

بازاندیشی (یک)

فرخنده حاجی زاده

مجموعه نقد ادبی



دستار

شابك ۹-۵۲-۵۵۰۷-۵۶۴
ISBN 964-5507-52-9

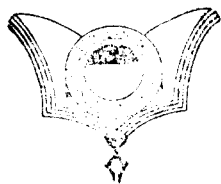
شماره

بازاندیشی فرخنده حاجی زاده



۱/۴

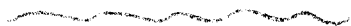
۱/۵



تاسیس ۱۳۷۶
کتابخانه تخصصی ادبیات

هستار
انتشارات و یستار

بازاندیشی ۱



حاجی‌زاده، فرخنده، ۱۳۳۲-

بازاندیشی (۱) / فرخنده پورحاجی‌زاده. — تهران: ویستار، ۱۳۸۲.

۱۱۰ ص.

ISBN 964-5507-52-9: ۱۲۰۰۰ ریال

فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیپا.

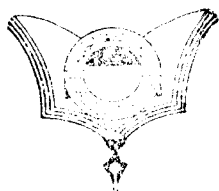
۱. ادبیات فارسی - - کتاب‌های نقد شده. الف. عنوان.

۸۶۰/۹

پ ۲ / کی / PIR۳۳۴۷

۳۲۳۰۴-۸۲م

کتابخانه ملی ایران



تاسیس ۱۳۷۶
کتابخانه تخصصی ادبیات

بازاندیشی ۱

فرخنده حاجی زاده

تهران، ایران
هزار و سیصد و هشتاد و سه



فرخنده حاجی‌زاده



پیشکش به نگاه و سکوت گویای
گنجِ خوابیده‌ام، به برادرِ محمد

انتشارات ویستار

تهران، خیابان دانشگاه شماره ۱۴۶، واحد ۴، صندوق پستی ۷۴۹-۱۳۱۴۵

تلفن / ۶۴۹۱۸۸۵ تلفکس / ۶۴۹۷۵۸۲

Email/vistar_pub@hotmail.Com



بازاندیشی ۱ فروخته حاجی زاده

چاپ اول ۱۳۸۳
• آماده سازی،

حروف نگاری و صفحه آرایی دفتر نشر ویستار

مریم خسروی حروف نگار

پیمان سلطانی طراح جلد

دیگر چاپ جلد

پيام چاپ متن

ترمه ليتوگرافي

نسخه ۵۲۰۰

۱۲۰۰ تومان

شابک ۹۶۴-۵۵۰۷-۵۲-۱ v ISBN 964-5507-52-9

VISTAR PUBLISHING, Inc.
#4,146 Daneshgah Street, Enghelab Street,
Tehran 13156, IRAN P.O.Box 13145 - 749
Tel/+98 - 21 - 6491885 Fax/+98 - 21 - 6497582

فهرست



۱۱	از نوعی دیگر
۳۱	ای کاش‌ها
۵۱	دهخدا شاعرتر از همه
۷۵	نشانی خانه‌ام را فراموش نکرده‌ام
۸۹	نقدها را بود آیا...
۱۰۱	وظیفه‌ی حرفه‌ای

از نوعی دیگر

آزاده خانم و نویسنده اش (چاپ دوم)

یا آشویتس خصوصی دکتر شریفی، رضا براهنی. - تهران: قطره، ۱۳۷۶

بنیان‌گذاران نقد ادبی در تقسیم‌بندی‌های خود حوزه‌های مختلفی را برای بررسی یک اثر ادبی در نظر گرفته‌اند از قبیل نقد اسطوره‌ای، روانشناختی، زیبایی‌شناختی، ساختارگرا، صورتگرا، و...

در برخورد با رمان آزاده خانم ضمن توجه به فرایند شکل‌گیری اثر خود را مقید به شیوه‌های مرسوم در نقد ادبی نکردم. از این رو شاید بتوان نوع نگاه من به این اثر را نگاهی حسی نامید. چون این رویکرد خود را به شیوه‌ای نزدیک می‌کند که در ادبیات نقادی نقد معطوف به خواننده (یا خواننده محور) نامیده می‌شود. زیرا نتوانستم خود را (به مثابه فاعل اندیشنده) از اثر جدا کرده و اثر را به عنوان سوژه اندیشیده شده در سوی دیگر یک تجربه‌ی زیبایی‌شناختی قرار دهم. و از طرفی از نظر دور نداشتیم که برای بررسی اثری چون آزاده خانم با شیوه‌های فنی باید،

۱- حداقل به بخشی از تئوری‌های بکارگرفته شده از طرف نویسنده در نگارش این رمان آگاه باشی. همان طور که برای لذت بردن بیشتر از این اثر باید به روابط بینامتنی که این اثر با کل میراث ادبی جهان از جمله هزار و یک شب، یوسف و زلیخا، فصوص الحکم ابن عربی، زنده‌ی بیدار ابن طفیل، افسون شهرزاد جلال ستاری، آناکارنینای تولستوی، زندگی و آثار داستایفسکی (خصوصاً شب‌های سپید) آثار جویس، بورخس، بوف کور هدایت، سنگ صبور و خیمه شب بازی چوبک، نمایشنامه و شعرهای اسماعیل شاهرودی و برخی از کارهای خود نویسنده از جمله آواز کشتگان، رازهای سرزمین من و خطاب به پروانه‌ها که هر کدام نیز چندین کتاب پشت سر خود دارند توجه داشته و با تئوری‌ها و تفکرات جدید ادبی آشنا باشی تا لایه‌های زیرین این اثر پیچیده و چند لایه خود را از زیر پوسته ظاهری قصه به رخ بکشند. و تا حدی از متون پیش تاریخی، دینی و اسطوره‌های آفرینش و زایش اطلاع داشته باشی تا بتوانی برگردی به دوران ابتدائی، و حضور لیلیث (زن پیش از آدم و حوا) را درک کنی و حس‌های بازگشت به زن، رحم زن و زنانگی را دریابی و در درون متن تغییر جنسیت آزاده خانم، به «دای اوغلی» را در صفحات ۲۳۹ - ۲۴۰ کتاب ببینی «او در جایی ایستاده که چند سال پیشتر آزاده خانم روی آن فرش در آن نیمه شب مهتابی تهران

نو ایستاده بود. روی کف لخت و داغ حمام و نور متمرکزی پایین می آمد و او را درون خود عمودی نگه می داشت... قطره های خون از او بود که می رفت... فهمید که پدیرگر خودش نیست... آزاده خانم در او ایستاده و پس از آن همیشه یکی را دو تا دید و دو تا را یکی.»

و یا در صفحه ۵۵۱ اتاق را به صورت مادر ببینی که شریفی و زنش هردو در آن به دنیا بیایند («بعد مادر وارد خونه شد و رفت توی یکی از اتاقها. تو دنبالش رفتی. بعد نگاهی به تو کرد و گفت دخترم تو کجا به دنیا اومدی؟»
«من گفتم من تو این اتاق به دنیا اومدم.»

«به تو گفتم مبارکه، یادته؟ می دونی وقتی اومدیم بیرون به من چی گفت؟»

گفت: «شما چرا یادتون میره! و رو کرد به من: «تو، تو اون اتاق به دنیا اومدی. من خودم تو رو تو اون اتاق دنیا آوردم.»
گرچه این گونه حرکت های فرائد جنسی را قبل از این نیز در شعر آخر خطاب به پروانه ها و تغییر جنسیت «حسین میرزا» به «شادی» در رازهای سرزمین من دیده ایم، اما در آزاده خانم این تغییر را نه تنها در جنسیت بلکه در زمان و زبان نیز می بینیم. مردی از جنس ترکی در صفحه ۱۷۶ به فارسی خواب می بیند و در صفحه ۱۰۸ کتاب خودش را می خواباند تا برای تماشاچیان به زبان فارسی زندگی مصور

آزاده خانمی را بیان کند که در مکان به سوی شمال می رود تا در زمان به عقب برگردد؛ آزاده خانمی که از اواسط قرن بیستم به اواسط قرن نوزدهم سفر می کند تا شاهد وقوع بخشی از زندگی خود در آن شهر باشد و یا با خط و حجم و رنگ آن قدر بیگانه نباشی تا رد پای یکی از سه عکس صفحه ۳۹۴ را روی جلد کتاب پنج (فریدریش هولدرلین شاعر غنائی آلمان) و دیگری را در همان کتاب پنج در صفحه ی ۴۰۲ (راینر ماریا ریلکه. شاعر آلمانی تبار سراینده ی «قصاید دوئینو» و «غزل های ارفئوس») پیدا کنی و رنگی از جنون پایان عمر نیچه و هولدرلین را در زنگ سر دکتر شریفی رمان بیننی و رمان را دور بزنی تا بتوانی شباهت تصویر داده شده از «بیب اوغلی» قصه را در صورت ریلکه پیدا کنی. و بچرخشی تا پی ببری هولدرلین در دوران جنونش در شعری از نجاری صحبت می کند و به یادآوری ساعت ۲ بعد از ظهر پنجشنبه ی اردیبهشت بیست و هشت راکه «سرهنگ شادان» تعلیمی به دست قدم در نجاری «بیب اوغلی» می گذارد و «بیب اوغلی» خسته روی تختی که خود ساخته دراز کشیده و روح نمود بازار زیر پوستش نشست می کند. و در گوشه ای دیگر مردی با کراوات و عینک پَنسی از سوراخ پستو سیمای آزاده خانمی را می بیند که با ابروهای باریک به هم پیوسته، نیلوفر به دست در برابر پیرمرد خنزر پنزری خم شده است.

۲- نویسنده‌ی آزاده خانم نه تنها به نگارش اثر که خود به نقد و تفسیر آن و رمان‌ها و شیوه‌های نگارش دیگر می‌پردازد. زیرا خواننده‌ای که از صفحات ابتدای کتاب به عدد سه به عنوان رمز اصلی برمی‌خورد، و در جای جای قصه، زن سه چشم، سه مرد، سه کفتر، سه کتاب، سه آشپز، سه پایان... را می‌بیند. تفسیرهای مختلفی از عدد سه به ذهنش می‌رسد. تفسیرهایی به سادگی تا سه نشه بازی نشه. یا یکی کمه، دو تا غمه، سه تا که شد خاطر جمه؛ تا تعبیرهایی پیچیده‌تر از قبیل اینکه ابن عربی سه را نخستین عدد طاق می‌داند؛ و یا انسان سه چشم زن است و به همین دلیل دارای بینایی قوی‌تر و قدرت آفریدن است. مگر شخصیت زن قصه (آزاده خانم) در فضایی خالی و در نهایتِ خلاء در صفحات ۲۱۶ - ۲۱۷ از میان نور و ظلمت ذره ذره تکه‌های مجید شریفی را خلق نمی‌کند و در صفحه‌ی ۲۱۶ در برابر حیرانی نگاه دکتر شریفی مرد صورت زیبای او را به نمایش نمی‌گذارد.

زن گفت: «تا امروز همه می‌گفتند که فقط باید از چیزهایی که وجود دارند عکس گرفت. به همین دلیل همه از چیزهایی که وجود داشتند، تقلید می‌کردند. همه ادا در می‌آوردند. ادای حضور جهان را در می‌آوردند. علتش این بود که فکر می‌کردند اشیا و آدم‌های جهان می‌درخشند. به خاطر کسی می‌درخشند و خطاب به کسی می‌درخشند. به همین دلیل در

شعر، در نمایش، در فلسفه، در رمان، در عکاسی و در فیلمبرداری، عکس‌هایی که می‌گرفتند ادای اشیا و آدم‌ها بود. پس ما اشیا و آدم‌ها را حذف می‌کنیم و از جای خالی عکس می‌گیریم. ما بی‌مدل نقاشی می‌کنیم. دنیا مدل بودنِ خودش را از ما پس گرفته. دنبال ماجرا هستیم، شاهد درخشیدن یک چیز خواهیم شد بی‌آنکه درخشیدن آن به خاطر کسی و یا خطاب به چیزی و کسی باشد. می‌خواهیم وارد دنیایی بشویم که در آن جهان دست به بازی آزاده زده.»

این تعبیرها را در رمانی غیر از آزاده خانم به راحتی می‌توان به کارگرفت و به کشف و گشایش آن پرداخت. اما از آنجا که در آزاده خانم نویسنده یا به تعبیری دکتر رضای رمان خودگره عدد سه را در صفحه‌ی ۵۶۵ به طور کامل می‌گشاید و گره‌های دیگر را در صفحه‌های دیگر، در می‌یابی که آزاده خانم رمانی از نوع دیگر است. زیرا در آن مادر، زن، شخصیت، نویسنده، زمان، مکان، پایان، شهید همه از نوع دیگری هستند.

شهید مجید شریفی همان صورت نوعی و منوری است که براهنی در رساله حافظ^۱ از ترکیب پیامبر، شهید و شاعر به دست می‌دهد تا در قلمرو زمان، زبان و شهادت سفر کند و

۱- بحران رهبری نقد ادبی و رساله‌ی حافظ / رضا براهنی.

- تهران: ویستار، ۱۳۷۵ ص ۲۶۸ - ۲۷۰

ویران کرده‌ها را دوباره بسازد تا هیچ نیرویی قادر به ویران کردنمان نباشد. و خواننده را چنان مجذوب کند که با خود بیندیشد مجید شریفی اراده‌ی معطوف به آرزوی نویسنده است که با زبانی حسی، شاعرانه و گاه عامیانه می‌گوید: «سومر همان جاست که بهشت عدن بود و حالا کربلا آنجاست. آدم از بهشت بیرون آمده و به جای او امام حسین (ع) رفته آنجا... اگر از ماه کسی آهن‌ربای بزرگی به دست می‌گرفت خوزستان می‌چسبید به ماه. به عمو حیدر بگوئید حیدر یعنی مسلسل پس به عمو مسلسل سلام برسانید. حالا مجید پَرَم. پَر یعنی خاک. شما نمی‌دانید اینجا بشکن زدن یعنی چه. یعنی در اینجا یعنی چه. زبان عوض شده.» مگر شریفی هنگام تحویل عکس به تکیه مجیدیه از بین خرد و ریزهای مادرش عکس‌های جوانی خود را بیرون نمی‌کشد تا به جای چهره‌ی مجید شریفی شهید برروی سه حجله‌ی تکیه‌ی مجیدیه به نمایش بگذارد؟ عکس‌هایی با هویتی کاملاً ایرانی و ساده از نوع عکس‌های همان جوان‌هایی که دل دریایی داشتند و به قول مجید شریفی پشت به میهن و رو به دشمن ایستادند تا با دوربین دید در شب با دو تا باتری ۱۵ ولت قلمی مدال‌های سینه صدام را بشمرند و وقتی از آن‌ها بپرسند چه برداشتی از جبهه داشتید؟ بگویند جز مشتی خاک برداشتی نداشتیم. نه عکس‌های کراواتی یا عکس‌هایی

با لباس خلبانی که در پشت سر هواپیمای نظامی شوروی را نشان دهد. یا مگر «شریفی» همراه زن و دو فرزندش در هیأت خواستگاران نامه به دست سراغ «فیروزه کشمیری» که همسن خود اوست نمی رود؟ راستی آیا «فیروزه کشمیری» همان «تهمینه ناصری» رازهای سرزمین من نیست که خسته از مبارزه سیاسی این بار موسیقی یعنی انتزاعی ترین نوع هنر را برگزیده و هوشنگ را که نام فامیل خود او را دارد ص ۵۷۱ «هیچ کس در دنیا بی مادر نیست»، برادروار و کودکوار در کنار گرفته؟ «فیروزه کشمیری» چهره ی دیگر «بهرانی» است؟ یا مادر مهربانی است که فرزندان بسیاری در دامن پرمهرش پرورش یافته اند تا پشت به او و رو به دشمن بایستند؟ «میهن تویی فیروزه» ص ۷۵ آیا «مجید شریفی» دهن کجی نویسنده به پدر سالاری است که به جای خود فرزندش را که دل دریایی دارد به جبهه می فرستد تا اسماعیل وار قربانیش کند «بعد دیدم که شما در بیابان مرا می بردید. به یک جایی. یک تور خاکستری روی سر و گردن من کشیده بودید و کاردتان دور کمرتان بود... شما کاردتان را روی سنگی تیز می کردید و با همان تور قرمز دور سر و صورتتان، به من دستور می دادید نگاه نکن!» یا وجدان زجر کشیده ی نویسنده یی است که حضور فرزندش را فراموش می کند یا ظاهراً فراموش می کند تا سال ها زجر بکشد و به

عشق شنیدن بوی او و زیارت تنش و جب به جب، خاک جبهه را زیر پا بگذارد، و بفهمد که او نه خاکستری، نه یادگاری، نه حتی گوری از خود باقی نگذاشته است؟ تا سرانجام پس از سی سال در سال ۱۳۷۴ تقاص بی‌اعتنایی خود را با تحمل درد زایمان «مجید شریفی» بدون وساطتِ مادر پس دهد. و بعد برای آسودگی هرچه بیشتر بهترین لباس‌هایش را بپوشد، به پارک روبه‌روی خانه‌اش بدود فندک «دوپون» را از دست زنی که می‌توانست مادر «مجید شریفی» باشد بقاپد و تن آغشته به بنزین خود را به آتش بکشد. و در میان شعله «دکتر رضا» همسر و سه پسرش را ببیند که پشت پنجره روبه پارکِ کوچکِ کرباسچی ایستاده‌اند و سوختن او و دست مادر مجید را روی شکمش می‌بینند. و بچه‌ای را که میان خواب و بیداری سقط می‌شود.

به هر طریق نیت نویسنده در خلق «مجید شریفی» هرچه باشد مهم نیست. مهم این است که مجید خیالی‌ترین شخصیت قصه‌ی آزاده خانم که «دکتر شریفی» را به نام پدر انتخاب کرده و زنگی برمرمر روح او نشانده چنان در ذهن واقعی می‌شود که خواننده‌ی بیزار از جنگ و خون‌ریزی و مرز و مرزبندی دلش می‌خواهد «مجید شریفی» را همچون همان تصویر داده شده در رساله‌ی حافظ^۱ در کنار «حسین بن

علی(ع))، در دو قدمی رود فرات تشنه ببیند تا اطراف خاک خونِ گلوی او بزرگترین تئاتر عالم و ندبه‌ی پرجذبه و فلسفه‌ی شاعری چون «دثو نیزوس» سروده شود و یا به هوای دیدن وصیت‌نامه‌ی او و وصیتِ سوراخ سوراخ شده‌ی دوستش حسن «می‌گویند خداوند اینجا خطاب به آدم و حوا حرف زده است. اگر من اینجا بمیرم جای خوبی مرده‌ام. این همه پیامبر، امام، شاعر، این همه آدم از اینجا رد شده‌اند... مرگ عادت بشر است... شیرین جان من بارها در سنگر خواب عروسی با تو را دیده‌ام... در سنگر بارها با تو عروسی کرده‌ام... اگر جنازه‌ی من پیدا نشد من در صالح آباد، ایلام، اندیمشک، اهواز، دهلران و... پخش شده‌ام. مثل همه‌ی مرده‌ها. دنیا جبهه آخرت است.» (صفحات کتاب را ورق بزنند و صدای «دکتر شریفی» را بشنود که می‌گوید: «کمک کن پسر من را پیدا کنم. در وجودم گم شده، نه در جنگ. قبرستانی را که منم بکن، پسر من را پیدا کن. من پسر من را پیدا کن.»)

گرچه «براهنی» در ساختن شخصیت‌های واقعی قصه نیز چنان پلی از واقعیت و خیال بین شخصیت واقعی آن‌ها و خواننده می‌زند که وقتی «دکتر اکبر» شخصیت واقعی خط اول رمان برابرت می‌ایستد و می‌گوید: «نه من از اسب نیافتم.» با همه اینکه هرگز دلت نمی‌خواهد که این انسان شریف یا هیچ انسان شریف دیگری از اسب بیافتد سعی

می‌کنی با بغض فرو خفته در گلو بگویی: «آقای دکتر مهم اینه که از اصل نیفتین. از اسب که مهم نیست.» اما ته دلت می‌خواهد که او به همان شیوه‌ی قصه‌ی آزاده خانم آن حرف حسرت‌بار «دیگه من از اسب افتادم.» را مرتب تکرار کند. و یا لحظه‌ای که برای اولین بار در برابر «دکتر تقی» می‌نشینی و او بادقت، حوصله و بزرگواری از سال‌های کودکی خودش، تبریز، مشروطه و رمان آزاده خانم می‌گوید: «درسته که این رمان زندگی‌نامه‌ی خانوادگی ما هم هست و خیلی چیزهای دیگه، ولی من تعجب می‌کنم آخه رضا اونوقت خیلی کوچک بود. درسته که آزاده خانمی بود، اتفاقاً زن با فرهنگ و کتابخوانی هم بود ولی آخه اون همسن و سال مادرمون...» وسط حرفش می‌پری و می‌گویی: «همسن مادر تون! نه، اون پیرترین زن جهانه، همسن حوا، نه! جوون‌تر، همسن دخترهایی که هنوز دنیا نیومدن. یا پیش از تولدشان کشته شدن (ص ۳۱۴) تا راز رستاخیزشان کشف نشده باقی بماند (ص ۳۵۶) می‌دونین آزاده خانم کیه؟ اصلاً این آزاده خانم‌های مکرکی هستند که از متن به متن و از قرن به قرن و از شهر به شهر سفر می‌کنند تا یک‌جا در وجود «آزاده خانم» جمع شوند و در برابر پدر سالاری حاکم قد علم کنند.

آزاده خانم «دیسه» (EURYDICE) ای‌است که «شریفی» برای یافتنش همچون «اورفه» (ORPHEUS)

چندین بار به جهان ارواح می‌رود. اما درست در لحظه‌ای که او را پیدا می‌کند به عقب برمی‌گردد. در نتیجه او ناپدید می‌شود. گرچه به قول نویسنده دیسه اگر هم برود نرفته است و «دکتر شریفی» اگر نتوانسته او را از اردوگاه‌های نازی نجات دهد، در این رمان داد او را از پدر سالاری غربی می‌گیرد. آزاده خانم زبیده خاتون است، شیرین است که وفادارانه در کنار معشوق (خسرو) جان می‌دهد. هرچند مردان شعر ما نماد بی‌وفایی‌اش بدانند. آزاده همسر «بیب اوغلی» زنی است که می‌خواهد ناستنکا شود اما مرد سالاری حاکم بر جامعه «آنا» بی‌از او می‌سازد که وقتی چشم‌هایش بر روی جهان پیرامونش گشوده می‌شود خود را زیر چرخ‌های سنگینی قطار می‌اندازد. «آزاده خانم»‌های مکرر همان‌هایی هستند که در آن «آشویتس» دست‌ها، سینه‌ها، استخوان‌هایشان همراه دست‌های آدم‌های قلم به دست، کارگرهای چاپخانه، شوخی‌های حروفچین‌ها در کنار معشوق‌ها و فرزندان‌شان در یک روز زیبای اردیبهشتی و در آرزوی یک مادر اردیبهشتی سوخت. و جهان آغشته به بوی سوختگی جریحه‌دار شد. و بوی این سوختگی در لندن به شما هم رسید. و از حرف‌های امروزتان پیدا است که خاطره‌ی این روز هنوز در حافظه‌تان باقی است. گرچه آن‌ها سوختند تا یک مبدا جدید برای تاریخ بسازند تا جهان سراسر در اختیار

زنان سه چشم قرار گیرد. آزاده خانم شهرزاد، چهره آزاد و «استر» (ESTHER) است که اولی هزاران زن زیبای بی‌گناه را از تیغ شهریار رهاوند و دومی با رهانیدن یهودیان از قتل عام هامان درباری عید پوریم (فوریم) را از خود به یادگار گذاشت. هرچند پس از آن هم «دیسه» قرن بیستمی از اردوگاه‌های نازی در اتریش گریخت و پدر سالاری غربی حذف کرد. همانطور که پدر سالاری خاورمیانه و هند «چتر آزاد»، «شهرزاد»، «استر» و «شیرین» را حذف کرد و پدر سالاری آسیای مرکزی «شمینکا» را. اما آزاده خانم از خلال متون مختلف با کمک «اثیری»، «لکاته» و «گوهر»های چوبک که از دوزخ «سیف القلم» فرار کرده بودند وارد این متن شد تا خود نه تنها قلم به دست گرفته به احیای خود بپردازد بلکه به کمک مادی و معنوی نویسنده‌ای بشتابد که با جانی زنانه می‌خواهد شیوه‌ی نگاشتن از نوعی دیگر و به قولی شیوه در ثانی را آموزش دهد. اصلاً می‌دونین آزاده خانم جان زنانه‌ی نویسنده‌ایست که می‌نویسد. مادری است، که فراموش می‌کند تا بتواند زندگی کند. چون اگر فراموش نکند ممکن است نقاب از چهره‌ی داستایفسکی بگیرد و فکر کند در دوره‌ای شاید برسر پسرش یا پسرهای دیگر همان آمده که در ساخلوی نظامی «نیوه هکرد» در «سن پترزبورگ» برسر داستایفسکی آمده است. که حالا این تراژدی هر هفته در

خانه‌ی سالمندان برای دوشیزگان سالمند اجرا می‌شود. روح نگران مادری است که این بار نه به شکل کبوتر و با شنیدن «الخصوص» بلکه به هیأت انسان به جهان زندگان باز می‌گردد تا به واعظی از واعظان شهر خودش را معرفی، و نام پسر فراموش شده‌اش را یادآوری کند. «آزاده خانم» شخصیتی ساده‌ی یک قصه است. اما شخصیت از نوع دیگر. شخصیتی از آن نوع که از نویسنده تقاضای ازدواج می‌کند.

از رمان نویسنش اطاعت نمی‌کند و برای به درد سر انداختن او یک زایمان پس از مرگ برای خودش درست می‌کند و قصه نوشتن را به نویسنده‌اش می‌آموزد تا از خودش شخصیتی ضد شخصیت ارائه دهد و از نویسنده‌اش رمانی ضد رمان بنویسند. «آزاده خانم» مجموعه‌ای از همه‌ی زن‌های زندگی نویسنده است اما هیچ کدام از آن‌ها نیست. موجودی است که هر مرد و زنی عمیقاً دوستش دارد. پس واقعی نیست. با همه‌ی این‌ها زنی است که «بیب اوغلی» زهر تمام ظلم‌هایی را که کشیده بود، یکجا در جان او ریخت.

دکتر تقی نگاهت می‌کند. از نوع همان نگاه‌هایی که روانشناس‌ها به آدم‌های دور و برشان می‌کنند. فکر می‌کنی دارد روانکاویت می‌کند. دلت می‌خواهد بپری توی ذهنش ولی ناگهان می‌گوید: «باور کنید «بیب اوغلی» آزاده خانوم را نکشت.» می‌گویی: «بعله، می‌دونم، فقط شکنجه‌اش کرد.

آزاده خانوم رو دکتر شریفی کشت.» می‌گوید: «بله، نه، حقیقت نداره.» می‌گویی: «حقیقت محضه. آزاده خانوم خودش در صفحه‌ی ۵۹۴ از جهان ارواح برمی‌گردد تا به همه بگوید که خون من به گردن دکتر شریفی است، نه بیب اوغلی بیچاره. او بود که مرا با خودکار بیک و فرو کردن تعلیمی بیب اوغلی در رحم کشت و حالا آمده‌ام که تاریخ مرگش را به شما بگویم. آزاده خانم این حرف‌ها را برای حاضرین با عجله، یعنی با همان شیوه‌ی بیان ارواح می‌گوید و می‌رود. به همین دلیل هم روز و ماه دقیق مرگ شریفی یعنی ۲۳ دی ماه را فراموش می‌کند. تنها به سال ۱۳۷۴ سال پایان نگارش رمان اشاره می‌کند و می‌رود تا روزی روزگاری یکی دیگر از فرزندان «شهرزاد» یا «خضر» خودکار بیک یا خودکار از نوعی دیگر میان انگشت‌های شریفی بگذارد تا آزاده خانمی دیگر نوشته شود. البته با شیوه‌ای دیگر.»

دکتر تقی خودش را می‌کشد لبه مبل دسته چرمی و سعی می‌کند با حرکت دست‌ها و لحنی ملایم طوری که فکر می‌کند بهتر می‌تواند شیرفهم‌ت کند برای توضیح دهد: «ولی بیب اوغلی دوستش داشت. من می‌دیدم براش شیر داغ و قهوه می‌آورد...» و یرت می‌گیرد که مثل بچه‌ها پا توی کفش روانشناس برجسته‌ای بکنی و با همان طنز جذاب بیب اوغلی بگویی: «غیر محاله.» اما به جای آن می‌گویی: «بیب

اوغلی موجود شکنجه شده‌ای است که به شکنجه‌گر تبدیل شده. می‌گوید: «نه؛ او آزارش به موری هم نمی‌رسید.» لب‌خند می‌زنی: «درسته. به همین خاطر هم نویسنده چشم‌های مظلوم او را تا ابد باز گذاشته تا خواننده با علاقه به سوسی او بازگردد. و نویسنده نیز پس از دست به یقه شدن‌هایش با او در آخرین لحظه‌ی قتل چنان با دلسوزی در آغوشش بکشد که صدای قلبشان یکی شود و خواننده به یاد زن زیبایی بیافند که عزرائیل را بین مرگ و عشق سرگردان نگه داشته بود تا سرانجام ناچار به قبض روحش شد.» دکتر تقی می‌گوید: «عجب. ولی من هرچه فکر کردم علی پهلوان رونشناختم.»

می‌گویی: «من می‌شناسمش. می‌خوانی قصه شو براتون بگم؟» با ناباوری نگاهت می‌کند: «مگه شما چند سال تونه؟» می‌گویی: «من خواننده‌ام. نه از نوع آزاده خانم که قبل از چاپ، اثر نویسنده را می‌خواند تا به ناشر نامه بنویسد. بلکه از خواننده‌هایی که به قصه‌ی علی پهلوان‌ها علاقمندند.» و ادامه می‌دهی. «یکی بود، یکی نبود. یه مرد نازنین قدبلندی بود. با صورتی کشیده و چشم‌های عسلی و بازوهای بیرون زده. این مرد نازنین سرداری روی می‌شناخت که با دوازده نفر همه‌ی مردم تبریز رو از خواب غفلت بیدار کرده بود. اما بالاخره سردار روزی در پارک اتابک تهران تنها ماند و گلوله‌ی «ورندل» به زانوش خورد و از اون به بعد حاج علی پهلوان

هرروز بعد از ظهر توی قهوه‌خانه، روی صندلی پشت قلیان می‌نشست و برای بچه‌هایی که رو به رویش نشسته بودند قصه‌ی اون سردار رو می‌گفت. بین همه‌ی بچه‌ها یه بچه‌ای بود که چشم‌های میشی روشن داشت و از علی پهلوان می‌خواست که پشت هم قصه بگه. یه روز که علی پهلوان رو از همان قهوه‌خانه گرفتند، پسر دنبالش اومد، تا پایین میدان مشق. و دید که علی پهلوان تنومند که یه سر و گردن از تفنگدارها بلندتر بود جلو می‌رفت و فقط قصه می‌گفت. هراز گاهی هم برمی‌گشت به پسر بچه‌ای که از خیابان بالایی باغ گلستان می‌پائیدش نگاه می‌کرد. سه تفنگدار پشت دیوار نشانه رفتند، هر سه نفر. خون علی پهلوان بخار کرد. حاجی علی مرده برگشت قاتل‌هاشو نگاه کرد. پسر بچه تا دروازه‌ی «گجیل» فریاد زد. کشتن! حاجی علی رو کشتن. بعد همه دویدند. و آن پسر چشم میشی ماند تا قصه‌ی علی پهلوان‌ها رو بنویسه. علی پهلوان‌هایی که واقعیت دارند. هرچند آقای براهنی در آغاز کتابش بنویسد - هرگونه شباهت احتمالی بین آن‌ها و آدم‌هایی واقعی کاملاً تصادفی است. - اما خواننده می‌داند که در هر شخصیت خیالی رگه‌ای از واقعیت و در واقعیت بارقه‌ای از خیال وجود دارد. و از همین رو آزاده خانم، بیب اوغلی و مجید شریفی واقعی‌ترین شخصیت‌های قصه‌ی آقای براهنی هستند، در متن، ذهن خواننده و ذهن خود نویسنده.

ای کاش‌ها

باورهای خیس یک مرده

محمد محمدعلی. - تهران: علم، ۱۳۷۶

باورهای خیس یک مرده باورهای بارور نویسنده‌ای است که به دنبال یافتن آب، حیاتی‌ترین عنصر هستی آدمی، خواننده را از کوچه پس کوچه‌های «تهران» تا «ری‌باستان» عبور داده و در این گذار تا آن‌جا پیش می‌رود که طلب آب نه تنها به مشغله‌ی ذهنی و زبانی تک‌تک شخصیت‌های قصه، که به مسأله اصلی خواننده نیز تبدیل می‌شود. و اولین نماد عینی آن در نخستین صفحه‌های کتاب، قطره‌قطره بر قوس سفید دستشویی در ذهن نیمه مدهوش و نیمه هوشیار ناصر صبوری شخصیت اصلی قصه (انگار آبشاری در ناکجایی فرو می‌ریخت. ریزش پی در پی قطره‌ها بر قوس سفید دستشویی. ص ۱۲) فرو می‌چکد و بعد از آن نیز نه تنها در ذهن او بلکه در خواب و رویای سایر شخصیت‌های قصه تمنای آب چنان شکل می‌گیرد که کوزه‌های به هم چسبیده از دهلیز قنات‌های نیمه‌خشک آن قدر پر می‌شود که هول ترکیدن‌شان خواب مانا

پور صمیمی را آشفته می‌کند تا سرانجام ناصر صبوری نوه پسری خانواده قاجار و سایر اعضای هیأت مدیره شرکت تعاونی مسکن اداره حمل و نقل را از تهران به روستای مرادآباد و از آنجا به ده حمام‌دار می‌کشد، اما نه چون خضر و اسکندر به دنبال جاودانگی و آب حیات، بلکه برای گذران روزمرگی زندگی در کشوری که ^۲/_۳ وسعت آن را کویرها و بیابان‌ها تشنه‌ی بی‌باران تشکیل می‌دهد.

شازده صبوری که به دنبال یافتن شغلی مناسب، کار در اداره‌ی آموزش و پرورش را رها کرده و در حال حاضر (زمان روایت داستان) مدیر شرکت تعاونی مسکن اداره‌ی حمل و نقل می‌باشد، همراه سایر اعضای هیأت مدیره شرکت برای حل مشکل مسکن این اداره که در عین حال مشکل اکثریت قریب به اتفاق آحاد جامعه است، ده‌به‌ده برای بازیابی قنات متروکه‌ی منطقه به دنبال مقنی‌باشی کهن سال می‌گردد.

او در این سفرها با چندتن و گاه با یکی از اعضای هیأت مدیره همراه است. اما چنین به نظر می‌رسد که بازکردن گره زبانی آقاغنی پسرعمو و معرف مقنی‌باشی و راز به کارگیری مقنی تنها در ذهن و زبان ناصر صبوری است.

چون از بین اعضای هیأت مدیره ناصر صبوری به دلیل دسترسی به کتاب چاپ سنگی و مطالعه‌ی جسته، گریخته‌ی آن کتاب (کتابی که ناصر صبوری آن را مطالعه کرده و آن دسته

از اهالی ده حمام‌دار که وارد فضای رمان می‌شوند بی آن که آن را خوانده باشند آن را زندگی می‌کنند) می‌تواند مقنی‌باشی را به کار وادارد یا به نحوی به سرعت و سهولت کار کمک کند.

سرانجام صبوری مقنی‌باشی کهن سال را که بی توجه به عمر طولانی، میان سال می‌نماید و پدر و سالار تمام اهالی روستای حمام‌دار و پدر خودش و پدر پدرش می‌باشد [در واقع مقنی‌باشی تکرار نوعی تاریخ پدر سالار است که ادوار مختلف تاریخی را دور می‌زند و به شیوه‌ای ملموس با ما معاصر می‌شود] درون چاهی در روستای حمام‌دار می‌یابد. مقنی‌باشی شخصیت جذاب این رمان که برای حل معضل آب انتخاب شده خود تبدیل به معضلی اساسی می‌شود. تا آن‌جا که به همه، حتی کسانی که در شکل‌گیری شخصیت اولیه‌ی او نقش اساسی داشته‌اند احساس پوچی و نظاره‌گری دست می‌دهد. او که در ابتدای ورود ناصر صبوری و شیبانی، طی مراسمی خاص با تکرار نام الهه آب «اردوی سور اناهیته»^۱ از زیان برادر برای ناصر صبوری و شیبانی حرف می‌زند و پس از چهل روز انزوا لاغر و فوتوت از قعر چاه بیرون می‌آید و با فشار انگشت شیبانی خون از لوله‌های بینی‌اش سرازیر می‌شود کم‌کم چنان ورم می‌کند که

۱- آردویسور اناهیته. اناهیته.

برای نشستن باید از مبل بزرگ دسته طلایی استفاده کند و پنجره خانه اش رو به تنها پارک تفریحی آینده باز می شود و برای پیش برد کارش هیچ معترضی را نمی بخشد و دست به تحمیق احساسات عمومی می زند و با سماجت به دوربین عکاسی می گوید از من عکس بگیر «همان طور که هستم بنمایانم. خوب وبد. زشت و زیبا و بیشتر خیرخواه پس بیا، برات می خندم. گریه می کنم از شوق. در حال تفکر... بچه ی یکی از عوام الناس را بغل می گیرم و می بوسم»

مقنی باشی از خلل تاریخ می گذرد، می آید تا خیانت کند و آبی را که در طول تاریخ کمبودش را حس کرده، و پیوسته پاک و شفاف و زلالش را طلب کرده ایم به میکرب آلوده کند. اما سرانجام در شب عروسی اش در مظهرقنات به دست برادرش (شغاد) کشته می شود.

این عروسی به همت زن های قصه که از رویارویی همسرانشان با مقنی باشی نومید شده اند در فضایی خواهرانه و هم دلانه به کارگردانی زیبای ملیحه میرجلالی برپا می شود. برادر که همواره جاده صاف کن مقنی باشی است، گرچه اعتقاد دارد که برادرش رستمی است که پشت دو تن از پسرانش (سهراب و اسفندیار) را به خاک مالیده و دارای عمر جاودان است، اما از آن جا که در دل بر سر تصاحب ملیله، نفرتی نهفته از او در دل دارد در شب عروسی که بوی ملیله

(ملیحه میرجلالی) را می‌شنود به زندگی مقنی‌باشی کهن سال خاتمه داده و در نتیجه در حالی که رخشش بی‌سوار در بیابان رها می‌شود، جنازه‌ی او را سوار بر الاغی که پیچ و تاب می‌خورد، به سمت روستای حمام‌دار حمل می‌کند.

با پایان یافتن زندگی مقنی‌باشی که در واقع پایان رمان است، به عنوان خواننده، میل بازنگری، مطالعه‌ی مجدد، کنار زدن پوسته، حلول به هستی اثر و درون شخصیت‌های قصه رهایم نمی‌کند و اولین مسأله‌ای که در برابرم قد علم می‌کند، برخورد یک نویسنده‌ی مرد با شخصیت‌های زن این قصه است. در نتیجه بار دیگر فارغ از پی‌گیری خط روایت و مضمون تازه و زیبای اثر نگاهی به شخصیت‌های زن قصه می‌اندازم.

از زن‌های فرعی قصه که بگذریم (مادر، خواهر، خانم میناگر، عمه خانم، همسران شیبانی، الوندپور و معصوم مسافرخانه‌ی اکباتان) سه شخصیت اصلی زن در قصه باقی می‌ماند که بد نیست نگاهی به عمل کرد آقای محمدعلی با این سه شخصیت قصه داشته باشم. به‌طور کلی نویسنده در این اثر ظاهراً خوش‌باورانه به زن‌های قصه‌اش می‌نگرد و سعی دارد بها و ارزش لازم را به آن‌ها بدهد. به همین دلیل هم اکثر شخصیت‌های زن این رمان ریزبین، دارای حس پیشگویی، آینده‌نگر، آگاه، منطقی و در مواقع لازم شجاع و دارای ابتکار عمل هستند. با این همه بد نیست با دیدی بازتر

به روند شکل‌گیری این سه زن در قصه پردازیم.

این سه شخصیت عبارتند از ملیحه میرجلالی، مانا پور صمیمی و زن خیالی و ذهنی ناصر صبوری که ترکیبی است از تمام زن‌های زندگی ناصر صبوری از مادر تا ملیحه که با زیبایی‌های مورد پسند دوره‌ی قاجار نخستین بار به صورت دخترکی روستایی در ابتدای ورود به آب‌انبار بر ناصر صبوری و همراهان ظاهر می‌شود و از جمع حاضر در آب‌انبار تنها ناصر صبوری است که کوزه او را سفالی می‌بیند و بعدها آرش که قرار است ناصر صبوری آینده باشد در اثر تلقین‌های پدر باور می‌کند که کوزه دختر نه تنها سفالی، بلکه هفت‌سر است و نقش و نگار خورشیدخانم بر خود دارد و این موضوع را بین خود و پدرش به عنوان یک راز تلقی می‌کند. «می‌دیدم که دختری، زنی کوزه پر دوش از پشت بام خانه کمرکش دره پرید روی کوره راهی مالرو ویالا آمد. پیدا و ناپیدا بود.

دختر پا سست کرد همان بود که دیده بودمش. روسری سفیدش را که در زیرگلو سنجاق کرده بود تا بالای چشم‌های درشت و مشکی‌اش پایین کشید. باریک و بلند بود. ابروهایش پهن و به هم پیوسته. گونه‌هایش مثل دو سیب سرخ که رویش شبنم بسته باشد. ص ۶۰»

زن نوعی بی‌که رفته‌رفته در ذهن ناصر صبوری تکامل پیدا می‌کند، بلند بالا است و لباس بنفشش روی طناب تاب

می‌خورد و هر بار با روسری سفید و پهن در باغی زیبا یا هنگام عبور از جاده، سر راه ناصر صبوری قرار می‌گیرد و صورت تکامل یافته‌ی دختر روستایی را دارد. «با دقت نگاهش می‌کردم هر قسمت از صورتش شبیه یکی از زن‌هایی بود که می‌شناختم. چشم‌های خمار و ابروهای پهن و پیوسته‌اش مثل جوانی مادر خودم در عکس‌هایش بود. بعد خانم میرجلالی در سال‌های قبل، با بینی باریک و کمی برگشته‌ی رو به بالا. از همه بیشتر شبیه زن خودم مانا بود.» البته بر خلاف بیان آگاهانه‌ی ناصر صبوری یا به عبارتی نویسنده به گواهی صفحات متعدد کتاب زنی که از ناخودآگاه ناصر صبوری سرک می‌کشد و در قصه رخ می‌نماید (مجموعه‌ی زیبایی‌های زندگی او را همراه با لبخندهای به یاد ماندنی آمیخته از دلداگی و وقار یک‌جا دارد). بیشتر از آن‌که شبیه مانا پورصمیمی باشد، شبیه ملیحه‌ی میرجلالی است «در روی پاشنه چرخید. زنی بلند بالا در آستانه‌اش با لبی خندان آب تنگ بلوری بارفطن را به سوی پنجره باز کالسکه پاشید. در خواب با خود گفتم: آب روشنایی است اما آب به پنجره‌ی کالسکه نرسیده بود که بخار شد. انگار که هرگز آن تنگ بلوری بارفطن آب نداشته و آن زن فقط توده‌ی بخار و ابری غبارآلود را در هوا پخش کرده است. هیچ نمی‌گفتم فقط همدیگر را نگاه می‌کردیم. پیشانی،

مژگان، و ابروهایش غرق در قطره‌های مروارید عرق بود. قطره‌ها روی گونه‌هایش می‌چکیدند و تا به چانه‌اش برسند، بخار می‌شدند...

از دلم گذشته بود اگر او در زمان مولوی می‌زیست قطعه شعری برایش می‌ساخت و در آن شعر بخار و غبار از چهره‌اش می‌زدود و بعد مثل یک تابلو نقاشی نگاهش می‌کرد و از وجودش شاد می‌شد. ص ۱۹۱...»

«چهره‌ی آن زن مستور در غبار برآیم واضح و واضح‌تر می‌شد. خانم میرجلالی بود که با دست‌هایی گشوده به سوی من، گریه می‌کرد. هنوز هم چیزی مقابل چشم‌هایم بخار می‌شد و به هوا می‌رفت. ص ۱۹۲...»

خطاب به زن تکامل یافته‌ی روستایی ۱۷۴ «شما پدر و مادر مرا می‌شناسید؟ تا به حال با خانمی به نام خانم میرجلالی ملاقات کرده‌اید؟» ص ۱۷۵: «وقتی با من هستید افکارتان جای دیگری سیر می‌کند.»

«این کسی که مقابلم شکل می‌گیرد، کسی جز ملیحه‌ی میرجلالی نیست. چه اسم با مسمایی دارد این زن: میر، امیر، جلال، جبروت... اما چهره‌اش را نمی‌بینم یا محو می‌بینم از پشت غبار و بخار... یا در کنار تصویر آن دختر کوزه بر دوش روستایی که در اعماق ذهنم نقش بسته است.»

«تصویر زنی برآیم شکل می‌گرفت که پشت بام به پشت بام

پیش می‌آمد و دامنه‌ی روپوش زرشکی‌اش در هوا موج بر می‌داشت. زن با بازوهای باز و طلب‌کننده‌اش مرا به پشت‌بام فرا می‌خواند. اما جذبه و شورم و امی داشت که او را از پشت‌بام به پایین بکشم و نزدیک و نزدیک‌تر و بعد...»

«دیشب تمام خانه را با ناله‌های خود پر کرده بودم. گاه روی شکم خزیده بودم و با کمک دست‌ها و نوک انگشت‌ها و گاه روی آرنج‌ها، به راه پله کشیده شده بودم و بعد پشت‌بام به پشت‌بام تا روی بام خانه‌ی خانم میرجلالی رفته بودم. لباس‌های زنانه را که از چند روز پیش روی بند رخت مانده بود، دستمالی کرده و بوییده بودم. بوی خودش را نمی‌داد. بوی احتضار... بوی زنی نیمه روستایی و نیمه شهری...»

«چه کسی باور می‌کند که این دخترک کوزه بر دوش در لحظه‌ای که ما را با آقاغنی معرفی می‌کرد یا آن لحظه که نزدیک بود کوزه‌اش بشکند، خودش نبوده؟ آیا خانم میرجلالی باور می‌کند که کسی در درونش، کس دیگری را در درون آن دخترک از سر راه برداشته است؟»

ملیحه‌ی میرجلالی، زنی که نه آن قدر اثری است که نشود باورش کرد و نه آن قدر واقعی که هم قد و هم شکل زن‌های دور و برش باشد و ناخودآگاه میل دارد دختری، زنی یا زنان قبل از خود را در ذهن ناصر صبوری بکشد، زنی است پیشگو که ادامه‌ی خواب‌هایش را در بیداری زندگی می‌کند و در

جریان راه اندازی قنات متروکه و به بازی گرفتن مقنی باشی نقش اساسی دارد. به هر طریق زنی نیمه‌اثیری و نیمه واقعی در ذهن مغشوش ناصر صبوری، که گاه چنان تأثیری از حس و زیبایی بر جا می‌گذارد که صبوری، ناتوان از بیان احساسش آرزوی حضور مولوی را می‌کند. تا به مدد شعر، غبار از چهره‌اش بزداید و سرانجام با واسطگی ناصر صبوری، به رئیس اداره سپرده می‌شود و این جاست که سؤال‌های متعددی از این دست در ذهن خواننده شکل می‌گیرد.

۱- آیا ناصر صبوری همان‌طور که شعارگونه می‌گوید «بسیاری از مبارزان تاب مبارزه ندارند» توان مبارزه با خود را ندارد و بلاخره با همه تلاشی که برای رهانیدن خود از وابستگی‌های قاجاری و شباهت احتمالی با پدر و پدر جدش می‌کند و با توجه به نادیده انگاشته شدن شازدگیش از طرف مانا همان‌طور که پیش‌بینی می‌کند به خانواده‌ی پدریش نزدیک و رفته‌رفته شبیه پدرش که تکرار، تکرار شازده‌های دیگر است می‌شود و در نتیجه همان می‌کند که فرمان‌الدوله‌ها می‌کردند (دلالی و واسطگی).

۲- آیا همانند راوی بوف‌کور بلکه به شیوه‌ای معتادتر ملزم به واسطگی است؟

۳- آیا ناصر صبوری ترس از این دارد که کس یا کسانی در مواقع لازم چنانچه نتوانستند یکی از آن سماورهای پر از

هروئین یا عکس و فیلم‌های... را در خانه، کشومیز اداره یا ماشینش جاسازی کنند، حس‌های قصویش به ملیحه میرجلالی را از درون روایت بیرون کشیده و به پرونده‌ای چند پهلوی سنجاق کنند و از آن پیراهن عثمان بسازند؟

۴- آیا قراری که ناصر صبوری مدام نگران فراموش کردنش است قرار ملاقات با افراد خانواده‌ی پدریست تا سرانجام همان‌طور که ذهن خود را با تکرار نام ملیله و ملیحه مشغول می‌کند. «چاره‌ای نداشتم جز آن‌که ذهن خود را با تکرار نام ملیحه و ملیله مشغول کنم... ص ۲۸۸» در عالم واقع نیز ناچار است همان سرنوشتی را برای ملیحه رقم بزند که تاریخ پدرسالار بر ملیله تحمیل کرده است؟

به هر طریق پاسخ این پرسش‌ها هرچه باشد این سؤال با سماجت تمام در ذهن هر خواننده‌ای خواهد ماند که آیا سرنوشت محتوم همه‌ی ملیحه (ملیله) منشی‌ها ازدواج با رئیس اداره است؟

آیا خانم میرجلالی که در برخورد با مقنی‌باشی در شب عروسی دست به نمایشی خلاق و ابتکاری می‌زند، لایق شرایطی بهتر از ازدواج با رئیس اداره نیست؟ خصوصاً که در روند روایت هم می‌بینیم هیچ کدام از پسندهای اغلب رؤسا (دلبری، زرق و برق، سرسپردگی، خوش خدمتی، خبرچینی و غیره) را ندارد و بر اساس اظهار نظر خود ناصر صبوری و

سایر شخصیت‌های قصه در صفحات (۱۰۸، ۲۱۳، ۲۲۳، ۲۲۴، ۳۳۹، ۳۴۱ و...) از کارمندان خوب اداره حمل و نقل به حساب می‌آید و آن‌قدر گرفتاری‌های مختلف دارد که اکثر اوقات گونه‌هایش خیس است و نه تنها هیچ حس عاطفی نسبت به رییس اداره ندارد. بلکه پیوسته با اکراه از او یاد می‌کند «من واقعاً گرفتارم، بچه‌ام مریض است و خرده‌فرمایش‌های رییس هم که تمامی ندارد... رؤسا که بد نمی‌شوند به خصوص آن‌ها که چندین مسئولیت در جاهای مختلف دارند. این ماییم که بیشتر اوقات بدیم. در واقع بد حالیم...»

و از جمع مردان حاضر تنها حسی نمیه مخفی که در بیان خواب‌ها آشکار می‌شود نسبت به ناصر صبوری دارد «... بعد شما بسته‌ای، پاکتی، چیزی به من نشان دادید. انگار از من خواستید، بعداً یادآوری کنم که به من بدهیدش... مخصوصاً این خواب را برایتان تعریف کردم تا اگر قرار است چیزی به من بدهید، همین حالا بدهید.» دستش را به طرفم دراز کرده بود. خندیدم و گفتم: «توی کجا؟ در خواب یا بیداری؟» گفت: «هر جا، من بقیه‌ی خواب‌هایم را در بیداری می‌بینم...» «کجا قرار است بروم آقای صبوری که خودم خبر ندارم؟ نکند تعبیرش همان خوابی است که شما برایم دیده‌اید؟ ص ۱۰۷ - ۱۰۸» و رییس اداره هم نه تنها جلال و جبروت پادشاه را ندارد، بلکه در حد رییس جدی یک اداره

هم رخ نمی‌نماید. هر چند نویسنده با تکرار کلمه «جهان خودتان و ما را به سامان کنید»، و آوردن چند جمله‌ی کوچک در یکی، دو صفحه کتاب سعی می‌کند این باور را در ذهن خواننده ایجاد کند که رییس، قدرت اصلی و پشت پرده است، اما از آن‌جا که قرار است خواننده بر اساس تمهیدات به کار گرفته شده در اثر، سیر حوادث را بپذیرد نه ذهنیت نویسنده، شاید بشود ازدواج مليله با پادشاه را باور کرد، اما ازدواج مليله با رییس اداره که شخصیت قصویش از مقنی‌باشی هم ضعیف‌تر است، ناباور می‌ماند. به همین دلیل هم وقتی نویسنده به واسطه ناصر صبوری بی‌توجه به اعتراض خانم میرجلالی «آقای صبوری بگو من دختر اسماعیل خان چویدارالسلطنه نیستم، همکار توام. ص ۳۳۸» و مانا که مرتب سعی می‌کند به همسرش بفهماند که آن‌ها متعلق به این زمان هستند و ناگزیر باید با شیوه‌ای جدید و متفاوت از گذشته زندگی کنند «به زمان برمی‌خورد. به حیثیت این جهان بر می‌خورد که مليله میرجلالی، مليله طالب‌آبادی باشد یا بشود. مليله مرده و مليله مدیر دفتر رییس اداره‌ی توس. چرا از فرط استیصال و زبونی به ابتذال و توهم کشیده شدی؟ چرا خودت را به فراموش‌کاری می‌زنی؟ ص ۳۴۱ - ۳۴۲...»

«من مثل یک انسان، مثل یک زن امروزی بهت اطمینان

کردم. متأسفم که از درون پوسیده‌ای. آن قدر پوسیده‌ای که می‌ترسم اخلاق این بچه را هم خراب کنی. ص ۳۴۳» نقش ساق دوش رییس اداره را بازی می‌کند. این تصور در ذهن خواننده ایجاد می‌شود که ملیحه روی دست نویسنده مانده و چاره‌ای ندارد جز این که یا مثل مقنی‌باشی به شیوه‌ی راوی در بخش اول بوف‌کور قطعه، قطعه‌اش کند یا چون راوی بخش دوم، ملیحه‌ای را که لکاته نیست، تحویل رییس اداره بدهد.

مانا پور صمیمی شخصیت زیبا، محبوب، متین و معصوم قصه آن چنان نجیبانه رفتار می‌کند که هر از گاهی خوانند را وامی‌دارد که فکر کنند تمکین شیوه‌ی معتاد زندگی اوست. او حتی وقتی در برابر رابطه عاطفی همسرش و ملیحه میرجلالی هم قرار می‌گیرد، برخلاف انتظار ناصر صبوری که منتظر است آن‌ها منازعه‌ای را فریاد بکشند (ص ۳۶۳) هیچ واکنشی از سر خشم یا تدبیر نشان نمی‌دهد، بلکه سعی می‌کند با نصایح سودمند و یادآوری خاطرات عاشقانه‌ی گذشته به همسرش گوشزد کند که در گذشته‌ای نه چندان دور او را عاشقانه دوست داشته و یک خروار گل سرخ مهریه‌اش کرده. مانا گاه در حساس‌ترین لحظات با شعارهای روشنفکر مآبانه صفحات کتاب را پر می‌کند «زنی در کنار تو زندگی کرده مثل من. واقعی واقعی با همه نقایص پنهان و آشکارش. با همه‌ی خصوصیات انسانی؛ صریح و صدیق.

عاشق زندگی. طالب فرزند و شوهر و خانواده. خاک پای مردم خدمتگزار و دشمن آدم‌های هردمبیل و باری به هر جهت... من می‌گویم حالا که گرفتار شده‌ای، گرفتاری بی اختیار نباش و انتخاب کن. برو در جلد آدمی قاطع با معیارهای امروزی و کاملاً متریقی باش. این مملکت، این سرزمین، هرگز خالی از افراد صالح نبوده توهم خوب بودی که من زنت شدم. ص ۳۵۰ یا «روزگار مزخرفی داریم شوهر عزیزم! دیگر به چشم خودم هم اعتماد نمی‌کنم. می‌دانی، کوچک و بزرگ، عاقل و سفیه به ابتذال کشیده شدیم. ص ۳۱۹»

او حتی هنگامی که ویراستاری کتاب شوهرش را به عهده می‌گیرد، پایش را درست جای پای او می‌گذارد و برخلاف نوشته‌ی خودش در مقدمه‌ی کتاب هیچ جمله‌ی معترضه‌ای نمی‌سازد و این مسأله‌ای است که ناصر صبوری آن را خوب دریافته «از مانا نمی‌ترسیدم بلکه شرمندگی رفتار آزادمنشانه‌اش بودم و هستم. با زنی امروزی چه می‌توانستم کرد جز احترام و روراستی؟ [تاکنون که چنین بوده]». ناصر صبوری با بیان جمله بالا و جملاتی از این نوع دست به تحریک احساسات مانا می‌زند و او نیز ساده دلانه گفته‌ی او را تأیید می‌کند. [تاکنون که چنین بوده] در واقع انشاءالله بعد از این هم چنین خواهد بود. انگار مانا توان هیچ نوع اعتراضی به همسرش را ندارد و اتفاقاً این سرسپردگی است که مورد پسند

ناصر صبوری و بسیاری از مردان جامعه‌ی ماست.

با صحبت از ویراستاری مانا پورصمیمی بد نیست بار دیگر مقدمه‌ی کتاب را که به وسیله‌ی او نوشته شده، مرور کنیم. با به دست گرفتن باورهای خیس یک مرده اولین جمله‌ای که به چشم خورد این بود. (تقدیم به همسر منسرين کیهانی و دخترانم شقایق و مهنوش). با ورق زدن کتاب جمله‌ی بعدی (این داستان را همسر من چند سال پیش...) مانا پورصمیمی.

با دیدن نام مانا پورصمیمی و مغایرت آن با نام منسرين کیهانی به راحتی نفس کشیدم، تنها نه به این دلیل که از شر تقدیمات متداول صفحه‌ی اول اکثر کتاب‌ها و ابتدای بسیاری از شعرها خلاص شده بودم، بلکه نگارش مقدمه‌ای این چنین در آغاز اثر علاوه بر تازگی نشان می‌داد که با کاری جدی و اجرایی فنی و ادبی روبه‌رو خواهم شد و شگردی نو در برابرم قرار دارد که این رمان را از سایر رمان‌های دوروبرش جدا می‌کند. اما در طول روایت نه چون خواننده‌ای عیب‌جو و بهانه‌گیر، بلکه به عنوان خواننده‌ای علاقمند که با وسواس و دقتی خاص به اثر مورد علاقه‌اش نگاه می‌کند، ای کاش‌های بسیاری در ذهنم شکل گرفت. البته هیچ کدام از این ای‌کاش‌های به معنای نادیده گرفتن ارزش ادبی کتاب و زحمت و رنجی که نویسنده برای به وجود آوردن این اثر کشیده نیست. بلکه با این نگرش است که خواننده، نویسنده

بعدی اثر است. گرچه متأسفانه آقای محمدعلی هیچ جای مخفی و خط نانوشته‌ای را برای نوشتن یا تخیل خواننده نمی‌گذارد و نه تنها همه چیز را مو به مو شرح می‌دهد، بلکه با دست‌کم گرفتن خواننده از ترس این‌که مبدا توان درک مطلب و پی‌گیری روند روایت را نداشته باشد و نکته‌ای از نظرش دور بماند، به صورتی غیر لازم با توضیحات اضافه، خسته‌اش می‌کند مثلاً در ص ۴۰ «تکمه آسانسور را اشتباهی زده بودم و چندبار در طبقات توقف کردم تا عاقبت در طبقه‌ی آخر پیاده شدم. رفتم سمت اتاق خانم میرجلالی که قبل از اتاق رییس بود...»

و همین‌طور بیان توضیحات ادامه پیدا می‌کند تا سوارکردن کارشناس سازمان آب یا ص ۱۳۷ که مقنی‌باشی می‌پرسد «عالی جنابان مطلع هستند پادشاه لوله‌های آب کرج کجا خوابیده؟ و نویسنده توضیح می‌دهد منظورش شاه‌لوله‌ای بود که آب سد کرج را به تهران می‌رساند. همین‌طور در صفحه ۴۲ اشاره به دستمال نخ‌دوزی شده کارشناس سازمان آب که گوشه‌اش دو قلب کوچک و قرمز نخ‌دوزی شده است. در صفحه ۴۱ اشاره به لکنت زبان او که «ت» را «ث، س، ص» تلفظ می‌کند و در صفحه ۲۲۹ در ارتباط با دختر معصوم مسافرخانه اکباتان «... آن دردمند ظریف، فقط سرش را روی شانه‌ام گذاشت و خوابش برده بود.

مشتش بسته بود وقتی بازش کردم، دستمالی آبی و کوچک دیدم که در حال نخ‌دوزی شدن بود. یک قلب قرمز منتظر کوک‌شدن به قلبی دیگر...» در چند بخش دیگر کتاب هم اشاره‌هایی از این دست وجود دارد، حتی لکنت زبان دردمند مسافرخانه‌ی اکباتان که «ت» را «ث،س،ص» تلفظ می‌کند. به‌طور طبیعی خواننده‌ی دقیق با این اشارت دریافته است که بین آن زن و کارشناس اداره‌ی آب ارتباطی وجود داشته است، با این ترتیب آیا نیازی به توضیح صفحه‌ی ۲۵۳ از طرف نویسنده وجود دارد «از ادامه‌ی فکر منصرف شدم. می‌ترسیدم برسم به ارتباط بین آن زن جوان مسافرخانه‌ی اکباتان و کارشناس کت قهوه‌ای سازمان آب...»

یا با توجه به این که در بخش‌های مختلف با اشاره به فرزندکشی، اسب، عمر طولانی، کشته شدن به دست برادر. خواننده حضور رستم را دریافته، دیگر نه تنها نیازی به آوردن نام رستم‌دستان و شغاد نیست، بلکه این توضیحات اضافه، توصیفات و آوردن کلمات قصار و شعارگونه باعث می‌شود که تصویرهای زیبا و ناب‌ی از این دست «در پشت بام خانه، زنی گوجه‌فرنگی لهیده می‌چید روی گل‌بوته‌های یک مشمع زرد دراز... ص ۱۷۲» در لابلای بخش‌های اضافه گم شود.

متأسفانه مانا پورضمیمی (ویراستار) هم نه تنها چاره‌ای برای این بخش‌های اضافه نمی‌اندیشد، بلکه خود او هم

بیشتر از آن که ویراستاری کند، به توضیح دادن می‌پردازد. مثلاً ص ۱۳ «تحفه‌ی یک دانشجو» [تحفه‌ی درویش] ص ۱۷۳ «... سعی می‌کردم شگفتی خود را از آن همه زیبایی و تمیزی بروز ندهم [چنین کنند بزرگان]»

به هر طریق به عنوان خواننده‌ای متأثر از اثر، فکر کردم جایی برای بیان ای کاش‌هایم پیدا کنم و چه جایی بهتر از صفحات سفید آخر دفترچه تقویم‌دار که بی‌شک نویسنده برای همین منظور در نظر گرفته است.

مانا پورصمیمی در صفحه‌ی مقدمه می‌نویسد - تنها دخالت من در متن این بوده که برخی جملات را در [قلاب] گذاشته‌ام و گاه به لحن و زبان نزدیک به محاوره همسرم جمله‌ای معترضه ساخته یا به تکمیل عبارتش پرداخته، قصه را دوصدایی کرده‌ام البته بسیار کم‌رنگ و نامحسوس. - ای کاش مانا جمله‌ی معترضه‌ای می‌ساخت در نتیجه خود به خود قصه دوصدایی می‌شد. اما متأسفانه مانا به ندرت به آنچه همسرش می‌نویسد یا می‌گوید اعتراض می‌کند. بلکه پایش را درست جای پای همسرش می‌گذارد به همین دلیل هم آنچه داخل [قلاب] می‌آورد جمله‌ی معترضه‌ای نیست که با لحن نزدیک به زبان ناصر صبوری آمده باشد، بلکه گاه چنان در ادامه‌ی صحبت‌های ناصر صبوری است که اگر [قلاب] را برداریم. هیچ سکته، یا مکث زبانی به وجود

نخواهد آمد. نمونه‌های آن را در صفحات متعدد کتاب می‌بینیم. ص ۱۲ «کیک را گذاشت روی عسلی [گردو مثبت‌کاری شده که از طبقه بالا آورده بود]». گذاشت و آورده بود فعل‌های دو جمله‌ی داخل [قلاب] و قبل از آن هر دوسوم شخص مفرد است. که دلالت بر یک صدایی بودن زبان دارد. ص ۱۷ «برف چرک مرده‌ی هفته‌ی قبل هنوز بود [حالا هم هست]» حالا چه زمانی است؟ بر اساس آنچه در مقدمه آمده، این کتاب سال‌ها پیش نوشته شده است. در نتیجه اگر حالا (زمان ویراستاری کتاب) برفی هم روی زمین باشد برف آن زمان نیست. ص ۱۷ «بوی شمع، بوی کباب و گوجه‌ی سوخته [چه قرابه‌ی حقی بود هنوز گیجم]» این جمله را چه کسی می‌گوید؟ مانا که قرار است جمله‌ی معترضه‌ای بسازد یا ناصر صبوری که قرابه را سرکشیده. ص ۱۴۹ «مانا داشت می‌گفت... [مانا هنوز شازده بودن مرا جدی نمی‌گیرد]» ای کاش مانا بود که می‌گفت من شازده بودنش را جدی نمی‌گیرم. یا ص ۱۲۵ «شیبانی در خانه خودش هم نمی‌توانست نقش اول را بازی کند [این را مانا هم می‌دانست. موقع خدا حافظی رو به شیبانی گفت: «با خانم یک روز از ناهار تشریف بیاورید در خدمت باشیم. بفرمایید مانا دعوت کرده.»]» و نمونه‌هایی از این دست. البته در جاهایی که جمله‌های درون [قلاب] اشاره به تکنیک نگارش رمان دارد و

به درستی نمی‌توان تشخیص داد که جمله‌ی درون [قلاب] زبان مانا است، یا زبان صبور به زیبایی جا می‌افتد مانند ص ۲۲ [در این قصه تک درخت فقط یک نشانه است] ص ۳۴ [ما این فصل و فصل‌های بعد را به سرعت پشت سر می‌گذاریم چون پیش در آمدی است به حوادث اصلی]. ص ۷۲ [آقای هاتفی هیچ نقش دیگری در این قصه ندارد]. ص ۷۶ و ۲۶۳ «فقط بلد است خالی ببندد [غلو کند]». «علائمی از حوادث گذشته نفوذ کرده به دنیای امروز و سماور را از آن چیزی که باید باشد خارج کرده [آشنایی زدایی شده بود؟]» که اولی نوعی دهن‌کجی به غلو ادبی و دومی نگاهی طنزگونه اما سست به مفهوم آشنایی زدایی است.

آنچه راجع به تک‌صدایی بودن زبان گفته شد، در ارتباط با جملات داخل [قلاب] است و گرنه با نادیده گرفتن توضیحات اضافه می‌توان گفت این اثر از زبان زیبایی برخوردار است که صداها و متفاوت و قابل تفکیک آن را همراه با دیالوگ‌های جان‌دار و صمیمی به راحتی از زبان شخصیت‌های مختلف قصه می‌شنویم. زبان زن‌های قصه، زبان مقنی‌باشی که تشخیص خاص خود را دارد خصوصاً در قسمت‌هایی که در مورد مادپنگی، نرینگ، مصنوعی باردار کردن قنات، قنات‌مادر و عروسی قنات حرف می‌زند و زبان ناصر صبور که در پاره‌ای از بخش‌ها درخشش‌های

فوق‌العاده‌ای دارد. (در بخش‌های حسی نه آن‌جاها که نویسنده احساساتی می‌شود مانند فصل اول، تکه‌هایی از فصل‌های پایانی، قسمت‌هایی از زبان خواب‌ها و فصل‌های مربوط به عروسی که زیباترین بخش کتاب است. گرچه متأسفانه نویسنده به سرعت از آن می‌گذرد).

بگذریم از این که خانم میرجلالی خواب‌هایش را با لحن کتابت ناصر صبوری و چنان منطقی می‌بیند که حتی وقتی توی خواب جیغ می‌کشد، تا تمام حرف‌هایش را نزنند، بیدار نمی‌شود. در حالی که معمولاً وقتی کسی در خواب جیغ می‌کشد از خواب می‌پرد.

گرچه ممکن است بلافاصله به خواب رفته و ادامه خوابش را هم ببیند. و خواب‌های خود ناصر صبوری که گاه بی‌هیچ ابهامی بیان‌گر اندیشه‌ها و خواسته‌های اجتماعی‌اش می‌شوند. یا روح قضاوت‌گر پدر که از آن جهان برگشته تا مانا و مادر را در برابر هم قرار داده و دارویشان کند.

با ادامه‌ی مقدمه به جملاتی این چنین نیز بر می‌خوریم.

۱- دوست داشتم نام کتاب را «گوش کن تا برایت بگویم» می‌گذاشتم، اما بعد دیدم که همه‌ی دست‌نوشته‌ها به شیوه‌ی اول شخص منقول از گذشته نیست و برخی قسمت‌ها در لحظه فکر شده و روی کاغذ آمده است و برخی نیز با یکی دو روز فاصله به رشته تحریر کشیده...

هرچه فکر کردم نفهمیدم که چرا نام کتاب باید «گوش کن تا برایت بگویم» می‌بود. جز این که ویراستار و در واقع نویسنده خواسته باشد با این شگرد از قبل به خواننده آگاهی بدهد که متوجه باشد تمام جملات این کتاب یکسان و به شیوه‌ی اول شخص منقول از گذشته نیست، بلکه برخی در لحظه فکر شده یا با یکی دو روز فاصله.

۲- مجموعه ذهنی سال نگارش قصه، می‌طلبید که بخشی از شعر «راز گل سرخ» سهراب سپهری در ابتدایش قرار گیرد.

در دو بخش کتاب، گل سرخ که طبعاً یادآور حس یا خاطره‌ای در ذهن نویسنده است، حضور پیدا می‌کند. بار اول یک خروار که مهریه مانا پورصمیمی است و بار دیگر یک شاخه در کنار سنجاق سر خانم میرجلالی و آنچه را که شعر سهراب سپهری قرار است به خواننده بگوید «باورهای خیس یک مرده» زیباتر و گویاتر می‌گوید. پس چه نیازی به دراز کردن دست توسل به سوی شعر سهراب سپهری یا تک بیت حافظ است.

۳- ... شما هم با خواندن این نوشته نگاهی دیگر به آینه درون خود بیندازید.

اگر قرار است با خواندن این نوشته به آینه درونمان نظر بیندازیم، بهتر است نویسنده و ویراستار بگذارند این نگرش

خود به خود و از طریق اثر، بی واسطه انجام شود. چون از همان فصل اول کتاب (ص ۱۲) و صفحه‌های مختلف دیگر تصویر آب و آئینه را به عنوان نمادهای روشنائی به طور مکرر داریم بهترین نمونه آن را در ص ۱۲۰ از زبان پدر می‌شنویم «در آینه «ها» کن. اگر تصویر خود را روی شیشه‌اش ندیدی باز هم در آن، ها کن. بیشتر و بیشتر. ها، از این ورق شیشه عبور خواهد کرد. به پشت آئینه که زندگی است می‌رسد و گرمش می‌کند...» علاوه بر آب و آئینه اعداد مقدس هفت و چهل را هم داریم. کوزه هفت سر، درخت هفت تنه، قنات هفت سر... چله‌نشینی، چهل پله‌ی آب‌انبار که متأسفانه گاه با تکرارهای بی‌مورد مانند چهل استکانی که دست قهوه‌چی است و نمی‌شود فهمید ناصر صبوری با چه سرعتی آن‌ها را شماره می‌کند، رنگ تصنع می‌گیرد.

در باورهای خیس یک مرده، از سه کتاب خاص نام برده می‌شود. کتاب چاپ سنگی که همراه با پیشرفت رمان بخش‌های غیرادبی آن خوانده می‌شود، کتاب یک کیلومتریوم از واقعیت که گوشه‌ای از آن را صبوری برای معصوم مسافرخانه اکباتان می‌خواند و کتاب کیمیا و خاک که در حد یک نام باقی می‌ماند. جای تعجب است ناصر صبوری که از ابتدای شب تولد پیدا است دغدغه نوشتن دارد و بعضی حقایق موقع نوشتن بر او ظاهر می‌شود. (ص

(۲۵۳) و می‌خواهد ابزار داستان‌های قدیم را امروزی کند (ص ۱۴۹) و واژه‌ی نقب‌زدن و ارجاع به فرهنگ لغت را دوست دارد، چرا کتاب کیمیا و خاک را که درباره‌ی ادبیات نوشته شده و بخش‌هایی از آن در واقع به نگارش رمان مربوط می‌شود رویاروی بخش‌های ادبی کتاب چاپ سنگی قرار نمی‌دهد تا مشخص شود که جلد دوم آن کتاب، نه در ادامه‌ی کتاب چاپ سنگی بلکه متفاوت با آن نوشته خواهد شد.

دهخدا شاعر تر از همه

به‌رغم پنجره‌های بسته (شعر معاصر زنان)

کامیار عابدی.. تهران: کتاب نادر، ۱۳۸۰

در زمینه‌ی مورد گفت‌وگو (شعر معاصر زنان) تاکنون کوشش‌های چندی انجام پذیرفته. برخی به گردآوری، عده‌ای به زندگی‌نامه‌نویسی و گروهی به تحلیل سروده‌های شعر زنان پرداخته‌اند. با این حال در جست‌وجوی شعر زنان، نباید به این کوشش‌ها اکتفا ورزید. زیرا در مجموعه‌ها و تاریخ‌های ادبی معاصر، اغلب، سرودهایی از زنان هم مورد بررسی قرار گرفته. بی‌تردید، مهم‌ترین مرجع مطالعه‌ی دفترها و دیوان‌هایی است که از زنان شاعر در سده‌ی اخیر نشر یافته. تعداد آن‌ها اندک نیست... در این بخش از مقدمه آقای عابدی اشاره می‌کنند که برای بررسی شعر زنان حتی به کتاب‌های خود آن‌ها هم که مهم‌ترین منابع مورد جست‌وجو هستند نباید اکتفا کرد و می‌نویسند:

برخی گویندگان زن دفترودیوانی ندارند. از این رو برای خواندن سروده‌های آن‌ها باید به مجله و نشریه‌های ادبی و فرهنگی سده‌ی بیستم نگریم.

بدین ترتیب تحلیل و انتخاب شعر گویندگان زن، با توجه به گستره‌ی آن، به هیچ‌رو آسان نیست. وقت و حوصله و دقت و ذوق می‌خواهد. نمی‌خواهم بگویم که همه‌ی این‌ها را داشته‌ام. اما با جست‌وجوهای چندساله‌ام در ادب معاصر، توانسته‌ام اغلب منابع و مآخذ مکتوب را، از کتاب‌ها و مجموعه‌ها و دفترهای شعر گرفته تا مجله‌ها و نشریه‌ها، در کنار برخی آگاهی‌های شفاهی به کاوش نهم و به تحلیل و انتخاب خود برسم.

کتاب حاضر در سه بخش نظم یافته. در بخش نخست و دوم از چهره‌هایی چند در میان شاعران زن سخن گفته‌ام. انتخاب‌هایی که دست‌کم می‌توانم بگویم با تأنی و مطالعه‌ی بسیار، فارغ از ستایش‌ها و نکوهش‌های دوستانه و دشمنانه‌ی رایج، انجام پذیرفت. معیارهای عمده‌ام از این قرار بود. جوهر، زبان، بیان و شکل شعری، استمرار، تشخیص و قلمروی گام‌های ادبی...

خواننده‌ی علاقه‌مند با مطالعه‌ی این فصول پانزده گانه، به شکل عینی و مستند می‌تواند به خطوط اصلی شعر زنان معاصر ایرانی پی‌برد. دل‌مشغولی‌های فردی و ذهنی و اجتماعی آن‌ها را بازشناسد. جایگاه ادبی و توانایی‌های زبانی ایشان را در قلمروی شعر معاصر بازسنجی کند. بی‌آن‌که با تحلیل‌های جانبدارانه‌ای از شعر زنان روبه‌رو شود. آن‌گونه که اغلب رایج است.

تردید نیست که چه به لحاظ کمی، چه از نظر کیفی، شعر زنان ایرانی در سده‌ی بیستم از دوره‌ی کلاسیک، بسی پربزرگ و بارتربوده. از این رو در بخش سوم کتاب، دایره‌ی انتخاب را وسعت بخشیدم. زیرا می‌خواستم ویژگی‌های جامعه‌شناسانه و روان‌شناسانه‌ی حضور زنان را در گستره‌ی کلام، کمایش اندکی فارغ از معیارهای صرفاً زیبایی‌شناسانه، به نمودنهم. پس با درهم آمیختن معیارهای ادبی و ویژگی‌های اجتماعی و روان‌شناختی، بخش قابل‌توجهی از آثار زنان را در شعر کلاسیک، کلاسیک نو، و مدرن به انتخاب گذاشتم. اما در این راه نیز از پیراستگی دید و وسعت نظر دریغ نورزیدم. البته مجال تنگ کتاب، تنها گزینش یک شعر از گوینده فرایش من نهاد. درحالی که از برخی شاعران این بخش چند شعر خوب شناخته بودم.

آنچه آورده شد بخش عمده‌ای از مقدمه‌ی کتاب به‌رغم پنجره‌های بسته گردآوری آقای کامیار عابدی است. قدرمسلّم در وسعت‌نظر، ممارست، حوصله و ذوق آقای عابدی شکی وجود ندارد و تلاش و زحمت ایشان در این زمینه را نیز نمی‌توان نادیده گرفت اما به مصداق ضرب‌المثل معروف - بدر بی نقصان و زر بی عیب و گل بی خار نیست - بد نیست ضمن ارج نهادن به کوشش آقای عابدی نگاهی به کتاب حاضر انداخت. توجه به عنوان کتاب و مقدمه از این رو اهمیت پیدا می‌کند که عنوان کتاب که برگرفته از شعری از

سیمین بهبهانی است با اضافه شدن شعر معاصر زنان خواننده را به یک گستره‌ی معنایی خاص دعوت می‌کند و انتظاری در ذهن او ایجاد می‌کند که در نتیجه در پی آن انتظار کتاب را ورق می‌زند. مثلاً وقتی آقای درویشیان عنوان مجموعه قصه‌های گردآوری شده‌اش را می‌گذارد قصه‌های محبوب من تکلیف خواننده را با مجموعه‌ای گردآوری شده‌اش روشن می‌کند. خواننده می‌داند که قصه‌های جمع‌آوری شده قصه‌های محبوب آقای درویشیان هستند پس می‌توانند محبوب او واقع شوند یا نشوند. چون خواننده‌ی آگاه این اصل را پذیرفته که هنر جدی درون فضایی که پر از صداها و مختلف است زاده شده و شکل می‌گیرد. اما عنوان به‌رغم پنجره‌های بسته وقتی کنار توضیحات آقای عابدی که می‌نویسند دور از هرگونه تحلیل جانبدارانه انتخابی را انجام داده‌اند قرار می‌گیرد این انتظار را در ذهن خواننده بوجود می‌آورد که با کتابی ویژه سروکار دارد اما متأسفانه اولین مسأله‌ای که این کتاب برای من خواننده تداعی می‌کند کتاب‌های تاریخ ادبیات دوره‌ی دبیرستان، دانشگاه و بعضی از مسائل آشنایی است که از دوران دبستان تا امروز در کتاب‌های درسی، تاریخ ادبیات ادوارد براون، صفا و تذکره‌ها و کتاب‌های مختلف خواننده‌ام. با انباشتی از اطلاعاتی که گاه چنان به افراط کشیده می‌شوند که در نهایت

با صفر برابر می‌گردند. چون دادن اطلاعات بی‌نهایت مساوی است با اطلاعات صفر، به این خاطر که چنین اطلاعاتی معمولاً چون درس ناخوانده فراموش می‌شوند. مثلاً برای خواننده ممکن است اهمیت داشته باشد که پروین اعتصامی حرفه‌اش کتابداری بوده است. ولی اصلاً اهمیتی ندارد که برادرش کارمند وزارت امور خارجه بوده. فروغ در این مورد می‌گوید - بالاخره هر آدمی یک تاریخ تولدی دارد، توی یک شهر یا دهی متولد می‌شود، درس می‌خواند و یک‌سری اتفاقات قراردادی در زندگیش رخ می‌دهد. - در نتیجه زحمت آقای عابدی با آوردن اطلاعات قراردادی کتاب را تبدیل می‌کند به تذکره‌ای پانزده، شانزده نفره که به راحتی می‌تواند پاسخ‌گوی سؤال نوجوانی باشد که دنبال اطلاعاتی از این دست می‌گردد و بی‌شک در جای خود بسیار حائز اهمیت است خصوصاً که در این حوزه آگاهی‌های لازم را به خواننده می‌دهد. اما عنوان و مقدمه‌ای که در پی آن می‌آید این توقع را در ذهن خواننده ایجاد می‌کند که کتاب بیانگر نگاهی جدی به شعر معاصر زن ایرانی است. چون برای خواننده علاقه‌مند شعر آنچه اهمیت دارد تحلیل و بررسی زیبایی‌شناختی شعر است. اما چون محور تقسیم‌بندی آقای عابدی بر اساس موضوعاتی مانند طبیعت‌گرایی، مضمون‌گرایی و مسائل سیاسی است. و

دسته‌بندی‌ها را مفاهیم تشکیل می‌دهند ما وارد حوزه‌ی زیبایی‌شناختی اثر نمی‌شویم. حال آن‌که کار منتقد یا مفسر تعیین تفاوت‌ها و پرداختن به جزء جزء عناصر متشکله یک اثر است والا با پیدا کردن تشابهات به صورت اتفاقی یا از طریق در نظر گرفتن مضامین، مفاهیم و حرف‌های کلی به راحتی می‌توان آدم‌ها را جایگزین کرد. مثلاً آیا نمی‌شود نسرین جافری، گراناز موسوی یا هر کدام از شاعران بخش سوم را با این نوع نگاه جایگزین شاداب و جدی یا میمنت ذوالقدر کرد منظور برابری توان این عزیزان، یا هیچ نوع ارزش‌گذاری دیگری نیست. بلکه نوع برخورد آقای عابدی اجازه‌ی این جابه‌جایی را می‌دهد. چون اگر منظور کشف مضامین است مگر حافظ مضامین بسیار متعدد دارد یا از مفاهیمی حرف می‌زند که قبل از او سعدی، خواجه یا دیگران آن مفاهیم را به کار نگرفته‌اند. نوع بیان و به کارگیری دقیق و به جای کلمات است که حافظ را برجسته می‌کند. مثلاً وقتی آقای عابدی می‌گویند فلان شاعر طبیعت‌گراست و در مقدمه نوید می‌دهند که ما به صورت مستند و عینی می‌توانیم در این کتاب شاهد این طبیعت‌گرایی باشیم خواننده می‌اندیشد آیا با دیدن چند عنصر طبیعی در چند خط یا نهایت دو قطعه شعر می‌توان متوجه طبیعت‌گرا بودن شاعری شد. چون این نوع عناصر طبیعی را در حرف زدن

عادی آدم‌ها هم می‌توان جست‌وجو کرد. پس زمانی می‌توان شاعری را طبیعت‌گرا نامید که بسامد رفتارهای طبیعی وجه غالب شعرش گردد و به نوعی گرایش تبدیل شود یا کار شاعر تقلید محض از طبیعت باشد. این نوع برخورد، برخورد یک شاعر ناتورالیسم و طبیعت‌گرای سنتی است. اگر هم منظور مکتبی است که زولا و دیگران در فرانسه بنیاد گذاشته‌اند در آن مکتب هنر و ادبیات باید با قوانین علمی تطبیق کنند و تابع جبر علمی باشند. در نتیجه بررسی جزء به جزء و منطقی به عنوان یک موضوع علمی مورد بحث قرار می‌گیرند. حال آن‌که در این کتاب نه مجال آن وجود دارد نه این اتفاق صورت می‌گیرد. پس به برخی نکات در این کتاب فهرست‌وار اشاره کرده و خواننده را به خواندن آن دعوت می‌کنیم.

۱- گرچه همان‌گونه که آقای عابدی در مقدمه‌ی کتاب می‌آورند بی‌شک به دلایل شرایط هنری و اجتماعی موجود هم از نظر کمی و هم از نظر کیفی، شعر امروز زنان ایرانی از دوره‌ی کلاسیک بسیار پربارتر بوده اما قبل از این صد سال نیز شعر زنان چندان اندک و در حد چند خط نبوده، به عنوان نمونه می‌توان به حیاتی کرمانی اشاره کرد که تذکره‌های مختلف از جمله مشیر سلیمی در کتاب زنان سخنور به ده هزار بیت از او اشاره می‌کند و در حال حاضر نیز دیوان اشعارش موجود است یا مهستی گنجوی که دیوان اشعاری از

او باقی مانده.

۲- آقای عابدی گاه شعری را مثال می آورند که با مفهومی که به آن نسبت می دهند تضاد کامل دارد و یا در تمجید از شاعری جمله ای می آورند که دریافت معنی آن برای خواننده مشکل است در این رابطه به شعری از نیم تاج خاک پور سلماسی اشاره می کنیم که گردآورنده عزیز آن را غزلی زیبا و زنانه می داند:

ایرانیان که فرّ کیان آرزو کنند	باید نخست کاوه خود جست و جو کنند
مردی بزرگ باید و عزمی بزرگ تر	تا حلّ مشکلات به نیروی او کنند
آزادگی به دسته ی شمشیر بسته اند	مردان، هماره تکیه ی خود را بدو کنند
شد پاره پرده ی عجم از غیرت شما	اینک بیاورید که زن هماره فو کنند
.....	
نوحی دگر بیاید و توفان وی ز نو	تا لکه های ننگ شما شست و شو کنند

جای تعجب است که وقتی خانم نیم تاج خاک پور برای رسیدن به آزادگی در پی مردی بزرگ از جنس کاوه و نوح می گردد و آن گاه که طعنه بی غیرتی به مردان می زند زن ها را برای رفو کردن غیرت آن ها می فرستد و تمام عناصر این شعر فریاد مردانگی سر می دهند و زنان همچنان در نقش رفوگر باقی می مانند و تنها این بار به جای شلوار وکت و کلاه غیرت مردان را رفو می کنند. چطور آقای عابدی این شعر را زنانه ی نامند.

۳- در مورد ژاله قائم مقامی هرچند، گاه کاستی‌هایی در زمینه‌ی ادای معنی ذهن در سرودهایش به دید می‌آید، اما در مجموع توانایی ادبی‌اش شایان تحسین است. نه تنها توانایی که ذوق ادبی‌اش هم درخور جلوه می‌کند. به بیتی از شعر ژاله قائم مقامی که در این زمینه به عنوان نمونه آورده شده نگاه می‌کنیم تا متوجه توانایی ادبی قابل تحسین و جلوه‌ی ذوق ادبی خانم قائم مقامی بشویم:

وحشتی کودکانه در دلِ خویش من از این غول نیمه‌شب دارم
اگر وزن ساده‌ای را که در این بیت وجود دارد از آن بگیریم
می‌شود جمله‌ی: من از غول نیمه‌شب وحشتی کودکانه دارم
که در آن هیچ کاستی معنایی وجود ندارد بلکه آنچه این بیت
کم دارد توانایی ادبی و ذوق شعری است.

۴- پروین اعتصامی: شعر پروین شعر جهانی انسانی‌تر است که
به دایره‌ی اخلاق پیوند می‌یابد. قدرت و ستم مورد نقد قرار
می‌گیرد. ریا و فقر و نادانی را نکوهش می‌کند. سراسر ترین راه‌ها
را در پیوند ادبیات و اجتماع برنمی‌گزیند. یعنی به تمثیل و اشاره
و داستان پناه می‌برد. اما نتیجه‌گیری‌هایش با استنتاج‌های مولانا
تفاوت دارد.

در نگاه انسانی پروین به هستی و مورد نقد قرار دادن ریا،
فقر و نادانی تردیدی وجود ندارد اما به نظر می‌رسد وقتی
شاعری برای گفتن شعر به تمثیل، اشاره و داستان رومی آورد

راحت‌ترین و سراسر است‌ترین راه بیان را انتخاب کرده ضمن این‌که وقتی صحبت از تفاوت نتیجه‌گیری‌های پروین با استنتاج‌های مولانا می‌شود باید این تفاوت نشان داده شود والا به صرف گفتار خواننده به این تفاوت‌ها پی نخواهد برد.

۵- سیمین بهبهانی: از گره‌گاه‌های حس خواننده عبور می‌کند و این یعنی شاعر بودن در همه‌ی سطرهای شعر و شعر گفتن در همه سطرهای شعر

فرق شاعر بودن در همه‌ی سطرهای شعر و شعر گفتن در همه‌ی سطرهای شعر برای خواننده روشن نیست. (ص ۵۴)

۶- فروغ فرخزاد: متأسفانه باز با همان بی‌مهری همیشگی روبه‌رو می‌شود یعنی آقای عابدی نیز چون صدرالدین الهی و دیگران چتر ابراهیم گلستان را بر سر فروغ می‌گشایند و ای کاش روزی کسی سایه‌ی این سروری را از سر زنان کم کند و بپذیرد که هرچند ابراهیم گلستان از چهره‌های شاخص و تأثیرگذار ادبیات ماست اما ارزش شعر و هنر فروغ به دلیل دریافت خاص هنری و روح صمیمی و زنانه‌ایست که در نوع نگاه فروغ به هستی و شعر وجود دارد والا هستند و بودند فروغ‌های دیگر و گلستان و گلستان‌های دیگر.

۷- آقای عابدی از تعریف دقیق پرهیز می‌کند و این پرهیزگاه محافظه‌کاری را به ذهن متبادر می‌کند مثلاً در مورد طاهره صفارزاده (ص ۶۸) در میان گفتارهای روزانه به کلمه

قصار هم می‌رسد. تلمیح هم البته مربوط است به یک دوره‌ی خاص. بالاخره خواننده سردرگم می‌ماند که به کارگیری کلمات قصار یا آوردن تلمیح در شعر حسن شعر محسوب می‌شود و یا زمینه‌ای است برای نفی شعریت شعر. یا اشاره به نزدیکی تفکر صفارزاده و شریعتی ما را از حوزه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ای که آقای عابدی در آغاز از آن سخن می‌گوید جدا کرده و وارد فضایی ایدئولوژیک می‌کند.

۸- میمنت ذوالقدر: اغلب می‌توان شاعر را بر کلمه چیره یافت. (ص ۷۶) آیا چیرگی شاعر بر کلمه هنر است یا یکی شدن شاعر با کلمه؟ دیگر این‌که به دلیل ندادن تعریف دقیق باز خواننده درمی‌ماند که آقای عابدی با گام نهادن در وادی‌های ناشناخته موافق است یا مخالف. یا در جایی که از سلاست و سلامت خیره‌کننده‌ی زبان که با تمایلی محسوس به پیراستگی می‌رسد سخن می‌گوید این تعاریف به صورت مفاهیم کلی از ذهن خواننده عبور می‌کنند و ته‌نشین نمی‌شوند چون آقای عابدی تلاشی برای نشان دادن این سلاست و پیراستگی ندارد. در ص ۷۹ آقای عابدی برای صحه گذاشتن بر توانایی شعری خانم میمنت میرصادقی (ذوالقدر) به این مسأله استناد می‌کنند که شعر میمنت درکنار شعر شاعرانی چون م. سرشک چاپ شده و ادامه می‌دهند امروز وقتی برای دآوری به شعر شاعران زن هم نسل فروغ فروزاد

می‌نگریم، تنها آثار میرصادقی و طاهره صفارزاده را درخور سنجش و توجه می‌یابیم. از آقای عابدی که در مقدمه نوید می‌دهند که فارغ از ستایش‌ها و نکوهش‌های دوستانه و دشمنانه به تحلیل پرداخته‌اند بیان این حرف غیرمنتظره به‌نظر می‌رسد. چون خانم صفارزاده گرچه در دوره‌ای تا حدی خوش درخشید و اگر در شعرش متوقف نمی‌شد امید یک چشم‌انداز تازه بود اما بی‌تعصب و با صراحت می‌توان گفت با این‌که نزدیک به ۴۰ سال از مرگ فروغ می‌گذرد و زنان ایرانی در حوزه‌های شعر رشد شکوفنده‌ای داشته‌اند و طبیعی است که در آینده با دریچه‌ای تازه و متفاوت از شعر زنانه در ایران روبه‌رو خواهیم شد ولی بدون شک فروغ هنوز هم تنها فقط با خودش قابل مقایسه است.

۹- مبالغه و کلی‌گویی مثلاً صفحه‌ی ۸۶ در مورد شاداب و جدی، ص ۳۶ پروین اعتصامی ص ۷۷ ذوالقدر، ص ۸۸، ۸۹ و ۹۳ دست‌غیب ص ۲۳ ژاله قائم مقامی ص ۱۰۰ صفورا نیری و...

۱۰- تضاد در گفتار: ص ۹۵ در مورد شعر صفورا نیری، پوشیده و گنگ تا مرز اعتراف‌گونگی، چطور با پوشیدگی و کنگی می‌توان به مرز اعتراف‌گونگی رسید.

۱۱- ص ۸۹ در تحلیل شعر مینا دست‌غیب آیا اندیشه‌ای که باید زبان شعرها را حمایت کند برارنده‌ی تقطیع سطرها

هست؟ در شعر سنتی وزن اساس تقطیع شعر است و در شعر جدید نفس و سینه‌ی شاعر، نه اندیشه.

۱۲- ص ۹۰ در مورد شعرگیتی خوشدل جریان ذهن شاعر، سیال تر از آن است که بتواند به قطعیتی در کلام دست یابد. اگر بپذیریم که شعر قرار است به قطعیتی برسد حداقل شعرهایی که از خانم خوشدل در این کتاب آمده به قطعیت کامل می‌رسند.

۱۳- گیتی خوشدل: از این که دایره ادبیات را به فراموشی بسپارد اندوهی به دل راه نمی‌دهد اتفاقاً خانم خوشدل درون دایره ادبیات سیر می‌کند.

۱۴- در جای جای کتاب به حد واژه و دامنه‌ی کلمه اشاره می‌شود مگر قرار است واژه‌ها را بین شاعران تقسیم کنند اگر چنین باشد علی‌اکبر دهخدا از همه شاعرتر است. مهم نوع به کارگیری واژه است والا فروغ از همان واژه‌های استفاده می‌کند که بسیاری از هم‌نسلانش استفاده کرده‌اند، برجستگی فروغ در به کارگیری هنری واژه‌هاست نه ازدیاد آن‌ها.

۱۵- آقای عابدی در مقدمه اشاره می‌کنند حتی تا مرز شفاهی شعرها پیش رفته‌اند اما متأسفانه جای بسیاری از زنان شاعر که کتاب شعر هم دارند در این مجموعه خالی است لابد در بخش نخست شعرشان از جوهر، زبان، بیان و شکل شعری، استمرار، تشخیص و قلمروی گام‌های ادبی چیزی کم

داشته و در بخش سوم نیز شامل پیراستگی شده‌اند گرچه آوردن ۴ خط از شعر شیده‌ی تامی^۱ ص ۲۳۰ یا بنفشه حجازی ۲۴۱ و یا مهنوش قربانعلی ص ۲۸۱ نمی‌تواند بیانگر توانایی شاعری کسی باشد هرچند آقای عابدی خود گفته‌اند که از بعضی از شاعران این بخش چند شعر خوب شناخته‌اند.

۱- شعری که به نام شیده تامی در کتاب به‌رغم پنجره‌های بسته آمده از شعرهای بنفشه حجازی است که در سال ۱۳۶۵ در کتاب رؤیای انار چاپ شده است.

نشانی خانه‌ام را فراموش نکرده‌ام

خاطرات محرمانه خانوادگی

محمد قاسم زاده. - تهران: صنوبر، ۱۳۷۹

«اتفاق همیشه وقتی می افتد که هیچ کس انتظارش را ندارد... ص ۷» اما اگر از مخاطبانی نباشیم که در هر نوشته ای دنبال کج شدن نقطه، ویرگول، و به قول فروغ - جای پای معصیت می گردند - به راحتی می توانیم چند اشتباه کوچک در خط اول صفحه ۶۶ و دو سه، جای دیگر را به حساب خطای دید نویسنده یا حروفچین بگذاریم و بگوییم اتفاق زبانی در «خاطرات محرمانه خانوادگی» همان طور افتاده که انتظارش را داشته ایم؛ مثل زبان در کارهای دیگر قاسم زاده ساده، صمیمی، طنز و دور از احساسات آبکی. گرچه اتفاق های دیگر، چند صفحه یک بار، دور از انتظار خواننده می افتد و تکانش می دهد و لبخند تلخی گوشه ی لبش می نشاند تا صفحات را پیش ببرد و دریابد که نویسنده با ایجاز و طنزی بی نیش و بدون حادثه آفرینی های شگفت انگیز، نرم و راحت دوربین به دست، درون جامعه ای

سیاست زده و خوفناک سفر می‌کند و در صفحه‌های محدود یک کتاب (۱۴۰ صفحه) با لحن تاریخی نزدیک به فضای امروز و با بیانی روشن، واقعیت‌های موجود و صدها نکته‌ی باریک‌تر از مو، از جدی‌ترین مسایل سیاسی، اجتماعی تا پنهان‌ترین لایه‌های درونی و زوایای فکری و روحی آدم‌ها را با ترفند شوخی و خنده در معرض دید مخاطب قرار می‌دهد و به او می‌گوید در عصری زندگی می‌کند که مجبور است خواسته یا ناخواسته به زندگی در یک مافیای عشقی، فرهنگی، ادبی و خانوادگی تن دهد. قاسم‌زاده برای فراهم کردن تمهیدات این سفر، از خانواده عاطفی‌ترین بخش اجتماع شروع می‌کند و از ابتدا با ادغام شرایط به‌ظاهر ساده‌ی خانوادگی با جنگ جهانی دوم نشان می‌دهد که خانواده محملی است برای بیان آنچه درون یک جامعه‌ی بحران‌زده می‌گذرد؛ «پدر مبهوت وسط اتاق می‌نشیند، قبل از این‌که نطق امپراطور پخش شود، مادر می‌گوید: «بالاخره، چه کار می‌کنی؟ می‌آیی محضر یا نه؟...» پدر چاره‌ای جز تسلیم نداشته است. پس شروع می‌کند به حرف زدن، ولی در این لحظه، پیام امپراطور هم شروع می‌شود. حرف‌های پدر و امپراطور باهم قاطی می‌شود. «امپراطور هم داشته تسلیم بی‌قید و شرط ژاپن را اعلام می‌کرده.» (ص ۱۵) یا «پدر خیلی زود شروع کرد به جمع‌آوری مطالب درباره همدرد نامدارش،

امپراطور هیروهِیتو... حتی دوبار برای امپراطور نامه نوشت. ولی هرچه منتظر ماند هیچ جوابی نیامد. پدر که نامه‌ها را به کمک دوستانش به انگلیسی ترجمه کرده بود، امپراطور را متهم کرد که جز زبان ژاپنی زبان دیگری نمی‌داند...» (ص ۱۶)

شیوه‌ای که نویسنده برای انتقاد از اوضاع اجتماعی این عصر برگزیده، مبتنی بر هجوی رندانه و طنزی چنان ساده است که با لبخندی سریع لمسش می‌کنی.

راوی روایت قاسم‌زاده با ساده‌لوحی ظاهری، بازیگوشانه بر فراز قلعه‌ی دیاری شلوغ ایستاده و با نگاهی روبه پایین، بی‌خودنمایی همه‌چیز را حقیر و مسخره جلوه می‌دهد. کی‌یرکگور درباره‌ی چنین نگاهی می‌گوید، -کسی که از منظر ابدیت به خرامیدن و درهم لولیدن انسان‌ها می‌نگرد، در واقع از چشم خدا نظاره می‌کند. - از این‌رو اگر به شیوه‌ی خود قاسم‌زاده نگاه کنیم، تخم همان نوشته‌ای است که نویسنده، خالق اثر آبستن آن است و تا جانش را نگیرد نمی‌افتد؛ «می‌گویند مرغ‌ها هم بعد از تخم گذاشتن راحت می‌شوند. ولی بدبختی من از آن موقع شروع می‌شود که باید با این بلای نازل شده دست‌وپنجه نرم کنم و پدر خودم را دریاورم و اوضاع را جفت‌وجور کنم.» (ص ۷) این همان مصیبتی است که نویسنده پس از نگارش اثرش با آن روبه‌رو است: «خوب غریزه کارش را خوب انجام می‌دهد، اما اگر عقلم بدقلقی یا

تنبلی نکند و به موقع لازم به دادم برسد...» (ص ۸) آیا غریزه که به تعبیر نیچه از هر عقلی باهوش تر است، همان حس شهودی نویسنده یا به عبارتی اختار سرنوشت نیست که از طریق نشانه‌ها، گاه وقوع حوادث را خبر می‌دهد؟ مسائل غریزی عمیقی که در کهن الگوها در وجود زن نهفته شده‌اند تا با کمک آن‌ها به حس پیشگویی دست پیدا کند و حوادث را بو بکشد، این بار در وجود راوی نویسنده‌ی مرد نهان شده‌اند تا او حوادث را بو بکشد. اما واقعیت این است که در تصادف، که روی دیگر سکه‌ی نظم است، انتخاب مطرح نیست، بلکه اتفاق تنها یک چیز را سر راه آدم قرار می‌دهد. در نتیجه راوی نویسنده بی‌آن‌که خود بخواهد یا بداند با یک تصادف ساده، پله‌های ترقی را طی می‌کند و با تیتراژ درشت روزنامه‌ها و فلاش دوربین‌های عکاسی و مونتاژ فیلم‌های سفارشی، شهره‌ی خاص و عام می‌شود تا در دقایق شهرت سیر کند و خود را به سیر پرشتاب حادثه بسپارد و دریابد که در هیچ صورتی تعیین‌کننده نیست؛ چه شب‌هایش را در کافه‌ی ارکیده بگذراند، چه در کافه‌ی صدف در کنار شهرداری که بار خیانت، بدقولی و بی‌مهریش را تجربه کرده تا سرانجام به نقطه‌ای برسد که نه چیزی خرسندش کند و نه هیچ چیز برایش غیرطبیعی جلوه کند، پس تن به اتفاق بدهد و به بی‌آرزویی مطلق برسد. بی‌آرزویی نه از سر استغنائی

روح، بلکه به این دلیل که دریافته ناچار است در جامعه‌ی متحد‌الفکر و محدودی زندگی کند که از ترس گرفتار شدن در دام منطق دور از انصاف و استبداد حاکم، همه ملزم به پیروی از یک قانون هستند. آدم‌های به بند کشیده شده در زندان باید‌ها و نبایدها که در موقعیت‌های گوناگون با نقاب به چهره رنگ عوض می‌کنند تا خویشانِ خویش را پشت نقاب‌هایشان پنهان کنند و با لبخندهای تصنعی در لحظه‌های رنج چهره‌ی عروس و دامادهای نه‌چندان مشتاق را در شب زفاف تداعی کنند؛ «اما بدتر از وضع من، حال و روز مادر و شوهرخواهر بود. آن‌ها جلواتاق خواهر ایستاده بودند، ولی وضعشان درست مثل آن‌هایی بود که پشت در اتاق زفاف عروس ایستاده‌اند. باهم حرف می‌زدند و از ته دل می‌خندیدند. من که رفتم پیش‌شان، هردو برگشتند طرف من. فهمیدم حرف‌شان درباره‌ی خواهر است که اصلاً وضع خوبی ندارد. ولی مادر و شوهرخواهر، هردو مجبور بودند آداب هفته‌ی شادمانی را رعایت کنند.» (ص ۴۹) یا؛ «با این‌که هردو از خوشی قند توی دلشان آب شده بود، ولی از ترس قیافه‌ی مادر مرده‌ها را به خود گرفته بودند، تا رسیدند خانه، این‌جا خوشحالی‌شان را بروز دادند...» (ص ۳۹) همین‌طور «جای شکرش باقی بود که پدر در صبح آخرین روز هفته‌ی شادمانی، جان به جان آفرین تسلیم کرد... با هر

زحمتی بود، جنازه اش را یک روز در خانه نگه داشتیم. روز، روز شادی و خنده بود و هیچ کس جرأت غم و ماتم نداشت. آن روز دوبار رفتم به داروخانه تا پودر مخصوص بخرم و روی جنازه بریزم که از شدت گرما بو نگیرد. درعین این که از مرگ پدر ناراحت بودم، در کوچه و خیابان با صدای بلندی خندیدم. این طوری شک و بدبینی مردم و مأمورها از بین می رفت. هرچند مأمورها هیچ وقت گول این خنده ها را نخوردند.» (ص ۱۰) روزگاری که در آن، گورستان نویسندگان و روزنامه نگاران را بسته اند و مردم باید مرده هایشان را در قبرهای بی نام و نشان دفن کنند و روزنامه ها تنها مشغله شان، پرکردن صفحه ی حوادث است و هنرمندان دست پرورده ی حکومت چنان هم قد و متحدالشکل اند که آدم های دوقلو را می مانند و مسئولین حکومت حتی از مکثات قلبی شهروندان مطلع اند؛ «به صدای در چشم باز کردم. با دیدنش، به نظرم آمد که همان نوازنده ی قبلی است؛ آن قدر که به او شباهت داشت. چهره و قد و بالایش با او مونی زد... چند آهنگ نواخت که همه از آن هایی بود که سخت شیفته شان بودم.» (ص ۸۸) و در نهایت آدم ها دستمایه ی حزب های سیاسی اند که پس از ائتلاف، رهبران آن ها برای فریب عوام قربانیان خود را از بین هواداران یکی از احزاب انتخاب می کنند. جامعه ای که در آن اقلیتی قدرتمند، همیشه و

همه جا بر اکثریت حکومت می کند و حرفش را به کرسی می نشاند؛ «همه ی ما شدیم یک طرف و خواهر طرف مقابل مان، عاقبت این اقلیت باز هم بر اکثریت پیروز شد.» (ص ۳۶) اقلیتی که با تعیین روزهای عزا و شادمانی سعی دارند تاریخ مرگ و تولد دیگران را تعیین کنند؛ «شب نشینی ما را در رستوران به حساب ضیافت گذاشته بودند و شوهرخواهر گفته بود مگر ضیافت جرم است؟ درکلانتری ما تازه پی بردیم که از صبح مراسم ویژه سوگواری شروع شده است.» (ص ۳۷) اقلیتی که تکنولوژی نیز عاملی است در دستش تا با فشار یک دکمه هروقت و هرطور که بخواهد برای افراد پرونده بسازد و در موقع لزوم با فشار دکمه ای دیگر، پرونده را پاک کند؛ «ما را برد به سالتی که یک طرفش را کامپیوترها اشغال کرده بودند. همان جا فهمیدیم کامپیوترهایی است که شوهر خواهر (راوی اتللو می نامدش) به آن ها فروخته است و کارمندهایش همراه آن ها را واریسی می کنند. این بار هم به یمن محصولات مرغوب شوهرخواهر با فشار چند کلید، پرونده هاماں آمد روی صفحه مانیتور، بازهم موارد عدیده ی سرپیچی از انجام مراسم ویژه. اما این بار موارد سرپیچی این قدر زیاد بود...» یا «فرمانده به شتاب آمد پیش ما و مثل این که جرم سختی کرده باشد، شروع کرد به عذرخواهی. ما اصلاً نمی دانستیم چرا معذرت

می خواهد. فکر کردیم ما را جای کس دیگری گرفته اند. اما وقتی گفت که دستگاه پلیس نمی داند چه طور جواب جناب شهردار را بدهد که این چنین به رییس دفتر ایشان توهین کرده... فقط گفتم مایلم پرونده ام را ببینم. افسر یک نسخه از پرونده ها را برایم چاپ کرد. همه مشخصات دقیق بود، ولی در قسمت جرائم، هیچ چیز ننوشته بودند. ته دلم محکم شد. اما چه کسی دستور داده بود که آن جرائم را پاک کنند؟» (ص ۷۳) جامعه ای که اولین قربانیش، اتلوی بیچاره ای است که فروشنده ی ابزار همین تکنولوژی است، و نفر بعد رفیق هم رزم و همراهش که گرچه کشته نمی شود، اما به نقطه ای دردناک تر از مرگ می رسد، تا آن جا که مستراح پناهگاهش می شود؛ «آن قدر در مستراح ماندم تا آن ها حسابی نگران شدند و شروع کردند به زدن در. من از پشت در با دوتا آهن خیال شان را آسوده کردم. وقتی هم آمدم بیرون، چند فیلمبردار تازه آمده بودند، از خروج من فیلم گرفتند.» (ص ۱۰۳) و دست آخر هستی باخته و بی پناه و مفلوک راهی خانه مادر و خواهر می شود تا به منیج بازی برادر خل خوشبخت و کلفت خانه حسودی کند.

در «خاطرات محرمانه خانوادگی» گرچه نیش طعنه ی قاسم زاده، بیشتر متوجه زنان است تا مردان و در نگاه اول، قاسم زاده نویسنده ای ضد زن و هواخواه مرد جلوه می کند،

اما با کمی درنگ در عمق متن و توجه به مسائل مطرح شده در آن، می‌توان پی‌برد که نویسنده مسائل را بدون جنسیت مطرح می‌کند و نگاهش به زن، نگاه به موجودی فرودست و عقب‌مانده نیست، بلکه نگاهی است به زن امروز که دیگر نه تنها پایه‌پای همتای مردش قاطی بحران‌ها و مسائل سیاسی روز شده، بلکه با درایت و ثبات بیشتری گام برمی‌دارد و برای پیشی گرفتن بر او، به راحتی با نسل قبل و بعد از خود متحد می‌شود. هرچند در این بازی سیاسی، تنها برنده طبق پیشگویی اولیه‌ی مادر، برادر خل خوشبخت است که بی‌آن‌که خود بخواهد یا بداند، با پرتاب گلدان شمعدانی و قتل شهردار، آینده‌ی سیاسی مملکت را رقم می‌زند. گرچه در این شرایط بحران‌زده، عواطف انسانی و خانوادگی نه تنها در وجود مردها بی‌رنگ شده، بلکه زن‌ها که اغلب مظهر وفاداری به حساب می‌آیند، این بار خود مقدمات اعدام همسر، درگیری برادر و بی‌توجهی به فرزند را فراهم می‌کنند. اما تیزهوشی نویسنده و دفاع گاه‌وبی‌گاه و همزادپنداری او با مادر و خواهر، او را از ورطه‌ی غلتیدن به جمع نویسندگان ضدزن نجات می‌دهد؛ «... احساس غرور کردم و از واقعه‌ای که اتفاق افتاده بود سخت خوشحال شدم. دیدم خواهر هم انگار زیاد رفتار بی‌راهی ندارد. شاید دبیرکل حزب ثبات یا آدم‌های مهم دوروبر دبیرکل با او همین‌طور جدی رفتار

کرده‌اند و خواهر هم با احساسی شبیه آنچه در دل من بود، خیال کرده آدم مهمی است.» (ص ۸۱) و یا با رعایت بی‌طرفی، راه را برای خواننده باز می‌گذارد که خود انتخاب کند حق با چه کسی است؛ «پدر گفت: پسر! من فقط مات و مبهوت ماندم. هیچ یادم نمی‌آمد که چنین حرف‌هایی زده باشم.» من گفتم: «پدر واقعاً سرت گرم نبود؟» پدر گفت: «تو هم مثل مادرت حرف می‌زنی؟» (ص ۱۴). یا «با این ازدواج، نه پدر سود کرد و نه مادر.» (ص ۱۶)

اما آنچه مسلم است این است که نویسنده در این متن مادر را، نه به عنوان مادر یا مام وطن، بلکه به عنوان سمبل حکومت یا اوضاع اجتماعی انتخاب می‌کند و در نهایت خواننده در بسیاری از صفحه‌های کتاب درمی‌یابد که قصد نویسنده از بیان این اوضاع خوفناک، بیشتر بیان حیل‌های زنانه است؛ آن‌گونه که در ادبیات مردانه‌ی گذشته و گاه امروز خود داریم؟ یا ضعف مردان در توانایی انجام کار؟ زیرا پدر که خبرنگار روزنامه‌ی سپیده‌دم است، صبح تا شب سگ‌دو می‌زند، اما سرانجام مادر تصمیم می‌گیرد که کدام خبر باید جاپ شود و در امپراطوری کوچک خانوادگی، گرچه هردو شکست خورده‌اند، اما آن‌کس که تا آخر بازی، را ادامه می‌دهد مادر است، نه پدر.

نکته‌ی آخر این که مهم‌ترین ترفند قاسم‌زاده در نگارش این

اثر، علاوه بر ایجاز (نگاه کنید به پاراگراف دوم ص ۱۱ که قاسم‌زاده در چند سطر ساده، حس‌ها و تصورات متفاوتش از کودکی، جوانی، میانسالی تا پایان زندگی و ترک پدر و مرده‌پرستی را بیان می‌کند)، استفاده از تناقض، عنصر آشنایی‌زدایی یا بیگانه‌گردانی «ویکتور اشکلوفسکی» یا به زبانی ساده‌تر، مدح شبیه به ذم؛ یا دم شبیه به مدح خودمان است «من اصلاً با غصه میانه‌ای ندارم. اولین واقعه‌ای که خیلی غصه‌دار و نگرانم کرد مرگ پدر بود... مادر و پدر در بحبوحه‌ی جنگ جهانی دوم باهم آشنا شده بودند، البته نه به‌خاطر جنگ، بلکه موقع خوردن بستنی... از کودکی هیچ چیز یادم نمانده است، جز کتک‌هاش، کتک از پدر، از مادر، از خواهر و بدتر از همه معلم‌ها. به‌جز این‌ها نشانی خانه‌مان را هم فراموش نکرده‌ام... خانه‌ی ما کوچه‌ی ستاره بود.» (ص ۸-۱۱)

نویسنده ادعا می‌کند که از کودکی هیچ چیز جز کتک‌ها یادش نمانده؛ کتک‌های متعدد، و ادامه می‌دهد به‌جز این‌ها... و درست در لحظه‌ای که خواننده منتظر است که قاسم‌زاده از کتک یا مصیبتی دیگر دم بزند، می‌گوید که نشانی خانه‌شان را که در کوچه‌ی ستاره بوده و قصه‌های مادر و خواهر هم که درباره‌ی ستاره‌ها بود فراموشش نشده. از ویژگی‌های دیگر «خاطرات محرومانه خانوادگی»، قابلیت انتقال

معنا در بی معنایی است. معنا نه از طریق انتقال پیام برای آن
عده از خوانندگان که در متون ادبی در پی پیام می‌کردند، بلکه
از طریق طنز مستور در سراسر کتاب.

نقدہا را بود آیا...

نقد‌ها را بود آیا که عیاری گیرند تا همه صومعه‌داران پی کاری گیرند

دوست عزیز، شاعر گرانمایه جناب آقای مهرداد فلاح من نه داعیه‌ی شاعری دارم و نه برایم فرق می‌کند که در فرمول مجهول آقای باباچاهی جزء کدام یک از شاگردان آقای براهنی (با استعداد، کم استعداد و یا بی استعداد) قرار گیرم. و نه به دلیل گرفتاری‌های مختلف و انبوه کتاب‌ها و مقالات ارزشمندی که به صورت تألیف یا ترجمه هر روز روانه‌ی بازار کتاب می‌شود علاقه‌ای به خواندن مطالبی دارم، که از آن‌ها بوی نان داغ و هندوانه‌ی کال می‌آید. برحسب تصادف دو، سه روز پیش دوستی که به دیدارم آمده بود آخرین شماره‌ی «فرهنگ توسعه» را ارمغان آورد. نمی‌دانم نام‌های آشنا به خواندن مطالب مربوطه به بحران شعر وادارم کرد، یا سؤال مشابهی که در همین زمینه چندی قبل در جایی از خودم شده

بود. به هر حال توفیقی بود تا حرف‌های شما را بخوانم. حرف‌هایی که از چند جهت برایم جالب بود و فهرست‌وار آن‌ها را ذکر می‌کنم.

۱- من نیز چون شما عقیده دارم که آقای براهنی به عنوان یک منتقد ارزنده نه تنها باید، بلکه موظف است در مورد هنر معاصر دهی هفتاد خصوصاً ادبیات این دوره (قصه، شعر، رمان) که اتفاقاً دست‌آوردهای درخشانی داشته اظهار نظر کند. گرچه خوب می‌دانیم آقای براهنی در سن بالای شصت با توانایی غیرقابل باور نه تنها مدام در حال تازه شدن است، بلکه با نیرویی تحسین‌آمیز مرتب در حال نوشتن رمان، مقاله، شعر، تربیت شاگرد (در کلاس‌های خصوصی و دانشگاهی)، تلاش معاش، تحمل رنج غربت و... به سر می‌برد اما هیچ‌کدام از مسئولیتی که به عنوان پدر نقد ادبی ایران و بنیان‌گذار جدی نقد در این سرزمین بر دوش دارد نخواهد کاست. زیرا اگر او وضعیت ادبیات معاصر را حداقل در چند صفحه بررسی کند صفحات بسیار زیادی از سیاه شدن نجات پیدا خواهند کرد و من از این بابت به دو دلیل از شما ممنونم. اول آن‌که باعث شدید گله‌ای را که ما (شاگردان کارگاه او) سال‌ها به دلیل حُجب شاگردی حاضر نبودیم بر زبان آوریم این بار فریاد کنیم. دیگر این‌که در خواسته‌ی شما نوعی انصاف بود. شما خواسته‌اید که او در مورد شعر دهی هفتاد قضاوت کند و

این فرق می‌کند با خصومت شاعر یا نویسنده‌ای که به دلایل شخصی یا به علت این که براهنی در مورد شعر او چیزی ننوشته او را آماج طعن و لعنت می‌کند و یا دیگری که مدام در محافل و مجلات به براهنی پرخاش می‌کند و وقتی از او می‌پرسی واقعاً نظرت در مورد براهنی همین است؟ صادقانه می‌گوید: «نه می‌خواهم جوابم را بدهد. اگر او فحش هم به من بدهد معروف می‌شوم.» از فضای روزگار براهنی هرگز به عمد یا سهو جوابی به او نمی‌دهد.

۲- آقای فلاح می‌خواهم از جمله‌ی آقای یزدان سلحشور^۱ کمک بگیرم و بگویم ضدتبلیغ اگر به اوج برسد به تبلیغ تبدیل می‌شود و به همین دلیل آقای براهنی در واقع باید از کسانی که به او و شاگردانش حمله می‌کنند ممنون باشد. چون به این وسیله عدم حضور جسمانی او را در ایران جبران می‌کنند و شاید بی‌آن که خود متوجه باشند این برخوردها سپاس ناخودآگاهی باشد از او. چون هر آدم هوشمندی با یک نگاه به آخرین کارهای آن‌ها درخواهد یافت که بسیاری از شعرهایشان را یا تحت تأثیر شعرهای براهنی گفته‌اند یا براساس تئوری‌های او و گاه نیز نوشته‌هایشان را از روی دست شاگردانش کپی کرده‌اند (البته بدون ذکر منبع) و اگر در این مورد تاکنون سکوتی صورت گرفته، آقای براهنی خودش

۱- یزدان سلحشور از شرکت‌کنندگان در مصاحبه‌ی فرهنگ و توسعه است.

پاسخ‌گو است. اما از طرف شاگردان او دلیل نجات بوده و بس، زیرا فکر کرده‌ایم وقتی دیگران طناب دورگردن شاعران یا نویسندگان ما می‌اندازند و به طرق مختلف مدام به ترور شخصیت آن‌ها می‌پردازند ما سعی کنیم یقه‌ی یکدیگر را نجسبیم. اما انگار دوستان سکوت ما را دلیل رضایت یا ضعف تلقی کرده‌اند. راستی اگر روزی روزگاری براهنی و شاگردانش از صفحه‌ی روزگار محو شوند بعضی‌ها از چه چیزی صحبت خواهند کرد. مگر چندی قبل که رفقا برای یکی از هنرمندان غیرادبی کشور بزرگداشتی برگزار می‌کنند پس از تهنیت‌ها و تجلیل‌ها، دست‌بوسی‌ها و روبوسی‌ها وقتی آن هنرمند جلیل پشت تریبون قرار می‌گیرد برای خوش‌آیند رفقا اول چند فحش آبدار نثار براهنی نمی‌کند. خُب این کار چند خاصیت دارد. اول این‌که وقتی جمعی شیفته چشم به دهانت دوخته‌اند و تریبون و میکروفنی بیکار در اختیارت، چه کاری سهل‌تر از فحش دادن آن‌هم در مورد شخصی غایب. خاصیت دوم این است که این فحش‌ها تداعی‌کننده‌ی بعدازظهرهای تابستان است و کوچه پس‌کوچه‌های کودکی و نوجوانی حداقل برای گوینده و شنوندگان ذکور حاضر در جلسه. سوم این‌که باعث گستره‌ی دایره‌ی واژگانی زبان شاعران و نویسندگان و رفقای شرکت‌کننده می‌شود. همین رفقای که گاه با قاطعیت تمام می‌گویند براهنی نه

نویسنده است، نه شاعر و نه منتقد. و وقتی با آن‌ها وارد بحث می‌شوی درمی‌یابی که نه تنها هیچ‌کدام از آثار براهنی را نخوانده‌اند بلکه نام آثارش هم به گوششان نرسیده، این جاست که درمی‌یابی چون او در جایی از حزب یا گروهی خاص یا از شعر و نوشته‌ی شاعر و نویسنده‌ای که متعلق به این حزب بوده انتقاد کرده، این قضیه از رفیقی به رفیقی دیگر منتقل و به کینه‌ای ازلی تبدیل شده است.

راستی قضیه براهنی، شاگردان و تئوری‌های جدید، گویا مثل قضیه‌ی مردم‌سالاری است زیرا وقتی برای اولین بار این کلمه وارد حوزه‌ی زبان فارسی شد خیلی‌ها وحشت‌زده فکر کردند مردم‌سالاری عبارت است از دیوی دوسر و بی‌شاخ و دم. اما حالا هرکجا لازم باشد این کلمه مثل نقل و نبات از دهان مبارکشان می‌ریزد و هرجا لازم نباشد چماقش می‌کنند بر سر مردم.

آقای فلاح تعجب نکنید که چرا شما را مخاطب قرار دادم. حرف‌های شما برای من یادآور روزهای از دست‌رفته‌ی جوانی و تداعی‌کننده‌ی خاطره‌های بیست و چند سال پیش است و معلم ادبیات شهرم کرمان که در کلاس‌های درس و انجمن‌های ادبی همیشه می‌گفت: «سه نفر در کرمان قرآن را خوب می‌خوانند. خود بنده، خدا رحمت کند پدر بنده، و خدا حفظ کند پسر بنده.» و حالا حکایت شماست که در

هفت صفحه تکلیف یک قرن شعر فارسی را روشن کردید تا رسیدید به شعر دوره ی پنجم با سه گرایش مشخص. گرایش اول شامل شاعرانی است با واکنش های محتاطانه و گاه محافظه کارانه نظیر کسرا عتقایی، کوروش همه خوانی، ضیاءالدین خالقی، گرناز موسوی، نازنین نظام شهیدی و... که کنار گذاشته می شوند.

گرایش دوم شاعرانی هستند که بیشتر از کارگاه براهنی بیرون آمده اند و هنوز حاصل کار آن ها چندان قابل توجه نیست [بسوزد شانس].

اما گرایش سوم یا در واقع آخرین گرایش که بیشترین تحول و دست آورد را برای شعر فارسی از گذشته تا امروز ارمغان آورده، و شاعران آن عبارتند از مهرداد فلاح و همراهان. همراهانی که متأسفانه هرکدام پس از کمی تحمل رنج راه در یکی از وادی های هفت گانه از پا درمی آیند و سرانجام آن کس که به سرمنزل سیمرغ می رسد مهرداد فلاح است با چهار دفتر شعر به عنوان شاعری پرکار که فروتنانه داوری را به خوانندگان وامی گذارد.

آقای فلاح عزیز زهی انصاف معلم ادبیات شهر ما که پدر و پسرش هم خوب قرآن می خواندند.

۳- ای کاش شما که زحمت کشیدید در دو صفحه تکلیف حافظ و مولوی و سعدی، حداقل از رودکی به بعد را هم

روشن می‌کردید.

۴- جهت یادآوری به آگاهی‌تان می‌رسانم تا آن‌جا که من اطلاع دارم آقایان محمد آزمون، حبیب بیگ آبادی و علی قنبری از شاگردان مستقیم آقای براهنی نبوده‌اند، بلکه مثل شما و دیگران از شاعران غیرمستقیم او بوده‌اند (این مسأله را فقط جهت رفع اتهام این بندگان خدا آوردم).

۵- آقای فلاح گفتم داعیه‌ی شاعری ندارم. اما در یک مورد مدعی هستم آن هم این است که گوش من شاعر است به دلیل این‌که از کودکی با لالایی‌های شاعرانه خفته‌ام و تا امروز به شعر دلبسته‌ام و اتفاقاً در این مورد ادعا دارم و به همین خاطر می‌خواهم مطلبی را به عرضتان برسانم و آن این است: روزی که اولین شعر شمس آقاجانی را شنیدم به خودم گفتم از بین این همه هیاهویکی از کسانی که به فردا می‌رسد و خوش می‌درخشد شمس آقاجانی^۱ است و از همان لحظه از شعرش لذت بردم تا امروز که نمونه‌های شعرش را در آخرین ویرایش شعر «از خودم» شما در مجله‌ی پیام شمال دیدم. شعری که طبعاً برای شما بسیار مهم است. زیرا یک‌بار آن را در مجله‌ی «دریچه» چاپ کردید و تصحیح نهایی آن را در مجله‌ی «پیام شمال» و نام کتاب آخرتان را نیز از آن گرفتید.

۱- شمس آقاجانی از شاگردان کارگاه براهنی است که به قول آقای فلاح (در شماره ۴۹ مجله فرهنگ و توسعه) دست‌آورد چندانی نداشته است.

گرچه از شعر شما هم لذت بردم اما باور کنید هنوز هم آن سطرهای مقلوب نشده‌ی کتاب مخاطب اجباری را بیشتر می‌پسندم و در حیرتم وقتی تا این حد روی شعر «از خودم» تأکید دارید (شعری که کلکسیون‌ی از شعرهای کتاب مخاطب اجباری است) چه طور ادعا می‌کنید که کارگاه براهنی دست آورد چندانی نداشته است. البته در تأثیرپذیری شاعران و نویسندگان از یکدیگر تردیدی وجود ندارد و طبیعی است که هر هنرمندی خودبه‌خود متأثر از خواننده‌ها و شنیده‌های محیط اطرافش می‌باشد. اما انکار این قضیه در برابر خواننده‌ی تیزبین که حتی با یک نگاه صوری متوجه می‌شود نه تنها پذیرفتنی نیست، بلکه این تصور را ایجاد می‌کند که شما فراموش کرده‌اید نام شعرتان را به جای «از خودم» بگذارید «از شمس به خودم» یا مثلاً «از خودم و...».

۶- نمونه‌های مشابه شعر شما و کتاب مخاطب اجباری:

۱- دو سطر اول و یک سطر میانی «شعر زیرزمین» مخاطب اجباری، ص ۵۹، اسفند ۱۳۷۳.

من سالوادر دالی قبول، تو از کجای تنت آفتاب می‌زند بیرون
اگر بگویم عشق از کنار دست تو آغاز شد می‌گویید منوچهر
آتشی گفته است

.....

با موهایی که ندارد، سیاه و چشم‌های درشتش

دو سطر ابتدا و یک سطر میانی شعر «از خودم» شما (آقای فلاح)

با چشم‌هایی که اصلاً نمی‌دانم چه رنگی
اگر بگویم دارم به صورتی درمی‌آیم شبیه خودم
چیزی نگفته‌ام

.....
حالا که دارد از توی خودش (مثلاً) می‌زند بیرون
دوست عزیز جای سطر اول و آخر شعر شمس آقاجانی را
جابه‌جا کنید و حاصل کار را ببینید.
۲- شعر «تو آن قدر شلوغی» مخاطب اجباری، ص ۴۵ آذر
۱۳۷۳.

تو اگر نرنی به کله‌ام زری می‌زند
زیرگریه

شعر «از خودم» شما
زیرپوستی است این که می‌زند
زیرگوش من مدام.
ساخت و تکنیک زبانی دو سطر شعر شما دقیقاً مثل دو سطر
شعر آقاجانی است (توضیح و اوضحات)
۳- حالا این سطرهای شعر شما (آقای فلاح)
از جوب‌ها که بگذریم -
ریشی که هرچه می‌تراشم -

بازهم بلند می‌شود.

چراغی که نمی‌گذارد... بگذریم -

این دیوانگی را زنم (ترنی مرا!) امضاء می‌کند -

شاخ می‌شود توی چشم من کسی زیر پوستم -

و...

قضاوت را می‌گذاریم به عهده‌ی خواننده‌ی پی‌گیر تا این نمونه‌ها را همراه با لحن و تکنیک بیان در شعرهای «عین عاشقانه»، «مخاطب»، «فهمیدم آن روز»، «تو آن قدر شلوغی...» کتاب مخاطب اجباری پیدا کند.

در خاتمه آقای فلاح می‌خواهم بگویم:

دیگران گرچه به هنگام وفا ثباتی نداشتند، شکر خدا را که

شما بر جور دوامی دارید.

[منظور از جور فقط در نگارش مطلبی است که نوشته‌اید والا

از نقطه نظر انسانی و عاطفی نه من هرگز به خودم اجازه‌ی چنین جسارتی را خواهم داد و نه در شأن رفتارمتین و مهربان شماست.]

این مطلب که در شماره‌ی ۵۱ فرهنگ و توسعه چاپ شده در پاسخ به صاحب‌هی آقای مهرداد فلاح در ۲ شماره قبل همین مجله نوشته شده.

وظیفه‌ی حرفه‌ای

زن و کودک، با گنجشگ و ترانه

صوفیا محمودی، تهران: توسعه، ۱۳۷۸

کتاب زن و کودک، باگنجشک و ترانه که نام و طرح جلد آن کتاب‌های کودکان و نوجوانان را به‌خاطر می‌آورد، مجموعه‌ی ده قصه است از صوفیا محمودی که پیش از این با نام او در حوزه‌ی ادبیات کودک و نوجوان آشنا بودیم. در بیش‌تر قصه‌های این مجموعه همان‌طور که از نام کتاب برمی‌آید ردپای مادر و کودکی را می‌بینیم و در جای‌جای این قصه‌ها خصوصاً قصه‌ی جایزه (با دهن‌کجی نویسنده به‌زندگی ماشینی و پایانی غافلگیرکننده) و قصه‌ی شهربازی نویسنده از شعرها و بازی‌های کودکانه سود می‌جوید.

در قصه‌ی «شهربازی» حضور کسالت‌بار روزمرگی و چرخش‌های مکرر زندگی زن را و می‌دارد که بچرخد و بدود و بدود تا جائی که چرخش بشقاب‌های پرنده‌ی شهربازی او را به‌یاد بشقاب‌های غیر پرنده‌ی مطبخ‌اش بیندازد.

در این قصه اگر ارجاعات غیرقَصّوی خواننده را به‌بیرون

از قصه پرتاب نکند می‌تواند به‌درون قصه حلول کرده و در کنار مادر و کودک از فضای عینی و ملموس لذت ببرد. اما متأسفانه نویسنده‌ی وفادار به آموخته‌ها با تزریق کردن ارجاعات غیرقصوی از قبیل آوردن شعرهای بی‌محمل از دیوان‌های مختلف، ذکر منابع، نام شاعر و تحمیل اطلاعات چنان خواننده را درگیر می‌کند که ناچار پایش را از قصه‌ی شهربازی بیرون می‌کشد.

اما آنچه به مجموعه‌ی حاضر تشخص می‌بخشد نه استفاده از بازی‌ها و شعرهای کودکانه است، نه ارجاعات بیرونی قصه‌ها، بلکه حضور دو قصه‌ی موفق «باغ فین کاشان» و «شام» است. (قصه‌های اول و سوم این مجموعه)

در «باغ فین کاشان» خواننده که از ابتدا با علامت‌های ورود ممنوع! عبور ممنوع! پارک ممنوع! گردش به‌چپ، گردش به‌راست، دور زدن ممنوع! پا به‌پای راننده از کوچه، پس‌کوچه‌ها و موانع می‌گذرد، در لحظه‌ی ورود به‌خانه در کنار علامت‌های سؤال متعدد یک علامت تعجب (!) هم در ذهنش حک می‌شود.

علامت تعجبی نه از آن نوع که در ذهن راننده از پیدا نشدن کلید خانه در جیبش حاصل شده، بلکه از حضور کودک خفته در گهواره که راوی قصه است. خانم محمودی در «باغ فین کاشان» با بیانی حسی خواننده را می‌کشاند به دنیای

مأنوس قصه‌اش. طوری که پس از پایان اول قصه (قصه دو پایان دارد) خواننده دلش می‌خواهد شماره تلفنی از نویسنده داشت تا می‌پرسید آیا واقعاً مادر قصه‌اش رفته به بقعه‌ی امامزاده‌ای غریب تا دخیل ببندد؟ و پدرش بی‌اعتنا به علائم بازدارنده رفته پی مادر و بازنگشته؟

نویسنده در این قصه با زبانی ساده، بی‌پیرایه و دور از طمطراق نشان داده که توانایی ایجاد فضایی مناسب برای دریافت دقیق خواننده را دارد، طوری که خواننده‌ی هم‌سو شده با قصه دلش می‌خواهد زوائد بسیار کوچک مانند، هشدارها، اخطارها، زندهاها را در صفحه‌ی اول قصه دور بریزد و همچنان با فضاها‌ی حسی قصه مانند «دیگری یک علامت پرسش می‌گذاشت لای انگشتانش، می‌آمد، می‌نشست و آن را دود می‌کرد و ته سیگارش را همانجا می‌انداخت در نهر زلال... ص ۱۱» پیش برود، تا پایان اول قصه و رفتن بی‌بازگشت پدر، و دوباره بازگردد به درون قصه و دخترک داخل گهواره را ببیند که بلند می‌شود و مقداری از علامت‌های سئوال موروثیش را می‌ریزد توی کیفش و می‌رود بیرون از گهواره تا تبدیل شود به ویراستار، ویراستاری از باغ فین کاشان.

در قصه‌ی «شام» نویسنده دور از هرگونه فلسفه‌بافی، ادای روشنفکری و مظلوم‌نمایی کلیشه‌ای زنانه، بی‌رخ‌نمایی در

یک صفحه و نیم کتاب چنان فضایی ساده از تفاوت برداشت حس و عواطف زن و مرد ارائه می دهد که «تو»ی خواننده پا به پای نویسنده و زن شخصیت قصه همراه با گوشت و قلم، ادویه و چاشنی و کمی دُنبه، در دیگ می جوشی تا وقتی مرد در دیگ را باز کند دهانش آب بیافتد.

در پایان روز، مرد که وظیفه‌ی حرفه‌ایش را به خوبی به انجام رسانده خسته از کار روزانه می آید تا زن را که از صبح قُل قُل توی دیگ جوشیده و با هر قُل لابد دلش برای رسیدن و دیدن او پرکشیده و گاه شورزده بخورد و هیچ توجهی هم به زق زق تن زن که از درد و کوفتگی ناشی از فرورفتن دندان مرد در گوشت تنش حاصل شده نکند. تا این نادیده انگاشته شدن، زن را به تب بکشاند. تبی چنان شدید که وقتی مرد لای نان می پیچدش و توی دهان می گذارد و شروع به خوردنش می کند زبان و دهانش بسوزد ولی مرد باز هم اعتنا نکند و جای عطر نارنج و ارغوان که زن با دامن‌ی از آن به استقبالش شتافته از لای موهای خیس زن عطر مرزه و ریحان بشنود و تنها تریچه‌های گلی خوش رنگ را ببیند و ماتیک گلی تریچه‌ای را روی لب‌های زنش از دیگر رنگ‌ها بیش تر بپسندد تا ذائقه‌اش را تقویت کند و شام را به خوشمزگی و بی اعتنا بخورد تا چشم زن کور شود و دریابد که انجام کار حرفه‌ای چندان هم راحت نیست، کار حرفه‌ای که مرزه و ریحان پاک

کردن و گوشت انداختن توی دیگ و همراهش جوشیدن نیست. کار حرفه‌ای همت می‌خواهد. و همین بشود که وقتی لقمه توی گلولی مرد گیر کند. زن به پاس وظیفه حرفه‌ای که مرد خوب انجام داده چند تگه از یخ‌های اعماق جانش را بکند، بپندازد توی لیوان تا مرد بخورد و برود تا خسته از کار روزانه خوب و شیرین بخوابد، خروپف کند یا ادامه کار حرفه‌ایش را خواب ببیند و بپرد.

در قصه‌های دیگر صوفیا محمودی هرچند هرازگاه می‌توان بارقه‌هایی زیبا از طنز، لطافت‌های حسی، زبان استعاره و ایجاز پیدا کرد «از دروازه‌های جمهوری تازه تاسیس‌اش عبور کرد: بند رخت پُر شد از پرچم‌های جمهوری که در باد به اهتزاز درآمدند. ملافه‌های سپید، صلح و امنیت جمهوری را اعلان کردند ص ۳۹ قصه خلع و سلاح» در قصه‌ی «بالش پر ملافه سفید ص ۲۶ عصر هنگام وقتی که باغچه را آب می‌داد، عطر پاکیزه‌ی اطلسی‌ها را در لابه‌لای رخت‌ها از بند جمع می‌کرد.» یا «زن به سرعت لخت شد و پرید زیر دوش. همین که آب را باز کرد رگبار گرفت. برف‌ها آب شدند و کفابه‌ها در سراسیمی روان. ص ۶۶ معجزه‌ی انتظار» در صفحه‌ی اول قصه‌ی «رقصی چنین» نویسنده با شیرینی به همان راحتی که کلمه‌ها را جایگزین شخصیت‌های جاندار می‌کند، جمله‌ها را نیز جانشین فضا سازی‌های کشدار

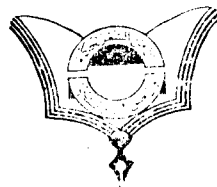
و تکراری می‌کند تا با حضور ایجاز قصه را پیش ببرد و خواننده را از شر توضیحات اضافه نجات دهد. «چند پیچ‌پیچ، خیال معرکه گرفتن داشتند. پیچ‌پیچ‌ها همین که فرصتی گیر می‌آوردند، سر در گوش هم فرو برده و مشغول بدگویی و توطئه‌چینی می‌شدند. اما یک غش غش خنده که معلوم نبود چه طور به قصد آن‌ها پی برده بود، هربار بی‌پروا خودش را پرت می‌کرد وسط آن‌ها و آبرویشان را می‌برد. آن وقت یک چشم غره از صدر مجلس بلند می‌شد و نظم را برقرار می‌کرد.» و درست در لحظه‌ای که حضور شخصیت‌های کلمه‌ای می‌خواهد تبدیل به عادت در ذهن خواننده شود زن با شیرین کردن دهانش دست رد به سینه‌ی شخصیت‌های کلمه‌ای می‌زند «نقل و نبات، برای خود شیرینی بلند می‌شدند. دُور می‌چرخیدند و دهان را شیرین می‌کردند. زن هم دهانش را شیرین کرد. ص ۱۶» اما متأسفانه دو خط بعد از این تصویر زیبا نویسنده احساساتی شده و خواننده را از فضای حسی قصه چنان بیرون می‌کشد «سور و صفا، ساز و نوا، همه دور هم، خوب، خوش بودند که ناگهان دف تپید و نی نالید. ص ۱۶» که پس از آن با انواع شعارها، ارجاعات بیرونی از قبیل تعریف رقص از زبان اهل کتابت «رقص، هنر ایجاد زیبایی یا بیان احساسات است به وسیله‌ی حرکات موزون، توام با موسیقی... ص ۱۸» توسل به عرفان، کمک

گرفتن از شعرهای مولوی...، غیرتی شدن شخصیت زن قصه و بزرگ کلمات هم نمی‌تواند فضایی مناسب برای ورود مجدد خواننده به تماشای رقص بزرگ که نویسنده فقط به تعریف آن می‌پردازد و نه اجرای آن ایجاد کند.

متأسفانه با پیش‌روی در این مجموعه خانم محمودی نه تنها با پرتاب خواننده به بیرون قصه‌ها بلکه با بیان مکرر مضمون زن به تکرار روایت می‌رسد و خواننده را وامی‌دارد که فکر کند نویسنده با تکرار روایت زن به تکرار خودش رسیده است و به همین دلیل پس از پایان هر قصه داش می‌خواهد در قصه‌ی بعد نویسنده نه از زن و مشکلاتش که حالا حالا هم تمامی ندارد از انسان، حیوان و اشیا بگوید. از هرچیز دیگر به جز زن. اما نویسنده‌ی عزیز ما تصمیم گرفته با توضیحات کشدار گزارشی از سرنوشت محتوم رنج‌دیدی زن خصوصاً زن ایرانی در طول تاریخ ارائه دهد و به دنبال این نیت تا آنجا پیش می‌رود که قصه‌ی «اشکال بدوی» را تبدیل می‌کند به پایگاه عملیات جنبش فمینیستی و برای به هدف رساندن عملیات و اثبات مظلومیت زن، دادخواهی و احقاق حقوق زنان در مراجع بین‌المللی گزارشی مبسوط از وضعیت نابسامان زن در اشکال بدوی آن ارائه می‌دهد و برای تکمیل این گزارش به انواع ترفندها دست می‌زند، از درد دل‌ها و گلایه‌های مادرشوهر، استفاده از حافظه‌ی فردی و جمعی،

علم ژنتیک، لایحه‌ی پیشنهادی «جان استوارت میل»، باب هفتم نصیحه‌الملوک، سخنان رابعة عدویه و در نهایت آمار و ارقام مستدل فمنیستی. اما این ترفندها و انواع بازی‌های زبانی از قبیل استفاده از جناس‌های لفظی، نشر مسجع و به‌کارگیری رگه‌های طنز نه تنها قصه را نجات نمی‌دهد بلکه ذهن خواننده را به سمت گزارشی فمنیستی سوق می‌دهد و به‌خواننده یادآوری می‌کند که نویسنده، در این قصه‌ها به‌آموخته‌ها، اهداف غیرقصوی و رساندن پیامش (به‌شکلی ساده و گزارش‌گونه) وفادارتر است تا ذات نامتناهی قصه و هم سو کردن خواننده با متن.

ای کاش خانم محمودی که در دو قصه‌ی اول و سوم این مجموعه و در بخش‌هایی از سایر قصه‌ها توانایی خود را نشان داده است با دعوت از شخصیت‌های مخفی مرد به‌درون قصه‌هایش و ایجاد فضایی دموکراتیک اجازه می‌داد که قصه‌ها دور از هرنوع حاکمیت و محکومیت، رها از تک زبانی و تک محوری رشد کنند و شکوفه دهند. شکوفه‌هایی زیبا، به‌زیبایی شکوفه‌های باغ فین کاشان.



از این نویسنده منتشر شده است

| ۱ |

خاله‌ی سرگردان چشم‌ها
(قصه‌ی بلند)

| ۲ |

خلاف دموکراسی
(مجموعه قصه)

| ۳ |

گفتمان ادبی، هنری
(با همکاری نویسندگان دیگر)

| ۴ |

از چشم‌های شما می‌ترسم
(رمان)

| ۵ |

کتابشناسی اساطیر و ادایان

| ۶ |

سینه‌ی سهراب
(گزارش قصه‌ی ۱)

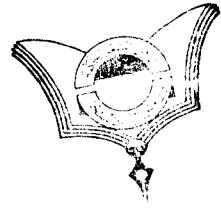
| ۷ |

تقدیم به کسی که قاتلم نبود
(مجموعه داستان)

| ۸ |

زن عجم خوبه یا تی ان تی؟
(گزارش قصه‌ی ۲)





تاسیس ۱۳۷۶
کتابخانه تخصصی ادبیات