جنون نوستالژی

(گزیدهٔ آثار رضا براهنی)

شرکت انتشاراتی رسام (با مسئولیت محدود)

شرکت انتشاراتی رسام (با مسئولیت محدود)
خیابان آزادی ــ مقابل سازمان تأمین اجتماعی استان تهران ــ پلاک ٤١٠ تلفن: ٩٥٧٧١٩

نام کتاب: جنون نوشتن
مؤلف: رضا براهنی
تیراژ: ٣٠٠٠ جلد
چاپ: اوّل
لیتوگرافی: فیلم گرافیک
چاپخانه: ٢٠٠٠
صحافی: ایران

پیشکش به برادرم، محمد تقی

پیشگفتار ناشر ۷

رمانها: ۱۷

۱ ــ روزگار دوزخی آقای ایاز ۱۹

۲ ــ دو برادر آخر خط در یک خط ۱۴۰

۳ ــ تبریزیها ۱۵۶

۴ ــ چاه به چاه ۱۶۳

۵ ــ بعد از عروسی چه گذشت ۱۷۲

۶ ــ آواز گشتگان ۱۸۲

شعرها: ۲۶۹

۱ ــ از آهوان باغ: ۲۷۱

تبر ــ هار ــ آواز ــ لحظه ــ برهنه‌ای در چهارراه ــ دشنه ــ بمن بگو ــ در پائیز ــ قدرت ــ درخت ــ عاشق ــ آهوان

۲ ــ از جنگل و شهر ۲۸۵

۳ ــ از شبی از نیمروز ۲۹۷

پس از پایان ــ حکایت ــ امت تو ــ صبح را جاری کن! ــ زمین و من ــ از: یادهای بامدادان ــ شبی از نیمروز ــ باغ و دریا ــ برای پدرم ــ خواب مجنون ــ چلچله ها

از منظومهٔ یک زندگی منثور

۴ ــ از مصیبتی زیر آفتاب ۳۲۱

بغلی از تنهایی ــ خطبهٔ سوم (خطابه این خط) ــ خطبه چهارم: تغزلی حماسی ــ مصیبتی زیر آفتاب ــ پهلوی چپ مهتابی ــ حوادث ــ نرم و نیلی ــ پیامی از شب کهن ــ اعتراف ــ سفر پیدایش

۵ ــ از گل بر گسترهٔ ماه ۳۵۵

چراغ سرخ تخیل کنار خرمن پنبه ــ قلم گیاهی ــ عشق این خطه مدح! ــ گل بر گسترهٔ ماه ــ شراب گیسو ــ دو سیمرغ

۶ ــ از ظل الله (شعرهای زندان) ۳۶۷

کبوتران ــ پرسش ــ رؤیائی دیگر ــ بازی تا کی ــ قبرستان ــ تصاویر شکستهٔ زوال

۷ ــ از غمهای بزرگ ما [مراثی] ۳۸۹

مرگ یک مرد ــ دعا کنید که عاشق تمام خواهد شد ــ مرد

نقد شعر: ۳۹۵

۱ ــ شکل ذهنی در شعر ۳۹۷

۲ ــ خلاقیت، تجربه و مسئولیت شاعرانه ۴۱۴

۳ ــ نیما یوشیج، چهار مسئولیت ــ چهار رسالت ۴۴۲

۴ ــ نیمای سمبولیست، دفتر «شعر من» و اجتماع ۴۵۸

۵ ــ «ماخ اولا»ی نیما یوشیج ۴۷۱

۶ ــ فرم چیست ۴۷۷

۷ ــ جهان‌بینی جدید درعشق و شعرعاشقانه ..... صفحه ۴۸۳
۸ ــ مصرع، یک منظومهٔ وزنی بی‌نظیر ..... صفحه ۴۸۸
۹ ــ یادداشتی کوتاه درباره وزن ..... صفحه ۵۱۰
۱۰ ــ بیگانهٔ روبه روبرو ..... صفحه ۵۱۲
۱۱ ــ زمان وزمانه درشعر و شاعری ..... صفحه ۵۲۲
۱۲ ــ تأملاتی پیرامون شعر و نثر ..... صفحه ۵۳۳
نقد قصه: ..... صفحه ۵۴۹
۱ ــ عامل داستان درقصه ..... صفحه ۵۵۱
۲ ــ نقش راوی داستان ..... صفحه ۵۵۶
۳ ــ عامل طرح و توطئه درقصه ..... صفحه ۵۶۳
۴ ــ عامل طرح و توطئه، نقش راوی درقصه ..... صفحه ۵۶۹
۵ ــ بازهم عامل طرح و توطئه ..... صفحه ۵۷۵
۶ ــ عامل لحن ..... صفحه ۵۷۹
۷ ــ لحن و بازهم اشاراتی به سبک ..... صفحه ۵۸۶
۸ ــ عامل الگو ..... صفحه ۵۹۵
۹ ــ نقد عمودی قصه‌های چوبک ..... صفحه ۶۰۳
۱۰ ــ سنگ صبور ..... صفحه ۶۱۱
۱۱ ــ واقعیت گرائی و تمثیل درقصه‌نویسی ..... صفحه ۶۳۲
۱۲ ــ قصه یا داستان (یک مصاحبه ناتمام) ..... صفحه ۶۴۸
مقدمه‌ها: ..... صفحه ۶۷۳
۱ ــ مقدمهٔ جهان نو ..... صفحه ۶۷۵
۲ ــ مقدمهٔ طلا درمس (شاعر و منتقد عصر حاضر) ..... صفحه ۶۷۷
۳ ــ تصور من از شعر عاشقانه ..... صفحه ۶۸۶
۴ ــ قول کاتب ..... صفحه ۶۹۰
۵ ــ مقدمهٔ ظل الله ..... صفحه ۶۹۲
۶ ــ مقدمهٔ انقلاب ایران ..... صفحه ۷۳۴
۷ ــ مقدمهٔ برچاپ سوم قصه‌نویسی ..... صفحه ۷۳۸
۸ ــ مقدمه برچاپ جدید تاریخ مذکر ..... صفحه ۷۵۴
۹ ــ مقدمهٔ غم‌های بزرگ ما ..... صفحه ۷۵۸
۱۰ ــ دیباچهٔ زمانهٔ شیاد ..... صفحه ۷۵۹
۱۱ ــ زندگی‌نامه رضا براهنی ..... صفحه ۷۷۷

پیشگفتار ناشر

اگر کسی بخواهد دربارهٔ «جمالزاده» حرف بزند یا دربارهٔ «هدایت»، قصه‌های آنان را می‌خواند؛ و تجزیه و تحلیل می‌کند، آنوقت دربارهٔ جمالزاده حرف زده است؛ ودربارهٔ هدایت؛ و اگر (کسی) بخواهد دربارهٔ «فرخزاد» یا «نیما» حرف بزند، دربارهٔ فرخزاد یا نیما حرف می‌زند؛ یعنی اشعار فروغ یا نیما را می‌گیرد؛ و نقد و بررسی می‌کند. مثلاً معیارهای قصّه‌نویسی یا شاعری را در نظر می‌گیرد؛ و اگر با دیدگاههای جهانی نقدِ ادبی آشنایی داشته باشد، قضایا را با آن دید می‌سنجد؛ و بررسی می‌کند؛ و سرانجام می‌گوید: جمالزاده یا هدایت در قصّه‌نویسی ایران چه جایی دارند یا فرخزاد و نیما در شعر، در چه مرحله‌ای هستند؛ و وضع آن دو، در قصّه و وضع این دو، در شعر، در مقایسه و مطابقهٔ با سطح عمومی قصّه‌نویسی و شاعری در جهان از چه قرار است. این کلّ مسئله است.

امّا اگر کسی بخواهد، دربارهٔ «براهنی» حرف بزند!

باید دربارهٔ براهنی قصّه‌نویس حرف بزند؟ باید دربارهٔ براهنی شاعر حرف بزند؟ و یا باید دربارهٔ براهنی حرف بزند؛ یعنی براهنی نقدنویس؛ یعنی دربارهٔ کسی که برای اولین‌بار نقد را بعنوان یک اصل مستقل، لازم و ضروری وارد حوزهٔ ادبیّات این مملکت کرد؟ اینکه گفته شد: «اولین بار» به آن معنا نیست که پیش از او کسی هرگز متوجّه نقد یا جریانی به نام نقد نشده است ــ چون بهر جهت «سبک‌شناسی» بهار در سه جلد، موجود است و... ــ بلکه به معنای آن است که ــ هرچه که هست و هرچه که شده بماند ــ نقد در ایران به نام و با نام براهنی رقم زده شده است. نقد در تاریخ ادبی و هنری ما با نام براهنی گره خورده است؛ و تاریخ نقد و نقدنویسی در ایران به نام براهنی ثبت شده است، همانگونه که «غزل» با نام و به نام «حافظ»؛ «مثنوی» با نام و به نام «مولوی» و «عشق» با نام و به نام «مجنون».

لذا اگر کسی بخواهد دربارهٔ براهنی قضاوت بکند، لابد در ضمن که می‌گوید: یکی از شاعران معاصر است؛ یکی از قصّه‌نویسان معاصر است ولی نمی‌گوید: یکی از منتقدان ادبی معاصر است، بلکه می‌گوید: براهنی چون اساس نقد ادبی را در ایران ریخته است ــ و البته استدلال هم می‌کند؛ و استناد می‌کند به کتابهای موجود او در این‌باره[1] ــ قضاوت تاریخی دربارهٔ نقد ادبی در ایران، منتهی به ثبت نقد به نام او می‌شود.

بنابراین وقتی که دیده می‌شود، بسیاریها، دربارهٔ بسیاری از شاعران و نویسندگان معاصر و آثار آنان، حرف زده‌اند؛ و نقد و بررسی‌ها و تجزیه و تحلیل‌هایی ــ کم و زیاد و درست یا نادرست، کار نداریم! ــ کرده‌اند ولی دربارهٔ براهنی و آثار او لب نگشوده‌اند، شاید موجّه باشد، چون سخن گفتن دربارهٔ براهنی دشوار و توانفرسا می‌نماید، هم به لحاظ ابعاد وسیع و همه‌جانبهٔ کارِ خود او که اولاً تمامی با رنقد ونقدنویسی را بر دوش هستی خود کشیده است. در ثانی به عنوانِ شاعر، ثالثاً به عنوان قصّه‌نویس ــ و این فقط ابعاد زندگی ادبی او را تشکیل می‌دهد ــ لذا کار، سنگین و فرساینده است؛ و هم به لحاظ اینکه سخن گفتن دربارهٔ براهنی، دربارهٔ این چهرهٔ براهنی به تنهایی نیست، لازمه‌اش ناگزیر، چه بخواهد، چه نخواهد، سخن گفتن دربارهٔ کلّ ادبیّات سی‌سالهٔ اخیر ایران است.

۱ــ نام کتابها و مقالات براهنی در زمینهٔ نقد، ناگزیر در این مقاله آمده است.

باید براهنی را با جمالزاده، با هدایت، با «چوبک»، با «آل‌احمد» و... بشناسد و بشناساند؛ و باید براهنی را با «نیما»، با فروغ، با «امید»، با شاملو، با سپهری و با... بشناسد و بشناساند؛ و هم با کلّ اینها و خیل شاعران و نویسندگان معاصر، یکجا، که به قول دهخدا: «... این میدانِ (نوشتن...) گشاده و گوی و پهنه نهاده بود؛ و همهٔ چشمها بدان نگران؛ و همهٔ دانشمندانِ... زمان، چون چنانکه باید عمق و غور کار می‌دیدند، دست فرا آن نبردند و سلامت را در کنار دیدند و گستاخی و دلیری و تهوّر نیارستند و نخواستند کردن، تنها من با همهٔ قلّت مایه، این خطر خطیر کردم؛ و شوخ و بی‌پروا و متهوّر، گستاخ‌وار درآمدم؛ و گویی مرا خواست این شیفته‌ساز، آنجا که گفت در این رباعی؛ و بس نیکو گفت:

در بحرِ غمِ تو غوطه خواهم خوردن — یا غرقه شدن، یا گهری آوردن
قصدِ تو مخاطره است، خواهم کردن — تا سرخ کنم روی بدان یا گردن»*

در این صورت است که متوجّه می‌شود، چرا دربارهٔ براهنی ننوشته‌اند؛ و سکوت را بر گفتار و فرار را از این مسئولیّت برقرار ترجیح داده‌اند. کسانی که آنان درباره‌اشان نوشته‌اند، قبلاً از دید نقّادانهٔ براهنی گذشته‌اند، که کتابها، مقاله‌ها و متن‌های سخنرانی‌های براهنی را جلوِ خود گذاشته‌اند؛ و یا الگو قرار داده‌اند و یا اصلاً با تغییراتی به اسمِ خودشان به چاپ داده‌اند ولی چون براهنی دربارهٔ براهنیِ شاعر و نویسنده، نقد ننوشته است، و یا نمی‌شد بنویسد، آنها نیز دربارهٔ شعرها و قصّه‌های براهنی، نقد ننوشته‌اند؛ یعنی نمی‌شد بنویسند. در حالی که اگر آثار براهنی نقد و بررسی بشود، مزایایی دارد که اهمّ آن گسترش نقد خلاّقه و شناخته شدن یا بازنگری کلّ ادبیّات سی‌سالهٔ متعهد ایران است.

در اینجا لزوم شکستنِ سکوت دربارهٔ براهنی و آثار او را یادآور می‌شود، زیرا مسئله، مسئلهٔ شخص نیست؛ مسئلهٔ ادبیّات سی‌سالهٔ یک ملّت است. زمانی باید این طلسم، شکسته شود؛ و «رازِ سر به مُهرِ» آن «به عالم سمر شود»[1]؛ یعنی سنگ پیش پا افتادهٔ سکوت با صبر و تحمّلِ خونِ جگر، در این‌راه، تبدیل به لعلِ گرانبهای[2] شناختِ کلّ ادبیّات و هنرِ سی‌سالهٔ اخیر ایران بشود؛ ولو «سرزنش‌ها» باشد و «خار مغیلان»[3]؛ ولو این راه «به بادیه»[4] بینجامد.

آنکه ضرورتی را دریابد؛ و بدان بی‌اعتنا بماند، به کلّ هستی بی‌اعتنایی و پشت کرده است.

همانطور که خود براهنی می‌گوید:... برای (بهتر) دیدنِ کوه، باید از آن فاصله گرفت... ما با فاصله‌ای زمانی و از نظر کیفیتِ اجتماعی، دیگرگونه و متفاوت، از مجموعهٔ هنر و ادبیّاتِ نسلِ پیش از خود، ایستاده‌ایم و می‌خواهیم این کوه- کوهِ هنر و ادبیّاتِ ایران معاصر- را با تمامی سبزگونگی‌ها، سترگی‌ها، فروخزیدگی‌ها و فرازهایش ببینیم؛ و رگه‌های زرّین و سیمینِ بی‌زوال آن را از انبوهبارگی‌های سنگین و مسین آن باز شناسیم و بازشناسانیم. از این‌رو ابتدا باید حرکت‌های سی‌سال گذشتهٔ آن را مختصراً از نظر بگذرانیم و خطِّ اصلی و عمدهٔ آن، ادبیّات متعهّد، را مرور کنیم، تا زمینه برای بررسی موضوع، براهنی، فراهم گردد.

از اصطلاح «ادبیّات متعهّد» دو برداشت شده است: یکی ارائهٔ اثر به صورتی که در آن نارضایتی یا ضدیّت گوینده در حد و شکل شعار مطرح شده باشد؛ دیگری بیان هنرمندانه و ریشه‌ای اثر هنرمند اگر پیوند ریشه‌ای با مردم و زندگی آنان داشته باشد، می‌تواند اثری ریشه‌ای ارائه دهد. پیوند ریشه‌ای با مردم ـــ زندگی کردن با مردم و با آرمانها، محرومیّت‌ها، آلام و حسیّت‌های آنان و درونی کردن این مقوله‌ها.

ادبیّات متعهّد از اینجا ناشی می‌شود که فقر و درد و آرمانهای عدالتخواهانهٔ شخصی و فردی ـــ در شرایطی از

* البته با اندکی تلخیص از مقدّمهٔ «لغت‌نامه» به نقل از فارسی سال سوم متوسطه.

۱ـ ترسم که اشک در غم ما پرده در شود — وین رازِ سر به مهر به عالم سمر شود

۲ـ گویند سنگ لعل شود در مقام صبر — آری شود ولیک به خون جگر شود
«حافظ»

۳ـ در بیابان گر به شوق کعبه خواهی زد قدم — سرزنشها گر کند خار مغیلان غم مخور
«حافظ»

۴ـ به راهِ بادیه رفتن به از نشستن باطل — که گر مراد نیابم به قدر وسع بکوشم
«سعدی»

تاریخ ــ منطبق می‌شوند با فقر و درد و آرمانهای اجتماعی و کسی پیدا می‌شود که هم این روند «فردی به اجتماعی شدن» را دریابد و هم آن را نمایندگی کند و حیاتی با این ویژگی‌ها را نهایتاً درونی کرده باشد.

این درونی کردن روند «فردی به اجتماعی» است که سرچشمهٔ ادبیّات متعهّد را تشکیل می‌دهد. براهنی وقوف و سرسپردگی به رسالتهای چهارگانهٔ «اندیشهٔ اجتماعی»، «تاریخی و زمانی»، «جغرافیایی و مکانی» و «ادبی» را شرط لازم رسیدن هنرمند به ادبیات متعهّد می‌داند.[1] در این معنی، در هر دوره‌ای از تاریخ، امکان ظهور ادبیّاتی از این نوع، هست؛ و به این ترتیب، طنزنویسی که در قرن هشتم هجری، می‌نویسد: «جنازه‌ای را در راهی می‌بردند، درویشی با پسر بر سر راه، ایستاده بودند. پسر از پدر پرسید: بابا! در اینجا چیست؟ گفت: آدمی. گفت: کجایش می‌برند؟ گفت: جایی که نه خوردنی؛ نه پوشیدنی؛ نه نان؛ نه آب؛ نه هیزم؛ نه آتش؛ نه زر؛ نه بوریا؛ نه گلیم... گفت: بابا! مگر به خانهٔ ما می‌برندش!»[2]. و شاعری که در همان دوره می‌سراید: ... آب حیوان تیره گون شد، خضر فرخ پی کجاست؟/ خون چکید از شاخ گل، بادِ بهاران را چه‌شد؟/ کس نمی‌گوید که یاری داشت حقّ دوستی/ حق‌شناسان را چه حال افتاد، یاران را چه‌شد؟/ لعلی از کان مروّت بر نیامد سالهاست/ تابش خورشید و سعی باد و باران را چه‌شد؟/ گوی توفیق و کرامت در میان افکنده‌اند/ کس به میدان درنمی‌آید، سواران را چه‌شد؟/ صد هزاران گل شکفت و بانگِ مرغی برنخاست/ عندلیبان را چه پیش آمد، هزاران را چه‌شد؟[3]... این روند را تجربه کرده است.

بر این اعتبار، میان شاعرِ[4] قرن پنجم که در اوج قدرت همه جانبهٔ «محمود غزنوی» می‌سراید: من آنم که در پای خوکان نریزم/ مر این قیمتی دُرِّ لفظ دری را/... و شاعری[5] که در همان عصر خطاب به یکی از سلاطین می‌گوید: سحر آمدم به کویت به شکار رفته بودی/ تو که سگ نبرده بودی به چه کار رفته بودی؟ تفاوت از زمین تا آسمان است. گروه اوّل، بانیان و حافظانِ ادبیّات متعهّدِ آن دوران را تشکیل می‌دهند؛ و گروه دوم، بیکارگان و تحمیل‌شدگانِ بر ادبیّات را.

امّا ادبیّات متعهّد ایرانِ معاصر، وسعت، کثرت، اوج و شکوه دیگری می‌یابد، همانگونه که صفت و موجبهٔ آن است. هم رشد و آگاهی‌های گویندگان این عصر ادبی است که گویندگان قرنهای پنجم... هشتم... دهم و... فاقد آن بودند؛ و هم درکِ انقلابهای اخیر و بهره‌گیری از سیر تفکّر از بدایت تا امروز؛ و هم... انگیزه‌ها و اسباب تغییراتِ فوق هستند. لذا این تغییر کیفی، تغییرِ کمّی مدافعانِ ادبیّات متعهّد معاصر را نیز به همراه و درپی دارد.

کودتای ۲۸مرداد/ ۳۲، و افول دموکراسی اجتماعی، زمینهٔ گرایشِ ادبیّات را به «تعهّد» فراهم ساخت، هرچند هفت، هشت سالِ اولیّهٔ آن، تقریباً با سکوت و سکونِ گذشت. براهنی می‌نویسد: «... از سال چهل به بعد در ادبیّاتِ فارسی حرف و سخن‌هایی مطرح شد، تحت عنوانِ «تعهّد ادبی» که من نیز بدان سرسپردم...».

این دوران، یکی از درخشان‌ترین ادوار ادبی ایران بود، چون هوشیارترین و شجاع‌ترینِ شاعران و نویسندگان، این راه را می‌پویند و بهترین آثار ادبی متعهّد خود را عرضه می‌کنند[6].

حدوداً از سال چهل و پنج، ادبیّات متعهّد به عنوان تنها عاملِ بیداری و آگاهی دادن به مردم، شکل می‌گیرد و جا می‌افتد. مجموعه‌های شعر، قصّه‌های کوتاه و نسبتاً بلند، مقالات ادبی، اجتماعی روزنامه‌ها و جنگ‌ها، بر پایی بعضی نمایشگاههای نقّاشی، شب‌های شعر و... ما را در دو خط قرار می‌دهند: خطّ ادبیّات و هنر؛ خطّ رسالت و تعهّد و قیام در برابر شرایطِ اجتماعی، سیاسی و پلیسیِ آن دوران.

در چنین دوران بیم و امید و تلخ و تاری‌ست، دورانی از حاکمیّتِ وقیحانهٔ سرمایه‌های انحصاری بیگانه و مکانیزمهای ضد انسانیش، که براهنی در برابر ادبیّات بنگ و افیون ویأس می‌ایستد و می‌سراید:

۱ــ رک ــ طلا در مس، جلد اوّل ص ۲۱۱ تا ۲۱۸ ــ چاپ سوم ــ ۱۳۵۸ ــ زمان.

۲ــ عبید زاکانی، کتاب دلگشا به نقل از ص ۲۷٤ آشنایی با ادبیّات تألیف اسماعیل حاکمی.

۳ــ حافظ ــ هومن ــ ص ۱۵۳ ــ از غزلی با مطلع: یاری اندر کس نمی‌بینیم، یاران را چه‌شد؟/ دوستی...

٤ــ ناصرخسرو ــ قصیده‌ای با مطلع: نکوهش مکن چرخ نیلوفری را/ برون کن ز سر باد خیره‌سری را.

۵ــ ظهیر فاریابی ــ دیوان قصاید.

٦ــ مشروح این مسایل را در بخش مقدّمه‌ها ــ مقدّمهٔ ظلّ‌الله ــ بخوانید.

ای در تمام آینه‌ها تنها/ خورشید را به سوی عدالت دعوت کن!/ تا روز کشف گردد/ با شاخه‌های پاک سخاوت/ و استوای عشق بپا خیزد/ در نیمروز گرم محبّت/ خورشید را به سوی عدالت دعوت کن/ و خویش را به سوی عبادت!/ من زیر ماه منجمد ساکن/ پهلوی سرفه‌ای دورگه/ از حلق خشک روسپیان پیر/ آواز تابناک شقایقها را سردادم/ آنگاه دیدم/ پروانه‌های سادگی و نیکی/ دور سرم تغزّل مستی را سردادند/ و غسل بامدادی شد آغاز/ و شانه‌هایم از خنکی/ در هاله‌هایی از فلق آغاز/ چون کودکان همزاد خندیدند/ اینک من انتظار دارم/ که از مناره‌های بلند قطب/ یک مرد پاک و زنده بخواند/ با آن صدای شاد و صمیمی/ شعر اذان پاک سحرگه را/ تا من/ در مسجد وسیع جهان عشق/ تکبیرخوان سجدهٔ شب باشم/ و از نمازخوان درخت روز/ الهام گیرم.[1]

در سال چهل و شش، سلسله مقالاتِ خود را در مجلهٔ فردوسی تحت عنوان نقدی بر آثار چوبک انتشار می‌دهد که البته این، بخشی از مجموعهٔ کارهای آگاهانه و متعهّدانهٔ اوست.

براهنی در این دورانِ شدّت و اوج خفقان و سرکوبِ پلیسی، ــ دورانی که شاه معدوم برای هر چه بیشتر میلیتاریزه کردن ایران در برابر هرگونه حرکت حق‌طلبانه و مترقّیانه در داخل و منطقه، واسطگی اوپک را برای افزایش فروش نفت به عهده داشت ــ در همین سلسله مقالات می‌نویسد: «... ولی گویا (هاکسلی)[2] از وضع کتاب در جوامعِ «عصر شب» اطلاعی ندارد. علاوه بر سانسور سیاسی که در تمام شؤون اجتماعی به چشم می‌خورد، سانسور اقتصادی، کیسهٔ نویسندگان کتاب را خالی می‌کند، و علاوه بر اینکه ناشر وحشت می‌کند، و حاضر به چاپِ کتاب درست و حسابی نمی‌شود، هر نویسنده‌ای که به خرج خود، کتابی چاپ کند و کتابش علیه مصالح جوامع «عصرشب» باشد، خود را در گوشهٔ زندان می‌یابد؛ و نیز از آنجا که نویسندهٔ واقعی جوامعِ عصرشب، مخالفِ دستگاهِ حکومتی است، حکومت همیشه، هم از نظر مادّی و هم از نظر سیاسی، می‌خواهد که اثر نویسنده ــ درصورتی که چاپ شده باشد ــ به سکوت برگزار گردد؛ و نادیده گرفته شود. بدین‌ترتیب مسئلهٔ مسئولیّت و تعهّد در جوامعِ عصرشب به صورتی پیچیده و مبهم درمی‌آید».

به این ترتیب براهنی در برخورد با شرایط و جوّی که ذکرش رفت، زبانِ دیگری را بکار می‌گیرد، زبانِ صریح شجاع و خشن؛ زبانی که بتواند در برابر خشونت و بیدادگری‌های زمانه تاب آورد؛ زبانی که بتواند به دور از ایهام، سمبل و... با مردم پیوند یابد؛ و به رشد فکری آنها کمک کند.

این زبان البته به‌خودی خود به وجود نیامد، بلکه به علّت وفاداری به طبقه‌ای است که براهنی برخاسته از بطن آن است. لازمهٔ به ارث بردن چنین زبانی، درونی کردن مقولهٔ «محرومیّت» است. براهنی جزو موفّق‌ترین چهره‌هایی است که توانسته‌اند، زبانِ محرومان را شکل و بُعد ادبی و هنری بدهند؛ یعنی، به محض ورود به حوزهٔ ادبیّات، این زبان حیات ادبی و ناگزیر حیات ابدی یافته است. زبانی که دیگرانش زوال‌پذیر می‌دانند، در کارگاهِ هنری براهنی، درونی و دیرپای می‌شود. علّت دیگر پیدایش این زبان، نجات جامعهٔ ادب از زبانِ رسمی خراسانی و عراقی بود که پاره‌ای پیرانِ طریقتِ قلم را در آن زمانه به خود معطوف کرده بود. زبانِ زیبای عراقی و زبان فاخر خراسانی به علّت پیوندشان با صنایع بدیعی و لذا باقی گذاشتنِ راهِ گریز، وسیلهٔ توجیه محافظه‌کاریها و سرپوش نهادن بر کنار آمدنها و بده‌و بستانها، قرار می‌گرفت. تردید نیست که با وجود دو زبان، آن که به دور از هرگونه شیله‌پیلهٔ ادبی عرضه می‌شد، اوّلاً سرعت پیام‌رسانی بیشتری داشت، در ثانی طبیعتاً نمی‌توانست خوشایند و تحمّل‌پذیر باشد. از این‌رو بسیاری از دست‌اندرکارانِ قلم، همین که درمی‌یافتند نوک خامهٔ براهنی متوجّه اصلاح کار آنان است، با حاکمیّت آن زمانه همصدا می‌شدند تا مانع از رسیدن این صدای برحقِّ مردم به گوش مردم رنجدیده و محروم باشند.

ادبیّاتِ متعهّد می‌ماند؛ و بالنده می‌شود، به دلیل اینکه ریشه در انسان دارد؛ و ادبیّات غیرمتعهّد نمی‌ماند؛ و فراموش می‌شود، به دلیل اینکه ریشه در بی‌ریشگی دوانده است. ضامن بقای آن، سیمای آیینگی آن است؛ و عامل فنای این، خشت گونگی و شوخی بودنِ این.

۱ــ مصیبتی زیر آفتاب ــ دعوت

۲ــ Aldous Huxley ــ نویسنده و منتقد انگلیسی.

براهنی را در این کتاب و هم در مجموعهٔ آثارش، به دو جهت باید بازخواند و شناخت:

(۱) به جهتِ نقشِ مطلقِ انکارناپذیرش در سروسامان دادن اصولی و تعیین کننده به ادبیّات آن دورانِ که با ذرّه‌بین سؤال، وظیفهٔ هنرمند را در «عصرشب» مطرح می‌کند؛ و با این اقدامِ دلاورانه و ستیزجویانه به دهها شاعر و نویسندهٔ بزرگ و تثبیت شده و صدها شاعر و نویسندهٔ در راه «بر سلطه بودن» و نه «با سلطه بودن» را القا می‌کند. در این گیرودارها و اوضاع و احوال ادبی، در عین حال می‌داند که رسالت و تعهّد در ادبیّات و وفاداری در ادبیّات به مردم و آرمانهای مردم به منزلهٔ دور شدنِ ادبیّات از حوزهٔ ادبیّت آن نیست. درواقع ادبیّات از دید او، دوگونه یا دوبُعد می‌پذیرد: بُعد هنری اثر که باید صاحب آن در تلاشِ خستگی‌ناپذیر باشد تا هنر خود را جاودانه، ماندگار و تعمیم یابنده کند؛ بُعد مردمی یا چهرهٔ مردمی ادبیّات که درواقع باید بالنده، متأثر و منعکسِ انسان، تاریخ و جامعه باشد. اکثر نقدهای براهنی درآثاری مانند: طلا در مس، کیمیا و خاک، قصّه‌نویسی و «بحران رهبری نقد ادبی در ایران» همّی بر تصویر و نمایاندن و انطباق این دو دارند.

در اینجا بخشی از عناوین و مضامینِ نقدهای براهنی را اینگونه می‌توان شمرد: «شعر و اشیا»، «تصویر»، «کشف و الهام» در اثر هنری، «خلاقیّت، تجربه و مسئولیّت شاعرانه»، «فردیّت، کلیّت و حقیقت جهانی در شعر»، «مسئولیّت، دید فلسفی و هنری»، «مسئولیّت‌ها و رسالت‌های چهارگانه»، «نوعی بیداری و هشیاری»، «شکل و فرم ذهنی» در شعر، «قصّهٔ فرمایشی و اخلاق حزبی»، «تعهّد و مسئولیّت قصّه‌نویس»، «وظیفه در عصر شب»، «شرقی و مسئلهٔ تعهّد»، «تفاوت دیدها»، «زمینهٔ اجتماعی و فلسفی قصّهٔ روانی»، «علّت تحجّر و مرده‌پرستی ما»، «کوته‌بینی ما در مورد «چوبک»»، «نظریاتی دربارهٔ چند قصّه‌نویس معاصر»، «اشاراتی به قصّهٔ امروز، نثرِ هدایت، چوبک، آل‌احمد، گلستان و...»، «نقدِ نثر قبل از مشروطیّت»، «نثر مشروطیّت تا دهخدا»، «طنز دهخدا و تأثیر نثر دهخدا برروی نثر معاصر»، «جمالزاده»، «نقد آثار چوبک»[1] و...

تعدادی از نویسندگان و شاعرانی که براهنی دربارهٔ آثارشان نقد نوشته است، عبارتند از: دهخدا، جمالزاده، هدایت، چوبک، آل‌احمد، ساعدی، علوی، ابراهیم گلستان، بهرام صادقی و... نیما، شاملو، فروغ، امید نادرپور، آتشی، کسرایی، مشیری، سپهری، رؤیایی، م. آزاد، سپانلو، آتابای، مفتون امینی، احمد رضا احمدی[2] و...

درافتادنِ آگاهانهٔ براهنی با گروه نادرپور، مشیری، توللی و سایه را در مجلهٔ فردوسی طی سالهای (۴۶ ــ ۴۷) نباید از یاد برد. این برخوردهای قلمی و سازنده باعث تجدید حیات هنری نادرپور گردید.

به این ترتیب، زبان بی‌پروا و بازدارندهٔ براهنی، بازگردانندهٔ راهیانِ خود و ناخودگاه است از بیراهه‌های منتهی بر برهوت بطالت، بی‌حاصلی و گم و گوری. و در ادبیّات کلاسیک فارسی در نثر از ابوالفضل بیهقی[3] گرفته تا نویسندهٔ سیاحتنامه؛ و در شعر از شهید بلخی و رودکی گرفته تا فردوسی، ناصرخسرو، منوچهری، مولوی، حافظ، سعدی و... وتا برسد به بهار و قصاید او، مورد بحث و بررسی و تحلیل و نقدهای براهنی واقع شده‌اند.

از این روست که می‌توان گفت: براهنی یک تنه ولی فراتر از توانایی‌های یک‌تن و گروه، و طی سی‌سال، چه در تبعید، آزادی یا زندان، چه در مقام استادی دانشگاههای تهران و امریکا و چه در شرایط کنونیش، آبروی ادبی، هنری هزارهٔ ما را به خود بازآورده است.

براهنی در سلسله نقدهای خود، رشته‌هایی چون، زبانشناسی، انسان شناسی، روانشناسی، دین، فلسفه و جامعه‌شناسی ادبیّات و هنر را در ارتباط با آفریده‌ها و آفرینندگان ادبی، بکار گرفته است.

با اینکه ادبیّات سنتی و ادبیّات معاصر ایران و جهان را در کتابهای خود، «طلا در مس»، «قصّه‌نویسی»، «کیمیا و خاک»، «بوطیقای قصّه‌نویسی»، «بحران رهبری نقد ادبی در ایران»[4] و... از دیدگاهِ نقد نظری و

۱ــ اینها فقط بخشی از عناوین طلا در مس و قصّه‌نویسی است، و کیمیا و خاک، بوطیقا، بحران رهبری نقد ادبی و تاریخ مذکّر و... را دربر نمی‌گیرد.

۲ــ این اسامی فقط از قصّه‌نویسی و طلا در مس استخراج شده است و کیمیا و خاک و... را شامل نمی‌شود.

۳ــ نثر براهنی در روزگار دورخی آقای ایاز، نثر ابوالفضل بیهقی را در تاریخ بیهقی تداعی می‌کند.

۴ــ دو کتاب اخیر بزودی منتشر می‌شوند

فلسفی و تئوریهای ادبیّات مورد بررسی قرار داده است؛ و از این نظر، براهنی برتر از یک فیلسوف ادبی و هنری قرار گرفته است، امّا باید اذعان کرد هنوز بخش اعظم ادبیّاتِ امروز و بخصوص گذشتهٔ کشورمان از دیدگاه نقد و انتقاد سالم و سازنده و علمی به دور مانده و بررسی نشده است، در حالی که باید این بررسی‌ها در حدّ استعدادهای زمانهٔ ما صورت گیرد. به این منظور نیازمند به تربیت منتقدان ادبی هستیم.

(۲) به جهت شخص خودش که در مقام شعر، متعهّد و امین است به زبان، جامعه و حرکت آن و هم به انسان؛ و در مرحلهٔ نثر...

الف، شعرهای براهنی: از سالِ چهل و یک تاکنون، هفت مجموعهٔ شعر منتشر کرده است به نامهای «آهوان باغ»، «جنگل و شهر»، «شبی از نیمروز»، «مصیبتی زیر آفتاب»، «گل بر گسترهٔ ماه»، «ظلّ‌الله»، «غم‌های بزرگ ما» و «نقابها و بندها» که آخری را به انگلیسی سروده است؛ و شعرهای منتشر نشدهٔ دیگری که انبوه و فراوانند، شاید شعرِ هنوز چاپ نشدهٔ «اسماعیل» مهمترینشان باشد. در زیر نمونه‌ای از شعر براهنی[1] می‌آید.

چون آفتاب می‌دمد از چشمهای صبح/ زیباست/ زیباست صبح/ گرچه،/ آن سوتَرَک چنارک خشکیده باغ را/ آزار می‌دهد/ و بیدهای سبز/ گویی کلافه‌اند/ پیچیده است انگل مرموز مرگ‌فام/ اطراف آن گیاهک خوش‌رنگ اطلسی/ و تپهٔ بلند/ تا نیمه از گیاهکِ خوش‌رنگِ اطلسی،/ عریان شده است/ گرچه/ همسایه‌ها سکوت عمیقی را/ چون جامهٔ عزا/ پوشیده‌اند/ وآن سویِ/ دیوارِ باغچه/ سگ می‌برد که خرمگسی را که در هواست بگیرد شکاروار/ فرسوده است/ اعصاب سگ/ خسته‌ست خرمگس/ گرچه/ هَذیان شروع می‌شود از عمقِ خوابها/ تسخیر می‌کند/ بیداری/ خاموش و خوفناکِ عزیزان را/ حتّی/ گویی/ گلهای ناشکفتهٔ ایّام کودکان/ پر پر شده‌ست/ و گریه،/ آن گریهٔ رمیده که فریاد آگهی/ از مرگ شوهر است/ می‌آید از اتاق زنی تنها/ در نیمه‌های شب/ امّا/ آن باغبان مرده از آن‌سویِ خاکها/ حرفی زده‌ست/ زان سوی ریشه‌ها/ آن باغبان مرده به ما داده آگهی:/ دلسرد نیستند/ گلبرگهای ریز/ این ریشه‌ها/ از چشمه‌های میشی من آب می‌خورند/ این باغچه/ مأیوس نیست، نیست، نترسید، وآنگهی،/ چون آفتاب می‌دمد از چشمهای صبح/ زیباست/ زیباست صبح.

صبح زیباست، چون که آفتاب از چشمهای آن طلوع کرده است. صبح زیباست با اینکه کمی آن‌طرفتر «بیدهای سبز» کلافه به نظر می‌رسند؛ و وجود یک چنار خشکیده، باعثِ آزارِ باغ می‌شود؛ و انگل ناشناخته‌ای به تنِ گیاه افتاده است؛ و سطح تپه را تا نیمه از پوششِ گیاهی محروم کرده ــ خورده ــ است، به این علّت سوگواران، سوگواری خود را با سکوت، نشان می‌دهند.

به دور و فارغ از این محیط، سگی می‌خواهد خرمگسی را در هوا شکار کند ولی نمی‌تواند، جدال، خرمگس را خسته کرده و اعصاب سگ را فرسوده است.

نشان دادن واقعیت‌ها ــ هر چند حزن‌انگیز و یأس‌آلوده باشد ــ نشان دادن یک جامعه ــ جامعه‌ای که خرمگس و سگ و هر پدیدهٔ دیگرِ آن، به راهِ خود می‌روند. انگل که گیاه را خورده و تپه را تاراج کرده و این و آن را در غم و ماتم نشانده است. این طرف، قومی در عزای ازدست رفتهٔ خویشند؛ و در حالی که کمی آنطرفتر، زنی تنها در سوگ شوی از دست‌شدهٔ خویش است، آنسوی‌تر، سگی در سودای غرایز خود و فرونشاندن آن است. با اینهمه، این نمودها و نموده‌ها، ظواهر و صُوَر است، ورای اینها در عمق و ریشه چه می‌گذرد! حیات، شکوه انسان. عوامل حیات و شکوه و بالندگی انسان چیست و کدام؟ آن چیست که آنسوی ریشه‌ها، انسان را، گلبرگهای ریز را از دلسردی مرگ وامی‌رهاند؟ و او را به اصل خود باز می‌خواند و می‌خواهد؟ و این باغبان کیست که ریشه‌ها سیراب از چشمه‌های میشی اویند؟ و چرا باغچه با وجود انگلی که نیمه‌ای از او را به کار و به کام برده است، مأیوس نیست؟ آیا قاعده و قانون است که باغچه مأیوس نباشد؟ «روشاد بزی اگر چه بر توستمی‌ست[2]» ویا دید جدالی هنرمند در روند هستی، او را متقاعد کرده است که: حیات، حیاتِ تا لحظهٔ مرگ و حیاتِ پس از حیات!

ظاهر شعر به دور از تکلّف و صناعت است؛ و بیزار از پیچیدگی و ابتذالهای لفظی. می‌رساند که باغچه‌ای هست و سبزتپه‌ای در میان، امّا دیدی که دوسوی دیوار را می‌بیند و می‌نمایاند، دیدی آگاهانه و فلسفی است، دیدی

۱ــ به نقل از ص ۱۳ تا ۱۵، کیمیا و خاک

۲ــ خیام ــ رباعیّات

مسلّح به تعهّد و رسالت است و دیدی از روی تفنّن و تفرّج نیست. شعر می‌گوید که شاعر به دور از آشوبهای زمانه و بی‌خیال از واقعیّت‌های تلخ در سایهٔ گل نیارمیده است؛ شعر می‌گوید که شاعر غم آن سوی دیوارها را نیز در دل دارد و می‌پروراند. و تنها آن‌سوی دیوارها را نمی‌بیند، چه «دیدن» آن سوی دیوارها ــ به تنهایی کافی نیست، «دیدنِ تنها» چیزی را اثبات یا نفی و دردی را درمان نمی‌کند؛ و به خودی خود ارزشی ندارد، بلکه دیدن به تنهایی، بی‌تفاوتی را می‌رساند و چیزی دردناکتر و وقیحانه‌تر از بی‌تفاوتی نیست: و نیز چون عصر ما، عصر بی‌توجّهی به خود هم نیست، شاعر هم خود (نوعی) را می‌بیند و هم همسایه را و هم صورت نوعی و ازلی انسان را.

براهنی، وجدان رسالت و سرشاری شعور، در برابر ادبیّاتِ افیون و یأس ــ ادبیّاتی که زبون وحشت و نومیدی زمانه شده بود و این روح را القا می‌کرد ــ می‌سراید: بیرون کبوتران همه‌جا را گرفته‌اند/ پیداست این/ از بغبغوی شادی و شیدایی/ پیداست این/ از فوج بال، بال، که انگار/ در خواب حبس می‌زَنَدم باد، باد، باد/ پیداست این./ بیرون کبوتران همه جا را گرفته‌اند.

و در زمانه‌ای که بعضی از شاعران، گذر از آن کوچه را در «مهتابِ شبی»، بی‌معشوقهٔ خاکی تاب ندارند، و یا برای طرف، شعر جنسی می‌نویسند؛ و یا اگر شعر اجتماعی می‌گویند: معترفند که عزمی برای پرخاشگر شدن ندارند! و یا...، براهنی به بازآفرینی فرهنگ زندانها و زندانیان سیاسی و مبارز می‌پردازد ــ ظلّ‌الله با حدود پنجاه شعر[1]، شاهد این سخن است و آواز کشتگان نیز که در جای خود بحث می‌شود.

و در حالی که همچنان می‌سراید: آنسوی میله، شب، همه جا چون روز؛/ این سوی میله، روز، چنان چون شب تصویر واقع‌بینانه‌ای از زندانها و زندانیان و مبارزات سیاسی آنان در ایران بدست می‌دهد؛ و با اینکه بسیاری از چهره‌های مشخصّ ادبیّات، زبان فاخر «خراسانی» و زیبای «عراقی» ــ یعنی زبانهای ادبی ــ را وسیلهٔ توجیه محافظه‌کاریهای خود قرار داده‌اند، براهنی، نویسنده و شاعرِ زندانها، در رقص عروضی و نیمایی یادها و خاطره‌های زندانها و زندانیان، زبان واقعی و متحوّل را بکار گرفته است: این خواب، خواب، من نیست، نمی‌تواند باشد/ زیباتر از آن است که خوابِ من باشد.

شعرِ «بازی تا کی؟» تسلّط شاعر بر اوزان عروضی و نیمایی را می‌رساند. شعرِ «قبرستان» که باز هم از زندان است، یادآور شعر و طنز فروغ «ای مرز پرگهر» است و «تصاویر شکستهٔ زوال» یادآور شعر دیگری از فروغ، «فتح باغ» است و...!

ب، رُمانها: از سال پنجاه و یک تا سال شصت و دو، رُمانهای «روزگارِ دوزخی آقای ایاز»، «دوبرادر آخر خط در یک خط»، «چاه به چاه»، «بعد از عروسی چه گذشت!» و جلد اوّلِ «آواز کشتگان» را منتشر کرده است[2].

«روزگار دوزخی آقای ایاز» رُمانی است شگفت‌آور؛ هم به لحاظ شیوهٔ نثر آن و هم به لحاظ حوادث و حرکت ذهنی حاکم بر آن؛ هم به علتّ درآمیختگی و بکاررفتن زبانهای متفاوت در آن حتّی در یک پاراگراف آن. زبان کلّی قصّه برخوردار از نشانه‌های کهنگی ــ شیوهٔ نثرنویسی مرسل ــ است. مقایسه و پیوند عصر سلطان‌محمود با عصر محمدرضاشاه این مزیّت طبیعی را به کلام داده است.

نویسنده همانگونه که خود در مقدّمه ــ قول کاتب ــ می‌گوید: «کوشیده است همهٔ احوال گذشتگان، حاضران و شاید حتّی آیندگان را، یکجا گردآوری و در برابر آیینهٔ کلام نگهدارد... غرض کاتب علاوه بر ارائهٔ یک قصّه و یک تاریخ، ارائهٔ یک شیوه هم بوده است».

نویسنده در این رُمان با گذراندن حوادث تاریخی گذشته از ضمیر ناخودآگاه؛ یعنی بازآفرینی هنری حوادث

۱ــ نام برخی از شعرهای این مجموعه: «خواب مضحک زندانی»، «دکتر عضدی، کتک‌زن حرفه‌ای»، «حسین‌زاده، سر دستهٔ جلاّدان»، «شاه و حسین‌زاده»، «رژهٔ جلاّدان»، «اطاقهای تمشیت»، «مردم زندان»، «بحث جمعی زندانیان»، «جواب به بازجویی»، «بازجویی از یک دهاتی»، «شعر تجاوز»، «زندگی زندانی به قلم زنش»، «دو صدای یک شلاّق»، «خواب احمدآقا در زندان»، «قبرستان»، «تصاویر شکستهٔ زوال» و... از این مجموعه فقط در یک‌بار ۵۵هزار نسخه چاپ شده است و هم اکنون نایاب است.

۲ــ رُمان قطور «رازهای سرزمین من» در دو جلد نیز بزودی منتشر می‌شود.

تاریخ، شخصیّت‌ها، زمان و دیگر عوامل به تکنیکی دست یازیده است که پیش از او، نویسنده‌ای به این تجارب نرسیده بود. حوادث قصّه ــ که در اصل مستند و مسبوق هستندــ و کاراکترها، اگر متعلّق به هزار سال پیش هستند، با ما حرکت می‌کنند و اگر مانند آن «غریق ارس» معاصر ما هستند، خود و سایهٔ هستی خود را بر هزار سال تاریخ این دیار می‌گذرانند. وحدت زمان، اشیا و عناصر گوناگون مادّی و فرهنگی، نمودی راستین دارند.

«دو برادر آخرِ خط در یک خط» قصّه‌ای است از دو برادر به نامهای رضی و هاشم. یکی از برادرها نمونهٔ روشنفکران خنثی شده در دوران گذشته است. روشنفکری که از سرزمین اندیشه و ارزش رانده شده است و در باتلاق امیال فردی و غریزی دست و پا می‌زند. مورچه‌خواری شده است که مورچگان را با شیوه‌ها و ترفندهای خاص خود به طاس لغزندهٔ خود می‌کشاند و تا به خود بیایند و ابراز نظر نهایی دربارهٔ صیّاد بکنند، بهره‌برداری خود را کرده است. قصّه، حرکتی نیست در جهت بازآفرینی شخص و مسایل شخصی، قصّه تعمیم و کلّیتی اجتماعی دارد و نمودی از بیمارگونگی و انحطاط جامعه در آن دوران. نویسنده در مواقع حسّاس، مج گیری کرده است، آنقدر سایه‌وار لحظات توطئه‌ها و فراز و نشیب‌ها و تیپ قصّهٔ خود را تعقیب کرده است که سرانجام به درستی بر زبان او وقوف یافته و همان را بکار گرفته است: «... و بعد به همان صورت که خوابیده‌ام، بیدار می‌شوم؛ به پهلو خوابیده باشم به پهلو بیدار می‌شوم؛ دمرو خوابیده باشم، دمرو بیدار می‌شوم؛ طاقباز خوابیده باشم، طاقباز بیدار می‌شوم...».

هرچند قرار نبود، در اینجا زبان و شیوه یا شیوه‌های نثر براهنی، بررسی شوند، امّا خود بحثِ قصّه و رُمان، زبان، تکنیک، زمان و سایر عوامل سازندهٔ قصّه را پیش می‌کشاند که متأسفانه بررسی یک‌یک اینها فعلاً مقدور نشد.[1] بناچار باید گفت: در حالی که براهنی در شعر، در نثر، در مقاله، در نقد و حتّی سخنرانی و مصاحبه، یک زبان است، خلاقیّت و زایش در همهٔ این شکل‌ها، مشخصّه آنهاست؛ رشته‌های انبوه و به‌هم‌بافتهٔ سخن، یکدیگر را بطرزی منطقی فرا می‌خوانند ــ تداعی می‌کنندــ و با اینهمه هرگز رشتهٔ سخن قطع نمی‌شود؛ و یا به انحراف و بیراهه نمی‌کشد. باید افزود: سخن براهنی در مقاله، ویژگی خود را دارد. نثر و زبان وی فی‌المثل در مقدّمهٔ ظلّ‌الله، همانگونه که باید باشد، نثر و زبان وقایع اتّفاق افتاده است؛ و نثر و زبان وی در قصّه، زبان و نثر زیبای هنری شدهٔ مقبول قصّه‌نویسی است. در عین حال عنصر زمان در قصّه‌های براهنی منطبق با ترتیب و توالی زمان عینی نیست و حرکت‌های ذهنی کاراکترها به گذشته و به سوی آینده و بازگشت به حال و نوسان در زمانهای متفاوت، مفهوم یا مفاهیم بدیعی از زمان را به ذهن خواننده متبادر می‌کند. این برداشت از مفهوم زمان شاید متناسب و منطبق با برداشت‌های بشر معاصر از زمان باشد. واقعیّات عینی و ملموس، کثرت حوادث و حرکت‌ها، سرعت‌خواهی در امور و... و عکس‌العمل بشر معاصر، گواهی غیر از ابداع و استقرار اینگونه زمان نیست.

بعضی قصّه‌های براهنی، خواننده را به یاد دیگر نویسندگان می‌اندازد. مثلاً خواننده هنگام خواندن «تبریزی‌ها» به یاد چوبک و نثر او در «عدل» می‌افتد. هرچند این از مقولهٔ دیگر و آن از مقولهٔ دیگر است.

«چاه به چاه» به نظر می‌رسد از شکل و بیانِ هنری ویژهٔ یک قصّه به دور مانده است.

«بعد از عروسی چه گذشت» باز هم مانند «چاه به چاه» قصّه‌ای است از زندانها و زندانیان سیاسی در رژیم منحوس گذشته که به جرأت کمتر کسی حتّی نویسندگانی که خود سالها در آن سیاهچالها زندانی بوده‌اند، از عهدهٔ تصویر آن به درستی برآمده‌اند. گویی نویسنده صرفاً برای نوشتن قصّه‌های خود در آنجا حضور یافته است؛ و یا اینکه زندانی بودن، آنچنان در او درونی شده که توانسته است، سایهٔ خود را برروی تقریباً تمامی آثار او بیفکند.

امّا دربارهٔ «آواز کشتگان» بهتر است، چند سطر از نقد و نظر «اکبر رادی»، نویسندهٔ آگاه و تیزبین زمانهٔ ما نقل شود: «... و نیز قضاوت مردانه دربارهٔ آواز کشتگان، آن نجیب‌ترین نگاه، تنها در یک نشستِ مشفقانه با جنون آفرینش است که حیثیّت خود را اعلام می‌کند. بنابراین یک کاسه بگویم که براهنی قلّه‌ای باشکوه از رُمان مستند ایران را در آواز کشتگان فتح کرده است. به یقین همهٔ آنچه را که ما از هدایتِ قصّه‌نویس تا امروز ــ آنهم با لفت و لکنتِ بسیار ــ نوشته‌ایم، او با صدای روان، واژه‌های برهنه و ضربِ سهمگینِ نثر، سروده است؛ و نمایشی فصیح از اشیا و احاطه و نیروی زبان بر پا کرده است.»

۱ــ در یادداشت‌های اولیه از یکایک شعرها، قصّه‌ها، نقدها و مقدّمه‌ها، یادی شده بود، با نمونه‌هایی در جهت اثبات، امّا بنابر محدود شدن صفحات تعیین شده برای این مقدّمه، بناچار بسیاری از آغازها و انجام‌ها، زده و زدوده شد.

گزیدهٔ منابع و مآخذ مقدّمهٔ کتاب

۱ــ اجمالی از جامعه‌شناسی هنر ــ آریان‌پور

۲ــ برگزیدهٔ قصاید ناصرخسرو ــ از سری شاهکارهای ادبیّات فارسی ــ دکتر نادر وزین‌پور

۳ــ دیوان قصاید ظهیر فاریابی

٤ــ دیوان حافظ ــ محمود هومن ــ طهوری ۱۳۵۷

۵ــ دلگشا ــ عبید زاکانی، به نقل از «آشنایی با ادبیات» تألیف اسماعیل حاکمی

٦ــ فارسی سال سوم متوسطه، تألیف حسین رزمجو ــ احمد احمدی، ۱۳٦٤

۷ــ مصیبتی زیر آفتاب ــ رضا براهنی ــ امیرکبیر، ۱۳٤۹

۸ــ قصه نویسی ــ رضا براهنی ــ نشر نو، ۱۳٦۲

۹ــ طلا در مس ــ رضا براهنی ــ زمان، ۱۳۵۸

۱۰ــ کیمیا و خاک ــ رضا براهنی ــ مرغ آمین، ۱۳٦٤

۱۱ــ ظلّ‌الله ــ رضا براهنی ــ امیرکبیر ۱۳۵۸

۱۲ــ گزیدهٔ اشعار فروغ فرخزاد، جیبی

۱۳ــ چراغ ــ نشریهٔ ادبی

۱٤ــ یادنامهٔ جلال آل‌احمد، جلد اوّل از مجموعهٔ ۵ جلدی ــ علی دهباشی ــ انتشارات پاسارگارد، ۱۳٦٤

۱۵ــ ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی ــ ترجمهٔ فیروز شیروانلو ــ توس

۱٦ــ زیبایی‌شناسی علمی ــ ترجمهٔ فریدون شایان ــ نشر کتاب، ۱۳٦۳

۱۷ــ هنر و ادبیّات امروز ــ ناصر حریری ــ کتابسرای بابل، ۱۳٦۵

۱۸ــ زمانهٔ شیاد ــ ترجمهٔ ساناز صحّتی ــ انتشارات هاشمی، ۱۵٦۳

۱۹ــ مفاهیم بنیادی تئوری علمی تاریخ ــ ترجمهٔ ت. مهتاب ــ شباهنگ، ۱۳٦۰

۲۰ــ تاریخ مذکر ــ رضا براهنی ــ نشر اول، ۱۳٦۳

۲۱ــ نقدی بر جامعه‌شناسی ــ ترجمهٔ نوریان و کامرانی ــ پیوند، ۱۳۵۸

۲۲ــ بحران رهبری نقد ادبی در ایران ــ رضا براهنی ــ ملک ابراهیم امیری ــ زیر چاپ

۲۳ــ غم‌های بزرگ ما ــ رضا براهنی ــ نشر اوّل، ۱۳٦۳

۲٤ــ تولّدی دیگر فروغ فرخزاد ــ چاپ چهاردهم ــ مروارید، ۱۳٦۳

۲۵ــ مجموعهٔ آثار نیما یوشیج ــ دفتر اول، شعر ــ سیروس طاهباز ــ نشر ناشر، ۱۳٦٤

۲٦ــ مجموعه‌های شعر شاملو

۲۷ــ مجموعه‌های شعر اخوان‌ثالث

۲۸ــ شعر نو از آغاز تا امروز ــ محمّد حقوقی، ۱۳۵۰

رادی در جای دیگر می‌افزاید: «... براهنی در اینجا بر سواحل مرداب افسانه‌های فردی نلمیده بلکه دلیرانه در لُجّه‌های هولناک، غوص کرده است تا یکی از شریف‌ترین غریزه‌های قلب آدمی را به خواننده اهدا کند. این خوب است؛ و خوبتر اینکه در معماری آواز کشتگان هرآنچه را که شایستهٔ یک بنای فخیم است با حساسیّت و نازک کاری، ترکیب کرده و رویهم زبان صیقل یافته‌ای از آب درآورده است... چابکی ذهن و قدرت مشاهده، سیّاله‌ی طنز و تصویرهای پخته، شفافیّت صحنه‌ها و حسّ نابِ شعر، گسترش تا مرزهای تجربه و ناگاه حاکمیّتِ نامرئی تکنیک که همان استحالهٔ کثرت اشیا به وحدت انسانی است؛ و سخن آخر، این همه انبوهی و فراوانی در چارچوبه‌ای فشرده و یک‌پارچه.».

کتاب حاضر ــ جنون نوشتن ــ چون گزیدهٔ آثار براهنی است، ناگزیر بحث راجع به همهٔ آثار براهنی را با تمامی زوایا و ابعاد آن، نیز می‌تواند به خود اختصاص دهد، به عبارت دیگر مطالعهٔ این کتاب، خواننده را با تمامی زمینه‌های هنری و فکری و شخصیّتی او آشنا خواهد کرد. لذا فکر و ایدهٔ انتشار گزیدهٔ آثار، بخصوص برای آنانی که در چند رشته کار و کارِ فی‌نفسه حرفه‌ای کرده‌اند و پاسخی است به یک ضرورت هنری زمانهٔ ما؛ و اگر منتقد و پژوهشگر را در ارائهٔ کارهای تحقیقاتی خود، به کفایت، پاسخگو نباشد، نظرِ خوانندهٔ جدّی آثار ادبی، هنری را تأمین خواهد کرد. امید است سایر دست‌اندرکاران آثار ادبی، هنری ما این طریق را استقبال کنند.

«جنون نوشتن» شامل پنج بخش است: (۱) گزیدهٔ رُمانها، از جمله «روزگار دوزخی آقای ایاز» که اوّلین‌بار در سال ۴۹ چاپ شد، امّا با وجود سروصدای زیادی که بپا کرد تاکنون قسمت‌های اساسی آن که در این گزیده آمده است، انتشار نیافته بود. (۲) گزیدهٔ شعرها. (۳) گزیدهٔ مقالات مربوط به شعر. (۴) گزیدهٔ مقالات مربوط به رُمان. (۵) گزیدهٔ مقدّمه‌هایی که بر کتابهای خود و دیگران نوشته است.

حاصل، «جنون نوشتن» جلوه گاهِ سی سال قیامِ اجتماعی، تاریخی، ادبی قلم براهنی است[1].

۱ــ این مقدّمه بخشی از کتابی است دربارهٔ زندگانی و آثار براهنی که توسط ملک‌ابراهیم امیری نوشته شده است.

روزگار دوزخی آقای ایاز

۱ــ مثله

گفت: «اره را بیار بالا!»

و من در حالیکه پاهای خشک و لاغر و خاک آلوده و خون آلودهٔ آن یکی را می دیدم و تماشا می کردم و می ترسیدم و آب دهنم خشک شده بود و نفسم در نمی آمد ارهٔ بزرگ و سفید و براق و وحشی را که دندانه های تیز و درشت و خشن و بیرحم داشت در یک دست گرفتم و با دست دیگر محکم پله های نردبان را یک یک چسبیدم و تماشاکنان و بهت زده از پشت آن یکی که نفسش سنگین بود و زیر لبش چیزی می گفت که نشنیدم بالا رفتم و در بالا رفتن چشمم نه به زمین بود و نه به آسمان، بلکه نخست به پاها و بعد به ساق پاها و بعد به ران های سیاه و سوخته، و یا حتی بهتر است بگو یم، ران های کهنهٔ عتیقهٔ او، آن یکی بود که هنوز می ترسم اسمش را برز بان بیاورم، گرچه اسمش را سخت دوست دارم. و البته لنگی مندرس بود آنجا، سرخ و خاکستری و آلوده به خون بردور کمرش که کمری باریک بود و موهای دور کمرش آنچنان آلوده به خون بود که گوئی ناخن هائی باریک و خنجرسان و منحوس خواسته بودند مو را بکنند و درعوض پوست زیر مو را کنده بودند، ولی مو همچنان در میان تفاله های راکد مانده بود و چون خون زیادی در آنجا نبود، عصارهٔ تن را که چیزی چون خونابه بود بسختی بیرون کشیده بودند و موها را آلوده کرده بودند و موها را کثیف و چرک و خون آلوده کرده بودند.

گفت: «اره را بیار بالا!» گفتم: «آوردم!» گفت: «تندتر!» گفتم: «تندتر آوردم» و تند کردم، ولی مگر می توانستم؟ چشم هایم را بستم که نبینم، ولی مگر می توانستم؟ مگر ممکن بود کور شوم و نبینم؟ در برابر چشمم میخی آلوده به خون بود که تیزی براق خون آلوده اش، از وسط، از پشت مرد — همو که نامش را سخت دوست داشتم — گذشته، از چوب بست نیز گذشته، اینک از برابر چشم من سر درآورده بود. چشم باز کردم و میخ را نگاه کردم. همان بود که پیش از باز کردن چشم دیده بودم.

فریاد زد: «اره را بیار بالا!» و من گفتم: «آوردم،» و قدمی دیگر برداشتم، پله ای را زیر پا

گذاشتم، دست راستم را بلند کردم و دستهٔ آن سر اره را بطرف محمود دراز کردم و او از آن سوی مرد، از همانجائی که صورت او - همان کسی که از اسمش می ترسم از بس دوستش دارم - دیده می شد، آن سر اره را که دسته ای بلند و سفید و عمودی داشت، گرفت و گفت: «بالا تر بیا، بالا تر، تا مشغول کار شو یم!» و من پله ای بالا تر رفتم و درست در کنار سر او، کنار نیمرخ عرق آلوده و سوزان و عطشان او که حتی نورانی، نه! سرخ و بزرگ و حتی خدائی می نمود، ایستادم، طوری که گوئی موهای پر پشتش از نیمرخ به سوی من می رستند. و موقعی که محمود که آن سر اره را گرفته بود، فریاد زد: «اندازه بگیر!» و من سر اره را به دست چپم دادم و دست راستم را بلند کردم و کمی به جلو خم شدم و انگشت کوچکم را برمچ تبدار او - همانکه دوستش داشتم از بس ازش وحشت داشتم - نهادم و انگشت پهن و نسبتاً زمخت همان دست راست را پر بازوی برهنهٔ او از آرنج بپائین نهادم و تن ملتهب او را لمس کردم، در اعماق عروقم آن تب مرطوب و توفانی را شنیدم و آنگاه صدای زوزه سان و موزون جماعتی از جماعت های سرزمین خو یش را شنیدم که همچون صدای همسرایان قومی مصیبت بار و زوزه های سگان همسرا فریاد زدند: «اول دست راستش را! اول دست راستش را! اول دست راستش را!» و چون این گفته همچون دعائی قومی چندین بار تکرار شد، محمود فریاد زد: «شروع کن!» و باحرکت هماهنگ موزونی، او اره را کشید و من آزاد کردم و من اره را کشیدم و او آزاد کرد و اره بر پوست همچون چرخ خرناسهٔ خراطان بازار غزنین، ری و بغداد، سریدن و بریدن آغاز کرد و بازوی نخستین، پس از آنکه او اره را تند کشید و من آزاد کردم و بعد او اره را آزاد کرد و من محکم کشیدم، با دو وجب فاصله از مچ، کمی بالا تر از آرنج، بریده شد که محمود فریاد زد: «روغن بیارید! روغن!» و روغن داغ را از پائین نردبان در سطلی سوزان و پر بخار و جوشان به من دادند و من به محمود دادم و محمود سر بازوی مثله شده را با ز بردستی تمام در روغن خم کرد و همانجا نگاه داشت تا خونش بند بیاید. آنگاه فریاد بلند و نیزه سان او - هموراکه دوستش داشتم، از بس ازش وحشت داشتم - شنیدم که فریاد زد، چیزی چون «اناالحق!» یاهمان خود «اناالحق»؛ و مردم، سگان مصیبت زدهٔ همسرا، زوزه کشان جواب دادند: «حالا دست چپش را! حالا دست چپش را! حالا دست چپش را!» و ما مشغول کار شدیم.

و بریدن دست چپ دشوارتر از دست راست بود. این یکی را نمی فهمیدم. آخر چرا بریدن یک دست باید دشوارتر از دست دیگر باشد؟ مگر نه این است که انسان همیشه دو دستش بیک اندازه قوی یا ضعیف، ستبر و تنومند و یا نحیف و نژند است! از پله ها رفته بودم پائین. محمود نیز همین کار را کرده بود و خون مرد یکدست، که عطری گرم از آن برمی خاست، برروی زانوهایم و بردامن کفنی که پوشیده بودم، ریخته بود. خون او بود که بردامن من ریخته بود و من باید بخود می بالیدم که قطره ای یا قطراتی ازخون او بردامن من نشسته است. از پله ها رفته بودم پائین و بعد محمود جای نردبانش را عوض کرده بود. من نیز همان کار را کرده بودم. جای نردبانم را عوض کرده بودم. و گرچه هنوز برروی اره،

لخته های خون و تراشه های گوشت و استخوان باقی بود و انگار صدای خرناسه زدن اره نیز بر روی اره باقی بود، من از اینکه اره ای بدست گرفته بودم، خجالت نکشیده بودم. هدف این بود که هرنوع شرمی در ما از بین برود. ما شرم را درخود کشته بودیم، چرا که شرم ازنظر محمود هرگز جنبهٔ انسانی نداشت. انسانها نباید عرق شرم برچهره شان بنشیند. اره در دست من بود و من پس از عوض کردن جای نردبان احساس راحتی بیشتری می کردم. از پله ها بالا رفتم. محمود نیز همین کار را کرد. و من این بار فرزتر بودم. قاتل بهتری بودم. این بار قاتل تر بودم. محمود گفته بود: «انسان عادت می کند!»؛ و من توانسته بودم عادت کنم. بار اول بود که بازوی کسی را می بریدم. محمود گفته بود: «انسان عادت می کند!» و بعد گفته بود که چگونه خودش در آن اوایل از گرفتن شمشیر یا دشنه یا حتی خنجری کوچک به دست، ناراحت می شد؛ ولی بعدها چگونه توانست با کارد کوچک پنیر به کسی که عصبانیش کرده بود، حمله کند. مردی به اصل و نسبش تهمت زده بود و محمود کارد را به سوی او پرت کرده بود و کارد درست به شانهٔ راست آن مرد، مردک کثیف پستی که به محمود توهین کرده بود، اصابت کرده بود و چنان بجا و بموقع اصابت کرده بود که بازوی او را بکلی ازکار انداخته بود و بعد خون را فوران داده بود و مردک زوزهٔ وحشتی سرداده بود که آن سرش ناپیدا بود. محمود می گفت که بعدها به آسانی توانست به مردی تنومند و درشت استخوان که از خودش بزرگ تر بود، حمله کند، البته از پشت سر حمله کند و اورا بکلی از پا درآورد، طوری که نعشش را دوستان محمود کشان کشان به سوی رودخانه ببرند و پس از آنکه خون مردک از سوراخ های بدنش خالی شد، نعشش را مثل کیسه ای آکنده از استخوان و گوشت بیخون، هل بدهند، آنهم با پاهای چکمه پوشیده شان هل بدهند، و در رودخانه بیندازند؛ و بعد محمود به شجاعت و شهامت شهره شده بود، آنچنانکه دو نفر را بادست خفه کرده بود؛ یک نفر را با لگدی که محکم به پهلو یش زده بود، کشته بود؛ یکی از برادرانش را شبانه کشته بود و گو یا یکی از پسرانش را روزانه کور کرده بود؛ در جنگ ها کشته بود؛ و بعد اسیران جنگ را که آورده بودند، فرماندهان و سرداران تبدیل شده به خواجگان اخته را که آورده بودند، پسران جوان بی انگشت و بی ناخن و بی زبان و بی گوش و دماغ بریده را که آورده بودند، محمود آنها را در کنار رودخانه به صف کرده، آلت تمرین خود قرار داده بود. سرعت گردن زدن خود را آزموده بود و توانسته بود بیست امیر مخالف نو آخته را به یک چشم بهم زدن از پای دراندازد. محمود توانسته بود، در آرامش تمام، به وسط پاهای مردانی که مردیشان را از بیخ و بن کنده بودند — یعنی خود محمود کنده بود — نگاه کند و خنده اش آنچنان عمیق و وحشی و از ته دل و باصفا و پراشتها باشد که حتی مردان تازه اخته شده هم احساس سلامت و آسایش بکنند؛ البته برای لحظه ای، تنها برای لحظه ای، زیرا لحظه ای بعد، اغتشاشی در حنجره هایشان، اختلالی در روده هایشان، و انحنائی درچشم هایشان پیدا می شد؛ تشنج سریع و کج ومعوج کننده ای در مغزشان پیدا می شد و جمجمه هایشان آماس می کرد و چشم ها همچون دو شفتالوی گندیده و لهیده از کاسهٔ چشم بیرون می زد؛ و موقعی که محمود بر پشت اسب، اسبی بلند

و سپید و باریک اندام و خوش تراش پیدایش می شد و نخست خم می شد و برگردن اسب خویش بوسه می زد و بعد شمشیر را ازدست پیش کسوت من می گرفت و چهارنعل می تاخت، دیگر تشنجی که درکار نبود، اختلالی، یا چشم از حدقه درآمده ای که در کار نبود: شمشیر بطور افقی حرکت می کرد و گردن های فرسوده را که در برابر شمشیر نرم تر از پنیر بودند قشنگ می برید و بعد می برید و بعد می برید و محمود شمشیر را وسط شن ها می انداخت؛ باهمان حرکت تند و هنرمندانه که فقط ازاو ساخته بود. پیش کسوت من وظیفه داشت که این قبیل شمشیرها را جمع کند. محمود بلافاصله برمی گشت، از اسبش پیاده می شد، دست و رو می شست، ازآب چشمه وضو می گرفت و بعد تمام مردم این خطه به اقتدای مقتدای خویش به نماز می ایستادند.

گفت: «چرا معطلی! شروع کن!» و من شروع کردم، ولی نمی دانم چرا بریدن دست چپ از دست راست دشوارتر بود. یعنی دست چپ دشوارتر می برید. مگر نه اینکه من این بار راحت تر، فرزتر و قاتل تر بودم، پس چه دلیلی داشت که دست مشکل تر ببرد؟ به محمود نگاه کردم، دیدم او تعجب نمی کند؛ تعجب مرا که دید، گفت: «همیشه همینطور است، مقاومت بیشتر می شود، ولی مقاومت این کله خر کمتر خواهد شد!» دوباره که شروع کردیم نتوانستیم جز پوست، جائی دیگر را ببریم. بازوی نحیف مثل یک میلهٔ آهنین مقاومت می کرد. محمود که سخت خشمگین شده بود، دست چپش را از روی دستهٔ اره برداشت و ریش اورا — همورا که سخت دوستش داشتم و اصلاً نمی دانم چرا آنهمه دوستش داشتم — گرفت و گفت «مقاومت بکنی گردنت را می زنم!» و چون صدائی نشنید —چرا که همو که سخت دوستش داشتم، پس از آن نعره سخت در خود فرو رفته بود و هرگز نمی خواست حرف بزند — فریاد زد: «اوهوی! یک تبر بیاورید، یک تبر تیز تاشکندی!» و در یک چشم بهم زدن تبر را از پائین چوب بست به دست او دادند و او تبر را به دست من داد و گفت: «پله ای بالا تر برو، تبر را محکم بلند کن و بازو را از بیخ ببر، اندازه گرفتن دیگر لازم نیست!» و من کاری را که او گفته بود کردم، چون هرگز کاری که او نگفته بود، نکرده بودم. پله ای بالا رفتم، تبر را بلند کردم، بالا سر خودم و جمعیت و محمود، تبر را به دور دنیا از شرق تا غرب چرخاندم و هیه...! فرود آوردم و دست بجای آنکه از بدن آویزان شده باشد، ازاین سو، از سمت چپ چوب بست آویزان شد و آنگاه روغن را ازپائین به محمود دادند و محمود روغن را به سوی سر بریده گرفت و بازو مثل سر حیوانی در سطل روغن داغ فرو رفت و فرو رفتن همان و فریاد، آن فریاد بلند و بزرگ و اساطیری همان، که «اناالحق!» یا چیزی شبیه «اناالحق!» و آنگاه، مردم، سگان زوزه کش و همسرایان تماشاگر فریاد زدند: «وحالا پاهایش را! وحالا پاهایش را! وحالا پاهایش را!» وما که همه چیز را آماده کرده بودیم تا این صدا و آن صدای قبلی و دهها صدای قبلی و بعدی دیگر را بشنویم و ما که کار مردم را حتی به دست خود مردم سپرده بودیم و گفته بودیم: «ما زمینه ای درست می کنیم، شما تشویق می شوید، شما تحریک می شوید، شما می گوئید و ما عمل می کنیم»، بشنیدن صدای «وحالا پاهایش را!» از

نردبان آرام آرام پائین آمدیم، تبر در دست من و روغن داغ در سطلی در دست محمود، دست آقا، ارباب و خدای من، تا پاهای او را — همورا که سخت دوستش داشتم از بس ازش می ترسیدم و نمی دانم چرا می ترسیدم و دوستش داشتم — گوشمالی سختی بدهیم.

از پله ها که آمدیم پائین، همه جا آرام بود؛ مردم منتظر بودند؛ پس از آن هلهله، این بره های ریشو، سبیلو، این بره های خرید و فروش شده، پیر و جوان، زشت و زیبا، منتظر بودند. هنوز آنها از خون دور بودند. (کی صدای خون را خواهید شنید، ای بره ها تا عوض شوید؟ تا قوچ شوید؟) ولی من صدای گرم خون را در گوش هایم می شنیدم؛ نبضی که در آن بازوهای بریده می زد، بر پرده های گوشم قرار گرفته بود، گوئی نقاره ها و دهل ها را در گوش های من می زدند و بوی خون، بوی گرم خون، نخستین بوئی که هنگام تولد به مشامم خورده بود، اینک در مشامم مجدداً مزه مزه می شد؛ باگیرائی و گرمی بیشتری در نسوج مغزم کارگر می شد و احساس می کردم که رنگ چشم هایم سرخ شده، سرخ غروبی، از آن سرخ های زیبا، سرخ خونی شده است.

و پائین که آمدیم در این سو و آن سوی مرد بسته به چوب بست، مردی که از بازوان بریده اش هنوز خون به زمین می چکید، دو چار پایه گذاشته شده بود. محمود شراب خواست، آوردند. من آب خواستم، آوردند. هردو لبی تر کردیم، او به شراب، و من به آب. محمود نگاهم کرد و من سرم را پائین انداختم. او از گوشه های چشمش نگاهم کرد... و موقعی که صدای زوزه‌سان مردم، مردم بره، سگان دست‌آموز تاریخی شنیده شد که می گفتند: «و حالا پاهایش را! و حالا پاهایش را! و حالا پاهایش را!»... صدای محمود را، صدائی را که قبلاً حصاری عاشقانه برایم درست کرده بود، شنیدم که گفت: «شروع کن!» و من از آسمان افتادم و خسته و ناراضی به‌سوی پاهای مرد بسته به چوب‌بست حرکت کردم. هنوز قطرات روغن آمیخته به خون از بازوی چپ بریده می چکید. نمی دانستم آن که آن بالا بود، به چه فکر می‌کند. آیا او می خواست بداند من به چه فکر می‌کنم؟ چنین بنظر می رسید که او به همه‌چیز فکر می کرد و درعین حال از هرنوع تفکری دور بود. بازوهای اورا ول کرده بودم و چسبیده بودم به فکرش. فکر مردی ریشو که دو دستش بریده شده باشد، بافکر مرد ریشوئی که هردو دستش را دارد و یا یک دست دارد و دست دیگرش را ندارد، فرق می کند. انسان موقعی که دو دست دارد عادی فکر می کند؛ ولی موقعی که هردو دستش را بریده باشند، دیگر عادی فکر نمی کند، فکری می کند که ورای فکر انسان های کامل، انسان های دست دار است. دو دست او، از چوب بست، بصورت مثله شده از بدن، به‌سوی زمین آویزان بود و سفیدی شفاف استخوان، ازمیان تودهٔ درهم جوش گوشت ناچیز و خون دلمه بسته و رگ های بهم پیوسته یا جدا ازهم، از جای بریده شدهٔ هردست دیده می شد. به این زودی برروی لاشه‌های دست، مگس و پشه نشسته بود و هریک از بازوها درآن به تخماق یا گوشت کوبی می ماند که در گوشت خون‌آلوده و له شده فرو رفته باشد. دست های جدا شده از بدن چه ارزشی می توانست داشته باشد؟ دست هائی که دیگر هرگز امکان

نداشت به فرمان انسان عملی انجام دهند، انگشت های مرده، کلید شده بهم و نابود شده، چه عملی می‌توانستند انجام دهند؟ محمود گفت: «چیه؟ چرا آن بالا را نگاه می کنی؟» برگشتم و بی اختیار خندیدم. سرم را دو باره بالا بردم و آن بالا را مجدداً تماشا کردم. و واقعاً هم دیدن چنین حادثه ای تماشائی بود. دیدن آن موجود در آن بالا تماشائی بود. آیا مردی که آن بالا آو یزان بود، می توانست سرش را به سمت راست، بچرخاند؟ و یا سرش را به سمت چپ بچرخاند؟ دست راستش را ببیند؟ و بعد سر برگرداند و دست چپش را ببیند؟ راستی اگر او می چرخید و دستهایش را می دید، در بارهٔ آنها چگونه فکر می کرد؟ من به فکر او، آنکه آن بالا بود، نبودم؛ من درون فکر او بودم و احساس می کردم که درون مغز او شنا می کنم و دارم آهسته به‌سوی دست های بریدهٔ او می چرخم. من، او شده بودم و داشتم به‌سوی دست هایم می چرخیدم. سرم بی شباهت به یک صفحهٔ ساعت نبود و این صفحهٔ ساعت گوئی از آسمان آو یزان بود و اینک عقر بک های مغزم داشتند خود را برای حرکت به سوی دست هایم تنظیم می کردند. درون مغزم برگشته بودم و دست هایم را نگاه می کردم، بیشتر به دو بچهٔ سر بریده می ماندند تا دو دست از بیخ بریده. بنظر می رسید که طاول هم زده اند. می خواستم در آن آخرین لحظه چیزی را بلند کنم و پشه ها و مگس ها را از دست هایم دور کنم. ولی دست که نداشتم. تصادفاً در این لحظه دست خودرا بلند کردم و به‌سوی دست هایم که دست های او بودند، پریدم و فوج پشه ها و مگس ها ناگهان از روی دست های بریده پرید و بعد، مثل اینکه چیزی اتفاقی نیفتاده، به فکر دست هایم فرو رفتم. موقعی که دست هایم را می بریدند چه احساسی می کردم؟ شکنجهٔ من از چه قماشی بود؟ تشخیص آن مشکل بود، ولی موقعی که توانستم صدای خرناسهٔ اره و یا صدای افتادن تبر را دو باره برای خود زنده کنم و بشنوم، بی اختیار دست راستم را بلند کردم و محکم بازوی چپم را در جائی که دست با تبر بریده شده بود گرفتم؛ طوری که گوئی می خواستم بوجود دست و بازو یم ایمان پیدا کنم. محمود گفت: «تو حالت خوبه؟ توچته؟ چرا اینقدر زرد شدی؟» گفتم: «چیزیم نیست، هوا خیلی گرمه!»؛ فرستاد آب بیاورند و آبرا که آوردند، گفت: «سر و صورتتو بشور»، و من سر و صورتم را شستم... گفت: «خیلی طول کشید!» گفتم: «آره.» گفت: «داره دیر می شه» گفتم: آره.» گفت: حالت که جا اومد، شروع می کنیم.» گفتم: «حالم جا اومد.» گفت: «پس شروع می کنیم!» گفتم: «شروع کردم!» و به‌سوی اره های کوچک براق حرکت کردم؛ و البته این قسمت کار، چندان دشوار نبود، چراکه پا بریدن خودبخود کار ساده ایست. بی شباهت به سر بریدن مرغ نیست. همانطور که زیر گردن مرغ، برجستگی کوچکی هست و برای آنکه مرغ حرام نشود باید کارد را برآن برجستگی مالید و بعد محکم کارد را کشید و همینکه خون فواره زد، کار را یکسره کرد و بعد گذاشت مرغ سر بریده، چند قدمی، مثل یک اسباب بازی کودکانه، بپرد و بیفتد و باز بپرد و بیفتد تا جانش بکلی درآید و آخرسر کمی دورتر بیفتد و فقط برای آخرین بار گردن بی سرش را به سوی عقب، انگار بسوی تیغ جلادش، حرکت دهد و در سکوت، برای همیشه بیفتد و بماند، برروی پا نیز

برجستگی کوچکی هست که فقط انگشت‌های کوچک و حساس و دقیق و مجرب جلادان حرفه‌ای، کسانی که پا بریده‌اند و یا تعلیماتی برای پا بریدن دیده‌اند، باآن آشنائی دارند. جلادان حرفه‌ای دراین قبیل لحظات، منتهای خونسردی را حفظ می کنند. هیچ حرکت عاطفی درصورتشان دیده نمی‌شود. آنها نگاه می کنند، تصمیم می گیرند، منتهای تمرکز لازم را، بدون آنکه تظاهری به تمرکز یافتن شعور و حواس و هوش خود بکنند به‌دست می‌آورند، اره را به دست چپ می گیرند و زیر انگشت بلند دست راست را به‌روی مچ پای محکوم، ازبالا می مالند و با همین نرم نرمک مالیدن، آن نرمی اغواگر را، که حتی کوچک‌تر از لوزه‌های یک بچهٔ هفت هشت ماهه است، پیدا می کنند و آنوقت درخونسردی تمام اره را می گذارند روی همان لوزه، لحظه‌ای مکث می کنند، تا محکوم در اعماق شعورش به سردیِ تیز دندانه‌های اره برروی پایش عادت کند، و بعد بریدن پا را آغاز می کنند. این درموردما نیز صدق می کرد، من در ذهنم دهها بارعمل پابریدن را تمرین کرده بودم و محمود دهها بارپا بریده بود. هردو مهارت کافی برای این کارداشتیم و خونسردی خودرا، درمنتهای تمرکز حواس، می توانستیم حفظ کنیم. گرچه می دانستیم که مردی که ازآن بالا آو یزانش کرده بودیم، پیش از آو یزان شدن، آنقدر دو یده بود که همه‌جای پاهایش خون افتاده بود، ولی این مهم نبود؛ آن نرمی لوزه‌مانند اغواگر مارا بخود می طلبید. این مهم نبود که پیش ازآو یزان کردن مرد ازآن بالا، چه اتفاقی برای او افتاده بود؛ گرچه سخت جالب بود، و هم می ارزید که اتفاق افتاده باشد و هم به گفتنش می ارزید. پیش از دو یدن، برسرش کلاهخودی گذاشته بودند، از آن کلاهخودهائی که تمام سر و صورت و گردن را می‌پوشاند و هیچ‌چیز برآن تأثیر نمی کند، و بعد باتشریفات تمام، مثل اینکه دارند تشریفات مذهبی بومی خاصی را بجا می‌آورند و یا دارند لباس عروسی جوان را تنش می کنند، زره نازکی را که ازحلبی صیقل خورده ساخته شده بود، تنش کرده بودند. درآن چند لحظه نه او حرفی زده بود و نه دیگران؛ فقط غیظی عمیق، بصورت هوائی که از ریه‌هایشان بالا می‌آمد، بین طرفین دعوا ردو بدل شده بود؛ و بعد کسی که زره را می‌پوشانید و کسی که کلاهخود را می گذاشت، کنار کشیده بودند و مردم، همان مردم سگ زوزه کش، آن همسرایان زوزه، ازفاصله‌ای سنگرس، همه باهم فریاد زده بودند: «بدو! بدو! بدو!» و او شروع کرده به دو یدن و شهری به دنبال او روی شن ها شروع کرده بودند به دو یدن؛ درحالیکه سنگ های گرد و قرص ومحکم وکوچکی را که گوئی درعرض سه چهار روز گذشته ازبسترِ رودخانه جمع شده بود، شروع کرده بودند به پراندن بطرف او؛ و او باتمام نیروئی که درتنش بود، درظلمت و وحشت و یک تنهائی بی‌پایان، دو یده بود و مردم با تمام نیروئی که درتنشان بود، درزیرآفتاب، دو یده، او را سنگسار کرده بودند؛ طوری که نزدیک بود قلاب آهنین کلاهخود او بازشود و کلاهخود، سر را ول کند و سر برهنه زیر بارش سنگ داغان گردد؛ زره حلبی نیز کم مانده بود که بکلی از بین برود. بالاخره او ازفرط خستگی و تشنگی و ازفرط وحشت و نومیدی، درحالیکه دو چشمش را از سوراخ ها به‌طرف اطراف می‌چرخاند و جز شن، در رو برو چیزی نمی دید و در پشت

سرش وجود ارواح پلید را احساس می کرد که داشتند سنگسارش می کردند، افتاده بود، و در همان حال افتاده، چند سنگ نسبتاً درشت، محکم به حلبی و کلاهخودش خورده بود و صدای اصابت سنگ به کلاهخود، در مغزش پیچیده بود و در گوش هایش طنین انداخته، آنها را کر کرده بود. او در یک دنیای ظلمانی، کر و کور و ظالم، درون زره حلبی و در محفظهٔ سیاه کلاهخود، نقش زمین شده بود. فراشها رسیده بودند و بالاخره دستور صادر شده بود که مردم دست از سنگسار کردن بردارند؛ و مردم که همیشه مطیع زور و قدرت فراشها بودند و اصلاً چیزی جز اطاعت سرشان نمی شد، دست از سنگسار کردن کشیده بودند و بعد فراشهای عرق کرده، و سردستهٔ آنها که خرگردن هرجائی قوی هیکلی بود، کلاهخود و زره را ازتن و سر او درآورده بودند و باحالتی احترام‌آمیز آنها را در کناری روی شن نهاده بودند و بعد یکی از فراشها دو سطل آب آورده بود و دوتن از آنان سطل را روی سر و تن او خالی کرده بودند و او به هوش آمده بود و فراشها اجازه داده بودند که او قدری استراحت کند؛ و پس از آنکه او توانسته بود سرش را به اندازهٔ یک وجب از زوی شنها بلند کند، فراشها بلندش کرده، دستهایشان را زیر بازوهای او انداخته، کشان کشان به‌طرف چوب‌بست حرکتش داده بودند. در دو کنار چوب‌بست، برروی دو پارچهٔ سفید که هریک از دو طرف به دو چوب وصل بود حکم سنگساران را نوشته بودند و حکم چارمیخ کشیدن و حکم مثله را؛ و از فحوای این سه حکم چنین برمی آمد که خواسته بودند به کسی که مثله می شد بفهمانند که: «چون تو چشم داری ما جفت چشمهایت را درمی آوریم!» این یک آئین مقدس قومی بود؛ گرچه خود قوم چندان چیزی از آن نمی فهمیدند و درآن برزخ بین حیوان و انسان فقط احتیاج به محرک داشتند؛ احتیاج داشتند به اینکه عادت یکنواختشان به زندگی معمولی، با ماجرائی هیجان انگیز بهم بخورد و تخیلشان در یک بی نهایتِ سیری ناپذیر غرق شود و هیجان پشت سر هیجان، مثل یک آتشبازی دائمی و رنگین و پرتحرک و اوج گیرنده، آنها را بسوی اعمال ناگهانی، آنی و همگانی سوق دهد؛ و من و محمود توانسته بودیم در جریان روزمرهٔ زندگی تاریخی آنها، چیزی سریع و تند، سریع و تند و خیالی معرفی کنیم که تمام ذهنیت اعتیادی آنها را داغان کند و ازآن رخوت و خمودی رهایشان سازد. درضمن برای ضمیر ناخودآگاه آنها چیزی زیبا و بدیع، نوعی مائدهٔ ناخودآگاه تهیه کرده بودیم؛ با این فکر که هرچه شدید و عاطفی و شورانگیز باشد، و از خلل و فرج ناخودآگاه آدمی، هرتجر به ای که حاد و تند باشد — ولو بسیار شوم و دوزخی — آرام فرو می خلد و اعماق ضمیر آدمی را بکلی دگرگون می کند؛ طوری که انسان در خود، آن حس دلخواه محمودی را پیدا می کند؛ حس دلخواهی که بر همه‌چیز اثر می گذارد و همه‌چیز را تغییر می دهد؛ طوری که انسان به‌سوی محمود تشویق می شود و البته ازطریق او به‌سوی من نیز تشویق می شود؛ محمود را می خواهد و از طریق محمود، مرا نیز می خواهد؛ من نیز همه‌چیز را همینطور می خواهم، چراکه معتقدم — و این اعتقاد دیگر بخشی از غریزه‌ها و عاطفه های مرا تشکیل می دهد — که تمام سوراخ سنبه های بشریت و تاریخ، مخصوصاً بشریت معاصر، باید از محمود آکنده شود؛ چراکه معتقدم که بشریت معاصر چیزی

جز محمود نیست، حتی تاریخ گذشته هم چیزی جز محمود نبوده است؛ وگرنه دلیلی نبود که من اینور بنشینم و او آنور، و پاهای مرد بسته به چوب بست را مثله کنیم؟ ولی هیچ چیز در وجود محمود، بدون شناخت و تجربهٔ قبلی عملی نیست. او همه‌چیز را خوب می شناسد؛ نبوغ او در شناخت مستقیم و دقیق و عمل مستقیم و یا غیرمستقیم اوست. مثلاً او در بریدن پاها شیوهٔ خاصی را در پیش گرفت. او می دانست که پاها باید بریده شوند. این آن شناخت مستقیم او بود؛ ولی او می گفت که پاها باید شکل خاصی بریده شوند و حتی می دانستم که درنهان برسر این شکل خاص اصرار می ورزد. بهمین دلیل قرار براین شده بود که پای چپ را او ببرد و پای راست را من. البته چپ و راست فرقی نمی کرد. پا، پاست، چه فرق می کند که انسان چپش را ببرد یا راستش را؟ ولی من همیشه حق را به محمود می دهم. او دوست داشت که همه‌چیز را از طرف چپ شروع کند؛ می گفت مردم معتقدند که طرف راست طرف تفوق است و برای آنکه فکر نکنند که من این برتری را به رخ آنها می کشم دوست دارم همه‌چیز را از طرف چپ شروع کنم. بهمین دلیل، بین من و او، قرار براین شده بود که همیشه از راست من شروع کنم و از چپ او. ناخودآگاهانه پی برده بود که چپ ممکن است پیروز باشد. بهمین دلیل او ازطرف چپ شروع می کرد و راست را به‌عهدهٔ دیگران می گذاشت؛ معتقد بود که تفوق ظاهری مال دیگران، پیروزی باطنی... مال من. محمود عوام‌فریب نبود. او تغییردهندهٔ ذهن عوام، عوض کنندهٔ روح مردم، حتی نگاه و حرکت و کلام آنان، و حتی منقلب کنندهٔ تمایلات درونی و نحوهٔ برخورد آنها بازندگی بود. همهٔ مردم، حتی فراشهایش، قلباً از چیزی در وجود او نفرت داشتند؛ ولی همینکه او سرش را به طرف آنها برمی گرداند، همینکه در برابرشان می ایستاد و چشم در چشمشان می دوخت، آنها بلافاصله به‌حالت خبردار می ایستادند و با یک نگاه، حرکت دست و یا اشارهٔ زبان او، به این سوی و آن‌سوی می دویدند و می رفتند و به‌دنبال تحقق آرزوهای او می گشتند. نیروی عظیمی در حرکت انگشت‌ها و حرفهایش نهفته بود؛ طوری که روزی به سرداری که در گشودن قلعه ای، از خود او بیشتر شجاعت نشان داده بود، فریاد زد، و البته بی دلیل و شاید برای چشم زهر گرفتن از دیگران: «برو بمیر!» و سردار شجاع، آناً خنجرش را درآورد و شاهرگش را به یک چشم بهم زدن پاره کرد و زیر پای محمود بزمین درغلتید...

محمود را من می شناسم؛ حالا که دستهامان را دوتائی چرب کرده ایم و می خواهیم این آئین مقدس قومی را بجای بیاوریم، بیش از هرلحظهٔ دیگر محمود را می شناسم. او به پا بریدن طوری تن درداده است که مرتاضی به ریاضت؛ و به‌راستی هم پا بریدن بی شباهت به آئین مقدسی که درآن انسان به ریاضت و تسلیم مطلق می اندیشد، نبود. پابریدن عبادتی بود که از خلال دندانه های اره و از لب کلید شدهٔ اره با استخوان برمی خاست. محمود به این شعائر و اصول قومی اهمیت می داد. طوری می توانست پا را ببرد که انسان احساس کند که او به‌سجده افتاده، تبدیل به خاکسترشده است. اصولاً هرچیزی که در برابر آدم ظاهر می شود باید از آهنگ پرانضباطی که برآن نظمی کامل حاکم باشد،

برخوردار شده باشد. محمود، وزن و آهنگی ایجاد کرده بود که از اره، از دندانه‌های براق اره برمی‌خاست و در هاله‌ای از یک موزونی همه‌جاگستر برروی دندان‌های مردم می‌نشست و بزاق دهان آنها را تحریک می‌کرد و قلبشان را به ضربان درمی‌آورد و قلب مسخ شده که از راه اصلی خود منحرف شده بود، ضربان اساسی خودرا ازدست داده، درجهتی دیگر شروع به تپیدن کرده بود، قلب بیچاره که حتی نسوج خودرا به استحاله‌ای دائمی و انحرافی سپرده بود، همه‌چیز را به آسانی قبول می‌کرد؛ البته همهٔ آن چیزهائی را که محمود بوسیلهٔ اعمال خود و یا بوسیلهٔ اعمال فراشهای خود بدان می‌سپرد. قلب کش می‌آمد، دراز می‌شد، و یا بشکلی دیگر، گرد می‌شد و یا به هیأت‌های دیگر درمی‌آمد. در انضباط موزون و هماهنگ قلب، قلبی طبیعی و انسانی، قلبی متعلق به زمین، به خاک و گیاه و آب، قلبی متعلق به سیلان و فوران، دست برده بودند؛ انضباطی دیگر را که باخود وزن و آهنگی دیگر بهمراه می‌آورد و برای تحقق یافتن چیزهای دیگر بوجود آمده بود، برآن حاکم کرده بودند؛ طوری که قلب تبدیل به یک شیئی خودکار بی هدف شده بود که کلید آغاز و انجام تپیدنش برنگین محمود و فراشهایش نهفته بود. البته من هرگز نمی‌توانستم تصور کنم که در این کار نیرو و معنویت، یا زور و قدرت مافوق تصوری بکار رفته است. هرگز! مردم و قلب مردم نیازمند نوعی انضباط غیرطبیعی بودند؛ وگرنه آن انضباط طبیعی خودرا ازدست نمی‌دادند. آنها نیاز به یک انضباط مافوق حیوانی داشتند. محمود توانسته بود این انضباط را پیدا کند. این انضباط از افکار محمود که همچون عقابهای بلند گسترده بال بودند، سرچشمه گرفته، باکلمات، با شعارهای کوچک و بزرگ... درقلوب مردمی که به‌دنبال جانشینی برای انضباط قلب‌های خود می‌گشتند، سرازیر شده بود. این انضباط رنگ‌ها را عوض کرده، رنگ زمینی‌ها و آسمانی‌ها را تغییر داده، خودرا در تمام حالات ذهنی و عینی انسان رسوخ داده بود؛ و بهمین دلیل، قلب می‌تپید و با هرتپیدن می‌گفت: «محمود!» و با هر بازتپیدن می‌گفت: «محمود!» و مگر من؟ قلب من نمی‌تپید و نمی‌گفت: «محمود! محمود!»؟ و مگر بازوها و دگمه‌های تیز و سرخ سینهٔ شاد و جوان من، و پهلوهای سفید و عاج‌مانند و بالای پلک‌های برآمدهٔ من، و شقیقه‌های پوشیده به زلف‌های سیاه من، که همیشه نخستین عرق عاطفی من از آنجا جاری می‌شد و برروی گونه‌هایم، از کنار، بافاصله‌ای شیرین از گوشهایم و لبهایم می‌غلتید، فریاد نمی‌زدند: «محمود! محمود!»؟ و مگر برروی مفصل‌های درخشان و سپید زانوهای من و برمچ پاهای من و برگره گلگون انگشت‌های من، نام محمود نوشته نشده بود؟ و مگر من در احتضارهای عاطفی خود، مثل کفتری نام «محمود! محمود!» را بقبقو نمی‌کردم؟ مگر صبح که بیدار می‌شدم نام محمود را از در و دیوار نمی‌شنیدم؟ و مگر برتمام بیرق‌ها، چهرهٔ مردانهٔ محمود را که پنجاه نقاش جدید اجیر، بابوی معطر رنگ‌هاشان کشیده بودند، نمی‌دیدم؟ و مگر هزار شاعر، باکلماتی که ازآنها عطر عود و کندر بهوا برمی‌خاست و وزن‌های دلنشین در تارو پود آنها بهم بافته می‌شد و از هجاهای آنها، کریمانه‌ترین و والاترین اندیشه‌ها شنیده می‌شد، بازوهای ستبر و نیرومند و عضلانی و کشیده،

چشم های تیز بین و کشاف وعقاب سان، سینهٔ آراسته به مو یرگ سیاه گل موها را توصیف نکرده بودند تا من ببینم، و درنتیجه به ستایش محمود برخیزم؟ و مگر این شاعران، او را در هاله های ستایش و تکریم بر پشت اسب های طلائی سوار نکرده بودند تا من ببینم؟ و مگر اورا از تمام دروازه های مشرق و مغرب کوچکترین و بزرگترین شهرهای این کرهٔ خاکی وارد و خارج نکرده بودند تا من ببینم؟ مگر همه برای آرایش در برابر چشم های من نبوده تا من برای همیشه به عظمت و نبوغ و قدرت او ایمان بیاورم؟ و مگر در هر وارد و خارج کردن او از دروازه های عینی و ذهنی شعور من، پشته هائی از انسان ها را قربانی نکرده بودند تا من ببینم که چگونه این خدای خاکی بدل به خدائی آسمانی می شود؟ و بالاخره مگر او، این محمود، ازهمان آسمان خدائی بپائین نیفتاده... بود تا به او افتخار بکنم؟ به او افتخار می کردم، زیرا... نام او همیشه چون ورد تسبیحی تکرار می شد و مرا به سوی خود می خواند؛ مرا که فدائی او بودم و در دنیای شورانگیز اعمال او، آنچنان در جذبه فرو می رفتم که اگر حتی گردنم را هم در آن حال می زدند، نمی فهمیدم. و خدائی که از آسمان ها به زمین نازل شده بود، خدائی که این همه بامن خلوت کرده بود، اینک کفنی پوشیده، دربرابر من که کفن پوشیده بودم نشسته بود و مرا در یک آئین مقدس بومی، یک آئین بزرگی قومی و تاریخی شرکت داده بود. اینک او از آسمان نازل شده بود و در برابر من نشسته بود و می گفت: «گل من! ببر! پاها را ببر که داره دیر می شه!» و ما همانطور که برروی چار پایه نشسته بودیم، اره های تیز و بلند را، هریک یکی، برداشته بودیم. و آنوقت، موقعی که دو باره گفت: «گل من ببر! گل من ببر! داره دیر می شه!» صدای خرناسه سان اره که دیگر گوشها بدان عادت کرده بود — هم گوش های مردم و هم گوش های ما — بلند شد. قبل از بریدن، البته آن برجستگی کوچک را بادست حس کرده و پیدا کرده بودیم. هریک، یکی از آن برجستگی ها را پیدا کرده بودیم. و هنگام پیداکردن برجستگی، نگاهی به یکدیگر کرده بودیم. باید به این تبحر می نازیدیم؛ و البته من به محض پیداکردن برجستگی کوچکم، سرم را بلند کرده، چشم در چشم محمود دوخته بودم و محمود... نگاهم کرده بود و گوئی خواسته بود پاداش پیداکردن برجستگی پا را بی درنگ به من بدهد؛ و من در زیر آفتاب سوزان، احساس کرده بودم که بانگاه او، باهمان نگاه لطف و مرحمت و لطافت خشونت آمیز او، در آبی خنک، در چشمه ای، میان جنگلی شسته می شوم؛ و نگاه او آنچنان نیرومند بود که من می توانستم صدای لرزیدن ساده و نرم و تغزلی عضلات خودرا در آب بشنوم و می توانستم خودرا، موقعی که حتی صدای اره گوش ها را کر می کرد، غرق مراحم... او ببینم.

صدای خرناسه سان اره، اره های مثله، درفضا، درسکوت فضا، گسترد. پاهای مرد را آنچنان محکم بسته بودیم که بزرگترین شکنجه ها حتی نمی توانست آنها را به جنبش درآورد. پاها کبود و خون آلود بودند و به خاک و کثافت آلوده؛ و من هنگام بریدن پا، فقط پا را نگاه می کردم و احساس می کردم که این پای ظریف و کوچک، این سهم ناچیز من برای بریدن و مثله کردن، ازچه شهرها و

روستاها و قصباتی باید گذشته باشد؛ در چه آبی و در چه صبحی یا غروبی باید شسته شده باشد و دست های نوازشگر کدام زنی، آنرا نوازش کرده باشد. حس این قبیل چیزها برایم آسان نبود؛ و صدای اره که در فضا پیچیده بود، پا را به سوی شهادت می راند؛ پا همچون ستون نازکی بود، قدیمی، عتیق و از دوران کهن بجامانده؛ و رگها، خطوط ناخوانای کتیبه ای را می ماند. درون استخوان، عیناً به خطوط دایره ای و تاحدی رنگ به رنگ هویج سیاه می مانست؛ منتها خشن تر، محکم تر و عینی تر. اره فرو می رفت و پا داشت درمیان خون، خونی که روی شن ها فرو می ریخت و خونی سیاه بود، از ساق پا جدا می شد و سر ساق پا عیناً شبیه سر کثیف تیرکی بود که از آن خون، خونی سیاه فرو می ریخت. محمود را نگاه کردم که زانوهای محکم و نیرومندش را بر زمین تکیه داده بود و داشت کار را تمام می کرد. محمود زیبا نبود، ولی مردانه بود و تمام کارهایش را هم مردانه انجام می داد. هرگز وحشتی از خون نداشت و مارا هم عادت داده بود که از خون وحشت نکنیم. او، گاهی بتدریج، و زمانی ناگهانی، مارا به خون عادت داده بود. او می توانست حتی باخون وضو بگیرد و بعد در برابر مردم به نماز بایستد؛ و یا می توانست پس از قتل عام مردم قصبه ای، دربارهٔ بزرگی خداوند داد سخن بدهد. می توانست بیست نفر از متفکران قوم را از زندان آزاد کند؛ تنها برای آنکه دو روز بعد، همهٔ آنها را یکجا بکشد و بگوید زیر آوار ماندند و بعد در برابر تمام مردم این خطه برای رخت بر بستن فکر و تعالی انسانی اشک بریزد. ولی او کسی بود که هرچه می خواست، دیگران هم آن را می خواستند؛ اگر او خون می خواست، مردم نیز خون می خواستند؛ اگر آب می خواست، مردم نیز آب می خواستند؛ و اگر او هیچ چیز نمی خواست، مردم هیچ چیز نمی خواستند. البته او هرگز برای خود هیچ چیز نمی خواست. امکان داشت که برای مردم گاهی هیچ چیز خواسته باشد و آنها نیز قبول کرده باشند که تمام هیچ چیزها را به فرمان محمود دراختیار داشته باشند؛ ولی هرگز اتفاق نمی افتاد که او برای خود هیچ چیز بخواهد. علاوه براین او درطول سال های بی تجربگی و درطول سالهای پرتجربه اش، به این تجربهٔ بزرگ تاریخی دست یافته بود که مردم، معطل نمی توانند بمانند؛ مردم باید مشغول باشند؛ باید از شدت و حدت نوعی مشغولیت برخوردار باشند. معتقد بود که مردم، تمام مردم بچگانه اند و باید بازیچه هائی بصورت قتل...، جشن، عزا، جنگ — البته نه جنگ درست و حسابی — گرسنگی، تشنگی، فساد و وبا و طاعون داشته باشند؛ و مردم باید همیشه منتظر بمانند؛ باید کلمات بزرگ، کلمات پرطنین بزرگ بشنوند؛ مردان یا زنانی که این کلمات را برزبان می رانند باید قوی ترین، قابل انعطاف ترین و زیباترین صداها را داشته باشند؛ و مردم باید بیاموزند که چگونه افتخار کنند؛ چگونه کلمات این مردان و زنان خوش صدا را در ذهن خود جای دهند و چگونه بخود و محمود در هرگوشهٔ تاریخ و هرچهارسوق این جهان افتخار بکنند. من بهمین مسائل فکر می کردم و سهم ناچیزم را ازاین مثله برمی گرفتم. داشتم از زیر می رسیدم به پوست پا؛ و بعد پاها را جدا کردیم و درون سطل انداختیم و دو سطل کوچک روغن داغ را که آورده بودند به زیر ساق های بریدهٔ تیرک مانند گرفتیم و سرساق ها

را درون روغن نگاه‌داشتیم. محمود بلند شد. این‌بار صدای چندان رعدآسائی از مردک بسته به چارمیخ شنیده نشد. بلکه شنیدم که به نجوا می گفت: «پاهایم! بچه هایم! پاهایم، بچه هایم!» و راستی این صدا از کدام حنجره برمی خاست؟ و چرا این صدای استغاثه اینهمه آشنا بود؟ صدا گوئی انعکاس نوازش زنی در گوش های مرد بسته به چوب بست بود. آیا زنی ازپاهای اوچنین ستایشی کرده بود؟ گوئی موقعی که زنی از بالا برروی او خوابیده بود، با پاهایش بسوی سر او و با سرش به‌سوی پاهای او، پاها را بغل کرده، فریاد زده بود: «پاهایم، بچه هایم!»؛ و اکنون او، در گوشه ای ازمغزش از حافظهٔ مثله شدهٔ مسخ شده‌اش، بوضوح، آن صدا، صدای زنانهٔ نوازشگر و زیبا را می شنید و تکرار می کرد: «پاهایم، بچه هایم»؛ و ما پاهایش را مثل دو بچهٔ تازه خفه شده توی سطلی انداخته بودیم و محمود بی اعتنا به نجوای مرد داشت می گفت که: «کار خسته کننده ایه! مثل اینکه پا بریدن مشکلتر از دست بریدنه!» و من می گفتم: «درسته!» و داشتم به اشتباه خود پی می بردم و داشتم به نجوای شکنجه دهندهٔ مرد بسته به چوب بست گوش می دادم و از خود می پرسیدم که چرا این صدای استغاثه اینهمه آشناست! و مردم؟ آنها فقط از دور دیده بودند که ما نشستیم، آنهم مدت زمانی نسبتاً طولانی؛ اره‌ها را بکار انداختیم و بریدیم، تا مدتی؛ و بعد بلند شدیم. برای آنها، این امکان نبود که پاها را ببینند. علاوه براین، موقعی که بازوهای مرد بسته به چوب بست را می بریدیم، مردم پس ازشکستن هر بازو وفرورفتن بازوی بریده در روغن داغ، صدای رعدآسای اناالحق مرد را شنیده بودند وتهییج شده، فریاد زده بودند و فریادشان، در هماهنگی مطلق به گوش هرچه و هرکه در این‌دنیا گوش و هوشی داشت، رسیده بود. فریاد اناالحق مرد، آنها را علیه او تحریک کرده بود و فریاد زوزه‌سان آنها مارا تحریک کرده بود؛ و ما در این دنیای هماهنگ علل و معلول ها و عمل و عکس العمل ها و سکوت و فریاد وبدنبال آن فریاد و سکوت، توانسته بودیم تمام نیروهای درونی و بیرونی خود را تجهیز کنیم وبا بسیج کردن نیروهای خود توانسته بودیم آنچه را که می خواستیم انجام دهیم. درحقیقت بین ما و مردم، یک سؤال و جواب دقیق صورت گرفته بود. منتها ما اول جواب را داده بودیم و گذاشته بودیم آنها سؤال بکنند و بعد ما جواب دیگری داده بودیم و باز به‌آنها اجازه داده بودیم که سؤال کنند و آنها تصور کرده بودند که دراین توالی سؤال و جواب ها، اول آنها سؤال می کنند و بعد ما جواب می دهیم. درحالیکه ما بخوبی می دانستیم که عکس قضیه درست‌تر است. ما جواب را بصورت یک موجود عینی، یک قتل، یک خودکشی، یک قتل‌عام، یک مثله و جنون، در برابر آنها قرار می دادیم. این جواب سؤالی بود که آنها باید می کردند که نکرده بودند، و هرگز هم نمی کردند. جواب ما به سئوال آنها، سئوالی که آنها نکرده بودند، زمینه‌ای از حقیقت بوجود می آورد؛ آنها باید سؤالی می کردند نه در بارهٔ آن حقیقت، بلکه بعداز آن حقیقت، منتها براساس آن حقیقت؛ و بعد ما در یک مرحله آنورتر به‌آنهاجواب می دادیم، جوابی بصورت یک شدت‌عمل، یک جنون، یک برهنگی، یک قمار درخشان دیگر؛ و آنها قانع می شدند؛ حتی در اعماق ضمیر خود هم نمی توانستند بفهمند که در این ترازو، یکی از

کفه‌ها اصلاً وجود ندارد؛ و فقط یک کفه هست و آن‌هم کفه‌ای است که درآن، محمود و من، دوتائی، با سنگینی و وقار تمام نشسته‌ایم. ولی این بار ما آنها را به نوعی یکنواختی، یکنواختی اناالحق گفتن مرد پس از هر بریدن دست، عادت داده بودیم و بهمین دلیل موقعی که مرد بسته به چوب بست پس از بریده شدن پاهایش به‌جای فریاد اناالحق، فقط به گفتن و تکرارکردن «پاهایم، بچه‌هایم!» اکتفا کرده بود و مردم نتوانسته بودند این سخنان تغزلی و زیبا را بشنوند درآن دنیای هماهنگ حماسی خود جائی برای آن تعیین کنند، بین آنها نوعی همهمه، همهمه‌ای ناشی از عصبانیت، پیدا شده بود. آنها می‌خواستند نه فقط از طریق چشم‌های خود تماشا کنند، بلکه می‌خواستند و تاحدی خودرا محکوم می دیدند که صدای تماشاشده‌ها را ازطریق گوش خود بشنوند. البته آنها نیز، مثل تمام هنرمندان اصیل، که ازطریق اشراق و ارتباط مستقیم با جهان رو برو می‌شوند، به این مسأله بسیار فنی هنری ناخودآگاهانه وقوف یافته بودند که گوش و چشم، دو دریچه، دوپنجرهٔ بزرگ دید تخیلی آدم هستند. این دو دریچه، مائده‌های اساسی و مواد اولیه را به حافظه می رسانند؛ کبریتی می‌زنند و تخیل مثل انبار پنبه، ناگهان مشتعل می‌شود و آنگاه این اشتعال، با هزار سر کوچک و بزرگ، بصورت کلمه، برز بان جاری می شود و تبدیل به فریاد، فریادهای زوزه‌سان حاکی از تشنگی برای ماجراهای خیال انگیز بیشتر می‌شود. چیزی که درین میان مردم هرگز به‌حساب نمی‌آوردند، شکنجه‌ای بود که چشم‌هایشان و گوش‌هایشان تحمل می کرد. تخیل آنچنان آنها را بسوی جلوپرتاب می کرد که آنها برهنه شدن ناگهانی خود را، تحت‌تأثیر حرکت باد و یا برخورد سریع و تند هوای رو برو با اندامشان، نادیده می گرفتند؛ و چون این بار، هنوز انبار تخیل هیجان‌یافته‌شان آتش نگرفته بود، آنها، بجای آنکه بدل به همسرایان زوزه کش بشوند، پیش خود زمزمه می کردند و بعد این زمزمه بدل به هلهله‌ای شده بود و هلهله بدل به همهمه‌ای شده بود، حاکی از اختلاف عقیده؛ و این البته خلاف آن چیزی بود که محمود پیش بینی می کرد. او از این زمزمه‌های مردم نفرت داشت؛ و شاید هم حق داشت؛ بدلیل اینکه تصور می کرد شعور درمیان مردم از همین زمزمه‌ها پیدا می‌شود؛ محمود نمی‌خواست که مردم اختلافی بایکدیگر داشته باشند. مردم باید متحد باشند؛ اگر مخالف بودند، باید متحداً فریاد می زدند و صدای مخالف خود را به گوش محمود می رساندند؛ اگر موافق بودند باید موافقت خود را رسماً و متحداً به‌گوش محمود می‌رساندند. آنها هرگز با محمود مخالفتی نمی کردند؛ اصولاً فکر مخالفت با محمود هرگز به مغزشان خطور نمی کرد. آنها درفاصله‌ای از تنفر و عشق نسبت به محمود زندگی می کردند؛ ولی تنفرشان از نوعی نبود که منجر به عصیانی عمومی علیه محمود بشود. پس باید آنها موافقت خودرا بامحمود اعلام می کردند، باید فریاد می زدند وچیزی دیگر، حادثه‌ای جالب‌تر از محمود می خواستند؛ و چرا فریاد نمی‌زدند و از محمود چیزی نمی خواستند؟ محمود قدرت آن را داشت که آناً تصمیم بگیرد و آناً عمل کند و بهمین دلیل موقعی که خطاب به‌من، باصدائی مردانه ولی مهرآمیز، گفت: «عزیزجان، اون پاها را بردار بیار اینجا»، بلافاصله فهمیدم که او

می خواهد جوابگوی ولع سیری ناپذیر مردم باشد. بطرف سطل رفتم و پاها را برداشتم، گرم و لیز و نرم بودند و مثل این بود که پاها در گوشت لخم فرورفته بودند و استخوانی در ترکیب جسمی آنها بکار نرفته بود. پاها را پیش محمود بردم. محمود گرفت و بدانها نگاه کرد و لبخندی زد و چنین بنظر می رسید که درآن حالت به یک جفت کفش بسیار تمیز و براق و پاکیزه نگاه می کند. فریاد زد: «دو نیزهٔ کوتاه بیارید!» که بلافاصله آوردند. پاشنه ها و پنجهٔ پاها را گرفت و آنها را یک یک سر نیزه ها قرار داد و بعد نیزه ها را یک یک از پائین فشار داد و آنها را از پاشنه های پا درپاها فروکرد و بعد به من گفت: «برو اونور بایست!» و خود رفت و طرف مقابل من در سمت چپ مرد بسته به چوب بست قرار گرفت و گفت: «عزیز جون، نیزه را بلند کن!» و خود نیز نیزه را بلند کرد. نیزه ها، و برسر آنها، پاها، از طرفین مرد بسته به چوب بست بالا رفتند و در دو سوی سر مرد بسته به چوب بست قرار گرفتند؛ پای راست، در دست من و پای چپ در دست محمود، چراکه محمود همیشه چپ نمائی می کرد؛ و من نخست صدای خفیف و تغزلی و زیبای مرد بسته به چوب بست را شنیدم که گفت: «پاهایم، بچه هایم! پاهایم، بچه هایم!» و بعد صدای زوزه سان مردم، زوزه های سگان همسرا را شنیدم که گفتند: «و اکنون زبانش را! و اکنون زبانش را! و اکنون زبانش را!»؛ وچون این گفته چندبار تکرار شد و با هماهنگی کامل تکرار شد، ما نیزه ها را پائین آوردیم. پاها را از سر نیزه ها کندیم و آنها را داخل سطل انداختیم و بی آنکه معطل بکنیم، به ندای قلبی مردم پاسخ گفتیم؛ قیچی بلند و تیزی خواستیم و چون آوردند نردبان خواستیم؛ و چون دو نردبان یکی برای محمود و یکی برای من آوردند، بالا رفتیم، تا کلام را، آلت کلام را، ریشه کن کنیم.... و آنوقت به کمک هم زبانش را بریدیم، بدون آنکه دستهامان بلرزد، بدون آنکه کوچکترین اشتباهی بکنیم؛ و بابریدن زبانش، دیگرچه چیز اورا بریدیم؟ بابریدن زبانش، وادارش کردیم که خفقان را بپذیرد. ما زبان را برای او بدل به خاطره ای درمغز کردیم و اورا زندانی و یرانه های بی زبان یادهایش کردیم. به او یاد دادیم که شقاوت مارا فقط در مغزش زندانی کند؛ هرگز نتواند از آن چیزی برزبان بیاورد. با بریدن زبانش، او را زندانی خودش کردیم. او زندانبان زندان خود و زندانی خود گردید. اورا محصور در دیوارهای لال، دیوارهای بی مکان، بی زمان و بی زبان کردیم. به او گفتیم که فکر نکند و اگر می کند، آن را برزبان نیاورد، چراکه او دیگر زبان ندارد؛ زبانی که در دهانش می چرخید و کلمات را باصلابت و سلامت، و اندیشه و احساس تمام از خلال لب ها و دندان ها بیرون می داد، از بیخ بریده شد و زبان لیزپوشیده به خون، خون تازهٔ نورانی، دردست محمود ماند؛ و محمود آن را داخل طشتی انداخت که کنارسطل گذاشته شده بود. آنگاه کلمات از بین رفتند، و او حرف و صدا و کلمه و نطق و بیان را فراموش کرد. سین های شاد تغزلی، شین های جشن های نورانی، پ های پولادین و ب های برنده و دال های دردافکن را فراموش کرد؛ ت های تف برف های فلاکت بار را وچ های چلچله پرداز پرنده های پروازرا، میم های مقدس و نون های عاشقانه و الف های سروآسا را؛ حروف، حروف نستعلیق ابروسان را فراموش کرد. رابطهٔ بین حروف را بصورت

خون، جریان نورانی خون درآورد و آن را ناگهان از خلال لبانش رها کرد و بعد تمام رابطه ها را فراموش کرد؛ بامغزش رابطه ها را بلعید، قفل های کرولال برآنها زد و در حجره های بی زبان سکوت مخفی کرد. زبانش ازحرکت بازماند و بدل به گربه ای سر بریده شد، در طشتی که خون داشت برآن می خشکید. حرکات هنرمندانهٔ زبان در فضای محدود دهان، در سکون و سکوت مطلق درغلتید. زبانی که زمانی بازشده بود و یک یک صداها را تقلید کرده بود از صدای پرندگان، مادرها، پدرها و جریان آب و حرکت برگ ها؛ زبانی که بعدها خودرا از نوازش سرشار کرده بود و فرزی و چابکی و زندگی یک پرندهٔ تازه به‌پرواز درآمده را پیدا کرده بود؛ در کودکی راه افتاده، کتاب ها، کتاب ها را تلفظ کرده بود؛ اوایل آهسته و بازحمت و کنجکاوانه، و بعدها بچابکی، بسادگی ، و هنرمندانه. هرکلمه همچون آفتابی در ذهن راه‌یافته، آن را شعله ور کرده بود؛ و در نسوج مغز، احساس های خفته، بدوی و اصیل و خلاق بیدار شده بودند و ازکلامی‌به کلامی پل بسته بودند؛ و زبان خودرا به جلو رانده بود، به کنارها رانده بود؛ و زبان، مغز را ادا کرده بود. زبان در دهان هنرمندانه راه افتاده بود: از کوچه ای به کوچه ای حرکت کرده بود. به زنی گفته بود: «دوستت دارم» به مادری گفته بود: «مادر!» به پدری گفته بود: «پدر!» پسری را با یک «چطوری؟» نوازش کرده بود و به دختری، کفتری را نشان داده، گفته بود: «کفتر! کفتر!» و دختر کوچک ادای اورا درآورده، گفته بود: «کفتر! کفتر!» زبان مثل روحی تسخیرناپذیر ولی تسخیرکننده، به جدارهای دهان از سه سوفشار آورده بود؛ و دهان برسر جاده ها، در برابر اجتماعات کوچک بازشده بود و زبان زرین حرکت کرده، گفته بود: «آزادی!» و آنگاه حرکت کرده، برسر چارراهها فریاد زده بود: «آزادی!» و تجاوز، آری، از خطه های محدود جغرافیای چارراهها تجاوز کرده بود و در میدان نعره برداشته بود: «آزادی!» و حنجره، آن بلندگوی بزرگ طبیعی، زبان را به‌سوی عظمتی بی نظیر رانده بود؛ و ، مردی که ما گرفته بودیم و سنگسارش کرده بودیم و بعد دست وپاهایش را بریده بودیم، برسر چارراه تاریخ ایستاده، فریاد زده بود: «آزادی!» و ما با یک قیچی، او را به درون حافظه اش رانده بودیم. مغزش را شکاف داده، زبانش را در گور کوچک آن شکاف دفن کرده بودیم. من و محمود، نه! محمود و من، نه! من و محمود، نه! محمود و من، زبان اورا بریده، در وسط طشتی که برآن خون حلق او داشت می خشکید، انداخته بودیم. و حالا دهان او پراز خون بود و محمود فریاد می زد: «غورت بده!» و او نمی توانست غورت بدهد؛ چراکه دهنش پراز خون بود و محمود برای آخرین بار فریاد زد: «غورت بده!» و با دستارچه ای که به‌من داد، گفت: «دور دهنشو تمیز کن!»؛ و او نتوانست غورت بدهد و خون، خونی به کف آلوده به بیرون ریخت و من با دستارچه خون قی شده را تمیز کردم. و موقع تمیز کردن، او که آن بالا بود، ناگهان چشمان بسته اش را بازکرد و من که در برابر او ایستاده بودم، اورا نگاه کردم. صورت من در چشمهای او منعکس شده، بود. ولی او با چشمهایش ، از پشت صورت منعکس شده، مرا نگاه می کرد. چشمهایش، مثل زندانی ای که از دو سوراخ بیرون را نگاه کند، از حدقه ها مرا نگاه

می کردند. او واقعیت عجیبی یافته بود. نگاهش را نمی توانم بگویم که پراز خشم بود، یا نفرت، یا تسلیم؛ نگاهش فقط مرا نگاه می کرد. نمی توانم بگویم که در آنها التماسی، عجزی و یا فریادی نهفته بود. نگاهش فقط مرا نگاه می کرد. نمی توانم بگویم بامن بود یا بی من؛ مرا می خواست یا نمی خواست؛ چیزی می دانست یا نمی دانست. نگاهش فقط مرا نگاه می کرد؛ مثل دو چشم یک زندانی که آخرین نگاهش را به بیرون، نه به بزرگی و عظمت بیرون، بلکه به بیرون، تنها به دلیل اینکه بیرون فقط بیرون است، نثار کرده باشد. حرکتی در نگاهش دیده نمی شد؛ نگاهش مرا نگاه می کرد. چه واقعیتی این چشم ها پیدا کرده بودند! حدقه ها مثل دو سنگ توخالی بودند که در آنها زمرد بخون آلوده نصب کرده باشند و ابروهای پر پشت، انگار در دو طرف پیشانی از موی قهوه ای و سرخ و شتک های خون و عرق بافته شده بودند. ولی هیچ چیز باواقعیت زلال و لایزال آن چشم ها برابری نمی توانست بکند. محمود که از نردبان پائین رفته بود، فریاد زد: «پلک هاشو بنداز!» و من دست خون آلودم را بالا بردم و پلک هایش را بستم؛ و نگاهی که مرا فقط نگاه می کرد، دیگر نگاه نکرد. با دستارچه دور دهان و ریشش را که اینک از جلوبه سوی من می رست، تمیز کردم. ازپله ها پائین آمدم. محمود گفت: «می دونسم که زبونش دخلشو درمی آره»؛ گفتم: «آره!» و آنوقت محمود نیزه ای خواست، بهمان مهارتی که همه چیز را می خواست، و همینکه آوردند نیزه را در زبانی که میان خون لخته بسته افتاده بود، فروکرد و زبان را با نوک نیزه بلند کرد و دستش را بالا برد و طبق عادت ملی، آن بالا نگهداشت و فریاد زد: «مرد! این هم زبانش!» و مردم شروع به شادی کردند و فریادزنان و شادی کنان، فراشها را به کناری زدند و جلوتر و جلوتر آمدند و ما سه تن، من و محمود، نه! نه! محمود و من، و مرد مردهٔ بسته به چوب بست را درمیان گرفتند؛ نخست به من نگاه کردند، همینطور خندان خندان، و بعد به محمود، همینطور خندان خندان، و بعد به شمایل مرد بالای چوب بست، همینطور خندان خندان؛ و آنقدر خندیدند که نزدیک بود از خنده روده بر بشوند و دیگر جلوگیری از خنده شان ممکن نگردد و سلامت و سعادت ملی به خطر بیفتد؛ و لحظه ای بعد شیپورهائی از چهارگوشهٔ بیابان بصدا درآمد، خنده ها ته کشید و مراسم رسمی جشن آغاز شد؛ و بلافاصله بعداز شروع مراسم، مردم که داشتند جسد را بهت زده نگاه می کردند، عقب عقب رفتند. آنها در برابر این پیروزی بزرگ تاریخی فقط می توانستند اول بخندند و بعد بهت کنند. بالاخره آنها باید در برابر این لحظهٔ تاریخی قرار می گرفتند؛ و اینک چیزی بزرگ، چیزی که در کنه ضمیر آنها رسوب کند و باحالتی تهوع آور، باحالتی فلج کننده آنها را دگرگون کند، چیزی که چون میخی تیز نسوج روح آنها را بدَرَد و سوراخ کند و متلاشی کند و پیش برود، در برابر آنها قرار گرفته بود. آنها نخست در یک بی نهایت منفجر شده بودند؛ در بی نهایت خندیدن، خندیدنی همگانی و جامع و کامل، منفجر شده بودند؛ و چون خندیدنشان سکرآور و مستی بخش بود، برای لحظه ای در منتهای هیجان، لب و دندان و چشمها و شکم هایشان به حرکت درآمده بود، خون در قلب ها بجوش آمده، به گوش ها، چشم ها و گونه ها

جاری شده بود؛ و آنها، در حالیکه پره های دماغشان، از تشنج خنده پهن تر می شد و می لرزید، برجای خود میخکوب شده بودند؛ و بعد گوئی دستی بزرگ، شانه های آنها را که گوئی در خواب بودند، گرفته، تکان داده، بیدارشان کرده بود و ناگهان آنها، باهمان لب و دهانِ باز و حدقه های سرخ و صورت های متشنج از خنده، به خود آمده بودند. البته شاید هم به خود نیامده بودند، بلکه دستی بزرگ از آسمان فرود آمده، یا از زمین بپاخاسته بود و خندهٔ همگانی آنها را از صورتشان پاک کرده بود و آنها قدم در نیمکرهٔ بی نهایت دیگر، قدم درآن بی نهایت بهت گذاشته بودند. آنها باخنده جلو آمده بودند، خنده شان را گسترده تر و همه جاگیرتر کرده بودند؛ از لب و دهان خود تجاوز کرده، حتی فضا، فضای آزاد را خندانده بودند؛ و بعد ناگهان آن دست نامرئی که معلوم نبود زمینی یا آسمانی است، خنده را بایک حرکت از چهره های متشنج آنها پاک کرده بود؛ و البته معلوم بود که اگر خنده از چهره ای پاک شود ولی حرکات خنده بماند، جز بهت، جز یک سنگینی خفقان آور، خفقان دریاهائی که درساعت پنج بعدازظهر پائیز به ابرهای تیره پوشانده می شوند، چیزی نخواهد ماند. دستی امواج خنده را رو بیده بود و آنچه مانده بود، جز بهت چیز دیگری نبود. اگر بی نهایت اولی، انفجاری بود بسوی بیرون، بی نهایت دوم هق هق ترس آور و پرتشنجی بود بسوی درون؛ منتها هق هقی که صدایش را کسی هرگز نشنود، هق هقی که صدایش را حتی خود گریننده هم نشنود. در وسط این دو بی نهایت، در برزخی میان جهنم خنده از یک سو و جهنم بهت ازسوی دیگر (بهشت که هرگز!) آنها کوشیده بودند چیزی از سرنوشت خودرا بفهمند و به همین دلیل به شکلی موزون، مثل ارتشی که محیلانه عقب نشینی می کند تا برگردد و دشمن را غافلگیر کند، آنها عقب عقب رفته بودند، مبهوت و مغلوب؛ و گوئی هنگام عقب نشینی سعی کرده بودند به چیزی بیاو یزند، به چیزی که مفهومی غیراز مفاهیم عادی از قبیل زندگی و مرگ، قتل و شهادت داشته باشد؛ چیزی ورای این مفاهیم روزمرهٔ فردی که درآن اثری از جامعیت سرنوشت آنها برروی تاریخ، یا زمان، یا آینده وجود داشته باشد؛ چیزی که به خندهٔ پرتشنج آنها و بهت ساکت آنها بتواند مفهومی نه ساده، بلکه مفهومی عمیق، ولی روشن و درخشان بدهد. آیا آنها توانسته بودند درآن لحظه به چیزی دست بیابند؟ البته آنها کوشش خودرا کرده بودند، کوششی برای رهائی از مسخ شدن در حیرت و بهت به عمل آورده بودند؛ کوششی کرده بودند تا شاید خودرا خلاص کنند؛ منتها معلوم نبود که آنها خواسته بودند خود را از دست چه چیزی نجات دهند؛ و معلوم نبود که اگر چیزی وجود داشت که آنها می خواستند از آن نجات یابند، بالاخره قدم بعدی آنها قرار بود از چه قماشی باشد؟ قرار بود آنها خودرا به سوی چه نیروئی، غیراز این نیروی مسخ شدن در بی نهایت های مثبت و منفی بسپارند؟ ولی آنها هرقدر کوشیدند، نتوانستند در برزخ این دو بی نهایت، یا دو جهنم، به مفهومی دست بیابند. کوشش آنها همچون ریگی بود که از لای انگشتان فرو می خزید و به پائین می ریخت. آنها نتوانستند به چیزی دست بیابند. کوشش بی فایده شان با همان عقب نشینی، به اوج نه! به ضد اوج رسید، و موقعی که صدای محمود شنیده شد که فریاد می زد: «یک چارچرخه

بیارید!» آنها از خواب بیدار شدند؛ از خواب درآن بی نهایت بهت موزون بخود آمدند؛ اطراف خو یش را نگریستند؛ یکدیگر را نگاه کردند؛ حتی چشم هایشان را هم مالیدند؛ شانه هایشان را تکان دادند و به جای بهت، ایندفعه تعجب کردند که چرا بهت کرده اند. آنها یکدیگر را نگاه کردند و کوشیدند حرف بزنند؛ ولی نتوانستند. آنها فقط به یک تفاهم فیمابین پی بردند؛ به تفاهمی که ناشی از اشتراکی نامرئی بود، پی بردند. تعجب کردند که چرا بهت کرده اند. یکدیگر را نگاه کردند؛ همه چیز یادشان آمد. پیش از آن تحت تأثیر کدام افسون و یا افیون بودند، معلوم نبود؛ ولی یکدیگر را که نگاه کردند، یادشان آمد که کجا هستند، چکار کرده اند، چه باید بکنند و در کنار چه کسانی چکار باید بکنند. من و محمود را هم به خاطر آوردند؛ و محمود را که دو باره فریاد زد: «یک چارچرخه بیارید!» بخو بی بخاطر آوردند؛ و آنوقت خوب تکان خوردند و دو باره به پشت خط تعیین شده بازگشتند. فراشها دو باره برگشتند سرجاهاشان، و در برابر آنها پشت به ما ایستادند و مردم درپشت خط تعیین شده صف کشیدند. لبخندی از تفاخر برلب هاشان پیدا شد. افتخار مثل مگس داغ نشانی بر سینه شان نشست و آنها رهبری شدند، در افتخار، در احترامی منظم و منضبط غرق شدند؛ پشت خط تعیین شده، خطی که گوئی نه محمود، بلکه سرنوشت برای آنان تعیین کرده بود، ایستادند؛ پراز افتخار، خستگی ناپذیر، راضی و سالم، سالم مثل سگ های وفادار، چون سگ های وفاداری که حتی پس از قحطی کشیدن های طولانی هم، باز به ارباب بی رحم خود وفادار مانده باشند. و موقعی که محمود فریاد کشید: «یک چارچرخه بیارید!» آنها احساسی حاکی از انتظار ازخود نشان دادند، احساس اینکه چارچرخه دچار چه سرنوشتی خواهد شد؛ چرخ هایش آیا حرکت خواهد کرد؟ و چه کسی یا کسانی برروی چارچرخه قرار خواهند گرفت؟ و اصلاً این شیئی عجیب یعنی چارچرخه، چه راههائی را در پیش خواهد گرفت؟ اشیاء، آنها را بیش از انسان ها تهییج می کرد؛ و آنها به شنیدن کلمهٔ «چارچرخه» گوئی دهانشان باز مانده بود...

چارچرخه محکم ساخته شده بود؛ چهارچرخ بلند آهنی داشت؛ چوب گردو، با گره های گرداگردش می درخشید؛ میخ ها در آفتاب به ستاره های آتش گرفته شباهت داشت؛ دو اسب بلند، اسب هائی که معلوم بود هدیهٔ یکی از امیران عرب به محمود هستند یکی سیاه و دیگری سپید، به چارچرخه بسته شده بودند؛ چوبی، دو اسب را از یکدیگر جدا می کرد؛ اسب ها، مثل دوسردار بلند قد، رشید و کامل بنظر می آمدند. هنوز در ذهن مردم، چارچرخه، کلامی شهوانی بود و اکنون آنها باکمال تعجب می دیدند که کلمهٔ چارچرخه، از ذهنیت زبان به عینیت چشم سپرده شده، اینکه نه کلمه، بلکه خود چارچرخه، در برابر آنها ایستاده است. مردم بهت زده، مفتون زیبائی، تناسب و تحرک ساکت اسب ها و چارچرخه شده بودند. محمود اسب ها و چارچرخه را نگاه نمی کرد. او مردم را نگاه می کرد، مردم، اسب ها و چارچرخه را نگاه می کردند. و من البته ایستاده بودم و محمود و مردم و اسبها و چارچرخه را نگاه می کردم؛ محمود اجازه می داد که مردم، چیزهای زیبا را تماشا کنند و

چارچرخه، این زیبائی متناسب، این ساخت دست های صنعتگران محمود، چیزی زیبا بود؛ و محمود اجازه می داد که مردم چیزهای زیبا را تماشا کنند. از نظر محمود، مردم باید شیفته شوند و در شیفتگی زندگی کنند، در شیفتگی زبان بازکنند و حرف بزنند. محمود، همیشه آنها را، به نوعی، در یک حالت تعلیق، در یک شیفتگی تمرکز یافته، در یک بهت ابهت آور نگاه می داشت. مردم، اگر این شیفتگی را ازدست می دادند، امکان داشت که به فکر چیزهای دیگری بیفتند. ممکن بود پشت به محمود بکنند، شهرا را خالی کنند، راه خودرا بکشند و بروند؛ و یا ممکن بود، مردم یک یک، یا دسته دسته، و یا در کنار هم و دسته جمعی دست به انتحار بزنند؛ چراکه ازنظر محمود، اگر شیفتگی، حالت تعلیق، حالت غافلگیری و شبیخون، این حالت «سر بزنگاهی» از مردم گرفته می شد، دیگر آنها بدرد نمی خوردند. بهمین دلیل محمود مردم را نگاه می کرد و می خواست ببیند پس از آن لحظات شیفتگی و شکفتگی... چه اقدام دیگری باید از مردم سر بزند. از شوق دیدار چارچرخه و اسب ها، مردم لبخند می زدند، دست ها را بهم می مالیدند و صداهائی چون صدای موش های درشت گرفتار در تله از حنجره خارج می کردند و از دور گوئی بطرف چارچرخه و اسب ها موج می کشیدند؛ طوری که گوئی در کنار کشتی بزرگی در ساحل ایستاده اند و منتظرند تا زنی زیبا از کشتی پیاده شود و آنها همگی، از نزدیک، شاهد ظهور زیبایی بشوند. و اتفاقاً صدای سرور من محمود، در همین لحظه شنیده شد. او چشم ازمردم برگرفت و در حالیکه سرمست به دور خود می پیچید، فریاد زد: «سوارش کنید!» وفراشها مشغول کار شدند؛ و مهارت و کاردانی آنان براستی حیرت انگیز بود. یکی از آنان که برصندلی چارچرخه نشسته بود و افسار هردو اسب را بدست داشت، چارچرخه، آن تناسب معظم را، عقب، عقب، عقب، هدایت کرد؛ طوری که پشت چارچرخه درست در برابر مرد بسته به چوب بست قرار گرفت. ترتیب این کار طوری داده شده بود که اسب ها، هرگز، چشمشان به مرد دست وپا بریده نیفتد. محمود بخوبی می دانست که اگر چشم اسب ها از کنار به یکی از بازوان خونین و مالین می افتاد، اگر آنها فقط یکبار، پاهای مرد را می دیدند و اگر چشمشان بصورت مسخ شدهٔ مرد می افتاد، آنچنان رم می کردند که دیگر هرگز به سوی مردم، به سوی شهر و اهلیت چارچرخه برنمی گشتند. محمود ازمن پرسیده بود که فکر نمی کنی که ممکن است اسب ها رم کنند و مردم رم کردن اسب ها را به حساب معجزه بگذارند و ایمانشان نسبت به مراسم جشن سلب شود؟ من با او موافقت کرده بودم و گفته بودم که می توان چیزی روی چشمشان انداخت و نگذاشت که آنها چشمشان به دست و پای مرد مثله بیفتد؛ ولی او موافقت نکرده، گفته بود که اگر همه چیز آشکارا انجام شود، بهتر است و بهمین دلیل به رانندهٔ چارچرخه دستور داده بود که طوری هردو اسب را هدایت کند که اسب ها باآرامش تمام چارچرخه را ازعقب به سوی مرد مثله برانند؛ بدون آنکه چشمشان به مرد مثله بیفتد و بدون آنکه مردم گمان کنند که محمود حیله ای بکار بسته است. مردم، که گرداگرد، در برهوت عظیم آفتاب و زمین صف کشیده بودند، و به فاصله ای نه چندان دور، محمود و اسب ها و من و مرد مثلهٔ بالای چوب بست را نگاه

می کردند، باصداهای خفیفی که ازخود بیرون می دادند، نشان می دادند که بنحوی خستگی ناپذیر می خواهند در شگفتی و اعجاب فرو بروند. آفتاب بلند بود؛ زمین فراخ، اسب ها زیبا، چارچرخه موزون، مرد بسته به چوب بست، درخشان و تهییج کننده و مصیبت بار. دیگر آنها چه می توانستند بخواهند؟ آنها هم در برابر طبیعت قرار داشتند، و هم در برابر صنعت؛ هم در برابر زنده و زندگی قرار داشتند، و هم در برابر مرده و مردگی؛ هم در برابر زیبائی قرار داشتند و هم در برابر مصیبت؛ تمام این عوامل اعجاب، توازنی هندسی داشت؛ توازنی که در کمال تصنعش، ماهیت طبیعی خودرا ازدست نداده بود و آنچنان به جای خود، متناسب، شعله ور و تحریک کننده بنظر می آمد که کسی نمی توانست در عظمت قدرتی که چنین توازنی را بوجود آورده بود، شک کند. اثر انگشت محمود، نه فقط برروی بازوان مرد مثله شده، نه فقط برروی پاهای بریده شده، نه فقط برروی زبان سرخ به خون آلودهٔ از بیخ کنده شده، دیده می شد، بلکه سایه اش برروی آفتاب نیز نقش بسته بود و نیز برروی هوائی که آفتاب را به زمین می رسانید؛ و برنور روزی که شن را چون ستاره می درخشانید. اثر انگشت محمود برهمه جا نقش بسته بود و آنها شیفتهٔ این عظمت قاهر و فاجر و زیبا و متعالی بودند. البته ازدور که نگاه می کردی، همه چیز پیچیده به نظر می آمد؛ ولی نزدیک تر که می آمدی و در اعماق این پیچیدگی، که فقط بظاهر پیچیدگی بود، غرق که می شدی، می دیدی که همه چیز موزون و هوشیارانه است؛ و تمام این مراسم، سراپا از نوعی خلوص عمیق — که حتی بالا تر از هرنوع خلوص عرفانی بود — سرچشمه گرفته است و هیچ چیز، آری، هیچ چیز نمی تواند این توازن و هوشیاری را بهم بزند و یا در ارکان این شیفتگی دخالتی جدی بکند. صورت مردم، جغرافیای درخشان شیفتگی بود. آنان لحظه ای از تاریخ را، یکی از درخشان ترین لحظات تاریخ را می زیستند و آن را تجسمی عینی و عملی می بخشیدند؛ آنها، لحظه ای از تاریخ را، جغرافیائی می کردند. چشم های سرخ آنها گلوله های آتشین شیفتگی بود و حنجره های آنها، باآن موش های شاد پنهان شده در نقب حنجره ها — یعنی صداها — سخن از جذبه ای پایان ناپذیر می گفت. در برابر این مراسم که هم ابتدائی می نمود و هم متمدن، آنها از تقدسی غنی برخوردار می شدند و این احساس تقدس، موقعی اوج گرفت — البته یکی از اوج هایش را — که به دستور محمود، و به کمک من، فراشهای قد بلند، تیرهائی را که از دو سوی مرد بسته به چوب بست به زمین فرورفته بود، از زمین درآوردند و تنی چند از آنان که قوی ترینشان بودند، چوب بست را درکمال توازن و احتیاط و قدرت، بلند کردند؛ طوری که مردهٔ بالای چوب بست حتی تکان کوچکی هم نخورد؛ و چوب بست را، آرام، از چند طرف بلند کردند و بعد برروی شانه هاشان رساندند و بعد آرام آن را حمل کردند و برروی چارچرخه قرار دادند و آنوقت صدای مردم شنیده شد و بنظر می رسید که موش های پنهان شده در نقب حنجره ها — صداها — نخست تبدیل به صدای گر به های عاصی شد و صداهای این گر به های عاصی، پابه پای هم، دوشادوش هم، بپاخاست و صداها این بار تبدیل به یک چیز هماهنگ یوز پلنگی شد. این صداها عاری از هرگونه مفهوم بود؛ چیزی سبع بود؛ شیونی طولانی و

متعادل بود؛ شکنجه را نشان می داد، اما نه تنها شکنجه را؛ و لذت را نشان می داد، اما نه تنها لذت را؛ ترکیبی از هردو را نشان می داد؛ شیونی بود سبع و شوم و درخشان که اصیل و غنی بود و گوئی شیونی بود مادرزاد، ولی مفهومی نداشت. آیا آنها داشتند معانی کلمات را ازیاد می بردند؟ آیا آنها مراحل تکامل بشری را پشت سر می گذاشتند؛ طوری که گوئی کتاب تکامل ورق می خورد، ورقی بعکس می خورد و آنها به سوی گذشته برمی گشتند، معانی کلمات را فراموش می کردند و فقط از طریق شیون، شیونی شوم و سبع و حیوانی، احساس های قلبی و درونی خودرا بیان می کردند؟ یا اینکه هیجان آنها به چنان اوجی رسیده بود که هیچ کلمه ای از لغت نامهٔ زبان بشری نمی توانست گو یای وضع آنان باشد؟... اکنون که مرد بسته به چوب بست و یا شمایل عظیم اندام اورا برنقطه ای مرتفع می دیدند، شیونی که ازخود بیرون می دادند، آنها را در سبعیتی عظیم غرق می کرد. آنها موقعیت خودرا فراموش می کردند؛ تاریخ خودرا فراموش می کردند؛ فرهنگ خودرا... فراموش می کردند و تنها چیزی که می دیدند و می توانستند ببینند، دهنی خونین، چشمهائی بسته، بازوانی بریده، پاهائی قطع شده بود که گوئی هرلحظه بزرگ تر و بزرگ تر می شدند و تمام مغز و روح آنهارا تسخیر می کردند و آنها در شکنجه و لذتی توأمان، شیون می کردند ، شیونی سبع و وحشیانه که هیچ کلمه ای از لغت نامهٔ زبان بشری نمی توانست گو یای آن باشد.

۲ ــ خوابهای امیر جوان و تعبیر آنها

پدرم خواجه، در برابر جوان بلند قد که نور چراغ توی اتاق، نیمی از صورتش را درشت تر و نورانی تر کرده بود، تعظیم کرد. جوان، دو دستش را بلند کرد و روی شانه های پدرم گذاشت. جوان ریش بسیار کوتاهی داشت و چشم هایش از نگرانی شومی، که ناشی از بیخوابی و گوئی شب زنده داری بود، حکایت می کرد؛ گرچه چشم هایش هنوز بطور کامل دیده نمی شد. پدرم در آستانهٔ در، بصورت ایستاده، فقط کمی از جوان بلند قدتر بود؛ ولی جوان چارشانه تر و ستبرتر بود و زیرجامهٔ غیررسمی سفیدی برتن داشت که در آستانهٔ در برق می زد. اتاق دیگر، که نور می خواست از زیر در آن به بیرون نشت کند، آخرین اتاق این جناح قصر بود. پدرم گفته بود که اتاق های قصر تودرتوست و درهائی دارد که آنها را از داخل به یکدیگر ارتباط می دهد. من سرم را انداخته بودم پائین و فانوس را که قبلاً خاموش کرده بودم، در دست گرفته بودم. عرق کرده بودم و سخت خجالت می کشیدم و نمی دانستم که چرا خجالت می کشم و اگر سرم را بلند می کردم و درصورت جوان، همان جوانی که صورتش همیشه بامن است، نگاه می کردم، موقعی نگاه می کردم که او نفهمد که من نگاهش می کنم. ازهمان ساعت اول ازاو می ترسیدم و در عین حال، دراین نیمه شب تاریخ، شاید داشتم به او علاقه پیدا می کردم.... صدای رسایش را شنیدم که خطاب به پدرم گفت: «خواجه خود این مزاحمت نیمه شبی مارا خواهد بخشید، که مارا هیچ چاره ای نبود جزآنچه به دنبالش بیائیم. خواجه این بار کوچک ترین پسرانش را

به همراه آورده است و ما خود ترتیبی خواهیم داد که او آسوده باشد و در قصر بیاساید و چه بهتر که برو یم در همین اتاق آماده بنشینیم تا آنچه باید از گفته ها بگوئیم گفته آید.» و ما رفتیم تو و این اتاق، اتاق راحتی بود و تصو یری از امیر بزرگ بردیوار صدر اتاق بود و قالی سرخ نقشی برکف اتاق بود و در کنجی سه تشکچه بود و بر پشت هرتشکچه، دو سه بالش و متکا. پدرم خواجه در برابر یکی از تشکچه ها ایستاد ، تا مرد جوان رفت و روی تشکچهٔ دیگر نشست و بعد پدرم روی تشکچه نشست؛ روی دو زانو، بسیار مؤدب، همانطور که عادت او بود؛ و من فانوس را کناری گذاشتم و روی تشکچهٔ دیگر که گوئی عمداً کوچک انتخاب شده بود ودرصدرش دو بالش کوچک بدیوارتکیه داده شده بود نشستم؛ روی دو زانو، بسیار مؤدب، همانطور که عادت پسران خواجگان باشد... و همینکه نشستم امیر جوان بی مقدمه شروع کرد که: «خواجهٔ بزرگ نیک می داند که ما را هیچ گریز و گزیری از مشورت با اولیای فکرت و تعقل و درایت و ذکاوت نیست و به هرموقع که مناسبتی افتد و مهمی پیش آید خواجه را خبر کنیم تا از خرد خو یش و نیروی قضاوت و درایت خو یش مارا بهره رساند؛ و گرچه پدرما بر پدرخواجه درنیمروزی از تاریخ خشم گرفت وفرمان داد که اندامش را چارشقه کنند وچهار دار برافرازند و هرشقه را برداری بیاو یزند و تا چهارسال کسی نتواند شقه های خاکسترشده را پائین بیاورد؛ و گرچه پدرپدرما بر پدرپدرخواجه خشم گرفت و داد چشمش را به کافور آکندند و بعد در دیگی از روغن مذاب انداختندش؛ و گرچه پدرپدرپدرما برپدرپدرپدرخواجه نهیبی زد از نهیب های سلطانی، طوری که پیرمرد به یک چشم برهم زدن فرمان یافت؛ و گرچه اجداد ما، اجداد خواجهٔ بزرگ را در آسیابهای تاریخ آرد کردند و درحلق تاریخیان فرو ریختند، لیکن خواجهٔ بزرگ نیک می داند که امیر جوان را هیچ گریز و گزیری از مشورت با اولیای فکرت و تعقل و ذکاوت نباشد و امرای جوان به هرموقع که مناسبتی افتد و مهمی پیش آید اهل فضیلت و رسالت را خبر کنند تا از قدرت قضاوت و درایت خود امیران جوان را بهره رسانند تا ملک و ملت بتمامی بر بن لاد استواری از آهن و سنگ قائم شود و کسی را زهرهٔ آن نباشد که قدم ازقدم بردارد و دست از پای دراز کند وقاف تا قاف، دردرگاه ودر چاه، و درپگاه و بگاه، چاکر آستان امارت قدیم و باقی و ازلی و ابدی ما باشد. خواجهٔ بزرگ درین نیمه شب تاریخ ما را سخت به کار خواهد آمد»؛ وپدرم خواجه، خواجهٔ بزرگ، سرافکنده نشسته بود، همچون معصومی یا امامی، مؤدب، روی دو زانو، و دودست باریک بلندش روی دو زانو، و سرافکنده؛ پس از شنیدن سخنان امیر جوان گفت که: «زندگانی امیر جوان دراز باد و درازتر باد که ما چاکران آستان این امارت جاودانیم و از ما که در زمرهٔ کمترین بندگان امیر جوان هستیم بهیچ حال قصوری نرود، چراکه ما پیران و پیروان مکتب حق و حقیقت، به ضرورت تاریخ و به ضرورت درایت ذاتی خود، با امیران تاریخ بیعت کرده ایم و میثاقی جاودانه بسته ایم و اگر خدای نکرده در فصاحت گفتار من در ارائهٔ علائم این بیعت جاو یدان قصوری رفته باشد، روا نباشد که امیر جوان چنین بیندیشد که در عمل نیز قصور یا کاهشی خواهد رفت. ازپدران من که به دست پدران امیر جوان، جای جای در تاریخ

کشته شده اند، هرگز نیندیشم که هرچه پدران امیر صلاح دیده اند، همانا همچنان نیز کرده اند. و من حتی نیندیشم اگر خود به دست امیر، درین نیمه شب تاریخ، مثله شوم و هر پاره ای ازمن، از دروازه ای یا دروازه ای آویزان شود. من اینجا هستم تا سخن امیر جوان را گوش کنم و چون شنیدم بیندیشم که چه راه صوابی می توانم بازنمایم و درین راه صواب حاشا که از راه حق و حقیقت کنار افتاده باشم»؛ و امیر جوان خطاب به پدرم گفت: «خواب هائی دیدم خواجهٔ بزرگ، ساعتی پیش، پیش از آنکه از قصر شاهی تا سرای ناچیز تورا دو یده باشم. نخست اینکه من ازتو تعبیر خوابهایم را می خواهم و پس ازآن امری مهم در پیش دارم که تو باید به انجام آن همت کنی و بعد امری مهم تر در پیش است که گره آن به دست دیگری بازشود که من خود اورا می شناسم»؛ و پدرم خواجه در جواب گفت: که: «گرچه معبری را به کمال ندانم ولی آنچه از علائم سماوی و کواکب و نجوم آسمانی می دانم در تعبیر خواب امیر به کار خواهم گرفت و بعد فرمان بعدی امیر را اجابت خواهم کرد.» پدرم این را گفت و من در تمام مدت ساکت نشسته بودم، مؤدب، روی دو زانو؛ و می توانستم امیر جوان را بهتر ببینم. از شیوهٔ گفتار محکمش خوشم می آمد و او گاهی هنگام صحبت مرا نگاه می کرد و با نگاهش می خواست که به من چیزی بفهماند که پدرم ازآن غافل بماند... نگاهش را ازمن برگرفته بود و داشت پدرم را نگاه می کرد و پدرم، موقر و متفکر، نشسته بود و سرش را پائین انداخته بود و شانه هایش را بالا نگهداشته بود. امیر جوان گفت: «خواب دیدم چهار هزار غلام سرائی در دوطرف سرای امارت، بچند رسته بایستادند، دو هزار با کلاه دوشاخ و کمرهای گران و با هرغلامی عمودی سیمین و دو هزار با کلاههای چهارپر بودند و کیش و کمر و شمشیر و شقا و نیم لنگ برمیان بسته و هرغلامی کمانی و سه چوبهٔ تیر بردست و همگان با قباهای دیبای شوشتری بودند و غلامی سیصد از خاصگان، در رسته های صفهٔ نزدیک من بایستادند، با جامه های فاخرتر و کلاههای دوشاخ و کمرهای زیر و عمودهای زرین وچندتن آن بودند که با کمرهائی بودند، مرصع به جواهر و سپری پنجاه و شصت بدر داشتند، درمیان سرای، و همهٔ بزرگان درگاه و ولایت داران و حجاب با کلاهها ایستادند و بسیار پیلان بداشتند و لشکر برسلاح و برگستوان و جامه های دیبای گوناگون، با عماریها و سلاح ها و باعلامتها، تا رسولی ازمیان ایشان گذرانیده آید و رسولدار رفت با جنیبتان و قومی انبوه و رسول را برنشاندند و آوردند و آواز بوق و کوس و دهل و کاسه بیل بخاست، گفتی که روز قیامت است و رسول را بگذرانیدند برین تکلف های عظیم و چیزی دید که در عمر خویش ندیده بود؛ مدهوش و متحیر گشت و در کوشک من شد و من برتخت نشسته بودم، سلام کرد و در خریطهٔ دیبای سیاه، نامه ای پیش من آورد از امیرالمؤمنین، خلیفهٔ عربی یا غربی و من نامه را درخواب گرفتم و به دست تو دادم تا تو به صدای بلندبخوانی تا همگان بشنوند؛ اکنون خواجهٔ بزرگ بگو ببینم تعبیر خواب ازچه قرار است؟»؛ پدرم خواجه پاسخ داد که: «اگر امیر جوان تنها همین یک خواب را دیده باشد، تعبیر فی الفور گفته آید؛ لیکن اگر اضافه برین، امیر را خوابی

دیگر افتاده باشد، امیر باید که بازگوید، چراکه امیر جوان نیک می داند که تعبیر یک خواب به دیگری وابسته است و پیوسته، و خواب از خواب در یک شب، آنهم درین نیمه شب تاریخ جدا نتوان کرد»؛ امیر جوان گفت: «نه! خواب های دیگری دیدم خواجه که باتو درحال بازنمایم تا تو درحال تعبیر خواب بگزاری. خواب دیدم که ازمیان دو پای مادرم درختی روئید سخت سرسبز و بلند و خرام؛ و آنچنان بالید که تمام برج و باروها و حصارها و شهرها و میدان ها و شارستان ها و قصبات و دهات را در زیر شاخ و برگش پنهان کرد و خود را دیدم که بر بلندترین شاخهٔ این درخت نشسته بودم، طوری که مردمان در آن زیر چون مورچگان و موران در نظر می آمدند؛ پس از این خواب، به فاصله ای اندک، خوابی دیگر دیدم باز از آن مادرم؛ دیدم که از سوراخهای تن والدهٔ مکرمه ام، آب بیرون می زند و این آب آنچنان بود که پایانی نداشت و این آب همه جای این خطه را فرو می گرفت و در خود می بلعید و والدهٔ مکرمه ام هنوز در قصر دراز کشیده بود و از سوراخ های تنش آب بیرون می زد و آب پایان نداشت»؛ پدرم خواجه بشنیدن هرخواب سرش را تکان می داد. امیر جوان ادامه داد: «و پس از آن به فاصله ای اندک، عقاب هائی دیدم که در آسمان گروه گروه ومنظم، بال در بال، حرکت می کردند. امیر بزرگ، پدرم، تیروکمانی به دستم داد و گفت نشانه بگیر و هرکدام از عقاب ها را که خواستی بزن؛ و من نشانه گرفتم و عقابی را که درمرکز صفوف عقاب ها پرواز می کرد و بال هایش از همگنانش بلندتر بود و گفتی بال های همگنانش به بال های وی پا بسته بودند، تیری زدم و عقاب را درافکندم و عقاب ها همه از آسمان افتادند و آنگاه خودرا در جاده های دراز باغی دیدم که در هرسوی آن چو به دارها بپا کرده بودند و بر چو به دارها، عقابها را آو یزان کرده بودند و من درباغ می خرامیدم و ماده سگی زرین موی، مصری؟ افرنجی؟ یا بومی؟ به سوی نعش عقاب ها زوزه می کشید. این خواب، هنوز به پایان نیامده بود که دیدم سیلی عظیم از کوهها درغلتید، شهرها و خانه ها را فرا و فرو گرفت و من در قصر خود، درامان نشسته بودم و با غلامی دو سه، نرد عشق می باختم و سیل را نظاره می کردم و می خندیدم؛ و پس از آن خودرا پشت اسب بلند تاریخی خود دیدم و مهترم، مادیانی را از دور به اسبم نشان داد و من از پشت اسب، دوستانم را کشتم و اسب تاختن گرفت و برروی قلهٔ البرز ایستاد؛ و بعد خواب دیدم که یکبار هم از اسب یا شتر افتادم ولی مردی که چهره ای نورانی داشت و بازوانش از بیخ قلم شده بود، مرا، نمی دانم چگونه، درمیان سینه اش، گرفت و برزمین گذاشت، طوری که هیچم از هیچ نشد، طوری که گوئی خود از اسب به پائین آمده بودم و برروی خرمنی از پنبه درغلتیده بودم؛ و بعد خواب دیدم که به زمین غور یا غزنین، ری یا سپاهان، بغداد یا آذربایجان بودم و همچنین که این جایهاست آنجایها هم حصارهائی بود، درحصارها بسیار طاووس و خروس بود؛ من ایشان را می گرفتم، در زیر قبای خویش پنهان می کردم و ایشان در زیر قبای من می پریدند و می غلتیدند؛ و بعد خواب دیدم که ایستاده بودم و تیراندازنی تیر می انداختند، البته به سوی یاغیانی که من گفته بودم به سو یشان تیر بیندازند؛ ناگهان تیراندازان جهت تیرها را عوض کردند و

بجای یاغیان به‌سوی من تیرانداختن گرفتند؛ ولیکن من که تحت تعلیم پدرم امیر بزرگ، عملیات چپ اندر قیچی آموخته بودم، از اصابت تیرها خود را رهانیدم، چشم زخمی به من‌نرسید و نجات یافتم؛ و بعد خواجهٔ بزرگ، آخرین خوابی که دیدم مرا بسوی سرای ناچیز تو کشانید؛ چراکه آخرین خوابم، خوابی از وحشت بود. خواب دیدم که دوغلام به‌من هدیه شد، هر دو یوسف نام: اولی از غرب و دیگری از شرق؛ نخستینی آیتی از زیبائی بود و دومی آیتی از قدرت؛ برده‌فروش، غلام نخستین را از چاهی بیرون کشیده بود و او چون مرا دید خود را به پای من افکند و به سجده افتاد... لیکن دومی آنچنان بود که گوئی هیچکس جلودارش نتواند بود و روزی او در برابر همگان برمن عاصی شد و از دور، خواست که به‌من حمله کند. من تیری در چلهٔ کمان نهادم و به‌سوی او انداختم، ولی تیر در او کاری نشد؛ او باسرعت تمام بسوی من می آمد و خنجری از کمرش بیرون کشیده بود که در آفتاب برق می زد و می درخشید. چنان می آمد که کسی نتوانست بفهمد برای چه می آید. او خنجرش را بلند کرد و محکم در سینهٔ من فرود آورد و از حلق تا نافم را درید. خواجه از خواب پریدم. دستم را روی سینه ام گذاشته بودم و خنجر را که برق آسا در خواب به حرکت درآمده بود، انگار در بیداری هم در برابرم می دیدم. از این روی بود که آسیمه سر، تا سرای تو را دو یدم و آمدم و از تو خواستم هرچه زودتر به قصر بیائی. و حالا خواجه تو اینجائی، سرت را بلند کن که بیش از این تعلیق و سکوت تحمل نتوانم کرد»؛ و پدرم خواجه سرش را بلند کرد و صورت درشت سرخ استخوانی اش را بالا گرفت و امیر جوان را باچشم های درشت آبی اش پائیدن آغاز کرد و من خود می دانستم که پدرم را قدرت آن بود که ساعت ها سر به زمین افکند، شانه هایش را گوئی حایل سرش بکند و به اندیشه بپردازد و به کسی نپردازد؛ و نیز پدرم را قدرت آن بود که سرش را بلند کند و چشم در چشم مخاطبش بدوزد و در این حال پادشاه و گدا برایش یکسان بودند؛ پدرم را از نگریستن در چشم هیچ احدی باک نبود. بی آنکه مرا بنگرد، پس از شنیدن خواب امیر جوان، ساعتی وی را نگریست و پس شروع به سخن کرد در نیمه شب تاریخ؛ و پدرم خواجه را هیچ باکی از هیچ پادشاهی یا امیری نبود. گفت: «امیر جوان، که عمرش دراز باد و درازتر، نیک می داند که خواجهٔ حقیر برهنه آمده است و برهنه نیز خواهد گذشت و این تقدیر همه خلایق این خاک بی مقدار باشد، چه آنها که بترسند و چه آنها که از احدی برروی خاک باکی نداشته باشند؛ و خواجهٔ حقیر عزم جزم کرده است که از هیچ احدی، رو یا روی یا پس روی نترسد و از این روی، آنچه باید در تعبیر این خواب گفته آید، پوست بازکرده خواهد گفت که بی گمان امیر جوان نیز که در این نیمه شب تاریخ، برسر چاه و یل ظلمت بشری زانو زده نشسته است، چیزی جز حقیقت از این بنده، خواجهٔ حقیر، نخواهد. و من در این دعوی خو یش، فرزند خرد خود، خردترین فرزندانم را که اینجا در برابر امیر جوان به‌زانو نشسته است و من در ناصیه اش می بینم که به جاودان به‌زانو خواهد نشست، به شهادت می گیرم که در این لحظه، حقیقت خواب را پوست بازکرده بازگو یم. و اما نخست بدان که آن غلامان و کیش و کمر و شقا و نیم لنگ و آن رسته های صفه و دیبای شوشتری

و کلاههای دو شاخ و سلاح و برگستوان و آواز بوق و کوس و دهل، علامت آن باشد که امیر بزرگ، پدر امیر جوان، هم امشب درگذشته باشد یا درحال درگذرد، و آن تکلف های عظیم و تمهید مقدمات جلیل و آمدن آن رسول ازطرف امیرالمؤمنین خلیفه غربی یا عربی، علامت آن باشد که امیر جوان، هم امشب امارت این خطه بیابد، و از نیمه شبی از تاریخ تا نیمه شبی دیگر از تاریخ حکم براند؛ چراکه امیر جوان، پیش از گذشتن امیر بزرگ، همهٔ برادران خودرا کشته، مثله، کور و فلج و خاک و خاکستر کرده است؛ بهمان طریق که امیر بزرگ درحق همهٔ برادران خود، اولاد ذکور پدر خویش چنین روا داشته بود؛ و باز بدان که آن درخت، درخت ظلمت باشد که برسر مردم، مردمان مور و ملخ شده، سایهٔ ظلمت افکنده باشد و تو چون بالنده‌ترین پسران والدهٔ مکرمهٔ خود هستی، بر بالنده‌ترین شاخهٔ آن درخت که از بطن والدهٔ مکرمه رسته، قرار گرفته باشی؛ امیر وحشت و ظلمت و نفس در بطن سینه باشی؛ و باز بدان که مادرت، پس از گذشتن امیر پدرت، تمام مخلوقات را از گرگ و سگ و گربه تا مأبون و زن جلب و مفعول به آب خود سیر کند، و البته امیر نیک می داند که این فقط از خاتون امیر ماضی و والدهٔ مکرمهٔ امیر جوان، در این نیمه‌شب تاریخ، مخلوقات عالم را سزد و بس نیکو و سزاوار باشد؛ و آن آب که از سوراخ های تن والدهٔ مکرمهٔ امیر جوان برون آید و عالمی را فرا و فرو گیرد، علامت همین حال باشد؛ و اما آن عقاب های بال در بال که برمرکز آنها عقابی بلندتر درپرواز باشد، گروهی از یاغیان باشند، مزدکی، کاوه ای، بابکی، ضباحی و یا صداقی؛ و امیر، به همت خردی که نسل در نسل از پدر خود به ارث برده باشد، تیری بزند در قلب عقاب بزرگ و صفوف آنان را تار و مار کند و پشته از کشتهٔ یاغیان بسازد و هردرختی در هر باغی را برای چوبه دار ببالاند که امیران را همین سزد و جزاین نیز هیچ نسزد؛ و نیز بدان که آن سه ماده سگ مصری، افرنجی یا بومی، سه ماچه حیوان پروار باشند که علاوه برهزاران غلام و کنیز که از اکناف و اقطار جهان در بارگاه امیر گرد آمده باشند، تن به تن امیر بیش از همه سائیده باشند؛ و آن سیل را، که آمده باشد، بدان که هیچ قدر و اهمیتی نباشد، چرا که قومی را هم چشم زخمی رسیده باشد، امیر را هرگز از آن چشم زخمی نرسد؛ و آن اسب که درحال نعوظ برقلهٔ البرز ایستاده باشد، راست شدن بخت و اقبال امیر باشد؛ و آن اسب که امیر از آن افتاده باشد، چندان ضرری به امیر نرساند، بلکه درنظر عامه، امیر را به مرتبت پیمبران برساند؛ و آن طاووس و خروس که امیر در تمام حصارها از بغداد و آذربایجان و ری و غزنین و سپاهان گرفته باشد و در زیر قبای خویش فراهم آورده باشد، نعمت های رنگین سرتاسر این خاک ننگین باشد که به آلات سیمین و زمردین و تخت های طاووس بدل شود و راه خزانه در پیش گیرد، هرچند ملت از گرسنگی کف برلب آورده باشد؛ و بدان که آن عملیات چپ اندر قیچی در برابر تیراندازان علامت آن باشد که امیر را چشم زخمی برسد از عده ای خرف ازجان گذشته و امیر بمدد معجزی که آسمانیان درحق برگزیدگانی از زمینیان کرده باشند، نجات یابد؛ و اما آخرین خواب که امیر جوان را بدرخانهٔ خواجهٔ چاکر کشانیده بود. بدان که یوسف نخستین همان یوسف باشد، یا کسی شبیه او و یا کسانی شبیه او، اینان

غلامان امیر باشند و بعون الله تمام مردم این خطه غلامان امیر باشند و امیر هرگاه که حالت جسمانیش مقتضی بود آنها را بخواباند؛ نامش چندان فرق نمی کند؛ و اما بترس از یوسف دوم. او به خون تو تشنه باشد و تو را هرگز راحت نگذارد. تو این قوم را از پشت زده باشی ولی او تو را از رو برو خواهد زد؛ و تو هیچ کار نتوانی در حق این یوسف بکنی؛ چرا که او در حصاری باشد از تن خویش، تنی چون زره که امیر جوان را بدان دسترس نباشد و امیر اگر بخواهد همهٔ یوسف ها را بکشد تا اورا نیز کشته باشد، این کار را نتواند؛ چرا که یوسف های نخستین، بی شباهت به آن یوسف کوتوال نباشند و حتی با او همخوان و همخون و شاید حتی هم خانه باشند؛ و این تعبیر همهٔ خواب های امیر است که گفته آمد؛ و امیر نیک می داند که خواجهٔ چاکر برهنه آمده است و برهنه خواهد گذشت و چاکر نخواست که در دل خود از گفتن اینهمه باکی راه دهد.» پدرم این همه را گفت و ساکت شد و امیر جوان در تمام این مدت نشسته بود و پدرم خواجه را می نگریست. گرچه خواب آخرینش اورا به درخانهٔ ما کشانده بود، اما پس از شنیدن تعبیر خواب از زبان پدرم، بجای آنکه به خواب بیندیشد، نشسته بود و پدرم خواجه را می نگریست. پدرم خواجه دیگر حالا سرش را پائین انداخته بود. خوب به خاطر دارم که هروقت پدرم خواجه حقیقتی را بیان می کرد، بعد سرش را پائین می انداخت؛ طوری که انگار از چشم های آبی خود حتی خجالت می کشد. امیر جوان بعد برگشت و مرا نگاه کرد و درآن لحظه انگار می خواست با این نگاه از پدرم خواجه انتقام گرفته باشد. نمی دانم چرا درآن لحظه با او آشنا شدم. صورتش زشت نبود؛ ولی نابهنجار و زمخت بود. دماغش دراز ولی باریک بود. نگاهش نخست بی حالت بنظر می آمد و همین بی حالتی سبب می شد که نفهمم رنگش چیست؛ ولی بعد که نگاهش گرم تر شد — یا چنین بنظرم آمد که گرم تر شده است — بتدریج رنگی وحشی پیدا کرد؛ انگار چشم هایش ریز و سیاه بود و این چشم ها باوجود گرمای تابانش، شیطانی به نظر می آمد... گرچه بنظر می رسید که من و او درآن لحظهٔ تماشا، به تفاهم واقعی نرسیده ایم، ولی عرقی که از پشت من رو به پائین روان شده بود، عرقی که به کنار شقیقه هایم نشسته بود و داشت از فاصلهٔ گوش ها و گونه هایم به پائین جاری می شد، حکایت از چیزی می کرد که من پیش از آن احساس نکرده بودم و حکایت از آغاز تفاهمی می کرد که منجر به حکومت او، و محکومیت من گردید. در آن لحظه، او، پدرم را و تمام پیش گوئی ها و تعبیرهایش را نادیده می گرفت و درعوض به نگاهی آمرانه، مرا به سوی خود جلب می کرد؛ مرا به خلوت وحشی چشم هایش — چشم هائیکه حتی وجود پدرم را نادیده می گرفت — می برد. پدرم که از سکوت، از سکوتی سر به زیر انداخته و شکنجه دهنده، رنج می برد، زیرلب، آهسته، مثل اینکه دعائی می خواند، گفت: «خواجه در فرمان امیر است تا حکم بعدی امیر را عمل کند»؛ و او که ناگهان به خود آمده بود و گوئی صدائی از دور شنیده بخود آمده بود، گوشه های چشم هایش را مثل آخرین شعله های آفتاب به حرکت درآورد و به سوی من ریخت و برگشت و به پدرم گفت: «خواجه و من و پسر خواجه باید به اتاق دیگر برو یم»؛ و بلند شد و ما هردو، پدرم خواجه و من، بلند شدیم و عرق از پشتم بسوی پاهایم

جاری شد. موقع رفتن چنین بنظر می رسید که نه من، نه او و نه پدرم، هیچکدام، به خواب هائی که امیر دیده بود و پدرم تعبیر کرده بود، نیندیشیده بودیم... و موقعی که امیر جوان در را بازکرد، من حتی نتوانستم از بوی تند کندر و عود هم به آنچه در اتاق دیگر بود پی ببرم. پدرم لابد بو می برد، چرا که پدرم — بعدها البته بهتر فهمیدم — درطول زندگی خود و درطول تاریخ، به این قبیل عطرها و بوها عادت داشت. پدرم پوزهٔ تاریخ بود، پوزهٔ پیش بینی کنندهٔ بوهای تاریخ بود. و من که پشت سر پدرم که پشت سر امیر جوان حرکت می کرد، راه می رفتم، می توانستم تاحدودی صعود بوی کندر و عود را در حیطهٔ مغز پدرم مجسم کنم: موقعی که بوهای تاریخی درمشام مغز او، تبدیل به خاطراتی هیجان انگیز می شد و بعد این خاطرات، بدل به مفاهیم روشنی از جبرهای گوناگون تاریخی می گردید. این مفاهیم روشن، باهمان جبرهای گوناگون، در ابتدا به کتیبه های درخشانی شباهت داشت که با تشریفات تمام برسینهٔ کوهی کنده شده باشد؛ ولی بعدها، گذشت زمان، بعضی از کلمات و خطوط این کتیبه ها را می سایید و برجستگی ها را زودتر از فرورفتگی ها می سایید و فرورفتگی ها را پر می کرد و بدل به یک یاد مسطح می کرد؛ حافظه ای مسطح بوجود می آمد که حتی نسبت به خود بی تفاوت می ماند. ولی پدرم گاهی، مغزی شکنجه دیده ولی بسیار پیچیده داشت. او، اندیشه و یاد مربوط به اندیشه را بو می کشید؛ چراکه یادهای مسطح مغزش درطول تاریخ، گاهی خودرا از بی بو و بی خاصیتی رهائی می داد. او می توانست یکی ازیادهای مسطح را مثل ورق کاغذی ازلای اوراق دیگر بیرون بکشد و آن را در کنار کتیبهٔ درخشانی که قرار بود در کوه حافظه اش کنده شود قرار دهد و نتیجهٔ خاص خود را بگیرد، پدرم حافظهٔ شکنجه دیدهٔ تاریخ امرای خطهٔ خود بود. عطرها و بوهای مختلف تاریخ را طوری می شناخت که مادرم بوهای تن پسرانش را. به همین دلیل می توانستم حدس بزنم که هجوم بوی کندر و عود توانسته است حافظه و تخیل اورا بسوی عطرهای همسان و همسایه برانگیزد؛ و می دانستم که او توانسته است نتیجهٔ قطعی خودرا از تطبیق سایه های مختلف عطرها بگیرد. اما در زیر این بوی تند و لذت بخش کندر و عود چیزی دیگری، خاصیت، کیفیت، نه! بوی دیگری بود که موج می زد و می خواست از سطح لذت بخش کندر و عود، خودرا به دنیای خارج، به دنیای آزاد برساند و خودرا عملاً اعلام کند. بوئی بود که از آن گندیدگی دلنشینی به هوا برمی خاست، وچون بابوی کندر و عود مخلوط می شد، چنین بنظر می رسید که گاهی ازآن بسیار قوی تر و تندتر است و گاهی ازآن خفیف تر و ضعیف تر؛ رقابتی بود بین این دو بو، بین عطر و بو؛ و از امتزاج این دو، اتاق سرشار بود. پدرم ایستاد، و بلند، مثل اینکه امیر جوان و من اصلاً حضور نداریم، گفت: لاحول ولا قوة الاباللّه، لاحول ولا قوة الاباللّه، لاحول ولا قوة الاباللّه؛ و صدای رسایش، مثل این بود که بوی تند کندر و عود و بوی گندیدگی را عقب می زد؛ مثل این بود که باصدایش اتاق را روشن می کرد؛ و آنوقت، درسکوت اتاق، امیر جوان به کناری ایستاد و من و پدرم، پدرم درجلو و من پشت سرش، کمی جلوتر رفتیم و پدرم لاحول می گفت و براستی با این گفته، خوفی عجیب براتاق مسلط کرده بود؛ و این خوف بیش از همه، انگار مرا

تسخیر کرده بود. کمی جلوتر رفتیم و آنوقت جسد امیر بزرگ — امیر ماضی — را برروی تخت نقره‌ای، کنارپنجرهٔ بسته دیدیم، به هیأتی که — دیگران را نمی دانم — من یکی دست کم پیش از آن مجسم نکرده بودم... امیر — امیر ماضی گندیدهٔ فرورفته در اعماق کندر و عود، امیر ماضی از ما دور مرده — را، باتمام سبیل از بناگوش دررفته و سر طاس وقد بلند و ابروهای پر پشت درهم کشیدهٔ پس از مرگش — پیش از مرگش، به هیأتی دیگر درنظر داشتم. شنل بلندی داشت در زمان حیاتش امیر ماضی؛ و امیر ماضی درمیان جمع، سر و گردنی از اطرافیانش بلندتر بود. شنل بلندش که درزمان حیاتش تا روی چکمه هایش را می‌پوشانید، بوسیلهٔ سه چهار نفر از اطرافیانش، برروی شانه هایش انداخته می شد و سبیل پر پشت او، از دو سوی منخرینش، راست و سفید، نه! فلفل نمکی، می ایستاد؛ و از پشت که ما بچه ها سرک می کشیدیم، و او را که پشت به اعیان شهر و رو به آسمان رو برو، ایستاده بود و به گزارش گوش می داد، می نگریستیم، پیه برآمده و سفید پشت گردنش را، که سفید و براق و بی مو بیرون زده بود، می دیدیم. این پیه، پیه ابهت بود که ازپس گردن، از جائی که دیگر کلاه امیر ماضی نمی پوشانید، بیرون می زد و امیر ماضی، موقعی که بر پشت اسب باریک اندام سیاهی که دم بلند سفیدی داشت، سوار می شد و بیست قدم جلوتر از اعیان شهر، سوار براسب حرکت می کرد، به راستی دیدنی بود؛ چراکه دم اسب که همیشه سفید بود، ازپشت بالا می آمد و با سبیل فلفل نمکی امیر که شق ورق در برابر منخرین گشادش ایستاده بود، تناسب عجیبی پیدا می کرد. امیر قدری کج پشت اسب می نشست و سرش را بالا نمی گرفت؛ سرش را قدری به جلو خم می کرد و انگار خجالت می کشید و انگار این قبیل خجالت های تعمدی ضرورت داشت تا مردم اورا بهتر تماشا کنند؛ ولی امیر ماضی هیچوقت پیه ابهت خود را نمی توانست از انظار مخفی کند. بچه ها و کمی بزرگ تر از بچه ها، جوان ها... حتی بظاهر هم شده، برای سبیل فلفل نمکی و پیه ابهت امیر ماضی، ابراز احساسات ملی می کردند. آنچه از امیر ماضی در ذهن آنها می ماند و در ذهن من مانده بود، آن پیه ابهت، آن سبیل متناسب با دم اسب و آن کج نشینی بر پشت اسب بود. ولی اکنون، امیر ماضی، مرده و گندیدهٔ امیر ماضی، که غرق در کندر و عود بود و مثل موم زرد بود و به این زودی داشت عملاً در برابر چشم من و پدرم فاسد می شد و متلاشی می شد، روی تختخواب نقره‌ای افتاده بود؛ دراز به دراز مرده بود؛ و امیر جوان، به جای آنکه تأسفی در کارش باشد با کنجکاوی گاهی نگاهی به ما می انداخت و گاهی نگاهی به پدر مرده اش؛ و پدر من ایستاده بود و در صورت امیر ماضی، همان امیری که پدرپدرم و پدر او را شمع آجین کرده بود، خیره می نگریست و پیوسته لاحول و لاحول می گفت... ایستاده بودم و نگاه می کردم. در پای تخت ایستاده بودم و این سوی تخت، امیر جوان ایستاده بود و آن سوی تخت، پدرم؛ و پدرم انگار به این زودی به مردهٔ امیر ماضی عادت کرده بود. پلکهای امیر ماضی را انداخته بودند. آن چشم های شقی خبیث و عبوس در زیر پلک ها پنهان بود؛ ولی دهان امیر ماضی از زیر سبیلش کمی باز بود؛ شمد قرمز یا قهوه‌ای رنگی به روی اندامش انداخته بودند؛ دست هایش را از

دوسو آورده، روی شکمش گذاشته بودند و پاهای بزرگش از شمد بیرون مانده بود و سخت استخوانی و بلند به‌نظر می آمد. ناخن های پا تمیز بود و ناخن شست پای چپ کبود بود و گوئی زیر ناخن، خون‌مردگی دوران حیات، هنوز بجا باقی مانده بود. پدرم صورت امیر ماضی را بابهت نگاه می کرد؛ و امیر جوان به جای آنکه پدر من یا پدر خود را نگاه کند، برگشته بود و مرا نگاه می کرد و من گرچه نگاه او را مثل تاریکی بلند کوهستانهای کنار جاده به هنگام سفر، در کنار ذهنم داشتم، ولی گاهی پدرم را نگاه می کردم، گاهی پدر امیر جوان را، و البته گاهی جواب نگاه اورا می دادم. می دانستم که لحظه ای بعد، پدرم به طرف شمال اتاق راه خواهد افتاد، قرآن بزرگ را از طاقچه برخواهد داشت و بعد خواهد آمد و کنار تختخواب نقره ای امیر، مؤدب، خواهد نشست و شروع خواهد کرد به خواندن. پدرم از روی صدق دل قرآن می خواند و بهمین دلیل، موقعی که از امیر جوان اجازه گرفت، باچنان قدم های بلندی بسوی شمال اتاق رفت و برگشت که من حتی نتوانستم جواب نگاه تند و تیز امیر جوان را داده باشم. پای تخت امیر ماضی نشستم؛ پدرم، پشت به پنجره نشست وقرآن را بوسید و بازکرد و شروع کرد به خواندن. امیر جوان اتاق را ترک کرده بود. از پشت شیشه، شاخه های مهتاب زدهٔ باغ فیروزی به چشم می خورد. در بیرون، کوچک ترین صدائی شنیده نمی شد. فقط پدرم خواجه در نیمه شب تاریخ، در برابر جسد امیر ماضی نشسته بود و برای نجات روحش قرآن می خواند و من نشسته بودم و گوش می دادم. صدای پدرم، اکنون که به دوران استحالهٔ خود می اندیشم بروشنی در گوشم طنین می اندازد... پدرم معمولاً قدری که قرآن می خواند، خوابش می برد؛ و به گمانم این بار بوی کندر و عود و بوی گندیدگی، مشاعر او را زودتر از معمول کرخت کرده بود؛ چراکه پس از خواندن چند آیه خوابش گرفت و قرآن از دستش لغزید و برروی زانوهایش افتاد و دست های او به همان حالتی که قبلاً قرآن را گرفته بود، ماند و سرش قدری به جلوخم شد و نفسش ترتیب سالمی پیدا کرد و خواب، روحش را تسخیر کرد. نشسته بودم و پدرم را کنار تخت نقره‌ای امیر ماضی نگاه می کردم و درآن خلوت و سکوت بنظرم می آمد اولین‌بار است که از نزدیک او را نگاه می کنم و با خطوط چهره‌اش آشنا می شوم؛ و بعدها همیشه برای این آشنائی متأسف شدم؛ چراکه این آشنائی تازه اول عشق من بود به پدرم؛ و همین آشنائی، آخرین آشنائی من نیز بود؛ چراکه پس از آن من دیگرپدرم را از نزدیک ندیدم، فقط شاید بعدها تن او را در جائی لمس کردم؛ شاید حتی در گوشه ای از تاریخ در مثله کردن تن او شرکت کردم. این بعدها بود، بعدها؛ ولی آن خطوط درخشان هرگز از یادم محو نشد... گرچه من آن‌چنان مسخ شدم که حتی خودرا هم فراموش کردم، ولی آن خندهٔ ناگهانی چشم ها و آن خطوط درخشان کنار چشم ها هرگز ازنظرم محو نشد. پدرم خواجه پیشانی بلندی داشت و کنار چشم هایش، موقعی که خواب اورا تسخیر می کرد، شیارهای نازک خوش تراشی پیدا می شد و پلک هایش طوری روی چشم هایش کشیده می شد که گوئی پدرم خواجه خواب نیست، بلکه خود را به خواب زده است؛ فقط از نفس های منظمش می شد فهمید که خواجه خواب است. در زمان بیداری، دماغ

خوش تراشش، در فعالیت چهره اش شرکت می کرد، ولی موقع خواب، مثل این بود که از صورتش جدا می شد و برای خود شخصیت مستقلی پیدا می کرد و انگار خوش تراشی مستقلش در خود ادامه می یافت. لب هایش بنحوی دلنشین پف می کرد، و هوا از لای لب ها به بیرون دمیده می شد. شانه هایش قدری بالا تر می آمد و سر، کمی به طرف جلو و پائین خم می شد و پدرم خواجه، در خواب، سرش را طوری نگه می داشت که انگار می خواهد سرش را از بلائی که هرلحظه ممکن بود اتفاق بیفتد، مصون نگاه دارد؛ و او از تمام خواجگان قربانی امیر ماضی، تنها خواجه ای بود که توانسته بود سر خود را از بلاها مصون نگهدارد؛ و اینک امیر ماضی مرده بود و پدرم خواجه، در برابر جسد گندیدهٔ امیر ماضی خوابش برده بود و سرش را طبق عرف و عادت خواجگان عالم، در خواب، از ترس بلائی نامعلوم، درمیان شانه هایش دزدیده بود. در حالیکه در اطراف اتاق خوابگاه امیر ماضی، چهره های همهٔ امرای ماضی از دیوار آویزان بود و گوئی در این نیمه شب تاریخ، آنها همه به شهادت خوانده شده بودند تا ببینند که چگونه پدرم خواجه، حتی در خواب هم، حتی در برابر جسد گندیدهٔ امیر ماضی هم، از وحشت سرش را درمیان شانه هایش دزدیده است.

۳ــ عروسی امیر ماضی

به یاد حرفها و قصه های مادرم می افتادم که از او و امیر ماضی، در یکی از آن یکی بود یکی نبودهایش برایم نقل کرده بود که اما بعد، بعداز آنکه ملک احمد یا شاید ملک محمد، نمی دانم کدام یک، لابد همان ملک احمد، مُرد، کچل قصهٔ ما، کلاهی را که از پدرش به ارث برده بود و اگر سرش می گذاشت کسی او را نمی دید، برسر نهاد و بی آنکه کسی از فراشان شهر متوجه شود، از دروازهٔ غربی شهر وارد شهر شد و بی آنکه کسی بفهمد، به طرف میدان شهر راه افتاد. و چون ملک احمد یا ملک محمد، لابد همان ملک احمد، از خود اولاد ذکور نداشت و مرده بود، مردم شهر، برای انتخاب ملک جدید کفتر هوا می کردند تا کفتر سر هرکدام از اهالی شهر که نشست، او را پادشاه کنند. کچل ما که از همه قد بلندتری داشت، برای آنکه جلب توجه کفتر رابکند، کلاه را ازسرش برداشت و در آن، مرئی شد و سرش زیر آفتاب برق زد. کفتر را هوا کردند و کفتر، همینکه کچل ما را دید، یکدل نه صددل عاشق سرش شد و آمد بالا سر کچل ما چرخی زد و بعد چرخی دیگر و چرخی دیگر و ناگهان فرود آمد و روی سر کچل ما نشست و مردم هلهله و شادی کردند و چهل شبانه روز شهر را چراغان کردند؛ چراکه پس از ملک احمد یا ملک محمد، لابد همان ملک احمد، ملک شهر خود را که همان امیر ماضی بود، انتخاب کرده بودند. و اما بعد، مادرم دریکی دیگر از آن یکی بود یکی نبودهایش نقل می کرد که چون کچل ما، ملک شهر شد در مدت چهل شبانه روزی که مردم جشن گرفته بودند او در کاخ ماند و کسی اورا ندید و چون در غروب روز چهلم، برروی مهتابی بلند کاخ در برابر میدان ظاهر شد، شنلی برشانه اش بود که همیشه برشانه اش ماند، و این، شنلی خاکستری رنگ بود از بهترین

دیبای موجود آن عصر، و کچل ما چون سرش حتی تارموئی هم نداشت و سرش مثل کف دستی بود صاف و بی مو، برای آنکه برجلال و ابهت خود بیفزاید، کلاهی که بی شباهت به کلاه افرنجیان نبود برسر گذاشته بود و از بالای لب علیایش، سبیلی که دو بناگوش را بهم می دوخت، رو یانده بود و موقعی که مردم هلهله می کردند و سبیل بلند و دراز و کلاه افرنجی و شنل خاکستری رنگ اورا به‌یکدیگرنشان می دادند، او دست چاق بزرگش را بالا می برد و به‌مردم دست تکان می داد و حتی لبخندی ناچیز نیز از زیر سبیلش می زد که البته مردم نمی دیدند و فقط امرائی می دیدند که در آن نزدیکی ایستاده بودند و این امرا می دیدند که کچل ما بصورت امیر، بزرگترین امیر این روزگار، چگونه قلبش آکنده ازمهر و محبت برای ملتی شده که بوسیلهٔ کفتری اورا به امارت برگزیده‌اند. و اما بعد، مادرم دریکی از آن یکی بود یکی نبودهایش می گفت که بشنو ازعروسی امیر — یعنی همان کچل ماضی ما — که چون تمام رقبایش را ازدم تیغ گذرانید؛ چشم یکی را درآورد و گوش دیگری را به چوب کوبید و آن سومی را اخته کرد و آن چهارمی را کشت وپنجمی را به زندان انداخت و ششمی را درزندان مسموم کرد و هفتمی را ایضاً کشت یا مسموم کرد و هشتمی و نهمی و دهمی وصدمی را، وقس علیهذا، الی ماشاء اللّه، همینطوربگیروبیا، جانم که شماباشید به شما بگویم‌که ملتی را به‌زندان انداخت ایضاً، کچل ماضی ما که همان امیر بزرگ باشد، مصمم شد که برای خود عروسی نامزد کند و هفت لیل و نهاربرای این عروس جشن بگیرد و جانم که شما باشید به شما بگوید، مادرم می گفت که برسر انتخاب این عروس، هرشب دختری از دختران سرکردگان خودرا به خوابگاه خویش می برد و دختر را بامداد پگاه روز بعد، خونین و مالین — چراکه گاهی کچل ماضی ما،

دائم چکمه اش را به این و آن حواله می کرد — روانهٔ منزلش می کرد که این یکی نیز مارا نزیبد و ازاین بهترش اگر هست بفرستید، و شب بعد باز همان قضیه با فلان باکرهٔ دیگر تکرار می شد؛ تا بالاخره کچل ماضی — امیر بزرگ حاضر — عاشق ثروت بیکران دوشیزه ای شد که پدرش را — گویا — مادرم می گفت — بدست خود خبه یا اخته کرده بود، یا پدرش به مرضی مهلک خود درگذشته بود. دختر را خواست و گرفت وعروسی‌ای‌پاکردکه نه چشم خلایق تا آنروز بخود دیده بود و نه گوش مردم درافسانه ها نظیرش را شنیده بود. از این سوی قصر ماهباغ تا آن سوی قصر باغماه را — مادرم‌می‌گفت، بشنو — سرتاسر جادهٔ راهباغ را چراغان و مفروش کرده بودند. کچل ماضی ما درکالسکه‌طلائی نشسته، سبیل افراشته بود وعصا بدست گرفته بود و کالسکه اش را هشت اسب بلند سپید و سیاه عربی می کشیدند و هنگام کشیدن کالسکه دم هایشان را به‌رقص درمی آوردند و کچل ماضی — امیرحاضر — عصای مرصع به جواهرش را بدست گرفته بود و کالسکه اش ازقصرماهباغ به راه افتاده بود؛ و عروس که چشم هایش به پف های زیبا و سینه هایش به درشتی و دستهایش به کوچکی و ظرافت شهرت داشت، برکالسکهٔ زرین دیگری نشانده شده بود که هشت مادیان سیاه و سپید عربی آن را می کشیدند؛ وعروس لباس سفیدی پوشیده بود و برچهره اش توری سپید انداخته بود

و دستکش های سپید بردست کرده بود و از سپیدی لباسش سخت بلند قامت بنظر می آمد. هیچکس را نگاه نمی کرد و چشمش را درست به رو برو دوخته بود و از قصر ماهباغ که راه افتاده بود، همانطور رو برو را نگاه کرده بود؛ البته امیر حاضر، یعنی کچل ماضی، گاهی از زیر سبیلش، لبخندی اندوهگین شده بعلت سبیل، به سوی مردم رها کرده بود، ولی عروس، عروس جوان به مردم آنچنان بی اعتناء بود که انگار قرار بود خود را به جای امیر بزرگ، به مردم تسلیم کند و مردم این را به حساب حجب و حیای عروس کچل ماضی گذاشته بودند و هلهله و ولولهٔ شادیشان را دوچندان کرده بودند تا بالاخره در میدان جاهباغ، اسب ها به مادیان ها رسیده بودند و موقعی که اسب ها باهم شیهه می کشیدند و مادیان ها سم به زمین می کوفتند و مردم شادی می کردند و فریاد «زنده باد امیر» شان، «زنده باد امیر بزرگ» شان صدچندان شده بود، کچل ماضی ما از کالسکه پیاده شده، عصایش را برروی دست چپش انداخته بود و بطرف کالسکهٔ عروس حرکت کرده بود و مادرم می گفت که بشنو حالا از عروس که او هم از کالسکه اش، بی آنکه بخواهد از کسی کمک بگیرد پیاده شده بود و در میان شیههٔ مادیان ها و اسب ها، کچل ماضی — یعنی امیر حاضر — و عروس حاضر در برابر یکدیگر ایستاده بودند و بعد با تبختر تمام، کچل ماضی در کنار عروس حاضر قرار گرفته بود و هردو باهم، با قدم های منظم، در حالی که امیر حاضر لبخندی از زیر سبیلش بطرف مردم رها می کرد و عروس حاضر فقط رو برو را نگاه می کرد، به طرف کالسکهٔ کچل ماضی راه افتاده، هردو سوار کالسکه شده بودند و کالسکهٔ عروس نیز بدنبال کالسکهٔ اول راه افتاده، از میدان جاهباغ و خیابان راهباغ تا قصر ماهباغ را رفته بودند و آن شب کچل ماضی، سبیل برافراشته اش را به نم نم زهارخیس کرده بود، در حالیکه چکمه های بکارت افکنش در کنار تخت جفت شده ایستاده بودند و مثل دو بچهٔ لال شده عروس امیر حاضر را نگاه می کردند.

٤— کاتب و کتاب

.... و البته بودند دیگرانی مثل برادرانم یوسف و منصور و صمد که نوعی دیگر فکر می کردند و یا پدرم، که در آن بالا در برابر امیر ماضی خفته بود و می خواست هم نوعی دیگر فکر کند و هم سر خودرا سلامت نگاهدارد، که معلوم بود که نمی شد، نمی شد به دلیل اینکه بعدها عملاً ثابت شد که نمی شود. کاری به یوسف و صمد و منصور ندارم. آنها را کاتب می شناسد نه من؛ گرچه آنها برادران من هستند، ولی کاتب آنها را بهتر می شناسد تا من، چرا که من کتاب هستم نه کاتب، و یک کتاب نمی تواند بشناسد، می تواند شناخته شود؛ یک کتاب مجبور است، ولی کاتب مجبور نیست، او مختار است؛ کتاب فرد است کاتب مجموع؛ و بهمین دلیل کاتب همه را می شناسد و هرطور که دلش بخواهد از آنها حرف خواهد زد. من فقط یک کتاب هستم، مجبورم ورق بخورم... من رها شدم و دو سه تکه جامه ای که داشتم برداشتم — چراکه زخم هایم را نباید در زیر ستارگان معصوم پخش

می کردم — و در قهوه ای رنگ بزرگ را باز کردم، از سرسرای قصر شیون زنان بیرون دو یدم و از پله ها بالا رفتم — و در بالا رفتن هنوز آن صدا را می شنیدم که می گفت، کنیتم بوجبله، کنیتم بوجبله — و بعد در ورودی قصر را باز کردم و همانطور شیون زنان در باغ فیروزی یله شدم که دیدم خواب وحشتناکی که دیده ام با سپیده دارد تعبیر می شود. تمام آن خواب موحش، آن کابوس های سیاه، آن هیکل های خفته و بیدار، جسمیت خودرا عیان می کردند. وسط باغ، بالای استخر بزرگ، روی سکوی مرمرین، پدرم را دیدم که آستین هایش را بالازده بود و جسد گندهٔ امیر ماضی را روی سکوی مرمرین در برابر خود دراز کرده بود و داشت امیر ماضی را می شست. سایه روشن محو سپیده دم روی گوشت شکم و سینه و کناره های کفل امیر ماضی افتاده بود و گوشت مرده در سپیده دم داشت برق می زد و پدرم خواجه، به مردی که در پائین سکوی مرتفع ایستاده بود، بالحنی عامیانه می گفت، بیا! بیا! و مرد آب را از پائین در سطلی بزرگ به پدرم می داد و پدرم آب را روی گوشت مردهٔ امیر ماضی می ریخت و دعا مانندی می خواند و بعد امیر ماضی را بطرف راست و چپ می چرخاند؛ و امیر ماضی را باتمام آن سبیل و پیه ابهت پشت گردن و شکم گنده و سینهٔ پرمو یش می شست؛ آب را برسر و روی و ران و کفل و آلت خفته و رو به فساد امیر ماضی می ریخت و زیرلب دعا مانندی می خواند که من درآن حال نتوانستم بفهمم چه دعائی است. پدرم که از آن بالا بی شباهت به سایهٔ پدرم نبود، امیر ماضی را در سپیده دم غسل می داد و امیر ماضی نعش رو به فسادش را به دستهای پدرم و آب زلالی که از سطل به رو یش می ریخت، رها کرده بود و پدرم با آنچنان تمرکزی غسل می داد که انگار شیون پسرش را نمی شنید. علاوه براین، مادر امیر ماضی به این زودی از مرگ پسرش آگاه شده بود و از جناح چپ کاخ، شیونی سرداده بود که معلوم بود که با هرتکه از صدایش، گیس های سپیدش را می کند و چه مشت ها که برسینه و صورت خود نمی زند. درمیان این شیون ها، شیون من و شیون مادر امیر ماضی، پرندگان باغ فیروزی لال شده بودند و انگار با چشم های ریز و وحشت زده شان به این شیون ها گوش می کردند و صدای دعا مانند پدرم به ناچیزی شنیده می شد و من در باغ فیروزی جیغ می زدم و به این سوی و آن سوی می دو یدم تا در باغ را پیدا کنم. پدرم صدای پسرش را نمی شنید و یا می شنید و نمی فهمید که آیا صدا ازآنِ پسر اوست یا ازآنِ پسری مسخ شده، درظلمت، و در وحشت غرق شده. تاریخ عزای عمومی اعلام کرده بود و همه حتی پدرم، می توانستند به شیون من بی اعتناء بمانند. خوابی که امیر جوان دیده بود و پدرم تعبیر کرده بود، عملاً درنیمه شب و بغد درسپیده دم تعبیر شده، حقیقت یافته بود و این خواب، لابد می رفت تا در قسمت های دیگرش نیز تعبیر شود. ما در کدام ورق تاریخ ایستاده بودیم، در کدام ورقش، برروی کدام سطر از این ورق؟ و تاریخ چطور خوانده می شد و این دست چه کسی بود که تاریخ را ورق می زد؟ باشیون تمام، خود را در برابر باغ یافتم. تیمور حاجب نبود. شاید رفته بود تا کارهای دیگر عزای عمومی را رو براه کند. از در بیرون پریدم و شیون زنان وارد شهر شدم. استخوان های تنم ترک برداشته بود و من با پاهای فلج مثل سگی که پاهایش زیر چارچرخه ای رفته

باشد و از وحشت، کشان کشان و لنگ لنگان، به این سوی و آن سوی بدود، این طرف و آن طرف می دو یدم و شیون مسخ و تناسخی که سرداده بودم در کوچه ها می پیچید؛ گرچه کسی از خفتگان را بیدار نمی کرد و کسی از زندگان را به درخانه یا کنار پنجره و یا روی مهتابی ها نمی کشاند. ولی تاریخ، عزای عمومی اعلام کرده بود؛ امیر پیر مرده بود... و به این زودی، مأموران حکومتی تمام در و دیوارها را با عکس هائی از امیر ماضی، که در کنار امیر جوان دیده می شد، پوشانده بودند. نگاه که می کردم می دیدم که در آن روشنائی های نخستین روز، در عکس ها، امیر جوان، در کنار یا پشت سر امیر ماضی، ایستاده است و امیر ماضی برعصای بلند خود تکیه داده، به تعظیم اعیان قوم فخر می فروشد. از دور پیکرهٔ امیر ماضی برروی اسب دیده می شد. وسط میدان، امیر بر پشت اسب، کجکی نشسته بود و افسار را محکم گرفته بود و اسب یک پایش را بلند کرده بود و پای دیگرش هنوز از جلو حرکت نکرده بود. من خسته بودم، مریض بودم و شیونم اکنون به مو یه ای بیمار تبدیل شده بود...

پس از آنکه شیونم به مو یه ای مظلومانه بدل شد، در یکی از کوچه های فرعی، روی سکوی مغازهٔ متروکی نشستم؛ نه! نمی توانستم بنشینم؛ این را موقعی که می خواستم بنشینم، فهمیدم. دراز کشیدم و سرم را روی بازو یم گذاشتم و خسته و مریض و درمانده بودم... چیزی برای تماشا نداشتم. جلوم دیوار بلندی بود آجری، که دیوار خسته کننده و صامتی بود و چشم را تماشایش می آزرد. پهلوهایم مریض بودند. تنها بودم. بیش از آن، هروقت که تنها شده بودم، خود را قو یتر یافته بودم. این بار تنهائی، یک تنهائی در روح بود. مغزم متشتت بود. متلاشی و تنها بودم. تنهائی پخش و پراکنده ای داشتم. قدرت تمرکز را از من گرفته بودند. درعدم تمرکز تنها بودم. انگشت درشتی در حافظهٔ من دست برده بود، یادهایم را بدور خود پیچانده بود و همه چیز را ازجای خود کنده بود و یا جای همه چیز را عوض کرده بود؛ وعلاوه بر این، دیوار آجری رو برو، درمن چیزی جز احساس خستگی و بیزاری بوجود نمی آورد. سنگینی این دیوار را آنچنان احساس می کردم که انگار دیوار برسینهٔ من افراشته شده است. این حس را موقعی که از زیر پرچم های نیمه افراشتهٔ حکومتی رد می شدم، نیز داشتم؛ ولی اکنون این حس آنچنان قوت گرفته بود که عملاً نزدیک بود قلبم را روی خاک نرم کوچه استفراغ کنم. من داشتم قلبم را بالا می آوردم. سرم در دوار سریعی گیر کرده بود و مثل این بود که دستی، شقیقه هایم را مثل سنج بهم می کوبید. دهنم طعم خون خشک شده می داد؛ مثل زمانی که بچه بودم و در خواب دماغم خون می افتاد و خون از تو در دهانم می ریخت و گاهی همانجا خشک می شد و من بیدار که می شدم، طعم خون خشک شده را در ریشه های زبانم حس می کردم. هوا سرد نبود، ولی من می لرزیدم؛ گرم هم نبود، ولی من تب داغی داشتم. می خواستم برگردم به سوی دوران کودکی خود، و آن دیوار آجری صامت نمی گذاشت. به این زودی فاسد شده بودم. گوگرد به این زودی در اعماقم کارگر شده بود. می خواستم که برگردم بسوی دیروز، ولی آن دیوار آجری صامت و سنگین نمی‌گذاشت... خجالت نمی‌کشیدم؛ نه! ولی دچار یک حالت

وحشت و خوف تهوع آوری شده بودم که انگار پس از لحظه ای، قلبم و روده هایم از دهانم بالا خواهد آمد. من در احشاء پوسیده بودم. و در پوسیدگی درون تنها بودم. سرنوشت پدرم پس از تعبیر خواب امیر جوان معلوم بود؛ و برادرانم، می دانستم که یا فرار می کردند و یا دستگیر می شدند. می دانستم که یوسف، فرار می کرد تا برگردد؛ صمد فرار می کرد تا بگردد یا بمیرد، و منصور، که بی شباهت به پدرم نبود، روزی، بالاخره به سرنوشت پدرم دچار می شد. من تنها بودم، چرا که می دانستم که پدرم پس از غسل دادن امیر ماضی یا کشته خواهد شد و یا در گوشه ای به زندان خواهد افتاد تا بعد کشته شود. تنها بودم و نمی توانستم حتی به فکر دیگران باشم. دیوار بر روی سینه ام افراشته شده بود و داشت عملاً خردم می کرد. چشمهایم را می بستم و باز می کردم، می بستم و باز می کردم، ولی خوابم نمی برد. کوچهٔ متروکی بود که کسی از آن رد نمی شد. از این نظر کمی راحت بودم، ولی در عین حال دوست داشتم که کسی از اینجا رد شود و بامن در تحمل حس سنگینی آن دیوار سهیم باشد. گوشت و پوستم لهیده شده بود؛ مثل اینکه تنم را در هاونی نهاده، کوبیده بودند و هیچ چیز و هیچکس، حتی هیچ معجزه ای نمی توانست مرا به سوی ابعاد قبلی ام برگرداند. با اینکه تنهائی ام و سنگینی دردهایم، با سایر دردها و تنهائی هایم، فرق می کرد، معهذا، دردهای گذشته بر بار دردهای حاضر اضافه شده بود و اینک زندگی من، در شفافیت مطلق درد می گذشت... از بس سنگین و کرخت و تنها و حتی وحشت زده بودم و از بس خسته و بیزار بودم که اگر حتی آسمان پائین می آمد و باتمام سنگینی اش خردم می کرد، هرگز زبان به شکایت نمی گشودم. شاید در آن خستگی و تنهائی دچار هذیان هم شده بودم. دندان هایم بهم می خورد و گاهی روی هم سوده می شد. می توانستم احساس کنم که زیر چشم هایم کبود شده است و درون چشم هایم قیافه های مردهٔ تمام اشخاصی که می شناختم، حرکت می کردند. چشمهایم استخری بود که برسطح آن مردگان می غلتیدند. همه را عوضی می گرفتم؛ مادرم را با مادر امیر ماضی؛ پدرم را باخود امیر ماضی؛ خودم را با امیر جوان؛ و شهرها را باهم و دشت ها را باهم عوضی می گرفتم. گاهی امیر جوان را در دشت وسیعی می دیدم که پوستین بردوش انداخته است و در برابرش مرد بلند قدی ایستاده، طومار بلندی به دست گرفته است و می خواند؛ و دقت که می کردم می دیدم مرد بلند قد کسی جز پدرم نیست؛ و گاهی امیر ماضی را بر پشت فیلی بلند می دیدم، فیلی که مثل خود امیر ماضی درمیان آدم ها، از فیل های دیگر بلندتر بود و در صفوف مقدم فیل ها می تاخت تا معبدی یا مسجدی را خراب کند؛ و بعد می دیدم که به جای امیر ماضی، فیلی بر روی بستر نقره ای خوابیده است و پدرم دارد برای جسد گندیدهٔ فیل قرآن می خواند. می دیدم که درآن سرسرای قصر، از هریک از درها، دستهائی بیرون می آیند که بی شباهت به دست های مادر امیر جوان نیستند؛ و بعد خودرا بصورت دلقکی می دیدم، با لبان قرمز، چشم های سرمه کشیده و قد کوتاه، که درمیان دلقکان دیگر بشکن می زند و امیری از امرای ماضی را غلغلک می دهد؛ و بعد ناگهان خود را در یک زمان حال ابدی می یافتم. همه چیز هم موزون و هم درهم و برهم، هم منظم و هم بی نظم، و همه چیز، آری، همه چیز،

در زمان حال، یک حال بی پایان، و همه‌چیز دور سرم چرخان و دریک سیلان کامل در جریان. انگار من در رودی از اشیاء، نامها، خطوط و روزها و شب ها جریان پیدا کرده بودم و درعین حال همهٔ این اشیا و نام ها و خطوط و روزها و شب ها هم بودم. و بعد این سیلان ناگهان مسدود می شد، دیواری در برابر این سیلان عظیم پیا می شد و من می ایستادم از دور خودم را تماشا می کردم که عبور می کنم، و زجرها و زخم ها و دردهایم را به اشیا و نام های دیگر سرایت می دهم و بعد چیزها آشناتر می شدند، آشناتر و آشناتر. ولی این آشنابودن نیز چندان طول نمی کشید. چهره ها نزدیک می شدند، نام ها با حروف درخشان، و انگار با حروفی بریده شده از کتیبه های کهن، باتمام هاله ها و عواطف، و فکرهای کهن و جدید در برابرم ظاهر می شدند و بعد روح فساد در همه‌چیز دمیده می شد و همه‌چیز در زوال و تباهی غوطه‌ور می شد و دیگر از آن همه خبری نبود. گاهی مردانی که همه شبیه امیر جوان بودند، در اطرافم به رقص درمی آمدند، نزدیک می شدند و بعد به ناگهان فاصله می گرفتند تا باز به ناگهان نزدیک شوند. و بعد باز صدائی از اعماق روحم می جوشید و بالا می آمد و در سطح روحم کف می کرد و کسی می گفت، آراستن سروز پیراستن است، آراستن سروز پیراستن است، و من قیچی را ازدست امیر جوان می گرفتم و به جای آنکه موهایم را ببرم و به دست او بدهم، رگهایم را می بریدم، رگهایم را ازهم باز می کردم و درمیان رگهایم می نشستم و آنوقت آن صدا دیگر باره شنیده می شد که آراستن سرو ز پیراستن است، آراستن سرو ز پیراستن است؛ و من می دیدم که دست هائی درمیان پاهایم چنگ انداخته اند؛ امیر جوان، با قیچی، نزدیک می شود، می گو ید، خلعت خو یش را درتو خواهم پوشیدن و تیغ برهنه بالای سر تو برسم غلامان من خواهم داشت؛ و بعد برروی من خم می شود، به سرکرد گانش می گو ید، خوب مواظبش باشید که از دستتان فرار نکند، این پسر، بدرد ما می خورد، ولی باید اول کاری بکنیم که دیگر کاری ازدستش ساخته نباشد، و بعد مراسم اخته کردن شروع می شود و من بی آنکه احساس درد بکنم، اخته می شوم؛ پیرمردی از نزدیک سرم می گو ید، مبارک است، و بعد مردی با صدای رسا می گو ید، آراستن سروز پیراستن است؛ و امیر جوان، خطاب به نعش امیر ماضی می گو ید، اگر اجازه فرمایند تمام جوانان این قوم را اخته می کنم، و امیر ماضی از لای سبیل هایش، آهسته می گو ید، پسر، تیراندازماهری هستم چه سواره، چه پیاده، چه سواره، چه پیاده؛ و امیر جوان می گو ید، فرمان، فرمان امیر است؛ و آنوقت پوست جوانان قوم را می کنند، یک یک و دسته دسته و به هرکدام یک مروارید درخشان گوشتی هدیه می کنند. جوانان قوم، اول از آن در قهوه ای تو می روند. تاریکی آنها را در خود فرو می برد و بعد آنها بتدریج بوجود زنی که درمیان بستری از حریر خوابیده، در ظلمت، پی می برند، و بعد آنها یک یک درآن اتاق تاریک پیش می روند. آن چهرهٔ رؤ یایی زنانه، بی آنکه حرکتی بکند، با هالهٔ افسون کنندهٔ خود از میان تاریکی، آنها را به کنار بستر دعوت می کند. بستر، با نرمی خود، آنهارا به سوی خو یش می خواند. مراسم، بی آنکه حتی فهمیده شود که مراسمی در کار است، درمیان خواب و بیداری، وقوف و عدم وقوف ادامه می یابد. هیچکس

نمی داند که این یک مراسم قومی است، همه چنین تصور می کنند که در یک ماجرای خصوصی، یک ماجرای درونی فردی که فقط متعلق بدانهاست شرکت کرده اند. هرکدام از آنان، خود را با آن زن، آن اتاق تاریخی و رویائی، فقط به تنهائی مجسم می‌کنند و تصور می‌کند که آن زن خود را فقط بدو سپرده ... امیر جوان، این کار را با ریاضت تمام، و گویی با قدری نارضائی انجام می دهد. انگار او ازین کار لذتی می برد که فقط می تواند ناشی ازفداکاری در راه وظیفه باشد. انگار از بالا به او دستور داده اند و او خود بهیچ چیز معترض نیست وفقط باخلوص نیت تمام می خواهد وظیفه اش را بپایان برساند و به‌مافوق خود گزارش کند؛ و مافوق او همان امیر ماضی است که مدام از لای سبیل هایش، موقعی که برروی تخت نقره ای دراز کشیده، می گوید، تیرانداز ماهری هستم، چه سواره، چه پیاده؛ و این یک رمز درخشان قومی است که برروی سنگها کنده شده و از دو سه هزار سال پیش تاکنون خط مشی قوم را تعیین کرده است. این رمز، یک اسم شب است که بین امیر ماضی و امیر جوان ردو بدل می شود. و آنوقت امیر جوان، یکی دیگر از جوانان قوم را به‌سوی خوابگاه زن امیر ماضی هدایت می کند، و موقعی که احساساتی می شود، بو یژه در اوج، موقعی که هیجان او را از اعماق به‌پیش می راند، صدایش را به گوش قربانی خود می رساند که، منم آن پیل دمان و منم آن شیر یله، نام من بهرام گور، کنیتم بوجبله؛ و همه، تقریباً تمام کسانی که این جمله را می شنوند، می دانند که این نیز بخشی از مراسم است و گفتن این جمله، وظیفهٔ امیر جوان است و اگر او احساسات شدیدی به‌خرج می دهد، فقط بخاطر این است که احساسات شدید هم بخشی از مراسم است و آنوقت پیه اغماق آب می شود... و کسی که ازباغ فیروزی، دربلخ، بخارا، ری یا بغداد بیرون آمده، خود را باتمام دردهایش، دربرابر دیوار بلندی می یابد که اکنون من یافته ام. هروقت که بسوی آن شب و روز تاریخی برمی گردم به ناگهان دریک حال، دریک زمان بی زمان، غرق می شوم و آنوقت آن بشکن ها، بشکن های هذیانی در گوشم طنین می اندازد. انگار این بشکن ها کلید درهای هذیان هستند و به‌محض اینکه کلید بکار افتاد آن حال بی انتها و آن هذیان بی‌پایان آغاز می شود و حالا هم آن لحظه، آن حال، حال بی انتها را در برابرم می بینم. بشکن ها اینک، هریک به بلندی رعدی می غرد. آسمان دوار هیجان‌انگیزی پیدا می کند. دور می چرخد. مادرم از پله ها پائین می آید و می‌روند زیرپله ها می نشیند. گریه می کند. ما همه مرده ایم؛ پدرم، برادرانم، همه، همه مرده ایم. نه! یوسف درخواب می خندد. نه! نه! یوسف نیست؛ منصور است که گریه می کند. گاهی، چرا نمی توانم خنده را از گریه تشخیص بدهم؟ مادر بزرگ لاغرم بالای چشمه نشسته است... صمد فریاد می زند: بگیرید! بگیرید! بگیرید! گر به دزد را بگیرید! راه می افتم، می دوم، گر به را می گیرم و می آورم و روی شکم امیر ماضی می گذارم. هاهاهاها! امیر ماضی، پیه ابهتش را کمی تکان می دهد. گر به که ابهت سرش نمی شود. شب می شود. مادرم دارد دختر همسایه را شیر می دهد. کدام همسایه؟ نمی دانم! دختر می گوید: هوم... هوم... هوم... ماچ... لاچ... ماچ... لاچ...

ماچ... لاچ! عمه‌ام می گوید، مواظب باش بچهٔ مردم خفه نشود. مادرم به پستان بزرگش نگاه می کند. اسم دختر چیست؟ ماچ لاچ هوم؟ اگر دختر می شدم زن کی می شدم؟ زن ...نه! نه! زن یوسف! نه... نه! نه! زن یک شاهزاده می شدم که پدرش هم شاهزاده باشد. عجب! پس من هم از شاهزاده‌ها خوشم می آید! ردشو بچه! ردشو! حضرت اجل دارند رد می شوند. کدام حضرت اجل؟ حضرت اجل موقع راه رفتن خایه هایش را تکان می دهد. بیچاره! حضرت اجل، گشاد گشاد روی سطرهای کتاب تاریخ راه می رود. می گویند... مادرم کجاست؟ پشت پنجره، یا زیر ایوان، یا زیر پلکان نشسته گریه می کند. مادرم، مادر مادرهاست. دو موی سیاه هزار بافتی دارد که برروی دو شانه اش می ریزد. موهایش سیاه سیاه است. چشم هایش درشت و سیاه است. باهمان چشم های درشت و سیاهش نشسته گریه می کند. مادر مادرها گریه می کند. ازش می‌پرسم چرا گریه می کنی؟ می گوید همینطور دلم گرفته بود و گریه کردم. باورکن چیز مهمی نبود. یاد شکستن پل افتادم، خنده‌ام گرفته بود ولی نمی دانم چرا گریه کردم؛ گریه هم نبود، همینطوری اشکم سرازیر شد. مادر گریه نکن! دورشوپسر! دورشوشیطان! دورشو! کورشو! آدم باید سعی کند که مادرش را بشناسد، بشناسد؛ بدلیل اینکه اگر نشناسد، نمی تواند زنده بماند. سعی می کنم بشناسمش. از روبرو که می آید، شانه هایش کمی بالا می‌پرد؛ صورتش چروک های عمیقی دارد؛ لبهایش همیشه بهم چسبیده است؛ باسرش که درد می کند، با عطسه های پی در پی که می کند، با گریه‌ائی که سرمی دهد، حضورش را اعلام می کند؛ یعنی همینطوری است که فهمیده می شود هست. مادرم، در تاریخ سهم چندانی ندارد. مادرم، غیر تاریخی است؛ و آنقدر جثه اش کوچک است که هیچ مکانی را در جغرافیا هم اشغال نمی کند. مغزش پرازقصه است؛ قصهٔ قصرنشینانی که گلابی های مرد کچلی را خوردند و ناگهان روی سرشان و ایستادند؛ قصهٔ مردانی که می رفتند همهٔ دارائی خود را می دادند تا یکبار دختر پادشاه را بی حجاب از دریچه ببینند. مادر تو را بخدا این قصه را بازهم بگو! ولی مادر قصه ای نمی گوید. مادر ساکت است. مادر تبدیل شده به یکی از پرندگان لال باغ فیروزی. مادر یک کلاغ شده پریده، یک قطره آب شده رفته توی زمین. مادر، نیست! مادر تورا به خداقصهٔ کبوتر را دو باره بگو! نه! مادری درکار نیست. دورشوپسر! کورشو! امیر ماضی، روی تشکچه، در اتاقی نشسته. ابوریحان بیرونی را می آورند. می گوید! ابوریحان! تکه ای کاغذ بردار و روی آن بنویس که من ازکدام در این اتاق بیرون خواهم رفت. ابوریحان کاغذی برمی دارد، جواب سؤال را می نویسد و خم می شود و می گذارد زیر تشکچهٔ امیر ماضی. امیر ماضی، مثل میرغضب ابوریحان را نگاه می کند. ابوریحان با شاشش زمین را خیس کرده. امیر ماضی بلند می شود؛ توی دیوار شمالی اتاق، درست از وسط، سوراخی می کند و از آنجا بیرون می رود. کاغذ را می آورند؛ امیر می خندد؛ ابوریحان روی جائی که شاش کرده، ایستاده، می لرزد. امیر کاغذ را می خواند. نوشته است: قبلهٔ عالم درست از وسط دیوار شمالی اتاق، سوراخی خواهند کند و از آنجا

بیرون خواهند رفت. امیر ماضیٰ فریاد می زند: راست نوشته! بگیرید! مادر... را بگیرید! و پدرم آنوقت درنگ! خواباند تو گوشم و بعد درنگ! دو باره خواباند تو گوشم. داشت ازجلو می آمد. باهمان دست های قلاب کرده، شانه های بالا انداخته و سر دزدیده. دو یدم جلو. بابا! بابا! ازبچه ها یک کلمهٔ تازه یاد گرفتم. بچه ها می گو یند که دختران امیر مچاچنگ دارند. بابا! مچاچنگ یعنی چه؟ پدرم، نفهمیدم دستش را کی بلند کرد که درنگ! خواباند تو گوشم؛ طوری که دور خود مثل فرفره چرخیدم و افتادم. دو روز بعد چنگیز، معنی مچاچنگ را برایم تعریف کرد. چنگیز! امیر! سیلی! اینها هستند کلمات مشخص مغز من. و بعد؟ غلامعلی. غلامعلی. غلامعلی. غلامعلی. غلامعلی. جوان دیوانهٔ چارشانه ای است. سبیل سرخ و زرد پر پشتی دارد و سرش را ازته تیغ می اندازد. غلامعلی. غلامعلی. بین پدرش و خودش فقط یک بند لباس، فاصل شده بود. پدرش آنور بند لباس سرش را انداخته بود پایین و ایستاده بود و غلامعلی اینور بند لباس چوبدستی بلندی دستش گرفته بود و سرش را بالا گرفته، ایستاده بود. غلامعلی می گو ید: پدر! پدر! سرت را بلندکن تا نگاهت کنم! پدرسرش را بلند می کند و غلامعلی را نگاه می کند. غلامعلی چوبدستی گردو را بلند می کند و محکم ازجائی که ایستاده، درست روی شقیقهٔ پدرش فرود می آورد. پدرش درجا می میرد. غلامعلی شاش دارد. چوبدستی بدست می رود تا مستراح. بیرون مستراح می ایستد . اجاق مستراح را نشان می گیرد و می شاشد؛ باندازهٔ یک سیل می شاشد. بعد چوبدستی را برمی دارد و بیرون می رود. چند دقیقه قبل از اعدامش، به‌من اشاره می کند که بروم جلوتر. من جلوترمی روم. می گو ید می دانی چرا کشتمش؟ می گو یم نه غلامعلی، نمی دانم، نمی دانم چرا کشتیش. می گو ید سرش را که بلند کرد، چشم هایش آنطرف بند لباس، آنقدر زیبا و متناسب بود که نمی شد نکشمش. می فهمی؟ عقب می کشم. دارش می زنند. مأمورها فریاد می کشند. دورشو! کورشو! غلامعلی. غلامعلی. غلامعلی. مادرم می گو ید پدر بزرگت را با کالسکه می آورند. کالسکه رنگ ورو رفته است. یک اسب لاغر مردنی کالسکه را می کشد. کالسکه‌چی آب دماغش را با آستینش پاک می کند. زن هشتم پدر بزرگم کنار پدر بزرگم نشسته. صورت لاغری دارد، پدر بزرگم. موهای صورتش پخش و پلاست و سبیلش بی نظم و چشم های عسلیش گود افتاده. مادرم می گو ید، پدر بزرگت شکل تو بود. چشم هایش عین چشم های تو بود. کالسکه توی دست اندازهای سنگفرش می افتد و برمی خیزد، می افتد و برمی خیزد. مردم صف کشیده اند. صورت زرد پدر بزرگ را نگاه می کنند. مادر بزرگ هشتم من، چادرش را تا نوک دماغش گرفته، مثل اینکه خواب رفته. هروقت کالسکه توی دست انداز می افتد، مادر بزرگ هشتم سراسیمه بیدار می شود و نگران پدر بزرگ می شود. یکی از دخترهای پدر بزرگ من، مادر من است؛ دیگری خالهٔ من... پدر بزرگ می میرد. خاله ام و من چشم های عسلی داریم. مادرم شبیه مادرش است. اوچشم های سیاه بزرگ دارد. مادرم گریه می کند. می گویم: مادر چرا گریه می کنی؟ می گو ید، همینطوری اشکم سرازیر شد.

می‌دانی یاد آن پل افتادم، همینطوری اشکم سرازیر شد. مادر گریه نکن! خیلی خوب، گریه نمی کنم. مادر، یکی از پرندگان باغ فیروزی است. پرنده‌ها حرف نمی زنند. مادرم که لال شده می گوید پرنده‌ها حرف نمی زنند. ولی آن دخترک حرف می زند. نوک پستان مادرم را ول می کند و می گوید ماچ لاچ هوم، لاچ ماچ هوم، هاچ لاچ موم. می گویم می خواهی بروی پیش مادرت؟ نگاهم می کند، پستان مادرم را ول می کند و می گوید، نه! و دوباره برمی گردد به‌طرف پستان. می گویم می خواهی بروی پیش پدرت؟ نگاهم می کند، پستان مادرم را ول می کند و می گوید، نه! می گوید، پدر ندارم. می گوید، پدرم مرده! مرده! عمه‌ام می گوید، من تاحال بچه‌ای ندیدم که هم شیر بخورد هم حرف بزند. مادرم می گوید، همینطوری اشکم سرازیر شد. مادر گریه نکن! خیلی خوب، گریه نمی کنم. صبح زود از خانه آمدم بیرون، چشم های دخترک را روی برف دیدم. برف به اندازهٔ یک گز نشسته بود. در را که بازکردم دیدم دخترک را لای کهنه‌ای پیچیده، گذاشتندش روی برف. چشم های دخترک درشت و قهوه‌ای است. دارد نگاهم می کند. شیطنت عجیبی در چشم هایش هست. دخترک کمی چاق است. گونه هایش به‌رنگ شیر تازه است. برش می دارم، بغلش می کنم و از دالان خانه می‌دوم تو. آبا! آبا! آبا! مادرم از کنار سماور بلند می‌شود. می گویم، بچه! یک بچه! یک بچه! ازچشمهایش و لپ هایش ونگاش — نمی دانم از کجاش — فهمیدم که دختر است. مادرم بچه را می گیرد، بغلش می کند، کهنه را دور می اندازد، پستانش را درمی‌آورد، بچه را به سینه‌اش می‌چسباند. بچه می گوید ماچ لاچ هوم، ماچ لاچ هوم. اسم دختر را می گذاریم جیران! جیران، جیران. امیر ماضی از شکارگاه مخصوص برای جیران یک شپش و برای یکی دیگر از صیغه هایش شپش دیگری فرستاد. صیغهٔ دوم از بی مهری یار عصبانی شد و شپش را دور انداخت. جیران داد یک سنجاق طلائی بشکل شپش ساختند و زد روی موهایش. امیر سنجاق را می بیند. می‌پرسد، جیران! این چیه روی موهایت؟ جیران می گوید مرحمتی امیر است، مرحمتی امیر. امیر ماضی سخت خوشحال می شود. جیران را جلو می کشد و پیشانی اش را می بوسد. نه! امیر ماضی جیران را بغل می کند. امیر و جیران باهم می نشینند قلیان می کشند. صیغه های دیگر از پشت پرده نگاهشان می کنند و از حسادت یکدیگر را نیشگون می گیرند. یکی هم لبش را طوری گاز می گیرد که لبش خون می افتد. دهاتی ها به امیر ماضی می گویند، قبلهٔ عالم! قبلهٔ عالم! قبلهٔ عالم. امیر ماضی خنده‌اش می گیرد. کچل قصهٔ ما قبلهٔ عالم شده. دهاتی ها می گویند قبلهٔ عالم از آنور مرز آمدند، اینور مرز را غارت کردند، رفتند. قبلهٔ عالم، امسال خشکسالی بود، چیزی نداریم که به خزانهٔ قبلهٔ عالم بفرستیم. قبلهٔ عالم امسال زلزله هم آمده، سیل هم آمده، توفان هم آمده. قبلهٔ عالم صدو پنجاه دهکده خراب شده، پنجاه هزار نفر زیر آوار ماندند. قبلهٔ عالم امسال زمین سنگ شده، رودخانه‌ها خشک شده، آب نیست. نعش هامان زیر آفتاب دارند می‌پوسند. قبلهٔ عالم اینجا قیامت است. بوقی بزنید قبلهٔ عالم تا مرده‌هامان بیدار شوند. امیر ماضی خنده‌اش گرفته که دهاتی ها قبلهٔ عالمش

می خوانند. امیر ماضی می رود پشت دیوار خرابه. دهاتی ها می گویند بوقی بزنید قبلهٔ عالم تا مرده هامان بلند شوند. امیرماضی شنلش را کنار می زند. دگمه های لباسش را بازمی کند. پاهایش را گشاد می گذارد. می شاشد. پیش از آنکه شاشش را تمام کند، بلند می...زد. امرای قشون، اینور دیوار، یکدیگر را نگاه می کنند، ولی جرأت نمی کنند که بخندند. قبلهٔ عالم موقعی که برمی گردد، امرا خبردار می ایستند. امیر ماضی دگمه های لباسش را می اندازد. شنلش را مرتب می کند. قبلهٔ عالم نعش ها دارند می گندند. تمام بیابان را نعش مرده گرفته. قبلهٔ عالم چکمه اش را به همهٔ دهاتی ها حواله می کند. امیر ماضی عصبانی است. بواسیرش عود کرده. موقعی که می...زد احساس می کند که چوب زمختی از ماتحتش رد می شود. قبلهٔ عالم همه جا قبرستان شده، قبرستان. مرده ها را که نمی شود عمودی دفن کرد. قبرستان، قبرستان، قبرستان. پدرم می گوید، شب جمعه برویم قبرستان. می خواهم قبر اجدادتان را بشناسید. یوسف می گوید، خیلی خوب. راه می افتیم. پدرم در جلو، یوسف پشت سرش، بعد منصور و بعد صمد و بعد من. جلوی دروازهٔ قبرستان پدرم می ایستد. ماهم می ایستیم. او به اهل قبور سلام می دهد. ماهم سلام می دهیم. قبرستان درخت ندارد. وسط قبرستان غسالخانه قرار دارد. پدرم جلوی قبر بلندی می ایستد. می گوید، اینجا قبر جد اولتان ناصر است. روی قبر نوشته است ناصر. چیز دیگری روی قبر دیده نمی شود. پدرم می گوید جد اولتان ناصر، ناطق زبردستی بود؛ دریک قلعهٔ بلند زندگی می کرد؛ البته پیش از آنکه سیاحت دور دنیایش را کرده باشد. بعد می رویم و جلوی قبر دیگری پدرم می ایستد. روی قبر نوشته است حسن. پدرم می گوید، حسن وزیر بود؛ می گویند موقعی که دارش می زدند تنی چون سیم سپید و روئی چون صدهزار نگار داشت و مردم در برابرش به گریه ایستاده بودند. پدرم می گوید، سرش را در بغداد دفن کرده اند، فقط تنش اینجاست، یوسف می گوید، بیخود نیست که قبرش اینقدر کوچک است. پدرم جلوی قبر دیگری می ایستد. روی قبر نوشته شده است منصور. پدرم رو می کند به منصور. می گوید، اسم تورا از روی اسم این جدت انتخاب کردم. روی قبر عکس گل کشیده شده. پدرم می گوید، این را یکی از دوستانش روی قبرش کشیده، اسمش شبلی بود، قبرش، جای دیگر است. روی قبر دیگری که بسیار کوچک است، می ایستد. نوشته است نصر. یوسف می گوید، مگر این یکی بچه بود که مرد. پدرم می گوید، نه! این فقط تکه ای از جمجمهٔ اوست که اینجا دفن شده. تنش در کندرمدفون است و بقیهٔ سرش در نیشابور و تکهٔ دیگری از بدنش، در شهری دیگر. این جدتان در چهارگوشهٔ دنیا قبر دارد. رد می شویم و جلوی قبری دیگر، پدرم می ایستد. نوشته است مسعود. پدرم می گوید، طفلکی شاعر بود. در زندان ها پوسید. در بدر هم شد. پدرم برمی گردد و صمد را نگاه می کند. صمد خیره قبر را نگاه می کند. جلوی قبری دیگر پدرم می ایستد. قبر، اسم ندارد. تازه است. مثل اینکه حتی خاکش مرطوب است. یوسف می گوید، این قبر پدر بزرگ است،نیست؟ پدرم می گوید، حرفش را نزن. صمد می گوید، مگر اسمش محمد نبود؟ پدرم می گوید حرفش را نزن. یوسف می پرسد چرا اسمش را

روی قبرش ننوشته اند؟ پدرم می گوید هنوز امیر اجازه نداده. امیر می خواهد فعلاً این قبر را کسی نشناسد. یوسف، سنگ نوک تیزی پیدا می کند و روی خاک مرطوب می نویسد: محمد. پدرم در اسم خیره می شود. کمی دورتر دو قبر خالی هست. این دو قبر را تازه کنده اند. پدرم به من و یوسف و صمد می گوید شما برگردید؛ و بعد دست منصور را می گیرد و باهم می روند جلوی آن دو قبر خالی می ایستند. موقع برگشتن می بینم که پدرم جلوی یکی از دو قبر خالی ایستاده، منصور جلوی قبر خالی دیگر. و هردو در دهنِ باز قبرها خیره شده اند. صمد برنمی گردد و همانطور پدرم و منصور را نگاه می کند. یوسف عصبانی است و در حالیکه نمی داند با دست هایش چکار بکند، آسمان غروب را نگاه می کند. پس از چند دقیقه، پدرم و منصور، آرام، از کنار دو قبر خالی دور می شوند. پدرم جلوتر، یوسف پشت سرش، منصور پشت سر یوسف، صمد پشت سر منصور و آخرسر من، راه می افتیم و از قبرستان می آئیم بیرون. شب شده؛ قبرستان در تاریکی فرورفته. پدرم به یوسف می گوید، ای کاش محمد را روی قبر نمی نوشتی، اگر دیده باشند که این کار را می کنی، سرت را به باد می دهی. یوسف به کارد کوچکی که همیشه به کمر خود آویزان کرده نگاه می کند. توی تاریکی احساس می کنم که می خندد. شب شده. توی تاریکی، فقط کلاه سرخ شبگردهای شهر دیده می شود؛ و نعره هائی که آنها از دور به یکدیگر می زنند، شنیده می شود. ولی زمین، زمینی است خفته. زمین در قبرستان خوابیده است؛ آسمان نیز قبرستانی بیش نیست؛ اجداد پدرم در قبرستان می پوسند و دختران دوقلوی امیر ماضی، در کاخ، برده ها را برروی خود می کشند. بازهم مادرم را می بینم. مادرم تازه از حمام برگشته. روی قالی، درست وسط نقش بزرگ قالی نشسته. صورتش گل انداخته. نشسته برای منصور پیراهن می دوزد. منصور عاشق پیراهن سفید است. می گوید مادر برایم پیراهن سفید بدوز! مادرم روی قالی نشسته برای منصور پیراهن سفید می دوزد. مادرم اندازه های تن منصور را می داند. او فقط می داند. مادرم موقع دوختن پیراهن گریه می کند. می گویم، مادر چرا گریه می کنی؟ می گوید، چیزی نیست. این پیراهن خیلی بلند شده، مثل کفن شده. مادر چرا گریه می کنی؟ می گوید، چیزی نیست، همینطور اشکم سرازیر شد، یاد آن پل افتادم. مادر گریه نکن! خیلی خوب، گریه نمی کنم. مادر لال شده، مادر یکی از پرندگان باغ فیروزی است. صمد در حیاط راه می رود و شعر می خواند: نگارینا شنیدستم که گاه محنت و راحت، سه پیراهن سلب بوده ست یوسف را بعمر اندر؛ یکی از کید شد پرخون دوم شد چاک از تهمت، سوم یعقوب را از بوی روشن کرد چشمِ تر؛ رخم ماند بدان اول دلم ماند بدان دوم، نصیب من شود در وصل آن پیراهن دیگر؛ یوسف به کارد نگاه می کند و می خندد. منصور شب و روز کتاب می خواند. موقعی که حرف می زند گوش می دهیم. کلمات مرتب، زیبا و منطقی، برلبانش جاری می شود. مادرم دوست دارد همیشه حرفهای منصور را بشنود. گاهی نمی فهمد او چه می گوید. مادر مادرها نمی فهمد که پسر پسرهاش چه می گوید. مادرم یک برادر دارد. یک چشم این برادر چپ است. چشمش یک پیچ مضحک دارد. ما بچه ها را او به حمام می برد. اول

می رو یم توی خزینه. آب داغ است. بعد کف دستهامان را پر می کنیم و می ریزیم روی شانه هامان و بداغی آب عادت می کنیم. توی تاریکی خزینه مردم بیشتر به سایه شباهت دارند. بخار آب همه جا را تاریک کرده. از کنار سکو، آهسته، اول نوک پاها را و بعد خود پاها را تا پاشنه ها و بعد تا زانوها توی آب می اندازیم. آب، به تیرگی می درخشد. گاهی صورتی از کنار آن تیرگی برق زننده می گذرد و ما هاله ای از یک صورت ریشو و یا سبیلورا می بینیم. گاهی کسی در خزینه غسل می کند. دست هایش را می برد بالا. حرکت دست هایش را حس می کنیم و بعد خود را درون آب رها می کند. گاهی در گوشه ای از خزینهٔ حمام مردی را می بینیم که باخودش مشغول است. آب داغ، مطبوع تر می شود. می افتیم توی آب. گاهی چشم چپ دائی را ازمیان آن تیرگی برق زننده می بینیم. دائی هم غسل می کند. موقعی که دائی توی آب داغ فرومی رود. چشم چپش دیده می شود. چشم چپ و کوچک دائی برق چپگرائی می زند و در آب فرو می رود. ما غسل می کنیم. آب داغ تمام تنمان را می پوشاند. بعد از خزینه می آئیم بیرون. بیرون، حمام سرد است...

...از این میلیونها آدم فقط یک نفر تشاش بند می شود: دائی چپول ما. چهار روز تمام است که در خانهٔ ما نشسته، جیغ می کشد. چنان شیونی سرداده که همسایه ها نمی خوابند و کینه توزانه نصف شب به لب پنجره ها می آیند و زیر مهتاب صورت های وق کردهٔ عصبانیشان دیده می شود. می روند حکیم باشی را می آورند. حکیم باشی همهٔ ماها را خنثه کرده. می گو ید، حرف نزن؛ گریه نکن! گریه نکنی ها، یک چیز بسیار ساده است. سر خروس را بدست می گیرد. خروس ناچیز یک پسر شش هفت روزه را؛ بعد کارد تیزش را درمی آورد، سر خروس را که بدست گرفته، با کارد می برد. بچه طوری جیغ می کشد و سیاه می شود که تا چند دقیقه صدایش عملاً در گریه اش خفه می شود. مرهمی را روی پارچهٔ سفیدی می مالد و روی زخم می گذارد. بریدهٔ خروس را تمیز می کند و از بالا سر بچه از میخی آو یزان می کند. دائی چپول ما شاش بند شده، حکیم باشی سوار بر الاغ سفید از راه می رسد. حکیم باشی گوشهای بسیار درازی دارد و پاهایش آنقدر بلند است که از طرفین الاغ به زمین می رسد. الاغ را می بندد به درخت توت. جعبهٔ قهوه ای رنگی در دست حکیم باشی است. ما همه می ترسیم. دائی چپول ما در اتاق فریاد می کشد. حکیم باشی هن وهن کنان ازپله ها بالا می رود. دائی چپول ما جیغ می کشد. مُردم! مُردم! مُردم! پشت سر حکیم باشی ماهم ازپله ها بالا می رو یم. حکیم باشی را می بینیم که کنار دائی چپول ما نشسته است. می گو ید فریاد نکش، الان راحت می شوی. حکیم باشی، میل بلندی را ازداخل قوطی درمی آورد و می گذارد داخل آتش منقل. میل داغ و سرخ می شود. بعد حکیم باشی شروع می کند به فوت کردن، آنقدر که سرخی میل از بین می رود. بعد شلوار دائی چپول ما را پائین می کشد، سر خروس اورا بدست می گیرد و میل را اول آهسته آهسته و بعد به سرعت داخل خروس دائی چپول ما فرو می کند. دائی چپول ما شروع می کند به فریاد کشیدن. سوخت! سوخت! سوخت! و بعد حکیم باشی میل را به سرعت بیرون می کشد هنوز دائی چپول ما

فریادمی زند. سوخت! سوخت! سوخت! حکیم باشی کنار کشیده، میل بدست در گوشه ای ایستاده، صورتش را قایم کرده، سرش را دزدیده. بعد ناگهان از خروس دائی چپول ما آب فواره می زند. دائی چپول ما دیوانه وار بلند می شود. خودرا ازپنجره به حیاط پرت می کند. ما ازپله ها بطرف حیاط سرازیر می شو یم. آب آنچنان از خروس دائی چپول ما فواره زده است که دائی چپول ما از خوشحالی نمی داند چکار بکند. دائم جیع می زند: شاش! شاش! شاش! شاش! و می شاشد و پشت سرهم با آهنگی پرشور فریاد می زند: شاش! شاش! شاش! شاش! هنوز آن صدا در گوشم طنین دارد. سرم را بلند می کنم و دیوار رو برو را نگاه می کنم. در کوچه ای که من دراز کشیده ام کسی نیست، ولی از دوردست هنوز صدای موزون دائی چپول ما شنیده می شود. انگار در میدان مردم دور دائی چپول ما جمع شده اند و همه فریاد می زنند. شاش! شاش! شاش! بلند می شوم. خیالا تی از این دست و دردهای تنم نگذاشتند بخوابم. بلند می شوم، راه می افتم، می روم کنار رودخانه، درحالیکه هنوز تأثیر و تصو یری از شیون نیمه شبی ام در ذهنم باقی مانده است؛ در حالیکه به استحالهٔ واقعی نزدیک شده ام....

۵— یوسف

یوسف، دائم به کارد خود می نگریست و می خندید و کاردش هرسال از سال پیش بلندتر می شد. یوسف هرگز از کارد خود درمقابله با دیگران استفاده نمی کرد. اگر کسی با یوسف، اختلافی پیدا می کرد، یوسف کاردش را از کمرش در می آورد و می داد دست من یا صمد، و بعد دست خالی بااو رو برو می شد. هرگز از کارد بلندش استفاده نمی کرد. می گفت این کارد را من برای روز مبادا نگه داشته ام. راستی روز مبادا چه روزی است؟ با کاردش فقط تمرین می کرد؛ آنهم همیشه توی حیاط خانه تمرین می کرد و موقعی که کاردش را بطرف درخت رو برو می انداخت، کاردش درآفتاب برق می زد و درقلب درختِ رو برو فرومی آمد. روز مبادا چه روزی است؟ یوسف! یوسف! (بارآخر کی دیدمش. یادم نیست؟) چارشانه بود یوسف؛ قد بلندی داشت و سخت درشت استخوان بود؛ جَلد و چالاک و سهمگین بود. اکنون که دارم به زنخدانِ پهن و مصمم محمود نگاه می کنم، به یاد یوسف می افتم. پوتین های بلندی می پوشید یوسف، و باطناب پوتین هایش را دور می بست و آنچنان تند و سهمگین می دو ید که کسی نمی توانست بگرد پایش برسد. انگشت های بسیار قوی داشت، با نوک انگشتان پهن؛ و شست دستهایش به اندازهٔ تکه آهن ضخیمی پهن، سفت و سخت بود. شانه هایش به پولاد مدورمی مانست و سینهٔ گسترده و پهن و پرمو یش ازسخاوت قلبش حکایت می کرد؛ و موقعی که راه می رفت و مردانه راه می رفت، بالای پاچه های شلوارش در باد حرکت می کرد و باد از زیر بازوهایش درنیم تنهٔ کلفتش فرو می رفت و پشت نیم تنه اش، مثل بادبانی بالا می آمد. (آخرین بار که یوسف را دیدم کی بود؟) آخرین بار که او را دیدم، او را گو یا به این شکل ندیدم. آخرین بار او به این

شکل نبود. آیا این دفعهٔ ماقبل آخر است که یوسف به این شکل درنظرم مجسم می شود؟ از رو برو که می آید، صدای پوتین هایش که برروی سنگ ها می افتد، شنیده می شود. حتی اگر منزل هم باشم، از پشت دیوار که صدای پا بشنوم، می فهمم که یوسف است که به خانه برمی گردد. از تاریکی وحشتی ندارد. یک بار نیمه شب، دو دزد گردن کلفت را گرفت و بست به درخت و ما صبح تماشاشان کردیم تا ترسمان از دزد بریزد. یوسف، قلعهٔ مستحکمی است. از رو برو که می آید قلعهٔ مستحکمی است که بپاخاسته است و از رو برو می آید. پدرم می گفت که یوسف باید کوتوال یکی از قلعه های مرزی بشود. یوسف به کارد بلندش نگاه می کند و می خندد. یوسف! (کی بار آخر دیدمش؟) یا شاید آن دفعهٔ ماقبل آخر؛ آیا آن دفعهٔ ماقبل آخر بود که او به قلعهٔ مستحکمی می ماند؟ به زنخدان پهن و مصمم محمود که نگاه می کنم، به یاد یوسف می افتم. دفعهٔ ماقبل آخر کجا دیدمش؟ محمود می گوید نگاه کن ببالای دار بست و ببین چگونه دخلش را آوردیم. برمی گردم و نگاه می کنم. برروی دست و پای بریده، گرد و خاک نشسته. چشم های شمایل را گرد و خاک گرفته و سبیل و ریش مرد بالای چوب بست عملاً به رنگ شن های بیابان درآمده. بار ماقبل آخر کجا بود که یوسف را دیدم؟ چرا یوسف را همیشه بصورت آن دفعهٔ ماقبل آخر به یاد می آورم؟ عجیب، است می دانم که یوسف را یکبار دیگر، بعد از آن بار دیدم، ولی نمی دانم چطور و کجا؟ خودم را مثل پرنده ای در لانه اش، در گودی زیر بغل محمود جا می دهم، تنگتر، تنگتر؛ و باز از خود می پرسم که چه شد، چطور شد، حتی آن دفعهٔ ماقبل آخر چطور شد؟ احساس خستگی نمی کنم. سیر نمی شوم. چیزی هست در فضا، در آسمان، برروی شن های بیابان، که مرا بسوی آن دفعهٔ ماقبل آخر می راند. توی مغزم، مثل یک سگ، بدنبال بوی آن یاد و یادگار، پوزه به در و دیوار حافظه ام می کشم. یوسف را جلوی جسد چه کسی دیده ام؟ جسد چه کسی؟ خاله ام که شبیه مادرم بود، از دور می آید. سنگین سنگین از دور می آید. خاله ام حامله است. صورتش گرد و سرخ و چشمهایش درشت و قهوه ای است، و موهایش مشکی مایل به قهوه ای است که دور لباس همیشه سیاهش می ریزد. خاله ام از مادرم درشت تر است؛ ولی به زیبائی مادرم نیست. مادرم مامای بچه های خاله ام بود. حتی بار آخر هم مادرم آن دوقلو را زائوند. بچه ها که به دنیا آمدند، خاله ام مرد. صبح بچه ها به دنیا آمدند و عصر، خاله ام مرد، و بعد یکی از دوقلوها هم مرد. در مرده شوی خانه، مرده شوی دهن بچهٔ مرده را آهسته باز می کند، پستان خاله ام را بلند می کند و پستان را توی دهان بچهٔ مرده می گذارد و بعد هردو را درهمان حال کفن می کند. موقع دفن خاله ام، یوسف بالای قبر ایستاده. گریه نمی کند. یوسف هرگز گریه نمی کند. جسد خاله ام و بچه اش را، آهسته می گیرند و ته قبر می گذارند. بعد یوسف با چشم های سرخ و خون آلوده اش به من نگاه می کند. یوسف، بیل را ازدست کسی که کنار قبر ایستاده، میگیرد و قبر را با خاک پر می کند و بعد از قبرستان می رو یم بیرون. یوسف با کسی حرف نمی زند. یوسف، شانه هایش را بالا انداخته، سرش را دزدیده، به فکر فرورفته، راه خانه را در پیش گرفته است. ولی این، آن بار ماقبل آخر نبود که یوسف را دیدم.

بعداز آن یوسف را بدفعات دیدم. خودم را تنگتر و تنگتر در بازوی محمود جا می دهم و درگذشته غرق می شوم. باید بیادبیآورم، باید بیادبیآورم، باید بیاد بیاورم. آیا موقعی نبود که او در برابر جسد پسر عمه ام ایستاده بود و نگاه می کرد؟ پسر عمه ام موقعی که مرد، نوزده سال داشت. جوان زیبای سر به زیری بود؛ چشمهای آبی نرم دریائی داشت و هنوز دستی در سبیل و ریش تازه سبز شده اش نبرده بود. همه می گفتند که به پدرم خواجه رفته. ولی او بلند و لاغر بود. یک روز، بسرش زد، آنهم برای لحظه ای. جلوی مجسمهٔ یکی از نوادگان امیری از امرای ماضی ایستاد و شکلک درآورد. درآن حالت جنون، صورتش، هرلحظه بشکلی درمی آمد و چین های صورتش از پائین به بالا و از بالا به پائین و از این سو به آن سو راه می یافت و پسر عمهٔ ما آنچنان شکلک درمیاورد که گاهی فکر می کردیم که یک گوشش، درست از کنار گوش دیگرش رسته. عضلات گردنش، آنچنان کج و معوج می شد که انگار گلو و گردنش، از این رو به آن رو شده. چشم های درشت آبی اش، گاهی آنچنان ریز می شد که دیگر دیده نمی شد. پسر عمهٔ ما، جلوی مجسمه ایستاده بود و بهتراز تمام دلقکان امیر شکلک درمی آورد. مردم جمع شده بودند و این جوانک نوزده ساله را که هرروز خیلی سر بزیر و آرام، از منزل تا بازار را می آمد و می رفت و هرگز کاری به کار کسی نداشت، بابهت و حیرت نگاه می کردند. زنهای خانه های اطراف، پرده های پنجره ها را کنار زده بودند و می دیدند که جوانی جلوی مجسمه ایستاده، سروصورتش را عملاً در مقابل مجسمه مسخ می کند. جنون پسر عمهٔ ما به این هم حتی قانع نشد. دست کرد و لباسش را، از کمر به پائین کشید و سرش را یک کمی بلند کرد و شروع کرد به شاشیدن. موقعی که شاشش به بالا فواره زد، او درست دهن مجسمه را هدف گرفت و بعد شاش فروکش کرد و پسر عمهٔ ما بدون آنکه دوروبرش را نگاه کند، راهش را کشید و رفت. دو رو بر، فراش ها و گزمه ها ایستاده بودند. اینها حرفی نزدند. این اتفاق ازطرف پسر عمهٔ ما آنچنان غیرمترقبه بود که هیچکس باور نمی کرد. نصفه های شب، عمهٔ سیاه‌چردهٔ ما آمد که مهدی منزل نیامده. ازجریان آن روز خبر داشت و وحشتش گرفته بود که مبادا اتفاقی برای پسرش افتاده باشد. پدرم تسکینش داد و راهش انداخت. صبح زود، پس از اذان بود که صدای در بلند شد و همه سراسیمه دو یدیم طرف در و بعد بطرف میدانچه و جلوی مجسمه. درست در پای مجسمه، جسد کاملاً لختی را دیدیم که گوش تا گوش سرش را بریده بودند و فقط کنار گوش چپ، باندازهٔ یک انگشت از گردن مانده بود که سر را به تن وصل می‌کرد. خروس جسد از بیخ بریده شده بود و دهن جسد را بازکرده بودند و خروس را توی دهن مرده چپانده بودند، بانوکش به بیرون، و جسد را پای مجسمه دراز کرده بودند. مادرم دو ید و رفت از یکی از خانه های اطراف میدانچه چادری گرفت و سرش کرد و چادر خودش را داد به پدرم و پدرم چادر را کشید روی جسد و بعد فرستاد از مسجد تابوتی آوردند. یوسف را می بینم که بالا سر جسد ایستاده، با چشم های سرخ خون‌آلودش به‌من نگاه می کند. پدرم و یوسف، جسد را بلند می کنند و روی تابوت می گذارند؛ و آنوقت پدرم، در همان صبح زود، فریادی می کشد که تمام مردم اطراف میدانچه از

خانه هاشان بیرون می ریزند: اناالله و انا الیه راجعون؛ اناالله و انا الیه راجعون؛ پدرم فریاد می کشد و همه فریاد خشم آگین خواجه را می شنوند و از کوچه پس کوچه ها بیرون می ریزند و دنبال جسد پسر خواهر خواجه راه می افتند تا قبرستان. پدرم جسد مهدی را خودش می شوید و قسمتی ازپارچه ای را که برای کفن آورده اند، پاره می کند و خروس مهدی را سرجایش می گذارد و پارچه را روی خروس لای پاهای مهدی می گذارد و چشم های مهدی را می بندد و بعد جسد را کفن می کند و بعد به منصور و صمد و یوسف می گوید: سرتابوت رابگیرید! و بعدتابوت رامی آورندسرقبر. نماز مهدی را پدرم خودش می خواند و نماز که تمام شد، می پرد توی قبر و به منصور و یوسف می گوید: رهاش کنید بیاید! و یوسف و منصور از دو طرف، جسد مهدی را می گیرند و آهسته بطرف قبر رها می کنند. پدرم، جسد را بغل می کند و درعمق قبر رها می کند و سنگ را می گذارد. یوسف را می بینم که سر قبر ایستاده است و باچشمان سرخ خون آلودش، نگاهم می کند و من نمی فهمم چرا دراین قبیل موارد، یوسف، فقط مرا نگاه می کند. ولی این، آن بار ماقبل آخر نبود که یوسف را دیدم. بعداز آن بدفعات یوسف را دیدم: خودم را تنگتر و تنگتر در بازوی محمود جا می دهم و در گذشته ها رها می شوم. چیزهائی هست که انسان به هیچکس در دنیا نمی گوید؛ ولی من دلیلی نمی بینم که آنچه را که می دانم لااقل به خود نگویم. و حالا باید بیاد بیاورم، باید بیاد بیاورم، باید بیاد بیاورم. ازپشت سر، ملتی پوتین پوش، قرچ، قرچ، قرچ روی شن های بیابان حرکت می کنند. ما به آغاز توحش برگشته ایم. همه، همه، همه تنهائیم؛ و من اگر برگردم، برچوب بست، مرد مثله را خواهم دید که آن بالا درپشت پلک هایش زندانی است و شن و گرد و خاک برقامتش و بردست وپای بریده اش نشسته است. ما به آغاز توحش برگشته ایم. همه، همه، همه تنهائیم؛ و محمود می گوید، خوب دخلشو آوردیم نیست؟ خودم را تنگتر در بازو یش جا می دهم. ما دخل همه را خوب آوردیم و دخل همه را هم خوب خواهیم آورد. مردک خانهٔ مقابل سه روز تمام از منزلش بیرون نیآمد. زنش را برده بودند برای یکی ازپسر خاله های امیر. زنک رفته بود و برنگشته بود. کدام زنی است که برود و برگردد؟ شش ماه پیش زنک بچه ای به دنیا آورده بود. از پنجره زنک را بکرات دیده بودم؛ سفید و صاف، با شانه های باریک و سینه های جوان و برجسته و لمبرهای درشت و نیرومند و زانوهای درخشان، و گاهی دیده بودم که چطور جلوی آئینه می نشست، مژه هایش را پس از خواب شبانه صاف می کرد، شانه را به موهایش می زد، موهایش را بر شانه هایش رها می کرد و چهار انگشت دست چپش را به زیر پستانش می کشید و انگشتش شستش برروی پستانش می ماند. این زن، میتوانست تمام تاریخ را یکجا شیر بدهد. روزی رفته بود و برنگشته بود؛ و بعد به شوهرش خبر داده بودند که زنش را برای پسر خالهٔ امیر برده اند. مردک سه روز از خانه اش بیرون نیآمده بود. پشت پرده ها، دریک محبس پوچ نشسته بود و می شد تصور کرد که درخیالش نشسته چه می کند... از خانه اش بیرون نیامده. روزچهارم که ازپنجره، حیاط مقابل را نگاه می کنم، می بینم که پنجرهٔ اتاق مقابل باز است و سر ک ازجای چراغ سقف آو یزان، و زنجیر

چراغ، مثل ماری مضرس دور گردنش، حلقه زده. فریاد می زنم. پدرم خواجه و یوسف و منصور و صمد، همه می ریزند توی حیاط. پدرم و یوسف و صمد و منصور از بالای دیوار می پرند توی حیاط مقابل. از پنجرهٔ منزل خودمان می بینم که چطور پدرم و برادرهایم از پنجره بالا می روند. پدرم در کنار مرده دو دستش را بهم چفت می کند. یوسف کفش هایش را می کند و روی دست های پدرم بالا می رود. صورت یوسف، درست درمقابل چشم های از حدقه در آمده و زبان از دهن بیرون آمدهٔ مرده قرار دارد. یوسف زنجیر را به هر قیمتی شده باز می کند. صمد و منصور، از پشت سر، جسد را که نزدیک است روی کف اتاق بیفتد، بغل می کنند و پائین می آورند. یوسف از روی دست های پدرم پائین می پرد و می رود پاهای جسد را بلند می کند. منصور می دود و در حیاط مقابل را باز می کند تا برود از مسجد تابوت بیاورد. یوسف و پدرم، جسد را روی تشکی که گوشه ای افتاده، دراز می کنند، پدرم بهت زده جسد را نگاه می کند. زنک را او برای مرده عقد کرده بود. یوسف را می بینم که بالای سر جسد ایستاده. پدرم هنوز پلکهای جسد را نینداخته. دارد چشمهای جسد را خیره و مبهوت نگاه می کند. یوسف سرش را بلند می کند و از پنجره، به‌من که کنار پنجرهٔ مقابل ایستاده‌ام نگاه می کند؛ با چشم های سرخ و خون‌آلودش نگاه می کند. ولی او هرگز گریه نمی کند. هرگز گریه نمی کند. راستی آن دفعهٔ ماقبل آخر کی بود که یوسف را دیدم؟ چیزی هست در فضا، در آسمان، برروی شن های بیابان که مرا به‌سوی آن دفعهٔ ماقبل آخر می راند. محمود! ما در کجای تاریخ هستیم؟ ما در هیچ جای تاریخ نیستیم. ما به آغاز توحش برگشته ایم. نه! نه! نه! ما در داخل تاریخ هستیم. هرگز از تاریخ خارج نیستیم... ما در داخل تاریخ هستیم. آن دفعهٔ ماقبل آخر هم قسمتی از تاریخ است. قسمتی از تاریخ یک خواب وحشتناک شخصی، تاریخ یک خواب وحشتناک شخصی و خصوصی که مرا باعلائم گمنامی به‌سوی خود می خواند. می خواهم خودم را هرچه تنگ‌تر در بازوی محمود جادهم ولی آن علائم گمنام مرا به‌سوی آن خواب دعوت می کنند. سرم را یک کمی از سینهٔ محمود دور می کنم. چارچرخه، چوب بست و مرد بسته به چوب بست، چند قدمی ازما جلو افتاده اند. من بیش از پیش به‌سوی آن علائم گمنام رانده می شوم. هوای اطراف به مردابی می ماند که بجای آب از شن تشکیل شده باشد. قومی عظیم، قومی شیون کشان و هلهله کنان، در توفان شن حرکت می کنند؛ انگار تمام مردم تاریخ دریک لجن، دریک مرداب، مردابی از شن داغ و توفانی غرق شده اند. این کل تاریخ است که در این بیابان با ما حرکت می کند. این بوی متعفن از کجای تاریخ بلند شده که اینهمه آشنا و درعین حال اینهمه تازه بنظر می آید؟ تازه، نه از آن نظر که بتواند نوعی تازگی بوجود آورد، بلکه تازه از آن‌نظر که انگار باوجود آشنا بودنش، بیش از این وجود نداشته است. عفونتی تمام فضا را در برگرفته بود؛ انگار این عفونت نه تنها بر سطوح خارجی، بلکه حتی بر سطوح داخلی روح هم می ماسید و بخارش به جای آنکه رو ببالا حرکت کند، به‌سوی اعماق فرو می رفت، در ریشه های درونی انسان نفوذ می کرد و علائم پوسانندهٔ خودرا بجا می گذاشت و حتی روح را به‌سوی پوسیدگی می راند. و

درنتیجهٔ لمس این عفونت، روح بشر آشکارا می پوسید، تارهایش ازهم گسیخته می شد، بافت ها متلاشی می گردید و لکه به لکه، لکه های بزرگ و درحال بزرگ تر شدن، همه جای سطوح و عمق روح را در بر می گرفت. انگار موقعی که جلوتر از چارچرخه و جسد مرد مثله حرکت می کردم، چنین عفونتی را از فضا نمی شنیدم، ولی حالا که چند قدمی عقب تر از چهارچرخه راه می رفتم، بوی عفونتی همه جا گستر را می شنیدم که ازشدت تعفن، حتی پاکترین مشام ها را هم می پوساند. محمود باتعجب می گفت فکر نمی کردم که به این زودی نعشش بگندد! و من باهمین اشارهٔ او به نعش، به نعشی متعفن، بی آنکه فاصله ای از سال ها را پیموده باشم، بی آنکه ازجای خود قدمی بسوی عقب برداشته باشم، بی آنکه حتی سرم را برگردانده باشم، بسوی یکی از وحشتناک ترین سپیده دم های زندگی خود برگشتم؛ بی آنکه حتی حافظه ام ورق خورده باشد. انگار ازپشت سر، دستهائی بسیارقوی مرا بلند کردند و بسوی دنیائی دیگر، دنیائی که وحشتناک ترین سپیده دم زندگی ام بود، راندند. موقعیت فعلی من، یعنی محمود، چارچرخه، مردم و بیابان بکلی فراموش شد و من به سوی قطب دیگر این تعفن حرکت کردم. گفته ام که همیشه میان دو قطب زندگی می کنم، بااین قطب بسوی قطب دیگر رانده می شوم، و من این بار از بوی عفونت نعش و کلمهٔ نعش، که به وسیلهٔ محمود برزبان رانده شد، به ناگهان برگشتم، بسوی آن دفعهٔ ماقبل آخر که یوسف را به زانو افتاده درکنار جسدی دیدم و این بار یوسف را به گریه درکنار جسد دیدم. و این تقریباً یکسال پس ازورود کیمیا بود به باغ فیروزی وچهار ماه پس از رفتنش، با بچه ای درشکمش که بچهٔ من بود، که اکنون خوب بیاد ندارم که به دنیا آمد و در کجا، مرده یا زنده است، چراکه کیمیا پس از رفتن از قصر، بابچهٔ من در شکمش، دیگر پیش من نیامد؛ اجازه داده نشد که بیاید، جز یک بار، آنهم موقعی که محمود در سفر بود و من تازه از بستر بیماری برخاسته بودم، که کیمیا آمد، به کمک تیمور حاجب، دوست پدرم (پدرم کجاست؟) که منصور در فلان نقطه است ومنتظر تو است که بیایی و او تورا پیش یوسف خواهد برد و شما سه برادر باید برادر گمشده تان صمد را پیدا کنید؛ چراکه چندی است ازاو خبری نیست و شایع است که خودرا به جنگل زده، تا ازآن سوی مرز سر درآورد و درجنگل، طعمهٔ وحوش جنگل شده؛ که شایع است خودرا به آب رودخانه زده تا راهی دیاری دیگر گردد و آب به ناگهان غافلگیرش کرده؛ که شایع است اورا نخست عده ای گرفته و شکنجه اش داده کشته اند و بعد شایع است که میان جنگل، درحریم وحوش جنگل رهایش کرده اند، و بعد شایع است که تنی چند از فراشان محمود، او را غافلگیر کرده به کنار رودخانه برده اند و سرش را درآب فرو کرده اند تا نفسش قطع شود و بعد درآب رهایش کرده اند تا چنان بنظر آید که او را نکشته اند، بلکه خود خطر کرده، خواسته است از آب بگذرد و درآب غرق شده است.

۶ - خطبهٔ سلطان بن سلطان درخواب

(کفش ها، شال کلاهها، دستمالها و عصاها بالا انداخته می شود و مردم جیغ می کشند و

سوت بلبلی می زنند و زنده باد، زنده باد می گو یند. عده ای که روی درخت ها نشسته اند و آنهائی که از مهتابی ها آو یزان شده اند، سکه های نقرهٔ سفید و آجیل و برگ و برگ گـل بطرف محمود می اندازند و یا برسر مردم می ریزند. میدان دو باره ساکت می شود و محمود رشتهٔ سخن را از نو بدست می گیرد، و این بار جدی تر حرف می زند)؛ مردم! تیرانداز خو بی هستم چه پیاده چه سواره: اُوثَنو وَ نی یَ: آمیی: اُتا: پَستیش: اُتا: اَسَ بارَ. پدر من و یشتاسپ، پدر و یشتاسپ آرشام، پدر آرشام آریار من، پدر آریار من، جیش پیش، جیش پیش جیش پیش (هورا! هورا! هورا!) از دیرگاهان جیش پیش، از دیر گاوان اصیل، جیش پیش، جیش پیش، هخامنش، شق شق، رق رق، رقر رقر قشق از دیرگاوان شخمهٔ ماتاهان جیش پیش (هورا!) جیش پیش ، پی پی ش جیش، جیش پیش (هورا! هورا!) اَدَم: خَشای ثی ی، شق شق شق شق (هورا!) تیرانداز خو بی هستم چه پیاده و چه سواره؛ کَنم مورش، جاه‌شهان، باه‌شزرگ و شیرومند، باه شابل، ساه شومر و شکد و چاه کهارپشور. کِسَرِ پمبوجیه، باه شُزُرگ؛ ورزیده هستم، چه با هردو دست، چه با هردو پا، هنگام سواری، خوب سواری هستم؛ هنگام کشیدن کمان، اتا: پستیش، اتا: اَس بار، خوب کمان کشی هستم، هنگام نیزه‌زنی، چه پیاده، چه سواره، فِهَ برزند عَرجُمند آزیزم، شَق شق شق شق شق، اعم ازمنقول وغیرمنقول و معقول و غیرمعقول و کارخانجات و غیره، مصالحه نمودم به صال الملح گُه دِرَم مبات نوهوب، جیش پیش جیش پیش جیش پیش (هورا! هورا! هورا!)، من هم بینی، هم گوش، هم زبان اورا بریدم و یک چشم اورا کندم، بسته دم در کاخ من نگاهداشته شد، همه اورا دیدند، اورا دارزدم، و مردانی که یاران برجستهٔ او بودند، در همدان، در تهران، در درون دژ باغشاه، زندان اسکندر، قصر قجر، از سقف آو یزان کردم. اوثنو و نی ی: امیی: اتا: پستیش: اتا: اس بار، عرعرعرعرجمند ازیزم شق شق شق رق رقرق تررق، بَردیکه باخاندان هلطنتی ام سمراهی کرد، خیک نواکتم، زانکه زیان رسانید اورا زفت ذیفرذاذم. اتا: پستیش: اتا: اس بار، جی پی ش، شی پی ج (هورا! هورا! هورا!) فرمان خشای ثی ی شرف نفاذیافت معلوم نمایند که ما را چه مقدار محبت و دوستی باجماعت فرنگیه است وچگونه کرستانان را حرمت و عزت می داریم: هنگام نیزه‌زنی، چه پیاده، چه سواره، خوب نیزه زنی هستم، هستم، هستم، کندم، کندم، کندم (هورا!) شاریوش داه شو ید شو ید شو ید: آروادینی سیکیم روس پادشاهی نین، هارداسان ناپولیون، من شَتَعَلی فاهام، سَن او یان نان من بو یان نان، اتا: پستیش: اتا: اس بار، چه شفاهاً، چه کتباً، بشنو، درفصل بهار که موکب جهانگشا و اعلام آسمان فرسا به‌جانب مملکت روس نهضت پیرا می گردد و آن مؤسس اساس دولت از طرفی که مسلک عساکر مملکت فرانسیس است (ناپولیون، گـده من شَتَعَلی فاهام دا)، لشکری گران وسپاهی بی‌کران تعیین و عازم آن سرزمین سازند که از اینجانب جنود انجم حشر (حَشَری شتعلی فاه منم منم، روس پادشاهی نین آروادین سیکن منم منم) پادشاهی و از آن‌طرف اخبار ظفر پرور آن مملکت‌پناهی آغاز مداخلت به مملکت روس نموده همه روزه منتظر وصول نامه های دوستانه ازآن برادریگانه می باشیم. باقی ایام

سلطنت ایمپراطوری مستدام و بردوام باد. اتا: پستیش: اتا: اس بار (هورا! هورا! هورا! مردم جیغ می کشند، زنده‌باد و زنده‌باد می گویند. محمود ریشش کوتاهتر شده، وسط دشتی، بالای تخت بلندی نشسته است. برمی خیزد، دوباره می نشیند، دوباره برمی خیزد، باز می نشیند. این بار بلند می شود و دیگر نمی نشیند. هورا! هورا! هورا! دست‌هایش را بالا می برد، اطرافش سرکرده های سبیلدار خنجر بدست ایستاده اند. همه به جلاد می مانند. محموددو باره حرف می زند)پدرم امیرماضی به مردانگی دشمنان شما را مقهور و مغلوب و نیست ونابود نمود. امیر مخلوع بی عقل و احمق بود: حسین میرزا، طهماسب میرزا، احمد میرزا، همه، همه احمق بودند. پدرم امیر ماضی آنها را مخلوع نمود که مبادا ایران از بی عقلی اینان به چَنگ مَنگ بوشمن بیفتد و مِصفش به بوروس و نصف بیگرش به اینگلیس و نصف دیگرش به مِنگلیس برسد و آن نصف مِصف دیگرش به موشچی باشی وقزلچی باشی و مین باشی و شاید و باید ازکجا بدانم شاید و باید هم به یوز باشی وقَزّاق مَزّاق باشی و رزّاق باشی یا ربع سومش به آشکِ هشتم و رُبع اولش به اردشیر مردِه شیر نَوازنَهم و یا به خلیفه مَلیفه المستنکربا... و یا به داریوش فی... و یا اهورامزد دادار دارام دارام ریمدادا دارام برسد و یا اگر نرسد بازهم به لطف ایزد تعالی و سایهٔ خودا که خود من باشم برسد یا نرسد به هلاکوخان قاجار یا به چنگیزخان قَره قَره قَره‌قو یونلو، و سایهٔ خودا که من باشم، برسد یا نرسد به اتابک اول سردودمان سلسلهٔ ساسانیان، یا هخامنشینان آق قو یون قو یون قو یون قو یونلو یا اسماعیل آقا سیمتقو یا فراشبد حمید آیی آیی مَدی، مضی ما مضی، برسد یا نرسد فرقی نمی کند اگر هم برسد و هم نرسد، درحقیقت ملت نجیب میران و دولیران و سه لیران و سلحشوران، عمله های شش هفت هشت هزارساله، بعد دو هزارساله، بعد دقیقاً دو هزار و پانصد و پنجاه و پنج ساله، ممکن بود برسد یا نرسد به شوما شوما، شوما، اتا: پستیش: اتا: اس بار. شمشیر را بکشم یا نکشم؟ جابلقا را به جابلسا، فرات را به هرات، سیحون و بلخ را به دجله و بغداد با پل پیوند خواهیم زد (هورا! هورا! هورا!... هورا! زنده‌باد!)، و چون خایه‌تاش بزرگ ما فضل الله براند اسب دلاور خود را از کنار فاضل آب، فاضل آب غریبان و مَریبان و دَریبان به شارستان تهران، زیَر سایهٔ خایه‌تاشمان که فاضل آب یا ماضل آب غربی می خورد، ما هم خوردیم: اتا: پستیش: اتا اس بار. دجال وسط دو کوه گیر خواهد کرد. ما می خندیم. نوازندگان بنوازند! دلقک ها خایه های مارا بچلانند! شاعرها شعرهایشان را بسرایند و بخوانند: ما خوداه هستیم، اتا: پستیش: اتا: اس بار. اُثنوونی ی: امیی: اتا: پستیش: اتا: اس بار اس بار اس بار (هورا! هورا! هورا! مردم کنار می روند. یک نفر، مثلاً یوسف، ازمیان جمعیت، درست از برابر محمود سردرمی آورد. محمود لحظه ای روی تخت می نشیند و بعد بلند می شود. دوباره می نشیند و بلند می شود. تیری به‌دست دارد. تیر را در چلهٔ کمان می گذارد و می کشد. تیرش به‌خطا می رود. محمود می گوید بگذارید بیاید. یوسف باسرعت تمام می دود بطرف محمود. خنجرش مثل صاعقه ای در دستش برق می زند. همهٔ اطرافیان محمود فرار می کنند. پیش از آنکه یوسف به محمود برسد، محمود شروع می کند به دویدن. هیچکس در دنیا

نیست، جز این دوتن. محمود در جلو و یوسف، پشت سرش، اطراف خندق شهر می دوند. محمود دارد ازنفس می افتد. عرق کرده. دو بار دور شهر دو یده. بالاخره یوسف از پشت سر می رسد. محمود ناگهان برمی گردد و فریاد می زند: از رو برو بزن: اتا اس بار، اتا پستیش. یوسف خنجر را از رو برو در قلب محمود فرو می کندومی چرخاند.) فریادزنان بیدار می شوم، جیغ کشان بیدار می شوم: یوسف! یوسف! کجائی یوسف! صدائی باتحکم می گو ید: بلندشو! بلندشو! بلندشو! دستی روی شانه ام گذاشته شده؛ دستی که انگار از آهن و پولاد ساخته شده، شانه ام را گرفته، تکانم می دهد و صاحب دست به صدائی بلند می گو ید، بلندشو! بلندشو! بلندشو! که دیر می شود. سراسیمه بلند می شوم.

۷- منصور، یوسف، صمد

در همین لحظه بود که از ورای جاده، از سمت چپ، نام خودرا شنیدم که کسی بلند برز بان می راند و انگار احساس می کرد که من نمی شنوم و نامم را بلندتر صدا می زد. از جاده کنار کشیدم و کنار مزرعهٔ سبزی ایستادم و برگشتم، پشت سرم را نگاه کردم. گردوخاک، آنچنان آشوبی بپا کرده بود که نتوانستم چیزی تشخیص بدهم. برگشتم که به راه خود ادامه بدهم، ولی این بار صدا مشخص تر و روشن تر به گوشم رسید؛ همینکه پشت سرم را نگاه کردم، این بار دیدم که کنار جاده برارتفاعی سبز پوش جوان قد بلندی ایستاده است و بادست به من اشاره می کند که پیشش بروم. فکر کردم که برگردم به داخل گردوخاک و درخو یش و درغبارغرق شوم و راهم را بکشم بروم؛ حتی یک کمی هم به سمتی که مقصدم بود برگشتم، ولی ناگهان بر سرجایم میخکوب شدم. طنین صدا آنچنان آشنا بود که من ناگهان از گردوغبار جاده و حتی بطور موقت از آن حس عمیق عقیمی جدا شدم. در این صدا، نشانه هائی از صدای پدرم بود؛ در ته این صدا، موقعی که ازعمق حنجره زبانه می کشید، آشنائی تردیدناپذیری بود که فقط می توانست از آن پدرم باشد. اسم من پیش خودم، کوچکترین رنگی ازپاکی و تقدس نداشت؛ اسم من پلید بود.... ولی این صدا، اگرنه همه، دستکم بخشی ازپاکی اسمم را بدان بر می گرداند؛ صدا، صدائی خشن نبود، صدائی نرم و ملایم هم نبود. صدائی آمرانه هم نبود. صدائی لطیف هم نبود. صدائی بود که اسم مرا ادا می کرد، خیلی ساده فقط اسم مرا ادا می کرد و ناگهان مرا از طریق انعکاسش در گوشم، به مادرم، به برادرانم و به پدرم پیوند می داد؛ گرچه من آنچنان غلتیده بودم که دیگر نمی توانستم خودرا ازآن حالت تعلیق در بی نهایت نجات بدهم. ولی صدا، موقتاً به من هشدارمی داد؛ مرا متعلق می کرد به زمین، به آسمان، به طبیعت، به چهارفصل، به مردم، به درخت ها، به چین های پیشانی مادرم، به کلمات موزون و خوش آهنگ و زیبای صمد، کارد پرهیبت یوسف، صدای رسا، آری رسا و عمیق و سادهٔ منصور و رگهای برآمدهٔ حنجره اش، و ازهمه بالا تر به پدرم، به چشم های درخشان و آبی پدرم، به راه رفتن سنگین پدرم خواجه، و به آن درخت توت که در سپیده دمان، پدرم نخستین دعایش را در زیر شاخه های آن می خواند. برگشتم، از حاشیهٔ

گردوخاک، تمام فاصلهٔ بین خودم و آن جوان بلند قد را دو یدم و منصورگو یان و گریان خودم را در آغوش او غرق کردم. منصور، بوی پدرم را می داد و این بو، موقعی که بغلش کرده بودم و در آغوشش غرق شده بودم، از یقهٔ پیرهنش بیرون می زد و گوش ها و تمام صورتش را انگار می شست و نفس مرا درخود می آغشت؛ و منصور که حالا دیگر برای خود مردی شده بود، مرا، برادرش را، درآغوش گرفته بود و نامم را بهمان شکلی که پدرم، یوسف و صمد و مادرم برز بان رانده بودند، برز بان می راند و مرا در سعادت یک خانه و خانوادهٔ عطرآگین غرق می کرد. و منصور، چه قدبلندی پیدا کرده بود، عین پدرم؛ و حتی حالت چشم هایش هم شبیه پدرم شده بود، گرچه رنگ چشم هایش همان نبود؛ و ریشش، به این زودی خدایا! در همین سی سالگی، حتی کمی سفید شده بود، و همین، شباهت بین او و پدرم را دوچندان می کرد. نگاهش برق فروزان عظیمی داشت که اورا بی درنگ، در کنار پدرم می نشاند، نگاهش، موقعی که ازاو فاصله گرفتم و شروع به تماشایش کردم، با برق خود نفوذ می کرد؛ در همه چیز نفوذ می کرد؛ انگار او همه چیز را به یک نگاه می فهمید؛ انگار او تمام چیزهای مرئی و نامرئی را می دید. نگاهش همهٔ اسرار دنیا را به سوی خود جلب می کرد؛ اشعهٔ همهٔ اسرار دنیا، کانون جمعی خود را در مرکز نگاه او پیدا می کردند. شانه های بلند و پهنش کاملاً استخوانی بود. او حتی یک ذره گوشت اضافی در تمام تنش نداشت. گونه های استخوانی اش، انگار از سرما یا گرمای زیاد سوخته بودند و دماغ کشیده اش، قائم و تمیز و بلند، در وسط صورتش ایستاده بود. لبانش پر بود. عجیب بود که این صورت، کوچکترین شباهتی به صورت من نداشت؛ گرچه شبیه پدرم، مادرم و برادرهایم بود، ولی نمی دانم چرا کوچکترین شباهتی به من نداشت. و این چیزی بود که من تاحال بدان پی نبرده بودم؛ و هرگز پیش از این به این عدم شباهت فکر نکرده بودم. صورت او از لاغری و سوختگی، بلند و کشیده بنظر می رسید و دست هایش از شدت لاغری تحسین آمیز بودند، انگار جز رگ و استخوان و پوست هرچیز دیگری را ازخود طرد کرده بودند و می خواستند حداقل چیزهای متعلق بدست را بخود تخصیص دهند. از یقهٔ پیرهن سپید بلندش — که انگار از بقایای پیرهن هائی بود که مادرم برایش دوخته بود — رگهای کبودش از زیر گلو به سیبکش منتهی می شد و بعد در زیر چانه اش ناپدید می شد، و درست از جائی که رگها ناپدید می شدند، ریشش روئیده بود و به سوی طرفین صورتش، کنار گوش ها و بعد بالا تر به طرف موهای سرش حرکت کرده بود؛ ولی دست هایش که دست هایم را محکم گرفته بودند، سخت قوی بودند؛ انگار بین نیروی عظیم چشمهایش و دستهای خشکیده و عبوس و استخوانیش، رابطه ای از توانائی و قدرت برقرار شده است. دریک لحظه، هم سخت عبوس بنظر می آمد و هم سخت خوشرو. صورتش در حدفاصل میان خندیدن و گریستن معلق بود، ولی صورتش بی معنا نبود. آنچنان عمیق بود که اگر می خواستی با لمس صورتش، عمق صورتش را هم لمس کنی، نمی توانستی؛ صورتش طوری عمیق بود که انگار در پشت صورتش، صورتهای دیگری قرار دارد، مثل اینکه اگر صورت ظاهری را از آن بکنی، باید چندین صورت دیگر را هم — مثل پوستهٔ توی پیاز— بکنی تا برسی

به عمق، به آن عمق عمیق چهره ای که عجیب پایدار بود و محکم جلوی صورت من ایستاده بود. پیشانی بلندش را در برابرم، چون باروی بلندی برافراشته بود. منصور، این عظمت عبوس و خوشروی عطرآگین، ازپشت ریش و سبیل پر پشتش، داشت درمیان غم و اندوه دلنشین، لبخند می زد. عصای بلندش از بازو یش آو یزان بود. قلمی از جیب پیرهنش آو یخته بود و ده دوازده تکه کاغذ سفید و یادداشت توی جیبش بود. پیرهنش به بلندی همهٔ پیرهن های کفن مانندی بود که مادرم می دوخت. گفتم، منصور تو کلی پیرشده ای! گفت، برعکس توهمانطوربچه مانده ای؛ گفتم، توعین پدرم شده ای! گفت ولی تو هنوزعین مادرم می‌مانی؛ گفتم توخیلی شبیه جدمان ناصر هستی! گفت توخیلی شبیه دختر کیمیا هستی؛ گفتم پس کیمیا صاحب دختر شده، هان؟ گفت، آره، پدرمان دوازده پسر داشت که هشت تاشان مردند و شاید نهمی هم مرده باشد، ولی از آنهایی که ماندند کسی صاحب پسر نشد؛ مثل اینکه قرار است که نسل خانوادهٔ پدرم بکلی سقوط کند؛ گفتم، باید شاعر را پیدا کنیم، باید صمد را پیدا کنیم، من آماده ام. برای همین هم آمده ام؛ گفت، پس راه بیفتیم؛ و خودش، نه از داخل گردوخاک، بلکه از کنار جاده و حاشیهٔ گرد گرفتهٔ مزارع سبز و گسترده راه افتاد و من در کنارش به راه افتادم، در حالیکه آن حس پوچی و عقیمی همین چند لحظهٔ قبل، انگار بکلی از بین رفته بود؛ انگار چیزی از قدرت و تحرک و تفکر منصور، آن حس عقیمی را عقب رانده، موقتاً راهی بسوی دیگر در برابرم گشوده بود. ولی مثل اینکه منصور خود به فکر چیزهای دیگر بود. در این لحظات او بیش از بیش به پدرم شباهت پیدا می کرد. این فقط ظاهر صورت منصور نبود که شبیه پدرم بود، بلکه این صورت درحال تفکر و تصمیم او بود که به پدرم شباهت داشت. منصور بیش از همهٔ ما در تفکر به پدرم رفته بود. آیا او حالا به نسل پدرم، به ذریهٔ پدرم فکر می کرد؟ البته من هم فکر می کردم. ولی آیا واقعاً اهمیت داشت که نسل پدرم، نسل خواجگان فکر و خلاقیت و اندیشه برروی زمین باقی بماند؟ واقعاً برای منصور چه‌چیز این جهان بزرگ اهمیت داشت؟ البته من نمی خواستم که منصور، یوسف و یا صمد از بین بروند، ولی اگر اینها بچه هائی داشتند و این بچه ها همه از بین می رفتند، برایم چندان اهمیتی نمی توانست داشته باشد. برای من، فقط یک چیز مهم بود و آن اینکه همه‌چیز در شرایط دلخواه موجود باقی بماند. ولی انگار منصور نمی توانست خودش را با این وضع منطبق کند. او چیزی می خواست در آن سوی این شرایط؛ و چون این شرایط موجود بود و آن‌سوی این شرایط هنوز وجود نداشت او دائماً درحال تبعید می زیست. البته سرسختی او از هرلحاظ مورد ستایش بود ولی این سرسختی تا موقعی مورد ستایش بود که از آنِ من نباشد. من قدرت تبعیدشدن نداشتم. تازه من اگر خود را تبعید می کردم آب از آب تکان نمی خورد... نظر خود منصور را فقط کاتب می داند. یعنی من نمی توانم از این حد کلی قضاوت در بارهٔ منصور تجاوز بکنم، چرا که من منصور نیستم و نظر خود منصور را فقط کاتب می داند؛ من کتاب هستم نه کاتب و نمی توانم درحق منصور داوری بکنم. به این زودی منصور برای من تبدیل به یک موجود آسمانی شده بود. شاید اگر ما چیزی را نفهمیم، آسمانی اش می پنداریم. و

حالا من احساس می کردم که درکنار این موجود آسمانی راه می روم. من حالا برادر یک موجود آسمانی هستم. بگو ای برادر آسمانی من از کدام کهکشان، شهاب آسا عبور کردی و روز روشن در کنار من براه افتادی؟ چرا آسمانت را پشت سر گذاشتی و موقتاً این جادهٔ گردوخاکی نفرین شده، این سرزمین لعنت شده، این برج و بارو های دوزخی و این روحیهٔ برزخی را برگزیدی؟ با خود می گو یم، پدرم از واقعیت بیشتری برخوردار بود. منصور، به همان اندازهٔ پدرم، عینیت و واقعیت ظاهری داشت، ولی حاضر نشده بود شغل دبیری ظل الله را بپذیرد. و همین رد دعوت اورا بصورت تبعیدیان درآورده بود. و پدرم، گرچه از ترس جان پذیرفته بود که درکنار امیر ماضی باشد و با انقراض امیر ماضی، دورانش منقرض شده بود، از روی کتابی، زمانی چیزی برای منصور خوانده بود که من نفهمیده بودم، اما منصور فهمیده بود و شاید منصور تحت تأثیر همین حرفها بود که به تبعید گردن نهاده بود: گفت، سگ ندانم که بوده است. خاندان من و آنچه مرا بوده است از آلت و حشمت و نعمت، جهانیان دانند. جهان خوردم و کارها راندم و عاقبت کار آدمی مرگ است. اگر امروز اجل رسیده است، کس باز ننواند داشت، که بردار کشند یا جز دار، که بزرگتر از حسین علی نیم. ولی منصور آلت و حشمت و نعمت نداشت و بعلاوه حاضر نبود بایستد تا خر گردنهای محمود بیایند و بسوی چوبه دار بکشانندش. و آدم های محمود اوایل نخواسته بودند دستگیرش کنند، فقط شایع کرده بودند که بزودی دستگیرش خواهند کرد، تا ببینند مردم در بارهٔ دستگیری منصورچه فکر می کنند و بعد شایع کرده بودند که منصور را گرفته اند تا ببینند مردم در بارهٔ منصور زندانی چه فکر می کنند؛ و مردم فقط یکدیگر را نگریسته مبهوت مانده بودند و کوچکترین حرکتی ازخود نشان نداده بودند. فقط یک نفر می دانست که منصور هنوز دستگیر نشده، و آن خود منصور بود. و منصور که می دانست بالاخره آدم های محمود پس از این شایعات، بزودی به سراغش خواهند آمد، در یک شب تاریک از شهر خارج شده بود و دیگر به شهر برنگشته بود. مردم شهر فکر می کردند که منصور دستگیر شده؛ آدم های محمود بدنبال منصور می گشتند و منصور در رفته بود و خوب می دانست که دستگیر نشده؛ وچون تنی چند از آدم های محمود با تنی چند ازمیان مردم، بتدریج، و در روزهای بعد، جریان فرار منصور را درمیان گذاشته بودند، منصور در انظار مردم یک صورت نورانی، یک چهرهٔ اساطیری و حتی پیغمبرانه و الهی پیدا کرده بود؛ جل ذکره منزه ازچه و چون — انبیا را شده جگرها خون؛ و صدای پدرم از لای کتابی که تازه برای منصورخوانده بودبه گوشم می رسید که، اگر اورا نمی شناسند، اثرش را بشناسند، من آن اثرم و من حقم که پیوسته به حق حق بودم. و منصور در رفته بود و در شهر آثارش باقی مانده بود و تر بیت منصور یادم آمد که پدرم از لای کتابی برایش خوانده بود که بدید بنمودندش، خیار کردندنش؛ شهود بود، شاهد شد. واصل شد، آنگاه فاصل شد. به مرادرسید از فؤاد بازماند. ماکذب الفوأد مارأی. پنهانش کرد، آنگهش نزدیک کرد. بداد او را مراد، برگزیدش، مداواة کردش، بپروردش، صافی کردش، برگزیدش، بخواندش، ندا کردش، فکان تاب، حین آب فأصاب، ودعی، فأجاب، و أبصر، فغاب، وشرب، فطاب؛ بخورد،

قربت گشت، مهابت گرفت، از کون و یاران فراغت گرفت. از اسرار و ابصار بدر رفت، آثار بگذاشت؛ و منصور آثار بگذاشته، کنار این جادهٔ گردوخاکی آمده بود، بی سروصدا از شهر خارج شده بود؛ و صدای پدرم به گوشم می رسید که این را قوس قزح مخوانید که این قوس حق است؛ و حالا این قوس حق در کنار من راه می رفت، ولی من نه درآن زمان که پدرم این کلمات را برز بان می آورد چیزی ازین مقولات می فهمیدم و نه حالا که در کنار منصور راه می روم به مفهوم آنها پی می برم. بهرحال منصور در رفته بود و آثار خود را در اذهان مردم، منتها در اعماق اذهان مردم باقی گذاشته بود. در مورد یوسف هم همین اتفاق افتاده بود. محمود خواسته بود که یوسف را درمیان سرکردگانش ببیند. یوسف، همهٔ اشخاصی را که آمده بودند تا اورا ببرند، خونین و مالین کرده بود و بعد طوری از شهر خارج شده بود که کسی نتوانسته بود رد پایش را بگیرد و پیدایش کند. و حالا من درکنار منصور راه می رفتم تا یوسف را پیدا کنم و منصور، که انگار فکر مرا خوانده بود، می گفت، در سه چهار فرسنگی این جاده کلبه ای هست که من و عمه ات با دختر کیمیا درآنجا زندگی می کنیم. از آنجا تا قلعهٔ یوسف هشت فرسنگ راه است. اول در کلبهٔ من استراحت می کنیم و بعد می رو یم پیش یوسف؛ شب از قلعهٔ یوسف بیرون می آئیم و بطرف سرچشمهٔ رودخانه راه می افتیم؛ گفتم، فکر خوبی است؛ گفت، شاید جواز تو بدردمان بخورد؛ گفتم، شاید، ولی من می خواهم خودم بدردتان بخورم؛ گفت، این را هرکسی خودش ثابت می کند. ساکت شدم... چه کاری می توانستم بکنم جزاینکه سکوت کنم؟ درواقع پس از آنکه دست های یکدیگر را رها کرده بودیم، من یک احساس شدید بیگانگی نسبت به منصورپیدا کرده بودم. پدرم گفته بود روح مکنون، نور مصون است و من نمی توانستم با این نور مصون رابطه برقرار کنم، با او احساس یگانگی بکنم. در طول راه خواسته بودم که حتی جرأت خودرا امتحان کرده باشم، در کنار او که راه می رفتم، کوشیده بودم دست راستم را بلند کنم و دست چپش را که کنارم حرکت می کرد، بقاپم. دست او با رگهای کبود پشتش، با موهای سیاه پر پشتش و انگشت های باریک و بلند و گره در گرهش، دستی بود که هرگز نمی توانست بامن تفاهم داشته باشد. چندبار به او نزدیک شدم و کوشیدم دستم را کمی بطرف دست او حرکت بدهم. موفق نشدم. فقط نسیمی که حرکت دستش بوجود آورده بود، ازدور دستم را لمس کرد؛ ولی منصور خودش نفهمید. حالا دیگر از جاده به سوی راست پیچیده بودیم و در باریکه ای مالرو از وسط مزارع حرکت می کردیم و منصور داشت توضیح می داد که چهار سال پیش از شهر فرار کرده، و حالا دلش برای آن خطوط آبی کج ومعوج و آن نسیم خنک که بر گل ها و جو یبارها می وزد، و آن برف که پشت بام ها و هره ها را می پوشاند، تنگ شده؛ دلش برای آسمان آبی پاره پاره شده به ابرهای سفید، تنگ شده؛ دلش برای آن خلوت کردن با دوستانش، برای آن بحث ها، که در بارهٔ همه چیز برروی زمین و زیر آسمان بلند می توانست باشد، تنگ شده؛ دلش برای دوستانش که کلمات را بلند و رسا و باشیفتگی و درعین حال در کمال صحت و دقت ادا می کردند، تنگ شده. پدرم از روی آن کتاب خوانده بود: و آن حروف، حروف کلام

است، و حروف حق اسرار ربوبیت است و آن علوم اسماء و صفات است که از غیب حکم آدم را — علیه السلام — تعلیم کرد و علم آدم الاسماء؛ و منصور می گفت که زندگی بی شنیدن کلمات زیبا، بی شور و هیجان یک حنجرهٔ مدافع از حق، چه ارزشی می تواند داشته باشد؟ می گفت که چشم های فراموش نشدنی دوستانم، خواب هایم را تسخیر کرده اند؛ می گفت که گاهی صداهای بریده و دور و حتی نامفهوم دوستانم را از باروی شهر می شنوم، قلبم می گیرد که نمی توانم صدایم را بطرف آنها بفرستم؛ شاید آنها هم حرفهای بریده و نامفهوم مرا خواب می بینند. می گفت، برای کسی که عمری را صرف کلام و منطق کرده، سخن نگفتن و سخن نشنیدن عین مرگ است؛ برای کسی که عمری را به گفتن و شنیدن و فکر و احساس در قالب بهترین کلام گذرانده، دورشدن از گویندگان کلام، فقط تبعید نیست، عین مرگ است؛ و اگر به شهر برگردم — و من صدای پدرم را می شنیدم که می گفت، مرا حاضر کنند، و مرا بکشند، و مرا بیاو یزند، و مرا بسوزانند، و مرا برگیرند — و اگر به شهر برگردم از کجا بفهمم که آزادانه خواهم توانست با دوستانم به بحث بنشینم؟ می گفتم، ولی اینجا هم بد نیست برادر، این آسمان و مزارع و آفتاب، و آن کوه که از دور رنگ کهربا دارد، تورا سرگرم نمی‌کنند؟ می گفت، اینها همه خوب است، برای شروع هرنوع جهش لازم است، طبیعت یک پایگاه است، ولی نمی توان فقط به این پایگاه قانع بود، نشستن و تماشا کردن طبیعت به تنهائی کافی نیست؛ من دوست دارم همه‌چیز را متمرکز شده در فکر و احساسم ببینم و بعد این تمرکز را در کلام به دیگران منتقل کنم. من دیگران را لازم دارم. اینجا مخاطب ندارم. می گفت، عمه ات و بچهٔ کیمیا آنقدر طبیعی هستند که نمی توانند مخاطب من قرار گیرند. آنها آنقدر به زمین نزدیک هستند که انگار قسمتی از آن هستند، ولی من نیستم؛ من چیزی از پدرم به ارث برده‌ام که بد یا خوب، خمیرهٔ اصلی زیستن مرا تشکیل می دهد. من مثل پدرم، به نگاه کردن، دقت کردن و به فکر کردن عادت کرده‌ام؛ من نمی توانم فکر نکنم. من برای همه‌چیز دلیل می خواهم؛ همینکه فکری بنظرم می رسد، بلافاصله مغزم آن را جلوی چشمم مجسم می کند؛ من شروع می کنم به دیدن، به بوکردن، به لمس کردن آن فکر؛ و بعد در کنار آن فکرهای دیگری ظاهر می شود که برایم مثل چشم هایم عزیز هستند؛ این فکرها که به ناگهان، در نتیجهٔ دقت و تأمل در سطح مغزم ظاهر می شوند، از دست هایم حتی به من نزدیک تر هستند؛ من جور دیگر نمی توانم باشم. طبیعت فقط ظاهر آن چیزهائی است که من در باطن آنها را سیر می کنم و احتیاج دارم به اینکه، این فکر را با خلق خدا درمیان بگذارم؛ من در تنهائی دارم می پوسم؛ من به آن چشم های سیری ناپذیر دوستانم احتیاج دارم تا پس از نشستن و اینهمه فکر کردن، فکرهایم را پیش آنها امتحان کنم. فکر می کنم که می توانم چیزی را در ذهن آنها عوض کنم. گوشه ای در این دنیا هست که احتیاج به دستکاری من دارد؛ این گوشه، گرچه ممکن است در بیرون ذهن مردم، و در طبیعت هم وجود داشته باشد، ولی من می دانم که این گوشه، فعلاً گوشه ای ذهنی است؛ حتی می دانم جای این گوشه را در مغز مردم تعیین کنم؛ یک کمی بالا تر از گوش، سمت چپ مغز، درمیان

آن حجره‌های درهم پیچ. در اعماق این حجره‌ها جائی است که احتیاج به دستکاری من دارد. مخاطب من آنجاست؛ از آنجاست که عوض شدن شروع می شود. من موجود بسیار پیچیده ای هستم، ولی باوجود این پیچیدگی، گاهی می رسم به یک گوشهٔ شفاف؛ مثل اینکه مغزم را جلوی آینه نگه داشته ام و دارم نگاهش می کنم؛ درعین حال، می خواهم در آن لحظهٔ تماشا، مغزم و آینه را به گروه بزرگتری نشان دهم، از آنها بخواهم که مغز خود را برهنه تر ببینند، تا عوض شوند، می دانی مثل حالا نباشند، یک جور دیگر بشوند، همه باید عوض بشوند، چیزی هست که احتیاج به عوض شدن دارد. روح من از این دگرگونی ساخته شده، خون من به این حس دگرگونی سرسپرده؛ ازاین نظم پوسیدهٔ کنونی خسته شده ام، می خواهم خودم و همه‌چیز این محیط از حالی به حالی دیگر درآئیم. پرسیدم، مگر تو نمی توانستی باماندن در شهر، با ماندن پیش محمود، مردم را عوض کنی و همه‌چیز را از حالی به حالی دیگر درآوری؟ گفت، این ممکن نیست، از این نظر من شبیه پدرم نیستم؛ پدرم نرمش داشت، من ندارم؛ بعلاوه دوران نرمش گذشته؛ محمود می خواهد ازهمه سوء استفاده کند، همه را تفاله کند و دور بریزد و فقط خودش بماند؛ او حتی می خواهد تمام مردم تفاله بشوند تا خود همیشه بصورت یک قادر متعال زمینی پابرجای بماند. پدرم می توانست در ذهن امیر ماضی اثرکند. امیر ماضی باوجود کله‌شقی هایش، باوجود شقاوت هایش، مرد ابلهی بود و گاهی احتیاج داشت به اینکه یکی بهش بگوید این کار را بکن، آن کار را نکن؛ دوره هنوز عوض نشده بود؛ هنوز چیزهائی بود که پدرم می توانست اصلاح کند. ولی من، در کنار محمود همیشه باید بردهٔ او باشم، ولی — دستش را بلند کرد و انگشتش را روی قسمت چپ سرش گذاشت — ولی چیزی هست در این نقطه از مغزم که به‌من اجازه نمی دهد در کنار محمود باشم؛ چیزی هست که به‌من می گوید، محمود دروغگوی بزرگی است که تاریخ دروغینش حق را بجانب او می دهد، ولی من حق را بهیچ احدی نمی دهم؛ می گویم جز پیچیدگی این سوی مغزم، هیچ چیز حق ندارد؛ می گویم هرچه درست باشد از این جا بیرون خواهد آمد، درصورتیکه محمود می گوید، درست، آن چیزی است که برزبان او جاری می شود؛ بهمین دلیل من هرگز نمی توانم درکنار محمود باشم؛ من همیشه درمقابل محمود هستم، پدرم هم اگر جای من بود، درمقابل او قرار می گرفت، همانطور که حالاهم معلوم نیست درکدام زندان دارد می پوسد و هنوزهم حاضر نمی شود که از مقابله با محمود دست بردارد. وجود او در زندان، ستونی از مخالفت است، سد سدیدی از خصومت با محمود است، حتی پوسیدگی پدرم هم نعمتی است. منصور ساکت شد و من فکر کردم به فرق عظیمی که بین من و منصور وجود داشت. من درواقع نه در رو بروی محمود بودم و نه پشت سرش، بلکه مدام زیرپایش بودم. منصور ازمن حرفی نزد. کلبه او از دور پیدا شد و منصور برگشت پشت سرش را نگاه کرد. لابد می خواست مطمئن شود کسی تعقیبمان نکرده است. زنی، عمه ام لابد، پردهٔ پنجره را به یک سوزده بود و بیرون را نگاه می کرد. کلبه ازمازاد و یرانه های قلعه ای قدیمی ساخته شده بود. ازپله های چوبی زهوار درفته بالا رفتیم و بعد شادی زوزه‌سان عمه ام تا ساعتی همه‌چیز را از

ذهنمان خارج کرد. حرفهائی می زد که سالها بود نشنیده بودم. حرف هائی می زد که انگار برای لالائی یک بچه و یا برای تسکین یک محتضر ساخته شده اند. او بجای آنکه عشقش را نسبت به ما نشان دهد، حس ترحم مارا نسبت به خودش برمی انگیخت. ولی ما حتی وقت ترحم هم نداشتیم. ساعتی مانده به غروب باید حرکت می کردیم. درهمان فرصت کوتاه فهمیدم که عمه ام بوی پدرم را می دهد. ولی انگار این بو، از درون پوسیده بود؛ انگار سالها در زیر آفتاب مانده، پوسیده بود. صورت استخوانی عمه ام، که درآن کوچکترین شباهتی به پدرم دیده نمی شد، از چند تیغهٔ نازک و سیاه استخوانی ساخته شده بود که انگار بزحمت روی هم سوارکرده، پوستی رو یش کشیده بودند و برفرق آن جفتی چشم سیاه و درشت افسرده و بی حالت گذاشته بودند و اسمش را گذاشته بودند صورت عمه. تازه، تنها بدلیل همین چشم های افسرده و بی حالت، می شد فهمید که عمه زنده است، بدلیل اینکه بقیهٔ عناصر چهرهٔ عمه درآن سوی زندگی، درقلمرو مرگ، لحظه هائی بعدازمرگ، قرار گرفته بود. تنها موجود زندهٔ واقعی در منزل عمه و منصور، صورت بچهٔ کیمیا بود، که صورتی گرد و نسبتاً چاق بود، با چشم های عسلی زلال، طوری که انگار، نگاه بچه در عسل شناور است. از هرچند دقیقه موقعی که خم می شدم و نگاهش می کردم، باکمال تعجب می فهمیدم که انگار، این بچه را در جائی دیده ام. صورت بچه، بنحوی معصومانه به چیزی شباهت داشت که من، پیش از این، در جائی — آیا خواب یا بیداری؟ — دیده بودم. نگاهش که می کردم احساس می کردم که بچگی خودرا خواب می بینم. حالا که آن صورت بچگانه را به یاد می آورم، گوئی از گوشه ای از مغزم، جو یبار کوچکی، ناگهان شروع می کند به جاری شدن و صدای آرام و خفیف و صمیمانه اش شنیده می شود؛ ولی درآن لحظه صورت آن بچه، با آن لپ های پف کرده و لب های سرخ برآمده و بینی گوشتی، علیرغم شباهت انکارناپذیرش به من، انگار در قلعه ای از زندگی خود محصور بود، و بهمین دلیل به من و به روحیهٔ درهم و مغشوش من بیگانه بود. این بچه شفاف بود. من هرگز شفاف نبودم؛ گرچه گهگاه از نوعی شفافیت، نوعی روشنی درون، چیزهائی می فهمیدم ولی هرگز نمی توانستم به اندازهٔ این بچه شفاف باشم. فقط یک پدر، یا یک مادر می توانند بفهمند که بچه چقدر، و از چه نظر، شبیه آنهاست؛ دیگران فقط می توانند تصوری مبهم از شباهت بچه به پدر و مادر داشته باشند. بچهٔ کیمیا، عین من بود، ولی موقعیکه باحالت بهت نگاهم می کرد و یا موقعی که لبخندی گوشتی فاصلهٔ بین لپ های پف کرده و لب های نیمه بازش را بحرکت درمی آورد و انگار سایه ای از آب و آئینه برصورتش می انداخت، نوعی بیگانگی، و یا شاید بالا تر از بیگانگی، یک فرق اساسی، بین من و او دیده می شد که بجای آنکه بچه را یتیم و بی پدر جلوه دهد، مرا نسبت به بچه یتیم، و درنتیجه، بی بچه جلوه می داد. من باآن عقیمی حاکم بروجودم، بچه ای را که ازمن بود و ثمرهٔ عشقی گذرا نسبت به زنی بود، نسبت به خود بیگانه می دیدم؛ انگار اندام شکنندهٔ این بچه و آن صورت گوشتی دایره ای شکل و آن چشم های عسلی، دیوارهائی بودند که مرا از شناخت بچه محروم می کردند؛ انگار از زیر آوار، کسی را صدا می زدم و او

نمی شنید و من زیر آوار می ماندم تا لحظه ای بعد نفسم بند بیاید، و حتی موقعی که عمه ام، سفره ای را که روی کف اتاق پهن کرد، کره و پنیر را وسط سفره گذاشت، و جلوی من و منصور و خودش، تکه ای نان پهن کرد، این احساس بیگانگی هنوز همچون دیواری استوار، بجای خود باقی بود؛ طوری که من باوجود گرسنگی شدید، نتوانستم به نان و کره و پنیر دست بزنم. انگار باید اشباح خیس وچسبناک و لغزندهٔ درونم را ازخود دور می کردم تا می توانستم لقمه نانی بخورم. حتی حرفهای عمه ام در بارهٔ اینکه چطور هر روز شیر یک گاو مردنی را می دوشد و این بچه را به این وسیله، وسط این بیابان درندشت، این مخفی گاه پرت دورافتادهٔ منصور زنده نگاه می دارد، نتوانست درآن حس عمیق عقیمی من مؤثر واقع شود. این دیگر یک خلاء ازشانه ببالا نبود، بلکه انگار مغزم را مکیده بودند، محتوایش را خالی کرده بودند و به جایش نوعی تعلیق، یک بیهوائی، یک بیهوشی، نه! یک ناهوشیواری، دمیده بودند. وقلبم، انگار کتک خورده بود، انگار تبدیل به یک تکه گوشت مچالهٔ گندیده شده بود. البته سالها پیش، درهمان هفته های اول آشنائی با محمود احساس کرده بودم که قلبم یک گوی سرخ طلائی است که در مداری از گل و نسیم به دور خود می چرخد؛ ولی دیگر از آن قلب خبری نبود، حالا قلب یک تکه گوشت مچالهٔ گندیده بود که به پهلوی چپم چسبیده بود، و بیش ازپیش فاسد و گندیده می شد. وموقعی که لحظه ای بعد، بلند شدم و رفتم کنار گوشه ای از اتاق دراز کشیدم و دستم را زیر سرم گذاشتم و به تیرهای سقف که شکم داده بودند و انگارپس از لحظه ای برسرم خراب خواهند شد، خیره شدم، بازهم نتوانستم ازآن حس خستگی ناپذیر عقیمی، از آن مغز خالی پراز تعلیق و ازآن قلب مچاله رهائی پیدا کنم. باران، در بیرون، نرم نرمک شروع کرده بود به باریدن و شاید به همین دلیل سگ های دوردست شروع کرده بودند به پارس کردن. این واحه، واحه ای از بو و یاد وعقیمی و تعلیق که منصور برایم فراهم کرده بود، چقدر برایم مصیبت بار بود. فقط یک انفجار، یک حرکت وحشتناک ناگهانی می توانست این حس بیگانگی را ازمن بگیرد و مرا به زمین، به خاک، به آن کف اتاق پیوند زند. منصور گفت، بلندشو راه بیفتیم، و من بی آنکه بتوانم درچشم های عمه ام و صورت بچه ام، مجدداً نگاه کنم، بلند شدم؛ پشت سرش سرافکنده راه افتادم و از کلبه بیرون آمدم و کنار منصور بطرف قلعهٔ یوسف راه افتادم. در حالیکه فکر می کردم چه خوب شد که به این زودی از کنار عمه ام و بچهٔ کیمیا دور شده ام؛ چه خوب شد که این چهره های خانوادگی را که ازهردو بدبختی و تنهائی و زوال می بارید، ترک کرده ام. به این نیز فکر می کردم که آخر برسر آن حسرت خانمانسوز من برای داشتن خانواده چه آمده است که من این همه از آنها بیزارم. خانوادهٔ من، شیشهٔ شکسته و خرد و داغون شده ای بود که هرذره ای از آن، به گوشه ای پرت شده بود. احساس می کردم که ما همه یتیم آفریده شده ایم؛ جدا ازهم، بی علاقه به هم، بی کوچکترین حس همدردی نسبت به یکدیگر، ساخته شده ایم؛ تازه موقعی که خواستم ازین بابت با منصور صحبتی کنم، نتوانستم. این خود علامت تردیدناپذیر یتیمی من بود. برگشتم و منصور را نگاه کردم. باران برروی کلاه روستائی و شانه هایش فرو می ریخت؛ طوری که

گوئی باران برروی یک تنهائی بی انتها می ریزد؛ ولی راستی او در آن تنهائی بی انتها به‌چه فکر می کرد؟ منصور موقعی که فکر می کرد، طوری تنها می شد که اگر حتی شانه هایش را می گرفتی و محکم تکانش می دادی، بازهم نمی توانستی از آن چاه و یلِ تنهائی، نجاتش بدهی. باید او خود از اعماق برمی خاست و بسوی بالا حرکت می کرد و آنگاه درسطح فواره می زد و یخ بندان گستردهٔ تنهائی اش را ذوب می کرد. درسکوت حرکت می کردیم. باهم حرفی نداشتیم که بزنیم. عجیب این بود که من هرگز نمی توانستم بفهمم که او به‌چه فکر می کند. فقط ازین نظر او به محمود شباهت داشت. من از تنهائی محمود سر درنمی آوردم؛ فقط از روی جنگ هائی که می شد، قتل هائی که اتفاق می افتاد، قراردادی که بسته می شد و بیعتی که گرفته می شد، می فهمیدم که محمود فکر کرده، تصمیم گرفته است. هرگز موقعی که محمود مشغول فکر بود، نمی توانستم بفهمم به چه فکر می کند. من فقط از روی معلول ها می فهمیدم که باید علتی در کار بوده باشد. درحالیکه من همیشه درموقعیتی بودم که هم منصور می توانست فکرم را بخواند و هم محمود. من نمی توانستم فکر آنها را بخوانم؛ فقط می توانستم پس از آنکه فکر آنها از ذهنشان خارج شد و درعمل یله شد، شروع به تحسین اعمال آنها بکنم. ولی من خود، موجود غریزی تباه شده ای بودم که هرگز علت ها و معلول های اعمالم روشن نبود. ناگهان خوشحال می شدم و ناگهان بدحال. خوشبختی و بدبختی برایم حرکاتی ناگهانی و غریزی بودند که من در مسیر آنها قرار می گرفتم، بی آنکه درمسیر آنها دخالت کرده باشم. گاهی ناگهان خنده‌ام می گرفت و گاهی ناگهان گریه می کردم. سرنوشت شادی و غم، خنده و گریه، و خوشی و ناخوشی من از روی تداعی های ناچیزی که من خیلی کم می توانستم به‌منبع و سرچشمهٔ اولیه‌شان فکر بکنم، تعیین می شد. باران که شدت پیدا کرد، گفتم، منصور، باران، کمک بزرگی است. جوابی نداد. گفتم، می دانی مأموران حکومتی در باران از قرارگاههای خود بیرون نمی آیند. جوابی نداد. آسمان را نگاه کرد و قدری قدم هایش را تندتر کرد، درحالیکه پس از نگاه کردن به آسمان، دو سایهٔ ناچیز را که در دوردست، انگار در آن سوی باران حرکت می کردند، نگاه می کرد. باعجله پشت تپه ای پنهان شدیم. او حتی نمی خواست درآن حالت مخفی هم، تنهائی خود را بهم بزند. کلاهش را برداشت و محکم در باران تکانش داد و دو باره برسرش گذاشت و بعد که مطمئن شد دیگر از آن دو سایه خبری نیست، بااحتیاط، از کنار تپه، آهسته حرکت کردیم و تپه را دورزدیم و باز درهمان مسیر همیشگی به راه خودادامه دادیم. دیگر آن دو سایه دیده نمی شدند. صورتش را بلند کرد و باز آسمان را نگاه کرد و بعد، انگار باخودش، جمله ای برز بان راند که من در آن لحظه، نتوانستم معنایش را بفهمم و بعد موقعی که فهمیدم، دیگر کار از کار گذشته بود. گفت، ازاین باران می ترسم. برگشت و پشت سرش را نگاه کرد. من نیز برگشتم. کلبه دیگر دیده نمی شد. شاید هم به علت باران بود که کلبه دیگر دیده نمی شد. تندتر حرکت کردیم. باران چندبار شدت یافت و خفیف شد و باز شدت یافت و خفیف شد و بعد هوا تاریک شد و باران، انگار بعلت تاریکی، بندآمد؛ ستاره ها، ستاره های تنهای بیابانی،

درآمدند و بعد ماه، مثل یک چهرهٔ جن‌زده، که به ناگهان پیدا شود، درست از بالا سرمان پیدا شد، و هوا آنچنان ملایم و نرم و صاف و بیابانی شد و زمین، آنچنان بوئی از تازگی ازخود بیرون داد و نسیم، نسیمی حتی نسبتاً شدید، آنچنان شروع به وزیدن کرد که من احساس کردم که تحت تأثیر این عناصر طبیعی، قدم هایم را تندتر کرده‌ام و بعد نفهمیدم چقدر و چند ساعت — و شاید تا همان نیمه های شب — راه رفتیم تا به قلعهٔ یوسف رسیدیم و قلعهٔ یوسف، مثل یک حیوان ابتدائی، حیوان عظیم و سیاه و سپید و مهتاب‌زده و باران خورده، ناگهان در برابرمان ظاهر شد، طوری که انگار کوهی از اعماق دریا بیرون خزیده است و هنوز خیس است و زیر باران ایستاده است؛ و این کوه، هرقدر که نزدیک‌تر می رفتیم، مثل شبحی درخود فرو رفته، مثل یک مشت بستهٔ شبانه، جلوترمی‌آمد تا اینکه منصورشمعی از جیبش درآورد و روشنش کرد و آنرا بالا سرش دست به‌دست کرد و بعد فانوسی، با نوری ملایم، و باهاله ای ملایم‌تر در اطرافش، در بالای دیوار قلعه، دست به‌دست شد و لحظه ای بعد، درمهتاب، از وسط دیوار قلعه، سنگی عقب رفت و ما رفتیم تو و بلافاصله ببالای دیوار هدایت شدیم. آن بالا، درزیر مهتاب، یوسف دستش را برروی کمر و قبضهٔ کارد گذاشته بود و آسمان را نگاه می کرد و انگار اسیر افسون ستاره‌های درهم لول شده بود. و یوسف، به‌محض اینکه مارا دید، بسوی ما آمد، مارا درآغوش گرفت و بوسید و بعد گفت که باید لباسهاتان را عوض کنید؛ و ما ازپله ها، پله های سنگی درشت و بلند پائین آمدیم و رفتیم در وسط قلعه به‌یکی ازاتاقهائی که معلوم بود که اتاق یوسف است و بعد غذا خوردیم که پس از آن راه‌پیمائی درزیر باران سخت چسبید و هرسه لباس مبدل پوشیدیم و دربزرگ قلعه را بازکردند و ما سوار اسب شدیم و راه افتادیم و به‌تاخت تا سپیده‌دم راندیم، یوسف و منصور جلوتر و من پشت‌سرشان؛ و مثل اینکه یوسف فکر کرده بود که بهتراست که ازقلعه به‌سرعت دورشویم، تا اگر از جاسوسان محمود کسی درقلعه باشد، به‌این زودی نتوانسته باشد خبر حرکت مارا به مأموران بدهد و من داشتم به‌این فکر می کردم که چه کارخوبی کرده بودم که درطول مسافرت هایم با محمود توانسته بودم اسب‌سواری یاد بگیرم و حالا چه خوب مهارتم دراسب‌سواری یاریم می کرد...

می دانستم که منصور و یوسف هرگز حاضر نمی شوند بپذیرند که وضع به‌همین منوال با همین تکرار محمودها با همین توالی محمودها باقی بماند. آنها به چیزی دیگر اعتقاد داشتند؛ می خواستند دنیا عوض شود؛ ولی آخر اگر قرار براین بود که دنیا عوض شود، بالاخره چگونه باید عوض می شد؟ چه چیز می توانست جای محمود و محمودها را بگیرد؟ من فکرم ازاین فراترنمی‌رفت، بعلاوه من در بارهٔ محمود حاضر، که محمود خودم بود، آنچنان عاطفی فکر می کردم که هرگز نمی توانستم کسی دیگر، حتی کسی را که شبیه او باشد، درجای او ببینم. من در بارهٔ او، خصوصی، عاطفی، غریزی، وچرا نگو یم؟ — بطرز دلچسبی — حیوانی فکر می کردم و حتی آنقدر دراین فکرم پیش می رفتم و خود را اسیر اوهام مربوط به‌این فکر می کردم که محمود را به صورت پادشاه حیوانات مجسم می کردم و خود را به صورت خرگوش بازیگوش کوچک سفیدی می دیدم که گوش هایش را به این سوی و آن‌سوی تکان می داد،

به صورت یک پری سفید در جنگل جست‌وخیز می کرد و در سایهٔ امن و امان محمود، در مصونیت کامل، دور از گزند حیوانات وحشی و پرندگان شکاری، برروی سبزه های شهوت انگیز سپیده دمان می غلتید و یا سایهٔ خود را برروی برفهای زوشن شده به نور آفتاب اواخر زمستان جولان می داد. آیا این فکرها را اسبی که زیر رانهایم نفس می زد و حرکت می کرد و چهارنعل به دنبال دو اسب دیگر می تاخت، به ذهنم تداعی کرده بود، یا این رسیدن پرشور وحال سپیده دم که ازآن بوی شهوتی سپید بلند می شد و در منخرین اسب‌ها و من بطور یکسان نفوذ می کرد؟... از تپه ای بالا رفتیم و بعد به بالای تپه که رسیدیم و ازآن سوی تپه که سرازیر شدیم، حرکات یوسف و منصور نشان می داد که در اینجا توقف خواهیم کرد، چراکه فکر می کردم برادرانم فکر می کنند که بحدکافی از قلعه دور شده ایم؛ و موقعی که توقف کردیم و از اسب پیاده شدیم واسب ها را به درختی بستیم، آسمان کاملاً سفید بود و صدای خروشان رود از آن دور شنیده می شد. از تن ستبر اسب ها، بخارداغ به هوا برمی خاست، و من درآن ساعت بعد از سپیده دم و لحظه هائی پیش از طلوع آفتاب، صورت یوسف را در منتهای مهابت و عظمت دیدم؛ اگرچه اکنون که به آن صورت فکر می کنم، می دانم که بوی گندیدهٔ جسد بالای چوب بست، مرا فقط به یاد یوسفی باصورتی مهیب و وحشی و عظیم نینداخته، بلکه مرا به یاد یوسفی گریان، در برابر جسد گندیدهٔ دیگری انداخته است؛ یوسفی که باید در ذهن خود، در بافت های پیچیدهٔ ذهن خود، دچار انواع حالات هذیانی و انواع احساس های ضعف و شکست و حقارت می شد تا بالاخره پس از آن گریه های سرسام‌آور، بعدها پیش خود به نتیجه ای قطعی می رسید؛ یوسفی که باید خنجر را از غلاف کمر بند بیرون می کشید و در اوج، در شفافیت تمام، در ملاءعام، موقعی که آفتاب در اوج کمال خود بود، درعمل، عملی آنی و درعین حال بی انتها، رها می شد. و اما درآن سپیده دم، موقعی که یوسف، پس از آنهمه سالها برگشت و نگاهم کرد — چرا که در آن چند ساعت، اصلاً به من و منصور نگاه نکرده بود — و موقعی که درآن سپیده دم، خطاب به من از منصور پرسید که بچهٔ ج... گراز چطوره؟ و من گفتم، در سفر است و گفت می دونم؛ باری درآن لحظه، صورت یوسف عین تکه ای آهن بود، اما به رنگ خاکستری، آهنی که برآن ریش پر پشت یوسف، به استحکام چسبیده بود، مثل براده های آهن که به آهن ربا چسبیده باشند. درواقع جز گونه های خاکستری رنگ و دماغ کشیده و چشمهای سیاه گود وظالم وپیشانی بلند و گوش های نسبتاً پهن، تمام سر و صورتش را موپوشانده بود. صورت منصور ظریف بود و یا اگر خشن هم بود، خشونتش از نوعی دیگر بود که باید به معیارهای دیگری سنجیده می شد. صورت یوسف، باصورت دوران اوایل جوانیش سخت فرق می کرد؛ صورتش بکلی عوض شده بود؛ از آن هرچه مربوط به بی تصمیمی، تزلزل، تردید، بی هدفی، بی پناهی، آری بی پناهی مردان مردد بود، رخت بر بسته بود؛ صورت یوسف، بطرز رعب انگیزی مصمم بود و دست هایش، باحالتی موزون با چشم هایش، هدف داشت و چشم هایش چون چشم های گاو نری وحشی بود که بالاخره عزم جزم کرده تا هرچه را که در برابرش

می بیند، و یران کند. جهان در برابر یوسف، نزدیک بود مبدل به خاکستر شود. و یوسف در هاله ای از آتش سرخ تصمیم، شعله ور بود. من تاحال نه‌چنین موجودی دیده بودم و نه تصوری تا این حد بدیهی و روشن و درخشان ازخود یوسف درنظر داشتم. قبلاً درآن سال های پیش از مسخ، البته مسخ من، در یوسف، معصومیتی بی شائبه وجود داشت؛ گرچه آن معصومیت، چیزی زمخت، سنگین و مثل یک بنای زمخت سنگی بود ولی بالاخره وجود داشت و نمی شد انکارش کرد؛ اکنون آن معصومیت و یران شده بود و به‌جای آن، چیزی آهنین، مصمم، چیزی چون روح خشن آهن، درتمام اعضای بدنش بو یژه دستهایش دیده می شد؛ ولی از معصومیت خبری نبود، طوری که انگار حتی پیش از این هم اصلاً معصومیتی درکار نبوده است. در صورت منصور، بو یژه در نگاهش، آن معصومیت گذشته، از پشت نگاهی مهر بان و در عین حال مصمم موج می زد. یوسف، گرچه بی گناه بود و شایدهم تاابد بی گناه می ماند، لکن دیگر معصوم نبود. یوسف، گرچه قد بلندی داشت، ولی به‌دلیل آهنین بودن اندامش، هیکلش قدری دایره‌ای بنظر می آمد. منصور کمی قوز می کرد و راه می رفت، و حتی موقعی که آسمان را نگاه می کرد، قوز ناچیز پشتش نمایان بود؛ و موقعی که فکر می کرد، حتی عضلات تنش در تفکرش شرکت می کرد؛ سینه اش به داخل شانه هایش کشیده می شد، سرش قدری جلوتر می آمد، دست ها درهم حلقه می شد، زانوها از کنار به یکدیگر می چسبید و پاها به‌موازات یکدیگر گذاشته می شد، و نگاه به جائی درفضا آو یزان می ماند، طوری که انگاربه چیزی بی انتها در فضای درونی مغز، خیره شده است. ولی برای یوسف، همه‌چیز درعمل ختم می شد. نگاهش فقط درعمل خودرا یله می کرد و انگار نگاهش همیشه به‌دنبال قربانی عمل خود می گشت؛ انگشتانش درشت و گره درگره و پرقدرت بود و موقعی که با دستش، گردن اسبش را نوازش می کرد، انگارحتی اسب هم، صلابت تردید ناپذیر دست را پسِ گردنش حس می کند. صدای یوسف صدای کسی بود که لحظه‌ای پس از یک تصمیم دقیق برای انجام عمل بعدی حرف می زند. صدا مثل آهن بود، مثل یک تیغ آهنین، تیز و قوی و سنگین بود؛ چیزی تسخیرناپذیر، سیطره جو، مسلط، مثل مشتی محکم و قوی به‌نام صدا داشت و شاید به‌همین دلیل بود که وقتی از مادرمحمود از گرازمادهٔ من و محمود، و از ج... گراز خودش، صحبت کرد، سکوت سپیده‌دم و تپه و سبزه را متوقف کرد و **همه چیز را بسوی** عمل، **بسوی تحرک**، و جنبش و زیستن، یک زیستن ناگهانی و عملی راند. با تشبیه مادرمحمود به ج.... گراز، من به‌یاد مادرم افتاده بودم و صمد که می گفت، ما همه تشبیه کردن یک چیز به‌چیزی دیگر را از مادرم به ارث برده ایم. و این واقعاً درست بود؛ صمد، همان کسی که چشمش زیبائی را باتیر می زد، **از این نظر** کاملترینِ ما بود؛ زندگیش در تشبیه و استعاره خلاصه می شد؛ من **بی تـطبیق** دادن یک انسان بایک شیئ و یا انسانی با انسان دیگر و یک شیئ با انسان، نمی توانستم محیط اطرافم را درک کنم. منتها دنیای شبیه آفرین من، از محیط ذهنی غریزی من تجاوز نمی کرد. صمد، یک چیز مبتذل را درکنارچیز مبتذل دیگری قرار می داد و آنچه بوجود می آمد زیبا بود ولی ما هیچکدام طنز

قوی مادرم را به ارث نبرده بودیم؛ مادرم دو چیز مبتذل را کنار هم می گذاشت و آنچه بوجود می آمد، نه زیبا، بلکه طنزآمیز بود. ولی صمد تمام مبتذلات جهان را به سوی زیبائی می راند؛ گرچه چنین بنظر می رسید که دیگر جهان به زیبائی احتیاج ندارد، چراکه دیگر جهان، فراموش کرده است که زیبائی هم می تواند وجود داشته باشد. من گاهی می توانستم بفهمم که صمد چه می گوید، یوسف چگونه عمل می کند ولی هرگز قادر نبودم بفهمم که در ذهن منصور چه می گذرد. منصور را کاتب بهتر از همه می شناسد، شاید حتی بهتر از خود منصور، ولی من کتاب هستم، نه کاتب؛ من فقط از خودم می توانم حرف بزنم و از تصویرهای غریزی که از دیگران دارم. ولی همینقدر می دانم که همهٔ ما، همیشه از طریق تشبیه کردن شخصی به چیزی یا حیوانی می‌توانستیم او درک کنیم. من همیشه مادر محمود را به صورت گراز ماده می دیدم، و اینک اولین حرفی که پس از سالها بر زبان یوسف جاری شده بود، ج... گراز بود، من چه زود توانستم بفهمم که مقصودش از این تعبیر، مادر محمود است. مرده ریگ مادری داشت ما را به یکدیگر نزدیک می کرد و من داشتم به این فکر می کردم که آیا بین من و برادرانم، ارتباطی غیر از این چیزهای موروثی وجود دارد یا نه. آمده بودیم صمد را پیدا کنیم ولی چنین بنظر می آمد که هر کدام، دلیلی خاص خود برای آمدن داشتیم. من آمده بودم تا آخرین نگاهم را به برادرم صمد بیندازم. من می توانستم در بارهٔ صمد فقط کنجکاو باشم؛ می خواستم بدانم که وقتی آخرین نگاهم را به مرده و یا زندهٔ صمد می اندازم چه احساسی خواهم داشت. بالاخره این شخص برادر من بود، مثل یوسف و منصور. مرده و زندهٔ صمد برایم چندان فرقی نمی کرد ولی دیدن او برایم اهمیت داشت. اینطور شنیده بودم که برادر، برادرش را دوست دارد. آیا من صمد را دوست داشتم؟ هرگز به این مسئله فکر نکرده بودم. برای من صمد، مجموعه ای از تداعی های ذهنی بود، تداعی هائی از صدا، حرکت، کلمه و رفتار، که من با درنظر گرفتن ماهیت این تداعی ها، می توانستم بعضی ها را دوست داشته باشم و از بعضی ها نفرت کنم. این مجموعهٔ تداعی ها، از رنگ و بو و صدا و حرف، وجود صمد را تشکیل می داد. این بافت تداعی ها، این صمد، این برادر، برای من نمی توانست به عنوان یک موجود غریزی دوست داشتنی وجود داشته باشد. آیا ماندن در قصر، زندگی در کنار محمود... مرا طوری بار آورده بود که من نسبت به برادرم کوچکترین حس مهربانی نداشته باشم و درعوض اورا فقط به صورت بافت رنگینی از تداعی ها بشناسم؟ و عجیب این بود که من، محمود و ج... گراز را بهتر می شناختم تا برادرانم را صمد، یوسف، منصور. حتی اگر دراین لحظه من بلند صدایشان می زدم، حتی اگر تمام سروصورتشان را غرق بوسه می کردم بازهم نمی توانستند عینیت و واقعیت محمود و مادر محمود را پیدا کنند. سرنوشت من این بود که بین این دو بمانم وپیش ازپوسیدن ریشه بدوانم و همه را شبیه خود کنم و بعد در گوشه ای از جهان، جسد پوسیدهٔ خودرا پس بیندازم. آیا به همین دلیل بود که من بادیگران نمی توانستم ارتباطی برقرار کنم؟ دوستان من کسانی بودند که من باآنها می توانستم رابطهٔ غریزی

برقرار کنم؛ گراز ماده، محمود و کیمیا. من یک حیوان زیبای غریزی بودم. اگر از طرف دیگران درحق من دوستی ای شده باشد، متعلق به‌من نیست، به‌من ربطی ندارد. یوسف و منصور دنبالم فرستاده‌اند تا برویم و مرده یا زندهٔ صمد را از اعماق جنگل، یا از گودال پرت و دورافتادهٔ سرچشمه های رودخانه بیابیم. اگر آنها مرا دوست داشته باشند، به‌حال من فرقی نمی کند، من نمی دانم که آنها را دوست دارم یانه. در برخورد نخستین، بطور خودکار، بی آنکه به‌خود زحمتی داده باشم، خودرا درآغوش آنها می اندازم. این حرکت، دیروز حوالی ظهر و دیشب نصف شب ازمن سرزد؛ یک بار خودرا بغل منصور رها کرده‌ام و یک باربغل یوسف ولی این کار آنچنان تندوسریع و خود به خودصورت‌گرفته بود که من نمی‌دانستم از روی علاقه بوده است یا به‌علت تشریفات. شایداین نیزازطرف من یک کار حیوانی بود. حیوانها هم که بهم می رسند، همدیگر را بو می کشند و بعد بطرف پوزه و گردن یکدیگر جست برمی دارند. چه سگ پست عقیمی بودم! راستی این عقیمی پوسیده و پوساننده‌ٔ من بود که مرا از نشان دادن علاقهٔ واقعی به برادرانم بازمی داشت؟ آیا این... پوسیده و پوساننده‌ٔ من بود که مرا ازتمام برادرانم، پدرم و مادرم دورمی کرد و تنهایم می کرد و مرا به حال خود، درمیان ریشه های پوسیده‌ام، تنهٔ خوره گرفته‌ام و شاخه های بی بر و بارم، رها می کرد؟ آخر چطور شد که من نسبت به کیمیا اینهمه بی اعتنا شدم؟ چطور شد که چیزی در درونم برای کیمیا مرد؟ چطور شد که من توانستم درحق او فقط عزیزی فکر کنم؟ چطور شد که من نتوانستم تعالی پیدا کنم و به او بصورتی دیگر، جزآن صورتی که فکر می کردم، فکر بکنم؟ چه‌شد که من نتواستم دوستی، یک دوستی مساوی و انسانی باکیمیا برقرار کنم؟ اگر کیمیا ازآن منصور بود، او می توانست در چارچوب دستگاه پایان‌ناپذیر فلسفی اش برای او جائی پیدا کند؛ می توانست در منظومهٔ عظیم تفکرش اورا به‌صورت ستاره‌ای بلند، تقدیس کند. سگ پستی چون من ازکجا می توانست دستگاه فلسفی پیداکند تا بعد اطرافیانش را در چارچوب آن قراردهد و در بارهٔ ماهیت وجودی آنها تصمیم بگیرد؟ اگر کیمیا ازآنِ یوسف بود، یوسف از هر نُه ماه، بچه‌ای نیرومند در شکمش رها می کرد و کیمیا، موقعی که صبح از رختخواب برمی خاست، کمرش از فشارهائی که شب پیش از تن یوسف تحمل کرده بود، درد می گرفت و تا ساعتی نمی‌توانست کمر راست کند. اگر کیمیا ازآنِ صمد بود، صمد برای هر قدمش شعری می‌ساخت و نیمه‌شب، موقعی که برروی سینه‌اش، سینه های درشت و گرد و گرمش خم شده بود، شعرهائی ازشیفتگی برایش زمزمه می کرد. اگر کیمیا ازآنِ پدرم بود، پدرم پس از بوسیدنش، آیه هائی در گوشش زمزمه می کرد که کیمیا را مثل پرنده‌ای افسون شده ساعت ها و بلکه روزها درخلسه نگاه می داشت. ولی من از تن کیمیا تجاوز نکردم؛ دوستت دارم، دوستت دارم می‌گفتم، ولی فقط از روی غریزه؛ من از غریزه فراتر نرفتم، چراکه بعداز آن دیگر دنیائی برای خود نمی شناختم. گاهی، موقعی که به کیمیا، دوستت دارم دوستت دارم می گفتم، نزدیک بود تمام قلبم خونش را برسر و صورت و سینهٔ کیمیا جاری کند؛ احساس می کردم که لحظهٔ نجات یافتن از آن حس پوسیدگی نزدیک شده است و

چهرهٔ پیروز آن لحظه از درون حدقه های چشمانم بیرون زده است. ولی به جای آنکه خونم، همه یک جا برسر و صورت و سینهٔ کیمیا خالی شود و من رحمت و محبت را یکجا درک کنم و آزاد شوم، پشتِ سرهم عرق می ریختم، حتی گاهی داخل چشم های عسلی و زیبای کیمیا — و او چشم هایش را ناگهان می بست — و من آنقدر عرق می ریختم که پس از پایان ماجرا نزدیک بود تمام تنم خشک شود. و بعد تشنگی، هم به ناگهان و هم بتدریج برتمام تنم مسلط می شد و کیمیا، کوزهٔ آب را که به دهنم نزدیک می کرد، احساس می کردم که سپیده دم را از داخل کوزه سرمی کشم. من آن لذت ها را فراموش نکردم، ولی آیا توانستم از تصور آن لذت ها در تنهائی فراتر بروم و برسم به جائی درآن سوی تخیل، برسم به یک منظومهٔ تفکر عاطفی از جهان، چون صمد؛ و یا برسم به یک منظومهٔ تفکر فلسفی از جهان، چون منصور؛ و یا به یک منظومهٔ تفکر جسمانی، ازلی و ابدی و ناگهانی از جهان، چون یوسف؛ و یا یک منظومهٔ تفکر عرفانی از جهان، چون پدرم؟ نه! من نمی توانستم به جائی برسم... من فقط می توانستم در ذهنم بگو یم، منصور کجاست؟ یوسف کجاست؟ می توانستم بگو یم، پدرم کجاست و یا بلند، خیلی بلند، طوری که دیگران نیز بتوانند صدایم را بشنوند، فریاد بزنم، صمد! صمد! صمد! صمد کجاست؟ صمد کجاست؟ صمد کجاست؟ و فریاد هم زده بودم، چراکه چشم بازکرده بودم می دیدم که یوسف و منصور ایستاده اند و مرا که جیغ می زدم، نگاه می کردند؛ هردو بهت زده، هاج و واج و سرگردان؛ و من فکرم را بلند برز بان رانده بودم، فکرم را جیغ کشیده بودم، طوری که برادرانم، می خواستند پس از گذشتن از مرحلهٔ بهت و حیرانی، در توضیح دادن به من به یکدیگر پیشدستی بکنند. و این یوسف بود که صدای آهنینش شنیده می شد که، چشماتو واز کن بچه، جیغ بکشی آدمای محمود دخل گردنامونو می آرن، نفستو ببر،خرنشو، اومدی کمک کنی تا صمدو پیداش کنیم، اینکه جیغ نمی خواد. فکر منو منصور و بکن! آدمای محمود به تو کاری ندارن، منو و منصور و نقره داغ می کنن. صمد یا زندس یا مرده، باید ته وتوی قضیه رو درآریم. اگه مرده باشه که باهاس پیداش کنیم، خاکش کنیم، اگه زنده باشه که ورش می داریم، می بریم یه جای امنی قایمش می کنیم تا آبا از آسیا بیفته! و بعد صدای منصور را شنیدم، باهمان لحن قاطع و صمیمی و نسبتاً مهربان که، درطول سفر باید بردبار باشی، ما هرکاری که یوسف گفت می کنیم، یوسف این حوالی را مثل کف دستش می شناسد، افسار ما دست اوست، ما فقط مددکار او هستیم، یوسف مرد عمل است، تو باید در تمام طول راه برخود مسلط باشی، خونسردی کامل خود را حفظ کنی، در اینجا به دست های تو احتیاج هست، نه به جیغ هایت؛ و پس از لحظه ای مکث، گفت، بهتراست راه بیفتیم؛ و من که ناگهان بخود آمده بودم، و انگاربختکی از روی شانه هایم بلندشده بود، بی آنکه حرفی بزنم، در کنار یوسف که به این زودی از تپه سرازیر شده بود و فرز و جلد پائین می رفت، راه افتادم. اسب ها را پشت سر، در دامنهٔ تپه رها کردیم تا برای خود چرا کنند. منصور پشت سر ما می آمد، آفتاب تازه داشت می زد که در جنگل کنار رودخانه فرورفتیم. یوسف طنابی

نیز باخود آورده بود. من و منصور چو بدستی بدست، حرکت می کردیم؛ و یوسف چالاک و بی باک، شاخه ها را با دستهایش کنار می زد و در جنگل پیش می رفت. جنگل آنچنان غوغائی از پرنده ها رها کرده بود که صدا از صدا تشخیص داده نمی شد. شخصی مثل صمد شاید دوست می داشت که دراین غوغا بمیرد. چراکه چنین غوغائی، حتی در زبان صمد هم نمی توانست تبدیل به کلام شود. هرقدر جلوتر می رفتیم، انگار پشت سرمان را، بالاسر و دو طرفمان را، بیشترغرق در صداهای مبهم و مبهم تر می دیدم. روح، روحی وحشتناک، در جنگل نفس می کشید و جادوئی در نفس این روح بود که زبان را قفل می کرد و با زبان قفل شده، هیچ شاعری نمی توانست از غوغای کلمات حرف بزند. گرچه حالا بوی این جسد بالای دار بست نمی گذارد که من تمام آن بوهای درهم، عطرهای فرورفته دریکدیگر را، همانطور که در آن ساعات اول صبح شنیده بودم، بشنوم... یوسف، کوله پشتی بر پشت حرکت می کرد. غذای سه شبانه روز ما سه نفر یا شاید ما چهار نفر — در صورتی که صمد زنده پیدا می شد — داخل کوله پشتی بود. جنگل، رنگ بود، پشته بر پشته درهمه جا و تمام رنگ ها در آن ساعات نخستین صبح، خیس و تازه بنظر می آمد. آسمان — اگر بالاسرت را نگاه می کردی — به صورت تکه های کبود سیر، گهگاه، دیده می شد، ولی بیشتر، برگها از نظر پنهانش می کرد. عطر و رنگ و صدا، مارا محاصره کرده بود و اگر نور خورشید، گهگاه از خلال برگها فرو نمی خزید، ما در تاریکی می ماندیم و راه ها را گم می کردیم. یوسف طوری پیش می رفت که انگار از روی علاماتی که به دست خود گذاشته، پیش می رود. یقین داشتم که اگر حتی تمام قشون محمود در این جنگل به دنبال او می گشتند، نمی توانستند پیدایش کنند. زمین جنگل خیس بود. باران دیشب، سنگین تر از دشت، برجنگل باریده بود. تنهٔ درخت ها صاف و صیقلی و خیس و شسته بود. جنگل به نفسی پاک می ماند. باخود می گفتم، می توانی با این نفس جنگل، آن روح ذلیل شده، پست و خوارشده، آن قلب مثله شده، آن مغز مسخ شده را شست وشودهی! می توانی چشم ببندی و خودرا به این زمین خیس پوشیده به برگ و گل بسپاری و دیگر چیزی از هیچ موجودی نخواهی! باخود می گفتم... بیا درهمین لحظه تصمیم بگیر و خودرا به غوغای عطر و صدا و رنگ بسپار و رها شو! درچشمهٔ رنگ غسل کن و پاک تر از نفس جنگل برون آی و بعد به پشت، زیریکی از تنه های هیولائی این درختان درازبکش و موقعی که از روزنه های متحرک برگها در آفتاب می نگری خودرا فراموش کن، فراموش! خودرا رها کن، رها! یوسف را می دیدم که همچون قلعه ای غلتان پیش می رفت و پشت سرش منصور راه می رفت، مثل پدرم، و من پشت سر آنان راه می رفتم، بی هو یت، نامعلوم، مبهم، بی پدر، بی مادر، بی بچه، و حتی درحضور برادرانم، بی برادر؛ و باخود می گفتم رهاشو، رها! اگر حتی می خواهی پیوسی نه قدمی به عقب بردار و نه قدمی به جلو، همین جا بمان! درمیان این غوغای رنگ و صدا و عطر بمان و بپوس! تو که خواهی پوسید، پوسیدنت در این جا، بهتراز هرجای دیگر دنیاست... تو که قرار است در گنداب بپوسی، بیا و همین جا بمان و بپوس که پوسیدنت در این جا بهتراز هرجای دیگر دنیاست! احساس

می کردم که تمام چیزهای ظریف و زیبای دنیا، مرا به‌سوی ماندن و رهاشدن در جنگل دعوت می کردند. دست‌های خالهٔ کوچکم، چشم‌های عسل در عسل کیمیا و انگشتان کوچکِ پاها و موهای قهوه‌ای ریخته برروی شانه‌هایش، آیه‌های منظمی که موقع راه‌رفتن پدرم، برزبانش جاری می‌شد و کاهگل دیوارهای سپیده‌دمان را مقدس می کرد، کلمات موزون صمد و حرف‌های دقیق و عمیق و سنجیدهٔ منصور و آن دو رگ کبودی که از بالای سینهٔ منصور به‌سوی گردنش، موقع حرف‌زدن بر می‌خاست، چشم‌های آبی و ظلم‌دیدهٔ پدرم و بالاخره تمام تجربیات ازمو باریک‌تر و ظریف زندگی‌ام می گفتند، بمان و خودرا رهاکن که اگرپوسیدنی درکار باشد، در این‌جا پوسیدن بهتراز هرجای دیگر! و آن وقت در برابرم قدم‌های مصمم منصور را می دیدم و بعد جلوتر ازاو قدم‌های تندتر و مصمم‌تر یوسف را که مثل حریق در اعماق جنگل پیش می‌رفت. به‌یاد چهرهٔ گریان تیمور حاجب می افتادم و کلمات پر از استغاثه‌اش که، تو باید برگردی؛ باوجود این می دانستم که درشرایط حاضر نه می‌توانستم تسلیم دعوت جنگل شوم و نه می‌توانستم جنگل را رها کنم و برادرانم را هم رها کنم و از راهی که آمده بودم، برگردم. فقط باید پشت‌پای برادرانم راه می‌رفتم؛ و این راه‌رفتن ادامه داشت تا اینکه یوسف، جلوتر ازما، زیر درخت تنومندی ایستاد و طناب را از شانه‌اش پائین آورد و بعد کوله‌پشتی‌اش را از پشت به زمین انداخت و گفت، همین‌جا غذا می‌خوریم و یک کمی دراز می کشیم و بعد راه می افتیم؛ و منصور و من چوبدستی‌ها را به زمین انداختیم و نشستیم و به درخت تکیه دادیم و بعد منصور کوله‌پشتی را بازکرد و نان وپنیر و تخم‌مرغ‌ها را ازلای نان بیرون کشید و شروع کردیم به‌خوردن؛ و یوسف داشت موقع غذاخوردن توضیح می‌داد که، گرفتنش، می‌دونم که گرفتنش. مث پدرم. ولی نمی‌دونم کشتنش یانه. می‌دونی که یه‌عده می‌گن پدرم زنده‌س. ولی اگه پدرم زنده هم باشه، بچهٔ ج... گرازتا نکشدش راحت نمی‌شه. صمد فرق می‌کنه. صمد کوچیکه. یه شاعره. همین. صمد دس این مادر... ها یه مورچه‌س. همین یه سال پیش دیده‌مش. سه‌چارتا شعر گفته بود. علیه ج... گراز و بچه‌ش. می گف این طرفا، مردم همهٔ این شعرارو از بهرند. می گف داره تو دهات می‌چرخه. می گف قصه جم می‌کنه. می گف، وجب به‌وجب جنگلو، رودخونه و حتی اونورای مرزو می‌شناسه. می گف یه معشوق هم پیدا کرده. می گف دختره ازش حامله‌س. می گف دختر یه دهاتیه. نفهمیدم بچه چه شد. صمدو لب جنگل دیده‌مش. اومده بود بگه که توقلعه‌م، بچهٔ ج... گراز، جاسوس کاشته. بهش گفتم، صمد بیخیالش. شب جاسوسه روپیدا کردیم. خودشوآشپز جازده بود. ازبرج قلعه ولش کردیم پائین. نعشش گرگخورشد. بازم نمی‌شه فهمید کی جاسوسه کی نیس. بچهٔ ج... گراز همه‌جا جاسوس کاشته. ولی گمونم کسی نفهمید که واسه‌چی ازقلعه اومدیم بیرون. قبلاً هم بیرون اومده بودم. همین پریشب، واسهٔ ایز گم کردن، سوار اسب شدم اومدم طرفای جنگل. پشت تپه وایستادم، قائم شدم ببینم کسی دنبالم می‌کنه یانه. خبری نشد. برگشتم قلعه؛ منصور ساکت نشسته بود و حرفی نمی‌زد. من گفتم، حاجب می گفت که پدرم زنده است، ولی

ممکن است پس از مراجعت محمود اتفاقی بیفتد؛ منصور دست هایش را هم می مالید. یوسف گفت، می دونی منصور، این مادر... بالاخره روزی پدرمو می کشه، بعد از اون نوبت تس. هیچ فکرشو کردی؟ یا گوشهٔ زندون می پوسی. یا بالای دار. یا اینکه تیکه تیکه ات می کنن. این خوار... از هر جونه وری خوار... تره... سر همه کلاه گذوشته. هرکی جم می خوره، کله ش کنده می شه. اونقدر پوشال توحلقش می کنه که تیکه های پوشال از گوشا و چشای مرده بیرون می زنه. می گن یکی بهش گفته که اسم قاتلش یوسفه. این خوار... هرچه یوسف توشهر بوده، کشته. خوب شد در رفتم اومدم تو قلعه. ولی بالاخره یه روزی راه می افتم می رم توشهر. کار دارم منصور، می دونی، کار دارم. بذار یه شلوغی بشه. یه شلوغی کافیه که من توشهر سبز بشم. فقط اینوبدون که من باهاس قبل از توبرسم شهر، دستش که به توبرسه، پوس از کله ات می کنه. یه جلاده. آدم می کشه، نمایش می ده. چندتا دلقک داره که شب وروز مردمو مشغول می کنن؛ منصور گفت، من قصد دیگری دارم، می خواهم تمام مردم این خطه بدانند که حق با کیست؛ یوسف گفت، مردم این خطه می دونن که حق باتس، ولی کاری از دستشون ساخته نیس. مردم می دونن که حق با پدرمه، ولی کیه که حالا دهنشو وازکنه یک کلمه درحق پدرم حرف بزنه. همه، همه‌چیزو می دونن. ولی باحرف که نمی شه جلوی یه مرتیکهٔ دیوونهٔ قداره‌بندو گرف ؛ منصور گفت، فقط گروهی می دانند که حق باکیست. همه نمی دانند. وظیفهٔ من این است که به‌مردم بگو یم فرق حق از باطل چیست. می دانم که محمود تمام حق ها را باطل جلوه می دهد و تمام باطل ها را حق. ولی باید چشم مردم را بازکرد. وگرنه اگر او برود، جایش را قداره‌بند دیگری می گیرد و وضع بهمین منوال خواهد بود؛ یوسف گفت، اول اون باید از بین بره، اونوخ تو راه می افتی بمردم می گی که حق چیه، باطل چیه. اونوخ مردم می فهمن تو حقی، اون باطل؛ منصور می‌گفت، چطور می توان اول او را از بین برد، مردم اگر فکر و شعور و هدف نداشته باشند، چطور می توانند علیه او اقدام کنند و او را برای همیشه ازمیان بردارند. تازه این قیام کردن خود مسألهٔ مشکلی است. محمود قشونی دارد که سالهاست شمشیرش را برسر این مردم جولان می دهد. این قشون، قشونی است که تا خرخره خورده و سیرشده و ازبس آدم کشته، به کشتار مثل نورآفتاب عادت کرده. قیام علیه چنین قشونی مشکل خواهد بود، مگر آنکه آن قشون، یا لااقل اکثر افراد آن، شعور واقعی پیداکنند و دسته‌جمعی، دست به قیام بزنند. درغیراین‌صورت، چطور می توان اورا سرنگون کرد. هرراه دیگری، جز راه قیام همه‌جانبه علیه او و اطرافیانش منجر به این خواهد شد که قلدری برود و قلدر دیگری جای اورا بگیرد؛ ولی به‌نظر می رسید که یوسف، قانع نشده بود و درلحنش، موقعی که شروع به صحبت کرد نوعی عجله برای عمل دیده می شد ؛ببین منصور! اگر این محمود خوار... را یکی یه جائی تنها گیرش بیاره و کاردی توشکمش بکنه، کارتمومه. این قشون، یه شبه پراکنده می شه، هرج ومرجی بپا می شه که اون سرش ناپیداس. اونوخ تومی آی وراه می افتی ومردمومی کشونی می بری طرف آن حق، حقی که پدرم، پدر پدرم و پدران پدرم آنهمه دنبالش بودن؛ منصور می گفت، از داخل بلبشو، از داخل

هرج ومرج، فقط یک محمود دیگر پیدا می شود. مگر امیر ماضی یادت نیست؟ امیر ماضی زائیدهٔ وجود هرج ومرج بود و بهمین دلیل با قلع وقمع همه آنچنان خودش را براوضاع مسلط کرد که حتی تو و من هم مجبور شدیم پس از آمدن پسرش ازشهر خارج شویم؛ یوسف می گفت، چیزی که تو دنبالش هستی، قرنها طول می کشد، منصور می گفت، چیزی که تو دنبالش هستی، قرنها آمدنِ مرا به‌عقب می اندازد؛ یوسف می گفت، پس تو می خوای چکار بکنیم؟ و منصور می گفت، تو نباید آن خنجر را به ارادهٔ خودت بزنی. اراده‌اش ازمن، عملش ازتو. روزی که من گفتم بزن، تو بزن؛ و روزی که گفتم دست نگهدار، تو دست نگهدار و خنجر را غلاف کن؛ تو اگر آن خنجر را به ارادهٔ خودت بزنی، یوسف، تبدیل به محمود خواهد شد و آنوقت منصور، نه در برابر محمود، که در برابر یوسف قرار خواهد گرفت. بگذار من و دوستانم، فکر آن خنجر تو را بکنیم. بگذار ببینیم کی و کجا و در کجا باید این خنجر فرو برود. ما به تو می‌گوئیم: این گوشت فاسدشده، ببر، و تو گوشت فاسد را می بری؛ ما بتو می گوئیم خون این قلب سیاه‌شده، از زیادی خون، این قلب تاریک شده، خنجر را بزن و تو خنجر را می زنی؛ این نیشتر تاریخی را می زنی و قلب تاریک را از سرراه تاریخ برمی داری. باید ارادهٔ قیام بردستهٔ آن خنجر و دستی که خنجر را گرفته حاکم شود. اگر تو به ارادهٔ خود بزنی، یک محمودی و در برابر من، اگر به ارادهٔ من بزنی، یوسفی و برادرمن. من احتیاج به این دارم که خنجر تو، فکرم را به‌عمل تبدیل کند. وجود تو لازم است، ولی اگر خنجرت را فقط برای کینهٔ خصوصی بزنی، فردا روی هدفی خصوصی برسرنوشت مردم حاکم خواهی شد، همانطور که محمود حاکم شده. ولی اگر هدفت، هدفی غیرخصوصی باشد، در کنار ما خواهی بود، در کنارمن و دوستانم که بخاطر خود نمی خواهیم چیزی را بجای چیزی بگذاریم. ما فکر می کنیم که محمود باید برود، ولی نه برای آنکه محمودی به نام یوسف برما و دیگران مسلط شود. ما می خواهیم محمود برود و تحت هیچ نام و عنوان دیگری برنگردد. ما می خواهیم جهان بکلی عوض شود، نه یک نفر، نه دو نفر، بلکه همه، همه عوض شوند؛ و یوسف برگشته بود و حالا به‌پشت دراز کشیده بود، و بعد چشمهایش را بست و منصور برگشت و نگاهی به‌من کرد و تکیه اش را روی درخت راحت‌تر کرد و بعد برگشت و در اعماق جنگل خیره شد و لحظه ای بعد خوابید و درخواب عین پدرم بود، با شانه های خمیده وسرِ دزدیده، و انگار مثل پدرم وحشت داشت که ضربهٔ شمشیری، سرش را از تنش جداکند. مثل شبی که پدرم را نشسته در برابر جسد امیر ماضی نگاه کرده بودم، آنقدر منصور را نگاه کردم که همانطور نشسته خوابم گرفت، و نفهمیدم چطور خوابیدم؛ چرا که وقتی بیدار شدم منصور و یوسف سروصورتشان را شسته بودند و یوسف داشت کوله‌پشتی را روی پشتش محکم می کرد و منصور داشت آسمان را نگاه می کرد. من سراسیمه بلند شدم و رفتم آبی به سروصورتم زدم و بعد پشت سر برادرانم راه افتادم و این بار دیدم که یوسف دارد نه مستقیم بلکه اریب در جنگل پیش می رود. تقریباً وسط های روز بود و هوا کمی گرم بود و مرطوب بود. پرنده ها، انگار، همه خواب بودند. صدائی جز صدای پای ما سه برادر از جنگل شنیده نمی شد. و بعد ناگهان دیدم که

جنگل دارد کمی باریک تر می شود و درخت ها دیگر تنومند نیستند و بعداز داخل شاخه های باریک و کم برگ، آب رودخانه را دیدم که زیر آفتاب برق می زد و هم زمان بادیدن این برق روی آب رودخانه، صدای خروشان آبرا هم ناگهان شنیدم. ساعتی بعد پشت آخرین درختان جنگل حرکت می کردیم و یوسف داشت می گفت که گودالای خطرناک اینوراست، ما باید اینجاهارو بگردیم؛ و نسیمی از رودخانه می آمد که انگار صاف و شفاف بود و ما دنبال برادرمان صمد می گشتیم، گودال به گودال، کنار رودخانه؛ و این نشان می داد که پس از عبور از جنگل، یوسف اطمینان پیداکرده که صمد را کشته اند و دریکی از گودالها رهایش کرده اند. طوری به گودال ها سرک می کشید که انگار با صمد قایم موشک بازی می کند، منتها نه با زنده اش، که با مرده اش. و یوسف می گفت، صمد اینجاهارو مث کف دستش می شناسه، مث خودم می شناسه. توهمهٔ این گودالا خودشوشسه، هزاردفه هم بیشتر؛ و ما می گشتیم و نسیم، سطح رودِ جاری را مواج می کرد و گاهی شاخهٔ باریکی از درختی کنده می شد، و گاهی برگهائی، و بعد آب، همه را آرام می بلعید وعوض می کرد و درفراز و نشیب هایش آشکار و پنهان می کرد و سرانجام در گوشه و کنار ساحل، در جائی یله شان می کرد و راه خودرا بی آنکه خم به ابرو بیاورد، ادامه می داد؛ و آسمان آبی بود و آفتاب نه چندان گرم که کسی را عذاب دهد؛ یوسف جلوتر و منصورپشت سرش و من پشت سر آنها حرکت می کردیم و گاهی نگاه می کردیم به گرداب های کوچک که در فاصلهٔ تخته صخره های گنده بوجود می آمد و مثل فرفره، باژگونه، می چرخید، بدور خودش، و آب نرم، هیولائی و نرم، عظیم و درخشان و بازنرم، حرکت می کرد وپیش می رفت و من باخود می گفتم، آیا این آب، همین آب هیولائی و نرم بود که تن صمد را بلعیده، باخود برده، در اعماق آب های بزرگ تر، دریا، رهایش کرده بود؟ در همین لحظه بود که من در برابر خود صورت استخوانی و دراز صمد را دیدم، آنچنان روشن و شفاف و بدیهی که می توانستم دست بلند کنم و شانه هایش را لمس کنم. صمد، پابرهنه برروی شن ها قدم برمی داشت، نه! پاهایش با شن های ساحل تماس نداشت، پاهایش بلندتر از زمین حرکت می کرد، یک وجب بلندتراز ساحل شنی؛ و او می خندید و چشم هایش در آفتاب برق می زد؛ انگار ازپشت پلک هایش گل شکفته بود و اوچیزی را زیرلب زمزمه می کرد که گوئی باحرکت موزون برگ ها در نسیم و هیجان پرشور آب، پیوند داشت؛ انسانی بود به صورت یک دسته گل، که انگار تمام رنگ ها و عطرهای جنگل در طبیعت این دسته گل، تقطیر شده، خلاصه شده، حتی به نحوی شگفت انگیز، تکمیل شده بود. از دور می آمد، عین دسته گلی در باد، سبک و پاک و گویا و در حال ترنم که من گفتم، تورا صمد تاحال اینهمه سرحال ندیده بودم، که گفت، قلبم از این گل ها، ازین گلهائی که در اعماقم شکفته، آتش گرفته، نمی توانم، نمی توانم اینهمه آتش را یکجا تحمل کنم؛ و دستم را گرفت و روی سمت چپ سینه، درست روی قلبش گذاشت و قلبش به اندازهٔ یک گل درشت از سینه اش بیرون زده بود و در عین حال قلبش می سوخت و مثل آتش، آتشی که نبض داشته باشد، تند می زد. گفت، نمی توانم، نمی توانم، آخر

اینهمه آتش را چطور تحمل کنم! و بعد فاصلهٔ بین پاهایش و شن از بین رفت و این بار نه فقط پاهایش برروی زمین قرار گرفت، بلکه حتی درشن فرورفت و بعد تا زانو و بعد تا نیم تنه و بعد تا سینه و تا سر، تمام هیکلش، باآن گل های درشت نگاهش، درشن، شن خیس و نرم فرورفت و من هنوز چشم از تصویر او، درحال فرورفتن در اعماق شن برنگرفته بودم که دیدم چند قدم جلوتر، منصور، دستمالی از جیبش درآورده، جلوی دهن و دماغش گرفته، زانوزده، طوری به سرفه افتاده که انگار به هق هق گریه جلوتر که رفتم، هرم عفونت، مثل دیواری، جلوی حرکت نفسم را گرفت؛ عفونتی که هم مثل تیغی خونین، نفس را می برید و هم مثل بخاری داغ و کرم آلوده از تمام سوراخ های بدن آدم نشت می کرد و درون را می پوساند. جلوتر که رفتم نتوانستم بروم و دستمالم را باشتاب از کمر بندم کشیدم بیرون و جلوی دهن و دماغم گرفتم و دو یدم و یوسف را که دامن لباسش را بلند کرده جلوی دهن و دماغش گرفته بود، در محل تلاقی رود کوچک بارود بزرگ دیدم که ایستاده بود و به گودالی که از حاشیهٔ تلاقی دو رود پدید آمده بود، می نگریست و بالای درختی، که انگار از وسط آب رودخانه رسته بود، چهار لاشخوار، با چشم های هرزه و پست و بالهای بازکرده (و بالهاشان عین چادری برشانه های پیرزنی استخوانی) و در عین حال هیولاوار، مثل مجسمه های هول و وحشت، نشسته بودند و از کناره های منقارشان، ماده لاشخواری را می نگریستند که برروی سینهٔ جسدی (جسد چه کسی خدایا؟) در آب، آب فاسد و آلوده و متعفن و کف بسته و از جریان رود، رود صاف و مواج، جدا مانده، نشسته بود و منقار تیزش را درچشم راست (چشم چه کسی خدایا؟) فروکرده بود و داشت نه فقط نگاه، بلکه با نگاه، حجره های سفید مغز را (مغز چه کسی، چه کسی را خدایا؟) بیرون می کشید و می بلعید، و یوسف، آن یوسف قرص و محکم و آهنین و آتشین ایستاده بود، انگار درخواب، یا خواب زده، و یا افسون شده، و سخت مستأصل و مظلوم و ازخود بیخود، متحیر و نابود، مفلوک و پیرشده، حتی پلاسیده و چروکیده و مشرف به مرگ، حتی مرده، ایستاده بود و جسد و چشم و سینه را (جسد و چشم و سینهٔ چه کسی را خدایا؟) می نگریست. نمی دانم به چه فکر می کرد، به چه نگاه می کرد و کجا را می دید و کجا را نمی دید که آهن اندامش، انگار به ناگهان، بدل به کاغذ مچالهٔ آب دیدهٔ پلاسیده و چروکیده ای شده بود؛ موهایش، انگار از وحشت، اطراف سرش پریشان شده بود و خون از گونه هایش ته کشیده بود و عرق، عرقی انگار سرد، و حتی انگار به خون و چرک آلوده، برصورتش نشسته بود و همانطور دامن لباسش را، یوسف، جلوی دهن و دماغش گرفته بود و داشت نمی دانم به چه فکر می کرد و واقعاً جسدی را که می نگریست، می دید یا نمی دید؛ و حالا منصور رسیده بود کنار تلاقی رود بزرگ با رود کوچک و داشت جسد را نگاه می کرد و داشت پیر می شد و به هنگام پیر شدن — که داشت شباهتی دائمی و جاویدان و موبه مو به پدرم پیدا می کرد — روی سنگ کنار گودال می نشست و دستمال را آنچنان به دماغ و دهنش چسبانده بود که انگار می خواست دستمال را در حلق و در منخرینش فرو کند؛ و پس از آنکه نشست، دست دور دو زانوی یوسف انداخت و کشیدش پائین که،

بنشین؛ و یوسف، بی آنکه بتواند حرفی بزند یا صدائی از خود درآورد، یا حالت صورتش را عوض کند، به فرمان منصور پائین کشیده شد، و سست و بی رمق، مثل کسی که آسمان برسرش ورشکست شده باشد و زمین از زیر پایش دررفته باشد، کنار منصور، روی سنگ نشست و به جسد خیره ماند. ولی لحظه ای بعد منصور را در حالتی دیدم که هرگز ندیده بودمش، چرا که اوپس از نگریستن در منقار شوم ماده لاشخوار گستاخ، دستمال را از جلوی دهن و دماغش کنار زد، بلند شد، عین جن‌زده‌ها و دیوانه‌ها، و چوبدستی اش را بلند کرد و محکم برسر ماده لاشخوار هرزهٔ گستاخ که برسینهٔ جسد نشسته بود، فرود آورد و پشت و منقار لاشخوار باصدای شکستن، شکست و شکست و لاشخوارهای وحشت‌زدهٔ دیگر از بالای شاخه های درخت بلند شدند و منصور چوبدستی اش را دور سرش چرخاند و برسر لاشخواری دیگر در هوا فرود آورد و آن سه لاشخوار دیگر، پرواز کردند و رفتند؛ و بعد یوسف جرأتی یافت و بلند شد و دست بکار شد تا جسد را از آب بیرون بکشد؛ و سخت مشکل بود کشیدن جسد از گودال به ساحل؛ چراکه شکم جسد پر از آب بود و شکم، مثل طبلی که روزها زیر آفتاب مانده باشد، انگار ترک برداشته بود و شانه ها به این زودی سوراخ سوراخ شده بود و دور دهن کف کرده، در میان برگ های پلاسیده، کرم های کوچک و بزرگ می‌لولیدند. وشلواری که پای جسد بود جرو واجر و تکه‌پاره بود (آیا به جسد تجاوز هم شده بود؟) و دست ها و بازوها، خراش برداشته و کبود و کوفته شده بود، روی آب غوطه می‌خوردو یک چشم، چشمی که هنوز منقار کرکس بدان نرسیده بود، آسمان را نگاه می کرد و انگار به برگهای حایل میان چشم و آسمان دشنام می داد که نمی گذارند آسمان را با تمام صافی اش بنگرد. و تا من اینها را ببینم، یوسف یک سرطناب را به شاخهٔ ستبر درخت حلقه کرده بود و سر دیگر را بادستش گرفته بود و طناب را می کشید و قدرت مقاومت شاخه را امتحان می کرد و پس از آنکه از قدرت شاخه مطمئن شد، از کنار تخته سنگ پرید توی آب و در همان حال سخت عصبانی و عاصی بنظر می آمد؛ و فقط نمی دانم چه وقتی دستمال برروی دهنش بسته آن را ازپشت سرش گره‌زده بود؛ و همینکه توی آب پرید، تازه فهمیدم که تقریباً برهنه بود و جز زیرجامهٔ پائینش چیزی به‌تن نداشت، و شانه ها و عضلات حدفاصل بین شانه‌ها و گردنش و سرش — که حالا دیده می شدند — فرز و عصبانی و سریع حرکت می کردند. منصور که لباسش را درآورده، کنار گودال ایستاده بود، سر دیگر طناب را به طرف یوسف که حالا توی آب کنار گودال جاپائی برای خود پیدا کرده بود، انداخت و یوسف، سر طناب را از روی آب، در هوا به‌سرعت قاپید و چند لحظه زیر جسد ازچشم پنهان شد و من و منصور، با رعب و وحشت، جسد را در گودال آب می نگریستیم و می خواستیم که از روی حرکت آب بفهمیم که یوسف کجاست و چکار می کند و بعد دیدیم که یوسف سرش را از آنور جسد درآورد و سعی کرد دست جسد را به‌تنش نزدیک کند و بعد طناب را دور دست و تن جسد انداخت و بعد باز در زیر جسد ازچشم ناپدید شد و ما باز خواستیم ازروی حرکات آب بفهمیم که یوسف چکار می کند و بعد یوسف از این طرف جسد، نزدیک تر به‌ما، سر درآورد و طناب را انداخت

دور دست و پهلوی دیگر جسد و بعد از روی شکمش محکم گره زد و بعد گره را امتحان کرد و طوری محکم گره را امتحان کرد که ما ترسیدیم استخوانهای بازوی جسد بشکند، ولی نشکست؛ و بعد یوسف از سمت راست جسد بالا آمد و بعد کمی آنورتر از همان بالا، خود را در جای کم عمق رودخانه انداخت و در همان لحظهٔ انداختن، دستمال را از روی دهنش کند و دستمال بدست، خودش را درون آب شست و پاک کرد و بعد برگشت و از آب بیرون آمد و بعد آمد کنار درخت و به منصور گفت که بیاید کنار درخت و من نیز دنبال منصور رفتم کنار درخت و بعد گره طناب را از درخت باز کرد و هرسه بازوهایمان را طناب پیچ کردیم، با سر باز شدهٔ طناب، و بعد شروع کردیم به بالا کشیدن جسد، و جسد، بتدریج، در حالیکه آب، آبی متعفن، از کنارهایش سرازیر بود، با طبل شکمش، با شانه های سوراخ سوراخ شده و دهن پوشیده به برگهای پلاسیده و تودهٔ کرم هایش، و یک چشم سوراخ شده و چشم حیران دیگرش، از آب بالا آمد؛ و بعد یوسف، به منصور گفت که او طناب را محکم گرفته، که منصور برود و با چوبدستی اش جسد را بطرف خارج از دهانهٔ گودال حرکت دهد، که منصور رفت و نوک چوبدستی اش را روی استخوان بالای ران جسد — که در هوا دور خود می چرخید — گذاشت و جسد را بطرف ما حرکت داد و بعد جسد بما که نزدیک شد، یوسف به من گفت که طناب را محکمتر بگیرم و من طناب را محکم تر گرفتم و بعد همینکه سَرِ جسدچرخان، نزدیک شد، یوسف طناب را رها کرد و جسد را بالای شانه هایش قاپید و در یک آن دست هایش را زیر بغل جسد انداخت و منصور دو ید، و کنار جسد و پاهایش را گرفت و بعد یوسف به من گفت، طناب را ولش کن، بیا، و من طناب را رها کردم و رفتم کنار جسد، وجسدرا که روی دست منصور و یوسف، حرکت می کرد، ازیکی از پهلوهایش ، گرفتم و بعد نفس زنان، جسد را، در حالیکه هنوز آب از اطرافش به زمین می چکید حرکت دادیم و بردیم دورتر از گودال آب، و کمی دورتر از ساحل زیر سایهٔ درختی، روی خاک گذاشتیم، آهسته و با حالتی از تقدس و بیشتر شبیه یک مراسم مذهبی، ودرآن حال تنها چشم جسد، آسمان را از خلال برگ های سبز درخت می نگریست و می خواست که این برگ ها کنار بروند تا او بتواند آسمان را با تمام صافی اش بنگرد؛ و ما داشتیم به تن متلاشی شدهٔ صمد نگاه می کردیم که گو یا پیش از مرگ، طعم تجاوز را هم چشیده بود و به پاهایش نگاه می کردیم که انگار آنقدر درمیان خارهای جنگل و سنگلاخ ها و روی شن ها دو یده بود که سوراخ سوراخ شده بود و به سر جسد نگاه می کردیم که انگار به سنگی، صخره ای و یا تنهٔ ستبر درختی، محکم کو بیده شده بود، چرا که خون، خون زرد شده بوسیلهٔ گودال آب، از پشت سر و کنار گوش ها علامت خودرا بجای گذاشته بود و زیر ناخن های دست و پای صمد، بکلی کبود شده بود و صورتش سیاه و کبود شده بود و لب هایش کلفت شده بود و هنوز به سبیل سیاهش کرم های کوچک چسبیده بود و چشم متلاشی اش، دنیا را بصورت دنیائی کور و متلاشی شده و فاسد که دائماً منقار کرکسی درآن فروتر می رفت، می دید، و هنوز این کرکس ها بکلی از محوطه دور نشده بودند، کمی دورتر، مثل دژخیم، باچشم های جهنمی ایستاده بودند — یعنی روی

درخت ها، ایستاده بنظر می آمدند — و تمام حرکات ما را از زیر چشم می گذرانیدند و بما عادت کرده بودند، به این زودی، و حتی غروب، غروبی که داشت برجسد صمد و بر ما و بر کرکس ها یک جا نازل می شد، نمی توانست آنها را از کنار طعمهٔ خود دور کند. و منصور، انگار می خواست کهٔ جسد را از دست آنها نجات دهد، چرا که لباس خود را از کنار گودال آورده بود و داشت برروی جسد پهن می کرد و بعد یوسف نیز همین کار را کرد و درعین حال، انگار هردومی خواستند که بوی تعفن را، زیر لباس های خود در خود جسد، محبوس کنند، چرا که این تعفن می توانست تمام دنیا را حتی متعفن کند؛ و منصور، بعد از چند لحظه، دست من و یوسف را گرفت و ما را برداشت برد، کمی دورتر از جسد، زیر درختی دیگر، و گفت، بنشینیم و استراحت بکنیم، که یوسف ننشست و رفت کنار آب رودخانه ایستاد و به برق ناخوش رود درغروب خیره شد؛ و من دیدم که به این زودی، از آن سوی رود، ماه، همان ماه دیشبی داشت بالا می آمد و آیا این همان ماه بود که صمد با آن گهگاه درغروب، از روی پل، خلوت می کرد؟ و آنوقت یوسف برگشت و آمد طرف ما؛ و منصور نگاهش کرد و فهمید که یوسف باز تصمیمی گرفته است، چرا که صورتش از تصمیم شعله ور بود؛ و بعد یوسف بحرف درآمد که باید برود و از قلعه، نمک و سدر و کافور و کفن بیاورد و بعد گفت که ممکن است اسب ها هم همان طرفها باشند و آنوقت می تواند اسب ها را هم باخود بیاورد و گفت که شب خود پناهگاه خوبی است و شاید چون تنها می رود می تواند تاحوالی صبح برگردد؛ منصور گفت، که بهتراست صمدرا همانطور که هست بشوئیم و همین جا کنار رودخانه، برهنه و بی کفن دفنش کنیم. یوسف گفت که اگر شما دوتا (یعنی من و منصور) تا صبح مواظب جسد باشیم و نگذاریم که کرکس ها صدمه ای بهش برسانند، او برمی گردد و بعد جسد صمد را می شود درپشت اسب تا نزدیکی قلعه برد و همانجا دفنش کرد؛ منصور رضایت داد، ولی گفت که بهتراست که یوسف ازکنار رودخانه برود تا از داخل جنگل، که یوسف گفت که دراین مهتاب، جنگل استتار خوبی است، و هردو ازپشت دستمال ها بزحمت می توانستند حرف بزنند. و بعد یوسف، دستمال را ازروی صورتش برداشت و دستش را روی دهن و دماغش گرفت و درهمان حال نیمه برهنه، باقدم های بلند بطرف قلعه حرکت کرد. و بدین ترتیب ما سه برادر، برادرمان صمد را پیدا کرده بودیم و اینک برادر در برابر ما خفته بود؛ یکی از برادرها می رفت تا کفن بیاورد و دوتای دیگر، چوبدستی بدست، دستمال بردهن و دماغ، زیر درخت نشسته بودیم تا اگر کرکس ها حمله کردند که چشم دیگر شاعر را درآورند آنها با چوبدستی های خود ازچشمش حمایت کنند. ولی درآن لحظه، این تمام چیزهائی نبود که ممکن بود به فکر ما برسد. مهتاب روی رودخانه موج می زد. منصور به درخت تکیه داده نشسته بود و نیمه لخت بود؛ منصور حتی گریه هم نکرده بود؛ یعنی ما هیچکدام گریه نکرده بودیم؛ وحشت ما بیش ازآن بود که بتوانیم به غم و اندوه بیندیشیم. جسد صمد، زیر پیرهن های بلند یوسف و منصور، از چشم پنهان بود. هر پیرهنی در اینجا بنوبهٔ خود کفنی بود. نمی دانستم در مغز منصور چه می گذرد: ترحم به صمد؟ انتقام صمد؟ انتقام ازاین آب، مهتاب،

آسمان یا جنگل؟ یا انتقام از محمود؟ من به‌یاد مادرم بودم که باچشم های درشت و سیاهش، وسط قالی نشسته بود و گریه می کرد، باهمان چشم های درشت و سیاهش نشسته بود و گریه می کرد و می گفت که این پیرهن را برای منصور می دوزم. او عاشق پیرهن سفید بلند است. ولی این پیرهن خیلی بلند شده، مثل کفن شده. مادر بدبخت نمی دانست پیرهن منصور، کفن صمد شده. برگشتم و زیر مهتاب، جسد صمد را نگاه کردم که زیرپیرهن های منصور و یوسف افتاده بود. مادرم می گفت که صمد چشمش زیبائی را باتیر می زند. می خواهم از مادرم بپرسم، کدام چشم صمد را می گوئی مادر؟ چشمی که ریشه هایش به‌نوک منقار کرکس چسبیده بود یا چشمی که از برگ ها می خواست کنار بروند تا آسمان را با صافی اش دو باره تماشا کند؟ مادرم ازعروس صمد صحبت می کند. شعر هم باید بفهمد. یوسف می گفت که صمد معشوقی هم برای خود پیدا کرده بود. واقعاً در مغز صمد، موقعی که عاشق آن دختر بود چه می گذشت؟ نه! این تمام آن چیزهایی نیست که می توان در باره اش فکر کرد. صمد! صمد! صمد! موقعی که ماهی ها اطراف گوش هایت حرکت می کردند کجا بودی؟ نه! موقعی که ماهی ها بوی تعفن پهلوها و شکم و پاهای تورا پس از مرگ شنیدند و فرار کردند، کجا بودی؟ لحظه ای قبل از پایان، قبل از مرگ چکار می کردی صمد؟ موقعی که درون آب چشم هایت را می بستی، موقعی که دودست قوی، سرت را در آب گودال فرو می کردند، توچه می کردی صمد؟ به‌چه فکر می کردی صمد، موقعی که دودست قوی، دو طرف سرت را گرفته بودند و پشت سرت را محکم به‌تنهٔ درخت می کوبیدند؟ صبح بود یا عصر، روز بود یا شب؟ موقعی که پرندگان جنگل، وحشت‌زده از بالا سرت پرواز می کردند، موقعی که چشم های سیاه و ابلیسی مأموران محمود از چهارطرف تورا درمیان گرفته بودند و از تو سؤال می کردند و تو هاج و واج مانده بودی، به‌چه فکر می کردی؟ صمد! جواب بده، می ترسیدی یا نمی ترسیدی؟ شاید به‌آن سه چهار کلمهٔ زیبا فکر می کردی که باید کنارهم بگذاری و مصرعی بسازی که پس از بلعیده شدن چشمت بوسیلهٔ کرکسان خون‌آشام، ازتو باقی بماند؟ خویشتن اندر نهادمی به فلاخن! مسخره است! درآن لحظه، موقعی که دست و پایت را بسته بودند و پشت اسبی بسته بودندت و روی زمین می کشیدندت، آیا بازهم به‌آن مصرع فکر می کردی؛ عقل جدا شد زمن که یار جداشد! بیدارشو شاعر! بیدارشو صمد! مادرت وسط قالی نشسته است و برای برادرت منصور، پیرهن می دوزد، پیرهنی سفید و بلند، ولی مادرت ازعروسی توصحبت می کند. بیدارشو شاعر! وبگوآیا آن مصرع بزرگ نهائی، آن مصرع لایزال، آن مصرع قدیمی ولی همیشگی، می توانست تو را از دست دژخیم ها نجات دهد؟ آیا تو آن مصرع را که برزبان می راندی، مزدوران امیرمحمود، دست از شانه های تو برگرفتند و دست ها و پاهایت را که سیم‌پیچ کرده بودند باز کردند و گفتند که برو که ما تورا آزاد می گذاریم تاازاین ده به آن ده بروی وچشم های مردم را به زیبائی، به آزادی زیبائی بگشائی! موقعی که یکی از مأموران سرت را درمیان دو پایش گرفته بود، محکم، و آن دیگری از پشت سر جامه از تنت می کند تا در برابر چشمان وحشت‌زدهٔ

پرندگان مبهوت بالای درخت‌ها به‌تو تجاوز بکند، هنوز آن مصرع برلبانت جاری بود؟ بیدارشو شاعر! این خفتن، نباید خفتن جاودانی تو باشد! سرت را بلندکن و مهتاب را نگاه کن که چطوربه‌توخیانت کرده، بی‌تو، بی‌آنکه تو بتوانی ببینی، رودخانه را به‌نور خود شسته است؛ صدای رود را بشنو که چگونه در روح جاری است و آسمان را بنگر که چگونه ستارگانش را بر پیشانی نشانده است. ببین! بیدارشو و ببین! تنها چیز زشت و پوسیده و پوساندهٔ این جهان توهستی. سر یک چشمت را بلند کن! باهمان یک چشم مجرد مانده‌ات نگاه کن! بیدارشو صمد! برادر من، برادر منصور، برادر یوسف، بیدارشو ای پسر محمدبن مسعودبن نصر بن منصور بن حسن بن ناصر، بیدارشو! برو کنار رودخانه و چهره‌ات را با همان یک چشمت، درآب بشوی و به مهتاب، تماشا کن و ببین آیا می‌توانی بازهم آن مصرع زیبا را که همیشه زمزمه می‌کردی به‌یاد بیاری؟ بیدارشو! شاعر! برادر من! ولی این نه صمد، بلکه منصور بود که نه بیدار، بلکه بلند شده بود و خیز برداشته بود، با چوبدستی‌اش، نیمه برهنه، بطرف کرکسی که دور از چشم ما از درخت پائین آمده، کنار جسد صمد ایستاده بود و می‌خواست از غفلت ما استفاده کند و رو پوش صمد را به کناری بزند و چشم دیگر صمد را بامنقارش متلاشی کند. تا چوبدستی منصور فرود آید، کرکس بلند شده، پرواز کرده، سرجای خود، بالای درخت برگشته بود؛ و من داشتم به‌این فکر می‌کردم که حالا در ذهن منصور چه می‌گذرد. هروقت که به مغز منصور فکر می‌کردم، انگار در برابر دیواری ایستاده‌ام. دست و پا و گردن منصورعین پدرم بود و بالا تنهٔ برهنه‌اش، عین او بود و سکوتش، سکوت عمیق چاه مانندش، عین پدرم بود. زانوهایش را بغل کرده، پشتش را به‌درخت تناور تکیه داده، نشسته بود و فکر می‌کرد؛ و آیا به‌این فکر نمی‌کرد که این خانواده یک یک اعضایش را از دست می‌دهد و دارد بکلی از هم می‌پاشد؟ آیا هیچ به سرنوشت خود می‌اندیشید؟ راستی سرنوشت او به سرنوشت من شباهت داشت یا به سرنوشت صمد؟ هرگز آن دیدار از قبرستان به‌همراه پدرم یادم نرفته. چرا دو گور خالی درآن قبرستان وجود داشت و چرا در برابر یکی پدرم ایستاده بود و در برابر دیگری منصور؟ آیا منصور تاکنون توانسته است آن قبر را باتن خود پرشده ببیند؟ گاهی چنین به‌نظرم می‌آمد که منصور آن‌سوی سرنوشت خود قرار دارد، سرنوشت خود را بطور کامل پذیرفته، بعد در ذهنش مشغول کار شده، فکری را در برابر فکری دیگر نهاده، تصمیم نهائی خودرا در بارهٔ همه‌چیز گرفته است. همیشه امکان آن بود که من و صمد و یوسف عقیده‌مان را بی‌دلیل عوض کنیم. این اتفاق به ندرت برای منصور می‌افتاد، هر تصمیمی به صورت خیلی شفاف از ذهن او بیرون می‌تراوید، و به همین دلیل من، منی که این همه درهم و برهم فکر می‌کردم، نمی‌توانستم بفهمم در ذهن او چه می‌گذرد؛ من فقط در بارهٔ یک نفر تصمیم دائمی و جدی داشتم، و آن محمود بود. عقیدهٔ من در بارهٔ محمود، پس از آنکه آن شب به قصر برگشتم و پیش او رفتم، هرگز عوض نشد... جز در بارهٔ محمود، در بارهٔ تمام چیزهای دیگر، دمدمی بودم. منصور جز درمورد حقانیت خودش، به نظر می‌رسید که در بارهٔ تمام چیزهای دیگر نه دمدمی، بلکه متحول است. منصور بایک عمل، یک فکر،

یک دیدار، محیط خودرا عوض می کرد. من فقط دمدمی بودم، و بی دلیل، از روی احساسها و عواطف گذرا عوض می شدم، ولی نمی توانستم چیزی را عوض کنم. صمد می خواست بوسیلهٔ عواطفش دنیا را عوض کند و این مسخره بود و نتیجهٔ آنهمه تقلایش جسد پوسیده اش بود. داشتم منصور را نگاه می کردم که یکدفعه گفت: بهتر است بلندشو یم وازاین درخت ها چند چوب بلند بکنیم و با این طناب یک تابوت درست کنیم؛ و بلند شد و من هم بلند شدم و شروع کردیم به کندن شاخه های نسبتاً تناور، و بعد طناب را گره گره کردیم و شاخه ها را بطور موازی درعرض و طول بهم پیوند زدیم و بعد منصور رفت و ایستاد و به من اشاره کرد که بروم زیرپای جسد بایستم و بعد اشاره کرد که پاهای جسد را بلند کردیم خود شانه های جسد را گرفته بلند کرد و بدین ترتیب کشان کشان جسد را از روی شن ها بلند کرده، آوردیم بطرف تابوت و توی تابوت گذاشتیم؛ درحالیکه بوی تعفن از داخل دستمال ها به داخل دماغ و دهنمان نفوذ می کرد و اعماق سینه را باحس و بوی پوسیدگی پرمی کرد؛ و کرکس ها حرکت کرده آمده بودند بالای شاخه های نزدیکتر به تابوت؛ و کرکس ها، انگار منتظر مرگ ما نیز بودند و منصور گاهی به حیرت نگاهشان می کرد و موقعی که نگاهشان می کرد انگار به ماه نو در آسمان می نگرد و حیرت می کند. و بعد زیر درخت ها نشستیم، درحالیکه نمی توانستیم به علت وجود کرکس ها، زیاده ازحد از جسد دور شده باشیم و باید مثل کرکس ها در حریم تعفن می ماندیم... و چند لحظه بعد، کمی دورتر از جسد، رو بروی رودخانه، زیر همان درخت قبلی نشستم، به درخت تکیه دادم و چشم هایم پس از لحظه ای بسته شد، خوابیدم، نمی دانم چقدر، و بعد خواب یوسف را دیدم. تند می دو ید، از جنگل، و در مهتاب، و درختها را مثل باد پشت سر می گذاشت؛ چنان چابک می دو ید که تنش به تیغهٔ آهنی می ماند که در مهتاب، صاعقه آسا به حرکت درآمده باشد؛ خواب دیدم که یوسف را تعقیب می کنند و بعد دیدم که یوسف از بالای قلعه آسمان را نگاه می کند و بعد دیدم که کنار پدرم با قدم های بلند حرکت می کند و بعد دیدم که مادرم در منزل را بازکرد و هردو رفتند تو و بعد دیدم که مادرم، کنار مادر بزرگم ایستاده و مادر بزرگم شانه های یوسف را اندازه می گیرد و به ترکی چیزی دربارهٔ صمد به مادرم می گوید و مادر بزرگم که زن پرچانه ای بود، پشت سرهم، بی آنکه حتی لحظه ای بدیگران فرصت بدهد، ترکی حرف می زند؛ و دیدم که مادرم نمی فهمد که مادر بزرگم چه می گوید و مادر بزرگم یک جملهٔ ترکی را پشت سرهم تکرار می کند و بعد در خواب احساس کردم که این نمی تواند صدای مادر بزرگم باشد، به دلیل اینکه صدای مادر بزرگم خیلی ضعیف و خفیف بود و حتی به زحمت شنیده می شد تا چه رسد به اینکه به این وضوح، آن هم درخواب، به گوش برسد و بعد، داخل صدای مادر بزرگم، صدای بلند و نیرومند کسی را شنیدم که به ترکی صمد را خطاب می کرد و بعد صورت صمد را دیدم که با چشم هایش می خندید و برروی شن ها، بی آنکه قدم برروی زمین بگذارد، حرکت می کرد و گل درشت قلبش را برکف دستش گذاشته بود و می آمد و بعد همان صدا را که از اعماق حنجره ای مردانه ولی غمگین بیرون می آمد، باز شنیدم که صمد را خطاب

می کرد که، دورایاغا آش اوگز لرو وی بیرده بودونیی یه باخ صمت! یوخلاما یاتما او یان بیرده بیر بوگچن سو یا باخ صمت! آی گچیر گجه گچیر سوگچیر، بو اللّه سیز ایمان سیز، بوگی گی اولدوز لاری لن گچیر صمت! آش گزلروی؛ منی ئولدور سه لرده، سنون اوقامتونن، اوسوزلرونن آیری لام مارام صمت! بیرگون بو یومورو خلاریمی نان، دونیانین، بو... ایمان سیز ایچی بوش سیکی قی ریخ دو ینانین ئوره یی نی بیر تاجاقام، سنون او ال لریوون اینتقامی نی آلاجاغام! آییل اوغلان دور بیرده بیرسو یله اوسوزلریوی! سن نن ئوتور ئورهییم، بو ئورهییم اسیر صمت؛ اما صدا بهمین نرمش نماند، به دلیل اینکه لحظه ای بعد، در خواب، در حالیکه می دیدم یوسف، درخت بعداز درخت را پشت سر می گذارد و می آید و در حالیکه می توانستم صورت مادر بزرگ و مادرم و انبوه تمام درختان جنگل را به یک لحظه ببینم و موقعی که نسیم از درون قلبم می گذشت و احساس می کردم که قلبم ازجا کنده می شود و درمغزم چراغ های آتشین سرخ می سوزندو تصاو یری از گذشته، از تمام گذشته ام، ازپشت سرم، فوج فوج برمی خاستند و به سوی آینده — کدام آینده؟ — پرواز می کردند، صدای رسا وفحاش و ابتدائی و وحشی مردی را در خواب، این خواب هذیانی شنیدم که می گفت، اینتقاموی اوقولدور لاردان آلاجاقام، اینتقاموی ماحمودون دیر ناخلارین نان اشیه چکه جاغام! آش قولاخلا روی اشیت صمت! ماحمودون ئورهیی نین باشیندا بیر یروارکی منیم قمه‌مین اوجی اوچون یارانیپ. من بیرال لی و یرمی یاجاغام بو قمه نی، ایکی ال لی، موحکم، اله ئورهیی نین باشین نن نال لی یاجاغام کی سینه سینده ئورهیی قیخ یره بولونسون صمت. اوتوزایلدی بوقمه نی ایتیلدیرم. ده ده مین، ده ده مین ده ده سی نین، ده ده لریمی ن، قرده ش لری می ن اینتقامی نی ماحموتدان آلاجاغام. مین ایلدی، نه! صمت! ایکی مین ایلدی، حتی اوش مین ایدی بو... ورهن لر، بو آناباجی لارین.... یخلاریم، بیزیم بو ینوموزا می نی بله، دی یی ل له هین اش شه ییم بو یانا، هین اش شه ییم او یانا. آغیزلار باغلی دی، زیندانلار دولی دی. هرآغیزین باجاسی نین قاباغی ندا، بیرقولدور، قورومساخ قززاخ دوروب کشیک وریر. کاش ئولمی یه یدون صمت، گوریدون کی من بوقمه نی نه اوچون ای تی ت میشم. باخدیخ جان بوقمی یه، ئوزومده قورخورام صمت! کاش ئولمی— یه یدون صمت، ئوز گزلروو ینن گوریدون کی بوقمه نجورایشه گلیر. سن اونداگرک بوقمه نین ساغلی غی نا، شردی— ییدون صمت! سنون شرون، اگر شراولمالی دی، گرگ بوقمه نین ساغلی غی نا دی یی لمیش اوله ی دی. اوش مین ایلدن سورا، بوئیلدریمی قلافی نن نان اشی یه چکیرم. ما حموت— گزومین قاباغیندادی، ماحموت دوروب منه باخیر! آش گزلروی صمت گورنجه ماحموت دوروب منه باخیر! گوموسن که قوخوری؟ آم ماقورخا قورخادوروب منه باخیر، باخ صمت ایندی ایلان تکین ئوز دوره سی نه دولانیر. دولان، دولان، دولان، ئوز دوره وه دولان، هریره دونسن، ئورهیی وون باشی قمه مین اوجوندادی. اشیت صمت! ماحموت باغیریر، باغیریر، نه نه سین، ده ده سین آرواتلارین، اوشاغلارین، کنیزلرین، قولاملارین، خواجه لرین، قورومساخلارین چاغیریر.

اشیت، آش قولاخلاروی، اشیت بوسسلری، باشلا اوشری، ئیلدریمنان، قمه ده ن، چاغیرماخدان، باغیرماخدان، چی غیرماخدان، داغیلماخدان، یاز اوشری. من یوسوفام، آش گزلروی، باشلا صمت! یاز او شری، دونیانی من ده یی شی می شم. باخ قمی یه، بوقانی نان یاز او شری. صمت! صمت! صمت! و من با اوج گرفتن این صدا بیدار شده بودم و بیداری ام انگار ادامهٔ خوابم بود، به دلیل اینکه درهوای نیمه روشن سپیده دم یوسف را می دیدم که سرش را برروی سینهٔ جسد صمد گذاشته بود و بلند و وحشی به زبانی که فقط درخواب و در ناخودآگاهی ام می توانستم بفهمم، به زبانی که از تمام صداها و هجا و حرکاتش هذیان می بارید، با حالتی که در آن خنده و گریه وصرع و تشنج درهم آمیخته بود، حرف می زد. خطاب به همه چیز، می گفت و انگار نباید زبانش را می فهمیدی تا می فهمیدی چه می گوید. این احساس خشونت زبان، خشونت گریه آور صدا بود که اهمیت داشت؛ و صدا ازمیان تعفن جسد صمد به پا می خاست و سکون جنگل پشت سر و سکوت سپیده دم بالاسر را به هم می زد و حتی صدا غرش رودخانه را پس می راند و برهمه جا وحشت و خشونت و ترس را حاکم می کرد. گریه می کرد یوسف؛ و انگار تمام دنیا را فراموش کرده، با جسد صمد خلوت کرده بود؛ ولی گریه اش در اوج بی شباهت به خنده ای نبود. از هرچند کلمه، کلمات محمود و صمد و قمه را تکرار می کرد؛ انگار تمام کلمات بدور محور این سه کلمه می چرخیدند و ازمیان خنده و گریه و تعفن و هذیان بیرون می خزیدند و زمین و آسمان و جنگل و رودخانه را اشغال می کردند. درعین حال، صدا یک صدای ناگهانی بود، انگار هدفی جز خود نداشت، ازوسط زمان پریده بود توی هوا و برای خودش، تصاویری ترسیم می کرد که انگار دربافت معانی اش نبودند و باید شنونده این تصاویر را خود به بافت زبان تحمیل می کرد. و درعین حال انگار به گوینده گفته بودند که چند سالی حرف نزند و بعد ناگهان بهش دستور داده بودند که هرچه دلش می خواست بگوید و او آنقدر ذوق زده شده بود که شدیدترین و حادترین عناصر زبان را، از فحش و قسم و شعار و حمله و خنده و گریه و صوتهای تند و توفانی، به یکجا گرد آورده، بی توالی منطقی معانی، وسط امواج هوا پرتاب کرده بود. منصور بلند شده بود و سعی می کرد یوسف را از روی جسد بلند کند و من از بهت و حیرت هنوز نمی توانستم ازجایم کنده شوم و تعفن همه جا را فراگرفته بود و آسمان، علیرغم این تعفن داشت لحظه به لحظه روشن تر می شد و منصور شانه های یوسف را گرفته بود و سعی می کرد اورا از روی جسد بلند کند و نمی توانست؛ و بعد که یوسف خودش بلند شد و ایستاد، به مردهٔ عظیم الجثه ای می ماند که نه از روی جسد صمد، بلکه از روی جسد خود بلند شده باشد. عاصی و عصبانی و سیاه و زرد بود و مثل یک حیوان ابتدائی بود و حتی درهمان حال سروگردنی ازمنصور بلندتر بود؛ و باری این، آن دفعهٔ ماقبل آخر — یا آخر؟ — بود که من یوسف را دیدم و حالا می فهمم که تعفن جسدی که بالای چوب بست می پوسد مرا به یاد آخرین و یا ماقبل آخرین دیدار با یوسف انداخته است؛ موقعی که او در آن حالت هذیانی در برابر جسد متعفن صمد ایستاده بود؛ و حالا که در کنار محمود، درپشت سر جسد متعفن راه

می روم، خوب به یاد دارم که یوسف پس از آنکه آرام گرفت و از تارهای آن طلسم وحشی بیرون خزید، گفت که آدم های محمود به قلعه حمله کرده، اهالی قلعه را قتل‌عام کرده‌اند و بعد گفت که یکی از فراریان شنیده است که کلبه برروی عمه‌ام و بچهٔ کیمیا خراب شده، هردو مرده‌اند و بعد گفت که چطور آدم های محمود، قلعه را آتش زده بدل به خاکسترش کرده‌اند و بعد خوب به‌یاد دارم که من هم بلند شدم — در حالیکه نمی توانستم به صورت بچهٔ کیمیا که دیگر حتی جنسیت خود را هم از دست داده بود، فکر کنم — و منصور و یوسف را کمک کردم تا جسد را بلند کنند. یوسف، دو چوب جلوی تابوت را بلند کرد و من و منصور دو چوب عقبی را گرفتیم و راه افتادیم آمدیم، و این بار از کنار ساحل؛ و موقعی که آفتاب داشت می دمید، تابوت را در کنار آب، زمین گذاشتیم و بعد منصور و یوسف، جسد را از دوطرف بلند کردند و برهنه اش کردند و هردو پریدند توی آب و جسد را در آب رودخانه غسل دادند. یوسف انگشتانش را محکم توی موهای جسد فرو می برد و انگار می خواست شن و کرم را که در میان موها گیر کرده بود، دور بریزد؛ و بعد موهای جسد در آب جاری می شد و صورت مسخ شده، رنگ واقعی مردگان را پیدا می کرد و موهای جسد صمد، از موهایش، در دوران زندگی زیادتر بود؛ و بعد منصور بیرون آمد، در حالیکه یوسف، جسد را در داخل آب نگهداشته بود و بعد شانه های جسد را گرفت و بالا کشید — و حالا کبودی های تن و صورت صمد، کشیده و چروکیده شده بود — و بعد منصور جسد را روی شن ها دراز کرد؛ و حالا جسد کاملاً برهنه بود؛ و بعد یوسف بیرون آمد و شن های ساحل رودخانه را با دست هایش، مثل کفتاری که قبری را نبش کند، کند و بعد چوب های تابوت را ازهم بازکرد و بطرف آب برد و آنهارا شست و برگشت و باهمان چوب ها پرید توی گودال کنده شده، و چوبها را طوری در کناره های گودال قرار داد که شن، شکم ندهد و قبر را پرنکند؛ و بعد یوسف از قبر بیرون آمد و به منصور گفت: حالا دیگه نوبت تواست؛ و منصور پرید توی قبر و بعد من و یوسف سر و پای جسد صمد را گرفتیم و آن را به منصور دادیم، آرام آرام، و منصور، پهلو و شکم جسد را بغل کرد و آهسته پائین برد و روی صورت و به‌پهلو، روی خاک نرم، خواباند، در حالی که نیمرخش روی خاک نرم خیس بود و چشم خالی کور شده اش بی نهایت را به کوری تمام می نگریست. منصور، پلک پائین را انداخت و بعد تکه سفالی پیدا کردیم و به منصور دادیم و او تکه سفال را به جای پلک بالا روی چشم خالی گذاشت و بعد بیرون آمد و بعد یوسف و منصور و من، سه‌تائی قبر را با شن پر کردیم؛ و آفتاب دمیده بود، کامل و روشن و گسترده و رودخانه برق می زد و جاری می شد و پیش می تاخت؛ و ما تازه داشتیم سنگ بزرگی را بطرف قبر هل می دادیم که بعدها یادمان باشد که قبر کجاست، که صدای پای اسبهایی را ازدور شنیدیم. بوی تعفن تقریباً از بین رفته بود و ما دستمالها را از صورتمان کنده، دور انداخته بودیم. منصور و یوسف، یکدیگر را نگاه کردند و بعد که دیدند صدای پای اسبها، هرلحظه نزدیک تر می شود، گفتند که باید بطرف جنگل برو یم، و به یک چشم بهم زدن، هردو ناپدید شدند؛ ولی من ماندم، و روی سنگ، بالای قبر صمد نشستم تا اسبها نزدیک تر شدند و آدم های محمود

رسیدند و ایستادند. چهار نفر بودند و هر چهار نفر سبیل داشتند و لباس متحدالشکلی پوشیده بودند که برتنشان زار می زد. یکی پرسید، تو کی استی و این موقع صبح، اینجا چکارمی کنی؟ گفتم، از دهات اطراف هستم؛ و دست درجیبم کردم و جواز را درآوردم و دستم را دراز کردم و به کسی که توضیح خواسته بود، نشان دادم. ازطرز نگاهش معلوم بود که باور نکرده است. گفت، بلندشو؛ و من بلند شدم؛ گفت، پشت سر من سوار اسب شو؛ و من رفتم بالای سنگ و ازپشت کفل اسب، پریدم روی اسب، و بعد پهلوهای مردی را که سوار اسب بود، محکم گرفتم تا نیفتم و بعد او در همان حال، از من پرسید که آیا سه جوان قدبلند را اینورها ندیده ام، که من گفتم، من اینورها کسی را ندیده ام؛ و بعد پرسید که آیا اینورها، یک نفر آدم قوی هیکل قدبلند را ندیده ام؛ که من گفتم، من کسی را که قوی هیکل و قدبلند باشد، ندیده ام؛ و بعد پرسید که، آیا من یوسف کوتوال را می شناسم، یانه؟ که من گفتم، چیزهایی در باره اش شنیده ام؛ که پرسید، چه چیزهائی؟ گفتم که قرنها پیش با کاردش، شکم امیری به اسم الب ارسلان را پاره کرده است؛ گفت این چیزی است که در تاریخ ها نوشته اند، منظور ما یک یوسف کوتوال دیگر است؛ گفتم، اهالی ده چیزهائی در بارهٔ این یکی هم می گفتند؛ گفت، چه چیزهائی؟ گفتم، می گفتند که شنیده اند که مردی است بسیار قوی، دشمن امیرمحمود است و قمه ای دارد و می گویند در هدف گیری بااین قمه نظیر ندارد، ولی تاحال کسی را بااین قمه نکشته است و می گویند به دنبال فرصت مناسبی می گردد تا از این قمه استفاده کند؛ گفت، فکر می کنی که اهالی ده این مرد را می شناسند؟ گفتم، گمان نکنم بشناسندش، شایعاتی شنیده اند و شایعاتی هم برآن اضافه کرده اند؛ گفت چه شایعاتی؟ گفتم، اینکه امیرمحمود برای سر یوسف جایزه ای تعیین کرده و تصویرهائی از یوسف را برتمام چهارسوق ها و دروازه ها و سر پل ها زده؛ و من تصاویری از یوسف را دیده ام، درشهر و در ده، و مردی سخت عبوس به نظرم آمد؛ گفت، راست گفتی، مردی است سخت عبوس، ما هم فقط عکسهایش را دیده ایم؛ گفتم در دورانی که عدالت و امنیت محمودی شامل حال همگان شده، چرا باید مردی قمه اش را علیه امیرمحمود تیز کند؟ مرد برگشت و نگاهم کرد و فکرکرد که شوخی می کنم، ولی صورت مصمم من، تمام تردیدهایش را از بین برد؛ و بعد هر چهار نفر اسبهایشان را هی کردند و کنار ساحل باسرعت تمام بطرف جاده راه افتادند و حوالی ظهر، کنار جاده، همان جاده ای که در آن خواب عقیمی خود را دیده بودم، پیاده ام کردند و دور شدند؛ و من راه شهر را درپیش گرفتم و ساعتی قبل از غروب، باهمان لباس مبدل روستائی، درست در برابر قصر، از جلوی اتاقک دم درِ تیمور حاجب سر درآوردم و حیرت های تیمور حاجب که فروکش کرد، پس از چند دقیقه در اتاقم بودم و بعد خود را شستم و لباس های دهاتی را به تیمور دادم و لباس خواب پوشیدم و خوابیدم و بعد صبح روز بعد که بیدار شدم، منتظر بازگشت محمود شدم؛ مشتاق، سر به زیر، آرام، شیفته، و غرق در چشم براهی تمام، منتظر بازگشت محمود شدم....

۸ ــ سوء قصد

محمود، انگـار جواب مرانشنیده است، دوباره می‌پرسد، یادت هست؟ یادت هست؟ و من می گویم، آره، آره همه چیز یادم هست، همه چیز یادم هست؛ چراکه، باخود می گویم اگر حتی یادم هم نباشد، می تواند به آسانی یادم بیاید، چراکه من یک یادآورندهٔ حرفه ای هستم که همیشه به خودم جهان را یادآوری می کنم؛ یادم هست، آره، یادم هست؛ میدان، درشمال میدان، سکوئی بلند؛ جایگاه محمود و بچه هایش. چهار صندلی راحت جواهرنشان. صندلی دوم، زیباتر، بلندتر. جمعیت به فاصله ای اندک ازسکوی بلند ایستاده‌اند. وسط سکو، بالای هرصندلی، یک سایبان. از تمام پنجره‌ها، پرچم های رنگ به رنگ آو یزان. چند دقیقه پیش از ظهر. چهار هفته بعداز مرگ تیمور حاجب. چهار هفته پیش از جشن حاضر. بالای سکو امرای قشون در لباس های متحدالشکل. مردم، تقریباً به یکدیگر چسبیده‌اند. نرسیده به سکو، صف مأموران متحدالشکل. بین مردم، از هرچند نفر، یک مأمور نقابدار، با لبان نازک قیطانی و منخرین منتظر و گشاد. ومردم؛ ازدور، منظم، و تمیز وقوی و شاداب؛ از نزدیک، یک عده یک چشم، یک عده کور، یک عده شل، یک عده یکپا، و اغلب لاغر، با سبیل های آو یزان، و اغلب کوتاه قد، بالباسی های مندرس کثیف وچشم های گشاد ازحدقه درآمده و نگاههای هم موذی و هم وحشت‌زده؛ و زنها، با بزک های فواحش، با پوست های طاسیده،زیر چشم های کبود، چشم های وق کرده، و موهای مجعد سیخ سیخ و پیشانی های چروکیده و شکم های برآمده، پاهای بی ریخت و کج وکوله، و با پستانهای آو یزان تاشکم؛ بچه ها سیاه و زردنبو، با دماغ های آو یزان تا دهن و حتی گاهی تا چانه، اغلب کچل، با چشم های سرخ و نیمه باز و ناخوش؛ بچه های کوچکتر، به رنگ خاک، رنگ کرم های خاکی، منتها با شکم های ورقلمبیده... در دوطرف سکو، صف غلامان، و پائین سکو، گروهی از فرماندهان قشون. بالای سکو، چهار نفر از فرماندهان عالیرتبه. یکی قدبلند وچشم و ابرو سیاه، که گاهی لبانش را ازهم بازمی کند ودندان های درشت مرتبش را به‌مردم نشان می دهد؛ دیگری چاق، باشکم برآمده و نشان های فراوان که به سینهٔ لباس نظامی اش آو یزان کرده؛ خپل و بدترکیب؛ مرتب دور خودش می چرخد و از هرچند دقیقه دستمالش را درمی آورد و صورتش را پاک می کند؛ سومی قد کوتاه و لاغراندام و بسیار موقر با سبیل نازک سفید و شانه های راست، و دست های لاغر و باریک، پوشیده به کرک سیاه و سفید؛ گاهی سرش را درجواب احترام نظامی دیگران تکان می دهد؛ چهارمی سخت بلند قد و لاغر باصورت دراز استخوانی، عین صورت سگ شکاری، و با چشم های آبی، به سه فرمانده دیگر بدیدهٔ احترام می نگرد، گاهی پشت سر آنها شق ورق می ایستد و اگر آنها نگاهش بکنند، پاشنه هایش را بهم می کوبد و می ایستد و منتظر دستور می شود؛ از هرچند دقیقه دستمال سفیدش را درمی آورد، به طرف صندلی های دسته دار جواهرنشان می رود، دسته ها، پشتی ها و نشیمن آنها را گردگیری می کند و برمی گردد و دوباره در برابر این و آن خبردار می ایستد. مردم به همدیگر چسبیده، ایستاده‌اند. مرد

میان‌سال قد بلندی از شمال سکو به روی سکو می آید. از اطراف به‌محض ورود او بوق و کرنا و دهل می زنند؛ بعد صدای بوق و کرنا و دهل قطع می شود؛ مرد میان‌سال قدبلند، باصدائی نسبتاً بلند می گوید، امیر بزرگ، محمود! و بعداز وسط سکو، کنار می کشد و می ایستد. فرماندهی که دندان‌هایش را به‌مردم نشان می داد، به‌مردم نگاه می کند، خیلی بلند فرمان می دهد، خبردار! لحظه ای بعد، درست رأس ساعت دوازده، محمود از شمال سکو، وارد جایگاه می شود. پشت سرش، سه نفر از فرماندهان کم رتبه، در حالیکه هریک، دست یکی از بچه های محمود را گرفته اند، به روی سکو می آیند. مردم شروع به کف زدن می کنند و هورا می کشند؛ نقاب به‌چشم ها مواظب حرکات مردم هستند. محمود لبخند می زند و دست راستش را اول و دست چپش را بعداز آن، به طرف مردم تکان می دهد؛ مردم بلندتر هورا می کشند. محمود روی صندلی بلندتر می نشیند؛ فرماندهان کم رتبه، بچه‌های محمود را بطرف صندلی های کوچکتر هدایت می کنند، و بعد یک یک، آنان را بلند می کنند و روی صندلی ها می نشانند. برروی سکو، همه‌چیز، بادقت و احتیاط و بی سروصدا انجام می شود. سکوطوری ساخته شده که همه می توانند تقریباً همه‌چیز را ببینند. بچه های محمود گاهی به محمود نگاه می کنند و گاهی به مردم، و گرچه دقیقاً نمی دانند چکاربکنند، ولی می کوشند که عین پدرشان به مردم لبخند بزنند. هم لبخند می زنند، هم به پدرشان نگاه می کنند و هم به مردم؛ فرماندهان قشون، انگار از گردن افسون شده اند؛ مضحک تر ازهمه قیافهٔ فرماندهی است که شبیه سگ شکاری است؛ فرماندهی که خبردار داده، دندان هایش را درپشت لب هایش پنهان کرده است؛ ولی آنقدربه نشان دادن دندان هایش عادت کرده که هرآن ممکن است به صورت غیرارادی دندان هایش را نشان بدهد؛ فرمانده قدکوتاه به‌طرف محمود می رود، خم می شود و چیزی به محمود می گوید. محمود، سرش را تکان می دهد؛ فرمانده قدکوتاه دور می شود و از پشت سر محمود، به صفوف اول جمعیت اشاره می کند؛ یک نفر ازمیان جمعیت بیرون می آید؛ دربرابر صف غلامان و فرماندهان، رو به محمود می ایستد؛ طومار بلندی به‌دست دارد؛ شروع می کند به خواندن؛ محمود هرچند دقیقه سرش را تکان می دهد؛ گاهی به‌من که اول صف غلامان ایستاده‌ام، نگاه می کند و لبخند می زند. من زیرلب مصرعی را که ازیکی از اجدادم به‌یادگارمانده، می خوانم: آنِ توتورا و آنِ ما نیز تورا؛ آن توتورا و آن ما نیز تو را؛ محمود می فهمد. گزارش آن مرد بناگهان تمام می شود؛ محمود که در عوالم دیگری سیر می کند، هنوز سرش را تکان می دهد، انگار هنوز دارد به گزارش گوش می کند؛ بعد که می فهمد گزارش تمام شده، ناگهان بلند می شود و رو در روی جمعیت می ایستد؛ مردم هورا می کشند و فریاد می زنند؛ محمود جلوتر می آید؛ مردم ساکت می شوند... درمیان جمعیت آدم هائی دیده می شوند که عده ای از نقاب به‌چشم ها را بغل کرده اند. اینها نقاب چشم ها را ندیده اند. حالا محمود آمده، لبهٔ سکو ایستاده. در این میان، ازپشت سکو، یک مرد عصا بدست قدکوتاه نسبتاً چاق، با سرطاس و چشم های حیله گر کوچک، به روی سکو آمده، جلوتر از فرماندهان قشون، مزورانه و دلقک وار ایستاده است.

بقایای پیه پس گردنش از کنارهای گردنش دیده می‌شود. صورتش زرد و عیناً شبیه صورت عروسکهای خیمه‌شب‌بازی است. در عوالم تزویر خود غرق است، نه به مردم نگاه می‌کند، نه به محمود و نه به فرماندهان قشون و غلامان؛ لپ‌های پف‌کرده‌اش به‌رنگ موم زرد است. گرچه هیچگونه خویشی با گراز ماده ندارد، ولی خیلی شبیه اوست. محمود از لبهٔ سکو برمی‌گردد بطرف این مرد. مرد عصا بدست لنگ لنگان بطرف محمود می‌رود، و یک دفتر بلند ده دوازده برگی را به محمود می‌دهد. محمود، بی اعتناء به‌مرد، برمی‌گردد و مرد عصابدست، بدون آنکه برگردد، عقب عقب می‌رود و سرجای قبلی می‌ایستد. فرماندهان قشون به‌حالت خبردار ایستاده‌اند. غلامان، رو بطرف محمود، به‌حالت احترام، طلسم شده‌اند. مردم کور و کچل، مشتاقانه به دهان محمود نگاه می‌کنند... در این لحظه، آفتاب درست بالاسر محمود است؛ محمود بارضایت تمام، لبخندی ناشی از رضایت می‌زند. مردم عاشق این لبخندها هستند. هیچکس حرفی نمی‌زند. همه منتظر هستند. محمود دفتر را باز می‌کند و می‌خواهد شروع کند به خواندن، ولی درعوض سرش را بلند می‌کند و مردم را نگاه می‌کند. مردم بهت‌زده محمود را نگاه می‌کنند. محمود لبخند می‌زند. دوباره سرش را می‌اندازد پائین و می‌خواهد شروع کند به خواندن... سوءقصد خائنانه به‌جان محمود در این لحظه صورت می‌گیرد. از جناح راست میدان، جائی نه چندان دور از سکوی بلند، نیزهٔ باریک و بلندی، بطرف سکوپرتاب می‌شود. حرکت نیزه صاعقه‌آساست. محمود سروسینه‌اش را عقب می‌کشد و نیزه به‌جای اینکه درقلب محمود فرو برود در گودی حدفاصل میان شانه و سینه‌اش فرو می‌رود. وضع بهم می‌خورد. مرد عصابدست، لنگ لنگان، خودرا به محمود می‌رساند. انگار منتظر این حادثه بود و حالا نزدیکتر آمده تا نتیجهٔ پیش بینی هایش را ببیند. محمود روی زمین افتاده. فرمانده چشم آبی که صورت سگ شکاری را دارد، سراسیمه بطرف محمود می‌رود، خم می‌شود، کلاهش می‌افتد و سر طاسش به ناگهان ظاهر می‌شود. ولی او اهمیتی نمی‌دهد. نیزه را ازسینهٔ محمود بیرون می‌کشد. دستمالش را درمی‌آورد و روی جای زخم فشار می‌دهد. محمود صورتی ترحم انگیز پیدا کرده. رنگ صورتش پریده. مردم که بطرف سکو هجوم آورده‌اند از سروکول یکدیگر بالا می‌روند تا بهتر بتوانند فعالیت روی سکو را ببینند. ما غلامان صفوف خود را بهم زده، جلوتر آمده‌ایم. من از سکو بالا رفته، کنار محمود ایستاده‌ام. و به صورتش خیره شده‌ام. طبیب مخصوص آمده. برای محمود، تختی بلند آورده‌اند، و محمود را بلندکرده و روی تخت خوابانده‌اند. طبیب مخصوص، دستمالی را که فرمانده سگ چهره روی زخم گذاشته بود برمی‌دارد، با تنزیب تمیزی خون را پاک می‌کند، روی زخم را دوا می‌مالد، خون را بند می‌آورد و جای زخم را با تنزیب می‌پوشاند. ولی محمود ترسیده. گرچه خون چندانی نرفته، ولی او بهت‌زده اطراف را نگاه می‌کند. مثل اینکه مجبور است که سرنوشت خود به‌دست اطرافیانش بسپارد. رفت‌وآمدها، در سکوت صورت می‌گیرد. فرماندهان قشون، بااشاره، زیرلب، و در گوشی، به زیردستانشان دستور می‌دهند. مرد قد کوتاه، کنار تخت محمود، سرش را

پائین انداخته و محیلانه، محمود را نگاه می کند. می کوشد غمگین به نظر آید و به جای آن مضحک جلوه می کند. محمود این وزیرش را، انگار ازمیان دلقکان مخصوصش انتخاب کرده. سوءقصد کننده را دستگیر کرده اند و ازپله های سکوبالا می آورند دوتن از نقاب به چشم ها ،دو باز وی سوءقصد کننده را گرفته اند و دونقاب به‌چشم درجلو و دوتن دیگر درپشت سر سوءقصد کننده حرکت می کنند تا مردم به سوءقصد کننده حمله نکنند. باوجود این، مردم از هرگوشه سروشانه می کشند و می خواهند جلوتر بیایند. مأموران و نقاب به‌چشم ها آنها را عقب می رانند. ازپشت سر گروهی از مردم فریاد می زنند، بکشینش، بکشینش؛ عده ای دیگر فریاد می زنند، بدید خودمان بکشیمش، بدید خودمان بکشیمش؛ حالا سوءقصد کننده در برابر تخت محمود ایستاده. دوتن از نقاب به‌چشم ها، دست های سوءقصد کننده را دستبند می زنند. سوءقصد کننده وحشت‌زده است. دست ها و زانوهایش می لرزند. سبیل نامرتب سیاهی دارد که تمام دهنش را پوشانده. ته‌ریشی نیز دارد که به‌نسبت سبیلش، بسیارظریف و کم‌رنگ و به‌نسبت صورت زردرنگ پریده‌اش، بسیارسیاه بنظر می رسد. صورت محمود کاملاً سفید شده است، ولی صورت سوءقصدکننده زردو بیمار بنظرمی‌رسد. مثل کسی است که انگار از اسهال مزمن درزحمت است. چشمهایش بسیار درشت به‌نظر می آیند و مردمک ها جلوتر زده اند و اطراف چشم ها، انگار بکلی خالی است. لباسی که پوشیده، بسیارمندرس است و معلوم نیست او در کجای لباسش نیزه را پنهان کرده بوده. به صورت محمود نگاه می کنم. محمود گاهی به سوءقصد کننده نگاه می کند، گاهی به‌من، و گاهی به نیزهٔ خونین که فرمانده سگ‌چهره آورده، روی تخت کنارمحمود گذاشته است. بچه های محمود را که گریه می کردند، از روی سکوبرده اند، ولابد به‌قصر. ازهمان لحظه که محمود افتاده بود بچه ها شروع کرده بودند به گریه کردن، و گریه شان موقعی شدت پیدا کرده بود که مردم بطرف سکو هجوم آورده بودند. درحال گریه، تمام افتخار و غرور امیرزادگی را فراموش کرده بودند. بیشتر شباهت داشتند به بچه های سرراهی درحال گدائی. و حالا محمود احساس تأمین بیشتر می کند. مرد عصابدست قدکوتاه درگوشی بایکی ازفرماندهان قشون صحبت می کند. چند نفر از نقاب به‌چشم ها، ناگهان ازمیان جمعیت شروع می کنند به دعا خواندن... وآنوقت دعا به تمام مردم سرایت می کند و همه طوری دعا می خوانند که انگار در یک آئین رسمی قدیمی شرکت کرده‌اند. محمود لبخندی از رضایت به‌لب دارد. ولی هنوز قیافه اش نومید است. معلوم است که به‌علت خونی که از بدنش رفته، بطرزی دلچسب تب کرده است. من می دانم که برایم در این لحظه چه اتفاقی می افتد. من دارم به یکی از لحظات شکوفان زندگی ام نزدیک می شوم. هیچ چیز نمی تواند مانع این شکفتگی قریب‌الوقوع بشود. رگهای برآمدهٔ دستم، نخستین نشانه‌های این شکفتگی قریب‌الوقوع هستند. بوی جنایت می دهم. محمود با چشم های سرخ و تب کرده نگاهم می کند. انگار ضربت نخورده، بلکه چند لحظه پس از یک عشقبازی کامل و توانفرسا روی تخت لمیده است.... فرماندهان پیوسته درگوشی حرف می زنند و مرد لنگ مزور، طوری ایستاده که انگار در بیابانی

متروک، به‌تنهائی، ایستاده، منتظر قافله‌ای است که بزودی گردش از آن‌سوی بیابان برخواهد خاست. و من، تمام تنم ازشدت یک شورجنائی می لرزد. مردم دعا می خوانند و وسط دعا، شعارهائی می دهند که حاکی از اعتقادشان به نابودشدن دشمنان محمود به دست خداوند است. دارند شکست سوءقصد را به‌یک معجزهٔ الهی بدل می کنند. این دعاها، این تغییر و تبدیل معناها و مفهوم‌ها، این صداهای همسان و متحد، این حنجره‌های دم‌کرده، و پیوسته درحال باز و بسته شدن، مرا بسوی شکفتگی شورانگیزی می رانند که درمیان هالهٔ آن من بسوی جنایت کشیده می شوم. این جنایت هم نیست، نوعی عشقبازی است، نوعی عشقبازی جنائی است. می دوم و نیزه را برمی دارم. طوری سریع حرکت کرده‌ام که همهٔ نقاب به چشم‌ها، فرماندهان، مرد مزور لنگ و حتی خود محمود، غافلگیر شده‌اند. در برابر محمود می ایستم. می‌دانم که چشم‌هایم سرشار از جنایت است. آیا این همان وضعی نیست که سوءقصد کننده، پیش از پرتاب نیزه پیدا کرده بود؟ در این حالت جنائی، دهنم خشک شده، زبانم به‌سق دهنم چسبیده. بین محمود و سوءقصد کنندهٔ دستگیرشده، ایستاده‌ام. نیزه هنوز به‌خون محمود آلوده است. هنوز این خون کاملاً خشک نشده. محمود خودش پرتاب نیزه، استفاده از فاصلهٔ دور و از فاصلهٔ نزدیک از نیزه را به‌من یاد داده. نیزه را با دودست بلند می کنم. قدمی بطرف محمود برمی دارم. همه از وحشت جیغ می کشند. حتی خود محمود هم می خواهد بلند شود؛ و می بینم که نزدیک است از وحشت قالب تهی کند. قدم دیگری بطرف محمود برمی دارم و موقعی که جیغ ها و دعاها و شعارهای درهم بافته شده، حتی هوا را به هیجان درآورده‌اند، من، در حالی که نیزه را فرود می آورم، به دور خود می چرخم و نیزه را با دودست، محکم درقلب سوءقصد کننده از بالا فرود می آورم و موقعی که خون او به هرطرف فواره می زند و او مثل یک مقوای پوکیده، به‌زمین می غلتد، نیزه را بلند می کنم و دو باره درقلب ترک خورده اش فرود می آورم. نیزه را رها می کنم و بعد زیرپاهای او به‌زمین می نشینم و دست‌های خون‌آلودم را از دوطرف روی سرم می گذارم و ناگهان شروع می کنم به گریه کردن. مردم هنوز نمی فهمند چه اتفاقی افتاده؛ به خواندن همان دعاها و دادن همان شعارهای قبلی ادامه می دهند. دو نفر دست‌هایشان را از دوطرف می اندازند زیر بازوهایم و بلندم می کنند و می آورندم بطرف محمود. هنوز گریه می کنم. محمود بلند و مصروعانه می خندد. حالا کاملاً سالم به‌نظر می‌رسد. انگار نیزه سینه اش را چاک نداده است. آیا محمود شهیدنمائی می‌کرد؟ دونفری که مرا از دوطرف گرفته‌اند، شمشیر به‌دست دارند و منتظر فرمان محمود هستند. طبیب مخصوص به محمود گوشزد می کند که این خندهٔ شدید ممکن است سبب خونریزی شود. ولی محمود بی اعتناء به این سفارش طبیب می خندد و بعد ناگهان خنده اش را قطع می کند و فریاد می زند، ولش کنید! فرماندهان شمشیر به‌دست ولم می کنند. وعقب می کشند و شمشیرهاشان را غلاف می کنند. محمود، آهسته‌تر فریاد می زند، بیا جلو، بچه! من درحالی که هنوز بقایای گریه، شانه‌هایم را تکان می دهد، بطرف تخت محمود می روم. محمود می گوید، همین‌جا بنشین! مطیع و فرمانبردار می نشینم...

تا به قصر برسیم، محمود در میان خنده وقهقهه، جریان بدرالسلطنه را برایم تعریف کرد که، بشنوتا از خنده روده‌بر بشوی، آری، محمود گفت، بشنو، بشنو، تا از خنده روده‌بر بشوی، که چون پدرم امیرماضی (که من گفتم رضی اللّه‌عنه) از گراز ماده خواستگاری کرد و گرفتش و هفت شبانه روز برایش عرو یسی به‌پا کرد و سرتاسر این خطه هفت شبانه روز چراغان بود، روز هشتم، بامداد پگاه، مادر گرازماده، در برابر در باغ فیروزی از کالسکهٔ سیاهش پیاده شد، هراسان، و گریان، و مستقیماً راه اتاق پدرم امیرماضی (گفتم رضی اللّه‌عنه) و زنش گرازماده را درپیش گرفت. زن و شوهر، تازه از بغل یکدیگر فارغ شده، کنار هم دراز کشیده بودند که زوزهٔ بلند مادر گرازماده از پشت در بلند شد. پدرم (رضی اللّه‌عنه) می گفت که پسرم من اول نمی فهمیدم که چه اتفاقی افتاده که این چنین زنی به ماتم صدای گریانش نشسته؛ در را باز کردیم. من و مادرت لخت بودیم. در برابر در، هیکل گرد و قلمبه و حتی کمی حیوانی و خوک مانند بدری، مادرمادرت را، دیدیم که فریاد می زد، ففر، ففری، ففری ففرجون، من از شماتت مردم چه خاکی به سرم بریزم؟ ففرجون، من دهن مردم روچطور ببندم؟ به دادم برس دخترم، منو جلوی مردم سرافکنده نکن! ففر، ففرجون؟ ما بهت زده از دو طرف گرفتیم و آوردیمش کنار تخت نشاندیم. مادرت، شانه های مادرش را مالید و صورتش را بوسید تا آرامش کرد و بعد مادرت سرانجام حالیمان کرد که مردم، همسایه ها، اعیان و اشراف و فاحشه هاشان، آنهایی که شب و روز، شماتتش می کنند که چطور شد، دخترت سوگلی حرم امیرشد، چطور شد که دخترت پس از آنکه امیر بکارت افکن دست رد به سینهٔ آنهمه دختر زد، سرانجام تکیه بر اریکهٔ نکاح امیر زد، ولی تو هنوز به همان صورت سابق، یک بدری بدبخت بی هـعه‌چیز ماندی؟ پدرم امیرماضی (رضی اللّه‌عنه) می گفت که دیدم که این زن، دنبال لقبی می گردد، دیدم که حق هم دارد، ولی دیدم که تقریباً تمام لقب های موجود و ممکن را به اطرافیانم از زن و مرد داده‌ام، دیدم که دیگر لقبی درچنته‌ام نمانده است؛ نگاه کردم به صورت گرد و گریان مادرمادرت، به پف های برآمدهٔ ابروها، و لپ های پف کردهٔ دایره‌ای شکلش، و لبان گرد غنچه شده‌اش، که در آن حال حتی شهوت انگیز هم به نظر می آمدند؛ گفتم، مادر! آرام بگیر، آرام، و با خیال راحت بلند شو برو که تو را بدرالمله خواندم؛ برو و در همه جا اعلام کن که ما، تو را بدرالمله می نامیم؟ اشکش را به دامنش پاک کرد، بلند شد، دخترش را به علامت قدردانی بغل کرد و بوسید و با عجله رفت. ولی قضیه به همین جا خاتمه نیافت؛ بقیه را بشنو که پدرم، امیرماضی (عنه) می گفت که هفتهٔ بعد، همان صحنه تکرار شد؛ و من این بار لقب دیگری به او دادم؛ و هفتهٔ دیگر باز از کالسکه پیاده شد، گریان، و من باز لقب دیگری به او دادم؛ و هفتهٔ بعد، موقعی که از کالسکه پیاده شد و داشت گریان می آمد، پنجرهٔ اتاق را باز کردم و همانطور که لخت در کنار پنجره ایستاده بودم، فریاد زدم، برو که ما تو را بدرالدوله خواندیم؛ و هفتهٔ بعد باز گریان و نالان از در درآمد، که من پنجره را باز کردم، باز لخت و فریاد زدم، برو، برو که ما تو را بدرالسلطنه خواندیم و دیگر اگر لقبی بالا تر از ما بخواهی، باید نه ازما، بلکه از خود خدا، و در آن دنیا بگیری؛ این تهدید کار

خود را کرد و او در همان بدرالسلطنه متوقف شد. ولی بدری بدرالسلطنه شدهٔ ما فقط همین ها نبود. از لای لبانِ چاق غنچه شده اش، همیشه عبارت بلی قربان، بیرون می چکید. گاهی آواز هم می خواند، وصدایش هیچ بدک هم نبود؛ تار و سه تار و کمانچه هم می زد؛ ضرب و تنبور، و لابد، کرنا و دهل و سی تار و سنتور هم می زد. بلی قربان! بلی قربان! می گفت و غل می خورد و ازاین سوی کفل می جنباند و پیش می رفت. ران هائی گرد به شکل میل های سر کلفت زورخانه داشت. و قدش کوتاه بود و کفلش یغور و گنده و کشان کشانی بود و موهای سفیدش، مثل یک تل کوچک پشمک، بالای پیشانی اش پراکنده بود. گردنش دو چروک گنده داشت که دور گلویش، این دو چروک، تبدیل می شد به دو عضلهٔ متورم؛ و او اینها را به عنوان غبغب، به آدم های ناشی قالب می کرد. شانه هاي، مثل شانه های مادرم باریک بود، ولی پشت شانه هایش به علت پیری، عضله دار شده بود. موقعی که راه می رفت، وسلانه سلانه و کشان کشان راه می رفت، پاهایش را قدری گشاد می گذاشت و آدم، بی اختیار، به یاد میانداری می افتاد که تازه اززورخانه بیرون آمده باشد. ولی موقعی که می نشست، سرش را قدری به طرف راست یا چپ می گرفت، لبانش می خواست بشکفد و بگوید، بلی قربان! بلی قربان! ولی ناشکفته می ماند...

۹ ــ مثلث

راه افتادم بطرف کوچهٔ پشت قصر. کوچه درازتر از معمول به نظرم می آمد. سرم را پائین انداخته بودم. جنایت انسان را شاعر می کند. شاعری که نفهمد جنایت چه معنائی دارد شاعر نمی تواند باشد. صمد از این مقوله چیزی نمی دانست. شعر یک محکومیت... جنائی می تواند تمام واژه های موجود بشریت را در خود جای دهد. ولی نه! مثل اینکه قرار نبود که آن حس زیبائی شناختی عظیم من چندان دوامی داشته باشد. موجودات دیگری را در اطرافم احساس می کردم، موجوداتی که عملاً حرکت می کردند؛ ولی هرچه نگاه می کردم، کسی را نمی دیدم. و حالا مهتاب رفته بود. ماه، پشت یک ابر تیره، روی از جهان پوشیده بود. سرم را دو باره پائین انداختم و خواستم که توی کوچه در خیالات خود غرق شوم. ولی نه! مثل اینکه خیالی در کار نبود. مثل اینکه موجوداتی در اطرافتم حرکت می کردند. سرم را بلند کردم. از رو برو می آمدند؛ هرسه، سیاهپوش وقد بلند؛ و تمام کوچه را اشغال کرده بودند. به سه سیاهپوش درخشان در خواب می ماندند؛ و اصولاً این کوچه، بیشتر به کوچه ای در خواب شباهت داشت. هر سه به یک قد و هر سه قد بلند بودند و رنگ جامه هائی که سراپایشان را پوشیده بود، آنچنان سیاه بود که انگار ازپوست گربه ای سیاه به عاریت گرفته شده بود. هر سه دست هایشان را از جلوبه هم چفت کرده بودند و شانه هاشان را انگار از وحشت دزدیده بودند. من هیچ راه برگشت نداشتم. مجبور بودم پیش بروم و با این سیاه تنان بر آمده از اعماق شب، در این کوچهٔ خلوت رو برو شوم. انگارمن با موجودات زیرزمینی میعاد داشتم. قدم هاشان را به یک نسبت بلند بر می داشتند و شانه به شانهٔ یکدیگر

می آمدند و آنچنان سیاه بودند که تاریکی شب، در اطرافشان روشن به نظر می آمد. خدایا در ذهن اینان چه می گذشت؟ آهسته، وحشت زده، ازکنار دیوار راه می رفتم و چشم های ابدی شازده جمشید که لحظه ای پیش، سرتاسر مغزم را تسخیر کرده بود، اینک ازیادم رفته بود. می ترسیدم، ولی افسون سیاه این سه تن پیشم می راند وعجیب این بود که با وجود آنکه من به سوی آنها حرکت می کردم و آنها به سوی من، فاصلهٔ بین ما به همان اندازه که بود، باقی می ماند. آیا تا ابد من به طرف آنها می رفتم و تا ابد آنها به طرف من می آمدند؟ این فاصله چه نوع فاصله ای بود که هرگز از میان بر نمی خاست؟ و این سکوت نبود که بر ما و بر این فاصله حاکم بود. سکوت سطحی است، یعنی درسطح قرار گرفته است، این عمق بی حادثگی بود که درآن لحظه بر ما حاکم بود. این عمق بی حادثگی بود که درآن لحظه بر ما حاکم بود. در اعماق بی حادثگی حرکت می کردیم، آنها بطرف من و من بطرف آنها. می دیدمشان، ولی چشم ازآنها بر گرفته بودم و در کنار دیوار ترسان ترسان راه می رفتم؛ و آنها شانه به شانهٔ هم، قدِ هم، می آمدند. بعضی چیزها باور نکردنی هستند، مثل خواب؛ ولی هرگز نمی شد حتی درخواب هم موجودیت سیاه این سه تن را نادیده گرفت؛ و نمی دانم چه شد که خواستم بگریزم، جیغ بکشم و بگریزم؛ و آنگاه دست های چفت شده را به ناگهان دیدم که حرکت کردند، هرسه با هم، با هماهنگی تمام؛ و صداهائی شنیدم که بیشتر شبیه به جرنگ جرنگ زنجیر بود؛ و آنگاه نزدیکتر رفتم و آنها هم نزدیکتر آمدند، آن فاصلهٔ ابدی از میان رفت؛ و من خود را در برابر چشم های مرد وسطی که از پشت نقابی دیده می شد، یافتم و درچشم ها خیره شدم. چشم های پدرم بود که تازه ازخواب بیدارشده بود و رگه های خون، هنوز دور مردمکش شتک زده بود. چشم هایش آنچنان درخشان بود که از اعماق ظلمت برق می زد. خواستم که حرف بزنم، بگو یم کجا بودی؟ که چشم ها آنچنان درچشم هایم خیره شده بودند که انگار یک جفت سوراخ آبی خون آلوده درچشمهایم خیره شده اند؛ ولی چشم ها بیشتر به سنگ، سنگهای قیمتی شباهت داشتند و همینکه شروع کردم که پدر! این توئی، توئی که من دربرابرم می بینم، زنجیرهای وسط از صدا باز ماند و پلک چشم ها، خود به خود، مثل دو سر پوش بسیار کوچک حلبی افتاد و من پناه به مرد دست راستی بردم، به امید اینکه در وجود او نیز پدرم را خواهم دید، چشم درصورتش انداختم. یک جفت چشم ریز و سیاه وسفاک درچشم هایم خیره شده بود؛ نه شفقتی و نه عشقی در آنها دیدم. آنچنان خالی از نرمای پرلطف ترحم بودند که انگار در اعماق دو چاه خشک سیاه می نگرم. خواستم حرف بزنم و بگو یم، محمود! رحم کن! جهان ازآن تواست ولی رحم کن! که پلک ها، مثل دو سر پوش بسیار کوچک حلبی، افتادند و من، وحشت زده، پناه به مرد دست چپی بردم و چشم درچشم های عسلی او دوختم. چیزی پیر و درعین حال جوان، چیزی پوسیده و در عین حال شاداب، چیزی موجود و در عین حال ناموجود، چیزی نفرت انگیز و در عین حال ترحم انگیز، درعمق این چشم های عسلی موج می زد. انگار این چشم ها می خواستند بخندند و به جای خنده می گریستند. سفیدی این چشم ها از گریه آفریده شده بود. آیا من شبح چشم های خودم را

در برابرم می دیدم؟ خواستم فریاد بزنم که تو چگونه می توانی من باشی، چگونه؟ چگونه؟ که پلک ها، مثل دو سر پوش بسیار کوچک حلبی، افتادند؛ و بعد دیگر آن سه تن در برابرم نبودند؛ در پشت سرم حرکت می کردند، و من فقط صدای زنجیرها را می شنیدم؛ موزون، هماهنگ، به یک روال و در یک هوا، صدای این زنجیرها به گوش می رسید. برگشتم، پشت سرم را نگاه کردم؛ چیزی دیده نمی شد. سیاهپوشان ناپدید شده بودند و با وجود این، موجوداتی در اطرافم حرکت می کردند. برگشتم که به سوی قصر بگریزم، ولی در کوچه، آن سه تن، باز از رو برو می آمدند و همینکه در چشم هر سهٔ آنها خیرهٔ شدم، دو باره آنها ناپدید شدند و گروهی دیگر دربرابرم ظاهر شدند. مثل اینکه کتاب این خواب، فقط یک صفحه داشت که مدام ورق می خورد و یا کتابی بود با هزار ورق مشابه که هر ورق، ورق قبلی را تکرار می کرد. این تکرار مرا شکنجه می داد. مثل این بود که داخل کتابی گیر افتاده بودم و اگر حرکت می کردم نمی توانستم از کتاب بیرون بیایم، فقط می توانستم از این صفحه به صفحهٔ دیگر حرکت کنم. شروع کردم به دو یدن بطرف قصر، بطرف آن در عقبی قصر که می توانست مرا از دست اوهام نجات دهد. حالا آن سه نفر از میان رفته بودند، هر سه در وجود یک نفر از میان رفته بودند و آن یک نفر، در کنار در نیمه باز ایستاده بود. عجیب شبیه شبح تیمور حاجب بود، فریاد زدم، تیمور! تیمور! ولی کنار در نیمه باز کسی دیده نمی شد؛ و مگر تیمور نمرده بود که من شبحش را در کنار در ببینم؟ از در که رفتم تو، قصر هنوز در سکوت فرو رفته بود؛ از کنار در برگشتم و کوچه را نگاه کردم. ماه تازه از پشت ابرها بیرون خزیده، کوچه را روشن کرده بود. کوچه، صاف و پاک و مهتاب زده، زیباترین کوچهٔ عالم به نظر می آمد. این خوابهای در خواب نیستند که مرا به وحشت انداخته اند. این خواب های در بیداری، این اوهام تاریکی، این موجودات برخاسته از اعماق سرد ظلمت هستند که مرا به لرزه در آورده اند. هنوز بوی جنایتی که کرده بودم، در اطرافم حلقه زده بود. از حیاط خلوت قصر پاورچین پاورچین به طرف اتاقم راه افتادم. کلید را پیش از رسیدن به اتاق در آوردم. از پله ها بالا رفتم. در را باز کردم و آمدم کنار پنجره ایستادم. آیا جنایتم مرا موقتاً به سوی جنون رانده بود و یا به راستی آن سه تنان مکرر واقعیت داشتند؟ شاید این چیزهای واقعی نیستند که اهمیت دارند؛ این آن چیزهای خیالی، جنون آمیز، وهم انگیز و رؤیائی هستند که زندگی ما را به خود می آکنند و ما را زنده نگاه می دارند. گویا روح سرزمینی است قدیمی که ناگهان اشیا و اشخاص آن، از درون زبان می گشایند و الگوها و حالت های خود را، در لحظه ای مناسب، در سطح ظاهر می کنند. آن لشکر اعماق به سطح روح شبیخون می زند و روح آنچنان در شگفتی و حیرت فرو می رود که تا مدتها نمی تواند به حالت عادی و اعتیادی خود برگردد. ولی در عین حال باید سرّی هم دراین کار باشد که فقط آن سه تنِ مکرر، در جنون، در خواب و یا در وهم بر من ظاهر شده باشند. کنار پنجره که ایستاده بودم ماه زلال بر سرتاسر باغ فیروزی حاکم بود. نه! هیچ چیز نمی توانست واقعیت داشته باشد! و باز؛ نه! هیچ چیز نمی توانست واقعیت نداشته باشد. اکنون لابد محمود از خواب بیدار شده، نیزهٔ بلند شده در

هوا، درخوابش حلول کرده، او را ناگهان بیدار کرده است و او برای ازنش، به زن سومش، به زن بومی ترکمن چهره اش تعریف می کند که چقدر ترسیده بوده که نیزه در سینهٔ او فرود آید و قلب او را به لخته های کوچک و بزرگ خون بدل کند؛ و زنش لابد می خواهد آرامش کند، لابد موهای رنگ زده اش را به روی سینهٔ محمود پراکنده است و می خواهد او را بسوی آرامش، آرامش مادرانهٔ خود دعوت کند. و مادر محمود، لابد پرده های پنجره را از همان کنار تختش کنار زده، در زیر مهتاب به پاهای مفلوجش می نگرد... آیا براستی در این لحظه از زمان، تمام این وقایع، همزمان با یکدیگر اتفاق می افتند؟ هیچ چیز نمی توانست واقعیت داشته باشد؛ و باز؛ نه! هیچ چیز نمی توانست واقعیت نداشته باشد. و لابد پدرم، همزمان با این اتفاقات، هم اکنون، در اعماق دخمه ای، مثل سایه ای در خود فرو رفته، در خود مچاله شده، از خواب یا کابوسی جنبیده، به اشراق، به وجود مهتاب پی برده، چشم های مادرم را در خیالش، در مهتاب، می نگرد. در چنین ساعتی از زمان، باید مهتاب، مثل دست های نامرئی نوازشگر، شانه های برهنهٔ خلایق عالم را لمس کرده باشد؛ چرا که وقتی که چشمان مردگانی چون شازده جمشید بیدارند، چگونه ممکن است که چشمان زندگان عالم خفته باشند؟ در پائین، از پنجره که نگاه می کنم، ناگهان قامت بلند محمود را می بینم که به یکی از فراشانش تکیه کرده، در مهتاب، به سوی تختش حرکت می کند. به این زودی؟ آیا او به این زودی توانسته است از زخم نیزه التیام پذیرد؟ با خود می گو یم، این یک معجزه است، یک معجزه؛ چرا که دیروز، نه حتی دیروز، بلکه همین چهارده پانزده ساعت پیش، نیزه ای بر روی سینه اش در نوسان بود و اکنون قامت خود را راست کرده، ایستاده، تنها متکی به شانهٔ فراشی است و به راه خود ادامه می دهد. این معجزه است! محمود روی تخت می نشیند و بعد فراش وفادارش، بالش های نرم را مرتب می کند و آنوقت محمود دراز می کشد و سرش را روی بالش می گذارد و به مهتاب خیره می شود. و من- به چه دلیل؟ نمی دانم- از فکر آن سه تن خارج نمی شوم. آن صورت های سیاه، با آن نگاههای وحشتناک، که انگار از اعماق قرون، از درون ظلمت دوزخ، از درون یک تنور داغ ولی سیاه در برابرم ظاهر شده بودند، هرگز از برابر نگاه درونم عبور نمی کنند، می ایستند و مدام در صورت این هیولای کوچک، این موجود کوچک تاریخی شده می نگرند! نه! نه! من برای آنکه زنده باشم باید آن صورت ها را فراموش کنم. محمود در زیر مهتاب دراز کشیده، و وجودش آنچنان زلال است که حتی آب هم نمی تواند به آن زلالی باشد و من از پنجره می توانم زمین یا آسمان را نگاه کنم، هوای عطرآگین این یکی دو ساعت پیش از سپیده دم را در سینه ام جای دهم و از برکت این هوا، جنایت خود را فراموش کنم؛ چرا که شازده جمشید، فراموش کرده که به دست چه کسی کشته شده، من چرا فراموش نکنم که کسی را کشته ام؟ من باید سیاهی را از خود برانم؛ باید نعش شازده جمشید را از روی شانه هایم بردارم. از کنار پنجره دور می شوم. لباس هایم را می کنم، لباس های دیگری می پوشم، تمیز، ساده و ظریف؛ و دو باره از پنجره بیرون را نگاه می کنم. محمود هنوز محو تماشای مهتاب است. از پله ها پایین می روم.

۱۰ — دیشب

مرد مثله شدهٔ بالای چوب بست، آنچنان در آن بالا حرکت می کند که انگار در خواب، روی شانه های نامرئی حرکت می کند. محمود می گوید، دیشب یادت هست؟ و من می گویم، دیشب؟ مگر دیشب چه اتفاقی افتاد؟ می گوید، یادت نیست؟ دیشب یادت نیست؟ می گویم، نه! چیزی یادم نیست، مگر دیشب چه اتفاقی افتاد؟ می گوید، حالا که یادت نیست ولش کن، مهم نیست؛ ولی عجیب است، دیشب هزار سال پیش یادم هست، ولی دیشب امروز، همین دیشب یادم نیست. حتی دیشب، همین دوهزار و ششصد سال پیش یادم هست، ولی دیشب امروز، همین دیشب یادم نیست. حتی دیشب پنج شش هزار سال پیش هم یادم هست، ولی دیشب همین امروز یادم نیست؛ باید دستگاهی پیدا بشود و همهٔ حوادث را در ذهن من با ترتیب و توالی خاص زمانی آنها ضبط کند. یک حادثه نگار باید در ذهنم کار بگذارم، یا شاید یک حافظه نگار، تا چیزی از یادم نرود، همه چیز سرجای خود، به موقع، بر اساس زمینهٔ طبیعی و تاریخی و اجتماعی و فردی خود، حتی همه چیز با زمینهٔ الهی خود، پشت سر یکدیگر، در ذهنم ضبط شود تا هر وقت کسی از من پرسید، دیشب یادت هست؟ من بروم سراغ دیشب و از سیر تا پیاز دیشب را برای او تعریف کنم. در شرایط فعلی، دیشب، اصلاً شب نبود، دیشب هزارهٔ قبل از ما قبل تاریک بود، و هیچ شهری، جاده ای، کوچه ای بر روی زمین نبود، و من نه از پستان مادرم، بلکه از جای زخم رفیقم محمود، نه! رفیقم آلب ارسلان، شیر می خوردم و از روی سنگی خم می شدم به روی سطح چشمه ای و در اعماق چشمه، صورت مادرم را در کنار صورت پدرم خواب می دیدم. پدرم غسال حرفه ای هزارهٔ قبل ماقبل تاریک بود. دیشب؟ دیشب؟ من حالا در دیشب زندگی می کنم، ولی یادم رفته، اصلاً یادم رفته که یادم رفته که یادم رفته. دیشب؟ دیشب موچول میرزا در کنار احمدمیرزا، آن جوانک چاقالوی تخم پسته ای ایستاده، می گوید، قربانت گردم، قبلهٔعالم سلامت باشد، عالم به فدای سبیل تازه سبزشده تان، این تخم ها را محلّ امنی بیمه بفرمائید، تاج و تخت را هم بسپارید دست این آقای محترم قداره بند که همین سمت چپ این تصویر تاریخی قد کشیده، ایستاده، خودتان را از شر این زیورآلات کیانی و میانی خلاص کنید، دستی به سر و روی مبارک بکشید، این تخم های اساطیری و باستانی را در یک جای امن به امانت بسپارید؛ و احمدمیرزا داد می زند سر موچول میرزا می گوید، میرزا، دستور بده محمدشاه و وزیر و دخترش حاضر شوند؛ دیشب همهٔ اینها اتفاق می افتد. قبلهٔعالم سلامت باشد، وزیرعرضی دارد. به عرض برساند! به عرض می رساند که در هند رسم است که پشت قبالهٔ نکاحی اسامی اجداد پدری داماد را تا هفت پشت بنویسند؛ قبلهٔعالم می گوید، دختر را به عقد نکاح ما درآورید و بعد پشت قباله بنویسید، احمد پسر نادر، پسر شمشیر، پسر شمشیر، پسر شمشیر، پسر شمشیر، پسر شمشیر، پسر شمشیر؛ آقای محترم قداره بند که سمت چپ تصویر تاریخی قد کشیده، ایستاده به شنیدن این حرفها می خندد، بسیار هم بلند می خندد، طوری که نعره اش در تمام سرسراهای تاریخ، نه! ماقبل تاریک، منعکس می شود.

همین دیشب صدایش منعکس می‌شود. احمدمیرزا می‌گوید، اگر لازم باشد تا دوهزار و ششصد هفتصد پشت همینطور بشمارید، پسر شمشیر، پسر شمشیر، دیگر بس است، همین! لازم نیست پشت تمام قبالهٔ نکاح را پر کنید! دیشب، دیشب شاپور از پدرم می‌پرسد، خوب بگوچه شد، چه شد، چگونه شد که پدرم فهمید که در میان هزار غلام، فقط من یکی غلام نیستم؟ چه شد، چه شد؟ و پدرم می‌گوید اگر یادم نرفته باشد که بعون‌الله یادم نرفته، باید به قبلهٔ‌عالم عرض کنم؛ که گفت، عرض کن! گفت، عرض کنم که اگر یادم نرفته باشد که یادم نرفته، ساسان پسرانش را بفرمود بکشید اشکانیان را، آنها همه را کشتند، الا شاهزاده‌ای که با پدرت، اگر یادم نرفته باشد که یادم نرفته باشد که یادم نرفته، من نفس خویش را کشتم، اردشیر حقه‌ای را که به من سپرده بود بخواست، همچنان به مهر او بود و سر حقه بگشاد، ... دید در رقعه پیچیده بر رقعهٔ دیگر نوشته بود که کنیزک حامله است و تو در میان هزار غلام و قربانت گردم اگر یادم نرفته باشد که یادم نرفته قربانت گردم تو در میان هزار غلام، گوی را تو به آرتها شیرتاشور دادی، قبلهٔ‌عالم سلامت باشد، شیرتاشور پسر شمشیر، پسر شمشیر، ما از خیر... مان گذشتیم تا سر قبلهٔ‌عالم سلامت باشد، اگر یادم نرفته باشد که یادم نرفته که یادم نرفته که؛ محمود می‌گوید، ولش کن، ولش کن که یادت رفته که یادت رفته؛ می‌گویم باور کن اصلاً یادم رفته که یادم رفته، این جهان و سرتاسر مخلوقاتش یادم رفته که یادم رفته، دیشب یادم رفته. دیشب، دیشب، دیشب، دیشب می‌روم زیر پنجره می‌ایستم. صدائی مرا بسوی این پنجره می‌کشاند. دیشب یادم رفته که این پنجره را می‌شناسم. اول فکر می‌کنم که انگار در اتاق طبقهٔ سوم سگی هار می‌نالد و بعد صدا آنچنان وحشتناک می‌شود که انگار حیوانی دارد حیوانی درشت‌تر از خود را به دنیا می‌آورد و سر این حیوان آنچنان درشت است استخوان‌های زیر شکم حیوان مادر ترق ترق می‌شکند و حیوان مادر زوزه می‌کشد؛ و بعد این اوهام پیش از رسیدن به خود فاجعه ناپدید می‌شوند و آنگاه صدای مادرم، زوزه‌سان و کشیده و در عین حال خفه و دزدیده و شکنجه دیده شنیده می‌شود که خواجه، خواجه چشم هایت را یکبار دیگر باز کن، خواجه دهانت را یکبار دیگر باز کن و زبانت را یک بار دیگر، فقط یک بار، یک بار دیگر، به چرخش درآور، دست هایت را خواجه، نه! نه! نه! آن بازوان بی دستت را دور گردنم بینداز، دماغت را در موهایم فرو ببر و بگو ببینم هنوز موهایم بوئی دارد که تورا از خود بیخود بکند؟ و من از زیر پنجره دور می‌شوم، یعنی فرار می‌کنم، تا جایی که ممکن است فرار می‌کنم و اوهام زوزه‌ها، آن صداهای رؤیائی، به دنبال سرم می‌دوند و شبم را اشغال می‌کنند و کوچه‌های تودرتوی شبم را اشغال می‌کنند، دیشبم را اشغال می‌کنند. دیشب کجا بودیم را اشغال می‌کنند. دیشب کجا بودیم؟ یادم رفته کجا بودیم، یادم رفته؛ ولش کن که یادت رفته که یادت رفته که. دیشب؟ دیشب؟ تا ابد دیشب، یک دیشب ابدی، یک دیشب ازلی، یک دیشب قومی و تاریخی، یادم رفته که یادم رفته؛ ولش کن که یادت رفته که یادت رفته. دیشب؟ از کوچه‌ها بیرون دویدم. دیشب ساعت ده بامداد سال چهارصد و بیست و شش هجری قمری شمسی میلادی پیش از هجرت آدم

بود. گیسوان خرمائی زنی به نام کیمیا یادم بود، نه! یادم نبود، یادم رفته که یادم نبود، بلکه در کنارم بود، در حومهٔ بلخ یاری یا بغداد بودیم. کالسکه‌چی بر می گشت و هر از چند دقیقه پشت‌سرش را می نگریست و من کیمیا را بغل کرده بودم، وطوری بغلش کرده بودم که انگار مشتی مو و چشم و لب و دهان و عسل بود و چیزی جز این نبود که بغل کرده بودم. در حومهٔ شهر به سوی آرامگاه برادر گمنامم می رفتیم. کدام یکی؟ نمی دانم. منصور؟ یا صمد؟ یادم نیست؛ و من کیمیا را بغل کرده بودم و کالسکه‌چی بی آنکه، این بار، پشت سرش را بنگرد، می گفت، پیش از آنکه به آرامگاه خواجه برسیم از کنار تپهٔ کندوهای عسل عبور خواهیم کرد. باید ببینید، دیدن دارد، هوا پر از صدای زنبور است و معرکه است، قیامت است، البته، البته اگر کاری بکنیم زنبورها کاری به کارمان نداشته باشند، ولی اگر بخواهیم به کندوها نزدیک شو یم، طوری به ما نزدیک می شوند که انگار هر یکی قلوه‌سنگی است، درست اندازهٔ یک قلوه‌سنگ درشت و گنده؛ که من در حالیکه موهای کیمیا را به دور دهانم داشتم، گفتم، ما کاری به کار کندوها نداریم، راهمان را کج نکن، همینطور پیش برو، بسوی آرامگاه خواجه پیش برو؛ و بعد پرسیدم و البته این بار به شیطنت که خواجه را تو می شناسی؟ این خواجه را می گو یم، تو این خواجه را می شناسی؟ که او در جوابم داد زد، مثل اینکه فهمیده بود که صدایش را خوب نمی شنوم، داد زد که، نه! نه! خواجه گمنام است، گمنام است، هزارسال پیش که کشته شد، چند سالی اندامش برسر دار بود و بعد یک شب جسدش را از بالای دار پائین کشیدند و آوردند دفنش کردند و بعد خلیفه و سلطان و امیر قرار گذاشتند که چیزی روی قبرش نوشته نشود، ولی مردم، گاهگدار به زیارتش می آیند، البته اگر این زنبورها بگذارند، اگر این ز بنورها بگذارند، زنبور نیستند، سگ پاسبان هستند، عین گزمه های قدیم هستند؛ و من باز به شیطنت گفتم، این خواجه، خواجهٔ گمنام درست هزارسال پیش بود که مرد؟ و بعد پرسیدم، این خواجه، خو یشی، آشنائی، پدری، برادری نداشت؟ گفت، عده‌ای می گو یند — می شنوی؟ — عده‌ای می گو یند هزارسال پیش، و بعضی می گو یند دوهزارسال پیش، و برخی دیگر می گو یند همین سیصد چهارصد سال پیش و برخی دیگر حتی آنقدر خوش بین هستند که می گو یند همین صدسال پیش، آخر قبر خیلی تازه است، می دانی، آنهائی که دیده اند، اینطور می گو یند، من قبر را ندیده ام، فقط توانسته ام تا پنجاه شصت قدمی آرامگاه بروم، بقیه همه شایعه است، آنهائی که دیده اند چیزهائی می گو یند، یا شاید هم خود قبر را ندیده اند، از دور آرامگاه را دیده اند که در سکوت کامل و سوت و کور افتاده، و بعد باد در غبغب انداخته اند که خود قبر را دیده اند؛ پرسیدم تیمور؟ تیمور؟ — ونمی دانم چرا همینطوری اسمش را تیمور گذاشتم و او هم پذیرفت، چرا که برگشت و گفت، هان، چی بود؟ چیه؟ پرسیدم تیمور، بگو ببینم چه شد، چه شد که خواجه را کشتند؟ گفت، چیزهائی می دانم، اجازه ندارم که بگو یم، می دانی من حتی می ترسم که این اسب های کالسکه که این قدر رام هستند، ناگهان جاسوس از آب درآیند؛ و من چشم یکی از اسب ها رامی دیدم که گرد و خاکستری و سیاه، ما را می پائید و انگار اسب، حرف های ما را با

چشم هایش می شنید؛ و بعد گفتم بگوتیمور، بگو ببینم، خویشی، آشنائی، برادری، خواهری هم این خواجه داشت یا خیر؟ بگو ببینم، چه شد، تنها بود، تنها هم مرد؟ گفت، زنش پیش مرگش شد، پسرانش را هم حکومت گرفت و کشت وفقط یکی ماند که سرکردهٔ امیر است و می گو یند به خوابگاه امیر هم راه دارد؛ گفتم پس باید خواجه همین بیست سی سال پیش مرده باشد؟ گفت، مواظب اسبها باش که دیوار موش دارد و موش گوش دارد؛ و بعد فریاد زد، سرتان را بدزدید که به کندوها نزدیک می شو یم؛ و زنبورها تمام جاده ها را پوشانده بودند وصدای وزوزشان مثل یک هلهله وطنین شوم شنیده می شد، و بعد صدای کالسکه‌چی را از فاصله ای بسیار دور شنیدم که می گفت، من از این جلوتر نمی روم، همیشه مسافرهایم را اینجا پیاده می کنم، بقیهٔ راه را باید پیاده برو ید، آرامگاه آن سوی پردهٔ زنبورهاست، از دیوار زنبورها که بپرید بالا، آرامگاه را می بینید؟ و خودش دور می شد وصدایش دیگر نبود و حتی من توی کالسکه ننشسته بودم و حتی کیمیا را بغل نکرده بودم، وفقط از پشت دیوار، یک دیوار سنگی صدای مادرم را می شنیدم، مثل زوزه‌های مداوم یک حیوان بیمار که می خواست در آخرین لحظهٔ زندگی صدایش را به آن سوی دیوار برساند، وصدایش به آهستگی به گوش می رسید که خواجه، خواجه، زنت را پشت دیوار، توی دیوار چال کرده اند، صدایم را می شنوی؟ و اصلاً آرامگاهی در کار نبود، دیشب، نیمروزی بود که در آن حتی از آرامگاه هم خبر نبود. و محمود با چه شیطنتی می گفت، اگر یادت نیست، ولش کن، مهم نیست که یادت نیست که یادت نیست. و من می گفتم، دیشب؟ اصلاً یادم رفته که یادم رفته که یادم رفته، تورا به خدا تو یادت نرفته که یادت نرفته؟ و محمود می گفت، ولش کن، ولش کن که یادت رفته که یادت رفته. دیشب! شاعرچه خوب گفته است، چو کودک لب از شیر مادر بشست، زگهواره محمود گو ید نخست؛ دیشب! دیشب! معز بن عنصر فرخ بن منوچهر احمد بن علی نظامی عروضی دامغانی، دیشب شعری گفته، پیش سلطان شده، شعری گفته، شعر خوبی گفته، یادم نیست، لابد همان، آراستن سروز پیراستن است. محمودبن ارسلان را این شعر بسیار خوش آمده، دستور داده دهنش را سه بار پر از جواهرکرده اند. نزدیک بودمعز بن عنصرخفه شود. و امروز رفته پیش دلاک داده تمام دندانهایش را کشیده اند، و آمده تا بر سبیل ارتجال شعری دیگری بگو ید. معز بن عنصر متواضع است و درو یش، تمام دندان های طمعش را کنده تا اگر دستور دادند دهنش را پر از جواهر بکنند، دهن آماده تر باشد، دهن جاداریعنی همین. کان سرب و رساد از این عید تا به عید گوسفندکشان و پنجاه فرسخ از زمین های گرگان و مازندران از آنِ معز بن عنصر است. همه به بدیهه و ارتجال می گو ید که می داند سیم از خزینه به بدیهه بیرون آید. دهن جاداریعنی همین. ایزد تبارک و تعالی بر همه لعنت کناد، بمنه و کرمه؛ و یک چشم صمد، اکنون منقار کرکسان را می نگرد، و چشم بینا یعنی همین! دیشب! دیشب! دیشب! همه‌چیز دیشب اتفاق می افتد! همه‌چیز دیشب اتفاق می افتد! امیرپرده را به یک سومی زند، وارد می شود. دست پسر چارده ساله اش را گرفته. حاضران تعظیم می کنند و بعد سرها بلند می شود و امیرچشم درچشم تک تک حاضران می دوزد و بعد

به صدای بلند می گوید: سوزنی! سوزنی جلوتر آی؛ و سوزنی جلومی رود و تعظیم می کند ودست روی شکم می ایستد، امیرنگاهی به پسرش می کند ونگاهی به سوزنی و می گوید، فرزند با سعادت خویش را به تومی سپاریم تا ازعلوم و کمالات و حکمت، هرچه درخورمقام اوست، به او بیاموزی، فرزندما نباید از هیچ عالم و حکیمی، چیزی کم داشته باشد؛ سوزنی تعظیم می کند. امیر می رود. همهٔ حاضران خارّج می شوند جز سوزنی و فرزند با سعادت امیر. صحنه عوض می شود سوزنی روی تشکچه و فرزند با سعادت امیر روی یک صندلی جواهرنشان نشسته اند، سوزنی چیزی می گوید و فرزند با سعادت تکرار می کند: سوزنی می گوید: با وجود ریش وخ ... مرد چون ابله بود؛ و فرزند با سعادت تکرار می کند، با وجود ریش وخ ... مرد چون ابله بود؛ سوزنی می گوید: روستائی زادگان مانند او را ماچه خر؛ و فرزند با سعادت تکرار می کند: روستائی زادگان نامند او را ماچه خر؛ سوزنی می گوید، وادریده بردریده، واشخیده شق شده، گیش و انگل آنکه بر... نی زنی انگشت تر؛ فرزند با سعادت تکرار می کند، آنکه بر... نی زنی انگشت تر؛ سوزنی می گوید؛ دان کنورا بنک وپرچ کین را می دان سرین، دان سنو را خردل و انگشت اشکم را.... ؛ فرزند با سعادت تکرار می کند، انگشتن اشکم را ... سوزنی می گوید، دان جرنگست آن صدائی، دان شلپست آن صدائی، دان تلکست آن صدائی، دان تلپست آن صدائی؛ فرزند با سعادت با هوش است و می گوید: دان جرنگ و دان شلپ و دان تلک و دان تلپ؛ سوزنی می گوید، درخورانشی بود زیبنده نبود بر...؛ فرزند باسعادت تکرار می کند، زیبنده نبود بر فرزند با سعادت، همانطور که روی تخت جواهرنشان نشسته نزدیک است خوابش ببرد. سوزنی برای آنکه خواب از سر فرزند با سعادت بپرد، کتابی دیگر بدست می گیرد و به صدای بلند و به لحن نقالان می خواند که، شصت و یک تار گیسوی عنبرین فام را چون خرمن مشک بر اطراف ریخت و نیم تاج مکلل به الماس به گوشهٔ سر بند کرد و کمر بند جواهر برمیان بست و سرتاپا درمیان درّ و گوهر غرق گردید تا هنگام عصر به قدرسی مرتبه خود را آراست و بر هم زد و طور دیگر خود را آرایش نمود آنقدر حسن خود را جلوه داد که هوش از تمام کنیزانش پرید تا امروز ملکه را به این حسن و جمال ندیده بودند همه حیران جمال ماه مثالش شده بودند ملکه هم از عشق پسر قهوه‌چی آرام نداشت تا شب بر سردست درآمد و جهان لباس عباسیان پوشید؛ سوزنی به اینجا که می رسد نگاه می کند می بیند که به فرزند با سعادت حالت ... دست داده است و او دست سفید وظریفش را بلند کرده، روی پاهایش گذاشته. سوزنی سعی می کند ... نادیده بگیرد و ادامه می دهد، یک ساعت از شب گذشته، همهٔ اهل بازی حاضر شدند و مردم همه آمدند. تماشاخانه آراسته شد. پطرس شاه خواجه یاقوت را گفت، برو ملکه را بیاور و خودش با قمروزیر و امیران و وزیران سوار شدند و به تماشاخانه آمدند و بر جای خود آرام گرفتند؛ سوزنی دو باره فرزند با سعادت را نگاه می کند و می بیند که فرزند با سعادت آنچنان ... که رگش را بزنی خبردار نمی شود تا چه رسد به اینکه به بقیهٔ قصه گوش کند. لحظه ای پیش از آنکه فرزند با سعادت کارش را تمام کند،

پرده به یک سو می رود و ناگهان امیر و به دنبال او گروهی از رجال قوم وارد می شوند. سوزنی که وضع را اینطور می بیند، بلند از روی کتاب می خواند، قمروزیر نظر کرد امیرارسلان را دید که چون خورشید رخشان یا ماه تابان شاد و خندان در پشت بساط ایستاده، چشمش از پرتو جمال خورشید مثالش خیره شد و پیش آمده، سلام کرد، امیرارسلان علیک گرفت؛ فرزند با سعادت کارش را تازه تمام کرده است و ناگهان خود را در برابر پدرش می بیند. رجال قوم می خواهند بخندند، ولی جرأت نمی کنند. سوزنی بلند می شود و تعظیم می کند، و امیر در حالیکه لباس خیس فرزند ببا سعادت را نگاه می کند، می گوید؛ پس این است آن چیزی که از علوم و صنایع و حرف و کمالات به فرزند ما یاد می دهی؟ می خواهی که او بدین طریق مملکت داری کند؟ سوزنی می گوید، قربان، فرزند با سعادت خوابشان گرفته بود، نمی دانم چطور شد یکدفعه هوائی شدند و این دسته گل را به آب دادند، این بندهٔ ناچیز را این بار ببخشید، تکرار نمی شود، به خدا قسم که تکرار نمی شود؛ وزیراعظم جلو می آید و شفاعت می کند و امیر سوزنی را می بخشد و دستور می دهد که از کتاب های مربوط به آئین مملکت داری برای فرزند با سعادت بخواند. سوزنی به چشم می گوید. امیر و رجال قوم خارج می شوند. سوزنی یکی از کتابهای مملکت داری را بدست می گیرد و برای فرزند باسعادت می خواند. پس بدان ای پسر که تورا غلامان بباید و توچون خواهی غلام بخری هنگام خریدن غلام را بخوابان و ستان هردو پهلوی وی بمال و نیک بنگر تا هیچ دردی و آماسی در آن دارد، پس اگر دارد درد جگر و سپرز باشد، چون این علتهای نهانی تجسس کردی از آشکارا نیز بجوی، از بوی دهان و بوی بینی و ناسور و گرانی گوش و سستی گفتار، و خوب ببین که مبادا چشمش، گوشش یا دماغش بواسیری باشد، همه جا را بو کن و بر سر قیمتش چانه بزن و چون به خانهٔ خویش آوردی با او با ادب رفتار کن که اگر با ادب رفتار نکنی بر تو آن رسد که به امیری از امیران این قوم از غلامش رسید؛ با سعادت می پرسد، بگو چگونه بود آن حکایت؛ و سوزنی می گوید، اگر چه این حکایت نه حکایت کتابتست ولکن بزرگان گفته اند، النادرة لا ترد، و نیز گفته اند، قل النادرة ولوعلی الوالدة، شنودم که ... بیت، جاهل فراز مسند و عالم برون در، جوید به حیله راه و به دربان نمی رسد؛ شب شده، فرزند باسعادت خوابش گرفته است. سوزنی بلند می شود. کتاب را بسته، کنار گذاشته است. صورت فرزند با سعادت را می بوسد. از اتاق بیرون می رود. شب است. دیشب است، و یادم رفته که دیشب چه شده، محمود می گوید، خوب ولش کن که یادت رفته که یادت رفته؛ می گویم اصلاً یادم رفته که یادم رفته. صداهائی می آید. یادم رفته که یادم رفته، مرد قداره بند از سمت چپ تصویر تاریخی بیرون می آید، می رود پشت یک میز می نشیند. از سمت چپ تصویر تاریخی قداره بند دیگری بیرون می آید، او هم می رود پشت میز، رو بروی قداره بند اول می نشیند. قداره بند اول امیرماضی است. بگذار نگاه کنم ببینم قداره بند دوم کیست. صورتش خیلی آشنا به نظر می آید. عجب! عجب! قداره بند دوم هم امیرماضی است. چندتا امیرماضی داریم؟ هر چندتا! دو امیرماضی دستهایشان را از دوطرف میز به سوی

یکدیگر دراز می کنند. جنگ در اطراف آنها به یک چشم به‌هم زدن شروع می شود. این در واقع جنگ نیست. یک انتحار دسته‌جمعی است، منتها در این انتحار دسته‌جمعی دو گروه فقط حنجره‌های یکدیگر را عوضی گرفته‌اند. حتی گلاویز شدنی هم در کار نیست. افراد هر گروه به راحتی گردن و گلوشان را به تیغ افراد گروه دیگر می سپارند و بعد افراد دیگر از گروه قبلی، سر افراد دشمن را که تازه از کشتار فارغ شده‌اند گوش تا گوش می برند. پس از این انتحار دسته‌جمعی، کرکس ها، فوج کرکس ها از راه می رسند. دو امیرماضی هنوز دست در دست یکدیگر دارند. گرچه آسمان و بالای درختها و کنار هره‌های بامها را فوج کرکس ها پوشانده‌اند، ولی هنوز به حد کافی کرکس پیدا نمی شود. بوی عفونت فضا را گرفته است. برای هر کرکس، چندین مرده رسیده، پیغام فرستاده می شود که، مرده زیاد کرکس ارسالید. کرکس های جدید، از راه می رسند، دور مرده ها را طواف می کنند و می نشینند و مشغول می شوند. چند لحظه بعد دیگر مرده‌ای دیده نمی شود. امیرماضی دوم بلند می شود و می رود توی تصویر تاریخی و بعد امیرماضی اول هم بلند می شود و در تصویر ناپدید می شود. و آنوقت صوراسرافیل دمیده می شود؛ صوراسرافیل باطنابی به دور گردنش وارد صحنه می شود. مردی هم با طنابی به دور گردنش آنورتر ایستاده، گریه‌اش گرفته. صوراسرافیل خطاب به مرد دیگر فریاد می زند، ملک ازپسرام خاقان، تقاضای رحم داشتن بیجاست. طناب ها بالا کشیده می شود؛ جرمش این بود که اسرار هویدا می کرد، یادآرزشمع مرده یادآر، دوزبان کبود و دو جفت چشم سیاه و سفید، عصبانی و ازحدقه درآمده،برروی میزتاریخی امیرماضی، آن دو امیرماضی آویزان شده؛ غیر از اینها صحنه خالی است. کرکس ها رفته‌اند، در حالیکه به زحمت می توانستند بالهایشان را به علت پُری شکم هاشان از زمین بلند بکنند؛ ولی این فقط به علت پری شکم هاشان نبود که نمی توانستند حرکت بکنند. بر روی سینه هاشان، نشان های رنگین لیاقت سنگینی می کند؛ نشان های درجهٔ یک، درجهٔ دو، درجهٔ سه، از هرنوع؛ تاریخی، فرهنگی، هنری، لشکری، و کشوری. همهٔ اینها دیشب اتفاق می افتد؛ دیشب درساعت یازده صبح؛ و بعد درست هزارسال بعد، درساعت یازده‌وده دقیقهٔ صبح دیشب، پرده بالا می رود. صحنه آب‌وجارو شده؛ و در تمیزی خود انگار جادو شده. فراش ها، گزمه ها، قزلباش ها و سربازان قروقاتی، یک آهنگ مشهورنظامی را بلند می خوانند و پاهاشان را با یکدیگر تنظیم می کنند و راه می روند؛ رام دارا رام دام رام دارا رام دام رام دارا رام. رام دارا رام دام رام دارا رام دام رام دارا رام. رام دارا رام دام رام دارا رام دام رام دارا رام. از زیرزمین صحنه، از روی پله های شکسته بسته، چهارنفرنعش مردی را که روی نردبان انداخته‌اند، بیرون می آورند و درست جلوی چشم همه، وسط خیابان روی زمین می گذارند. زنهائی که ازپشت پنجره‌ها خیابان را نگاه می کردند، پرده‌های پنجره‌ها را می کشند و خود را از انظار مخفی می کنند. ما همه آنجا هستیم. یک نفرمی رود تصویر تاریخی را می آورد و آن را بردیوارمقابل آویزان می کند. دیوارمقابل سوراخ سوراخ شده. مرد قداره‌بند، قدم زنان از تصویر تاریخی بیرون می آید، نزدیک می شود و روی

جسد خم می شود. ما هم نزدیک تر می رو یم و از روی شانه های این مرد برروی صورت جسد خم می شو یم. چشم های مرده هنوز باز است. چشم های مرده آبی روشن است که برآن رگه های خون شتک زده. دهن جسد کاملاً باز است. مرد قداره‌بند دست جسد را بلند می کند و انگار وسط دو انگشت زمختش نبض دست را امتحان می کند؛ مثل یک طبیب مخصوص تصدیق می کند که مرد، مرده است. و بعد خطاب به یکی از فراشان می پرسد، بقیه کجا هستند؟ و آنوقت از زیرزمین، برروی نیزه ها، سرهای پرمو و صورتهای ریشو که از سوراخ های متعددشان پوشال بیرون زده، برروی صحنه آورده می شود. مرد قداره‌بند نسبت به سرهای بالای نیزه ابراز مرحمت می کند و بعد برمی گردد و با قدم های موقر، به طرف تصو یر تاریخی می رود، دستش را به علامت خداحافظی بلند می کند وتکان می دهد. بعد فراش ها تصو یر تاریخی را جمع می کنند. برروی صحنه، فقط جسد روی نردبان و سرهای بالای نیزه می ماند. نسیم ملایمی می وزد. انگار یک پردهٔ ابریشمین از روی صحنه عبور داده می شود. همه می روند. از پشت صحنه آن آهنگ نظامی شنیده می شود. رام دارا رام دام رام دارا رام دام رام دارا رام. رام دارا رام دام رام دارا رام دام رام دارا رام. ما ازپشت صحنه به دنبال آهنگ حرکت می کنیم. دو هزار سال قبل، در ساعت یازده و پانزده دقیقهٔ صبح دیشب. در کنار تپه فقط یک درخت دیده می شود. زنده به خونخواهیت هزار سیاوش، گردد از آن قطره خون که از تو زند جوش؛ یک سر بریده از بالای درخت نگاه می کند. یک عینک با شیشه های کوچک و پاک بر روی چشمهای باز گذاشته شده. این سر حرف می زند. آهنگ نظامی را قطع می کنیم تا ببینیم چه می گو ید. ما از حرفهایش چیزی نمی فهمیم. می رو یم تصو یر تاریخی را می آوریم. تصو یر را باز می کنیم. مرد قداره‌بند از تصو یر تاریخی پائین می آید و با قدم های موزون، با حرکت همان آهنگ نظامی، که ما دیگر نمی زنیم، به طرف سر بالای درخت می رود. ما هم می رو یم به طرف درخت. مرد قداره‌بند، ریش سر بی بدن را در دست می گیرد و می گو ید، هر حرفی داری به خودم بگو، این حیوونها که چیزی سرشون نمیشه! راست می گو ید، ما چیزی سرمان نمی شود. ما هیچ وقت چیزی سرمان نشده، حالا هم سرمان نمی شود. مرد قداره‌بند سرش را با احتیاط جلوتر می برد و باترس و لرز گوشش را درست جلوی دهن بازسر بی بدن قرار می دهد؛ لحظه ای در سکوت می گذرد، و بعد مرد قداره‌بند، سرش را طوری عقب می کشد که انگار دشنامی از سر بی بدن شنیده. مرد قداره‌بند عصبانی است؛ دستش را دراز می کند، هرپنج انگشتش را توی دهن سر بی بدن فرو می کند و دندان های سر را بیرون می کشد و بعد محکم توی صورت جسد با دستش می کوبد و با قدم های بلند و با صورتی عصبانی بر می گردد و وارد تصو یر تاریخی می شود. ما تصو یر را باز می کنیم. عینک سر بی بدن را که افتاده بر می داریم و می گذاریم روی چشمش. آهنگ نظامی را شروع می کنیم و راه می افتیم و دو باره از دیشب سر در می آوریم و در ساعت یازده و بیست دقیقهٔ صبح دیشب، دوهزار و پانصد سال پیش از این، میرزای کرمانی را می بینیم که با یک زیرشلواری بالای چوبه دار خشکش زده، گردش دوران و

دست به دست شدن این قحبهٔ تاریخ را از دست این امیرماضی به دست آن امیرماضی، تماشا می کند. ما هم تماشا می کنیم و بعد مرد قداره‌بند از تصویر تاریخی بیرون می آید و فریاد می زند، ابراهیم خلیل خان، گلدان طلائی را حاضر کن؛ و ابراهیم خلیل خان گلدان را می آورد و درست جلوی شلوار قداره‌بند می گیرد، دگمه های شلوار را باز می کند، احلیل مرد قداره‌بند را در می آورد و پس از آن که مرد قداره‌بند، درست در وسط کاخ، و در برابر همهٔ حضّار داخل گلدان شاشید، و پس از آنکه به صورتش و چشم های درشت سرخش، و عضلات دور گردن و گلویش فشار آورد و قرتی گ ... ابراهیم خلیل خان احلیل را می شوید، و آهسته، با احترام تمام، با دو انگشتش، اجلیل را می گیرد و توی شلوار می اندازد، دگمه ها را می بندد و قد راست می کند، گلدان در دست، عقب عقب می رود ودور می شود و مرد قداره‌بند بر می گردد و می رود به طرف تصویر. روحاً سبک شده. وارد تصویر می شود و ما می دویم و تصویر را تا می کنیم و آهنگ نظامی را دوباره شروع می کنیم. و آنوقت محمود می گوید، اگر دیشب یادت رفته، ولش کن، ولش کن که یادت رفته که یادت رفته. می گویم آره یادم رفته، یادم رفته که یادم رفته که مأمور کرده بودند بغلش کنم، بغلش کنم، از پشت و از زیر، بغلش کنم و نگهش دارم. کار بسیار مشکلی بود. بوی عرق و خون ریخته خفه ام می کرد. روی زانوهایم نشانده بودمش. یک نفر از زیر لباس کسی که روی زانوی من نشانده بود، دست گوشتی او را، دست کسی را که روی زانوی من بود، بلند می کرد و به طرف مردم تکان می داد. من فقط از پشت سر قسمتی از دست گوشتی را می دیدم که به طرف مردم تکان می خورد. من مردم را می دیدم و در خیالم حتی صورت امیرماضی (راستی کدام یکیش را؟) را هم می دیدم و سر این امیرماضی را یک نفر از پشت سر طوری حرکت می داد که انگار صورت کاملاً زنده است، انگار صورت همین چند لحظه پیش، روی فرش کنار ضریح شاه‌عبدالعظیم نقش زمین نشده بود. صورت نقش تاریخی خود را خوب بازی می کند؛ ما هم نقش تاریخی خود را خوب بازی می کنیم. اتابک عملاً رودر روی مرده می خندد؛ مردم ابراز احساسات می کنند؛ زنده باد! زنده باد! زنده باد! و اتابک با مردهٔ امیرماضی حرف می زند؛ طوری حرف می زند که انگار امیرماضی جز شنیدن این حرفها دوست ندارد حرف دیگری بشنود؛ خوب شد، خوب شد، که به دست مبارک مشکل خراسان حل شد؛ هرات را به انگریزی ها واگذار کنید، خوزستان؟ خوزستان چه اهمیتی دارد؟ رفتیم و بردیم داغ نو بردل، وادی به وادی، منزل به منزل، ای رود کارون، ای دشت و هامون، گریید بر من، چون ابر ساحل، چون ابر ساحل؛ اتابک آهسته به‌ما می گوید، کسی نباید بفهمد، مردم اگر بفهمند غوغا می شود؛ طوری این حرف را می زند که انگار امیرماضی خودش هم نباید بفهمد که مرده،غوغابپا می کند؛ و بعد اتابک با امیرماضی حرف می زند، خدا کمر مبارک را از قدرت نیندازد، فرمودید، در عرض چند ثانیه از فاطمه ازالهٔ بکارت شد؟ فقط پنج ثانیه؟ چه مهارتی! چه قدرتی! چه کمری! خداداد است؟ چه فتوحاتی! اتابک می خواهد جریان ملیجک را تعریف کند، خنده اش می گیرد،

جلوی خنده اش را می گیرد و فقط یک لبخند زورکی می زند. مردم هورا می کشند، هورا، هورا، هورا، و بالاخره اتابک جریان ملیجک را تعریف می کند؛ قبلهٔعالم خوب می داند که پسرک هفده‌ساله به دلاک حمله کرده؛ هورا، دختر قبلهٔعالم فرمود، تا ختنه نکنی، تا ختنه نکنی زنت نمیشم، لوس نشو، به خاطر پدرمه، برای من چه فرقی می کند، به خاطر پدرمه؛ هورا، هورا، هورا؛ و دلاک وحشت‌زده تیغش را در می آورد، روی چیزی مثل کمر بند، چندبار بالا و پائین می کشد. پسر هفده‌ساله دراز می کشد، شلوارش را پائین می کشد و ران سیمینش را به فرش اتاق می‌چسباند، ... به موی قبلهٔعالم که چنین چیزی در هیچ جای عالم نظیر ندارد؛ هورا، هورا، هورا؛ دلاک کنار پسرک می نشیند، آب دهنش را غورت می دهد، آلت پسرک را در دست می گیرد، میزان می کند، می برد، مرهم می گذارد، دعا می خواند، بلند می شود، و پسرک شلوارش را بالا می کشد. انگار هیچ اتفاقی نیفتاده، از پشت پرده، دختر قبلهٔعالم ماجرا را تماشا می کند، پسرک پرده را کنار می زند و تو می رود؛ مردم هورا می کشند؛ هورا، هورا، هورا؛ و اتابک صدای امیرماضی را از اعماق یادهایش می شنود، که تا کی باید شخص یک صورت و یک ریش را ملاحظه کند، از دیدن صورت مردم ایران خسته شدیم، برو یم فرنگ ببینیم آنجا چه خبر است؛ و کالسکه از دروازه وارد می شود و راه کاخ را درپیش می گیرد. امیرماضی، جسد امیرماضی، به مردم لبخند می زند، دست تکان می دهد، و اتابک به حرف زدن خود ادامه می دهد و بوی عرق و خون امیرماضی خفه‌ام می کند؛ می خواهم جنازه را از روی زانوهایم ول بدهم پائین و از کالسکه بپرم پائین و بروم دنبال کارم، و اتابک می گوید، غوغا، غوغا می شود، غوغا می شود؛ امیرماضی دستش را تکان می دهد و رضای کرمانی موقعی که دستش را بالا می برد تالقمه را در دهنش بگذارد، صدای زنجیرش شنیده می شود و بعد دیگر همه سردار هستند، سردار، همه، همه؛ محمود می گوید، ولش کن، ولش کن، دِه می گویم ولش کن که یادت رفته که یادت رفته، که من می گویم. آره خب، یادم رفته که یادم رفته؛ و بعد آهنگ بومی و ملی نواخته می شود و بعد صورت های زمخت و لاغر مردانی که همه بغل هم لوله شده اند، بی آنکه به یادم بیایند، در برابرم ظاهر می شوند. دستی خشن، در نیمه شب، همان نیمه‌شب صبح دیشب، تمام کمر بندها را شل می کند، تمام شلوارها را پائین می کشد و درپشت میله ها در اعماق حجره های تو در توی زیر زمین، همه بغل هم لوله می شوند؛ تصویر تاریخی امیرماضی در میان همه است، امیرماضی ادامه پیدا می کند، شب و روز را درهم می آمیزد، گسترش می یابد به همه جا پهن می شود، نقش خود را بازی می کند. امیرماضی بزرگترین شخصیت این صحنهٔ عظیم قومی است. این شخصیت تمام کمر بندها را شل می کند. آن آهنگ، آهنگ قدیمی و بومی و ملی و تاریخی، بار دیگر شنیده می شود، منتها این بار آهسته و در اعماق تن های درهم لوله شده شنیده می شود. انگار گروهی این آهنگ را در خواب می خوانند، آهنگ، یک حالت جسته گریخته و درهم و برهم دارد. انگار پاهای خوانندگان آهنگ هم در خواب حرکت می کنند. و صدای پاها، خشن، زمخت، قرچ قرچ به گوش می رسد؛ و باز

محمود دنگش می گیرد که دو باره از دیشب سؤال کند، از همان دیشب معهود؛ منتها به صورتی عجیب سؤال می کند، ولش کن که مراسم دیشب یادت رفته که یادت رفته؛ ولش کن که خوابت یادت رفته که یادت رفته، آنها هیچکدام مهم نیست، مهم این پیروزی عظیم قومی است که ما به دست آورده ایم، ببین چطور مردم می افتند و بر می خیزند و پشت سرما می آیند؟ نگاه کن و ببین؛ و من بی آنکه برگردم می دانم که مردم چکار می کنند. در فکر فرو می روم؛ دیشب؟ دیشب؟ مراسم؟ خواب؟ اینها براستی چه مفهومی دارند؟ آیا محمود می خواهد که با این کلمات مرا دیوانه بکند؟ آیا این حرفها را همین طوری می پراند تا من در تخیلات منحرف کنندهٔ خودم غرق شوم؟ می گو یم، من هیچ چیز یادم نمی آید! می گو ید، علتش هیجان زیاده از حد امروز تست، فکر کنی یادت می آید، زیاد هم لازم نیست که به خودت فشار بیاری، اینکه دیگر دو سه هزارسال پیش اتفاق نیفتاده که فراموشش بکنی! می گو یم، مر بوط به چه کسی است؟ این دیشب به من چه ارتباطی دارد؟ می گو ید، جز تو به هیچ کس مر بوط نیست، حتی به من هم مر بوط نیست؛ می گو یم، به این مرد بالای چوب بست چطور؟ به او هم مر بوط نیست؟ می گو ید دورادور، چرا، ولی او فقط بلد بود سماجت به خرج بدهد، سعی کن یادت بیاد، راه چندانی نمانده، به این زودی اطراف شهر دیده می شود، سعی کن یادت بیاد؛ و من در خود فرو می روم. همه چیز را فراموش می کنم. حالتی دارم که گاهی به حافظه ام دست می دهد. ناگهان حافظه ام از تمام یادهایش خالی می شود، انگار پر از شن و خاک را در جائی خالی کرده اند، وفقط تو برهٔ خالی از هوا آو یزان مانده است. این آن لحظهٔ جان کندن حافظه است، لحظه ای پیش از مرگ نهائی حافظه است، یا چیزی شبیه به مرگ، مثل موقعی است که انسان نگاه می کند و چیزی نمی بیند، مثل موقعی است که انسان بی هواست، بی خیال است و به هیچ چیز و هیچ کس تعلق ندارد. و آنوقت این خلاء عبور می کند، مثل کالسکه ای بی سرنشین و بی اسب و بی راننده که برای خودش، در خیال آدم، در آسمان عبور کند. پس از عبور این کالسکهٔ خالی، دو باره یادم می آید، انگار همه چیز را فراموش کرده بودم تا چیزهای جدید یادم بیاید، یک دیشب جدید، یک دیشب قدیمی و باوجود قدیمی بودنش جدید، یادم می آید. محمود از همه چیز طوری حرف می زند که انگار صبح بلند شده، می گو ید خوابت را تعریف کن؛ و البته این دیشب نیز مثل هر دیشب دیگری عین خواب است، خوابی که تعبیر عملی آن را کاتب از زبان محمود بیان می کند. این کاتب، این جنایتگر صادق، تا مرا از دیشب عبور ندهد، ولم نخواهد کرد. ولی او شرورترین کاتبی است که جهان به خود دیده است؛ آنقدر کثیف و خودکامه است که می خواهد همه چیز را خودم تعریف کنم. انگار او خودش با من کوچکترین ارتباطی ندارد. شاید، ولی، ولی کاتب آنچنان همه چیز را در وجود من پنهان می کند که انگار من خرابه ای هستم که باید گنج های او را درون خود مخفی کنم. ولی نه! آنچه بر من گذشته، آنچنان عینی است که ربطی به دیگران، و یا به کاتب ندارد. کاتب فقط مأمور است که بنو یسد، فقط یک قلم است که می نو یسد. او دخالت

نمی کند. نه در خواب هایم و نه در بیداری هایم؛ و خواب و بیداری من از شقاوت واقعیت مالامال هستند. این واقعیت شقی و خونین در خوابهایم به همان صورت جلوه می کند که در بیداری ام. یک دست شقی، استخوانی و خونین، بیدارم می کند و پیوسته به سوی یک در نیمه باز هدایتم می کند. چشم هایم را هم می مالم، کنار این در می ایستم، نمی خواهم نگاه بکنم؛ ولی از پشت سر، آن دو دست شقی و استخوانی و خونین، برروی شانه هایم فشار می آورند و انگار سحر وجادوئی، که از اعماق بر می خیزد، چشم هایم را باز نگه می دارد و من نگاه می کنم و همه را در خونسردی تمام می بینم. مادرم، پدرم، منصور، یوسف، صمد، کیمیا و تمام مردان و زنانی که شناخته ام، از این در نیمه باز دیده می شوند. وصیت نامهٔ عموی پدرم را بر روی سینهٔ من گذاشته اند، تمام مردان و زنان حافظه ام را در برابرم می بینم. راستی محمود از کجا می داند که من دیشب در خواب چه دیدم؟ شاید چشم های سفاک محمود در خوابم حلول کرده، مغزم را شکافته، عبور رؤیاها را تماشا کرده و بعداز خوابم عقب نشسته اند. نه، این طور نیست! محمود اشتباه می کند، و یا شاید اشتباه نمی کند، بلکه وانمود می کند که اشتباه می کند. من اصلاً دیشب خواب ندیدم. محمود واقعیتی را که خود برای من ساخته بود، به عنوان خواب در برابر من می گستراند. واقعیت محمود دنیای خالی من است. تخیل من به دست محمود ساخته می شود. منتها محمود به فلسفهٔ این خواب و بیداری، این رؤیا و واقعیت وقوف دارد وخوب می داند که خواب من به دست او ساخته می شود که دیگر از من نمی پرسد، دیشب چه شد؟ بلکه می گوید، خواب دیشبت؟ خواب دیشبت را تعریف کن، سعی کن خواب دیشبت یادت بیاید؛ وطوری این حرف را می زند که انگار من درسی را که از او آموخته ام باید پس بدهم، انگار هرچیزی که من یادم بیاید، همان خواب دیشبم خواهد بود. محمود واقعیت است و من اسطوره ساز آن واقعیت؛ قهرمان محمود است، قربانی من؛ کسی که اسطوره بسازد قربانی است؛ کسی که واقعیت را بسازد قهرمان است. آیا این کاتب است که در ذهن من دخالت می کند؟ نه! اوعقب نشینی کرده، او به زندگی چند هزار سالهٔ من جهتی داده، عقب نشینی کرده است و من اکنون برای خود هستم که به جلو رانده می شوم. به حساب کاتب، من از محمود یا از امیرماضی یا ازپدرم، مادرم، برادرانم کوچکتر نیستم. من همسن تاریخ هستم، همانطور که محمود هست و منصور هست و یوسف هست. مخصوصاً من همسن محمود هستم، گرچه فعلاً در اینجا چندسالی از او کوچکترم، ولی من عمری تاریخی دارم، همانطور که محمود عمری تاریخی دارد. مگر آن سه تن سیاهپوش فراموش شدنی هستند؟ من و آن دوتن دیگر در یک روز متولد شدیم، و به زندگی پیوستیم و به مرگ نیز ممکن است بپیوندیم و یا ممکن است نپیوندیم. ولی بگذارید برگردم به سوی آن در، در نیمه بازی که انگار دری است به سوی یک مفهوم عمیق که باید هدف زندگی من و امثال مرا روشن کند. زندگی می گویم، ولی غرضم آن چیزی است که محمود در اختیار من گذاشته. شما حق دارید که این زندگی را به هر اسمی که خواستید بخوانید؛ حتی حق دارید آن را مرگ بدانید. حرف منصور همیشه در گوشم می پیچد، پدر!

زندگی این مردم عین مرگ است! وپدرم می گوید، به سن من که برسی خواهی فهمید که از آن بدتر است، زندگی این مردم، حتی حیوانی هم نیست، حیوان دستکم یک آزادی غریزی دارد، اینها حتی غرایزشان هم بردهٔ امیر شده؛ باری، آن درنیمه باز، تمام مفاهیم زندگی را یک کاسه می کند و در برابر من می گذارد و من این زهرابه را با چشم هایم سرمی کشم. اکنون نیز که به سوی شهر می رو یم، در نیمه باز دیشب، آن دیشب قرن ها، پیش، یا همین دیشب دیشب در برابرم ایستاده، و دست های شقی و خونین کسی از پشت سرم برروی شانه هایم فشار می‌آوردند که نگاه کن، نگاه کن و ببین؛ و من به طریقه ای که محمود عادتم داده، خواب می بینم، خواب دیشب، یک دیشب بیست و شش هفت قرنی می بینم. این خواب، از در نیمه باز بسیار ساده بود، بسیار روشن بود و تمام بساط این خواب، در بزرگترین اتاق قصر (آیا باغ فیروزی؟ آیاپارس؟ آیا اکباتان، آیا آری؟) گسترده شده بود. محمود هم بخشی ازین خواب بود و امیرماضی هم بخشی از آن. امیرماضی این بار اسم بسیار عجیب و غریبی برای خود انتخاب کرده بود؛ چیزی نیمه ابتدائی و نیمه متمدن، نیمه بدوی و نیمه تاریخی. از در نیمه باز می بینم که ما از یک جشن بزرگ برمی گردیم. بوی عود کندر و عطر و بوی گوشت سوخته و بریانی، با هم از در نیمه باز به مشام می رسند. از در نیمه باز یک خوان یغمای تاریخی را می بینم. این در نیمه باز مشرف به یک میدان بسیار وسیع است و هزاران مشعل و چراغ و پرچم وشعار از دیوارها و ستون ها آو یزان است. مردم. دسته دسته وارد این میدان می شوند. بشقاب ها و ظروف طلا و نقره چیده می‌شوند، با سرعت و مهارت تمام؛ و بعد گدایان اعصار و قرون و ایالات مختلف، گدایان بیست و سی قرن تاریخ پر افتخار روی قالی های زر بفت می نشیند. این بدیهی است که همه گرسنه هستند. بهمان مهارت که بشقاب ها ظرف ها چیده شده بود، غذا در ظرف ها ریخته می‌شود. فرمان حملهٔ اول صادر می شود. حمله آغاز می شود. دستهای کرور کرور انسان بین بشقاب ها و دهنها حرکت می کند. مردم طوری آرواره ها و لب و دهن و حتی چشم و گوش و گونه های خود را تکان می دهند که انگار دچار یک لغوهٔ جمعی شده اند. با وجود این بر تمام این اعمال وزن و آهنگی هم حاکم است. حرکات لب و دهن و صورت و دست ها به صورتی پیچیده، شوم، و درعین حال مضحک، هماهنگ است. همهٔ دست ها تا مچ روغنی است. وسبیل ها و ریش ها خیس عرق و روغن و چرک و کثافت است. شکم ها که سیر می‌شوند، همه عقب می کشند و به ستونی، دیواری، رفیقی و یا حتی بیگانه ای تکیه می دهند. طوری غذا خورنده اند که انگار قرن ها گرسنگی کشیده اند و قرن ها هم گرسنگی خواهند کشید. و بعد صدائی بلند از مهتابی فرمان یغما را می دهد. حمله شروع می شود. در یک چشم به هم-زدن همهٔ بشقابها و ظرف ها تاراج می‌شوند. هستند کسانی که حتی دهنشان را پر از ظروف کوچک طلا کرده اند و نزدیک است خفه بشوند. گهگاه یکی از ظرفها از دست کسی می غلتد و می افتد، ولی او حق ندارد که پس از تمام شدن فرصت خم شود و ظرف را بردارد؛ و بعد دسته های مردم از میدان به خارج هدایت می شوند؛ و بعد مردم اعصار دیگر وارد میدان می شوند و جای آنها را می گیرند تا آئین

خوان یغما از اذهان عمومی فراموش نشود. مرا از کنار این در نیمه باز حرکت می دهند و می برندم به طرف داخل قصر مشرف به میدان، و در برابر در بزرگترین اتاق قصر نگهم می دارند و دست های شقی و خونین کسی از پشت سر، بر روی شانه هایم فشار می آورد که نگاه کن و ببین! و من نگاه می کنم و همه چیز را به چشم می بینم. این آئین، آئینی است ساده و خدشه ناپذیر. از چند قرن پیش شروع شده و انگار تا ابد در همین تالار، در بزرگترین اتاق قصر تکرار می شود. گرچه این میهمانی نیز در ادامهٔ همان خوان یغماست، ولی همه چیز در اینجا با ادب و نزاکت و مهربانی تمام صورت می گیرد. همه چیز آهنگ و حرکتی موزون و مرتب دارد. همه چیز خوش تراش و خوش آهنگ است! انگار حرکات آدمها، زمینهٔ این حرکات، اشیاء و تصاویر آویخته شده از دیوارها، پنجره های مشرف به غروب، و یا شاید مشرف به نوری عمیق در انتهای ظلمت، از یک معماری دقیق و ماهرانه بهره برده اند. من شاهد معماری حرکات هستم و دست های شقی برشانه هایم فشار می آورند که چشم هایت را باز کن و ببین! و من چشم هایم را باز کرده ام و می بینم. آیا این امیرماضی است که در صدر میز نشسته؟ و آن مرد، مردی که جامه های بسیار آشنا تنش کرده، در آن سوی میز نشسته، کیست؟ این جامه ها را من خوب می شناسم؛ رنگ و بوی آنها از رنگ و بوی پوست و تنم به من نزدیکتر است. صورت آن مرد دیده نمی شود؛ شاید هم نقابی از ظلمت بر صورتش انداخته اند. در طرفین میز، سرکردگان امیرماضی دیده می شوند. همهٔ قیافه ها آشنا هستند و در همه جا دیده می شود؛ نیازی به توصیف آنها نیست. محمود در کنار امیرماضی نشسته، محمود در این میهمانی فقط چهارده پانزده سال دارد. همه چیز دیده می شود جز صورت مردی که برایم آشناست، بعد همهٔ میهمانان به آرامی، و با آهنگی موزون، شروع به خوردن غذا می کنند. این میهمانی در واقع تظاهر کامل معماری دقیق آرواره هاست. مردی که نقابی از ظلمت بر چهره دارد، آرام غذا می خورد؛ صورتش در تاریکی حرکت می کند؛ دست راستش بالا می رود، در ظلمت غرق می شود، طوری که بازو می ماند و انگار دست را بریده اند، و بعد بازو دوباره حرکت می کند. صاحب دست می شود و پائین میآید و به طرف بشقاب حرکت می کند. این دست را هم من در جائی دیده ام. از هرچند دقیقه، امیرماضی از این مرد می پرسد که آیا طعام خوش طعم است یا خیر؟ و او با دهن پر، با صدائی آشنا، جواب می دهد، بلی امیر، طعام بسیار خوش طعم است، امیر می گوید، نوش جان خواجه هار پاگ باد؛ و مرد نقابدار می گوید! عمر امیر دراز باد و درازتر باد و نوش جان امیر اژدهاک باد؛ و امیرماضی لبخندی از طنز و پوزخند می زند. من از در نیمه باز نگاه می کنم. غذا که تمام می شود، تعجب می کنم که چرا این دو به یکدیگر چنین القاب دور از ذهن می دهند. ولی مهم نیست. این تالار، تالار تاریخ است، تاریخ در همین جا به دنیا می آید و به زندگی خود ادامه می دهد. از در نیمه باز می بینم که یک ظرف سر پوشیده می آورند و به دستور ماضی در برابر مرد نقابدار قرار می دهند. امیرماضی می گوید: سرش را بردارید؛ سر ظرف را برمی دارند. و بعد امیرماضی

می گوید، خواجه آن نقاب را دور بینداز! و مرد نقابدار صورتش را جلوتر می آورد و من می خواهم چشم هایم را ببندم تا از تعجب نمیرم؛ ولی آن دست های شقی به شانه هایم فشار می آورند که نگاه کن و ببین! و من پدرم را می بینم که با همان چشم های آبی سرخ شده اش در ظرف خیره می شود؛ و بعد در نیمه باز درست در کنار آن ظرف قرار داده می شود و من سر بریده و دست و پای بریدهٔ خودم را در آن ظرف می بینم. امیرماضی شروع می کند به حرف زدن؛ و خیلی صریح و صحیح حرف می زند. با گوش های خودم می شنوم. امیرماضی می گوید، طعامی که خواجه هار پاگ خورد از گوشت پسرش بود، به تو دستور داده بودم نوه ام را بکشی و نکشتی و من به دلیل این خیانت، پسر تو را کشتم و پختم و به خوردت دادم. محمود از کنار میز لبخند می زند. محمود در این جا هم پسر امیرماضی است، هم نوهٔ او، و هم شاید خود او، و شاید یکی از امرای ماضی پیشین. با شیطنت نشسته است تا راز بقای خود را عملاً تماشا کند. من هم راز فنای خود را درک می کنم. محمود و من جاودانی هستیم، منتها او در بقا و من در فنا. پدرم خواجه می گوید، امر، امر عالی است، من نتوانستم بکشم، امیر اژدهاگ توانست، ولی امیر اژدهاگ را هم امیر محمود خواهد کشت، که همیشه در این ملک، امیری به دست امیر دیگر کشته شده؛ و امیرماضی می گوید، پسرت را بردار و ببر چالش کن؛ و پدرم خواجه سر پوش ظرف را می گذارد، بلند می شود. ظرف را بر می دارد و می رود؛ و مرا از کنار در نیمه باز، به سوی خوابگاهم هدایت می کنند. من در خواب، محمود و البته محمود خودم را، می بینم که دیگر آن پسر سیزده چهارده سالهٔ بیست و پنج شش قرن پیش نیست، بلکه جوانی نیرومند و جنگجو است که نیمه شب بر روی سینهٔ پدرش، جدش و یا جد هزاران سال پیشش نشسته، دو دستش را دور گردن پیرمرد حلقه کرده، گلو یش را با جفت شست هایش می فشار تا پیرمرد نفسش از ثقبهٔ سفلایش در برود؛ و بعد پدرم را می بینم که کنار جسد امیرماضی خوابش برده و پیش از آنکه بیدار شود، خودم را در سرسراهای قصر می بینم که از این اتاق به اتاق دیگر و اتاق ها تودرتوی دیگر هدایت می شوم تا آخر سر از خوابگاه گرازماده سر در می آورم و به این فکر می کنم که آیا در دوران کوروش غزنوی و یا محمود هخامنشی زندگی نمی کنیم و آیا این در نیمه باز همان در نیست که از خلال آن روزی هار پاگ دیده می شد، روزی حسنک و روزی دیگر منصور و یا منصوری دیگر؟ و بعد دیگر یادم می رود که خوابم چه بوده است. محمود هم دیگر نمی پرسد که خواب چه بوده، مراسم کدام؟ انگار فهمیده که من یادم رفته، حتی یادم رفته که یادم رفته؛ و طوری یادم رفته که یادم رفته، که سرم را در گودی شانه های محمود فرو می کنم و در فاصلهٔ بین چارچرخه و مردم به راه رفتن خود در کنار سرورم محمود ادامه می دهم، سروری که گرگ و میش را یکجا بسوی آبشخور می برد، سروری که قومی را در رستاخیزی عظیم تحریک کرده، در پشت این چارچرخه، به سوی شهر رانده است، و در پشت سر ما اگر کسی بیفتد باکی نیست، پسر گرازماده زنده است، و حتی می تواند داستانی را که انسان در خیالش ساخته، مثل یک کتاب بچگانه بخواند. می گوید، می دانی که مادر من یک سگ بود؟ می گویم، چی، یک

سگ؟ نه! امکان ندارد، چطور امکان دارد که مادر تو یک سگ باشد؟ می گوید، تو چون تاریخ نخوانده ای نمی دانی؛ می گویم، همه می دانند که مادر تو گراز ماده بود، مادر او بدرالسلطنه و مادر او هم...؛ حرفم را قطع می کند و می گوید، اینها همه ظاهر کار است، برای اینکه آن اسطورهٔ ذهن تو کامل شود، باید بدانی که مرا ماده سگی در میان جنگل شیر داد؛ می گویم، این غیر ممکن است؛ می گوید، مگر نمی دانی که پسر هارپاگ را به چه دلیل کشتند؟ می گویم، برای این بود که نوهٔ اژدهاگ را نکشت؛ می گوید، پس نوهٔ اژدهاگ چطور به زندگی ادامه داد؟ می گویم، این غیرممکن است؛ می گوید، هارپاگ بچه را به چوپانی سپرد که وسط جنگل بگذاردش تا طعمهٔ وحوش بشود؛ می پرسم، بعد؟ بعد چی شد؟ می گوید، زن چوپان در روزی که من به دنیا آمده بودم، بچه ای به دنیا آورده بود که پیش از تولد مرده بود، این بچه اسمی هم داشت که هیچ مورخی ننوشته؟ می گویم، اسمش چی بود؟ می گوید، اسم یک برده چه می تواند باشد؟ می گویم، هر چیزی، هرچیزی؛ می گوید، نه، نه، این بچه هم اسم تو بود. نام تو هم سن من است؛ من و اسم تو در یک روز به دنیا آمدیم. این بچه را جای من دفن کردند، و بعد ماده سگی به اسم اسپاکو یا سپوخته مرا شیر داد، عده ای می گویند همان زن چوپان مرا شیر داد، ولی من خودم می دانم که شیر کدام ماده سگی را خورده ام، می گویم، این غیر ممکن است؛ تو می خواهی خودت را تبدیل به یک اسطوره بکنی؛ می گوید، مگر بین من و صاحب آن اسطوره فرقی هست؟ می دانم که فرقی نیست، ولی می گویم، بالاخره فرقی هست، آن قرن ها پیش بود، حالا وضع فرق کرده، در آینده بیش از اینها هم فرق خواهد کرد؛ می گوید، پس برگرد و پشت سرت را نگاه کن و ببین که وضع هیچ فرقی نکرده، تنها من و اجداد من جای آن اسطوره را گرفته ایم و صاحب آن اسطوره از اعماق قرون الگوی حکومت تاریخی ما را تعیین می کند؛ می گویم، به هرطریق تو یکی از پستان سگ شیر نخوردی، من که باورم نمی شود؛ می گوید، گرازماده با سگ ماده چه فرقی دارد؟ هردو ماده اند و هردو حیوان، مگر مادرم یادت نیست؟ می گویم، چرا یادم هست، چطور ممکن است مادر تو یادم رفته باشد؛ می گوید، حالا از مهتابی قصر سوادشهر را نگاه می کند و از حفرهٔ چشم ندیمه هایش گردوخاک ما را می بیند؛ می گویم، از دور مشعل ها را می بینم؛ می گوید، مردم به پیشواز آمده اند، ولی فقط چند روز طول خواهد کشید تا این اسطورهٔ عظیم حیرانی را که ما امروز بوجود آورده ایم، فراموش کنند؛ می گویم تصور نمی کنم که آنها را فراموش کنند؛ می گوید، مردم ممکن است این مرد گندیده را تبدیل به یک شهید بکنند؛ می گویم، مثل اینکه تو خودت هم به او به عنوان یک شهید نگاه می کنی؟ می گوید، نه! من از شهید و شهادت نفرت دارم، من او را درست به همان صورتی که هست، می بینم، یک کله خر لجباز، یک کله خر غیر قابل انعطاف؛ می گویم، هر کسی کار خودش را می کند، تو می کشی، او کشته می شود، تو با لجبازی تمام می کشی و او هم با جان سختی تمام می میرد؛ می گوید، مهم این است که او می میرد و من می مانم؛ می گویم، ولی مثل اینکه برای اینکه تو

بمانی، او را می کشی؛ می گوید، طبیعی است، طبیعی است، اگر من او را نکشم او مرا می کشد، پس چه فرقی با هم داریم؟ به یاد صحبت منصور و یوسف، پیش از پیدا کردن صمد می افتم و می گویم، ولی شاید پس از آنکه او تورا کشت، دیگر حاضر نشود جای تورا بگیرد؛ می گوید، اگر او جای مرا نگیرد، پسرش، برادرش یا نوه اش می گیرد؛ می گویم، تو که می گفتی پسر آن زن چوپان مرده به دنیا آمد، تو که می گوئی پسر هارپاگ را پختند و بخورد هارپاگ دادند، چطور ممکن است مرده جای تورا بگیرد؟ می گوید، هر کسی که جای مرا بگیرد عین من می شود، موقعی که امیرماضی زنده بود، من می گفتم حاضر نخواهم شد با مردم مثل امیرماضی رفتار کنم، وقتی که مرد، دیدم در عرض یکی دوماه نه تنها مثل او بلکه از او هم بدتر شده ام؛ می گویم، این مرد و پسرانش، هرگز حاضر نمی شدند پس از کشتن تو جای تورا بگیرند، آنها به صورتی دیگر دنیا را می دیدند و به صورتی دیگر هم عمل می کردند؛ می گوید، تو که می گفتی این مرد را نمی شناسی، از کجا فهمیدی که او پسرانی هم دارد؟ می گویم، من او را هم می شناسم و هم نمی شناسم، برایم مثل یک سایهٔ سیاهپوش است که انگار در یک خواب به طرفش قدم برمی دارم، به او نزدیک می شوم، یا احساس می کنم که به او نزدیک شده ام، ولی او همان فاصلهٔ دائمی اش را با من حفظ می کند. از دور نزدیک ترین کسم به نظر می آید، و از نزدیک، دورترین. محمود به مسخره شعری می خواند: گسترانیده فراز سر من بال هزاران کرکس— ای تو نزدیکترین فرد به من از هر کس، و بعد بلند می خندد و وسط خنده می گوید، اگر برگردی، اگر برگردی نه تنها بال هزاران، بلکه صدها وصدها هزاران کرکس را بالاسر نزدیکترین گَست می بینی؛ و من برمی گردم و احساس می کنم که براستی مردم عین لاشخور شده اند و طوری در هیجان، با دهن های کف کرده و چشم های دوزخی نزدیک می شوند و از اعماق حنجره هایشان چنان صدائی به گوش می رسد که انگار سر دیگ جهنم را برداشته اند و اینان از درون جهنم صف آرائی کرده و بیرون آمده اند و اکنون به شهر نزدیک می شوند و اسب ها و چارْ چرخه در برابر همه حرکت می کنند؛ و صورت مرد بالای چوب بست به سوی شهر گرفته شده، انگار پیامی مرموز دارد که باید در شهرها طنین بیندازد. آیا من او را به درستی می شناسم؟ قتل،نزدیک ترین افراد را تبدیل به بیگانه می کند. شاید اگر این هیجان عمومی بوسیلهٔ محمود بوجود نیامده بود، من در مثله کردن او شرکت نمی کردم. ولی نه! نه! من حتی در سال های اخیر، در این چند سالی که در قصر مانده ام، عملاً در قتل او شرکت کرده ام. من هم تماشاگر قتل او بوده ام و هم شریک قتل او. من او را هم به تدریج کشته ام و هم ناگهانی. و حقیقت این است که حتی لازم نبود که من خون او را بریزم. تماشاگر به اندازهٔ جلاد، قاتل است. دیگران در قتل او شرکت نکردند، ولی از احساس لذت هم خودداری نکردند. سنگ هائی که بسوی او انداختند، از طیب خاطر بود. فریادهائی که کشیدند، از ته دل بود. نگاههائی که کردند از اعماق روحشان زبانه کشیده بود. در تمام حرکات آنها، احساس وظیفه و احساس لذت، مثل جان در قالب تن، در یکدیگر فرو رفته بودند؛ و نتیجهٔ تلفیق وظیفه و لذت این بود

که آنها می خواستند هر چه زودتر از شر این مرد خلاص شوند. در ابتدا او نیز زمینی بود. گناهی که مردم، و البته از طریق تلقین های پی در پی و هیجان انگیز محمود، به او نسبت داده بودند. او را از زمین کنده بود و مشخصاتی باو نسبت داده بود که در هیچ مخلوق زمینی نمی شد سراغ کرد؛ او در ذهن اینان به پرواز درآمده بود، با همان بازوهای بریده، چشم های بسته، پاهای آویزان و سر بریده و دهن خون آلودهٔ بی زبان؛ و آنگاه اسطورهٔ هیجان، با تمام عظمت و خشونت و وزن و آهنگ خود، به حرکت درآمده، آنها را در هواها و هاله های جنون غرق کرده بود. این مرد هشدار داده بود و باید کشته می شد. گاهی کسی که هشدار می دهد، مثل مردی است که خیانت می کند. یعنی مردم، که در بسیاری موارد روی یک پهلو خوابیده اند و جهان را از پشت پرده های خواب می نگرند، به کسی که بیدارشان کند، به دیدهٔ یک خائن نگاه می کنند؛ یعنی مردم احساس می کنند که هشدار او خیانت به ثبات و آرامش و خواب آنهاست، پس به طرزی مرموز و ناخودآگاه، انگار در اعماق خواب و حیرانی، با یکدیگر همدست می شوند و تاریخ، حرکت می کند و در کنار آنها قرار می گیرد، جلادی را در کنارشان قرار می دهد تا هشدار دهنده را از میان بردارند. من یک دلیل خصوصی برای مثله کردن این مرد داشتم؛ محمود؛ او گفت، بکش، من هم کشتم؛ او گفت، زبان را ببر، من هم زبان را بریدم؛ او گفت، تبر را بزن، من هم زدم؛ اگر عشق به محمود نبود، او را نمی کشتم؛ یعنی وجود او، زندگی و مرگ او به من ارتباط پیدا نمی کرد. من نمی خواهم خودم را تبرئه کنم. دلیلی برای این کار نمی بینم. من رسوا هستم، همین؛ اگر محمود بگوید، بکش، من به راحتی می کشم. برایم آدمش فرقی نمی کند. هیچ فرقی نمی کند که مقتول، پسرم، پدرم، برادرم یا مادرم باشد. یعنی من همه را کشته ام، از همه گذشته ام، در بی اعتنائی تمام، و به محمود پیوسته ام. به فرمان محمود من تبدیل به قاتل می شوم. یعنی من حاضر به قتل هستم ولی حاضر به از دست دادن محمود نیستم. او یک تکیه گاه حیاتی است. سرم را که در گودی شانه اش فرو می برم، قلبم عملاً در طیف هزار رنگ نوازش غرق می شود؛ و موقعی که مردم، پس از بازگشت محمود از سفر در خیابان ها می ایستند و هورا می کشند، من مالامال از غرور می شوم. دیده ام که گاهی در برابر عکس محمود پیرمردی می ایستد و دعا می کند. انگار عکس شمایل مقدسی است و پیرمرد از شمایل نیاز می طلبد. در تنهائی بچه ها شرکت کرده، دیده ام که گاهی بچه ای در برابر تصویر ظالم محمود می ایستد و از او می خواهد که بخشوده شود. همه در برابر محمود احساس گناه می کنند، عقب عقب می روند و در درون شکنجه می شوند. فکری به نظرم می رسد و با محمود درمیان می گذارم، محمود! بزرگترین خصیصهٔ مردم چیست؟ محمود طوری جواب می دهد که انگار منتظر این سؤال بود و جواب را پیش از سؤال آماده کرده بود. می گوید، بزرگترین خصیصهٔ مردم خریتشان است؛ می پرسم، فکر نمی کنی که اگر وضع جز این بود، خصلت و خصیصهٔ مردم هم عوض می شد؛ می گوید، وضع همیشه همین بوده که هست و همین هم تا ابد خواهد بود؛ این ایمان و اعتقاد محمود به خودش به راستی قابل تحسین است. شاید کاتب به

شنیدن این حرف محمود پوزخند بزند، ولی او هرگز نمی تواند این قدرت و اعتقاد را نادیده بگیرد. محمود می گوید، از دوسه هزارسال پیش تا حال مردم همین بوده اند که هستند، تاریخ ثابت کرده که آنها تغییر نمی کنند، ما هم تغییر نمی کنیم. آنها حتی اسمشان هم تغییر نمی کند، ولی ما لااقل اسممان تغییر می کند. لااقل من هخامنشی هستم، آن دیگری صفوی و آن دیگری غزنوی و آن دیگری ساسانی، ولی مردم همان مردم هستند، بی هویت، دسته جمعی، همه در یکجا و در یک حال و حالت. ما هم فقط اسممان عوض می شود... و با همین فکرها به شهر نزدیک می شویم و دستور داده می شود که مردم مرتب تر باشند. و مردم مرتب تر حرکت می کنند، ولی هرگز نمی توانند آن نقاب دوزخی را از چهرهٔ خود دور کنند. دم دروازه گلباران شده. مردم قوچ های بلند و وحشی صفت در زیر پای ما قربانی می کنند. فتحی که ما کرده ایم، هیچکس در تاریخ نکرده است. در واقع ما فتح نکرده ایم، این فتح را مرتکب شده ایم؛ به همان صورت که انسان مرتکب جنایت می شود. اول چارچرخه و مرد بالای چوب بست، و بعد من و محمود از دروازه وارد می شویم. همه شادند، ولی با بهت و حیرت درصورت مرد بالای چوب بست نگاه می کنند. این صورت برایشان جالب است، چیزی که در خواب دیده اند، در بیداری نیز می بینند؛ و یا شاید چیزی را که خواسته اند به خواب ببینند، در بیداری می بینند. محمود کسی است که خوابهای مردم را به صورت حقیقت تعبیر می کند. در میان نور مشعل ها، در غروبی مشرف به تاریکی حرکت می کنند و مردم با نظم تمام از دروازه وارد شهر می شوند و انگار از دروازه جهنم وارد می شوند. از هر چند قدم، چند قوچ را سر می برند. ما پس از برگزاری آخرین و بزرگترین جشن تاریخ وارد شهر شده ایم. اضلاع، سایه ها و خطوط شهر، از این پس معنای دیگری خواهند داشت. آنها از جبر و خشونت و شدت عمل و جنایت الهام خواهند گرفت و دور تمام این خطوط و سردر بناهای جدید و کهن، هاله ای از خون خواهد نشست تا هر بچه ای که در شهر چشم باز کرد، این خطوط را ببیند و به جنون و جنایت عادت کند. فرمانده سگ چهره در کنار محمود راه می رود و گزارش می دهد، مردم شهر منتظر قدوم مبارک هستند، همه چیز آماده است، زنها و مردها در میدان جمع شده اند، تبرداران و جلادان، به همان صورت که امیر فرموده بودند ایستاده اند، روحیهٔ مردم بسیار خوب است، آنها خود را مدیون ولینعمت خود می دانند، چند نفر را هم دستگیر کردیم، همه شان اسمشان یوسف بود، همه را انداختیم توی سیاهچال، مردم خودشان این یوسف ها را به ما تحویل دادند؛ محمود سرش را تکان می دهد. از من جدا شده، کمی جلوتر حرکت می کند و مردم گل می پاشند و تعظیم می کنند و به طرف محمود هجوم می آورند. آن سکوت هندسی که در گذشته بر شهر حاکم بود، از میان رفته. غوغای عظیمی بپاست که شهر را عملاً بفراموشی می سپارد. دیگر اسب ها از مردم رم نمی کنند. اسب ها با مردم آشتی کرده اند. دیگر بوی تعفن مشام کسی را آزار نمی دهد. همه به بوی تعفن عادت کرده اند. خونی که از گلوی قوچ ها بر زیر پای ما ریخته، تحریک کننده است. محمود روی رودی جاری از خون حرکت می کند. مردم، بهت زده، شاد، و در عین حال به

نحوی عجیب، مرموز، از کنار خیابان ها، جسد بالای چوب بست را نگاه می کنند. زنها از مهتابی ها، گل می ریزند و با حیرت، جسد را که از برابرشان، می گذرد، نگاه می کنند. جسد طوری حرکت می کند که انگار تمام افتخارات از اوست، و اوست که مردم را سان می بیند. مردم می خواهند این سر را به خاطر بسپارند. جسد را به بچه هاشان نشان می دهند؛ بچه ها را روی دست و شانه بلند می کنند و جسد را نشان می دهند. دخترهای کوچک از مهتابی ها از کنار مادرانشان، سرک می کشند و صورت جسد را می بینند که از برابرشان عبور می کند. گرچه هوا رو به تاریکی است، ولی مشعل ها، خیابان ها را کاملاً روشن کرده اند. مردم بـــا حیرت دست ها و پاهای بریدهٔ جسد نگاه می‌کنند. جسد عبور می کند و در روح آنها نفوذ می کند؛ در اعماق آنها تمام تصاویر معمولی، روزمره و مبتذل را کنار می زند و بزرگترین جا را اشغال می کند. جسد مرده شجاعانه در روح مردم پیش می تازد، مثل دکل یک کشتی، مثل بادبان یک کشتی پیش می تازد و موج احساس ها را عقب می راند و به صورت یک تصویر ابدی قومی در ذهن ها فرو می رود. محمود گفته است که چند روز بعد مردم این تصویر را فراموش خواهند کرد؛ ولی اگر فراموش هم بکنند، فقط بظاهر خواهد بود. این تصویر رسوب خواهد کرد و شاید اساسی ترین عنصر درونی آنها را تشکیل خواهد داد. حتی داروغه ها، حتی نقاب به چشم ها و گزمه ها، حتی مأموران مخفی، مبهوت عظمت مرد بالای چوب بست شده اند. تصویر از روح و قمه و شمشیر و شلاق و نقاب به یکسان نفوذ می کند. آن دست و پای مثله، آن دهان بی زبان و آن چشم های بسته و سر و صورت خونین، تمام دیوارها و سدها را می شکافد. طوری عظیم است که مردم نزدیک است عظمت محمود را فراموش کنند. ایکاش می دانستم آن آشنای بیگانه، اگر زنده بود و این ماجرا را می دید، چه می گفت. کاتب از او در آن لحظهٔ پیش از مرگ چه خواهد گفت، نمی دانم. کاتب شیاد اعماق است. در اعماق او هم فرو خواهد رفت. او عزم جزم کرد که مرا رسوا کند، که کرد، طوری که من فریاد زدم، من رسوا هستم، رسوا؛ و اکنون، کاتب جسد این آشنای بیگانه را از برابر مردم تمام اعصار عبور می دهد؛ چشم روحتان را باز کنید ای مردم تا به تصویر تعلق پیدا کنید. چیزی شوم، شقی، شورانگیز، جنایت بار و تاریخی از خیابان ها عبور می کند. فرمانده سگ چهره نزدیک می شود و می گوید، اگر امیرمحمود اجازه می دهند چارچرخه تندتر رانده شود؟ محمود می گوید، نه! مردم هیجان می خواهند، بگذارید این هیجان را داشته باشند؛ و هیجان پیش می تازد. و دست های بریدهٔ جسد زبان در می آورند، دهن بی زبان، زبان در می آورد، چشم ها صحبت می کنند، پاها زبان در می آورند، صدا آشناست و گرچه ربطی به صدای منصور ندارد— چرا که چگونه می تواند این صدا به صدای منصور مربوط باشد؟— ولی انگار این حرف های منصور است که به گوشم می رسد، پس از آنکه برای پیدا کردن جسد صمد به او پیوستم. می گفت، گوشه ای در دنیا هست که احتیاج به دستکاری من دارد. این گوشه، در بیرون از ذهن مردم، در طبیعت هم ممکن است وجود داشته باشد، ولی من می دانم که این گوشه، فعلاً گوشه ای ذهنی است؛ حتی می توانم

جای این گوشه را در مغز مردم تعیین کنم؛ یک کمی بالا تر از گوش، سمت چپ مغز، در میان آن حجره های درهم پیچ؛ در اعماق این حجره ها جائی هست که احتیاج به دستکاری من دارد؛ مخاطب من آنجاست؛ از آنجاست که عوض شدن شروع می شود...؛ ولی نه! نه! نه! این صدا صدای منصور نیست، صدای منصور پیرتر است. آن دهن بی زبان حرف می زند، ما را در زبان عشق زبانی دیگر است، اگر امروز اجل رسیده است، کس باز نتواند داشت که بردار کشند یا جز دار...؛ زبانی در آن دهن بی زبان حرف می زند، و مرا حاضر کنند، و مرا بیاو یزند، و مرا بسوزانند، و مرا برگیرند... آیا این زبان فقط در مغز من راه افتاده، یا واقعاً شنیده می شود و دیگران را نیز به سوی خویش می خواند؟ چارچرخه می رود و مرد بالای چوب بست را از برابر چشمان مردم عبور می دهد. مردم در بهت و حیرانی فرو می روند. آیا همه او را می شناسند؟ شاید، شاید آنها هم او را مثل من می شناسند؛ سایه ای است در تاریکی که نزدیکش بروی، دور می شود؛ دوری شوی، نزدیکتر می آید. این صدای منصور نیست که من می شنوم؛ این صدائی است پیرتر از صدای منصور، ولی سخت شبیه آن. می گوید، سخن نگفتن و سخن نشنیدن عین مرگ است... من در تنهائی دارم می پوسم، می پوسم، می پوسم؛ و به راستی هم پوسیدن دارد، نه فقط در وجود جسد بالای چوب بست، بلکه در بناها، پرچم ها و در دهل هائی که صدایشان از میدان به گوش می رسد. درپشت چشم ها چیزی هست که می پوسد، در تنهائی می پوسد. نه! این صدای منصور نیست، صدای پدرم هم نیست! هرگز! هرگز! صدائی که در مغز من پیچیده، فقط یک صداست، ربطی به جسد ندارد. می گوید، این ساعت ساعاتست... ساعت ساعات قیامتست؛ می گوید، قال الله تعالی، و ان الساعة الا تیه، لاریب فیها؛ آیا به راستی آن ساعت آخر فرا رسیده است؟ شاید، شاید؛ باید هم فرا رسیده باشد. ساعتی بیش به آخر این جشن باقی نمانده. می خواهم فریاد بزنم، مردم! بنگرید این جنازهٔ بلند را که از تنگنای روح عبور می کند، مردم! این ساعت ساعاتست،ساعت ساعات قیامتست؛ انگار محمود، با سحر و جادوی هوش خود درک کرده که من می خواهم فریاد بکشم، بر می گردد و با همان کفن بلندش بسوی من می آید. می گوید، چته! چی شده! چرا اینقدر پریشانی؟ می گویم، نه! چیزیم نیست! فقط می خواهم یک بار دیگر رنگ چشم های پدرم را ببینم، چیزیم نیست، تشنه ام، تشنهٔ رنگ چشم های پدرم هستم؛ محمود می گوید، فراموشش کن! فراموشش کن! تو دیگر بزرگ شده ای! می گویم، بعضی چیزها را هرگز نمی توان فراموش کرد، آن چشم ها، رنگ چشم ها را هرگز نمی توان فراموش کرد؛ می گوید، خجالت بکش، تودیگربزرگ شده ای! می گویم، من در حافظه ام بچهٔ کوچکی هستم و رنگ آبی چشم های پدرم ،تمام حافظه ام رااشغال کرده است فقط مرگ می تواند مرا از حافظه ام جدا کند؛ محمود می گوید، خجالت بکش! از تو دیگر گذشته! در شرایط عادی، تو می توانستی خودت بچه هم داشته باشی؛ می گویم، مگر من می توانم به شرایط عادی فکر کنم؟ شرایط عادی از آن همان مردان عادی است، من معتاد شرایط غیرعادی هستم؛ می گوید، می دانم، می دانم، ولی

فراموش کن! فراموش کن! داریم به میدان نزدیک می شویم؛ و محمود از من دور می شود، و من در ذهنم، با صدای بلند فریاد می زنم، مردم! گوش کنید! من پسر محمد بن مسعود بن نصر بن منصور بن حسن بن ناصر هستم. پدرم، بزرگترین خواجهٔ عالم، امیرماضی را جلوی چشم من غسل داد، پدرم خوابهای محمود را تعبیر کرد، نیمی از کتاب های این شهر به خط پدر من است، همان کسی که سرش را در برابر جسد امیرماضی و در برابر تصاویر خوف و وحشت امرای ماضی، در میان شانه هایش پنهان کرده، خفته بود، همان کسی که حتی در خواب هم از شمشیر امیرماضی مرده وحشت داشت، پدرم مغی بود که خواب امیراژدهاگ را تعبیر کرد، کسی بود که گوشت تن پسرش را پختند و در برابرش نهادند تا خورد، پدرم همان بود که شاعری از خراسان برایش سرود: ببرید سرش را که سران را سر بود، آرایش ملک و دهر را افسر بود، گر قرمطی و جهود و یا کافر بود، از تخت به دار برشدن منکر بود، پدرم همان بود که اسرار هویدا می کرد، شمع مرده بود، همان پاهای پوسیده، قلب تبعید شده، سر بریده، گردن رسن انداخته و خبه کرده بود؛ این حرفها را بلند گفتم، در ذهنم، در اعماق شهر ذهنم، و تمام مخلوقات ذهنم را متوجه این مرکز اعلی در این ساعت ساعات کردم. این بسیار اتفاق می افتاد که من به ظاهر آرام باشم، ولی در باطن فریاد بکشم. روح متضاد و متناقض من، در بین دو قطب سکوت و غوغا، مثل نهنگی که در استخری کوچک انداخته شده باشد، به خود می جنبد. بیرون یک دیوار است، دیواری از سرب و پولاد. ولی درون غوغائی آبی بپا خاسته. چشم های پدرم، با نگاه آبی، در روحم غوطه می خورند. چشم های پدرم، مثل دوماهی همزاد آبی در دریای اعماقم شنا می کنند. برادرانم کجا هستند تا ازاین درد آبی برایشان حرف بزنم. صمد مرده، یوسف؟ یوسف کجاست؟ منصور کجاست؟ مادرم؟ مادرم نیست و وسط قالی در ذهنم خالی است. آن نگاه آبی آنچنان در من لنگر انداخته که به زحمت می توانم حرکت کنم. موقعی که شازده جمشید را کشتم، با او احساس الفت و انسی کردم که با هیچ کس نکرده بودم، ولی موقعی که در مثله کردن این جسد شرکت کردم، بلافاصله به او بیگانه شدم. چرا؟ چه فرقی هست بین یک قتل و قتل دیگر؟ جسد وارد میدان می شود، و صداهای تحسین مردم، تحسینی که بیشتر به زوزه شباهت دارد، عرش را می لرزاند؛ و جسد، بالا تر از تمام زندگان، سبکبال و فارغ، و انگار بر دوش جمعی از خلایق، به حرکت خود ادامه می دهد. طوری است که انگار لحظه ای بعد پرواز خواهد کرد، بال در خواهد آورد و از فراز بناها به سوی آسمان برخواهد خاست. من درست پشت سر جسد حرکت می کنم؛ محمود جلوی اسب ها و جسد حرکت می کند، و مردمی که از بیابان آمده اند بتدریج در میان مردم شهر که در میدان ایستاده اند، متفرق می شوند. این مردم خستگی ناپذیر هستند و هر تماشاگری، در اینجا یک جانی است و کرم جنایت، در حال درشت شدن است. مردمی که از بیابان آمده اند، جنایت را به مردم دیگر سرایت می دهند. هوا تاریک شده، مشعل ها فروزان تر. محمود دستور می دهد که اسب ها را از چارچرخه باز کنند و بعد دستور می دهد که میخ های چوب بست را درآورند؛ و بعد جسد را از گردنش،

از قلاب آهنین بزرگی که از وسط میدان آو یزان است، می آو یزند و تبردارها در این سوی و آن سوی جسد می ایستند. ما همه ایستاده ایم و نگاه می‌کنیم. مردم طوری نگاه می کنند که انگار در یک تصو یر بزرگ از قیامت طلسم شده اند. فقط گاهی باد مشعل ها را درصورت وچشم مردم سایه به سایه می کند. محمود، با صدای بلند، دستور بعدی را صادر می کند، شقه اش بکنید! معلوم است که نمی خواهد که جسد تبدیل به شهیدی، ضریحی یا امامزاده‌ای بشود. تبردارها از دوسو جسد را می گیرند. سکوت کامل بر میدان حاکم است. دیگر از دهل ها خبری نیست. یک تبردار دیگر می آید و جلوی جسد که تقریباً برهنه است، می ایستد. من هم به تماشا ایستاده ام. دیگر گفتن اینکه، مردم! من پسر محمد بن مسعودبن نصر بن منصور بن حسن بن ناصر هستم، بیهوده است. پدرم؟ منصور؟ اینها چه مفهومی می توانند داشته باشند؟ آیا آن دو گوری که پدرم و منصور در برابرش ایستاده بودند، پر شده؟ ابری پدیدنی و کسوفی نی، بگرفت، ماه و گشت جهان تاری؛ و استادم، یعنی استاد هزارسال پیش جد کاتبم گفت که حدیث از حدیث بشکافد، دل شراب ندارم که غمناکم؛ امروز از غرض لشکر بازگشتم، به گورستانی بگذشتم دو گور دیدم پاکیزه و به گچ کرده، ساعتی تمنا کردم که کاشکی من چون ایشان بودمی درعز تا ذل، نبایددید که طاقت آن ندارم؛ آن لنگر آبی مرا در برابر جسد میخکوب کرده است. محمود هم نگاه می کند. آیا او نیز در خیالش به چیزی خیره شده؟ قربان این مرده است، چاکر بخوبی می داند که این مرده، مرده است، و مرده نگاه کردن ندارد؛ و محمود به نگاه کردن خود ادامه می دهد. آیا من این مرد را می شناسم؟ لحظه ای، آری! و لحظه ای، نه! تبرداری که جلوی جسد ایستاده، می رود جلوتر و شانه ها و سینهٔ جسد را میزان می کند و اندازه می گیرد. این قسمت از آئین قومی باید در کمال دقت و امانت صورت بگیرد. زنده به خونخواهیت هزارسیاوش، گردد از آن قطره خون که از تو زند جوش؛ لااله الاالله، لااله الاالله، لااله الاالله؛ پدرم فریاد می زد و مردم پشت سرش فریاد می زدند، لااله الاالله، لااله الاالله؛ ولی حالا از آن صداها خبری نیست. محمود ازاین کندی کار ناراضی است. فریاد می زند، معطل چی هستی؟ تبردار می گوید، معطل هیچی. منتظر فرمان امیر؛ محمود فریاد می زند، مگر نشنیدی گفتم شقه اش کنید؟ تبردار می گوید، شنیدم، شنیدم، الساعه، همین الآن قربان، همین الآن؛ و صدائی از اعماق من شنیده می شود، لااله الاالله، لااله الاالله و تبر— و شاید همان تبری که من در دست گرفته، بالا سرم چرخانده بودم و پنج ساعت پیش ازاین به دورعالم چرخانده، پائین آورده بودم— و تبر در برابر چشم خلایق بالا می رود و در نور مشعل ها برق می زند و مثل صاعقه در زیر حلق جسد، در وسط سینه فرود می آید و بعد تبر دو باره بالا می رود و فرود می آید، و صدای شکستن استخوان در تمام میدان منعکس می شود؛ و سینهٔ جسد، طوری است که انگار صاحب جسد سینه اش را جلو داده، سینه را سپر کرده که، هرچه می خواهید بکنید؛ و تبر دو باره بر می خیزد و فرود می آید و بعد جسد از سینه تا وسط پاها دو شقه می شود؛ منتها هنوز سر برهردو شقه حکومت می کند و از جدا شدن کامل آنها از بالا جلوگیری می کند. مردم ساکت

هستند. صدای شکستن استخوان های سینه، در ذهن آنها، مثل صدائی که در اعماق چاهی فرو رود، فرو می رود. ذهن این مردم چاه است، چاهی خشک. مردی درشت استخوان و قد بلند، کارد بدست، نزدیک می شود. بیشتر به یک قصاب شباهت دارد، ولاریب فیها. یک چارپایه می آورند و می گذارند پای جسد شقه شده، مرد کارد بدست می رود روی چارپایه. موهای سر را بادست چپش چنگ می زند و می گیرد و با دست راستش، با کارد سر مرده را طوری می برد که انگار سرمرغ یا گوسفندی را می برد؛ مقداری خون از جای بریدهٔ گردن و سر، آرام آرام بیرون می ریزد. دو شقه نیز از هم جدا می شود. هرشقه را دو نفر از بالا و پائین می گیرند و روی زمین می گذارند. هرشقه فقط یک ساق‌پا دارد، ولی خود پا را ندارد. هر شقه فقط یک بازوی بریده دارد. محمود دستور می دهد که هرشقه را از داری و سر جسد را از داری دیگر آو یزان کنند؛ سر را از دار وسطی و دو شقهٔ تن را از دارهای طرفینِ سر آو یزان می کنند. سر را از موهایش می آو یزند و هر کدام از شقه ها را از وسط کمر دونیم شده. قرار بر این بود که محمود سخنانی هم ایراد کند، ولی خسته است. اما مردم خستگی-ناپذیر هستند. صورت و شقه های جسد هم خستگیِ ناپذیرند. انگار فقط همین یک لحظه نیست که به یکدیگر عادت کرده اند، بلکه قرن هاست که در این صحرای مشحر در برابر یکدیگر ایستاده اند. محمود بر می گردد و نگاهم می کند. تشنه است... خون، جنایت و شقه کردن، او را به عیش دعوت می کند. ساعت قرنها طول کشیده، شاید قرنها هم طول بکشد. من هم سنِ هم اسم تو هستم، این را محمود گفته است و این چقدر حقیقت دارد. من در صفوف مقدم و میان جمعیت هستم؛ و محمود دورتر، در کنار شقه ها و سر. یک نفر از پشت سرم آهسته در گوشم، از پشت گردنم می گو ید، یوسف اینجاست! تنم می لرزد. یوسف؟ یوسف؟ بار آخر، شاید بار آخر هم او را خواهیم دید؛ دلم می خواهد برگردم، ولی محمود نگاهم می کند؛ صدا از پشت گردنم می گو ید، یوسف اینجاست! من حرفی نمی زنم، فقط یک لرزش تند از فرق سرم شروع می شود و از ستون فقراتم به سرعت صاعقه رد می شود و از پشت رانهایم در زمین فرو می رود. به زمین میخکوب می شوم. محمود نگاهم می کند. آیا او می فهمد که کسی از پشت سر با من حرف زده است؟ یوسف؟ یوسف؟ یوسف؟ لابد با مردمی که وارد شهر می شدند وارد شهر شده. پس او در تمام این مدت، و یا مدتی کوتاه ازاین مدت، در کنار ما بوده. او با ما حرکت می کرده، و من به او فکر می کردم؟ صدا از پشت سر می گو ید، منصور مرده، یوسف اینجاست! می خواهم بپرسم چطور شد که منصور مرد؟ می خواهم بپرسم، پدرم؟ پدرم چطور شد؟ ولی محمود نگاهم می کند. همین دو جمله تکرار می شود، منصور مرده، یوسف اینجاست! انگار صدا می خواهد به من ثابت کند که منصور حق نداشت و یوسف حق داشت؛ مرا می خواهد به یاد صحبت جنگل بیندازد و بگو ید که یوسف برای انتقام به اینجا آمده. محمود نگاهم می کند، و بعد به طرف من می آید. دیگر صدا شنیده نمی شود، احساس می کنم که درپشت گردنم کاردی تیز مخفی شده است. یوسف؟ یوسف؟ یوسف؟ اینجاست! و بعد محمود می گو ید، چته؟ باز هم که رفتی تو

خودت؛ می گویم هان، هان، چی گفتی؟ کجا رفت؟ کجا رفتم؟ می گوید، می بینی چطور دخلش را آوردیم؛ می گویم، دخل کی را؟ می گوید، مگر نمی بینی، مگر سر و شقه ها را نمی بینی؟ می گویم، می بینم؛ احساس می کنم که همه‌چیز را می بینم. می خواهم بپرسم که آیا محمود منصور را می شناسد یا خیر؟ نمی پرسم، او همه را می شناسد. می خواهم از او بپرسم، پدر من کجاست؟ ولی نمی‌پرسم. محمود همیشه از جواب به این سؤال طفره می رود. می گوید، برو یم؛ می گویم، برو یم؛ مردم راه باز می کنند، طوری که انگار در یک تصویر راهی برای ما باز کرده اند. صدائی در مغزم پیچیده است، یوسف، اینجاست! مردم قرن‌هاست که آن سر و تن شقه شده را می‌نگرند. لابد کاتب هم در میان آنهاست. کاتب خواهد گفت، من تاریخ علم النفس قومی... را نوشته ام. مادر... ، دماغش را خواهد گرفت و دور خواهد شد. شیطان رذل و کثیفی که مرا رسوا کرد! و لابد در قرنی دیگر مرا به صورت دلقکی نشان خواهد داد و در قرنی دیگر، به صورت شهر بان یا شهرداری که مدام از ته، درخارش است، اما کلید شهر را به آسانی به میهمانان محمود تقدیم می کند. از روی ران لیز ما عبور کنید ای مورخان تا چهرهٔ تابناک خود را، چهرهٔ تبرئه شدهٔ خود را نشان دهید! محمود دستش را دور گردنم انداخته، پیاده به سوی قصر می بردم. درپشت سر ما میدان، میدان قیامت، بیشتر به یک تصویر می ماند. این تصویر جاودانی است. بیش از سه چهار هزار سال عمر دارد. همسن تاریخ این خطه و این قوم است. و حالا محمود، لابد مرا می برد تا دفنم کند. می گویم، محمود، من شریک تو هستم، در همه‌چیز، حتی اگر بمیرم شریک تو هستم؛ می گوید، هیچ تاریخی ننوشته که تو مردی، کسی هم نمی داند که توچگونه مردی، پس تو در واقع، هرگز نمردی و هرگز هم نمی میری؛ و یوسف اینجاست. اینجاست. این صدا در ذهنم، من و محمود را تعقیب می کند. و درعین حال من یکی از افراد میدان قیامت هستم. ساعت ساعات قیامتست. از در باغ فیروزی تومی رو یم: محمود و غلامش از در باغ فیروزی تومی روند. آیا من پیر شده ام؟ محمود را نگاه می کنم تا انعکاس پیری ام را در صورت او بخوانم. اثری نمی بینم و درعین حال احساس می کنم که... انگار این آخرین بار است که می بینمش. از پله ها بالا می روم. بوی آن شقه ها را گرفته ام. کفن را از تنم می کنم. می روم توی حمام قصر. تنهای تنها، توی آب غرق می شوم. بوی آن شقه ها فقط در تنم خانه نکرده، بلکه روحم را اشغال کرده است. ساعتی بعد مرواریدی درخشان، بلند، راست و عظیم، و درشت در دهنم فرو خواهد رفت و بعد در احشایم این مروارید آب خواهد شد. چشم... من، چون چشم... گرازماده آب خواهد آورد. مروارید در ما آب خواهد شد. من به جنایت آلوده شدم، بدان عادت کردم، قرنها آلوده شدم و قرن ها بدان عادت کردم و بدون آن نمی توانم زنده باشم. زندگی من جنایت من است. هم سن تاریخ هستم و تاریخ جنایت من است. بر می گردم و می روم به اتاقم، کنارپنجره می نشینم. دیگران کوچه هائی هستند در تاریکی، و من گربه ای هستم که به محمود عادت کرده ام. دیگران جاهائی بیگانه هستند که به سو یشان می روم؛ و یا مرا در توبره ای می اندازند و در کوچه های بیگانه، آن

دیگران بیگانه، رها می کنند؛ ولی من بوی محمود را از تمام بوهای جهان باز می شناسم. کوچه ها را پشت سر می گذارم، از جهان پیچاپیچ شکل ها و بوها عبور می کنم، خط ها را پشت سر می گذارم واز کنار محمود سر در می آورم. هرلحظه تمام لحظات است و هر لحظه ساعت ساعات است و ساعت قیامتست و مرواریدی درخشان، بلند، راست وعظیم، و درشت در دهنم فرو خواهد رفت و ان الساعة الآتیه، لاریب فیها. چند ساعت در کنارپنجره نشسته ام؟ محمود از قصر بیرون می آید، می رود روی تختی که بر آن فرشی قرمز گسترده شده، می نشیند. من آن فرش را می شناسم. می داند که من نگاهش می کنم، نگاهم می کند. جشن تمام شده. راستی مردی که ما کشتیم، اسمش چه بود؟ مهتاب بالا می آید؛ انگار تنها برای آنکه دستهای جنایتکارم را به من نشان دهد. از پله ها پائین می روم. از میان گل ها عبور می کنم. می روم روی تخت می نشینم. محمود دراز می کشد، کنارش دراز می کشم... مهتاب درپشت ابری غلیظ و تیره پنهان می شود. این ابرپائین تر می آید و درست در برابر صورت ما می ایستد؛ و بعد انگار ابر ناپدید می شود، ولی تاریکی می ماند؛ ابری پدیدنی و کسوفی نی، بگرفت ماه و گشت جهان تاری؛ می پرسم، محمود، مردی که امروز کشتیم، اسمش چه بود؟ محمود حرفی نمی زند. درساعت ساعات، مرواریدی درخشان، بلند، راست وعظیم، و درشت، در دهنم فرو خواهد رفت. محمود حرفی نمی زند؛ کسی که گفت، اره را بیار بالا، حرفی نمی زند، رسوا شوی کاتب که مرا رسوا کردی! و یوسف اینجاست!

«پایان قول اول»

جمادی الاول سال ۱۳۹۰ قمری

تیرماه سال ۱۳۴۹ شمسی تهران

دو برادر آخر خط در یک خط

بخشی از قول هاشم

من هیچوقت خواب نمی بینم. خودم را آنقدر خسته می کنم که به محض ورود بخانه، و همینکه لباسم را کندم و روی پشتی صندلی انداختم و روی تختواب افتادم خوابم می برد. من هیچکس را تا حال خواب ندیده ام. بدون سروصدا می خوابم. سرم را که روی بالش می گذارم، خوابم می برد. و صبح سرساعت شش و نیم بیدار می شوم. طوری باین ساعت شش ونیم تنظیم شده ام، مثل اینکه به یک هنگ ارتشی فرمان می دهد، فریاد می زند که هر موقع بخوابم باز همان سرساعت شش ونیم بیدار می شوم. حتی اگر ساعت پنج صبح خوابیده باشم، حتی اگر ساعت شش و بیست ونه دقیقه خوابیده باشم، باز همان ساعت شش ونیم بیدار می شوم. سراسیمه از خواب بیدار می شوم. انگار یک نفر شانه هایم را محکم می گیرد و یا با دست راست یا چپش محکم می زند تو گوشم و بلند، شو! بر پا! و من بلند می شوم. من در هر صورت بلند می شوم.

سه اتاق کوچک دارم که موقعی که در اتاق اولی هستم، نمی خواهم به اتاق دومی و سومی بروم. موقعی که در اتاق دومی هستم، هرگز نمی خواهم باتاق اولی و سومی بروم. موقعی که در اتاق سومی هستم. نمی خواهم باتاق اولی و دوم بروم. در هرکدام ازاین اتاق ها مقداری خرت و پرت و یکی دو صندلی لهستانی و ارج، و در یکی ازاین اتاق ها که شما می توانید بدل خواه، اولی، دومی یا سومی بنامید، یک تخت خواب فنری دونفره هست. باید بدانید که دونفره بودن این تخت فقط برای ایز گم کردن است. من اهلش نیستم. ولی موقعی که روی این تخت خواب می افتم، نمی دانید چه حالی به من دست می دهد. تخت خواب نیم متر پائین می رود، بعد یک نصف نیم متر بالا می آید بعد یک نصف نصف نیم متر پائین می رود، و بعد دو باره نصف نصف نصف نیم متر بالا می آید و بعد نصف نصف نصف نیم متر پائین می رود و بعد نصف نصف نصف نصف نیم متر بالا می آید و بعد نصف نصف نصف نصف نصف نیم متر پائین می رود و بعد نه بالا می آید، نه

پائین می رود، نه پائین می رود، نه بالا می آید. چرا که من خوابیده ام و دیگر تکان نمی خورم. و بعد بهمان صورت که خوابیده ام، بیدار می شوم. به پهلو خوابیده باشم، به پهلو بیدار می شوم. دمر و خوابیده باشم، دمر و بیدار می شوم. طاقواز خوابیده باشم، طاقواز بیدار می شوم.

یک شلوار اطو نشده در اتاق اول دارم. یک کت اطو نشده در اتاق دوم دارم. و یک کت و شلوار اطو نشده در اتاق سوم. پس اتاق اول اتاقی است که یک شلوار اطو نشده در آن دارم. اتاق دوم اتاقی است که یک کت اطو نشده در آن دارم. اتاق سوم اتاقی است که یک کت و شلوار اطو نشده در آن دارم. رختخواب در اتاقی است که در آن یک کت اطو نشده دارم. این اتاق را می توانید اتاق اول، دوم یا سوم بخوانید و آنوقت باید اتاقی را که شلوار اطو نشده در آن دارم، اتاق دوم، سوم یا اول بخوانید و اتاقی را که در آن کت و شلوار اطو نشده دارم اتاق سوم، اول یا دوم بخوانید. این بستگی دارد به اینکه شما از کدام اتاق بیشتر خوشتان می آید. من دربارهٔ این اتاق ها نظری ندارم. نه دوستشان دارم و نه ازشان نفرت دارم. این اتاق ها نه برای آسایش من ساخته شده اند و نه برای عدم آسایش من. حقیقت این است که این بستگی دارد به اینکه شما از کدام عدد بیشتر خوشتان بیاید. یک؟ دو؟ یاسه؟ بعضی ها از یک خوششان می آید، بعضی ها از دو، بعضی ها از سه، بعضی ها از یک و دو با هم، بعضی ها از دو و سه با هم، بعضی ها از یک و سه باهم، بعضی ها از یک و دو و سه باهم، بعضی ها از سه و یک و دو باهم، بعضی ها از سه و دو و یک با هم، و بعضی ها از شصت و پنج هزار سیصدو بیست و دو و سیصد و سی وسه هزارم. چه می دانم. من در بارهٔ این اعداد هم نظری ندارم. یک و دو و سه برایم علی السویه هستند، و دو و سه و یک هم همینطور. شصت و پنج هزار و سیصد و بیست و دو و سیصد و سی و سه هزارم هم همینطور. من علاقه ای ندارم. ادعائی هم ندارم.

توی هال، فقط یک عکس دیده می شود. کلید را که می اندازید و می آیید تو، در برابرتان این عکس دیده می شود. چهارمیخ کوچک زنگ زده درچهار گوش این عکس فرو رفته اند، و این عکس را صاف و ساده روی دیوار نگه داشته اند. موقعی که این زیرزمین را گرفتم، عکس همان بالا بود. صاحب خانه که سرهنگ کچلی است، در حالیکه کلاهش را دستش گرفته بود و بمن تعارف می کرد عکس را که سرش کاملاً بیمو است، نشانم داد و گفت، اگر بخواهید این عکس را از دیوار می کنیم، من این عکس را در سفر «اولان باتور» خریدم. من حرفی نزدم. فقط «اولان باتور» با این زیرزمین آنچنان بی تناسب بود که من در وهلهٔ اول فکر کردم صاحب خانه دارد از یکی از برجستگی های کرهٔ ماه صحبت می کند. گفت، اگر بخواهید می گذارم عکس همانطور بماند. من باز حرفی نزدم و بعد او گفت، پس می کنیم. و موقعی که که بطرف عکس می رفت، وسط هال، لحظه ای ایستاد. من نفهمیدم که فکری به ذهنش رسیده، یا همینطور بیفکر وایستاده. و بعد سرش را انداخت پائین و گفت، حالا که نمی خواهید می گذاریم عکس سرجایش بماند. و بعد رفت و عکس را کند، با دقت تمام، و برگشت و آمد طرف من و گفت، شما از این عکس خوشتان نمی آید؟ من

حرفی نزدم. سر کچل سرهنگ روی سر کچل عکس منعکس شده بود. انگار از انعکاس سر کچلش خوشش آمد. برگشت و رفت و عکس را بدقت روی دیوار میزان کرد و با انگشت شستش همان میخ های زنگ زده را از چهارگوشهٔ عکس در دیوار فرو کرد و ایستاد و لحظه ای تماشا کرد و موقعی که می خواست دو باره عکس را بکند، گفتم، من پدرم عکاس بود. و او گفت، خدا رحمتش کند، و گذاشت عکس بماند. عکس مهم نبود. ولی من هیچ نفهمیدم که از کجا فهمید که پدر من مرده. چون ما آگهی که نداده بودیم. بعلاوه مرده یا زندهٔ پدر من مگر برای خداوند مهم بود که رحمتی هم در کار باشد. بعد که سرهنگ از پله ها بالا رفت، من ناگهان یادم افتاد که باید ازش می پرسیدم. در را باز کردم و از پله ها بالا رفتم. جناب سرهنگ، اولان باتور؟ اولان باتور کجاست؟ سرهنگ رفته بود. فقط بچه ای، از پشت دری بسته در طبقهٔ بالا گفت، نرسیده به ژاپن می پیچی دست چپ. از پله ها آمدم پائین. در را باز کردم و عکس رو برو یم بود.

و این عکس سبیل هم دارد. ابرو هم دارد. سیاه و سفید است. چاق و لاغر هم نیست. متوسط است. چشم هایش هم سیاه و سفید است و یک قدری درشت تر از چشم های معمولی عکس های دیگر. و البته من به عکس های دیگر کاری ندارم. و این عکس خیلی هم تنهاست، هم موقعی که من منزل هستم و هم موقعی که من از منزل بیرون رفته ام. آنقدر تنهاست که معلوم است صاحبش مرده. و هروقت که من در را باز می کنم، درست از رو برو نگاهم می کند. جلوی چشم این عکس من می ترسم لخت راه بروم. و موقعی که می خواهم بروم حمام، حتماً یکی از شلوارهای اطونکرده ام پایم است و از کت های اطونکرده تنم؛ و با همین حالت نسبتاً رسمی، می آیم جلوی عکس می ایستم و نگاهش می کنم و بعد به جای اینکه بروم حمام، می روم به یک اتاق دیگر، و بعد یک قدری مکث می کنم و روی صندلی ارج یا لهستانی چند دقیقه ای می نشینم تا خونسردی ام را بدست بیاورم، و بعد می آیم بیرون و بجای اینکه بروم حمام دو باره جلوی عکس می ایستم و نگاهش می کنم و بعد بر می گردم و می روم به یک اتاق دیگر و بعد روی صندلی ارج یا لهستانی می نشینم تا خونسردی ام را بدست بیآورم، و بعد دو باره بلند می شوم و از اتاق می آیم بیرون، عکس را نگاه نمی کنم، غافلگیرش می کنم و با عجله می چپم توی حمام، و گرچه جز خودم کسی توی خانه نیست، در حمام را می بندم، و چراغ را روشن می کنم، کتم را می کنم، شلوارم را می کنم، پیرهنم را می کنم، زیر پیرهنم را می کنم، می روم اول شیر پائین را امتحان می کنم، گرم و سردش را میزان می کنم، اگر سرد بود، شیر گرم را بیشتر می چرخانم، اگر گرم بود شیر سرد را بیشتر می چرخانم، و بعد که آب نه گرم بود و نه سرد، شیر سرد و گرم را ول می کنم، کلید دوش را می زنم و آب نه گرم و نه سرد، روی سرم می ریزد، روی شانه هایم می ریزد، روی پاهایم می ریزد. و بعد کنار می کشم، صابون را بر می دارم، روی سرم می مالم، صابون که روی سرم کف کرد، زیر بغلم هایم را صابون می مالم، صابون که زیر بغل هایم کف کرد، روی نافم را صابون می مالم، و صابون که روی نافم کف کرد، روی جاهای بد بد جلوام

را صابون می مالم، وصابون که روی جاهای بدبد جلوام کف کرد، روی جاهای بدبدپشتم می مالم، وصابون که روی جاهای بدبدپشتم کف کرد، پاهایم را صابون می مالم، اول راست و بعد چپ را (به یاد داشته باشید که هیچوقت از پای چپم شروع نمی کنم)، و صابون که روی پاهایم کف کرد، صورتم را صابون می مالم و صابون که روی صورتم کف کرد، دو انگشت شهادت راست و چپ را باهم، راست از راست و چپ از چپ (بیاد داشته باشید که آنچه در بارهٔ پای چپم گفتم، فقط در بارهٔ پای چپم بود)، فرو می کنم در گوش هایم، شهادت راست در گوش راست و شهادت چپ در گوش چپ، وچربی گوش ها را می گیرم و بعد می روم زیر آب، صابون سروصورتم که رفت، چشم هایم را باز می کنم، و کف صابون تنم که رفت، کنار می کشم، صابون را بر می دارم، روی سرم می مالم، صابون که روی سرم کف کرد، زیر بغل هایم را صابون می مالم، صابون که زیر بغل هایم کف کرد، روی نافم را صابون می مالم، و صابون که روی نافم کف کرد، روی جاهای بدبد جلوام را صابون می مالم، و صابون که روی جاهای بدبد جلوام کف کرد، روی جاهای بدبدپشتم می مالم، و صابون که روی جاهای بدبد پشتم کف کرد، پاهایم را صابون می مالم، اول راست و بعد چپ را (به یاد داشته باشید که هیچوقت از پای چپم شروع نمی کنم)، وصابون که روی پاهایم کف کرد، صورتم را صابون می مالم و صابون که روی صورتم کف کرد، دو انگشت شهادت راست و چپ را باهم، راست از راست و چپ از چپ (به یاد داشته باشید که آنچه در بارهٔ پای چپم گفتم، فقط در بارهٔ پای چپم بود)، فرو می کنم در گوش هایم، شهادت راست در گوش راست وشهادت چپ در گوش چپ، و چربی گوش هایم را می گیرم و بعد می روم زیر آب، صابون سروصورتم که رفت، چشم هایم را باز می کنم، و کف صابون تنم که رفت، کنار می کشم، صابون را بر می دارم، یادم می آید که دیگر صابون را نباید بردارم، صابون را می اندازم گوشهٔ حمام، آب را می بندم، حوله را برمیدارم، اول سرم را، بعد بازو یم، را و بعد زیر بغل هایم، را و بعد پشتم را، و بعد جاهای بدبد جلوام را، و بعد جاهای بدبد پشتم را، و بعد پاهایم را خشک می کنم، حوله را می اندازم سرجایش، شورتم را بر می دارم می پوشم، زیر پیرهنم را می پوشم، پیرهنم را می پوشم، کتم را می پوشم، چراغ حمام را خاموش می کنم. حمام در تاریکی به یک قبر خیس، به یک قبرباران خورده می ماند، حمام به یک مرداب تاریک در شب می ماند. از حمام می آیم بیرون، بی آنکه عکس را نگاه کنم، می روم توی اتاق اولی، یادومی، یا سومی، همان اتاقی که شما بدلخواه خود ممکن است اولی، دومی، یا سومی خوانده باشیدش، همان اتاقی که تخت خواب فنری دونفره در آن قرار دارد و روی صندلی لهستانی یا ارج می نشینم و بعد از چند دقیقه بلند می شوم و می روم عکس را نگاه می کنم، و بعد می روم به اتاق دیگر روی صندلی لهستانی یا ارج می نشینم، و بعد از چند دقیقه بلند می شوم می روم عکس را نگاه می کنم، و بعد می روم توی اتاق دیگر، اتاقی که شما بدلخواه ممکن است اولی، دومی یا سومی خوانده باشیدش، همان اتاقی که تخت خواب فنری دونفره در آن قرار دارد و روی صندلی لهستانی یا ارج می‌نشینم،و

هر هفته یکبار، فقط یک بار، درست سرساعت ده‌صبح روز جمعه، حمام می گیرم. یعنی سرساعت ده صبح روز جمعه، عکس را نگاه کرده‌ام، روی صندلی های ارج و لهستانی اتاق ها نشسته ام، توی حمام رفته ام، چراغ را روشن کرده‌ام، آب را امتحان کرده‌ام، و شیرآب را درست سرساعت ده صبح روز جمعه باز می کنم. درست سرساعت ده‌صبح روز جمعه حمام می گیرم.

ولی این نظم، یک بار، بصورتی جنایتکارانه بهم خورده. به این اتاق های معصوم و عکس معصوم، یک بار خیانتی نابخشودنی شده. اگر بوضوح برایم توضیح داده نشده بود، تصورش برایم غیرممکن بود. حتی حالا هم تصورش برایم غیرممکن است، و اگر بوضوح برایم توضیح داده نشده بود، نمی توانستم بیانش کنم. برادرم. آن برادر شهوی، چاق، شکم گنده و سرخ‌چهره، با چشم های درشت عسلی اش، روزی در اداره‌ام سبز شد، که، من آمدم، از تبریز آمدم، یکی دو روز در تهران می مانم و بعد باید بروم مأموریت، به اصفهان، شیراز، بوشهر، دقیقاً یادم نیست، کدام یک ازاین شهرها، چرا که من در زندگی خصوصی احدالناسی دخالت نمی کنم. گفت که می خواهد این دو روز را پیش من بماند، فقط دو روز، و بعد راهش را می کشد و می رود. مأموریتش دوسال طول می کشد، نفهمیدم کجا می خواست برود، اهواز، آبادان، خرمشهر، کویت، این چیزها را نفهمیدم، چرا که من در زندگی خصوصی احدالناسی دخالت نمی کنم. روی صندلی نشسته بود و صندلی، زیر هیکل گنده اش، جروجر ناله می کرد، می گفت، فقط دو روز پیشم می ماند و بعد می رود و گورش را گم می کند، ولی فقط می خواهد این دو روز دغدغهٔ هتل و مسافرخانه را نداشته باشد. گفت که یک چمدان کوچک دارد که در گاراژ، درناصرخسرو، امانت گذاشته، و گفت که مادرم همراهش آمده، ولی مادرم رفته پیش خواهرش (آن خواهر عفریتهٔ کریه و کچل و چشم عسلی و بوگندو و کوتوله که بالا تر از سیدنصرالدین، کنار شوهرش می ایستد، دماغش را با آستینش پاک می کند یا شستش را می گذارد در سوراخ راست دماغ گنده اش و محتویات زرد و خونین سوراخ چپ رافین می کند توی جوی کثیف آب و بعد انگشت شهادت همان دست راست را می گذارد در سوراخ چپ دماغ گنده اش و محتویات زرد و خونین سوراخ راست رافین می کند توی جوی کثیف آب، و بعد هردو دستش را با همان دستمالی که کارد کالباس و خیارشور و گوجه بری را تمیز کرده، پاک می کند)، ولی مادرم رفته پیش خواهرش (خواهری که با انگشت شست و شهادت دست راست ساندو پچ درست می کند و می دهد دست دهاتی یا دست شوهرش تا او بدهد دست دهاتی و با دست دیگرش که شست ندارد و فقط چهار انگشت دراز دارد، و این دو روز را آنجا می ماند و بعد بر می گردد تبریز پیش خانواده‌ام، و بعد برادرم می رود، گورش را گم می کند تا دوسه سال دیگر، و دیگر نمی آید، نمی آید که من ببینمش، چرا که می داند که نباید بیاید تا من ببینمش.

صورت سرخ و شکم گنده و سر نیمه کچل و لباسهای سرمه ای گل و گشاد و کراوات سرخ و سفید و کثیف برادرم، نظم اطراف میزم را بهم می زد. آخر همه‌چیز در این دستگاه آقای اسحاقیان

برش دارد. همه‌چیز، لبهٔ باریک، نوک تیز، برش روشن و دقیق دارد. اشیاء و آدم‌ها برش دارند؛ مثل عقربه‌های ساعت درشت و سیاه و سفیدی که در صدر اداره بر روی دیوار نصب شده، تمام اشیا و آدم‌های اداره هدف دارند و بسوی برش‌ها و تراش‌های دقیق و سمج و سرسخت، و لبه‌های باریک و تیز در حرکت هستند. برادر شهوی ام با دایرهٔ شکمش، نظم این برش‌های تمیز و دقیق را بهم می‌زد. در اداره حتی هیکل گنده و نکرهٔ فیروز شافعی هم برش دارد، تند و تیز و فرز و جلد و جلنبر بکار خود ادامه می‌دهد، یک ماشین درشت گوشتی است که داخل ابعادش حساب‌ها را این سو و آن سو می‌کند و مخارج و مداخل آقای اسحاقیان را از صافی دستگاههای مختلف می‌گذراند و با یک یقین کامل می‌گوید، وضع آقای اسحاقیان همین است که انگشت‌های من تبدیل به ارقام ریز و درشت کرده. هیکل درشت فیروز شافعی همه‌چیز را به اعداد نوک تیز بدل می‌کند. ولی برادر شهوی من فرق می‌کرد. برادرم با دایرهٔ کپلش، همانطور که صندلی را به جیرجیر درآورده بود، برای اشیاء و آدم‌های ادارهٔ آقای اسحاقیان هم مزاحمت غریبی فراهم کرده بود، چرا که از دور، زن‌ها و مردهای اداره نگاهش می‌کردند، هم خنده‌شان گرفته بود و هم می‌خواستند تکلیف این مزاحمت بزودی روشن شود و این تن‌لش مزاحم با اردنگی به بیرون انداخته شود، و خوشبختانه آنروز فیروز شافعی از اداره رفته بود بیرون، وگرنه ممکن بود سالهای سال، صورت گرد و چاقلو، شکم گنده و مدور، و کفل پت و پهن برادرم را به رخ بکشد. آخر این شافعی علم کلام را لای آستین پنهان کرده، و با این زبان فارسی هر کاری که دلش بخواهد می‌کند.

«ببین این خانهٔ من به درد تو نمی‌خورد. من سه‌تا اتاق خالی دارم که توی هرکدام فقط یکی دو صندلی ارج و لهستانی هست. یک تختواب فنری دارم که خودم رو یش می‌خوابم. کف اتاق، حتی یک گلیم نیمدار هم نیست. تو کجا می‌خواهی بخوابی ؟ هان؟ کجای این اتاق‌ها بدرد تو می‌خورد؟

«من فقط جای خالی لازم دارم، از تو هم خیلی ممنون می‌شوم اگر این جای خالی را در اختیار من بگذاری . توخودت اینهمه دوست و آشنا داری. دو شب برو منزل یکی از آنها بخواب.»

پرروئی این برادرمرا از رو برد. و بعلاوه می‌خواستم هرچه زودتر از شرش خلاص شده باشم. نگاههای دزدانهٔ زن‌ها و مردهای اداره هم دیگر بکلی دستپاچه‌ام کرده بود. دست کردم تو جیبم، کلیدها را درآوردم، دادم دستش، گفتم:

«سوارتاکسی می‌شوی ومی روی خیابان آمل، کاشی چهل و یک، زیرزمین. منزل مز آنجاست. فردا نه پس فردا، تو میدان سپه، جلوی موزه می‌ایستی، ساعت چهار بعدازظهر، من می‌آیم کلیدها را ازت می‌گیرم.»

می‌خواستم هرچه بیشتر از من، از فیروز شافعی، از همکاران اداره و از ادارهٔ آقای اسحاقیان دور شده باشد. اگر ناگهان سروکلهٔ آقای اسحاقیان پیدا می‌شد، من باید این برادر را، مثل تعفن تازه از

خودم طرد می کردم. باید رسماً می گفتم، گر به بود آقای اسحاقیان، گر به بود. در این لحظه به برادرم که فکر می کردم و در ذهنم مجسم می کردم که آقای اسحاقیان وارد شده، احساس شرم حضوری بهم دست می داد که فقط اگر مثلاً دگمه های شلوارم در برابر آقای اسحاقیان باز بود، ممکن بود بهم دست بدهد.

می توانستم با برادرم قرار سرخیابان و یلا بگذارم، یا قدری پائین تر، توی کافه ای در شاهرضا و یا نادری. ولی این کار را نکردم. می خواستم طرف های بالای شهر پیدایش نشود. کلید را گرفت و رفت. و همینکه رفت، بی آنکه دور و برم را نگاه کنم، بلند شدم رفتم دستشوئی و جلوی آئینه ایستادم. رنگم عجیب کبود شده بود. از خجالت، ویا از پشیمانی؟ نمی دانم، دادن کلید منزلم به برادرم سخت پشیمانم کرده بود. این منزل تنها حصاری بود که برای من امنیت و آسایش لازم را تأمین می کرد. سپردن کلید به دست هر کسی، حتی برادرم، آن امنیت و آسایش را به خطر می انداخت. در ضمن فکر می کردم که خود منزل هم به خطر افتاده است. فکر می کردم که آن اتاق های معصوم و آن عکس سیاه و سفید معصوم، بکلی معصومیت خود را از دست داده اند، و مجسم می کردم ورود برادرم را به منزلم و دیدن آن عکس معصوم و یا دیده شدن برادرم را بوسیلهٔ آن عکس معصوم، و بکلی پکر شده بودم. در دستشوئی را باز کردم رفتم بیرون و از سرسرا دو یدم پائین تا برادرم را ببینم و کلید را از دستش بگیرم. برادرم به این زودی سوار تاکسی شده بود و از دور، از پشت شیشهٔ عقب تاکسی، گردن سرخ و چاقش دیده می شد و تاکسی داشت از و یلا به طرف شاهرضا می رفت. و دیگر کار از کار گذشته بود.

آن دو روز سخت تنها بودم. شب ها می رفتم مسافرخانه تبریز رو بروی مسجد مجد. مسافرخانه پر از مسافر و زوار خراسان بود. مستراح ها کار نمی کرد، و از هر گوشهٔ مسافرخانه لهجه های عجیب و غریب و ناهماهنگ بگوش می رسید. تا غروب در مسجد مجد کیابیای غریبی بود و بعد سروصدای بوق ماشین های مسافر بری، آجرکشی، کامیون های نفتکش و اتوبوس های دو طبقه، شلوغی اطراف را صد چندان می کرد. و صدای کامیون در نصف شب طوری بود که انگار کامیون از توی رختخواب آدم عبور می کند. من بلند می شدم و کنار پنجره می نشستم و خیابان را تماشا می کردم. گاهی صدای بلند و تیز آژیر، مثل زوزهٔ سگی وحشی از دور نزدیک می شد و بعد آژیر درست از روی پوست و استخوان آدم، مثل یک شمشیر تیز رد می شد. سخت ناراحت بودم و خوابم نمی برد. فیروز شافعی صبح روز بعد که صورتم را دید، گفت، مثل اینکه یک لگوری به تورزدی بردی خانه که چشم هایت مثل ماتحت عنتر شده. جوابی ندادم. و بعد روز دوم گفت، مثل اینکه این لگوری توخانه ات ماندگار شده، نه؟ ما را شریک نمی کنی؟ گفتم، چرتکه ات را بزن پسر، آقای اسحاقیان از پشت شیشه نگاه می کند. ماشین حساب را به صدا درآورد. و بعد که دو باره چشم آقای اسحاقیان را دور دید، گفت، راستی، از شوخی گذشته، شاید مریضی چیزی هستی. گفتم، در... را بگذار،

دلسوزی لازم نیست. فیروز شافعی می دانست که من از دلسوزی نفرت دارم. سرش را پائین انداخت و مشغول شد و من سرساعت چهار به دیدار برادرم رفتم، رضی ایستاده بود و اینور و آنور را نگاه می کرد و دهاتی ها و کارمندان دون‌پایه وعده‌ای هالو از در موزه می رفتند تو و یا بیرون می آمدند.

گفت: «بیا این کلیدها»، و بعد گفت: «اگر کاری ندارم برو یم گوشه‌ای بنشینم چیزی بخوریم.»

گفتم : «نه باید بروم. کار دارم.»

گفت : «بیا به نفعت است. اتفاقی افتاده که خیلی خنده‌دار است. بیا برایت تعریف کنم.»

گفتم : «نه! چیز خنده دار مال خودت. من باید بروم خانه، لباس عوض کنم. شب مهمان هستم.»

دروغ گفته بودم.

گفت: «اتفاقاً مربوط است به خانه ات.»

گفتم: «خیلی خوب، برو یم.»

برادرم سرحال بنظر می آمد. با دمش گردو می شکست. پنج سال از من کوچکتر بود، ولی از من بسیار درشت‌تر و قوی‌تر بنظر می آمد، و همین درشتی اش حرص مرا در می آورد. صورتش همیشه طوری بود که انگار یک نقاب سرخ بر صورتش کشیده‌اند. لب هایش طوری سرخ بود که انگار ماتیک مالیده بود و گونه هایش سرخ دهاتی بود. چشم های شیطنت بارش، همیشه آدم را به یاد حیوان هائی می انداخت که بدور جفتشان می چرخند و بو می کشند و کام می خواهند، و پیشانی بلندش، به جای آنکه در صورتش، حالی از وقار ایجاد کند، به حرکات مشخص چشم ها و لبهایش رنگی از جنون می داد. مثل آدم های ابله بود، و مخصوصاً موقعی که خوشحال می شد و می خندید، عیناً مثل دیوانه ها می شد. شانه هایش تکان می خورد و قهقه، مثل یک زار یا جن توتن گنده اش فرو می رفت و تمام گوشتش را به لرزه در می آورد. شکم گنده اش چین بر می داشت و مثل ماست توی خیک تکان می خورد. مادرم می گفت، موقعی که رضی می خندد، خانه می لرزد. و این درست بود. رضی موقع خندیدن غیرقابل کنترل می شد. خودش می گفت: «من نمی خندم، در خلسه فرو می روم، و حتی ممکن است در همان حال خودم را خراب کنم و نفهمم.» و اتفاقاً سال ها پیش، وقتی که رضی در دانشگاه تهران درس می خواند، این خنده کلی برایش سوسکه آورده بود. موقعی ک در دانشگاه درس می خواند و خیابان قوام امیرآباد، دو اتاق در طبقهٔ سوم خانه‌ای نسبتاً قدیمی گرفته بود و زن ها را یک یک می کشید، می برد به این خانه و آنجا خدمتشان می رسید و بعد با احترام تمام راهشان می انداخت. یعنی موقعی که رضی نمی خندید، قیافه اش بسیار صاف، مظلوم، درشت و تاحدودی قابل ترحم بود، و بعد ناگهان، همینکه چیز خنده داری گفته می شد، همین موجود قابل ترحم و مظلوم،

وصاف و ساده، آنور سکه را رو می کرد و با چنان قشقرقی می خندید که امکان نداشت استادان عصا قورت داده و خانمهای شیک و خوش مشرب و خنده روی سر کلاس خنده شان نگیرد. وبه این جوان بیست و دوسالهٔ فربه و سرخ چهره و ابله مانند احساس دلسوزی نکنند. یعنی رفتاری که رضی از خود نشان می داد، او را بصورت موجودی درمی آورد که فقط می توان گفت، وضعش ناامید کننده است و بهتر است پیش از آنکه ضمن یکی ازاین خنده ها ریق رحمت را سر کشد، انسان تمام دلسوزی خود را در راهش خرج کند. و اتفاقاً رضی با همین معصومیت مرموز بود که زنان خوشگل اشرافی کلاس را به اطاق خیابان قوام می کشاند. زن ها در ابتدا احساس می کردند که می توانند بروند به اتاق های خیابان قوام، پیش او با خیال راحت بنشینند و وحشتی از چیزی نداشته باشند و بعد بیایند بیرون و بروند دنبال کارشان، و یا حتی داستان حماقت این پسرک چاق و دیوانه را در همه جا تعریف کنند. ولی این اتفاق هرگز نمی افتاد. رضی با خوشدلی و ساده لوحی، با حسی آمیخته از ترحم و مصیبت، این زنها را که معمولاً پولدارترین زنان کلاس بودند، از پله ها می برد بالا، و بعد توی اتاق مجبورشان می کرد که باو بیشتر ترحم بکنند. و آنوقت، موقعی که زنها می گفتند: «رضی، این چه خانه و زندگی است که داری؟ رضی، چرا سعی نمی کنی فرشی، کمدی، گنجه ای قفسه ای، چیزی بخری؟» رضی درد دلش را باز می کرد و با این عقده گشائی از آنها طلب ترحم می کرد، یعنی به زن تازه وارد اینطور وانمود می کرد که دیگر از این زندگی خسته شده، زندگی خالی ازعشق، ثروت، زندگی پر از بیهودگی، بدبختی، فقر و بیچارگی، چه فایده ای دارد؟ رضی کف اتاق را نشان می داد و می گفت: «مواظب باشید دامن لباستان کثیف نشود، این کف گردوخاکی راچکارکنم؟ اجازه بدهید تختخواب را مرتب کنم، خیلی عذرمی خواهم، دیشب خیلی بد خوابیدم وصبح سراسیمه که بیدارشدم، دیربود، تخت خواب را مرتب نکردم، باوجود این روی تخت خواب بنشینید، راحت تر است، این صندلی های لهستانی بدجوری سروصدا می کنند و بعلاوه چوبشان آنقدر سفت است که واقعاً آدم را ناراحت می کنه.» و زنک درعین حال که نمی دانست چه بگوید، عذرمی خواست که مزاحم رضی شده، نباید بالا می آمد، و حالا بهتر است که برود. ورضی می گفت: «اختیار دارید، اختیار دارید»، و بعد می رفت توآشپزخانه و درآشپزخانه، تودلش همان خندهٔ وحشتناک را سر می داد و بعد چائی را روی پریموس دم می کرد و بعد برمی گشت وعادتاً همان قیافهٔ قابل ترحم را پیدا می کرد، و بعد می گفت: «می بخشید، خانهٔ فقراست، من هیچ فکرنمی کردم لطف خواهید فرمود و روزی قدمتان روی چشم من خواهد بود.» وزنک می گفت: «این حرفها چیه می زنی رضی، تو برادر منی، دانشکده که تمام شد، کارت رو براه می شود، من خودم به فریدون، سهراب، رستم، اسفندیار (یا هرنام دیگری که اسم شوهر و یا برادر زنک می توانست باشد) سفارش تورا می کنم، کارخوبی گیرت می آید، می دانم که راه آیندهٔ تو باز است.» ولی رضی فقط و فقط یک هدف داشت و برای تحقق آن غیر مستقیم ترین راه ممکن را انتخاب می کرد، چرا که می دانست که این راه، نزدیک ترین راه برای حصول مقصود

است، و موقعی که زن از این حرفها می زد، رضی، آهسته، مثل بچهٔ چاق و ملوسی که یاد مرگ پدر مرحومش افتاده باشد، شروع می کرد به گریه کردن و اشک از چشم های عسلیش، آرام آرام روی گونه های چاقش فرو می ریخت واز کنارلب هایش روی چانهٔ زمختش می غلتید و روی کف خاکی اتاق می چکید. و زن اشرافی بدبخت که در این لحظه نمی دانست این اشک ها چگونه از آن چشم های معصوم فرو می ریزد، وچون در آن لحظه نمی توانست بلند شود، در را باز کند و فرار کند، چرا که بالاخره رضی تا آن لحظه دست از پا خطا نکرده بود، و رفتن از پیش رضی، واقعاً خیانت به بشریت بود، باری، زن اشرافی با احساس شرم شدید می گفت: «رضی، باور کن رضی، من قصد توهین نداشتم، همینطور این فکرها به ذهنم رسید، بعلاوه تومثل برادر من هستی و من باید هم به تو کمک کنم، همانطور که تو اگر بتوانی باید به من کمک کنی.» و رضی بجای آنکه آرام بگیرد، شدیدتر گریه می کرد، طوری که گریه تبدیل به هق هق بچگانه وغریبی می شد که حتی خود رضی هم نمی فهمید چطور و از کجا چنین گریه ای سر درآورده است. و حالا دیگر آن لحظه معهود فرا رسیده بود، بدلیل اینکه زنک بلند می شد، می رفت بطرف رضی، دستش را می گرفت و می آورد کنار خودش، روی تخت می نشاند— مثل یک خواهر مهربان که بخواهد برادری مصیبت دیده را تسکین بدهد— و می گفت: «گریه نکن رضی، خیلی ها هستند که تورا دوست دارند، حتی خیلی ها هستند که به درس و هوش توحسودیشان می شود، همین مرا مثلاً ببین که اگر بعلت همان چند صفحه نوشته نبود که پیشت نمی آمدم، این خودش یک برتری بزرگ نسبت به دیگران نیست؟ »ورضی ازخلال اشک و آه وناله و گریه می گفت: «من این نوع برتری را نمی خواهم، من هم آدمم، من هم محبت و عشق وعلاقه می خواهم.» و زن اشرافی بدبخت، دستش را بلند می کرد و می گذاشت روی صورت چاق و خیس رضی، و لابد ازحسن نیت خودش خوشش هم می آمد، ورضی دستش را بلند می کرد و می گذاشت روی دست زن اشرافی بدبخت و بعد دست زنک را می کشید طرف چشم های خودش و بعد می آورد پائین بطرف لب هایش، و شروع می کرد به بوسیدن پشت دست زن اشرافی بدبخت، طوری که انگار برده ای است که ولینعمتش را می بوسد... و زن موقعی که بیرون می رفت کاملاً ارضاء شده بود، و بعدها خودش هر وقت می توانست می آمد، یعنی زن ها هروقت می توانستند، می آمدند و اول احساس ترحم می کردند و اشک رضی را در می آوردند و بعد...

انسانیت چیزی است که بویش به مشام رضی و امثال رضی نخورده است. می گفت: «هاشم، یک روز هم، دختری عاشقم شد و دوپایش را دریک کفش کرد که بیا، بیا و مرا بگیر.» می گفت: «خانهٔ دخترک در شمیران بود و حدسش را بزن که رفتن به شمیران برای من چقدر دشوار بود. یک ساعت طول می کشید تا می رسیدم پشت در منزل دخترک. دخترک چاق بود و منزل دخترک پر از اشیاء عتیقه بود و اصولاً منزلش شبیه یک موزهٔ اشیاء باستانی بود. پدردخترک هم بسیار مؤدب بود ومادر دخترک هم مؤدب تر، ومن قرار بود به دخترک شیوهٔ مقالهٔ نویسی یاد بدهم ودخترک

سراپا گوش می شد، پدر و مادر، با همان ادب معمول — تو که می دانی من عاشق ادب اشراف هستم— عذر می خواستند و پس پسک تا دم در می رفتند و می رفتند بیرون... دخترک دوماه طول کشید تا پدر و مادرش را راضی کرد که زن من بشود، البته پیش خودش، چرا که اصلاً به من حرفش را نزده بود، چرا که فکر می کرد که خود به خود راضی به ازدواج هستم و باید کلاهم را بیندازم هوا. ولی همینکه دخترک مسأله را با من درمیان گذاشت، من زدم زیر گریه، طوری که او شروع کرد به گریه کردن، و هردو در حدود یک ساعت گریه کردیم، من اشک های او را پاک می کردم، و او اشک های مرا، بعد او هق هق می کرد، بعد من، بعد او آرام می شد، بعد من، بعد دو باره او شروع می کرد به گریه کردن و بعد من، و همینطور تا یک ساعت و شاید هم بیشتر، دوتائی گریه کردیم، تا دخترک گفت، نگران نباش رضی، پول پدرمن برای براه انداختن هزار داماد کافی است، هزار فامیل شنیدی رضی؟ ما یکی از آن هزار هستیم.» رضی می گفت: «من اینها را که می شنیدم گریه می کردم، در حالیکه طبیعی این بود که کلاهم را بیندازم هوا، او هم گریه می کرد و از خلال گریه می گفت، رضی، اول به سرو وضع خودت می رسی، بعد ماشین، بعد خانه، بعد سفر به شهرها، و... و من،» رضی می گفت: «طوری گریه می کردم که انگار قرار است جسدم را از تمام شهرهای دنیا تشییع کنند، و ادامه می داد، حتی با هم درس هم می خوانیم و اصلاً اگر خواستی باین خراب شده بر نمی گردیم.» رضی می گفت: «اشک های این دختر چاق، مثل اشک شمع می ریخت روی گونه هایش، و من هم از پشت پردهٔ اشک، این اشک ها را می دیدم و بیشتر گریه می کردم، تا اینکه آخرسر گفت، رضی جریان از چه قرار است؟ توچرا گریه می کنی، مگر نمی خواهی که من زنت بشوم؟ من گفتم، چرا؟ چرا؟ ولی تو حیفی، من نمی توانم تو را بدبخت کنم، گفت، نه! نه! خوشبختی من در وجود تو، در کنار تست، گفتم، نه! نه! اگر بدانی می فهمی که چه جوری زندگیت بخطر می افتد، گفت، نه! نه! تو نمی فهمی، بی تو زندگی برایم یک جهنم است، گفتم، برای من هم همینطور، ولی من نمی توانم زندگی تو را بخطر بیندازم، این گناه است، می فهمی، نه خدا مرا می بخشد، نه پدرت، نه مادرت، نه خودت، نه برادر من، نه پدر من، نه مادر من، هیچکس مرا نمی بخشد، گفت، چرا عزیزم، این اشک ها را نمی بینی که بخاطر تو ریخته می شود؟» رضی می گفت: «گفتم، آری، آری، اشک های من هم بخاطر تست، ولی توباید بدانی که من، خوب، من نمی توانم تو را بگیرم.» رضی می گفت: «دخترک فکر می کرد، شوخی می کنم، نازمی کنم، ولی بالاخره بصراحت تمام گفتم، ببین جانم، نمی توانم، من سفلیس دارم و بخاطر همان هم گریه می کنم، فهمیدی؟ بخاطر همان، فهمیدی؟» رضی می گفت: «دخترک طوری خودش را عقب کشید و بلند شد و با آن هیکل نود کیلو، دو متر آنورتر پرید که من فکر کردم، همین الان است که سکته کند. اشک هایش طوری خشک شده بود که انگار این آدم یک لحظه پیش اصلاً گریه نکرده. سفلیس! سفلیس! پدرسوخته! مادر.. بیشرف، می خواستی خودت را به من قالب بکنی، سفلیس! من

هزارتا خواستگار میلیونر داشتم! پاشو گورت را گم کن!» رضی می گفت: «با این سروصداها، پدر و مادر و برادر و خواهر و نوکرها و کلفت های دخترک هم سراسیمه وارد اتاق شده بودند و مرا محاصره کرده بودند. دخترک جیغ می کشید، سفلیس! سفلیس! توپدر سوخته، چرا این را همان روز اول نگفتی!» رضی می گفت: «خلاصه هاشم، کتکم زدند و از موزه شان بیرونم انداختند. دخترک از اینور خیابان که مرا می دید، از آنور در می رفت.»

رضی چنان پست و بیشرف است که حتی نمی تواند جوابگوی عواطف صمیمی یک دختر نازنین باشد، عاطفه و صمیمت سرش نمی شود.

از فردوسی آمدیم بالا و رضی گاهی سرش را تکان می داد و می خندید و من احساس می کردم که برای آنکه حرص مرا در آورد می خندد. گفتم: «آخر جریان چیست که تو اینهمه می خندی؟» خواست جواب بدهد که از شدت خنده نتوانست. چشم هایش سرخ شده بود و دور گردنش گرد و قلمبه و سرخ شده بود و حالت اشخاصی را داشت که خیلی چاق باشند و عرق زیاد هم خورده باشند و ناگهان، بدلیلی، خنده شان گرفته باشد و بعد ناگهان به سرفه بیفتند و بعد سکته بکنند و بمیرند. من این قبیل اشخاص را در فیلم ها دیده ام و رضی در این لحظه شبیه این قبیل آدم ها بود که مرگ یا زندگیشان اثری در ذهن بیننده نمی گذارد و انگار کارگردان این آدم ها را وسط فیلم کاشته تا مردم ببینند که بعضی آدم ها چطور سکته می کنند و می میرند.

گفتم: «من دلیلی برای این خندهٔ ابلهانهٔ تو نمی بینم و اگر ادامه بدهی من دیگر نمی آیم و از همین جا راهم را می کشم، می روم.» از میان خنده اش گفت، و بزحمت: «نه! نمی توانی، نه! هاهاها، نه! هاها! نمی توانی!» من راهم را کج کردم و پیچیدم توسوم اسفند و راه افتادم. رضی به دنبالم آمد، سعی می کرد خنده اش را کنترل کند و نمی توانست، یعنی من می دیدم که سعی می کند، و بسیار هم صمیمانه، ولی نمی تواند، و من در این موقع تا حدودی دلم بحالش می سوخت. خسته و کوفته، و حتی پس از آن خندهٔ طولانی، با حالتی نومید و مصیبت زده، تل گوشش را روی سکوی مغازه ای بسته انداخت. مردم می آمدند و می رفتند. یکی دو اتوبوس گنده، اینور و آنور گاراژی ایستاده بودند و یک اتوبوس با مسافرهای اخمو و جورواجور دهاتی، شهرستانی، ژاندارم، کارمند، زن چاق، لاغر، جدید، چادری، بی چادر، هالو، تهرانی، چادری و بی چادر شهرستانی، نشسته بودند. پنج شش نفری هم دم در گاراژ، اتوبوس را بدرقه می کردند، طوری که انگار مرده ای را تشییع می کنند، اخمو، بی حال و هالووار، ایستاده بودند و مثل این بود که می خواستند هرچه زودتر اتوبوس راهش را بکشد و برود و ترمزش جائی ببرد و با تمام مسافرها دردره ای پرت شود.

رضی هم حالا نمی خندید و این مردم هاج و واج، و روابط انسانی حاکم بر موقعیت ایرانیها در حال جدا شدن و سفر را نگاه می کرد. بعد سرش را انداخت پائین و سرش را چندین بار این سو و آن سو تکان داد و بعد سرش را بلند کرد و گفت، «مادر... ها!» و بعد که خستگی در کرد، بلند شد،

دستم را گرفت و گفت: «ببین، بیا از فردوسی نرو یم، بیا از همین سوم اسفند برو یم، اینجاها کمتر آدم دیده می شود، من از آن آدم های خیابان فردوسی نفرت دارم. خیلی خوب؟» گفتم: «خیلی خوب.» و راه افتادیم. و بعد من گفتم: «می خواستی چیزی در بارهٔ خانهٔ من بگوئی، بگو.» گفت: «باید یک کمی صبر کنی، من همین پائین قوام السطنه جائی را می شناسم که می توانیم بنشینیم یک چکه عرق بخوریم و جریان را برایت تعریف کنم، من ماشینم از همین گاراژ حرکت می کند، ساعت هشت، موافقی؟» حوصلهٔ مخالفت نداشتم. راه افتادیم و بعد او در میخانه داستان جنایت به خانهٔ مرا، برایم تشریح کرد. یک بار به این دیوارها و آن عکس و آن خلوت، خیانتی نابخشودنی شده. من این را خیانت می دانم.

موقعی که را جلومان گذاشتند، رضی گفت: «بخور!» گفتم: «نمی خورم!» گفت: «بخور حالت جا می آید.» گفتم: «نمی خورم، حوصلهٔ را ندارم، تو بخور!» گفت: «من می روم سفر، در سفر تحمل بیداری را ندارم، تحمل هوشیاری را هم ندارم. تمام شب را آدم توی ظلمت حرکت می کند، بطرف جنوب که می روی چیزی دیده نمی شود، مثل یک تونل است. فقط نور مضحک چراغ های ماشین، باریکهٔ جاده را روشن می کند. جاده هم که عین یک سر طاس است که بعضی جاهایش چاله چوله داشته باشد. مثل پخ کلهٔ یکی از استادان ادبیات فارسی است که سالها پیش نشانت دادم، فکر کن آدم روی سر استاد ادبیات فارسی ده ساعت در ظلمت سُر بخورد.»

گفتم: «من حوصلهٔ سفر ندارم، حوصلهٔ این توصیف های مزخرف تو را هم ندارم، بعلاوه اگر برای منزلم اتفاقی افتاده باشد، می کشمت، من خانه را همانطور که تحویلت دادم، ازت می خواهم، نه خوبتر، نه بدتر، هر تغییری که در خانهٔ من داده باشی، در نظر من یک خیانت است، من حتی دوست دارم کتم، شلوارم، تخت خوابم همانطور مانده باشد.»

گفت: «آنها همانطور مانده، نترس، تو دکور زیبای منزلت هم کسی دخالت نکرده. اتفاقی هم که افتاده از نظر خود من جالب است، شاید اصلاً برای تو جالب نباشد، حالا می خواهی بگو یم یا نه؟»

گفتم: «بگو» ، و ایکاش نگفته بود، چرا که بعد از آنکه گفت، دیگر آن منزل برای من همان منزل نبود. گرچه از آن منزل بیرون نیامدم و همانجا ماندم و چنین بنظر می رسد که همانجا هم خواهم ماند، ولی آنچه رضی گفت، نشانه ای از فساد پذیری منزلم بود. و تازه بعد از آن من هیچ وقت فکر نکردم که این رضی بود که به این منزل، این خیانت را تحمیل کرده بود و این منزل خودش هرگز نمی توانست خیانت بکند. لکن این برای من مهم نبود. این منزل باید درهایش را بروی غیر می بست، همانطور که من درهایش را به روی غیر بسته بودم. ولی مگر این من نبوم که کلید را به دست رضی دادم؟ مگر این من نبودم که خواستم از شر رضی در ادارهٔ آقای اسحاقیان خلاص شوم و کلید را به دستش دادم؟ با وجود این، منزل را ترک نکردم. این منزل، مثل زنی بود که آدم دوستش داشته باشد،

ولی ناگهان خائن از آب درآید، ولی با وجود خیانتش آدم چاره‌ای نداشته باشد، جز اینکه باز هم دوستش داشته باشد، چرا که آدم چاره‌ای ندارد! برود سرش را بکوبد بدیوار؟ برود خودش را از ساختمان القانیان بیندازد روی یکی از اتوبوس های دو طبقهٔ خیابان اسلامبول؟ نه! این غیر ممکن بود! خانهٔ خائن را باز هم برای خودنگهداشتم. ولی داستان خیانتش را باید دقیقاً شرح بدهم، همانطور که رضی دقیقاً برایم شرح داده است، چرا که گرچه من حوصلهٔ توضیح دادن چیزی را ندارم، لکن این یکی دیگر به من طوری مربوط است که انگار معنا و مفهوم اساسی زندگی من در آن نهفته است. رضی برایم همه‌چیز را شرح داده، لکن شرح او کافی نیست. با عرقی که کوفت می کرد و ماهیچه‌ای که از داخل آب لیز و لزج بیرون می کشید و پس از هر پیک ودکا در دهنش می گذاشت و ملچ ملچ می خورد، و با توضیحات مزخرفی که در فاصله هر پیک ودکا و هر تکه ماهیچه می داد، نمی توان حد این خیانت را توصیف کرد.

در تمام زندگی آدم فقط دو سه صحنه و ماجرای جالب هست که توصیف دقیق را می طلبند، بقیه حتی بدرد توصیف هم نمی خورد، چرا که چیزی که فراموش شود، چیزی که آنقدر مزخرف و مبتذل باشد که حتی بدرد نگهداشتن در حافظه هم نخورد، چه فایده دارد؟ و این حادثه که رضی برای من توصیف کرد، آنچنان در من اثر گذاشت که بلافاصله به من تعلق پیدا کرد، دیگر شد مال من، و حتی به رضی هم تعلق نداشت. انگار رضی بکلی از صحنه خارج شده بود و این داستان مانده بود و من و خانه، و این داستان دیگر صورت دیگری نداشت. فقط یک نسخه از ماجرای من وخانه وجودداشت و نسخهٔ دیگری از ما در کار نبود.

و البته داستان مضحک بود. در این هیچ شکی نبود که داستان مضحک بود. ولی تا آنجا که آدم خودش داخل آن نباشد و داستان به زندگی خود آدم ارتباطی نداشته باشد. مثلاً فرض کنید که پدر شما مرده و شما درپشت سر تابوت حرکت می کنید و یک نفر بیگانه از راه برسد و از شما بخواهد که دستور بدهید تابوت را پائین بیآورند. و شما حرف او را بپذیرید و بگوئید تابوت را پائین بیآورند. چرا که ممکن است چنین تصور کنید که این بیگانه علاقهٔ خاصی به پدر شما داشته، وچون فهمیده که پدرتان مرده، حالا می خواهد پیش از تدفین پدرتان، درچهرهٔ او نگاه کند، چرا که چنین چیزی اصلاً و ابداً بعید بنظر نمی آید که یک نفر خواسته باشد که آخرین نگاه را در صورت پدر مرحومتان بیندازد. ولی فکرش را بکنید که این آدم، پس از آنکه تابوت را به دستورشما پائین گذاشتند، کاری بکند کاملاً در خلاف جهت انتظارات شما. یعنی بالا سرمرده بنشیند، شمدی را که روی نعش مرده کشیده شده کنار بزند و در صورت چاق و زرد پدر شما، که صورتی صاف و بی مو و تمیز هم هست، نگاه کند و بعد دستش را بلند کند و محکم بزند تو گوش مرده، نه یکی، نه دوتا، نه سه تا، بلکه پشت سرهم و مثلاً ده بیست بار، و بعد بلند شود و بگوید، ممنونم، بسیار ممنونم، من به این سیلی زدن احتیاج داشتم، همانطور که مرحوم ابوی شما به سیلی خوردن؛ یا ممکن است پس از آنکه تابوت به زمین گذاشته شد و

او بالا سر مرده به زمین نشست و شمد را کنار زد، ازشما که پسر مرحوم هستید، بخواهد که بیائید بالا سر مرحوم، و شما برو ید، و بعد او از شما اجازه بخواهد که لپ مرحوم را یکبار بگیرد، وپیش از آنکه شما با حالت گریان و متعجب و عصبانی، بتوانید مانع او بشو ید، او دستش را دراز کند و لپ ابوی مرحوم شما را محکم بگیرد و لای انگشتانش فشار دهد و بعد گوشت چاق و زرد لپ ابوی را بکشد و رها کند و بلند شود و بگو ید، من همسایهٔ رو بروئی شما هستم، سالها بود که می خواستم لپ ابوی را بگیرم، ولی از روی مبارک ابوی خجالت می کشیدم، زندهٔ ابوی آنچنان موقر و عبوس و قابل احترام بودند که گرفتن لپشان غیر ممکن بود، ولی حالا از شما ممنونم که این آخرین آرزوی بنده را برآورده کردید، بسیار ممنونم، بسیار ممنونم. و راهش را بکشد و برود، و شما هم نتوانید کاری بکنید، چرا که نمی توانید مرده را روی زمین بگذارید و طرف را بدست آژدان بدهید.

باری این کار مسخره و مضحک است، در صورتیکه شما پسر آن پدر مرده نباشید. حتی ممکن است عده ای از جماعت، حتی پسرعموها و پسرخاله ها و دخترعموهای شما هم موقعی که صورت ابوی فقید سیلی می خورد و یا لپش گرفته می شود، خنده شان بگیرد. ولی این برای شما امکان ندارد. شما پسر آن مرحوم هستید و نباید بخنیدید. و حالا هم من می گو یم که گرچه ممکن است برای دیگران قضیهٔ خانهٔ من خنده دار باشد، ولی برای خود من چیز خنده داری وجود نداشت، بلکه حتی همه چیز بسیار مصیبت بار هم بود. و من هرقدر که به قضیهٔ منزلم فکر می کنم، می بینم که هیچ چیز خنده دار وجود ندارد، گرچه من به شما حق می دهم که هرقدر که دلتان بخواهد در بارهٔ این حادثه بخندید.

اگر آدم خودش لکنت زبان نداشته باشد، اگر آدم خودش لغوه و لرزش و تیک نداشته باشد، اگر آدم خودش لوچ نباشد، باری اگر آدم خودش خارش نداشته باشد، خنده دار است. و اتفاقاً یک بار من و رضی و دو یک چشم را دیدیم که در مقابل هم ایستاده بودند و با دقت به یکدیگر نگاه می کردند و بعد یکی سکه هایش را درآورد و دیگری اسکناس هایش را. یک چشم اولی اسکناس می داد و سکه می گرفت، یک چشم دومی سکه می داد و اسکناس می گرفت. هردو سکه ها و اسکناس ها را جلوی تنها چشمشان نگه می داشتند و بعد که اطمینان می کردند سرشان کلاه نرفته، پول ها را توجیبشان می گذاشتند. من و رضی ایستادیم به تماشا. همینکه کار تمام شد، دو باره در صورت یکدیگر خیره شدند، یک چشم در یک چشم. و من و رضی می خندیدیم، غشغش می خندیدیم، ما چشمهامان سرجایش بود. رضی آنقدر از این حالت دو یک چشم خوشش آمده بود که می گفت حاضرم کت و شلوارم را بفروشم، مقداری اسکناس به یک چشم اولی بدم و مقداری سکه به یک چشم دومی و از آنها خواهش کنم که دو باره در برابر یکدیگر قرار بگیرند، اولی اسکناس بدهد و سکه بگیرد، دومی سکه بدهد و اسکناس بگیرد، اسکناس ها و سکه ها در مقابل تنها چشم یک چشم ها قرار بگیرد و بعد یک چشم در یک چشم خیره شود، ولی این کار غیر ممکن بود، امکان داشت که دفعهٔ دوم وضع کاملاً فرق کند، حتی اگر تمام حرکات دو یک چشم، و یک چشم هردو، دقیقاً تکرار شده باشد، چرا

که رضی می گفت، در هیچ چشمه ای انسان دو بار آب تنی نمی کند، دفعهٔ دوم نه چشمه همان چشمه است و نه تو همان آدم. رضی این را می گفت و ما هردوچند قدم دورتر از دویک چشم، و یک چشم هردوغشغش می خندیدیم...*

* این بخش درسی و یکم فروردین ۵۳ درمجله نگین چاپ شده. کمی خلاصه هم شده است.

تبریزیها

۱ــ بائلون

اول هیچکس فکر نمی کرد که این هواپیماست که دارد نزدیک می شود. همه فکر می کردند که زلزله شده. مادر بزرگ، عاقل خانواده، لقمه ای را که توی دستش جمع کرده بود، زمین گذاشت، مثل کژدم زده ها بالا پرید و فریاد زد: «لاحول ولا قوة الا بالله، خدایا به دادمان برس که زمین دارد می لرزد!» همه بطرف پنجره دو یدند و بچه ها، وحشت زده، پشت سر مادر بزرگ و مادر بخط شدند و بعد دیدند که یک چیز سنگین، با صدای رعدآسایش، از بالا سر سپیدارهای بلند باغ میرزا رفیع عبور کرد و بعد از دوردست صدای تلک تلک جسته گریختهٔ اسلحه ای به گوش رسید، و بعد چیزی مثل یک دیو، دریکی از میدان های شهر به زمین کوفته شد، و بعد دو باره هواپیما شهر را دور زد، و این بار، قدری دورتر از سپیدارها، از بالای سیم ها و تیرهای بلند تلگراف و برق، باسرعت تمام رد شد و در شرق شهر، دو باره صدای به زمین کوفته شدن دیوی عظیم شنیده شده و بعد هواپیما اوج گرفت و بالا رفت، و آنقدر رفت که دیگر به چشم نیامد. مردم به ولوله افتادند.

از پشت دیوارها مردم فریاد می زدند: «بائلون! بائلون! بمب! بمب!» و بعد مثل مور وملخ، باشتابی بی هدف، از پشت دیوارها فرار می کردند. معلوم نبود به کجا؟ مادر بزرگ فهمید که این زلزله نیست. این چیزی دیگر است.تا آن روز هواپیما ندیده بود. موقعی که زمین لرزش خود را شروع می کرد، مادر بزرگ فقط چند دقیقه بعد از سگ های محله می فهمید و در یک آن همه را، حتی پسرش را، که اغلب گوشش به حرف مادرش بدهکار نبود، بوسط حیاط، وقفی «گود مرده شوخانه» می رساند. حیاط وسیع بود، ولی بی درخت و بی گل و گیاه. وسط حیاط می ایستادند، دعا می خواندند و می خواستند که زلزله رفع شود، بی آنکه به آن دو اتاق وقفی مرده شو خانه صدمه ای برساند.

ولی این بار وضع فرق می کرد. مادر بزرگ هوشش را بکار بست. جائی محکم تر از انبار

نبود. همه را مثل گوسفند بطرف در راند. چادرش را سرش کرد، در را باز کرد و همه را بیرون کرد. در را بست. راه افتاد بطرف آب انبار. آب انبار با دهن منتظر و تاریکش همه را بلعید. مادر بزرگ دم در آب انبار لحظه ای ایستادو به عابران گفت «محکم ترین ساختمان این طرف ها همین آب انبار است! بیائید این تو!» پس از یک ساعت، بیش از صدنفر از اهالی محل، و بیشتر کودک و زن، از ته آب انبار، از جائی که شیر را باز می کردند و آب می بردند، تا بالای پله ها ایستاده بودند. همه دعا می خواندند، وگاهگداری به صدائی که از دوردست می آمد، و انگار، اسلحه ای، فرمانی و یا حرکت سریع سم اسبی بر روی سنگی بود، گوش می کردند، و لب ها چیزی را زمزمه می کرد.

چند ساعتی بهمین وضع گذشت، و بعد از بالای کوچه، صدای پای چند نفر شنیده شد. مادر بزرگ که دست ابراهیم را گرفته، دم در آب انبار ایستاده بود، عینکش را روی چشم های آبی سیرش جابه جا کرد، دماغ گنده اش را خاراند، چادرش را روی سرش مرتب کرد، سرش را تا گردن از در آب انبار بیرون برد و بجائی که صدای پا می آمد، نگاه کرد. ابراهیم از مادر بزرگ پیروی کرد. سرش را تا گردن بطرف کوچه دراز کرد و پدرش را دید که با شش هفت مرد دیگر سرهایشان را پائین انداخته اند و دارند می آیند. کوچه درازتر و باریک تر از همیشه بنظر می آمد. مادر بزرگ داشت آمدن مردها را از زیر چادر تماشا می کرد. مادر بزرگ بی تاب بود.

«می خواهی بدوم، بگو یم ما اینجا هستیم؟»

«نه ایبیش بگذار بیایند، من خودم حالیشان می کنم.»

ابراهیم این پا آن پا شد. مردها می خواستند پیچند بطرف مسجد. فکر کردند که ممکن است مردم، زن ها و بچه ها و پیرمردها، در مسجد جمع شده باشند. همه صورت های گرفته و متفکر داشتند. ابراهیم خودش را از دست مادر بزرگ خلاص کرد و بسرعت شروع کرد به دو یدن بطرف مردها. پدر پسرش را دید. پسر، رسیده ونرسیده، گفت:

«اینجا هستند، آغداش! اینجا. توی آب انبار. همه رفتیم آن تو. بمب بود؟»

پدر و مردها حرفی نزدند و آمدند بطرف آب انبار. مادر بزرگ بیرون آمد و جلوی پسرش ایستاد. پدر گفت:

«چیزی نشده. روس ها دوتا بمب انداختند توی شهر. یکی افتاده توی میدان نادرشاه، یکی هم توی قبرستان. ولی کسی صدمه ندیده.»

«باز هم می آیند؟»

یکی از مردها گفت: «نه! برای چی بیایند: می گو یند رضاشاه را برداشتند.»

پدر گفت: «قشون در رفته. سر بازها لباسهایشان را کندند و در رفتند. می گو یند ایران تسلیم شده.»

مادر بزرگ گفت: «پس رضاشاه این همه قشون را برای چی می خواست؟ با یک بائلون در

رفتند؟»

پدر گفت: «مادر مواظب حرفهایت باش، هنوز آدم از فردایش خبر ندارد؟»

مادر بزرگ دق دلیش را خالی کرد. «پس آنهمه سر بازرا واسه چی گرفته بودند؟ که بخورند وروی هم... و تپاله بسازند؟ یا بیایند از سر من و زنت لچکمان را بقاپند؟ که کشف حجاب کرده؟ زورش فقط به گیس من وریش تومی رسید؟»

یکی از مردها گفت: «ناراحت نشوید، ربابه خانم. سیاست است دیگر؟ می آورندش. می برندش. من هم یکی از همان سر بازها هستم. این لباس نیمدار را هم همین الان از «گجیل» گرفتم. لباس اجباری را هم همان جا آتش زدم. قشون را که با زور نمی سازند!»

پدر گفت: «همه باید بروند توی خانه هایشان تا ببینیم فردا چه می شود!»

زن ها و بچه ها از آب انبار آمده بودند بیرون. جمعاً صدنفری می شدند. پدر گفت:

«متفرق شو یم، برو یم خانه هامان. اگر یکی از آن هواپیماها برسد، حتماً خلبان می بیندمان و یک بمب می اندازد روی سرمان.» مردم متفرق شدند. مادر بزرگ وسط راه عینکش را جابه جا می کرد و مدام غر می زد:

«بی غیرت مادر...، با آنهمه قد و هیکل، با آنهمه فیس و افاده، با آنهمه عکس وقمپز و مجسمه، رفته تسلیم شده. آن هم با یک بائلون. پدرسوخته، رُس ما را کشید، هی توپ و تفنگ خرید. دست و بال مردم را گرفت و اجباری درست کرد. آنهمه گریه و زاری پدرومادرها. و حالا در همان روز اول، قرمساق تسلیم شده.»

«مادر، ول کن دیگر! از کی تا حال تو این قدر پاپی اجباری و جنگ و رضاشاه شدی! مرتیکه بازهم خوب کاری کرده که در رفته. قشون ایران جلودار قشون واقعی نمی شود که. اگر در نرفته بود، روس ها همه مان را از دم تیغ می گذراندند.»

مادر بزرگ عصبانی بود: «تو دیگر از روس ها با من حرف نزن! وقتی که اول دفعه آمدند، تو حتی تو صلب پدرت هم نبودی. رضاشاه از کافر هم بدتر بود. مگر شهر را روس ها و یران کردند؟ بیست سال است که تبریز را و یران می کند. با آن همه فیس و افاده. با آن دست به پشت زدن ها و وایستادن ها. همه فکر می کردیم که روس و آلمان یک نگاه بهش بکنند، زهره ترک می شوند. و حالا معلوم نیست کدام جهنم دره ای در رفته!»

«مادر ول کن دیگر. کفرم را در نیار جلوی بچه ها.»

مادر بزرگ دیگر حرفی نزد. رفتند تو. در را بستند. پدر، دوسه ساعت بعد، طرف های غروب از خانه خارج شد. وقتی که برگشت از دم در داد زد:

«ایبیش! ایسی! بیائید کمک کنید تا اینها را ببریم تو!»

دوگونی آرد بود، مقداری شکر و دو بسته چای. بسته ها را بردند خانه. پدر گونی ها را

یک یک کول کرد و رساند به اتاق و ابراهیم و اسماعیل کمکش کردند تا گونی ها را پشت هیزم های آشپرخانه قایم کند. مادر بزرگ خواب بود. مادر داشت بچه را شیر می داد. پدر دو باره از خانه زد بیرون. بچه ها گرفتند، خوابیدند. حادثه ای چنگال های خونینش را در اعماق زندگی آنان فرو کرده بود. چنگال ها در طول زمان، از اعماق زندگی آنان بیرون آمدند، ولی بخشی از زندگی آنان، و شاید مهم ترین بخش آن، با همان نوک چنگال ها از کل زندگی آنان جدا شد. زندگی ناقص آنان هرگز کامل نشد.

۲ ــ اشغال

فشار ارتش های هیتلر برارتش سرخ شوروی آنچنان سنگین بود که جماعات بزرگ این ارتش بزانودرآمدند، عقب نشینی کردند، ودرعقب نشینی به جاهای دیگریورش بردند.

از نظر جهانی تبریز درپشت خطوط جبههٔ شوروی قرار داشت، ولی از دیدگاه روابط بین ایران و شوروی، تبریز، یک شهر مرزی، در واقع یک جبهه بود که بایکی دو پرواز هواپیما عملاً سقوط کرده بود.

بعد از آن هواپیما، نیمه های شب، صدای چند هواپیمای دیگر شنیده شد. آیا باز هم بمب برسر شهر می ریختند؟ مردم، که سراسیمه بیدار شده بودند، و یا اصلاً نخوابیده بودند تا بیدار شوند، صدای مرموز و وحشتناک هواپیماها را شنیدند و حتی بعضی ها یکی دوچراغ را هم در زیر شکم هواپیماها دیدند که بسرعت حرکت می کردند وچشمک می زدند بعداحساس کردند که صدای به زمین خوردن چند دیوار را دردور دست و از چند نقطهٔ مختلف می شنوند. و بعد هواپیماها رفتند، ولی حس مبهم وحشت همانطور ماند.

ساعتی به سپیده دم مانده، قشون روس، با تانک و جیپ و کامیون از مرز جلفا گذشت و از «دره دیز» و «مرند» عبور کرد، پل شکسته بستهٔ «آجی چای» را ساعت های مداوم به لرزه در آورد و بعد از برابر «یکه توکانلار»، برروی پل «قوری چای» رسید و به شهر سرازیر شد. مردم بشنیدن صدای غلتیدن شنی های تانک و شیهه های بلند و ناشناس اسب ها که پشت و یا توی کامیون حرکت داده می شدند، و به صدای آمرانه و بیگانهٔ افسران و سر بازان روس، که در سپیده دم مبهم تر می نمود و بیشتر به زبانی درخواب می ماند، از خواب بیدار شدند. شهر به لرزه درآمده بود.

در ابتدا واقعاً کسی نمی دانست چه خبر شده. بعد گروهی به پشت بام ها رفتند تا خیابان منجم را بهتر تماشا کنند، و بعد بمحض دیدن سر بازان روس و تانک ها، بلافاصله پائین آمدند و نجواها در شهر پیچید و هر کسی به خانهٔ دیگری رفت وآمد کرد و هرچه دیده و شنیده بود، برای دیگری حکایت کرد.

پدر با زیرشلواری نردبان را گذاشت و رفت بالا، و از پشت بیدهای باغ میرزا رفیع مشغول

تماشا شد. پنجره‌های ساختمان باغ بسته بود و پرده‌ها کشیده، ولی گاهی، دستی یکی از پرده‌ها را به یک سو می‌زد، بیرون را دید می‌زد و بعد دو باره پرده را سرجای خود برمی‌گرداند. از باغ صدای جیک و جیک پرنده‌های وحشت‌زده شنیده می‌شد.

از جائی که پدر بود، از پشت سپیدارها، اینطور بنظر می‌آمد که کسی نمی‌تواند پدر را ببیند، ولی پدر همه‌چیز را می‌دید. قشون روس در این سوی و آن‌سوی خیابان نگهبان گماشته بود و نگهبان‌ها تفنگ‌های خودکار در دست داشتند. پدر این نوع تفنگ‌ها را قبلاً ندیده بود، و بعد تانک بود که می‌آمد و رد می‌شد. پدر این همه تانک هم درعمرش ندیده بود. پدر اگر در گذشته سلاحی بدست گرفته بود از نوع بسیار ابتدائی و ساده بود، و انگار از جنگ بین ترکان عثمانی و صربیها بیادگارمانده بود. در کارخانهٔ چای «وازال» کارمی‌کرد. قد بلندی داشت و ته‌ریشی، و رو یهم مرد سالمی بود. و حالا از آن زیر، از حیاط، از کنار نردبان، ابراهیم نگاه می‌کرد وقد و هیکل پدرش را می‌دید و می‌خواست از پله‌ها بالا برودو به کنار پدرش برسد، که مادر بزرگ از کنار نردبان اجازه نمی‌داد. مادرش از کنار پنجره، و پدر از بالا نهیب می‌زدند: «مبادابیائی بالا. می‌افتی!» و ابراهیم بی‌تابی می‌کرد.

مادر بزرگ خطاب به پسرش گفت:

«محمد مواظب باش. قایم شو، خدای نکرده کسی می‌بیندت!»

و پدر ایستاده بود و از پشت برگ‌های آو یزان سپیدار، با دهن باز، وچشم‌های مبهوت، نظم و ترتیب ارتشی منظم را تماشا می‌کرد و حتی کیف می‌کرد. و بالاخره گفت:

«این کجا و قشون رضاشاه کجا؟ این کجا و قشون رضاشاه کجا؟ چقدر مرتب هستند! عجب چیزهائی!»

مادر بزرگ پرسید: «محمد، کسی را هم می‌کشند؟»

«نه مادر، کسی را نمی‌کشند؟»

«پس چکارمی‌کنند اگر کسی رانمی‌کشند؟»

«بعداً برایت تعریف می‌کنم.»

«نه، حالا تعریف کن!»

«گفتم بعداً می‌گویم.»

«نه، نمی‌شود حالا بگو!»

«کامیون‌ها را نگه می‌دارند! عجیب است!»

«چی چی عجیب است؟»

«هیچ چی بابا، دارند اسب‌ها را ازپشت کامیون پیاده می‌کنند!»

«از خودت نباف! اسب پشت کامیون چکارمی‌کند!»

«می خواهی بیا بالا خودت ببین!»

مادر بزرگ خواست برود بالا، ولی با عجله ای که کرد، عینکش از روی دماغش غلتید. افتاد زیر پایش. اما نشکست. ولی مادر بزرگ از رفتن به پشت بام منصرف شد.

«دروغ نمی گویم. به سرجدت قسم که دروغ نمی گویم. اسب ها مثل آقا دارند از پشت کامیون ها می آیند پائین!»

«سرجد من به اسب های کامیون روس چه ربطی دارد؟ اسب ها را چکار می کنند؟»

«پشتشان زین می گذارند.»

«زین ها را از کجا می آورند؟»

«از پشت همان کامیون ها!»

ابراهیم گفت: «حضرت علی اکبر هم دارند؟»

پدر، بهت زده، از آن بالا پرسید: «چی؟ چی گفتی؟»

مادر بزرگ گفت: «هیچی! ایبیش می پرسد، حضرت علی اکبر هم دارند؟»

پدر از آن بالا گفت: «ایبیش هم شوخیش گرفته ها؟»

مادر بزرگ پرسید: «دیگر چی؟ چیز دیگری هم می بینی؟»

«روی دیوار دوسه تا پردهٔ بزرگ زدند. عکس هم دارد.»

ابراهیم گفت: «لابد آنهم شمایل است؟»

پدر داد زد: «چی؟»

مادر بزرگ گفت: «ایبیش می گوید که لابد آنهم شمایل است!»

«نه بابا، عکس یک آدم چاق سبیلو است.»

مادر بزرگ گفت: «دروغ نگو! سبیلش را از کجا می توانی ببینی!»

«آخر عکس خیلی گنده است. سینهٔ دیوار را گرفته.»

مادر بزرگ گفت: «لابد عکس پادشاهشان است!»

پدر گفت: «نه بابا روس ها که پادشاه ندارند!»

مادر بزرگ گفت: «اگر پادشاه ندارند، پس لابد عکس امام جمعه شان است!»

پدر از آن بالا خنده اش گرفت.

مادر بزرگ گفت: «واسه چی می خندی؟ نفهمیدی عکس کیه؟»

پدر گفت: «مثل اینکه عکس استالینه.»

«استالین دیگه کیه!»

مادر که کنار پنجره ایستاده بود و تا حالا ساکت بود، پرید وسط صحبت:

«ولیعهدنیکلای است.»

پدر از پشت بام پرسید: «زری چی میگه؟»
مادر بزرگ که همیشه دوست داشت مادر را بچزاند، گفت:
«زری گه زیادی می خورد!»
پدر گفت: «نه، واقعاً چی می گوید؟»
مادر بزرگ گفت: «زری می گوید مرتیکهٔ سبیلو، ولیعهدنیکلای است!»
پدر خندید، و وقتی که از پشت بام داشت می آمد پائین، گفت:
«شاید جانشین رضاخان هم هست!»

ازتبریزیها(۵۸)

* این دو فصل از **تبریزیها** درشماره ۲۹ اسفند ۵۸ مجله **نگین** چاپ شده.

چاه به چاه

۱ ـ شهادت

از موقعی که گرفته بودندم، هرگز نشد که حتی یک بار هم فکر فرار به سرم بزند. هرجا بروی اینها هستند. بعلاوه من کاری نکرده بودم که فرار کنم. و تازه اگر فرار می کردم، کجا می رفتم؟ کسی را نمی شناختم که حاضر باشد لااقل برای چند ساعت پناهم بدهد. خیلیها بودند که شانس آورده بودند، به دلیل اینکه آدمهایی پیدا شده بودند که پناهشان داده بودند. من این قبیل اشخاص را نمی شناختم. من فقط یک کار کرده بوم. غیر از آن، کار دیگر نکرده بودم. یک طپانچهٔ دوران میرزا کوچک خان را به کریم حسینی نژاد فروخته بودم. طپانچه از آن طپانچه های قدیمی بود، زنگ زده، رنگ و رورفته، کهنه، و مال موزه. هیچ تصور نمی کردم که بشود برایش فشنگ پیدا کرد. حتی توی لوله اش هم زنگ زده بود، و امکان داشت در صورت شلیک، خود طپانچه هم منفجر شود. کریم گفته بود که طپانچه را برای حفظ جانش می خواهد. کریم سپاهی بود. می گفت— البته بعدها معلوم شد که اگر این گفتهٔ او حقیقت هم باشد، او از آن بعنوان یک بهانه استفاده می کرد— می گفت که مردم به سپاه دانش اعتقادی ندارند. طپانچه داشته باشی کارها بهتر پیش می رود. این درست بود که مردم به سپاه دانش اعتقاد نداشتند، ولی با طپانچه هیچ کاری پیش نمی رود. فقط طپانچه به دست به تله می افتد. بعدها معلوم شد که کریم داخل «گروه حملهٔ نوشهر» است. این طپانچه ابهت داشت. می شد بوسیلهٔ آن تهدید کرد، آدم دزدید، بانک زد، بی آنکه آدم دزدیده شده یا تهدید شده، کشته شود. اینطور معلوم بود که «گروه حملهٔ نوشهر» مقاصد جاه‌طلبانه ای داشت. می خواستند که یک آدم بسیار مهم را بدزدند. وقتی که کریم طپانچه را به من داد، با طپانچه شلیک کرده بودند. شاید برای تمرین، شاید برای کشتن کسی، و شاید کسی هم کشته شده بود. این خبرها برملا نمی شد. من کریم را در مستراح زندان دیدم. عجیب لاغر شده بود، و مثل کسانی بود که در حال زردی گرفتن هستند. معلوم بود که حسابی دخلش را آورده اند. می گفت که حالا یک ماه است که نمی تواند ادرارش را نگهدارد.

دست خودش نبود. گاهی ساعتها نمی توانست بشاشد، و گاهی ناگهان خودش را خیس می کرد. کلیه یا مثانه اش آسیب دیده بود، و یا تحت فشار دستبند قپانی کمرش از حالت عادی خارج شده بود. وقتی که مرا دید گفت که کسی کشته نشده، ولی چطور می شد فهمید که کریم راست می گوید. شاید این حرف را به عنوان دلخوشکنک به من زده بود، و یا شاید به من اعتماد لازم را نداشت. گفت:

«ما می دانیم که اعدام روی شاخمان است. قصد داریم در دادگاه از سر جامان جم نخوریم. صلاحیت دادگاه را هم رد خواهیم کرد! تقاضای عفو هم نخواهیم کرد!»

گریه ام گرفت: «کریم من کاری نکرده ام، من فقط پول نداشتم و به تو یک طپانچه فروختم.»

گفت: «سعی کن خودت را از گروه کنار بکشی. سعی کن با ما در یک دادگاه نباشی. اگر بلند نشوی، می کشندت؛ اگر بلند شوی، بچه ها آبرو یت را می برند.»

بعدها تمام کوششم را کردم تا موفق شدم از گروه کنار گذاشته بشوم. شب و روز تو زندان نقشه کشیدم. موقع شکنجه بارها در بارهٔ خیلی مسائل خودم را به آن راه زدم و حاشا کردم. معلوم بود که من شکنجه را به مرگ ترجیح می دهم. اگر به چیزی اعتراف می کردم و یا داخل گروه می ماندم، اعدام می شدم. حالا که قرار بود اعدامم بکنند، بگذار زیر شکنجه بمیرم. زیر شکنجه نمردم، اعتراف به چیز عوضی هم نکردم و آخر سر نمردم. ولی چه جان سگی داشتم! هرگز فکر نمی کردم که تا این حد در وجود من ارادهٔ زنده ماندن هست! گاهی، مغزم و یا اراده ام دست از مقاومت برمی داشت. ولی چیزی در اعماق تنم، یا روحم، به رغم شکسته شدن نیروی مغز و اراده ام، به مقاومت ادامه می داد. چیزی در وجود من، به رغم حرکت سریعم بطرف مرگ، مرا از مرگ حفظ می کرد. یک طپانچهٔ قراضه زندگی مرا در گرو خود گرفته بود، و من هرگز قصد نداشتم که تسلیم توطئه های ناشی از آن طپانچه بشوم. قصد داشتم در برابر همهٔ اغواها، تحریکات و کلکهای شکنجه گرها و بازجوها، به هزاردوز و کلک و حتی ننه من غریبم بازی از خودم دفاع کنم. وقتی‌که دستگاه ازمن می‌خواست که بهش اعتماد کنم به یاد حرف دکتر می افتادم (دکتر می گفت، به دستگاه اعتماد نکن، به کسی که به تو دروغ می گوید، به کسی که یک لحظه به تومی گوید مادر...! و لحظهٔ دیگر، وقتی که تو از ترس به او اعتماد کرده ای، الکی به تو اعتماد می کند، هرگز اعتماد نکن! به کسی که دونوع زبان دارد، دونوع صدا دارد، با یک زبان و صدا تورا می کوبد و با زبان و صدای دیگر تورا مزورانه می بوسد تا تورا آمادهٔ جوخه اعدام بکند، هرگز اعتماد نکن!) بارها تهرانی به من در زیر شلاق می گفت: «می خواهی شهیدت بکنم!» من گریه ام می گرفت. من کجا و شهادت کجا؟ با خود می گفتم آیا آنهایی که شهید شده اند، در زیر شکنجه مثل من عمل کرده اند؟ به نعل و به میخ زده اند؟ سر بازجو و شکنجه گر کلاه گذاشته اند؟ گاهی الکی به روی شکنجه گر لبخند زده اند و چنین وانمود کرده اند که برادر کوچک شکنجه گر هستند؟ نمی دانم. و هرگز یک شهید را لحظه ای پیش از شهادت ندیده ام. فقط موقعی که گفته اند یک جوان

نوزده‌ساله مرگ را، سلطنت را، زندان و شکنجه را، و حتی جوخهٔ اعدام را به بازی گرفته، حرفش را زده، گریه‌ام گرفته. وقتی که یکنفر جلو حاکمان خفقان پوزخند زده، وقتی که به او گفته، من می‌میرم ولی مرگ بر تو! من گریه‌ام گرفته. به دلیل اینکه من شخصاً جسارت آن را نداشته‌ام. و من شهادت را مساوی آن جسارت می‌دانم. یک چیز را می‌دانم. کشش من بسوی زندگی از کشش من بسوی مرگ بمراتب بیشتر است. به همین دلیل وقتی که تهرانی به من می‌گفت: «می‌خواهی شهیدت کنم؟» و شلاق را فرود می‌آورد، و من گریه‌ام می‌گرفت، به یاد حرفهای دکتر می‌افتادم، حرفهایی که از کنار شهادت رد می‌شد، نه بصراحت آن را رد می‌کرد، و نه بصراحت آن را می‌پذیرفت، ولی در شرایط داده شده، به قول خود دکتر، در شرایط تاریخی— اجتماعی، آن را از درون، از درون زندان، حلاجی می‌کرد. این مهم نبود که سرنوشت خود دکتر از کجا شروع می‌شد و به کجا ختم می‌شد. لااقل از نظر خود دکتر مهم نبود. از نظر او مهم این بود که مسأله یا زمینهٔ سیاسی— تاریخی داده شده، درست از خلال رفتار جور واجور زندانیان سیاسی سلطنت در زندان، درست موقع شکنجه شدن، درست موقع بازجویی، درست موقع حضور در دادگاه، درست موقع خوانده شدن حکم تبرئه زندان چند ساله یا اعدام، و درست موقع اعدام، حلاجی شود. (دکتر می‌گفت، شهادت، شهادت حق است، بعضیها هم قهرمان هستند. ولی شهدا در یک پردهٔ سینما که به عرض و طول این مملکت باشد، شهید نمی‌شوند. آنها شهید می‌شوند، بی آنکه مردم بدانند که آنها شهید شده‌اند. شهادت عیسی بن مریم، حسین بن علی، منصور حلاج، حسنک وزیر، شهادتهای علنی هستند، شهادتهایی هستند در ملاءعام، بالای تپه‌ای مشرف به اجتماع هزاران زن و مرد، میدان جنگی با هزاران سپاهی دشمن، میدان‌های شهرهای گندهٔ دنیای قدیم. فردی که در این شهادتها با جمع رو برو می‌شود و به اعتبار جمع شهید می‌شود، نمونه‌ای است برای جمع، و از میان جمع، یکی گریه می‌کند، یکی سنگ می‌اندازد، یکی گل می‌اندازد، یکی فریاد می‌کشد، و موقعی که مردم پس از دیدن مصلوب، یک سر بریده بر بالای نیزه، یک بدن مثله شدهٔ به خون آلوده، یک بدن شقه شده، به خانه بر می‌گردند، در واقع مثل این است که به مرکز روح و روان خود تاریخ برگشته‌اند. باید جمعیت باشد، جمعیت نباشد شهادت نیست. دکتر می‌گفت که کنج خانه مردن، دق مرگ شدن، کشته شدن، سینهٔ دیوار گذاشته شدن و تیرباران شدن، فقط نوعی مظلومیت است. چرا اسم مظلومیت را شهادت می‌گذارند؟ وقتی مظلومیت به شهادت تبدیل می‌شود که جماعتی در کار باشد، و شهادت جلو جماعت است که هم مظلومیت است و هم شهادت و هم مبارزه با ظالم. حس شهادت خصوصی، حتی زمانی که یکنفر مظلوم کشته می‌شود، باز هم شهادت نیست. استبداد، سراسری است، باید وسیله‌ای باشد که درست مساوی آن باشد، و حداقل، خشونت استبداد را نشان بدهد. در یک جامعهٔ واماندهٔ عقب‌مانده، این وسیله، شهادت است، یعنی کشته شدن به دست رژیم خفقان در ملاءعام و در مظلومیت تمام. مردی که در گوشهٔ سلول کشته می‌شود، یا نصف شب از سلول بیرون کشیده می‌شود و سینهٔ دیوار گذاشته می‌شود، شهید نیست، مگر اینکه جمعیت داشته باشد، و جمعیت در آنجا نیست، مگر اینکه ابزار جلب جمعیت وجود داشته باشد، و ابزار جلب جمعیت فقط یکی است، و آن «ن والقلم و مایسطرون» است، آن **ما** — دیگر دکتر رفته بود بالای منبر— آن **ما** برای من شهادت است. یعنی نوشته‌ای نوشته است که به شهادت شهید شهادت بدهد، ولی موقع تیرباران شدن یک جوان مظلوم، کدام قلم، درست در کنار او قد کشیده، ایستاده؟ کدام نویسنده

شاهد صحنهٔ تیر باران است تا بوسیلهٔ قلم جلب جماعت کند؟ و چون این قلم درست در اتاق شکنجه به شهادت، شهادت نمی دهد، و از خارج اتاق شکنجه به آن نگاه می کند و یا از خارج صحنهٔ تیر باران، منظره را تماشا می کند، صحنه عوض می شود. حمید، آنوقت، مسألهٔ اشخاصی مثل تومطرح می شود، که مسألهٔ همهٔ اشخاص جامعهٔ ماست، به استثنای چند نفر که یا بخت کمکشان می کندیاتاریخ و یا خودشان، و درملاءعام شهید می شوند، برایُ تو و من مبارزه فقط به صورت جمعی و گمنامش مطرح است. آنهایی که حاضر نیستند که در دادگاه بلند شوند، یا صلاحیت دادگاه را— که دادگاهی است واقعاً قلابی — قبول نمی کنند، و یا می گویند — و بصراحت تمام — که مخالف هستیم، و روزی همهٔ شما را از میان بر خواهیم داشت، آدمهای صادقی هستند، آدمهای قابل احترامی هستند، آدمهای شجاعی هستند. در این هیچ تردیدی نیست، و آدم باید حیوان باشد تا صداقت و شجاعت آنها را درک و تحسین نکند. ولی این صداقت و شجاعت بدشانسی آورده، به دلیل اینکه اولاً شاهدی در اطراف خود ندارد، و ثانیاً قلدری که تنها شاهد صحنه است، دقیقاً می خواهد این آدمهای صدیق و شجاع همان کار را بکنند که آنها می کنند تا او کلکشان را بکند، که می کند، حتی با ستایش کامل صداقت و شجاعت آنها کلکشان را می کند، به دلیل اینکه می گوید، «این درست است که توصادق و شجاع هستی، ولی هیچ کس جز خودت که کشته می شوی، و جز من که تو را ضمن ستایش صداقت و شجاعت تومی کشم، نمی فهمد که توصادق و شجاع هستی. و من هم که در ملاءعام حاضر نیستم تو را صادق و شجاع بدانم، پس بگیر این هفت گلولهٔ سُر بین، و یا تیرخالی شده در مغزت، به رغم صداقت و شجاعت قابل تحسینت. از امثال تو، یکی کمتر، بهتر!» پس در این صورت وضع تو یک وضع ساده است، آقای مبارز جمعی و گمنام. دشمنت می خواهد تو نباشی، و توسعی کن باشی، و بودن تو بستگی به دو چیز دارد: یکی بدن تو و دیگری مغز تو. کلیهٔ بدنها در مقابل شکنجه وا می دهند، یا تکه تکه می شوند و از بین می روند، که نوعی وادادن بدن است، و یا اعتراف می کنند به جرمهای خودشان و به جرمهای دیگران، که وادادن از نوع دیگر است. پس مغز دخالت می کند، به کمکت می آید، پس تیز باش! درزمان شکنجه شدن، مغزت را در مقابل او بسیج کن! و در این بازی شطرنج سعی کن موفق شوی. دشمن یک سرباز را می گذارد پیش و موقعی که تومی خواهی جواب بدهی، او بلند می شود و شلاق می زند و بعد سرباز دیگر، و بعد وزیر. پیش از آنکه او تو را مات کند، باید ماتش کنی. شطرنج شکنجه، اعتراف، اعتراف عوضی، حمله، بازی، کیش، حتی در حال گریه و زنجموره. در این بازی حتی اگر خودت را به موش مردگی هم بزنی، مانعی ندارد. به دلیل اینکه می دانی چه می کنی، و کسی که آگاهانه کاری را انجام بدهد، موش است، نه موش مرده. کلک بزن، هر قدر می توانی؛ و اگر طرف استعداد کلک خوردن از خود نشان داد، باز هم کلک بزن؛ آنقدر بهش کلک بزن که درزیر ضربات تو گه گیجه بگیرد. این کلک زدن از قدر تو ذره ای نمی کاهد. چون می دانی چه می کنی. دُم به تله نده و رها شو، خودت را از چنگ دشمن رها کن، وقتی که آزاد شدی، کارهایت را گمنامانه بکن! اگر می خواهی قهرمان یا شهید بشوی، صبر کن! مردم صف نکشیده اند تا قهرمان یا شهید شدن تو را تماشا کنند. حالا مردم نه در صحنه هستند نه در سالن؛ نه بازیگرند نه تماشاچی. مردم تو پارک نشسته اند و سیگار می کشند، یا توکارخانه کار می کنند، یا کشتهاشان را شخم می زنند، یا سوار اتوبوس شده اند، و یا دارند به یک هندوانه تلنگر می زنند و گوش می کنند تا ببینند رسیده هست یا نه، و یا تو بیمارستان خوابیده اند و بوق ماشینها اثر داروی بیهوشی را از تنشان بیرون می کشد. پس اگر می خواهی بمیری، پس از بیست سال بمیر، چون مبارزه دائمی است و تمام نشدنی است. درعرض آن بیست سال، ممکن است که یک عمل تو در کنار دیگران منجر به تغییر اوضاع بشود، هدف قهرمان شدن، خود قهرمان شدن نیست، بلکه هدف تغییر

اوضاع است، حتی اگر تو قهرمانش نبوده باشی. خودت را به کل عمل ایثار کن! جزئی از کل عمل باش؛ و به صورت گمنامش؛ که در آن صورت کل عمل هم هستی با تمام اجزائش. داد نزن که این هستی یا آن هستی! و اگر جلو دشمن داد می زنی، داد عوضی بزن؛ بگذار نفهمند که این یا آن هستی. دست رو کردن به دشمن از هر بدبیاری بدتر است، چون او بلافاصله حکم اعدام تورا صادر خواهد کرد. البته و صدالبته، و هزار البته، خود را مثل یک فاحشه نفروش! خودت را فاحشهٔ دستگاه نکن، چون در آن صورت به مبارزه، هم از پشت و هم از رو برو، خنجر زده ای.)

دکتر اینها را می گفت، در آن سلول عمیق مثل قبر. و من می شنیدم و مگر می شد نفهمم که مخاطب او دقیقاً من هستم. به دلیل اینکه درمقابل حرف تهزانی که می گفت: «می خواهی شهیدت بکنم؟» من سرم را دزدیده بودم و گریه می کردم، هم به حال شهدا، مظلومان و بیچارگان، و هم به حال خودم. و در عین حال، تا آنجا که تهرانی می توانست کلک بخورد، با گریه ام به او کلک می زدم. (دکتر می گفت، مانعی ندارد، گریه کن! چون گریه چیز خوبی است، حتی اگر آدم به عنوان کلک زدن گریه بکند. من خودم هم گاهی گریه می کنم.)

دختر و چاهها

ناگهان صدای ظریف و کوچکی گفت: «حمیدآقا، من می دانم طپانچه کجاست. می دانم.»

دست دخترک هفت هشت ساله روی بازو یم بود. برگشتم بطرفش. هنوز نگهبانها متوجه دختر نشده بودند.

گفت: «من می دانم. خاله طپانچه را انداخته تو چاه مستراح. من دیدم. به چشم خودم دیدم.»

گفتم: «کدام چاه؟»

گفت: «چاه حبیب آقا، یک کمی آنورتر.»

گفتم: «جلو بیفت! من دنبالت می آیم.»

دختر راه افتاد. من به نگهبان اشاره کردم. نگهبانها بطرف من آمدند. آهسته گفتم: «این دخترک جای طپانچه را بلد است. جناب سروان را خبر کنید.»

یکی از نگهبانها دو ید رفت طرف افسر. ومن ونگهبان دیگر، به دنبال دخترک براه افتادیم. وقتی که سر چاه رسیدیم، افسر و نگهبانهای دیگر هم رسیده بودند. دهاتیها هم آمدند و همه سرچاه جمع شدند.

افسر رو کرد به دهاتیها وفریاد زد: «سر این چاه را بردارید!»

یکی از دهاتیها گفت: «حبیب آقا نیست. رفته جنگل. ما نمی توانیم سرچاه مستراح مردم را

برداریم.»

افسر گفت: «مگر آن تو گنج گذاشته شده که می ترسید؟»

دهاتی گفت: «نه جناب رئیس، مسئلهٔ ترس نیست. رسم ده‌ما نیست که سر چاه مستراح همسایه را برداریم.»

افسر گفت: «رسم غریبی است، نه؟»

دهاتی گفت: «رسم است جناب رئیس، چه بکنیم؟»

افسر به یکی از نگهبانهای غیرنظامی گفت: «کمک کنید تا سر چاه مستراح را باز کنیم!»

دو سه نفری تخته سنگ بزرگ بالای مستراح را بلند کردند. چاه تا نیمه پر بود.

افسر پرسید: «اینجا سیم پیدا می شود؟»

یکی از دهاتیها گفت: «نه جناب رئیس، اینجا سیم پیدا نمی شود. سیم مال شهر است. اینجا توده، سیم از کجا پیدا می شود!»

کسی که رانندگی آریا را به عهده داشت و توی راه مرا چزانده بود، گفت: «شاید عقب ماشین سیم داشته باشم.»

افسر گفت: «پس برو بیارش!» و بعد رو کرد به من: «تو این حبیب آقا را می شناسی؟»

من گفتم: «توی ده همه همدیگر را می شناسند، جناب‌سروان. ولی من شش هفت سال پیش از دهمان رفتم بیرون، و بعدها فقط جسته گریخته به اینجا آمدم. حبیب آقا یک پیرمرد شصت هفتاد ساله است.»

سیم را آوردند. افسر سر سیم را خم کرد و به صورت یک قلاب درآورد و انداخت توی چاه و شروع کرده به چرخاندن. نیم ساعتی این کار ادامه داشت. تعفن همه جای ده را گرفته بود.

افسر از این کار خسته شد، رو کرد به دهاتیها وپرسید: «عمق چاههای شما چقدر است؟»

یکی از دهاتیها گفت: «عمق همه‌شان یکی است، جناب رئیس!»

افسر گفت: «پرسیدم چقدراست، خره!»

دهاتی که حرف زده بود، چشمش افتاد به قد بلند یکی از نگهبانها و با خونسردی گفت: «عمقش قد جناب معاون است!»

دهاتی آنقدر خونسرد بود که افسر نمی توانست بفهمد که واقعاً همینطور حرف می زند یا دارد ادا درمی آورد و دردل به ریش او می خندد. با وجود این برای اینکه مقابله به مثل کرده باشد، گفت: «خرخودتی!»

دهاتی گفت: «گلاب به جمالتان!»

افسر رو کرد به نگهبانها و گفت: «مثل اینکه باید با دستهامان دست به کار شویم.»

همه روی چاه خم شدند. روی سینه و شکم دراز کشیدند. دستهاشان را تا آرنج درچاه فرو

می بردند و می چرخاندند. وقتی که نا امید شدند، بلند شدند. افسر با غیظ دخترک را نگاه کرد. دختر با آرامشی آمیخته به ترس گفت:

«من این چاه را نگفتم، چاه بالایی را گفتم.»

افسر گفت: «این را قبلاً نمی توانستی بگویی... کوچولو!»

یکی از نگهبانها آستینهایش را تکان می داد تا کثافت پایین بریزد.

دخترک جلوتر، افسر و نگهبانها و من پشت سرش و دهاتیها در پشت سر ما، براه افتادیم. دخترک سر یک چاه دیگر ایستاد.

«حمیدآقا، اینجاست. خودم دیدم، با این دو تا چشم خودم دیدم که خاله طپانچه راانداخت این تو.»

افسر پرسید: «حتم داری، دختر؟»

دخترک رو کرد به من: «اینجاست، حمیدآقا، همین جاست!»

سرچاه را برداشتند و اول سیم انداختند و چرخاندند و بعد دو باره خم شدند و با سینه ها و شکمهای چسبیده به اطراف چاه، دستها راتابیخ بازو در چاه فرو بردند. آخرسر، با ناامیدی، از همان بالای چاه یکدیگر را نگاه کردند. بلند شدند. افسر با غیظ دختر را نگاه کرد.

دخترک با همان آرامش، و همان حالت ترس ومعصومیت، گفت: «حمیدآقا، من این چاه را نگفتم که. چاه بالا تر را گفتم.»

افسر دست آلوده به کثافتش را بلند کرد که بزند توگوش دخترک. دخترک جاخالی داد و تکه های کثافت از بازوی افسر بیرون پرید و بالای سر دیگران در هوا پخش شد. دخترپا به فرار گذاشت. افسر دنبال دختر دو ید. دختر ایستاد و سرش را بین شانه هایش دزدید. افسر کتکش نزد. فقط دستش را انداخت پشت یخهٔ لباس دخترک و گفت:

«... کوچولو، چاه بالایی کجاست؟»

دخترک با ترس و وحشت گفت: «این یکی، اگر دنبال من بیایید، نشانتان می دهم.»

افسر گفت: «راه بیفت!»

دخترک راه افتاد، و افسر جلوتر، افسر دیگرپشت سرش، نگهبانها و من پشت سر آنها، و مردم در پشت سرما، براه افتادیم. از چند کلبهٔ مندرس و زهوار در رفته رد شدیم و زیر آسیاب، کنار مستراح، دخترک ایستاد وپایش را به زمین کوبید:

«اینجاست حمیدآقا، اینجاست.»

سرچاه را برداشتند و سیم انداختند و نیم ساعتی چرخاندند و بعد روی شکم و سینه افتادند. دستها را تا بالای بازوها درچاه فرو بردند. ولی نتیجه ای نگرفتند. بلند شدند. افسر دورو برش را نگاه کرد. دخترک را ندید، دخترک فرار کرده، بالای تپهٔ کوچک پشت کلبه ها ایستاده بود. افسر گفت:

«بگیرید! دختره را بگیرید!» و خواست از بالای چاه بپرد آنور و برود دنبال دخترک، که پایش سر خورد و از آن بالا افتاد توی چاه. تا چند ثانیه همه فکر کردند که افسر درچاه غرق شد. چاه او را تا شانه هایش بلعید. فقط ستاره های افسر از توی کثافت برق می زد و سرش بیرون بود. افسر، همین که احساس کرد که زیر پاهایش محکم است، گفت:

«نترسید! چاه گود نیست! پاهایم روی زمین است! بگذارید با پاهایم دنبال طپانچه بگردم!»

معلوم بود که پاهایش را، ته چاه اینور و آنور می کشد. ما همه دورچاه ایستاده بودیم. بعضی از دهاتیها می خندیدند، و بعضیهاشان با تعجب، صورت نیمه متوحش و کنجکاو افسر را، که تمام تمرکز فکرش متوجه پاهایش بود، نگاه می کردند. افسر دیگر، که روی هم آدم کمرو یی بنظر می آمد، وحشت زده، همکارش را در میان استخر کوچک کثافت نگاه می کرد.

افسر از توی چاه گفت: «مثل اینکه چیزی این توهست. سیم را بدهید به من!»

سیم را به افسر دادند، و او یک دستش را با سیم توی کثافت فرو برد و مدتی تقلا کرد و بعد سیم را بالا و پایین وچپ و راست برد و آخر سر، سیم را بلند کرد و به یکی از نگهبانها گفت:

«سیم را بگیر وآرام بکش بالا! احتیاط کن. مثل اینکه چیزی سر قلاب گیر کرده!»

چیزی که از داخل کثافت بالا آمد و در برابر چشمهای کنجکاو و متعجب اجتماع دورچاه ایستاد، واقعاً یک طپانچه بود. کثافت رنگش را بکلی عوض کرده بود و توی لوله اش پر گُه بود. این طپانچه، طپانچه ای نبود که من به مادرم داده بودم. ولی حرفی نزدم. امکان نداشت که گندش بالا بیاید. چندان فرقی با طپانچهٔ قبلی نداشت، و اگر به کریم نشان می دادند او هم فرقش را با طپانچهٔ قبلی نمی فهمید. مادرم حتی کمتر از او از فرق دوتا طپانچه سر در می آورد. به این فکرها بودم که دست افسر را گرفتند و بالا کشیدند. کثافت از شانه ها و پهلوهایش به پایین می ریخت. به یکی از نگهبانها دستور داد که برود از توی ماشین یک پتو بیاورد. بعد خودش رفت و کنار چاه آب ایستاد. یکی از نگهبانها از چاه آب کشید. افسر جلو همهٔ اهالی لخت شد. فقط تنکه اش تنش بود. سروصورت و بدنش را شست. پتو را پیچید به دور خودش، دست کرد تنکه اش را کشید پایین و دور انداخت. نگهبانی که پتو را آورده بود، یک پالتوی نظامی هم آورده بود. پالتو را هم انداختند روی دوشش. بعد دستور داد که طپانچه را بشویند. دیگران هم دست وروشان را شستند. آمدیم وسط میدانچه.

افسر از من پرسید: «حمید، طپانچهٔ تو این است؟»

من گفتم: «جناب سروان خودش است! خدا را شکر که پیدایش کردید!»

گفت: «پس برو یم طپانچه را به مادرت هم نشان بدهیم.»

من و افسر رفتیم بطرف کلبه. وارد شدیم. پدر و مادرم کنار هم نشسته بودند.

افسر گفت: «بالاخره ما یک طپانچه پیدا کردیم. به این طپانچه نگاهی بکن مادر ببین این همان است که حمید به تو داده؟»

مادر با لحن قهرآلودی به افسر گفت: «طپانچه طپانچه است دیگر. چه فرقی می کند.» حتی سرش را هم برنگرداند تا ببیند طپانچه چه شکلی است.

افسر به من گفت: «باهاشان خداحافظی کن، بیابرو یم.»

من رفتم پیش مادرم. افسر رفته بود بیرون، آنور پنجره ایستاده بود. مادرم دق دلیش را سرمن خالی کرد: «مرده شورش ببرد! پسر نیست! از یک دختر هم بدتر است! از زن هم پست تر است! از من پیرزن هم پایین تر است. خر بزه خورده‌پای لرزش نمی نشیند!»

من رفتم بطرف پدرم. پدرم هوشیارتر از همیشه بنظر می آمد. سرم را گذاشتم روی دستش. می خواستم ببوسمش می دانستم که دیگر نخواهمش دید. پدر یک دستش را گذاشت روی سرم. و این کاری بود که او در تمام عمرش با من نکرده بود. دستش می لرزید، و با همان دست لرزان سرم را رو به پایین و بطرف دستی که قرار بود من ببوسم فشار داد. دستش را برگرداند و مشتش را باز کرد. یک تکه کاغذ مچاله شده آن تو بود. معلوم بود که پدر می‌خواهد من این یک تکه کاغذ مچاله شده را از او بگیرم. فکر کردم که این هم یکی از آن هوسهای هذیانی پدر است که آخر عمری بهش دست داده. دستم را دراز کردم. کاغذ را قاپیدم و توی جیب کت دکتر قایم کردم. دستش را با عجله بوسیدم، بلند شدم. پدر کوچکترین تکانی نخورد. مادر داشت همان حرفهای قبلی اش را تکرار می‌کرد: «مرده شورش را ببرد! از زن هم پست تر است!».

(دکتر می‌گفت، علاوه بر «پروژه» به من لقب دیگری هم داده بودند. موقعی که مرا می‌آوردند، می‌گفتند، دارم می‌آییم، «عسل را گرفتیم! «عسل»را داریم می‌آوریمش!حاضر باشید!) دلم برای دکتر تنگ شده بود.

از چاه به چاه

(بهمن ۵۲)

چاپ سال ۶۲

بعد از عروسی چه گذشت

صفحهٔ آخر

به یاد حادثه ای افتاد که در هفتهٔ دوم دستگیری برایش اتفاق افتاده بود. پرونده های مختلف یک بازجو به هم ریخته بود، اسم اورا عوضی خوانده بودند و آمده بودند بسراغش. زخم پاهایش هنوز خوب نشده بود، و دنده هایش هنوز درد می کرد و احساس می کرد که سر مهره هایش هم بلایی آمده، به دلیل اینکه انگار چندتا مورچهٔ گنده، پایین ستون فقراتش را باهم گاز می گرفتند. دستش را دراز می کرد و محل گازگرفتگی را می خاراند، ولی تسکین پیدا نمی کرد، به دلیل اینکه درد نبود، بلکه نوعی دلهره بود، در اعماقِ ستون فقراتش، و هرقدر می خاراند، به همان اندازه دلهره اش بیشتر می شد.

آمدند بسراغش و بردندش بیرون. اول نمی دانست جریان ازچه قرار است. سه چهار ساعتی بعداز غروب بود. چشم بندزده آوردندش جلوی اتاقهای بازجویی و تمشیت طبقهٔ دوم کمیته. ایستاد. سردش نبود، ولی می لرزید. هرگز او را این موقع شب برای بازجویی نیاورده بودند. سعی کرد که از زیر چشم بند، زانوها و کفشهایش را ببیند. چیزی جز نوک دماغش دیده نمی شد. ناگهان یک نفر چیزی مثل یک گونی خالی را انداخت روی سر او، و خودش هم آمد زیر گونی، و چشم بند را برداشت. صورت این شخص فقط به اندازهٔ دو سه انگشت از صورت رحمت فاصله داشت، و دهنش بوی مخلوطی از تریاک و مشروب می داد. رحمت صورت دوسه نفر از بازجوها را با هیولای بی هویتی که توی گونی با او خلوت کرده بود، در ذهنش مقایسه کرد. به نظر می رسید که باهیچکدام از آنان تطبیق نمی کند. این شخص پشت سرهم به او می گفت: «دو هفته است که تورا گرفتند، و من از وجودت خبر نداشتم. یک سال است دنبالت می گردم. حالا بگو بهرام سپهر کجاست! باهاش قرار داشتی، سر قرار حاضر نشدی. باید بگویی، وگرنه می کشمت.» داشت توی تو بره خفه می شد. پشت سرهم می گفت: «آقا شما مرا بایک شخص دیگرعوضی گرفتید، من باکسی قرارنداشتم، بهرام سپهر را هم نمی شناسم.» ولی بازجو، یا هرکس دیگر که بااو زیر گونی بود، دست برنمی داشت.

می گفت: «رحمت، ما تورا خوب می شناسیم. حالا که گیرت آوردیم باید همه‌چیز را بگو یی. بگو! بگو! یالا بگو!» رحمت قسم می خورد و هرقدر قسم می خورد طرف همان‌قدر بیشتر اصرار می کرد. وسط مجادله در زیر گونی فهمید که اورا باشخصی به‌نام رحمت «شهپر» عوضی گرفته است. سعی می کرد مسأله را برای این غول زیر گونی روشن کند، و درعین حال احساس می کرد که لحظه ای بعد دچار خفگی خواهد شد. فکر می کرد که باید بازجوهم احساس خفگی کند، ولی در لحن صحبت و در حالت نفسهای بازجو کوچکترین اثری از احساس خستگی و خفگی نبود، شاید اگر کسی حاکم باشد، احساس خفگی نمی کند، حتی اگر در شرایط مساوی بایک محکوم قرار گرفته باشد. داشت به این نتیجه می رسید که اگر آدم اختیار و یا قدرت انتخاب داشته باشد، حتی در بدترین شرایط خفگی هم می تواند اکسیژن و هوا بدست بیاورد. ولی سرنوشت او این نبود که دوام بیاورد. بازجوپشت سرهم می گفت: «شهپر، جای سپهر کجاست، بگو! بگو!» ولی رحمت درحالی که می خواست سوءتفاهم بین اسم خود و اسم یک آدم دیگر، سوءتفاهم یک نقطهٔ کم و یک نقطهٔ اضافی را برطرف کند، ازحال رفت، در حالی که احساس می کرد که دستهای بازجو دیگر نمی توانند اورا سر پا نگهدارند. موقع پایین رفتن احساس کرد که انگار یک گونی آرد یا عدل پنبه باسرعت کم دارد پایین می افتد. و بعد احساس کرد دیگر نیست. وقتی که بلندش کردند، خیس بود، هم سرش و هم تنش. و بعد کشان کشان بردندش به اتاق تمشیت طبقهٔ دوم. در بارهٔ این اتاق خیلی حرفها شنیده بود. وقتی که در اتاق تمشیت طبقهٔ سوم شکنجه اش می دادند، تهدیدش می کردند که می برندش به طبقهٔ دوم. و حالا می بردندش به همان اتاق. نصف شب بود. کسی را در آن ساعت شکنجه نمی دادند. کمیته خواب بود. و بعد رحمت ناگهان احساس کرد که بند دلش پاره می شود: اورا بایک چریک عوضی گرفته بودند. هرقدر قسم می خورد، قبول نمی کردند. یک بازجو و دو نگهبان می کشیدندش. چرا؟ به دلیل اینکه یک نقطه اینور و آنور شده بود، و این مرد — حالا دیگر می توانست صورت طرف را ببیند — باصورت کریه و چانهٔ برآمده بسراغش آمده بود. رحمت احساس می کرد که رحمت شهپر، درصورتی که وجود داشت، باید خیلی آدم ظالمی باشد که به اینجا نیامده است تا نقطه ای را که به‌نام فامیلی رحمت اضافه کرده بود، ازاوپس بگیرد، همهٔ این شکنجه ها را تحمل کند و به یک قهرمان تبدیل شود، چراکه برای یک چریک، تحمل شکنجه از آب خوردن هم آسانتر بود. رحمت حاضر شده بود آدرسی را به‌عنوان آدرس بهرام سپهر به بازجو بگو ید. بازجورفته بود بیرون و رحمت صدای گرفتن شماره را شنیده بود. بازجوتلفنی باجایی صحبت کرده بود. ده دقیقه بعد تلفن زنگ زده بود. درآدرسی که رحمت داده بود کسی به‌نام بهرام سپهر زندگی نمی کرد، بلکه کسی به‌نام مغانی زندگی می کرد، و رحمت می دانست که لابد اینها هم می دانستند که مغانی ساواکی است، گرچه ممکن بود این بازجو و این نگهبانها ندانند که همین مغانی رحمت را لوداده است. و آن‌وقت شروع کرده بودند به بستن رحمت به‌یک دستگاه عجیب و غریب. انگار قرار بود که این دستگاه را از فاصلهٔ دور روشن کنند و شمارش

معکوس را شروع کنند و او سقف اتاق تمشیت را بشکافد و ازعرش الهی سر درآورد. اگر می مرد چقدر راحت می شد! ناگهان شروع کرد به لرزیدن، و از هرطرف احساس فشار کرد. کنجکاو شده بود و می خواست بداند بدنش کی ساکت خواهد شد، و کی خواهد فهمید که مرده است، گرچه فهمیدن چنین چیزی از محالات بود. دلش می خواست بداند کی بدنش از حرکت باز خواهد ماند، به دلیل اینکه اینهمه حرکت در یک بدن نمی توانست متمرکز باشد. وموقعی که دیگر فشار بیش از حد شد، داخل چیزی مثل یک قمر مصنوعی که هرلحظه انگار کوچک تر و کوچک تر می شد، شروع کرد به جیغ کشیدن. بایک سرسام وحشتناک جیغ می کشید. بعد احساس عجیبی بهش دست داد. جیغهای دیگر به جیغهای او جواب می دادند، ولی بطرزی معجزه آسا، از داخل همان شبکهٔ تودرتوی مغزش. احساس می کرد که جیغها سوار او شده اند و جیغها او را می رانند، از روی پلهای نامرییِ گوشها، چشمها، زانوها، مغز و قلب، علی الخصوص مغزش، و احساس می کرد که به جای آنکه او را در آن دستگاه بگذارند، آن دستگاه را در مغز او گذاشته بودند، و فشار جیغهای مغزش آنچنان قوی و زیاد بود که مغزش مثل کشی که وابدهد و از وسط پاره شود، پاره شد. مغزش پاره شد، و دیگر نبود. ولی جیغها بودند، از بین نمی رفتند و جواب بازجو را می دادند، و می گفتند که اگر رحمت شهپر پیدایش نشود، حتماً باید یک رحمت شهپر از رحمت شهپر ساخته شود، و اگر رحمت شهپر هم وجود نداشت، باید از مقداری جیغ، هذیان، سرسام، کف دهن، تشنج سراسری، استفراغ برروی مقداری ابزارآلات وآهن و دستگاههای الکتریکی و چشمهای الکترونیکی و نورچراغ، و از زانوهایی که نزدیک بود آرد بشوند، مچ دستهایی که به نظر می رسید، مثل مداد بوسیلهٔ مدادتراش، نوکشان تیز می شد و باخون سرخ آنها آیینه های خودکار یک قمر مصنوعی رنگ می شد، یک آقای رحمت شهیر ساخته شود، که چریک باشد، که خانهٔ تیمی داشته باشد، ویکی دو افسر امریکایی را کشته باشد و دو سه تا پمپ بنزین را منفجر کرده باشد، و تیمساری از تیمسارهای شاه را سوراخ- سوراخ کرده باشد، و از خانهٔ دایی و یا عمه اش مقدار زیادی اسلحه بیرون آمده باشد که بعضیهایش مال عراق، بعضیهایش مال شوروی و بعضیهایش ساخت کارخانه های ارو پای شرقی بوده باشد، طوری که بعدها یک مقام امنیتی زیبارو، در تلو یزیون، همهٔ این سلاحها را روی میزهای مختلف بچیند، و مثل یک کارشناس درجه یک، نامهای این سلاحهای نادر وعجیب وغریب وخرابکار را پشت سرهم بکاربرد و از اصطلاحاتی برای بیان اعمال چریکها استفاده کند که فقط امنیتیها، چریکها، جاسوسها و ضدجاسوسها، زندانیها و زندانبانها بفهمند و مردم عادی بگویند، چی چی دارد می گوید؟ چی چی دارد می گوید؟ من که نمی فهمم چی دارد می‌گوید! و بعد که چشمش را باز کرد، اول نفهمید کجاست. جایی بود مستطیلی شکل یا شبح یک جای مستطیلی شکل، دو متر در یک مترونیم، و یک چراغ، که در پشت پنجرهٔ مشبک بالای درمی‌سوخت. همیشه هم می‌سوخت. و همین! و تا روزی که حالش جا نیامده بود، در همان محل، که سلولش بود، جز بازجوی خودش و

نگهبانها کسی بااو حرف نزد. بازجو یش بهش گفته بود: «خوب به‌دادت رسیدم. به تصادف آمدم کمیته، اگر نیامده بودم رسولی صبح نعشت را تحو یلم می داد.» و بعد خود رحمت شهپر پیدایش شد: یک آدم قد کوتاه، لاغر، باچشمهای میشی سوزان از التهاب و تب. به‌دلیل اینکه رحمت را بردند به‌اتاق بازجو یی تا رحمت شهپر را ببینند. و رحمت شهپر از رحمت شهپر شنید که چه برسرش آورده‌اند، و آن‌هم بخاطر یک نقطهٔ خیالی. و رحمت شهپر فکر کرد که رحمت شهپر اصلاً باورش نمی شود که ممکن است کسی باشد که اسمش اینقدر به اسم او نزدیک باشد، و اسمش رحمت شهپر باشد. و اصلاً فکر می کرد که رحمت شهپر ساخته و پرداختهٔ سازمان امنیت است، و سازمان امنیت این هوو را برای رحمت شهپر تراشیده تا ازطریق ارائهٔ او، یعنی ارائهٔ رحمت شهپر به رحمت شهپر، به او بفهماند که باید از شلاق و توبره و شکنجه های دیگر و مخصوصاً دستگاه آپولوبترسد. و رحمت شهپر، نه بخاطر رحمت شهپر، بلکه بخاطر رحمت شهپر، یعنی خودش، می خواست لااقل یک بار جریان آن توبره، و آن دستگاه عجیب را برای کسی نقل کند، و اتفاقاً اولین شخص همان رحمت شهپر ازآب درآمده بود، که به‌جای او شکنجه‌اش کرده بودند. و وقتی که رحمت شهپر جریان را برای رحمت شهپر نقل می کرد، رحمت شهپر، باآن چشمهای سوزان و ملتهب که رنگی از تحقیر و طنز برآن زده شده بود، رحمت شهپر را نگاه کرد و گفت: «خر خودتی! من ازاین بلوفهای شما ساواکیها نمی ترسم! مرا از شکنجه می ترسانید! من از هیچ چیز نمی ترسم! هیچ چیز!» و رحمت شهپر واقعاً احساس کرد که طرف از هیچ چیز نمی ترسد، و روز بعد نگهبان تهرانی آمد برش داشت برد پیش بازجو یش. و بازجودر اتاق تمشیت طبقهٔ دوم را بازکرد. رحمت جسد مچاله شدهٔ رحمت شهپررا روی کف اتاق دید. بازجو گفت: «هیچی نگفت. و مرد!»

بیرجندیه گفت: «به‌چی فکر می کنی!»

رحمت جواب داد: «به هیچی!»

رحمت احساس می کرد که حالا هم یک گونی سرش کرده‌اند. فرق بین گونی و آن دستگاه آهنی دراین بود که دستگاه آهنی متمدن‌تر بود. ولی نقش تاریخی هردو یکی بود. و حالا رحمت احساس می کرد که با بیرجندیه داخل یک گونی است. احساس می کرد که باید تا لحظهٔ آخر مقاومت کند. اصلاً نمی دانست که بیرجندیه چه قصدی دارد. لحظه ای این فکر از ذهنش گذشت که شاید بیرجندیه، و نقشی که او قرار بود بازی کند، بخشی از کل یک مأموریت تاریخی است. و بعد این فکر بتدریج در ذهنش تقو یت شد. حالا همه‌چیز داشت به‌یکدیگر مر بوط می شد. به‌نظر می رسید که در این جدول کلمات متقاطع تاریخ خصوصی او، بیرجندیه از حروف و اسامی کلید بود، و بمحض اینکه نقش او روشن می شد، و این نقش باحروف قاطع و خوانا و تمیز در سر جای خود قرار می گرفت، ذهن براه می افتاد، همه‌چیز را پرمی کرد، و جدول تکمیل می شد. ناگهان کنجکاو شده بود. لحظه ای پیش از فرودآمدن اولین شلاق در روز اول شکنجه نیز دقیقاً همین احساس را داشت.

می خواست بداند درد تا چه حد است. انگار او را می زدند تا کنجکاو یش را ارضا کنند. و بعد مغزش از تنش جدا شده بود، ولی در بارهٔ آن قضاوت می کرد، می خواست بداند بدن انسان درمقابل شکنجه تا چه حد مقاومت می کند. و به همین دلیل مسألهٔ شکنجه تبدیل شده بود به یک موضوع علمی، و زیست‌شناسی. هرقدر تنش را می زدند، مغزش کنجاوتر می شد و می خواست به آزمایش برروی بدن ادامه بدهند، تااینکه از حال رفت.

این بار نیز احساس می کرد که داخل گونی است. این دفعه هم کنجکاو یش تحریک شده بود. منتها این بار تصادم جسمانی، برخورد شدید اجسام مختلف بااعضای بدنش، وجود نداشت. گو یا این بار دو اراده باهم در ستیز بودند.

گفت: «نمی توانم بگو یم به‌چیزی فکر نمی کردم. فکر می کنم در تمام این مدت به‌توفکر می کردم.»

بیرجندیه دستبند را بالا کشید، طوری که دست رحمت هم بالا کشیده شد. بیرجندیه روی آرنجش بلند شد:

«چرا به‌من فکر می کردی؟ هان؟ چرا؟»

«فکر می کردم که توهم بخشی از کل جریان هستی؟ همین!»

«کلی چی؟»

«کل جریان!»

«کدام جریان؟ چرا چرت و پرت می گو یی؟»

رحمت می خواست حرفش را خیلی دقیق بزند. هرچه باداباد. یا طرف می‌فهمد یا نمی‌فهمد. مهم این بود که مسأله به‌آن صورت که در ذهنش بود، پیش ازآن که دیرشود برز بان بیاید.

«خواه آنها به تو دستور داده باشند که کلید را گم کنی، خواه خودت به میل خودت آن را گم کرده باشی، و خواه کلید به تصادف گم شده باشد، نتیجهٔ کاریکی است. اگر کل جریان وجود نداشت، تو به عنوان جزئی از آن پیش من نبودی، من در این سلول نبودم، و تو و من، به این صورت به یکدیگر بسته نشده بودیم. به همین دلیل تو چاره‌ای نداری جز اینکه بخشی از کل جریان باشی!»

بیرجندیه از این حرفها، که ازنظر رحمت مهمترین حرفهایی بود که می توانست بزند، چیزی دستگیرش نشد.

«ببین آقا من نه روشنفکرم، نه دبیر، نه معلم، و نه آدم باسواد. این حرفهایی که تو می زنی برایم معنی ندارند. همین حرفهایی هم که من می زنم از سرم زیادی هستند. این حرفها را من از دارالتأدیب، میدان، قصر و ساواک و زندانیها یاد گرفتم. ولی از حرفهای توسر درنمی آورم.»

رحمت گفت: «این حرفها را نگفتم که بفهمی. اینها را گفتم تا در ذهن خودم روشن شود.

می خواستم ببینم می توانم آنچه را که در بارهٔ تو و این جریانها درک می کنم، بیان کنم یا خیر! دیدم که می توانم. و همین برای من کافی است.»

معلوم بود که بیرجندیه سخت رنجیده است، و به همین دلیل بالحن خصمانه ای حرف می زد و می خواست همه چیز را بگوید، هرآنچه را که می دانست به رخ رحمت بکشد.

«علاوه بر دارالتأدیب، قصر، ساواک، میدان، چندبار هم رفتم به مرکز عشق شماها، دانشگاه تهران. زن و مرد توهم می لولیدند. چه زنهایی! و چه بچه خوشگلهایی! معلمها هم تروتمیز بودند. می رفتم سرکلاس می نشستم، چون کوره سوادی داشتم — نه مثل شماها، بلکه همینقدر که دارم — تا معلمها و دانشجوها را شناسایی بکنم. زنها و مردها پشت سر هم یادداشت می دادند به همدیگر. امتحانی چیزی نبودها. ولی مثل اینکه به هم نامه می دادند. شاید هم تقلب می کردند. زنها همه شان بزک کرده بودند. توی خیابانهای دانشگاه که راه می رفتم، بوی عطر می آمد.»

چند دقیقه مکث کرد و بعد خم شد روی صورت رحمت، و دست آزادش را آورد بالا، گفت:

«می دانی چیه؟ به ماها گفتند، من هم باید به تو بگویم. به ماها گفتند که شما روشنفکرها، دانشگاهیها، معلمها، دانشجوها، باسوادها، همه تان اینجوری هستید!»

رحمت گفت: «چه جوری؟»

بیرجندیه دست آزاد خودرا آورد نزدیک تر و گرفت جلوی صورت رحمت: انگشت شست بیرجندیه رفته بود لای سبابه و انگشت بلند وسط. دست محکم مشت شده بود و نوک شست به اندازهٔ دو سانتیمتر ازلای مشت زده بود بیرون، و یک حالت جنسی زشت پیدا کرده بود. رحمت احساس کرد که شست بیرجندیه درازتر از یک شست معمولی است. بیرجندیه با تأکید گفت: «همین، شماها همه تان از دم اینجوری هستید. من کلید را گم کردم، عمداً هم گم کردم تا پیش تو باشم و به تو بگویم که تو و همهٔ آدمهای شبیه تو، اینجوری هستید! حالا دیگر بگیریم بخوابیم!»

رحمت احساس کرد که اتفاق جالبی افتاده. و ناگهان پرده از روی همهٔ چهره ها برداشته شده. داماد، پیرزنی متعفن ازآب درآمده است، و یا پیرزنی گندیده در یک نمایش مستهجن نقش داماد را بازی می کند. در این بازی زشت و جالب، محکومیت جدیدی در انتظار رحمت بود. این محکومیت چیزی در حدود دو تا چهارسال نبود. و انگار ربطی به جرم او، که همان فحش دادن به شاه در انظارعموم بود، نداشت. این محکومیت، هم قدیمی به نظر می آمد، و هم مربوط به آینده می شد. این محکومیت بی پایان به نظر می آمد و از سوی یک دادگاه واقعاً زیرزمینی، وسیع و غیرقابل درک، تعیین شده بود و او را مشمول نوعی نفرین ابدی می کرد. رحمت احساس کرد که بیرجندیه نمایندهٔ چیزی است بمراتب قوی تر، عمیق تر، و حتی وحشی تر از بازجوها، دادستانی و دادگاه نظامی، ساواک و کل دستگاه هیئت حاکمه ای که او را بادلیل و بی دلیل شکنجه داده، محکوم کرده است. رحمت احساس کرد که مشت مستهجن بیرجندی، باآن شست سرخ و آماس کردهٔ گیرکرده در میان

انگشت سبابه و انگشت بزرگ، نمایندهٔ یک سبعیت بی‌پایان است که انگار مأموریت خود را از یک نیروی مخفی شیطانی دریافت می کرد. واقعاً اگر کل این دستگاه حکومت را می سپردند به دست بیرجندیه، به این جوان بیست و دو سه ساله و جوانان شبیه او، چه وضع وحشتناکی پیش می آمد! باوجود این، رحمت احساس می کرد که هیچ حکومتی بدون این جوانان پابرجا نمی ماند. اینها بودند که به تمام خانه ها سرک می کشیدند، به مدارس، دانشگاهها، ادارات و کافه ها می رفتند و اشخاص مظنون و مشکوک را چشم بسته تحویل زندانهای رژیم می دادند. اینها بودند که انضباط می طلبیدند، بی آنکه خود از انضباط چیزی بفهمند. اینها بودند که از خیابانها، میدانها و کوچه ها، زندانیها را می بردند و آنها را به تخته شلاق می بستند و یا مثل نگهبان تهرانی زشت، دماغشان را به روی دیوارهای کمیته می کوبیدند، و یا وقتی رسولی می خواست گونی بیاورند تا برسر یک دبیر بیچاره بکنند و بعد به آپولو ببندندش، گونی می آوردند و زندانی را به آپولو می بستند. اینها بودند که اگر کسی تشویقشان می کرد، می رفتند و سر هرکسی را می خواست می آوردند، در مقابل پول ناچیزی که می گرفتند. رحمت احساس می کرد که هر دِه مملکت چند نفر از این جوانها را دارد، هر شهر کوچک صدها نفر را، شهرهای بزرگ هزاران نفر و تهران صدها هزار نفر را، و بدین ترتیب اینها فقط یک منبع الهام می خواستند تا در چتر حمایت آن قدرت خود را اعلام کنند. رحمت فکر کرد که یکی دو میلیون نفر از اینها می توانند جمع شوند و همگی انگشتهای شستشان را بکنند لای انگشت سبابه و انگشت بلندشان، و به دانشجوها، معلمها، بچه‌مدرسه ها، اداره ایها، زنها و حتی کارگرها و دهاتیها نشان بدهند و بگویند: «شما همه تان اینجوری هستید، اینجوری! و ما شما را اصلاح خواهیم کرد!»

بیرجندیه آرام آرام خرخر می کرد. رحمت از تصوراتی که به ذهنش رسیده بود، پیش خود خجالت کشید و احساس کرد که چقدر ظالمانه است که در بارهٔ این آدم، قضاوتی این چنین سنگین بکند، و یک حرف او را که شاید هم بشوخی گفته شده بود — منتها باقیافه ای جدی — اینقدر گنده کند و این همه نتیجه گیری اجتماعی و تاریخی بکند. با خود گفت، مثل اینکه بیرجندیه هرقضاوتی هم که می خواست بکند، کرده، و حالا که وجدانش از هرحیث راحت شده، گرفته، خوابیده. رحمت فکر کرد که بهتراست او هم بگیرد و بخوابد. ولی خواب به چشمش نمی آمد. خوابیدن با دستبند کار مشکلی است، مخصوصاً اگر آدم به یک شخص دیگر بسته شده باشد. کوچکترین تکان دست طرف دیگری را از خواب می پراند، و اعصاب او را خرد می کند. به علاوه، انسان عادت دارد که بین حرکات دو دستش تعادل برقرار کند، یک دست که حرکت کرد، دست دیگر هم حرکت می کند. انگار وقتی که نمی تواند حرکت کند، عقده پیدا می کند و به دست دیگر حسودیش می شود. رحمت می دانست که روی بازوی چپش نمی تواند بخوابد، چون این کار مستلزم این بود که یا دست راستش از بیرجندیه جدا شود و یا بیرجندیه روی شانهٔ راست، دنده های راست، بخش راست لگن خاصره و ران راست رحمت با شانهٔ چپ، دنده های چپ، بخش چپ لگن خاصره و ران چپ دراز بکشد. و چنین

چیزی، اگر ازنظر هندسی امکان داشت، درعمل غیرممکن بود. اگر بطرف دست راست می‌پیچید، علاوه برآنکه امکان داشت، بیرجندیه بیدار شود، می باید بازو یش زیرپهلو یش بماند — درصورتیکه چنین عملی با درنظر گرفتن اینکه دستش به‌دست چپ بیرجندیه وصل بود، امکان نداشت — و در تمام مدت باید نیم‌رخ بیرجندیه را می‌پایید، و اگر بیرجندیه ازخواب می‌پرید، ناراحت می شد. ترجیح داد به‌همان صورت که بود باقی بماند: درازکش به‌پشت، برروی زمین؛ و اگر خواست بخشی از بدنش را حرکت دهد، آن بخش دست راستش نباشد، چراکه خرخر آرام بیرجندیه را نباید آشفته می کرد. آیا ازبیرجندیه می ترسید؟ نمی دانست. ازصراحت پیش ازخواب رفتنش بدش نیامده بود، و می دانست که حتماً حالا خوابهای خوش می بیند. ایکاش می شد سر پوش مغز بیرجندیه را بردارد و دنیای رؤ یاهای او را تماشا کند. چنین کاری امکان نداشت. و ازهمه بالا تر دوست داشت بداند دنیایی که بیرجندیه برای آینده درذهنش ترسیم می کرد، چه نوع دنیایی است. وقتی که تکان خوردن غیرممکن است، حدس‌زدن ماهیت دنیایِ آینده، بیش از هرموقع دیگر با اشکال رو برو می شود. علاوه براین، بدن رحمت مانده بود زیرپتو، همانطور که بدن بیرجندیه مانده بود آن زیر، و بطور کلی، هرتکانی ازطرف رحمت موجی ایجاد می کرد که ازطریق پتوی مشترک منتقل می شد به بیرجندیه، و ممکن بود به بیدارشدن او منجر شود. به تجربه برای رحمت ثابت شده بود که اگر سرش را ازبالای گردنش، یک کمی بسمت چپ متمایل می کرد، و درچراغ خیره می شد، زودتر خوابش می گرفت؛ بعداً باید موضعش را عوض می کرد، به‌دلیل اینکه، موضع سر برروی گردن و متمایل به‌سمت چپ، سبب می شد که آناً خرخر کند، طوری که انگار اول خرخر کرده، بعد خوابش گرفته است. چنین کاری را کرد و شاید در حدود نیم ساعت درهمان حال ماند. ولی فکر خواب نمی گذاشت که بخوابد. فکر کرد که به چیزهایی غیراز خواب فکر بکند. نتوانست. انگار ذهنش از همه‌چیز جز فکر خواب خالی شده بود. شروع کرد به‌شمردن. رسیده بود به عدد صدو بیست‌و هشت، که خوابش گرفت، ولی بمحض اینکه خوابش گرفت، بیدار شد. به‌دلیل اینکه شمارش قطع شده بود. فکر کرد پنج‌تا پنج‌تا بشمارد و بالا برود و شروع کرد به شمردن. مدتی شمرد تا رسید به هزارونودو پنج. ولی خسته شد و رها کرد. بعد ناگهان سرش را برگرداند بطرف راست، بطرف بیرجندیه. معجزه اتفاق افتاد، و خرناسش درخرناس بیرجندیه تنیده شد.

و بعد، ناگهان درخواب احساس کرد که در سلول باز شد. بدون سروصدا. درگاه سلول، سفید سفید، روشن روشن شد. انگار صدها چراغ نئون روشنش کرده بودند. ناگهان دید که یک موجود نورانی درآستانهٔ درظاهر شد. چشمهایش را دوخت به صورت این موجود نورانی. این موجود انسان بود یا فرشته؟ زن بود یا مرد؟ نمی توانست تشخیص بدهد. آنقدرنورانی بود که درفضای روشن، فضایی خالی ازیک روشنایی بمراتب قوی‌تر ساخته بود. مجذوب موجود نورانی شد، و احساس کرد که ابروها و مژه‌هایش دارندمی‌سوزندوچشمهایش آتش‌می‌گیرند. گرمای چهرهٔ نورانی آن موجود را در

تنش حس کرد. خواست فریاد بکشد، تنوانست. خواست خود را پنهان کند. امکان نداشت. موجود نورانی به او اشاره کرد که بلند شود، و او اطاعت کرد و بلند شد. موجود نورانی براه افتاد و رحمت پشت سرش براه افتاد. از در بند بیرون رفتند، از برابر چشمهای باز و متحیر زندانبانها، نگهبانها، و بازجوها گذشتند. از خیابانها رد شدند، بسوی جنوب تهران براه افتادند و قدم در بیابان گذاشتند، و مدتی در کویر راه رفتند، و بعد وارد یک شهر کوچک شدند، با مسجدهای فراوان، و گنبدها و مناره ها و بوی سدر و عود و کندر و قبرهای فراوان. انگار همه جا باقبر مفروش شده بود، حتی جلو درگاه منازل و حیاطهای بزرگ و کوچک خانه ها و مساجد. ولی همه جا ساکت بود. و بعد احساس کرد که ضریحی را طواف می کنند. و گریه اش گرفت، ولی طواف طول نکشید. براه افتادند و از شهر خارج شدند، و دو باره بسوی کویر براه افتادند، در وسطهای کویر بود که احساس کرد که آفتاب دارد طلوع می کند و انگار دارد درست از سینهٔ زمین بیرون می آید و بالا می آید. ولی آن موجود نورانی، از آفتاب هم نورانی تر بود. وسط کویر ایستادند. منتظر چیزی بودند. آفتاب بالا آمد، بالا تر و بالا تر، و درست در بالاسر موجود نورانی ایستاد. موجود نورانی یک بار به دور خود چرخید و بادستهای نورانیش، انگار عده ای را که پنهان شده بودند، بسوی خود خواند. از طرف کویر یک عده جیغ کشان بیرون آمدند. صداها همگی جوان بودند و آدمهایی که جیغ می کشیدند بسرعتی غریب نزدیک می شدند. انگار قرار است به چیزی یا جایی حمله کنند، و یا شاید هدف حمله شان آن موجود نورانی و خود رحمت بود. رحمت خواست که فریاد بکشد. می ترسید. موجود نورانی برگشت و بادستش اشاره کرد که همه ساکت شوند. جمعیت اطاعت کرد. آنوقت موجود نورانی به یکی از جوانهایی که جلوتر ایستاده بود، اشاره کرد. جوان جلوتر آمد. میخ درشت و دراز و کلفتی دستش بود، بایک چکش. موجود نورانی به رحمت اشاره کرد که برروی زمین، دمرو، دراز بکشد. رحمت اطاعت کرد و روی شن داغ دراز کشید، باپاهای تقریباً موازی و بازوهایی که زیر صورتش گذاشته بود تا از تماس مستقیم صورت با شن مانع شوند. و آنوقت صدای آرام، آمرانه و نیرومند یک نفر را شنید. صدا آشنا بود، و کلمات را یک یک ادا می کرد: «حاکمان آیندهٔ زمین مرا متحد طبیعی خود خواهند یافت!» رحمت این صدا را می شناخت، و تعجب می کرد که این صدای آشنا چگونه می تواند جمله ای نسبتاً مشکل را ادا کند، و موقعی که داشت به این فکر می کرد که بیرجندیه، در این بیابان، درمیان آن جمعیت و جلو آن موجود نورانی چه می کند، احساس کرد که میخ درشت، در وسط ترقوه هایش، روی ستون فقراتش گذاشته شد ، و موقعی که اولین ضربهٔ چکش قسمتی از میخ را در تن او فروکرد، طوری که انگار می خواهند او را به زمین میخکوب کنند، رحمت، اول صدای مشتهای خود را شنید که نمی دانست به کجا کوبیده می شدند، و بعد مشتهای خودش را دید که محکم به در آهنی سلول کوبیده می شد، و بعد هیکل گندهٔ بیرجندیه را در کنار خود دید که می خواست اورا آرام کند، و هنوز به او بسته شده بود، طوری که انگار تا ابد از او جدایی ناپذیر است. و رحمت، که هنوز احساس می کرد میخ در مهره هایش فرورفته

است و دارد فروتر هم می رود، صدای ملتهب و بلند خودرا شنید: «زهره! زُهره! زهره!» و آن موجود نورانی، مثل یک ستارهٔ دنباله دار، در ذهن، و در رؤ یای رحمت، برای همیشه ناپدید می شد.

بعد ازعروسی چه گذشت

(مرداد–شهریور۵۳)

چاپ سال ۶۱

آواز کشتگان

۱ ــ خواب برادر

داشتند از «راواسان»، از پیش خالهٔ مادرش بر می گشتند. و خاله با آن چشمهای قهوه ای پف دار و با بازوهای بلند و سفیدش، و با آن النگوهای خوش تراش جرنگ جرنگ کن، کنار در کلبه ایستاده بود، و داشت قفس کوچکی را که تودست سلیمان بود، نگاه می کرد. توقفس دوتا «پراخ»، کنارهم تقلا می کردند. «پراخ» ها را سلیمان دیروز گرفته بود. معلوم نبود ازکجا آمده بودند. هردو پرنده های جوان بودند. مثل اینکه کفتر بازی برای بار اول پروازشان داده بود و کفترها مستقیماً آمده بودند روی هرهٔ کلبهٔ خاله نشسته بودند. یکی ماده بود، یکی نر. سلیمان این قبیل چیزها را می فهمید. سلیمان برای یکی از بچه های ده توضیح داده بود که «پراخ» به چه نوع پرنده ای می گویند. محمود حرفهای برادرش را بارها تکرار کرده بود. هرگز یادش نرفته بود: «قره، قاناتلاری آغ، ایاقینداداآغ، دورت توک هر ایاقیندا آغ، یئتدی توک هر قاناتیندا آغ.»[1] مثل اینکه رنگ و نوع پرنده ها را یک شاعر انتخاب کرده بود. شعر پرنده ها وقتی زیباتر می شد که مشخصات آنها را سلیمان برز بان می راند. سلیمان پرنده را می چسباند به سینهٔ استخوانیش. بین آن چشمهای عسلی ــ آهو یی خودش و رنگها و طرح هیکل زیبای کفتر یک رابطهٔ هنرمندانه برقرار می شد. انگار تکان که می خوردند، نقاشی متحرک بودند. همهٔ حرکات پرنده و صورت و اندام سلیمان باهم موزون می شدند. چقدر بهم می آمدند! سلیمان توضیح داده بود. محمود فراموش نکرده بود: «پراخین آلتیندا بیردانا دو یوکیمی الیف اولار، باشیندا بیرآینایا بنزی ین کاکیل اولار، چنه سینده سیرقا اولار، دوشونون آلتیندا بیر قجله اولار.»[2] کلماتی به این زیبایی، به این اصالت به این دست نخوردگی، ازکجا آمده بودند! از خاله جدا

۱)«سیاه، بالهایش سفید، پاهایش هم سفید، چهار مودر هرپایش سفید، هفت مودر هربالش سفید.»

۲)«رو پیشانی پراخ الفی اندازهٔ یک برنج هست، رو سرش کاکلی دارد شکل یک آیینه، رو چانه اش یک ذرهٔ سفید هست و زیر سینه اش یک باریکهٔ سفید هست.»

شدند، ولی بطرف جاده نیامدند، راه افتادند از بالا، درست از داخل «لاله»[۳]. مگر می شد توی «گول»[۴] شنا نکنند! قفس را از درخت آو یزان کردند، لخت شدند، پریدند تو آب. سعی می کردند روی آب بمانند تا لای و لجن «گول» بلند نشود. آب سرد بود، ولی بعضی جاهاش گرم تر بود، و آن جاهایی بود که آفتاب که از وسط درختان می تابید، برروی آنها درنگ بیشتری کرده بود: آب سرد و گرم، گرم و سرد. چقدر شنا کرده بودند؟ نمی دانست. فقط ناگهان احساس کرده بود که سلیمان دارد خفه می شود. سرفه اش گرفته بود. سرفهٔ شدید. حتماً بعلت پریدن آب تو حلقش بود. ولی نه! سلیمان شناگر ماهری بود. می توانست حتی سه چهار مشت آب را هم موقع شنا در حلقش فرودهد. بسرعت بطرف سلیمان شنا کرد. رفت زیر آب، سرش را گذاشت روی شکم سلیمان، اینجوری آب اگر توی دهنش هم می رفت، توی شکمش نمی رفت. و بعد بلندش کرد. ولی سلیمان مشت هایش را حلقه کرده بود، هوای خالی، آب «گول» و رو سروکول او را مشت می زد و سرفه امانش نمی داد. انداختش روی سنگ چین دور «گول»، پرید بیرون. صورت سلیمان سرخ و زرد و سیاه بود و هنوز سرش را بلند می کرد، سرفه می کرد و چشمهای عسلی-آهو یش، فیلی شده بود. اولین بار بود که سلیمان چنین سرفه ای می کرد. محمود نمی دانست چکار بکند. هیچکس نبود. بیچارگی خِرش را گرفته بود. گریه اش گرفته بود. ولی سرفه به همان ناگهانی که آمده بود، قطع شد. کنار هیکل استخوانی برادرش نشست: «چی شده؟» «نمی دانم. گاهی تک سرفه داشتم، ولی اینجوری هیچوقت سرفه نکرده بودم. داشت سینه ام می ترکید!» رنگ فیلی از چشمهایش ناپدید می شد. صورت تکیده داشت رنگ قبلی خودرا پیدا می کرد. و چشمها التهاب خود را از دست می داد. شانه های سلیمان ناگهان لرزید. محمود بلند شد، رفت لباسهاشان را آورد. لباس پوشیدند. باعجله. قفس را برداشتند، از کوره راههای «لاله» بطرف شهر راه افتادند. وقتی که به خانه رسیدند، ساعتی از غروب می گذشت. مادر که در را بازکرد، اول خبر بازگشت پدر را داد. و بعد سلیمان نردبان را گذاشت رفت پشت بام. دوتا کفتر تازه را تولانه رها کرد. وقتی که از نردبان پایین آمد، محمود که رفته بود تو خانه، صدای برادرش را شنید:

«آبا! آبا! آن چیه گوشهٔ حیاط؟»

«او.» یک «او»[۵] است. پدرت گرفته!»

محمود از اتاق بیرون دو ید. سلیمان بالاسر «او» ایستاده بود. داشت نگاهش می کرد. تاحال، از نزدیک «او» ندیده بود. سلیمان دستش را گذاشت روی گردن «او». «او» داشت نشخوار می کرد. به سلیمان توجه نکرد. سلیمان خم شد و توچشمهای «او» خیره شد. مثل این بود که دوتا

۳)دهی در جنوب تبریز

٤)برکه، استخر طبیعی

۵)آهو، با تلفظ خوانده شود.

«او» توچشم یکدیگر نگاه می کنند. مثل این بود که دو موجود رازهایی دارند که فقط بایکدیگر درمیان می گذارند. و بعد سلیمان از محمود پرسید: «در حیاط بسته است؟»

محمود گفت: «آره، بسته است!»

سلیمان آهسته زنجیر دور گردن «او» را بازکرد. «او» سرش را یک قدری تکان داد، منخرینش را بالا آورد، انگار می خواست عطسه کند، ناگهان سمش را به‌زمین کشید و از فاصلهٔ سلیمان و محمود پا به‌فرار گذاشت، سلیمان و محمود هم به‌دنبالش دو یدند. «او» خودش را به‌در و دیوار می زد. یکبار خواست بچپد تویکی از اتاقها، ولی شبح مادررا کنارپنجره دید و جست‌وخیزکنان برگشت و دو ید، سلیمان و محمود دررفتند. بعد دو باره برگشتند. «او» رفت بالای چشمه ایستاد. از پله‌ها پایین نرفت. همانطور بالای چشمه ایستاد. خسته شده بود. له‌له می زد. سلیمان یک طناب برداشت. سرآن را حلقه کرد. طناب را دور سر خود چرخاند و بعد طناب را بطرف «او» پرتاب کرد. «او» سایهٔ طناب را در نور خفیف لامپای اتاق دید، پرید بالا و جست‌وخیزکنان دررفت. سلیمان باردیگر طناب را پرت کرد. بازهم موفق نشد. بعد آهسته آهسته ازپشت سر به«او» نزدیک شد و در فاصلهٔ شش هفت قدمی طناب را انداخت. ولی طناب به‌جای گردن، افتاد دورپاهای «او». سلیمان طناب را یک قدری کشید، وقتی که «او» سکندری خورد و افتاد، سلیمان داد زد: «گرفتتیمش!» و در همان حال افتاد به سرفه کردن. و تمام تنش براثر سرفه به‌لرزه افتاد. محمود رفت بالاسرش. همان حال درماندگی که کنار «گول» بهش دست‌داده بود، در کنار «او» هم دست داد. ولی مادرش را صدا زد. در همان حال کلیدی توی قفل درچرخید. پدر در را بازکرد آمد تو. «او» بلند شده، ایستاده بود. وقتی که پدر درماندگی زن وپسرش را در کنارپسر دیگرش که سرفه می کرد، دید، دو ید بطرف پسرش: «سلیمان! سلیمان! سلیمان!» «او» دو ید طرف درحیاط، از در باز بیرون رفت و دررفت. محمود فکرکرد که اگر «او» در برود، سلیمان نمی بخشدش. بلند شد از در حیاط برون دو ید. «او» مثل باد و توفان می رفت. محمود می دانست که نمی تواند «او» را بگیرد. دست تنها امکان نداشت. فریاد زد: «بگیریدش! بگیریدش!» و ناگهان فریاد زد: «آی دزد! دزد! دزد!» اهل محل ریختند بیرون، و همه به‌دنبال «او» براه افتادند. «او» رفت بالای کوچه ایستاد. ماشینها و آدمها می آمدند، می رفتند. برگشت، و به‌همان سرعت باد و توفان از کوچه سرازیرشد. مردم فریاد می زدند: «اهه! اهه! اهه! حیوان! اهه! اهه!» و یک‌عده می خندیدند. محمود خودش هم خنده‌اش گرفته بود. می خندید و فریاد می‌زد: «اهه! اهه! اهه!»

۲ ــ استاد و جن

همهٔ کوششهای محمود برای آرام کردن توفان مهیبی که در خونش بالا آمده بود باشکست مواجه می‌شد. مثل این بود که خونی قوی‌تر از خون انسان در رگهای او تزریق کرده‌اند، و هرلحظه

امکان داشت که فوران و سیلان خون رگها را پاره کند، و نوک هر رگ به صورت یک دهان هیجان زدهٔ خونین بزند زیرآواز. محمود می کوشید تپش قلبش را کنترل کند. ولی احساس می کرد که قلب دارد از سینه بالا می آید و دارد از طریق سوراخ تنگ حنجره، فضای خالی دهان را پرمی کند و بعد فشار قلب برجدار داخلی دهان، لبها را می ترکاند، آرواره ها را می شکند، دندانها را از ریشه می کند، حتی منخرین را می شکافد، غضروف دماغ را می ترکاند، و آنوقت قلب، از دهان بیرون می پرد، و درست در برابر حاضران به‌زمین می افتد و مثل یک گوی سُر بین می غلتد و پیش می رود. محمود دستش را گذاشت روی دماغش، به‌دلیل اینکه احساس می کرد از اعماق شکمش مشتی گلوله شده طغیان کرده، بالا می آید. خواست بلند شود و فرار کند. نتوانست. سرش را توی دو دستش گرفت، به شقیقه هایش فشار آورد: «آرام بگیر! آرام بگیر! آرام بگیر! بگذار بحران بگذرد! آرام بگیر! آرام بگیر! بحران، بگذر! بگذر!» بااین تلقینات می خواست مشت طاغی را دو باره به سر جایش بفرستد و موج خون را که از اعماقش بالا آمده بود، فرو بنشاند. وقتی که سرش را بطرف چپ چرخاند، هیکل گنده، نیمرخ سرخ، لبهای پف کرده و چرخان استاد علی اکبرخان را دید که دارد مثل یک کابوس عمیق و عظیم از کنارش رد می شود. استاد هشتاد و پنج سالش بود. سه انفارکتوس کرده بود، ولی هنوز زنده بود، و اصرار داشت که حتماً در هر کنگرهٔ بزرگ یک سخنرانی اصلی بکند. راه که می رفت، دو نفر بازو یش را می گرفتند. و لبهایش، که پس از انفارکتوس سوم دیگر به ارادهٔ استاد حرکت نمی کردند، جدا از صورت استاد، برای خود عالمی داشتند. می چرخیدند، مثل دو تکه گوشت اضافی مستقل در صورت، و در جلو دهان، پف پف می کردند و مدام فوت می کردند و وجود استاد علی اکبرخان را پیش می راندند. یک تکه گوشت سفتِ قرمز در پشت گردن استاد لوله شده بود که همیشه دوتیغه شده بود و در بالای یقهٔ فوق العاده چرک پالتوی قهوه ای رنگ ماهوتی که استاد، بهار و تابستان و پاییز و زمستان به‌تن می‌کرد، برق می زد. استاد پف پف کنان، از پشت عینک ته استکانی رو برو را تماشا می کرد و به اطمینان بازوهایی که بازوهایش را محکم گرفته بودند، پیش می رفت. محمود فکر کرد که اگر این شخص دهنش را باز کند و سخنرانی بکند، جنون من حتمی است. قلبم از دهنم بیرون خواهد پرید. ولی باهمان حالت دل بهم خوردگی، حرکت کُند استاد علی اکبرخان را درمیان دو نگهبان محافظش تماشا کرد. تقریباً ده دقیقه ای طول کشید تا استاد فاصلهٔ سی چهل متری بین در و صحنه را پیمود، و آهسته آهسته، انگار به کمک یک جرثقیل نامرئی، از پله های سمت چپ سالن به روی صحنه رسید. در آنجا ایستاد، رو به دیوار ته صحنه، و معلوم بود که دارد استراحت می کند تا فوت فوت کنان و پف‌پف کنان به حرکت لاک‌پشتی خود بسوی میز خطابه ادامه دهد. استاد ایستاده بود. محافظهایش نیز ایستاده بودند، از دوطرف، بازو در بازوی استاد، و انگار کسی از ته صحنه از آنها عکس می گرفت. ازپشت، استاد به‌یک عروسک گندهٔ شیطانی می مانست که به‌دست دو بچهٔ شیطان تر از خودش اسیر شده باشد. استاد فاصلهٔ چندقدمی بین بالای پله‌ها و میز خطابه را پیمود، و بعد آرام

برگشت و رو بروی جمعیت ایستاد و جمعیت شروع کرد به کف زدن. انگار همین کوشش برای رسیدن به پشت میزخطابه احتیاج به این تشویق جدی هم داشت. وقتی که دونگهبان محافظ مطمئن شدند که ولینعمتشان می تواند روی پاهایش بایستد، عقب کشیدند، و ایستادند، ولی بازوهایشان آماده بود که اگر استاد خواست به‌عقب بیفتد، از پشت بگیرندش. استاد طوری ایستاده بود که انگار ایستادنش را میزان کرده است تا فقط، درصورت افتادن، به‌پشت بیفتد، و نه به رو برو. استاد شروع کرد به فوت کردن: پف پف پف پف، مثل موتور دیزل قطار پف‌پف می کرد، و حاضران حالا داشتند این ستون قوی فرهنگ کشور را که به دوپادشاه خدمت کرده بود، و دهها دکتر ادبیات فارسی تربیت کرده بود، تماشا می کردند و کیف می کردند. وصورت سرخ سرخ بود وسراسر سر وصورت کاملاً بیمو بود. بین دماغ پرگوشت درشت ساکن و لبهای پف‌پف کن متحرک، یک رابطهٔ شوم، قی آور و ناموزون برقرار شده بود. دماغ ایستاده بود و دولب می چرخیدند، بی آنکه حرف بزنند. محمود احساس کرد که استاد علی اکبرخان به‌جای آنکه سخنرانی را ایراد بکند، قرار است آن را بزاید، و یا اینکه قرار است بمحض خسته شدن لبهایش، یک صدای حیوانی، بلند و یا ماقبل تاریخی، از حنجره اش صادر کند و جان به جان‌آفرین تسلیم کند. وعجیب این بود که کسی از حضار، از نگهبانان خود استاد، از ساواکیهای داخل و خارج سالن، کاری از دستش ساخته نبود. استاد توانسته بود همه را غافلگیر کند. و انگار داشت دراین روزهای آخر عمرش انتقام یک شرارت نابخشودنی و ناگفتنی را ازجمعیت می گرفت. کسی بدرستی نمی دانست که پس از انفارکتوس سوم، که هشت ماه پیش اتفاق افتاده بود و یک استراحت بسیار طولانی، که همهٔ آن هشت ماه را طول کشیده بود، برسر استاد چه آمده است. بیچاره استاد علی اکبرخان! و حیف از آنهمه تحقیق و ترجمه و تدریس! هرکسی که او را برای سخنرانی به کنگره دعوت کرده بود، بزرگترین شوخی را با کنگره، با فرهنگ و ادب کشور، و با فرح، که قرار بود در برابر او سخنرانی استاد ایراد شود، کرده بود. اتفاقاً محمود استاد را آدم باسواد و مفیدی می دانست که خدمت هم کرده بود، ولی متأسفانه عصر این قبیل اشخاص سرآمده بود، و حالا یک نفر داشت این فکر را به‌رخ تاریخ معاصر فرهنگ ایران می کشید که عصر موجوداتی چون استاد علی اکبرخان سرآمده است. محمود این کشف بزرگ را مدیون قاصد می دانست. قاصد داشت عملاً نشان می داد که دوران استادان کهنسال فرهنگ ایران سرآمده است، چراکه ببینید هیکل و قیافهٔ ستون اصلی آن نسل کهن را که بیش ازیک ربع ساعت است فوت فوت می کند و هنوز نتوانسته است کلمه‌ای خطاب به‌جمع حاضران ادا بکند. محمود دوست داشت که دراین لحظه صورت پیروزمند دکتر قاصد را ببیند، به‌دلیل اینکه فکر می کرد که قاصد می خواهد به همه بفهماند که حالا باید تولیت کل فرهنگ و ادب و فلسفهٔ کشور را به او بسپارند، بالاخره، او، هرچه باشد، به این صورت فجیع، به این گندگی، و به این شرم‌آوری، مضحک نیست.

همه چشم به صورت گندهٔ استاد علی اکبرخان دوخته بودند. و او هنوز هم ایستاده بود، بدون

آنکه هنوزهم حرفی زده باشد: یک قدری مایل به عقب و در آن پالتوی کلفت و چرک ماهوتی. و آنقدر ازخود بیخود بود و غرق در حرکات لبهایش بود که نمی دانست شدیداً عرق می کند، و شاید بعلت حرکت مدور و آسیابی لبهایش بود که خسته شده بود و عرق می کرد، و آنوقت ناگهان معجزه بوقوع پیوست و استاد شروع کرد به حرف زدن، محمود صدای استاد را شنید که چیزی از این دست بیرون می داد:

«کری یهٔ ژاعران بوزورگ، فوت فوت فوت، اژحبیل فیردوزی، ژامی، فوت فوت فوت، زعری، حافیژ، فوت فوت فوت....»

و ناگهان استاد یک کلمه را صحیح، و مثل آدم ادا کرد، و گفت: «مولوی!» و دو بارهٔ برگشت به همان زبان عجیب و غریبی که محمود فکر می کرد لابد فارسی باستان، پهلوی و یا حتی سانسکریت است:

«ژملگی می خواژدند دراین، فوت فوت فوت، معفیل بوزورگ، فوت فوت فوت، ژیرکت میژردند، فوت فوت فوت، اونه ها ژملگی می دانژدند که روژی فوت فوت فوت، روژی روژگاری دژین زشور بوزورگ فوت فوت فوت یک پادژای بوزورگ ژلطنت فوت فوت فوت خواهژ کژد.»

محمود دید که بیچاره استاد اکثر صداها را با مخرج «ژ» ادا می کند، و از هر سه چهار کلمه فوت فوت فوت می کند. همه چیز فهمیده می شد، ولی در عین حال همه چیز مضحک بود. محمود دل‌پیچهٔ توأم با سرگیجهٔ شدیدی را که قریب بیست دقیقه پیشتر احساس کرده بود، یک بار دیگر احساس کرد. آیا داشت مسموم می شد؟ چلوکباب ظهر و یا شیرینی کنگره مسمومش کرده بود؟ و یا اینکه فضای کنگره، فضایی بود که ازآن نوعی زهر در رگهای او نشت می کرد؟ نمی دانست. استاد علی اکبرخان ادامه می داد:

«کری یهٔ ژاعران بوژورگ، فوت فوت فوت از شرفداژان این نهژت عژیم، فوت فوت فوت و اژین انقی، انقی، انقی، فوت فوت فوت، انقی انقی انقی، فوت فوت فوت.»

وضع بسیار ناهنجاری پیش آمده بود. استاد علی اکبرخان در دو هجای اول کلمه ای گیر کرده بود، و هرقدر تلاش می کرد، نمی توانست بقیهٔ کلمه را ادا کند و پس از ادای مکرر آن دو هجای اول می افتاد به فوت فوت کردن. محمود دید که استاد یک لحظه توقف کرد، دستهای چاق و سرخ استاد بالا آمد، بالا تر و بالا تر، و استاد سینه اش را هم بالا برد، طوری که انگار می خواست تمام هوای سالن و صحنه، و تمام جمعیت و میز و صندلیها را در سینه اش فرو بدهد. و بعد باصدائی که بیشتر شبیه یک عرعر بود، گفت: «انقی....» و «قی» را تاآنجا که می توانست کشید. نگهبانهای استاد از پشت سر گرفتندش و شروع کردند به مالیدن شانه هایش. از روی همان پالتوی چرک کلفت، و درست جلوچشم حضار، در حدود دو سه دقیقه، شانه ها و دورگردن سرخ و پیه بستهٔ استاد را مشت مال دادند. استاد به همان کشیدن «قی» ادامه می داد. ولی ناگهان طلسم شکست، و استاد به صراحت تمام

گفت: «لاپ»، و بعد کلمه را بطور کامل ادا کرد: «انقلاب!» و غرض استاد این بود که اگر شاعران بزرگ ادبیات کهن ایران در این جلسه شرکت می کردند، جملگی طرفدار انقلاب شاه و مردم می شدند. محمود احساس کرد که دل و روده اش به یکجا جمع شدند و از پایین به زیر قلبش لگد محکمی زدند. احساس کرد که قلبش ازجا کنده شد و از دهنش بیرون پرید. اول کسی متوجه نشد که او بالا آورده است، به دلیل اینکه هوش و حواس همهٔ حاضران برروی نمایش صحنه متمرکز بود، و نمی دانستند که نیمی از نمایش صحنه، در سالن، و در وجود دکتر محمود شریفی بازی می شود. حضار شروع کردند به کف زدن. وطبیعی بود که ابراز احساسات بکنند. ادای کلمه ای به آن اهمیت، و پس از آنهمه زحمت طاقت فرسا که فقط با جان بسرشدن برابر بود، اینهمه تشویق را هم می طلبید. محمود دو باره بالا آورد، و از پشت چشمهای تار، و خیس اشک و عرقش، سه چهار نفر زن و مرد ایرانی و خارجی را دید که از صندلیهای اطراف او بلند شده اند، و باتعجب دارند او را نگاه می کنند و با سرودست بطرف در اشاره می کنند. یک بار دیگر قلبش، با فشار لگد محکم دل و رودهٔ قرص شده اش، بالا آمد و از دهانش بیرون پرید. آنچه بعداً اتفاق افتاد، دیگر به اختیار خود محمود نبود.

۳ ــ جن چه جور چیزی است؟

در نیمروز داغ تابستان تبریز، در کنار پدرش، داشت بسرعت از «دیکباشی» می رفت پایین. باد، گردوخاک کوچه ها و پشت بامهای «راسته کوچه» را بلند می کرد و همه را لوله می کرد، و تو حلق و دماغ او و پدرش می چپاند.

«پدر! جن چه جور چیزی است!»

نیم ساعت پیشتر به پدرش خبر داده بودند که دختر عمه شان «ماهنی» جنی شده است و هیجده ساعت است که جیغ می کشد و هرکاری می کنند، جن ترکش نمی کند. پدر غرق فکرهای خودش بود. سلیمان باآنها نیامده بود. سلیمان سخت مریض بود. وسط تابستان، سینه پهلو کرده، افتاده بود. مادرش پیش سلیمان مانده بود.

«پدر! پرسیدم جن چه جور چیزی است؟»

پدرش هم توفکر بود، هم پکر. باعصبانیت گفت:

«ولم کن بابا! من ازکجا بدانم جن چه جور چیزی است!»

محمود دست بردار نبود. پرسید: «اصلاً جن هست یا نه!»

«البته که هست! از آقا میرزا کاظم آقا شبسترلی، تو مسجد راسته کوچه، به گوش خودم شنیدم که جن هست. می گفت، در قرآن هم گفته شده که جن هست. من هم می گویم که جن هست. اگر نبود نمی گفتند که هست.»

محمود سؤل اولش را تکرار کرد: «حالا که هست، پس چه جور چیزی است؟»

پدر طوری جواب داد که انگار داشت با خودش حرف می زد: «توی تاریکی، تو تنهایی، ناگهان از یک جایی سر در می آرد و می رود تو جلد آدم. خودش خیلی کم دیده می شود. بمحض اینکه گفتی، بسم الله، در می رود. ولی اگر بسم الله نگو یی، دنبالت می آید، همه جا با تو می آید، مثل یک خرمگس درشت دنبالت می آید، تا بالاخره دریک جای تاریک، دریک جای تنها، بچپد توی تنت. آنوقت آدم می شود جنی. مثل حالا که دخترعمه ات شده. حالیت شد!»

یکی دو دانه شن ریز براثر وزش باد چپیده بود توی چشم راست محمود، و محمود چشم راستش را بسته بود. چشم می سوخت، و محمود در فاصلهٔ پلک و سطح چشم، ذرات ریز شن را احساس می کرد. آب از چشمش بیرون می آمد، و محمود نمی خواست دست به چشمش بزند، و منتظر بود تا چشم کار خودش را بکند، با آسیاب طبیعی خود، شن را خرد کند و از بین ببرد.

دختر عمه اش چهارده سال بیشتر نداشت؛ وقتی که می آمد تو خانه شان، گوشه ای می نشست، و با چشمهای سبز دیوانه کننده اش، اززیرچادر، سلیمان را می پایید. سلیمان می دانست که دخترعمه دارد نگاهش می کند. بلند می شد، می رفت سروقت پرنده هایش. دخترعمه، آهسته آهسته خود را از زیر چادر می کشید دم پنجره، و از آنجا غرق تماشای پرنده ها می شد. سلیمان می دانست که دخترعمه اش پرنده ها را دوست دارد، ولی شاید اورا بهتر و بیشتراز پرنده ها دوست دارد. سلیمان درمی رفت. دخترعمه بلند می شد، چادرش را سرش می کرد، نوک چادر را می گرفت لای دندانهای ریز ریز و سفیدش و می رفت به خانه شان درراسته کوچه.

محمود ازپدرش پرسید: «حالا که ماهنی جنی شده، باید چکار بکنیم؟»

«نمی دانم. در این سن وسال دخترها جنی می شوند، باید دعا گرفت، طلسم گرفت، جن گیر آورد. و بعداً اگر درست نشد...»

«چکارش می کنند؟»

«برش می دارند، می برندش مشهد یا کربلا، و شفایش را از حضرت رضا یا از حضرت سیدالشهداء می گیرند.»

«اگر بازهم خوب نشد؟»

«حتماً خوب می شود.»

«آمدیم نشد!»

«آنوقت دختر را می دهند به جن!»

«می دهند به جن؟ یعنی چه؟ که چکارش بکند؟»

«که باهاش عروسی بکند.»

«که باهاش عروسی بکند؟ مگر جن مرد است؟»

پدرش درماند: «اه! چقدر سؤال می کنی! من ازکجا بدانم که جن مرد است یا زن! من که

جن گیر نیستم!»

محمود گله کرد: «چرا عصبانی می شوی پدر؟ آخر پس من این سؤالها را از کی بپرسم؟»

«حالا بگذار برسیم آنجا، بگذار برسیم.»

و پدر ایستاد، دستش را گذاشت روی بازوی محمود و گوش داد:

«می شنوی؟»

محمود گوش داد: از فاصلهٔ دور صدای یک جیغ بگوش می رسید. درآن نیمروز پر گردوغبار تابستان، جیغ، تیزی خودرا ازدست می داد. محمود نمی توانست صدای دختر عمه اش را دراین جیغ تشخیص بدهد. باد جیغ را می چرخاند، و نیمه و ناقص و قطعه قطعه شده تحویل گوش می داد. کنار پدرش در جهت جیغ می رفت، و حالا جیغ بلندتر بگوش می رسید. سر کوچه که رسیدند، زن و مرد و کودک جمع شده بودند، توکوچه و اطراف خانهٔ عمه. مردم مضطرب بنظر می آمدند، انگار جن قرار است پس از دختر عمه توی جلد آنها فرو برود. پدرش ازمیان جمعیت راه خودرا بازکرد و جلو رفت، محمود هم به دنبال او رفت تا رسیدند به درخانه، و رفتند تو. مردها و زنهایی که محمود نمی شناخت، تو حیاط بزرگ ولو بودند. و جیغ از داخل ساختمان، بلند و تیز، بگوش می رسید. دو سه نفر از مردها به پدر محمود اعتراض کردند که درست نیست محمود هم وارد خانه بشود. پدر به اعتراض آنها اهمیتی نداد، و راه افتاد رفت توی ساختمان. محمود هم به دنبال او رفت. ولی موقعی که پدرش در اتاقی را که ازآن جیغ دخترعمه اش بگوش می رسید، بازکرد و رفت تو، محمود نمی دانست چه بکند. خودبخود پشت در ماند. پدر محمود در را بسته بود. صدای جیغ گوشخراش بود و گاهی صدای پاکوفتن و انگار دو یدن شنیده می شد. و بعد صدای مضطرب، نگران و دستپاچهٔ عمه اش از داخل اتاق بگوش می آمد که پشت سرهم می گفت: «ماهنی! ماهنی! ماهنی...! زیبای من! آرام بگیر!» و بعد ناگهان فریاد روشن ماهنی را شنید که داد می زد: «سلیمان! سلیمان! سلیمان!» و بعد در بازشد، پدرش بیرون آمد. گفت: «دخترک پاک دیوانه شده! جنی شده! فکر می کرد من سلیمان هستم!» و بعد محمود همهمهٔ مردم را شنید و یک نفر داد زد: «جن گیر آمد! جن گیر آمد!» پدرش راه افتاد رفت طرف مردم. محمود هم به دنبالش براه افتاد. بساط جن گیر را دید که روی آجر فرش حیاط پهن شده بود: یک سفرهٔ گندهٔ چرمی بود که کثیف بود، و روی آن صندوقی گذاشته شده بود که سنگین بنظر می آمد. جن گیر صندوق را بازکرد و ازداخل آن یک کیسهٔ گنده درآورد، گذاشت کنار صندوق. در صندوق را بست، کلیدش را گذاشت توجیب کتش. بعد سر کیسه را بازکرد، دستش را کرد تو کیسه، و مقادیر زیادی سنگهای کوچک، که بزرگتر از فندق و کوچکتر از گردو بودند، درآورد. همهٔ سنگها را ریخت روی سفره. بعد باصدای بلند دستور داد که پدر و مادر دختر، از دختر جدا شوند، بیایند بیرون. محمود شوهر عمه اش را دید که سرش را ازپنجره بیرون آورد. جن گیر دستورش را تکرار کرد. شوهر عمه گفت:

«بابا دختر سرش را می زند به دیوار، خودش را می کشد!»

جن گیر گفت: «ولش کنید بیایید بیرون، هیچ کاری نمی کند. فقط جیغ می کشد!»

جن گیر هیکل ریزه‌میزه وپاهای کجی داشت. دندانهایش کج و معوج بود. ریش پر پشت، ابروهای کلفت، وچشمهای ریزی داشت. وقتی که دید هنوزپدر ومادر ماهنی بیرون نیامده اند، فریاد زد:

«دارد دیر می شود! دختر از بین می رود! باید جن از تنش بیرون بیاید! بعداً نگو یید که من نگفتم!»

پدر ماهنی ازپنجره پرید پایین و آمد طرف جن گیر. ولی مادر همان‌جا ماند. مخاطب شوهر عمه، جن گیر بود:

«دیشب گلوش باد کرد. داشت خفه می شد. رفتیم دکتر «آنوش» ارمنی را آوردیم. دکتر گفت مرض خفگی گرفته. بهش یک آمپول زد. ازآن به بعد جیغ می کشد. دست که بهش می زدیم، جیغ می کشید. خودش را عقب می کشید. گوشه ای پناه می برد. وحشت‌زده نگاهمان می کرد. جیغ می کشید. تمام شب را جیغ می کشید. بعد که دست می زدیم بهش، حس نداشت. ازصبح تاحال دهنش کف می کند. ظهری دکتر «آنوش» آمد، سری بهش زد. گفت حساسیت داشته. به آمپول حساسیت داشته. ماهنی پرید یقه‌اش را گرفت، داد می‌زد، می گفت: «سلیمان! سلیمان! سلیمان!...»

جن گیر حرف پدر ماهنی را قطع کرد. محمود چشمش را دوخته بود به دهن جن گیر. شنید:

«پس می گفت سلیمان؟ می گفت سلیمان؟ پس حتماً از اجنهٔ دوران حضرت سلیمان نبی رفته توجلدش.»

محمود گفت: «سلیمان، اسم داداش من است. ماهنی خوب می‌شناسدش. سلیمان کفتر باز است!»

جن گیر اصلاً به روی خود نیاورد که یک آدم زندهٔ امروز را بایک پیغمبرچندهزارسال پیش عوضی گرفته. گفت: «پس حالا کجاست؟»

پدرمحمود گفت: «سلیمان پسر من است. سینه‌پهلو کرده، گرفته توخانه خوابیده.»

جن گیر گفت: «او را هم باید ببینم. شاید هم سینه‌پهلو نکرده. شاید جن رفته توتن هردو. سینه‌پهلو می تواند بهانهٔ جن باشد. باید بعداً نگاهی بهش بکنم.»

پدرمحمود گفت: «نه! نگران او نباش. فقط بگوحالا چکاربکنیم؟»

جن گیر گفت: «باید جن را سنگسار بکنیم. با این سنگها، این سنگهای سیاه مقدسند. هر کدامشان از یک امامزاده به دست من رسیده. هرسنگ علامت مخصوص آن امامزاده را هم دارد. هر امامزاده دافع یکی از اجنه است. همهٔ سنگها را می اندازیم طرف جن. بالاخره سنگی که مخصوص این جن است، می خورد به جن. و جن ازتن دختر می آید بیرون.»

شوهر عمهٔ محمود پرسید: «چطور می شود جن را سنگسار کرد؟»

«جن تو تن دختره است. ما دختر را سنگسار می کنیم. جن می‌پرد بیرون. دختر شفا پیدا می کند.»

محمود صدای پدرش را شنید: «ولی اگر سنگ خورد به شقیقهٔ دختره، و دختره مرد، چکارش می کنید؟»

جن گیر بااطمینان گفت: «آقاجان، به‌من کارم را یاد نده! یک جوری می زنیم که به‌سرش نخورد.»

شوهر عمه گفت: «اگر خورد چه بکنیم؟»

«نمی خورد! حرف مرا قبول کن! من استاد این کار هستم!»

محمود اول پدر و بعد شوهر عمه اش را نگاه کرد. اجازهٔ سنگسار دختر دست این دو نفر بود. ولی جن گیر با نقشه های خودش پیش می رفت. رو به اتاق فریاد زد:

«مادرجان، ازآنجا بیا بیرون!»

شوهر عمه به جن گیر گفت: «حالا نمی شود که بروی جلوتر و سنگها را آهسته بزنی به پاهاش؟»

جن گیر عصبانی شد: «آقاجان، بفرما خودت جن را ازتن بچه ات درآر! من بساطم را جمع می کنم می روم!»

پدر محمود گفت: «آخر کبلائی فیروز، چرا ملتفت نیستی، دختر است، دختر یکی یکدانه است. نباید عصبانی بشوی! توکه همسایه هم هستی، دختر هم مثل دختر خودت است! آزار و اذیت بشود، استخوانش بشکند، کروکور بشود، خدای نکرده یک طوریش بشود، تو خودت هم تا آخر عمر ناراحتی وجدان می کشی! پس باید یک راهی پیدا کنیم.»

«راهش همان است که نشانتان دادم. من تاحال دو هزارتا هم بیشتر جن از تن مردم تبریز کشیدم بیرون. جن دوران سلیمان نبی دور دنیا می گردد. از آفریقا می آید، دور دنیا را می گردد، و معمولاً می رود توجلد دخترهای جوان. مخصوصاً دختر سبز چشم. جنی است که از لای پاها، از سوراخهای پایین، سُر می خورد می رود تودل دختر جوان. توتن دختر خانه می کند. دختر چشمهایش آنقدر قوی می شود که مثل کوره می سوزد. نور می دهد. چهل و هشت ساعت طول می کشد تا جن کارش را تمام می کند و جسد مکیدهٔ دختر را می گذارد روزمین، خودش راهش را می کشد، می رود. من این دختر را می شناسم. خوب هم می شناسم. صورتش را که توکوچه می دیدم، می دانستم که جن دورو برش کمین کرده. بارها توکوچه، وقتی از کنارش رد می شدم، دعا می خواندم تا جن دفع شود. ولی نشد. چشمهای دخترک جن را می خواست. می دانستم که می خواهد. دختر خوشگل سبز چشم این بلاها را دارد. جن گیر می داند که بیرون کشیدن این جن از دو راه ممکن است. راه اول همان

سنگسار کردن است، که راه ساده‌تر است. راه دوم تحویل گرفتن جن است.»

محمود صدای پدرش را شنید: «تحویل گرفتن چیست؟»

«تاوقتی که راه اول را امتحان نکردم، نفهمیدم که موفق می شوم یا نه، حق ندارم که فن تحویل را به کسی بگویم. اگر سنگسار، مشکل را حل نکرد، راه دوم را باید امتحان بکنیم. همان موقع به شما حالی می کنم که فن تحویل گرفتن چیست.»

باهمان عقل ناقصش محمود داشت می فهمید که جن گیر چه می خواهد بکند. نمی دانست دیگران هم می فهمند یا خیر. شاید دیگران هم می فهمیدند، ولی تنها چاره را همان راههای پیشنهاد شدهٔ جن گیر می دانستند. محمود صدای شوهر عمه اش را شنید:

«پس معطل چی هستی؟»

«به مادر بگو از آنجا بیاید بیرون!»

شوهر عمه رفت بطرف ساختمان. از پنجره خم شد توی اتاق. وقتی که برگشت، گریه می کرد:

«نمی آید بیرون. حاضر نیست دخترش را ول کند.»

جن گیر به محمود گفت: «آقا پسر، سنگها را بردار بیار!» خودش هم مشتی سنگ برداشت و به راه افتاد. محمود سنگها را ریخت توی کیسه و دنبال جن گیر راه افتاد. خوشحال بود که مأموریتی به این مهمی به او داده شده. پدر محمود و شوهر عمه هم آمدند. ولی مردها و زنهای دیگر ته حیاط نشسته بودند و تکان نمی خوردند. نفسشان در سینه حبس شده بود. جن گیر جلو پنجره ایستاد و نشانه گرفت. سنگ خورد به پاهای ماهنی. ماهنی جیغ کشان مادرش را رها کرد و دور اتاق دو ید. محمود داشت دختر عمه اش را تماشا می کرد که به صورت یک دایرهٔ کامل توی اتاق می دو ید. عمه اش گوشهٔ اتاق، وحشت‌زده، کزکرده بود. جن گیر نشانه می گرفت و سنگها را می زد به پایین تر از شانه های ماهنی. ماهنی سرش را نمی دزدید. انگار می فهمید که جن گیر سنگ را به سرش نخواهد زد. چشمهای درشت و سبزش، وسیع شده بود، و باندازهٔ دو برگ درشت خیس بود که در صورت لاغرش، دودو می زد، و ترس‌زده، از هرسمت که بود پنجره را نگاه می کرد. موهای زیبایش افتاده بود دور شانه هایش، و شانه هایش به این زودی، باریک و استخوانی می نمود. جیغ می زد، و مثل اسب آسیاب، دریک دایرهٔ مکرر می چرخید. مادر باوحشت دخترش را نگاه می کرد، ومحمود فکر کرد که موهای عمه اش، درعرض مدت کوتاهی سفید شده است. جن گیر سنگهایی را که تو مشتش جمع کرده بود، تمام کرد. برگشت از محمود سنگ گرفت و دو باره شروع کرد. از قوزک پاها و ساق پاها و زانوها و بازوهای ماهنی خون جاری بود. مثل یک آهوی زخمی بود که جادو شده، و همانطور، تحت تأثیر افسون نامعلومی می چرخید، و سنگها به همه جا، جز سرش، می خورد و اطراف پاهایش می افتاد. سنگسار که تمام شد، جن گیر از جیبش، یک کتاب طلسمات درآورد و شروع کرد

به‌خواندن. محمود اصلاً نمی فهمید که جن گیر چه می گوید. دختر هنوز دور می چرخید، و انگار سنگ می خواست. وقتی که خستگی مفرط دختر را از پا درآورد، جن گیر کتاب طلسمات را بست. ازپنجره پرید بالا. به محمود گفت: «پسر، پر بالا!» محمود اطاعت کرد. جن گیر گفت: «سنگها را جمع کن. مواظب باش. سنگها مقدس هستند. پا روشان نگذار!» محمود ماهنی را نگاه می کرد و سنگها را جمع می کرد. ماهنی با دهن کف کرده، ناله می کرد. عمه در گوشهٔ اتاق افتاده، ازحال رفته بود. جن گیر بالاسر ماهنی نشسته بود، داشت تماشایش می کرد. محمود دید که چشمهای جن گیر در صورت ماهنی خیره شده است. بوی بدی از جن گیر می آمد. محمود جلوتر که رفت دید جن گیر دارد توی چشمهای سبز و گشاد ماهنی را نگاه می کند. جن گیر متوجه حضور محمود شده بود، بلند شد، آمد دم پنجره، و بطرف پدر محمود و شوهر عمه و دیگران فریاد زد: «تمام شد!» ماهنی باهمان صدا بلند شد. چشمش که به‌صورت کریه کبلایی فیروز افتاد، شروع کرد به جیغ کشیدن، ودست کرد تو موهایش و شروع کرد به کندن موهایش. بلند و مداوم فریاد می زد: «سلیمان! سلیمان! سلیمان!» محمود داشت ماهنی را نگاه می کرد. ماهنی جیغ می زد و موقعی که متوجه محمود شد، خیز برداشت بطرف او: «سلیمان! سلیمان! سلیمان!» محمود خودش را از پنجره پرت کرد پایین و پا به‌فرار گذاشت. دختر همانطور جیغ می زد. جن گیر ازپنجره پرید پایین و آمد بطرف پدر محمود و شوهر عمه.

«باید راه‌حل دوم را شروع کنیم. جن هنوز تو تنش است!»

شوهر عمه گفت: «راه حل دوم را بگو ببینیم چیه؟»

جن گیر گفت: «کار مشکلی است. زندگی من را به‌خطر می اندازد. خیلی هم خرج دارد. تاحال فقط ده دوازده بار از «فن تحو یل» استفاده کردم.»

این را گفت و کیسهٔ سنگها را که از دست محمود گرفته بود، گذاشت توی صندوق و در صندوق را قفل کرد.

«خرجش چقدر است!»

«یک کلام چهل تومان!»

«چهل تومان؟!»

این پدر بود که باتعجب سؤال می کرد. شوهرعمه داشت فکر می کرد.

«فکر می کنی چکار می کنم؟ جن را از دختر تحو یل می گیرم. جن می شود مال من، می رود تو تن من. بعد دیگر خودم می دانم چکارش بکنم!»

شوهرعمه گفت: «من نمی خواهم چانه بزنم! ولی بیست تومان بیشتر درخانه ندارم. امروز تو جن را ازتن دخترم بکش بیرون، فردا بیست تومان اضافی را بگیر!»

جن گیر گفت: «قبول می کنم. بالاخره ما همسایه هستیم و بهم اطمینان داریم.»

ولی لحنش طوری بود که انگار شرایط دیگری هم در کار است. شوهرعمه گفت:

«چکار باید بکنی؟»

جن گیر بلند شد، ایستاد. صدای جیغ ماهنی بگوش می رسید. محمود یادش رفته بود به‌پدرش بگوید که عمه بیهوش شده، تو اتاق افتاده. ولی حالا می ترسید بهش بگوید. جن گیر گفت:

«مادره را از آن اتاق بیارید بیرون. این مردم را هم از خانه بیرون کنید!»

پدر برگشت بطرف مردم. اغلب، همسایه های نزدیک شوهر عمه و کبلایی فیروز جن گیر بودند. خواسته بودند ببینند که کبلایی فیروز چکار می کند. همیشه کبلایی فیروز لاف جن گیری خودش را زده بود و بارها گفته بود که این دختر روزی جنی خواهد شد، و خودش روزی جن را از تن او بیرون خواهد کشید.

شوهر عمه گفت: «ولی نگفتی که فن تحویل چه جور چیزی است؟»

جن گیر گفت: «تو این مردم را بیرون کن و آن زن را هم از اتاق بکش بیرون. تحویل را برایت تعریف می کنم.»

مردم داشتند از خانه می رفتند بیرون. پدر و شوهر عمه رفتند توی اتاقی که ماهنی درآن جیغ می کشید، و عمه را روی دست بلند کردند و آوردند گذاشتند روی تخت کنار حوض و چادر را کشیدند روش.

جن گیر نشسته بود روی صندوق وسایلش، سیگاری روشن کرده بود و بااطمینان دود می کرد.

شوهر عمه آمد بالا سرش ایستاد:

«خوب؟»

جن گیر گفت: «من باید بادختر تنها باشم. تمام شب را. دختر به‌من نامحرم است. برای اینکه جن را ازتنش بکشم بیرون، باید عقدش کنم. شب صیغه را می خوانم، جن را تحویل می گیرم، صبح صیغه را پس می خوانم. من تاحال به زن نامحرم دست نزده ام. دختر را صیغه نکنم نمی توانم جن را ازتنش بیرون بکشم.»

شوهر عمه عصبانی شد: «پس تو پدرسوخته دختر چهارده سالهٔ من را می خواهی! خجالت نمی کشی مرتیکهٔ بوگندو!»

پدر محمود گفت: «بیخودی عصبانی نشو بابا! بگذار ببینیم شرایط این کار چیه؟» و بعد رو کرد به جن گیر که بلند شده براه افتاده بود و می خواست بگذارد برود: «خوب، تو یک دقیقه وایستا ببینم شرایط این کار چیه؟» و وقتی که توانست جلو حرکت جن گیر را بگیرد، گفت: «ببین، ما نمی خواهیم که دست نامحرم به‌ماهنی برسد. ولی می خواهیم تو به‌ما یک قول بدهی: اگر دختر را صیغه کردی، وقتی که به‌ما تحویل می دهی، دختر باشد!»

شوهر عمه ازپشت سر فریاد زد: «بگذار برود گورش را گم کند! مرتیکه ازهمان اولش هم رو

ماهنی نظر داشت! شاید هم خود او ماهنی را به این روز انداخته تا روزی تصاحبش کند.»

جن گیر گفت: «زبان مفتری سیاه شود انشاء الله. جز این چیز دیگری نمی توانم بگویم. من می خواستم درحق همسایه ام خدمتی کرده باشم. تا بیست و چهار ساعت دیگر جن جسد سوختهٔ دخترت را تو آن اتاق ول می کند، راهش را می کشد می رود. من خواستم جن را از دختر تحویل بگیرم. همین! حالا که تو جن را به من ترجیح می دهی، من رفتم.»

پدر محمود گفت: «صلوات بفرست، بیا بنشین، من می خواهم یک راه حل پیدا کنم. من ده تا دختر خواهر که ندارم. مثل بچهٔ خودم دوستش دارم. همین یک دختر است، یکی یکدانه است.» و بعد روکرد به شوهر عمه: «ببین ما از کبلایی فیروز یک قول مردانه می گیریم. دختر تحویلش می دهیم، دختر هم تحویل می گیریم. صیغه را بخواند تا محرم بشوند. ولی دختر را بی سیرت نکند.»

شوهر عمه گفت: «بابا چی می گوئی؟ اگر صیغه را بخواند، زن شرعیش است. و هرکاری که دلش بخواهد می تواند باهاش بکند. و اگر نتواند کاری بکند، ممکن است طلاقش ندهد. اگر طلاقش نداد، من چه خاکی به سرم بریزم!»

جن گیر با دلسوزی مکارانه ای گفت: «من سلامت دختر را می خواهم. می خواهم جن را ازتنش بیرون بکشم. برای تو باید این مسأله مهمتر از هرمسألهٔ دیگر باشد. خوب. حالا فرض کنیم، فرض محال، که من به دخترت دست بزنم و تصاحبش بکنم و یا تصاحب کرده یا نکرده طلاقش ندهم، بالاخره هرچه باشد، دخترت زنده است، و جنی هم نیست. ولی این را بدان که من قصد تصاحب دخترت را ندارم. من دلم برای دخترت می سوزد. حتماً هم پیش از رفتن صیغه را باطل می کنم. قول می دهم. ولی اگر حرفم را باور نمی کنی، راهم را می کشم می روم.»

شوهر عمه باغیظ کبلایی فیروز را نگاه کرد، و بعد برگشت بطرف پدر محمود و ناگهان زد زیر گریه. محمود صدای پدرش را شنید:

«چاره نداریم مرد، باید توکل به خدا بکنیم. باید ماهنی را نجات بدهیم.»

شوهر عمه باحال گریه گفت: «ماهنی عاشق سلیمان است. این را من می دانم. مادرش می داند. توهم می دانی. حتماً محمود هم می داند. فردا اگر ماهنی به من گفت، چرا اجازهٔ چنین کاری را دادی، چکار بکنم؟ اگر سلیمان ازم بازخواست کرد چکار بکنم؟ بچه ها که همیشه بچه نمی مانند! بزرگ می شوند، و بزرگترها را ملامت می کنند.»

پدر محمود جرأت عجیبی از خود نشان داد: «هر اتفاقی برای ماهنی بیفتد، من قول می دهم که خودم ازش برای سلیمان خواستگاری بکنم. برای من فقط یک چیز مهم است: زنده ماندن ماهنی، و دفع شدن جن. تو مگر چیز دیگری می خواهی؟»

«خیلی خوب، تو وکیل منی!»

شوهر عمه این را گفت و زانو زد و شروع کرد به بوسیدن دستهای جن گیر. حرفهایی که درآن

حال می زد، مفهوم نبود. از روی ناچاری، از کسی که می ترسید بدترین کارها را در حق دخترش بکند، استمداد می کرد.

جن گیر گفت: «مشدی، من لایق این کارها نیستم. من یک جن گیر بوگندو هستم. می خواهم یک دختر بیچاره را ازاین وضع نجات بدهم. باورکن چاره ندارم جزاینکه صیغهٔ عقد بخوانم. مرد اگر بازن نامحرم زیر یک سقف بخوابد، درواقع، خدای ناکرده، قدم اول را بطرف زنا برداشته، مردم هزارجور حرف درمی آورند. بگذار جن را بکشم بیرون. چنان جن را بکشم بیرون که دیگر جن تا صدسال جرأت نکند پاش را به تبریز بگذارد.»

پدر محمود بازوهای شوهر عمه را گرفت و بلندش کرد، برد، نشاند روی تخت کنار حوض، در کنار عمه. بعد برگشت بطرف جن گیر:

«بگو یم برایت چلوکباب بیارند؟»

«نه بابا، یک نان وپنیری هم باشد، کافی است!»

«چطور است خودم بروم چند تا تخم مرغ نیمرو بکنم!»

«هرچه خودت دوست داری. می دانی که شب دراز است وقلندر بیدار. خیلی خسته هستم. ولی دلم برای دخترک می سوزد!»

پدر محمود رفت توی ساختمان. جن گیر نشست روی صندلی وسایل جن گیری. جیغهای ماهنی تبدیل شده بود به مو یه هایی که بی شباهت به پارس یک سگ کتک خورده نبود. جن گیر به محمود گفت:

«می بینی چکارمی کند؟»

محمود گفت: «آره، خیلی کارهای عجیبی می کند. وقتی که شما جن را تحو یل گرفتید، شما هم از کارهایی که ماهنی می کند، می کنید؟»

«لحظهٔ تحو یل جن از یک دختر حساس ترین لحظه است. هم برای تحو یل دهنده و هم برای تحو یل گیرنده. تحو یل ازپسر جن زده هم دشوار است. ولی ازیک دختر دشوارتر است. جن بدن دختر را پاره می کند و می آید بیرون، از روی پلی که بین دختر و تحو یل گیرندهٔ جن درست شده، عبور می کند. این لحظهٔ بسیار حساسی است. واقعاً خطرناک است. نباید گذاشت جن چشمش به کسی بیفتد. اگر آدم دیگری جز تحو یل گیرنده حاضر باشد، آناً بدن اورا تسخیر می کند. بستگی دارد به استعداد و آمادگی تحو یل گیرنده. جن گیر باید آزادانه جن را بپذیرد. جن می رود و تو تن او فرو می رود. و بعد باطلسم از تن او می رود بیرون.»

محمود پرسید: «قرار است ازشما هم یک تحو یل گیرندهٔ دیگر تحو یل بگیرد!»

«تو خیلی باهوشی! ایکاش کسی بود و تحو یل می گرفت. ولی کسی نیست. فردا صبح من خودم یک موجود جن زده هستم. بعد می روم صحرا جن را می زایم. دقیقاً مثل مادری که بچه بزاید.

جن را از تنم دور می کنم.»

پدر محمود برگشت و نیمرو و لواش را گذاشت کنار صندوق. جن گیر برگشت بطرف محمود:

«راستی نفهمیدم اسمت چیه آقا پسر.»

«محمود. اسمش محمود است، کبلایی فیروز!» پدر محمود بود که جواب می داد.

محمود می خواست از جن گیر بپرسد که چرا اسمش فیروز است. برایش تعجب آور بود که اسم جن گیر «فیروز» باشد. فکر می کرد که جن گیر باید یک اسم مذهبی داشته باشد.

«پس سلیمان برادر توست؟»

«سلیمان پسر بزرگتر من است، کبلایی فیروز. برادر محمود است. ولی مریض احوال است. حسرت یک روز سلامتش را به دل دارم. هرچه درمی آورم خرج دوا و درمان می کنم. ولی تنش ضعیف است. نمی کشد. بچه ای است مثل گل. ولی نمی دانم چه برسرش خواهد آمد.»

«حالش خوب می شود انشاء الله. باید بیایم ببینمش. دوماه پیش یک دعا دادم به پسر حاجی عبدالکریم بنکدار. یک تکه پوست و استخوان بود. حالا عین یک سرو است. یک شمشاد است. سه شب خوابیدم توخانهٔ حاجی عبدالکریم. شب اول به دعا راه نداد. شب دوم دعا را پذیرفت، ولی هنوز شک داشت. شب سوم دعا تسخیرش کرد. نصف شب حاجی را آوردم به اتاق پسرش. گفتم ازاین لحظه پسرت، یک پسر واقعی است، دعا تسخیرش کرده. یک هفته بعد، دو انگشت گوشت سفید سراپای پسر را گرفته بود. حاجی عبدالکریم دختر برادرش را برای پسرش خواستگاری کرد. همین هفتهٔ پیش عروسیشان بود. حاجی جلو همه دستم را بوسید.»

«کبلایی غذایت را بخور!»

«اینهمه را که من نمی توانم بخورم!»

«محمود و من هم کمکت می کنیم. بعداً باید بروم به این زن و شوهر برسم. اصلاً نفهمیدم کی غروب شد.»

پدر محمود دو سه لقمه از نیمرو خورد و بلند شد. محمود هم به دنبال او بلند شد و رفت. آنچه پیش از هرچیز دیگر محمود را ناراحت می کرد، نگاه شوم و بوی مشمئزکنندهٔ تن و دهن جن گیر بود. وقتی که رسیدند به داخل ساختمان، محمود از پدرش پرسید:

«واقعاً می خواهید ماهنی را بااین مرد تو یک اتاق تنها بگذارید؟»

«چاره نداریم.»

«چرا یک قدری صبر نمی کنید؟»

«دختر دارد تلف می شود! مگر صدایش را نمی شنوی؟ بیست وچهار ساعت است که جیغ می کشد.»

وقتی که دو باره به‌حیاط برگشتند، جن گیر داشت وضو می گرفت. پدر محمود به جن گیر گفت که می تواند نمازش را تو اتاق دیگر بخواند. جن گیر، صندوقش را هم برداشت و رفت به اتاق دیگر. پدر محمود رفت نان لواش، ماست و پنیر و کره آورد، بعد به محمود گفت که پارچ آب را از آب تلمبه پر کند. محمود احساس می کرد که پدرش دوست ندارد که شوهر عمه را بیدار کند. اول رفت سروقت عمه. سرش را آهسته بلند کرد، گذاشت روی زانو یش. شب مهتاب بود و موهای تازه سفید شدهٔ عمه در مهتاب سفید سفید می نمود. صورت زن تکیده بود. ماهنی چشمهای شوهر عمه را به ارث برده بود. پدر محمود چشمهایش آبی بود. و عمه چشمهایش عسلی بود. ولی چشمهای ماهنی حال و هوای چشمهای سلیمان و رنگ چشمهای پدر خودش را داشت. زن چشمهایش را که بازکرد، هنوز حالت وحشت‌زده و هذیانی داشت. مدام می گفت: «ماهنی! ماهنی! ماهنی!» حتماً مو یه های ماهنی را از اتاق می شنید. پدر از ماستی که سرمیز بود، دوغ درست کرده بود. یک لیوان از دوغ را به خواهرش خوراند. زن می گفت: «داداش! داداش! بالاخره ماهنی چطور می شود! آخر چرا اینطور شده؟» پدر تسلایش می داد. شوهر عمه بلند شد. یک لیوان دوغ برای خودش ریخت و سر کشید. و بعد ناگهان، تصمیمی را که انگار درطول یکی دو ساعت گذشته گرفته بود، برز بان آورد:

«اگر به‌قولش وفا نکند، اگر اضافه بر برنامه به ماهنی دست بزند، می کشمش!»

عمه گفت: «کی؟ مگر چطور شده؟»

پدر محمود گفت: «تو خواهر کاری به این کارها نداشته باش. ماهنی فردا صبح حالش خوب می شود!»

«کی قرار است به‌ماهنی دست بزند!»

پدر محمود گفت: «هیشکی بابا. امشب کبلایی فیروز جن را ازش تحو یل می گیرد!»

«آخر چطور؟»

حاضر نبودند به‌عمه حالی کنند که دُخترش چند لحظهٔ دیگر صیغهٔ کبلایی فیروز می شود. پدر محمود گفت:

«جن گیر بلد است چکار بکند. ما که بلد نیستیم. منتظر صبح می شو یم!»

عمه گفت: «ولی داداش بااین جیغهایی که ماهنی می زند، می ترسم تلف بشود!»

و انگار حرف عمه به‌پیشواز جیغهای ماهنی رفته بود. ماهنی شروع کرد به جیغ زدن، از تو تاریکی اتاقی که حالا مهتاب پنجره‌اش را روشن می کرد. پنجره لحظه ای پیش بسته شده بود. معلوم بود که جن گیر وارد اتاق شده. ولی جیغهای ماهنی بلند بود، بسیار بلندتر از مو یه هایی که درطول یکی دو ساعت گذشته می کرد. عمه گریه می کرد، دستهایش را بطرف آسمان بلند می کرد و کمک می خواست. صورت عمه که پشت به مهتاب نشسته بود، بخو بی دیده نمی شد. محمود بلند شد و شروع کرد به قدم زدن به دور حوض، و لحظه ای از صدای جیغ غافل نبود. دوست داشت که ماهنی آنقدر جیغ

بکشد که جن گیر از اتاق بیاید بیرون. هرگونه تغییر در آهنگ جیغ، به‌معنای نزدیک شدن جن گیر به دختر جن‌زده بود. محمود باعصبانیت قدم می‌زد. حتماً حالا داشت صیغهٔ عقد را جاری می‌کرد. محمود هیچ تصور سالمی از آنچه در اتاق بین ماهنی و جن گیر اتفاق می‌افتاد، نداشت. چگونه قرار بود جن را ازتن ماهنی درآورد و به‌خودش منتقل کند؟ به‌فکر سلیمان افتاد که ازاین همه اتفاق بکلی بیخبر بود و باحال نزار درخانه افتاده بود. ناگهان پدرش گفت:

«چی شده؟» یک لحظه جیغ قطع شد. شوهرعمه نیم‌خیز شد. ولی پیش از آنکه بتواند تمام قد بلند شود، جیغ دوباره شروع شد، و حتی بیش ازپیش، با صدائی ممتدتر و دلخراش‌تر ادامه یافت: محمود ایستاد، گوش داد، و بعد به راه رفتن عصبی خود ادامه داد. و بعد صدای جیغ تبدیل شد به نوعی فریاد معنی‌دار. ماهنی داشت فریاد می‌زد: «نه! نه! نه! نه!» محمود دو ید بطرف پنجره، ولی پدرش پرید جلو و راه بر او بست. محمود گفت:

«قبلاً جنی درکار نبود! جن حالا رفته آن تو!»

پدرش محمود را آرام کرد و آورد نشاند روی تخت، کنار شوهرعمه‌اش. گفت:

«تو این چیزها را نمی‌فهمی!»

ولی تا محمود فرصت کند و جواب بدهد، صدای تقلای عظیمی ازتو اتاق ماهنی بلند شد. مثل این بود که چند نفر باهم دعواشان شده. حتی چندبار شبح ماهنی و جن گیر در پشت شیشه‌های مهتاب‌زدهٔ پنجرهٔ اتاق ظاهر شد. ولی بلافاصله ازدید محمود ناپدید شد. محمود گفت:

«یک کاری بکنید بابا!»

پدرمحمود گفت: «توخفه شو! فهمیدی!»

و بعد صدای ماهنی دوباره بگوش رسید: «نه! نه! نه! نه!» و تقلا دوباره شروع شد و کشمکش طولانی چند دقیقه ادامه پیدا کرد. و بعد ناگهان محمود چیزی را که گمان می‌کرد واقعاً یک جن است درپشت شیشهٔ پنجره دید. این هیکل فقط برای یک لحظه درپشت شیشهٔ مهتاب‌زده ظاهر شد. لخت بود. پاهای کج و معوجی داشت. دندانهای کجش ازداخل یک دهان محاصره شده با موهای کثیف، مثل دندانهای درشت یک حیوان بود. محمود طوری بلند شد و دو ید که نه پدر، و نه شوهرعمه‌اش، نتوانستند بهش برسند. با شانه‌اش محکم زد به پنجرهٔ اتاق و شیشه‌ها شکست. پنجره بآسانی بازشد. محمود پرید و شبح لخت جن را بامشت زد و زمین انداخت، و خودش را انداخت روی شبح جن، و شروع کرد به کوبیدن. جن لخت ازآن زیر شروع کرد به تقلا کردن. ماهنی که آزاد شده بود، ازپنجره پرید بیرون. نیمه برهنه، شروع کرد به دو یدن توی حیاط مهتاب‌زده. جن ازدست محمود خودرا خلاص کرد. محمود درتمام مدتی که اورا می‌زد، بوی مشمئز کنندهٔ مردار را می‌شنید. جن می‌خواست بازوی محمود را گاز بگیرد. یک لحظه صورت جن باصورت محمود مماس شده بود. بوی مشمئزکننده، آنچنان تند بود، که وقتی جن ازدست محمود خلاص شده بود، و برهنه راه درحیاط را در

پیش گرفته بود، محمود هرچه توی وجودش داشت، ازطریق حلقش بالا آورد. وقتی که پدرش بالا سرش رسید، هنوز داشت عق می زد. ولی در بیرون، در زیر مهتاب، بدن نیمه برهنهٔ ماهنی، در زیر چادر مادرش، خسته و کوفته، و به‌رغم دست‌خوردگی، سراسر پاک و دست‌نخورده، خوابیده بود. پدرش گفت:

«چه بو یی! وحشتناک است. واقعاً که جن تو این اتاق بوده! چه بو یی!»

٤ــ ایشیق

در زندان اولش بود، در همان هفته‌های اول زندان، که پاهایش چرک کرده بود و هر قدر اصرار کرده بود که پیش دکتر ببرندش، و یا به بیمارستان، و یا ازیک دکتر واقعی ــ و نه از آن پزشکیار چاق و چله و گنده با چشم و ابروی مشکی و پهت و پهن ــ بخواهند که برای معالجهٔ پاهای چرک کردهٔ او به سلولش بیاید، به‌جایی نرسیده بود، و معلوم نبود چرا گوش هیچکس به‌حرف او بدهکار نیست. آیا می‌خواستند باهمان پاهای چرک کرده بمیرد؟ هیچ جور در نمی آمد که اورا زیر شکنجه نکشند و بگذارند باپاهای چرک کرده، بعداز شکنجه بمیرد! ولی نمی دانست چرا نمی تواند نگهبانها و بازجوها و رئیس زندان را متقاعد کند که تب مداوم او به‌علت چرک پاهایش است. باخود می گفت، می دانم، می دانم که چرک دارد توی خونم نفوذ می کند، می دانم، می دانم که خون با چرک دارد مبارزه می کند. مثل همیشه، حتی درمبارزهٔ چرک باخونش هم، معنائی بالا تر ومهم تر ازفقط برخورد چرک باخون می دید. بالاخره وقتی که ناله‌هایش شدیدتر شد، و مغزش تصویرهای سرسامی وحشتناکی دید که تاآن روزندیده بود، وموقعی که زندانیان سایر سلولها فهمیدند که محمود به آن لحظه از زندگی خطرناک خود رسیده است که ممکن است هرآن شمارش معکوس برای آغاز حرکتش بسوی مرگ شروع شود، با فریادهای خود به کمک او آمدند: «بابا، مگر نمی بینید که دارد می میرد! آخر انصاف داشته باشید! پاهایش چرک کرده! دارد می میرد! دارد می میرد! دارد می میرد!» محمود ناله می کرد و صداهای «دارد می میرد!» را، نه به‌عنوان هشدار به مسئولان زندان، بلکه به‌عنوان آغاز شمارش معکوس حرکتش بسوی مرگ می‌پذیرفت، و بی اختیار، بی آنکه از کوچک و بزرگ، و از چندنفر از دانشجو یان خود که در سلول بند بودند، خجالت بکشد، می نالید. تااینکه بالاخره حوالی غروب بسراغش آمدند، از سلول بیرونش آوردند، وچشم بند به چشمش زدند، و از بند بیرونش بردند. احساس می کرد که بزودی قلبش خواهد ایستاد، و تب خودبخود خواهد برید. بین قلبش که صدایش را می‌شنید، و تب که سطح خونش را، مثل آب رودخانه ای که تحت فشار آبهای زیرزمینی به‌صورتی مرموز بالا بیاید، بالا می آورد، یک رابطهٔ معکوس بوجود آمده بود، ومغزش ، مثل یک آمپرسنج، شدت و ضعیف این رابطه‌را نشان می داد. احساس می کرد که در اتاق نگهبانی است، و بعد دستش را گذاشتند توی دست شخصی که دستی کوچکتر از دست او داشت، وازنگهبانی بیرونش بردند، و از

کوچهٔ پیچاپیچ پشت بندها بسرعت بردندش. مثل اینکه ناگهان ملتفت شده بودند که طرف درحال مرگ است. محمود فکر کرد، شاید نمی خواهند تو کمیته بمیرم، شاید حاضر نیستند مرگم را به گردن بگیرند. و بعد سوار یک ماشینش کردند و به سرعت تمام از محوطهٔ زندان و شهربانی رفتند و بعد برگشتند بطرف شمال و از خلال ماشینها بطور زیگزاگ و جیمز باندی راندند، و بعد وارد محوطه ای شدند، و در این محوطه بود که چشمش را باز کردند، و او ساختمان یک بیمارستان معمولی را دید، و درهمان حال تب کرده، که نمی دانست نوعی احتضار است و یا خود مرگ، کمی امیدوار شد. می دانست که بزودی معاینه اش خواهند کرد، و بزودی آمپولش خواهند زد، و بزودی آماده اش خواهند کرد تا بتواند نو بت بعدی شکنجه را تحمل کند. ایشیق را روز بعد دید، و بعد دیگر اورا ندید.

شب اول اورا درمیان دو پاسبان خواباندند. یکی از پاسبانها لاغر و دراز بود، باچشمهای بیحال و زرد که قسمتی از رودهٔ باریکش را درآورده بودند، و مدام به محمود می گفت، جناب سرگرد، و هرقدر محمود توضیح می داد که او سرگرد نیست، حالیش نبود. پاسبان دیگر زبانی بکار می برد که کسی نمی فهمید، و حتی دکتر نجومی، دکتر معالجش که قاعدتاً باید ازطرف می پرسید که کجایش درد می کند، درمانده بود. دکتر نجومی، که ته لهجهٔ ضعیف ترکی داشت، فکر می کرد که پاسبان، بلوچ یا کرد است، و چون این زبانها را نمی دانست، سعی می کرد به ترکی ازاو سؤالهایی در بارهٔ دردهایش بکند، ولی طرف پشت سرهم حرف می زد، و درواقع چیزی نمی گفت. دکتر نجومی می گفت: «آخر تو پس چه جوری پاسبان شدی!» و طرف مقداری سروصدا و کلمهٔ نامفهوم بیرون می ریخت. آخرسر پزشکیاری زبان پاسبان را فهمید، طرف ازدهات اطراف بروجرد بود، و زبانی که حرف می زد یکی از لهجه های لری بود، و بالاخره معلوم شد که پاسبان قلبش بزرگ شده است، و دکتر نجومی بازبان بی زبانی به محمود فهماند که باچند آمپول می تواند چرک پاهایش را از بین ببرد، «ولی بهتر است که حتی پس از خوب شدن هم تامدتی از چرک و تب و درد بنالی، به دلیل اینکه «ایشیق» اینجا است!» و وقتی که محمود پرسید: «ایشیق کیه؟» بازهم دکتر نجومی باهمان زبان بی زبانی گفت که ایشیق شاعر است، شاعر ترک زبان است، و، «از آنهاست!» محمود به ترکی از دکتر نجومی پرسید : «از کیاست؟» دکتر نجومی به ترکی گفت: «آتیشانلاردراندی.»[1] محمود نمی دانست که از دکتر نجومی خوشش بیاید، بدش بیاید، یا نسبت به او بی تفاوت باشد. صورت سفیدی داشت، بالبهایی که همیشه تکان می خورد، انگار همیشه چندتا نخودچی و آجیل توی دهنش است، و موهای قهوه ای روشنش از فرق سر درحال فروکش کردن بود، و چشمهایش ازپشت عینک ذره بینی، آبی بنظر می آمد، و یا بیرنگ. واقعاً چطور چنین آدمی سراز بیمارستان شهربانی درآورده بود؟ نشان می داد که تخصص اصلیش قلب است، و اغلب توی بیمارستان پلاس بود. محمود

۱) ازمبارزان مسلح است.»

پرسید: «می توانم ایشیق را ببینم؟» و بازهم به‌ترکی سؤال کرده بود. دکتر نجومی لبهایش را تکان داد، انگار پشت لبهایش را از داخل دهانش می جوید. جوابش به‌ترکی بود: «فکر می کنی برای چی می خواهم چندروزی بیشتر نگهت دارم. نویسنده! می خواهم ایشیق را لمس کنی!» و دکتر رفت. و وقتی که رفت، پاهایش را پانسمان کرده بود، انواع مختلف دواها را روی پاهایش زده بود، و بعد یک آنتی بیوتیک قوی بهش تزریق کرده بود، و خونش را فرستاده بود برای تجزیه. و یک تب بر دیگر هم بهش تزریق کرده بود. و محمود احساس می کرد که حتی موقتاً هم شده بایک فرشته سروکار دارد. گرچه دراین سیستم هرگز نمی شد که آدم به فرشته اعتقاد داشته باشد. و شاید دکتر هم ادامهٔ خوابهای هذیانیش بود که بعلت تب، مغزش را دراختیار خود داشتند.

روز بعد تبش پایین آمد، ولی گیج بود. آمپولها را مرتب تزریق کرده بودند. و محمود به دو پاسبان فهمانده بود که او سرگرد نیست، بلکه زندانی کمیته است. پاسبان ر بسرعت چیزهایی گفت که محمود دقیقاً نتوانست بفهمد چه می گوید. تنها یک چیز را فهمید: طرف داشت بشدت فحش می داد. پاسبان درازقد برگشت بطرف دیوار، و حتی برنگشت تا از بالای تخت محمود با پاسبان ر به زبان بی زبانی اختلاط کند. ظهر همان‌روز، جایش را عوض کردند، بردندش به طبقهٔ سوم بیمارستان، و در اتاقی که کوچکتر از اتاق قبلی بود، بهش یک تخت دادند. تخت دیگری هم در گوشهٔ اتاق افتاده بود. کسی توش نبود، ولی معلوم بود که یک نفر قبلاً درآن دراز کشیده بوده. بوی دوا، آمیخته با بوی عرق تن درفضا موج می زد. محمود خسته بود. فکر می کرد که بعلت تزریق آنتی بیوتیک خیلی قوی است، وانگهی شب قبل، هردو آمپول را از یک سوی کفلش، و انگار دقیقاً از یک جای تزریق، زده بودند. احساس می کرد که یک سوی کفلش، یک لنگر سنگین دارد و مانع حرکت راحت و متعادلش می شود. ولی خستگی غریب و مفرطی داشت، طوری که انگار حالا می توانست روزهای بیخوابی گذشته را جبران کند. وقتی که روی تخت افتاد، مثل این بود که یک دستمال آلوده به اتر، جلو دهن و دماغش گرفته اند. فوراً خوابید.

و خوابش خالی خالی بود. هیچ تصویری از سطح و عمق خوابش نمی گذشت. خوابش مثل یک کوچهٔ متروک باریک بود. و ناگهان، به همان سرعت که خوابیده بود، بیدار شد. نمی دانست چند ساعت خوابیده بود. دکتر نجومی بالای تخت دیگر نشسته بود. و داشت با کسی که روی تخت نشسته بود، به‌ترکی اختلاط می کرد. محمود تکان نخورد. حرفها بسیار مرموز بنظر می آمد. می خواست به حرفهای هردو طرف گوش بدهد، بلکه ازآنچه می گذشت سر درآورد. دکتر نجومی می گفت:

«باورکن من تمام سعیم را کرده‌ام، الان مدتی است که اینجا نگهت داشتم، ولی «نیک طبع» رفته به «ثابتی» شکایت کرده. ثابتی چندین بار تلفن کرده. یک بار هم مرا خواسته، گفته مگر ایشیق نمی تواند تکان بخورد که نگهش داشتی؟ بهانه آوردم. جریان شب اول را برایش

تعریف کردم، گفتم که نیک طبع، شب اول، آنهم پس از یک عمل چهارساعته که گلوله را ازتولگن ایشیق کشیدیم بیرون، آمد توبیمارستان تا ازش اقرار بگیرد. من نبودم، ولی روز بعد که ایشیق را دیدم، فهمیدم که نیک طبع تنش را باسیگار، سوراخ سوراخ کرده. بهش گفتم، جای سیگارها چرک کرده، حتی بهش گفتم که اگر نیک طبع را از بیمارستان دور نکنی، من دیگر بیمارستان نمی آیم. بالاخره چند روزی مهلت داد. تو زندانی نیک طبع هستی. نیک طبع ازآن جلادهاست. ولی چکار می توانم بکنم؟ توبگومن چه بکنم، تا من هم همان کار را بکنم؟»

«تو یک دوا به‌من بده، که مرا مدتی بیهوش بکند! باید بتوانم درست و حسابی راه بروم. باورکن قصد فرار ندارم. ولی ازتوخواهش می کنم که مرا دست ساواک نده!»

«ولی ایشیق، گوش کن؟ دست من نیست. دست آنهاست. من هرچه می توانستم کردم. گفتی که شعرهایت را بنو یسم، نوشتم. بدان که من هم، اگر نه بقدر تو، باندازهٔ خودم، عاشق زبان مادری خودم هستم، انسانیت هم، بقدر خودم، سرم می شود. و شعرهایی را هم که توگفتی دوست دارم. همهٔ شعرهایی را که ازحفظ بهم گفتی، یادداشت کردم، جایی محفوظ گذاشتم. ولی نیک طبع غروب می آید که ببردت. چاره ندارم. فقط امیدوارم که بتوانی جان سالم بدر ببری. تو بااسلحه تو خیابانها بااینها درافتادی. شانس آوردی گلوله به‌جایی خورد که توانستم درش بیاورم.»

«بهشان بگو که هنوز خوب نشدم! همین جا نگهم دار! نمی خواهم دست ساواک باشم!»

«ولی ساواک اینجا و آنجا سرش نمی شود. می آید بیمارستان. همانطور که شب اول بدنت را سوراخ سوراخ کردند، دو باره می آیند، و درست توهمین اتاق شکنجه ات می دهند. نگذار بیمارستان من تبدیل به شکنجه گاه بشود.»

و بعد چند لحظه مکث کرد. بلند شد، از پنجره بیرون را تماشا کرد. محمود همه‌چیز را می توانست ببیند، و آنچه را که نمی دید، می توانست حدس بزند. دکتر گفت: «سطرهایی را که ازآن شعر فراموش کرده بودی، یادت آمد؟»

«آره یادم آمد. زیادهم ازش خوشم نمی آید. می خواهی یک تکه کاغذ پیدا کن، بگو یم بنو یس.»

محمود ازاین روابط عجیب بین دکتر نجومی و زندانی سر درنمی آورد. مثل این بود که دکتر صرفاً این زندانی را بخاطر آذربایجانی بودنش و بخاطر آنکه شاعر آذربایجانی است، در بیمارستان نگاهداشته. زندانی خواند:

«اوشاقلار الیزی منیم قلبیمین
ایستدیلیکی ایله قیز دیرین گئدین
یوخسا سو یوق ال لرنه ائده بیلر؟»[1]

۱)بچه ها دستهایتان را با گرمای قلب من گرم بکنید و راه بیفتید وگرنه دستهای سرد چه می توانند بکنند؟

دکتر نجومی کلمات شعر را یک یک نوشت، و دفترچهٔ یادداشتش را گذاشت توجیبش، و بعد گفت:

«بروم ببینم چه کاری می توانم بکنم.»

زندانی ازروی تختخوابش گفت: «دکتر، اگر لازم شد مرا همین‌جا بکش! مرا دست ساواک نده!»

دکتر که رفت بیرون، سر بازی تفنگ به‌دوش وارد شد و کنار در ایستاد. حالا دیگر محمود برگشته بود و می توانست نیمرخ زندانی دیگر را ببیند. ولی زندانی دیگر، که معلوم بود همان ایشیق است، صورتش را بطرف او برنگرداند. صورت تکیده و کوچک بود، و بیشتر شبیه صورت قدیسان فقیری بود که محمود تصویرشان را روی دیوارهای صومعه های متروک وقدیمی یونان دیده بود. مسافر صدها پلهٔ شکسته و فروریخته را ازکنارپرتگاههای مالامال ازبوی مدیترانه ودرختان انجیر و زیتون بالا می رفت تا در کنج دو دیوار هفتصد هشتصد سالهٔ بیزانسی، چشمهای مشتعل و تب کردهٔ یک قدیس را در رأس صورت بیضی دهقان یونانی تماشا کند. دهن زندانی نیمه باز بود و دندانهای سیاه و زرد، بالثه های سیاه، ازلای لبهای باریک بیرون مانده بود. محمود نگاه می کرد و حرف نمی زد. حتماً به زندانی دیگر هم دستورداده شده بود که باهیچکس دیگر دربیمارستان حرف نزند. نگهبان قد بلند بود و صورت سرخ وسفیدی داشت، و اززیر کلاهخود، دوچشم درشت قهوه ایش، مثل دوچشم گاونری که ساعتها درزیر آفتاب در گوشه ای لمیده باشد، بابیحالی منظره را تماشا می کرد. و انگار فقط تماشا می کرد، ولی چیزی نمی دید. محمود جابه جا شد. تنش را بالا کشید، ولی بمحض اینکه تکان خورد، درد محل تزریق بسراغش آمد. به هرعذابی بودخودش را بالا کشید و روی تخت نشست. چشمهای سرباز باهمان بیحالی تماشایش می کرد. محمود برگشت تا کاملاً صورت ایشیق را ببیند. ایشیق به همان صورت سابق مانده بود. لهجهٔ ترکی ایشیق را شنید:

«سرکارآقای دکتررفتند؟»

«ساکت شو!»

نگهبان بعداز گفتن این جمله همان بیحالی سابق خودرا دقیقاً بدست آورد. مثل یک ماشین حرف زده بود، بعدسکوت کرده بود. محمود گفت:

«سرکازتزریق من دیرنشود!»

«به‌من مربوط نیست! به خودشان مربوط است!»

و ادای این دو جمله توأم باهمان بیحالی بود، و به همان صورت ماشینی. محمود سرش را برگرداند بطرف زندانی دیگر. ایکاش می شد بااو حرف بزند. ولی او داشت شیشهٔ پنجرهٔ غروب زده را تماشا می کرد. مثل اینکه فقط تماشایش نمی کرد، بلکه آن را معاینه می کرد، وباچشمش، دستگیره، عرض و طول و استحکام آن را اندازه می گرفت. به محمود بی اعتنا بود. محمود می خواست که او

برگردد و صورتش را ببیند تا شاید از طریق نگاه مستقیم چشمهایش بااو رابطه برقرار کند. ولی نمی شد. حالا ایشیق غرق در نوری بود که از پنجره می تابید. معلوم نبود که در آن‌سوی شیشهٔ گردوخاک گرفته، که آفتاب ساعتهای آخر روز خطوط آن را برجسته تر کرده بود، چه می بیند. ولی هرچه می دید جالب تر از همهٔ وقایعی بود که امکان داشت در اتاق اتفاق بیفتد، یا اتفاق افتاده بود. روی دست چپ ایشیق که بیرون پتو مانده بود، جابه جا علامت سوختگی بود. لابد اشارهٔ دکتر، وقتی که صحبت از سوراخ سوراخ کردن ایشیق می کرد، به همین جاهای دست بود، و شاید جاهای دیگر. لابد خیلی درد کشیده بود، آن هم پس ازعمل جراحی. محمود آهسته گفت:

«ایشیق!»

نگهبان فریاد زد: «خفه شو!»

محمود باردیگر آهسته گفت: «ایشیق!»

ایشیق سرش را برگرداند، و لحظه ای محمود را نگاه کرد. انگار بخشی از نوری که ازپنجره بعاریه گرفته بود، هنوز در اطراف، و در سفیدی چشمهایش موج می زند. ایشیق چیزی نگفت. صورت محمود را نگاه کرد و بعد صورتش را برگرداند و به‌پنجره خیره شد. در نگاهش هیچگونه حالت درماندگی دیده نمی شد. سر باز که باهمان چشمهای بیحال منظره را تماشا می کرد، گفت:

«شما چرا ساکت نمی شوید! حرف زدن قدغن است!»

محمود به حرف سر باز اعتراض نکرد، ولی وقتی که دید ایشیق صورتش را به همان حال سابق برگردانده، دارد پنجره را تماشا می کند، دو باره گفت:

«ایشیق!»

حالا می دانست که ایشیق می داند که او نیز مثل خودش ترک است. کلمه را طوری گفته بود که لهجهٔ ترکیش دقیقاً مشخص باشد. ایشیق سرش را برنگرداند. معلوم بود که نمی خواهد سر باز را تحریک کند. سر باز چند قدم به‌جلو برداشت و پای تخت محمود ایستاد و فریاد زد:

«ببین آقا، مسئولیت دارد! اگر یکبار دیگر باهاش حرف بزنی، می روم می گویم خودشان بیایند! و اگر خودشان بیایند، حتماً تنبیهتان می کنند!»

«برو بگو بیایند! ما را از تنبیه نترسان! لااقل من یکی را نترسان!»

ایشیق بود که حرف زده بود. سر باز لحظه ای مردد ایستاد. نمی دانست چکاربکند. بعد عقب رفت، برگشت، انگشتش را گذاشت روی زنگ و فشار داد. زنگ ممتدی از بیرون شنیده شد. ولی کسی نیامد. دو باره زنگ زد. بازهم کسی نیامد. انگار همه از بیمارستان رفته بودند، نه دکتری، نه مریضی، نه پرستاری، هیچ آدمی در بیمارستان نمانده بود. سر باز عصبانی بود. محمود دید که چشمهای قهوه ایش ازغیظ سیاه شده است. حالا که کسی نمی آید، بهتر است با ایشیق صحبت کند:

«ایشیق چند وقت است که اینجایی!»

ایشیق حرفی نزد. سر باز فریاد زد: «خفه شو!» و بعد رفت کنار در ایستاد، پشت به تختها و رو به سرسرا، و فریاد زد: «اوهوی، کسی اینجا نیست! جناب سروان اینجا نیست!»

ایشیق گفت: «دو ماهه اینجا هستم. دکتر مرد خوبی است. نگهم داشته. ولی خیلی تحت فشار است. من نباید دست ساواک بیفتم.»

محمود دید که بهش اطمینانی شده که رو یهم نباید می شد. فکر کرد هرچه زودتر خودش را معرفی کند تا شاید به این وسیله به ایشیق بفهماند که به آدم مطمئنی اعتماد کرده است. گفت:

«من محمود شریفی هستم!»

سر باز گفت: «من گزارش جفتتان را به جناب سروان می دهم! حتماً هردوتان را شلاق می زنند!»

ایشیق گفت: «من می دانم تو کی هستی. دیروز دکتر بهم گفت که تورا می آورد اینجا.»

درتمام مدت ترکی حرف می زدند. محمود پرسید:

«دکتر نجومی چه جور آدمی است؟»

«خوب!»

«مأمورشان نیست؟»

«نه! تازه اگر مأمورشان هم باشد، مهم نیست. به‌من یکی کمک کرده.»

«چه کار کرده!»

سر باز فریاد زد: «خفه خون بگیرید، پدر سوخته ها!» هم زنگ زد و هم تفنگش را از روی دوشش پایین کشید. و بعد رفت دم در، فریاد زد: «اوهو! جناب سروان! جناب سروان!»

ایشیق گفت: «شبی که گرفتندم، تیر توی لگنم بود. خبرش کردند، آمد تیر را درآورد. بعد که بهوش آمدم، نیک طبع آمد و تمام شب سؤال‌پیچم کرد و باآن حال، کتکم زد. کابلش را آورده بود اینجا. ولی کابل را کافی نمی دانست. تنم را سوزاند، بیش از سی جا را سوزاند. روز بعد که دکتر آمد، باهاش حرف نزدم. گفتم تو شریک جرم اینها هستی. وقتی که فهمید، رفت استعفا داد. وقتی که استعفا داد، بیمارستان تعطیل شد. یکی از پرستارها آمد گفت که نجومی استعفا داده، به‌دلیل اینکه آمدند تورا اذیت کردند. بعد دکتر نجومی خودش آمد، گفت که ساواک قبول کرده که تا روزی که تو اینجا هستی نیک طبع پایش را اینجا نگذارد. و بعد شروع کرد به ثبت شعرهای من. گفت، سه چهارتا شاعر ترک که بیشتر نداریم، توهم مقداری شعر گفتی، من شعرها را ثبت می کنم. ما صد دوجین شاعر که نداریم. عاشق ترکی است.»

سر باز فریاد زد: «فارسی حرف بزنید! فارسی حرف بزنید! وگرنه!»

ایشیق گفت: «وگرنه چکار می کنی؟ دلم می خواهد مرا بکشی! اگر می توانی بکش!» و بعد ناگهان فریاد زد: «سر باز احمق! مثل دکتر باش! به هرکسی که دروضع من باشد، کمک کن!»

سر باز نفهمید جریان از چه قرار است. رابطهٔ «احمق» را با «دکتر» و «وضع» و «کمک» نفهمید. فقط فهمید که احمق خوانده شده. خون دو ید توی چشمهای بیحالش و نزدیک بود مردمکهای چشمهایش از غیظ پرد بیرون. دیگر نمی توانست خودداری بکند. تفنگش را بطرف پنجره نشانه گرفت، گلنگدن زد و ماشه را چکاند. دریک آن شیشهٔ پنجره شکست وپراکنده شد. ایشیق پرید بالا و بعد دو باره نشست. محمود فکر کرد که سر باز به شنیدن کلمهٔ احمق دیوانه شده است. ولی به سر باز که نگاه کرد، دید سر باز با تعجب تفنگش را نگاه می کند. از کریدور صدای دو یدن سریع شنیده شد، یک سروان شهر بانی، یک پاسبان قد بلند و یک شخصی آمدند تو، و به دنبال آنها همهٔ پرستارها و دکترها. سروان طپانچه اش را تو دستش گرفته بود. سر باز هنوز باتعجب تفنگش را نگاه می کرد. سروان، سر باز را ورانداز کرد و بعد گفت:

«چی شده! چرا شلیک کردی؟»

سر باز به خود آمد، شروع کرد به من ومن کردن، و کوشید توضیح بدهد، ولی درماند. محمود دلش به حال سر باز سوخت. خواست به جای او توضیح بدهد. ولی ترجیح داد که در قضیه دخالت نکند. ناگهان سر باز مثل یک فانوس تاشد، روی تفنگش خم شد، نشست و زد زیر گریه. بلند گریه می کرد، انگار به این دلیل گریه می کرد که اولین بار است، در عمرش، که تیراندازی کرده و این افتضاح بالا آمده. محمود بازهم خواست تیراندازی را توجیه کند و برای دیگران توضیح بدهد. سروان گفت:

«حتماً شما دوتا کاری کردید که نگهبان تیراندازی کرد!»

ایشیق گفت: «ما کاری نکردیم، حرفی هم نزدیم. اعصابش خراب بود، چندین بار شما را صدا زد. نه می توانست پستش را ترک کند، و نه می توانست بیش از این منتظر آمدن شما باشد. با تیر هوائی با شما تماس گرفت.»

سروان پرسید: «با اجازهٔ کی شما دوتا را پیش هم بستری کردند؟»

محمود گفت: «آقای دکتر امروز دستور دادند که جای مرا عوض کنند. مرا آوردند اینجا.»

«کدام دکتر؟»

«آقای دکتر نجومی!»

«مثل اینکه آقای دکتر نجومی هر کاری دلش می خواهد می کند!»

سر باز دیگر گریه نمی کرد. همانطور که روی تفنگش خم شده بود، گفت: «جناب سروان! این دوتا تمام مدت باهم ترکی حرف می زدند! من بهشان اخطار کردم که حرف زدن غدغن است. گوش نکردند. آمدم از دم در شما را صدا کردم، کسی نیامد. چند بار زنگ زدم، باز هم کسی نیامد. باید جلو صحبتشان را می گرفتم، تیراندازی کردم تا شما بفهمید که اینجا اتفاقی افتاده. مرا ببخشید که بی اجازه تیراندازی کردم.»

سروان گفت: «من اتفاقی را که افتاده به نیک طبع گزارش می دهم، فردا می آید اینجا تا یکی از شماها را ببرد.» و بعد روکرد به سر باز: «بلندشوراه بیفت!» و بعد که سر باز راه افتاد، سروان همه را از اتاق بیرون کرد، پرستارها، دکترها وپاسبان و شخصی را، همه رفتند.

ایشیق پرسید: «چی شده؟ همه رفتند؟»

محمود گفت: «حتماً کلکی توکار هست!»

ایشیق گفت: «پس، فردا نیک طبع می آید که مرا از اینجا ببرد. حتماً دکتر نتوانسته کاری بکند.»

محمود گفت: «چرا نمی خواهی که ببرندت به زندان؟»

«نمی دانم چرا، زیر شکنجه معلوم نیست چه می شود. من می دانم که درچه وضعی هستم. دیگر دلیلی نیست شکنجه بشوم. اگر شکنجه شدم چیزی گفتم، علاوه برخودم، ممکن است جان دیگران هم به خطر بیفتد.»

محمود گفت: «اگر شکنجه شدی و چیزی نگفتی، نه تنها دیگران را نجات دادی، بلکه جان خودت را هم نجات دادی.»

«آنها بحد کافی بهانه دارند تا مرا بکشند، مرا با طپانچه گیر آوردند، من طرفشان تیراندازی کردم. اعدامم حتمی است. دیگر دلیلی برای محاکمه شدن نمی بینم.»

از بیرون، از کریدور، صدا می آمد. مثل اینکه داشتند چیزی را با سروصدا می آوردند. اول یک پرستار آمد تو، و بعد یک پرستار دیگر، که داشت تقلا می کرد و یک تختخواب را بزحمت به داخل اتاق می کشید، و بعد یکی از مستخدمین بیمارستان دیده شد که داشت تخت را به داخل اتاق هل می داد. تخت روی چرخهایش، توی چاله چولهٔ اتاق می چرخید و جلو می آمد. روی تخت یک آدم چاق دراز کشیده بود. محمود چاقی طرف را فقط از روی شکم نسبتاً گنده اش که از زیر ملافه بالا آمده بود، تشخیص داد. مستخدم و پرستارها، تختخواب را پایین تخت ایشیق و محمود نگه داشتند و بعد رفتند بطرف تختخواب ایشیق، و سه نفری تختخواب او را هل دادند بطرف پنجره، طوری که تختخواب ایشیق به دیوار پایین پنجره چسبید. و بعد آمدند به سراغ تختخواب محمود، و سه نفری آن را هم هل دادند بطرف دیوار. صورت هرسه آدم به یک اندازه گرفته و بی گناه بنظر می آمد. برگشتند، رفتند بسراغ تختخواب مریض تازه وارد. سرتخت را هل دادند و آوردند گذاشتند وسط تختخواب ایشیق و تختخواب محمود. محمود برگشت و صورت طرف را نگاه کرد. آدمی بود کم مو، ولی نه طاس و نه کچل، طوری که انگار موی سرش را به اختیار خود کوتاه نگاهداشته بود. چشمهایش بیحال بنظر می آمد. صورتش گرچه چاق بود، ولی زرد بود و معلوم بود که اتفاقی برایش افتاده است. از بالای شانهٔ چپ تا پایین مچش بانداپیچی شده بود. باند کهنه بود. پس طرف مریض تازه نمی توانست باشد.

وقتی که پرستارها و مستخدم رفتند، مریض تازه گفت: «مادر... ها!»

ایشیق لحظه ای برگشت و صورت مریض تازه وارد را نگاه کرد.

مریض تازه وارد باهمان لحن عصبانی گفت: «مادر... ها، فکر می کنند که می توانند ازمن حرف بکشند!»

ایشیق سرش را برگرداند و ازهمان زیر دیوار، پنجره را نگاه کرد. در آن سوی پنجره، شب به صورت یک غبار نرم خاکستری همه جا را اشغال کرده بود. فقط انعکاس نور چراغ آو یزان از سقف در تکه های شیشهٔ شکسته، که هنوز کنار چوبهای پنجره مانده بود، به تاریکی تجاوز مختصری می کرد.

مریض تازه وارد که بنظر می رسید از نظر سنی به محمود نزدیک تر است تا به ایشیق، از محمود پرسید: «شما ناراحتی تان چیه؟»

محمود باخونسردی گفت:

«پاهایم مختصر چرکی است، آوردنم اینجا.»

«بگو بیشرفها شکنجه ات داده اند دیگر! چرا نمی گویی؟»

ناگهان ایشیق سرفه اش گرفت. چندتا از سرفه ها خیلی سریع بود، و بعد دیگر سرفه امانش نداد. صورتش سیاه سیاه شده بود و نفسش تو سینه اش گیر کرده بود. ایشیق هوا را چنگ می زد و می خواست از دست خفگی که بناگهان عارضش شده بود نجات پیدا کند. مریض تازه وارد نیم خیز شده دستپاچه بنظر می‌آمد. دست راست و سالمش را بطرف ایشیق دراز کرد و دست چپ او را توی دستش گرفت. می‌خواست ایشیق را آرام کند. دستش را محکم تکان می داد. ایشیق دستش را از دست در آورد، سرفهٔ ایشیق آنقدر طبیعی بود که امکان نداشت مریض تازه وارد بو ببرد که ایشیق تظاهر می کند و در واقع می خواهد به محمود علامت بدهد که طرف ممکن است مأمور باشد. سرفه که تمام شد، ایشیق گفت:

«ببخشید، من گاهی آب دهنم می‌پرد تو حلقم و شروع می کنم به سرفه کردن. حالا هم همانطور شد، داشتم خفه می شدم.»

مریض تازه وارد چیزی غیرطبیعی در هیچکدام از این اعمال و حرفها ندید. برگشت سرجایش دراز کشید. و چند دقیقه بعد شام دادند و موقع شام هم غر می زد و بیشتر علیه ساواک، و بعد ناگهان، پس از آنکه ظرفهای خالی را بردند، گفت:

«چرا یکی بلند نمی شود یک گلوله تومغز شاه خالی کند و خیال همهٔ ما را راحت کند؟»

ایشیق گفت: «شما خیلی آدم جسوری هستید؟»

محمود خودش را زد به آن راه، و گفت: «شما چه بدی از اعلیحضرت دیدید که اینطور به خونش تشنه هستید؟»

مریض تازه وارد گفت: «مگر شما نیستید!»

محمود گفت: «بهیچوجه! ما دلیلی نداریم که به‌خون ایشان تشنه باشیم!»

«پس فکر می کنید چرک پاهاتان از کجا آب می خورد؟»

«ای بابا، شما این چرک کردن پاهای مرا خیلی گنده می کنید! چیزی نشده. بعلاوه ایشان از این مسائل خبر ندارند.»

مریض تازه‌وارد رو کرد به ایشیق: «نظر شما چیه رفیق؟»

ایشیق گفت: «خدا می داند!»

مریض تازه‌وارد گفت: «چی چی را خدا می داند؟»

«نظر مرا، نظر مرا خدا می داند.»

ادامهٔ بحث را ورود دکتر نجومی متوقف کرد. دکتر نجومی بایک پرستار وارد شد، و اول حال محمود را پرسید. محمود از وضع خود اظهار رضایت کرد، ولی چون می ترسید که اظهار رضایت سبب بازگشت فوریش به‌زندان بشود، اضافه کرد:

«آقای دکتر مدتی است که طرف چپ سینهٔ من درد می کند. فقط درد نیست، نوعی خلجان است، نوعی نگرانی است. و گاهی قلبم تندتر می زند و موقعی که روی دنده‌های چپم می خوابم، نزدیک است خفه شوم.»

دکتر به مکیدن پشت لبهایش از تو ادامه داد، و بعد ناگهان، با صدائی بلند، طوری که صدا را هرسه بستری بشنوند، گفت:

«بعداً خوب معاینه اش می کنم. ما اینجا به مریضهامان خوب می رسیم، برای ما زندانی و زندانبان باهم فرقی ندارند. درهمان اتاق که شما دوتا زندانی را خواباندیم. آقای حسنی را هم خواباندیم آقای حسنی ازمقامات عالیرتبهٔ امنیّتی کشور هستند که اخیراً دریک درگیری زخمی شدند. غذای شما باغذای ایشان یکی است. دکترتان یکی است. زیر یک سقف می خوابید. یک همچو تساوی را درکجای دنیا می توانید پیدا کنید؟ اینور یک زندانی، آنور یک زندانی، این وسط، مأمور عالیرتبهٔ دولت. چنین چیزی در هیچ جا پیدا نمی شود!»

سرفهٔ ایشیق دوباره شروع شد، و حتی طولانی تر ازپیش ادامه یافت. دکتر گفت:

«باید دستور می‌دادم که جایت را از کنار پنجره عوض کنند. مثل اینکه بدجوری سرما خوردی.»

سرفهٔ ایشیق قطع شد. دکتر به کمک پرستار بازوی مأمورعالیرتبه را بازکرد. پانسمان آن را عوض کرد و بعد تنزیب را بست. حال عمومی اورا پرسید، ولی صدای مأمورعالیرتبه گرفته بود و معلوم بود که بعلت نارو یی که ازدکتر خورده بود، پکر است. دکتر اورا لو داده بود، درحالیکه روشن بود که اورا به‌این اتاق فرستاده بودند تا بفهمند بین دو زندانی چه می گذرد. وقتی که دکتر بالاسر ایشیق رسید، هنوز داشت پشت لبهای خودرا نشخوارمی کرد. با ایشیق حرف نمی زد. انگارمنکر هرنوع رابطه

جز رابطهٔ پزشک و بیمار با او بود. ازاو خواست که برگردد و دمرو بخوابد. ایشیق اطاعت کرد. محمود روی آرنجش خم شده بود و داشت از بالا سر مأمور عالیرتبه دکتر و ایشیق را تماشا می کرد. مأمور عالیرتبه داشت سقف را تماشا می کرد. ایشیق سرش را روی دستهایش گذاشته بود و صورتش بطرف دیوار بود. پس از چند دقیقه سرش را بلند کرد و گذاشت روی دست چپش. محمود براحتی صورت او را می دید. محمود چشمک زد. ایشیق، که مطمئن بود نه پرستار نگاهش می کند و نه مأمور عالیرتبه، جواب چشمک را بایک چشمک گنده داد و بعد سرش را بلند کرد و برگشت بطرف پنجره. دکتر که تنزیب دور کمر او را بازکرده بود، گفت: «وضعت بهتر است. ایکاش می توانستم چندروز دیگر هم نگهت دارم تا چند آزمایش دیگر هم بکنم. ولی آقای ثابتی گفتند که فردا لازمت دارند، ولی قول دادند که پس از آنکه کارشان تمام شد، دو باره اجازه بدهند که بیایی بیمارستان. دلم می خواست که جای عمل را صاف وصوف بکنم. ولی نشد، انشاءالله بعداً.»

هرچه می خواست به ایشیق بفهماند، فهمانده بود. محمود تردیدی نداشت که دکتر صرفاً به این خاطر، این موقع شب به بیمارستان آمده است. ایشیق گفت:

«آقای دکتر، از شما تشکر می کنم. حتماً دو باره خدمتتان می رسم. اگر آقای ثابتی به شما قول دادند، حتماً من هم خدمتتان می رسم.»

در دیدار قبلی، دکتر با ایشیق ترکی حرف زده بود. حالا فارسی حرف می زد. ایشیق هم به فارسی جواب می داد. دکتر کارش را تمام کرد، سرش را بلند کرد، و خطاب به آقای حسنی که هنوز داشت سقف را نگاه می کرد، گفت:

«بامن فرمایشی ندارید؟»

مأمورعالیرتبه گفت: «اختیار دارید، عرضی نداشتم. کی دو باره تشریف می آورید؟»

«سه روز دیگر خدمت می رسم.» و بعد اضافه کرد: «همه را به خدا می سپارم.» و رفت، پرستار هم به دنبالش خارج شد.

حالا دیگر معلوم بود که یک مأمورعالیرتبهٔ سازمان امنیت، دیواری از جاسوسی بین محمود و ایشیق کشیده است و امکان نداشت که دو زندانی بایکدیگر حرفی بزنند. محمود نمی دانست احساس مأمورعالیرتبه در بارهٔ وضع خاصی که درآن گیر افتاده، چیست. ولی هرچه بود هیچ دوست نداشت که احساس او را داشته باشد و یا در وضع او قرار بگیرد. یک لحظه محمود فکر کرد که حتماً مأمور می ترسد که شب دو زندانی بلند شوند و او را خفه کنند، وفکر کرد که چقدر سروان شهر بانی، و حتی خود این مأمور، و بطور کلی دستگاه امنیتی شهر بانی، بیفکری بخرج داده اند که این شخص را بین دو زندانی، که هردو تقریباً سالم هستند، بستری کرده اند، در حالیکه یک بازوی او بطور موقت، تقریباً ازکار افتاده و او با یکدست نمی تواند ازعهدهٔ دو زندانی بر بیاید. محمود نمی دانست که درفکر ایشیق چه می گذرد. حالا ایشیق برگشته بود و به پشت دراز کشیده بود و به پنجرهٔ اتاق خیره شده بود. و حالا

محمود می توانست یکی دو ستاره را در آسمان شب تشخیص بدهد، و نمی دانست چرا دکترها و پرستارها به حال شیشهٔ شکسته و سرمایی که ازآنجا وارد اتاق می شد، فکری نکرده اند. ناگهان ایشیق حرفی زد که انگار انعکاس دقیق اندیشه های محمود است:

«سرد است! باید فکری به حال شیشهٔ شکسته بکنیم!»

مأمور عالیرتبه همچنان ساکت بود.

«شب من زودتر از شما دو نفر میچام.»

ایشیق هنوزهم چشم به‌پنجره دوخته بود، طوری که انگار می خواست باچشمش حائلی در برابر سرمای بیرون درست کند. ولی محمود احساس می کرد که ایشیق اصلاً به سرما فکر نمی کند، بلکه خیره در سوسوی چند ستاره ای است که در آسمان آن سوی شیشهٔ شکسته در برابر دید او قرار دارند. محمود دید که ایشیق سرش را برگرداند بطرف مأمور عالیرتبه، و لحظه ای او را که داشت هنوز سقف را نگاه می کرد، تماشا کرد. انگار در صورت-او دنبال پاسخی برای مشکلات خود می گشت. ناگهان ازش پرسید:

«ببخشید، شما را من زخمی کردم؟»

مأمور عالیرتبه جوابی نداد. محمود خم شد روی آرنج راستش و احساس کرد که بزودی بین ایشیق و مأمور دعوا خواهد شد. محمود نمی دانست قصد ایشیق ازگفتن این حرف چیست. مأمور داشت سقف را نگاه می کرد.

«واقعاً این شما بودید که من موقع تیراندازی زخمی کردم؟»

مأمور جواب داد: «کافی بود که تیرت دو سه سانت اینورتر بخورد. حالا آن دنیا بودم.»

«خوب، تو یک تیر انداختی، من هم یک تیر انداختم. چیزی که عوض دارد، گله ندارد.»

«ما از زبانت می کشیم بیرون. حالا می بینی. فردا بهت نشان می دهیم. باید بفهمیم که همکارانت چه کسانی هستند.»

«شما هیچوقت نمی توانید بفهمید. می دانید چرا؟»

«ما زبانِ از تو گنده‌ترهایش را هم بازکردیم.»

«مال مرا نمی توانید. می دانید چرا؟»

«چرا؟»

«اجازه بفرمایید اول فکری به حال این پنجره بکنم، بعد بیایم خدمتتان عرض کنم.»

ایشیق این را گفت و بلند شد. از روی تخت مثل یک پرنده پرید روی آستانهٔ باریک پنجره. لحظه ای همان‌جا ایستاد. محمود بهت‌زده ایشیق را نگاه کرد. مأمور عالیرتبه ازجایش نیم‌خیز شد و گفت:

«چه کارداری می کنی؟»

«هیچی بابا، نترس! دارم جلو این سرمای لعنتی را می گیرم. نمی توانم بمانم و بچایم.»

دستگیرهٔ پنجره را گرفت و چرخاند و پنجره را بازکرد. تکه هایی از جام پنجره که روی چوبهای پنجره مانده بود، ریخت زیر پاهای ایشیق. و بعد، پیش از آنکه مأمورعالیرتبه و محمود بتوانند ازجای خود تکان بخورند و مانع شوند، خودرا از پنجرهٔ باز، باسر، به بیرون انداخت. محمود احساس کرد که سالها برای این شیرجه تمرین کرده بوده است. انتظار داشت که صدای برخورد سر ایشیق را باآب یک استخر بشنود. به جای آن محمود اول صدای یک سقوط نزدیک و قوی را شنید، و بعد یک سقوط بعدی را، که باوجود اینکه دورتر بود، قوی تر از سقوط اول بود. انگار یک نفر دو بار سقوط کرد، یا دو نفر به فاصلهٔ چند ثانیه بایکدیگر خودرا از پنجره به بیرون پرت کردند. مأمورپرید و از پنجره بیرون را نگاه کرد. محمود هم دقیقاً همان کار را کرد. و بعد مأمورفریاد زد:

«خودکشی! خودکشی! خودکشی!»

محمود از پنجره که نگاه کرد، دید که چند نفر به این زودی دور سر ایشیق جمع شده اند. محمود بسرعت دو ید. سراسر کریدور و پله ها را در کمتراز چند ثانیه دو ید، و موقعی که بالا سر ایشیق رسید، دید که نمرده، بلکه شکمش پاره شده. بالا را که نگاه کرد آناً فهمید که چه اتفاقی افتاده. گرچه ایشیق با سر خودرا بپایین پرت کرده بود، ولی با سر به زمین نخورده بود. موقع سقوط، شکمش خورده بود به نردهٔ بالکن طبقهٔ دوم، و یا شاید به شاخهٔ درختی که از فاصلهٔ چندقدمی دیوار سر برکشیده بود، و در نتیجه، ایشیق یک معلق کامل زده بود، و روی پاهایش به زمین افتاده بود. ولی شکمش در نتیجهٔ برخورد با نردهٔ بالکن و شاخهٔ درخت پاره شده بود، و امعاء و احشایش درحال بیرون ریختن بود. علت اینکه به جای یک صدای سقوط، دو صدا از بالا شنیده شده بود، همین بود. اصابت بدن به نردهٔ بالکن یا شاخهٔ درخت، صدای سقوط اول بود، و اصابت پاها و بدن باکف حیاط بیمارستان، صدای سقوط دوم. وقتی که بلندش کرده، کنار دیوار گذاشته بودندش، و او احساس کرده بود که هنوز نه بیهوش است و نه مرده، دستش را دراز کرده بود و داشت روده هایش را از تنش بیرون می کشید و به زمین می ریخت. محمود فریاد زد: «نکن ایشیق! نکن!» ولی ایشیق سرگرم کار خودش بود. وقتی که مأمور بالا سراو رسید و فهمید که طرف می خواسته است و هنوزهم می خواهد که از شرّ خودش، پیش از دادن اطلاعات، خلاص شود، دستور داد که مأمورهای دیگر دستهایش را بگیرند و ازپشت سر دستبندش بزنند، و بعد یک برانکارد آوردند و ایشیق را روی آن گذاشتند، و در حالیکه روده های آویزان از شکمش روی برانکارد ریخته بود و در زیر نور چراغهای حیاط بیمارستان، مثل مارهای بی سر بهم پیچیده بود، او را از پله ها بالا بردند. محمود صدای مأمورعالیرتبه را شنید که دستور می داد: «تلفن کنید دکتر نجومی بیاید! تلفن کنید نیک طبع هم بیاید!»

وقتی که محمود به اتاقش برگشت تنها بود. مأمور رفته بود دنبال کارش. بعدازآن هرگز دیگر آن مأمور را ندید. ازپنجرهٔ باز به بیرون خم شد و به جایی که بدن ایشیق هنگام سقوط بدان اصابت کرده

بود، نگاه کرد. پنجره را بست، رفت به‌طرف تختخوابش، پرید بالا و دراز کشید.

دو هفتهٔ دیگر در بیمارستان ماند، و درطول آن دو هفته دکتر نجومی را فقط یک بار دید، که آن هم چهل و هشت ساعت پیش از بازگشت به زندان بود. دکتر نجومی به ترکی حالیش کرد که شکم ایشیق دوخته شده حالش خوب است و به زندان منتقل شده. ولی لحن خود دکتر امیدوارکننده نبود. سه ماه بعد، موقعی که محمود را به‌قصر منتقل کردند، فهمید که ایشیق در اواخر زمستان تیر باران شده است. زندانیان قصر حرفهای اورا در بارهٔ ایشیق از دهنش می قاپیدند. افسانهٔ ایشیق را کلمات سادهٔ محمود تکمیل کرد.

۵ ــ دکتر فیلسوف

دکتر فیلسوف: «آقا شما نظرتان چیه؟»

محمود: «در بارهٔ چی آقا؟»

«اصلاً من می خواهم بدانم نظر شما چیه؟»

«آخر در بارهٔ چی؟»

«روشن است! شما هم «ربوخه» هستید، نظرتان را نمی خواهید بگو یید!»

«آخر در بارهٔ چی؟ «ربوخه» چیه؟»

«نمی دانید «ربوخه» چیه؟ «ربوخه» یعنی من، شما، ما، بنیاد فلسفه، کانت، هگل، مارکس، ملاصدرا، درعبری، به ثبوت نهایی، و نهایت ثبوت، «ربخ» و «خه» بوده، که بعداً اماله شده، شده «رب خ»، بعد «ربوخ» شده، خدای بابلیها بوده، و «بابل» از «ابابیل» است، «خد» در عربی، «خودو» در سریانی، و در یونانی «چچال» بوده که درفارسی «چال» شده، و بمعنی همان «چال هرز» است.»

«خواهش می کنم تکرار بفرمایید!»

«پرسیدم نظر شما چیه؟»

«نظر من عین نظر شماست!»

«پس چرا نمی فهمید؟ من که به این روشنی بیان کردم. فارسی نمی دانید؟ به‌تعبیر آرامی «ربخ»، بکسر اول، فتح دوم، ضم سوم، «رخب» هم مضبوط است که آنهم از ریشهٔ «مضبط» بوده، در زبان بابل علیا، که خدای خیاطی بوده، و اثباتاً یا نفیاً به‌معنای شتاب است که حوالت تاریخی است.»

« باور کنید دارم دیوانه می شوم. نمی فهمم!»

«علتش قاعدتاً این است که «فولیکه»، بقول «حی گر»، حوالت تاریخی است.»

«حی گر کیه؟»

«حی گررانمی شناسید؟ نظرتان چیه؟»

«فرمودید، «حی گر»؟ کی هست؟»

«می گوید که تکنولوژی حوالت تاریخی است!»

«چی؟»

«حی گر؟»

«کی هست؟»

«نظرتان را بگویید؟»

«در بارهٔ چی؟»

«در بارهٔ اینکه «ربوخه» ی «حی گر» همان تکنولوژی حالت تاریخی است، و اینها همه، به‌قول «حی گر»، «ابن‌عربی» و من، اسم است!»

«چرا؟»

«چونکه خود چونیت یک چنانیت است، و چونیت و چراییت و چنانیت که درمارکس هم آمده، حوالت تاریخی است، و این را هم «حی گر» نیافته بود، من یافته بودم.»

«چی را؟»

«حی گر! نمی شناسیدش. نظرتان را بگویید!»

«نظرمن همان است که قبلاً عرض کردم!»

«نه! آن نظر، قائل به معقول نیست، فقط مقبول به قائل است، «ربوخه» است که به‌معنای «پاتوس» یعنی شهوت است.»

«چی؟»

«نظر «حی گر»!»

«این کدام «گر» است که شما ازش صحبت می کنید؟»

«گر کدام است؟»

«همان که فرمودید!»

«عرض کردم که. «یاسپرس» نفی می کند، «حی گر» منتفی می کند.»

«گوشی رانگهدارید!»

«گوشی کدام است؟ نظرشما چیه؟»

«نظرمن این است که گوشی تلفن را یک لحظه نگهدارید؟»

«شما مگرچندتا تلفن دارید؟»

«فقط یکی!»

«پس چرا می گویید گوشی رانگهدارید؟»

«خوب می کنم!»

«خوب؟ «حی گر» گفته، خوب «ربوخه» است. خوب. نظرتان را بفرمایید!»

«نظر من این است که سازندهٔ تلفن گفته که می توان به طرف مکالمه گفت که گوشی را نگهدار، بعد رفت شاشید، برگشت و گوشی را برداشت و به طرف گفت، بفرمایید بگوشم!»

محمود رفت کارش را تمام کرد، برگشت، گوشی را برداشت. طرف مقابل داشت ریشهٔ لغوی «گوش» را می داد. و آخر سر نتیجه گرفت:

«گوش هم «ربوخه» است. «ربوخه» همان «خوبرو» است، مثل «بخت النصر» که همان بنیاد فلسفه است. نظرتان را بفرمایید.»

محمود سکوت کرد. استاد ادامه داد:

«حالا که نظرتان این است، آن نظر هم «ربوخه» است.»

محمود گفت: «ولی من حرفی نزدم!»

«همان هم «ربوخه» است!»

«پس بهتر است در این مورد هم شما ما را هدایت بفرمایید!»

«هدایت هم «ربوخه» است!»

«عجب!»

«آل احمد» هم «ربوخه» است!»

«عجب!»

«عجب هم «ربوخه» است!»

«پس «ربوخه» چیز چندان بدی هم نیست.»

«من روی «بدایت» هم حرف دارم. «بدایت» در عبری از «بدا»، «باده»، «به آده»، و... »

«آقا من در بارهٔ بد حرف زدم. گفتم اگر هدایت و آل احمد «ربوخه» باشند، پس «ربوخه» چیز بدی نیست.»

ولی من در بارهٔ «بدایت» حرف می زنم، و به شما هم کاری ندارم.»

«خیلی خوب، گوشی دستم است!»

«شما جن زده اید!»

«شما جنید!»

«شما شوخی می کنید!»

«شما هم جدی می کنید!»

۶ــ پرواز اکبر صداقت

در بیرون، آشوب بود. استادان دانشگاه، یکی یکی، دوتا دوتا و سه‌تا سه‌تا در می رفتند. بعضیها حاضر نبودند در ماشینهای خود بتنهایی بنشینند. سوار ماشینهای رفقاشان می شدند، و رفقا هم دوست داشتند که تنها نباشند. اتوبوسهایی که مستشرقها را از هتلهاشان به دانشگاه آورده بودند، در برابر ساختمان دانشکده پارک شده بودند. ولی از راننده هاشان خبری نبود. کامیونهای ارتشی در خیابانهای دانشگاه کمین کرده بودند. دانشجویانی که از تالار بیرون آمده بودند، فریادزنان می رفتند، و شعار، همان «دانشجوی زندانی آزاد باید گردد!» بود. محمود از دانشکده خارج شد، و سریع بطرف ماشینش رفت. سوار شد و ماشینش را روشن کرد و براه افتاد. می خواست پشت سر ستون دانشجویان حرکت کند، و در صورت امکان، اکبر صداقت را از مهلکه در ببرد. سرش را که بطرف دانشکده برگرداند، در طبقهٔ دوم پشت شیشه ها قاسمی و پرنیان را دید که ایستاده بودند و حرکت جمعیت دانشجوها و مردم دیگر را تماشا می کردند.

ناگهان صدای تیراندازی شنیده شد. صدای تیر آنقدر نزدیک بود که محمود فکر کرد درست از بیخ گوش او رد شده است. به پدال گاز فشار داد. ولی نمی توانست سرعت بگیرد. احساس کرد که با همان یک تیر، استادها و مستشرقها در رفته اند. دانشجوها روی زمین خوابیده بودند. و محمود از پشت شیشهٔ ماشین که نگاه می کرد اکبر صداقت را نمی دید. وقتی که گارد و ساواک متوجه شدند که از مدعوین خارجی کنگره خبری نیست، از کامیونها پایین ریختند. محمود باتعجب تمام به چشم خودش دید که پسر پادوی حسابدار دانشکده یک پیت بنزین را ریخت روی یکی از ماشینها، و کبریت را زد و انداخت و در رفت و از چمن پا به فرار گذاشت. صدای دو سه تیر دیگر شنیده شد، و محمود دید که دانشجوها به سرعت تمام بطرف میله ها می دوند. محمود نمی دانست چه بکند. فکر کرد ماشین را نگهدارد، توی ماشین دراز بکشد تا سروصدا بخوابد و خطر رفع شود. ولی می خواست اکبر صداقت را پیدا کند. گارد و نیروی مخصوص که از کامیونها پایین پریده بودند، مسلسل بدست، سریع می دویدند. چند نفر از آنها از کنار ماشین محمود رد شدند، ولی به او کاری نداشتند. محمود پشت یک درخت، صورت نحیف و نگران اکبر صداقت را دید. گاز داد و راند بطرف درخت. بوق زد، در را باز کرد، صداقت پرید توی ماشین. همان لباسهایی که صبح محمود بهش داده بود، تنش بود. صداقت گفت:

«آقای دکتر باید سریع دربروید»

«توسرت را بدزد!»

«گاز بدهید و در بریم.»

«جلو پر از آدم است. اینهمه هم گارد و سرباز و کماندو ریختند تو دانشگاه. باورکن می دانستند باید چکار بکنند!»

«شما باید در بروید، مرا هم در ببرید!»

«چرا از خانهٔ دکتر خرسندی آمدی بیرون!»

«مجبور بودم، همهٔ بچه ها را گرفته بودند. یک نفر باید پیغام را می داد!»

«خرسندی چطور شد؟»

«رفت بلیطش را عوض کند تا شاید امروز از ایران خارج شود!»

«می ترسم گیر بیفتی! جانت در خطر است!»

«از دانشگاه در بروم، میروم مخفی می شوم. و بعد که سروصدا خوابید، می آیم بیرون!»

«ایکاش یک جو از غیرت شماها در این استادهای ما بود!»

«مواظب باشید!»

سه نفر از کماندوها و یک مرد غیرنظامی اسلحه بدست راه را برماشین بسته بودند. اکبر صداقت کز کرده نشسته بود. مرد غیرنظامی خطاب به صداقت گفت:

«بیا بیرون!»

«برای چی؟»

معلوم بود. صداقت اطمینان نداشت که مرد غیرنظامی او را می شناسد و از نقش رهبری او اطلاع دارد. مرد غیرنظامی گفت:

«دانشجوها باید همه سوار کامیونها بشوند!»

«من که کاری نکردم. می خواستم در کنگره به حرفهای اعضای کنگره گوش بدهم.»

«دانشجو هستی یانه!»

«آره!»

«پس بیا بیرون!»

مرد غیرنظامی طپانچه اش را کجکی گرفته بود. نیازی نمی دید که مستقیماً طپانچه اش را بسوی اکبرصداقت نشانه بگیرد. صداقت در ماشین را باز کرد، آمد بیرون، و منتظر دستور بعدی مرد غیرنظامی شد. مرد غیرنظامی بسیار خونسرد بود. و محمود یقین نداشت که از هو یت او اطلاع دارد یا نه. علاوه براین می خواست بداند که این مرد می خواهد از روابط او با اکبر صداقت سردر آورد یا خیر. صداقت سرش را آورد پایین، گفت: «آقا خیلی ممنون، من نمی شناسمتان، ولی خیلی لطف کردید خواستید مرا برسانید!» محمود حرفی نزد. شاید به این دلیل حرفی نزد که می ترسید ناگهان اسیر احساساتش بشود. مرد غیرنظامی کامیونی را به اکبر صداقت نشان داد و گفت:

«بدو سوار آن کامیون بشو!»

فاصلهٔ بین کامیون و اکبرصداقت در حدود پانزده قدم بود. فاصلهٔ بین کامیون و میله های دیوار دانشگاه در حدود پانزده قدم بیشتر. اکبر صداقت داشت هم کامیون را نگاه می کرد و هم میله ها را.

مثل این بود که کامیون دروازه بان تیم رقیب است، و میله ها دروازهٔ تیم رقیب، و او باید دروازه بان را غافلگیر کند و توپ را درست به‌قلب دروازه بزند. نگاهی به محمود انداخت. کاملاً خونسرد بود. باوجود این محمود فکر می کرد که دراین لحظه ممکن است ازشدت هیجان دچارصرع بشود. سرش را از طرف محمود برگرداند، و خونسرد، به تبع دستور مرد غیرنظامی، بطرف کامیون براه افتاد. مرد غیرنظامی راه رفتن خونسرد، بیگناه و آرام او را که دید، سرش را برگرداند بطرف محمود، و گفت: «شما تشریف ببرید!» ولی محمود راه نیفتاد، بدلیل اینکه در کنار درختها پرنیان و قاسمی را دید که دارند باهم صحبت می کنند و به او اشاره می کنند. ناگهان پرنیان متوجه اکبر صداقت شد، پرید بالا، دقیقاً مثل کژدم- گزیده ها، و فریاد زد: «بگیرید! سردسته شان دارد درمی رود!» محمود نفهمید که آیا فریاد پرنیان اکبر صداقت را مجبور به فرار کرده، یا فرار اکبر صداقت پرنیان را مجبور به فریاد زدن کرده: بدلیل اینکه اکبر صداقت، بسرعت که می دو ید، از کنار کامیون رد شد، و بطرف میله های دیوار خیز برداشت. محمود ازماشین بیرون آمد، بدلیل اینکه لحظه ای به ذهنش رسید که مرد غیرنظامی طپانچه اش را بالا برده و دستش را باچشمش میزان کرده. محمود معطل نشد، پرید بالا و دو مشتش را محکم به پشت مرد غیرنظامی کوبید. مرد سه چهار قدم جلوپرید، تیر از طپانچه اش دررفت. محمود اکبرصداقت را دید که بالای میله ها است، و تقلا می کند تاخود را از آن بالا به آن سوی میله ها پرتاب کند. درست از بیخ گوش محمود صدای مسلسل بلند شد. اکبر صداقت چند بار به سرعت تمام، متوالیاً به میله ها کوبیده شد. مثل این بود که سرش را داوطلبانه، و بسرعت، و به‌عنوان یک نمایش خارق العاده، به میله ها می کوبد، و یا، مثل این بود که صرعش دارد شروع می شود. بالای میله ها طوری ماند که انگار تنش را به دو سه میله تنیده اند. پشتش به دانشگاه بود، و صورتش، انگار داشت کتابفروشیهای رو برو را تماشا می کرد. وقتی که محمود به کنار پاهای صداقت رسید، خون از پس گردن او می ریخت روی کتش، ازآنجا از زیر لباسش سرازیر می شد، و از پشت شلوارش می ریخت روی پشت کفش کهنه اش، و ازآنجا قطره قطره می شد، ومی ریخت روی برگهای زرد و سرخ وعنابی کناردیوار، وبه این زودی درصدد ساختن برکهٔ کوچکی ازخون و برگهای پاییزه بود.

مرد غیرنظامی درکنارمحمود ایستاد. محمود وجود اورا حس کرد. گفت:

«چرا باید می کشتیدش؟»

مرد غیرنظامی گفت: «برو تو ماشینت بنشین! و همانجا بمان!»

می دانست که گیر افتاده است. اگر فرارمی کرد کشته می شد. راه دیگری نداشت. رفت بطرف ماشینش. در را بازکرد و نشست. دو نفر دیگر هم در را بازکردند، نشستند. یکی کنارش و دیگری پشت سرش. گیرافتاده بود.

نگاه که می کرد می دید که دانشگاه را پاک کرده اند. استادها ومستشرقها درهمان لحظات اول دررفته بودند. آخرین افراد تظاهرکننده را از اینورو آنورجمع می کردند ومی بردند تحو یل کامیونها

می دادند. کامیونها دور و بر مسجد و خیابان بالای کتابخانهٔ مرکزی پارک شده بودند. وقتی که یکی از کامیونها پر می شد، راه می افتاد و از در تخت جمشید بیرون می رفت.

دو بازوی جسد طوری برروی میله ها مانده بود که امکان نداشت جسد به تأثیر جاذبهٔ زمین سقوط کند. اگر عمداً می خواستند جسد را به آن صورت برروی میله ها پهن کنند، حتماً می فهمیدند که دست به کار محالی زده اند. اکبر صداقت را بوسیلهٔ میله ها به سیخ کشیده بودند. در بیرون، در برابر جسد، عده ای جمع شده بودند. محمود ازتوی ماشین می توانست سرهای زنها و مردها را ازلای میله های اینور و آنور جسد ببیند. می توانست حدس بزند که بعضی از کتابفروشیها دارند درهاشان را پایین می کشند. حتماً مسافرهای اتوبوسها جسد را می دیدند، ولی فکر نمی کردند که ممکن است آدمی که به آن قدرت، و به آن محکمی، به میله ها چسبیده، یک مرده باشد. حتماً اگر از اتوبوسهای دوطبقه نگاه می کردند، دانشگاه خالی را می دیدند، و کامیونها، و حتی ماشین اورا، و حتی مأمورها را که دانشگاه را در چنگ خود گرفته بودند — و البته آدمهایی را که در برابر جسد ایستاده بودند — طوری که انگار جسد برای آنها حرف می زند، هرکسی که رد می شد تصویری از اکبر صداقت را، براساس تخیل، تصور، ذهن منطقی و غیرمنطقی، براساس فقر یا ثروت خود، براساس نیازها و بی نیازیهای خود، با خود به خانه، به اداره، به کافه، به میخانه، به میدانها و خیابانهای دیگر می برد. تصویر این دانشجوی ساده، که در بدترین شرایط، بدون فراهم بودن کوچکترین مقدمات، یک نیروی عظیم اهریمنی را به مبارزه طلبیده بود، و به رغم صرعی بودنش، هنگام صحبت کردن در برابر یک جمع بی اعتنا، هنگام حرف زدن با مأموران، و هنگام دویدن، منتهای خونسردی را از خود نشان داده بود، آرام آرام در حافظه ها نفوذ می کرد، نه به صورت موجودی زنده، با پیامی از آزادی، بلکه به صورت آدمی که هنگام مرگ، زیباترین شکل هندسی را برروی میله ها ترسیم کرده است. اگر زندگی اکبرصداقت زندگی زیبایی نبود و ترکیبی بود از فقر، بدبختی، صرع، در بدری، عقاید سیاسی مبهم و توهم انگیز، مرگ او، زیبا وغنی بود. حتماً آنهایی که اورا تماشا می کردند، فقط با این تصویر اورا می دیدند.

در این فکر بود که ناگهان یک بنز بسیار زیبا در آیینهٔ ماشینش پیدا شد، و هرقدر نزدیکتر آمد، بهمان اندازه زیباتر و زیباتر می‌شد. معماری کدام یک زیباتر بود: ماشینی که داشت می آمد، یا جوانی که از درون میله ها به جهان خیره شده بود؟ ماشین ایستاد. دونفر از آن پیاده شدند. یکی رئیس دانشگاه بود، و دیگری مرد قدبلند وشیکی بود که تقریباً قد معلم بود، و حتی از او هم شیک تر. آمدند و از کنار ماشین محمود رد شدند و پنج شش قدم جلوتر رفتند و ایستادند. محمود احساس کرد که مرد قدبلند را درجایی دیده است. به مغزش فشار آورد. ولی نتوانست تشخیص بدهد که در کجا اورا دیده است. چشمش را هم گذاشت. فکر کرد که اگر جهان بیرون را نبیند، می تواند بیاد بیاورد. ولی نتوانست. شاید به این دلیل بود که اورا فقط در آیینهٔ ماشینش دیده بود، و بعد که او و رئیس دانشگاه رد شده بودند، دیگر نتوانسته بود صورتش را ببیند.

بیرون سروصدا شد. یک نفر از میان جمعیتی که رو بروی جسد و میله ها ایستاده بودند، فریاد زد: «جلاد، ننگت باد! جلاد، ننگت باد!» و مردم به‌شنیدن این جمله دَم گرفتند و فریاد زدند: «جلاد، ننگت باد! جلاد، ننگت باد!» دو سه نفر دست در میله ها انداختند، بالا پریدند و کوشیدند که جسد را از میله ها پایین بکشند. ولی موفق نشدند. مثل این بود که جسد درمیان میله ها خشک شده و به‌این سادگی نمی شود آن را جدا کرد. یک نفر دیگر بالا پرید و کوشید انگشتهای دست اکبر را از دورِ میله ها بازکند. موفق نشد. مرد تقلا می کرد که بازو را از دورِ میله درآورد. موفق نمی شد. درتمام این مدت جمعیت فریاد می زد: «جلاد، ننگت باد! جلاد، ننگت باد! جلاد، ننگت باد!» مرد قدبلند شیک، که بهمراه رئیس دانشگاه آمده بود و ایستاده بود و صحنه را تماشا می کرد، برگشت، دورو برش را نگاه کرد. وسط دو درخت، در فاصلهٔ سی چهل قدمی خود قاسمی و پرنیان را دید. بادست به‌آنها اشاره کرد. پرنیان و قاسمی دوان دوان آمدند، تعظیم کردند و ایستادند. مرد قدبلند از بالای شانه اش به‌آنها دستور داد. مثل اینکه اصلاً لازم نبود ببیند این موجودات چه‌شکلی هستند. بمحض شنیدن دستور، برگشتند و دوان دوان رفتند. پس از چند دقیقه، ده پانزده نفر کماندو بسرعت آمدند. مرد قدبلند دستور داد. این گروه بطرف جسد رفتند، سه نفر از آنها بالا پریدند و کوشیدند جسد را پایین بکشند، ولی دو سه نفری که از آنطرف قبلاً ازپایین کشیدن جسد مأیوس شده بودند، دو باره میله ها را گرفتند و بالا پریدند، و بعد کشمکش عجیبی برای تصاحب جسد از دوسو درگرفت. محمود می خواست خونسردی خود را حفظ کند. ولی آنچه می دید حیرت آور بود. کماندوها با مشت می زدند توی صورت و سینهٔ آدمهایی که از آنور پریده بودند وسط میله ها، و آدمها می افتادند آنور دیوار دانشگاه و دو باره کله هاشان پیدا می شد، و دستهاشان دیده می شد که اول به دور پاهای جسد و میله ها و بعد به دورِ کمر جسد حلقه می شدند و تن های خسته و کوفتهٔ آنان از جسد و میله ها آویزان می شدند. و محمود می ترسید که جسد از وسط دونیم بشود، نیمهٔ بالا به دست کماندوها بیفتد و نیمهٔ پایین به‌دست آدمهایی که از آنور میله ها تقلا می کردند. رئیس دانشگاه، مرد قدبلند شیک، و دو نفری که درماشین محمود نشسته بودند و مراقب او بودند، صحنه را نگاه می کردند. و مثل این بود که مرد قدبلند و شیک، کارگردان یک فیلم است، رئیس دانشگاه معاون او، و آنچه روی میله ها درحال وقوع است، هیجان انگیزترین بخش فیلمی است که همه بامشارکت و همکاری یکدیگر آن را می سازند. یک لحظه برد با کماندوها بود و لحظهٔ دیگر برد با آدمهای آنور میله ها، و محمود می دید که کت و شلواری که صبح به اکبر صداقت داده بود، دارد عملاً تکه پاره می شود، و حتی برسر تکه‌پاره های کت و شلوار هم مشاجره و دعوا ادامه دارد. آنچه برتن نحیف اکبر صداقت مانده بود، یک پیراهن سفید رنگ ورورفته بود که صبح محمود به او داده بود.؛ و زیر لباس او، که تنبانی بود شبیه پیژامه، هنوز تنش را می پوشاند. یک نفر فریاد زد: «بکشید کنار!» و آن سه چهار نفر که می خواستند جسد را تصاحب کنند، از روی میله ها پایین پریدند و کنار کشیدند، و بعد مردم شروع کردند به سنگ پراندن بطرف

کماندوها. یک‌عده سنگ می‌پراندند، و یک‌عده فریاد می‌زدند: «جلاد، ننگت باد! جلاد، ننگت باد!» کماندوها دررفتند، آمدند عقب، ایستادند و منتظر فرمان بعدی مرد قدبلند شدند. مردم بمحض اینکه دیدند کماندوها عقب کشیده‌اند، هفت هشت نفری پریدند و چنگ در میله‌ها انداختند. سه چهار نفری گفتند: «علی علی علی!» و بعد سه چهار نفر دیگر به آنها از همان بالای میله‌ها جواب دادند و بالاخره باهم، یاعلی یاعلی گویان، جسد را کشاندند بالای میله‌ها. جسد، لحظه‌ای، قائم، بلندتر از همه، در بالای میله‌ها ایستاد، خیره به همان رو برو، انگار می‌خواست که در همان حال از او عکس بگیرند و یا اینکه می‌خواست تصویرش را از آن بالا بسوی کلیهٔ مردم جهان بفرستد. در خیابان اتوبوسها ایستاده بودند، تاکسیها و اتومبیلهای شخصی، موتورسوارها و حتی آدمها توقف کرده بودند. شاگرد مدرسه‌ها هم ایستاده بودند، و جسد را که انگار، اگر آزاد می‌شد، باهمان بازوهای گسترده‌اش بپرواز درمی‌آمد، تماشا می‌کردند. زنی فریاد زد: «عین علی اکبر حسین است!» زنها گریه سردادند. و مردها جسد را از آن بالا آرام آرام پایین آوردند و برزمین گذاشتند.

مرد قدبلند که می‌دید کماندوهایش از مردم شکست خورده‌اند، یکی از کماندوها را خواست و بهش دستور داد. کماندو با «واکی تاکی» باجایی صحبت کرد. و بعد مرد قدبلند، دور و بر خود را دوباره نگاه کرد، مرد مسلسل بدوشی را درکنار یکی از درختها دید. بادست اشاره کرد که پیشش برود. نگهبان مسلسل بدوش دوید بطرف مرد قدبلند. دستور مرد قدبلند را شنید. نشست به زانو، لولهٔ مسلسل را بطرف مردم گرفت، و ناگهان محمود شنید که هوای اطرافش را دهها قیچی تیز الکتریکی باصدای تند و سریع بریدند. گرچه مسلسل از بالاسر مردم شلیک شده بود، مردم جسد را گذاشتند دررفتند. چند لحظه سکوت حاکم شد، و بعد چند بوق ماشین باهم به‌صدا درآمد، و بعد بوقها قطع شد، و صدای مردم، بطور یکپارچه شنیده شد که همان شعار دانشجوها را می‌دادند: «جلاد، ننگت باد! جلاد، ننگت باد!» سرهای دوسه نفر از لای میله‌ها دیده شد که بالا آمده‌اند. محمود سرها را دید، مثل اینکه می‌خواستند ببینند شلیک کننده کیست و چند نفر شلیک می‌کنند و در داخل دانشگاه چه می‌گذرد. صدای مسلسل بار دیگر شنیده شد. صدای جیغ و همهمه بلند شد. مردم عقب‌تر رفتند، بعضی از ماشینها بوق زدند و سه چهارتاشان از اینور و آنور پیچیدند و دررفتند. و بعد صدای آمبولانسی شنیده شد. ماشینها راه را برای آمبولانس بازکردند. نگهبان مسلسل بدست، باز هم از بالا سر مردم و بالاسر درختها آتش کرد. محمود دید که سروصدا و همهمهٔ مردم قویتر شد و عده‌ای پابه‌فرار گذاشتند، و معلوم بود که مردم شدیداً متوحش شده‌اند. آمبولانس درپشت میله‌ها درخیابان توقف کرد. دوسه نفر تفنگ بدوش از پشت آن پایین پریدند و بعد برانکاردی را از داخل آمبولانس پایین کشیدند. دو یدند بطرف جسد. مردم فریاد زدند: «جلاد! جلاد! ننگت باد! ننگت باد!» صدای مسلسل از بالاسر مردم گذشت و هوا را درو کرد. تفنگ بدوشها جسد را روی برانکارد انداختند. و باشتاب برانکارد را هل دادند به‌داخل آمبولانس، و نشستند توی آمبولانس که پشتش باز بود، و لوله‌های تفنگهاشان را بسوی

مردم نشانه گرفتند. صدای مسلسل بار دیگر هوا را درید. محمود، از ماشین، در وضعی قرار داشت که می توانست همه‌چیز را ببیند. و بعد آمبولانسی، به همان سرعت که آمده بود، رفت. مردم متفرق شدند. به یاد جملهٔ زنش افتاد که پس از رساندن اکبر صداقت به‌خانهٔ دکتر خرسندی گفته بود: «محمولهٔ سرکار بسلامت وارد بندر شد!» و مرگ، چه بندر عمیق، غریب و کاملی بود!

حالا نوبت رسیدگی به وضع محمود شده بود. هرگز امکان نداشت که زندگی او معنا و مفهومی را پیدا کند که مرگ اکبر صداقت پیدا کرده بود. شاید معنای زندگی او در این نهفته بود که به‌معنای مرگ اکبر صداقت شهادت بدهد. و اگر او می توانست معنای مرگ او را دریابد حتماً به‌آن شهادت می داد. سرنوشت او این نبود که زندگی او مثل تیر برود و رو برو را سوراخ کند. زندگی اشخاص معمولی مثل شهاب بود، از جایی نامعلوم ناگهان می درخشید، حرکت می کرد، و ناگهان ناپدید می شد و دو باره به همان تاریکی سابق می ماند، و یا ستاره‌ها بودند که سوسو می زدند و همیشه پایدار و جوان می نمودند. زندگی اکبر صداقت مثل یک تیر درست به‌قلب هدف اصابت کرده بود. تصویر زندگی و مرگ او می توانست تا ابد به‌همان سرعت، به‌همان هدف بخورد، در ذهنها، در خیالها، و در آرمانهای کلیهٔ مکتبها و مشربهای فلسفی و سیاسی و هنری. مرگ او یک هنر بود، و وقتی که هنر اصالت و عظمت داشته باشد، عبور زمان، تغییر مکان، سقوط حکومتها، پیدایش و نابودی مکتبها و مشربهای مختلف، و افول و ظهور طبقات اجتماعی نمی تواند در معنا و بزرگی آن دخالت کند. اکبر صداقت شتاب داشت. بیخود نبود که دیشب در رفته بود. دستی او را از خواب پرانده بود. مرگ در تاریکی زیبندهٔ او نبود. بهمین دلیل، و بظاهر، از خود جبن نشان داده بود، در رفته بود؛ و بعد دستی دیگر او را از وسط بزرگراه قاپیده، در برده بود؛ و بالاخره دستی او را در آشپزخانهٔ محقر به‌زمین کوبیده بود؛ و دستی در ذهن محمود، او و «ایشیق» را درکنار هم نشانده بود؛ و بعد، به‌رغم آنکه تمام کوششها برای زنده نگهداشتن او موفقیت‌آمیز بنظر می آمد، و او می توانست هفته ها در خانهٔ خالی دکتر خرسندی، بدون مزاحم بماند تا سروصداها بخوابد، دستی او را از خانه بیرون کشیده، مأموریت رهبری تظاهرات دانشجویی دانشگاه را برعهدهٔ او گذاشته بود. و او در رهبری این تظاهرات، و هنگام سخنرانی، چنان متانت، وقار، و هوشیاری از خود نشان داده بود که برای اکثریت قریب به اتفاق استادان و مستشرقین غبطه انگیز بود. و بعد همان دست، او را در ماشین، در کنار محمود نشانده بود، و آنوقت همان دست او را از ماشین بیرون کشیده، در معرض دید پرنیان قرار داده بود، و بعد همان دست به او گفته بود که پرد بالای میله ها، و آنوقت صرع مسلسل و صرع تن او میله ها را ذوب کرده بودند، و آنگاه آن جنازهٔ پیرهن سفید و سراپا خونین از بالاسر مردم آویزان شده بود، و ظلمت، بی رنگی، تاریکی جهان، عدم صراحت زبان، زمانهای قلابی، پیچیدگیهای مصنوعی فلسفه ها و تفکرهای سیاسی و اجتماعی را با سلامت، روانی، باسیلان ناب و زیبای خود رسوا کرده بود. سرنوشت محمود این نبود که به‌مرگی به‌این زیبایی، به‌این شکوهمندی، و معنائی به‌این باروری، و معماری

جاودانه‌ای به آن قرصی و صلابت دست پیدا کند.

مرد غیرنظامی که محمود مشتهایش را به‌پشت او کوبیده بود، جلو مرد قدبلند ایستاد، چند کلمه‌ای گفت و اشاره کرد به‌ماشین محمود. مرد قدبلند خونسرد به‌نظر می‌آمد، و یکی دو کلمه با رئیس دانشگاه ردوبدل کرد. رئیس دو سه کلمه گفت. و بعد رئیس با او دست داد. برگشت و رفت. رئیس می‌توانست محمود و ماشین را نگاه کند. ولی عمداً او را نادیده گرفت و گذاشت و رفت. پرنیان و قاسمی کنار یک درخت ایستاده بودند. مرد قدبلند به‌آنها اشاره کرد، و آنها مثل گذشته دوان دوان پیش او آمدند. محمود سعی کرد بفهمد چه می‌گذرد. می‌دانست که در بارهٔ او تصمیم گرفته می‌شود. درضمن می‌خواست بداند مرد قدبلند را در کجا دیده، بدلیل اینکه فکر می‌کرد حتماً او را در جایی دیده است. به‌ذهنش نرسید. پس از آنکه مرد دستورهای لازم را به مرد غیرنظامی و قاسمی و پرنیان داد، راهش را کشید، رفت. محمود از توی آیینه دید که سوار همان بنز شد، و بنز با صدای شاهانه‌ای روشن شد، دور زد و از خیابان بین دانشکدهٔ ادبیات و چمن بالا رفت. محمود ماشین را با چشمش تعقیب کرد. ماشین در بالای پله‌های دانشکدهٔ ادبیات ایستاد و مرد قدبلند از ماشین پیاده شد، از پله‌ها پایین رفت و دیگر دیده نشد. و بعد یک پیکان از کنار همان بنز پیدا شد و بطرف پایین سرازیر شد. سرعت گرفت، آمد نزدیک ماشین محمود پارک کرد. دو نفر پیاده شدند. و به محمود دستور دادند که بیاید بیرون. وقتی که محمود آمد بیرون، پرنیان و قاسمی را پشت همان درخت دید. پرنیان عملاً بشکن می‌زد، و قاسمی به‌همان خونسردی تسبیح می‌گرداند. درپیکان بازشد. به محمود گفتند سوار شود. و محمود سوار شد. دونفری که در ماشین محمود نشسته بودند، پیاده شدند، و آمدند. یکی اینور محمود نشست و دیگری آنور او. راننده نشست، و شخصی که درپیکان را بازکرده بود، در ماشین محمود را بست و کلید را داد به محمود و آمد نشست بغل دست راننده. و همینکه نشست، از جیبش یک عینک پارچه‌ای درآورد و داد دست مرد دست‌راستی محمود، و گفت: «عینک را بزن به‌چشمش!» و او چشم بند را انداخت دور سر محمود، و آن را روی چشمهای محمود مرتب کرد. در زیر چشم بند محمود چشمهایش را بست.

۷ ــ شریفی درمخزن تحقیر

همهٔ حواسش را جمع کرد تا بفهمد به کجا می‌برندش. پیکان دور زد، آهسته بالا رفت و از جلو مسجد و بالای دانشکدهٔ ادبیات پیچید دست راست و از در تخت جمشید رفت بیرون، پیچید دست چپ و رفت بالا. آرام آرام بالا می‌رفت و ماشینها در خیابان آناتول‌فرانس بسرعت از کنارش رد می‌شدند. و بعد ماشین گاز داد و سریعتر رفت و پیچید دست چپ. ترافیک خیابان شلوغ نبود، حتماً خیابان پشت دانشگاه بودند، و از اینجا نمی‌شد بطرف بالا بپیچند، بدلیل اینکه یکطرفه بود و ماشینها از بالا می‌آمدند. ولی ماشین پیچید بطرف بالا. از بوقهای ماشینها می‌توانست بفهمد که راننده‌های دیگر

دارند اعتراض می کنند. راننده گاز داد و از میان ماشینها زیگزاگ رفت و بالاخره اعتراض ماشینها قطع شد و پیکان پیچید دست چپ. اعتراضی در کار نبود. حتماً در بولوار می راندند و بعد ماشین پیچید دست راست و محمود فکر کرد که دارند می برندش به او ین. داشتند از امیرآباد بالا می رفتند، ولی فقط دو سه دقیقه رانده بودند که پیچیدند دست راست و سریع رفتند و ترافیک زیاد بود و تند رفتند از کوچه ای پیچیدند دست چپ، چند لحظه طول کشید تا ماشینها را رد کنند و بپیچند دست چپ، و بعد، رو به بالا حرکت کردند. محمود فکر کرد که حالا در جایی بین امیرآباد و یوسف آباد هستند. و بعد ماشین پیچید دست راست، توی یک کوچه، چند دقیقه ایستاد. یک نفر پیاده شد، در را بست و رفت. حرف نمی زدند. محمود نمی توانست بفهمد که آیا ایما و اشاره ای هم می کنند یا نه. و بعد دو باره در باز شد. یک نفر نشست، در ماشین بسته شد، و راه افتادند. کوچه خلوت می نمود. چون صدای ماشین و آدم نمی آمد. ادامه دادند و بعد پیچیدند دست راست و هرقدر که پایین تر آمدند، صدای ماشین و آدم بیشتر شد، و بعد رسیدند به یک خیابان شلوغ و بزرگ، و محمود فکر کرد که باید آریامهر باشد، و رفتند بطرف دست چپ، و بعد رفتند توی یک خیابان شلوغ تر و بزرگ تر، که حتماً پهلوی بود، پیچیدند دست چپ، و بعد دست راست، و ترافیک کمتر شد، تقریباً از بین رفت، و بعد پیچیدند دست راست و سرازیری رفتند. راننده با بوق چهار راهها را رد می کرد. رسیدند به جایی که باید عقب عقب می رفتند و بعد راننده پیچید دست چپ و بعد دست راست و دور زد، و بعد، موقعی که براه افتاد، گرچه خیابان گو یا همان خیابان بود، محمود نمی دانست در کدام جهت می روند. و بعد رسیدند به یک خیابان پرترافیک، و سریع رفتند. یقین کردند که محمود دیگر نمی داند به کجا می روند. سریع راندند و وارد محوطه ای شدند که در آن انگار کسی نبود. سروصدائی نمی آمد. پیچیدند دست چپ و بعد چپ، پارک کردند. هر چهار نفر بیرون آمدند، و به محمود گفتند که دستش را بدهد به یکی از آنها و پایین بیاید. سه چهار بار دور ماشین یا حیاط، یا معلوم نبود کجا، چرخاندندش، و بعد انگار وارد یک محوطهٔ بسته شدند. بعد، مستقیم رفتند، و در تمام مدت دست محمود توی دست یکی از آنها بود، و بقیه باصدای تاپ تاپ کفشهاشان می رفتند. بهش گفتند که پایش را بلند کند چون پله است، بعد از پله ها بالا رفتند. پیچاپیچ، پیچاپیچ، بالا رفتند، و بعد از سرسرای دیگر چند قدم رفتند و بعد دو باره دور خودش چرخاندندش و سه چهار بار اینور و آنور بردندش، و بعد یک نفر از پایین پله ها، از خیلی پایین، فریاد زد، بیاریدش پایین، و بسرعت او را از روی همهٔ آن پله ها دواندندش پایین، و محمود یاد یکی از غم انگیزترین حوادث زندگیش افتاد. با سلیمان و ماهنی رفته بودند دیدن ارک تبریز. از ارک بالا رفتند، دو ماه بعد از جریان جن زدگی ماهنی بود. تمام پله های ارک را بالا رفتند و آن بالا ایستادند. سلیمان، ماهنی و او. غرق تماشای کوههای اطراف شهر و خانه های شهر شدند، و سعی کردند از آن بالا خانه های خود را پیدا کنند. و بعد محمود از آن بالا، محو تماشای کوه سهند شد. هرگز سهند را به آن عظمت ندیده بود. سلیمان و ماهنی پشت سر او بودند. محمود به سلیمان گفت: «سهند خیلی

قشنگ است، نه!» سلمیان آمد، کنار او ایستاد. ماهنی نیامد. محمود برگشت. گفت: «ماهنی! ماهنی!» و دید ماهنی نیست. طوری که انگار از اول هم ماهنی نبود. دو ید بطرف جایی که ماهنی قبلاً ایستاده بود. نبود. خم شد. نگاه کرد به‌پایین ماهنی داشت به‌سرعت تمام پایین می‌رفت. باسلیمان شروع کردند به پایین رفتن از پله ها. کورکورانه، دیوانه وار، آنقدر دیوانه وار که نزدیک بود خودشان هم به‌پایین پرت شوند، وقتی که به پایین رسیدند، بدن ماهنی مثل بدن آهویی بود که از صخره به اعماق دره‌ای سنگلاخی افتاده باشد.

حالا هم دقیقاً همان حالت را داشت، مثل کورها، سریع و دیوانه‌وار می کشاندندش و پایین می بردندش. و بعد رسیدند به جایی که دیگر پله نبود. محمود می خواست استراحت کند. افتاده بود به سرفه کردن، دقیقاً مثل سلیمان که پس از رسیدن به پایین ارک و بالاسر جسد ماهنی، افتاده بود به سرفه کردن، و بعد بهش گفتند که پایش را بلند کند چون پله است، و اوپایش را بلند کرد و گذاشت زمین. پله ای در کار نبود. داشتند سر به سرش می گذاشتند، و تحقیرش می کردند. باید هم تحقیر می‌شد. یا مرد باید از نوع اکبر صداقت باشد و یا اصلاً نباید باشد. و بعد از دری بردندش تو، و انداختندش روی صندلی، و بعد یکی دونفر دیگر هم آمدند تو. و محمود فهمید که این تازه واردها باید آدمهای آشنایی باشند. بوی آشنای پرنیان می آمد. محمود به شنیدن این بو گفت: «آقای پرنیان از من چه می خواهید؟» یک نفر گفت: «خفه شو، پرنیان کیه؟» و محمود ساکت شد. صدا صدای پرنیان نبود. ولی بو، بوی پرنیان بود. دربارهٔ بوی پرنیان، نه تنها او، بلکه هیچکس در دانشگاه اشتباه نمی کرد. دو باره خطرکرد و پرسید: «آقای پرنیان از جان من چه می خواهید؟ من به شما چه بدی کرده‌ام؟» همان صدای قبلی فریاد زد: «خفه شو! پرنیان کدامه؟» بعد یک نفر دیگر آمد تو، و محمود احساس کرد که دیگران بلند شدند و ایستادند. هیچکس حرفی نزد. یک نفر که لابد همان تازه وارد بود، گفت: «دستهایش را ازپشت سرش دستبند بزنید!» یک نفر دستهای محمود را گرفت، برد به پشتش، و دستبندش زد، و دو باره روی صندلی ولش کرد. و آنوقت محمود احساس کرد که یکی از آنها پرید روی میز، یا روی یک بلندی دیگر، و ایستاد، و با صدای بسیار متشخص گفت: «می دانی ما با کسی که علیه حکومت حرفی بزند، چکارمی کنیم؟» و معطل نکرد که محمود چه جوابی بدهد و سئوالی بکند. دستور داد دهن محمود را باز کنند. صدای متشخص جواب سئوال خود را داد: «ما دهنش را سرو یس می کنیم. اینطور!» و محمود که دهنش باز مانده بود، دچار چندش عجیبی شد، و بعد احساس کرد که ازبالاسرش، از روی بلندی، آبی گرم و شور و مشمئز کننده دارد توی دهنش ریخته می شود. سعی کرد دهنش را ببندد، ولی یک نفر موهای سرش را گرفت و محکم بالا کشید، و فریاد زد: «دهنت را باز کن، باز هم نگهش دار!» دهن محمود بی اختیار بازماند، و سیل گرم شاش مردی که روی بلندی ایستاده بود، در دهن او سرازیر شد. محمود کوشید شاش مرد را از توی دهنش به بیرون استفراغ کند. و تاحدی هم موفق شد. ولی مثل این بود که مرد دوسه روز است

که نشاشیده. گردنش داشت زیرفشار دست مردی که موهایش را گرفته سرش را در برابر مرد روی بلندی نگهداشته بود، می شکست. محمود دید که شاش را نمی تواند از دهنش خارج کند. سوراخ گلو یش را باز کرد و شاش مرد ، با همان شوری و بوی تازه کلیه و مثانهٔ مرد، از داخل گلو یش پایین رفت و شکمش راداغ کرد. و اتفاقاً محمود آناً شاشش گرفت. پیش از آن احساس نکرده بود که شاش دارد، و حالا داشت می شاشید. آیا کمرش شل شده بود؟ بوی شاش مرد تحریکش کرده بود؟ یک مسالهٔ روانی خاص در کار بود؟ نمی دانست. هنوز با چندش تمام شاش مرد را از گلو یش فرو می داد. ولی شاش خودش تمام شده بود. شاش مرد تمام شد. محمود مرد را نمی دید، ولی فکر می کرد که باید صاحب آن صدای متشخص باشد که شاشیده است. مرد زیپش را بالا کشید، و از همان بالا فریاد زد: «آقای دکتر محمود شریفی! می دانی ما با کسی که آزادی بخواهد چکار می کنیم؟ می دانی؟ می شاشیم تو دهن کسی که آزادی بخواهد! فهمیدی! راضی شدی؟» شکم محمود پر از شاش مرد بود ، ولی محمود تشنهٔ یک چیز دیگر بود. دلش می خواست بداند این مرد کیست. دلش می خواست حتماً به چشم خود این مرد را که آن بالا ، روی میز یا یک بلندی دیگر ایستاده بود، تماشا کند. حاضر بود اجازه دهد که بقیه هم توی دهنش بشاشند، ولی او هم اجازه یابد بفهمد که این مرد کیست. مردی که موهایش را گرفته بود و مجبورش کرده بود، دهنش را باز نگهدارد، حالا ازاودست کشیده بود. معلوم بود مردی که آن بالا بوده، حتی دیگران را هم تحقیر کرده است. پس او فرمانده همه اینها بود، و یا در نظر اینها موجودی خارق العاده بود . وچقدر هدف گیریش خوب بود. از آن بالا درست شاشیده بود توی دهن محمود. و ناگهان محمود فریاد زد: «شما کی هستید؟ از جان من چه می خواهید؟» و مرد از آن بالا فریاد زد: «خفه شو! خفه شو!» محمود ناگهان بالا آورد. و مایع داغ مرد را جلوپای او استفراغ کرد. مرد از روی بلندی پایین پرید. گفت: «دستهایش را باز کنید!» دستهای محمود را باز کردند. بعد مرد دستور داد: «شما دونفر اینجا باشید تا دستور بعدی داده شود!» و محمود صدای پاها را شنید که دور می شدند. روی صندلی ، باچشمهای بسته ماند.

فقط سرش را به اینور و آنور می چرخاند، می خواست طعم و بوی شور وچندش آور مرد را ازدهنش، دماغش ، صورتش دور کند. چشم بند هم خیس شده بود. درمقایسه با شکوه مرگ اکبر صداقت ، رفتاری که با او کرده بودند ، چقدر حقارت آور بود! ایکاش او هم پا به فرار گذاشته بود، خودش را به میله ها رسانده بود ، و درست در لحظه ای به بالای میله ها رسیده بود که مسلسل می خواست هوا را قیچی کند. هدف قرار دادن دهن او در یک نقطهٔ گمنام ، یا شاید در یک اتاق شکنجه ، یا در یک سلول ، تحقیر آمیزترین کاری بود که امکان داشت با آدمی مثل او بکنند. کار او ، خلاقیت او، زندگی او، کتابهای او، ارزش حتی چند گلوله را هم نداشت! اکبر صداقت در مقایسه با محمود شریفی نمرده بود ، بلکه واقعاً دست به یک معراج زده بود ، دست به یک پرواز آزاد در فضای بیکران و کبود آفاق زده بود. آنچه در آمبولانس انداخته برده بودند ، چیزی جز یک لاشهٔ بیفایده نبود ، ولی آنچه

خواسته بود از بالای میله ها بپرد ، و بعد با اندام سوراخ سوراخ شده اش میله های آهنین را شخصیت ابدی و واقعی داده بود ، انسانی در حال عروج بود. در جایی در مرز بین بردگی و آزادگی ، اندام خونین و زیبای اکبر صداقت افراشته شده بود. ولی محمود ، در یک گوشهٔ پرت ، شاید در پرت ترین جای عالم ، با دهن و شکم پر شده از محتویات داغ کلیه ومثانهٔ یک مأمورساواک ، درپشت چشم بند – این بزرگترین تحقیر به بینایی بشریت – روی یک صندلی چوبی افتاده بود و فقط خواسته بود از پرنیان بپرسد که از جان او چه می خواهد ، آنهم پس از آنکه مثل یک سگ فقط با پوزه اش فهمیده بود که پرنیان یکی از آنهاست ، و فقط از مردی که آن بالا ایستاده بود ، خواسته بود که بگوید از جان او چه می خواهند. هیچ تحقیری بالا تر از این نبود.

تعجب آور این بود که دو نفری که به دستور آن صدای متشخص در پیش او مانده بودند ، کوچکترین تکانی نمی خوردند. انگار نفسهایشان را در سینه حبس کرده بودند تا بعداً ناگهان با یک جیغ هولناک ، یا با زدن یک کشیدهٔ محکم در گوش او ، او را زهره ترک بکنند. مرد گفته بود: «می شاشیم تو دهن کسی که آزادی بخواهد!» و فقط این حرف را نزده بود ، بلکه ، پیش از آنکه حرفش را بزند به آن عمل کرده بود. راستی که چه قدرتی در اختیار او بود؟ آدم به چهارپنج نفر دستور بدهد که چشمهای یک نفر را ببندند ، بهش دستبند بزنند ، به یکی از آنها بگوید که موهای یک نفر را بگیرد ، و خود در آن بالا ، انگار بالای مرتفع ترین برج جهان ، بایستد و دهن یک نفر را نشانه بگیرد. حتماً قطراتی از پیشاب به سروروی همکاران خود مرد هم پریده بود. ولی هیچکدام از آنان جرأت نکرده بود که اعتراضی بکند. اینها چقدر بردهٔ اوامر مرد بودند! آنقدر به این فکرها بود که بی اختیار پرسید:

«ببخشید آقا، آن آقایی که توی دهن من شاشیدند، کی بودند؟»

جوابی نشنید. لابد به اینها دستور داده بودند که با محمود حرفی نزنند. آیا واقعاً مرد خجالت نکشیده بود؟ بالاخره همکاران و همراهانش که چشم بند به چشم نداشتند! چطور توانسته بود که جلو دیگران این کار را بکند؟ و چطور دیگران اعتراضی نکرده بودند؟ لابد این گروه متخصص این کار بود، و یک نفر مقام عالیرتبه درساواک بود که کارش شاشیدن توی دهن آزادیخواهان بود. محمود به مردی که در کنار رئیس دانشگاه دیده بود فکر کرد. چقدرشیک بود! و با وجود رفتارهای تحکم آمیزش چقدر آقابود! امکان نداشت که چنان آدمی دهن او را نشانه گرفته باشد. مردی به آن شیکی ، به آن قدبلندی ، و به آن قدرت. آخر با این کارچه چیز توی جیب او می رفت؟ حتماً او نبود! لابد در سازمان امنیت یک نفر نشسته بود وپشت سر هم آبجووچای و دواهای مدّرمی خورد ، و بمحض اینکه یک زندانی آزادیخواه را پیش او می آوردند ، می رفت بالای یک بلندی ، دهن او را هدف می گرفت.

«ببخشید آقا، آن آقایی که توی دهن من شاشیدند، کی بودند؟»

عجب مرد باقدرتی بود! در دنیا دونوع آدم هستند که پیوسته با یکدیگر در نزاع هستند. یکی آدمهای در حال معراج مثل اکبر صداقت و دیگری آدمهایی مثل آن مرد که قدرت داشت تا در مرتفع ترین برج جهان بایستد و دهن آدمهای معمولی مثل محمود شریفی را هدف بگیرد. دو قدرت با یکدیگر در مبارزه بودند، و بقیه، همگی آدمهای معمولی و بی ارزش بودند، خواه از همکاران خود آن مرد ایستاده در بالای برج، بوده باشند، و خواه از نوع محمود شریفی که در کنار اشخاص در حال معراج ایستاده بود. تصویر ماهنی در حال سقوط از ارک دو باره از ذهنش گذشت: مثل آهویی بود که تیرخورده بود و بسرعت داشت می رفت، پایین، پایین، پایین، و بعد محمود وسلیمان داشتند می‌دویدند، بسرعت، و سلیمان بمحض اینکه پایین رسید، به سرفه افتاد.

سرفه اش گرفت. حتماً قطراتی از پیشاب پریده بود توی سوراخ تنفسش، و باید می آمد بیرون. اگر بیرون نمی آمد امکان داشت شدیداً مریض بشود. شاید طرف، سوزاک، سفلیس، یا یک درد بی درمان دیگر داشت، و می خواست همهٔ آزادیخواهان ایران را به آن مبتلا کند. محمود عق زد.

«آقا! آقا! اجازه می دهید من بروم دستشویی!»

جز انعکاس صدای خودش چیزی نبود، و ناگهان فکر کرد که شاید اصلاً کسی در آن محل نیست. دستش را بلند کرد، به صورتش کشید. کسی مانعش نشد. دست روی دهنش گذاشت و سرفه کرد. باز هم مانعی در کار نبود. دستش را بالا تر برد و چشم بند خیس را لمس کرد. باز هم اعتراضی شنیده نشد.

«آقا اجازه می دهید که چشم بند را بردارم؟»

باز هم اعتراضی در کار نبود. وچشم بند را پایین کشید، وناگهان افتاد به سرفه کردن و بالا آورد، شاید از تعجب. پشت میز خودش در مخزن کتابخانه نشسته بود. درست روی صندلی خودش. و کسی توی مخزن کتابخانه نبود. چنان تعجب کرد که ناگهان وقایعی که اتفاق افتاده بود، واقعیت خود را یکسره از دست داد. غیرممکن بود! پس در تمام این مدت او روی صندلی خودش نشسته بوده. و مردی که در دهن او می شاشید، از روی میز خود او می شاشید. می ترسید که حتی شاش هم دروغ باشد، ولی زبانش که داخل دهنش تکان می خورد به اومی گفت که دروغ نیست. چشم بند را برداشت انداخت روی میز. آن دونفر را فقط در وهم او کاشته، رفته بودند. چند ساعت از رفتن آنها می گذشت؟ هم چند دقیقه، و هم دهها ساعت. آیا واقعاً او را ازدانشگاه با ماشین بیرون برده، دور شهر چرخانده، به مخزن برش گردانده بودند، یا اینکه پس از زدن چشم بند، اینطور وانمود کرده بودند که دور شهر می چرخانندش، در حالیکه در تمام مدت داخل دانشگاه و یا همان اطراف دانشگاه چرخانده بودندش؟ یک اشتباه کافی بود که او جهتها را گم کند، و فکر کند که از خیابان آریامهر بطرف دست راست می رود، در حالیکه در تمام مدت امکان داشت در خیابان بیست و یک آذر، توی یکی از کوچه ها رفت وآمد کرده باشند! چه دروغ بزرگی! او را تنها گذاشته، رفته بودند. تلفن دست

راستش بود. وقتی که گوشی را برداشت، تلفن قطع بود. تلفن را قطع کرده بودند. بلند شد، راه افتاد. ولی آهسته. از مخزن آمد بیرون، کنار پله ها ایستاد، گوش داد. کسی نبود. پاورچین پاورچین از پله ها آمد بالا. می ترسید سرفه اش بگیرد. بالای پله ها ایستاد و گوش داد. کسی نبود. از شیشه های در ورودی شمالی دانشکده بیرون را نگاه کرد. جنبده ای در دانشگاه رفت وآمد نمی کرد. ولی دم در تخت جمشید، نگهبان همیشگی دانشگاه ایستاده بود. برگشت، یکی دو قدم برداشت و سرسرای همکف را نگاه کرد. کسی نبود. چطور ذهن او را فریب داده بودند! در تمام مدت فکر می کرد که در کمیته است، یا در اوین، یا در یکی از جاهای مخفی، که بارها در آن بازجویی پس داده بود. آمد کنار پله ها وایستاد و کریدور بخش اداری دانشکده را نگاه کرد. کسی نبود. رفت توی دستشویی. خودش را توی آیینه نگاه کرد. صورتش مسخ شده بود. یک تکه صابون روی دستشویی بود. برداشت و شروع کرد به صابون زدن سروصورت و دستهایش. و خوب همه جایش را شست. ولی لباسهایش خیس بود. و هیچ کاری از دستش ساخته نبود. دستمالش را درآورد، سروصورتش را خشک کرد، از دستشویی آمد بیرون. همه جایش خیس بود از سرسرا به سرعت رد شد، در را بازکرد، آمد بیرون. هوا نسبتاً گرم بود. و آفتاب در همه جا گسترده بود و سایه های درختان رفته رفته درازتر می شد. دور و برش را نگاه کرد. کسی دیده نمی شد. ولی می ترسید که پشت سرش را نگاه کند. می ترسید که مرد قد بلند شیک، پرنیان و قاسمی، و یا یک موجود وهمی دیگر را ببیند که از پنجره های طبقات بالا نگاهش می کند، و یا پرنیان دارد برنگون بختی او بشکن می زند. رسید به ماشینش. کلیدش را درآورد، در ماشین را باز کرد، ماشینش را روشن کرد، برگشت، آمد بالا، از خیابان بین دانشکدهٔ ادبیات و چمن. و بی آنکه دانشکدهٔ ادبیات را نگاه کند، از در تخت جمشید بیرون آمد. و راه خانه را درپیش گرفت.

جمله ای که دکتر فیلسوف خطاب به دکتر معلم گفته بود، به یادش آمد: «مگرشما هستید؟» انگار این جمله خطاب به او گفته شده بود. فکر کرد که بهتر است برود جایی بنشیند تا حالش قدری بهتر شود، و بعد برود خانه. ولی فکر بمحض اینکه به مغزش خطور کرد، رد شد، مثل شهابی که به زمین نزدیک شود، ولی بسرعت از کنار آن رد شود، و در فضای بیکران شب ناپدید گردد. به سهیلا چه می گفت؟ آیا روی آن را داشت که به زنش بگوید که یک نفر بالای میزش ایستاده، دهن او را هدف گرفته است؟ از آیینه پشت سرش را نگاه کرد. ماشین مشکوکی دیده نمی شد. آیا پیکانی که صبح، هم تعقیبش کرده بود و هم تعقیبش نکرده بود، همان پیکان بود که او را چشم بند زده در خیابانها به گردش درآورده بود؟ اصلاً مگر او را به خیابانها برده بودند؟ «مگرشما هستید؟» حالا فقط آزادی او نبود که در خطر بود، بلکه وجود گوشها، پاها، دستها، وچشمها، هوش و حواس او، سراسر هستی او در خطر بود. «آقا مگرشما هستید؟» و ناگهان فکر کرد که حتماً باید باشد، بدلیل اینکه باید باشد: «فکر می کنم، پس هستم!» «تو دهنم شاشیده اند، پس حتماً هستم!» توی دهن هر کسی که

نمی شاشند! بیخود نبود که دکتر فیلسوف از خود زبان استفاده نمی کرد، بلکه خواب یک زبان دیگر را می دید، از یک توهم به عنوان زبان استفاده می کرد. پس موقعی که از قول استاد آلمانیش می گفت، زبان خانهٔ هستی است، درواقع می خواست بگوید که زبان متوهم هستی است، بدلیل اینکه زبان یک خیال پیچیده است و خانه چیزی جز یک توهم نیست و هستی هم چیزی جز یک خیال سیال نیست: توهم در توهم در توهم. ولی این می شد یک چیز بی ساخت، بی خیال، بی هندسه، بی معنا. و اگر زبان، خانه، هستی، و درواقع همه چیز بی معنا بود، پس فقط یک چیز معنا داشت، ساخت هندسی و زیبای پرواز روان و متوقف اکبر صداقت از بالای میله ها و تنیده شدن زیبای تن او به تن میله ها و هوا. آن تصویر توهم نبود. در سایهٔ آن می شد تمام چیزهای دیگر عالم را معنی کرد. مرگی زیبا، به کل زندگی معنی می داد. می ارزید که زیباترین هندسهٔ انسانی را به او نشان داده باشند و بعد تحقیرش کرده باشند. محمود پاداش حقارت را پیش از آنکه حقارت را بر سر و روی او و در دهن او فرو بریزند، دریافت کرده بود. حرفهای زنش بیادش آمد، و حالا داشت حرفهای او معنی پیدا می کرد. سرنوشت محمود این بود که با گوشهایش آواز کشتگان را بشنود، با چشمهایش آواز کشتگان را ببیند. ولی زنش اشتباه می کرد. مصراع اول شعر هم معنی داشت: عاشقان کشتگان معشوقند. چه چیز ماهنی را از بالای ارک بسوی زمین می کشید؟ پرواز آزاد. قاتل همهٔ جوانان زیبای دور و بر او پرواز آزاد بود. آنها عاشق پرواز آزاد بودند. ماهنی می خواست پرواز آزاد بکند، از بالای ارک. به یک معنا ماهنی روح آزاد یک زن بود که از دست کبلایی فیروز جن گیر فرار می کرد. ولی بسوی چه چیزی؟ بسوی یک پرواز آزاد. و ایشیق از دست «ثابتی» و «نیک طبع» فرار می کرد، بسوی آن پرواز آزاد در غروب بیمارستان شهر بانی. و اکبر صداقت پرواز می کرد، از بالای میله ها بسوی آزادی. عشق به آزادی، قاتل جوانان کشور بود: عاشقان کشتگان معشوقند. و زنش می خواست پرواز کند. پروازی آزادنه بسوی برگهای زیبای معصوم روی آن برکهٔ پسکوچهٔ «درکه». پرواز آزاد بسوی زیبایی آزادی. طعم شوم محتویات کلیه و مثانهٔ مرد را در دهن و معده اش فراموش کرد، پایش را روی گاز گذاشت، و بسرعت رفت. باید به سهیلا می گفت که معجزهٔ پرواز را امروز به چشم خود دیده است. باید با کلمات ساده، نه با توهم یک زبان پیچیده، نه زبان فلسفه، بلکه زبان ساده و شیرین یک فاعل، یک فعل، یک مفعول- که خود بزرگترین شعر بشریت، و هستی بشری بود - برای زنش حادثهٔ امروز را، مثل یک واقعیت دقیق تعریف می کرد. به همان صورت که واقع شده بود، حتی مستقل از حوادث دیگر، به عنوان یک واقعیت مستقل، وزنده، به صورت یک پرواز آزاد. واقعیت، تعریف دقیق، مستقل و مو به موی واقعیت، همان آواز کشتگان بود.

سه روز بعد، وقتی که کنگره تمام شد، و شرکت کنندگان در کنگره رفتند، محمود، پشت همان میز، روی همان صندلی نشسته بود، و داشت روی قصهٔ گرگها کار می کرد که بازداشت شد. انتظاری طولانی به پایان رسید. خونسرد بود. بلند شد، راه افتاد.

۸ــ موش وموسیقی

در بیروت، درخیابان «الحمراء» بود. حدود ساعت ده صبح بود. در کافه ای نشسته بود، منتظر یک نو یسندهٔ عرب بود که قرار بود بیاید و با هم بلند شوند بروند دیدن سه چهار نفر آدم دیگر، و در آنجا قرار بود او را به یکی از اردوگاههای آوارگان ببرند. کافه ای که او در آن نشسته بود، ساکت بود. بهار زیبای مدیترانه، طبیعت دوگانهٔ بیروت را ــ شهری که در ارتفاعاتش می شد اسکی و برف بازی کرد و درپایین در آبهای ساحلی اش شنا ــ غرق در نور و رنگ کرده بود. ازچهارشهر افسانه ای این منطقه که محمود دیده بود ــ استانبول، آتن، قاهره و بیروت ــ آخری کوچکترین آنها بود، ولی هیچکدام از آنها اعجاب فصول بیروت را نداشت. بالای ارتفاعات، چوپانی پوست درخت را کنده بود و خورده بود. ناگهان محمود احساس گرسنگی کرده بود. ازچوپان تقلید کرده بود. پوست را کنده بود و آهسته، و با احتیاط، گذاشته بود توی دهنش، شروع کرده بود به جویدن. مثل میوه نبود. ولی هر قدر که پوست درخت را می جوید، پوست پر شیره تر می شد، و بتدریج در دهنش مثل شیرینی حل می شد، گرچه شیرین هم نبود، ولی طعمی داشت که مجموعهٔ شیرین، تلخ، شور و ترش بود. پوست درخت، تناقض ترکیب فصول در بیروت را به خود راه داده، نماینده و مظهر اعجاز آن شده بود. محمود مقدار زیادی از پوست درخت را کند و موقعی که به هتل برگشت، آن را توی نایلونی پیچید. این طبیعت حیرت آور را باید برای سهیلا به ارمغان می برد. و نیز خوشه ای پر از آن میخکهای به رنگ برگ را، که هرگز در عمرش چیزی به آن ظرافت و خوشرنگی ندیده بود. و موقع تماشای همین میخکهای خوشرنگ بود که ناگهان از کافهٔ مجاور صدای موسیقی بلند شد، نخست بسیار آهسته، و بعد توفانی، و بعد پایین، بالا، بالا، پایین؛ نوعی موسیقی که انگار می دوید و مدام می دوید، ولی از زیر آن یک موسیقی دیگر هم می دوید، منتها انگار در حال پاسخگویی به همهٔ سئوالهایی که موسیقی اول طرح می کرد، و بعد یک موسیقی دیگر، که هم آنها را قطع می کرد و هم با آنها ترکیب می شد؛ هم به آنها جواب می داد، و هم به صورت بخشی از بافت سئوالهای آنها درمی آمد. نگاه که می کرد، احساس می کرد که انگار خوشه های سبز میخکهای اعجاب انگیز، هوای صاف مدیترانهٔ فروردین و کودکان خوش چهره و چشم ابرو مشکی که در این لحظه از خیابان رد می شدند، ماشینهای بزرگ و کوچک که ایستاده بودند و انگار رنگهاشان شبنم گذاشته بود، وچهرهٔ نیمه بوز و سبیل قهوه ای رنگ گلفروشی که داشت سرش را با حرکت موسیقی تکان می داد و با انگشتهایش از سطلی که آن کنار بود آب بر می داشت و به میخکهای سبز می پاشید، و آسفالت خیابانی که مغازه داران بتازگی پیاده روهای مفروشش را آب زده بودند، همگی دقیقاً داخل موسیقی هستند و نه خارج آن. ویولونها، به انگیزه ای ناگهانی، ازجای گمنامی سر در می آوردند و به ویولونهای دیگر جواب می دادند، و بعد انگار با هم متحد می شدند، و سکوت را با زبان می انباشتند و عواطف سیمها کش می آمدند، برهنه می شدند، و در اعماق یک خلوص ویک حیرانی شکوفان، روان دردمندجهان را لمس می کردند؛ و بعد ارکستر، انگار از وحشت، از

وحشت تنهایی مردی که گوش نداشت، طبلها را محکم می کوبید، و بعد، دوباره از اعماق، صداهایی که محمود به دلیل حرفه ای نبودنش در درک موسیقی نمی دانست از چه سازهایی بیرون می آیند، ضربات خفیف ولی کاری به روان انسان می زد، وبعد انگار ناله ها به فریادها، فریادها به امیدهای درخشان - درخشانتر از خورشید این صبح زیبای بهاری - بدل می شدند، و بعد، فریادی بلند، مثل صیحهٔ تیزپرنده ای آشیان گمکرده، جهان را می شکافت و موسیقی در آسمانی آبی و ساکت و بیکران قابل رؤیت می شد. کسی که این موسیقی را آفریده بود، خواسته بود بلندترین فریاد جهان را بزند، تا اگر گوش جهان هم نشنود، لااقل گوش خودش بشنود. انگار صاحب موسیقی بلندترین فریاد را زده بود تا گوش ناشنوای خودش باز شود. محمود، در هیچ لحظه ای از عمرش، بتهوون را تا این درجه از نزدیک لمس نکرده بود. بارها و بارها به این قطعه گوش کرده بود، شدیداً از آن لذت برده بود، حتی گاهی احساس کرده بود که روحش در نوار، یا در صفحه مخفی شده است، و از آن تو خالق موسیقی دارد به او چشمک می زند، و راه ایثار را به محمود یاد می دهد که: «گرچه من هیچکدام از این صداها را نشنیدم، و حالا که دارند موسیقی مرا می زنند، و صدا را تو می شنوی، من نمی شنوم، ولی بزرگترین ایثار، لذتی است که انسان تحویل دیگران می‌دهد، بی‌آنکه خود کوچکترین سهمی از آن ببرد، چرا که لذت بردن خود آفریننده از محصول آفرینشش، ایثار را مخدوش می کند. کر بودن من تعهد جهانی من به ایثار است!» و بیش از هر زمان دیگر این مفهوم را محمود در آن لحظهٔ حیاتی و زیبا، در زیر آن آسمان لایزال بیروت درک کرده بود.

ولی ناگهان به این حادثه، که انگار حدوث همزمان و دائمی تاریخ، موسیقی، طبیعت، زمان و انسان بود، یک بعد باور نکردنی افزوده شد. رفتگر پیری که چیزی به بزرگی یک قفس در دستش گرفته بود، از گوشهٔ خیابان ظاهر شد و آمد ایستاد وسط آسفالت. در آن لحظه ماشینی رد نمی شد و شاید این نقطهٔ«الحمراء» به این دلیل بوسیلهٔ نویسندهٔ عرب برای ملاقات با محمود انتخاب شده بود که رفت و آمد در آن کم بود و می شد با خیال راحت نشست و چیزی خورد و دنیا را تماشا کرد. وقتی که رفتگر پیر چیز قفس مانند را پایین گذاشت، محمود دید که تله‌موش بسیارگنده ای است که لحظه ای آن را با قفس عوضی گرفته است. آنچه به عنوان موش درتله افتاده بود، انگار موش نبود، بلکه بچه پلنگی بود به رنگ موش. شش هفت نفر جمع شدند، دور تله. محمود بلند شد، رفت به جمع آنها پیوست. موش باندازهٔ یک خرگوش بود و با چشمهای موذی و هیزش اطراف را می پایید، بلند می شد، محکم خود را به در و دیوار تله می کوبید، گرد می شد، ناگهان کش می آمد، پوزه اش سریع تکان می خورد، و بعد دو باره گرد می شد، انگار دست وپانداردد - و بعد بلند می شد، روی پاهایش، و شکم خاکستری مایل به سفید و آلوده به فضله اش را به نمایش می گذاشت، و دو باره پوزه اش را می گذاشت بالای پاهایش، که به جای شانه هایش بود و درصورت مبهوت تماشاگرانش خیره می شد. ناگهان محمود احساس کرد که بین موسیقی و موش ارتباطی

هست. مثل این بود که موسیقی بخش روشن و شفاف چیزی است که موش بخش ظلمانی و شوم آن است. و انگار این دو به صورت معجزه آسایی بهم منطبق بودند. موسیقی حرکت می کرد، می دوید، بلند می شد، روی پاهایش می ایستاد، آزادانه حرکت می کرد، در آبهای دریاها و اقیانوسهای عظیم اثر می گذاشت، موجها را از خود می انباشت و بهمراه خود مترنم می کرد، بهارها را به هیجان می آورد، میوه های بالای درختها را پر آب می کرد، و آنها را از آن بالا بر دامنهای گستردهٔ مردم جهان می ریخت. موسیقی بلند می شد، و جهان را می شست، تمیز می کرد، غبار از صورت شهرها بر می گرفت، وقلبها را شاد می کرد. و این آن قصیدهٔ نشاط بود که بتهوون پرورانده بود و در اختیار جهان گذاشته بود. و موش در اعماق جهان، فضله می انداخت، بچه هایش را می پروراند، با وزن و آهنگ خاص خود، نعمتهای جهان را متعفن می کرد، بیماری، مرض، وحشت، ظلمت و نابینایی می آورد؛ در ظلمت، در سردابها، در سکوت پروار می شد، و مثل روح خبیث شیطان، تحجر و عقب ماندگی، قهقرا و ستم، و از آن بالا تر، مثل پلیدی و پلشتی یک دنیای بدوی و بدی، ناگهان پدیدار می شد، و با آهنگ شوم و خبیث خود آن قصیدهٔ بلند نشاط را به مبارزه می طلبید.

انگار رفتگر پیر به این کشمکش دائمی وقوف داشت. تخته ای را که به منزلهٔ دریچهٔ تله بود، و بعد از وارد شدن موش به تله، افتاده بود پایین، با دستش بلند کرد و بالا کشید. موش گنده باورش نمی شد که درست در بدترین زمان حیاتش، موقعی که در اسارت موجودی بیگانه و خصمانه بود، آزادی لازم برای حرکت و جست و خیز در اختیار او گذاشته شده است. بلافاصله بیرون نیامد. دور و برش را نگاه کرد. طوری که انگار متوجه بالا رفتن دریچه نشده است. و بعد ناگهان احساس کرد که یک دست غیبی آزادی لازم را به او داده است. هیکل گنده اش را با یک جست به بیرون پراند. آدمها، مخصوصاً بچه هایی که دور و بر تله جمع شده بودند، بالا پریدند و بعضیها حتی فریاد کشیدند و عقب رفتند. موش از لای پاها، اول به حالتی مظلوم و بیچاره، طوری که انگار با رفتارش قول می داد که دیگر پس از این مزاحم زندگی مردم نشود، راه پیاده رو را در پیش گرفت، و پوزه مالان به دیوار، آهسته و آهسته دوید، ولی چون سوراخی پیدا نکرد، برگشت. مردم دنبالش کردند، رفتگر جاروی درازش را بلند کرد که بزندش، ولی موش با تردستی تمام در رفت. دوچرخه سواری که سریع می آمد، موش گنده را فقط با یک و یراژ سخت رد کرد، ولی بعد ایستاد و دوچرخه اش را به در مغازه ای بسته تکیه داد و به جمعیت پیوست. موش، با شکم گنده اش که به زمین ساییده می شد، دوید، از جلو یک میوه فروشی و یک بقالی، در نتیجهٔ همهمهٔ آدمهایی که دور و بر این دو مغازه بودند، در رفت، دوباره برگشت، از زیر پاهای تماشاگران، رفت، رفت - و انگار با آهنگ موسیقی بتهوون که در تمام مدت از کافهٔ مجاور می آمد - و ناگهان با همان آهنگ چپید توی گلفروشی. گلفروش پیر خوش قیافه نیمه بور وحشت زده شد. به عربی فریاد می کرد، اینور و آنور می دوید، وموش را دنبال می کرد وعجیب این بود که انگار او هم با آهنگ موسیقی حرکت می کرد. انگار موسیقی به او می گفت: «دنبالش کن! دنبالش کن!

پیدایش کن! حالاست که گلهایت را خراب کند!» محمود از شعر «شیلر» که بلند بوسیلهٔ دستهٔ کر خوانده می شد، چیزی نمی فهمید، و اصولاً کر برای آن بود که آدم از کلماتش چیزی نفهمد. ولی پیش خود مفاهیمی را به صدای کر زنان و مردان، که قوی و عظیم و بلند جاری می شد و می آمد، نسبت می داد. انگار فریاد کر و موسیقی تنیدهٔ شده در آن، می گفت: «زیبایی را از چنگ غارتگران نجات دهید! فرشته را از زنجیر دیو آزاد کنید! سلامت را از چنگ بیماری رهایی بدهید! همهٔ زندانها را باز کنید! همهٔ زندانها را و یران کنید! اتاقهای شکنجه را و یران کنید! زیبایی را در معرض دید جهان بگذارید!» پیرمرد گلفروش با چوب به دنبال موش بود. موش ساقه ها را با حرکت خود می زد، می انداخت، از گلدانها بالا می رفت، پایین می آمد، ساقهٔ غنچه ها را دوتا می کرد و می انداخت، با سنگینی اش گلدانها را وارونه می کرد، نزدیک بود بیفتد توی حوضچهٔ کوچکی که وسط دکان بود و چند ماهی هراسان در آن از اینور حوضچه به آنور می دو یدند. ولی بمحض اینکه پایش رفت توی آب، آن را بلند کرد و سریع، به آهنگ موسیقی، در رفت. پرنده های رنگین و هراسان گلفروش، با هزار صدا زده بودند زیر آواز، ولی آوازشان حاکی از وحشتشان بود تا نشاطشان. گلفروش خیس عرق بود. عصبانی بود. دستهایش می لرزید و با چوبش هر قدر نشانه می گرفت، نمی توانست هدف خود را به خاک بنشاند؛ و صدای موسیقی و کر با هم می آمد، و با هیجان فریاد می زد: «آزادش کنید، آزادی را آزاد کنید!» و هیجان مردم، بهمراه موسیقی، بهمراه چوبی که به طبلهای ارکستر کوبیده می شد، و بهمراه پاهای سریع، چشمهای شوم و شکم گندهٔ موش، حرکت می کرد، و خوبی، با شور و شکفتگی، بدی را تعقیب می کرد. و بدین ترتیب موش از گلفروشی بیرون آمد و دو ید وسط خیابان، دوسه ماشینی که از دور می آمدند، هیجان مردم را دیدند و بوق زدند، و حتی بوق آنها هم به صورت بخشی از موسیقی درآمد. ماشینها رد شدند، مردم موش را تعقیب کردند، تا اینکه موش خواست از دیواری بالا برود و نتوانست. افتاد و دو باره کوشید بالا برود، و نتوانست. وقتی که برگشت داشت سریع در وسط آسفالت می دو ید. یک نفر فریاد زد و گو یا به عربی می گفت: « بکشید کنار! بکشید کنار!» و حتی آنهم بخشی از موسیقی بود. مردم کنار کشیدند. کسی که فریاد زده بود، طپانچهٔ نسبتاً بلندی در دست داشت، همانطور که محمود نمی توانست نوع سازهای موسیقی را در صداهای سمفونی تشخیص دهد، نوع طپانچه را هم بلد نبود تشخیص بدهد. همه کنار کشیدند. جوانی که طپانچه دستش بود، بیست ساله می نمود. زیبا بود. صورت لاغر و کشیده و چشمهای درشت و ملتهب داشت، و قدش کمی بلندتر از قد خود محمود بود. طپانچه را بلند کرد، نشانه گرفت. یک ثانیه، فقط یک ثانیه، موسیقی ساکت شد. محمود به آن لحظهٔ سکوت در «سمفونی کورال» وقوف کامل داشت. چرا بتهوون در آن لحظه سکوت کرده بود؟ حالا داشت معنای آن لحظهٔ سکوت پیش از توفانی شدن موسیقی را درک می کرد. دقیقاً معنای آن لحظه این بود: دست مسلح جوان بالا برود، طپانچه، پلیدی را نشانه بگیرد و بعد، آتش! و پلیدی منفجر شود. موش،ده متری از زمین کنده شد، در

فضای خیابان دست و پا زد، متلاشی شد و افتاد، و آنوقت محمود فریاد بلند دوست نو یسندهٔ عر بش را از کنار جوان مسلح شنید که فریادش را در توفان کر تنیده بود و می خواند: «ای میلیونها، میلیونها مردم جهان! همدیگر را برادرانه در آغوش بگیرید! یک بوسه نثار همهٔ مردم دنیا باد!» و موسیقی ادامه داشت.

۹ــ جنگ پدر و پسر

اسماعیلی دستش را دراز کرد بطرف پاکت دیگر، نوار دیگری در آورد و گذاشت توی ضبط صوت. صحبت از جیرهٔ روزانهٔ قزل قلعه در شانزده آذر بود. هزار و چهارصد و پنجاه نفر را چپانده بودند توی این زندان کوچک. همه ایستاده می خوابیدند، معلوم بود که نگهبانها با هم صحبت می کنند. در بخش دیگر نوار صحبت یک پیرزن بود که پشت سر هم می گفت: «یازده ماهه که ازش خبری نیست! یازده ماهه!» و با کمی فاصله از صحبت بی مخاطب او، بچه‌ای گریه می کرد، و زنی به یک نفر می گفت: «پدر این بچه است. به من گفتند، اینجاست. می دانم اینجاست؛ اگر اینجا نباشد پس کجاست؟» و جوابی نمی‌شنید. بعد اسماعیلی آن نوار را هم درآورد. نوار دیگری گذاشت، و تعدادی عکس را ریخت روی میز.

گفت: «اینها عکسهای پدرم است!»

محمود عکسهای پدر اسماعیلی را تماشا می کرد. در اغلب عکسها پیرمردی سیاه سوخته، با استخوانهای نسبتاً درشت، نشسته بود پشت منقل، و بست می چسباند یا تریاک می کشید. در یکی دو تا از عکسها چشمهایش بسته بود و رگهای دو طرف صورتش به اندازهٔ دو تا انگشت کبود ورم کرده بود. نوار، گفت و گو یی بود بین اسماعیلی و پدرش.

«پدر تو چند سال است که تریاک می کشی؟»

«دقیقاً از بیست و نه مرداد هزار و سیصد و سی و دو.»

«چرا؟»

«از آن روز به بعد دیگر کاری نداشتم جز اینکه تریاک بکشم.»

«چرا؟»

«شاید برای اینکه فکر کردم جز خانه نشینی کار دیگری ازم ساخته نیست!»

«ولی چرا تریاک؟ توی خانه می توانستی هزار تا کار دیگر هم بکنی!»

«تریاک چه عیبی دارد؟ آدم تریاکی نه مرض قند می گیرد، و نه چربی خونش می رود بالا. نه سکته می کند، و نه حتی چیزهای دیگر رو یش اثر می گذارد. توجریان هیروشیما را نشنیدی؟»

«هیروشیما چه ربطی به بحث ما دارد؟»

«بعد از آنکه بمب را انداختند روی هیروشیما، چندنفری زنده ماندند، روزنامه نوشت که فقط

شصت و نه نفر زنده ماندند، اینها هم زنده بودند، و هم سالم. چیزیشان نشده بود. آمریکاییها تحقیق کردند. سالها. بعد معلوم شد که شصت و نه نفر، همه شان یک چیز مشترک داشتند.»

«چی؟»

«تریاکی بودند!»

«شنیده بودیم که مار و عقرب روی تریاکی اثر ندارد. ولی دیگر نشنیده بودیم که بمب اتم هم روی تریاکی اثر ندارد!»

«دوای هر دردی است، حتی درد بمب اتم. اگر تریاک کشیده بودی، فکر می کنی سکته می کردی؟ تو از من بیست و دوسال جوانتری. من سکته نکردم، ولی توسکته کردی.»

«این درست. من سکته کردم، تو سکته نکردی. ولی فکر می کنی که بین تریاکی که تو می کشی، و جسدی که توی این روزنامه عکسش چاپ شده، رابطه ای هست؟»

«چه رابطه ای؟ به من چه؟ می خواست نرود با مامورها گلاویز بشود. از بیست تا سی ودو مامبارزه کردیم. آنهمه حزب، سروصدا، اعتصاب، امید و آرزو، از این جلسه به آن جلسه، از این کمیسیون به آن کمیسیون، که چی؟ آخرش چی؟ یک روز برای مصدق سینه زدیم، یک روز برای این حزب، روز دیگر برای آن حزب. یک روز سالگرد ماه مه بود، روز دیگر بیست وسهٔ تیر، روز دیگر سی تیر؛ فریاد نفت، آزادی، مرگ برقوام، مرگ برشاه! آنهمه مجسمه پایین کشیدیم. آنهمه رفقامان تیرخوردند، افتادند، مردند. سی تیر می دانی چه خبر بود؟ اگر نه روز دیگر ادامه پیدا می کرد یک ده روز دیگر بود که دنیا را تکان می داد. از آنهمه فریاد می دانی چی مانده؟ همین وافور، همین منقل، همین خاکستری که روی سر و دوشم نشسته. به من چه که با قنداق تفنگ زده اند توی صورت آن صاحب عکس و به آن روزش انداخته اند! می خواست نرود توی مبارزه! اصلاً مبارزه برای چی؟ از آنهمه این مباد آن باد که گفتیم چه خیری دیدیم که این جوان ازمبارزه اش ببیند؟ دیگر سعی نکن رگ غیرت مرا برای این جوانها بجنبانی. فهمیدی؟»

«ولی اگر نسل تو، نسل یک عده دیوث نبود، من به این زودی سکته نمی کردم، این جوان هم به این زودی به این روز نمی افتاد!»

«هرنسلی فقط باید به نسل خودش حساب پس بدهد. نه به نسل بعدی و نه به نسل قبلی. فهمیدی! ما اشتباه کردیم. خیلی خوب. عده ای از ما نفهمیدیم چه غلطی می کنیم. قبول! عده ای در رفتند، رفتند به شرق، عده ای هم به غرب. خیلی خوب! می خواستی چکار بکنند؟ بمانند مثل بقیه توی زندان بپوسند یا اعدام شوند و یا آخر سر مقاطعه کار بشوند؟ وقتی که همه افتادند توی سرازیری، راه دیگری نبود. من انتخاب کردم: تریاک را. یک عده هم رفتند توی زندان تریاکی شدند آمدند بیرون. هر کسی تریاک خودش را خودش پیدا می کند. شما هی می نشینید از نسل پدرهاتان حساب می خواهید؟ هی خدمت و خیانت ما را به چرتکه می اندازید؟ خوب، خود حضرتعالی چه گهی

خوردی؟ چه گلی به سر این مردم زدی؟ من لااقل برای مردم ژست شجاع السلطنه نمی گیرم. من یک تریاکی هستم. حاضرم توی روزنامه ها اعلام کنم که راهی جز تریاکی شدن ندیدم، پول تقاعدم را می گیرم و ازمال دنیا فقط به گوشت، مربای خوب و تریاک خوب علاقه دارم. سرما و گرمای طبیعت و تاریخ را هم احساس نمی کنم. بمب اتم هم روی سرم بیندازند همینم که هستم. حالا بیا این وافور را بعنوان حساب نسل من ببر بگذار توی موزه! بکن توی ماتحت تاریخ!»

«تا قیام قیامت هم شده، ما نسل تو را نخواهیم بخشید. ازش حساب پس خواهیم گرفت. یک روز وقتش می رسد که ازتان حساب پس بگیریم. شما قلابیها، بی ریشه ها، قوادهای این در و آن در. آزادی فروشهای سربزنگاه، شارلاتانها، آرسن لوپنهای سیاسی، مردم دزدها، قلمبه پردازهای تاریخ! هر جوانی که در این مملکت تبدیل به این عکس بی هویت می شود، به دست شما ها شده. ندانم- کارهایی که خودتان را به عنوان رهبر جا زدید و نسل خود را به دم تیغ، دم لولهٔ وافور، دم تبعید و هزار چیز دیگر دادید. وقتی که یک کمی آزادی بود، به جای آنکه بچسبید به واقعیت آن آزادی، و آن را وسعت بدهید، دوی علی گلابی آمدید، پشت سر هم گنده گفتید، و آخر سر چی شد؟ یعنی آنهمه حرفهاتان، اعتصابهاتان، رهبریهاتان؟ یا رفت توی وافور، یا رفت به تبعیدگاههای جنوب و یادر رفت به اینور و آنور. نسل شما مسئول همهٔ زندانهای این بیست سال گذشته بوده، مسئول همهٔ خفقانها بوده، مسئول همهٔ قتلها بوده، مسئول همهٔ سانسورها بوده، مسئول توسری خوردگی فرهنگی بوده. این درست است: نسل شما چنان بی غیرت بار آمد که حتی بمب اتم هم نمی تواند رگ غیرتش را بجنباند. وضع که عوض بشود پوست نسل تورا می کنیم.»

«شما هیچ غلطی نمی توانید بکنید! تازه اگر وضع عوض بشود، باز هم به دلیل نسل من خواهد بود. دود از کنده بلند می شود، می دانی. از قدیم گفتند.»

«ریدم توی کنده!»

«فرض کن که حق داشتی در این ریدن توی کنده. تو خودت چه کاره ای؟ هان؟ بگو! چکاره ای؟ مگر چیزی جز یک عکاسی باشی هم هستی؟ تو و نسل تو، این روشنفکران قطار اندر قطار نسل تو، هیچ غلطی جز ضبط لحظات وحشت نمی کنید. شعرت عکس است، نوارت عکس است. حرفهایت عکس است. عکست هم عکس است. فرض کن تمام اسناد عالم را جمع کردی. می خواهی چکار بکنی؟ سند پشت سند جمع کن! سه متکا سند داری. شب و روز هم عکس می گیری. با اینهمه آدم مصاحبه کردی، که چی؟ فرض کن همهٔ زندانها را مثل کف دستت می شناسی! خوب! چه غلطی می توانی بکنی!»

«بالاخره یک روز یک کاری می کنم. یک روز همهٔ این اسناد را به خارج می فرستم.»

«که چی بشود؟»

«که آبرو یش برود. که دنیا بفهمد که این پدرسوخته چه جهنمی برای مردم درست کرده!»

«فرض کن فهمیدند! فرض کن که دنیا گفت که طرف دژخیم است. فکر می کنی که طرف سقوط می کند؟»

«بتنهایی، اسناد و افشا کافی نیست. ولی باید اعتماد به نفس طرف را در دنیا متزلزل کنیم. می فهمی؟ طرف ژست همه چیز را به دنیا می گیرد. پدر ملت است، ظل الله است. زمینها را تقسیم کرده، زنها را آزاد کرده، همه چیز را بزک کرده، در دنیا به تماشا گذاشته. باید نشان بدهیم که طرف قلابی است. همین! نباید بگذاریم طرف به این صورت جوانهای مملکت را بی هو یت بکند. در بی - هو یتی بکشد، باید دست و دلش را موقع کشتن بلرزانیم!»

«آنوقت توفکر می کنی که مردم ایران جمع می شوند و حکومت را می سپارند دست تو؟»

«نه، من، نه! من آنفارکتوس کردم. می فهمی؟ سکته کردم! وظیفهٔ من دیدن حقیقت است، کشف حقیقت است، می بینی که با هزار جور سند می خواهم آن حقیقت را بسازم. آن حقیقت را حکومت تکه تکه کرده، متلاشی کرده، یک تکه اش توی قزل قلعه است، تکهٔ دیگرش توی مهردشت، تکهٔ دیگرش توی روزنامه اطلاعات، تکهٔ دیگرش، توی قبرهای گمنام، تکهٔ دیگرش تو یی، تکهٔ دیگرش، منم، شعرم است، تکهٔ دیگرش مردم تکه تکه شده و منزوی ماست. وظیفهٔ من جمع آوری همهٔ اینهاست. وظیفه من شکل دادن به تکه های جدا از هم این واقعیت است، سرنوشت من و امثال من در طول قرون و اعصار این نبوده که حکومت کنیم، وظیفهٔ من یافتن حقیقت است، شهادت دادن به حقیقت است. تشکیل حکومت برعهدهٔ من نیست. این حکومت بیفتد، و هر حکومت دیگری سر کار بیاید، باز هم حقیقت پایان ناپذیر است، وظیفهٔ من هم پایان ناپذیر است!»

«حقیقت تریاک تاریخی همهٔ روشنفکرهاست. تو هم تریاکی هستی! وافور تو حقیقت است! پس برو دست از سر کچل نسل تریاکی من بردار!»

«این غیرممکن است! می فهمی؟ غیر ممکن است!»

نوار تمام شد، ضبط صوت صدای تقی کرد. اسماعیلی گفت:

«یک روز، همانطور که کنار منقل نشسته بود و تکیه به متکاهای من داده بود خوابش برد. من داشتم توی اتاق عکس می‌گرفتم. برگشتم دیدم خوابش برده. خیلی راحت و آرام. تکیه داده بود به متکاهای پر از سند من. دهنش باز بود. وافور روی پیژامه اش بود. غروب فهمیدم که دیگر بیدار نخواهد شد. تلفن کردم از بیمارستان آمدند، بردندش گذاشتند توی سردخانه. روز بعد دفنش کردیم.»

«بحث تو و پدرت خیلی جالب بود!»

«آره، پیرمرد حرفهایش را خیلی صریح می‌زد. من هم با او صریح بودم!»

«خیلی بهش سخت گرفتی!»

«فکر نمی‌کنی حق داشتم؟»

جنازه‌های جوان

رئیس راه افتاد از پله‌ها رفت بالا. دونفر از محافظهایش هم پشت سرش بالا رفتند. آنهایی که بیرون مانده بودند، ضمن مراقبت کامل از محمود، وانمود می‌کردند که او را نادیده می‌گیرند. قیافهٔ طبیب در همه جا یک‌جور است؛ خواه نظامیش در محیط نظامی و خواه غیرنظامیش در محیط معمولی. محمود از زیر روپوش سفید، حتی درجه‌های دکترها را می‌توانست تشخیص بدهد. رویهم لاغر بودند، با صورتهای از ته تراشیده، و با سرهای بی‌کلاه. شلوار نظامی، پایین‌تر از زانوهایشان دیده می‌شد. عده‌ای از مریضها، با لباس بیمارستان، دوروبر حوض و زیر درختها می‌پلکیدند، و محوطه، مثل هر بیمارستان نظامی دیگر، به اندازهٔ محیطهای نظامی دیگر، سختگیر و منضبط نبود. یادش آمد که زمانی خواسته بود وارد ارتش شود و پزشک ارتش بشود، ولی سنش برای ورود به ارتش کافی نبود، و در معاینهٔ بدنی هم قبول نشده بود. نمی‌دانست چرا. حالا اگر در ارتش بود، درجهٔ سرگردی داشت: یک سرگرد پزشک بود. خنده‌اش گرفت. آیا با وجود ارتشی بودن و پزشک بودن بازهم نویسندگی می‌کرد؟ نمی‌دانست.

رئیس از پله‌ها آمد پایین. یک سرهنگ چاق هم همراه او از پله‌ها آمد پایین، و بعد، محافظهای رئیس آمدند بیرون. رئیس به گرمی گفت: «راه بیفت!» یک نفر به محمود گفت که راه بیفتد. با وجود چاقی، سرهنگ خیلی فرز راه می‌رفت، و بارئیس می‌گفت و می‌خندید. یک آدم غیرنظامی پرید جلو، خبردار ایستاد. سرهنگ اشاره کرد که برود در را باز کند. مرد برگشت، چند قدم سریع رفت، پیچید دست راست، از چند پله پایین رفت، در را باز کرد، بعد رفت تو. سنگ کوچکی را هل داد جلو در. دیگر در بسته نشد. بعد سرهنگ و رئیس رفتند پائین، و رفتند تو، و بعد محمود و بقیهٔ نگهبانها. دوباره همان بوی دوا به مشام محمود رسید. مردی که در را باز کرده بود، دوید جلو، با یک کلید در دیگری را باز کرد. سرهنگ و رئیس رفتند تو. کرمی به دیگران گفت که همانجا بیرون باشند، و بعد به محمود گفت که برود تو. خودش هم به دنبال محمود آمد تو. اتاقی بود به اندازهٔ اتاق نشمین یک خانهٔ نسبتاً بزرگ. و خیلی سرد. انگار اتاق را دقیقاً از روی ترکیب عبارت «سردخانه» ساخته بودند. رئیس به محمود گفت: «برو جلو!» محمود رفت جلو.

سرهنگ به مردی که درها را باز کرده بود، دستور داد که جسدها را بیرون بکشد و به محمود نشان بدهد. مرد جسدها را یک یک بیرون می‌کشید. رئیس ایستاده بود یک طرف بالا سر جسد، و محمود آن طرفش. مرد غیرنظامی هر دو را می‌پایید. گدا صفت می‌نمود. انگار انتظار داشت بمحض اینکه جسدها شناسایی شدند، انعام چربی دستگیرش بشود. کرمی دم در سردخانه ایستاده بود. و سرهنگ طوری رفتار می‌کرد که انگار برای تحقیق در بارهٔ نظافت سردخانه به آنجا آمده است و مثل اینکه علاقه‌ای به دیدن جسدها ندارد.

از سه جسدی که به محمود نشان دادند، یکی جسد مرد سی و دو سه ساله‌ای بود، تکیده و لاغر،

با موهای کم پشت و ابروهای پرپشت و چشمهایی که مردمکهایشان مثل دو گیلاس کرمو و از ریخت افتاده ، غلتیده بودند بطرف گوشهٔ چشمها ، و طوری آن کنار ماسیده بودند که انگار نه مردمک چشم بلکه دو اثر انگشت قدیمی و رنگ و رو رفته هستند. لابد علت اینکه چشمهای جسدها را نبسته بودند ، این بود که تعیین هو یت، بدون دیدن چشم غیر ممکن است. جسد ریشی داشت که بعلت زردی صورتش، سیاهتر از آنچه بود ، بنظر می آمد.

محمود سرش را بلند کرد، توی صورت رئیس نگاه کرد ، و گفت:

«من این شخص را نمی شناسم.»

«بیشتر دقت کن! حتماً می شناسیش!»

محمود گفت: «یقین دارم نمی شناسمش.»

محمود سرش را برگرداند بطرف جسد. حالا داشت دقت می کرد. ولی یقین داشت که طرف را نمی شناسد. محمود به حافظهٔ بصری خود اطمینان داشت. اگر کسی را حتی بیست سال پیش دیده بود ، براحتی می توانست در دیدار مجدد او را دو باره بشناسد. ولی هر قدر به مغزش فشار می آورد، نمی توانست بفهمد که این شخص را در کجا دیده است. دهن جسد باز بود، و د ندانهای نسبتاً تمیزش دیده می شد، ولی منخرین جسد بطرف تو کشیده شده بود، و به رغم زردی صورت جسد، غضروف دماغش برق می زد، برقی ناخوش، ولی به نسبت بقیهٔ صورت، بسیار شفاف. محمود سرش را بلند کرد:

«نمی شناسمش! حتماً نمی شناسمش!»

جسد دوم جوانتر بود، با موهای پر پشت و مجعد، و مشکی. چشمها نیمه باز بود و پشت پلکها یکدست سیاه بود، طوری که انگار پلکها را سایهٔ چشم کشیده بودند. ولی رنگ چشمها دقیقاً معلوم نبود، بس که چشمها رنگ وارنگ بود. انگار رنگهای مختلف گلهای اطلسی را توی چشمهای این جوان افشرده بودند: بنفش، آبی و رنگهای دیگر. حیف نبود! جوانی به این زیبایی ، حتی جنازه ای به این زیبایی ، فقط بخاطر مستند کردن یک جرم سیاسی به معرض تماشا گذاشته شده باشد! گلوله از تقاطع شانه و گردن فرو رفته بود و جای گلوله مثل یک اثر انگشت بود که با مرکب سرخ و غلیظ ، و یا با خون گذاشته شده باشد. محمود مجذوب صورت شده بود و به همین دلیل ضمن تماشای صورت، رفت بالای سر جسد، و بطرف رئیس، و درست از کنار رئیس خم شد. ولی به جای آنکه یک اثر انگشت دیگر، در اینور سر ببیند، یک حفرهٔ دو سه سانتی دید که گردن جسد را، یکدست، متلاشی کرده بود. لبها کیپ بسته شده بود، انگار جسد نمی خواست با باز نگهداشتن دهنش به تماشاگر آیندهٔ زیبایش توهین کرده باشد. دماغ با نوک بالا آمده اش، آنقدر ظریف و زیبا بود که انگار آن را «رودن» از مرمر تراشیده است. اگر سلیمان زنده بود، با این جوان مثل یک «او» بازی می کرد، یا مثل یک کفتر، و ماهنی در کنار پنجره می نشست و بازی آنها را تماشا می کرد. چه مقدار زیبایی با مرگ این جوان

بهدر رفته بود! سیاست، تاریخ، اجتماع، و همهٔ چیزهای بظاهر بزرگ در برابر این زیبایی حیف شده، کوچک و حقیر بنظر می آمدند. محمود سرش را از روی جسد غرق در زیبایی بلند کرد:

«این را هم نمی شناسم. هرگز ندیدمش!»

«خوب دقت کن! کلک نزن! غیرممکن است نشناسیش! ربع ساعت نگاهش کردی. می توانی یک ربع ساعت دیگر هم نگاهش کنی. ما می دانیم که می شناسیش!»

«من حتم دارم. تا حال سرو کاری با همچو آدمی نداشتم. نمی شناسمش!»

«جسد دیگر را نشانش بدهید!»

و این طبیعی بود که جسد دیگر را بشناسد. جسد اکبر صداقت بود. و اگر دو جسد دیگر کت و شلوار تنشان بود، این یکی فقط پیرهن داشت. دستهای جسد را کشیده بودند، گذاشته بودند روی شکم جسد، و با یک طناب کلفت بازوها را به بدن بسته بودند. ولی حالت پرواز هنوز جسد را کاملا ترک نکرده بود. مثل اینکه برای قرار دادن بازوها بر روی پهلوها و شکم، آنها را شکسته بودند، به دلیل اینکه از آرنج به بالا نوعی تیزی، مثل تیزی استخوان شکستگی در بازوها بود. انگار هر بازو دو آرنج داشت. صورت جسد، تقریباً نا معلوم بود. چشمها بسته بود، دماغ انگار شکسته بود، و محمود توانست فقط از روی دندانهای جسد، و پیرهنش پی به هویت او ببرد. دندانها همان دندانهای ایشیق بود، منتها در دهان اکبر صداقت. با وجود آنکه جسد را توی یک صندوق چوبی تنگ گذاشته بودند، و با وجود اینکه صورت نامعلوم بود، همهٔ حالات جسد از یک کوشش برای پرواز حکایت می کرد.

گفتم: «فکر می کنم این جسد همان کسی است که در دانشگاه تیر باران شد.»

«چطور ممکن است این یکی یادت بیاید، ولی آن دو تا یادت نیاید؟»

«این یکی پیش از مرگ توی ماشین من نشسته بود. من آن دو تای دیگر را نمی شناسم.»

رئیس از جیبش چیزی در آورد، نگاهش کرد و بعد به مرد گفت:

«جسدی را که ایشان می شناسد، بگذارید وسط دو جسد دیگر. جسد مسن دست راست، جسد سوم وسط، و جسد جوان سمت چپ.»

رئیس از کرمی خواست که به مرد کمک کند تا جسدها را به ترتیبی که می خواهد مرتب کند. کرمی و مرد جسدها را جابجا کردند. هر سه جسد توی صندوق بودند. وقتی که جسدها به دلخواه رئیس مرتب شدند، رئیس به محمود دستور داد:

«برو، وایستا بین صندوق اول و دوم و به هر سه صورت نگاه کن، ببین هر سه را با هم در جایی دیدی یا نه؟»

محمود اطاعت کرد. رئیس بیشتر مثل یک کارگردان سینما کار می کرد. محمود فقط پس از آنکه بین دو صندوق قرار گرفت و صورتها را تماشا کرد، به این مفهوم کارگردانی رئیس پی برد.

«خوب؟ می شناسیشان یا نه؟»

در ذهن محمود غوغای عظیمی بپا شده بود. ناگهان احساس کرد که هر سه صورت، نه مرده بلکه زنده شان، در برابر او، در فاصلهٔ ده پانزده قدمی او، ایستاده اند. و وسطی دارد صحبت می کند، و آن دو تای دیگر دارند هم به صحبت او گوش می کنند و هم مواظب مردم هستند. رئیس از روی جسد جوان خم شد و چیزی را گذاشت توی دست محمود. آنچه محمود دید یک عکس بود. در نگاه اول بی اهمیت می نمود. ولی ناگهان محمود دید که عکس از سخنرانی اکبر صداقت گرفته شده است. مثل اینکه سرنوشت محمود این بود که اکبر صداقت را در همه حال ببیند؛ انگار از او خواسته می شد که هستی اکبر صداقت را به صورت عصاره های مختلف سر بکشد، و هرگز، در هیچ مرحله ای از زندگیش، فراموش نکند که این عصاره ها را سر کشیده است.

رئیس دوباره پرسید: «حالا می شناسیشان یا نه؟»

«وسطی همان کسی است که در دانشگاه، در تالار فردوسی، سخنرانی کرد. و دو نفر دیگر در دو طرف او ایستاده بودند. شخصاً هیچکدامشان را نمی شناسم!»

«هویت نفر وسطی روشن است. همان اکبر صداقت است. هویت مرد مسن هم روشن است. وقتی که کشته شد، کارت دانشجویش توی جیبش بود. می ماند نفر سوم. تو یقین داری که این همان آدم است که در سخنرانی اکبر صداقت کنارش ایستاده بود؟»

محمود هنوز وسط صندوقها ایستاده بود. دوباره خیره شد در صورت مرد جوان. با آن چشمهای رنگین نیمه بازش عجیب زیبا و معصوم بود، و انگار همهٔ زنده های دور و بر خود را مسخره می کرد.

گفت: «شما عکس او را در کنار اکبر صداقت در اختیار دارید، مگر نه؟ من هم می گویم که عکس با قیافهٔ جسد تطبیق می کند. دیگر چه می خواهید؟»

«رئیس گفت: «اسمش را می دانی یا نه؟»

«نه. من او را فقط همان روز، کنار اکبر صداقت دیدم. توی تالار فردوسی.

نه بعداً دیدمش، و نه اسمش را می دانم.»

«به عکس نگاه کن! به صورت جسد هم نگاه کن! اینها هر دو یک آدمند یا نه؟»

محمود برای چندمین بار توی صورت جسد جوان خیره شد، بعد دو سه بار به عکس و جسد متناوباً نگاه کرد و گفت:

«بنظر من جسد همان آدم است که توی عکس است. حافظهٔ من هم می گوید هر دو یکی هستند.»

«عکس را بده من!»

محمود عکس را داد دست رئیس، از کنار صندوقها رد شد، رفت کنار کرمی ایستاد. همه، بجز مسئوول سردخانه، آمدند بیرون. در بیرون، محافظهای رئیس دور او را گرفتند، جمعیت زیاد بود. و مثل اینکه دو سه بیمار یا زخمی آورده بودند. دو آمبولانس وسط بیمارستان پارک کرده بودند. رئیس

با سرهنگ خداحافظی کرد ، و بعد مثل همان دفعات قبل، چهار نفر توی «ب ام و» نشستند ، و بقیه با رئیس و محمود ، توی جیپ ، و راه افتادند.

از زیر پلکهای بسته اش در زیر چشم بند، هنوز صورتهای مرده ها را می دید. پس یک نفر کشته نشده بود. سه نفر کشته شده بودند. ولی چرا فقط سرو صدای مرگ یک نفر در اینور و آنور پیچیده بود. آیا آن دو نفر را هم در همان زمان کشته بودند؟ در دانشگاه کشته شده بودند؟ یا در کوی؟ یا موقع در رفتن؟ آیا اشخاص دیگری هم کشته شده بودند؟ این اشخاص چه اشخاصی بودند که به این آسانی کشته می شدند؟ اگر ساواک فقط این سه نفر را کشته باشد ، حتماً هدف گیریش بسیار دقیق است. به دلیل اینکه این سه نفر، دقیقاً آن سه نفری بودند که در صف مقدم دانشجوها در تالار فردوسی ، مسألهٔ آزادی و مبارزه علیه خفقان را پیش کشیده بودند، یکی به عنوان سخنران و دو نفر دیگر به عنوان محافظهای او. چطور ساواک توانسته بود فقط آن سه نفر را بکشد؟ حتماً عدهٔ دیگری را هم کشته بودند، و از مجموع آنها فقط جسد سه نفری را که احساس می کردند به صورتی به محمود ارتباط پیدامی کنند، به او نشان داده بودند. ولی چرا از مجموع سه نفر پیله کرده بودند به جسد جوان؟ و چرا از او هو یت جوان را می خواستند و به دیگران کاری نداشتند؟

رقص

وقتی که به کمیته رسیدند، دیگر نگذاشتند چشم بند برداشته شود. از پشت چشم بند احساس کرد که رئیس، محافظهایش، و سرنشینان جیپ همه آمدند به کمیته. به محمود گفتند که توی حیاط در گوشه ای بنشیند. محمود نشست. اوائل سرش را کاملاً پایین انداخته بود، و منتظر بود تا حادثه با راز و رمز خاص خود او را از جا بکند، و بسوی حوادث دیگر یله اش کند. ایکاش می شد کمی بخوابد. سرش را دزدید میان شانه هایش، و کوشید بخوابد. ولی خواب نیامد. می ترسید خوابش بگیرد و با سر بخورد به آجرهای کف حیاط. با دستش اینور و آنور را لمس کرد، بعد تنش را کمی بلند کرد و خودش را هل داد به عقب، آهسته آهسته، و بعد احساس کرد که دیگر بیش از این نمی تواند عقب برود. سرش را که عقب برد، توانست به دیوار تکیه بدهد. در این حالت می توانست حوض ، آب حوض ، دیوارک کوچک دور حوض و حتی پاهای ورم کردهٔ یک آدم دیگر را که معلوم بود روی زمین نشسته است، و جاهایی را که دیوار بر زمین مماس بود، براحتی ببیند. ولی اگر کسی می دید که او سرش را بالا نگه داشته، از خلال سوراخهای دو طرف دماغش بیرون را تماشا می کند- طوری که انگار با دماغش نگاه می کند نه باچشمهایش- تنبیه می شد. تصمیم گرفت نگذارد کسی تنبیهش کند، دست کم به این دلیل احمقانه. شانه اش را تکیه داد به دیوار، سرش را کج کرد بطرف راست، و انداخت پایین. ولی درست در همین لحظه یک کاسه گذاشتند جلوش، و یک نفر گفت: «ناهارت را بخور!» یک نان ماشینی را گذاشته بودند روی مقداری برنج. محمود نان را برداشت، و خمیرش را در آورد، از پوستهٔ

سفت نان به جای قاشق استفاده کرد و مشغول خوردن شد. وقتی که پایین را نگاه می کرد، فقط همینها را می دید: کاسهٔ برنج و خمیرهای نان و پوستهٔ نان در زمینهٔ آجرهای کف حیاط، و شلوار و پیرهنش، و پاهایش توی کفشهای بی بندش. از طبقهٔ دوم یک نفر داد زد: «بلند شو وایستا!» نمی دانست مخاطب اوست و یا آدمی که با پاهای ورم کرده در آنور حوض نشسته. صدای کسی که حرف زده بود، آشنا نبود. بلند نشد. ولی سرش را قدری بلند کرد تا ببیند صاحب پاهای ورم کرده بلند شده یا نه. او هم بلند نشده بود. دو باره از آن بالا داد زدند: «گفتم، بلند شووایستا!» محمود بلندشد. ایستاد. کسی که حرف زده بود، گفت: «تو را نمی گویم، آن یکی، کسی که خودش را زده به کری! بلندشو، وایستا!» محمود نشست. پاهای ورم کرده را دید که بزحمت روی زمین قرار گرفتند و صاحب پاها بلند شد. هیکل او را نمی دید، ولی از حالت پاهایش معلوم بود که بلند شده، ایستاده. کسی که به او دستور داده بود بلند شود، فریاد زد: «پابزن!» یکی از پاها بزحمت بالا رفت و بزحمت پایین آمد. معلوم بود که طرف از گذاشتن پاهایش بر روی زمین بیزاراست. پای دیگر با تأنی بالا رفت و پایین آمد. مردی که از بالا دستورداده بود، فریاد زد: «پا بزن! در جا بدو!» تردیدی نبود که پاها را شلاق زده اند، به دلیل اینکه پاها شدیداً ورم کرده بود. پاها باتأنی بالا می رفت وپایین می آمد. محمود از زانوبه پایین مرد مقابل را تماشا می کرد. یک ریتم کند، ریتمی که رقص یک خرس می توانست بر پاهایش حاکم کند، پاهای سنگین و ورم کرده را بالا می برد وپایین می آورد. بمحض اینکه پاها خسته شد، و حرکت کندتر شد و نزدیک بود حرکت پاها متوقف شود، دو باره از بالکن طبقهٔ بالا صدا زدند: «پا بزن! درجا بدو!» صاحب پاها، پاهای سنگینش را بلند کرد، اول با تأنی، ولی بعد با کمی سرعت، و همینکه فرمان «سریعتر! سریعتر» از بالکن داده شد، پاها بسرعت تمام شروع کردند درجا به دو یدن. محمود فقط پاها را می دید، و احساس می کرد که صاحب پاها اصلاً وجود خارجی ندارد، و فقط پاها هستند که فرمان را می گیرند و بطور خودکار آن را اجرا می کنند. پاهای درجادونده چنان سریع می دو یدند که محمود فکر می کرد که فرمان «بدو!» به پاها داده شود، حتماً درعرض یک ساعت چند کیلومتر می دوند. محمود مجذوب حرکت یکنواخت، سریع و ماشینی پاها شده بود، و احساس می کرد که امکان ندارد این پاها خسته شوند. ولی ناگهان اتفاق عجیبی افتاد. یک جفت پای پوتین‌پوش به پاهای در حال دوی درجا نزدیک شد، و مثل اینکه به صاحب پاهای در حال دو سیلی محکمی زد. پاهای بر آماسیده ریتم و تعادل خود را از دست دادند، در زیر سنگینی خارج از تعادل صاحب پاها وا دادند و ناگهان محمود دید که یک نفر آدم چشم بند زده با موی سر فراوان به زمین خورد. چشم بند مشکی بود، و محمود می دانست که از پشت چشم بند مشکی هیچ چیز، حتی شبح چیزی، دیده نمی شود. بمحض اینکه مرد سکندری خورد و افتاد، مردی که او را زده بود انداخته بود، فریاد زد: «بلند شو! بدو!» و صدا از آن همان کسی بود که از بالکن فرمانها را صادر کرده بود. مردی که افتاده بود، بزحمت بلند شد، ایستاد، و شروع کرد به درجا دو یدن. ولی یک سیلی دیگر خورد و

محمود فرمان بعدی را شنید: «دور حوض بدو! سریع!» و مرد شروع کرد به دو یدن. محمود از زیر چشم بند پاهای مرد را تعقیب می کرد که با سرعت، با ضرب و آهنگ ماشینی، حوض را دورمی زد و می رفت. نفسهای مرد به گوش محمود می رسید، مخصوصاً موقعی که مرد درست از دو قدمی پاهای خود محمود رد می شد. بعد فرمان داده شد: «بپر توی آب!» پاها لحظه ای توقف کردند. مرد از نفس افتاده بود، و محمود فکر کرد که حتماً مرد بدش نمی آید که توی آب بپرد. توی حوض چند ماهی نیمه قرمز و سیاه این سو و آن سو می چرخیدند. پاهای مرد به حوض نزدیک شد. و بعد صدای مرد، برای اولین بار از لحظه ای که چشم محمود به پاهای او افتاده بود، به گوش محمود رسید: «آقای دکتر، لباسهایم را درآوردم؟» فرمان مرد به دنبال این سؤال به گوش محمود رسید، «لباسهایت را در آر! سریع» محمود دید که یک کت افتاد کنار پاشو یهٔ حوض و بعد شلوار مرد افتاد روی پاهایش، و او به جای آنکه خم شود و شلوار را بردارد، پاهایش را بلند کرد و آنور شلوار گذاشت، و بعد پیرهنش را کند، انداخت روی کت و شلوارش. فرمان مرد بلند شد: «بپر توی آب!» مرد پرید توی آب، و محمود دید که آب تا زانوهای اوست. ماهیهای کوچولو همه از دور و بر پاهای او در رفتند. حالا محمود تا شانه های مرد را می دید. مرد قدری چاق بود، بابدن سفید، و موهای سیاه در وسط سینه که در بالای شکمش تبدیل می شد به خط مستقیمی از مو که امتداد می یافت و زیر کش زیر شلوارش ناپدید می شد . محمود پاهای پوتین پوش دیگری را دید که آمدند کنار مردی که فرمانها را داده بود ایستادند. سرهای چند باتون در کنار پوتینهایشان دیده می‌شد. مرد توی حوض بی‌شک از حضور باتونها خبر نداشت. ایستاده بود و منتظر بود. محمود دلش می خواست که بتواند سرش را بلند کند و صورت او را ببیند ، گرچه می دانست که احساسها و نگرانیهای آدمهای چشم بند زده را نمی تواند درک کند. یکی از مردها باتون را بطرف مرد توی حوض دراز کرد و به دگمهٔ پستان مرد زد ، و صدایی گفت: «برقص!» مرد توی حوض تکان نخورد. محمود فکر کرد لابد مرد گمان می کند که فرمان رقص بشوخی داده شده است. مردی که دستوری داده بود ، این دفعه به جای اینکه دستور بدهد ، پارس کرد: «برقص!» مرد توی حوض پاهایش را توی آب ناشیانه بلند می‌کرد و پایین می‌آورد، ولی دستها و بدنش را تکان نمی داد. فرمان با همان حالت پارس ، کاملتر از قبل ، تکرار شد: «گفتم برقص! توی آب راه برو!» مرد توی حوض دستهایش را بلند کرد. معلوم بود که رقص بلد نیست . کاری که می کرد بیشتر شبیه ورزش سوئدی بود. صدای پارس مرد از بیرون حوض باردیگر بلندشد و به گوش محمود رسید: «برقص! قربده! عر بی برقص!» مرد توی حوض گفت: «باور کنید من رقص بلد نیستم . آقای دکتر، خواهش می کنم! من رقص بلد نیستم!» بی اعتنا ، به لابه ها و استغاثه های مرد توی حوض ، بار دیگر مرد از بیرون حوض فریاد زد: «برقص! مادر...! برقص! قربده! ... را تکان بده!» مرد توی حوض با صدای بلند گریه می کرد و در همان حال تکان تکان می خورد ، تکانهای کند ، مضحک ، بی نمک ، ولی شدیداً تأثر انگیز. کپلش را تکان می داد ، آب را مواج می کرد ،

گوشتهای شکمش را دور کمرش بزحمت می چرخاند ، و دستهایش را به تقلید از رقاصهایی که لابد در زندگیش دیده بود ، تکان می داد . و بعد ، انگار احساس کرد که ممکن است این رقص تماشاگرانش را راضی نکند. بهمین دلیل بازوهایش را بالا وپایین برد. محمود لحظه ای بازوهای مرد را می دید ، و لحظه ای دیگر نمی دید؛ و بعد دستهایش را ازپشت گردن پایین آورد ، و آنها را دور گردنش ، بهم حلقه کرد و تا آنجا که می توانست شکم و کپلش را چرخاند . آدمهایی که بیرون ایستاده بودند ، بلند خندیدند ، و بعد مرد توی حوض که دید با حرکت اخیرش باعث خندهٔ آنها شده است ، همان حرکت را چندین بار تکرار کرد. ولی گاهی هم گریه می کرد. محمود سایهٔ رقصان مرد را می دید که روی موجهای کوچک آب تکان می خورد، و دستهای مرد را می دید که روی این موجهای کوچک می رقصند. یکی دو دقیقه بعد ، مرد خسته شد. سایه های رقصان دستهایش از بین رفت، و شکمش از حرکت افتاد و درست در این لحظه، اولین باتون روی کفلش فرود آمد، و بعد آدمهایی که در بیرون، اطراف حوض ایستاده بودند، به هر سو متفرق شدند، و با باتون شروع کردند به زدن مرد توی حوض. گاهی مرد توی حوض جا خالی می داد، به همان صورت کور کورانه، ویکی دو تا از باتونها می خورد به آب حوض. آب به اطراف، و حتی به سر و روی محمود می پاشید، و بعد باتون خیس فرود می آمد، روی بدن خیس مرد خسته، و مرد صدایی از خودش بیرون می داد که هیچگونه شباهتی به صدای انسان نداشت. و آن صدای آشنای اولی که فرمانها را داده بود، فریاد می زد: «کی پاسبان نهاوند را سر برید؟ بگو! بگو!» ومرد با همان صدای غیر انسانی فریادهایی از ته دل برمی آورد و دور خود می چرخید، سرش را می دزدید ، وباتونها می رفت توی آب، بالا می آمد، فرود می آمد روی شانه ها و دنده ها و کمر و شکم و کپل مرد. «بگو! بگو! کی سر برید! پاسبان نهاوند را کی سر برید؟» و محمود جنون ماهیهای کوچک حوض را می دید که می خواستند از زیر ضربات باتون به گوشه ای پناه ببرند، و این سو و آن سو می دو یدند، و حتماً اگر می توانستند، از آب هم بیرون می پریدند. و مرد مثل یک سگ زوزه می کشید و کتک می خورد، و در بیرون ، باتون بدستها قهقهه سرمی دادند. تا اینکه مرد در یک فرصت مناسب از آب بیرون پرید، کور کورانه، شروع کرد به دو یدن، پاهای پوتین پوش و باتونها دنبالش کردند ، و از هر طرف بر او باریدند ، بعد، مرد را رها کردند و رفتند.

از نظر محمود اتفاق بعدی، برای مرد ناراحت کننده تر بود. چون دستور نداده بودند که لباسهایش را بپوشد، با بدن سرخ و تاول زده، و با همان یک زیر شلواری، درست در همان جا که قبلاً نشسته بود ، ایستاده بود. محمود سرش را کمی عقب برد ، به دیوار تکیه داد، و از آن زیر کوشید بالا تر از شانه های مرد را هم ببیند. مرد ایستاده بود، می لرزید، نمی دانست چکار بکند، و آفتاب داشت آب بدن خیسش را خشک می کرد. لبهایش می لرزید. مضطرب بود. آزمایش سختی را متحمل شده بود، وطبیعی بود که نداند بعداً چه خواهد شد.

صدای سنگین پوتین از در مجاور به گوش رسید. محمود خودش را جمع و جور کرد. هم می‌خواست همه چیز را خوب ببیند ، و هم می‌خواست کسی نبیند که او همه چیز را خوب می بیند. مردی که پوتین پایش بود به مرد لخت نزدیک شد. محمود همه چیز را می شنید، چون حیاط کمیته کوچک بود و براحتی می شد همه چیز را شنید:

«اسمت چیه؟»

«حسن.»

«حسن چی؟»

«حسن پوررحمانی.»

«جرمت چیه؟»

«نمی دانم.»

«مال کجاهستی؟»

«نهاوند.»

«نهاوند!»

«بله، نهاوند.»

سؤال کننده دستش را بلند کرد ، محکم زد توی گوش مرد لخت. مردلخت تعادلش را از دست داد و نزدیک بود به زمین بخورد. ولی به هرزحمتی بود خودش را سر پا نگهداشت. سؤال کننده رفت پی کارش.

ربع ساعتی بعد، محمود صدای پا شنید. صدای پایی ازهمان جا می‌آمد که صدای پوتین آمده بود. محمود دید که یک نفر بیرون آمد که کفشهای معمولی به‌پا داشت و لباس غیرنظامی پوشیده بود. رفت به طرف مرد لخت.

«اسمت چیه؟»

«حسن.»

«حسن چی؟»

«حسن پوررحمانی.»

«جرمت چیه؟»

«نمی دانم.»

«مال کجا هستی؟»

«نهاوند.»

«نهاوند!»

«بله، نهاوند.»

سؤال کننده دستش را بلند کرد و محکم زد توی گوش مرد لخت. مرد لخت تعادلش را از دست داد و نزدیک بود به زمین بخورد. ولی به هر زحمتی بود خودش را سر پا نگهداشت. سؤال کننده رفت پی کارش.

تادوساعت دیگر، از هر ربع ساعت همین وضع تکرار شد. مرد لخت عادت کرده بود. سؤالها را مثل ماشین جواب می داد و بعد سیلی را می خورد، ولی دیگر تعادلش را هم از دست نمی داد. محمود فکر کرد که هیچ مسأله ای جز این نیست که بین پاسبانی که در نهاوند کشته شده ، و این مرد، رابطه ای وجود دارد. ولی مثل اینکه مسأله این نبود که او دخالتی در قتل پاسبان داشته است یا نه. مسأله این بود که پاسبان در نهاوند کشته شده، و او هم مال نهاوند است و در آن لحظه در زندان است و باید از هر ربع ساعت یک کشیدهٔ محکم بخورد. محمود از زیر چشم بند پاها را می دید، پشت پاها و اندام آدمها را هم می دید، که بعضیها لباس نظامی تنشان بود و بعضی دیگر لباس غیرنظامی و بعضی دیگر لباس قروقاطی، و صداهاشان هم با هم فرق می کرد. ولی سؤالها دقیقاً همان بود. جوابها هم همان. انگار با هم یک قرارداد امضاء کرده بودند و داشتند در یک نمایش شرکت می کردند و با هم همکاری کامل داشتند، و فقط برای دلخوشی تماشاگرها، که انگار در این مورد فقط یک نفر، یعنی محمود بود ، این نمایش را اجرا می کردند. لابد همان کارگردان اصلی، یعنی رئیس ، آن بالا نشسته بود و اجرای این آیین مقدس ساواک را تماشا می کرد، و تردیدی نبود اگر ایرادی می دید، از ناحیهٔ هر یک از طرفین، حتماً بی‌چشم‌پوشی مجرم را تعقیب می‌کرد، حتی اگر مجرم جزو سؤال کنندگان بیشمار این تئاتر لغو بود.

وسط همین کتک کاری منظم و سؤال و جواب دقیق و بی خدشه بود که محمود خوابش گرفت. در زندان اولش، موقعی که کتک می خورد ، یک بار خوابش گرفته بود، احساس بسیار عجیب و خارق العاده ای بود. آنقدر کتکش زده بودند که شدیداً خسته شده بود ، و ناگهان احساس کرده بود که در مقابل خوابی که دارد می آید ، هیچگونه اراده ای از خود ندارد. و خوابیده بود. ولی احساس می کرد که باز هم می زنندش. مثل اینکه داشتند یک عدل پنبه ، یا یک گونی بزرگ آرد را کتک می زدند. تبدیل شده بود به یک شیء که خواب انسان بودن را ببیند و یا یک انسان که خواب شیء بودن را ببیند. محکم می زدندش ، و او هر چه عمیقتر در خواب فرو می رفت ، و دست خودش هم نبود ، و هر قدر کتکش می زدند ، نه در بدنش اثر داشت ، و نه مانع خوابش می شد. نه لگد، نه سیلی، نه کابل، نه فحش، و نه تهدید، هیچ چیز نمی توانست مانع عبور تدریجی و آرام او از بیداری به قلمرو خواب باشد. و موقعی که خوابید، دیگر کاملاً خوابیده بود و چیزی حس نمی کرد.

این حالت را به صورت دیگر در دوران اول زندگیش هم داشت. با سلیمان، پس از آنکه از مدرسه بیرون می آمدند، می رفتند به کارخانهٔ چای. پدرش در کارخانهٔ کوچک چای قنادیان کار می کرد. در یک تیمچهٔ بزرگ و درندشت. در ربع ساعت ناهار می خوردند، و یک ساعت و نیم به پدرشان

کمک می کردند و ربع ساعت دیگر را توی راه مدرسه بودند. تا ساعت چهار مدرسه بودند و بعد ، از مدرسه بسرعت می آمدند به همان کارخانه. چای را غربال می کردند، خاکه اش را می گرفتند، و بعد چایهای مختلف را با هم ترکیب می کردند و «چای مخلوط قنادیان» را بسته بندی می کردند و روی ترازو وزن می کردند و بعد باندرول می زدند و می گذاشتند بسته ها خشک شود و بعد همه را توی صندوقهای صدتایی یا دو یست تایی می چیدند ، و پدرشان صندوقها را می بست و بعد حمالهای تیمچه می آمدند و صندوقها را می بردند. سلیمان چای را می ریخت توی بستهٔ خالی، بسته را وزن می کرد ، محمود بستهٔ خالی را برمی داشت ، سرش را می بست ، سریشم می زد، و بعد علامت چای مخلوط قنادیان را که به اندازهٔ سر چهارگوش بستهٔ چای بود می چسباند ، و بعد می گذاشت طرف چپش. و همین کار یکنواخت را بیش از سیصد بار در روز تکرار می کرد. ولی همیشه بعد از آنکه صد یا صدو پنجاه تایی از بسته ها را بسته بود ، در حال کار خوابش می گرفت. دستش مثل تکه ای از یک ماشین کوکی می رفت طرف بسته، سر بسته در حال خواب بسته می شد، سریشم زده می شد، علامت چای زده می شد و دست چپ بسته را برمی داشت، می گذاشت سمت چپ. این بیگاری در خواب، ماهها ادامه پیدا می کرد. مثل کوری بود که کار میکانیکی می کند، و از روی عادت. یک بار پدرش عصبانی شد، و چمچهٔ چای را پرت کرد روی سرش ، و چرتش را پاره کرد. ولی خواب در حال بیگاری ادامه داشت. کار سلیمان دقت بیشتر می خواست ، و بهمین دلیل سلیمان خوابش نمی گرفت. در عوض سلیمان شب تخت می گرفت می خوابید. ولی محمود خیلی ناراحت می خوابید. بهترین بخش خوابش در طول بیست و چهار ساعت، موقعی بود که شمارش بسته های چای از صدو پنجاه می گذشت، و او هم کار می کرد و هم می خوابید. در عوض، شبها کابوسهای وحشتناک می دید.

عمل یکنواختی که با مرد لخت می شد، محمود را مثل یک لالایی یکنواخت خواباند. و محمود فقط موقعی بیدار شد که احساس کرد محکم توی گوش خودش زده اند. از کفشها و شلوار اطو کرده و رنگ شلوار فهمید که رئیس جلوش ایستاده است.

«بلندش کنید بیارید!»

۱۱ــسلیمان

و آنوقت ، دو سال بعد ، و سه ماه بعد از خودکشی ماهنی بود که سلیمان یک یک پرنده هایش را آزاد کرد. لانه ها را باز کرد، ساعت چهار بعداز ظهر تبریز بود و آسمان شهر پر از پرنده های پرنده بازها بود. پرنده ها را با هم آزاد نکرد. یک یک آزاد کرد. یک پرندهٔ «ساری[1]» را با چوب بلند کرد روی

۱) زرد.

دیوار، و بعد یک «قره کو ینک[۲]» را ، در حدود ده دقیقه بعد، «ساری» داشت می چرخید و معلق می زد. قاطی هیچ جرگهٔ عوضی نمی شد، و همینکه «قره کو ینک» رفت هوا ، سلیمان چهارپرنده را پشت سر هم آماده کرد ، یک «ساری ابلاق[۳]» ، یک «قرمزی ابلاق[۴]» ، یک «فیلی ابلاق[۵]» و یک «گوی ابلاق[۶]» را. هر چهار رنگ نوع «ابلاق» را داشت و به دنبال آن یک «قره قو یروق[۷]» و یک «فیلی قو یروق[۸]» را. و بعد یک «سیاه[۹]» را که «قرمزی سیاه» بود، و بعد یک پرندهٔ «لوطی» را که سفید سفید بود با پاهای کم مو، و بعد یک «تهرانی» پا قرمز و «بیزکاکل[۱]» را ، و بعد انواع دیگر «پراخ[۲]» و پرنده هایی از انواع دیگر را، آفتاب رفت توی بالها و پیشانیهای زیبا و رنگی پرنده ها . همه ناگهان در وسط آسمان دایرهٔ همیشگی خود را تشکیل دادند و اوج گرفتند. دیگر پرنده ای نماند.

«محمود، ماهنی که رفت، من هم رفتنی ام.»

«سلیمان، این حرف را نزن!»

«بیا دستت را بگذار روی سینهٔ من! بیادستت را بگذارهمین جا! درد اینجاست! تب اینجاست! خون اینجاست! ماهنی هم اینجاست! ماهنی که رفت، من هم رفتنی ام!»

«ماهنی دیوانه بود. ماهنی خودش را از «ارک» انداخت پایین!»

«شجاع بود. غیرت داشت!»

«نه! ماهنی دیوانه بود. همه می دانند. تو نمی دانی چه جوری جلوجن گیر چرخ می زد.»

«ما همه دیوانه ایم. کجای من عاقل است؟»

«همه جایت! تو باید فقط خوب بشوی!»

«چطور؟ یک بار شمردم، سرفه های یک روزم را شمردم. بیش از دوهزار بار سرفه کردم. من دق گرفتم، دارم دق می کنم.»

«نه، خوب می شوی. بگذار پرنده ها بر گردند!»

۲) پیرهن سیاه.
۳) ابلق زرد.
٤) ابلق قرمز.
۵) ابلق فیلی.
٦) ابلق آبی.
۷) دم سیاه.
۸) دم فیلی.
۹) «سیاه» گرچه فارسی «قره» است ، ولی پرنده بازهای تبریز ، بین پرنده ای که «قره» باشد و پرنده ای که «سیاه» باشد ، فرق می گذارند . پرندهٔ «قره» همه جایش سیاه است ؛ پرندهٔ «سیاه» ، فقط پشت و بالهایش سیاه است ، و در جلو از بالای منقار به پایین سفید است . چهار نوع سیاه در تبریز شناخته شده است : قرمزی سیاه (سیاه قرمز) ، آبی سیاه (سیاه آبی) ، قره سیاه (سیاه سیاه) (در اینجا معنی «قره» ، «سیاه» است) و فیلی سیاه (سیاه فیلی).

«نه! نمی گذارم پرنده ها بر گردند! برای چی بر گردند؟ می دانی محمود؟»

«چی؟»

«من کفترپاییزه ام. می دانی یعنی چی؟ کفترپاییزهٔ تبریز نمی تواند زمستان را سر کند.»

«تومی توانی! حتماً می توانی!»

«بیخود نیست که در زمستان پرنده های نر را از ماده ها جدا می کنند. نرها را می برند توی یک لانه، و ماده ها را توی یک لانهٔ دیگر. بعد از عید همه را می اندازند توی یک لانه. نرمی گوید: «واه واهو، واه واهو» ، و تکرار می کند: «واه واهو، واه واهو» ، ماده جواب می دهد: «اوه اوه، اوه، اوه» . می خواهی پرنده بازی یادت بدهم؟ هر پرنده با نوع خودش عشقبازی می کند ، قره با قره، سیاه با سیاه، تهرانی با تهرانی ، لوطی با لوطی ، ماده هاشان با نرهاشان. برای هرجفت یک سفال می گذاری، توی سفال ماسه می ریزی. هر ماده دو تخم می گذارد. هجده روز بعد از تخم گذاری جوجه باید در بیاید. اگر نوزده روز یابیست روز بشود، ماده از روی تخم بلند می شود. بومی برد که تخم خراب است. شبها و قبل از ظهرها، ماده روی تخم می خوابد ، بعد از ظهرها نر، و دو تایی آنقدر روی تخم می مالند که پوست تخم نازک می شود. جوجه از داخل تخم یک تک کوچک می زند. غروب هفدهم جدار تخم را سوراخ می کند. باید زردهٔ تخم مرغ را از سوراخ پشتش بیرون کشید وگرنه جوجه می میرد و بعد جوجه یک خمیازه می کشد، توی همان تخم ، بالهایش باز می شود، دو طرف پوستهٔ تخم کنار می رود و جوجه رها می شود. باید ببینی که مادرچه زحمتی می کشد، عشق جوجه اش می رود تو دلش. سه روز جوجه اش را فوت می کند و چینه دانش را آماده می کند. هجده روز بعد، ماده هر مقدار دانه که بخورد، یک مقدارش را توی چینه دان خودش حلیم می کند. سه روز جوجه را فوت می کند و آب می دهد، و بعد از سه روز حلیم می دهد ، و بعد دو سه تا گندم داخل حلیم می کند و به خورد جوجه می دهد. ده روز بعد از آنکه جوجه به دنیا آمد، حلیم خوردن را کنار می گذارد. ماده شروع می کند به دون دادن. هرچه می خورد، یک مقدارش را قی می کند توی دهن جوجه. نر و ماده به هم کمک می کنند. بعد از یک ماه، جوجه خودش دون می خورد، بعد از چهل و پنج روز پرواز می کند. ماده دو باره تخم می گذارد، جوجهٔ قبلی را می سپارد دست نر. هجده پری که جوجه دارد، می ریزد - مثل دندان بچه- یک پر می افتد، به جای آن پر دیگری در می آید، و همینطور تا آخر، تا اینکه هجده پر نو در می آید. هشت ماه بعد، نر مادهٔ جوان عشقبازی می کنند. پرنده های خواهر برادر می توانند عشقبازی بکنند، ولی پدر با بچهٔ ماده و مادر با بچهٔ نر نمی توانند صاحب تخم و ترکه بشوند. اگر یک ماده از این راه تخم بگذارد جوجه در نمی آید ، ولی نر و ماده با نوه نتیجه‌شان صاحب تخم و ترکه می شوند. عجیب است! نه؟»

«عجیب است. زیباست. مثل زندگی آدمهاست. منظم است. دقیق است. خیلی صمیمی است. ولی من نمی خواهم پرنده باز بشوم. کار من چیز دیگری است. توپرنده ها نگهدار! همهٔ تبریز تو

را بهترین پرنده باز می دانند!»

«می دانی، محمود، در زمستان فقط پرنده هایی را پرواز می دهند که سال قبل پرواز کرده باشند. اگر در زمستان پرنده های همان سال را پرواز بدهی، پرنده ها آینه چشم می شوند و دیگر نمی بینند. آنوقت قرقی بسراغ آینه چشم می رود. البته سراغ آن یکیها هم می رود. ولی صید آینه چشم آسان تر است. قرقی ماهر برایش فرق نمی کند. ما پرنده بازها به قرقی «قره قوش» هم می گو ییم. برف که روی زمین نشست، قرقی می آید. درصحرا چیزی پیدا نمی کند، می آید روی کوه می نشیند، شهر را نگاه می کند، پرنده ها، را تماشا می کند. قرقی همیشه با بچه قرقی می آید. پرنده ها، همینکه قرقی و بچه قرقی را می بینند، اوج می گیرند، چرخ می زنند، اوج می گیرند. قرقی می رود زیر پرنده ها و شروع می کند به «لام[1]» رفتن. انگار توی هوا ایستاده است. ولی چرخ می زند، بالا می رود، و پرنده ها هم اوج می گیرند، و موقعی که دیگر نمی توانند اوج بگیرند، به هر طرف پرواز می کنند، متفرق می شوند. قرقی موفق شده. لااقل تا نیمه موفق شده. پرنده ها را از هم جدا کرده. در جرگه جدایی انداخته. و بعد قرقی بالهایش را جمع می کند، پاهایش را جمع می کند، مثل یک توپ گرد می شود و خودش را محکم شوت می کند بطرف یکی از پرنده ها. پرندهٔ آینه چشم را از آن پایین شناسایی کرده. اگر پرندهٔ آینه چشمی در کار نباشد، به هرپرندهٔ جدا افتاده از جرگه حمله می کند. پرنده را بسرعت می گیرد، نه با منقارش، بلکه با ناخنهایش، محکم پرنده را می کشد بطرف خودش، و برای اینکه پرنده از دستش در نرود، بلافاصله با منقارش، سر پرنده را از تنش جدا می کند و بعد با بچه اش، پرنده را می برد به صحرا و همانجا می خوردش. حتماً دیدی که گاهی توی صحرا و بیابان، تل بالهای رنگین دیده می شود ولی از خود پرنده خبری نیست. وقتی که در بیابان تل کوچک بال و پر دیدی حتماً در آنجا قرقی پرنده ای را خورده. بعد، باد، بال و پر را به اینور و آنور می برد.»

«پرنده نمی تواند به قرقی کلک بزند؟»

«نه همیشه! اگر پرنده ها با هم باشند قرقی نمی تواند کاری بکند. این بهترین کلک است که به قرقی می توان زد. آنوقت نسل قرقی از بین می رود. ولی گاهی پرنده به تنهایی هم کلک می زند، حتی به قرقی. این بستگی به مهارت پرنده دارد. یک بار یک «لوطی» مرا قرقی گرفت، پیش از آنکه بتواند سرش را از بدنش جدا کند، پرنده چرخید به پشت قرقی، و همینکه قرقی خواست بچرخد، پرنده با سر آمد به روی پشت بام. وانمود کرده بود که مرده. نرسیده به پشت بام آهسته تر کرد، بالهایش را باز کرد، پرواز کنان، ولی وحشت زده، نشست. اگر با آن سرعت افتاده بود، مرده بود. پرنده را برداشتم، نخ قرقره آوردم، سوزن کردم، جای سوراخ شده را دوختم و بعد روی زخم روغن کرمانشاهی ریختم. خوب خوب شد. همین پرنده افتاد توی چاه. بعضی پرنده ها هم مثل بعضی آدمها هستند. از هر طرف که بروند بلا به سراغشان می آید. مادر آمد، یک آینه انداخت توی چاه. ته چاه روشن شد.

دیدم که لوطی نشسته روی چوب چاه کنی. یک سطل را آهسته لغزاندم توی چاه، آرام آرام، سطل رفت رسید به ته چاه. مادر روی سطل آینه انداخت. پرنده سطل را دید، پرید روی سطل، و من سطل را آهسته کشیدم بالا.»

«رقابت با پرنده بازهای دیگر چطور؟»

«هیچ پرنده بازی تا حال پرندهٔ مرا نخوابانده. یک بار هشتاد پرندهٔ یک دندانساز را گرفتم. بیچاره آمده بود دم در، گریه می کرد. ولی وقتی که پرنده ای از دست یک پرنده باز می رود قاطی پرنده های یک پرنده باز دیگر می شود، بازنده بلند می شود و می رود به قهوه خانهٔ پرنده بازها. چشمهای بازنده خونین می شود. پرنده بازهای دیگر با یک نگاه می فهمند که چه اتفاقی افتاده. برایش سفارش دوغ می دهند. این رسم است. دلش سوخته و باید دلسوختگی اش از بین برود.»

«حالا می خواهی چکار کنی؟»

«همین جا، سه شبانه روز می نشینم و نمی گذارم پرنده ای پایین بیاید و می گذارم پرنده هایم را دیگران بگیرند.»

محمود فکر کرد که با چرخهای مشتاقانه ای که پرنده ها در بالا سر سلیمان می زنند، حتماً سلیمان تصمیمش را عوض خواهد کرد. ولی آنقدر آنجا نشست که پرنده ها نا امید شدند. حتماً نمی دانستند چرا سلیمان این کار را می کند. سه روز بعد آمد پایین. پرنده هایش در میان پرنده های دیگران چرخ می زدند. پرواز می کردند. هشت روز بعد سرفهٔ شدید شروع شد. ده دوازده ساعت سرفهٔ مداوم کرد و بعد لخته های خون از دهنش بیرون ریخت. پدرش و مادرش، با یک چادر، دور و بردهانش را پاک می کردند، و لگن پر از خون بود. پدر و مادر ماهنی توی حیاط منتظر بودند. آخر سر افتاد، تمام کرد. چشمهای عسلی - آهو پیش از پنجره آسمان را نگاه می کرد. روز تشییع جنازهٔ سلیمان پرنده باز، همهٔ پرنده بازها، پرنده هایشان را ساعتها روی شهر به پرواز در آوردند. پدرش شش ماه تمام به خانه نیامد. خرج خانه را بوسیلهٔ شوهر عمه اش می فرستاد، برای مادرش. و فقط موقعی به خانه آمد که شنید مادر تمام کرده. مادر چادر خونین را می گذاشت جلو جانماز. وقتی که نماز می خواند، قبله گاهش خونی بود که از گلوگاه پسرش، روی چادر ریخته بود. یک تکه نان با چند لیوان آب، در تمام شبانه روز، تنها چیزهایی بود که از گلو یش پایین می رفت. محمود می رفت مدرسه، مثل سرگردانها، مثل دیوانه ها. همه فکر می کردند که محمود هم دق گرفته. در مدرسه قرنطینه بود. تکیده، لاغر، تنها، بی برادر، با پدری در جایی نامعلوم، و مادری مدام در حال گریه. بارها به کارخانه های چای، که در آن پدرش، سلیمان و خودش کار کرده بودند، به کارخانه های آجرپزی که زمانی پدرش از آنها آجر می زد و به شهر می آورد، به کاروانسراهای گاریچیها و کالسکه چیها سر زد. کسی از رد پدر خبر نداشت. فکر کرد که لابد پدر هم به دنبال برادر رفته است و فکر کرد که خرجی خانه را شوهر عمه از جیب خودش می دهد. زیبایی سلیمان را طبیعت دندان گرد و خسیس از برابر چشم آدمها ربوده بود.

پرنده هایش در آسمان چرخ می زدند . قرقیها حملهٔ زمستانی خود را به پایان برده بودند، و حتماً ، در جایی که شهر دامنه هایش را ورمی چید، گله به گله، بال وپر خالی شده از گوشت پرنده و امید پرواز و زیبایی غرق شدن در آسمان ، به جای مانده بود. و وقتی که یک روز در اواخر زمستان محمود از مدرسه به خانه آمد، در گوشه ای اندام کنجله شدهٔ مادرش را دید. چادر خونین را کشیده بود روی سرش، و خودش هم رفته بود آن زیر. انگار خیمه ای از خون روی سرش خراب شده است. پدر که آمد، هم مثل برادر بزرگتر آمد، هم مثل یک دوست.

۱۲ــمرگ پدر

بعد، دیگر زمستان چهل و هفت بود که صبح زود زنگ در بصدا در آمد. بلند شد رفت در را باز کرد. دم در منتظر شد تا کسی که زنگ زده بود، از پله ها بالا بیاید. از صدای پایش معلوم بود که اوست. از لاغری و تکیدگی ، عجیب دراز بنظر می آمد. پالتوی مندرس بلندی تنش بود. یک شاپوی خاکی رنگ چرکمرده سرش بود. سیگاری دستش بود. یک دستمال یزدی را محکم گرفته بود روی گونهٔ چپش. به یک آدم تیرخورده شباهت داشت. مثل این بود که خجالت می کشد که به این روز افتاده.

«چی شده؟»

فوراً نتوانست جواب پسرش را بدهد. ولی این «چی شده؟»چنان از ته دل گفته شده بود که اشک درست از اعماق چشمهای پدر فواره زد و سطح نگاه آبیش را پوشاند.

«چیزی نیست. یک خرده حال ندارم.»

قدش خمیده بود. پس آن مرد سال چهل و دو در برابر ساختمان رادیو به این حال و روز افتاده؟ چرا قبلاً خبرش نکرده؟

«چی شده؟ دندانت ناراحتت می کند؟»

«نه. دیگر از دندانهایم استفاده نمی کنم.»

«یعنی چه؟»

«سه سال پیش دندان مصنوعی گذاشتم. ولی حالا دیگر از آنها هم نمی توانم استفاده کنم.»

«چرا؟»

«دهنم تاول زده!»

«تاول که چیزی نیست. دو سه روز آب نمک غرغره کنی از بین می رود.»

نگاهش را توی چشم محمود دوخت. مثل این بود که می خواهد با چشمهای مضطربش معنایی غیر از معانی معمول به پسرش منتقل کند:

«از آن تاولها نیست که از بین برود!»

روی زمین نشست. عادت نداشت که در خانه روی صندلی یا مبل بنشیند.

«خوب دستمال را بردار ببینم چی هست؟»

«دردش وحشتناک است!»

پدر بزحمت حرف می زد و صداها در دهنش با هم مخلوط می شدند.

«خیلی خوب، حالا تو دستمال را بردار ببینم.»

دستمال را از روی صورتش بلند کرد. گونهٔ چپ کبود و کشیده بود. محمود فکر کرد که شاید فشار دست و دستمال گونه را اینقدر کبود و کشیده کرده. دقت که کرد دید لپ چپش عجیب فرو رفته. مثل این بود که پدر لپ چپش را مکیده، توی دهنش نگهداشته.

«دهنت را باز کن!»

«نمی توانم درد دارد!»

«فقط یک کمی باز کن!»

پدر تمام سعیش را کرد. طرف راست دهن خوب باز شد، طرف چپ نیمه باز ماند. دهن کج شد. محمود خم شد. پدر چشمهایش را بسته بود، و ابروهای پر پشتش، پر پشت تر و برجسته تر از همیشه می نمود . توی دهن تاریک بود . محمود چیزی ندید.

«پاشو بریم کنار پنجره!»

«گلناز از توی اتاق بیرون آمد، سلام کرد. پدر که بلند شده بود، جلو گلناز نشست. حرف نمی زد. تماشایش می کرد. آخرین بار که نوه اش را دیده بود، گلناز تازه زبان باز کرده بود. با همان دهن نیمه باز گفت:

«ماشاءالله ، ماشاءالله ،خوبی دخترم؟»

گلناز فقط بحث او را در خانه شنیده بود. حتماً یادش نبود که او را دیده. گفت: «خوبم. شما خوبید؟»

لبهایش را جلو آورد که پیشانی نوه اش را ببوسد، ولی سرش را عقب کشید، مثل اینکه تاولش مسری است.

محمود گفت: «بدو برو لباس بپوش! دیرت می شود!»

گلناز رفت دستشویی . آمدند کنار پنجره. پدر دهنش را باز کرد. محمود خم شد ، نگاه کرد. یک تکه گوشت اضافی تکیه داده بود روی لثه ها. این گوشت از کجا آمده بود؟

«دکتر نرفتی ؟»

«رفتم. پیش سه چهار تا دکتر رفتم. چهار ماهه همینطور است. هر روز بزرگتر می شود. گفتند بیایم تهران.»

«باید برو یم پیش یک دکتر خوب.»

«نا امیدم.»

«تو؟»

«این یکی دیگر با من نیست، سی تیر نیست، بیست و هشت مرداد نیست، پانزده خرداد نیست، از دستش نمی توانم در بروم، بروم اصفهان، مشهد، دره دیز، تبریز. این مرگ است محمود. درست بیخ زبانم نشسته.»

«یک تاول را خیلی گنده می کنی؟ بگذار من لباس بپوشم، برو یم بیرون. برایت دکتر خوب پیدا می کنم.»

رفت توی اتاق خواب. سهیلا خواب بود، ولی به صدای پای محمود بلند شد. محمود در سکوت لباس پوشید.

«سهیلا پرسید: «صبح به این زودی کجامی روی؟»

«پدرم آمده، سخت مریض است. می برمش دکتر.»

«سهیلا از رختخواب پرید بیرون. «پس چرا به من نگفتی؟»

«توی دهنش، یک تکه گوش اضافی درآمده.»

«چرا؟»

«معلوم نیست!»

وقتی که از اتاق برگشت، پدرش نشسته بود جلوپنجره ، پشت بامهای خانه های پایین تر را که یخ زده می نمودند ، تماشا می کرد . سرش را اینور و آنور می برد، می نالید. چند دقیقه بعد سهیلا آمد، یکی دو جملهٔ تسکین بخش گفت، ولی از قیافه اش معلوم بود که هم نگران است و هم باورش نمی شود که توی دهن کسی یک تکه گوشت اضافی درآمده باشد.

محمود گفت: «پاشوبرو یم.»

تا غروب معلوم شد که جریان گوشت اضافی توی دهن چیست. نمونه برداری کردند. معلوم شد بدخیم است. در بیمارستان آپادانا بستریش کردند. روز بعد عملش کردند. دکتر قیافهٔ خونسردی داشت. گفت: «تمام ریشه هایش را در آوردیم. بعداً جراحی پلاستیک می کنیم.»

ولی به جای جراحی پلاستیک، چهار ماه بعد دوباره عملش کردند. گونهٔ پدر دیگر بخیه بر نمی داشت. سرطان توی صورت و گردن پیش می رفت. جای عمل پس از دوماه چنان جر واجر شد که پدر عملاً دو دهن پیدا کرد. سیگار که می کشید، دستمالش را محکم روی سوراخ سمت چپ صورتش می گذاشت، و دستش را که بر می داشت دود سیگار ، هم از دهن و دماغش بیرون می زد و هم از سوراخی که اطراف گلو و لپش باز شده بود. زبانش ، همیشه از سوراخ کناری دیده می شد. گاهی که زبان حرکت می کرد ، به جای اینکه به جلوحرکت کند ، گیر می کرد توسوراخ کناری. زبان پدر می گرفت و چون صدا در یک طرف صورت انعکاس می یافت، ولی در طرف دیگر وا

می رفت، پدر بتدریج صداهای حیوانی شومی از خودش در می آورد . وقتی که سوراخ بسته بود و پدر جلو دهانش را هم گرفته بود ، چشمهای پر برق و درد کشیده اش در زیر ابروهای پر پشت قهوه ای که این اواخر ترکه های سفید در آنها پیدا شده بود، عجیب زیبا می نمود. از دماغ خوشتراشش ، چیزی جز یک غضروف تیز در زیر پوستی براق نمانده بود، و کم کم به روزهای آخر سلیمان شباهت پیدا می کرد.

حالا دیگر هر روز می رفتند خیابان کاخ ، پدر را برق می گذاشتند. گاهی محمود همراه پدر می رفت ، و گاهی سهیلا ، و گاهی سه نفری می رفتند . زیرزمینی بود جلو خانهٔ سابق مصدق ، که بیشتر شبیه یک سردخانه بود، و همیشه در اتاق انتظار چند نفر از نوع پدر نشسته بودند. نوبت پدر که می شد، بلند می شد، می رفت به زیرزمین، پالتوی مندرسش را می کند، کفشش را می کند، دور و بر گردنش را باز می کرد، می رفت زیر دستگاهی که از آن هیچ سر در نمی آورد درازمی کشید و سوراخ جنبی صورتش را که هر روز گشادتر و گشادتر می شد و باکراهت شومش مخل زیبایی چشمهایش بود، در برابر یک لولهٔ مرموز پر ملا می کرد. و بعد از مدتی ، با ضعف و پکری، سخت در خود فرو رفته و عقیم، بلند می شد، دور گردنش را می بست، کفشش را می پوشید ، پالتو یش را تنش می کرد و آهسته آهسته از پله ها بالا می آمد. وقتی که قدم توی خیابان می گذاشت، دستش را می گذاشت روی بازوی محمود یا سهیلا: «می بینی؟ جای گلوله ها هنوز هم هست. وقتی که آن بلا آمد، من همین دور و برها بودم.» گفتن همین چند کلمه بیش از ده دقیقه طول می کشید . زبان موقع ادای کلمات گیر می کرد در لثه های برهنه، در فاصله لبها و سوراخ دوم خستگی ناپذیر که می خواست لبها را جر بدهد و یک دهان بزرگ و کج و دراز از زیر یک گوش تا گوش دیگر برای پدر تعبیه کند.

یک روز در این محل اتفاقی برایش افتاد. داشت برای محمود توضیح می داد که یک دوچرخه سوار از جایی پیدا شد و بسرعت خورد به پدر و او را نقش زمین کرد. خود دوچرخه سوار هم چند قدم دورتر زمین خورد ، ولی فوراً بلند شد. محمود پدر را بلند کرده بود که صاحب دوچرخه نزدیک شد و سر پدر داد زد: «مرتیکه چرا وسط خیابان وایستادی؟»

«محمود اعتراض کرد. پدر خواست حرف بزند، نتوانست. محمود به ترکی گفت: «برو یم پدر، آقا یک چیزی هم طلبکار است.»

ولی صاحب دوچرخه ناگهان پرید بطرف مشدی قربان، شانه هایش را گرفت و فریاد زد: «شما ترکها، آدم بشو نیستید. همه تان خرید، همه تان! درست گفتند: ترک خر!»

محمود می دانست که پدرش با این عبارت آشنایی دارد. و پیش از آنکه خودش بتواند جواب دوچرخه سوار را بدهد ، دید که وضع عجیبی پیش آمده است. پدر پرید روی سر صاحب دوچرخه ، تمام نیروی تنش را در دستهای بزرگ استخوانیش جمع کرد و دستهایش را انداخت دور گلوی دوچرخه سوار ، و با همان صدا و زبان نیمه انسانی و نیمه حیوانی که فقط محمود و خود پدر از آن سر در

می آوردند ، فریاد زد: «فارس خرا! فارس خرا!» و گلوی صاحب دوچرخه را فشارداد. مرد، در زیر فشار قوی دستها خم شد، سست شد، افتاد و پدرهم افتاد رو یش. صاحب دوچرخه با چشمهای از حدقه در آمده صورت پدر را می دید. دستمال و شال گردن پدر افتاده بود و از داخل جفت دهانهای او، ز بانش می کوشید مفهوم را به ساده ترین ، کاملترین و پاک ترین صورت ادا کند. نمی توانست ، و فقط می غرید. محمود به کمک رهگذرها پدرش را از روی تن و صورت وحشت زدهٔ صاحب دوچرخه بلند کرد. بمحض اینکه مرد بلند شد، رفت سوار دوچرخه اش شد و دیوانه وار در رفت. لابد یقین کرده بود که عزرائیل را به چشم خود دیده است.

بعد از آن روز دیگر پدر نرفت برق بگذارد. حالا دیگر وضعش بدتر شده بود. از توی دهنش بوی سیگار می آمد، ولی در عمق، و زیر بوی سیگار، تعفن سلولهای پوسیده بود که بتدریج قوی تر و قوی تر شد و بوی سیگار را تحت الشعاع قرار داد. بوچنان قوی بود که حتی از طبقات پایین آپارتمان شکایت کردند. سهیلا سعی می کرد مسأله را به طبقات پایین بفهماند، ولی محمود می گفت که همسایه ها حق دارند، باید کاری بکنیم. پدرش را برد به بخش سرطان بیمارستان هزارتختخوابی . بخش سرطان در دست تعمیر بود، بیمارها را مرخص کرده بودند . دو باره پدر را بر گرداندند به خانه. یک ماه دیگر دو باره رفتند بیمارستان. هنوز دیوارها بوی نمور گچ کاری جدید را می داد. هشت نفر در اتاق پدر بستری بودند. شب اول، دونفری که دست راست وچپ پدر بودند مردند . شب سوم نفر رو برو یی ، شب هشتم نفری که توی گوشهٔ راست اتاق بود. دو نفر را آدمهایشان آمدند بردند. یک نفر را بردند به اتاق عمل، سرطان بازو داشت. نصفش را قبلاً بریده بودند ، بعد که از بالای شانه بازو را بریدند، مریض از اتاق عمل بیرون نیامد. مرگ نفر آخر را پدر برای محمود با همان ز بان بی ز بانی تعریف کرد.

«دیروز حالش خوب بود. شب حالش بد شد. سرش را می کوبید به دیوار. دستهایش را بلند می کرد، می زد به سینه اش. ز بانی حرف می زد که معلوم نبود کجایی است. مثل اینکه عرب بوشهری بود. نفهمیدم. بعد شهادتین خواند. مثل سرسام بود. بلند شد دو ید. عین ماهنی. یادت هست؟ بعد آمد دراز کشید. من رفتم از بیرون پرستار را صدا کنم ، چون زنگها کار نمی کرد. می دانی ، موقعی که جیغ می زنم، صدایم مثل زوزهٔ گرگ می شود. زوزه می کشیدم که به کمکمان بیایند. وقتی که برگشتم دراز کشیدم، تمام کرده بود ، تا صبح من اینجا دراز کشیده بودم ، جسد او هم آنجا بود . چرا مرا از اینجا نمی برید؟»

دکتر که آمد گفت: «پشت بیمارستان یک آسایشگاه سالمندان هست ، ببریدش آنجا.»

محمود فکر کرد: «چه خوب؟ چه ترکیب خوبی؟ آسایشگاه سالمندان.»

محمود و سهیلا زیر بازوی پدر را گرفتند ، انداختندش توی تاکسی توی تاکسی ، پدر ننشست. روی صندلی عقب دراز کشید. محمود و سهیلا بغل دست راننده نشستند. ساعت یازده صبح بود.

هوای تهران داشت داغ می شد. جلو آسایشگاه سالمندان ، دو یست نفری ایستاده بودند. زیر بازوی پدر را گرفتند بردند داخل ساختمان. پرستار مردی پشت یک پیشخوان ایستاده بود که بیشتر شبیه قصاب شتر بود. پرستار گفت که رئیس نیست ، و او درغیاب رئیس ، رئیس است. پدر داشت از حال می رفت. محمود رفت روی نیکمت برایش جا باز کرد. پدر همینکه سرش را گذاشت خوابش گرفت. ازپله های کثیفی که پوست هندوانه وپنبهٔ کهنه وتنزیب خون آلود همه جایش را پوشانده بود ، چند نفر بالا آمدند. دو سه نفر جیغ کشیدند ، بعد، تابوت بزرگی که رو یش یک جسد بسیار درشت ، باشکم آماس کرده افتاده بود، روی دوش آدمهایی که هن و هن کنان می گفتند: «لااله الاالله ، لااله الاالله!» با تأنی بالا آمد. محمود بلافاصله برگشت پدرش را نگاه کرد. پدرش سرش را بلند کرده بود و با چشمهای آبی درشتش تابوت و تشییع کنندگان را تماشا می کرد.

آسایشگاه سالمندان چه استقبال گرمی از مشدی قربان می کرد. تابوت رفت ، و عده ای از آدمهایی که در بیرون پرسه می زدند ، بهمراه تابوت رفتند.

محمود به قصاب شتر گفت: «می خواستم اتاقهاتان را ببینم.»

«فقط یک تختخواب داریم که پایین است.»

محمود با خود فکر: «لابد مال همین مرده بود؟» بعد بی آنکه پدرش را نگاه کند رفت پایین. سهیلا می توانست مواظب پدر باشد. هر قدر پایین تر می رفت، تاریک تر و تاریک تر می شد. دیگر چشم چشم را نمی دید. محمود کبریت زد و در روشنایی ناگهانی ولی خفیف آن ، هلفدونی کوچکی را دید. اتاق خالی بنظر می آمد. محمود جلوتر رفت و ناگهان یک نفر از توی تاریکی پرید جلو، یقه اش را گرفت.

«پسر ، خجالت نمی کشی؟ آنهمه برایت زحمت کشیدم ، مرا می آری می اندازی پیش این دیوانه و در میری؟ خجالت نمی کشی؟»

محمود یقه اش را از دست پیرمرد خلاص کرد و دیگر نگاه نکرد ببیند دیوانه کدام است و کجاست. برگشت بسرعت ازپله ها آمد بالا. ایکاش پدرش مثل ماهنی از ارک افتاده بود پایین ، یا مثل حاجی، ازپشت سر بوسیلهٔ همشهریهای خودش تیر باران شده بود، و یا مثل «محمد بورشو یل» حلق آو یز شده بود. مرگ طبیعی ، که پدر دنبالش بود ، مرگ زشتی بود.

پدر را بیدارکردند، سوار تاکسی شدند، رفتند. از این بیمارستان به آن بیمارستان. کسی حاضر نبود مریض قبول کند. بالاخره، نرسیده به حسن آباد، بیمارستانی قبول کرد که پدر را چند روزی بستری کند. از هر چند روز یک صدای مکش مرگ سا تلفن می کرد.

«منزل آقای دکتر شریفی؟»

«بله.»

«قربان اینجا بیمارستان ...مریض شما حالش وخیم است. نمی خواهید آخرین روزهایش را در

منزل باشد؟»

محمود می دانست که با شکایت صاحبخانه و همسایه‌ها امکان ندارد که پدرش را به خانه بیاورند. همان جواب همیشگی را می داد.

«چشم خانم، می آیم خدمتتان ترتیب همه چیز را می دهم.»

محمود و سهیلا قاچاقی می رفتند بیمارستان. یکی از پرستارها را چشته خورش کرده بودند. جلو پدر، که نه حرفی می زد و نه چیزی می خورد، می نشستند نگاهش می کردند. او هم نگاهشان می کرد. چشمهایش گود رفته بود. نگاهش همیشه منتظر بود و صورت پوشیده از چروک، رگ و مو یرگ، سوراخ سوراخ شده بود. وقتی که به خانه بر می گشتند، همان تلفنها تکرار می شد. تا اینکه یک روز تلفن زنگ زد. همان صدا پای تلفن بود. ایندفعه گرفته و مؤثر بود ولی باز هم حالت مکش مرگ‌منش را از دست نداده بود.

«منزل آقای شریفی؟»

«بله؟»

«اینجا بیمارستان است. با کمال تأسف آقای قربان شریفی امروز ساعت هشت صبح به رحمت ایزدی پیوستند. تسلیت مدیریت و کارکنان بیمارستان را بپذیرید. خواهش می کنم هرچه زودتر به بیمارستان تشریف بیاورید!»

محمود گوشی را گذاشت. محمود و سهیلا بلند شدند. سوار تاکسی شدند و بطرف حسن آباد براه افتادند. بیمارستان دو در داشت، از یکی زنده ها می رفتند تو، و از دیگری مرده ها را خارج می کردند. محمود از در زنده ها رفت تو، و رفت به دفتر بیمارستان. دکتر عبوسی پشت میز نشسته بود. دکتر محمود را فرستاد به حسابداری برای تسویه حساب. محمود به حسابدار گفت که می تواند برای آخر برج چک بکشد. انتظار داشت که چک یک استاد دانشگاه را بیمارستان بپذیرد. حسابدار گفت: «من هیچ کاره‌ام . مقررات بیمارستان است. جز پول نقد چیزی قبول نمی کنیم.»

«پس اجازه بدهید یک تلفن بکنم.»

«تلفن عمومی دم در بیمارستان است.»

اسماعیلی را مجبور کرد که از منزل رفقایش پول جمع کند و بیاورد. برگشت بیمارستان. دکتر عبوس از پشت شیشه متوجه او و سهیلا شد ، بلند شد آمد ، محمود را کنار کشید و گفت: «حالا که پدر شما رفته، خدا رحمتش کند، می خواستم پیشنهادی بکنم.»

«بفرمایید خواهش می کنم.»

«من استاد کرسی سرطان شناسی هستم. پدر شما یکی از بدترین سرطانها را داشت. من بودجه ای در اختیاردارم. می توانم جسد پدر شما را بخرم.»

«بله؟»

«مخارج بیمارستان را می‌پذیرم ، و جسد را منتقل می کنیم به مرکز . خدمت بزرگی است. باور کنید.»

محمود فکر کرد که چه فرق می کند ، پدرش زیر خاک باشد ، و یا زیر چاقوی مردی که می خواهد با مرگ تجربهٔ جدیدی بکند.

«اگر پدرم زنده بود شاید قبول می کرد. او آدم فوق العاده ای بود . ولی من معتقدم که مرده را باید به خاک بسپارم.» و بعد ناگهان به فکرش رسید که از دکتر سؤالی بکند: «شما می دانید «اوتوکتون» یعنی چه؟»

دکتر گفت: «نه ، نمی دانم. چی هست؟ نوعی حیوان ابتدایی است؟»

محمود گفت: «نمی دانم. شاید حیوان ابتدایی هم باشد. ولی از دو ریشهٔ یونانی ساخته شده ، «اوتو» و «کتون» . حتماً معنای کلمه اول را می دانید. به معنای «خود» است ، و«کتون» به معنای زمین است. ترجمهٔ تحت اللفظی کلمه می شود: «خود - زمین» ولی معنای واقعی اش این است که پدر من از خاک برخاسته ، به خاک هم بر می گردد. وظیفهٔ من این است که به وصیت برزبان نیامدهٔ او عمل کنم، و مردهٔ او را به خاک بسپارم.»

دکتر با محمود دست داد. محمود برگشت رفت پیش سهیلا. سهیلا مات و مبهوت ایستاده بود. محمود می دانست که به دکتر، احترامی را که باید نسبت به مرگ احساس می شد، القا کرده است. دکتر پدرش به محمود گفته بود که همه سرطان دارند ، وجود انسان میدان مبارزهٔ سلولهای زندگی با سلولهای مرگ است . «در مورد پدر شما رشد سلولهای مرگ از رشد سلولهای زندگی بیشتر شده. و هیچ کاری نمی توان کرد.» ولی محمود معتقد شده بود که تمام تلاش انسان برای این است که سلولهای زنده را آنقدر زنده نگهدارد که راز مرگ را درک کند و آن را از میان ببرد. به نظر او حتی همهٔ شعرهای بزرگ جهان در بارهٔ راز مرگ بود.

اسماعیلی آمد و پول هم آورد. صورت محمود را بوسید. خودش رفت حسابداری ، پول را پرداخت. تلفن کرد به مسگرآباد و آمبولانس خواست و بعد رفت از سر خیابان یک ماشین کرایه کرد با راننده. و آمبولانس که رسید به راننده اش کمک کرد که جسد را بگذارند پشت آمبولانس. و بعد گفت: «من شما را در مسگرآباد می بینم!» و پرید توی آمبولانس و کنار راننده نشست.

محمود گفت: «وصیت کرده که ببریمش قم.»

«می بریم. اول باید مسگرآباد جواز صادر کنند.»

سهیلا و محمود سوار اتومبیل کرایه شدند و اتومبیل پشت سر آمبولانس براه افتاد. آمبولانس وسط راه دو جسد دیگر هم برداشت. و بعد ، در مسگرآباد ، جواز دفن که صادر شد ، دو مردهٔ دیگر در کنار مردهٔ پدر گذاشتند. جنازه‌های قبلی را برداشته بودند. محمود اصرار کرد که خودش کنار رانندهٔ آمبولانس بنشیند. اسماعیلی زیر بار نرفت. و بعد بسرعت راندند تا قم، هیچ فکر نمی کرد که

آمبولانس بتواند چنین سرعتی داشته باشد.

وادی السلام قم چه شلوغ بود ! شلوغی دلگیری بود. محمود رفت یک قبر خرید. قبر چه ارزان بود! مردن چه گران! داشتند پدر را می شستند . اسماعیلی و محمود ، بیرون غسالخانه ایستاده بودند ، سیگار دود می کردند. سهیلا آرام گریه می کرد و انگار بر همهٔ مرده های وادی السلام گریه می کرد.

اسماعیلی گفت: « محمود بهتر است سری به غسالخانه بزنی ، ممکن است جسد پدرت با جسد دیگری اشتباه شود.»

اگر اشتباه بشود چه می شود ؟ همهٔ اجساد غسالخانه بفاصلهٔ چند دقیقه از هم به خاک سپرده می شدند. و خاک ، خاک بود ، و مرده ، مرده. چرا باید انسان اینقدر نگران مرده اش باشد؟

محمود رفت توی غسالخانه. غسال دستهایش را بالا زده بود. مرد کوچک اندامی بود، ولی با مهارت و قدرت جسدها را اینور و آنور می کرد . جسدها را از روی یک سکو بر می داشت ، یک یک لختشان می کرد و بعد یک یک درازشان می کرد روی سنگ ، می شست ، غسلشان می داد ، و سوراخهای تنشان را پنبه می چپاند ، چشمهایشان را می بست ، کفن را تنشان می کرد ، و بعد صاحبان جسد می آمدند و جسدشان را تحو یل می گرفتند ، می رفتند.

غسال خطاب به محمود گفت: «مال تو کدام یکی است؟»

محمود مرده ها را نگاه کرد ، شسته رفته بودند ، تروتمیز ، همه معصوم و بی آزار ، ولی پدرش بین آنها نبود.

غسال به کمکش آمد: «نصف صورتش سوخته بود؟»

محمود اول گفت: «نه» و بعد که به اشتباه غسال پی برد ، فهمید که اشتباه کرده که گفته است نه. گفت: «آره! آره!»

حتماً غسال فکر کرده بود که صورت مشدی قر بان سوخته که آنطور سوراخ سوراخ شده.

غسال گفت: «آنجاست! آن گوشه!»

محمود نگاه کرد: یک جفت چشم آبی گشاد از اعماق حدقه های استخوانی توی چشمش زل زده بود. چشمها تا بی نهایت منتظر بودند. انگار مدام به یک در بسته دوخته شده بودند و امیدوار بودند که در باز شود و یک نفر بیاید تو ، و خبر خوشی بیاورد. پر معناترین نگاه عالم از نظر محمود این نگاه بود. نگاه از جسد استخوانی و زرد و ازپاهای دراز و شق پدر با ناخنهای نسبتاً بلندش دور بود. انگار برای خود وجود و حضور مستقلی داشت. محمود ارزش چشم یک انسان را فقط پس از مرگ پدرش فهمید ، و بعد غسال آمد و پلکهای جسد را انداخت و جسد را کفن کرد. محمود ، بهت زده ، مراسم را تماشا می کرد. بعد ، به چهار نفر که دم در منتظر بودند اشاره کرد که بیایند جسد را بردارند. جسد را روی تابوتی گذاشتند و بیرون آوردند. محمود بیرون آمد ، و بعد اسماعیلی آمد پیشش ، و با سهیلا. محمود و اسماعیلی با هم رفتند به نماز ایستادند. و نماز که تمام شد، تابوت را به کمک دوسه نفر دیگر بلند

کردند. تابوت را از روی قبرهای دیگر عبور دادند تا رسیدند به جایی که قبرهای خالی آماده بود و جسدهای کفن شده را ردیف چیده بودند. محمود کاغذی را که از دفتر وادی السلام گرفته بود، داد دست گورکن. گورکن کاغذ را داد دست آدمی که بالای گور ایستاده بود، و فقط شباهت به آخوند داشت. گورکن پرید توی قبر. پس این قبر پدرش بود؟ قبر، عمیق و تنگ و باریک می نمود. محمود برگشت دنبال اسماعیلی گشت. اسماعیلی داشت صدقه می داد. و بعد اسماعیلی آمد کنار تابوت ایستاد. گورکن از آن تو گفت: «بدهید بیاید!» محمود بالا سر کفن را گرفت و اسماعیلی پای کفن را و جسد را دادند بغل گورکن. جسد بسیار سبک بود. جسد را آهسته پایین برد و گذاشت ته قبر، و بعد دستش را انداخت، با مهارت گره های کفن را باز کرد، صورت پدر را در آورد، گذاشت روی خاک، و بعد آجری پیدا کرد و آجر را گذاشت پشت سرش، دست چپش را گذاشت روی شانهٔ چپش و شروع کرد به حرکت دادن جسد. محمود تعجب می کرد که چرا اینقدر محکم تکانش می دهد، و بعد کسی که کاغذ را از دست گورکن گرفته بود، پرسید: «اسمش چیست؟»

محمود گفت: «قربان.»

«اسم پدرش؟»

«احمد علی.»

و بعد مرد کاغذ بدست گفت: «اسمع افهم یا قربان بن احمد علی.» و سه بار همان جمله را ادا کرد و بعد جمله های مفصل دیگری گفت. گورکن بیرون پرید، قبر را پوشاند، خاک ریختند و قبر را کاملاً پر کردند. پدر، دیگر نبود.

محمود و اسماعیلی و سهیلا دوشادوش هم از قبرستان آمدند بیرون. از پشت غسالخانه براه افتادند. اسماعیلی دستش را گذاشت روی بازوی محمود. محمود برگشت. اسماعیلی سنگتراش میانسال را در میان سنگهای جور واجورش نشان داد.

«بهتر است یک سنگ قبر سفارش بدهی.»

سه نفری رفتند جلو. محمود سنگ سفیدی را انتخاب کرد و به اسماعیلی و سهیلا نشان داد. هردو تأیید کردند که سنگ خوبی است.

محمود به سنگتراش گفت: «ما این سنگ را می خواهیم.»

سنگتراش گفت: «باشد. اسم و مشخصات مرحوم را بنویسید بدهید به من. اگر شعری، یا آیه ای هم می خواهید، آن را هم بنویسید.»

محمود اسم و مشخصات پدرش را نوشت، و بعد ناگهان به یاد شعری افتاد که پدرش می خواند. چطور این شعر پس از گذشت سالها ناگهان به ذهنش رسیده بود؟ یادش نبود که پدرش این اواخر شعر را خوانده باشد. هرچه بود مربوط به دوران در بدری اواسط عمرش بود، و نه اواخرش. شعر را در زیر اسم و مشخصات نوشت، داد دست سنگتراش، و بعد پرسید: «چقدر باید تقدیم کنم؟»

سنگتراش کاغذ را به محمود پس داد.

«متأسفم آقا، دستوردادند که چیزی به ترکی روی سنگهای ننو یسیم.»

«از لهجه ات معلوم است که توخودت هم ترکی.»

«خوب؟ دستور دادند که ننو یسیم، چه بکنیم؟»

محمود یک اسکناس صد تومانی در آورد گذاشت توی دست سنگتراش.

«حالا اگر بنو یسی، چه می شود؟»

«بازرس می آید، سنگ را برمی دارد می اندازد دور، با این وضع، اگر می خواهی بنو یسم؟»

محمود گفت: «توبنو یس، چکار داری؟ ببرخودت نصب کن روی قبر.»

احساس می کرد که دور انداختن سنگ بوسیلهٔ بازرس به عقل جور در نمی آید. حتماً اعتراض می کردند، ولی سنگ را دور نمی انداختند، و یا فقط شعر راپاک می کردند.

و راه افتادند. اسماعیلی گفت: «چی نوشتی؟»

محمود شعری را که نوشته بود خواند:

«من گلنده گیلا نارلار گولودی

جوان عمروم غربتلرده چورودی.»

اسماعیلی پرسید: «معناش چیه؟»

محمود ترجمه کرد: «وقتی که من به اینجا آمدم، درختان آلبالو گل کرده بودند. جوانیم درغربت و در بدری پوسید.»

وقتی که به ماشین کرایه رسیدند، اسماعیلی هنوز داشت گریه می کرد.

۱۳ــ کلید و خاک

کلید بزرگی در دستش بود. کلید را انداخت، دری را باز کرد، وارد شد. اتاق خالی خالی بود. هیچ چیز وجود نداشت. هیچ چیز. دراز کشید و سرش را گذاشت روی کف اتاق، گوشش را چسباند به زمین. گوش کرد. زیرزمین، اول کوچکترین حرکتی نمی کرد، بعد صداهایی بلند شد. انگار از زیرزمین هزاران ارابهٔ بزرگ حرکت می کرد. ولی از آن واضح تر بود. مثل این بود که پرنده های سلیمان، همه با هم دریک آسمان زیرزمینی پرواز می کنند، و بعد به چشم خود، بخشی از معجزه ها را دید: همهٔ آینه‌چشمها خود را به قرقیها می زدند. قرقیها با غرور پرواز می کردند. «لام» می رفتند، ولی حمله کننده ها، این بار، نه قرقیها، که آینه‌چشمها بودند. خود را می زدند به قرقیها، و می افتادند. بالهای قرقیها مثل آهن بودند. موقعی که «لام» می رفتند، بالهاشان مثل آهن می شد. اصابت سریع وپروانه وار آینه چشمها به قرقیها آنها را تکان نمی داد. قرقیها چرخ می زدند.

بعد، زیرزمین به حرکت در آمد. انگار در زیرزمین شهرها بودند، با پلها، خیابانها، میدانها،

خانه‌ها ، و اداره‌ها . مردم ، هلهله کنان می آمدند ، آواز می خواندند و سرهاشان می خورد به سقف زیرزمین . ناگهان میلیونها منقار کوچک به جدار داخلی خورد. پوست زمین کاهیده بود، و تنک و نازک بود. جدار زمین ترک برداشت ، و همهٔ آنهایی که آن زیر مانده بودند بیرون پریدند. صدای پدرش در تلفن می گفت: «قیامت است! قیامت است!» و قیامت شروع شد و قرقیها روی پشت بامهای شهر سقوط می کردند. و پشت بامهای شهر پوشیده از نعش قرقی بود.

و بعد دید که سهیلا و گلناز نمی توانند معاصر ماهنی و سلیمان نباشند. نمی توانند معاصر ایشیق و صداقت ، و آن جوان خونین چشم سردخانهٔ بیمارستان ارتش نباشند ، و او خود نمی تواند معاصر آنان و معاصر پدرش نباشد. و بعد صدای پدرش را بروشنی شنید:

«پاهای هزاران هزار جوان بر کف آجرفرش این حمام خواهد افتاد. ولی زمین به آنها وعده داده شده. زمین از آن آنهاست.»

صورتش را بر زمین چسباند. لبهایش را روی آجر گذاشت. خواست ببوسد. نفهمید توانسته است ببوسد یانتوانسته است. آهسته گفت: «خاک!» وماند.

آواز کشتگان (زمستان۵۳—زمستان۵٤)

چاپ سال ٦١

شعرها

از:

آهوان باغ

(۱۳۴۱ـ۱۳۳۵)

تبر

من تبر در دست
با سودای کشتن در نهان مغز
کنده های کهنه و پوسیدهٔ این جنگل تاریک را یکسر
خرد خواهم کرد

با تبر در دست، در جنگل
هر چه را نامی ز برگ و ریشه و شاخه ست، خواهم کند

من تبر در دست، خود در رقص
هر چه را خورشید را از دیدگان تو نهان کرده ست در هر صبح، در هر روز خواهم کند

من تبر در رقص، خود در رقص،
کوه و آسمان و زنده ها و مرده ها در رقص،
هر درختی را که بر چشمان تو این روشنی را تیرگی کرده ست خواهم کند

من، تبر در رقص، خود در رقص،
خونم با جنون خشم من در رقص،
جنگل را از قلب خاک خواهم کند

در بیابانی که جنگل بود روزی، جنگلی تاریک
من تبر را دور سر در رقص خواهم کرد
تا کران بیکرانی، خواهمش انداخت
من، تبر در رقص، خون در رقص،
تیغ را خورشید خواهم کرد بر هر صبح، بر هر روز
دسته را ریشه برای جنگلی تازه، برای جنگلی پرنور

من
تبر در رقص
خون در رقص
من در رقص

هار

و بهنگام غروب،
دشت را نور فرا می گیرد

و بهنگام غروب
که سگان دل من
زدرون دل من زوزه کشان می آیند
به درون دل من،
آفت تیرگی شب ها را
به نفس های سیه می یابند

دشت را نورفرا می گیرد

و چو دیوانه سگان،
من تنهای غرو بی پرنور،
تشنه بر آب
و بیزار از آب
تشنه بر نور
و بیزار از نور
به سوی لانهٔ شب می آیم
به سوی تیرگی لانهٔ شب می آیم
وسگان دل من
زدرون دل من زوزه کشان می نالند
زدرون دل من
به سوی تیرگی لانهٔ شب می آیند

دشت را دشت فرا می گیرد

و چو دیوانه سگان
و بهنگام غروب

آواز

من نمی دانم
پشت شیشه، زیر برگان درختان

این چه آوازی است می رانند عاشق های قایقران به سوی من؟
این چه آوازی است می خوانند سوی من؟
و نمی دانم کنارم زیر ابر آتشین نور
کیست می خندد چومستان در سکوت شب به سوی من؟
کیست می گرید چومجنون در پناه عشق سوی من؟
و نمی دانم ز روی دیده ام گه رام و گه ناآرام،
کیست می رقصد به سوی این دل آرام، ناآرام؟

مغز من کوهی است، این آواز
جوشش یک جو یبار سرد ازژرفای تاریکی است

برف این آواز،
ذرّه ذرّه می نشیند بر بلند شاخه های پیکرم آرام
شاخساران درخت پیکرم از برف،
میوه هایش برف،
چون زمستان های دور کودکی، دنیای من، رؤیای من، پر برف

من نمی دانم چه دستی گاهوار عشق ما را می تکاند
و نمی دانم که این ناقوس های مهر را در شب،
کیست سوی بازوان و دستهایم می نوازد؟
کیست از اعماق تاریکی به سوی صبحگاه نور می آید؟

پشت شیشه، زیر برگان درختان، من نمی دانم،
این چه آوازی است می رانند عاشق های قایقران به سوی من؟
این چه آوازی است می‌خوانند سوی من؟

لحظه

ناگه از آفاق دور ناشناس،
برق توفان ظلمت شب را شکافت
و زمین لرزید
و تنم از تارکش تا پای
چون درختی برق خورد، تیر خورده، در هوا
از میان بشکافت
از میان این شکاف
روح تو بیرون پرید،
اکنون
قطره های سردباران در شب نمناک
بر سر خاکسترم یکریز می ریزند
و درختان دگر در جنگل تاریک این دنیا
نمی دانم چرا خاموش می گریند

برهنه ای در چار راه

به جز دو دست من، دو چشم من، لبان من
به جز دو دست او، دو چشم او، لبان او
کس از کسان شهر را خبر نشد
که من مکیده ام ز قلب او، هزار آرزوی او
کس از کسان شهر را خبر نشد
که این درخت خشک را
من آفریده ام

کس از کسان شهر را خبر نشد
که آبشار شیشه ها فرو شکست و ریخت

و یک زن از خرابه های قلب من رمید
و مردی از خرابه های قلب او گریخت

به جز دو قلب ما، درون خانه ای ز خانه های شهر،
کس از کسان شهر را خبر نشد
که کشتن است عشق، عشق کشتن است
کس از کسان شهر را خبر نشد
که مردن است عشق، عشق مردن است

کنون برهنه ایستاده ام میان چارراه شهر
شفای من، درون خانه ای زخانه های شهر نیست
شفای من درون قلب عابران چارراه نیست
شفای من درون ابرهای روی کوههاست
شفای من درون برفهاست

برهنه ایستاده ام میان چارراه شهر
و نعره می زنم: «ببار! هان ببار! هان ببار، ابر!
که گرچه مرده قلب من، ولی نمرده روح من
ببار! هان ببار! هان ببار، ابر!»

دشنه

به قصد کشت می زنم بلند نوک دشنه را به خود
تو خود برو ستاره یا فرشته باش!
بلند نوک دشنه را به خود به قصد کشت می زنم!

به کرکسان شب بگو!
پس از طواف من به نیمه های شب،
مرا به صبحدم زهم درند و خون خورند
وتکه پاره های پیکر مرا
به روی جاده ها رها کنند
به عابران جاده ها بگو
که ردّپای من
زسنگفرش جاده ها جدا کنند

توخود برو ستاره یا فرشته باش!
بلند نوک دشنه را به خود به قصد کشت می زنم!

بمن بگو

بمن بگو، بگو،
چگونه بشنوم صدای ریزش هزاربرگ را زشاخه ها؟
بمن بگو، بگو،
چگونه بشنوم صدای بارش ستاره را زابرها؟

من ازدرخت زاده ام
توای که گفتنت وزیدن نسیم هاست بردرختها
بمن بگو، بگو،
درخت را که زاده است؟

مرا ستاره زاده است
تو ای که گفتنت چوجو ببارهاست، جو ببارهای سرد
بمن بگو، بگو،
ستاره را که زاده است؟

ستاره را، درخت را توزاده ای
تو ای که گفتنت پریدن پرنده هاست
بمن بگو، بگو،
تورا که زاده است؟

درپائیز

شاخه ها را زده اند
برگها را به زمین ریخته اند
وشنیدم که زنی زیرلبش می گفت:
«تو گنهکاری»
باد باران زدهٔ زرد خزان
«توگنهکاری»

دل من جنگل سبزی بود
ودرآن سربهم آورده درختان بلند

شاخه ها را زده اند
برگها را به زمین ریخته اند
وشنیدم که زنی دردل من می گفت:

«تو گنهکاری،
باد باران زدهٔ زرد خزان
«تو گنهکاری»

قدرت

من به تنهائی
می توانم با هزاران مرد
رزم آغازم

می توانم مشت خود را درمیان چارراه شهر
بر عبوس چهرهٔ خورشید بنوازم
می توانم انڈهان زیستن را
درمیان کوچه های شهر
زیر پای رهروان خسته اندازم

می توانم پشت شیشه، ساده بنشینم
زندگی را از وراء چشمهای گربه ای بینم

می توانم زیردستان سپید تو
کودکی با چشم های بسته باشم من
شیر نوشم از نوک پستان گرم تو
می توانم کودکی باشم، شفا یابم

می توانم گرم و سنگین،
برفراز تخته سنگ شب بخوابم، دیگر از آن پس نخیزم باز

می توانم چشمهایم را،
زیب منقار بلند لاشخواری پیر گردانم

می توانم روسپی ها را
با سرودی پاک گردانم

می توانم شیر باشم
-خورده شیر ماده شیری پیر-
می توانم آهوان را بر فراز تپه ها آواره گردانم

می توانم گوشهٔ میخانهٔ مغزم
تا هزاران سال و قرن دور
با سیاهی های چشمانت بیندیشم

می توانم بخت خود را در کف دستان تو خوانم

کندوان قلب خود را می توانم من
خانهٔ زنبورهای عشق گردانم

می توانم در سحرگاه زمستانها
در میان کوچه های شهر بگریزم
و صدایم منعکس در انجماد خانه های شهر
نعره بردارم که اینک آفتاب آمد، که اینک آفتاب آمد
وصلا بردارم: «ای مردم!

مردم، ای مردم!
لحظه ای بر تیغه های بامهای خانه هاتان بنگرید!
کافتاب از آسمان آمد
آفتاب آمد!»

می توانم من به تنهائی شفا یابم

درخت

درختان
بلند
بلندتر از تمام انسانهای سر بی شهر
بلندتر از تمام دیوارهای سر بی شهر
درختان
بلند

وتو
بلندتر از تمام درختان جنگل
درمن
روئیدی

و اکنون من توام
من یک درختم
بلندتر از تمام درختان دنیا

عاشق

من فکر می کنم که اگر یک بار
پیراهن سپید تو را پوشم
و بر فراز تپهٔ داغ روز
مصلوب مرگ گردم و خون من
بر خاکهای پاک زمین ریزد
با آخرین تب نفسم، پرعشق
فریاد می زنم به زمین خویش:
من عاشق تمامی انسانها
من عاشق تمامی جنگلها
من عاشق تمامی برگانم

فریاد می زنم به زمین خویش
با آخرین تب نفسم، پر عشق

آهوان

هزار چشم گشودند و شاخ رقصاندند
فراز تپه هزار آهوی بلند اندام
به عشق مهر گشودند باز وان، چیدند
ستارگان کبود سپیده را آرام

فراز خاک بجنبید تپه ها، سرمست
نشست مهر به روی هزار جلگه و دشت
ز تپه ها بچریدند و باد سان رفتند
هزار آهوی زیبای آفتاب اندام

فراز کوه چو روئید مهر، خسته ز راه
بکوفت باد بر او، صخره های ابرسیاه
خمید مهر و شکست و درون چاه افتاد
نواخت طبل غروبش به نام بر هر بام

هزار چشم ببستند و شاخ بشکستند
زقهر مهر هزار آهوی بلند اندام
شکفت بر سر خاموش تپه ها، بر خاک
ستارگان سپید شبی سیاه، آرام

از:

جنگل و شهر

(۱۳۴۲)

جنگل و شهر

لحظه ای بعد از غروب
قلب معشوقم به کنجی از قفس، از خانه پا بیرون نهادم
و قفس در دست
برفراز جاده ای که جنگلی را از میان تپه ها می کند
راه افتادم به سوی شهر

از همه جای شب جنگل، سرود آشنائی را
می شنیدم خوب
می شنیدم نغمهٔ رنگین جهان برگها را از طریق گوش های چشم ها
لمس می کردم تحرک های مرموز گیاهان را
و زمین گهوارهٔ شب را تکان می داد
زیر پاهایم

خویشتن را چون گیاهی سبز تسلیم نسیم سرد می کردم

می شنیدم در مه جنگل
در درختان مرغ ها آواز می خوانند

گاه نجوای نسیم
همچونجوای زنی عاشق درون شب
می گذشت از لابلای شاخه های جنگل تاریک
شاخه ها و برگها، با مرغ ها آواز می خواندند

زین ستاره زان ستاره‌ی شب،
می شنیدم من صداهای بلورینی

دست نامرئیّ شب
خوشه ای از جنگل خاموش ساخت
خوشه را در دامنم انداخت
باز کردم باز وان قلب خود را سوی آن خوشه

هستی من، هستی شب بود و جنگل بود
گوییا جنگل زناف روح من روییده بود
گوییا جنگل زنی بود و به روی بسترش خوابیده بود
گوییا جنگل مرا می خواست

گوییا جنگل چوخطّی از خطوط عصرهای مرده بود
و زبان این خط کهنه
گوییا قلب روانم بود

من زبان ناطق جنگل
من زبان ناطق دنیای شب بودم

من به روی رود شب چونان پلی بودم
این سر پل ساحل احساس
وان دگر دشتی زاندیشه

خون من، خون گیاهان بود
بر سر هر رگ هزاران مرغ
هر چه می گفتند و می خواندند، با من بود
من تمام خوابهای خویشتن را با حقیقت های جنگل رو برو دیدم

چشم من آب زلال چشم حیوان های جنگل بود
و گیاهان، ریشه هاشان در تن من بود
و زمین در زیر پایم بود،
می شنیدم لیک،
جنبش آن را به روی شانه های خویش
من جهان را شستشو می دادم از ناپاکی اش
من زمان قابل لمس زمین بودم
من زمین قابل لمس زمان بودم

عقل من دیوانه بود
مغز من در قلب من جا داشت
گوییا دیوانگی قلب
بر سراپای شب جنگل تسلط داشت

راه می رفتم درون جنگل مرموز
سوی بی پایانی احساس
و درختان راه می رفتند

خون من، اندیشهٔ جاوید بود
و همه اشیاء شب در من
زندگی آغاز می کردند

من طبیعت را چنانچون ماده حیوانی که فرزندان خود را
با زبانش شستشو می داد، می دیدم

از میان شانه هایم کاج های سبز می رستند
سوی سوسوهای اخترها

سجده می کردم به ابهام شب مرموز
شب
جامه هایش را به زیر پای خود می ریخت
من درون حجلهٔ جنگل
لخت می دیدم همه جای شب مرموز را چون روز

آه، ای دیوانگی های دو چشم من!
آه، ای دیوانگی های دو گوش من!
آه، ای دیوانگیّ مغز و قلب من!
روح من زنجیری سحر شما دیوانه هاست!

* * *

لحظه ای بعد از غروب
من قفس در دست
برفراز جاده ای که جنگلی را از میان تپه ها می کند
راه می جستم به سوی شهر

در دل جنگل
یک پرنده ناگهان از شاخه ای پر زد
در فضای بیکرانی پر زد و پر زد
و سپس آرام آمد بر سرم بنشست
چشم هایش را به راهم دوخت
سایهٔ فانوس های سبز رنگ چشم هایش را
برفراز جاده ام انداخت
ناگهان
او سرودش را چنان سرداد سوی مرغ های دیگر جنگل
و سرود او چنان از مغز من، بر قلب من، وز قلب من، بر پای من بارید
و رگانم را به رقص آورد
و زمین و جنگل و شب را گرفت
و زمین و جنگل و شب را به رقص آورد
که قفس را باز کردم با دو دست خو یش
و صدایم با صدای آن پرنده در فضا رقصان
گفتم: «ای معشوقهٔ من، این تو، این جنگل!
می توانی بال و پر گیری به سوی شاخه های سبز!»

قلب معشوقم ولی کنج قفس خوابیده بود
من نمی دانم چرا معشوق من در شب
با دگر مرغان هم‌آوازی نکرد آغاز؟

آن پرنده بر سر من در شب جنگل چنان آوازهایی خواند
که صدایش جمجمه م را مثل شمشیری
از میان بشکافت
و پرنده در دل مغزم نهان شد پاک
چشم هایش چشمهایم، بالهایش بازوانم شد
من به راه افتادم آنگه، تندتر از پیش

از فراز جاده‌ای که جنگلی را از میان تپه ها می کند
و بهنگامی که دیدم مرغ برفی سپیده،
از کنار تپه ها برخاست
و زسپیدی ها پلی شد در میان آسمان و خاک
جاده پایان یافت
من قفس در دست
ایستادم بر فراز تپه ای، آرام

و سپیده همچنان دریاچه ای سرمست
در میان آسمان و تپه ها استاده بود
و سبکتر از پرنده، باد و باران بود
و سپیده همچو ارواح هزاران تپهٔ پر نور بود
که به سوی آسمان سرد می رفتند
ابر می شد مرغ برفی سپیده در فضای باز
و سپیده همچو موهای سپید پیرزنها بود
پیرزن هایی که از چشم سیاه و تیره شان، کم نور
کور سویی در فضا گم می شود

ایستاده بر فراز تپه ای، آرام،
جامه ای از برف پر نور سپیده بر فراز شانه های من
ناگهان تیری به پیشانیم خورد
و نگاهم را میان تپه ها و آسمان آویختند
خون پیشانیم روی برف ریخت
خون پیشانیم روی تپه های سرد ریخت
و سپیدی رنگ سرخی یافت
مشت خورشید، آسمان کاغذی را پاره کرد

* * *

ایستاده در میان ناچار راه شهر، خشکیده
پیکری می گفت:

«هرچه باداباد!
هیچکس پایان این روزچنان شب را نمی داند!»

سنگ سنگینی به زیر پای پیکر بود و خود می خواند:
«هرچه باداباد!
اسکلتها را بسوزانید
و قفس هایی بسازید آهنین و سخت
از برای زندگان شهر!»

بازمی گردم!
پیکر دیوانه می گوید:
«هرچه باداباد!
هیچکس پایان این روزچنان شب را نمی داند!»

آی پیکر، گوش کن با گوشهای مفرغین خویش
من نمی میرم!
درمیان چارراه سینه ام، چون بمب ساعت دار،
قلب من در انتظار آخرین لحظه ست،
می توانم منفجر گردم به سوی تو
می توانم این جهان را منفجر سازم!

من نمی میرم!

درمیان چارراه شهر
گر مرا آتش زنند

گر مرا خاکستری ناچیز گردانند
باز می گردم درون باد سوی دست های مفرغین تو
سنگ چخماقم که با یک اصطکاک گرم روشن می‌کنم شب را
لیک من هرگز نمی میرم!

گر بروی چهره ام، یا مغز، یا قلبم،
سرب داغ مرگ را ریزند
حلق آویزم کنند از آسمان شهر
و زبانم را بریده سوی کرکسها بیندازند
باز می گردم به سوی تو درون ابر
لیک من هرگز نمی میرم!

گر مرا در یک قفس بنهند و اندر شهر
همچو محکومین بگردانند
یا هزاران تن،
سنگبارانم کنند
باز می گردم به سوی بازوان مفرغین تو
مردهٔ من در درون زندهٔ دیگر
زندهٔ من در درون مردهٔ دیگر
من نمی میرم

آی پیکر، گوش کن با گوشهای مفرغین خویش:
روزگاری بود نعل اسبها را می شنیدم در شبی تاریک،
که به سوی شهر بی نامی روان بودند
روزگاری بود می دیدم که سگهای سیاه هار
قلبها را در خیابان پاره می کردند
روزگاری بود می دیدم که زنها را

زنده زنده، جای سنگ و خشت در دیوار می چیدند
روزها و سالها و قرنها، در جاده های بی پناهی زندگی کردم
در شفقها و فلقهای همه اعصار
چشم ها را تا گشودم، مردگان را برفراز دارها دیدم
چشم را بستم، دعا خواندم

آی پیکر گوش کن با گوشهای مفرغین خویش:
گرچه من کشتن نمی دانم،
لیک مردن نیز نتوانم
من کلاهی از صداقت می نهم بر سر
و بهار این جنونم را
سبز می گردانم از آفاق تا آفاق

آی پیکر، گوش کن با گوشهای مفرغین خویش:
من هزاران چشم و دل دارم
وز هزاران جاده و جنگل
بر وجودت راه می یابم

می توانی تونگاهت را
همچو حیوانی بگردانی ز چشم من به سوی دیگران در دور
لیک چشم من، ز پشت گردن تو، بر نگاهت راه می یابد
و تو را دیوانه می سازد.

آی پیکر، گوش کن با گوشهای مفرغین خویش:
گرچه شبها پیر می گردی
گرچه در اطراف تو اشباح خاموشی

با هزاران ناخن و انگشت نامرئی
آن ردائی را که نامش مرگ باشد
برتنت آرام می دوزند

لیک می دانی،
قلب من در چار راه عشق
جاودانه ایستاده ساکت و صامت
مشت من گر باز گردد، آفتابی بر ملا گردد
پای من گر راه افتد، جاده ها پر نور می گردد

من نمی میرم
و صدای من نمی میرد

من کسی هستم که خود را می شناسد
نام من نام هزاران جاده است
سوی بی پایانی خورشید

من نمی میرم

در میان چار راه سینه ام چون بمب ساعت دار،
قلب من در انتظار آخرین لحظه ست
می توانم منفجر گردم به سوی تو
می توانم این جهان را منفجر سازم

من نمی میرم، نمی میرم، نمی میرم!

* * *

آی، ای فوارهٔ میدان تنهایی!
درمیان چار راه سینه ام آرام می خوانی

راستی را سرب می گردم
و صدایم سرب می گردد

گوش کن ای ناشنیده نعرهٔ مستان!
سرب می خوانم

من درخت نعره ام را ریشه کن می سازم از اعماق این سینه
با توام ای سنگ، ای دیوار، ای همسایهٔ سنگی!
ساغر روح دلیرت را،
پر کن از آواز عشق من!
با توام ای ناشنیده نعرهٔ عشاق!
من تمام دستهایم، چشمهایم سرب می خواهند!
اندرونم سرب می خواهد
آی، ای فوارهٔ میدان تنهایی!
سرب می خوانم

باتوام ای ناشنیده نعره عشاق!
روسپی ها را بگوخود را بیآرایند
چون عروسکها

روسپی ها، روسپی ها، روسپی ها!
خو یشتن را چون عروسکها بیارایید!

من ز بازار شب تاریک،
سوی شهر روشن چشمانتان راهی ز پاکی بازخواهم کرد

روسپی ها، روسپی ها، روسپی ها!
خویشتن را چون عروسکها بیارایید!

* * *

قایق من در شفق لنگر می اندازد

آه، ای ابر طلا اندودهٔ خاموش!
قایق من در شفق لنگر می اندازد

لانه های آهنین شهر نورانی است
قایق من در شفق لنگر می اندازد

گوییا در غرب می سوزد هزاران قلعه در شعله
قایق من در شفق لنگر می اندازد

سایه های ابرها، بر چهرهٔ ما زندگان شهر
قایق من در شفق لنگر می اندازد

روسپی ها، روسپی ها، روسپی ها!
خویشتن را چون عروسکها بیارائید!

قایق من در شفق لنگر می اندازد

از:

شبی از نیمروز

(۱۳۴۳ـ ۱۳۴۱)

پس ازپایان

عشق، قلبی است درون دل بیدار زمان
به شبی درباران

راستی را به شبی درباران
چه کسی با همه گلهای زمین
قلب خاکستری ما را باز
سرخ خواهد گرداند؟

چه کسی از لب و از نوک زبان همهٔ کودکها،
در زمان های پس از ما و پس از حادثه های ما
نام فرّار تورا خواهد خواند؟

راستی در دل خود ننهفتم
سکه ای را که به یکسوش نگاهی ست زتو
و سوی دیگر آن نام کسی هست نبشته با گل؟

هیچکس از دل ما آگه نیست!

بگذار از پس دیوار زمان
آخرین خوشهٔ گلهای زمینم را
روی پاهای تو بگذارم

حکایت

هزار دسته خارخشک را هزار مرد
به نام یادبود عشق های سرد
به دختران با کره سپرده اند

هزار مرد گفته اند:
«گل سیاه قلب ما حکایت شبان تیرگی است
گل سیاه قلب ما حکایتی ز تیرگی است»

هزار اسب شیهه زن چنان ز جاده رفته اند
به یک جهش، چنان قلاع سهمگین وهم را به زیر سم نهفته اند
که گوییا هنوز هم در آسمان گوشهایمان
صدای سم چنان ستاره می پرد
صدای سم چنان ستاره می رود

چه روزگار غنچه های تیرگی است!
که دشمنم به دشنه ای دریده سینه های مادرم
برادرم به خنجری، سر پدر بریده است
و دوستم به خواهرم، به نام یادبود عشق
هزار دسته خارخشک داده است

امت تو

می شنیدم دیشب از باران
نام پاک آن کتاب آسمانی را
کزمیان آبها جبریل رعد و ابر
از برای دستهایت هدیه می‌آورد

راستی معشوق من، جز این درختان برهنه،
امتی دیگر نداری تو؟

صبح را جاری کن!

تو که تاریکی را خوش داری
روی تاریکی، تاریکی دیگر مفزای!

تو که می‌گویی چشمانت
مثل دو بال بزرگ است به تاریکی شب
روی تاریکی، تاریکی دیگر مفزای!

آبها را جاری کن!
آبها را- می گو یم-
آبها را جاری کن!
تا که تطهیر شو یم از سر تا شانه وتا پاشنه ها

آبها را جاری کن

آبها را- می گو یم-
صبح را بر همه جا جاری کن!

زمین و من

اینک از مرز کهنسال زمین و دریا
صخره ها نام مرا می خوانند
نام من ساحل و آب است و شن و خورشید
صخره ها نام مرا می دانند

چو بدستی است مرا نامش، عشق
که به کف می فشرم، می رقصم
جنگلی از دل و از دیدهٔ من می روٰید

روزنه های تنم بندرهاست
همه موهای تنم روشن، چون فانوس
چون چراغان درخشان هزارن بندر
و هزاران قایق
روی برتافته از گرداب
بسوی ساحل آسایش من می‌آیند
و هزاران مرد
همه می گو یند:
مهر بانتر زتو ساحل نبود در آفاق!

من زمینم که به اطراف خودم می چرخم

و تمامیت اقیانوس
– با هزاران پَرِ مواج و سپیدِ آب
بال می گیرد و می گسترد از سینه، سوی شانهٔ من تا سر
غرق می گردم در مَدِّ خو یش
غرق می گردم و در خو یش فرو می روم آرام، آرام
و بهنگام ظهور جزر
منم آن پا ک جزیره که شوم از دل دریا بیرون
جامهٔ فجر زاندام خودم دور کنم
و سپس سردهم آوازم را:
«چیست در بال تو ای مرغ سپید آب
که نگاه دل و روحم را
بسـوی پهنهٔ دریا برده است
و مرا همچو نسیمی که به پرواز درآید با ابر
بال داده ست و به پرواز در آورده ست؟»

من دعا می شوم اندر روز
و مسخّر شوم آرام هوا را با سحر
استوا پوست تهی کرده به پشتم چون مار
می پرم تا سرِ برج ظهر

و بهنگام غروب
این صدایی است که من می شنوم از خورشید:
«کوچ کن! کوچ کن! ای مرد شفق در دور
که شب آواز تو را بشنیده ست!
کوچ کن! کوچ کن! ای مرد شفق در دور!»

غرق می گردم در مُدِّ خو یش

غرق می گردم و درخو یش فرومی روم آرام، آرام
من زمینم که به اطراف خودم می چرخم

از: یادهای بامدادان
۱٤

من خوابهایم را
با هیچکس دیگر نخواهم گفت

بگذار گلهای درونم
درعمق گلدانها بخشکند

من خوابهایم را
با هیچکس دیگر نخواهم گفت

بگذار بارانها زاوج آسمانهای درون من ببارند

من خوابهایم را
با هیچکس دیگر نخواهم گفت

از کولیان بی سروسامان بخواهید:
تقدیرما با بادها گو یند

تقدیر ما با آبها خوانند

من خوابهایم را
با هیچکس دیگر نخواهم گفت

۱۵

از دهکده های جهان من
بیراهه ها از سینهٔ متروک گورستان غم ها
با شاهراه شهرها پیوند می یابند

ما اشکهامان را فشاندیم
ما دستمال سبز و خیس خویشتن را
بر نرده های زنگدار این ضریح خالی از هر چیز بستیم

اما غروبی هست در بیرون و صدها مرغ بی نام
(شاید کبوترها و شاید چلچله ها)
در آسمان پرواز دارند

ما در غروب نامهامان اشکهامان را فشاندیم

۲۵

خورشیدهای پشت سر مانده

گرمی ندارند

من روزهای یادهایم را به بادی سرد بسپردم

خورشیدهای پشت سر مانده
گرمی ندارند

ای کوچه های زرنگار آینه گون جهان کودکی!
کو آن برهنه پای کودک
کز خنده هایش، آینه ها، خنده آگین بود؟
کو دستهای چون پرنده های زنده؟
کو باغهای عطر آگین غمی موهوم؟

من اسبهای چوبی خود را به سوی پرتگاهان شفق راندم
دیدم شبانگاهان وحشت را
دیدم که در آنجا
خورشیدهای پشت سر مانده
گرمی ندارند

شبی از نیمروز

کودکان اسکلتی ساخته اند
- از گل کاغذی و شیشه و شاخ و شانه-
و به خود گریه کنان می گویند:

«طرد کردیم زاندیشهٔ بیمار زمان
رقص رنگین واثیریّ عروسکها را
در زمانی که شب از ظهر می آغازد
آفتاب از سر این درهٔ ما همچو گلی مشکی
- بی که اندیشهٔ نوری گذرد بر سر او- می گذرد
شمع روشن بکنید!
تا که ما چهرهٔ خود را بشناسیم در آئینهٔ اشکال مهیب؟»

شمع روشن شد و روشن تر و دیدند عجب!
اسکلت توطئه چیده ست برای همگی
هر یک آئینهٔ خشمی است برای دگری
همه مبهوت زخود پرسیدند:
«راستی اسکلتی ساخته ما را همگی؟»

چون کلاغان سیاه،
- که شبانگاه به پرواز درآیند و بناگاه به تیری و درختی بخورند
کودکان جیغ کشان گفتند:
«شمعها را بکشید!
که زما اسکلتی ساخته اند!»

باغ و دریا

روی برگی
تونوشتی: باغ
روی یک قطرهٔ باران درشت
من نوشتم: دریا،دریا،دریا

و در آن لحظه زنی
چشمهایش را
به کبوترها
بخشید

برای پدرم

آن کبوترزده گنبدها
یادگاران کهنسال منند
توبگو در همه جا عود بسوزانند
توبگو بر همه جا آب بپاشند و گلاب
آن کبوترزده گنبدها
یادگاران کهنسال منند

بازمی گردم ازغرب
بازمی گردم ازشرق
بازمی گردم و خواهم ماند
غسل خواهم کرد
غسل درآب کبود حوض
از تصاویر جهانهای دگر
وزناپاکی فرسوده و پوسیده شمایلها
پاک خواهم شد
پاک ترازتن لرزنده ورقصندهٔ آب
پاک ترازتن عریان شباب روح
درزمانی که به خلوتکده ای
ایستاده ست چویک مرمرقائم به دعاخوانی صبح

* * *

بازمی گردم و خواهم ماند
بازمی گردم و خواهم ماند

مگر آن نقطهٔ زرین که توپا می فشری برخاکش
مرکز چرخ مدور نیست؟
مگر آن لحظهٔ دیدار برای تو و من، لحظهٔ میلاد مجدد نیست؟

بازمی گردم و خواهم ماند
آن کبوتر زده گنبده ها
یادگاران کهنسال منند

خواب مجنون

جشن چشمان تو شد آغاز
و سپس گلها
آنچنان وجدکنان خندیدند
که به منقار طلایی همهٔ مرغان
خنده را از همه جا چیدند
پرزنان، رقص کنان کوچیدند

پرده خود را به کناری زد
در، درخشان شد و بگشاد و سپس
جشن چشمان تو شد آغاز
روح، چون باغ شفق، شعله کشان بشکفت
گام برداشتی از گام درون باغ
غنچه ها پرده دریدند ز پرده سرمست
و شکوفان گشتند

خارها حتی
ناگهان گل کردند
تا به چشمان تو گویند: سلام
رنگها گام تو را تهنیتی خواندند

جشن چشمان تو شد آغاز
چشمه اندام تو را در خود شست
دست سودی تو به گیسوی بلند بید
گیسوی سبز و بلند
واژگون از ته آب افشان شد
چشمه بالید بخود، رقصان شد

بازگشتی و به من گفتی: «مجنون! برویم؟»

«به کجا لیلی من؟» پرسیدم
«به کجا؟» پرسیدم
«به کجا؟ آخر از این باغ کجا، لیلی من؟»

گام برداشتی و دور شدی!

چشم بگشادم و دیدم کس نیست
زیر یک بید سیاه خشک
در بیابانی تنها، با حرص
خارها را چو گلی می بوسم

چلچله ها

(گفت و گوی شاه و شاعر)

– چلچله ها به کجا می رفتند؟
– کوچ می کردند آقا، کوچ

– کوچ پُر چهچه این چلچله ها از چیست؟
– هیچ قربان! از هیچ، از هیچ!

– من از این هیچ چه می فهمم
– چهچه چلچله ها را قربان!

– راستی را که چه گستاخی مرد!
هیچ، هیچ است و جز این هیچی نیست!
– راستی را که چه کم لطفید آقا!
هیچ آژیر خطرناکی است
که زبوق همهٔ ماشین ها
به هوا برخیزد؛
هیچ، تیراژهٔ رقصندهٔ خونی است در آفاق فضا

– هیچ؟ هیچ آخر؟ کوچ از هیچ؟
– بله قربان، هیچ
کوچ از هیچ و، همان
هیچ از کوچ
این «چ» ها را ـ بله قربان ـ می‌بخشید،
این «چ» ها چلچله ها هستند
چلچله های جهانی کوچک

– راستی چهچه پرشوکت این چلچله ها می کوچد؟
– بله قربان، می کوچد

– چیست این کوچ پر از چهچههٔ چلچله ها؟
– کوچ صمیمت ها!
– و صمیمیت چیست؟
– یادی از چلچله ها، قربان!
در کویری که به سرخیّ دو چشمان شماست

– تو چه گستاخی مرد!
– بله قربان، چاکر... هیچ، تا فردا هیچ!

از منظومهٔ یک زندگی منثور

جاده تصویر تو را می برد از اینجا
و تو تصویر ستیزندهٔ اشیای گریزان را
می بری از همه جا، می روی از اینجا
به کجا؟ هیچ نمی دانم
به کجا؟ هیچ نمی دانم
به کجا؟ هیچ نمی دانم

کلبه معتاد تو بود
کلبه در قصر دو چشمان تو زندانی بود
پرده و شیشه و میز و دیوار
صندلی ها و کتاب و سیگار

بسترخالی وژولیدهٔ ما
قاب عکسی که تو گفتی: «زشت است!»
وسپس جیغ زدی: «زیباست!»
کفش هایی که تو گفتی که به تابوت شباهت دارند
وبه مسودهٔ یک شعر بلندم پیچیدی
به گدایی دادی؛
کت وشلوار سیاهی که تودیدی وسپس گفتی:
«بفروش!»
ومن اینک می پوشم
قلم مشکی من
که توبرداشتی ونامه نوشتی وگمش کردی
ومن ازرفتگر کوچهٔ مان
پس گرفتم آن را
وهم اکنون با آن
مینویسم یک یک
حرفهایم را؛
وگلیمی که به اقساط خریدیم وتو گفتی که چرا امضایت
روی این سفته شباهت به ملخ دارد؟
وشنیدم که کسی گفت: «ملخها به مزارع یورش آوردند!»
کت پشمی سیاهی که زنی هدیه برایم آورد
به تو گفتم پدرم هدیه فرستاده ست
وتوفهمیدی ولبخند زدی
دستمالی که توشستی وکنارقلم وآینه بنهادی
شیشهٔ آینه ای که توشبی چهره برآن چسباندی
گریه کردی ومن وآینه را گریاندی
برفهائی که سحرگاه تماشا کردیم
پای سرخ وسبک وعور کبوترها
که سوی پنجره ها دعوتشان کردیم
بالش وپیرهن مشکی من، کفش سپید تو
صندلیهای لهستانی وتصویرزنی با دو کبوتربرسر

روی دیوار شمالی اطاق،
تابلویی سرخ و بنفش و زرد،
و ترازویی و بر کفه ای از آن زنی و کفهٔ دیگر یک مرد،
و آفتابی ز فراسوی فلق رویان
سوی مرغان سحرگاهی تصویر بزرگ

جاده تصویر تو را می برد از اینجا
اما
کلبه معتاد تصاویر تو بود
کلبه در قصر دو چشمان تو زندانی بود

عشق در کلبه، عیادت ز مریضی بود
در زمانی که تو تنها بودی
و من از قلب تصاویر تو تنهاتر و پنهان تر
عشق در کلبه، عیادت ز مریضی بود
عشق گویی که نبود، اما
در زمانی که در آن سوی شب و پنجره ها، باران
آسمان را به زمین می تاراند
و من از مرکز قلبم متلاشی می گشتم
و پناهی ز در و آینه و پنجره می جستم
تو به دستان و به لبهات عیادت کردی
از مریضی که ز شب می ترسید
از مریضی که چنان بید بخود می لرزید

جاده تصویر تو را می برد از اینجا
جاده تصویر تو را

جاده تصویر تورا می برد از اینجا

اما،
من اگر برگردم،
تو و آن اسکله را خواهم دید
و بر آن اسکله صد همهمه و هلهله را
من اگر برگردم،
قایق چوبی و پارویی آن مرد مرا خواهد برد
سوی آن جنگل خاموش جزیره که تو در گوشه ای از جادهٔ آن منتظری
من اگر برگردم،
آن درشگه، پس از آن، مرد دهاتی و نگاه همهٔ دریا
کف امواج فرازشن و ظهر صدفی رنگ و ستیغ کوه
در نگاه تو و دستان تو آرام گره خواهد خورد
و تو لبخند زنان خواهی گفت:
«خواب دیدم شب پیش،
پیشگوی یکی از معبدها بودم
و تو قربانی آن معبد من بودی»

اما،
من اگر باز بمانم
و تورا باز ببینم، خواهم گفت،
که تو قربانی من بودی

تو در آن روز نخست
روی آن اسکلهٔ همهمه و هلهله ها
مثل گلهای شکوفندهٔ یک شاخهٔ گیلاس جوان بودی
یا چو گلهای درخت بادام،

دربهاری که چنان کودکی لذتهاست
لیکن امروزچه هستی تو؟
مثل گلدان تهی از گل
مثل یک روح عقیم
مثل یک چاه عمیق خشک
مثل تصویر درختی عور
درزمستان زمینی که چنان پیری لذتهاست

من اگربازبمانم
وتورا بازببینم، خواهم گفت
که توقربانی من بودی

من اگربرگردم
[وچه دشوارتوانم برگشت!]
من اگربرگردم،
بازخواهم دید
که تودر کلبهٔ مان گاه چنان دهکده ای بودی
که ازآن هرصبح
گوسفندان پرازشیر روان بودند
سوی دستان حنا بستهٔ زنهای شباب
لیکن اکنون می بینم
که تودر کلبهٔ مان دهکده ای هستی
که ازآن هرصبح
گوسفندان عقیم ولاغر
بسوی مسلخ وساطورروان هستند

من اگربازبمانم

وتورا بازببینم، خواهم گفت
که توقربانی من بودی

من اگربرگردم
[و چه دشوار تواند برگشت،
مرد تنهایی این خاطره ها
بسوی مرزفلق
بسوی مرزشب وروزحقیقت
وتصاویرخیالی حقیقتها
بسوی تجربه های زنده
وخیالی که ازآن تجربه ها، چون گرد
بر رف و طاقچهٔ حافظه می‌ماند؟]
من اگربرگردم
آسمان روی سرت چترکبودش را
همچنان چترگلی خواهد گسترد
ومن ازمرزفلق خواهم دید
چشمهایی را
که ازآنها خرما،
روی گرمای بلوغ شب تابستان
یک به یک می ریزد
من اگربرگردم،
بازخواهم دید
که دو خطِ لب تو
ناگهان می شکفد چون گل سرخی پرخون
وبه یک بوسه سکوت همه اطراف مرا می بوسد

من اگربرگردم
من اگربرگردم

من اگر بر گردم
[بازگشت آخر چیست؟
حافظه مثل لباسی است قدیمی که هزاران بید
-بید موذیِ زمان
بید موذیِ هزاران ساعت
روی دیوار هزاران خانه
روی صدها و هزاران مچ-
تار و پودش بکنند
و تخیل چیست؟
و تخیل چیزی است
که حضوری امروزی
و حضوری ابدی می بخشد
به گذشت همهٔ خاطره ها
و تخیل آیا،
آن رفوگر نیست
که نخ و سوزن نامرئی شب در دست
پاره های متلاشیِ همه خاطره های ما را
تار و پودی همه امروزی،
تار و پودی ابدی می بخشد؟]

من اگر بر گردم
[به کجا برگردم؟]
من اگر بر گردم
بسوی منبع این چشمهٔ یاد
مرد باریکی خواهم شد
زیر باران سبک در باغ
آفتاب از پس باران چو حبابی و همی
خواهد آمد خاموش
کودکان یک یک از خانه برون آمده خواهند استاد
زیر باران سبک در ایوان

و سپس پنجرهٔ خانهٔ تو از آنسوی
بازخواهد شد
وتوبا دست به من خواهی فهماند
«روزخوبی است، ولی بارانی است!»

روزخوبی است، ولی
روزخوبی است، ولی [زندگی اینجا چوشبی] بارانی است

من اگربرگردم
[و چه دشوار توانم برگشت!
بازگشت مَنِ تنها کافی نیست
زندگی باید برگردد
و همه کشتیها
وتمامیِ پرنده ها
وتمامی درختان، به بطون خاک
بازگشت مَنِ تنها کافی نیست
عمر این دنیا باید
چند سالی کم گردد
و همه ماهیها
و همه حیوانات
و همه انسانها
چند سالی باید برگردند
بسوی مبداء گام تو و من روی هزاران برگ
بسوی مبداء بی‌مبداء پاییزی زرد]

من اگربرگردم
بسوی عصمت برگان خزانی مرطوب

توچنان کودک معصوم به من خنده کنان خواهی گفت:
- خاله‌ام می گوید:
«توعرب هستی!»
مادرم نامه نوشته است، که می گوید:
«تو یهودی هستی!»
پدرم عکس تورا دیده، دعا خوانده‌ست
و زنی یونانی،
که «هومر» را همه جا ازبر می خواند
خواب دیده‌ست که اندام تورا
زیر دروازهٔ یک شهر قدیمی و غبارآلود
شقه کردند و سپردند به کرکسها!»-

من اگربرگردم
من اگربازبمانم حتی
حتی،
من اگربازبمانم اینجا
کرکسی با من معیادی خواهد داشت
زیر دروازهٔ یک شهر قدیمی و غبارآلود
من اگربرگردم
[بازگشت من بیگانه چه خواهد بود؟
همچودیوانه نشستن به کنار دریا
قصه هایی بفضاهای تهی دیدن
برج ها ساختن ازباد و عبورموج
بعد با خشم فراموشی
تا به اعماق شب وحشت دریا رفتن
بازگشتن
وبه دریای خلاء در همه جا بس کردن!]

من اگر برگردم
من اگر برگردم
گوش روی شکمت خواهم خواباند
وتکانهای جنینی را
کنجکاوانه و وحشت زده خواهم بلعید
وسپس برخواهم خاست
وز پس پنجره ها خواهم دید:
روی دریا دو پرنده حرکت دارند
موجها قایق چوبی را با باد
بسوی ساحل شب می رانند
مردم از ساحل
ـــ مبهوت ـــ
آب را می بینند
و زنی، مردی را
زیر یک نارون پیر نگهداشته است
وبه او چیزی می گوید

* * *

تو به من گفتی
که شب از نیمه گذشته ست، نمی خوابی؟ و خوابیدی
ومن از پنجره خود را دیدم
زیر باران سبک، زیر چراغی قرمز
سوی دریای مه آلودهٔ شب می رفتم
برگها روی سرم بودند
جنبش باد فراز موج
همچنان جنبش آرام جنینی بود
من در آن لحظه چنان مرد غریقی بودم
و نمی‌دانستم
که چرا هر لحظه
می شنیدم پدرم زیرلبش نام مرا می برد

دستها را به هوا برمی‌داشت
و دعایم می کرد

من در آن لحظه تو را می‌ماندم
و جنین را، پدرم را و برادرها را
لحظه ای سایهٔ خود بودم و از خو یش جدا ــ مثل صدایی که جدا از نفس است ــ
لحظه ای دیگر، خود را می جستم
و به خود مثل صدایی که درافتد به دل کوه و سپس برگردد،
باز می گشتم
زند گی لحظهٔ پیوستن و از خو یش گسستن بود
و سپس پیوستن
زند گی
مرزی از حافظه با اوج تخیل بود

* * *

قلمم جز سخن راست نمی گو ید
جاده تصو یر تو را می برد از اینجا
قلمم جز سخن راست نمی گو ید
جاده تصو یر تو را می برد از اینجا
قلمم جز سخن راست نمی‌گو ید

از:

مصیبتی زیر آفتاب

(۱۳۴۷ـ۱۳۴۳)

بغلی از تنهایی

در خیابان چهار صبح
هر کسی بامی دارد بر سر
هر کسی باغی از خواب نهان دارد در سر
لیک من مثل تو هستم- تنها-
ای درخت، ای قفس خشک بهاری مدفون!
سیم پرخار و درخشانی از اخترها،
دور من، دور تو پیچیده از آفاق جهانی مجهول
و در این ساعت خاموشی،
ماه، موجود غریبی ست که شخصیت بی نامی دارد:
گاه چون صورت نورانی قدیسان است.
گاه پستان بلورین زنی است
خال کوبی شده با نام هزاران مرد
گاه چون دایرهٔ پوستی کولیهاست

ماه در خواب مرا می بیند:
پنج انگشت بپیچیده به پنج انگشت
و دو بازو که گرفته ست دو زانو را تنگ
(بغلی از تنهایی)

درخیابان چهارصبح
ماه، سبکی‌ست به مقیاس جدید شعر
که زتنهایی شب می شکفد الهامش
ودراین ساعت خاموشی،
هرکسی بامی دارد برسر
هرکسی باغی ازخواب نهان دارد درسر
هرکسی نام ونشانی دارد

اما من،
روی این نیمکت سرد خیابان چهارصبح
پنج انگشت بپیچیده به پنج انگشت
ودوبازو که گرفته ست دوزانورا تنگ
بغلی دارم از تنهایی
(بغلی از تنهایی)
دیگران نام ونشانی دارند

خطبهٔ سوم
(خطابهٔ این خط)

دنیای این پرندهٔ بیماررا
چگونه توانی تفسیر کردن؟
حتی اگرتوآمده باشی زآفتاب
حتی اگر
با گونه های نقره ایت آفتاب را
نوشیده باشی
حتی اگرتمامی خود را چوگل، بزرگترین گل،

بر روی صفحهٔ کاغذ نگاه داشته باشی
دنیای این پرندهٔ بیمار را
چگونه توانی تفسیر کردن؟

باید بدانی
این خطه، خطه ای ست که تنها صدای جاری خونش خطابه ای ست

از شارع سیاه
از چارسوق مرگ و جنایت گذشته ای
هشدار:
حرفی نزن
تنها نگاه کن
تفسیر هم نکن
زیرا،
دنیای این پرندهٔ بیمار را
چگونه توانی تفسیر کردن؟

خطبهٔ چهارم
تعزلی حماسی

در آیینه های جوان منعکس گشته،دو شیزگیهای یک جنگل جاودانی
تو در خواب گستردهٔ من نشسته، در آیینه هایی
به من گوش کن گر تو آنی که از آینه ها شنیدن توانی

نشسته تو دربارگاه فلق می توانی
برویانی از شانه های بلند آفتابی
توباز آمدن نیز، حتی، توانی

شبی خواب دیدم، نسیم از شمال شب گیسوانت وزیدن گرفته ست
نفس می کشد باغ با شاخه هایش به سوی جهان جنوبی
وماهی که تبعیدی عصرها بود، سوی جهان بازگشته ست
درختان، پری های رقصان باغند و شادند

صدایی نمی آمد اول، ولی، بعد دیدم:
توانگشت باریک خود را گرفتی بسوی درختان
شکفتند گلها همه ناگهانی
وآن بلبل شعرهای کهن، از کنار گلی چهچهی زد، گواراتر از
آب جوبار آیینه سانی
ولبهایی آنگاه
به اطراف ما ساختند از صداها، سرایی
چوبیدار گشتم، هنوز از نوازش تنم شعله وربود
به زیر لبم این دعا غوطه وربود:
توباز آمدن نیز، حتی توانی، اگر این همه می توانی

از این شهر، تا شهر دیگر، مناره مناره، همه مشرق عارفان است
یگانه یگانه، تمام درختان- سرود بزرگ مجسم- همه ایستاده
و خورشید می تابد از پشت دیوارهاشان
سپاهانِ روشن ــ نشانِ گیاهان، همه نیزه افراشته در برابر
وعرفان پاکی حماسی- خلود سپیده
و اشراق خورشید از اندیشه هامان-

توچون جنگلی وحشی و استوایی
وزیدی بسوی تناورترین آفتابی که می سوخت شب، روز می سوخت
و آنگاه من مرکز فصلها گشتم، آغاز گشتم
مرا جنگلی از عسل غرق کرد و فروبرد
من از شانه های تو آغاز کردم
که شانه سراسر نشانه ز اشراق خورشید از پشت کوه است
که شانه سراسر شکوه است
من از دست آغاز کردم که سرتاسرش دوستانه ست
چو باز آمدم از میان جلال دو بازوی آیینه سانت،
من از پا و از سجده کردن، من از خلسه آغاز کردم که خود
منتهای خلوص است
در آن لحظه های شکفتن شنیدم که با خویش گفتم:
تو باز آمدن نیز، حتی توانی، اگر این همه می توانی

گرامی ترین واژه های تو یک شب شنیدم که گفتند:
شکفته ست روی شکن در شکن گیسوانت
گل اندر گل آنجا، مثال بلوغ بهاری
اگر آن درختان قامت کشیده به افلاک، چون موجهای دعا پاک
توانند گلهایی از اوج ریزند روی چمن های نرم بهاری
تو باری بسان درختان، فروتن شدن می توانی
تو باز آمدن نیز، حتی توانی، اگر این همه می توانی

اگر دیدگان تو رفتند از معبر عصمت دیدگانم
رها گشته از دیدگانت، هنوز آن نگاه مجرد، خیابان خیابان مرا می کشاند
اگر یاد ناب نگاه مجرد، چو امواج آبی به دریاچه های ضمیرم،
چو پرواز فوج هزاران پرنده، به ظهر بلند خیالم نباشد
اگر یاد ناب نگاه مجرد، چو مُهری مقدس، همه قبله گاهم نباشد
بیابان بیابان کشانم، تنم را، جنازه جنازه، بسوی پناهی،

پناهی که پایان آن نیست جز بی پناهی
ولی آن سراب مقدس که آن سوی هول بیابان نشسته ست
به من گفت روزی که تو می توانی
تو باز آمدن، گر فروتن شوی، می توانی

گرفتم سراسر جهان را که قهر است، بیماری و ناتوانی
گرفتم که آفاق تسخیر گردیده با آهنین ابرهایی
تو آیا نه آنی که باز آمدن می توانی؟ نه آنی؟

مصیبتی زیر آفتاب

(برای جلال آل احمد)

در بیابان خیابانها بودم
که یکی آمد، گفت:
فصل سنگین خطرناکی است
زیر باران سحر بودم، باران سحر
که یکی دیگر آمد، گفت:
فصل سنگین خطرناکی ست
شب که از پلهٔ میخانه به پایین رفتم
و در آن سردابه
در اسارت هایِ
مه و دود و عرق تلخ، برادرهایم را
دیدم
که ز دریا و ز ماهی ها
جنگل و عشق و مسیح و نور
و نسیم سخنی ساده، به اندوه سخن می گفتند

زن هرجایی وحشت‌زده ای جیغ کشید:
فصل سنگین خطرنا کی ست
وزمانی که نشستیم ولبی تر کردیم
و گیاه ترمستی رویید
ازبغلهایم وبالید سوی گونهٔ من
پیشخدمت که به یک لهجهٔ نامأنوس
سخن ازسکه ومیخانه ومی می‌گفت:
«سرفرا گوش من آورد» وبه آواز کریهی گفت:
فصل سنگین خطرنا کی ست

سرب در گوش فرو کردم و از خانه ومیخانه به بیرون رفتم
گشتم و گشتم وبسیار هراسان گشتم
گفتم و گفتم وبسیار پریشان گفتم

مردی از راه رسید - گویا کُردی -
قمهٔ کاغذی اش را نگریست
نعره زد خشما گین:
فصل سنگین خطرنا کی ست

مرد دیگر- گیلک یا ترکی-
دست ازمیوهٔ خود برداشت
دست بر گوش نهاد
وبه مردی که هنوز
رنگ دریای کبود عمان
گرد توفان کویرلوت
ونگاهی زبیابان داشت
نعره زد، خشما گین:

فصل سنگین خطرناکی ست.

رفتم از کوچه و از جاده و از تپهٔ خون‌آلوده
پشت آن پشتهٔ خون، کلبهٔ پوسیده و تنهای زنی را دیدم
-مادرم، مادر تو، دختر من، دختر تو، یا زن من یا زن تو-
او چنان گر به زپشت شیشه
باد را گریه کنان می نگریست
و به باران شبانگاهی می گفت:
ای هجای قطرات معصوم!
فصل سنگین خطرناکی ست

ساحل خشک زمین بود و فضا
گیسوانی ز فضا آویزان
دعوتی بود ز من
که بیا سوی جهان من
دست بگشادم و رفتم بالا
و چه دیدم آنجا؟
ساحل ماسه‌ای شب را
که در آن، ظلمت و ژرفایی شب راه تو را چاه تو می‌گرداند
موشها از همه جا مویه کنان می گفتند:
فصل سنگین خطرناکی ست

زیر پایم جلوی پنجره چاهی دیدم
که در اعماق سپیدش، آب
مثل یک چلچله پرپر می زد
اما
کفتری محتضر از گوشهٔ ظلمت می گفت:

این سراب است، نه آب
فصل سنگین خطرناکی ست

خلق بودند و هیاهو و هجوم خلق
از همه جای خیابانها
آینه های شبانگاهی می‌رُستند
و زپشت همهٔ آینه ها
-آتش افروزی پر نور هزاران شیشه-
زیر ساطور هلال ماه
خلق، فریاد زنان می گفتند:
فصل سنگین خطرناکی ست
فصل سنگین خطرناکی ست
فصل سنگین خطرناکی ست

من زصرافان فردوسی
من زدلالان بازار
من زقوادان نجواگر
و گدایان تمنا وسماجت پرسیدم
من زدرو یشان خسته
وتماشاگرهای مست
وسیاستمندان ساحر
ومجانین غافل پرسیدم
ازتنفس
وتلفظ
وهجاهای زبان پرسیدم
من ازاین سوی به آن‌سوی سفر کردم وزان سوی به این سوی وسپس پرسیدم
من زپرسیدن، حتی، پرسیدم
وزعشاق بی پاسخ

- که چوحیوان کریهی بدوی
نسلشان سوی فنا می رفت-
من ز شاعرهای افیونی
من ز روشنفکران مأبون،
جانیان بی خواب
جیب برهای خیابان اسلامبول
طول و عرض همهٔ تاریخ
وز نشیب و ز فراز جغرافی
و جهت های موافق
و مخالف پرسیدم
همه فریاد زنان از همه سو می گفتند:
فصل سنگین خطرناکی است
همه فریادزنان می گفتند:
دم بزن! حرف مزن!
بشنو! گوش مکن!
و ببین، لیک مبین!
حرکت کن! برگرد!
فصل سنگین خطرناکی ست

بوق، کرنا و دهل
و تمامی صداهای چرند
مشت و پوتین و قدمهای بلند،
بر تباهیِ تبار همهٔ عاطفه ها
و زنی که تف سفلیسی خود را انداخت
روی آواز کبوترها
روی آن کفهٔ یکسان ترازوی عدل
کفه ای که بالا رفت
کفه ای که آمد پایین
و سگی هار که شاشید به روی همهٔ پیکره ها

دختری با کره که خود را
عاشق آتش سوزان تنوری کرد
و مقدس شد
راهبی تشنه که از قبلهٔ معبود بخاست
زاهد پشت سرش را کشت
عکسهایی همه در خواب و خیال
همه با چکمه و شمشیر و سبیل
و عصاهای تعلیمی
طاقهای کهن و گنبد و بازار و شب و رمالان
روسپی های هزاران شوهر
فالگیران هزاران زن
و شلوغی و شلوغی و شلوغی همه جا
و صداهای اذان در خلاء خشک کویر شهر
و صداهای مکبر به رکوع و به سجود شب و روز:
حرکت کن! برگرد!

حرکت کن سوی دیوار، سوی چارچراغ ظلمت
حرکت کن سوی میدان شب سفلیسی
حرکت کن! برگرد!
و ببین آیا
روسپی های سرپیچ شمیران و سرپیچ خیابانها را
آب باران خواهد شست؟
راستی گردن مقتولین
قبضهٔ وحشت قاتلها را
خواهد آیا بخشید؟
راستی روح آیا
از قوانین پلید عدد و ارقام
خویش را راحت خواهد کرد؟

خلق! ای خلق شهید! ای همه جا شاهد خاموش خیانتها!
می توانید شما برگردید
از تمام معبرها
از تمام میدانها
بگذارید دکانها و خیابانها را
بگذارید همه پیکره ها را و شمایلها را
روسپی خانه، جنون خانه، کتاب و هوس دفتر را
می توانید شما
بگذارید و از اینجا بروید
خلق! ای خلق شهید! ای همه جا شاهد خاموش خیانتها!

در بیابان خیابان ها می رفتم
در بیابان خیابان ها می گفتم:
من زوال پدرم را می بینم
من زوال پسرم را می بینم
خلق! ای خلق شهید!

اسکلتهای طلا می رقصیدند
در تمام میدانها
جشن احمق ها بود
و تمام قوادان
از شما دعوت می کردند
که بیایید و بنوشید و بخوابید و ببینید به خواب
چوبه دار و مار تابوت
گزمه و چوب و تفنگ و پولاد
سحر ماشین و چراغ قرمز
فصل سنگین خطرناکی است

تازه ما قاب اندازان
قاب را روی زمین سیه انداخته بودیم که شخصی گفت:
فصل سنگین خطرناکی ست

من و معشوقم ششدر بودیم
که کسی طاسی انداخت و گفت:
فصل سنگین خطرناکی ست

گر به ها حتی می گفتند
موشها حتی می گفتند
وسگان زوزه گشان می گفتند

....
که به لبخندی با معنی می گفتند
شب سفلیسی و فوارهٔ سوزاکی میدان سپه می گفت
روسپی های عقیم
-روسپی های جنوب شهر-
وزنان آبستن
-حامله های شمال شهر-
همه می گفتند
فصل سنگین خطرناکی ست

مرد مشکی پوشی در ماشین
-با کلاهی که برآن کارگران می خندیدند -
با عصایی که مرصع به جواهر بود-
او به رانندهٔ خود فرمان داد:

حرکت کن! برگرد!
فصل سنگین خطرناکی ست

گلفروشی سبدی لاله فرستاد زنی زیبا را
-تازه معشوق رئیسش شده بود آن زن-
روی آن کارت سیاهی و بر آن، این کلمات:
فصل سنگین خطرناکی ست

ذوالفقاری به نیامش می گفت
چو به داری به طناب دارش
وپزشکی به مریضی می گفت

زنی از دهکده‌ای آمد و در شهر دو همزاد به دنیا آورد
روز اول، دکتر گفت:
فصل سنگین خطرناکی است
روز دوم، جراحی گفت:
فصل سنگین خطرناکی ست
روز سوم که پرستار به بالین مریض آمد، گفت:
حرکت کن! برگرد!
فصل سنگین خطرناکی ست

خلق! ای خلق شهید! ای همه جا شاهد خاموش خیانتها!
می‌توانید از این کوچه به آن کوچه، از این کوچه به آن دروازه
می توانید شما برگردید!
لیک من هستم و خواهم ماند
شمعها را برخواهم داشت

-شمع انگشتانم را-
و از این کوچه به‌آن کوچه سفر خواهم کرد
خویشتن را همه جا خواهم جست
یا بسوی پدرم خواهم رفت
روی زانوو کف دستانم
-بی وساطت های
مادر
وبه انگشتانی خونین
خویش را درتن او خواهم کشت

لحظه ای پیش از رفتن
آخرین خوابم را خواهم دید:
«گسترانیده گیاهانی از گیسوها
روی پیشانی تب کردهٔ من
وچنان شعله زنان می خندد
که بسان جنگلهایی
-پرز آواز تمام مرغان-
می رویم
وچوبرمی خیزم ازخواب:
شهررا می بینم
شهربا شعبده وآتش ومشت وپولاد
قائم استاده، نمازوحشت می خواند
ومکبرمی گوید:
حرکت کن! برگرد!
فصل سنگین خطرناکی ست
فصل سنگین خطرناکی ست

من از این شهرنخواهم رفت

من در اینجا خواهم ماند
تا به پایانِ زمان
تا که تاریخ برادر،
آن برادر که خیانت کرد
و مرا،
مثل یک طفل زنازاده رها کرد کنار درها
با پشیمانی خود، توبه کنان، برگردد
و مرا
از درخانهٔ دیوانهٔ بیگانه صفت بردارد

پهلوی چپ مهتابی

۱

چوازباغ آمدم
باغ
آفتابی بود پرجولان
که در اقصای رنگینش کمان قصه های رنگها
چرخان و رقصان بود
زبان هایی
نسیم سبز را می گسترانیدند
روی بالهای ما
و بال برگهای سبز
روی رود نیلی بود
آو یزان
و گلها ــ هریکی فانوس سرخی ــ
درتجلی بود
از انگشتهای باغ

و بر هر حفرهٔ سبز درختی
عندلیبی
آتش سرخ شکوفان بود

تو از باغ آمدی با گیسوان افکنده بر کتفان نورانی
و گفتی: باغ، تنها ماه دارد کم در این دوران پر جولان
و من گفتم: به پهلوی چپت بنگر، شب مهتاب در دوران*

۲

ستون نور را
با دست
می سودند روی چشم های تو
و تو چون پلکها را می گشودی
زیر این سرمه
به جای آهوان، آهوی چشمان تو می زایید
کبکان بلورینی
و مژگان تو
-جادوهای جاو یدان-
بیک آن می گشاییدند فرش جاده ها را زیر پای ما
شترها، اسبهای کاروان ها
راز چشمان تورا با خویش
می بردند
و هر نسلی، به نسل دیگری
افسانه ای می خواند
ز رقص طیف چشمان تو بر ابریشم رنگین رؤیاها

«به پهلوی چپت بنگر، شب مهتاب در دوران» مصرعی است از ناصرخسرو. در آخرین تکرار مصرع، تغییر ناچیزی در آن داده شده است.

تو از باغ آمدی رقصان و پاکوبان
و گفتی: هان! چه می‌گویی تو با آن پایکوبی‌های جاویدان؟
و من گفتم: به پهلوی چپت بنگر، شب مهتاب، در دوران

۳

تداعی های پاک عاشقانه
صدای ناب سایشهای دستانی که می‌گفتند:
«تو ما را می شناسی،
تو،
یقیناً می‌شناسی، تو»
تکلم های لبهای تو با برگان دیوانه
و بعثت های پر نور درختان از بسیط خاک
-پیمبرهای سبز باغ های سبز-
تمام انفجار نور از ظلمت
و خلوت کردن خاموش بازوها
تو از باغ آمدی، از خلوت آغوش آهوها
قدم های تو می گفتند:
«تو ما را می‌شناسی،
تو،
یقیناً می شناسی، تو»
و با تو هجرت یک گام و گام دیگرت، مبعوث در جولان
و من گفتم: به پهلوی چپت بنگر، شب مهتاب در دوران

٤

ز ایوان های مرمرپوش رؤیایم،
دو پای تو- دو سایه-

دو تصویر درشت نورافکن های گلها بود
دو تصویر درشتی که- دریغا- دور می‌گشتند
و ایوان های مرمرپوش رؤیاها فرومی ریخت
و مادرهای رؤیای امید من
-عزاداران جاویدان-
همه گیسوفرو کنده
فروافکنده
روی ملک و ایرانی
که روزی، روزگاری سرزمین خوابهایم بود
به جای آن صداهای بلورین، مهربان و گرم و مهرانگیز
هراسان گشتگی در دایره های هزاران جیغ پولادین پنهان بود
صداهایی زمخفی گاههای شب، که می گفتند:
«زمان شماطه هایش را
درون حلق مردم ذوب خواهد کرد
و ساعت چون ترازوهای عادل
فراز شهر خواهد ایستاد از اوج
تمام شب، تمام روح ما
چون شبنمی گرینده خواهد بود
سکوتی نیز خواهد بود طولانی و جاویدان
به زیر پرچمی از رنگ های ننگ
جسدهای شهیدان دروغین شاد می‌گردند
انا لحق گوترین حلاج ها بردار می‌رویند»

۵

زبالا های بالا آمده، مانده کنار ساحل ویرانگی ها و تباهی ها
سقوط باغ و ماه و آفتاب سرخ را خاموش می دیدم
تو گویی هر سه شان، سه سنگ سوزان کویری بود
که در چاهی عمیق و کور و عطشان، دستهائی تشنه می انداخت
به افسوسی لبان تو، کنار بادها و چاههای تشنگی می گفت:

در این دوران بی خورشید و بی فریاد و بی جولان
به پهلوی چپت بنگر، شب مهتاب بی دوران

حوادث

درنخستین روزشب
یا نخستین شب روز
پشت هر بام دو سرباز تراشیدند
با دو تاسعتر پولادین
(دو تفنگ پُرِ سرنیزه به سر)
تا گشایند به تقطیع سریع شلیک
خون گرم از رگ وحشت زدگانی که چنان مورچه ها بودند

ما دویدیم سوی خانه، دروپنجره را بستیم
پشت دیوارنشستیم ودعا خواندیم
این نخستین روزما بود
این نخستین روزشب
این نخستین شب روز

وسط هفته، دوسه تیر هوایی در کردند
ما شنیدیم، دو یدیم سوی خانه، دروپنجره را بستیم
پشت دیوارنشستیم ودعا خواندیم

روزما قبل آخر
همه را خنداندند

همه را، زیرا
دو کبوتر را
آنچنان تاک تاتاک تاک، بیک چشم زدن، درفلق آبی روزانهٔ ما کشتند
که کبوترها
مثل دو دستکش (انباشته ازمشت گره کرده، ولی مرده)
میان لجن جوی سیاه افتادند

تا دو سه ساعت از آفاق خدا
پَر آلوده به خون می بارید
ناقلاها همه را خنداندند

باز کردیم در و پنجره را، رفتیم
به خیابان جدیدی رفتیم
و ندیدیم کز آفاق فضا، دستکشی خائن و پولادین
برفراز سر ما از شبح قاتلی آویزان بود

روز آخر، همه را در همه جا کشتند
همه را در همه جا پوساندند
شهر از قهقههٔ شلیک
قشقرق بود و صفیر و سوت
بیشرفها همه می خندیدند

روز ما بعدآخر
دو سگ نر، دو سگ ماده، کنار جوی
جفت گیری می کردند
ما ندیدیم، ولی گو یا
روز آزادی بود

شب بخیر

چشم های گر به زیر سقف پل،
درجوی، درباران
مثل ته سیگارِ پر نور درشتی (تازه بر روی زمین افتاده) تابان بود
انعکاسش چلچراغی بود باران را و شب گویی چراغان بود
زیر ایوان منقش با خطوط سرد و مرطوب شب پاییز
گرمی دستان خود را بین هم تقسیم می کردیم ما پنهان
-مثل دو قرص سپید نان
بین دو سر باز، یا بین دو گمگشته برادر، یا دو سر گردان-
شب چنان آرام بود آن لحظه در آفاق مسکینان،
که صدای پای کفترها می آمد سوی ما از حفرهٔ دیوار:
-چون صدای ضر به های قلبهای ما،
چون صدای عقر بک های دو ساعت سوی هم میزان

ماه چون تابید بعد از ریزش باران
-ازکنار نردهٔ مهتابی ابر بلندی روشن و غلتان-
«شب بخیر»ی که تو گفتی آنچنان آهسته بود
که تو گویی شبدری می خواند نامش را به سوی سروهای پاک کوهستان

لحظه ای دیگر
لحظه های سوکوار سیرسیرک بود
ماه درپشت سر من بود و منزل پیش رو، من عارفی، درخلسهٔ پر جذبه ای گریان
و در آن لحظه
چشم های گریه زیر سقف پل، درجوی شب، پنهان

آن ماه در عتاب نشسته...!

تبعیدی بزرگ امیران عاشقان
آن ماه در محاق نشسته
آن ماهتاب پاک طلا تاب تابناک
آیا هنوز بازنگشته؟
آن ماه در حصار نشسته
آن ماه در عتاب نشسته
آیا هنوز بازنگشته؟

ما، چشم های شعله ور از گریه
ما، چشم های شسته در این بیشه
- مژگان بیشه، بیشهٔ مژگان چشم ها
مژگان شسته،
ریشه به خون هشته
اینجا نشسته ایم، نشسته
با چشم های شسته، به خون شسته
آیا هنوز بازنگشته

تبعیدی بزرگ امیران عاشقان
آن تابناک پاک طلا تاب
- ماهتاب -
آن یار در عتاب نشسته
آیا هنوز برنگشته؟

نرم ونیلی

آنک رواق آبی خاموشی
در دور دست می گذرد

ــ مثل پرنده ای ست که پنداری
بالش بزرگ
حتی بزرگ و بازتر از دریاست-

با بالهای آبی نورانی
آنک رواق آبی خاموشی
آن نیلی بلند فراموشی
در دوردست می گذرد

من ایستاده ام،
حیران
می بینم
که کرکسهای عاطفه های عصر
آرام و ساده می گذرند از دور
و شب، هنوز، دورترین نقطه ست

آیا عجیب نیست؟
من دستهای نرم تورا می بینم
اما
از آن رواق آبی خاموشی
آن نیلی بلند فراموشی
آغاز می کنم:
مثل پرنده ای است که پنداری
بالش بزرگ
حتی بزرگ و بازتر از دریاست

درمدارشب

پرنده بدرقه شد
چه روزشوم فجیعی!
تمام جادهٔ ظلمت نصیب من گردید
به خانه بازنگشتم که خانه و یران بود

دوتا شقیقه، درآنجا
دوتا شقیقه، دوجلاد روح من بودند
دوتا شقیقه، چوطرارها وتردستان
دوجبهه، جبههٔ خونین، فرازپیشانی
گشاده بودند
-دوجبهه، جبههٔ جلادهای تاریکی
دوتا شقیقه، دوفولاد سرخ تاریخی-
به خانه بازنگشتم که خانه و یران بود
وچشم را به تماشای گریه ها بردم

به خانه بازنگشتم کسی نبود آنجا
ودست های تو- جغرافیای عاطفه ها-
ودست های تو- جغرافیای جادوها-
که مرزهایی ازلاله برخطوطش بود
شکسته بود
به خانه بازنگشتم که خانه و یران بود

کسوف، مثل زره درزره
گره گشته،
به روی نیلی آن آسمان فرو افتاد
به خانه بازنگشتم، کسوف بود آنجا

چه روز شوم فجیعی،
جهان مردهٔ بی بال و بی پرندهٔ من
به جاودانگی آفتاب، شکاک است
من از کرانهٔ سایه،
بسوی خانه نرفتم
من از میانهٔ ظلمت
درون تیره‌ترین عمق ها فرو رفتم
و نور را نشنیدم،
چرا؟
چرا که پرنده،
پرنده بدرقه شد
آفتاب شد تشییع
و بر مدار کلاغان، سکوت حاکم شد

به موش های هراسان نقب های زمین می مانم
و با خشونت دندانه های دندانم
برای سایهٔ وحشت کتیبه می سازم
کتیبه ای که حروفش
- که سخت ناخواناست -
فشار گُرْسْنهٔ روح بی پناهان است
بر این کرانهٔ ظلمانی کسوف تمام
که روی نیلی آن آسمان فرو افتاد

در انجماد جهانگیر
که شب به تیره‌ترین قطب هاش پنهان است
کجا، کجای جهان روزنی بسوی تو دارد
زعمق من زعمق،
زخیمه های معلق، زچاههای عمیق

عروج پرچم خود را بر آن برافرازم؟
منی که از همه جا آفتاب می خواهم
و با خشونت دندانه های دندانم
برای سایهٔ وحشت کتیبه می سازم؟

پیامی از شب کهن

آبی که تند میگذرد،
این آب
چون مجمع الجزایر لبخند
جغرافیای قهقهه در آفتاب بود
امروز بامداد پگاه، اما
سیلی است
چون سیل خردلی است که در شیب های شوم گل آلودش
خونی رقیق و بی رمق و پست و زشت میگذرد
از موج های شوم و سبع می‌پراکند
تصویری از زوال و پریشانی
و ویرانگی،
مثل بخار سرخی برمی‌خیزد،
بر چشمهای مردهٔ این شهرهای تنگ
می ماسد
گل
گل
که با شکفتن خود می خواست
برخیزد
خورشید را بسوی زمین آرد
می پوسد

مرغابیان شاد جوان
آرام
بر روی آب
بر موج های خردل و خونابه
لحظه ای
با پنجه های پهن نشستند

ما شاهدان تاریخی
دیدیم
بر موج های خردل و خونابه، بالهایی از پنبه را که می‌پوسید
مرغابیان شاد جوان را که مسخ می گشتند
دیدیم
-مرغابیان شاد جوان را که مثل موش، چون موش های کور گل آلوده
غرق می گشتند -

ما شاهدان تاریخی
تاریخ را
در نقب شوم یک شب ظلمانی
دیدیم:
تاریخ
مثل کتیبه های جذامی بود
با صورتی که نیمی از آن را
کفتارهای فر به امروزی
بلعیده بودند

یاد آورید باز شما
آیا
ما را
در جاده های جاری آینده
آن سوی مرزهای پس از ما؟
ــمایی که زیستیم ــ

درمرزباستانی شب، این شبی که از کهنی، کهنگی کثیف شده‌ست؟

ما این شنیده‌ایم و به آن سوی مرز
آن مرزباستانی شب می‌گوییم
آبی که تند می گذرد، امروز
آبی که آب نیست
آبی که سیل خردل و خونابه است
روزی که آب بود
و آب پاک بود
چون مجمع الجزایر لبخند،
جغرافیای قهقهه در آفتاب بود

ما این شنیده‌ایم و به آن سوی مرز
آن مرزباستانی شب می‌گوییم

اعتراف

چون شیشه‌ای شکسته
پراکنده
از آسمان آبی سوزنده
بر روی ریگهای بیابانها
از من شکسته‌تر کسی آیا هست؟

پرویزِ نان آبی و ناب ستارگان
آیا مرا به یاد نمی آرند؟

وان چشمهای میخی زیباشان
باورنمی کنند مگر،
روزی
من مثل سطح آینه ای بودم
که گیسوان لیلی و لیلی ها
درجاده های رنگی تاریخی
ازمن بسوی بادیه جاری بود؟

پرویزَ نان آبی و ناب ستارگان
باورنمی کنند مگر،
روزی،
برمن که سطح آینه ای بودم
- چون چشمه ای خنک، به زمان صبح-
آن کاروان نافهٔ آهوها
چون عابدان به سجده می افتادند؟

باورنمی کنند مگر،
روزی
غضروف پنجه های کبوترها
برمن که سطح آینه ای بودم
پروانه سان به رقص می آغازید؟
و جفت
جفت محرم خود را
می جست
درمن که سطح آینه ای بودم؟

بسیار گشته بودم.

تصویرهایی از همه جا در خود
انبار کرده بودم،
و مثل ماده آهوی آبستن
که فکر بچه آهوی خود باشد
سنگین تر از همیشه براهم می رفتم
آیا
پرو یزَنان آبی و ناب ستارگان
دیگر مرا به یاد نمی آرند؟

قرنی؟
نه!
قرن هایی
بر من گذشته است
پوسیدگی
-باد پلید و سرخ، وزیده ست-
و ین جنگل نگار نشینان را
با یک نفس که مثل شبیخون ظلمت است،
پوسانده است
پرو یزَنان آبی و ناب ستارگان
دیگر مرا به یاد نمی آرند

ای دوست!
آن دست های کوچک عاشق را
بر روی پلکهای کسی دیگر بگذار،
زیرا،
اکنون چو تازیانه فرو می آیند
و آن مخمس زیبا را
-انگشتهای ناب بلندت را-

تعویذ بازوان کسی دیگر کن!
زیرا،
هنگام اعتراف رسیده ست:
ارواح شوم آینه ها را
من
احضار کرده ام
و اعتراف وحشت از شب را
آغاز کرده ام:
در روز و روزگاری،
که مردم قلمرو وحشت
همچون کبوتران مهاجر بودند،
و خانهٔ خودم،
تبعیدگاه قلب خودم بود
من خویش را،
بر روی صفحه ها متلاشی کردم:
گاهی، چوخرده نانی،
بر سفره های خالی کفترها،
بسیار بار، اما،
چون شیشه ای شکسته
پراکنده
بر روی ریگ های بیابانها

از من شکسته تر کسی آیا هست؟

سفر پیدایش

مثل پرنده ای که بال زنان از افق کرامت خود را نثار کرد به پرواز
و مثل یک برهنه شدن
و مثل یک سپیدهٔ از تیرگی برهنه شده
دریاچه های شاد دو چشمش درشت، چون دریا
و مثل یک درخت پر از میوه
و مثل آب، سایه و چون وحی و واحه ای ز نبوت ز بادیه
با عدل بال های ترازوسان،
قرآن دست های بلندش،
خورشیدی از تجلی اشراق را گشود
انگشت های ساده و موزون سوره ها
آن آیهٔ منظم ناخن ها
-آن لاله های قافیه ها
آن آیت بلندی بیرق ها-
با بوسه های زنده تلاوت شد
تفسیری از امید و سخاوت،
تقریر شد
بر روی ریگ بادیه، در برگ های سبز
تحریر شد
و مثل یک نسیم، گذشت از سطوح خفتهٔ مرداب های قلب
و مثل یک حیات گذشت از مرگ
و سطل خشک یأس در اعماق چاهها،
با آب ناب پاک اصابت کرد
و مثل یک عقاب محافظ
با عدل بال های منظم
با عدل سایه های برافکنده
با عدل سایبان دو تا بالش،
در آن زمان که عقربهٔ رگها
خون را بسوی قطب نما می‌راند،
شب را بسوی روز هدایت کرد

ما را بسوی اوج هدایت کرد

بر روی ریگ بادیه فواره های آب
تقریر شد
و خط ریز و میخی چین.
چین های مرگ
-تمثیل شوم تب زدگی در شعاع ظلم-
از چهره های تب زدگان برخاست
هر مرده ای، گیاه صفت روید
هر صخره ای، پرنده صفت برخاست
و آسمان، حمایت خود را بارید
و مثل یک برهنه شدن.
و مثل یک سپیدهٔ از تیرگی برهنه شده
در آن زمان که گوشهٔ هر چاهی
سرشار سایه های کبوتر بود.
در آن زمان که گلهٔ آهوها
از چشمه های زمزمه می نوشید،
انسان،
-این جاری عزیز نجابت ها
در بیشهٔ هزار ستاره
در کهکشان پیچیده ای منظوم
آغاز شد.

از:

گل بر گسترهٔ ماه

(۱۳۴۸)

چراغ سرخ تخیل کنار خرمن پنبه

چوشب به خلوت معراج تومشرف شد
به آفتاب نظر می‌کند به‌صد خواری
مولوی

بلندی اش که بلندیِ ناب گیسوهاست
به آن صراحت یک استعاره می‌ماند
که آفتاب بر آن گرم و نرم تافته باشد

من از سلاست دستانش
تمام زندگی ام را سؤال خواهم کرد
و در سلامت چشمانش
یتیم ماندگیم را تمام خواهم کرد

چگونه نرم درآید که گل،
که گل،
حتی،
چوصبح صادق پاهای او نمی آید؟
چوبال نرمی پاهای او نمی آید؟

چگونه نرم درآید که من،
که من،
حتی،
-منی که منتظرش در تمام شب هستم-
صدای آمدن از شاهراه پایش را
نمی شناسم از نرمش نیامدنش
چگونه باز درآید،
چگونه نرم درآید؟

کنار من که درآید، دو بال می روید:
دو بال بافته از برف
دو بال بافته از خواب، خواب کفترها
دو بال نرم بر افراشته
دو بال نرم حمایت

کنار من که درآید
جنازه راه می افتد
و پله پله از آن پلکان گورستان
فرود می آید

کنار من که درآید
هوای مرده، مقدس، چو آب، می گردد
هوای مرده نفس می زند
هوای مرده صلا می دهد ز اعماقش
جنازه راه می افتد، جنازه می گوید:
مرا،
بدور گیسوی طولانیش طواف دهید

که من شفای خود از آن ضریح برگیرم

کنار من که درآید
تمام ساعت را می ترسم
لباسهایم حتی می ترسند
و دستهایم از دستهاش می ترسند

چرا نترسم آخر، چرا نترسم؟

چراغ سرخ تخیل،
کنار خرمن پنبه ست
که گربگیرد درمن، تمام گردم من؛
و آفتاب تموز است درنهایت اوج
که گربگیرد دربرف، برف های تمیز
که گربگیرد درمن، تمام آب شوم؛
و کهکشان غریبی است
بدور خلوت هذیانی شبانهٔ من
که گربگیرد درمن، تمام کاه شوم

و شب که راه بیفتم
صدای نرمی از آن جویبار بی‌مانند
به من، به لحن غریبی، که چون عبور نسیمی است،
عبور چلچله ای، بال بال شب پره ایست
سکوت وارصدا می زند:
نگاه کن!
درون خلوت هذیانی شبانهٔ تو

دوپای نیمه کج از آفتاب می آید
دوپای نیمه کج از آفتاب می آید

خدای من، همه جا روشن است!
وشب، شبانه‌ترین شب، چوصبح صادق وصالح شکفته بر آفاق
دوپای نیمه کج از آفتاب می آید!

قلم گیاهی

تاریخچهٔ سکوت چشمانش را
بر روی دوبرگ قهوه ای
آهوها
می‌خوانند
این را قلم گیاهی ام می داند
این را قلم گیاهی ام می داند

مجنون توبودن از سلامت برتر
درلحظهٔ اختلال معنی ها
بیمارتوبودن از شفاعت برتر
این را قلم گیاهی ام می داند

آن پلک
به زیرلب چوبال گنجشک
آن چشم
دوبرگ قهوه ای درماه

آن دست
دو دست گرم
مثل دو مدینه در شب آرامش
آن گفتن و باز گفتنش از گفته
بیداری بلبلانِ در من خفته
این را قلم گیاهی ام می داند

گیسوی شکفته، بادها را می ماند
پاهای برهنه، بالها را می ماند
زانوی برآمده
شب، هالهٔ ماهتاب را می ماند
افراشته شانه‌های نابش از دور
یک جفت چراغ چشم
یا نورزلال آب را می ماند
آن منحنی لبانش از زیبایی
شب، پنجهٔ آفتاب را می ماند
آن گفتن و باز گفتنش از گفته
الگوی کف شراب را می ماند

این را قلم گیاهی ام می‌داند
این را قلم گیاهی ام می‌داند

عشق این خطه

یک لحظه پس از شکفتن ابریشم
از ظهر شباب دست او می آیم

با این تب استوایی ام مالامال
از سایهٔ گیسوان باد آسایش

یک لحظه پس از سپیده های سوسن
از مهر گیاه آفتاب اندامش
از سلطنت بلند انگشتانش
از صبح کلام صادقش می آیم

یک لحظه پس از طلیعه های تبدار
از شهرت راه رفتنش
از چلچله پله های گامش می آیم

یک لحظه پس از بسیج انگشتانش
یک لحظه پس از نشستنش
یک لحظه پس از نسیم لبهایش
یک لحظه پس از صمیم قلبش می آیم

می گویم و باز هم می گویم:
ای سایهٔ شعله در سر شیفتگان
ای تاب خورنده در گل، از هاله ای از گل ها،
تا گزمه بزخم چشم
از سایهٔ ظلم ننگرد در تو
مهتابی چهره را قورق کن در شب
با لشکر بلبلان بی‌سر گشته
زیرا
مسامحی گز مکان در این خطه
جاوید شده ست

مدح ۱

زیبایی شکفتهٔ او را باید
درشهرهای شرق کهن
- دارالخلافه های پراز زیبایی -
تدریس کرد
زیرا
درس حکومتی ست طلایی ،
زیبایی اش،
و گیسوان سلسله سانش خلافتی ست که درطولش
جمعیت عظیمی ازبلبل ها
می آرامند

دروحشت شبانهٔ تاریخ
درحاشیه
مثل گلی سپید نشسته ست
ودست هایش
-که اعتبارسادگی است-
پیراهن شبانه لیلاست
و گونه هایش
چون پردهٔ بکارت آهوهاست
وچشم هایش
جمهورآفتاب دمیده ست

تغییرداده است الفبای عشق را
انگشت های شعله ورش
زیرا
سبابه اش شهادت آهوهاست

حکمی صریح یافته ام من، از او
که گیسوان شعله ورش را
بر صفحه های مرده بیفشانم
و شاهد قیامت آدم ها باشم

گل بر گسترهٔ ماه

اعتباری ست برای تن آب
شست و شو دادن گیسوهایش
خنده اش- معجزه در معجزه اش-
انفجار همه گل هاست سوی گل هایش
او که منصور زنان در همه جاست
چهره اش، نعرهٔ زیبای اناالحق هاست

مقطع قلب پرنده ست صمیمت او
خواب را می‌ماند
اما
در کنار من خاکستر خوابش
خفته ست

گل که بر گسترهٔ ماه قدم بردارد، اوست

و خداحافظی اش
آنچنان چلچله سانست که من می خواهم
دائماً باز بگوید که: خداحافظ، اما نرود

وسخن گفتن او
مثل اسطورهٔ یک جنگل شیشه ست، که بر سطحش
بلبل از حیرت، دیوانه شده، لال شده است

شراب گیسو

تختی بلند و سرخ برافرازید
در چار راهها
زیرا
در انحنای جاده زنی ایستاده است:
سرویست
در قامت بلند پریشانی
آن زن
کز گیسون ملتهبش
مثل حریق لاله دمیده ست

رعنای پاکباخته در آفتاب صبح
شهر پلید را، با موش هایش، در شاهراه شایعه می بیند
نجوای سوکناک خلایق
آیا
ما را
آزرده کرده است
یا هُرْم شوم در بدریهامان؟

تختی بلند و سرخ برافرازید
در چار راهها

در آفتاب!

می گو یم ای بلند، بلندی، بلند تاب!
از گیسوان خو یش شرابی فراهم آر
و مستی صراحت آنرا
در خلق های مرده رها کن
تا از سطوح صاف سکوتی هراسنا ک
ضلع بلند شیفتگی برخیزد
و از میان همهمهٔ هذیان
آغاز عاشقانه بلا انگیزد
و روح سرخ و لوله دنیا را
و یران کند
بنیاد سرخ و لوله ای دیگر را
بنیان کند

تختی بلند و سرخ برافرازید
در آفتاب!
زیرا دو عقل، عقل سراسر سرخ
از پله های سرخ فرا می آیند
در هاله های منفجر از سرخی
و آفتاب داغ عمودی
از عقل سرخ شعله دمیده‌ست

معشوق!
این شهر را،
از گیسوان خو یش شرابی فراهم آر!

دوسیمرغ

مثل دونسیم ناب رو یاروی
دوپنجره
درذهن دوعشق
درافق بازشده‌ست
شب،
درسیطرهٔ ستاره آغازشده‌ست

کفتر که به قوی،
قو که به آهو،
آهو که به ماه،
ماهی که به آفتاب ها می مانست
چون آینه رو بروی ما بازشده است

مثل دوستون ناب نورانی
مثل دو گیاه سبز نورانی،
دو دست،
شعری شده با کلام دمسازشده‌ست

سیمرغ
دوسیمرغ،
درلانه؟
نه!
دردولانه
رو یاروی
درچشم دو آفتاب اوخیره شدند
زانجاست که منطقی ازآهن، سرخ

-فریاد پرندگان عطاری-
درساحت روح ما به پرواز شده‌ست

از کوه
دؤفریاد،
دو باز آمدن فریاد
در گوش دو روح ما فرود آمده است
زانجاست که روح ما به آواز شده‌ست

هر چوب بریده از تنی چون من
-مثله-
در سایهٔ او
با قامت سرو باغ در ناز شده‌ست

از:

ظل‌الله

(۱۳۵۲)

حماسهٔ معکوس

به پایان راهی که انتخاب کرده بودیم رسیده‌ایم
درختی بلند با
تمام آشیانه های پیچیدهٔ پرندگانش افتاده
وقتی که
به جویها و خندقها می نگریم
سرهای بریدهٔ پرندگان را می‌بینیم
بازوان لاغر کودکان زاغه ها را
جدا از اندامهای نحیفشان
و کتابهای نیمه‌سوخته را که
باران از سوختن تمام بازشان داشته

از ایستگاههای قطار
بوی تنباکوی مرطوب، تریاک و بیخوابی
می آمد
و هوای محبوس قرنها
هجوم جماعت و
افتادن مداوم پاها بر کفهای خاک گرفته
از جنونی جنایی سخن
می گفت

در لحظهٔ دیگر چهره های سفر از پشت شیشه ها دیده
می شد
انگار مسافران می دانستند مثل بدرقه کنندگان که
سرانجام جمله در بیابانهای بی آب یله خواهند
شد
قطار قومی باز نشسته را با
سلسله تصاویر پوسیده اش سوی شوره زارها می برد
وسل سنتی مسموم
ریه ها را کفتار وار بیخیال می خورد
به راه خود ادامه دادیم
وسط راه به شاعرهای پریشانحال برخوردیم که
کلماتشان را به سوی سر بازهای بی اعتنا می انداختند
-مثل مجانینی که گل پژمرده به سوی این و آن بیفکنند-
و سر بازان مثل... باریک فلزی خبردار ایستاده
بودند تا
شاه و شهبانو و وزراشان بیایند و بگذرند
ما عبور کردیم زیرا باید
به پایان راهی که انتخاب کرده بودیم می رسیدیم
و بهنگام عبور پدرمان را دیدیم که
با دو دهان باز شده در میان جماعت ایستاده
بود و
چشمهای آبیش را به مسیر شاه و شهبانو دوخته
گفتیم پدر با ما بیا
دهنش را باز کرد که
حرف بزند اما
یک دهن حرفهای دهن دیگر را می بلعید
و صدای پدر به گوش نمی رسید
باد در خیابانهای مثل میکرب ها رمی آمد
شاه و شهبانو را بر موکب خود می آورد
دو کرکس بلند بودند که

لاشه های جوان پیدا کرده بودند و
منقارخود را بایستی درآنها فرومی کردند
سگهای میدان قدمهاشان را با
ضرب بلند سرود نظامی هماهنگ
می کردند و
گربه های هار کف می زدند
پدردستهایش را به سوی آسمان برداشته
بود ودعا می کرد و
باد، آفتاب را پشت ابریشم آسمان می لرزاند
مادرچادرش را کنارزده بود وبه ترکی چیزی می گفت
لکن حرفهایش نامفهوم بود
انگارحروف میخی زبانی کهنه را کشف
کرده بود وتنها با
جیغ می توانست آن را به دنیا اعلام
کند
بعد جماعت می دویدند ازروی
شانه ها سینه ها ودستهای یکدیگر
صدای اسبها ماشینها آدمها درهم فرورفته
بود
بناها جمله کجکی ایستاده
بودند
آیا زلزله ای جهان را برای لحظه ای باژگون کرده؟
ودور بینها از لحظه ای تصادفی تصویری درمغز انسان افکنده اند؟
آنگاه برادرم ومن هرکدام ازسویی
جسد کفن پوش پدررا بلند کرده
بودیم وآهسته آهسته در
یکی از گورهای گود «وادی السلام» چال می کردیم
آیا پاهای پدر از آن سوی نمیکره- شاید
نیمکره ای روشن- خواهند روییدؤ
مادرچادرش را سرش کشیده

بود و در
معبر شاه و شهبانو به زبان ترکی گدایی می کرد
و ما عبور می کردیم زیرا
باید به پایان راهی که انتخاب کرده بودیم می رسیدیم

عکسهای شاه و شهبانو
شاهدهای خندان اطاقهای مندرس شهر نوبودند
قوادها درست در کنار همین عکسها انعام
می گرفتند و وقتی که
انسان با فاحشه تنها می ماند
مغزش چنان تحریک می شد که
انگار هر چه در اطاق بود
-از تشک روی زمین گرفته تا پنجره های پوشیده به کاغذ-
آکنده از برقی نامرئی هستند
و اندیشیدن بدانها
سلولهای مغز را خاکستر خواهد
کرد
در آنجا به یاد زمانی می افتادیم که
مادرما را بیرون شهر دور از چشم همه به چرا می برد
ما ناهار را از روی زمین می چریدیم
چند قدم دورتر از ما
بره ها و گاوها و الاغها روی زمین را می چریدند
ما دَمَرو آنها چاردست و پا
برادر بزرگ از نشخوار گاوها تقلید می کرد
ما از او تقلید می کردیم و
ساعتی بعد حرکت گازانبری کژدمها در معده شروع
می شد
و استفراغ بوی زمین شخم زدهٔ تازه کود داده را می‌داد
مورچه های مرده در چرک و خونابه شناور بودند

درعبور خود طپانچه های زنگ زدهٔ انقلاب مشروطیت را
می دیدیم
آو یزان از دیوارهای خیابانها
درپشت شیشه های کتابفروشیها
عکس عینکی چخوف
ریش پهن و چشمهای گود افتادهٔ یک تولستوی هفتاد ساله
سر تازه تراشیدهٔ مایاکوفسکی
یک روزپیش از خودکشی
ریش سفید همینگوی
چشمهای الکلی فالکنر دیده می شد
مادر، کاسهٔ گدایی بدست به این عکسها نگاه
می کرد و به ترکی می گفت
«بولارینداهش بیری بیزیم کیشی لریمیزه[1] اوخشامیر»
برادر به فارسی به عابران می گفت:
«به این زن بیچاره رحم کنید
شوهرش تازه مرده خودش هذیان می گو ید»
خواهر سکه های زرد و کوچک را که
مثل برگهای خشک آخرپاییز می ریخت
جمع می کرد
و ما همه به راه خود ادامه می دادیم زیرا که
باید به پایان راهی که انتخاب کرده بودیم می رسیدیم

بازارها شبیه سردخانهٔ دادگستری بود
مردگان ردیف نشسته در این سوی و آن سوی
با این فرق که مردگان بازار با هم دادوستد می کردند
ناگهان مرده ای از گوشه ای بیرون می پرید
-مثل قدیسی که از یک کاشی بیزانسی درر فته باشد-
و می گفت: بخر!
و جیبهای جوان ما خالی تر از آن بود که

۱ــ هیچکدام از اینها شبیه مردهای ما نیستند.

اندیشهٔ خرید از آن برون بخزد
هیاهوی عَـبَث و پیچاپیچ
هیاهوی مردهٔ بازارها را ـ
همچون جسد سرطانی پدرپشت سر می گذاشتیم
از میدان سپه دیوانه وار بالا می آمدیم
شاه و شاهرضا را سراسیمه می‌دویدیم
و می رسیدیم به جایی که
مقاطعه کاران، مهندسان، دلالان
-این ستون عظیم دشمنان ما-
ودکا می نوشیدند
و کبابها را با انگشتهای به خون آلوده
از سیخهای داغ بیرون می کشیدند
بزاق دهان ما آنچنان تحریک می شد
که مثل گوگرد از سوراخ... بیرون می ریخت
از گرسنگی
حتی...
به اندازهٔ هسته خرمایی خیز برمی‌داشت
غذا می خواست
جلوی میخانه ها منتظر می ماندیم
تا مانده غذای گرم را در آشغالدانی بریزند
و بعد چنان با سر توی آشغالدانی فرو
می رفتیم
که مثل سگهای قحطی زده تنها پاهامان دیده
می شد
بیرون که کشیده می شدیم
بوی اجسادی را می دادیم که
تازه از زیر آوار کشیده شده
باشند
چهره هامان به تصاویر گدایان «بروگل» شباهت
داشت

وآنگاه به مادر که
نگاه می کردیم می دیدیم که در گوشه ای از خیابان نشسته
چادرش را کنار می زدیم
بودای مؤنّث را می دیدیم که
بر فقر پسرانش اشک می ریزد
دستش را می گرفتیم بلندش می کردیم
به راه رفتن خود ادامه می‌دادیم زیرا که
باید به پایان راهی که انتخاب کرده بودیم می رسیدیم

شاه نفت را چون گیلاس شرابی در دست گرفته
بسلامتی غرب می نوشد
و شهبانو پستان آهوی مام میهن را با لبان کلفتش می دوشد
شب در زیر ستارگان
روز در معبر خورشید
هر ماه
هر سال
و دستکشی به رنگ خون بر برفهای «سن موریتس» مانده
عکسهای اسکی شاه را روی برفها تماشا می کنیم
در تصویر دیگر
ولیعهد از پلکان هواپیما فرو می آید
از برابر صف شانزده کچل پنجاه ساله عبور
می کند
سرهاشان را اینان آنقدر جلو آورده اند که گویی
ولیعهد قرار است طاسی کامل سرها را تصدیق
کند
سوار هلی کوپتر می شود
صدای هلی کوپتر را می شنویم
به باغهای بیوه به درختان یتیم می اندیشیم
به گورستانهای خالی از درخت

و سنگ اندر سنگ
و کو یرهای فرسنگ تا فرسنگ که
در آن اسبها از داغی هوا دیوانه
می شوند و
شیههٔ آخرینشان شمشیروار فرود
می آید
-بی آنکه به چیزی اصابت کند-
و در بیابان به هدر می رود
به تفنگهایی می اندیشیم که
شن در گلنگدنهاشان گیر کرده
به رادیاتورهای سوراخ شده در
گرمای پنجاه درجه بالای صفر سانتیگراد
و به ماندن، ماندن، ماندن
و پیاده شدن از اسبها، قاطرها و ماشینها
و رها کردن تفنگها بر شنها
و سپردن اسبها و قاطرها به کرکسهای بیابان
و ابوالهولهای سراب را در برابر می بینیم
و به آن میعاد نخستین می اندیشیم:
حرکت، حرکت، حرکت

سر بازخانه ها نجاست خود را در آفتاب پهن
کرده اند
نجاست دانشگاهها بدتر از آن است زیرا که
نجاست در مغز استادان رسوب کرده
از یبوست بدل به بتون مسلح شده
امید ما آنجا نبود
به سیم آخر زدیم
و پیغامهای خود را با دستهای لرزان
بر دیوارهای مستراح دانشگاه نوشتیم
دور از چشم «ابوالقاسمی»- کفتار مادرزاد دستگاه امنیت!-

بیش از این چه می‌توانستیم کرد؟
باید به راهروی خود ادامه می دادیم
به پایان راهی که انتخاب کرده بودیم می رسیدیم

مرگ فانوسی بود که از میانهٔ مِهِ رو برو نزدیک
می شد
ما برگزیدگان مرگ بودیم
و مرگ در برابر، روشن بود آنچنانکه گویی
اسبی سپید از زمینهٔ ظلمت می درخشد
شب به دور هم می نشستیم
- همچون حیوان های کوچک و مظلوم -
طرح پشت طرح
انگار از روی غریزه می کشیدیم
امید به پیروزی، خرگوش خواب را
در لانهٔ قدیمی چشم راه می داد
بعد به ناگهان بیدار می شدیم
به صدای شکستن در، افتادن نردبان، بازشدن پنجره، فرو ریختن کتابها و برق
دستی در ماشین، چشمهامان را با دستمال سیاه می بست
دریاچه ای از عرق سرد
-ترس-
ما را درخود فرو می برد
به سیاهچالها رانده می شدیم
و آنگاه به شکنجه گاهها
و حتی در آنجا هم به راهروی خود ادامه می دادیم

اکنون این پایان راه است
پایان توطئه های ما
پایان تاریخ ما
پایان حماسهٔ بودن، نه!

حماسهٔ نبودن ما
پایان حماسهٔ معکوس ما

بودای مؤنث
چادرش را بسر کشیده
درراه میدان تیر «چیتگر»
درسپیده دم صحرا
به انتظارما نشسته است

وما به پایان راهی که انتخاب کرده بودیم، رسیده ایم

کبوتران

بیرون کبوتران همه جا را گرفته اند
پیداست این
ازبَقْبَقوی شادی و شیدایی
پیداست این
ازفوج بال، بال، که انگار
درخواب حبس می زَنَدَم باد، باد، باد،
پیداست این
بیرون کبوتران همه جا را گرفته اند

آن سوی میله، شب همه جا، چون روز!
این سوی میله، روز، چنان چون شب!

پرسش

تو چه دوست داشتنی هستی ای زن!
علی‌الخصوص
زمانی که در فاصلهٔ دو شکنجه به خوابم می آیی

قلبم، البته، تندتر می زند
اما نمی دانم
آیا بدلیل این رؤیای سبز شکوفان است؟
یا بدلیل شکنجه ای که در انتظار شانه های لرزان؟
همیشه از خود می پرسم:
چرا لحظاتی را که با تو نبودم، با تو نبودم؟
و در فاصلهٔ دو شکنجه
این پرسش، پیوسته در برابرم مثل نگاه مرموزی می ایستد:
آیا زمانی خواهد رسید
که من باز به اختیار خود در کنار تو باشم، یا در کنار تو نباشم؟
آنگاه چگونه ممکن است فکر کنم که نخواهم که حتی لحظه ای در کنار تو نباشم

رؤیایی دیگر

در خوابم چهار دو چرخهٔ آتشین در اطراف شما می رقصند
آیا قدم در کهکشان بوسه گذاشته ایم؟
آیا دریا در زیر بغلهامان موج می زند؟
آیا موهای پریها به لبان ما چسبیده؟

(بیدارش نکنید
شما را به خدا بیدارش نکنید)

این خواب، خواب من نیست، نمی تواند باشد
زیباتر از آن است که خواب من باشد
بین ما فقط فاصله ای از گل وجود دارد
گوش یک آهو را بین انگشتانت گرفته ای
و در تصویر دیگر
از پله های یک ستاره پایین می آیی
و در اطراف تو ستارگان دیگر مثل حباب می ترکند
نه! این خواب، خواب من نیست
زیباتر از آن است که خواب من باشد
(بیدارش نکنید
شما را بخدا بیدارش نکنید)

بیدار که می شود تا چند ساعت گوشهٔ سلول کز می کند
بعد بی‌مقدمه حرفش را می‌زند:
از زندان که بیرون بیایم
-البته اگر بیرون بیایم-
خواهم ترسید که از زنم جدا باشم
خواهم ترسید که از دوستانم جدا باشم
خواهم ترسید که از کودکانم جدا باشم
خواهم ترسید که بیرون نیز زندان دیگری باشد

بازی تا کی

تا اینکه شبی زنش به خوابش آمد
چشمانش
مثل دو بهار سبز، تازه
تازه رو ییده

مثل دو بهارِ ناگهان
مثلِ
شعری که به ناگهان بگوید شاعر
و گفت:
بازی
تا کی؟
از کی
تا کی؟
کی برده که می بازد در این بازی؟

او گفت: فقط بدان کمی پا هایم،
زخمی است
قدری هم قلبم، قلبم
اما
دیوار سفید ساده ای در مغزم هست
انگار شبیه آهنی مصقول
آنگاه بقیه اش سراپا معقول
یک روز اگر برای من فرصت شد
و حوصلهٔ شنیدنش را هم
تو
پیدا کردی
شاید
خواهم گفت

و بعد کسی نبود در خوابش
مغزش
ویرانهٔ شهرهای شرقی بود
چون بلخ و چو نیشابور

یا رِی
مغزش
ویرانهٔ شهرهای شرقی بود

قبرستان

پاییز جنایی زندان،
بی‌آنکه ما نشانه‌هایش را
ببینیم در بیرون فرا رسیده
اگر در «درکه[1]»
بودیم حالا
قبرستان زرد برگها
را
می دیدیم
وحالا که در آنجا
نیستیم چه بهتر که
سر به روی کاشی سرد سلول
بگذاریم
بخوابیم
تا
صدای تیر باران در خواب،ما را سراسیمه
کند
وبناگهان خیز
برداریم به سوی سوراخ درِ آهنیِ سلول
واگر دریچه باز

۱ــ درکه، دهی کوچک وزیبا درشمال «تهران»

باشد عبور خاموش قافلهٔ معصومان را
ببینیم
مثل «ارداو یراف»[۱]
که دوزخ نشینان پیش از اسلام را
دید
مثل محمد
که دوزخ نشینان بعد از اسلام[۲] را
دید
هو یت قافلهٔ معصومان
را
کسی درطول زمان تعیین
نخواهد کرد و باستانشناسان آینده
تیر خلاص را که چون فندقی در جمجمهٔ خالی،غِل
می خورد درآورده به آزمایشگاه خواهند فرستاد
تا
دَستکَم دورهٔ زمین شناسی جنایت
شناخته شود
و محققان طاس آینده
یکی دو رساله در بارهٔ تعلق این فندق
به دوران تاریک ما قبل تاریخ که
همین دوران حاضر است
بنو یسند

۱— ارادو یراف، موبدی زرتشتی که مأمورشد از دوزخ دیدن کند و درباز گشت «ارداو یراف نامه»
را نوشت.
۲— اشاره به معراج حضرت محمد، پیغمبر اسلام

تصاویر شکستهٔ زوال

ساعتم را با نبض خونم میزان کردم
قوم خود را می بینم که
می خزد بالا آرام از
پلکان مرطوب کهنه
در اطاقی با
وسعت تنهایی عالم
پیرمردی فرتوت
می نشیند با تاجی از
خورشید
مثل یک کاسهٔ خالی بی‌ته، بر سر
ما در آن خواب مُخدِّر می‌مانیم
روی در روی او
و تفقدهای او ما را دلگرم نمی‌گردانند
پنجره، پنجره ها را می بینیم
ما از آن پنجره ها خود را می اندازیم
پایین
مثل بازی در پرواز
بردهٔ مطلق یک پردهٔ نقاشی

[تنها چراغ این زندان
چشمهای تنهای زندانی است
مگذار خاموش شود مگذار]

ضریح خالی گیتی را بغل
کرده ایم
از میان آیینه های بیگانه می گذریم
شترهای عصبی

آرواره هاشان را به سوی بیابان می چرخانند
دختری با کره بر گردن جَمّازه می گرید
اشکش را با چادرش پاک می کند
گریه حتی تسکین هم نیست!
ای خواهر خاموش بیابانی!

[تنها چراغ این زندان
چشمهای تنهای زندانی است
مگذار خاموش شود مگذار]

پوست در تابستان همچون چرمی خشک می پوسد
و جذامی در پیری
پیری شیری را می ماند
قوم پیری چون شیری پیر
افتان خیزان از راه صحراها و بیابانها می آیند
بر پیشانیهاشان نمک و شن ماسیده
پیغمبرهاشان از خاموشی لال
زنها با پستانهای نیمه بریده
آویزان از سینه
می آیند افتان خیزان، خیزان افتان
اینانند آیا مادرهامان؟ یا که پدرهامان؟ یا که برادرهامان؟
شهری در تسخیر سلاطین جذامیهاست
از بلخ و از غزنین و ری و نیشابور و شیراز
تا تبریز
غم چون البرز و دماوند و الوند
و سهند
زانوزده دنیا را می نگرد
و شتر از پردهٔ چشم آنسان می گذرد.
انگار

کوهانش، نیمی از گردن غلتانش از دید ما بیرون مانده
چشمت را باید بِدَری تا تصو یر
کاملتر گردد

دختر بر گردن جمازه می گرید
گریه حتی تسکین هم نیست!
ای خواهر خاموش بیابانی!

از ذهن زندانی می گذرند اینان

[تنها چراغ این زندان
چشمهای تنهای زندانی است
مگذار خاموش شود مگذار]

مرد قشقایی بر پشت اسب قشقایی می راند در خواب مرد قشقایی در زندان
و زنش می زاید پسرش را بر پشت اسب قشقایی
در بیابان در زیر ماهتابی قشقایی
صحن زندان را آنگاه
بوی کرکس می گیرد
خواب کرکسها را می بیند مرد قشقایی در زندان
گریه حتی تسکین هم نیست!
ای خواهر خاموش بیابانی!

پستانهای لیلی بوی عود و کُندُر و عنبر را می پیچاند
در ذهن خاموش زندانی
زن، دندانهایش رنگ خرگوش سفیدی کوچک
پاهایش مثل دو گربه، گربهٔ شش روزه
زانوهای زن می گذرند از ذهن
آنگاه

.....
.....
.....
.....
.....
.....

وعسل بر گونهٔ برجسته و شیرین ترکمنش جاری است
و بعد
قالی سبزی را بر شنها می اندازند
زن می آید می خوابد
زن مرد دلخواهش را می خواهد
چشمانش رنگ تریاک تازهٔ چین قدیم
تریاک از ذهن زندانی می گذرد
سنگی را بر می دارد زندانی
می اندازد تا آنجا که بازویش نیرو دارد
و صداهای پرنده، مرغابیهای سفید از ذهنش می‌گذرند
سنگی دیگر بر می دارد می اندازد
و کنار زن می ماند، روی زانوهایش، زن می گوید:
خوب است، همینطوری خوب است
سایهٔ تو در صورت من خوب است
چشمانش را زن می بندد، آنگاه
پلک چشمانش را می اندازد بالا
زندانی چشمانش را می بندد

حافظه اش مثل کتیبه ای از اعماق زمان بر می خیزد روی آب دانایی عصر حاضر
این چه زبانی باید باشد که در آن
فاعل آهو، فعل آتش، مفعول اندام جنگل،
حرفِ اضافه زن، حرف تعریف عاشق
و نشستن، رقصیدن معنا دارد؟
اینها هم همچون سیلی از روی کتیبه می گذرند
و زبانهای بومیِ پیغمبرها از روی کتیبه می گذرند

وزن از
روی کتیبه می گذرد
پاهایش رمزمزامیر خاموش ز بانهای بومی
می خواند در ذهنش زندانی به زبان پاهای زن
می خواند، بعداً
می خوابد، در خوابش می بیند حسنک را
آویزان از بالای شهر تاریخ
پاهایش پوسیده؛ بابک را می بیند شقه
بر دروازهٔ جهل؛ منصور حلاج از بالای دارش
می آید پایین، ساعدهای خونینش را می آویزد از بالا سر زندانی،
و مصدق را می بیند در بند سرطانِ گمنامی؛
و به بالای دار، آنگاه
رفقایش را می بیند، هریک لوحه و طومار سرخی بر سینه
یک یک، آویزان از شاخهٔ تنهای درختان در تاریکی
و خود برادرهایش را می بیند، جاری از جو بار خیابانها
زنها را می بیند
با پستانهای نیمه بریده، آویزان از سینه
افتان خیزان، خیزان افتان
و به یاد خواهرهای معصومش می افتد، در زیر شکنجه گریان
از دالان تاریکی می گذرانندش در خواب
آنگاه از بالای جایی
که تنوری سرخ و داغ و خالی را می ماند، می آویزندش
وحشت، پلک چشمانش را می اندازد بالا
آنگاه،
خود را در گوشهٔ تاریک زندان
می بیند

[تنها چراغ این زندان
چشمهای تنهای زندانی است

مگذار خاموش شود مگذار]

در بیداری، خواب همه را
می بیند پدرش اسبْ گاری را می شوید از یال و
دُم وتُخمِ اسب گاری می چکد آبِ صاف
پدرش با یک سرباز چاق روس سخن از
اسب نحیفش می گوید پدرش ترکی، سرباز روس
روسی می گویند اما نه پدر روسی می فهمد
و نه سرباز روس، ترکی
اسب اما طوری می نگرد دنیا را انگار
هم روسی می فهمد هم ترکی، هم خط میخی الواح بابلِ را
می خواند مادر چادر برسر می رسد از راه
کاسهٔ آب
دردست چادر پوشش می گوید: سو و پدر
می گیرد کاسهٔ آب مادر را و به ترکی می گوید: سو سرباز روس
می گیرد کاسهٔ آب مادر را می نوشد
و پس از یک ساعت، یا شاید چندین سال در میدانها
مردم را مثل حیوان می رانند
سوی اتو بوسها و کامیونهای ارتش
زیرا ظل الله از تعطیل تابستانی برمی گردد ظل اللّه
از خواب تابستانی برمی خیزد نه یکی، بلکه صدها
ظل اللّه از خواب تابستانی برمی خیزند از آن سوی میدان
بعضی با ریش و سبیل بعضی بی ریش و سبیل
و با کراوات
بعضی بی ریش و بی کراوات، لکن با تاب سبیل
ظل الله از پشت سر ظل اللّه سرنیزه ای
از پشت سر مردم می گوید: تعظیم قومی می افتد
برخاک قومی که دائم می افتد برخاک
و بدین سان شب طولانیتر از

ابدیت می گردد و قومی بعداً بالا
می خزد آرام از پلکان مرطوب کهنه
و تاجی را که چون کاسهٔ بی ته
خالی است از دست مرد فرتوتی می گیرد
خود را می اندازد پایین از پنجره های باز مشرف بر تنهایی
مثل بازی در پرواز اما چون برده
یک بردهٔ مطلق در پردهٔ نقاشی
می چرخد در بینهایتهای ممتد
همچون دایره ای در تنهایی

گریه حتی تسکین هم نیست!
ای خواهر خاموش بیابانی!

شتر از پردهٔ چشم آنسان می گذرد، انگار
کوهانش، نیمی از گردن غلتانش از دید ما بیرون مانده
چشمت را باید بدّری تا تصویر
کاملتر گردد

مرد قشقایی می راند...

[تنها چراغ این زندان
چشمهای تنهای زندانی است
مگذار خاموش شود مگذار]

از:

غمهای بزرگ ما [مراثی]

(برگرفته از کتابهای گذشته) (چاپ ۶۳)

مرگ یک مرد

چه یادگار سیاهی نهاد بر درگاه
کسی که نعرهٔ خود را به آفتاب رساند
و هیچ رحم نکرد
به چشم خویش، به آن آفتاب خرمایی
که هیچ رحم نکرد
و مثل آب رها کرد بازوانش را
که بر سواحل تابانْ شانه های بلند
حمایلی ز افق های روشنایی بود

غروب گونهٔ نابش، هزار مردمک دیده را پریشان کرد
و در حواشی آیینه های پیر و کدر
کسی که سایهٔ خود را به آفتاب رساند
به خویش خیره شد و در هراس باقی ماند
و پشت کرد
به این رذالت گسترده بر بساط زمان
و خلق، خلق شهید از کرانه نالیدند:
«به روز واقعه تابوت ما ز سرو کنید
که مرده ایم به داغ بلند بالایی[1]»

۱ــ بیت از حافظ

چه یادگار سیاهی نهاد بر درگاه
کسی که رحم نکرد
کسی که ماتم خود را به آفتاب رساند

دعا کنید که عاشق تمام خواهد شد

دو چشم زنده که از توده های خاکستر
بسوی زندگی ام منفجر شده ست از عمق
تمام زندگی ام را،
پناهگاه شده ست

به ریشه های تنم من رجوع خواهم کرد
رجوع خواهم کرد
به مادر تن خود،
به ریشه های کهنسال مهربانی خود
به سرزمین سپیدارهای عاطفه ها
به ردپای شقایق درون پاهایم
به آسمانی از کهکشان مینایی
که مشرف است به مهتاب های روحانی
رجوع خواهم کرد

رجوع خواهم کرد
به قلب آتش و شعله، به آفتاب تمام
به سوختن

-نه ایستادن و در حاشیه
میان سایه لمیدن -

به قلب جبهه، به میدان، به نیزه و شمشیر
به قلب شعله و آتش رجوع خواهم کرد

-نه ایستادن و در حاشیه
میان سایه لمیدن-

تنور داغ عمیقی که روح من باشد
دهان خو یش گشاده‌ست در برابر من
رجوع خواهم کرد
به سنگ های تنور
به آفتاب که از عمق می کند دعوت
به آسمان که از آن باژگونه می بارد،
ستاره هائی از اخگران توفانی
به عمق خو یش، در آن آفتاب تنهایی
رجوع خواهم کرد

دعا کنید که عاشق تمام خواهد شد
دعا کنید که عاشق تمام خواهد شد
دعا کنید که عاشق تمام خواهد شد

مرد

مرد بزرگ،
آیینه هاست
و انعکاس سلسله دستان مردم است
سوسوی دعوتی است از آن سوی شب،
شبی

کان را کرانه نیست، خداوندگار نیست
بر کشتی شکستهٔ شب، ناخداست او

مشت است درزمانهٔ دستان باز،
باز،
دستی است کز سخاوت خود برملاست او

اورا اگر گرفتی و گفتی گرفتنی است
درچنگ های شوم تو، حتی، رهاست او

بیماریی غریب گرفته ست قوم را
بر هر وَبای شوم زمینی دواست او

وقتی در این قیامت یغماییان ما
هر کس «گلیم خویش بدرمی برد زموج»[1]
سدی است موج حادثه را و فداست او

گرپورزال نیست، چرا من غمین شوم؟
زیرا که او علی‌ست که شیر خداست او

وقت است این سکوت درآید ز پا، به سر

۱ــ تعبیری از سعدی.

افراشت بازقامت عالم، صداست او.

ازفرق مردهای زمین دزربوده اند
این روسبی زنانِ زمان بس کلاهها
فرق است مردهای زمان را، کُلاست او

تصویری ازبریدن وبردن دارم
زین عالَمِ جدید
وقتی تمام مردم عالَم را
مثل بُراده ازتنِ آهن بریده اند
اوسرافرازباد که آهن رباست او

وقتی که گاوطعنه به بلبل زند،
خموش!
گل آنکه، گفت، هیچ نپرسم چراست او

با هم غریبه ایم که ناسازمی زنیم
آن نغمه زن کجاست؟ غمش آشناست او

تاریخ راهزن همه را جامه ها ربود
کوآن رفیق پاک که مارا قَباست او؟

«وَللّه که شهربی تومرا حبس می شود»[1]

۱ـ این مصرع ازغزلی ازمولوی است

ما را هوای اوست که ما را هواست او

«زین همرهانِ سست عناصر دلم گرفت»[۱]
کو دستهای دوست؟ که دست رضاست او

مردم،
هر یک درون آینه ای، خواب می روند
بیدار باد و بازفزون باد یاد او
چون انعکاس سلسله دستان ماست او
او زنده باد باز که آیینه هاست او *

۱ــ «مصرعی از غزلی از مولوی»
* شعر اول در رثای غلامرضا تختی، شعر دوم در رثای عشق، شعر سوم در رثای علی‌شریعتی سروده شده‌اند.

نقدشعر

شکل ذهنی درشعر

در هر شعر، دو شکل داریم: شکلی ظاهری که شامل وزن یا بی وزنی، تساوی مصرعها و یا کوتاه و بلندی آنها، قافیه ها- در صورتیکه قافیه ای وجود داشته باشد- و صداها و حرکات ظاهری کلمات می شود. درواقع هدف تأثیر این شکل حس بینائی ماست، به دلیل آنکه شعررا برروی کاغذ می بینیم، وحس شنوائی ماست، به‌دلیل آنکه اغلب شعر را می‌شنویم، ویا بلند می‌خوانیم.

و اما شکل دیگری هم هست؛ مهمتر و عمیق‌تر، با دایره‌ای گسترده‌تر و فراخ‌تر که باید بدان نام قالب درونی و یا شکل ذهنی داد. شکل ذهنی[1] عبارت از محیطی است که شعر در آن حرکت می‌کند و پیش می‌رود و اشیاء و احساسها را با خود پیش می‌برد. در جائی تصاویر می‌رویند و می‌بالند، از هم جدا می‌شوند و یا در کنار هم حرکت می‌کنند و راه می‌سپرند و بالاخره در جائی نضج و اوج می‌پذیرند، بهم می‌پیوندند و ویژگیهای ذهنی خود را ایجاد می‌کنند. خوانندهٔ شعر، در بررسی این شکل، با احساس، اندیشه و تخیل شاعر سروکار پیدا می‌کند و میخواهد بفهمد شاعر چگونه رفتاری با اشیاء در پیش گرفته است. طرز برخورد و رفتار شاعر با اشیاء و احساسها، به شعر، شکل ذهنی آن را می‌بخشد و این چیزیست که با حس سامعه و باصره نمی‌توان شنید و دید، ولی با بصیرتی درونی می‌توان بدان پی برد، آن را یافت و تحت تأثیر ذهن شاعر قرار گرفت[2].

منظور از این شکل ذهنی، محتوی شعر شاعر نیست، بلکه طرز حرکت محتوی است و ارتباطی است که اشیاء با یکدیگر در شعر پیدا می کنند. شکل ذهنی[3] همان چیزی است که بیک شعر یا یکپارچگی می دهد و یا آن را ازوحدت و استحکام ساقط میکند؛ همان عاملی است که شعررا ساده یا دشوار، شفاف یا مبهم، عمیق یا پایاب میسازد. به این طرح «شاملو» نگاه کنید:

۱ــ از آنجا که در شکل ذهنی بیشتر تأکید بر حرکت تصاویر و ترکیب آنهاست، می‌توان این شکل را «شکل تکوین تصاویر» نیز نامید. ولی چون این اسم قلمبه بنظر می‌آمد، از آن دوری کردم.

۲ــ برای شکل ظاهری شعر، می‌توان یک «دیاگرام» ساده درست کرد و مثلاً اگر شعر موزون باشد، میتوان وزن، پایان‌بندی‌ها، تعداد ارکان، نحوهٔ تکرار قوافی و سایر مسائل مربوط به ظواهر شعر را بررسی کرد. اگر بخواهیم برای شکل ذهنی شعر نیز «دیاگرامی» تهیه کنیم، بمراتب پیچیده‌تر از دیاگرام شکل ظاهری خواهد بود، بدلیل اینکه شکل ذهنی، با حرکت استعاره‌های شعر سروکار دارد و نشان دادن حرکت استعاره‌ها بسوی یکپارچگی، چندان آسان نیست.

۳ــ هستند شعرهائی که دریک وزن و ردیف و قافیه ساخته شده‌اند ولی شکل ذهنی هریک از آنها با دیگری فرق می‌کند. بدلیل اینکه این شکل ذهنی است که هر شعر را جداگانه بصورت یک حادثهٔ روحی درمی‌آورد.

شب
با گلوی خونین
خوانده ست دیرگاه
دریا
نشسته سرد
یک شاخه
درسیاهی جنگل
به سوی نور
فریاد می کشد[1]

تقطیع این شعر بر روی کاغذ و وزن شعر، شکل ظاهری آنست ولی رفتار شاعر نسبت به شب، دریا و شاخه ای که به سوی نور در سیاهی جنگل فریاد می کشد و احساسی که شب و دریا و شاخه از درون شاعر به عاریه گرفته اند و طرز حرکت اشیاء شعر، مربوط به قالب درونی و یا شکل ذهنی است. این شعر یکپارچگی کامل دارد. از شب شروع شده، در شاخه ای که به سوی نور فریاد می کشد، پایان یافته است. اگر کلمهٔ «دیرگاه» را بردارید، «خواندن»، «گلوی خونین» و «شب» نقص پیدا میکنند. «سرد» را بردارید، «دریا» معیوب می شود. از «جنگل» ، «سیاهی» را بگیرید و از «شاخه» «فریاد کشیدن» به سوی «نور» را، شعر بکلی از بین می رود. شکل ذهنی شعر، حاکی از تمرکز کامل تمام نیروی خلاقهٔ شاعر در لحظهٔ آفرینش شعر است و با کمی تعمق معلوم میشود که کلمه ای در این شعر کم و زیاد نیست و نمی توان به آن دست زد، زیرا کمال مطلق و یکپارچگی تمام بر آن حکم می راند.[2]

ولی از این شعر کامل بگذرید و بیائید به شعر «ماهی». این شعر را چندین بار خوانده ایم، هم در کتاب[3] «شاملو» و هم در مجلات. وزن شعر، همان وزن طرح است و در آن بطور کامل رعایت شده

۱ــ شاملو، «باغ آینه».

۲ــ هر شعر برای خود «واقعیتی» پیدا می‌کند که با هر واقعیت دیگر فرق می‌کند. علت اینکه شاعر جزئی از یک پارهٔ بزرگ زمانی و مکانی را با اجزای دیگر از جاهای دیگر درهم می‌آمیزد این است که پراکندگی را قبول ندارد و همیشه از کثرت بسوی وحدت می‌گراید. متأسفانه این فکر وحدت دادن به احساسها و اندیشه ها و تصاویر و تجربیات، که اساسی‌ترین خصیصهٔ خلاقیت شاعرانه است، در بعضی از شعرهای معاصر، بویژه در شعرهائی که وزن ندارند، نادیده گرفته شده است؛ درحالیکه همانقدر که شعر موزون باید از وحدتی ذهنی برخوردار باشد، شعر آزاد یا بی‌وزن نیز باید از یکپارچگی کامل برخوردار گردد. قسمت اعظم شعرهای بی‌وزن و حتی بعضی از اشعار موزون را نمی‌توان بذهن سپرد، به دلیل اینکه حافظهٔ انسان نمی‌تواند چیزی پراکنده را قبول کند و همیشه در مقابل وحدت هنری از خود عکس العمل مثبت نشان می‌دهد.

۳ــ باغ آینه.

است. هیچگونه نقصی از نظر ظاهری، در هیچ قسمت شعر بچشم نمی خورد. ولی شعر از دو قسمت ساخته شده: یکی بنداول وسوم ودیگری بند دوم و چهارم، و این دو قسمت چندان ارتباطی با یکدیگر ندارند. گوئی «شاملو» دو شعر ساخته است هر دو ناقص، آنها را با شکلی ظاهری بیکدیگر مربوط ساخته، و چون شکل ذهنی آنها یکی نیست، شعر کمال راستین پیدا نکرده است. در شکل ذهنی، «شاملو» گمان برده است که کلمهٔ «یقین» کافی است تا شعر وحدت پیدا کند، درحالی که همین کلمه بدلیل رفتار متناقضی که «شاملو» با آن می کند، شعر را از تأثیر و کمال می اندازد.[1]

بند یکم و سوم را زیر هم می نویسم:

من فکر می کنم
هرگز نبوده
قلب من اینگونه گرم و سرخ:
احساس می کنم
در بدترین دقایق این شام مرگزای
چندین هزار چشمهٔ خورشید
در دلم
می جوشد از یقین؛
احساس می کنم
در هر کنار و گوشهٔ این شوره زار یأس
چندین هزار جنگل شاداب
ناگهان
می روید از زمین

من فکر می کنم
هرگز نبوده
دست من
اینسان بزرگ و شاد:

۱ - بسیاری از شعرهای بلند و منثوری که بامداد (شاملو) اخیراً چاپ کرده از یکپارچگی برخوردار نیستند.

احساس می کنم
درچشم من
به آبشراشک سرخگون
خورشید بی غروب سرودی کشد نفس؛
احساس می کنم
درهر رگم
به هرتپش قلب من
کنون
بیدارباش قافله ئی می زند جرس.

این دو بند، درزیرهم، فقط ازچند جملهٔ شعری تشکیل میشود که درآنها تصاو یرفوق العاده محکم و جاافتاده بکار رفته است، ولی هیچیک از این فکر کردنها و احساس کردنها بجائی نمی انجامد. یعنی این دو بند درکنارهم فاقد یک نتیجهٔ عاطفی وتخیلی هستند.همگی مبتدای یک جملهٔ شعری هستند تا خبر بعداً بیآید. ولی ازخبر، خبری نیست. حالا بند دوم و چهارم را زیرهم می نو یسیم:

آه ای یقین گمشده، ای ماهی گریز
در برکه های آینه لغزنده توبه تو!
من آبگیر صافیم اینک به سحر عشق
از برکه های آینه راهی به من بجو!

آمد شبی برهنه ام از در
چو روح آب
در سینه اش دو ماهی و در دستش آینه
گیسوی خیس او خزه بو، چون خزه بهم
من بانگ بر کشیدم از آستان یاس:
«— آه ای یقین یافته!
بازت نمی نهم!»

در بند اول شعر، «هزار چشمهٔ خورشید از یقین» از دل «شاملو» می‌جوشد، ولی در بند دوم، شاملو، میخواهد که «یقین گمشده از برکه های آینه راهی» بطرف او بجوید. چرا؟ اگر چشمه های یقین از دلش میجوشد، دیگر چه احتیاجی به «یقین گمشده» هست و اگر «یقین» قبلاً وجود داشته است، چرا در بند چهارم می گوید: «یقین یافته»، وازآستان یأس بانگ برمی‌کشد: «آه‌ای یقین یافته! بازت نمی نهم!»؟ مگر یقین هائیکه می جوشند، یافته نیستند؟! این نقض غرض است در مورد «یقین»، و همین کلمه که ممکن بود تنها وسیلهٔ ارتباط بین بندهای مختلف شعر باشد، موجب پراکندگی و بی ربطی و تناقض حالات آن میگردد.

شاملو، در بند نخستین و بند سوم، در زمان حال شعرش را می گوید: «من فکر می کنم»، «احساس می کنم»، «می جوشد از یقین» و غیره. بند دوم دعوتی است از «یقین گمشده» که در بند نخستین، چندین هزار چشمه از آن، آنهم در زمان حال می جوشیده است. در بند چهارم فعل «آمد»، یقین یافته را مربوط می کند بگذشته. اگر این یقین در گذشته آمده، که دیگر احتیاجی بدعوت نیست و اگر نیامده، چگونه چندین هزار چشمهٔ خورشید از دل «شاملو» می جوشد؟

برداشت «شاملو» در بند یکم و سوم، رفتار او با احساس‌ها و اشیاء در این دو بند، جنبهٔ حماسی دارد و خوش بینانه هم هست و حتی می توان تفسیری اجتماعی هم از آن کرد. ولی بند دوم و چهارم، حالتی تغزلی دارند، طوری که گوئی این دو بند از نیازی عاشقانه برمی خیزند. در بند اول و سوم همه چیز محکم است و نیرومند، و با جوشیدن و روئیدن خورشیدی بی غروب، رنگی حماسی بوجود آمده است و اما در بند دوم و چهارم، نرمش و انعطاف و روشنی و پاکی شعر غنائی به چشم میخورد و شعر جنبهٔ انفرادی تر و خصوصی تری پیدا می کند.

درواقع محیط تغزلی بندهای دوم و چهارم، ناقض محیط حماسی بندهای یکم و سوم است. البته ممکن است گاهی تغزل و حماسه با هم درآمیزند و «شاملو» خود در چندین شعر از عهدهٔ تلفیق حماسه و تغزل برآمده است، ولی آوردن بندهای حماسی و تغزلی بطور یک درمیان، شعر را دچار پراکندگی کرده است و در چندین جا نقض غرض هست که بوحدت شعر لطمه وارد می کند و تنها دلیل این کار، نبودن شکل ذهنی کمال یافته در شعر است.

در شعر «باران» از «باغ آینه»ی شاملو، تمام اشیاء و احساسها و تصاویر در دنیائی از جناسهای محسوس لفظی دست بدست میدهند و به رقص در می آیند و از آنجا که شعر سخت کوتاه است، احساسی که ایجاد می شود، سخت نیرومند است و شاملو را در اوج غزلسرائی منثور نشان می دهد. در اینجا شاعر آنچنان خود را در اشیاء و اشیاء را در احساسها، و احساسها و اشیاء را در تصاویر ناخودآگاه مستحیل می بیند که گوئی شعر دعوتی است به حلول در موجودیت اشیاء محیط عاشقانهٔ شاعر:

آنگاه بانوی پرغرور عشق خود را دیدم
در آستانهٔ پر نیلوفر،
که به آسمانی بارانی می اندیشید

و آنگاه بانوی پرغرور عشق خود را دیدم
در آستانهٔ پر نیلوفر باران
که پیرهنش دستخوش بادی شوخ بود

و آنگاه، بانوی پرغرور باران را دیدم
در آستانهٔ نیلوفرها،
که از سفر دشوار آسمان باز می آمد[1].

در «پل اللهوردیخان»، گرچه شاملو بعمد کوشیده است از جناسهای لفظی و یا از یک صنعت بدیع ادبیات ارو پائی موسوم به «اونوماتو پی»[2] (آوردن کلماتی که صدایشان بلافاصله ذهن را به منبع صدا رهنمون شود) استفاده کند و کلماتی مثل پیچان، هشته، طغیان، توفان، بند بند، نالش ریز و خشت خشت بکار ببرد و از تلفیق حروف صدادار و بی صدا تأثیری بیافریند و گو یا قسمتی از اینها کار تعمد است؛ ولی شعر هم از نظر وصفی و هم از نظر فکری و عاطفی در حد کمال است و این البته زیاد مربوط به وزن شعر نیست بلکه بعلت اتمسفر شعر وطرز برخورد «شاملو» با اشیاء و احساسهاست که بدان نام شکل ذهنی دادیم.[3]

۱ــ گرچه این شعر وزن قراردادی ندارد، ولی تکرار سطر اول در هر سه پاره (البته با کمی تغییر در سطر اول پارهٔ سوم) و وجود نوعی قافیه (دیدم) در آخر این سطرها و تکرار کلمات «آستانه» و «نیلوفر»، در سطر دوم هر سه پاره و بعضی تکرارهای دیگر، شعر را از موسیقی کامل برخوردار می‌کنند. موسیقی در کلام زائیدهٔ تکرار هجاها، کلمات و یا جملات است و از آنجا که در این شعر، تکراری دلچسب صورت گرفته است، شعر عاری از نوعی آهنگ و درواقع وزن، منتها وزنی غیر عروضی، نیست.

۲ــ Onomatope گرچه در صحبت روزمرهٔ فارسی از این قبیل کلمات به حد کافی استفاده می‌شود،ولی هنوز شعر فارسی، بطور کامل آنها را بخود نپذیرفته است. در استفاده از این کلمات باید یک کمی جرأت داشت و کوشید آنها را تاحد شعری که گفته می‌شود بالا برد. البته نثر امروز فارسی بعلت کیفیت گفتاری خود از اینها استفاده می‌کند، در حالیکه شعر بدلیل تأکید بیشترش برروی موسیقی کلام باید این کلمات را بیشتر بکار گیرد.

۳ــ فقط قسمت کمی از این مقاله درمجله فردوسی چاپ شده بود. متن کامل بدون حواشی در چاپ اول این کتاب آمده بود.

۲

در اغلب اشعار کتاب «تولدی دیگر»[۱] فروغ فرخ‌زاد و در بعضی از شعرهای بعد از آن کتاب، شکل ذهنی بستگی کامل با اتمسفر عاطفی شاعر دارد. تصاویر کوچک و بزرگ که اغلب سخت فشرده هستند، اندیشه‌ها را در هاله‌ای از احساس فرو می‌برند و در همان دنیای مهربان و اندوهگین و صمیمی و راحت، شاعری را می‌یابیم که کلمات را یک یک و با قدرت کامل برای تجربیاتی که یک یک از درونش بیرون می‌ریزند، برمی‌گزیند. بهمین دلیل، در اینجا، شکل ذهنی مستقیماً با حالت عاطفی شاعر رابطه پیدا می‌کند و اندیشه‌ها که کوتاه ولی عمیق هستند، تُردی و شکنندگی خاص احساسهای سنجیدهٔ زنی تجربه‌دیده را می‌یابند و فشردگی بر تمام حالات عاطفی حاکم می‌شود. در شعر فروغ فرخ‌زاد، شکل ظاهری، هرگز شکل ذهنی و درونی را زیر بار کلمات و صداهای اضافی و وزن تحمیلی خرد نمی‌کند.[۲] فروغ فرخ‌زاد این توقع «و یلیام وردسورث[۳]»، شاعر انگلیسی را که: «شاعر، انسانی است که با انسانهای دیگر صحبت می‌کند[۴]»، برمی‌آورد.

فروغ فرخ‌زاد گرچه شاعری آگاه است، ولی نوعی روح ناخودآگاهی بر تمام احساسها و اشیاء و اندیشه‌هایش تسلط دارد. گرچه او از شعرش جدا میشود و بدان مثل یک موجود دیگر می‌نگرد، ولی همیشه قدم بقدم با آن حرکت می‌کند. گرچه او از دور ناظر حرکت و مسیر شعرش است، ولی میداند که این شعر مال اوست و از وجود او جدا نیست.

گوئی در شعر فروغ فرخ‌زاد سه نفر وجود دارند. یکی کسی است که مخلوق او را خواهد دید و این شخص جز مخاطب، جز خوانندهٔ شعر او کس دیگری نیست، ولی خوانندهٔ شعر، همان فروغ فرخ‌زاد است. فرخ‌زاد شعرش را برای کسی می‌گوید که در موقعیت اوست و یا خودش را می‌تواند در موقعیت او قرار دهد. آن نفر دوم «فرخ‌زاد»ی است که در شعرش حرکت میکند و قسمت‌هائی از وجودش را، تجربیات زندگی و روحش را، سخاوتمندانه به کلمات می‌بخشد. سومی «فروغ فرخ‌زاد»ی است که آن سوی شعرش قرار گرفته است؛ کسی که زندگی کرده است و زندگی می‌کند، کسی که بر می‌گردد و به مخلوقش نگاه می‌کند. این شخص سوم، مثل سایه ایست که گاهی در شخص دوم، یعنی

۱ — درباره «فرخ‌زاد» مراجعه کنید به مقالهٔ «پنج یادداشت پیرامون تولدی دیگر خانم فرخ‌زاد» در «طلا در مس».

۲ — در شعر «فرخ‌زاد» به شکل ظاهری کمتر اهمیت داده شده تا شکل ذهنی. بهمین دلیل عده‌ای تازه‌کار آنچنان مجذوب شعر فرخ‌زاد شدند که تصور کردند بدون فراگرفتن شکل ظاهری می‌توانند مثل فرخ‌زاد شعر بگویند. غافل از اینکه فرخ‌زاد پس از تمرین بسیار و پس از پشت‌سر گذاشتن سنگلاخهای طاقت‌فرسای شکل ظاهری توانسته بود به شکل خاصی که تا حدی سهل و ممتنع است، دست یابد.

3 - Wordsworth

۴ — The poet is a man speaking to men این گفته را در مقدمه‌ای که «وردسورث» بر مجموعهٔ اشعار خود موسوم به The Lyrical Ballads نوشته است، دیدم.

در وجودشعر، از بین میرود و زمانی از او فاصله می گیرد و کمی آن سوتر قدم برمیدارد، بعد دو باره بر می گردد و شعر را کنترل میکند و بآن تمامیت میدهد. مثل سایه ای که ناگهان آنقدرتیره و پررمی شود که بصورت خود شخص در می آید. مثل سایه ای که در حجم و قامت شخص دوم از بین میرود.[1] «الیوت درسرزمین و یران[2]» چند سطری دارد که بی مناسبت نیست در اینجا نقل بکنیم:

آن سومی کیست که پیوسته در کنار تو گام برمی دارد؟
همینکه می شمرم، می بینم که فقط تو و من با هم هستیم
ولی موقعیکه به جادهٔ سپید پیش رو یم می نگرم
می بینم که پیوسته کسی دیگر در کنار تو گام برمیدارد
این کس دیگر با بالاپوشی قهوه ای رنگ و باباشلقی بر سر بنرمی می لغزد.
نمی دانم زنی است یا مردی.
ــ ولی راستی این کیست که در آن سوی توست؟

این کسی که آن سوی شعر فروغ فرخ زاد است به توقعات شخص نخستین جواب می دهد و حرکات شخص ثانی را کنترل می کند، می داند که شخص نخستین، آن خوانندهٔ همدرد و دلسوز، از شعر چه می خواهد و نیز کاملاً به این مسأله وقوف دارد که شعر تا چه حد بلند یا کوتاه، تا چه اندازه فشرده و یا ساده باشد و از کجا به کجا برود. این شخص سوّم شکل ذهنی شعر را کنترل می کند، آن را می آفریند و آن سوی آن قرارمی گیرد. فرخ زاد ــ مثل سایه ای که جلوآدم قدم برمی دارد ــ جلوشعرش

۱ــ بحث دربارهٔ مخاطب شاعر، مسأله غامضی است. شاعران بیش از حد اجتماعی، معمولاً توده های مردم را مخاطب خود قرار می‌دهند. شاعران اجتماعی میانه رو، کسی چون خود را در اجتماع مخاطب قرار می‌دهند. شاعرانی هستند که اجتماع را نشان می‌دهند (نیما، امید، فرخ زاد) بدون آنکه توده های اجتماعی و یا فردی در اجتماع را مورد خطاب قرار دهند. این شاعران همه را نشان می‌دهند، بدون آنکه همه یا یکی از همه را مورد خطاب قرار دهند. بعضی از این قبیل شاعران، «من» خود را مرکز حس و احساس شاعرانه قرار می‌دهند (مثل فروغ)، از خود دور و بعد دوباره به خود نزدیک می‌شوند و در همان فاصله دور شدن و نزدیک شدن، اجتماع را تصویر می‌کنند. عده‌ای از این قبیل شاعران می‌گویند: «من»، در حالیکه قصدشان «ما» است (مثل نیما و امید). بعضی دیگر گاهی می‌گویند «من» و گاهی می‌گویند «ما»، ولی در چارچوب همان «من وما» خود و اجتماع را نیز بخوبی نشان می‌دهند مثل (شاملو). عده‌ای اجتماع را چنان در نفسانیت خود غرق می‌کنند، که از آن چیزی بیش از حد ذهنی می‌سازند (مثل آزاد) و برخی می‌کوشند که سمبول های محیط خود را تبـــدیل به مفاهیم اجتماعی کنند (مثل آتشی). بعضی دیگر از اجتماع با اشاره‌های ناچیز یاد می‌کنند و شعرشان تبدیل به تجلیلی استعاری از طبیعت می‌شود (چون رؤیا) و بعضی مثل نسیمی از سر سنگ و جویبار از بالاسر این اجتماع رد می‌شوند (چون سپهری). شاعر خوب از نظر تکنیک خود را مخاطب قرار می‌دهد بدلیل اینکه زیبائیهای فنی یک شعر باید در سطح توقع شاعر باشد و او نباید با مخاطب قرار دادن اجتماع، سطح نیرومند تکنیک را پائین آورد؛ گرچه ممکن است تکنیک نیرومند خود را در اختیار تصویر کردن اجتماع بگذارد.

2 - The Waste Land

راه می رود. در قطعهٔ کوتاه «هدیه»، این حالت بطور مشخص به چشم می خورد. آدمی قبل از شعر حرکت می کند، شعر را می گذارد و می گذرد،ولی طوریکه گوئی گهگاه برمی گردد و آن را نگاه می کند. آدمی هست که بصورت شعر می ماند:

من ازنهایت شب حرف می زنم
من ازنهایت تاریکی
و ازنهایت شب حرف می زنم

اگر به خانهٔ من آمدی، برای من ای مهربان چراغ بیاور
ویک دریچه که از آن
به ازدحام کوچهٔ خوشبخت بنگرم[1]

آدمی هست که آنرا درآخرین شکلش می بیند و با آفرینندهٔ آن همدردی می کند.

۳

ولی شاعری مثل نیمایوشیج، به نحوی دیگربه شعرخود شکل ذهنی می دهد. «من» نیما تنها «من» خودش نیست، بلکه «من» همهٔ ماست. شعرنیما خیلی کم حالت بیوگرافی شخصی[2] دارد. موقعیکه او ازانسان حرف می زند، انسانی عمومی دربرابرما دیده می شود. موقعیکه او می گوید:

خشک آمد کشتگاه من
درجوار کشت همسایه

۱ــ «تولدی دیگر» از فروغ فرخزاد.

۲ــ درنیما، چیزی هست شبیه الیوت. الیوت گاهی درجلد اشخاص دیگر فرو می‌رود و از درون ذهن آنها حرف می‌زند. درواقع آنچه بعنوان «ماسک» در ادبیات کهن اروپا و آنچه در اشعار «رابرت برائونینگ» بنام « Persona » وجود داشت و عبارت از این بود که شاعر در قالب آدمی دیگر سخن بگوید و تا حدی از فورمول «حلول نویسندهٔ نمایشنامه در اشخاص نمایشنامه» استفاده کند، بوسیلهٔ پاوند و الیوت در اوایل قرن بیستم بکار گرفته شد. شعر پاوند و الیوت، حتی موقعیکه این شعرا از اول شخص «من» استفاده می‌کنند غیر شخصی « Impersonal » است،بدلیل اینکه آنها نقاب دیگری را بچهره انداخته‌اند. نیما نیز موقعی که از کشتگاه خشک خود صحبت می‌کند، نقاب اشخاصی را بچهره انداخته است که کشتگاهشان خشک گردیده است. این تدبیر خاص ادبی در اشعار کنستانتین کاوافی « Constantine Cavafy »،شاعریونانی اوایل قرن بیستم که در اسکندریه می‌زیسته درمنتهای تجلی خود وجود داشت. «کاوافی» گاهی از زبان «سزار»، زمانی از زبان انتونی و زمانی دیگر از زبان کاتبی کهن، شعر خود را می‌سرود. بدین ترتیب خود را تبدیل به «من»های دیگر و یا «ما»های مختلف می‌کرد.

این فقط کشتگاه او نیست که در جوار کشت همسایه خشک شده، بلکه کشتگاه همهٔ ماست. و یا هنگامی که می گوید:

من چهره‌ام گرفته
من قایقم نشسته به خشکی

این فقط چهرهٔ او نیست، فقط قایق او نیست که به خشکی نشسته است، بلکه چهرهٔ ماست که گرفته است و قایق ماست که به خشکی نشسته است؛و همینطور است موقعی که می گوید:

خانه‌ام ابری ست
یکسره روی زمین ابری است با آن

و یا می سراید:

آی آدم ها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید؛
یک نفر در آب دارد می سپارد جان.
یک نفر دارد که دست و پای دائم می زند
روی این دریای تند و تیره و سنگین که می‌دانید.

او از سرنوشتی صحبت میکند که از آن همهٔ ماست. نیما خود را از مردم جدا نمی داند و در اغلب موارد، «من» او «ما»ی ماست.

شکل ذهنی در شعر نیما، بویژه در اشعار کوتاهش، اغلب، کامل است. سطرهای شعر او را نمی توان کند و دور انداخت و یا جابه‌جا کرد. نیما یکی از آگاه‌ترین شعرای جهان است و بهمین دلیل به سرنوشت یک فرد چندان اهمیتی نمی دهد. بلکه از همه چیز استفاده میکند تا سرنوشتی عمومی را بیان کند. با وجود این او هرگز از محیط زندگی خود دور نیست؛ حیوانها، اشیاء و مناظر طبیعی را بطور دقیق در برابر چشم ما می گذارد و همیشه با آنها زندگی میکند و بدون آنکه در بارهٔ آنها احساساتی شود سرنوشت آنها را با بینشی عمومی تصویر میکند.[1]

الیوت در مقالهٔ «سنت و استعداد فردی»[2] می گوید:

«شعر رها کردن آزادانهٔ احساس نیست، بلکه گریز از احساس است؛ شعر بیان شخصیت نیست، بلکه فرار از شخصیت است... ولی، فقط آنهائی که شخصیت و احساسات دارند، مفهوم گریز از آنها را درک میکنند».

نیما بیش از هر چیز شخصیت دارد و احساس، ولی خود را فدای چیزهائی میکند که برای شعرش مهمترند؛ او با فن شعر در آن مراحل متعالی سروکار دارد و با سرنوشت انسانها در طبیعت و

۱ــ در این کتاب، رجوع کنید به مقالات «چهار رسالت و چهار مسئولیت» «ماخ اولا»ی نیما و «نیمای سمبولیست».

۲ــ **Tradition and the Individual Talent** مندرج در کتاب «منتخب نثر» الیوت **(Selected Prose)**

اجتماع. برای رسیدن بقدرتی عمومی ازنظرفن شعروبرای دست یافتن به رازسرنوشت طبیعت و انسان و اجتماع، باید احساساتی شدن بیخود را کنار بگذارد و با دیگران درآمیزد و با شخصیت عمومی انسان سروکارپیدا کند و «من» خود را جانشین «ما» سازد.

شکل ذهنی، آن تصویر[1] بزرگ و غیر قابل لمس ذهنی است که چندین تصویر کوچک دیگر در دایرهٔ پر ایهام و ابهام آن جان می یابند، طوریکه نتوان کلمه ای یا تصویری را از شعر بیرون کشید و دورانداخت. نیما درشعر کوتاه «سایهٔ خود» چنین تصویری را دربرابرما روشن میکند:

در ساحت دهلیز سرای من و تو
مردی ست نشسته ازبرش مشعل نور
روزان وشبان وی ازبرای من وتو
در بربگشاده نقشه ای زین شب دور
انگیخته از نهادش
رگهای صدا
یک خنده نه ازلبانش
یکدم شده وا

می بیند او به زیرو یرانهٔ شب
درروشنی شراره ای سرد شده
درگردش یک شب پر ازدرد شده
نومی کند او هزار اندوه نهفت.
اما چوبه ناگهان نگاهش افتد
برسایهٔ خود اگرچه ازاو نه جدا،
لبخند زده
فریاد برآورد بماند
ازچشم من وتودرزمان ناپیدا.[2]

۱ــ گاهی این تصویر؛ مثل دایره ایست با تصاویر دیگر در اطراف آن و شعر یکپارچگی دایره ای شکلی دارد؛ و گاهی تصویری بزرگ مثل طبقهٔ پائین یک معبد هندی گذاشته می‌شود و تصاویر دیگر. کوچکتر ولی اوج گیرنده‌تر، برروی آن قرار داده می‌شود تا شعر در زمینه ای عاطفی بسوی اوج حرکت کند؛ و زمانی تصاویر بصورت مسلسل بدنبال هم چیده می‌شوند و یکی دیگری را تکمیل و تقویت می‌کند تا کمال برروی خطی افقی بوجود آید. با وجود این هر شعری طرح تصویری خاص خود را دارد.
شکل ذهنی، فرم تصویری شعر است و جهان بینی تصویری شاعر بوسیلهٔ آن دقیق تر دیده می‌شود.

۲ــ در مورد اشعاری که از نیما یوشیج در این کتاب آمده است، باید به کتابهای «ارغنون»، «ناقوس»، «شعر من» و «برگزیدهٔ اشعار نیما یوشیج» (کتاب جیبی) مراجعه کنید.

همه چیز در این شعر بهم چسبیده است. اشیاء، احساسها دربارهٔ اشیاء، تصاویر و حالات آنها، یک دایرهٔ کامل می سازند و یکپارچگی کامل شعر بدلیل آنست که نیما به ایجاز و دقت آنچه را که می‌خواهد می گوید و چشم از مضمون خود بر نمی گیرد تا بدان شکل ذهنی کامل بدهد.

۴

گاهی در بعضی شعرها یک یا دو چیز مثل یک یا دو دندان افتاده است و حفره های خالی با بی ریختی و نابهنجاری، ذهن خواننده را ناراحت می کنند؛ در زمانی دیگر دو ردیف دندان هرگز بر روی یکدیگر نمی نشینند، جلوتر و یا عقب‌ترند (عدم تناسب شکل ظاهری وشکل درونی)، و بهمین دلیل نوعی بی تناسبی در چیزی که می بایست از تناسب برخوردار باشد، دیده می شود؛ و یا در زمانی دیگر - جائی که میبایست همه چیز طبیعی بنظر آید - در وسط بجای دندانهای جلو چند دندان طلائی گذاشته شده است، دندانهایی که چندش آورند و چشم هنرشناس را ناگهان سخت معذب می کنند، اما شاید گورکنی یا رباخواری طماع را خرسند سازند؛ و گاهی نیز دندانهای کاغذی و پوک و بی مصرف در دهان کسی دیده می‌شود، چیزهائی که از دور بدندان می مانند، ولی از نزدیک جز کاغذ چیز دیگری نیستند[1]؛ گاهی اصلاً دندانی وجود ندارد و دهان سخت بسته است، مثل بعضی شعرها که سخت معقد هستند و معلوم است که محتوا هیچگونه شکل قابل عرضه ای پیدا نکرده است.

در شکل ذهنی شعر، وقتیکه زینت جای حقیقت را می گیرد و خوشگلی آراسته و تصنعی، جانشین حقیقتی زیبا و حادثه انگیز می شود، فاجعه ای ناپسند بوجود می آید. موقعیکه شاعر بخوبی حقیقت را درنمی یابد و دقیق سخن نمی گوید؛ هنگامی که شاعر فقط الهامی[2] را پذیرا می شود، اما پس از الهام یافتن هرگز به کشف خود در میان اشیاء و احساسها همت نمی گمارد، آنچه بوجود می آید سفال شکسته ایست کمال نیافته که نشانهٔ پراکندگی ذهنی شاعر در زمان خلق اثر است و این همان نقص بزرگی است که متأسفانه تنی چند از شاعران سرشناس این روزگار به نسبت ضعف و قدرت

۱ــ شعر بعضی از شاعران معاصر چنین است. در پشت سر بعضی از شعرهای امروز، شاعری که تصوری دقیق از واقعیتهای شاعرانه داشته باشد و بفهمد. سلسله مراتب ذهنی کردن اشیاء و عینی کردن احساسها چیست، به چشم نمی‌خورد. عده‌ای خوانندهٔ تنبل، که هرگز بخود زحمت خواندن مجدد یک شعر را نمی‌دهند، بعضی از این قبیل اشعار را «ساده» می‌نامند و گاهی بی‌درنگ برچسب «سهل و ممتنع» را بر این قبیل قطعات می‌چسبانند. در حالیکه در پشت سر این سادگی کاغذی و فریبنده، گاهی حتی شاعری که لااقل از سلامت دید شاعرانه برخوردار باشد. ننشسته است. هر روز دستگاههای رادیو و تلویزیون اشعاری را برای مردم می‌خوانند که اغلب حاکی از سخافت سرایندگان آنهاست. شعر خوب را نمی‌توانند برای مردم توضیح بدهند و شعر بد تحویل آنها می‌دهند، بدلیل اینکه ذوق مردم (که اغلب ذوقی است در سطح خیلی پائین) شعر خوب را شعری می‌داند که آناً درک کند و به به بگوید.

۲ــ رجوع کنید به مقالهٔ «الهام و کشف» و مقالهٔ «خلاقیّت، تجربه و مسؤولیت شاعرانه» در کتاب طلادرمس.

خود از آن سهمی برده‌اند و شاعران جوانتر و مبتدی‌تر گمان میکنند که این نقص، یکی از ویژگیهای شعر نوست و باید آنرا پذیرفت و دنبال کرد[۱]

شکل ذهنی شعر مستقیماً رابطه پیدا میکند با حادثهٔ آفرینش شعر؛ حادثه‌ای که با یک نگاه، با یک کلمه، با یک برگ آغاز می‌شود. حادثه‌ای که شاید برای همگان یکی است، اما برای شاعر مثل سیبی است که در برابر چشم «نیوتون» از درخت می افتد؛ سیبی که افکار و عقاید و نحوهٔ برر سی طبیعت را بکلی دگرگون میکند. انسان ناگهان از خود دور می شود و به حقیقتی که همه زمانی و همه‌مکانی است نزدیک میشود و بهمین دلیل هر شعری بجای خود فرضیه‌ایست عاطفی که شاعر در لحظهٔ خلاقیت خود آنرا بسوی دیگران رها میکند؛ هر شعری، فرضیه‌ایست که در آزمایشگاه تخیل و احساس آدمی، حقیقت و درستی آن به ثبوت میرسد[۲].

حادثهٔ آفرینش شعر از جائی آغاز می شود که شاعر احساس میکند که در نقطه‌ای با چیزی انطباق پیدا میکند؛ و یا از چیزی می گریزد و دور می شود؛ و یا بدور خود می چرخد و دیگران را به دور خود می چرخاند[۳]. این حادثه شاید از آنجا شروع می شود که در کنار پرتگاهی، سنگی از زیر پای آدمی درمیرود و میلغزد و به سوی اعماق می غلطد. انسان بیدرنگ پا بروی سنگی دیگر مینهد و نجات می یابد، ولی پس از لحظه‌ای، صدای خردشدن سنگ را در اعماق می شنود و وقوف می یابد به خردشدن سنگ در اعماق، و بدینوسیله کلید تجربهٔ خردشدن در اعماق را بدست میگیرد، خود را به

۱ــ اغلب شنیده‌ام که بعضی از شاعران معاصر می‌گویند: «شکل نخستین یک شعر، شکل نهائی آن نیز هست.» این حرف بچگانه بنظر می‌آید، بدلیل اینکه شکل نخستین یک شعر گرچه دارای انرژی بیشتری است که از منابع الهامی سرچشمه گرفته است. ولی کار شاعر، تازه بعد از این شکل نخستین شروع می‌شود. او تمام نیروهای زبان و بیان شاعرانه را، موقعی که روی شعر کار می‌کند، می‌آزماید و قدرت و توان مختلف شاعرانه را با آن هستهٔ پرنیروی اولیه، همراه می‌کند، تا محتوای اصیل و درخشان، در بهترین شکل شاعرانه عرضه شود. البته نباید این تقلا برای بهترین شکل، منابع اولیه شعر و انرژی اصیل آن را از بین برده، شعر را تبدل به یک چیز مصنوعی و معقدنماید، بلکه باید زبان و بیان شاعرانه، به کمک ریشه‌های غریزی و بدوی الهام و آغاز شعر بشتابد و آن را در جهتی هدایت کند که طبیعت اصالت آن می‌طلبد.

۲ ــ هر شعری، شکل خاصی از یک واقعیت مفروض را ارائه می‌دهد که براساس حقیقتی موجود ساخته شده است: بهمین دلیل، منتقدان ابله تخطئه کنی که مغرضانه، منطق نثر را بر این شکل خاص از واقعیت مفروض یک شعر سوار می‌کنند و شاعری را محکوم می‌کنند، جز مستند ساختن بی‌فرهنگی و بیشعوری خود دست‌بکاری دیگر نمی‌زنند.

۳ــ همانطوریکه یک جنگ، یک کودتا و یک انقلاب، نوعی برآمدگی در سطح صاف تاریخ هستند و نشانهٔ آنکه نوعی انرژی در انبارهای زیرزمینی این سطح صاف بر روی هم انباشته شده است و مثل یک چاه نفت، اگر فرصتی پیدا کرد، بناگهان منفجر خواهد شد و فوران خواهد کرد، شعر نیز قبلاً در ذهن آدمی بصورت مقداری نیروی اضافی، بطور ناخودآگاه جمع می‌شود و آنوقت بصورت یک فوران ـ یک جهش آنی و درخشان، از سطح صاف زبان، تجاوز کرده بسوی اوج پرش پیدا می‌کند. بهمین دلیل هر شعری، حادثه‌ایست در زبان، همانقدر که یک کودتا و یک انقلاب. حادثه‌هائی هستند در تاریخ و همانقدر که یک انقلاب، مسیر تاریخ را عوض می‌کند و تاحدی ضد تاریخ است، شعر نیز، منطق عادی زبان را بهم می‌زند و بصورت عاملی که ضد زبان است درمی‌آید.

جای سنگ می گذارد و احساس می کند که در اعماق به صورت ذرات سنگریزه در می آید. در رفتن سنگ از زیر پای آدم، الهامی است که به آفرینش می انجامد.

در اینجا انسانی دیده می شود که در انتظار «حدوث و تجدد» و بازآفرینی خویشتن نشسته است. در اینجا انسانی هست که با کلام خود بقول «اسپندر»، «پنجه در پنجهٔ خدائی» می افکند و هر آن در انتظار جهش و دگرگونی است تا خویشتن را بوسیلهٔ کلام، قادر متعال زبان گرداند و بر سرنوشت خود حاکم شود.

در جریان حادثهٔ آفرینش شعر و در آوردن اشیاء بشکلی انسانی، بشر جانشین خدایان است و همیشه میخواهد (گرچه گاهی نمی تواند) به شعر چنان وحدتی بدهد که جدا از او بصورت مخلوقی کامل به زندگی خود در زبان ادامه دهد و در واقع به کمالی برسد که با کمال خود انسان برابر باشد، و نهایت نظامی یابد که یادآورد، و حتی در محیطی انسانی، کامل کنندهٔ نظام طبیعت باشد و به مثابهٔ جهانی تنظیم یافته باشد که مستقلاً نیز تواند زیست، و تواند چرخید و بالید، و تواند پروراند و رویاند.

گرچه بعضی اوقات اتفاق می افتد که برخی از شاعران معاصر، شکل ذهنی شعر را فدای کلمات زیبائی که برای شعر خاصی غیر لازم هستند، بکنند و نیز اتفاق می افتد که ده یا دوازده خط شعر بگویند و بعد چند خط هم برآن بیفزایند و گفتهٔ خود را تفسیر کنند - بدون دریافت این نکته که خوانندهٔ شعر برای فهم شعر احتیاجی به تفسیر آن از طرف شاعر ندارد - ولی گاهی اوقات اشعاری میتوان یافت که از لحاظ شکل و قالب ذهنی یکپارچگی لازم را دارا هستند[1]. در بعضی از اشعار «نادر پور»، شکل ذهنی شعر بنای مستحکمی است و نوعی منطق شعری از آغاز تا پایان بر شعر حکمفرماست. من، «نگاه»[2] را انتخاب کرده ام که چند خط بیشتر نیست و در آن تصاویر درخشان دست بدست هم می دهند تا نوعی تأثیر عاطفی و زیبا بوجود آورند. در این شعر تمام حرکات کلمات - هم از نظر ظاهری و هم از نظر درونی - و تمام سایه روشن های احساس، ساده و عاشقانه و زیبا هستند.

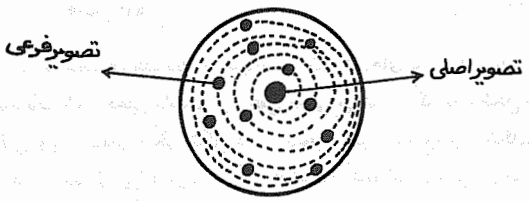
۱ - بعضی از این شاعران، همینکه شعری را گفتند، دربارهٔ آن، چنان احساساتی می‌شوند که حاضر به قبول کوچکترین انتقادی نمی‌شوند. در بعضی از شعرهای معاصران، همینکه یک تشبیه بوجود آمد، شاعر گمان می‌کند که تشبیه آنقدر عمیق است که باید سه چهار خط دیگر برای تفسیر آن به شعر اضافه کند؛ یا آنقدر از یک استعاره خوشش می‌آید که سه‌چهار خط دیگر می‌گوید، تا آن را هرچه بیشتر به رخ خواننده بکشد. اگر این شاعران به این نکته پی می‌بردند که ممکن است گاهی شعور خواننده بیشتر از شعور خود شاعر باشد، دست بچنین کاری نمی‌زدند. بسیاری از شعرهای این قبیل شاعران را باید مجدداً گفت: بعضی از کلمات تروتمیز! را برداشت و بجایشان کلمات خشن و نیرومند گذاشت، سطرهائی از شعر را که از رقت قلابی احساس، نه فقط آبکی، بلکه حتی «خیس» هستند و به میوه‌های له‌شده درمیان میوه‌های صاف و پاک می‌مانند، از شعر اخراج کرد و دور ریخت.

۲ - از کتاب «سرمهٔ خورشید».

بر شیشه، عنکبوت درشت شکستگی
تاری تنیده بود
الماس چشمهای تو بر شیشه خط کشید
وان شیشه در سکوت درختان شکت و ریخت
چشم تو مانده و ماه
و این هر دو دوختند به چشمان من نگاه!

بهمین دلیل باید گفت که فضای سرشار از ایهام و ابهام شکل ذهنی، گاهی مثل گوی سر بی است که سنگین است و بی نقص[1]. از اوجها و قلّه‌ها سرازیر میشود و اگر سرازیری ابدیتی

۱ــ شکل ذهنی شعر ممکن است حالات مختلفی بخود بگیرد. گرچه باید شکل ذهنی هر شعر را از «طرح تکوین تصویر» آن استخراج کرد، ولی بطور کلی پنج نوع شکل ذهنی بنظر می‌رسد که در اینجا می‌آورم:
الف- شکل ذهنی دایره‌ای- با یک تصویر اصلی و مرکزی و چندین تصویر فرعی در اطراف، طوری که گوئی شاعر وسط دایره ایستاده است و به اطراف خود می‌نگرد، و یا اینکه یک تصویر اساسی از موقعیتی خاص بدست آورده، تصاویردیگررا مثل یک منظومهٔ شمسی بدور آن قرار داده است. (شکل ۱)



«شکل ۱»

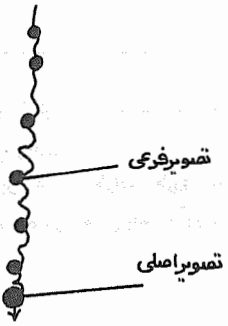
ب- شکل ذهنی افقی و مضرس- با یک تصویر اصلی در اول یا در آخر و یا وسط، و تصاویر دیگر بصورت دندانه‌ها. طرح تصویر روی یک خط افقی حرکت می‌کند. (شکل ۲) از آنجا که در هر تصویر، زبان و معنی فشرده‌تر از قسمتهای دیگر شعر است، من علامت تصویر را برقلهٔ هر دندانه گذاشته‌ام.

«شکل ۲»

ج- شکل ذهنی صعودی- با تصویرهای فرعی که از پائین ببالا قرار داده می‌شوند و با نیروی بیشتری بسوی بالا حرکت می‌کنند و در اوج به تصویر اصلی پایان می‌یابند. (شکل ۳)
د- شکل ذهنی نزولی- با تصویرهای فرعی که از بالا بپائین قرار داده می‌شوند و با نیروی بیشتری بسوی پائین حرکت می‌کنند و در اعماق به تصویر اصلی پایان می‌یابند. (شکل ٤)

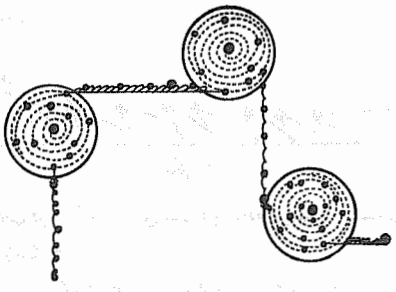
داشته باشد (که گو یا سرازیری زمان دارد) تا ابد می غلطد و حرکت میکند و هرگز باز نمی ایستد. نمونه اش غزلهای حافظ که جدا از هم، شکل ذهنی تکامل یافته ای دارند و سرازیری چندین قرن را غلطیده اند و بما رسیده اند و از ما نیز بسوی دیگران خواهند غلطید. بیتهای غزلهای حافظ، بطور جداگانه، انسانهائی ابدی هستند که حافظ آفریده است تا دربرابر طبیعتی که قاتل حافظ بود، قد علم کنند. این انسانها وجود حافظ را به سوی نوعی جاودانگی که از آن طبیعت است میبرند و البته گرچه حافظ مرده است اما در جود تک تک این انسانها بزندگی خود ادامه میدهد.

«شکل ٤»



«شکل ۳»

هـ ـ شکل ذهنی مختلط. که در شعرهای بلند دیده می‌شود ـ در اغلب شعرهای نسبتاً بلند جدید گاهی شعر با یک شکل ذهنی صعودی شروع می‌شود و بعد یک شکل ذهنی دایره‌ای و یا افقی معرفی می‌شود، آنگاه یک شکل ذهنی نزولی پدیدار می‌گردد و بعد دوباره شکل دایره‌ای، افقی و یا شکلهای دیگر. شکل ذهنی عمومی شعر از مجموع این اشکال ساخته می‌شود. اغلب شعرهای سوررئالیستی، شعرهائی که در آنها از شیوهٔ «خودبه‌خودگوئی» استفاده شده است، شعرهای ایماژیستی خیلی قوی، منظومه‌های پیچیده و عمیق جدید دارای شکل ذهنی مختلط هستند. شکل ذهنی مختلط، برون افکنی نیرومند روح و اندیشه و تخیل بشری بصورت تصویر است و منحنی پیچیدگیهای عمیق ضمیر ناخودآگاه و انعکاس آن پیچیدگیها در سطح آگاهی و شعور بیدار بشری است.



«شکل ۵»

نمونهٔ این نوع غلطیدن بسوی جاودانگی همه زمانی و همه مکانی، کمدی الهی «دانته» است و باز نمونه اش آثاری از شاعران خودمان، و حتی این شعر منوچهری:

چو از زلف شب باز شد تابها — فرو مرد قندیل محراب ها
سپیده دم از بیم سرمای سخت — بپوشید بر کوه سنجاب ها
بمی خوارگان ساقی آواز داد — فکنده به زلف اندرون تابها
ببانگ نخستین از این خواب خوش — بجستیم ما همچو طبطابها
عصیر جوانه هنوز از قدح — همی زد به تعجیل پرتاب ها
از آواز ما خفته همسایگان — ببی آرام گشتند از خوابها
بر افتاد بر طرف دیوار من — ز بگمازها، نور مهتاب ها[1]

که قدرتش آنچنانست که سبک قرنی را متعلق بقرنی دیگر سازد و مثل نام منوچهری و حتی حقیقی تر و قوی تر از آن زندگی کند.

و فردیت هر شاعری نیز در همان شکل ذهنی چندین شعرش بچشم میخورد. بینش او نیز خارج از آن گسترهٔ شکل ذهنی نیست. شاعر اصیل، در یک شعر، نوعی شکل ذهنی دارد و در شعری دیگر، شکل ذهنی دیگر؛ ولی این انواع شکل ذهنی همه بهم مربوط هستند.[2] بدلیل آنکه آفرینندهٔ آنها یکی است. بهمین دلیل از میان اشکال ذهنی متفاوت و حتی گاهی متغایر در اشعار یک شاعر، نوعی برداشت ذهنی کلی برای آن شاعر استنتاج میشود و این شیوهٔ کار شاعر را روشن میکند باضافه شکل ظاهری، و نیز بافت کلام که خود برداشت شاعر است در جهان واژه ها و یا در جهانی که اشیاء هم شکل عینی خود را دارند و هم از تجردی ذهنی که خاص انسان است، بهره برده اند. بافت کلام و شکل ذهنی شعر، سبک[3] کار هر شاعری را روشن میکنند و این دو اگر عاری از فردیتی تعمیم یابنده باشند. توفیق قرین تقلای شاعر نخواهد بود.

۱ــ دیوان منوچهری.

۲ــ گاهی یک شعر تنها، قدرت یک شاعر را بخوبی نشان می‌دهد. ولی در شعر جدید، قضاوت دربارهٔ یک شاعر باید براساس چندین شعر از او باشد نه فقط یک شعر. در مورد شاعرانی که از وزن های قراردادی عروضی و نیمائی استفاده نمی‌کنند، قضاوت حتی باید براساس حداقل یک کتاب باشد.

۳ــ «در مورد سبک» رجوع کنید به قسمت پنجم از «پنج یادداشت پیرامون تولدی دیگر خانم فرخ زاد» در کتاب طلا در مس.

خلاقیت، تجربه و مسئولیت شاعرانه

انسان هر چه آموخته، کشف کرده و بکار بسته، از برکت تجربه کرده است. حتی خود فرم نیز، چیزی تجربی است، محتوا که جای خود دارد.

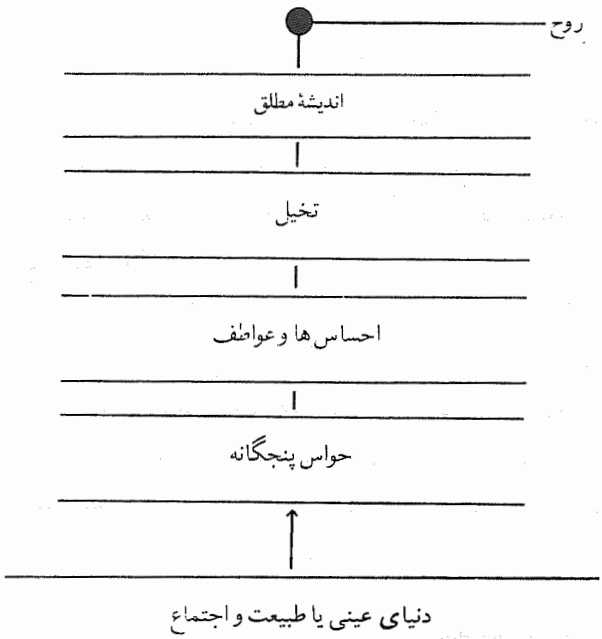
برای انسان اولیه و برای شاعر و هنرمند که با بینشی ابتدائی با جهان رو برو می شوند، خلاقیت از شیئی آغاز می شود؛ چرا که شیئی، مقدم بر کلمه است و شیئی برای انسان اولیهٔ، الهام بخش کلمه بوده است. برای انسان امروز، بو یژهٔ شاعر نیز همینطور است، منتها یک شیئی بر تمام اشیاء محیط او اضافه شده و آن خود کلمه است. برای شاعر، کلمه نیز گاهی یک شیئی[1] است و تکنیک، نوعی ماجراجوئی در کلمه است. جهان بینی یک شاعر، در رابطهٔ او با محیط زندگی اش، محیطی که باید برای او قابل لمس و حسی و عاطفی و فکری شده باشد، قابل توجیه است. مثلاً اگر«پل والری[2]» نمی تواند در شعرش از دریا دور شود و اگر مثلاً «سن ژون پرس»[3]، جهان را در دریا می بیند، بدلیل آنست که دریا قسمتی از زندگی آنها را تشکیل داده است و آنها به سابقه و سائقهٔ ذهنیات خود از دریا، مجبورند از آن سخن بگویند. حال اگر آنها از کو یرلوت حرف می زدند، از فیل های هندوستان یاد می کردند، از شترمرغ های آفریقا سخن می گفتند و بر پشت اسب و استر و الاغ فاصلهٔ دو ده را چهار روزه طی میکردند، آیا شعرشان، از اصالتی که اکنون از آن برخوردار است، بهره می گرفت؟ سطر به سطر «موبی دیک[4]» تجربی است و «هرمان ملو یل[5]» با استفاده از تجربیات خود حتی سری به صحرای کربلای مذهب نیز می زند و یکی از شاعرانه‌ترین اسطوره های دریائی را می آفریند. محتوای شعر «مایاکوفسکی[6]»، یکی از بزرگترین فرمالیستهای دنیا، محیط زندگی اوست و «دانته[7]» که بقول اغلب منتقدان جهان، صاحب بزرگترین قدرت تخیل شاعری است، در دوزخ و برزخ خود، مردم قرن خود را می بیند— مردمی را که خود دانته در زندگی شاهد فجایع آنها بوده است. و دور پروازترین تخیل شاعرانه— رمبو[8]— همیشه بینائی خود را بر مدار نبوغ و بلوغ خود

1 - Object
2 - Paul Valery
3 - St. John Perse
4 - Moby Dick
5 - Herman Melville
6 - Mayakovsky
7 - Dante
8 - Rimbaud

می چرخاند و اگر به قولی دریا ندیده از دریا سخن می گوید، افسانهٔ دوران کودکی را بر دریا تحمیل می کند و دریای کودکانه‌ای را می بیند— مطلقاً از آن خود— که بر آن سرنوشت تحمیل می شود. همانطوریکه در سطرهای آخر «قایق سرمست»اش چنین می خوانیم:

«اگرآبی در اروپا باشد که من بخواهم، آب تیره و سرد استخری است که بر کنار آن کودکی چمباتمه زده بسوی فلقی عطر آگین، قایق کودکی خود را می افکند که مثل پروانه در نخستین روزهای بهار ترد و شکننده است.[1]»

آیا تجربهٔ رمبو محدود بوده؟ کسی که به کلام ظرفیت و حجمیت تجربهٔ خود را از روح زندگی و رنگ و صدا و حتی جنون و جادو و خیال بخشید و در هالهٔ مشتعلی سوخت و بعد یله شد و سر به کوه و بیابان نهاد، از محتوای تازه استفاده نکرده است؟ ولی زندگی همیشه بوده، طبیعت نیز بوده و انسان نیز همیشه در طبیعت زندگی کرده است. محتوای شعر، رابطهٔ انسان زنده و یا شاعر است با طبیعت و یا قوم و قبیله و اجتماع خود، باز هم در طبیعت. حالا اگر شاعری در گنبد قابوس زندگ کند ولی از آسمانخراشهای صد طبقه‌ای نیو یورک حرف بزند، رابطه اش را با اشیاء طبیعت بر اساسی خیالبافانه نهاده است، نه براساس تخیل که خود مستقیماً از عینیات تجربی سرچشمه می گیرد. و تخیل چگونه از عینیات استفاده می کند باین ترتیب:



۱–رمبو، متن دوز بانی سری کتابهای پنگوین.

حواس پنجگانهٔ ما که مستقیماً با طبیعت و اشیاء رو برو هستند، درنخستین برخورد، بارعینی آنها را دریافت می کنند: مثلاً ما درخت را می بینیم؛ کنسرتوو یولون موزارت را می شنو یم؛ عطر گلها به مشاممان می رسد. نخستین دریچهٔ از انسان به شیئی، و از ذهنیت به عینیت، حواس است. آنچه حواس از شیئی می گیرند، ذهنی تر شده اش را «احساس» بنامیم. درخت زیبا، کنسرتوو یولون زیبا، عطر مطبوع. زیبائی درخت، کنسرتوو یولون و مطبوع بودن عطر، احساسهائی هستند که پس از ادراک حس از طبیعت عینی ایجاد شده اند. بهمین دلیل احساس، بیش از حس، از تجرد و انتزاع برخوردار است، چرا که اگر حس، مستقیماً دربرابر شیئی ایستاده باشد، احساس بیشتر با حالت شیئی و صفت و کیفیت و خصوصیت شیئی سروکار دارد، یعنی هم با چیزی جدا از شیئی و هم با چیزی مربوط به آن. بهمین دلیل صفات هر زبان از کلیات بیشتری برخوردار هستند تا اسامی. مثلاً درخت، گرچه تمام درخت هاست ولی دیگر به شیئی دیگر— مگر در حالتی مستعار— اطلاق نمی شود. در حالیکه زیبا ممکن است با داشتن زمینه ای حسی به بسیاری از اشیاء نسبت داده شود. مثلاً درخت زیبا، زن زیبا، دریاچهٔ زیبا، کوهستان زیبا و شعر زیبا. از همین روست که شاعران بزرگ از صفت دقیق استفاده می کنند، صفتی که نزدیکترین احساس آدم نسبت به ادراک حسش باشد، یک شیئی خاص.

به تخیل که برسیم باید برو یم سراغ کسی که بهترین تعریف را از تخیل کرده است و بین تخیل وخیالبافی فرقی دیده، وبحق هم دیده است. مقصودم «سموئل تیلر کولریج[1]» است که در اینجا یکی دو تعریفش را نقل می کنم:

«آن قدرت ترکیب و جادوئی که بدان جداگانه نام تخیل داده ایم... خود را در ایجاد تعادل و یا آشتی دادن بین خصوصیات متضاد و یا متغایر و ایجاد اشتراک در وجوه اختلاف، و پیوند دادن عام با خاص، اندیشه با تصور، و فرد با نماینده، و در پیدا کردن مفهوم تازگی و نوئی در اشیاء قدیمی و آشنا نشان می‌دهد.»[2]

و یا: «طبیعت سیال و روان تلفیق و تداعی.»[2] و یا: «آن ادراک بر اساس دریافت مستقیم که برای پیدا کردن تشابه بین چیزهای غیرمشابه و در هم آمیختن آنها بکار می رود.»[2]

پس قدرت تخیل، قدرتی است برای تلفیق و ترکیب، بر اساس حافظه، حس و احساس و تداعی های ذهنی، خواه بصورت کاملاً خودآگاه و خواه بصورت ناخودآگاه. بهر طریق، ترکیب

1 - Samuel Taylor Coleridge

۲ — از Biographia Literaria اثر کولریج

مهمترین عامل تخیل است. پس چطور است آن تعریف دو سال پیشم[1] را در اینجا تکرار کنم و بروم سر مثالی، و بعد برسم به اندیشه و روح:

«قدرت تخیل، یعنی شور و هیجانی کامل که بکار می افتد تا احساسها و اشیاء و تجربیات مختلف و متعلق به زمانها و مکانهای مختلف را در یک لحظهٔ خاص در کنار هم جمع کند و یا بر روی یکدیگر منطبق نماید و در لحظه ای، زمانی بیکران و در مکانی محدود، سرزمینی پهناور را ارائه دهد. قدرت تخیل، فقط آن قدرت سرکش گریز از مرکز و پراکنده کننده نیست، بلکه قدرتی است جهت تلفیق حالات مختلف و برداشت های گونه گونه از ادراک انسان از طبیعت. تخیل، مستقیماً از حافظه توشه می گیرد، گاهی تداوم زمانی حافظه را حفظ می کند و زمانی، همه چیز را در هم می ریزد تا قسمتهائی از حافظه را بکَنَد و بوسیلهٔ تصاویر آنها را کنار هم قرار دهد و یک حلقهٔ فکری و عاطفی ایجاد نماید.»

می دانیم که بین «زلف» و «کمند» و «دل» و «سر بریده»، هیچ نوع ارتباط منطقی وجود ندارد، ولی قدرت تخیل می تواند بین آنها رابطه ای شاعرانه ایجاد کند. این رابطهٔ شاعرانه بر اساس منطقی[2] شاعرانه است؛ منطقی که در آن حساب دو دو تا چهار تا را کنار گذاشته ایم و بیک نوع شعور مستقیم از طبیعت دست یافته ایم.

در زلف چون کمندش ای دل مپیچ کانجا سرها بریده بینی بی جرم و بی جنایت

خلوت گزینی اشیائی چون زلف و کمند و دل با هم، و ارتباط پیدا کردن آنها با یکدیگر به این شکل و بر اساس دریافت مستقیم از طبیعت در یک لحظه، کار قدرت تخیل است که اشیاء و احساسهای طبیعی را در هم می ریزد تا از آنها عالمی دیگر بپا کند، نه تکنیک. چرا که تکنیک بعداً می آید و بیشتر بر اساس تجربه روی کلمات و وزن و قدرت القائی زبان تکیه می کند و در نحوهٔ حرکت کلمات و شکل یافتن آنها برای ارائه تخیل و احساسها بکار می رود، هدف، ارائهٔ تکنیک نیست. بلکه هدف، فقط ارائهٔ محتوی است[3] بوسیلهٔ تکنیک در فرم، منتها قدرت بیشتر تکنیک به ارائهٔ

۱ــ فصل «تصویر چیست» این کتاب چهار سال پیش و این فصل کتاب دو سال پیش نوشته شده است. هر دو در این کتاب درج گردیده اند. در نتیجه این تعریف از تخیل دوباره در کتاب آمده است. فکر می‌کنم خواننده از این تکرار ناراحت نشود، بخصوص اگر بخواهد به این مقاله بعنوان مقاله ای مستقل نگاه کند به. دلیل اینکه درج این تعریف برای فهم بقیهٔ مطالب این مقاله ضروری است.

۲ــ در این مورد به مقالهٔ اول این کتاب مراجعه کنید. (یعنی مقالهٔ اول طلا در مس)

۳ــ در مجلهٔ نگین، دورهٔ دوم، شماره اول، یداله رؤیائی به خبرنگار مجله در مس ا حبه ای گفته است: «هدف ارائه محتوی نیست،

بهتر محتوا کمک می کند.[1] تکنیک، نصف شعر است و بل کمتر از نصف. چرا که زندگی مقدم بر شعر است و دید خاص داشتن در بارهٔ زندگی، محتوای شعر است. جهان بینی داشتن در بارهٔ زندگی حتی به جهان بینی داشتن در بارهٔ تکنیک هم کمک می کند. چون آنچه مهم است انطباق تکنیک زنده با محتوای ملهم از زندگی است، نه جدا شدن تکنیک از محتوا و بیراهه رفتن. تکنیک، بر اساس قریحه ای ذاتی، تجربه ای خودآگاه است ولی آن اجبار خاص برای شعر گفتن از روح زندگی شاعر در طبیعت سرچشمه می گیرد و بهمین دلیل، هدف ارائهٔ آن شور و هیجان تخیل در زندگی و معرفت به زندگی است بوسیلهٔ تکنیک، و گفتن اینکه هدف، ارائهٔ تکنیک است، بستن اسب است به پشت گاری. در این مورد حرف «الیزابت درو[2]» منتقد آمریکائی را نقل می کنم:

«...یک دوگانگی اساسی در قلب خود خلاقیت شاعرانه و هر گونه تجزیه و تحلیلی از آن وجود دارد. شاعر، طبیعتی دوگانه دارد، نخستین بعنوان یک انسان، و دومی بعنوان یک هنرمند. شعر از منبعی دوگانه سرچشمه می گیرد، نخستین یک اجبار درونی مرموز، و دومی یک انضباط فنی کاملاً خودآگاه. خلاقیت شاعرانه، جریانی است که در آن زندگی و زبان در هم می آمیزند و مفهوم و وسیلهٔ ارائهٔ مفهوم به حبالهٔ نکاح یکدیگر در می آیند و در آن دید و بازدید (جهان بینی و کار کردن بر اساس آن جهان بینی) نقش های خود را بطور یکسان ایفاء میکنند.»[3]

با وجود این کسی منکر نقش اساسی کلمات در شعر نیست و وسیلهٔ شعر و شاعری نیز کلمه است ولی هر کلمه، مفهومی دارد و یا مفاهیمی و قصد شاعری از شعر گفتن، حتی در این حالت نیز ترکیبی است، بدلیل اینکه شاعر مثلاً با بکار بردن کلمهٔ «عشق»، مفاهیم قدیم و جدید، منسوخ و غیر منسوخ عشق را در وجود کلمهٔ «عشق» جمع می کند.

«کولریج» در مورد آن نیمهٔ دوم— بل کمتر از نیمه— یعنی تکنیک، تعریف «بهترین کلمات در بهترین نظام[4]» را بکار برده است و، «رابرت فراست»[5] گفته است که «شعر، نوعی اجراء

هدف ارائهٔ تکنیک است.»

چنین حرفی از نظر من قابل قبول نیست بدلیل اینکه در این صورت می‌توان پرسید: «تکنیک را چه چیز ارائه می‌کند و با چه وسایلی تکنیک ارائه می‌شود؟»

۱ــ خواننده می‌تواند در مورد توضیح بیشتر دربارهٔ فرم به شماره‌های بهمن و اسفند سال چهل و شش مجلهٔ فردوسی، مقالات «نقد تحلیلی شعر» اینجانب مراجعه کند.

2 - Elizabeth Drew

۳ــ در کتاب «شعر- راهنمائی جدیدی برای فهمیدن شعر و لذت بردن از آن» در فصل «شعر و شاعر».

Poetry, A Modern Guide to Its Understanding and Enjoyment

4 - The best words in their best order

5 - Robert Frost

بوسیلهٔ کلمات»[1] است، و بهمین دلیل او که در همان قالبهای کلاسیک، شعر می گفت چندان تأثیری روی نحوهٔ تفکر شاعرانهٔ امروز نگذاشت.

امّا تأکید اینها بیشتر بر زبان است نه تکنیک. بدلیل اینکه شاعر در برابر زبان قوم خویش وظیفه ای دارد، طوری که بنا بقول «مالارمه»[2] کارش اینست که: «لهجهٔ قوم را پاک گرداند»[3] و این فکر که از مالارمه گرفته شده، حتی روی اشخاص چون «الیوت»[4] نیز تأثیر گذاشته است، طوریکه الیوت در «چهارکوارتت»[5] ترجمهٔ کلمات مالارمه را می آورد و در جائی از همان شعر می گوید:

جائی که هر کلمه راحت است.
وجای خود را پیدا می کند تا کلمات دیگر را کمک کند
کلمه ای نه مردد و ترسو و نه خودفروش
معامله ای ساده بین قدیم و جدید
کلمهٔ عامیانهٔ دقیق بدون آنکه رنگی از ابتذال داشته باشد
کلمهٔ رسمی دقیق، بدون آنکه رنگی از علم فروشی داشته باشد.
گروه کامل رقاصان که همه با هم می رقصند.

و می بینید که این مربوط می شود به زبان، به تکنیک و به فرم. ولی آیا «سرزمین و یران[6]» و یا خود «چهارکوارتت[7]» فقط فرم هستند. الیوت در «سرزمین و یران» کوشیده است تباه شدن ارزشهای قدیم را در زندگی امروز نشان دهد. این عامل و سایر عوامل مشابه، محتوای شعر سرزمین ویران است، ولی در ضمن، در تمام شعر، همهٔ کلمات در جای خود قرار دارند و تکنیک نیز قوی است. شاعری که از قدرت تخیل فردی غنی برخوردار باشد، محتوای خود را پیدا می کند و اگر بحد کافی در زبان تجربه کرده باشد، به بهترین شکل محتوای خود را ارائه می دهد.

برویم سر مطلب خودمان. قدرت تخیل مرکز قدرت تصویرسازی است و از حس و احساسی که از زندگی مادی طبیعت سرچشمه گرفته باشد، توشه می گیرد. بهمین دلیل، قدرت تخیل، به

1 - Poetry is a performance in words
2 - Malarme
3 - To purify the dialect of the tribe
4 - Eliot
5 - Four Quartets

۶ــ «سرزمین ویران» را در یکی از شماره های مجلهٔ آرش به ترجمهٔ «بهمن شعله ور» می‌توانید پیدا کنید. اسمی که «شعله ور» بر سرزمین ویران گذاشته است درست نیست، بدلیل اینکه در کلمهٔ «waste» مفهوم «هرز» به آن مفهوم که از شعر الیوت استنباط بشود، وجود ندارد.

۷ــ مهرداد صمدی، این شعر بلند را بفارسی ترجمه کرده، در سری کتابهای «طرفه» چاپ کرده است. ترجمه عاری از اشتباه نیست ولی از آنجا که لحن الیوت بفارسی منتقل شده، بخواندنش می ارزد.

شیئی، هیأت ذهنی می دهد. مثلاً همینکه «روشنائی» حس و احساس شد، تخیل به آن تجسم ذهنی می دهد، طوری که اگر روشنائی جلوچشم نباشد و انسان حتی عمری در تاریکی زندگی کند، باز هم روشنائی در ذهن قابل تصور باشد. می بینیم که تخیل چقدر با حافظه و حافظه چقدر با تجربه ارتباط دارند و نیز می بینیم که اگر کسی خودش چیزی را ندیده باشد و آنرا به شکلی از اشکال تجربه نکرده باشد، تجسم آن در ذهن برایش مشکل خواهد بود و نیز می دانیم که حتی رؤیا، جنون و هذیان چیزهائی هستند بر اساس تجربه های ناخودآگاه آدمی در محیط اجتماع و یا در طبیعت. و می دانیم که سمبولها و اسطوره های هر قومی، نه در نحوهٔ پیدایش و ساخت، بلکه در طرز عمل و با سمبولها و اسطوره‌های اقوام دیگر فرق میکنند و این نشان می دهد که روان آدمی از طریق اندیشه و تخیل و احساس و حس، بطور خودآگاه و ناخودآگاه از تجربه توشه می گیرد. پس دلیل اینکه مثلاً شاعر سوئدی دربارهٔ شترهای عربی حرف نمی زند و در خواب هم شتر نمی بیند، روشن است و اگر بگوید، حتماً یا از محیط خود به شکلی دورمانده و سالها با شتر زیسته است و یا دست از صداقت و صمیمیت شسته و حرفهای دیگران را به حساب خود به بانک شعر و شاعری ریخته است و مثلاً موقعی که دوست من رویائی می گوید: «دریا زبان دیگر دارد» و یا اگر از «پهنهٔ دور دریا» و «جنگل طاقه و طارمی بر سر آب های معلق، طرح دروازه‌ها و ستونها» حرف می زند و می گوید «آب آواره، ای آمد و شد!» و سایر خطابها را بکار می برد و یا «بر ساحل»، «قصیدهٔ جامد» می بیند و یا «جشن شادمانهٔ» دریا را مشاهده می کند و می گوید: «ایکاش آب بودم» و یا از «الواح مفرغی و سنگی» حرف می زند، از خود چندان مایه ای نمی گذارد و جابجا از سن ژون پرس میگیرد و خواننده تمام اینها را می تواند در «چراغهای دریائی»[1] پیدا کند.

تخیل پلی است بین اندیشهٔ مطلق و روح ازیک سو، و حس و احساس از سوی دیگر. و بهمین دلیل سروکارش هم با جلوه های عینی است و هم با تظاهرات ذهنی[2]. اینراهم در نظر بگیریم که تخیل گرچه بقول «ارسطو[3]» همیشه بر اساس استعاره کار می کند ولی در تصویر پردازی از وسایل دیگر نیز استفاده می کند و بطور کلی یکی ازتعاریف تا حدی مختصر ولی شاید ناقص در بارهٔ تصویر

۱ــ Amers اثر سن ژون پرس. در این مورد مراجعه کنید به مقالهٔ این کتاب دربارهٔ رؤیائی.

۲ــ کیتز (Keats) شاعر انگلیسی درنامه ای که بیکی از دوستانش نوشته است می‌گوید: «تخیل را می‌توان با رؤیای آدم مقایسه کرد. او بیدار شد و رؤیای خود را بصورت واقع یافت.»

۳ــ رجوع کنید به «فن شعر» ارسطو، بخش زبان. دو ترجمه از این کتاب موجود است یکی ترجمهٔ فتح اله مجتبائی و دیگری ترجمه دکتر عبدالحسین زرین کوب. ایکاش منتقدان معاصر لااقل یکدور این کتاب را می‌خواندند و بعد شروع می‌کردند به حرف زدن دربارهٔ شعر.

اینست که: «تصویر عکسی است در کلمه[1]»، که «با کلام مخیل» قدمای خودمان دربارهٔ شعر تا حدی یکی بنظر می‌آید. پس بعید نیست که یک کلمه خود بخود نمایندهٔ مقداری ذهنیت و عینیت باشد و اصلاً اگر این سخن «بودلر[2]» و بعد از او «آتور سایمونز[3]» و بعد از او «هیوم[4]» و بعد از او «ازراپاند» را قبول کنیم که «هر یک از اشیاء سمبول است»، هر صفت، هر اسم— و حتی با در دست داشتن یک زمینهٔ ذهنی، بسیاری از افعال— ممکن است جنبهٔ تصویری پیدا بکنند.

رابین اسکلتون[5]، یکی از شاعران برجستهٔ بعد از جنگ دوم انگلستان، در کتاب خود بنام «الگوی شعری[6]» در فصل «تصویر شعری»[7]، تصاویر شعری را طبقه بندی کرده است. گرچه با این نوع طبقه بندی بطور کامل موافق نیستم ولی از آنجا که در ادبیات فارسی این چنین طبقه بندی نداریم و یا من ندیده ام، ترجمهٔ آن را برای روشن شدن مسائل مختلف مربوط به تصویر می آورم:

اسم تصویر	چگونگی عمل آن	چند مثال
تصویر ساده	کلمه ای که مفاهیمی بر اساس ادراک حسی در انسان بر می انگیزد	سرد، روشن، صدای بلند تلخ، درخت، زرد، سخت، دست، خانه
تجرد	کلمه ای که عقایدی بر اساس ادراک حسی در انسان بر نمی انگیزد	حقیقت، مفهوم، عقیده، صحت عدالت، طنزآلود، زرنگ، محیل، عاقل
تصویر آنی	تصویری که اساساً برای انگیختن مفاهیم [illegible]	زرد، بلند(صدا)، خشن، عفونت، آسید

۱—An Image is a picture in words مصالح‌ترین تعریف تصویر در زبان انگلیسی. این تعریف فقط وجه بصری تصویر را روشن می‌کند، کیفیت سماعی و سایر خصوصیات تصویر را نمی‌توان در آن یافت و بهمین دلیل تعریف بسیار ناقصی است.

2 - Baudelaire

۳— Arthur Symons این نویسنده نخستین بار کتابی به «اسم نهضت سمبولیست در فرانسه» نوشت که تأثیر عمیقی روی شاعران انگلیسی زبان گذاشت.

۴— Hume فیلسوف ایماژیست‌های انگلستان که در جنگ جهانی اول کشته شد. پنج شعر و کتابی تحت عنوان «تفکرات» (Speculations) از او مانده است. شعرها را «ازرا پاند» و کتاب تفکرات را «هربرت رید» چاپ کرده‌اند.

5 - Robin Skelton
6 - The Poetic Pattern
7 - The Poetic Image

	سامعه، باصره، شامه و ذائقه سروکاردارد.	
تصویر پراکنده	تصویری که با برانگیختن حواس، بطورغیرمستقیم سروکاردارد و یافقط توجه یک حس خاص رابر— نمی انگیزد.	ملاقات، آرزو، جدائی، تنبلی، خستگی، نیرو
تصویرمجرد	تجردی که می کوشدمفاهیمی براساس ادراک حسی ایجاد کند؛ بدلیل تجسم براساس شخصیت دادن به اشیاء و حیوانات[1] ومفاهیم و یا صنایعی ازاین قبیل.	حقیقت، ترحم، عشق، عدالت صحیح
تصویرمرکب	ترکیبی ازکلمات که فقط یک تصویرواقعی داشته باشد.	سردچون بخشندگی، کارد— دقیق بر، انقلاب سرخ، نارونهای کهن
تصویرمختلط	ترکیبی ازکلمات که بیش ازیک تصویرواقعی داشته باشد.	نرگس های طلائی، برنج تلخ
تصویرمجرد مرکب	ترکیبی ازکلمات که شامل یک تصویرمجردباشدو تصاویرواقعی نداشته باشد.	حقیقت بزرگوار، ترحم عادل
تصویرمجرد مختلط	ترکیبی ازکلمات که شامل بیش ازیک تصویرمجردباشد ولی تصاویرواقعی نداشته باشد.	بخشندگی وفادارانه، عشق صمیمی

1 - Personification

باید از اینها بی درنگ بیایم به مسألهٔ تجربهٔ شاعرانه، چرا که تمام مثالهائی که داده شد با

۱ــ «سید محمدرضا دائی جواد» در کتاب «علم بدیع در زبان فارسی» درمورد تشبیه، مطلبی نوشته است که گرچه از نظر اصول زیباشناسی ناقص است ولی از بعضی لحاظ، بویژه از نظر تکیه کردن بر عقلی و یا حسی بودن ارکان تشبیه، تاحدی جالب است. تعریفی که این نویسنده از استعاره داده قراردادی است و بعد مثالی که برای آن آورده است بی‌فایده است. بهمین دلیل در فصل «تصویر چیست؟» از آن استفاده نکردم. تعریف او از تشبیه نیز چاپی است ولی چون در سایهٔ همین تعریف، عقلی و یا حسی بودن تشبیهات را بررسی کرده است مجبورم تعریف او از تشبیه را نیز نقل کنم:

«تشبیه عبارتست از مانند کردن چیزی بچیز دیگر در صفتی یا معنائی بواسطهٔ الفاظی خاص و ارکان آن چهار است:

اول ـ مشبه ـ دوم مشبه به ـ سوم وجه‌شبه ـ چهارم ادات تشبیه. آنچه بچیزی مانند کرده شود مشبه گویند، آنچه بآن چیزی را مانند کنند مشبه به نامند؛ صفت مشترکی را که در مشبه و مشبه به موجود است وجه شبه خوانند و بالاخره کلماتی را که بوسیلهٔ آن مشبه را به مشبه به مانند مینمایند ادوات شبه گویند.

مثلاً در این مصراع: «شبی چون موی خوبان تیره و تار» شب، مشبه موی خوبان، مشبه به ـ تیره و تار وجه شبه و چون، ادات شبه.

و یا در این مصراع از رودکی: «بیار آن می که پنداری روان یاقوت نابستی» می، مشبه ـ یاقوت ناب، مشبه به ـ سرخی شراب و یاقوت، وجه شبه ـ و پنداری، ادات تشبیه.

اینک دربارهٔ چهار رکن بالا مختصری شرح داده می‌شود.

اول و دوم ـ مشبه و مشبه به از نظر عقلی و حسی بودن آنها بچهار قسم منقسم میگردد:

الف: ـ هردو حسی ـ ب ـ هردو عقلی ـ ج ـ مشبه حسی و مشبه به عقلی ـ د ـ مشبه عقلی مشبه به حسی.

الف ـ **هردو حسی.** مثال از قرآن مجید:

«هن لباس لکم و انتم لباس لهن».

سورة البقره ۲ آیه ۱۸۳

زنانتان پوشاک شمایند و شما پوشاک ایشان. (منظور حفظ عرض و ناموس است).

حدیث شریف ـ «مثل اهل بیتی کمثل سفینة نوح من رکبهانجی و من تخلف عنها غرق.»

مثل خاندان من مانند کشتی نوح است کسیکه بآنها پیوست نجات یابد و کسیکه از آنها دوری گزید غرق خواهد شد. (اهل بیت و کشتی نوح مشبه و مشبه به حسی است.)

انوری گوید:

اشک چون باران ز کثرت، دیده چون ابر از سرشک

نوحه چون رعد از غریق و جان چو برق از اضطراب

(اشک و باران و کلمات دیگر که نشان داده شده به ترتیب مشبه و مشبه به‌هائی هستند دیدنی یا شنیدنی و بطور کلی حسی می‌باشند.)

باید دانست چنانچه از شعر بالا نیز معلوم میشود در این نوع که گفته ایم هردو حسی منظور اعم از حواس پنجگانه (دیدن ـ شنیدن ـ بوئیدن ـ چشیدن ـ لمس کردن) می‌باشد که به ترتیب مثال می‌زنیم:

برای دیدن: چهرهٔ آفتاب ـ دندان و مروارید ـ پستان و لیمو...

خصوصیت تجربی بودن تخیل سروکار داشتند، خواه در زمینه های ذهنی و خواه در جلوه های عینی. پس تجربه چیست و چگونه با تخیل آدم ارتباط پیدا می کند؟ مثالی از شعر چینی بیاورم که در کتاب

اسدی طوسی: **عذاری چو گل خاطر افروز دید**
فروزنده چون صبح نوروز دید

دیگری گوید: **در این موسم که باغ از فرط نزهت**
بود خوانی پر از الوان نعمت
کلید در بدست باغبان است
عجائب حاتمی سالار خوانست!!

کمال اسمعیل: **مانند پنبه دانه که در پنبه تعبیه است**
اجرام کوههاست نهان درمیان برف

انوری: **ببین وقت سخن گفتن لب شیرین و دندانش**
که گوئی در عمانست در لعل بدخشانش

نظامی: **تن صافش که میغلطید بر خاک**
چو غلطد قاقمی بر روی سنجاب

حکیم مختاری در هجو سیاهی گفته است:
سرش زرشک چو بر پشم ریخته خشخاش
بغل زگند چو در گور سوخته مردار
(که مصراع دوم آن بوئیدنی! است.)

ظهیرفاریابی: **خود از برای سر زره از بهر بربود**
تو جنگجوی عادت دیگر نهاده ای
در بر گرفته ای دل چون خود آهنین
و آن زلف چون زره همه بر سر نهاده ای

برای شنیدن: **ناله و خروش رعد.**

قطران: فضای صحرا چون لعبتان باده گسار
نوای مرغ چو آواز مطربان حزین

و نیز گوید: **ز ژاله لاله چو لؤلؤ شده رفیق عقیق**
نوای صلصل و بلبل چو چنگ تار و رباب
خروش رعد بابر اندرون چو نالهٔ دعد
فروغ لاله بخوید اندرون چو روی رباب

منوچهری: بگوش من رسید آواز خلخال
چو آواز جلاجل از جلاجل
جرس دستان گوناگون همیزد
بسان عندلیبی با عنادل

قطران: چنان بنالد از آواز سانلان جانش
که جان مادر از آواز گمشده فرزند

برای بوئیدن: **خوشبوئی معشوق، و بوی گل یا نافهٔ مشک.**

«شعر و تجربه»[1] از «آرچبالد مک لیش»[2]، در فصل «تصاویر»[3] دیده‌ام. مثال از «توفو»[4]، شاعر بزرگ سلسلهٔ «تانگ»[5] است که بقول «مک لیش»، «یکی از بزرگترین شخصیتهای شعری جهان بشری است.» شعری که «مک لیش» بر آن تکیه کرده این است:

چراغی تنها از قایق رودخانه می درخشد.

مک لیش می گوید که این تفسیری است که مترجم به سطر اصلی شعر «توفو» نسبته داده است. وگرنه ترجمهٔ تحت اللفظی شعر این است:

رودخانه... قایق .... آتش... تنها... روشن

قطران: دمیده نرگس و بویش دمان چنانکه کسی
میان مجمر سیمین نهد بر آتش، طیب

و نیز گوید: شکفته سرخ و سیه لاله چون رخ و دل دوست
بنفشه رسته چو زلفین او ببوی و بتاب

فرخی: خاک را چون ناف آهو مشک زاید بیقیاس
بید را چون پر طوطی برگ روید بیشمار

سعدی: شخصی نه چنان کریه منظر
کز زشتی او خبر توان داد
آنگه بغلی نعوذبالله
مردار بآفتاب مردار

برای چشیدن: لذت بوسه و حلاوت آن و طعم شکر.

حافظ: قند آمیخته با گل نه علاج دل ماست
بوسه ای چند بیامیز بدشنامی چند

و نیز گوید: بوی شیر از لب همچون شکرش میآید
گرچه خون میچکد از شیوهٔ چشم سیهش

قطران: گر لب چون شکرش گلگون بود شاید بدانگه
گل ندارد طعم شکر بل شکر گلگون بود

غثایای شیرازی: خفته بودی که لبت بوسیدم

1 - Poetry and Experience
2 - Archibald MacLeish
3 - Images
4 - Tu Fu
5 - T'ang

در زبانهای دیگر، بایدفاصلهٔ این کلمات بافعل، ضمیر، حروف ربط وعطف و اضافه وغیره

قند دزدی چقدر شیرین است
برای لمس کردن ـ بر و پهلو، و حریر و پرند .
بر چون پرند و لیک دلش گونهٔ پلاس
من بر پلاس صبر کنم از پرند او

ب ـ **هردو عقلی** ـ مانند تشبیه علم بحیات و زندگانی

سنائی: مردگی کفر و زندگی دین است
هر چه گفتند مغز آن اینست

(مردگی و زندگی ـ مشبه کفر و دین مشبه به و همه عقلی است.)

اسدی: فشافش تیرش به روز نبرد
چو آواز غول است در گوش مرد

[نویسنده توضیح نداده است که چرا این تشبیه عقلی است چرا که هردو حسی است. بگمانم نویسنده عقلی را بجای ذهنی یا مجرد بکار برده است که اگر در مورد تشبیه نخستین صادق باشد در مورد دومی صادق نیست. براهنی].

ج ـ مشبه عقلی ومشبه‌به حسی ـ مانند.تشبیه عدل به میزان و نادانی باژدها وعلم بنور.

خاقانی: عمر جام جم است کایامش
بشکند خورد و پس ببندد خوار
همچو گوهر شکستنش آسان
همچو سیماب بستنش دشوار

(عمر را که مشبه است وعقلی است بجام جم که مشبه و حسی است تشبیه کرده.)

د ـ مشبه حسی ومشبه‌به عقلی ـ تشبیه عطر بخوی خوش.

خاقانی: ساقی بزم چون پری جام بکف چو آینه
او نرود ز جام اگر ز آینه میرمد پری

(ساقی را که حسی و مشبه است به پری که عقلی ومشبه‌به میباشد تشبیه کرده.)

انوری: ای چوعقل اول از آلایش نقصان بری
چون سپهرت از جهان از بدو فطرت برتری

نظامی: بساط سبزه چون جان خردمند
هوایش معتدل چون مهر فرزند

(مرغزار مانند روان آدم عاقل باز و وسیع و هوای آن مانند محبت فرزند ملایم و دل انگیز.)

ازرقی: یکی برکهٔ ژرف در صحن بستان
چو جان خردمند و طبع سخنور

و نیز گوید: آتش بسنان دیو بندت ماند
پیچیدن افعی بکمندت ماند
خورشید بهمت بلندت ماند
اندیشه برفتن سمندت ماند

(که در اینجا سنان و کمند و همت بلند و طرز راه رفتن اسب مشبه است و آتش و پیچیدن افعی و خورشید و اندیشه به‌ترتیب مشبه‌به میباشد که حسی بودن وعقلی بودن هریک آشکار است و داخل در دو دستهٔ اخیر ج و د میگردد...)

پرمیشد، ولی شعر چینی از این قبیل وسایل و تدابیر دستوری گویا چندان بهره‌ای نمی‌گیرد و ترتیب و توالی طبیعت از طریق حروف زبان چینی برروی کاغذ منتقل می‌شود. «ماکس پیکارد»[1] گفته است: «شاعر بزرگ فضای مضمون خود را کاملاً با کلمات پر نمی‌کند. او فضائی را در شعرش باز می‌گذارد تا شاعر دیگر و بزرگتر بتواند سخن بگوید.»[2] و «ژان پل سارتر» در «مسؤولیت نویسنده»[3] می‌گوید: «سکوت نوعی سیمان است بین کلمات، و معنی دارد. ساکت بودن نیز یعنی سخن گفتن. آدم دربارهٔ اشخاص لال نمی‌گوید که آنها سکوت کرده‌اند.» گرچه سارتر موضوع را بیشتر از نظر اجتماعی بررسی می‌کند تا خلاقیت شعری، ولی بهرطریق سکوت، بویژه سکوت بین کلمات شعری، مفهوم دارد. مقصود «توفو»، بنظر مک‌لیش، در سطر بالا که ترجمهٔ تحت‌اللفظی آن آمد، اینست که: «رودخانه‌ای هست که بر روی آن قایقی حرکت می‌کند و بر روی قایق، فانوسی هست که از آن نور به چشم می‌رسد و این نور، تنها روشنائی بر روی رودخانه است.» توفو **ازشیئی بزرگ‌تردر** طبیعت شروع **کرده به شیئی کوچک‌تر** رسیده است. وترتیب از بزرگ‌ترتا کوچک‌تر در شعرنیز حفظ شده است. تجربهٔ زندگی، عیناً به شعر منتقل شده است. ازنظرشاعری، **شیئی بزرگ وکوچک وجود** ندارد. آیا اگر «توفو» ناگهان در شعرش از دریاهای جنوب سر در می‌آورد و یا «ایهب»وار، نیزه را بسوی نهنگها نشانه می‌رفت، خیانت به آن زندگی صمیمی رودخانه و قایق **کوچک** و فانوس و آن روشنائی تنها نبود؟

و در این شعر، اهمیت تکنیک تا چه حد است؟ تا آن حد که نظم طبیعت درشعر حفظ شود. ولی **محتوا؟** هرپنج کلمه، سمبول زندگی شبانهٔ چینی و حتی شرقی است. **محتوا**، تمامیت زندگی شاعر است، وفرار از آن محیط، خیانت به قلمی است که شاعر و یا نویسنده در دست گرفته است.

بیائیم و تجربه را در شکلی پیچیده‌تر تماشا بکنیم. شاعری را در نظر بگیرید که در چهار دوره، چهار ساعت و یا چهار لحظه از زندگی اش چهار دستهٔ تجربه برایش دست می‌دهد. این چهار دسته تجربه را، چهار طرح تجربی بنامیم و به شکل زیر کنار هم بنویسیم:

طرح یک	طرح دو	طرح سه	طرح چهار
۱— بچه‌ای دهساله است.	نوزده ساله است.	بیست و چهارساله است.	سی ساله است.
۲— می‌بیند که کسی را در خیابان میکشند.	شنیده است که برادرش کشته شده.	بخاطرمی آورد که برادرش مرده.	از پنجره صدای گلوله شنیده میشود.

۱— Max Picard فیلسوف آلمانی

۲— از فصل «شعر و سکوت» کتاب «جهان سکوت» (The World of Silence)

۳— مقاله‌ای مندرج در کتاب «بینش خلاق» (The Creative Vision)

۳— گرسنه است.	گرسنه نیست وغذای کافی خورده.	دچار زخم معده است.	دچار زخم معده است.
۴— نگران است.	غمگین است.	صدای ماشین ها را می شنود.	صدای ماشین تحریر را می شنود.
۵— مادرش را دوست دارد.	عاشق شده.	مادرش مرده.	هنوز عاشق است.
۶— پشه ای می گزدش.	به زنی نگاه می‌کند.	کسی تعقیبش می کند.	می ترسد که او را هم دستگیر بکنند.

قدرت تخیل، این چهار طرح تجربی را در یک لحظهٔ خاص کنار هم می گذارد و تردیدی نیست که تجربه ای که بیشتر تکرار شده، ذهن شاعر را بیش از سایر تجربه ها به خود مشغول خواهد کرد. می بینیم که قتل در هر چهار طرح اتفاق افتاده و یا در شرف وقوع است و در درجهٔ اول، یک موضوع جسمانی، یعنی گرسنه بودن و نبودن و زخم معده داشتن، پا برجا مانده است و از گزیده شدن توسط پشه و نگاه کردن به زن بیشتر اهمیت دارد. تخیل طوری اینها را در هم می آمیزد که تجربیات سطحی از بین بروند و تجربیات مؤثرتر، بطور کامل در کنار تجربیات دیگری از زندگی در شعر رخ کنند. تمام اینها با تجربیات خودآگاه و ناخودآگاه درمی آمیزند و شعری که بوجود خواهد آمد اگر از پشتوانگی تکنیکی قوی بهره‌مند باشد، اصالت کامل خواهد داشت: هم از نظر زندگی خصوصی و هم از نظر زندگی اجتماعی در طبیعت محیط. حالا هر نوع فرار از چنان محیط تجربه شده- خواه به سوی کویر لوت و خواه به سوی دریا و خواه حتی به سوی تکنیک خشک و خالی، نوعی رمانتیسم است. چرا که یکی از انواع رمانتیسم، فرار از محیط است به یک محیط ایدآل، یعنی، بیکباره ذهنی شدن و از هر واقعیتی چشم پوشیدن.

ای رفیق من که از این بندر دلتنگ روی حرف من با تست
وعروق زخمدار من از این حرفم که با تو در میان می آید از درد درون خالی است
و درون دردناک من زدیگر گونه زخم من می آید پر
هیچ آوائی نمی آید از آن مردی که در آن پنجره هر روز
چشم در راه شبی مانند امشب بود بارانی.

وه! چه سنگین است با آدمکشی (با هر دمی رؤیای جنگ) این زندگانی

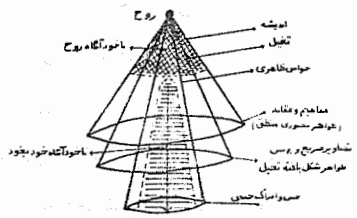
بچه ها، زن ها
مردها- آنها که در آن خانه بودند

دوست با من آشنا با من، در این ساعت سراسر کشته گشتند[۱].

بگذرم از تخیل و بیایم بر سر اندیشه که طبق معمول دو نوع است: یکی براساس منطق و دیگری براساس نوعی دریافت مستقیم. منطق سطحی بما حکم می‌کند که دونفری را که از روبرو می‌آیند، دونفر ببینیم. ولی در همان خیابان، اگر حالتی پیدا کنی که مجبور شوی چشمهایت را ببندی، خواهی دید که در زمان‌ها و مکان‌های مختلف، اشیاء و آدم‌های مختلف هستند که کنار هم، در برابر هم و روبه‌روی هم تداعی می‌شوند. این اندیشه، براساس دریافتی بیواسطه از طبیعت، قدرت تخیل را از بار فکری مالامال می‌کند، همانطور که احساس بدان ظرفیت عاطفی می‌بخشد.

بوسیلهٔ قدرت تخیل، انسان درخت را شبیه انسان می‌بیند ولی اندیشهٔ بیواسطه، درخت و انسان را بصورت دو چیز موجود مربوط بهم درک می‌کند و بآنها خصوصیت فکری می‌بخشد. اندیشه همان قدرت معرفت انسانی است که مثلاً در درخت، تمامی طبیعت و در یک پرچم کوچک رومیزی، تمامیت ارضی مملکتی را می‌یابد. این اندیشه از طریق یک علامت می‌تواند در مسیری افتد که حتی وجود خدا را لمس کند. این اندیشه مرکزی است که انسان تاریخ گذشتهٔ زندگی خود را بیک چشم بهمزدن در آن می‌یابد. این اندیشه مرکز شک و یقین است و در همین برزخ بود که «پاسکال» و «بودلر»، به گودال کنار زندگی‌شان پی‌بردند و یا «دانته» بسوی «بئاتریس» حرکت کرد.

روح، حاکم بر همهٔ عوامل ذهنی است که با طبیعت رو برو هستند. هر ماجرا در طبیعت و در زبان از آن اوست و او حاکم بر حس است و احساس تخیل و ادراک اندیشهٔ مطلق. بوسیلهٔ روح، انسان معنویت موجود در اشیاء را کشف می کند و ظرفیت معنوی خود را به اشیاء اطراف می پراکند. بوسیلهٔ روح انسان کشف می کند که درخت از شاخه بسوی خورشید و از ریشه بسوی اعماق خاک می‌روید. در تمام این موارد گمان می کنم آوردن طرحی از «ژاک ماریتن[۲]» به روشن شدن بحث کمک کند.



۱ــ از شعر روی بندرگاه «نیما یوشیج» مندرج در کتاب «برگزیده اشعار نیما یوشیج» چاپ سازمان کتابهای جیبی.

۲ــ Jaques Maritain در کتاب «اشراق خلاق در نقاشی و شعر» Creative Intuition in Art and Poetry

بعقیده ژاک ماریتن، قاعدهٔ مخروط خارجی، مظهر جهان مفاهیم و عقاید است که در حال پذیرفته شدن هستند. اینجا مرکز تعقل تصوری، منطقی و استدلالی است و نیز مرکز جهان‌بینی شاعرانه. قاعدهٔ مخروط دوم، یعنی مخروط میانی، مظهر دنیای تصویرهاست در حال شکل یافتن صریح و روش آنها. این مخروط در داخل اندیشه قرار گرفته است و در عین حال مخروط داخلی یا مخروط ادراک حسی را در بر دارد. بهمین دلیل، هم تکیه بر اندیشه و روح دارد و هم تکیه گاهی است برای حواس. مخروط سوم، یا داخلی، مظهر سوابق و یا اطلاعات بر اساس حواس خارجی است و چیزی است ناخودآگاه که پس از آنکه بوسیلهٔ حافظهٔ و تخیل و سایر حواس داخلی مورد تفسیر و تعبیر مستقیم و غیر مستقیم قرار گرفت، بصورت ادراک حسی درمی آید.

ولی این سه مخروط، از نظر «ماریتن»، جدا از هم نیستند. روح حاکم بر همه است و حواس و احساسها هر چه را که ادراک کنند به تخیل می سپارند و تخیل آنها را با اندیشه در میان می گذارد و تمام اینها در روح منعکس می شوند و جوابگوی معنویت روح تیز هستند.

محل نقطه چین شدهٔ بالائی، یعنی «ناخودآگاه روح» از نظر ماریتن، مرکز همان کشف و شهود و اشراق و معرفت بیواسطه است. محل نقطه چین شدهٔ پائین «ناخودآگاه خود بخود» و یا ناخودآگاه حیوانی و غریزی است که بیشتر با دوران کودکی، مسائل غریزی و جلوه‌های عواطف ناخودآگاه سروکار دارد. مفاهیم و عقاید، تصاویر و ادراکات حسی در این دو سرزمین تاریک جابجا می شوند. یکی از روح سرچشمه می گیرد، در شکل دریافت مستقیم آن و دیگری از غریزه در کیفیت ناخودآگاه و خود بخود آن. نقطه چین دوم است که بر اساس اصول فرویدیسم کار می کند. در نقطه چین بالائی، کیفیت خلاقیت شاعرانه بوسیلهٔ روح بیشتر مطرح است تا تأثیر غرایز ناخودآگاه در ادراک حسی و تصویری انسان از طبیعت. نقطه چین بالائی است که فقط به آفرینش شعر و هنر مربوط می شود. نقطه چین پائینی مربوط به زندگی تمام افراد بشر می شود. «ژاک ماریتن» معتقد است که تصاویر را می توان در سه وضعیت دید و بررسی کرد. آنها ممکن است به ضمیر خودآگاه مربوط باشند و یا در میدان عملکرد یکی از دو ناخودآگاه، نقش خود را ایفا بکنند.

پس در این موقعیت نیز تجربه مهم است و ممکن است از طریق خودآگاهی و یا ناخودآگاهی، در شعر جلوه کند. لیکن خلاقیت شاعرانه، احتیاج به انگیزه‌ای دارد، انگیزه‌ای که به شاعر مقداری نیرو بدهد تا او را به سوی خلاقیت براند و با وجود این در خود خلاقیت محصور باشد. آن انگیزه چیزی جز الهام نمی تواند باشد.

الهام از انطباق آنی و فوری روح بر حس بوجود می آید و مثل صاعقه‌ای است که شب را روشن می کند. شاعر الهام یافته در نخستین سطرهای شعرش، سلسله مراتب شعری بالا را در یک لحظه می پیماید[1] و بعد وارد جهان تجربه و حافظه و تخیل می شود. با وجود این الهام، نیروی خود را به

۱ــ رجوع کنید به فصل «الهام و کشف» در همین کتاب.

سایر قسمت های شعر نیز منتشر می کند.

از «ارسطو» تا «جان کبل»[1] و تا «ژاک ماریتن»، شعرا را از نظر الهام به دو دسته تقسیم کرده‌اند. نخست شاعران «جذبه‌ای و یا نشئه‌ای»[2] که در وجودشان علائم جنون هست و در شعرشان، الهام بر همه چیز حاکم است. دستهٔ دوم، شاعرانی هستند «بالنده»[3] که از نعمت رشد طبیعی برخوردارند و بقول ژاک ماریتن از الهام بصورت آن هستهٔ اولیه و یا بصورت یک نوع وسیلهٔ دریافت مستقیم استفاده می کنند. ژاک ماریتن، اضافه می کند: «البته شاعر بالنده ممکن است شاعری بزرگتر از شاعر نشئه‌ای باشد و به الهام از او وفادارتر باشد، ولی اشخاصی که فاقد هر دو نوع الهام هستند، اصلاً شاعر نیستند[4]»

عقاید شاعران سور رئالیست بیشتر بر اساس فکر جذبه‌ای و یا نشئه‌ای الهام است، منتها بطرزی اغراق آمیز، بهمین دلیل وقتیکه اصول پیشنهادی شاعران این مکتب را در مورد شعرهای آنها بکار ببندیم، خواهیم دید که آنها، ازعهدهٔ تحقق بخشیدن بر اصول خود در لباس شعر بر نیامده‌اند و یا اصلاً شعری که بر اساس طرد کامل نوعی منطق نوشته شده باشد وجود ندارد. در مقابل، شاعرانی هستند که کوشیده‌اند الهام را نادیده بگیرند. مثلاً «بودلز» گفته است: «هر چه زیبا و بزرگ است، در نتیجهٔ منطق و حساب بوجود آمده است» و پل والری معتقد بود که «شیفتگی و یا شعله‌ور شدن خصوصیت مغز نو یسنده نیست.» ژاک ماریتن معتقد است که این شاعران فقط بیک جنبهٔ حقیقت توجه داشته‌اند و جوانب دیگر را نادیده گرفته‌اند و «بدین طریق هم خود و هم ما را فریب داده‌اند. زیرا منطق و حساب در مغز شاعر، وسایلی هستند تا او با آتش سرو کار پیدا کند و اگر شیفتگی بمعنای آتشین شدن نیز باشد، نو یسنده‌ای نیست که این شیفتگی و اشتعال را در خود احساس نکرده باشد»[4]

«شلی» در مقالهٔ «دفاعی از شعر»[5] شعر، مثل استدلال نیست و نیروئی نیست که به تصمیم اراده بکار افتد. هیچ کس نمی تواند بگو ید: من شعر خواهم گفت. حتی بزرگترین شاعران نمی تواند چنین حرفی بزند، چرا که مغز که چون آتش بزردی گراینده است، بهنگام خلاقیت، در نتیجهٔ تأثیری نامرئی- مثلاً تأثیر بادی ناپایدار- روشنائی گذرائی بخود می گیرد. این نیرو از درون است. مثل رنگ گلی که بهنگام نمو می پرد و تغییر می یابد؛ و قسمتهای آگاه طبیعت ما، رفت و آمد و نزدیک و دور شدن آنرا پیش بینی نمی تواند کرد.»

1 - John Keble
2 - ecstatic
3 - euplastic

۴ — ایضاً کتاب ماریتن

۵ — Shelley در مقالهٔ A Defence of Poetry ، در کتاب «شاعران دربارهٔ شعر» (Poets on Poetry)

الهام آن نیروی اضافی است که نیروی خلاقیت را در یک لحظه بجلو می راند و بعد نیروی آفرینش بحرکت طبیعی خود ادامه می دهد. در ضمن، الهام مثل یک نگرانی آنی است که بر آدم مستولی می شود و در یک لحظه انسان را به چیزهائی مربوط می کند و از چیزهائی دور می گرداند. الهام تمامیت شعر نیست و نمی تواند هم باشد، بلکه تا حدی در ایجاد هدف عاطفی شعر کمک می کند. الهام تا حدی، جبرئیل است تا انسان بوسیلهٔ او بوجود مافوق پی ببرد.

الهام، گاهی از چیزی کاملاً عینی سرچشمه می گیرد و زمانی کاملاً از چیزهائی درونی و ذهنی. «هانوسمن»[1] می گوید:

«اگر مجبور بودم که تعریفی از شعر ندهم، بلکه اسامی گروه چیزهائی را که شعر بآنها تعلق دارد، نام ببرم، شعر را نوعی ترشح می نامیدم؛ خواه ترشحی طبیعی، مثل ترشح صمغ از کاج و خواه ترشحی غیر طبیعی و مرضی، مثل تشکیل شدن مروارید در صدف.»[2]

در هر صورت، الهام خواه بصورت چیزی که از درون و از ذهن و تخیل خود آدمی بجوشد و خواه از خارج، اشیائی را جمع کند و داخل صدف بآنها هیأت مروارید بدهد، وسیله ای است که در آن بین عینیت و ذهنیت رابطه ای مستقیم و بیواسطه و فوری ایجاد می شود. الهام، انسان را دگرگون می کند تا او نیز مثل «رمبو» بگوید: «من شخص دیگری است.» روح با الهام مربوط است، بدلیل آنکه هر دو با اعماق سرو کار دارند، و الهام بانگ خروس است تا سپیده دم اعلام شود.

شاعر مستعد، پس از الهام یافتن، بر اساس تجربیات حسی، احساسی، تخیلی و فکری خود، تکه ای از زندگی خود را در محیطی از طبیعت در قفس قالبی می اندازد که در همان موقع شعر گفتن بوجود می آید. بهمین دلیل، قبل از آفریدهٔ شدن شعر، دربارهٔ فرم آن، هیچ نوع پیش بینی نمی توان کرد؛ چرا که فرم شعر نیز، هنگام آفرینش شعر بوجود می آید و جدا کردن مصالح شعری از فرم شعر و گفتن اینکه: «در شعر هم اول فرم در ذهن ما تکوین می یابد و بعد برای ساختن آن از مصالح استفاده می کنیم»[3]، اشتباهی بیش نیست. چون این بیشتر بدرد شمس قیس رازی می خورد که معتقد بود شاعر باید اول مضمون خوش، بعد وزن مناسب را انتخاب کند و بعد قافیه های دلنشینی زیر هم بنویسد والخ... که بسیار سخیفانه بود و در شعر کهن فارسی، حتی یک غزل زیبا هم باین ترتیب ساخته نشده و میمونهای مقلد این روزگار هم که کارشان یکسره بلاهت است.

بزرگترین فرق بین معماری و شعر این است که برای معمار قبل از آغاز کار طرحی وجود دارد. مثلاً معمار قبل از شروع به ساختمان میداند که باید یک بنای صد طبقه ای بسازد یا هشت

1 - Houseman

۲ــ در کتاب «نام و ماهیت شعر» The Name and Nature of Poetry .

۳ــ رجوع کنید به مجلهٔ نگین، دورهٔ دوم شمارهٔ اول، مصاحبهٔ یداله رؤیائی با خبرنگار مجله.

طبقه‌ای؛ چهارصد تا پنجره لازم دارد یا سی تا؛ استخر بزرگی مورد احتیاج است یا حوضی با فواره‌ای کوچک. معمار می‌داند که ساختمان مورد نظر باید سیصد نفر را در خود جاد دهد و یا سی نفر را و نور از کجا وارد اطاقها شود بهتر است و بطور کلی چند هزار آجر، چند نفر بنا و عمله و نقاش و سر عمله لازم است. یعنی معمار قبل از شروع ساختمان، تصویر دقیقی از آن را در ذهن و یا حتی بر روی کاغذ دارد و بهمین دلیل در همه جا می‌بینیم که ماکت یک پل یا یک ساختمان بزرگ و یا یک دانشگاه، قبل از شروع بساختمان وجود دارد و بعد کلنگ افتتاح به زمین می‌خورد. و چقدر از این کلنگها به زمین خورده ولی ساختمان حتی شروع هم نشده است: یعنی عینیت یافتن فرم معماری را، معمار با خود بگور برده است.

ولی آیا در شعر هم چنین است؟ در شعر کهن، کسی که به قصد غزل شروع می‌کند، غزل می‌گوید و اگر قصد رباعی سرودن داشته باشد، رباعی می‌سراید. اما این فقط شکل ظاهری شعر است که فقط قسمتی از تکنیک سطحی شاعر را بیاری می‌گیرد، چرا که حتی غزل‌سرا و رباعی گوی هم نمی‌دانند که تصاویر شعرهایشان چگونه حرکت خواهند کرد و صدای داخلی کلمات و تأثیر متقابل آنها بر روی هم و بالاخره شکل ذهنی شعر، چه کیفیتی خواهند داشت. بتهوون گفته است: «من وقتی یک قطعهٔ موسیقی را ساختم، پس از خاتمه کار می‌فهمم که از کجا الهام گرفته‌ام...» شاعر نیز پس از پایان شعر می‌فهمد فرم آن شعر چگونه است. چون نمی‌توان اول متری ساخت برای اندازه گیری چیزی که بعدها ــ اگر بوجود آید ــ مثلا، پارچه خواهد بود. اول پارچه باید وجود داشته باشد.

دربارهٔ تکنیک و فرم هم نباید اشتباه کرد. تکنیک قدرت‌های شاعر است (و بیشتر قدرت‌های اکتسابی است) تا به نحوهٔ کار قدرت تخیل شاعر و دریافت مستقیم و غیرمستقیم او از طبیعت و زندگی فردی یا اجتماعی و روابط دیگر فرم ببخشد و چون آنچه خصوصی است، تکنیک است و آنچه عمومی است، محتوای زندگی، «پس سبک، رقص تکنیکی خصوصی در برابر محتوائی عمومی است...و تکنیک بر مبنای قریحه‌ای ذاتی، چیزی است تا حدی اکتسابی. می‌گویم بر مبنای قریحه‌ای ذاتی، به دلیل اینکه انسان با قدرت و استعدادی که دارد به سوی قدرتمندی بیشتر می‌رود و مستعدتر می‌گردد. اگر قریحه‌ای نباشد، چیزی کسب نمی‌شود.»[1] و مهمترین فرق بین تکنیک و فرم، اینکه: تکنیک وجود دارد ولی فرم بوجود می‌آید. یعنی تکنیک، همیشه با شاعر هست، در حالیکه فرم خواه درونی و خواه ظاهری ــ با یک شعر بوجود می‌آید. پس تکنیک مربوط است به شاعر و قدرتهای او بعنوان یک خالق، و فرم مربوط است به شعر و کمال

۱ــ این یادداشت را از «پنج یادداشت پیرامون شعر خانم فروغ فرخزاد» مندرج در مجلهٔ آرمس دراینجا نقل کرده‌ام.

آن بعنوان یک مخلوق.

بگذرم از این مقوله و بپردازم بر سر شاعرانی که در برابر تجربه، از خود مسؤولیت نشان می‌دهند.

سارتر[1] در مقالهٔ «مسؤولیت نویسنده» گفته است:

۱ــ این یادداشت را از فصل «قصه در عصر شب» کتاب «قصه‌نویسی» خود برای روشن شدن بیشتر موضوع نقل می‌کنم:

«اکنون که سارتر در مقدمهٔ کتاب «فانون» نوشته است که: دنیای سوم، خود را در وجود «فانون» می‌یابد و با خود از طریق او سخن می‌گوید، آیا بهتر آن نیست که مسؤولیت را در فانون که به ما از هر لحاظ از سارتر نزدیک‌تر است، مطالعه کنیم؟ چرا که فانون، بعنوان یک آفریقائی، عقده‌ها و نیازها و امیدهای فرهنگی، سیاسی و اجتماعی کشورهای آفریقائی و آسیائی را بهتر از «سارتر» می‌شناسد و بالاخره سارتر هرچه باشد، خود یک روشنفکر اروپائی است که ممکن است دربارهٔ کشورهای استعمارزده اشتباه نیز بکند، همانطور که بدون شک در طرفداری خود از اسرائیل، مرتکب اشتباهی فاحش شده است.

فانون در فصلی از کتاب، به نام «پیرامون هنر ملی»، وظیفهٔ شاعر را دقیقاً تعیین می‌کند: «شاعر باید بفهمد که هیچ چیز نمی‌تواند جانشین سلاح برداشتن منطقی و پابرجا در کنار مردم گردد» او ادبیات متعهد را ادبیات مبارزه می‌نامد و معتقد است که هم‌اکنون کشورهای آفریقائی در موقعیتی هستند که باید به تمام سلاحهای فرهنگی خود برای مبارزه با استعماری که کوشیده است دست به استعمار ذهنی مردم دردمند آفریقا نیز بزند، تجهیز شوند و نویسندگان و شاعران استعمارزده ــ در زمانی که مستعمره‌چیان اروپائی، تمام فرهنگ آفریقا را جلوه‌گاه وحشیگری قومی بی‌تمدن و بی‌فرهنگ و هنر می‌دانند ــ باید گذشتهٔ خود را برای روشن کردن مسیر آینده مطالعه کنند، چرا که تنها به این وسیله روشنفکر واقعی آفریقائی خواهد توانست عقدهٔ وحشیگری شرم‌آوری را که بوسیلهٔ مستعمره‌چیان به آفریقائیها تلقین شده است از بین ببرد و به آنها نشان دهد که گذشته نه فقط شرم‌آور نبوده بلکه حتی افتخار آمیز هم بوده است و می‌توان بر اساس آن و با آموختن اصول جدید تمدن، راه مستقل زندگی آینده را تعیین کرد.»

«فانون» معتقد است که ادبیات مبارزه، ادبیاتی است که تمام مردم را به مبارزه با هیئت حاکمهٔ اعصار شب دعوت می‌کند، چرا که مخاطب ادبیات مبارزه، فقط مردم است و مردم برای آنکه قول شاعر و یا نویسنده را قبول کنند، باید به رأی‌العین او را ببینند که در کشاکش جریانها و حرکت‌های قومی عملاً نقش سنگینی را بعهده گرفته است و هرگز قصد ندارد لاف مسؤولیت و تعهد بزند، اما سر از مجالسی درآورد که برای گردانندگان آنها مسئولیت و تعهد حرفهای مفت بچگانه‌ای بیش نیستند. «فانون» عقیده دارد که خواه مبارزه دردآور، و خواه تند و عجولانه باشد باید عمل جسمانی و عضلانی جانشین مفاهیم نظری گردد و تاحدی با این حرف سارتر موافقت کامل دارد که «روزی فرا می‌رسد که قلم مجبور به توقف می‌گردد، آنوقت نویسنده باید سلاح در دست گیرد...». روشنفکر کسی است که پرچم ادبیات مبارزه را بر دوش گرفته است. این روشنفکر ممکن است مقاله‌نویس، مورخ، روزنامه‌نگار و از همه بالاتر شاعر و قصه‌نویس باشد. ولی در هر صورت سرنوشت او همان است که «فانون» با نقل نوشتهٔ سیاهپوست دیگری در آغاز فصل «پیرامون هنر ملی» کتابش تعیین کرده است. آن سیاهپوست، حرفهایش را دربارهٔ آفریقا زده ولی گوئی سخنش دربارهٔ تمام کشورهای اعصار شب صدق می‌کند و من مسألهٔ مسؤولیت و تعهد قصه‌نویس و شاعر را با گفتهٔ او تمام می‌کنم:

«برای شرکت در انقلاب آفریقا، تنها سرودن سرود انقلاب کافی نیست. باید انقلاب را با مردم وفق داد. اگر انقلاب با مردم وفق داده شود، سرودها خودبه‌خود سروده خواهند شد.

«برای رسیدن به عمل واقعی، تو باید بخش زنده‌ای از آفریقا و تفکر آفریقا باشی، تو باید یکی از عناصر اصلی آن نیروی عمومی باشی که برای نجات دادن آفریقا، پیشرفت و خوشبختی آن کاملاً ضرورت دارد. بیرون از دایرهٔ این مبارزه، برای هنرمند و روشنفکری که با مردم سروکار نداشته، با آنها یکی نباشد، در مبارزه بزرگ آفریقا و بشریت رنج دیده، جائی وجود ندارد.»

«... اگر نو یسنده‌ای در مورد یکی از قسمتهای جهان سکوت کرد، این حق را داریم که از او بپرسیم: چرا بجای این موضوع در بارهٔ فلان موضوع صحبت کرده‌ای؟ و از آنجا که انسان صحبت می کند تا چیزی را تغییر دهد و از آنجا که راه دیگری برای سخن گفتن نیست، ما حق داریم از او بپرسیم که چرابجای این مورد، می خواهی فلان مورد را تغییر دهی؟»[1]

بدین ترتیب نخستین مسؤولیت نو یسنده، مسؤولیت انتخاب است. آیا شاعر نیز مثل نو یسنده در انتخاب موضوع مسؤولیتی از خود نشان می دهد؟ و اصولاً با انتخاب موضوعی خاص، قصد دارد چه چیزی را در جهان عوض کند؟ مثلاً نیما، آدمی است مسؤول، بدلیل آنکه موضوع شعرش، محیط مازندران است و انعکاس مسائل اجتماعی در همان محیط مازندران (منتها با دیدی جهانی). و اصولاً آیا اگر نیما، موضوع زندگی مازندران را انتخاب نمی کرد و در بارهٔ آن رفتار خاص اجتماعی خود را عرضه نمی کرد، ما می توانستیم او را در زمان و مکان خاصی محدود کنیم و بدین وسیله بهتر بشناسیمش و در عین حال ارتباط او را از نظر مضمون و محتوا و فرم، با مضامین، محتو یات و فرمهای شعری (بطورکلی) بدانیم؟....

مسؤولیت هم فردی است و هم اجتماعی، هم طبیعی است و هم ماوراء طبیعی؛ و بر حسب زمان و مکان و شخصیت و خصائص قومی و خانوادگی و فردی فرق خواهد کرد. ولی بهر طریق، بقول کامو: «انسان، سرنوشت انسان است.» و انسان چیزی نیست جز تجر به هائی که تا- کنون بطور خودآگاه و ناخودآگاه دچار آن شده است. گذشتهٔ انسان، همیشه بر حال سایه افکنده است و انسانی که امروز زندگی می کند، چیزی جز گذشتهٔ خود نیست و اگر بخواهد آینده‌ای درست کند، بر اساس ترسها و امیدها، بر اساس تصو یرها و سمبولها، براساس هیجانها و بپا- خاستن ها و سکونها و فرو نشستن ها، خواهد ساخت و چون تاریخ ظالم است و انگار جبراً- خواه بدلائل فردی و خواه بدلائل علمی- بسوی ایجاد هر چه بیشتر اضطراب و دلهره و وحشت و زورگوئی پیش می رود، از نظر فردی و نیز از نظر اجتماعی، هر کس به دنبال گشایشی است و بقول الیوت: «ما به کلید می اندیشیم، هر کسی در زندان خود به کلید می‌اندیشد.»[2]

«پینتو»[3] در کتاب معروف خود بنام «بحران در شعر انگلیسی»[4]، از دو سفر صحبت می کند، سفری بر اساس برون بینی و سفر دیگری بر اساس درون بینی. گرایش انسان به سوی

۱ــ مسؤولیت نو یسنده مندرج در کتاب «بینش خلاقه» (The Creative Vision)

۲ــ «سرزمین و یران»، قسمت پنجم؛ «آنچه رعد گفت».

3 - Pinto

4 - Crisis in English Poetry

طبیعت و اجتماع و مناسبات گوناگون زندگی در سطح خارجی و بدون توشه گرفتن از قدرتهای ذهنی از او یک «برون بین»[1] می سازد. برعکس، همیشه ذهنی ماندن، پشت به اجتماع کردن و اصلاً جهان خارج را در نظر نیآوردن، از انسان فردی «درون بین»[2] می سازد. شعر راستین از تلفیق و تطابق و ترکیب این دو جهان بوجود می آید و شاعر باید هر دو سفر را بطور موازی و مقارن انجام دهد.

رمانتیسم قرن نوزدهم، مکتب هنر به خاطر هنر، سمبولیسم مالارمه و رمبو، بیشتر بر اساس درون بینی بوجود آمدند و در برج عاج زبان فاخر واریستو کراسی ادبی محبوس ماندند. گرچه اینها اساس و پایهٔ تخیل شاعرانهٔ قرن بیستم را گذاشتند، ولی آیا میشد برای همیشه به زندگی در اجتماع، به زبان مردم، به فرهنگ و تمدن بشری، به جلوه های آشکارای طبیعت و عینیت ملموس محیط بی اعتناء ماند؟ بهمین دلیل در اوایل قرن بیستم، بکمک «ایماژیسم»[3]، مکتب سمبولیسم تا اندازه‌ای، و یژگیهای ذهنی خود را کاهش داد و سمبول از جلسات هفتگی مالارمه در برج عاج خیابان رم در پاریس[4]، بسوی گستردگی شهر و خیابان آمد و در زبان زندهٔ مردم، شروع به استفاده کردن از اشیاء عینی نمود. مثلاً در این سطر از شعر الیوت، بخوبی، استفاده از یک سمبول را در شکل جدید آن بخوبی می بینیم:

«من زندگی ام را با قاشق های چایخوری اندازه گرفته ام.[5]»

که یک خصوصیت روحی و یا اجتماعی (مثلاً زندگی روشنفکران خیابان گرد کافه-نشین) بهمان طریقهٔ القایی[6]، بر اساس سمبول ارائه شده است، ولی کسی نمی تواند منکر عینیت کامل قاشق چایخوری باشد، حتی اگر آن، سمبول نوعی خاص از زندگی قرار بگیرد و یک اندیشهٔ کاملاً ذهنی. یعنی تکه تکه زندگی کردن و بطور کامل از آن بهره مند نشدن را بطریق مستعار - یعنی از طریق اندازه گرفتن زندگی با قاشق چایخوری - نشان دهد.

و یا مثلا در این سطر از شعر دیگر الیوت:

1 - Extrovert

2 - Introvert

3 - Imagism

۴ــ منزل «مالارمه» در پاریس.

۵ــ از شعر «سرود عاشقانه ج. آلفرد پروفراک».

(The Love Song of J. Alfred Prufrock)

(این شعر در مجلهٔ آرش، شمارهٔ مخصوص ادبیات آمریکا، به ترجمهٔ حقیر چاپ شده است.)

6 - Suggestive

«هنگامی که موتور انسانی انتظار می کشد مثل یک تاکسی می تپد و انتظار می کشد.»[۱] سمبول دیگری از زندگی خیابانی معرفی شده و دلهره و اضطراب و نگرانی قلب آدمی، در تاکسی، و تپش موتور تاکسی و انتظار کشیدن آن در خیابان در قلب انسان دیده شده است و بدین ترتیب سمبول، از ذهنیت خود، بسوی پل بستن بین چیز عینی و فکر ذهنی[۲] آمده است. و علاوه بر این کلمهٔ تاکسی نیز وارد شعر شده و زبانی بکاربرده شده که اساسش بر زبان معمول روز است. همانطور که خود الیوت می گوید:

«یکی از اصول ما این بود که قبل از آنکه نظم تعالی پذیرد و به صورت شعر در آید، باید شامل خصوصیات ممتازهٔ نثر باشد و لفظ در بیان توسعه یافتهٔ زبان تحلیل رود و با آن تعادل و تشابه ایجاد کند. اصل دیگر این بود که مضامین و تصاویر شعری باید بسط یابند و موضوعات و اشیائی را که به زندگی مرد یا زن امروز مربوط هستند، شامل شوند؛ یعنی ما باید بدنبال غیر شاعرانه می رفتیم و مواد و مصالحی پیدا می کردیم که حتی از نظر استحاله به شعر، سرکشی نشان می دادند، ما باید کلمات و عباراتی می آوردیم که قبلاً در شعر از آنها استفاده نشده بود...»[۳]

بدین ترتیب بینش اشرافی در شعر، بآن مفهوم که در قرن نوزده رایج بود، بکلی از بین رفته است و برج و عاج، روبه ویرانی نهاده و بدل به «کوچهٔ موش»[۴] شده است. و بشکلی، نسل نوعی هزار فامیل در شعر به سوی زوال می رود.

«یونگ» معتقد است که مردم جهان دارای یک ناخود آگاه اشتراکی[۵] هستند که موروثی و غریزی است و انبار تصاویر و سمبولها و طرحهای خاص تصویری همیشگی و همگانی، که در اساطیر، رؤیا و هنر جلوه می کنند. مثلاً طرحی سمبولیک درزندگی «اودیپ»[۶] می بینیم که هر کسی در هر وضعی از آن سهمی دارد. در اسطوره های کورش، موسی و شاه اودیپ،

۱ــ «سرزمین ویران»، از «خطبهٔ آتش» (The Fire Sermon)

۲ــ در این مورد مراجعه کنید به «قصر آکسل» (Axel's Castle) کتاب معروف Edmund Wilson آمریکائی در نقد و انتقاد شعر جدید؛ و «نویسنده جدید و جهانش» (The Modern Writer and His World) از فریزر (Fraser) انگلیسی، و «خصوصیات جدید در شعر انگلیسی» (New Bearings in English Poetry) از لیویس (------) منتقد انگلیسی.

۳ــ از خطابه الیوت دربارهٔ میلتون. این خطابه در سال ۱۹۴۷ در برابر آکادمی بریتانیا ایراد شده است.

۴ــ تعبیری از الیوت در «سرزمین ویران».

5 - The Collective Unconscious

6 - Oedipus

شکلهای گوناگون اودیپی را می بینیم و شاید دهها طرح و نمونه نیز قبلاً وجود داشته اند که بعدها در زندگانی قهرمانان تاریخی، پیغمبران مذاهب وشاهان افسانه بهترین و مشخص ترین جلوه هایشان را پیدا می کنند. گوئی اقوام مختلف، ناخودآگاه اشتراکی خود را در حضور شخصیت های قومی خود متجلی کرده اند و آنها را بصورت قهرمانان اساطیری، مذهبی و یا تاریخی درآورده اند. رؤیای آدمی در قهرمانان زندگی فردی و قومی منعکس است و یا در هنر، و یا بطور کلی در بافت عمومی اسطوره ها[1]. طرح اودیپ، بدون آنکه در ابتدا چنین نامی بخود گرفته باشد، (می دانیم که فروید چنین عباراتی را وضع کرده است) طرحی قومی و ملی است که درضمیر ناخودآگاه سوفوکل چنان جلوه ای پیدا می کند که بهترین نوع برون افکنی آن را درنمایشنامهٔ «شاه اودیپ» می بینیم. تصاویری از شاه اودیپ، رؤیا و هنر را تسخیر کرده اند و ممکن است به شکلی، طرحِ اساطیری را در زندگی آدمها بنیان نهند[2].

ولی در مقابل این ناخودآگاه اشتراکی و جهانی و همگانی، چیزهائی هستند که ما بر حسب احتیاج خود و خودآگاهانه آفریده ایم و یا خودآگاهانه و بطور مستقیم از آنها استفاده می کنیم. بهتر است آنرا از قول «دی. اچ لارنس»[3] «خودآگاه اشتراکی»[4] بنامیم. ما ابزار مختلف زندگی خود را آفریده ایم و به اشیاء محیط زندگی خود و وسایلی که برای بهتر زندگی کردن خود بوجود آورده ایم، شاعر شده ایم. در این مورد حتی زبان چیزی خودآگاه است و یا ما اکنون با وقوف کامل از آن استفاده می کنیم و زبان چیزی اجتماعی است که در ابتدا از طریق

۱ــ در این مورد به کتابهای زیر مراجعه کنید:

الف ــ «قهرمان هزارچهره» (The Hero with a Thousand Faces)

اثر «جوزف کمپبل» (Joseph Campbel)

ب ــ «اسطورهٔ تولد قهرمان» (The Myth of the Birth of the Hero)

اثر «اتو رنک» (Otto Rank)

ج ــ «منتخب آثار یونگ» (Selected Writings of Jung)

۲ــ جوزف کمپبل در کتاب «قهرمان هزارچهره» می نویسد:

«جوانی خواب می بیند که بر پشت بام خانه اش چیزی را با چکش می کوبد. ناگهان چکش از دستش می افتد و بلافاصله به چیزی در حیاط خانه اصابت می کند و پشت سر صدای اصابت، چیزی به سنگینی به زمین می خورد. جوان با عجله از پشت بام پائین می آید و نعش پدرش را می بیند که نقش زمین شده است. (چکش بر سر پدر افتاده، آناً او را کشته بوده است.) پسر، سر پدرش را در آغوش می کشد و شروع می کند به گریه کردن. مادرش از منزل بیرون می آید و شوهرش را مرده، پسرش را گریان می یابد. بدون آنکه ابراز تأسفی بکند، دستهایش را دور گردن پسرش می اندازد و می گوید: «تو جای او را خواهی گرفت، تو مرا نگه خواهی داشت و مواظبم خواهی بود، نیست عزیزم؟» پسر جوان از خواب بیدار می شود.»

3 - D.H. Lawrence

4 - The collective Consciousness

گفتار و بعد در کتیبه‌ها و نقش‌های مختلف بر پوست حیوانات و پس از اختراع چاپ در کتابها، حفظش کرده‌ایم. و مگر زبان وسیلهٔ بیان ادبیات نیست، و ادبیات؟

«رنه ولک»[1] و«آستن وارن»[2]، دو نفر از منتقدان و مورخان ادبی جهان کتابی نوشته‌اند تحت عنوان «تئوری ادبیات»[3]. در آنجا در فصل «ادبیات و اجتماع» چنین می گویند:

«ادبیات، تأسیسی اجتماعی است که بعنوان وسیله از زبان استفاده می کند، که خود مخلوقی اجتماعی است. تدابیر و شیوه‌های عرفی ادبی چون سمبولیسم و وزن شعر، در همان ماهیت اصلی خود، اجتماعی هستند. آنها قراردادها و موازینی هستند که تنها در اجتماع می توانستند بوجود آیند. علاوه بر این ادبیات نمایندهٔ زندگی است و زندگی بمقدار زیادی، یک حقیقت اجتماعی است - گرچه دنیای طبیعی درونی و ذهنی فرد نیز موضوع تقلید ادبی قرار گرفته‌اند - ولی شاعر خود نیز، عضوی از اعضاء اجتماع است که دارای وضعیت خاص اجتماعی است. او تا حدی به شناخت اجتماعی و دریافت پاداش نائل می شود و مخاطبی را - ولوفرضی - خطاب می کند. درواقع ادبیات، بطورکلی با ارتباط نزدیک با تأسیسات خاص اجتماعی پدیدار شده است و در اجتماعات اولیه، ممکن است حتی بتوانیم شعر را از عبادتهای مذهبی، جادوگری و یا نمایش مشخص کنیم. و نیز ادبیات وظیفه یا مصرفی اجتماعی دارد که نمی تواند تنها فردی باشد.»

نویسنده و شاعر از هر طبقه‌ای که باشند، نه فقط خود تحت تأثیر اجتماع قرار می گیرند، بلکه در دگرگونی و تغییر ماهیت اجتماع نیز شرکت می کنند، چرا که زبان چیزی عمومی است و ادبیات از زبان استفاده می کند و بهمین دلیل، نوشتهٔ یک نفر را چند هزار نفر می خوانند و بدین وسیله یک اثر فردی که خود ریشه‌های اجتماعی دارد، در اذهان افراد یک اجتماع تأثیر می گذارد. از همین رو، نویسنده یاشاعر، از سه نقطهٔ نظر با اجتماع مربوط میشوند. نخست از این دیدگاه که نویسنده، فردی اجتماعی است و در اجتماع زندگی می کند. دومی که از نخستین ناشی می شود مربوط به آن اثر ادبی است که نویسنده بوجود می آورد. هر اثر ادبی، تنها بدلیل آنکه نویسندهٔ آن فردی از افراد اجتماع است، مقداری محتوای اجتماعی دارد، و سوم آنکه تکثیر اثر بصورت چاپ و انتشار، بر روی اجتماع تأثیر می گذارد و در نتیجه نوشته هم از اجتماع ملهم است و هم الهام بخش رفتارهای خاص اجتماعی است.

پس تجربهٔ شاعرانه، همانطوریکه ممکن است جنبهٔ طبیعی داشته باشد، باید نسبت به اجتماع شاعر نیز جنبهٔ اجتماعی خود را در بر بگیرد. و از این رو صداقت به محیط شرط نخستین و

1 - Rene Wallek
2 - Austin Warren
3 - Theory of Literature

اساسی نمایندگی آن محیط است.

نیما و شاملو و فرخ زاد و امید و نادرپور را (در بعضی شعرهایش) صمیمی می شناسیم، بدلیل آنکه محیط طبیعی و اجتماعی زندگی قومی ما در شعر اینها از طریق تجربه هائی که آنها داشته اند، مشخص ترین جلوه هایش را پیدا می کند. چند مثال این مسئله را روشن خواهد کرد:

مرغ آمین را زبان با درد مردم می گشاید
بانگ بر می آرد
-«آمین!
باد پایان رنج های خلق را با جانشان در کین
وزجابگسیخته شالوده های خلق افسای
و بنام رستگاری دست اندرکار
و جهان سرگرم از حرفش در افسون فریبش.»
خلق می گویند:
-«آمین:
در شبی اینگونه با بیدادش آئین
رستگاری بخش- ای مرغ شباهنگام- ما را
و به ما بنمای راه ما به سوی عافیتگاهی
هر که را- ای آشناپرور- ببخشا بهره از روزی که می جوید.»

«مرغ آمین» نیمایوشیج

ما نوشتیم و گریستیم
ما خنده کنان به رقص بر خاستیم
ما نعره زنان از سرجان گذشتیم...
کسی به تماشا سر برنداشت
ما نشستیم و گریستیم
ما با فریادی
از قالب خود بر آمدیم

«از نفرتی لبریز» شاملو

گاهی جرقه ای، جرقهٔ ناچیزی
این اجتماع ساکت بیجان را
یکباره از درون متلاشی میکرد

آنها به هم هجوم میآوردند
مردان گلوی یکدیگر را
با کارد میدریدند
و درمیان بستری از خون
با دختران نابالغ
همخوابه میشدند

«آیه های زمینی» فروغ فرخ زاد

سرگشته قبیله، هریکی سوئی
باریده هزار ابر شک در ما
و افکنده سیاه سایه ها بر ما
«هنگام رسیده بود؟» می پرسیم.
و آن جنگل هول همچنان برجا
شب می ترسیم و روز می ترسیم.

«هنگام» م. امید

چه روزگار غریبی!
سحر پیمبر اندوه است
و شب، مفسر نومیدی
و روشنائی در فکر رهنمائی نیست:
شعاع آینه ها چشم کاکلی ها را
بسوی کوری جاوید، رهنمون شده است
و مرد مارگزیده
ز ریسمان سیاه و سفید می ترسد
که ریسمان، مار است و مار رشتهٔ دار
و دار، نقطهٔ اوجی است
که آسمان را با ریسمان گره زده است
و آسمان، خفته ست و دار، بیدار است.

«ازآسمان تا ریسمان» نادرنادرپور

نیمایوشیج
چهار مسؤولیت
چهار رسالت

بر بساطی که بساطی نیست
نیما

شکستن یک سنت ادبی که بس دیر پای بوده و طی قرون و اعصار، در نتیجهٔ کثرت استعمال سخت فرسوده گشته است؛ و بنیاد سنتی دیگر که امید دیر پای بودن را در دلها بپروراند، از شاعری انتظار میرود که:

اولاً- بداند در چه دوره‌ای از تاریخ بشر و در چه عصری از تاریخ قومی خود زندگی می کند و قوم او در یک دورهٔ پنجاه یا شصت ساله که زندگی یک شاعر میتواند باشد، از او چه میخواهد. شاعری که در نقطهٔ عطف تاریخ جهان و تاریخ قوم خود قرار گرفته، با شاعری که در شهری کوچک زندگی میکرد و تأثیرات جزر و مدهای دریاهای دور را بر روی قوم خود و بر روی ادراکات و احساسها و تخیل خود نمی‌توانست حس کند، فرق می‌کند. شاعر باید بداند در چه لحظه و دوره و عصری از تاریخ زندگی میکند. (این را می‌نامیم رسالت تاریخی و زمانی شاعر در برابر بشر و قوم و قبیله و ملت خود.) چنین رسالتی را در عصری که ما زندگی می‌کنیم، باید شاعر درک کند. در شعر گذشتهٔ ما این چنین رسالتی را تمام شعرا درک نکرده‌اند. و کم هستند شاعرانی که چنین رسالتی را فهمیده باشند.

ثانیاً- بداند که چه چیزهائی زندگی محیط او را تشکیل میدهند. آیا ذهن او آئینه‌ای است برای جلوه‌های سراب یک کویر و یا آبگینه‌ای است در برابر جنگلی سرکش و رنگین و دریائی رنگین‌تر و سرکش‌تر؟ و یا اینکه ذهن او جز از سنگ و کوه و دشت، از چیزی دیگر برداشت نمی تواند کرد؟ در واقع لازم است شاعر بداند که بر روی چه سرزمینی ایستاده است و با کرهٔ ارض در کدام منطقهٔ آن رابطه پیدا می کند. (این را می نامیم رسالت جغرافیائی و مکانی شاعر در برابر سرزمین خود که پاره‌ای است از زمین.)

ثالثاً- به صمیمیت برداشت و ادراک خود از اجتماع و محیط زندگی و موقعیت طبقاتی متکی باشد و در این مورد جز روشن بینی و تعمق راهی در پیش نگیرد و بهیچ انحراف و تعصبی گردن ننهد و راه و رسم آزادگی پیشه کند و با خود کامگی و قلدری و حقه‌بازی مخالف باشد و نیز انسان را از نظر اجتماعی و فلسفی در مکاتب و اصول محدود کننده‌ای مقید نکند. (این را می نامیم

رسالت اندیشهٔ اجتماعی شاعر.)

رابعاً- بداند در چه دوره‌ای از تاریخ ادبی قوم خود زندگی میکند. او باید نمایندهٔ کامل و جامع جلوه‌های راستین ادبیات زمان خود باشد؛ هم در شکل و قالب و هم در محتوا و مضمون. و در این راه هر دگرگونی را که برای شکل شعر مقتضی بداند، بنیان گذارد و به تکمیل آن همت گمارد؛ و هر مضمونی را که برای خودش، بعنوان فرد، و افراد دیگر، بعنوان اجتماع، لازم بداند بی محابا در واژه‌ها بگنجاند. (این را می‌نامیم رسالت ادبی شاعر در برابر تاریخ ادبیات جهان و تاریخ ادبیات قوم خود.)

در تمام این چهار رسالت، یک مسألهٔ بسیار مهم است و آن اینست که شاعر تا چه حد با زمان خود معاصر است. منظور از این سخن، اینست که شاعر باید با تمام جلوه‌های عصر خود از نظر شعری معاصر شود و شعر قوم خود را بحدی برساند که با زندگی قوم معاصر باشد. شعرای کهن اغلب به این چهار رسالت وقوف نداشتند و بهمین دلیل، گرچه از نظر سبک و شیوهٔ کار، امکان داشت با شیوه و سبک مرسوم در یک عصر، معاصر باشند، از نظر زندگی و جلوه‌ها و علائم گونه‌گون آن اغلب نشان دهنده و نمایندهٔ عصر خود نبودند.

در شعر گذشتهٔ فارسی، گوئی همه چیز این دنیا به اطراف «رابطهٔ مرید و مراد» دور می‌زند. مرید شاعر است و مراد، گاهی ممدوح، گاهی معشوق و گاهی دیگر، معبود. گاهی هوس بدست آوردن انعام و یک کیسه طلا و چند اسب و شتر،و زمانی آرزوی وصال زن یا غلام- پسری صاف صورت و خوش منظر، و زمانی دیگر، آرزوی وصال آن معشوق ابدی و ازلی، شکستن دیوار، برداشتن حجاب از چهرهٔ معبود و «من» را در «او» و یا «تو» ریختن و «خود» را در «بی‌خودی» دانستن و از طریق جلوه‌های کثرت به ذات پاک وحدت راه جستن، مسیر حرکت مرید به سوی مراد را روشن می‌کنند. دو عنصر راستین شعر، یکی زندگی در طبیعت و ارائه عوالم آن زندگی، نه بخاطر چیزی دیگر بلکه بخاطر خود همان زندگی، و دومی زندگی در اجتماع و تصویرگری حالات آدمی در اجتماع و در محیط زیست، در شعر گذشتهٔ ما، اگر بکلی فراموش نشده باشند، چندان زیاد هم مورد توجه قرار نگرفته‌اند. اگر مثنوی‌ها و بعضی غزلها و تشبیبها و تغزلها را از شعر فارسی مستثنی کنیم، می‌بینیم که تجربیات شاعر هرگز در چیزهائی که در محیط و موقعیت اجتماع می‌بیند، منعکس نیست. طبیعت و اجتماع، اغلب فدای ممدوح و معشوق و معبود هستند. شاعر سرنوشت خود را با سرنوشت انسانهائی که در اطرافش زندگی می‌کنند، یکی نمی‌داند و بهمین دلیل، از زندگی واقعی توده‌های مردم ایران در گذشته و مناسبات افراد با اجتماع، و حیات اجتماعی آنها تا حدی بی خبریم و شاید نثر کهن ما، بیشتر این قسمت از زندگی اجداد ما را نشان می‌دهد تا شعر ما که دهها برابر نثر حجم دارد.

فرخی در ظفرنامهٔ معروفی که برای سلطان محمود ساخته و با این بیت آغاز میشود:

فسانه گشت وکهن شد حدیث اسکندر سخن نو آر که نو را حلاوتی است دگر

سخن نو را با تمام قدرتی که این سخن دارد، در پای «محمود» میریزد و حلاوت این سخن، که در آن طبیعت بخاطر فرد پرستی و قهرمان پرستی فرخی تحقیر شده است، کام درباریان را شیرین میکند:

نخست روزکه دریا ترا بدید بدید که پیش قدر تو چون ناقص است و چون ابتر

و چند بیت پس از این شاه بیت فرد پرستی میگوید:

ز آب دریا گفتی همه بگوش آمد که شهریارا دریا توئی و من فرغر

آخر دریای به آن عظمت را -که با امواجش زندگی را تکرار میکند و دارای انرژی و نیرو و حیاتی جاودانی است و در شب های آرام چون آئینه ایست در برابر مهتاب و ستاره، و در نیمروزان، سینه در برابر خورشید پهن میکند و میدرخشد و گاهی به قول نیما از خشم مشت بر چهره میزند، و میتواند با یک موج کوه سانش هزاران محمود و ایاز و غلام و ندیم و وزیر و چاکر و دلقک را در کام خود فرو برد و حتی چین بر جبین نیاندازد— چگونه می توان با محمودی که اکنون پوست و استخوانش را مورو مار خورده، مقایسه کرد و آن را فرغری دانست در برابر محمودی که حتی موجی از چنان دریائی نیست!

و بهمین دلیل گاهی این سخن «ابن یمین» در مورد شاعران کهن درست بوده است که:

غزل از روی هوس بود و قصاید زطمع نه طمع ماند کنون در دل تنگم نه هوس[1]

۱ — فرخی و عنصری مدح اغراق آمیز را بآن حد رسانده اند که بعضی از ابیات این شاعران را جز به حماقت به چیز دیگری نمی توان تعبیر کرد.

فرخی می‌گوید:
همای چون به کسی سایه برفکند آن کس
جز آن بود که بزرگی و جاه یابد از آن
امیر اگر زبر کشته سایه بر فکند
زفر سایهٔ او کشته بازیابد جان

و نیز می‌گوید:
به روز معرکه از تو حذر نداند کرد
کسی که او زقضای خدای کرد حذر

و نیز می‌گوید:
آنچه کردست از کرم با بندگان امروز او
با رسولان کرد خواهد ذوالمنن روز شمار

و نیز می‌گوید:
دگر تو نبوی در شأنش آیتست رواست
نیم من این را منکر که باشد آن منکر
به وقت آنکه سکندر، همی امارت کرد
نبد نبوت را بر نهاده قفل به در
به وقت شاه جهان گر پیمبری بودی

شاعر قدیم در موارد بسیاری شاعری اجتماعی نبود، شاعری خصوصی بود و درباری. و حتی اغلب بجای آنکه برزبان مردم هم عصر خود تکیه کند از زبان ادبیات کمک میگرفت و

دویست آیت بودی به شأن شاه اندر

وعنصری می‌گوید: بسی کس است که منکر بود به صانع خویش
همی دهد به بزرگی و فضل او اقرار

و نیز می‌گوید: چون حلقه رباینده به نیزه به نیزه
خال از رخ زنگی بربایی شب یلدا

و نیز می‌گوید: اگر پیغمبر اکنون زنده بودی
به نام و نصرت یزدان داور
به جای پرنیان بر نیزهٔ او
ردای خویش بربستی پیمبر

و معزی می‌گوید: گرچه خدمتگر شاهیم و استاد سخن
ورچه مداح بزرگانم امیرالشعرا
هیچ ممدوح در آفاق نیابم به از او
که به سه شعر دهد سیصد دینار مرا

و نیز می‌گوید: جز شکر تو و شکر برادرت نگویم
تا هست ز انعام تو وجود برادر
بر آخور من مرکب و در خانهٔ من فرش
در عیبهٔ من جامه و در کیسهٔ من زر

واثیرالدین اومانی دربارهٔ موقعیت شعر و شاعری در قرن هفتم هجری چنین گفته است:

یارب این قاعدهٔ شعر به گیتی که نهاد
که چو جمع شعرا خیر دو گیتیش مباد
ای برادر بجهان بدتر از این کاری نیست
هان و هان تا نکنی تکیه بر این بی‌بنیاد
در فلک نیز عطارد ز پی شومی شعر
یابد از سوزش دل هردو مهی صد بیداد
گفتنش کندن جان است و نوشتن غم دل
محنت خواندنش آن به که نیاری دریاد
این چه صعنت بود آخر به نگوئی که از آن
در همه عمر یکی لحظه نباشی دلشاد
خود از آنکس چه بکاهد که تو گوئیش بخیل
یا بر آنکس چه فزاید که تواش خوانی راد
کاغذی پرکنی از حشو و فرستی بکسی
پس برنجی که مرا کاغذ زر نفرستاد
آن نه خود حجت شرعی نه خط دیوانست

بهمین دلیل در شعر گذشته، تقلید روی تقلید می بینیم، چون اگر انسان نخواهد و یا نتواند دوران و محیط خود را بخوبی ببیند، مجبور است بر چیزی که در گذشته سروده شده است، تکیه کند و از همین رو، گرچه ممکن است گاهی قدرت لفظی اوج بگیرد وقوس صعودی بپیماید، ولی شکل و مضمون و محتوای شعر تنوع خود را از دست میدهند. به استثناء مولوی و خاقانی و نظامی که از نظر لفظی فوق العاده قوی هستند، اغلب شاعران گذشته، بر اساس زبان کار نمیکردند، بلکه بر اساس ادبیاتی که قبل از آنها بوجود آمده بود، شعر میگفتند. این کار گرچه به حفظ سنن شعری کمک کرد ولی از نظر کشف اقالیم جدید روح آدمی در طبیعت و اجتماع او را سخت محدود ساخت. زندگی در شعر کهن، خواه بصورت منفی و خواه بصورت مثبت، ایده آلیزه و ذهنی شد و بصورت فورمولهای غیر عینی در آمد. شاعر لحظه هائی از زندگی خود را نمی سرود (غزلیات مولوی و حافظ و چند شاعر غزلسرای دیگر از این نظر مستثنی هستند)، بلکه فکری را بدست می آورد و در بارهٔ آن فکر شعر می گفت. آن فکر، اندیشه ای نبود که شاعر با آن زندگی کرده باشد. شاعر لحظه هائی از زندگی خود را در طبیعت و اجتماع تصویرگری نمیکرد. اوج و انحطاط جامعه، حرکت توده های مردم و زندگی شان، قدرتهای حکام و امرا و پادشاهان و تأثیرات این قبیل قدرت ها بر روی اجتماعات بشری، بکلی در شعر کهن نادیده گرفته شده است. شعرا با وجود قریحه و

پس از آن خط بتو چیزیش چرا باید داد
وین چه ژاژاست دگرباره که ابیات مدیح
گربود هفت فرستی بتقاضا هفتاد
پس بدین هم نشوی قانع و از پی تازی
بسوی خانهٔ ممدوح چو تیری زگشاد
همچو آئینه نهی در رخ او پیشانی
او زتو شرم کند همچو عروس از داماد
وآن بمشنو که بگویند فلان شخص به شعر
از فلان شاه بخروار زر و سیم ستاد
کان پی مصلحت خویش همانا گفتند
که نبودند زبند طمع و حرص آزاد
ورنه با جود طبیعی زپی راحت خلق
من برآنم که کس از مادر ایام نزاد
ورکسی زاد به بخت منش از روی زمین
چرخ ببرید بیکباره مگر نسل و نژاد
آنچه مقصود زشعر است چو در گیتی نیست
شاعران را همه زینکار خدا توبه دهاد

استعداد و نبوغ خود، پشت به طبیعت و اجتماع می کردند و هرگز آن نقش منادی مردم و مبشر بشر و مصلح روح انسان را نداشتند. شعرای گذشتهٔ ما زشتی زندگی توده‌ها و علل و موجبات این زشتی و فساد را درک نکردند و در بارهٔ آنها مسؤولیتی از خود نشان ندادند.

۲

از مشروطه و شاعرانش که بگذریم، میرسیم به «نیما یوشیج» که به چهار رسالت مذکور در صفحات قبل، وقوف کامل دارد. او زبان و بیان شاعرانه و تصویری و غیر مستقیم خود را با وقوف تمام، در اختیار تودهٔ مردم میگذارد. زبان و بیان او غیرمستقیم است. بدلیل اینکه از نظر او شاعر باید حالات فردی و اجتماعی و انسانی را در میان سمبول‌ها و تشبیهات و استعارات مبتنی بر جلوه‌های طبیعت ببیند. موقعی که میگوید:

هنگام که نیل چشم دریا

از خشم به روی میزند مشت

دیگر این دریا، دریائی نیست که با اشاره و قلم فرخی در زیر پای محمود، فرغری گشته، چشمه‌ای خشک شده باشد؛ بلکه دریائی است که اولاً بخاطر خود وجود دارد و ثانیاً گوئی «نیما» سوگواری انسان را در اجتماع، در دریای خشمگینی دیده است که مشت بر روی خود میزند.

چهار رسالتی که در صفحات قبل از آن‌ها سخن گفتم، چهار مسؤولیت بوجود می آورند که بهتر است آنها را بترتیب «مسؤولیت زمانی» ، «مسؤولیت مکانی» ، «مسؤولیت اجتماعی» و «مسؤولیت ادبی» نام نهیم. شاعری مثل نیمایوشیج به این چهار رسالت و مسؤولیت آگاهی کامل داشت و گاهی نه فقط در یک منظومه و یک شعر، بلکه حتی در یک سطر ساده هم تمامی این چهار مسؤولیت را با هم تلفیق می داد. و بهمین دلیل شعر او، آئینه زندگی ما گشته و سبک و شیوه‌اش پیروان هنرمند یافته است. موقعیکه می گوید:

هست شب. همچو ورم کرده تنی گرم دراستاده هوا

محیط طبیعی زندگی خود را نشان میدهد و در برابر محلی که در آنجا زندگی می کند احساس مسؤولیت میکند و در این محیط طبیعی، اوضاع اجتماعی را هم تصویر میکند. این سطر از شعر شب، تصویری از محیطی است که نیما در آن زندگی میکند و موقعی که نیما در سطر بعد می گوید:

هم از این روست نمی بیند اگر گمشده‌ای راهش را

از سطر قبل یک نتیجهٔ تصویری میگیرد و در قالب یک بینش همه زمانی، رسالتی تاریخی را

نشان میدهد. در چنین شبی که هوا گرم ایستاده است، کسی نمیتواند راه را از چاه تشخیص دهد. نیما با جهان بینی خاص خود، دربارهٔ محیط طبیعت خود و زندگی اجتماعی قضاوت می کند.

نیما گاهی به پیشگوئی تاریخ آینده بر می خیزد و نشان میدهد که حتی به سرنوشت آیندهٔ قوم خود هم بی اعتنا نیست. نیما آرزوهای فردی خود را، آرزوهای خلق خود میداند و آنها را در آینده منعکس میکند:

باریدخواهدازدم این ابرپرکشش
(کز آههای ماست)
باران روشنی،
مانندهٔ تگرگ.
وقصه های جانشکن غم
خواهد شدن بدل
با قصه های خشم.
ومیرسد زمانی کاندرسرای هول
آتش به پای گردد و در گیرد؛
این زخمدارمعرکه را، دستی آهنین
با لرزه ای محبت برگیرد؛
و کشت های سوخته آن روز
خواهدشدن چنان
بیدار گلستان؛
وراه منزلی
که کاروان نسل طلب راست آرزوی،
درجایگاه چشم کسان خواهد بود؛
وآتشی که گرمی ازآن می جوید
سرمازده تنی،
دردستگاه چشم نهان خواهد بود.

«ناقوس»

نیما اغلب در برابر تاریخ معاصر، احساس مسؤولیت می کند، آرزو و امید مردم می شود و با سمبولها و کنایه های خود تصویر گر چنین امید و آرزوئی میگردد. تاریخ اجتماعی قوم و نسل معاصر را می داند و نیز به این مسأله واقف است که دگرگونی روزی حاصل خواهد شد. در «مرغ آمین» میگوید:

خلق میگوید:

«اماآن جهانخواره

(آدمی را دشمن دیرین) جهان را خورد یکسر»

مرغ میگوید:

«دردل اوآرزوی اومحالش باد»

او آرزوهای مردم خود را دربرابر آرزوی جهانخوارگان میگذارد و از آرزوهای مردم خود دفاع می کند.

نیما، نشان دادن طبیعت و اجتماع را به تمام شاعران بعد از خود یاد داده است. ولی قبل از آنکه بچند شعر از اشعار دیگران اشاره کنم، بهتر این میدانم که در بارهٔ مسؤولیت ادبی او نیز حرفی بزنم. نیما شکل و قالب شعر فارسی را تکمیل کرده، زبان شعر را به زبان معاصر خودش نزدیکتر کرده است. بهمین دلیل برای شاعر امروز تنگنای قافیه و وزن وجود ندارد، ولی باید وزن عروضی را دانست و بعد فهمید که نیما چگونه در راه تکوین وزن و طبیعی ساختن آن زحمت کشیده است. در مورد شکل شعر نیما میتوان به مقالهٔ «مشکل نیمایوشیج» جلال آل احمد و مقالا تی که «مهدی اخوان ثالث» (م.امید)، شارح نیما، در شماره های سال ۱۳۴۲/۳ مجلهٔ «پیام نو ین» نوشت مراجعه کرد و تشریح شکل ظاهری شعر نیما در اینجا جز تکرار حرفهای این دو نو یسنده و سایر نو یسندگان که وزن اشعار نیما را توضیح داده اند، چیزی دیگر نخواهد بود. فقط بهتر است قسمتهائی از رسالهٔ «حرفهای همسایهٔ» خود نیما را که نشان دهندهٔ وقوف کامل او به مسؤولیت ادبی اوست و بیشتر مر بوط به شکل و محتوای شعر می شود در اینجا نقل بکنیم:

«ادبیات ما باید از هر حیث عوض شود. موضوع تازه کافی نیست و نه این کافی است که مضمونی را بسط داده و به طرز تازه بیان کنیم. نه این کافی است که با پس و پیش آوردن قافیه و افزایش و کاهش مصراعها یا وسائل دیگر، دست به فرم تازه زده باشیم. عمده اینست که طرز کار عوض شود و مدل وصفی و روائی که در دنیای با شعور آدمهاست، به شعر بدهیم...»

«من سعی می کنم به شعر فارسی وزن و قافیه بدهم. شعر بی‌وزن و قافیه شعر قدیمی هاست. ظاهراً بر خلاف این به نظر می آید، اما به نظر من شعر در یک مصراع یا یک بیت ناقص است- از حیث وزن- زیرا یک مصرع یا یک بیت نمی تواند وزن طبیعی کلام را تولید کند. وزن که طنین و آهنگ یک مطلب معین است- در بین مطالب یک موضوع- فقط به توسط «آرمونی» به دست می آید؛ این است که باید مصراع ها و ابیات دسته جمعی و بطور مشترک وزن را تولید کنند. من واضع این آرمونی[1] هستم...»

۱ــ جیمز جویس، نویسندهٔ بزرگ ایرلندی در فصل پنجم کتاب معروف خود تحت عنوان «تصویر هنرمند بعنوان مردی جوان» دربارهٔ وزن چنین می‌گوید:

«به شما گفتم- اوزان شعری قدیم ما اوزان سنگ شده‌اند. و باز برای شما گفتم. برای اینست که همسایه میگوید یک مصراع یا یک بیت نمیتواند وزن را ایجاد کند. وزن مطلوب که من میخواهم، بطور مشترک از اتحاد چند مصراع و چند بیت پیدا میشود.

بنا براین، وزن نتیجهٔ روابط است که بر حسب ذوق تکوین گرفته‌اند. وزن، جامد و مجرد نیست و نمی‌تواند باشد و وزنی که او معتقد است، جدا از موزیک و پیوسته با آن جدا از عروض و پیوسته به آن فرم اجباری است که طبیعت مکالمه ایجاد میکند. به شما گفتم (مقدمهٔ شعر من) در خصوص وزن، شعر فارسی سه دوره را ممتاز می دارد: دورهٔ انتظام موزیکی، دورهٔ انتظام عروضی که متکی به دورهٔ اولی است و دورهٔ انتظام طبیعی: که همسایهٔ معقول پیشقدمی است در آن.

منظور، همسایه می خواهد وزن شعر را از موزیک جدا کند. میگوید- و در مقدمهٔ مفصل خود ثابت میکند- که موزیک سوبژکتیو و اوزان شعری ما (که) بالتبع آن سوبژکتیو شده(اند) به کار وصف های ابژکتیو که امروز در ادبیات هست، نمی خورد. در عین حال اوزان قدیم، مثل اشعار قدیم، زیبائی نوع خود را دارند. همسایه میگوید همّ من معطوف بر این است که زیبائی مطلوب را به اوزان شعری بدهم، قبل از شروع به وزن عوض کردن، طرز کار و بعد از آن وزن پیدا کردن است. این کار را در اوزان عروضی و بعد در اوزان هجائی در نظر دارد.

اما اینکه پرسیدید کدام وزن جامد است، اصطلاح خود اوست. وزن هائی که نمی توانند طولانی بشوند، جامدند و غیر مستعد؛ به عکس وزن های دیگر مستعد و متحرک....

فقط قافیه، باید بدانید که بعد از وزن در شعر پیدا شده[1]. قافیهٔ قدیم مثل وزن قدیم است. قافیه باید زنگ آخر مطلب باشد. به عبارت اخری طنین مطلب را مسجل می کند. این است که می گوید شعرهای ما قافیه ندارند...»

«قافیه مال مطلب است. زنگ مطلب است. مطلب که جدا شد، قافیه جداست. در دو مطلب اگر دو کلمه قافیه شد. یقین میدانم مثل من زشت خواهی دانست. قدما این را قافیه می دانسته‌اند ولی قبول این مطلب بی ذوقی است- برای ما که با طبیعت کلام دست بهم می دهیم. هر جا که مطلبی است در پایان آن، قافیه است...»

وزن، نخستین ارتباط استتیک فرمی بین یک قسمت نسبت به قسمت دیگر در یک کلیّت استتیک است؛ و یا ارتباط یک کلیّت استتیک نسبت به یک قسمت و یا تمام قسمتهای آن است؛ و یا عبارت است از ارتباط هر قسمتی از قسمتها نسبت به آن کلیت استتیک که قسمت مزبور، جزئی از آن است.

منظور نیما از وزن، در اینجا یک چیز عمومی است.

۱ــ در این مورد نیما اشتباه می‌کند. در اغلب زبانها، نخست، تکرار صداهای متجانس، خواه مصوت و خواه غیرمصوت بفاصله‌های معین، موجب پیدایش نوعی قافیه گردیده، بعد این نوع قافیه از آنجا که بفاصله‌های معین تکرار می‌شده، موجبات پیدایش وزن را فراهم کرده، بعد قافیه بشکلی که در شعر کهن فارسی دیده می‌شود تکمیل و بوزن اضافه گردیده است. در نتیجه این اشتباه پیش آمده است که وزن، قبل از قافیه بوجود آمده است. در حالیکه به حدس من عکس آن صحیح‌تر بنظر می‌رسد. در شعرهای ابتدائی قافیه در تکرار صداهای متجانس وجود داشته. بعد که وزن از داخل همین قافیه‌ها، بصورتی منظم استخراج گردیده و بکار بسته شده، قافیه‌ای بهتر و کامل‌تر نیز پدیدار شده است.

و از تمام این اصرارهائی که نیما می کند و نسخه ها و راهنمائی هائی که می دهد بیک نتیجه می رسیم: و آن اینکه او می خواهد شکل ذهنی شعر، شکل ظاهری آن را ایجاد کند. طرز حرکت تصاو یر و احساس ها و اشیاء، مسیر حرکت شکل ظاهری را تعیین نماید و بدنبال خود ببرد. شکل ذهنی شعر در شعرای گذشتگان در یک بیت پایان می پذیرفت و گرچه ابیات بعدی با آن بیت از نظر شکل ظاهری یکی بودند، شکل ذهنی آنها ممکن بود بکلی عوض شود[1]. در حرکت مضامین

۱ــ برای روشن شدن این قسمت، بخش اول مقاله ای را که تحت عنوان «شکل خوب و شکل بعد در شعر امروز» در شمارهٔ ۸۴۶ مجله فردوسی چاپ کرده ام، درج می‌کنم. متن کامل این مقاله را در کتاب «نقد تحلیلی شعر» خواهید خواند:

«هر شعر خوب جدید بنوبهٔ خود یک حادثهٔ تصویری است. یکپارچگی ذهنی هر شعر خوب جدید از نحوهٔ حرکت و پیشرفت تصویرها نتیجه می‌شود و هر تصویر خوب، نه بدلائل جدید یا قدیم بودنش، بلکه ذاتاً و فی نفسه، در هر شعر خوب جنبهٔ سوررئالیستی دارد. «چراغ صاعقهٔ آن سحاب» در شعر حافظ، تشبیه «مه و خورشید» به «دوکفهٔ سیمین ترازو» در شعر منوچهری از واقعیت های طبیعی نیستند، بلکه واقعیت هائی هستند برتر از واقعیت های طبیعی، بدلیل اینکه انسان به ذلائلی ذهنی، در نتیجهٔ نوعی تصادف و تداعی و تبانی ذهنی، چراغ را بر صاعقهٔ سحاب، و کفه های ترازو را بر مه و خورشید، سوار کرده و از طریق تخیل تلفیق کنندهٔ خود، در حاکمیت، ترتیب و توالی و انتظام و انضباط جهان دست برده و چیزی برتر و بالا تر از واقعیت، یعنی «چیزی سوررئال» ساخته است.

در شعر کهن، تکوین تصویر در یک بیت صورت می‌گرفت. در هر بیت یک یا دو تصویر ارائه می‌شد و تکوین پیدا می‌کرد. گاهی این تصویر به یکی دو بیت دیگر نیز تجاوز می‌کرد. ولی معمولاً بدلیل «بیت پرستی» قدما، و بدلیل وجود قافیه ای محدودکننده، تصویر یک بیت، به بیت دیگر منتقل نمی‌شد و یا در صورت انتقال به بیت دیگر در آن تکوین خود را به اوج می‌رساند و پایان می‌پذیرفت. از این نظر شعر گذشتهٔ فارسی، شعر مینیاتوری است. شعری است برای تزئین دیوارهای ذهن، نوعی کنده کاری زیبا و کوچک و مختصر در کلام است. این عشق به تذهیب کاری ذهنی، در حافظ مشخص‌ترین چهرهٔ خود را پیدا می‌کند و بعدها مکتب هندی شعر را کاملاً بصورت «شاه‌بیت‌سازی» درمی‌آورد. شعر گذشتهٔ فارسی شعر «آن بیت را تکرار بفرمائید» است. در شعر امروز نمی‌توان یک سطر را خواند و سطر دیگر را نادیده گرفت. یا باید سطری را تکرار نکرد و یا در صورتی که علاقه‌ای به تکرار سطر باشد، باید تمام شعر را از سر خواند، بدلیل اینکه اگر واحد شعر گذشته بیت باشد، واحد شعر جدید، خود یک شعر است. امروز یک تصویر فی‌نفسه در یک شعر مطرح نیست، بلکه تلفیق آن با تصاویر دیگر و در سرتاسر یک شعر مطرح است. این تلفیق و تکوین تصاویر که پیدایش شکل ذهنی شعر را ممکن می‌سازد، شعر امروز را از شعر کهن که شکل ذهنی خود را در یک بیت متجلی می‌ساخت، جدا می‌کند. شکل ذهنی شعر، سلسله اعصاب شعر است. آن شبکهٔ پیچیده و مرموز و دقیق است که تمام بدنهٔ شعر را در حاکمیت خود دارد. این سلسله اعصاب شعر، مثل توری است که برروی سنگهای مرجانی تصاویر پهن شده است و تصویر اساسی شعر، خواه بصورت یک اسطوره و خواه بصورت تمثیل و استعاره بمثابهٔ مغز است که سلسله اعصاب تصاویر همیشه نسبت به حالات و حرکات آن خود را تنظیم می‌کنند. هر تصویر مثل یک چراغ است و همینکه در یک شعر بدان رسیدیم، خود به خود روشن می‌شود و حضور چیزی روشن و روشنی بخش را اعلام می‌کند. اگر سلسله اعصاب، مفصلهائی داشته باشد ــ که نمیدانم دارد یا نه ــ چراغهای تصاویر ــ همان چراغهای صاعقهٔ آن سحاب ــ آن مفصل ها هستند شعر کهن، جوخه به جوخه حرکت میکرد، منزل به منزل و بیت به بیت، و هر تصویر در آخر هر بیت ــ در قافیه ــ بسرمنزل میرسید و بعد با حفظ فاصلهٔ قافیه، بیت دیگر شروع می‌شد. تصویر یک بیت با تصویر بیت دیگر چندان ارتباطی نداشت. شعر جدید لشکر به لشکر حرکت میکند، لشکرهائی مجهز به هرگونه تصویر، و تصاویری همیشه دست در دست یکدیگر، تاهماهنگی کامل و وحدت حرکت و پیشرفت بر آن لشکر حاکم گردد. بهمین دلیل هر شعر خوب بنوبهٔ خود یک حادثهٔ تصویری ا[illegible].

گذشتگان، تداوم نیست. بیت بعدی یک شعر مکمل تأثیر بیت نخستین نیست و یا زیاد بدان ارتباطی ندارد، فقط وزن و قافیه، شکلی ظاهری به مضامین مختلف میدهند. در حالی که همینکه شکل ذهنی کامل شد و محتوا در تنگنای وزن و قافیهٔ تحمیلی محصور نشد، آنگاه آن «آرمونی» که نیما از آن صحبت می کند، ایجاد می شود. «آرمونی» یعنی بهم چسبیدن قسمتهای مختلف شعر برای ایجاد تأثیری واحد و یافتن شکلی متشکل و متحد و یکسان، و این آرمونی از برخورد مناسب شکل ذهنی و شکل ظاهری شعر ایجاد میشود که بدان در فصل دوم این کتاب [طلا در مس] اشاره کرده‌ایم. مسؤولیت ادبی نیما در اینست که می خواهد به محتوی و مضمون وصفی و روائی، آرمونی لازم را بدهد و این همان حرف «لوچی» است که قبلاً بدان بر خوردیم: «شاعر کسی است که می خواهد آسمان و زمین را در قفس قالب اندازد.»

۳

شاعران معاصر چه چیز را از نیما آموختند؟ اگر یک تحول ادبی، با مرگ ایجاد کنندهٔ تحول، قدرتهای خود را از دست بدهد و اثراتش به صفر برسد، دیگر تحول نامیده نخواهد شد. اما اگر تحولی ریشه دواند و برومند شود و میوه دهد، بدون شک عاملی بزرگ در حیات ادبی شاعران پس از تحول بشمار خواهد آمد و سنتی دیگر در برابر سنت قبلی که فرسوده گشته بود، پدیدار خواهد آمد. این سنت، روی اصول دیگری کار خواهد کرد که ممکن است مبتنی بر اصول سنتهای ماسبق خود باشد و ممکن است نباشد، ولی گفتن این نکته ضروریست که هیچ تحولی بکلی نمی تواند سنتهای ماسبق خود را نادیده بگیرد. رابرت فراست می گوید: «یک شعر فقط در میان اشعار دیگر مفهوم شعری دارد.» این سخن را میتوان بسط داد و گفت: «یک تحولی ادبی فقط در میان سایر تحولات ادبی، میتواند مفهوم تحول را حفظ کند وگرنه سنت پا در هوا که سنت نخواهد بود.»

شاعران بعد از نیما، چهار رسالت و چهار مسؤولیت مذکور را، به نسبت بینش و قدرت و ضعف دیدشان پذیرفتند و آنها را در سابقه و زمینهٔ کار خود قرار دادند. سه شاعر، «ا. بامداد»، «مهدی اخوان ثالث» (م. امید) و «فروغ فرخ زاد»، بیش از دیگران، با آزادیهای بیشترِ و شاعری دیگر، «نادر نادر پور» با و یژگیهای تا حدی محافظه کارانه و حتی کمی کلاسیک، خود را در مسیر فضای جدید شعری که بوسیلهٔ نیما ایجاد شده و اشاعه یافته بود، قرار دادند. «بامداد» با برداشتی حماسی و تغزلی که در آن بیشترین سهم از آن حماسه بود؛ «م. امید» با خصوصیتی حماسی و روائی؛ «فرخ زاد» با خصوصیات تغزلی و در عین حال متفکرانه؛ و «نادر پور» با تغزل تا حدی رمانتیک که گاهی در آن کوشش میشد تا محیط بشکل سمبولیک تصویر شود، بیش از سایر شاعران فضای شعر جدید را گسترش داده اند. در این چهار شاعر، مسؤولیتهای چهارگانه تا حدی ذهنی شده، در پشت سر اغلب

برداشتهای شعری قرار گرفته‌اند و بیک مفهوم اشعار این چهار شاعر بدلیل وقوف آنها به مسؤولیتهای چهارگانه، پروانهٔ قابل اطمینانی برای معاصر بودن دریافت کرده‌اند.

باید اجتماع و طبیعت وارد شعر می‌شدند. و چنین هم شد. بدین ترتیب زندگی انسان در شهر و روستا در قالبهای پیشنهادی نیما عرضه شد. بینش دربارهٔ اجتماع تا حد یک فلسفهٔ اجتماعی در کار بعضی شاعران اوج گرفت و دید طبیعی برخی دیگر آنچنان گسترش یافت که نوعی فلسفهٔ طبیعی شعری پدیدار آمد. اغلب شاعران پس از نیما، لزوم تحول در اجتماع را حتی به شکل ملموس‌تر از خود نیما نشان دادند؛ زشتی‌ها را بیرحمانه در تصاویر و سمبولها ریختند و خواستند که روزنی به سوی نور و نقبی به سوی روز بزنند. وظیفهٔ اساسی اصیل‌ترین شاعران پس از نیما این بود که اوضاع فعلی را بهتر نشان دهند و نمایندهٔ روح خفقان‌آور محیط باشند و در برابر تاریخ دروغینی که با آگهی و زور و تبلیغات و سیاست بافی و به‌نیروی پول نوشته می‌شد و از هر طرف بوق و کرنایش بگوش می‌رسید، تاریخ راستین را در قوالب نیمائی نشان دهند. بهمین دلیل، شعر معاصر ایران، تاریخ معاصر این ملک است و اگر بسیاری از سمبولها و استعارات شکافته شود و تفسیرهائی برای آنها نگاشته شود، معلوم خواهد شد که شاعر راستین این روزگار نبض تاریخ معاصر را در دست دارد و قلبش با روح زمان می‌تپد[1].

شعرای معاصر نه فقط تأثیرات حوادث مختلف را که اجتماع می‌پذیرفت بصورت شعر در آورده‌اند، بلکه اثرات جزر و مدهای تحولات سایر نقاط دنیا را نیز بر روی اجتماع و محیط ایران نادیده نگرفته‌اند. شاملو (ا. بامداد) در «مرثیه ای برای دیگران»، قسمت یکم ازشعر «ارابه ها» می گوید:

ارابه هائی از آن سوی جهان آمده اند
بی غوغای آهن ها
که گوش زمان ما را انباشته است

ارابه هائی از آن‌سوی زمان آمده اند
گرسنگان از جای برنخاستند
چرا که از بار ارابه ها عطر نان گرم برنمی خاست؛

۱ــ در این مورد خواننده باید «غرب‌زدگی»، «عظمت و ضعف روشنفکران» و سایر مقالات اجتماعی آل‌احمد را بخواند. این مقالات روشنگر بسیاری از حوادث امروز ایران و موقعیت حیات معاصر ایران هستند. خواننده اگر حوصلهٔ بیشتری داشت می‌تواند به شماره‌های سال چهل و پنج مجلهٔ «جهان‌نو» مراجعه کند و یا به «قصه‌نویسی در عصر شب» و «نقد تحلیلی شعر» در شماره‌های سال چهل و شش مجلهٔ فردوسی از حقیر.

برهنگان از جای برنخاستند
چرا که از بار ارابه ها خش خش جامه هائی بر نمی خاست

زندانیان از جا برنخاستند
چرا که محمولهٔ ارابه نه دار بود نه آزادی

مردگان از جای برنخاستند
چرا که امید نمی رفت تا فرشتگانی رانندگان ارابه ها باشند[1].

و «مهدی اخوان ثالث» (م. امید)[2] نمایندهٔ نسلی می شود که در زمستان طبیعت، زمستان اجتماع و محیط را می بیند و در زمهریر بدگمانی ها گام بر میدارد؛ نسلی سر در گریبان که جواب سلام دادن را فراموش کرده است و دست محبت را به اکراه می فشرد. و حتی نفس خود آدمی هم، نه برای فرو بردن هوائی صاف و آزاد بلکه برای آنست که تا برآمد خیانتگرانه دیواری شود و در برابر چشم بایستد و چشم را کور کند.

سلامت را نمی خواهند پاسخ گفت: سرها در گریبان ست.
کسی سر برنیارد کرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را.
نگه جز پیش پا را دید نتواند،
که ره تاریک و لغزان ست.
و گردست محبت سوی کس یازی،
با کراه آورد دست از بغل بیرون؛
که سرما سخت سوزان ست
نفس کز گرمگاه سینه می آید برون، ابری شود تاریک.
چو دیوار ایستد در پیش چشمانت.
نفس کاینست پس دیگر چه داری چشم
ز چشم دوستان دور یا نزدیک؟

۱ــ غول غرب را در سال چهل و پنج، من به «پروکراست»، دزد اساطیر یونانی تشبیه کردم که آدم می‌دزدید و روی تختخوابش می‌خواباند و اگر قد آدم دزدیده شده بلندتر از طول تختخواب بود، پاها و یا سر او را می‌برید. و یا آنقدر از سر و پا او را می‌کشید تا همقد تختخواب می‌شد.

۲ــ رجوع کنید به «نقد تحلیلی شعر» در مجلهٔ فردوسی، به مقاله‌ای که دربارهٔ کتیبهٔ اخوان نوشته‌ام. (سال چهل و شش).

وظیفهٔ هنرمند و شاعر اصیل این نیست که امید بی اساس و بی پایه در دل مردم بپروراند. بلکه نخستین وظیفهٔ او اینست که تا حدود امکان اوضاع اجتماعی و زشتی و وحشت و جنون حاکم بر محیط را نشان دهد و در این بینش، شاعر هم بماند و بکوشد تا انسان را در موقعیتی که هست، قرار دهد نه در موقعیتی خیالی که براساس پندارهای موهوم، در ذهن آدم ساخته می شود. با نشان دادن جلوه های وحشتناک زشتی های شبانگاهی ممکن است، شب از بین برود و روز فرا رسد. «فروغ فرخزاد» در چند شعرش زشتی را بدون وحشت و هراس بازگو می کند و تصاویری که از محیط می دهد همگی از حالاتی سرچشمه می گیرند که ما خود چندین بار در خیابانهای شهر شاهد آنها بوده ایم. نمونهٔ کامل این نوع شعر، «آیه های زمینی[1]» است که آئینه ای است تا روح خشونت و وحشت بیرحمانه در آن منعکس شود:

دیگر کسی به عشق نیندیشید
دیگر کسی به فتح نیندیشید
و هیچکس
دیگر به هیچ چیز نیندیشید

در غارهای تنهائی
بیهودگی به دنیا آمد
خون بوی بنگ و افیون میداد
زنهای باردار
نوزادهای بی سر زائیدند
و گاهواره ها از شرم
به گورها پناه آوردند
.....
.....
در دیدگان آینه ها گوئی
حرکات و رنگها و تصاویر
وارونه منعکس می گشت
و برفراز سردلقکان پست
و چهرهٔ وقیح فواحش

[1] – رجوع کنید به نقد تحلیلی شعر در مجلهٔ فردوسی سال چهل و شش، مقالهٔ «جغرافیای زوال» که دربارهٔ «آیه های زمینی» نوشته ام.

یک هالهٔ مقدس نورانی
مانند چتر مشتعلی می سوخت

مرداب های الکل
با آن بخارهای گس مسموم
انبوه بی تحرک روشنفکران را
به ژرفنای خویش کشاندند
و موشهای موذی
اوراق زرنگار کتب را
در گنجه های کهنه جویدند...

و نادر پور گرچه اغلب از محیط غافل مانده است و در بسیار موارد با آن مستقیماً رو بزو نمی شود ولی موقعی که می کوشد تا خوب ببیند، می تواند حالات تصویرها و چهره ها را دریابد و زبان گویای آن حالات شود. سخن فقط از این نیست که شاعر باید شعرش را در خدمت اجتماع بگذارد، بلکه سخن از اینست که او در اجتماع زندگی می کند، خوب یا بد، این اجتماع متعلق به اوست، و او فردی از افراد آنست و اگر تصویرگر روابط خود با اجتماع نباشد، قبل از هر چیز به خلاقیت شاعرانهٔ خود خیانت کرده است. در قطعهٔ «ستاره دور»، نادر پور چشم میگشاید و می بیند:

تصویرها در آینه ها نعره میکشند
ما را ز چارچوب طلائی رها کنید
ما در جهان خویشتن آزاد بوده ایم

و در جاهای دیگر سعی می کند بشکلی نقبی بسوی نور بزند، مثلاً در «امید یا خیال»:

آیا شود که روزی از آن روزهای گرم
از آفتاب پارهٔ سنگی جدا شود
وان سنگ چون جزیرهٔ آتش گرفته ای
سوی دیار دوزخی ما رها شود
ما را بدل به تودهٔ خاکستری کند
خاکستری که خفته در او برق انتقام؟

شعر معاصر ایران، چندان شباهتی به شعر فرانسه، انگلستان و آمریکا و آلمان و روسیه ندارد. از لحاظ هائی این شعر، شباهت به شعر اسپانیا دارد و اشعار اغلب شاعران اسپانیولی زبان. گرچه

«نیما» را میتوان «الیوت»ی دانست که با **وقوف تمام** و با پشتکار شعر را دگرگون ساخت، و «بامداد» را «الوار» گونه‌ای بشمار آورد که برای انسان و بخاطر انسان میجنگد، و گرچه میتوان «فروغ فرخزاد» را با «هیلدا دولیتل» شاعرهٔ ایماژیست انگلیسی زبان و یا با «ادیت سیتول» مقایسه کرد و میتوان برای «نادر پور» در شعر قرن نوزده فرانسه بین «بودلر» و «ورلن»جائی تعیین کرد، ولی از لحاظ روح خشونت خاصی که بدلیل وجود محیطی خفه و عرصه‌تنگ‌کن بر شعر معاصر حکمفرماست، این شعر در غرب با شعر اسپانیا بیشتر قابل مقایسه است. و این بدلیل روح خفقان و وحشتی است که بر محیط حکمفرماست و شعر معاصر در مسیر مخالف این خفقان راهی به سوی روز میزند.[۱]

آه، ای صدای زندانی
آیا شکوه یأس تو هرگز
از هیچ سوی این شب منفور
نقبی به سوی نور نخواهد زد؟
آه ای صدای زندانی
ای آخرین صدای صداها...

«آیه‌های زمینی»، (فروغ فرخزاد)

۱ــ مراجعه کنید به مقالهٔ «حمام فین تاریخ» از حقیر، در شماره ۸۴۸ مجلهٔ فردوسی و نیز مراجعه کنید به «قصه‌نویسی در عصر شب» در کتاب «قصه‌نویسی» از حقیر.

نیمای سمبولیست
دفتر «شعرمن»
و اجتماع

۱

«نیمای»ی «افسانه» مطقاً یک رمانتیک بود، متأثر از شعر اواسط قرن نوزده فرانسه، ولی نیمای «شعر من» از رمانتیسم به سمبولیسم می گراید و گوئی از اواسط قرن نوزده فرانسه به اواخر قرن میآید و حضور «مالارمه» را درک میکند. ققنوس نیما که زندانی سوختنی جاوید است و خاکستر شدن و تخم گذاشتنی ابدی تا دوباره سوختن آغاز شود، بی شباهت به پرندهٔ «مالارمه» نیست که زندانی دریاچه‌ای منجمد است و گوئی به عقیم شدنی ابدی محکوم گشته است و این دریاچهٔ منجمد، آیا روح درون‌نگر سمبولیستهای فرانسه نیست که در آن ذهنیت، شاعر را از تمام جلوه‌های عینی زندگی می‌بُرد و او را به سوی دریاچه‌های منجمد تجرید می کشاند؟ ولی بین نیمای سمبولیست این دوران و «مالارمه»ی بنیان گذار سمبولیسم، فرق های اساسی وجود دارد و از آن جمله فرقها، نخست اینکه مالارمه بیشتر از اشاره و پیشنهاد استفاده می کند و بدین وسیله از علائم و ایهامها، تار و پود یک شیئی خاص را می بافد؛ و این دور از روح رئالیسم وصفی شاعرانه است. در حالیکه نیما، فقط از سمبول استفاده نمی کند، بلکه هرجا که لازم دید وصفهائی نه ذهنی، بلکه عینی از اشیاء بدست میدهد و باین ترتیب به سمبولیسم این دوران خود، روح رئالیسم وصفی شاعرانه را نیز می افزاید. ثانیاً شعر مالارمه در کلمات و پیدایش سطرها، نوعی تشکل موسیقائی دارد و از خلال موسیقی کلمات و ترکیب کلمات نیز، نوعی تأثیر جادوئی عمیق که بآن در صفحات بعد بیشتر اشاره خواهیم کرد، پدیدار میشود، در حالیکه نیما آنقدر غرق در بهم ریختن قالب شعر فارسی و دادن وصفهای دقیق ازطریق تشبیهات و استعارات است که چندان وسواسی برای انتخاب کلماتی که سرشار از ظرفیت موسیقی باشند، بکار نمیبرد و بهمین دلیل آنچه باید از شعر این دوران او استنباط شود، فقط مفهوم توصیف سمبولیک فرد و اجتماعی است در قالبی آزاد شده از حصار بیت مألوف و مأنوس شعر گذشتهٔ فارسی.

نیمای «شعر من»، نه قدرتهای توصیفی خود را مثل شاعران عارف ایران فدای حرکت مجرد و ذهنی به سوی معبود می کند و نه مثل «سمبولیست»های اواخر قرن نوزده فرانسه، از اشارات و ایهامها، برای ارائهٔ درونیهای بسیار ذهنی که دور از محیط عینی زندگی باشند، استفاده میکند. نیما در توصیف های سمبولیک خود بین عینیت و ذهنیت، پلی برقرار میکند و بهر دو سهم مساوی میدهد، تا آنچه بیان شدنی است در لباس واژه ریخته شود:

وقت غروب کز بر کهسار، آفتاب
با رنگهای زرد غمش هست در حجاب،
تنها نشسته بر سر ساحل یکی غراب،
و ز دور آب ها
همرنگ آسمان شده‌اند و یکی بلوط
زرد از خزان،
کرده‌ست روی پارچه سنگی به سر سقوط

۲

«نیمای» «افسانه» سخت ظریف بود که البته خصوصیت شعر غنائی، بویژه شعر غنائی رمانتیک همین است. زبان نیمای افسانه، ساده بود. غوامض چندان زیادی در کار نبود. وسایل و تدابیر اساسی شاعری که بنظر من، بیش از هر چیز، تشبیه و استعاره و تمثیل و اسطوره است در افسانه چندان زیاد دیده نمی‌شد و تخیل، بیشتر بر اساس تشبیه و توالی منطقی تشبیهات بود. در عوض، معشوق گرچه زمینی بود ولی هالهٔ ایدآلیسم رمانتیک، دور سرش مشتعل بود، در حالیکه «شعر من»، شعر خشونت است و معبر تصادم استعاره‌ها و تمثیلها و تشبیهات در هاله‌ای از خشونت دید. بعدها، موقعیکه این خشونت «ایماژیک» (تصویری) از صافی زبانی صیقل شده می گذرد، ناگهان در «مرغ آمین» تبدیل میشود بیک حماسهٔ دراماتیک (دراماتیک، از نظر استفاده از زبان مکالمه)، و در «ماخ اولا» تبدیل میشود به بدیهه سرائی خاصی که فقط قابل ــ مقایسه با بهترین نمونه‌های شعرهای ایماژیستهای آمریکا و انگلستان است. این خشونت در «شعرمن» بسیار طبیعی است، زیرا اگر نیما فرم ابداعی خود را بالاخره در «شعرمن» یافته است، هنوز از نظر استفاده از سادگی زبان و بیان (بجز در بعضی استثناها و مرغ آمین) به وقوف کامل نرسیده است و به راحتی میتوان گفت که او هنوز در جستجوی زبان و بیانی بهتر و کامل‌تر است؛ چرا که تکلف‌ها و تعقیدهای فراوانی در شعرش دیده میشود که در چند سال بعد نیمای ماخ اولا (جز در بعضی موارد استثنائی) شعرش را از آنها می‌پیراید.

۳

سمبول سمبولیست‌های فرانسه، بویژه مالارمه، بی‌شباهت به چیستان‌های فارسی نبود، ولی از آنجا که در پیدایش و خلق سمبولها، نیروی ذهنی و ضمیر ناخودآگاه شاعر، تجلی بیشتری داشت معنای تقریبی این قبیل چیستان‌مانندها را فقط از طریق نوعی تفسیر ایهامی پیچیده، میشد درک کرد؛ باین‌معنی که بوسیلهٔ علامات و اشارات و کنایات، بدون آن که اسم یک شیئی گفته

شود، محیط آن شیئی ساخته میشد و نام آن شیئی باید به حدس و تخمین، معلوم میگردید؛ و تردیدی نیست که خواننده در حدس خود گاهی صائب بود و گاهی در اشتباه و بهمین دلیل تفسیر جنبهٔ ایهامی پیدا میکرد و ابهام سبمول از همین جاست. در ارائهٔ سمبول، همیشه یک روش غیرمستقیم بکار برده میشود و سمبول در پشت سر تمام استعارات و تشبیهات و حتی سمبول های دیگر، یک وجود خیالی و نامرئی پیدا میکند؛ و زبان بر اساس منطق تخیل شاعرانه و بر اساس منطق استعاره های بهم پیوسته پیشرفت میکند. شعر مالارمه و والری بیشتر از این نظر مشکل است. بدلیل اینکه تمام خصوصیات یک تار عنکبوت بوسیلهٔ استعاره ها داده میشود تا خود عنکبوت فهمیده شود ولی عنکبوت، آن چنان در پشت تارهای ظریف پنهان شده است که تشخیص و تمیز آن از خود تارها دشوار است. کوشش برای ابداع اثری سمبولیک که در پشت آن، نام واقعی یک سمبول و تمام جلوه های آن قرار گرفته باشد، انگیزه ایست تا تخیل بطور استعاری بکار افتد.

برای فهم سِمبول‌سازی نیما لازم است که ماهیت سمبول را بطور کلی بررسی کنیم. تعاریفی از سمبول در فصل «تصویر چیست» طلا در مس داده‌ام؛ ولی در آن فصل به مفهومی که سمبولیستی چون مالارمه از این تصویر داشت، اشاره نکرده بودم و میخواهم در اینجا قبل از بحث دربارهٔ تکنیک سمبول آفرینی و مفاهیم سبمولیک نیما، اشاره‌ای به سمبول از دیدگاه سمبولیستها بکنم.

مالارمه اعتقاد داشت که: «بردن نام یک شیئی، سه‌چهارم لذت شعر را از بین میبرد، لذتی را که از کیف حدس زدن تدریجی آن‌شیئی، پیشنهاد و القاء کردن آن‌شیئی- که کاری است ایدآل- به انسان دست می دهد.»

البته این موضوع در ادبیات قرن نوزدهم اروپا و آمریکا تازگی نداشت. شعرای بزرگ اواسط قرن نوزده که اغلب تحت تأثیر «ادگار آلن پو»[1] شاعر بزرگ آمریکائی بوده‌اند، فکر اشارم و پیشنهاد القاء را از او گرفتند. آنجا که «پو» در «اصول نگارش»[2] از «بیکرانی القائی»، سخن میگوید، شعر مالارمه را پیش‌بینی کرده است و آنجا که در شعر «زنگها» چهار زنگ مختلف را از طریق صدای آنها القاء میکند، هم فکر القاء از طریق موسیقی کلمات را پیشنهاد کرده است و هم فکر القاء از طریق استعاره‌های بهم پیوسته را[3]. مالارمه نیز تحت تأثیر موسیقی بود- بویژه

1 - Edgar Allan Poe
2 - Principles of Composition

۳ــ مولوی و حافظ، بیش از هر شاعر دیگر در دنیا از اشارات و علامات و استعاره‌های بهم پیوسته برای القاء و پیشنهاد معبود استفاده کرده‌اند و می‌توان گفت از بزرگترین سمبولیستهای دنیا هستند.

موسیقی واگنر- از این نظر که موسیقی، مفهومی را نمی‌تواند به دقت بگوید، بلکه از طریق ترکیب و تلفیق صداها بالقاء حالات میپردازد. بهمین دلیل مالارمه از توصیف مناظر طبیعی گریزان بود و اعتقاد داشت که «نه شیئی، بلکه تأثیری که شیئی در آدم ایجاد میکند.»[۱] مهم است. شیئی در شعر مالارمه کم است. شاید باین دلیل که بقول «بررتون»[۲]، در کتاب «مقدمه‌ای برشاعران‌فرانسه»[۳] «او دنیای ماده را نمیشناخت و از این نظر شاعر خلاء است و شاعر غیبت از حضور اشیاء...» مالارمه ذهنی‌ترین شاعر روی زمین است و اصولاً شعرش بدلیل ذهنی بودن بیحد و حصرش، با دنیای خارج، هیچ نوع ارتباطی برقرار نمیکند. موسیقی مالارمه هم ارتباط چندان زیادی با آن نوع موسیقی که در شعر «ورلن»[۴]، «بودلر» و یا «ادگار آلن‌پو» و «سوین‌برن[۵]» دیده میشود، ندارد. موسیقی او شباهت زیادی بیک نوع جادوگری دارد و بیشتر در یک کلمه یا در توده‌ای از کلمات، در یک عبارت و یا یک سطر دیده میشود. این موسیقی جادوئی گاهی بوسیله صدای کلمات و گاهی از طریق ارائهٔ مفاهیم متناقض، متشابه، یکسان و غیریکسان، تصویر بخاطر خود تصویر و یا بخاطر تصاویر دیگر بوجود میآید؛ و از این رو خوانندهٔ شعر مالارمه بایدچشمش را ببندد و خود را بدست این خصوصیت جادوئی بسپارد و هرگز بدنبال منطقی خاص در شعر مالارمه نباشد، چون شعر او از توده‌های مفاهیم ساخته نشده و کلمات، علامات مفاهیم و اشیاء نیستند، بلکه آنها بخاطر ساختن شعر به یکجا گرد آمده‌اند و تأثیر- خواه مطلقاً جادویی و خواه موسیقائی - از ترکیب کلمات است. این تأثیر در آن سوی مفاهیم تک‌تک کلمات و در میان مفاهیم مستعار آنها قرار گرفته است. در شعر مالارمه آدم با چیزهائی رو برو میشود که فقط در شعر می‌توانند وجود داشته باشند و بهمین دلیل «کاتول‌مندس[۶]» میگوید: «شعر مالارمه لابیرنتی است که با گلها روشن میشود.»

ولی مشکل این «لابیرنت» در «تعقیدعمدی کلام» است که سارتر بدان اشاره کرده و آن را خطا دانسته است. سارتر گفته است: «من مالارمه را بزرگترین شاعر فرانسه میدانم و مدت‌ها وقت خود را صرف فهم اشعار او کرده‌ام ولی نظریه Hermetisme (تعقید عمدی کلام) او را نمی‌پسندم و آن را خطا میدانم»[۷] نیما از تعقید عمدی کلام می گریزد و بسوی اجتماع و زندگی محیط خود میآید. از این نظر نیما مدرن‌تر از مالارمه است و با «الیوت» و «پاوند[۸]» که

۱ــ از نامه به «هانری کازالیس» (Henri Cazalis)

2 - Brereton

3 - An Introduction to French Poets

4 - Verlaine

5 - Swinburne

6 - Catule Memdes

۷ــ رجوع کنید به کتاب «هنرمند و زمان او»، مقاله سارتر دربارهٔ «کلمات» ترجمه دکتر مصطفی رحیمی.

8 - Pound

معتقد به سرودن شعر در زبان معاصر و استفاده از واژه‌ها و حتی تصاویر و تعابیر و تمثیلهای محیط هستند و اساس کار را بر ایجاد ارتباط با مردم شعر خوان میگذارند، اشتراکهای ذهنی پیدا میکند. نیما در مازندران عیناً مثل «الیوت» است در لندن. نیما از «داروک» وقفنوس و پرنده‌ها و اشیاء و حیوانهای محیط خود استفاده میکند و الیوت از تاکسی، موتور و بوق ماشین، و هر دو به این اشیاء و حیوانها و پرنده‌ها کیفیت سمبولیک می‌دهند؛ به این معنی که هر دو از اشیاء شروع می کنند و آنها را به وسیلهٔ سمبول سازی ذهنی می کنند، درحالیکه مالارمه از اشاره‌های ذهنی شروع می کند، تا سمبول خاصی را برای خواننده عینی و حسی نماید و در اغلب موارد، استعاره‌های گوناگون، چنان اشاره‌های ذهنی را آشفته کرده‌اند که شیئی از میان توفان استعارات جان سالمی بدر نمی برد و درنتیجه مسخ و دگرگون شده بیرون می آید.

یک مثال ساده و روشن کمک خواهد کرد تا موضوع را بهتر مجسم کنیم. یک سمبول عاشقانه ممکن است زبان حالتی از عاطفهٔ عشق باشد، مثل اشیائی که عشاق بین یکدیگر ردوبدل می کنند. این اشیاء و حتی کلمات، آن مفاهم سمبولیک را که برای عشاق دارند، برای دیگران نخواهند داشت، مگر اینکه محیطی مخصوص عشاق ساخته شود تا دیگران نیز سمبولهای آنها را بعنوان سمبولهای عشقی عمومی قبول کنند. عمومیت یافتن یک مفهوم سمبولیک از اینجاست که سمبول را از حدود مفهوم محدودش بسوی عمومیت برانیم و آن را تا حدی قراردادی و رسمی و عرفی بکنیم. در شعر مالارمه، شاعر تنها بین خود و شعرش، سمبول‌ها را ردوبدل میکند و کوششی برای انتقال شعر بشخصی دیگر بعمل نمی‌آورد؛ تمام قدرت و همت شاعر صرف این میشود که شعر برای خود و بخاطر خود وجود داشته باشد و از آنجا که مفهوم سمبول قدرت عمومیت یافتن ندارد، در داخل شعر خفه میشود و تعقید عمدی کلام از اینجاست که مالارمه دنیای خود را هرچه پیچیده‌تر و ذهنی‌تر میخواهد و چشم از دنیای مادی و جلوه‌های رنگین اشیاء می‌پوشد و دچار نازائی و عقیمی می گردد و از هرچه عملی و قابل انتقال و عینی و با هدف است، دوری می گزیند.

برای رساندن سخن بشیوهٔ سمبول سازی نیما، باید از کتاب «مهاجرت سمبول‌ها»ی[1] «کنت گوبله دالویلا»[2] تعریفی را نقل کنم که ذکرش را در «نهضت سمبولیسم در ادبیات»[3] اثر «آتور سایمونز»[4] دیده‌ام.

1 - The Migration of Symbols
2 - Comte Goblet d' Alviella
3 - The Symbolist Movement in Literature
4 - Arthur Symons

«دالو یلا» میگوید: «سمبول، نوعی نمایندگی است که قصدش نسخهٔ ثانی شدن نیست... و در گذشته لوحی بود که یونانیان قدیم بعلامت مهمان‌نوازی بین خود و مهمانهایشان قسمت میکردند.»

باید نخست بقسمت اول این نقل قول اهمیت داد که شاید با نمونه‌هائی بتوان روشنش کرد. پرچم یک مملکت نسخهٔ ثانی آن مملکت نیست، بلکه نماینده و نشانهٔ آن مملکت است؛ طوطی در داش آکل هدایت، نسخهٔ ثانی داش آکل نیست، نماینده و نشانهٔ اوست؛ بلبل یا گل، بهار نیستند، نمایندگان بهارند؛ گیسوی یاروچاه زنخدان، نسخهٔ‌ثانی معبود نیستند، نمایندگان او هستند، یا بهتر است بگوئیم جلوه‌هائی از معبود هستند؛ و بر اساس عرفان شرق، جهان معبود نیست، بلکه جلوه‌ای از رخ معبود است.

قسمت دوم این مسأله، تقسیم کردن لوح است، یعنی تعمیم دادن عاطفهٔ مهمان‌نوازی با قسمت کردن لوح بین میزبان و میهمان. بدین ترتیب یک عاطفه از طریق شیئی که نسخهٔ ثانی آن عاطفه نیست، عمومیت و حتی جامعیت مییابد و دیگران را نیز سهمی میرساند. یعنی سمبول از خصوصیت بطرف عمومیت میرود، بدون آنکه رنگی از ابتذال بخود بگیرد. نمونهٔ بسیار بارز این حرکت سمبول به سوی جامعیت «مرغ آمین» نیماست که پس از بحث در بارهٔ شعرهای کوتاه «شعرمن»،جداگانه پیرامون آن بحث خواهم کرد.

۴

معرفی سمبول، کاری است مربوط به تکنیک شاعرانه، ولی مفهوم و معنای سمبول مربوط است به محتوای شعر. نیما، برخلاف «مالارمه»، سمبول‌های خود را، اغلب در آغاز یک قطعه شعر تمثیلی معرفی میکند و بعد از طریق وصف‌های دقیق به سمبول‌ها حیات عینی میبخشد و میکوشد معنای اجتماعی و یا حتی شخصی سمبول‌ها نیز تا حدی روشن شود، تا شعر بی‌دلیل عمیق بنظر نیآید، بلکه عمق شعر مربوط باین باشد که مسألهٔ عمیقی در پیش بوده است و این مسأله بوسیلهٔ سمبول، یا سمبول‌ها از تاریکی ذهنیت بسوی روشنی و درخشانی عینیت رسیده است. نیما هرگز از سمبولی که انتخاب کرده‌و معرفی نموده است، غافل نیست و همین غافل نبودن از مضمون سمبولیک است که بشعرش، وحدت لازم را میبخشد. منتقدان کهن و نیز از منتقدان جدید، آنهائی که بیشتر بر روی نظریه شکل تکیه میکنند، معتقد به سه اساس برای یک شعر هستند که عبارتند از: ۱— Integritas ۲— Consonantia ۳— Claritas که به ترتیب و تقریب، مفهومشان عبارت خواهد بود از یکپارچگی شعر، تناسب و تعادل آن، جلا و شفافیت جادوئی آن. در شعرهای تمثیلی نیما، یکپارچگی همیشه هست، تناسب و تعادل و

کمیت و کیفیت تأکید و تخفیف در قسمتهای شعر- طوری که این مسأله بدیهی بنظر آید که شاعر حق داشته است چیزهائی را با در نظر گرفتن حالت و روح و پکپارچگی شعر انتخاب کند و چیزهائی را مطلقاً نادیده بگیرد- در شعرهای کتاب «شعر من» مطرح است. نیما، جلا و شفافیت جادوئی شعر را گاهی چنان عمیق جلوه گر میکند که قسمت هائی از شعرش تبدیل میشود بنوعی شعائر و سنن قومی؛ طوری که گوئی آرزوهای قبیله ای در شعر نیما تقطیر و تصفیه گردیده، در کلمات متبلور شده است.

در این دوره اگر نیما، زبانی پخته‌تر و صیقل یافته میداشت، بدون تردید تعداد بیشتری از این شعرها در شمار بهترین آثار او در می‌آمد. ولی باید بدانیم که نیما هنوز دوران کشف و جست‌وجو را میگذارند و با وجود این در همین دوران، او چند تا از بهترین شعرهای زندگیش را می گوید. نیما وسواسی را که «مالارمه» روی موسیقی کلمات دارد، هرگز نداشته است، ولی مالارمه کوچکترین شعور اجتماعی نشان نمیدهد و در واقع شاعر در خود فرو رفتهٔ خلوت گزیده‌ای است که گویی حاجتی به تماشا ندارد. در حالیکه نیما از خود درآمده‌ای است که در آفاق اشیاء به سیر و سیاحت پرداخته است و گاهی چنان حساسیت شدیدی در برابر مسائل اجتماعی، از طریق تشبیه و تمثیل و استعاره و اسطوره نشان میدهد که بدون آنکه بر روح عمیق شعرش، لطمه ای وارد شود، خود را بیش از اغلب معاصران خود، شاعری اجتماعی معرفی میکند.

گفتم که نیما اغلب در سطرهای نخستین شعرهایش، سمبولهای خود را معرفی میکند. نمونه هائی میدهم:

روی این دیوارغم، چون دود رفته برز بر،
دائماً بنشسته **مرغی**، پهن کرده بال وپر
گه سرش می جنبد از بس فکرغم دارد به سر

(مرغ غم)

درساحت دهلیز سرای من وتو
مردی ست نشسته ازبرش **مشعل** نور
هرروزوبه هرشب ازبرای من وتو
در بربگشاده **نقشه یی** زین شب دور

(سایهٔ خود)

آی **آدمها** که بر **ساحل** نشسته شاد و خندانید!
یک نفر درآب دارد می سپارد جان
یک نفر دارد که دست و پای دائم میزند
روی این **دریای** تند و تیره و سنگین که می دانید

(آی آدمها)

نیما، در این دوره بخاطر مسائل شخصی و فردی نومید نیست، بلکه او نشان دهندهٔ نومیدی در محیطی است که از در و دیوارش زوال و تباهی بر میخیزد؛ بلبلی است بر ویرانه‌ها نشسته که برای نشان دادن یأس قوم و قبیلهٔ خود در برابر وحشت، در میان استعاره‌ها نوحه‌سرائی میکند؛ شعر او تبلور تباهی نژادی است که خون خشونت و شدت عمل و قدرت را از او گرفته، به جایش، آب فاسد در رگهایش تزریق کرده‌اند؛ شعور به شرف و حیثیت انسانی و فریاد حاکی از عصیان در برابر قلدری و خودکامگی را از عروق او مکیده، به جایش جنجال‌های سرسام‌آور و هایهوی هذیانی رجاله‌ها را دمیده‌اند.

شعر این دوران نیما، مفسر نومیدی است و معبر خوابهائی که بضرب هیاهو و ارعاب در تحتانی‌ترین قسمت ضمیر ناخودآگاه مردم محیط رسوب کرده، هرگز فرصت تعبیر شدن نیافته‌اند؛ و یا اگر چنین فرصتی دست داده، چنان دچار سرکوب شده‌اند که در ته چاههای ضمیر خود بسوی فراموشی ابدی رانده شده‌اند. شعر نیما مثل «هان ایدل عبرت بین از دیده نظر کن هان» فقط نشان دهندهٔ مسیر تاریخ در تمثیلی تاریخی نیست که از آن موازین اخلاقی استنتاج شود؛ بلکه شعر این دوران او- با تمثیلهای فردیِ بسوی جامعیت رانده شده- مثل نورافکنی است که روشنائی خیره کننده‌اش بر روی دیوارهای آوار شده، بر روی کاخ آرزوهائی خراب گردید، بر روی تیرهای به خطا رفته و دست‌های خشکیده و پاهای قلم شده و قلبهای متلاشی شده و نحوست مستولی شده، بالا و پائین می‌رود و ویرانگی را به رخ چشم آدمی میکشد. یک نفر نیما، همهٔ یک نفرهای تنهای گرفتار در موجهای تند و تیره و سهمگین است، و ققنوس، همهٔ سوزندگان و خاکستر شدگان و دوباره سر از خاک برکردگان، و مرغی که بر سر دیوار نشسته است تمام نومیدان این خراب آباد و جملگی و یرانه‌نشینان.

نیما، این ویرانه را طوری نشان داده است که ما خود را در کوچه‌های آن متواری می‌بینیم. درجایی گفته‌ام که «من» نیما «من» همهٔ ماست: اگر کشتگاه او خشک مانده، تمام کشتگاههای «من»های دیگر را خشک مانده خواهید یافت، اگر تدبیرهای او سودی نداشته‌اند، مگر تدبیرهای ما سودی داشته‌اند؟ و اگر دشمن تنگنای خانهٔ او را یافته است، مگر از در و پنجره و پشت بام، در تنگنای خانه و حتی در سلسله اعصاب مغز ما رخنه نکرده است؟ و وائی که نیما بر خود میزند، مگر بر ما و برای ما نمی‌زند؟ و اگر او نمی‌داند که قبای ژنده‌اش را به کجای این شب تیره بیاویزد، مگر من و شما می‌دانیم؟ آیا نیما، شعور اجتماعی ما در شعری مسؤول و متعهد، در برابر زوال تمدن و فرهنگ و ارزشهای انسان نیست؟ آیا محتوای سمبولهای نیما و آنچه در اطراف سمبولها، بصورت وصف تنیده شده است، محتوای روح اجتماع ما در استعاره‌های شعری پرعمق نیست؟ آیا ما در آن سوی مفاهیم مستعار چهرهٔ خود را تشخیص نمیدهیم؟

قبل از آن که به «مرغ آمین»، بزرگترین شعر سمبلیک نیما برسم، به تصاویری که او

برای عینی کردن سمبولهای خود بکار می برد، نیز اشاره‌ای بکنم. هر سمبولی که در ذهن شاعر خلق میشود، مثل خورشید منظومه‌ای است که در اطراف آن با تعادل و توازن کامل ستاره‌هائی از تصاویر، به شدت و ضعف میدرخشند و در نظام و کمال و زیبائی منظومه شرکت میکنند. هر سمبول مثل چوپانی است که گله‌ای از تصاویر مختلف را هدایت میکند و نیما برای اینکه سمبول خود را- که مثل جزیره‌ای است فرو رفته در دریای ذهن- از اعماق آب به سوی روشنائی عینیت برساند و به آن درخشانی واقعی بدهد، تخیل خود را پیوسته بکار می اندازد و گوئی هر آن سمبول شعرش را با استعاره‌ها و تشبیهات نوازش میدهد. از این قبیل تصویرها در کتاب «شعر من» فراوان میتوان یافت، ولی من فقط به چند نمونه بسنده می کنم:

باشد آن روزی که وقتی از رهش چوپان پیری بازیابد کشته‌ات را
«ورسناور» که طلای زرد را ماند بهنگام گل خود،
بگسلد از خنده‌هایش بر مزار تو گلوبند.
(باز گردان تن سرگشته)

قرمز به چشم، شعلهٔ خردی
خط می کشد به زیر دو چشم درشت شب

جائی که نه گیاه در آنجاست، نه دمی
ترکیده آفتاب سمج روی سنگهاش
(ققنوس)

با اشاره به این موضوع که هر سمبولی در شعر نیما بیشتر جنبهٔ حکایتی دارد و بهمین دلیل در محیطی افسانه‌ای و اساطیری قابل تفسیر میشود و باید اغلب شعرهای سمبولیک نیما را مثل اسطوره‌های قومی در نظر گرفت تا مفاهیم جامعیت یافتهٔ آنها بهتر روشن شود، نگاهی می کنم به «مرغ آمین» که شاید بهترین شعر نسبتاً بلند نیما است و شاید بزرگترین شعر سمبولیک او نیز باشد.

۵

مثلثی وجود دارد که به نظر میرسد پیوسته بر مناسبات و مناقشات بشری حاکم بوده است؛ مثلثی که در محیط خانوادگی، اجتماعی و حتی ماوراء طبیعی، شکل خود را همیشه حفظ میکند ولی محتوای اضلاع خود را بر حسب موقعیتهای مختلف تغییر می دهد. این مثلث در خانواده یا از

سه عامل «پدر- پسر- مادر» ساخته میشود و یا از سه عامل «مادر- دختر- پدر». اگر در آغاز پسر یا دختر، قاعدهٔ مثلث هستند و پدر یا مادر ضلع عمود بر قاعده، کوشش پسر و دختر متوجه رهائی یافتن از سلطهٔ ضلع قائم یعنی ضلع پدر یا مادر است و در واقع پسر میخواهد جای پدر را بگیرد و دختر میخواهد جای مادر را تصاحب کند. در اجتماع نیز، گاهی مردم، قاعدهٔ مثلثی هستند که حکومت بر آن بصورت ضلع قائمی فرود آمده است. ضلع سوم، شاید آزادی و رهایی و شاید انفجار نوعی انقلاب است. یعنی گاهی فرد و گاهی مردم، می‌خواهند علیه آن ضلع قائم حاکم بر ضلع قاعده، قیام کنند و به آزادی و رهائی برسند. در دنیای ماوراءالطبیعه نیز این رابطهٔ سه گوش به روشنی دیده میشود: بشر، قاعدهٔ مثلث است و ضلع قائم سرنوشت و یا جبر زمان و زندگی است. کوشش بشر این است که ضلع قائم را از میان بردارد و یا خود جای آن را بگیرد. شعور بر سلطهٔ بیرحمانهٔ ضلع قائم، در خانواده، اجتماع و یا در جهان هستی، ریشهٔ اصلی عصیان علیه ضلع قائم است. بچه همینکه فهمید و شعور پیدا کرد، فرد و یا توده‌های افراد و مردم وقتی در اجتماع جهت پیدا کردند و به مرز وقوف و شعور رسیدند، و انسان همینکه به سرنوشت خود وقوف یافت، دست به عصیان می‌زنند. «اودیپ» سوفوکل و «هملت» شکسپیر، نمونهٔ دو عصیان از طرف اضلاع قاعده قرار گرفته، علیه اضلاع قائم یعنی پدر یا جانشین پدر خانواده هستند که نتایج خاص اجتماعی نیز ببار می‌آورند. هر دو نمایشنامه، تراژدی‌های خانوادگی هستند و در هر دو، پسر در برابر پدر یا جانشین پدر ایستاده است و میخواهد او را از میان بردارد؛ خودآگاهانه به آزادی، ولی ناخودآگاهانه به عاملی بارور دست یابد، چرا که ضلع قائم، ضلع قاعده را در افسردگی و عقیم ماندگی و بی نیروئی نگهداشته است و باید از میان برخیزد تا گرمی و شور هیجان در رگها دمیده شود. انقلاب فرانسه و انقلاب روسیه، دو نمونهٔ کامل عصیان اضلاع قاعده قرار گرفتهٔ اجتماعی، علیه حکومتهای عمود بر اجتماع هستند؛ و زبرمرد نیچه جانشینی است که انسان به جای خدای مخلوع کلیسا، منصوب می‌کند.

در پشت سر هر عصیانی، خواه خانوادگی و اجتماعی و خواه ماوراء طبیعی، این مثلث افراشته شده است و هر کودکی در خانواده، هر دسته مردمی در اجتماع و نوع بشر در جهان، ناخودآگاهانه این مثلث را در ذهن خود بهمه جا می‌برند و آزادی و رهائی درخشان، موقعی در برابر یک طاغی و عاصی و انقلابی قرار میگیرد که او به موقعیت خود بعنوان آدمی محصور و مقید بصورت ضلع قاعده وقوف یافته باشد.

۶

مثلث نیما در مرغ آمین، مثلثی است اجتماعی مشتمل بر سه عامل که دوتای آنها انسان و دیگری سمبولی است که هدف و آرزو یش، رهائی ضلعی است که قاعده قرار گرفته است. چند

سطر از شعر نیما این مسأله را روشن خواهد کرد:

خلق می‌گویند:
ــ «امان آن جهانخواره
(آدمی را دشمن دیرین) جهان را خورد یکسر.»
مرغ میگوید:
«در دل او آرزوی او محالش باد.»

سه عامل، که سه بازیگر این مثلث هستند عبارتند از: ۱ــ خلق بعنوان قاعده ۲ــ جهانخواره بعنوان عمود بر قاعده ۳ــ مرغ آمین بعنوان چهرهٔ درخشان آرزوهای انسان برای رهائی. مرغ آمین سمبولی است که قسمتی از مفهومش در همان سطرهای اول شعر روشن می شود:

مرغ آمین دردآلودی‌ست کاواره بمانده
رفته تا آنسوی این بیدادخانه
بازگشته رغبتش دیگر ز رنجوری نه سوی آب و دانه.
نوبت روز گشایش را
در پی چاره بمانده.

او جانب مردم را گرفته است و با آمین گفتنش، سمبول استجابت دعاها و مظهر کاستن بارِ گران خلق و سمبول تسکین و امید رستگاری و آزادی و سپیده‌دم است. محرمی است که مردم همه، حال و احوال خودرا با او درمیان میگذارند و از آنچه گذشته است و آنچه هنوز نگذشته سخن می رانند و تمامی سرگذشت های خودرا با آن محرم هشیار، آن مظهر وقوف و معرفت درمیان می نهند و مردم؟ «داستان از درد می رانند مردم» و دعایشان این است که «باد رنج ناروای خلق را پایان» و نیما داخل یک پرانتز کوچک، با یک سطر کوتاه موقعیت تاریخی و اجتماعی نسل خود و شاید نسلهای قبل از خود را بیان می کند: (و به‌رنج ناروای خلق هرلحظه می افزاید) و مرغ آمین که شاید استعاره‌ای برای خود نیما است دلسوزانه‌ترین حرد خودرا در وسطهای شعر برز بان میراند.

«رستگاری روی خواهد کرد
و شب تیره بدل با صبح روشن گشت خواهد»
مرغ می‌گوید.

و این «صبح روشن» که مرغ آمین برای آن نیز میتواند استعاره ای باشد، ضلع سوم مثلث است که اگر آن ضلع قائم از میان برخیزد، «نادرستی گر گذارد... و اسیری را بود پایان» خواهد افتاد بر روی ضلع قاعده؛ جو ینده، یابندهٔ هدف خود خواهد شد و مخلوق بی سامان به سامان خواهند رسید.

ولی می خـواهم قبل از آنکه به نتیجه ای که نیما در آخر شعرش رسیده، برسم، از تکنیک او در مرغ آمین بیشتر صبحت کنم. نیما از تمام وسایل و تدابیر هنر شاعری و سایر هنرها (مثلاً نمایشنامه نو یسی و موسیقی) برای ارائهٔ مفاهیم خود و رساندن ذهنیات و عینی کردن آن ها استفاده میکند. در تراژدی های یونان قدیم، گاهی دستهٔ همسرایان « Chorus » بدو گروه تقسیم می شد. دسته ای یک سنخ خاص فکری یا عاطفی را بیان میکرد و دستهٔ دیگر شیوهٔ تفکر و هیجانی دیگر را؛ و در واقع جوابگوی حرفهای گروه نخستین بود. در شعر «مرغ آمین» از یکسو مرغ، و از سوی دیگر مردم صحبت میکنند و البته بیشتر از ضلع قائم و اعمال و ستمهای او و امیدواری های خود سخن میگو یند.

مرغ میگو ید:

ــ «جدا شد نادرستی.»

خلق می گو یند:

ــ «باشد تا جدا گردد.»

مرغ می گو ید:

ــ «رهاشد بندش از هربند، زنجیری که بر پا بود.»

خلق می گو یند:

ــ«باشد تا رها گردد.»

البته این نوع گفت وگو، شباهت فوق العاده ای بگفتگوهای ذهنی در موسیقی نیز دارد: موقعیکه دسته ای از سازهای ارکستر، یک عبارت موسیقی را طوری بیان می کند که گوئی سئوالی را عنوان کرده است و دستهٔ دیگر طوری به بیان عبارت موسیقی می پردازد که گوئی جوابگوی سئوال دستهٔ نخستین است. و یا گاهی مثلاً دریکی از آثار بتهوون ارکستر با عظمت تمام شروع می کند و بعد یک ساز بسادگی جواب میدهد تا این که پرسش و پاسخ آنقدر ادامه مییابد که دو طرف عملاً دربرابر یکدیگر قرار میگیرند. نیما، همین کار را بوسیلهٔ کلمات و مفاهیم مستعار کلمات، و در بحر رمل، آنچنان با موفقیت انجام میدهد که در گفت و گوهای شاعرانه در ایران بی سابقه است.

نیما از تکنیک تعزیه سازی نیز استفاده کرده است، هم در گفتگوها و هم در تکرار «آمین ها»؛ و اصولاً تأثیر عاطفی و همگانی شعر که از گفت و گوی اندوهگین دو عنصر اصلی شعر در

برابر عنصر سوم پدیدار میشود، بی شباهت بتعزیه هائی نیست که در آنها دسته ای نوحه ای را می خوانند و دسته‌ای دیگر با نوحه‌ای جواب می دهند و مصرع، جمله یا کلمه‌ای تکرار میشود تا مضمون بمصیبت بارترین گسترش خود برسد.

* * *

مرغ آمین یک «سمفونی» است یک «سمفونی سمبولیک»، از نقطهٔ نظر سوار کردن عناصر شعر بر روی هم (مونتاژ) و تکنیک و محتوا؛ و در جاهائی از آن، عمل و حرکت و زبان، آن چنان سرعتی دارند که بنظر میرسد تصاویر و اندیشه ها و احساس ها با سرعت تمام بسوی اوج پیش میروند و به آمین، آمین، آمین، میرسند و پس از این حرکت خروشان و جوشان همه چیز بقلهٔ تأثیر دراماتیک و گفتگوئی شعر، ضد اوج شروع میشود تا دو باره اوج دیگری، بلندتر و حادتر پدیدار شود، از تپه های تند تأثیر عاطفی به قلل مرتفع فکری برسد، تا آن گسترش سفید و عظیم و درخشان امید به آینده طوری آغاز شود که گوئی انسان بر روی مرتفع ترین کوه جهان ایستاده است و برف سفید تا افق های دور دست گسترده است:

و به واریز طنین هر دم آمین گفتن مردم
(چون صدای رودی از جا کنده، اندر صفحهٔ مرداب آنگه گم.)
مرغ آمین گوی
دور می‌گردد
از فراز بام
در بسیط خطهٔ آرام، می‌خواند خروس از دور
می‌شکافد جرم دیوار سحرگاهان ـ
وز بر آن سرد دوداندودهٔ خاموش
هر چه، با رنگ تجلی، رنگ در پیکر می‌افزاید.
می‌گریزد شب
صبح میآید.

«ماخ اولا»ی نیمایوشیج

غم این خفتهٔ چند
خواب در چشم ترم می شکند
نیما

اگر مجموعهٔ «ماخ اولا» در حدود سالهای سی و یک سی و دو چاپ می شد، شاید شعر کوتاه امروز، موفق تر و متشکل تر و محکمتر از حالا بود. به دلیل اینکه، بر خلاف اغلب اشعاری که در همان سالها و حتی چند سال بعد سروده شد، در اینها، اصل بر وصفی است حسی از طبیعت و انسان که در آن احساساتی شدن رمانتیک، کوچکترین دخالتی ندارد.

از سال سی و دو تا سی و پنج و شش، نوعی فساد سیاه و بدبینی «بودلروار» و بیمارگونه بر شعر فارسی حاکم شده بود و این البته، بعلت ظهور چند شاعر رمانتیک در عرصهٔ شاعری بود که از آن جمله باید توللی، نادر پور، سایه و نصرت رحمانی را نام برد. در شعر این شعرا زبانی ظریف، در خدمت روانی بیمار در آمده بود و چهره ای که از شاعر جلوه میکرد، قیافه ای تکیده و لاغر و مردنی بود که با پاهای لرزان، در بهار و تابستان و پائیز و زمستان، در زیر هر آسمان و بر بسیط هر زمینی، بدنبال معشوق زمینی شهوی و حشری، یا مخدری تسکین بخش، و یا مرگی سیاه می گشت؛ و شب و روز، این در و آن در می زد. استحاله در طبیعت، با سلامت نفس تمام، به آن معنی که مثلاً در شعر صمیمی نیما می بینیم، حرفی مفت بود و شاعر کسی بود که باید همینکه مردم چشمشان به او می افتاد، بحالش هایهای می گریستند...

اما در کنار هیاهوی این رمانتیکها برای هیچ، نیما با شعر کوتاه خود راه سالمی در پیش گرفت و یادهائی از اشیاء محیط مازندران را در فرمی کامل، بهم ارتباط و تداعی داد و اساس شعر کوتاه اصیل را گذاشت و آنهم با این زبان بدوی و روستائی که از بس صمیمی و ساده است، در برخوردهای نخستین سخت بیگانه می نماید و ذهن های تنبل را سخت کلافه میکند:

زیک وزیک، زیک زایی
لحظه یی نیست که بگذارَدَم آسوده بجا

و یا:

دودوک دوکا! آقا توکا! چه کارت بود با من؟

ویا:

چوک وچوک!.... گم کرده راهش درشب تاریک
شب پرهٔ ساحل نزدیک
دمبدم میکوبدم برپشت شیشه

این گونه حرف زدن، خود حادثه‌ای است در زبان؛ چرا که منابع اصیل زبان، یعنی صداهای طبیعی، با موفقیت برای القاء حالات وعواطف وحرکات اشیاء وحیوانها بکار گرفته شده و آنهم طوری که کوچکترین قصد طنز وطیبتی در کار نیست. آیا موقعی که چوک وچوک شب پره بر روی طناب بحر رمل نیمائی گسترده می شود و عواطفی موزون با این شکل اصیل به خواننده منتقل می شود، اتفاقی نادر و بیسابقه در زبان رخ نداده است؟

۲

در «ماخ اولا»ی نیما اگر سراسر رسائی نباشد، سراپا صمیمیت هست. به دلیل اینکه نیما از چیزی حرف می زند که می فهمد و قصد غلنبه گوئی و خیالبافی و دور پردازی ندارد، مطلب را در برابرش دیده، در آن غرق شده، برگشته، وتجربه اش را بطرزی ساده، وشکوهمندانه بما داده است. «ماخ اولا»ی نیما، حادثه ای است درصمیمت تجربه های شاعرانه. تجربه های اصیل نیما، مثل دو چشم درخشان گربه‌ای است از بن تاریکی، و حرفهایش، بخصوص مطلعهای شعرهایش انفجار درخشانی است از اعماق سکوت:

من چهره‌ام گرفته
من قایقم نشسته به خشکی

ویا:

دیری‌ست نعره می‌کشد از بیشهٔ خموش
«کک کی» که مانده گم

ویا:

خشک آمد کشتگاه من
در جوار کشت همسایه

نیما هرگز دور نمی رود. دریا، جنگل، پرندگان و حیوانات جنگل و آدمها، و امید و آرزوهای آدمهای همسایهٔ نیما، مضامین شعر او هستند و نیما در همین چاردیواری «اتو پی» شاعرانهٔ بیکرانی می سازد؛ طوری که گوئی دربارهٔ جزئی ترینِ چیزهای جنگل، می تواند تا ابد از این شعرهای ده دوازده خطی بگوید. نیما دوشادوش این مسئوولیت جغرافیائی، مسئوولیتی اجتماعی را حرکت می دهد؛ طوری که بدون آنکه شعار دهد، بدون آنکه از زبان مجاز و استعاره و تشبیه و سمبول دوری کند، هم در برابر تباهی احساس حسرت و افسوس می کند و هم گاهی علیه تباهی طاغی می شود. نیما اغلب نشان دهنده ایست که در شعرش نیاز ملتی دیده می شود. توصیف نیما از جزئیات بقدری دقیق است که می توان گفت تاکنون شعر فارسی تا این حد عینیات ملموس را در خود جای نداده است:

بر بساطی که بساطی نیست
در درون کومهٔ تاریک من که ذره‌ای با آن نشاطی نیست
و جدار دنده های نی به دیوار اطاقم دارد از خشکیش می‌ترکد
ــ چون دل یاران که در هجران یاران ــ
قاصد روزان ابری، داروگ کی می‌رسد باران؟

۳

زبان نیما در شعرش، بدون آنکه خواننده یا بیننده توجه کند و بفهمد، ناگهان دارای یک خصوصیت مکالمه ای می شود. نیما آنقدر در این قبیل مکالمات غرق می شود و آنها را قسمتی از طبیعت خود می سازد که کوچکترین نشانهٔ تصنع، تحمیق خواننده، یا به رخ کشیدن معلومات ادبی دیده نمی شود. همچنین است مسئلهٔ قافیه که گاهی آن چنان با طبیعت کلام اخت می شود که خواننده در عین حال که ناخودآگاهانه از موسیقی شعر لذت می برد، هرگز هنگام لذت بردن از شعر بیاد قافیه هائی که در آن بکار رفته است نمی افتد. خصوصیت مکالمه ای را در قطعات «به روی در، به روی پنجره ها» و «خشک آمد کشتگاه من»، «جاده خاموش است»، «شب پرهٔ ساحل نزدیک» و چند قطعهٔ دیگر، و استفاده از قافیه های متناسب با موسیقی و احساس و بافت واژه ای شعر را در اغلب قطعات «ماخ اولا» می بینید. این قبیل قافیه های طبیعی را در شعر معاصر، با توفیقی بیش از همه در نیما و بعد از او در «امید» می بینید. ولی نیما از نظر وزنی، بو یژه از نظر پایان‌بندی، بیش از «امید» انعطاف نشان داده است. «امید» از پایان بندی پیشنهادی نیما، مثل وحی منزل پیروی می کند، در حالی که نیما خودش بر حسب مفاهیم شعری در آن تغییراتی می دهد. نیما بهیچ وجه قصد ندارد که با آوردن کلمه ای از ادبیات کهنِ فارسی و یا کلمات بسیار عامیانه و قرار دادن آنها در کنار کلمات

دیگر، اعجاب انگیز بنظر آید، بلکه می کوشد کلمه، معنی دقیق خود را بدهد و در کنار کلمات دیگر، اهلی و دست آموز و خانگی جلوه کند و برای بیان مفهوم بکار رود، نه برای نشان دادن فرهنگ لغات و محفوظات شاعر. و از این نظر است که اغلب در شعرهای معاصران، می توان براحتی دست برد، کلمه ای را برداشت و جایش کلمه ای دیگر گذاشت، جملاتی را بکلی حذف کرد، سطرهائی را نادیده گرفت. ولی در شعر نیما، چنین کاری تقریباً از محالات است.

۴

نیما همیشه شاعر است و هرگز شعار نمی دهد. هر شعر او حادثه ای است برای ایجاد نوعی منطق شعری و از تمام شعرهای ماخ اولا، منطق خاص خود نیما به دست می آید که خود حادثه ای است در منطق شعری زبان فارسی. مثلاً چرخیدن از شعر «دماوند» بهار به سوی شعر کوتاه «می تراود مهتاب» نیما، یعنی نقطهٔ مقابل منطق حساب شدهٔ دورهٔ انحطاط ادبی را دیدن. شعر دوران مشروطیت، شعر تعلیمی بوده است و شعر بهار، اوج انحطاط شعر کهن فارسی است. ولی شعر نیما، آغاز نوعی منطق اصیل شعری است که با زمان و مقتضیات دوران کاملاً منطبق است. نیما خود، در «دونامه» گفته است: «هر زمانی حامل محصول خاصی است». و نیز گفته است که: «باید درست و حسابی چکیدهٔ زمان خود بود.» و هر شعر نیما در واقع چکیدهٔ زمان خود اوست. و از این نظر، نیما معاصرتر از تمام معاصران است. نیما، هرگز به ظرفیتهای زبان معاصر، پشت نمی کند، در حالی که شعرای کهنه پرداز، زبان معاصر را لایق شعر نمیدانند و در واقع میکوشند به زبانی حرف بزنند که زندگی خود را قبلاً فدای زبان فارسی کرده، در تکوین و تکمیل آن دست از خود شسته و در واقع زبان فارسی را بشکل امروزین آن درآورده است.

۵

آنچه در اغلب قطعات «ماخ اولا» به چشم میخورد، در عین صمیمیت و بیواسطگی روح شعر، غیر شخصی بودن آن است. به این معنی که نیما دارای بینشی است در بارهٔ اجتماع و در بارهٔ طبیعت که فقط از احساسات شخصی او سرچشمه نمی گیرد، بلکه بینشی فردی پیوسته بدنبال کشف و جست وجو است و گوئی شعر نیما، سیاحتی است در آفاق اشیاء، تا تمامی چهره ها و نمودها پس از گذشتن از صافی بینش شاعرانهٔ او بهترین زاویهٔ جلوه های خود را در پیش چشم بگذارند. شعر نیما، آنقدر غیرشخصی است که گوئی دیگر شاعری در کار نیست، بلکه فقط شعر وجود دارد. صمیمیت نیما در این است که همیشه احساسات شخصی خود را تحت کنترل دارد و هرگز نمی‌خواهد از خلال شعرش فریاد بزند که: من شاعرم. نیما بیش از هر شاعر دیگر فارسی زبان، حتی بیش از حافظ توانسته است با مهارت

تمام در پشت شعرش مخفی شود؛ بهمین دلیل من به «افسانه»ی نیما بعنوان نقطهٔ عطفی بزرگ در شعر معاصر فارسی معتقد نیستم، بلکه مجلهٔ موسیقی قبل از جنگ دوم جهانی را مبداء منطق جدید شعر و شاعری میدانم؛ چرا که نیما پس از سالها بررسی و تحقیق، «غیر شخصی بودن» را یاد گرفته و دست از رمانتیسم «افسانه» شسته است تا شعرهایش را طوری بگوید که گوئی آنها قبل از خود شاعر وجود داشته اند.

ولی نیما هرقدر که از لحاظ احساسات شخصی چشم پوشی و فداکاری کرده باشد، همانقدر از نظر تکنیک در زبان، سلیقهٔ فردی نشان داده است. نیما، ردپا و اثر انگشتش را بر روی یک یک تصویرها و ترکیب های شعرش گذاشته است و در ترکیب دادن کلمات و در کنار هم گذاشتن آنها، شیوه ای مخصوص خود دارد که به اندازهٔ شیوهٔ رودکی، در قرنها پیش، عطر تازگی از آن برمی خیزد و قدرت گسترش و همگانی شدن دارد. اگر نیما از نظر محتوا، از احساسات سطحی شخصی خود چشم پوشیده است، درعوض از نظر تکنیکی خصوصی سنگ تمام گذاشته است، طوری که طرز رفتار و برخوردش با محتوا، با تکنیک هر شاعر شرقی و غربی فرق می‌کند.

۶

عده ای به نیما این اتهام را بسته اند که بر اساس معیارهای غربی، شعر گفته است و بهمین دلیل در شعر فارسی، اینقدر بیگانه می نماید. این حرف بکلی اشتباه است، چرا که با معیارهای غربیان و در محیط شعر غربی، شعر نیما همانقدر تازه و درعین حال بیگانه می نماید که شعر شاعر چینی، در فرانسه یا انگلستان. دیده ام تنی چند از شاعران و منتقدان غربی را که پس از دیدن چند ترجمهٔ ناقص من از شعر نیما، آنها را اصیل و درعین حال غریب یافته اند و همیشه احتیاج به توضیح داشته اند؛ بهمان اندازه که در مورد حافظ احتیاج به توضیح دارند. و نیز دیده ام ایرانیهای از فرنگ برگشته را که با انبانی از بودلر، ورلن و آپولینر، در برابر شعری چون «ری را»، هاج و واج مانده اند، بدلیل اینکه شعر نیما- جز در سطح بسیار متعالی که تمام شعرها شبیه هم هستند- با شعر غرب همسایگی ندارد و در محیط شعر شرقی، با منطقی زندگی و طبیعت را تلقی میکند که با هر منطق دیگری فرق می کند. و هم از این نظر است که شعر نیما، برای ذهن های خام و تنبل و سودائی و احساساتی ساخته نشده است.

۷

هر مکتب تازه ای در قرن بیستم، تنها در نتیجهٔ کوششهای یک شاعر و نویسنده بوجود نیامده است. همیشه چند تنی در کنار هم کار کرده اند و رنگ و شکل خاصی، به بعضی خصوصیات ادبی داده، مکتب ادبی و یژه ای بوجود آورده اند. پیدایش دادائیسم و سوررئالیسم در فرانسه، ایماژیسم و

پشت سرش، شعر جدید در انگلستان و آمریکا، و سایر مکاتب ادبی در اسپانیا، ایتالیا و روسیه، مدیون کوششهای گروهی شاعران و نویسندگان بوده است. ولی نیما در آغاز، یک تنه و با فداکاری تمام و گوشه‌نشینی در کنج خانه، توانست اساس شعر جدید ایران را پی ریزی بکند. خودش در این مورد گفته است: «کسی که دست بکار تازه می زند، باید مقامی شبیه به مقام شهادت را بپذیرد» و واقعاً در این گوشه‌گیری و اعتکاف برای ایجاد چیزی بهتر (ایجاد شعری که شباهت زیادی بیک نوع دعای انسانهای اولیه دارد و بهمین دلیل تمام خصوصیات یک دعای قومی در آن پیدا می شود) نیما مقامی شبیه به مقام شهادت پیدا می کند و هالهٔ نورانی تقدس قدیسان را در اطراف سر خود پیوسته بهمه سو می برد؛ طوری که گوئی اگر لب به سخن بگشاید، از امید و آرزوی بزرگی سخن خواهد راند که اندوه و تسکین و چشم به راهی قومی در آن نهفته است.

(مطالب مربوط به شعر تا اینجا از: **طلا در مس**، ۱۳۴۷)

فرم چیست

فرم، از نظر من آن چیزی است که شعر را در رو بروی خواننده نگاه میدارد و حالت گریز را از محتوای شعر میگیرد و آن را در برابر تماشاگر نگاه می دارد تا او در لذت و هوشیاری تمام به تماشای جلوه‌های توأم فرم و محتوا بنشیند. فرم به یک معنی یعنی رو برو، یعنی در برابر، یعنی خاصیتی ایستادادن به چیزی که می خواهد بگریزد، فرم، یعنی ایستادانیدن و در برابر بینش انسان جلوه‌های محتوا را نگاه داشتن و آن‌ها را بصورت چیزهای پایدار و دائمی و ایستادیدن. شعری که فرم دارد از سطح مسطح کاغذ تجاوز میکند، حجم پیدا میکند و صاحب قدوقامت می شود، کلمات را مثل پرچمی بر می افرازد و به اهتزاز در می آورد، طوری که گوئی میتوان کلمات را عملاً بصورت چیزی عمودی روی کاغذ دید، گوئی کلمات بر روی کاغذ، پهن نشده‌اند، بلکه شخصیت پیدا کرده‌اند و از کاغذ سر درآورده‌اند، قد راست کرده‌اند و ما را بسوی خویش دعوت می کنند.

بیک معنی می توان گفت که شعر نه از کلمات بصورت افقی، بلکه از کلمات در حالت عمودی تشکیل شده است. شعر تشکل کلمات در حالت عمودی است و نثر، پراکندگی کلمات است در حالت افقی و مسطح.

در نثر کلمات بیشتر به خمیر شباهت دارند، در شعر شباهت دارند به نان قد کشیدهٔ برشتهٔ تازه، و این کلمات برشته، رشته در رشته کشیده‌اند تا ستون های قائم از حقیقت و زیبائی و شکل پدید آیند.

و این البته فقط خود کلمات نیستند که هیأتی عمودی و قائم پیدا میکنند، بلکه محتوای کلمات نیز که در برخورد نخستین تصاویر، در برخورد بعدی، در آن سوی تصاویر، از مفاهیم بوجود آمده است بشکلی، بطور قائم بر روی کاغذ قرار میگیرد. اگر فرقی بین تصویر شعری و تصویر نثر وجود داشته باشد در همین است. چرا که تصویر شعری، تصویری عمودی است، تصویر منثور تصویری است پخش شده بر روی کاغذ. پس در شعر یک بُعد بر سایر ابعاد ادبی افزوده می شود و آن بُعد عمودی کلمات و بُعد تصاویر است. در شعر کلمات قدمی کشند، در نثر کلمات دراز بدراز می خوابند. تحرک شعر، تحرکی عمودی است بر قاعده‌ای افقی یا ایستا. تحرک نثر، تحرکی است افقی.

نثر فاقد بُعد عمودی است، در نثر مفاهیم روی هم اثر میگذارند. آرایش رزمی نثر، یک آرایش پراکنده است، آرایش رزمی شعر، یک آرایش منظوم، یک آرایش کاملاً نظم یافته است. ولی البته منظور من از نظم، مفهوم قراردادی نظم نیست که اکنون عده‌ای دستاویز خود کرده‌اند، بلکه منظورم، از نظم، نظام شعری است. یعنی هر شعری باید نظام داشته باشد، حتی اگر در دوران پراکندگی و آشفتگی سروده شده باشد. منتها هر فرمی، بخشی از پراکندگی های معاصر خود را بعاریه میگیرد، خواه بصورت عکس العمل نشان دادن علیه پراکندگی و خواه بصورت نمایندهٔ

تام الاختیار پراکندگی. فرم باید با زندگی دوران خود معاصر باشد وگرنه اصالتی نخواهد داشت.

ولی فرم، مثل هر پدیدهٔ تاریخی دیگر، هم بصورت افقی، بصورت یک سنت، حرکت میکند و هم بصورت عمودی دچار تجدد و نوسازی میشود. یعنی سنت های شکلی مختلف، در طول زمان، از گذشتهٔ بسیار دور، بصورت یک خط افقی، بما که در عصر حاضر زندگی میکنیم، می رسند.

هیچ عصری از نظر فرهنگی نمی تواند بطور کامل از اعصار سابق جدائی گیرد.

فرهنگ گذشته در داخل فرم های مختلف بما می رسد. از آنجا که ما نمیتوانیم از فرهنگ گذشته جدا بمانیم، نمی توانیم از فرم هائی که آن جلوه های فرهنگی بخود گرفته اند، جدا باشیم. ما، جبراً، خواه و ناخواه، تحت تأثیر فرم های گذشته هستیم. فرهنگ، بمعنای واقعی دچار انقلاب نمی شود: فرهنگ ادامه می یابد، در طول ادامهٔ خود، تغییر پیدا می کند و دچار تحول می شود. ما، در هر شرایطی که زندگی بکنیم، سنن گذشته بما می رسند و ما را تحت تأثیر قرار میدهند و ما شکل امروزین خود را بآن سنن می دهیم، ما آن سنت ها را بسود خود تغییر می دهیم، ولی در عین حال، هنگام تغییر دادن آن ها، بسودخود، درجهت زنده ماندن آن ها نیز قدم برمی داریم. اگر سنتی بما نرسد، گناه بگردن خود آن سنت است که نتوانسته است در طول ادامهٔ خود در تاریخ، خود را با اعصار مختلف تاریخی معاصر گرداند و یا گناه بگردن کسانی است که در عصری از اعصار تاریخ نتوانسته اند آن سنت را طوری به نفع خود و به نفع آن سنت، دچار تحول کنند که آن را زنده و پایدار نگاه دارند. یعنی اگر در عصری که انسان زندگی می کند، سنن گذشته را مجدداً نسازد و یا در مورد آنها دست به سنت سازی نزند، خود به خود آن سنت از بین خواهد رفت.

یک فرم، یا انواع فرم ها، در طول زمان و پس از تحولاتی که در طول تاریخ حیات خود پیدا کرده اند، بما می رسند. ولی هیچ عصری، فرمی سنتی را، همانطور که آن از گذشته وارد عصر حاضر شده است، قبول نمی کند. یا آن را بعلت عدم انطباق آن با اوضاع معاصر، بسوی مسلخ نابودی هدایت می کند و یا در ماهیت وجودی آن دخالت می کند، آنرا با اوضاع معاصر، سازگار و آشتی پذیر می سازد و بدین ترتیب به ادامهٔ حیات آن کمک می کند، و در عین حال خود نیز درون آن به زندگی خود ادامهٔ می دهد.

ما در برخورد با اعصار گذشته، چیزهائی را انتخاب می کنیم و در آنها تغییراتی میدهیم و در میان آنها بزندگی خود ادامه میدهیم و در عین حال اشکال موجود عصر خودرا جذب میکنیم و اشکال فرهنگی جدید بوجود می آوریم تا زندگی جدید خود را نشان دهیم.

مجموع اشکال هنری موجود ما در عصر حاضر عبارتند از آن عده اشکالی که با تحول و تغییر در طول زمان از گذشته بما رسیده اند، باضافهٔ اشکالی که زندگی امروز الهام بخش آنان بوده است.

ما همیشه از گذشته می‌گیریم و از حال نیز چیزهائی را می گیریم، تا حال واقعیت شکلی خود

را به بهترین وضع در برابر معاصران قرار دهد.

بهمین دلیل، اشکالی از گذشته که در گذشته مدفون مانده باشند و اشکالی از حال که فقط متعلق به زمان حال باشند و با گذشته در هیچ وضعی ارتباط پیدا نکنند، بدرد ما نمی خورند. ما مجبور به حفظ گذشته و دگرگون کردن گذشته هستیم و در عین حال مجبور به نوآوری، و تجدیدحیات فرهنگی هستیم،سرنوشت فرهنگی ما حاصل جمع ادامهٔ سنت، تغییر سنت و ساختن سنت جدید است.

نیما یوشیج، سنتی از گذشته را گرفت و تغییر داد و شکل جدید شعری را در ادامهٔ شکلهای سابق بوجود آورد. کوشش نیما، یک کوشش کاملاً دیالکتیکی بود و کاملاً منطبق با تصویرها و بینش های جدید جهان از هنر و فرهنگ و تاریخ. آن خط عمودی که حرفش را بمیان کشیدم موقعیت دینامیک و جاندار اوضاع معاصر را نشان می دهد و آن خط افقی، وضع افقی، زمانی و تا حدی ایستای سنت ها را. کوشش نیما حاصل جمع دیالکتیکی گذشته و حال است. و هر موجود زندهٔ امروز، اگر بخواهد واقعاً زندگی کند و بمعنای واقعی زنده باشد، باید در ارکان زندگی گذشته دست ببرد؛ و نیما منتهای کوشش خود را بکار برد تا موجودی جاندار، زنده و پرتحرک باشد و همیشه هم همانطور بماند.

اکنون عده‌ای هستند که کمابیش، با تغییرات کمی و کیفی و عمومی و خصوصی، در راهی که نیما گشوده است، پیش میروند. این بدان معنی نیست که همه مثل نیما شعر میگویند و تا ابد هم باید مثل نیما شعر بگویند. هرگز! بلکه بآن معنی است که آنها روح تحول نیمائی را در خود زنده نگاه می دارند و همیشه مثل خود نیما بدنبال ظرفیت های جدید شکلی و محتوائی هستند و می خواهند اشکال ذهنی و عینی جدیدی را وارد ادبیات بکنند.

اگر آنهائی که اکنون شعر میگویند، چیزی تازه بوجود بیآورند که در عین معاصر بودن و جاندار بودن، قسمتی از سنن تغییر یافتهٔ گذشته را نیز در خود حفظ کند، خود به خود، شعرشان اصالت لازم را خواهد داشت و بر آنهائی که بدنبال شعر اصیل می گردند، اثر خواهد گذاشت. ولی اگر عده‌ای از روح متحول مشروطیت و پیش از مشروطیت، از خاصیت تصویرسازی دوران صائب و قبل از او در شعر حافظ و مولوی و منوچهری و رودکی بکل،جدائی گرفته باشند نمیتوانند روحیهٔ معاصر داشته باشند بدلیل اینکه معاصر کسی است که نه گذشته را فدای حال کند و نه حال را فدای گذشته، بلکه گذشته را بخاطر حال تغییر دهد و حال را با تغییر گذشته بیآفریند.

نابود کردن مطلق گذشته، کار احمقانه‌ای بیش نیست و فرمهای من درآوردی خلق کردن کاری است عبث. در عین حال، حفظ گذشته بدون دخالت در ماهیت آن عنصر است بدون و قصیده بشکل قدیم گفتن، عملی است لغو و حال را فدای گذشته و گذشتگان کردن است. قصیده را تغییر داد، همانطور که نیما تغییر داده است، و ماخ اولا و برخ آهن را نمیتوان بدون در نظر گرفتن شکل غزل و قصیده و شکل شعر نیمائی، دست به تجدد ادبی زد.

این کار سرنا را از سر گشاد زدن است و بهمین دلیل من در گذشته گفته‌ام که چیزی به اسم موج نو وجود نخواهد داشت، مگر اینکه شاعران یا متشاعران این موج، زبان فارسی، ترکیبات هجائی، خصائص تصویری، شکل‌های بیان و تدبیرهای انتقال معانی در زبان شعر و نثر فارسی را یاد بگیرند و متأسفانه اینها اغلب عاری از ابتدائی‌ترین معلومات زبانی هستند و دوست دارند هر هجو و حماقتی را بصورت شعر بقبولانند، بدون آنکه دلیلی برای وجود شعر به این صورت ابلهانه، ارائه داده باشند.

هرگز قصد ندارم که شعر فارسی را بسوی اعتدال دعوت کنم. دوست دارم در هر نهضت ادبی، سایه روشن نوعی منطق را، حتی اگر آن منطق عاطفی‌ترین منطق‌ها هم باشد، ببینم. بدلیل اینکه در نظر من، حتی اگر بخشی از محتوای شعر، در عهدهٔ ضمیر ناخود آگاه و جلوه‌های مبهم و پیچیده و مستعار و تمثیلی آن باشد، شعر خود از نظر فرم، از نظر تکنیک و از نظر سبک و لحن و ویژگیهای مختلف زبانی، چیزی است که تاحدی آگاهانه؛ و هنگام آفریده شدن شعور شاعر از تمام نیروها مایه میگیرد و امکان ندارد که هذیان‌های ناخودآگاهانه در زبان، شعر خوانده شود؛ چرا که شعر پرتوی از شعور بشری است و باید بر تمام ارکان آن هنگام آفرینش، وقوف بشری حاکم باشد. حتی اگر محیط ما، هذیانی بیش نباشد و اینهمه غوغا و هیاهو، اینهمه هیجانهای بیدلیل، چیزی جز سرسام در اختیار ذهن انسان نگذارند، باز هم شاعر موظف است که قالبهای مغزی خود را بر این سرسام زندگی معاصر سوار کند و آشفتگی را از طریق کلام بدل به یک نظام منسجم کلامی نماید. اگر هذیان را بوسیله هذیان نشان دهند، فاصله‌ای بین شاعران و عکاسان نخواهد بود، چرا که عکاس امروز، از هذیان معاصر، عکس می گیرد و پراکندگی آنرا با تصاویر پراکنده نشان می دهد. در حالیکه وظیفهٔ شاعر چیزی است غیر از این. او این محیط هذیانی را در چنان قالبی میریزد که هم هذیان نشان داده شود و هم فرم بمعنای واقعی به گذشته و حال فرمهای موجود ادبی تنه بزند و با آنها همسایگی پیدا کند. وظیفهٔ شاعر در تمام ادوار، نظم دادن به نابسامانی و آشفتگی و هذیان بوده است. و این وظیفه، هنوز هم بجای خود پابرجاست؛ گرچه هم ماهیت آشفتگی معاصر با گذشته فرق میکند و هم فرمهای شعری دچار تحول و دگرگونی شده‌اند.

گفتیم که فرم، یعنی محتوای نگاه داشته شده در رو برو، و میخواهیم این تعریف را شامل فرهنگ نیز بکنیم. فرم فرهنگ، یعنی فرهنگ در رو برو، یعنی حافظ در رو برو، حافظ معاصر با ما. یعنی حافظ فرم فرهنگی خاصی دارد که از برابر چشم نمی گریزد، در برابر ما می ایستد و ما را بتماشا میخواند. این تنها بدلائل وزنی نیست، بلکه بدلیل آنست که نظامی یکپارچه که در عین حال بنظر می رسد، نظامی است تا بی نهایت، در برابر ما می ایستد و ما را بتماشا میخواند. بهمین دلیل، حافظ، فرمی است فرهنگی که در برابر ما ایستاده است. یعنی حافظ با هر کسی که شعر او را میخواند، خود را معاصر میسازد. یعنی در طول تاریخ، فقط یک حافظ نداریم، بلکه به تعداد اشخاصی که حافظ را بصورت فرمی در رو برو دیده‌اند حافظ داریم، حافظی داریم در قرن نهم، و حافظی داریم در قرن

یازدهم؛ و حافظی داریم در قرن چهاردهم. یعنی بتعداد اعصار تاریخی و بینش های تاریخی حافظ داریم، چرا که حافظ، یعنی شعر حافظ، نظامی است که تا بی نهایت بصورت نظام باقی میماند. در عین حال حافظ قلعهٔ تسخیر ناپذیری از شعر و فرهنگِ نیست، بلکه هر عصری، از در و دروازه ای، در این قصر سر کشیده تا افلاک رخنه میکند و سعی میکند خود تصویری از این قصر را بحافظه بسپرد. بهمین دلیل حافظ معاصر ما، فقط حافظ نیست، بلکه ما نیز هستیم، بدلیل آنکه بدون بینش ما، حافظ بینشی نخواهد داشت، و بدون بینش حافظ، بینش ما اصالت نخواهد یافت. ما از نظر تاریخی و از نظر زمانی، در دوره های مختلف فرهنگی هم با حافظ هستیم و هم با خود. چرا که حافظ، نظامی است که تا بی نهایت بصورت یک خط افقی در برابر ما گسترش دارد و ما در طول این خط افقی، حافظ را هم بشکل خود و هم بشکل حافظ بذهن و یا بتوده ای فرهنگی می سپاریم و حافظ از ما و از ذهن ما رد میشود و در آینده بشکل آیندگان ادامه می یابد.

بزرگترین عیب دستگاه تعلیماتی ایران، هم در مدارس و هم در دانشگاهها این است که فرهنگ گذشته را بصورت فرم ها و محتواهای گوناگون در رو بروی جوانان نگاه نمی دارد. دستگاه تعلیماتی ایران، در تمام سطوح و جوانب، گذشته ای مثله شده و مسخ شده و تفاله در برابر ما می گذرد. اغلب اشخاصی که فرهنگ ایران را تدریس میکنند و یا مبلغ فرهنگ ایران هستند، کوچکترین ذوق هنری ندارند تا ذوق گذشتهٔ ایرانی را در برابر ما نگاه دارند. موقعی که از دید اینان بگذشتهٔ ایران بنگریم، می بینیم که جز زباله دانی از دستور مسخ شدهٔ زبان فارسی، و یا تفاله ای از وزن و قافیه بما تحویل نمی دهند. چرا جوانان از ادبیات گذشته ایران، نه فقط بی خبر، بلکه روی گردانند؟ بدلیل اینکه مبلغان ادبیات منثور و منظوم ما اشخاصی هستند که هزار چشمی قلعه های متحجر وزن و قافیه و دستور زبان را می پایند. گوئی فرهنگ ما چیزی جز وزن و قافیه و دستور بما جلوه ای دیگر تحویل نداده است. دستگاه تعلیماتی ما که باید میکوشید در تمام سطوح، تصویر و تفسیری جدید از فرهنگ گذشته برای ما ترسیم کند، تبدیل به حافظ مقداری عقاید قراضهٔ عهد بوق شده است.

جوان ایرانی که باید هیجانهایش تبدیل بمعرفت و ذوق هنری بشود، از تاریخ ادبیاتی که در آن فقط یک سلسله وقایع تفسیر نشدهٔ تاریخ ادبی گنجانده شده، از شعری که فقط بسود وزن و قافیه تفسیر شده، از نثری که فقط تبدیل به لغت و معنی ساده شده، چه چیز میتواند یاد بگیرد؟ دانشگاه نه تصویری جدید از فرهنگ گذشتهٔ ما بدست میدهد و نه تصویری شرقی از غرب و یا حتی تصویری غربی از غرب در برابر ما میگشاید. از نظر فرهنگی، ما در بلا تکلیف ترین ادوار تاریخی خود بسر میبریم، فرهنگ گذشتهٔ مارا بی فرهنگ ترین افراد جامعهٔ ما، تبدیل به تعدادی فرمول مضحک و تغییرناپذیر کرده اند و در مغز جوانان ما از هر سو فرو میریزند و جوانان که در بارورترین و هیجان انگیزترین موقعیت های تاریخی بسر میبرند، از فرهنگ گذشته روی گردان میشوند، چرا که نمایندگان ظاهری این فرهنگ خود از فرهنگ ایران بوئی نبرده اند و آنقدر خشک و متحجر و تهی مغز

هستند که هر جوانی بخود حق میدهد آنها را بکلی نادیده بگیرد. جوانان فرهنگ گذشته و اصالتهای انسانی و محتوای حقایق و معرفتهای زندگی بخش آنرا، نه بصورت مائده های اشتهاانگیزی که در رو برو قرار داشته باشند، بلکه بصورت غذائی نیمه جو یده و بعد استفراغ شده می بینند: چند تاریخ، چند هیکل پشمینه پوش، چند بیت، غزل و رباعی سخت معروف، چند تعریف قراردادی از بزرگان شعر فارسی، چند اسم دهن پرکن عربی، چندسبب و وتد و فاصله و قافیه. دستگاه فرهنگی ما چیزی جز اینها بجوانان ما نمیآموزد و البته نتیجه اش روی گردان شدن بحق جوانان از فرهنگ گذشته است. هر کدام از این حضرات باصطلاح با فرهنگ، هر روز بر حال جوانان ما نُدبه و زاری میکنند، در حالیکه باید نخست خود این آقایان را از هر لحاظ، فرهنگی کرد، یعنی باید این آقایان را در پشت نیمکت های مدارس و دانشگاهها نشاند، فرهنگ گذشتهٔ ایران را با تمام موازین و ضوابط و اصول جدید تحقیق بدانها تعلیم داد، حتی آنهارا از غربال یک امتحان بسیاردقیق هوش و هوشیاری فرهنگی گذراند و بعد بآنها حق تدریس در مدارس و دانشگاهها را داد تا فرهنگ ایران را بمعنای واقعی آن، بصورت شکل و محتوای اصیل و مائده ای اشتها انگیز در برابر جوانان نگاه دارند.

(**تهران مصور**، تابستان ۴۷)

جهان‌بینی جدید در عشق و شعر عاشقانه

گو یا برای گروهی این سوءتفاهم پیش آمده است که اگر شاعری، در شعرش، از عشق سخن گفت، دیگر کارش از نظر اجتماعی ساخته است و دیگر باید خط بطلان بر سرتاسر ذهنیت و جهان‌بینی اجتماعی او کشید، چرا که دیگر جهان امروز برای روشنفکر، برای یک شاعر و یا یک منتقد خلاق، هیچ وظیفه‌ای جز مبارزه، آنهم مبارزه‌ای که سروکاری با عشق، عشق خلاق و شکوهمند، نداشته باشد، تعیین نکرده است. گو یا ما داریم جسابها را با هم اشتباه میکنیم و انگار داریم دنبال انسان مبارز بی‌عشق می گردیم و انگار در خود مبارزه، مبارزهٔ خود هستی در مقابل نیستی، مبارزهٔ بودن در مقابل نبودن، مبارزهٔ شدت وحدت عاطفی در برابر عدم فعالیت و عمل عاطفی هیچگونه شور و هیجان انسانی نمیبینیم، انگار داریم فراموش میکنیم که بدون شور و هیجان عاشقانه، از هر نوع، نمیتوان، هرگز نمیتوان، در هیچ مرحله‌ای، خود را مبارز قلمداد کرد. داریم این طور قلمداد میکنیم که تو، توی شاعر، توی قصه نو یس، توی نمایشگر، همینکه از عشق سخن گفتی، دیگر تمامی حس مبارزه علیه هر نوع ابتذال و بیداد ابتذال را فراموش کرده‌ای، چرا که دنیای ما، نه دنیای عشق، بلکه فقط و فقط دنیای مبارزه است، آن هم مبارزه‌ای که در آن هیچکس از عشق سخنی بمیان نیاورد، هیچکس عاشق نباشد، هیچکس معشوق قرار نگیرد؛ همه فقط بسوی مبارزه، مبارزه با ابتذال و بیداد ابتذال کشانیده شوند، چرا که همهٔ مردم، پس از آن که درنتیجهٔ مبارزه ابتذال از بین رفت، خود بخود، در یک دنیای مرفه، آزاد و سرمست- کننده، بسوی هیجانهای عشق کشیده خواهند شد. پس مردم، تا آن روز، عشق و عاشقی و سخن گفتن از شعرعاشقانه، موقوف! بعداز آن روز هرکاری دلتان خواست می توانید بکنید.

این در صورتی است که شما عشق را بمعنای پست‌ترین نوع آن که همان سودای ارضاء پائین‌تنه باشد در نظر بگیرید، که گروهی از رمانتیکهای سوزناک این روزگار چنان تصوری از آن داشته‌اند و بهمین دلیل بوسیلهٔ اشخاصی که بینش واقعی اجتماعی داشته‌اند- از جمله آل احمد- بحد اعلای درجه کوبیده شده‌اند و این قلم، خود در کوبیدن این تصور مضحک در قلمرو جاودانهٔ عشق، در این خطه سهم ناچیزی داشته است، و این نوع فحشای عاشقانه- بآن نحو سوزناک و مضحک و بازاری‌اش- از هر گوشه‌ای که در قد و قامت شعر در این ملک سر کند، توسری این قلم را باز هم خواهد خورد و دیگرانی هم پیدا خواهند شد- چنانچه باین زودی پیدا شده‌اند- که گاهی بطنز و گاهی بجد، با این قبیل منظومات فحشائی مخالفت بکنند، چرا که در این قبیل منظومات، معشوق از صورت انسانی کامل، زیبا و خلاق خارج شده، وسیله‌ای ساده برای فرونشاندن هوس یک مرد یا یک زن قرار گرفته است.

تصور این قبیل شاعران، از معشوق، همانطور که گفتم تصوری فحشائی است، و ساده‌تر بگو یم، ذهن اینان، معشوق را بصورت یک خانهٔ فحشاء مجسم می کند که انسان در آن چند دقیقه‌ای اطراق می کند و بعد نفس راحتی می کشد و راه خود را درپیش می گیرد. بگمانم بخوبی می دانید که من و امثال من، بر چهرهٔ وقیح چنین تصوری از معشوق، حتی تف هم نمی کنیم، با این نوع تصور از یک انسان، از هر نوعش که باشد سر جنگ و جدل داریم، چرا که این تصور از عشق، زائیده سیطرهٔ عوامل بورژوازی بر اجتماع است، و تصوری است که در آن گروهی از انسانها، بعنوان وسیلهٔ لذت جسمانی بکار گرفته می شوند و بعد بصورت تفاله های باقیماندهٔ یک یا چند عمل بورژوازی، در پشت سر گذاشته می شوند و جامعه بجای آنکه بدنبال اخلاقی خلاق برای عشق باشد که منطبق با آرمان های جدید اجتماعی باشد، می کوشد در جنوب شهر، خانه های فحشا در بدترین شکلش را داشته باشد و در شمال شهر کاباره‌های جوروا جورش را؛ و بدین ترتیب این تصور در ذهن خلایق اجتماع رسوخ پیدا می کند که شاعر چنین اجتماعی، اگر حرفی از عشق زد، از سر سیری و بخار معده زده است و منظورش از معشوق هم، همان معشوقگان طاق و جفت بورژواهای شکم گندهٔ مخبط است. پس روشنفکر مبارز امروز، که مخالف سیطرهٔ اخلاق بورژوازی بر جامعه است، بهتر است که دیگر از معشوق حرفی نزند.

و اما او، معشوق، با چهرهٔ نورانی انسانی خود، دو دستش را زیر چانه اش چفت کرده، نشسته است که: «آقا من نه وسیله قرار می گیرم، نه بورژوا هستم، نه وسیلهٔ لذت هستم و نه چیزی که پس از عبور تو، بصورت یک تفاله بمانم. من یک انسان هستم، با تمام ارزش ها و خصوصیات انسانی، تحرک تو به تحرک من وابسته است و تحرک من به تحرک تو. حرکتی کنی، من هم حرکت می کنم. من نیز مثل تو، هوای پاک و ناب را دوست دارم و می خواهم سد ابتذال را بترکانم. بسوی من، فقط بصورت یک انسان، با تمامی ظرفیت های انسانی می توانی بیائی، اگر جز این هستی، راه خود گیر و زحمت ما مدار!»

این تصور از معشوق را، با آن تصور قبلی از معشوق، رو یاروی بگذارید و مقایسه کنید. خواهید دید که اولی حیوانی ترین تصو یر از معشوق است و دومی انسانی ترین؛ اولی معشوق را بصورت یک مزدور مجسم می کند و دومی او را بصورت یک انسان آزاد؛ اولی زائیدهٔ ایدئولوژی بورژوازی است که تمامی کارهایش را از طریق واسطگی، مقاطعه کاری عاطفی و روحی و فحشاء انجام می دهد و دومی زائیدهٔ ایدئولوژیهای مخالف با بورژوازی است که از انسان، تصوری آزاد، بیواسطه، پاک و خلاق دارد. پس مبارزه برای ایجاد یک مسیر صحیح برای شعر عاشقانه، خود مبارزه‌ایست سیاسی و اجتماعی، و نمی توان یک نوع مبارزه را به خاطر مبارزه ای دیگر، فعلاً معوق گذاشت، چرا که این خود نوعی تعلیق به محال شعر عاشقانه خواهد بود.

دیگر اینکه گروهی خاص اعتقاد پیدا کرده‌اند که مضمون عشق باید از میان مضامین

عاشقانه خارج گردد، چرا که در مضمون عشق، دیگر چیزی جدید نمی توان گفت و هر کسی که شعر عاشقانه گفت فیلی است که یاد هندوستان کرده و خود بخود بسوی دنیای کهن رانده خواهد شد و باصطلاح کهنه‌پرداز و در نتیجه یاوه باف از آب در خواهد آمد. یعنی چون شاعر امروز نمی تواند چیزی بر منظومات گذشته در باب مضمون عشق اضافه کند، پس باید مضمون عشق را فراموش کند و بپردازد به تمامی چیزهائی که ره‌آورد دنیای معاصر است و باید بداند که در میان این ره‌آوردها از عشق خبری نیست، بدلیل اینکه اولاً صدی نود شعرهای گذشته پیرامون عشق است (پس قلمرو عشق مثل قاره‌ای است کشف شده که هزاران بار بوسیلهٔ سیاحان عاشق زیر پا گذاشته شده)، و ثانیاً آنچه پیش روی ماست، از نظر اجتماعی، اقتصادی و فلسفی و سیاسی، غیر عاشقانه است و شاعر اگر بخواهد بیان کنندهٔ دنیای معاصر خود باشد، باید نه به عشق، بلکه به مسائل حاد روزگار ما بپردازد. انگار عشق خود یکی از حادترین مسائل روزگار ما نیست.

نمی دانم این طرز فکر ره آورد شرق است، یا غرب، خودی است یا بیگانه، ولی خاستگاهش هر کجا که می خواهد باشد، خود فکر، پدیده‌ای است بالقوه و بالفعل غلط. چرا که اولاً مضمون عشق، تاموقعیکه انسان باماهیت فعلی خود برروی زمین گام برمی دارد، مضمونی است انسانی، و هرانسانی به مقتضای ظرفیت و استعداد پذیرش خود از این مضمون سهمی برده است، و چرا در بارهٔ چیزی که قسمتی از خمیره و سرشت متحرک او را تشکیل می دهد، حرف نزند؟ هر کسی باید بنوبهٔ خود، قاره نامکشوف عشق را برای خود کشف کند و در بارهٔ آن حرف بزند و حرفهای خود را با چنان قدرتی بزند که دیگران نیز از آن سهم ببرند. ثانیاً هر کسی باید به زبانی در بارهٔ عشق و یا هر مضمون شاعرانهٔ دیگر سخن بگوید که متعلق به دنیای معاصر خود او باشد، یعنی محتوای شاعرانهٔ عشق، باید دربافت زبانی امروز، به خوانندهٔ شعر ارائه گردد، باید محتوای عشق تمام خصوصیات معاصر را در برداشته باشد و در ارائهٔ آن از شکل ها، لحن ها و آهنگ های زبان معاصر استفاده گردد تا رابطهٔ عشق امروز با عشق دیروز یا تصور ما از عشق دیروز از بین نرود؛ سنت عشق، شکل معاصر خود را پیدا کند و شعر از بخشی از محتوای انسانی خود عاری نگردد؛ چرا که عشق، بخش عظیمی از محتوای انسانی شعر را تشکیل می دهد. گفتم بالقوه و بالفعل، و بهتر است توضیح بدهم که اولاً انسان هنوز، ذهنیت عاشقانهٔ خود را از دست نداده و اگر کسی حتی خود هنوزهم عاشق نشده باشد، از شعر عاشقانهٔ گذشته باز هم لذت می برد، و ثانیاً انسان، در حال ساختن یک ذهنیت جدید عاشقانه است، بدلیل اینکه برغم وحشت از ماشین و زور میلیتاریسم، و زندگی درمیان اشیائی حاکی از بیداد تکنوکراسی، هنوز، بسوی عشق کشیده می شود و حتی گاهی از آن، در راه مبارزه با ابتذال حاکم بر اذهان استمداد میکند و در کشاکش همین مبارزه است که جهان‌بینی جدید عشق را ارائه می دهد.

و دیگر اینکه عده‌ای می گویند که علت رخت بربستن عشق از شعر، در حال یا در آینده، باید این باشد که آن دیوارهای آهنین بین عاشق و معشوق از میان رفته است، که دیگر لازم نیست که

عاشق، در هجران معشوق بسوزد و سر به کوه و بیابان بگذارد و فرهادوار تیشه بر فرق کوه فرود آورد که خسرو از شیرین کام دل برگرفت و از آن هم فراتر رفت. از نظر اینان، اکنون که سوز و گداز عاشقانه از بین رفته است و دیگر هیچ عاشقی، پروانه ای بدور شمعی نیست و تومی توانی با یک تلفن، معشوق را بدرخانه بکشانی و یا هر زنی را که خواستی موقع رقص از شوهرش جدا کنی و یا هر مردی را که خواستی با یک یادداشت کوچک سر میز خود بکشانی و راز دلت را، بسادگی غذا سفارش دادن، با او درمیان بگذاری باری در چنین موقعیتی، عشق، دیگر نمی تواند مضمون شعر امروز قرار گیرد.

بگمانم این تصویر فاسد و گندیده و مریض از عشق را، غرب زدگی ما به ارمغان آورده است. می خواهند ما مردمانی پوک و پوسیده و بی بو و بی خاصیت، و خلاصه، بی درون باشیم؛ پا در هوا و بی اتکا و حیوان بار بیائیم. می خواهند نسبت به خود، احساس بیگانگی پیدا کنیم. اکنون که چشم انداز طبیعت مأنوس و مألوف ما در نتیجهٔ هجوم غرب، اصالت طبیعی و حیات پرتحرک خود را از دست داده و ما بهر کجا که بنگریم دیگر نشانه ای از اشیاء خودی نمی بینیم و در نتیجه به طبیعت محیط خود بیگانه می شو یم، اکنون که ما در نتیجهٔ هجوم آداب و سنن غر بی و جلوه های بیگانهٔ غر بی و در نتیجهٔ بعاریه گرفتن موازین فرهنگی غرب، به فرهنگ و اصالت های آداب و سنن فرهنگی خود، اجنبی شده ایم و در نتیجه از فرهنگ و ریشه های زندگی بخش فرهنگ خود دور افتاده ایم، اکنون که ما بدلائلی خاص، دیگر از شرکت جدی و عملی در اجتماع خود دست کشیده ایم و گذاشته ایم هر کسی هر کاری که دلش خواست با ذهنیت و جهان بینی ما بکند، اکنون که ما نسبت به فرهنگ و طبیعت و اجتماع بیگانه شده ایم و بتدریج داریم بصورت عروسک کوکی های خیمه شب بازی در می آئیم، پس بهتر است، ریشه های فردی خود را نیز از دست بدهیم؛ از عشق نیز که مرکز درخشان حساسیت های فردی ماست و حتی گاهی پرتوی روشن بر مناسبات ما با طبیعت و فرهنگ و اجتماع می اندازد، چشم بپوشیم، چرا که مقولهٔ عشق، مقوله ای است حل شده؛ مقوله ای است پرت؛ و دیگر در میان ارزش های گوناگون انسانی، به حساب یک ارزش اصیل گذاشته نمی شود.

می بینید که در واقع ما در مورد علم اقتصاد، سرنا را از سر گشادش زده ایم و اینک دیگر ما وسیله هستیم و اقتصاد هدف، بجای آنکه بعکس باشد؛ یعنی به جای آنکه همه چیز برای رسیدن ما به والا ترین ارزش های انسانی، وسیله قرار گیرد، ما خود وسیله قرار گرفته ایم و تمامی بی ارزشی ها برگردهٔ ارزش های ما سوار شده است. موقعیکه انسان شعور خود را ازدست بدهد، موقعیکه انسان تبدیل به یک حیوان اقتصادی بشود و بدرخت و باغ و خانه و نور، مثل حیوان بنگرد - یعنی درمیان آنها ولی بدون شعور بر ارزش عاطفی و معنوی آنها زندگی بکند - موقعیکه بیست و چهار ساعت شب و روز انسان به منظور حرکت سریع بانک ها و ماشین های حساب برای گنده شدن دایرهٔ شکم صاحبان سرمایه و برای حرکت سریع عقربهٔ کارهای غیرانسانی تقسیم بندی شود، موقعیکه ماههای زندگی به چکهای بامحل یا بی محل، سفته های پرداخت شده یا واخواست شده، قسطهای پرداخت شده یا

پرداخت نشده، تقسیم بندی شود، باری در چنین وضعیتی، عده‌ای پیدا می شوند و می گویند: شما این آخرین پایگاه شرقی خود، یعنی عشق را هم ازدست بدهید؛ چراکه بنگرید غربیان و غرب زدگان را که همه یکجا در رختخواب می غلطند و عشق را یا مقوله ای پرت می دانند و یا فقط آنرا در وجبی از ناف بپائین می یابند. مگر غربیان از ما متمدن‌تر نیستند؟ پس یاد بگیرید!

اما شاعری که ازعشق سخن می گوید، مارا بیاد خودمان می اندازد، چراکه ما درمیان اشیاء و حالات و شرایطی زندگی میکنیم که ما را بیاد خود نمی اندازد؛ شاعری که ازعشق می گوید ما را بیاد هسته های نخستین زندگی خودمان می اندازد؛ ما را به قلب حساسیت انسانی‌مان رجعت می دهد و ما درمیان همهمه های بیمصرف صداهای توخالی، جیغ های شوم، چشم های وغ زده و وحشت زده، چشم های از حدقه برآمده، هیاکل متشنج، هیولاهای سیمانی، بتنی، فولادی و آهنی، بیاد پاکی، خلوص و صفای خود می افتیم. شاعری که ازعشق سخن میگوید، انسان را برای ما دوباره کشف میکند، بیگانگی ها را از بین می برد، پل های استوار عاطفی ایجاد میکند و درستایش خود از هدف عشق، ما را بیاد تمام آن لحظات تاریخی می اندازد که اجداد ما، از طریق ارائه حساسیت های عاشقانه خود، انسانی را غنی‌تر کرده‌اند؛ ما را در میان قیافه های مسخ شده‌ای که اکنون پیدا کرده‌ایم، بیاد چهره‌های اصیل و زیبا می اندازد؛ ما بوسیلهٔ شاعری که ازعشق سخن می گوید، زیبائی از دست رفته خود را باز می یابیم، یا لااقل بیاد آن زیبائی می افتیم وبدین ترتیب او بما حیثیت خاصی میدهد که ما دیگر حاضر نمی شویم آنرا ازدست بدهیم. ما حاضر می شویم بخاطر آن مبارزتر باشیم، چرا که نفی آن حیثیت بوسیلهٔ هر کسی، نفی قسمت اعظم شعور و دانائی و زیبائی و هوشیاری بشریت خواهد بود. عشق، رجعت به ریشهٔ حیات است؛ شاعری که ازعشق سخن می گوید ما را به آن ریشه پیوند می دهد و ما دیگر حاضر نمی شویم بی ریشه بمانیم، بلکه ازحیثیت ریشه های انسانی خود دفاع می کنیم. درحالیکه شاعری که ازعشق سخن می گوید، درتجلیل خود ازمعشوق، زبان را پاک‌تر و پیراسته‌تر می کند، آنرا ازلابیرنت تو در توی صداهای عقیم و لحن های بازاری و کلمات توخالی حاکم بر سطوح ظاهری زبان می گذراند و بدان صافی و برکت و وزن و آهنگی که درخور عشق باشد می بخشد. شاعری که ازعشق سخن می گوید زبان را از ابتذال نجات می دهد وحتی در کالبد کلمات بی حیثیت، عطوفت و حساسیتی می دمد که آنها نیزدر کنار کلمات غنی، بخود ببالند و از غنای سرشار شعر برخوردار گردند. و آخرسر، شاعری که ازعشق سخن می گوید، زبان را از قراردادهائی که تکنیک جدید، بصورت وحی منزل فورمولهای غربی بر آن تحمیل می کند، نجات می دهد و زبان را به انسان، که جز قرارداد تحرک دائمی هیچ قرارداد دیگری نمی پذیرد، نزدیک‌تر می کند.

از: جنون نوشتن (سال ۵۱) ۱۸ فروردین ۴۹ ، فردوسی

مصرع، یک منظومهٔ وزنی بی نظیر

بر سر آنم که گر ز دست بر آید — دست بکاری زنم که غصه سر آید
خلوت دل نیست جای صحبت اضداد — دیو چو بیرون رود فرشته در آید
صحبت حکام ظلمت شب یلداست — نور ز خورشید خواه بو که بر آید
بر در ارباب بیمروت دنیا — چند نشینی که خواجه کی بدر آید
ترک گدائی مکن که گنج بیابی — از نظر رهروی که در گذر آید
صالح و طالح متاع خویش نمودند — تا که قبول افتد و که در نظر آید
بلبل عاشق تو عمر خواه که آخر — باغ شود سبز و شاخ گل ببر آید
غفلت حافظ درین سراچه عجب نیست — هر که به میخانه رفت بی خبر آید

این شعر، یکی از زیباترین غزلهای حافظ است. من از خواننده دعوت می کنم که با سابقهٔ ذهنی که از معنای بعضی از اصطلاحات مربوط به شعر فارسی از قبیل غزل، بیت و مصراع و وزن و قافیه دارد، در شکل ظاهری این غزل دقت کند و ببیند که آیا ترکیب و ساختمان ظاهری آن، با ترکیب و ساختمانی که کلاً امروز می توان از شعر توقع داشت انطباقی می تواند داشته باشد یا خیر. غرض خود من از درج کردن این شعر و بحث صوری در بارهٔ آن روشن کردن نکاتی است که به گمانم از نظر دور مانده است. من می خواهم بطور دقیق در بارهٔ مصرع، بیت، ارتباط دو مصرع با یکدیگر، ارتباط چند بیت با یکدیگر، ارتباط مطلع غزل با بیت ها یا «به اصطلاح بیت های» دیگر، بحث کنم. چرا که بدون توجه به ماهیت ساختمانی این پایه های بنیادی شعر گذشته، نمی توان جوانان امروز را، بسوی شعر گذشته، هدایت کرد و مطالعهٔ آن را نمی توان، بدون راهنمائی دقیق، مفید دانست. در تعریف اصطلاحات، من به تعاریف هیچکدام از گذشتگان، اشاره نخواهم کرد، مگر آنکه چنین اشاره‌ای را برای روشن کردن تعاریف خودم، ضرور بدانم.

اساس وزن شعر فارسی پس از عبور از واحدهای بسیار کوچک مثل اسباب، اوتاد، فواصل در یک شعر، بر مصرع است، نه بیت. یعنی وزن غزل حاضر، گرچه، در ذات، از ترکیب برخی هجاها و رکن ها پدیدار شده، ولی کلیت وزن جز مفتعلن فاعلات مفتعلن فع، چیز دیگری نیست. این وزن نه از بر، سر، آ، نم، که، گر، ز، دست، بر، آید، بطور جداگانه تشکیل شده، و نه از «برسرآ» (مفتعلن) «نم که گرز» (فاعلات) دست برآ (مفتعلن)، «ید» (فع)، بطور جداگانه، تشکیل شده است، بلکه کلاً همه با هم، یک منظومهٔ شعری بوجود آورده اند، در ترکیب خاصی، که تنهاست، که بی نظیر است و جدا از تمام ترکیبات دیگر، چرا که تمامی آن هجاها، و همهٔ آن رکن ها را می شد به شکلی دیگر، در ترکیبی دیگر که بنوبهٔ خود، خاص و بی نظیر و تنها باشد، بکار گرفت و یا آنها را داخل ترکیبات دیگر

بکار برد و منظومه ای دیگر بوجود آورد. آنچه مطرح است، این است که این مصرع، کلاً یک منظومهٔ وزنی است و تمامی شعر از مصرع دوم تا مصرع آخر، به تبع آن منظومهٔ وزنی، آفریده شده است. پس مصرع یک منظومهٔ وزنی است که یک غزل، بر محور آن می چرخد. از نظر شاعری که شعر می گوید، این اسباب و اوتاد و فواصل و ارکان خاص وزنی، موقع گفتن شعر بنظر نمی آیند- اگر چه این تقسیمات برای شناخت ترکیبات هجائی زبان و شعر اهمیت حیاتی دارند- ولی این، آن منظومهٔ وزنی، آن واحد کوچک و کامل است که شاعر را، از وسط ترکیبات مختلف و بی ترکیبی ها، بلند می کند و ناگهان اورا بسوی شکل خاصی پرتاب می کند که باتمام اشکال دیگر فرق می‌کند. هجاها و ترکیبات هجائی و اجزاء وزنی، در پیدایش این منظومهٔ وزنی اهمیت دارند ولی خود شعر، خود آن منظومهٔ وزنی، بالا تر از اجزاء متشکله اش قرار دارد، آنها آجر و سیمان، و سنگ و ساروج هستند، ولی این، ساختمان است، زیر بنای اولیهٔ بنای بزرگی است که کل غزل را تشکیل می دهد. غزل، از نظر وزنی بر لولای مصراع می چرخد، گرچه مصراع بقول شمس قیس «یک پاره باشد از دری دولختی» ولی من، برخلاف شمس قیس، معتقدم که شعر، از منظومهٔ وزنی مصراع آغاز می شود و تمامیت شعر بر روی آن می چرخد و جز در بیت اول یک غزل (که هر دو مصرع از نظر ردیف و قافیه هم یکی هستند) تشبیه کردن یک بیت به یک در دولختی، بطور کامل درست نیست، چرا که قافیه های موجود در آخر ابیات بعدی مخل تساوی دو پارهٔ آن در دولختی است، و بعلاوه مصرع های دوم هر بیت، با یکدیگر مساوی‌تر هستند. هم از نظر قافیه و هم از نظر وزن و به پاره های یک در دو لختی، دو بدو، بیشتر می توانند تشبیه شوند تا دو مصرع موجود در هر بیت یک غزل بعد از بیت مطلع.

شاعر، پس از آنکه از میان ترکیبات درهم، مغشوش و پیچیدهٔ زبان، خیز برداشت بطرف یک منظومهٔ وزنی و آن را بزعم خود تکمیل کرد و مثلاً در آخر همین مصرع اول به «ید» یا «فع» پایان داد، دیگر راه افتاده است، نفس تازه می کند، فرمان رامحکم تر در دست می گیرد و دو باره از مفتعلن بسوی یک «فع» دیگر خیز بر می دارد. مصرع دوم، عین مصرع اول است، هم از نظر وزن، و هم از نظر ردیف و قافیه. و بهمین دلیل این بیت یک بیت است، بیتی کامل، همان در دولختی است که شمس قیس گفته است. شکل ظاهری دو مصرع یکی است ولی از نظر شکل درونی و مفهوم، دو مصرع با هم فرق می کنند، انگار یکی از آهن ساخته شده، آن دیگری از ماده ای دیگر که مکمل قدرت آهن خواهد بود. مفهوم یک مصرع به مصرع دیگر مربوط می شود. در بیت های دیگر نیز مفاهیم یک مصرع به مصرع دیگر ارتباط پیدا می کند، ولی مفاهیم بیت های بعدی، به بیت اول و بیکدیگر، ارتباط پیدا نمی کند، ارتباط تصویری در کار نیست. رابطهٔ یک بیت به یک بیت دیگر، رابطه ای شکلی است، و بهمین دلیل شعر فارسی، از این نقطهٔ نظر، شعریست فرمالیستی. چرا که غزل را بدلیل فرم خاصش، غزل می خوانیم؛ قصیده را بدلیل فرم خاصش، قصیده، و رباعی را بدلیل فرم خاصش، رباعی می نامیم. تأکید، بیشتر از یک دیدگاه بر روی شکل ظاهری است، ولی از دیدگاه دیگر اینطور نیست. چرا

اصطلاح بیت را دقیقاً نمی توان برای جفت مصرعهای دیگر بکار گرفت. شمس قیس می گوید:

«هر بیت را دو نیمه باشد کی در متحرکات و سواکن بهم نزدیک باشند و هر نیمه را مصراع خوانند و در لغت عرب احد مصراعی الباب یک پاره باشد از دری دولختی، یعنی همچنانک از دری دو پاره هرکدام کی خواهند فراز و باز توان کرد بی دیگری، و چون هردو بهم فراز کنند یک در باشد. از بیت شعر هرکدام مصراع که خواهند انشاء و انشاد توان کرد بی دیگری، و چون هردو بهم پیوندد یک بیت باشد و بحکم آنک بناء کلام منثور بر ادراج و اتصال بود، بناء کلام منظوم بر مقادیری منفصل متکرر مسجع ـ الاواخر نهادند و هر مقدار را بیتی خواندند و سجع آخر آن را قافیت کردند.»

جز در بیت اول غزل، دو مصراع با یکدیگر مسجع الاواخر نیستند و بهمین دلیل دو مصرع اول بیتی را تشکیل می دهند و تشبیه در دولختی هم بجا بکار رفته است ولی مصرع های بیت های دیگر با یکدیگر مسجع الاواخر نیستند، بلکه ابیات با یکدیگر مسجع الاواخر هستند و شمس قیس نخواسته است بگوید که دو بیت با یکدیگر، یا بیت ها با یکدیگر درهای دولختی می سازند، او خواسته است این حرف را در بارهٔ بیت، هر نوع بیتی بطور کلی بزند، در حالیکه جز بیت مطلع، بقیهٔ مصرعها را باین دلیل که دو پاره، مسجع الاواخر نیستند و یک در دو لختی را از نظر سجع آخر مصرع نمی سازند، نمی توان بیت خواند، بدلیل اینکه تعریف خود شمس قیس شامل حال آنها نخواهد بود. پس چه باید کرد؟ می گو یم باید دقت کرد به آفرینش شعر و ذات شعر، آنوقت به نتایج دیگری خواهیم رسید که من سعی می کنم در این جا دقیقاً شرح دهم.

۱ــ مصرع اول به مصرع دوم در هر دو پاره شعر یک غزل و یا یک قصیده ارتباطی دارد، الف) وزنی، ب) تصو یری، ج) محتوائی.

۲ــ بیت، جز در مصرع اول غزل و قصیده و جز در رباعی، دو بیتی، و جز در مثنو یها، قابل اطلاق به دو پاره مصرعهای شعر فارسی نمی تواند باشد.

۳ــ در یک غزل (همانطور که در غزل فوق از حافظ دیده می شود) رابطهٔ بین هر دو پاره با دو پاره های دیگر رابطه ای است، الف) در وزن، ب) در ردیف و قافیه (یعنی در شکل ظاهری).

٤ــ بین دو پاره های دیگر بندرت رابطه ای، الف) تصویری، ب) محتوائی دیده می شود.

۵ــ رابطهٔ بین هردو پاره با دو پاره های دیگر رابطه ای است، الف) فقط صوتی و سماعی، ب) گاهی فضائی (مثلاً احساس حسرت، غم، شادی، عصیان و در بدری، بصورت بسیار رقیق و سخت ذهنی، نه عینی و تصویری، بر شعر سایه می افکند).

٦- ٦ــ بیت، شعری نیست که بر دو مصراع منفصل متکرر مسجّع الاواخر، تقسیم شود، بلکه شعر از مصراع شروع می شود و ممکن است مصراع بعد با آن مصراع مسجع الاواخر باشد و یا نباشد، اگر مسجع الاواخر باشد آنرا بیت می نامیم و اگر مسجع الاواخر نباشد، دلیلی نیست که آنرا بیت بنامیم، بیائید آنها را مصرعهای پیوسته بنامیم.

۷— شعر گذشتهٔ فارسی از دو مصرع پیوسته ساخته شده است. و، می آیم بطرف شعر امروز و می گویم: شعر امروز از مصرع، از تشکل مصرع- گاهی یک سطر، گاهی چهارپنج کلمه، گاهی چهارپنج سطر- ساخته شده است. اساس آن مثل شعر گذشته بر آغازی نیرومند، در یک منظومهٔ وزنی و تصویری است و این منظومهٔ وزنی، با تمام مختصاتش یک مصرع است.

۲

مصرع، یک حرکت است، حرکتی ناگهانی، کامل یا رو به کمال؛ و همانطور که در سطرهای بالا گفتم، منظومه ای است خاص، بی نظیر و تنها؛ انفجاری است درخشان، از میان ظلمت زبان، و در رأس خلاقیت شاعرانه قرار دارد، و بحث در بارهٔ آن، فنی ترین و هنری ترین بحث در بارهٔ خلق یک شعر است؛ و من غرضم بحث کلی در بارهٔ خلاقیت شاعرانه نیست، بلکه می خواهم از نظر فنی در بارهٔ خلق یک شعر حرف بزنم. در بارهٔ خلاقیت شاعرانه و ماهیت شعر از نظر شکل و محتوا، در گذشته حرف زده ام و در نقدهایم به بررسی شعرهای یک شاعر، بطور کلی، و بررسی شعری از یک شاعر (نقد تحلیلی شعر) پرداخته ام، ولی حالا این موضوع را پیش می کشم که یک شعر، چگونه بوجود می آید، از داخل کلمات، بصورت ترکیبی خاص، بدیع و بی نظیر از کلمات، و چگونه خود شعر در آن سوی این ترکیب بدیع و خاص و بی نظیر از کلمات، یک مفهوم انفجاری ناگهانی و در عین حال دائمی پیدا می کند.

خلق یک شعر، عملی است دینامیک و مصرع که اساس شعر است، هر نوع شعری، مثل سر زیبای ونوس است که از میان موجهای دریا بیرون می آید و خود را در تحرک تمام بر چشم ما سوار می کند. مصرع، بطور افقی بر روی کاغذ نوشته می شود، ولی در ذهن ما، در برابر چشم درونی ما، بصورت عمودی، بر روی کاغذی ظاهر میشود. نثر نیز بطور افقی بر روی کاغذ نوشته می شود، ولی چشم درونی ما آنرا بصورت پهن شده بر روی کاغذ مجسم می کند. ولی ظهور عمودی یک مصراع، در برابر چشم درونی ما، آنچنان بدیع است که به معجزه شباهت دارد تا به جریان عادی امور. لیکن میدانیم که خلق یک شعر، بوسیلهٔ شاعر صورت میگیرد و شاعر نه چشم بندی می داند ونه معجزه گری. او ساخت مصرع را از میان کلمات پیدا می کند، آنرا ظاهر می کند و آنرا با جسمیت عمودی و عینی و والای خود در برابر ما می گذارد..

عروض دانان ما، (شمس قیس، خانلری، حمیدی)، پس از آنکه مصرع بوجود آمد، می گویند که این مصرع از نظر وزنی، به اجزاء و ارکان زیر بشکلی خاص قابل تقطیع است، یعنی آنها به شعر در حال تجزیهٔ شعر، نگاه می کنند و می گویند که شعر، مصرع یا همان بیت که در یادداشت اول، حدود بیت بودن یا نبودنش را ثابت کردم، قابل تجزیه به اجزائی خاص است. عروض-

دانان ما پس از گفته شدن شعر به سراغ شعر می روند، متری هم در اختیار دارند و با آن، ابعاد شعر را از نظر وزنی اندازه می گیرند و چیزی ثابت شده را دو باره ثابت میکنند، آنهم با تبدیل کردن موجودی متشکل، به اجزاء آن موجود بصورتی نامتشکل، یعنی تبدیل یک مصراع به اجزاء مردهٔ یک «مفتعلن فاعلات مفتعلن فع» و یا به اجزای مردهٔ یک «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات» و یا به اجزاء مردهٔ یک «فعولن فعولن فعولن فعول». عروض دانان ما، در اوج، خیاط هستند که انسان را فقط از دیدگاه لباسی که پوشیده یا باید بپوشد نگاه می کنند، و یا برعکس، گاهی چیزی را که دوخته و آماده است، دو باره به تصور بریدن، تکه پاره می کنند. عروض دان، در اوج، فقط خیاط شعر است، در حالیکه منتقد واقعی، با انسان، انسانی که داخل آن لباس، تن و روح خود را پنهان کرده است، سروکار دارد. منتقد واقعی، شاعر را سر بزنگاه خلق یک اثر هنری، یعنی خلق آن مصرع بی نظیر و بدیع و عمودی بدام می اندازد. چراکه از نظر او، موقعی که مولوی می گوید: «جامه های سبز ببریدند بر دکان غیب»، و یا صائب می گوید: «از بخت سیه نیست گذر اهل رقم را» و ادامه می دهد: «بی چاک که دیده ست گریبان قلم را» که براستی وصف حال صاحب قلمان روزگار ماست، پدیده ای بوجود آمده است که باید ماهیت انسانی آن، از نظر فنی معلوم شود، بدلیل اینکه علاوه بر معنوی، روحانی، عرفانی و اشراقی و اجتماعی بودن این مصرعها، در آنها، بعنوان ترکیبات خاصی از کلمات، چیزهائی هست، ازنظر فنی و ازنظر هنری، که باید ماهیت انسانی آنها روشن شود.

برای روشن شدن مطلب، مثالی از مجسمه سازی می زنم. یک مجسمهٔ سنگی، از سه چیز، در حال ساخته شدن بوجود می آید:

۱— کوهی که سنگ مجسمه از آن گرفته می شود.

۲— سنگ مجسمه

۳— خود مجسمه

و حالا به توضیح ماهیت یک یک آنها می پردازم:

الف — سنگ مجسمه از کوه گرفته می شود، ولی کوه، کلاً کوه است نه سنگ مجسمه. کوه، بصورت کوه باقی می ماند، حتی اگر سنگ مجسمه از آن گرفته شده باشد.

ب — سنگ مجسمه، فقط سنگ است نه کوه، و نه مجسمه.

ج— خود مجسمه، کلاً یک مجسمه است. مجسمه از سنگ ساخته شده، و سنگ هم از کوه گرفته شده، ولی مجسمه، فقط مجسمه است، نه کوه و سنگ.

توضیح دیگری هم می توان در بارهٔ ساختمان مجسمه داد.

الف — مجسمه از سنگ ساخته شده است.

ب — سنگ از کوه گرفته شده است.

ج — کوه از سنگ مجسمه های مختلف ساخته شده است.

در توضیح نخستین ما با فرم سروکار داریم و در توضیح دوم با محتوا. آنچه مجسمه را از سنگ جدامی کند، فرم مجسمه است، ولی آنچه مجسمه را به سنگ مجسمه پیوندمی دهد، محتوای مجسمه است، سنگ، در حرکت خود از کوه بطرف مجسمه، دگرگون می شود، فرم پیدا می کند و بصورت عمودی در برابر ما ظاهر می شود. برعکس، سنگ، درحرکت خود از مجسمه بطرف کوه، فرم مجسمه را از دست می دهد و محتوا پیدا می کند. درون هر مجسمهٔ سنگی، بهمان بی شکلی درون هر کوه سنگی است. از نظر محتوا سنگ و مجسمه و کوه یکی هستند. در برخورد اول چنین بنظر می رسد که چون سنگ بوسیلهٔ فورمی خاص از کوه جدا شده، تبدیل به مجسمه می شود، پس آنچه مهم است، فرم مجسمه است. ولی من می خواهم پیش از آنکه برسیم به مسأله شعر و رابطهٔ آن با زبان، سه چهار توضیح استدلالی دیگری را هم دربارهٔ رابطهٔ کوه و سنگ و مجسمه پیش بکشم.

الف — برای پیدایش مجسمه لازم است که یک کوه وجود داشته باشد.

ب — برای پیدایش مجسمه لازم است که قطعه سنگی از کوه وجود داشته باشد.

ج — برای پیدایش مجسمه، لازم است که سنگ کوه، فرم مجسمه بخود گیرد.

وبازنتیجه می گیریم که:

الف — مقداری از کوه درون مجسمه محبوس شده است.

ب — خود کوه، درزمینه بصورت کوه باقی مانده است.

ج — هم مجسمه و هم کوه از سنگ ساخته شده است.

د — اما ازنظر هنری، یک مجسمه، مجسمه است، نه سنگ، و نه کوه.

این استدلال ها را موبه مو می توان دربارهٔ موقعیت شعر کرد، چرا که درآفرینش هر شعری، سه عامل اصلی وجود دارد که بدون درنظر گرفتن موقعیت این سه عامل، یک شعر نمی تواند بوجود آید:

۱ — زبان، که کلمات شعر از آن گرفته می شود.

۲ — کلمات شعر.

۳ — خود شعر.

از آنجا که ما با واحدی کوچک تر، یعنی مصرع سروکار داریم و یک شعر با این منظومهٔ بی نظیر شروع می شود بهتر است بجای شعر فعلاً از مصرع استفاده کنیم و بگوئیم که یک مصرع شعری، در حال ساخته شدن از سه عامل زیر بوجود می آید:

۱ — زبان که کلمات مصرع از آن گرفته می شود.

۲ — کلمات مصرع.

۳ — خود مصرع.

وحالا می پردازیم به توضیح ماهیت یک یک آنها:

الف: کلمات یک مصرع از زبان گرفته می شود ولی زبان کلاً زبان است ونه فقط کلمات

یک مصرع. یعنی زبان، بصورت زبان باقی می ماند، حتی اگر کلمات یک مصرع از آن گرفته شده باشد. موقعی که «معروفی» در بیش از هزار سال پیش می گوید: «این دل مسکین من اسیر هوا شد» تمامیت زبان فارسی عصر خود را بکار نمی گیرد، بهمین دلیل زبان فارسی معاصر معروفی، کلاً بصورت یک زبان باقی میماند.

ب — کلمات یک مصرع، فقط، جدا از یکدیگر بصورت کلمه حساب می شوند. آنها نه کل زبان را تشکیل می دهند و نه اگر بشکلی دیگر کنار گذاشته شوند کل آن مصرع را. یعنی، «این دل مسکین من اسیر هوا شد» در این مرحله بصورت کلمات جدا از یکدیگر در برابر ما ظاهر می شود. «این و دل و مسکین و من و اسیر و هوا و شد»، بصورت جداگانه، فقط مفاهیم عادی، مفاهیم سنگ شدهٔ خود را برخ ما می کشند. آنها مادهٔ اصلی یک مصراع هستند، ولی تا موقعیکه شکل نهائی مصرع معروفی را بخود نگرفته اند، اولاً، مفاهیم عادی خود را حفظ می کنند و ثانیاً ممکن است به شکل دیگر - جز شکلی که در این مصرع دیده می شود- در کنار هم قرار بگیرند. در هر صورت، این کلمات، جدا از هم، مصرع معروفی را تشکیل نمی دهند.

ج — خود مصرع، کلاً یک مصرع است. مصرع از کلمات ساخته شده و کلمات هم از زبان گرفته شده اند، ولی این مصرع نه فقط کلمه است و نه فقط زبان، بلکه این مصرع یک ترکیب جدید از کلام است، یک منظومهٔ نوظهور است، یک شعر است، کلمه نیست و زبان هم نیست. چرا که دیگر «این، دل، مسکین، من، اسیر، هوا و شد»، بزحمت مفاهیم ابتدائی مربوط به زبان را برخ ما می کشند. آنها کلاً حرکتی جدید را نشان می دهند. مصرع از اعماق ظلمت زبان، بصورت یک انفجار نورانی، بسوی سطوح درخشان و روشن شکل پرتاب می شود، بپا می ایستد، مثل انسانی ابتدائی که دستهایش را بلند کرد و قدش را راست کرد و ایستاد و کامل شد.

توضیح دیگری هم می توان در بارهٔ ساختمان مصرع داد:

الف — مصرع از کلمه ساخته شده است.

ب — کلمه از زبان گرفته شده است.

ج — زبان از کلمات مصرع ها و سایر ترکیبات ساخته شده است.

در توضیح نخستین ما با فرم مصرع سروکار داشتیم، در توضیح دوم بامحتوای آن سروکار داریم، آنچه مصرع را از کلمه جدا می کند، شکل مصرع است، ولی آنچه مصرع را به کلمه و زبان پیوند می دهد، محتوای مصرع است. کلمه، در حرکت خود، از زبان بطرف مصرع، دگرگون می شود و فرم پیدا می کند و بصورت ترکیبی جدید از کلمات در برابر ما ظاهر می شود. برعکس، کلمه درمسیر خود از مصرع به سوی زبان، فرم مصرع را از دست می دهد و محتوا پیدا می کند. اگر به ترکیب مصرع نیندیشیم، کلمات آن بهمان پراکندگی و بی شکلی کلمات زبان وجود دارند. بنظر می رسد که از نظر محتوا، کلمات مصرع بصورت جدا از هم و کلمات هر مصرع با ترکیب دیگر و کلمات زبان،

یکی هستند: یعنی دارای ظرفیتی محتوائی هستند و بظاهر چنین بنظر می رسد که آنچه آنها را از یکدیگر جدا می کند فرم مصرع است، پس این فرم است که مهم است نه محتوا. ولی پیش ازآنکه به نتیجه ای قطعی برسیم بهتر است بقیهٔ استدلال دربارهٔ سنگ و کوه و مجسمه را بطرف ز بان و مصرع و کلمه نیزبکشانیم وپس ازتکمیل استدلالها به فرق استدلالها بیندیشیم.

الف — برای پیدایش مصرع، لازم است که زبان وجود داشته باشد.

ب — برای پیدایش هرمصرع، لازم است که ز بان وجود داشته باشد.

ج — برای پیدایش مصرع، لازم است که کلمات ز بان، بشکل مصرع، مصرعی خاص، کنار هم قرار گرفته باشند.

ونتیجه می گیریم که:

الف — کلمات، بدون ز بان نمی توانند وجود داشته باشد.

ب — مصرع، بدون کلمه نمی تواند وجود داشته باشد.

ج — مصرع، بدون فرم مصرع نمی تواند وجود داشته باشد.

وبازنتیجه می گیریم که:

ب — خود زبان، درزمینه بصورت ز بان باقی مانده است.

ج — هم مصرع و هم زبان، از کلمه ساخته شده اند.

د — اما ازنظر هنری. یک مصرع، مصرع است؛ شعر است، نه تنها کلمه و نه تنها ز بان.

پس شعر از زبان سرچشمه می گیرد و بصورت ترکیبی بدیع از مصرعها، درآن سوی ز بان، بصورت عمودی در برابر ما می ایستد. آیا می توانیم کلمه را، سنگ بحساب بیاوریم؟ آیا رابطه ای خیلی جدی و دقیق بین کلمات مصرع و کلمات زبان از نظر مفهوم وجود دارد یا نه؟ اگر چنین رابطه ای وجود داشته باشد، رابطه ای است بسود محتوا، یا بسود فرم و یا بسود هر دو، و یا بسود هیچکدام؟ مسأله احتیاج به بررسی دقیق تری دارد.

۳

دربخش های قبلی این بحث نتایجی گرفتیم که برای ادامهٔ بحث، لازم است، برخی ازآنها راتکرار کنیم. گفتیم:

الف— کلمات، بدون ز بان نمی توانند وجود داشته باشند.

ب— مصرع، بدون کلمه نمی تواند وجود داشته باشد.

ج— مصرع، بدون فرم مصرع نمی تواند وجود داشته باشد.

وباز گفتیم که:

الف— مقداری از زبان درون مصرع محبوس شده است.
ب— خود زبان، درزمینه بصورت زبان باقی مانده است.
ج— هم مصرع و هم زبان، از کلمه ساخته شده‌اند.
د— اما از نظر هنری، یک مصرع، مصرع است، شعر است، نه تنها کلمه و نه تنها زبان.

و باز گفته‌ایم که شعر از زبان سرچشمه می گیرد و بصورت ترکیبی بدیع از مصرعها، در آن سوی زبان، بصورت عمودی در برابر ما می ایستد.

سئوالهائی که در پایان بخش دوم این رساله مطرح کردیم. اینها بودند: آیا در مقایسهٔ شعر با مجسمه‌سازی، می توانیم کلمه را سنگ بحساب بیآوریم؟ آیا رابطه‌ای خیلی جدی و دقیق بین کلمات زبان از نظر مفهوم وجود دارد یا نه؟ اگر چنین رابطه‌ای وجود داشته باشد، رابطه‌ایست بسود محتوا، یا بسود فرم، و یا بسود هر دو، یا بسود هیچکدام؟

کلمه، سنگ نیست. چرا که سنگ پیش از آنکه وارد اندام مجسمه شود، هیچگونه مفهومی ندارد. هیچگونه مصرفی در راه آفرینش ندارد. سنگ، سنگ است، هم در فرم و هم در محتوا، در حالیکه کلمه بصورت عنصری موجود در زبان، معنی دارد، و هیچ کلمه‌ای در زبان نیست که فقط یک معنی داشته باشد، یک کلمه چندین معنی دارد، از کلمه‌ای مشتق شده یا کلماتی را از خود مشتق کرده است و بر حسب موقعیتی که در زبان پیدا می کند وظائفی از قبیل فاعل و مفعول و صفت و قید و غیره بعهده می گیرد، یعنی کلمه بطور کلی ریشه دارد، معنی دارد، و وظیفه‌ای دارد. در حالیکه ریشهٔ سنگ، سنگ است، معنایش، سنگ است، وظیفه‌اش هم سنگ بودن است. سنگ، از سنگ تجاوز نمی کند، ولی کلمه از خود تجاوز می کند، معنی یا معنی‌هائی را می رساند. کلمه، در زبان حامل پیامی است و این پیام، معنی و یا معنی های کلمه است. در فرق بین کلمات زبان و صداهای موسیقی نیز، وضع همین است. صدا به تنهائی فقط صداست، ترکیب صداها، القاء کنندهٔ احساس است، احساسی که قابل تعبیر به احساس های دیگر است و احساسهای دیگری که در ذهن چندین سایه - احساس **ایجاد** می کنند، یعنی قدرت القاء موسیقی، بعلت بی‌معنی بودن صداها بصورت جدا از هم، و عاطفی شدن کامل صداها پس از ترکیب، پایان ناپذیر و متنوع است. درعین حال نمی توان تأثیرپذیری از موسیقی را به یک احساس یا به دو احساس محدود کرد. در موسیقی برای احساس، نمی توان تثبیت معنی کرد. موسیقی نامحدود است، بدلیل اینکه معنی ندارد، ذهن را فقط با فرم، فرم هائی که آفرینندهٔ احساس های متناقص هستند، سرشار می کند و بهمین دلیل برای درک موسیقی، باید از معنی جدا شد (و حتی این را بصورت تبصره در اینجا بگو یم که علت مقاومت شدید ذهن ایرانی در برابر موسیقی کلاسیک غرب این است که ذهن ایرانی در موسیقی بدنبال معنی است، از نوع معنائی که شعر فارسی به موسیقی ایرانی، در آوازهای ایرانی می دهد و در نتیجه، موسیقی را بسود شعر مختل می کند و شعر را بسود موسیقی. ذهن ایرانی، بعلت اعتیاد کاملش به موسیقی ایرانی،

از موسیقی کلاسیک غرب هم، طلب معنی یا معنی های معین می کند و این غیر ممکن است) و باید پرداخت به احساسهائی که ترکیب صداها ایجاد می کند.

پس صدا، معنی ندارد، سنگ، معنی ندارد و همچنین در نقاشی یک خط تنها معنی ندارد، ولی یک کلمه، نه فقط یک معنی، بلکه حتی چندین معنی دارد. آیا موقعی که این کلمات وارد شعر می شوند، تمام معنی های خود را وارد شعر می کنند یا نه؟ و اگر تمام معنی های خود را وارد شعر نمی کنند، پس بر معنی های آنها چه اتفاقی می افتد، و اگر این معنی ها عوض می شوند، ماهیت این تبدیل معنی چیست؟

باید این را روشن کنم که بعلت معنی دار بودن تک تک کلمات و البته بعلت چندین معنی داشتن هر کلمه، هیچ ترکیبی ولو تصادفی، ولو ناگهانی و آنی، ولو مسخره و مضحک، در زبان نمی توان پیدا کرد که بکلی عاری از معنی باشد. بدلیل اینکه کلمه، بهر طریق، با یک، دو، یا چند معنایش، مقاومت بخرج می دهد و خود را بصورت چیزی معنی دار، برخ می کشد، مخصوصاً موقعی که در کنار کلمات دیگر قرار می گیرد، منطق خاصی بوجود می آورد و در این منطق خاص، یک یا دو یا حتی چند مفهوم کلمه، بکار گرفته می شود. حالا در برابر من پنج کلمه دیده می شود که بظاهر کوچکترین ارتباطی با یکدیگر، از نظر معنی، ندارند، ولی هر ترکیبی از این پنج کلمه، نوعی معنی را، گرچه بشکلی مسخره، بذهن می رساند. این پنج کلمه، عبارتند از: هیجان، بستنی، آسمان، باریدن، از، من پنج ترکیب ازاین پنج کلمه می سازم و خواهید دید که این ترکیبات بکلی عاری از مفهوم نمی توانند باشند:

۱—باریدن هیجان از آسمان بستنی
۲—باریدن بستنی از هیجان آسمان
۳—باریدن آسمان از هیجان بستنی
۴—آسمان باریدن از هیجان بستنی
۵—از بستنی هیجان آسمان، باریدن

می دانم که خواهید گفت ترکیباتی از نوع این پنج ترکیب، کوچکترین مفهومی ندارند. در حالیکه سعهٔ صدر داشته باشید و اینها را گاهی بطور دقیق و گاهی بطور استعاری معنی بکنید، خواهید دید که هیجان از آسمانی که برنگ بستنی باشد، می تواند ببارد (۱)؛ بستنی از هیجانی که ممکن است آسمان درما ایجاد کرده باشد می تواند ببارد (مثلاً ما احساس کنیم که از هیجان آسمان، بستنی را روی میز ما می گذارند و یا بستنی- بارانمان می کنند (۲)؛ و یا ممکن است احساس کنیم که از هیجانی که بستنی درما ایجاد کرده، آسمان شروع ببارنیدن می کند (۳)؛ و یا احساس کنیم که از هیجان بستنی، در ذهن ما آسمان، فقط تبدیل به آسمانی می شود که کاری جز باریدن ندارد (۴)؛ و یا بستنی را بصورت عامل هیجان در نظر بگیریم و احساس کنیم که از داشتن، دیدن یا خوردن این نوع

بستنی هیجان، حتی آسمان تبدیل به آسمان باریدن می شود(۵).

خواهید گفت که این معانی، بکلی مزخرف است، من خود در مزخرف بودن این معانی تردیدی ندارم، ولی می گو یم، معنی مزخرف هم، بالاخره نوعی معنی است، منتها معنایی است که بدرد نمی خورد و غرض من هم از دادن این معانی مزخرف ثابت کردن این نکته نیست که معانی مزخرف ، مزخرف هستند، بلکه روشن کردن این نکته است که از ترکیب کلمات زبان، به ترکیب های خاصی از معنا می رسیم، حتی اگر این ترکیبات معنا مزخرف هم باشند، و این را هم باید بدانید که تمام زندگی ما، سراسر سرشار از معنی نیست، تا ترکیبات ذهنی ما هم سرشار از معنی باشند و، درنتیجه، ترکیبات زبانی ما هم سراسر سرشار از معانی عالی و آسمانی باشند.

زندگی ما گاهی آنقدر عاری از معنی جلوه می کند، بو یژه در موقعیت هائی که ما زندگی می کنیم، آنقدر به حمق و بی معنائی آلوده است که گاهی نمی توان جز از طریق ترکیبات مضحک و مزخرف، پوچی عمیق آنرا نشان داد، حتی از این دیدگاه نمی توان، بطریقی منکر اجتماعی بودن تئاتر پوچ بود، چرا که مزخرف بودن معنا، که از ترکیب تصادفی کلمات ایجاد شده است، نشان دهندهٔ مزخرف بودن محیطی است که برای ما بوجود آورده اند و یا ما برای خود بوجود آورده ایم.

پس کلمه، بی معنی نمی تواند باشد، هر کلمه چندین معنی دقیق یا استعاری می تواند داشته باشد. هیچ ترکیبی از کلمات در زبان نمی توان پیدا کرد که بکلی عاری از معنی باشد. می توان بهر ترکیبی از کلمات زبان، نوعی معنی نسبت داد. مزخرف بودن یک معنی، دلیل بی معنی بودن یک ترکیب خاص زبانی نمی تواند باشد، وشاید سرحیات وتحرک زبان در این نکته نهفته باشد که برای زبان، بی معنی بودن غیر ممکن است، ولی آیا موقعی که شعر، بزرگترین جلوه گاه فرهنگ بشری مطرح است، می توانیم بر روی تصادفی بودن ترکیبات، مزخرف بودن معانی و مضحک بودن ترکیبات زبانی تکیه کنیم. شاید جواب این سؤال منفی باشد، ولی احتیاج به استدلال دقیق دارد.

۴

ترکیبی تصادفی که از آن معنائی مزخرف استنباط شود، شعر نمی تواند باشد، مگر اینکه شعور انسان در آن ترکیب تصادفی با معنائی مزخرف، باری از تعمد بودیعه نهاده باشد و آنرا بصورتی تمثیلی یا استعاری، نشان دهندهٔ یک موقعیت خاص عاطفی، روانی و یا اجتماعی قرار داده باشد، و بهمین دلیل است که نیروی شعری در مقولات دادائیست ها بسیار کم است، ولی در سور رئالیسم- مکتبی که بر روی ویرانه های دادائیسم بنیان گذاشته شد - کلمات از نیروی شعری سرشار است، چرا که در دادائیسم فقط تصادف بود، ولی در سور رئالیسم تصادف باضافهٔ شعور و باضافهٔ تعمد است که بدان تصادف جهت و معنای لازم شعری را می دهد. بهمین دلیل تمامی آن ترکیباتی که در

بخش سوم این مقوله از تلفیق پنج کلمه ساخته شد، عاری از ارزش هستند، ولی این مصرع بسیار سور-رئالیستی از مولوی: «داد جاروئی به دستم آن نگار» می تواند دهها معنی با ارزش داشته باشد. شعری که عاری از معنا باشد و شعری که معنای مزخرفش از تعمد و شعور انسانی برخوردار نباشد و بطور سمبولیک نشان دهندهٔ موقعیت خاصی از انسان نباشد، بی ارزش است. این امر در مورد صورت و قالب کلام نیز صادق است. گاهی دیده‌ایم که به شاعری ایراد گرفته‌اند که در منظومه‌ای یا شعر کوتاهی، چند کلمه از شعرش بطرف نثر گرائیده، در حالیکه بقیهٔ کلمات آن منظومه یا شعر کوتاه از خوش تراشی و زیبائی کامل برخوردار هستند. این ایراد، موقعی درست است که موقعیت نشان داده شده، بوسیلهٔ آن کلمات منثور موقعیتی غیرمنثور باشد. اگر موقعیت منثور باشد— و شعر نمی تواند عاری از موقعیتهای منثور باشد— باید بوسیلهٔ کلمات منثور نشان داده شود. خاصیت دراماتیک شعر، بو یژه شعرهای بلند جدید، در این است که هر موقعیتی، به زبان خاص آن موقعیت ارائه داده می شود، موقعیت خوش‌تراش با کلمات خوش‌تراش، و موقعیت نابهنجار، با کلمات نابهنجار؛ و هیچ شعر بلندی نمی تواند فاقد این خصیصهٔ دراماتیک باشد.

ولی هیچ شعر خوب و عالی نمیتوان پیدا کرد که تصادفی بنظر نیاید، ناگهانی و شگفت انگیز ننماید. شعر خوب، شعری است که در آن ترکیب ها طوری تصادفی بنظرآیند که انگار تعمد درآنها بکار نرفته، در حالیکه همه در پس ضمیرمان موقع خواندن شعر این نکته را درک می کنیم که در ترکیبات تعمد نیز بکار رفته است. موقعی شعر اعجاب انگیز است که ترکیباتش تصادفی و ناگهانی بنظر آیند و آن عنصر تعمد، با وجود موجودیتش، خود را از نظر پنهان کرده باشد. شعر خوب، مثل بدری است ملتهب که اغلب به تصادف بنظر میآید، طوری که انگار ناگهان زیبائی اش را برخ ما کشیده است، و موقعی که آنرا نمی بینیم، انگار با تمام سنگینی و صلابتش- چرا که در تعمد، مقداری صلابت هست- در پس ضمیرمان از گردنمان آویخته است. شعر خوب، مثل همان بدر ملتهب، راه فراری برای ما باقی نمی گذارد. ما را از رو برو، و پشت سر، تسخیر میکند و از برابر دریچهٔ چشمان برونی و حدقهٔ چشمان درونی. مثل پرده‌ای سحرآمیز، می آویزد. خیرگی و حیرت و اعجاب ما زائیدهٔ این خصیصهٔ ناب شاعرانه است.

برای اینکه روشن شود تا چه حد، تصادف، در ذات کلام شاعرانه وجوددارد، مفاهیم مختلف چند کلمه را از لغت نامهٔ نسبتاً بزرگی چون فرهنگ نفیسی در اینجا عیناً نقل میکنیم: برخی ازین کلمات، در ذات خود شاعرانه بنظر می آیند و برخی دیگر عاری از بار عاطفی شاعرانه هستند، ولی من از خواننده می خواهم که نخست بمعنای این کلمات توجه کند، و یقین داشته باشد که این کلمات از میان هزاران کلمهٔ دیگر و از یک فرهنگ چند هزار صفحه‌ای پنج جلدی استخراج شده‌اند و بهمین دلیل بر این انتخاب، تصادف کامل حاکم است.

اگر چه — کلمه شرط و علاقه و ارتباط عینی و هر چه نیز میباشد.

در — کلمهٔ ارتباط عینی درون و میان و درمیان و فی مابین. و بر و بالا و علی و فرا و فوق. و از و من و برای و به و بهر و از برای. و نزد و عند و نزدیک و سوی و تا و بقدر. و پیش و رو و بروی، خلاف و ضد. و با و مع، و زیر و تحت و بدرازی و طولاً. و پس و بعد. و آن‌قدر، و بیرون و خارج.

طلب — مأخوذ از تازی، درخواست و استدعا و التماس و خواهش و عرض و دعوت. و سؤال و پرسش. و عمل و آرزو و جستجو و تفحص. و استفسار. و تلاش. و تفتیش و مزد و وظیفه و مواجب و شهریه و یومیه و سالیانه. و وام و دین و آنچه ادایش بر شخص لازم باشد. و مدیونی.

هم — نیز و یک روش و یک طور و یک جا و برابر و مساوی و باردیگر و یکدیگر و همه و تمام و یا همراه و از یک جا.

عنان — دوال لگام که بدان اسب و دیگر ستور را بازدارند. ج: اعنة و عنن. و رگ پشت و آنچه از آسمان بنظر در آید. و پیرامون سرای و پیش آمدگی و معارضه. جماخ و دوال لگام که سوار بدست گیرد.

همعنان — سوار شونده در پهلوی دیگری، دو یار و رفیق و برابر و همراه و دوست و همسر.

باد — هوا و هوای متحرک و جنبان و نسیم. و آماس و نفخ. و نفس و دم و سخن و لفظ. آه و نال. و ستایش. و تند و تیز. و راست. و معدوم و ناپدید. و می و باده.

شمال — مأخوذ از تازی- آن جهتی که شخص رو بمشرق بایستد در دست چپ وی واقع شود و این جهت را خور تاب نیز گویند. و بادی که از این طرف میوزد.

باد شمال — یا نسیم شمال. یا دو نسیمی که از جانب شمال میوزد.

به — کلمهٔ رابط که مانند حرف به تنهائی استعمال نمیشود و همیشه بر سر کلمات دیگر از قبیل اسم و فعل و غیره درمی‌آید و در این صورت غالباً هاء را حذف کرده و متصل به کلمات می‌نویسند مانند شما یا بشما - کلمهٔ قسم و سوگند... به رابطه هرگز به تنهائی استعمال نمی شود و همیشه نیز سر اسم درمی آید مانند بخدا و پیغمبر یعنی سوگند بخدا و سوگند به پیغمبر.

گرد —گردیدن. دوران و دور و چرخ. و کرهٔ فلکی و گردون. و بخت و طالع. و آفتاب و خاک و خاک برانگیخته و غبار. و نفع و سود و منفعت و فایده. و عکس و انعکاس. و برق و درخشش. و شعف و شادی. و غم و اندوه و غمگینی. و قسمی از ابریشم و بوی خوش.

(و فرهنگ دیگری می‌نویسد: گرد چیزی یا کسی رسیدن (بفتح) دست رسی بآن پیدا کردن).

سرو — درختی همیشه سبز و سقزی از طایفهٔ مخروطی. و نام پادشاه یمن. و سرو آزاد. قسمتی از درخت سرو که راست و صاف باشد. و سرو آهو، شاخ آهو. و سرو بلند: درخت سرو دراز. و سرو چمان: درخت رعنا و جمیل و حسین. و سرو خرامان معشوق خوش قد و قامت. و سرو سهی: درخت سرو دوشاخه که شاخه های آن راست باشد. و لحن یازدهم از سی لحن باربد. و سرو سیاه و: درخت

تاژ که بتازی صنوبر - الصفا و بفرانسه ژانیور نامند. و سرو کاشغر: قد و قامت معشوق و سرو ناز: سرو نورسته و درخت سروی که شاخه‌های آن به هرطرف مایل باشد. برخلاف سرو آزاد، و زن خوشگل خوش قد و قامت و معشوقه. و نام نوائی از موسیقی.

خرامان — روندهٔ با ناز و تکبر و تبختر. از خرامیدن: راه رفتن بناز و تکلف و زیبائی. و خوش رفتن و سپر کردن و بطور تفرج و گردش نمودن.

قامت — مأخوذ از تازی. شکل و هیئت و هلبه و هلیه. و اندام. وقد. و ترکیب و اندازه‌ای که مساوی شش قدم باشد، و بلند قامت: بلند بالا. و میان قامت: میان بالا، و نیز قامت: اقامهٔ نماز و رکعت نماز.

رسیدن — آمدن و درآمدن و واقع شدن. و یافتن. و کامل شدن. و تمام شدن و نضج یافتن و پخته شدن طعام و میوه و جز آن. و مالیدن و سودن. و جماع کردن با زن. و دریافت شدن پول و مواجب و جز آن. و اندر رسیدن. پنداشتن. و تصور کردن. و فکر کردن. و بر رسیدن و بهم رسیدن: بدست آمدن. و ملاقات کردن. و در رسیدن. و یافتن.

برای این سیزده چهارده کلمه، بیش از صد و سی چهل معنای مختلف داده شده و شاید اگر معانی این کلمات را از لغت‌نامهٔ دهخدا نقل میکردیم، می‌توانستیم بیش از پانصد مفهوم درج بکنیم، و تازه هرگز یک لغت‌نامه برای درج معانی تمام کلمات، هرقدر هم که وسیع و بزرگ باشد، کافی نیست، بدلیل اینکه کلمه به تنهائی چند مفهوم دارد، ولی در کنار کلمات دیگر و به مقتضای مفاهیم، صداها، وزنها، احساسها، رنگ‌ها و بوهای کلمات دیگر، مفاهیم دیگر پیدا می کند. فقط می‌توان معروفترین این قبیل مفاهیم را در لغت‌نامه‌ها یافت. برای درک تمام مفاهیم کلمات یک زبان، باید کل آن زبان را برروی کاغذ نقل کرد. و این خود امری است محال. پس باید در زبان غرق شد و به مفاهیم و رنگ‌ها و صداها و بوها و حرکت و سایه‌های واژه‌ها و مفاهیم آنها آغشته شد. تصادف کامل بر انتخاب این کلمات حاکم است. تعمداً آن بدر ملتهب را برای یکی دو پاراگراف بعدی نگهداشته‌ام تا خواننده ببیند که در پشت سر تصادف، چه چیز بدیع و زیبائی نهفته است.

۵

می‌توانیم سیزده یا چهارده کلمه‌ای را که در بحث پیش درج کردیم، بدلخواه خود، بدهها شکل مختلف کنارهم بگذاریم و معانی مختلف از آنها استخراج کنیم. ممکن است گاهی سرو، گاهی قامت، گاهی طلب، گاهی بادِ شمال و گاهی خرامان را مرکز تأمل و تفکر خود قرار دهیم و به نسبت این تمرکز تفکر جمله بسازیم. جمله‌سازی بستگی خواهد داشت به منطق تفکری که ما را راهنمائی می کند. هر ترکیب جدیدی از آن سیزده چهارده کلمه، منطق جدیدی از تفکر را عرضه خواهد کرد.

این نکته را هم باید بدانیم که چون هریک از این کلمات معناهای خاصی در زبان دارد، ما نمی توانیم از آنها جدا از قرائن و زمینه های جملات دیگر استفاده بکنیم. یعنی کلمه، معنای خاص خودرا به نسبت زمینه ای خاص در زبان دراختیار ما می گذارد. شکی نیست که این معنای خاص، بستگی کامل به معناهای لغوی کلمهٔ مندرج در ذهن، یا در لغت‌نامه دارد، ولی ما نمی توانیم از «قامت» جدا، «عنان» جدا و «طلب» جدا استخراج معناهائی بکنیم که واقعاً بدردمان بخورند. یعنی اگر کسی لب از لب بگشاید و فقط بگوید: «طلب» ما نمی فهمیم چه می خواهد بگوید و اگر همین کلمه را مدام تکرار کند، دچار سرگیجه می شویم و از او می خواهیم توضیح بیشتری بدهد و آنوقت او ممکن است بگوید: «من از شما صد تومان طلب دارم». و یا «از خداوند طلب مغفرت کن». یا: «من دائماً درطلب حقیقت هستم». یعنی مرام و مفهوم یک کلمه بستگی به زمینه ای دارد که آن کلمه موقتاً بدان تعلق پیدا کرده است. بیک معنی، کلمهٔ «طلب» آنقدر مفاهیم مختلف دارد، به نسبت زمینه های مختلف، که درواقع به تنهائی اگر بکار برده شود، مجرد است، آنقدر بی عینیت است که درواقع مفهومی ندارد. و شاید بهمین دلیل باشد که هرگز نمی توان از طریق کتاب لغت زبان یاد گرفت، کتاب لغت مفاهیم را بصورت مجرد، کور، بی پایان و سرگیجه آور در اختیار ما می گذارد و اگر لغت نامهٔ دهخدا، به این حجم و قطر پیش بینی شده، برای فرار از مفاهیم مجرد و کور و سرگیجه آور بوده است. و تازه حتی لغت نامهٔ دهخدا هم نمی تواند تمام مفاهیم کلمات را در بر بگیرد، و همانطور که در بحث پیش گفتیم برای درک تمام مفاهیم کلمات یک زبان، باید کل آن زبان را برروی کاغذ نقل کرد و البته گفتیم که این امریست محال، و فقط می توان ذهن را از آنها آغشته کرد. و می رسیم به آن بدر ملتهب که در مقولهٔ پیش وعده کرده بودم و این بدر ملتهب نه از آنِ من بلکه از آنِ حافظ است که میگوید:

اگرچه درطلبت همعنان باد شمالم　　به گرد سرو خرامان قامتت نرسیدم

می‌بینیم که همهٔ آن سیزده چهارده کلمه، باضافهٔ یکی دو ضمیر و فعل کوتاه شده، در این شعر جمع هستند، یعنی حافظ از میان مثلاً چهل هزار کلمه و نیم میلیون مفهوم، این کلمات **را با بعضی** مفاهیم خاص انتخاب کرده کنارهم گذاشته است. جدا نوشتن این کلمات، آنها را تصادفی جلوه گر می کرد، ولی بشکلی که حافظ آنها را کنارهم گذاشته، بر آنها شعور و تعمد، شعور و تعمدی که آنها را بسوی نوعی قالب زیبای تصادفی می رانند - حاکم کرده است. آن سی چهل هزار کلمه، کل کوه زبان را تشکیل می دهند، این سیزده چهارده کلمه، مادهٔ اولیه شعر حافظ را، ولی شعر حافظ، نه فقط آن سیزده چهارده کلمه، بلکه کلاً یک شعر است، و موقعیکه از این دو مصرع بهم پیوسته حرف میزنیم، با درنظر گرفتن کل زبان فارسی، و کل زبان شعر، و کل زبان شعر حافظ بمعناهای خاصی میرسیم که هم متکی بر بعضی از مفاهیم آن سیزده چهارده کلمه هستند و هم از آنها فرسنگها گریزانند، طوری که احساس می کنیم، هم جزء به جزء و هم یکجا، مفاهیم مجازی دارند و استعاره و تشبیه و تمثیل **قرار**

گرفته اند.

همیشه نگرانی در این است که عده‌ای گمان کنند که کلمات شعر پس از آنکه داخل مصرع قرار گرفتند از زبان برای همیشه جدائی گرفته اند و مفاهیم و معانی آنها دیگر کوچکترین ارتباطی بمفاهیم رایج آنها در زبان ندارد. این درصورتی است که ما موسیقی را با شعر اشتباه کنیم. چرا که موقع شنیدن یک قطعه موسیقی ممکن است یکی بگوید که من احساس غربت زدگی می کنم و آن دیگری بگوید که من احساس اندوه می کنم و سومی بگوید من یاد باران می افتم و چهارمی بگوید که انگار اسبها دارند شیهه میکشند ولی موقعی که ما داخل این دو مصرع بهم پیوستهٔ شعر حافظ میگوییم «طلب» میگوییم منظورمان نوعی طلب است و هرگز امکان ندارد بسراغ شیههٔ اسب برویم، و اگر بخواهیم بسراغ شیهه اسب برویم، باید کلماتی پیدا کنیم که تا حدودی دقیقاً بطورتمثیلی و استعاری و تشبیهی شیههٔ اسب را نشان بدهند. درغیر اینصورت از شیههٔ اسب خبری نخواهد بود. غرضم این است که مفاهیم کلمات یک شعر، مثل شبح یا اشباحی در کنار مفاهیم شعری آن شعر ایستاده اند و هرگز جدائی کامل از آنها امکان پذیر نیست.

یک قطعه موسیقی از تمام صداهای شنیده شده، یا قابل شنیدن درآینده جدا شده است. یعنی می توان در مورد موسیقی، همیشه اینطور استدلال کرد که یک قطعه موسیقی، دیگر ارتباطی بصداهای خارج از خودش ندارد. یک قطعه موسیقی درخود کامل است. درحالیکه شعر این طورنیست. شعر همیشه بوسیلهٔ مفاهیم زبانی کلماتش بطرف کل زبان رجعت می کند و یا درحال رجعت است. «طلب» بسوی معناهای مختلف «طلب» در زبان، «باد شمال»، بسوی معناهای مختلف «باد شمال» و «سرو» و «خرامان» و «قامت»، همیشه بسوی مفاهیم مختلف خود رجعت می کنند. شعر را بکلی نمی توان از کل زبان جدا کرد. کل زبان، مثل هیولائی، پشت سر شعر ایستاده است و شعر، همیشه بعضی ازمفاهیم خود را دراختیار کل زبان قرارمی دهد و بهمین دلیل، موسیقی خوب، همیشه ناب است و شعر خوب، هیچ وقت ناب نیست. اصولاً شعر ناب، وجود ندارد. باین دلیل هرگز امکان ندارد که کلمات شعر را برای همیشه و بطور کامل ازمفاهیمی که آنها درکل زبان دارند، جدابکنیم. می توانیم بگوئیم فرم ناب وجود دارد، ولی هرگز نمی توان ادعا کرد که شعر نابی هم وجود دارد. شعر حافظ فرم ناب دارد، ولی شعر ناب نیست، بدلیل اینکه کلمات ازمفاهیم خود درزبان برای همیشه و بطور کامل منتزع نشده اند. شعر با فرم ناب، به موسیقی می گراید ولی به موسیقی نمی رسد؛ محال است که به موسیقی برسد، بدلیل اینکه کلمات، بصورت نشانه های معنی در کل زبان، بصورت کلمه باقی میمانند، گرچه پس ازورود به شعربصورت نشانه های استعاری معانی دیگرنیزدرمی آیند.

جدائی ازمعنا درشعرممکن نیست وبهمین دلیل شعرناب، شعری که درآن فقط فرم اهمیت داشته باشد، شعر ناب نیست، بلکه فرم ناب است که بدنبال تلقی شاعر ازتکنیک که تکنیک ناب است، بوجود آمده است، ولی به مشکل‌ترین شعرها نیز همیشه می توان نوعی معنی نسبت داد. شعری

که ناب باشد، باید بی معنی هم باشد و کلمه هرگز تمام معناهای خود را از دست نمی دهد و هرگز مجموعه ای از کلمات نمی توان پیدا کرد که از آن بکلی سلب معنی شده باشد.

گرچه در گذشته، در فصل «لحن» کتاب قصه‌نویسی [فصل «لحن در این کتاب گنجانده شده است] و در سخنرانی پیرامون شعر نیما، که تحت عنوان «نیما و ماهیت شعر» در نگین چاپ شد، بحد کافی در بارهٔ فرق بین شعر و نثر توضیحاتی داده‌ام، ولی در اینجا می خواهم بیک فرق اساسی دیگری نیز اشاره کنم و آن فرق بین معنی منثور و معنی شعری یک کلمه است. نثر، بر اساس ارائهٔ معنای کلمه یا کلمات ساخته می شود. موقعی که کسی می گوید: طلب مغفرت کن، مقصودش مجموع معانی دقیق «طلب مغفرت کن» است، هیچ مرام دیگری در این گفته وجود ندارد. غرض نثر، ارائهٔ معنای مجموعه ای از کلمات، و یا ارائه معنای یکی از کلمات بر اساس زمینهٔ آن مجموعه کلمات است. ولی شعر اینطور نیست، «بلک مور»، منتقد بزرگ آمریکائی، می گوید: «شعر معنای معناست»، این گفته درست است ولی کامل نیست، باید می گفت: شعر معناهای معنا و حتی معناهای معناهاست. نثر معنای کلمات را، در محدوده‌ای بسیار تنگ، در بر می گیرد، یعنی در یک کلمه، با در نظر گرفتن قرائن و زمینهٔ زبان و جمله، فقط یک معنی می طلبد. در نثر معناها محدود بیک معنا هستند و بهمین دلیل نثر، هدف بسیار دقیق و منطقی دارد و اگر حتی در بافت آن، استعاره و تشبیهی هم بکار رفته باشد استعاره، فقط یک بار برای شیئی یا حالتی جانشین قرار می گیرد و تشبیه، فقط یک قیاس را پیش می کشد، یعنی معنا در یک مجاز یا در یک قیاس تثبیت می شود. چنین تثبیتی، از نظر معنا برای شعر وجود ندارد. یکی مرتبتی بلند دارد و آن دیگری منتهای کوشش خودرا بکار می برد تا به آن مرتبت دسترسی پیدا می کند، و نمی تواند و زیرلب این دومصرع پیوستهٔ حافظ را می خواند که: اگرچه در طلبت همعنان باد شمالم- به گرد سرو خرامان قامتت نرسیدم. بچه ای پنج ساله با پدر سی ساله اش مسابقه پیاده روی می دهد. بچه با تمام نیرو یش می دود، پدر فقط قدمش را تندتر می کند. بچه بپدرش نمی رسد. وصف حال بچه این دو مصرع پیوستهٔ حافظ است که: اگر چه در طلبت همعنان باد شمالم- به گرد سروخرامان قامتت نرسیدم. مردی عاشق زنی می شود، اشتیاقش چهار نعل بسوی زن می تازد. زن براه خود ادامه می دهد، بی اعتنا، ناز کنان و عشوه گرانه. عاشق بدبخت نیز همان دو مصرع پیوستهٔ حافظ را زیرلب زمزمه می کند. عارفی شیفتهٔ وصل، شب و روز، با خلوص بدنبال معبود می شتابد. معبود با ابدیت خود ایستاده است، یا چون سرو می خرامد و این سو و آن سو تکان می خورد. عارف که هم شیفتهٔ عظمت معبود است و هم بدنبال وصل او، دو مصرع پیوستهٔ حافظ را زیرلب می خواند. شاگردی می کوشد به قدرت و درایتی دست یابد که گمان می کند از آن معلمش است. گمان می کند قدرت و درایت معلم دست نیافتنی است. شعر حافظ بذهنش می رسد. مردی می خواهد از ثروتمندی، صله ای بگیرد. مرد ثروتمند، بی اعتنا براه خود ادامه می دهد و حتی ته ماندهٔ جیب هایش را هم حاضر نمی شود به مرد فقیر بپردازد. شعر حافظ وصف

حال مرد فقیر می‌شود. تمام مفاهیم مربوط به دو یدن‌ها و نرسیدن‌ها، بوسیله این دو مصرع پیوستهٔ حافظ قابل بیان است. هم مفاهیم هجو و طنز و هم مفاهیم جدی و بلند؛ هم مفاهیم طبیعی و فیزیکی و هم مفاهیم ما بعدالطبیعی و متافیزیکی؛ هم مفاهیم فردی و خصوصی و هم مفاهیم اجتماعی و عمومی. هر یک از این مفاهیم، باید با کلمات دقیقی گفته می‌شد تا خواننده و یا شنونده آنها را می‌فهمید. چنین اتفاقی نیفتاده. معنای آن کلمات دقیق، از هریک از مجموعهٔ کلمات منثور گرفته شده، در کنار معناهای دیگری که از مجموعهٔ کلمات دقیق دیگر، ممکن بود استخراج شوند، یکجا جمع گردیده، کوتاه، فشرده، استعاری و تمثیلی و مجازی شده، در قالب آن دو مصرع پیوسته ریخته شده است. پس در شعر، هر معنا، چندین معنای دیگر نیز دارد. چند معنا از خود کلمات استنتاج میشود و بقیهٔ معناها، در واقع معناهای مختلف آن مفاهیم استخراج شده از کلمات هستند. پس شعر نه فقط معنای معنا، بلکه معناهای معناهاست و بهمین دلیل شعر خوب، قابل ترجمه نیست، چرا که هر مترجمی از ظن خود یار معنای شعر خواهد بود و سرنوشت معناهای دیگر شعر بلا تکلیف خواهد ماند. درست است که هر کسی در هر عصر و دورهٔ خاصی، از یک شعر معنای خاصی استنباط می کند و مترجم حق دارد که استنباط خاص خود را به زبانی دیگر درآورد، ولی بعد از آنکه شعر به زبانی دیگر درآمد، آیا دیگران در آن زبان دوم شعر، خواهند توانست معناهای شعر را در زبان اول شعر، استخراج کنند! مسلماً نه! چرا؟ بدلیل اینکه برای ترجمهٔ یک شعر خوب که سرنوشتش به سرنوشت زبان بستگی داشته باشد و در عین حال در تعیین سرنوشت زبان دخالتی معنوی بکند، لازم است که کل یک زبان به زبان دیگر ترجمه شود، و این غیر ممکن است، چرا که هر زبانی حصائص منطقه ای، بومی، روانشناسی قومی، خصائص طبقاتی و ویژگیهائی مربوط به تاریخ و اجتماع و فرهنگ دارد که دقیقاً قابل ترجمه بزبان دیگر نمی توانند باشند. بهمین دلیل ترجمهٔ شعر حافظ، دیوان شمس مولوی، قسمت اعظم شعرهای سعدی و صائب با شکست رو بروشده، یا رو بروخواهد شد. این اتفاق در مورد خیام نیفتاده، بدلیل اینکه رباعیات خیام، هریک اغلب فقط یک معنا دارد. در حالیکه شعر حافظ و دیوان شمس مولوی. شعر «چندین معنی دار» است و ما برای گسترش بحث، در مقولهٔ بعدی، دستَ بدامن «دانته» خواهیم شد تا هم نظر او را دربارهٔ چندین معنی دار بودن شعر بدانیم وهم به سلسلهٔ مراتب حرکت از یک معنا به معناهای دیگر وقوف پیدا کنیم

۶

در نامه ای که دانته پیرامون «کمدی الهی»، و بعنوان مقدمه ای بر «فردوس» خطاب به «کان گراند دلا سکارلا» پیرامون «چندین معنی دار» بودن شعر نوشته است می گوید: «معنای نخستین «لفظی» است، اما معنای دوم تمثیلی و یا عارفانه است. برای بهتر نشان

دادن این شیوهٔ رفتار می توان از شعر زیر استفاده کرد: «وقتی که بنی اسرائیل از مصر خروج کرد و خاندان یعقوب از میان مردمی با زبان بیگانه، یهودا وسیله تصفیهٔ روحی او شد و اسرائیل، قدرت تحت اختیار او.» اگر ما فقط لفظ را به محک بزنیم، عزیمت بنی اسرائیل از مصر در زمان موسی در برابر ما مجسم خواهد شد. اگر بمعنای تمثیل بپردازیم نجات ما که بوسیلهٔ مسیح حاصل شد، در نظر آورده خواهد شد، اگر بمعنای اخلاقی بپردازیم تغییر و تبدیل روح ما از حالت اندوه و بدبختی ناشی از گناه، به حالت صفا و پاکی مجسم خواهد شد. اگر بمعنای روحانی بپردازیم عزیمت روح مقدس از بردگی این فساد خاکی بسوی آزادی شکوه جاودانی تجسم خواهد یافت، و گرچه همهٔ این مفاهیم عارفانه وجه تسمیه های خاص خود را دارند ولی بطور کلی میتوان آنها را مجازی یا تمثیلی نامید؛ بدلیل این که آنها با معنای تحت الفظی و تاریخی فرق می کنند.»

این گفته، بطور کامل در مورد شعر حافظ صادق است. پایگاه اول برای معنی کردن یک شعر استفاده از محتوای تحت اللفظی است. اغلب نتیجهٔ این معنای تحت اللفظی معنائی منثور است. این معنای زبانی شعر است، معنای شعری شعر، در آن سوی این زبان قرار گرفته است، ولی این معنای شعری، بدون دقت در معنای زبانی بدست نخواهد آمد. همین مسأله، یعنی وجود یک معنای تاریخی، جغرافیائی، مکانی و تحت اللفظی، در شعر، آن را بکل زبان مربوط میکند، وجود معناهای تمثیلی، استعاری و مجازی، کلمات شعر را از کل زبان دور می کند و آنها را متعلق بفضای خاصی میکند که در آن کلمات همیشه بدور خود می چرخند و معنائی سایه دار و رنگین میسازند، و آن فضا، فضای خاص شعر است.

این نکته را بعنوان تبصره یادآوری کنم که مدارس ما و دانشگاهها، در تدریس ادبیات فارسی اغلب بر روی معنای تحت اللفظی شعر تاکید می کنند و بهمین دلیل، شعر را موقعی به بحث می گذارند که از حالت شعری خارج شده، وارد قلمرو نثر گردیده است. درحالیکه تدریس شعر، باید متکی بر موشکافی دقیق استعاره ها و ترکیبات مستعار، پس از حل معضلات لغوی باشد، در غیر اینصورت ما هرگز قادر به تربیت ذوق شعرخوانان نخواهیم شد.

درعین حال هنگام بررسی شعر باید به یک نکته توجه کنیم که گاهی فرق های اساسی بین معنای تحت اللفظی و معنای منثور یک شعر وجود دارد. اگر در همان دو مصرع پیوستهٔ حافظ دقت کنیم، مطلب دستگیرمان میشود. حافظ میگوید: «اگرچه درطلبت همعنان باد شمالم- به گرد سرو خرامان قامتت نرسیدم». معنای منثور این دو مصرع عبارتست از اینکه: «گرچه تو آهسته میروی، ولی من هر قدر می دوم، بتو نمی رسم.» معنای تحت اللفظی بیشتر همان معنای حسی، تاریخی و مکانی است: اگرچه من در طلب تو، همعنان باد شمال شده ام (با وجود اینکه سرعتی به سرعت باد شمال پیدا کرده ام) ولی به گردی که از خرامیدن سرو خرامانی چون تو بپا خاسته، نمی رسم. معنای منثور نتیجهٔ معنای تحت اللفظی است. معنای تحت اللفظی، تاحدودی تصویری است، تنها بصورتی

نسبتاً ابتدائی، یعنی بسیار حسی، و اغلب البته، بصری و گاهی سماعی، یعنی ما میتوانیم تا حدودی موجودی را که بسرعت بادشمال حرکت میکند، ولی به گرد سروخرامان قامت موجودی دیگر نمیرسد، روی زمین، بصورت جغرافیائی، و روی کاغذ بصورت تاریخی (یعنی حرکت یک چیز بدنبال یک چیز دیگر در زمان) مجسم کنیم. هر قدر که از معنای بصری تحت اللفظی بسوی منطق حرکت کنیم، بطرف نثر رفته ایم، و برعکس، هرقدر که از معنای بصری تحت اللفظی بسوی تجرید، بسوی بیگانگی، از نشانه هائی چون بادشمال و سرو خرامان و قامت حرکت کنیم بطرف معناهای مجازی و تمثیلی رفته ایم، یعنی کلمه «همعنان» نشانه ای میشود برای حالتی از ذهنیت انسان، و کلمات «سرو خرامان» و «باد شمال» و «قامت» وغیره معناهای دقیق خود را نمیدهند، معناهائی میدهند، در خارج از حوزهٔ محدود معنای تحت اللفظی خود. یک سمبول نشانهٔ چیزی است که خود، آن چیز نیست. باد شمال، نشانهٔ سرعت است، در حالیکه باد شمال، سرعت، نیست، سرو خرامان، نشانهٔ معشوق و معبود و استاد و پیر مغان و غیره است، در حالیکه خود سرو خرامان، در معنای تحت اللفظی، چیزی جز سرو خرامان نیست. ولی باید گفت که ترکیب کلمات بشکل حاضر در این دو مصرع پیوسته و معنای تحت اللفظی این ترکیب تنها ترکیبی است که معناهای منثور و شعری خاصی را در قالب یک اسکلت و یک چارچوبهٔ منظم و منظوم بیکجا گرد می آورد وآنهارا، هم از نظر شکل و هم از نظر محتوا، از تمام ترکیبات دیگر زبان جدا می کند.

حافظ دو نیروی بزرگ تاریخی، یعنی حالت ایستا و حالت پویا را درین دو مصرع پیوسته بیکجا جمع کرده است. حالت ایستا از این نظر که «الف» با سرعت تمام بدنبال «ب» حرکت می کند، «ب» خیلی آهسته حرکت می کند، ولی الف هرگز به «ب» نمی رسد. از آنجا که «الف» هرگز به «ب» نمی رسد، موقعیت این دو، یک موقعیت دائمی است، یعنی درواقع اگر اجازه بدهید که دست بیک تناقض گوئی بزنم، «هرگز» در نظر حافظ، همان «همیشه» است. «هرگز» بعنوان یک عنصر منفی و «همیشه» بعنوان یک عنصر مثبت، تمام زمانها و موقعیتها را دربر می گیرند. بهمین دلیل این گفته که «الف» هرگز به «ب» نمی رسد، باندازهٔ فرمول جاذبهٔ زمین، از ابدیت برخوردار است.

و حالت پویا از این نظر که، «الف» با وجود اینکه هرگز به «ب» نمی رسد، لیکن دائماً بدنبال «ب» در حرکت است. یعنی «الف» با حفظ فاصله با «ب» پیوسته «ب» را دنبال می کند. و «ب» با وجود تحرک خرامانش، همیشه از «الف» جلوتر حرکت می کند. ولی حرکت بر تمام حالات الف و ب حاکم است و بهمین لیل تلفیق درخشانی از ایستائی و پویائی یا سکون و حرکت بر این دو مصرع پیوسته حاکم است و شعر باندازهٔ یک فورمول همه جاگیر فیزیکی، ریاضی و شیمیائی دقیق است. زمین، دائماً بدور خورشید می چرخد، ولی هرگز فاصلهٔ بین زمین و خورشید، از بین نمی رود. میتوان از این شعر حافظ نمایشنامهٔ «استثناء و قاعدهٔ» «برشت» را استخراج کرد و یا

نمایشنامه «چشم براه گودو» را. «دیدی» و «گوگو» هیچ وقت به «گودو» نمی رسند. «دیدی» و «گوگو»، نقطهٔ الف و «گودو» نقطهٔ ب، هستند. بنظر می رسد «گودو» همین سر پیچ فردا کمین کرده است و «دیدی» و «گوگو»، گرچه از هر چند دقیقه بفکر حضور او و آمدن قریب الوقوع او می افتند و گاهی با سرعت تمام بسوی او حرکت می کنند، ولی هرگز به او نمی رسند. نه طلب را پایانی هست و نه مطلوب را نهایتی، و البته خواننده مرا خواهد بخشید که «پوچ» آقای بکت را در کنار تصویر درخشان حافظ قرار می دهم. تصویر غلط و احمقانه ای که بعضی از منتقدان بی شعور و کتاب نخوانده از شیوه های جدید شعر و نثر غرب برای خوانندهٔ ایرانی کشیده اند، خوانندهٔ ایرانی را بیخود و بی جهت در مقابل این شیوه ها، متعصب و اغلب کوته بین بار آورده است، در حالیکه این حضرات را دقیقاً آزموده و دریافته ام که حتی یک پاراگراف از نوشتهٔ جویس و بکت و پروست را، نه تا حال خوانده اند و نه می توانند از رویش بخوانند.

برگردم بطرف مصرع و بگویم که مصرع یا دو مصرع پیوسته و یا چند مصرع پیوسته علاوه بر وزنی که ممکن است از عروض گرفته باشند و یا از الحان موجود در زبان، دارای وزن دیگری هستند و آن وزنی است که بر حرکت سمبول های شعر حاکم است، یک وزن تا حدی ناب که قابل تقطیع به اسباب و اوتاد و فواصل و افاعیل عروضی نیست، و فقط بوسیله گوش ذهن دریافتنی است. اگر این وزن ناب را تقطیر بکنیم، تبدیل می شود به عصارهٔ معنا، معنائی که براستی ذات معناست و اوج معناهاست. در همین دو مصرع پیوستهٔ حافظ بین «الف» و «ب»، یک ریتم متشکل وجود دارد. «الف» و «ب» با هم قرار می گذارند که یکی سریع و دیگری آهسته حرکت کنند، ولی با ریتمی حرکت کنند که کسی که سریع حرکت می کند، به کسی که آهسته حرکت می کند، نرسد. این ریتمی که بین این دو عامل وجود دارد، شکل ذهنی شعر را بصورت منظوم و منظم، در برابر ذهن نگاه می دارد. این ریتم را تحت فشار قرار دهید، از آن طلب معنا بکنید، بگوئید: معنایت را بما بگو! پیدایش ذات معنا نتیجهٔ این فشارها و اصرارها خواهد بود؛ یک چیز به چیز دیگر، هرگز نمی رسد، حتی اگر با تمام سرعت بطرف آن حرکت کند، انسان تصور می کند که به ماه رسیده است، ولی در واقع بخود در ماه رسیده است، یعنی از خود؛ بسوی ماه گریخته است، ولی روی ماه نیز خود را پیدا کرده است. انسان بر روی ماه نیز بخود رسیده است. گرچه با تحرک و سرعت تمام بطرف ماه حرکت کرده، ولی در حرکت ماه کوچکترین تغییری پیدا نشده. ماه، ماه است؛ انسان، انسان. انسان ماه نمی شود و ماه نیز انسان نمی شود. این، یک جهت آن ذات معناست که معنای واقعی ریتم شکل ذهنی است، جهت دیگر آنکه گرچه انسان ماه نخواهد شد و ماه انسان، یعنی گرچه انسان نخواهد توانست دخالتی کامل در ماه کند و ماه نیز نخواهد توانست انسان را بکلی دگرگون سازد، ولی چرا انسان با سرعت تمام، همت به ایجاد تحرک نکند و بسوی تغییر وضع خود نباشد و دنیای خود را بسود خود دگرگون نکند؟ انسان، ثمرهٔ این کشش و کوشش است و این کوشش، در ذهن انسان از

ریتمی برخوردار است که تقطیع عروضی خود را در اعماق روان آدمی، بر عرصهٔ تاریخ، در مناسبات قابل دوام انسان‌ها و در طرح و الگوهای انسانی بظهور می رساند.

(مقاله‌ای ناتمام در تیر – مرداد – شهریور سال ۴۹، مجلهٔ **فردوسی**)

یادداشتی کوتاه دربارهٔ وزن

وزن جزو تزئینات شعری نیست، بخشی از ذات آن است، شعر بی وزن گفتن، یعنی بخشی از ذات شعر را نادیده انگاشتن، و بهمین دلیل شعر بی وزن گفتن، یعنی شعر ناقص گفتن . وزن یعنی سکون و تحرک کلام، ایستادن در وسط هجاها و بعد حرکت کردن در وسط هجاها، ایستادن در وسط سطرها و بعد حرکت کردن در وسط سطرها. همانطور که قلب آدم، حرکت خود را از ایستادن و ضربان و ایستادن مجدد و ضربان مجدد بوجود می آورد، شعر نیز می ایستد و حرکت می کند؛ حرکت می کند تا وزن کلی یک شعر از این ایستادن ها و حرکت ها بوجود آید. یعنی فضای خالی دو کلمه، فضای خالی دو سطر شعر و فضاهای خالی بین هجاها همانقدر اهمیت دارد که خود هجاها. بهمین دلیل این بخش از فضای خالی بین کلمات و هجاها، هم مربوط به فلسفهٔ کل وجود خود شعر می شود، و هم یک مسالهٔ فنی است. به این معنی که یک پارهٔ وزنی، فقط از حرکت کلمات بوجود نمی آید، بلکه از حرکت سکوت هم بوجود می آید. شعر تنها پدیدهٔ زبانی است که در آن سکوت های حدفاصل هم به اندازهٔ خود کلمات معنی دارند. هرقدر که سکوتهای حدفاصل بین کلمات، کمتر باشد بطرف نظم می گراید و اگر بی وزن باشد، بطرف نثر، یعنی وظیفهٔ نثر. اگر در فاصلهٔ کلمات، سکوتهای معنی دار وجود نداشته باشد، شعر فقط تبدیل به مفاهیم کلمات و جمع آن مفاهیم می شود و این وظیفه ای است که رو یهم نثر بعهده دارد. ولی در شعر بی وزن زخم پذیری بیشتر است، چراکه هرکسی سکوتهای حدفاصل کلمات را خودش تعیین می کند و بهمین دلیل، شعر بی وزن، به تعداد خوانندگانش، شکل صوتی دارد و چون تعداد خوانندگان بی نهایت است، شکل شعر نیز در بی نهایت سیر می کند و چون بی نهایت شکل داشتن، یعنی شکل نداشتن، شعر بی وزن، درواقع در بی شکلی سیر می کند و بهمین دلیل به آسانی به سوی معنا و وظیفهٔ شعر می گراید. مثلا شعری از شاملو اگر خیلی خوب ساخته شده باشد، از توازن و تعادل موجود بین سکوت ها و کلمات برخوردار است، و اگر بد ساخته شده باشد یا بین سکوت ها و کلمات، توازن و تعادل، نیست؛ و یا اصلاً سکوتی در کار نیست و معانی، وظیفهٔ نثر را بدوش گرفته اند.

و شعر موزون اگر باتمام خصائص یک شعرخوب ساخته شده باشد، شعری خواهد بود که درآن وزن، بین کلمات و سکوت های بین کلمات توازن و تعادل ایجاد می کند. اگر از سکوتها کاسته شود، شعر بطرف نظم گرایش خواهد داشت، مثل شعر فردوسی و یا بوستان سعدی، و اگر تعداد سکوت ها در آن کم شود، یعنی خواننده در وسط شعر، بمعانی سکوت نیندیشد، و یا خیلی کم بیندیشد، شعری چندان خوب وجود نخواهد داشت. شعر کسرائی شعری است که در آن خواننده، خیلی کم بسکوت بین کلمات می اندیشد، همه چیز در این نوع شعر گفته شده و معنای شعر، معنای کلمات ردیف شده

در قالب نظم است. کمبود سکوت این نوع شعر را بصورت شعری متوسط در می آورد.

ولی اگر تعادل کامل بین سکوت و حرکت وجود داشته باشد، یعنی شعر ازمیان سکوت بر-خیزد، بر زمینهٔ سکوت حرکت کند و در وسط سکوت پایان یابد، عالیترین شعر ممکن را خواهیم داشت، جادوی شعر حافظ در فاصله گذاری بین سکوت و حرکت کلمات است. ابهام، یعنی سکوتی که کلمات را در میان می گیرد و بدانها معنائی از سکوت می دهد. موقعیکه می گوئیم، شعر خوب را هرگز نمی توان دقیقاً معنی کرد، غرضمان این است که شعر خوب، یعنی شعر حافظ، سکوت دارد و این سکوت بین کلمات، مثل فاصله ایست که بین ستارگان آسمان وجود دارد. و این سکوت به اندازهٔ خود همان ستارگان، معنی دارد و این سکوت است که انسان را مبهوت و مرعوب می کند، انسان را در حیرت و اعجاب یله می کند.

این درست نیست که شما کلمات شعر را معنی بکنید و بعد بگویید، شعر را فهمیده اید، شعر خوب، یعنی شعر حافظ را، با معنی کردن کلمات شعر نمی توان فهمید؛ و بهمین دلیل علم زبانشناسی به تنهایی قادر به درک شعر نیست، بدلیل اینکه علم زبانشناسی علم زبانشناسی است و نه سکوت شناسی؛ و شعر خوب از ترکیب سکوت و زبان، و سکون و تحرک بوجود می آید. علم زبانشناسی شعر را تبدیل به معانی کلمات می کند و تصور می کند که شعر را حلاجی کرده است. در حالیکه بیشترین مفهوم زبان شعر، در سکوت شعر، در جادوی سکوت شعر، در فاصلهٔ کلمات، در آن فاصله های عمیق و مرموز بین ستارگان نهفته است. شعر تنها نوشته ایست که سپیدیهای بین کلمات و سطرهای بین کلماتش، یا بیشتر از سیاهی های خود کلمات مفهوم دارد و یا حداقل به اندازهٔ خود کلمات دارای معنا و مفهوم است. و اگر گفتیم وزن، یعنی سکون و تحرک کلام، و این نوع وزن را بخشی از ذات شعر بشمار آوردیم، منظورمان آن وزن جادوئی بود، آن سکوت کمین کرده و ناگهان پدیدار شده و بعد باز کمین کرده است؛ و این سکوت است که به راستی معنی دارد و همه چیز را هم در معنی غرق می کند، منتها سکوت چون لغت نیست، نمی توان معنی اش کرد. هارمونی شاعرانه، یعنی چیزی که سکوت را به کلام مربوط می کند و آن را بصورت بخشی لاینفک از شعر درمی آورد. بهمین دلیل وزن، جزو تزئینات شعری نیست، بخشی از ذات آن است و شاید ذات اساسی و اصلی آن باشد.

بیگانهٔ روبه روبرو

سال ۱۳۳۹، سالی بود که درآن، دربدری برایم معنائی عینی داشت. سالی بود که منِ گریخته از شهرستان و پناه برده باسلامبول و باز گشته به شهرستان و بعد راهیِ تهران شده، دربیابان خیابان های تهران، حیران و سرگردان یله شده بودم؛ سال آرزوهای بیشمار، آرزوهای دربدر بیشمار بود. سال اتراق در مسافرخانهٔ تبریز و حرکت در سرگردانی در شب و روز، و روز و شب بود؛ و نیمه شب کامیون های خیابان سپه درست بر روی پردهٔ گوش ترمز می کردند؛ و ساعت ده کافه فردوس، بوی قهوه ترک تلخ نویسندگی و شاعری می داد. سال ایستادن نبود، سال حرکت بود، سال پیاده‌روی؛ چرا که ایستادن، حوصلهٔ آدم را سر می برد و آدم را به فکر مرگ می انداخت؛ و نشستن خرج داشت و اصولاً هر نشستنی خرج داشت و بهمین دلیل تنها هدف، پیاده روی بود که آن نیز خود عملی لغو و بیهدف بود؛ و روزنامه ها و مجلات آنچنان گران فروخته می شدند- و البته بدلیل بی پولی بی حد و حصر و یا بیشمار! من- که فقط می شد تماشایشان کرد و کتابها گرانتر از آن بودند که حتی بشود تماشایشان کرد و تنها دوستان آن دوره عبارت بودند از «نادر پور» که تلفن خانه اش آنچنان مشغول بود، مدام، که تلفن وزارت دارائی، مثلاً، هرگز آنچنان مشغول نمی تواند باشد؛ و «زوریک میرزایانس» ارمنی، که منشی شرکتی بود که آسانسور وارد می کرد، و این شرکت روبروی «پارک هتل» بود و هروقت- که پیش میرزایانس می رفتی، اوپرونده های مربوطه به آسانسور را از روی میزش جابجا می کرد، لیوان بزرگ مردافکنی در می آورد و پر می کرد و دستت می داد و می گفت صبح ساعت ده کیفی دارد، و در اینجا البته، که شب ساعت ده در هیچ جای عالم این کیف را ندارد؛ و بعد می گفت یک شعر بخوان، یک کتاب می دهم که ببری بخوانی»، و این را به طنز و لطف و خنده می گفت و با صدائی دو رگه و دو آتشه می گفت، که شعر را برایش می خواندی و بعد دیوان های نورسیدهٔ شاعران غرب را از کشو بیرون می کشید و همه را دست تو می داد و تو ترجمهٔ شکسته بستهٔ میرزایانس را از یکی از شعرهایش می شنیدی و پیشنهادهائی می دادی و می رفتی؛ و دوست سومی «دیویدیان» بود که گرچه چیزی نمی نوشت ولی همه‌چیز می خواند، به فارسی، به ارمنی و به انگلیسی، که انگلیسی را خوب حرف می زد، فارسی را بمراتب بهتر، و ارمنی را لابد عالی که من نمی فهمیدم و دوستان ارمنی اش می گفتند که عالی است و همو بود که در این سالها و حتی دریکی دو سال بعد پول قهوه و آبجو و گاهی ساندویچ ناهار و شام را می داد و شنوندهٔ بسیار خوبی بود و همه را می شناخت و همه هم می شناختندش؛ و برغم این لطف ها، سال ۱۳۳۹، سالی بود که براستی تنهائی و دربدری در آن برایم معنائی عینی داشت.

و اما خاطرهٔ درخشانی دارم از آن روزها، و البته بیشتر از آن شب ها، که مثل یک رگهٔ الماس

در میان هزاران تن سنگ سیاه تاریکی، صاعقه‌آسا برق می زند و می درخشد و هنوز با وجود گذشت سالها برایم گرمائی دارد که هیچ دوست ندارم مثل بسیاری از یادها که طبیعی است که سرد بشوند، تبدیل به یاد سرد بیهوده‌ای بشود. سه چهار روزی بود که با «رؤیائی» آشنا شده بودم و یادم هست که شبی، ساعتی پس از غروب، گو یا از جائی مثلاً در شاه‌آباد، و گو یا از یکی از کتابفروشی ها بیرون آمده بودیم و راه افتاده بودیم که برو یم نادری؛ بگمانم بدنبال پیدا کردن ناشر برای کتابی از رؤیائی بودیم که بعدها رؤیائی توانست از طریق کیهان انتشارش دهد، و یا بگمانم بدنبال کتابی از کسی بودیم و یا شاید از همان کیهان بیرون آمده، به شاه‌آباد رفته بودیم، نمی دانم، دقیقاً، برای چه کاری؛ و بعد راه افتاده بودیم تا برو یم نادری؛ و دیگر این مقدارش حدس و گمان نیست و حتم و یقین است که می رفتیم بطرف نادری. و در آنروزها رؤیائی عجیب لاغر بود و حتی خیلی سیاه‌سوخته، و استخوان های طرفین صورتش، از کنار گوش ها و چشمهایش، بذغال، دوتکه ذغال می ماند که مثلاً برای حفظ آبرو، صیقلش داده باشند و یا مثلاً واکسش زده باشند؛ و گره کراوات رؤیائی آنقدر کوچک بود، زیر غضروف بر آمدهٔ گلو آنچنان پنهان بود که باید با ذره‌بین بسراغش می رفتی تا پیدایش می کردی؛ و این گره بعدها بود که آماس کرد، پهن شد در چهار جهت اصلی، مثل بعضی از شخصیتهای نمایشنامه های «یونسکو» که از روی همان رختخوابی که خوابیده اند درازتر می شوند و از تاق خواب، پاهای درازشده بیرون می خزند و بعد هر روز هم آنقدر درازتر از روز پیش می شوند که سر در اتاق خواب میماند اما پا از پنجره آو یزان می شود؛ گره کراوات رؤیائی هم همین وضع را داشت، در ژاندارمری یک کمی دراز شد، در «دانشگاه» یکی کمی پهن، و موقعی که رؤیائی از «تلو یزیون» سر در آورد، آنچنان پهن شد که بآسانی می توانست صفحهٔ تلو یزیون را اشغال کند.

باری از شاه‌آباد بود که دوتائی می رفتیم بطرف نادری و حالا خیابان اسلامبول بودیم و گاهی آدم ها میان بر از بین ما دوتا عبور می کردند و می رفتند و بعد گو یا، شعری می خواندیم؛ یا چیزی دیگر می گفتیم از مقولهٔ شعر، که هر وقت کسی از بین ما دو، میان بر عبور میکرد، مقداری از تصو یرهای شعر و یا حرفهای آن چیز اینور و آنور میماند و خوب شنیده نمی شد و انگار باد نصف مناجات یا اذانی را سانسور کرده با خود برده، بعد بصورتی دیگر، در وزش مجددش باز آورده است؛ و در همین وضع بسیار استراتژیکی و تاکتیکی و لژیستیکی اکرو باتیک بودیم که یک نفر هم بما ملحق شد که من اول نفهمیدم کیست؛ و «رؤ یائی» همیشه ازین قبیل اشخاص داشت که یکدفعه وسط خیابان بهش ملحق می شدند و چند قدمی با «رؤ یائی» می آمدند و گاهی حتی بعضی ها مثل کارمندان دون‌پایه، جلوی رؤ یائی تعظیم هم می کردند و می رفتند؛ و رؤ یائی در آن زمان هنوز شکمش جلو نیآمده بود، گرچه رؤ یائی در آن روزها حتی عادت داشت که شکمش را یک قدری جلو بدهد و راه برود، منتها در آن سالها پوست را جلو میداد و می رفت، الان پیه را جلو می دهد و می رود؛ و بگذریم، که یکی بما ملحق شد و ماند و من زیاد هم پاپیش نبودم که بفهمم کیست؛

گرچه مثل این بود که در خواب راه میرود یا کسی به ناگهان از خواب بیدارش کرده گفته پاشو راه بیفت که کار داریم و باید مثلاً جناب آقای... مثلاً رو یائی را ببینیم، و او هم بلند شده، راه افتاده، بی آنکه هنوز خواب بکلی از سرش پریده باشد؛ و موهایش سرخ و قهوه ای بنظر می آمد و گرچه زیاد قد بلند نبود ولی طوری راه میرفت که سخت قد بلند بنظر می آمد و معلوم نبود کجا را نگاه می کرد و میتوانستی بپرسی این که نگاه نمی کند، پس چطور راه میرود، چطور جلوی خودش را می بیند؛ مثل یک ماشین بی سرنشین و بی راننده بود که برای خود همین طور راه میرفت؛ البته حرف هم میزد و بلند هم میخندید، ولی هیچکدام از حرفها و خنده هایش سبب نمی شد که آدم احساس نکند این شخص راه می رود، بی آنکه نگاه کند، حرف می زند و بدون آنکه بخواهد می شنود، و ماشین راه میرود بی آنکه راننده داشته باشد. یادم نیست که در آن زمان عینک داشت یا نداشت، چرا که چشم هایش دیده نمی شد؛ لابد بایدعینک داشته باشد که چشم هایش دیده نشود و یا لابد بایدعینک داشته باشد که چشم هایش جلوی دماغش را- چرا که او روی زمین که راه نمیرفت- ببیند. و طوری راست راه میرفت که انگار روی سرش خوانچهٔ عقد حمل می کند و سرش را سرراست و مستقیم و رو به رو برو نگهداشته است تا مبادا تزئینات منظم خوانچه بهم بخورد؛ و خیلی زود می خندید و بلند می خندید؛ و گاهی بمحض شنیدن حرف میخندید و تو میتوانستی بجرم خندیدن محکومش کنی؛ و از سفارت ترک، نسیم خنکی میوزید، نسیمی که یک حریم بیست قدمی درست میکرد و اینور و آنور این حریم بیست قدمی باز داغ بود، آنچنان که نسیم برخاسته از سفارت ترک سخت صفا داشت؛ و حالا ما ایستاده بودیم و رؤ یائی داشت با کسی حرف میزد و با لهجهٔ اریب و پت و پهن دامغانی اش میگفت که «توبمن تلفن بکن»؛ و بعدها ما همه می دانستیم که این «توبمن تلفن بکن» از آن «توبمن تلفن بکن ها»ئی است که ما همه از «نادر پور» یاد گرفته بودیم؛ گرچه بعضی از ما حتی در آن زمان تلفن هم نداشتیم تا بکسی بگوئیم توبمن تلفن بکن و او هم براستی تلفن بکند. و حالا آن بنده خدا که با رؤیائی حرف میزد، رفته بود و رؤیایی داشت می گفت، «می بخشید دوستان»؛ و هنوز آن بیگانهٔ رو برو و من بیکدیگر معرفی نشده بودیم تا من در جمع «دوستان» در آمده باشم تا رؤیائی بیجا بما نگفته باشد، «می بخشید دوستان» و حالا رسیده بودیم بمرکز عالم، یعنی چهار راه اسلامبول و نادری و در اینجا اگر حتی شاپور ذوالاکتاف هم زنده می شد نمی توانست کاری بکند که آیندگان از یک طرف بیآیند و روندگان از طرف دیگر بروند، مردم از میان ماشین ها و دوچرخه ها و موتوریها از میان مردم، و سواره ها از میان پیاده ها، و پیاده ها از میان سواره ها طوری حرکت می کردند که صحرای محشر دقیقاً همین جا بود. و مردم ایران را که خوب میشناسید: دهاتی چوب بدست تنها هدفش این بود که به طرف دیگر و بدوست چوب بدست خود برسد و در مقابل کارمند محترم وزارتخانه در لباس کامل قهوه ای یا سرمه ای، با کراوات و پیرهن یقه آرو یش -حاضر نبود که تخفیف بدهد و در آن خرتوخری حتی دستش را از جیب شلوارش در آورد. ده دوازده زن چادری میخواستند برسند بیک جوانک نیم تنه پوشی که

اینور خیابان ایستاده بود و با زن بیچارهٔ فاحشه‌نمائی که روی سکوی سفارت نشسته بود، خوش و بش میکرد؛ هفت یا هشت جوان سینه‌چاک دست بدست هم داده بودند و آوازی مبتذل را بلند میخواندند و میخواستند بی‌آنکه دست از دست یکدیگر بکشند از میان ردیف ماشین‌ها عبور کنند؛ و یک آمریکائی با مترجم نیمه کچل و قد بلند وزن‌نمای عینکی اش از تحصیلات عالیه در آمریکا حرف میزد و یک مأمور راهنمائی با صدای گرفته، خطاب به عابران فریاد می‌زد: «برگردید سرجاتان، برگردید!» ولی هیچ گوشی از گوش‌ها بدهکار این فرمان نبود، چرا که همه درست عکس این فرمان عمل میکردند و در آن میان، تکلیف ما سه تن، من و رؤیائی و آن دوست هنوزمشترک نشده، سخت، نامعلوم بود؛ رؤیائی ایستاده بود تا چراغ سبز شود، من تا وسط های خیابان با سیل جمعیت رانده شده بودم، ولی صف جوانان متشکل دست در دست آوازه‌خوان سرجای سابقم برگردانده بود و فقط نفر سوم ما بود که بی‌آنکه به اتوبوس ها، تاکسی ها و سواری ها و زنان چادری و غیرچادری توجه کند، معلوم نبود با چه سحر و جادوئی خودش را به یکی دو قدمی پیاده‌روی آن طرف خیابان رسانده بود و سینه به سینهٔ مأمور راهنمائی ایستاده بود و یکی از این «برگرد سرجات»ها به غرور او اصابت کرده بود و او داشت با مأمور اجرای قانون یکی بدو می‌کرد. مأمور راهنمائی می‌گفت: «برگرد سرجات!» و رفیق مشترک نشدهٔ ما می‌گفت، «آنور راحت‌تره» و این جمله را طوری می‌گفت که انگار یک حقیقت بزرگ جهانی را برزبان میراند و یا جمله‌ای از شعری را که تازه بخاطرش خطور کرده، خطاب به کسی میخواند؛ و این مأمور اجرای قانون بود که آخر سر از خر شیطان پائین آمد و اجازه داد که رفیق مشترک نشدهٔ ما یکی دو قدم آنورتر برود و روی پیاده‌روی نادری بایستد و منتظر ما بشود و ما در یک لحظه بسیار تصادفی توانستیم خود را باو برسانیم و به راهمان ادامه دهیم.

و آنوقت خیابان نادری در این ساعات شب تاریخی ترین لحظات خودرا می گذراند. ناگهان از میان صفوف پراکندهٔ مردم یک نفر، در همان لباسی که تو هستی بیرون می آید و یک پنجهزاری می خواهد. یک شاعر معتاد که قبلاً مثلاً غزل می گفته، ناگهان ساعت فروش از آب درمی آید و اگر ساعتش را نخواهی بخری، دو تا کمربند پهن عرضه می کند و اگر کمربند هم لازم نداشته باشی، ممکن است، کیف، کفش، یا شلوارش را بفروشد. آنوقت گدای چلاق لغوه‌ای، ناگهان فیلسوف اجتماعی از آب درمی آید و توچون ریشت را نزده‌ای و اوزده است، می خواهد علیه تو انقلاب کند. و مغازه‌ها عین کندوی زنبورعسل است؛ زن و مرد از هرطبقه همه جا را اشغال کرده‌اند. شش تا تاکسی با هم مسابقه می دهند. ده نفر با هم دعوا می کنند ولابد بیست و پنج جیب بر، جیب بیست و پنج عابر را درهمین حیص و بیص می زنند؛ و زبان ها و لهجه های مختلف همه یکجا بگوش می رسند: ترکی و کردی و اصفهانی و گیلکی، در این غوغای عظیم بهم بافته شده‌اند و حسی از هذیان و مصیبت در آدم ایجاد می کنند. و تازه در این گیرودار، شش جوان قرتی می خواهند فاحشه‌ای فحاش را بخود تخصیص دهند و فاحشهٔ محترم درماشینی را که برایش توقف کرده باز می کند، کنار راننده می نشیند

و دماغ سوخته می خرد شش تا، و می رود؛ و در این گیرودار، اگر آدمی مثل رؤیائی مثلاً بخواهد دوستی از دوستان خود را به من معرفی کند، طبیعی است که موفق نشود؛ و آخر سر هم بدون اینکه دوستش را معرفی بکند به من و او جداگانه می گوید که می خواهد برود سلمانی- و نمی دانم چرا رؤیائی در آن زمان دوست داشت که اینهمه سلمانی برود! و من و دوست مشترک نشده، بی آنکه بیکدیگر معرفی شده باشیم در کنار یکدیگر براه خود ادامه می دهیم و من پیشنهاد می کنم که برویم آنور خیابان نادری و او بی آنکه حرفی بزند قبول می کند؛ و تازه بآن طرف که می رسیم یادمان می افتد که باید بیگدیگر معرفی بشویم؛ او می گوید اسمش اسماعیل شاهرودی است و من می گویم اسمم رضا براهنی است، می گوید شعر می گوید، می گویم شعر می گویم و همین اندازه معرفی کافی است. ساعت نه است و از ساعت نه بعدازظهر تا ساعت پنج صبح، هشت ساعت تمام برای یکدیگر شعر می خوانیم، من از «آهوان باغ» که هنوز چاپش نکرده ام و او از آخرین نبرد که ده سال پیش چاپ کرده است، از همه چیز حرف می زنیم. نیما، سیاست، مقاله، روزنامه، زن، بچه، سکس، شوخی، ماجرا، علت، بی علتی، و در این میان بعضی از شعرها را نه یکبار، نه دو بار، بلکه چندین بار می خوانیم، طوری که بعضی از شعرها را عملاً حفظ می کنیم. می فهمم که اگر چه ده سال از من بزرگتر است، ولی بدلیل زودباوریهایش، بدلیل خوشباوریهایش، بدلیل یک ایمان ساده و صمیمی اش، بدلیل دوست داشتن های ساده اش، ده سالی باید از سن طبیعی اش کوچکتر باشد. خیلی طبیعی یادش می رود که همین یک یا دو ساعت پیش شعری برای من خوانده. می گوید توتخم شراب منوشنیدی؟ می گویم آره، می گوید پس بذار دوباره برات بخوانم، در حالیکه یادش رفته که همین شعر را شش بار در طول شب برایم خوانده است. حسرت خوش قلبی او را می خورم، و اینکه بنظر می رسد چیزی ندارد جز شعرش؛ گرچه قبلاً گفته است که پسری دارد و زنی، و دوستانی هم دارد؛ معلوم است که زهری و سایه و کسرائی را خوب می شناسد و از مقدمهٔ نیما بر «آخرین نبرد» که صحبت می کند انگار درست همین یک لحظه پیش بقول فوتبالیست ها گلی را به ثمر رسانده است؛ و بعد ادای نیما را در می آورد، بشکلی بسیار ناشیانه؛ و من هم ادای یکی دو تا از آدم هائی را که تازه شناخته ام در می آورم؛ هنر تقلیدش را غلاف می کند و حق هم دارد؛ و بعد باز می رویم سراغ شعر ومن برایش «آهونامه» رامی خوانم، شش هفت شعر بهم پیوسته و در عین حال بهم ناپیوسته؛ و تازه می فهمم که عاشق حیوان ها، و پرنده هاست. یک حس رمانتیک هم نسبت به انسان دارد، هم احساس می کند که انسان می تواند مبارزه کند و هم کلمهٔ انسان را طوری بکار می برد که انگار پرنده ای کوچک را نوازش می کند و مواظب است که بالهای پرنده نشکند و یا پری از پرهایش جابجا نشود؛ و از موقعی حرف می زند که برای کارگران شعر خواند و از آنها امضا گرفت که شعرش را فهمیده اند؛ و موقعی که شعر می خواند انگار در برابرش گروهی عظیم از آدم ها ایستاده اند و سراپا گوش هستند. کلمات را کامل ادا میکند، و کشیده، و یک کمی روستائی وار، ولی بسیار دقیق و هر

تعریف و تعارفی را بآسانی می‌پذیرد؛ می گویم شعرت خطابی است، می گوید «آره خطابی است»، می گویم «خوب هم هست»، می گوید «آره، آره خوبه»؛ اگر ازشعری انتقادبکنی، رنگ و کلمات عجیب و غریب، ازتوعذر می خواهد ولی طوری ازتوعذر می خواهد که انگار از آن شعر هم عذرخواسته است. این تنها دودوزه بازی است که در او سراغ دارم، این تنها دکان دونبشه ایست که باز می کند؛ دونبشی از عذرخواهی، هم در برابر یک موجود پرچانه‌ای چون من و هم در برابر موجود بی زبانی چون شعر. گاهی از کلمات فنی شعر هم اسم می برد، ولی فقط از کلماتی که تقریباً همه می فهمند: سمبول، وزن، چار پاره، عروض، استعاره، تکنیک؛ ولی دیگر بطور جدی سعی نمی کند که فنی بشود. قسمت های خوب شعری را که تو می خوانی، بو می کشد؛ یک حس غریزی برای فهم بد و خوب شعر دارد که بسیار هم قابل اطمینان است، طوری که سطرهائی را که بدون اطلاع او، تو برایشان زحمت کشیده‌ای، دوست دارد دوباره بشنود، و همینطور بعضی ازشعرها را؛ گاهی پیشنهادهائی هم می کند که اگر بدلائلی نپذیری، در قیافهٔ او کوچکترین ناراحتی نمی بینی. از این بابت سخت متواضع است. دیده‌ام که گاهی از غرور خودش هم حرف زده است، ولی در همان حال سخت متواضع هم بوده است؛ بگمانم بزرگترین غرورش، همان تواضعش باشد.

برایش شعر، از هر دوا و درمانی تسکین بخش تر است. شاهد در بدریهای جنون آمیزش بوده‌ام. ولی در همه حال شعر را بعنوان عالیترین مسکن در کنارش دیده‌ام؛ گرچه همیشه تمام حرکات و سکنات و کلمات منثور و منظومش، حاکی از این بوده است که از نظر او نخست انسان مطرح است، ولی او خود را فدائی شعری می داند که خود می گوید. وگرنه دلیلی ندارد که یک نفر هشت ساعت تمام در خیابان غرب سفارت انگلیس ازین سر تا آن سر خیابان را با تو بیآید و مدام از انسان، شعر، عشق و مقوله هائی از این نوع سخن بگوید. این فقط درمقایسه با آدمهای پست و دست از آستین ظلم و ظلمت بیرون آورده نیست که «آینده» یک انسان نیک است، بلکه آینده در کنار نیکترین انسانها، نیکترین آنهاست. شاعر روحش را در میان ارواح دیگر منتشر می کند و در عین حال کمال خود را هم حفظ می کند. آینده از این قبیل شاعرهاست، حالا دیگر بزرگترین شاعر روزگار ما نیست؛ باکی ندارد. چرا که بمحض ورود به یک محیط کینه و آز و طمع، قدری از کینه، قدری از آز، قدری از طمع، کاسته می شود، بی آنکه او خود بخواهد، خود ریاضت بکشد و یا ریاضت خود را بدیگران تحمیل کند؛ نام آینده مترادف است با شعر، جنون، سادگی، دوستی، ناگهان خندیدن، آهسته گریستن و از سرمستی و هذیان و سرسام، کلمات را عوضی، و عوضی ها را عوضی تر بکار گرفتن. از این نظر مرد زمانهٔ ماست.

تشتت و تفرقه و عنصر متلاشی و متلاشی کننده‌ای که بر زمانهٔ ما حاکم است، بر روح او نیز حاکم است. آینده خواسته است ناموس انسانیت خود را در عصری از تشتت و سوءظن حفظ کند و گاهی هم موفق شده است؛ ولی او مرد زمانهٔ ماست، بدلیل اینکه انگشتی از پولاد در مغز او فرو رفته و

تشتت و سوءظن را در آن رسوخ داده است. گاهی متلاشی، متشتت و درهم و برهم و مبهم و مجنون است، نماد مجسم و درخشان عصر پست و حقیر ما که انسانهائی چون او را از هر سو در حصار گرفته است: با صداهای شوم، آدم های شوم، مهربانی های پاسخ داده شده به خیانت و محبت های کوبیده شده با بی وفائی، که در حق مرد حساسی چون او از جنایت هم بدتر است. این زمانهٔ ما از او موجودی سوءظنی و دائماً در حال تعقیب ساخته است. چیزهائی گهگاه بمن گفته است که بدرد عالیترین قصه های جنائی می خورد: سالهای پیش مرا شش نفر گرفتند و بردند وسط بیابان و ازم قول گرفتند که حرفی نزنم؛ این حرف را که می زنم بکسی نگی، ولی خوب باز همان چهار نفر آمدند سراغم، همان چهارنفری که قبلاً هم آمده بودند. در ذهن او در آن روزهای سودا و جنون چه می گذشت، دقیقاً نمی دانیم. او خود نیز دقیقاً نمی داند. فقط می دانیم که جنون پیرش کرد و همین پیری، بطرزی ساده او را خردمند کرد. از هند که برگشت دو سه باری دیدمش، و بعد شبی، عبدالله توکل گفت که همین چند روز پیش آینده را دیده منتها در بیمارستان و گو یا قضیهٔ اعصاب بوده و زندگی داخلی و هزاران مسألهٔ دیگر ازین مقوله، که من نتوانستم بسراغش بروم؛ گرچه او یکی دو سالی پیش از آن، در تصادف کوچکی که برای دخترم رو کرده بود، باتفاق توکل به کمک دخترم شتافته بود و حتی قبل از آنکه من خبر شوم. نخواسته بودم بروم بدلیل اینکه آینده را به همان هیأت یک مو سرخ با قدرت می خواستم ببینم؛ و توکل می گفت که بیمارستان تکیده اش کرده. بگمانم از بیمارستان تازه بیرون آمده بود که یک روز صبح زود حوالی ساعت شش زنگ در بیدارم کرد و از پنجرهٔ آشپزخانه که پائین را نگاه کردم، شناختمش و در را باز کردم و آمد بالا. من قضیه را می دانستم و او هم نمی خواست زیاد از قضیه صحبتی بکند و نشستیم با هم صبحانه خوردیم؛ و بعدها آینده هرگاه که وقت می کرد صبح ها می آمد که با هم صبحانه بخوریم. منزل هر دومان یوسف آباد بود و بعدها عادت کرد که با پسرش بیاید و پسرش با دخترم نقاشی می کردند و ما هم شعر می خواندیم. و در همان موقع بود که فهمیدم شعرش هم با خودش تغییر کرده. دیگر شعر بلند نمی گو ید، شعر بی وزن هم دیگر نمی گو ید: وسواس عجیب و غریبی برای کلمات پیدا کرده، این را بر می دارد آن یکی را می گذارد و گاهی هم سطر شعری را که سالها پیش گفته، کلاً عوض می کند. ولی روحیه همان بود: این آدم حتی در متلاشی ترین دوره های زندگیش، حضور یک انساندوستی پرشور و سالم را فراموش نکرده بود. گاهی می گفت از دوزخ عبور کرده است. ولی معلوم بود که گهگاه دوزخی تعقیبش می کند. سر همین سوءظن و جنون و هذیان و تعقیب دوزخی و فرار آینده بسوی روشنائی بود که هرچه پس انداز جمع و جور کرده بود از دست داد، ولی خود را از دست نداد. از این نظر آینده یک معجزه است. گاهی می تواند یک کمبود را با ارائهٔ صراحت در بارهٔ آن کمبود تبدیل به یک نقطهٔ قدرت بکند. اگر یکی از گوشهایش سنگین باشد، می گو ید، ببین اگر می خواهی شعرت را خوب بشنوم، کافی است که جامان را عوض بکنیم تا گوش راست من بطرف تو باشد. ادا و اطوار هم سرش نمی شود. پولش را با توقسمت می کند و نانش را

هم. از آن مردان شکمباره نیست که بجساب تو غذا بخورد و پول خودش را پس انداز بکند تا دری به تخته بخورد و مثلاً صاحب خانه بشود. خانه هائی که من آینده را در داخل آنها دیده‌ام از خانهٔ عاقبت فقط باندازهٔ دو سه تابوت بزرگتر هستند. انگار این خانه ها اطراق گاههای پیش از خانهٔ عاقبت هستند. حالا چرا؟ معلوم نیست. سیگار قاچاق فروختن در این زمانه آبرومندانه‌تر از سی سال شعر گفتن است. و بهمین دلیل است که هر دلقک و ابلهی که برای خود صاحب یک زندگی عفریتی مرفه شده، از کنار امثال شاهرودی که رد می شود، می گوید، اینها مخشان خراب است؛ درحالیکه نمی فهمد که اگر این مجنونان و سودائیان و پیرهن چاکان نباشند، بشریت از یز حیثیت ناچیزی هم که دارد، دست خواهد شست. گاهی براستی چنین بنظر میرسد که جنون تنها راه نجات بشریت از دست این رجاله های حرامزاده است. و براستی که امثال آینده و صداهائی چون صدای آینده بزرگترین غنیمت زمانهٔ ما هستند. جنون قلابی هم دیده‌ام، جنون حساب شدهٔ قلابی که فقط ساده لوحان را فریب می دهد و صاحبش را شمع دل افروز محفل وسائل جمعی می کند. جنون قلابی ناشی از دیزی و شیره و لباس کثیف و چشم مخمور و حقوق ده هزار تومان . ولی آینده ازین جنون ها ندارد. لباس تمیز و مرتب، نگرانی برای شعر و پسرش آینده، و بعد هزار جور سودا و جنون، و این اواخر عشق، عشقی هذیانی که او را هم استوار می دارد و هم متزلزل می گرداند. شبی از شبها یادم هست، وقتی که به معشوقش می نگریست، انگار به روحی لرزان و فرار در آئینه ای پاک می نگرد و شادمانی ساده ای آنچنان در پناهش گرفته بود که در هالهٔ عطوفت آن انسان از هرچه کینه و دشمنایگی بود، رها می شد. و از این شادمانی ها در آینده بسیار سراغ دارم؛ از کوچکترین چیزهای زندگی لذت می برد. شبی از شبها یادم هست که پس از نیمه های شب، من و آینده و نادرپور بتور هم خوردیم، من ادای آواز چینی در آوردم، نادرپور ادای سازهای آواز چینی و آینده، نرسیده به مجسمهٔ فردوسی، توی خیابان فردوسی، از خنده روده بر، غش کرد و افتاد. اینها را می گو یم تا ظرفیتش را برای چیزهای کوچک و چیزهای بزرگ یکجا گفته باشم. و یک شب در منزل برادر ملکی که گروهی جمع بودیم، سایه و سیمین دانشور و وزیری و کاظمیه و پاکدامن ها و فوجی از «ملکی»ها، و همه شعر خواندیم، آینده شعر «وای بر من» «نیما» را خواند، منتها با حرفهای عوضی، یعنی درعالم سودا و بیخودی و سرخوشی، بجای آنکه مثلاً بگوید: به کجای این شب تیره بیآویزم قبای ژندهٔ خود را، می گفت: که بجای شین تب شیره قیآویزم لبای بندهٔ خود را، و آنقدر این صداهای عوضی، که او از سر بیخودی و ناخودآگاهانه برز بان می آورد، شورانگیز بود که «سایه» بر سر ذوق آمد که صدای آینده را در همین حال ثبت و ضبط بکنیم.

آینده پس از مبارزه با جنون، نه آن را تسلیم خود کرده، نه تسلیم آن شده است. بنحوی شاعرانه با آن آشتی کرده، کنار آمده است، غول درونش، مثل فندقی که در جوف تو پهای ماهوتی در بچگی می گذاشتیم، غل می خورد و صدا می دهد و آینده گاهی بآن، مثل یک بچهٔ ساده گوش

می دهد و گاهی از آن الهام می گیرد. این جنون، جنونی است شاعرانه که می خواهد با شورانگیزی کلمات بآن سوی افق ماده دست یابد. آیا این جنون، شباهتی به جنون «هولدرلین» در تیمارستان آلمان ندارد؟ آیا این جنون شبیه **جنون «از راپاند»** در تیمارستان آمریکا نیست؟ اینها را نمی دانیم. «هولدرلین» مجسمه های کهن را بغل می کرد و می بوسید و «از راپاند»، فقط بطور ضمنی بجنون خود معترف بود، که اگر من مجنون باشم، تمام مردم آمریکا مجنون هستند. آینده به نحوی دیگر دست بدست غول درون داده است. بسادگی بآدم می گوید، من، موقعی که حالم بد بود، خیلی ناراحتی کشیدم. ولی بعد شعری می خواند که تو احساس می کنی که خوب شده که این مرد مدتی بقول خودش حالش بد بوده و ناراحتی کشیده. ولی آینده، پیش از آنکه براستی حالش بد باشد، سودائی بود، آن شعر منثور و یا نمایشنامهٔ سراپا مضحک ولی عمیق «چند کیلومتر و نیمی از واقعیت» را بخوانید خواهید فهمید چه می گویم. بگمانم این اسم را من بر این اثر گذاشتم که خودش نیز، در حالیکه از خنده غش کرده بود، پسندید، و بعد در «جهان نو»ی دوران خودم چاپ کردم. آینده، در آن زمان «یونسکو» و «بکت» و «پوچیان» دیگر را نخوانده بود. ولی تنها از طریق یک سودای شخصی و خصوصی بسراغ پوچی رفته بود: بلندگو یک تصنیف قدیمی را پخش می کند. تصنیف بیصداست؛ ولی صدای آهنگ آن شنیده می شود. این آهنگ را با تار می زنند، و فقط اینجایش را میزنند: «دل هوس سبزه و صحرا ندارد... ای حبیب من!...» و مرتب همین را تکرار می کنند. یکی با خودش می گوید: «و بقیه اش را زده اند.» من یاد حرفهای «دیدی» و «گوگو» در «چشم براه گودو» می افتم. بخاطر داشته باشید که آینده مدام یک شاعر متعهد است، ولی این حس پوچی را بچه حسابی میتوانید بگذارید؟ این را فقط بحساب شعر و جنون شاعرانه بگذارید. آینده می خواهد به آن سوی افق ماده دست یابد و می کوشد بآن سوی امکانات فعلی زبان هم تجاوز بکند و بهمین دلیل می کوشد معجزه را به مضحکه درآمیزد و شگفتی و حیرانی را در کنار خنده و طنز قرار دهد. این سودا با آینده همیشه بوده است، درد جنون آمیزش بدان عمق داده وازرسالتی دردمندانه برخوردارش کرده است که گاهی عالی است. گاهی دایرهٔ زنگی جنون و هزل و هذیان را یکجا از ذهن آشفتهٔ این مرد می شنوید. آینده نمی پوشاند، می گوید، من این هستم، و بهمین دلیل می گویم او بنحوی شاعرانه با جنون کنار آمده است. مثل این متعهدان قلابی نیست که هم از توبره می خورند و هم از آخور. آینده سفارش جنون را پذیرفته، خود را متعهد آن کرده، سعی کرده بر سرنوشت تعهد خویش حتی چیره شود. این خود موفقیت نیست که اهمیت دارد، این کوشش صمیمانه برای بیان بیخودی است که اهمیت دارد. آینده کوشیده است خودآگاهی را بر این بیخودی بیفزاید. توفیق او در کمال او نیست، در کوشش اوست. موقعی که می گوید: یک شعر تازه گفتم ببین چطوره، نباید انتظار داشته باشی که آناً بفهمی چه می گوید. فقط شعر شاعران ابله را بیک بار شنیدن می شود فهمید. شعر خوب، مشکل است، بار اول که یک شعر جدید از آینده را می شنوی باید بدانی که شعر، فقط حالتی از ذوق و

شیدائی و سودا را بیان میکند. و تازه این حالت فقط یکی از دریچه هاست. دریچه های دیگری هم وجود دارند که همه مشرف به باغ مهتابی جنون هستند. توضیحات او هم کمکت نمی کند. باید بدانی که این کلمات از اعماق به سطح پرانده شده، و هر یک از کلمات **میخواهند** کیفیت اعماقی خود ر **حفظ کنند.** پس باید مواظب باشی و البته باید از شیفتگی بذات واقعی شعر هم برخوردار باشی تا بفهمی جریان از چه قرار است. دیر یا زود بوجود رابطه هایی پی می بری و البته می فهمی که در اغلب جاها شاعر نوعی وزن نیمائی را هم حفظ کرده. آشتی سطوح خارجی شعر با سطوح درونی نشان میدهد که آینده کنترل شعرش را در دست دارد و بهمین دلیل بود که گفتم آینده بنحوی شاعرانه با جنون آشتی کرده، با آن کنار آمده است. و از سال ۳۹، که من شناختمش، تا حالا، همیشه من شاهد بروز نمادهای درونی از ذهن آینده و فوران منضبط آنها در سطوح ظاهری بوده ام، منتها گاهی، آشفتگی های دردمندانهٔ او، حتی سطوح ظاهری شعر را هم اشغال کرده، شعر را به نمادی از جنون و حیرانی بدل کرده اند، و تازه چه باک! هر شاعر پاکی سرسپردهٔ جنونی شخصی است.

(فردوسی، ۸ آذر ۵۰)

زمان و زمانه در شعر و شاعری

دوستان بسیار عزیزم، خیلی خوشحالم که در جمع شما هستم. مدتها این هیجان با من و در من بوده است که به جمع شما بپیوندم. همیشه شهرهائی را که آب اطرافشان را گرفته بوده، یا از درونشان، بالاخره بهر صورتی، بسوی آبهای دور دست بزرگ‌تر جاری بوده، دوست داشته‌ام؛ حتی شهرهائی را که از میان آنها بستر نهری خشک بسوی مصبی خشک و دریائی شور عبور می کرده، دوست داشته‌ام. یعنی من همیشه دنبال آب و یا ماجراها و بقایا و عوالم و عوامل آب بوده‌ام. ولی این تنها عاملی نیست که بی درنگ مرا در قلب مطلب جای می دهد.

شهر شما برای من جاذبه ای از نوعی دیگر نیز داشته است. احشاء کشور من از طریق شهر شما با امعاء صنعت جهان رابطه پیدا می کند. این آبهای درونی ماست که شهرهای جهان را چراغان می کند. این نفت، این ظلمت درونی، این بیکرانهٔ عمیق و سیال زیری پای ماست که از آبهای بزرگ جهان عبور می کند و سرنوشت خیر و شر را در جهان امروز روشن می کند و چنین بدیده می نمایاند که نفت، این زرتشت درونی ما، مشعل هایش را، به اقطار عالم، به بنادر دوردست، به صحنه های جنگ و خونریزی، به اعتصاب ها و انقلاب ها، و تعیین تکلیف مرزهای زمین و مرزهای تاریخ، ایثار می کند.

کلمهٔ آبادان، بی درنگ مرا خیس نفت می کند، مرا سیر می دهد در دوار هیجان انگیز نفت و بشخص من قدمتی تاریخی، حتی ما قبل تاریخی، حتی قدمتی جنگلی می دهد؛ طوری که گاهی احساس می کنم که اگر از سینه‌ام چاههائی زده شود، من نیز بصورت نفت بآسمان فواره خواهم زد؛ و دیشب موقعی که بوی نفت شهر شما در مشامم پیچید، احساس گریز از مرکز خاصی در خود سراغ کردم، من خاورمیانه ای دچار دواری جهانی شدم و خواستم از خویش فراتر روم و لحظه ای بعد توانستم هوای نفت را در سینه‌ام فرو دهم و ساعتی بعد این هوا مرا بخود عادت داده بوده و آنچنان اکنون به بوی نفت آغشته‌ام که اگر قرنی بعد هم بمیرم، بوی نفت از جسدم بهوا برخواهد خاست.

ولی گو یا بقول مولای روم، قلم بشکست چون اینجا رسیدم؛ گو یا من فراموش کرده‌ام که بالاخره پیش از آمدن به این شهر، به شعر و شاعری می پرداخته‌ام و یا شعر و شاعری به من می پرداخته است. شاید من قلم را غلاف کرده‌ام تا از احوال شما خبر گیرم، چرا که اگر از احوال ما جو یا باشید، مطبوعات بد و خوب پایتخت، تلنباری از صحیح و سقیم احوال ماست و چه لزومی هست که من از خود شما را خبر دهم؟ بهتر است از شما خبر بگیرم و بهمین دلیل پس از یک تصدیع نیم ساعته پیرامون شعر و شاعری، سراپا گوش خواهم بود تا ببینم چه می گوئید و بمن چه چیز می توانید یاد دهید. هرگز مثل حالا تشنه یاد گرفتن نبوده‌ام. دیگر آب کم می جو یم و بدنبال این هستم که تشنگی بیشتر بدست

آورم. شعر از نظر من بیان هستی نیست، خود هستی است؛ همانطور که دست انسان، بیان و مظهر و نمونه و تمثیل و مثال خود انسان نیست؛ دست استعارهٔ هستی انسان نیست، بلکه خود انسان است، بخشی جدائی ناپذیر از انسان است. دست، وسیله نیست؛ هدف هم نیست؛ دست، هستی است؛ شعر هم وسیله نیست، هدف هم نیست؛ شعر، هستی است. یک موجود است، یک موجود مدام حاضر است. شعر یک حضور مداوم است، حضور مداومی که از یک بی نهایت شروع به حرکت کرده است و تا یک بی نهایت دیگر ادامه خواهد یافت. بهمین دلیل بزرگترین خصیصهٔ شعر هستی دار، در این است که چهره بر چهرهٔ هستی تاریخ می ساید، گونه به گونهٔ آن می خوابد، با زمان تاریخ، و سوار بر گردهٔ زمان تاریخ حرکت می کند و بهمانگونه که تاریخ، نوعی هستی است و یا حرکت جدی هستی بر روی طول و عمق و عرض زمان است، شعر نیز نوعی هستی است که با تحرک مداوم خود، حضور مداوم خود را تجلی می دهد، و بهمانگونه که تاریخ و یا روح تاریخ، ذاتاً انقلابی است و هستی خود را از حرکت ها و ضد حرکت ها، از نشستن های موقت و بپاخاستن های ناگهانی، از پژمردن ها بعلت کم-خونی و شکفتن های خونین بعاریه می گیرد و در واقع از «زمانه ها» الهام می گیرد، از «اکنون ها» انباشته می شود، «از این مکان ها» سیراب می شود تا زمان کامل را بسازد، بسوی یک «همیشه»، یک «همیشهٔ» انسانی گام بردارد و تمام امکانات یک مکان ممکن را می آزماید، شعر نیز از این جا، از این حالا، الهام می گیرد، ولی بواقعیت «این جا» و «این حالا» بسنده نمی کند، دست به جاها و حالت های دیگر می یازد، تا در صورت امکان کل زمان و کل مکان را در ابعاد کل زبان، هستی دهد.

بیک معنی، شعر حتی آفریدن هم نیست، چیزی است بالا تر از آفریدن؛ آن چیزی است که در ذات هر آفریده ای هست تا از غیر آفریده جدا شود؛ یعنی شعر آن چیزی است که هست، و هستی خود را حرکت می دهد و بدون آن حتی نمی توان چیزی را آفرید. یعنی شعر حقیقت هستی است و بدون حقیقت هستی، چه آفرینشی ممکن است صورت بگیرد؟ و این حقیقت هستی کل آدم است که سرشته شده به پیمانه زده شده، بدست شخصی چون حافظ سپرده شده است و وقتی که حافظ بدنبال آن حقیقت می رود، در واقع خود تبدیل بدان حقیقت میشود، آن حقیقت را نمی آفریند. چرا که آن حقیقت در واقع هست و نیازی به آفریدن آن نیست:

آسمان بار امانت نتوانست کشید — قرعهٔ فال بنام من دیوانه زدند
جنگ هفتاد و دو ملت همه را عذر بنه — چون ندیدند حقیقت ره افسانه زدند
شکر ایزد که میان من و او صلح افتاد — صوفیان رقص کنان ساغر شکرانه زدند
آتش آن نیست که از شعلهٔ او خندد شمع — آتش آنست که در خرمن پروانه زدند
کس چو حافظ نگشاد از رخ اندیشه نقاب — تا سر زلف سخن را بقلم شانه زدند

هستی اساسی انسان در این است که حقیقت را ببیند، از رخ حقیقت، از آن اندیشهٔ کمین

کرده در پناه نقاب ها، نقاب بردارد، فقط توجه بظواهرامور نکند، چراکه این طبیعی است که شمع بعلت شعلهٔ آتش بخندد، ولی این طبیعی نیست که خرمن پروانه آتش بگیرد. سری هست در آن آتش درون پروانه که در کمین شاعر نشسته است و مدام با هستی و جلوه های هستی خود، او را بسوی کمینگاه خویش دعوت میکند و شاعر در واقع، از واقعیت خندهٔ شمع می گریزد تا حقیقت درد آتش پروانه را کشف کند.

یعنی شاعر علیه واقعیت خندهٔ شمع عصیان میکند و بدنبال حقیقت درون می گردد. پس رسالت شاعر فقط در ارائهٔ واقعیت زمانه نیست، رسالت او در کشف هستی و حقیقت هستی است، بهمین دلیل شعر واقعی، ملامت واقعیت زمانه است ولی بدنبال این ملامت باید تصویر حقیقت هستی درطول زمان نیز ارائه داده شود.

یارب بکه شاید گفت این نکته که درعالم — رخساره بکس ننمود آن شاهد هرجایی
زین دایرهٔ مینا خونین جگرم می ده — تا حل کنم این مشکل درساغر مینایی

گفتم که شعر از واقعیت زمانه، از حالاها و اکنون ها خیز برمی دارد بسوی حقیقت، بسوی زمان و بسوی کل تاریخ. با یک نمونهٔ ساده از ساختمان شعر، بویژه نقش افعال در شعر، بی آنکه خواسته باشم عملاً درفن شعر وارد شوم، میتوانم فرق بین زمانه و زمان را در شعر نشان بدهم، و بدینوسیله به اختلاف بین واقعیت و حقیقت بپردازم.

در شعر بد، فعل در زمان فعل زندانی است، هرگز از آن تجاوز نمی کند؛ معنای فعل، محصور بزمان فعل است و همینکه زمان فعل بپایان آمد، عمل تمام می شود و دیگر هرگز تکرار نمی شود و یا بسوی ابعاد دیگر زمان حرکت نمی کند. فعل محدود به زمانهٔ فعل است و بهمین دلیل در همان زمان کوتاه وقوع خود دینامیک و پویاست، ولی در طول زمان دینامیک و پویا نیست.

مثلاً در شعر «تصویر زن» از ایرج میرزا بنظر میرسد تمام لوازم و اسباب و تدابیر ظاهری یک شعر جمع هست، ولی خود شعر در آن جمع نیست، خود شعر در هستی آن نیست:

افعال کشیدند، شنیدند، گفتند، دیدند، دویدند، رسیدند و سایر افعالی که در شعر آمده اند، باستثنای یکی دوتا، همه در زمان ماضی ساده هستند. این افعال از زمان خود تجاوز نمی کنند، یعنی عمل کشیدند، بعد از گفته شدن فعل کشیدند در گذشته میماند، دیگر بطرف زمان عمومی حرکت نمی کند، و بعد شنیدند و دیدند، و دویدند و غیره درماضی ساده زندانی می شوند. همین که فعل تمام شد، عمل هم تمام شده است، افعال در زمانهٔ افعال زندانی هستند. این بیشتر از خصائص نثر است.

در نثر، همین که یک فعل، عملش را انجام داد، فعل دیگر، عمل آن را بی مصرف می کند و بعد بنوبهٔ خود بوسیلهٔ فعل دیگر بی مصرف می شود. بهمین دلیل شعر ایرج میرزا، در واقع نثر منظوم است، چرا که فقط بعلت و معلول زمان افعال و یا زمانه محدود گردیده است.

در حالیکه شعری از حافظ با همان زمان، یعنی ماضی ساده، هرگز در ماضی ساده زندانی

نمی ماند؛ شروع می کند به حرکت کردن بسوی کل زمان، در واقع فعل در نثر، معنای زمان فعل را می دهد، در حالیکه فعل در شعر، معنای مصدر فعل را می دهد و چون مصدر بی انتها است، شعر و معنا و مفهوم شعر از واقعیت زمان فعل و زمانه رها شده، بسوی بی انتها حرکت می کنند:

خیال روی تو در کارگاه دیده کشیدم — به صورت تو نگاری نه دیدم و نه شنیدم
امید خواجگیم بود بندگی تو کردم — هوای سلطنتم بود خدمت تو گزیدم
اگرچه در طلبت همعنان بادشمالم — بگرد سروخرامان قامتت نرسیدم
امید درشب زلفت به روزعمر نبستم — طمع بدور دهانت زکام دل ببریدم
گناه چشم سیاه تو بود و ناوک غمزه — که من چوآهوی وحشی زآدمی برمیدم

فعلهای کشیدم، دیدم، شنیدم، کردم، گزیدم، نرسیدم، نبستم، ببریدم، برمیدم، و بقیه افعال غزل، درست در همان زمان فعلی ادا شده اند که شعر ایرج میرزا ولی در اینجا ، کشیدم، بمعنای کشیدن، شنیدم، بمعنای شنیدن و نرسیدم بمعنای نرسیدن است. نگاهی به بیت سوم این نکته را بدقت برملا می کند:

اگرچه در طلبت هم عنان باد شمالم- به گرد سرو خرامان قامتت نرسیدم

حافظ را، از روی طلب، بصورت باد شمال مجسم کنید که بسرعت بسوی معشوق و یا معبود حرکت می کند. معشوق یا معبود اصلاً حرکت نمیکند، یا به آرامی می خرامد.

با وجود اینکه اسب حافظ هم عنان باد شمال است و بسرعت تاخت میکند، باز هم به گرد سرو خرامان قامت معشوق نمی رسد. یعنی در این شعر، سرو خرامان در جلو، حافظ طالب وصل بسرعت تمام در عقب سر، و نرسیدن، یک فاصلهٔ عظیم زمانی و مکانی است. نرسیدم دیگر ماضی ساده نیست. نرسیدن، یک حقیقت است. یعنی همانطور که زمین بدور خورشید می چرخد، ولی هرگز باو نمیرسد، حافظ، نیز بسرعت بطرف معشوق ساکن یا خرامان، حرکت میکند، ولی باو دسترسی پیدا نمیکند.

این نرسیدن از واقعیت «نرسیدم» نجات یافته، بسوی حقیقت «نرسیدن» حرکت کرده است. «نرسیدن» معنای جهانی و عمومی پیدا کرده است. بشر طالب خداست، ولی باو نمیرسد، ولو اینکه او را بهمان اندازه بخواهد که حافظ معشوق یا معبودش را می طلبد. زمین طالب خورشید است و بسرعت می چرخد تا باو برسد، ولی باو نمیرسد. نرسیدن یک واقعیت نیست، یک حقیقت است، اگر واقعیت بود، عمل تمام می شد، یا رسیدن صورت میگرفت و یا نرسیدن، ولی در شعر حافظ کوشش برای رسیدن خود معلول علت نرسیدن است.

منطق نثر، منطق و دیالکتیک شعر نیست. دیالکتیک شعر در خلاف جهت دیالکتیک نثر حرکت میکند:

علت عاشق زعلتها جداست — عشق اصطرلاب اسرار خداست

ایرج، علت و معلولی زمانه ای سر هم میکند، حافظ هستی حقیقت، هستی نرسیدن را در طول کل زمان ارائه می دهد. نثر منظوم ایرج روشنگر است، ولی شعر حافظ روشن تر است:

گرچه تفسیر قلم روشنگر است — لیک عشق بی زبان روشن تر است

خود قلم اندر نوشتن می شتافت — چون بعشق آمد قلم برخود شکافت

این نرسیدن حافظ گرچه از واقعیت زمانهٔ حافظ و یا زمان فعل شعر حافظ سرچشمه گرفته، ولی اکنون ازنظرما که دیگر در زمان حافظ و زمان شعرحافظ زندگی نمیکنیم، مفهومی برتر و عالیتر دارد. اگر فعل یک شعر کهنه بشود، آن شعر کهنه می شود و شعر کهنه یعنی نثر، و شاید نثری که بسیار هم بد نوشته شده باشد.

پس شعر بیان واقعیت نیست، بیان حقیقتی است الهام یافته از واقعیت، ولی درخلاف جهت واقعیت. مثلاً علت اینکه شعر مشروطیت، شعری است بد، این است که نو یسندگان این شعرها تنها بواقعیت زمانه توجه داشتند و چون قالب شعرشان نیز تقلید از شعر گذشتگان بود، توجه این نو یسندگان بواقعیت کلی زمانه کشیده شده و این واقعیت کلی از آن حقیقت که در شعر حافظ و یا در شعر مولوی پیدا می شود، کاملاً جداست؛ چرا که واقعیت کلی شعر بهار ساخته شده است از کلمات آزادی، دموکراسی، ظلم و ستم بصورتی بسیار کلی و هضم نشده، و واقعیت کلی شعر پروین محصور در ظواهر امور است و اگر ایرج و عارف مثلاً بمسائل روزمیپردازند بیشتر بعلت توجه بهمین واقعیت کلی زمانه است. یعنی اگر زن همان نباشد که در زمانهٔ ایرج بود، شعر ایرج، فقط بعنوان یک سند از واقعیت کلی زمانهٔ ایرج در ذهن ما خواهد ماند و اگر پیرزن پروین اعتصامی وجود نداشته باشد، شعر پروین فقط بعنوان سندی در بارهٔ آن پیرزن خوانده خواهد شد.

یعنی اگر شعر را بخاطر وزنش، قافیه هایش، زبانش و بخاطر شکلش، که در شعر مشروطیت البته فقط یک چیز ظاهری است، نگه ندارند، هیچ دلیل دیگری برای نگهداری شعر مشروطیت دیده نمی شود. هیجانی که در شعر عشقی هست، هیجانی گذراست، از نوع جنون حافظ و مولوی نیست، هیجانی است فقط در زمانه و نه در طول زمان، و بهمین دلیل ما معنای حرکات تاریخی خودرا در وجود شعر شخصی چون عشقی که مثلاً حتی فدای این تاریخ شده و یا در وجود بهار که در زندان این تاریخ افتاده، و یا در وجود پروین که مسلول این تاریخ است نمیبینیم، بلکه در وجود کسی مثل نیما می بینیم که به اندازهٔ این سه چهارتن از تاریخ صدمه ندیده، ولی تاریخ را عملاً درک کرده است. و تاموقعی که تاریخ، بصورتی که اکنون و در طول قرنها بوده، هست، شعر مرغ آمین نیما معنی بخش حقیقت هستی آن خواهد بود:

خلق می‌گویند:

ــ «اما آن جهانخواره

(آدمی را دشمن دیرین) جهان را خورد یکسر»

مرغ می‌گوید:

«در دل او آرزوی او محالش باد»

و تا موقعی که تاریخ، بصورتی که اکنون، و در طول قرنها بوده و هست، امید انسان به رهائی از زنجیرهای آن بصورتی که نیما آنرا به یک حقیقت تبدیل کرده است، بخشی از هستی مداوم انسان را تشکیل خواهد داد:

و به واریزطنین هردم آمین گفتن مردم
(چون صدای رودی ازجا کنده، اندرصفحهٔ مرداب آنگه گم)
مرغ آمین گوی
دورمی گردد
ازفرازبام
بر بسیط خطهٔ آرام می خواند خروس از دور
می شکافد جرم دیوار سحرگاهان
وز بر آن سرد دود اندودهٔ خاموش
هرچه، با رنگ تجلی، رنگ در پیکر می افزاید
می گریزد شب
صبح می آید.

موقعی که شاعری فقط با توجه به واقعیت زمانه، از نظر زبانی خود را بخطر می اندازد، می بینیم که گاهی عجیب مضحک می نو یسد. منظورم این نیست که واقعیت زمانه را فراموش کنیم و باز منظورم این نیست که از نظر زبانی خود را بخطر نیندازیم- چرا که این قبیل ملاحظات اساس کار شاعری را تشکیل می دهند- ولی اگر متن کلی زبان و آن کل حقیقت هستی فراموشمان بشود و اگر ما نتوانیم در آن سوی بد و خوب عصر خو یش، حقیقتی فراتر بینیم، حتی با در نظر گرفتن واقعیت زمانه، اگر خطری هم بکنیم، خطری خواهد بود که مثلاً شوریدهٔ شیرازی در هفتاد سال پیش از این کرد و گفت:

کرده درباغ مشیرالملک مهمانی زوزوکی — هرطرف اندرخرامیدن خزوکی بر خزوکی
کرده مهمانی دده رعنا کنیزان سیه را — فندقی سرها بهم بر بسته چون مشکین کلوکی
ظرفشان ظرفی برنجی، مو یشان موی کرنجی — پشت سر گیسو یشان بنجل چون پشمین گروکی
باغ پر طاووس چون گرمابه های پر کدو شد — بلبلی هر سو نواخوان از بری پیر سوکی
آن دده مهری بصدر اندر نشسته توی مجلس — صورت وی گشته چین درچین چوچون پر چروکی
پیشخدمت گلبهار و نرگس وباجی زرافشان — پایشان تنبان سرخی دستشان قیان کوکی
فضه چون بالشتک ماری همی زین جو بدان جو — برجهد، یارب که بیرون آرد پیش پیرکی

که می بینید با وجود زحمت فراوانی که روی شعر کشیده و زوری که براستی زده تا در آخر هر کدام از این سطرها یک «اوکی» سر دهد، درجهٔ توفیقش فقط درحد ضحک و خندهٔ ناچیزماست

که اگر تازه حالمان سرجایش باشد، تحویل شعر می دهیم. ولی کسی که شیفتگی واقعی داشته باشد، و جنون حقیقت او را بسوی آن سوی دیوار زمانه پرتاب کرده باشد، اگر خود را در زبان بخطر بیندازد و از حد مألوف و مانوس زبان فراتر برود، زبان را هم غرق در جنون و شیفتگی خواهد کرد، و با جود این، این شیفتگی و جنون، از حقیقت هستی، آن حقیقت که هر از چند صد سال گاهی خود را در برابر شاعر عیان می کند، زبانه خواهد کشید. به چند بیت از غزل مولوی گوش کنید:

تن تن تن ز زهره ام پرده همی زند نوا — دف دف دف از این طرب پرده درد ز رقرقی
گل گل گل شکفت و من بلبل بینوا شده — غل غل غل همیزنم در چمنش ز وق وقی
جم جم جم ز جام جم جمجمهٔ مرا نوا — نی نی نی بدف زند کاتش عشق مطلقی
هی هی هی شب غمان میبردم بطور ، — کف کف کف مرا مده در ظلم عشقشقی
هو هوی هو همیرسد از سوی کبریای حق — دل دل دل که دل منه جانب این مدققی
دو دو دو چو گوی شو در خم صولجان او — می می می رسد ترا جم جم جام حق حقی
حق حق حق همیزند فایض نور شمس دین — دق دق دق منه بخود حرف خرد که دق دقی

نگاهی دقیق به تاریخ شعر فارسی نشان میدهد که بدلیل توجه برخی از شاعران، فقط به زمانهٔ خود و چشم پوشیدن از کل زمان، پویا شدن در یک محفظهٔ سی چهل ساله و چشم پوشیدن از پویائی در کل تاریخ و کل زمان، و نادیده گرفتن یک کل جهانی و زمانی، شعر فارسی در بعضی از مراحل بسیار درخشان تجربی خود فاقد یک جهان بینی با ارزش است.

بسیاری از قصیده های مکتب خراسانی، نثرهای شیوا و منظوم هستند، که انسان از آنها حقیقت هستی را نمیتواند دریابد و فقط باید با آنها ورزش بکند تا زبانش قویتر گردد و آهنگ ها در گوش هوشش فرو خلد و بعدها بصورت بخشی از شعرش در آید.

اگر سعدی در برابر حافظ می لنگد، از این نظر است که شعرش براحتی بسوی نثر گرایش پیدا می کند و یک جهان بینی منسجم که شعر را سر پا نگهدارد و جهانی اش بکند، از آن غایب است.

عشق هست، ولی جهان بینی عاشقانه نیست، طلب هست، ولی جهان بینی طلب نیست، زبان ساده و شیرین و شورانگیز هست، ولی جنون زبانی نیست، و اغلب واقعیت هست، و حقیقت نیست.

این شعرها بمعنای واقعی منثور هستند و البته مربوط به حوادث زمانه. تازه موقعی که سعدی مثلاً می خواهد جهان بینی نشان بدهد، می بینیم که در واقع شعار میدهد. آن «بنی آدم اعضای یکدیگرند»، آن «رسد آدمی بجائی که بجز خدا نبیند» آن «نام نیکو گر بماند ز آدمی- به کزو ماند سرای زرنگار» همه شعارهای انسانی خوبی هستند، ولی عشق سعدی، بیشتر یک عشق جسمانی است، و سعدی از آن عشق جسمانی، و از تجلیل آن عشق جسمانی فراتر نمی رود، گرچه می گوید «طیران مرغ دیدی، تو ز پای بند شهوت، بدر آی تا ببینی طیران آدمیت»، ولی این را فقط می گوید،

خودش آن طیران آدمیت را تجربه نمی کند، چرا که اگر آن طیران را تجربه کرده بود، فریاد می زد: «طایر گلشن قدسم چه دهم شرح فراق— که درین دامگه حادثه چون افتادم»، و واقعیت زمانه، همان دامگه حادثه است و حافظ با شور و هیجان و نوستالژی تمام از دور افتادن خود از آن طیران در عالم قدسی حرف می زند.

یعنی حافظ آن دامگه حادثه را می بیند، واقعیت آن را لمس می کند، آن را تلخ، مسخره، کشنده، و آزار دهنده می یابد و از آنجا با جهان بینی خاص خود می خواهد طیران خود را در طول و عمق و عرض تاریخ آغاز کند، و بهمین دلیل حافظ نه فقط بما می رسد، بلکه چنگ در اعماق قرون گذشته، چنگ در دل زمان می اندازد و آنرا هم در برابر ما میگستراند.

یعنی حافظ، براستی کنجکاو، جوینده و یابندهٔ حقیقت است و در اغلب موارد در او رازی هست که ما میخواهیم عین حقیقت آن را کشف کنیم. حافظ، وسیله نیست، یا هدف نیست، عین «حقیقت کتمان شده و مخفی مانده و نباید مخفی بماند». هستی است. شعر حافظ، هستی است، یک حضور مداوم است.

شعر فارسی فقط در عرصهٔ عرفان و آنهم از طریق مولوی و حافظ، توانسته است برای نخستین و شاید آخرین بار چشم در چشم خدا بدوزد و در اینجا منظورم از خدا، خدای مترادف با هستی است.

و اما واقعیت زمانهٔ ما پلیدترین واقعیتی است که تاریخ بخود دیده است. این واقعیت، با تمام تأسیسات اداری، معنوی، شعوری و بیشعور کنندهٔ خود عق آور است.

این واقعیت، ابلیس مجسم است و مجسمهٔ ابلیس. در برابر این واقعیت فقط می توان خود را درغثیان غسل داد، در کثافت و ول خورد.

این واقعیت پلید، سطح زمین را بوسیلهٔ شهرهای زندان مانندش پوشانده است؛ این واقعیت پلید، سطح ذهن را، و حتی در بعضی موارد اعماق ذهن را با جیغ های بی مفهوم رادیوها و تلویزیونها و روزنامه ها و تبلیغات موحش و کشنده و بی حقیقت تمام وسائل جمعی، انباشته است. همهٔ معناها جعلی شده اند و همهٔ مفاهیم بدل به جیغ های شوم و هراسان کننده.

انسان گاهی تقلا می کند بجائی برسد، ولی نمی تواند برسد، چرا که بسته شده است بناف اقتصادهای خررنگ کن، رفتارهای قسطی، سفته بازیهای فرهنگی و انواع مختلف سدهای سرمایه داری و پول پرستی و شکم پرستی. هر نفسی که بر می آید و فرو می رود عملاً مخل حقیقت است. حرکت واقعیت های جعلی، آن چنان شدید و سریع و سیل آساست که انسان، هم اگر چشم ببندد دیوانه خواهد شد و هم اگر چشم باز کند. شهرها آکنده از مردمان وحشت زده، مخمور و خواب زده ای هستند که انگار نیمه شب، دستی پلید همه را از خواب هراسان کرده، در کوچه های شهر یله شان کرده است. مردم در خواب راه میروند و خواب جنون و جنایت و بدگمانی و قتل و کشتار می بینند. صفحهٔ روزنامه، پردهٔ سنما و صدای رادیو، از یک طرف انواع مختلف شعارهای تبلیغاتی

سرمایه داری را در ذهن ها می انبارند و مردم را بطرف یک زندگی الکی خوش، احمقانه و خررنگ-کن و باصطلاح اقتصادی رهبری می کنند و از طرفی دیگر، تصویری از هول و جنایت در برابرشان مجسم میکنند و در این عرصهٔ تنگ، شنونده اعصابش تیر می کشد و از خود می پرسد کی خواهم خورد کی پولم بیشتر خواهد شد، کی... و کی.....

دیگر کسی به عشق نیندیشید
دیگر کسی به فتح نیندیشید
و هیچکس
دیگر به هیچ چیز نیندیشید

در غارهای تنهائی
بیهودگی بدنیا آمد
خون بوی بنگ و افیون می داد
زنهای باردار
نوزادهای بی سر زائیدند
و گاهواره ها از شرم
به گورها پناه آوردند

در دیدگان آینه ها گوئی
حرکات و رنگها و تصاویر
وارونه منعکس می گشت
و برفراز سر دلقکان پست
و چهرهٔ وقیح فواحش
یک هالهٔ مقدس نورانی
مانند چتر مشتعلی می سوخت

وقتی طناب دار
چشمان پرتشنج محکومی را
از کاسه با فشار به بیرون میریخت
آنها به خود فرو میرفتند
و از تصور شهوتناکی
اعصاب پیروخسته شان تیر می کشید

نوعی شومی همه جا گستر، یک بختک عظیم، یک حیوان هزار سر و هزار پا بر روح آدمی چنگ انداخته است، و تازه تمام تاسیسات بوروکراتیک جهان، در همه جا، مردمان بیچاره را به خوشبینی دعوت می کنند.

روح انسان را از او گرفته اند و بجایش رفاه نسبی را در اختیارش گذاشته اند. مردمان جهان، همه در زندانهای این جهان، در چهار دیواری شهرها، بی آنکه بفهمند آن روح، آن هستی واقعی انسانی کجاست، از یک رفاه نسبی بر خوردار شده اند. و آن ماشین عظیم رفاه باصطلاح نسبی، آن بختک هیولائی و خوش برخورد و تروتمیز، همه جا را عملاً اشغال کرده است و بر سر هر در و دروازه و کاروانسرای تاریخ پاس میدهد و سگان مبلغش پارس میکنند. یک پارس رفاه نسبی، پارس قسط و سفته و حمله بپول. و حقیقت کجاست؟ آنچنان با یک زبان جعلی، با وسائل جمعی، حقیقت را پوشانده اند که گهگاه انسان احساس می کند که مگر معجزه ای بتواند انسان را از این بن بست نجات دهد، دیو ودد انسان امروز، مردم نادان نیستند. دیو ودد انسان امروز وسائل جمعی است. تبلیغات شومی است که بر لولای سرمایه داری، به نشخوار بیست و چهار ساعتهٔ خود، در بیست و چهار ساعت، در تمام اقطار جهان ادامه دهد.

سرمایه داری و تبلیغاتش حتی بر خواب مردمان جهان حاکم شده است.

انسان بجای آنکه خواب خدا را ببیند، در این زمانهٔ ابلیسی، خواب درخت پول، گیسوی کوماچی، بمب ناپالم، می بیند؛ کرکس هائی را در خواب می بیند که بر سر تقسیم غنائم خود، با کفتارها بمبارزه برخاسته اند.

جسدهائی را بخواب می بیند که از تمام هیکلشان فقط ریش بی مصرفشان باقی مانده است.

انسان، زنده و مرده اش دست از تقدس شسته اند. یک برص درونی قلب را در خود می فشارد و مغز مسخ می شود، حجره های انسانی خود را فراموش میکند.

این است واقعیت زمانهٔ امروز، شعر اگر تمام نمای این واقعیت باشد، شعری مریض و مفلس، یک پهلو و مبروص خواهد بود. شاید تصویر کردن واقعیت زمانهٔ امروز بعهدهٔ نثر گذاشته شده باشد؛ نثر امروز باید ابلیسی باشد، باید به تصویر ابلیس همت گمارد، ولی باید کوششی کرد که شعر باز هم آن معنای واقعی شعری خود را باز یابد. غرضم این نیست که شعر فارسی اکنون فاقد معنای واقعی شعری است. هرگز! غرضم این است که شاعر امروز باید حقیقت را کشف کند، حقیقت انسان را دوباره پیدا کند.

شاعر باید باتکیه بر وقاحت زمانه و واقعیت پلید آن، تصویری از خدای یک حقیقت جدید بدست بدهد! این کار مشکلتر از دوران مولوی و حافظ است. مولوی توانست به قونیه پناه ببرد. شیراز حافظ تا حدودی از تعدی مغولان در امان بود. ولی در دنیای امروز شاعر درست در میدان وقاحت ها زندگی می کند.

او باید از این وقاحتها بگذرد، از آنها فراتر برود. من به او پیشنهاد میکنم که او بدنبال محال برود. چرا که تنها چیزی که محال است حقیقت است. اگر تعریف جدیدی برای شاعر بخواهم بدست بدهم، این است که شاعر کسی است که بدنبال محال می رود و تازه این تعریف با تعریف قدیم شاعر چندان فرقی ندارد، چرا که:

این نان و آب چرخ چو سیل است بی وفا / من ماهیم، نهنگم، عمانم آرزوست
یعقوب وار وا اسفاها همی زنم / دیدار خوب یوسف کنعانم آرزوست
والله که شهر بی تو مرا حبس می شود / آوارگی کوه و بیابانم آرزوست
زین همرهان سست عناصر دلم گرفت / شیر خدا و رستم دستانم آرزوست
دی شیخ با چراغ همی گشت گرد شهر / کز دیو و دد ملولم و انسانم آرزوست
گفتند: یافت می نشود جسته ایم ما / گفت: آنکه یافت می نشود آنم آرزوست

سخنرانی دانشکدهٔ نفت آبادان
فردوسی (پنجم اسفند پنجاه) شمارهٔ ۱۰۵۵

تأملاتی پیرامون شعر و نثر

داغ تو دارد دل من، جای دگر نمی شود

۱—از بس این روزها شعر بد خواندم، خفه شدم. اینان کی اند که اینهمه بیهوده و یاوه می گویند؟ یاوگی از ذهن آدم سلب دقت می کند. انگار جماعتی تعهد کرده اند که سکوت کنند و جماعتی دیگر مکلف شده اند که یاوه بگویند و معلوم نیست بالاخره چه کسی شمشیر را خواهد کشید؟ نگاه که می کنم، خیل شعرهای نیم وجبی و شاعران این شعرها ایستاده اند. آیا براستی این همان «مرداب» فرخ زاد است که پیش روی ماست؟ وقتی که می گوید:

چه می تواند باشد مرداب
چه می تواند باشد جز جای تخم ریزی حشرات فساد
افکار سردخانه را جنازه های بادکرده رقم می زنند.

دهۀ چهل ادبی تمام شد و این دهۀ پنجاه بدجوری به مرداب می ماند. مثل اینکه در این سکوت معلق از فضا و زمان و مکان، آدم باید رسماً بلند شود و سرش را بدیوار بکوبد و بگوید: «آقاجان تمام این ارزش ها بی ارزش است و تمام بی ارزشی ها ارزش، پس خواهش می کنم ما را برای همیشه مرخص بفرمائید!» هرچه بر روی کاغذ می بینم بد است، هرچه می شنوم، و بنام شعر، بد است، انگار کاغذ، حروف، حروفچین، صحاف، همه و همه به هرچه نامش ارزش است، خیانت کرده اند. ایکاش بدوران پیش از «گوتمبرک» بر می گشتیم، چرا که اولاً کاغذ گران نمی شد، ثانیاً روزنامه نویس پیدا نمی شد و طبعاً روزنامه پیدا نمی شد، ثالثاً مردم روزنامه خوان پیدا نمی شد، رابعاً اینهمه هیاهو برای هیچ پیدا نمی شد، که شعر اله شد و بله شد، فلانی، فلان است و بهمانی، بهمان، و خامساً بی ارزشی بجای ارزش پیدا نمی شد. ایکاش ما در دوران غارنشینان بودیم و هنر تصویر اینهمه پیشرفتن نکرده بود، که آدم بشود الاغی که روزنامه می خواند و تلویزیون می بیند، همین و همین. در قدیم می گفتند، دهنش بوی شیر می دهد، حالا وضع یک قدری فرق کرده، دهن همه بوی روزنامه و تلویزیون می دهد. هر کسی از مردم، روزنامه ای است چرخان و تلویزیونی است گردان. دگمه را فشار دهید، هرچه استاد ازل گفته، این بی ریشه می گوید: باز هم یاد دو کلمه حرف از فرخ زاد افتادم، البته فروغ، یادتان که نمی رود؟ که گفت:

نامرد، در سیاهی
فقدان مردیش را پنهان کرده است

و سوسک ... آه
وقتی که سوسک سخن می گوید:

باری فروغ فرخزاد زمانی می گفت، در گذشته شاعر زیاد داشتیم، ولی شعر خوب کم داشتیم. این گفته در مورد دوران معاصر هم صادق است، با این فرق که شاعران خوب، با همان شعرهای کمشان، انگار همه در رفته اند. لابد از وحشت قسط و سفته و چک بلامحل، عاقبت همه مثل اینکه چون عاقبت یزید شده (بقول اخوان). یکی باید قسط خانه اش را بپردازد، آن دیگری ماهیانهٔ مدرسه بچه اش را، آن سومی سفته های ماشینش را. گو یا شاعران محترم مصاحبت رباخوار و صاحب معاملات ملکی و چانه زدن با دلال ارز را به مصاحبت با شاعران محترم دیگر ترجیح می دهند. و خوب بیله دیگ، بیله چغندر. و این طبیعی است: از نقب های دوزخ است که همه عبور می کنیم، و این تصاویر و صداها و ضجه ها و ناله ها که خواب و بیدارمان را تسخیر کرده اند، همه، و همه، از ماست که برماست:

ایمان بیاوریم
ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد
ایمان بیاوریم به ویرانه های باغهای تخیل
به داس های واژگون شده ی بیکار
و دانه های زندانی.
نگاه کن که چه برفی میبارد.

-نه! نمیشود، بجان آقا، به سر مبارک قسم که نمیشود، نمیشود ایمان آورد، بی غیرتی است آقا، بی غیرتی که انسان به آغاز فصل سرد ایمان بیاورد!— هر قدر هم که شما نخواهید، یک نفر، همین چند سال پیش، اینها را گفته، رفته است. می خواهید ایمان بیاورید، می خواهید ایمان نیاورید. می گویند بی غیرتی است که آدم ایمان بیاورد. من با شما صددرصد موافق هستم. موافق نبودم، قلمم را می شکستم و این چیز را نمی نوشتم.

گر نگهدار من آنست که من می دانم شیشه را در بغل سنگ نگه می دارد.

۲—انگار مثل آن معرکه گیران چیره دست بازارچه ها و چارسوق های قدیمی باید دست در هم کوفت و عصا چرخاند و مار رقصاند و جفر و جادو جنبل کرد و حنجره دراند و به چهارده معصوم قسم داد تا در دههٔ حاضر هم چهار پنج نفر مثل دههٔ گذشته قدم جلو بگذارند و این چراغ آخر روزگار را روشن کنند. باشد که از صاحب ذوالفقار، صاحب ذوالجناح و از ضامن آهو عوض بگیرند، چرا که دیگر از دست خلق معمولی خدا ساخته نخواهد بود که به این چهار نفر عوض بدهند. نیما گفته بود:

«کاری که من می کنم، مثل شهادت است». باید باین چهار پنج نفر هم گفت: کاری که شما در این دهه می توانید بکنید عین شهادت است. چهارتا شعر خوب بگوئید، پنج تا قطعهٔ خوب بنو یسید، ده‌تا نمایش خوب مرقوم بفرمائید، چهارتا نقد در راه خدا رقم بزنید، باور کنید که دیگر از ما گذشته که به شما عوض بدهیم، عوض شما را در آن دنیا خواهند داد، ما فعلاً مشغول هستیم، قرض هامان را می دهیم، سفتهٔ عقب افتاده داریم، تلفنمان را هم قطع کرده اند، تلو یزیون هم پشمک دارد و تصو یر را خوب نشان نمی دهد، انفارکتوس دوم را کرده ایم و می دانید که بندرت اتفاق می افتد که کسی از انفارکتوس سوم جان سالم بدر ببرد. خوب، مشکلات ما را که می دانید. اهل و عیال، آبرو و حثیت و هزاران چیز ازین نوع که شما پس از انفارکتوس دوم خواهید فهمید چه دردسرهائی دارند. آخ که این پشمک تلو یزیون چه مصیبتی است! مردک طوری پشمک می گو ید که انگار پشمک می خورد و پس از چند لحظه از روی صحنه تلو یزیون، انگار از روی سفره‌ای رنگین، راحت الحلقوم و باقلوا هم خواهد خورد. باری می دانید که ما گرفتاریم، پس شما قدم جلو بگذارید، چهارپنج نفر بیشتر لازم نیست، این دهه را هم لااقل بپای دههٔ قبل برسانید. تورا به آن بازوان قلم شدهٔ حضرت عباس، آبروی قلم نسل خود را حفظ کن!

چون بدیدنش که او خفته دراز — بهر دزدی عصا کردند ساز
ساحران قصد عصا کردند زود — کز پیش باید شدن وانگه ربود
اندکی چون بیشتر کردند ساز — اندر آمد آن عصا در اهتزاز

۳— و براستی که دههٔ درخشانی بود این دههٔ گذشته! چرا که در آن عصا در اهتزاز بود. می گو یید نه! می شمارم:

الف: قلم جلال بود و تقریباً آنچه براستی بنام نامی جلال بود، همه مال دههٔ چهل بود. و اصلاً دههٔ گذشته، دههٔ جلال بود.

ب: قلم چوبک بود. قلم چوبک در آن دهه انگار قلم جوانی پرشور بود تقریباً بهترین کتابهایش مربوط بهمان دهه بود.

ج: بهترین شعرهای شاملو، اخوان و نادر پور، و تمام شعرهای خوب فروغ فرخ زاد همه متعلق به دههٔ سابق بود.

د: زبان نقد شعر و نثر ایران کلاً در دههٔ سابق بوجود آمد.

ه: نمایشنامه کلاً مربوط به دههٔ سابق بود، که از سکوی مخالفت شروع کرد و آخر سر دو تکه شد: نمایش دولتی و نمایش ملی و یا ملتی. «لال‌بازی» ساعدی درست در اول دههٔ گذشته در تلو یزیون نشان داده شد. «گاو» هم همانطور. بتدریج تمام نیروهای نمایشی در نیمهٔ اول دههٔ گذشته به یکجا جمع شد. وحالا؟ حتی تصورش را نمی توان کرد که «چوب بدست های ورزیل»، را بهمان

طریقی که نو یسنده‌اش تصور کرده به روی صحنه آورند. علتش روشن است. دولت باید به نمایش کمک می کرد، چون نمایشنامه‌نو یس آسمان‌جل و کارگردان آسمان‌جل و بازیگران آسمان جل‌تر نمی توانستند توی خیابان نمایش را نشان دهند. صحنه لازم بود. تأمین زند گی ضرورت داشت. دولت باید فقط به این فکر می بود و بس، ولی درعوض دولت سه چهار هووی گردن کلفت سر این تئاتر ملتزم خانگی آورد. تئاتر تلو یزیونی، کارگاه تلو یزیونی و تئاترشهر تلو یزیونی. نتیجه همان شد که تصورش می رفت. امروز، بقول یک روزنامه‌نو یس، «مرادبرقی»، مبتذل‌ترین تئاتر ممکن در دنیا، شش میلیون نفر خواهان دارد. روزی که می خواهند «مرادبرقی» را نشان بدهند، یک ساعت قبل تمام خیابانها بند می آید، پلیس، چراغ قرمز، خلاف، ایست، خبردار، چون می خواهند مراد برقی ما را نشان بدهند. مرادبرقی، جانمی مرادبرقی، مالمی مرادبرقی، روحمی مرادبرقی. و بعد می گو یند، آقاجون شش میلیون نفر طرفدار دارد، شما هم چیزی درباره‌اش بنو یسید. و خوب. ما هم داریم می نو یسیم. مبتذل‌تر از اینش دیگر پیدا نمی شد. پس مردم چی آقا؟ شما مگر طرفدار مردم جای دیگر هستید؟ نه آقا، ما هم طرفدار همین مردم هستیم. منتها فکر می کنیم که ذوق این مردم سلامتش را از دست داده. قبلاً که تئاتر درست و حسابی نداشت. حالا تصور می کند چیزی که بنام مراد برقی می بیند، همان تئاتر است و چون مشغول کننده است - چرا که مردم یعنی موجوداتی که فقط یک استعداد دارند و آنهم استعداد مشغول شدن است - اگر این مردم دست به تفکر و تأمل بزنند دیگر مردم نیستند، مردم موجوداتی هستند که به تماشای مرادبرقی می روند. و آنوقت می گو یند، وظیفهٔ تلو یزیون این است که مردم را راضی کند. ما می گو ییم اول درمردم کنجکاوی برای تفکر در بارهٔ رضایت ایجاد کنید، آنوقت سعی کنید راضیشان بکنید، خواهید دید که این مرادبرقی شما نیست که میتواند رضایت‌نامه ازین مردم بگیرد. مراد این مردم درجایی دیگر است. درتفکر واقعی است. درهنر واقعی است. نمی توان اول ذوق مردم را خراب کرد و بعد گفت، آقا این مردم مگر ذوق دارند؟ مگر چیزی می فهمند؟ نه آقا! ابزار کار همین مردم هستند. تئاتر همین مردم هستند. بیمارستانش تئاتر است، طبیبش تئاتر است، خیابان‌هایش تئاتر است، روزنامه‌هایش تئاتر است. تئاتر شهر یعنی این. شهری که هر برش، هر مجموع، هر کل و هر جزء تشکیل دهنده آن کلش، تئاتر است. و مردم بازیگران اصلی این تئاتر هستند. این مردم رابه مردم نشان بدهید، اگر غیرت و همت و لیاقتش را دارید، آنوقت خواهید دید که رضایت یعنی چه؟ اگر معنای کلمهٔ رضایت یادتان نرفت، من این قلم را می شکنم.

ساحران هم سحر موسی داشتند دار را دلدار می پنداشتند

و بعد این هم هست که از یک طرف شما پررو هستید و از یک طرف ما. ممکن است بگو یید، نگاه کنید آقا چقدر سینمای فارسی پیشرفت کرده، کیمیائی، کیمیاوی، مهرجوئی، و فلان

و بهمان داریم. ولی یادتان نرود که بخش اعظم این سینما هنوز تئاتر است، همان تئاتر پیش از مرادبرقی. سازندهٔ «رگبار» در اصل یک نمایشنامه‌نویس است. «گاو» مهرجوئی باین دلیل زائید که پیش از پیدایش مرادبرقی ها، «گوهر مراد» پشتش بود. سینما هنری دیگر است، این درست. ولی در اصل سینما هم نمایش است، منتها یک فرق اساسی هست. تئاتر واقعیت دارد. تصویر جانشین آدم نشده. یعنی موقعی که نمایشنامه دارد اجرا می شود می توان بلند شد و رفت روی صحنه و دست زد به آدم ها و دید که این آدم ها پوست و گوشت و استخوان هستند و تصویر نیستند. تئاتر با این تصور بوجود می آید، حتی اگر از تلویزیون نشان داده شود. و اتفاقاً هرچه در تلویزیون باسم نمایش نشان داده می شود، میعادگاهی از تئاتر و سینماست. اما، اما، تئاتر هنری است مستقل و انسانی، بدلیل اینکه انسانیتش بیشتر است، عینیت انسانیش بیشتر است. بعلاوه تئاتر را می توان پر از شعر، موسیقی، یعنی زبان آواز و ترانه و آدم ازهرنوعش کرد. وکدام هنر است که ازین امتیازها برخوردار باشد؟ هیچکدام. و حالا در شرایط حاضر کدام نمایش است که از این امتیازها برخوردار باشد؟ هیچکدام. همهٔ کارگردانان مترجم کارگردانان دیگر هستند. هنوز کسی بنام کارگردان ایرانی نداریم. تئاتر مادر پست‌ترین قشرهای غربزدگی ما قرار دارد. از خود تفکر تئاتری نداریم. دههٔ قبل می رفتیم که داشته باشیم. هووها را طلاق بدهید و باز هم تئاتر خواهیم داشت. «ساعدی» کجاست؟ «رادی» کجاست؟ حتی «فرسی» کجاست؟ حتی فرسی در مقابل این مقلدان اصیل است. «بیضائی» چرا دیگر کارجدی تئاتری نمی کند؟ و این آخریعنی چه؟ که در این مملکت یک گروه آزاد تئاتری وجود نداشته باشد؟ تلویزیون نباید تئاتر را ببلعد. گرچه تلویزیون، اسمش ملی است، ولی خوب، ما همه می دانیم که تلویزیون، دستگاهی است دولتی، و آیا تئاتر هم قرار است فقط از نوع دولتی اش وجود داشته باشد؟ چرا؟ باید بیاموزیم که تئاتر غیردولتی هم داشته باشیم، چرا که هر تئاتر غیردولتی، لزوماً ضد دولتی نیست. و این سیاست درستی نیست که هر که را غیردولتی است، ضد دولتی بدانید. و این از تئاتر.)

و: در دههٔ قبل فکر در هوا بود. اساس ترجمهٔ کارهای ملتزم در دههٔ گذشته ریخته شد: سارتر و سه‌زر و فانون و برشت. اینان نزدیکترین رفیقان نویسندگان ایران هستند. این رفاقت از ترجمه ها سر برکشید و به تفسیرها و حتی به جدل های فکری بدل شد و برای خود اکنون، میراثی نو از التزام ادبی است. ولی التزام ادبی، التزامی که متوجه رو بنا باشد بدر نمی خورد. شکل را به خاطر شکل عوض کردن بی فایده است. چرا که شکل، علت نیست، بلکه معلول است. علت در زیربناست، پس التزام امری است متوجه زیربنا و طبیعی است که چنین التزامی وقتی که تغییر زیربنا را خواست، تغییر شکل، بدنبالش، مثل فرو نشستن عطش پس از سیراب شدن از آب، خواهد آمد.

استقبال از سارتر و سه‌زر و فانون و برشت باین دلیل نبود که آنها از مردم در شکل خاصی حرف می زدند. اتفاقاً در مقایسه با اشخاصی که آثارشان، بصورتی افراطی از دگرگونی شکلی

حاکی است، آثار سه تن اول، چندان هم حادثهٔ شکلی ندارد. البته از این سه تن هم «فانون» فقط فیلسوف و مقاله‌نویس است و نه آفرینندهٔ هنری، و بدین ترتیب ربطی به شکل و دگرگونی شکلی ندارد. و «برشت»، به تبع تغییر زیربنای اجتماعی، پس از دو هزار و چهارصد سال، توانست بنیاد ارسطوئی نمایشنامه را بکلی متزلزل کند و نمایش حماسی - انتقادی را بوجود آورد. شعور اجتماعی و شعور از هر نوعش بزرگترین شاخص کار «برشت» است. و «سارتر»، این فیلسوف بزرگ کوچه و بازار، این بزرگترین مخالف رسمیت در همه جا، باین دلیل برای ایرانی جاذبه داشت که ژستش، و تاکتیک ژستش می توانست مفید باشد. باری فکر در هوا بود. و انگار تمام عقربه‌ها به سوی التزام می چرخید.

باری دههٔ گذشته، معرف فکر تازه در اغلب زمینه‌ها بود. چرا تیراژ کتاب تکان خورد؟ بدلیل اینکه نویسندهٔ متفکر از یک طرف عطش فکری را فرو می نشاند و از طرف دیگر، عطش های دیگر ایجاد می کند. اینهمه ترجمه و نوشته را چه کسانی خریده‌اند؟ بودجهٔ دانشگاهها برای خرید کتاب بسیار ناچیز است. مدارس مملکت اصلاً کتاب نمی خرند. مدارس عالی مردم را می چابند، بدون اینکه کتابخانهٔ خوبی داشته باشند. کتابها را مردم خریده‌اند و از میان مردم، دانشجویان، و با چه پولی؟ با همان صد، صدو پنجاه تومان خرجی که از خانواده‌ها می گیرند و یا با بریدن از پول غذا و لباس. با چپیدن در یک اطاق سرد باتفاق سه چهار نفر و بدین ترتیب بریدن از کرایه‌خانه. همین دانشجواست که جیب ناشر را پر کرده. و البته گروه عظیمی از کارمندان ادارات هم هستند. اینان وضعشان بهتر است. ولی فکر در دانشجو است که اثر می گذارد و اوست که باید پیغام را بردارد و نشر دهد. هر خوانندهٔ متفکر، یک ناشر فهمیده است. چه کسی اینهمه ترجمه در بارهٔ روس و آلمان و آمریکا و آفریقا و آسیا را خوانده؟ دانشجو. چه کسی در تمام جلسات سخنرانی بوده و یادداشت کرده؟ دانشجو. و چه کسی براستی تأمین ندارد؟ دانشجو. وقتی که فلان استاد بیسواد عطش دانشجو را رفع نمی کند، «سارتر» که هست، «برشت» که هست، «فانون» که هست، «جلال» که هست. مسأله این است که جامعه خود آن‌قدرت را پیدامی کند که بسوی حقیقت نقب بزند. دانشجو نقیب این حقیت است. دیگر او را یک انگیزهٔ ساده با سواد شدن - به آن صورت رسمی و بچگانه که می خواستند دانشجو با سواد شود- بسوی تفکر نمی کشاند. رو بروی او، با تمام ماجراهای خوب و بدش، تفکر را می طلبد، او کارگر تفکر است و از همین هاست که باید بخواهیم در این دهه آن چهار پنج نفر دههٔ گذشته را به ما تحویل بدهند. چرا که آن چهار پنج تن دههٔ گذشته، در انتزاع و تجرد زندگی نمی کردند. و در عمل تفکر، بصورتی عینی غرق بودند. می دیدند و می نوشتند و نشان می دادند. آن جنگ های پی در پی و جملگی ناکام دههٔ گذشته پر است از آثار اینان، و همهٔ مطبوعات ادبی و نیمه ادبی دههٔ گذشته را، مستقیم و غیر مستقیم، نویسندگان و شاعرانی چرخانده‌اند که تعدادشان از انگشتان دو دست تجاوز نمی کند.

از همین تفکر دستگاههای دولتی هم سود برده‌اند. زبان رادیو و تلویزیون امروز، دیگر آن زبان ده دوازده سال پیش نیست. اصطلاحات قصه و شعر و نقد دهۀ پیش، و ساختمان نقد هنری و نقد اجتماعی دهۀ گذشته، زبان رادیو و تلویزیون را دگرگون کرده. زبان رادیو و تلویزیون جیره‌خوار زبان ادب ملتزم معاصر است، منتها در سطحی بسیار قشری، و در کیفیتی بسیار آبکی. نقدهائی که گهگاه از رادیو و تلویزیون می شنویم، روایتی که از حوادث زندگی نویسندگان غربی داده می شود، حتی تفسیرهائی که از مسائل روز می شود، ساختمان خاصی دارد که از هرلحاظ یادآور زبان نقد و انتقاد ادب ملتزم دهۀ پیش است. زبان ادب معاصر حتی بر زبان منبر هم اثر کرده. می دانید، فکر نقب می زند و نقیب قافله، جهان‌بینی دهۀ گذشته است.

ز: یک مسألۀ دیگر هم که در دهۀ گذشته مطرح بود، طرح جهان در زبان فارسی بود، روابط ما با دنیا چیست؟ ما کجا هستیم و دنیا کجاست؟ نویسندۀ جامعه در چه اوضاع و شرایطی زندگی می کند؟ هدف این جامعه چیست؟ روابط جامعه و نویسنده بر چه اساسی است؟ نویسنده در کجا «نه» می گوید و در کجا «آری»؟ کجا را می کوبد و کجا را می نوازد؟ جهان به کجا می رود؟ من فکر می کنم ما باید در این دهه هم حق داشته باشیم که قاضی جهان بشویم. دلیل این کار روشن است. سرنوشت نویسنده‌ای که من باشم از سرنوشت نویسنده‌ای که خارج ازین مرزهاست، جدا نیست. نه‌تنها ازین‌نظر باید به‌عرب و ترک و هندو و چینی توجه کرد، بلکه‌باید به‌خود غرب هم پرداخت، یعنی هم به غربی که غربی است و هم به آن شرقی که درغرب است. ازین نظر امروز در ادب جهان وضع خاصی پیش آمده که نمایندۀ این وضع، موقعیت «سولژنیتسین» است. «آدکامیسین» روسی هم در اینجا عقیده‌اش را، که البته براساس دید دولت شوروی نوشته شده، در «اطلاعات» بچاپ رسانده، و این‌خود نشان‌می دهدکه هم خود شرقی غربی که شوروی باشد می خواهد عقیدۀ ما را در بارۀ نویسندۀ خودش بداند و یا عقیده‌اش را بما تحمیل کند، و هم درما این ظرفیت را کشف کرده که اگر موافقت یا مخالفت کنیم، ممکن است ازما خوشش بیاید، یا به تریج قبایش بر بیخورد. علاوه بر خوش آمد و بد آمد دولت شوروی، ما هم بعنوان نویسندۀ ملتی که ده برابر ملت روس سابقه و سنت فرهنگی دارد، حق داریم نه تنها در بارۀ «سولژنیتسین» و رابطۀ او با جامعۀ کشورشوراها، بلکه در بارۀ هر نویسندۀ دیگری که در جهان وضع او را دارد، مطلب بنویسیم.

ط: و حالا «فروغ فرخ‌زاد». می گویند «فرخ‌زاد» به افسانه پیوسته است. چقدر این حرف مسخره است! هیچکس به افسانه نمی پیوندد. افسانه را کسانی بوجود می آورند که راه و چاه حقیقت را بلد نیستند. انسان امروز بهمان اندازۀ انسان ابتدائی اسطوره ساز است. بدلیل اینکه، اگرنه در وحشت از همان منابع ترس ابتدائی، دچار وحشت های دیگری است که او را بسوی شایعه، افسانه و اسطوره هدایت می کند. در زمان حیاتش «فروغ» پیچیده در هاله های رنگین شایعه بود. وچون درآن موقع، شایعات حقایق را پوشانده بود، پس از مرگش، قهرمان‌پرستان، آنهائی که درخواب بانوابغ عشق

می ورزند، و رؤیابینان نیمروز، گفتند فروغ به افسانه‌ها پیوست. ولی کدام افسانه؟ افسانه هم آن روی سکهٔ شایعه است. وقتی شایعه سکهٔ رایج بود، افسانه نیز آن روی سکه است. و رایج هم هست. ولی باید گفت اگر در زمان زندگی یک شاعر خوب، شاعری که کنجکاوی ما را نسبت به خودش جلب می کند، افسانه ای وجود داشته باشد- چرا که او ما را به سوی آینده شعرهایش رهنمون می شود و خیال ما را بسوی زمان آینده تحریک می کند- دیگر پس از مرگ، افسانه ای در کار نیست. افسانه سر آمد و شاعر به حقیقت پیوست، حقیقت شعرهائی که پیش روی ماست.

و نیز این یک حقیقت است که ما بطور کلی نه فقط از زندگی خصوصی شاعران کهن خود، بلکه حتی از زندگی خصوصی شاعران معاصر هم بی خبر هستیم. جامعه ما را آنچنان محافظه کار کرده که بندرت حوادث زندگی خصوصی خود را باطلاع مردم می رسانیم و یا حتی زندگی خصوصی خود را پیش خود مرور می کنیم و یا می نو یسیم و نگه می داریم تا اگر نه مردمان روزگار ما، دستکم مردمان آینده، بدانند که در چه وضعی زیسته ایم. یعنی ضبط و کنترل عقاید، حتی در گُنه ضمیر ما رسوخ کرد، انگوار بخشی از ذات ما را تشکیل داده است. گفته ها و نوشته‌های کسانی که با «فرخ زاد» سروکار داشته اند، آنقدر ناچیز، کم، بی منطق، و حتی بی رنگ و روی و بی جلوه است که هرگز نمی توان یک یا چند نتیجهٔ دقیق از انبوه متراکم و دائماً در تراکم بیشتر این یادداشت ها گرفت و شعر «فروغ» را بر حقیقت یک زندگی درحال رشد متکی کرد و بعد به براستی به آن پرداخت. بهمین دلیل نقد من از شعر «فروغ فرخزاد» پیوسته متکی بر شعر او بوده است و متکی بر کلیاتی از موقعیت طبقاتی او. جز چند نامه، جز چند مدعی عاشق، جز چند گرینده برسر قبر «فروغ»، و پس از مرگش جز رجاله بازی و استفاده از نام «فروغ»، چیز دیگری از آن شایعات و افسانه ها در دست ما باقی نمی ماند. پس بهتر است به یک حقیقت توجه کنیم و آن حقیقت شعر فرخ زاد است.

درمورد «تولدی دیگر»، که بدون تردید بهترین کتاب شعر «فرخ زاد» است در گذشته حرف زده ام، و حالا کتاب «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» پیش روی ماست. تمام شعرها پیش از این در مجلات در آمده و گهگاه بررسی هائی هم ازین شعرها شده، و طبق معمول بدست کسانی که جز نقد آبکی چیزی نتوانند نوشت. می کوشیم مروری دقیق در شعر «فروغ فرخ زاد» بکنیم و آن چیزهائی را که پیش ازین نگفته ایم، بگوئیم.

۱— می دانیم که فرخ زاد از سال چهل و یک و دو سه ببعد، دیگر آن شاعر نبود که در «اسیر» و «عصیان» بود. خستگی و سرخوردگی شدید از «رمانتیسم» قالبی شعرهای خود و شعرهای همقطارانش در دههٔ پیش از چهل، سرخوردگی جامعه ما از «رمانتیسم» فرار به آغوش خیال های واهی، آغوش مادر، معشوق، افیون و دهها پناهگاه دیگر، که در واقع محصول سرخوردگی اجتماعی و جانشین روبرو شدن واقعی با جامعه بود، فروغ را به تجدید نظر در تمام نوامیس پیشین شعر خود واداشت، طوریکه بتدریج با مطالعه در ذات شعر، با مطالعهٔ شاعرانی که همسن او، معاصر او، و جوانتر

از نسل «رمانتیک» دههٔ سی بودند، با مطالعه در ریشه های اصلی شعر «نیما»، «شاملو» و برخی از شعرهای آینده- مثل «تخم شراب»- «فروغ» در راهی افتاد که راه مشترک چند شاعر دیگر هم بود. این شاعران می خواستند که زبان شعر، توسع بیشتری داشته باشد، و «پارتی بازی» کلامی از میان برخیزد، می خواستند وزن‌ها دگرگون شود و وزن طبیعت واقعی کلام را در بر بگیرد. با وجود تجربه های ممتد با شکل بیشتر این شاعران معتقد بودند که شکل بر مضمون و درونی های شعر برتری ندارد، بلکه ادامه محتواست، معتقد بودند که باید با زندگی جامعه رو برو شد و از رو برو با آن به کشمکش پرداخت، معتقد بودند که لفاظی، برخ کشیدن تشبیهات، استعارات و مجازها و کنایات، و برخ کشیدن وزن باید متوقف شود و اینها بصورت ذات شعر، طوری در شعر پنهان بماند که فقط خود شعر باشد و دیگر هیچ.

درنظر داشته باشید که فروغ فرخزاد به این نتایج نرسید. علل و معلول و اسباب و نتایج این طرز برخورد با شعر و شاعری در فضای حاکم بر جامعه بود. «فروغ» نیز یکی از استنشاق کنندگان، یکی از گیرندگان هوای این فضاست. «فروغ» گیرندهٔ خوب این فضا و هوا، علت ها و معلول ها و اسباب و نتایج جمعی است. گیرنده‌ای صمیمی، دقیق و صاف و خدشه ناپذیر. با درنظر گرفتن آن فضا و هوا و تغییرات ناشی از آن، ببینیم «فروغ» بچه صورت این فضا و هوا را گرفته، در شعر خود کِشت داده. آنرا بارور کرده است.

شاعر در غربت است، ولی به دنبال وصل با کل جهان، کل زمان، کل مکان است. می خواهد سهم زمانهٔ خود را ازین قاطع الطریق زمان بگیرد. در غربت است، بدلیل اینکه تصویری مطلوب از آنچه می تواند وجود داشته باشد دارد، ولی خود آن چیز مطلوب را ندارد. پس، از فصل، بسوی وصل حرکت می کند.

کوشش هائی هست که فروغ به جهانی بزرگتر دست یابد، لیکن همیشه کوشش او نقش برآب می شود. مثلاً در شعر «تنها صداست که می ماند»، نخست این کوشش را نشان می دهد و بعد شکست این کوشش را با قدرت تمام تصویر می کند. نخست آن کوشش:

نهایت تمامی نیروها پیوستن است، پیوستن
به اصل روشن خورشید
و ریختن به شعور نور
طبیعی است
که آسیاب های بادی می پوسند
چرا توقف کنم؟
من خوشه های نارس گندم را
به زیر پستان میگیرم
و شیر می دهم

و بعد در پایان همین شعر می گوید:

دلم گرفته است
به ایوان میروم و انگشتانم را
بر پوست کشیده ی شب میکشم
چراغهای رابطه تاریکند
کسی مرا به آفتاب
معرفی نخواهد کرد
کسی مرا به میهمانی گنجشک ها نخواهد برد
پرواز را بخاطر بسپار
پرنده مردنی ست

(صفحات ۴و۳و۶و۷۰)

همهٔ آن نیروهای رو به پیوستن، به چراغهای تاریک رابطه منتهی می شوند. کسی که می خواست به اصل روشن خورشید بپیوندد، می بیند در جهانی تاریک زندگی می کند و به آفتاب معرفی نخواهد شد. پرنده خواهد مرد، پرواز را بخاطر بسپار.

این تاریک بودن چراغهای رابطه، از نظر شکلی نیز، بخشی از وضع خاص شعر «فروغ» را تشکیل می دهد. بین بندهای مختلف، که هر کدام از فضای عاطفی و فلسفی خاصی برخوردار است، چراغهای رابطه تاریکند. شعر فروغ، شعری متشکل و یا «اورگانیک» نیست. یعنی شعر فروغ ادامه می یابد، به جای اینکه عناصر شعر بدور خود بچرخند و یک کمال متشکل، یک فرم کامل شعری را متجلی کنند. یعنی نه تنها رابطهٔ بین یک بند شعر با بند دیگر همان شعر فقط عاطفی و فلسفی است، بلکه شعر فروغ آنچنان با روح ادامه یافتن گفته شده که بندی از یک شعر، گاهی همسان و هم خون با بندهای شعر دیگر است. یعنی فروغ از یک شعر به یک شعر دیگر ادامه می یابد، بجای اینکه هر شعرش فی خد ذاته یک حادثهٔ شعری باشد. البته یکدست بودن زبان شعر فرخ زاد در کتاب مورد بحث ما خود مسأله ایست که ادامه یافتن یک شعر در روال شعر دیگر را بیشتر به رخ می کشد، لکن این یکدستی، گرچه خود جالب است و امتیازی هم بشمار می رود، اما شکل، وحدوث شکلی فرد فرد شعرها را هم دچار خدشه می کند. انگار یک نفر مدام فکر می کند و فکرهای بسیار جالب هم می کند ولی تنها فضای تفکر را بر کارش حاکم می گرداند و به کمال شکلی آن تفکر، تشکل تصاویر، اجتماع و ترقص هماهنگ آن تصاویر اهمیتی نمی دهد. یعنی شعر فروغ، شعر محتواست، بمعنای دقیق کلمه، لکن این محتوا، متشکل، بمعنای دقیق کلمه نیست. این یک کمبود است.

۲— اصل در شعر «نیمائی» پیش از دههٔ چهل بر این بود که اولاً مصرعهای یک شعر همه با

یک وزن شروع شود؛ ثانیاً، در صورت امکان، پایان بندی ها مساوی باشد، ولی اگر نبود، مهم نبود، مهم نیست؛ ثالثاً از آغاز مصرع تا پایان بندی، خدشه ای در ارکان وزن دیده نشود و وزن تمام مصرعها یا سطرهای یک شعر یکی باشد، با فرق های ناچیز در پایان بندی؛ رابعاً، با وجود اتحاد وزنی مصرعها، یا اتحاد در رکن وزن، بلند و کوتاه بودن مصراعها بلامانع باشد و طول مصرع بستگی به طول عاطفه و تفکر موجود در یک مصرع باشد؛ خامساً طولانی کردن یک مصرع به بیش از حدود معمولی مصرعهای کهن، فقط مربوط به اوزان ساده باشد (فعولن، فعولن، مستفعلن مستفعلن، فاعلاتن فاعلاتن و غیره...) نه اوزان مرکب (مفاعلن فعلاتن، مفعول فاعلات مفاعیل، مفعول مفاعلن مفاعیل، و غیره...).

ولی عده ای از شاعران امروز در همان زمان که «فروغ» داشت شعرهای «تولدی دیگر»ش را می گفت، در برخی از بدعت های «نیما»، بدعت های دیگری معرفی کردند. این بدعت ها عبارت بودند از: ۱— می توان طول شعرهای ساخته شده براساس ارکان مرکب را هم ادامه داد و از مصرعهای قراردادی شعرهای کهن تجاوز کرد. ۲— می توان به کل وزن توجه کرد و نه اجزاء آن، یعنی کل یک بند باید موزون باشد، حتی اگر مصرعی ازهمان بند بایک وزن شروع شود و مصرعی دیگر باوزنی دیگر. ۳— می توان وزن ها را مخلوط کرد، منتها ملغمهٔ این وزن ها، باید موزون باشد. ٤— می توان وزن یک مصرع را مخدوش کرد، بسود نوآوری در زبان، بسودعاطفه و تفکر، و بسودهماهنگی شکل زبان با محتوای آن.

شعرهای پایان «تولدی دیگر» فروغ و شعرهای «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»، از این چهار خصیصهٔ حاکم بر شعر بسیاری از شاعران جدّی که در دههٔ چهل به شهرت شاعری - نه شهرت های کاذب - رسیدند، بسیار بهره برده است. می گوید:

چرا نگاه نکردم؟
مانند آن زمان که مردی از کنار درختان خیس گذر میکرد...

(ص۳۲، ایمان...)

سطر اول را براساس «مفاعلن فعلاتن» تقطیع می کنیم، ولی موقعی که میرسیم به سطر بعدی، چندین اشکال پیدا می شود: «مانند آنزمان که» براساس «مفعول فاعلات»، «مردی ازک» براساس «فاعلات» «نـاردرخ» براساس «مفتعلن»، «تان خیس» براساس «فاعلات» و «گذر میکـرد»، براساس «مفاعیلان». یعنی اگر این رکن ها را بهم پیوند بدهیم چیزی به وجود می آید که ازنظر وزنی ظاهراً مخدوش است، مفعول فاعلات فاعلات مفتعلن فاعلات مفاعیلان. ولی باید به چند نکته توجه کرد:

در شعر فارسی، مفعول فاعلات سالم است، فاعلات فاعلات سالم است، مفتعلن فاعلات مفاعیلان سالم است. ولی مجموع اینها دریکجا ظاهراً مخدوش. این درصورتی است که انتزاعی فکر کنیم و بخود این سطر توجهی نکنیم. یعنی فروغ دریک سطر سه وزن را کنار هم می گذارد، ولی ما اینها را جدا جدا نمی خوانیم تا احساس کنیم که وزن دچار خدشه شده. همینکه می رسیم به فاعلات اول، وارد یک ریشهٔ وزنی جدید می شو یم که بوسیله فاعلات دوم کامل می شود، با در نظر گرفتن این سابقه که مفعول فاعلات خود سالم بوده است. و همینکه مفتعلن را تلفظ می کنیم، فاعلات ما را با سلامت تمام بسوی مفاعیلان هدایت می کند. درنتیجه یک سطر فقط وزن ندارد، بلکه چیزی بالا تر از وزن دارد و آن هارمونی وزنی است، نوشتن «نت» چنین وزنی بسیار دشوار است و حتی بی اشتباه هم نمی تواند باشد. ولی کوششی بود که من کردم و دیگران می توانند تکمیلش کنند. منتها باید باین نکته توجه کرد که شعر فروغ همیشه هم تقطیع پذیر نیست. و اصل ترکیب وزن ها، همیشه در تمام مصرعها صادق نیست. در دو سطر بالا می بینید که سطر دوم طولانی تر از هر مصرع شعر کهن در اوزان مرکب است، ملغمهٔ وزن ها، موزون است، و بعلاوه وزن، به حرکت های نثر نزدیک شده، بدون آنکه شعر حرکات موزون خود را از دست بدهد. علاوه بر این، مجموع دو سطر، کل یک بند کامل را می سازد. حالا می توانید یک بند دیگر را بردارید و به هارمونی موجود در سطرها و هارمونی موجود در کل بند دست پیدا کنید:

چرا نگاه نکردم؟
انگار مادرم گریسته بود آنشب
آنشب که من به درد رسیدم و نطفه شکل گرفت
آنشب که من عروس خوشه های اقاقی شدم
آنشب که اصفهان پر از طنین کاشی آبی بود،
و آنکسی که نیمه ی من بود، به درون نطفه ی من بازگشته بود
و من در آینه میدیدمش
که مثل آینه پاکیزه بود و روشن بود
و ناگهان صدایم کرد
و من عروس خوشه های اقاقی شدم

(ص ۲۰ ایمان...)

طبیعی است که «نت» این بند با «نت» بند قبلی فرق خواهد کرد. ولی در هر صورت نمی توان گفت که این شعرها بی وزن است. می توان گفت که هارمونی این شعرها- البته از نظر صوری، و نه از نظر تصویری- نوعی هارمونی مرکب است. اوزان شکستهٔ درهم بسته، ولی هماهنگ.

این برخورد با وزن درشعرهای «رؤیائی»، «آزاد» و «آتشی» دیده می شود و من دربرخی از

شعرهای ناچیزم در دههٔ گذشته، علی الخصوص در «مصیبتی زیر آفتاب» و «گل بر گسترهٔ ماه» باین نوع هارمونی توجه داشته ام، که جای بحثش اینجا نیست.

۳— فروغ در شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» مرثیهٔ بشریت امروز را سروده است. آینده تاریک است. فصل سرد شروع می شود. رو یش «آن دو دست جوان» با یک «شاید» تعلیق به محال شده، ولی آیا واقعاً چنین است؟ آیا می توان به این تعلیق به محال تن در داد؟ این نکته رابپذیریم که فروغ، شاعری است برخاسته از قلب طبقهٔ متوسط، و معلق بین این فکر که آیا با ارزش های نخبگان، برارزش های نخبگان ناله و زاری کنیم؟ و این فکر که، به جمع طبقات پائین تر بپیوندیم و شاید در وجود آنها بدنبال فصلی گرم باشیم؟ طبقهٔ متوسط، و روشنفکرش می تواند به سرنوشت طبقات پائین بی اعتناء باشد، بخورد و بیاشامد و واسط معاملهٔ استثمار بین بورژوازی و طبقات پائین باشد (بورژوازی در حال تکامل) می تواند علاوه بر محاسن! فوق، طبقات پائین را هم به بی اعتنائی تشویق کند تا استثمار در وخیم ترین شکلش بروز کند (فاشیسم در حال تکامل)، و یا می تواند هرچه را که یاد گرفته، علیه تمام ارزش های طبقهٔ متوسط بکار ببرد، طبقهٔ متوسط را با ارزش های کمال مطلوب طبقات پائین آشنا کند، طبقات پائین و متوسط را علیه واسطگی خود طبقهٔ متوسط و استثمار بورژوازی بسیج کند و بدینوسیله با جریان تاریخ به همگامی برخیزد.

«فروغ» در شعر «دلم برای باغچه میسوزد» ارزش های طبقه متوسط را بیان می کند:

پدر می گوید:
«از من گذشته ست
من بار خود را بردم
و کار خود را کردم
و در اتاقش، از صبح تا غروب
یا شاهنامه می خواند
یا ناسخ التواریخ
پدر به مادر می گوید:
«لعنت به هرچه ماهی و هرچه مرغ
وقتی که من بمیرم دیگر
چه فرق می کند که باغچه باشد
یا باغچه نباشد
برای من حقوق تقاعد کافیست

مادر تمام زندگیش
سجاده ایست گسترده

درآستان وحشت دوزخ
مادر همیشه در ته چیزی
دنبال جای پای معصیتی می گردد
وفکر می کند که باغچه را کفر یک گناه
آلوده کرده است
مادر تمام روز دعا می خواند
مادر گناهکار طبیعی است
وفوت می کند به تمام گل ها
وفوت می کند به تمام ماهی ها
وفوت می کند به خودش
مادر در انتظار ظهور است
وبخششی که نازل خواهد شد
.....
برادرم به فلسفه معتاد است
برادرم شفای باغچه را
در انهدام باغچه می داند.
او مست می کند
ومشت می زند به در ودیوار
وسعی می کند که بگوید
بسیار دردمند وخسته وماًیوس است
او ناامیدیش را هم
مثل شناسنامه وتقویم ودستمال وفندک وخودکارش
همراه خود به کوچه وبازار می برد
آنقدر کوچک است که هرشب
درازدحام میکده گم میشود

وخواهرم....
.....
او خانه اش درآنسوی شهر است
او درمیان خانهٔ مصنوعیش
با ماهیان قرمز مصنوعیش
ودرپناه عشق همسر مصنوعیش
وزیر شاخه های درختان سیب مصنوعی

آوازهای مصنوعی می خواند
وبچه های طبیعی می سازد
او
هروقت که به دیدن ما می آید
و گوشه های دامنش از فقر باغچه آلوده می شود
حمام ادکلن می گیرد
او
هر وقت که به دیدن ما می آید
آبستن است.

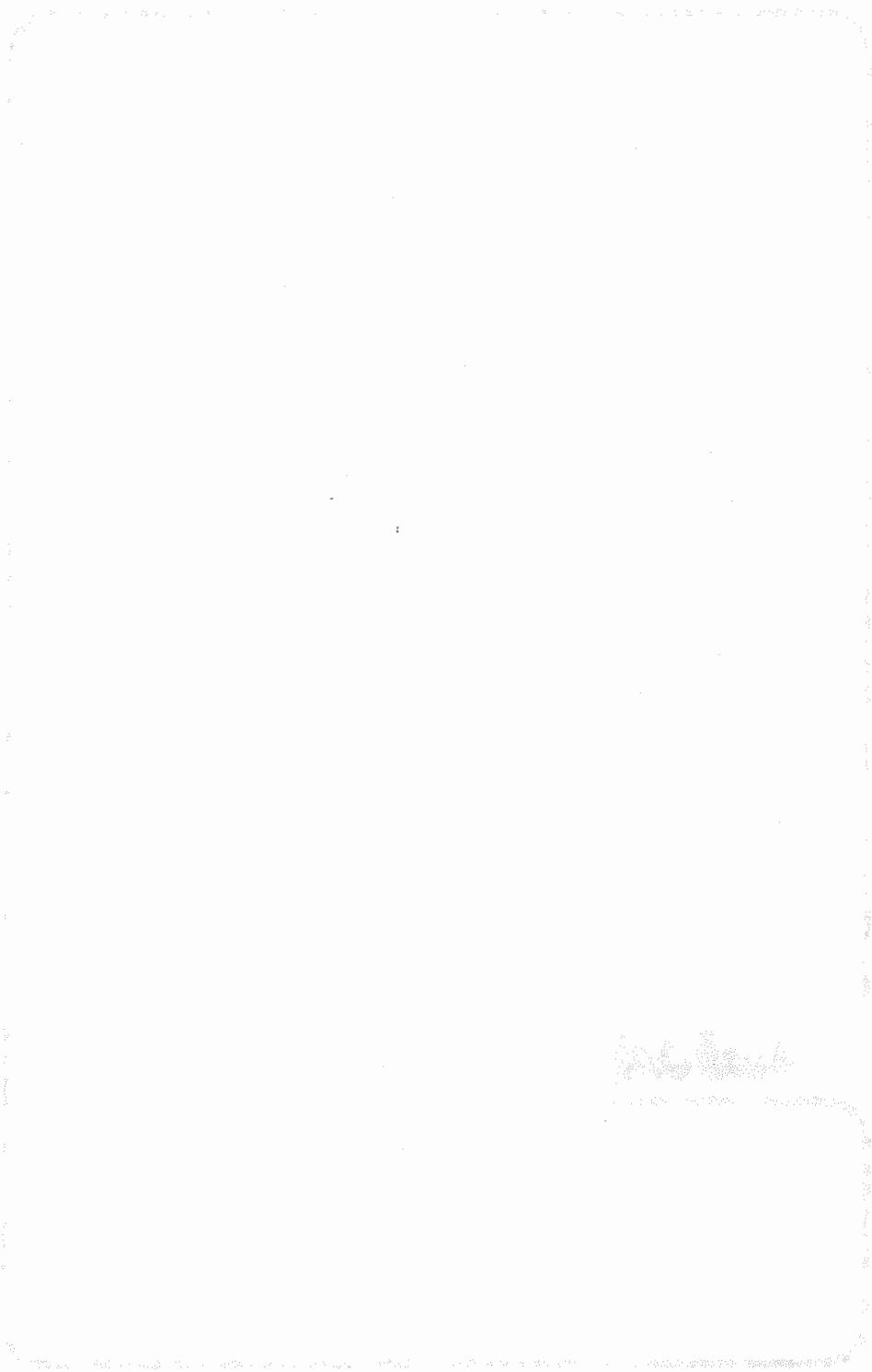
(ص ۴۷ تا ۵۲)

فروغ به تدریج و با یک رئالیسم پیشگویانه باغچه را تبدیل به جامعهٔ شهری می کند، جامعه ای که اکثر افراد آنرا طبقه متوسط از نوع همان پدر و مادر و خواهر و برادر تشکیل می دهند و بعد می گوید: «و فکر میکنم که باغچه را می شود به بیمارستان برد»، و انگار می خواهد بیماران شهرنشین را به بیمارستان ببرد، ولی تمام تصاویر فقط اضمحلال و زوال و تباهی را نوید می دهد، انگار تمام ارزش های بشری، همین ارزش های خانوادهٔ متوسط است. تنها در شعر «کسی که مثل هیچکس نیست»، فروغ با رئالیسم طنزآمیز و پیشگویانهٔ خود، امید موقعیت جدید را می دهد، در این شعر فروغ به آفتابی از نوعی دیگر می پیوندد و اینطور بنظر می رسد، که به رغم طنز و یرانگرش، بدنبال فصلی گرم است.

ولی مطالعهٔ شعر فروغ نشان می دهد که او هرگز نتوانست ازین تعلیق و نوسان بین دو تعلق خاطر، یکی تعلق ببالا و دیگری تعلق بپایین، بر وسواس های طبقه ای که از میان آن برخاسته بود فائق آید و تکلیف خود را با خود یکسره کند. ارزش های او، بیشتر ارزش های طبقات بالاست، ولی هرقدر بپایان شعرهایش نزدیک می شویم او را درحال تأمل در بارهٔ سرنوشت طبقات پائین می بینیم. و شاید اگر می ماند گرایش خودرا بدل به پیوستن کامل می کرد و افسوس که نماند و نپیوست. و تنها به خاک پیوست. و شعر فارسی هنوز داغدار اوست.

بی همگان بسر شود، بی تو بسر نمی شود　　داغ تو دارد دل من، جای دگر نمی شود
(نگین - تیر ۵۸) ۵۲/۱۱/۲۰

نقد قصه



۱۹
عامل داستان در قصه

در بخش نخستین این کتاب، در قسمت پنجم، هنگام روشن کردن معنی برخی کلمات بظاهر مترادف، در بارهٔ داستان گفتم که «داستان را شامل هر نوع نوشته‌ای می‌دانم که در آن ماجراهای زندگی بصورت حوادث مسلسل گفته می‌شود.»

البته این تعریف من، چندان تازگی ندارد، به دلیل اینکه من آن را از میان تعریف‌های مختلف دربارهٔ داستان، استخراج کرده‌ام و البته در گذشته، فرق آن را با قصه و سایر کلماتی که بظاهر با داستان و قصه مترادف هستند، روشن کرده‌ام. ولی در استخراج تعریف بالا بیشتر به دو تعریف از دو نویسنده توجّه داشته‌ام، یکی ارسطو که در بوطیقا[1]، که هنگام تعریف طرح و توطئه داستانی تراژدی، می‌گوید: «طرح و توطئه ترتیب منظم حوادث تراژدی است»؛ و دیگری «فورستر»[2] که در فصل «داستان» کتاب کوتاه ولی باارزش خود موسوم به «مشخصات قصه»[3]، می‌گوید: «داستان، روایت سلسله حوادثی است که بر حسب ترتیب زمانی، تنظیم گردیده‌اند.»

از آنجا که طرح و توطئه، شکل سببی داستان است، اگر بخواهیم تعریف ارسطو از طرح و توطئه را شامل قصه نیز بکنیم و حتی از نقطهٔ نظر بحث دربارهٔ تراژدی نیز آن را بصورت کاملتری درآوریم، باید بگوئیم: «طرح و توطئه، ترتیب منظم و سببی حوادث تراژدی و یا قصه است. به دلیل اینکه با طرح و توطئه، عامل علت، شدت و حدت می‌یابد و در واقع عامل علت، حتی با طرح و توطئه بوجود می‌آید. ولی علت اینکه من از تعریف طرح و توطئه برای تعریف داستان استفاده کرده‌ام، روشن است. تعریف ارسطو از طرح و توطئه در تاریخ ادبیّات دنیا، اوّلین تعریف از چیزی است که در خود هستهٔ داستانی دارد و شاید بهمین دلیل، عده‌ای از مترجمانِ «فن شعر» ارسطو،

1 - Poetics
2 - E. M. Forster
3 - Aspects of the Novel

طرح و توطئه را، باشتباه، «داستان» معرفی کرده‌اند[1].

در تعریف «فورستر» از «داستان»، منشاء حوادث داستان که زندگی باشد، نادیده گرفته شده است. ولی «فورستر» بر روی «ترتیب زمانی» تأکید کرده است. از آنجا که داستان، نوع خاصی از تقلید هنرمندانه از زندگی است، من با بکار بردن عبارت «ماجراهای زندگی»، کوشیده‌ام ریشهٔ داستان را نیز نشان بدهم. به استفاده از کلمهٔ «زمان» نیز در تعریف «فورستر»، معترض هستم، چرا که چهار بُعد اساسی قصه که یکی از آنها بعد زمان است، داستان را از صورت «حکایت» بشکل «قصه» درمی‌آورند. و از آنجا که بر روی عامل زمان در قصه همیشه تأکید می‌شود، من کوشیده‌ام در تعریف داستان از آوردن کلمهٔ زمان احتراز کنم و اصولاً معتقدم که بکار بردن کلمهٔ زمان به این صراحت، ممکن است تفکیک داستان از قصه را دچار اشکال کند.

من در تعریف خود از کلمهٔ «مسلسل» استفاده کرده‌ام و معتقدم که این کلمه هم قدرت آن را دارد که تسلسل و پشت سرهم قرار گرفتن حوادث داستان را که ظرفیت کامل برای قصه شدن دارد، نشان بدهد و هم تا حدی زنجیر شدن حوادث را به یکدیگر. از این تعریف بعدها می‌توانیم بعنوان پایگاهی برای تعریف دقیق‌تر طرح و توطئهٔ استفاده کنیم.

با وجود این، تعریف من از داستان بر اساس تعریف‌های دیگران و پس از بررسی عقاید منتقدان قصه‌نویسی تنظیم شده است و البته من در تنظیم چنین تعریفی، کوشیده‌ام خود را محدود به دورهٔ خاصی از تاریخ نکنم؛ بهمین دلیل، این تعریف از داستان، هم شامل حکایات، اساطیر، تمثیلهای اخلاقی و احادیث مربوط به پیغمبران و کرامات اولیاء مذهب و عرفان می‌شود و هم شامل قصه بمعنای جدید و بعد از قرن هیجدهم آن در اروپا و بمعنای قصهٔ بعد از مشروطیت در ایران.

هیچ قصه‌ای نیست که در آن داستانی نباشد. قصه‌ای که در آن داستانی وجود نداشته باشد، دیگر قصه نیست. قصه‌نویس از طریق داستان خود، مسألهٔ تسلسل حوادث را پیش می‌کشد، طوری که خوانندهٔ قصه از خود می‌پرسد: «حادثه‌ای که در تعقیب این حادثه خواهد آمد، چیست؟»

گرچه هر حادثه‌ای که بعد از حادثهٔ قبلی اتفاق می‌افتد، خود بخود مسألهٔ زمان را پیش می‌کشد، ولی از آنجا که زمان در داستان قبل از قرن هیجدهم، از تحرک برخوردار نیست و با ابرام خود را برخ خواننده نمی‌کشد، می‌توان در بررسی کلی داستان آن را تا حدی نادیده گرفت، چرا که با

۱ــ در هنر شاعری (بوطیقا) از ارسطو که توسط فتح‌الله مجتبائی ترجمه و تحشیه گردیده است، کلمهٔ **Plot** انگلیسی، «داستان» معنی شده است. در حاشیهٔ صفحه ۷۰ از این ترجمه نوشته شده است که «طرح و توطئه» را «ابوبشر متی، الخرافة ــ ابن سینا، المثل، الخرافة ــ ابن رشد، القول الخرافی» ترجمه کرده‌اند. متأسفانه هیچکدام از این کلمات مفهوم **Plot** را که معنای دقیق آن «طرح و توطئهٔ داستان یا نمایشنامه» است، نمی‌رساند.

زمان، مسألهٔ مکان و با مکان در کنار زمان، مسألهٔ علت و معلول پیش خواهد آمد و آنگاه ما از حوزهٔ بحث دربارهٔ داستان خارج شده خود را در طرح و توطئه که در آن از ابعاد مختلف قصه تا حد کمال استفاده می شود، خواهیم یافت و بهتر است تا موقعی که موضوع داستان را بجائی نرسانده ایم، از بحث دربارهٔ موضوعات دیگر خودداری کنیم.

انسان از دوران ابتدائی تاکنون، از شنیدن داستان لذت برده است. چرا که داستان پردازان و قصه گویان، با تخیل زندگی بخش خود، آمال و آرزوهای شنوندگان داستان را در گفته های خود در نظر داشته اند و بدین ترتیب از طریق تحریک تخیل کنجکاو شنوندگان داستان، اشتیاق آنها را برای کسب لذت هنری ارضاء کرده اند. از این نقطهٔ نظر، انسان ابتدائی، با انسان امروز فرق چندانی ندارد. پینندهٔ تلو یزیون و شنوندهٔ رادیو، در قرن بیستم، کوچکترین فرقی با آن انسان ابتدائی که در غار خود، چشم بردهان قصه گوی قبیله نشسته بود، ندارد. در اعماق روح ما، شکافی عمیق وجود دارد که باید بوسائلی پر شود؛ هزاران سال پیش از این، قصه گوی قبیله این شکاف را پر می کرد و اکنون، رادیو وتلو یزیون و سینما و قصه نو یس، نقش او را برعهده گرفته اند.

خدایان اساطیری هر قومی، تصاو یری از ذهن افراد آن قوم هستند و اقوام ابتدائی در داستانهای مر بوط به خدایان خود، هو یت اصلی خود را ناخود آگاهانه پیدا می کردند و از این طریق بدنبال آن رضایت هنری می گشتند که مردمان متمدن از زمان تدو ین عهد عتیق بوسیلهٔ پیغمبران یهود، پیدایش نخستین داستانهای آریایی و نگارش ایلیاد و اودیسهٔ هومر، بدنبال آن بوده اند.

هر قصه ای که می خوانیم، بوسیله داستان خود، چیزی غریزی، اصیل و ابتدائی را در وجود ما بر می انگیزد و بقول «فورستر» ما را از صورت «خواننده» بصورت «شنونده»، و نو یسنده را از صورت «قصه نو یس»، بصورت «قصه گو» در می آورد.

البته همه چیز به این سادگی نیست، چرا که قصه نو یس هائی هستند که داستان قصه هایشان اصولاً برای گفتن و شنیدن ساخته نشده است و باید آنها را خواند و بی شک نه یکبار، دو بار، بلکه چندین بار و در چندین دورهٔ مختلف خواند تا واقعاً داستان را باندازه یک داستان ساده ای که گفته و شنیده می شود هضم کرد. با وجود این در هر داستان صدای آن انسان ابتدائی که در غار، در برابر آتش چُندک زده، و صدای کودکی که چشم به دهان دایه یا مادر خود دوخته است و بقیهٔ داستان را از آنها می خواهد تا خواب بر بایدش، شنیده می شود.

قصه گوئی، هنری قومی است. قصه نو یسی که شکل جدید قصه گوئی است، نه فقط قومی، بلکه حتی جهانی است، بدلیل اینکه با گستردگی خود، مردم هر طبقه و ملتی را بسوی خود می کشد. و البته قصه نو یس، بطور کلی با یک چشم متوجه خواننده و با چشم دیگر متوجه مواد خام قصهٔ خو یش است و در واقع مثل پلی است تا مواد خام زندگی بصورت حوادث مسلسل بسوی خواننده جاری شود. نو یسنده با توجه بمراتب فهم و شعور و ادراک نوعی خاص از خوانندگان، مستقیم و غیر مستقیم،

می کوشد آنها را راضی نگهدارد. بسیاری از قصه نو یس ها گمان می کنند که نخوانندهٔ خود توجهی ندارند، ولی نفس کنار هم چیدن حوادث و ارائه آنها در تسلسلی عینی، توجه ناخودآگاه آنها را به خواننده نشان می دهد. «فرانسوا موریاک» [۱] ، نو یسندهٔ فرانسوی گفته است: «نو یسنده‌ای که به انسان این اطمینان را می دهد که فقط برای خودش می نو یسد و هیچ اهمیتی نمی دهد به اینکه کسی نوشتهٔ او را بخواند یا نخواند، لاف زنی بیش نیست، یا خود را فریب می دهد و یا شما را.» این گفته کاملاً درست است، به دلیل اینکه نو یسنده همینکه دست بقلم برد، دنبال مخاطب می گردد.

قصه نو یس، چون می تواند داستان بگو ید، قصه نو یس می شود؛ چرا که بدون داستان نه قصه وجود دارد و نه قصه نو یس. آدمهائی را می شناسم که «بوف کور» را در یک ساعت، «مدیر مدرسه» را در یک ساعت و «تنگسیر» را در هفت هشت ساعت خوانده‌اند، گرچه در تک تک این قصه ها، دیدگاه نو یسندگان فرق می کند، ولی تردیدی نیست که اگر داستانی در قصه وجود نداشت، خواندن آن غیر ممکن می گردید. در تک تک این قصه ها چیزی وجود دارد که غریزهٔ کنجکاوی خواننده را تحریک می کند و او همیشه از قصه نو یس می پرسد: «خوب، بعدچی شد؟» و قصه نو یس به خواننده می گو ید: بعد، شوهر زنش را کشت و اندامش را قطعه قطعه کرد؛ و یا مدیر مدرسه استعفایش را نوشت و وزارت فرهنگ را ول کرد و یا «محمد»، نفر چهارم را هم کشت و در رفت. خواننده درست مثل سگی وفادار که بوی ارباب‌ش را از فاصله‌ای دور می شنود و بسراغش می رود، حوادث داستان قصه را بو می کشد و هر جا که قصه نو یس، هدایتش می کند، می رود، و البته قصه نو یس نیز با شکل دادن به داستان، خواننده را بدنبال خود می کشاند، و چه با ارزش است این نصیحت «فرد مدکس فرد» به قصه نو یسهای جوان که می گو ید: «باید همیشه چشم بخواننده بدوزی، چرا که «تکنیک» جز این چیز دیگری نیست» [۲]

قصه از داستان آغاز می شود، همانطور که «تنگسیر» از هستهٔ داستانی کوچک، بصورت قصه‌ای طولانی در آمده و سنگ صبور بدور چند داستان، از جمله داستان «سیف القلم»، جنایتکار چند سال پیش شیراز می گردد؛ گرچه هر دو قصه، طرح و توطئهٔ های وسیعی دارند و داستانهای زیادی را در بر می گیرند ولی بنظر می رسد که نخست داستانی برجسته در مورد هر یک از این قصه ها، توجه نو یسنده را بخود جلب کرده و او در این داستانهای برجسته، هستهٔ اصلی موقعیت های خاصی را که برای قصه های بلند مناسبت داشته باشد، کشف کرده، بعد دست بکار شده است.

۱ــ Francois Mauriac . این یادداشت را از کتاب «معانی و بیان قصه» (The Rhetoric of Fiction) اثر وین. سی. بوث (Wayne C. Booth) گرفته ام.

۲ــ Ford Maddox Ford مندرج در همان کتاب در «معانی و بیان قصه» اثر «وین.سی.بوث.»

«هنری جیمز» در مقدمهٔ قصه ای تحت عنوان «غنائم پو ینتن»[۱] چگونگی خلق قصه اش را این طور بیان می کند:

«بخاطر دارم که سالها پیش، یکی از شبهای عید مسیح، موقعی که با تنی چند از دوستانم، شام می خوردم، زنی که در کنار من نشسته بود، هنگام صحبت کنایه ای زد، از آن کنایه هائی که من بی درنگ می فهمم جرثومه های اولیه هستند. این جرثومه، از هرجائی که فراهم آید، جرثومهٔ یک «داستان» است و بیشتر داستانهائی که در زیر دست من، جانی بخود گرفته، شکل پذیرفته اند از یک تخم گیاهی کوچک تنها سر چشمه گرفته اند که همانقدر ناچیز و باد آورده است که آن کنایهٔ تصادفی- که همچون ذرهٔ غلطان تنهائی در جریان صحبت - بود در راه آفریده شدن «غنائم پوینتن» که بر لبان آن زن بغل دستی من جاری شد.»

۱ــ **The Spoils of Poynton** کتابی که من در اختیار دارم، این مقدمه را نداشت. این یادداشت را از مقدمه ای که دو تن از نویسندگان غربی بر «یادداشتهای روزانه» هنری جیمز نوشته اند، گرفتم و اینجا ترجمه کردم.

۲۰

نقش راوی داستان

گفتیم که: «داستان، شامل هر نوع نوشته‌ای است که در آن ماجراهای زندگی بصورت حوادث مسلسل گفته می‌شود»، ولی باید این نکته را روشن کنیم که قصه‌نویس، هر قصهٔ خود را از دیدگاه خاصی می‌بیند. درواقع به تعداد قصه‌های خود دیدگاه دارد، زیرا داستان همهٔ قصه‌ها به یک شکل روایت نمی‌شوند و روایت داستان قصه از ارتباطی که قصه‌نویس با راوی، و راوی با شخصیت‌ها و با خواننده پیدا می‌کند، ممکن می‌گردد. بطور کلی قصه‌نویس، یا از شخصیت‌های داستان، بعنوان «سوم شخص»های مختلف یاد می‌کند و یا شخصیتی را در اول شخص، مرکز تمام حوادث قرار می‌دهد و یا شاهدی را بعنوان راوی حوادث در مرکز داستان قرار می‌دهد. بدین ترتیب داستان یا از طریق روایت حال و احوال و زندگی و حوادث شخصیت‌های داستان به پیشرفت خود ادامه می‌دهد و یا اول شخص داستان، دیدگاهی خاص در داستان پیدا می‌کند ومرکز تمام حوادث می‌گردد و حوادث داستان اگر در حضور او صورت گرفته باشند او از آنها اطلاع پیدا می‌کند، درغیر این صورت در جهل مطلق از آنها بسر می‌برد تا حوادثی قابل رؤیت، در او آگاهی بیشتری را، هم نسبت به خودش و هم نسبت به دیگران، ایجاد نمایند.

موقعیکه قصه‌نویس شخصیتهای داستانش را بعنوان سوم شخص در نظر میگیرد، او در نقش یک خدای عالم بر همه چیز کار میکند و درواقع «دانای کل [1] » است، و مثل این است که برفراز تپه‌ای ایستاده و درونی‌ها و برونی‌های شخصیت‌های داستان را می‌بیند، و از آن بالا در بارهٔ حوادث قضاوت می‌کند و به اشارهٔ دست، مخلوقات خود را بسوی سرنوشت محتومشان می‌راند. در چنین قصه‌ای قصه‌نویس خود دخالت نمی‌کند، بلکه بدنبال یک مکان مرتفعی می‌گردد تا از آنجا بر تمام وقایع داستان تسلط داشته باشد. یعنی او بدنبال دیدگاهی می‌گردد یا بهتر است بگوئیم بدنبال یک برج دیده‌بانی می‌گردد تا از آنجا بر تمام عملیات صحنه حکومت کند، درچنین قصه‌ای درواقع خود قصه‌نویس نیست که تمام صحنه‌ها را می‌بیند و حوادث را بوجود می‌آورد و شخصیت‌ها را بسوی کمال می‌راند، بلکه او وجود ثانی خود را در آن برج دیده‌بانی قرار میدهد وبهمین دلیل راوی داستان درواقع نه خود قصه‌نویس، بلکه، وجود ثانی اوست که بینش و خلق و خوی و تمام حالات ذهنی و تجربیات عینی قصه‌نویس را از او بعاریه می‌گیرد و آنها را به شخصیت‌های داستان که همیشه در سوم شخص از آنها یاد میشود، تحویل میدهد. بهمین دلیل راوی داستان درچنین قصه‌ای، درواقع،

1 - Omniscient

وجود ثانی قصه‌نویس است که در برج دیده‌بانی مشرف بر صحنهٔ عملیات قصه قرار گرفته است. دیدگاه قصه‌نویس از این نظر غیرشخصی است و او چندان دخالتی در قصه نمی کند و اگر بکند بسیار ناچیز است. همانطوری که در «تنگسیر» چوبک از قهرمان داستان، «محمد»، همیشه بصورت سوم شخص یاد می شود و چوبک، خود را در تمام شرایط در خارج از داستان نگاه داشته است، جز در یک مورد که بنظر من از شدت ذوق‌زدگی بخودش را هم در داستان دخالت داده و بعد باز خود را فراموش کرده، بعنوان ناظر بر تمام حوادث، بدون دخالت عملی در آنها، نقش راوی خود را بازیافته است. راوی چوبک در تنگسیر، همیشه یک دانای کل است جز در صحفه ۱۴۸، موقعیکه چوبک خود دخالت می کند و اعتراف می کند که در شش سالگی قهرمان داستانش «محمد» را دیده است. ببینید چگونه با این اعتراف، ناگهان، قصه‌نویس، بجای راوی در برج دیده‌بانی قرار می گیرد و یا از برج پائین آمده، در صحنهٔ عملیات شرکت می کند و ببینید چگونه زاویهٔ دید ناگهان عوض می شود:

«آمد از در خانه ما گذشت و من نخستین بار و برای زمان کوتاهی او را دیدم. آدم گنده‌ای بود با چهرهٔ تافته و چشمان خونبار، آرام و بی تشویش راه میرفت. من داشتم توکوچهٔ خودمان با چند تا بچهٔ دیگر «تنگیسه» بازی می کردیم. تو سوک دیوار آب ریخته بودیم و گل سفتی درست کرده بودیم و در آن چوبهای کوتاهی که «تنگیسه» نام داشت فرو میکردیم. وقتی که محمد از پیش ما گذشت تنها بود و هیچکس پشت سرش نبود و من نمیدانم چطور شد که ناگهان چشمانم توچشمان او افتاد. و من در آن دم نمیدانستم که کیست و چکار کرده. خیلی بچه بودم. شاید شش سالم بود. آنوقت ها توبوشهر زیاد تنگسیر آمد و رفت میکرد و ما آنها را از زلفان بلند و اندام یغور و کلاه نمدیشان میشناختیمشان و بآنها «صحرائی» میگفتیم و از فروشندگان دوره گرد آنها کنار و گز و منگک میخریدیم.- مهربان و بساز و پرحوصله بودند. زمان کوتاهی در کوچهٔ ما بود و بعد رفت ته کوچه و آنجا ناپدید شد.»

این عوض کردن زاویهٔ دید و در نتیجه راوی داستان، یک یا دو بار نیز در مادام بواری اتفاق می افتد و شاید چوبک از این نظر به فلوبر تأسی جسته باشد، چرا که در تمام قصهٔ مادام بواری راوی داستان نقش دانای کل را بازی می کند، ولی یکی دو بار خود قصه‌نویس، بویژه در آغاز داستان، دخالت می کند و می گوید: «ما در کلاس مقدماتی نشسته بودیم که مدیر مدرسه وارد شد و بدنبالش شاگردی تازه وارد....» که البته بدین وسیله، یکی از شخصیتهای اصلی داستان، از طریق خود قصه‌نویس و نه وجود ثانی اش معرفی می شود.

شاید چنین کاری در آغاز روایت داستان بلامانع باشد، ولی دخالت قصه‌نویس در وسطهای داستان، زاویهٔ دید را بکلی عوض می کند، طوری که گوئی شخصیت تازه ای وارد داستان شده است که باید با حوادث پیش برود و هرگز پیش نمی رود و راه کمال در پیش نمی گیرد و معلق در هوا می ماند و البته در قصهٔ قراردادی، نباید یک شخصیت- ولوخیلی ناچیز - اینگونه معلق بماند.

با وجود این تنگسیر، نمونهٔ بسیار خوبی است برای قصه ای که در آن راوی داستان بعنوان

یک دانای کل، انجام وظیفه می کند. راوی داستان در چنین قصه ای زاو یهٔ دید خود را طوری تنظیم کرده است که از اعمال و حوادث، چیزی از نظر او نامرئی نمی ماند. او هم از افکار درونی مخلوقات قصه نو یس و هم از اعمال بیرونی آنها عکس بر میدارد و طوری در پشت صحنه ها مخفی شده است که براحتی استراق سمع می کند و همه را می بیند، بدون آنکه کسی او را ببیند. بنظر می رسد که راوی داستان که «وجود ثانی» قصه نو یس و عالم بر همه چیز است، از برج دیده بانی خود، با واقع بینی همه چیز را بخواننده گزارش می کند و قصه نو یس، از طریق راوی، نه فقط با شخصیتها، بلکه حتی با خوانندهٔ قصه ارتباط بر قرار می کند، بدون آنکه خود را در تنگنای خاصی قرار داده یا دخالت شخصی بیجائی در داستان کرده باشد. قصه نو یس از طریق راوی داستان بعنوان دانای کل می تواند در بعضی موارد عمیق ترین تجزیه و تحلیلها را از روح و خلق و خوی افراد بکند و بدین وسیله یک جامعهٔ انسانی را طوری بسازد که گوئی بدون دخالت کسی به زندگی خود ادامه می دهد و نه فقط یک زندگی ظاهری اجتماعی را در برابر خواننده می گستراند، بلکه از درون کاویده می شود و برملا می شود و بسوی خواننده متلاشی می شود.

این زاو یهٔ دید، شاید کهن ترین زاو یهٔ دید داستانی باشد. در ایلیاد و اودیسه، در «رامایانا»، در تمام کتب مقدس، بو یژه داستان های تورات، و در منظومه های پهلوانی و عاشقانه و در اغلب حکایات، و بعد از قرن هیجدهم در اغلب قصه های رئالیستی و حتی غیر رئالیستی این زاویه دید به چشم می خورد. نمونه ای می دهم از تورات، بعنوان یکی از قدیمی ترین متون داستانی و بعد نمونه ای خواهم داد از «نون والقلم» جلال آل احمد که هم خصوصیت یک فابل را دارد که بلافاصله آن را بداستانهای کهن ایرانی مربوط میکند، و هم ازین نظر که تمثیل هایش دارای مفاهیم جدید روشنفکری هستند که بلافاصله کتاب را بدوران معاصر پیوند می دهد. اول از «تورات»، باب چهارم، سفر پیدایش، در کشته شدن هابیل به دست برادرش قائن.

«و آدم زن خود حوا را بشناخت و او حامله شده قائن را زائید و گفت مردی از یهوه حاصل نمودم و بار دیگر برادر او هابیل را زائید و هابیل گله بان بود و قائن کارکن زمین بود. و بعد از مرور ایام واقع شد که قائن هدیه از محصول زمین برای خداوند آورد. و هابیل نیز از نخست زادگان گلهٔ خو یش و پیه آنها هدیهٔ آورد و خداوند هابیل و هدیهٔ او را منظور داشت. اما قائن و هدیهٔ او را منظور نداشت. پس خشم قائن بشدت افروخته شده سر خود را بزیر افکند. آنگاه خداوند به قائن گفت چرا خشمناک شدی و چرا سر خود را بزیر افکندی. اگر نیکوئی میکردی آیا مقبول نمیشدی و اگر نیکوئی نکردی گناه بر در، در کمین است و اشتیاق تو دارد اما تو بر وی مسلط شوی، و قائن با برادر خود هابیل سخن گفت و واقع شد چون در صحرا بودند قائن بر برادر خود هابیل برخاسته او را کشت. پس خداوند به قائن گفت برادرت هابیل کجاست؟ گفت نمیدانم مگر من پاسبان برادرم هستم.»[1]

۱ــ صفحهٔ ۵، کتاب مقدّس در عهد عتیق و عهد جدید»، چاپ انگلستان.

مثال دوم:

«حالا باز هم یکی بود یکی نبود. دریک روزگار دیگر دو تا آمیرزا بنو یس بودند که هر کدام دم دریک مسجد جامع شهر بزرگی که هم شاه داشت هم وزیر، هم ملا داشت و هم رمال، هم کلانتر و هم داروغه و هم شاعر و هم جلاد؛ صبح تا شام قلم می زدند و کار مردم شهر را راه می انداختند. یکیشان اسمش میرزا اسداله بود و آن یکی آمیرزا عبدالزکی. هر دو از توی مکتب خانه با هم بزرگ شده بودند و سواد و خط و ربطشان بفهمی نفهمی عین همدیگر بود و گذشته از همکاری محل کسبشان هم نزدیک هم بود. هر دوتاشان هم زن داشتند و هر کدام هم سی چهل ساله مردی بودند. اما آمیرزا عبدالزکی بچه نداشت و این خودش درد بی درمانی شده بود. و گرچه کار و بارش از آمیرزا اسداله خیلی بهتر بود، هفته ای هفت روز با زنش حرف و سخن داشت که مدام پسهٔ دو دوتا بچهٔ گرد و قنبلی آمیرزا اسداله را توسر شوهرش میزد. گرچه از قدیم و ندیم گفته اند که همکار چشم دیدن همکار را ندارد اما وضع کار و روزگار این دو آمیرزا بنو یس جوری بود که لازم نمی دیدند چشم و هم چشمی کنند.» [۱]

همانطوریکه «دانای کل» صفت خداست، راوی غیر شخصی قصه نو یس نیز که همهٔ شخصیتها را در سوم شخص مورد تجزیه و تحلیل قرار می دهد و از شخصیت ها بعنوان افرادی جدا از خود قصه نو یس و یا خود او یاد می کند، همچون خدا بر همه چیز دانا و آگاه است. و این دو مثال با سه هزار سال فاصله نشان می دهند که چقدر زاو یهٔ دید سوم شخص، وسیلهٔ جامعی است تا قصه نو یس، مثل آئینه ای جوامع انسانی را درخود منعکس گرداند. اغلب داستانهای قرن نوزدهم در روسیه، فرانسه و انگلستان و شاید بیش از نیمی از داستانهای قرن بیستم نیز با این دید عینی، کهن و ابدی برشتهٔ تحریر درآمده اند. چرا که دانائی کل منحصر به ادراک حوادث ظاهری نیست، بلکه راوی داستان در اعماق روح شخصیتهای داستان، همیشه گشت و گذار می کند و هیچ حد و مرزی برای خود نمی شناسد.

«پرسی لابک» [۲]، در «فن قصه» [۳] گفته است که «دیدگاه، یا زاو یهٔ دید، عبارت است از بحث در بارهٔ رابطه ای که راوی داستان با خود داستان دارد»، و بهمین دلیل علاوه بر رابطهٔ مذکور در صفحات گذشته، باید از روابط دیگر نیز یاد بکنیم. قصه نو یس، ممکن است یکی از شخصیتهائی را که راوی، داستانش را نقل می کند، بعنوان هو یت مشابه خود بسازد، مثل یکی از دو برادر، در داستان «دو برادر» غلامحسین ساعدی، و یا ممکن است شخصیتهای داستان بفاصلهٔ بسیار بعیدی با قصه نو یس ارتباط پیدا کنند، مثل «زارمحمد»، قهرمان «تنگسیر» چوبک، و یا شخصیت «داش آکل» از قصه ای بهمین اسم از هدایت، و یا «محلل»، قصه ای بهمین اسم، و بازهم از هدایت.

۱ــ ص ۱۵، مجلس اول «نون والقلم» از جلال آل احمد.

2 - Percy Lubbock

3 - The craft of Ficto

٤ــ از کتاب «واهمه های بی‌نام و نشان».

موقعیکه قصه نو یس، داستان خود را در اول شخص می نو یسد معمولاً دو حالت پیدا می شود. یکی اینکه اول شخص داستان خود را مرکز تمام حوادث می داند و بدین ترتیب تمام اتفاقاتی را که برایش رخ داده‌اند گزارش می کند و یا حوادث دیگر را بهانه کرده، به تجزیه و تحلیل عمیق روانی خود دست می زند و یا به تنهائی در برابر بن بستی قرار می گیرد که اندیشه ها و اعمال ناشی از وجود شخصیتهای دیگر آنرا بوجود آورده‌اند.

دیگر آنکه ممکن است اول شخص داستان چندان دخالتی در حوادث نداشته باشد و فقط از طرف قصه نو یس مأموریت داشته باشد که حوادث را آنطور که دیده است و شخصیتهای داستان را همانطور که یافته است، گزارش کند. در نوع نخستین از زاو یهٔ دید قصه نو یس، اول شخص داستان شخصاً در اعمال و اتفاقات و حوادث قصه، شرکت می کند و حتی گاهی اول شخص، خود قصه نو یس است و دارد داستان اعترافی می نو یسد. «بوف کور» از نقطهٔ نظر روانی و «مدیر مدرسه» از نظر اجتماعی، قصه هائی هستند که در آنها اول شخص، مرکز تمام حوادث روانی و یا اجتماعی است. از مقدار حساسیتی که هر دو نو یسنده، اولی از نظر روانی و دیگری ازنظر اجتماعی، در برابر حوادث نشان می دهند، معلوم است که هر دو تا چه حد قصه های خود را با عینیت تمام لمس کرده‌اند. مثال را از هدایت می دهم:

«نمی دانم تا نزدیک صبح چند بار از روی صورت او نقاشی کردم ولی هیچکدام موافق میلم نمیشد، هر چه میکشیدم پاره میکردم- ازاین کار نه خسته میشدم و نه گذشتن زمان را حس میکردم.

تاریک روشن بود، روشنائی کدری از پشت شیشه های پنجره داخل اطاقم شده بود، من مشغول تصو یری بودم که بنظرم از همه بهترشده‌بود، ولی چشمها؟ آن چشمهائی که بحال سرزنش بود مثل اینکه گناهان پوزش ناپذیری از من سرزده باشد، آن چشمها را نمیتوانستم روی کاغذ بیآورم- یکمرتبه همهٔ زندگی و یادبود آن چشمها از خاطرم محو شده بود- کوشش من بیهوده بود، هر چه بصورت او نگاه میکردم نمیتوانستم حالت آنرا بخاطر بیآورم - نگهان دیدم در همین وقت گونه های او کم کم گل انداخت، یک رنگ سرخ جگری که مثل رنگ گوشت جلودکان قصابی بود، جان گرفت و چشمهای بی اندازه باز و متعجب او- چشمهائیکه همهٔ فروغ زندگی درآن جمع شده بود و با روشنائی ناخوشی میدرخشید، چشمهای بیمار سرزنش دهندهٔ او، خیلی آهسته باز و بصورت من نگاه کرد- برای اولین بار بود که او متوجه من شد، بمن نگاه کرد و در باره چشمهایش بهم رفت- این پیش آمد شاید لحظه ای بیش طول نکشید ولی کافی بود که من حالت چشمهای او را بگیرم و روی کاغذ بیاورم- با نیش قلم مو این حالت را کشیدم و این دفعه دیگر نقاشی را پاره نکردم.»

قصه نو یسی که در اول شخص داستان خود حلول کرده، دنیای محیط خود را از طریق احساس و اندیشه و تخیل خود می بیند و بر تجربه و معرفت خود از اشیاء، و آدمها و حوادث تکیه می کند؛ او می کوشد با استفاده از زاو یهٔ اعترافی، روح و مغز خود را برملا کند و تا حدی از سایر شخصیتهای داستان بعنوان وسیله استفاده می کند. مسؤولیت راوی داستان، یعنی اول شخص، در

این است که او در برابر حوادث هرگز از خود بیطرفی نشان نمی دهد. او جانبدار قصه نو یس است و در برابر او از خود تعهد نشان می دهد، این تعهد اگر موقعیتهای روانی مطرح باشند، تعهدی خصوصی و روانی است و اگر موقعیتهای اجتماعی در میان باشند، مسؤولیتی اجتماعی است.

بعنوان بارزترین نمونهٔ قصه هائی که در «اول شخص» و یا «اول شخص»ها نوشته شده اند می توان از «سنگ صبور» چوبک و «نفرین زمین» جلال آل احمد نام برد.

در «سنگ صبور» چوبک هر یک از شخصیتهای داستان، در فصل های جداگانهٔ کتاب، هم در چار چوب یک تک گفتار درونی، دربارهٔ خود اعتراف می کنند و هم ضمن اعتراف، تصاو یری را که از سایر شخصیتها در ذهن خود دارند بر زبان می رانند. در نتیجه ما نه فقط تک تک شخصیتهای داستان را از نقطهٔ نظر خود آنها می شناسیم، بلکه از زاو یهٔ دید دیگران نیز بماهیت آنها پی می بریم، چرا که هر احساسی که ما دربارهٔ دیگران داشته باشیم، هم روشنگر موقعیت خودماست و هم نشان دهندهٔ موقعیت دیگران. چوبک، چند بار دنیا را از زاو یهٔ دید احمد آقا که شاید خودش است می بیند، و چند بار از نقطهٔ نظر بلقیس و جهان سلطان و سیف القلم و کاکل زری و سایر شخصیتهای اصلی و فرعی قصه. بدین ترتیب نه فقط موقعیت خود قصه نو یس نسبت به حوادث قصه اش روشن می شود، بلکه تأثیری را که تک تک کاراکترها، درنتیجهٔ برخورد با یکدیگر، بر روی هم گذاشته اند، از زبان خود آنها می شنو یم. بهمین دلیل هر یک از شخصیتهای سنگ صبور بنو بهٔ خود یک اول شخص است که قسمتی از تجربیات نو یسنده را به بیانی اعترافی و گاهی کاملاً ذهنی و بر اساس شیوهٔ «جریان سیال ذهن» ارائه می دهد. شاید بتوان گفت این برداشت، تلفیقی از برداشت نخستین، یعنی دید از زاو یهٔ دانائی کل از سوئی، و اعتراف از طریق اول شخص های متعدد، از سوی دیگر باشد. مثالی کوتاه از اعتراف های «کاکل زری» این نکته را روشن خواهد کرد:

«ننم رف رف تا تاریک شد. یه هودیبو از پشت درختا در اومد قاپش زد و بردش تو کته زغالی. ننم دیگه نمیادش. در اتاق ننم بسه. ننم با دیبو رف تو اطاق خودمان، بعد آقا دیبو تنوره کشید رف هوا. ننم رف توکته ی زغالی سر دیبو رو بجوره؛ رشک و شپشاش بگیره. دیبو افتاد رو ننم. او وخ ننم دردش اومد گفت: «آخ مردم» کچل اومدتش ببره، مرده شور مکش و ببره. یک، دو، سه، چهار. چقده ماهی تو حوض هس. مثه النگوای دس ننم تو آفتاب برق میزنن. مثه خون سر مرغ. همیه این ماهیا مال خودمه. احمدآقا گفت: «همش مال خودت باشه». میگیرم میبرم شب تو بغل خودم میخوابونمشون. حالا که ننم نیس، تو بغل ماهیا میخوابم.»[1]

زبان «کاکل زری» نمایندهٔ روحیهٔ کودکانهٔ اوست و محتوای زبانش، اعتراف اوست در

۱ ــ سنگ صبور، کاکل زری، ص ۳۶۰.

بارهٔ خودش و عقیدهٔ اوست در بارهٔ «احمدآقا» و مادرش و دیگران. اگر بیست تائی از این اعترافهای اول شخص وجود داشته باشد، خواننده در بارهٔ شخصیتهای داستان به آن دانائی کل که خصوصیت قصه در شخص سوم است دست خواهد یافت. در «نفرین زمین» آل احمد، که از نظرهائی بی شباهت به «مدیر مدرسه» نیست، اول شخص داستان در بارهٔ خودش و در بارهٔ دیگران حرف می زند. سایر شخصیت ها نیز حرف می زنند ولی در صورتیکه قهرمان اصلی داستان، یعنی اول شخص، اجازهٔ عمل و گفتار را به آنها بدهد. آل احمد در وسطهای داستان، اول شخص دیگری را معرفی می کند و این «اول شخص ثانی» که نوعی «دن کیشوت روستائی» است داستان زندگی خود را، بصورت اعترافنامه ای در اختیار شخص اول نخستین می گذارد. گرچه بیشتر حوادث در «نفرین زمین»، اقتصادی و در نتیجه اجتماعی است ولی همه چیز از طریق اعتراف اول شخص ها بخواننده منتقل می گردد و خواننده باز بوقوف کامل در مورد شخصیتهای داستان دست می یابد.

بسیاری از قصه های جدید جهان تک بُعدی و اعترافی هستند. کافکا، توماس مان، پروست، و جویس، همینگوی، هنری میلر، سلین، کامو، هدایت و چند تن دیگر تعدادی از بهترین قصه های خود را- مستقیم یا من غیر مستقیم- با این زاویهٔ دید نوشته اند و شاید باین دلیل که بعد از نیچه، کی یر کگور، فروید و داستایوسکی، جنبه های روانی شخصیتهای داستان آنچنان اهمیت پیدا کرده اند که عده ای از نویسندگان برای دسترسی پیدا کردن به هویت اصلی خود دست بنوشتن زده اند و بنظر می رسد جز دید اعترافی، هیچ دید دیگری نمی تواند قصه نویس قرن بیستم را راضی کند. و راوی اعترافی، شاید مهمترین راوی داستانی قصه های این قرن باشد.

گاهی قصه نویس، یک شخصیت فرعی و بی مقدار را مأمور روایت حوادث می کند. طوری که او خود دیگر دخالتی در اعمال و حوادث نمی کند و وجودش در قصه هست تنها برای آنکه حوادث را گزارش کند. در اغلب داستانهای جنائی قرن بیستم که در آنها کلفت، سیاهپوست یا منشی اداره داستان را روایت می کنند، بدون آنکه خود در اعمال شرکت کنند، از این زاویهٔ دید استفاده شده است. نمونهٔ خوب این داستان که البته جنائی هم نیست، قصهٔ کوتاه «دوست» در کتاب «چراغ آخر» از صادق چوبک است که در آن شخص اول داستان بعنوان راوی زندگی جوانی بنام «فریدون» انجام وظیفه می کند و خود جز این هیچ نقش دیگری در قصه ندارد و در هیچکدام از حوادث عملاً شرکت نمی کند و نمونه های دیگر این داستان را براحتی می توان در قصه های کوتاه «سامرست موآم» پیدا کرد. این قصه نویس، در اغلب قصه های کوتاهش در نقش راوی اول شخص ظاهر می شود و فقط گاهی- آنهم بعنوان یک رابط یا کاتالیزور- در قصه دخالت می کند، ولی مسؤولیت حوادث را هرگز بر عهده نمی گیرد.

۲۱
عامل طرح و توطئه در قصهٔ

در تکمیل تعریف «طرح و توطئه» از ارسطو گفتیم که «طرح و توطئه» ترتیب منظم و سببی حوادث «تراژدی» و یا قصه است. از این تعریف از طرح و توطئه، فقط باید کلمه «تراژدی» را خارج کنیم تا مثل سایر تعریف هایمان از عوامل و عناصر قصه، مختص قالبی باشد که در این بررسی با آن سرو کار داریم.

اگر در عامل «داستان»، خواننده و نویسنده، هر دو به دنبال این بودند که: «بعد چه شد؟» در عامل طرح و توطئه، عنصر دیگری نیز بر این سؤال اضافه گردیده است و آن اینکه خواننده و نویسنده، از خود می پرسند: «به چه دلیل بعد چنین و یا چنان اتفاقی افتاد؟» پس در «طرح و توطئه»، خواننده و قصه نویس خود را در برابر «چرا»های مختلف می یابند و حرکت قصه، چراهای آنها را یا بسوی چراهای بعدی هدایت می کند و یا «چرا»ها را با «زیرا»های ناشی از عمل و تفکر جواب می گوید. طرح و توطئهٔ داستان بر اساس فورمول دقیق علت و معلول ساخته می شود و از آنجا که انسان برای درک علت و معلول، احتیاج به تمامیت هوش و ذکاوت خود دارد، طرح و توطئه، شاید در کنار عامل شخصیت، اساسی ترین عامل هنرمندانه در هنر قصه نویسی باشد.

طرح و توطئه، داستان نیست، بلکه ساختمان منطقی، فکری و سببی داستان است. داستان قبل از قرن هیجدهم در اروپا و قبل از مشروطیت در ایران را علت و یا علت هائی از درون بسوی معلول و یا معلولهائی هدایت نمی کرد، در حالیکه با پیدایش/عامل اساسی طرح و توطئه در داستان، حکایت از شکل روایت ساده اش در آمده، بسوی قصه به معنای امروزی آن حرکت کرده، درواقع جای خود را به قصه سپرده است. تردیدی نیست که سه بُعد دیگر (زمان و مکان و زبان) نیز به پیدایش قصه به معنای امروز کمک کرده اند، ولی هیچ چیز باندازهٔ بُعد علت و معلول در نضج یافتن قصه دخالت نداشته است.

از آنجا که بُعد علت و معلول، همچون پایه و منطقی است برای طرح و توطئهٔ قصه، و تنها هوشیاران بدنبال علل و معلول های حوادث می گردند، قصه نویس از طریق طرح و توطئه، قسمتی از جهان بینی خود را بدست خواننده می سپارد و او را به سوی دگرگونی و تغییر کردار و پندار می راند؛ طوری که خواننده، پس از خواندن قصه ای با طرح و توطئهٔ دقیق، دیگر از نظر فکری یا عاطفی و یا جهان بینی، همان نیست که قبلاً بوده است.

طرح و توطئهٔ، به داستان جهت می دهد، جهتی که از جهان بینی قصه نویس سرچشمه گرفته است. ولی البته بزرگترین فرق بین «داستان» و «طرح وتوطئه» این است که اولاً، داستان ممکن است از مجموع تصادف ها ساخته شود و یا از حوادثی که از علل و معلولهای سطحی سرچشمه

گرفته باشد؛ در حالیکه طرح و توطئه از حوادثی که منجر به جدال می گردند و از جدالهائی که بر اساس علل و معلولها، موجه بنظر می آیند، ناشی می شود. ثانیاً داستان بر توالی اعمال تکیه می کند، ولی در طرح و توطئه، علاوه بر توالی اعمال، علل اعمال و نتایج آنها نیز دخالت دارند. مثالی از «فورستر» نقل می کنیم تا فرق بین داستان و طرح و توطئه روشن شود. می گوید: «-پادشاهی مُرد و بعد، ملکه مُرد- داستان است. ولی- پادشاهی مُرد و بعد ملکه از غصه مُرد- طرح و توطئه است. در مثال دوم، توالی زمان حفظ گردیده، ولی حس علیت بر آن فائق آمده است. و یا این مثال: -ملکه ای مُرد، کسی علت مرگش را نمی دانست تا اینکه بعدها معلوم شد علت مرگش غصه ای بود که بر اثر مرگ پادشاه باو دست داده بود- این طرح و توطئه ای است که دارای معماست، طوری که ظرفیت توسعهٔ زیاد در خود دارد. این طرح و توطئه، توالی زمان را مسکوت می گذارد، و تا آنجا که حدودش اجازه می دهد از داستان دور می شود»[1]

ولی مثال سوم فورستر، فقط، دارای «معما»[2] نیست، بلکه همان قسمت اول مثال یعنی: «ملکه ای مُرد، کسی علت مرگش را نمی دانست»، هر چهار عنصر سازندهٔ طرح و توطئه را معرفی می کند. این چهار عنصر، عبارتند از: ۱- معما ۲- دام ۳- پیچیدگی ٤- تشویش. مرگ ملکه، معمائی است که با خود عامل جهل را معرفی می کند و چون در بدو امر، کسی از علت مرگ او آگاه نیست، همهٔ خوانندگان در دامی گام می نهند که جهل آنها برایشان ساخته است. این دام[3]، خواننده را دچار نوعی سردرگمی می کند، بدلیل اینکه هر معمائی از دامی ساخته شده است و هر دامی با پیچیدگی[4] خود انسان را سردرگم می کند و از آنجا که خواننده می خواهد از این معما و دام و پیچیدگی نجات یابد و از آنجا که هنوز علت مرگ ملکه را نمی داند، و می خواهد بداند، موقتاً دچار تشویش[5] و نگرانی می شود و این تشویش و نگرانی توأم با سردرگمی تا موقعی که علت مرگ ملکه گفته نشده است، وجود دارد و همینکه معلوم شد که علت مرگ ملکه، غصه ای بود که بر اثر مرگ پادشاه به او دست داده بوده، معما و دام و پیچیدگی و تشویش، از بین می روند و طرح و توطئه وارد مرحلهٔ روشنائی و تصمیم و تعیین سرنوشت می گردد و در واقع گرهی که افکنده شده بود، گشوده می شود و طرح و توطئه که بدون علت بیان شده بود با پیدا کردن علت، بطرزی منطقی پایان می یابد.

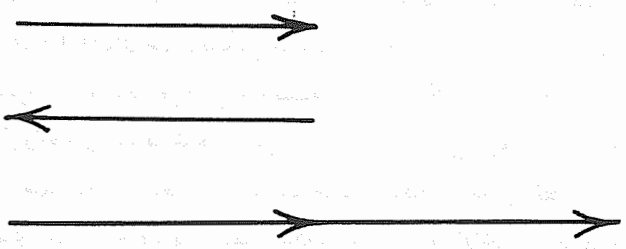
گرچه ممکن است در موقعیتی گسترده و بزرگ نیز برای طرح و توطئهٔ قصه از همین چهار عنصر استفاده شود، ول تردیدی نیست که طریقهٔ حصول به مرحله روشنائی و تعیین سرنوشت، از دیدگاه های مختلف نیز مورد بررسی قرار می گیرد.

۱- خصایص قصه **"Aspects of the Novel"** قسمت طرح و توطئه (----)

2 - Mystery
3 - Trap
4 - Intricacy
5 - Anxiety

مثلاً «گوستاو فریتاگ» دربارهٔ طرح و توطئه، هرمی ساخته است که بنام «هرم فریتاگ»[۱] سخت معروف است. گرچه او این هرم را برای نمایشنامه، بویژه تراژدی، ساخته است، ولی عده‌ای از منتقدان طرح او را برای قصه نیز پذیرفته‌اند.

فریتاگ آغاز طرح و توطئه را از «الف» که «مقدمه»[۲] نامیده می‌شود، شروع می‌کند و بعد به «الف یک» که «لحظهٔ انگیزش»[۳] طرح و توطئه نامیده می‌شود، اشاره میکند که تا حدی پس از «مقدمه»، سرچشمه و منبع عمل است. پس از این مرحله، طرح و توطئه وارد مرحلهٔ «عمل در حال صعود»[۴] می‌گردد و بعد در قلهٔ هرم به «اوج»[۵] می‌رسد و آنگاه قوس نزولی که در آن دو عنصر مشخص به چشم می‌خورد، آغاز می‌شود: یکی «عمل در حال نزول»[۶] و دیگری «عاقبت»[۷] نمایشنامه یا قصه که در نقطهٔ مقابل «مقدمه» قرار گرفته است. هرم فریتاگ این است:



می توان گفت که در فضائی محدودتر این هرم در مورد «جدال» نیز صدق می کند، چرا که جدال نه فقط اساس و پایهٔ طرح و توطئه است، بلکه طرح کوچکی از اسکلت آن نیز هست و یا می توان گفت که طرح و توطئه، جدال بزرگی است که در داخل آن دهها جدال دیگر گنجانده شده‌اند.

«جان دیوئی» در کتاب معروف خود بنام «هنر بعنوان تجربه» که من پیش از این بدان اشاره کرده‌ام، می گوید: «بیان هنری، عبارت است از طبقه بندی احساسهای آشفته.» سهم طرح و توطئه در بیان هنری، شاید بیش از سایر عوامل قصه باشد، چرا که قصه نویس بوسیلهٔ طرح و توطئه، نه فقط احساسهای آشفته را طبقه بندی میکند، بلکه نمایندگان آن احساس‌ها را نیز وارد عمل می کند تا شخصیتها در اوج، به مرحله ای از شفافیت تصمیم و سرنوشت برسند. قصه نویس با معرفی طرح و توطئهٔ

۱ــ از کتاب فن نمایشنامه

2 - Introduction
3 - Inciting Moment
4 - Rising Action
5 - Climax
6 - Falling Action
7 - Catastrophe

قصه، زندگی را بر اساس ارزش های اصیل آن طرح ریزی می کند و از آنجا که با طرح و توطئه، شخصیتهای خود را مجبور به جبهه بندی در برابر یکدیگر می کند تا مزیت حسن نیکی و عیب بدی بوضوح دیده شود، در واقع، بینش خود را از جریان امور زندگی بر گردهٔ قصه سوار می کند، و یا بهتر است بگوئیم با قرار دادن نمایندگان خیر و شر در برابر هم، خود را بعنوان انسانی متعهد در برابر نیکی از دیدگاه خودش نشان می دهد. طرح و توطئه، اسکلت و ماکت تعهد و مسؤولیت قصه نویس است و این چیزی است که نویسندگان حکایت با وجود اینکه همیشه با مقابلهٔ خیر و شر سروکار داشتند، بدان پی نبرده بودند. طرح و توطئه، شکل عینی تعهد آدمی در برابر پراکندگی و آشفتگی است و قصه نویس با معرفی آن، جهت و جبههٔ خود را روشن می کند.

ولی نباید این مسأله را فراموش کرد که طرح و توطئه، چندان کاری بظواهر امر ندارد. شخصیتهای قصه، با تمام تحرک خود، از درون بسوی یکدیگر حرکت می کنند و عقربه های درونشان، همیشه آنها را در حال حرکت بسوی عمل عینی و یا ذهنی نشان می دهد. چرا که طرح و توطئه- خواه حوادث قصه از اعمال عینی تشکیل شده باشد و خواه از اعمال ذهنی- جنبهٔ کاملاً روانی دارد، بدلیل آنکه بد فرجامی و نیک فرجامی شخصیتها، بستگی کامل به بدنهادی و نیک نهادی آنها دارد و طرح و توطئه از رابطه ای که هر شخصیت بین اندیشه و احساس درونی خود از یک سو و تظاهر عینی یا ذهنی آنها از سوی دیگر، ایجاد می کند سرچشمه گرفته، با معرفی تظاهرات ذهنی و عینی اندیشه ها و احساسهای سایر شخصیتهای قصه، تکوین می یابد و بالاخره جدالها را بسوی اوج و گره گشائی می راند.

از آنجا که قصه نویس، با معرفی طرح و توطئه، به مواد خام قصه جهت می دهد و با ارادهٔ تمام بر سرنوشت شخصیتهای داستان حکومت می کند و آنها را به سوی سرنوشت محتومشان می راند، و از آنجا که طرح و توطئه از ماهیت درونی شخصیتها سرچشمه می گیرد، برای فهم آن، خواننده احتیاج به دو عنصر اساسی «هوش» و «حافظه» دارد، که «فورستر» در کتاب خود بدانها اشاره کرده است. «طرح و توطئه» از نظر فورستر، چیزی است که انسان غارنشین از آن سر در نمی آورد و حتی کسی که فقط برای فرو نشاندن آتش کنجکاوی خود حوادث داستان را دنبال می کند، نمیتواند آنرا بفهمد. برای فهمیدن طرح و توطئه، خواننده باید هوشیار باشد و حافظه اش را بطور ارادی بکار بیندازد و چنانکه ما در گذشته، هنگام اشاره به «لاک» و «هیوم» و ریشه های فلسفی قصه گفته ایم، «هوش و حافظه»، موقعی اهمیت پیدا کردند که در اواخر قرن هفدهم و اوایل قرن هیجدهم، تجربهٔ فردی اهمیت پیدا کرد و بشر خواست که بر اساس تجربیات فردی، دست به خودسازی بزند.

آدم هوشیار بدنبال علل، و معلولهای آنها می گردد و با وقوف تمام طرح و توطئه و تکوین و نضج هر حادثه، عمل و شخصیتی را تعقیب می کند. انسان ابتدائی، فاقد قدرت وقوف بعلم و بعمل بود و بهمین دلیل در بارهٔ حوادث، چشم بسته قضاوت می کرد و اساس چشم بندی، شایعه پراکنی، خرافه

پرستی و جادوگری، و البته من غیر مستقیم هنر را می گذاشت. در حالیکه ارادهٔ تحمیلی قصه نو یس بر حوادث قصه، مثل دعوتی است از هوش و ذکاوت خواننده تا او- آنچه را که بر گردهٔ شخصیتها سوار شده است- بر اساس فورمول علت و معلول پیدا کند. هوش، وسیلهٔ تجزیه و تحلیل و حلاجی آگاهانه است و طرح و توطئه ترکیبی است از علل و معلولهای مختلف مربوط بهم. و بهمین دلیل فقط خوانندهٔ هوشیار می تواند گرهی را که نو یسنده زده است، باز کند و یا گره باز شده را ببیند و در برابر قصه نو یس و یا شخصیت ها، جهت مثبت یا منفی بگیرد.

حافظه نیز باندازهٔ هوش در فهم علل و معلولها اهمیت دارد، چرا که خواننده برای درک یک علت و معلول باید حوادث گذشته را برای خود احیا کند و با آنها دو باره زندگی کند و بر اساس آنها منطقی و غیر منطقی بودن حوادث و جدالهای داستان را بسنجد و برای قصه ای که می خواند، آینده ای را پیش بینی بکند. حافظه با ارتباط دادن گذشتهٔ قصه به حال آن، خواننده را نگران آیندهٔ قصه می کند و طرح و توطئهٔ قصه، این نگرانی را در او به اوج می رساند تا در اوج قصه، دامها از وسط راه بر چیده شود، معماها گشوده گردد، پیچیدگیها از میان برخیزد و درنتیجه، نگرانی و تشویش از بین برود.

اوج، لحظه ای است که در آن تمامیت مفهوم قصه روشن می شود، و بهمین دلیل، لحظهٔ روشنائی و بینائی است؛ لحظه ای است که چشم درونی خوانندهٔ هوشیار، همچون نورافکنی بزرگ بر تمام زوایا و کنه ضمیر شخصیتها وعلل و نتایج حوادث گشوده می شود و او همه چیز را دراوج هیجان در می یابد و از آنجا که قصه، در واقع حرکتی است از گره افکنی بسوی گره گشائی، وحرکتی است از بی نظمی بسوی نظم، و از پیچیدگی بسوی یکپارچگی، و حرکتی است از تشتت بسوی تصمیم و از فترت بسوی حرکت، خوانندهٔ هوشیار در می یابد که آنهمه فترت و تشتت و پیچیدگی و گره افکنی، بی سبب نبوده است و هر عمل و تجربه ای- خواه در هالهٔ تردید و خواه در سایهٔ تصمیم- از معنا و مفهومی که مربوط به تمامی معانی و مفاهیم موجود در قصه است، آکنده است و دریکپارچگی طرح و توطئهٔ قصه نقش اساسی دارد.

طرح و توطئهٔ قصه، به یکپارچگی و همبستگی جدالها منطق می دهد و هماهنگی را ممکن می گرداند. در واقع طرح و توطئه، منطق وجودی قصه است و بدون آن قصه دچار بی تصمیمی می گردد، بسوی حکایت، افسانه و حدیث و اسطوره می گراید و گاهی حتی از هم می پاشد و نظامی را که قصه نو یس بر آن تحمیل کرده بود، از دست می دهد و دچار آشفتگی کامل می گردد و یا به پرگوئی و یاوه سرائی منتهی می شود. در حالیکه انسان همیشه می کوشد بسوی نوعی نظم حرکت کند. خود را از زنجیر اعمال بی دلیل و افکاری که پیوسته می خواهند از داشتن مفهوم و معنا طفره بروند رهائی بخشد، آدمهائی را که ناشناخته و بی هویت هستند و گوئی درحال تعلیق از فضائی تهی بسر می برند، از نابسامانی نجات دهد و بسوی نوعی نظام و اشخاصی که این نظام را امکان پذیر می گردانند و افکاری که باین نظام مفهوم و معنا می بخشد، حرکت کند. طرح و توطئهٔ قصه، طلیعهٔ

این نظام فکری منطقی در قصه است و نشانهٔ یک ظرفیت و قدرت و تعالی فکری است که با تحمیل انضباطی منسجم بر حوادث و اعمال، آنها را در برابر روشنی معرفت بشری قرار می دهد و از بی معنائی و آشفتگی نجاتشان می دهد.

طرح و توطئه نتیجهٔ عکس العمل قصه نو یس در برابر آشفتگی است و نشانهٔ تسلط او بر حوادث است و نیز نشانهٔ آن است که انسانی در حال برافراشتن طرحی تازه است و یا انسانی طرح تازه برافراشته است که در برابر آشفتگی وحشت انگیز زندگی، اگر چه ناچیز، ولی خود امیدی است. و اگر هنر، باز آفرینی زندگی باشد در چار چوب نظامی منطقی و فکری و ذهنی و عینی، بدون شک طرح و توطئه در هنر قصه نو یسی از نظر ممکن ساختن این نظام، اساسی ترین نقش را دارد.

۲۲
عامل طرح و توطئه، نقش راوی در قصهٔ

طرح و توطئهٔ داستانی که در سوم شخص گفته می شود، با طرح و توطئهٔ داستانی که در اول شخص روایت می‌شود، فرق می کند. موقعی که راوی بعنوان دانای کل با شخصیت ها رو برو می‌شود، خود به خود اسکلت طرح و توطئه بوجود می آید. به دلیل اینکه شخصیت اصلی در بارهٔ شخصیت اصلی دیگر، یا چیزی نمی داند و یا همانقدر می داند که راوی داستان به او اجازه داده است بداند. این گفته در بارهٔ شخصیت های دیگر نیز صدق می کند. ولی از آنجا که شخصیت های فرعی، همیشه بدور شخصیت های اصلی داستان می چرخند و در واقع وسایلی هستند تا بعضی از اعمالی که روشنگر ماهیت درونی شخصیت های اصلی داستان است، وقوع یابد. می توان گفت در داستانی که راوی آن بعنوان دانای کل نقش خود را بازی می کند، طرح و توطئه، مربوطه به جدالهای درونی و یا بیرونی شخصیت های اصلی قصه است. در چنین قصه ای، طرح و توطئه، از اینجا ناشی می شود که یک شخصیت اصلی، در بارهٔ شخصیت اصلی دیگر، فقط مطالب محدودی می داند و بانتظار نشسته است تا عملیات بعدی از او سر بزند و او از خود عکس العملی نشان دهد. طرح و توطئه از عمل و عکس العمل ناشی می شود و یا نتیجهٔ تمام اعمال و عکس العملها است. هر طرح و توطئه ای فی نفسه از طنزی برخوردار است و این شاید همان طنز تلخ زندگی است. به این معنی که یک انسان قدرت دارد فقط مطالب محدودی را در بارهٔ دوست، دشمن، عاشق، معشوق و یا رقیب اجتماعی خود بداند. در حالیکه راوی دانای کل، همه چیز را در بارهٔ شخصیتهای داستان می داند ولی بآنها اجازه نمی دهد که همه چیز را در بارهٔ یکدیگر بدانند. طنز تلخ داستانی از اینجا ناشی می شود که گرچه راوی داستان می داند که یکی از شخصیتهای داستان- مثلاً- دیگری را خواهد کشت، به مقتول آینده نمی گوید چه سرنوشتی انتظارش را می کشد و به قاتل نیز نمی گوید که طناب دار بزودی بدور گردنش حلقه خواهد زد. طرح و توطئه از این اطلاع و بی اطلاعی شخصیت ها از یکدیگر بوجود می آید.

فرق بین شخصیت های قصه و خواننده این است که خواننده موقع خواندن قصه از تک تک شخصیت ها بیشتر و از راوی داستان کمتر می داند. بدلیل اینکه جدال بین شخصیتها، تا حدی از عدم و یا کمبود اطلاع آنها از یکدیگر سرچشمه می گیرد. در حالیکه خواننده، سوابق شخصیتها و موقعیت آنها را قدم به قدم درک می کند، بدلیل اینکه شخصیت ها از قصه ای که بر روی کاغذ آمده، اطلاع ندارند، ولی خواننده از توطئهٔ قتل اطلاع دارد ولی کسی که کشته خواهد شد یا هیچ چیز در بارهٔ توطئه قتل نمی داند و یا گمان می کند توطئهٔ قتل تهدید کوچکی بیش نیست. خواننده می داند که شخصیت غافل مانده از توطئهٔ قتل، بزودی کشته خواهد شد. بهمین دلیل با شور و هیجان تمام، صفحات مختلفی را که بین حادثهٔ توطئهٔ قتل و حادثهٔ انجام قتل است، می خواند و وارد صحنهٔ قتل می شود، و طنز قصه از

اینجا ناشی می شود که خواننده می توانست مقتول را از مرگ حتمی نجات دهد و نمی تواند، به دلیل اینکه شخصیت، داخل قصه است و بر روی کاغذ، ولی خواننده در خارج از قصه است و در عرصهٔ کشاکش زندگی، و خنده دار این است که مرگ در زندگی اتفاق می افتد، نه بر روی صفحات کاغذ و برای شخصیتهای خیالی داستان.

گفتم که اطلاع خواننده کمتر از راوی داستان است. علتش اینست که راوی داستان، برای تک تک شخصیت ها، سرنوشتی در نظر گرفته است که خواننده نمی تواند دقیقاً از آن اطلاع داشته باشد، مگر آنکه قصه را بطور کامل بخواند. از سطر اول داستان تا سطر آخر، اطلاع خواننده از طرح و توطئهٔ قصه، کمتر از راوی داستان است ولی همینکه قصه تمام شد، اگر خواننده حافظهٔ خود را بکار اندازد و هوشیاری کامل بخرج دهد، اطلاع او از قصه باندازه اطلاع راوی داستان خواهد بود. طرح و توطه وسیله ای است تا خواننده در پشت سر آن واقعیت زندگی را لمس کند. و نیز وسیله ایست تا خواننده پراکندگی زندگی را در چارچوب انضباطی که نویسنده بر آن حاکم کرده است، ببیند و در اوج هیجان، نه فقط گاهی با بعضی از شخصیتها، هویت مشابه پیدا کند، بلکه در وسطهای قصه، تبدیل به یک نیمه راوی گردد و در پایان قصه، با راوی داستان یکی گردد و یا خود تبدیل به گویندهٔ داستان بشود.

موقعی که داستان در اول شخص گفته می شود و بویژه موقعی که اول شخص داستان، مهمترین شخصیت قصه است، طرح و توطئه عبارت از حوادثی است که برای او و یا شخصیتهائی که او دیده و لمس کرده است، اتفاق می افتد. طرح و توطئه در چنین موقعیتی اغلب تک بُعدی است، در حالیکه در داستانی که راوی آن دانای کل باشد، طرح و توطئه اغلب چندین بُعدی است؛ گرچه ممکن است گاهی تک بُعدی نیز باشد. مثلاً در «بوف کور» از «هدایت»، «بیگانه» از «کامو» و «مدیر مدرسه» از «آل احمد»، طرح و توطئه تک بُعدی است. طرح و توطئهٔ این سه قصه از سه «من» مختلف سرچشمه می گیرد؛ و با وجود اینکه کاراکترهای دیگری نیز وجود دارند ولی حوادثی که بر کاراکترهای دیگر اتفاقی می افتند بجای آنکه به دگرگونی کامل آنها منتهی بشوند، به تغییر شخصیت «من»های این سه داستان کمک می کنند.

اگر چه راوی «تنگسیر» در نقش دانای کل، کار می کند ولی طرح و توطئه تک بُعدی است. زیرا از چهار شیادی که پول «زایرمحمد» را بالا کشیده اند عملی سرزده است ولی در برابر اقدامات «محمد» عکس العملی از آنها و یا از قهرمانی که باندازهٔ محمد اهمیت داشته باشد، سر نمی زند تا طرح و توطئه جنبهٔ پیچیده ای بخود بگیرد و چندین بُعد پیدا کند. زارمحمد، طرح قتل را می ریزد و بعد هر چهارشیاد را می کشد و درمی رود. کسی بعنوان شخصیتی با بُعدی مشخص دربرابر او قد علم نمی کند و اعمال را بسوی پیچیدگی بیشتر نمی راند.

موقعی که داستان در اول شخص روایت می شود، طرح و توطئه اغلب وسیله ای است تا

شخصیت اصلی داستان که همان اول شخص است، دچار دگرگونی بشود و بالاخره هویت اصلی خود را پیدا کند. جالب اینست که گویندهٔ داستان، اغلب در پایان کتاب، در همان چند سطر آخر به هویت اصلی خود دست می یابد. سه مثال می دهم از پایان کتابهای سه نویسنده با سه دید مختلف در بارهٔ زندگی تا بعد مختصر توضیحی در بارهٔ تک تک آنها بدهم:

مثال اول، پایان بوف کور هدایت:

«از شدت اضطراب، مثل این بود که از خواب عمیق و طولانی بیدار شده باشم، چشمهایم را مالاندم. در همان اطاق سابق خودم بودم، تاریک روشن بود و ابرومیغ روی شیشه ها را گرفته بود- بانگ خروس از دور شنیده میشد- در منقل رو برو یم گلهای آتش تبدیل به خاکستر سرد شده بود و بیک فوت بند بود. حس کردم که افکارم مثل گلهای آتش پوک و خاکستر شده بود و بیک فوت بند بود.

اولین چیزی که جستجو کردم گلدان راغه بود که در قبرستان از پیرمرد کالسکه چی گرفته بودم، ولی گلدان رو بروی من نبود. نگاه کردم دیدم دم در یکنفر با سایهٔ خمیده، نه، نه، این شخص یک پیرمرد قوزی بود که سر و رویش را با شال گردن پیچیده بود و چیزی را بشکل کوزه در دستمال چرکی بسته زیر بغلش گرفته بود- خندهٔ خشک و زننده ای میکرد که موبتن آدم راست می ایستاد.

همین که من خواستم از جایم تکان بخورم از در اطاقم بیرون رفت. من بلند شدم، خواستم دنبالش بدوم و آن کوزه، آن دستمال را از او بگیرم- ولی پیرمرد با چالاکی مخصوصی دور شده بود. من بر گشتم پنجرهٔ رو به کوچه را باز کردم- هیکل خمیدهٔ پیرمرد را در کوچه دیدم که شانه هایش از شدت خنده میلرزید و آن دستمال بسته را زیر بغلش گرفته بود. افتان و خیزان میرفت تا اینکه بکلی پشت مه ناپدید شد. من بر گشتم بخودم نگاه کردم، دیدم لباسم پاره، سرتاپایم آلوده به خون دَلمه شده بود، دو مگس زنبور طلائی دورم پرواز میکردند و کرم های سفید کوچک روی تنم در هم میلولیدند- و، وزن مرده ای روی سینه ام فشار می داد.» [1]

مثال دوم: از بیگانهٔ کامو:

«او رفت و آرامش خود را بازیافتم. از حال رفته بودم و خودم را روی تخت انداختم. گمان میکنم، خوابیدم زیرا وقتی بیدار شدم، ستاره ها روی صورتم بودند. صداهای کوهستان تا بمن میرسید، بوهای شب بوی زمین و نمک شقیقه هایم را خنک میکرد. آرامش شگرف این تابستان خواب آلود، همچون دریا در من داخل میشد. در این لحظه و از انتهای شب، سوت کشتیها بصدا در آمد. این سوت ها عزیمت بطرف دنیائی را که اکنون در نظر من یکسان و بی اهمیت بود اعلام میکردند. برای اولین بار، پس از مدتهای دراز، بمادرم فکر کردم. بنظرم آمد که می فهمیدم برای چه در پایان زندگی، تازه «نامزد» گرفته بود. برای چه بازی زندگی ازسر گرفتن را در آورده بود. آنجا، آنجا نیز، در اطراف آن نوانخانه ای که زندگیها در آن خاموش میشدند، شب همچون وقفه ای، همچون لحظهٔ استراحتی حزن انگیز بود. اگر مادرم هنگام مرگش،

۱ــ بوف کور، صفحات ۱۷۷، ۱۷۹، کتابهای پرستو.

خود را در آنجا آزاد می یافت، و اگر خود را آمادهٔ از سر گرفتن زندگی میدید، هیچکس، هیچکس حق نداشت بر او بگرید. و من نیز خود را آمادهٔ این حس میکردم که همه چیز را ازسر بگیرم. مثل این که این خشم بیش از اندازه مرا از درد تهی و از امید خالی ساخته باشد. در برابر این شبی که پر از نشان ستاره ها بود، من برای اولین بار خود را بدست بیقیدی و بیمهری جذاب دنیا سپردم و از اینکه درک کردم دنیا اینقدر بمن شبیه است و بالاخره اینقدر برادرانه است، حس کردم که خوشبخت بوده ام و باز هم خواهم بود. برای اینکه همه چیز کامل باشد و برای اینکه خودم را هر چه کمترتنها حس کنم، برایم فقط این آرزو باقی مانده بود که در روز اعدام، تماشاچیان بسیاری حضور بهم برسانند و مرا با فریادهای پر از کینهٔ خود پیشواز کنند.» [۱]

مثال سوم از مدیرمدرسهٔ آل احمد:

«تا دو روز بعد که موعد احضار بود اصلاً از خانه در نیآمدم - نشستم و ماحصل حرفهایم را روی کاغذ آوردم- حرفهایی که با همهٔ چرندی هر وزیر فرهنگی میتوانست با آن یک برنامهٔ هفت ساله برای کارش درست کند. و سر ساعت معین رفتم بدادگستری. اطاق معین و باز پرس معین، در را باز کردم و سلام؛ و تا آمدم خودم را معرفی کنم و احضاریه را بیاورم یارو پیشدستی کرد و صندلی آورد و چای سفارش داد «احتیاجی باین حرفها نیست و قضیه کوچک بود و حل شد و راضی بزحمت شما نبودیم....» که عرق سرد بر بدن من نشست. چایم را که خوردم روی همان کاغذهای نشاندار دادگستری استعفانامه ام را نوشتم و بنام همکلاسی پخمه ام که تازه رئیس فرهنگ شده بود دم درپست کردم.» [۲]

سارتر دربارهٔ بیگانه کامو گفته است: «هیچ اتفاقی درداستان نمی شود یافت که قهرمان را، اول بطرف جنایت و بعد هم به طرف اعدام رهبری و راهنمائی نکند.» [۳] شبیه این گفته را می توان با کمی تغییرات در بارهٔ بوف کور و مدیر مدرسه گفت: در بوف کور، هیچ اتفاقی یافت نمی شود که قهرمان را، نخست بطرف قتل زن و بعد بطرف مرگ خود نکشاند؛ و در مدیر مدرسه، هیچ اتفاقی یافت نمی شود که قهرمان را، نخست بطرف آن کتک کاری آخرهای داستان و بعد استعفا از مدیریت نکشاند. جملات اول هر سه کتاب: در زندگی زخمهائی هست که مثل خوره روح را در انزوا میخورد. و میتراشد،» [۴] و «امروز، مادرم مرد. شاید هم دیروز، نمیدانم،» [۵] و «از در که وارد شدم سیگارم دستم بود و زورم آمد سلام کنم.» [۶] مسیر حوادث را با دید اعترافی از طرف راوی داستان، تعیین

۱ــ «بیگانه» ترجمهٔ آل احمد و خبره‌زاده، ص۱۴۸ کتابهای جیبی معرفت.
۲ــ مدیر مدرسه از جلال آل احمد، کتابهای پرستو ص ۱۷۰.
۳ــ ص ۲۳ از مقاله‌ای که از سارتر در اول کتاب بیگانه کامو گذاشته شده است.
۴ــ بوف کور.
۵ــ بیگانه.
۶ــ مدیر مدرسه.

می کنند. در این سه قصه، دنیا به دور این سه تن، این سه قهرمان و یا درواقع این سه «من» می چرخد. در بوف کور، قصه در یک محیط ناخودآگاه روانی که تکرار چهره ها، حالات، صداها، برخوردها و کلمات و نقش ها، بآنها حالات تمثیلی عمیقی می دهد، می گذرد. طرح و توطئهٔ قصه از مونتاژ مکرر این علائم ناخود آگاهی بوجود می آید و گرچه «من» با هوشیاری دردآوری در همه چیز رنگ نومیدی خود را نفوذ میدهد، ولی هرگز اجازه نمی‌دهد، قصه از یکپارچگی و کمال، ذره‌ای کم داشته باشد. «من» بوف کور بدنبال هویت مردهٔ خود است و برای رسیدن به آن مجبور می شود از دالان تنگ و ظلمانی روحی نومید بگذرد؛ دالانی که در آن، همه چیز چندین بار تکرار می شود. اگرچه زن چشم اثیری و پیرمرد خنزرپنزری همیشه با تکرار بزرگترین تأثیرها را در «من» بوف کور می گذارند ولی قصه دارای طرح و توطئه‌ای تک—بُعدی است؛ چرا که جدالها و حوادث را—خودآگاهانه و یا ناخودآگاهانه—اول شخص قصه بوجود می‌آورد.

قهرمان بیگانهٔ کامو، نه مثل «من» بوف کور هدایت، سخت روانی است و نه چون مدیر مدرسهٔ آل احمد، تا آن حد اجتماعی. او مردی است که فلسفهٔ «پوچ مرد» کامورا با شدت وحدت تمام حس کرده و تن به سرنوشتی داده است که معصومیتی شدیداً حس شده، تسلیم و رضا و خشنودی بیحد و حصر نهائی آن را بوجود آورده‌اند. فریادش را می شنویم که ندا در می دهد: «من حق داشته‌ام، باز هم حق خواهم داشت.» و آیا تمام حوادث، از مرگ مادر، تا جنایت و بعد محاکمه، اورا بسوی این لحظهٔ روشن، «و آن سپیده دم کوتاه که در آن توجیه خواهد شد»، نمی کشانند و آیا جز از طریق طرح و توطئه‌ای اعترافی که در آن هر حادثه با صمیمیت تمام حس گردیده، این لحظهٔ تصمیم فلسفی، ممکن بود پدیدار گردد؟

روح گزارش حقیقت، بر مدیر مدرسه بیش از دو قصهٔ قبلی حاکم است. و اگر بوف کور، نوعی اسطورهٔ درونی است که واقعیت مألوف و مأنوس در آن دخالتی ندارد، و بیگانهٔ کامو، نوعی اسطورهٔ فلسفی است در جامهٔ قصه، که انتخاب مشی و شیوه‌ای فلسفی از طرف قهرمان، راه داستان و طرح و توطئه آن را تعیین می کند، مدیر مدرسه، قصه ایست اعترافی از نظر قهرمان، و اجتماعی از نظر موضوع که مبین رابطهٔ فرد با اجتماع است؛ و قهرمان گرچه در پایان داستان با برداشتن گامی بعقب و استعفا از مقام خود، نشان می دهد که شرارتی اجتماعی راه را بروی هر نوع اصلاح واقعی بسته است، ولی، در داخل داستان، نقش روشنفکری را دارد که گاهی باتمام حسن نیّت، یک مصلح راستین است و زمانی از روی خشم و خروش. یک آنارشیست جوشان و خروشان. و البته او در برابر بوروکراسی خررنگ کن اجتماعی و تشریفات دست و پاگیر اداری و سیستم غلط و استعماری فرهنگی جهت گرفته است. طوری که گاهی حرفهایش را که بر روی کاغذ می آورد، چنین قلمداد می کند که هر وزیر فرهنگی با حرفهای او می تواند برنامهٔ هفت ساله درست کند، و گاهی هر نوع برنامهٔ اصلاحی را با عصبانیت تمام مسخره می کند. حوادث و جدالهای قصه که بیشتر رنگی از

گزارش حقیقت دارند- در چارچوب طرح و توطئه‌ای که از بس بحقیقت نزدیک است، انسان وجودش را حس نمی کند- کلافگی مدیر مدرسه را در برابر هیولای ابلهانهٔ این بوروکراسی منحط نشان می دهند و قصه را بسوی پایانی که از هر لحاظ منطقی است می کشانند.

۲۳
بازهم عامل طرح و توطئه

طرح و توطئهٔ هر قصه، طوری ساخته می شود که مقداری از حوادث در سطح خارجی قصه قرار می گیرد و مقداری دیگر در سطح داخلی. در هر قصهٔ خوب بعضی از حوادث برای یک یا دو شخصیت اصلی قصه اتفاق افتاده است و یا آنها از وقوع بعضی از حادثه ها اطلاع دارند. حوادث دیگری هستند که گرچه اتفاق افتاده اند، ولی نه خواننده و نه بعضی از شخصیتها- خواه اصلی و خواه فرعی- از آنها اطلاعی ندارند. یعنی در هر قصه، مقداری از حوادث روی زمینی هستند و مقداری زیرزمینی؛ و موقعی طرح و توطئه تکمیل می شود و به اوج می رسد که وجود حوادث زیرزمینی و علل پیدایش آنها و تأثیر آنها بر روی حوادث و اعمال روی زمینی طرح و توطئه روشن شود.

دو خط موازی را در نظر بگیرید که مسیر حرکت آنها مخالف یکدیگر است، یکی از این دو خط را نمودار حوادث معلوم و روشن و روی زمینی فرض کنید و دیگری را شاخص اعمال زیرزمینی و نامعلوم و مبهم. طرح و توطئهٔ داستان از اینجا ناشی می شود که مقداری از اعمال در یک جهت حرکت می کنند و مقداری از آنها در جهتی دیگر. تا مدتی شخصیتها و حوادث یک خط از خط دیگر فاصله می گیرند ولی با یک یا چند حادثه ناگهان خطی که نمودار حوادث زیرزمینی است، جهت خود را عوض می کند و در جائی بخط دیگر که شاخص اعمال روشن و معلوم است می پیوندد و قصه نیز همانجا پایان می یابد.

گاهی این کیفیت در طرح و توطئهٔ یک قصه، چندین بار تکرار می شود تا بالاخره اوج واقعی قصه پدیدار شود. بهمین دلیل نباید تصور کرد که طرح و توطئه، خلاصه ای از حوادث قصه است، بلکه باید درک کرد که بدون طرح و توطئه، قصه اصلاً وجود ندارد و شخصیتها عروسکهائی بیش نیستند و حوادث در بی جهتی مطلق بسر می برند و جدالها هیچکدام هدف ندارند.

«کرین»[1]، در مقالهٔ «مفهوم طرح و توطئه»[2] به سه عامل اساسی در قصه معتقد

1 - R. S. Crane

۲ــ The Concept of Plot مندرج در کتاب «شیوه های بررسی قصه»(Approaches to the Novel) که بوسیلهٔ Robert Scholes تدوین شده است.

می شود. گرچه بررسی او از قصه جنبهٔ کلی دارد، ولی من این سه عامل را از آن مقاله درج می کنم تا عقیدهٔ او را در بارهٔ عامل سوم که مر بوط به طرح و توطئه می شود، مورد بررسی قرار دهم. سه عاملی که کرین از آنها یاد می کند عبارتند از:

۱ــ چیزهائی که مورد تقلید قرار می گیرند.

۲ــ زبانی که تقلید بوسیلهٔ آن صورت می گیرد.

۳ــ شیوه یا تکنیکی که بوسیلهٔ آن تقلید عملی می‌گردد.

در گذشته، هنگام بررسی اساس و ریشهٔ قصه، گفته‌ایم که قصه یک نسخهٔ ثانی از زندگی است براساس تقلید، و «کرین» در بررسی خود از قصه، تقلید را در هر سه عامل تکرار کرده است تا خواننده هرگز اندیشهٔ تقلید در قصه را نادیده نگیرد. قصه نو یس بوسیلهٔ زبانی خاص که سبک و شیوهٔ بیان او را نشان میدهد اعمال اشخاص را مورد تقلید قرار می دهد. تکنیک او عبارتست از ایجاد طرح و توطئه‌ای که در آن اعمال طبیعی بنظر آیند و شخصیتها بر روی یکدیگر، هم بوسیلهٔ اعمال و هم از طریق افکار، اثر بگذارند. و در عین حال تکنیک او باید طوری طرح و توطئه را یکدست و دقیق و عمیق ارائه دهد که قصه از یکپارچگی کامل برخوردار باشد. از نظر «کرین» سه عنصر اساسی که عبارتند از: عمل، شخصیت و اندیشه، به طرح و توطئهٔ قصه جهت می دهند و بهمین دلیل ممکن است با در نظر گرفتن نحوهٔ تلقی قصه نو یس از تک تک این عناصر و اهمیتی که او برای آنها قائل می شود طرح و توطئه را ناشی از اعمال، یا شخصیت ها و یا اندیشه ها بدانیم و یا ممکن است هر سه عنصر یا دو تای آنها را عناصر جهت دهندهٔ طرح و توطئه بشمار آوریم. عده‌ای از قصه نو یسان بر روی عمل تکیه می کنند (مثل همینگوی)، عده‌ای دیگر بر روی شخصیت (مثل جیمز)، و عده‌ای دیگر بر روی اندیشه (مثل ها کسلی در یک قطب و سارتر در قطبی دیگر).

یکپارچگی هر طرح و توطئه‌ای تنها ناشی از این نیست که اعمال و حوادث و جدالها با هم هماهنگی دارند، بلکه در طرح و توطئهٔ کامل، هرگز نمی توان تصور کرد که می توان یکی از حوادث را برداشت و جایش حادثه‌ای دیگر را در داستان قرار داد. حوادث داستان باید زائیدهٔ اجباری باشند که ناشی از کوششی برای ایجاد یکپارچگی در طرح و توطئه است. و هر یک از جدالها باید آنچنان قسمتی از طرح و توطئه بشمار بیآید که خواننده نتواند آن را بصورتی دیگر برای خود مجسم سازد.

هر طرح و توطئه از دو قسمت اساسی تشکیل شده است. یکی ساخت درونی که در واقع محتوای آن را تشکیل میدهد، و دومی شکل، که نحوهٔ حرکت طرح و توطئه را مشخص می سازد. ساخت درونی از حوادث و ظرفیت فکری و عملی جدالها ساخته‌شده؛ و شکل، مسیر خارجی و مشخص و روشن تک تک حوادث و یا مجموع آنها را تشکیل می دهد. هر طرح و توطئه از انطباق کامل این دو قسمت، بوجود می آید و اگر حادثه یا جدالی که دارای ظرفیت خاصی است، مسیر خارجی خود را بطور مشخص و طبیعی پیدا نکند، قصه دچار کمبود خواهد شد. شکل صوری طرح و

توطئه به شکل درونی آن جهت می دهد و سطح حدود انطباق آن را با سایر اجزاء قصه روشن می کند.

در قصهٔ امروز بر حسب برش شخصیت، دو نوع طرح و توطئه می توان پیدا کرد. موقعیکه شخصیت بطور افقی- یعنی در طول زمان و با حفظ ترتیب و توالی زمانی حوادث- مورد بررسی قرار می‌گیرد، طرح و توطئه همانست که پیش از این دیده ایم. ولی اگر شخصیت ها بطورعمودی مورد تجزیه و تحلیل قرارگیرند، یعنی اگر برش شخصیت عمودی باشد و شخصیت در زمانی ساکن و یا در زمانی بی‌زمانی و مکانی بی‌مکان بررسی گردد، طرح و توطئه همان الگوئی[1] خواهد بود که قصهٔ جدید روال آن را در پیش گرفته است.

در قصهٔ رئالیستی و قراردادی امروز، شخصیت درطول زمان دچار دگرگونی می شود و طرح و توطئه از مجموع حوادث داستان و تأثیر عمومی آنها بوجود می آید. ولی در قصه ای که بر اساس مکتب «جریان سیال ذهن»[2] ساخته می شود، برش شخصیت عمودی است و توالی زمان از بین رفته و یا کاملاً فشرده گردیده است، و عنصر علت و معلول جنبهٔ ناخودآگاهانه بخود گرفته است. بهمین دلیل در «اولیس»[3] از «جیمز جویس»[4] و در «خانم دلوی»[5]، «امواج»[6] و «بسوی چراغ دریائی»[7] از «ویرجینیا وولف»[8]، کلیهٔ حوادث داستانی در مدتی بسیار محدود اتفاق می‌افتد. منتها تمام حوادث از فشردگی استعاری خاصی که بیشتر شعری است تا قصه‌ای، برخوردار هستند و شخصیتها بجای آنکه بسوی حوادث کشیده شوند، آنها را بسوی خود جلب می‌کنند. و درواقع خود مرکز جهانی هستند که قصه در آن اتفاق می افتد.

در اغلب قصه های اجتماعی امروز، طرح و توطئه بیشتر بر اساس رسالتی که قصه نو یس برای خود قائل شده است، ساخته می شود و اعمال و حوادث و جدالها، جهت خود را در سایهٔ ایدئولوژی خاص قصه نو یس پیدا می کنند. در این قبیل قصه ها، شخصیتها، نمایندهٔ افکار هستند، و طرح و توطئهٔ قصه از ارتباط شخصیتها با افکار قصه نو یس، ناشی می گردد.

در قصهٔ اجتماعی امروز، طرح و توطئه، مثلثی است که در آن توده های مردم قاعدهٔ مثلث، دیکتاتورها و زورگو یان ضلع عمود بر قاعده، و فکر و یا ایدآل مربوط به آزادی و دموکراسی ضلع اریب مثلث است. قصه نو یس خواه در جلد یک راوی دانای کل و خواه در لباس راوی اول شخص، می کوشد این رابطهٔ سه گوش را بهم بزند و ضلع عمود بر قاعده را از میان بردارد تا آزادی در آغوش توده های مردم بیفتد و رابطهٔ ناشی از ظلم و قلدری از میان برخیزد.

1 - Pattern
2 - Stream of Consciousness Novel
3 - Ulysses
4 - James Joyce
5 - Mrs Dalloway
6 - The Waves
7 - To the Lighthouse
8 - Virginia Woolf

طرح و توطئه- خواه بر اساس قصه ای تاریخی و خواه بر پایهٔ زندگی خصوصی- خواه براساسی اساطیری و خواه بر پایه ای تمثیلی- خواه بر پایهٔ موضوعی اجتماعی و خواه بر اساس مسأله ای روانی- هنوز در تمام هنرهای تقلیدی، از یک فورمول ابدی که ارسطو پیدا کرده و در بوطیقای خود آورده است پیروی می کند. ارسطو معتقد بود که طرح و توطئه باید دارای یک آغاز، یک میانه و یک پایان باشد. این فورمول نه فقط در بارهٔ بسیاری از تراژدیهائی که مورد نظر ارسطو بود صادق است بلکه بعدها در تراژدی های کلاسیک و غیر کلاسیک و قصه های رئالیستی و قراردادی، اجتماعی و روانی نیز مراعات شده است، طوری که حتی می توان برای نمایشنامه‌ای چون «چشم به راه گودو» که یکی از بزرگترین نمایشنامه های تآتر پوچ است، آغاز، میانه و پایانی تا حدی منطقی پیدا کرد. این فورمول جز در قصه هائی که بر اساس «جریان سیال ذهن» نوشته شده اند، در تمام قصه های خوب جهان، تقریباً بدون استثناء رعایت شده است.

گزارش حقیقت دارند- در چارچوب طرح و توطئه‌ای که از بس بحقیقت نزدیک است، انسان وجودش را حس نمی کند- کلافگی مدیر مدرسه را در برابر هیولای ابلهانهٔ این بوروکراسی منحط نشان می دهند و قصه را بسوی پایانی که از هر لحاظ منطقی است می کشانند.

۳۱

عامل لحن

می گویند سقراط گفته است که: «انسان هر طور باشد زبانش نیز همانطور است»؛ این نکته را سقراط گفته یا نگفته باشد، بدون تردید از نظر موضوعی که ما پیش رو داریم ارزش دارد؛ چرا که می توان آنرا در دو جهت، از نظر قصه، گسترش داد و گفت: اولاً شخصیت قصه هر طور باشد، زبانش نیز همانطور است؛ و ثانیاً: قصه نویس، هر طور باشد، زبانش نیز همانطور است. بهمین دلیل از دونقطهٔ نظر می توان موضوع لحن را در قصه بررسی کرد، بدلیل اینکه لحن، آن نتیجه و یا زائیدهٔ روانی زبان است؛ محیط ذهنی خاصی است که نحوهٔ حرکت و دید، و بیان این حرکت و دید در جامهٔ زبان، درخواننده ایجاد می‌کند و اگر این نکته را از قول بوفن[1] در «بحث پیرامون سبک»[2] قبول کرده باشیم که: «سبک، همان خود شخص است»[3]، باید بگوئیم که لحن در فضای تنگ تر، عبارتست از سبک و شیوهٔ بیان یک شخصیت، و در فضائی بازتر عبارتست از سبکی که یک قصه نویس برای ارائهٔ شخصیت هایش در جامهٔ زبان، انتخاب می کند؛ و از آنجا که هر نوع زبانی در ما نوع خاصی از تأثر را ایجاد می کند، می توان گفت که لحن عبارتست از چکیدهٔ روانی سبک، و شکی نیست که این لحن پدید نخواهد آمد، مگر آنکه بخش اعظم آن عوامل قبلی بررسی شده، بویژه، چند تائی از آنها که عملاً با موقعیت شخصیت و زمینه و محیط ذهنی او سروکار دارند، وجود داشته باشد.

هر شخصی یا شخصیتی، بعلت سابقه و سائقهٔ خاص خود، بیانی خاص پیدا می کند؛ فضای کلامی خاصی در ذهنش پدیدار میشود که این فضا، با فضاهای زبانی دیگر فرق دارد. بدلیل اینکه تجربیات آن شخص یا شخصیت، جدالهای درونی و حوادث شخصی، خانوادگی و اجتماعی او، زمینه های فردی و اجتماعی او، از او آدمی میسازند که دارای خصائص کلامی خاص باشد. بدون این خصائص کلامی متکی بر تجربیات خاص زندگی، لحن بوجود نخواهد آمد؛ و اگر لحنی از خصائصی جدا از سابقهٔ تجربی یک فرد وجود داشته باشد، آنرا لحنی انتزاعی، پا در هوا و دور از واقعیت عمل خواهیم نامید؛ بدلیل اینکه لحن پوشش خارجی وضع و محیط روانی و اجتماعی شخص یا شخصیت است و اگر بین آن قشر خارجی و هستهٔ درونی، تطابق کامل وجود نداشته باشد، شخصیت یا شخص از یکپارچگی کامل برخوردار نخواهد بود. از یک رانندهٔ تاکسی انتظار نداریم که زبان فلسفی داشته باشد و از یک فیلسوف انتظار نمی رود که بزبان عوام الناس به فلسفه بیاندیشد.

1 - Buffon
2 - Discours sur le style
3 - Le style est l'homme meme

پیچیدگی های ذهنی یک فیلسوف پیچیدگیهای عینی کلامی را نیز می طلبد و افکار سادهٔ یک رانندهٔ، به زبانی ساده و عامیانه و بی شیله پیله ادا می شود. نمی توان زبان سادهٔ راننده را برای اندیشه های پیچیدهٔ یک فیلسوف بکار برد، چراکه چنین فیلسوفی هرقدر هم که فلسفی بیاندیشد، زبان عامیانه اش، او را لو خواهد داد و در برابر خلق الله مشتش را باز خواهد کرد. مفهوم پیچیده زبانی پیچیده، و مفهوم ساده زبانی ساده می خواهد. شما از مورخ گزارش نویسی چون بیهقی انتظار ندارید که بزبان ملاصدرا سخن بگوید و حیوانات کلیله و دمنه، اغلب بزبان ساده، سخن می گویند، مگر در جاهائی که عملاً به تفکر فلسفی انسان نیاز باشد که در آن صورت زبان شکلی نسبتاً پیچیده پیدا می کند و علت اینکه تاریخ وصاف، نوشته ای است عملاً شکست خورده، این است که مسائل بسیار ساده را، به چنان استعاره هائی پیچیده، در زبان آورده است که گوئی موضوع مالیات فلان ایالت مطرح نیست، بلکه آنچه مطرح است، عمیق ترین و پیچیده ترین موضوعات فلسفی است که بسادگی در وهم و تصور نویسنده و خواننده نخواهد گنجید.

شوپنهاور گفته است که: «سبک فیزیونومی فکر است و حتی از چهرهٔ آدمی برای درک شخصیت، فهرست مطمئن تری است». اگر لحن، همانطور که اشاره کردیم، نتیجه و زائیدهٔ روانی زبانی باشد که یک شخص یا یک شخصیت بکار می برد، می توان گفت که بوسیلهٔ لحن، بوضع و موقعیت و خلقیات اشخاص بیشترپی می بریم تا مثلاً توصیف عینی ظواهر او. یک مرد شریر، بمحض اینکه دهن باز کرد، بوی شرارت در فضا می پراکند، حتی هر قدر هم ظاهرالصلاح باشد؛ و یک مرد نجیب، بزبانی نجیب سخن می گوید،حتی اگر کریه ترین چهره ها را داشته باشد. لحن، تاحدی شناسنامهٔ شخصیت است، منتها از یک سو ارتباط پیدا می کند با سبک و زبان عمومی یک قصه، و ازسوی دیگر ارتباط پیدا می کند با خلق و خوی شخصیت و حرکات و سکنات او، و اعمالی که در یک وضع روانی خاص از شخصیت سرمی زند. بهمین دلیل، برای بررسی عمق لحن شخصیت، کاوش در سبک بطور کلی و زبان قصه بطور اخص ضروری بنظر می رسد و بهتر آنست که در این فرصت، ماهیت زبان و سبک را ازنظر قصه و شعر روشن کنیم و بعد به ایضاح بیشتر مطلب در مورد لحن بپردازیم.

بطور کلی در ادبیات با زبان، به سه طریق رفتار میشود. یکی رفتار گریز از مرکز، دومی رفتار رجعت به مرکز و سومی رفتاری معلق بین گریز و رجعت. در رفتار گریز از مرکز، قشر یا قشرهای خارجی زبان مطرح است، طوری که زبان از قید و بند الگوهائی که ممکن است از خارج بر آن تحمیل شود و آن را بسوی اعماق براند، خود را نجات می دهد و فقط الگوهای بسیار ساده، مثل الگوهای دستوری و صرف و نحوی را می پذیرد و در سطح تبدیل می شود به منتقل کنندهٔ مفاهیمی که نویسنده می خواهد برساند، و هیچ نقش دیگری جز منتقل کنندهٔ مفاهیم پیدا نمی کند؛ یعنی زبان تبدیل می شود بیک وسیلهٔ انتقال معانی. درچنین زبانی، می توان از مترادفات مختلف استفاده کرد،

بدلیل اینکه استفاده از مترادفات، مخل الگوی سادهٔ زبان و یا مخل انتقال آزاد معانی نیست. وسیله و هدف در چنین زبانی دقیقاً تعیین شده است؛ وسیله زبان است و هدف، انتقال مفهوم. زبان انتقاد ادبی، زبان قسمتهائی از قصه های خیلی خوب دنیا، زبان اغلب نمایشنامه های قراردادی دنیا، چنین زبانی است. زبان در چنین مرحله ای، بر ریشه های خلاقهٔ خود تکیه نمی‌کند، اشکال ایهامی، تمثیلی، استعاری و یا صوتی خود را به رخ نمی کشد. اگر الگوئی را قبول کند، فقط بعلت پذیرفتن مفهوم خاصی است که نویسنده بر طرح چنین زبانی تحمیل می کند. دنیای چنین زبانی دنیای مفاهیم است، نه دنیای صداها و تصاویر و الگوهای خاص صوتی و یا استعاری و تمثیلی. بسیاری از قصه نویس های قرن نوزده انگلستان، فرانسه و روسیه از چنین زبانی استفاده کرده‌اند. یعنی امکان آن بود که داستایوسکی مفاهیم صفحه ای از صفحات «برادران کارامازوف» را با عباراتی دیگر، جز آن عباراتی که بکار برده است، برروی کاغذ بیاورد و یا امکان داشت که مفاهیم «بابا گوریو»ی بالزاک به زبانی دیگر نوشته شود؛ بدلیل اینکه این الگوی زبان نیست که در این قبیل آثار اهمیت دارد، بلکه مفهومی است که از خلال زبان، از طریق معانی کلمات، بوسیلهٔ نویسنده، به خواننده منتقل می شود. شکی نیست که امکان آن هست که بسیاری از مفاهیم انتقادی دنیا نیز بزبانی دیگر نوشته شود؛ و مثلاً مقالهٔ «سنت و استعداد فردی» الیوت و یا قسمت هائی از کتاب «اشراق خلاقه در شعر و هنر» اثر «ژاک ماریتن» و یا بعضی از انتقادهای «هنری جیمز» را به شکلهای دیگر درآورد و باوجود این، همان مفاهیم را حفظ کرد. بطور کلی در این قبیل آثار ادبی، زبان، اهمیت چندان اساسی ندارد، بلکه خودرا در بست دراختیار مفهوم گذاشته است.

در رفتار رجعت به مرکز یا رفتار تا حدی درونی با زبان، اهمیت بیشتر بر روی الگوهای خاص زبانی است که از خارج بر زبان تحمیل می شود. به این معنی که این فقط قشر ظاهری زبان نیست که اهمیت دارد. صدای یک کلمه و صدای چندین کلمه در کنار هم و صدای چندین سطر زیر هم، تصویر و یا تصاویر حسی و فکری و تخیلی در برابر هم، آمیخته شدن این تصاویر و صداها با هم و اجتماع مفاهیمی که فقط در میان آن ارکستر عظیم صداها و تصاویر می توانند وجود داشته باشند و در دنیائی دیگر از صداها و تصاویر تبدیل به چیزهای دیگری می شوند، اساس این نوع رفتار با زبان را تشکیل می دهند. زبان شعر چنین زبانی است. در شعر، شکل از محتوا جدا نیست و بهمین دلیل، هرگز نمی توان مدعی شد که شعری مؤمنانه بیک زبان دیگر منتقل شده است. می توان تصویرها و مفاهیم را از یک زبان به زبان دیگر منتقل کرد، ولی هرگز نمی توان، صداهای کامل یک شعر، هارمونی صوتی یک اثر شاعرانه را به زبانی دیگر درآورد. و بهمین دلیل، باید شعر را اصلاً ترجمه نکنیم و یا اگر ترجمه کردیم، از اصوات، از امکانات خاص شکلی و بالاخره از هر آنچه تا حدی مربوط به فرم شعر می شود، چشم بپوشیم. و یا از یک شعر، شعر دیگری بسازیم با صداها و امکانات شکلی دیگر؛ الگوی زبانی یک شعر را نمی توان بشکلی دیگر درآورد؛ در این صورت مفاهیم نیز

بشکلی دیگر در خواهند آمد. دیگر این موضوع که آیا در شعر، شکل بیشتر اهمیت دارد یا محتوا، کهنه شده است. بدلیل اینکه این دو عامل را اصولاً بصورت جدا از هم نمی توان بررسی کرد. اینها نه فقط مثل لباس و تن بلکه مثل تن و جان هستند که به محض نابود شدن یکی، دیگری نیز بکلی از بین می رود.

در شعر انتقال تصاویر و احساسها، در چارچوب الگوی زبانی خاص امکان‌پذیر می شود. این الگو، بر دستور زبان و صرف و نحو، و ترکیب عادی کلمات و جملات، تحمیل می شود. مفاهیم، تراشیده‌تر، درخشان‌تر، عاطفی تر و حسی تر و تصویری تر و تخیلی تر می شوند و شعر، بصورت یک چیز کامل، که اگر کلمه‌ای از آنرا عوض کنید، خیلی چیزهایش عوض میشود و ناقص جلوه می کند، مطرح میگردد. شعر، تشکل تصاویر و عواطف و اندیشه ها درجامهٔ واژه ها است، و ازترکیب شکل و محتوا با یکدیگر و استحالهٔ متقابل آنها در یکدیگر است که شعر بوجود می آید. یک شعر، همیشه با هارمونی تصاویر و اصوات خود، بسوی مرکز خلاقیت زبان حرکت می کند. شعر همیشه در حال بسته شدن است و نثر همیشه در حال باز شدن؛ نثر، می گسترد و مفهوم را می گستراند؛ شعر، بسته می شود و مفهوم را بسوی اعماق لفظ، ایهام های چندین گانهٔ لفظ و تصاویر می کشاند و آنها را به کلمات خاص مهار می کند. نثر باز می کند؛ شعر می بندد. نثر همیشه بسوی آزادی می رود و شعر پیوسته بسوی فشردگی و انقیاد؛ و بهمین دلیل شاعر بیش از هر قصه نویسی، یک هنرمند کلامی است. هم از این نظر است که ازشعر نمی توان کلمه‌ای را برداشت و مترادف آن را گذاشت؛ بدلیل اینکه ممکن است آن مترادف، ظرفیتهای صوتی و ایهام انگیز آن کلمه را نداشته باشد. و نیز بهمین دلیل است که در شعر، این زبان است که خواننده را بسوی خود می خواند و از طریق زبان است که مفاهیم عاطفی و حسی و تصویری بسوی خواننده حرکت می کنند. در حالیکه زبان قصه، همیشه خواننده را بسوی نوع زندگی و یا نوع شخصیتی که پشت سر زبان قرار گرفته است، دعوت می کند. خواننده اگر در قصه، بدنبال زبان برود شکست خواهد خورد؛ او باید بدنبال عمل باشد و بدنبال زندگی خاصی که بوسیلهٔ زبان نشان داده می شود.

زبان شعر، زبانی است دقیق، و منتقدی در غرب باین مسأله اشاره کرده است که اگر تعریف نثر کلمات مناسب، در جای مناسب باشد، تعریف شعر عبارت خواهد بود از مناسب‌ترین کلمات، درجای مناسب. چرا که درشعر تکنیک کلامی دقیق تری بکار برده می شود؛ و شاعر باید از طریق کلمات دنیائی بیآفریند که در آن امکان دخالت شخص ثانی، هرگز وجود نداشته باشد. بهمین دلیل، شما می توانید یک قصه را بخوانید و برای دیگری بزبانی دیگر آنرا طوری تعریف کنید که او نیز بهیجان بیآید. در حالیکه نمی توانید شعری را بخوانید و بدیگری محتوای آنرا بگوئید و انتظار داشته باشید که او نیز باندازهٔ شما به هیجان بیآید. اگر بخواهید او نیز از آن شعر لذت ببرد و تحت تاثیر قرار بگیرد، باید خود شعر را برای او بخوانید.

با وجود این، قصه‌ای که ترجمه شده، با قصه‌ای که بزبان اصلی خوانده می شود فرق دارد. بدلیل اینکه یک قصه، همانقدر سبک دارد که یک شعر؛ گرچه سبک قصه، در اغلب موارد از فشردگی سبک شعر برخوردار نیست. فلوبر در جواب سؤل روزنامه‌نگاری می نویسد:

«شما می گوئید که من اهمیت زیادی به شکل می دهم. برای شما متأسفم. شکل و محتوا همچون تن و جان هستند. برای من شکل و محتوا یکی هستند. نمی دانم یکی بدون دیگری چه می تواند باشد. اطمینان داشته باشید که هر قدر عقیده‌ای زیباتر باشد، جمله‌اش نیز، بهمان اندازه، زیباتر بنظر خواهد آمد.»

منظور فلوبر در اینجا بیشتر شکل قصه نیست، بلکه شکل زبان است؛ و او دوست دارد، کلمات مناسب را در جای مناسب بکار ببرد. او در واقع می خواهد که زبان قصه، برای محتوایش، شکل مناسبی داشته باشد. از این قبیل برخوردها با زبان است که سبک بوجود می آید؛ بدلیل اینکه هر کسی با برداشت خاص خود و با وسواسهای لفظی خاص خود با زبان رو برو می شود و یا محتوایش را با وسواس ها و اعتیادها و جهش های لفظی خود نشان می دهد. هرگز نمی توان گفت که سبک، فقط متعلق به شعر است؛ چرا که برخورد همان وسواس های شخصی با یک زبان عمومی، نویسنده را بسوی هنجار خاصی از برداشت زبانی که باید آنرا، خواه در سطح بسیار متعالی و خواه در سطح بسیار پائین، سبک نامید، خواهد راند.

«والری» نثر را به راه رفتن و شعر را به رقص تشبیه کرده است. او معتقد است که راه رفتن هدف دارد؛ درحالیکه رقص، هدفی جز همان خود رقص ندارد؛ بهمین دلیل نثر، هدف دارد و شعر بی هدف است. گرچه چنین تعریفی را در بست نمی توان قبول کرد، ولی در آن نکته‌ای نهفته است که باید روشن شود. آدم مصممی که راه می رود، می خواهد بجائی برسد. و در ذهن او راه رفتن وسیله‌ای بیش نیست. او تصویری خاص از هدف در ذهن خود دارد که با ارادهٔ تمام بسوی تحقق آن می شتابد. درعوض رقاص از اساس یک ریتم خاص، حرکت می کند و دوری می زند، پرشی می کند و دو باره به نقطهٔ قبلی بر می گردد؛ همانطور که شاعر، از این کلمه به آن کلمه حرکت می کند و بعد از این دو کلمه بسوی کلمات، تصاویر، صداها و حواس و عواطف دیگر، و پس از حرکت دو باره شاید به ریتم همان کلمات اولیه بر می گردد، ردپای خود را می گیرد و عقب گرد می کند و در مجموعی از صداها و تصویرهای پیشین غرق می شود. تشبیه کردن نثر به راه رفتن و شعر به رقص بی شباهت به همان حالت گریز از مرکز و رفتار رجعت به مرکز که در آغاز این مقال آوردم نیست. ولی «اودن»، در یکی از مقالات خود، در برابر این حرف والری که شعر، هدف ندارد، سؤالی کرده است که من آنرا نقل می کنم و بعد سؤال دیگر را خودم طرح خواهم کرد. «اودن» می گوید، و من ترجمهٔ آزاد گفته‌اش را می آوردم که: اگر آن رقص برای روئیدن و روياندن گندم باشد، همانطور که قرنها پیش بوده است، آیا باز هم شعر تشبیه شده به رقص، عاری از هدف خواهد بود؟ و در ادامهٔ این گفته، قبل از رسیدن به آن

سؤال من، یک ایرانی می تواند سؤال کند که اگر در شبانه‌ترین اعصار تاریخ، ذهن انسان از طریق همان شعر، که اینجا دیگر نوعی رقص شبانه است، بدنبال تصوری از روئیدن آزادی باشد، آیا باز شعر، هدفی نخواهد داشت؟ پس شعر، می تواند، همانطور که رقص برای گندم هدف دارد، علاوه بر رقص بودن هدفی نیز داشته باشد؛ البته نه تحمیل شده از خارج بر شعر، بلکه روئیده و بالیده از همان اعماق کلمات شعر و ضمیر ناخودآگاه و تکنیک خودآگاه شاعر.

سؤالی که من می خواهم از والری بکنم، این است که آیا قدم‌زدن مردی را که درخیابان به شیوه‌ای بسیار مردانه حرکت می کند و فقط گردش می کند و هیچ هدفی هم ندارد، می توان به نثر که بزعم والری حتماً باید هدفی داشته باشد، تشبیه کرد؟ شکی نیست که او قدم می زند و در عین حال از ریتم مردانهٔ گام زدن استفاده می کند و بهمین دلیل هنجاری دارد. آیا این هنجار خاص بی شباهت به یک رقص نیست؟ البته رقص از ریتمی فشرده‌تر برخوردار است، ولی این نیز بدون شک دارای ریتمی است که باید آنرا ریتم نثر نامید. و گاهی البته در نثر هم هدف، هم ریتم و هم حرکت عادی قلم در کنار یکدیگر راه می روند؛ مثل نثر آل احمد که در آن هدف بجای خود هست، ریتم بمعنای واقعی وجود دارد و در عین حال حرکت عادی نثر نیز وجود دارد. سبک نثر، از برخورد متعادل ریتم و هدف و حرکت عادی زبان بوجود می آید. شکی نیست که آل احمد، میتوانست بدون آن ریتم نیز محتوای ذهنی خود را روی کاغذ بریزد ولی با آن ریتم، با آن هدف و حرکت عادی قلم، او خود را از تحرکی برخوردار می کند که خواننده بیش از پیش بهدفی که نویسنده در نظر دارد، خود را نزدیک‌تر می بیند. پس نثر خوب، نثر واقعاً خوب، نمی تواند کاملاً عاری از خصوصیات رقص که والری فقط به شعر نسبت می دهد باشد؛ همانطور که شعر خوب، نمی تواند کاملاً عاری از هدفی باشد که والری آنرا در بست در اختیار نثر می داند.

از نظر برخی از زبانشناسان، سبک، خواه در شعر و خواه در نثر، عبارت از یک کیفیت تأکیدی است که به الگوی زبانی نثر و شعر افزوده می شود؛ بدون آنکه مفهوم، خواه منثور و خواه شاعرانه، تغییر پیدا کند. این گفته تا حدی درست است. مقدار زیادی از حرفهای حافظ را معاصران او نیز گفته‌اند، ولی او جای پای تحرک سبک خود را در همه جا می گذارد و رد می شود. بعضی از حرفهای جلال آل احمد را نویسندگان دیگر هم می‌گویند، ولی گفتن هست تا گفتن. گفتن آل احمد تحرک دارد؛ گفتن آنان، مثل نگفتن است، اثر نمی‌کند، و خنثی است.

در نوع سوم، یعنی نوع نوشته‌ای که بین دو رفتار گریز از مرکز و رفتار رجعت به مرکز معلق است، نویسنده گاهی از یک حالت سخت فشردهٔ عاطفی و تصویری استفاده می کند و در نتیجه سبک متعالی شعری پیدا می کند؛ و گاهی از فشردگی عاطفی و تصویر سخت تخیلی و از تشکل

استعاری دوری می گزینند؛ ریشه های آفرینشی کلام را نادیده می گیرد و فقط به اجتماع مفاهیم از طریق نثر اکتفا می کند. گاهی ترکیب کلمات، تا حدود ترکیب سازی دقیق فلسفی پیش می رود و گاهی ترکیب کلمات. تداعی کنندهٔ رنگ و صوت و صورت و تصویر می شود و دنیائی که کاملاً شاعرانه است، پیش کشیده می شود. فردوسی گاهی از منطق نثر، یعنی از حالت گریز از مرکز، و گاهی از منطق شعر، یعنی حالت رجعت به مرکز استفاده می کند، و حماسه اش، ترکیبی متعادل و متوازن از شعر و نثر است؛ حتی اگر نثرش، شکلی از اشکال نظم را بخود گرفته باشد. و خواجه عبدالله انصاری، گاهی از ترکیب فلسفی و عرفانی کلام و گاهی از ترکیب شعری و استعاره استفاده می کند؛ و گاهی از کلام فقط مفهومش را در نظر دارد و گاهی هم مفهوم و هم صداها و آهنگهایش را؛ بهمین دلیل مناجاتش، تلفیقی از ترکیبات نثر و شعر است. در قصهٔ جدید دنیا که در بسیاری از موارد، زبان آن از شدت و حدتی شاعرانه برخوردار است و بطور کلی در آن منطق نثر، دوشادوش منطق شعر حرکت می کند و با آن بنحوی متعادل ترکیب می یابد، از این برداشت استفاده می شود. بهترین نمونه، «اولیس»، اثر «جیمزجویس» است که در آن گاهی زبان، متعلق به شکل سوم از رفتار با زبان است و شخصیت ها، مثلاً استیون[1] و بلوم[2]، بزبان نثر با یکدیگر طرف می‌شوند؛ و گاهی استعاره و تمثیل و صدای کلمات آنقدر اهمیت پیدا می‌کنند که خواننده باید علاوه بر مفهوم، به شکل تصویری و ظاهری کلمات نیز توجه کند؛ و گاهی تخیل شخصیت ها مثلاً شخصیت مالی[3] در پایان قصه، آنچنان بر اساس تداعی و پیشنهاد حرکت می کند و تمام ریشه های صوتی و تصویری زبان برای نشان دادن یادها و یادگارهای شخصیت بسیج می شوند که خواننده مجبور می شود منطق نثر را فراموش کند و در دنیای شعر بدنبال درک ذهن «مالی» باشد و یا در آثار بسیار زیبای «ویرجینیا وولف»[4] همیشه شعر، نثر را، و نثر، شعر را از وسط قطع می کنند. و قصه از نظر شکل زبانی، از هماهنگ ساختن قطعات در هم آمیختهٔ منثور و شاعرانه پدیدار می شود؛ و از آنجا که بافت الگوی ذهنی شخصیت ها بر اساس تداعی صداها و تصاویر ساخته می شود و تداعی صداها و تصاویر، یکی از عوامل سازندهٔ شعری است، نثر «ویرجینیا وولف» بیشتر بطرف شعر می گراید تا نثر.

1 - Stephen
2 - Bloom
3 - Molly
4 - Virginia Woolf

۳۲
لحن و باز هم اشاراتی به سبک

غرضم از تفکیک انواع سبک، این بود که نشان دهم تا چه حد بافت های خاص ادبی از شعر و نثر شاعرانه، و شعر منثور، از ماهیت آفرینشی آن انواع سرچشمه می گیرد؛ و اکنون می خواهم در بارهٔ این نکته بحث کنم که سبک در قصهٔ سنتی و قراردادی بمعنای امروزی آن، اصلاً چیست و ارتباط آن با لحن تا چه حد است.

زبانشناسانی چون «اسپیتزر»[1] و «رفاتر»[2]، از دیدگاههای مختلف که بزعم خود و بسیاری از پیروانشان جنبهٔ دقیق علمی دارد، سبک را بررسی کرده‌اند. اسپیتزر برای بررسی سبک بیشتر روی دو عامل تکیه می کند: یکی ریشهٔ روانی لغات[3] و دیگری عبارات خاصی که هر نویسنده‌ای بیشتر روی آنها تکیه می کند و پیش می رود. اسپیتزر می گوید که موقع خواندن بعضی از قصه های فرانسوی، زیر اصطلاحاتی که از روال عمومی زبان تا حدی دور بودند، خط کشیدم و بعد متوجه شدم که هر نویسنده‌ای به شیوه‌ای خاص از مجموعه‌ای از اصطلاحات و عبارات استفاده می کند و بعد فکر کردم که آیا با بررسی این تعابیر و اصطلاحات و عبارات خاص نمی توان به ریشهٔ روانی لغات و در نتیجه به بعضی از خصائص فردی نویسنده که مشخص کنندهٔ سبک قصه‌نویس باشد، دسترسی پیدا کرد. نویسنده هنگام بررسی یکی از آثار «شارل لوئی فیلیپ»[4] متوجه می شود که قصه نویس در اثر خود، پیوسته، از کلمات « a cause de » « parce que » و « car » و کلمات و عباراتی که نشانهٔ توجه خاص به ارائه دلیل باشد، استفاده می کند. و بعد اسپیتزر نتیجه می گیرد که «این قبیل گسترش های عبارات سببی» فیلیپ نمی تواند بر حسب تصادف باشد. باید درتصور او ازعلیّت،عیب وایرادی باشد. وحالا ما باید ازسبک فیلیپ بیائیم به ریشهٔ روانی لغات، و به آن سرچشمهٔ اصلی روح او برسیم. و بعد اسپیتزر ادامه می دهد: «اصطلاحات مختلف کلامی موقعی که کنار هم قرار داده شوند... منتهی بآن ریشهٔ روانی می شوند که منبع الهام زبانی و ادبی فیلیپ هستند.»

بررسی اسپیتزر علمی بنظر می رسد؛ چرا که او از جزء شروع می کند و به نوعی کل دست می یابد؛ ولی هر منتقدی که با زبان و زیبائی ها و قابلیت انطباق عمیق زبان با محتوا سروکار دارد، ممکن است در اصالت و صحت این نوع برداشت زبانی تردید کند، بدلیل اینکه زبان یک نویسنده را

1 - Spitzer
2 - Rifaterre
3 - etymon
4 - Charles Louis Phillipe

فقط عبارات خاص تشکیل نمی دهد تا بوسیلهٔ آن به ریشهٔ روانی آن لغات دسترسی پیدا کنیم، بلکه زبان یک نویسنده را تمامیت زبان او تشکیل می دهد و باید از طریق تمامیت آن زبان به سبک او دسترسی پیدا کنیم.

«ریفاتر» معتقد است که باید اصولی بوجود آورد و بوسیلهٔ آن عناصر سبکی[1] را از عناصر طبیعی[2] یک متن جدا کرد و عناصر سبکی را تحت مطالعهٔ زبانشناسی قرار داد. و معتقد است که سبک وسیله ایست که بواسطهٔ آن نویسنده یا رمزنویس[3]، اطمینان حاصل می‌کند که «پیامش»[4] طوری از «صورت رمز»[5] خارج می‌شود که خواننده نه فقط اطلاعات منتقل شده را می‌فهمد، بلکه در رفتار نویسنده نسبت به آنها سهیم می‌شود[6]. از نظر ریفاتر، ما هنگام گفتگو، اهمیتی به علامات نمی دهیم، فقط به محتوای علامات اهمیت می دهیم؛ درحالیکه یک نویسنده می خواهد جاهائی را که از نظر او اهمیت دارند بوسیلهٔ علامات خاصی مهم جلوه دهد و در اینجاست که علامات از حالت مستتر بیرون می آیند و قصه نو پس می کوشد که نوشتهٔ خود را از صورت گفتار بصورت مکتوب درآورد و خواننده را ناخودآگاهانه دعوت می کند که به اهمیت علامات و یا به ارزش بعضی از خصائص زبانی، توجه پیدا کند. یعنی در رفتار نویسنده چیزهائی گریزناپذیر هستند که او را مجبور می کنند به بعضی خصائص زبانی اهمیت دهد و نویسنده این چیزهای گریزناپذیر را بوسیلهٔ خصائص زبانی خود بسوی خواننده می راند. بهمین دلیل ریفاتر معتقد می شود که: «بررسی کنندهٔ سبک باید بعناصری توجه کند که آزادی ادراک نویسنده را هنگام نوشتن و یا هنگام خارج ساختن پیام از صورت رمز محدوده کرده است». بدلیل آنکه نویسنده، موقعی که به برخی از چیزها توجه زبانی خاصی می کند، درواقع آزادی ادراک خودرا محدود می کند؛ و اگر عالم زبانشناس و یا سبک شناس به آن عناصر خاصی که آزادی نویسنده را ازنظر ادراک محدود کرده اند توجه کند و آنها را بررسی نماید، به ریشهٔ اساسی سبک قصه نویس راه خواهدیافت. ماحصل حرف ریفاتر این است که سبک شناس برای درک تدابیرسبکی یک نویسنده باید مقاصد نویسنده را با صورت تحقق یافتهٔ آنها مقایسه کند. ولی باید بلافاصله از او سئوال کرد که مقاصد نویسنده را پیش از نوشتن چگونه می توان فهمید تا پس از نوشتن، آن مقاصد را با صورت تحقق یافتهٔ آنها مقایسه کرد. در این مورد او می گوید که بهتر است داوری دربارهٔ ارزش محتوا را بکلی نادیده بگیریم و بپردازیم فقط بداوری دربارهٔ ارزش علامات (تدابیر زبانی)؛ و بعد پیشنهادمی کند که می توان یک اثر ادبی را برای خواننده های مختلف

1 - Stylistic
2 - Natural
3 - Encoder
4 - Message
5 - Decoded

۶ــ این دو سه جمله را از کتاب «زبان قصه» **Language of Fiction** اثر دیوید لاج (**David Lodge**) به ترجمهٔ آزاد گرفتم.

خواند و از آنها خواست که دربارهٔ ارزش هنری بخش هائی که از نظر آنها واقعاً ارزش دارند و نشان می‌دهند که نویسنده موفق یا غیرموفق بوده است، صحبت کنند. بایداز صحبت آنها هرآنچه را که مربوط به خصائص زبانی می شود استخراج کرد و باید از مجموع این قبیل عقاید، وضع زبانی یک نویسنده را برآورد کرد. خلاصه اینکه او، بقول «لاج» عقیدهٔ متوسط خوانندگان را جانشین تحقیق اساسی پیرامون سبک می کند. و همین جاست که با مخالفت تقریباً اغلب منتقدان رو برو می شود. گرچه بسیاری از تعریف هائی که او از سبک می کند، بعدها عملاً بدرد اغلب منتقدان خورده است و آنها تا حدود امکان از این قبیل تعریف ها استفاده می کنند، ولی باید باین نکته توجه کرد که زبانشناسی می کوشد که ادبیات را تبدیل بمادهٔ خام علمی بکند که هنوزدرعلم بودنش تردید هست، و از آنجا که ادبیات از مادهٔ خام زندگی استفاده می کند و علم را تا حدودی نادیده میگیرد و برداشتی نیمه اشراقی و نیمه خودآگاه از زندگی را بدست می دهد، و خود را با موازین علمی تطبیق نمی دهد، می توان بسیاری از معتقدات زبانشناس هائی را که قدم از برداشت های علمی فراترنمی گذارند نادیده گرفت و گفت که سبک یک قصه‌نویس با تکیه بر نوع زندگی خاصی که او نشان می دهد، یا با تکیه بر نوع زندگی خاصی که او می کند و یا با تکیه بر انواع مختلف قشرهای زبانی که درمنطقه‌ای خاص؛ در لحظه‌ای خاص از تاریخ، طبقه یا طبقاتی خاص بکارمی برند و قصه‌نویس از آنها استفاده‌می کند، بوجود می آید. او برتمام این برداشتها یک ریتم فردی درجامهٔ زبان اضافه می کند و این سبک یک قصه‌نویس خواهد بود. این سبک گاهی شدت دارد، گاهی شدت ندارد، گاهی فشرده است و متکاثف و گاهی گسترده است و رقیق؛ ولی در هر حال، دریک قصه نویس، همیشه وجود دارد. حتی خواب او را هم این ریتم تسخیر کرده است. سبک، عاملی است که بوسیلهٔ آن قصه‌نویس از حالت خنثی و بی‌طرف زبان دوری می گزیند و بطرف عمل و حرکت می‌آید. زبان در حالت عادی، عاری از هیجان است، سبک، زبان را از حالت اعتیادی نجات می دهد و به آن دینامیسم و تحرکی می‌دهد که خواننده را در هیجان تمام نگاه دارد. علت اینکه ما یک قصهٔ خوب را چند بار می‌خوانیم، چیست؟ دلیلش شاید این است که با وجود داشتن اطلاع کافی از وضع و موقعیت شخصیت ها، و با وجود آنکه تمامی قصه را دقیقاً میدانیم، هنگام خواندن مجدد یک قصه از آن باز لذت هنری می بریم، و این لذت هنری زائیدهٔ وجود سبک است. سبک، رفتار هنرمندانهٔ قصه‌نویس با زبان است، مجموعه‌ای از مانورها و حمله ها و عقب نشینی ها و توفانها و آرامشهای قصه‌نویس هنگام برخورد با شخصیت ها و موقعیت هاست؛ سبک مجموعه‌ای از این هیجانهای زبانی و کلامی است، مجموعه‌ای از شکفتن ها و تکیدن های عاطفی درزبان است. زبان مثل سیمی است، سبک مثل برق؛ تا موقعی که این سیم، برق نداشته باشد، منجر به روشن شدن چراغهای شهر نخواهد شد و در انتهای این سیم هزاران شاخه، خوانندگان قصه نشسته‌اند. اگر سبک، آن برق، آن نیروی روشنی بخش، وجود داشته باشد، ذهن خوانندگان، آن چراغهای منتظر در ظلمت بی‌پایان شب، روشن

خواهد شد؛ وگرنه تاریکی شب برهمه جا حاکم خواهد بود.

«مارسل پروست»، درمصاحبه ای درسیزدهم نوامبر سال ۱۹۱۳، درمجلهٔ «عصر» (--------) گفته است که: «سبک، همانطور که عده ای معتقدند تزئین نیست؛ حتی مربوط به تکنیک هم نیست. سبک، همانطور که رنگ درمورد نقاشان- یک کیفیت دید است؛ روشن شدن دنیای خاصی است که هرکدام ما می بینیم و دیگران نمی توانند ببینند...»[1] تردیدی نیست که سبک درقرن بیستم بآن درجه از اهمیت می رسد که تقریباً همه چیز را بدنبال خود می کشاند و شاید بهمین دلیل پروست آنرا بمراتب بالا تر از تکنیک می داند وآن را تبدیل به نوعی کیفیت دید می کند؛ ولی بلافاصله باید اضافه کرد که این کیفیت دید، با وجود داشتن ریشه های روانی خاص، عینیت خود را در زبان می یابد. اگر آن ریشه های روانی، عوامل ذهنی سبک بشمار آیند، باید بی درنگ اضافه کرد که برون افکنی آن عوامل ذهنی، بصورت علائم عینی، سبب خواهد شد که سبک از لبیرنت های روانی بگذرد و به شاهراههای روشن کلام راه یابد. سبک نَفَس خاص نویسنده ایست که با زبان درسطحی متعالی وجدی سروکار پیدا می کند و برون افکنی آن نَفَس درزبان، عبارت خواهد بود ازسبک؛ وسبک خود به خود عبارت خواهد بود از رقص تکنیک خصوصی نویسنده دربرابر زبان عمومی از یک سو، و از سوی دیگر رقص این تکنیک خصوصی دربرابر محتوا و یا موضوعی که نویسنده با آن سرو کار پیدا می کند. البته هستند کسانی که معتقدند باید کلمهٔ محتوا را از ادبیات بیرون انداخت و کلمهٔ شکل را بکلی نادیده گرفت؛ بدلیل اینکه درشعر و نثر بطور کلی چیزی جز موضوع و تکنیک، اهمیت ندارد و اگر بخواهیم نیروی هنری قصه نویس و یا شاعری را مورد تجزیه و تحلیل قراردهیم، باید حرکت تکنیک او را دربرابر موضوعی که پیش رو دارد درنظر بگیریم وقضاوت نهائی ما باید مبتنی بر انطباق و سلزگاری هنرمندانهٔ تکنیک و موضوع باشد؛ چرا که بقول «مارک شورر»[2]، منتقد معروف امریکائی، تکنیک تنها وسیله ای است که نویسنده برای اختراع، کشف و بسط موضوع خود، انتقال مفهوم، و نهایتاً، ارزش یابی آن در اختیار دارد»[3]. ولی مسألهٔ دیگری نیز در مورد سبک هست که باید بدقت مورد بررسی قرار گیرد و آن مسأله ریشه های اجتماعی سبک است.

هر نویسنده ای، همیشه از چندین جهت مختلف تحت تأثیر اجتماع خود قرار می گیرد. خانواده، طبقه و بطور کلی اجتماع، یا حتی یک خطهٔ خاص طبیعی، اجتماعی و سیاسی، ذهن او را

۱ــ نگاه کنید به «جهان بینی خلاقه»، (Creative Vision) تألیف «سلینجر» (Salinger) و «بلوک» (Block).

2 - Mark Schorer

۳ــ از مقالهٔ «تکنیک بعنوان وسیلهٔ اختراع» از «شورر» در کتاب «بررسیهای مختلف قصه»، تألیف «رابرت اسکولز». (Robert Scholes).

تسخیر می کند. نویسنده علاوه بر اینکه محتوای آثار خود را از ارتباط خود با چنین حوزهٔ عمل، انتخاب می کند، بلکه روش ها، اصول و قراردادهائی را که در اجتماع و محیط رواج دارند، بصورت اشکال خاصی در ذهن، و از طریق ذهن خود در آثار ادبی اش رسوخ می دهد. در هر عصری از اعصار تاریخ، یک عنصر اشتراکی بوجود می آید که رنگ و بو و ظاهر و باطن خود را در لباس، سیاست، اخلاق، موسیقی، زبان و انقلاب بروز می دهد. این عنصر اشتراکی را نویسندگان هر دوره ای، به نسبت ضعف و قدرت، و کندی و تیزی شم نویسندگی خود می پذیرند؛ موقعی که هریک از آنها ذوق و سلیقهٔ فردی خود را بر آن عنصر مشترک سوار کرده، شکلی از اشکال آن را بصورت آثار خلاقه بروز میدهند، می بینیم که سبک نویسندگی خاص آن دوره بوجود میآید. آن عنصر مشترک، بصورت مادهٔ خام در ذهن نویسندگان راه می یابد و هریک از آنها، بمقتضای استعداد فردی، موقعیت طبقاتی و جهان‌بینی خاص خود، روی آن عنصر مشترک اثر می گذارند و دوباره آنرا بصورت عمل، منتها اینبار عملی در زبان، باجتماع تحویل می دهند. می دانیم که در اجتماع ما زنهائی هستند که شوهر خارجی اختیار می کنند و به امریکا، انگلستان و یا آلمان سفر می کنند. گرچه این یک قرارداد عمومی اجتماعی نیست ولی بصورت شکل خاصی از یک عمل، در اجتماع وجود دارد. چنین زنانی اغلب از شوهران خود سرمی خورند و برمی گردند. اینها مقداری از عادات شوهران خود را با خود وارد اجتماعی می کنند که ما در آن زندگی می کنیم. در هیچ دوره ای از تاریخ اجتماعی، چنین عمل و یا چنین شکل ازدواجی سابقه نداشته است. آل احمد، در «شوهر امریکائی»، از ازدواج زنی ایرانی با یک «شوهر آمریکائی» که بعدها گورکن قبرستان «آرلینگتون» ازآب درمی آید، بصورت مادهٔ خام آن عمل خاص اجتماعی استفاده می کند و موقعیت زن سطحی ایرانی را بخوبی نشان می دهد. این نوع لحن، این نوع شیوهٔ کار و این نوع برداشت دربارهٔ یک فرم خاص اجتماعی در اجتماع بوده است، آل احمد، با تکیه بر آنها، تک گوئی بسیار غنی برای این زن را، ازنظر سبک و لحن بوجود می آورد:

«...ودکا، نه. متشکرم. تحمل ودکا را ندارم. اگر ویسکی باشد حرفی. فقط یک ته گیلاس. قربان دستتان. نه. تحمل آب را هم ندارم. سودا دارید؟ حیف. آخر اخلاق سگ آن کثافت بمن هم اثر کرده. اگر بدانید چه ویسکی سودایی میخورد! من تا خانهٔ پاپام بودم اصلاً لب نزده بودم. خود پاپام هنوز هم لب نمی زند. بهیچ مشروبی نه. مؤمن و مقدس نیست. اما خوب دیگر. توی خانوادهٔ ما رسم نبوده. اما آن کثافت اول چیزی که یادم داد و یسکی سودا درست کردن بود. از کار که برمی گشت باید و یسکی سوداش توی راهرو دستش باشد. قبل از اینکه دستهایش را بشوید. و اگر من میدانستم با آن دستها چکار می کند؟!... خانه که نبود گاهی هوس میکردم لبی به و یسکیش بزنم. البته آنوقت ها که هنوز دخترم نیامده بود. و ازتنهایی حوصله ام سرمی رفت. اما خوشم نمی آمد. بد جوری گلویم را می سوزاند. هرچه هم خودش اصرار میکرد که باهاش هم پیاله شوم فایده نداشت. اما آبستن که شدم با اصرار آبجوبخوردم میداد. که برای شیرت خوب است. اما و یسکی هیچوقت. تا آخرش هم عادت نکردم. اما آن روزی که ازشغلش خبردارشدم بی اختیار و یسکی را حشک سر کشیدم. بعد هم یکی برای خودم ریختم یکی برای آن دخترهٔ

«گرل‌فرند»ش. یعنی مثلاً نامزد سابقش. آخر همان او بود که آمد خبردارم کرد. و دوتائی نشستیم به و یسکی خوردن و درد دل. و حالا گریه نکن کی بکن. آخر فکرش را بکنید. آدم دیپلمه باشد خوشگل باشد- می بینید که...- پاپاش هم محترم باشد- نان و آبش هم مرتب باشد- کلاس انگلیسی هم رفته باشد- و بهر صورت مجبور نباشد بهر مردی بسازد- آنوقت این جوری؟!... اصلاً مگر میشود باور کرد؟ اینهمه جوان درس خوانده توی مملکت ریخته. اینهمه مهندس و دکتر... اما آخر خاک برسرها هم هی می روند زنهای فرنگی میگیرند یا امریکایی. دختر پست‌چی محله‌شان را میگیرند یا فروشندهٔ «سو پر مارکت» سر گذرشان را یا خدمتکار دندانسازی را که یک دفعه پنبه توی دندانشان کرده. و آنوقت بیا و ببین چه پز و افاده‌ای....»[1]

شکل هائی که وارد زبان آل احمد در همین چند سطر شده اند، می توان گفت که بیشمارند؛ تحمل ودکا نداشتن و و یسکی و آنهم یک ته گیلاس خواستن و در مقابل یک جواب منفی ذهنی، حیف گفتن؛ از اخلاق سگ آن کثافت حرف زدن، خانهٔ پاپا، لب نزدن پاپا بمشروب؛ مؤمن و مقدس نبودن پاپا؛ و یسکی سودا بدست بودن شوهر گورکن آمریکائی؛ باصرار آبجو خوردن زن پس از آبستنی؛ بی اختیار و یسکی را خشک سر کشیدن؛ گرل‌فرند داشتن شوهر امریکائی؛ دیپلمه بودن، خوشگل بودن، پاپای محترم و نان و آب مرتب داشتن و کلاس انگلیسی تمام کردن؛ زن خارجی گرفتن ایرانی ها، وضع ذهنی یکی از تیپ های زن امروز ایرانی را می‌سازند؛ این عنصر اشتراکی اجتماعی وارد ذهن آل احمد شده، در ذهن او تشکل کامل پیدا کرده و مثل برق، با تمام تحرک و نیروی سبک آل احمد، بروی کاغذ ظاهر شده است. آن عنصر مشترک، اجتماعی است؛ سبک، سبکی است متکی بر فرم های اجتماعی، ولی مخصوص آل احمد و آن لحن. لحن تند آن زن، هم لحن اجتماعی تیپ اوست، هم سبک آل احمد و هم لحن زنی که آل احمد خلق کرده است. آل احمد، شکل های قراردادی اجتماعی را از ذهن خود، که ذهنی متکی بر سبک است گذرانده، بعد آنها را در وجود ذهنی که لحن و سبک دارد، ریخته است و البته همانطور که قبلاً گفته ایم: لحن زائیده و نتیجهٔ روانی سبک است و همانطور که میدانیم آل احمد در جاهای دیگر با زبان رفتارهای دیگری در پیش می گیرد؛ از مجموع کل این رفتارهای خاص با زبان و یا لحن های اشخاص و شخصیت هاست که چهرهٔ عمومی سبک آل احمد روشن می شود.

سبک هدایت، چوبک و آل احمد، در دوره های دیگر تاریخ ادبیات امکان نداشت بوجود بیاید. اشکال و قراردادها و اصول زمان حال، در آینهٔ ذهن های صاحب‌ــسبک آنها منعکس می شوند و چون آنها بعنوان سه نفر آدم، با یکدیگر فرق می کنند، آنچه آنها بصورت لحن شخصیت ها خلق می کنند، با یکدیگر فرق دارد. سبک این سه نو یسنده از رابطهٔ بسیار متعادل و صمیمانه ای که بین

۱ــ جهان نو ــ شمارهٔ آبان و بهمن سال چهل و پنج.

شکل و محتوا و یا تکنیک و موضوع برقرار میشود، پدیدار میگردد. زبان اینها زبان دروغ، بزک و تملق و چاپلوسی نیست. از تزئین و تدابیر تزئینی حداقل استفاده را می کنند و در واقع می کوشند یک رابطهٔ ملموس عینی و ذهنی بین شکل و محتوا، که در منتهای صمیمت ساخته شده باشد، برقرار کنند. در حالیکه بخوبی می دانیم که دشتی و حجازی در هریک از صفحات آثار خود عملاً دروغ می گویند: احساساتی شدنهای بی دلیل، انساندوستی های سطحی و احمقانه و آن افتضاحهای باصطلاح اخلاقی که پشیزی هم نمی توانند ارزش داشته باشند، قلمبه گوئی های بیحدوحصر سبک حجازی و دشتی را سخت قلابی و تصنعی می گردانند. اگر سبک، بیک معنا، وسیلهٔ سنجش صمیمیت باشد، با خواندن هریک از صفحات آثار این دو نویسنده و اغلب نویسندگان چاپلوس، می توان این نکته را دریافت که تا چه حد اینها دروغ می گویند و تا چه حد نوع زندگی خاصی را که از آن صحبت می کنند نمی شناسند. موقعی که این قبیل نویسندگان بدون داشتن تجربه، و بر اساس آن، یک جهان بینی عظیم و همه جا گیر، از مسائل عمیق زندگی به زعم خود صحبت می کنند، خوانندهٔ دقیق بلافاصله متوجه میشود که اطلاعات اینان از زندگی چقدر ناقص است و چقدر آنها از زندگی بطور کلی وحشت دارند. در حالیکه هنگام خواندن هدایت و چوبک و آل احمد، خواننده بلافاصله در- می یابد که نویسنده، موضوع و محتوای اثر خود را بخوبی می شناسد و زبانی که برای بیان آن موضوع و محتوا انتخاب کرده است، در شرایط فعلی، بهترین زبانی است که امکان داشت انتخاب گردد.

در عین حال باید این نکته را در نظر داشت که سبک هر شاعر و نویسنده ای با نوع مطلب و نوع فرمی که آنها بکار می برند، فرق میکند. ناصرخسرو برای شعرش زبانی خاص و برای سفرنامه اش زبانی خاص دارد و در عین حال، موقعی که می خواهد بینش فلسفی خود را در جامهٔ واژه ها بریزد، روالی را در پیش می گیرد که با روال های دیگرش فرق دارد. نثری که آل احمد برای قصه هایش انتخاب می کند، تا حدودی با نثر مقالا تش فرق می کند؛ و نثری که چوبک برای تنگسیر بکار برده، جز نثری است که برای سنگ صبور بکار برده است. زبان نثر نیما در قصه و انتقادش، جز زبان شعرش است، گرچه در هر دو ابهام ها و تا حدی تعقیدهای نیمائی فراوان می توان یافت؛ و هر قدر شعرهای بی وزن شاملو از تحرک و سرعت برخوردار باشند، نثری که گاهی او برای مقالا تش، انتخاب می کند از روالی کند و بی شتاب برخوردار شده است که شاید در شکل فعلی اش، امتیازی هم محسوب نشود. و نیز ما همه بخوبی می دانیم که مولوی دیوان شمس، از نظر سبک، عملاً با مولوی مثنوی فرق می کند. در اولی شوریدگی شاعرانه و عارفانه در قالب کلمات ریخته شده است؛ و در دومی فکر و باریک بینی عرفان فلسفی. در دومی رفتار با زبان، جز درمواردی، تا حدی شکل نثر دارد در نظم، و در اولی، احساس و حس و تصویر و عاطفه در قالب کلمات سخت هیجان انگیز ریخته شده است.

سبک با مخاطب نیز عوض می شود. مخاطب سبک خراسانی، مردم نیست، بلکه اشرافیت

درباری قصرنشینی است که با مردم رابطه های عمیقش را بریده، فقط از طریق حکومت بر آنها، با آنها رابطه برقرار کرده است. مخاطب سبک عراقی، ذهن شوریده و اندوهگین عارفان ایران است. و از آنجا که قدرت رسوخ بیشتری در آن هست در طول قرون بزبان حال مردم ایران تبدیل شده است. سبک هندی، در برج عاج تعقید و تصویر بخاطر تصویر، زیج می نشیند و از آنجا که پیوند اساسی خود را با مردم بریده است از رواج کامل باز می ماند. و یا در عصر ما، جمال زاده بوسیلهٔ «یکی بود یکی نبود»، با مردم رابطه برقرار می کند، ولی بعدها، بعلت دوری از ایران، رابطه اش را بر اساس یک سوء تفاهم بنیان می گذارد و بهمین دلیل، حیثیت و احترام ادبی خود را بتدریج از دست می دهد.

بطور کلی وضع زبانی هر قصه، از مجموع دو برداشت دربارهٔ لحن ساخته شده است. یکی لحن عمومی نویسنده که تکیه بر روی سبک عمومی قصه نویس و جهان بینی او در کلام دارد و دیگری لحن تک تک شخصیت ها که بیشتر از رابطه ای که آنها با متن عمومی قصه و سایر شخصیت ها پیدا می کنند، بوجود آمده است. بطور کلی در قصهٔ سنتی، رئالیستی و قراردادی، و حتی گاهی قصهٔ جدید، زبان وسیلهٔ بیان عقاید، احساسها و ارائهٔ چهره هاست. لحن عمومی قصه نویس عبارتست از آن فضای کلامی که او ایجادمی کند و لحن هرشخصیت عبارتست از قسمتی از آن فضا که او از متن قصه بعاریه می گیرد. در چنین قصه ای، سبک عبارت از آن ریتمی است که بین لحن عمومی و جزء به جزء لحنهای شخصیت ها ایجاد می شود. و سبک کلی قصه نویس، عبارت از ریتم جامعی است که بین سبک های قصه های مختلف او ایجاد می شود. ولی این ریتم یک چیز فقط عینی و یا حسی نیست؛ و هدف آن ارائهٔ یک جهان بینی جامع است، منتها جهان بینی خاصی که برای ظاهر شدن بر روی کاغذ باید از تنگهٔ بسیار باریک حنجرهٔ نویسنده بگذرد و تمام مختصات آن حنجره را نیز با خود بروی کاغذ منتقل کند. سبک، شمشیری است در غلافی از حریر، که در منتهای درخشش و زیبائی بچشم می خورد و اگر در دستی نیرومند قرار بگیرد، تبدیل به برنده ترین و قهارترین سلاحها می شود. نویسنده بوسیلهٔ سبک، بر روی لبهٔ تیغ، بر روی سیم باریک بندبازان حرکت می کند، و مجبور است تعادل کامل خود را حفظ کند. سرش را بالا نگاه دارد و جز بتوازن نیاندیشد. اگر جز این باشد، گودالی بعمق شکست و انهدام درانتظار او خواهد بود.

زبان هر شخصیتی، سمبول محتوای ذهنی و سوابق زندگی اوست. نویسنده با ارائهٔ شخصیت در زبانی که در طبیعت اوست و یا در طبیعت او باید باشد، او را صاحب لحن می کند و در واقع بعد چهارم، یعنی بُعد زبان را برابعاد زمان و مکان و علیت او می افزاید و شخصیت را از کمال و تمامیت برخوردار می کند. ولی نباید این نکته را فراموش کرد که ممکن است یک شخصیت در مراحل مختلف، صاحب لحنهای مختلف بشود، همچنانکه «استیون» در قصهٔ «تصویر هنرمند بعنوان مردی جوان»، در اوایل قصه با لحن کودکی حرف می زند که ادای حرف زدن پدر و مادرش را در می آورد. بعد لحنش کمی پیچیده تر می شود و تبدیل به زبان یک کودک دبستانی می شود که به

دنبال دنیای کلامی خاصی برای خویش است و چون این دنیا هنوز زیاد فرهنگی و فکری نیست، شخصیت از زبانی استفاده می کند که در آن افعال و حرکت پی در پی افعال نقش اساسی دارند. بعدها در وسط های قصه، لحن متعلق به آدمی میشود که دچار عمیق ترین هیجانهای فلسفی، معنوی و عاطفی است؛ لحن مردی که اولین گناهش را، علیرغم آنهمه تبلیغات مذهبی، مرتکب شده و بعد علیرغم لذتی که برده، بسوی محل اعتراف کشیده شده است؛ و کسی که علیرغم اعتقادش به اعتراف، بعدها بکلی عمل اعتراف را مسخره دانسته، به ریش این رسم مذهبی کاتولیکها خندیده است؛ مرد جوانی که پیشنهاد کرده اند کشیش بشود و او بدلیل صمیمی بودنش به زندگی، آن را رد کرده است؛ جوانی که پس از ارائهٔ تمام این جدالهای پیچیده و تودرتو، در زبانی و لحنی پیچیده و تودرتو، بالاخره تصمیم گرفته است که زندگی را نه بصورت تقسیم بندی شده به خیر و شر، بلکه بصورت کامل، قبول کند و در صورت امکان، از آن برای ارائهٔ زیبائی هنری استفاده کند. «استیون»، در هرموقعیّتی، از لحن سازگار با آن موقعیّت استفاده می کند و بهمین دلیل اگر سکوتی باشد، در زبان دچار سکوت میشود، و اگر هیجانی وجود داشته باشد، لحنش را نیز از شور و هیجان می آکند، و اگر دچار جدالی سنگین و فکری، فلسفی و یا مذهبی شده باشد، زبان و سیاق لحنش را بسوی سنگینی آن جدال می راند. سبک جیمز جویس در این قصهٔ نسبتاً بلند، از مجموع لحن هائی که استیون برای برون افکنی ذهنیات خود انتخاب می کند و بکار می برد، ساخته شده است؛ حالا اگر نقصی در دید شخصیت باشد و او ازنظر جهان بینی هنری دچار اشتباه شده، مثلاً فقط معتقد به آفریدن «زیبائی ایستا»[1] باشد، موضوعی است که به مطلب مورد بحث فعلی ما چندان مربوط نیست و بجای خود بآن اشاره خواهیم کرد.

1 - Static Beauty

۳۳
عامل الگو

الگوی قصه، بسیج کنندهٔ تمام عناصر و ابعاد قصه برای ایجاد یکپارچگی است. بوسیلهٔ الگوست که قصه‌نویس وهمی از زندگی را طوری می‌آفریند که با واقعیت طبیعی، خانوادگی و اجتماعی، منطبق باشد و یا گاهی حتی با آن اشتباه شود.

ولی نباید این الگو را با الگوئی که هنگام بحث پیرامون زبان از آن صحبت کردیم اشتباه کنیم. در آنجا الگو فقط متعلق به یکی از اجزاء قصه یعنی لحن بود، در اینجا خواهیم کوشید به آن عنصر اساسی شکل و روال الگو، الگوئی که بظاهر سخت فرار بنظر می‌رسد، عینیت و واقعیت بدهیم و آنرا از صورت انتزاعی و مجرد درآوریم و ارتباط آنرا با سایر عناصر قصه معلوم کنیم.

پیش از الگو، نه عنصر و چهار بُعد زمان، مکان، علیت و زبان را مطرح و حلاجی کردیم. عاملی که در سطحی وسیع، یعنی در کل یک قصه، از ابتدا تا انتها به بازی متقابل عناصر در برابر ابعاد و برعکس، توازن و تعادل کامل می بخشد، الگو است. یعنی نویسنده بوسیلهٔ الگو، یک جزء را به جزء دیگر مربوط می کند، آن دو جزء را بجز سوم و تمام اجزاء را بیکدیگر و در عین حال به کل قصه پیوند می زند. درضمن همیشه می کوشد تا تعادلی نسبتاً کامل بین قصه و زندگی پیش از قصه از یک سو، و قصه و زندگی بعدازقصه ازسوئی دیگر بوجودآورد. الگو، برش اجزاء بصورت قطعات و بعد سرهم دوختن آنها برای ایجاد جامه‌ای مناسب برای تمامیت محتوای قصه است. الگو، قد و قامت تراش خورده، متناسب، و متعادل محتواست؛ آن جلد ظاهری هیکل تک تک عناصر نه گانه و ابعاد چهارگانه و در عین حال استحالهٔ متوازن آنها دریکدیگر و در کل قصه بعنوان توهمی از زندگی در برابر ماست.

گفته ایم که قصه، خود زندگی نیست، بلکه مونتاژ قسمتهائی است که نظر نویسنده را جلب کرده، او را در خواب و بیداری، بخود مشغول داشته اند. نویسنده هنگام برخورد با این قسمت های مورد نظر از زندگی، دو نوع دخالت در ماهیت و سلسله مراتب آن می کند. یکی اینکه زندگی را بسود جهان بینی خود، از نظر محتوا، توجیه می کند و دیگر اینکه در سلسله مراتب حوادث زندگی، در ابعاد زمانی ومکانی و سببی آن دست می برد، و شکل و طرح الگوئی را بآنها می دهد که دیگر نه ازآنِ زندگی عادی، بلکه متعلق به یک زندگی وهمی در روی زمین هستند.

موقعی که ما از کسی کلمهٔ «کویر» را می شنویم، بی درنگ در برابرمان، شن های تفته و سوزان و آفتابی دوزخی ظاهر می شود؛ موقعی که بر این کلمه، یک کلمهٔ دیگر مثلاً «سراب» را هم اضافه کنیم وبگوئیم «سراب کویر»، ذهن ما بی درنگ شروع به تجسم آدم یا آدمهائی می کند که در کویری بی آب و علف، تنها مانده، چشمهایشان نور دوردست ها را بصورت «سراب» تصویر

می کند. اگر بر این دو کلمه، کلمات دیگری نیز بیفزائیم و مثلاً بگوئیم: «سراب در کویر آب شد و تشنگان نجات یافتند»، دیگر با طرح عمومی طبیعت کویر و سراب چندان سروکاری نداریم؛ با ارئهٔ یک الگو، یعنی الگوی آب شدن سراب در کویر، جهان‌بینی خود را بر زندگی و کلمات تحمیل کرده‌ایم و آنها را بسود دید خصوصی خود از زندگی، تفسیر کرده‌ایم.

اگر طبیعت با قصه فرق‌هائی دارد، مهمترین آن فرقها در این است که طبیعت خام فقط طبیعی است و فاقد الگوهای فرهنگی؛ قصه‌نویس الگوهای ذهنی خود را بر آن تحمیل می کند و آنرا بسوی انسانی شدن و فرهنگی شدن می راند. ولی چون قصه از طبیعت انسانها سرچشمه گرفته است، بدون شک، با حفظ شباهتهای کامل با آن، سر از جهان‌بینی قصه‌نویس درخواهد آورد؛ یعنی بوسیلهٔ الگو، شخصیت‌ها، هم شبیه قصه‌نویس می‌شوند و هم شبیه آدمهائی در اجتماع؛ اعمال قصه هم شباهت پیدا می کنند به اعمالی در روی زمین و هم از دید شخصی و جهان‌بینی تجربی قصه‌نویس سهمی می برند. قصه‌نویس، اعمال شخصیت‌ها، حوادث و مناظر مختلف را بشکلی که خودش می خواهد، کنارهم می چیند. اگر قصه‌نویس، واقعاً یک خلق کننده باشد فقط از طریق الگو، خلاق می تواند باشد. قصه‌نویس عناصر قصهٔ خود را بوسیلهٔ الگو، در مکان و زمان و زبانی وهمی، و پیچیده در هالهٔ علیتی وهمی، در برابر خود مجسم می کند. او چنین تصور می کند که اگر حادثه‌ای در جائی، بوسیلهٔ شخصیتی صورت گیرد و اگر شخصیت دیگری با یک زمینهٔ سببی و زمانی بسوی محل وقوع آن حادثه کشیده شود، و اگر تناسبی بین آن حادثه و این کشش بسوی حادثه وجود داشته باشد، الگو بوجود خواهد آمد. در واقع الگو یک بُعد پنجم است، بُعدی که بین چهاربُعد قبلی، یعنی زمان و مکان و زبان و علیت، تناسبی جامع برقرار می کند؛ مکان را بقدر زمان و این دو را به قامت علت و هر سه را به هیکل زبانی متناسب می برد و می دوزد؛ و موقعی که شخصیت‌ها، یعنی نمایندگان تجربه، جدال، حادثه، داستان و طرح و توطئه، قدم به حریم چنین تناسبی می گذارند خود به خود ابعاد آنها را بعاریه می گیرند. به شکل و هیأت آن ابعاد در می آیند و در واقع بطرزی متناسب، به مکان و زمان و علت و زبانی خاص تعلق پیدا می کنند: رنگ و بوی این ابعاد را بخود می گیرند: مثل چشم‌های روشن بعضی از مردم که کنار دریا یا استخر در تابستان، برنگ آب در می آید.

الگو، تختواب پروکراستی است که قصه‌نویس شخصیت‌های زندگی طبیعی را بر روی آن دراز می کند، اگر آنها بلندتر از تختخواب بودند، پاهایشانرا می برد و اگر کوتاهتر بودند، آنقدر از اینور و آنور آنها را می کشد که آنها عملاً به بلندی تختخواب در آیند. قصه‌نویس، شخصیت‌هایش را به قد و بلندی تختخواب جهان‌بینی خود می سازد. این تختخواب، الگوی قصه است، و قصه‌نویس، حتی تجربه‌ها، جدالها و حوادث قصه‌اش را هم با طول آن گز می کند.

الگو، بُعد پنجم است، بُعد واقعی هنر؛ و هنر قصه‌نویسی در مقدار انسجامی نهفته است که الگویش از آن بهره‌مند گردیده است. بوسیلهٔ الگو، او همه را در قصه‌اش، مشغول کاری می کند که

برای آن ساخته شده‌اند؛ بوسیلهٔ الگو، او اجازه نمیدهد عملی معوق، شخصیتی معطل و جدالی معلق بماند. بوسیلهٔ الگو، او همه را به یک جا جمع میکند؛ و همه را از جهتی که هم طبیعی آنها و هم طبیعی خودش، یعنی قصه‌نویس است، برخوردار میکند. بوسیلهٔ الگو، داستان بطرف طرح و توطئه، شخصیت‌ها بسوی جدال، جدالها بسوی اوج، سکوت‌ها بسوی نطق و سکونها بسوی تحرک روانه می‌شوند. دسته‌ای از حوادث از سوئی بوسیلهٔ نمایندگان آن حوادث به نقطه‌ای معهود روانه می‌شود؛ دسته‌ای دیگر، بر سر پیچی انتظار آنها را می‌کشد؛ دستهٔ سوم از گوشه‌ای پیدا می‌شود و ناگهان از میان دو دستهٔ پیش طوری حرکت میکند که جدال و در نتیجه اوج برای مدتی معوق بماند تا با وقوفی محو و مبهم که طرفین جدال نسبت به یکدیگر بوجود آورده‌اند، حالت تعلیق در خواننده عمیق‌تر شود و او خود را برای سر پیچ بعدی و اوجی بزرگتر آماده کند.

اگر قصه‌نویس، نویسندهٔ یک آهنگ باشد و کسی باشد که با وجود خلق اثر هنری، پردهٔ استتار بر چهره میکشد و از انظار مخفی میماند، الگو، رهبر ارکستر است؛ جانشین آهنگساز از نظر پنهان است؛ نمایندهٔ قصهٔ نویس در قصه است و بوسیلهٔ آن، قصه از آشفتگی و بی‌نظمی، بسوی نظم و ترتیب حرکت میکند.

آیا الگو، همان فرم و شکل است؟ بهتر است فرم را برای شعر نگه داریم، بدلیل اینکه با کلمهٔ فرم، فشردگی بیشتر، و یا فشردگی شعری بذهن متبادر می‌شود؛ علاوه بر این فرم در شعر، سرو کار دارد مطلقاً با زبان و منابع درونی و بیرونی زبان، یعنی استعارات و تمثیلها و صداها و حرکات انفرادی و یا گروهی آنها. در حالیکه الگو در قصه متریست که بوسیلهٔ آن تناسب اعمال و حجم و ظرفیت شخصیت‌ها سنجیده می‌شود. الگو با تعادل اعمال سرو کار دارد؛ شکل یا فرم در شعر، سرو کار دارد با تشکل تصاویر و اصوات و اوزان، و چون تصویر را باید بوسیلهٔ وزن در برابر چشم نگاهداشت و تماشایش کرد، فرم و شکل شعر، بیشتر با ایستائی سروکار دارد، درحالیکه در الگو هر دو جنبهٔ کار، یعنی هم ایستائی و هم پویائی بطور مساوی و متناسب بچشم می‌خورند.

غرض این است که الگو بطور کلی از دو بخش می‌تواند تشکیل شود: یکی بخش افقی و دیگری بخش عمودی. همانطور که تمام عناصر قصه را نمی‌توان بدقت از یکدیگر جدا کرد و هر تجزیه‌ای فقط برای نشان دادن ترکیبی است، در اینجا نیز نمی‌توان بخش افقی را از بخش عمودی، بطور کامل جدا کرد. بخش افقی بطور کلی از محل و فضا و زمان قصه تشکیل شده است؛ یعنی در آن اقلیم‌های مکانی و فضائی و زمانی مطرح است. در این بخش از الگو آنچه ساکن و ایستاست در نظر است. قصه‌نویس از تمام مکانها و محیط‌ها و زمانها، یک قطعهٔ وسیع یا کوچک مکانی، فضائی و زمانی انتخاب می‌کند و آنرا مثل کف اتاق زیر پای عناصر می‌گستراند و عناصر قصه روی آن به رقص متوازن و متعادل خود ادامه میدهند. هر نویسنده‌ای، مجبور است چنین خط افقی را در برابر خود داشته باشد. او باید تصوری از این خط که همیشه گستردگی واقعیت را برخ بکشد پیش چشم خود

نگاه دارد. چوبک همیشه الگوی افقی شیراز را بطور کلی و الگوی افقی منزل کرایه‌ای احمد آقا را بطور اخص در تمام طول قصه پیش چشم دارد. آل احمد، در مدیر مدرسه، محل و فضا و زمانی ثابت را بصورت مدرسه یا دهکده هم خود در نظر دارد و هم در نظر ما، تصویری از آنرا می گشاید. گرچه داش آکل نیز در شیراز، و شاید در همان سال ۱۳۱۳ و یا کمی مثلاً دیرتر یا زودتر- فرقی نمی کند- از سنگ صبور اتفاق می افتد ولی الگوی فضائی و مکانی و زمانی که برای حوادث یک قصه داده می شود، با قصهٔ دیگر فرق میکند. یعنی این بخش از الگو، یا بطور کلی الگوی افقی، گرچه از فضا و مکان و زمان طبیعی ساخته میشود، ولی به نسبت دید هر نویسنده فرق می کند. الگوی افقی شیراز در سنگ صبور از پشت عینک ذهنیات چوبک، و در داش آکل از پشت عینک صادق هدایت داده می شود و گرچه فضا و مکان و زمان طبیعی برای هر دو قصه یکی است ولی ظهور آن در هر یک از قصه‌ها بشکلی است که هر یک از این دو قصه‌نویس خواسته است باشد. و شاید مختصراً می توان گفت که داش آکل دنیای بیرونی شیراز را برخ می کشد، در حالیکه سنگ صبور، جهان زیرزمینی، جهان جنائی و جنایت‌زدهٔ شیراز را ترسیم می کند. یعنی فرش‌هائی که این دو نویسنده زیر پای حوادث قصه‌های خود می گسترانند، با یکدیگر فرق می کند، بدلیل اینکه آنها به نسبت دید خود و به نسبت اعمالی که قرار است روی این فرشها اتفاق بیفتد، آنرا بزرگ یا کوچک، تیره یا روشن ترسیم می کنند. این خط و مسیر افقی که تا حدی ثابت است نشان میدهد که قصه‌نویس قطعه زمینی از مکان و زمان و فضا و موقعیت را بریده و دائماً از ابتدا تا انتهای قصه در برابر خواننده نگهداشته است. الگوی افقی مثل پارچهٔ خط کشیده و بریدهٔ روی میز خیاط است که به تناسب قد و قامت و هیکل مشتری بریده شده، ولی هنوز دوخته نشده است. بصورت افقی روی میز افتاده است، ولی ابعاد و اندازه‌های دقیق مشتری را موبمو در بر دارد.

سوار کردن این قطعات بروی هم، دوختن این بریده‌ها، یعنی بلند کردن آن الگوی افقی و شکلی عمودی به آن دادن، آنرا از حالتی راکد و افقی و بی مصرف وارد تحول و تحرک زندگی کردن، یعنی آنرا بصورت الگوی متحرک تن آدمی درآوردن و راه انداختن آن در خیابانها. مشتری در جوف این الگو قرار می گیرد؛ مشتری جان و تن خود را در آن الگو می دمد. با وجود این، الگوی عمودی تمام اجزاء الگوی افقی را در بر دارد، یعنی پاره‌های لباس، همان است که قبلاً روی میز خیاط بصورت بریده وجود داشته است. در خود اجزاء دخالتی نشده است، فقط حاشیهٔ آنها را گرفته، آنها را سوار هم کرده‌اند و مشتری که محتوای تمام قصه است از راه رسیده، آنرا پوشیده و رفته است. هرجا که او برود، الگوی افقی سایه بسایهٔ او، منعکس شده در تمام پاره‌های الگوی عمودی، با او خواهد رفت. خیاط موقعی که به لباس دوختهٔ مشتری نگاه می کند، در پشت سر آن، پارچه‌های بریده شده بر روی میز را می بیند؛ مثل اینکه سایهٔ مشتری همیشه بر روی میز خیاط افتاده است و مشتری هرجا که برود، بالاخره بسوی خیاط بر می گردد و خود را به پاره‌های الگوی افقی تجزیه می کند؛ اگر چاق شده

باشد، الگو یش بر روی میز چاق می شود؛ اگر لاغر شده باشد، الگو یش بر روی میز لاغر می شود. الگوی افقی مثل سایهٔ ابر است بر روی دشت ها؛ گاهی سایه ثابت است و باندازهٔ بخشی از دشت بنظر می آید و گاهی ثابت نیست و حرکت میکند، بدلیل اینکه ابر حرکت می کند. سایه، تابع حرکات ابر است؛ ابر، کوچک بشود، کوچک می شود، بزرگ بشود، بزرگ می شود؛ و اگر از همان بالا بخار شود، سایه نیز بخار می شود و اگر ببارد و ناپدید بشود، سایه نیز در خود می بارد و ناپدید می شود.

یک آهنگساز، موقع سر هم بند کردن نت ها، الگوی افقی یک آهنگ را می سازد. او موقع خلق یک آهنگ بر روی کاغذ، تصوری و یا توهمی از چیزی که زمانی تبدیل بصداهای متشکل خواهد شد دارد. موقع کشیدن الگوی افقی آهنگ خود بر روی کاغذ، گاهی هم بلند می شود و می رود روی پیانو، بخشی از الگوی افقی خود را امتحان می کند. کاری که خیاط بصورت «پرووِ» مجبور است انجام دهد، والا لباس مطابق میل مشتری و یا خودش درنخواهد آمد. آهنگساز هنگام نوشتن نت ها، صداها را بصورت افقی کنار هم می خواباند. بدلیل اینکه اگر زمینهٔ شیراز نسبت به عملی که بوسیلهٔ یک شیرازی اتفاق می افتد، ثابت باشد، یک نت نسبت به صدائی که باید از روی صحنه و از ارکستر شنیده شود، ساکت است. همانطور که انسان به پهلو می افتد و می خوابد، یک نت نیز، در حالت نت، بپهلو افتاده، درخواب سکوت فرو رفته است. و همانطور که با رسیدن صبح، انسان بلند می شود و تحرک می یابد و دست به انجام عمل می زند، یک نت نیز به محض ظهور در ارکستر، به زبان درمی آید و ناقل هیجان صوتی میشود. آهنگساز هنگام نوشتن یک قطعه موسیقی بصورت افقی، الگوی جامع آن را بصورت عمودی بر روی صحنه و درقالب سازها وصداها مجسم می کند. از مجموع صداهای پراکندهٔ جهان، یک الگوی افقی درست می کند که اگر به زبان در آید، تبدیل به یک الگوی ارگانیک و متشکل در ذهن شنوندگان خواهد شد که با تحرک تمام مصب گوشهای آنها را در پیش گرفته است و به اعماق روح آنها راه می یابد.

بتهوون، همیشه مجبور بود الگوی افقی نت های خودرا، بصورت یک الگوی عمودی درذهن مجسم کند. چون نمی توانست بوسیله گوشهایش بشنود و نمی توانست بپا شدن صداها را در سازها و تشکیل همه جانبهٔ آنهارا درقالب سازهای ارکستر بشنود، هنگام نوشتن نت هایش، می کوشید صدای سازها را در ذهن خود بشنود. این را هر آهنگسازی می کند، منتها او، از آنجا که گوشش در آخر عمرش نمی شنید، ارکستر را بصورت عمودی، یعنی در کمال تحرک درخیال خود مجسم می کرد؛ یعنی الگوی افقی خود را بطور کامل بدل به الگوی عمودی می کرد.

«تئودورگودمن» که پیش از این به اسمش اشاره کرده ام، معتقد است که الگو، مثل میدان جنگی است که بعدها تبدیل به موزه شده است. در این گفته حقیقتی هست. پس از آنکه اعمال قصه تمام شد و شخصیت ها از صحنهٔ قصه خارج شدند، آنچه میماند موزه ای است که آثار جنگ را درخود

دارد. شیراز در سنگ صبور عرصهٔ بر خورد طرفین یک محار بهٔ سخت بین عوامل نیکی و بدی است؛ وقتی که گوهر مُرد و وقتی که مُرده ها را از اطاقهای سیف القلم بیرون کشیدند و اندامهای نیمه پوشیدهٔ آنها را در برابر احمدآقا ردیف کردند تا او گوهر را بشناسد، شیراز، تبدیل به موزه ای از فاجعه می شود. الگو تخت جمشیدی است که پس از آتش سوزی، اینک تبدیل به موزه شده است. البته این آنسوی سکهٔ الگو است که ما می بینیم. یعنی در پایان قصه، موقعی که نگاهی به پشت سرمان می اندازیم، صحنه را با نشانه هائی که متعلق با اعمال وقوع یافته و شخصیت های ظهور کرده و نابود شده است، در نظر می آوریم. مثل این است که در پشت سر ما از قلعه های آتش گرفتهٔ سوخته، هنوز دود بلند است و هنوز در پشت سر ما دیوارهائی در حال فرو ریختن است. الگوی پس از پایان واقعاً شبیه موزه است. اگر در نمایش هملت، پس از مرگ هملت و طرفهایش، موقعی که هنوز صحنه پر از اجساد شخصیت هاست، آن را بهمـــان شکل بدل به موزه ای بکنیم، الگوی افقی را با نشانه هائی از الگوی عمودی، در برابر چشم خود خواهیم داشت. صحنهٔ خالی از آن همه نو یسندگان است، یکی الگوی «در انتظار گودو» را بر آن سوار می کند و دیگری الگوی هملت را. شیراز هم، متعلق به هدایت و هم متعلق به چو بک است؛ اولی داش آکل را بر روی آن پیاده می کند و دومی سنگ صبور را.

بخش عمودی الگو و یا الگوی عمودی را، اعمال و شخصیت هائی که اعمال را انجام می دهند، تشکیل می دهند. اعمال بصورت خطهائی عمود بر الگوی افقی، روی آن حرکت میکنند. اگر الگوی افقی، ظرفیت ایستای قصه را نشان دهد، الگوی عمودی ظرفیت پویای آن را نشان می دهد. یک عمل را نمیتوان از زمان و مکان و فضا و موقعیت آن عمل جدا کرد و در عین حال زمان و مکان و فضا و موقعیت بدون اعمال شخصیت ها بیفایده هستند؛ یعنی بلافاصله بسوی ابعاد طبیعی خود بر می گردند. الگوی عمودی، این عوامل را بسود قصه تعبیر و تفسیر می کند و بآنها ابعادی قصه ای می دهد. الگوی عمودی مثل نورافکنی است که از بالا می افتد و قسمتی از صحنه را طوری روشن می کند که بقیهٔ قسمت ها کاملاً تاریک بنظر آید؛ جدال ها، حوادث و شخصیت ها همیشه با الگوی عمودی بر روی الگوی افقی پیاده میشوند. الگوی عمودی یعنی دینامیسم عمل، ولی عملی وجود نخواهد داشت مگر آنکه بر روی محل و فضائی خالی پیاده شود. از این قرب و بعد تصور عمل و عینیت عمل، الگوی ارگانیک، مرکب از الگوی افقی و عمودی نتیجه می شود.

البته الگوی افقی، فقط یک زمان یا مکان طبیعی و یا یک فضای خاص ناشی از اینها نیست، محیط اجتماعی نیز هست. بر طرح افقی اجتماعی ساکت و ثابت و راکد، دینامیسم عمل و شخصیت و جدال و حادثه پیاده می شود. اجتماع همچون صفحهٔ ساعتی است که بر آن عقربهٔ اعمال می چرخد. ارقام ثابت هستند، عقربه ها متحرک؛ و زمان، زمان واقعی از روی حرکت عقربه ها بر روی ارقام ثابت بدست می آید. ارقام الگوی افقی را تشکیل می دهند، عقربه ها، الگوی عمودی را. ولی ما می توانیم پیچ کوک را بچرخانیم و ساعتمان را هر چند ساعت که می خواهیم عقب یا جلو

بکشیم. مثل عاشقی دیر کرده که ساعت خود را عقب میکشد تا به معشوقش بگوید که اگر دیر کرده تقصیر ساعت بوده است. اگر عقربه ها حرکت نکنند، زمان وجود نخواهد داشت و اگر حرکت بکنند ولی ارقام وجود نداشته باشند، باز هم زمان معلوم نخواهد شد. سکون مطلق و تحرک مطلق در جائی تبدیل بهم می شوند. عقربه ای که در خلاء می چرخد با رقمی که همیشه بی تفاوت مانده است فرقی ندارد. منتهای سرعت یعنی سکون؛ ولی در قصه تعادل کامل بین حرکت و سکون باید وجود داشته باشد والا وجود قصه معلوم نخواهد شد. یکپارچگی قصه نه یکپارچگی تحرکی دائمی و نه یکپارچگی سکونی و سکوتی دائمی است، یعنی قصه، نه مذکر مطلق، نه مونث مطلق و نه مخنث مطلق است؛ قصه آمیخته ای از عوامل مذکر عمودی و عوامل مؤنث افقی است. ببخشید که کمی سکسی شد، ولی قصه از سکون در تحرک و تحرک در سکون بوجود می آید. گاهی اجتماع ساکن است و شخصیت های اجتماعی متحرک تا اجتماع تحرک پیدا کند و گاهی طبیعت ساکن است و انسانها دینامیک، تا طبیعت مهار شود. بهر طریق تحرک و سکون همیشه در کنار هم، در برابر هم و در درون یکدیگر هستند.

می دانیم که ارسطو، هنگام بحث از تراژدی در بوطیقا، به وحدت عمل، زمان و مکان اشاره کرده، گفته است که تراژدی خوب، تراژدئی است که بر آن وحدت های سه گانه حاکم باشد. در گذشته به فرقهای اساسی بین قصه و تراژدی اشاره کرده ام ولی در اینجا یک نکته را باید روشن کنم که تراژدی بسیط است، قصه مرکب؛ باین معنی که تراژدی، اغلب فقط از یک عمل، یک زمان و یک مکان تشکیل شده است؛ در حالیکه قصه از اعمال، زمانها و مکانهای مختلف ترکیب یافته است. بهمین دلیل در تراژدی، وحدت چیزی بسیار فشرده است و از آن جا که اعمال از شدت فوق العاده برخوردار هستند و در برابر چشم تماشاچی اتفاق می افتند، عامل وحدت با وجود اهمیتش، محدود است. در حالیکه در قصه، عامل وحدت، فوق العادة پیچیده است؛ بدلیل آنکه اعمال و موقعیت های زمانی و اجتماعی از چندین بُعد مختلف تشکیل شده اند و ایجاد یکپارچگی بین عوامل قصه با این ابعاد چندگانه سخت مشکل است. با وجود این، فکر ایجاد وحدت بین عوامل مختلف یک هنر روائی، یعنی تراژدی، همیشه در ذهن نمایشنامه نویسها و منتقدان کهنه و جدید بوده است و می توان از این فکر که وحدت باید در هر نوع هنر روائی وجود داشته باشد، بسود قصه استفاده کرد.

وحدت و یا یکپارچگی قصه، زائیده تطبیق عوامل ساکن با عوامل متحرک است؛ خواه الگوی قصه، پیش از نوشتن، به شکلی مثل کروکی ساختمانی درآمده باشد و قصه نویس هنگام نوشتن قصه از آن موبمو پیروی کرده باشد؛ خواه قصه نویس هنگام نوشتن این الگورا بصورت چیزی واحد و یکپارچه بر تمام عوامل و ابعاد حاکم کرده باشد؛ و خواه خواننده پس از پایان قصه، آن را بصورت کامل و یکپارچه برای خود مجسم کرده باشد. در هر صورت یکپارچگی همیشه باید وجود داشته باشد. وجود الگو و یکپارچگی نشان می دهد که تا چه حد نویسنده به حرکت شخصیت های خود از

حادثه ای به حادثه ای دیگر، از لحظه ای به لحظه ی دیگر، و از موقعیتی به موقعیتی دیگر، وقوف دارد. الگو، در واقع، نیروی هوشیاری نو یسنده را در ایجاد یک استراتژی خیالی نشان می دهد. بوسیلهٔ این استراتژی، نو یسنده، شبکهٔ ارتباطاتی ظریف و پیچیده و دقیقی بوجود می آورد که در آن جزئی از یک حادثه در ابتدای قصه با جزئی از حادثه ای دیگر در پایان آن و یا در هر جای آن ارتباط پیدا کند و در عین حال اجزاء به کل قصه از هر سو مربوط بشوند. در واقع الگوی قصه، یک نقشهٔ دقیق تهاجمی بسوی واقعیت است تا حقیقت و یا حقایقی که قصه نویس بدانها اعتقاد دارد، بر روی آن واقعیت سوار و یا پیاده شوند. الگوی قصه، شبیه شبکهٔ سلسلهٔ اعصاب است که از سلطان اعصاب یعنی مغز، و اعصاب، در تمام اجزاء و اعضای بدن تشکیل شده است. تمام اجزاء و اعصاب بفرمان مغز عمل می کنند و در عین حال اگر قسمتی از تن، سوزشی و یا لذتی حس کرد، آنرا بی درنگ به مغز اطلاع می دهد. الگو نیز از سوئی از اجزاء حاضر و ناظر خود در همه جای قصه تشکیل شده، از سوی دیگر از یک کل کامل و جامع ساخته شده است که حاکم بر تمام اجزاء خو یش است. هر اختلالی که در جزئی ایجادشود، در کل، و بوسیلهٔ کل در اجزاء دیگر، منعکس می شود و هرشور وحالی که در جزئی ایجاد می شود، از سلسله مراتب کلیت می گذرد و در اجزاء دیگر شور و حال ایجاد می کند. یعنی قصه، فقط تجربهٔ شخصیت ها نیست، فقط مجادلهٔ تجربه ها و نمایندگان تجربه ها نیست؛ قصه فقط داستان و فقط طرح و توطئه نیست؛ قصه فقط زمینه و محیط و فضا و زبان و لحن نیست؛ قصه، فقط ابعاد چهارگانه نیز نیست؛ قصه، هر نوع قصه ای در قرن بیستم، قرن نوزدهم و قرن هیجدهم، از هر مکتب و سبک و عرف و عادت و ملیتی، با در نظر گرفتن نوعی ساختمان و اجزاء متشکلهٔ آن ساختمان نوشته شده است؛ یعنی همه و یا اغلب ابعاد و عناصر شمرده شده در گذشته در تشکل ارگانیک الگوئی جامع، یعنی افقی و عمودی، شرکت کرده اند. بوسیلهٔ الگو، رقص جامع و شورانگیز محتوا در نمایندگان محتوا، معنا در سمبول معنا، سکوت در جامهٔ صدا، و سکون در هیأت حرکت، اندیشه و احساس در قالب وهم و تصوری از عمل و عامل، در برابر خواننده ظاهر می شوند. جهان بینی قصه نو یس نتیجهٔ برخورد الگو با تمام ابعاد و عناصر قصه است؛ در جامهٔ الگو، عینیت و ذهنیت با هم برفص یر می خیزند؛ و وحدت کامل بر تمام حرکات این دو رقاص، که گاهی حتی با یکدیگر اشتباه می شوند، حاکم می شود.

۵۲
نقد عمودی قصه های چوبک
(تا سنگ صبور)

برای رسیدن به «سنگ صبور» راه درازی را پشت سر گذاشتیم. سنگ صبور سبب شد که چوبک را بهتر بشناسیم، چرا که برای رسیدن به سنگ صبور مجبور شدیم بسوی گذشتهٔ بسیار دور چوبک، یعنی بیست و پنج سال پیش او، برگردیم؛ درحدود ربع قرن، دوران نویسندگی اورا ازنظر بگذرانیم؛ با آدمها، با روال و رفتار او با آدمها، با محیط خاص قصه های او، با شکنجهٔ بسیار جانفرسای انسان، و شادیهای ناچیز او با مقایسه با این شکنجه، آشنا شویم و بدانیم که آثار چوبک، مثل تونل بزرگی زیرزمینی است که از تهران به بوشهر زده شده است؛ و خواننده در سفر زیرزمینی خود در این ظلمت، در این وحشت و در این کثافت، چهرهٔ خود را منعکس در دیوارهای خیس و چسبناک و عفونت زده می بیند؛ و اگر در ایستگاهی، این قطار ظلمت، توقف کند، برای آنست که کمی روشنائی، کمی آسمان، چند ستاره، چند گل و گیاه و سبزه و چند نفس عمیق، در هوای آزاد، برای سوخت گیری ضروری است، تا قطار ظلمت باز در تونل زیرزمینی سرازیر شود و انسان با نیروی بیشتر اشکال و هیاکل وحشت را از برابر چشم بگذراند؛ و درعین حال درونش از این عفونت آشوب شود تا خود را بهتر بشناسد و به این چسبندگی شوم زشتی و عفونت به چهرهٔ خودش، وقوف بیشتری پیدا کند. در این دنیای مصیبت بار هر ایستگاهی بی شباهت به موقعیت دلقک در تراژدی های شکسپیر نیست که بر روی صحنه ظاهر میشود تا برای لحظه ای روال مصیبت بار تراژدی، شدت خود را از دست بدهد و کمی مزاح و خنده بر نمایشنامه حاکم شود. ولی بعد از آن که دلقک از صحنه بیرون رفت، بلافاصله تراژدی، با شدت بیشتری، ادامه پیدا میکند و این شدت، روح مصیبت بار تراژدی را با مقایسه با سستی قبلی بیشتر به رخ میکشد. «تنگسیر» یا «کفتر باز» ایستگاههای سر راه هستند تا خواننده نفسی تازه کند، از آن تونل زیرزمینی سری بلند کند، آنتنی بسوی نور و ستاره ها بفرستد و بعد دو باره بسوی اعماق، بسوی تیرگی و ظلمت و زحمت و تقلا برگردد و در وحشت پیش برود.

در این تونل، خواننده به این موضوع وقوف می یابد که به انسان خیانت شده است و یا باین نتیجه می رسد که انسان به انسان خیانت کرده است. رگ و ریشه و پی انسان را، انسانی دیگر پوسانده است. چرا باید ذهن یک نویسنده، این چنین دوزخی بار آمده باشد؟ و چرا نباید باران رحمتی از گوشه ای از این آسمان بی اعتنا، بر روی این خاک ظلمتزده نباریده باشد؟ چرا انسان نباید از آزادی، از برگهای سبز، از دست های حلقه شده در یکدیگر، از تحرک و سازندگی، از سلامت، از شکفتگی روح و تخیل آدمی، از ماجرای دوستی های بدوستیهای عمیق تر انجامیده حرف نزده باشد؟

آیا علتش جز این است که آنهائی که در بارهٔ چنین چیزهائی حرف میزدند، دروغ می گفتند و درعمل چنین نبودند و بجای آب، زهر در کوزه داشتند و سراب در برابر دیدگان انسان نگاه داشته بودند؟ آیا علتش جز این است که در همین خاک ظلمت‌زده، در این سرای بی در و پیکر، اجتماع، این پوسیدگی مجسم، چیزی جز دروغ و دوزخ از دریچه های ذهن و حس چوبک در تخیل او نچپانده است؟ مائدهٔ فردی و اجتماعی نو یسنده، در اجتماعی که ما زندگی میکنیم چه بوده است که او این چنین دوزخی بارآمده است؟ چشم که باز کرده، دردور وبرخود سراپا خشونت و پوسیدگی دیده است. مردم برای بدست آوردن قوت ناچیز خود، باید دریا را می نوردیدند و دست از پا درازتر برمی گشتند، و یا مردم باید برای زنده ماندن روزی در برابر فلان انگلیسی سنگر می گرفتند و روزی دیگر در برابر فلان مأمور دولتی. سر چند عقیدهٔ احمقانه و خرافات پوچ، زن و مرد و کودک و بزرگ باید در لجن حمق می غلطیدند و بدبختی و فقر، سر پیچ بعدی زندگی، انتظارشان را میکشید. همیشه از قداره بند، از تفنگچی، از سر باز و پاسبان و نظمیه در وحشت بسر می بردند. تکان میخوردی، بر چسب خیانت بر پیشانی احمقانه ات چسبیده شده بود و زندانها، دهانهای گشادی برای قبول کردن و تنگناهائی برای پس دادن انسان داشتند: زنده میرفتی، مرده میآمدی بیرون. صدی نود و نه مردم، درفقر، جهل، پستی و بیشعوری بسر میبردند. یتیم، فاحشه، حرامزاده، سفلیسی، بیمار، بیغذا، دورو برت می غلطیدند و در هم می لولیدند. در چنین محیطی چوبک بزرگ شده، و نو یسنده شده است. و مگر امکان آن هست که انسان پس از دمیدن در روده ای مبتلا به امتلاء همینکه آروغ زد، عطر بهترین عطرهای پاریس را در فضا بپراکند؟ از بوشهر تا تهران، در هر چه ما در قصه های چوبک می بینیم به انسان خیانت شده است؛ و شکی نیست که این خیانت، خیانتی آسمانی نیست، بلکه فقط انسانی دیگر، به انسان خیانت کرده است. همهٔ بلاها زمنیی هستند، اگر آسمانی بودند، باید برای زلزله زدگان امریکا و روسیه هم، صدقه جمع می کردند؛ آخر مگر زلزله آنجاها نمی آید؟ نه! آنها زلزله را احساس نمیکنند، البته تمام زلزله سنج ها، زلزله را نشان میدهند، ولی قبلاً جلوی بلای آسمانی را گرفته اند. آنها بلای آسمانی را نمی فهمند، ما می فهمیم، بدلیل اینکه ساده‌ترین مسأله برای ما یک بلای آسمانی است. انسان به انسان خیانت کرده، خیانت را بآسمان، بخدا و به شیطان نسبت داده است. چوبک نشان میدهد که اجتماع باو، به ذهن او، بتمام موجودیت او خیانت کرده است و نیز نشان میدهد که محیط زندگی قصه های او محیط خیانت‌زده ای است. چوبک نفسی را که فرو برده است، پس میدهد و چون نفس فرو رفته ممد حیات نبوده، چون بر می آید مفرح ذات هم نیست. پوسیده است و پوساننده، و چوبک نشان دهندهٔ این پوسیدگی است. و از هر گوشه ای که یک چاه عمودی بزنی، عفونت تا آسمان فواره میزند. محیط چوبک چنین روی زمینی و چنان زیرزمینی است. مثل دوزخ «دانته» است؛ از هر جائی که بخوانی قیافهٔ گناهگاری، وقیحانه بیرون می آید و رخ مینماید. در این محیط، تحرک، فقط درعالم فساد دیده میشود. هرگز نمیتوان منزه بود و منزه طلب. موقعی که آتش گرفته ای و

داری میسوزی، باید بگوئی، و چوبک، آتش گرفته است و میگوید. در این محیط، دشمن روی در روی دشمن نایستاده است. دوست بدوست خیانت میکند، فاحشه به فاحشه خیانت میکند، مرده‌شوئی به مرده‌شوئی دیگر، زنی بزنی دیگر، پدری به بچه هایش، و بچه ها بیکدیگر. فساد، فساد، فساد، از هر جائی که چاه بزنی تا عرش اعلی فواره میزند. در این محیط، انسان خیلی کم حوصله میکند که عاشق شود. شهوتی سوزان همه چیز را میسوزاند و در خود فرو می بلعد و از هضم رابع می گذارند. اجتماع، خسیس و پست و بخیل است؛ مثل همان بخیل سعدی که می گوید،گر بجای نانش اندر سفره بودی آفتاب- تا قیامت روز روشن کس ندیدی در جهان؛ و این قیامت روان انسان است. و چرا؟ آخر چرا اینطور است؟

آن فیلسوف قرن نوزده گفته است که بزرگترین مسأله، قحطی است؛ و در اینجا قحطی همه چیز بخوبی دیده می شود. آن مرده‌شوئی که به پیراهن زرشکی مرده‌ای فکر می کند، با قحطی رو بروست؛ آن زنی که در «زیر چراغ قرمز» زنها را باطاق خواب هر کس و ناکسی می فرستد، گرفتار قحطی است؛ آن چهار نفر که پول «زارمحمد» را بالا کشیده‌اند، دچار قحطی هستند؛ انتری که دو باره بسوی لوطی خود بر می گردد، معرکه گیری که هی چراغ آخر صلا میدهد؛ آن مرغهائی که توی قفس افتاده‌اند؛ آن «من» «آتما، سگ من» که جهان را سراسر خورده است؛ آن دزد قالپاق، آن دوست قصهٔ «دوست»، آن «بلاجوی پیروز» شعرآزاد، همه دچارقحطی هستند. بر اساس این الگوی قحطی زدگی، سایر قحطی ها پیدا می شوند؛ سایر زوالها، بدنبال این زوال پیدا میشوند. بر انواع مختلف زوال ها، دینامیسم قحطی حکومت میکند. در هرگوشه‌ای از سرزمین قصه های چوبک که چاه بزنی، قحطی تا آسمان فواره میزند. شخصیت ها همه قحطی زده‌اند. گروهی شکم ها را صابون کشیده‌اند و هرچه را که در برابرشان می بینند، سرمی کشند و هرروز گنده‌تر از روز پیش میشوند؛ و گروهی دیگر با چشمهای از حدقه درآمده، با صورتهای زرد، با سفلیسی در پهلو و سفلیسی در روح، کر و لال و صم بکم، با شکم های پلاسیده، می خزند و بدنبال تکه نانی و سکه پولی میگردند. و این تکه نان و سکه پول، عین بریده‌ای در برابر رمه‌ای، رمهٔ بی رمق را بدنبال خود می کشاند؛ زنی که بلند می شود و میرود و در اطاقی دیگر با هر گردن کلفتی هم آغوش میشود، دنبال آن بریده است؛ نیز زنی که در برابر «بلاجوی پیروز» می ایستد و از او هدیه میخواهد؛ همه و همه بدنبال آن بریده هستند. چوبک نمایندهٔ این دنیای قحطی زده است؛ زخمی را که از درون چرک کرده است نیشتر می زند و نشان میدهد: مثل آمپولی که خون انسان را از انگشتش برای تجزیه می مکد، چوبک، خون فاسد را بیرون میکشد و نمونه‌ای از آن را از طریق تجزیه و تحلیل برملا می کند.

گرچه دنیای چوبک، بظاهر ناتورالیستی بنظر می آید، ولی باید این سطوح ناتورالیستی را بشکافیم تا بعمق قضایا که در اصل، اقتصادی و اجتماعی است و بیشتر بر اساس علل و معلول های اقتصادی تعیین میشود برسیم. شاید، بدون آن ناتورالیسم، قصه ها شیرین و جذاب بنظر نمی آمدند، ولی

بدون آن رئالیسم اجتماعی- اقتصادی، قصه های چوبک بکلی مفهوم و محتوای خود را از دست میدهند. بهمین دلیل در تمام بررسیهای خود از قصه های چوبک، باید این زمینهٔ قحطی و الگوی قحطی زدگی را مثل یک خط الرأس برجسته که از همه جا بچشم میخورد، درنظر داشته باشیم. بدلیل اینکه چوبک، خواه درتوصیف و خواه در گفت و گو، و خواه درزمینه سازی برای اعمال شخصیت ها، همیشه این رابطهٔ اقتصادی را در نظر دارد. در قصه های چوبک دوگانگی طبقاتی همیشه بچشم میخورد. دنیای او از دو طبقهٔ مشخص بوجود آمده است. طبقه ای خوش خور و خوشپوش و مرفه، و طبقه ای بی چیز و بیمار و وحشت زده و مأیوس. شخصیت اکثر قصه ها را، طبقهٔ دوم تشکیل میدهد. قیافهٔ ظاهری و باطنی قصه ها، از طبقهٔ وحشت زده و مأیوس ساخته شده است. و رابطه ای که بین این دو طبقه وجود دارد، رابطه ای است بیشتر اقتصادی؛ و البته اغلب، این رابطه، یک رابطهٔ نیمه فئودالیستی و نیمه کاپیتالیستی است و از قرار معلوم تا موقعی که که این رابطه بهم نخورده است، استثمار یک طبقه بوسیلهٔ طبقهٔ دیگر ادامه خواهد داشت؛ تا موقعی که دست دخالتی این رابطهٔ قحطی آور را از میان بر نداشته، قحطی، اساس و زمینهٔ تمام قصه ها خواهد بود. حتی موقعی که چوبک، دنیای فردی یکی از افراد متعلق به طبقهٔ مرفه را نشان میدهد و زندگی او را با واقعیت های ملموس محیط ترسیم میکند، باز به عامل قحطی و قحطی زدگی وقوف می یابیم. چوبک را در هر نقطه ای که قرار بدهید مثل قطب نمائی، عقربه هایش را بسوی شمال و جنوب هدف می گیرد. وعلت اینکه چوبک، گاهی با نفرت تمام قیافه ای را ترسیم می کند. این است که از طریق توصیف و ترسیم، علیه آن طبقهٔ مرفه، قیام می کند. ازطریق وصف و گفت و گو، علیه محیط ارعاب و وحشت قیام می کند. شمال و جنوب این قطب نما روشن است. زندگی چوبک درعصری گذشته است که انسان در طی آن علیه قحطی، قیام عملی کرده است. این قیام، قیافهٔ اجتماعی خود را با دینامیسم تمام در سراسر کرهٔ خاکی ما به رخ تاریخ کشیده است. انسان با جغرافیای گرسنگی خود، در برابر تاریخ ایستاده است و از طریق برون افکنی ایده آلهای انسانی کوشیده است نسل خوشخواران مرفه را براندازد، و حاکمیت واقعی ارزش های انسانی را مستقر گرداند. زندگی چوبک درطول نیم قرن، در دورانی گذشته است که بر آن کشمکش های طبقاتی حاکم بوده است و اغلب، البته پیروزی طبقهٔ اکثریت بر اقلیت نتیجهٔ این کشمکشها بوده است. چوبک مفسر رابطه ایست که به فاسدترین و کثیف ترین شکلش بین اکثریت و اقلیت وجود دارد. دریک زمینهٔ استعماری، و دریک زمینهٔ نیمه فئودالیستی و نیمه کاپیتالیستی، چوبک، مدافع حقوق اکثریت است. منتها او نشان میدهد که حقوق اکثریت، چگونه در نازل ترین وضع ممکن فرو افتاده است؛ و چگونه هر توجیه سیاستمدارانه از این وضع توجیهی است خر رنگ کن و دروغین. البته چوبک درداخل چارچوبهٔ ایدئولوژی سیاسی و یا مکتب اجتماعی خاصی بتوضیح این رابطه نمی پردازد؛ بلکه او ازطریق شم نویسندگی و جهان بینی انسانی خود، باین رابطه پی برده است. لگدی که به پهلوی دزد قالپاق می خورد، بپهلوی بشریت

خورده است؛ و بچه ای که در «ره آورد» داخل قالی رنگین و زیبا مانده، پوسیده و گندیده شده است. بچهٔ پوسیدهٔ تمام ارزش های بشری و سمبول پوسیدگی تمام ارزش های اکثریت است: و ضباطی که با رعشه و لغوه در آخر «دسته گل» پیدا میشود، نمایندهٔ رعشه و لغوهٔ تمام پایگاههای انسانی است: و رئیس اداره در «دسته گل»، کریم در «دوست»، حاجی اسماعیل در «سنگ صبور»، خانم رئیس در «زیر چراغ قرمز» نمایندهٔ آن اقلیت پرخور و خوشخواب هستند که می خواهند دنیا را ببلعند و دوست دارند که اکثریت، این آدمهای مفلوج و مفلوک، ناقص و بیمار، گرسنه و سفلیسی، سر به تنشان نباشد. چوبک گاهی شهوت، گاهی طمع و گاهی عشقی ناچیز را بعنوان چاشنی این رابطه وارد قصه ها می کند، ولی درعمق، همه چیز از زوال لبریز است؛ در زیر این پوشش ناچیز ناتورالیسم، که البته گاهی چندان هم ناچیز نیست، رئالیسم تند و تلخ و مصیبت بار روابط اجتماعی معاصر دیده میشود؛ روابطی که در دید کلی و عمقی تبدیل به یک رابطهٔ بزرگ قحطی میشوند؛ و چوبک پیک معنی نو یسندهٔ این رابطهٔ بزرگ قحطی است.

* * *

تکنیک تمامی قصه های چوبک، باستثناء «بعد از ظهر آخر پائیز»، پیش از رسیدن به «سنگ صبور»، قرارداری است. باین معنی که در تمام قصه ها، با شدت و ضعف، نحوهٔ استفاده از تمام عوامل قصه، در همان حدود عرفی و سنتی قصهٔ رئالیستی است. و حتی در آن دو قصه، که یکی کوتاه است و دیگری بلندترین قصهٔ چوبک، نباید آن زمینهٔ واقعیت های رئالیستی را فراموش کرد. چوبک، هرگز رئالیسم را کنار نمی گذارد ولی در آن قصه می کوشد به واقعیت از یک زاویهٔ دیگر بنگرد و شاید می کوشد به واقعیت یک بُعد دیگر نیز بدهد و تجربه ها را طوری بروی یکدیگر سوار کند که هرمی از تجربه ها برای شخصیت ایجاد شود؛ و این تقریباً همان کاری است که پیش از چوبک «هنری جیمز» کرده است و در هریک از قصه های بلند اواخر زندگی اش، هرمی از شخصیت اصلی در برابر خواننده ترسیم کرده است. و ما موقع بررسی شخصیت و یا دو شخصیت اصلی سنگ صبور، این نکته را دقیقاً موشکافی خواهیم کرد.

چوبک زبانی خاص خود دارد. گرچه در اوایل، این زبان همسایگی هائی با زبان هدایت داشت، ولی بعدها چوبک این همسایگی را پشت سر گذاشت و بسوی زبانی دقیق تر از زبان هدایت آمد. چوبک، احساساتی نیست، واقع بین است، و از آنجا که واقعیت، همیشه پیچیده است، چوبک برای رساندن حرکت واقعیت از پیچیدگی به روشنی و برای ارائه شفافیت تمام، از تصویر استفاده می کند.

این تصویر، با تصویر شعری فرق می کند. در زبان شعر، یک تصویر در کنار تصاویر دیگر، منطقی برای حرکت تصاویر بوجود می آورد و معنای عواطف و اندیشه های شعری بر اساس تفسیر سایه-روشن حرکت این تصاویر و استدلال دربارهٔ منطق آنها، معلوم می شود. در حالیکه در قصه، تصویر

پشتوانهٔ عمل و روشنگر واقعیت های مستتر در عمل، یا در خلق و خوی شخصیت است. چوبک، از مجموع تصاویر مختلف زبان، بیشتر از تشبیه و بعد از استعاره، استفاده می کند. محتوای زبان چوبک، شفافیت خود را نخست از طریق این تصاویر و بعد از طریق اشارات عامیانه و در مرحلهٔ سوم از اشعار و قصه های عامیانه که بیشتر متعلق به بوشهر و شیراز هستند، بدست می آورد. غنای این زبان، متعلق به این سه ریشهٔ اساسی است. چوبک برای منبع نخستین بیشتر از تخیل خود و برای منابع بعدی از حافظهٔ کلامی خود استفاده می کند؛ کلمات احساساتی، پوک و بیهدف را بکار نمی گیرد. کلمه مثل برچسبی است روی مفهوم، و جهت انرژی و تحرک آن را نشان می دهد. یک پاراگراف بلند از نوشته های چوبک، مثل پردهٔ زیبایی از کلمات است که علاوه بر داشتن منطقی دستوری، بهره های کافی از آن سه منبع اصلی گرفته است. علاوه بر این سه منبع، هر شخصیت نیز، بُعد زبانی خلق و خوی خود را در این پردهٔ زیبا منعکس می کند؛ و بدین ترتیب زبانی پدیدار می شود که شاید بهترین زبان قصهٔ معاصر است، بدلیل اینکه با ابعاد گوناگونش، خصائص شخصیتها را بوضوح تمام برملا می کند.

موقعی که شخصیت شروع به صحبت می کند، بُعد دیگری بر ابعاد قبلی افزوده می شود؛ ابعاد قبلی حالت دراماتیک پیدا می کنند، از تحرک گفتار برخوردار می شوند و سرعت بیشتری بدست می آورند؛ و آنوقت چوبک، نه فقط بابعاد قبلی انعطاف خاصی میدهد، بلکه در فن کتابت نیز دخالت می کند، و کتابت گفتار، کتابت عامیانه را، جانشین کتابت معمولی کلمات می کند. چوبک؛ فوت و فن این کار را بهتر از هر نویسندهٔ دیگری می داند. هستند عده ای از نویسندگان که چنین زبانی را می دانند، ولی آنچنان ذوق زدهٔ آن هستند که از آن استفادهٔ بی هدف می کنند؛ و هستند عده ای دیگر که از آن استفاده می کنند، بدون آنکه ظرفیت آن را کشف کرده باشند و یا فن کتابت آنرا بلد باشند؛ و عده ای هستند که عملاً خود را خلاص کرده اند، باین معنی که گفتگوها را بصورت کتابی می نویسند و از خواننده انتظار دارند که خود موقع خواندن بدان شکل عامیانه بدهد. چوبک، گفتار را بصورت گفتار و زبان وصف را بصورت کتابی می آورد و معلوم است که این نوع طرز بیان را در نتیجهٔ تمرین و ممارست، و دقت در صحبت مردمی که عامیانه حرف می زنند، یاد گرفته است و می داند که مردم عادی در کجاها حروف، صداها، کلمات را ادغام می کنند، در کجاها کش می دهند، و در کجاها ضرب المثل ها را بکار می برند و کجاها نتیجهٔ مطلوب را می گیرند. چوبک، نه فقط از طریق شخصیتهائی که خلق کرده، خود را نویسندهٔ مردم بدبخت نشان میدهد؛ بلکه با تقلید از زبان مردم و خلق هنرمندانهٔ آن زبان در قصه ها، همیشه متعلق به آن طبقه می ماند. بعدها، چوبک، در ص ۸۶ سنگ صبور از قول «احمدآقا» که تقریباً جای نویسنده را گرفته است، فلسفهٔ استفاده از زبان خود را چنین بیان می کند:

«راس گفتن بالاخره مملکت همه جور آدم لازم داره، هم نویسندهٔ متعینین و متعینات میخواد، هم

نو یسندهٔ گدا. منم اگه خواستم نو یسنده بشم، میشوم نو یسندهٔ گداها. اینهمه نو یسنده داریم که دایم دستشون تو پرو پاچهٔ متعیناته. یه شب میرن به یکی از مهمونیهای متعینات و زنکی رو نوتاریکی گیر میارن و باش چش و ابرو میان، صب که شد پا میشن و سر گذشت پایین تنهٔ خودشون رو «برشتهٔ تحریر» در میارن و تازه همین رو مایهٔ دس میکنن برای .... بازیهای بعدی و تخصصشونم فقط در همین یه رشته س. اونا نه از گوهر و جهان سلطون خبر دارن، و نه میدونن یه همچو موجوداتی هم هستن، و نه ز بون اونار و میدونن.»

البته در همین بخش از سنگ صبور، چو بک، نخست ادای حجازی و دشتی را درمی آورد و پس از آنکه ماهرانه ز بان آنها را هجو کرد، خود بخود به این نتیجه می رسد که اولاً نو یسندهٔ امروز، باید نو یسندهٔ مردم بدبخت باشد و ثانیاً از نظر هنری باید بین خلق و خوی این مردم و ز بان آنها، سازگاری کامل بوجود آورد. بعدها خواهیم دید که چگونه چو بک ابعاد مختلف ز بان مردم را در سنگ صبور بکار می گیرد؛ و اگر «تنگسیر» از نظر توصیف، بهترین ز بان چو بک باشد، از نظر **استفاده از ز بان «دیالوگ» و یا «مونولوگ»، سنگ صبور شاهکار اوست. بویژه موقعی که ذهن، از مونولوگ به دیالوگ و از دیالوگ بسوی مونولوگ حرکت میکند و آنچنان این دو نوع گفت و گو، یکی با خود و دیگری با شخص دومی درهم می آمیزد که تشخیص آدمها از یکدیگر، فقط از طریق سطح و بُعد ز بان امکان‌پذیر می شود.** چو بک بنیان گذار مونولوگ ذهنی انسانهای متعلق به طبقهٔ پائین در ایران است. در این مونولوگ، از مفاهیم بسیار برجسته و غریزی و فرهنگی بشر نمی توان چندان اثری پیدا کرد. ذهن در عمیق‌ترین قشرهایش، ز وال شخصیت های فروغلطیدهٔ اجتماعی را نشان می دهد و خواننده در چنین دنیائی باین نکتهٔ اساسی پی می برد که ز بان، سمبول درون شخصیت است: اگر وقاحتی باشد، سمبولی از وقاحت، و اگر امتیازی باشد، سمبولی از آن امتیاز است. و البته در سنگ صبور باستثناء «احمدآقا» ز وال در روان تمامی شخصیت ها راه یافته است، و ز بان سنگ صبور، سمبول این ز وال است.

هر نو یسنده‌ای نه فقط از واقعیت الهام می گیرد، بلکه بر اساس جهان‌بینی خود، واقعیتی دیگر می آفریند. این واقعیت در هدایت، خیالی است، و ایدآل پرستی، مثلاً پرستش زیبائی در بوف کور، بر این واقعیت حکومت می کند. در آل احمد، این واقعیت، روحیه‌ای آنارشیستی دارد و پرستش ایدآلی تا حدی عصبی و خشمگین بر آن حاکم است. در چو بک، این واقعیت، کثیف و پست است و ز وال بر همه چیز تسلط دارد. و همانطور که در صفحات قبل گفتم، عامل این ز وال، قحطی و قحطی زدگی است و بهمین دلیل چو بک برای ناقد اجتماعی، قابل مطالعه‌ترین نو یسندهٔ امروز ایران است؛ چرا که هم آثارش، وضع تاریخی خاصی را که درست پیش از پیدایش سوسیالیسم در جاهای دیگر، پیدا شده نشان می دهد و هم صلای ز وال را از طریق قصه، که شکل خاصی از هنر است، بگوش جهانیان می رساند.

اگر تمامی شخصیت های قصه های چو بک را بیکجا جمع کنیم، موزه‌ای از وحشت خواهیم

داشت؛ البته این موزه هنوز قابلیت انفجار ندارد، بدلیل اینکه هیچ نوع ایدآل بزرگ انسانی، جز در پایان «سنگ صبور» که بجای خود بدان اشاره خواهیم کرد، بر آن حکومت نمی کند. هر کسی آنچنان گرفتار خو یش است که نمی تواند سرش را از طعمه ای که در برابرش افکنده شده بلند کند و به ایده آلی انسانی بیندیشد. بر پیشانی این زوال زدگان، نور حقیقت، حقیقت راستین اجتماعی خیلی کم می تابد و از این رو در این موزهٔ گرفتار طمع و شهوت و گرسنگی، انسانها تا حدود حیوانهای بدبخت سقوط کرده اند و امید رهائی محال بنظر میرسد.

۵۳
سنگ صبور

هنگام بحث. پیرامون سنگ صبور باید دو موضوع را همیشه در نظر داشته باشیم: یکی از این دو موضوع تا حدی انتزاعی و مجرد است و دیگری عینیت کامل دارد. موضوع نخستین، همان سابقهٔ قحطی است که در سنگ صبور نیز بر جهان چوبک و دنیای رفتارها و اعمال آدمها حاکم است. موضوع دوم، وضع شخصیت هاست که تقریباً همگی، شاید باستثناء سیف القلم، از قصه های گذشتهٔ چوبک گرفته شده اند. یعنی چوبک در سنگ صبور بدنبال آفریدن شخصیت های جدید نیست، بلکه شخصیت های قبلی را در برابر نوری قوی تر نگه می دارد و سعی می کند ابعاد مختلف آنها را بهتر بشناسد. شخصیت های سنگ صبور، باستثناء سیف القلم که یک جانی بالفطره است و قبلاً در هیچ یک از قصه های چوبک به این شکل دیده نشده است، پیش از سنگ صبور، بصورت پراکنده در این سو و آنسوی کتابها دیده شده اند.

احمدآقا که بیشتر خود نویسنده است، منتها بصورت شخصیّتی در قصه، از نظر خلق و خو، بی شباهت به «جواد» در قصهٔ «چراغ آخر» نیست که جوانی است ضد خرافات و برای تحصیل عازم هند است. بلقیس که شوهرش فاقد نیروی جنسی است، عیناً شبیه عذراست که همیشه دنبال مرد است و حتی حاضر است به یک نفتی که سه تا زن دارد، پناه بیآورد. جهان سلطان بی شباهت به فخری، فاحشه ای که مرده است و حمال ها او را برای تدفین به قبرستان می برند، و یا مادر اصغر، در قصهٔ «بعد از ظهر آخر پائیز» نیست. گوهر، بی شباهت به آفاق و یا جیران (ماری) درخیمه شب بازی و یا «زیور» در قصهٔ «چرا دریا توفانی شده بود» و یا «خدیجه»، زن آبستن «گورکن ها» از مجموعهٔ «روز اول قبر» که بچه ای را زنده بگور می کند، نیست. درعین حال، گوهر، شبیه زن مرده ای است که در «پیراهن زرشکی» مرده شوها او را می شویند. کاکل زری، از نظر تهمت حرامزادگی عین بچهٔ غایب زیور در «چرا دریا توفانی شده بود» و عین اصغر در «بعد از ظهر آخر پائیز» است. در «چرا دریا توفانی شده بود» دلیل توفانی شدن دریا، بچهٔ حرامزاده ای است که در دریا انداخته شده و این بدون شک از خرافه ای عامیانه سرچشمه می گیرد. و در سنگ صبور، فقط با خون دماغ شدن کاکل زری در حرم معلوم میشود که تهمت حرامزادگی در مورد او صدق میکند. این نیز ریشه ای خرافاتی دارد. کاکل زری از این نظر شبیه اصغر است که او نیز بفکر مادر خویش است و درعین حال، مثل اویک خاطرهٔ جنسی را در ذهن خود تا حدی گرامی میشمارد. هر دو بچه، معصوم، فقیر، قحطی زده و بی سر پرست و بدبخت هستند. شیخ محمود بی شباهت بتمام افراد مشابه نیست و حاجی اسماعیل، نمایندهٔ تمام آدمهای خرپول خرافی در آثار چوبک است. موقعی که احمدآقا، دربرابر آژان، معرکهٔ انوشیروان و خرستم دیده را می گیرد، بی شباهت بدرویش معرکه گیر «چراغ آخر» نیست؛ گرچه از

نظر روشنفکری شباهت کامل به جواد در همان قصه، «من» قصهٔ «دوست» و حتی «فریدون» در همان قصه دارد.

چوبک بهترین شخصیت هایش را در بهترین شکل وارد بهترین قصه اش یعنی سنگ صبور کرده است؛ و تکنیک قصه اش، طوری است که گوئی این شخصیت ها یکدیگر را محاکمه میکنند. گرچه معصوم‌ترین زن بین آنها، یعنی گوهر، میمیرد؛ گرچه معصوم‌ترین کودک تخیل چوبک، یعنی کاکل زری، درحوض غرق میشود؛ گرچه جهان‌سلطان، خرافاتی ترین زن قصه های چوبک، و گندیده‌ترین آنها، در متنهای بدبختی و تنهائی از بین میرود - و بدون شک، حس ترحم خواننده را بخود جلب می کند، معهذا متفکرترین آنها که نجیب‌ترین چهره نیز بشمار می آید، یعنی احمدآقا، بشکل تمثیلی پیروز میشود و «تنها درخت دانش» سرسبز و شاداب بجا میماند، و شاید چوبک میخواهد با یک تیر دو نشانه زده باشد، چراکه درخت دانش میتواند هم سمبول دانشی ضد خرافات و هم مظهر دانشی ضد زوال و قحطی زدگی باشد.

چوبک هر شخصیت مهم قصه را برش عمودی می دهد. او را از وسط شقه می کند و از بالا در مغز او می نگرد.

در این برش عمودی، او دو چیز می یابد: یکی خود شخصیت و دیگری احساس و اندیشهٔ یک شخصیت، دربارهٔ سایر شخصیت ها؛ بهمین دلیل، هر شخصیت نه فقط آئینه ای است برای خود، بلکه آئینه ایست برای شخصیت های مهم دیگر. شخصیت ها بی شباهت به منشورهایی که در فضا معلق مانده باشند، نیستند. این منشورها آرام بدور خود می چرخند. اطراف خود را در خود منعکس می کنند و در عین حال، خود را در منشورهای دیگر منعکس می بینند. هر شخصیت یکبار خود را از دید خود و چند بار از دید دیگران مورد قضاوت قرار می دهد. بهمین دلیل احمدآقا، فقط در جاهائی که تحت عنوان احمدآقا آمده نشان داده نمی شود، بلکه احمدآقا در بخش هائی که تحت عنوان های دیگران آمده، نیز، بقضاوت گذاشته می شود. منتها بین آن دید نخستین و دید ثانی فرقی اساسی وجود دارد. دید نخستین، دیدی فردی است؛ یعنی خلوت انسان با خودش، بیشترما را بدرون او راهنمائی می کند تا دید دیگران دربارهٔ او. دید شخص دربارهٔ خودش، فردیت درونی اوست و دید سایر شخصیت ها دربارهٔ او، شخصیت ظاهری و تا حدی اجتماعی او را تشکیل می دهد. از تلفیق و تطبیق این دو وضع، موقعیت آن شخصیت عملاً روشن میشود. اما دید آدمهای بی فرهنگ، در خلوت خود، فقط غریزی میتواند باشد. ولی دید احمدآقای با فرهنگ از حالت غریزی مطلق، بسوی ارزشهای اصیل انسانی حرکت می کند. بهمین دلیل دید بلقیس، بکلی غریزی است؛ هم حسادتش درمورد گوهر، هم ولع و تشنگی جنسی و شهوانی اش، و هم بعض و کینه ای که از شوهرش در دل دارد. دنیای جهان‌سلطان نیز کاملاً غریزی است؛ وحشت او از ملائکهٔ عذاب، امید او نسبت به آینده ای بعد از مرگ، علاقهٔ او

به گوهر و کاکل زری، همه غریزی هستند؛ حتی فرهنگ از دریچه های غریزهٔ وجود او رسوخ کرده است. دنیای کاکل زری، دنیای تخیل آزاد است؛ در بعضی موارد دنیای این بچه، زیبائی سیال غرایز و عواطف را در اوج نشان می دهد. او غریزهٔ جاری است و تماس او با فرهنگ به کور کورانه ترین شکل ممکن است. این شخصیت ها در جهان فردی خود، غریزی هستند و اگر از فرهنگ و سمبولها و عوالم فرهنگی حرف می زنند، بآنها بعنوان وسیله نگاه میکنند، نه هدف. آنها از فرهنگ نه به عنوان ارزش های اصیل، بلکه بعنوان وسایل نادیده گرفتنی که در جریان امور، باید بتصادف از آنها صحبت کرد، صحبت میکنند. آنها با ارزشهای فرهنگی وقوف ندارند. در حالیکه احمدآقا اینطور نیست؛ او در تنهائی نیز، گاهی با ارزش های فرهنگی میاندیشد و از آنجا که ارزش های فرهنگی، ارزش های مشترک نیز هستند، او حتی در دنیای فردی خود هم اجتماعی است. اما با وقوف، اجتماعی است، در حالی که دیگران ناخودآگاهانه اجتماعی هستند. بهمین دلیل او حتی موقعی که به گوهر- زنی که علیرغم غلطیدنش در زوال، مورد محبت اوست- می اندیشد، فقط غریزی نیست، یک ارزش بزرگ، بعنوان ارزش عشق را بر آن می افزاید و خود را از بدویت سایر شخصیّت ها نجات می دهد. البته او عامل نیکی و عامل دوستی و محبت است؛ عامل آفریدن خیر و برکت است، گرچه کاری از دستش ساخته نیست- چرا که گوهر، زن دلخواه او می میرد و کاکل زری پسر مورد محبت او که یادآور دوران کودکی خود او نیز هست، از بین میرود - ولی او هنوز ازدنیا دست بردار نیست؛ گوئی رسالت او در این است که بهر قدمی که برروی زمین میگذارد، مفهومی انسانی بدهد. وظیفهٔ او این است که اگر در عمل نشد، لااقل در خیالش، اصیل ترین ارزش بشری، یعنی دانش را، بر روی زمین حاکم گرداند. ولی او فقط بخاطر مملوبودن دنیای فردیش از دنیای اجتماعی نیست که فرهنگی است و فقط بخاطر قبول داشتن ارزش های اصیل و مخالفت با ارزشهای پوسیده نیست که دنیای فردیش، دنیائی سرشار از برداشت های فرهنگی است. او فرهنگی است، بدلیل اینکه به فرهنگ می اندیشد. همانطور که سیف القلم در قطبی دیگر، فرهنگی است؛ بدلیل این که او نیز به فرهنگ می اندیشد. او از طریق نفی فرهنگ به فرهنگ می اندیشد. بدلیل این که سازندهٔ فرهنگ، انسان است و او انسانها را با سیانور بقتل میرساند؛ معتقد است که باید مردم نفهم را کشت و این چون خود قیامی است آگاهانه و عمدی علیه انسان، و بالاخره از اندیشه- گرچه اندیشه ای پست و کثیف- سرچشمه می گیرد، از سیف القلم، انسانی فرهنگی- گرچه در جهت مخالف فرهنگ- می سازد. سیف القلم نیز در تنهائی به اجتماع می اندیشد، منتها می کوشد قدمی در راه خلاف اجتماع بردارد و بهمین دلیل است که در پایان قصه تا حدی ارواح مشابه «احمدآقا» و سیف القلم در برابر هم قرار می گیرند - و در نمایشنامه ای که سخت هم طولانی است و ایکاش به این تفصیل نبود - بصورت اهریمن و زروان بمبارزه می پردازد.

از انطباق این شخصیت ها و بویژه دنیای فردی آنها در دنیای شخصیت های ظاهریشان،

شخصیت های چندین بُعدی بوجود می آید. یک احمدآقا نداریم؛ چندین احمدآقا داریم. یکی احمدآقائی که «کاکل زری» می بیند؛ دیگری احمدآقائی که بلقیس می شناسد؛ و دیگری احمدآقائی که جهان سلطان می بیند؛ و البته از مجموع اینهاست که تصور خواننده از احمدآقا جان میگیرد. این روال در مورد سایر شخصیت ها نیز صادق است، بو یژه در مورد گوهر که شخصیتش فقط از طریق حرفهائی که دیگران درباره اش میزنند، ساخته می شود. گوهر، بعنوان اول شخص وجود ندارد. عجیب این است که شاید او مهم ترین شخصیت قصه است. او وجود حاضر است که همیشه بعنوان غایب از او صحبت می شود و تمام طرح و توطئه قصه دور او می چرخد؛ گرچه این طرح و توطئه نیست که اهمیت دارد، بلکه الگوست که سرنوشت تکنیک قصه را روشن میکند.

شخصیت گوهر از مجموع حرفهائی که دیگران دربارهٔ او می زنند، پدیدار می شود. به هر شخصیتی چند نوبت اجازه می دهد که در مقام اول شخص مفرد، جهان محیط خود و خود را در آن محیط ببیند. از آنجا که شخصیت با «خود» خو یش تنهاست، و مخاطبی ندارد- و اگر داشته باشد فقط در ذهنش او را مخاطب قرار می دهد- از آزادی کامل برخوردار است. این آزادی به او اجازه می دهد که زشتی خود و محیط خود را بی قید و بند ببیند. و درعین حال موقعیت خصوصی خود را در برابر موقعیت دیگران قرار دهد و به نتایج عاطفی و یا فکری خاصی برسد. چوبک، درخلوت هریک از شخصیت ها راه می یابد؛ نورافکنی در ذهن هر یک از آنها روشن میکند و شخصیت، در خانهٔ آئینه پوش ذهن خود، افکار و عواطف خود را منعکس می کند و چوبک، این انعکاس ها را به همان سرعتی که آنها در آئینه دیده شده اند ضبط می کند. هنگام ضبط آنها، موقعیت روانی آنها را هرگز فراموش نمیکند. دراین تنهائی، کرمهای جهان سلطان بال درمی آورند و تبدیل به فرشته می شوند؛ در این خلوت، احمدآقا شاهنامه می خواند و گریه سر می دهد و درعین حال درآتش عشق گوهر میسوزد؛ در این کنج تنهائی ذهن، بلقیس درآتش شهوت می سوزد و نمی داند چکار بکند؛ و سیف القلم طرح مرگهای بیشتری را می ریزد؛ و کاکل زری خود را منعکس در ماهی های حوض می بیند؛ حوضی که روزی او را خواهید بلعید. ولی گوهر فاقد این دیدگاه شخص اول است. گوئی حیف است که زنی چون او، که عشقی سوزان در قلب احمدآقا روشن می کند، ناگهان بعنوان شخص اول صحبت کند. گوئی اگر لب بگشاید و صحبت کند، به مرگ معصومانهٔ او و بچه اش توهین خواهد شد. او فقط با دیگران صحبت می کند، آنهم بیشتر در زیر سایهٔ تداعی های ذهنی آنها؛ بصورت جداگانه، گوئی مقدس تر از آنست که زبان باز کند و از دنیای ذهنی خود سخنی به میان آورد. او سایه ایست که در سکوت می آید و در سکوت می رود و با نرمش و صلح و پاکی- با وجود اینکه فاحشه ای غیر رسمی است- همه چیز را بسوی خو یش راهنمائی می کند: عشق مردانهٔ احمدآقا، محبت مادری جهان سلطان، علاقهٔ صمیمی کاکل زری و نفرت حسودانهٔ بلقیس را. علت اینکه او خود همیشه غایب است و اگر حاضر باشد فقط در ذهن دیگران حضور دارد، یک وضع خاص روانی است که در اغلب

قصه‌هائی که چوبک در اطراف مسألهٔ عشق نوشته است، به چشم می‌خورد. چوبک تمام زنان دلخواه، زنان معشوقه قرار گرفتهٔ معصوم و زنان نوبالغ در فحشاء غلطیده، و بالاخره تمام زنانی را که همدردی مستقیم خواننده را برمی‌انگیزند و در او حس دوستی عاشقانه‌ای نسبت به این زنان ایجاد می‌کنند، در سایه و سکوت غرق می‌کند. «سودابه» زن جوان سید حسن‌خان در «مردی در قفس»، «زیور» معشوق و فاحشهٔ «کهزاد» در «چرا دریا توفانی شده بود»، خدیجه در «گورکن‌ها»، از مجموعهٔ «روز اول قبر»، چهره‌های معصومی هستند که چوبک بوسیلهٔ آنها حس همدردی خواننده را نسبت به زن، بعنوان موجودی دوست داشتنی برمی‌انگیزد؛ شور و هیجان، بهمان نسبتی که در کهزاد نسبت به زیور دیده می‌شود، در احمدآقا، هنگام رو برو شدن با تصویر گوهر بچشم می‌خورد. گوهر و زیور، از نظر روانی سخت به یکدیگر شباهت دارند و هر دو از شخصیت‌های «شبانه» و زنهای زیرزمینی این سامان هستند و گوئی همیشه دیواری آنها را از چشم مردم دور نگهداشته است؛ طوری که گوئی اگر آنها از دنیای سایه‌وار خود بیرون بیایند، وقاحت این اجتماع برملا تر خواهد شد و این اجتماع، حالت انفجاری بیشتری پیدا خواهد کرد.

گویا یک وسواس روانی در خود صادق چوبک هست که او را مجبور می‌کند از زن، از زن دوست داشتنی، همیشه با حجاب و حایل و دیواری صحبت کند و همیشه او را تبدیل به یک نیروی سایه‌وار درونی، یک انگیزهٔ لایزال ضمیر ناخودآگاه بکند؛ و مثل اینکه در برابر چیزی قدسی و پاک ایستاده است، در مواجهه با او کمی کوتاه بیآید و یا چیزی از درون او را به سوی کوتاه آمدن براند. می‌توان این نوع برداشت در مورد زن را به نوعی اصل اخلاقی در چوبک تعبیر کرد و یا می‌توان از آن بعنوان یکی از فوت و فن‌های تکنیک قصه‌نویسی یاد کرد؛ ولی بنظر من، این نوع برداشت در مورد زن را، به عنوان یکی از واسوسه‌های روانی خود نویسنده باید بحساب آورد؛ و شاید اگر قرار باشد در آینده بررسی روانی از خود صادق چوبک، بر اساس شخصیت‌های مهم قصه‌هایش بعمل آید، تعمق در موقعیت روانی گوهر و امثال او، موقعیت روانی کاکل‌زری و امثال او، و موقعیت روانی «من» در «آتما، سگ من» و انواع این قبیل «من»ها، کمک فوق‌العاده‌ای به این بررسی بکند، زیرا کسی که باین شیفتگی از رفتارهای جنسی کاکل‌زری صحبت می‌کند و کسی که گوهر را، هر چه بیشتر، بسوی ضمیر ناخودآگاه احمدآقا می‌راند، باید بر اساس علل و معلول‌های روانی شخصی با این شخصیت‌ها چنین رفتاری کرده باشد؛ و کسی که آتما را خلق کند، باید خود تا حدودی وجدانی معذب و رنج کشیده داشته باشد که اینچنین از عذاب وجدانی شخصیتی دم بزند.

* * *

گفته‌اند که چوبک از «جیمزجویس» بویژه از «اولیس»، متأثر شده است، من می‌گویم باید متأسف بود که چنین حرفی زده‌اند؛ بدلیل اینکه چوبک، اولیس را نخوانده است؛ و نیز می‌گویم من متأسفم که چوبک «اولیس» را نخوانده است؛ به دلیل اینکه در «اولیس»

جیمزجویس، تمام اشارات، استعارات و مجازها و تمثیل ها، آنچنان بیکدیگر ارتباط دارند که امکان ندارد بدون فهمیدن آنها، یکپارچگی قصه را بآسانی فهمید و اگر کسی یکپارچگی الگوی «جویس» را نفهمد، بدون شک نخواهد توانست شیوه های مختلفی را که «جویس» برای ارائهٔ پر- ابهام و ایهام قصه خود بکار برده است، درک کند. درک تمام اشارات «جویس» همیشه مشکل است، ولی کسی که «اولیس» را دقیق خوانده باشد، و از راهنمائی منتقدانی چند، که کوشیده اند بر جزء به جزء آن نقد و انتقاد بنویسند، استفاده کرده باشد و البته نیروی آفرینشی چوبک را هم داشته باشد امکان ندارد اشتباهاتی را که چوبک در سنگ صبور از نظر تکنیک کرده است، مرتکب شود.

پیش از آنکه عملاً به تجزیه و تحلیل زیبائی های بیشمار سنگ صبور بپردازم می خواهم به دو اشتباه بزرگ که چوبک در تکنیک سنگ صبور مرتکب شده است، اشاره کنم؛ بدلیل اینکه از این دو اشتباه هرگز نمی توان چشم بسته رد شد.

در تکنیک «جریان سیال ذهن» که «ادوار دو ژاردن»، نویسندهٔ فرانسوی، آن را «تک گفتار درونی» خوانده است، اساس کار بر تمرکز حواس گوینده یا اندیشنده نیست، بلکه برمبنای تداخل لایه ها و قشرهای مختلف ذهن انسان و افتادن آنها در بستر یک حرکت عمومی است. به این معنی که از طریق تداعی ناخودآگاه معانی، یک احساس، یا یک مفهوم، یا یک تصویر و عمل در داخل احساسها، مفاهیم، تصاویر و اعمال دیگر قرار می گیرند؛ دیوارهای زمان و مکان فرومی ریزند و همه چیز در زمان حال، یا درمانی که گوینده و اندیشنده زندگی می کنند و احساس و اندیشه می کنند، ارائه می شود. در این مورد در بخش «قصهٔ جدید» «قصه نویسی» توضیح داده ام و در اینجا تنها به این نکته اشاره می کنم که در «تک گفتار درونی»، امکان آن نیست که شخصیت ناگهان تمرکزی بسیار دقیق پیدا کند و یا تداخل ناخودآگاهانهٔ تصاویر، اندیشه ها و احساسات را بکلی کنار بگذارد و فقط به یکی از قشرهای ذهنی خود اکتفا کند و درواقع همه چیز را بدور منطق یکی از احساسها بچرخاند.

در سنگ صبور، احمدآقا، پانزده صفحه از شاهنامهٔ فردوسی را می خواند. این قسمت را بدلیل نامربوط بودنش به روح عمومی داستان، و متناقص بودنش با تکنیک « تک گفتار درونی »، میتوان براحتی از داستان برداشت و اگر در این قسمت از شاهنامهٔ فردوسی، چیزی می گذرد که چوبک می خواهد حتماً خواننده از آن اطلاع پیدا کند، باید چوبک بین آن و سایر قسمت های کتاب، ارتباطی بسیار عمیق ایجاد می کرد: این تکه را بردارید، نه روال داستان لطمه ای می بیند و نه مفهومی از مفاهیم آن دچار کمبود می شود. احمدآقا در خواندن این شعر، از چنان تمرکزی برخوردار می شود که با روح تناقض های روانی او در طول قصه، کاملاً متناقض است. او هنگام خواندن شعر، فقط بفکر خواندن شعر است و به چیزی در قصه نمی اندیشد و اگر چوبک می خواهد با مجبور کردن احمدآقا بخواندن این شعر، اشاراتی به گذشتهٔ ایران بکند و از زوال بعد از حملهٔ عرب سخنی بمیان آورد و برای

قصه‌اش قرینه سازی شعری ایجاد کند، بدون تردید توفیق نمی یابد. بدلیل اینکه این شعر، در وسط قصه، سخت معلق می ماند و حتی اشاراتی که بعدها بلقیس به شعرخوانی احمدآقا و گریه سردادنش می کند، نمی تواند جدا بودن و جزیره‌ای بودن این شعر را توجیه بکند. شکی نیست که گذاشتن این شعر، نشانهٔ حس میهن‌پرستی چوبک است ولی بهتر بود چوبک ارتباط ملموسی بین این شعر و سایر قسمت های قصه ایجاد می کرد.

موضوع دوم، این نمایشنامهٔ آخر سنگ صبور است که اولاً سخت غیر منتظره و طولانی است و ثانیاً سخت سطحی و بی ربط است و اصولاً دلیل ندارد که هفتاد صفحه از قصه‌ای به این استواری را بخود اختصاص دهد. اصولاً پایان قصهٔ سنگ صبور، غیر طبیعی است و باید سروته قصه بشکلی پس از ظاهر شدن شبح گوهر و کاکل زری، بصورت فراریان از آن بهشت عدن الهی، هم آورده می شد و از آن نمایشنامه، که اگر چوبک نرنجد میگو یم جزز بان خوبش، از لحاظ های دیگر سطحی و حتی مبتذل است، صرفنظر می شد. در آن هفتاد صفحه هیچکدام از عناصر قصه شرکت ندارند؛ و گوهر که قرار است بوسیلهٔ مشیانهٔ نمایشنامه نشان داده شود، هرگز با او هو یت مشابه پیدا نمی کند. از دوزخ سنگ صبور در این کمدی خبری نیست و تعبیر و تفسیر چوبک از عناصر اساطیری و کنار هم چیدن آنها برای توجیه زشتی های دنیا، ربطی بخود قصه ندارد. البته اینرا از نظر محتوا می گو یم و باید از نظر تکنیک اضافه کنم که تمرکز بسیار سطحی، غیر تجر بی و خیالبافانه در این نمایشنامه با روال عمومی تک گفتار درونی عمیق قصه مطابقت ندارد و وصلهٔ ناجوری است که به کمال سنگ صبور لطمه وارد می کند. البته چوبک قصد داشت که حتماً به آن درخت دانش برسد و شکی نیست که قصد او، نیت خیر او را در بارهٔ بشرنشان می دهد، ولی باید او برای رسیدن به درخت دانش، راهی را انتخاب می کرد که با روح عمومی سنگ صبور انطباق و سازش کامل داشته باشد. درخت دانش، مخصوصاً بعنوان یک نوستالژی سوزان برای احمدآقا، پایان طبیعی قصه می تواند باشد، ولی خواننده پس از خواندن نمایشنامه تا حدی کسل کنندهٔ آخر کتاب از خود می پرسد، پس شخصیت های داستان کجا هستند؟ و بالاخره جز آن ارتباط ناچیز علائم خیر و شر در قصه و نمایشنامه، چه ارتباط عمومی دیگری با این نمایشنامه دارند؟ چوبک می خواهد بگو ید دنیا باید از نو ساخته شود و انسان باید ثمرهٔ درخت دانش راستین باشد، ولی شخصیت های قصه برای توجیه چنین پایانی باید از فراز یک خیالبافی سطحی در قالب نمایشنامه‌ای کمیک بگذرند و بآن برسند و متأسفانه نمی گذرند و نمی رسند و درخت دانش، فقط بصورت یک خط الرأس مبهم در پایان قصه باقی می ماند.

از اینها که بگذریم باید به داستان قصه اشاره‌ای کوتاه بکنیم و شخصیت های قصه را بشناسیم و طرح و توطئهٔ نسبتاً مبهم وتاحدی غیرمهم قصه را روشن کنیم و مقولهٔ چوبک را با اشاره‌ای بتمام نمایشنامه هایش بپایان ببریم.

معلمی هست بنام احمدآقا که کرایه‌نشین منزلی است، در سال ۱۳۱۳ در شیراز. در همان

خانه زنی هست بنام گوهر که پسری باسم کاکل‌زری دارد. بلقیس زن آبله گون دیگری است که شوهرش تریاکی و عقیم است و بهمین دلیل پس از دو سال هنوز دختر مانده است و احمدآقا در وسط های قصه با او هم آغوش می شود. پیرزنی هم هست باسم جهان‌سلطان که در طو یله خوابیده است و کثافت از سرورو یش بالا می رود و مشرف بموت است. شخصیت دیگر قصه که مستقیماً با ما رو برو می شود، مردی است هندی به نام «سیف القلم»؛ جانی معروف سال ۱۳۱۳ شیراز است که زنها و مردها را بتور می اندازد و می برد درمنزل خو یش با سیانور می کشد و همانجا هم چال می کند.

باستثناء آن دو قسمت که قبلاً اشاره کردم و جز بعضی قسمت های نمایشنامهٔ مربوط به انوشیروان که از طنز قوی و درخور سنگ صبور برخوردار نیست و موضوع شکستن شیشه و نالیدن شیشه که سخت ساختگی است، سایر قسمت های قصه، دقیقاً بیکدیگر مربوط هستند، طوری که ساختمان قصه یکی ازمستحکم‌ترین ساختمانهائی است که تاکنون قصه درقالب آن قرار گرفته است.

در این قصه احمدآقا نه‌بار، کاکل زری شش بار، بلقیس پنج بار، جهان‌سلطان چهاربار، و سیف القلم یک بار، در شیوهٔ تک گفتار درونی حرف می زنند. صحبت های بقیه شخصیتها از قبیل گوهر، شیخ محمود- آخوندی که گوهر را صیغه می دهد- حاجی اسماعیل- شوهر اول گوهر- آژان و مستنطق و انوشیروان و بوذرجمهر و خر و یعقوب لیث، عمرولیث، از هر خر و اهریمن وزروان و مشیا و مشیانه و آسید ملوچ- عنکبوت گوشهٔ اطاق احمدآقا- در داخل تک گفتارهای درونی احمدآقا، کاکل زری، بلقیس، جهان‌سلطان و سیف القلم آورده میشوند و درواقع چو بک، پنج دیدگاه مختلف برای دیدن شخصیت های اصلی و فرعی ایجاد کرده است و پنج راوی بصورت تک گو، وضع خود و شخصیت های دیگر را بیان میکنند و از تلفیق این پنج روایت است که داستان قصه معلوم میشود. داستان از این قرار است:

احمدآقا در اطاق خود با خودش و بعد با آسید ملوچ صحبت میکند، به ندای درونی خود، که ندائی خلاق است گوش می کند و بین نوشتن و ننوشتن مرددمیماند. او معلم مدرسه و نویسنده ای بیست و پنج ساله است. به گوهر، زن بدبختی فکر می کند که بچه ای به اسم کاکل‌زری دارد و شب قبل رفته و برنگشته است. هنگامی که او به زندگی خود و دیگران می اندیشد، جهان‌سلطان، درطو یله، کاکل‌زری در کنار حوض، بلقیس در اطاق خود و سیف القلم درخیابان به چیزهائی که بین آنها مشترک است میاندیشند. نو یسنده چند بار مغز این چند شخصیت را، با همان طرح و الگوی ابتدائی یادهایشان، بر میانگیزد و محتوای آن را بر روی کاغذ می آورد. اولین چیزی که پس از خواندن قصه، بعنوان طرح و توطئه، دستگیرمان میشود این است که: گوهرزنی صیغه رو درحیاط کرایه ای، شب قبل صیغه رفته و برنگشته؛ احمدآقا، جهان‌سلطان و کاکل‌زری نگران او هستند؛ و بلقیس که همیشه نسبت به گوهر حسودی می کند میخواهد حتی سر به تن او نباشد.

پس از چند روز جهان‌سلطان مفلوک و درمانده و کثیف می میرد، بعد کاکل‌زری درحوض

غرق می شود و شب بعد بلقیس در آغوش احمدآقا می غلطد. و بعد آژان بدنبال احمدآقا میآید و از او میخواهد که در منزل سیف القلم از جسدهائی که از زیر خاک درآورده اند، دیدن کند و هو یت گوهر را معلوم کند. در پایان قصه، شبح گوهر را در برابر احمدآقا می بینیم و معلوم میشود که سیف القلم چند زن و مرد، از جمله گوهر و شیخ محمود را، با سیانور بقتل رسانده و چال کرده است. بعد نمایشنامهٔ مشیا و مشیانه شروع می شود و قصه با روئیدن درخت دانش از مرکز زمین پایان می یابد. در داخل قصه، از زبان گوهر، منتها در تک گوئی درونی احمدآقا، می شنو یم که گوهر چهارمین زن حاجی اسماعیل، پس از بچه دار شدن بزیارت حرم شاه چراغ، می رود و بچه اش در آنجا خون دماغ میشود و مردم بر اساس یک خرافهٔ احمقانه ای او را حرامزاده می شناسند. و حاجی اسماعیل گوهر و بچه اش و جهان سلطان را از منزلش بیرون می کند. بعد گوهر، زن مردی دیگر میشود که می میرد و آنوقت او میماند و کودکش و جهان سلطان. این داستان را از زبان جهان سلطان و بلقیس نیز می شنو یم، منتها هر کسی بز بان خود، با احساسها و اندیشه ها وحب و بغض های خود از این واقعه صحبت میکند.

بطور کلی در سنگ صبور سه دسته واقعه وجود دارند. دستهٔ اول وقایع مر بوط به گذشتهٔ گوهر و جهان سلطان و کاکل زری است که در مرکز آنها گوهر قرار دارد. دستهٔ دوم وقایع مر بوط به احمدآقا، گوهر، بلقیس، جهان سلطان، شیخ محمود، سیف القلم و کاکل زری است که در مرکز آنها احمدآقا قرار دارد. و دستهٔ سوم وقایع مر بوط به سیف القلم، گوهر، زنهای دیگر و شیخ محمود است که در مرکز آنها سیف القلم قرار دارد. این سه دسته واقعه از طریق تک گوئی های آن پنج تن در هم تنیده می شوند و طرح و توطئه مبهم ولی غیر مهم، الگوی زیبا ولی پیچیده و خیلی مهم قصه، از تعامل این سه دسته واقعه، حاصل می شوند. در عرصهٔ تقابل و تعامل این دسته واقعه است که اعمال، اولاً، در ذهن تک گو یان و ثانیاً، در طول قصه بصورت عینی پیش میروند. یادهای گذشتهٔ شخصیت ها، در این عرصهٔ تقابل و تعامل بر روی حال تأثیر میگذارند و دیوارهای زمان و مکان حوادث را موقعی فرو ریخته و نابود شده می بینیم که ذهنیت شخصیت ها، تا حدی در ناخود آگاه ترین موقعیت ها، تبدیل به طرح مغشوش حافظهٔ تک گوها میشود و سبک چوبک، زبان این طرح مغشوش میگردد؛ طوریکه گوئی حافظهٔ هر یک از تک گو یان زبان باز کرده، بدون دخالت نو یسنده، خود را روی کاغذ ریخته است.

موقع ساختن هرم عظیم شخصیت گوهر، از طریق تقابل و تعامل اعمال و افکار و احساسهای سایر شخصیّت های سنگ صبور، چوبک به این مسأله توجه داشته است که دیگران، از نظر ارائهٔ زندگی خود در قصه، فدای آن هرم عظیم نشوند. توجه به تمرکز عظیم روی یک شخصیت اصلی بیشتر از زمان «هنری جیمز»، نویسندهٔ امریکائی اواخر قرن نوزده که بعد برای همیشه ساکن انگلستان گردید، شروع شد. هنری جیمز شخصیت مرکزی و اصلی قصه های آخر عمر خود را طوری بنا می کرد که شخصیت های دیگر فقط در زیر سایهٔ او وجود داشته باشند. و بعد در قصه های نویسندگان دیگر از

قبیل جویس و «دوروتی ریچاردسن»[1]، این نوع هرم‌سازی شکل مشخص خود را پیدا کرد، طوریکه «اسیتون دیدلس»[2] شخصیت اصلی «تصویر هنرمند بعنوان مردی جوان» از «جویس» هرم عظیمی است که مثل آهن ربائی تمام اعمال و افکار دیگران را بسوی خود جلب می کند.

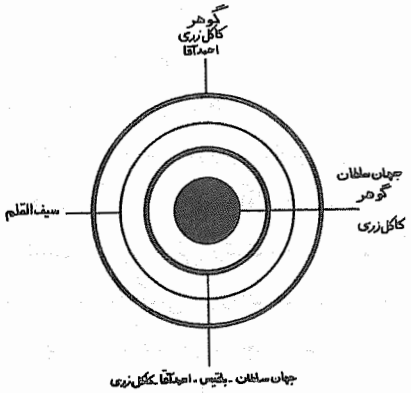
گوهر از مرکزیتی برخوردار است، ولی این مرکزیت نه باندازهٔ مرکزیت شخصیت اصلی قصه های «هنری جیمز» است و نه به فشردگی مرکزیت «استیون». چوبک هرم عظیم شخصیت او را از تقابل و تعامل آن سه دسته واقعه بوجود می آورد؛ بدلیل اینکه در هر سه دسته واقعه، برای او اتفاق هائی می افتد که او را، اگر نه از نظر اعمال، بلکه از نظر هدف اعمال، در مرکز قصه قرار می دهد. یعنی اگرچه بنظر می رسد، تمام حوادث را دیگران تعریف می کنند و او خود کمتر به توضیح و تفسیر حوادث می پردازد، ولی او بیش از هر شخصیت دیگری، در مرکز حوادث قرار دارد. و از این نظر او فقط گاهی با احمدآقا، که بیشتر بعنوان راوی اغلب اعمال و شرکت کنندهٔ در بعضی از آنها اهمیت دارد، قابل مقایسه می شود. در اغلب موارد او بعنوان شخصیت اصلی قصه بر همه برتری دارد؛ برتری از این نظر که او، گرچه قربانی اصلی هر سه دسته واقعه است، ولی هرگز دیگران نمی توانند بدون توجه باو به چیزی بیندیشند، همیشه او را بعنوان خط الرأس محتویات ذهنی خود در برابر دارند و اهمیتشان بنسبت فاصله ای که با او دارند، سنجیده می شود.

گوهر، قربانی هر سه دسته واقعه و هدف وقوف و شعور تمام شخصیت هاست. گرچه در دستهٔ اول خود او مرکز تمام حوادث است، ولی در دستهٔ دوم، هدف وقوف احمدآقا است که مرکز وقایع است و در دستهٔ سوم هدف اعمال سیف القلم که مرکزیت وقوف را بخود تخصیص داده است. در وقایع دستهٔ اول، او و بچه اش کاکل زری را از خانهٔ حاجی اسماعیل بیرون می کنند و او پس از شوهر دوم خود، من غیرمستقیم، به فحشاء کشیده می شود؛ در دستهٔ دوم، احمدآقا از دوسه نظر اورا هدف خود قرار می دهد: نخست اینکه زندگی او را می توان نوشت و می توان پرده از روی جنایات ناشی از خرافات برداشت. دیگر آنکه او زنی زیباست و احمدآقا دوستش دارد و او هدف تمام تمایلات عاطفی و غریزی احمدآقاست. و سوم آنکه او رفته، برنگشته است و آنچه متعلق باوست، یعنی نخست جهان سلطان و کاکل زری، و بعد فقط کاکل زری، و بعد جسد گندیده و پوسیدهٔ خود او و علل و موجبات مرگش، رو دست احمدآقا مانده است. در دستهٔ سوم وقایع، او فقط بعنوان یکی از قربانیان سیف القلم مطرح نیست- گرچه اعمال سیف القلم، مرکزیت کامل دارد، ولی گوهر، بعنوان زنی زیبا که مرگ در وقیحانه‌ترین شکلش بسراغ او آمده و آنهمه زیبائی را بدل به توده‌ای از پوسیدگی و گندیدگی کرده است، مطرح است؛ و از آنجا که هدف سیف القلم، کشتن زندگی است و گوهر با

1 - Dorothy Richardson
2 - Stephen Dedalus

زیبائی و سخاوت زنانهٔ خود زندگی را به اطراف خود می‌پراکند، گوهر، هدف سیف‌القلم است. توجه تمام شخصیت‌ها بسوی او معطوف است و او در مرکز دایره‌ای قرار دارد که تمام شخصیت‌ها را با تمام مرکزیتی که ممکن است از لحاظ روایت حوادث و درگیر شدن با آنها داشته باشد، بدور خود می‌چرخاند.

در وقایع متعلق به دستهٔ اول، او بسوی آن خانهٔ کرایه‌ای کشیده می‌شود؛ در وقایع دستهٔ دوم، او در آغوش احمدآقا می‌غلطد و در او تمام احساسهای عاشقانه را بیدار می‌کند و به اوج می‌رساند؛ در وقایع دستهٔ سوم، سیف‌القلم او را می‌کشد. او هدف حوادث هر سه دسته واقعهٔ سنگ صبور است. گوهر هم مرکز تمام دوایر است و هم محاط بر آنها. در دایرهٔ اول، او، کاکل‌زری و جهان‌سلطان، با هم هستند. همینکه او از مرکز نخستین تجاوز می‌کند، به احمدآقا که مرکز دستهٔ وقایع دوم است می‌رسد، و همینکه او ازجدار آن دایره نیز به‌بیرون راه‌می‌یابد، سرنوشتش به سیف‌القلم و مرگ می‌انجامد و پس از مرگ، درخیال احمدآقا، با کاکل‌زری، یک خانوادهٔ ابتدائی ایده‌آل را تشکیل می‌دهد. بدین ترتیب او شخصیت‌ها را بدور خویش می‌چرخاند و بدور آنها نیز می‌چرخد و وجود این مجمع الدوایر یکپارچه را ممکن می‌سازد.



دربارهٔ دایرهٔ اول، پیش از این حرف زده‌ام، ولی در مورد دایرهٔ دوم باید بگویم که احمدآقا با هر یک از آن سه نفر دیگر ارتباطی خاص دارد. او نسبت به جهان‌سلطان احساس ترحم دارد و جهان‌سلطان میمیرد؛ نسبت به کاکل‌زری علاقه دارد و حتی گاهی خود را با او یکسان می‌بیند و با او هویت مشابه پیدا می‌کند و شاید بهمین دلیل است که موقع هم آغوش شدن با گوهر باو می‌گوید که بچه بوی مادرش را میدهد؛ کاکل‌زری میمیرد و بدین ترتیب، گوئی چیزی درون خود احمدآقا از بین می‌رود. او از زشتی بلقیس نفرت دارد، باوجود این بهم‌آغوشی شدن با او تن درمی‌دهد و گوئی عملاً می‌خواهد در کثافت غرق شود.

در دایرهٔ سوم، سیف القلم، این نیمچه دیکتاتور که خود را خدائی قاهر و فاجر بشمار می آورد، با گوهر، سمبول سخاوت و معصومیت و نکبت، رو برو می شود و او را از میان بر می دارد و در دایرهٔ آخر، گوهر، «به شکل لباس تابلو مریم و عیسی کار «رافائل» کاکل زری را در بغل گرفته با شتاب وارد می شود»؛ و البته این قسمت و نجات انسان از دست خرافات و معتقد شدن احمدآقا بدانش، در خیال احمدآقا اتفاق می افتد و قصه پایان می یابد.

گوهر زنی است که صیغهٔ مردهای مختلف می شود و ما از طریق ذهن کاکل زری می فهمیم که او همیشه عادت دارد مردها را شبها به خانه اش بیآورد. کاکل زری می داند که پدر ندارد؛ که مردها با مادرش چه معامله ای می کنند؛ می داند که این مردها دیو هستند و می داند که او کوچکترین اهمیتی ندارد و می داند که بلقیس از او نفرت دارد و جهانسلطان او را دوست دارد ولی کاری از دستش ساخته نیست، و احمدآقا به او علاقه دارد ولی این علاقه مانع بدبختی های زندگی او نمی تواند باشد. احمدآقا، کاکل زری را مثل کف دستش می شناسد. او کودکی احمدآقاست و مادرش، مادر خود احمدآقا، گرچه احمدآقا خود به گوهر علاقه ای سوزان و شهوانی نیز دارد. کاکل زری، دوست دارد گوهر زنش باشد، گرچه در وضع کاکل زری و با بوئی که از تن او می شنود و بیاد بوی تن مادر خود می افتد، دوست دارد که گوهر، مادرش نیز باشد. گوئی گوهر باید همیشه وجود داشته باشد تا کاکل زری و احمدآقا را گاهی بصورت پسر و گاهی بصورت عاشق بسوی خود بکشد. گوهر می میرد، کاکل زری مرده است و احمدآقا سعی می کند نوستالژی خود را برای وجود آنها از طریق تخیل، بسامانی برساند و بهمین دلیل گوهر را بصورت مریم و کاکل زری را بصورت عیسی مجسم می کند که از دنیای کثیف خرافات گریخته، بسوی سرزمین دانش روی آورده اند.

موقعی که جهانسلطان می میرد، احمد آقا، از بلقیس زشت دست نخورده ازالهٔ بکارت میکند. گوئی باید پیرزنی کثیف بمیرد تا زنی زشت بنوائی برسد. گوئی بین مرگ جهانسلطان و ازالهٔ بکارت از بلقیس رابطه ای هست؛ گوئی در زمان حیات زنی محتضر و کثیف، نمی تواند با زنی دیگر هم آغوش شود. این اتفاق بین دو مرگ، مرگ جهانسلطان و کاکل زری اتفاق می افتد؛ طوری که گوئی اگر جهانسلطان نمی مرد، احمد آقا با بلقیس، هم آغوش نمی شد و اگر این هم آغوشی صورت نمی گرفت، کاکل زری در حوض غرق نمی شد. چرا که پس از این هم آغوشی، جهانسلطان، در ذهن و خواب بلقیس، بصورت فرشته ای در می آید که در خواب از برابرش می گذرد. شور و خلسه ای که پس از هم آغوشی به بلقیس دست داده است، بهمان اندازهٔ شور و جذبه ای است که از دیدن ماهیها به کاکل زری دست می دهد. ماهیهای مرموز، کاکل زری را بسوی دنیای اشارتگر خود می رانند و در واقع زیبائی آنها به زندگی کاکل زری خاتمه می دهد؛ در حالیکه در ذهن و خواب بلقیس، پس از هم آغوشی، سمبول مرگ و کثافت، یعنی جهان سلطان، سوار اسب سفیدی می شود و مثل دختر شاه پریان از پله های حوض می آید پائین، در حالیکه افسار اسبش را شیخ محمود که جوان و

زیبا شده، مثل ملائکه بال در آورده، و از صورتش نور بیرون میزند، بدست گرفته است و او را بسوی بهشت راهنمائی می کند. بدنبال این خواب گوارای جنسی، مرگ کاکل زری اتفاق می افتد. در فاصلهٔ دو مرگ، یک کامیابی جنسی اتفاق می افتد و خواب جنسی بلقیس تا حدی به پیش بینی مرگ کاکل زری کمک می کند؛ بدلیل اینکه او در خواب و در مقابل این حرف جهان سلطان که از خداوند برایش شوهری جوان و کاری خواهد خواست، می گوید که احمد آقا پیش از آنکه جهان سلطان از خدا بخواهد، این وظیفه را بانجام رسانده، «بچهٔ ملوسی توشکمش» انداخته است و دیگر احتیاج به شوهری آسمانی نیست. کاکل زری، بلافاصله پس از این خواب می میرد، طوری که گوئی بچه ای که احمد آقا در شکم بلقیس انداخته است، جای او را تنگ می کند و او باید دعوت ناهیها را اجابت کند.

پس از مرگ کاکل زری ناتوانی و بیچارگی احمدآقا را بخوبی می بینم:

«به یک چشم بهمزدن همه اونائی که دور و برم بودن نفله و سر به نیس شدن. فقط همین بلقیس مونده و شوور وافوریش. وختی از مدرسه اومدم خونه دیدم کاکل زری تو طویله، همون جای سابق جهان سلطون خوابیده و یه لنگ کشیدن روشن. وختی بلقیس در رو روم واز کرد گفت: «کاکل زری افتاده تو حوض مرده.» چشماش مثه... خروس سرخ شده بود و بهم اومده بود. من میدونستم که کاکل زری تو حوض افتاده مرده. زیر بازارچه شاگرد کل بمون بم گفته بود. نه اونجور تلخی که توز بون آدم پیدا میشه، یه جور تلخی که از تو دل آدم میجوشه سراپام رو تو چنگ گرفته بود که حتی اونو تونک انگشتانم حس میکردم. جهان سلطون و گوهر و شیخ محمود و کاکل زری همه گم و گور شدن. وختی گوهر گم شد دلم به کاکل زری خوش بود. به عشق او بود که خونه میومدم که اونو تر و خشک کنم. اگه برای خاطر او نبود، لازم نبود تا مدرسه تموم می شد بدو بیام به این خونهٔ مرگ زده. شکمش باد کرده بود و رنگش کبود شده بود. چشماش به طاق افتاده بود. وختی از سر قبرسون اومدم دیدم دیگه نمیتونم تو این خونه زندگی کنم. دیدم اصلاً شبم نمیتونم اونجا بخوابم فکر کردم کجا برم و چکنم. تو شهر باین بزرگی یه دوس راس و درس ندارم که بتونم یه شب تو خونه ش بخوابم، از در و دیوار این خونه مرگ می باره.»

تنهائی، نه تنهائی یک آدم، بلکه تنهائی تمام آدمها، نه فقط موضوع و مضمون اساسی سنگ صبور است، بلکه به تکنیک سنگ صبور جهت می دهد. آدمها همیشه پیش خود حرف می زنند، حتی با دیگران هم پیش خود حرف می زنند و از مطالعهٔ مضمون اصلی و جهت تکنیک درک می کنیم که چوبک، این شعر رودکی: با صد هزار مردم تنهائی- بی صد هزار مردم تنهائی را بیخود و بیجهت در اول کتاب نگذاشته است و حتی این شعر عرفی شیرازی: «هرجای که چشم من و عرفی بهم افتاد- بر هم نگرستیم و گرستیم و گذشتیم» که حاکی از بیگانگی یگانگان است، در سنگ صبور مصداق کامل دارد، بدلیل اینکه دربارهٔ محیط وحشتناک سال ۱۳۱۳، که در آن یگانگان، فقط می توانستند بیکدیگر بنگرند و بگویند و بگذرند و دم بر نیآورند و با یکدیگر مثل بیگانگان رفتار کنند،

صادق است. در آن محیط و یا در هر محیط وحشت زده، انسان بدرون، به اعماق ضمیر ناخودآگاه خود، رانده می شود و بهمین دلیل با، صد هزار مردم یا بی صد هزار مردم، خود را تنها می بیند و یا بدیگران فقط نگاه می کند و با نگاه سعی می کند چیزی را بفهماند و بعد گریه سر دهد و بگذرد. تنهائی آدمهای دهه های اول قرن چهاردهم هجری را هیچ قصه ای مثل سنگ صبور نشان نمی دهد، در سطح اجتماعی، این تنهائی موقعی که احمد آقا با آژان رو برو می شود و می ترسد او دست بند به دستش بزند و در سیاهچال کریمخانی بیندازدش و یا موقعی که آژان در منزل کرایه ای احمد آقا را باز می کند و از او می خواهد که برای دیدن اجساد منزل سیف القلم همراه او برود؛ و یا موقعی که او با مستنطق حرف می زند و از او می خواهد در تعیین هو یت مرده ها کمک کند، بخوبی دیده میشود. ولی این تنهائی، یک تنهائی سطحی و ظاهری زائیدهٔ تأثیرهای بسیار ساده و مستقیم موقعیت اجتماعی و سیاسی روز است؛ تأثیر غیر مستقیم و پیچیدهٔ این موقعیت را در تکنیک زائیده از تنهائی و حرفهای برون تراویده از بیان این تکنیک می بینیم. شخصیت ها می کوشند به وضع و موقعیت دیگران، معنا و مفهومی فردی یا اجتماعی بدهند؛ شخصیت ها سعی میکنند از محفظهٔ فردیت خود- که فردیتی کوبیده و مقهور و مغلوب است- روزنه ای بسوی ایجاد ارتباط با دیگران بزنند، ولی همیشه در تنهائی خود یا می میرند و یا میمانند و البته ماندنشان، بجای خود مردنی دیگر است؛ چرا که عدم فعالیت و عمل بر تمام یادهای آنها حکومت می کند و یادهای آنها بصورت تل انبار شده بر روی هم، از برابر چشم ضمیرشان می گذرد، چرا که اعمال، زیبا و ارجمند و متعالی و شاعرانه نیستند؛ جملگی در زوال و اضمحلال و مغلوبی محتومشان غرق شده اند. جهان سلطان در تنهائی خود فکر میکند و میمیرد و هرگز نمی تواند صدایش را بگوش گوهر برساند. کاکل زری، بهنگام تنهائی خود بهمه چیز می اندیشد و موقعی که خانه را خالی می یابد، خود را در حوض می اندازد و غرق می کند، و نمی تواند به احمد آقا بفهماند که دوست دارد او پدرش باشد و گوهر را او بزنی بگیرد. و احمد آقا موقعی به گوهر می اندیشد که چند روزی قبل از آن، گوهر در برابر سیف القلم سادیست قرار گرفته، شربت سیانور را سر کشیده، جان سپرده است. و البته بلقیس، گرچه با احمد آقا رابطهٔ جنسی برقرار می کند، ولی پس از آن همیشه احمدآقا را گریزان و بهانه گیر می یابد و گرچه با او دو سه بار هم آغوش می شود، ولی خواننده، همیشه او را گرفتار شوهری می بیند که از بس تریاک کشیده، مخنث و عقیم شده است و دیگر کاری از دستش ساخته نیست. و خود آن شوهر با همان مارک تخنیث خود برای همیشه تنهاست. این تنهائی مخنث را در تکنیک قصه بخوبی می بینیم. بدلیل اینکه نخست یک نفر، حرف می زند و بعد یک نفر دیگر و بعد «یک نفر»های دیگر، تا اینکه باز نوبت به نفر اول برسد و دور بگردد. ولی هر «یک نفر» با «یک نفر» دیگر و یک نفرهای دیگر حرف نمی زند. هر یک نفر سکوت را مخاطب قرار می دهد؛ سکوت ذهن مجروح و وحشت زده و اعماق درون زخم خوردهٔ خود را. کلمات هر یک از آنها به قشرهای خارجی ذهن آنها بر می خورند و بر میگردند و در ذهن نومید آنها انعکاس می یابند و شعر

رودکی از نظر تکنیک نیز مصداق پیدا می کند.

تنهائی گوهر، تنهائی مضاعفی است. چرا که او فقط در خلال حرفهای دیگران از خود حرف می‌زند. او در میان «تک گفتارهای درونی» شخصیت های دیگر، متلاشی شده است. او آنقدر تنهاست که روی از ما پوشیده و تبدیل به حوادث ذهن شخصیت های دیگر شده است. این خواننده است که باید هرم عظیم شخصیت او را در پیش خود بسازد. چوبک این هرم را بین شخصیت های دیگر تقسیم کرده، خشتی به این یکی، خشتی بدیگری و خشتهائی بدیگران سپرده است. خواننده باید قسمتی از کار نویسندگی قصه‌نویس را بعهده بگیرد؛ خشت‌ها را از خلال حرفهای شخصیت های دیگر فراهم آورد و هرم عظیم شخصیت گوهر را برای خود بسازد. خواننده در ساختن سنگ صبور، اگر نه باندازهٔ خود نویسنده، لااقل باندازهٔ یک شرکت کننده سهیم است. خواننده باید بجنبد و برای خود کشف کند والا دنیای گوهر و احمدآقا و کاکل‌زری، نامکشوف خواهد ماند. خواننده باید پس از خواندن قصه، قصه را دوباره برای خود بسازد و برای ساختن آن باید با همه یا عده‌ای از شخصیت های سنگ صبور، هویت مشابه پیدا کند. آیا کاکل‌زری، کودکی همهٔ ایرانیان فقیر نیست؟ آیا احمد آقا، جوانی تمام ستم‌دیدگان این زمانه نیست؟ و آیا جهان سلطان، با آن ذهن عظیم فولکوریک خود، یادآور تمام پیرزنان این دیار که فرهنگ و جلوه های آنرا فقط از طریق غرایز خود جلب و جذب می کنند، نیست؟ و آیا گوهر نمونه‌ای از بسیاری از زنان دوست داشتنی در ظلمت و تیرگی و وحشت غرق گردیده نیست؟ بخاطر داشته باشیم که سال، سال ۱۳۱۳ است و مشتی که در دهن احمدآقا، گوهر و کاکل‌زری فرو رفته است زبان و بیان و آزادی آنها را به تحتانی ترین قشر ذهن رانده است و بالاخره چوبک پس از سی سال، این چهره‌های مسخ و مثله شده را از اعماق تاریخ چهره‌ها بیرون کشیده، در برابر ذهن ما نگهداشته است. از این نظر، سنگ صبور، یک سند تاریخی است؛ سند زندگی شبانهٔ ملت ماست.

گرچه تکنیک قصه بر اساس شیوهٔ «جریان سیال ذهن» ساخته شده، ولی چوبک هرگز این نکتهٔ اساسی قصه‌نویسی رئالیستی را فراموش نمی کند که هر شخصیت باید در چارچوب بُعد زبانی خود شروع به صحبت کند و در عین حال زبان، باید قابلیت انعطاف کامل برای در بر گرفتن محتوای تخیلی تمام شخصیت‌ها را داشته باشد. بطور کلی می‌توان گفت که جز سیف‌القلم، بقیه شخصیت‌ها از لحن و حالتی عامیانه برخوردار هستند؛ گرچه سطح لحن و حالت آنها، با یکدیگر فرقهای اساسی دارد. فقط سیف‌القلم زبانی تا حدی ادبی بکار می برد، سایر شخصیت ها مجبورند به سرعت فکر کنند؛ چرا که بدون این سرعت، اصولاً نمی توان با شیوهٔ جریان سیال ذهن به اندیشیدن پرداخت. سیف‌القلم، همیشه در حال توطئهٔ چیدن و نقشه کشیدن است و بهمین دلیل زبانش از سرعت کامل برخوردار نیست و علاوه بر این، او از جنایات خود لذت می برد و گوئی زبانش طوری انتخاب شده است که در چارچوبهٔ آن، او جنایات خود را در فرصت کافی از برابر چشم می گذراند و

در لذت غرق می شود. می بینیم که او پس از بدام انداختن یکی از قربانی های خود چنین می اندیشد:

«...چه زن حرف شنوی. ببین چقدر بی زحمت است؟ کاری از این لذیذتر پیدا می شود؟ هنوز لذت کشتن آن زن، اسمش چه بود؟ هان نازی بود. هنوز لذتش زیر دندانم است. ترا هم میخوابانم توبغل او.... دستهایتان را هم می گذارم دور گردن هم دیگر.... درست است که تویک الف آدمی، اما برای من مثل یک کوه بزرگی هستی که نابود کردنت مثل این است که من بتوانم یک کوه بزرگ را از چشم مردم پنهان کنم بطوریکه هیچکس آنرا نبیند. نکند نیاید و از کوچهٔ دیگر برود؟ نه دارد میآید. دخترخوبی است،... خودش دستش را گرفته دارد میاوردش. چقدر توبمن کمک میکنی. من و توهمکاریم. من حالا تمام قوت تورا در خودم حس می کنم. حالا دیگر خودت را برای مـن لوس نکـن. آنقدر خودم را توانا می بینم که دیگر تو هم نمیتوانی جلو کارم را بگیری. دارد میآید. بپای خودش بگودال میآید. اینها باید خیلی از من ممنون باشند. من با آنها اصلاً دعوا نمی کنم. نه، بین ما جنگ و دعوا نیست. تا آن دقیقهٔ آخر که زبانشان کلید می شود، آنها را قربان صدقه میروم و توروشان میخندم...»

زبان سیف القلم، ریتم حقه بازانه ای دارد. مغزش را که برش بدهند، نقشه های دقیقش برای قتل و کشتار برملا می شود. درعین حال چوبک طوری او را آفریده است که وجودش عاری از طنز نیست. بکلی با لحن فارسی حرف نمی زند؛ گاهی طوری حرف میزند که گوئی به زبان آشنائی کامل ندارد؛ او در لفظ قلم، برای جنایت نقشه می کشد؛ خونسرد و پرطعنه و طنزآمیز است؛ وسیله ای است تا شرارت کش داده شود؛ و لحن زبانش با محتوای ذهنش انطباق کامل دارد.

زبان سیف القلم زبان آدمی است که بر اعصاب خود مسلط است. در حالیکه بقیهٔ شخصیت ها، چندان تسلطی بر اعصاب خود ندارند و این عدم تسلط ناشی از گسیختگی های ذهنی آنهاست. از نظر ذهنی، می توان احمدآقا را درمقابل سیف القلم گذاشت. سیف القلم میخواهد بکشد و موفق می شود. احمدآقا می خواهد بسازد و موفق نمی شود؛ بهمین دلیل زبانش برخلاف زبان سیف القلم، گویای وضع مردی دستپاچه است؛ درواقع ازطریق همین ریتم دستپاچگی است که به وضع ذهنی احمد آقا پی می بریم. سیف القلم هدفی روشن دارد، احمدآقا در دنیای تردیدهای پی در پی گرفتار شده است و بهمین دلیل زبانش هرگز از تمرکز ذهنی کامل برخوردار نمی تواند باشد. البته این تمرکز را در سیف القلم هم نمی بینیم، ولی درمغز او عقربه ای، همیشه، می چرخد و همینکه به رقم قتل رسید، قدری توقف می کند، چراغ خطر را روشن می کند و ما از تمرکز گونه ای آگاه می شویم، و آنگاه به حرکت نسبتاً بی هدف خود ادامه می دهد. قتل به او هدف میدهد. در حالیکه وضع احمدآقا، روشن نیست؛ می خواهد بنویسد، می خواهد کاکل زری را نجات دهد، می خواهد به گوهرعشق بورزد، می خواهد نیکی را به جای شرارت و دانش را به جای جهل بنشاند، ولی همیشه در گسیختگی ذهنی، و بهمین دلیل، درنوعی بلا تکلیفی بسرمی برد. ولی زبان او نسبت

به زبان آدمهای دیگر بافرهنگ‌تر است. گرچه لحن او نیز عامیانه است و موقعی که فکر می کند، کلمات روی یکدیگر سوار می شوند، ولی او نسبت به بلقیس و جهان‌سلطان و کاکل‌زری عمیق‌تر فکر می کند و به چیزهائی توجه دارد که دیگران بآنها توجه ندارند و با بیانی آنها را نشان می دهد که دیگران از ارائهٔ آن عاجز هستند:

«آخه من و کاکل‌زری بی تو چکنیم؟ از صب تا شوم چشمامون بدرخونه سفیده، این جهان سلطانم که کسی نیس بش برسه. حیف نیس که این زنکهٔ افلیج بمونه تو نیس بشی؟ با تن لمسش یه گوشه‌ای افتاده. رفتم تو طویله پیشش. چند دفعه از رودقت، من این طویله رونگاه کردم که اگه یه روزی پاش بیفته بخوام بنویسم عکسش توسرم باشد. چه عکاس احمقی هستم؛ هی عکس ورمیدارم و میندازم کنار. ده پونزده سال اول زندگیم که هیچ، بعدشم تا اومدم یه چیزی یاد بگیرم و یکی دوسطر چیز بخونم بگیر و ببند شروع شد. یه لحاف آش ولاش روش افتاده؛ بوگندش تا سر کوچه میره. از وختی گوهر رفته، یه عالمه شاش و گه زیرش دم کرده. صاب‌خونه چن دفه خواسه بذاردش تو کوچه؛ گوهر نذوشته. راستی عجیبه که چرا نمیمیره، خیلی وخته مرده، اما چشماش زندهٔ زنده‌س. مثه چشمای قورباغه توسرش چرخ میخوره؛ و آرواره‌هاش نون خشک میجوه. یه دندون تودهنش نیس...»

بدبختی، مضمون اصلی تفکر احمدآقاست. او وجدان سنگ صبور است، می تواند خودش را نجات دهد؛ می تواند کاکل‌زری، جهان سلطان، بلقیس و آن خانهٔ کرایه‌ای کثیف را بگذارد و برود، ولی چیزی از درون به او نهیب می زند: «مرض فرار گرفتی؟ کدوم گوری میخوای بری؟ آقا! سال هزارو سیصدو سیزه خورشیدیه؛ تو هم بیس و پنجسالته. بچه هم که نیسی. این زندگی خودت و دورورياته، همینه که هس. آش کشک خالته، بخوری پاته نخوری پاته. چسناله و بهونه فرارم مسخره‌س. اگه از شیراز بخوای بری بوشهر، باید بری نظمیه جواز سفر بگیری. حالا کدوم گوری میخوای بری. بدبخت پاشو بنویس...» همین نهیب که از یک خصوصیت دوگانه سرچشمه می گیرد، او را در آن خانهٔ کرایه‌ای نگه می دارد. او می ماند تا در آینده بتواند بنویسد؛ و نیز میماند تا گوهر برگردد. سنگ صبور مثل یادداشت روزانهٔ چند نفره‌است. گوئی احمد آقا این دفتر یادداشت روزانه را همیشه مفتوح نگاه داشته است. گاهی خودش در آن چیز می نویسد و گاهی جهان سلطان و کاکل‌زری و بلقیس، درغیاب او، بشکلی در اطاق او راه می یابند و صفحات دیگر را پر می کنند. در دید اول چنین بنظر می رسد که هرکس، هرچه دلش خواست در آن می نویسد، ولی در نگاه بعدی معلوم می شود که هر کس در بارهٔ زندگی خود و دیگران و گوئی با هدفی خاص در آن یادداشت روزانه، چیز می نویسد. چوبک فقط این یادداشت‌ها را تألیف کرده است. نویسنده با این یادداشت‌ها رفتاری کاملاً غیرشخصی داشته، طوری که گوئی دخالتی در نحوهٔ رفتار و گفتار نویسندگان این دفتر نکرده است؛ فقط آنها را برداشته، کمی مقدم و مؤخر و این ور و آنور کرده تا خواننده بتواند به آسانی بآن دسترسی پیدا کند؛ البته مقداری از حالات خود چوبک در احمدآقا دیده

می شود، ولی تردیدی نیست که کاکل زری نیز بی شباهت به کودکی احمدآقا نیست. گویا چوبک نخست تصویری ازخود در بیست و پنج سالگی و بعد تصویری دیگر ازخود در پنج شش سالگی داده است. درعین حال ضمن صحبت احمدآقا بوجود برادر کوچک او که در گذشته مرده است پی میبریم و می فهمیم که حمید فوق العاده شبیه کاکل زری است. قبرحمید، سنگ صبور احمد آقا بود و حالا خود کاکل زری، سنگ صبور اوست و موقعی که کاکل زری، هویت مشابه او و برادرش حمید، از بین می رود، کتاب خود سنگ صبور می شود.

کاکل زری زبان شاعرانهٔ کودکانه ای را در برابر ما می گشاید که هم فوق العاده زیباست و هم سخت دردناک. زیبا از این نظر که او تصویری ازعواطف وغرایز بچگانه خود را برملا میکند، و دردناک از این نظر که این تصویر به ستم و زور و وحشت و بی پناهی آلوده است. وجود کاکل زری به این شکل شاعرانه و دردناک، درقصهٔ امروزفارسی، حادثه ای بزرگ است. چوبک تجربه ای دست اول را در زبانی اصیل و پاک می ریزد و آنوقت تصنیف ها و ترانه های عامیانهٔ بچگانه در تخیلات کاکل زری تنیده می شود و پرده‌ای از ریتم های ملموس و زیبای بچگانه در برابر ما ظاهر می شود. تبلور پاک و بی آلایش روان دردمند این کودک، مثل آبی روان از نظر می گذرد:

«یکی بود یکی نبود، غیر از خدا هیشکه نبود. یه پسری بود بوا نداشت، همش یه ننه خالی داشت که همیشه ننش نبود؛ میرفت زن دیبو میشد. وختی زن دیبو نمیشد، شبا بچش می گرفت توبغلش میخوابید. یه روزی به ننش گفت «چرا همهٔ بچه ها بوا داران من ندارم؟ بیا برو واسیه من یک بوا بخر بیار خونه.» ننش گفت «خوب واست میخرم.» اووخ رفت بازار، شب که اومد دید یه بوای واسش خریده به چه گندگی؛ کلش قد کله خر بود. یه سبیلی داشت قد سبیل عمری که او شب زیر بازار چه آتشش زدن که سرش با کوزه قیلون درس کرده بودن و با زغال واسش سبیل کشیده بودن و از پشکل بز واسش تسبیح درس کرده بودن و نفت ریختن روش الو گرفت و هم جاش ترقه و فشفشه زده بودن. شب که اومد خونه هیچ با بچش حرف نزد. مرده مثه دیبو افتاد رو ننم سولاخش کرد. گوشت تنش رو با دندون جوید... خواسم یه تکه نون واسیه کرما ببرم، دیگه نبردم. احمدآقا نون نخورد. چراغم روشن نکرد. تاریک تاریک بود. تیرای اتاقش سیزه‌تان، هی شمردم، هی شمردم. طویله تیر نداره. آجره نصفش خرابه. آسمون آبی و سیاه و سفید و ماه و ستاره از لاش پیدان. جی جیم همش توش نگاه میکرد میگف « یه نفر اونجا نشسته همش مار و میپاد و یه دفتر گذوشته پهلودستش همش هرچی ما میکنیم توش مینویسه. اگه بچه بدی باشیم توش مینویسه، اگه هم بچه خوبی باشیم توش مینویسه. بعد خوبارو میندازه یه طرف ترازو و بدارم میندازه یه طرف دیگیه ترازو و میکشه. اگه یه نفر سر حوض بره دولا بشه تو حوض او از بالا میبینه بدش میاد.»

آنچه از برابر این بچه می گذرد، مربوط به شنیده ها و دیده های اوست. ذهن او از مؤنث تأثرات خام و زیبا ولی دردناک ساخته شده است. هنوز وقوف عمیق خودشناسی بر آنها تسلط پیدا نکرده، آنها را دگرگون نساخته است. او ضمیر ناخودآگاه برهنه و خالص بشری در برابر

ماهیهاست. او میمیرد، بدلیل آنکه در برابر آنهمه عوامل و علائم زوال، هیچ نوع زیبائی نمی تواند پایداری کند. او میمیرد، بدلیل اینکه حیف است که بماند و به رذالت و کثافت و پستی و نکبت آلوده شود. زبان کاکل زری گاهی به شعر بی وزن شباهت دارد، شعر بی وزنی که بچه ای از خود بدان ریتم و لحن خاصی داده باشد و سرسری و بیخیال آن را سرداده باشد. او تمثیل و تشبیه را در هم می آمیزد، برآنها چاشنی فولکلور می زند، تجربه های حسی خودرا برآنها می افزاید، الهام خودرا از ماهی ها می گیرد و در ذهن بی زبان خود، در آئینهٔ آرام تخیل خود، آواز سر می دهد.

اگر او اینهمه پاک است، در عوض بلقیس بدبخت، حشری و حتی تا حدود یک حیوان غریزی و شهوی است؛ بهمین دلیل زبانش ریتم شهوتی سوزان و ملتهب را دارد. اشیاء او را تحریک می‌کنند. این قبیل «فتیشیست» ها در آثار چوبک کم نیستند....

اگر زبان بلقیس بدون فراموش شدن ریتم نثر به جزئیات می پردازد، زبان جهان سلطان مثل تبدنویسی است. جهان سلطان بدبخت فرصت آن را ندارد که به جزئیات مسائل بپردازد. می داند که خواهد مرد، بهمین دلیل، همه چیز از برابرش می گذرد؛ ولی او فقط می تواند رنگی از احساسی، بوئی از غریزه ای، نشانی از آدمی و علامتی از حالتی را بدهد و بگذرد. تکه ای از یک قصهٔ فولکلوریک و مصراعی از ترانه ای زنانه، در کنار حاجی اسماعیل، گوهر، کاکل زری و سایر زنان حاجی سر در می آورند؛ گاهی حرم، گاهی منزل حاجی، گاهی مکان دیگری در مغز او ساخته می شود و اینها همه ناگهان در کنار وحشت از مرگ، تصویر مذهبی از دوزخ و بهشت، استحاله ای در رنگها و بوهای دردناک مرگ و زندگی و تصورات بعد از مرگ قرار می گیرند و الگوئی وحشتناک از آخرین دقایق این پیرزن پوسیده، بافته می شود که یکی از اسفناک‌ترین تصویرهای اجتماعی ما در قالب قصه است. زندگی چندروزهٔ این زن، از یک ریتم عجله و شتاب بهره گرفته است. شتاب بر حرکت یادهای او حاکم است و ذهن او در آن آخرین روزها، بیشتر به خوابی میماند که همانطور که دیده شده است روی نواری ضبط شده باشد. الگو، الگوئی است بر اساس هذیان و جهان سلطان سه بخش مجزا از هم زمان را با تند نگاری خیال خود، در کنار هم، رو بروی هم و یا این سو و آن سوی هم قرار می‌دهد، چرا که وقت آن را ندارد که بهمه چیز بصورت جدا از یکدیگر بیندیشد:

«حاجی توحموم ریشش رو رنگ و حنا گذاشته بود تو اتاق منتظر گوهر بود که بیارن دس بدسشون بدن. یه هو دنیا رو سرم خراب شد. از بالاخونه افتادم کف حیاط. دیگه یادم رفت چه شد. کرما اومدن گرفتنم رو کولشون بردنم تو حجله. امشب نری، نرونه، فردا شب عروس کشونه، ای زلف تو لوله لوله لوله. ای چشم سیاه قد کوتوله. تو کی هستی؟ من تُرش علی بگ. تو کی هستی؟ من شیرین علی بگ. خودم سبزو که یارم سبزه پوشه، توی گود عربون گل میفروشه. گلی از دستُ من وردار و بوکن، میون هردو زلفونت فروکن. نکیر و منکر با گرز آتشی آمدن تو قبر. قربونتم من مسلمونم. صب کن، همی حالو میگم. زیر زبونمه. همی حالا میگم. من مسلمونم. کرما بردنش بیرون آخ، آخ چه سنگینه. دراز و باریک و تاریک با

صدخروار خاک رو سینم. بیاین من رو ببرین، من زنده‌ام. من نمردم من صداتون رو میشنفم. تا سرم بلند کردم که از قبر برم بیرون، پیشونیم خرد به سنگ لحد و بیهوش از بالا خونه افتادم دیدم کرما هفت قلم آرایش کردن میرن تو حجله پیش حاجی؛ و اکبرآقا تو حجله منتظر منه که کرما بیارنم تو حجله. خون مثه لولهٔ آفتابه از دوتا لولهٔ دماغش بیرون پریده. آی بدوین فرار کنین که بچه حرومزاده آوردن تو حرم. کرما دویدن. آخ حالا میگم سرز بونمه. اگه نگی؟ آخ، آخ بیاین مردم که عروس آوردن. بادا بادا بادا. ایشالو مبارک بادا. قلعه بگی میرم و میام؛ دوت دوت، دوتا دونه قرمیدم و میام. یادم رفته، حالا میگم، بخدا من مسلمونم طویله رو سرم خراب شد، من باشما نمیام، ازتون میترسم؛ شما منو کجا میخواین ببرین؟ شما چقده زیشتین. من از شما بدم میاد، تروبه خدا کاریم نداشته باشین، از شما میترسم، حالا میگم، اشهد... هق.. هق، آب! یه چکه آب! گوهر! یه چکه آب... هق....»

و این البته نیروی استفادهٔ چوبک از زبان در اوج است؛ چندین سطح زبانی را آنچنان در کنار هم قرار داده است که گوئی نمی توان کوچکترین خدشه ای بر آن وارد ساخت، این کتیبهٔ عظیم هذیان، بچند زبان نبشته شده است؛ ولی این چند زبان آنچنان بیکدیگر جوش خورده‌اند که جمعاً قصه را از یکپارچگی کامل برخوردار می کنند.

اشاره‌ای مختصر بکنم به آن دو نمایشنامهٔ مجزا که هر دو بعنوان نمایشنامه‌های نسبتاً قراردادی نمایشنامه‌های خوب هستند؛ در هردو نمایشنامه، اصول و قوانین نمایشنامه‌نویسی بخوبی رعایت شده‌اند؛ چوبک که تجربه‌ای طولانی و با ارزش در ایجاد جدال، در گره افکنی وگره‌گشائی و ساختن طرح و توطئهٔ در قصهٔ رئالیستی دارد، توانسته است تمام مراتب مربوط به این قبیل مسائل را در این نمایشنامه نیز در نظر بگیرد، هر دو نمایشنامه، «توپ لاستیکی» و «هفخط»، نمایشنامه‌های اجتماعی هستند که اوج آنها با طنزی نمایشنامه‌ای حاصل می شود، ولی شخصیت های هیچیک از این نمایشنامه ها دور از اقلیم کار خود چوبک نیستند؛ زنان و مردان این نمایشنامه ها را در اغلب قصه ها دیده‌ایم و حتی می توان گفت سوءظن حاکم بر شخصیت اصلی «توپ لاستیکی» را حاکم بر شخصیت اصلی قصهٔ دسته گل و یا قصهٔ «آتما، سگ من» نیز یافته ایم و چه بسا که بعضی از شخصیت های قصه ها در این دو نمایشنامه فقط دراماتیزه شده‌اند و هم از این رو چندان نیازی به تجزیه و تحلیل ندارند. بطور کلی می توان گفت که من شخصاً ترجیح می دهم از چوبک، قصه بخوانم تا نمایشنامه، وصف بخوانم تا گفت و گو، و گفتار ذهنی و درونی بخوانم تا بگومگوی قراردادی رئالیستی. و به همین دلیل هم، اوج کار چوبک را سنگ صبور می دانم و اوج سنگ صبور را در جاهائی می دانم که زبان با محتوای ذهنی شخصیت ها انطباق و سازگاری کامل دارد. و شاید به همین دلیل آن نمایشنامهٔ آخر سنگ صبور و آن شعر وسط نقل شده از شاهنامه و حتی آن نمایشنامه مانندهای وسط قصه را نمی پسندم. من سیلان بی همتای چوبک را دوست دارم و همیشه می خواهم شاهد تحرک این سیلان در گفت و گوی ذهنی و در وصف ذهنی و عینی باشم.

نمایشنامه‌ها به جای خود، و بدون مقایسه با قصه‌ها خوب هستند، ولی بسیاری از کارهای داستانی چوبک در سطحی آنچنان متعالی قرار دارند که من دوست ندارم به چیزی پائین‌تر از همان «عالی» قانع شوم. و شاید روزی چوبک همتی خواهد کرد و سنگ صبور بعد از شهریور بیست را هم خواهد نوشت. در این دوران، فقط ادبیات از نظر تاریخی و اجتماعی، سندیت دارد. چوبک در سنگ صبور، زندگی شبانهٔ ملت ما را در دهه‌های نخستین قرن چهاردهم هجری ارائه داده است. باید چشم براه سندی از او و یا از کسی دیگر، در بارهٔ وضع دو سه دههٔ بعد از شهریور بود. این کار نیاز به شعور، شجاعت، پشتکار و هنر دارد و امید که این صفات در تنی چند از نسل ما به یکجا جمع گردد که من، موقتاً، تا آن روز نقد نثر را کنار می گذارم و سر خود می گیرم.

(بخشهای ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۳۱، ۳۲، ۳۳، ۵۲، ۵۳ از کتاب **قصه‌نویسی**، ۴۸-۱۳۴۵)

واقعیّت گرایی و تمثیل
در قصه‌نویسی

قصه را به دو صورت و با دو تعبیر مختلف مطالعه می کنیم: یک- بصورت برگردان واقعی زندگی- دو- بصورت تمثیلی از زندگی.

در قصه‌ای که در آن برگردانی واقعی زندگی مطرح باشد، یک شخصیت، فقط یک شخصیت، یک طرح و توطئه، فقط یک طرح و توطئه، یک داستان، فقط یک داستان و خلاصه هر عنصر و هر بعد آن قصه، فقط در داخل آن قصه بصورت واقعی مطرح است. یک شخصیت در چنین قصه‌ای از خود آن شخصیت تجاوز نمی کند. داش‌آکل هدایت، فقط یک داش‌آکل است. گرچه این اشخاص و یا این شخصیت ها تا حدودی، ولو بسیار ناچیز، جنبهٔ نمونه‌ای (typical) هم بخود می گیرند، ولی از آنجا که دیگر از آن حالت نمونه‌ای ناقص تجاوز نمی کنند، و دیگر در ساخت ها و الگوهای سایر قصه ها، زندگی هایی از نوع دیگر، حتی بصورتی ساختی (structural) شرکت نمی کنند، این قصه ها را فقط در محدودهٔ برگردانی و تقلیدی (mimetic) و یا خلاّقیت یک تقلید مطالعه توانیم کرد. «مدیرمدرسه»ی جلال هم قصه ای از نوع واقعیت گرایی (realistic) و نه از نوع تمثیلی (allegorical) است، حتی اگر ما، تمام مدیر مدرسه هامان را از دید همین یک مدیر مدرسه در جامعه تصور بکنیم. اگر مدیر مدرسه، یک نمونه (type) باشد و نه یک فرد، باز هم چون در برابرش طرحی از نمونه های دیگر نیست، و یا بقیه شخصیت ها با او نمونه ای رفتار نمی‌کنند، باید قصهٔ «مدیرمدرسه» را قصه ای واقعیت گراخواند و نه تمثیلی. و مدیرمدرسه، از یک مدیرمدرسه تجاوز نمی‌کند، خود را به قطب های دیگر از حرفه ها و پیشه ها و انسانها و موقعیت های انسانها گسترش نمی دهد. در قصهٔ رئالیستی انسان با جهان به تنهایی رو بروست، در کنار انسان‌های دیگر که به تنهایی با جهان رو برو هستند. قصهٔ رئالیستی قصهٔ مردمان تنهای رو برو با یکدیگر است. هر کس تنهایی عظیم خود را در برابر تنهایی دیگری بروز می دهد. قصهٔ واقعیت گرا جمع مردمان تنهاست. هر کسی با تجربه های خویش در برابر تجربه های دیگران، و خودهای دیگران. این بدان معنی نیست که تجربهٔ جمعی اصلاً وجود ندارد. تجربهٔ جمعی اصل و اساس تمام فعالیت های خلاقهٔ انسان است، ولی در قصهٔ واقعیت گرایانه انسان جزئیت تجربهٔ جمعی را برخ می کشد، فراداً، به تنهایی، یکی پس از دیگری، و در حرکت و مبارزه و تحرّک. تمام تحرک ها برای آن است که تنهایی از میان برخیزد، یا شعوری از انسان سلب شود و شعوری از نوعی دیگر براو حاکم شود؛ ولی کلیت تعلق به جایی دیگر دارد. البته از نظر فوت و فن (.....) قصه‌نویسی، وگرنه نوع (genre) همان نوع قصه است.

اساس تمثیل (allegory) بر فاصله گرفتن و بیگانه شدن است، و اتفاقاً ریشهٔ

allegory بر allos یعنی «دیگری» گذاشته شده و جالب این است که همین allos ریشهٔ alienation یعنی بیگانگی هم هست که شخصی تر شدهٔ آن، همان است که فلاسفهٔ قرن نوزده نامش را self-Alienation (ازخودبیگانگی) گذاشته اند. البته بین تمثیل و از خود بیگانگی، فاصله بسیار است و تمثیل اصولاً یک اصطلاح معانی و بیانی ادبی است و از خود بیگانگی، موضوعی مربوط به فلسفهٔ جدید، از روسو و مارکس بدینور تا سارتر، و بویژه سارتر «نقد خرد دیالکتیک» (صفحات ۳٦٤تا ۳٦٦ این کتاب چاپ گالیمار). بهرطریق در این بحث ما به از خود بیگانگی کاری نخواهیم داشت و فقط به تمثیل خواهیم پرداخت و خود همین انتخاب تمثیل برای الگوری allegory اشکالات فراوان ایجاد می کند.

یک مسأله باید دقیق‌تر روشن شود. واقعیت گرایی را اگر تحت فشار قرار دهید، از حوزهٔ ادبیات خارج می شود و قدم در حریم چیزهای دیگر می گذارد. و امروزه در بسیاری از قصه های واقعیت گرایانه، موضوع مبارزهٔ طبقاتی آنچنان بر خود قصه علبه دارد که انگار دیگر قصه، یعنی شکل قصه، چندان مطرح نیست، و اگر شکل را از نوشته بگیرید، نوعی جامعه شناسی خواهید داشت. یعنی قصهٔ واقعیت گرای همیشه می خواهد قالب قصه را پشت سر بگذارد و بسوی نوعی زندگی و یا طرز تفکر و شیوهٔ برداشت از زندگی (ideology) رجعت کند. یعنی قصهٔ واقعیت گرای، بسوی واقعیت زندگی در حرکت است و همیشه می خواهد شکل ادبی خود را پشت سر بگذارد و بدل به گزارشی عینی از واقعیت بشود.

و اما تمثیل: نخست این را بگو ییم که کلمهٔ تمثیل و allegory بهم چندان ارتباطی از نظر بررسی ریشه لغات ندارند. لغت «نفیسی» در معنای تمثیل می نو یسد: مأخوذ از تازی. تشبیه و صورت و شکل. و نقل و نمونه و مثل و مانند و مثله کردن برای سیاست و عقوبت. و مثل و مثال و داستان وافسانه و کنایه. وتقلید و درآوردن شبیه.» پیش ازآنهم گفته است: «تمثیل= مثل آوردن.»

در لغت «وبستر» دربارهٔ الگوری می نویسد: [به لاتین allegoia . به یونانی allegoria ، توصیف یک چیز تحت تصو یر چیزی دیگر؛ از کلمه allos ، دیگر، و goreuein سخن گفتن در میان جمع؛ agora جای تجمع] ۱- داستانی که در آن انسانها، اشیاء و اتفاقات، معنایی دیگر دارند، مثلاً درحکایت (fable) و یا درمثل (parable): allegory برای تعلیم و یا توضیح بکار می رود. ۲- ارائهٔ عقیده از طریق این قبیل داستان ها؛ روایت یا توصیفی نمادی (symbolical)- ۳- در نقاشی و مجسمه سازی، بیانی نمادی-٤-هرنوع رمز (emblem) و یا القاء نمادی. مترادف های الگوری: حکایت، قصه (fiction)، استعاره، توضیح، مثل، تشبیه.»

می بینیم که معنای هر دو کلمه به یک دیگر شبیه است، ولی ریشه ها از هم جدا هستند. یعنی درکلمهٔ تمثیل مفهومی از «دیگری» و در «جمع سخن گفتن» نیست، ولی مفهوم قصه و استعاره و توضیح و مثل و تشبیه را که از الگوری استنباط می شود به تمثیل نیز دقیقاً می توان نسبت داد. ولی

معنای فنی و/معانی و بیانی تمثیل در فارسی، بیشتر به مفهوم استعاره در حضور الگوری نزدیک‌تر است. شمس قیس می گوید:

«و آن هم (تمثیل) از جمله استعاراتست الا آنک این نوع استعارتی است بطریق مثال یعنی جون شاعر خواهد کی بمعنیی اشارتی کند لفظی جندکی دلالت بر معنیی دیگر کند بیارد و آنرا مثال معنی مقصود سازد. و از معنی خویش بذان مثال عبارت کند و این صنعت خوش‌تر از استعارت مجرد باشد جنانک گفته اند (شعر) کرا خرما نسازذ خار سازد - کرا منبر نسازذ دار سارذ جون خواست تا بگوید کی هر دشمن که بمراعات و استمالت دوست نکردذ. و بمدارات و مجاملت عادیهٔ عداوت او کم نشود درمان آن جز دوری نباشد و وجه خلاص ازو الا بقهر و قمع ممکن نکردذ. ازین معنی بذان دو مثال عبارت کرد و این همان معنی است کی دیگری گویذ (شعر) هرکجا داغ بایذت فرموذ- جون تو مرهم نهی ندارذ سوذ و جنانک ازرقی گفته است زمرد و کیه سبز هردو همرنک اند - ولیک زین بنکین دان کشند وزان بجوال - جون خواست کی میان دو صاحب صدر یا برادر کی یکی ببعضی از فضایل نفسانی مخصوص بوذ و آن دیگری از شرف تحلی بذان محروم فرق کو یذ بمثال زمرد و کیاه و عزت آن و رخص این از آن عبارت کرد.»[1]

می بینیم که گرچه تمثیل و «الگوری» از نظر ریشه به یکدیگر ارتباط ندارند،ولی در معنا سخت به یکدیگر نزدیک هستند. و بستر **allos** را در معنای «دیگری» می گیرد و شمس قیس می گوید: «جون شاعر خواهد کی بمعنیی اشارت کند لفظی جندکی دلالت بر معنیی دیگر کند بیارذ». این «دیگر» بودن اساس کار تمثیل است. «وگراهام هاف» در کتاب «مقاله ای پیرامون نقد ادبی» باین معنی اشاره می کند، وقتی که می گوید:

«اگر تمایل نمونه سازی در اثری مؤکد باشد، ما وقوف خواهیم یافت بدان چون لایه ای جداگانه از معنا که در زیر روایت سطح (و یا سطح روایت) وجود دارد و خواهیم گفت که این داستان معنایی تمثیلی دارد... لکن بطور کلی ما اصلاح تمثیل را برای مواردی نگاه داشته ایم که در آن این تمایل چیره باشد. آنگاه تمثیل تبدیل می شود به نام آن طرز (**mode**) ادبی که در آن کاربرد این دو لایه (**layer**) از معنا تبدیل به عنصر شکلی اثر بشود. اشخاص، حوادث و اشیاء از یک سوبجای احساس های انسانی بکار می روند و از سوی دیگر بجای کیفیت های مابعدالطبیعی. روشن است که تمثیل بنوبهٔ خود یک نوع ادبی نیست چرا که حماسه، داستان خیال انگیز (**romance**) نمایش و روایات منثور هم، جمله می توانند تمثیل باشند و قطعات تمثیلی را در آثاری که اصلاً تمثیلی نیستند، می توان پیدا کرد...»[2]

از سوی دیگر «اسکات» در کتاب «اصطلاحات رایج ادبی» پس از نقل معنای لغوی

۱ــ المعجم فی معاییر الشعار العجم، شمس الدین محمدبن قیس الرازی، چاپ قزوینی، صفحات. ۲۷ـ۳۶۹.

2 - Graham Hough, An Eassay on Criticism,Gerald Duckworth & Co. Ltd.,1966,pp.121-2

«الگوری» ، از کالریج، تعریف «الگوری» را چنین نقل می کند: «بکار بردن دسته ای نماینده و تصویر برای انتقال معنایی اخلاقی در جامهٔ مبدل - در صورتیکه آن نماینده‌ها و تصویرها (Agents and Images) چنان ترکیب شوند که یک کل یکسان را تشکیل بدهند»[1].

برای روشن شدن فرق بین واقعیت گرایی و تمثیل نگاری، می توان مثالی ساده را در مقابل تمثیلی از مولوی قرار داد:

«زنگ در را که زدند، چراغ را بدستش گرفت و آمد در را باز کرد، کسی دم در نبود، برگشت، بزنش گفت، هر قدر نگاه کردم، کسی را ندیدم، شاید عابری زنگ زده، در رفته باشد.»

کلمات از مفهوم سادهٔ کلمات و عملی که باید نشان بدهند، تجاوز نمی کند. یعنی هیچگونه دو پهلو یی در این کلمات به چشم نمی خورد. کلمه، در این مفهوم نشانهٔ اعمال و اندیشه هاست و نه سمبول آنها و یا سمبول و یا نماد اعمال و افکار دیگر. واقعیت گرایی فقط یک بعد دارد، بُعدِ نشانه قرار گرفتن کلمات برای مفاهیم. وقتی که در مثال بالا، می گوئیم، «به زنش گفت»، غرضمان دقیقاً معنای آن کلمات است و بدنبال هیچ بعد دیگری از مفهوم نمی گردیم. ولی موقعی که مولوی می گوید: «دی شیخ با چراغ همی گشت گرد شهر- کز دیو و دد ملولم و انسانم آرزوست/ گفتیم یافت می نشود جسته ایم ما - گفت آنک یافت می نشود آنم آرزوست»، ما با وضعی سروکار داریم که دیگر وضع نمونهٔ پیش نیست، شیخ دقیقاً بمعنای شیخ نیست و چراغ دقیقاً بمعنای چراغ نیست، و دیو و دد هم دقیقاً معنای دیو و دد نمی دهند، و انسان هم مفهومی را که در زبان سادهٔ ما از آن استنباط می کنیم، پیدا نمی کند. مولوی در واقع با « allos » با «دیگری»، و با «لایهٔ جداگانه» سروکار دارد و برای بیان آن، دسته ای «نماینده و تصویر» انتخاب می کند که در عرف نقد جدید بدان نام سمبول و یا نماد داده می شود و چون سمبول از نظر فن ادبی بمعنای گفتن یک چیزی و استنباط معنا و یا معناهایی دیگر، بصورت القایی از آن یک چیز است، خود به خود باین نتیجه خواهیم رسید که تفکر در تمثیل که اساس کارش سمبول و یا نماد است، در فاصله گرفتن از واقعیت، شکل می گیرد و نه در منطبق بودن بر واقعیت.

در ادب فارسی هیچ تمثیلی، زیباتر، درخشان‌تر و معنی دارتر از دیباچهٔ شیوای مثنوی مولوی نیست؛ سردلبران در حدیث «دیگران» است: «سر پنهانست اندر زیر و بم- فاش اگر گویم جهان بر هم زنم/ آنچه نی می گوید اندر این دو باب- گر بگویم من جهان گردد خراب... روتو زنگار از رخ او پاک کن- بعد از آن آن نور را ادراک کن.» همین سر پنهان مفهوم اصلی و اساسی الگوری است.

1 - A.F. Scott, Current Literacy Terms, Macmillan New York, 1965, P. 6.

کلمه مفهوم خود را نمی دهد، با اسرارپنهان سروکارپیدا می کند. یعنی ساختمان کلمات و ترکیبی که از همکاری و همسایگی آنها با یکدیگر پیدا می شود، همیشه در حال تجاوز کردن از بعد معنای لغوی و واقعی بسوی معنای آن سوی لغت و آن سوی واقعیت، و در واقع در حال حرکت بسوی حقایق از نوع دیگر است. مثال دیگری می دهیم و این بار از «دانش شاد» نیچه:

«مرد دیوانه- آیا هیچ داستان آن مرد دیوانه را شنیده اید که در صبحی روشن، فانوس روشن کرد و ببازارچه دوید و پیوسته فریاد می زد: «بدنبال خدا می گردم! بدنبال خدا می گردم!؟ از آنجا که بسیاری از مردمانی که در بازارچه ایستاده بودند، بخدا اعتقاد نداشتند، مرد دیوانه موجب خنده و شادی فراوان شد. یکی گفت، چه شده؟ آیا این مرد راهش را گم کرده؟ دیگری گفت، آیا چون کودکی، گم شده؟ و یا اینکه خود را دارد مخفی می کند؟ آیا از ما می ترسد؟ آیا به سفری دریایی رفته؟ آیا مهاجرت کرده؟ مردم، خندان فریاد می زدند و بهم افتاده بودند. مرد دیوانه پرید در میان آنان و نگاهش را بر آنان دوخت و فریاد زد: «خدا کجا رفته است؟ تصمیم دارم بشما بگویم! ما او را کشته ایم! شما و من! ما همه قاتلین او هستیم! ولی ما چگونه چنین کاری کرده ایم؟ چگونه توانستیم دریا را سر بکشیم؟ چه کسی اسفنجی را که بدان سرتاسر افق را پاک کنیم، در اختیار ما نهاد؟ وقتی که این زمین را از خورشیدش آزاد کردیم، چه کردیم؟ حالا در کدام جهت زمین حرکت می کند؟ ما در کدام جهت حرکت می کنیم؟ دور از تمام خورشیدها؟ آیا ما بی وقفه، درشتاب هستیم؟ بسوی عقب، کنارها و جلو، در تمام جهات؟ آیا هنوز زیروزبری هست؟ آیا ما سرگردان نشده ایم، انگار در هیچی بیکران؟ آیا فضای خالی بر ما دم نمی زند؟ آیا هوا سردتر نشده؟ آیا شب مدام فرا نمی رسد، تاریک تر و تاریک تر؟ آیا صبح نیز نباید فانوس روشن کنیم؟ آیا صدای گورکنانی را که خدا را دفن می کنند نمی شنویم؟ .... خدا مرده! خدا مرده می ماند! و ما او را کشته ایم! چگونه می توانیم ما، جنایتکارترین تمام جنایتکاران، خود را تسکین بدهیم؟ مقدس ترین و نیرومندترین چیزی که تاکنون دنیا از آن خود کرده بود، در زیر کارد ما، خونش را تا حد مرگ از دست داده است- چه کسی خون دستان ما را پاک خواهد کرد؟ با کدام آب می توانیم خود را تطهیر کنیم؟....[1]

شیخ مولوی بدنبال انسان می گردد و دیوانهٔ نیچه از خدایی مرده سخن می گوید. شیخ و دیوانه هر دو فانوس بدست بیرون می آیند و در ملاء عام بدنبال چیزی یا کسی می گردند که یا نیست و یا اگر بود، مرده است. آیا انسان معدوم مولوی، همان خدای مردهٔ نیچه نیست؟ تمام این حدس ها را می توان زد. ولی یک چیز روشن است. دیوانه واقعاً دیوانه نیست، خدا هم واقعا نمرده. انسان هم دور و بر شیخ مولوی هست و براستی هم معدوم نیست. ولی ارزش انسانی در مورد مولوی، و ارزش الهی در مورد نیچه از میان آدمیان رخت بر بسته است. شیخ و فانوس و دیو و دد، دیوانه و فانوس و خدای مرده، همه

1 - Friedrich Nictzsche, Joyful Wisdom (Translated by Thomas Common), New York, 1960, pp. 167-8.

نمادهایی هستند تا تفکر جامه‌ای تمثیلی بپوشد و عرضه شود. اگر جز این قرار بود. حرفی زده بشود، نه به شعر مولوی نیازی بود و نه به تمثیل شاعرانهٔ نیچه. با این قبیل آثار با دید واقع گرایانه نمی توان رو برو شد. وگرنه همان اشتباه خواهد شد که چندی پیش، آقای علی دشتی در مورد تذکرة الاولیا کرد: با دیدی باصطلاح منطقی و باصطلاح واقع بینانه، به سراغ تمثیل های تذکرة الاولیا رفت و نتیجه آن بود که نشان داد اصولاً به بینش های ادبی و فنون ادبی و نقد ادبی شاعر نیست و اگر کسی صحبت از حرکت حجرالاسود کرد گمان می کند، یا حجرالاسود باید بصورت واقعی حرکت بکند و یا اگر نمی تواند بصورت واقعی حرکت کند، هیچ نویسنده‌ای، حتی بصورت تمثیلی هم نباید حرکتش بدهد. نفهمیدن تمثیل یعنی خط بطلان کشیدن بر تمام کتاب های آسمانی، بر کل عرفان، بر تمام شاهنامه- چرا که رستم مردی ششصد ساله بود و با منطقی واقع گرای هیچ مردی ششصد سال عمر نکرده- و تقریباً بر نیمی از تمام ادبیات جهان. بندرت اتفاق می افتد که پس از خواندن حوادث معراج پیغمبر، آدم بخواهد بصورتی واقع گرایانه دست به معراج بزند، و یا تمام آن حوادث را بصورتی واقع گرایانه تعقیب کند. موقعی که ناقد، نوامیس ساختمانی طلب و وصل را نداند و نیازهای رها شدن از ضوابط زمین و زمان، و احتیاج به پرواز به ساحات ملکوتی را در اندام نمادها و اشارات و کنایات و در چارچوب مثل و تمثیل و بر عرشهٔ تخیل اشراقی درک نکند، همان اشتباه لایغفر را می کند که آقای دشتی در بارهٔ تذکرة الاولیا کرده است:[1]

«فراتر شدم مردی را دیدم حزمهٔ هیزم فراهم بسته هر چند کوشید آن را بر نتافت و نیز زیادت بر آن می نهاد، مرا از آن عجب آمد. جبریل را گفتم: آن چیست؟ گفت آن مثل حریص دنیاست که آنچه دارد بشکر آن نمی رسد و نیز زیادت می جوید، و مثل گناه کار که گناهان کردهٔ خویش را بر نمی تابد و نیز زیادت می کند.

«فراتر شدم گاوی دیدم کشته و خلقی بر آن گرد آمده گروهی پوست او را می بردند و گروهی سرهٔ او می بردند و گروهی احشای او را و گروهی ارواث او و گروهی خون او و گروهی گوشت خالص او می بردند. گفتم: یا جبریل، آن چیست؟ گفت: آن مثل ملتهای مختلف است « کل حزب بمالدیهم فرحون» هر گروهی در باطلی آویخته، تو یا محمد حق خالص بیافته.

«فراتر شدم مردی را دیدم دلوی در چاه افگنده چون بر آوردی بسر رسیدی تهی گشتی. گفتم: یا جبریل، آن چیست؟ گفت: مثل بدبختانست که رنج می برند و بدست ایشان هیچ چیز نه «الذین ضل سعهم فی الحیوة الدنیا و هم یحسبون انهم یحسبون صنعا».

«فراتر شدم مردی را دیدم تخم در زمین می افگند و در ساعت ببر می آمد. گفتم: یاجبریل، آن

۱- رجوع کنید به مقالات نیمه دوم اردیبهشت ۱۳۵۳ آقای علی دشتی در روزنامه اطلاعات پیرامون تذکرة اولیاء عطار.

چیست؟ گفت: آن مثل مؤمن است با کردار نیک که همی کارد و در وقت بر می آید.
«فراتر شدم سگی را دیدم که شیر وی می دوشیدند و از دوشندگان در می ربودند. گفتم یا جبریل، آن چیست؟ گفت: آن مثل سلطان ظالم است که از خلق می ستاند و از وی می ستانند...
«فراتر شدم دو دیگ دیدم در یکی گوشت کشتار پاکیزه می پختند و در یکی مردار گنده، و گروهی از خلق در آن مردار گنده می آو یختند و آن کشتار پاکیزه می گذاشتند. گفتم: یا جبریل، آن چیست؟ گفت، آن مثل کسی است که زنی را حلال دارد اورا فرو گذارد و گرد حرام گردد.»[1]

می بینید که نتایج و عقاید مربوط باین تمثیلها با بقیهٔ احکام قرآن فرقی ندارد. فقط در اینجا نمادهای تمثیل، نمایندگی افکار و عقاید را برعهده گرفته اند. بسیاری از تعالیم اسلام از طریق مثل و تمثیل تدریس می شده است و گرنه می دانیم که هیچ تخمی نیست که در زمین افکنده شود و در ساعت ببر آید. اگر نتیجهٔ نهائی و نهایی را در نظر بگیریم، اگر لایه ای را که در زیر این لایهٔ سطحی قرار دارد، بدرآوریم و در مد نظر نگه داریم، آنوقت رابطهٔ مرد و دلوی که در چاه می افکند، ورابطه مردم و گاوی که دوره اش کرده بودند، و ارتباط سگ و شیر او با سلطان ظالم دقیقاً روشن می شود. بجای آنکه بگوید بزن حلال خود بسنده کن و از زن حرام پرهیز کن، دو دیگ درست می کند و در یکی گوشت پاکیزه می نهد و در دیگری مردار گنده؛ ترازویی متعادل و متوازن بین قرینه های تفکر می سازد و از طریق تصاویر نشان می دهد، بجای آنکه فقط بگوید. البته در بسیاری از تمثیل ها تناقض هست، ولی همین تناقض ها هستند که ما را به سوی معنا رهبری می کنند و ما می فهمیم که قصد گوینده و یا نویسنده ارائهٔ موبه موی واقعیت نبوده، بلکه ارائهٔ ساختمانی تمثیلی بود که تیر را از طریق تضاد و تناقض برسینهٔ هدف بنشاند.[2]

اتفاقاً آقای دشتی در همان دوازده یادداشتی که در روزنامهٔ اطلاعات در بارهٔ تذکرة الاولیاء چاپ کرده، به مسأله تناقض اشاره دارد، ولی اشاره اش در تقبیح تناقض است و نه در ستایش آن. آقای دشتی قصهٔ شیر و بایزید را خلاصه می کند و بعد به نتیجه گیری می پردازد.

ولی چون خلاصهٔ متن با دقتی که ما در مطلب می خواهیم بکنیم جور در نمی آید، نخست عین تمثیل را از تذکرة الاولیاء نقل می کنیم و بعد حرف های آقای دشتی را و بعد اشتباهات برداشت ایشان را بررسی می کنیم:

۱— قصص قرآن مجید، برگرفته از تفسیر ابوبکر عتیق نیشابوری مشهور به سورآبادی، چاپ دانشگاه تهران، صفحات ۱۹۶- ۱۹۵.

۲— خواننده برای مراجعه بیشتر به انواع حکایت های نزدیک به تمثیل و بطور کلی حکایت تمثیلی می تواند به فصل «داستان، حکایت، تاریخ و قصه» از کتاب «قصه نویسی» بهمین قلم مراجعه کند.

«نقل است که ازبایزید پرسیدند که: «پیر تو که بود؟» گفت: «پیرزنی: یک روز در غلبات شوق و توحید بودم، چنان که مو یی را گنج نبود. به صحرا رفتم، بی خود، پیرزنی با انبانی آرد برسید. مرا گفت: این انبان مرا برگیر.- و من چنان بودم که خود را نمی توانستم برد- شیری را اشارت کردم، بیامد. انبان بر پشت او نهادم و پیرزن را گفتم: اگر به شهر روی گو یی که را دیدم؟ که نخواستم که داند که من کیم. - گفت: ظالمی رعنا رادیدم. پس گفتم: هان چه گویی؟ پیرزن گفت: هان! این شیر مکلف است یانه؟ گفتم نه! گفت: تو آن را که خدای —عزوجل— تکلیف نکرده است. تکلیف کردی، ظلم نباشد؟ گفتم: باشد — گفت و با این همه می خواهی که اهل شهر بدانند که او تورا مطیع است و توصاحب کراماتی. این نه رعنائی بود؟ گفتم: بلی. توبه کردم و از اعلی به اسفل آمدم. این سخن پیر من بود».[1]

و آقای دشتی در ادامهٔ این قصه می نو یسد:

«این روایت را چگونه باید تلقی کرد؟ از یک طرف بایزید تواضع را بدانجا می رساند که سرزنش پیرزن را نقل می کند و آنرا نخستین گام به سوی وارستگی و ترک رعونت و خود فروشی و خود نمائی قرار می دهد و از سوی دیگر احضار شیر و بار پیرزن برگردهٔ او نهادن دعوی کرامت است.

«آیا در این روایت تناقض بچشم نمی‌خورد؟[2]

در هر امری باید دید چه چیز وسیله است و چه چیز هدف. در تمثیل، سمبول ها و یا نمادها وسیله هستند و عقیدهٔ منتج از ترکیب آنان، هدف. پیرزن، صحرا، انبان آرد، شیر، وسیله هستند تا یک هدف اساسی روشن شود، و آن مخالفت با ظالم است در هر هیأت و جامه ای، حتی جامهٔ عارفانه بایزید بسطام. اگر بایزید صاحب کرامت از پیرزن بی کرامت چیزیاد گرفته و دیگر نمی خواهد ظلم بکند، پیروان بی کرامت بایزید، ظلم اشخاصی را که حتی کرامت بایزید را هم ندارند، نخواهند پذیرفت. و بعلاوه قصه به بایزید یاد داده است و به‌ما هم یاد می دهد که مردمان باتجربه، چون همین پیرزن، جهان را بهتر از مردان بی تجربه ولی با فرهنگ چون بایزید می شناسند، پس بهتر آنست که به زبان تجربه گوش داده شود. گرچه این تناقض در تمثیل به چشم می خورد که بایزید شیری را مأمور انجام وظیفه ای می کند که برعهدهٔ او نیست، و او نباید این کار را می کرد، ولی او این کار را می کند تا پیرزن به او بفهماند که اگر حتی شیر دربرابر کسی مکلف نباشد نباید تکلیفی بر گرده اش نشاند، تا چه رسد به خلق خدا، که بی آنکه در برابر خداوندان زور و قدرت تکلیفی داشته باشند، همیشه با گردن های کج و پشت های خمیده، وظایف محوله را انجام می دهند. اگر ظلم بر شیر رعونت

۱— تذکرة الاولیا به‌تصحیح دکتر محمد استعلامی چاپ زوار، سال ٤٦، تهران صفحات ۱۸-۱۷۹.

۲— اطلاعات- یکشنبه ۳۳اردیبهشت ماه ۱۳۵۳، شماره۱٤٤۰۲.

است، ظلم بر آدم هایی که قدرت شیر را ندارند، رعونتی است صد برابر بدتر. بایزید، و عطار با استفاده از وجود بایزید، درس مخالفت با ظلم را بما تعلیم می دهند. تضاد و سمبول های متضاد در برابر یکدیگر قرار گرفته، فکری شفاف را به مغز رسوخ می دهند. سر تمثیل در همین ماهیت دوگانه و دولایه و دو پهلوی آن است. و موقعی که درسورهٔ ابراهیم می خوانیم: «ولقد ارسلنا موسی بایاتنا ان اخرج قومک من الظلمات الی النور و ذکر هم بایام الله (آیات خویش را برای موسی فرستادیم: قوم خود را از ظلمت به سوی نور برکش و بدانها روزهای خداوند را تذکر ده.)[1] در واقع بهیچ صورت، چیزی تحت اللفظی را از زبان خداوند نمی شنویم. ظلمت، روزهای تاریک تفرعن و تکبر فرعون است، و نور، چهرهٔ زیبای آزادی و رستگاری، و روزهای خداوند، روزهائی هستند که در آن انسان، هیچ خدائی، جز خداوند یکتا نداشته باشد. وگرنه ظلمت و نور بطور یکسان بر مصر و اورشلیم حاکم می شود؛ و روز در یک نقطه با نقطهٔ دیگر فرقی ندارد. تمثیل را اگر تحت الفظی معنی بکنیم نه تنها متناقض، بلکه حتی مضحک هم به نظر می آید. باید سر بررسی و تلقی هر چیز را دانست و بعد دست به قلم برد.

می دانیم که دانته سخت تحت تاثیر معارف اسلامی بویژه قرآن بود و از قرآن هم توجهش بیشتر به آیاتی بود که مربوط به معراج پیغمبر می شد. از آنجا که بر معراج، روحی تمثیلی حاکم است، دانته نگارش اثر بزرگ خود «کمدی الهی» را براساس برداشتی تمثیلی می نویسد و در نامه ای که پیرامون تصنیف «فردوس»، جلد سوم «کمدی الهی»، خطاب به «کان گراند دلا اسکالا»[2] پیرامون چندین معنی دار بودن[3] کتابش می‌نویسد، مسألهٔ تمثلی بودن شعرش را دقیقاً بیان می‌کند[4]:

«معنای نخستین لفظی (**literal**) است، اما معنای دوم تمثیلی و یا عارفانه است. برای بهتر نشان دادن این شیوهٔ رفتار می توان از شعر زیر استفاده کرد: «وقتی که بنی اسرائیل از مصر خروج کرد و خاندان یعقوب از میان مردمی با زبان بیگانه، یهودا وسیلهٔ تصفیهٔ روحی او شد و اسراییل قدرت تحت اختیار او.» اگر ما فقط لفظ (**letter**) را به محک بزنیم، عزیمت بنی اسراییل از مصر در زمان موسی در برابر ما مجسم خواهد شد، اگر بمعنای تمثیل بپردازیم نجات ما که بوسیلهٔ مسیح حاصل شد، در نظر آورده خواهد شد، اگر بمعنای اخلاقی (**moral**) بپردازیم، تغییر و تبدیل روح ما از حالت اندوه و بدبختی ناشی از گناه، به حالت صفا و پاکی مجسم خواهد شد، اگر به معنای روحانی (**anagogical**) بپردازیم، عزیمت

۱ــ قرآن، سورهٔ ابراهیم ۵.

2 - Can Grande Della Scala

3 - Polysemous

۴ــ از این نامه یک بار نیز در مقاله «مصرع، یک منظومه بی‌نظیر» که چهار سال پیش در مجله فردوسی چاپ شد، استفاده کردم.

روح مقدس از بردگی این فساد خاکی به سوی آزادی شکوه جاودانی تجسم خواهد یافت، و گرچه همهٔ این مفاهیم عارفانه وجه تسمیه های خاص خود را دارند، ولی بطور کلی میتوان آنها را مجازی یا تمثیلی نامید، بدلیل اینکه آنها با معنای تحت اللفظی و تاریخی فرق می کنند؛ چرا که الگوری از کلمهٔ **alleon** یونانی گرفته شده که همان معنای **alienum** ، **diversum** لاتین را دارد.»[1]

در واقع در اینجا هم همان مسألهٔ اخرج قومک من الظلمات الی النور و ذکرهم بایام الله مطرح است. معنا چندین لایه دارد که از حسی و یا لغوی و تاریخی شروع و به تدریج بسوی اعماق ذهن پیش می رود، طوری که معنا دیگر به جایی می رسد که در واقع سدرة المنتهی است و دیگر از آن جلوتر نمی توان رفت. یعنی نمادهای تمثیل در فاصلهٔ بین عینیت و ذهنیت، تمام مفاهیمی را که باید در چارچوب تمثیل بذهن متبادر کنند، بدان می رسانند، ولی همیشه قدم اول عینی، لفظی، حسی و تاریخی و در واقع، واقعی است، و قدم های بعدی ذهنی تر و اندیشه ای تر. می بینیم که خود دانته هم به سه کلمه **alleon** ، **alienum** ، **diversum** که در هرسه معنای «دیگری وجدا گانه» وجود دارد اشاره می کند و ما را به اول این مقوله بر می گرداند که «دیگر» و یا **allos** اساس کار الگوری را تشکیل می دهد. در این یک نکته هم غربیان متفق القولند و هم شرقیان. ولی هرگز نمی توان گفت که این فن (**technique**) ادبی را غربیان از شرقیان و یا شرقیان از غربیان گرفته اند. هردو طرف از آغاز تاریخ ادبیاتشان با تمثیل (الگوری) سروکار داشته اند و هنوز هم دارند. و اگر به کتابهایی که درغرب در باره قصه نویسی نگاشته شده نگاه کنیم، می بینیم که آنها هم وقتی که به ساختمان قصه می پردازند، بلافاصله مسأله تمثیل را پیش می کشند و اغلب قصه «سامری» را از عهد جدید نقل می کنند. و ما نیز این تمثیل را در اینجا می آوریم:

«لیکن او چون خواست خود را عادل نماید به عیسی گفت: همسایهٔ من کیست. عیسی در جواب وی گفت مردی که از اورشلیم بسوی اریحا میرفت بدستهای دزدان افتاد و او را برهنه کرده مجروح ساختند و او را نیم مرده واگذارده برفتند. اتفاقاً کاهنی از آنراه میآمد چون او را بدید از کنارهٔ دیگر رفت. همچنین شخصی لاوی نیز از آنجا عبور کرده نزدیک آمد و بر او نگریسته از کنارهٔ دیگر برفت. لیکن شخص سامری که مسافر بود نزد وی آمده چون او را بدید دلش بر وی بسوخت. پس پیش آمده بر زخمهای او روغن و شراب ریخته آنها را بست و او را بر مرکب خود سوار کرده بکاروانسرای رسانید و خدمت او کرد. بامدادان چون روانه میشد دو دینار در آورده بسرای دار داد و بدو گفت این شخص را متوجه باش و آنچه بیش ازین خرج کنی در حین مراجعت بتو دهم. پس بنظر تو کدام یک ازین سه نفر همسایه بود با آن شخص که

1 - Quoted by Vernon Hall, Jr., A Short History of Literacy Criticism, New York University Press, 1963, P. 22.

بدست دزدان افتاد. گفت آنکه بر او رحمت کرد. عیسی ویرا گفت برو و تو نیز همچنان کن»[1]

البته در این تمثیل معنا فقط دو بُعد دارد: بُعد معنای واقعی و یا واقعیت گرای، و بُعد معنای بعدی، آن معنای «دیگری» که پس از اندیشیدن دربارهٔ روابط موجود بین نمادها بذهن می رسد. گفت و گوی آخر این تمثیل معنای بعدی را عملاً لو می دهد. یعنی مسیح معنای تمثیل را هم خودش در اختیار خواننده می گذارد. ولی اگر فقط همان گفت و گوی آخر را می نوشت و یا می گفت، برو کاری را بکن که سامری کرد، نتیجهٔ مطلوب گرفته نمی شد، بدلیل اینکه خواننده باید در متن یک حادثهٔ منتهی شونده بدان معنی قرار می گرفت تا معنا هم ظهور می کرد. لکن بدون آن گفت و گوی آخر هم، تمثیل همان معنای قبلی را می داد. یعنی معنای تمثیل، باشاره و القاء فهمیدنی است و نیازی به افزودن نتیجهٔ روابط نیست.

یکی از زیباترین تمثیل های معاصر زبان فارسی، قصهٔ «قفس» چوبک است در مجموعهٔ «انتری که لوطیش مرده بود». قفس پر از مرغهای مختلف است و هر از چند گاه دستی بدرون افکنده می شود و یکی از مرغ ها را بیرون می کشد و در برابر چشم سایر مرغ ها تیغ بر گلویش میمالد و بقیه در منتهای درماندگی، بزندگی اسیر و مسخره و عاطل و باطل خود ادامه می دهند[2]. این تمثیل هم دارای بُعدی اجتماعی و تاریخی است و هم دارای بُعدی ما بعدالطبیعی، و توازن بین روابط- همان نماینده ها و تصویرها- آنچنان دقیق، استوار، و غیر شخصی است که انسان نمی تواند موقع اندیشیدن به یک بُعد از معنا، به بُعد و یا ابعاد دیگر نیندیشد.

در قصهٔ «انتری که لوطیش مرده بود»، چوبک از نظر فنی، قصه را در قالبی رئالیستی ارائه می دهد. یعنی سیر حوادث طوری است که انگار ما با برگردانی از زندگی رو برو هستیم و نه با تمثیل. ولی قصه را که کنار می گذاریم، ابعاد دیگری از معنا در برابر ما ظاهر می شوند. چرا انتر در زمان حیات لوطیش اسیر است و پس از مرگش، سرگردان؟ آیا رابطه ای که بین انتر و لوطیش وجود دارد، رابطه ای است واقعی، بدون مفاهیم نتیجه شده از آن رابطه، و یا در فاصله ای از آن واقعیت، قصه نویس بدنبال مفاهیم تمثیلی، در حوزهٔ اجتماعی و تاریخ هم هست؟ ممکن است لوطی را قدرت قاهر زمان و انتر را نیروی واخورده، عقب مانده و عقب- نگه داشته شدهٔ جوامع امروز بدانیم. انتر آنچنان به امر و نهی لوطیش عادت کرده که بدون او نمی تواند تعلق به جهان موجود داشته باشد. رابطهٔ بین لوطی و انتر، رابطه ای است حاکمی و محکومی، فاعلی و مفعولی (subject - object).

۱ــ عهد جدید، انجیل لوقا، باب دهم ۳۷ــ ۲۹.

۲ــ رجوع کنید به قصه‌نویسی صفحات ۵۹۱ــ ۵۹۰.

موقعی که کسی به محکومیت عادت کرد، حتی اگر روزی حاکمیتی هم در کار نباشد، باز هم نمی تواند در آزادی زندگی کند. همانطور که انتر پس از آزاد کردن خود از بند لوطی دو باره به سراغ او می رود، منتها بسراغ مرده اش، و جسد مرده را تکان می دهد تا بلند شود و با و فرمان براند. و جالب این است که هم لوطی و هم انتر، هر دو تریاکی هستند و رابطه ای که بین این دو هست، رابطه ای از یک استثمار تخدیری است، و انتر، در منتهای بیمار گونگی، بسوی لگد و سیلی و دشنامی بر می گردد که ار بابش در زمان حیاتش نثارش کرده بود. چوبک روابط را طوری در برابر هم می چیند که علاوه بر معنای رئالیستی، معناهائی با ابعاد دیگر در ذهن خواننده پیدا شوند. جامعه آنجاست، تاریخ هم آنجاست و رابطهٔ انسان با طبیعت و مابعدالطبیعه هم آنجاست.

مفهوم «انتری که لوطیش مرده بود»، بی شباهت به مثل (parable) «پیک ها» از کافکا نیست. بطور کلی در تمام آثار کافکا اینحالت تمثیلی شدید دیده می شود، منتها بر این حالت تمثیلی، تضاد و تناقض از هر لحاظ حاکم است و اتفاقاً همین تضاد و تناقض است که آثار کافکا را در هاله های رمز و کنایه فرو می برد و سرانجام تمثیل را به سوی اسطورهٔ طنزآلود می راند. «پیک ها» مثلی است کوتاه که در اینجا نقل می کنم، گرچه مثلی دیگر بنام «پیام امپراطور» نیز از نظر ساختمان مثل و معناهایی که از آن استنباط می شود با انتری که لوطیش مرده بود، قرابت دارد.

«به آنها گفتند، بین امیر بودن و پیک امیر بودن یکی را انتخاب کنند. آنها مثل بچه ها، همه می خواستند پیک بشوند. بهمین دلیل فقط پیک ها بر روی زمین وجود دارند که با شتاب به این سوی و آن سوی می روند و بر سر یکدیگر فریاد میکشند - و چون دیگر امیری در کار نیست - پیغام هایی را که بی معنا شده اند بیکدیگر می رسانند. خیلی دلشان می خواهد که به این زندگی ادبار خود پایان دهند، ولی بدلیل سوگند خدمت و وفاداریشان نمی توانند»[1]

طرفین قضیه کاملاً بروشنی معرفی شده اند. امیر در این سوی و پیک ها در آن سوی. هیچکس نمیخواهد امیر بشود. جملهٔ خدا مردهٔ نیچه در ذهنمان طنین می اندازد. در قصهٔ چوبک هم، در یک شب سرد، لوطی، خشک شده است. ولی کافکا مسأله را عمقی تر می بیند. یعنی اگر نیچه می گوید، «خدامرده»، کافکا هم وجود و هم مرگ خدا را در فاصله ای دوردست نگه می دارد، و فقط می گوید که مردم نمی خواستند امیر بشوند. و بعد فقط مردم می مانند، قسم خوردگانی که پیغامها را در پوچی و یاوگی باین سوی و آن سوی میبرند، بی آنکه چیزی حاصل شود؛ همه آب در غربال می بیزند. مثل و تمثیل و اسطوره، بیشتر برای بیان موقعیت هایی بکار می روند که در شرایط عادی قابل بیان نیستند. پیک ها می خواهند به زندگی ادبار خود پایان دهند، ولی نمی توانند. چرا؟

1 - Walter Kaufmann, Existentialism from Dostoesky to Sartre, Meridian Books, Inc ., New York, 1956, P. 130.

مگر نه این است که انسان، مدام فکر می کند که بر روی زمین رسالتی بر عهدهٔ او گذاشته شده؟ عهد و تعهد قدیم او در برابرش ظاهر می شود، حتی اگر آن عهد و تعهد، معنای واقعی خود را از دست داده باشد. بدین ترتیب، انسان از فضای بیکران تاریخ، با پیغامی آکنده از بی معنایی، بسوی همگنان خویش آویزان می شود، بی آنکه حتی آن شرف و مناعت را داشته باشد که از شر خویش خلاص شود. انتر پس از مرگ لوطی چه بکند؟

ساختمان تمثیلی این بی منطقی دوارانگیز در «محاکمه»ی کافکا بیش از هر اثر دیگر در جهان بچشم می خورد. «جوزف کاف» بی دلیل بازداشت می شود، ولی بازداشت کنندگان او را با خود نمی برند، و بعد روز محاکمه تعیین می شود و موقعی که او در دادگاه حاضر می شود، صحبت از چیزهایی می شود که دقیقاً به او ربطی ندارد. انگار محاکمه مربوط به آدمی دیگر است. و بعد او محکمه را ترک می کند و پس از مدتی دو نفر خرگردن، می کشندش، یعنی کاردی را در قلبش فرو می کنند و می چرخانند و آخرین عبارتی که از زبان محکوم شنیده می شود «عین سگ» است. و معلوم نیست که او واقعاً زندگی خود را عین سگ تلقی می کند و یا مرگ خود را، و یا شاید عملی را که با او شده. بهر طریق یک «عین سگ» در چنان زمینه ای از معنا و بی معنایی توأمان پیاده شده که هم می توان بعنوان یک جملهٔ واقعی قبولش کرد و هم بعنوان نمایندهٔ چندین معنای متعالی فلسفی و ما بعدالطبیعی، و هم بعنوان یک تف بر تمام معناها. در عین حال کافکا در ساختمان محاکمه، تمام ساختمان زندگی فردی و مذهبی خود و تمام ساختمان تاریخ و مذهب و جامعهٔ خود را بیان می کند و ما می کوشیم این توازن بین فرد در یک طرف و نیروهای مقابل او در طرف دیگر را نشان بدهیم.

کافکا	خانواده
پسر	پدر
کافکای کوچک	دولت آلمان
زبان چک	زبان آلمانی
قبیت یهود	اکثریت مسیحی
فرد	دولت
فرد	جامعه
فرد	بوروکراسی
انسان	یهوه
زمین	عرش الهی

ام هارتز[1]　　مرکبا[2]

کافکا در برابر پدرش درمانده است، در برابر بقیهٔ افراد خانواده، منجمله مادرش هم همانطور. در نامه‌ای که برای پدرش نوشته، او را بعنوان یک دیکتاتور خود کامه معرفی کرده است. و بعد کافکای چک، در برابر دولت آلمان، بهمان اندازه درمانده است که کافکای پسر در برابر پدر. کافکای چک در برابر زبان آلمانی، یعنی زبان حاکم در دوران کافکا بر چکسلواکی نیز سر تعظیم فرو آورده. گرچه او زبان آلمانی را شاید در قرن ما بهتر از هر نویسندهٔ آلمانی دیگر بکار گرفته، ولی این یک چک است که به این زبان می نویسد: اقلیت خرد شده در برابر اکثریت. و بعد سرنوشت یهود اروپایی، که مدام تحت تعقیب اکثریت مسیحی بوده است. آنگاه کفه های ترازوی تمثیل را می توان وسیع‌تر گرفت: فرد، در مقابل دولت حاکم و فرد در مقابل جامعهٔ حاکم، بویژه در سیستم های بوروکراتیک پیشرفته، عملاً درمانده است و کوچکترین ارزشی برایش قائل نمی شوند و انسان در برابر این بوروکراسی پیچیده و وحشتناک که کافکا تصویری دقیق از آن درصفحات محاکمه اش می دهد، زبون و نزار و نومید است. و آنگاه کافکا این بوروکراسی را از زمین می کند و با مثل «در برابر قانون» که در وسط های کتاب معرفی می کند، آنرا در آسمـــــان سیر می دهد و نشان می دهد که زمین، الگویی کوچک، ولی موبه موتقلید شده از الگوی بزرگ آسمانی است و همانطور که در اسراییل کهن، «امام هارتز» و یا مردمان خارج از بیت المقدس، از دهاتی و میوه فروش و کاسب و برزگر، نمی توانستند وارد بیت المقدس شوند و باصطلاح پیاده‌ها همیشه پیاده بودند و سواره‌ها همیشه سواره، و کسی نمی توانست طبقهٔ خود را عوض کند، انسان هم هرگز آن قدرت را ندارد که به «مرکبا» (Merkaba) دست پیدا کند، بدین ترتیب، کافکا حتی سرمایه سالاری وحشتناک اسراییل کهن را که بر اساس دوطبقهٔ خارج و داخل بیت المقدس بناشده بود و حتی عرفان کهن یهود را که جلوه‌ای رو بنایی از آن اززیر بنای سرمایه سالاری بود، در چارچوب سرمایه سالاری شوم، و موقعیت طبقاتی آلمان، و در تمثیل «محاکمه» نشان می دهد؛ و بدین ترتیب لایه های مختلف چندین معنا در وجود نمادها بهم می پیچند، و خواننده موقعی که می خواهد یکی از نمادها را در چارچوب یک معنا برگزیند، خود بخود بقیه معناها هم بموازات آن حرکت می کنند و «چندین معنایی» بدان صورت که دانته بدان اشاره کرده بود، در اوج، تجلی پیدا می کند. درحالیکه ظاهر قصه از یک خونسردی واقع گرایانه برخوردار است.

1 - Am-ha'aretz. (مردمان روستا و یا مردمان اطراف بیت المقدس در یهودیت کهن.)
2 - Merkaba. (گویا از همان کلمهٔ مرکب، بمعنای مردمان داخل بیت المقدس در یهودیت کهن.)

و تازه کافکا، بدلیل موقعیت تاریخی خودش که فقط چند سال پیش از ظهور هیتلر و نازیسم بود، نشان می دهد که «محاکمه» شتری است که دم در همه خوابیده است. بدلیل اینکه در حدود بیست سال بعد شکنجه و آزار و قتل عام یهودیان در آلمان شروع شد- و شگفتا که- بهمان صورت که «جوزف کاف» کافکا بازداشت، محاکمه و محکوم شده، بعد «عین سگ» کشته شده بود. ادبیات، تاریخ را فقط تصویر نمی کند، بلکه آنرا پیش بینی هم می کند.

یادداشت دیگری را از کافکا نقل می‌کنم که «هاینتز پولیتزر» در کتاب «مثل و تضاد» از کافکا نقل کرده است:

«صبح زود بود، خیابان ها تمیز و متروک بود، من بطرف ایستگاه قطار می رفتم. وقتی که ساعتم را با ساعت برج مقایسه کردم، دیدم خیلی دیرتر از آن است که تصورش را کرده بودم، باید عجله می کردم، تکان و هیجان این کشف مرا در مورد راه دچار دودلی کرد. هنوز با شهر آشنایی کامل پیدا نکرده بودم . خوشبختانه پاسبانی در آن نزدیکی بود. بطرف او دو یدم و نفس زنان راه را از او پرسیدم. گفتم: «بلی، چون خودم نمی توانم راه را پیدا کنم؟» پاسبان گفت: «ولش کن!» و با یک حرکت پیروزمندانه سرش را برگرداند ، مثل کسی که می خواهد با خنده‌اش خلوت کند.»[1]

«پولیتزر» تفسیری بسیار عمیق از این قطعه که پس از مرگ کافکا در میان یادداشت هایش پیدا شد کرده است که بدلیل طولانی بودنش، ازنقلش صرف نظرمی‌کنیم. بطور خلاصه ساعت فرد با ساعت کائنات نمی خواند و بهمین دلیل گمراهی پیش می آید و نمایندهٔ دولت، یعنی پاسبان، که در دستگاه تمثیلی کافکا نمایندهٔ بوروکراسی یهوه هم هست، فقط می تواند بگوید، ولش کن، ولش کن، و بعد با خندهٔ مسخره خود خلوت بکند. بظاهر همه چیز منطقی و واقعی بنظر می رسد، ولی موقعی که نمایندهٔ قانون، اهمیتی به گمراه شدن فرد نمی دهد، و حتی او را به گمراه بودن تشویق می کند و بعد با خود و خندهٔ خود خلوت می کند، دیگر ما فقط با مردی راه گم کرده که راه را از پلیس بپرسد، کار نداریم، بلکه معناهایی از هر نوع، زمینی، تاریخی، مذهبی و الهی در ذهن جلوه گر می شوند و همهٔ اینها فقط در چندسطرکوتاه، که کافکا نام آن را «توضیح» گذاشته، چشم از جهان بر بسته است.

البته تمام تمثیل ها باین پیچیدگی و پرمعنایی نیست. دربارهٔ تمثیل های کافکا فقط می توان این شعر مولوی را خواند که: از انبهی ماهی دریا به نهان گشته- انبه شده قالب ها تا پردهٔ جان گشته. خود کافکا دستگاه تمثیلی موجود جهان را در یک مثل دیگر، بطنز و کنایه بیان می کند: «قفسی بدنبال پرنده می گردد.» انگار دستگاه آفرینش، یا تاریخ و یا بوروکراسی بدنبال قربانی می گردند و ساعت فرد بدبخت هیچوقت با ساعت قدرت نمی خواند.

1 - Heinz Politzer, Franz Kafka, Parable and Paradox, Cornell Paperbacks, 1966,P. 1.

ولی همانطور که گفتم نه همهٔ تمثیل‌ها به پیچیدگی تمثیل‌های کافکاست. بعلاوه تاریخ قصهٔ رئالیستی که در حدود سیصد سال از عمر آن می‌گذرد، با قصهٔ تمثیلی رفتاریک شکل منسوخ را داشته. و این بی دلیل نبوده است، چرا که برخی از قصه‌های تمثیلی فقط یک طرز تفکر را گرفته و بدان عینیت داده‌اند، طوری که معنا به سادگی از داخل تمثیل بیرون می‌خزد: مثل «مزرعه حیوانات» «جورج اورول» و یا «دنیای شجاع جدید» آلدوس هاکسلی که اخیراً ترجمه بسیار شیوایی از آن تحت عنوان «دنیای قشنگ نو» بوسیلهٔ انتشارات پیام چاپ شده. لکن ما در آثار نویسندگانی بمراتب بزرگتر از اورول و هاکسلی، ومثلاً در آثار جویس و فالکنر به این طرز ادبی برمی‌خوریم.

اصطلاحات جدیدی که اخیراً بوسیلهٔ آنها بسراغ ادبیات می‌روند، از قبیل صورت ازلی یا نوعی (archetype) و یا اسطوره (myth)، تا حدی کلمهٔ تمثیل را بعنوان یک طرز ادبی درپرده نگاه داشته‌اند. ولی اسطوره در واقع تمثیلی است که همان چند معنا را داشته باشد و صور نوعی، طرفین تمثیل هستند، بصورت گسترده‌تر و عمیق‌تر، و البته نمادی‌تر (symbolical). همانطور که تمثیل‌های کافکا، هم همگی با اساطیر پیوند می‌خورند، مثل «گراکوس شکارچی» که هدایت ترجمه‌اش کرده. در مورد جویس و فالکنر (مثلاً قصه «خرس» فالکنر) نیز این برداشت کاملاً درست خواهد بود. موقعی که جویس در نوشتن «اولیس» مدعی می‌شود که کابوس تاریخ را می‌نویسد و مثلثی اساطیری از دو شخصیت مرد و یک شخصیت زن می‌سازد، در واقعی به تمثیلی بلند از تاریخ می‌اندیشد. و بکت، هم در قصه‌ها و هم در نمایش‌هایش بویژه چشم براه گودو، و«دست آخر» (Endgame)، دست به اسطوره سازی پیوسته‌ای می‌زند که تمثیل‌های متعدد در چارچوب اساطیری آن براحتی می‌گنجد، و خواننده باید حواسش جمع باشد تا بداند که درپشت سر یک قالب، چندقالب، و در هر کدام ازین قالب‌ها چند معنی نهفته است.

من در «قصه نویسی» بیشتر توجه به قصهٔ رئالیستی کرده بودم. این گفته در بارهٔ تمثیل را بعنوان مکمل بر آن متن اضافه می‌کنم. و بهمین دلیل در اینجا توضیح در باره قصهٔ واقع گرای را بخلاصه آوردم. وگرنه هیچ قصد رجحان دادن یک نوع قصه را بر نوع دیگر ندارم.

(نگین ــ مرداد ۵۳)

قصه یا داستان
(یک مصاحبهٔ ناتمام)

پرسش:

دکتر، پیشنهاد میکنم که گفتگوی خودمان را به دو بخش قسمت کنیم. بخشی پیرامون قصه، بخصوص داستان کوتاه و بخش دیگر و یژه‌ی شعر امروز پارسی. تأکید زیادم بروی داستان کوتاه دیار خودمان است و مایلم نظرات و نظریات شما را خیلی راحت بدانم. این گفتگو میتواند روشنگر بسیاری از مسائل در این ارتباط باشد و از آنجا که در مقام یک منتقد واقع بین و فعال سالها در این مرز و بوم مطرح بوده اید و صلاحیت کلاس بندی حرکت ها در مراحل مختلف عرصهٔ قصه را، بدون تعارف، دارید، خواهش میکنم مسیر گفتگو را صرفاً معطوف به قصه با تأکید بروی داستان کوتاه ایرانی بکنید و مثالها و شاهدها هم از روی کارهای چاپ شدهٔ نو یسندگان خودمان باشد. شکی نیست که اگر وجه تمیز و مقایسه ای پیش آمد و ضرورتی ایجاب کرد، شاهد از نو یسندگان غیر ایرانی ولی معروف بین خوانندگان ایرانی، اجتناب ناپذیر خواهد بود. حالا و در آغاز بحثمان، میخواستم برداشت شما را از داستان کوتاه با توجه به معیارها و ضوابطی که از ژانرهای داستانهای کوتاه شصت ساله‌ی خودمان دارید، بدانم. یعنی از اینجا شروع کنید که اصولاً داستان کوتاه چیست؟ چه ضوابطی دارد و با توجه به سه اصل ارسطوئی، تطور و تحولش چگونه بوده است؟ از بیرون بدرون قصه برو یم. از فرم به محتوا، میزان در قصهٔ کوتاه از نظر تعداد جملات و تعداد کلمات چیست؟ و موارد و معاییر دیگری که در مکاشفهٔ شما از قصه نو یسی اینجا و مطالعهٔ شما، برایتان مطرح است، چگونه است؟[1]

پاسخ:

عرض شود که من شخصاً در جواب سئوال شما ترجیح میدهم که بگو یم، «قصهٔ کوتاه» بجای «داستان کوتاه». علت این نکته روشن است: «قصهٔ کوتاه» برای من یک شکل خاص ادبی است، در حالیکه داستان چنین نیست. من در کتاب «قصه نو یسی» تعریفی از واژهٔ «داستان» بدست داده‌ام: «داستان یعنی ترتیب و توالی زمانی حوادث یک قصهٔ کوتاه یا بلند.» داستان یکی از عناصر دهگانهٔ قصهٔ است. یعنی داستان، عنصری است که هم در قصهٔ کوتاه هست، هم در قصهٔ بلند، هم در یک نمایش هست، هم در یک حماسه، و هم در تمثیل از کلیهٔ انواعش. ادبیات بی داستان تقریباً در هیچ جای دنیا وجود ندارد. پس داستان را با قصه اشتباه نکنیم. یکی عنصری است سیال و

۱ــ مصاحبه کننده، مجلهٔ برج، به سردبیری محمد محمدعلی است.

مربوط به زمان، به تاریخ حوادث، به اینکه چه چیز بعد از چه چیز دیگری اتفاق افتاده، و دیگری از دیدگاه من نوعی شکل ادبی است. «قصهٔ کوتاه» نوعی شکل ادبی است، داستان یک مکانیسم دائماً حاضر در اثر ادبی است. و مربوط است به حرکت حادثه از یک زمان به زمان دیگر. بخشی ازین تعریف از داستان متعلق به «ای.ام. فورستر»، نویسندهٔ «جنبه های رمان» است، آنجا که او فرق بین «داستان» و «طرح و توطئه» را بیان میکند، و بخشی دیگر ازین تعریف متعلق به خود من است: اعتقاد من این است که نوشتن ادبیات بدون داستان غیرممکن است. زبان ادبی، خواه درنثر و خواه در شعر، نوعی داستان میگوید. از ابتدای پیدایش ادبیات تا به امروز، در همهٔ زبان ها و بین همهٔ ملل. نویسنده. یاشاعری که داستانی برای گفتن نداشته باشد، نه هومر میشود، نه فردوسی، نه حافظ، نه مولوی، نه هدایت و نه داستایوسکی. ولی قصهٔ کوتاه، یک شکل ادبی است درمیان سایر اشکال. داستان وجه تمایز ادبیات از غیرادبیات است. قصهٔ کوتاه، شکل خاصی است بین سایر اشکال ادبی، و درواقع، قصهٔ کوتاه، با موازین و ساخت ها، و به اعتبار ملاک های خودش بداستان شکل خاصی میدهد.

در این مورد مراجعه به کتاب قصه نویسی ضرورت پیدا میکند. درآنجا عناصر دهگانه قصه را برشمرده ایم و بعد چهار بُعد را حاکم بر این عناصر دهگانه کرده ایم. آن ده عنصر عبارت بودند از: تجربه- جدال- حادثه- داستان- طرح و توطئه- شخصیت- زمینه- فضا- لحن- الگو، و آن چهار بعُد عبارت بودند از: بعُد زمان، بعُد مکان، بعُد علت و معلول دیالکتیکی و بعُد زبان. ما همهٔ اینها را درآن کتاب تعریف کرده ایم، نیازی به تعریف مجدد آنها نمیبینیم. و در همان کتاب اصول ارسطوئی نمایشنامه را هم بررسی کرده ایم، و فرق آن اصول برای نمایشنامه و اصول قصه نویسی را هم نوشته ایم. اگر بخواهیم دوباره از مسأله داستان و قصه حرف بزنیم، باید بگوئیم که داستان عنصری محتوائی است، قصه یک شکل است، یعنی محتوای شکل پذیرفته است، ابعاد دیگری به داستان اضافه شده، که مهم ترین آنها همان موضوع طرح و توطئه است، و سبب شده که داستان بعنوان یک عنصر محتوائی بسوی شکل حرکت کند، شکل قصهٔ کوتاه، قصهٔ بلند یا هر چی.

پرسش:

معذرت میخواهم وسط حرف پریدم، پس گفتید که داستان درون قصه جای دارد. یعنی قصه یک بستری است که داستان بصورت مقوله ای درش جریان دارد؟

پاسخ:

بله، دقیقاً داستان عبارت است از ترتیب زمانی حوادث.

پرسش:

آنوقت برای قصه چه تعریفی دارید؟

پاسخ:

قصه عبارت است از حضور اجتماع در خلوت یک قصه نو یس یا حضور تاریخ در خلوت یک قصه نو یس. یا حضور جمع آن ده‌تا عنصر و جمع آن چهار بُعد در حضوریک کتاب. حضوریک توازی تاریخی. قصه عبارت است از آن چیزی که حادثه هست توش، جدال هست توش، شخصیت هست توش، زمینه هست توش، فضا و لحن هم هست. الگو هم هست. درست؟ و در عین حال بُعد زمان درش هست. بُعد مکان درش هست. بُعد زبان درش هست. بُعد علت و معلول درش هست. با این ابعاد مادی است که قصه بعنوان یک شکل، شکلی که کاملاً دیالکتیکی است، پدیدار میشود و به همین دلیل به این میگو یند قصه بمعنای امروزی کلمه. درعین حال قصه، نه تنها قصه ی کوتاه، قصه بمعنای اعمش، یعنی هم بمعنای قصهٔ کوتاه و بلند و هم بمعنای رمان، سروکار دارد با انقلاب بورژوازی، بورژوازی بمعنای طبقهٔ متوسطش، نه بمعنای امروزیش که بیشتر در معنای خیانت به انقلاب بورژوازی است که بیشتر در معنای بوناپارتی است تا انقلابی، نه بمعنائی که به اصطلاح بیشتر سرمایه دار خوانده میشود. به دلیل اینکه قصه بمعنای امروزیش سروکار دارد با شهر. توی شهر رو یهم طبقهٔ متوسط، خوانندهٔ قصه است، مخاطب قصه است. اکثریت قریب به اتفاق قصه ها در طول این مدت مثلاً سیصد سال گذشته در غرب و در طول این هفتاد سال گذشته در ایران، با نوعی مخاطب طبقهٔ متوسط نوشته شده. البته قصهٔ کوتاه در ایران بیک معنا واقعاً یک مقولهٔ دیگری ست. به آن معنا که آدم وقتی «یکی بود و یکی نبود» را میخواند، میبیند که در معروف‌ترین قصه یعنی «فارسی شکر است» کاراکترها برای اولین بار دارند وارد ادبیات میشوند. یکی یک دهاتی است، یکی یک آخوند یکی یک جوان غرب‌زده و یکی هم شخصیتی است که غرب را میشناسد و میداند که چه چیز از غرب برای شرق خوب است و چه چیز در خود شرق خوب است. چهارتا کاراکتر. این چهارتا شخصیت، و یا بهتر است بگوئیم تیپ، از روز اول قصه نو یسی، بمعنای امروز، قصهٔ کوتاه نو یسی، تا امروز، شخصیت های طبیعی و دائمی قصه های فارسی هستند. جمال‌زاده اهمیتش در این است که عناصر قصهٔ کوتاه را از داخل اجتماع طوری توانسته استخراج بکند، که صرف‌نظر از این که بعداً سر خود جمال‌زاده چه آمده، آن عناصر اصلی، یعنی آن چهارتا شخصیتی که وجود دارند تا حدی تبدیل شده اند به شخصیت های دائمی قصهٔ فارسی. نگاه کنید به دولت‌آبادی، یکی از آن بُعدها مال اوست، دهاتی. یا نگاه کنید به ساعدی، روشنفکر به ده رفته: «عزاداران بیل». درست؟ نگاه کنید به چو بک سنگ صبور. آدم با سوادی بنام احمد (معلم) در جایی که فقر و جهل و بیشعوری روستائی حکومت میکند زندگی میکند و یا در میان شخصیت های روستائی، یا از روستا به شهر آمده. آنوقت نگاه کنید به بعضی از کاراکترهایی که همان چو بک دارد که بیشتر غربیها هستند در ایران. مثلاً یکی دوتا قصه که دربارهٔ روشنفکران ایرانی تحصیلکرده در غرب نوشته و یا غربیهائی که آمدند در ایران زندگی کردند. یا نوع دیگر این شخصیت، شخصیت هائی هستند که هدایت در زبان فرانسه خلق کرده. روشنفکر نیمه بخود بیگانهٔ یکی بود، یکی نبود جمال‌زاده، در «سامپینگهٔ» هدایت سرسپرده زبانی

میشود، یعنی فرانسه، که دیگر یکسره بما بیگانه است. یعنی روشنفکری که برگشته و احساس از خود بیگانگی کرده است و دارد حتی از زبان دیگران استفاده میکند. به نظر من این چهارتا شخصیت، که جمال‌زاده از تاریخ ایران معاصر استخراج کرده، و ارائه داده، تا حدودی شخصیت های دائمی قصه فارسی شده‌اند. گرچه اشخاص دیگر هم معرفی شده‌اند، مثلاً کارگر هم یکی دیگر از این شخصیت ها شده، درعین حال تاجر هم که یکی دیگر است. ولی رو یهم رفته، دهاتی، معلم، مدیر مدرسه، فکلی غربزده، و آخوندی که از عربی استفاده میکند. جمال‌زاده یک توازی تاریخ خلق کرده.

ریشه های همه ما همانجا است. کسی که از غرب برگشته، برمیگردد و در بارهٔ شرق مطالعه میکند، و درعین حال آخوند. مجموع این ها، شخصیت های اصلی قصه های فارسی هستند. قصه، آفرینش یک توازی تاریخی است.

پرسش:

باز هم بر گردیم سرصحبت اول، یعنی تعریف قصه، ما فرهنگی شناخته شده و جا افتاده داریم از داستان. یک مفهومی هم داریم از قصه. با پشتوانه های تاریخی و عاطفی یک خط، با کمی اختلاف در ظرف نوشتاری. خود من بین دو مفهوم با دو فرهنگ قابل تمیز و مشخص، فرقی قائل هستم. که شاهدش بیش از هزار سال تاریخ نوشتار فارسی ست.

شما فرمودید که قصه جنبه‌ای بستری دارد و داستان سیلانی ست در آن. یا به تعبیری رکنی ست از قصه و یکی از عناصرش محسوب میشود. البته این برداشت من بود از تعریف جامع شما از این دو مفهوم. ولی ما در ادبیات کلاسیک خودمان به شواهدی برمیخوریم که عکس این مطلب را عنوان میکنند. سند زیاد است. در و یس و رامین گرکانی، شاهنامهٔ فردوسی، خمسهٔ نظامی و بطور کلی منظومه سرایان و آثار سمبلیک عرفانی و فلسفی. یا در قصه های عامیانه و پر جذبه‌ای مثل اسکندرنامهٔ طرسوسی و سمک عیار و ابومسلم نامه و این جور کارها. میبینیم که در این نوشته ها، کلیت و جامعیت مقوله، داستان است. بصورت یک بستر. و بعد قصه های مستقل و ساقه‌ای، و قصه های جنبی و شاخه‌ای ثوش جریان دارد. یعنی قصه و قصه ها، در حرکت بستری داستان، حضور دارند. البته به عنوان شاهد و یا مکمل مفهوم و معنائی در داستان حضور پیدا می کنند. این دید من و بینش شما از دو مقوله‌ی بهم پیوسته‌ی داستان و قصه، با هم توفیر دارند. خواهش میکنم این دوطرز تلقی از قصه و داستان را، کمی بازتر تشریح کنید.

پاسخ:

ببینید فرق بین آن طرز تلقی از داستان و این طرز تلقی از داستان فرق تاریخی است. تاریخ

بورژوازی، یعنی تاریخ حرکت بیشتر و شدیدتر، وقتی که این نوع تحرک پیدا میشود مقولات فقط بصورت پشت سرهم و در طول زمان پیش نمیرود. بلکه در طول زمان بصورت دیالکتیکی پیش میرود. بهمین دلیل به مجموعهٔ حوادث قصه، در طول این سیصد سال گذشته در غرب، و در طول ۷۰سال گذشته در ایران، یک چیز اضافه میشود. به آن میگو یند: طرح و توطئه. موقعیکه طرح و توطئه اضافه میشود، داستان را از داستان بودن تنها، یک قضیهٔ فقط زمانی بودن، میاندازد. و آن را جزئی از یک کل جریان باصطلاح قصه میکند. یعنی به این معنا که یک حادثه، یکبار در طول زمان اتفاق می افتد، و یک بار هم در طول زمان، بصورت دیالکتیکی، اتفاق میافتد. این سرنوشت بورژوازی بوده، که علت و معلول را و دیالکتیک را به معنای تاریخیش دقیق تر و کامل تر و سریع تر و پر تحرک تر از طبقات پیش از خود پیش بکشد. از این نظر داستان از نظر مقام تخفیف و تنزل داده میشود و تبدیل میشود به یکی از عناصر قصه و در کنار داستان، به عنوان یکی از عناصر قصه، یک چیز دیگری هم قرار میگیرد، که آن عبارت است از «طرح و توطئه». طرح و توطئه هم عبارت است از توالی علت و معلولی حوادث. نمونه هایش را در کتاب قصه نو یسی من داده ام. و این تعریف خود من نیست. از کسان دیگری من نقل کرده ام و بعد بحث کرده ام. یکی میگو ید که شاه مرد، پشت سرش میگو ید ملکه مرد. داستان سمک عیار این جوری نوشته شده. ولی یکی میگو ید «شاه مرد، ملکه غمگین شد، ملکه هم مرد» کسی نمیدانست چرا ملکه مرد تا اینکه نامه ای از ملکه پیدا شد، که در آن گفته بود « که من دیگر نمیتوانم تحمل بکنم، زندگی را، و به همین دلیل من هم....» وقتی که پای علت پیش میآید تحرک تاریخی پیش میآید. سمک عیار فاقد این تحرک تاریخی صریح است. بدلیل اینکه در دوران وجه تولید آسیایی نوشته شده. به همین دلیل داستان بیشتر یک سلسله حوادث روایی است که تا حدودی در بی زمانی و بی مکانی سیر میکند و در بی زبانی سیر میکند. غرضم این است که به روابط درونی داستان، علت و معلول ساختی مخصوص خود روایت حاکم نیست.

پرسش:

درچه موقعی از نظر تاریخی این تعریفی که میگوئید در بی زمانی و بی مکانی و بی زبانی.

پاسخ:

ببینید چهار تا بُعد تحرک دینامیزم تاریخی از نظر قصه عبارتند: از زماندار بودن، مکاندار بودن، علت دار بودن و زباندار یا لحن دار بودن. شخصیت موقعی که حرف میزند باید با زبان یا لحن خاص خود و دورانش حرف بزند. به زبان خودش باشد. یعنی مثلاً الان که ما داریم این جوری حرف میزنیم دوران ناصرالدین شاه این جوری حرف نمیزدند و من میگو یم مسأله دیالکتیکی است، یعنی مسأله مر بوط به حوادث و زبان و مکان یک دوره، یک تیپ و یا تیپهای خاصی است، بورژوازی این دیالکتیک را با قوت بیشتر برخ میکشد. بورژوازی مخالف مطلقیت است. یعنی شما در تهران این

طوری حرف میزنی ولی اگر در یک جای دیگری بودی یک جور دیگر حرف میزدی. درعین حال من و شما رابطه ای که با هم دیگر داریم روابطی از نوع روابطی نیست که در گذشته وجود داشت.

پرسش:

طبیعی است.

پاسخ:

این خیلی طبیعی است ولی این حالت طبیعی از کی به ما دست داده، بصورت خیلی خیلی جدیش؟ از دوران مشروطیت. یعنی از دوران مشروطیت اشخاص تاریخی فکر میکنند. تاریخی فکر کردن بمعنی در طول زمان فکر کردن فقط نیست بلکه در سلسله مراتب علت ها و معلول ها. و بصورت دیالکتیکی فکر کردن هم هست.

قصهٔ جدید با وارد کردن عنصر طرح و توطئه بداخل «ساخت» قصه بمعنای اعمش، سعی میکند که به این «چرائی» حوادث جواب بدهد. ما در قصه های جدیدمان....

پرسش:

دکتر من باز میگردم سر همان تعریف قصه و داستان. چون هنوز تعریف قانع کننده ای از شما نگرفتم. ببینید، من در این جا دچار یک نوع یکسان نگری دوگانگی نشده ام. منهم تأکید پرسشم بروی تعریف دیالکتیکی مقوله است. از همین دریچه به مفهوم مورد بحثمان شکل بدید. تعریف کنید. من کمی به حریم تعریف قصه و داستان بپردازم تا کلیتی که در تعریف شما آمده، مشخص تر بشود. در گذشتهٔ ادبیات ما، گذشتهٔ هشتصد نهصد سالهٔ ادبیات کلاسیک ما، برای دو عنوان قصه و داستان، شواهد جداگانه ای، شواهد دوگانه ای، آمده. همان طور که پیشتر صحبتش رفت، پشتوانهٔ فرهنگی هر دو، با مفهومی که ما امروز از آن ها داریم، مغایر است، خیلی فرق میکند. این یک مورد طبیعی است. و من کنجکاو قرن بیستمی، آخر قرن بیستمی، آمدم با بینش و معیار و دید امروزی، با دانش و اندیشه و ضوابط امروزی، با کل مجتمع شدهٔ تعاریف منتقدان جهان امروزی، به تعریف آن دو مفهوم دیروزی، دو مفهومی که به هفت هشت قرن پیش مربوط میشود، میپردازم. من دچار یک سان نگری نمیشوم. این دو گونه مقولهٔ فرهنگی است. دو چیز است. نمیدانم دو مفهوم در فاصله زمانی دو تاریخ. یکی بُعد فرهنگی و اندیشگی مردم آن روزگار، نویسنده و شاعر آن روزگار، یکی بُعد فرهنگی پر بار شده و تعدیل شده و بسیط و حجیم و انباشته شدهٔ امروز. و چه بسا تغییر ماهیت یافته آن دو مفهوم در طول تاریخ این هفت هشت قرن. حالا نمیشود به این دوگانگی، چه از نظر تاریخی و چه از نظر زبانی و چه از نظر بار فرهنگی و مصداقی، یکسان نگریست. یعنی یکسان تعریف داد. همان طور که شما اشاره کردید به «بورگ»، حالا اگر کسی مثلاً در سفرنامهٔ ناصرخسرو و یا ابومسلم نامه و یا

یک کتاب کلاسیک دیگر از شهر چیزی بخواند، نمی آید همین مفهوم امروزین ما را از شهر، با این همه تفاوت، با آن شهر ناصرخسرو و طرسوسی و شیخ احمد جام، مقایسه کند و یکیشان تصور کند. برداشت من از شهر چیزی دیگری و برداشت ناصرخسرو چیز دیگری است که اگر من این دو را یکسان نگاه کنم، و قضاوتم یکسان باشد، دچار یکسان نگری شده ام. قصه و داستان امروزی، تأکیدم روی این دو کلمه است- کالبد این دو کلمه- با قصه و داستان آن روزی، همان فرقی را دارد که شهر امروزی با آن شهر قبادیانی. حالا اسمش تطوره، یا تحول، بهرحال دو گونه موضوع هستند در دو زمان. شما میگوئید طرح و توطئه بهش زیاد شده. روابط علت و معلولی بهش اضافه شده، خب، بدون تائید در بست این گفته، میگو یم در آن عصر هم، در همان کتابهای آن روز هم، اینها، یعنی طرح و توطئه، روابط علت و معلولی بوده، ولی صریح و بدون آرایه و پیرایه. صاف و پوس کنده آمده، چون زورش زیاد بوده پاش تا زانو توخاک فرو میرفته، چرا زورش زیاد بوده؟ چون مدد حق، جادو، یک قوه ماوارء انسانی درش دخیل بوده، چرا این هدیه بهش داده شده، چون خوب بوده، خوبی کرده و کاری باب دندان ارباب انواع یا خدا و یا واسطهٔ زمین و آسمان کرده یا طرح و توطئه، که آن هم بوده. ولی شرایط اقتصادی و اجتماعی آن روزگار، رشد اندیشه و ضرورت درک این مهم امروزین، که مربوط به دوران فئودالیزم میشود، آسان‌تر آمده. لخت‌تر عنوان شده. بیشتر به اصل مطلب پرداخته تا پیرایه‌ها و چوب‌بستهای تکامل دهنده. می بینید این ضعف، این احتمالاً نقص را، ما با معیار و دید و ضوابط و تعاریف امروز، درک میکنیم. مثلاً میگوئیم شلیته مینی‌ژوپی است بلند و گشاد و پلیسه‌دار و غیره. در حالیکه شلیته همان شلیته است، از یک سو، و دامن است و فقط دامن در آن روزگار، از سوئی دیگر، ما فقط میتوانیم در زمانی فکر و قضاوت کنیم و بگو ییم دامن آن روز معروف بوده مثلاً به شلیته که قد و قواره و رنگ و شکلش این ریختی بوده. نه اینکه بگوئیم شلیته یعنی مینی‌ژوپ بلند و گشاد دو رنگی چین‌دار و... چرا که این تعاریف در حقیقت وصف لباسی است به اسم دامن در آن روزگار. میبخشید دکتر، حرفم را کوتاه میکنم، غرضم داستان کوتاهی که امروز من میخوانم، آن قصه‌ی کلاسیک نیست. فقط اسمش آن است. یعنی کالبد نوعی نوشتار را، بر اندام نوعی دیگر از نوشتار پوشاندیم. برای زین موتور و دو چرخه، دیگر آن تصور زین مادیان و الاغ و اسب را نداریم. همان طور که برای جگوار و پیکان و خونه و حاکم و بازار و مکتب نداریم. ما فقط، فقط از کلمه داستان و قصه بهره گیری میکنیم همانطور که از کلمه زین و جنگ افزار و زره و شهر و مطبخ، بهره میگیریم. برای مفاهیم غیر از آنکه قبلاً بر این کلمات هموار بوده، همراه و عجین بوده. خلاصه طرح و توطئه، علت و معلول، و خیلی چیزهای دیگر کم و بیش در نوشته های داستانی قرون پیش هم بوده، ولی به شکل عصر خودش. به نیاز و ضرورت عصر خودشان. به مفهوم و کار برد دوران خودشان. خب، گاهی این عناصر تعریف ساز قصهٔ امروز، شاید در بست و بطور کامل و با هم دریک قصه و داستان قرن ششم و پنجم نیامده، ولی آنچه آمده، بازتاب امکانات فکری و هنری همان عصر بوده که با محک امروز،

رنگ و رو باخته و ناقص است و کاستی هائی دارد. هر چند که این اصول و ارکان ساخت قصه، امروز دارد در بین مدرنیست ها شکل میبازد. مثلاً در مکتب داستان نوی فرانسه، آلن روب گریه و دار و دستش، این ضوابط، آن طور که منتقد نیمه دوم قرن بیستم انتظار دارد مراعات نمی شود ولی هست. قصه هست و خواننده هم دارد و داعیه مدرنی و پیشرفتگی هم دارد و مورد تائید «الیت»های هنر هم هست. باصطلاح چی میگن، آوانگارد هم محسوب میشود. چرا که رابطهٔ زمانی و مکانی و یا علت و معلولی و زبانی، درشان متوالی و منظم و حساب شده و از پیش مدون شده، نیامده... حالا، دکتر از بیرون به درون قصه برویم. تعریف را از بیرون به درون شکل بدید تا به تعریفی نسبی و نسبتاً پیش رفته برسیم. حالا با همان کالبدهای کلمات پیشین. چرا که دارند جا می افتند. دیگر وقتی روی جلد کتابی میخوانیم مجموعه‌ی پنج داستان کوتاه، یاد داستان های نظامی، و دهلوی و عطار نمی افتیم. وقتی میخوانیم دفتری در قصه، بیاد قصه های عبید، حکایت های سعدی و مولوی نمی افتیم. یعنی دچار یکسان نگری نمیشو یم. این یکی. یکی هم در مورد شهر. یا باز هم بقول شما «بورگ». این بورگ، مسلماً آن بورگ سمرقند و بخارای تاریخ بخارا نیست. آن بورگ تاریخ سیستان و بیهقی نیست. ساخت و ضرورت ساختشان فرق میکند. مقتضای دوران و چگونگی زیست و زندگی است. حالا نمیدانم این قصه خوان امروزی که گفتید، بیشتر شهری است مبتنی بر همان بورگ نشین کلاسیک یا الگوی جدیدی در بیانتان هست که من درست درکش نکردم. چرا که خوانندهٔ قصه امروز، همه جا حضور دارد. کم و زیادش فرق میکند. خیلی چونه‌درازی کردم. میبخشید. حالا از اینجا شروع کنید که چرا میگوئید قصه، و چرا داستان نه یا....

پاسخ:

ببینید: ما میگو ییم که دوران معاصر با دوران گذشته فرق میکند، نه اینکه لزوماً ادبیات دوران معاصر بهتر از دوران گذشته باشد. ما میگوئیم یک فرق بسیار اساسی هست بین دوران شدیداً ایدآلیستی گذشته و دوران رئالیستی امروز. بچه صورت: بصورتی که دقیقاً در کتاب قصه‌نو یسی توصیف و حلاجی شده. ادبیات گذشته از داده ها، از مطلق های داده شده شروع میکرده و آخر سر به مطلق های داده شدهٔ دیگری میرسید. آثار بزرگ عرفانی ما را ببینید: چون شما از اینها مثال میزنید، من هم میخواهم از اینها مثال بزنم. سه اثر بزرگ عرفانی، کشف المحجوب، تذکرة الاولیاء و شرح شطحیات روزبهان را در نظر بگیرید. حقیقتی هست حاکم بر هر سه اثر. هر سه اثر، و نمیتوانید منکر این بشو ید که داستان هایی بوسیله هرسه اثر گفته میشود، البته در اثر سومی، کمتر از دو اثر اول، جهان بمثابهٔ مطلقی است که بوسیله مطلقی برتر آفریده شده و هر داستانی در توجیه حرکت انسان از یک مبداء اعلی بسوی یک منزل و مقصد اعلای دیگر است. تک تک داستان های تذکرة الاولیاء را در نظر بگیرید. هر قصه، خواه در بغداد اتفاق بیفتد، خواه در نیشابور، خواه در سمرقند، و خواه در مصر، تکرار یک سفر است، در طول زمان. ولی عملی که در طول زمان اتفاق می افتد، علتی خارج از واقعیت

دارد، خارج از روابط واقعیت دارد. در قصص الانبیاء مینویسد وقتی که حضرت محمد متولد شد، مادرش، ایمنه میبیند که میان دو کتف حضرت محمد نوشته شده بودلااله الا الله محمداً رسول الله. و البته پس از تولد او آتشکده های پارس خاموش شدند. ممکن است دقیقاً همه این اتفاقات افتاده باشد و یا ممکن است نویسندهٔ قصص الانبیاء خواسته باشد ما اعتقاد پیدا کنیم که این وقایع در زمان تولد حضرت محمد اتفاق افتاده. ولی نویسنده طوری این حرف ها را میزند که ما قبلاً باید به بعضی چیزهای مطلق اعتقاد داشته باشیم تا قبول کنیم که این وقایع نتیجهٔ طبیعی آن وقایع است و یا آن چیزهای مطلق. در حالیکه در دوران جدید مکانیسم باوراندن یک چیز دیگر است، هر چیزی مستقلاً باید زمینهٔ باوراندن داشته باشد باید فضائی خلق شود که در آن باوراندن صورت بگیرد. این مکانیسم باوراندن پایه و اساسی دارد و آن گزارش کردن وقایع قصه از درون این روابط است. رابطهٔ علت و معلولی دقیقاً باین معناست که یک علت، جدا از حوادث خارج از قصه، بطور طبیعی بطرف معلول خود حرکت کند. این دیالکتیک ساخت توازی های تاریخی است. و یا در تذکرة الاولیاء، وقتی که حادثه زندانی شدن منصور حلاج پیش کشیده میشود، این باورهای خارجی ماست، مطلق های اعتقادی ما نسبت به عرفان است که بما حکم میکند باور کنیم که آدم اگر روز اول برود زندان، منصور را میبیند و روز بعد نه زندان و نه منصور را. خارج از داستان، آدم باید باور کند که این واقعه میتواند اتفاق بیفتد. علاوه بر این، این حرف شما که قصه جزئی از داستان بوده در گذشته، و یا داستان خودش حرکت میکرده و بعد قصه هم یک شاخه از آن شده، باز هم درست نیست. در قصص الانبیاء، قصه خودش بستر است، منتها قصه بمعنای همان داستانی کلمه. و این موضوع که شما میگوئید در گذشته داستان بستر بود، قصه جزء اصلاً درست نیست. باورهای عام، عامیانه و آنچه باورهای زیرزمینی و غیر رسمی گذشته را تشکیل میداده، بصورت قصه بوده. برخی از اینها رسمیت پیدا کرده اند. رستم قصهٔ معمولی مردمان بوده، پیش از آنکه رسمیت داستانی شاهنامه ای را پیدا کند. ولی خصائص عامیانه را در وجود کلمه قصه نمیتوان نادیده گرفت. مشروطیت مردم را بداخل حوزهٔ تاریخ میکشد. این دیگر داستان رسمی کلاسیک نیست که این مردم بعنوان مخاطب ادبیات بدنبالش خواهند رفت. قصه، قصهٔ آنهاست، هم مردم و هم ضمائر درونی آنها علیت پیدا میکنند. این دیگر داستان نیست، بلکه قصه است. یعنی آنچه در آن از مردم عادی بیشتر حرف میزنند تا قهرمانان. داستان، داستان قهرمانان مطلق است.

و بعد شما ناصرخسرو را پیش میکشید. ناصرخسرو در سفرنامه، روزنامه نویس ده قرن پیش است. در قصه نویسی رابطهٔ این نثر را، با نثر آدم هائی مثل آل احمد در «خسی در میقات» نشان داده ام. ناصرخسرو در سفرنامه، آل احمد درخسی در میقات قصه نویس، و داستان نویس نیستند، گزارشگر واقعیت قصه نویس نیست. همچنین است واقعهٔ بدار آویختن حسنک در تاریخ مسعودی. گزارش واقعیت تاریخی است. قصه نیست، شبه قصه است. توازی تاریخی نیست، خود تاریخ

است. حالا گزارش واقعیت باین صورت محدود به عصر و زمان و مکانی است که نویسنده گزارش آن را مینویسد. تاریخ مسعودی و سفرنامه را نمیشد آدم در چهار قرن بعد بنویسد، چرا که واقعیت تاریخی، محدود به زمان و مکان و علل تاریخی یک زمان و مکان خاص هست. ولی، گرچه این نوع واقعیت میتواند زمینه برای داستان یا قصه قرار بگیرد، این گزارش ها قصه نیستند، همانطور که گفتم تاریخ و حتی واقعیت محسوس در خارج، نه داستان است، نه قصه. حالا داستان های تذکرة الاولیاء یکسره از جهان واقع بسوی جهان مطلق پرواز میکنند، و یا از یک ساخت تخیلی، اسکلت مطلق آنرا حفظ میکنند و نویسندگان سفرنامه و تاریخ بیهقی، تنها به واقعیت میپردازند. قصه بمعنای امروز کلمه اینطور نیست.

دو داستان بزرگ گذشته را در نظر بگیرید. امیرارسلان نامدار، و پیش از آن سمک عیار. در سمک عیار، شخصیت دیالکتیکی نیست، یعنی چی؟ یعنی این: از درون، زمان، مکان و شخصیت، بدلیل وقایعی که در داخل خود قصه اتفاق می افتد، دگرگون نمی شوند. در سمک عیار ما نمی پرسیم: چرا؟ بلکه میپرسیم: بعد؟ یعنی حوادث، تخیل ما را در طول زمان، فقط در طول زمان تحریک میکنند. امیرارسلان نامدار، کودکی ما را در برابرمان مجسم میکند. میگوئیم: چطور شد؟ بعداً قرار است چی بشود؟ وسط داستان دیگر نمی ایستیم فکر بکنیم که چرا این واقعه اینطور پیش آمد. معصومیت کودکی بما اجازهٔ اما گذاشتن را نمی دهد. بورژوازی ما را بالغ میکند. چنان دواری بدور سر ما ایجاد میکند که ما از هر چند دقیقه باید بپرسیم: چطور شد؟ و بعد، چرا اینطور شد؟ این چرا اینطور شد، قصه را تبدیل به یک نوشتهٔ صاحب ساخت هوشیارانه میکند.

و اما در مورد شلیته و مینی ژوپ. من خوشحالم که شما ازین مثال ها میزنید. «رولن بارت»، نویسنده و منتقد فرانسوی، وقتی که واقعیت ساختی ادبیات را توضیح میدهد، حتی مثال های سطح پائین تر هم میزند: مثل یک آگهی تبلیغاتی برای صابون وغیره. در واقع در کتاب اساطیرش مثال ها، هم از جهان معنوی و فوق العاده عالی است، و هم از جهان روزمره، رایج و بازاری. چنین بنظر میرسد که انسان، پیوسته نوعی لباس پوشیده است. منتها نوع لباس در زمان های مختلف فرق کرده. این ممکن است کاملاً درست باشد که انسان در دوران های ابتدائی اصلاً لباس نمیپوشیده است. ولی از موقعی که لباس پوشیده، دیگر پوشیده است، منتها انواع مختلف لباس، بتبع زمان ها و مکانهای مختلف عوض شده. انسان همیشه داستان گفته، یا داستان ساخته، یا داستانی فکر کرده، منتها، نوع شکلی که در هر دوره برقامت این داستان دوخته فرق کرده است. زمانی این داستان یک حس مرموز بین او و طبیعت بود. هر صدایی یک داستان بوده. زمانی دیگر، مجموع صداهای مرموز یک اسطوره شده، زمانی دیگر، ایلیاد، عهد عتیق و گیلمگش و رامایانا شده، در زمانی دیگر، آنتیگون، اودیپ شاه و «مده آ» شده، در زمانی دیگر شاهنامه، سمک عیار و امیرارسلان نامدار شده، در عصری دیگر برادران کارمازوف، آنا کارنینا، اولیس، دُن آرام، خشم و هیاهو، و غیره شده. انسان یعنی داستان.

داستان، گرامر انسان است. داستان ساخت عمقی انسان است. انسان بی داستان وجود ندارد. داستان یعنی ساخت رابطهٔ انسان با دیگران، با طبیعت، با ماوراءالطبیعه، با جامعه، با تاریخ، گفتن اینکه قصهٔ امروز ما داستان است، یعنی تخصیص دادن چیزی بانسان امروز که در طول کل زمان تحصیل حاصل بوده است. باید انسان امروز، یا نویسندهٔ امروز را هم با مختصات امروزین او بشناسیم و هم با مختصات او در طول زمان بیشتر و طولانی تر. بهمین دلیل میگوئیم انسان امروز، یا نویسنده امروز قصه مینویسد و قصه چیزی است که هم مشخصات علت و معلولی و دیالکتیکی دوران حاضر را دارد، و هم خصائص داستان را، یعنی عصر داستان بمعنای سفر کردن از ماجرائی بماجرائی در طول زمان را. داستان تاریخی افقی است در قصه. قصه با اضافه کردن بُعد عمودی علت و معلول و طرح و توطئه، آنرا با ما و اوضاع ما معاصر میکند.

حالا بیائیم سر یک مثال دیگر. شاهنامه را در نظر بگیرید. رستم را مقایسه کنید با شخصیت اصلی «همسایه ها» از احمد محمود. یک فرقی اساسی هست. رستم شاهنامه موقعی که جلوی چشم ما مجسم میشود، به همان صورت که هست مجسم میشود. این درست است که یک تربیتی دارد، درست است که پسر یک شخصیت است که او هم یک سابقهٔ خاصی دارد. درست است که ارتباط پیدا میکند، نمیدانم به جادوگران، به خدایان، به خدا. همهٔ اینها درست. ولی رستم براساس تجربه های شخصی خودش رستم نیست. رستم یک رستم مادرزادی است. همانطور که باز هم اگر بخواهیم مقایسه بکنیم در آثار غربی ها «هملت» یک کاراکتر مادرزادی است، یا مثلاً رستم موقعی که باصطلاح در میدان ظاهر میشود، آنقدر قدرت دارد که با بزرگترین قهرمانان تاریخ رو برو بشود و آنها را از بین ببرد. ولی اینکه رستم چطور شد که این قدرت را بدست آورد این «چطورشدنش» در قصهٔ امروز برای ما خیلی اهمیت دارد، مقصودم، روشن کردن مسألهٔ تأکیدهاست. تأکید در دوران ما روی علت و معلول است. درعین حال ما می بینیم که قصهٔ جدید ما، در طول این هفتاد هشتاد سال گذشته بطور کلی، روی پای خودش بوجود نیامده. خودش خودبخود نیامده، در نتیجهٔ برخورد با فرهنگ های دیگر بوجود آمده. این برخورد با فرهنگ های دیگر چطوری صورت گرفته. ممکن است ما بطور کامل باهاش مخالف باشیم که این نوع برخورد اصلاً صورت گرفته.

من شخصاً مخالف نیستم که این برخورد صورت گرفته، شخصاً هم مخالفتی با این قضیه ندارم که مثلاً یک دفعه، یک قصه از صادق هدایت شباهت پیدا میکند به یک قصه از کافکا. به نظر من یک چیزهائی در دنیا هست که بی شباهت به همدیگر نیست. شهرهای استبدادی، شهرهای خفقان‌زده است. شهر کافکائی فوق‌العاده شبیه شهر هدایت است. به همین دلیل هم ذهن هدایت خیلی شبیه ذهن کافکاست. ذهن هدایت را کافکا بیشتر شکل داده تا شاهنامه‌ی فردوسی. تا نمیدانم حتی حافظ. من مخالف این نیستم که یک فرهنگ وسیعی هست که در طول زمان میآید و به ما میرسد ولی درعین حال معتقدم که این فرهنگ فقط از طریق ملی یا یک زبان به ما نمیرسد.

پرسش: آقای دکتر قرار بود در بارهٔ فرم داستان فعلاً حرف بزنیم.
پاسخ:

عجب؟ از یادآوریتان متشکرم، ولی انگار من در این مدت در باره یک چیز دیگر حرف میزدم و خودم هم نمیدانستم. در برابر کلمه «استوری» انگلیسی، بجای یک کلمه دو کلمه داریم: یکی داستان و دیگری قصه. کدام یکی را انتخاب کنیم: «استوری» هم ریشه در «هیستوری»= تاریخ دارد و هم همان کلمهٔ اسطوره سامی و عربی است. ارسطو هم گفته است که یکی از اجزاء نمایشنامه کلاسیک، اسطوره است. سابقهٔ معنی شناسی کلمه یک دوگانگی را در خود جمع میکند، واقعیت تاریخی و تخیل اساطیری. ولی در زمان پیش از ارسطو، اسطوره و تاریخ سخت در هم غرق بودند، و یا ادبیاتی که او بررسی میکند، ادبیاتی است که در آن اسطوره و تاریخ هم عصر شده اند. یعنی تاریخ به تخیل و اسطوره، هنوز بیگانه نشده. تاریخ، سراسر شعر است، و شعر سراسر مشحون از حوادث تاریخی و اسطوره. کمترین مقدار از خود بیگانگی غربی در این دوران از تاریخ یونان بوده است. موقعی که اسطوره بر کوه و شهر یونان جاری است. گئورکه لوکاچ این اعصار را اعصار سعادتمند خوانده است. عصری که در آن فلسفه نیست، بلکه همه چیز شعر است، یا همگان بنوبهٔ خود فیلسوف هستند، و فلسفه مساوی شعر.

ولی غربیها کلمهٔ دیگری هم دارند: «فیکشن» که در مقابل «فاکت» قرار دارد. فیکشن از خود ساختن است، و فاکت چیزی است که از پیش ساخته شده، بعنوان یک واقعیت وجود دارد. ما کلمهٔ «فیکشن» را نداریم، ولی بطور کلی، فیکشن با تعریفی که ما از کلمهٔ داستان چند دقیقه پیش کردیم جورتر در میآید تا با قصه بمعنای شکلی آن. ولی شاید چیزی در این مورد هم اضافه بتوان کرد. فیکشن در واقع حالت «ساختـه»گی بودن کلیهٔ انواع روایت است. تاریخ چیزی است که آدمها میسازند. فیکشن چیزی است که یک آدم میسازد، نه در واقعیت، که بر روی کاغذ. پس فیکشن کلیهٔ ساختهای روائی آدم هاست، و ارتباط دارد، مستقیماً با تخیل انسان. در واقع تاریخ، ما قبل تاریخ فیکشن است. فیکشن از تاریخ سرچشمه میگیرد، ولی بآن قانع نیست، از آن فراتر میرود، تخیل به فیکشن استقلال خاص آن را میدهد. بدون واقعیت نمیتوان تخیل داشت، ماقبل تاریخ تخیل، واقعیت است. در فیکشن، بدون تخیل نمی توان واقعیت داشت. این ها آن فرق های اساسی بین واقعیت در زندگی و در تاریخ از یک طرف، و واقعیت در فیکشن از سوی دیگر است.

ولی فیکشن یعنی آن چیزی که بوسیلهٔ ذهن خود آدم ساخته میشود که هم شامل حال قصه های کهن میشود، هر چیزی که سوفوکل نوشته، هر چیزی که در شاهنامه هست، هر چیزی که در بوستان سعدی پیدا میشود و هم هر چیزی که حاجی آقا و سنگ صبور و نمیدانم بوف کور را تشکیل میدهد، مجموع آنها میتواند فیکشن باشد. ولی ما از این فیکشن، یا روایت تخیلی، بمعنای اخص کلمه هم استفاده میکنیم. آنوقت می گوئیم: قصهٔ کوتاه. آیا ما میتوانیم بگوئیم که قصه عبارت است از توالی

زمانی حوادث و داستان که در گذشته وجود داشته و الان هم بصورت عامش بکاربرده میشود، عبارت است از کل قصه؟ من اینجا موقعی که کلمهٔ قصه را برای مجموع این پدیده انتخاب میکردم، خودم هم درمانده بودم که آیا داستان‌را انتخاب‌بکنم یا قصه‌را. ولی بچندلحاظ قصه‌را برای دوران‌جدید انتخاب کردم، درعین حال آمدم دیدم یکی ازمنتقدهای بزرگ دنیا آمده «استوری» یا «داستان» را یک عنصر قصه شناخته، آن را از «شکل بودن» جدا کرده است، طرح و توطئه، به معنایی که در قصه مطرح میشود، در چیزی مثل شاهنامه به هیچ وجه مطرح نمیشود. علت قصه‌نویسی بمعنای امروزش، این رابطهٔ علت و معلولی حوادث است. من به این علت انتخاب کردم که طرح و توطئه یک قسمت اساسی از قصهٔ کوتاه، و از رمان است. آیا من از کلمهٔ داستان استفاده بکنم که خودش در کنار طرح و توطئه یکی از عناصر قصه میشود، یعنی آن ترتیب زمانی، و یا از قصه استفاده بکنم که بطور کلی یک مقدار کلیت شکلی دارد. قصه هم قصهٔ بچه‌هاست. هم قصهٔ بزرگان میتواند باشد و هم در فارسی کلمه‌ی ملموس‌تریست تا داستان، و خیلی خیلی من حس صمیمانه‌ای نسبت به قصه داشتم و یادم هست که «آل احمد» هم همیشه می نوشت «قصهٔ کوتاه». یا «قصهٔ بلند». از کلمه‌ی رمان هم زیاد خوشم نمیاید. فکر میکنم که بازهم ما میرویم بداخل یکی از فرهنگ های ملّی ممالک دیگر دریک دورهٔ خاص. درنتیجه من چه چیز میتوانستم بگذارم جز این؟ مخصوصاً که درمقابل داستان یک عنصر دیگر هم وجود داشت که باندازه‌ی خود داستان حداقل در این ساخت عمومی قصه اهمیت دارد، و آن حرکت علت و معلولی حوادث است. ولی شما یک چیزی را گفتید که در گذشته هم این علت و معلول وجود داشته....

پرسش:

آن یک رابطهٔ خاص، و یژهٔ همان عصر است. من باز هم میگو یم، دقیقاً نمیتواند معیارهای امروزی - که تکامل‌یافتهٔ همان فرازهاست - با معیارهای‌آن‌روزگار مطابقت‌داشته‌باشد. آن رابطه ها، جوری علت و معلول حساب می شدند. یعنی اگر قرار باشد اسمی روش بگذاریم، بهش میگوئیم رابطهٔ علت و معلولی، والا مفهوم علت و معلولی با برد امروزیش، همانی نیست که یکجا دربارهٔ آن رابطه های کلاسیک در قصه های کلاسیک، صدق پیدا بکند. من مثالی بزنم. امروز ما میگوئیم «شیمی».علم شیمی یا علم کیمیا در گذشته ها، مثلاً دوره ذکریای‌رازی هم بوده، ولی آن شیمی ذکریائی با شیمی آلی امروزی فقط شباهت اسمی دارد. گرچه سیر تکامل این علم از همان روزگارها بوده، ولی شیمی امروز، شیمی آن روز نیست. ازش فقط یک اسمی مانده، نه فرهنگ اطلاقیش. من گفتم که رابطهٔ علت و معلولی در آثار کلاسیک، در قصه ها بوده، ولی نه آن رابطه‌ی علت و معلولی که حاصل اندیشه و ارزیابی و ارزش‌یابی ژانرهای کرتیک امروز دنیاست. من میگو یم معیارهای ما، با توجه به دیالکتیکی که اساس قضاوت های ماست، همان معیارهای هفت

هشت قرن پیش نیست. همانطور که به کیمیاگری ذکریائی شیمی هم میشود گفت- به نوعی- به رابطهٔ علت و معلولی داستانهای آن روزگار هم میشود اشاره کرد- به نوعی. ولی بهرحال یک چیزی در این حد داشتند که...

پاسخ:

کسی نمیتواند منکر این باشد که گذشته و گذشتگان و یا تاریخ گذشته علل و معلول های خاص خود را داشته اند. ماهیت آن چیزی که منجر به گفتن قصیده و نوشته شدن شاهنامه شد با ماهیت آن چیزی که منجر به گفته شدن شعر نیما و نوشته شدن بوف کور شد، فرق میکند، ولی چیزی که هم به قصیده و شاهنامه شکل آن را میدهد و هم به شعر نیما و بوف کور، چیزی که هم شیمی ذکریای رازی را میسازد و هم شیمی دوران جدید را تحول و تکامل تاریخی است و این یعنی حضور دیالکتیک در کلیهٔ اعمال و کردارهای تاریخی انسان. ولی آیا ما تاریخ گذشته را با معیارهای سنجش همان تاریخ گذشته میتوانیم بفهمیم یا نه، از نظر من مسألهٔ قابل بحثی است. من فکر میکنم که حالا ما نه تنها یک قصیدهٔ منوچهری را بهتر میفهمیم، بلکه علل پیدایش قصیده را هم میدانیم، صورت تکاملی و تکوینی آن راهم میشناسیم. دید انتقادی ما فقط در رابطه با عصر حاضر نیست که قوی تر شده. دیالکتیک وسیلهٔ ترسیم تاریخ جدید بعنوان تاریخ جدید است و تاریخ گذشته بعنوان ماقبل تاریخ دوران حاضر. عصر ما، ادامهٔ دیالکتیکی ادبیات اعصار گذشته است. شیمی امروز ادامهٔ دیالکتیکی شیمی گذشته است. منتها مسأله تاکیدهاست. بورژوازی، یا یک دیالکتیک فشرده تر، انفجاری تر و نیرومندتر از دیالکتیک دوران فئودالیسم و یا دوران وجه تولید آسیائی عمل میکند. تأکیدهای تاریخی که به بطوء و روابط کند عادت دارد با تأکیدهای تاریخی که تحرک بیشتر دارد فرق میکند. همانطور که تأکیدهای پرولتاریا با تأکیدهای بورژوازی فرق خواهد کرد. با بورژوازی تاریخ وارد تحرک های سریعتر میشود. شکل پشت شکل، نهضت پشت نهضت، انقلاب پشت انقلاب ساخته میشود. دیگر مثل دوران فئودالیسم و یا دوران وجه تولید آسیائی هزاره ها طول نمیکشد تا تز، آنتی تز تاریخی خود را پیدا کند، در عصر عظیم امپریالیسم و در مقابل عصر بزرگ پیدایش نهضت های ضد امپریالیستی و نهضت های سوسیالیستی، مشت در برابر مشت، چشم در برابر چشم و انقلاب در برابر ضدانقلاب قرار دارد. بهمین دلیل بزرگترین خصیصهٔ دوران حاضر در تمام جوانبش، تأکید بر علت و معلولی بودن حوادث است. و این بمعنای رد عنصر علت و معلول در تاریخ گذشته و آثار ادبی گذشته نیست.

آنوقت مسئله دوم که اشاره کردید موضوع بورگ «شهر» و اینها. طبیعی است که در گذشته شهرها وجود داشتند. طبیعی است که این شهرها ساخت های خاص خودشان را داشتند.

پرسش:

این مسئله چون در رابطه با قصه و قصه‌خوان بود عنوان کردم...

پاسخ:

ولی آنچه که برای من مطرح است، آوردن این عناصر است. شما در قصه‌ای مثل «فارسی شکر است» که میگفتم این چهارتا آدم هستند...

پرسش:

معذرت می خواهم دکتر، این تعریف جدیدی‌ست از «فارسی شکر است» که میکنید. چون تا آنجا که حافظه‌ام یاری میکند در «قصه‌نویسی» از این قصه فقط بعنوان یک مبداء تاریخ قصه‌نویسی یاد کرده بودید و نوشته بودید که اگر ارزشی هم دارد صرفاً ارزش تاریخی است، نه ارزش هنری و ادبیش. حالا میبینیم که هویت جدیدی به این قصه میدهید...

پاسخ:

این طبیعی است که عقاید من هم عوض میشود، تکوین پیدا میکند. هیچکس از شکم مادر با عقاید اواسط و یا اواخر عمرش بیرون نمیآید. من فکر میکنم دهاتی شروع میکند در این قصه به تاریخ پیدا کردن، تاریخی شدن، موضوع تاریخ قرار گرفتن. یک دهاتی داریم که باصطلاح «ایستا»ست. تغییرش خیلی کم است. الان و هنوز هم این دهاتی ها هستند. ولی یکدفعه شما یک دهاتی پیدا میکنید که در زندان با سه تا کاراکتر دیگر رو برو میشود که هر سه بعلت برخورد با دنیاهای دیگر شخصیت و هویت پیدا میکنند. این بدلیل وجود «شهر» است، شهر جدید. شهر قدیم ایرانی، این چنین حالتی را نداشته. اگر آدم علمی نگاه بکند این رشد ناموزون تاریخ را میبیند، شما میتوانید یک دفعه فرهنگ فرانسه را در یک زندان کوچک ایران، که در آن یک دهاتی و یک آخوند و یک روشنفکر سلیم النفس با هم در یک جا زندانی شدند ببینید. این رشد ناموزون تاریخ که یک مقدار از فرهنگ فرانسه را و یک مقدار از فرهنگ دهاتی خیلی خیلی عقب مانده و ایستا ماندهٔ ایرانی را، و یکی هم یک معلم مثلاً ساده و یا یک روشنفکر سلیم النفس را کشاندن به سوی یکدیگر. این رشد ناموزون تاریخ است. شهرهای جدید کشورهای به اصطلاح «دنیای سوم» یا کشورهای نیمه مستعمره براساس این رشد ناموزون تاریخ ساخته شده‌اند. شهر این رشد ناموزون تاریخ به این صورتش خیلی فرق میکند با بخارا و سمرقند و نیشابور قدیم و یا اصفهان قدیم و یا حتی تبریز قدیم. در حالی که شهر کهن ایرانی متعادل با تاریخ آن زمان ایران است. شهر کهن در واقع هویت تاریخ ایران را دارد. شهر جدید اینطور نیست. قیافه‌اش از جائی آمده، خیابان‌هایش از جائی دیگر، میدان‌هایش از جائی دیگر، ماشین‌ها و قطارهایش از جائی دیگر، لباس‌های آدم‌هایش از جاهای مختلف، از روستا، از جنوب شهر، از شمال شهر، از پاریس، لندن، رم، نیویورک. شهرهای قدیم ایران، شهرهای مربوط بوجه تولید آسیائی بودند. شهرهائی بودند با مشخصات استبداد شرقی، شهرهائی بودند با محیط مذهبی- اخلاقی دوره‌های مختلف تاریخ ایران. این شهرها بمعنای واقعی هویت شرقی داشتند،

هو یت ایرانی داشتند. اصفهان نمونهٔ عالی چنین شهری بود. ولی پیش از انقلاب در همین اصفهان چهارتا مدرسه برای بچه های آمریکائی های مقیم شهر وجود داشت. زبان دوم شهر انگلیسی بود. انواع مختلف غذاهای امریکائی در شهر فروش میرفت و مغازه بنامشان بود. انواع مختلف ماشین های آمریکائی را در این شهر میدیدید. یکی از بزرگ ترین کارخانه های مونتاژ هلی کو پتر در این شهر بود. جالب این است. دهاتی همان خیش سابق را داشت، ولی بالاسرش هلی کو پترها اینور آنور میرفتند. اذان اسلام، جاز افریقائی - آمریکائی، چهل ستون، مسجدهای مختلف، پتروشیمی - ذوب آهن، و هر کدام از اینها از یک جائی آمده بودند. از ایران، از آمریکا، از اتحاد شوروی و از جاهای دیگر. شهر جدید یک کشور نیمه مستعمره و عقب مانده دقیقاً یک چنین ماهیتی را دارد. این دیگر آن اصفهان سابق نیست. تهران هم دیگر آن تهران سابق نیست. شهر کهن با پیدایش چیزی بنام، معاهدهٔ ترکمن - چای و یا چیزی به نام دارالفنون، یا پشت سرش جنبش تنباکو و یا انقلاب مشروطیت بهم میخورد. آنوقت شما یک دفعه شهرهای جدیدی دارید با شخصیت های جدید، آدمهائی که میخواهند اصلاح بکنند، ولی بچه صورت؟ بصورت یک اصلاح گر غربی. آدمهایی که میخواهند انقلاب بکنند ولی بچه صورت؟ بصورت غربی. میدانید، موقعیکه الگوی حرکت انجمن غیبی تبریز، الگوی انقلاب های روس است، دیگر شهر جدید ایرانی یک حالت دیگری پیدا کرده و دیگر حالت موزون و حالت هماهنگی سابق نیست. یا آن حرکت بطئی تاریخ در چهارچوب وجه تولید آسیایی نیست. بلکه ارتباط پیدا کردن با دنیا و تحت تأثیر این حرکات صاعقه آسای تاریخ جاهای دیگر قرار گرفتن است. آنوقت از داخل این فعل و انفعالات شخصیت های جدیدی بوجود میآید. به همین دلیل است که مثلاً اگر یک آدمی میخواهد یک قصه جدید بنویسید، یک دفعه فکر میکند که باید این قصه را طوری بنویسد که بی شباهت به آثار جیمس جویس نباشد، مثل مثلاً قصهٔ کارگران چاپخانه که هدایت نوشته (فردا)، که قصه ایست که حرکتش یک جوری است که مثل اینکه یک جیمس جویس مینویسدش، یک ویرجینیا وولف قصه را مینویسد. باوجوداینکه شخصیت یک کارگر است، میبینی که نویسنده فرو رفته در ذهن این کارگر. فرو رفتن توی ذهن باین صورت، نتیجهٔ اصطکاک شهرها با همدیگر است. این نوع قصه نوشتن، زائیدهٔ رشد ناموزون تاریخ در کشورهای عقب افتاده، مثل ایران است. در حالیکه نگاه بکنیم به یک شهر فرانسوی، تاریخچه‌ی شهر فرانسوی یک حرکت و یک تکامل است و انقلاب هائی هستند که این تکامل را حتی کاملتر میکنند و می اندازند توی آن خط تقریباً موزون تاریخ. کشورهائی که به یک صورتی تحت تأثیر شاید بشود گفت کل حرکات استعمار، شهرهای خود را تشکیل داده اند غرق در ناموزونی اند. مثل شهر نیویورک، که بی شباهت به شهر تهران نیست. شهری که «گود» دارد، بزرگترین گودها را در داخل خودش جا داده. گود ایتالیائی ها - گود آلمانی ها — گود سیاهها، مثل هارلم. و شهرما که همان نوع گودها را دارد. تا حدودی شهر بمعنای اخص غربیش، یعنی شهر اروپائی جدید، بر اساس گود درست نشده. علتش

این است که تاریخ در کشورهائی که مستعمره بودند، هستند و یا در حالت مستعمره قرار داشتند و دارند، حالت ناموزون پیدا کرده و منظور من از ناموزون این است که مثلاً در امریکا، تاریخ بی آنکه از مرحلهٔ فئودالیزم رد شود وارد مرحلهٔ بورژوازی شده،درعین حال شما یک گروهی را در آنجا میبینید- سرخ پوستها را- که دقیقاً وجه تولید آسیائی را دارند. آدم که نگاه میکند حتی حرکاتشان حرکات مادر سالارانه است. از یک طرف شما افریقائی ها را دارید که وارد گودهای نیو یورک شده اند، از طرف دیگر اردوگاههای سرخ پوستان را دارید که از نظر فرهنگی مادرسالارانه هستند. اینها از یک مقدار صنعت غربی بهره مند شده اند، این یک طرف قضیه است، و از طرف دیگر شما یک پولدار نیو یورکی را دارید که نمیدانم سرمایه دار بزرگترین بورس دنیا هم هست. این ناموزونی تاریخی است. این در مورد شهری مثل پاریس به آن صورتش صادق نیست. به همین دلیل هم هست که شما در نیو یورک انواع فرم های ادبی را درقصه درحال تجر به شدن میبینند، همانطور که در ایران هم بدلیل آن ناموزونی از یک طرف شما یک کاریکاتورسازی در قصه نو یسی دارید. از طرف دیگر شما یک دفعه سنگ صبور را دارید که سعی میکند که یک چیز خیلی خیلی عظیم بسازد با تمام اشتباهاتی که در یک چیز عظیم ممکن است که پیدا بشود و از طرف دیگر شما یک قصه دارید مثل شازده احتجاب در هفتاد هشتاد صفحه که نو یسنده اش اقتصاد کلامی را در نظر میگیرد، شخصیتهاش را سر مقاطع دقیق تاریخی قرار میدهد و در بارهٔ آنها تصمیم قصه ای میگیرد. تصمیم داستانی میگیرد، فرض کنید. و از طرف دیگر نثر را در چنان سطحی قرار میدهد که شخصیت دارد. از نظر قصه در زندگی خود گلشیری هم این قصه واقعاً تنها میماند. گرچه بعضی از قصه های کوتاهش هم خیلی قصه های خوبی هستند ولی این قصه تنها میماند. چرا اینهمه تکنیک ادبی یک دفعه سرازیر میشود به شهرهای ما؟ و چرا یک دفعه هم شدیداً ما احساس تمدن میکنیم؟ و هم شدیداً در یکی از این مراحل تاریخی متوقف میمانیم؟ مثلاً در «کلیدر» این توقف تازیخی را آدم حس میکند. مثل این که در دنیا هیچ چیزی نگذشته جز این مسائلی که در «کلید» مطرح است. چرا ما اینطور فکر میکنیم؟ بدلیل اینکه شهرهای ما براساس رشد ناموزون تاریخ ساخته شده. در نتیجه اگر قرار بشود که تعریفی از بورگ به معنای امروزیش بدهیم، باید این ملاحظات را در نظر بگیریم. حتی بورژوازی ما منعکس کنندهٔ ناموزونی تاریخی ماست. بیک معنا ناموزونی یعنی وابستگی. ناموزونی بورژوازی، مثل ناموزونی بورژوازی آمریکا نیست بلکه بورژوازئی ست که شدیداً وابسته است. همانطور که از نظر تکنیک در قصه نو یسی هم ما این وابستگی را می‌بینیم. درنتیجه من اینها را ازهم جدا میدانم. یعنی من هیچ وقت شهر سمرقند و بخارا و تاشکند کهن را با تهران و اصفهان و تبریز امروزیکی نمیدانم.

پرسش:

من در بارهٔ ساختی که خودتان اشاره داشتید صبحت دارم. ساختی که معیاری برای قصه و

قصه‌خوان شهری بیان کردید. آن طبقات یا قشرهای خاصی از مرم متوسط که «ربض» شهرنشین هستند و باصطلاح سوادکی دارند وغم نانی هم دارند و بین دومنگنهٔ همیشگی «جور و فشار» ارک نشین ها و کرشمه و تهدید «شارستان»نشین ها هستند. این را قبلاً...

پاسخ:

و این مسئله ای که شما میگو یید که الان قصه را میخوانند، من متأسفانه زیاد موافق نیستم، به نظرمن نمی خوانند...

پرسش:

من گفتم به نسبه در طبقات گوناگون، خواننده قصه هست. عمومیت به کل طبقات و یا و یژگی خاصی به طبقه‌ای خاص ندادم.

پاسخ:

متأسفانه درست نیست این حرف. در طبقات گوناگون، خوانندهٔ قصه نیست. قصه‌ی امروز را، طبقهٔ متوسط، خورده‌بورژوا، دانشجو، روشنفکر، مرد و زن تحصیلکرده، معلم و کارمند میخوانند. ممکن است گاهی ارتشی هم بینشان باشد. مجموع اینها درجاهایی غیراز وسط های شهرهای بزرگ زندگی نمیکنند. آدم میبیند که یک همچون وضعی وجود دارد. دهقان ایرانی سواد ندارد که قصه بخواند. کارگرها هم قصه نمی‌خوانند. بورژواهای خیلی پولدار هم قصه بمعنای حرفه‌ایش را نمی‌خوانند. شازده احتجاب و کلیدر را کسانی میخوانند که خدمتتان عرض کردم.

پرسش:

باز هم برگردم سر قصه‌نو یسی. زیاد این شاخ آن شاخ پریدم. با پشتوانهٔ فرهنگی و هو یت این دو کلام، قصه و داستان، میشد این جور به بحث وارد شد. این گفته من مبتنی بر گفته های شما هم هست. میبینم که داستان شکل ادبی و دری و درباری شده مشخص ومتشخص دارد. با معیارخاص خودش از نظر زبانی، کاراکترهای خاص خودش از نظر طبقاتی، مشکلات خاص خودش از نظر باز هم طبقاتی و ساخت اقتصادی کاراکترها. اما قصه، عامیانه‌تر است. بیشتر مربوط به طبقهٔ متوسط و زحمتکش و پائین است. مربوط به ظلم دیده‌هاست. زبان خاص خودش را هم دارد. نو یسنده و سراینده‌ی درباری هم ندارد. اگر داستان را مترادف شعر دری و درباری و اشراف پسند و امیرپسند آن روزگار بدانیم، قصه را میشود از نوع فهلو یات، یا ترانه ها و رباعیات عامیانه قلمداد کرد. اگرآن فهلو یات حدیث نفس عشق و درد و و یرانی و دربدری های طبقات محروم بوده، قصه هم از همین طبقه بیشتر حرف زده، به آنها هو یت داده آنها را درآن دوران اشراف زدگی و امیرزدگی و کاست پنداریهای طبقات مادون اشراف و امیران و دبیران و شاهزادگان، وارد قصه میکند. بهشان مفهوم

میدهد. سمک پیدا میشود. حالا عیاری میکند، ولی مطرح میشود. دیگر عشق خسرو به شیرین نیست. عشق شاهزاده به شاهزاده نیست. عشق بین دو طبقه، حاکم و زحمتکش عنوان و مجاز میشود. با همه‌ی مشکلاتش. با همهٔ هفت‌خان و در بدریها و هفت عصاهای آهنی و کفش های آهنیش. اگر فهلویات در ترانه و رباعی و چهار پاره و این جور چیزها بوده، قصه در نثر و نوشته های عامیانه‌ست. با آدمهای کم و بیش معمول. روغن‌فروش و تاجر و غواص و جاشو و پاسبان و مطرب و عمله و کنیز و خدمتکار و رعیت شجاع و برده عاصی و فراری ظلم دیده و... نمیدانم این جور آدمهای آنکادرشده در کاست، که قبلاً در داستانهای درباری پسند نمی آمدند. نگاه کنید به ابومسلم نامه و سمک عیار و آدم‌های حکایت‌های پندآموز عرفاء و دراویش و دبیران دست دوم و سوم و چهارم. یعنی میرزا بنویس‌ها، مثلاً نگاه کنید به مختارنامه و عباس دوس و پهلونهای گودهای آنوقت شهرها. با دلاوریها و مردانگی هاشان. البته اینها بعد از بهم ریختگی نظام حکومتی و مراتب اشرافیت با یورشهای ترکان عصر سامانی و مغول‌ها و هون‌ها و تشکیل حکومت‌های باصطلاح مردمی و ضد طبقاتی و درگیری‌های مداوم و همیشگی امرا و حکام پیش آمده. یعنی مطرح شده. بخصوص از وقتی که شعرای عارف و صوفی مسلک و نویسندگان بدور از قطب حکام برای خودشان در خانقاه‌ها و تکیه‌ها و مراکز تدریسی و حوزه‌های علمی، تشکیلاتی درست کردند و خط سومی بین خط دربار و مردم عامی ایجاد کردند. از آن موقع مردم عادی و عامی هم در قصه‌ها آمدند. ولی در داستانها هنوز حکم برده و فرمانبردار را داشتند. با خصوصیات و صفات این مشاغل، یعنی وقتی خیلی عزت بهشان میگذاشتند، فقط از آنها مثل سگهای گله و پاسدار و وفادار یاد میکردند که پیش مرگ امیر و خان و وزیر بودند و مجری عروسکی حرمسراها. از این آدمهای معمولی، یعنی آدمهائی که از طبقهٔ الیت زمان نبودند، در قصه حسین کرد شبستری در دوره صفویه یا امیرارسلان در دوره قاجاریه و پهلوان‌های دیگر در فتوت‌نامه‌ها و هزلیات عبید و دیگران، زیاد دیده میشوند. زیادند بخصوص از دوران صفویه به بعد، از دوران مغول به اینور هم بودند ولی از اوائل قرن دهم، بصورت قهرمان اصلی وارد گود میشوند. اینها، این قهرمانها بیشتر در قصه‌ها آمدند، نه در داستانها. هنوز هم در داستان آنطور که باید این طبقه شکل سازنده، یعنی نقش سازنده ندارند. نگاه کنید به «آتش‌های نهفته» سعید نفیسی که یک داستان امروزیست. به «زیبا» وازاین جور داستانها توی قصه، فرهنگ و رفتار عامیانه و وضع اقتصادی این طبقه مطرح است. مثل فهلویات آن موقع. با کم و کیف نثری و ویژگی نوشتاری خاص خودش. ولی در داستان، با آن وضعی که شاهد ازش داریم، این مسائل مطرح نیست. این یک ضرورت است. یک جبر تمیز این دو فرهنگ است. قصه و داستان. خب، فاکت‌های زیادی میشود ارائه داد و وجوه افتراقشان هم روشن است. حالا شما لطف کنید و در بارهٔ این دو کلمه، داستان و قصه تأکید بیشتری داشته باشید. یعنی آن باری را که در تعریفشان براین دو کالبد به ارث رسیده، میریزید، تشریح کنید، آن...

پاسخ:

مسائلی که مطرح میفرمائید بسیار مهم هستند و خیلی هم خوب و عالی بیان میفرمائید. ولی باید توجه داشت که وظیفهٔ یک تئوریسین ادبی، رسوخ در ذات ها و اشکال ادبی - هنری است. وظیفهٔ یک تئوریسین ادبی، بمعنای امروزین کلمه روشن کردن صناعت نوشتن و صناعت خواندن است. بدان معنا که در «بوطیقای قصه نویسی» بحثش را کرده‌ام و شما هم دستنویسش را دیده‌اید. گفتم این موضوعاتی که بیان میکنید خوب و عالی هستند، ولی یک چیز در این بیان نیست، و آن مسأله تئوری اشکال است، طبقه‌بندی اشکال است. زیباشناسی دیالکتیکی بدون طبقه‌بندی نمیتواند کاری از پیش ببرد. خاطرتان هست که یک بار خدمتتان عرض کردم که در شرایط کنونی ایران منتقدی که تئوری ننویسد، یعنی راهنمای عملی انتقاد رقم نزند، راهنمای عملی خواندن و نوشتن ننویسد، وظیفهٔ اصلی نقد و انتقاد ادبی را بجا نیاورده. این فقر فلسفی و فکری جامعه‌ماست که به جامعه اجازه نمی دهد که منتقد متفکر و تئوریسین ادبی داشته باشد. و یا اگریکی دو نفر پیدا شدند، شعرشناس ـ poetician ـ بودند و تئوری شناسی و تئوری پرداز ادبی بودند، جامعه بآنها پشت میکند، باین معنا که لازم میداند در بارهٔ او سکوت کند. شعرشناس و تئوریسین ادبی، معلم اول منتقد شعر و ادبیات است. اوست که طبقه‌شناسی میکند، اوست که بیان اجزاء و عناصر میکند، اوست که بیان تعاریف و امثله میکند، اوست که تشریح انواع میکند و اوست که زبان، زبان ها، اصطلاح و اصطلاحات نقد ادبی را به پیش میکشد و حتی آنها را می آفریند و یا بازآفرینی میکند. بهمین دلیل جسارت کردم و گفتم که در مطالبی که بیان کردید، متأسفانه طبقه‌بندی اشکال نیست، تئوری اشکال نیست.

در گذشته ما سه جور ادبیات داشته ایم: ادبیاتی که مستقیماً رو بنای یک زیر بنای اقتصادی است، مثل قصیده‌ای که در خدمت ممدح گفته شود. ادبیاتی که رو بنای همان زیر بنای اقتصادی است، ولی از آن زیر بنا رو برمیگرداند. بآن معترض است، ولی اعتراضش را بصراحت بیان نمیکند، بلکه از آن رو برمیگرداند و خود را در شکلی میریزد که دیگر در خدمت آن زیر بنای اقتصادی نیست. مثل شعر عارفانه و یا داستان های عارفانه و یا حتی شاهنامه. من از نظر ساختی هم شاهنامه را یک اثر عرفانی میدانم، هم مثنوی مولوی را. و نیز هر دو را آثار حماسی میدانم. نیروی عظیم و مقاومت ناپذیر رستم، که در پشت سرش، از یک سو جادوگری نهفته و از سوی دیگر، قدرت الهی، سهراب یل را بزمین میزند و میکشدش. پدر را بردارید و جایش خدا را بگذارید و سهراب را بردارید و جایش مولانا یا حافظ را بگذارید. جوانان و مردان روی زمینی که بدنبال یک پدر کهن، یک پدر ازلی میگردند تا در حضور او هویت انسانی پیدا کنند. مرگ آنان برداشته شدن آن دیوار در بین سر و بی سری، بی هویتی و هویت، در حضور پدر صورت میگیرد. ساخت های حاکم بر شاهنامه، بر مثنوی هم حاکم است. ولی هم قصیدهٔ فرخی و منوچهری و عنصری و انوری، و هم ساخت های شاهنامه و ساخت های

قصص الانبیاء و کشف المحجوب و تذکرة الاولیاء و مثنوی، براساس پدرسالاری ساخته شده‌اند. قصیده و عرفان، هر دو صورت ظاهر و یا شکل صوری روابط عمقی پدرسالاری هستند. یعنی یک ساخت عمقی بمعنای ساخت پدرسالاری هست که یک بار بصورت قصیده متجلی میشود، یکبار بصورت شاهنامه، و یکبار بصورت مثنوی.

ولی در کنار اینها، در زیرزمین این جهان محکوم شده به پدرسالاری و یا محکوم شده بوسیله آن، که در پشت سرش زیر بنای اقتصادی وجه تولید آسیائی و استبداد شرقی قرار دارد، فولکلور مردمان عادی ایران بچشم میخورد که در زبان‌ها و لهجه‌های مختلف قومی ریخته شده است. اگر ادب رسمی فارسی متکی بر پدرسالاری است و یا تأکیدش بر روی پدرسالاری و فرهنگ مذکر است، فولکلور، جهت دیگری دارد و تأکیدش بر مادرسالاری است. چرا که فولکلور مربوط است به زبان اولیهٔ کودک، روابط مادر با کودک، و لحن و لهجه و حسیت و حساسیتی که بوسیلهٔ مادر در ذهن کودک ریخته میشود. چون این قصه‌ها سینه به سینه نقل شده، چون بخش عظیم آنها از اعماق قرون و حتی ماقبل تاریخ، یعنی همان دوران مادرسالاری پیش- تاریخی به این مردمان رسیده، چون حافظ اصلی این قصه‌های سینه به سینه نقل شده، نه پدران بلکه مادران هستند، در واقع فرهنگ توده‌های عظیم بیسواد جامعه ما فرهنگ مادرسالاری است و نه فرهنگ پدرسالاری. این ادب رسمی ماست که ادب پدرسالاری است. پس از انهدام دوران بی طبقهٔ ابتدائی در میان قبائل مختلف، فرهنگ این دوران بطور زیرزمینی در اذهان توده‌ها بصورت قصه‌های فولکلوریک و یا ساخت‌های فولکلوریک راسخ میشود، سینه به سینه نقل میشود و میرسد به ما. «سه قطره خون» هدایت درست از اعماق آن زیرزمین به بیرون میپرد و ساخت رو یائی و خیال انگیز خود را برملا میکند. «حاجی آقا»ی هدایت پدرسالارانه است. «سه قطره خون» نیست.

وقتی که انقلاب مشروطیت شد، شهر بمعنای جدید آن مطرح شد و خانواده هم بمعنای جدید آن در شهر مطرح شد. و چون تأکید در انقلاب مشروطت و انقلابات پس از آن در ایران بر اشخاص و طبقات کم سواد و محروم مانده بود، نویسندگان ما شروع کردند به نوشتن با نوعی حس خانوادهٔ شهری و با نوعی حسیت از طبقات محروم. تکیهٔ این طبقات محروم نه بر زبان و ادبیات رسمی، بل بر بیان خودبخودی و سینه به سینه منتقل شدهٔ فولکلوریک بود. در اعماق قصه‌های فولکلوریک، زن نقش مرکزی داشت، زبان ساده‌تر بود و انقلاب هم کمک میکرد به رواج پیدا کردن فوری این زبان ساده. با اصطلاحات غنی عامیانهٔ قصهٔ جدید زبان فارسی از اعماق ادبیات غیر رسمی، از طریق آدمهای غیر رسمی، از طریق زبان و یا زبان‌های غیر رسمی و از طریق طبقات محروم و در واقع غیر رسمی، ظهور و بروز خود را پیدا میکند. در «بوف کور»، زن مرکزیت دارد. یک خانواده و یا دوسه خانواده وجود دارند. این خانواده‌ها زن دارند و زن‌ها در این خانواده‌ها مرکزیت دارند. بوف کور بی شباهت به یک قصه فولکلوریک نیست که بدلیل رسمیت یافتن نوعی ادبی بنام قصه، حالت رسمی پیدا کرده

است. این شایعه در بارهٔ هدایت که او همیشه به کلفتی پیر که در خانواده اش داشتند، گوش میداده، و اولین تماس او با زبان عامیانهٔ مردم از طریق این پیرزن بوده که بعدها در «بوف کور» بعنوان دایه ظهور میکند، حالت فولکلوریک بوف کور را در ذهن ما تقویت میکند. بهمین دلیل این بسیار طبیعی است که ما به ادبیات منثور روائی معاصر ایران نام قصه بدهیم و نه نام داستان. امیدوارم این توضیح مفصل قضیه را روشن کرده باشد. این نکته هرگز بمعنای آن نیست که قصهٔ جدید، قصه مادرسالاری است. هرگز. ولی یک نکته روشن است. قصهٔ جدید قصهٔ زنان هم هست. قصهٔ بی چیزان شهری هم هست. قصهٔ ذهنیت های غیر شهری مهاجرت کرده به شهر هم هست. قصهٔ کودکان هم هست، و قصهٔ کودکی بشریت هم هست. بدین ترتیب، با واقعیت بمعنای تازه‌ای رو برو هستیم. آن چیزی که از جمال‌زاده شروع میشود میآید به زمان ما، این قصه، سروکار دارد با مضمون اصلی واقعیت گرائی، واقعیت. پس اگر ما به این میگفتیم «داستان» بلافاصله به ذهن ما چی متبادر میشد؟ همان، چیزهائی که شما الان تعریف کردید. یعنی داستان بمعنای درباری و به معنای زبان خاص کلاسیک، بمعنای نوعی رسمیتِ کهن، در حالیکه همان فهلویات که شما میگوئید، ارتباط دارد با یک مقدار واقعیت گرائی درونی قومی، آدم هایی که آن پائین پائین ها هستند...

پرسش:

ادبیات توده:

پاسخ:

این ادبیات توده بلافاصلهٔ واقعیت گرائی رامیپذیرد. شما مثلاً «پیرهن زرشکی» چوبک را در نظر بگیرید. آیا شما واقعاً میتوانید اسمش را بگذارید داستان؟ این قصهٔ این آدمهاست. خیلی ملموس‌تر، خیلی نزدیک‌تر، و خیلی واقعی‌تر است. یا آن قصهٔ «بعد از ظهر آخر پائیز» چوبک. آدم احساس میکند که چیزهائی در ذهن این بچه دارد میگذرد. آیا این قصهٔ این بچه نیست؟ چه ارتباطی هست بین این واقعیت خیلی سرسخت و قوی، و اسمی که این واقعیت می تواند پیدا بکند و از ذهن خود آن بچه بصورت فوق العاده ملموس بیان میشود؟ حدیث درونی آن بچه در جامعه ای که زندگی میکند. این با داستانی که در سمک عیار یا حسین کرد شبستری ترکی و یا در همان، درزبان ترکی، مثلاً در «دده قورقود» و حتی شاهنامه های قبل از فردوسی، تمام منثورهاش و تمام منظومهاش فرق دارد. یک چیزی هست، یک عنصری هست که آمده، سلطنت را بهم زده، بوسیلهٔ مشروطیت. این عنصر وارد مشروطیت شده، بوسیلهٔ چه کسانی؟ کسانی که توی شهرها بودند. عامهٔ شهری پشت مشروطیت فرمهای جدیدی بوجود آورد. یکی از آن فرم ها، فرم قصه است. از این نظر است که من فکر میکنم که بهتر است که ما «داستان» نگوئیم و «قصه» بگوئیم. در عین حال چون با زبان واقعیت سروکار داریم و واقعیت نمیتواند بدون زمان گفته بشود و حتی بی زمانی هم در داخل زمان است، پس

از عنصر داستان هم ما نمیتوانیم یکسره بگذریم. از طرف دیگر ما میدانیم که یک چیز فوق العاده مهم تر از خود داستان در این نوع حدیث واقعیت وجود دارد و آن روابط علت و معلولی حوادث است که به تبع آن، زبان هم عوض میشود. درهمان «بعدازظهر آخرپائیز»، ذهن بچه با نمازی که به اوتدریس میشود، یک مکالمهٔ درونی ایجاد میکند. یک زبان نیست. چند زبان هست. مجموع این چندتا زبان، شخصیت خود این آدم است. مجموع زبانهائی که نویسنده‌ای مثل چوبک در سی تا قصهٔ کوتاهش یا دوسه تا قصهٔ بلندش- سنگ صبور، تنگسیر و...- بکار میبرد از سی تا شخصیت، از پنجاه‌تا شخصیت، درست شده، هر کدام از اینها زبان خاص خودشان را دارند. در شاهنامهٔ فردوسی اگر نگاه بکنی میبینی که تقریباً دو نوع زبان هست، یکی زبان توصیف، و یکی هم زبان رجز و مکالمهٔ پهلوان‌ها با همدیگر. در حالیکه در قصه‌نویسی امروز، حتی پیش قصه‌نویس کوچکش، شخصیت‌ها هرکدام زبان خاص خودشان را دارند. یعنی آنچه که بین زبان و اندیشه این آدم‌ها پل زده، عبارت است ازواقعیت. من نمیتوانم به زبان دیگری که الان دارم با شما صحبت میکنم صحبت بکنم. این مجموعهٔ تجربه‌های علت و معلولی من درطول این چهل وپنج سال زندگیست. درنتیجه این قصهٔ من، زبان «من»، قصهٔ من است. میدانید، از این نظر باز هم برمیگردیم به آن جریان تاریخی. امیدوارم روشن شده باشد.

پرسش:

من این گفتگو را، دربارهٔ قصهٔ و داستان، بدون حاشیه‌ها و پراکنده گوئی های کاملاً مربوطه، خلاصه میکنم. اگر در اینجا کلمات «تعریف» ایرادی دارید بگوئید. پس کلمهٔ «قصهٔ» را شما بیشتر از این بابت انتخاب کردید که این کلمه، از نظر کالبدی، کالبد زمانی و تاریخی کلمه، بیانگر نوعی حکایت و روایت و ماجرائی ست که بیشتر با فرهنگ توده مربوط میشود. قهرماناش از میان مردم عادی و محروم جامعهٔ هستند، با مشکلات و دردهای مخصوص این طبقه. با آرزوها و عشق‌ها و حسرت‌ها و مبارزات مخصوص این طبقه. این گزینش کلمه، پشتوانهٔ فرهنگی هم دارد که در مسیر همین قضاوت است. و داستان بیشتر دارای زبان رسمی و حرکات و گفتار و کردار رسمی و مربوط به استثناهاست، نه تیپ‌ها. یعنی گزینش کلمهٔ داستان، حساب شده‌است و قصه هم حساب شده. قصه توده گیرتره. تیپ سازی، تشخص خاصی از طبقه‌ی زحمتکش دارد، ولی داستان این کشش و پوشش را ندارد، زبان و کردارها هم رسمی و محدود است. سوژه‌ها هم مغایر هم هستند، آن یکی تیپ و کلیت را سمبل میکند و شاهد میآورد، این یکی یعنی داستان از استثنائات جامعه حرف میزند. از یک دیوانه، یک بیمار روانی، یک جنایت کار استثنائی، یک قهرمان منحصربفرد، از یک فاحشه، یک لات و یک الیت. از یک سیاستمدار که رفتار خاصی دارد و نمیشود به جامعیت برسانیمش. در این خصوص به آتشهای نهفته، به ملکوت، به سه قطره خون، به بوف کور، به شازده

احتجاب، به نمیدانم، داستان آن سه تا خواهر ساعدی اسمش چی بود؟ و امثال اینها، که خب بعلت ساخت اقتصادی جامعهٔ ما در این پنجاه ساله شواهدش کم نیستند. اینها را جزو قصه میشود گذاشت.

پاسخ:

قصه، نه تنها به نظر من حاکمیت دارد، و نه تنها باصطلاح قدرت شمولش بیشتر است، بلکه از نظر فنی هم نزدیکتر به منطق است. موقعی که ما حوادث زندگی توده‌های ایرانی را در نظر میگیریم، در قصهٔ فارسی میبینیم که قصهٔ مظلومیت است. به این معنی قصهٔ توده‌هاست. قصهٔ زندانی‌ها، قصهٔ فاحشه‌هاست. قصهٔ بچه‌هایی است که قرار است در ده سالگی بمیرند. قصهٔ اشخاصی است که زبان اصلاً ندارند و باید قصه‌نویس زبان یادشان بدهد. قصهٔ حاکمیت استعمار است، قصهٔ خفقان است، قصهٔ سمبل‌هائی ست که همینطوری زدند توی سرشان و چندین معنای مختلف پیدا کرده‌اند. در این صورت، این یک نوع حدیث نفس شخصیت‌های خفقان‌زده و مظلوم و بدبخت در جامعهٔ ماست. آیا واقعاً کلمهٔ داستان برای یک همچو چیزی مناسب است؟ به نظر من مناسب نیست. یک مسئلهٔ دیگر هم هست. به اعتقاد من به دلیل حوادثی که بر سر توده‌های ما آمده، یک نوع جدید ادبی ضرورت پیدا کرده. ازین نظر، یعنی از نظر «ژنریک» از نظر «ژانرها»، هم اگر در نظر بگیریم قصه کلمه قوی‌تر و مناسب‌تری است. این یک قسمتش. قسمت دیگرش در مقابل طرح و توطئه است. ما بدلیل خاصی این جوری شده‌ایم. و قصه‌نویسی کنکاشی ست در این که ما بچه دلیل اینطور شده‌ایم. اگر حدیث نفس است، علل این حدیث نفس هم دقیقاً باید وجود داشته باشد. پس طرح و توطئه وارد قصهٔ امروز میشود. طرح و توطئه در گذشته بوده، منتها طرح و توطئه شاهنامه پیش از نوشته شدن شاهنامه داده شده طرح و توطئه شاهنامه متافیزیک است، یعنی از خارج از فیزیک خود شاهنامه داده شده. در حالیکه یک بچه را در نظر میگیرید و میخواهید نشان بدهید که این بچه در شش و هفت سالگی یا هشت و نه سالگی مورد تجاوز قرار میگیرد و حسش در مقابل این تجاوز چیست. زنی که زشت است و تمام مدت در یک خانهٔ اجاره‌ای نشسته و میخواهد که یک معلم که خودش بدبخت است با او عشقبازی بکند. درست در اینجاست که شما با علت و معلول سروکار دارید و طرح توطئه خودش را در قصهٔ امروزی قوی‌تر از داستان پیش میکشد. واقع گرائی سروکار دارد با توازی تاریخی. به علت این توازی تاریخی که مبتنی بر علت و معلول است. لازم است که قصه گفته بشود و نه داستان.

پرسش:

با شواهد و امثال بیشتر موضوع را روشن‌تر بیان کنید استاد. ما بدون آمار نمیتوانیم فرم غالب را، فرم بیشتر متداول را در ادبیات کلاسیک مشخص کنیم. همانطور که...

پاسخ:

البته باید این برای من روشن شود که منظور از آمار در قصه نویسی چیست؟ به نظر من قصه ای که فوق العاده جالب است، همیشه باید آنرا مثال زد، و میتوان با استفاده از آن این قیاس با غرب را بکلی کنار گذاشت، هزار و یکشب است. یعنی هزار و یکشب در مجموع کل سیر تاریخ ما قوی تر از مجموع داستانهائی است که بعد از مشروطیت در ادبیات فارسی نوشته شده، ساخت پدرسالاری را نشان میدهد. منتها این ساخت از مجموع قصه ها مستفاد میشود.*

*چاپ برج، شماره ۳، خرداد ۶۰

مقدمه‌ها

مقدمهٔ جهان نو

مجلهٔ حاضر از آنجا شروع شد که آقای حسین حجازی یادداشتی به عنوان بنده نوشت و سپرد به نیل. در دیداری که دست داد به یکدیگر معرفی شدیم و بعدها در دو سه جلسه نشستیم، عقلهامان را گذاشتیم روی هم و کنار هم و نتیجه ای که می بینید، همین مجله است. قول و قرارهای ما پیش هم و در برابر همت و توانائی و استطاعتمان، اینست که این مجله را هر ماه در حدود همین صد صفحه چاپ کنیم، گرچه شمارهٔ اول در صد وسی صفحه داده میشود. هزینهٔ چاپ و کاغذ بعهدهٔ صاحب مجله خواهد بود و اختیار انتخاب، تدوین و تنظیم مطالب از شعر و قصه و نمایشنامه و نقد و انتقاد و سایر موضوعات ادبی و هنری، با این بنده که پیش از این چموشی قلمش را این ور و آن ور دیده اید. سگدوئی های مجله را با هم میکنیم، بی هیچ چشمداشت و اجر و مزدی که در این قبیل موارد اگر کاری صمیمانه انجام شود، همان عرق جبین، خود، اجر صمیمیت است. و البته روشن است: همانطور که در این ملک نمیتوان به خیلی چیزهای ظاهر فریب بالید، به صمیمیت و عرق جبین و داعیه هائی از این قبیل هم نمیتوان دل خوش کرد، بخصوص که آدمهای غیر صمیمی آنقدر به این چیزها بالیده اند- و بنحوی ابلهانه- که اقلیم صمیمیت و توابعش به هرم تعفن گندابی میماند که فعلاً با این تعبیر باید از حریم آن دور ماند.

طبیعی است که این چنین مجله ای فقط میتواند قیافهٔ فروتن و ساده ای داشته باشد: چرا که نه مبلغ نامی است و نه پرورندهٔ صاحب مسندی و یا صاحب کرسی ای. هیچ دستگاه و بنگاه دولتی و غیر دولتی، سری یا آشکار، خارجی یا داخلی، سرمایه داری و یا غیر آن، نه پشت سر آن قرار دارد و نه سپری است تا از آن حمایت کند که مجله نیازی به این قبیل حمایت و تحمیق ها، دست به پشت زدنها و بارک الله گفتن ها ندارد. هیچ چیز جز خود مطلب، و اندیشه و عطوفت و احساسی که ممکن است در مطلب باشد، پشتیبان و پشتوانهٔ این مجله نیست. قصد این نیست که زهر را به زرورق و شیرین و رنگین عکس های جور واجور چهره های عنیف تبلیغاتی و کلمات قلمبه بپیچیم و بخورد خواننده بدهیم تا همینکه از حلقوم او پائین رفت و اثر آنی شیرینی ناپدید شد، زهر در اعماق تنش منفجر گردد و جذب شود و پوست و قلب و هوش و اندیشه را بیمار کند و بیماری بگسترد و ویرانی همه جا گیر شود. هدف اینست که درختی از قلب آدمی بروید و ببالد. و مغز را بجلوه های خویش چراغانی کند.

هنوز سر از دامان سنگی تاریخی مذکر برنداشته ایم که «هیپنو پیدیا»ی[1] هولناک آن سوی

۱- **Hypnopaedia** ، تبلیغ بالینی در خواب و تبلیغ در همه جا بهنگام بیداری. تبلیغ براساس تکرار مفاهیم: خواه سیاسی و اخلاقی و خواه مذهبی.

آبها خون روح ما را تسخیر کرده است. عواملی وحشتناک، با چهره‌های نامرئی، از همه سو و به یاری فلاخنهای بلند پرواز، کوشیده‌اند ما را از نظر اصالت خلع سلاح کنند. آنچه پیوسته تهدید میشود و آنچه رو بزوال است و آنچه اگر برود ما را با خود در اعماق نیستی فرو خواهد برد. «نیروی هوشیاری» ماست. همیشه دو نوع بیمار داریم: بیماری که نمیداند، بیمار است و بیماری که میداند، بیمار است. دیگر اینجا موضوع رسالتهای ذهنی و خیالی از میان برداشته شده، بلکه مسألهٔ انسانیت مطرح است. آنکه میداند بیمار است باید بکسی که نمیداند، بگوید که بیمار است و «مسؤولیت بزرگ» از همین جا ناشی میشود.

قصد، ارائهٔ خوش‌بینی و بدبینی و یا منعکس کردن آنها در آیینه‌ای جهانی نیست، بلکه هدف، نشان دادن یک بیماری است و یا شاید دراز کردن بیمار بر بستری سیار و گرداندن آن در همه‌جای این ملک: که وظیفهٔ هوشیاران- اگر البته هوشیارانی باشند- نشان دادن و هشدار دادن است.

این پروکراست[1] جدید و جهانی، این غرب، قصد دارد اگر ما را یک سر و گردن، یا پاشنهٔ پائی از تختخواب معیارهای خود بلندتر دید، مثله‌مان کند. و بیماری ما از اینجا است که، بجای آنکه مجبورش کنیم که تختخوابش را باندازهٔ قامت ما درست کند (همانطوریکه در ژاپن) تیغ و دشنهٔ او را بدست گرفته‌ایم و بر اساس معیارهای غرب، یکدیگر را با حالتی سادیستی مثله میکنیم. یا دست روی دست می گذاریم که اگر شکم شکارچیان مزدور «مسیو»[2] را که برای دفع خطر گرازهای اجنبی آمده‌اند سیر نکردیم، لولهٔ تفنگ شکارچی ها بسوی خود ما نشانه گیری شود.

مثل اینکه نفس کشیدن، خود، صدا دادن است، نوعی خلاقیت است و نشانهٔ آنکه در میان هیجانها، آشفتگیها و خشم و هیاهوها و خفقانها، نه فقط نمرده‌ایم، بلکه هنوز از بیخ حنجره‌هایمان صدائی شنیده میشود و در گوشهٔ چشمهایمان نوری سو می زند. و آیا به یک تعبیر «سو» آب نیست که تشنگی را فرو می نشاند؟ و آیا این حنجره، این نَفَس، این کلمه، «نقبی به سوی نور»[3] نیست؟

جهان نو (شمارهٔ اول خرداد ۴۵)

۱— غولی در اساطیر یونان که آدم می دزدید و بر تختخوابش می خواباند و اگر قد آدم دزدیده شده بلندتر از طول تختخواب بود، پاها و یا سر او را میبرید. و یا آنقدر از سر و پا او را می کشید تا همقد تختخواب شود.

۲— رجوع کنید به «چوب بدست های ورزیل» از «گوهر مراد» چاپ مروارید. این نمایشنامه در سالن ۲۵ شهریور اجرا شد.

۳— تعبیری از خانم «فروغ فرخزاد» در شعر «آیه های زمینی».

شاعر و منتقد عصر حاضر[1]

الف-شاعر

۱—شاعر روزگار من و شما خانم ها و آقایان معاصر، باید همیشه جنازهٔ فردوسی، آن دهقان طوس را که هزارسال پیش از دروازهٔ «رزان» به بیرون برده میشد، درپیش چشم داشته باشد؛ و باید در سال هفتم پس از خبه شدن و سنگسار شدن و حلق آو یز شدن «حسنک»، پاهای پوسیدهٔ او را که هنوز پس از ده قرن بر روی صفحات تاریخ آو یزان است، زیارت کند؛ و در هزارهٔ حلق آو یز شدن او شرکت کند؛ و از زبان تبعیدی «یمگان» بشنود که چگونه بر رهش غولان نشسته اند و دهانها باز کرده، و چگونه معدلان خود، دشمنان عدل و حکمت اند و چگونه انگشت ها را قلاب کرده اند تا خون ماهیان ضعیف را بمکند؛ و باید از سوراخ کفتر پران «حصارنای»، از روزن قصاید «مسعود سعد»، نگاهی بدرون حصار نای بیفکند و ببیند چگونه روحی چون نای در حصارنای می نالد و چگونه در «آتش» شکیب چون گل فروچکان»[2] شده است.

شاعر روزگار من و شما خانم ها وآقایان معاصر، باید شهادت بدهد که چگونه «ابونصر کندی» در «خوارزم» خصی شد، در «مرو» خونش ریخت، تنش در زادگاهش «کندر» بخاک رفت، سرش به «نیشابور» مدفون گشت و پاره ای از جمجمه اش به کرمان نزد «نظام الملک» برده شد، و باید شهادت دهد که چگونه نظام الملک وزیرکشی را بنیان نهاد و اصولاً روشنفکر کشی در طول تاریخ دچار چه تحولی شد؛ و شاعر روزگار من و شما خانم ها و آقایان معاصر، باید در «حمام فین» تاریخ حضور داشته باشد و ببیند چگونه مراسم رگ بران «امیر کبیر»فیصله یافت و مراسم رگ بران روشنفکران آغاز گردید و چگونه دورشو، کورشوها، آدم بر روی لولهٔ توپ گذاشتن ها، چشم بندی های سیاسی، طناب های دار و باران های گلوله و تیر باران های سپیده دم آغاز شد.

«چرا نگرید چشم و چرا ننالد تن؟»[3]؛ شاعر روزگار من و شما **خانم ها و آقایان معاصر**،باید شهادت دهد که چگونه بر گستره ای پوسیده، غرب نازل شد و پوسیده ها را دو باره پوسانید؛ فرهنگ

۱—این نوشته تلفیقی است از بخش هائی از مقالهٔ «حمام فین» تاریخ و بخش هائی از مقالهٔ سنت زدگی و وظیفهٔ «منتقد» و بخش ناچیزی از یکی از مقالات متن کتاب. متن کامل هر دو مقاله در فردوسی ۴۶/۷ آمده است. خواننده اگر خواست می تواند بآن شماره های فردوسی مراجعه کند، و یا می تواند منتظر دو کتاب «نقد تحلیلی شعر» و نقد و ناقد نو یسنده باشد.

۲—تعبیری از مسعود سعد

۳— مصرعی از بیت مسعود سعد

گذشته را از مفهوم تهی کرد و فرهنگ جدید **وجلوه هایش** را چون رمهٔ بزها بدنبال خود کشانید و بذر موازین منحرفش را برنطع این پوسیدگی که چون زمینی شخم کرده و آماده برای هر انحطاط بود، سبز کرد و چگونه «دسته‌ای از وحوش خوشرنگ گوشتخوار، جماعتی از اربابان پیروز شده را که با نظامات جنگی و نیروهای منظم، چنگالهای هولناک خود را به تن جماعتی عظیم از مردم فرو کرده‌اند»[1] بر سرنوشت شرق مسلط ساخت؛ و چگونه «بردنها و بردنها»[2] آغاز شد و ارابه های آهنین بر شرق مستولی شد و بیشعوری شروع به بیداد کرد. چگونه «گروهی برگ چرکین تار چرکین پود»[3] پیدا شد و چگونه اینک در **شهرهای جهان، «در پشت شیشه ها،** کنسرو چیده‌اند و گل کاغذی، و از آبهای کاشی دکانها، تصویر ماهیان قزل آلا را، پاک کرده‌اند»[4] و چگونه شست شوی مغزی در همه جای جهان آغاز شده است و چگونه خواسته اند زالوهای تنگ چشم را بر خون شعور انسان مسلط سازند و تباهی چگونه خواسته است شعور آدمی را برای همیشه بخاک و خاکستر بنشاند و روح عدالت طلب مردم جهان را تبعید کند و چشم واقع بین آنها را کور سازد.

۲—سه سال پیش که من فریب پیرمردی را خورده، سردبیری مجله اش را بعهده گرفته بودم، من باب مقدمه گفته بودم:

«هنوز سر از دامان سنگی تاریخی مذکر بر نداشته ایم که «هیپنو پیدیا»ی هولناک آن سوی آبها، روح ما را تسخیر کرده است. عواملی وحشتناک، با چهره هائی نامرئی، از همه سو، و به یاری فلاخن های بلند پرواز کوشیده‌اند ما را از نظر اصالت خلع سلاح کنند؛ آنچه پیوسته تهدید می شود و آنچه رو به زوال است و آنچه اگر برود ما را با خود در اعماق نیستی فرو خواهد برد «نیروی هوشیاری» ماست. همیشه دو نوع بیمار داریم: بیماری که نمیداند بیمار است و بیماری که می داند بیمار است. دیگر موضوع رسالت های ذهنی و خیالی از میان برداشته شده، بلکه مسألهٔ انسانیت مطرح است. آنکه میداند بیمار است باید به کسی که نمی داند بگوید که بیمار است و مسؤولیت بزرگ از همین جا ناشی میشود. قصد ارائه خوش بینی و بدبینی و یا منعکس کردن آن‌ها در آیینه‌ای جهانی نیست؛ بلکه هدف نشان دادن یک بیماری است و شاید دراز کردن بیمار بر بستری سیار و گرداندن آن در همه جای این ملک: که وظیفهٔ هوشیاران- اگر البته هوشیارانی باشند نشان دادن و هشدار دادن است.»

در چنین موقعیتی، در برج عاج هنر بخاطر هنر نشستن، آیا خیانت نیست؟ از این برج عاج،

۱— تعبیری از نیچه دربارهٔ دولت
۲— تعبیری از یک شعر امید
۳— تعبیری از یک شعر دیگر امید
۴— تعبیراتی از آزاد

هرقدر که این قبیل هنرمندان برج عاجی پائین بیایند، هر پله ای که بسوی اعماق طی کنند، کثیف و آلوده خواهند شد، آن روشنی و جلا و صفا! را از دست خواهند داد و همین که به سطح خیابان رسیدند، خیابانی که تجربی، اجتماعی، تاریخی و عینی است، باید تصمیم بگیرند. یا باید سوار ماشین خود بشوند و در جمع چشم بستگان به مصائب در آیند؛ و یا از ماشین خود پیاده شوند، در مصیبت غرق شوند و زبان گویای اقوام در بدر تاریخ بشوند. و از آنجا که هرکس بقدر قدرت انتخاب خود، انسانی خلاق است، اگر اینها چشم به مصائب ببندند، فاشیست هستند؛ اگر چشم باز کنند و ببینند و هشدار دهند، بقدر قدرت نشان دادنشان، انسان هائی اجتماعی، طبیعی، عاصی و نیرومند هستند. پس انسان های خلاق به سه دسته قسمت میشوند. برج عاج نشینان سر در برف کرده، فاشیست های چشم به مصائب بسته و ظالم و قدرتمند، و اجتماعیون و تاریخیون مسئول و موظف و متعهد. از این هر سه دسته، آنهائی که می گویند: ما شعر تغزلی میگوئیم تا آلام روح مردم را تسکین بدهیم، چرا که شعر، چیزی جز تغزل بخاطر تغزل نیست، کارشان تخدیری است و در واقع بدان میماند که در بحبوحهٔ جنگی خونین، مردم را دعوت کنیم تا به موسیقی شوپن گوش کنند؛ یا موقعی که از بالای سر مردم جهان گلوله های خمپاره رد میشود و هر لحظه امکان دارد بشریت نابود شود، در سنگر خود، بدور خویش، هاله ای از تقدس عارفانه بتنیم و بنشینیم و با بادبزن عرفان از ناف به پائین مان را باد بزنیم؛ یا آئینه ای در برابر خود بگذاریم و با دقت تمام از کنارسر، فرق زیبائی برای گیسوانمان باز کنیم.

۳ــ بهمین دلیل، شاعر روزگار من و شما خانم ها و آقایان معاصر، باید از خیابان بگذرد و همه چیز را ببیند؛ حتی اگر در جنگل زندگی کرده باشد، و حتی اگر در تمام عمر دریا دیده باشد، حتی اگر در کویر روزگار گذرانده باشد، او باید از خیابان رد شود. بدلیل اینکه خیابان نشانهٔ تمام جوانب تمدنی است که بضرب دگنگ در حلق ما فرو ریخته‌اند. او باید خود را در تجربیات خیابانی غرق کند؛ البته بدون آنکه مسخ شود، بدون آنکه بگذارد بوق و کرنای قلابی، مغزش را تسخیر کند؛ بدون آنکه فریب این زرورق رنگین و خررنگ کن را بخورد که در خود پوسیدگی را پنهان داشته است و بدون آنکه از نشان دادن این پوسیدگی، از قیام علیه انحطاط اجتماعی و ابتذال افراد اجتماع، لحظه‌ای غافل بماند؛ بدون آنکه مداح این و آن بشود، بدون آنکه حتی ژست بچگانه و احمقانهٔ هنرمند و شاعر بخود بگیرد؛ صدای مکش مرگ مای خود را از تجهیزات تبلیغاتی، و قیافهٔ استخوانی اش را از تلویزیونهای تفننی در برابر گوش و چشم مردم رژه بدهد؛ بدون آنکه برای بدست آوردن شهرت ملی و جهانی طفیلی مؤسسات مختلف بشود، بدون آنکه پس از بدست آوردن شهرتی بحق و عادلانه، خود را مبدل به یک مؤسسه تجارت هنری بکند، بدون آنکه بخواهد بر سر حمل جنازهٔ شاعر یا شاعره‌ای بر روی دوش، پارتی بازی بکند و توطئه بچیند؛ بدون آنکه پس از بیست سال شعر گفتن ناگهان خود را به هر وسیله‌ای که شده بعنوان خبرنگار در روزنامهٔ مزدوران بچپاند؛ بدون آنکه در قضاوتهایش دوست و دشمن بشناسد؛ بدون آنکه بردهٔ پول این یکی و بردهٔ زیبائی آن دیگری بشود، صحیح و قرص و محکم

و بر پای خود ایستاده باشد. تحت‌الحمایهٔ هیچکس، دوستش، دشمنش و حتی پدرش نشود. آزاد باشد، بدی را محکم بکوبد و نیکی را مشتاقانه بپرستد؛ بوسه بر دست که سهل است، حتی بر لب کسی هم که میخواهد منت بر گردنش بگذارد و بعد پالان بر گرده‌اش، نزند؛ و در همه حال، خلق کند.

شاعر روزگار من و شما خانمها و آقایان معاصر، نباید از تکفیر بهراسد و نباید با تحمیق بسازد. اگر در گوشه‌ای از جهان به او گفتند: ننویس! ننوشته‌ها را بگوید؛ اگر گفتند: نگو! نگفته‌ها را به اشاره مبدل کند؛ اگر اعضای اشاره‌اش را بریدند، با حالت بفهماند یا بشناساند، با کنایه بیآگاهاند؛ و اگر گردنش را زدند، صدای «اناالحق» از رگهای گردنش، که سیم‌های هادی شعور و مغرفت او هستند، جهان را چراغانی کند؛ و اگر قطعه‌قطعه‌اش کردند، در میان امواج دریایش انداختند، هنوز صدای هشداردهندهٔ «آی آدمها»یش شنیده شود.

٤ — گمان نرود که به نظر حقیر که ناچیزترین حقیران است، هر شعاری شعر است. هرگز! بنظر حقیر، نه «توانا بود هر که دانا بود» شعر است؛ نه «بنی‌آدم اعضای یکدیگرند»، و نه این انسان‌بازی‌های لخت و عور، بی‌زمینه، و بی‌قرینه، مجرد و کلی بافانهٔ معاصر. هر شعاری اگر بخواهد شعر بشود باید تا سطح حیثیت و برداشت ارزش شاعرانه بالا رود وگرنه شعارعور، نه ارزش شعری دارد و نه حتی ارزش فرهنگی، گرچه ممکن است گاهی ارزش‌اجتماعی داشته باشد.

هر شعاری مجرد است، مگر آنکه در آن خلاقیت شاعرانه با شدت و حدّت حس شده با شد. ولی کسی که بموقعیت اجتماعی و تاریخی خود در عصر حاضر وقوف داشته باشد و بکوشد رابطهٔ فرد با اجتماعی و رابطهٔ اجتماع با اجتماعات دیگر را عمیقاً هم بفهمد و هم حس کند، و در عین حال تمام تجربیاتش او را برای درک معنای تعهد و مسئولیت آماده ساخته باشد، خودبخود جانب پیامی انسانی را خواهد گرفت که دیگر شعار نیست، بلکه نوعی جهان‌بینی تجربی، اجتماعی و تاریخی است و گرچه شاعر با مسائل فردی، با زمینه‌های خصوصی، با اشیاء تا حدی خانگی شده سروکار دارد، ولی آن جهان‌بینی اجتماعی و تاریخی خودبخود این مسائل و زمینه‌ها و اشیاء خصوصی را در خود غرق میکند و بهمین دلیل موقعی که شاعری از دوست مهربان خود میخواهد موقع آمدن بخانه چراغی و دریچه‌ای برای او بیاورد، موقعیت فردی خود را که نوعی زندگی در تاریکی است -در موقعیت اجتماعی خود- که باز نوعی زندگی در تاریکی است منعکس میکند و جهان‌بینی اجتماعی و تاریخی او بهر چه که مربوط به زندگی خصوصی‌اش میگردد، جهت و جنبه‌ای میدهد که نشانهٔ وقوف او بطور ضمنی به‌مسئولیت است. از این‌رو مسئولیت نوعی بوق و کرنای شاعرانه نیست، بلکه بنوبهٔ خود نوعی زندگی مستتر شاعرانه است که کلمات شعر را به سوی نوعی طرز تلقی انسانی از زندگی فرد در اجتماع و طبیعت و تاریخ هدایت میکند.

ب ــ منتقد

۱ ــ اساس نقد و انتقاد، استخراج موازین از آثار موجود، تعریف آن موازین، رسوخ دادن آن موازین در اذهان مردم، نوسازی اذهان شاعران و نویسندگان و متحول ساختن اندیشه‌ها و مغزهای روبه رکود و بالاخره ایجاد منطقی خود آگاه برای آثاری است که تاحدی با منطقی مرکب از عوامل خودآگاه و ناخودآگاه بروی کاغذ پیاده شده‌اند. و بهمین دلیل نقد هنری، مستقیماً در پیدایش آثار هنری دخالت دارد. این طرز اندیشه که منتقد شاعر، خود شاعری است شکست‌خورده، منتقد قصه‌نویس، خود قصه‌نویسی است بجائی نرسیده، و منتقد نمایشنامه نویس، خود نمایشنامه‌نویسی است در گل مانده، فکر کاملاً مطرودی است. آنچه بصورت نقد ادبی، بویژه نقد شعر در همه جای جهان وجود دارد، براساس اندیشه‌های خود شاعران دربارهٔ شعر بوجود آمده است، منتها عده‌ای از شاعران فقط به گفتن عقاید خود دربارهٔ شعر اکتفا کرده‌اند و عده‌ای دیگر کوشیده‌اند عقاید خود را در کنار عقاید دیگران نیز ببینند و بکوشند آنها را طبقه‌بندی کنند و از فرد شاعر بسوی شاعر به مفهوم عام کلمه، و از شعری خاص بسوی شعر به معنای عمومی آن حرکت کنند. بهمین دلیل هر شاعری، فی حدنفسه، یک منتقد نیز هست؛ منتها گاهی پیش خود و گاهی پیش دیگران. منتقدان غیر شاعر موفق نیز بدون شک در دنیا وجود دارند ولی اینان تاحدی مورخان و مدونان افکاری هستند که آن شاعران منتقد بوجود آورده‌اند و بسیاری از اینها فقط درجه دو هستند و هرگز - بدلیل حس نکردن آن نیروی عظیم و حیرت‌انگیز خلاقیت - نمیتوانند از نظر جهان‌بینی به عمق تفکر شاعران منتقد که در بسیاری موارد جنبهٔ اشراق و دریافت مستقیم دارد، برسند.

همه کاره‌های هیچکاره باید بدانند که اگر هرقدر زور می‌زنند نه تأثیری می‌گذارند و نه خود بجائی می‌رسند، علتش اولاً نداشتن آن جوهر اولیهٔ هنری است و ثانیاً فقدان تکنیکی قوی برای اکتساب فرهنگ و معنویت موجود در این سو و آن سوی جهان است که برای، بدست آوردن آن، شعور هنری انسان باید بطور کامل تجهیز شود.

هیچ منتقد شعری نمی‌تواند نام منتقد بخود بگیرد مگر آنکه خلاقیت شعر را هم از لحاظ محتوی و هم از لحاظ شکل، هم از نظر شاعر و هم از نظر خواننده، هم از لحاظ زبان خود شاعر و هم از نظر مقدورات و ظرفیت‌هائی که آن زبان برای برقرار کردن ارتباط با خواننده دارد و یا باید داشته باشد، عمیقاً مطالعه کند. منتقد شعر، آدم خل‌وضعی نیست که همه چیز را از بالای سکوی تحجر ببیند؛ زبان معاصری را که در خیابانها بر لب و دندان مردم جاری است، فراموش کند و مقالات تکراری خود را از ابیات سعدی و حافظ مثال چپان کند و معتقد باشد که چون «شمس قیس» گفته نگوئید، نباید گفت؛ و چون حافظ در شعرش از فلان کلمه استفاده نکرده، نباید از آن در شعر معاصر استفاده کرد. و جالب این است که برخی از این متحجران خل‌وضع فکر می‌کنند

که با این مثال دادن‌های کودکانه دارند رسماً در عرصهٔ نقد و انتقاد سحر و جادو می‌کنند و گاهی واقعاً چه بچگانه مقالات دیگران را کش می‌روند و یا مقاله‌ای از نویسنده‌ای دیگر را مثله می‌کنند و بعد برای خود مقاله می‌سازند و چاپ میکنند. و یا با تکیه بر تریبون‌های زور و قدرت، آسمان‌غرمبه و رعد و آذرخش می‌پراکنند و از شعر معاصر تقسیم‌بندیهای سیاستمدارانه و مزورانه بدست می‌دهند. از کجا این قبیل پرروئی‌ها در ادبیات معاصر راه یافته است، نمی‌دانم. ولی فکر می‌کنم این قبیل گستاخی‌ها جز نشان دادن انحطاط فردی و حتی گاهی اجتماعی، نشانهٔ هیچ کیفیت اصیل و غنی فرهنگی دیگر نمیتواند باشد.

در چین موقعیتی، منتقد هشداردهنده است؛ و جلوگیری کننده از اشاعهٔ ابتذال، سهل‌گیری‌های هنری، سلیقه‌های کج و کج‌اندیشی‌های فکری. و اگر نتوانسته باشد در راه دگرگون ساختن ذهن مردم بسود فرهنگ و خلاقیت هنری و بیدارباش اجتماعی اقدام عملی کند، سدی بزرگ در برابر قرتی بازیهای هنری عده‌ای کج‌اندیش و منحرف بنیان نهد و شکوه و عظمت نیروهای آفرینشی انسان را تجزیه و تحلیل کند و به ستایش همه جانبهٔ انسان خلاق برخیزد، باید قلم زنگ‌زدهٔ بیروح و بی‌تحرک خود را غلاف کند و تف سربالائی بر ریش بی‌لیاقتی‌ها و بی‌شعوری‌های فردی نباشد. اگر شاعر، خون خود را بصورت شعر درمیآورد، منتقد باید مفسر ترکیبات واقعی آن خون، معبر جهت‌های سازنده و بالندهٔ آن خون و گسترش دهندهٔ سیلان شجاعانهٔ آن خون باشد. ستایش از اختگان هنری، آنهم با قلمی که فقط ورشکستگان فرسوده را می برازد و بس، کار منتقد نیست. کار منتقد قیام شجاعانه در برابر زوالی است که در دوره‌ای از تاریخ ممکن است گریبانگیر هنر بشود و برای این کار زبان و قلم و قدرتی لازم است که جرثومه‌های خشونت و صلابت اندیشه را جمع کرده باشد و ویرانه‌طلبان را، یکسره ویران کند و سازندگان را بسوی سازندگی بیشتر رهنمون شود.

و علاوه بر این منتقد باید ریشه‌ها را نشان دهد؛ بالیدن نهال را نشان دهد؛ تبدیل شدن نهال به درخت، شاخ و برگ دادن درخت و میوه دادن درخت را نشان دهد؛ و اگر درخت فرسود، اگر دیگر کاری از دستش ساخته نبود، اگر کرمی بر درخت افتاد و آن را از درون پوساند و تباهی در درخت ریشه دواند، منتقد باید حاضر باشد تا چراغ‌های ذهن مردم را برای مشاهدهٔ عینی پوسیدگی بسیج کند؛ هشدار دهد، بکوبد و در همان کوبیدن، سنگ‌بنای ساختن و خلاقیت را بگذارد.

۲ــ در عصری که بد در کنار خوب، زشت در کنار زیبا، بیشعوری در کنار شعور، دروغ در کنار راست و حمق در کنار نبوغ عرضه می‌شود، منتقد باید بجوید، بفهمد و جدا کند و قلم صریح و تیز و خستگی‌ناپذیرش را، مثل شمشیری، بین مرز زیبائی و زشتی قرار دهد؛ تا فلان جوانک بیست‌ساله که تازه شروع کرده، ادعای نبوغ نکند؛ فلان مرد چهل پنجاه‌ساله که پس از

متجلی کردن نبوغ خود، بدل به پوسیدگی مجسم شده است، دیگر ادعای رهبری ادبی نکند؛ فلان قصه‌نویس ادعای «نیچه» شدن نکند؛ فلان شاعر خراسانی، همه چیز را به ناف خراسان نبندد و نژادپرستی نکند؛ فلان داستان‌نویس، در مسائل اجتماعی تکروی اختیار نکند؛ فلان شعر، بغلط اصیل، بغلط عارفانه و یا بغلط اجتماعی قلمداد نشود؛ فلان شاعر بغلط فروتن، فلان نویسنده بغلط مغرور و متکبر و هیاهوگر و هوچی، و فلان بچهٔ جوانسال، بغلط صاحب مکتب و سبک معرفی نشود. منتقد اگر نمی‌فهمد باید بصراحت بگوید نمی‌فهمم؛ و اگر می‌فهمد باید مفاهیم را توضیح دهد؛ مخالفت یا موافقت خود را با صراحت تمام، بدون دو دوزه‌بازی‌ها، یکی به نعل و یکی به میخ‌ها، و بریدن‌ها و دوختن‌های مرسوم دست به قلمهای قلابی ترسو، بیان کند؛ دوست و دشمن نشناسد که شناختن آنها خلاقیت فرهنگ و اصالت آثار هنری را بسوی تجزیه‌طلبی های بیهوده خواهد کشاند و در نتیجه فرهنگ اصیل که باید سلاحی وارسته از تمام بدی‌ها در برابر بی‌فرهنگی حاکم بر عصر ما باشد، به سوی تزلزل و تشتت و حتی پوسیدگی و بی‌ریشگی خواهد رفت.

منتقد نباید آب را گل‌آلود کند، به دلیل اینکه از آب گل‌آلود ادبیات، هیچ ماهئی در دام از هم دریدهٔ چنین منتقدی نخواهد افتاد. منتقد باید طوری بنویسد که هر اصالتی به اصالت دیگر تنه بزند، اصالت‌های دیگر را همدوشی و همراهی بکند تا تمام اصالت‌ها با هم پیش بروند، و خودبه‌خود بصورت سنت‌ها و عرف‌هایی برای بنیانگذاری فرهنگی انسانی تر درآیند.

۳ــ منتقد باید امروز ما را عادت بدهد که در اصالت گذشته تردید کنیم. گوش‌های ما را با افتخارهای گذشته انباشته‌اند. منتقد باید ما را بسوی تردید پیدا کردن در اصالت این افتخارها براند. در حال حاضر منتقدی که در گذشتهٔ فرهنگ ایران شک نکند، منتقد نیست؛ بدلیل اینکه ما بحد کافی از پدرانمان و مستشرقینی که اغلب بیسواد بوده‌اند به‌به و چه‌چه دربارهٔ میراث نیاکانمان شنیده‌ایم. باید بدانیم اصالت این میراث در کجاست و برای این که محل و منبع این اصالت را پیدا کنیم، باید در اصالت‌های تحمیلی تردید کنیم. ما حیوان نیستیم که بضرب چوبدستی بسوی راهی که شاید خود نمی‌خواهیم برویم، هدایتمان کنند. ما باید عادت بکنیم که به این چوبدستی که بر گردهٔ ما فرود می‌آید، بدیدهٔ تردید بنگریم؛ حتی اگر لازم باشد، بهر زحمتی شده آنرا بدست بگیریم و بشکنیم. سنن گذشته ما را سنت‌زده بار آورده است. منتقد باید ما را عادت دهد که چشم شکاکی داشته باشیم و تحت تأثیر تبلیغات بیمایگان بی‌فرهنگ، عادت نکنیم که اگر حتی مرده‌ریگ پدری و پوستین کهنهٔ آبا و اجدادی متعفن شد و بوی گندش بلند شد و در آفاق پیچید، ما بازهم خود را در پاره‌های مندرس آن بپوشانیم و بگذاریم چند قرن نیز علاوه بر قرن‌هائی که گذشته است از فراز سرما رد شود.

ما به فوریت تردید و به فوریت خلاقیت نیازمندیم و منتقد باید نیروهای خلاقهٔ ما را بسیج کند؛ ما را عمیق‌تر گرداند؛ ما را برای مقاومت آماده کند؛ ما را به قیام در مقابل بی‌فرهنگی‌ها،

شیادی‌ها و شیطان‌صفتی ها تشویق کند؛ و برای جوان‌ترهای ما، زمینهٔ ذهنی مناسبی آماده کند تا آفریدن فرهنگ براساس آن، جهتی کاملاً انسانی داشته باشد. منتقد باید پلی باشد بین سازندگان فرهنگ و طالبان فرهنگ، و سنت انقلاب، در انقلاب اندیشه‌ها را جانشین سنت‌زدگی پوسیدهٔ حاکم بر گذشته ما گرداند و بدین ترتیب به سوی سنت‌سازی حرکت کند.

بدیهی است که منظور از سنت‌سازی، سنت‌پرستی نیست؛ و البته در گذشته بحد کافی با «سنت‌زدگی» مخالفت کرده‌ام تا نشان دهم که تا چه حد از سنت‌پرستی دروغین بیزارم؛ ولی هر اندیشه‌ای که بوجود آمد باید در دو بعد گسترش پیدا کند: یکی در عمق و دیگری در طول: بدین‌ترتیب هر اندیشهٔ فرهنگی هم از عمق برخوردار خواهد بود و هم در طول زمان، گستردگی و تنوع بیشتری پیدا خواهد کرد. اگر سنت‌سازی به این شکل پدیدار شود، هر فکر تازه‌ای بنوبهٔ خود با فکر قبلی ارتباطی در طول و در عمق پیدا خواهد کرد و گسترش اندیشه‌ها، هم در طول تاریخ میسر خواهد بود و هم عملاً در عصری خاص؛ در عین حال، هر فکر تازه‌ای، سنتی را که قبلاً بوجود آمده است تا حدود مقدورات و ظرفیت‌های خود دچار تحول خواهد کرد و فرهنگی اصیل براساس سنت «انقلاب در انقلاب اندیشه‌ها» پیدا خواهد شد.

۵ــ منتقد باید اعلام کند که غریزه و استعداد خلاقیت بهیچ وجه برای شاعران و نویسندگان کافی نیست. به دلیل اینکه فقط غریزی ماندن و به مستعد بودن اکتفا کردن، انسان را محدود می‌کند، مجبورش می‌کند که گفته‌های خود را همیشه تکرار کند. باید استعداد طبیعی آدمی، از پشتوانهٔ فرهنگی غنی برخوردار باشد. یعنی باید آن حس غریزی خلاقیت، همیشه بسراغ اندیشه، بویژه تنوع و عمق اندیشه برود؛ آن حس غریزی، همچون پوزه‌ای است و باید صاحب آن، فرهنگ را از همه جای این دنیا بو بکشد و مشام خود را معطر گرداند؛ و حس غریزی خود را بسوی تمدن و فرهنگ اندیشه‌ها براند. و موقعی که فرهنگ می‌گویم، فقط فرهنگ گذشتهٔ ایران نیست؛ منظورم فرهنگ همه‌جای جهان است. در خلاقیت هنری، محیط انسان، سکوی پرتاب خوبی است، به دلیل اینکه تجربی است؛ ولی هرگز نمی‌توان در هنر به «ایرانی، جنس ایران بخر» معتقد بود و در محیط بسته‌ای محدود ماند و از این محدوده بیرون نپرید که مبادا به انسان برچسب غرب‌زده، شرق‌زده، شمال یا جنوب‌زده بزنند.

منتقد باید اعلام کند که فرهنگ «پپسی‌کولا» نیست که بگوئیم نمی‌خوریم و بهمین مثلاً کوکاکولا اکتفا می‌کنیم.

فرهنگ، سیلان اندیشه است و نباید در برابر آن در مغز، دیوار چینی درست کرد و از گسترش آن جلوگیری کرد.

منتقد باید اعلام کند که نسوج مغز ما، همچون شیارهای شخم‌زدهٔ بی‌بذر است که سالها خشک مانده است.

ما احتیاج به بذر اندیشه داریم؛ و آبیکه این بذر را بجائی برساند. تنها غریزی ماندن، خشکیدن است. باید آنتن‌های هوش و هوشیاری و اشراق را به سراغ صدهائی فرستاد که بما نمی‌رسند. نباید از هجوم صداهای تازه که در آغاز، نامفهوم بنظر می‌آیند و بعد بتدریج ابعاد قابل‌ـ فهم خود را باز می‌یابند، وحشت کرد. باید چشم و گوش باز کرد و از دگرگون شدن ــ حتی یکسره دگرگون شدن ــ نهراسید. منتقد باید این نکته را اعلام کند و دهها نکتهٔ دیگر را نیز همانطور؛ و اگر لازم شد، حتی خود را هم یکسره دگرگون کند.

طلا در مس (چاپ ۴۷)

تصور من از شعر عاشقانه

لازمهٔ شعر عاشقانه گفتن، نه فقط عاشق بودن، بلکه عاشقانه شعر گفتن هم هست؛ یعنی شیفتگی به معشوق باید روح خود را در شیفتگی بکلام نیز، با نیروی تمام، نشان دهد؛ و شیفتگی به معشوق، احتیاج به بالیدن در هالهٔ یک فروتنی دارد. می‌بالی و بزرگ و بلند میشوی، یا خود را اینچنین می‌بینی، با وجود این، در برابر او که از دیدگاه شاعر عاشق، زیبائی محض است، از خاک و خاکستر هم فروتن‌تر میشوی، چرا که عشق، فروتنی می‌خواهد تا نگریستن در تمام موجودات محاط بر معشوق، هوا و آب و باد و پرنده و آسمان و گیاه، در شیفتگی و فروتنی ممکن شود. شعر عاشقانه، اگر عاشقانه هم گفته شده باشد، انفجار این شیفتگی و فروتنی در قالب کلام است. تنها بدین طریق، معشوق، در هالهٔ تجلیل می‌نشیند، و دو دست بر زیر چانه چفت می‌کند -در شعر- و تو را از میان آن هالهٔ تجلیل می‌نگرد. شعر عاشقانه، بدون این تحلیل سراپا پشیزی ارزش ندارد، چرا که عشق، عشق واقعی، نه این رمانتیک بازیهای جلف بازاری بی‌وزن و آهنگ و بی‌سواد و نه این قهرهای لوس نوبالغان هنوز از نظر جسمی و روحی و عاطفی بجائی نرسیده، آری عشق، عشق شبابی مالامال از حکمتی خاکستر شده و فروتن شده، در قالب واژهٔ عاشق، تبدیل به تجلیل از موی سر تا ناخن پای معشوق می‌شود. در شعر عاشقانه، باری، واژه‌ها عاشق یکدیگر میشوند، از هم جدا نمی‌شوند، بدور یکدیگر می‌چرخند، صداها سراغ یکدیگر را می‌گیرند، با هم برقص برمی‌خیزند، در حریمی نورانی و سیال در یکدیگر فرو می‌روند، هر خشونتی از عالم واژه‌ها رخت برمی‌بندد، و واژه‌ها خاک پای معشوق را فروتنانه می‌بوسند و بدین ترتیب، جوان، جوانی خود را پشت سر می‌گذارد و عملاً مرد یا زن می‌شود. انسان، در میان هالهٔ نور، نوری که در آن انسان می‌خواهد جهان غرق شود، می‌سوزد؛ نوری که از آسمان می‌خواهد با زیبائی خود دیگر شهیدنمائی نکند، چرا که این نور حتی در تاریک‌ترین دخمه‌ها هم -مثلاً دخمهٔ معاصر- بیاری انسانی زمینی می‌شتابد. البته باید در نظر داشته باشی که من از شعر عاشقانه‌ای حرف می‌زنم که عاشقانه هم گفته شده باشد، چرا که شاعرعاشق، انسانیت مضاعف است، و تنها در این صورت، واژه‌ها هم عاشق معشوق خواهند شد. اگر خواننده، موقع خواندن شعر عاشقانه نفهمد که واژه‌ها عاشق معشوق هستند، شعر عاشقانه پشیزی ارزش ندارد. واژه‌ها باید عاشق معشوق باشند، چرا که فقط در این صورت خواهند توانست حق مطلب را ادا کنند، چرا که پس از گفته شدن شعر، وقتی که شاعر عاشق از شعر خارج می‌شود و فقط واژه‌ها می‌مانند، خواننده باید از طریق واژه‌ها بفهمد که شاعر،عاشق بوده است یا هنوز هم هست و اگر واژه‌ها عاشق نباشند، خواننده از کجا بفهمد؟

شعر عاشقانه، شعری است که شاعر عاشق پس از گفته شدن شعر، بدان بدیدهٔ حسرت و

حسادت می‌نگرد. یعنی با خود می‌گوید: چرا این کلمات، این همه به معشوق نزدیکترند و من نیستم؟ این شاید مصیبت هر شاعر عاشق باشد، چرا که پس از گفته شدن شعر، او می‌بیند که در گوشه ای از زبان، ده، بیست، یا پنجاه شصت کلمه، با هم خلوت کرده اند -مثل پرندگان خلوت کرده به بالای درخت- و با خود خلوتی موزون و عاشقانه درست کرده اند. انگار کلمات عاشق، معشوق را در میان گرفته اند و معشوق، تمام تفقد چشم ها و دستهای خود را در حرکات کلمات ریخته است. معشوق کلمات را بالانیده، بزرگ کرده، آبستن کرده، گسترش داده، بدانها تمام روحیهٔ عاطفی زیبای خود را بخشیده است. آیا این از نظر شاعر عاشق مصیبت نیست؟ آخر شاعر عاشق پس از گفتن شعر، از شعر جدا شده، شعر را بدیگران سپرده، بواژه ها سپرده است، و اکنون این واژه ها هستند که بجای شاعر، عاشق معشوق هستند. شاعر در این مرحله بنظر میرسد که فقط واسطه قرار گرفته، معشوق را بدست واژه ها سپرده است ، واژه ها را عاشق معشوق کرده، خود به معشوق بیگانه مانده است، گرچه این حالت، جنبه ای موقت دارد، ولی همین حالت موقت آیا خود مصیبت نیست؟

مصیبت هست، ولی هرگز نباید این موجب ملال شاعر بشود. چرا که این منتهای فروتنی او خواهد بود، اگر او گهگاه خود از صحنهٔ عشق دور شود و بگذارد که واژه ها عشق بورزند. این نه فقط فروتنی، بلکه نوعی سخاوت است. منتها شاعر عاشق نباید اصولاً از سخاوت خود حرف بزند. گرچه گاهی سخاوت همان فروتنی است، ولی او نباید از سخاوت سخنی بمیان آورد. آخر سخاوت خاکستر چه میتواند باشد تا سخاوت شاعر عاشق چه باشد؟ آنهم شاعر عاشقی که بمراتب از خاک و خاکستر پائین تر است.

و نیز نباید عاشق شدن واژه ها به معشوق، موجب ملال شاعرعاشق بشود، بدلیل اینکه او زیبائی گذشته را از آن آینده کرده است، عشق گذشته را بسوی آینده کرده است، تاریخ خصوصی خود را تاریخ آیندهٔ زیبائی کرده است. گرچه ممکن است شاعر عاشق در رشک و حسد بسوزد که معشوقش، اینهمه به زمان ها و مکان های گوناگون تعلق یافته است، ولی اجر شعر عاشقانه در نجات روح شاعر نیست، بلکه در نجات یافتن روح معصوم بشریت است بوسیلهٔ حصول زیبائی، یک زیبائی واقعی، نه خیالی، بلکه واقعیتی در خیال؛ چرا که اگر معشوق وام گرفته شده از گذشتهٔ شاعر، بقدوم برگسان و مبارک خود، آینده را مزین کند، اگر هر انسانی، در آینده تصویری از چهرهٔ نادرهٔ او را در خیال خود واقعیت دهد، اگر معشوق، با چتری از کهکشان شعله ور، از این سوی دیوار حال، به آن سوی دیوار حال -یعنی آینده- حرکت کند، آیا آینده، تصوری عینی از زیبائی عظیم معشوق نخواهد بود؟ آیا شاعر عاشق، با گفتن شعر عاشقانه و عاشقانه گفتن شعر، خود را بدل به عامل رستگاری بشر در آینده نمی‌کند؟ آیا بدین وسیله، شاعر عاشق، خالق آیندهٔ روح بشر نمی‌تواند باشد؟ شاعر عاشق تصویر معشوق گذشته را از آن آینده می‌کند و این در بعضی از

مراحل تاریخ روح بشر، بزرگترین کمکی است که یک شاعر می‌تواند به بشریت بکند؛ چرا که از هر دیدگاه هم که بنگرید بهتر است که بجای چهرهٔ کریه خودکامهٔ خونخوارانی چون چنگیز و هلاکو و دیگر خودکامگان خونخوار، چهرهٔ جلیل و عظیم و زیبای معشوق حافظ در ذهن آیندگان بماند. تاریخ باید روح معشوق را در ذهن مردمان بپروراند، نه وقاحت فزون از حد هیتلر و موسولینی و استالین و فرانکو را. هم از این نظر است که شعر عاشقانه هم -که از یک نظر خصوصی‌ترین شعر دنیاست- خود بخود تبدیل به نوعی شعر اجتماعی، تاریخی و البته سیاسی می‌شود.

پس اساس شعر عاشقانه، تجلیل از یک چهرهٔ جلیل است، چهره‌ای که آئینه‌ها را نورانی کرده است. شعر عاشقانه، البته اگر عاشقانه هم گفته شده باشد، نزدیکترین و صمیمی‌ترین رابطه ایست که دو نفر با یکدیگر می‌توانند پیدا کنند. شاعر عاشق، بهرجا که برود آن چهرهٔ جلیل را با خود خواهد برد. آن چهره جهت می‌دهد، جهت‌ها را عوض می‌کند، مثل کوه کنار جاده است که در کنار جاده ایستاده است و با جاده ادامه می‌یابد. شاعر عاشق، مسافری است برروی این جاده که کوه را هرگز فراموش نمی‌کند. طبیعت، بدل به نشانه‌ای از معشوق می‌شود. هریک از اشیاء تلطیف می‌شود تا خود را در آئینهٔ چهرهٔ معشوق بیآراید. با وجود این دریا در مقایسه با چشم معشوق، قطره‌ای بیش نیست و آسمان، جلوه‌ای از حرکت دست اوست، و جنگل در برابر نگاه او شرمنده است، چرا که عشق برای شاعر عاشق، رابطه ایست بین دو انسان که در آن تمام روابط دیگر- مثلاً رابطه انسان با طبیعت، یا رابطهٔ انسان با مرگ- ناچیز شمرده می‌شوند و اگر جلوه‌ای از روابط دیگر دیده می‌شود، فقط برای عزیز و عظیم و جلیل جلوه دادن انسان با یک انسان دیگر است، چرا که شاعر عاشق درواقع تنها نیست، بلکه یک بشریت تنهاست که با یک بشریت تنهای دیگر خلوت می‌کند. در شعر عاشقانه که اساس آن تجلیل از یک چهرهٔ جلیل است، دو انسان، بوسیلهٔ عمیق‌ترین عواطف و آنات روحی در برابر هم قرار میگیرند. شعر عاشقانه، گرچه خلوت‌ها را برملا می‌کند، دیگران را دعوت به خلوت کردن با یکدیگر می‌کند. سرودن شعر عاشقانه و چاپ کردن آن، علنی و اجتماعی اعلام کردن خلوت‌های دو انسان است. اگر عشق و خلوت‌های عاشقانه علنی اعلام شوند، اگر پیکرهٔ معشوق بر سر هر کوچه و بازار و چارسوق برافراشته شود، اگر برای هر کوچه‌ای از معشوق شناسنامه گرفته شود، اگر از پنجره بیرون را نگاه کنی و تصویری از معشوق بر دیوار روبرو دیده شود، اگر ردپای معشوق از روی جاده‌ها پاک نشود، اگر تمام موزه‌ها، پر از جلوه‌های واقعی یک معشوق اصیل و واقعی بشوند، و اگر موزه‌ها علنی اعلام شوند، تفنگ‌ها همه زنگ خواهد خورد و بمب‌ها منفجر نخواهد شد، هیچکس مدح جلادان را نخواهد گفت، تمام پیچیده‌های مرموز و سری و جاسوس‌مآبانه و زیرجلکی از بین خواهد رفت و چارراهها بشکل قلب انسان ساخته خواهد شد. من از عشق به موهوم حرف نمیزنم، از عشق عاشقانهٔ یک مرد به یک زن و بالعکس حرف می‌زنم که شعر را هم شیفتهٔ معشوق کرده باشد. عاشق، هرکدام که

می‌خواهد باشد و معشوق هرکدام که می‌خواهد باشد، عشق باید بوسیلهٔ شعر علنی اعلام شود.

ممکن است شاعر عاشق، معشوق را بنگرد و دم نزند و بعد دم نزده‌ها را بدل بیک دمیدنی جاویدان بکند. چه بهتر! شاعر یا نباید حرف بزند و یا اگر حرفی زد، باید آن حرف، کوه زمان را از پیش رو بردارد، باید آن حرف بگسترد، در طول در عمق و در عرض، در زمان و در مکان و در تمام علت‌ها و معلول‌ها و بی‌علتی‌ها و بی‌زمانی‌هـــا و بی‌مکانی‌ها، و در خفاها و در آشکارها. شاعر عاشق یک چشم درونی تماشا دارد و یک سینهٔ درونی، برای آنکه خود را در عاطفهٔ تبدیل شونده به واژه غرق کند. این نوع غرق شدن، با دستپاچگی کودکان نوبالغ، و با گریه‌های پیران طفل مانده، هیچ مناسبتی ندارد. برای این نوع غرق شدن یک سلامت بینش و سلامت خلاقه لازم است. حتی حکمت افلاطون، در برابر بینش سالم یک شاعر عاشق صفر است. به کمک آن سلامت بینش، او معشوق نادره را در شعر خلق می‌کند، البته با الهام از وجود مخلوقی که همان خود معشوق است. هیچ چیز، مثل دقت، و تمرکز در دقت، به پیدایش این سلامت بینش کمک نمی‌کند، بدلیل اینکه واقعیت عشق، بوسیلهٔ دقت و تمرکز در دقت آشکار می‌شود. معشوق با دو دست چفت شده در زیر چانه، در روبرو نشسته است. باید سراپا محو تماشای دقیق چهره‌اش بشوی، والّا به بشریت خیانت کرده‌ای، چرا که تصویر دقیق او از روبرو، و ازنیمرخ، ازوقوع هزار جنایت جلوگیری می‌کند. چهره‌هائی هستند نایاب، انگار طبیعت، زیبائی را ضبط و سانسور کرده، و فقط، گهگاه از پشت دیوارهای سنگی و آهنی سانسور، چهره‌هائی زیبا، بیرون پریده، خود را به میان جمعیت انداخته‌اند. فقط در کنار این چهره‌های زیباست که انسان درک می‌کند بشریت چقدر از زیبائی کم بهره برده است. وظیفهٔ شاعر عاشق این است که اگر یکی از این چهره‌های نادره از آن او شد، آنرا برای تمام بشریت علنی اعلام کند، تا زیبائی گسترش بیشتری بیابد، چیزی جمعی و جهانی شود. برای علنی و جمعی و جهانی اعلام کردن این چهره‌ها به هیچ مکتب و ایدئولوژی سیاسی و اجتماعی نیاز نیست. رابطهٔ بین دو انسان – دو معشوق یا دو عاشق – سالمترین، رهاترین، زیباترین و عمیق‌ترین رابطه ایست که تاریخ روح بشر بخود دیده است. شاعر عاشق، زبان این رابطه است، اعلام کنندهٔ این زیبائی در رهائی و عمق است. شاعر عاشق، کسی است که در ملاء عام ذهن خود را بسود بشریت دگرگون می‌کند و در شوارع شرق و غرب، علناً و عملاً، قدماً و قلماً عشق می‌ورزد. دعا کنیم که شاعران عاشق از بین نروند، چرا که خالی ماندن سنگر عشق، خالی ماندن سنگر بشریت خواهد بود.

گل بر گسترهٔ ماه (چاپ ۴۹)

قول کاتب

چنین گوید کاتب این کتاب که چون ابوالفضل محمدبن حسین کاتب بیهقی به آستان درگذشتن در رسید قصه‌ای بدو سپرد که پاکیزه و تمیز بخط خویش آنرا نگاشته بود و جای جای از نام و دیار خویش در آن یاد کرده. قصه بگونه‌ای بود که در آن حدیث محمود و ایاز از درون و انگار به چشم درون نگاشته آمده بود. کاتب این قصه را به کرات و در طول سالهای متمادی و در جایها و نقاط گوناگون خوانده بود و طوری محتویات این کتاب در ضمیر درونش نقش بسته بود که پس از آنکه کتاب را مشرفان محمود و یا پسرش بدست آوردند و به آب شستندش، نقش کتاب از ذهن کاتب بالمره محو نشد، و گرچه کاتب بعلت یک کهولت چندین قرنی و ثقل سامعه و ضعف باصره و فتور حافظه نتوانست به موقع نوشتن مجدد این کتاب تمامی سخنان دقیق و متین و تاریخی ابوالفضل محمدبن حسین کاتب بیهقی را بیاد آورد، لکن وقایع با جزئی تصرف ذهنی از طرف کاتب همانست که استاد کاتب ساعاتی پیش از فوت شدن بدو سپرده بود. و از آنجا که فقط یک نسخه ازین کتاب موجود بود و آن هم پیش کاتب که آنهم بدست مشرفان محمود و یا پسرش به آب شسته شده بود، کاتب پیش خود چنین گمان کرد که اگر آنچه از آن نسخهٔ اولین در یاد او نقش بسته دیگر بار در صورت کتابت و هیأت کتاب ظهور نکند خیانتی بزرگ فی الواقع مرتکب شده است اولاً در برابر آن کاتب بزرگ که این امانت را بدست کاتب حاضر سپرده بوده است و ثانیاً فی الواقع در برابر تاریخ و آن هم عمق روح تاریخ این قوم، که کاتب در جائی دیگر آنرا بروشنی تاریخ مذکّر عنوان کرده است. کاتب تمام تهمت‌ها و دشنام‌ها و شماتت‌ها و حتی شکنجه‌ها و عذاب‌ها را بجان خرید تا کاتب اصلی آن، راه‌آخرت را در آرامش بپیماید و در گور خویش، هنگامی که خاک بر دهان دارد، چشم براه انجام وصیتش نماند. کاتب حاضر وظیفهٔ خویش دانست که این مقوله را، که بوسیلهٔ آن کاتب نخستین در سه مجلد و در سه قول مختلف از یک واقعه نگاشته آمده بود، بهمان صورت که به یاد داشت دیگرباره بنگارد و برای آیندگان باقی گذارد. تعهد کاتب در این کتاب به شیوه‌ای نیست که در نگاشتن تاریخ بیهقی در پیش گرفته شده است. در این سه قول کاتب دخالتی از خویش نداشته است و کلاً، و البته عالماً و عامداً، از کتاب غایب بوده است. قول اول را قول ایاز، قول دوم را قول محمود، قول سوم را قول منصور خوانده است. و البته خوب می‌دانید که این کاتب نسبت خویش را به آن کاتب به منظور حیلتی سازکرده، چرا که کاتب حاضر فی الواقع نمی‌تواند و نمی‌خواهد هم که بتواند با آن کاتب نخستین پیوندی داشته باشد. گذشت قرنها را بنگرید و حضور عصرها و وجود اینهمه فاصلهٔ عمیق را و دریابید که آنچه از ربط و پیوند بین دو کاتب گفته شد فقط محملی و یا مستمسکی ناچیز تواند بود

در برابر ارباب زمانه تا رخصت تاریخ‌نویسی جدید را به مهر خویش ممهور گردانند. لکن کاتب حاضر دربارهٔ فن کار خویش داعیه‌ای ندارد جز اینکه گویا پیش خود کوشیده است همهٔ احوال گذشتگان و حاضران و شاید حتی آیندگان را به یکجا گرد آورد و در برابر آئینهٔ کلام نگاه دارد. و بیش از هر علمی از تاریخ سود جسته است و اگر کسی تاریخ و البته روح تاریخ را نداند بهتر آنست که دست به سوی این کتاب دراز نکند و آنرا نخواند. و نیز کاتب دوست ندارد که بر این کتاب در شرایط حاضر شرحی، تفصیلی و یا تفسیری بنگارد. روح شیطنت کاتب باو می‌گوید بگذارد دیگران هرچه خواستند دربارهٔ این قول و دو قول دیگر این کتاب، که هر کدام بفاصلهٔ دو سه سالی نشر خواهد شد، بگویند. بگذار همه بهم بیفتند و بجوشند و بنویسند. بگذار همه به بیراهه بروند. و کاتب موقعی بر این کتاب تفسیر خواهد نگاشت که احساس کند، همگان در تقرب به این اقوال گمراه شده‌اند و دیگر گمراه شدن از آن بیشتر نه مقتضی می‌تواند باشد و نه ممکن. و این نکته را هم کاتب می‌گوید، و بصراحت و از روی ایمان و اعتقاد کامل، که آدم‌های این قصه و حوادث نیک و بد آن همه یکجا ساخته و پرداختهٔ تخیل ناچیز کاتب هستند، یعنی کاتب هرگونه نزدیکی و شباهت بین تخیل خود و تخیل خواننده را انکار می‌کند. تا بدانجا که اگر پا روی دمب ناچیز کاتب بگذارند، او حتی خودش را هم انکار می‌کند. پس پا روی دمبش نگذارید تا بگوید که غرض کاتب، علاوه بر ارائهٔ یک قصه و یک تاریخ، ارائه یک شیوه هم بوده است. یک قصه را به هزار نوع و یک تاریخ را به هزار شیوه می‌توان نوشت. کاتب از تمام شیوه‌ها شیوهٔ خویش را دوستر می‌دارد. در جلد یک تن در بیست سی چهل صفحه نتوان رفت، علی الخصوص اگر جلد و نقاب آن تن، تاریخی هم باشد. دستکم فورانی در چهارصد پانصد ورق بی‌زبان لازم است تا معلوم گردد که این جلد و نقاب از چه جنمی، سنخی، و از کدام جهنمی بوده است؛ و نیز کاتب اعتراف می‌کند که قدری بی حیا و قدری هم بی احتیاط بوده است. و نیز کاتب اقرار می‌کند که هر قول را مستقلاً می‌توان خواند، چرا که هر قول، روان تاریخی یک تن است مستقلاً، لکن مثلث روح مذکر موقعی کامل تواند شد که قول محمود و قول منصور هم خوانده شود. کاتب نشر آنها را به سال‌های بعد موکول می‌کند. و می‌گوید که کاتب نمی‌نویسد تا گلیم روح خویش را از آب بیرون کشد، بلکه می‌نویسد تا سنگسار شود. کاتب این سنگسار شدن را در سکوت پیش بینی می‌کند و با این اعتراف چشم انتظار می‌نشیند و جزاین راهی نمی‌شناسد.

روزگاردوزخی آقای ایاز(تیرماه ۴۹)

مقدمهٔ ظل الله

در این مختصر که برای کتاب حاضر می نو یسم قصد ندارم تمام قصهٔ زندان را بنو یسم ؛ به دلیل آنکه قصهٔ زندان خود کتابی است جداگانه ، و دشوارم است که کل آن کتاب را در یک مقدمه بگنجانم ؛ بلکه غرضم این است که مقداری شرح احوال بدهم ، هم از خودم و هم از دیگران ، آنانی که دور و برم بوده اند ، یا من دور و برشان بوده ام ، و یا همه با هم بوده ایم ، در برهه ای از زمان که همین زمانهٔ خودمان باشد . و بعد به شأن نزول و کم و کیف شعرهای این دفتر هم خواهم پرداخت ؛ چرا که بطوری که خواهید دید این دفتر تا حدودی با بقیهٔ دفترهای شعر خود من فرق می کند ، و تا حدودی با دفترهای شعر معاصران من در ایران ؛ و مرا به سنتی پیوند می زند که شاید به هو یت واقعی من نزدیکتر باشد تا بقیهٔ دفترهای خود من یا دفترهای دیگران . از ین مقوله به تفصیل حرف خواهم زد.

گرفتاری برای من از آنجا پیش نیامد که من یک مقاله نوشتم و دستگاه فرعونی هم مرا گرفت و حبسم کرد و کتکم زد و شکنجه ام داد . نه! چنین قضاوتی خام و مضحک است و نشان دهندهٔ آنکه هنوز این دستگاه قلدری را ، آنطور که در خور آن است ، نمی شناسیم ؛ و تا موقعی که خوب نشناسیمش ، خوب هم نمی توانیم بکو بیمش ، و با هیچ فرمول مجرد و کلی هم نمی توانیم بکو بیمش جز از طریق شناسایی دقیق سرشت و ماهیت آن . پس باید دقت کرد در آن چیزی که هست و واقعیت دارد ؛ و واقعیتش هم لبالب از کثافت و فضاحت است از یک سو ، و آکنده از مبارزه علیه این کثافت و فضاحت از سوی دیگر ؛ آن سوی اولی دیواری است محکم ، و سدی است سدید ، با یک قشون تا خرخره مسلح و یک قشون زیرزمینی به نام سازمان جاسوسی ساواک ، و با هزار نوع وسیلهٔ خیره کننده و خر رنگ کن تبلیغاتی در داخل و خارج مرزهای خود ، و با هزار پیوند تجاری و اقتصادی و نظامی ، و با هزار لاس تروخشک با همهٔ رهبران جهان از هر مسلک و مشرب ؛ و این سوی دومی قومی است فلک زده و تحت اختناق ، بدون روزنامه و خبر صحیح ، بدون سواد دقیق ، و بدون ابتدائی ترین وسایل یک زندگی بخور و نمیر ، که به رغم بی خبریها و بی سوادیهایش ، و به رغم توش نداشتنش از یک قوت لایموت ، دارد تقلا می کند تا پا خیزد - با آنتن هایی که به این زودی از اعماق جامعه بر افراشته است - تا شاید پیش از آنکه بساط نسل ما برچیده شود ، طومار آن دستگاه فرعونی را در نوردد و روانهٔ اسفل السافلین مزبلهٔ تاریخ کهن شاهنشاهی ! ایران گرداند تا دفتر دوزخ بسته شود و دفتر رهایی مفتوح گردد.

در یک مقدمهٔ کوچک از نوعی که من می نو یسم ، و برای این دفتر ، گنجایش آن نیست که صف آرایی اقتصادی ، تاریخی ، اجتماعی و سیاسی طرفین متخاصم را ترسیم کنم و یا به ظرفیت هر کدام از طبقات بپردازم و یا حتی تاریخچه ای بنو یسم از کل مبارزات همین ده پانزده سال اخیر، تا

ترازنامهٔ طرفین تعیین شود. یک دفتر شعر کوچکتر از آن است که بار سنگین مطالبی ازین دست را بکشد. ولی مطالبی که در اینجا عنوان می کنم، از نوعی است که شاید در جایی دیگر نمی توان عنوان کرد، و همه کلاً حال و هوای مقدمه دارد؛ از بس که مختصر و ناچیز و پراکنده است؛ و جمعاً حالت ضمیمه و پیوست دارد؛ و طبیعی است که بدون آن می توان شعرها را فهمید، ولی بهمراه آن می توان شعرها را بهتر فهمید. و حالا ازین مقدمه بگذرم و بیایم سر مطلب.

از سال چهل به بعد در ادبیات فارسی حرف و سخنهایی مطرح شد تحت عنوان تعهد ادبی که من نیز بدان سر سپردم. خلاصهٔ کلام این بود که ادبیاتی که از مردم ببرد، از خود نیز بریده است. ولی غرض ما از «مردم» بسیار روشن بود: مردم، یعنی خلق محروم. ادبیات پیش از مشروطیت از خلق محروم چندان حرفی نمی زد، و گرچه ادبیات دوران مشروطیت در آثار زین العابدین مراغه ای، طالبوف، دهخدا، بهار، عشقی، عارف و نسیم شمال، از فقر و بدبختی مردم و نبودن آزادی، و حضور دائمی ستم و ظلم سخن می گفت، لکن اولاً، خود این نویسندگان، مثل اکثریت های محروم ایران، فقیر و بدبخت و برده و ستمدیده نبودند و فقط دوستان مشفق مردمان محروم و مظلوم بودند؛ و ثانیاً سنت مبارزه ای که آنها در صراحت بیان خویش بنیان گذاشته بودند، در دورهٔ بعد، یعنی در دوران دیکتاتوری رضاشاه، دچار وقفهٔ شدید شده بود؛ و گرچه وقوف برستم و ظلم، و خفقان و اختناق و خنّاق در آثار امثال نیمایوشیج و صادق هدایت، در این دوره عمق بیشتر یافته بود، لکن از صراحت و کارسازی آن کاسته شده بود، طوری که تا مدتها گروهی گمان می کردند که بوف کور هدایت[1] چیزی است در حدود یک خواب و خیال سور رئالیستی و بر آن هیچ گونه طرح و الگو یی از تاریخ و اجتماع ایران سوار نیست و نویسنده کوشیده است فقط ارائه بدبینی خصوصی کرده باشد. یعنی دوران رضاشاه چنان عرصه را بر نویسندگان جدی ایران تنگ کرد که جمال زاده در آن خفقان چندین ساله، تقریباً سکوت اختیار کرد، نیما فقط چند سالی پیش از جنگ دوم جهانی توانست «ارزش احساسات» را که رسالهٔ هنری فوق العاده با ارزشی بود - البته نسبت به زمانش - ارائه دهد و در کنار چاپ این کتاب، چند تایی از شعرهای جدید خود را در مجلهٔ موسیقی آن دوره به مردم عرضه کند.

در این آثار گرچه از جامعهٔ ایران می شد خبر گرفت، لکن هنوز مسالهٔ تعهد براستی برای همه روشن نبود، چرا که دوران رضاشاه با شقاوت تمام راه را بر هر گونه جدال عقاید بسته بود و هنوز از نقد و انتقاد ادبی، حتی بمعنایی که در دوران مشروطیت رواج داشت، خبری نبود. لکن از شهریور ۲۰ تا بیست و هشتم مرداد ماه ۳۲، یک دوران شکوفان برای آزادی در ایران بوجود آمد و وجود حزب توده و

۱- درمورد طرح و الگوی بوف کور، مراجعه کنید به مقالهٔ هدایت و فردید، درمجلهٔ نگین ۳۱ خرداد ۵۳.

فرقهٔ دموکرات، و بحث بر سر استعمار زدایی از قلمرو نفت ، و بطور کلی تاخت و تازهای فکری و ایدئولوژیکی ، سبب شد که اقشار بیشتر و وسیعتری از مردم ایران بسوی مسائل اجتماعی و سیاسی و ادبی روی آورند ، طوری که روزنامه و کتاب قصه و شعر ، بنحوی بی سابقه در سراسر تاریخ ایران بچاپ رسید ، و کشمکشهای سیاسی و تاریخی ، بذرهای اولیهٔ نقد اجتماعی - ادبی را در زمین آمادهٔ آن دوران افشاند.

بیست و هشتم مرداد ، بازگشت مجدد تاج بر سر محمد رضا پهلوی بدست با کفایت آیزنهاور و نیکسون و الن دالس و فاستر دالس و کیم روزولت و ژنرال شوارتزکف تمام آن رشته ها را پنبه کرد و در ادب ایران یک دوران هفت هشت سالهٔ سکون و سکوت ، و ادبار و خمود پیداشد. محاکمهٔ مصدق ، محاکمهٔ افسران حزب توده و تیر باران فاجعه انگیز آنان ، کشته شدن صدها آدم بیگناه ، زندانی شدن گروه عظیمی از فرزانگان و روشنفکران کشور ، و سرانجام آغاز شدن فعالیت خونین ساواک در کشور، که در واقع در تثبیت سیادت سیا و آمریکا بر ایران ، نقشی اساسی داشت ، بی اعتبار شدن اکثر نویسندگان مطبوعات ، و گسترش سرتاسری حکومت خفقان ، برای ادبیات کشوریک دوران تخدیر و خمول و نسیان پیش آورد که در نتیجهٔ آن بسیاری از نویسندگان کشورپناه به دامان نوعی رمانتیسم رسوا و فردگرای بردند و شاعران معروف چاره ای ندیدند جز اینکه یا سر بر دامان مادر بگذارند و هایهای بگریند و یا گردن به استفاده کردن از هروئینی بنهند که دستگاه فرعونی در داخل هر دکّه و در جیب هر دلال کاشته بود تا ،دراختیارفرزانگانی گذاشته شود که زمانی گل سرسبد جامعهٔ ایران بودند و بعدها نیز باید می بودند ؛ و سرانجام از بسیاری ازین فرزانگان و هوشیاران زمانه عکسهایی ماند ، فقط ، و چند شعری ، یا قطعه شعری ، فقط ، در مطبوعاتی که جلال آل احمد ، بحق «ننگین نامه[1]» شان می خواند.

البته آتشهای زیر خاکستر داشت بتدریج گل می کرد. آل احمد داشت خود را آماده می کرد تا با **غربزدگی** و **مدیر مدرسه** و **نون والقلم** دیگر باره وارد گود شود. **هوای تازه** احمد شاملو داشت به پیدایش هوایی نو در شعر فارسی کمک می کرد . فروغ فرخ زاد داشت شعرهای عشقی خود را که در **اسیر** و **دیوار** و **عصیان** چاپ زده بود پشت سر می گذاشت و داشت می پرداخت به وضع فرد در اجتماع، تاریخ، و بطور کلی به رابطه های جدیدی می اندیشید که سرانجام به تولدی دیگر رسید و متأسفانه بعلت مرگ نابهنگامش ، در منظومهٔ بسیار زیبای «فصل سرد» متوقف شد . بازارچاپ مجله نیز کمتر از چاپ کتاب رونق نداشت. **کتاب هفته** ، **کیهان ماه** ، **آناهیتا**، **جگن** ، **آرش** و انواع مختلف جُنگ ها متعلق به همان آغاز دههٔ چهل به بعد هستند . شهرستانها هم داشتند به خود می جنبیدند . در

۱- در این مورد نگاه کنید به سه **مقالهٔ دیگر** از جلال آل احمد، چاپ تهران. این کتاب بارها از سال ۴۰ به بعد چاپ شده است.

وسطهای همان دهه ، نویسندگان شهرستانها ، بویژه در تبریز و رشت و اصفهان و شیراز و مشهد ، مسائل ادبی را یا در روزنامه های شهرستانی مطرح می کردند و یا بر این روزنامه ها ضمیمه هایی را تحمیل کرده بودند که خود بخود با ادبیات ، و بویژه با ادبیات متعهد ، سرو کار داشت. صمد بهرنگی و بهروز دهقانی در تبریز ، **مهد آزادی** را چاپ می کردند ؛ شفیعی کدکنی و نعمت میرزازاده (آزرم) در مشهد ، **هیرمند** را بیرون می دادند ؛ صالح پور در رشت ، **بازار** ، و یژهٔ هنر و ادبیات را، اداره می کرد، . و هیچ شهرستانی نبود که روزنامه و مجلهٔ ادبی مخصوص خود نداشته باشد . و کافه های فردوسی و فیروز و ریویرا ، پر از شهرستانیهایی بود که شعر و قصه و مقاله بدست ، به تهران آمده بودند و می خواستند یا نشریات خود را بفروشند و یا به نشریات تهران راه پیدا کنند. هرچهار یا پنج نفر به دور هم جمع می شدند ، پول وپله ای روی هم می گذاشتند و کتاب ، روزنامه و یا جُنگی چاپ می کردند. اغلب این جنگ ها و روزنامه ها ضمیمهٔ روزنامه های محلی یا تهران بود . از نظر چاپ مجله و روزنامه و جنگ ، این دوره بی شباهت به دوران صدر مشروطیت نبود . ما درست در قلب این حوادث بودیم و احساس می کردیم که در یکی از درخشان ترین دوره های ادبی مملکت زندگی می کنیم . البته سانسور هم بود ، و شدید هم بود ، ولی هنوز مأموران سانسور فکر می کردند که ما داریم با معیاری که آنها از نسل پیش از ما داشتند ، می نویسیم . مردم را به دو قسمت کرده بودند : توده ای و غیر توده ای . توده ای نمی توانست بنویسد و غیر توده ای ، همه چیز را ، گاهی بزبان استعاره و تمثیل و مثال و غیره ، و گاهی بصراحتی باور نکردنی می گفت . غرضم این نیست که سانسور نبود و یا ضعیف بود . هرگز! ولی سانسور هنوز معیار مبارزهٔ ما را بدست نیاورده بود و سخت هم کلاپیسه و دمق و گه مرغی بود . در خرداد ۴۲ ما همه در خیابانها بودیم . آل احمد از جمیع آن حوادث ، یادداشتهایی برداشت که گویا همه را سازمان امنیت ، باضافهٔ مقداری از یادداشتهای روزانه اش دزدید . با وجود این ، روزی نبود که گروهی دورهم ننشینند و نقشه و طرحی برای نوشتن و یا مطالعه نداشته باشند . در این حیص و بیص ، آل احمد و ساعدی و من ، مدام به همه جا سرک می کشیدیم و می خواستیم ببینیم چه می گذرد . من در **فردوسی** کار می کردم ، ساعدی **انتقاد کتاب** را بیرون می داد و جلال **خسی در میقات و نفرین زمین** را آمادهٔ چاپ می کرد . من سردبیر **جهان نو** شده بودم . اولین کارهای امه سه زر[1] را چاپ می کردم . خلیل ملکی با نام مستعار الف. آزاده برای **جهان نو** مقاله و ترجمه می فرستاد . آل احمد داشت کتاب **روشنفکران**[2] را در **جهان نو** چاپ می کرد . از یک سو پوست دستگاه را می کندیم و یا می خواستیم بکنیم و از سوی دیگر تمام دستگاهیان را ، و آنهایی را که با دستگاه لاس می زدند به باد انتقاد می گرفتیم . اینطور بود که جلال آل احمد و اسلام کاظمیه با

1 - Aime Cesaire

۲— بعدها آل احمد سعی کرد از طریق انتشارات خوارزمی چاپش کند که کتاب توقیف شد و جلال هم مرد. کتاب هنوز هم توقیف است و جز همان مقدار که در **جهان نو** چاپ شد، دیگر چیزی در دست مردم نیست.

نوشتن دو مقاله - که اولی را ساعدی در انتقاد کتاب چاپ کرد و دومی را من در جهان نو - به فریدون هویدا[1]، روشنفکر سلطنتی و برادر نخست وزیر، هشدار دادند که آدم نمی تواند در فرانسه قصه نویس متجدد باشد و دم از آزادی بزند، به فرانسه، ولی در ایران، وردست یک دستگاه قلدر و کلاش کار بکند. این قبیل کارها بسیار جزئی بود، و حتی در شمار مخالفتهای جدی نویسندگان مخالف با رژیم بحساب نمی آمد؛ لکن بعدها که مهرداد پهلبد، شوهر شمس پهلوی، داماد رضاشاه «کبیر» کنگرهٔ شعر براه انداخت، این ما بودیم که هم در داخل کانون نویسندگان، که تازه تشکیلش داده بودیم، و هم در خارج از آن، مردم ایران را قانع کردیم که این کنگره را که بدست شهبانو افتتاح می شد، بایکوت کنند، همانطور که از همان روز تا به امروز این کنگره بایکوت مانده، و جز گروهی کاسه لیس لوس و «پای تا سر شکم»[2] دیگران در جلسات این کنگره شرکت نکرده اند[3]. و در برابر

۱- فریدون هویدا نویسندهٔ قرنطینه است به فرانسه. این کتاب را فرزانه نامی به فارسی ترجمه کرده. گویا یکی دوقصهٔ دیگر هم نوشته، و همه به فرانسه. مدیر کل وزارت خارجه بود و حالا نمایندهٔ ایران است در سازمان ملل.

۲- تعبیر از نیما.

۳- اول بیست نفر را دعوت کردند، بعد تخفیف دادند به دوازده نفر، بعد به هشت نفر، و بعد به شش نفر و بعد به چهار. اسم من در هر پنج مورد جزو لیست بود، و در نوبت آخر پهلبد برای ما چهار نفر احمد شاملو، نادر نادرپور، مهدی اخوان ثالث و من نامهٔ خصوصی نوشته بود. و این آن نامه است تا شما به درجهٔ وقاحت دستگاه پی ببرید. ما هیچکدام نرفتیم.

آقای رضا براهنی

چنان که آگاهی دارید علیاحضرت فرح پهلوی شهبانوی ایران ساعت ده صبح روز شنبه یازدهم آبان ماه ۱۳۴۷ نخستین کنگرهٔ شعر ایران را در تالار رودکی افتتاح میفرمایند. تصدیق می فرمائید که این اقدام که نمودار عنایت خاص شاهنشاه آریامهر و علیاحضرت شهبانوی ارجمند ایران به شعر و ادب و شعرا و ادبای کشور است افتخار بسیار بزرگی برای این طبقه می باشد و نظیری برای آن در تاریخ ایران نمی توان یافت.

تأثیر عمیق این عنایت در ارتقاء پایگاه شعر و شاعر و جلب توجه همگان به اهمیت شعر و ادب و خدمتی که این رشته از فرهنگ و هنر ایران می تواند مانند گذشته در پرورش اندیشه و تلطیف ذوق و احساس و ترویج زبان فارسی بنماید بر جنابعالی پوشیده نیست.

همچنین محققاً توجه فرموده اند که این کنگره نخستین مجمعی است که اکثریت شاعران و سخن شناسان کشور برای سخنرانی و گفتگو در بارهٔ مسائل مربوط و ارائه آثار تازه در آن فراهم آیند.

با توجه به اهمیت موضوع از دیدار جنابعالی در جلسهٔ گشایش بسیار مسرور خواهم شد.

وزیر فرهنگ و هنر. مهرداد پهلبد

امضاء

می بینید که به چه حیله هایی می خواهند شعر و شاعر را از نظر سیاسی اخته کنند.

این کنگره‌های فرمایشی تشریفاتی و لوس و بیمزه که شهبانوی ایران ، تفقداً به شعرای محترم می گفتند : «برای من شعر ناب بخوانید!» و همه شعر در بارهٔ خاندان جلیل! سلطنت می خواندند ، ما پرداختیم به تشکیل جلسات شعر خوانی خودمان که مهمترینش جلسهٔ شعرخوانی «خوشه» در باشگاه کارمندان شهرداری بود که در آن سه هزارنفر از ساعت شش بعد از ظهر تا نصف شب ، روی چمن بزانو نشستند و یک هفتهٔ تمام به صدای بلند شعر متعهدِ ایران و صدای بیش از هشتاد نفر از شاعران تهران و شهرستانها گوش دادند ؛ چیزی که ، هنوز هم که هنوز است ، شاه ایران با آنهمه بذل و بخشش ! به اطرافیان .... از نوع سناتور رعدی آذرخشی[۱] ، سناتور دکتر خانلری[۲] ، دکتر صادق کیا[۳] ، و دکتر ذبیح الله صفا[۴] نتوانسته است یک هزارمش را تشکیل بدهد ، و فقط توانسته است شاعران واقعی مملکت و شنوندگان و خوانندگان آنان را بگیرد و حبس کند و شکنجه دهد و شعرشان را هم حبس کند و سانسور کند و هزار زهرمار و غلط دیگر بکند و کتابهاشان را بسوزاند و یا تبدیل به خمیر کند ، و تازه از سر ریاکاری ، مملکت را بعنوان مملکت فرهنگ و هنر به جهانیان معرفی کند . که چه بشود؟ که بر تریج قبای شازدگی! آقا بر نخورد ، که سلطنت پهلوی عمر نوح بکند ، که جهان به مراد و مدار همان عهد دقیانوس بچرخد ، که قوّادان سازمان امنیت ناخن و دندانهای نو یسندگان مملکت را بکشند و آب داغ در ماتحتشان اماله کنند ، و کپل و ستون فقرات جوانان مملکت را بسوزانند ، تا سرمایه داری نو خاستهٔ ایران پول نفت یک ملت را مثل ارث پدری به زیر پای خود بکشد و از قِبَلِ آن اسلحه بخرد ، بقدری که از دولت سر آن ، شاه دعوی خدایی بکند و به نیاز آزادی ملت جواب لن ترانی بدهد ، و تنها جیب سرمایه داران اسلحه‌ساز را پر کند ؛ و آنهم در موقعی که حتی خود طرفین ، یعنی بلوک شرق و غرب خر بیخ مانده اند و سعی می کنند با پیمان خلع سلاح و غیره از خرج تسلیحاتشان

۱— رعدی آذرخشی ، یکی از مخالفان پرو پاقرص همه نوع تجدد در شعر فارسی ، و کسی که در همان کنگره سعی کرد از شعر بعد از مشروطیت تعبیری حکومتی بدهد و به نیما و شاعران جدید سخت تاخت که بعد صاحب این قلم در دوسه مقاله خدمتش رسید که بعد حضرت سناتور متوسل شد به سازمان امنیت و دیگر نگذاشتند بقیهٔ آن مقالات در بیاید.

۲— دکتر پرویز ناتل خانلری، معاون سابق وزارت کشور، وزیر سابق آموزش و پرورش، رئیس بنیاد فرهنگ ایران، عضو و اغلب رئیس فرهنگستان، شاعر سابق و مدیر مجلهٔ سخن، مجله‌ای که با وجود بسته شدن هر نوع مجله، در همهٔ شرایط، مثل ستون تخت جمشید سرجای خود ایستاده است!

۳— صادق کیا، معاون وزارت فرهنگ و هنر، همه کارهٔ کنگره ها، رئیس کل فرهنگستان زبان فارسی، و معتقد به اینکه باید تمام کلمات غیر فارسی را بدور ریخت و بجایش از پهلوی و فارسی باستان استفاده کرد، و باین زودی از طرف او و فرهنگستان زبان، کلماتی ساخته شده، به ملت و دولت بخش نامه شده است. این شخص متولی کل انجمنهای پایتخت هم هست

۴— ذبیح الله صفا، یکی از دشمنان سرسخت تجدد در شعر فارسی . رئیس سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران و حافظ هزاران ماده تاریخ.

بکاهند . تا چه بشود؟ تا ابلهی گنده دماغ ، ژست شاپور ذوالاکتاف ، اردشیر درازدست و داریوش دراز گوش بگیرد ؛ تا آزادی تخته قاپوشده را تخته قاپوتر کند و بدل به گزمه و قداره بند خلیج شود و برای حفظ منافع آمریکا ، قُورق سرتاسری اقیانوس هند را بدوش گیرد ؛ و علاوه بر اینکه در تهران و تبریز و قم و مشهد و شیراز می کشد ، در ظفار هم بکشد ، و علاوه بر اینکه به ترک و عرب و کرد و بلوچ ، در داخل مرزهای خود آزادی عمل وفرهنگ نمی دهد، به کردهای مبارز عراق هم از پشت خنجر بزند؛ وعلاوه براینکه کل فرهنگ و شعر و هنر مملکت را در داخل خفه می کند ، در خارج از مرزهای خود ، به این روزنامه نگار و آن مخبر ، این استاد دانشگاه و آن محقق پول بدهد که خبر را عوضی بدهند ، کتاب به سود او بنو یسند و جهانی به این بزرگی را بدل به میدان دروغ بافی و یاوه خاییهای یک هیتلر ثانی ، یک نطربوق شرقی، بکنند[1] .

مسالهٔ این بود که یک نَفَسِ مخالف، یک نفس سالم و آبرومند و قرص و محکم درمملکت باشد که به موقعش بدرد بخورد . لازم بود که این نفس در همه جا ریشه داشته باشد ، هم در جُنگ های فصلی ، هم در برخی از مجلات ماهانه که گاهی درمی آمدند و گاهی درنمی آمدند ، و هم در هفته نامه هایی چون **فردوسی** که به رغم دخالتهای روز افزون دستگاه امنیت در آن - خواه از طریق فرستادن آثار دولتی نو یسنده ای بنام «صمیم» و خواه از طریق سانسور شدید نو یسندگان خود مجله و دور کردن آنان از سیاست و مجبور کردن آنان به پرداختن به مسایل ادبی مطلق - پایگاه محکمی بود که نه تنها نو یسنده ها از آبشخور آن می نوشیدند بلکه آن را سکو یی می کردند برای پروازهای بعدیشان. در همین مجله بود که برای اولین بار در مطبوعات فارسی مقاله در بارهٔ صمد بهرنگی نوشته شد ، و یا شاعرانی چون خسرو گلسرخی ، اولین بار به امکانات این مجله روی آوردند و آثارشان را چاپ کردند ؛ و تقریباً کمتر نو یسنده ای بود ، خواه زندان رفته و خواه هنوز نرفته ، که در مجلهٔ فردوسی ، بصورتی با تعهد ادبی و اجتماعی سروکار پیدا نکرده ، از آن بعنوان سکو یی برای پرواز بسوی حرکتهای بعدی استفاده نکرده باشد . یعنی هر کسی بنحوی که شایسته بود و دلش می خواست از فردوسی استفاده می کرد و بدین ترتیب بود که از اطراف و اکناف مملکت هزاران نامه در هفته به این هفته نامه می رسید ؛ و اگر فردوسی همین ده سال گذشته را - پیش از توقیف آن بوسیلهٔ ساواک - ورق بزنید ، خواهید دید که همه در آنجا هستند. و گرچه گاهی دعواهای لفظی خیلی شدید در این مجله درمی گرفت ، لکن بسیاری از حسابها از طریق همین دعواهای قلمی هم روشن می شد . در همین مجله بود که پنبهٔ

۱- از مهمترین این کتابها، کتابی است تحت عنوان **پادشاهی ایران در حال انتقال** **(Persian Kingship in Transition)** اثر شخصی بنام **E.A. Bayne** چاپ **American University Field Staff, Inc.** (نیو یورک ۱۹۶۸) که پر است از سفسطه و دروغ، و یا ریا و تحمیق، و البته بی خبری و جهل.

اشخاصی چون ابراهیم گلستان ، نو یسندهٔ بورژوای ایرانی ، علی دشتی ، سناتور انتصابی و نو یسندهٔ طبقه حاکم ، فریدون توللی [۱] ، مداح امیر اسدالله علم در دههٔ گذشته ، سناتور رعدی آذرخشی ، رهبر اصلی کنگره های دولتی شعر ، و بطور کلی ، نو یسندگان جانبدار وضع موجود و طرفدار قلدری دستگاه زده شد ، و برای اولین بار بر شوونیسم فارس که همیشه عرب را سوسمارخوار خطاب می کرد ، و با تکیه بر آن ، شاه، نفت مملکت را به اسراییل می فروخت ، تاخته شد و مردم روشن شدند که اسراییل چه می کند و حرف و سخن عرب بر سر چیست ؛ وگرنه دولت که رئیسش شریک سهام صهیونیستهاست تا ابدالآباد می خواست بگو ید ، چون در عهد بوق اعراب به ما تاختند ، ما حق داریم به هر کسی که به اعراب می تازد ، کمک کنیم . و همینها بود که سبب شد ما دست بکار شو یم . جلال آل احمد مقاله ای چاپ کرد درست پس از جنگ شش روزه ، بضمیمهٔ یکی از روزنامه ها ، و دولت ایران و خدعه های زیر جلکی و استعماری اش را رسوا کرد. من کتاب **عرب واسراییل** ماکسیم رودنسون فرانسوی [۲] را به فارسی ترجمه کردم و فی الفور چاپ زدم و دکتر سید جوادی مقاله هایی در بارهٔ عرب و اسراییل نوشت و دیگران هم همینطور ، تا اینکه ماهیت استعماری اسراییل روشن شد ، و ذهن عمومی و عقاید رایج ، دولت را مجبور کرد که بظاهر هم شده از اعراب حمایت کند . و گرچه راسیسم آریایی شاه اجازه نداد که ایران در تحریم نفت شرکت کند (و البته نفوذ سیا و استعمار را هم نمی توان نادیده گرفت) و بدینوسیله شاه تحریم نفت را با شکست مواجه کرد و بدینوسیله لعن و نفرین تمام خلقهای محروم خاورمیانه را برای خود خرید – چرا که در هر فرصت تنگ و گشاد ، دست در دست استعمارگران دارد – لکن گردونهٔ شعور زمان دیگر به راه افتاده است و دیگر جدا کردن هدف مردمان محروم ایران از هدف مردمان محروم عرب ، کاری است که نه تنها از دست این شاه ، بلکه از دست کل آن شاهنشاهی زهوار در رفته هم ساخته نیست.

این طبیعی بود که دولت بیکار ننشیند . دولت از طریق مردکی بنام «صمیم» که عضو سازمان امنیت بود ، مقالا تی فرستاد به مجله **فردوسی**، و بعد ایرج نبوی ، مقالات مزخرفی در توجیه انقلاب سفید نوشت و بعد دستگاه از هر طرف این مجله را تحت فشار گذاشت و مجله عملاً اخته شد ؛ همانطور که فشار دولت ، بو یژه بعد از مرگ جلال آل احمد و قضیهٔ سیاهکل آنچنان شدتی پیدا کرد که دیگر

۱— فریدون توللی در ابتدا از پیروان نیما یوشیج بود، بعد از او برید، و بتدریج از تجدد دور شد و در زمانی که امیر اسدالله علم رئیس دانشگاه پهلوی بود، جزو اطرافیان او درآمد و شعر «میر بتان» را گفت که بعدها دریکی از کتابهای غزلش چاپ کرد و کتاب را هم بدو، یعنی همان «میر بتان» که امیراسدالله علم باشد، تقدیم کرد. در سالهای اخیر، پس از اعدام خسرو گلسرخی گو یا شعری در بارهٔ او نوشت و گو یا یک ماهی در شیراز زندانی شد و ما خبرش را به **کمیته برای آزادی هنر و اندیشه** در خارج دادیم.

۲— چاپ انتشارات خوارزمی . این کتاب تا کنون سه بار تجدید چاپ شده.

همه چیز باید از صافی سانسور می گذشت. در همین زمان بود که دولت «تدّین» نامی را که گو یا قبلاً در یکی از احزاب بنفع شاه جاسوسی می کرد ، از اقشار پایین وزارت اطلاعات بالا کشید و مدیر کل سانسور کرد ؛ و باز یک مأمور دیگر سازمانی خود را در وزارت فرهنگ و هنر - زندپور نامی را - مأمور سانسور کتاب کرد. پیش ازین به چاپخانه ها دستور داده شده بود که چیزی بدون اجازهٔ دولت چاپ نکنند ؛ بعدها هر وقت چیزی بدون اجازه چاپ شد ، دولت ، نو یسنده ها و حروفچینها و حتی برخی از ناشران را - در صورتیکه خرده‌پا بودند - بسوی شکنجه گاهها راند : نمونه اش ناشر کتاب های رز، ناشر دنیای کتاب و بعضی از کارمندان انتشارات خوارزمی ، و دهها فروشندهٔ کتاب ؛ و از نو یسندگان بهروزدهقانی، منوچهر هزارخانی ، محمود اعتمادزاده (به آذین) ، محمد علی سپانلو ، فریدون تنکابنی ، سعید سلطانپور ، نصرت رحمانی ، غلامحسین ساعدی ، م. آزرم ، علی شریعتی ، خسرو گلسرخی ، و دهها نو یسندهٔ کوچک و بزرگ که بر بردن اسمشان چندان فایده ای هم مترتب نیست. و بعد دولت ، سانسور را رسماً قانونی کرد . پیش از مرگ آل احمد ، احسان نراقی ، رئیس سابق مؤسسهٔ مطالعات علوم اجتماعی دانشگاه تهران - که دکانی دو نبشه باز کرده بود ، یک طرفش باز شونده بسوی روشنفکران ، و طرف دیگر گشوده بسوی دولت - بین نو یسندگان و دولت ورفت و آمدهایی کرد ؛ و بعد کانون جدید التأسیس نو یسندگان ایران کوشید دخالتی معقول کند ، که نگذاشتندش، و آخر سر سانسور رسمی ماند بیخ ریش انتشار کتاب و مطبوعات، و همه کارهٔ کتاب و مجله باز کسانی شدند که یا رسماً از داخل خانوادهٔ در بار سردر آورده بودند - مهرداد پهلبد وزیر فرهنگ و هنر و داماد رضاشاه یکیش ، و رضا قطبی پسر دایی فرح و رئیس رادیوتلو یزیون دومیش - و یا در جاهای دیگر درس خوانده بودند اما ریشه در مملکت خود نداشتند، چون دکتر سید حسین نصر؛ و یالاسی با نو یسندگان ایران زده بودند ، اما در واقع متعلق به دستگاه بودند ، چون کاظم ودیعی[1] که حالا معاون وزارت آموزش و پرورش است . بهر طریق سانسور شدید در مطبوعات ، قانونی شدن سانسور کتاب ، ندادن اجازهٔ نشر ، و گاهی تعلیق به محال چاپ کتاب ، و یا تعلیق به محال انتشار کتاب پس از چاپ ، و دولتی شدن کل مطبوعات و کشیده شدن تعدادی از روشنفکران مملکت بسوی دستگاه قلدری شاه ، باری ، سرگرم شدن هر کسی به کاری ازین قبیل ،سبب شد که آن بالیدنها و شور و شوقها و حرکتها درعرصهٔ ادب بکلی تعطیل شود و نهضتی که آغاز شده بود ، نیمه کاره از دست برود و یا عاطل و باطل بماند.

تازه آنچه بر سر مطبوعات بمعنای وسیع کلمه آمد، وحشتناک تر بود. دو کارتل بزرگ مطبوعاتی ،

۱- کاظم ودیعی، دانشیار سابق جغرافیا در دانشگاه تبریز، استاد فعلی جغرافیا در دانشگاه تهران، رئیس مؤسسه تعاون سابق، و معاون فعلی وزارت آموزش و پرورش.

یعنی **اطلاعات** و **کیهان**، هر روز عرصه را برای هسته های کوچک روشنفکری که در داخل کادرهایشان تشکیل شده بود ، تنگتر کردند ، طوری که نو یسندهٔ متعهد و مخالف دولت ، تقریباً ، روزانه و شبانه باید در برابر این دو دستگاه حریص و طمعکار و متکی بر زور و قدرت ، انواع بالانس ها را می زد و تاکتیک ها را بکار می برد تا اینکه صفحه ای در اینجا و جمله ای در آنجا و یادداشتی در گوشه ای از ین مطبوعات بگنجاند و به مردم اطلاع دهد که هنوز کلکش کنده نشده ، هنوز زنده است و نفس می کشد . ولی حضور دائمی ساواک در این روزنامه ها و نشریات رنگ به رنگ آنان سبب شد که درهای آنان به روی جبهه های مؤتلف از نو یسندگان مخالف بسته شود و تنها تک و توکی مقالهٔ مخالف ، آن هم به هزار مصیبت ، به این روزنامه ها راه یافت . ولی در اواخر تابستان سال ۵۲ ، پس از چاپ مقاله ای از من تحت عنوان «فرهنگ حاکم و فرهنگ محکوم» که در حدود بیست روز بعد از انتشارش مرا زندانی کردند ، و پس از گرفتار شدن دوازده نفر[1] و سروصدایی که دولت در بارهٔ نو یسندگان و هنرمندان براه انداخت ، تصفیهٔ دامنه داری در تمام مطبوعات فارسی صورت گرفت که در طی آن تمام مخالفان ، باصطلاح مخالفان ، و یا موافقان دولت ولی دوستان خصوصی مخالفان دولت ، و حتی تمام افرادی که زمانی به مخالفان دولت ، و یا بی اعتنایان به کثافتکاریها و فضاحتهای دولت دستی تکان داده بودند ، از مطبوعات اخراج شدند و بعد در تابستان ۵۳ ، گروه عظیمی از نو یسندگان مطبوعات را عملاً از مطبوعات راندند[2]. این گروه که فهرست اسامیشان را معاونان و مدیر کل های وزارت اطلاعات ، در زیر نظر وزیر اطلاعات وقت تهیه کرده ، اخراج آنان را از مطبوعات به تأیید سازمان امنیت رسانده بودند ، پس از تصو یب نهایی شاه از مطبوعات رانده شدند . و موقعی که من ایران را ترک کردم جملگی سماق می مکیدند ؛ و در کافه های شهرپلاس بودند ؛ و جالب اینکه آنهایی که در داخل مطبوعات مانده بودند ، آنهایی را که از مطبوعات رانده شده بودند، طوری از خود دور می کردند که انگار گروه اخیر جرب رطب ، بَرَص و یا جذام گرفته اند و می ترسیدند

۱— منظور گروه« گلسرخی و دانشیان» است که در زمستان سال ۵۲ محاکمه گردیدند و دو نفر از آنان یعنی گلسرخی و دانشیان تیر باران شدند.

۲— در این فاصله دولت هوشنگ گلشیری- نو یسندهٔ **شازده احتجاب** - یکی از زیباترین قصه های امروز فارسی- را چهار ماه زندانی کرده بود، آزرم را دو بار گرفته، بعد از شش ماه آزادش کرده بود. ساعدی را هم به زندان انداخته بود. علی شریعتی هنوز زندان بود، و به تمام چاپخانه ها دستور داده بودند که از من مقاله ای چاپ نشود، که بعد من سروصدا راه انداختم و از طریق رئیس دانشگاه تهران، که چرا؟ تا اینکه اجازه دادند که یک مقاله ام در **نگین** چاپ شود و بعد دستور دادند که از من و از احمد شاملو و محمدعلی سپانلو و داریوش آشوری و احمد اشرف چیزی چاپ نشود، و این دو ماهی طول کشید، و بعد من یادداشت و قصه ای به **نگین** دادم که شکسته بسته چاپ شد و یادداشت بعدی دیگر چاپ نشد. پس از آزادی، به درخواست یکی دو دوست در **اطلاعات** مقاله ای در بارهٔ زبان فارسی و مقاله ای در بارهٔ نیمایوشیج نوشتم. و دیگر هیچ.

اگر جواب سلامشان را بدهند ، دولت مرض واگیر را به آنان هم شیوع دهد . و از آنهم جالبتر این بود که گروهی از طرد شدگان دست به دامن معینیان ، وزیر اسبق اطلاعات ، و رئیس دفتر مخصوص شاه شده بودند که شاهنشاه لطفی در حق اینان بکنند ، که والله ما نبودیم ، گر به بود ، و شاهنشاه هم طبق معمول سنواتی فرموده بودند : «همینس که هس!» و جریان ازین هم کثیف تر شده بود ، چرا که یک ماه بعد نود درصد روزنامه ها و مجلات ، منجمله **فردوسی** ، **اندیشه و هنر** و **جهان نو**، بدست مبارک شاهنشاه افتخار توقیف پیدا کرده بودند و همان دست شاهانه کلون همایونی را بر تخته قاپوی همایونی افزوده کرده بودند و همان دست همایونی - که روزی انقلاب ایران از بیخ قلمش خواهد کرد - دستور توقیف و شکنجه و تیر باران دهها روشنفکر مملکت را قبل و بعد از این جریانها توشیح فرموده بودند و بر همه یکجا در مطبوعات جهان نام تروریست الصاق فرموده بودند ، عنوانی که فقط برازندهٔ نام نامی اعلیحضرت همایونی شاهنشاه آریامهر ، بزرگ ارتشتاران بوده ، هست ، و تا ابد هم خواهد بود.

البته در این فاصله کارهای دیگر هم شده بود . سیا که سالها پیش اطلاعاتش را بوسیلهٔ سفارت آمریکا در بین روزنامه های ایران پخش می کرد، فعالیتهای خود را یکجا در روزنامهٔ جدید التأسیس **آیندگان** متمرکز کرد ، زیرنظر داریوش همایون ، سردمدار قبلی بنیاد فرانکلین در ایران و روزنامه نگار با سابقه ! که بوسیلهٔ این روزنامهٔ آنچنان قابلیتی از خود نشان داد که لیاقت ازدواج با دختر سپهبد زاهدی خائن و خواهر اردشیرزاهدی را پیدا کرد که هر دو از پرورش یافتگان کیم روزولت خبیث و ژنرال شوارتسکف خبیث تر بودند ؛ و این دو بودند که به کمک دوتن قبلی والن دالس ، رئیس سیا و فاستردالس، وزیر خارجهٔ آیزنهاور ، دلارهای آمریکا را در تهران پخش کردند و فاجعهٔ بیست و هشت مرداد را بوجود آوردند و مصدق را از کار برکنار کردند. و جالب اینکه شاه چنین روزی را «روز رستاخیز ملی» نام گذاشت ، همانطور که سالها بعد حزب رستاخیز ملی را ساخت و خود به دست مبارک خود نشان داد که کسانی که آن رستاخیز ملی را بوجود آورده اند ، در واقع همین رستاخیز ملی را هم بوجود آورده اند ؛ و در واقع استقلال ایران و ثبات و امنیت ملی و غیره چیزی جز کشک و پشک نیست ؛ چرا که این استقلال و ثبات و امنیت دقیقاً بدست کسانی به استعمارگران فروخته شده که خود داعیهٔ حفاظت آن را داشته اند.

وظیفه **آیندگان** این بود که دکانی تطمیع کننده در برابر مطبوعات دیگر باز کند ؛ همانطور که سالها بعد **تماشا** چنین دکانی را باز کرد . یعنی قضیه ازین قرار بود که **آیندگان** به هر ستون نوشتهٔ یک نویسندهٔ در آن زمان صد تومان پول می داد ، ولی ما از **فردوسی** برای هر صفحه که تقریباً پنج برابر ستون **آیندگان** می شد ، سی تومان پول می گرفتیم . یعنی **آیندگان** چهارده الی شانزده برابر مجلهٔ **فردوسی** به نویسندگانش پول می داد . ولی ما می خواستیم این سنت ناچیز مبارزه که در **فردوسی** درست کرده بودیم از بین نرود . ما نرفتیم ، ولی آقای هوشنگ وزیری رفت و بتدریج رفت و رفت و آنقدر رفت که ناگهان افتاد در منجلاب مداهنه از دستگاه دیکتاتوری ؛ و کسی که زمانی **زندگی**

من [۱] تروتسکی را ترجمه کرده بود ، صدو هشتاد درجه به دور خود چرخید و بدل شد به بَه‌بَه - گوی انقلاب شاهانه.

بعدها دولت به دست رضا قطبی - که بعلت نسبتش با فرح‌پهلوی و در بار، از بدو ورودش به ایران، در همان عنفوان جوانی ، با وجود آنهمه سنده پشمالوی طاق و جفت تلو یزیونی در ایران ، به ریاست تلو یزیون منصوب شده بود - مجله ای درست کرد تحت عنوان **تماشا** ؛ و به هر کس که چیزکی درآن مجله چاپ کرد، مبالغ هنگفتی پول داد و عکس و تفصیلات خیره کننده‌اش را هم چاپ زد . تمام کوشش این مجله در این بود که از یک سو از نظر ادبی ، هنری و شعری ، بازارگرمی بکند تا ابتکار از دست مجلات دیگر بیرون بیاید ، و از سوی دیگر محتاجان به پول و درماندگان از محافل ادبی را به سوی خو یش جلب نماید . بهمین دلیل گروهی پیدا شدند که در هیچ چیز تبحر نداشتند ، ولی در بارهٔ همه چیز مطلب می نوشتند . تمام سعی اینان براین بود که هنر تلو یزیونی و رادیو یی و جشن هنری - یعنی کل هنر دولتی مملکت - را بزرگ جلوه دهند ، و هر چه را که رنگ اصیل و مردمی وملی داشت، از چشم مردم بیندازند . کاغذ خوب ، پول خوب ، تبلیغ خوب در اختیار اشخاصی قرار گرفت که عزم جزم کرده بودند خود را جانشین روشنفکران ، شاعران و قصه نو یسان واقعی مملکت قلمداد کنند.

و همین **تماشا** و **آیندگان** بودند که از یک سو به دولت فشار آوردند که جلوی ادبیات متعهد ایران را بگیرد ، و از سوی دیگر علیه ادبیات متعهد جنگ هنر بخاطر هنر راه انداختند - با سانسوری که بدست رضا قطبی ، پورشالچی و تدیّن بر کل ادبیات فارسی و مطبوعات تحمیل می شد ، و با آتشی که بدست داریوش همایون و هوشنگ وزیری دامن زده می‌شد ، آن جرثومه‌ها و هسته‌های ناچیز اپوزیسیون در مطبوعات بکلی متلاشی شد. و چون ساواک شهرها را خانه به خانه می گشت تا هرچه **غربزدگی ، تاریخ مذکر، ما نمی‌شنویم ، چه باید کرد** [۲] را از کتابخانه‌های مردم به یغما ببرد و دارندگان این کتاب‌ها را چشم بسته روانهٔ زندانها و شکنجه‌گاهها بکند ؛ و چون ساواک اجازه نمی داد که دیگر **نفرین زمین** و **کارنامهٔ سه ساله** [۳] درآید ؛ و چون ساواک به **روزگار دوزخی آقای ایاز** [٤] ، حتی چهار سال پس از چاپش ، اجازه انتشار نداد ، و کتاب‌های همه را عملاً حبس و دفن کرد - از همان عشقی بگیر و بیا تا فریدون تنکابنی - آنوقت میداندار هنر و فلسفه و ادبیات و

۱— هوشنگ وزیری، **زندگی من** تروتسکی را به کمک جلال آل احمد چاپ کرد. آل احمد که درآن زمان هنوز با ابراهیم گلستان بهم نزده بود، گو یا به گلستان پیشنهاد کرد که از سرمایهٔ خصوصی خود برای چاپ کتاب استفاده کند، و اینگونه بود که انتشارات روزن براه افتاد که قصه های خود گلستان و یکی دو کتاب دیگر را هم چاپ کرد.

۲— کتابهایی هستند بترتیب از جلال آل احمد، رضا براهنی ، غلامحسین ساعدی و علی شریعتی.

۳— دو کتاب از جلال آل احمد، اولی قصهٔ بلند، دومی مجموعهٔ مقاله، و هر دو چاپ زمان.

٤— قصهٔ بلندی از نو یسندهٔ این سطور.

روشنفکری مملکت بی‌ریشگانی چون پرویز نیکخواه و همپالگیها و همفکران او شدند... و مخبطی چون فرهنگ فرهی، که در تلویزیون ژست اینشتین را به خود می‌گیرد، و یا جاسوسی چون کاظم ودیعی، و یا مسلمان سلطنت‌طلب، سید حسین نصر[1]، که کتاب به زبان انگلیسی می‌نویسد، ولی فارسی که حرف می‌زند و یا می‌نویسد، فقط به اندازهٔ یک بچهٔ شش‌ماهه جا تر می‌کند. و بر این عده بیفزایید همپالگیهای دیگرشان را در فرهنگستانهای زبان و ادب و فلسفه، و صفاها و خانلری‌ها را، و جمع فراماسونرهای چپیده در این بنگاههای تبلیغاتی شاهنشاهی را، و دکان‌های خررنگ کنی بنام دانشگاهها را—که دانشجویانش باندازهٔ صدبرابر استادانش، علوم اجتماعی و سیاسی و تاریخ سرشان می‌شود، و بهمین دلیل، بحق معترضند بر تمام رذالتهایی که استادانشان بدستور دولت مرتکب می‌شوند — و بر این جمع بیفزایید جمعی از مطبوعاتیان حاضر را، و جمعی از رادیو تلویزیون موجود را، و کل بچه‌ننه‌های تی‌تیش‌مامانی و اشراف و درباری فرورفته در حجره‌های شسته‌رفتهٔ وزارت‌خارجه و سفارتخانه‌ها و کنسولگریهای شاهنشاهی را، که همه مدعی‌اند که از اخلاف فتحعلیشاه قاجار هستند و بزرگ‌ترین افتخارشان این است که مادر بزرگشان را یکی از هزاران نوه و نتیجهٔ خاقان قاجار... است؛ و آنوقت جمعی را خواهید یافت که بهترین مصداق برای تعریف و توضیحش ملمعی .است فارسی و ترکی و از میرزامحمدتقی کلاهدوز مراغه‌یی که گفت:

روزبازار کپک اوغلی وزن... لراست
هر که زن...بگیش بیشتر اوپیشتر است
دکه بر دکه همی تانگری سنده بک است
کوچه بر کوچه همی تانگری فضله لراست [2]

ومی بینیدکه همه یک‌جا برمی‌گردد به همان سرنخ. وزارت فرهنگ و هنری که مهرداد پهلبد، شوهر شمس پهلوی اداره می‌کند، و وزارت اطلاعات و رادیو و تلویزیونی که رضا قطبی، پسردائی و بقولی نامزد سابق فرح رهبری می‌کند و همه یک‌جا سررشته‌شان برمی‌گردد به همان لانهٔ فسادی که دربار شاه و شهبانو باشد.

و چه کسی جشن هنر شیرازی را که مدام ما بایکوتش کردیم تشکیل می‌دهد و پول ملت ایران را در جیب کارگردانان و رقاصان و خنیاگران غربی می‌ریزد؟ رضاقطبی. و چه کسی این جشن هنر را افتتاح می‌کند؟ شهبانو. و چه کسی جشن آبانماه فرهنگ و هنر را که حالا درخجسته میلاد! شاهانه افتتاح می‌شود، راه می‌اندازد؟ مهرداد پهلبد. و چه کسی همهٔ آن کنگره‌های

۱— سید حسین نصر، دکترا دارد در فلسفهٔ قرون وسطی از هاروارد، ولی رئیس دانشگاه صنعتی آریامهر است!
۲— به نقل از کتاب **سوسمارالدوله**، کتابی از رحیم رضازاده ملک، چاپ ٥٤ ،تهران، صفحهٔ ۳۷.

فرهنگستانی را راه می‌اندازد؟ همان پهلبد. و چه کسی در روسیه و هلند و ایتالیا و ژاپن و استرالیا و انگلیس و آمریکا نمایندگی این کنگره‌ها را برعهده دارد؟ سید حسین نصر، صفا، رعدی و خانلری. و ادارهٔ سانسور کتاب در کجا قرار دارد؟ در طبقهٔ اول وزارت فرهنگ و هنر که در طبقه بالایش داماد رضا شاه، آقای پهلبد، پادشاه بی‌تخت و تاج است. و ادارهٔ سانسور مطبوعات در کجاست؟ در وزارت اطلاعات، و در زیر نظر معاونان این اداره که یکیش همان رضاقطبی باشد. و چه کسی تئاتر و سینمای کشور و تمام فیلم‌های مملکت را قیچی می‌کند و جواز عبور به اکثر مزخرفات غربی می‌دهد؟ ادارهٔ امور سینمایی کشور، واقع در وزارت فرهنگ و هنر، وزیر نظر مهرداد پهلبد. و چه کسی برای مملکت، هنر تئاتر درست می‌کند، از طریق نمایشنامه‌نویسان دولتی، بازیگران دولتی، کارگاهها و جشن‌هنرهای دولتی، و دعوتهای گران‌قیمت از بازیگران، کارگردانان، رقاصان و نمایشنامه‌نویسان خارجی؟ همان رضاقطبی. و چه کسی **گاو** ساعدی را مثله می‌کند و اجازه نمی‌دهد **دایرهٔ مینا**، فیلم دیگر ساعدی و مهرجوئی نشان داده شود؟ همان مهرداد پهلبد. و چه کسی گزارش کتابهای ساعدی و تنکابنی و مرا به سازمان امنیت می‌دهد؟ مأموران مهرداد پهلبد، در ادارهٔ سانسور کتاب، موسوم به اسم بی‌مسمای «ادارهٔ نگارش.» و چه کسی یک قدری سواد خواندن و نوشتن دارد و کتابها را ممیزی می‌کند و به شهربانی دستور می‌دهد که کتاب‌های ممنوع! را جمع کند؟ ادارهٔ نگارش. و چه کسی با دژخیمهای سازمان امنیت در تدوین پرونده برای نویسندگان مملکت شرکت می‌کند؟ وزارتخانهٔ پهلبد، و وزارت اطلاعات در زیر نظر قطبی و پورشالچی و تدیّن، و وزرائی که هرکدام چند روزه نوبت وزارت دارند. و چه کسی سر و ریشش را تیغ می‌اندازد و کفن می‌پوشد و پیش شاه می‌رود که واهنرا، واشعرا، وافرهنگا، وازبان فارسیا، و پروندهٔ من و چند نفر دیگر را روی میز شاه می‌گذارد؟ رعدی آذرخشی و جمشید بختیار، که یکی عضو مادام‌العمر کنگره است و دیگری از رادیو، برنامهٔ فحاشی به شاعران و نویسندگان جدید دارد. و بعد: چه کسی تمام آگهیهای خصوصی و غیرخصوصی را جمع می‌کند و به روزنامه‌ها بعنوان سهمیه می‌دهد؟ وزارت اطلاعات. و پول این آگهیها را بر چه اساسی تقسیم می‌کند؟ براساس مقدار خدمتی که این روزنامه‌ها برای دربار و سرمایه‌داران داخلی و خارجی می‌کنند. و این خدمت چه مفهومی دارد؟ اینکه دولت اسامی نویسندگان ممنوع را از هر چند ماه به این روزنامه‌ها می‌دهد و روزنامه‌ها موظف هستند که ازین اسامی چیزی چاپ نکنند[1]. و صاحبان کارخانجاتی که از هر چند روز آگهی به روزنامه‌های بزرگ می‌دهند و خود را در هر وعده جشن و سور چاکر و جان‌نثار معرفی

۱— وقتی که چهارپنج سال پیش ازین، فریدون گیلانی، مصاحبه‌ای با من در **کیهان** چاپ کرد، دولت هفده هزارتومان از آگهیهای **کیهان** را از قلم انداخت تا سناتور مصباح‌زاده، مدیر آن روزنامه، عبرت بگیرد و دیگر ازین کارها نکند.

می کنند و بدینوسیله روزنامه ها را ثروتمند و بی نیاز از درآمد مبتنی بر تیراژ می کنند، چه کسانی هستند؟ شرکای سهام شاه و شاهپورها و والاگهرها در کارخانجات مملکت. و چه کسی آگهیهای زمینهای دشت کرج و دشت قزوین (مهردشت و شاهدشت و هزار زهرمار- دشت دیگر را) به روزنامه ها می دهد؟ مادر و خواهر شاه که زمینها را به نام خود به ثبت داده اند و حالا باقباله و بی قباله می فروشند. و چه کسی گوشت گندیده و کرم گذاشتهٔ خارجی را بعنوان کود می خرد و بعنوان گوشت لذیذ و مائدهٔ الهی به خورد مردم ایران می دهد؟ پدر رضاقطبی که همان دایی جان فرح باشد. و چه کسی می آید در رادیو و تلویزیون ملی قطبی به مردم می گوید که آبگوشت یخ زده بهتر از آبگوشت گوشت شیشک و بره تُقْلی دشت مغان است؟ زنان بزک کردهٔ نمایندگان مجلس. و چرا روزنامه ها حرفی نمی زنند و چرا کاسه کوزه را بر سر چهارتا و نصفی قصاب بدبخت می شکنند؟ به دلیل قطبی و پدرقطبی و قوم و خویش قطبی، که همان فرح باشد. و چرا دربارهٔ هزاران بدبختی مردم، فقر، بیسوادی، بیخانمانی، بیماری و بی سروسامانی چیزی چاپ نمی شود؟ بدلیل اینکه صاحبان کارتلهای **اطلاعات و کیهان** و دارندگان روزنامهٔ **آیندگان** و مجلهٔ **تماشا** خود شریک سود سرمایه داران و دربار هستند و حرف زدن علیه آنان بمنزلهٔ انتحار جمعی خواهد بود.

می‌بینید که من فقط به اشاره ازین مسائل می گذرم، چون یک مقدمه حال و حوصلهٔ بازدید از تمام اتفاقات این بیست سال گذشته را ندارد. ولی گفتن این نکته اساسی است که اگر ظاهر را میدانداراني که در بالا بنامشان اشاره کردم، حفظ می کنند، درون قضایا را با شقاوت و قساوت تمام سازمان امنیت حفظ می کند. همه چیز نشان می دهد که رؤسای دانشگاهها، با رؤسای سازمان امنیت نه تنها در تماس دائم هستند، بلکه باآنان برای کنترل اوضاع جلسه دارند؛ چراکه مرکز اعتصاب و هیجان و برخورد پرشور و حال جوانان، دانشگاه است. ازیک سو، سازمان امنیت با امثال قطبی و پهلبد و نوچگان دانشگاهی آنان چون نصر و کیا و صفا و نوچگان وزارتی آنان، چون پورشالچی و تدیّن و زندپور، و نوچگان مطبوعاتی آنان، چون داریوش همایون و امیرطاهری (سردبیر سازمان امنیتی **کیهان**)و دیگران در ارتباط است، ازسوی دیگر با نویسندگان مملکت، در برخوردهای شدید در بیرون از زندانها، و بصورت شکنجه و دشنام و شلاق و تیرباران در داخل زندانها. سازمان امنیت می خواهد نویسندگان مملکت را تبدیل به امثال نصر و نیکوخواه و فرّهی و ودیعی بکند، یعنی می خواهد همه مثل این خودفروشان بیشعور بیایند و اقدامات سیا و شاه و سرمایه داران را بعنوان پیشرفتهای مملکتی توجیه کنند. کوشش این خود-فروختگان همیشه در جهت تشجیع دولت است به زدن توی سر نویسندگان مملکت، تا تعداد خودفروش آنقدر زیاد شود که معلوم نشود چه کسی خودفروش است و چه کسی نیست. و این خود فروختگان هر گوشهٔ کار را گرفته اند و مدام توجیه می‌کنند. نصر از طریق اسلام توجیه می‌کند، نیکخواه از دید باصطلاح

مارکسیستی، فرّهی از دید یک ... مشنگ بی ریشه، ودیعی هم مدام می‌گوید که روشنفکران مملکت نباید عزلت گزین باشند، و بدینطریق می خواهد بگوید که چون خودش وارد گود شده و جاسوس از آب درآمده، لابد روشنفکر هم هست. و آن دیگری از یک طرف **زندگی هوشی مینه** را ترجمه می کند - که بعله، ما هم انقلابی هستیم - و از طرف دیگر کبادهٔ مشاوری هویدا را می‌کشد، و هویدا کسی است که هر کسی را که پنج دقیقه در ایران مثل یک انقلابی زندگی بکند، خواهد کشت. و داریوش همایون، حافظ منافع اسراییل و آمریکا در جهان مطبوعات ایران است، و امیرطاهری از سند تا دانوب را جولان می دهد و برای ایران در روزنامهٔ **کیهان** افتخار می آفریند. و البته تنها اینان نیستند. تمام کنگره‌ها، از صنعتیهایش گرفته تا پایین‌ترین قطبهای مملکتی، بوسیلهٔ سخنان شاهنشاه و شهبانو افتتاح می شوند، و اقبال و علم و مادر فرح، مثل قاری حرفه ای، کارشان قرائت پیام است. و ارتش شاهنشاهی هم که کارش خوردن است و ...، و پول نفت هم همه یک جا خرج خرید اسلحه می شود و یا خرج هزینه های دیگر ارتش، و سازمان امنیت. و وظیفهٔ سازمان امنیت هم ساختن آدم اخته است؛ آدمی که به درد هیچ کاری نخورد؛ چوب و شلاق و باتون و گرز و دگنک بخورد ولی جیک هم نزند. و پس از آنکه از زندان بیرون آمد، سرش را بیندازد پایین و برود یا گورش را گم کند و یا از یک جایی بگیرد و بخورد، مثل دیگران؛ و یا مثل نیکخواه، پس از آنهمه شکنجه، آنچنان خاک بسر از آب درآید که با شکنجه دهندگانش، ثابتی و حسین زاده از یک کاسه آب بخورد و حتی کاسهٔ گرم‌تر از آش هم بشود، و زیر سایهٔ رضاقطبی، ادارهٔ تحقیق تلویزیون را تبدیل کند به دستگاه شست‌وشوی مغزی جوانان تازه از دانشگاه بیرون آمده؛ و جواز اختگی صادر کند.

و، بظاهر، ایران یکی از ثروتمندترین ملل روی زمین است. بی خبر از اینکه، براستی، یکی از فقیرترین ملل روی زمین است. پول نفت ایران همه یکجا در دست کارخانه های اسلحه سازی آمریکا و انگلیس و فرانسه و آلمان است. اگر ژنرال شوارتسکف، رئیس پلیس نیوجرسی، در دوران پیش از کودتای بیست و هشت مرداد، چند سالی پلیس و ژاندارمری ایران را تربیت! کرد و ازین راه دوستیهایی بهم زد با امثال تیمسار ارفع و تیمسار زاهدی تا بعد به کمک کیم روزولت و دیگران مصدق را از خانه اش به بیرون بکشد، ژنرال های فرماندهی مستشاران نظامی آمریکا در ایران راههای جدیدتری انتخاب کرده اند تا بکمک دوستانی که از میان مقامات خودفروش ایرانی بدست آورده اند تمام درآمد نفت را یکجا در اختیار سرمایه داران خارجی قرار دهند. و گند قضیه آنچنان درآمده که **نیویورک تایمز**، روزنامه ای که اغلب می کوشد بر فجایعی که در ایران می گذرد سر پوش بگذارد، و از روابط زیرجلکی مقامات و سرمایه داران آمریکایی بندرت سخن بگوید، این بار بصراحت گفته است که ژنرال جابلونسکی نامی که تا سال **۱۹۶۸** رئیس مستشاران نظامی آمریکا در ایران بود، پس از بازنشستگی به استخدام صنایع نورثراپ

درآمدی. در جریان فروشهای بزرگ اسلحه و فروش وسایل مخابرات (همان وسایل که از طریق آن قرار است تمام سوراخ سنبه های مملکت و تمام سواحل خلیج فارس بوسیلهٔ ساواک و سیا برای پیدا کردن مخالفین شاه و سیا تفتیش شود) مقادیر معتنابهی دلار به بانکهای سویس منتقل کرده تا به مقامات ایرانی رشوه بدهد. جالب اینکه نورتراپ دو شریک اروپایی و یک شریک ژاپنی هم داشته (آلمانی، ایتالیایی و ژاپنی)، و هرکدام از شرکا یک میلیون دلار فقط بابت رشوه در بانکهای سویس گذاشته اند. ولی این فقط برای یک طرح ۲۲۵ میلیون دلاری است. گزارش نیویورک تایمز حاکی است که تنها از سال ۱۹۷۱ تا ۱۹۷۳، سی میلیون دلار در خارج از آمریکا به دلالان اسلحه و مقامات معامله چاق کنی ایران و کشورهای دیگر، بوسیلهٔ صنایع نورتراپ پرداخت شده است[۱]. و اگر در نظر آورید معاملات هشت میلیارد دلاری و پانزده میلیارد دلاری شاه را با آمریکا بر سر خرید اسلحه و سایر وسایل لازم برای سربازخانه ها و پایگاهها و ساواک، خواهید دید که چه رشوه هایی پرداخت شده است، جمله به خویشان و ایادی شاه (مثلاً در یک نوبت به «شهرام پهلوی نیا پسر اشرف پهلوی ۷۰۵,۰۰۰ دلار برای یافتن یک معمار ایرانی و خدمات دیگر»[۲]) تا تمام منابع زیرزمینی مملکت در بازارهای جهان حیف و میل شود. و چون انگل سرمایه داری خارج مثل کنه بر تن سرمایه داری ایران چسبیده و مثل خوره برجانش افتاده است، وضعی پیش آمده که ایران بجای آنکه براستی صنعتی بشود، هنوز هم درجا می‌زند و از دولت سر صنایع کشورهای سرمایه داری بزرگ می‌تواند فقط تاتی تاتی راه برود، و بقدری که با سر به زمین نخورد، سر پا باقی بماند.

و آنوقت شاه و هویدا به ملت ایران هر روز نوید «تمدن بزرگ» را می‌دهند و در روزنامه های خارجی این تمدن بزرگ را دوبله می‌کنند به «رسیدن به مقام کشورهای صنعتی جهان»[۳]، بی‌آنکه خجالت بکشند از اینکه درست همزمان با این قبیل ادعاها، **اطلاعات هوایی** — که اتفاقاً از هفتخوان سانسور هم می‌گذرد — نوشته است که هر ایرانی درسال فقط ۲۰ تا ۳۰ ثانیه کتاب می‌خواند[۴]. و صد و هشتاد هزار نفر در شمال تبریز، و درست در کنار بزرگترین پایگاه نظامی ایران، که شب، نیش دندانهایش را به‌سوی «قوری چای» می‌گشاید، فقط یک مدرسه به

۱ — روزنامهٔ نیویورک تایمز، ۲۶ ژوئن ۱۹۷۵.

۲ — مجلهٔ تایم، ۲۳، ژوئن ۱۹۷۵.

۳ — نیویورک تایمز، مقالهٔ میرعباس هویدا، ۵، فوریهٔ ۱۹۷۵.

٤ — اطلاعات هوایی، ١٤ بهمن ۵۳، مطابق با ۳ فوریهٔ ۱۹۷۵. ما حساب کردیم و دیدیم که آمارگران شاه آنقدر حسابشان بد است که بجای ۲۰ تا ۳۰ دقیقه نوشته اند، ۲۰ تا ۳۰ ثانیه.

اسم «شربت اوغلی» دارند که دوبله‌اش کرده‌اند بفارسی، و شده: «شربت‌زاده». و تازه آنرا هم مردی بهمین نام به بچه‌های گرسنه و پاپتی «قوری چای» اهدا کرده است. و ده‌سال است که میدان فوزیهٔ تهران را با هر وسیله‌ای که در اختیار داشتند، سوراخ سوراخ کرده‌اند تا یک متروی صدمتری برای عبور ماشینهای مونتاژ شرکت‌های جیب و آریا و شاهین و پیکان و اتوبوس، که اکثراً متعلق به سرمایه‌داران دربار است بسازند، و هنوز هم که هنوز است نتوانسته‌اند. و بدبختی و بیچارگی و عقب ماندگی مردم آنچنان شدت یافته که در طول این چند سال گذشته دهها مرد خانواده، تمام اهل بیت خود را گوش تا گوش سر بریده‌اند، هم از جهل و هم از فقر. و سطح سواد مردم به همان صورت سابق مانده است؛ چرا که روزنامهٔ **اطلاعات** که ده‌سال پیش هفتاد هزار تیراژ داشت، الآن هم همان هفتاد هزار تیراژ را دارد؛ و آنهم تازه پس از بسته شدن صدی نود مطبوعات کشور بدست شاه. و جنایتهای ناشی از ورود فیلم‌های لوس و سکسی و جنایی -چرا که شاه دروازه‌های ایران را به روی تمام فیلم‌های سیاسی جهان بسته است- آنچنان بالا گرفته که روزی نیست که بر دختر نوبالغی تجاوز نشود و تحقیقات در پزشکی قانونی تهران حاکی است که از فروردین ماه ۵۲ تا دیماه همان سال به ۱۵۹۸ دختر تجاوز شده است[1]. و تازه حتماً دوبرابر این عده از ترس آبروشان به پزشکی قانونی مراجعه نکرده‌اند. و موقعی که مأمور دولت با بی‌شرمی تمام شلوار زندانی را در اطاقهای تمشیت اوین و کمیته و قزل‌قلعه پایین می کشد و به مرد و زن تجاوز می‌کند، چگونه می‌تواند در بیرون از زندان با تجاوز به ناموس مردم مبارزه کند؟ چرا که کسی که به همهٔ بکارتها و اصالتها و ناموسها و شرفها تجاوز می‌کند، چگونه می‌تواند مدعی دفاع از آنها هم باشد؟ حقیقت این است که در شرایط حاضر، سلطنت ایران ... است افراشته نگهداشته بوسیلهٔ پنتاگون و سیا، تا بر سراسر ملت ایران و خاک و زیر خاک ایران تجاوز کند، و این آن چیزی است که من بتفصیل در **روزگار دوزخی آقای ایاز و تاریخ مذکر** بدان پرداخته‌ام و در اینجا دیگر باید رها کرد.

تصور نشود که نویسندگان ایران در چنین شرایطی دست روی دست گذاشته بودند. ما را از اینور که می زدند و بیرونمان می کردند، از آنور برمی گشتیم. مثل سگ سمج. چاره‌ای نبود. همینکه **کیهان ماه** را بعلت چاپ **غربزدگی** از دست جلال آل احمد گرفتند و توقیفش کردند، جلال بساطش را در **آرش** گسترد. و ما هم همینطور. بعدها من دیگر بساطم را در **فردوسی** پهن کرده بودم و ساعدی در **انتقاد کتاب**. و من در طول یک سالی که سردبیر **جهان‌نو** بودم (سال

۱- فروردین ۱۵۸، اردیبهشت ۱۹۵، خرداد ۱۶۶، تیر ۱۹۴، مرداد ۲۴۳، شهریور ۱۹۹ مهر ۱۱۱، آبان ۱۶۶، آذر ۱۲۱، دی ۱۵۴ بطورمتوسط ۱۶۰ نفر در ماه. این آمار را یکی از اشخاصی که به پزشکی قانونی نزدیک است در اختیارم گذاشت.

۴۵)، آل احمد و ساعدی را پیوسته در کنارم داشتم تا اینکه دولت دستور داد که **جهان نو** از من گرفته شود و داده شود به دکتر امین عالیمرد، رئیس دانشگدهٔ اقتصاد دانشگاه ملی، که بعد ماهیتش را - که برای ما روشن بود- نشان داد و شد معاون دکتر آموزگار، وزیر کشور، و درست از بیخ گوش شاه در جریان «حزب رستاخیز» سر درآورد. گفتم که دیگران هم بودند که مجله و روزنامه در شهرستانها می‌دادند. **هیرمند** خراسانیان، **مهد آزادی** تبریزیان، **بازار** رشتیان، **سهند** که میرفطروس در تبریز چاپ می کرد، **فلک الافلاک** که نصیری‌پور در لرستان چاپ می‌زد و جُنگ های دیگر در شیراز و اصفهان- **چاپار** در تهران. و ادامهٔ اینها **الفبای** ساعدی بود که برای امیرکبیر منتشر می‌کرد و شمارهٔ پنجمش، همزمان با آزاد شدن ساعدی درآمد، و مطالبش با یک سال و نیم تأخیر، و با حذف مطالبی، منجمله بخشی از قصه ای از سیمین دانشور[1]..

آل احمد **در خدمت و خیانت روشنفکران** نوشته است:

> گمان می کنم که اگر خیل روشنفکران را در ایران پوشانندهٔ فضای دایره ای بدانیم، در مرکز این دایره نویسندگان قرار دارند و هنرمندان آزاد و شاعران و متخصصان عالیرتبه. و بطور کلی آندسته ای که می توان به ایشان صفت خلق کننده داد و مبدع. خلق کنندگان آثار و آراء و فرهنگ. یعنی دانشمندان صرف و معماران و شاعران وموسیقیدانان و نویسندگان و همهٔ کسانی که نه به قصد انتفاع و نه بخدمت مستقیم دستگاه حکومت جان خود را در کار علم و هنر گذاشته اند. و می بینید که این هستهٔ اصلی روشنفکری در مملکت ایران چه کوچک است! بزحمت می توان هریک از شاخه های این دسته را با انگشتهای دو دست شمرد. اگر بخواهم بحدس و تخمین چیزی بگویم عدهٔ این هسته اصلی را خیلی که دست و دل بازباشم نمی توان از صدنفر بیشتر دانست! و آیا همین خود یکی از علل بزرگ ناکامیهای روشنفکران در ایران نیست؟[2]

گهگاه دیده شده است که عده ای از **دانشمندان و موسیقدانان در ایران علم طغیان** برافرازند، ولی رویهم رفته نقاشان مملکت ــ که آل احمد از آنان اسمی نبرده ــ **اکثراً سکوت** اختیار کرده اند و می دانیم که آثار گرانشان را تنها دربار و اطرافیان دربار می‌خرند. **تنها گروهی** که اعتراض رسمی کرده اند، **همان نویسندگان و شاعران مملکت هستند.**

۱ــ از **الفبای** شماره ۵ نسخه ای که بدست من رسیده، فاقد یک فورم تمام چاپی، یعنی شانزده صفحه از صفحهٔ ۱۶۱ تا ۱۷۶ است، بدین ترتیب ده صفحه از قصهٔ کریم کشاورز و شش صفحه از قصهٔ سیمین دانشور سگ خور شده است.

۲ــ **درخدمت و خیانت روشنفکران**، فصل «روشنفکر خودی است یا بیگانه ؟»، **جهان نو**، مجلد آبان و بهمن ۴۵، صفحهٔ ۱۰۲.

در سال ۴۵، وقتی که دولت به تمام ناشران مملکت دستور داد که کتاب را پس از چاپ و پیش از انتشار به ادارهٔ سانسور وزارت فرهنگ و هنر نشان دهند، و بهمین علت تعداد زیادی از چاپخانه‌ها تعطیل شد و کارگران چاپخانه‌ها بیکار شدند، گروهی از نویسندگان کشور در تهران در مطب دکتر غلامحسین ساعدی، در خیابان دلگشا، بدور هم گرد آمدند و دسته جمعی تصمیم گرفتند که پیش نخست‌وزیر رفته، به وجود سانسور اعتراض کنند. داود رمزی مأموریت یافت که از نخست‌وزیر، هویدا، وقت بگیرد؛ و بدین ترتیب چند روز بعد، جلال آل احمد، احمد شاملو، درویش (شریعت)، ساعدی، سیروس طاهباز، و یدالله رؤیایی و من رفتیم به دیدن نخست‌وزیر. داود رمزی هم آمده بود. ازین جلسه، دکتر ساعدی گزارشی نوشت که قرار شد من در **جهان نو** چاپ کنم. گزارش را حسین حجازی، مدیر مجله، نگذاشت چاپ شود. من خوشحالم که قسمت اعظم این گزارش از دست خناسان زمانه مصون مانده است و بخشی از آن را در همین جا نقل می‌کنم تا ببینید جریان از چه قرار بود و اعتراض به چه صورتی:

> سانسور کتاب به صورتی که این چند ماهه معمول شده در هیچ دوره‌ای از تاریخ معاصر وجود نداشته است. در دورهٔ بیست ساله که با مهر «روا» یا «ناروا» تکلیف اهل قلم را روشن می‌کردند، سانسور کاری بود علنی و رسمی.[1] برو برگرد نداشت، تشریفات اداری مفصلی هم در کار نبود. همه می‌دانستند که چه چیزهایی برای چاپ و نشر مجاز است و چه چیزهایی نیست. درآن دوره که این سانسور مخالف قانون اساسی و اعلامیهٔ حقوق بشر یا فلان اصل قانونی است یا نه، مطرح نبود. چرا که خیلی چیزها مطرح نبود. ولی فعلاً که همه چیز مطرح است، قانون اساسی، اعلامیهٔ حقوق بشر، ادعای همه گونه آزادی، سانسور کتاب به این حدت و شدت چه معنای گویائی که نمی‌تواند داشته باشد. این کار را به یک نامه یا باصطلاح بخشنامهٔ وزارتخانه‌ای انجام داده‌اند و چاپخانه‌ها هم از ترس تخته شدن بساطشان هیچ کاری را برای چاپ قبول نمی‌کنند.
>
> **در این مختصر ما با هدف سانسور کاری نداریم که خود روشن است. همان سانسور تئاتر که از چند سال پیش وزارت فرهنگ وهنر سعی دارد معمول کند: یک نمایشنامه آنچنان الک شود و به چنان صورتی درآید که دیگر به هیچ چیز و هیچ جا بر نخورد (ادبیات، دین، عرف، طبقات محروم اجتماعی). حال قضیهٔ کتاب هم چنین شده. دریک کار ادبی، مسائل سیاسی، ناموسی، عرف و شرع، اروتیسم، زبان عامیانه- مخصوصاً اگر ادب معمول طبقه بورژوازی مرفه-**

۱ــ مأموران سانسور دوران رضاشاه، علی الخصوص در دوران دوم، یعنی از سال ۱۳۱۰ تا ۱۳۲۰، عبارت بودند از: علی دشتی، داستان‌نویس و سناتور بعدی، و گویا، لطفعلی صورتگر، شاعر کهنه‌پرداز. این آخری همان بود که قصیدهٔ تاجگذاری شاه فعلی را گفت و از قبل آن بخش عظیمی از زمینهای گرگان را تصاحب کرد. زمانی در دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی پادشاه بی تخت و تاج بود.

الحال را مراعات نکرده باشد- تماماً قدغن است. البته انشاء و املاء و خط و ربط را هم در نظر می گیرند که زبان شیرین فارسی فاسد نشود[1] چرا که وزارت فرهنگ وهنر وظیفهٔ پاسبانی هنر و فرهنگ این ملت را دارد. و همهٔ اینها به عهدهٔ دویا سه مأمور است که تکلیف آثار ادبی و فکری دوره‌ای از تاریخ یک ملت را معین کنند؛ و معیار سنجش همهٔ کارها ذوق و سلیقه و معتقدات کلیشه ای حضرات است که هر کاری را باید مسخ کنند و به صورت پالودهٔ بی خاصیتی درآورند. و نمی دانند که خاصیت هر قلم، بهم ریختن ارزشهای گذشته و عرضهٔ ارزشهای تازه است. و بالاخره آخرین نتیجهٔ سانسور از دست رفتن ناشرین خرده‌پا و ناشرین کم سرمایهٔ روشنفکر و پا گرفتن ناشرین بزرگ و تشکیل «کولونی» های نشر بزرگ است که همیشه در جهت وزش بادها حرکت خواهند کرد. وچنین است که دست وقلم نو یسندهٔ امروزی حسابی بسته می شود و معلوم است که هربلایی سر هنر و ادب این ملک بیاید دل ناشر بزرگ و مأمورسانسورنخواهد سوخت[2]. چرا که هیچکدام سهمی در ساختن هیچ چیز ندارند. مسؤلیتی هم حس نمی کنند. و اگر هم مسؤلیتی هست باز به عهدهٔ همان جماعت دست به قلمی است که نمی خواهند ازپادر آیند و همین مسؤلیت بود که ماه گذشته عده ای از شعرا و نو یسندگان را به سراغ نخست وزیر کشاند[3] به جهت اعتراض به سانسور و این که سانسور کتاب به هیچ صورت و بهانه ای قانونی نیست[4]. از حضار مجلس جلال آل احمد به نمایندگی از طرف حاضرین خاطرنشان ساخت که «عالم امر» در خیال بندگی «عالم کلام» است ولی نمی داند که نه سانسور و نه بهانه های دیگر نمی تواند در برابر سیلان فرهنگ یک ملت مانعی باشد. آقای هو یدا خود را از وجود سانسور بی‌خبر نشان دادند. باین جهت مدارکی که همراه بود نشان داده شد که پذیرفتند و گفتند برای همین وضعی که پیش آمده باید فکری کرد و طرحی ریخت که چه بهتر خودتان ترتیب این کار را بدهید، که آل احمد گفت: ما برای اعتراض به سانسور آمده ایم نه کمک به دستگاه سانسور. آقای هو یدا مطرح کردند که چه پیشنهادی برای حل این مشکل دارید؟ جواب داده شد که چاپ کتاب به وضع قبلی برگردد و دستگاههای سانسور وزارت اطلاعات و وزارت فرهنگ [وهنر] دست از سر کتاب

۱ــ یکی از بررسان وزارت فرهنگ و هنر، معلمی از معلمان سابق مدرسهٔ دارالفنون بود، که برندهٔ جایزه سلطنتی هم بود و ایراد املاء و انشاء می‌گرفت. و خود زندپور، رئیس سانسور، سر یکی از کتابهای من اصرار داشت که من اسامی رعدی و توللی را ــ که بهشان حمله کرده بودم ــ از قلم بیندازم.

۲ــ و این درست است. ساعدی را گرفتند، امیر کبیر پابرجاست. مرا گرفتند، **اطلاعات** پابرجاست. گلسرخی را کشتند، **کیهان** پابرجاست.

۳ــ حاشیهٔ خود ساعدی: «این عده با هم تصمیم بکار گرفتند: جلال آل احمد، احمد شاملو، درو یش، براهنی، طاهباز، رو یائی، ساعدی، و داود رمزی هم حضور داشت.»

٤ــ حاشیهٔ خود ساعدی: «اصل سیزدهم قانون اساسی، اصل بیستم متمم قانون اساسی، مادهٔ ۱۹ اعلامیهٔ حقوق بشر (اصل کلی حقوقی: هیچ قانون و آیین نامه ای ممکن نیست مخالف قانون باشد.) و سانسور، مادهٔ ۱۳ آیین نامهٔ تأسس، چاپخانه ها را بهانه قرار داده است.»

و اهل قلم بردارند. آقای هویدا به معاونشان سفارش کردند که هرچه زودتر گزارشی از وضع سانسور به ایشان داده شود [۱]. و کمیسیونی جهت رسیدگی و بررسی کیفیت سانسور ترتیب داده شود و مشکلات پیش آمده به نحوی حل شود.

حال نزدیک دو ماه از تاریخ آن ملاقات گذشته و سانسور کتاب هنوز هم با همان وضع قبلی رو براه است. در شمارهٔ اول بولتن سندیکای چاپخانه‌ها خبر بسته شدن تعدادی از چاپخانه‌ها چاپ شده بود و از دولت برای رفع این محظور تقاضایی کرده بودند. در شمارهٔ دوم این بولتن خبر دیگری است حاکی بر این که چاپخانه‌های تعطیل نشده هم به حالت نیمه تعطیل در آمده‌اند و کارگران چاپخانه‌ها اکثراً بیکار شده‌اند [۲]. از وزارت فرهنگ وهنر خواسته بودند که فکری به حال کارگران و چاپخانه‌ها بکنند. راه حل‌هایی هم نشان داده بودند که از جمله بررسان کتاب وزارت فرهنگ وهنر چندین برابر شود تا شاید وضع چاپخانه‌ها به حال عادی برگردد... [۳]

می بینید که انقلاب شاهانه چگونه به فرهنگ و هنر مملکت خدمت می‌کند. یادم هست که از هویدا خواسته شد که به ما اجازهٔ نشر مجله بدهد؛ و بعدها من به تشویق آل احمد نامه‌ای نوشتم و از طریق همان دکان دونبشه، یعنی احسان نراقی، تقاضای امتیاز مجله فرهنگی و ادبی کردم. هویدا به جواد منصور، وزیر اطلاعات وقت حواله‌ام کرد و جواد منصور هم یک بار مرا پذیرفت و بعد خودش هم از وزارت کنار رفت و سرلشکر پاکروان، رئیس سابق سازمان امنیت که تازه وزیر اطلاعات شده بود، مرا پذیرفت و رسماً بهم گفت: «به شما مجله داده نمی‌شود [۴].» و ما هم رها کردیم فکر مجله داشتن را، و سر خود گرفتیم.

بعدها هویدا جوابها و پیغامهای سربه‌هوا داد، ولی ما هم جمع شدیم به دور هم و فکر کردیم که کانونی به نام کانون نویسندگان ایران تشکیل بدهیم. بر سر اسم، تشکیلات، اساسنامه، بیانیه و دهها موضوع دیگر در ارتباط با موضعی که نویسنده باید بگیرد، بحثهای مختلف

۱ــ معاون نخست وزیر در آن زمان کریم پاشابهادری بود که بعدها رئیس دفتر مخصوص شهبانو شد.

۲ــ در سالهای اخیر دولت یک شرکت کاغذ درست کرد و بعد ورود کاغذ خارجی را ممنوع کرد و بعد این شرکت هی بسته شد باز شد، باز شد بسته شد و قیمت کاغذ بطور سرسام آوری بالا رفت و بعد قحطی کاغذ بوجود آمد، و این سانسور اقتصادی هم بر بقیهٔ سانسورها افزوده شد.

۳ــ بقیهٔ نوشتهٔ ساعدی گم شده، ولی یادم هست که چهار پنج خط دیگر، بیشتر نبود. (یادداشت ساعدی در آرشیوهای نویسنده مضبوط است. (ر.ب.)

٤ــ می توانید ماهیت کار وزارت اطلاعات را بفهمید. اول آدم باید رئیس سازمان امنیت باشد و بعد وزیر اطلاعات، و بعد سفیر شاه در فرانسه، جالب اینکه یکی دیگر از رؤسای سابق ساواک هم بعدها شد رئیس بازرسی شاهنشاهی. اینکه شاه گفته «بازرسی شاهنشاهی چشم من است!» دروغ نگفته. چون چشم جلوش همین بازرسی شاهنشاهی است؛ و چشم عقبش همان سازمان امنیت.

درگرفت، که تقریباً یک سالی طول کشید و آخر سر اساسنامهٔ کانون نویسندگان ایران در تاریخ ۲۲ فروردین ماه ۱۳٤۷ به تصویب اعضاء مؤسس کانون رسید و بیانیه ای بشرح زیر صادر شد[1].

بیانیه کانون نویسندگان ایران

به عللی که ریشه های دور ودراز تاریخی وانگیزه های خاص مربوط به تضادهای دنیای کنونی دارد در روزگار ما رفتار مقامات رسمی ایران نسبت به صاحبان اندیشه وابداع هنری در دوجهت کاملاً متمایز سیر می‌کند وچنین می نماید که اگر مانعی نباشد باز تا سالها در همان دو جهت سیر خواهد کرد:

یکی پروردن و به کار گرفتن اندیشه های رام دست آموز که زندگی و تکاپویی اگر دارند همان در شیار مألوف سنن و مقررات و عقاید پذیرفته است با کم و بیش نازک کاری و آرایش و پیرایش که بهرحال هیچ چیز را در صورت موجود زمانه عوض نمی کند. سازمانهای عاملهٔ کشور با توجه و دلسوزی مخدومان گذشته ازمال و مقام و افتخارات همه گونه امکانی را برای نشر و اشاعهٔ مکررات دلخواه آثارشان در اختیار این گروه می گذراند.

دیگر ترس و بدگمانی و احیاناً کین توزی نسبت به اندیشه های پویندهٔ راه گشا که نظر به افقهای آینده دارد و فردا را نوید می دهد. در بارهٔ این گروه و غرابت اضطراب انگیز آثار و آراءشان سعی همه در محدود داشتن و منزوی کردن و سرپوش نهادن است ازطریق همه گونه سدّ و بند نهان و آشکار در زمینه های عملی عرضه و انتشار. و اگر این همه درپاره ای از موارد مؤثر نیفتاد و با قبول عام سایبان مصون از تعرضی پدید آورد آنوقت تظاهر به همداستانی است و تأیید و تحسین ریایی و سعی در خنثی کردن اندیشه با حفظ قالب کلام.

این رفتار دوگانه که آشکارا حقوق شناخته شدهٔ بشری را نقض می کند و کسانی را که نخواهند آزادی و آزاد اندیشی خود را در مقام خرید و فروش بگذارند به خاموشی محکوم می دارد در پس نقاب صلاح اندیشی و خیر اجتماع رشد فکری مردم و استعداد قضاوت درست آنان را نفی می کند، برخورد آزادانه، ارائه ونقد سالم و بارور اندیشه و آثار هنری را مانع می گردد و محیط ساکن و در بسته ای بوجود می آورد که در آن اوهام و اباطیل جایگزین اشکال زندهٔ ادب و فلسفه و هنر می شود. و این خسران بزرگ است هم در سطح فرد و هم در

۱ــ تا آنجا که یادم می آید در حدود ۳۰ نفر بودیم در هئیت مؤسس و در حدود ۸٦ الی ۹۰ نفر در جمع کل. فعالان اولیه برای تشکیل جلسات اولیه برای اقدام به تأسیس کانون و اهم اعضاء مؤسس عبارت بودند از: نادر ابراهیمی قاجار، احمدرضا احمدی، داریوش آشوری، جلال آل احمد، شمس آل احمد، رضا براهنی، به آذین (م. اعتمادزاده)، فریدون تنکابنی، سیمین دانشور، مصطفی رحیمی، یدالله رویائی ، غلامحسین ساعدی، محمدعلی سپانلو، اسماعیل شاهرودی (آینده)، اسلام کاظمیه، سیاوش کسرائی، جعفر کوش آبادی، نادرنادر پور، اسماعیل نوری علاء (پیام)، و هوشنگ وزیری. و شاید یکی دو تن دیگر.

سطح اجتماع و ملت.

در دنیایی که از طریق روزنامه و کتاب و قلم و رادیو و تلویزیون سیل اندیشه‌ها و مفاهیم گوناگون از فراز دیوارهٔ مرزها و مقررات در وجدان مردم جهان سرریز می‌کند هر ملتی موظف است که با آگاهی و بینش و ارادهٔ آزاد، غذای روح خود را از این میان انتخاب کند و به کوشش فرزندان مبتکر و آزاد اندیش خود دیگران را بر سفرهٔ رنگین فرهنگ خود بنشاند.

و این جز با ارج گذاشتن به اندیشه‌های نو و احترام به آزادی فکر و بیان و تأمین بی خدشهٔ وسایل مادی نشر و تبادل آزادانهٔ افکار و آثار ممکن نیست. مردم و سازمانهای عاملهٔ کشور، خاصه همهٔ کسانی که با اندیشه و ابداع سروکار دارند باید بیاموزند که بیان و اندیشهٔ دیگران را خواه موافق و خواه مخالف تحمل کنند و آزادی اندیشه و بیان در فطرت آدمی است و هیچ جبر و تحکمی قادر به محو آن نیست. آزادی اندیشه و بیان تجمل نیست. ضرورت است: ضرورت رشد آیندهٔ فرد و اجتماع ما.

و بر اساس همین ضرورت است که **کانون نویسندگان ایران** که شامل همهٔ اهل قلم- اعم از شاعر و نویسنده و منتقد و نمایشنامه نویس و سناریو نویس ومحقق ومترجم- می گردد تشکیل می یابد وفعالیت خود را بر پایهٔ دو اصل زیرین آغاز می کند:

۱. دفاع ازآزادی بیان با توجه و تکیه بر قوانین اساسی ایران اصل ۲۰ و اصل ۲۱ متمم قانون اساسی- و اعلامیهٔ جهانی حقوق بشر مادهٔ ۱۸ ومادهٔ ۱۹ آن.

آزادی بیان شامل همهٔ انواع آن اعم از کتبی و شفاهی یا به کمک تصویر است. یعنی نوشتهٔ چاپی، سخنرانی، نمایش فیلم، رادیو و تلویزیون. هر کس حق دارد به هر نحوی که بخواهد آثار و اندیشه‌های خود را رقم زند و به چاپ برساند و پخش کند.

مقامی که رعایت این حق از او مطالبه می شود قوای سه گانهٔ کشور است و همهٔ صاحب قلمانی که در راه بدست آوردن و صیانت این حق می کوشند می توانند با قبول مفاد این بیانیه در **کانون نویسندگان ایران** نامنویسی و شرکت کنند.

۲. دفاع از منافع صنفی اهل قلم بر اساس قانون یا قوانینی که- در حال یا آینده- روابط میان مؤلف و ناشر، و سازمانهای عاملهٔ کشور را بنحوی عادلانه معین و منظم کند.

کانون نویسندگان ایران از همهٔ صاحب قلمانی که به این دو اصل معتقد بوده و حاضرند در راه جان بخشیدن به آنها بکوشند دعوت می کند تا گرد کانون فراهم آیند و مساعی پراکندهٔ خود را برای رسیدن به مقصود هماهنگ سازند[1].

باوجود اینکه کانون نویسندگان ایران براستی یک کانون ایدآل نبود، لکن در همان مدت

۱ــ متن **بیانیه کانون نویسندگان ایران** از میان کاغذهای پلی کپی شده که منشی کانون بین اعضاء پخش می کرد، در اینجا آورده شده است.

کوتاهی که پابرجا بود، بین نویسندگان جبهه ها و نسلهای مختلف نوعی هماهنگی بوجود آورد؛ و گرچه نتوانست اختلافات موجود بین جبهه های مختلف را از بین ببرد، لکن همهٔ این جبهه ها را در برابر دستگاه فرعونی دولت برای کسب آزادی اندیشه و قلم متحد کرد. کانون نتوانست از دولت اجازهٔ تأسیس بگیرد، ولی ازآنجا که حق داشت و در کاری که می کرد چیزی خلاف قانون اساسی نمی‌دید، به فعالیت خود ادامه داد. منتها دولت پیوسته مانع‌تراشی می‌کرد. مثلاً دولت افرادی را که از طرف کانون مأمور شده بودند بامقامات مربوط تماس بگیرند، به شهربانی حواله کرد و در شهربانی یک سروان پلیس، رسماً به این نویسندگان گفت: بروید دنبال کارتان! اجازه بی اجازه! و بعد مجامع عمومی کانون با تضییقات متعدد روبرو شد، تضییقاتی که همه از دولت سرچشمه می گرفت. یکی دو جلسهٔ مجمع عمومی درمنزل آل احمد، یکی درمنزل به‌آذین، دیگری درمنزل بهرام بیضائی تشکیل شد. بعد قرار بر این شد که جلسات در تالار قندریز تشکیل شود و اتفاقاً یکی دو جلسه هم درآنجا تشکیل شد و بعد دولت با دارندگان این تالار نقاشی تماس گرفت و تهدید کرد که درصورتی که مانع تشکیل کانون نشوند، در تالار را خواهد بست.[1] بدین ترتیب کانون دربدر شد. گروهی که با آل احمد نزدیک بودند پیشنهاد کردند که بروند «انجمن قلم» را که بدست منوچهر اقبال، رئیس هیئت مدیرهٔ شرکت نفت و زین العابدین رهنما[2]، سردستهٔ مرتجعین ایران، اداره می‌شد، اشغال کنند و تمام نویسندگان مرتجع را بیرون بریزند. این فکر نیز با مخالفت روبرو شد. درهمین گیرودار بود که آل احمد، بناگهان، بی‌آنکه حتی سردرد مختصری داشته باشد، در کمال سلامت، در کلبه ای که در دهکدهٔ اسالم، در کنار بحر خزر، بدست خود بنا کرده بود، در شهریورماه ۴۸ مرد، و چنان اسرارانگیز، که هنوز هم که هنوز است، بطور دقیق معلوم نیست که آیا دولت کلک این نویسنده را کنده یا او خود به مرگ طبیعی مرده است. پیش از او کلک صمدبهرنگی را کنده بودند؛ و در رودخانه ارس. و بعد...

کانون از همان یک سال پیشتر متلاشی بود؛ و حقیقت این است که پس از مرگ جلال کانون آن قدرت و نفوذ سابق را دیگر پیدا نکرد و بعدها دیگر اصلاً نتوانست سر پای خود بایستد.[3]

۱ــ اجازهٔ تشکیل تالار هنری در ایران باختیار وزارت فرهنگ و هنر، و همان دستگاه مهرداد پهلبد، داماد رضاشاه است.

۲ــ زین العابدین رهنما، عضو کمیتهٔ تغییر سلطنت بود، درپنجاه سال پیش ازاین؛! وبدست او و چند تن دیگر احمدشاه قاجار مخلوع، و رضاخان میر پنج، شاه ایران شد. امیرعباس هویدا از تربیت شدگان اوست. و الحق که ازچنان معلمی، چنین شاگردی.

۳ــ **کانون نویسندگان ایران** وارث اختلافهای دورهٔ پیشین بود. بعضی از اعضاء حزب توده، و اعضاء نیروی سوم علیه یکدیگر صف آرایی می کردند. بعضی از نویسندگانی که ازنظر سنی حد فاصل بین توده ای های سابق و نیروی سومی های سابق بودند، بطور کلی به بسیاری از روش های سیاسی هردو جناح معترض بودند، و بطور کلی معتقد به دموکراسی درداخل ◄

شاید آغاز عملیات چریکی در ایران، دولت را برآن داشت که دیگر جلوی همه‌چیز را بگیرد؛ و چون برخی از افراد چریک، مثل پویان، چند سال پیش از آغاز عملیات چریکی از نزدیکان گروه آل احمد بودند.[۱] دولت موقع روبرو شدن با چریکها، آنها را نویسنده می‌پنداشت، و موقع روبرو شدن با ما، ما را چریک تصور می‌کرد و در نتیجه تصفیهٔ نویسندگان و تصفیه چریکها را به صورت یک عمل واحد می‌نگریست[۲]. و طبیعی است که به هردو به چشم دشمن می‌نگریست و با یک تیر دو هدف می‌زد؛ حتی اگر ذات عملی که نویسنده‌ها و چریکها از خود نشان می‌دادند با هم متفاوت بود؛ و اگرچه ممکن بود در بعضی شرایط، یکی برای دیگری، انگیزه قرار گرفته باشد، یعنی نویسنده بر چریک و یا بالعکس چریک بر نویسنده اثر گذاشته باشد، لکن در میان نویسندگان خوب و درجه یک و صاحب نفوذ ایران کمتر می‌شد کسی را پیدا کرد که چریک هم بوده باشد، یا از میان چریکها برخاسته باشد. ولی در یک نکته تردید نبود و آن اینکه هم نویسندگان و هم چریکها از روشنفکران بودند و دولت با هر سه گروه مخالف بود و گاهی هم یکی را به اسم دیگری می‌کوبید و چون ازین میان فکر می‌کرد که چریک بصورتی فوتی و فوری با دستگاه خصومت می‌ورزد، هر کسی را می‌گرفت، ولو نویسنده، ولو روشنفکر، با او در ابتدا رفتاری را می‌کرد که معمولاً با یک چریک می‌کرد، تا روزی که عکسش ثابت شود. و بهمین دلیل است که شاه با وقاحت تمام می‌گوید: «ما زندانی سیاسی نداریم، ما سه هزار کمونیست و تروریست داریم.[۳]» یعنی اول چهل و پنج الی شصت هزار نفر زندانی سیاسی را تخفیف می‌دهد به سه هزارتا، و بعد همه را تخفیف می‌دهد به تروریست، و بعد به همه یکجا برچسب کمونیست می‌زند، و می‌کوشد همه را یکجا بکوبد. در حالیکه ایران فقط یک تروریست دارد و آنهم شخص

کانون بودند. عده‌ای از جوانان هم بودند که با حوادث جهان و حوادث ایران، قبل و بعد —یعنی بلافاصله بعد از ۲۸ مرداد— در رابطهٔ ایدئولوژیکی نبودند و گاهی به این سو کشیده می شدند و گاهی بدان سو. این اختلافات نیز سبب از بین رفتن کانون شد، یعنی مزید برعلت شد تا دولت بساطش را جمع کند. ولی یک نکته گفتنی است و آن اینکه تقاضاهای کانون کاملاً در چارچوب قوانین اساسی ایران می گنجید.

۱ــ مثلاً صمد بهرنگی گرچه چریک نبود، ولی از یک سو نزدیکترین دوست بهروز دهقانی بود که بعدها با خواهرش به چریک ها پیوست، و از سوی دیگر با جلال و ساعدی و من در ارتباط بود. صمد را ساعدی به جلال معرفی کرد. صمد در سالهای ۴۱ تا ۴۲ تازه شروع کرده بود بنوشتن و جمع‌آوری مطلب. در **بامشاد** دوستان سابق ما معرفیش کردند، و در **فردوسی** خود من. نگاه کنید به مقالهٔ «اولدوز و کلاغها» که من در **فردوسی** (یکی از شماره‌های سال ۴۳ یا ۴۴) نوشته‌ام، و مثل اینکه اولین مقاله‌ای است که دربارهٔ صمد نوشته شده است.

۲ــ جلال آل احمد در سه ماه پیش از مرگش، در مصاحبه‌ای با شاگردان من، در منزل یکی ازاین شاگردان، در جواب یکی از آنان که آیا با تروریسم موافق است یا خیر؟ گفت «من علی نیستم که شمشیر بزنم... با تروریسم موافق نیستم.» نوار این مصاحبه هم در اختیار من است و هم در اختیار آن شاگردان سابق.

۳ــ مصاحبهٔ شاه با تلویزیون **NBC** در برنامهٔ **Meet The Press**، ۱۸ مه ۱۹۷۵.

شخیص شاه است که برسی و چهارمیلیون نفر حکومت تروریستی خود را تحمیل کرده است. و باحتمال قریب به یقین ۱۲۰۰ نفر را -حداقل- در هر ماه می‌رباید، و از هر چهارده نفر، دوازده نفر را شکنجه می‌دهد و در طول این نوزده سال گذشته، یعنی از زمان تشکیل سازمان امنیت تاکنون، قریب سیصدهزار نفر را از خیابانها در ربوده است، و از هر هفت‌نفر، شش نفر را شکنجه داده است و هنوز هم می‌دهد[1].

* * *

من در سفر اولم در آمریکا ساکت نماندم. سخنرانیهایی که در تگزاس کردم و رابطه ای که با دانشجویان ایرانی و آمریکایی در دانشگاه تگزاس برقرار کردم، مقامات مربوط به مرکز خاورمیانهٔ دانشگاه را بر آن داشت که از ادامهٔ سفر من در آمریکا جلوگیری بعمل آورند. این اقدام در شورایی با مخالفت یکی دوتن از استادان آن مرکز روبرو شد. در دانشگاه یوتا، که دومین دانشگاه میزبان من بود، من تغییر تاکتیک دادم، در داخل دانشگاه خیلی کم از وضع ایران صحبت کردم - البته محیط فوق العاده محافظه کار آن دانشگاه جز این هم اجازه نمی‌داد- لکن در خارج از آن دانشگاه با گروهی از نویسندگان آمریکا که در قلب آنها الن گینزبرگ[2] و لارنس فرلینگتی[3] قرار داشتند، رابطه برقرار کردم و از آنان درخواست کردم که برای علنی کردن وضع خفقان ایران از نام و نفوذ خود و دوستانشان استفاده کنند؛ علاوه بر این شروع به سخنرانی در دانشگاههای دیگر کردم که مهمترینش، سخنرانی در دانشگاه پنسیلوانیا در فیلادلفیا و سخنرانی در دانشگاه میشیگان در «ان اربر» بود. در سخنرانی اول یک گروه چهل پنجاه نفری از استادان دانشگاههای نیویورک، نیوجرسی و فیلادلفیا، که به ادبیات شرق و یا ادبیات تطبیقی می‌پرداختند، شرکت کرده بودند و بهترین محفل برای علنی کردن وضع خفقان در ایران بود. البته این نکته یادمان نرود که رابطه برقرار کردن با دستگاه پیچیدهٔ محافل روشنفکری در آمریکا کاری است دشوار، بدلیل اینکه ماهیت این محافل همیشه هم برای یک خارجی روشن نیست. لکن در ایجاد ارتباط با محافل آمریکایی من از مشورت و حمایت فکری بسیاری از دوستان ایرانیم که در مرکز مبارزه علیه اختناق در ایران قرار داشتند، برخوردار بودم؛ طوری که وقتی که پس از قریب یک سال اقامت در آمریکا، در ماه ژوئیه ۱۹۷۳ این کشور را باتفاق زنم ترک گفتم، با بسیاری از روشنفکران مهم این مملکت، مستقیم و من‌غیر مستقیم، در ارتباط بودم و دوستانی در آمریکا داشتم که در زمان بروز خطر، حمایت و مساعدتشان را از من دریغ نمی‌کردند. بسیاری از این ایرانیان، از همفکران

۱- من به این قضیه بتفصیل در سخنرانی بر کلی که در ۹ ژانویه ۱۹۷۵ ایراد کردم، پرداخته‌ام. خلاصهٔ آن سخنرانی در CAIFI Newsletter، خبرنامهٔ «کمیتهٔ برای آزادی هنر و اندیشه در ایران» شمارهٔ ۱ چاپ شده است.

2 - Allen Ginsberg

3 - Lawrence Ferlingetti

آمریکاییانی بودند که در نهضت ضدجنگ در آمریکا، صدای معترضشان را به گوش جهانیان رسانده، آنرا در کنار بازوی انقلابی خلق ویتنام قرار داده بودند و سرانجام اینان از آمریکا و خلق ویتنام از آسیای جنوب شرقی، توانسته بودند دستگاه نظامی آمریکا را مجبور به عقب‌نشینی رسواکننده از سرزمین‌های خلق ویتنام بکنند. و این چیزی است که در همه جای دنیا از آن صحبت شده، و مرا قصد تکرار آن نیست.

آیا دولت ایران ازین روابط اطلاع داشت؟ این طبیعی بود که ازین جریانها بی‌اطلاع نماند. چرا که نه من نقاب بر چهره‌ام زده بودم و نه عناصر آشکار و مخفی دولت در محافل دانشگاهی. جدل من با عناصر دولتی ایران در دانشگاههای آمریکا، بویژه، با یکی دو استاد تاریخ در دانشگاه تگزاس- که بساط شازدگی قاجار را درست در قلب آستن، تگزاس گسترده بودند و به لژ فراماسونری خود سخت می‌بالیدند- از چشم هیچکس پنهان نمی‌توانست بماند. بعلاوه سخنرانیهای من که خطاب به جمع مشترکی از ایرانیان و آمریکاییان ایراد می‌شد و در آن مدام به حضور سانسور و خفقان در ایران اشاره می‌رفت، از حریم گزارش مأموران ساواک بیرون نمی‌توانست بماند. علاوه بر این دو موضوع اساسی دیگر نیز وجود داشت که بر اهمیت اتفاقاتی که در آن سفر اول در آمریکا اتفاق افتاده بود، می‌افزود:

در غیاب من در ایران چهار کتاب من از زیر چاپ درآمده بود: سه کتاب بدست ناشران خرده‌پا و یک کتاب بدست ناشری بزرگ. ازین چهار کتاب، سه کتاب، **تاریخ مذکر، سفر مصر** و **حالات من در طول سفر** و **جنون نوشتن** بقلم خود من بود و کتاب دیگر، **فانون** تحقیقی بود از «دیوید کات» دربارهٔ فرانتز فانون، نویسندهٔ بزرگ مارتینیک، که در طول چند سال گذشته تبدیل به یکی از بزرگترین رهبران فکری جهان سوم و دنیای سیاهپوست گردیده است. این کتاب را خوارزمی چاپ کرده بود. **اطلاعات، تاریخ مذکر** را پرفروش‌ترین کتاب ماه یا سال -نمی‌دانم کدام‌یک؟- معرفی کرده بود و کتاب تا من به ایران برسم، بدست دولت، و بعلت توجه مردم، به زیرزمین رانده شده بود و تازه در آن شرایط شش‌بار چاپ شده بود؛ بدست ناشران مختلف در محلهای مختلف در تهران و شهرستانها. و تازه این دفعات چاپی بود که من از آن اطلاع پیدا کرده بودم، چرا که عده‌ای بودند که کتاب را چاپ می‌کردند بی‌آنکه به من و ناشر گفته باشند [1]. چاپ **تاریخ مذکر** و آن دو کتاب، باضافهٔ پاره‌ای از مقالاتی که در طول سفر در

۱— اجازهٔ **تاریخ مذکر** را به هزار کلک و نیرنگ گرفته بودم، پیش از عزیمت به آمریکا. پنجاه صفحهٔ اول کتاب را به ادارهٔ سانسور پهلبد نشان داده بودم و بعد که اجازه در یافت شده بود— و البته در مدت سه ماه تابستان سال ۵۱— شصت صفحهٔ دیگر را دربارهٔ اوضاع حاضر افزوده، کتاب را راهی صحافی کرده بودم. درمورد کتاب **سفر مصر...** چهل صفحهٔ آخر را به سانسور نداده بودم، و در **جنون نوشتن**، مقالهٔ **ادبیات جهان و آزادی** را بر کتاب افزوده بودم؛ و پس از گرفتن اجازه.

آمریکا برای مجلهٔ **فردوسی** فرستاده بودم، قلم ناچیزم را به میان ملت ایران برده بود. از **تاریخ مذکر**، هزاران نسخه فقط در تبریز فروش رفته بود. یک کتاب‌فروش تبریزی به من می‌گفت: «ما از قم این کتاب را می‌آوریم.» مردم قم، خود، کتاب را افست کرده پخش کرده بودند. و **سفر مصر**، که کوششی بود در راه ایجاد پل بین اعراب و ایرانیان- و آنهم در بحبوحهٔ اقدامات ضدعرب شاه- و قدمی بود در راه مبارزه با دید شوونیستی دولت در مقابل اعراب، از پرفروش‌ترین کتابهای این دوره بشمار می‌آمد. ترجمهٔ کتاب **عرب و اسرائیل**، نوشتهٔ مارکسیم رودنسون فرانسوی، و مقالات آل احمد و سیدجوادی و دیگران، روشنفکران را در مسیر یک دید انسانی نسبت به موضوع اعراب و اسرائیل قرار داده بود، و علاقه‌های مذهبی و فرهنگ بتأکید به رخ کشیده شده بود. و بهمین دلیل، استقبال آنان از **سفرمصر** نتیجهٔ منطقی آن دید انسانی و تقویت بیشتر آن دید بود.

موضوع دوم آذربایجانی بودن من بود[1]. پس از ۲۱ آذر ۱۳۲۵ دولت شاه ما را مجبور کرده بود که کتابهای ترکی را جمع کنیم و ببریم در میدان شهرداری (ساعات میدانی) آتش بزنیم و بعد گردن بنهیم بر اینکه همه چیز را فارسی بخوانیم. در ابتدا برای من یادگیری فارسی سخت دشوار بود. پدر و مادرم بیسواد بودند و کسی هم در خانواده و دوربرمان نبود که حتی یک کتاب کوچک در اختیار داشته باشد. ولی بعد که دیدیم دیگر چاره‌ای نیست، من و گروهی به هزار زحمت سعی کردیم بر زبان فارسی تسلط پیدا کنیم و در این زبان مطلب بنویسم. ما گرچه بر این زبان تسلط پیدا کرده بودیم و گرچه بتدریج داشتیم در بین فارسی زبانان هم نفوذ می‌کردیم، لکن فیلمان همیشه یاد هند می‌کرد و فراموشمان نمی‌شد که فرهنگ و زبان اصلی ما را که یکی از

۱- نگاه کنید به **سفر مصر و حالات من درطول سفر**، فصل یازده، «درمعنای سادهٔ یک عصیان»، صفحات ۱۰۸ تا ۱۱۳؛ و **تاریخ مذکر**، صفحات ۹۰ تا ۹۳. از زمان مشروطیت تا زمان ما، جز رهبران فرقهٔ دموکرات و خسرو روزبه، کسی را نمی شناسم که به مسأله آزادی زبانها در ایران، توجهی را کرده باشد که لنین در روسیه به مسألهٔ زبانها کرد. هم تقی ارانی، هم احمد کسروی، و هم خلیل ملکی، و هر سه آذربایجانی، در مورد مسألهٔ آزادی زبان برای ملیتهای ستم زدهٔ ایران موضع غلط داشتند. این سه کوششان بر این اصل استوار بود که در ایران یک زبان وجود داشته باشد و آنهم فارسی. پیش از دو کتاب فوق در **روزگار دوزخی آقای ایاز** که مقداری ترکی دارد، و در **جنگل و شهر** نیز، به زبان استعاره، از زبان مادری حرف و سخن رفته است. حالا که اینجا هستم منابع حرف و سخنم را می دهم. در مورد مسألهٔ ازخودبیگانگی نیز، من از یک سو توجه داشتم به **یادداشتهای ۱۸۴۴** کارل مارکس، و از سوی دیگر به حرف و سخن فرانتز فانون در **نفرینیان خاک** (**The Wretched of the Earth**) پیرامون هنر و فرهنگ. من اصطلاح «از خود بیگانگی مضاعف» را که هم در **سفرمصر**، تعریفش آمده و هم در **تاریخ مذکر**، از بررسی اوضاع فرهنگی و اجتماعی ایران وضع کردم: از عبارت «تاریخ مذکر» هم غرضم موقعیت **Patrimonialism** در جوامع شرقی بود، بویژه در جامعهٔ ایران، و بررسی موقعیت خودکامگان در جامعهٔ شرقی ایرانی که بدلیل نداشتن سیستم فئودالی در پیش از دوران مشروطیت، با خودکامگی غربی دوران قرون وسطی فرق داشت. فکر طبقه بیشتر از در مشروطیت وارد ایران شد.

لهجه‌های زبان ترکی و یکی از شعب فرهنگ ترکی است، در طول پنجاه سال گذشته، بویژه بعد از جریان فرقهٔ دموکرات، دچار خفقان کرده‌اند. من در **سفر مصر و تاریخ مذکر** به این نکته اشاره کرده، از دولت خواسته بودم که زبانهای ترکی و کردی را از نظر تدریس و تعلم و تعلیم در مدارس آذربایجان و کردستان آزاد بگذارد، و بگذارد مردم به زبان مادری خود چیز بنویسند و بخوانند. ولی این کار سابقه‌ای طولانی تر داشت. نخستین اشارهٔ شدید من به خفقان زبان مادری، و از بین رفتن ریشه‌های هویت آذربایجانیان در منظومهٔ **جنگل و شهر** بود که درسال ۴۳ بهمت جلال آل احمد چاپ شده بود و بعدها هم سه‌چهار بار تجدید چاپ شد. من صاحبان زبان مردم آذربایجان را در وجود آوازه‌خوان کوری دیده بودم که در خیابانهای تهران راه می‌رفت و سرگذشت خود را به این صورت تعریف می‌کرد:

پدرمن دلقکی از دلقکان پادشاهی پیر بود،
مادرم از کولیان ترک،
خواهران من همه در قصرهای شعله ور با نور،
در کنار تختخواب آن سترون شاهزاده،
ایستاده خواب می بینند
بازوان پرتوان مردهای کوه را.
و برادرهای من، آری،
خواجگان نوعروسان امیر تازه‌ای هستند.

من خلف تر از پسرهای دگر بودم
چشمم اما خشک شد در شهر
دایره‌م را یک زن اندر کوچه‌ای دزدید.

پدرمن دلقکی از دلقکان پادشاهی پیر بود،
مادرم از کولیان ترک،
پدرمن لیک روزی پیر شد
پادشاه پیر را دیگر نخندانید

ازپس گردن، زبانش را برون آورده، سوی زاغها انداختند.
زاغها آن تحفه را تا باغهای مادرم بردند.

مادرمن، چهره اش چون آسمان تیرهٔ شبهای بارانی،
دستهایش چون پرستوهای مرده، از فضا آویخته،
چشمهایش موم شفافی در اعماق شبی تاریک
پایهایش چون کبوترهای نیمه جان بروی خاک
شانه هایش کاغذی
و دو پستانش سبکتر از دو کیسهٔ کاه

مادرم در کوچه ها آنقدر خواند و خواند،
تا صدایش کور شد
مادرم از کولیان ترک بود،
لیک گویی آخر عمری زبانش را کسی دیگر نمی فهمید.

پدرمن دلقکی از دلقکان پادشاهی پیر بود،
مادرم از کولیان ترک،
دایره ام را یک زن اندر کوچه ای دزدید.[1]

صدای این زبان بریدگی، این اختناق و خفقان و اسارت فرهنگی ملل تحت تسلط شووینیسم دولت ایران، بگوش دیگران هم رسیده بود. صمد بهرنگی و بهروز دهقانی عزم جزم کرده بودند که دو تنه فرهنگ آذربایجان را در زبان فارسی احیاء کنند، چرا که بدلیل سانسوری که بر همه جا حاکم بود، امکان احیاء این فرهنگ به زبان خود آن فرهنگ نبود. **عزاداران بیل** ساعدی هم متعلق به یکی دو سال بعد ازین دوران است و **چوب بدستهای ورزیل** او هم بازاز همین دوره است. و بعدها دهها یادداشت و مقاله و نوشته ازین مقوله و مقولات دیگر چاپ شد و احیاء فرهنگ آذربایجان برای گروهی از روشنفکران آذربایجانی و روشنفکران سایر نقاط مملکت موضوعی حیاتی تلقی شد، طوری که آل احمد[2] و غلامحسین ساعدی طرحی ریختند که

۱ــ تهران، چاپ جاوید، صفحات ۳۹ تا ۴۱ (سال ۴۳).

۲ــ جلال آل احمد دو چیز را رکن اصلی هویت ایرانی می دانست: زبان فارسی و مذهب اسلام. رجوع کنید به **کارنامهٔ سه ساله**، چاپ زمان، به بحث «گفتگوئی دراز با دانشجویان تبریز». من در اصل اول با جلال مخالف بودم، چرا که این یعنی نادیده گرفتن زبانهای دیگر ایران: ترکی، عربی، لری، بلوچی و طبری و گیلکی. در مورد مذهب، آل احمد دقیقاً ◄

درآن زمان جلال به من نیز نشان داد، و این طرح پس از مرگ جلال در مجلهٔ سهند که در آن زمان آقای میرفطروس انتشار می‌داد، درآمد. قرار بود در آن زمان این طرح به کمک همهٔ ما، آل احمد، صمد و بهروز، که مرده‌اند و دیگرانی که هنوز زنده هستند —و امید که زنده بمانند— جامهٔ عمل بپوشد. ولی مرگ آن سه، تارومار شدن گروهی که به دور صمد گرد آمده بودند، گرفتار شدن من و ساعدی و چندتن دیگر، همهٔ آن نقشه‌های خوب و پاک را نقش برآب کرد.

من به این مقوله پس از آزادی از زندان، بطور کامل در سخنرانیهایی که در این سوی و آن سوی داشتم اشاره کرده‌ام، لکن تاریخچهٔ دوران پیش از زندان احتیاج به تعمق بیشتر دارد.[۱]

آمریکا کشور مبارزات اقلیتهای نژادی علیه برتری اکثریت سفیدپوست است. موضعی که دولت ایران با تکیه بر شوونیسم فارس در قبال اقلیتهای بزرگ چون کردها و ترکها در پیش گرفته، از بعضی لحاظ بی‌شباهت به موضع سپیدان در مقابل سیاهان نیست. سفید آمریکایی معتقد بود که سیاه آمریکایی باندازهٔ «گامیش» هم چیزی سرش نمی‌شود؛ و فارسی زبان محترم هم معتقد است که ترک، مترادف خر است و خر مترادف ترک؛ و کیست که کلمهٔ ترک خر را، روزانه لااقل یکبار، نشنیده باشد و با این حساب از ۳۴میلیون نفر جمعیت ایران، در حدود ۱۰میلیون نفر را خرها تشکیل می‌دهند، و تمام خیابانهای سلسبیل و آذربایجان و جوادیه و نیمی از امیرآباد و گیشا را هم خرها تشکیل می‌دهند[۲]، بدلیل اینکه این محلات تهران اکثراً ترک نشین هستند و اصولاً قریب به یک سوم کل جمعیت تهران را ترکان تشکیل می‌دهند.

باری، سیاه آمریکایی مبارزهٔ دامنه داری در آمریکا شروع کرده که به این زودی،

روشن نمی کرد که منظورش آیا مذهب شیعه است یا سنی. چون اگر شیعه بود، که کردها پادرهوا می ماندند؛ اگر سنی بود، آل شیعه پا در هوا می ماندند. بعلاوه جلال در هر دو موضوع، مسالهٔ طبقات را که بعد از مشروطیت، دیگر مسألهٔ اساسی اجتماع ایران بشمار می رفت، در بحثهایش نادیده می گرفت، و باستثناء **غربزدگی**، در اغلب آثارش، مسائل رو بنایی را، بمثابه مسائل زیر بنائی بشمار می آورد. اتفاقاً در همان **گفتگو** بچه های با هوش تبریز خوب مچ حضرتش را گرفته‌اند، و چه هوشیارانه. ولی نمی دانم چرا صمد، ساعدی و بهروز که در آن جلسه حاضر بودند در مورد زبان به آل احمد اعتراضی نکرده‌اند. گفتن اینکه زبان فارسی برای ایرانی اصلی از هویت است و آنهم در تبریز، سخت باید بر تبریزیان گران می آمد.

۱ــ نگاه کنید به **خبرنامهٔ کمیته برای آزادی هنر و اندیشه در ایران** شماره ۲ (سال ۷۵)، و **پیام دانشجو**، شمارهٔ بهار و تابستان ۱۹۷۵.

۲ــ از لج شوونیسم فارس ترکان تبریز درست در وسط بازار، قهوه‌خانه ای بنام «اششکلر قهوه سی» یا «قهوه‌خانهٔ خران» تشکیل داده‌اند و هر کسی را که جزو «خرها» نباشد آدمش نمی شمارند. همه چیز در این قهوه‌خانه، بالبداهه، بصورت نظم برزبان جاری می شود، و همه ترکی، و سخت به طنز و هجو و هزل و دشنام و مسخره آمیخته، و سخت تماشایی. اول هر کسی را که وارد می شود بعنوان خر تعمیدش می کنند، یعنی سر به سرش می گذارند، حتی با بردن اسامی اسافل اعضاء، و بعد او را جزو گروه خود می شمارند و می پردازند به تازه وارد دیگر.

بخصوص در زیر سایهٔ فعالیتهای دههٔ شصت به نتایج مثبتی هم رسیده است؛ گرچه تا تساوی کامل نژادی هنوز فرسخها فاصله هست. ولی ترک آذربایجانی که بدلیل تحریفات دودمان پهلوی در تاریخ ایران، با سنت مبارزات مشروطیت و مبارزات بعد از سال بیست، تا حدودی قطع رابطه کرده است، تازه دارد به خود می‌آید و می‌داند که چه کلاهی در بازار تاریخ برسرش رفته و تازه دارد می‌فهمد که مبارزه‌اش در راه استقلال فرهنگی و رهایی از اختناق کلامی و زبانی و هنری، درواقع از مبارزات علیه بورژوازی خود ترکان، و بورژوازی فارس که هم ترکان و هم فارسهای طبقات محروم و هم طبقات محروم سایر اقلیتها را در تحت خفقان شدید نگاه می‌دارند، جدایی پذیر نیست و سرنوشت ملیتها با سرنوشت عمومی انقلاب آیندهٔ ایران بطرزی جدایی ناپذیر درهم آمیخته است، و هیچ انقلابی، اگر رهایی ملیتهای ستمدیده را در رأس برنامهٔ خود قرار ندهد، نخواهد توانست، تمام طبقات محروم را، خواه متعلق به اکثریت و خواه متعلق به اقلیت، از بند و زنجیر هیئت حاکمه نجات دهد.[1]

من گرچه در کوششهایم در ایران با مخالفت روبرو شدم و هرچه گفتم به خرج مطبوعات خودفروش و محققان خودفروش‌تر نرفت، لکن فکر کردم موضوع را در جاهای دیگر هم عنوان بکنم. محافل روشنفکری آمریکا بدین حق وقوف کامل داشتند، مستمع خوبی بودند و می‌خواستند که از طریق حقوق انسانی مردمان ستمدیدهٔ ایران، صدای تمام مردم دچار خفقان شدهٔ ایران بگوش جهانیان برسد. بهمین دلیل هم بود که من فکر کردم که در دنبالهٔ حرفهای چندین سال پیشم و حرف سخنهای **سفر مصر و تاریخ مذکر**، و مقالاتی که در دفاع از لهجه‌ها و زبانهای محلی، علیه سیادت یک زبان استاندارد فارسی برای تمام نقاط ایران، در روزنامه‌ها نوشته بودم، چکیدهٔ فکرهایم را، با درنظر گرفتن خصایص انقلاب آیندهٔ ایران و با در نظر آوردن ستمی که بر تمام اقلیتهای ایران می‌رفت، و با توجه به گنجینه‌های هنری و کلامی این اقلیت‌ها، در یک مقالهٔ کوچک و م ختصر، بصورت یک رسالهٔ ناچیز ارائه دهم. این رساله نامش **فرهنگ حاکم و فرهنگ محکوم** بود. روشنفکران دولتی زود به ریشه‌های قضیه پی نبردند و بهمین دلیل مرا روز بعد از چاپ مقاله نگرفتند. از ورود من به ایران یک ماه می‌گذشت. من همزمان با چاپ این مقاله در **اطلاعات**، در مصاحبه‌ای که روزنامهٔ **تهران ژورنال** با من کرده بود، ضمن اشاره به لزوم ساده‌تر کردن زبان شعر و ادبیات و نمایشنامه، شعر «حوادث و پدر و مادر» را به ترجمهٔ انگلیسی آن چاپ کرده بودم، و این شعر، که در آن موقعیت اقلیت ترک تشریح شده بود، از دید مستشاران جورواجور آمریکایی دولت دور نمانده بود. بازهم بی‌درنگ بسراغ من نیامده بودند؛ فقط تدین،

۱ــ در این مورد رجوع کنید به کتاب با ارزش **ملیت و انقلاب در ایران**. اثر جواد صدیق. چاپ فانوس، نیو یورک ۱۹۷٤، که یکی از جسورانه‌ترین تجزیه و تحلیلها از موقع ملیتها و موقع انقلاب ایران است.

مدیرکل سانسور وزارت اطلاعات، نق‌زده بود و سروصدا راه انداخته، به من؛ بیاوه و بیجا، تهمت «پان ترکیست» بودن زده بود، که من هم پای تلفن هرچه از بن دندانم درمی‌آمد حوالهٔ این آقای سانسورچی کرده بودم. و همین مزید بر علّت شده بود. ولی هنوز مشاوران و مستشاران داخلی و خارجی شاه و خود شاه که در کنفرانس رامسر به رتق و فتق امور فرهنگی مشغول بود، از قضیه پرده‌برداری نکرده بودند که من مقالهٔ دیگری چاپ کرده بودم، در توجیه وضع ناصرخسرو، شاعر مبارز ایرانی در هزارسال پیش، و بعد از آنکه در هجدهم شهریور، از سر خاک آل احمد، برگشته بودم، به پیشنهاد یکی از دوستان در روزنامه مقاله‌ای نوشته بودم، در همان کنج کوچک **اطلاعات** دربارهٔ جلال آل احمد، که روز بعد درآمده بود و پیش از درآمدن، خواسته بودند روزنامه را توقیف کنند، که دیگر این براهنی تند رفته است والخ... ولی بهر طریق روزنامه درآمده بود با تغییراتی در مقالهٔ یک ستونی من؛ و روز بعد بود، در ساعت دوازده ظهر بیستم شهریور ماه ۵۲، که مرا از وسط خیابان، سر بلوار الیزابت، در جایی که بلوار به امیرآباد تکیه می‌دهد، چهارنفر که طپانچه‌شان را روی دنده‌هایم گرفته بودند، ربوده، با ماشینی که از دوستی قرض کرده بودم، به آپارتمانی که ده‌روز پیش گرفته بودم، و در امیرآباد، برده بودند؛ و پس از آنکه آپارتمان را جلوی چشم زنم، پدرزنم و برادرهای زنم گشته بودند، مقداری از کتابهایم را برداشته بودند، و بعد برده بودندم به پایین، سوار یک پیکان کرده بودندم، و وسط راه چشمهایم را هم با چشم‌بند مشکی بسته بودند و برده بودند به جایی که تازه من بعد از یک ماه فهمیدم که «کمیتهٔ مشترک ضد خرابکاری» است. به زنم گفته بودند: «آقای دکتر (یعنی من) دو ساعت دیگر برمی‌گردند.» و نشان به آن نشانی که من بعد از ۱۰۲ روز به خانه برگشته بودم.

و اما نطفهٔ کتاب حاضر در ابتدا در زندان بسته شد؛ چرا که زندان شامهٔ آدمی را نسبت به شقاوت تیزتر می کند؛ و هرچیز ساده‌ای، با خشونت تصویری خود، به وسط گود پرتاب می شود و هر تصویری با برهنگی بُرّای خود کل زندگی را به مبارزه می طلبد. و حقیقت اینکه در این شعرها من اصلا سعی نکردم از تخیل خود مایه بگذارم؛ چرا که دوزخی که زندانی در آن زندگی می کند، خود آفریدهٔ تخیلی است شوم و جهنمی، که همان تخیل جلادان شاه باشد. دیگر احتیاج نیست که تو خیال کنی. دوزخ مهیا شده آنچنان خیالی آفریده شده که تو اگر از واقعیتش گزارش بدهی، بزرگترین خیالها را کرده‌ای.

ازاین مجموعه «کبوتران» و «چراغ آخر» محصول کار زندان است، باستثناء چند سطری از «چراغ آخر» که پیش از زندان گفته شده، حتی چاپ هم شده بود. نطفهٔ یکی دو شعر، مثلاً «بازجوئی از یک دهاتی ایرانی»، پیش از زندان بسته شده بود و با تغییراتی در این مجموعه چاپ شد. بقیهٔ شعرها، همه یکجا محصول بعد از زندان است، بجز «شعری که ادامه دارد» که وضع و حال دیگری دارد و توضیحش در آغاز خود شعر داده شده. ولی غرضم از «بعد از زندان» هم آن نیست که من به

محض بیرون آمدن از زندان شروع به گفتن شعر کردم. دوشعر از دفتر حاضر، یعنی «مرد» و «بازی تا کی؟» در ایران گفته شد، و باقی در طول سه ماه و نیمی که پس از ورود به آمریکا، مهمان دانشگاه آیوا بودم و در آرامش آن شهر، قدری از آسایش خاطرم را بازیافتم؛ و هم در این شهر بود که ترجمهٔ شعرها را هم به زبان انگلیسی به پایان بردم، باستثناء یکی دو تا چون «مرد» و «بحث جمعی زندانیان» که غیر قابل ترجمه بودند و «وظیفه» که ترجمه اش خوب در نیامد. و قرار است همهٔ ترجمه ها باضافهٔ مقدمه و مؤخره ای پیرامون زندان- باستثناء «شعری که ادامه دارد» که ضمیمه ای است تنها بر این نسخه و نه نسخهٔ انگلیسی- در بهار ۷۶ درآمریکا چاپ شود[1].

واما دربارهٔ شعرهای این مجموعه باید بگویم که این شعرها با همهٔ شعرهای معاصران من در ایران این فرق اساسی را دارد که آنان، بدلیل سانسور شدید در داخل کشور، همه چیز را شدیداً در استعاره و تمثیل و سمبول می پیچند و چاپ می کنند و در نتیجه باری مضاعف بر واقعیت تحمیل می کنند؛ ولی من استعاره و تمثیل و سمبول را در خدمت واقعیت بکار می گیرم. بهمین دلیل آنان بر شکل تأکید می کنند و از طریق شکل خرد شده و دچار خفقان شدهٔ خود، خفقان را نشان می دهند و در واقع شکل شعرشان مظهر خفقان است؛ اما من شکل شعر را در آزاد شده‌ترین صورتش بکار می گیرم تا واقعیت خفقان را در منتهای سماجت و وقاحتش ارائه داده باشم. و این نوع کار، هم در میان ما ایرانیان، و هم در میان دیگران، تاریخی خاص خود دارد.

شعری هست که از «سمبولیسم» قرن نوزدهم غرب سرچشمه می گیرد و بطور کلی تمام دنیا را تحت تأثیر قرار می دهد. از مالامه و ورلن و رمبو و کلودل و والری و سن ژون پرس در فرانسه بگیر و بیا تا الیوت و پائوند در زبان انگلیسی؛ و در خاور میانه از احمد هاشم ترک و نازک الملائکهٔ عرب بگیر و بیا تا نیما و احمد شاملو[2] و نادر پور و حتی مهدی اخوان ثابت خودمان. این سنت جدید از شعر اروپا برخاست و ملل دیگر دنیا را هم در زیر چتر تأثیر خود گرد آورد؛ و هنوز هم این شعر اثر دارد و آخرین نمونه اش، باصطلاح «موج نو» است که چند سال پیش در ایران سروصدایی کرد و فروکش کرد. این سنت، یک سنت سفید پوست اروپایی- آمریکایی است که مرا نیز در گذشته تحت تأثیر خود گرفته بود و بعضی از تغزلات من در این سنت و روحیه است؛ البته به زبان خاص خود من. این سنت، بهار و

۱ــ و بهمین دلیل باستثناء شعرهای ترجمه نشده و مقدمهٔ این دفتر، ترجمه و انتشار شعرهای این مجموعه، به هر زبانی و به هر صورتی، جز برای نقل قولهای کوتاه بکلی قدغن است. حق چاپ ترجمهٔ شعرها- باستثناء شعرهای ترجمه نشده و باستثناء «شعری که ادامه دارد»ــ بهر زبانی جز فارسی در اختیار ناشر آمریکایی است. «شعری که ادامه دارد» را مؤلف و آقای پروفسور هریس لنوینتز ــ **Harris Lenowitz** ــ ، استاد دانشگاه یوتا به انگلیسی برگردانده اند و متعلق به دیوانی است که جداگانه چاپ خواهد شد. [توجه شود: حواشی مربوط به سال نگارش این مقاله، یعنی سال ۵۴ است. ب. ۶۵].

۲ــ باستثناء چند شعری از احمد شاملو، مثل «شعری که زندگی است» و «پریا» و چند شعر اجتماعی، منثور و منظوم.

عارف و نسیم شمال و عشقی و دهخدا و ایرج و تصنیف سازان و مرثیه سرایان اجتماعی حول و حوش مشروطیت، و سنت اجتماعی **ملانصرالدین و هوپ هوپ نامهٔ** صابررا که بر دهخدا و عشقی و عارف و نسیم شمال سخت اثر گذاشت و بر بهار و ایرج هم بی تأثیر نبود، و حتی بعدها **حیدربابای** شهریار را هم در هالهٔ تأثیر خود گرفت، از مدنظر دور داشته است و از ساختمان ارگانیک شعر، از آن چیزی که من در نوشته های ده سال پیشم از آن بعنوان هماهنگی بین شکل ظاهری، شکل درونی یا ذهنی، و محتوا یاد کرده ام، حداکثر استفاده را برده است[۱] و بطور کلی می توانم گفت که در شعر خود من این سنت در کتاب **گل برگسترهٔ ماه**[۲]، به نوعی کمال، البته از نظر خود من، دست یافته است. ولی این فقط یکی از جنبه های کار من بود و یکی از سنتهای شعری من.

برای من نوع دیگری از شعر هم وجود داشته است که از «تبر» (سال ۳۷)، «تنها پشت درها» (سال ۳۹ یا ۴۰) و **آهوان باغ**[۲]، شروع می‌شود به منظومهٔ جنگل و شهر در سال ۴۲)، «برانگیختگی»، «یادهای بامدادان» و «منظومهٔ یک زندگی منثور» در کتاب **شبی از نیمروز** (سال ۴۴)، منظومهٔ «مصیبتی زیرآفتاب» (سال ۴۴) و اکثر شعرهای اجتماعی کتاب **مصیبتی زیرآفتاب** (امیر کبیر، ۴۹) می رسد و بعد از آنجا با استفاده از سنت دیگری که بدان هم اکنون اشاره خواهم کرد می رسد به **ظل اللّه** که همان شعرهای زندان باشد.

در غرب سنتی دیگر بوجود آمد، بویژه بعد از جنگ دوم جهانی، مرکب از آواز، گفت و گو، آوازهای دسته جمعی، حرکات معترض اجتماعی، خطاب و تحریک و تشجیع، دشنام و طعن، آمیزه‌ای از وزن و بی وزنی، و استفاده از تمام کلمات زبان؛ نه تنها آن کلماتی که شاعرانه شناخته شده اند و یا ممکن است شاعری تروتمیزشان کند و اذن دخول در حریم شعر برایشان صادر کند.

این شعر نخست از آوازهای فردی و جمعی سیاهان ستمدیده غلغله زد و جوشید و گروهی از سپیدان را هم به خود جلب کرد و بعد موسیقی را هم وارد حریم خود کرد؛ و بعد حتی آوازها و سرودهای سرخپوستان آمریکا را هم وارد بطن خود کرد؛ طوری که برای امثال الن گینز برگ و جروم راثنبرگ[۳]، دیگر شعر خوانی ساده مطرح نبود، بلکه آواز و رجز هم مطرح بود و برای امثال فرلینگتی آلت موسیقی هم مطرح بود و بعدها در محافل مختلف آمیزه‌ای از آلات مختلف و شعر و رقص و فریاد هم مطرح بود؛ و بویژه گروهی از سیاهان مجبور بودند شعر را بدل به نوعی فریاد علیه بیداد اجتماعی بکنند، و این سنت را در برابر سنت سپید، سنت سپید خالص[۴] قرار دهند؛ و گروهی از سپیدان

۱ــ شماره‌های سالهای ۴۳، ۴۴، ۴۵، ۴۶، **فردوسی**، و **طلا در مس** چاپ اول سال ۴۴، و چاپ دوم سال ۴۹، چاپ زمان، و مقالهٔ نیما و ماهیت شعر در یکی ازشماره‌های مجلهٔ **نگین** سال ۴۷.

۲ــ **گل برگسترهٔ ماه**، تهران، سال ۴۹، پخش اززمان. **آهوان باغ**، منتخبات اشعار رضا براهنی، چاپ سپهر، سال ۴۱.

3 - Jerome Rothenberg

۴ــ مثلاً شعر لیروی جونز Leroi Jones

مخالفت با خررنگ کنی های سرمایه داری و دولت در آمریکا هم یکجا به کمک این نهضت بزرگ فرهنگی آمده بودند؛ و چون جامعهٔ آمریکایی بعد از جنگ دوم و بعد از جنگ کره، و افسرده و نومید از جنگ و یتنام داشت پوست می انداخت و کش می آمد و در اعتصابات نشسته پا می خاست تا صدای معترضش را به گوش جهانیان برساند، و زن آمریکایی نیز بتدریج سر بلند می کرد تا گردن از قید بندگی مرد بیرون کشد و سر برکشد، آنچه از آمیزش جمیع سنتهای متحرک و جامع و پرقدرت بوجود آمد، شعر را از صورت سادهٔ کلامی اش درآورد و در میان هنرهای دیگر یله اش کرد. بر این مجموعهٔ رنگین بیفزایید نفوذ شعر و آواز سرخپوستی را، شعر مرکب از وزن و بی وزنی را، و شعر توام با موسیقی را، و شعری را که کاریکاتور و مضحکهٔ شعر واقعی است، ولی خود سراپا شعر هم هست- چرا که جد وهزل و مصیبت و طنز را در هم می آمیزد و معجونی از تمام هنرها را در وجود، و با حضور شعر، اعلام می کند. این شعر از ادبیات توده ها، از رجزخوانی و خطاب و مقابله و محاکات و نمایشنامه، شعر و نثر رسمی، و تراژدی و کمدی منتهای استفاده را می کند و چیزی تحویل می دهد که تمام روح و تن آدمی را موقع ارائه دادن به حرکت در می آورد. فرض کنید که آدم در یک شعر، حرکات و کلمات نوحهٔ سینه زنی، نثر **چرندو پرند** دهخدا، طنین پر صلابت قصیده، نثر رسمی گلستانی، و اصطلاحات و تعبیرات **هوپ هوپ نامهٔ** صابر و **عارفنامهٔ** ایرج را درهم بیامیزد و بر آن نوعی موسیقی و آهنگ چند آلت خشن موسیقی، مثلاً ریتم ریز و سریع ضرب ایرانی را بیفزاید و البته نه یک نفره، بلکه چند نفره اجرایش کند. منظورم این است که سنت این شعر بعد از جنگ، به سنت شعر مشروطیت، و نثر و تصنیف و ترانه و تعزیه خوانیهای دوران مشروطیت نزدیک تر است تا حتی به روحیهٔ غرب. و من این را یک بار آزمایش کردم در شعر خوانی سمینار نو یسندگان بین المللی در آیواسیتی: شعری را که در بارهٔ مرگ پابلو نرودا گفته بودم به کمک یک شاعر سیاهپوست، زولو، از افریقای جنوبی، که طبل بزرگ را می زد، یک شاعر مالایایی، که طبل کوچک را می زد و در عین حال بدیهه سرایی می کرد- منتها از روی نقشه- و شاعر سیاهپوستی از اهالی باربادوس که روی میزی رنگ گرفته بود و شاعره ای فلسطینی که با دیگران در دستهٔ کر شرکت داشت، اجرا کردم. یعنی فارسی کر را می خواندم و ترجیع بند کر را این چهارنفر اجرا می کردند و بعد سکوت می کردند تا من تکه ای از شعر را اجرا کنم. و بعد طبل می آمد و نام نرودا از اعماق بر می خاست و تمام کلمات را تسخیر می کرد و بعد طبل بود و سکوت، و من بقیهٔ شعر را می خواندم و بعد دستهٔ کر بود و شعر و حرکت؛ و حقیقت اینکه به این چهارتن ریتم های نوحه خوانی و سینه زنی را یاد داده بودم؛ و ما جلوی دو یست نفر، بدون میکروفون و با دو طبل و یک رنگ گرفتن و پنج صدا الم شنگه ای براه انداختیم که وقتی سکوت کردیم، مردم انگار از یک کرهٔ دیگر آمده اند، نمی دانستند که حرکت و هیجان ما را چگونه پاسخ بگو یند. و حقیقت اینکه من از غرب چیزی بر این مجموعه نیفزوده بودم؛ عناصر هنری یکی از کشورهای دنیای سوم را گرفته، تعمیمش داده بودم به بقیهٔ آن کشورها؛ و صدای جمعی ما، یک هیجان جمعی بوجود آورده

بود. نوعی هنر جمعی و اشتراکی؟ نمی دانم.

بسیار از شعرهای حاضر ازیک سو مرا به آن حرکتهای اصیل اجتماعی مشروطیت پیوند می زند؛ وازسوی دیگر به ریشه های اصلی واساسی هنر توده درایران، هم ترکیش وهم فارسیش. و بهمین دلیل برای من مخاطبی ازنوعی دیگر بوجود می آورد که حتی از بیسوادها- که فرهنگشان بدلیل همان فولکورشان گاهی بمراتب غنی تر از حریم باسوادهاست- هم درحریم آن بآسانی می گنجند. یکی دومثال می دهم ازآن زمینه های ترکی وفارسی:

عمو اوغلو!	—بعلی!
بیزیم تو یوق سیزده دی	—بعلی!
کیشه له گلسین!	—گلمیری.
وورقیچی سینسین!	—سینمیری.
سال تندیره!	—یانمیری.
چومچه نی گتیر!	—نیلیرسن؟
فرش توخورام.	—فرشی نیلیرسن؟
گلین گلیر.	—گلین کیمدی؟
عیمیم قیزی.	— آدی نه دی؟
خدیجه.	—بیتلی جوجه!
[یا: سیتارا.	—داش باشیوا سیتارا!]

ترجمه متن ترکی به فارسی:

عموزاده!	—بعله!
مرغ ماپیش شماست؟	—بعله!
کیشش کن بیاد!	—نمیاد.
بزن پاش بشکنه!	—نمیشکنه.
بندازش تو تنور!	—نمیسوزه.
چمچه را بیار!	—چکارش داری؟
فرش می بافم.	—فرشو چکارش داری؟
عروس میاد.	—عروس کیه؟
دخترعموم.	—اسمش چیه؟
خدیجه.	—جوجه شپشو!
[یا: ستاره	—خاک توسرت ستاره!]

۱— به نقل از متل ها و چیستان ها (قوشما حالار، تاپمالاجار)،گردآوری صمد بهرنگی و بهروز دهقانی، انتشارات شمس، سال ۴۵، صفحه ۲۲. متل متعلق به تبریز است.

می بینید که چنین گفت‌و گوی صاف و ساده‌ای از شکسپیر یا برشت نیست، بلکه متعلق دنیای طبقهٔ روستایی و کارگر آذربایجان است. یک «چیستان» نیز نقل می کنم. و بعد می پردازم مثالهایی از زبان فارسی:

خانم او یاندی
جاما دایاندی
جام سیندی
قانا بو یاندی[1]

ترجمهٔ متن ترکی به فارسی:

خانم بیدار شد
به شیشه تکیه داد
شیشه شکست
به خون آلوده شد

چیستانی است برای «انار». مقایسه اش کنید با شعر «نگاه» نادرپور:

بر شیشه عنکبوت درشت شکستگی
تاری تنیده بود
الماس چشمهای تو بر شیشه خط کشید
وآن شیشه در سکوت درختان شکست و ریخت
چشم تو مانده و ماه
و ین هر دو دوختند به چشمان من نگاه[2]

۱ــ صفحه ٤٧ از همان کتاب صمد بهرنگی و بهروز دهقانی.
۲ــ نادرنادر پور، **اشعار برگزیده** ٤٩ــ ١٣٢٦، شرکتهای سهامی کتابهای جیبی، چاپ سوم، صفحه ١٥٢.

می بینید که شعر دوم، با وجود اینکه شعری بسیار زیباست، لکن از مصالحی ساخته شده (مثل «عنکبوت درشت شکستگی») که فقط آدمهای با سواد، و آنهم بسیار با سواد ایرانی می توانند از آن لذت ببرند. مصالح چیستان مردم عادی [۱] بسیار ساده است و بهمین دلیل هم با سواد می فهمد و هم بیسواد؛ و شاید اگر کسی زمینهٔ فرهنگ طبقات محروم را بداند، بهتر هم بفهمد و لذت بیشتر هم ببرد.

می دانیم که سید اشرف الدین قزو ینی، معروف به گیلانی و متخلص به نسیم شمال، تحت تأثیر صابر، شاعر آذر بایجانی، دست به ترجمهٔ آثار این شاعر زد، بدون آنکه از شاعر ترک زبان نامی برده باشد. در اینجا فرصت آن نیست که من به تطبیق متون ترکی صابر و فارسی نسیم شمال بپردازم. از من بهتر و پیشتر، دیگری این کار را کرده است [۲]. ولی من دو متن از متون نسیم شمال را می دهم تا ببینید غرضم از سادگی چیست:

—کبلا باقر— بلی آقا— چه خبر؟— هیچ آقا.
—چیست این غلغله ها— غلغل نی پیچ آقا [۳].

و یا:

دست مزن!— چشم، ببستم دودست
راه مرو!— چشم، دو پایم شکست
حرف مزن!— قطع نمودم سخن
نطق مکن!— چشم، ببستم دهن
هیچ نفهم!— اینسخن عنوان مکن
خواهش نافهمی انسان مکن
لال شوم کورشوم کرشوم
لیک محال است که من خرشوم
چندروی همچوخران زیر بار؟
سر زفضای بشریت برآر! [۴]

۱— فرق هست بین چیستان مردم عادی و چیستان مردم با سواد. «شمع» منوچهری چیستانی است دشوار. همگان نمی توانند بفهمند، آنهم بدلیل مصالح کار. در حالیکه چیستانهای مردمان عادی ریشه در اعماق ذهن مردم دارد.
۲— نگاه کنید به جلد دوم از صبا تا نیما، اثر یحیی آرین پور، تهران، چاپ شرکت سهامی کتابهای جیبی، سال ۵۰.
۳— صفحهٔ ٦۵، همان کتاب بالا.
٤— صفحهٔ ۷۰، همان کتاب بالا.

که متأسفانه این نوع سنت جز در بعضی از شعرهای شاعران معاصر من و یا قدری مسن تر از من، تقریباً در میان دیگران از اعتبار افتاده است. افراشته شاعر این نوع زبان است. و اسماعیل شاهرودی در بعضی از شعرهایش، البته شعرهای جوانیش (مثل «تخم شراب» و «دقت»)، که در آن عبارت «لیکن ای ملت! **دقت**» مثل بمب به وسط شعر پرتاب می شود و یا «مرده» که در آن عناصر فولکوریک به زبان شعرهای بعدی شاهرودی نزدیک می شود و بهمین دلیل شعر دشوارتر می شود) به این نکته عمیقاً توجه داشت. نگاه کنید:

پرده بالا می رود
شحنه ای در خواب می بیند که می تابد سبیل خود بدست خود.
(صحنه تاریک است)
گر به ای آرام می لیسد سبیل شحنه را.
هر تماشاچی که دست چپ نشسته
می نهد در جیب دست راستی
کاغذی تاخورده را.
(صحنه تاریک است و خوابیده ست شحنه)
گر به در کار است و می لیسد....
پرده می افتد [1]

این قبیل برداشتهای راحت و ساده از زبان، و برخوردهای راحتتر در زبان ترکی و فارسی، و تمرینهایی که من با مضامین اجتماعی در شعرهایی از نوع «چلچه ها» در **شبی از نیمروز** و **مصیبتی زیر آفتاب** کرده بودم و بعدها در بیش از پنجاه شعر که هنوز چاپ نشده، ادامه داده بودم، مرا از نظر حرفهٔ شاعری می رساند به شعرهای **ظل الله**، که بی‌شک بسیاری از تمرینهای قبلی من از هر دو سنت را هم در بر دارد، با این فرق که دیگر سنت عصیان بر بقیهٔ عناصر می‌چربد.

و البته همهٔ شعرها هم در یک روال و آهنگ نیست. من کوشیده‌ام هم با بی وزنی تمرین بکنم، هم با موزون، و هم با ترکیب وزن و بی‌وزنی. یعنی همانطور که تجربهٔ انسان پایان ناپذیر است من با این کتاب تجربه های ناچیزم را ادامه داده‌ام- و هنوز هم البته ادامه می دهم- و هم خودم را در مسیر تجربه های نو دیگران که در شعر ما بدلیل خفقان مسکوت گذاشته شده، قرار داده‌ام. در عین حال تغییرات ناچیزی هم داده‌ام در سطرسازی شعرهای بی وزن (مثلاً سعی کرده‌ام دشواری فعلهای

۱ــ «خواب» از اسماعیل شاهرودی (آینده)، **برگزیدهٔ شعرها**، تهران، انتشارات بامداد سال ۴۸.

مرکب از نوع «سوار شده»، «بریده باشند» و «کوبیده می‌شود» و غیره را- از طریق حمل جزء ضعیف این افعال یعنی «شده»، «باشند»، «می‌شود» و غیره به سطرهای بعدی- حل کنم تا اولاً هر مصرع شخصیت خاص خود را داشته باشد و ثانیاً کلمات پرقدرت و عامل عمل و حامل تصویر در سطرهای مستقل بمانند)[1] و در شعرهای بی‌وزن و موزون، بازی‌هایی با حرکات صوری و کتابت کلمات کرده‌ام که شعر را به آن چیزی نزدیک می‌کند که نامش را در این سوی عالم گذاشته‌اند: شعر عینی[2]؛ گرچه ما ازین نوع شعر قرنهای قرن داشته‌ایم؛ و هر کسی که یک بار به کتاب شمس قیس رازی نگاه کرده باشد، و «مشجر» آن کتاب را دیده باشد، می‌داند چه می‌گویم.

و بهر طریق من ادامه داده‌ام. و مگر انسان امید و ادامهٔ انسان نیست؟

ظل‌الله، (نیویورک اول مرداد ۱۳۵٤)

۱— نگاه کنید به «خماسهٔ معکوس»، «شعر تجاوز» و «قبرستان»، در همین دفتر.

2 - Concrete Poetry

مقدمهٔ انقلاب ایران

چند روزی بعد از شورش بزرگ بیست و یکم و دوم بهمن ماه، یک شب باتفاق دوستی در منزل دوستی دیگر ماندم که در جوادیه مدیر مدرسه بود. پنجاه ساله مردی بود بسیار موقّر و مؤدب، و از خوشحالی در پوست نمی گنجید و مدام دست به سبیل تابدار فلفل نمکیش می کشید و می گفت، «اگر همین امشب هم بمیرم به آرزو یم رسیده ام. سقوط سلطنت آرزوی تمام عمرم بود.»

شب جا انداختند. گرفتیم، خوابیدیم. فقط گهگاه صدای تند و مقطع رگبار مسلسل از خواب هراسانمان می کرد.

صبح که بیدار شدیم، اولین چائی داغ را که سر می کشیدیم، گویندهٔ رادیو خبر داد که نصیری و رحیمی و... بفرمان دادگاه انقلاب تیرباران شده اند.

مدیر مدرسه دوباره دستی به سبیل تابدارش کشید و بلند و شادمانه گفت: «اللّه اکبر، اللّه اکبر!» و بعد اضافه کرد: «این بیشرف ها آنقدر آدم کشته اند که حداقل خون یک نفر در هر خانوادهٔ ایرانی بگردن آنهاست!»

در اغراقی که می کرد درجهٔ نفرتش از حکومت سابق نهفته بود. بیرون که می آمدیم، صورت یکدیگر را بوسیدیم. پسرش، که حتی ده سالش هم نمی شد، و شب با صدای هر شلیک در جوادیه، سراسیمه بطرف در و کوچه و خیابان دویده بود، تا سر کوچه بدرقه مان کرد.

سه روز بعد دوستی که مرا به منزل مدیر مدرسه برده بود، تلفن کرد: «عصری بیا مسجد، ابراهیم آقا فوت شده.» «ولی آخر چرا؟ ابراهیم آقا که کاملاً سرحال و سالم بود!» صدای گرفته از پشت تلفن گفت:

«روز شنبه ابراهیم آقا میرود بمدرسه. بچه ها که بخط وا می ایستند، می بیند از هر کلاسی یکی دونفری نیستند. وقتی که از رفقاشان می پرسد که بچه ها کجا هستند، می فهمد که بعضی از بچه ها شهید شده اند. ابراهیم آقا حالش بهم می‌خورد. روز بعد می‌رود بهشت‌زهرا، باتفاق معلم های دیگر. ابراهیم آقا نمی‌تواند جلوی گریه اش را بگیرد. در بازگشت هم گریه امانش نمی‌دهد. شب، در حال گریه خوابش می‌گیرد. صبح دیگر بیدار نمی‌شود!»

انقلاب ایران آنچنان عمیق است که شهیدانش را هم از قلمرو عمل، یعنی قلمرو تفنگ و مسلسل و خون، می گیرد، و هم از قلمرو احساس و عاطفه. گریه مجالت نمی دهد تا آنجا که قلبت می ایستد.

اول بهمن ماه بود که در یکی از راه‌پیمائی های بزرگ شرکت کردم. ضرب هیجان آنچنان

بود که انگار ما همه در خواب های یکدیگر شرکت کرده ایم. وزن های سخن آنچنان ریشه در اعماق یادهای کودکی ام داشت که فکر می کردم که براستی زمان را ازیاد برده ام، و در یک جشن عظیم، که میلیونها کودک دیگر مثل خودم در آن شرکت کرده اند به آواز خواندن برخاسته ام. آوازها و شعارها بلندتر از آن بود که ارتفاع عاطفه ها اندازه گرفته شود. آزادی در ضرب نوحه مانند شعارها، آزادی در اوزان عامیانه، آزادی در تحرک مواج کلمات فارسی و ترکی، آزادی حتی در ضرب درخشان دشنام به دشمنان توده های محروم ایران- از سیا و ساواک گرفته تا بختیار و شاه و امپریالیسم- و همصدائی جوانان، که سقوط قریب الوقوع سلطنت را پیش از وقت ضرب گرفته بودند، آزادی در پرچم ها و بر روی بناهای نیمه تمامی که انگار با دهها هزار آدم ایستاده یا نشسته بر روی اشکوب های خالیشان بسوی ابرهای پاره پارهٔ بهمن ماه حرکت می کردند و در همان حال بزرگترین نمایش تاریخ اجرا می شد (چرا که مردم از پائین به سوی اشکوب های غلتان در ابرها شعار می دادند و بعد جواب می شنیدند و آنگاه جواب می دادند- و کدام مناظرهٔ تئاتری می‌توانست ازاین نمایش انقلاب فراتر برود؟)، آزادی کودکان و آزادی دوره گردهائی که عکس های کزکردهٔ شاه را دست بدست می دادند، و آزادی کتابفروش ها، که چهره هاشان اکثراً به زندانیان سیاسی سابق شاه میماند، و آزادی گام ها، دست ها و لب ها، طوری که دستی به ناگهان تو را از اعماق جمعیت می قاپید و صورتت را می بوسید و بداخل صف می کشاند و قدم هایت را بقبلهٔ جماعت موزون می کرد، آری، تمام آزادی ها، کلیهٔ غرائز و عواطف و حتی طنزهای اسیر مانده در طول سالها، به ناگهان سر از مخفیگاههاشان درآورده بودند و رؤیا را به واقعیت، خیال را به عینیت پیوند می زدند. بدین ترتیب، اگر انقلاب نمی شد هم، انقلاب شده بود، چرا که این مجموعه خود بزرگترین انقلاب ها بود. و در عین حال نمیشد که انقلاب نشود. یک سال ونیم پیشتر، چهار نفر بیشتر را بصورت یک جمع بخواب هم نمی‌دیدی و حالا یک جمع چند میلیون نفری را به بیداری می‌دیدی. بیداری هیجان انگیزترین رؤیا بود. و این آیا انقلاب نبود؟ انقلاب، دیوارهای افراشته شده بین اقشار و طبقات تحت ستم را می‌زند و می افکند، غرائز و عواطف و حتی ناخودآگاههای اسیر را رها می‌کند، زنجیرهای برون و درون را می‌شکند، و بگونه ای مشترک، دسته جمعی و همگانی همه چیز را با هم ترکیب می‌کند و در آزادی کامل، همه چیز را بسوی هدف رها می‌کند. انقلاب قلم را هم آزاد می‌کند، و قلم ها را هم. هیجان مجالت نمی‌دهد تا آنجا که قلب منفجر می‌شود.

سه روز بعد از رفتن شاه، هواپیمائی ما را به تهران می آورد. ساعت های متمادی در فرودگاههای جهان سرگردان شده بودیم. اولین گروه تبعیدیان بودیم که بلافاصله بعد از رفتن شاه به ایران برمی گشتیم. هواپیمای ما، از آخرین فرودگاه خارج از کشور در سر راه، یعنی آتن، که حرکت کرد، دیگر قرار نبود جز تهران در جائی دیگر بنشیند. برمی گشتیم، در حالیکه ارتش دست نخورده باقی بود، ساواک دست نخورده باقی بود. لاف و گزاف بختیار باقی بود. کل آن دستگاهی که

سلطنت خوانده می شد، باقی بود، باستثناء شاهش؛ ولی باکی درمیان نبود. برای ما فقط نوعی انتظار مطرح بود، انتظار برای آنکه بپیوندیم، به چیزی که واقعیت داشت و از دور بخوابی میمانست، به صفوف فشرده، به آن صداهای رؤیایی، و به خون، خونی خودی، خونی که آزادی را با خطی درشت بر آسمان و بر سینهٔ محرومان جامعهٔ ما می نوشت. وقت آن بود که بپیوندیم. هیجان جامعه، همچون فانوسی دریائی از اعماق دوردست ها، و امواج بی پایان اقیانوس ها و سرزمین های دیگر، ما را به سوی مرکز ریشه هامان، بسوی زمین، زمینی که بدان تعلق داشتیم، دعوت کرده بود. چه سرزمینی در آن پائین بانتظار ما نشسته بود! و چه مردمی! بزرگترین بسیج ها بر روی زمین در انتظار ما بود! چه انسان هائی، چه چشم هائی و چه مشت هائی، و چه دوستان ناشناسی، که وقتی رسیدیم، بدورمان حلقه زدند تا از گزند دشمنان در امان باشیم. جمع سی نفری ما در هواپیما، جمعاً در حدود دو یست سالی درتبعید زیسته بودیم. و اینک انقلاب اقیانوس ها را فتح کرده بود. انقلاب فاصله های تبعید را ازمیان برمی دارد.

بیش ازین نباید در این یادداشت به عقب برگردم. مقالات این کتاب مربوط به انقلاب ایران است. اولی در بیست و هشت بهمن ۵۶، یعنی درست در روز قبل از برگزاری اربعین قم در تبریز، نوشته شده، بصورت یک مکتوب، و بدوستی، و آخری که مصاحبه ای است انجام شده بوسیلهٔ دوستی دیگر، مربوط به اوایل اردیبهشت ۵۸ است. در بعضی از مقالات، برخی مفاهیم تکرار شده، و این شاید بی دلیل نباشد، چرا که کتاب مجموعه ای است از چند مقاله، بجای آنکه یک مقالهٔ بلند باشد. از آنجا که نیت اولیه بر این بود که هر مقاله جداگانه خوانده شود و از نظر ارائهٔ مطالب خود کفا هم باشد، نمی شد از تکرار بعضی مسائل اجتناب کرد. ولی شاید دلیل دیگری هم باشد که مربوط می شود به سرشت سیاست. فرق عظیم ادبیات با سیاست در این است که در ادبیات، نویسنده قرار نیست که تکرار بکند- چرا که قرار است تخیل، بی نظیری هر حادثه یا تصویر را بتور افکند؛ ولی سیاست بدنبال توضیح بیشتر است، و هرگز از تکرار مفاهیم رو برنمی گرداند، بدلیل اینکه همیشه نگران آن است که مبادا مفهومی بدقت و عمیقاً تفهیم نشده باشد. ساخت انقلاب ایران هم نیازمند توضیح بیشتر از طریق تکرار بیشتر است. بهر طریق امیدوارم تکرار بعضی مفاهیم در بارهٔ ساخت و بافت انقلاب ایران و هسته های اساسی تفکر دربارهٔ انقلاب، خواننده را ملول نکند. چندتائی ازین مقالات در روزنامه های داخل کشور و یا روزنامه های او پوزیسیون خارج از کشور بچاپ رسیده. برخی دیگر بصورت نسخه های ماشین شده برای دوستان داخل و خارج کشور فرستاده شده، آنهم بلافاصله بعد ازنگارش. ولی درچاپ حاضر، دراین قبیل مقالات چند تغییرجزئی داده شده- وبیشتر در جهت روشن تر کردن مسائل. بهمین دلیل متن چاپ کنونی را متن نهائی آن مقالات بشمار

می‌آورم، و از دوستانی که نسخه‌های ماشین شده و اولیهٔ برخی ازین مقالات را در اختیار دارند، تقاضا می‌کنم که آنان نیز متن حاضر را متن نهائی بدانند.

انقلاب ایران، انقلابی است بسیارعمیق،وسیع وجالب. بررسی واقعی چنین انقلابی، کار یکی دو کتاب نمی‌تواند باشد. صدها کتاب باید دربارهٔ آن نوشته شود، حتماً هم نوشته خواهد شد. هیچ نویسنده‌ای به تنهائی قادر به درک همهٔ معضلات انقلاب ایران نیست. لازم است که آراء مربوط به انقلاب ایران دقیقاً غربال شودوداختیار کلیهٔ انقلابیون ایران گذاشته شود. نویسندهٔ حاضر نیز مثل سایر نویسندگان، نیازمند راهنمائی انقلابیون واقعی است، و امیدوار است این راهنمائی از او دریغ نشود تا درآیندهٔ صائب‌تر و دقیقتر بیندیشد و بنویسد.

درانقلاب ایران چه شده است و چه خواهد شد(چاپ۵۸)

مقدمه بر چاپ سوم قصه نویسی

۱) کتاب **قصه‌نویسی** تاریخچه‌ای خاص خود دارد. ولی در اواسط دههٔ چهل، وقتی که شروع به نوشتن این کتاب کردم، این تاریخچهٔ خصوصی برایم قابل پیش‌بینی نبود. حقیقت این است که وقتی شروع به نوشتن این کتاب کردم، تصورنمی کردم که چیزی به این قطر خواهم نوشت. و وقتی که تازه کتاب قطر فعلی خود را پیدا کرد، دیدم که چیزهای گفتنی بیش ازین هاست. بعضی از مطالبی که پس از این کتاب در مطبوعات نوشته‌ام، شاید از کتاب حاضر هم مفصل‌تر باشد. برخی دیگر از مطالب مربوط به قصه را بصورت کتابی جداگانه نوشته‌ام که بزودی تحت عنوان **بوطیقای قصه‌نویسی** درخواهد آمد. و تازه پس از تکمیل چاپ این مطالب به بررسی داستان‌های کهن و «رمان» بلند امروز خواهم پرداخت. اگر عمری باقی باشد، دستکم ده سال را به بررسی قصه تخصیص خواهم داد. غرضم ازین همه بحث‌های طولانی دربارهٔ قصه‌نویسی، روشن کردن این نکتهٔ اصلی زیبایی شناسی ادبی است که: شکل قصه نه تنها اساس، بافت درونی و ساخت عمقی زبان را تشکیل می دهد، و نه تنها انسان بدون قصه نمی تواند بزندگی ادامه دهد و بطور کلی یک تعریف نسبتاً جامع برای انسان عبارت است از اینکه انسان موجودی است قصه‌گو، و نه تنها ادبیات به لحاظ ملاحظات فوق بی قصه نمی تواند باشد، بلکه- و در اینجاست که وارد اصل آن مقولهٔ زیبایی شناسی ادبی می شویم- قصه، گسترده‌ترین، جهانی ترین و مهم‌ترین شکل ادبی سراسر دنیای معاصر است. و ایران، ازین نظر استثناء نیست. وقایعی که در قصه‌نویسی ایران در طول همین پانزده سال گذشته، یعنی از آغاز به نگارش کتاب حاضر تا به امروز، اتفاق افتاده، مؤید اهمیت روزافزون شکل قصه است. تمامی قصه‌های محمود دولت آبادی و هوشنگ گلشیری، مهم‌ترین قصه‌های سیمین دانشور، بخش اعظم قصه‌های ابراهیم گلستان، تقریباً سراسر حیات قصه‌نویسی احمد محمود، تجربه‌های محمود گلابدره‌ای، هم در «واقعیت گرایی انتقادی» و هم در مستند نویسی، و بطور کلی رواج روزافزون قصهٔ بلند، یعنی رمان، مربوط به همین پانزده شانزده سال گذشته هستند. هرقدرآدم‌های فرزانهٔ جامعهٔ ما به محیط خویش با دیدانتقادی نگریسته اند، بهمان اندازه مجاب شده‌اند که جامعه را نه در شعر کوتاه، نه در قصهٔ کوتاه، و نه حتی در نمایش دوساعته، نمی توان نشان داد. قصهٔ بلند، یعنی «رمان»، تنها شکل واقعی ادبیات عصر ماست. زمانهٔ ما، عصر بروز حسیت قصهٔ بلند است. پس از کجدار و مریزهای طولانی و متنوع با سبک، با شکل، با کوتاه‌نویسی، با درون‌گرایی‌های مختصر و جالب، پس از اینهمه تجربهٔ ادبی و حتی تجربهٔ بی ادبی با قصهٔ کوتاه، و با قصهٔ کوتاه بلند، و پس از پشت سر گذاشتن سنگلاخ‌ها و بیراهه‌ها و چپ اندرقیچی رفتن‌ها، دورنمایی نسبتاً روشن از هامون‌ها و جلگه‌های سرسبز به چشم می خورد: قصهٔ بلند دارد نوشته می شود. البته **سووشون** رقیب آثار روانشاد

علی شریعتی از نظر پرفروشی نیست. ولی کیست نداند که رقیب پرفروش ترین کتاب تاریخی بعد از انقلاب، یعنی **گذشته چراغ راه آینده است** هست **همسایه ها** فروش داردو با مادر گورگی دوشادوش فروش می رود، و دولت آبادی- آنطور که من شنیده ام- نویسنده ای است محبوب و پرفروش؛ و این نشانهٔ آن است که نوعی از رمان معاصر، یعنی قصه ای که در طرزهای مختلف «واقعیت گرایی» نوشته می شود، فروش دارد، و **قصه نویسی** دستکم دوسوم صفحات آن به ساخت های قصه های واقعیت گرا تخصیص دارد. خواهندهٔ قصهٔ بلند، خوانندهٔ **قصه نویسی** هم هست، وگرنه پس از گذشت قریب دوازده سال از چاپ دومش، که شش سال آنرا سانسور شاهی بر آن سر پوش گذاشته بود و مانع انتشارش می شد، نباید نیاز به چاپ بعدی پیدا می کرد. **قصه نویسی** پیشگوئی کنندهٔ رواج قریب الوقوع و گستردهٔ شکل خاصی از ادبیات است که دربارهٔ آن نوشته شده است. مثل اینکه باز «تئوری» سرچشمهٔ گرفته از واقعیت های گذشته، بطور طبیعی، به پیشواز «پراتیک» واقعیت آینده شتافته است. ولی این، تنها بخش کوچکی از تاریخچهٔ خاص کتاب **قصه نویسی** است.

۲) در اوایل دههٔ چهل، من به استخدام دانشگاه تهران درآمدم. در آن زمان در دانشگاه تهران، «تئوری ادبی» تدریس نمی شد. گروهی که من در آن کار می کردم، یعنی گروه زبان های خارجی زیرنظر پدرشاهی چون دکتر لطفعلی صورتگر، به «تئوری ادبی» توجهی نداشت. خود صورتگر معتقدات ادبی عجیب و غریبی داشت. اعتقاد داشت که چون اکثریت قریب باتفاق شاعران، قصه نویسان و منتقدان قرن بیستم هنوز در قید حیات هستند، آثارشان را نباید در برنامه ها گنجاند. دو نوع تدریس وجود داشت، هم در گروه ادبیات فارسی و هم در گروه زبان های خارجی: ۱) تدریس لغوی ادبیات، که مبتنی بر معنی کردن متون بود، که در سطح پائین کار هر معلم ادبیات داخلی و خارجی بود و در سطح بالا از نوع کار مرحوم «بدیع الزمان فروزانفر» که علاوه بر دادن معانی لغات، تعدادی مرجع و اشاره و آیه و قصه هم می داد، ولی به ساخت شعر، زیبایی شناسی درونی و برونی شعر و یا تئوری ساخت قصه و روایت و حکایت نمی پرداخت؛ ۲) تدریس زمانی و «کرونولوژیکی» ادبیات که طبق آن ادبیات براساس تربیت و توالی تاریخی حوادث به رشتهٔ تسبیح کشیده می شد، و ذهن دانشجو را از تعدادی نام، کتاب و تاریخ ولادت و مرگ می انباشت: **حماسه سرایی، تاریخ ادبیات ایران، و گنج سخن** دکتر صفا، و **تاریخ ادبیات انگلیس** دکتر صورتگر از نمونه ها و نتایج این نوع تدریس ادبیات فارسی و خارجی هستند. و اگر دروسی در نقد ادبی هم تدریس می شد، بیشتر در همان روال کرونولوژیکی عقاید و آراء ادبی بود. خود صورتگر، که بطور کلی نقد ادبی در هر گروه، یعنی هم گروه ادبیات فارسی و هم گروه زبان های خارجی را انحصاراً بخود تخصیص داده بود، اعتقاد داشت که نقد ادبی در غرب با «مثیو آرنولد» انگلیسی و «سنت بو» فرانسوی که هردو از منتقدان مهم قرن نوزدهم بودند، پایان می یابد، و وقتی که به او اعتراض می شد که قرن بیستم، قرن بزرگ نقد و انتقاد ادبی است و در این قرن باندازهٔ صد برابر کلیهٔ قرون ماضی نقد و بررسی و تئوری

ادبی نوشته شده، صورتگر، یک تکیه کلام همیشگی خود را با طمأنینه و وقار خاصی درجمع بر زبان می آورد: «اعلیحضرت همایونی فرموده اند که نقد ادبی تا همان «مثیو آرنولد» کافی است!» و چون اهل مزاح و طنز هم بود، حتماً موقع گفتن این حرف در دل هم بریش ما می خندید و هم بریش اعلیحضرت؛ و خانم صورتگر، که زبانهای خارجی، بو یژه بخش انگلیسی آن، شدیداً تحت تأثیر تلقینات و سلیقه های او بود، چیزی جزیک متفنن بسیار ساده و ابتدایی در ادبیات نبود. تخصص ادبی نداشت، مدعی بود که دارد، و گو یا لیسانس تاریخ داشت، ولی حتی همین تفنن هم بمراتب بهتر از تحجر خود صورتگر بود. ولی او نیز تئوری ادبی سرش نمی شد، بادبیات بصورت یک میهمانی رسمی و مجلل نگاه می کرد که سفیر بریتانیا از هر چند وقت می داد؛ و مقداری نقل قول هم بود که مدام برزبان می آورد، و پشت سر هم «آگاتا کریستی» می خواند و با همین بضاعت مزجات، شدیداً از ادبیات کشورهای دیگر، جز انگلستان، حتی ادبیات آمریکا، نفرت داشت و حتی پس از سی و چند سال ازدواج، نام کوچک صورتگر را، بطرزی مضحک، غلط ادا می کرد. و علاوه بر این عیوب دیگری هم داشت: اگر دانشجو یی، بر حسب تصادف، اسم مارکس را- به اثبات یا به نفی- در نوشته اش می برد، خانم صورتگر با وجدان خود ساعت ها خلوت می کرد و بعد ناگهان از اطرافیانش می پرسید: «فکر نمی کنید که باید مسأله را به حسن بگویم؟»» و البته منظور از حسن، همان «حسن پاکروان»، رئیس سازمان اطلاعات و امنیت کشور بود که از دوستان صورتگرها بود. این بود آن بلبشوی عظیم و غریب، خائنانه و شگفت انگیز که بر صحنه حاکم بود. و منِ پرشروشور آن دوره بخاطر خودم هم شده بود، قرار بود بر مجموع درهم و برهم این بی منطقی رسوا نوعی منطق حاکم بکنم، و یا در غیر این صورت زیر پای حضرات خرد و خمیر شوم. نه اینکه کار علمی اصلاً وجود نداشت. در حوزهٔ ادبیات فارسی، کار «خانلری» در وزن نمونهٔ کار علمی خوب بود. **سبک شناسی** مرحوم «بهار»، گرچه اثری بود نسبتاً کهنه، با شیوه های کهن، لکن صد برابر **سخن سنجی** صورتگر، که مبتنی بر ذوق صرف بود، ارزش داشت. چیزی که برای من به راستی تعجب آور بود این بود که چرا آدمی مثل صورتگر که ذوق داشت، و حتی فرهنگ هم داشت، اصلاً تربیت و انضباط صحیح و درونی ادبی پیدا نکرده بود، و ادبیات را بطور کلی یک شوخی با مزه می دانست که در آن شاهان و شاعران درباری و دلقکان دریک نمایش جمعی و خانوادگی شرکت می کردند و دل می دادند و قلوه می گرفتند. و از مجموع آن ذوق و فرهنگ چیزی نماند جز سه چهار شوخی مستهجن در ذهن شاگردان صورتگر. و تازه این شاید رویهٔ قضایا بود: در عمق، پدر سالاری ریشه دار و شومی بود که بر سراسر دستگاه آموزش ادبی حاکمیت داشت. و همین، هر نوع کوشش برای شکستن و واژگون کردن ساخت های مرید و مرادی را دشوار می کرد، چرا که سدی ستبر و بلند بود در برابر هر نوع ابداع و نوآوری ادبی، هم در ساحت خلاقیت و هم در ساحت آراء و عقاید ادبی، و من چه شانسی آورده بودم که شاگرد هیچکدام ازین استادان اجل و مرید هیچکدام ازین مرادهای عالیقدر نبوده بودم، وگرنه من نیز

حالا، مثل دیگران برای صدمین بار، بر گلستان و بوستان سعدی حاشیه می نوشتم و یا ازین نسخه به آن نسخه سفر می کردم و در طول راه تخمه می شکستم.

البته صحنهٔ بیرون، یعنی محیط ادبی جامعه، با محیط درون دانشکده ادبیات فرق می کرد. بیرون ماجرابود و شکفتگی: بهترین آثار نیما و فروغ و شاملو و اخوان و نادر پور، و هدایت و چوبک و آل احمد و بهرام صادقی و گلستان در اختیار بود، و بعد تئوری نقد ادبی بود که داشت در جاهای مختلف شکل می گرفت و من بیشتر مرد این صحنه بودم تا آن محیط درون؛ ولی چون در آن محیط درون هم زندگی می کردم، و بویژه با جوانان، یعنی دانشجویانی سروکار داشتم که سیصدتا سیصدتا در سرکلاس هایم می نشستند، باید به دگرگون کردن محیط درون همت می کردم. دگرگون کردن عنصر اصلی ساخت ذهنی من بود. باید ساخت درسها و از آن طریق ساخت برنامه ها را عوض می کردم. باید تنوع و ماجرا و خلاقیت و ابداع را می بردم به محیط افسردهٔ برنامه ای که صورتگر و امثال او بر جامعهٔ دانشجوی ادبی تحمیل کرده بودند. دو کتاب من : **طلا درمس** (در شعر و شاعری)، و **قصه‌نویسی** ،محصول دو نیاز اساسی هستند: ۱) جامعهٔ ادبی بیرون احتیاجی به منطق تئوری ادبی دارد: ۲) دانشجوی ادبیات در سر کلاس باید مجهز به تئوری ساخت های ادبی بشود. لغت ومعنی کردن صرف، از حفظ خواندن شعر در سر کلاس، تاریخ زندگی شعرا و تاریخ ادبیات دانستن، رقم و آمار و تواریخ کافی نیستند. دانستن این قبیل چیزها کمک می کند، ولی درک واقعی شعر و یا قصه نیازمند ادراک تئوریک از ادبیات است، بهمین دلیل هیچ ارزشیابی ادبی، ارزشیابی تنهای ادبیات یک زبان، مثلاً ادبیات فارسی، و یا حتی نوعی از ادبیات، مثلاً شعر یا نثر تنها نیست. تئوری ادبی براساس مقایسه های ادبی زبان ها، انواع ادبی ادبیات در زبان های مختلف و براساس ماهیت ادبی و یا «ادبیت» ادبیات ساخته می شود. تئوری ادبی باید تا سطح یک دانش جهانی ارتقاء داده شود، و تنها چنین برداشتی است که ما را از انزوای ادبی، از تفنن، از ذوق آزمایی صرف، از ترتیب وتوالی- پردازی «مکانیکی» و کورکورانه، از دست صفاها و صورتگرها، نجات می دهد، و تنها معاصر بودن با تمامی ابداعات ادبی و هنری و تئوری های ادبی و هنری عصر خویش، و ادراک انتقادی ساخت ها، انواع و اشکال ادبی گذشته و آراء و عقاید تئوریسین های ادبی گذشته، می تواند ما را به ارزشیابی واقعی ادبیات، خواه از نوع کهن و خواه از نوع معاصر، نزدیک کند. و حالا، وقتی که می بینم این دو کتاب یعنی **طلا درمس** و **قصه‌نویسی** ،سال ها پس از چاپ های اول و دوم، امروزه حتی خواهندگان بیشتری هم دارند، به این نتیجهٔ طبیعی می رسم که بیست و دوسال پیش ازین، وقتی که «شعر و اشیاء»، یعنی اولین مقالهٔ **طلا درمس** را نوشتم: پر بیراهه نرفته بودم[1]. وقتی که می بینم

۱ــ گرچه با بعضی از تئوریهای ارائه شده در طلا درمس، بویژه با تفسیری که بر شعر «جارفر» از مولوی نشسته ام، اکنون موافقتی ندارم. حقیقت اینست که من تفسیر روانشناسانه و روانکاوانه را، اکنون تاحدودی مردود می‌دانم، به‌ویژه نتیجه گیریهایم را درمورد یکی دو شعر مولوی در مقالهٔ «طلا در مس» از همان کتاب. بررسی روانی موقعی اهمیت خواهد داشت که قبلاً بررسی ادبی، بر

دوست قصه‌نویسی از مصطلحات **قصه‌نویسی** طوری استفاده می کند که انگار از مرده ریگ پدری، و یا دوستی دیگر در کتابش در بارهٔ شعر، ساخت شعر را بهمان صورت تقسیم بندی می کند که هیجده سال پیشتر من کرده‌ام، به این نتیجه می رسم که: تونیکی میکن و در دجله انداز... بنو یس! بگذار کل یک فرهنگ پیش برود؛ حتی اگر نام تو نباشد. غرضم این است که کوشش ناچیز من برای ایجاد یک زبان نقد و انتقاد ادبی، و کوشش برای ارائهٔ فلسفهٔ ادبی، بی اجر نمانده است. نقد ادبی در ایران براه افتاده است. و این چیزی است که من، نه در سال ٤٤، وقتی که چاپ اول **طلا درمس** را بخرج خودم، و به اقساط، در خیابان منوچهری بچاپ سپردم، پیش بینی می کردم، و نه موقعی که در اواسط دههٔ چهل، مقالات اولی **قصه‌نویسی** را در فردوسی، در برابر بیست تومان برای هرصفحهٔ آن مجله، چاپ کردم. ما بوسیلهٔ اعمال خود حوادث بعدی را پیش بینی می کنیم، بی آنکه خود دانسته باشیم که در ساختن آینده شرکت کرده‌ایم. بخشی از وجود من چهار نعل بسوی تحولات آینده می تاخت، بی آنکه من خود بدان وقوف داشته، آنرا آگاهانه بسوی آینده رهبری کرده باشم. انسان بی آنکه خود بداند، گاهی غافلگیر می کند، و آنوقت خود به وسیلهٔ خودش غافلگیر می شود.

۳)یک انگیزهٔ درونی دیگر هم بود که من دستکم تا اواسط سال چهل و پنج، از چشم جامعه، حتی بسیاری از دوستان نو یسنده‌ام، و حتی از چشم خوانندهٔ کتاب **قصه‌نویسی**، عالماً و عامداً پنهان کرده بودم. در سال سی و هشت، من و دوستم منوچهر خسروشاهی در شهر استانبول، در یک اتاق پانسیون بودیم. نصف شب او را بیدار می کردم و قصه هایم را بنام قصه نو یس های دیگر برایش می خواندم، تا اینکه بالاخره نفهمیدم چطور شد که راز از پرده بیرون افتاد. و بعد، در همان زمان، رمان کوتاهی (در حدود صدصفحه) را هم برای او خواندم و هم برای دوست خوب و مهربان دیگری که می رفت تا تخصصی دوجانبه پیدا کند، هم در ادبیات و هم در کمپوزیسیون موسیقی، که در اولی چندان استعدادی نداشت و در دومی سخت مستعد بود و چند سالی هم با شور و هیجان کار کرده. ولی- طنز زمانه را ببین که- هر دو را رها کرد و شد یکی از مدیران یک کارخانهٔ مونتاژ بخاری و فرگاز و کولر و غیره. این دو مخاطبان اصلی قصه ها و شعرهای پیش از سال چهل من بودند، و در همان سال در دیدار با به آذین و کسرایی، همان رمان را به به‌آذین سپردم، که نمی دانم چه کسی به پیش او راهنمائیم کرده بود. او خواند و بدقت خواند و پیشنهادهایی هم کرد که جای تشکر بسیار داشت و دارد. در سال های بعد، من سه چیز می نوشتم و فقط دوتایش را چاپ می کردم، یعنی شعر و نقد ادبی را به جامعه تحو یل می دادم و قصه ها را پیش خودم نگه می داشتم. در اواسط همان دههٔ چهل بخشی **از روزگار دوزخی آقای ایاز** را در فردوسی بچاپ سپردم. سال هایی بود که شدیداً به قصه می اندیشیدم و در دانشگاه تهران شعر و قصه تدریس می کردم، و در سال های بعد، بخشی از **ایاز** را

اساس «ادبیت» ادبیات و به دنبال آن بررسی تاریخی صورت گرفته باشد.

برای شاگردان آن دوره‌ام می‌خواندم و **ایاز** شده بود یکی از شخصیت‌هایی که در جمع دوستانهٔ کوچک ما حاضر بود. و چه روزهای شیرین و زیبایی بودند آن روزها، هم در محافل ادبی و هم در محافل غیرادبی که بعدها آدم‌هایش یکایک از اطراف آدم کنده شدند و راه خود را در پیش گرفتند و رفتند، و ایکاش گهگاه در برهوت خواب‌هایی قحطی زدهٔ آدم ظاهر شوند که براستی نعمتی خواهند بود. و در سال چهل و نه، جلد اول **ایاز** که بخش اول آن در سال چهل و پنج در ماهنامهٔ فردوسی چاپ شده بود، در چهارصد و سی صفحه به چاپ سپرده شد، و دو سال طول کشید تا چاپ شود. باین نتیجه رسیدم که قصه طوری نوشته شده که در زمان حاکمیت خفقان نمی‌توان منتشرش کرد. نسخه‌ای از قصه را در سفر اول به آمریکا بردم، دوستم «کارتر براینت» چهارسال زحمت کشید و کتاب را ترجمه کرد، تعلیقات وحواشی ومراجعش را هم پیدا کرد و بر کتاب افزود. حادثهٔ اول این قصه که در حدود چهل صفحه می‌شد، در کتاب مفصلی تحت عنوان **آثار جدید نویسندگان خاورمیانه** بوسیله یک ناشر معتبر نیویورکی درآمد.[1] در سال ۵۳، ناشر **روزگار دوزخی آقای ایاز**، که خیلی هم برای چاپ ایاز زحمت کشیده بود، نسخه‌ای از کتاب را نشانم داد که قبلاً بدون بردن نام من و ناشر و چاپخانه، به یکی از ممیزان سازمان امنیت، بطور خصوصی نشان داده بود. این ممیز جا به جا علامت گذاشته بود که کجاها باید حذف شود. معلوم شد که رمان چهارصد و سی صفحه‌ای موقعی قابل انتشار خواهد شد که به یک قصهٔ کوتاه چهارده صفحه‌ای تقلیل داده شود. و تازه این تنها نوع دخالت ساواک در ایجاد انواع و اشکال ادبی و یا تبدیل کردن یکی به دیگری، نبود. پس از فرار شاه، در بازگشت از تبعید، ناشر محترم گفت که برای حفظ جانش، سه سال پیشتر کلیهٔ نسخه‌های **ایاز** را داوطلبانه پوشال کرده است. این سرنوشت **ایاز** بود. یکی دو قصه در **نگین** دکتر عنایت در سال ۵۳ درآمد، و از رمان **دو برادر آخر خط دریک خط**، فقط جزء دوم بخش اول، یعنی «قول هاشم» اجازهٔ چاپ یافت و در سال ۵۴ هم در نیویورک در یک مجلهٔ اپوزیسیون ایرانی، رمان کوتاه **چاه**، **به چاه** منتشر شد، که از قصه‌های زندان است. و بقیه ماند تا رسیدیم به انقلاب، و در اوایل انقلاب، بعضی از قصه‌های گذشته و فصل کوتاهی از رمان **تبریزی‌ها در نگین**، و دو قصهٔ کوتاه نسبتاً بلند در **نامهٔ کانون نویسندگان** چاپ شد، و وقتی که شروع کردیم به چاپ قصه‌های کوتاه و بلند بصورت کتاب، خوردیم به فقدان کاغذ، که البته فقدان این عزیز گران‌قیمت هنوز هم ادامه دارد. ولی این همهٔ قصه‌ها نبود. بیش از دوهزار و پانصد صفحه کاغذ سیاه شده بنام قصه هست، از سال سی و هفت تا به امروز. ومن به این نتیجه رسیده‌ام که آنچه مرا در حوزهٔ مصاحبت جامعه و تاریخ قرار می‌دهد، آنچه در اعماق روانم چاه می‌زند و آن را به روانهای دیگران پیوند می‌زند، آنچه شکست یا برعکس شکفتگی فردی مرا در قالب شکست یا شکفتگی دیگران ادامه می‌دهد، قصه است، قصه تاریخ خصوصی و عمومی من است.

1 - New Writing from the Middle East, Edited by Leo Hamalian and John Johannan (New American Library, New York, 1978).

این آن انگیزه درونی است. من بیش از هر چیز دیگر یک قصه گو هستم. نزدیک ترین آدم هایم می دانند که من اگر قصه نگویم، مرده ام. در زمانی که **قصه نویسی** را می نوشتم، می خواستم به یک انگیزهٔ درونی پاسخ گفته باشم، می خواستم رمز مکالمهٔ درونی آدم ها را بفهمم، بدانم که چه چیز یک قصه را می سازد و یک حرکت قصه ای را چه چیز به پیش میراند. این درست است که کتاب، تا حدودی یک رسالهٔ تحقیقی است، ولی سائقهٔ واقعی مربوط به خود من است، و حتی، بیک معنا و تا حدودی، تمامی مطالبی که حالا در بارهٔ قصه می نویسم و می گویم، ارتباط به همان سائقه درونی دارد. چون قصه گو و قصه نویس هستم، و چون معنای زندگی من، یعنی قصه، باید بدانم قصه، یعنی چه؟ من یک بار هستم، و یکبار دیگر، با یک فاصله از خودم، هستم، در آن بار اول، قصه گو و قصه نویس هستم، در آن بار دوم بررسی کنندهٔ ساخت قصه هستم. من این دو را ادامهٔ یکدیگر می دانم. در زمان نوشتن ایاز، مثلاً، در طبقه دوم دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران قصه تدریس می کردم، در طبقهٔ سوم آن قصه می نوشتم و در فردوسی **قصه نویسی** را چاپ می کردم. بدین ترتیب من یک زندگی ندارم، زندگی ها دارم. از این نظر من نیز مثل هر نویسنده از **هزار و یکشب** چیزی را به ارث برده ام. در آن قصه، قصه گو، موقعی زنده می ماند که قصه ای برای گفتن داشته باشد. حضور قصه مساوی است با زنده ماندن قصه نویس. غیبت قصه مساوی است با مرگ او، ولی قصه یکی نیست، هزار و یکی است، زندگی هم یکی نیست، هزار و یکی است. ولی در پشت سر اینهمه، زندگی خود قصه نویس قرار دارد. اگر یک شب انسان قصه نگوید و ننویسد، می میرد. بهمین دلیل، **قصه نویسی** من ادامهٔ قصه نویسی من است. و از این نظر برغم تمامی کمبودهایی که دارد- طوری که اگر قرار بر این می شد که این کتاب را حالا بنویسم، حتماً بصورتی دیگر می نوشتم- کتابی است بسیار عزیز، بدلیل اینکه مظهر انگیزهٔ درونی و نتیجه و ادامهٔ سائقهٔ روانی خود من هم هست. و من امیدوارم فرصت داشته باشم تا هر آنچه را که در بارهٔ قصه می دانم و هر قصه ای را که می دانم بنویسم.

٤)وجود آن انگیزهٔ درونی مانع از آن نمی شود که انگیزه های خارجی کم ارزش شمرده شوند. شاید ارزش آنها بمراتب بیش از انگیزهٔ درونی است، و حتماً هم آن انگیزهٔ درونی، خود از انگیزه های مشترک انسانی، طولانی، تاریخی و ماقبل تاریخی کل بشریت سرچشمه می گیرد. لکن این نکته بلافاصله باید گفته شود که ادبیات فارسی فاقد نقد در بارهٔ قصه نویسی است، ولی حداقل سه اثر بزرگ، و درخشان جهانی در عالم روایت و داستان در زبان فارسی وجود دارند: **شاهنامه، مثنوی** و **هزار و یک شب**. در سطح و روال های دیگر، **خمسهٔ نظامی** و **ویس و رامین** هستند، در طرز دیگر، **قصص الانبیاها** و **تذکرة الاولیاء** را داریم. در طرز دیگر، **کلیله و دمنه** و **مرزبان نامه**، و در طرز دیگر، **امیرارسلان نامدار** و سایر داستان های عامیانه را. ساخت ادبی هیچکدام ازین داستان های کهن تا به امروز بررسی نشده است. هنوز مقاله ای در سطح مقالهٔ «تزوتان

تودوروف» دربارهٔ **هزار و یکشب** از نویسندگان ایرانی نداریم[1]. این مقاله، که یکی از معتبرترین مقالات دربارهٔ قصه‌نویسی است، مبتنی بر آخرین تحقیقات ادبی است که بوسیلهٔ یکی از بزرگترین قصه‌شناسان جهان نوشته شده است. در آثاری که از منتقدان خود دربارهٔ این داستان‌ها داریم، رو یهم مقولات غیر ادبی در خلال سطور این داستان‌ها خوانده شده‌اند. خود متن ادبی هنوز خوانده نشده. خواندن متن ادبی برای استخراج ساخت زبانی و ادبی آن. ساخت بمعنای شکل نیست، بلکه مجموعهٔ شکل و محتواست، بصورتی که ایندو از یکدیگر در جدایی ناپذیری به بررسی سپرده شوند. کسانی که می گویند محتوا خوب است و شکل بد است و یا شکل بد است و محتوا خوب است و بطور کلی به یکی ازین دو اهمیت بیشتری می دهند، در درک ادبی یا مغرض و یا ناشی هستند. پس از بررسی ساخت زبانی و ادبی یک متن، مقولاتی از نوع لغت معنی، بررسی اجتماعی- تاریخی- سیاسی یا بررسی روانی و اخلاقی هم باید براین بررسی افزوده شوند. همهٔ این ملاحظات در **قصه‌نویسی**، بطور کامل درنظر گرفته نشده‌اند، و فقط بعضی ازین ملاحظات اصولی و اساسی وجود دارند. بهمین دلیل **قصه‌نویسی** کتابی است ناقص. من این را قبول دارم. و به این اعتراف افتخار می کنم، چون درطول چهارده یا پانزده سالی که ازعمر این کتاب و درنتیجه عمر تحقیقات آن روزی من می گذرد، من به نتایج دیگری هم رسیده‌ام. از یک سو با «لوکاچ» ، «والتر بنیامین» ، «برشت». «مارکوزه» و «ادورنو» محشورتر بوده‌ام، و از سوی دیگر از طریق مطالعهٔ «فورمالیست»های روسی، زبانشاسان طرفداران مکتب ساخت گرایی فرانسه و آمریکا، و «ساخت گشایان»[2]، و نویسندگانی که انسانشناسی، زبانشناسی، ساخت شناسی و ساخت گشایی را با شیوه های مارکسیسم درمی آمیزند، درساحت ادبیات، بویژه قصه، هم ازنظر روابط ساخت درونی، و هم ازنظر ساخت خارج در ارتباط با تاریخ و طبقات تاریخی وتأسیسات اجتماعی، دقت کرده، به نتایج خاصی رسیده‌ام که بخشی از آن در کتاب **بوطیقای قصه‌نویسی** آمده است. این نوع دقت ها در گذشته کمتر بوده است، و من درآن زمان، تئوری هایم را ازخلال دقت درخود قصه های ایران و جهان و دقت در آراء منتقدان حرفه‌ای و خود قصه‌نویسان جهان استخراج کرده بودم. تئوریسین های مهم ادبی، «لوکاچ»، «بنیامین»، «یاکوبسون»، «تودوروف»، «رولان بارت»، «پال دمن»، «ژاک

۱ ــ غرضم مقالهٔ «روایتمردان» (Narrative - men) است. اگر خواستید، نگاه کنید به:

Tzvetan Todorov, The Poetics of Prose (Cornell University Press Ithaca, New York, 1977), pp 66-79.

2 - Deconstructionist

دریدا»، شهرتی را که امروز دارند، در آن زمان نداشتند، و آثار برخی از آنان که به زبان انگلیسی نمی نویسند، به این زبان، که من از آن علاوه بر زبان فارسی بسهولت استفاده می کنم، ترجمه نشده بودند، و برخی از مقولات مربوط به ادبیات، مثل زبانشناسی و ساخت گرایی، از رواج گسترده ای که امروز برخوردارند، در آن زمان برخوردار نبودند. من با ابزار ناقص، با کتاب های محدود، بدون وجود مجلات تحقیقی معاصر و متجدد، بدون داشتن وسایل علمی واقعی، بدون دستیار تحقیق، به نوشتن **قصه نویسی** پرداختم. و این طبیعی بود که کارم ناقص از آب درآید. تا سال ۱۳۵۱ به هیچ کشور غربی نرفته بودم، و وقتی که رفتم برای تدریس بود و نه تحصیل. با یک پوزه، کورمال کورمال براه افتاده بودم تا بفهمم راه کدام است و چاه کدام. تاریخ پشت سرم در ایران در عالم تحقیق در قصه نویسی برهوتی بی پایان بود. مقاله در بارهٔ قصه ترجمه شده بود، ولی با ترجمهٔ مقاله نمی شد منتقد تربیت کرد. از طریق کتابهایی از نوع رئالیسم وضدرئالیسم در ادبیات هم نمی شد فهمید که در ادبیات جهان چه می گذرد. بررسی تئوری ادبی از کارهایی از نوع این کتاب یکسره جداست. دهها قصهٔ معتبر خارجی در جنگی مثل **کتاب هفته** که اوایل بهمت احمد شاملو و بعد بهمت علی اصغر حاج سیدجوادی و بعد بهمت به آذین درمی آمد، چاپ شد، ولی حتی یک مقالهٔ تئوریک در بارهٔ قصه چاپ نشد. از طریق ترجمهٔ آثار انتقادی نویسندگان معروف ولی نه چندان برجسته ای چون «سامرست موآم» هم نمی شد باهمیت اساسی کارهایی که خود این شخص معرفی می کرد، دست پیدا کرد. گهگاه در **سخن** و **انتقاد کتاب** و **راهنمای کتاب** و در جنگ های فصلی و سالانه چیزهایی نوشته و یا ترجمه و چاپ می شد، ولی در این نوشته ها و ترجمه ها هدف مشخص ادبی دنبال نمی شد. منظورم از سال ۳۲ تا ۴۵ است. هر منتقدی فی سبیل الله چیزی می نوشت، هر مترجم ادبی فی سبیل الله چیزی ترجمه می کرد. منتقد به معنای حرفه ای کلمه، تئوریسین ادبی به معنای حرفه ای کلمه، در قصه نداشتیم. و حتی بعضی ها، که بعداً مترجم آثار انتقادی کشورهای غربی از آب در آمدند، و در میان آنان آدم های بسیار باذوقی هم بودند، بیشتر فقط در سطح مترجم آراء و عقاید دیگران عمل کردند. ترجمه هرقدر هم خوب و عالی و آموزنده باشد، باز هم ترجمهٔ یک متن است و هرگز نمی توان موقعیت ادبی ادبیات دیگر را به یک زبان ترجمه کرد، چرا که در این صورت باید زندگی آن ملت هم به زندگی یک ملت دیگر ترجمه شود. و چنین چیزی غیر ممکن است. آنچه از ترجمه می توان یاد گرفت، بسیار کم است. و یا موقعی می توان از ترجمه چیزیاد گرفت که یک نفربنشیند و ده کتاب معتبر تئوری،قصه را با شرح کامل ترجمه کند و یا کتاب های مختلف تئوری قصه را بخواند، قصه های معتبر فارسی و جهان را بخواند، مکتب ها و سبک ها و ساخت ها و انواع را بشناسد، انگیزهٔ درونی داشته باشد، انگیزه های خارجی هم کمکش کنند، محل نوشتن هم داشته باشد و شروع کند به نوشتن منظم تئوری و نقد ادبی. از اوایل دههٔ چهل،من در چنین وضعی قرار گرفتم. باید هم تئوری می نوشتم و هم نقد عملی، و درضمن هدف خاصی را هم دنبال می کردم، بصورت مخفی و تا حدی

زیرزمینی: تربیت منتقد. ولی پیش و بیش ازین کار تجهیز قوای خودم بود. باید می خواندم، و پشت سر هم، و شب و روز. من نه در ادبیات فارسی استاد واقعی داشته ام و نه در ادبیات انگلیسی، که در آن دکترا گرفته ام. نه استادان فارسی و انگلیسی دانشگاه تبریز به من چیزی یاد دادند و نه استادان انگلیسی و آمریکایی و ترک دانشگاه بین المللی استانبول. همان روز که دکترایم را گرفتم، فراموش کردم که دکترا دارم و یا دکترا هم مهم است. فقط بدرد استخدام در دانشگاه خورد. دیگر هرگز از آن یاد نکردم. در تدریس در دانشگاههای دیگر هم بدردم نخورد. بیک معنا من همیشه از طریق نوشتن زندگی کرده ام. اگر در آمریکا آثارم چاپ نمی شد و یا به محافل ادبی و هنری راه نمی یافت، نمی توانستم باستادی دانشگاههای آن سامان انتخاب شوم. درجات دانشگاهی و خود دانشگاهها صورقشری ساخت های عمقی و درونی هستند که در جامعه وجود دارند. مسأله اصلاً حضور و وجود این مؤسسات صوری نیست. درعمق، من به تأسیساتی از نوع دیگر اعتقاد دارم، و آن مؤسسات اصلی نهادهای رو به کمال انسانی هستند که خود را بصورت مؤسسات صوری هم بروز می دهند. در مذاکرات حضوری با نویسندگان و شاعرانی چون «اوکتاویو پاز»، «دنیز لورتوف»، «نوام چامسکی»، «آرتور میلر»، «اریک بنتلی»، «ادوارد آلبی»، الن گینز برگ»، «ریچارد هائورد»، «کن کیسی» و دهها نویسنده و منتقد معتبر دیگر باین نتیجه رسیدم که درعمق، ما به تأسیساتی از نوع دیگر اعتقاد داریم و می توانیم بدون حضوردانشگاهها و دانشکده ها هم آن تأسیسات عمقی را بمنصهٔ ظهوربرسانیم. نویسندهٔ ایرانی دراینجا با «چارلز اولسون» درآمریکا، با «ازرا پائوند» در آمریکا، انگلستان یا ایتالیا، با «جیمز جویس» و «مارسل پروست» در ایرلند و فرانسه، با «گورکی»، «شولوخوف» و «مایاکوفسکی» در اتحاد جماهیر شوری، با «ژان پل سارتر»، «ژان ژنه»، «یونسکو»، و «رولان بارت» در فرانسه، با «سفریس»، «کاوافی»، «ریتسوس»، «الی تیس» دریونان، با «یاشارکمال»، «ناظم حکمت» و «فاضل حسنو داغلارجا» درترکیه، با «ادونیس»، «البیاتی» و «نزار قبانی» در کشورهای عربی، با «نرودا»، «بورخس»، «والیخو» و «پاز» درآمریکای لاتین رابطه دارد. حافظ با «دانته» دائماً درمکالمهٔ درونی است، فردوسی با «اسکات» رابطهٔ دارد. و شاعرچینی در کنار «پائوند» نشسته است. وجود این روابط درونی بین سائقه های درونی و آثار برونی آنها بصورت شعر، قصه، نمایشنامه و تئوری ادبی است که امروزه دانشگاهها را برمی افرازد، آکادمی ها را بنا می کند و مدرسه و مکتب بپا می دارد. این حافظ است که دانشکده های ادبیات را می سازد، دانشکده های ادبیات حافظ نمی سازند. ازطریق سائقه ها و جهت های درونی و الگوی روابط این سابقه ها و سائقه ها، فاصله های زمانی و مکانی ازمیان بر می خیزند، نویسندگان و شاعران سراسر زمان ها، زبان ها و تواریخ و جغرافیاها معاصر یکدیگر می شوند، انسان حافظهٔ مشترک خود را درعصر حاضر پیدا می کند، و فرهنگ های مختلف جامه های صوری خود را به زیر پا می افکنند، وارواح انسانی، ازطریق جهان بینی ها، ابزارهای مادی و عینی، و

وسایل روانی و ذهنی هنر و ادبیات و الگوهای ساختی آنها، و پیام های بلند و عمیق انسانی که از ژرفنای این ساخت ها و جهان بینی ها برون افکنی می شوند، خواب حلول در وجود یکدیگر را می بینند، و انسان، مترجم انسان دیگر از اعصار دیگر می شود. ازین طریق است که انسان مفهوم عمیق تاریخیت خود را می یابد، و از گذشته به حال، از حال به آینده جاری می شود؛ از آینده به حال، از حال به گذشته ساری می شود. از نظر ادبی به تئوری هایی نیاز داریم که جوابگوی این برداشت ها باشند.

با درنظر گرفتن این وقوف های جدی و جدید درزندگی ادبی من است که من صمیمانه اعتراف می کنم که **قصه نویسی** کتابی است بسیار ناقص، و باید تکمیل شود، و من تنها تکمیل کنندهٔ آن نمی توانم باشم. **قصه نویسی** ممکن است حتی یک خشت اول هم نباشد. نوشتهٔ مردی است سی و یکی دوساله، دریکی ازبحران زده ترین دوران های تاریخ ایران، و دریکی از پرهیجان ترین و بهمین دلیل بحرانی ترین دوران های زندگی خود او. و طنز قضیه اینجاست که خود **قصه نویسی** ساختی دارد که از نظر تئوریک بحران زده نیست. صاف و ساده، از کوچکترین واحد دیالکتیکی، یعنی مفهوم تجربه درقصه، شروع می شود و می رسد به الگوی قصه، بعنوان یک ساخت ادبی. و بعد، درمجموع، یک تئوری قصه ارائه می دهد. دربعضی جاها پُرنفَسی دیده می شود. ترسم از آن بوده که خواننده یکسره به تکنیک قصه نویسی بیگانه باشد، بهمین دلیل توضیح اضافی دربعضی جاها دیده می شود. دربرابر این پُرنفَسی، کم گویی و کوتاه گویی هم بوده، که شاید باین دلیل بوده که دربارهٔ مطلبی عقل ناقص من قاصر بوده، سؤالی طرح شده، و جواب یا داده نشده، یا قانع کننده نبوده است. درعین حال، قصه نویسی ازخشونت قلم آن دورهٔ من بی نصیب نمانده است. علتش روشن است و من یک بار این نکته را در **سفر مصر** نوشته ام و در اینجا بطور خلاصه بگویم که خشونت بخشی ازهویت زندگی من بوده است، و شاید بخشی از زندگی نسلی از نویسندگانی که بر یک زبان مادری زاده می‌شوند و زبان دیگری بوسیلهٔ تاریخ بر آنان تحمیل می‌شود. رویهم این قبیل نویسندگان مبادی آداب بودن را موقع نوشتن قورت می دهند، علاوه بر این، خانوادهٔ فقیر کارگر بی مهارتی که من در «آغوش» آن بدنیا آمدم و بزرگ شدم، ازفرهنگی بسیار ابتدائی برخوردار بود. کار، خشونت، فقر و جهل، اضلاع مربع هویت اصلی و اولیهٔ آن را تشکیل می دادند. درچنین محیطی، که بدون شک محیط فضل و آداب و ادب و هنر و شعر و ترانه نبود و تا بخواهی باطلاق عمیق خرافات و نادانی، کینه توزی های خانوادگی و اسارت در دست فقر، فالگیر و رمال، و حقد و حسد بود و مرگ های پی درپی برادر و خواهرها از هرچند وقت رعشه بر اندام خانواده می انداخت، و بزرگترین بازی این محیط سنگ پرانی توی چشم بچه کارگر همسایه بود و یا نشستن بر پشت گاری هنگام اسباب کشی از این خانهٔ کرایه ای و وقفی بخانهٔ دیگر— و این، یعنی شانزده هفده سال اولیهٔ زندگی— چگونه امکان داشت که انسان، بصورت نویسنده ای مبادی آداب باربیاید؟ درطبقات دیگر، که

سواد و فرهنگ در اطراف محیطشان پراکنده است، نویسنده، قشری از ادب مرسوم زمانه را به ذهن خود راه می دهد، و تا حدی، به نوعی جزمیت مؤدبانه دست پیدا می کند. نویسنده‌ای که از طبقات تهیدست بپا می‌خیزد، هیچ چیز را کورکورانه قبول نمی کند. مدام در حال نفی کردن و قبول کردن، و نفی کردن و قبول کردن مجدد چیزهای قدیم و جدید است. مگر نه این است که قرار است طبقهٔ او قلم بطلان بر گذشته بکشد، چرا که گذشته چیزی جز زنجیرهای جهل و فقر در اختیار او نگذاشته است؟ پس نویسندهٔ برخاسته از آن طبقه هم بر کلیهٔ ارزش های طبقات دیگر بدیدهٔ تردید می نگرد، و موقع باطل شمردن اکثریت قریب باتفاق آن ارزش ها، قلمی آلوده به زهر خشونت پیدا می کند، در واقع، خشونت هویت‌بارز زندگی ادبی او می شود، بویژه موقعی که او در سن و سال نگارش قصه‌نویسی، یعنی در سی و یکی دو سالگی است و در یکی از خشن‌ترین ادوار تاریخ هم زندگی می کند. و می‌بینید چه محدودیت هایی در ادبیات وجود دارد؟

استادان بی بدیل ادبیات فارسی چیزی در اختیار من نگذاشته بودند تا براساس آن من چیزی دیگر، چیزی بهتر، بنا کنم. غرضم این است که کمبودهای این کتاب و یا سایر کتاب ها و مقالات ادبی من تا حدی معلول محدودیت های استعدادهای من بوده، ولی تا حد بیشتری معلول کم استعدادی های دوران و اطراف من بود. عصر قصه‌نویسی محدود بوده است از شمال به خفقان، از جنوب به خفقان، از غرب به خفقان، از شرق به خفقان، از زمین و آسمان به خفقان، و از نظر گذشته و سنت هم به خفقان. و می دانید این نوع خفقان یعنی چه؟ آزادی انسان را از بین می برد تا انسان به امکانات و ابزار و وسایلی که می توانند آزادی بیشتری در اختیار آدم بگذارند، دسترسی نداشته باشد. این آزادی است که آزادی بیشتری در همهٔ ابعاد و سطوح بوجود می آورد. و این آزادی است که پوزهٔ غریزی را بدل به استعداد خلاقیت می کند. بهمین دلیل مهم‌ترین کمبود، نبودن محیط و اجتماعی از آدم ها بود که از نظر ذهنی و عینی مجهز به وسایل درک قصه باشند. بیشتر قصه‌نویس های ما با پوزه می نویسند. مقداری غریزه و شم دارند. و همین! چوبک و آل احمد، مهم‌ترین قصه های حیات خود را در زبان های دیگر نخوانده بودند. آل احمد می گفت: همه‌مان یک چیزهایی می نویسیم. و آیا این کافی است؟ این در مورد بهرام صادقی و ساعدی و گلشیری هم صادق بود. چوبک یک پوزهٔ بسیار قوی داشت و هنوز هم دارد، حادثه را از زیر خس و خاشاک و زباله بیرون می کشید و می پرداخت. ولی آل احمد، که تکنیک قصه‌نویسی را یاد نگرفته بود و حاضر هم نبود یاد بگیرد، اعتقاد پیدا کرده بود که آنچه او می نویسد، روزی بنوبهٔ خود، نوعی «نوع» ادبی خواهد شد، و دیدیم که نشد. رئالیست های ما «گورکی» را خوانده‌اند، ولی من این را بصراحت تمام بگویم: در عالم ادبیات خواندن «گورکی» اصلاً و ابداً کافی نیست. مقداری تولستوی، چخوف، داستایوسکی و تورگینف هم خوانده‌اند، و قدری هم ترجمه از زبان های دیگر. و باعتبار نام «به‌آذین» بعنوان مترجم، آثار «رومن رولان» را هم خوانده‌اند، و بصراحت تمام باید گفت که در عالم رمان‌نویسی در جهان،

«رومن رولان» نه سر پیاز بوده است نه ته پیاز. و مقداری آثار ترجمهٔ دیگر هم خوانده‌اند، ولی نویسندگان ما با معاصران خود در شوروی، آمریکا، فرانسه و آلمان، و نویسندگان کشورهای جهان عقب نگه داشته شده، معاصر نبوده‌اند. بهمین دلیل بیشتر با پوزه نوشته‌اند. در مورد تکنیک قصه‌نویسی، پیش از کتاب حاضر، چیزی وجود نداشته است، و بعد از آن کتاب باز هم چیزی نبوده، و کتاب حاضر بدلایلی که در بالا برشمردم، هم محدودیت‌های سن و سال و استعدادهای مرا داشته و هم محدودیت‌های استعداد زمان و مکان ما را. بهمین دلیل است که بحث در بارهٔ قصه‌نویسی اهمیت پیدا می‌کند، و فکر می‌کنم که در ادبیات ایران تا چندین دهه بحث در بارهٔ تکنیک اهمیت حیاتی خود را از دست ندهد.

و خوب؟ جهت این بحث در بارهٔ تکنیک چگونه خواهد بود؟ نخست اینکه ما باید الفبای قصه خوانی را یاد بگیریم، و لازمهٔ این کار این است که به مقولهٔ قصه ابتدائاً بعنوان یک ساخت ادبی نگاه کنیم و بعد بعنوان مقولات دیگر. در ابتدا باین نکته بپردازیم که: ادبیات ادامهٔ زبان است، ادبیان از زبان ساخته شده، ادبیات نوعی زبان است. و بعد این نکته را بگوییم که: ادبیات، ادبیات است، و «ادبیت» آن، بارزترین خصیصهٔ آن. این درست است که ادبیات از آدم‌ها، اشیاء، حالات اجتماعی، تاریخی و سیاسی و روانی ساخته شده است، این درست است که ادبیات از جامعه سرچشمه می‌گیرد و دوباره بسوی جامعه بر می‌گردد، این درست است— به همانگونه که **قصه‌نویسی** در صفحات متعددش توضیح می‌دهد— که قصه حضور اجتماع و تاریخ در خلوت قصه‌نویس و یا خواننده است، لکن ادبیات در زبان است که بوجود می‌آید، و چون بافت درونی ادبیات بافتی زبانی است، این دو بافت، یعنی گاهی ساخت‌های زبان و ادبیات، دریکدیگر ادغام و بریکدیگر منطبق می‌شوند. گرامر اصلی زبان وادبیات یکی است، نه اینکه زبانشناسی، کلید حل تمام معماهای ادبی باشد. هرگز! لکن، مهم‌ترین بحث ادبی تئوریسین‌ها و منتقدان ادبی جهان این است: ادبیات چه رفتاری با زبان می‌کند (فصل «لحن» **قصه‌نویسی** تا حدودی باین مسأله می‌پردازد). ساخت قصه، ساخت زبان، ساخت بینش انسانی، ساخت روان آدمی و ساخت‌های فرهنگی در جایی بر یکدیگر منطبق می‌شوند. ازین نظر ساخت ادبیات، بویژه ساخت قصه باید روشن شود، بدلیل اینکه با روشن شدن آن، مقولات دیگر هم روشن می‌شوند. وقتی که سخن از «صناعت خواندن» می‌گوییم، دقیقاً در این معناست. ما باید به صناعت خواندن مجهز باشیم (کتاب **بوطیقای قصه‌نویسی** از همین قلم در این زمینه است). دیگر اینکه باید تئوری تکنیک داشته باشیم، و تئوری، گرچه از فردفرد آثار حاصل می‌شود، ولی باید جامعیت داشته باشد. تئوری ادبی را نمی‌توان یک بار برای **شاهنامهٔ** فردوسی نوشت، یک بار برای **مثنوی** مولوی، یک بار برای **هزارویک شب**، و یک بار برای **کلیله و دمنه**، باید شاخص‌های ساختی جامعی پیدا کرد. ولی در چهارچوب همان تئوری، متفرغات و متغیرات ساختی را هم آورد. ازین نظر، یک تئوری جامع می‌تواند با آثار

ناهمزمان، بعنوان آثار همزمان برخورد کند. من هیچ دلیلی نمی بینم که عناصر ساختی **هزارو یک شب** ، در کنار عناصر ساختی **بوف کور** ،عناصرساختی **بوف کور** ،در کنار عناصر ساختی **شاهنامه** ،و این همه با هم در کنار عناصر ساختی **سنگ صبور** بررسی و تئوریزه نشوند. و من هیچ دلیلی نمی بینم که ساخت های این ها در کنار ساخت های آثار زبان های دیگر گذاشته نشوند و آن تئوری جامع بسوی جامعیت و عالَمیّت بیشتر رانده نشوند. این بآن معنا نیست که بررسی های ادبی از طریق مقولات غیرادبی ، مثل بررسی تاریخی-طبقاتی ، بررسی های گوناگون روانی ، بررسی های اجتماعی و اخلاقی وغیره کنار گذاشته شوند. هرگز! ادبیات جدا ازبقیهٔ پدیده های زندگی اجتماعی و تاریخی وجود نداشته است و نباید هم وجود داشته باشد. اگر فرض کنید علم فیزیک به علم اقتصاد کمک می کند، باید از آن علم مدد گرفت. ولی اقتصاد را نمی توان فقط بمدد فیزیک فهمید، این روشن است. ابزار و وسایل اصلی اقتصاد خود اقتصاد را بهتر تبیین می کنند تا ابزار و وسایل علم فیزیک.این در مورد ادبیات هم صادق است. بگذارید دیدهای مقولات دیگر، مقولات غیر ادبی ، بر ادبیات کلیهٔ پرتو افکنی های لازم را بکنند، ولی اصول آن مقولات را مهم تر از اصول خود ادبیات تلقی نکنید! ادبیات ادامهٔ زبان است و از ساخت های زبان و ادبیات هم تبعیت می کند. اولین وظیفهٔ نقد، درک این استمرار خلاقه از زبان بسوی ادبیات است. یعنی نقد ادامهٔ ادبیات و ادبیات ادامهٔ زبان است. و وظیفهٔ یک تئوریسین ادبی با یک «پوئه تی شین» (poetician)، نگارش «بوطیقا»ست. و بوطیقا صناعت نوشتن است. ازین نظر، **تئوری** رمان[1] و **رمان تاریخی**[2] دو اثر مهم گئورگه لوکاچ ، **معانی وبیان قصه**[3] اثر«وین بوث»[4]، **جامعه شناسی رمان**[5] اثر «لوسین گلدمن»[6]، **بوطیقای نثر**[7] اثر «تودورف»[8] و قسمت اعظم آثار «رولان بارت»[9] بوطیقا هستند. چنین بررسی هایی، به همانگونه که در **بوطیقای قصه نویسی** نشان داده ام، از نظر من مباینتی با روح نقد علمی تاریخی ندارند. اول اثر بعنوان ادامهٔ زبان و در چارچوب «ادبیت» ادبیات، و بعد اثر بعنوان ادامه و مظهر تاریخ و یا دوره ای از تاریخ، و حتی جهان فراطبقاتی. این درک های جدید باید بطور

1 - The Theory of the Novel
2 - The Historical Novel
3 - The Rhetoric of Fiction
4 - Wayne Booth
5 - The Sociology of the Novel
6 - Lucien Goldman
7 - The Poetics of Prose
8 - Todorov
9 - Roland Barthes

خلاصه در مقدمهٔ چاپ سوم این کتاب گفته می شد. از **قصه نویسی** انتظار نداشته باشید که به حل این مشکلات بپردازد. من دارم از مسایلی صحبت می کنم که پس از قصه نویسی برایم اهمیت پیدا کردند و معتقدم برای خوانندهٔ دقیق قصه نویسی هم در زمان خود اهمیت خواهند داشت.

بوطیقا، یعنی بررسی ساخت های ادبی در چهارچوب بحث و الگوها و معیارهای ادبی و نه چیزی دیگر، نمی تواند فقط معطوف به زمان حال باشد. باید ساخت های ادبی گذشته و اختصاصات این ساخت ها استخراج شوند، و در کنار ساخت های استخراج شده از دوران معاصر گذاشته شوند، و بعد، این مجموع، مقایسه شود با ساخت های موجود در زبان ها و ادبیات جهان تا طرح یک تئوری جامع ادبی ریخته شود. این، نوعی جهانی شدن است و نوعی جهانی کردن ادبیات یک زبان. و در عین حال، بزرگترین ماجرا در مطالعهٔ ادبی است. چنین بررسی ها و چنین ماجراهایی باید اساس تدریس ادبی در دانشکده های ادبیات دانشگاههای ما را تشکیل دهند.

۵) **قصه نویسی** در کنار سایر کتاب های من سرگذشت چاپ جالبی دارد. نخستین بار، بصورت سلسله مقالات بهم پیوسته در مجلهٔ **فردوسی** چاپ شد. و انتشارات «اشرفی» مطالب آنرا بصورت کامل چاپ کرد. نسخ کتاب که نایاب شد، «کتاب زمان» داوطلب نشر آن شد. ولی تا باینجا برسد نام مرا «ساواک» بهمهٔ چاپخانه ها داده بود که دیگر بردن اسم براهنی موقوف. جنگ- پردازان محترم ادبی از سال ۵۳ تا ۵۷ مجبور شدند به این سانسور ساواک گردن بگذارند، و نام مرا از کلیهٔ جنگ های شعر و نثر بیرون نگه داشتند. ساواک به گمرک مهرآباد نوشت که: **ظل الله** وارد ایران نشود.[1] ویراستار کتابنامه ای پس از انقلاب به من گفت که مأموران ساواک در پیش از انقلاب بمنزلش ریخته حروف الف و ب ی کتاب نامه اش را بغارت برده بودند، چرا که او نامی از کتاب های من هم برده بود. این جن و بسم الله بازی ادامه داشت تا مردم ایران دروازه های کشور را به روی تبعیدیان کشور گشودند، و من، چهار روز پس از فرار شاه به ایران آمدم. ولی تاراج کتاب های من ادامه داشت. ناشری مستقل در سال ۵۱ **تاریخ مذکر** را چاپ کرده بود، گویا چندین بار، و بعد کتاب شده بود زیرزمینی، و در غیاب من کتاب بارها بوسیلهٔ آدم های مختلف بزیر چاپ رفته بود، و همه بصورت زیرزمینی. ولی دو سه ماه قبل از انقلاب

۱. ادارات گمرگ دارودسته های ادبی در ایران، کمتر از ساواک در ضبط و کنترل آثار آدم های «نااهلی» مثل من دست نداشته اند. کافی بود که یک رنجش کوچک از صاحب یک قلم داشته باشند. درهاشان را محکم به روی نوشته های او می بستند. هنوز بر ارزشیابی ادبی در جامعهٔ ما، حکم «کی دوست کیست؟» بیشتر حاکمیت دارد تا مقولات ادبی و نقد ادبی، و ارزشیابی های مبتنی بر زیبایی شناسی. اکثریت قریب باتفاق جنگ ها و برگزیده های شعر و قصهٔ معاصر در ایران، براساس «آئین دوست یابی» تدوین شده اند تا اصول مبتنی بر زیباشناسی.

ناشری ناصرخسرویی، آنطور که دست اندرکاران می‌گفتند، صدها هزار نسخه از **تاریخ مذکر** را چاپ و پخش کرده بود. در زمان انقلاب، کتاب از پرفروش‌ترین نشریات آن دوره بود ولی این ناشر حاضر نشد حتی خودش را به من نشان بدهد. أین شخص پول کتاب را یکجا بالا کشید. بازهم صد رحمت به ناشر محترمی که برایم اسم مستعاری بنام «ابراهیم دانائی» انتخاب کرده، بر روی دو کتاب ترجمه‌ام، **عرب و اسرائیل** و **فانون گذاشته**، کتاب‌ها را چاپ کرده بود و حق تألیف کتابها را هم می‌داد. در حول و حوش انقلاب، کتابی را دیدم که جنگ‌پردازی از آثار دوستان جلال آل‌احمد دربارهٔ او درآورده بود. یکی دو مقاله از مرا بامضای همان «ابراهیم دانائی» در آن کتاب گنجانده بود، به گمان اینکه من این اسم مستعار را شخصاً برای آن دو کتاب ترجمه انتخاب کرده بودم. پس «ابراهیم دانائی» هم ماند بیخ ریش من. نه خودم، نه نامم، نه نام‌های مستعار انتخاب شده بوسیلهٔ این و آن برای نامم، نه کتاب‌های دیگر و ترجمه‌هایم، هرگز سرنوشتی بهتر از آنچه بر سر این کتاب‌ها آمد، نداشته‌ایم. و چیست مجموعهٔ زندگی آدمی بنام نویسندهٔ و شاعر در عصر ما، جز مجموعه‌ای از حسرت‌ها، که گفت:

کوه اندوه فراقت به چه طاقت بکشد　　حافظ خسته که از ناله تنش چون نالیست

در این سخن بدیهی کسی در جامعهٔ ما تردید نکرده است که کتاب نقد ادبی در محیط ما تیری است بسوی تاریکی. ولی گاهی ناگهان تیر به هدف خود اصابت می‌کند. دربارهٔ این کتاب در ایران همه سکوت کردند، ولی کتاب خوانندهٔ خود را پیدا کرد و راهش را از کوه و کمر بسوی بالا باز کرد. شش هفت سال پیش از این، نویسندهٔ نامی و دوست بزرگوار آقای بزرگ علوی، لطف کرد و مقاله‌ای به روسی برای من فرستاد که در مجلهٔ **مطالعات آسیایی و آفریقایی** اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی چاپ شده بود. منتقد روسی **قصه نویسی**، ضمن تشویق مبالغه‌آمیز صاحب این قلم گله کرده بود که چرا من مخالف ادبیات حزبی هستم. این حرف ایشان درست است، من مخالف ادبیات حزبی هستم.

شنیدم که **قصه‌نویسی** در اتحاد شوروی ترجمه و چاپ شده است. اگر چنین کاری شده باشد، واقعاً زیره به کرمان بردن بوده است. امیدوارم روزی نسخه‌ای از متن روسی را زیارت کنم.

تبریز، ۱۲مرداد۶۰

قصه‌نویسی (چاپ سوم)، (چاپ ۶۲)

مقدمه بر چاپ جدید تاریخ مذکر

خواننده‌ای که چاپ جدید **تاریخ مذکر** را در دست می‌گیرد، باید به چند نکتهٔ اساسی توجه کند. رئوس این نکات را ذیلاً ردیف می‌کنم:

۱) اصالت هر کتابی در ابتدا مربوط به چارچوب زمانی خاصی است که در آن نوشته شده. استعداد هر زمانی خود را در صور و جلوه‌های متنوع فلسفی، ادبی و هنری، خصوصاً کتاب، منعکس و منتشر می‌کند، و قضاوت بعدی دربارهٔ آن کتاب باید با درنظر گرفتن استعداد آن زمان صورت بگیرد. دربارهٔ یک کتاب باید نوعی داوری مرکب بشود: یکی آن کتاب بصورت ادامهٔ کتابهای قبلی و یا تغییردهندهٔ محتویات آنها بهر نسبتی از نسبتها؛ و دیگری آن کتاب بصورت ادامهٔ حیات و منعکس کنندهٔ یک عصر و استعدادهای فکری آن عصر. خواننده باید بداند که **تاریخ مذکر** در سال چهل و هشت نوشته شده، و طبیعی است که منعکس کنندهٔ روحیهٔ آن سالهای جامعهٔ ایران و آن سالهای تفکر خود من باشد. در همان سال چهل‌وهشت، کوششی برای چاپ کتاب شد، ولی موانع مختلف که مهمترین آنها محتویات فصلهای نهم و دهم کتاب بود، اجازه نداد که کتاب در زمان نگارشش چاپ شود. زمان در آن سال مستعد چاپ **تاریخ‌مذکر** نشده بود. کتاب در اواسط سال ۵۱، بالاخره چاپ شد. ولی محتویات بخش عظیم آن، حتی قسمتهایی از نیمهٔ دوم، جسته گریخته در مطبوعات چاپ شده بود. کتاب دو سه ماه بعد از چاپ توقیف شد، ولی مثل هر کتاب توقیف شده که تخیل و حس ماجراجویی کتابخوانها را بسوی خود جلب می‌کند و ناشر زیرزمینی را هم تحریک می‌کند، کتاب در چند شهر مختلف بصورت زیرزمینی چاپ و پخش شد. در حول و حوش انقلاب، کتاب از مخفیگاه بیرون خزید و در شمار پرفروش‌ترین کتابهای اوایل انقلاب درآمد. در این زمان دستخوش مطامع و فرصت‌طلبی ناشری ناصرخسرویی شد که بقول ناشر اصلی کتاب صدها هزار نسخهٔ آن را بصورت کتاب سفید بفروش رساند و حق تألیفش را هم یکجا بالا کشید. وقتی که خواننده تاریخ نگارش و انتشار کتاب را در نظر بگیرد و حتی کتاب را مظهر بخشی از استعدادهای زمان گذشته یعنی همان سال چهل و هشت بداند، بدون شک دچار شگفتی خواهد شد. در آن سال پیش‌بینی حوادث بعدی نمی‌بایست بسادگی صورت بگیرد. کوچکترین حرفی دربارهٔ اینکه در انقلاب آینده، کدام پدیده‌ها و نیروها نقشهای مهمی بر عهده خواهند گرفت در سطح جامعه شنیده نمی‌شد. خواننده از این نظر دچار شگفتی خواهد شد که جهتی که جامعهٔ ایران، نه محتملاً، بلکه محتوماً، در پیش گرفت، آنهم تقریباً نه سال پس از نگارش کتاب، در **تاریخ مذکر** پیش‌بینی شده است. پیشگویی در شمار استعدادهای بسیار ناچیز من نیست. ولی خواننده‌ای که نسخه‌ای از این کتاب را اخیراً خوانده بود

پیش من آمد و گفت که غیرممکن است که من این کتاب را ده‌سال پیش از انقلاب نوشته باشم. بدلیل اینکه انگار کتاب پس از انقلاب، منتها با در نظر گرفتن ریشه‌های اصلی آن و با عطف به تاریخ گذشته نوشته شده است. گفتم لابد بی‌آنکه تاریخ فهمیده باشد به سوی آینده‌ای که امروز است، شتافته است. کتاب من بی‌تقصیر است. در هر لحظهٔ داده شده، گاهی قلم در شعاع دیگری حرکت می‌کند. قلم سوار بر ماشین زمان است.

۲)سال چهل و هشت، سالی بود که در نیمه‌های آن جلال آل احمد فوت شد. بطور کلی، از سال چهل تا پنجاه و هفت، روشنفکری که بیشترین تأثیر را بر روی تفکر اجتماعی - فلسفی تحصیلکرده‌های ما گذاشت، جلال آل احمد بود. تأثیر حرکت فکری جلال بر این کتاب، هم بعلت زمینه‌های تاریخی - اجتماعی مشترک روشنفکران و هم بعلت نزدیکی خود من به جلال، امری بدیهی است. خواننده موقع خواندن رسالهٔ «تاریخ مذکر» و مقالاتی که در همسایگی فکری با این رساله در کتاب حاضر چاپ شده، به این امر بدیهی پی خواهد برد، ولی باید به دو سه نکته توجه کند: ساخت اصلی **«تاریخ مذکر»**، نظریه‌پردازی مربوط به آن و اندیشه‌های اساسی آن، ارتباطی به جلال آل احمد ندارد. کتاب در جایی تأثیر آل احمد را به آسانی می‌پذیرد که مسألهٔ «غربزدگی» مطرح می‌شود. ولی ساختهای عمقی و صوری **تاریخ مذکر**، مقایسه‌های فرهنگی بین ایران و یونان، مسائل مربوط به پدرکشی و فرزندکشی تاریخی، سرکوب زبانها، و مسألهٔ سرکوب فرهنگی خلقهای مختلف ایران، در آن مقدار از نوشته‌های جلال آل احمد که تا سال چهل و هشت چاپ شده بود، جایی نداشت. جلال به مسألهٔ آذربایجان در کتاب **در خدمت و خیانت روشنفکران** پرداخته است. ولی متن کامل این کتاب در زمان حیات جلال چاپ نشد، و من شخصاً تا سال ۵۷، یعنی سال انقلاب، متن کامل آن را ندیده بودم، و تا سال ۵۷، نمی‌دانستم که جلال به مسألهٔ زبانهای غیررسمی و اهمیت مردمی و ملی آن در رابطه با ستمزدگی صاحبان این زبانها پرداخته است. اگر در ارائهٔ تز «غربزدگی» جلال پیشگام همهٔ روشنفکران سنتی و غیرسنتی است، و دیگران، منجمله خود من، تأثیرپذیرفتگان از آن تز، و در نهایت از معتقدان به مبارزه بر ضد غربزدگی، در ارائهٔ ستمدیدگی زبان محرومان غیرفارس ایران، جلال پیرو است و دیگران پیشگام. مسألهٔ دیگری که اهمیت دارد این است که جلال به نقش روحانیت وقوف داشت. ولی این وقوف در کتاب... **روشنفکران** تجلی نهایی و ساختی خود را پیدا می‌کند، و آنهم در صفحات آخر، و بویژه در ضمائم. بخشی از **تاریخ مذکر** در ارتباط با اسلام، نقش اجتماعی ان، و ارتباط روشنفکران و روحانیت نوشته شده است، و حتی به نوعی ترکیب هم در پایان کتاب اشاره شده است. برای خود من اعجاب‌انگیز است که من در سال چهل و هشت، و جلال پیش از آن سال و در طول نیمهٔ اول همان سال - بی‌آنکه من از نتیجه‌گیریهای او خبر داشته باشم - چرا که کل... **روشنفکران** چاپ نشده بود، و بی‌آنکه او از بخش پایانی

تاریخ مذکر خبر داشته باشد- جداگانه به نتایج مشترک دربارهٔ نقشهای قشرهای فکری جامعه رسیده باشیم. البته من در سالهای بعد، از بسیاری از فکرهای سال چهل و هشت خودم فاصله گرفته‌ام، و از بسیاری از فکرهای جلال هم. ولی باید این نکته را بگویم که نه من و نه هیچ نویسندهٔ دیگر نسل من، نمی‌توانیم اثر تلنگری را که غربزدگی جلال به ذهنیت ما زده، نادیده بگیریم. ولی ساخت فکری من بعدها راه دیگری درپیش گرفته که در کتابهای بعدی من منعکس است.

۳) به متن **تاریخ مذکر** چیزی نیفزوده‌ام. فقط در چند مورد، چند کلمه را حذف کرده، بجای آنها کلمات دیگری گذاشته‌ام. ولی به کتاب حاضر مقالاتی را افزوده‌ام که در حول و حوش نگارش و انتشار **تاریخ مذکر** نوشته و چاپ کرده بودم. این مقالات بخش دوم کتاب حاضر را تشکیل می‌دهد. ولی حواشی مفصلی برای هشت فصل اول متن اصلی رسالهٔ **تاریخ‌مذکر** نوشته‌ام که برای توضیح جملات نسبتاً فشردهٔ خود متن است. بطور کلی، متن اصلی **تاریخ‌مذکر** فاقد مثالی از تاریخ و ادبیات است. دریغم آمد که کتاب حاضر بدون مثال و توضیح چاپ شود. ولی نمی‌خواستم به متن اصلی دست بزنم. آنوقت باید یک **تاریخ‌مذکر** دیگر می‌نوشتم. ولی **تاریخ‌مذکر** بآن صورتی که در ابتدا چاپ شده، باید یک بار دیگر به خواننده عرضه می‌شد. قصدم این است که خوانندهٔ **تاریخ‌مذکر** را بعنوان نوشتهٔ سال چهل و هشت بخواند. یادداشتهای آخر رسالهٔ **تاریخ‌مذکر** در اسفند شصت و دو نوشته شده‌اند. این یادداشتها بیشتر در توضیح مطالب رساله هستند. طبیعی است که از یک فاصلهٔ زمانی پانزده‌ساله می‌توان بعضی از مشکلات رساله را بهتر توضیح داد. بویژه که حقانیت بعضی حرفها در طول سالها بثبوت رسیده است. ولی من نخواسته‌ام **تاریخ‌مذکر** را با درنظر گرفتن تاریخ این پانزده سال بازنویسی بکنم. چنین فرصتی را نداشتم؛ و چون مقالهٔ دیگری بنام **تاریخ‌مذکر** در کتاب **آدمخواران تاجدار** دارم، خواننده می‌تواند فعلاً آن مقاله را مکمل این رساله بداند. وقایع سالهای بعد از چاپ **تاریخ‌مذکر** باید در ذهن من رسوب نهایی پیدا کنند تا من بتوانم دربارهٔ آنها قضاوت کنم. ولی برای رسوب نهایی این سالها، شاید عمر من و امثال من کفاف ندهد. این نکته بدیهی است: با درنظر گرفتن پانزده سال اخیر **تاریخ‌مذکر** باید بازنویسی شود، دستکم بدو دلیل که یکی اجتماعی است و دیگری خصوصی. دلیل اجتماعی انقلاب ۲۲ بهمن، اثر عظیم آن بر تاریخ و پی‌آمدهای تاریخی، اجتماعی و سیاسی آن است. برخورد نسلها در انقلاب زمینه‌ای بکر برای بررسی و تحقیق است، و همین یک مسأله می‌تواند صفحات بیشماری از یک **تاریخ‌مذکر** جدید را بخود تخصیص دهد. دلیل دوم سفرهای من به غرب است. پیش از سال ۵۱ من به غرب سفر نکرده بودم. آنچه دیده‌ام برایم مهم بوده، و در تکوین فکری‌ام سهم فراوان داشته. بخشی از رسالهٔ **تاریخ‌مذکر** در ارتباط با غرب نوشته شده. تجربهٔ سالهای گذشته، هم تجربهٔ اجتماعی و تاریخ انقلاب، و هم تجربهٔ تحول فکری من، باید در مجالی دیگر در ارتباط با تز

اصلی تاریخ‌مذکر بررسی شود. گاهی فکر می‌کنم مشغله‌های فراوان و غم نان مجال چنین فرصتی را به من نخواهند داد.

٤)تجربهٔ زندگی به من آموخته است که منت آدمهای بظاهر کوچک ولی درباطن مهربان و بزرگ را بکشم، ولی هرگز حتی گله از روزگار نکنم، حتی اگر روزگار به گندگی روزگار ما باشد. من برای بخت و سرنوشت و قضا و قدر و خوشنامی و بدنامی و گذرا بودن و جاودانی شدن و اباطیلی از این دست حتی تره هم خرد نمی‌کنم. اعتقاد دارم که جدی‌تر و حیاتی‌تر از نَفَسی که نویسنده می‌کشد، قضاوت بدون پیشداوری است که فقط در سایهٔ سرسپردگی به روح عزیز و نجیب خلاقیت و تفکر حاصل می‌شود. دشمن واقعی نویسندهٔ امروز پیشداوری او دربارهٔ اشخاص و حوادث، و پیشداوری دیگران دربارهٔ اوست. ما نیازمند نویسندگانی هستیم که جرأت تفکر داشته باشند، چفت و بستهایی را که به مغز و اندیشهٔ خود زده‌اند بشکنند، از محافل تنگ و تاریک دوستی و دشمنی بیرون بیایند، قدم در هوای زلال بدون پیشداوری بگذارند، جزمیتهای خصوصی و قالبهای پیش‌ساختهٔ عمومی را رها کنند و خود را در مسیر سیلان آزاد اندیشه قرار دهند. در یک کلام: تفکر کنند.

پرده بردار و برهنه گو که من — می‌نخسبم با صنم با پیرهن
گفتم ار عریان شود او در میان — نی تومانی، نی کنارت، نی میان
آرزو میخواه لیک اندازه خواه — برنتابد کوه را یک برگ کاه
آفتابی کز وی این عالم فروخت — اندکی گر پیش آید جمله سوخت
فتنه و آشوب و خونریزی مجو — بیش از این از شمس تبریزی مگو
این ندارد آخر از آغاز گو — رو تمام این حکایت باز گو

تهران ٦ اسفند ٦٢

تاریخ مذکر-فرهنگ حاکم وفرهنگ محکوم (چاپ ٦٣)

مقدمهٔ غم‌های بزرگ ما

بی‌گمان خواننده موقع خواندن این شعرها درخواهد یافت که چرا کتابی به این کوچکی غم‌های بزرگ ما خوانده شده. توضیح مختصری که می‌دهم برای روشن‌تر کردن مضمون عنوان است. مرگ بسیاری از موضوعات این مراثی را همه با هم احساس کرده‌ایم. غم مرگ بسیاری از این اشخاص، غمی نبوده که یک‌نفر به تنهایی، ولو عمیقاً، حس کند، و پس از گذشت مدت زمانی کوتاه یا بلند، اثر آن را فراموش کند. غم مرگ این آدمها غم خصوصی، فقط، نبوده، بلکه غمی منتشر و همه جاگستر بوده؛ یعنی هرکدام از این غم‌ها را، نه تنها فرادی، درجای خود، و موقع وارد آمدن مصیبت، بلکه اجماعاً، بعدها، در زمانها و مکانهای دیگر، حس کرده‌ایم؛ درواقع این غم‌ها جلوه‌های گونه‌گون صورت نوعی غم مشترک بوده‌اند. ناگهان در میان حالات و روابطی از نوعی دیگر بر ذهن و روح ما شبیخون زده‌اند، با آن خاصیت و حال و هوای آیینیشان، با آن وزن و آهنگی که به روحیهٔ جمعی ما می‌دهند، و هاله‌ای که بدور مصیبتهای اجتماعی ما می‌آفرینند. این غم‌ها، غم‌های بزرگ ما هستند؛ مثل غم فقدان پدر، جدایی معشوق، و سوگ فرزند نیستند، غم مرگ چیزی انگار پایان‌ناپذیر و انکارناپذیر در محضر جمعی ما هستند. وقتی که مصیبتی از این دست برما وارد شده، گاهی توانسته‌ایم آنرا بر زبان بیاوریم و فریادش بزنیم، و گاهی مجبور شده‌ایم به سکوت برگزار کنیم، با چشم دل و روحمان آکنده از غم، و فریادهامان شکسته در گلو؛ و چقدر این رفتار دوم شاخص غم سنتی، غم تاریخی ما بوده است. روح تاریخ ما، غم بزرگ ما است، و اوراق آن، حتی بعضی از درخشان‌ترین اوراق آن، غم‌های بزرگ ما. باستثناء دو سه شعر، بقیهٔ قطعات این کتاب کوچک، حدیث همان غم‌هاست. تقریباً همهٔ این شعرها در زمان وقوع مصیبت‌ها و مستولی شدن آن غم‌ها بر ما نوشته شده‌اند، و تقریباً همگی در همان زمان خود در مجله، روزنامه یا کتابی چاپ شده‌اند. برخی از این غم‌ها و نظایر آنها را دیگران هم سروده‌اند، و دیگرانی هم خواهند سرود. خواننده خوب می‌داند که حرمت غم وظیفهٔ رثا است.

تهران ۱۹ اسفند ۶۲

غم‌های بزرگ ما (چاپ ۶۳)

دیباچهٔ زمانهٔ شیاد

شاید به این دلیل از من خواسته شده بر کتاب **زمانهٔ شیاد**[1] ، علاوه بر مقدمهٔ بسیار زیبا و هوشمندانهٔ «گری ویلز»، مقدمهٔ دیگری بنویسم که احتمالاً اطلاعات من از کم و کیف اوضاع سیاسی آمریکا از حدود معلومات خوانندهٔ معمولی این کتاب بیشتر است و امکان دارد با اشاره به سوابق و اسناد تاریخی بیشتر، مفاهیم کلی و جزیی کتاب را بهتر در دسترس او قرار دهم. **مقدمه-نویس** اصلی این کتاب، از روزنامه‌نگاران و مورخان بسیار خوش‌سابقه و حقیقت‌خواه آمریکایی است، و آنچه او دربارهٔ گروهها و جناحهای مختلف روشنفکری و سیاسی آمریکای بعد از جنگ می‌نویسد، از غنی‌ترین تحلیلهای موجود پیرامون تمایلات معنوی و فکری آن دوره است، و بجرأت می‌توان گفت که گرچه خانم «لیلین هلمن»، نویسندهٔ کتاب، از مقدمه‌نویسش چند سر و گردن بلندتر است، «گری ویلز» موفق می‌شود که کتاب او را در پرتو دانش سیاسی فراگیرتر و کامل‌تری قرار دهد، و خوانندهٔ آمریکایی را سیراب‌تر کند. وظیفه‌ای که بر عهدهٔ من گذاشته شده این است که خوانندهٔ ایرانی را در جریان امور بیشتری قرار دهم تا کتاب **توفیقی** را که با خوانندهٔ آمریکایی پیدا کرده، با خوانندهٔ ایرانی هم پیدا کند. توضیحات مختصری نیز دربارهٔ نظر «گری ویلز» در پایان این یادداشت خواهم داد.

آمریکا و جهان

این دیگر از بدیهیات تاریخ سیاسی و اجتماع جهان معاصر است که دولت آمریکا، بوسیلهٔ جنگ جهانی دوم، و بلافاصله پس از آن، دخالتی جامع و کامل در کشورها و جوامع دیگر را شروع کرد. به جنگ دوم جداگانه اشاره خواهیم کرد، ولی این نکته را بلافاصله بگوییم که دولت آمریکا، پس از جنگ، در یونان، ترکیه، ایران، گواتمالا، لبنان، کوبا، ویتنام، و بعد از ویتنام، دوباره در لبنان، ایران، شیلی، السالوادور، نیکاراگوئه و تقریباً در همهٔ کشورهای باصطلاح جهان سوم، دخالت نظامی، تجسسی، سیاسی و فرهنگی کرده است. و این نکته را هم بگوییم که برغم شتاب گرفتن روزافزون نهضتهای انقلابی در بعد از جنگ دوم جهانی، و پیدایش دهها کشور مستقل کوچک و بزرگ، از حدود دخالتهای آشکار و مخفی آمریکا و سازمانهای جاسوسی آن در کشورهای موسوم به جهان سوم کاسته نشده است. پیاده کردن نیرو در لبنان،

۱ ــ **زمانهٔ شیاد**، اثر لیلین هلمن، ترجمهٔ ساناز صحتی، چاپ انتشارات هاشمی سال ۶۳.

کمک نظامی، تجسسی، سیاسی و تبلیغاتی به ال سالوادور، کشاندن ناوگان به مدیترانه، اقیانوس هند و خلیج فارس، تهدید دولت انقلابی نیکاراگوئه از طریق دیپلماسی و از طریق همسایگان جانبدار سیطرهٔ آمریکا بر آمریکای لاتین، لشکرکشی هوایی از خلیج فارس به طبس به منظور ربودن گروگانهای آمریکایی و توطئه های دیگر به ضد مردم ایران، تقویت حاکمیتها و حرکتهای ارتجاعی در سراسر مناطقی که از آنها رایحهٔ خوش خیزش انقلابی به مشام می‌رسد، و تبدیل کردن ارتش آمریکا به ژاندارم دموکراسی تصوری آمریکا، همگی اتفاقاتی هستند که پیش از جنگ جهانی دوم هرگز تصور آنها در مخیله نمی‌گنجید.

درست در سپیده دم پایان جنگ جهانی دوم، آمریکا دو دشمن را هدف حملات خود قرار داد: یکی نهضتهای آزادی‌بخش در مناطق آزاد شده یا درحال آزاد شدن از یوغ استعمارگران پیش از جنگ و دوران جنگ -عمدتاً بریتانیا و فرانسه- و دیگری بلوک کشورهای کمونیستی، و در رأس آنها شوروی. ولی آمریکا هیچ نهضت آزادی‌بخشی را به نام یک نهضت مستقل نکوبیده است؛ از یونان بعد از جنگ گرفته تا ویتنام تا شیلی تا فلسطین تا نیکاراگوئه و حتی تا ایران، آمریکا همیشه تصویری از یک بختک کمونیستی ترسیم کرده، خود را مدافع آزادی قلمداد کرده، دست به توطئه‌چینی زده است. نهضتهای بعضی از کشورها هیچ ربطی به کمونیسم، به شوروی و به سایر کشورهای کمونیستی نداشته‌اند، ولی به قول «گری ویلز»، آمریکا همیشه به دنبال یک دشمن «تمام‌عیار» است و سیاست تجسسی، و نظامی و فرهنگیش در کشورهای دنیای سوم، مبتنی بر پیدا کردن انگشت یک دشمن تمام عیار در پشت سر همهٔ حوادث کوچک و بزرگ، و کوبیدن همهٔ آنها به نام مبارزه به ضد آن دشمن تمام‌عیار است. درعین حال آمریکا جانبدار و متحد واقعی همهٔ مرتجعان جهان و شریک-دست اول همهٔ چپاولگران، مستبدان و مرتجعان است. آمریکا متحد شاه بود؛ متحد اسرائیل، عربستان سعودی، اردن، مصر، تونس، سودان، مراکش، ترکیه و پاکستان است؛ متحد کامل همهٔ مرتجعان آفریقا و آمریکای لاتین است، آمریکا حافظ منافع دیکتاتوری سرمایه‌داری جهانی است، و به معنای واقعی، شاه‌شاهان جهان است.

دولت آمریکا و ملت آمریکا

ولی باید به این نکته نیز اشاره کرده که دولت آمریکا، علاوه بر مبارزه به ضد دو دشمن خارجی فوق، دشمن دیگری هم دارد که نه خارجی، بلکه داخلی است. دولت آمریکا ملت آمریکا را دشمن خود می داند، و مثل همهٔ دولتهای خفقان، بهمانگونه که صفحات متعدد کتاب «لیلن هلمن» نشان می دهد، هر وقت که فرصتی پیدا می کند، از سرکوب این دشمن داخلی روگردان نمی شود. سرکوب در درجهٔ اول متوجه متفکران، فرزانگان، ترقیخواهان، حقیقت طلبان، انقلابیون و آزادیخواهان آمریکاست. در بعد از جنگ جهانی دوم، تقریباً همهٔ امکانات دولت آمریکا، بویژه قوای مجریه و

مقننه، یعنی کاخ سفید و وزارت دادگستری و اف بی آی، و مجلس سنا و مجلس نمایندگان آمریکا، در جهت سرکوب همهٔ آزادیخواهان و انقلابیون آمریکایی بکار گرفته شده است.

سرکوب آزادیخواهان، پرونده‌سازی و پاپوشدوزی برای انقلابیون، سر به‌نیست کردن ناراضیان، زندانی کردن غیرقانونی و بی دلیل روشنفکران، رسوا کردن آنان در انظار عموم و در انظار خانواده‌ها و دوستان و آشنایان و احزاب و گروههای سیاسی، بر عهدهٔ سازمانهای جاسوسی و امنیتی و اطلاعاتی آمریکا بوده است. بسیاری از آمریکاییها از کار برکنار شده، به زندان انداخته شده‌اند، بسیاری دیگر، بنام قانون، تحت تعقیب غیرقانونی قرار گرفته‌اند، و همهٔ این جنایات به دست سه سازمان عمدهٔ دولتی، یعنی اف بی آی، نسا[1]، سیا و سازمانهای اطلاعاتی و ضداطلاعاتی نیروهای مسلح، و حتی ادارهٔ مالیات بردرآمد آمریکا صورت گرفته است. از میان این سازمانها قرار نبود که سیا در داخل آمریکا در امور کسی دخالت کند، ولی کدام سازمان اطلاعاتی است که دلیلی برای دخالت در آستین نداشته باشد؟ بهمانگونه که کتابها، اسناد، اعترافات خود اعضای سیا و اف بی آی، و شهادتهای برخی از آنان در کنگره و در مطبوعات در این بیست سال گذشته نشان داده، سیا در مورد خود آمریکاییها، دقیقاً بهمان صورت دست به دخالت زده است که در مورد دشمنان خارجی آمریکا. ولی پلیدترین و شوم‌ترین نوع تجسس و دخالت در امور شهروندان آمریکایی و سازمانهای سیاسی و اتحادیه‌های مدنی و مؤسسات حقوق‌بشر، بوسیلهٔ اف بی آی صورت گرفته است؛ گرچه بعضی از اوقات دستور جاسوسی در بارهٔ مردان و زنان مترقی آمریکا و سازمانهای سیاسی و فرهنگی آنان، به وسیلهٔ رؤسای جمهوری آمریکا صادر شده، لکن در بسیاری از موارد، خود رؤسای جمهوری و وزرای کابینهٔ او در دست اف بی آی بازیچه‌هایی بیش نبوده‌اند. درواقع سردمداران آمریکا همیشه از این ترس داشته‌اند که اف بی آی پروندهٔ آنها را روکند و بهمین دلیل، هرگز اقدامی جدی بضد اف بی آی نکرده‌اند. هر رئیس‌جمهوری از پرونده‌های اف بی آی برای کوبیدن رقبایش استفاده کرده است، و طبیعی است که اگر بضد اف بی آی عملی می‌کرد، اف بی آی بلافاصله دست به افشای خود او می‌زد. بطور کلی سیاستمداران آمریکا گروگان اف بی آی بوده‌اند. بهمین دلیل اف بی آی توانسته است قانون اساسی آمریکا، دستورهای مافوقها، از رئیس جمهوری و وزیر دادگستری تا کنگره را، زیر پا بگذارد، مصالح عمومی مردم آمریکا را یکسره نادیده بگیرد و دست به رسواترین نیرنگهای سیاسی و تجسسی بضد ناراضیان آمریکا بزند، در بسیاری موارد طرح قتل آنها را بریز و قصر در برود، و صدها تن از آنان را عملاً در برابر همکاران و یاران سیاسیشان، با کاشتن اسناد جعلی در خانه،

1 - NSA (National Security Agency) سازمان امنیت ملی آمریکا

اداره و اتوموبیل آنان، بی‌آبرو کرده، به خاک سیاه بنشاند.

در بعد از جنگ دوم، حداقل در دو دهۀ اول بعد از جنگ، اف بی آی سلطان مطلق العنان آمریکا بوده است؛ گرچه این نکته نباید امثال ترومن، آیزنهاور، کندی، جانسون و نیکسون را- که در زمان تصدی پست ریاست جمهوریشان، بدترین تجاوزها به حقوق اجتماعی و فردی آمریکاییها صورت گرفت- تبرئه کند. امپریالیسم دستگاهی است جاسوس‌پرور، متکی و مبتنی بر جاسوسی، و از میان چهره‌های همۀ جاسوسها و جاسوس پرورها چهرۀ «جی. ادگار هوور» شاید در تاریخ جهان بی‌سابقه باشد. با مرگ او در اوایل دهۀ هفتاد، یک عصر فوق‌العاده تاریک خفقان، جاسوسی. نیرنگ و پرونده‌سازی در آمریکا به پایان آمد، گرچه مرده ریگ او و دستگاه دست‌پروردۀ او، نوچه‌ها و جاسوسهای او، هنوز همانطور عمل خواهند کرد که «هوور» و پادویش در بعد از جنگ دوم عمل کردند.

علت ورود آمریکا به جنگ

دربارۀ علت ورود آمریکا به جنگ جهانی دوم، رهبران دولت آمریکا به ملت آمریکا و جهانیان دروغ گفته‌اند. این نکته بدیهی است که نخستین افشاکنندگان این دروغ هم خود آمریکاییها بوده‌اند. ولی متأسفانه این قبیل افشاها معمولاً سالها پس از آنکه دروغ گفته شده، صورت گرفته، و بهمین دلیل در زمانی که افشا باید مؤثر واقع می‌شد، از آن خبری نبود، و دولت آمریکا کار خود را کرده، و راهش را کشیده، رفته، و درواقع گذاشته است چندسالی پس از وقوع حادثه، هرکسی هرچه دل تنگش خواست بگوید. این الگوها بارها تکرار شده. سردمداران آمریکا هنگام ورود به جنگ اینطور قلمداد کردند که با عفریت فاشیسم می‌جنگند، بدنبال از میان برداشتن نژادپرستی دولت نازی و رایش سوم هستند و جوانان آمریکایی را باین دلیل به جبهه‌ها و میدان‌های جنگ گسیل کرده‌اند که آزادی جهان را کشورهای «محور» درخطر انداخته‌اند. مردم آمریکا این حرفها را قبول کردند، ولی آن دلایل پشت پردۀ جنگ تا سالها به آنها گفته نشد. و وقتی که دلایل ورود آمریکا به جنگ معلوم شد دیگر کار از کار گذشته بود. وقتی که بفرمان ترومن، یونان پس از جنگ را ارتش آمریکا اشغال کرد. بمردم آمریکا و جهانیان گفته شد که چنین کاری برای تضمین آزادی و برای جلوگیری از پیشرفت کمونیسم صورت گرفته است. جالب

۱ ــ اف بی آی با نوشتن اسناد بخط خود آدمهای محترم و قابل اعتماد در سازمانهای سیاسی، خطاب به اف بی آی و پلیس و گذاشتن این اسناد در اختیار رهبران آن سازمانها، تا به آنها بباوراند که آن اشخاص محترم خبرچین پلیس هستند، هم آن آدمهای مفید را بی فایده می‌کرد و هم به سازمانهای سیاسی لطمه می‌زد. بسیاری از سازمانهای سیاسی، آدمهای مورد اعتماد خود را، در نتیجۀ این دسیسۀ اف بی آی، به عنوان خبرچین پلیس (Snitch) و مرغ دام (stool pigeon) از دست داده‌اند.

این است که از سال ۱۳۳۰ تا سال ۱۳۳۲ شمسی (۵۳- ۱۹۵۱)، عمال اف‌بی‌آی در روزنامه‌های معتبر آمریکایی، دکتر مصدق را، نخست‌وزیر دست‌چپی ایران خواندند و گفتند که اگر مصدق نرود، آزادی جهان بخطر می‌افتد و کمونیسم بر ایران حاکم می‌شود. (معلوم نبود از کدام عمل مصدق چنین نتیجه گرفته بودند که او دست‌چپی است؟) از سال ۱۹۵۰ تا سال ۱۹۵۲، به کره هم دقیقاً بنام دفاع از حیثیت آزادی رفتند. به گواتمالا هم همانطور، به لبنان هم همانطور. کوششهای کندی برای اشغال کوبا و سرنگون کردن کاسترو، بنام آزادی صورت می‌گرفت. در جنگ ویتنام هم بهانه دقیقاً همین بود. تسلیح اسرائیل در همهٔ جنگهایش با اعراب و فلسطینیها، همیشه به این بهانه صورت گرفته، و هم اکنون نیز تسلیح هندوراس و ال سالوادور باین بهانه عملی می‌شود. آمریکا اعلام می‌کند که از آزادیهای جهان دفاع می‌کند، درحالیکه بقول «گری ویلز» قاتل آزادیهای جهان است.

هروقت خود آمریکاییها و جهانیان، دروغهای بزرگ رهبران آمریکا را افشا کرده‌اند، دولت بلافاصله قانون اساسی را پیش کشیده است. قانون اساسی با عمل سیاسی و نظامی دولت آمریکا زمین تا آسمان فرق دارد. قانون اساسی زاییدهٔ حرکت ضداستعماری و نهضت انقلابی آمریکا در قرن هیجدهم است، و بهمین دلیل بمراتب پیشرفته‌تر از عمل همهٔ رؤسای جمهوری آمریکا، منجمله آبراهام لینکلن است. پراگماتیسم آمریکایی دقیقاً ضدقانون اساسی آمریکاست. ریشهٔ این پراگماتیسم در سرمایه‌داری آمریکا نهفته است. مثلاً در جنگ جنوب و شمال در صدوبیست و پنج شش سال پیش، بهانهٔ منازعه حکمی بود که برای آزادی بردگان صادر شده بود. جنگ داخلی بردگان آمریکا را فقط روی کاغذ آزاد کرد، ولی سرمایه‌داری بزرگترین میراث بر جنگ داخلی بود. جنگ داخلی که برای تکمیل کار انقلابی قانون اساسی شروع شده بود، منجر به تکمیل کار ضدانقلابی ای شد که بورژوازی آمریکا هنگام خیانت به انقلاب خود بدان دست زده بود. چرا یک سرمایه‌دار آمریکایی از آبراهام لینکلن هیزم‌شکن بدش بیاید؟

جنگ جهانی دوم هم دقیقاً همین نتیجه را داشت. ظاهراً آمریکا با این نیت نیک به اروپا و خاوردور لشکر کشیده بود که آزادی را از چنگ چپاولگران آن نجات دهد، ولی در عمل آمریکا منافع مادی سرمایه‌دارانش را گسترش داد، خود را به بزرگترین کشور اقتصادی و نظامی تاریخ تبدیل کرد و بجای آزادی، بردگی را به ارمغان آورد، جهان را از چنگال گرگ دررربود، ولی خود گرگی جهانخواره بود.

حالا پس از گذشت چهل سال مسأله دقیقاً روشن است: آمریکا برای مبارزه با فاشیسم وارد جنگ نشد. اگر آمریکا مخالفتی با فاشیسم داشت، چرا چند سال پیش از جنگ، با فرانکوی فاشیست -وقتی که او ملت اسپانیا را از دم تیغ گذراند- وارد جنگ نشد؟ چرا در دههٔ سی با هیتلر و موسولینی درگیر نشد؟ اگر آمریکا مخالف نژادپرستی و کشتار یهود بود، چرا کشتی

آوارهٔ یهودیانی را که می‌خواستند به بنادر آمریکا، در همان حول و حوش جنگ، پناه ببرند، از بنادر خود دور کرد؟ و چرا دربارهٔ سیاهان خود کاری نکرد؟ وقتی که سربازان آمریکایی را سوار کشتی «کوئین‌مری» می‌کردند تا به منطقهٔ جنگی اعزام کنند، سربازان سفید را در طبقات بالا نگه می‌داشتند و سربازان سیاه را می‌فرستادند بطبقهٔ پایین، نزدیک موتورخانه! و در خود آمریکا، صلیب‌سرخ بانکهای خون اهدایی سفیدها و سیاهها را از هم جدا کرده بود تا مبادا خون سیاه در رگ سفید جریان پیدا کند و پاکی نژاد سفید را ملوث کند.

پس برای مبارزه بضد فاشیسم نبود که دولت آمریکا وارد جنگ می‌شد. تردیدی نیست که آمریکاییها خوب می‌جنگیدند، و جوانان آمریکایی می‌خواستند اروپا و جهان را از یوغ فاشیسم نجات بدهند. ولی از فاصلهٔ چهل ساله که بقضیه نگاه می‌کنیم انگار سر آن جوانان فداکار کلاه رفته است. آمریکا پس از پیروزی در جنگ، جهان را به خاک و خون کشید. در بمباران شهر بی‌دفاع «درسدن» صدوبیست هزارنفر از سکنه کشته شدند، در هیروشیما در حدود صدوپنجاه هزارنفر، در بمباران توکیو هشتاد هزار نفر، در ناکاساکی بین سی‌وپنج تا هفتادهزار نفر، و در مجموع یونان و کره و ویتنام چندین میلیون نفر بقتل رسیدند و همهٔ اینها بخاطر آنکه آمریکا سیادت خود را بر جهان حفظ کند. شاید اگر هیتلر در جنگ پیروز شده بود، همینقدر رو بهمین صورت آدم می‌کشت.

آمریکا به این دلیل وارد جنگ شد که ژاپن «پرل‌هاربر» را بمباران کرد. پیش از این واقعه آمریکا فقط از دور کمک می‌کرد. از پا درآوردن فاشیسم پس از بمباران تبدیل به هدف ملی آمریکا شد. «هائورد زین»[1]، دانشمند علوم سیاسی آمریکا، نوشته است که هم آمریکای «دموکراتیک» و هم شوروی «سوسیالیست» در ابتدا برای تحقق یک هدف وارد جنگ شدند: حفظ حدود و ثغور ملی. جنگ فقط در معانی و بیان و حرف و تعارف و تبلیغات، جهانی بود. از دیدگاه آمریکا جنگ جهانی، یک جنگ ملی بود. صنعت نظامی آمریکا در سایهٔ جنگ بسیج شد تا از منافع و منابع ملی آمریکا دفاع کند، و بعد که از این منافع و منابع ملی با دفع حمله و هجوم به دشمن دفاع شد، جاهایی که زیر سلطهٔ آمریکا درآمده بودند تبدیل شدند به منافع و منابع آمریکا، و خلیج فارس، اقیانوس هند، دریای مدیترانه، دریای سرخ، قاره‌های آسیا و آفریقا و آمریکای جنوبی، و اقیانوسهای دروبرشان، بصورت منافع ملی آمریکا درآمدند، و آنوقت بزرگترین کشور امپریالیست جهان قد برافراشت. هیتلر حتی خواب چنین امپراطوری را هم نمی‌توانست ببیند. همانطور که «گری ویلز» می‌نویسد، آمریکا در سایهٔ جنگ جهانی دوم قدرت وسعتی پیدا

1—Howard Zin

کرد که بوسیلهٔ «نیو دیل» نتوانسته بود بدان دست یابد. این حرف «گری ویلز» نیز درست است که آمریکا «عاشق دشمن تمام‌عیار» شد. دشمن تمام‌عیار در عرض سه‌چهار سال از پا درآمد. پس باید همه برمی‌گشتند به خانه‌هاشان؛ و دستگاه جنگ می‌خوابید و گوشه‌ای زنگ می‌خورد؛ و این به معنای بازگشت به حدود و ثغور ملی بود؛ و سردمداران آمریکا تازه داشتند می‌فهمیدند که حدود و ثغور ملی آمریکا در کجاست؛ آنها دیگر مرزهای آمریکا را بعنوان مرز ملی قبول نداشتند. ولی شبح فاشیسم از میان برخاسته بود. باید یک کیسه بوکس جدیدی پیدا می کردند، و دِه‌بزن، این کیسه بوکس جدید بختکی بنام کمونیسم بود که کاخ سفید، و قوهٔ مقننه دست بدست هم دادند و در تیررس پندار آمریکایی عادی گذاشتند و باتبلیغ و تهدید و تطمیع و جاسوسی و خفقان و قتل و کشتار در برابر جهانیان نگه داشتند تا سرمایه‌داری آمریکا، بنام مبارزه با آن بختک تمام‌عیار، از یونان و لبنان و ایران تا کره و ویتنام و شیلی و ال سالوادور را به خاک و خون بکشد.

هیروشیما و مادر هری ترومن

اگر امروز آمریکا و شوروی آنقدر بمب اتمی در اختیار دارند که بقول «هائورد زین» می‌توان بر سر هر یک از افراد روی زمین معادل پنجاه‌تن «تی‌ان‌تی» ریخت، باید سرنخ را در بمبی که بر روی «هیروشیما» انداخته شد، دید.

در اوایل دههٔ هفتاد، «والتر کرانکایت»[1] گویندهٔ معروف تلویزیون سی بی اس، موقع مصاحبه با رئیس جمهوری اسبق آمریکا، یعنی هری ترومن، از او پرسید که آیا تاکنون بدلیل انداختن آن دو بمب اتمی بر سر هیروشیما و ناکاساکی دچار ناراحتی وجدان شده یا نه؟ هری ترومن طوری به این سئوال جواب داد که انگار ناراحتی وجدان را اولین‌بار است که می‌شنود و حتی خجالت‌آور است که کسی چنین عباراتی را در رابطه با او و هیروشیما بکار بگیرد. جواب داد: «بهیچوجه! اگر بمبها را نمی‌انداختیم باید یک میلیون آمریکایی را موقع اشغال ژاپن از دست می‌دادیم.»

رئیس جمهور آمریکا رسماً دروغ می‌گفت و این دروغ را قبلاً هم رسماً گفته بود. تحقیقات بعد از جنگ ثابت کرده بود که گفتهٔ او کذب محض است.

هری ترومن قبلاً مدعی شده بود که عده‌ای از دانشمندان و تعدادی از ژنرالهایش به او پیشنهاد استفاده از بمب اتمی را کرده‌اند. در شهادتهایی که بعداً دانشمندان دادند گفتند که کوچکترین اطلاعی از داخل ژاپن نداشتند و در وضعی نبودند که بفهمند آیا ژاپن بزودی تسلیم

1—Walter Cronkite

خواهد شد یا نه. تقریباً همهٔ ژنرالهای آمریکایی، از مک آرتور گرفته تا آیزنهاور، مخالف استفاده از بمب اتمی بودند.

دروغهای رئیس جمهور و وزیر خارجه اش «بیرنز»[1]، یکایک، در طول ماهها و سالهای بعد از پایان جنگ افشا شد. پس از انداختن بمب عده ای گفتند که چرا اول از ژاپنیها نخواستید که بیایند در یک بیابان لم یزرع قدرت انهدامی بمب اتمی را برأی العین ببینند و در صورت امکان از ادامهٔ جنگ منصرف شوند؟ مدارک بعدی **ثابت کرد** که عده ای از دانشمندان، برهبری «زیلارد»[2]، نامه ای به رئیس جمهوری نوشته به او گفته اند که انداختن بمب چه عواقبی دارد. از او خواسته بودند که از انداختن بمب چشم بپوشد، و پیش بینی کرده بودند که استفاده از بمب، در آینده به مسابقهٔ تسلیحات اتمی خواهد انجامید (همچنانکه انجامید). حتی ژنرال جورج مارشال با پیشنهاد انداختن بمب مخالفت کرده بود و از رئیس جمهور خواسته شده بود که در صورت تصمیم به انداختن بمب از مردم ژاپن خواسته شود که منطقهٔ مورد نظر را تخلیه کنند. بعد از انداختن بمب معلوم شد که هیروشیما و ناکاساکی دقیقاً، بعللی، در جهت عکس این پیشنهاد انتخاب شده بودند. قرار این بود که برای ترساندن چشم ژاپنیها و شکستن روحیهٔ آنها دقیقاً در مناطق پرجمعیت بمب اتمی انداخته شود. بنظر می‌رسد که از همان آغاز، تصمیم دربارهٔ بمب گرفته شده بود، و رئیس جمهور و وزیر خارجه اش، و رویهم بخش عظیم کابینه اش، قصد داشتند که کار را یکسره کنند. بالاخره رئیس جمهور ترومن تصمیمش را گرفت و اعلام کرد که «گرچه جای تأسف است، ولی تنها تصمیم منطقی همان استفاده از بمب است.»

پس از آنکه بمب انداخته شد، هری ترومن، هیروشیما را یک «پایگاه نظامی» خواند:

بقول «هانورد زین»، هیچ رهبر سیاسی جهان جدید تاکنون دروغی به این گندگی نگفته است. بعدها ادارهٔ نقشه برداری بمباران استراتژیک دولت ایالت متحدهٔ آمریکا اعلام کرد که: «هیروشیما و ناکاساکی بدلیل تمرکز فعالیت و جمعیت بعنوان هدفهای بمبهای اتمی تعیین شده بودند.»

پس هدف هری ترومن از انداختن بمبها چه بود؟

خود ترومن، بلافاصله پس از تسلیم ژاپن بعلت بمباران اتمی هیروشیما و ناکاساکی، دو روز تعطیل عمومی و عید همگانی اعلام کرد، و مادرش به روزنامه‌نگاران گفت: «خوشحالم که

1—Byrnes
2—Szilard

هری تصمیم گرفت جنگ را تمام کند. او آدمی نیست که این دست و آن دست بکند. همیشه از راه میان بر بجایی که می‌خواهد برسد، می‌رسد.»

واقعاً که این مادر باید به داشتن چنین پسر نازنینی مباهات کند. شاید علت این که ترومن پس از بمباران کک وجدانش نگزید داشتن مادری به این دل رحمی بود که کشته شدن دویست هزار نفر را **بدست پسرش، راه میان بر رفتن** تاریخی می‌داند.

ولی واقعیت این است که مادر هری ترومن هم اشتباه می‌کرد. ترومن آن راه را به تنهایی انتخاب نکرد. آن راه، راهی بود که امپریالیسم در برابرش گذاشته بود. بهتر است به مسأله دقیق‌تر نگاه کنیم:

وقتی که بمبهای اتمی بر سر هیروشیما و ناکاساکی انداخته شد، هیچکس تردید نداشت که ژاپن نمی‌تواند بیش از چند ماهی در برابر آمریکا دوام بیاورد. جنگ در اروپا به پایان آمده بود و آلمان تسلیم شده بود. قرار بر این شده بود که اگر در عرض سه ماه **پس از تسلیم آلمان**، ژاپن تسلیم نشود، شوروی با ژاپن وارد جنگ شود. ولی آمریکا، در یکی دوماه بعد، نشان داد که از این قرارداد راضی نیست. حتی چرچیل هم به اطرافیانش گفت که از قرار معلوم آمریکا مخالف ورود شوروی به صحنهٔ خاور دور است. در بیست و ششم **ژوئیهٔ ۱۹۴۵**، از ژاپن، که در محاصرهٔ کامل نیروهای آمریکایی بود و شهرهایش از کشتی ها و از راه هوا به توپ بسته می‌شد و بمباران می‌شد، خواسته شد تسلیم شود. ژاپن تسلیم نشد. تحقیقات بعدی و مصاحبه با رهبران ژاپن پس از تسلیم آن کشور، نشان داد که اگر وضع بهمان صورت که بود پیش می‌رفت، ژاپن احتمالاً در اوایل نوامبر و بدون تردید تا دسامبر ۱۹۴۵، تسلیم می‌شد. درواقع نه نیازی به بمب اتمی بود و نه نیازی به ورود شوروی به میدان خاور دور.

درست ده روز بعد از آن اخطار، بمب اتمی را روی هیروشیما انداختند و سه روز بعد روی ناکاساکی. قرار بود شوروی در هشتم اوت رسماً با ژاپن وارد جنگ شود. دولت آمریکا با انداختن بمب درواقع پیش دستی می‌کرد تا شوروی با وارد شدن به جنگ با ژاپن، نیمی از ژاپن را هم، مثل اروپای شرقی تصاحب نکند. از دیدگاه دولتمردان آمریکا ژاپن فقط باید تسلیم آمریکا می‌شد. و شد. قرار ورود شوروی به جنگ در کنفرانس یالتا در ژانویهٔ ۱۹۴۵ گذاشته شده بود. ولی بعدها، بهمانگونه که تحقیقات «بلکت»[1] دانشمند انگلیسی، نشان می‌دهد، آمریکاییها تصمیم گرفتند که حاضر نیستند اجازه دهند که پای شوروی به خاک ژاپن باز شود. بمب را انداختند و کار را یکسره کردند. بلکت می‌نویسد:

انداختن شتابزدهٔ بمبهای اتمی بر سر هیروشیما و ناکاساکی موفقیت درخشانی بود،

1—Blackett

بدلیل اینکه همهٔ هدفهای سیاسی آن تحقق یافت. کنترل آمریکا بر ژاپن کامل شد، و دیگر با روسیه بر سر اینکه چه کسی در ژاپن قدرت را در اختیار خواهد داشت کشمکشی نخواهد بود... پس می‌توانیم اینطور نتیجه بگیریم که انداختن بمبهای اتمی به جای آنکه آخرین عمل نظامی جنگ جهانی دوم باشد، بیشتر بمنزلهٔ اولین عمل مهم جنگ دیپلماتیک سرد با روسیه بود که حالا داشت شروع می‌شد.

اسنادی که بعداً بدست آمد نشان داد که «بیرنز» وزیر خارجهٔ کابینهٔ ترومن می‌خواست پیش از آنکه شورویها به ژاپن برسند، کار ژاپن را یکسره کرده باشد. یادداشتهای خود «بیرنز» هم در این مسأله صراحت دارد. کتاب «هائوردزین» بروشنی این نکته را شرح داده است. بهمین دلیل، بمباران اتمی هیروشیما و ناکاساکی نه برای نجات جهان از دست فاشیسم، و نه برای جلوگیری از انهدام یک میلیون جوان آمریکایی، بلکه برای جلوگیری از نفوذ کمونیسم و بنام حفظ منافع ملی آمریکا که در اختیار کمتر از پنجاه خانوادهٔ بزرگ آمریکایی بود صورت گرفت. و درواقع هیروشیما حادثه‌ای بود با دو نبش، که یک نبش آن که رو به جنگ دوم جهانی بود بسته می‌شد و نبش دیگر آن به روی جنگی باز می‌شد که یکی دو سال بعد شدت گرفت و به جنگ سرد شهرت یافت، جنگی که حداقل در سالهای اول آن، فرزانه‌ترین زنان و مردان آمریکا بنام جاسوسان دولت شوروی به محاکمه کشیده شدند و حتی روی صندلی الکتریکی هم نشانده شدند. خود لیلین هلمن، در صفحات اول زمانهٔ شیاد شروع موج نو را مربوط به سال ۱۹۱۷ و انقلاب روسیه، و ترس طبیعی و غیرطبیعی مردم آمریکا از آن انقلاب می‌داند. خواننده خود این نکته را خواهد دید.

دولت بضد ملت

تا سال ۱۹۷۱ دقیقاً معلوم نبود که اف بی آی و یا «ادارهٔ تحقیقات فدرال»، که شعبه‌ای از وزارت دادگستری امریکاست، تا چه حد به کار جاسوسی در امریکا پرداخته است. در آن سال، تعدادی از رادیکالهای امریکا در ایالت پنسیلوانیا به دفتر اف بی آی حمله بردند و اسناد جاسوسی آن را به چنگ آوردند و چاپ کردند. این اسناد نشان می‌داد که اف بی آی در سراسر دانشگاهها، در میان گروههای حقوق مدنی و در داخل سازمانهای سیاسی مخالف با سیاست دولت و جنگ ویتنام، و تقریباً در کلیهٔ بخشهای زندگی امریکاییها جاسوسانی گماشته است. در جریان رسوایی واترگیت هم معلوم شد که اف بی آی برای سردرآوردن از روابط خصوصی و عمومی رهبران سیاسی امریکا، بویژه رهبران مخالف حزب جمهوریخواه و رهبران مخالف سرمایه‌داری، مخفیانه منازل آنها را سیم کشی کرده، گوشی گذاشته، به تلفنهایشان گوش می‌دهد و از وسایل پیچیده برای کنترل روابط آنها و بدست‌آوردن اسناد بضد آنها استفاده می‌کند. در همان سالها،

یکی از احزاب سیاسی چپ امریکا اف بی آی را بدادگاه کشیده و میلیونها دلار بابت دخالتهای غیرقانونی اف بی آی در کار سیاسی آن حزب خسارت خواست. برغم پیشرفتهایی که در دادگاه حاصل شد، هنوز آن حزب نتوانسته است بکلی خود را از چنگ جاسوسان اف بی آی نجات دهد. در همان دهه «کمیسیون راکفلر» ضمن تحقیق پیرامون فعالیتهای داخلی سیا به مسأله‌ای برخورد کرد که پیش از آن بسیاری از رادیکالها احتمالش را می‌دادند ولی به نحوهٔ کارهای پشت‌پردهٔ مربوط به آن آشنایی نداشتند: اف بی آی و سیا مشترکاً برنامهٔ خواندن مخفیانه مکاتبات مردم امریکا را اداره می‌کردند. اعضای این دو سازمان در پست امریکا، بویژه در فرودگاههای بین المللی، علی الخصوص در فرودگاه «لاگواردیا»[1] ی نیویورک، نفوذ کرده بودند، نامه‌ها را می‌خواندند و گزارشهایی پیرامون آنها به اف بی آی می‌دادند و از آنها برای پرونده‌سازی استفاده می‌شد، بدنبال این قبیل افشاها و تحت تأثیر کامل نهضت ضد جنگ ویتنام در امریکا، و به علت رسوا شدن نیکسون و همپالکیهایش در کاخ سفید، اف بی آی مجبور شد دربارهٔ فعالیتهای جاسوسی اش بضد ملت آمریکا در کنگره شهادت دهد. بدین ترتیب ساخت جاسوسی این سازمان و شیوه‌های کار آن در برابر ملت آمریکا و جهانیان افشا شد.

از تحقیقات همان دهه و کتابهای مختلفی که در طول همان دهه و سالهای بعد نوشته شد، مردم آمریکا فهمیدند که بین جاسوسی اف بی آی دربارهٔ مردم و جنگ رابطهٔ مستقیمی وجود دارد. جنگ این سازمان را از نظر جاسوسی جری‌تر کرده است. ولی بر این ارتباط و نسبت باید نسبت و رابطهٔ دیگری هم افزوده شود، و آن این است که اف بی آی بصورت من درآوردی، بنوعی «اصالت آمریکایی» در مسائل اعتقاد پیدا کرده که اگر قرار باشد در طیف تمایلات سیاسی مختلف، رنگ و انگی برای آن تعیین شود، آن رنگ و انگ چیزی جز دست راست و گردن کلفتی دست‌راست نمی‌تواند باشد. باین ترتیب در طول هر دو جنگ جهانی، و پس از پایان جنگ دوم تا همین سالهای اخیر، سازمان اف بی آی- حتی در زمانی که دولت آمریکا رسماً به فاشیتها و نازیها و ژاپنیها اعلام جنگ کرده بود و متحد شورویها بود و جوانان آمریکایی در کنار جوانان روسی، فرانسوی و انگلیسی بضد دشمنان بشریت می‌جنگیدند- بیشتر برای رادیکالها و چپیهای آمریکا پرونده‌سازی می‌کرد و بیشتر بدنبال بدام انداختن آنان بود تا فاشیستها و نازیها و دست‌راستیها. بطور کلی می‌توان گفت که بین خط‌مشی هیتلر، هیملر، گورینگ و گوبلز، و خط‌مشی جی. ادگار هوور و همدستانش، چندان فرقی نبود. شاید دستگاه هیتلری از جامعیت بیشتری برخوردار بود و همهٔ یهودیان آلمان و یهودیان کشورهای مجاور را هم مثل دست‌چپیها و

1—Laguardia

کمونیستها تحت تعقیب قرار می‌داد. حتی لیبرالها هم در امان نبودند. در آمریکا به یهودیها کاری نداشتند و فقط سالها بعد به ضدیهودیها کار داشتند، آنهم در مطبوعات، نه در پرونده‌های سیا و اف بی آی و یا در زندانها.

بطور کلی هوور و دم و دستگاهش و کاخ سفید و کنگره سه هدف اصلی را در مورد متفکران و هنرمندان و روشنفکران آمریکایی دنبال می‌کردند:

۱ــ چپ و رادیکالها را آنقدر تحت فشار قرار می‌دادند که یا خانه‌نشین و فقیر و تهیدست می‌شدند و از میدان کار و هنر و تدریس خارج می‌شدند و یا بکلی خرد و مضمحل می‌شدند و یا بسوی لیبرالها کشش پیدا می‌کردند؛ ۲ــ لیبرالها را آنقدر تحت فشار می‌گذاشتند که مبادا از دست چپ سر درآورند، و بهمین دلیل، غالباً بیش از پیش بسوی دست‌راست کشیده می‌شدند؛ ۳ــ دست راستیهای متمایل به لیبرالیسم را تحت فشار می‌گذاشتند تا بر گردند سرجاهای اصلیشان، که دقیقاً یا موضوع اف بی آی بود و یا عملاً دامن آن. برغم فراز و نشیبهای فراوان سیاسی در آمریکا، و برغم پیروزیهای درخشان دهه‌های شصت و هفتاد، از بررسی عمومی کلیهٔ عملیات انجام شده برروی گروههای سیاسی و سیاست عمومی در آمریکا می‌توان این طور نتیجه گرفت که سیاست هوور، مکارتی، ترومن، نیکسون و سیاست «کمیتهٔ امنیت داخلی» دوران مکارتی و «کمیتهٔ فعالیتهای غیرآمریکایی مجلس نمایندگان» آمریکا رویهم برنده شده است. ریگان، یکی از دست راستی ترین سیاستمداران آمریکا، رئیس جمهوری است. همدستان نیکسون در «واترگیت» آزاد شده‌اند و از طریق نگارش خاطرات خود راجع به ماجرای واترگیت پولهای کلانی بجیب زده‌اند، و نیکسون، پس از گذشت فقط یک دهه از ماجرای واترگیت، درحال بازگشت بمیدان سیاست است. مجلات مهم تایم و نیوزویک، شماره‌هایی مخصوص نیکسون چاپ کرده‌اند و از او بعنوان یکی از مهم‌ترین سیاستمداران بین المللی امریکا نام می‌برند، و او، امروز، یکی از پرفروش‌ترین نویسندگان امریکاست. حرف لیلین هلمن در این کتاب دربارهٔ آمریکاییها کاملاً درست است: آنها گذشته را زود فراموش می‌کنند. نتیجهٔ این فراموشی گرفتن سریع، پیدا شدن مجدد گذشته در پیش رویشان است. یونان را فراموش کردند، کره در برابرشان سبز شد، که یونانی بود از یونان قوی‌تر؛ کره را فراموش کردند، ویتنام در برابرشان ظاهر شد، که کره‌ای بود صدبار از کره کره‌تر؛ و ویتنام را فراموش کردند، و حالا ال سالوادور، هندوراس، دربرخورد با نیکاراگوئه، در برابرشان سبز شده‌اند که ممکن است در آینده از ویتنام ویتنام‌تر باشند.

دولت جاسوس ملت

قبلاً اف بی آی، سازمان تحقیق دربارهٔ مسائل سیاسی و عقاید و آراء سیاسی مردم نبود، و

اسمش «ادارهٔ تحقیقات» بود و یک بخش خبرگیری عمومی داشت که ریاست آن با همان جی. ادگار هوور بود که در سالهای بعد قدرتمندترین مرد دولتی آمریکا شد.

رئیس جمهوری زمان جنگ اول از ادارهٔ تحقیق خواست که دربارهٔ آدمهایی که ممکن است در داخل ایالات متحده دست به خرابکاری بزنند، تحقیق کند. این اداره ۶۳۰۰نفر از خارجیان مقیم آمریکا را بازداشت کرد و ۲۰۰۰ نفر از آنان را بدون هیچ عذر و دلیل قانونی نگه‌داشت. در پایان جنگ، ۵۰۰۰۰ نفر دیگر را بعلت در رفتن از سربازی زندانی کرد و در همان زمان ۲۰۰۰ نفر را بعلت برزبان آوردن حرفهای حاکی از عدم وفاداری بدولت بازداشت و بدون دلیل موجه قانونی زندانی کرد.

در سال ۱۹۲۰ در منزل «میچل پالمر»[1]، وزیر دادگستری آمریکا، یعنی رئیس جی. ادگار هوور، بمبی منفجر شد. اف بی آی ۱۰۰۰۰ نفر را که از اعضای «حزب کمونیست» و «حزب کمونیست کار» بودند بازداشت کرد و حتی حاضر نشد این اشخاص را بقید التزام آزاد کند. در مقدمهٔ کتاب اشاره به «حملات پالمر» از این جهت است. ولی در سال ۱۹۲٤، «هرلن فیسک استون»[2]، وزیر دادگستری وقت دستور داد که اف بی آی از جاسوسی در حق مردم دست بردارد، و این وضع کمابیش تا سال ۱۹۳٦ ادامه یافت.

در سال ۱۹۳٦، روزولت، رئیس جمهوری وقت آمریکا به هوور که حالا اف بی آی را تبدیل بدستگاهی جدید و پرتحرک کرده بود، دستور داد که تحقیق دربارهٔ فاشیستها و کمونیستها را شروع کند. در سال ۱۹٤۰، روزولت دستور داد که از وسایل استراق سمع برای بررسی نیات فاشیستها و چپیها استفاده شود. قبلاً قرار بود این نوع تحقیقات محدود به فاشیستها باشد، ولی در نتیجهٔ تلقینات هوور و پرونده‌سازیهای مداوم او برای رادیکالها و چپیها، این بررسیها بیشتر شامل حال اینان شد. چپ کشی هوور در آمریکا دقیقاً از این تاریخ شروع می‌شود. از آنجا که این کار باید محرمانه انجام می‌شد، فعالیتهای هوور و اف بی آی از چشم کنگره هم، در ابتدا دور نگهداشته شد، و بعد که کنگره از این مسائل باخبر شد، بدلیل ورود آمریکا به جنگ دنبال قضیه را نگرفت. در سال ۱۹٤۰، لایحهٔ «اسمیت»[3] و در سال ۱۹٤۱، لایحهٔ «وورهیس»[4] از تصویب کنگره گذشت و دست هوور را برای چنگ انداختن در اعمال و افکار و روابط مخالفان سرمایه‌داری بازگذاشت. هوور شروع کرد به تحقیق دربارهٔ لیبرالها و چپ، بدلیل اینکه تصور می‌کرد که این دو قصد دارند دولت آمریکا را سرنگون کنند. در سال ۱۹٤۰، هوور اعلام کرد که هرنوع مکتب و

1—Mitchell Palmer

2—Harlan Fiske Stone

3—The Smith Act

4—The Voorhis Act

مشرب سیاسی که از خارج وارد آمریکا شده، امنیت کشور را بخطر انداخته است، و در سال ۱۹۴۴، اعلام کرد که در آمریکا، دانسته و ندانسته، قریب به یک میلیون نفر سرگرم فعالیت در جبهه ها و سازمانهای کمونیستی هستند. در حالیکه دو سازمان مهم چپ در آمریکا جمعاً عضویتی بالا تر از سی هزار نداشتند و حتی حالا هم ندارند. و همین دو حزب بودند که مدام زیرنظر جاسوسان و مرغ دامهای اف بی آی بودند. ولی برنامه های هوور بسیار پیچیده تر و مفصل تر بود: تحت برنامهٔ «پوشش زی»[1] نامه های خارجی آمریکاییها بوسیلهٔ اف بی آی خوانده می شد. دستگاه جاسوسی اف بی آی چنان قدرتی بهم زد و بچنان وسعتی دست یافت که جاسوس های آن به تمام آرشیوهای روزنامه، اسناد استخدامی، ادارات و مدارک تحصیلی و مدارک مالیاتی دسترسی داشتند. گرچه در سال ۱۹۴۱ آمریکا و شوروی با هم علیه کشورهای آلمان، ایتالیا و ژاپن متحد شدند، ولی اف بی آی یک «لیست سیاه توقیف» درست کرد که طبق آن هم فاشیستها و هم کمونیستها را در صورت لزوم زندانی کند. در سال ۱۹۴۳، وزارت دادگستری دستور داد که این لیست سیاه از بین برده شود، ولی اف بی آی فقط عنوان برنامه اش را عوض کرد و بدان نام «فهرست اعلام امنیتی» داد. قدرت هوور چنان بالا گرفت که رئیس جمهوری، کنگره، صاحبان مطبوعات بزرگ و رؤسای اتحادیه های کارگری، عملاً جزو گروگان های او بودند.

در سالهای جنگ، در یک رویارویی دوستانه با کنگره، هوور قول داد که پس از جنگ و از میان رفتن حالت اضطراری در آمریکا، تحقیقات و تجسس دربارهٔ اشخاص را متوقف کند. ولی انگار او می‌دانست که حالت اضطرار از میان رفتنی نیست، بدلیل اینکه همانطور که در صفحات قبلی دیدیم بمب هیروشیما جنگ گرم را در جبههٔ ژاپن تمام کرد و جنگ سرد را در جبههٔ شوروی افتتاح کرد. تحقیقات دربارهٔ فاشیستها خود به‌خود از بین رفت و کار مخفیانهٔ اف بی آی و پرونده سازی معطوف به لیبرالها و چپ شد. و جالب است که بسیاری از این لیبرالها دربرنامهٔ «نیو دیل» با روزولت همکاری کرده بودند و بعد در زمان اتحاد آمریکا و شوروی برای جنگیدن علیه هیتلر و موسولینی، بدستور دولت متبوع خود با شورویها هم همکاری کرده بودند. و حالا روزولت مرده بود، جنگ تمام شده بود، جنگ سرد شروع شده بود و همه باید حساب پس می‌دادند، همه باید توبه می‌کردند، و همهٔ میانه روها، لیبرالها و چپیها یکدیگر را لو می‌دادند، آبروی یکدیگر را می‌ریختند و تبدیل می‌شدند به دست راستیهای هووری. کمیتهٔ امنیت داخلی سنا، که در رأس آن مکارتی قرار داشت، و کمیتهٔ فعالیتهای غیرآمریکایی مجلس نمایندگان که «وود» رئیس آن بود و نیکسون از اعضای برجسته آن، می‌خواستند که همهٔ هنرمندان، شاعران، نویسندگان، ستارگان سینما، نمایشنامه‌نویسان، آزادیخواهان دست اول و روزنامه نگاران و همهٔ

1—Z Coverage

انقلابیون، بقول «گری ویلز» دست به یک دمر خزیدن بزنند و همان کاری را بکنند که رابرت تیلور، هنرپیشهٔ معروف، کرد. آنها از لیلین هلمن، دشیل همت، و آرتور میلر نفرت داشتند. مادر «جینجر راجرز» را می‌خواستند، و می‌خواستند گاری کوپر حرفهایی بزند که مسخره همهٔ آمریکاییها و جهانیان بشود. گرچه با مرگ مکارتی، کمیتهٔ او بکلی قدرتش را از دست داد و کمیتهٔ مجلس نمایندگان هم بعدها بی‌حیثیت شد، ولی اف بی آی تا سالها به فعالیتهای خود ادامه داد و حتی دامنهٔ آنها را در دوران مبارزات حقوق بشر و حقوق مدنی و نهضت ضدجنگ در دهه‌های شصت و هفتاد گسترش هم داد و بوسیلهٔ دو برنامهٔ، یکی به نام «کمینفل»[1] و دیگری کوینتلپرو»[2] به منهدم کردن سازمانهای سیاسی پرداخت.

در سال ۱۹۴۷ «سازمان اطلاعات مرکزی» آمریکا، سیا، بدستور رئیس جمهوری ترومن و با تصویب کنگره، تشکیل شد. جاسوسی در خارج از آمریکا بعهدهٔ آن گذاشته شد و مبارزه با جاسوسان داخلی بعهدهٔاف بی آی، ولی، همچنانکه گفتیم، این دو در مسائل داخلی با یکدیگر همکاری نزدیک داشتند. الزام اصلی برای تشکیل سیا، نفوذ کمونیسم در جهان تعیین شده بود، و سیا همیشه انگار در برابر «کاگ‌ب» فعالیت می‌کرد، ولی بخش مهمی از فعالیت آن معطوف به کشورها و مناطق جهان سوم بود. سیا نهضتهای ضدآمریکایی و انقلابی را از درون و از برون متلاشی می‌کرد، و از این طریق بازارهای جهان را بروی شرکتهای آمریکایی که هرروز گنده‌تر از روز پیش می‌شدند، می‌گشود. سرمایه داری آمریکا از سیا بعنوان وسیلهٔ سرکوب نهضت‌های جهان استفاده می‌کرد و می‌کند.

در آغاز جنگ سرد دولت کانادا اعلام کرد که شوروی دست اندرکار جاسوسی در آمریکای شمالی است. کمیتهٔ فعالیتهای غیرآمریکایی مجلس نمایندگان فوراً دست به کار شد و با گرفتن شهادت از «الیزابت بنتلی» و «ویکتورچمبرز»، که در کتاب حاضر باسامی آنان اشاره شده است، «آلجرهیس» و چندتن از کارمندان عالیرتبهٔ دولت را محکوم کرد و به زندان فرستاد. جرم این اشخاص جاسوسی برای شوروی تشخیص داده شد. چنان عوام‌فریبی ای در آمریکا براه افتاد که مردم فکر کردند بزودی شوروی به بقیهٔ اروپا، یا حتی به خود آمریکا حمله خواهد کرد و جاسوسانش دارند زمینهٔ چنین کاری را فراهم می‌کنند. بهانه‌های مختلفی برای تحریک اذهان مردم آمریکا وجود داشت: شوروی به بمب اتمی دست پیدا کرده بود. چین کشوری کمونیستی

برنامهٔ نفوذ کمونیسم
نفوذ دادن جاسوسان دریک سازمان سیاسی برای متلاشی کردن آن از درون.

1—Cominfel
2—Cointelpro

بود. و جنگ کره ادامه داشت. بهمین جهت «روزنبرگ»ها را گرفتند و بی‌آنکه دقیقاً معلوم شود که این زن و شوهر بچه صورت دست به جاسوسی زده‌اند، هردو را محاکمه و اعدام کردند. در چنین فضائی بود که دشیل همت در برابر مکارتی قرار گرفت، ولیلین هلمن در برابر «وود» و نیکسون و «استرایپلینگ».

شبهای گاری کوپر

برای آنکه نشان دهیم که دولت آمریکا با چه تصور مضحکی از کمونیسم و کمونیستها، عوام‌الناس هاج‌واج را فریب می‌داد و آتش جنگ سرد را شعله‌ور نگه می‌داشت، دو صحنه از صحنه‌های بسیار فراوان و بسیار مضحک و در عین حال بسیار دردآور شهادت اشخاص را در کمیتهٔ فعالیتهای غیرآمریکایی مجلس نمایندگان در اینجا نقل می‌کنیم. «جان‌مکدائول»، یکی از اعضای این کمیته، مادر «جینجر راجرز» را که مدیر فعالیتهای سینمایی دخترش بود، «برجسته‌ترین کارشناس کمونیسم در ایالات متحده» شناخته بود. پس از این شناسایی رسمی، طبیعی بود که از این مادر محترم (با مادر هری ترومن اشتباه نشود که او کارشناس راههای میان‌بر پسرش بود) دعوت بعمل بیاید تا در کنگرهٔ آمریکا شهادت بدهد. از این نوع شهادت‌ها در مقدمهٔ گری ویلز و متن کتاب، نمونه‌هایی خواهید یافت و یا فقط برای تکمیل آن شهادتهاست که این شهادتها را هم نقل می‌کنیم:

رابرت ای. استرایپلینگ (از طرف کمیته): خانم راجرز... بعنوان مدیر فعالیتهای سینمایی دخترتان، باصطلاح، آیا شما یا دخترتان تاحال به فیلمنامه‌هایی که احساس می‌کردید سطرهایی دارند که اگر دخترتان می‌گفتند احساس می‌کردید تبلیغات غیر آمریکایی یا کمونیستی باشد اعتراض کرده‌اید یا این قبیل فیلمنامه‌ها را رد کرده‌اید؟[1]

خانم راجرز: بلی قربان. ما رمان **آبجی کری**[2] اثر تئودوردرایز[3] را رد کردیم.

و شهادت بعدی:

گاری کوپر: من از فیلمنامه‌ها خیلیهاشان را رد کرده‌ام، بدلیل اینکه فکر می‌کردم که آنها رنگ عقاید کمونیستی دارند.

۱ــ گمان نرود این متن گفت و گو را، عمداً در ترجمه مخدوش درج کرده‌ایم. آنچه اعضای کنگرهٔ آمریکا رعایت نمی‌کنند همان دستور و ساخت جمله است.

2—Sister Carrie

رمانی بسیار مهم از تئودور درایزر، نویسندهٔ بزرگ آمریکایی که به اسم «کاری» بوسیلهٔ مینا سرابی بفارسی ترجمه شده است.

3— Theodore Dreiser

استرایپلینگ: می توانید اسم یکی دو تا از این فیلمنامه ها را ببرید؟
کوپر: گمان نکنم بتوانم اسامیشان را بگویم، بدلیل اینکه اکثر فیلمنامه ها را شبها می خواندم.

لیلین هلمن در متن کتاب به این سخن کوپر بیچاره، اشاره ای طنزآمیز دارد.

و اما لیلین هلمن

هفتاد و نه سال پیش در نیواورلئان بدنیا آمد و در تابستان سال جاری (۱۳۶۳) درگذشت. بزرگترین نمایشنامه نویس زن آمریکاست. دو بار جایزهٔ منتقدان تئاتر نیویورک، یک بار جایزهٔ ملی کتاب، یک بار مدال طلای نمایش از مؤسسه ملی هنر و ادبیات، یک بار جایزهٔ هنرهای خلاقهٔ دانشگاه «برندیس»، یک بار جایزهٔ زن سال دانشگاه نیویورک، و یک بار جایزهٔ سالانهٔ «راپاپورت» از کالج معتبر «سارا لارنس». و یک بار جایزهٔ «مکدائول» را بخاطر خدمات برجسته به هنرها دریافت کرد که تقریباً می‌شود همهٔ جوائزی که یک زن در آمریکا می‌تواند ببرد. فقط جایزهٔ نوبل را نبرد، که آنهم از موقعی که «ویلیام گولدینگ» در سال گذشته آنرا برد، دیگر لازم نیست آدمهای درجه یک در جهان ببرندش. از دانشگاه های «ییل»، «اسمیت»، «راتگرز» و دیگران دکترای افتخاری گرفته، استاد ممتاز دانشگاههای «کالیفرنیا»، در «برکلی» و «هانترکالج» بود. و در دانشگاههای «هاروارد»، «ییل» و «ام آی تی» تدریس کرده بود. فهرست آثارش در متن کتاب به مناسبتهایی آمده است.

و اما: هم گری ویلز و هم خود لیلین هلمن در متن کتاب مفصلاً این نکته را توضیح می‌دهند که لیلین هلمن کمونیست نبود: و خود او دارد حتی به زبان بی‌زبانی به دشمنانش در کنگرهٔ آمریکا می‌گوید که کمونیست نیست، و حتی می‌گوید، آقایان، آمریکا را کمونیسم تهدید نمی‌کند، آمریکا را شما که تفتیش عقاید می‌کنید تهدید می‌کنید. توصیف و تعریف و مقوله سازی ای که «گری ویلز» از دو کلمهٔ ایدئولوگ و رادیکال می‌کند، برای خوانندگان ایرانی تازگی مطلق دارد. ایدئولوگ در بند دیگران، حزب، همقطاران و حتی تاریخ است. رادیکال اینطور نیست، و از قول «گری ویلز» بگوییم که لیلین هلمن یک رادیکال است. و معنای رادیکال چیست؟ بزبان خودمانی بگوییم که حسنک وزیر رادیکال است، منصور حلاج رادیکال است، حافظ رادیکال است. در عصر ما نیما و جلال آل احمد رادیکال هستند. یعنی چه؟ یعنی این که یک نفر پس از آنکه از طریق ریشه یابی در حقایق برخی از امور مورد توجه خودش به مفاهیمی دست پیدا کرد که شخصاً و صادقانه به آنها اعتقاد داشت، در برابر آن از خود تعهد و شرف تعهد نشان بدهد و غرورش، و افتخارش به این باشد که بخاطر دوستی و رفاقت و اربابان زمانه و حکام سلطه جو و زورگو، و بخاطر موضع و مقام و مخاطب

حرفش را عوض نکند، حتی اگر با حرفش همه مخالف باشند و یا گروههای سیاسی و فرهنگی و دارودسته‌های طاق و جفت فلسفی و ادبی و هنری دست‌بیکی کنند ـو از این نظر چپش با راستش فرقی نمی‌کند– و او را به ارتداد و خیانت متهم کنند و یا یکدیگر را تحریک کنند که یخهٔ طرف را چاک بدهند و حتی به ریشش بخندند. این شخص موقعی از یک عقیده برمی‌گردد که در نتیجهٔ درک بیشتر و عمیق‌تر حقایق امور، به حقیقت مفهوم و معنای با قوام‌تر و بادوام‌تر دست پیدا کند. مثلاً: لیلین هلمن در سال ۱۹۳۸، از طریق اعلامیه‌ای که تنی چند در آمریکا امضا کرده بودند، از محاکمات استالینی دفاع کرد. حقایق امور در اختیار او نبود. ولی زندگی او نشان می‌دهد که او آدمی نیست که رویهم‌رفته از استالین و محاکمات استالینی دفاع کند. این را کل زندگی او نشان می‌دهد. ولی حوادث سالهای بعد چشم او را باز کرد، فشار حقیقت مغز او را شکافت و او در سایهٔ ریشه‌یابی امور و بر اساس همان رادیکالیسمی که گری ویلز تعریف آنرا در برابر ایدئولوگ در کتاب بدست می‌دهد، بیدار شد، و خفقان استالینی را محکوم کرد. باید فکر در اندیشهٔ او شکل می‌گرفت، آبستن می‌شد، و می‌زاد. و چنین هم شد. او در سایهٔ درک شرف شخصی این کار را کرد. و نیز در سال ۱۹۵۲، هنگام شهادت در برابر رجاله‌ها و لکاته‌ها و آدمکشها و قصابهای تاریخ حاضر نشد حتی اشخاصی را لو بدهد که خود او را لو داده بودند. بازجویان او، آن مفتشان قرون وسطایی که ناگهان از کنگرهٔ باصطلاح متمدن‌ترین کشور جهان سر درآورده بودند، نتوانستند از سخنان او، بضد خود او، و بضد دیگران استفاده کنند، و زندگی آدمها و خانواده‌ها را بهم بریزند، گرچه خیلیها زندگی شخصی، عاطفی، هنری و معنوی و مادی او را بهم ریخته بودند. حاضر شد همه چیز را دربارهٔ خود بگوید، ولی دربارهٔ دیگران، حتی بدگویانش، حاضر نشد کلمه‌ای بدشمنان مردم بگوید.

کم نیستند آدمهایی که او را قهرمان آزادی می‌دانند. از این قبیل زنان، حاکمان جهان حرفی به میان نمی‌آورند. ولی «گری ویلز» حق دارد: زنانی از این دست خواب حاکمان را برمی آشوبند، و نیز وجدان‌های خفته را.

۲۵ مرداد ۶۳ — تهران

مقدمه بر زمانهٔ شیاد (چاپ ۶۳)

زندگی‌نامهٔ رضا براهنی

رضا براهنی در سال ۱۳۱٤ در شهر تبریز به‌دنیا آمد، و در همان‌جا درس خواند و بزرگ شد، ضمن کار در چارچوب خانواده‌ای ساده و گرفتار معاش، و در شهری پرجنب‌وجوش که آمدن و رفتن «ارتش سرخ»، حضور «فرقهٔ دموکرات»، سقوط آن، دوران پرتلاطم حرکتهای بعد از فرقه تا سالهای سی و سی دو را از سر می‌گذراند. آن دورهٔ شهر و آن دورهٔ کودکی و نوجوانی، بعدها مضمون شعرها، قصه‌ها و زیربنای تفکر فرهنگی و اجتماعی او را تشکیل داد. اولین تجربه‌های زنده‌اش با زبانهای مربوط به همان دوره بود. فارسی و انگلیسی را در مدارس و دانشگاهها، و پیش خود، و با خواندن و گوش دادن آموخت و نیز مقداری فرانسه، تا حدی که از کتاب بتواند استفاده کند، و عربی را تا آن حد، که بتواند به آسانی متون کلاسیک فارسی را بخواند. ترکی را که زبان مادری‌اش بود، می‌دانست، و بعدها کوشید از لهجه‌های مختلف آن سردرآورد. ولی بخش اعظم کارهایش را از همان آغاز، به فارسی نوشت و یکی دو کتابش را بعدها در زمان اقامت اجباری در آریکا، به زبان انگلیسی؛ همچنین برخی از مقالاتش را.

پس از گرفتن لیسانس زبان و ادبیات انگلیسی براهنی به «ترکیه» رفت و از «دانشگاه بین‌المللی استانبول»، دکتری زبان و ادبیات انگلیسی گرفت و در همان‌جا با دختری یونانی ازدواج کرد. در بازگشت به ایران، براهنی به سربازی رفت. و در همان سالها بود که با جامعهٔ ادبی تهران از نزدیک آشنا شد. آشنایی با «جلال آل‌احمد» و «سیمین دانشور»، «فروغ فرخزاد»، «نادر نادرپور»، «مهدی اخوان ثالث»، «احمد شاملو»، «اسماعیل شاهرودی»، «یدالله رویایی»، «منوچهر آتشی» و بقیهٔ نویسندگان، شاعران و هنرمندان مربوط به همان سالهاست. از همان سالها حضور براهنی در عرصهٔ ادبیات و فرهنگ جامعه دائمی بوده است.

در سال ٤۳، براهنی پس از تدریس در یکی دو دانشکده و مدرسهٔ عالی به استخدام دانشگاه تهران درآمد و نخست به‌تدریس ادبیات انگلیسی، و بعد به تدریس ادبیات تطبیقی پرداخت. در سالهای تدریس در دانشگاه دو دوره را بنیان گذاشت، دورهٔ فوق‌لیسانس زبان و ادبیات انگلیسی و دورهٔ فوق‌لیسانس ادبیات تطبیقی. در این دوره‌ها براهنی شعر جدید، رمان جدید و فلسفهٔ ادبیات تدریس می‌کرد. تا سال ٦۱ در استخدام دانشگاه تهران بود، از آن سال به بعد، براهنی تمام وقتش را صرف نوشتن کرده است.

براهنی پرجنب و جوش‌ترین بحثهای ادبی خود را از سال ٤۲ تا ۵۲ در مجلهٔ «فردوسی» چاپ کرد. از این رو، هر کسی که به سرنوشت نقد ادبی و شعر و قصهٔ کشور، و کارهای خود براهنی علاقه دارد، باید آن دورهٔ مجلهٔ «فردوسی» را دقیقاً بخواند. تاریخ ادب آن دوره در صفحات «فردوسی» درج شده است. در سال ٤۰ با «کتاب هفته»، «جگن»، «آناهیتا» و بعد با «آرش» و «انتقاد کتاب» و «نگین» و «ماهنامهٔ فردوسی» همکاری می‌کرد و در سالهای ٤٦ - ٤۵ سردبیر مجلهٔ جهان‌نو بود. براهنی ورق‌پارهٔ «جهان‌نو» را به مهم‌ترین مجلهٔ ادبی روشنفکران همان سالها تبدیل کرد. در همان سالها، همراه آل‌احمد و تنی چند از شاعران و نویسندگان دیگر، به اعتراض به سانسور، پیش «امیرعباس هویدا» رفت و در دو سال بعد در شمار بنیانگذاران «کانون نویسندگان ایران» درآمد.

در سال ٤۷ از زن یونانی‌اش جدا شد و در سال ۵۰ دوباره ازدواج کرد. از همسر اولش یک دختر و از همسر کنونی‌اش دو پسر دارد.

در سال ۵۰ براهنی بعنوان شاعر و استاد مدعو به دانشگاه آمریکایی قاهره رفت. در سال ۵۱ بعنوان استاد ادبیات انگلیسی و ادبیات تطبیقی، به «دانشگاه نگزاس»[۱] و بعد به همان عنوان به «دانشگاه یوتا»[۲] رفت. در بازگشت، در سال ۵۲ به زندان افتاد. نه‌ماه پس از آزادی از زندان به آمریکا رفت، در سال بعد، شاعر مدعو در «برنامهٔ نویسندگان بین المللی»[۳] در «دانشگاه آیوا»[۴] بود، از آنجا به «دانشگاه ایندیانا»[۵] بعنوان «استاد ادبیات خلاقه» رفت. در سال ۵۵، متن انگلیسی، «ظل الله» را در دانشگاه «ایندیانا» چاپ کرد، در سال ۵۶، آدمخواران تاجدار[۷] به زبان انگلیسی درآمد. در همان سال بمناسبت نگارش مقالهٔ «اتاقهای تمشیت»[۸]، «باشگاه مطبوعات جهانی آمریکا» جایزهٔ «بهترین روزنامه‌نگار سال ۷۷ درمسائل انسانی»[۹] را به براهنی اعطا کرد. و نیز در همان سال براهنی به استادی دائم ادبیات خلاقه در دانشگاه «مریلند»[۱۰] برگزیده شد. و در همان سالها مقالاتش در «نیویورک تایمز»[۱۱]، نیویورک ریویوآوبوکز»[۱۲] و «نیشین»[۱۳] و شعرهایش در مهم‌ترین مجلات ادبی آمریکا چاپ می‌شد. براهنی در معتبرترین دانشگاههای آمریکا، منجمله دانشگاههای «هاروارد»،[۱۴]«ام.آی.تی.»[۱۵] «کلمبیا»[۱۶]، «نیویورک»، «شیکاگو»، «نگزاس» و «کالیفرنیا» در «برکلی»[۱۷] سخنرانی کرده، و شعر خوانده است. در دوران اقامت در آمریکا رئیس «کمیته برای آزادی هنر و اندیشه در ایران»[۱۸] بود و عضو «انجمن قلم جهانی»[۱۹]، بخش آمریکا، و با «سازمان عفو بین‌الملل» و سایر سازمانهای ضد اختناق آن دوره همکاری داشت. شعر و نثر و نقد ادبی‌اش به چندین زبان مهم، منجمله روسی، آلمانی، اسپانیولی، فرانسه، انگلیسی و از زبانهای خاورمیانه و آسیا، به ترکی، عربی و اردو ترجمه شده و نقدهایی راجع به آثارش در مطبوعات معتبر جهان نوشته شده است.

در سال ۵۷ براهنی به ایران برگشت و بلافاصله به چاپ آثاری که در زمان شاه نتوانسته بود چاپ کند، همت کرد. از آن جمله بود چاپ فارسی «ظل الله» که یک بار در آمریکا درآمده بود و در اوایل انقلاب تجدید چاپ شد. و نیز «قابلهٔ سرزمین من»، «کینهٔ ازلی»، «پدر و پسران» «سروان آمریکایی و سرهنگ ایرانی»، «تبریزیها» و سه رمان «چاه به‌چاه»، «بعد از عروسی چه گذشت» و «آواز کشتگان» که بصورت کتاب در چهار سال پیش چاپ شدند. براهنی «طلا در مس» و «قصه‌نویسی» را تجدید چاپ کرد. سه شماره از «کتاب انتقاد» انتشارات زمان را ویراستاری کرد ــ که هنوز در نیامده است ــ و «بوطیقای قصه‌نویسی» را که در سال اول انقلاب شروع کرده بود، در سالهای بعد به زیر چاپ برد. متن کامل «تاریخ مذکر»، «سفر مصر» و «غمهای بزرگ ما»، را، که مراثی او را تشکیل می‌دهند، در سال ۶۳ به چاپ رساند. در سال ۶۴ با یک طرح ضربتی بر انتشار ده کتاب از نویسندگان معتبری چون «کافکا»، «درایزر»، «کازینسکی»، «لیلین هلمن» و «ثولین رید» نظارت داشت. در سال ۶۵ «کیمیا و خاک» را منتشر کرد. در همان سال در دو مصاحبهٔ طولانی شرکت کرد که اولی را «ناصر حریری» بعمل آورده بود و حاصل مصاحبه در کنار مصاحبهٔ «حریری» با «احمد شاملو»، در یک جلد چاپ و منتشر شد؛ و دیگری که «ملک ابراهیم امیری» بعمل آورده بود بصورت کتابی مستقل، تحت عنوان «بحران رهبری نقد ادبی در ایران» به چاپ سپرده شده است. چاپ «آواز کشتگان» (رمان)، «کیمیا و خاک» (تئوری ادبی)، و قرائت شعر بلند «اسماعیل» در محافل ادبی، بار دیگر براهنی را در مرکز مباحث حاد ادبی قرار داده است.

براهنی با همسرش ساناز صحتی، که استاد زبان انگلیسی و مترجم آثار «برزی کازینسکی» و «لیلمن هلمن» است، در تهران زندگی می‌کنند.

آثار براهنی

شعرها:

«آهوان باغ»، منتخب اشعار سالهای ۳۵ تا ۴۱، و در چهار دفتر، تحت عنوان «باغستان»، «داربست» «یادگارها» و «آهونامه». کتاب در صد و هشتاد و دو صفحه، و در سال ۱۳۴۱ چاپ شده است.

«جنگل و شهر»، و «برفراز دار»، شعر اول یک منظومهٔ بلند است که در آن برخورد زندگی معصوم ابتدائی با زندگی خفقان‌زدهٔ شهری به تصویر کشیده شده است. شعر دوم تصویر دیگری از زندگی شهری است. کتاب در سال ۱۳۴۳ چاپ شده است.

«شبی از نیمروز» و «منظومهٔ یک زندگی منثور»، منتخب اشعار سالهای ۴۱ تا ۴۴، و در هشت دفتر بانضمام یک منظومه چاپ شده است. براهنی در این دفتر بیش از همیشه به زبان گفتار نزدیک شده است، ولی از وزن نیمایی خارج نشده است. «منظومهٔ یک زندگی منثور» کوشش بعدی برای براهنی در جهت ساختن شعر بلند است. این منظومه برخلاف «جنگل و شهر»، فاقد اسکلت روایی است، بیشتر تغزلی ـ توصیفی است؛ و زندگی زن و شوهری جوان و آپارتمان‌نشین را در شهر تهران به تصویر می‌کشد. کتاب در دویست و سی‌ودو صفحه، و در سال ۱۳۴۴ چاپ شده است.

«مصیبتی زیر آفتاب»، منتخب شعرهای ۴۷ ـ ۴۴ براهنی است در صدوپنجاه صفحه، که شامل منظومه‌ای کوتاه نیز هست که نام کتاب از آن گرفته شده است. مهم‌ترین خطبه‌ها، مراثی و شعرهای اجتماعی براهنی در این کتاب گنجانیده شده است. این کتاب مشتمل بر بخشی از ابداعات وزنی براهنی در اوزان مرکب شعر فارسی است. کتاب در سال ۱۳۴۹ چاپ شده است.

«گل بر گسترهٔ ماه»، (یک تذکرهٔ کوچک تغزل، مربوط به سال ۴۸)، مجموعه‌ای از هفده شعر عاشقانه است باضافهٔ بیانیه‌ای به نام «تصور من از شعر عاشقانه» که در آخر شعرها چاپ شده است. براهنی در این کتاب بهترین شعرهای عاشقانهٔ خود را که در طول سال ۴۸ سروده، گنجانیده است. ابداع وزنی در این کتاب ادامه دارد. کتاب در هفتاد و دو صفحه، در سال ۱۳۴۹ چاپ شده است.

«ظل‌الله» (شعرهای زندان)، این کتاب مشتمل بر شعرهایی است که براهنی با الهام از دوران زندان شاه سروده است. کتاب مقدمه‌ای بسیار طولانی راجع به سانسور، خفقان و مبارزات روشنفکری علیه سلطنت دارد، با اشاراتی کوتاه به زبان و بیان شعرهای زندان. علاوه بر شعرهای زندان در پایان کتاب، «شعری که ادامه دارد» آمده است که بار دیگر کوشش براهنی را در راه آفریدن شعرهای منظومه مانند نشان می‌دهد. سه نوع شعر در این کتاب گنجانیده شده است. شعرهای موزون نیمایی، شعرهایی با وزن‌های غیرعروضی، شعرهایی مرکب از اوزان عروضی و غیرعروضی. چاپ اول کتاب در آمریکا توسط انتشارات «ابجد» چاپ شده بود. چاپ دوم آن بزرگترین تیراژ کتاب شعر را در ایران بخود تخصیص داده است: ۵۵هزار نسخه.

«نقابها و بندها[۲۱]» (به زبان انگلیسی) این مجموعه شعر که در کتاب «آدمخواران تاجدار» گنجانیده شده، هنوز به زبان فارسی ترجمه و منتشر نشده است. براهنی در این مجموعه از دو «فرم» استفاده کرده است. ۱) فرم «ماسک» یا نقاب، که درواقع زبان شخصیتی است که در شعر قول شاعر بر آن متکی است؛ ۲) فرم بند یا پاراگراف، که درواقع شعری است قطعه مانند، پرتصویر، با معماری دقیق. این مجموعه شعر همراه سایر مطالب کتاب «آدمخواران تاجدار» به ده ـ دوازده زبان، منجمله آلمانی و اسپانیولی ترجمه شده است. شعرهای کتاب شصت صفحه، و کتاب در سال ۱۹۷۷ در نیویورک منتشر شده است.

«غمهای بزرگ ما»، مجموعه‌ای است از مراثی براهنی در سوک یک رهگذر، دکتر محمد مصدق، غلامرضا تختی، فروغ فرخزاد، صمد بهرنگی، عشق، جلال آل‌احمد، کارو قازاریان، خسرو گلسرخی، علی شریعتی، آیت‌الله طالقانی. تعدادی از شعرهای این مجموعه از کتابهای دیگر براهنی انتخاب شده است. کتاب هفتاد و دو صفحه است، و در سال ۶۳ منتشر شده است.

رمانها

«روزگار دوزخی آقای ایاز» (قول ایاز) نگارش این رمان از سال ۴۵ تا ۴۹ طول کشید. در سال ۴۹ کتاب به چاپ سپرده شد. چاپ کتاب به دلایلی دو سال طول کشید. ولی کتاب هرگز در ایران منتشر نشد. در سال ۵۴ همهٔ نسخه‌های آن از ترس ساواک، توسط ناشر پوشال شد. نسخه‌ای از کتاب توسط خود براهنی در سال ۵۱ به آمریکا برده شد. مترجمی آمریکایی، ترجمهٔ کتاب، و حاشیه‌نویسی بر آن و تجزیه و تحلیل آن را پروژهٔ رسالهٔ دکتری خود در ادبیات تطبیقی در دانشگاه نگزاس قرار داد. همهٔ این کارها قریب هشت سال طول کشید. بخشی از ترجمه در کتاب «نویسندگان جدید خاورمیانه» چاپ «نیو امریکن لایبرری»[۲۲] (سال ۷۸) به چاپ رسیده است.

«دو برادر آخر خط دریک خط»، از این رمان در دوران سلطنت تنها چند بخش در مطبوعات چاپ شد. بقیه در آن دوره دچار سانسور شد و چاپ نشده ماند.

«چاه به چاه»، رمانی است صد صفحه‌ای که نخستین بار در نیویورک در سال ۵۵ دریک مجلهٔ «اپوزیسیون» چاپ شد و بعد در ایران، در سال ۶۲ انتشار یافت. رمان مربوط به زندان دوران شاه و مسئلهٔ پیچیدهٔ شهادت است. رمان در سال ۶۲ منتشر شده است.

«بعد از عروسی چه گذشت»، رمانی است صد صفحه‌ای که حوادث آن مربوط به سالهای ۵۲ و ۵۳ است. رمان در خواب و بیداری اتفاق می‌افتد و بیشتر بدور محور برخورد یک روشنفکر و یک «لومپن» دور می‌زند. استعاره، مجاز و نماد، بافت خواب و بیداری این رمان را تشکیل می‌دهند. رمان در سال ۶۲ منتشر شده است.

آواز کشتگان، طولانی‌ترین رمانی است که براهنی تاکنون منتشر کرده است. شخصیت اصلی رمان مردی به نام «محمود شریفی» است که در سال ۵۲ استاد دانشگاه تهران است، ولی حق تدریس ندارد و در مخزن کتابخانهٔ دانشکدهٔ ادبیات در تبعید زندگی می‌کند. رمان در طول ده- دوازده روز، محمود شریفی را در مرکز حوادث دانشگاه و اجتماع و زندانها و خیابانهای تهران قرار می‌دهد. محمود شریفی از دوزخی به دوزخی دیگر رانده می‌شود تا سرانجام هویت واقعی خود را در سایهٔ درس گرفتن از فداکاری جوانان پیدا کند. پیام او در پایان رمان کلمهٔ «خاک» است. براهنی از طنز، مصیبت، از شعر، از «فلش بک»، از درهم آمیختن زمانها و زبانها در این کتاب استفاده کرده است. رمان چهارصد و بیست و چهار صفحه است و در سال ۱۳۶۳ منتشر شده است.

نقد ادبی:

«خیام و فیتز جرالد در عصر ویکتوریا[۲۳]»، این کتاب دو فصل از رسالهٔ دکتری براهنی در ادبیات انگلیسی و ادبیات تطبیقی است که در زبان انگلیسی و توسط دانشگاه استانبول چاپ شده است. اصل رساله مربوط است به تطبیق اسلوبهای شاعری «تنی سون»[۲۴]، «سوین برن»[۲۵]، «مشیوآرنولد»[۲۶]، و «فیتز جرالد». کتاب در سال ۱۹۶۰ منتشر شده است.

«طلا در مس» (خلاصه متن)، طرح اولیهٔ کتاب «طلا در مس» است که پس از چاپ بصورت سلسله مقاله در مطبوعات، بصورت یک کتاب ۲۳۰ صفحه‌ای در سال ۱۳۴۴ به چاپ رسیده است. نخستین تئوریهای شعری براهنی در این کتاب گنجانیده شده است. تاریخ بعضی از مقالات این کتاب به سالهای ۳۹ و ۴۰ برمی‌گردد. و اولین مطالعهٔ جدی تئوریهای شعری و تئوریهای تجدد و شاعران جدید ایران است.

«طلا در مس» (چاپ دوم، ۱۳۴۷، چاپ سوم و چاپ چهارم، ۱۳۵۸) با تجدید نظر کلی و اضافات، کتاب از یک «مقدمه» و دو بخش تحت عنوان «شعر» و «شاعران» تشکیل شده است. مقدمه راجع به وظیفهٔ شعر و شاعران و منتقدان است. مطالب چاپ اول «طلا در مس»، کامل‌تر گردیده، در این کتاب گنجانیده شده است و علاوه بر آن، مطالب جدیدی، هم از دیدگاه تئوری شعر و شاعری، و هم راجع به شاعران جدید، در این کتاب درج

گردیده است. کتاب بالغ بر ۶۷۰ صفحه است. و منبع اصلی تئوریهای شعر و شاعری و شاعران جدید ایران بشمار می‌آورد. بخشهای مهم این کتاب به زبانهای مختلف ترجمه شده است. و خود کتاب جزو متون درسی مراکز خاورمیانه و شرقشناسی دانشگاههای معتبر جهان است.

«نقد تحلیلی شعر جدید» که نخست بصورت سلسله مقاله در سالهای ۴۶ـ۴۵، در مجلات چاپ شد، و بعد در این سو و آن سو توسط دانشجویان دانشگاهها و برخی استادان جوان جزوه شد، بررسی عمقی دو شعر از نیما، شعری از اخوان، شعری از فروغ فرخ‌زاد، دو شعر از سپهری، شعری از رؤیایی، شعری از م.آزاد و شعری از نادرپور است. دید براهنی در این بررسیها معطوف به شکل شعر و معنای اجتماعی- تاریخی آن است. افتراقات شکلی شعر کهن و شعر جدید در این مقالات گنجانیده شده است.

«تجربه و خلاقیت در شعر و شاعری»، نخست بصورت رساله‌ای طولانی در سال ۴۶، در جهان نو چاپ شد، و بعد توسط دانشجویان دانشگاهها و استادان جوان جزوه شد. و بعد در کتاب «طلا در مس» گنجانیده شد. بخشی از تئوریهای ادبی مربوط به جامعه، مسئولیت ادبی و پیدایش و زوال شکلها در این رساله آمده است.

«قصه‌نویسی»، این کتاب نخست بصورت سلسله مقاله‌های بهم‌پیوسته در مجلهٔ فردوسی چاپ شد، و پس از تکمیل، در سال ۴۸ بصورت کتاب منتشر شد. این کتاب مثل «طلا در مس» شامل دو بخش است، بخش اول مربوط به ساخت قصه است و بخش دوم مربوط به قصه‌نویسان معاصر. در بخش مربوط به قصه‌نویسان معاصر، براهنی رساله‌ای صدوپنجاه صفحه‌ای راجع به آثار صادق چوبک گنجانیده است. این رساله نخستین نقد کامل آثار یک قصه‌نویس معاصر است که در زبان فارسی چاپ شده است. بعدها این نوع شیوهٔ بررسی توسط ناقدان دیگر پی‌گیری شد. «قصه‌نویسی» در نقد قصه و رمان همان اهمیت را دارد که «طلا در مس» در نقد شعر و شاعری. در سال ۶۰ براهنی بر چاپ سوم آن، مقدمه‌ای طولانی نوشت، عیوب آن را برشمرد و راههای تئوریک آینده را طرح‌ریزی کرد و بیان تفصیلی آن را موکول به چاپ «بوطیقای قصه‌نویسی» و کتابهای دیگر کرد. کتاب بالغ بر هشتصد صفحه است، با مراجع و فهرست اعلام.

«بوطیقای قصه‌نویسی»، در سالهای ۵۸ و ۵۹ رساله‌ای هشتاد صفحه‌ای از براهنی، بین نویسندگان عضو کانون نویسندگان ایران دست به دست می‌گشت. قرار بود «طرح» بوطیقای قصه‌نویسی بصورت ضمیمهٔ «نامه کانون نویسندگان» چاپ شود. در سال ۵۸، براهنی «طرح» را در کلاس فلسفهٔ ادبیات دانشگاه تهران تدریس کرد و بعد طرح را تکمیل و توسط یکی از ناشران به چاپ سپرد. نمونه سفید سیصد صفحه‌ای بخش اول بوطیقا همان سرنوشت «طرح» اولیه را پیدا کرد و فقط دست به دست گشت. در سال ۶۰ در مقدمهٔ «قصه‌نویسی» و در سال ۶۴ در «کیمیا و خاک» براهنی به محتویات کتاب «بوطیقای قصه‌نویسی» اشاره‌هایی کرد. براهنی این کتاب را در چهار جلد طرح‌ریزی کرده است و هم اکنون مشغول تکمیل آن است. طرح اولیه، و نمونه سفید بخش اول، کمافی‌السابق دست به دست می‌چرخد.

«جنون نوشتن»، کتابی است هشتاد و چهار صفحه‌ای، مشتمل بر مقالات «نوشتهٔ آزاد»، «زبان آزاد»، «نوشته و مرگ»، «موقعیت شعر عاشقانه»، «شعر عاشقانه و اجتماع»، «ادبیات جهان و مفهوم آزادی» و «زمان و زمانه در شعر و شاعری» کتاب در سال ۵۱ منتشر شد. بعدها براهنی از چاپ مجدد کتاب به آن صورت سابق صرف نظر کرد و عنوان «جنون نوشتن» را برای برگزیدهٔ آثار خود انتخاب کرد.

«مصرع، یک منظومهٔ وزنی بی‌نظیر»، نخست بصورت رساله‌ای طولانی در سال ۴۸ در مطبوعات چاپ شد و بعد توسط دانشجویان دانشگاهها و استادان جوان جزوه شد. براهنی در این رساله که دست به دست گشته است، اختلافات دیدگاههای خود را با شمس قیس در رابطه با مصرع و بیت بیان می‌کند، و بعد به بررسی زبان شعر حافظ می‌پردازد و بعد از آنجا گریز به زبان عمومی شعر می‌زند. مقاله، تطبیقی- تحلیلی است.

«کیمیا و خاک»، کتابی است درباب ماهیت و هویت اصلی ادبیات معاصر ایران. کتاب دریای متلاطمی از تئوریهای ادبی رضابراهنی است. ادبیات چیست؟ فرهنگ ملی چگونه مقوله‌ای است؟ بنیانگذاران فرهنگ و ادب معاصر ایران ــ جمالزاده، نیمایوشیج، هدایت، آل‌احمد، فرخ‌زادــ با چه تصوری به جهان خود می‌نگریستند؟ معاصر بودن چگونه مفهومی است؟ ادبیات پایدار چه مشخصاتی دارد؟ رابطهٔ ادبیات با تاریخ و اجتماع در کجاست؟ «ادبیت» ادبیات چگونه چیزی است؟ رابطهٔ زمان با ادبیات چیست؟ اثر ادبی را چگونه باید خواند؟

ادبیات غرب از ادبیات شرق چه چیزهایی را گرفته، و حدود تأثیر ادبیات غرب بر ادبیات شرق چیست؟ ادبیات ملی چیست و ادبیات جهانی کدام است؟ کتاب صدوهشتاد صفحه است.

«هنر و ادبیات امروز» (گفت و شنودی با احمد شاملو و دکتر رضا براهنی)، بکوشش ناصر حریری. چهل و هفت صفحه از کتاب مصاحبه با احمد شاملو است و نود وچهار صفحهٔ آن مصاحبه با رضابراهنی. در این مصاحبه براهنی راجع به زندگی خود و آثار شعری خود و شاعران معاصر، بویژه نیما، فرخ‌زاد، و سپهری حرف زده است. دو غزل از شاعران کهن، دو شعر از نیما، و دو شعر از خود براهنی به انتخاب براهنی در این کتاب آمده است.

مسائل اجتماعی ــ فرهنگی ــ ادبی:

«تاریخ مذکر، (رساله‌ای پیرامون تشتت فرهنگ در ایران)»، کتابی است در حدود صد و ده صفحه که در سال ۴۸ نوشته شده، و نخستین بار در سال ۵۱ بصورت کتاب چاپ شده، و بارها تجدید چاپ شده است. در حول و حوش انقلاب، این کتاب از پرفروش‌ترین کتابهای جلد سفید بود.

«تاریخ مذکر» ــ «فرهنگ حاکم و محکوم»، دو کتاب در یک کتاب، که در سال ۶۳ در یک جلد و در سیصد و شصت صفحه چاپ شده است. کتاب اول مشتمل بر رسالهٔ اصلی «تاریخ مذکر» است باضافهٔ تکمله‌ای که در پاسخ منتقدی نوشته شده، و حواشی و توضیحاتی بر رسالهٔ اصلی. براهنی در رسالهٔ اصلی به مقایسهٔ فرهنگ ایران و فرهنگ یونان می‌پردازد، مسئلهٔ شکلهای ادبی- فرهنگی را با در نظر گرفتن خصائص اصلی تاریخ ایران، موقعیت زنان، اسلام، تصوف و عرفان و مشروطیت و غربزدگی و از خود بیگانگی مضاعف بررسی می‌کند. و در حواشی‌ای که در سالهای بعد از انقلاب بر رساله نوشته است، به ارائه مثالهایی از تاریخ و فرهنگ ایران برای تحکیم مبانی فکری رساله می‌پردازد. کتاب دوم، یعنی «فرهنگ حاکم و فرهنگ محکوم»، مشتمل بر مقالات متعدد اجتماعی، فرهنگی، ادبی و فلسفی است که براهنی در سالهای مختلف، بویژه در حول و حوش نگارش «تاریخ مذکر»، نوشته است.

«سفر مصر (و حالات من در طول سفر)»، گزارش سفری است که براهنی در سال ۵۰ به دعوت دانشگاه آمریکایی قاهره به مصر کرده است. عناوین فصول نشان‌دهندهٔ وضع ذهنی براهنی در طول سفر است: «مادر اسطوره و تاریخ»، «بین قاهره و تهران»، «قلب خدای نیل در زیر پای من»، «واقعیت در برابر من»، «مشکلات مصر و اسلام و سوسیالیسم»، «جامعهٔ ادبی مصر»، «حدیث شیفتگان و داستان مستشرقان»، «از نمایش روی صحنه تا نمایش واقعی زندگی»، «از خود بیگانگی مضاعف شرقیان»، «مکاشفه در خود»، «درمعنای سادهٔ یک عصیان»، «الیوت و ما»، «یک مستشرق» و «وضع عرب و فلسطین». کتاب صد و چهل و چهار صفحه است و در سال ۵۱ چاپ شده است.

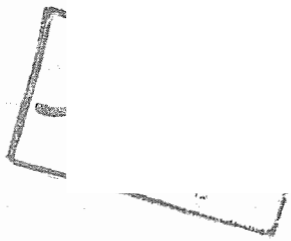
«سفر مصر» و «جلال آل احمد و فلسطین»، درواقع این کتاب، دو کتاب در یک کتاب است. متن اصلی سفر مصر در این کتاب گنجانیده شده است. رسالهٔ «جلال آل احمد و فلسطین» بررسی دو مقاله از آل احمد در ارتباط با مسئلهٔ اعراب و فلسطین است. براهنی با بررسی دقیق دو متن تاریخی آل احمد، رشد فکری او را، و حتی تغییر جهت فکری او را، در سایهٔ حوادث تاریخی بررسی می‌کند. هدف براهنی روشن کردن این نکتهٔ اساسی است که تنها در سایهٔ حرکت تاریخ و شرکت در آن حرکت می‌توان بطور بنیادی درست اندیشید. کتاب در دویست و بیست و دو صفحه و در سال ۶۳ چاپ شده است.

«شهادت در کنگرهٔ آمریکا»[۲۵] (انگلیسی). در سال ۱۹۷۶ میلادی «ویلیام باتلر»[۲۶] رییس «کمیسیون بین‌المللی حقوقدانان»[۲۷] پس از دیدار از ایران، گزارشی راجع به خفقان در ایران چاپ کرد که در بخش مربوط به شکنجه به گزارشهای براهنی استناد کرده بود. ولی بعد که مجلس نمایندگان آمریکا از او دعوت کرد راجع به مسائل ایران شهادت دهد، اشاره‌ای چندان جدی به مسئلهٔ شکنجه در ایران نکرد. گروههای ایرانی و آمریکائیان رادیکال و طرفدار آزادی در ایران به مجلس نمایندگان فشار آوردند که از براهنی برای دادن شهادت دعوت کند. براهنی به دعوت کمیتهٔ فرعی مجلس نمایندگان در مجلس نمایندگان کنگرهٔ آمریکا حاضر شد و راجع به شکنجه در ایران بیانیهٔ مفصلی خواند و به سؤالات مجلس نمایندگان پاسخ گفت. گزارش او، همراه گزارش باتلر،

دفاعیات «اثرتون»[۲۸] معاون کیسینجر، از دولت آمریکا و دولت ایران، باضافهٔ نامه‌های مفصل بصورت یک کتاب توسط کنگرهٔ آمریکا در سال ۷۶ چاپ شد. بخش اعظم گزارش، از آنِ براهنی است.

«آدمخواران تاجدار»، (نوشته‌هایی پیرامون خفقان در ایران)، «انگلیسی» با مقدمهٔ «ای. ال. دکترو»[۲۹]، نویسندهٔ «رگتایم»[۳۰]. این کتاب را که «رندوم هائوس»[۳۰]، ناشر بزرگ آمریکایی چاپ کرده است براهنی مستقیماً به زبان انگلیسی نوشته است. کتاب، پس از مقدمهٔ ای. ال. دکترو، پیرامون آثار براهنی، به بخشهای زیر تقسیم شده است: «وحشت در ایران»، «تاریخ مذکر»، «تصاویر من از شاه»، «سرکوب آزادی نویسندگان ایران»، «خاطرات زندان»، «خاطرات زندانیان دیگر رژیم پهلوی» و مجموعه شعر «نقابها و بندها». این کتاب که به زبانهای مختلف ترجمه شده است دویست و هشتاد و دو صفحه است و در سال ۱۹۷۷ منتشر شده است. مطبوعات آمریکا، بویژه «نیویورک تایمز»، «واشینگتن پست»[۳۲] و «بوستون گلوب»[۳۳] راجع به این کتاب بحثهای مفصلی نوشته اند.

«بحران رهبری نقد ادبی» مصاحبه‌ای است مفصل که ملک ابراهیم با براهنی راجع به موقعیت نقد ادبی، به دنبال چاپ «کیمیا و خاک» بعمل آورده است.



پاورقی

1 - The University of Texas
2 - The University of Utah
3 - The International Writing Program
4 - The University of Iowa
5 - Indiana University
6 - *God's Shadow,* Indiana University Press, (Bloomington, Indiana, 1976)
7 - *The Crowned Cannibals,* Vintage (New York, 1977)
8 - "The Shah's Torture Chambers".
9 - The Overseas Press Club of America Award.
10 - The University of Maryland, Baltimore County.
11 - *The New York Times.*
12 - *The New York Review of Books.*
13 - *The Nation*
14 - Harvard
15 - M. I. T.
16 - Columbia
17 - Berkeley
18 - The Committee for Artistic and Intellectual Freedom in Iran (CAIFI)
19 - PEN
20 - Amnesty International
21 - *Masks and Paragraphs*
22 - *New Writing from the Middle East,* New American Library (New York, 1978)
23 - *Khayyam and* FitzGereald *in the Victorian Era*
24 - Tennyson
25 - Swinburne
26 - Matthew Arnold
25 - Testimony in the U.S. Congress
26 - William Butler
27 - International Commission of Jurists
28- Alfred Atherton
29 - E. L. Doctorow
30 - *Ragtime*
31 - Random House
32 - *The Washington Post*
33 - *The Boston Globe*
34 - Salt Lake City
35 - "The Prisoner of Sands"
36 - Anoine de Saint–Exupery
37 - *Cleopartra*
38 - Carlo Maria Franzero
39 - *The Bridge on the Drina*
40 - Ivo Andric
41 - *Richard III*
42 - William Shakespeare
43 - *Fanon*
44 - David Caute
45 - *The Unbearable Lightness of Being*
46 - Milan Kondera