه با رفتار غیرانسانی اش تعجب نمی کنم که باز هم فرار را انتخاب کرده است. تا تشابه برخورد با مهاجران افغانی در ایران در ابتدا با برخورد مامور خارجی با مرضیه در انتهای فیلم.

«تهران من حراج» را در یکی از روزهای شلوغ آخر سال، بعد از ساعت ها پیاده روی در خیابانهایی که فیلم مملو از تصاویرشان است از مغازه ای در میدان انقلاب خریدم. بعد، از بین مردمی که دوربین فیلم برداری از بینشان می گذرد گذشتم و به اتاقی آدمم پشت شیشه هایی از جنس همان ها که گاه دوربین فیلم برداری پشتشان ایستاده و و گاه از این شیشه ها گذر کرده و به محیط درونشان سرک کشیده است. شاید به همین دلیل «تهران من حراج» فیلمی است که دوست دارم درباره ی آن بنویسم و با این که روزها از تماشایش گذشته تلخی گزنده اش رهایم نمی کند.

فیلم، داستان آدمهایی است که در شهری زندگی می کنند زیر پوست تهرانی که می شناسیم. آدمهایی که به همان شدتی که وجودشان در جمعیت ایران نادیده گرفته می شود، وجود دارند. شخصیت اصلی فیلم، مرضیه، بازیگر تئاتری است که از خانواده ی سنتی اش طرد شده و با روابط و آرزوها و امکانات محدودش در خانه ی خود تنها زندگی می کند و آشنایی با سامان، پسری ایرانی شهروند استرالیا مسیر زندگی او را عوض می کند...

مرضیه در حلقه ی بسته ی دوستان و هم فکرانش به پارتی و کنسرت و جلسات هنری می رود. مهمانی ها و جلساتی که منتظر مجوز نمی مانند و داخل اسطبل ها و خانه ها و اتاق های کوچک برگزار می شوند. این فضاهای تاریک همان طور که آنها را به چند ساعت خوشبختی مهمان می کند، خطراتی را پیرامونشان رقم می زند. خطراتی که شاید هیچ یک با وجود تحصیلات بالا به آن واقف نباشند. مرضیه



را لمس کرده مخفی بماند: صدای پیچ پیچ خاله زنک ها در پس زمینه ی چند صحنه به گوش می رسد، گیت و گوهای بی ارزشی که معمولا با پیش داوری ها و فرض های غلط شروع می شود و به داوری های کلی اشتباه می انجامد، عطش رقت انگیز طبقه ی متوسط و تحصیل کرده برای مهاجرت که به صفهای طولانی پشت سفارت ختم می شود، حرفهای دروغ آدمهایی که دروغ گفتن را یاد گرفته اند و نکته های دیگر و دیگر...

گراناز موسوی، شاید مناسب ترین کسی است که می توانست این فیلم نامه را بنویسد و کارگردانی کند. او تجربه ی مهاجرت را در کنار تجربه ی زندگی در ایران و فعالیت در جامعه ی هنری ایران داشته و با وجود همه ی محدودیت ها آثار بسیار ارزشمندی را به ادبیات و اکنون سینمای ایران ارائه کرده است که درباره ی هر کدام می توان بسیار گفت و خواند اما اینجا ترجیح می دهم فقط از فیلم صحبت کنم.

دیدن «تهران من حراج» را با همه ی نکات قوت و ضعفش توصیه می کنم به همه ی ما که هر روز از کنار دیوارهایی رد می شویم که پیش همه ی چیزهای دیگر، رویش آگهی های حراج وسایل منزل به چشم می خورد!

نکته ی دیگری که شاید می توانست بر کیفیت فیلم بیفزاید بازی های بهتر بود. گرچه با وجود امکانات محدود صحنه هایی از بازی های قابل قبول در فیلم دیده می شود. مثلا در کنار بازی خوب نقش مرضیه، لحن یکنواخت سامان یا لحن تصنعی خانم همسایه و مردم جلوی سفارت از ایراداتی است که به همراهی مخاطب با فیلم صدمه می زند.

«تهران من حراج» پر از ویژگی های شاعرانه است: از تصویر در آینه ی شکسته ی اتاق تا صحنه های نمادین تمرین تئاتر و حتی محو شدن صدای چرخ خیاطی در صدای عبور کامیونی به مقصد ناکجا. اما نکته ای که به نظر من مبهم و متناقض گونه است نحوه ی آشنایی و رابطه ی مرضیه با سامان است. مرضیه که با برنامه ی قبلی به سمت سامان می رود و خیلی خیلی زود با او صمیمی می شود، بعدا ادعا می کند که واقعا عاشق او بوده. آیا باید نتیجه گرفت که به اقتضای شرایط، دروغ گفتن را انتخاب می کند مانند وقتی که با توضیحات اغراق آمیز به مامور مهاجرت دروغ می گوید؟ یا باید پذیرفت که در مدت کوتاهی عاشق کسی شده که دوستش به او معرفی کرده است؟! یا مهم تر، چنان که در اطرافمان می بینیم در این اوضاع، مفاهیم واقعی رنگ می بازند و همین معانی تقلبی و پیش پا افتاده را به خود می گیرند؟

هر چه که هست، فیلم سرشار از نکات ریز و دقیقی است که نمی تواند از نظر کسی که تاول ها و زخمها



صحنه ای از فیلم تهران من حراج



