جنگل
۶۰ ریال

ویژه هنر و ادبیات

● تأملی در شعر دهه شصت

○ جیغ بنفش و سرایندهٔ آن

● نقد فیلم

○ آیا داستان بازی ست؟

○ نگاهی به دو دفتر تازهٔ شعر

○ نقد کتاب

● بررسی اجمالی شعر و داستان امروز گیلان

○ داستان

● شعر

به کوشش: محمدتقی صالح پور

آرمانی ـ امروزه ـ امید یار ـ اکسیر ـ اصغری ـ باداچاهی ـ بیرو ـ فائقی ـ براوش ـ بلکوری ـ یاسائگرد ـ

بزاز گیتی ـ برنی مجیدی ـ پنجه‌ای ـ پهلوان ـ پرتو نعمت ـ جرانی ـ جهادزیست ـ حضرتی ـ خراجیان ـ

خورشیدی ـ رهنما آزاده ـ روحانی ـ ساعات اشکوری ـ سازی ـ شیبی ـ صاحقلوی ـ شهین لنگرودی ـ صدیقی ـ

صبائی ـ عشقی ـ غلیجانی ـ غیرانی ـ لنگوری ـ فلاح ـ گلکی ـ مانک دشتی ـ هجابی ـ معتقدی ـ وفادار ـ و ...

ترجمه: آلفکا ـ چراغ ـ داوزه ـ هدایت ـ یخوفسکی

۲
۳

جنگ

گزند

ویژه هنر و ادبیات

مرکز پخش در تهران: پخش کتاب چشمه
خیابان جمهوری - بین فردوسی و بهشت
فروردین - شماره ۲۱۹ - تلفن
۶۶۴۲۱۰

۶۵۳۷۱

بسم‌الله الرحمن الرحیم

«کادح»

زمستان ۱۳۷۰

صاحب امتیاز و مدیر مسئول: علی طاهری

ویژه‌ی هنر و ادبیات

به کوشش: محمد تقی ـ صالح پور

●

نشانی برای ارسال مطالب و نامه‌ها:

رشت ـ صندوق پستی ۳۸۱۱

●

رشت ـ پشت دبیرستان شهید بهشتی ـ نبش کوچه حاتم ـ

کوچهٔ شهید محمد منتظری ـ تلفن ۳۶۳۷۶

●

حروفچینی : شرکت اردیبهشت لیتوگرافی : شرکت نشر و چاپ

صفحه‌آرایی : گویا چاپ : رشت ـ چاپ اسلامی

توضیح:

ویژه‌ی هنر و ادبیات کادح، در حک واصلاح مطالب آزاد است.

آثار رسیده به هیچ عنوان مسترد نمی‌شود.

مسئولیت هر نوشته با نویسنده آن است.

آثار چاپ شده الزاماً دیدگاه ویژه‌نامه نیست.

هر گونه نقل و برداشت با ذکر مأخذ، و نام خالق اثر، اشکالی ندارد.

اسکن شد
محمد سنگلری

سرمقاله
- سخن آشنا — محمد تقی صالح پور ۲

نقد و نظر
- تأملی در شعر دههٔ شصت — عنایت سمیعی ۶
- آیا داستان بازی است ؟ — علی ماتک ۱۳
- آقای صداقت — کاظم سادات اشکوری ۲۰
- جیغ بنفش — محمد شمس لنگرودی ۲۳
- کبای تاریک زمین — اورنگ خضرایی ۳۰
- محاق، واقعیتی نا تمام — محمود معتقدی ۳۸
- بررسی اجمالی شعر امروز گیلان — علیرضا پنجه‌ای ۴۱
- در جستجوی راهی به سوی آینده — علی صدیقی ۵۳
- کلوز آپ — بهزاد عشقی ۶۱

داستان
- صخرهٔ هشتم — حسن اصغری ۶۸
- پیرمرد چطوری؟ — محمود بدرطالعی ۷۶
- رشته‌های نامرئی — موسی علیجانی ۸۰
- وشوم — مهدی غبرائی ۸۳
- ضربه بر در — فرانتس کافکا ـ ترجمهٔ چنگیز پهلوان ۸۵
- نام — چزاره پاوزه ـ محمد آریایی ۸۷

شعر

ابوزوده ـ اسدیان ـ اکسیر ـ بابا چاهی ـ برارش ـ بلگوری ـ بیابانگرد جوان ـ بیزار گیتی ـ بنی مجیدی ـ پنجه‌ای ـ پورنعمت ـ خدادوست ـ خواجات ـ خورشیدی ـ رضازاده ـ روحانی ـ ساری ـ سلحشور ـ سمیعی ـ شمس لنگرودی ـ ضیایی ـ فکوری ـ فلاح ـ کلکی ـ متین ـ مجابی ـ ونداديان و چخوفسکی

هساشعر

مقاله‌ای از : رحیم چراغی با نمونه شعرهایی از بدعتگزاران هساشعر : بشرا ـ فارسی و چراغی ۱۱۹

۶۵۳۷۱

سخن آشنا

●

با عرضه‌ی «جنگ کادح»، سومین دهه‌ی فعالیت فرهنگی-هنری‌ام را، پشت سر می‌نهم.

در این سه دهه، از انتشار ماهنامه‌ی «فکر جوان» - با «محمد سرابچی»، اواخر دهه‌ی ۴۰ - گرفته، تا نشر مستقل ماهنامه‌های «بازار» و «سایبان» ویژه‌ی هنر و ادبیات - دهه‌ی ۵۰، ۴۰ - و نیز بعدها در هر نشریه‌ی دیگری که بهر صورت نام و نشانی از من بر پیشانی خود داشت، سخت کوشیدم تا ضمن بکار گیری همه‌ی توانایی‌هایم، برای پیشبرد هنر و ادبیات بالنده‌مان، مفید و مؤثر واقع شوم. از اینرو در رهگذر انتشار ماهنانه‌های عنوان شده، رویکردهایم به اهدافی بود که عمده‌ترین آن‌ها را می‌توان به شرح زیر، بر شمرد:

راه اندازی‌ی هنر و ادبیات منطقه‌ای و «جنگ» های ناحیه‌ای. ایجاد پایگاهی سالم و مستقل، «زنده» و پویا، برای کلیه‌ی هنرمندان و اندیشمندانمان در چهار گوشه‌ی این مُلک. میدان دادن به استعداد های تازه و جوان حرکت فعّال در عرضه‌ی «هنرنو». و ... سرانجام دم‌زدن آگاهانه، تنها در هوای «معاصر».

□ □ □

● بررسی پیرامون رویکردها و هدف‌های مزبور، و قضاوت در «چند و چون» هر یک از آن‌ها، و بالاخره توفیق یا عدم توفیقم، طبعاً با دیگران خواهد بود نه با من. اما موردی را که خود می‌توانم در اینجا تأکید - و به آن تکیه- کنم: شیوه‌ای‌ست که از آغاز کار انتخاب، و طی‌ی این سه دهه، بی‌هیچ تغییری، در اوج عملکردهایم، قرارش داده‌ام. به سخن دیگر نسبت به همه‌ی آنچه که سی سال پیش در سر مقاله‌ی تنها شماره‌ی «فکر جوان»، و بعد آن، به مناسبت، در شماره‌ی آغازین «بازار-ویژه‌ی هنر و ادبیات» - خرداد ۴۴ - به عنوان «مشی کار» نوشتم و تعهد کردم، کوشیدم مقید و پا بر جا بمانم.

بد نیست بخش‌های کوچکی از این نوشته را با هم مرور کنیم:

(... آمدیم اما نه پی‌ی «حشمت و جاه» آمدیم اماً نه بخاطر شهرت و خودنمایی ... صادقانه بگوییم همیانی با خود نیاورده‌ایم تا پُرش سازیم، یا در آن اندیشه نیستیم که انگشت نما شویم... نه قصد فریبی داریم و نه نیت بدآموزی. بسیار ساده و بی‌ریا آمده‌ایم. ساده‌تر و بی‌ریا تر از آنچه که فکر می‌کنید، چون این نیاز در ما هست که از نظر شما سئوالی بی جواب یا سلامی بی پاسخ نباشیم... مشکلات کار ما آنسان اندک نیست که بتوان بر شمردش، بهمین خاطر بطور قطع تهی از نقص و ایراد نمانده‌ایم. اما در حال حاضر به همین صورت و هر چه که هست معتقدیم خود وسیله‌ای‌ست مناسب و بجا برای رسیدن به آنچه که ما و شما مشترکاً و صمیانه خواهان آنیم...)

و باز بخش‌هایی دیگر از «سخن آشنا»ی دومین شماره‌ی «بازار - ویژه‌ی هنر و ادبیات» - تیر ۴۴ -

که می‌تواند زبان حال هماکنون «جنگ کادح» باشد:

(... اشتیاق ما از این دیدار تازه، چون شوق و حال کویری عطش زده است که ابری سنگین و آبستن باران را، بر فراز خویش می بیند، یا چون التهاب باغ پژمرده‌ای که پیام بهار را همراه با سرود شبنم‌های پاکش به گوش می‌شنود. ما از این دیدار تازه، چنین حالی داریم. سرشار از اشتیاقیم و همانند تک بیت‌های دور پرواز «صائب» لبریز از شکوه. اشتیاق و شکوهی که تنها شما آن را باعث آمده‌اید...)

حق این بود که در پی‌ی این سه دهه تلاش جانفرسا، به ویژه بعد از حمله‌ای قلبی که غفلتاً در پایانه‌ی سال گذشته بسراغم آمد، دست از کار می کشیدم، و مسئولیت چنین حرکت‌هایی را، کلاً به عهده‌ی جوانان شایسته و پر تحرک این خطه، می گذاشتم. اماً عشق پر شور و دیر پایم به ادامه خدمت، و انگیزه‌ی بدست آوردن تجربه‌ای تازه در شرایطی کاملاً متفاوت با شرایط گذشته، وا دارم ساخت نا علیرغم بیماری و ناراحتی‌ام، به آغازی دیگر همت گمارم. با امید آنکه پس از «شکل گیری» این «آغاز»، بتوانم تجربه‌ی تازه را همراه تجارب گذشته‌ام، یکجا در اختیار جوانانی که ذکرشان گذشت، قرار دهم، آنگاه ـ عمری اگر باقی بود ـ خود به نظاره‌ی کارهای بی‌تردید سترک آنان بنشینم.

بهر تقدیر آروز می کنم چه باشم، و چه نباشم، «جنگ کادح» به شیرینی و گرمی ببالد، و بپاید.

□ □ □

استقبال شعرا و نویسند گان، پس از آگاهی از انتشار «جنگ کادح» آنچنان وسیع و همه جانبه بود که با وجود افزایش صفحاتی که قبلاً قرار گذاشته شده بود، باز هم این توفیق که تمامی‌ی آثار دریافتی، یکجا و در همین مجلد چاپ شود، ممکن نشد.

شرمنده از اینهمه لطف و عنایت، چاپ بقیه‌ی آثار ـ با پوزش بسیار ـ می‌ماند برای مجلد آتی

□ □ □

● «جنگ کادح» گر چه به این دلیل که خاستگاه آن گیلان ـ رشت ـ است علی‌الاصول باید همه‌ی نگاهش متوجه‌ی عزیزان این خطه باشد، اما از آنجا که «جنگ»‌ی سراسری ست نه منطقه‌ای، نمی تواند نسبت به دیگر عزیزان شهرستانی ـ و تهرانی ـ بی‌اعتنا بماند. به همین خاطر سعی می‌شود که در چاپ آثار، این نکته کاملاً رعایت گردد.

□ □ □

● گفتنی ست که توجهٔ «جنگ کادح» بیشتر به نسل جوان است و به نام‌های کم آشنا یا ناآشنا. بی آنکه در این توجه، آشنایان صاحب نام ـ که نامشان و حرمتشان همیشه بر قرار و مستدام باد ـ از یاد برده شوند.

□ □ □

● اتکای «جنگ کادح» از نقطه نظر مادی، تنها و تنها به تکفروشی ست. تردیدی نیست که خوانند گان عزیز، از طریق معرفی «جنگ کادح» به دوستانشان، به این نقطه‌ی اتکایی ـ و در معنا دوام

انتشار و بقای «جنگ»، قوت خواهند بخشید. من در طی‌ی سه دهه نشر «جنگ‌های متعدد» از این بابت هیچ نگرانی و مشکلی نداشته‌ام، و اکنون نیز ندارم، چرا که به مهربانی و آگاهی‌ی «مخاطبان» مهربان و دل‌آگاه از دیر باز، سخت آشنایم، و به آن‌ها شدیداً معتقد.

● با آروزی دیدار و دیدارهایی دیگر با شما...

● محمدتقی صالح‌پور

نقد و نظر

عنایت سمیعی

تأملی در شعر دههٔ شصت

گروهی بر این باورند که شعر دههٔ شصت به قصد تخریب ارزش‌های نو بنیاد شعر معاصر بر خاسته و خود به پریشان گویی پرداخته است. معمولاً اذهان معتاد به ارزش‌های زیبایی شناختی خاص یک دوره، به سادگی حاضر به ترک باورهای خود نیستند و لاجرم آن ارزش‌ها را لایتغیّر و تخطّی از آن را انحراف تلقی می کنند. بی گمان شعر دههٔ شصت ادامهٔ منطقی شعر پیش از خود است، امّا به تبع فروپاشی نظام‌های ارزشی مادی و معنوی جامعه در دههٔ اخیر، معیارهای زیبایی شناختی هنری نیز دگرگون شده است. دستاورد عظیم نیما که به تخریب ارزش‌های زیبایی شناختی شعر کهن انجامید، معیارهای نوی از خود بجا نهاد.

این معیارها اگر چه در اجزاء متشکلهٔ خود از اساس با ارزش‌های کهن متفاوت بود امّا با اتکای بر بینشی خرد گرایانه، کُلّیتی هماهنگ را در ساختمان شعر فارسی پدید آورد که در توازی نظام‌های کلی گرای پیش از خود قرار گرفت. از این دیدگاه، جهان در عین کثرت به سمت وحدت پیش می‌رود و نام روند آن «پیشرفت» است.

ققنوس اگر چه در جمع پرندگان فرد نشسته است، امّا سرانجام از خاکسترش ققنوس‌های دیگر سر بر می‌آورند.

این دستگاه فلسفی منتظم که نگرش اجتماعی آن بر جنبهٔ فلسفی غلبه دارد در شعر به ساختی هماهنگ رسید.

شعر نیما بر خوردار از مرکزیتی است که از آن نقطه بر اجزاء پیرامون خود نور می‌تاباند و روشنی اجزاء تابع همان منبع نور است.

نحو زبان [1] او اگر چه از هنجارهای پیشین سر باز زده است امّا وزن آن می کوشد با حذف جزییات زائد، نحو سر کش را لگام زند و به کمک قافیه ساختار استواری را به وجود آورد.

اخوان با همان بینش نیما، شعرش را آغاز می کند، امّا دستگاه فکری و فلسفی او در بر خورد با تلاطمات اجتماعی فرو می‌ریزد و اگر چند همسویی با طبقات محروم، در بینش او باقی می‌ماند، امّا

---

۱) ـ برای تفضیل بیشتر در بارهٔ زبان نیما. ر. ک. به مقاله افسانهٔ نیما مانیفیست شعر نو. مجلهٔ مفید. شماره دوم. دورهٔ جدید. شماره مسلسل ۱۳

خوشبینی نیمایی که همه چیز را در حال «شدن» و «شدن» را «پیشرفت» تلقی می کرد، جای خود را به بدبینی اخوانی می سپرد.

اخوان به نحو زبان نیما، انتظام می بخشد و زبان خراسانی را جانشین آن می کند. او دو عنصر وزن و قافیه [1] را که نیما بر آن تاکید داشت با میراث کهن در می‌آمیزد و قالب شعرش را در مرز بین کهنه و نو نگاه می‌دارد، ولی در فرم آن [2] دست می برد. بینش هنری اخوان که منبعث از شعر کهن، عناصر داستان، اعم از قدیم و جدید و امکانات سینمایی است، در پرداخت فرم شعر اخوان مؤثر می‌افتد و مدرنیسم او را تضمین می کند

شعر شاملو همواره پیشاپیش دستگاه فکری او، که با بینش نیما و اخوان همسایه است، گام می‌زند. آشنایی ناچیز او در آغاز کار، با شعر کلاسیک و عدم تسلطّ وی به وزن [3] و توجه به شعر بیگانه و نثر کهن سبب می‌شود که شاملو جانب وزن را رها کند. به رغم شعر نیما و اخوان، شعر شاملو حتیٰ در صورت موزون خود فاقد مرکزیت است. شعر «مه» از مجموعهٔ هوای تازه، با ترجیع بند: بیابان را سراسر مه گرفته است، تصاویر متنوعی را به یکدیگر می پیوندد که هر یک اگر چه در سایه‌ـ‌روشن «مه» قرار می گیرند، امّا استقلال نسبی خود را حفظ می کنند.

به دیگر سخن اجزاء شعر او در پی ترمیم نقطهٔ مرکزی نیستند، بل با حفظ هویت خود، تم شعر را به وجود می‌آورند و به پیش می برند. امتیاز شعر شاملو، تنها در سر پیچی از وزن نیست، چه او تحت تاثیر نثر قرون پنجم و ششم (هـ)، نوعی آهنگ را جانشین آن می کند، امّا فقدان مرکزیت در شعر او، سبب می‌شود که اشیاء و اعیان در برابر تم شعر که خود در ساخت آن نقش دارند، از کارکردی متقابل برخوردار شوند.

در برابر جهان بینی ادراکی نیما، اخوان، شاملو، بینش حسّی فروغ قرار دارد، که بر پایه‌های از پیش آماده‌ای استوار نیست. او به سائقهٔ حس با عناصر و اشیاء و پدیده‌ها برخورد می کند و هم بدین سبب بی واسطه با جهان پیرامون خود تماس می گیرد. بر محور چنین نگاهی است که ساختار شعر او از میان همهٔ عناصر ادبی، تنها به وزن بسنده می کند و ضرباهنگ آن را نیز چنان ماهرانه در هم می‌شکند که کلام به شکل طبیعی خود نزدیک می‌شود، امّا امتیاز شعر فروغ در شکستن وزن نیست، بل در وارد کردن خیل اشیایی به ساحت شعر است که پیش از او یا فاقد جواز ورود به شعر بودند و یا با جامهٔ ادبی وارد شعر می‌شدند

فروغ همهٔ اشیاء پیرامونی را بی هیچ امتیازی، عریان به شعر خود راه می‌دهد. به علاوه او به علت فقدان همان دستگاه فکری انتظام یافته که ذکرش رفت، این فرصت را یافت که از اشیاء و پدیده‌ها، غبار زدایی کند و به جای بخشیدن تشخّص ادبی، آنها را قابل لمس نماید. فقدان مرکزیت نیز که با شعر شاملو آغاز

---

۱) ـ ر. ک. بدعتها و بدایع نیما یوشیج، و نیز عطا و لقای نیما. مهدی اخوان ثالث.

۲) ـ منظور از فرم در مقالهٔ حاضر استحالهٔ واقعیت عینی و ذهنی در ساختی هماهنگ است

۳) ـ ر. ک. مقدمه محمد حقوقی. شعر زمان ما ۱ـ احمد شاملو

شده بود در شعر فروغ گسترش می یابد، به گونه‌ای که می‌توان هر بند از شعرهای خوب او را از پیکرهٔ اصلی وا کند و جداگانه خواند، بی آنکه این استقلال به یکپارچگی شعر آسیبی وارد آورد.

در کنار این چهار شاعر بزرگ، سه شاعر دیگر نیز ارزش‌های نوی وارد فضای شعر معاصر کردند که به ترتیب تقدم در نوآوری عبارتند از: احمد رضا احمدی، یداله رؤیایی، طاهره صفارزاده. شعر معاصر با ورود احمدی [1] به عرصهٔ آن دچار بحران بی سابقه‌ای گردید و دامنهٔ بحران از محدودهٔ ادبی فراتر رفت و به قلمرو اجتماعی کشیده شد. اشاره به این مسئله صرفاً به منظور باز نمودن ابعاد آن است و نه علت یابی آن. باری، نوآوری احمدی در آفریدن فضا های بیگانه و ترکیب آن فضاها نهفته بود.

آن چهار شاعر برزگ هر یک با سنت شکنی خاص خود، اگر چه مبانی زیبایی شناختی گذشته را بیش و کم نفی کردند، امّا بنای نوی پدید آوردند که بر شالوده‌های محکمی استوار بود. به دیگر سخن ارزش‌های زیبایی شناختی نوینی را با ساخت هماهنگ شعر خود در برابر معیارهای کهن قرار دادند. اینک شاعری از راه رسیده بود که نه مبانی شعر کهن را می شناخت و نه به مبانی نو ساخته توجه داشت. او نه تنها از به‌هم آمیختن عناصر ناهمگون در کوتاه‌ترین جزوِ شعر پروا نمی کرد:

صبحانه را زخمی زدیم و در باغچه کاشتیم/

بل مفاهیم انتزاعی را در قالب عباراتی می‌ریخت که قصد عینیّت بخشیدن بدانها را نداشت، و تنها ملموس کردنشان را از نظر حسّی هدف گرفته بود.

احمد رضا احمدی شیوهٔ همزمان دیدن عناصر پراکنده را وارد شعر کرد؛ بی آنکه اصراری در به دست دادن ساختی هماهنگ داشته باشد. در نگاه او جهان مرکّب از اشیاءِ منظم به هم پیوسته نیست که در ساختمان واحدی گرد آمده باشد، بل مجموعهٔ قطعات پراکنده‌ای است که به تصادف در کنار هم قرار گرفته‌اند. هم از این رو است که ترکیب تصادفی اشیاء و پدیده‌ها در شعر او از اهمیت درجه اول برخوردار است و به تبع آن هیچ نظمی بر ساخت شعرش حاکم نیست.

یداله رؤیایی کوشید که با معماری کلمات در شعر، ساختمانی پدید آورد که بی شباهت به جهان مرئی و بی نیاز از آن باشد. دقت ریاضی گونه در انتخاب کلمات و توفیق در مرئی کردن جهان ذهنی و آفرینش متافزیک به وسیلهٔ شعر و بازنمایی این همه در ساختی به دقت حساب شده از ابداعات او است در شعر او همهٔ عناصر و اشیاء و مضمون و معنا در فرم [2] مستهلک می‌شوند و از این رو فرم در شعر او مقدم بر هر چیز و خود بازتاب کامل جهان ذهنی است. به رغم احمدی بینش رؤیایی نسبت به جهان وحدت وجودی است و در پرتو آن حتیٰ عناصر ناهمگون در شعر او با هم به توافق رسیده‌اند و کلیت یکپارچه‌ای به نام فرم را به وجود آورده‌اند.

آخرین شاعر از این گروه طاهره صفارزاده‌است. او سرعت عمل ذهن را در جابجایی فاصله‌های بعید،

---

۱) ـ ک. طلا در مس. رضا براهنی. مناجات یک جنین

۲) ـ ر. ک. هلاک عقل به وقت اندیشیدن. یداله رؤیایی. فرم و محتوا

در شعر عینیت بخشید و فضاهای واقعی و اتفاقات روزانه را وارد شعر کرد. به علاوه او همهٔ عناصر زبان محاوره، روزنامه، ترجمه را به کار گرفت و بی آنکه در ولخرجی کلمات پروا کند، موفق شد، که ساختار شعرش را با همین زبان از حیث واژگان گسترده و پرسپکتیو وسیع ذهنی، سازمان دهد.

شاعر دههٔ شصت نه تنها دستآورد شاعران یادشده، بل تجربه‌های شعری ده‌ها شاعر پیش از خود را در اختیار داشت. شاعر این دهه نه از نیما که از شاملو آغاز کرد. اخوان را نادیده گرفت و در جاذبه‌های فروغ و احمدی غرق شد.

در این میان شعر سهراب سپهری را اگر چه با آغوش باز پذیرفت ولی شگردهای شعری او را قابل ترمیم نیافت. چه، شعر سپهری از حیث شگرد، شکل صراحت یافتهٔ فوت و فن شعر فروغ و احمدی است و از این رو هر نوع تاثیر پذیری از وی به تقلید می انجامد.

بنابر این برای شاعر دههٔ شصت، شعر سپهری بیشتر بمثابه پلی است که می توان با عبور از آن به شعر فروغ و احمدی رسید.

توضیح این نکته ضروری است که در نوشتهٔ حاضر، منظور از شاعر دههٔ شصت کسی است که شعرش در این مقطع زمانی مطرح شده است. این دسته از شاعران خود به سه گروه تقسیم می شوند:

گروه نخست شاعرانی هستند که آغاز کارشان مقطع شصت است

گروه دوم، با سابقهٔ حداکثر ده ساله در کار شاعری، شعرشان در این دهه درخشید

و گروه سوّم، یا دو یا سه دهه سابقهٔ شاعری، کوشیدند که از راه و رسم‌های پیشین خود در گذرند و با مبانی نوین هماهنگ شوند

این گروه نیز خود دو دسته‌اند: عده‌ای از آنان با ژرف ساخت ذهنی کهن ـ نسبت به تحولات دههٔ اخیر ـ دست به تغییر شگردهای رو ساختی شعرشان، همچون زبان و وزن زدند، امّا نگاهشان همچنان کهنه باقی ماند و دستهٔ دیگر که تغییرات بنیادی شعرشان عمدی نبود، در فضای جدید مستقر و با آن سازگار شدند منوچهر آتشی و ژیلا مساعد در شمار این گروه‌اند

بی گمان تغییر ارزش‌های زیبایی شناختی دههٔ اخیر از سویی ریشه در شعر دهه‌های گذشته داشت و از دیگر سو، خود بازتاب شرایط تحول یافته بود. در شرایط جدید، یا انگارهای ایدئولوژیک شاعر به مثابه یک دستگاه محرک و در عین حال پاسخگو به نیازهای معنوی او، فرو پاشید و یا شاعر بی آن آغاز به کار کرد. از این رو شاعران فاقد ایدئولوژی متین همچون فروغ و احمدی بیش از هر شاعر دیگر مورد توجه قرار گرفتند. آن خوشبینی ایدئولوژیک که سبب می شد شاعر حرکت جامعه را با روابط علت و معلولی اندازه بگیرد و آن را هدفمند ببیند، اکنون پندار باطلی بیش نبود. بنابراین از سویی انسان تباه شدهٔ شعر فروغ که در عین معصومیت می توانست جانی کوچکی نیز باشد مطمح نظر قرار گرفت و از دیگر سو گسیختگی فرم شعر احمدی که قادر به پاسخگویی به احوال عینی و ذهنی او ـ شاعر این دهه ـ بود مطلوب تشخیص داده شد. فقدان یا فروپاشی ایدئولوژی سبب شد که شاعر این دهه همچون فروغ و احمدی، بی واسطه با جهان پیرامون

خود در آمیزد از این رو دستآورد او بکر و در عین حال بیگانه نما است.

دیگر منابع الهام شاعر این دهه، شعرها و داستان‌های ترجمه شده و متون عرفانی ایرانی ـ اسلامی، هندی، آمریکای لاتینی و اساطیر است. شاعر این دهه با چنین دستمایه‌ای، هنر زمانه‌ای را به دست می‌دهد که عقل ستیز و خیال‌انگیز است.

شاعر این دهه به عمد یا ناآگاهانه، بعضی از ادوات شاعری همچون وزن و کلام ادبی را نادیده می گیرد. فقدان توازن در چشم انداز شاعر و نارسایی کلام ادبی در پاسخگویی به نیازهایی درونی او، سبب‌ساز حذف وزن و نادیده گرفتن کلام ادبی شده‌است.

با طرد و تحقیر این دو عنصر در شعر دههٔ شصت، عاطفه نیز از فضای آن محو شده‌است. چرا؟ چون کلام بیش از پیش به زبان محاوره و روزنامه و ترجمه نزدیک شده است و «کلمه» وزن و اعتبار ادبی خود را از دست داده است. کلمات فاقد پیشینهٔ ادبی، وقتی با بیان نامتعارف در خدمت اشیاء و پدیده‌های بیگانه‌نما قرار گیرند، لاجرم شعری پدید می‌آورند که فاقد هر گونه شور و عاطفهٔ ادبی‌ست

در این میان تاثیر ترجمهٔ شعرهای بیگانه، بیش از شعرهای خودی است. زبان به ناچار مصنوع این ترجمه‌ها و تاثیر پذیری از فضاسازی و تصویر پردازی آنها، شعر دههٔ شصت را از زبان پاکیزهٔ ادبی و شور و عاطفهٔ درونی محروم کرده است.

متاسفانه نقد و نظرهای رایج سالهای اخیر نیز با پیش کشیدن مفاهیم: آشنازدایی، پیچید گی، ایجاز، شعر ناب، به انبوه مشکلات افزوده است و طرفداران آن نظریه‌ها بر اثر ناآشنایی با ادبیات کلاسیک فارسی و یا عدم انس و الفت با آن و شیفتگی نسبت به ادبیات غرب، به بحران موجود دامن زده‌اند، به گونه‌ای که در بسیاری موارد، چنانچه نام ایرانی سراینده را از اثر حذف کنیم، خواننده در ترجمه بودن آن تردید نمی کند. با این همه در روند چنین بحرانی، شعر دههٔ شصت، کوشیده است که با آفرینش تصاویر چند لایه و استفادهٔ نامتعارف از صور خیال، امکانات تازه‌ای را در اختیار شعر معاصر قرار دهد.

این امکانات اگر چه هنوز در بافت کلام شاعر به تمامی ورز نیامده است امّا بی گمان نیروی بالقوه آن، در آینده‌ای نه چندان دور بالفعل خواهد گشت و البّته این مهم ناشدنی است مگر که شاعر این دوره با توشه اندوزی از ادبیات کلاسیک فارسی، قادر شود که روح ایرانی در کالبد شعر بدمد، ورنه نوعی از شعر تداوم خواهد یافت که فقط نوعی از خواننده را به دنبال خواهد کشید و قابلیت تعمیم نخواهد یافت. تردید نیست که این کاستی اگر دربارهٔ یک یا چند شاعر قابل عفو و اغماض باشد، برای شعر یک دوره توجیه ناپذیر و زیانبار است. و درست به همین دلیل است که کمتر خواننده‌ای، رغبت آن دارد که حتی به بهترین شعر های این دهه، بیش از یکبار مراجعه کند. از سوی دیگر، رویکرد شعر دههٔ شصت به عناصر داستان به ویژه داستان نو که به موجب آن عناصر و اشیاء در غیاب عاطفهٔ بشری هستی مستقل یافته‌اند به کمبود عاطفی این شعر افزوده است.

اصرار در نوآوری نیز که بر اثر آن ظاهراً حرکت افقی شعر کاستی گرفته تا به روند عمودی و عمقی

روی آورد، مانع بر قراری ارتباط با خوانندهٔ اهل و آشنا شده است. چرا که حضور پیچید گی در غیاب وضوح همواره اثر هنری را با عدم اقبال مواجه می کند.

آثار بزرگ هنری نخست با وضوح خود، خواننده یا بیننده را جذب می کنند و از آنجا به لابیرنت پیچید گی درونی خود رهنمون می‌شوند.

حال با نظر داشت آنچه که مذکور افتاد، در یک جمعبندی اجمالی می‌توان گفت که شعر دههٔ شصت با استفاده از دستمایه‌های زیر آغاز به حرکت کرده است:

۱ـ بی‌وزنی و عدم مرکز گرایی شعر شاملو.

۲ـ بینش حسّی فروغ و احمدی.

۳ـ زبان محاوره‌ای فروغ و صفارزاده.

٤ـ انتزاعگری و فضاآفرینی ناهمگن شعر احمدی.

۵ـ واقعگرایی شعر صفار زاده.

٦ـ فرمالیسم شعر رؤیایی و انضباط او در مصرف کلمات

۷ـ ترجمهٔ شعرها و داستان‌هایی که عطش تخیل لگام گسیخته را فرو نشانند.

۸ـ متون عرفانی و اساطیری که قادر به گسترش مرزهای تخیّل‌اند.

هر یک از موارد فوق به گونه‌ای در شعر این دهه متجلی است که ردیابی آنها، منوط به ارزیابی جداگانهٔ آثار شاعران این دهه است، امّا در فرآیند یک بررسی مُجمل، معلوم می‌شود که شعر دههٔ شصت مبانی زیبایی شناختی زیر را در خود پرورده است:

۱ـ چشم پوشی از زبان فاخر ادبی و گرایش به سمت ساده گویی

۲ـ رویارویی با اجزاء و عناصر واقعیت مریی و بازتاب برشی از آن به گونهٔ حسّی

۳ـ آفرینش فضاهای بیگانه نما.

٤ـ حذف موضوع، عدم مرکز گرایی و حرکت به سمت انتزاعگری.

۵ـ نادیده گرفتن عواطف شخصی و روایت بی طرفانهٔ واقعیت استحاله شدهٔ عینی و ذهنی به مدد تصویر و توصیف.

٦ـ تلفیق اشیاء و عناصر ناهمگن.

۷ـ اصرار در تصویر پردازی و استفادهٔ ناچیز از بیان توصیفی و خطابی.

۸ـ استفاده از عناصر داستان و امکانات تصویر سازی نقاشی و سینما.

۹ـ بازتاب تجربه‌های شخصی، بی مدد تجربه‌های مشترک.

۱۰ـ برخورد جدید با صور خیال: استفادهٔ ناچیز از تشبیه.

به دست دادن فضای استعاری به جای ترکیب استعاری. حذف رمز گرایی و آفرینش سمبل. استفاده از ایهام تناسب و حسامیزی و ... بی گمان شعر دههٔ شصت، هنوز به تمامی از ارزش‌های یاد شده و به یاد نیامده

سود نبرده است، از اینرو تانیل به تعادلی درونی، منازلی در پیش دارد. در پایان بیفزایم که شعر این دهه، پروردهٔ دورهٔ بحران است و توقع تعادل و تعالی از آن اگر ناشی از ساده‌نگری نباشد مولود فزونخواهی است.

این مقاله تنها فتح بابی دربارهٔ شناخت مبانی زیبایی شناختی شعر دههٔ شصت است و تذکر کاستی‌های آن اگر بر مبنای خود شیفتگی نباشد، رهگشا خواهد بود

● مرداد ماه ۷۰

داستان نویسی گیلان

(بررسی ادبیات داستانی گیلان از آغاز تا امروز)

از « علی صدیقی » انتشارمی یابد

از داستان نویسان گیلانی ساکن مناطق مختلف کشور تقاضا می شود نمونه ای از آثار چاپ شده خود را برای استفاده در کتاب فوق ، به نشانی زیر ارسال فرمایند:

رشت - خیابان علم الهدا - کتابفروشی نصرت

علی صدیقی

علی ماتک

آیا داستان بازی است؟

خردستیزی در هنر و ادبیات، همواره آنها را به ابتذال کشانده است. این پدیده گرچه با عناوین و اشکال گوناگونی در هنر و ادبیات مطرح شده، ولی همواره مضمون واحدی داشته است. امروزه خردستیزی در هنر و ادبیات با نام «نوگرایی» پیوند خورده است. نمایندگان نوگرایی امروزه، همچون سایر خردستیزان پیشین، می کوشند عمل خلاقیت را از لحاظ ماهوی امری خودبخودی جلوه دهند؛ آگاهی هنرمند را از جهان پیرامون خود بیهوده پندارند و بطور کلی نقش عقل و ادراک را در روند خلاقیت نفی نمایند. از نظر آنان هر گونه تعهد اجتماعی، هنر و ذوق هنری را در هنرمند از بین می برد. نوگرایان منشاء و تنها سرچشمه‌ی هنر را پذیرش ناخودآگاه، غریزه و کشف و شهود می دانند. گرچه خردستیزان امروزی در حوزه‌ی هنر و ادبیات نام خود را نوگرا گذاشته‌اند، ولی برخورد آنان با مسأله‌ی هنر نشان می دهد که این عنوان برای آنان حقیقتاً نام بی مسمایی است. زیرا هنرمندان و نظریه پردازان نوگرا می کوشند به هر ریسمان کهنه و فرسوده‌ای چنگ بزنند تا نظریات خود را از ابتذال رهایی دهند و در این راه نه فقط از جهان پر از رمز و راز اسطوره کمک می گیرند، بلکه حتی برای اثبات عقاید خود به خرافاتی چون جادو و طلسم و رابطه‌ی هنر با آنها متوسل می‌شوند. این یک واقعیت است که باورهای کهنه و عقب مانده را حتی با آرایش جدید و لباس نو نمی‌توان تازه جلوه داد!

اما اگر خردستیزی و انکار هر گونه تعهد اجتماعی را توسط برخی از هنرمندان غرب می‌توان از طریق مناسبات اقتصادی و اجتماعی جامعه‌ی آنها و در رابطه با از خود بیگانگی و بیگانگی فرد با جامعه توضیح داد، در اینجا، در کشور ما، این خردستیزی و انکار تعهد را چگونه می‌توان توضیح داد؟ آیا این فقط تقلیدی شبه علمی، بازی مضحک و ادایی روشنفکر مآبانه نیست؟

بگذریم. قصد ما در این جا بهیچوجه مخالفت با «نو» و «نوآوری» در حوزه‌ی ادبیات و هنر نیست. بلکه برعکس، از آنجا که واقعیت‌های بیرونی گذرا و هر دم در حال تحول هستند، طبعاً این گذرایی و تحول

به نوبه‌ی خود بر ذهن هنرمند نیز تأثیر می گذارد و در این رابطه شکل‌ها و مضمون‌های نویی پدید می‌آید که امری غیرقابل اجتناب است. بنابراین هدفِ ما در اینجا مخالفت با آن نوگرایی است که خردستیزی در حوزه‌ی هنر و ادبیات را هدف خود قرار داده و می کوشد با تکیه بر تئوریهای کهنه و عقب‌مانده به اثبات نو بپردازد. تازه‌ترین کوشش در این زمینه در ایران، تلاش خانم آذر نفیسی است.

به نظر ما برخورد خانم آذر نفیسی با یکی از داستان‌های بهرام صادقی در مقاله‌ای تحت عنوان «اندرباب نقش بازی در داستان» در کلک شماره‌ی پنجم، کوششی برای اثباتِ نظریات نوگرایان خردستیز و دقیقاً ادامه‌ی منطقی همان راه است. اما این بار تئوریک‌تر و بدون هیجان و هیاهوی بسیار! دکتر آذر نفیسی در بررسی داستان «آقای نویسنده تازه کار است»، اثر نویسنده‌ی خلاق معاصر بهرام صادقی، می کوشد تئوری کهنه و مرده‌ی «هنر ناشی از غریزه‌ی بازی است» را به مثابه‌ی یک «فرضیه» از اعماق قرن نوزدهم بیرون بکشد، آن را تکمیل و تئوریزه نماید و بدین‌سان به آن حیاتی مجدد ببخشد.

تئوری هنر نوعی بازی است، قدمتی حقیقتاً طولانی دارد، بطوری که برخی این تئوری را حتی به افلاطون نسبت می‌دهند. در سده‌های هیجدهم و نوزدهم، همزمان با تمرکز و رشد عظیم سرمایه‌داری در اروپا و با پیشرفت تکنولوژی و پیدایش تخصص‌های گوناگون، اندیشندگان بورژوازی می کوشیده‌اند علوم مختلف را از قید فلسفه رهایی داده و برای هر یک چهارچوبی مشخص و تعریفی معین ارائه دهند. در واقع این کوششی حقیقتاً دورانساز بود. بدیهی است که در این رابطه هنر نیز بی‌نصیب نماند. اگر چه در این دوران علوم با محدود کردن وظیفه‌ی فلسفه به دادن قوانین کلی، خود را از قید فلسفه آزاد ساختند، اما زیبایی‌شناسی، به مثابه‌ی جزئی از تئوری شناخت، همچنان در اسارت فلسفه باقی ماند. در چنین شرایطی بود که تعریف زیبایی‌شناسی و هنر نیز متداول شد. اکثر اندیشندگان بورژوازی آن زمان، هنر را ناشی از نوعی غریزه می‌دانستند: غریزه‌ی بازی، غریزه‌ی تناسلی و غریزه‌ی تزیین [1]. تئوری «هنر ناشی از غریزه‌ی بازی است»، یکی از آن تعاریفی بود که اسپنسر [2] از شیللر [3] گرفت و آن را به اصطلاح تئوریزه کرد. بعدها لانگه [4] و سپس گرانت‌آلن در کتاب «زیبایی‌شناسی وظایف الاعضاء» [5] و بعد کارل گروس در کتاب «بازی حیوانات [6]» در این رابطه ادامه دهندگان راه اسپنسر بوده‌اند. اگرچه همه‌ی این اندیشندگان هنر را ناشی از غریزه‌ی بازی می دانسته‌اند، ولی در بررسی نتیجه‌ی این بازی با یکدیگر اختلاف داشته‌اند. یکی نتیجه‌ی این بازی را احساس آزادی و سبکباری می‌دانست؛ آن یکی احساس لذت بی شائبه، دیگری خودفریبی شیرین و دیگری وسیله‌ی کسب قدرت و تسلط بر مقتضیات زندگی. اسپنسر عقیده داشت که در حیوانات پست‌تر، تمامی نیروی حیاتی صرف ادامه‌ی زندگانی می‌شود، در حالیکه در انسان، پس از صرف نیروی لازم، نیرویی اضافی باقی می‌ماند که صرف بازی می‌شود و از بازی به هنر می‌رسد. از نظر وی بازی، تظاهر به عمل واقعی است و هنر نیز چنین است.

می گویند که کهنه و نو در ستیزی دائمی هستند. در این ستیز، کهنه می کوشد از زوال رهایی یابد و

حتی اگر نو بخواهد عناصر مفیدی از کهنه را با خود همراه داشته باشد، باز در جهت نفی کامل آن پیش می‌رود. اما نوگرایان این رابطه را به گونه‌ای وارونه می‌فهمند، یعنی برای رسیدن به نو به تایید و اثبات کهنه می‌پردازند.

تئوری هنر ناشی از غریزه‌بازی است، یک تئوری کهنه و عامیانه است. خانم نفیسی می کوشد این به اصطلاح تئوری عام ولی کهنه و عامیانه‌ی فلسفی و زیبایی‌شناسی را به گونه‌ای خاص در شاخه‌ای از هنر، یعنی در داستان، و در اینجا در بررسی داستان بهرام صادقی، به کار گیرد. وی می‌نویسد:

«برخی داستانها گویی که با مخاطب خود سر شوخی دارند و برخی مخاطبان را وامی‌دارند تا مدام بپرسند ماجرا چیست، نویسنده چه می‌خواهد بگوید، آیا قصد شوخی و بازی دارد؟

«اگر پاسخ دهیم بله، نویسنده قصد بازی دارد به برخی برمی‌خورد، فکر می کنند داستان جدی نیست، فکر می کنند که به بازی گرفته شده‌اند، و تنها معدودی امتیاز و افتخار به بازی گرفته شدن را می‌دانند، و اصولاً اینکه چقدر بازی جدی است[۷].»

و لابد خانم آذر نفیسی در جزء آن معدود افرادی است که امتیاز و افتخار به بازی گرفته شدن را می دانند! سخن در اینجاست که خانم نفیسی از شوخی به بازی می‌رسد. آیا این دو هیچ گونه تفاوتی با هم ندارند؟ «بازی» به مفهوم خاصی می‌تواند با «شوخی» هم معنی باشد، مثلاً به جای «نویسنده قصد بازی دارد» می‌توان نوشت «نویسنده قصد شوخی دارد» و از هر دو جمله تقریباً یک مفهوم را استنباط کرد. خانم نفیسی از همین مفهوم ظریف «شوخی» و «بازی» استفاده می کند؛ در ابتدا فقط از شوخی سخن می گوید، بعد «بازی» را در کنار «شوخی» می‌نهد و سپس «شوخی» را کنار می گذارد و «بازی» را برجسته می کند تا به توضیح تئوری دلخواه خود، یعنی تئوری «داستان بازی است»، بپردازد. اینهمانی «شوخی» و «بازی» تنها در همان مفهوم می‌تواند مطرح باشد، و در خارج از این محدوده هیچ گونه شباهتی با یکدیگر ندارند. بازی می‌تواند با شوخی همراه باشد، اما شوخی الزاماً با بازی همراه نیست. کودکان بازی می کنند، اما بزرگسالان مجالی برای بازی ندارند زیرا باید مسایل جدی زندگانی خود را حل کنند، در حالیکه شوخی در هر سنی امری عادی است. شوخی، طنز، هجو و هزل می‌توانند ویژگی برخی از داستان‌ها باشند و داستان بهرام صادقی را می‌توان در محدوده‌ی آنها بررسی کرد. گرچه خانم نفیسی همه‌ی این مقولات زیبایی‌شناسی را یکی می‌پندارد و در بررسی داستان هم آن را «بازی»، هم شوخی و هم طنز و هجو می‌داند. در این بررسی کلمات معنا و مفهوم واقعی خود را از دست می‌دهند، بطوریکه به سادگی یکی به دیگری تبدیل می‌شود و در نهایت از معنا و مفهوم واقعی خود تهی می گردند. اما در این میان «بازی» چه نقشی دارد؟ خانم نفیسی شباهت ظاهری و لغوی مفهوم شوخی و بازی را بتدریج کنار می گذارد تا اثبات کند که داستان همان «بازی» به مفهوم متداول کلمه، یعنی بازی کودکانه، است. وی می‌نویسد:

«بازی هم جدی است و هم شوخی، یعنی شوخی هم جدی است و هم بازی. داستان نیز در یک سطح بازی جدی است میان واقعیت و خیال، میان نویسنده و خواننده. مگر نه اینکه در بازی چالش

است و کنجکاوی و شیطنت و همراه با آن میل به ساختن، به خلق کردن، و مگر نه اینکه «واقعیت» همچون «حقیقت» نه فقط از طریق تجربه‌های واقعی زندگی که در کنار آن از طریق خلق و تجربهٔ دوباره آن تجربیات در تخیل دریافت می‌شود؟

«این را هر بچه‌ای که اولین بار نقش پدر یا مادر عروسکش را ایفا می کند می‌فهمد، همانطور زمانی که گرگم و گله می‌برم بازی می کند و یا به قصهٔ حسن و حنا خانم و زیبای خفته گوش می‌دهد[8].»

اگر بخواهیم اینهمانی ارسطویی را از نوشته‌ی خانم نفیسی کنار بگذاریم، با یک مسأله‌ی جدی روبرو می شویم، با مسأله‌ی روند خلاقیت در بازی و روند خلاقیت در داستان‌نویسی. آیا این هر دو روند از قوانین یکسانی پیروی می کنند؟ برخلاف نظر خانم نفیسی در بازی هیچ گونه میلی به ساختن و خلق کردن وجود ندارد، و اگر وجود داشته باشد روند خلاقیت در آن بسیار بطئی و کُند است. کودکان معمولاً بازی را از دیگران می‌آموزند و یا آن را از بزرگترها تقلید می کنند و سالهای سال آنها را بدون هیچ تغییر اساسی تکرار می‌نمایند. کُندی روند خلاقیت در بازی صرفاً به دلیل غریزی بودن آن است. ا.ح. آریان پور می نویسد:

«اگر هنرآفرینی را نوعی بازی یعنی فعالیتی غریزی بدانیم، به این سئوال برمی‌خوریم که چرا این بازی برخلاف دیگر بازی‌ها، این قدر منظم و دل پذیر است و به اشکال بسیار دقیق و ظریف درمی‌آید، و چگونه یک عمل غریزی که طبیعتاً باید به صورت کمابیش ثابتی متحقق و متظاهر شود، این همه تغییر و تحول و تنوع می پذیرد[9].»

بنابراین بازی امری است غریزی و فعالیتی خودانگیخته و بی‌هدف و به همین دلیل همواره به صورت کمابیش ثابتی متحقق و متظاهر می‌شود. از آنجا که کنش‌های غریزی محصول فعالیت‌های خودبخودی و بازتاب‌های فطری هستند، معمولاً بیانگر فعالیت‌های ساده‌ی اورگانیسم انسان در برخورد با محیط می‌باشند. طبعاً چنین مکانیسم‌های حیوانی ساده‌ای نمی‌توانند هیچ گونه خلاقیت اساسی در فرد ایجاد نمایند.

اما روند خلاقیت در داستان‌نویسی بسیار پیچیده است. از آنجا که این روند بازتاب آگاهی نویسنده از محیط پیرامونی خود است، از این رو هیچ شباهتی با کنش‌های غریزی ـ و از آن جمله با «بازی» ـ ندارد. روند خلاقیت در داستان‌نویسی مستلزم اندیشیدن به زبان تصاویر است. تصاویر از طریق حواس و با مشاهده‌ی واقعیت‌های بیرونی در ذهن نویسنده انعکاس می یابند. اما نویسنده تنها به مشاهده اکتفا نمی کند، بلکه آن چیزی را بازنمایی می کند که واقعی بودنش را درک کرده باشد. هگل به درستی می گوید که وجود فی نفسه هنوز واقعی نیست، تنها آنچه درک شده واقعیت است. نویسنده در جریان آفرینش تصاویر مفاهیمی را دخالت می‌دهد که جهان بینی و فرهنگ وی به او القا کرده است. این تصاویر با احساسات و عواطف نویسنده پیوند می خورند، امری درونی می‌شوند و بدین‌سان به صورت پدیده‌ای کاملاً نو نمودار می شوند که دیگر واقعیت خام بیرونی نیستند، بل تا حدود معینی مستقل از آن هستند. در اینجا علاوه بر واقعیت و ذهنیت نویسنده، داشتن استعداد، تجربه، توانایی و مهارت در بیان، شناخت زبان و تکنیک برای

نویسنده موردنیاز است. این روند حتی در خیالی‌ترین داستانها مشاهده می‌شود و به روشنی می‌تواند تبیین شود. با توجه به این روند بسیار پیچیده‌ی خلاقیت در داستان‌نویسی، آیا یکی پنداشتن «داستان» با «بازی» از اهمیت این روند خلاق نمی کاهد؟

خانم آذر نفیسی در ابتدای نوشته‌ی خود می گوید که «برخی» از داستانها بازی هستند، اما به هنگام تکمیل فرضیه‌اش ناگهان آن را تعمیم می‌دهد و بازی را جزء ذاتی داستان می بیند. آن گاه اعلام می کند که «همهٔ داستانها در بطن خود نوعی بازی‌اند[۱۰]»، ولی وقتی که می‌بیند که تئوریش با واقعیت جور درنمی‌آید، نتیجه می گیرد که گویا نویسندگان ایران هنوز به آن سطح از آگاهی نرسیده‌اند که خود را با فرمول «بازی = داستان» ایشان تطبیق دهند. در این میان تنها بهرام صادقی نویسنده‌ی حقیقتاً توانا و چیره‌دست ایران برای وی یک نمونه‌ی استثنایی می‌شود، آن هم یک نمونه‌ی استثنایی بازیگوشی! خانم نفیسی می‌نویسد:

«بحث رمان و داستان در ایران هنوز در مراحل بسیار اولیّه خود است و در این نوشته نمی‌توان به آن پرداخت، اما می‌توان گفت این نوع آگاهی در داستان معاصر فارسی به ندرت وجود دارد، گرچه اینجا و آنجا داستانهایی یافت می‌شوند که اساساً بر پایهٔ خصلت بازیگر روایت پیش می‌روند. به عنوان مثال برخی داستانهای کوتاه بهرام صادقی دارای چنین خصلتی هستند. مثلاً داستان «آقای نویسنده تازه کار است» شاید بهترین مصداق آن باشد[۱۱].»

به این سخنان چه پاسخی می‌توان داد جز اینکه: تئوری با واقعیت جور درنمی‌آید، پس بدا به حال واقعیت!

دگرگونی کنش‌های غریزی معمولاً در طول زمانی دراز و به اقتضای محیط صورت می گیرد. طبعاً کسی که داستان را «بازی»، یعنی امری غریزی، می‌داند، نمی‌تواند تحول و تنوع آن را بپذیرد. از آنجا که خانم نفیسی قادر به توضیح و پذیرش این تحول و تنوع در داستان نیست، بنابراین تلاش اکثر نویسندگان ایران را نفی می کند، زیرا که می‌بیند آثار آنها در دایره‌ی تنگ و محدود تئوری از پیش ساخته‌ی ایشان نمی گنجد. بدیهی‌ست که حتی نویسنده‌ی خلاقی چون بهرام صادقی نمی‌تواند خود را در این دایره‌ی تنگ و محدود محبوس کند. به این سخنان بهرام صادقی در داستانش که در بالای مقاله‌ی خانم آذر نفیسی آمده توجه کنید تا پی ببرید که چگونه او از تنوع و برخورد صحیح با واقعیت صحبت می کند:

«دوست من، تیپ‌ها را به سربازخانه‌ها وابگذارید، حتماً باید... حتماً نباید... بشریت، و خیلی چیزهای دیگر، اینها مسائلی است که هنوز حل نشده است. اما در وهلهٔ اول باید داستان نوشت، داستان خالص، باید ساخت، به هر شکل و هر جور... فقط مهم این است که راست بگوئی.[۱۲]»

آری باید داستان نوشت، به هر شکل و هر جور، فقط باید راست بگویی! شگفت‌آور است که چرا خانم نفیسی این سخنان را، که دقیقاً ناقض تئوری وی است، در بالای مقاله‌ی خود نقل کرده است.

در ابتدای این نوشته گفتیم که نوگرایان منشاء و تنها سرچشمه‌ی هنر را پذیرش ناخودآگاه، غریزه و

کشف و شهود می دانند. وقتی که خانم نفیسی همه‌ی داستان‌ها را در بطن خود نوعی بازی می‌داند، در واقع می خواهد بگوید که داستان کنشی ناخودآگاه، غریزی و خود انگیخته است. طبعاً چنین درکی باید مخالف هر گونه تئوری از پیش ساخته برای هنر (و در اینجا برای داستان) باشد، باید هر گونه کلیشه‌سازی و محدودیت را برای هنر نفی نماید، باید هنر را جریان سیال ذهن هنرمندی بداند که همچون اسبی سرکش می تواند به هر جا بتازد.. غافل از اینکه خود این «هرجا» نیز به هر حال زمان و مکانی مشخص است که در آن می‌توان ترکتازی هر اسب سرکشی را مهار کرد. خانم نفیسی نیز از پیش‌فرض‌های ذهنی و کلیشه‌سازی نفرت دارد:

«با این نوع نویسندگان آشنا هستیم، از نویسندگان «پاورقی‌نویس» تا حتی نویسندگانی با ادعاهای هنرمندانهٔ بسیار، ـ که در ظاهر متفاوتند و در اصل یکی ـ نویسندگانی به ظاهر معتقد به واقعیت ولی در واقع تنها معتقد به باور ما، آرمان ما، خواستها و اعتقادات خود. بسوی واقعیت می روند تا پیش‌فرض‌های ذهنی و کلیشه‌های از پیش‌ساخته شدهٔ خود را جانشین آن سازند. به نام واقعیت به جنگ واقعیت[۱۳].»

واقعیت این است که خانم نفیسی تا آنجا از پیش‌فرض‌های ذهنی و کلیشه‌سازی نفرت دارد که مربوط به باور آنها، آرمان آنها، خواستها و اعتقادات آنها باشد؛ یعنی در صورتی که به نفی آگاهی و خرد در داستان بیانجامد. ولی اگر این پیش‌فرض‌های ذهنی و کلیشه‌سازی مربوط به باور ایشان، آرمان ایشان، خواستها و اعتقادات ایشان باشد، در این صورت تحمیل هر گونه کلیشه و پیش‌فرض‌ههای ذهنی از پیش ساخته شده در داستان امری مجاز است، حتی اگر نتوانند خود را با واقعیت تطبیق دهند و به نفی تلاشهای خلاق همه‌ی نویسندگان ایران منجر شود.

همانطور که گفته شد تئوری «داستان بازی است»، تئوری تازه‌ای نیست، تئوری مرده‌ای است که از اعماق قرن نوزدهم گرفته شده است. خانم نفیسی می کوشد به این تئوری مرده حیاتی مجدد ببخشد و آن را در شاخه‌ای از هنر به کار گیرد. اما هر چه تلاش می کند نمی‌تواند، بنابراین ناگزیر در برابر واقعیت سرسخت تسلیم می‌شود و برای زنده ماندن آن اصراری نمی‌ورزد:

««باید» گفت نظری که در این نوشته بیان شد تنها برداشتی است از میان برداشتهای بسیار دربارهٔ داستان اصراری به قبول آن نیست[۱۴] ...»

ما نیز در خاتمه‌ی بحث از زبان هگل می گوئیم: مرده‌ها را بگذارید مردگان بردارند!

● رشت ـ مهر ۶۹

زیرنویس

۱ ـ ا.ح. آریان‌پور، درباره‌ی جامعه‌شناسی هنر، ص۲، انجمن کتاب دانشجویان دانشکده‌ی هنرهای زیبا ـ دانشگاه تهران، ۱۳۵٤.

۲- Spencer　　۳- Schiller　　٤- Lange

5- G. Alen, Physiological Aesthetics, ۱۸۷۷.

6- K. Groos, The play of animals, ۱۸۹۸.

۷ـ دکتر آذر نفیسی، اندر باب نقش بازی در داستان، کلک، شماره‌ی ۵، ص۳۱، مرداد ۶۹.

۸ـ پیشین، صص ۳۲ - ۳۱.

۹ـ ا.ح. آریان‌پور، پیشین، ص۳۲.

۱۱ ـ پیشین، ص۳۲.

۱۲ ـ بهرام صادقی، آقای نویسنده تازه کار است، کلک شمارهٔ پیشین، صص ۲۵ـ۲۴.

۱۳ ـ دکتر آذر نفیسی، پیشین، ص۳۷.

۱٤ ـ پیشین، ص٤۳.

کاظم سادات اشکوری

آقای صداقت! می‌خواهم با شما کمی حرف بزنم.

آقای صداقت! چند دقیقه تشریف داشته باشید می‌خواهم با شما کمی حرف بزنم. خودتان را به کوچهٔ علی چپ نزنید. می‌دانم که روز های یکشنبه در منزل تشریف دارید. بله، قسم نخورید. باور می کنم که نمی خواهید از فرنگی‌ها تقلید کنید. شما که دروغ نمی گویید. تمام وجودتان سرشار از صداقت است. چند سال پیش هم که می‌خواستید کار آزاد بکنید، دوست داشتید نام مغازه‌تان را بگذارید «فروشگاه صداقت». راستی چرا این کار را نکردید؟ چرا به نوشتن رو آوردید؟ نویسند گی و شاعری که برای کسی آب و نان نمی‌شود. اگر مشهور هم بشوید و در هر محفلی نامتان ورد زبان پیر و جوان باشد، مطمئن باشید برای بقال سر کوچه یک مشتری معمولی به حساب می‌آیید. ممکن است با شما احوال پرسی بکند و نامتان را بداند اما نداند که «نوی‌سنده»اید، یا «شاعر» ید و به «قالب» می‌اندیشید. چند تا تخم‌مرغ هم که بخواهید از او بخرید مسلماً همهٔ شکسته‌ها را به شما «قالب» خواهد کرد. البته اگر آدم درست و حسابی باشید و اول اسمتان «آقا» باشد.

راستی بقالی می شناسید که اول اسمش «آقا» باشد؟ ـ من که نمی‌شناسم. هر بقالی که می‌شناسم آخر اسمش «آقا» است.

در بارهٔ «آقا» باز هم می‌توانم حرف بزنم؟ می گفت، یک روز رفتم اغذیه‌فروشی محل و گفتم: «موسیو! لطفاً نیم کیلو کالباس و سیصد گرم خیار شور لطف کنید»، موسیو کالباس و خیار شور را آماده کرد و در کاغذی پیچید و جلوم گذاشت و گفت: «بفرمائید آقا، این کالباس و خیار شور شما، اما ما مسلمانیم.» نتیجه اینکه «آقا» یعنی سرور، بزرگ، مسلمان و ... «موسیو» یعنی کافر، اغذیه‌فروش، نا مسلمان و ... خوب! پس شما هم می‌دانستید که اگر «میرزا» اوّل اسم باشد یعنی با سواد و آخر اسم باشد یعنی شازده. آقای شاعر، آقای منتقد، آقای نویسنده! می‌دانید که میرزا فقط یك معنی دارد اما شازده دارای معانی گوناگون است. شما که نمی‌خواهید «شازده» باشید، می‌خواهید؟ راستی نمی‌شود کسی شازده باشد و با سواد هم باشد؟ اگر کسی شازده بود و با سواد هم بود آنوقت میرزا را کجای اسمش باید گذاشت؟ آیا گاهاً می‌شود گفت میرزا طاهر میرزا! یعنی هم سرِ اسم را با میرزا مزین کرد و هم ته اسم را؟ شاید بشود، اما جنابعالی که خود را میرزای اول می‌دانید آیا نمی‌دانید که به موارد ـ «گاه» فارسی نمی‌توان عن (ببخشید تنوین عربی) چسباند، آنهم ته کلمه؟ موارد استثنایی را در نظر نگیرید که این به اول و آخر چسباندن تغییری در معنای کلمه نمی دهد. مثل «قریباً» و «عن قریب»! اما استثناء را نمی‌توان به عنوان قاعده پذیرفت.

آقا! چقدر معلومات بخورد مردم می‌دهی؟ تو که اهل این حرفها نبودی. حرفهایت را ساده می‌زدی و همین سادگی بلای جانت شد. نمی‌خواستی شکل ظاهری نوشته‌ات را پیچیده کنی و لقمه را از قضا در دهان بگذاری؛ برای اینکه نمی توانستی. آدم ساده و رو راست نمی تواند حرفهای قلمبه و مزخرف تحویل مردم بدهد. باید ساعتها زود بزند تا بتواند مثل یك آدم دورو و حقه باز «انکسار نور در انقباض ثانیه‌های مدرّج» را تقلید کند.

بعد به همین سادگی همه جا خودت را کنار کشیدی و برای دیگران جا باز کردی. جالب است آقا! که دیگران حتی به عنوان ساده‌ترین برخورد انسانی نگفتند : «اول شما آقا! آخر چهار تا پیراهن ....» دور بریز این حرفها را. کدام پیراهن؟ تو اصلاً در عمرت چهار تا پیراهن نداشتی که پاره کنی. تو اصلاً در عمرت نخواستی که به میدان بیایی. بگذار آنان که می‌خواهند به میدان بیآیند و عربده بکشند.

بفرمائید آقا، همهٔ نشریات از آنِ شما! دیگر هیچ نشریه‌ای «تیول» کسی نیست. بفرمائید آقا، «تیول نامچه» و «تیول نامه» هم از آنِ شما! از ملک ادب «تیول‌داران» کناره گرفتند و حالا نوبت شما است که به میدان بیایید و برای اثبات حقانیت نامتان که «صداقت» است، دروغ به خورد این و آن بدهید.

شاگرد کودن دبیرستان مولوی را که می‌شناسید. ساعتها در فرهنگ لغت به دنبال واژه‌ای می‌گشت، وقتی آن واژهٔ دور از ذهن را از فرهنگ بیرون می‌کشید سرِ کلاس از دبیر ادبیات می‌پرسید، آقا... یعنی چه؟ وقتی دبیر ادبیات پاسخ می‌داد فردا به تو خواهم گفت، لبخندی می‌زد و ساکت می‌شد. و بعد در «زنگ تفریح» رو به همکلاسیها می‌کرد و می‌گفت، دیدید! فلانی بی‌سواد است، معنی واژهٔ فلان را نمی‌داند!

آقای صداقت هم هر چند قد کشیده است و به اصطلاح به عرض و طولش افزوده شده است اما از جهت طرز تفکر همان شاگرد دبیرستان مولوی است. آنقدر صداقت ندارد ـ نباید هم داشته باشد ـ که در نامه‌ای از شاعری یاد می‌کند و در مقاله‌ای از شاعری. شعرش را با نام مستعار برای مجله‌ای می‌فرستد و توقع دارد شعرش با حروف ۱۸ سیاه چاپ شود. وقتی که شعرش چاپ نمی‌شود و به او پاسخ می‌دهند، آنقدر سعهٔ صدر ندارد که عین پاسخی را که به او داده شده است نقل کند، پاسخ را هم تحریف می‌کند. آقای صداقت! شما که از فضلا و صاحب نظران بزرگ معاصر هستید، پس از اینهمه تجربه و دانش اندوزی لابد می‌دانید که شعر بسیاری از نام آوران صرفاً به دلیل نام آنها است که در نشریه‌ای به چاپ می‌رسد؛ در حالی که اگر یکی از شعرهای فلان شاعر به نام شخص دیگری برای مجله‌ای فرستاده شود، ارزش چاپ شدن ندارد! بعد کدام دیوانه‌ای شعر خودش را به نام مستعار و شعر شاعر مشهوری را به نام بقال سرِ کوچه برای مجله‌ای می‌فرستد؟ که مثلاً چه بشود! نام این کار حقه بازی است آقا! هیچ آدم درست و حسابی این کار را نمی‌کند. از شما که آقای «صداقت» هستید این کار واقعاً بعید است.

آقای صداقت! شما تنها نیستید. رفقای شما کم نیستند. یکی از «صداقت»ها حرفهای دیگری را به نام خود «قالب» می‌کند و لابد کسر شأن خود می‌داند که بگوید به قول فلانی، یکی از «صداقت»ها می‌گوید به قول عده‌ای «این روزها رمان‌نویسی مُد شده است» و لابد کسر شأن خود می‌داند که بگوید چه کسی این حرف را زده است، یکی از «صداقت»ها ... بگذریم. اگر مأخذ گفتارتان را ذکر کنید شما را آدمی دقیق، با وجدان، با حسن نیت، اهل تحقیق و ... به شمار خواهند آورد. این حرف را کسی می‌زند که چهار تا پیراهن... ای بابا! باز هم که رفتی سراغ چهار تا پیراهن. دور بریز این حرفها را.

آقا! ـ راستی در اول نامتان باید آقا گذاشت یا در آخر نامتان؟ ـ شما که هستید؟ کجا را می‌خواهید

بگیرید ؟ـ هیچ خبری نیست. همهٔ نشریه‌های روی زمین از آن شما! همهٔ کاغذ های روی زمین از آن شما! بنویسید، چاپ کنید، مقاله و شعر و داستان صادر کنید. معطل چه هستید؟ ادامه بدهید. می‌توانید به هر که دلتان خواست ناسزا بگویید. روش خوبی را در پیش گرفته‌اید؛ از دو نفر بد گویی کنید و از دو نفر تعریف. با این روش شما موفق خواهید بود. موفق به معنای امروزی کلمه!

بله، شنا گران فراوانند امّا آب نیست. اگر آب باشد... آری، اگر روزنه‌ای گشوده شود. صد رحمت به آنان که رو در روی آدمی می‌ایستند و ناسزا می گویند. راستی را چه باید گفت به آدمهایی که در پیش رو تعظیم می کنند، تقدیم نامچه‌های آنچنانی می‌نویسند، و اگر کسی در نشریه‌ای مسئولیتی داشت چه کارها که نمی کنند، اما در پشت سر... بگذریم.

می گوید من تو را قبول ندارم امّا تو باید مرا قبول داشته باشی. من به تو سلام نمی کنم امّا تو باید به من تعظیم کنی. من برای تو احترام فراوانی قائلم امّا نباید از خودت چیزی چاپ کنی و فقط باید نوشته‌های مرا چاپ کنی. می گوید چرا نامم را با ۱۲ نازک چاپ کردی؟ چرا تو که سردبیر هستی نامت را با ۱۶ نازک چاپ می کنی؟ چرا تمام صفحات مجله را به آثار من اختصاص نمی دهی؟ چرا وقتی مقاله‌ای در نقد ادبیات معاصر می‌نویسی از من به عنوان شاعر و نویسندهٔ بزرگ نام نمی بری؟ چرا وقتی من به محفلی پا می گذارم از جا برنمی خیزی و تعظیم نمی کنی؟ چرا شعر مرا در صفحهٔ اول مجله چاپ نمی کنی؟ چرا عکس مرا روی جلد مجله چاپ نمی کنی؟ چرا نام مرا روی جلد مجله... ای آقای صداقت! کجای کاری؟ من که سالها است در جراید گونا گون قلم می‌زنم هنوز نامم را نتوانسته‌ام به بسیاری از افراد بیاموزم. گاهی حرف تعریف عربی به اول نام خانواد گیم می چسبانند. گاهی نام دوم خانواد گیم را به ضم اول و سوم تلفظ می کنند و گاهی به فتح اول. تازه وقتی به فرد ناآشنایی معرفی می‌شوم، می‌پرسد: «شما با سر کار استوار... نسبتی دارید؟» آه... چه بگویم آقای صداقت! جنابعالی به میدان بیایید شاید بتوانید نامتان را به بسیاری از افراد بیاموزید!

□ □ □

تو که اهل این حرفهای نبودی. تو که روستایی بودی و می خواستی روستایی بمانی نمی خواستی مثل روستاییان دیگر به شهر بیایی و حقه بازی و دوز و کلک بیاموزی. چرا این حرفها را می‌زنی؟ بگذار هر که هر چه می‌خواهد بگوید. بگذار دست آدمها رو شود.

خوب! حالا شدی همان آدمی که قرار است باشی. تو نباید در این کارهای مسخره و پیش پا افتاده دخالت کنی. تو رنج کشیده‌ای تا بی نیاز شده‌ای. سرت را بالا نگهدار، برای «نام» نباید گدایی کرد. فردا می‌روی. فردا همه می‌روند. تو که نمی‌خواهی در این «مسابقه» شرکت کنی. مگر تو نبودی که می گفتی به جستجوی واژهٔ «صداقت» کدامین کتاب جامعه را باید گشود تا بتوان در هوای مطبوع استغنا نفسی تازه کرد؟ـ پس بس کن.

شمس لنگرودی

جیغ بنفش

اگر چه شعر نو در جریان نهضت مشروطه است که پدید می‌آید، ولی تکثیر و استقبال از آن، بعد از سرنگونی رضا شاه و از دههٔ بیست آغاز می‌شود. نخستین حامیان شعر نو مجلهٔ سخن به سر دبیری «پرویز ناتل خانلری» و پیام نو، نشریهٔ وُکس (انجمن فرهنگی ایران و شوروی) بود. «سخن» ناشر شعر نوقدمائی یا به قول خودشان «کلاسیک های جدید» بود و کم یا بیش هم تا آخر در همین موضع ماند، ولی پیام نو بسیار مدرنیست و آوانگارد بود؛ او بود که اول بار شعر نیما را چاپ کرد، اما در عین حال ستیز و عنادی هم با شعرای میانه رو و معتدل نوقدمائی نداشت. همین امر سبب شد که تقریبا همهٔ نو پردازان (در زمینه‌های مختلف) جذب آن شوند. ولی پیشتازیِ پیام نو تا سالهای ۲۷ و ۲۸ بود، و درست در اواخر سال ۲۹ و اوایل ۳۰ که شعرنو به مرحلهٔ شکوفائی رسیده بود «پیام نو» در پی زیبائی شناسی دولتی رئالیسم سوسیالیستی شوروی به آرامی تغییر موضع داده و به بولتن اداری سفارت شوروی بدل شد. البته تغییر موضع «پیام نو» هم بی دلیل نبود: شوروی از جنگی فرساینده و نابود کننده، پیروزمند و سر فراز بیرون آمده، و اکنون نیازمند به صلح بود تا طرح‌های اقتصادی و هنری مورد اعتقادش را به مرحلهٔ اجراء بگذارد. شوروی پس از چند پیروزی چشمگیر، قطبِ بخشِ اعظم روشنفکران جهان شده و تصمیم گیریها و شعارهایش برای هوا دارانش وحی مُنزل بود. او در این مقطع تاریخی، خواهان صلح و آرامش بود. پس «پیام نو» هم مبلّغ صلح می‌شود، خود را از هر گونه دخالت مستقیم و غیر مستقیم در امور داخلی دیگران کنار می کشد، و ظاهراً دیگر مایل نیست در کارهای هنری ایران هم دخالت کند. خوب، این امر به سیاست عمومی و خارجی هر کشور بر می گردد و ربطی هم به مردم کشور دیگر ندارد. اما تأسف این است که این موضعگیری شوروی، بطور گسترده‌ئی بر طیف چپ ایران اثر می گذارد؛ آنها نیز مبلّغ صلح و متعاقب آن، طرفدار هنر و ادبیات رئالیستی-سوسیالیستی می‌شوند که مطلقاً ربطی به وضع اجتماعی-اقتصادی ایران ندارد. رئالیسم-سوسیالیستی چنانکه از نامش پیداست، یعنی رئالیسمی که به واقعیات سوسیالیسم واقعاً موجود می پردازد؛ حکومت شوروی بر این باور بود که جامعهٔ خود را به طرف سوسیالیسم سوق داده است و لذا لازم است که هنرمندان- که حتماً بایستی رئالیست باشند- در این مرحله، به تشریح واقعیات کشورشان که همانا

سوسیالیزم است بپردازند. رهبران فکری و استیکی چپ ایران هم بدون توجه به این امر روشن، خود باخته و شیفته‌وار، بدون درک کُنه مطلب، از هنرمندان ایران می‌خواهند که رئالیستی سوسیالیستی بنویسند. از جملهٔ نشریات این طیف فکری، «کبوتر صلح» است.

اولین شمارهٔ «کبوتر صلح» در تاریخ ۱۵ اردیبهشت ۱۳۳۰ منتشر می‌شود. این نشریه در معرفی خود می‌نویسد: «کبوتر صلح نشریه‌ئی است هنری که برای خدمت به صلح و هنر نو، روزهای اول و پانزدهم هر ماه منتشر می‌شود». اما هنر نو از دیدگاه «کبوتر صلح» چگونه هنری است؟ برای دانستن پاسخ این سئوال خوب است که به خود «کبوتر صلح» مراجعه کنیم. نشریهٔ مزبور می‌نویسد: «برای مردمی که باید شعر نو را با مضمون نو و مترقی بخوانند باید به زبان خودشان برای آنها شعر سرود [تأکید از ماست]... آنچه امروز وظیفهٔ حتمی ماست، آموختن دانش مبارزه و قیام بر ضد نادرستی‌هاست، نه راهنمائی برای تفنّن و ذوق بازیِ ادبی و شعری. همانطور که ما فریاد بر می‌آوریم که مردم نان و معارف می‌خواهند نه توپ و بمب اتمی، همانطور هم باید بدانیم که در مبارزه، هیجان و تشویق و دانش و حرکت به پیش می‌خواهیم، نه مغازله به سبک نو و در قالب شعر جدید. با مغازله و سبک نو و شعر آزاد، جلو بمب اتمی و جنگ را نمی‌شود گرفت.

پیداست که از نظرگاه «کبوتر صلح» شعر باید به زبان مردم باشد (مردمی که هشتاد درصدشان سواد خواندن و نوشتن ندارند)؛ چرا؟ چونکه مردم مبارزه می‌کنند و برای مبارزه هم هیجان لازم است. غیر این، هر چه هست مغازله است و تفنن و ذوق بازی ادبی و شعری، که از آن جمله است شعر آزاد و سبک نو.

البته «کبوتر صلح» بعدها از این نیز پیشتر می‌رود و مخالفتش را با شعر نو روشنتر بیان می‌کند، بطوری که می‌نویسد: «پیشکسوت سرودن شعر جدید یا شعر آزاد یا شعر سفید در ایران نیما یوشیج است. و این نیما در قصیده و غزل، یا به اصطلاح سبک کلاسیک شعر فارسی، دست دارد... عروض را خوب می‌داند. و هیچوقت از او نشنیدیم که کارهای «تازه و آزاد» خود را به عنوان یک کار صحیح و قطعی تلقی کند [۲]

ملاحظه می‌فرمائید؟ مهمترین نشریهٔ ادبیِ ترقی‌خواه‌ترین حزب مردمی روشنفکران آشکارا خلاف می‌گوید. او می‌گوید نیما (که ده‌ها جلد کتاب در توضیح اصول نوآوری خود نوشته است) هرگز کار خود را یک کار صحیح نمی‌داند. خوب، حزب قدرتمندی که با نیما چنین کند پیداست که چه با جوانان می‌کند. از احمد شاملو که در آن هنگام شاعر جوان بیست و شش ساله‌ئی است مثال می‌آورم: در سال ۱۳۳۰ قطعنامهٔ شاملو ـ که در واقع انتقادنامه‌ئی بر گذشتهٔ شاعر است ـ منتشر می‌شود، «کبوتر صلح»، طی انتقاد مفصلی بر کتاب می‌نویسد: «... نمی‌توانم با اندیشه‌های تیره و تار و منقلب و مغشوشی که [شاملو] در اشعار خود آورده است موافق باشم ... نباید احلام و اصغاث کاذب و مجرد را که مطلقاً فاقد مصداق عینی

---

۱) ـ کبوتر صلح، بهمن ۱۳۳۰ دوم، ص ۳۵، دورهٔ دوم، شماره ٤ (۱۸).
۲) ـ همان [تأکید از ماست].

هستند به عنوان شعر نو تحویل مردم داد... درد این دوستان، درد احساس زندگی و در عین حال دوری از زندگی است. درد اندیویدوآلیزم و بیگانگی با زبان توده‌هاست. این دوستان عزیز با این جامه‌ئی که بر تن کرده‌اند در نظر ملت خود، ملتی که دوستش می‌دارند غریبه‌اند. ملت زبان آنها را نمی فهمد. مقصود آنها را درک نمی کند. آنها را دور از خود و بیخبر از دردهای خود می‌شمرد... [این شاعر] چرا نمی‌خواهد از ذوق و طبع خود برای بر انگیختن شعلهٔ مبارزهٔ مقدس همنوعانش مدد بگیرد...).[۱] در حالیکه می‌دانیم قطعنامه سنگ بنای اشعار بعدی شاملو، و مشخصاً پاسخ به یک مسلهٔ دقیقاً سیاسی و اجتماعی آن روز بود، اما واقعیت این بود که فرسنگ‌ها پیشتر از درک خام و ابتدائی تودهٔ مردم است.

در چنین جوی پیداست که شعر به چه مقالات سیاسی-اقتصادی موزونی بدل می‌شود. چنین نیز شد. و به مرور، این وضعیت، شاعران غیر حزبی و آوا نگارد را که شاهد نابودی «شعر نو» نو پا بودند بر انگیخت.

اینان در سال ۱۳۲۷ در انجمن کوچکی به نام «انجمن هنری خروس جنگی» گرد آمدند، و در سال ۱۳۲۸ نشریه‌ئی به همین نام منتشر کردند. اما خروس جنگی هنوز توان و جسارت لازم را در مقابله با کبوتر صلح نداشت، لذا بعد از انتشار چند شماره متوقف شد؛ و در اول اردیبهشت ۱۳۳۰، با انتشار نخستین شمارهٔ دورهٔ دوم بود که تمام و کمال به هئیت یک خروس جنگی ظاهر شد و رو در روی «کبوتر صلح» قرار گرفت. این نشریه از هر نظر نقطه مقابل «کبوتر صلح» بود. من بر این باورم که حتی نام خروس جنگی هم در تقابل با کبوتر صلح انتخاب شده بود. «خروس جنگی» مطلقاً به هنر متعهد - حتی خود خواسته‌ترین تعهد ها - اعتقادی نداشت؛ و اگر تا امروز «کلاسیک های جدید» - که آقای نادر نادرپور گویا واضع این نام بودند - از موضع راست و محافظه کارانه با نیما مخالف بودند، خروس جنگی از موضع شورشی با او مخالفت می‌ورزید. رهبر شعر خروس جنگی هوشنگ ایرانی بود. «هوشنگ ایرانی» در سال ۱۳۰۴ (هـ.ش) در همدان متولد شده؛ در تهران دیپلم ریاضی گرفته؛ در خرداد ۱۳۲۵ از دانشگاه تهران، لیسانس ریاضیات گرفته، همین سال وارد نیروی دریائی شده؛ به انگلستان اعزام گردیده؛ به فرانسه گریخته؛ به تهران بازگشته؛ به اسپانیا رفته و در ۱۸ آبان سال ۱۳۲۹ با در دست داشتن دکترای ریاضیات به ایران بر گشته است. نخستین اشعار هوشنگ همین ها است که در خروس جنگی چاپ می‌شود. اما اصول هنری خروس جنگی را که تحت عنوان «سلاخ بلبل» پشت جلد تمام شماره‌ها چاپ می‌شد بخوانیم:

سلاخ بلبل

۱. هنر خروس جنگی هنر زنده‌هاست. این خروش، تمام صداهائی را که بر مزار هنر قدیم نوحه سرائی می کنند، خاموش خواهد کرد؛

۲. ما به نام شروع یک دورهٔ نوین هنری، نبرد بیرحمانهٔ خود را بر ضد تمام سُنن و قوانین هنری گذشته آغاز کرده‌ایم؛

۳. هنرمندان جدید فرزند زمانند و حق حیات هنری تنها از آن پیشروان است؛

---

۱) - همان، ۱۶ اسفند ۱۳۳۰، شماره ۸ (۲۰).

۴ . اولین گام هنر [illegible] نوین، با در هم شکستن بت‌های قدیم همراه است؛

۵ . ما کهنه پرستان را در تمام نمودهای هنری: تئاتر، نقاشی، نوول، شعر، موسیقی، مجسمه‌سازی محکوم به نابودی می‌کنیم، و بت‌های کهن و مقلدین لاشه‌خوار را درهم می‌شکنیم؛

۶ . هنر نو که [illegible] با درون را گذرگاه آفرینش هنری می‌داند، سراپای جوشش و جهش زندگی را در خود دارد، و هرگز [illegible] شدنی نیست؛

۷ . هنر نو بر گورستان بت‌ها و مُقلدین منحوس آنها به سوی نابود کردن زنجیر سُنن و استوار ساختن آزادی بیان احساس پیش می‌رود؛

۸ . هنر نو تمام قراردادهای گذشته را می‌گسلد و نوی را جایگاه زیبائی‌ها اعلام می‌دارد؛

۹ . هستی هنر در تازگی و پیشروی است. تنها آن هنرمندانی زنده هستند که تفکر آنها به دانش نوین استوار باشد؛

۱۰ . هنر نو [illegible] های جانبداران هنر برای اجتماع، هنر برای هنر، هنر برای،... تباین دارد؛

۱۱ . برای پیشرفت [illegible] نو در ایران باید کلیهٔ مجامع طرفدار هنر قدیم نابود گردد؛

۱۲ . آفرینندگان [illegible] هنری آگاه باشند که هنرمندان خروس جنگی به شدیدترین وجهی با نشر آثار کهنه و مبتذل [illegible].»

انجمن هنری خروس جنگی

غریب، شیروانی، ایرانی

اما نمونه [illegible] «خروس جنگی» کدامند؟

«شعر کبود» از «فرهنگ ایرانی» نمونه‌ئی تیپیک از نوع هنر خروس جنگی است، که نخست با بی‌اعتنائی کامل رو به رو شده و پس از چند سال غوغائی به پا می‌کند. «کبود» همان است که به پاس وجود ترکیب جیغ بنفش در مصراع هفتم آن به این نام معروف شده و پس از آن، کنایه‌ئی بر همهٔ اشعار به ظاهر بی‌ربط می‌شود. تکه‌هائی از «جیغ بنفش» را ذیلاً می‌خوانیم:

کبود

هیما هو رای
گیل ویگولی
... ...
نیبون... نیبون

غار کبود می‌دود

دست به گوش و فشرده پلک و خمیده
یکسره جیغی بنفش
می کشد

گوش-سیاهی ز پشت ظلمت تابوت
گاه- درون شیر را
می جود

هوم بوم
هوم بوم
وی یو هو هی ی ی ی
هی یایا هی یایا هی یایا !

جوشش سیلاب را
بیشهٔ خمیازه‌ها
ز دیده پنهان کند
کوبد و ویران شود
شعلهٔ خشم سیاه
پوسته را بر درد

غبار کوه عظیم
ز زخم دندان موش
به دره‌ها پر کشد

مایا ندوو
کومبا دوو
کومبا دوو
هو ررها... هوررها
جی جولی جی جی لی

۱

....

هر چند نام «جیغ بنفش» برای همیشه با نام «ایرانی» گره خورد و بر همهٔ اشعار او باقی ماند، ولی او عملاً پس از سرودن چند شعر از ایندست، این شیوه را رها کرد. بر خورد خرد کننده‌ئی که از آن سال تا سال‌ها بعد با وی شد و تا حد فلج کردن ذهن او پیش رفت، مانع ادامه این شیوه بود.

□ □ □

اما حال که علت پیدایش «خروس جنگی» (که همانا مقابله با هنر محافظه کار و دستوری بود) را می‌دانیم، پرسش اساسی این است که آیا این وضعیت مخدوش ضد هنری، بهانه‌ئی برای گرد آمدن هنرمندان بی‌هنر در یک انجمن نبود؟ پاسخ قطعی این است: «نه». و دلیل من آثار اندک بعدی «ایرانی» است. او کتاب مفصلی در باب زیبائی شناسی و نقد هنری دارد که در همان سالها چاپ شد. آراءِ هنری او در آن کتاب آمده است. علاوه بر این «ایرانی» به چندین زبان مسلط بود و تز دکترای او به نام «فضا و زمان در تفکر هندی» نشانگر عمق اندیشهٔ نو جوی اوست.

شاید بشود این سئوال را کرد که آیا او در کارش موفق بوده‌است یا خیر ولی نمی‌شود او را به جنجال آفرینی بی‌خردانه یا شهرت طلبی کاذب ژورنالیستی متهم کرد. حرکت او از درکی دیگر بود. در کی که در «خروس جنگی» تحریر می‌شد. غلامحسین غریب قصّه نویس این نشریه و پیشهاد دهندهٔ نام مجله می‌نویسد: «راه صحیح این است که از تمام شرایط هنری یا غیر هنری موجود که فقط پا بندهائی برای نویسنده هستند چشم بپوشیم، از تصور و ساختن قبلی یک اثر و در نظر گرفتن هدف بعدی آن دست بر داریم و برای دست یافتن و کامیابی در این امر، هنگام نوشتن باید به تمام معنی در درون خود فرو برویم و از هر گونه کنترل عقلی و ارادی بر کنار بمانیم و بگذاریم ذهن آزادانه به فعالیت مکانیکی خود و بروز انواع تصاویر شگفت‌آورش ادامه دهد. این روش نوشتنی است که به دست سور رئالیست‌ها با وادار ساختن کامل ضمیر ناب‌خود در نویسندگی قرن جدید به ظهور رسیده است». پس «جیغ بنفش» نتیجهٔ انتخاب آگاهانهٔ یک شیوهٔ هنری مدرن بود. شیوه‌ئی که نظر بر «سیلان ذهن» و ناخود آگاه هنرمند داشت. بدین جهت، بعد ها که از «ایرانی» در بارهٔ چگونگی شکل گیری چنین ترکیبی در ذهن وی می‌پرسیدند، گفت: یادم می‌آید روزی در غاری می‌دویدم. کسی جیغ می کشید. او را نمی‌دیدم. دیوارهٔ غار را که در این حال می‌دیدم، بعد ها به نظرم می‌رسید که انگار غار می‌دوید و جیغ هم مال دیوارهٔ کبود همین غار بود.

□ □ □

اما از پیش پیدا بود «خروس جنگی» که نه پایگاهی در فرهنگ مردم دارد و نه مورد تأئید روشنفکران ایران است دوام نخواهد آورد. چهار شماره از این مجله در سال ۱۳۳۰ منتشر شد. نخستین در اول اردیبهشت و آخرین در پانزده خرداد، و هر پانزده روز یک شماره. تنها شاعر خروس جنگی، هوشنگ ایرانی بود.

---

۱) خروس جنگی، دورهٔ دوم، شمارهٔ دوم، اردیبهشت ۱۳۳۰.

□

از شاعر «جیغ بنفش» چهار مجموعهٔ شعر منتشر شد: «بنفش تند بر خاکستری» شهریور ۱۳۳۰، دویست نسخه، در ۶۳ صفحه؛ «خاکستری» خرداد ۱۳۳۱، صدوده نسخه، در ۲۵ صفحه؛ «شعله‌ئی پرده را بر گرفت و ابلیس به درون آمد»، آبان ۱۳۳۱، صدو ده نسخه، در ۲۴ صفحه؛ «اکنون به تو می‌اندیشم، به توها می‌اندیشم» دیماه ۱۳۳۴، دویست و سی نسخه، در ۲۴ صفحه.

□

پس از سال ۱۳۳۴ دیگر شعری از شاعر «جیغ بنفش» منتشر نشد. به سکوت و تنهائی رو کرد. به الکل مبتلا شد. و در شهریور ۱۳۵۲ بر اثر سرطان خون در گذشت.

●

اورنگ خضرایی

کُجای تاریک زمین

یادداشتهای شتابزده پیرامون چند دفتر شعر :

- با یار و آفتاب • بی چتر، بی چراغ
- گوشه‌های اصفهان• خاکِ دامنگیر
- غُرابهای سفید • با نام گلُ

شعر فارسی پس از انقلاب مشروطیت وارد دوران تازه زندگی دراز خود میشود. عوامل پیچیدهٔ اجتماعی ـ تاریخی ـ زمینه ظهور نیما را فراهم آورده است و عصر نیما عصر د[illegible] فرهنگ روزگار او پوسته ترکانده و به سوی آمیختگی با فرهنگ‌های متحول همروزگار خود گام بر میدارد. پیش از این دوران اگر شعرِ فارسی از بن‌بستها راه به سویِ گذشته بر میگرداندْ در عصر تازه به دلیل بهرموری‌اش از نوعی هوشیاری و پویائی، به سوی آینده میراند. زیرا شتاب عصر نو و ویژگیهای آن مجال [illegible] به او نمیدهد.

با ظهور نیما زیبائی شناسی نوین شعر، رفته رفته بر اساس ارزشهایی فراتر [illegible] میگیرد و از یک سو قالب را دگرگون می کند و فرم تازه می‌آفریند و از دیگر سو جان شعر در زمینه [illegible] کلام و کشف ویژگیهای درونی و معنایی واژه‌ها، به تَحوّلی محتوائی نیز دست می یابد. نگرش [illegible] شاعر به طبیعت پیرامون و جهان بینی هوشیارانه‌ای که ره‌آورد عصر تازه است همراه با بیانی غیر [illegible] شکلی متکامل به شعر میدهد. حرکت آغازِ میشود و غبار کهنگی از نگاه‌ها زدوده میگردد. فریاد [illegible] همروزگار نیما امّا همچنان بلند است.

«افسانه»، ضربه‌های نخستین را فرود آورده، امّا نیما در کار سرودن شعر دیگر [illegible]

هست شب یک شب دم کرده و خاک/ رنگِ رخ باخته است/ باد نو باوهٔ ابر از بر کوه/ سوی من تاخته است/ ...../ هست آری، شب.

از میان دنباله روان نیما، شاملو به راه دیگری میرود و شعر سپید حضور [illegible] کند. آبشخور زیبایی‌شناسی شعر سپید شاملو اگر چه به ارزشهای پیشرفته هنر جهان چشم دارد امّا زبان شاعر از نثر گذشته فارسی توش و توان می گیرد و ریشه در فرهنگی غنی دارد که در فضا های نو بالیدن می‌جوید. شعر شاملو، شعر زمانه میشود. جریان جوانی که در شعر امروز ما، حرکت زلال و درخشانی دارد برآیندی است که در راستای این پیشینه شکل گرفته و هویّت خاص خویش را دارد.

ارزشگزاری همه ابعاد این شاخه از شعر امروز و تعیین حدود وابستگی این حرکت، در حوصلهٔ این یاد داشت‌ها نمی گنجد. در بررسی این چند مجموعه‌ای که مورد بحث ما قرار دارد اصطلاح شعر جوان اطلاقی کلی است برای شعر ناب، مدرن، موج سوم...

□ ● □

□ «با یار و آفتاب» اولین مجموعهٔ شعر مسعود امینی (م. روان شید) است «با فضایی عاطفی ـ اجتماعی که دلمشغولیِ شاعر را به مسأله عشق و مرگ نشان میدهَد». امینی جوان است متولد ۱۳٤۵ خرمشهر.

جُبّه‌ای از آتش/ با یال ارغوانی عشق/ اینگونه می‌رقصم/ در کرانهٔ خورشید. ص ۱٤

این سطرهای آغازین شعری از این دفتر است که خوب آغاز شده، غافلگیر کننده و پویا. بافت زبان متناسب با حال و فضایی ست که شاعر قصد ارائه آن را داشته و ایجاد سهم اساسی خود را در کلام دارد. شعر به قصد ژرف‌نمایی به ورطه ابهام‌هایی ساختگی در نغلطیده و جریانی زلال و لحنی گیرا دارد : غریب میمانی

دل/ غریب میمیری/ به هنگامیکه عشق/ آب است و جانت عطش...

شعر با این سطرها تمام میشود که اگر چه درخششی خیره کننده ندارد امّا ملال‌آور هم نمی‌نماید و تصویرها و ترکیب‌ها تداعی گر فضایی از آنگونه که بطور مثال در این سطرها از شعر دیگری از همین دفتر با آن سر و کار داریم نمی‌باشد: به ناز ناقهٔ لیلی قسَم/ به یوسف- عزیز مصر- ص ۱۲

این سطرها چنان از زاویه نگرش تازه و زبان شعر معاصر به دوراند که خواننده را در میان تعبیرهای کهنه سر گردان می کنند. امّا در همین شعر کوتاه، ترکیب «زمین تلخ» بسیار درخشنده‌تر است از هر نوع گرایش به عناصر زبانی- اسطوره‌ای کهن و در اسارت رسوبات ذهنی گذشتگان گرفتار آمدن. «اوفیلیای مبارکزاد» نیز چندان تفاوتی با «عزیز مصر» ندارد.

پرسش این است که وقتی شاعری میتواند- به تعبیر «آتشی»- در کلاف نازک کلام به کشف لحظه‌ها و دقایقی در سطح شعر واقعی دست یابد چرا باید بیهوده دل به تعبیرهایی از اینگونه خوش کند؟

لحظه‌ها و دقایقی از این دست: پلک که می گشایی/ بهار تکرار میشود. ص ۲۴ یا: با بغضی تازه می‌آیم/ چنانکه جان جهان اینک/ به تمامی لبریز من است.ص ۱۰

«با یار و آفتاب» شروع نوید بخشی است و امیدوار کننده. آری، آری حکایتی‌ست، این زخم نا نجیب ص ۳۳. و بی اشارت به این سطرها این مقال را چگونه میتوان پایان داد:

آتش است اینک/ که شیهه می کشد در من/ آتشی به رنگ اسب/ آتشی بسان زین و یراق و به طعم رزم/ آتشی چون بوی قلب دماوند. ص ۴۰

با آروزی موفقیت بیشتر برای او. آتشش فروزنده‌تر باد.

□ ● □

«بی چتر، بی چراغ» دفتر شعرهای «رضا چایچی» با اولین سطرهایش آرام آرام تسخیرت می کند: ای یار بر کجای تاریک زمین خانه کرده‌ای/ من خسته از مَرَمّت کفشهای کهنه‌ام/ به نقطه‌ای دور/ در افق، خیره میشوم. این همهٔ سطرهای یک شعر نیست. اما من همین پارهٔ آغازین را یک شعر کامل میدانم. نه اینکه گمان شود پارهٔ دوم به ساختار شعر لطمه میزند. نه. بلکه می گویم شاعر با همین چند سطر ضربه خود را فرود آورده و ذهن خواننده را در حیطه خویش کشیده و باید این فراغت را به او بدهد تا او هم بتواند به نقطه‌ای دور در افق خیره بماند افقی که دیگر در درون خواننده است. و چه قدمتی دارد این خیره به افق چشم بستن‌ها و انتظار ماندن‌ها: شبی که ماه مراد از افق طلوع کند... حافظ. و آیا این حدیث، خود موضوع یک پژوهش تازه نمی تواند باشد!؟. اما حسرتی که در بیت حافظ نهفته، مرا وامیدارد که مصرع دومش را هم برای شما بنویسم: بود که پرتو نوری به بام ما افتد؟ و شگفت‌انگیز، اینکه من حسرت شعر چایچی را از نوع همان حسرتی میدانم که در حافظ (قرن هشتم) تبلوری بدانگونه یافته و در ذهن شاعر امروز و در حوزه بیانی دیگری چرخشی بدینگونه. نمود جوهره‌ای واحد در اعصاری متفاوت. اینجا/ پنجره‌ای نیست که بگرید./ نه بارانی/ نه

ابری. ص ۹۰. فارغ بودن شعر جوان ما از بحور عروضی و زیورهای کلامی مألوف قید و بندهای بسیاری را از دوش شعر و ذهن شاعر بر میدارد و از این جاست که این شاخه از شعر امروز ما راحت‌تر نفس می کشد: کسی ترانه‌ای نمی خواند / صدایی نیست / و مرا زین و برگی نیست اسبی نیست.

شعر چایچی، شعر حسرت است. ناله و ندبه نیست. حسرت میتواند ریشه در گذشته تاریخی و راهی به حافظهٔ جمعی یک قوم داشته باشد. خطر بازگشت به خیره ماندن به نقطه‌ای در افق اگر در میان فبود میشد این بحث را کش داد، امّا شعر چایچی چنان ظریف است و دلنشین که دل بریدن و دور شدن از آن برایم دشوار می نماید. توجیه‌های عالمانه را به عالمان وا می گذاریم: درها همه بازند / من از پله‌ها گذشته‌ام / در این تاریکی / تنها بوی تو پیداست. ص ۹۵

در سه سطر اول، نقطه‌ای که ما بر آن درنگ کنیم نیست، سطر چهارم امّا منزلی است برای تماشا. و مگرنه از پله‌ها گذشتن برای جستجویی بوده و یافتن چیزی یا کسی برای تماشا؟.. برای ذهن‌های تنبل اگر «بوی» برای تماشا نیست، در دنیای شعر بوی را میتوان دید و آواز سبز خواند. « حسّ آمیزی» دنیای جدید است در حوزه نقد شعر و ادب امروز. در این حوزه واژه را می‌شود شست حتی اگر چینی نازک تنهایی سپهری تَرَک بر دارد.

«بی چتر، بی چراغ» امتیازش را با سادگی تصویرها و زلالی زبانش به دست آورده امّا جاذبه‌هایش فراتر از این محدوده‌هاست که به آن اشارت رفت:

آتش می‌افروزم / اما همچنان می‌وزد، تندباد زمستان...ص ۶۳

حسرت، حسرت، بار گذشته‌های تلخ تاریخی را دست کم نگیریم:

دردی از حسرت دیدار تو دارم که طبیب عاجز آمد که چرا چاره درمان تو نیست.

سعدی

▫ ● ▫

در برابر مجموعهٔ «گوشه‌های اصفهان»، من بیشتر، از دریافت‌های عاطفی‌ام خواهم نوشت تا از نقطه نظرهایی به عنوان نقد و بررسی. و کوششم بر این است که با نوعی مشارکت در «شیفتگی» های «قدر خواه»، راهی برای ورود به جهان پر از ازدحام شعر او بیابم. جهانی پر ازدحام، امّا رازناک.

ویژگیهای پسزمینه این رازناکی چیست؟ زاده شدن در اصفهان و بالیدن در میان آنهمه عناصر جادویی و شگفتی‌های خیره کننده خود به خود هر کسی را که بوئی از هنر در دماغ داشته باشد به شیفتگی گرفتار میسازد. و «شیفتگی» فرایندی است از جنون با همهٔ ابعادش. و در غیاب این شیفتگی هیچ هُنری نمی بالد و هیچ عنصری تراش و درخشش لازم را برای جاودانه شدن نمی یابد.

گستره شعر «قَدَر خواه» آمیزه‌ای از صداها، رنگها، رایحه‌ها، رمزها و حادثه‌های نهفته در قصص کهن و تاریخ و اسطوره است. و اینهمه رنگ و نور و صدا با همهٔ تعلقاتشان به هر جا و هر آیین و رمزی در

کنار هم به چرخش در آمده‌اند و طیفی پر جاذبه ساخته‌اند: پیت، پیت، پنبه.ص ٦.

این نوا از کجا و چگونه آغاز شده؟. کدام کودکی است که از کنـ صداها و صورتهای شگفت، بی تفاوت گذشته باشد. کمان حلّاجان به‌اعتبار ظاهر غریب و صدای گوشنوازش با دواری که در سر انسان ایجاد می کند، هر گز جاذبه‌اش را برای کودکان از دست نمیدهد. و کدام هنرمندی است که پاره‌های ناب کودکیِ خود را در درون خود پنهان نداشته باشد؟

پیت، پیت، پنبه. این نوا سالهای سال است که دیگر در کوچه پسکوچه‌هایِ شهرهای ما خاموش شده و وظیفه‌اش را با آن عملکرد صوتی زیبا به ماشین و چرخ و دنده سپرده است. زادگاه من «صُغاد» با اینکه امروز تبدیل به شهر کی شده و بلوارک و میدانکی به سبک شهرهای امروزی دارد، من هنوز آنجا گاه به گاه به تماشای استاد حلّاجیِ میروم که «صُغاد» چهل سال پیش مرا به من هدیه میِ کُند. عمرش دراز.

پیت، پیت، پنبه، هر گز در درون ما خاموش نخواهد شد. «سونات»های بتهون و «نکُتورن» های شوپن هم برای ما حرمت خاص خودشان را دارند امّا نوای کمان حلّاجان چیزی را در ما بیدار می کند که فراتر از نوا و نغمه است. این نوا، نوای دلجویی از کودکی است که همه چیز را باخته است و بار پیری و ملالش را کشیدن نمی تواند؟ پیت، پیت، پنبه...

در این ارکستر نواهای دیگر هم هست: رود نیا سرم ترانه می‌خوانْد / عطر جلیل زخمه‌های شهناز / از میان دیوار شب می گذشت. ص ۷۸. و رایحه‌ها عجیب تازه و ترد و سکُر آورند: رایحهٔ دکه‌های بازار / به طعم شیر خشت و ترنجبین / به بوی امشی در بعد از ظهر تابستان / و به شاخه‌های یاس در گوشهٔ حیاط. ص ۹٦.

کنار این سطرها میتوان خفت و چشم بر هم نهاد و همه چیز را به دست فراموشی سپرد و اشک در چشم گرداند. با شعرهای این دفتر، «جی» و «اصباهان» دیروز و اصفهان امروز قلمرو سیر و سفر ذهنی تو هستند: ما از گذرگاه مشعلها عبور می کردیم / و در کناره‌های رود فرود می‌آمدیم / در تاکستان‌های مهرین / نیزارهای جی / علفزارهای سارویه...ص ۳۵ ناچار در ایستگاه شکر شکن / سوار خط ۵ شدم / آخرین بار / از مکینه خواجو گذشتم...ص ۹۳ به یاد داشتهای پایان شعر که رجوع می کنیم، نام‌ها، یک نام ساده نیستند، بلکه مایه‌هایی از شگفتی و جادو و حیرت‌اند. پاره‌هایی که شاعر از بطن متونِ تاریخ و قصه‌ها بیرون کشیده دیوانه کننده‌اند و شیفتگی، همانی که من در آغاز از آن گفتم، سر چشمه‌اش همین جاها است.

در لابلای سطور شعر، «تامارا» زنی از کتاب مقدس همراه «خورشید شاه» از کتاب سمک عیّار و «سلطان بخت‌آغا» برادر زادهٔ شیخ ابواسحاق، تورابه دیدار خویش می خوانند و تو مسافری میشوی که به سیر آفاق وانفس در «کوه صفه و مهرین و شاه دژ» و بسیار جاهای دیگر می پردازی. در این سفر کنار کنگره‌های قلعه طبرک، ارواح دختران جوان برای تو خواهند رقصید و کاشیهای «قطار بند و معرّق» چشم اندازهای تو را خواهند آراست و:

آوای مثنوی / در هفت تار چنگ / در هفت بند نای / در سازهای رود می پیچید / سواران فغفور شاه / از جاده سمرقند می گذشتند. ص ۷٤/۷۳.

«محمد حقوقی» شاعرِ زادهٔ اصفهان نیز در شعر «خروس هزار بال»چنین گردشی داشته است و البته با زبان و ذهن و خیال پردازیهایی متفاوت و فاخر و قلمرو سیر او فضایی دیگر گونه دارد و گاه اشاراتش در مه ابهام گم میشوند: و یوسف همیشه اندوه/در طیِ راه فصلی «تی»/ : ر نوای نی/ که «تی» مرائی خود در سقوط خواند- خروس هزار بال ص ۵۰

«تی» کیست؟ . در این منظومه «تی»، اشاره به مردی است دلاور از مردان ایل قشقایی که حقوقی در یکی از سفرهایش به جلگه‌های دامنهٔ «دنا» او را که از آشنایان من بود دید و شناخت . آنچه من در باره او به «حقوقی» گفتم و آنچه خود دریافت در ذهنیت شاعر ماند و در این سطرها استحاله یافت. «تی» کوتاه شدهٔ تیمور است. «حقوقی» در شعر «خروس هزار بال» به این دیدارها بسیار بها داده است امّا ذهن «قَدَر خواه» نگران لحظه های دیگری‌ست. شعر «قدر خواه» لحنی و آهنگی روایی دارد ، لیکن چرخش هایی که او به زنجیره کلام میدهد ، شعرش گاه به اوجی فراتر از روایت و قصه پردازی دست می یابد. موزائیک بندی شعر با پاره هایی که هر یک به سویی و حادثه‌ای اشاره دارد تا حدّی رقیق است و آشفته نیست. زبانش فراز و فرود های خاص خود را دارد. گاه سنگین و مطنطن و گاه ساده و زُلال است و در مجموع دلپذیر. طنطنه‌اش را از سُمضربه‌های سواران فغفور شاه و افغانان میگیرد و آرامش و زلالی‌اش را از لحظه‌های رایحهٔ یاس گوشه حیاط و ضربا هنگش را از همهمهٔ بازار قیصریه. ایجاز و انسجام نسبی زبانش را نیز باید پاس داشت و در اندوه و شیفتگی‌اش سهیم ماند: با کاسه های برنجین/ از سنگابها/ آب نوشیدیم و به آسمان نگریستیم/ بادها می‌وزیدند .../ ص ۷۸.

□ ● □

«غُرابهای سفید» ضیاءِ موّحد شگفتی از همین جا آغاز میشود. غراب، در زبان فارسی زاغ است و زاغ پرنده‌ای است سخت سیاه. و غرابهای شاعر پرو بال سفید دارند. و غراب از سوی دیگر اصطلاحی است عرفانی- فلسفی و به معنی : «جسم کُلّی از جهت بودن او در غایت بعد از عالم قدس» (رک : فرهنگ معین)

«محمد حقوقی» بیست سال پیش در مقدمهٔ کتاب « شعر نو، از آغاز تا امروز» با نقل شعری موزون از «ضیاءِ موّحد» از ذهن متشکل و تربیت شده او سخن گفت و آن را ستود. موّحد در آن روزگار پایبند وزنهای نیمایی بود امّا کم کم به اعتراف خودش در مقدمهٔ غرابها بند از پای خود گشود و گذار به دوره‌های بعدی را آغاز کرد. او با اینکه با عروض سنتیّ شعر فارسی به معنای علمی‌اش آشناست و چم و خم‌های آن را میداند ترجیح داده شعرهایش را آزادنه و رها زمزمه کند: درخت یاس همسایه/ بی آنکه بداند درخت یاسِ همسایه است/ بر چمن سبز/ شکوفه کرده است.ص ۵۳. من با خواندن این سطرها رایحه فلسفه را استشمام کردم. (آخر مگر نه غراب اصطلاحی از این مقولات بود ؟) اول گمان کردم چون در این سالها او روی به فلسفه آورده و دانشنامه این علم را هم در غرب گرفته است این تصور به این جهت بر ذهن من تداخل می کند و من اگر اورا نمی‌شناختم چه بسا که چنین گمانی در حق او نمی‌بردم. امّا چنین نبود و ظّن من بر خلاف همیشه صائب بود.

مترجم کتاب «ارتباط کلامی» نوشتهٔ جرالدر. میلر در یاد داشت خود در آغاز کتاب از قول یک آکادمیسین معروف فرانسوی نقل می کند که: «حیوان فکر می کند امّا نمی داند که فکر می کند». موضوع کتاب و منظور نویسنده و گوینده این جمله هر چه باشد دستاویزی به ما میدهد که بگوئیم نادانی درخت یاس همسایهٔ شاعر هم با نادانی حیوان بی ارتباط نیست. وای کاش میشد سر و ته همهٔ استدلات را به همین ساد گی به هم بست و به مقولات فلسفی نزدیک شد!! موّحد با هر نوع ذهنیّت، بهر حال به ظاهر ساده می نویسد، گر چه فضای شعرش گاه رنگی متفاوت به خود میگیرد: جایی که غوکها آواز می خواندند/ آوازم را گم کردم/ گاهی که غوکها آواز می خواندند/ آوازم را گم کردم/ در جایگاهی دور/ از دشت آبهای روشن / و تپه گلهای ساعتی/ آوازم را گم کردم. ص ٤٦

فاصله میان «بر آبهای مروارید» که «حقوقی» بیست سال پیش از آن سخن گفت با پاره‌ای از شعر های این کتاب که تاریخ سال ٦٨ را دارند فاصله‌ای طولانی است. در صفحه ٦٧ غرابها زبان شعر به گفت و گو های عالمانه- فیلسوفانه نزدیک شده و ایجاز کلام با توضیحات و تفسیرات این چنینی زائل گردیده.

دلتنگی شاعر از گم شدن آوازش در آن شعر مرا به یاد آوازهای او انداخت در شبهای نیمه تابستان اصفهان: مرغ سحر ناله سر کن...

□ ● □

دفتر های دیگری که شانه به شانهٔ «غرابهای سفید» در بازار کتاب رخ نمودند «خاک دامنگیر» از «کامران بزرگ نیا» و «با نام گل» از «عبدالعلی عظیمی» هستند این سه مجموعهٔ شعر از حیث قطع و آرایش و دیگر مشخصات فنی و تاریخ انتشار و تعداد صفحه‌ها و بهای روی جلد با یکدیگر تفاوتی ندارند. طرحهای روی جلد هر یک از دفتر ها البته هویت ویژه خود را دارد.

وقتی شب/ فاصله میان برگهای را پُر می کند/ با خِش خِش لرزانت/ برهنه پا/ در جامهٔ برگها به خانه بیا/ تا تمام نامها صدایت کنند.

این چند سطر که شعری است کوتاه، کامل، با ساختاری متناسب و زبانی موجز و پاکیزه متعلق به هر سه شاعر است. توضیح میدهم: دو سطر اول از ص ٤٢ دفتر «با نام گل» و سه سطر بعدی از ص ۳۳ «خاک دامنگیر» و سطر پایانی از ص ٤٤ «غرابهای سفید» به امانت گرفته شده.

من این سطر ها را با حفظ حرمت شاعران و شعرهایشان کنار هم گذاشته‌ام بی آنکه خواسته باشم به نتیجه گیری های «منتقدانه» نائل گردم!! و البته به دور از غرض و مرض‌های رایج. بگذریم. شیدایی و شوری که سطرهای شعر «عشق ای عشق» بزرگ نیا را لبریز کرده، گر چه از گونه همان جوهری است که تغزل هزارسالهٔ ما را جوشان و پر خُروش ساخته امّا ویژگیهای زمانی، زبانی و ارزشهای زیبا شناختی متفاوت خویش را به همراه دارد:

عشق/ ای عشق نا بهنگام/ با سوسوی چراغی که در شب چشمان داری/ هراس جهان را چتری بگشا. ص ۸

□ ● □

به نظر «مارتینه» زبانشناس معاصر فرانسوی شعر سخنی است حاوی یک خبر بزرگ و شاعر به دو طریق سطح خبر را میتواند در شعرش بالا ببرد، یا از طریق لفظ یا از طریق معنا. «عبدالعلی عظیمی» در شعر «شهر جُبَیل اینجاست؟» به چنین تمهیدی دست یازیده و چه دلپذیر:

تو چیستی؟/ شاید / آن گلی سرخ و یکی سپید تازه/ بر دست کودک/ که ناصر خسرو در شهر جبیل دید در زمستان/ و ناگاه/ وصف شهر را وانهادص ۱۹

«ناصر خسرو» شرح این دیدار و شیفتگی را امّا اینگونه رقم زده است: «... و از آنجا به شهر جبیل رسیدیم و آن شهری است مثلّث و همه گرد شهر درختان خرما و درختهای گرمسیری است. کودکی را دیدم گلی سرخ و یکی سپید تازه در دست داشت....» سفرنامه ناصر خسرو/ دکتر وزین پور. (با تلخیص) ص ۱۷. اما دنباله شعر عظیمی :...حال که در این جامهٔ ساده/ چنین زیبا در آمده/ روبرویم نشسته‌ای/ و من/ ناگهان/ کلام از این روزگار بریدم/ تا از تو بگویم/ کیستم من/ ناصر خسرو...! یا کودک؟

در بند پایانی شعر، «عظیمی» از سویی هم «ناصر خسرو» است به اعتبار شیفتگی‌اش در برابر گل‌های سرخ و سپید و از سویی کودک. کودکی که گل‌ها را در دست دارد و مالک گل است. شاعر اکنون روبروی کسی نشسته است که با عشقی کودکانه او را می‌خواهد و احساسش، احساس همان کودک شهر جُبیل است و مگر نه که شاعر می‌پرسد «شهر جبیل اینجاست؟» اگر اینجا جُبیل نیست پس این همه «شور و شیدائی از کجاست و این گل سرخ و گل سپید در برابر او برای چیست؟ و شاعر کلام را می‌بُرد همانگونه که «ناصر خسرو» وصف شهر را وانهاد. چرخش این دایره‌های تصویری و عاطفه‌ها در هم، شعر را از رنگ و عطر و عشق و تاریخ سرشار کرده بی‌آنکه به زلالی کلام ضربه‌ای زده باشد.

□ □ □

پایان دادن به هر نوشتاری به دشواری آغاز کردن آن است. امّا مرا غمی نیست، سطرهایی از میان شعری از دفتر خاک دامنگیر را به زمزمه می‌خوانم و می‌نویسم و بغضم را پنهان نمی‌کنم:

روزی به سراغت می‌آید /.../ با شتاب می‌آید / موی سپیدت را نمی‌بیند / چینها را به پیشانی/ شیارها را به چهره و لرزش دستان را...

محاق

منصور کوشان

نشر شیوا

چاپ اول، بهار ۱۳۶۹

۱۶۰ ص

محاق: واقعیتی ناتمام!

محمود معتقدی

هنرمند واقع گرا آنگاه موفق خواهد بود که واقعیت‌های موجود را بشناسد و سپس با ابزاری که در اختیار دارد، آن را هنرمندانه تصویر کند. «محاق» کاری است واقع گرایانه و پر از لحظه‌های ترد و شکننده، که نویسنده در صید لحظه‌های آن ناگزیر از استمرار است.

مطلب از این قرار است: گروهی دوستان دوران انشجویی ـ با دیدگاههای متفاوت سیاسی و فرهنگی ـ برای در امان ماندن از بمباران هوایی دشمن از تهران می گریزند، به باغ عموی «توماج» به منطقه «جر گلان» تر کمن سرا، می روند. قال و مقال جماعت در خصوص فشارها، و لرزشهای ناشی از اصابت بمب به مناطق مسکونی تهران، همگان را با اعصابی آشفته، راهی این دیار کرده است. بعضی از مردها، پیش از بالا گرفتن آتش جنگ، زن و بچه‌هایشان را به خارج فرستادَه‌اند و بسیاری از زنان می‌خواستند جای خالی شان را پر کنند. «بهروز» راوی داستان (نویسنده) با جزئی‌نگری خاصی به واگوئی وقایع می پردازد و گاه تصاویر زیبائی را به منظر خواننده می کشاند.

«بهرام» محور و حلقهٔ گمشده داستان است که یکبار پیش از این قصد خودکشی داشته و اکنون در میان جمع غایب است. و جماعت هر کدام با حدس و گمان، نگران احوال وی هستند و مدام با این پرسش که چرا و چگونه هراس «بمباران» را پذیرفته است؟ سرانجام جمع تصمیم می گیرد که «بهروز» را به تهران بفرستند تا از «بهرام» خبری بیاورد و در صورت امکان، این حلقه مفقوده به وادی «جر گلان» باز آید. که جستجوی «بهروز» و آمدنش به تهران به نتیجه نمی‌رسد و «بهرام» به گونه مشکوکی گم می‌شود. البته ابعاد فاجعه ویرانی ناشی از حملات هوائی و موشکی از نگاه «بهروُز» تکان دهنده و شنیدنی است.

«محاق» در چند فصل طراحی شده و با چشم‌داشتی کاملاً تصویری به شرح وقایعی می‌پردازد که اغلب بُعدی بیرونی دارد و درون آشفته آدمها در این داستان، کالبد شکافی نشده است. برخورد نویسنده با آدمها در بسیاری از اوقات سطحی و یا به تعبیری حسی-بیرونی است. شرح دلشوره‌ها، بازگوئی متلک گفتن‌ها، تصویر انزوای بعضی‌ها در میان جمع و توصیف جلسه تریاک کشی، جدی‌ترین لحظه‌های این داستان در گریزگاه این جماعت است. نویسنده آنگاه که به تهران می‌آید و به تصویر ابعاد ویرانی می‌پردازد، کارش ستودنی و در خور تأمل می‌شود. بعبارت دیگر نویسنده در گره زدن واقعیت‌ها و به رشته درآوردن آنها تا جائی موفق است که از سطح می گذرد و به درون وقایع می‌رود. «محاق» توصیف یک ترس واقعی است. بیان یک اصل است که ما به ازائی کاملاً بیرونی دارد. اما اینکه نویسنده در ورز دادن این مصالح برای ساختمان قصه‌اش، چگونه باید عمل کند، این موضوع تعیین کننده روند و مقصد داستان است. زندگی «بهرام» با پیچیدگی همراه است و نویسنده تعمداً از بیان گذشته وی می گریزد و هر چه می گذرد قضیه مشکل‌تر می‌شود. از سوی دیگر آدمهای گریخته به «جرگلان» چنانکه باید جا افتاده و آشنا نیستند. و اصولاً روابط آدمها همانند یک اتفاق ساده بیان گردیده چرا که هیچکدام جای پای محکمی در روند داستان ندارند. در همین راستا می بینیم که اغلب لحظه‌های داستان به حرفهای روشنفکری و اداهای آنچنانی ختم می‌شود. خصوصاً آنجا که هر کدام به تحلیل «جنگ» می پردازند. حس آشنا و زیبائی بدست نمی‌دهد. «محاق» به خاطر جنبهٔ روائی‌اش، بیان عریان یک گزارش از یک زندگی واقعی است که عناصر موجود در آن، به شایستگی توضیح داده نشده و گریزهای راوی، دربسته و محدود است. خصوصاً آثار جنبی و اجتماعی جنگ بطور ضمنی بیان نشده است. خواننده که جذب کشش روایتی داستان می‌شود، بزودی در چنبرهٔ گفتگوهای کسل کننده جماعت گیر می کند و دوست دارد هرچه زودتر با «بهروز» هم‌سفر شود تا بتواند دشت‌های زیبای اطراف «گنبد» و «گرگان» را از نگاه راوی ببیند و توصیف آن را بشنود.

در بخش پایانی «محاق»، نویسنده با مهارت زیادی دست بکار می‌شود و با نمای درشتی از وضعیت جنگ، دلهره‌ها و نگرانی‌های مردم را نشان می‌دهد. خصوصاً آنگاه که تهران در وضعیت «قرمز» در موجی از انتظار نفس می کشد، نویسنده در بازسازی لحظه‌های نفس گیر بخوبی عمل می کند. و ریتم تند داستان بُعدی سینمائی بخود می گیرد. در «جرگلان» آدمهای بهم رسیده، اغلب فاقد هویت لازم هستند. گوئی بسیاری‌شان با دو سه جمله‌ای که می گویند، نصف و نیمه رها شده‌اند و غم‌ها و دردهایشان چیزی فراتر از دیگران است. براستی نقطه مشترک این مجموعه در چیست؟ یقیناً ترس از مرگ و فرار از واقعیت دردناک جنگ، اینان را بهم رسانده است. «محاق» حدیث نفس آدمهایی است که فاقد شناخت لازم در زندگی روزمره‌اند و همه چیز را در سطح می بینند و به تعبیری خود را محور جهان می‌دانند. باری این وجه، درست و واقعی است. مهم اینست که ما چگونه آن را ببینیم و با چه معیارهایی بیانش کنیم! کوشش نویسنده اغلب جنبهٔ «اطلاع» دارد و طعم داستان در آن کمیاب است.

«محاق» می توانست، بهتر از آنچه که ارائه گردیده، از روانشناسی فردی و اجتماعی نیز سود ببرد و

نسبت به «جنگ» از بُعدی نمادین‌تر برخورد کند. رمز و رازِ گشودهٔ داستان، مجالی به خواننده نمی‌دهد. تا به قضاوت فردی بنشیند. استفاده از صحنه‌پردازی و پلان‌بندی و مونتاژ فصول، به سبک سینماگران، تخیّل داستان را به ضعف کشانیده است.

«محاق» به لحاظ ساختار و فضاسازی، میان رمان و داستان کوتاه در نوسان است. و زبان داستان اغلب خشک، و بدور از عاطفه و تخیل همراه است. نویسنده با اینکه سعی کرده به روایت «جنگ» حرکت تازه‌ای ببخشد، اما همانند بسیاری از نویسندگانی که «جنگ» را دستمایه کار خود قرار دادند، جز در بعضی از لحظه‌ها، تلاش‌اش چشمگیر نیست. «محاق» ضمن بافت گزارشی و موضوعیت ملموسی که دارد، بیان ساده و دردناک خونین‌ترین واقعه چند قرن اخیر است که خواننده را تا مرزهای «جنون» می کشاند. «محاق» در قصه‌نویسی امروز یک تجربه واقعی و درخور تأمل است که در شمار ادبیات «جنگ» به حساب می‌آید. اندیشه مرگ و زندگی در شرایط این روزگار، دغدغه بزرگی است، که هر هنرمندی نمی‌تواند به راحتی از کنار آن بگذرد. «منصور کوشان» از این طایفه است!

● مرداد ۷۰

علیرضا پنجه‌ای

بررسی اجمالی شعر امروز گیلان

شعر نو گیلان از آغاز تا امروز چهره‌های درخشانی به خود دیده، از گلچین گیلانی گرفته تا ابتهاج، که البته غزلهای ابتهاج نسبت به شعرهای نو او از شهرت بیشتری برخوردارند، و این البته نادیده گرفتن شعرهای نو و خوب ابتهاج نیست، درخشش بهمن صالحی در دهه پنجاه و مطرح شدن کاظم سادات اشکوری در همین دهه را شاهد بوده‌ایم. حضور شاعران نوپرداز گیلانی در جریانات مدرن اواخر دهۀ چهل و دهۀ پنجاه را نیز نمی‌توان نادیده گرفت. از سویی دیگر در دهۀ شصت، شاهد درخشش محمد شمس لنگرودی با انتشار چهار مجموعه شعر او بوده‌ایم، و از دیگر سو با چهره‌های تازه‌تری چون: رحمت حقی پور، مهدی ریحانی، ایرج ضیائی (که ایشان البته در جنگهای اصفهان و چند تایی دیگر در دهه پنجاه شعرهایی به چاپ رسانده بودند)، مهرداد فلاح، سید محمد رضا روحانی، امین برزگر، یزدان سلحشور، عادل بیابانگرد جوان، مسعود جوزی، ضیاء الدین خالقی و تعدادی دیگر نیز آشنا شدیم.

در این کوتاه سخن، اما بیشتر سعی‌ام بر آن است که ـ به طور اجمال ـ به شعر شش تن از چهره‌های تازه

نگاهی داشته باش[illegible] که به زودی شاهد انتشار برشی از شعر گیلان (شرح حال و شعر پنجاه و پنج شاعر گیلانی، از [illegible]) خواهیم بود ولابد با انتشار آن که به نوعی آینه‌ی شعر نو گیلان نیز هست، توسط دوستان منتقد [illegible] بررسی خواهند شد.

□

شعر نو گی[illegible]ست همگام با شعر سایر شاعران این دوره قدمهای جدی وشایسته‌ای بر داشته، اگر در شعر جوان گیلان شاهد نوساناتی بوده‌ایم، این نوسانات همانا ناشی از وضعیتی بوده که شعرنو سراسر سرزمینمان را فر بر داشت. در همین دهه از گیلان محمد شمس لنگرودی به عنوان شاخص ترین شاعر این دوره توانست نسبت به سایر شاعران دههٔ شصت، شعری با زبانی پویا ارائه دهد؛ به گونه‌ای که شعرهای او توانس[illegible] تازه به سوی شعر نو بگشاید هرچند که شعرش از تاثیر لورکا، شاملو، فروغ، سپهری، مصون [illegible] فضای موجود در شعرهایش فضایی بوده که متعلق به خود اوست، به جز چند استثناء که البته همین چند استثناء جز بهترین شعرهای محمد شمس لنگرودی محسوب می‌شود: «اشعاری برای تو که هرگز [illegible]» در «قصیده لبخند چاک چاک» آخرین مجموعه شعر محمد شمس. دراین شعرها که از ارگانیسم[illegible] برخوردارند شاعر از تأثیر چند شاعر ذکر شده به دور مانده، اما شدیداً تحت تأثیر احمد رضا ا[illegible] گرفته است. و البته احمد رضا احمدی جزء معدود شاعرانی بوده که تأثیر به سزایی در ساختار [illegible]ست گذاشته. بد نیست مقایسه ای بین شعری از احمد رضا احمدی که بین سالهای ۵۷-۵۵ سروده با یکی از شعر های پایانی «قصیدهٔ لبخند... » داشته باشیم.

● دیگر به کابها [illegible]
تو
ساعتی قبل از آمدن ما
مرده بودی
سراسر را هروی خانه
از عطر تو پر بود
واز همه‌ی شیرهای آب
آوای جغد بر می‌خاست
در تمام اتاقها
به دنبال تو بودیم
گمان می کردیم
از غذا و صبحانه
از علامت تعجب

رها شده‌ایم
اشک و روز تا امتداد اتاق
تو را پر کرده بود

ساعتی قبل از آمدن ما
تو مرده بودی

«احمد رضا احمدی»

● صدایت کردیم
به دشواری چشمانت را گشودی
همچون
آخرین سپیدهٔ تابستان

و زمانی چند نگذشت
که پلکهایت فرو خفت
انگار
برگ‌های نخستین خزانی ریختند

ما گردا گرد تخت تو ایستاده بودیم
و بارانی بی امان بر مزرعه‌ئی تهی می‌بارید

درها باز شد
ملحفه‌های سفید را آوردند
همه در مه گم شدیم
چندان که چشم گشودیم و
ترا ندیدیم.

«محمد شمس لنگرودی»

البته در انتخاب بین چند شعر پایانی «قصیده لبخند چاک چاک»، مانده بودم چرا که اغلب آنها نزدیکیهای زیادی به لحاظ فرم، مضمون، فضا و در کل ساختار با شعرهایی از این دست احمد رضا احمدی

داشتند، به گونه‌ای که می‌شد همهٔ این شعرها را پشت سر هم نوشت و مخاطب نیز متوجه نشود که اینها شعرهای جدا گانه‌ای هستند.

اما آنچه که وجه افتراق بین این نزدیکی‌ست، آن است که در اغلب شعرهای محمد شمس لنگرودی ایماژ در محور افقی تجلی می‌یابد و در هر محوری مستقل است و ایماژهای او کمتر به لحاظ ساختاری در گرو محور عمودی شعر است، در حالیکه درشعر احمد رضا احمدی محور عمودی ایماژ مرکزیت دارد و کلام در هر مصراع در خدمت بیان تصویر در محور عمودی‌ست. از سویی دیگر محمد شمس لنگرودی علیرغم بهره‌وری از ایماژهای بدیع، به نوعی، گرایش به بافت زبانی شاملو در برخی از شعرهایش نشان می‌دهد، بی‌آنکه به طور مشخص، تأثیر ایستایی از بافت زبانی او داشته باشد. اما ناگفته نماند که محمد شمس لنگرودی علیرغم تأثیر پذیری از زبان احمدی در برخی از شعرهایش تواناتر از او از پس شعر برآمده، و به دیگر سخن امید است که در آتی تعالی زبان احمد رضا احمدی را در شعرهای محمد شمس لنگرودی شاهد باشیم.

●

از مهدی ریحانی به جز چند کار در هفته‌نامه کادح، ویژهٔ نوروز نقش قلم و مجلهٔ چیستا (معرفی شعر گیلان) کارهای دیگری در مطبوعات چاپ نشده است. تعداد شعرهای چاپ شده‌اش و تعداد زیادی از شعرهای دیگر او (که برای برشی از شعر گیلان انتخاب شده) بیانگر حضور شاعری‌ست که در آثارش، در جستجوی دریچه‌ها و نگاههای تازه‌ای است. مشکل ریحانی در بیگانگی وی با ادبیات کلاسیک از سویی وساختار نامنسجم و در یک کلام عدم توانایی او در چفت و بست نگاه تازه‌اش به پیرامون از طریق فرم و زبانی منسجم و محکم است. آثار ریحانی را می‌توان بیشتر پیش شعر تلقی کرد، چرا که شاعر به همان نگاه تازه بسنده کرده و به واسطهٔ زبان و فرم، ضعف چشمگیری در شعرهایش پدید می‌آورد، به گونه‌ای که در اغلب کارهایش دست منتقد در ویرایش آثارش باز می‌ماند، و در شعرهای بلندش حشو و زواید و از هم گسیختگی ساختاری بیشتر به چشم می‌رسد. برای نمونه نگاه کنید به دو شعر بلند شاعر در هفته‌نامهٔ کادح اوایل بهار ۱۳۷۰. یا نگاه کنید به پاره‌ای از شعر انتظار وی که در نوروز ۱۳۷۰ در ویژهٔ فرهنگ، هنر و اندیشهٔ نقش قلم آمده:

سرخی را
از خون انگشتانش
سیاهی را

از شکن گیسوان و

آبی را

از آسمانی که در نگاهش خانه داشت

وام گرفت

توجه شود که وام گرفت و نیز در قسمت دوم:

و روزانش را

در تارهای داربست قالی‌ای گره‌زد

«قالی‌ای» چه آسیبی به ساختمان موسیقایی و در نهایت به فرم شعر وارد آورده است.

از آنجا که بحث بیشتر در مورد کارهای ریحانی نیاز به شاهد مثالهای متنوعی دارد، بررسی شعرهایش را به فرصت بعدی موکول می کنیم.

●

ایرج ضیایی را از جنگ اصفهان و چندین شعری که در نشریات و جنگهای دهۀ پنجاه به چاپ رسانده است می‌شناسیم. او شاعری‌ست که در چاپ شعرهایش به خصوص در دهۀ شصت خسّت زیادی نشان داده است. و به همین برهان شعرش در پرده‌ای از ابهام مانده، و این در حالی‌ست که مخاطب هنوز با چهرهٔ واقعی شعرهایش آشنا نشده، هر چند که تعداد قابل توجهی از شعرهایش را در برشی از شعر گیلان خواهیم خواند.

ضیایی گرایش صمیمانه‌ای به شعر مدرن دارد، صمیمانه از آن روی که دستیابی به زبانی خاص و فرمی بدیع نه از سر ادا و اطوار و تبعیت کور کورانه از موجهای موسمی، بلکه با شناختی نسبتاً هوشمندانه از تجدد طلبی همراه بوده است. شعرهای ضیایی از صیقلی خاصی برخوردار است و اغلب مصاریع شعرهایش ضرباً‌هنگی کوتاه دارد و کلمات آنچنان در کنار هم ترصیع می‌شوند که اغلب از کار برد فعل بی‌نیاز می‌مانند، و نیز بین مضمون، فرم و زبان کمپوزسیون مناسبی بر قرار می کند. شعر او هویتی شرقی و ایرانی دارد، امّا آنچه که برخی از شعرهای ضیایی را دچار آسیب می کند ترکیب‌سازی‌ها و ساختن عبارات مرکب است، از قبیل: شنباد، غمسرود، آرامباد ها، و از این دست، که اصرار بیش از حد شاعر در آفرینش آنها به یکدستی و صمیمیت شعر لطمه می‌رساند. هم از این رو در برخی از شعرهایش اصرار در کاربرد اسامی پرندگان، رود ها، کوه‌ها، و ... محلی دارد که نا گفته نماند گاه توفیق خوبی در بهره‌وری از آنها به دست می‌آورد و گاه ناموفق می‌ماند.

از آنجا که بیشتر صحبت رو، شعرهای ضیایی بر اساس شعرهایی‌ست که خواننده هنوز آنها را نخوانده، به ناگزیر برای روشن شدن بخشی از حرفها در بارهٔ شعرش، دو شعر او را که در گردون شماره ۲ - آذر ۱۳۶۹ آمده با هم می‌خوانیم:

درخت زیتون

عمری هزار ساله
پناه جسته پای صخره

بر منظر زیتونزاران
زن
بر کتانی از زیتون
فرا روی
کمانه‌ی باد
سرو کوهی
بوی روغن وصابون
بر دهانه‌ی رود
سپیده رود
با تاجی از زیتون
راهی دریا
با پشنگه‌های زمردین پیرامونش
زن
با دهانی زیتونی
عتاب خاک و باد را
می‌رماند از چهره‌ی کودکان
عمری هزار ساله باید
تا زدوده گردد رنگ زیتونی

پای صخره
ریشه‌های بر آمده از بوران
پا مال هوا

زن
در پیرهنی از کتان زیتون
با روغندان هزار ساله

زن
با پستانی معطر
می خمد بر دهان کودک

عمری هزار ساله باید
تا به راه شیری
زدوده گردد رنگ زیتونی

زیتونستان سوخته را مانی

در موهایت مویه مکن
زیتونستان سوخته را مانی
با شهرستانی بی فواره و میدان
در راستای خاطرات خاک

در تکه‌ی ایوان شکسته
پاره‌یی آسمان
خاکستری چرب
دانه‌یی زیتون
مویه‌یی مدهوش

●

از مهرداد فلاح پیشتر مجموعه شعر مشترکی با جعفر خادم را خوانده‌ایم. شعر های فلاح اغلب در دههٔ شصت به چاپ رسیده‌اند. او شاعر پر کاری‌ست و افت و خیز های زیادی در شعر هایش دیده می‌شود. اما فراز و نشیب شعر او هر دو در سطح متوسطی بوده. فلاح هنوز به فضای متمایز و مطلوبی دست نیازیده، گاه در برخی از آثارش رگه هایی ازنبوغ دیده می‌شود، اما نوسانات موجود در کارهایش بیشتر از آنجا نشأت می گیرد که وی با عدم اشراف بر دریچه‌ها و فضایی که رگه‌های درخشانی در آنها موجود است شعر می گوید، و یقیناً چنین اتفاقهایی اگر به کشف جهانبینی شاعر نیانجامد همانا در سطح اتفاقهای معمول خواهد ماند.

زبان شعر های فلاح زبانی بی‌پیرایه است و گاه به واسطهٔ همین بی‌پیرایگی در بیان ایماژها و ارائهٔ فرمی مناسب عقیم مانده و به نثر در می‌غلطد.

یک روایت ساده

سفر تو چندان طولانی نبود
تنها از این سر خیابان
تا به آنسر خیابان
رفتی و
بر گشتی
اکنون کنار منی
و سخن می گویی با من
می‌شد که چنین نباشد
که تو
رفته باشی و
بر نگشته باشی
و نباشی
نه در اینجا
که هیچ کجا
اکنون کنار منی
می‌بینمت
و همین به حیرتم می‌اندازد

وداع

شاید این آخرین وداع ما باشد
آخرین نگاه ما
به هم
بدینگونه رو یا روی
دست می‌دهیم و بدرودی می گوییم
و وعده دیدار
چون وردی بر لب‌هامان
میدانی مه‌آلود
در آینده‌ای مبهم

●

رحمت حقی پور در دههٔ شصت با چاپ چندین شعر در مطبوعات خود را شاعری شناساند که بیش از همه تحت تأثیر شعر جنوب بوده، تأثیر پذیری او از هوشنگ چالنگی، هرمز علیپور و ... شعر او را از تشخص حتی اقلیمی شاعر دور داشته بود.

در پرسه‌های پروانه

همینکه بر زلف باد
نام
شقایقی گردد و
اختری
به گیسوی این شبها،
همینکه سرخ بگذرد
یادم به صبح و
سرودم سبز
بر آبها...
همینکه آواز بخوانم
در گلوی پرندگان و
بنشینم
در قاب حافظه‌ی ماه
کفاف می‌دهد که دل نهم
در پرسه‌های شعله‌ور و
چرخان
به رقصی بی تاب
جهان را بچرخانم و
بچرخم، به چرخشی طویل
در خوابهای خاکستر و باد،
کفاف می‌دهد که بیفتم
از رکاب نفسهام، خونین
بی نیزه‌ی آه و

بی خنجر فریاد

فرهنگ، هنر و اندیشه

نقش قلم آذر ۱۳۶۸

حقی پور در چند شعر اخیر خود کم کم از آن زبان زمخت و متأثر از شعر جنوب دوری جسته و زبان شعرش نرمتر، و ملموس تر شده‌است. شعرهای پیشتر حقی پور بیشتر ممارست در حوزهٔ زبان و فرم بوده و تجربیات زندگی شاعر کمتر در شعرهایش به چشم می خورد. اما در کارهای اخیر او چند شعر خوب را می توان سراغ گرفت، شعر «میوه چینان» و «عمارت سفید» و چند تایی دیگر که دو تای اولی در ویژه نوروز ۶۹ نقش قلم و بقیه در هفته‌نامه کادح چاپ شده‌اند، البته نا گفته نماند که دو شعر «میوه چینان» و به خصوص «عمارت سفید» سخت تحت تأثیر زبان احمد رضا احمدی بوده‌اند، حتی خود عبارت «عمارت سفید» از مجموعهٔ «هزار پله به دریا مانده» وام گرفته شده است. شعرهای اخیر حقی پور فضای جدید تری را در شعر او ایجاد کرده است، شعرها ملموس ترند و از ساختار منسجم‌تری بر خوردارند و ذهنیتی عینی دارند، از همین رو هذیان گونه نمی‌نمایند.

میوه چینان

نردبان‌های شکسته را
باد برده است

□

میوه چینان
پشت دیوار فصل‌ها
مانده‌اند
با سبد های خالی

□

آه
فاخته‌ای
آواز می خواند،
در باغهای خیالی

عمارت سپید

غروب
در عمارت سپید

□

سکوت
در ملحفه‌ها
خفته است
بویناک
از میخک و
میوه‌های فصل

□

پرستاران
در کوچه باغ‌ها
قدم می‌زنند
ملاقاتیان رفته‌اند
و باد
برگهای پائیزی را
به هوا
می‌پراکند

«فرهنگ، هنر و اندیشه نقش قلم نو روز ۱۳۷۰»

امید می‌رود که حقی پور با بهاء دادن بیشتر به شعر ـ چرا که شدیداً به داستان نویسی گرایش یافته ـ بتواند به فضاهای جدیدتر و مستقلی در شعر دست یازد.

●

سید محمد رضا روحانی شاعری چهل و چند ساله‌است، شاعری پرکار ولی با توجه به سن شعری‌اش تعداد انگشت شماری از آثارش به چاپ رسیده‌اند، او ذات شعر را به خوبی می‌شناسد و در شعرش عرفان و اشراق موج می‌زند، و بی آنکه تحت تأثیر زبان و فضای شعر سپهری باشد، عرفان و اشراق او را به شیوه خود در شعرهایش به کار می‌گیرد. روحانی شاعری‌ست با ذهنیتی سیال در شعر، گاه با بافت زبانی بسیار بدیع و نو که نُرم دستوری زبان را به خوبی بر هم می‌زند و گاه تعابیر قدمایی در شعرهایش راه می‌جوید:

● همیشه نقد جان

اعتبار آمدنت

نسیم‌تر از خیالهای منی

□

چه سایه اتفاق می‌افتی

در گاههای آتش

در ظهر سوختن

چه آب اتفاق می‌افتی

□

من دیر می‌شوم

در التهاب نفسهایم

تو دور می‌شوی

هفته نامه کادح مرداد ماه ۱۳۷۰ شماره ۲۰

در شعر بالا به جز عبارت «همیشه نقد جان اعتبار آمدنت» که از شیوهٔ قدمایی در کاربرد زبان استفاده کرده، باقیماندهٔ شعر بر هم زدن بدیع و زیبای نُرم زبان است که شکل جدیدی از سازگاری واژگان در ارائهٔ مفهومی تازه ارائه می‌دهد، و تشخص خاصی به شعر می‌بخشد، به گونه‌ای که چنین اتفاقی در گاههای کمتر دورهٔ شعری روی داده است.

شعر های روحانی، از تونالیته و موسیقی گوشنوازی بر خوردارند، و اغلب تصاویر شعرش با طراوت خاصی همراه است.

● با هم شعر دیگری از او را که در همان شماره هفته‌نامه کادح چاپ شده است می‌خوانیم:

«برای نگار کوچک که گفت: امروز مرا ندیدی»

بمانم حتی اگر همچون غمی و فراموش

اشک تنهائیم را خواهد شست

زلال تنهایی، گریختن را

□

کودک لبخندش را به یادم آورده است

بمانم

چراغ را خاموش کنم [1]

کودک را ببینم

بی گمان اگر که روحانی به ویرایش شعر هایش وقع بیشتری گذارد، یکی از چهره‌های درخشان شعر معاصر خواهد بود. ●

علی صدیقی

در جستجوی راهی بسوی آینده

پیرامون ادبیات اقلیمی و داستان نویسی در گیلان

سالهای چهل و موج ادبیات اقلیمی

منطقه‌ای کردن ادبیات امروز، مستلزم بر شمردن ویژگیهائیست که بتواند آن را از ادبیات دیگر مناطق قابل تفکیک سازد.

آیا این ویژگیها، بعنوان نمودی تعیین کننده در ادبیات این دوره قابل رؤیت است؟

بی تردید نمی‌توان به چنین مشخصه‌هایی دست یافت، چرا که موج ادبیات منطقه‌ای در دهۀ چهل که نفس ایستادگی در مقابل تهاجم فرهنگی بیگانه را در خود داشت، بر بستر وضعیت اجتماعی خاصی شکل گرفت که بعدها با تغییر تدریجی شرایط اجتماعی و استحاله موقعیت‌های بومی و فلکلور، انگیزه‌های ایستادگی نیز به مرور بی‌رنگ شد. در واقع جامعه بنوعی با زندگی ماشینی و فشارهای فرهنگی بیگانه به تفاهم و همزیستی تن داد. به دنبال همین شرایط، از حساسیت و عصبیت هنرمند نیز کاسته شد.

بخاطر تفاوت ویژگیهای ساختی این دوره با اوضاع خاص سالهای چهل، اکنون نمی‌توان در ادبیات به نمونه‌هائی از نوع ادبیات اقلیمی آن سالها، دست یافت (۱)، مگر ویژگیهائی که در ظاهر بعضی آثار به شکل بومی و محلی خود می‌نمایند. این خودنمایی واژگان و اصطلاحات بومی در ادبیات معاصر: داستان و کمتر شعر؛ غالباً نیاز درونی آثار نیست، بلکه قوم گرائی احساسی است با ته‌مایه‌ای نوستالژیک در برابر ریزش دیوارهای سنت و ساختارهای بومی که هنرمند را در مقابل ارزشهای رو به زوال خاستگاهش به کنش وا می‌دارد.

اگر در تاریخ ادبیات داستانی کشور ما، ادبیات اقلیمی مکانی را به خود اختصاص می‌دهد بخاطر حساسیت، واکنش و مقاومتی است که هنرمندان و روشنفکران سالهای چهل در برابر عینیت تهاجم فرهنگ شبه‌غربی از خود بروز داده‌اند. بر پایه همین فزایندگی تهاجم فرهنگ و زندگی شبه‌غربی است که آل‌احمد

با «طرح یک بیماری» در گذر از سالهای ملی گرایی به دهلیز سنتی آرمانها پناه می برد و «غرب‌زدگی» او در سال ۱۳۴۱ مُسکنی می‌شود که تعدیلی در سنگر آن آرام می گیرند و بسیاری نیز در عرصهٔ ادبیات که عموماً جوانترند، مبارزهٔ خود را به تأثیر از آن آغاز می کنند.

آنچه که در جامعه شناسی داستان و تاریخ ادبیات داستانی این کشور بدان کمتر توجه شده، موقعیت متفاوت سالهای چهل است که ادبیات منطقه‌ای توانست با بهره گیری از آن به یک موج تبدیل شود. نکته قابل دقت در ادبیات اقلیمی اینکه؛ ادبیات منطقه‌ای سالهای چهل ـ بویژه موج ادبیاتی که در شمال و جنوب کشور به راه افتاد ـ تداوم ژنتیکی ادبیات اقلیمی سالهای بیست و سی نیست، دوره چهل، دوره‌ای استثنائی است که در گیری هنرمند با آن به دلیل وضعیت تحمیلی فرهنگ بیگانه و پدیده‌های روز، مقطعی، موّقت و زود گذر است.

پیش از این، در سالهای بیست و سی نیز می توان ردِ پای موضوعات روستائی و اقلیمی را در داستان نویسی ایران سراغ گرفت، اما مقایسه و تحلیلی جامعه شناختی از دوره‌های یاد شده انگیزه‌های متفاوتی از رویکرد هنرمند به روستا را آشکار می کند. در دهه‌های پیش از چهل، این واهمه از فروپاشی ارزشهای سنتی و بومی در مقابل فرهنگ بیگانه و غربی نیست که هنرمند را به روستا می برد، بل، فقر رعیت، حاکمیت زمین و مجموعه‌ای از جاذبه‌های ساختاری روستاست که او را بسوی خود می کشاند. در آن زمان هنوز فرهنگ فلکلور، در معرض تهاجم فرهنگ شبه‌غربی قرار نگرفته است.

در دهه چهل اماّ انگیزه و کشش هنرمند به سوی روستا، از جهتی دیگر آغاز می گردد. ادبیات اقلیمی در این زمان خود را در گیر مسائل تهاجم فرهنگ روز و وارداتی می کند. به همین دلیل است که موج ادبیات منطقه‌ای که چند سال پس از پخش تئوریهای «غرب‌زدگی» آل‌احمد آغاز می‌شود، مبین این نکته است که ادبیات در برابر تهاجم فرهنگی این سالها، موضعی تدافعی اتخاذ کرده است. در همین زمان است که استفاده افراطی از واژگان و اصطلاحات بومی در داستان آغاز می‌شود. این کار که تا آن زمان چندان در داستان نویسی معمول نبوده پاسخی است ناخواسته به تهاجم فرهنگی، که به منظور حفظ هویت اقلیمی و ملّی گسترش می یابد. کافی است با نگاهی جامعه شناختی، به انگیزه‌های پیدائی ادبیات منطقه‌ای ببینیم که چرا شمال و جنوب کشور در این دهه بیشتر از مناطق دیگر به این ادبیات رو می‌آورد. دلیل این امر روشن است، استانها و مناطق دیگر کشور، کمتر در مسیر ورود ابزار ناشناخته و فرهنگ و مناسبات بیگانه قرار دارند. جنوب در این سالها بطور کم سابقه‌ای، شاهد آدمهای بیگانه و فرهنگی بیگانه‌تر است. و شمال بویژه گیلان اولین استانی است که طرح ماشینی شدن را در سطح روستاها و عرصه‌های مختلف زندگی شهری تجربه می کند. افزون براین، نیروهای بالقوه بسیاری از دوران کوتاه ملی گرایان در این دو منطقه باز مانده‌اند که در مقابل این دو گانگی فرهنگی واکنش نشان می‌دهند. تداوم اجتناب ناپذیر این ستیز در قلمرو داستان، چیزی جز تاکید بر ویژگیهای جغرافیائی و مضامین بومی نیست، با این تفاوت که داستان شمال در حوزه زیبائی شناسی جلوه‌هائی از تأثیر رئالیسم روسی را در خود دارد، اما داستان جنوب به دستاوردهای تازه و

مدرن داستان نویسی غرب نظر دارد.

اکنون این عناصر بر گشت ناپذیر تاریخی، بخاطر گونه‌ای دیگر از اوضاع و زندگی، قوهٔ تحریک خود را از دست داده‌اند. حساسیت‌های هنرمند نسبت به مضامین اقلیمی فروکش کرده و یا از بین رفته است. نویسنده امروز فاقد انگیزه‌های اجتماعی برای خلق یک اثر به سیاق نویسندگان ادبیات منطقه‌ای است. با این تعبیر می‌توان گفت، رشد دوباره ادبیات اقلیمی به میزان یک طیف وسیع، امکان پذیر نیست.

داستان نویسی گیلان، آغازی در خور اعتناء

به تبع وضعیت سالها بعد از مشروطیت، که انتشار روزنامه‌ها و مجلات در استان گیلان از دستاورد های این حرکت دوران ساز اجتماعی است، موضوعات جدیدی وارد زندگی مردم گیلان شد که تا آن زمان، شناخته شده نبود. در ارتقاء سطح فرهنگی مردم گیلان حضور و فعالیت دو پدیده فرهنگی که حدود یک دهه بعد از مشروطیت آغاز شد، بسیار حائز اهمیت بود: اجرای تئاتر توسط گروه «دائی نمایشی» که هواخواهان بسیاری داشت (۲) و انتشار مجله «فرهنگ» که انتشار آن در سال ۱۲۹۸ به سردبیری و مدیریت «میرزا احمد خان شبانی رازی» آغاز شد (۳)

مجله فرهنگ که از مترقی‌ترین مجلات زمان خود بود، به دنبال اقدامات «جمعیت فرهنگ» ـ یکی از پیشروترین انجمن‌های هنری، فرهنگی، ورزشی و اجتماعی بین سالهای ۱۲۹۵ ـ ۱۳۱۰ در رشت ـ انتشار یافت. در «فرهنگ» ترجمه‌هائی از مقالات علمی، فلسفی و ادبی اروپا انتشار می‌یافت که تا آن زمان، نشر چنان مطالبی در کشور چندان سابقه نداشت. به دلیل اهمیت تاریخی این دوره که بی‌تردید اولین روزهای داستان‌نویسی گیلان است، به دو نمونه اشاره خواهیم کرد.

سال ۱۲۹۸ در دومین شماره مجله «فرهنگ»، داستان واره‌ای تحت عنوان خواب از کریم کشاورز انتشار یافت که در آن نویسنده سعی کرد از فنون داستان نویسی اروپائی استفاده نماید.

کشاورز در هفتاد و دو سال پیش با نثری محکم و دقیقاً امروزی، در مقدمه همان داستان که فروتنانه آن را از «تکالیف دبستانی» می‌خواند، می‌گوید:

> «حکایتی که ذیلاً از نظر خوانندگان میگذرد، یکسال و نیم قبل در پاسخ یک پرسش آموزگار نوشته شده، اگر چه نفوذ ادبیات فرانسه در این چند سطر بخوبی نمایان است ولی حتی‌المقدور نویسنده که در آن زمان در شمار محصلین مدرسه فلاحت رشت بود، قوای تصوری خود را بکار انداخته است.»

داستان خواب که با روحیه وطن دوستانه و تاریخی نوشته شده این طور آغاز می‌شود

> «درب کلبه محقری را در قریه‌ئی نزدیک به رباط کریم میزنند این واقعه در سال ۱۳۳۴ یعنی هنگامیکه ژاندارمهای وطن‌پرست و آخرین مدافعین سرزمین کیان و جانشینان اسفندیار و رستم دستان در مقابل قوای عظیم تزاری مقاومتهای شگفت‌آور را احراز مینمودند اتفاق افتاد.»

کشاورز در این نوشته دختری روستائی را به انگیزه وطن پرستی مقابل متجاوزین تزاری به ایستادگی وا می‌دارد. دختر دربرابر سر کرده نظامیان روس با جسارت از گذشته پر افتخار ایران و شجاعت ایرانیان حرف می‌زند. جالب اینکه دختر در برابر پرسشهای متجاوزین در سه مرحله به فکر فرو رفته و در رویای اولّ، ایران، مادر وطن را می‌بیند که غمگین نشسته و به آتیه خود می‌اندیشد. در مرحله دوم، «ناگهان طیف دیگری در مقابل چشمانش عرض پیکر نموده» و دختر روستایی می‌بیند که بر کتیبه‌ای نوشته شده فداکاران راه استقلال ایران شهدای ... که در سمتی دیگر از کتیبه آمده است (مجاهدین مغروقین قادسیه) که نویسنده در همین بخش احساساتی شده و وارد داستان می‌شود و در داخل پرانتز می‌گوید: (آه قادسیه! تو حیات ما را خاتمه دادی ...) دختر در رویای سوم، نوشته‌ای بالای سر خود می‌بیند که چنین خوانده می‌شود:

«فداکاران راه ایران، سر بازان مقتول آذربایجانی و گیلانی»

در همین زمان فرمانده نظامیان روس، بخاطر ایستادگی دختر و عدم دریافت پاسخ، او را به تیر باران محکوم می‌کند. دختر پیش از آنکه در برابر مرگ به زانو در آید «این جمله از حنجره او خارج می‌شود: زنده باد سرزمین داریوش»

«خواب» اولین داستانی است که در مجله فرهنگ و به احتمال قریب به یقین در نشریات گیلان به چاپ رسیده است.

در هشتمین شماره مجله فرهنگ سال ۱۳۰۴ که از این زمان کشاورز با امضاء مستعار «هـ ـ ج» با این مجله همکاری می‌کند، زیر عنوان «چند دقیقه تفریح» داستان «بیچاره کشیش» به چاپ می‌رسد. در «بیچاره کشیش» که می‌توان بی‌کم و کاست آنرا داستان نامید، حادثه‌ای که در جریان سفر دریائی باد کوبه، برای یک پیر مرد اتفاق می‌افتد، باز گو می‌شود. داستان حول یک خاطره فکاهی‌ست که در پایان، نویسنده قصد دارد از آن پیامی اخلاقی استنتاج کند.

سنگ بنایِ داستان‌نویسی در گیلان با همین نمونه‌ها آغاز می‌شود. آغازی در خور اعتناء که بطور قاعده می‌باید با حضور نشریاتی مانند «فرهنگ» و سپس «فروغ» با کم و بیش چاپ ترجمه‌هائی از ادبیات اروپا آینده‌ای درخشان پیش رو داشته باشد. این آغاز گرانبها اما از مسیر قابل انتظار نمی‌گذرد! و گاه گرفتار تند بادهایی می‌شود که رسالت خود را نه در هنر، که در عملکردهای مشخص اجتماعی جستجو می‌کند ادبیات معاصر گیلان، همواره از عوامل موسمی و بازدارنده‌ای آسیب می‌بیند که ظاهراً ورود به محدوده آن در هر مقطع برای هنرمند، جذاب و جالب بوده است. این عوامل هر چند برای هنرمند، همواره با شوق یک تغییر اجتماعی همراه بود، امّا او را بسوی تعهداتی کشاند که تعهد به هنر و کار هنری در آن اهمیت چندانی نداشته است.

از این روست که ادبیات گیلان همواره بر ساخت و فرم آثار ادبی و هنری کم توجه بوده است؛ آثاری چون «دختر رعیت» با توجه به همین آسیب پذیری هنری شکل می‌گیرد، که می‌بینیم «به‌آذین»، در آن با کمترین توجه به رمان، مثابه یک ساختمان هنری، حرفهای مرامی خود را که به شعار می‌گراید در دهان

شخصیت‌های خود می گذارد.

«به‌آذین» نخستین نویسنده گیلانی است که داستانهای خود را بصورت کتاب منتشر می کند. مجموعه داستان «پراکنده» در سال ۱۳۲۳، «به سوی مردم» در سال ۱۳۲۷ و آنگاه رمان «دختر رعیت» را در سال ۱۳۳۱ انتشار می‌دهد.

فصلی تازه در ادبیات

در نیمه دوم سالهای سی، دو داستان نویس جوان گیلانی ـ اکبر رادی و محمود طیاری ـ در مسابقات داستان نویسی مجلات ادبی پایتخت، جوایزی را به خود اختصاص می‌دهند. احمد آذرهوشنگ، دیگر داستان نویس گیلانی است که با چاپ داستانی در مسابقه نوشتن را آغاز می کند. رادی با انتشار نمایشنامه روزنه آبی درسال ۱۳۳۷ از داستان فاصله می گیرد و نمایشنامه‌نویسی را فعالانه دنبال می کند. هادی جامعی نیز داستان نویسی را در همین سالها آغاز می کند.

طیاری نخستین کتابش را که نمایشنامه‌ای است با عنوان گلبانک در سال ۱۳٤۰ به چاپ می‌رساند. سال بعد، طیاری نخستین مجموعه داستان خود با نام خانه فلزی را منتشر می کند. در خانه فلزی، طیاری توجه و علاقه خود را به موضوعات بومی آشکار می‌سازد.

با آغاز دهه چهل نشریات ادبی تهران چهره‌های جدیدی را معرفی می کنند و بطورکم سابقه‌ای با کثرت شاعر و داستان نویس مواجه می‌شوند. نشریات ادبی رو به فزونی می‌نهند و به تعداد چهره‌ها نیز مدام افزوده می‌شود. در نخستین سالهای چهل ادبیات گیلان نیز شاهد ظهور داستان نویسانی مانند «رهبر»، «حسام»، «دانش آراسته»، و «حمید قدیمی حرفه» است.

سال ۱۳٤٤ فصلی تازه در هنر و ادبیات گیلان و دوره‌ای تاریخی در ادبیات کشور گشوده می‌شود. محمد تقی صالح پور با انتشار بازار ویژه هنر و ادبیات در رشت آغاز گر مجلات و جنگ‌های منطقه‌ای در کشور است. محمود طیاری، حسن حسام، ابراهیم رهبر، مجید دانش آراسته، حمید قدیمی حرفه و احمد مسعودی از نویسند گان فعال ویژه ادبی بازار محسوب می‌شوند. ادبیات اقلیمی در کشور راه می‌افتد، و در بازار حسن حسام با داستانهای: وجین، مادام، لوکوموتیو، لوط ....، ابراهیم رهبر با، درختان لیلکی، کشور، شمد، یک صبح ... حمید قدیمی حرفه با: سمفونی آتش، سی ساله‌ها، نگاهی نه به تمامی ... مجید دانش آراسته با: یادی از گذشته‌های دور، وسعت و ... ادبیات اقلیمی را با موضوعات بومی گیلان، رنگ‌آمیزی می کنند. انتشار کتاب پر خواننده «طرحها و کلاغها» در همین زمان، یک حادثه ادبی تلقی می گردد و محمود طیاری نویسنده آن به چهره روز ادبیات گیلان تبدیل می‌شود. احمد مسعودی نیز با انتشار داستان و نوشته‌هائی در زمینه نقد کتاب و نمایش، استعداد خود را آشکار می کند. هنر و ادبیات بازار همچنین، داستان نویسانی چون، محمد حسن جهری، عباس حاکی، احمد مسعودی، خسرو مرادی و امیر منتظمی را نیز معرفی می کند. با تعطیل بازار ویژه هنر و ادبیات از اینان چند تن محمد حسن جهری عباس حاکی و

خسرو مرادی داستان نویسی را فراموش می کنند.

هنر و ادبیات بازار در پایانه سال ۱۳۴۹ از انتشار باز می‌ماند، امّا کار کرد فرهنگی وادبی آن در بخشهای مختلف به تاثیر خود ادامه می‌دهد. در زمینه داستان، سه داستان نویس سالهای پنجاه، محسن حسام، فرامرز طالبی و محمود بدر طالعی به تأثیر از داستانهای بازار نوشتن را آغاز می کنند. سالهای پنجاه با ناپدید شدن موج ادبیات اقلیمی، دوران رکود داستان نویسی گیلان فرا می‌رسد. جز این سه تن (٤) چهره دیگری به داستان نویسی گیلان افزوده نمی‌شود. در این فاصله تعدادی آثار انتشار یافتهٔ خود را در جنگ‌ها و ویژه‌های ادبی، بصورت کتاب منتشر می کنند. انقلاب فرا می‌رسد و در پناه آن بار دیگر جُنگ‌ها و نشریات ادبی شهرستانی شروع به فعالیت می کنند. این بار نشریات ادبی در سایه مسایل اجتماعی روز چندان به چشم نمی‌آیند.

سرعت و شدت حوادث روز آن چنان است که فرصت تأمل و تعمق جوانان را بر مقولات ادبی و هنری می گیرد. انتشار کتابهای «حسن بیابانی آرایشگر» از بهزاد عشقی «رحمان در راه» از فرامرز طالبی و «نسیمی در کویر» از مجید دانش آراسته در تند باد های مسائل روز ناپدید می‌مانند.

در جستجوی راهی به سوی آینده

نسل دوم داستان نویسان گیلانی در پی یک دوره انفعالی، با انتشار ویژه‌های ادبی نقش قلم در ۱۳۶۵ و کادح در سال ۱۳٦٦ به چاپ داستان رو می‌آورند چاپ داستانهای این نسل که جوانان بدان امید بسته بودند، هیچ نشانی از تحول در داستان نویسی گیلان ندارد با چاپ این داستانها در ویژه‌های ادبی، انتظار داستان نویسان جوان پایان می یابد. انتشار این داستانها نسل جدید را دچار بی‌باوری می کند، از آنان هیچ نشانی در ویژه های ادبی ـ مگر از اکبر تقی‌نژاد با موضوعی تازه امّا پرداخت نشده در کادح شماره اول ـ نمی‌توان سراغ گرفت. داستان‌نویسان جوان خود را در صفحات ادبی هفته نامه‌های نقش قلم و کادح، محک می‌زنند. رحمت حقی پور و سعید تغابنی از فعالترین نویسند گان بین سالهای ۱۳٦٤ ـ ۱۳٦۹ محسوب می شوند. تأثیر انتشار ویژه‌های ادبی نقش قلم و کادح بمرور خود را نشان می‌دهد. جوانان بسیاری با شوق نوشتن، قلم بدست می گیرند، صفحات ادبی هفته‌نامه‌های کادح و نقش قلم، جولانگاه نوشته‌های آنان می شود. مسابقهٔ داستان نویسی نقش قلم در سال ۱۳٦۹ موقعیتی است که در آن خود را محک زده و به اطمینان و باور برسند. مسابقه در بهار سال ۱۳۷۰ پایان می‌یابد و داستان‌نویس نو پا و با استعدادی بنام «مژده ساجدین» به خوانند گان معرفی می‌شود. ساجدین در داستان دوم خود بنام «پرانتز نفرت» که در تابستان ۷۰ در صفحه ادبی هفته‌نامه نقش‌قلم به چاپ می‌رسد، موفق‌تر ظاهر می‌شود. بویژه که با نگاهی کنجکاو، نثری مناسب، محکم و موضوعی به مراتب ماندنی‌تر از داستان اول، موقعیت بدست آمده خود را در مسابقه داستان نویسی، محکمتر می کند. ساجدین اگر چون «پرانتز نفرت»، نگاه خود را از موضوعات روز بر گیرد آثار بیاد ماندنی با تاریخ مصرف طولانی خلق خواهد کرد. نمونه زیر نثر و نگاه تیز و جستجو گر او را نشان می‌دهد:

«مهری روی پلهٔ سیمانی نشسته بود و به دو دست، سرش را که انگار به دیواری می کوبیدند، می‌فشرد. احسان، چادر سفید گلدار سر کرده بود و توی اتاق رو به قبله نماز می‌خواند و مهری فکر می کرد که لابد حالا ز گیل روی چانه‌اش با سه تار موی سفید بیرون زده از آن، با هر کلمه دعا و یا نفرین، تکان می‌خورد و بالا و پائین می‌رود».

رحمت حقی‌پور، دیگر داستان نویس گیلانی است که برای دستیابی به فرم و فضائی تازه‌تر تلاش می کند. آخرین داستان او «فصل آخر» در هفته‌نامه کادح این تلاش را نسبت به کارهای قبلیش نشان می‌دهد. امّا مشکلی که همواره در داستانهایش وجود دارد، مشکل اندیشه‌ای شکل نیافته و خام است. تکنیک تک گوئی که می‌توانست در «فصل آخر» گوشه‌های ناشناخته ذهن و گذشته‌ای رنجبار را ماندنی کند، به سوگنامه‌ای احساساتی بر سر مزار برادر تبدیل می‌شود. حقی‌پور در رفع مشکل تکنیکی کارهای خود به نکات مثبتی دست یافته است امّا انسجام نیافتگی فکر و اندیشه در کارهایش، آثارش را آسیب پذیر ساخته است. «فصل آخر» آخرین اثر چاپ شده حقی‌پور تا این زمان، در پایان با افقی غیر منتظره - اشاره به بالا آمدن آب دریا، زلزله و تاثیر تلاش او راسُت و کمرنگ می کند. حقی‌پور از پر کارترین داستان نویسان فعلی گیلان محسوب می‌شود.

«سعید تغابنی» نیز از داستان‌نویسان فعال صفحات ادبی هفته‌نامه‌های نقش قلم و کادح است. او در استفاده از فرم‌های جدید تر داستان‌نویسی، بسیار محتاطانه عمل می کند. نوشته‌ای از او بنام «کابوس» تجربه ناموفقی است که در این زمینه بجای گذاشته است. زمینه، نثر و فضای داستانهای او متاثر از نویسند گان دهه چهل است. تغابنی برای همگام شدن با داستان امروز، می باید با جسارت شیوهٔ بیانی نوشته‌های خود را تغییر داده و فرمهای جدیدتری را تجربه کند.

(اکبر تقی نژاد)، جدا از داستان نویسی، داستان و متن‌های ادبی نیز ترجمه می کند. نحوه بیان کلمات و نثر او در داستان متاثر از زبان ترجمه است که گاه تا حد نثر غیر داستانی-مقاله‌ای-تنزل می یابد. تنوع و جسارت در بیان موضوعات، از ویژگیهای داستانهای نژاد اکبر است که نشانگر روحیه جستجو گر اوست. پر کاری، تنوع مضامین، استفاده از اشکال مختلف و شناخت او از داستان ما را نسبت به کارهای آینده‌اش خوشبین می کند.

موسی علیجانی در دو داستان آخر خود (غنچه‌های رز و انتظار) در فرهنگ و اندیشه هفته‌نامه نقش قلم بسوی داستان ذهنی روانشناختی متمایل است. او در دو داستان یاد شده در القاء شخصیت‌ها بعنوان انسانهائی دارای وجود خارجی، توفیق نمی یابد. در آثارش -تا این زمان- عدم تجربه و شناخت از زند گی کاملاً آشکار است. جدا از چند داستان نویسی که در مورد کارها یشان گفته شد، داستان نویسان جوانی چون، مهران شعبانی، ابوالقاسم مبرهن، فرهاد فلاح و ... نیز هستند که آثار کمتری از آنان در مطبوعات بچاپ در آمده است. آنچه که به واقع در مورد داستان نویسی امروز گیلان می‌توان عنوان کرد این که متأسفانه این داستانها جائی در داستان امروز ایران ندارند، امّا با توجه به تلاشهایی که گفته شد، می‌توان آنرا تجربه‌ای در کشف

راهی به سوی آینده داستان نویسی دانست، و بدان امیدوار بود.

● شهریور ۱۳۷۰

توضیحات:

۱ ـ منظور مضامین موسمی این دهه است که با هجوم ماشین و فرهنگ بیگانه آغاز گردید. آثار نویسندگانی مانند دولت آبادی و احمد محمود و چند تن دیگر در این رده جای نمی گیرند. در متن به تفاوت ادبیات اقلیمی دههٔ چهل و سالهای پیش از آن اشاره شده است.

۲ ـ سال ۱۳۰٤ روزی که «دائی نمایشی» در گذشت، شهر رشت تقریباً به حالت تعطیل در آمد و دو هزار نفر که اغلب آنان را جوانان تشکیل می دادند، جسد دائی را به بقعه سلیمانداراب ـ ۳ کیلومتری رشت برده و در جوار آرامگاه «میرزا حسین خان کسمایی» شاعر و سردبیر روزنامهٔ جنگل به خاک سپردند.

لازم به توضیح است که در گیلان گروهی به نام دایی نمایشی وجود نداشت ـ شادروان دایی نمایشی در گروه امید ترقی مرحوم ناصر و مجمع فرهنگ، به بازیگری و کار گردانی می پرداخت. نام بردن از گروه او به دلیل شهرت، محبوبیت و اتوریته او در اولین دوره تاتر گیلان است.

۳ ـ این نشریه در رشت انتشار می یافت و در زمان سرکوب نهضت جنگل به مدت ٤ سال توقیف گردید. سال ۱۳۰٤ فعالیت دوباره خود را آغاز کرد. کریم کشاورز از اعضای هیئت تحریریه آن بود از دیگر نویسندگان آن که اکثراً از سال ۱۳۰٤ به آن پیوستند می توان از: پورداود، ابراهیم فخرائی، سعید نفیسی و محمد علی گیلک و ... نام برد

٤ ـ روز جهانی پارک شهر و زباله دانی از مجید دانش آراسته، من در تهرانم از ابراهیم رهبر و گل آقالچه گورابی از هادی جامعی کتابهای انتشار یافته اولین سالهای ۵۰ می باشند

اشاره

«بهزاد عشقی» در تدارک سفر به «اصفهان» بود که خبر انتشار «کادح» را شنید. تماسی تلفنی، ابراز خوشحالی، و انتخابی از میان «یاداشت‌ها و نوشته‌ها» یش، تنها کاری بود که انجام آن در چارچوب مجال اندک وی، می گنجید!.

«شأن نزول» انتخاب مورد اشاره را، در یادداشت کوتاهی که همراه «نقد»ش بود، می خوانید:

«...از میان یادداشت‌ها و نوشته‌ها، نقد کلوزآپ را به دوستم «نوروزی» دادم که به شما بدهد. به ظاهر اکران عمومی کلوز آپ در ماه‌های پایانی سال گذشته بود، امّا این فیلم، از آنجا که اثری متعارف نیست، مرتب نمایش آن در سینه کلوپ‌ها و کانون‌های فیلم تکرار می‌شود. و ... نیز مدام در جشنواره‌های خارج از کشور، به نمایش در می‌آید. بنابراین فیلمی نیست که تاریخ مصرف داشته باشد... علاوه بر آن، این نقد از نظر دیدگاه با تمام مطالبی که در مورد این فیلم نوشته شد، متفاوت است. من می خواستم این نقد را با یک مقدمه و مؤخره، به عنوان بحثی در زمینه‌ی واقع گرایی، تکمیل کنم امّا متاسفانه در این فرصت فشرده که راهی‌ی سفر بودم، موفق نشدم. و راستش پس از سال‌ها همکاری مشترک، حیفم آمد که در کنارتان نباشم ...».

بهزاد عشقی

کلوز آپ، نمای نزدیک

«کیا رستمی» در «کلوزآپ»، مضمون گزارشی را دستمایه‌ی کار قرار می‌دهد. مردی بنام «علی سبزیان» خود را «محسن مخلملباف» معرفی می کند، افراد خانواده‌ای نسبتاً مرفه را فریب می‌دهد، اما سرانجام با تدبیر یک خبرنگار دستگیر می‌شود، و ...

«کیا رستمی» می کوشد که با استفاده از تمهیدات مختلف، از برونه‌ی حوادث عبور کند، و در بطن رخدادهای پراکنده، انگیزه‌های باطنی وقوع این واقعه را کشف کند. مختصر بگوییم که به زعم فیلمساز، عوامل محرک این واقعه چه می‌تواند باشد؟

«سبزیان» شخصیتی فرودست و سرخورده است. کار مشخّصی ندارد. خانواده‌اش از هم پاشیده است. دلبسته‌ی فیلمسازی است. اما پاسخ مناسبی در این زمینه دریافت نمی‌دارد. بنابر این او در سه زمینه‌ی کاری و ذوقی و عاطفی، یعنی مجموع شروط تعادل روحی آدمی، با ناکامی مواجه شده است به همین دلیل با نفی واقعیت جاری، می کوشد که در دنیای پندار، پاسخی برای ناکامی‌های خود بجوید. در نتیجه با «من» واقعی خود، بیگانه می‌شود، و در صدد بر می‌آید با «من برتر» و یا «فراخودی» وهمی، همذات شود. این فراخود، با توجه به ذوقیات «سبزیان» در شخصیت «محسن مخملباف» متجلی می‌شود. فیلمساز موقعی که از طریق کار ذوقی ارتزاق می کند، اعتبار اجتماعی دارد، و از جهات مادی و معنوی، چرخ بر مراد او می چرخد. امّا چون «سبزیان» نمی‌تواند در جهان واقعی به چنین امکاناتی دست یابد، و یا اینکه با این فراخرد به وحدت درونی برسد، در جلد «مخملباف» ظاهر می‌شود، تا شاید از این طریق، بتواند محرومیت‌های مادی و روانی خود را ارضا کند.

روانشناسی ویژه‌ی «سبزیان» اما، نه به صورت قائم به ذات، بلکه متأثر از جامعه‌ای شکل گرفته است، که بحران بیکاری، و انفکاک کار ذوقی و کار معیشتی، معمولاً چنین مضایقی ببار می‌آورد. و این روانشناسی تنها مختص «سبزیان» نیست. چنانکه در همین فیلم، خانواده‌ی «آهنخواه» خصوصاً فرزند جوان آنها، متأثر از همین مسئله، به دام «سبزیان» گرفتار می‌شوند. آنها در واقع فریب «سبزیان» را نمی‌خورند، بلکه گرفتار وهم خود، و بیگانگی با من واقعی خود می‌شوند. «مهرداد» گر چه در خانواده‌ای مرفه میزید اما بیکار است، و کاری مطابق شأن و ذوق خود، نمی‌جوید. مشکل «مهرداد» می‌تواند مهم‌ترین دلواپسی مادر را به وجود آورد. بنابراین مادر، و به دنبال او «مهرداد» به «مخملباف» دروغین، تمسک می جویند، تا با تکیه بر این شخصیت، که برای آنان نیز می‌تواند فرا خودی وهمی بشمار آید، بر ناکامی‌های خود فایق آیند.

این روانشناسی فردی می‌تواند ما را به یک روانشناسی اجتماعی، و این یک ما را به یکی از آسیب‌های اجتماعی سالهای اخیر راهبر شود. مشکل بیکاری، که متأثر از انقلاب و جنگ و دیگر مصائب سلامت اجتماعی این سرزمین را به مخاطره افکنده است.

اینکه یک فیلمساز در بطن حادثه‌ای گزارشی، و چه بسا پیش پا افتاده، بتواند چنین موضوع سترگی را کشف کند، البته جای تحسین دارد. اما مشکل اینجاست که این مفهوم از طریق معادلات سینمایی فیلم، از طریق روابط زنده و عملی اشخاص، نمی‌تواند منتقل شود. این مفهوم در واقع ظرفیت بالقوه‌ی این گزارش است که فیلمساز قصد ابراز آن را دارد، که به دلیل اجرای سینمایی متشتت فیلم، نمی‌تواند به آن فعلّیت ببخشد. مشکل اصلی فیلم در واقع از ساختار متناقض آن منتج می گردد. فیلم اثری مستند است که به صورتی

داستانی اجرا می‌شود، و یا اثری داستانی است که به قالب فیلمی مستند در آمده است. این تناقض، کل ساختمان فیلم را در هم می‌ریزد.

«کیارستمی» در این فیلم، مثل دیگر آثار خود. تمهیدات مستند واره‌ای به کار می گیرد، تا به نوعی سینما ـ حقیقت دست بیابد. بدین معنا که از بازیگران حرفه‌ای استفاده نمی کند، از دوبلاژ کمک نمی گیرد. به مونتاژ به مثابه‌ی نوعی زبان سینمایی، عنایتی نشان نمی‌دهد. چندان دلمشغول شگردهای دوربین و زوایای سینمایی نیست. به مسیر دراماتیک قصه، بی‌توجه است. به انضباط هنری گفت و شنودها توجهی ندارد ...اما این تمهیدات خصوصاً در مورد بازیگران، بجای اینکه آثارش را به طبیعت زندگی نزدیک کند، باعث ساختمان متصنع فیلم می‌شود، و در نتیجه ثمره‌ی معکوس ببار می‌آورد. اشخاص واقعی فیلمهای «کیارستمی» مادام که پشت دوربین هستند، طبیعتاً منش و رفتارهای طبیعی خودشان را دارند. امّا وقتی جلوی دوربین قرار می گیرند، تبدیل به بازیگران آماتوری می‌شوند که به صورتی سخت مصنوعی، و با بیانی شدیداً ناشیانه، مشغول ایفای نقش هستند. بنابراین جز تشابه فیزیکی، دیگر مشابهتی با شخصیت واقعی خود، وَ در نتیجه شخصیت آدمهای فیلم ندارند. البته تماشاگران فیلمهای «کیارستمی» که معمولاً از محدوده‌ی روشنفکران فراتر نمی‌رود، به مرور با مختصات فیلمهای او خو گرفته‌اند، و بر اثر عادت، متوجه‌ی معایب آثار او نمی‌شوند، و حتی بر عکس ازآن دفاع می کنند. متأسفانه این سپر دفاعی، «کیارستمی» را هر چه بیشتر ترغیب می کند. چنین است که در فیلم «کلوزآپ» اشکالات این شیوه ابعاد مشخص‌تری پیدا کرده، و به مفاهیم بالقوه ارزشمند فیلم، شدیداً آسیب رسانده است.

«کلوز آپ» سه لایه‌ی تو در تو دارد:

۱ ـ در لایه‌ی اول، فیلمساز به قصد تحقیق و ثبت ماجرای «سبزیان» با شهربانی، دادگستری، و مجموع اشخاص و نهادهایی که در این واقعه مدخلیت داشتند، دیدار می کند. این لایه کاملاً جنبه‌ی مستند دارد، و مجموع عوامل آن، گفتار، اشخاص، حرکات و زوایای دوربین، به عنوان فیلمی مستند، تجانس درونی دارد اما در عین حال هیچ مشخصه‌ی ارزشمندی ندارد، کارایی آن فقط در حد یک فیلم خبری خلاصه می‌شود.

۲ ـ در لایه‌ی دوم، فیلمساز، متهم، شاکیان، رئیس دادگاه، شهود، و ...را وامی‌دارد که محاکمه‌ی «سبزیان» را جلوی دوربین بازسازی کند. البته خود فیلمساز هم، در مقام همکار رئیس دادگاه می‌نشیند، و در باز خواست «سبزیان» شرکت می‌جوید. البته ردیف سئوالات فیلمساز و رئیس دادگاه طوری مطرح می‌شوند که سرانجام این فکر را القاء می کنند که فیلمساز در وارسی واقعه، تبحر بیشتری دارد. در این لایه مشکل عمده‌ی فیلم، خود را بروز می‌دهد. به این ترتیب که فیلمساز با مصالح یک اثر مستند، در صدد برمی‌آید که فیلمی داستانی و بازسازی شده، خلق کند اما عوامل او (بازیگری ناشیانه، گفت وشنودهای زمخت و شکل نایافته، نداشتن میزانسن، عدم طرافت هنری دوربین، و ...) قدرت این بازآفرینی را، به شیوه‌ای ظریف و هنرمندانه، ندارند. در نتیجه این بخش ملغمه‌ای از یک فیلم مستند، و غیر مستند است، و در

واقع هیچکدام از آنها نیست. مستند نیست چون لحظات زنده و جاندار این قبیل فیلمها را ندارد. داستانی نیست چون فاقد انضباط هنری است. فیلمساز دوربین را در اختیار اشخاص می گذارد، تا هر چه دل تنگشان می خواهد بگویند. این لایه از فیلم به این می‌ماند که ما مثلاً زندگی باهیگیران، برنج کاران، و یا هر سوژه‌ی مستند دیگری را، به عوض آنکه در لحظات زنده و سیالش ثبت کنیم، از همان اشخاص بخواهیم که به صورت بازیگرانی نابلد و ناشی، طبق نظر ما ایفای نقش کنند. شکست این کار از قبل معلوم است. اشخاص سوژه‌ی ما، رفتارهای طبیعی و معمول خود را، به کلی فراموش می کنند، و به کاریکاتوری از خود تبدیل می‌شوند.

۳ـ در لایه‌ی سوم، با استفاده از فلاش یک، گذشته‌ی اشخاص بازسازی می‌شود. این لایه، که عمقی ترین بخش فیلم است، در واقع می‌خواهد پوسته‌ی ظاهری واقعه را بشکافد، و انگیزه‌های درونی پدید آمدن این رخداد را وارسی کند. ظاهرا این لایه دارای تجانس صورت و معناست. به این ترتیب که از لحاظ اجرا عمودی ترین بخش فیلم است، و از جهات معنا، به علت‌ها اشارت دارد. امّا متأسفانه این لایه از فیلم که می‌توانست عمیق‌ترین بخش آن باشد، از جهت ساخت، به ضعیف‌ترین قسمت آن تبدیل شده است.

در لایه‌ی اول و دوم، رنگ فیلم و نقش دوربین، کاملاً حالت گزارشی دارد. اما در لایه‌ی سوم، استفاده از تمهیدات دوربین، و میزانسن‌های وضعی، به کار گردان حضور محسوس‌تری می بخشد. اما مشکل بازیگران، شلختگی گفت‌وشنودها، که به جای داشتن توازن دراماتیک حرافی روزمره‌ای هستند، پراکندگی وقایع که باعث گسست وحدت مصنوعی فیلم می‌شود، همچنان به قوت خود باقی می‌ماند. ضعف بازیگری همچنان مهم‌ترین ضعف این بخش از فیلم است. در فلاش یک‌ها، اشخاص هر بار از ظن خود، به روایت ماجرا می‌پردازند. مثلاً یکبار واقعه از چشم مادر تصویر می‌شود، و یکبار از نگاه «سبزیان»....

فیلمساز از پیوند تکه‌های پراکنده‌ی واقعیت، که با نگاه متناقض افراد مختلف روایت می‌شود، می‌خواهد آگاهی ژرف‌تری از واقعیت ارائه دهد. این شکل از روایت، کمابیش با شگردهای «بورخس» و «فاکنر» در قلمرو ادبیات، می‌تواند همسنگ باشد. اما ضعف بازیگری، این تمهید ظریف را، عملاً خنثی می کند. مثلاً در اولین فلاش بک، از ذهن «خانم آهنخواه»، آشنایی او با «سبزیان» تصویر می‌شود. «سبزیان» خود را «مخملباف» معرفی می کند. زن که شیفته‌ی «مخملباف» است، باید از آشنایی با او به وجد آمده باشد. اما بازی بی‌تحرک زن، هیچ حسی را نمی‌تواند انتقال دهد. از سوی دیگر، «سبزیان» از دید او می‌باید همان «مخملباف» واقعی باشد. امّا «سبزیان»، «مخملباف» نیست. مرد فریبکاری‌ست که با دستپاچگی به قالب «مخملباف» فرو رفته است ...

در روایت «سبزیان» طبیعتاً واقعه می‌باید از زاویه‌ی دیگری تصویر شود. «سبزیان» باید بداند که دارد دست به عمل غیرمتعارفی می‌زند، اما جنس بازی «سبزیان» در هر دو روایت تفاوتی با هم ندارد. بنابراین تمهید «کیارستمی» بیان یک واقعه‌ی مشخص از ظن آدمهای مختلف، که به منظور درک ژرف‌تر واقعیت به کار گرفته می‌شود، عملاً ثمری ببار نمی‌آورد. فیلمساز در لایه‌ی سوم فیلم، ظاهراً از

مستند گرایی محض فاصله می گیرد، و متکی به تمهیدات هنری می‌شود. اما در همین لایه هم، در موارد زیادی به نوعی گزارش گری مفرط می غلتد که حتی شایسته‌ی یک فیلم مستند هم نیست. مثلاً در لحظات زیادی دوربین روی پرسوناژها، خصوصاً «سبزیان» ثابت می‌ماند تا هر چه دل تنگش می خواهد به زبان براند. مثلاً در صحنه‌ی ما قبل دستگیری «سبزیان» مجموع صحبت‌های او با «آهنخواه» به نصف یا یک سوم می تواند تقلیل یابد، بدون اینکه به مفاهیم فیلم آسیبی برسد. همچنان در دادگاه مقادیر زیادی از صحبت‌های او می تواند حذف شود. این پر گویی‌ها، بی جهت، و بدون ارتباط با موضوع، باعث افزایش حجم فیلم شده است.

در همین لایه، تشتت و پراکندگی وقایع، شدیداً به ساختار فیلم لطمه زده است.به عنوان مثال از صحنه‌ای یاد می کنیم که خبرنگار مجله‌ی «سروش» با راننده‌ی آژانس صحبت می کند. در این صحنه خبرنگار حراف، مضحک، بلوف‌زن، متظاهر، خیالاتی و «دن کیشوت» وار معرفی می‌شود. او حرف می‌زند بدون اینکه تأثیر کلامش را بسنجد. او از سینما و «مخملباف» داد سخن می دهد، در حالیکه راننده علاقه‌ای به این مسائل نشان نمی‌دهد، و حتی آشکارا بی حوصله است. خبرنگار خود را همچون «اوریانافالاچی» می انگارد. بنظر می‌رسد که او نیز مشکل «سبزیان» را دارد، و با خود واقعیش بیگانه است. این صحنه به کمک بازی خوب خبرنگار، عکس العمل‌های جالب راننده، ابتدا به ساکن، مفرح و جذاب است. اما در برآورد نهایی مانند میان پرده‌ای به پیکره فیلم چسبیده و با صحنه‌های دیگر آن تجانس ندارد.

راستی هدف از خلق این صحنه چیست؟ هجو شخصیت خبرنگار مجله‌ی «سروش» و به تبع آن، خبرنگاران؟ آیا فیلمساز می‌خواهد بگوید که خبرنگاران نیز همچون «سبزیان» ضعف شخصیت دارند؟ این کار چه ضرورتی دارد؟ مگر نه اینکه «مخملباف» دروغین، سرانجام با هشیاری همین خبرنگار کشف می‌شود؟ پس هجو او چه دلیل دارد؟ گیرم که در کل، استنباط فیلمساز صحیح باشد، و ما نیز هم‌آوا با او خبرنگاران را «دن کیشوت»های دوران بینگاریم. امّا این مفهوم، چه ارتباط نماتیکی با جان مایه‌ی اصلی فیلم می تواند داشته باشد؟ در ادامه‌ی همین صحنه وقتی که خبرنگار به داخل خانه‌ی «آهنخواه» می‌رود، راننده توی کوچه منتظر می‌ماند. دوربین در لحظاتی طولانی بی‌هدف روی او مکث می کند. راننده یک قوطی پیف پاف را با پا، قل می‌دهد. در نمایی طولانی، قوطی از سر بالایی به پایین سُر می‌خورد. این نمای طولانی در مجموع فیلم، در ارتباط بااشخاص و روابط، و در ارتباط با موضوع اصلی فیلم، چه کاربردی می‌تواند داشته باشد؟ «کیارستمی» در حاشیه‌ی ماجرای «سبزیان» هر واقعه‌ای را به صرف جاذبه‌ی مقطعی آن به کار می گیرد، بدون اینکه به وحدت مفهومی و ساختمانی اثر، التفاتی نشان بدهد.

خلاصه کنیم:

«کیارستمی» با مصالح فیلمی مستند، اثری داستانی خلق می کند. این تناقض کل ساختمان اثر را دچار اغتشاش می کند، و مفهوم بالقوه ارزشمند فیلم را ضایع می سازد.

در خاتمه بگوییم که معنای بالقوه‌ی فیلم، گر چه مبیّن مفهوم اجتماعی ارزشمندی است، اما در

چارچوب وقایع این فیلم به گونه‌ای طرح می‌شود که مشکلی اخلاقی ببار می‌آورد.

در این فیلم «محسن مخملباف» به عنوان شخصیتی واقعی، درمقام فراخود «سبزیان» ظاهر می‌شود. اشخاص فیلم، خصوصاً «سبزیان» مکرر از او به عنوان فیلمسازی بزرگ یاد می کنند، هر چند که این مسئله غیر واقعی نیست، امّا بازآفرینی آن در فیلم، جز شخصیت فروشی و تبلیغ، معنای دیگری پیدا نمی کند. خصوصاً در صحنه‌ی پایانی فیلم، ملاقات «مخملباف» و «سبزیان» و نمایش متظاهرانه تواضع و بنده‌نوازی «مخملباف»، این ظن را در تماشاگر بوجود می‌آورد که گویا «کیارستمی» خواسته است برای «مخملباف» یک رپرتاژ آگهی سینمایی، خلق کند. یعنی که نمایش متظاهرانه‌ی فضائل «مخملباف» نتایج معکوسی ببار می‌آورد، و به جای اینکه فضیلت او تلقی شود، ضعف اخلاقی و کم ظرفیتیش، تعبیر می‌شود.

داستان...

حسن اصغری

صخرهٔ هشتم

فاطمه را از سر گور آوردند زایشگاه. به پشت در گاه سرسرا رسیده بود که چنگ انداخت به گل خوشه‌های سرخ پیراهنش. خوشه‌ها بهم چسبیدند و زیر سایهٔ سنیه‌ها دسته گل شدند.

به سر شکستهٔ علی نگاه کردم. خون رگه رگه روی پیشانیش خشکیده بود. چشم‌هایش خواب‌آلوده بود و به گل خوشه‌های شکستهٔ پیراهن زنش نگاه می کرد. با دست به اتاق زایمان ته سرسرا اشاره کرد.

گفتم:

«تا شب باید صبر کنی. شب، وقتی تو خوابی، اون میاد.»

دندان بهم سائید و به زانویش مشت زد.

فاطمه به دیوار کنار در گاه تکیه داد و به علی خیره شد.

علی روی نیمکت نشست و سرش را پائین انداخت. دستمال خیس اشک را توی دستش فشرد. لحظه‌ای به سطل زباله نگاه کرد که کنج دیوار بود. ناگهان سرش را بالا گرفت و به شکم برآمدهٔ زن چشم دوخت. زیر لب چیزی گفت که نشنیدم. برگشت و توی صورتم خیره شد:

«پس امشب میاد؟ ... من بیدار می‌مونم.»

چشمش از حالت خواب‌آلودگی رها شده بود. دستمال خیس را پرت کرد توی سطل آشغال. با کف دست نم گونه‌هایش را پاک کرد و به اتاق زایمان خیره شد.

پیش رفتم و دستگیرهٔ در گاه را باز کردم. فاطمه به گل خوشه‌های شکمش چنگ زد. رفت توی در گاه ایستاد و به چشم‌هایم زُل زد. لب خشکش آرام تکان خورد و پچ پچ کرد:

«حسین از کوه برنگشته؟»

به شکم برآمده‌اش نگاه کردم. حسین کزِ کرده توی گهواره خفته بود. گل خوشه‌ها روی سقف

گهواره چتر شده بود.

پچ پچ زن توی گوشم زنگ زد:

«اون برنگشته؟»

دنبال جواب به صورت علی نگاه کردم. دو خط گوشهٔ لبش باز شده بود و چیزی می گفت و به اتاق زایمان نگاه می کرد.

نگاهم بر گشت روی چتر گلدار گهواره. گفتم:

«امشب میاد ....»

چشم‌های زن برقی زد و بلند گفت:

«باید برم خونه واسش آب یخ درست کنم. همیشه تشنه بر می گرده. باید زود برم خونه.»

خانه تنگ و گرم بود. علی به خورشید داغ نگاه کرد:

«وای! ....»

سرش را به دیوار کوبید. خون لغزید روی پیشانیش. شانه‌اش را گرفتم و مشت مشت آب پاشیدم به صورتش. دستمال را از جیب کتش بیرون آورد. آب چشمش را با آن پاک کرد. به زنش زُل زد که توی اتاق نشسته بود. فاطمه به عکس روی تاقچه نگاه می کرد. دامن گلدارش روی قالیچه پخش شده بود. گاه بر می گشت و به در حیاط خیره می‌شد و زیر لب چیزی می گفت. علی رفت توی آستانهٔ اتاق:

«چرا نشسته‌ای فاطی؟ ... پاشو، حسین توی تابوته!»

زن گنگ و مات به بالای دیوار حیاط چشم دوخت. کف دو دست را روی گل بوتهٔ قالیچه فشرد و آرام بلند شد. چین و شکن گل خوشه‌ها وا شد و افتاد روی گهواره.

به طرف تاقچه رفت. حسین توی قاب بود. کنارش آینه بود. نور آفتاب توی آینه موج می‌انداخت و می زد به صورت زن. چشم زن به چشم‌های توی قاب وصل شده بود. رفتم توی اتاق.

زلف‌های حسین سیاه بود و چشم‌ها درشت و میشی.

زن شانه را از پای آینه برداشت. آرام آرام به موی سرش شانه کشید. چین گیسش را باز کرد. موی افشان را حلقه حلقه ریخت روی شانه‌هایش. از توی آینه من را دید. بر گشت و به چشم‌هایم خیره شد:

«اون رفته کوه. همیشه تشنه بر می گرده.»

از گرگ و میش صبح، دره به دره و صخره به صخره پا کوبیده بودیم تا شب به صخرهٔ ششم رسیدیم. حسین به چین صخرهٔ ششم چنگ زده بود. من پای صخرهٔ پنجم گیر کرده بودم. صخرهٔ هفتم مثل غول سیاهی پای قله کوه ایستاده بود. تیغ قله به آسمان چسبیده بود. زوزهٔ گرگ با نالهٔ باد قاطی شده بود. پاهایم را توی سنگچال زیر صخره گیر دادم. قلوه سنگی از لب سنگچال سُر خورد و رفت ته دره و صدایش بالا آمد. فریاد زدم:

«اون بالا، جا پا و دستگیره هست؟»

فریادم میان دو سینه کش کوه تکرار شد :

«اون بالا، جا پا و دستگیره هست ؟»

حسین به صخرهٔ هفتم چسبیده بود و به هوای تاریک مشت می‌زد.

دادش را می‌شنیدم:

«اگه از این صخرهٔ هفتم رد بشیم، بعدش دیگه از هفت خوان گذشته‌ایم و به تیغ قله می‌رسیم. چون صخرهٔ هشتم، صاف و همواره.»

چین صخره‌ای که بهش چنگ زده بودم، دست پناه قرصی نبود. به بالا نگاه کردم. بالای صخرهٔ غول پیکر هفتم، زیر تیغ قله، تخته سنگ‌های تیره قد افراشته بودند.

روی سینهٔ صخره‌ای که بهش چنگ زده بودم، چین یا موجی نبود. داد زدم:

«دیگه با چشم نمی‌شه جا پا و راهو دید.»

حسین به هوای تاریک مشت زد. صدایش میان دو سینه کش کوه پیچید :

«هر چه بالاتر بریم، هوا روشن‌تر می‌شه.»

به پایین چشم دوختم. دنبال درختچه‌های کنارهٔ نهر دره، گشتم. همه جا تاریک بود و هیکل سیاه درختچه‌ها هم پیدا نبود. زمزمهٔ آب نهر هم به گوش نمی‌رسید. فقط زوزهٔ گرگ با نالهٔ باد در هوا می‌پیچید.

داد حسین بلند شد :

«اگه به من برسی، با هم از این صخره بالا می‌ریم.»

فریاد کشیدم:

«جای پا و دست پناه دیده نمی‌شه.»

«باید با دست و پا، راهو پیدا کرد.»

قمقمهٔ آب به کمرش آویخته بود اما توش آب نبود. قمقمه را در هوای تاریک تاب داد و پرتش کرد ته دره. داد زد :

«ماه به تیغ قله تابیده!»

نگاه کردم. ماه پیدا نبود. پهنهٔ آسمان قله به رنگ نیلی تیره بود. باز داد زد :

«اگه بالا بیای، توی تابش ماه، همه چیز پیداست.»

من آرام آرام با ریزش قلوه‌سنگ‌ها پایین می‌رفتم. صدای سقوط قلوه‌سنگ‌ها طنین ترسناکی داشت.

حسین چهار چنگالی به بالا می‌خزید. حرف‌هایش را می‌شنیدم:

«باید توی تاریکی با تخته سنگ‌ها دست و پنجه نرم کنیم تا سپیدهٔ صبح بدمد.»

چسبیده به سینهٔ سیاه صخره می‌خزید و بالا می‌رفت. صدایش میان دو کوه تکرار می‌شد :

«اگه بالا بیای، دو تایی از صخرهٔ هفتم رد می‌شیم و به صخره هموار هشتم می‌رسیم.»

یک دستم را از چین صخره پس کشیدم. میله را از کوله پشتی بیرون آوردم. حلقهٔ طناب دور میله را باز

کردم. قلاب طناب را دور کمرم جا انداختم. میله را پرت کردم سر صخره. میله به گردهٔ صخره گیر کرد. به طناب آویختم و خودم را بالا کشیدم. دنبال دست‌پناه گشتم اما پناهگاهی نبود.

به تاریکی چنگ زدم. میان سیاهی و دیوارهٔ صاف کوه، معلق مانده بودم. زوزهٔ گرگ به گوشم می‌زد. به بالا نگاه کردم. حسین به نوک صخرهٔ ششم رسیده بود. نوک ششم به صخره هفتم وصل نبود. تیغ هفتم، صاف و نوک تیز بود و بالا رفته بود و به آسمان چسبیده بود. حسین داد زد:

«تیغ قله پیداست!»

خزیده از طناب بالا رفتم. حسین میان سایه روشن آسمان، نوک صخره ایستاد بود و دست‌هایش را تکان می‌داد. پاهایش را سر صخره قرص کرد. کوله پشتی را در آورد و پرتش کرد سر تیغ صخرهٔ هفتم. داد زد:

«فقط با پرش می‌شد از صخرهٔ هفتم گذشت. من دارم صخرهٔ هموار هشتمو می‌بینم که پلهٔ قله است.»

تن صخرهٔ هفتم به تن قله وصل نبود. حسین دو دستش را مثل بال عقاب گشود. پس رفت و به هوا پرید. انگار تیغ صخرهٔ هفتم واژگون شد و بر گشت و به ته دره فرو نشست ...

گام به گام سُر خوردم و پایین رفتم. با هر گام، تیغ صخرهٔ هفتم، واژگون می‌شد و صدای سقوطاش میان دو سینه کش کوه می‌پیچید.

به دره که رسیدم، سپیدهٔ صبح دمیده بود. کنار نهر، تخته سنگی بود که توی گل نهر نشسته بود. تخته سنگ به شکل تابوت بود. حسین رویش خفته بود. سرش شکافته بود و خون پاشیده بود روی صورتش ... زوزهٔ گرگ نزدیک شده بود. بعد گرگ‌ها را دیدم که گله گله از سراشیب کوه پایین می‌آمدند ... من زانو زدم و گرده‌ام را به پای تخته سنگ تابوتی شکل، چسباندم ...

تابوت از زمین کنده شد. فاطمه پشت تابوت راه می‌رفت. تابوت روی دوش جوان‌ها بود. تخته سنگ به سینه‌ام فشار می‌داد. توی دستم، دسته گل سرخ بزرگی بود که عطرش را مدام نفس می‌کشیدم.

نامزد حسین کنار فاطمه راه می‌رفت و به گیسش چنگ می‌زد.

دختر گفت:

«آخه یه قطره اشک بریز مادر. این حسینه!»

فاطمه به چشم‌های درشت و سرخ دختر زُل زد:

«چی می‌گی دختر؟ ... باید یه پارچ آب یخ درست کنم. حسین همیشه تشنه بر می‌گرده.»

دختر به من نگاه کرد. مژگانش خیس بود. روی گونه‌های مهتابی رنگش،

طرف تابوت خم می‌شدند. ستون‌های علم بر دوش حسین بود. عرق چکه چکه از پیشانیش می‌لغزید روی گردنش. وقتی گنبدها تکان می‌خوردند، حسین قا م‌ها را پس و پیش می گذاشت. قرص می‌ایستاد و ستون‌ها را می‌چرخاند تا هشت گنبد به تابوت سلام بدهند.

مرثیه‌خوان بلند می‌خواند:

«جان نثار حسینم ....»

من به تابوت نگاه می کردم و سینهٔ دسته گل سرخ را به دماغم می چسباندم و نفس عمیق می کشیدم.

فاطمه مات و گنگ راه می‌رفت. به تابوت نگاه نمی کرد. مژه نمی‌زد و به هشت گنبد علم خیره می‌شد. گنبدها بال می‌زدند و به او تعظیم می کردند.

حسین کمر بند چرمی پهنی به کمرش بسته بود. دو پای علم توی حلقهٔ کمربند نشسته بود. دو زانوی علم میان دو چنگ او می‌چرخید. سر علم گاه می‌لرزید که حسین از جا کنده می‌شد. تلو تلو می‌خورد اما تند پا به زمین می کوبید و سینهٔ پهنش را پیش می‌داد و قرص می‌ایستاد و گنبدها را خم می کرد تا به فاطمه سلام بدهند.

فاطمه دستش را به طرف علمدار تکان می‌داد:

«بهش آب بدین.»

من دسته گل را به سینه می‌فشردم و نفس عمیق می کشیدم. با عطرش به صخره‌ها چنگ می‌زدم تا با نگاه خیرهٔ دختر به خود می‌آمدم و به دو خوشه موی زیر چانهٔ او که از سیاهی برق می‌زد، نگاه می کردم و آرام می‌شدم. دختر شانهٔ فاطمه را تکان داد:

«یه قطره اشک بریز مادر!»

فاطمه حیرت زده به چشم‌های دختر زُل زد:

«آخه واسهٔ چی دختر؟ ... چه اصراری داری من گریه بکنم؟»

دختر به من نگاه کرد. همان طور خیره چند قطره اشک از لای مژگانش غلتید. بعد به علی نگاه کرد پشت سرش فاطمه می‌آمد. علی آب صورتش را با دستمال پاک کرد. دختر به او اشاره کرد که بیاید جلو. علی آمد و سینه به سینهٔ فاطمه ایستاد. به چشم‌های زن زُل زد. زن نگاهش نمی کرد. او به پشت گنبد علم خیره شده بود.

دختر گفت:

«باید بفهمد که این حسینه.»

علی شانه‌های زن را تکان داد. زن مژه نزد. همان طور به گنبدها خیره بود. علی دستش را بالا برد و سیلی زد. دو بار به گونه‌های زن سیلی زد. گونه‌ها رگه‌رگه سرخ شد اما نگاه زن از بال زدن گنبدها بر نگشت. مژه هم نزد. دختر به سینهٔ برهنه‌اش چنگ کشید و به من نگاه کرد. من پیش رفتم و شانه به شانه‌اش ایستادم. دسته گل را بالا گرفتم. طوری که گلبرگ‌ها به سینه‌اش می خورد. با کف دست آرام آب

گونه‌هایش را پاک کرد و نفس عمیق کشید.

علی جلو رفت و تابوت را نگه داشت تا فاطمه برسد. من دست دختر را گرفتم و کشیدم. او هم دست فاطمه را گرفت و کشید. فاطمه به پای تابوت رسید اما به آن نگاه نکرد. آرام قدم برداشت و از کنار جوان‌ها که تابوت را به دوش داشتند، گذشت و نزدیک علمدار ایستاد و به او خیره نگاه کرد:

«بهش آب بدین.»

به گل خوشه‌های پیراهن روی شکمش، چنگ زد و زیر لب زمزمه کرد:

«این بچه داره به قلبم مشت می‌زنه!»

علمدار دور خودش چرخید هشت گنبد علم به زن تعظیم کرد.

حسین زیر سنگینی علم تلوتلو خورد. تند دو زانوی علم را بغل گرفت. پاهایش را قرص کرد و ایستاد. عرق صورتش چکه‌چکه می‌ریخت روی پیراهن سیاهش. مثل وقتی که از صخره بالا می‌رفت، حالا هم تند تند نفس می‌کشید. فاطمه هم تند تند نفس کشید و زیر لب گفت:

«آب.»

علی یک تُنگ آب یخ آورد. دختر تُنگ را گرفت. دهنهٔ تنگ را به لب فاطمه نزدیک کرد:

«بخور مادر ...»

لب‌های فاطمه از هم وا نشد. با دست به علمدار اشاره کرد:

«بده به حسین. اون تشنه است»

دختر آب تنگ را ریخت توی مشتش و پاشید به صورت زن. مژه‌های زن آرام تکان خورد اما بهم نچسبید. نگاهش باز به هشت گنبد خیره شده بود. وقتی گنبدها خم شدند و به او تعظیم کردند، نگاه او برگشت طرف حسین. حسین زیر وزن سنگین علم، قطره‌قطره عرق می‌ریخت و تلاش می‌کرد تا تعادل هشت گنبد را توی چنگش حفظ کند.

جوان‌ها دور مرثیه‌خوان حلقه زده بودند و می‌خواندند:

«جان نثار حسینم ...»

تابوت بر دوش جوان‌ها به طرف دشت خشکی پیش رفت.

افق دشت کوه بود که قله‌اش به آسمان چسبیده بود.

دشت آفتاب زده بود اما نسیم خنک از طرف کوه می‌آمد. دسته گل را به صورتم چسباندم و به قله خیره شدم. میان خاک سوخته دشت، ردیف به ردیف گور کنده بودند. تنم خیس عرق شده بود که به طرف تنگ آب رفتم. تنگ در دست دختره خالی بود. دختر چنان نگاهی به چشم‌هایم انداخت که عطشم رفت. دسته گل را به سینه چسباندم و به علمدار نگاه کردم.

فاطمه زیر لب گفت:

«اینجا یه صحرای خشکه! ... من چرا اینجام؟»

جوان‌ها تابوت را پای کپهٔ خاک گذاشتند. خود شان پیش تابوت زانو زدند. یکی کفن را از صورت حسین پس کشید. فاطمه را پیش آوردند. سرش را خم کردند روی صورت حسین. قرص صورت تر و تازه و با طراوت بود. مثل وقتی که از صخره بالای می‌رفت. لبش کمی باز بود و انگار می گفت:

«باید با پرش از صخره هفتم گذشت.»

علی به سرش مشت زد:

«وای!»

دختر صورتش را به ساقه‌های آویخته دسته گل من، چسباند و نفس عمیق کُشید.

فاطمه سرش را بلند کرد و به کوه نگاه کرد. بعد نگاهش روی گورهای کنده چرخید. با صدای بلند گفت:

«من چرا اینجام؟»

من به تابوت پشت کردم. بام غسالخانه پیدا بود. شاخه‌های درخت بید مجنون حیاط‌اش پیدا بود.

فاطمه زیر درخت بید مجنون، کنار دختر، روی نیمکت نشسته بود. دختر به علی گفت:

«ببرش پشت شیشه تا موقع شستن ببیندش. شاید هوش و حواسش وا بشه.»

علی زیر بغل فاطمه را گرفت و بردش توی سالن. سالن شلوغ بود. جوان‌هااز پشت شیشه کنار رفتند. جا باز شد و علی با فاطمه جلو رفتند.

فاطمه صورتش را به شیشه چسباند. حسین تاقباز روی تخت سنگی دراز کشیده بود. مثل تخته سنگ ته دره بود. قدش انگار بلندتر شده بود. شانه‌ها پهن و کشیده و سینه برجسته و ستبر.

دختر با گوشهٔ روسری آب چشمش را پاک کرد:

«می بینیش مادر؟ ... حسینه.»

فاطمه به چشم‌های دختر زُل زد. حرفی نزد و نگاهش آرام بر گشت طرف درخت پر شاخ و بر گ بید مجنون.

علی گفت:

«خودش بود. دیدی؟»

زن همان طور که به شاخه‌های آویخته بید مجنون خیره شده بود، زیر لب گفت:

«غروب بر می گرده. رفته کوه. تشنه بر می گرده.»

«جنازه را توی گور گذاشتند. بیل بیل خاک ریختند تا گور پشته شد. من دسته گل را روی پشتهٔ گور نگذاشتم. آن را به سینه فشردم. بعد نفس‌های تند زن را شنیدم. رنگ صورتش پریده بود. دو دستی می‌زد روی گل خوشه‌های پیراهنش. دختر یک مشت آب پاشید به سینهٔ او. زن گل خوشه‌های روی شکمش را توی چنگش مچاله کرد. زیر لب گفت:

«بچه مشت می‌زنه به قلبم.»

علمدار زیر وزن سنگین علم ایستاده بود و عرق می‌ریخت و هشت گنبد را در هوا تکان می‌داد ...

روی نیمکت، کنار دختر نشسته بودم و به صخرهٔ هشتم فکر می کردم. حسین دست‌هایش را در هوا تکان داد و از روی صخره پرید. با صخرهٔ هفتم به ته دره واژگون شده بود که با جیغ زن، از جا پریدم ...

پرستار از درگاه اتاق زایمان بیرون آمد. دست‌هایش خون‌آلوده بود. وارد اتاق سرسرا شده بودیم. فاطمه روی تخت خوابیده بود. فرق موی سرش باز بود و دو زلفش روی پیشانی خوشه شده بود. حسین توی گهواره بیدار بود. پیراهن گلدار مادر کنارش بود. گل خوشه‌ها بهم چسبیده بود. فاطمه چشم باز کرد و لبخند زد

دختر به چشم‌های من خیره شد. من دسته گل سرخ را بوئیدم و آن را آرام گذاشتم روی شکم فاطمه ...

● پائیز ۶۹

محمود بدر طالعی

"پیر مرد چطوری؟"

روبروی آلاچیق، روی نیمکت سنگی نشسته بود و به گلهای عروسی نگاه میکرد. آفتاب غروب، نوری نارنجی را بر برگهای درختان منتشر کرده بود، و برگها با نسیم ملایمی تکان می‌خوردند.

پیرمرد زیر لب زمزمه کرد:

«ـ حالا او چه کار میکند؟»

عینکش را روی بینی جابجا کرد. غُبار آب فواره‌ها، شیشه‌ی عینکش را خیس می کردند. در دلش گفت:

"ـ می‌دانم! عینکش را روی بینی جابجا می کند."

تصور روشنی بود از آن چه که می‌توانست برای دوستش، در آن سر دنیا اتفاق بیافتد.

دوستش زودتر از اینها (دربیست و پنج سالگی)، عینکی شده بود و شاید حالا از دو عینک (یکی برای دیدن و یکی برای خواندن)، استفاده می کرد.

روزنامه عصر را باز کرد. در چشم بر هم زدنی، همه‌ی صفحاتش را از نظر گذراند. تا کرد و گذاشت کنار دستش. آنسوتر سه نفر کنار هم نشسته بودند، پچ و پچ می کردند. گفت:

"آیا اینها واقعاً یکدیگر را درک می کنند؟"

پیش خودش نتیجه گرفت:

«لازم نیست یکدیگر را درک کنند. همینکه کنار هم می‌نشینند. و وراجی می کنند، راضی هستند»

خوشحال بود، که پا به دوران تازه‌ای گذاشته است. ماهواره‌ها، سراسر جهان را فتح کرده بودند. مرزها از میان رفته بود. شهر، شب‌ها درْ غباری از شعله‌ی زرد می‌درخشید.

می توانست از پُشت گوشی تلفن، صورت زنش را که با او حرف می‌زد ببیند، و اگر احساس نگرانی کرد، با اولین قطار مترو خودش را به او برساند.

برخاست، و اندیشید که او هم برخاسته است. با روزنامه‌ای زیر بغل، از باغ ملی بیرون می‌آید. به یک بیسترو سر می‌زند. به خاطر سنگ کلیه لیوانی آبجو می‌نوشد. شاید یکی دو پیك و دکاهم.

البته اگر در این سی سالی، که او را ندیده است، و حتی نامه‌ای هم از او دریافت نکرده، معده‌اش خراب نشده باشد.

دست کرد توی جیب پیراهنش. سیگاری در آورد.

خانه کجاست؟ شهرکِ «لاله».

به خودش گفت:

"ـ اما او توی آن آپارتمان پانزده طبقه چه کار می کند؟"

پانزده طبقه آپارتمان؛ چند واحدی بود؟ نمیدانست. کنار ایستگاه خط ایستاد. گفت: «ـ چه اهمیت دارد. کسی که کسی را نمی‌شناسد. او به واحدش می‌رود. با کلید، در خانه را باز می کند و می‌رود تو.»

سی سال پیش، همینجا زن گرفته بود. پسری داشت. حالا شنیده بود پسر دیگری هم دارد. زن کار می کند؛ نمیدانست. گفت:

"چه اهمیت دارد به زن سلام می کند. بچه‌ها بیدار یا خوابند. او لباسهایش را در می‌آورد. به اتاقش می‌رود. پُشت میز، روی صندلی می‌نشیند و برای سی اُمین بار می‌نویسد: «پیرمرد چطوری؟»

حتماً یکی از داستانهایش را، که هی می‌نویسد و هی پاره می کند، می‌نویسد و پاره می کند، درباره‌ی آینده‌ای است، که باید پیرمرد را ببیند و حرف بزند و حرف بزند. گفت:

«هیچ هم اینطور نیست. وقتی به همدیگر رسیدید، زبانتان بند می‌آید. فراموش می کنید که می خواستید به همدیگر چه بگویید. فقط دستها را می‌اندازید گردن هم، و بی صدا به یکدیگر چشم می‌دوزید.»

□ □ □

در خانه کسی نبود. زن رفته بود شیراز پیش دخترش. پسر در ذوب‌آهن تهران کار می کرد.

لباس هایش را در آورد. دوش آب سرد گرفت. دو باره به یاد آورد. از جنس هم بودند. بور و سفید. سبیل هایشان بور. چشم‌ها میشی روشن. موها خرمائی، مشکی. او موهایش خیلی زود ریخته بود. حالا موهای هر دو یکسره سفید، مثل برف.

زیر شلواری. پیراهن آستین بلند آبی خاکستری میل میل‌دار کتان. شلوارها کوتاه و بلند، امّا از جنس

هم بودند. کفشهاهم. او تابستان‌ها هم کفش بندی می‌پوشید. حوله را دور خود که می‌پیچید و بیرون می‌آمد، قطره‌های درشت عرق روی پیشانی‌اش جمع می‌شد. ماهیچه‌ی بازوها و سینه‌ها آب شده بود، اما هنوز قواره‌ی تنش به تناسب بود. گفته بود:

«ـ میروم تخت جمشید. با مهشید قرار دارم.»

بعد ها پرسیده بود:

"ـ تو! چرا یکی را پیدا نمی کنی؟"

"ـ حوصله‌اش را ندارم."

«ـ حوصله‌ی چی را نداری؟ اینهمه دوست پسر، یکی هم دختر.»

چه باغی بود پسر! نارنجستان. طاق نارنجها و لیموها. پرتقالها و نارنگیهای محلی. عطر شکوفه‌ها، گوش تا گوش نشسته بودند. جای تو خالی. مثل آن شب، در ارتفاع ستاره‌ها صدای شادی جهانی در من جمع شده بود.

مکث کرد. شیر آب را بست. به آشپزخانه رفت. تابهٔ نچسب را با یک قاشق روغن روی گاز گذاشت و شعله‌اش را گیراند.

«ـ فردا شب میرویم ـ مرغ دریایی ۱ ـ مهشید و ثریّا هم می‌آیند.»

دو تا گوجه‌ی قرمز را با چاقو بُرش کرد. ریخت میان تابه.

«ـ منکه همه‌اش تهران نیستم!»

«ـ نیستی؟ تو که هفته‌ای سه شب تهرانی.»

شیفت صبح پنجشنبه‌ی خانم "مجُابی" را می گرفت، که بعد از ظهر یکشنبه سر کلاس باشد. تخم‌مرغی را زد روی انگشتری، دو نیمه پوست تخم‌مرغ را انداخت توی سطل آشغال.

"ـ می گفتی حوصله‌اش را نداری. اینهم از روی ساد گیت بود؟"

به خودش تسخر زد. بطُری پُر را از پستوی گنجه در آورد. استکانی ریخت. مثل اشگ چشم بود.

سفره را پهن کرد روی میز، و تلویزیون را روشن کرد. زنی داشت می‌خواند: "ـ سرزمین محبوب من، سرزمین محبوب من." نشست روی صندلی. با قاشق لقمه‌ای گرفت و خیره شد به بیرون. به سیاهی شب، و به شعله‌ی سفید روشنائی، که شرق خانه‌اش را روشن کرده بود.

او را در طرح تک چهره‌ای، که "روشن" بیست و پنج سال پیش از او زده بود، به یاد می‌آورد: ابرو های پیوسته، سبلتی که لب بالای گوشتیش را می پوشاند، چشمها که به او خیره مانده بودند. زیر لب نجوا کرد:

«ـ او هم مرا به یاد می‌آورد؟»

به یاد می‌آورد. سالی یکبار. شاید بیشتر. حتماً زن او هم حالا رفته بود امریکا. بچه‌ها یکی در

انگلستان، و یکی در همان فرانسه کار می کرد، و او در یکی از واحد های آپارتمان پانزده طبقه، نشسته بود پشت میزش، و به شبهای روشن پاریس می‌نگریست.

پیرمرد گفت:

خیلی زرنگی! از زیر دریای «مانش» میروی انگلستان و بر میگردی. یا پا می‌شوی میروی سوئد. چه میدانم. حالا دیگر هوای تهران سنگین است. وقتی میروم آنجا ضربان قلبم تند می‌شود. احساسی گمشدگی می کنم. مثل شبی که گمشده بودم، و تو و کاظم و محسن سرتاسر «حشمت‌الدوله» و «آذربایجان» و «کارون» را برای پیدا کردنم زیر پا گذاشته بودُید.

خیلی‌ها از من می‌پرسند: - پیر مرد چطَوری ؟

حال و حوصله ی جواب دادن را ندارم. سر مویی نمی توانند حال مرا ببینند. مقابل قاب شیشه‌ای، که از طرح چهره‌ات زده‌ام می‌مانم. به خودم، و به تو تسخر می‌زنم می گویم: ''- پیرمرد چطوری؟''

آن شب روی پُشت بام، میان آنهمه آدم (در جشنی که بر پا کرده بودی)، استکانها را خالی کردم و خواندم: ''مرغ سحر ها ۲''. خالی کردم و خواندم: ''گل پامچال۳''، ''جمعه بازار ٤''

نزدیکی های صبح چشمهایم را باز کردم، دیدم روی تخت درمانگاهم. سرُنگ سرم را توی رگم فرو کرده‌اند، و تو بالای سر من ایستاده‌ای و مهربان نگاهم می کنی. با نرمهٔ لبخندی بر لبم.

بارها به من می گفتی قرص و محکم هستی. قرص و محکم می‌مانی. بله. قرص و محکم. من دارم نفس های آخر را میکشم. باید اینجوری خیال کنم که ترا دیده‌ام؛ که تو بالای سر من بوده‌ای. بی آنکه به خودت فشار بیاوری. برای آنکه دیگران اندوهت را نبینند، خندیده‌ای و در درونت گریسته‌ای و گفته‌ای:

''پیرمرد چطوری؟''

● تیر ۷۰

---

۱ - اثر آنتوان چخُوف

۲ - تصنیفی با صدای قمر

۳ و ٤ - ترانه‌های محلی گیلان

موسی علیجانی

رشته‌های نامرئی

تا دهکده‌ای که در آن برزگ شده‌ای، راه زیادی نیست؛ هر وقت اراده کنی نیم ساعت بعد آنجایی؛ کنار مادر، خواهر و برادرزاده‌ها... امّا سالی چند بار اراده می کنی و به خودت می‌قبولانی که بروی.

دست خودت نیست! بعضی روزها که در انتظارت هستند، نمی‌توانی بروی. نمی‌توانی کارت را ول کنی. سوای آن برای چند روز آینده هم قرار گذاشته‌ای. حتی اگر قراری نگذاشته باشی، باید غروب‌ها سری به پاتوغ هنرمندان بزنی. اوقات فراغت دیگر هم مجبوری بخوانی، بنویسی، بنوازی.

اینها رشته‌های نامرئی است که به دست و پایت بسته شده است این رشته‌ها نمی گذارند به ایستگاه بروی. سوار ماشین بشوی تا نیم ساعت بعد به زادگاه برسی.

سالی چند بار این رشته‌ها را پاره می کنی و آن زمانی است که حس می کنی همه چیزهایی که به آن دلبسته‌ای، بازیچه است. دوست داری صدای مادر و خواهر را بشنوی. صدای برادرزاده‌ها، صدای مرغ، خروس، اردک و شیهۀ اسب را.

امروز از آن روزهائیست که سرِ کار نرفتی. فراموش کردی که امشب باید چند ساعت گیتار بزنی. فراموش کردی که بعد از ظهر قرار است با دختری به سینما بروی. صبح به طرف محل کار راه افتادی، نزدیک بود به محل کار برسی، پایت به سنگی خورد، ولو شدی روی زمین. بلند شدی و دوباره براه افتادی. ناگهان ایستادی و تکیه دادی به دیوار مغازه‌ای. به یاد آوردی یک زمانی وقتی زمین می خوردی، می گریستی و آنگاه مادر می‌رسید و تو را می‌بوسید، آنوقت ساکت می‌شدی. نگاه کردی به آدمهای پیاده‌رو که سراسیمه می گذشته با خود گفتی: «کجا؟! کجا با این عجله؟!»

برگشتی و یکراست به ایستگاه رفتی و سوار ماشین شدی؛ تنها از این بابت ناراحت بودی که چرا گیتارت را نیاوردرده‌ای.

تو اینجوری تصمیم می گیری، ناگهانی؛ مثل پنج سال پیش که پدر مرده بود و تو می خواستی گیتاری داشته باشی تا در اوقات دلتنگی برای مادر بزنی؛ برای خریدنش رفتی شهر. آنموقع دنیای تو خلاصه می‌شد در داشتن یک گیتار.

امّا وقتی او را دیدی که ده دقیقه، درست ده دقیقه به تو خیره شده بود، دریافتی که دنیای تو فقط در داشتن یک گیتار خلاصه نمی‌شود. گاهی به یادش می‌افتی، امشب یکی از آن شبهاست. ناراحت نیستی از

اینکه نمی‌توانی او را ببینی، از اینکه نمی‌دانی در کدام نقطه، کدام خانه و در چه فضایی زندگی می کند، شاید مادر شده است و شوهری دارد که خیلی بهش علاقه‌مند است.

اگر این چیزها واقعیت داشته باشد. باز نظرت تغییر نمی کند. او را همانطور که پنج سال پیش دیده بودی بخاطر داری، چشمان سیاه، ابروان کشیده و چانه برجسته با کتابهایی زیر بغل.

قبل از اینکه از اتوبوس پیاده شود، توانستی نگاهی به او بکنی. ده دقیقه نگاه کنجکاوانه او را تحمّل کردی. هر چه بیشتر نگاه می کرد تو کناره گیری می کردی؛ اینطوری خودت را آدم مهمی جلوه می‌دادی. وقتی پیاده شد، حس کردی نیمی از وجودت را از دست داده‌ای. شب بخاطر او گریستی؛ روی تختی که میلونها آدم قبل از تو شبی را روی آن دراز کشیده بودند، خوابیدی.

بارها سعی کردی بخودت بقبولانی که نگاه او معنی‌دار بوده است. همان شب دنباله این اتفاق را در ذهنت بازسازی کردی. لبخند زدی، او هم لبخند زد و بعد به تو اشاره کرد؛ به طرفش رفتی و با هم پیاده شدید. بلیط اتوبوس را او داد چون تو مهمان بودی و به او گفتی که برای خریدن گیتار آمده‌ای و او خندید؛ دستت را گرفت و به خانه‌شان برد. نمی خواستی داخل شوی امّا تو را به دنبالش کشاند، روی دیوار اطاقش گیتاری آویزان بود.

چقدر خوشبخت بودی!

هیچگاه نمی خواهی به این فکر بکنی که اصلاً تو را ندیده است و حواسش جای دیگری بوده است، هیچگاه نمی خواهی به این فکر بکنی که ممکن است چهره اندوهگینش، حاکی از شکست در عشق بوده است. یا از دست دادن مادر، یا مورد تمسخر قرار گرفتن در کلاس یا هزاران دلیل دیگر که می‌توانست علت آنطور نگاه کردن باشد.

موقع پیاده شدن متوجه تبسّم تو شد امّا دیگر دیر شده بود و تو تنها توانستی او را ببینی که از عرض خیابان شلوغ گذشت و قاطی جمعیّت شد. اگر پلکهایش بسته بود متوجه نمی‌شدی که اندوهگین است. در ذهن تو هم ماندگار نمی‌شد.

چه ساده است! کافیست پلک بگشایی. کسی به رویت لبخند بزند. آنوقت حس می کنی کامل شده‌ای. تصور می کنی نیمهٔ دیگرت را یافته‌ای! اگر او لبخند زده بود، اگر به او گفته بودی عاشقش شده‌ای، حتی اگر قبول می کرد، چقدر ملال‌آور بود! او در این پنج سال تغییر می کرد، شادابی چشمانش از بین می‌رفت. صورتش چروک بر می‌داشت و دیگر آن نگاه اثیری را نمی‌توانستی ببینی.

حالا او را با خودداری، همانطور که پنج سال پیش دیده بودی؛ هر وقت بخواهی می‌توانی بیاد بیاوری.

دلت گرفته است. می‌خواهی گریه کنی. به پهلو می‌غلتی، لحاف را روی سرت می کشی. از روزنه، پلکهای بسته مادر را می بینی؛ جدائی را پشت سر گذاشته‌ای امّا هر وقت که به دهکده می‌آیی، دوست داری کنارش دراز بکشی و با بوی تنش بخواب بروی.

با خود می گویی چه خوب بود آدمها با چشمان بسته می‌دیدند! آنگاه چقدر راحت می‌شد حرف زد و

به همدیگر نگاه کرد.

هر وقت کسی را در حال خواب می‌بینی این فکر ها به ذهنت می‌رسد. سعی می کنی صدای گریه‌ات بلند نشود.

باران یکباره روی شیروانی می‌ریزد، شیههٔ اسب را می‌شنوی، وقتی است که پدر از بستر برخیزد. سرفه‌ای بکند، پاهای خواهرت را که از لحاف بیرون مانده، بپوشاند. فانوس را بر دارد و بیرون برود. برای لحظه‌ای گریه‌ات را قطع می کنی و می گویی:

«پدر مگر نمی‌خواهی سری به اسب بزنی؟»

پلکهای مادر باز می‌شود، چشمان سیاهش می‌درخشد. بارها سعی کردی بهش بگویی که چشمانش شبیه آن دختر است اما هیچگاه نگفتی.

با لحاف پاهای خواهرت را می پوشاند، فانوس را بر می‌دارد و بیرون می‌رود. منتظری صدای سرفه پدر را بشنوی، نمی‌آید، تنها صدای خروسی را می‌شنوی که بی‌موقع می‌خواند.

بستر پدر خالیست.

حتی نمی‌توانی بهش بگویی که چشمانش شبیه آن دختر است! شاید او هم به این فکر می کند که نمی‌تواند به تو بگوید دلش گرفته است.

احساس آرامش می کنی که چیزی به آن دختر نگفتی، مالکش هستی، حتّی اگر آن ده دقیقه به تو خیره نشده باشد.

داخل می‌شود. فانوس را گوشه اطاق می گذارد، صورت خیسش را با دست پاک می کند و زیر لب زمزمه می کند:

«چرا به این زودی رفتی مرد؟!»

دراز می کشد و چشم می‌دوزد به سقف.

دوست داری بر اشکهایی که روی صورتش سرازیر می‌شود، بوسه بزنی امّا خجالتت می گیرد! کنارش آرمیده‌ای و چقدر ازش دوری!

همه این اندیشه‌ها چند لحظه بیشتر طول نمی کشد؛ وقتی پلکهایت بسته شود، آنوقت مثل میلیونها آدم می‌شوی که مثل تو در این لحظه خوابیده‌اند و به هیچ چیز فکر نمی کنند.

لحاف را از روی سرت کنار می‌زند، صدایت می کند؛ خودت را به خواب می‌زنی تا گرمی لبهایش را بر گونه‌ات حس بکنی.

● آذر ۶۹ روستای ماشک رشت

مهدی غبرائی

وشوم

میله‌ها را که می‌بیند. یاد میله‌های حقیری می‌افتد که خود ساخته بود، با این فرق که این میله‌ها قفسی است برای جانور دو پا، یعنی خودش و دیگران، به کلفتی لولهٔ آب خانه‌تان، و آن میله‌ها از پرّه‌های دوچرخه و برای مرغکی بینوا. قرار است ده سال پشت آن میله‌ها با چفت و بست و نگهبان... ده سال!

□ □ □

در شهر ساحلی کوچکشان، در شبهای گرم و بارانی یا مه رقیق مرغهای دریایی و شالیزار راه گم می کردند و به شهر می‌زدند. دسته‌ای بالای تنها فلکهٔ شهر به سیمهای برق می‌خوردند و گیج می‌رفتند و می‌افتادند یا روی زمین می‌دویدند. بازار بغل فلکه بود و بازاریها بیکار. پس سر می گذاشتند دنبال پرنده‌ها. معرکه‌ای بود و من بدو، تو بدو. هر شب چند پرنده اسیر می‌شد.

''حسن دریا سلیم گرفته.''

''چند تا؟''

''می‌خواستی چند تا باشد؟ خب، یکی.''

''درشته؟''

''آره.''

''نه، بابا. سلیم قد گنجشک به کجای آدم می‌رسد؟''

''خب، غنیمت است، دیگر.''

''علی هم گرفته''

''چی؟''

''وشوم.''

"آخ، جان!"

وشوم، بدبده است، همان بلدرچین. وشوم را این جور شناخت. مرغک نازنین شالیزار، بزرگ‌تر از گنجشک، چاق و چلّه. با آن صدای افسانه‌ای: بدبده، بدبد.

داداش علی مرغک را کشت و خورد. پسرک اما عاشق وشوم شد. از خواب و خوراک افتاد. شبها خواب می‌دید جفتی از آن دارد. راستی نکند قابوس وشمیگر همان وشوم گیر بوده؟

یک قران و دو قران جمع کرد و پولش شد سه تومان. در بازار جفتی وشوم خرید و آورد خانه. دست به کار شد و از پره‌های دو چرخه و دو تکه تخته سه‌لا قفسی براشان ساخت. پرنده‌ها را با آب و دانه گذاشت توی قفس. دانه‌شان ارزن بود که از عطاری سرِ کوچه خرید کیلویی چهار ریال. مصرف یک ماه. قفس را به دوچوبهای ایوان یا شاخه‌های درخت لیموی وسط حیاط می‌آویخت و هی می‌رفت سراغش و تماشا می‌کرد و تماشا می‌کرد. پرنده‌ها اما بیقرار بودند. مدام نوکشان را لای میله‌ها می‌کردند و بالای می‌پریدند. منقار ظریفشان خونین می‌شد و بسکه سر به بالای تخته‌ای قفس می‌کوبیدند، پرهای کله‌شان می‌پرید. حتّی کور هم شدند، و او با حسرت و درد این را می‌دید و کاری از دستش ساخته نبود. دل هم نمی‌تواست بکند.

داداش علی غافلش کرد و جفت مرغکها را سر برید و خورشت کرد. آن روز عزایش بود. آخر مگر مرغ کور را هم می‌خورند؟ دو روز لب به غذا نزد. به خون داداش علی تشنه بود. داداش علی اما دستش می‌انداخت.

سال دیگر روز از نو، روزی از نو. می‌خواست هر جور شده یکی را به عرصه برساند و آوازش را بشنود. زیر درخت لیمو کشیک می‌داد. گربه‌ها را از دستک ایوان می‌تاراند. روزهای تعطیل مرغها را در اتاق در بسته رها می‌کرد تا بال و پر بگشایند، و قفسشان را تمیز می‌کرد. با دوربین کداک عکسشان را می‌انداخت: روی ایوان، لب هرّه، کنار دستک، کنار چاه وسط خانه، زیر درخت لیمو و آویخته به شاخه‌های درخت. و گاه خود کنار قفس یا قفس در دست کنار خواهر که عکسش را برادر کوچک‌ترش می‌انداخت. با هر جان کندنی بود یکی را به بهار سال بعد رساند.

وشوم‌نر در بهار می‌خواند. خالی زیر گلو دارد. زیر آواز که می‌زند، گلویش غلغل می‌کند و بدبده از آن می‌جوشد...

راستی چرا وشوم سرش را به بالای قفس می‌زند؟ قابوس کو؟

□ □ □

شکوهی است که سرش را به میله‌ها می‌کوبد، یا محمودی که نامش را گذاشته‌اند ژنرال؟ سر هر دو شان خونی است. بعد از اعتصاب غذا است. شکوهی و محمودی اعتراض دارند. به چه؟ به میله‌ها، یا به میله ساز؟ سرخود را چرا می‌شکنند؟

شکوهی و محمودی و ... رفتند و تنها او مانده است و خوانده و می‌خواند: بدبده، بدبد.

فرانتس کافکا

ضربه بر در

ترجمه‌ی:

چنگیز پهلوان

یک روز داغ تابستانی بود. در راه بازگشت به خانه با خواهرم از کنار درِ بزرگ یک خانه‌ی بزرگ روستایی گذشتیم. نمی‌دانم خواهرم به عمد بر در بزرگ کوفت یا از روی پریشان‌فکری یا تنها مشتش را تهدید کنان بلند کرد و اصلاً نکوفت. صد قدم بالاتر که جاده‌ی روستایی به چپ می‌پیچید، روستا آغاز

می گشت. ما آن را نمی‌شناختیم، اما درست پس از نخستین خانه اشخاصی یکه‌خورده و خم‌شده از وحشت بیرون آمدند و اشاراتی دوستانه یا هشدار دهنده به ما کردند. آنان خانه‌ای را نشان می‌دادند که ما از برابرش گذشته بودیم و ضربه‌ی بر در را به یاد ما می‌آوردند. صاحبان خانه از ما شکایت خواهند کرد و بازپرسی نیز بی‌درنگ آغاز می‌شود. من بسیار آرام بودم و خواهرم را نیز تسکین می‌دادم. احتمالاً او ضربه‌ای نزده بوده است، و تازه اگر هم زده می‌بود به این خاطر در هیچ جای دنیا کسی توضیحی نمی‌دهد. می‌خواستم همین را هم به آدمهای پیرامونمان بفهمانم. به من گوش فرا دادند اما از داوری کردن پرهیختند. پسانتر به من گفتند نه فقط خواهرم، من هم به عنوان برادرش متهم خواهم شد. لبخند زنان سرم را به تأیید تکان دادم. همه، نگاهمان را به سوی خانه برگرداندیم، چنان که آدمی ابرهای دود را در دور دست می‌نگرد و به انتظار آتش می‌نشیند. و به راستی طولی نکشید که دیدیم سوارانی به درونِ درِ کاملاً گشوده‌ی خانه تاختند. گرد و غبار برخاست، همه چیز را فرا گرفت، تنها نوکهای نیزه‌های بلند برق می‌زدند. و هنوز دسته‌ی سواران در خانه ناپدید نشده بود که به نظر آمد بلافاصله سر اسبان را برگردانده‌اند و به سوی ما می‌تازند. خواهرم را واداشتم برود، به تنهایی همه چیز را روشن خواهم کرد. او نمی‌خواست مرا تنها بگذارد. گفتم دست کم باید لباسش را عوض کند تا با لباسی بهتر در برابر حضرات حاضر شود. سرانجام پذیرفت و آماده شد که راه دراز خانه را بپیماید. لحظه‌ای بعد سواران در کنار ما قرار داشتند و سواره بر اسبانشان جویای خواهرم شدند. هراسناک پاسخ داده شد که او در این لحظه این جا نیست اما پسانتر می‌آید. سواران این پاسخ را با خونسردی شنیدند؛ آن چه به ویژه مهم می‌نمود این بود که مرا یافته بودند. اینان در اصل دو نفر بودند: قاضی، مردی جوان و پر جوشش، و دستیار آرام او که آسمن[1] نامیده می‌شد. مرا فرا خواندند وارد اتاق نشیمن دهقانی بشوم. آهسته در حالی که سر تکان می‌دادم و بندهای شلوارم را می‌کشیدم زیر نگاه‌های تند حضرات گام برداشتم. هنوز فکر می‌کردم یک کلمه کافی خواهد بود تا من شهرنشین را، حتی با تجلیل، از دست این جماعت روستایی برهاند. اما از آستانه‌ی اتاق نشیمن که گذشتم قاضی که جلوتر پریده بود و انتظار مرا می‌کشید گفت: «دلم برای این آدم می‌سوزد.» اما تردیدی در این گفته نبود که به وضعیت کنونی من نظر ندارد بلکه به عاقبتی می‌اندیشد که بر سر من خواهد آمد. اتاق به سلول زندان شبیه‌تر می‌مانست تا به یک اتاق نشیمن دهقانی.

سنگفرشهای بزرگ، تاریک، با دیوارهایی کاملاً لخت که بر جایی از آن حلقه‌ای آهنین کوبیده شده بود، تقریباً در میانه‌اش، الواری بود که هم به تخت می‌مانست و هم به تخت جراحی.

آیا می‌توانستم هوایی به جز هوای زندان تنفس کنم؟

پرسش اصلی همین است یا درست‌تر آن که پرسش می‌توانست چنین باشد اگر هنوز امیدی به رهایی می‌داشتم. ●

اثر: چزاره پاوزه

ترجمه: محمد آریایی

نام

یادم نیست دوستانی که آن دوران داشتم چه کسانی بودند. گمانم در یکی از خانه‌های ده، روبروی ما، پسران ژنده‌پوش دو نفر شاید هم برادر، زندگی می کردند. اسم یکی از آنها پاله [1] بود، یعنی پاسکواله، [2] و ممکن است که اسمش را به دیگری هم داده باشد. اما پسرهای زیادی بودند که از اینجا و آنجا می‌شناختم.

این پاله ـ دراز دراز، با دهانی اسب‌وار ـ وقتی پدرش کتک جانانه‌ای به او می‌زد از خانه می گریخت و دو سه روزی غیبش می‌زد؛ برای همین وقتی باز پیدایش می‌شد پدرش از پیش با چنگک در کمین بود و باز پوستش را می کند و او بار دیگر می گریخت و مادرش از آن پنجره پوسته کرده که مشرف به چمنزارها، جنگلهای رودخانه، و دهانهٔ دره‌ها بود نفرین کنان با فریاد صدایش می‌زد. بعضی صبحها با نعره‌های شکوه‌آمیز، مقطع همان زن از همان پنجره، بیدار می‌شدم. خیلی از پیرزنان فرزندانشان را اینطور صدا می‌زدند، اما اسمی که همه را مبهوت می کرد و در برخی ساعتها مثل شلیک گلوله شکارچیان دیوانه‌وار

طنین می‌انداخت، اسم پاله بود. گاهی ما هم همان نام را به شوخی یا به مسخره با صدای بلند تکرار می کردیم. فکر می کنم که حتی پاله هم از فریاد زدن اسم خودش تفریح می کرد.

به این ترتیب، درست یادم نیست که آیا از کناره‌های خشک تپهٔ روبرو بالا رفتیم ـ قبلش در ساعات داغ، رودخانه و نیزارها را زیر پا گذاشته بودیم ـ فقط من و پاله بودیم. شکی نیست که همراهم دندانهای بیرون زده و سر سرخی داشت و به این دلیل یادم است که برای او تعریف کردم شیر در جاهای خشک زندگی می کند، دندانهایی مثل دندانهای او و پوستی حنایی رنگ دارد. آن روز هیجان‌زده بودیم چون قصد داشتیم یک کار تحقیقی منظم دربارهٔ خزندگان انجام دهیم. تا شکم غرق در کثافت شده بودیم و پشت گردنمان از آفتاب سرخ بود. چند تا قورباغه از زیر سنگهایی که جا به جا می کردیم بیرون جهیدند، دو قوزک پایم یکدست کبود بود. از لب و دهان پاله هم شیرهٔ سبز علفی که خواسته بود مزمزه کند سرازیر بود. سپس در سکوت گیاهان و آب، زوزهٔ کسی که صدا می‌زد همراه با باد، ضعیف اما واضح، شنیده شد.

یادم هست که گوش تیز کردم تا ببینم آیا مرا صدا می‌زنند.

□

اما زوزه تکرار نشد. کمی بعد بستر رودخانه را پشت سر گذاشتیم و کناره را بالا رفتیم، به هم می گفتیم که سراغ درختهای آلوچه می‌رویم، اما لااقل من خوب می‌دانم، و قلبم می‌تپید ـ که این بار هدف افعی بود. در حالی که از کوره‌راه بین درختان سرو کوهی بالا می‌رفتیم، جسورانه شروع کردم به حرف زدن از شیرها. کفشهایم را پوشیدم، انگار که با حالت پسرکی جسور خطرات ملازم با تسویه‌حساب‌های شبانه را دفع می کنم. سوت می‌زدم.

همراهم ایستاد و زیر لب گفت: «بس کن. افعی را که اینطور صدا نمی‌زنند».

□

مجهز به دو میله چنگک دار بودیم و با اینها باید حیوان را میخکوب می کردیم و می کشتیم. شاید هم دسته جمعی به آب زده بودیم، اما مطمئنم که فقط ما دو نفر از آن کوره‌راه بالا رفتیم. پاله بی‌احتیاط ـ برخلاف من ـ پابرهنه روی سنگها و بوته‌های خار راه می‌رفت. می‌خواستم اینرا به او بگویم که ناگهان مقابل تمشک‌زاری ایستاد و آهسته‌آهسته شروع کرد به وزوز کردن و با تکان دادن سر خود را به جلو می کشید. تمشک‌زار از ته یک پرتگاه سنگی شروع می‌شد از آنجا آسمان پیدا بود.

در سکوت، گفتم: «بهتر بود مار می گرفتیم.»

رفیقم جوابی نداد، و مدام مثل نخی آب که از شیر در دستشویی سرازیر باشد زمزمه می کرد. افعی بیرون نمی‌آمد.

طنین ناگهانی صدایی همراه با باد، چیزی مثل یک زوزه یا یک تکان شدید، ما را از جا پراند. باز از روستا صدا می‌زدند: صدای همیشگی بود، شکوه‌آمیز و غضبناک: پاله! پاله!.

□

فوراً به خانواده‌ام فکر کردم. پاله، سر رو به جلو، روی یک پا سیخ ایستاده بود، و بنظرم رسید که یکی از آن اداهای شیطنت بارش را در می‌آورد. اما همین که سکوت برقرار شد و دو مرتبه صدای فریاد ـ غیر انسانی در آن جهش هوا ـ برخاست «پاله! پاله!».

و آن وقت بود که همراهم خشمناک چنگک را پرت کرد و شتابان گفت: «آن حرامزاده‌ها. اگر افعی در حالی که به دنبالش هستیم اسم را بشنود، آنوقت مرا شناسایی می کند.»

با صدای ضعیفی گفتم: «بیا برویم».

پیر زن لعنتی همچنان صدا! می‌زد. او را می‌دیدم که هر چند وقت یکبار طفل شیرخواره‌ای به بغل پشت پنجره پیدایش می‌شود و همان جیغ را سر می‌دهد انگار که آواز می‌خواند. پاله در یک فرصت مناسب مچ دستم را گرفت و فریاد زد «فرار کن» تا دشت یک نفس دویدیم؛ برای ایجاد هیجان داد می‌زدیم «افعی!»، اما ترس ما ـ لااقل، ترس من ـ چیزی پیچیده‌تر از این حرفها بود، یک احساس تجاوز به قدرتهای، مثلاً، هوا و سنگ بود.

شب فرا رسید و خودمان را روی نرده‌های پل نشسته یافتیم. پاله حرفی نمی‌زد و در آب تف می‌انداخت.

به او گفتم: «روی بالکن هوایی بخوریم». در آن ساعت معمولاً همهٔ زنهای روستا شروع می کردند به صدا زدن کسی، اما موقتاً آرامشی بی‌نظیر برقرار بود، و فقط چند فریادی شنیده می‌شد.

فکر می کردم «هنوز مرا صدا نزده‌اند»؛ و گفتم: «چرا وقتی صدایت می‌زنند جواب نمی‌دهی؟ امشب کتکها را خورده‌ای».

پاله شانه‌هایش را بالا انداخت و ادایی درآورد. «می‌خواهی زنها چیزی هم حالیشان بشود».

«راستی راستی، اگر افعی اسمی را بشنود، بعد به دنبالش می‌آید؟»

پاله جواب نداد. به ضرب فرار از خانه مثل یک مرد خود دار شده بود.

«پس بنابراین همه مارهای این تپه‌ها باید اسم تو را بدانند».

پاله با پوزخندی گفت: «اسم تو را هم».

«اما من فوراً جواب می‌دهم».

پاله گفت «موضوع این نیست، فکر می کنی که اگر پسر خوبی باشی به حال افعی فرقی می کند؟ افعی می‌خواهد آنهایی را که دنبالش هستند بکشد...»

اما در آن لحظه زوزهٔ قبلی باز از سر گرفته شد. باز پیرزن کنار پنجره پیدایش شد. قرچ‌قرچ چرخهای یک گاری و صدای پرتاب سطلی در چاه شنیده شد. آن وقت روانهٔ خانه شدم، و پاله روی پل ماند.

● ترجمه از متن اصلی (ایتالیایی) ●

---

1). pale

2). pasquale

شعر ...

● محمود ابوزوده

۴ شعر

۱

در مسیر دل خویش
خانه را بگذاشتیم
و همسفر برگی شدیم
که اسیر شتاب رود خروشان بود.

۲

چندان زود غروب کردی
که گرمای حضورت
چون حسّی غریب
بر حافظه سرد زمین
لختی نشست و
برخاست.

۳

شیشه‌ها بخارآلوده و سردند
اینسوی پنجره
من چای می‌نوشم و آنسو
با هزاران دانهٔ برف
پرواز می کنم.

۴

وقتی که می‌وزی
بید مجنونی می‌شوم
و تو با دستی نا پیدا
موهای سبز پریشانم را
شانه می‌زنی

● محمّد اسدیان

حنجرهٔ غمناک

تمام دنیایم پنجره‌ای است
پنجره‌ای تنها
در گذار فصول.

تمام دنیایم کوچیدن است
کوچیدن و کوچیدن در خویش.

تمام دنیایم حنجره‌ای است
حنجره‌ای گرفته و غمناک
که با آن کولی وار
می‌خوانم
می‌خوانم
همواره می‌خوانم

تمام دنیایم
پنجره‌ای
آری،
و حنجره‌ای.

● اکبر اکسیر

آفتابگردان

از آفتاب
تا آفتابگردان
پرچینی از تمشک،
همیشه فاصله است

●

پیش از آنکه باژگونه شوم
بر من بتاب
ای تواضع زرد!

سنگ پشت

با کوله باری از طلسم و سنگ
چه سخت میگذرد سنگ پشت پیر
آرامش زمین است
یا، بیقراری سنگ؟
آه ...
چه سخت میگذرد
روزگار من!

● علی باباچاهی

گنج پراکنده

چیست جز این واژهٔ سوزان
که سرانگشتانم را
می‌ترکاند
یا بجز این قطرهٔ شفاف
که الماس فرو می‌پاشد
بر کلماتم؟
ور نه من و چشم بر این خاتم فیروزه؟
ور نه من و روی بدین جعبهٔ جادویی؟

●

عشق مگر چیست جز این سِهره
که می‌افشاند پر؟
تا که شود مرگ از این پس
به قفس طوطی خاموشی،
نام مرا نیز فراموش کند
تا بگشایم دریچه‌های فرو بسته را
به جانب کشمیر
تا کفی از خاک هند
زنده کند
مردهٔ هفتاد ساله را.

●

پس بگشایید در شیشه

که این جام سفالین
صاعقه باران شود از جلوهٔ مروارید
تخت سلیمان شود این تختهٔ تابوت
گر چه هنوز از پی گنجی که پراکنده در هواست،
بوی غمی چهل ساله می‌شنوم.

●

از پسِ چل سال زراندوزی
ما به امیری رسیده‌ایم؟
یا به سرِ انگشتِ گل‌افشانی
سنگ و سفالِ خلوت ما
لعل و زمرّد که می‌شود
خُردهٔ زر
بر حصیر کهنه دگر حسنوه می‌فروشد؟

●

سلطنتی بر پَرِ طاووس بنا کرده‌ایم
تکیه بر ابریشم و مخمل زده‌ایم
وز گل نارنج فراهم شده‌ست
نقش غزالی که بر ایوان ماست.

●

پس به خود آیم من و
این تاج به فرق دگری نگذارم
جام زمرّدگون را پس نزنم
یا که به آسانی از کف ندهم
جعبهٔ یاقوت به دست آمده را.

● علیرضا برارش

شب

شکیب
از دستهای منجمد کدام کولی تاریک
به عاریت گرفته‌ئی؟
که شب،
اینچنین
در خواب دستهای تو
فریاد می کشد.

۷۰/۱/۲۵ تبریز

● غلامرضا بلگوری

خاموشی

حتی، شفاعت باران
بسنده نبود
تا در پناه اشتیاق پنجره‌ای
غرق نگاه تو باشم
آکنده‌ی:
سلام و
شبنم و
ابریشم ...

لختی، درنگ کن

غزال رمنده‌ی تقدیر
جنون آبی چشمانت را
به من بگو
که مرا و زنجره را
دیگر
کور سوی هیچ آفتابی
به تماشا نیست

چنین
که در کلاف کهنه‌ی شب
جا گرفته‌ام
و روزنامه را
به آتش سیگاری
خاموش می کنم.

● عادل بیابانگرد جوان

۱ شعر

عصیان من شکفته باد
در این کویر
که به تشنگی‌ات می خوانم و
سیراب نمی‌شوم
به فراسوی چشم
رقصان غبارند
سوارانی که جام‌شان
ـ شکسته به سودای نام توست
شگفتا!
جوبار تشنگی است مگر نامت؟
که به غایت عصیانش می‌نوشم و
سیراب نمی‌شوم
۷۰/۶/۱۸

● مسعود بیزار گیتی

لحظه‌ها و تأمل

گریبان پنجره
در دست باد
پنهان است
و گلوی شعر من
با اشگ روشنت
نمناک می‌شود

بر ارتفاع هر نگاه
هماره
عقاب ترانه‌ای
پرواز می‌کند.

● منصور بنی مجیدی

«بهاری از خاکستر پائیز»

آسمان بهار ...
در کوچه باغهای مَه‌آلود
اندوده ـ
از خاکستر پائیز است
و آینه‌ها
در انعکاس چشم
رودهای روانند ـ
در تاریکی! ...

□

باران کلام
از هلال شکسته
می‌بارد

و ما نیز
در خویش
زبانه می کشیم
و با هزار چشم
می‌باریم

بهار ۶۸ـ آستارا

● علیرضا پنجه‌ای

آهنگهای فراموشی

بهار زیباترین آهنگ فصلهاست
ترانهٔ شکوفه‌ای
که در چنگ دستهایم می‌پژمرد
علفهایی که سرخ می‌شوند
زیر چکمهٔ سربازان
شعاع خونی شتک زده
بر ارغوان

بهار زیباترین آهنگ فصلهاست

سیزده خمیازه
از باروت دستهایم
نشئهٔ بیداری‌ست

بهار
چرت می‌زند
تابستان بر هره می‌نشیند
هالهٔ آفتابی دریده،
سوزان و عطشان

آهنگها چه زود فراموش می‌شوند!

● اردشیر پور نعمت

یک شعر

بر سکوتم
یک بی‌قراری بلند
دامن می کشد
بر گونه‌هایم
رد هزار ماهی تشنه

از مه برون می‌خزم
پوپکی خرد
از آستینم بدر می‌شود
و فرشته‌ای از نگاهم

اینگونه‌ام
که یهودا
به معبدم
فرزانه می‌شود
و چلیپا
به گردنم آویز

● احمد خدادوست

یک شعر

بی‌واهمه
فرود می‌آیند
سرنیزه‌های تاریک
آنی

فواره می کشی
بلند
کوتاه
فرو می‌ریزی
دریغی ترانه
در گلوی باد.

● بهزاد خواجات

سرخی پنهان

با من بود
که از دستهای بریده گفتی
گوش یخ زده ـ اما
دهان را
به شکل آه می بیند.

هزار برگ
فرو ریخت
و هیچکس
کفن خویش را نشناخت.

□

جهان به هیئت من بود
و برف
با سرخی پنهانش
از اعماق جان
به آسمان می ریخت.

● محسن خورشیدی

طرح

خانه از تنفس آفتاب پر می‌شود
با حتی-سایه‌ای از حضور تو

●

شکفته و نامیرا،
عشق-طرح لبخندیست
که بر لبان تو زیباست

● مهدی رضا زاده

یک شعر

از سهم جهان
نی لبکی مرا بس
تا همه‌ی اندوهم را
اگر بتوانم
بنوازم

تیر ۷۰

● سید محمدرضا روحانی

یک شعر

یارب این آتش که در جان من است

....

برای علیرضا پنجه‌ای

بگذار در حضور نباشم
این آفتاب چشم مرا می‌زند
این شعله شکفتهٔ بیدار
کز چشمهای تو منظور می‌شود
خواب مرا می‌سوزاند
این سُکر
کز لطف دستهای تو در جان، سر ریز می کند
پیراهن خیالهای مرا می‌درد

رسوایی برهنه، تماشایی است!

□

بگذار در حضور نباشم
جادوی جلوه‌های گدازانت
به اشتیاق پرهایم نزدیک می‌شود
صدای خاکستر انگار از دور می‌وزد
ای شور آبشاران!
تا ساکت برهنگی-در شیدایی-
سردم کنید، سرد
این عاشقانه، ایمائی است

□

بگذار در حضور نباشم
محبوبهٔ شبی!
در عطر آتشین کلامت
من راهی دوبارهٔ شعرم
ای حاجبان رمز و اشاره!
تا طاقت برهنگی-در شیدایی-
رؤیای سرنوشت سبزم را
--در پرده‌های ابری غفلت-
پنهان کنید، پنهان
حلاج سبز بودن، غوغایی است.

□

بگذار در حضور نباشم
در تابش همیشهٔ دیدار
بگذار تا نباشم
این آرزوی شیدایی است.

۷۰/۵/۱۰

یک شعر

● فرشته ساری

سرانگشتان مه
بر پلک‌هایم می‌نشیند
صبح عبوسی
بیدارم می کند.
سکوت
زاغچهٔ زشتی است
ازآشیان بلند فرو می‌افتد
و جیغ دل‌آزارش
بامدادِ را می‌خراشد
ساعت شماطه‌دار
در شش و سی و سه بامداد.

عقربه‌های آغاز
سراسیمه از فاصلهٔ اندام بی‌تابشان
سر در پی هم می گذارند،
تا دگر باره همین جا جفت شوند
در پایان
شش و سی و سه شامگاه.

فاصله را باید پر کرد
با ملاطی از سیمان روز
و سیماب رویا.

● یزدان سلحشور

آسمان

این چشم‌انداز
آسمان نیست
دلیل بامدادی‌ست
پریشانی صداست
نوشابهایی
در دهان
شوکران شده است.
طلایی سایه‌دار
که خواب را
به کیمیای خجلت و اندوه
چهره دگر می کند.
این چشم‌انداز
آسمان نیست
ترانه‌های پر کنده
خیالهای بر باد رفته است
شامگاهی چراغانی
که لابلای دلت
چشم می گشاید
تا سبزه‌های نو رسته را بیاشوبد

چهره بگردان
این مقابل تلخ
آسمان نیست

تیر ۱۳۷۰
رشت

● عنایت سمیعی

شام حاضری

دستی
در سطل خاکروبه
گرم کاوش آینده‌ست
اینک!
یک ساعت مچی
که عقربه‌اش را
در جنگ با زمان
از دست داده است
دو لنگه کفش
که آماده‌ست
تا از پل سقوط
در گذرد
و یک چراغ دستی بی‌قوه
که بی‌هوا
به جانب گودال می‌رود
آیا
این شام حاضری
دل ضعفه را
از بین می‌برد

● شمس لنگرودی

جادو

نه
لکّه خون نیست
برق سر انگشت ساقه‌های تمشک است
بر پیرَ ست.

نه
هر زابهٔ اشک‌ها نیست
ترشح شبنم است
بر گونه‌های تو.

زخم نیست
برگ فسردهٔ بید است
بر شانه‌هات.

جادوگران تُنُک موی
به ظفر خنده‌ئی در تالار
الیاف گیسوان سپیدشان را می‌بافند.
نه
رشته‌ئی از کلاف ماه هست
که به منقار پرندهٔ در عبوری
باز می‌شود.

و راه برونشدی نیست.ـ
دامچالهٔ جادوست
باغی
که شبنم و بیدش
به اشک و به خون
مانند است.

به دو گیلاس سوراخ
خون به چهرهٔ ما می‌فشاند
باغستان سرد.

۱۳ مرداد ۷۰

● ایرج ضیایی

دهانی زیتونی

آغشته دهان زن

در ریشه‌های زیتون

کودکی می‌آید

دستیش

دریا

دستیش

بیابان

زن

در دایرهٔ بوسه‌ها می‌میرد

دیماه ۶۸

● علیرضا فکوری

برهنگی

باور نکردنی است!
دخترک بلند قامت تاک
- برهنه-
تا پنجره‌های اتاقم
خرامیده است.
اما،
من
یک شب

-حتی-
مست نبوده‌ام!

● مهرداد فلاح

خطاب به فرزندم

به حرف آمدن

...
لب که بگشایی
هیچ چیز
غیرممکن نیست
از عسل شیرینتر
در دهان توست
و بازیِ جادو
در زندگانیِ کلمات

بزرگ می‌شوی
و ساعتِ شماطه‌دار
گام‌های تو را
دنبال می کند

● بیژن کلکی

خلیل و خاکستر

دیگر سهرابا
پهلو دریده
به خاکساری زمین
در افتادی
و دشمنانت
دهان خنجر
از خون شستند.

و تهمینه
گیسو فرو چید و
سوگوار پور پیلتنش شد.
آه گر آیه‌های الف لام
معجزهٔ شفاعت و مرگست
من زبان تکلم
بر کلام توحید
نیک نمی‌دانم.
تو بیا بنگر
قرهَ کهر عاشق
در آورد گاه خونین
آخرین تیر
در ترکش رهائی دارد.
بیا ای توّلای تو
حیات و هستی من
زه بر کمان بهاری کن
خدنگ شقایق
بر مصب زمستان فرود آور
تا زخم خنجر
بر تهیگاه من
التیام از خون گیرد.
بیا گر «آیدا» بر تو
غزل غزل‌های سلیمان است
من قصیدهٔ ناسروده
در قید قافیهٔ «خنجر و خاطره‌ام»
بیا بر این نطع گسترده
گردن فرود آریم
که درنگ شمشیر
مرگ ما را
دو چندان بر عاشق

دشوارتر از چفت پلکان
بر شهاب ثاقب تیغ می کند.
بیا
ماموی بر رستنگاه شقیقه
سپید
از «دَنگِ» آسیاب کدخدا کردیم
و خرد
سوگوار سخن
از خاک من و ما شد.
بیا، زمین «آیش»
میراث بر سوسن آزاده بگذاریم
خود پایواره
زآهن کنیم
راه سفر
در سرزمین قصه‌های «ننه دریا»
در پیش گیریم
که ماندن ما
در این لیل بی‌ستاره
تفاوتی
بر هیچ تنابنده‌ای نکند.
آه نفرین بر تو
که نمی‌آئی
گر تو اینک
در سرزمین نائب من
به منزلتی
ابراهیم خلیل‌اللهی
دیریست من بی‌تو
سرا پا آتش مقصود
بر بند بند استخوان خویش
در انتظار معجزتی دارم.

دَنگ: وسیلهٔ برنجکوبی
آیش: زمینی که یکسال برای کشت بایر می‌ماند، و در گویش صدا معنی می‌دهد.

● غلامحسین متین

به یاد دوست

در بیابان‌ها
عمق تاریکی،
شب‌ها،
سبز است.
می‌نشینم بر خاک،
بوته‌ی خشکی را
می گرانم در باد.
ماه،
با صورت کج،
می‌تابد.

●

شب،
چراغان شده است.
غوک‌ها می‌خوانند،
پونه‌های وحشی،
عطر
می
افشانند،
در سراشیبیِ نمناک قنات.

●

«می‌تراود مهتاب»،
می‌زنم پرسه میان علف و گندم‌زار،
گیوه‌هایم شده خیس.
باد می‌لغزد بر پهنه‌ی دشت،
«چه کسی بود؟ صدا زد سهراب؟».

● جواد مجابی

باغ

هر چه نشان دارد از تو ، با تو زیباتر می گردد
در سایه روشنای این ضیافت پاییزی
پیش از حلول تو در خاطرات فردا .
در اهتزاز بدرود عطر حضورت
پرواز پرده ، بی تاَب
از قاب پنجره
صندلی سبز کنج اتاق
تاریك می شود از تنهایی .
چراغ رؤیای آخرین کلماتت را روشن می سازد .
پرنده های دستباف
هجران گامهای سبك رفتارت را
ره نمی دهند به اندوه
در تعادلی از اضطراب و لذّت
می چرخد
اندامت
در تار و پود هندسهٔ گلها ، فواره ها
اناری می شکفد در آسمان
و آب می بردش با موسیقی هوا
می آیی تنها و اینهمه زیبا
از سایه سار پردیس باستانی ماهان
و فصل آرام می گیرد
در شهود شبانگاهی
از ترانه ای که پایان نمی پذیرد .

۱۲. آبان . ۷۰

ترانهٔ مَدیك

گربه می آید با من
سایه در سایه به راهی که دو سویش
خانه هایی از رازقی و شب بو.
قد برافراشته تا ابر بنفشی چرخان در من .
در خم راه زنی خفته در آواز کواکب
خواب زنگاری شب را
از طرهٔ گیسویش آویخته
در منظره های ازلی پیچان است .

می نشینم در شیب نسیمی از نارنج بُنان بر حاشیهٔ دلکش ماه
و کلاف رؤیاهای خفتگان این شب را می بینم
طرح می بندد دستی
در هر گرهش عمری در کار .
وطن من آنجاست ؛ نقشه های عجبی یافته در رنج خیال .
گربه امّا شنگولانه
بافهٔ سودایی را
می گشاید در باد
بهم می ریزد رؤیای سری را اینجا
خوابی را در اقلیم دیگر :
سیب می چرخد در باغ عدن
می افتد ببی در ساعت هشت
طرح لبخندی با حسرت یك خاطره می آمیزد
خاکستر آوای غریبی می پریشد در اسکلهٔ پیر غروب
ماهیگیری در قاب دریا پنهان می گردد

قاب ترک بر می دارد از آه پریزاد سبز
زن درختی است که از میوهٔ خود می آویزد سرشار
بار دیگر سیبی می افتد از باغ جهان .
آه !
هیچکس صاحب خواب خود نیست
کسی آیا خواهد دانست
که چرا شب این سان آشفت
و چرا رؤیاها دیر نپایید
از آنگونه که در سرهای سودایی با معنا بود
گریه می آرامد با حرکت دستی در من
که شبی مستم و تاریکم
نور عصری دیگر ، در رؤیای تو ، ما را روشن خواهد کرد .

۷۰/۷/۲۸

● بهروز وندادیان

هاشور

(۹۶)

گله‌های غزال آرمیده‌ست
در سبزه‌زار گیلان چشمهایش
چوپان چه گفت با غزالان؟
تعبیر نی‌لبک بر لب داشت
که بر که‌ای زلال جوشید
این خواب تا عبور صیادان
می‌ماند!

هاشور

(۵۹)

چه جسته‌ام
غباری و بیکرانگی
هنوز چهره به باران می‌شویم،
میان ابریشم و برگ می‌روم

●

گیسوی تو وزید
به اندرونی‌ی زنبق‌ها برگشتیم
دوبارگی متولد شد
آواز تو زمینه‌ی ماهوت سرخ و سفیدست
بخوان چنانکه باران!
شکوه در مزارعِ سرگشتگی
هنوز کوه پر از خستگی‌ست
به جانبی که صدا برخاست
باز شده‌ام

هاینتس چخوفسکی (-۱۹۳۵)
(شاعر معاصر آلمان شرقی)

ترجمهٔ فرشته ساری

مایاکوفسکی

۱

شباهنگام
پاره می کند ماه
تکه‌ای از آسمان یخ‌زده را
و همگام او
فراز مرغزار و جنگل
فرو می‌آید.

شب سپید است
سپید تر از برف تازه نشسته،
در مسکو از کلبه‌ای چوبین
مایاکوفسکی
برون می‌آید.

مسکو
سراسر در خواب فرو شده است
با تمامی برج‌ها و کوچه‌هایش.
بی‌صدا می‌آید
مایاکوفسکی:

مایاکوفسکی از جنگل بیرون می‌آید
درخت از انبوه شعر.

۲

روبروی خانه

درختانی ناپیدا روئیده‌اند
مایاکوفسکی میان آنها بود.
در مسکو زندگی می کرد
در خانه‌ای چوبین
خود درختی بود
که خم نمی‌شد
اما می‌افتاد همواره
و مُدام از هم می پاشید
همانا در زمانهٔ ما.

۳

میان موژایسک و مینسک
شامگاه
حریق در پنجره‌ها می‌زند
فریادی در افلاک،
پژواک تبر در دور دست
فغان درختانی واژگون بر برف.

٤

مایاکوفسکی
در مسکو در خانه‌ای چوبین
به سر می برد.
خود درختی بود
که خم نشد.

رحیم چراغی

هسا شعر

مدخل:

بیانیه هسا شعر یا «هسه شعر» در نخستین صفحهٔ «گیلاوا» شماره ۱۶ سال پنجم هفته‌نامه کادح ـ رشت، بهمراه نمونهٔ آثاری از شاعران «هسا شعر» منتشر گردید.

بیانیهٔ «هسا شعر» توسط محمد بشرا، محمد فارسی و نگارندهٔ این سطور تدوین و تنظیم گردید. محمد تقی صالحپور در اشاره‌ای به «هسا شعر» در سر مقالهٔ افتتاحیه صفحات گیلاوا نوشت:

... در قلمرو شعر محلی نیز شاعران گیلکی‌سرا، به نوآوری‌های چشمگیری دست زده‌اند که بی گمان در آینده‌ای بسیار نزدیک این نوآوری‌ها تاثیر مثبت و د گرگون کننده‌اش را نه تنها در شعر گیلکی که در شعر محلی همه‌ی مناطق ایران بر جای خواهد نهاد، و حال و هوای دلپذیرتری به شعر معاصر ـ به طور کلی ـ خواهد داد.»

ضروری است که پیش از پرداخت به این مبحث، بجهت آشنائی با دیدگاههای کلی شاعران هسا شعر و اصول و اساس هسا شعر، بیانیهٔ هسا شعر با مختصر تجدید نظر بعمل آمده از سوی تدوین کنند گان آن ـ آورده شود:

«هسا شعر» شعر اکنون است، اکنون نه صرفاً به مفهوم معاصر، بلکه ضرورتاً به دلیل بازتاب آنی حالات درونی است.

«هسا شعر» بر خلاف تجارب مکتوب شعر گیلکی در دهه‌های گذشته، به توضیح اشیاء و پدیده‌ها ـ

نمی‌نشیند، بلکه در دقایق بحرانی به کشف آنها می‌پردازد.

«هساشعر» گونه‌ای از انواع گونه گون شعر رایج در زبان گیلکی است که همسو با شعر انسانگرای معاصر حرکت می‌کند و می‌کوشد تجربه‌ای رهگشا، در پی‌جویی شعر معاصر در ادبیات گیلکی باشد.

«هساشعر» محصول فشردگی و بهم پیوستگی «ایجاز» و «تصویر» است جمع‌بندی و گره‌خوردگی منطقی و معقول ماجراها، اشیاء و پدیده‌ها، در فرمی کوتاه که اندیشه و عاطفه را بازتاب می‌دهند.»

«شعر معاصر» گیلکی، از نخستین سال‌های دههٔ چهل، و مشخصاً با ورود «محمد بشرا» و حرکت شعر نو در حوزهٔ شعر گیلکی، به فضائی منحصر بخود دست یافت و حرکت شعری «محمد بشرا» و شاعران همفکر او پس از سپری ساختن دو دههٔ درخشان (با وجودیکه هنوز از تمامی ظرفیت‌های شعر نو در گیلکی استفاده نشده است) در سال‌های اخیر، بنوعی، به تکرار خود می‌پرداخت و نیاز به تحول - شدیداً در آن احساس می‌شد ... شاعران شعر گیلکی طی سال‌های اخیر، دست به تجربیاتی در حوزهٔ شعر نو زده‌اند و به فضاهائی در شعر دست یافته‌اند که از این جمله است تجربهٔ «غلامحسین عظیمی» (۱) امّا محک و تجربه گروهی دیگر از شاعران، با تاثیر پذیری گسترده از شعر نو و بویژه شعر فولکلوریک گیلکی (= بجاره کاره‌ی شعر) (۲) به تولدی دیگر انجامید: به تجربهٔ جمعی «هسا شعر». اساساً دستیابی به فضائی تازه در شعر گیلکی، ضرورت زمان بوده است.

شالودهٔ «هسا شعر» بر بستر باور شاعران «هساشعر» از ضرورت زمان، که ضرورتی‌ست اجتماعی، شکل گرفته‌است.

ضرورت اجتماعی در هر بوم و منطقه‌ای، بنا به عوامل مؤثر اجتماعی در مقاطع تاریخی، متفاوت با ضرورت بوم و منطقهٔ دیگر است. این ضرورت در گیلان، به مسئلهٔ «هویت گیلکان» بر می‌گردد، و مساعی ارزنده‌ای که جهت پیشگیری از تلاشی آن بعمل می‌آید. اساس و بنیاد «هسا شعر» دقیقاً بر بستر چنین ضرورتی (مقاومت در برابر ترویج بی‌هویتی و مشخصاً احیاء زبان، فرهنگ و ادب گیلکی ...) شکل گرفته‌است.

همچنانکه در بیانیهٔ هساشعر تاکید شده است شاعران «هساشعر» به باور خود در آفرینش آنی «هساشعر» پایبندند. شاعران «هساشعر» خود را موظف و ملزم به رعایت قواعدی در «هساشعر» می‌دانند. تاکید این شاعران به آفرینش آنی در «هساشعر» به باور: ت.اس.الیوت، دستکم در این محدوده، نزدیک است:

«زندگی در مغزهای ما حکایت نمی‌کند بلکه اثر می‌گذارد ما نیز به نوبهٔ خود اگر بخواهیم اثری از زندگی خلق کنیم، نباید حکایت کنیم بلکه بایستی تنها مؤثرات لازم و گفتنی را ارائه دهیم.»

□ ● □

«شاعران هساشعر»، به اعتراف خودشان، هیچگونه شناختی از ایماژیست‌ها (تصویر گرایان)

نداشته‌اند حتی اینکه این مکتب، واقعیت را در چهارچوب «احساس آنی و خود بخود» می‌فشارد. (۳) بی‌شائبه، مهم‌ترین دلیل تقارن و همزیستی «هساشعر» در مواردی ـ با ایماژیسم «ضرورت زمان» بوده است: یعنی، نیاز شدید و مبرم به تحول: «این گروه (ایماژیست)ها از سرودن اشعار مجرد ذهنی پرهیز داشتند و می کوشیدند که افکار و حالات درونی را مستقیماً به زبان شعر بیان کنند و بدین وسیله آن مرحله از فوران تصویرات ذهنی (ایماژها) را که هنوز «فکر» از «هیجان جدا و متمایز نشده است به عالم خارج بر گردانند. در این وقت نخستین جنگ جهانگیر در گرفت و بسیاری از افراد این گروه را از پا در آورد ...» (٤)

«ایماژیسم» تلاشی بود برای تجدید حیات شعر و ارزش‌های آن که بنا به عقیدهٔ «ازراپاند» (۱۹۷۲ ـ ۱۸۸۵) شاعر امریکایی با زبان و ساختار انتزاعی خود، در اوایل قرن بیستم، به کلی ماهیت خود را از دست داده بود.» (۵) شاعران «هساشعر» هیچ گونه اعتقادی به باور «استقلال صرف تصویری ایماژیست‌ها» ندارند ... (٦) زیرا تصویر را برای طراحی چهرهٔ انسان معاصر و اجتماع معاصر می خواهند و تصویر، وسیله‌ای ست برای تحصیل هویت مخدوش آنان! این شاعران، در بیانیهٔ خود آشکارا به حقانیت چنین مسئله‌ای تاکید داشته‌اند و نوشته‌اند که تلقی شان از «هسا» در بر دارندهٔ دو مفهوم اساسی است و یکی از آن دو، «مفهوم معاصر» است به عبارتی، تصویر را محصول اندیشه (وجه بنیادین شعر) تلقی می کنند. این شاعران، به برداشت‌های بومی خود از تصویر و در ارائهٔ تصویر، که در عین حال برُد وسیعی دارند و فراگیرند، ادامه داده و روی این تاکید، اصرار و به این تأکید، تکیه می کنند، دقیقاً، در همینجاست که در جهت مخالف ایماژیست‌ها قرار می گیرند!...

□ ● □

کلمات و جملاتی آهنگین در ساختار عبارتی (گاهی عباراتی)، نه ضرورتاً موزون، و در ارتباط و پیوندی درونی و منطقی، فرم موجز و فشردهٔ «هساشعر» را می‌سازند.

شاعران «هساشعر»؛ بجهتی (در برخورد با وزن) با شاعران ایماژیست هم رأی و عقیده‌اند که وزن در شعر آنان: «از توالی عبارت‌های آهنگدار؛ نه توالی پایه‌های وزنی به وجود می‌آید. (۷)

«کلمه» از ابزار مؤثر و اساسی در آفرینش «هساشعر» است! و این، به ضرورت فرم موجز این گونه شعر و ضرورت یاد شده در آغاز است! کلمه، در «هساشعر» در عین حالیکه جزئی لاینفک از شعر است، شعر را نیز با خود حمل می کند همچنانکه در کلیت آن مسئله زبان به همچنان: یعنی زبان در حالیکه جزئی تفکیک ناپذیر از شعر است، حامل شعر نیز هست ... تفاوت بین سراینده و خوانندهٔ «هساشعر» دقیقاً، در همینجا ست: سرایندهٔ «هساشعر» از طریق کشف اشیاء به کلمات دست می یابد و خوانندهٔ «هساشعر» از طریق کلمات به کشف اشیاء می‌رسد

«هساشعر» ادامه منطقی شعر فولکلوریک گیلکی «= بجار کاره‌ی شعر» (۸) است و، شاعران گیلکی سرا، از همان آغاز دورهٔ کودکی با ادبیات و شعر فولکلوریک در بوم و زاد گاه خود مأنوس شده‌اند ... این شاعران، در شعر نوی گیلکی نیز تحت تأثیر شعر فولکلوریک ـ غالباً ناخودآگاهانه ـ بوده‌اند و خالق

تصاویری کیفی و ر...

● «بهاره کور کی ... مره،
کره خو گیسانه ...»

○ دختر بهار، به آب ...
گیسوانش را می‌شوید

بهمن ۵۳ـ محمد بشرا

● «شبه، شب،
سیایی، کرا...
جنگله پیره گالش...
شورومه چوخا ...
نیشته کو دامنه ...»

○ شب است، شب،
سیاهی دارد می‌شکوفد
جنگل چون «گالش» پیر
«چوخا»ی مه‌بر دوش
بر دامنهٔ کوه نشسته است...)

شهریور ۵۵ـ محمد بشرا

● «ئی جور دو خان مرا
کی‌تی صدا به کو بینیشته آفتابه
ار سونه و اگردانه»

○ (آنگونه صدایم کن
که صدایت آفتاب پشت کوه غروب کرده‌را
دوباره باز گرداند...)

۱۳۵۱ محمد فارسی

● «آلن بهار
او جور بهاره گول به کول نیه

○ اکون بهار
آن بهاری نیست که گل بر شانه داشته باشد
۱۳۵۱ ـ محمد فارسی

عوامل مؤثر در مناسبات فرهنگی گیلان، همچون: پیشینه و پشتوانهٔ شعر فولکلوریک برای شعر مکتوب، گرایش شاعران معاصر به روستا و ـ ظاهراً ـ احساس نوعی بیگانگی با فرهنگ توسعهٔ صنعتی (در گذار جامعه از فرهنگ فئودالی به آن طی سال‌های بعد از چهل)، سبب پناه بردن شاعران شعر گیلکی به طبیعت و زیبائی‌های نهفته در آن گردید (۹) امّا بیگانگی شاعران شعر نو با فرهنگ پیمه صنعتی و پیمه سنتی و بواقع عقب نشینی در برابر تهاجم همه جانبهٔ فرهنگی و اجتماعی و تولیدی به زرفرم خود، ۴۱، مقاومتی در قبال بی‌هویتی اجتماعی و فرهنگی بوده‌است و چون دامنهٔ تهاجم بیگانه شدت مضاعفی یافت سبب دوری شاعران گیلکی سرا از پاره‌ای از دستاورد های سازندهٔ اجتماعی و علمی و فرهنگی در آن روابط شده است.

امّا «هساشعر» زمینهٔ آن را فراهم آورد تا این شاعران در مساعی خود برای احراز هویت به ژرفا و تصاویر دست یابند بویژه که لحظات اوج شعر را در شاعرانگی خود شکار می کنند و در دریافت بازتاب تصاویر، درونی‌تر می‌شوند (مانند: «باد / سازه نقاره» ...

پانویس

۱ ـ «غلامحسن عظیمی» عملاً در صدد شکستنِ سنت‌های متداول شعر گیلکی برآمده است ...او در سنّت شکنیِ خود، با هدف مدرنیزه کردن شعر گیلکی، آمیزه‌ای از فولکلور و تنزل می‌آفریند ...اعتقاد به اصالت کلمات، به بافت زبانی و نوآوری شعر او مساعدت می کند! ...

۲ ـ اساس شعر فولکلوریک (بجار کاره‌ی شعر = شعر کار شالیزار) در اصول «ایجاز» و «ایماژ» خلاصه می گردد.

کشف اشیاء و پدیده‌ها به وسیلهٔ جملاتی در ساختار عبارتی آهنگدار و در ارتباطی غالباً بیرونی (تا آنجا که در توان شاعرِ عامه بوده) «شعر فولکلور گیلکی و تصاویر نهفته در آن» را می‌سازد.

از نظر فنی، چهار مصراع موزون و مقفیٰ، فرم قطعه‌ای از شعر فولکلوریک را تشکیل می‌دهد.

گرایش به تصویرهای بومی (تصویر سازی از مناسبات اجتماع و انسان بومی شاعرِ عامه) در شعر

کوتاه گیلگی چشمگیر است!

۳ ـ «رضا سید حسینی»، «مکتب‌های ادبی»، انتشارات کتاب زمان، چاپ ششم، ۱۳۵۷، ص ٤۰۵

٤ ـ همان، ص ۳۲۹

۵ ـ میمنت میر صادقی، شناخت مکتب‌های ادبی ـ ایماژیسم ـ، چیستا، شمارهٔ ۷۱، مهر ماه ٦۹، ص ۵۲-۱۵۱

٦ ـ «تصویر (در شعر شاعران ایماژیست) ... ارزشی مستقل دارد، یعنی صرف تصویر مورد نظر است، بی‌آنکه نکته یا رمزی در خود داشته باشد.» (ایماژیسم، چیستا، شمارهٔ ۷۱ ـ ص ۱۵۱)

۷ ـ همان مأخذ، همان صفحه

۸ ـ ن. ک. به: توضیحات شمارهٔ ۲

۹ ـ «نیما»، در رویکرد شاعران گیلکی‌سرا به طبیعت نقش چندانی که گمان می‌رود نداشته است، زیرا نقش تأثیر گذار را شرایط اجتماعی و تولیدی، عمیقاً بر شعر و شاعر امروز گیلکی ـ حتیٰ در شعر پاره‌ای از شاعران فارسی‌سرای گیلک مانند: «کاظم سادات اشکوری» ـ گذارده بوده است. ●

نمونه‌هایی از شعر بدعتگزاران «هسا شعر»

محمد بشرا

۱

نر تو رنگ
تسکه دیل
ورف بزه‌دار کونه سر،
تلابو نیشته
کرا،
شکار بانانه پا مالا
فاندیره،
بهارا
چوم به را.
تو فنگه گورّه، جنگله او خانا لرزانه.

۲

افتاوه تاوه جیر
باریکابو رو خانه او کول،
دشتیکی میان
پرسو جابو بجار،
دار قوریاغانه گاره سری خواندنه مه را،
خواب دئندره زواله یه گرمایی زانوسر
مولواری وارشا.

۳

شب،
غرخه جیک صدا.
تاریکی جولفی جا،
هن دس چراغه کی پر که جه باده دس،
ایوانه ناله سر،
راشه نا چوم به را.

۱

قرقاول نر
پر التهاب
بر کندهٔ درختی برف‌زده
وحشت‌زده نشسته است
و،
رد پای شکارچیان را
می‌نگرد،
بهار را
چشم براه
غرش تفنگ، پژواک جنگل را،
می‌لرزاند.

۲

زیر تابش آفتاب
بر کنارهٔ آنسوی رودخانه
در پهنهٔ دشت
شالیزار پر سوخته
با لالایی خواندن دارو کها
خواب می‌بیند روی زانوی گرم «زواله» *
مروارید باران را

* زواله: ساعات نخست عصر روزهای تابستان

۳

شب،
پر از صدای زنجره است.
در عمق تاریکی
این فانوس است که از هجوم یاد می‌لرزد
بر ستون ایوان،
چشم به راه جاده‌ها

۴

بهار،
باغ به باغ،
زیر بن خو... پرپرا،
خولی تی فوونه ره
داره.

۵

آسمان بی گیف،
دار... انده،
سال تهب به سر،
تمابولند.
شب،، تو تنگه دیل پوری ...را،
هوایی مرغ... فایه داره.

محمد فارسی

۱

باد
سازه نقاره
دسه شوب
دس کلاصدا
برم.
ناجه بوردان دره می.

۲

تو تنگ به دوش!
ترا جنگل کی بیده
بهار ادس بکشه
خورم دانه!
چی بکاشتی گیلانه مرزانه سر
تی سایه سایه هتو بی سرنهه
ـ همه تا جنگله سر

۴

بهار است،
باغ به باغ، زمین دامن سبز خود را
برای فرو ریختن شکوفه آلوچه
نگاه داشته است

۵

آسمان گرفته
درخت برهنه
تالاب لبالب
دام هوایی بلند است.
شب با تفنگ دل پری
در انتظار مرغان هوایی است

۱

باد
«ساز و نقاره»
سوت (با انگشت)
صدای کف زنی
خلعت.
آرزو می برم.

۲

تفنگ بر دوش
جنگل که ترا دید
بهار را فراموش کرد
نازنین!
چه کاشته‌ای در مرزهای گیلان
که سایه سایه تو همچنان بی سر مانده
بروی تمامی جنگل‌ها

۳

تی سبزه کاسه چو شمه جا
بهارا دئن داره
گیلانه افتابه ره
تی سایه عین اینه روشنه
هیزار دفا بهاره قور با ایشکنه
اگر ایازه گرده مرخه آینه
تی سبزه شیشه عکسا بشکنه

٤

صوب تازه گیسته مانستان
[illegible]
شورو مه امرا کرا
گرمه آفتابه کشا گیفته ره
جان شو را کو داندره

۵

پاییز یو را کوده
تو فنگه خالی ابرانا
بترکانه خو گور خانا
بپاشانه دو روشته سچمه
وارانا

۳

با کاسهٔ سبز چشم تو
بهار دیده نرست
برای آفتاب گیلان
سایه تو چون آینه [illegible]
هزار بار قرب بهار را [illegible]
اگر آینه گرد مروارید شبنم
شیشه سبز عکس ترا [illegible]

٤

صبح مانند تو عروس
گگون
با شبنم خود را
برای به آغوش کشیدن آفتاب
شستشو می‌دهد

۵

پائیز پر کرده است
تفنگ ابرهای خالی را.
با انفجار تندرش
پاشاند
ساچمه‌های درشت باران را.

رحیم چرا عمی

۱

سینه سورخه‌ی
زنه توک
ویشتائی جا
چی چه که خونه
خوج داره چکه سر
ورفه دورون

۱

سهره‌ای
نوک می‌زند
از گرسنگی
خون سینه‌اش را
روی شاخهٔ گلابی وحشی
میان برف

۲

بج بینه
نی پشم بجاره بُو
اَرَم
تَرِه

۳

حَلِه
با هاره کیله کا
چِلّا
فُورِه

□

لاکو کیشخال بَزِه که
تی تی وا،
بورِه

٤

«داره فلاگانی
شی کِه فَوِه؟»
مثل

شی مرا آیی
شورومه جا آویرابی
تَرْ
یا جمه !ـ

شی مرا
شی.

□

شی آیه ...
سر نَهمَه ...

توسینه خالانه جا
گُولیا د کفته نا

۲

وقت درو
چنگی از عطر شالیزار را
می‌آورم
برای تو

۳

هنوز
دخترک بهار
چلّه را
می‌روبد

□

جاروب کردهٔ دخترک را
باد شکوفه ریز بهاری،
می‌برد

(٤)

«درخت را می‌تکانی
شبنم روی که می‌ریزد ؟»
-مثل گیلکی-

با شبنم می‌آیی؛
در مه ناپدید می‌شوی
تو را
می‌جویم!

با شبنم
می‌روی.

□

شبنم می‌آید ...
سر می گذارم، برای مردن،...

در شاخه‌های درختان توسکا
غلغله افتاده است

آن سوی مرز باد و بُرشی از ستارهٔ هذیانی ، د، مجموعه شعراز
علیرضا پنجه ای توسط انتشارات هنر و ادبیات کادح منتشر شد .
مرکز توزیع : تهران - پخش کتاب چشمه - خیابان جمهوری - بین اردیبهشت و
فروردین - شماره ۲۹۹ - تلفن : ۶۶۲۲۱۰

«جُنگ کادح»، را در تهران از کتابفروشی‌های روبروی دانشگاه تهران و دیگر
کتابفروشی‌های معتبر، بخواهید .