

جنون لوشن

گزیده آثار  
رضا برہمی

جنون بوسن  
(گزیده آثار رضا براهنی)



شرکت انتشاراتی رسام (با مسئولیت محدود)

شرکت انتشاراتی رسام (با مسئولیت محدود)  
خیابان آزادی - مقابل سازمان تأمین اجتماعی استان تهران - بلاک ۴۱۰ تلفن: ۹۵۷۷۱۹

نام کتاب: جنون نوشتن

مؤلف: رضا براهنی

تیراژ: ۳۰۰۰ جلد

چاپ: اول

لیتوگرافی: فیلم گرافیک

چاپخانه: ۲۰۰۰

صحافی: ایران

پیشکش به برادرم، محمد تقی



۷	..... پیشگفتار ناشر
۱۷	..... رمانها:
۱۹	..... ۱- روزگار دوزخی آقای ایاز
۱۴۰	..... ۲- دو برادر آخر خط در یک خط
۱۵۶	..... ۳- تبریزها
۱۶۳	..... ۴- چاه به چاه
۱۷۲	..... ۵- بعد از عروسی چه گذشت
۱۸۲	..... ۶- آواز گشتگان
۲۶۹	..... شعرها:
۲۷۱	..... ۱- از آهوان باغ: ..... تبر- هار- آواز- لحظه- برهنه‌ای در چهارراه- دشنه- بین بگو- در پائیز- قدرت- درخت - عاشق- آهوان
۲۸۵	..... ۲- از جنگل و شهر
۲۹۷	..... ۳- از شبی از نیمروز ..... پس از پایان- حکایت- امت تو- صبح را جاری کن!- زمین و من- از: یادهای بامدادان- شبی از نیمروز- باغ و دریا- برای پدرم- خواب مجنون- چلچله‌ها از منظومه یک زندگی منشور
۳۲۱	..... ۴- از مصیبتی زیر آفتاب ..... بنای از تنهایی- خطبه سوم (خطابه این خط)- خطبه چهارم: تغزلی حماسی- مصیبتی زیر آفتاب- پهلوی چپ مهتابی- حوادث- نرم و نیلی- پیامی از شب کهن- اعتراف- سفر پیدایش
۳۵۵	..... ۵- از گل بر گستره ماه ..... چراغ سرخ تخیل کنار خرمن پنبه- قلم گیاهی- عشق این خطه مدح- گل بر گستره ماه- شراب گیسو- دو سیمرغ
۳۶۷	..... ۶- از ظل الله (شعرهای زندان) ..... کیوتران- پرسش- رؤیائی دیگر- بازی تا کی- قبرستان- تصاویر شکسته زوال
۳۸۹	..... ۷- از غمهای بزرگ ما [مراثی] ..... مرگ یک مرد- دعا کنید که عاشق تمام خواهد شد- مرد
۳۹۵	..... نقد شعر:
۳۹۷	..... ۱- شکل ذهنی در شعر
۴۱۴	..... ۲- خلاقیت، تجربه و مسئولیت شاعرانه
۴۴۲	..... ۳- نیما یوشیج، چهار مسئولیت- چهار رسالت
۴۵۸	..... ۴- نیمای سمبولیست، دفتر «شعر من» و اجتماع
۴۷۱	..... ۵- «ماخ اولاً»ی نیما یوشیج
۴۷۷	..... ۶- فرم چیست

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

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

باید درباره براهنی قصه‌نویس حرف بزند؟ باید درباره براهنی شاعر حرف بزند؟ و یا باید درباره براهنی حرف بزند؛ یعنی براهنی نقدنویس؛ یعنی درباره کسی که برای اولین بار نقد را بعنوان یک اصل مستقل، لازم و ضروری وارد حوزه ادبیات این مملکت کرد؟ اینکه گفته شد: «اولین بار» به آن معنا نیست که پیش از او کسی هرگز متوجه نقد یا جریانی به نام نقد نشده است. چون بهر جهت «سبک‌شناسی» بهار درسه جلد، موجود است و... بلکه به معنای آن است که هر چه که هست و هر چه که شده بماند. 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 درباره براهنی قضاوت بکند، لابد در ضمن که می‌گوید: یکی از شاعران معاصر است؛ یکی از قصه‌نویسان معاصر است ولی نمی‌گوید: یکی از منتقدان ادبی معاصر است، بلکه می‌گوید: براهنی چون اساس نقد ادبی را در ایران ریخته است. و البته استدلال هم می‌کند؛ و استناد می‌کند به کتابهای موجود او در این باره. قضاوت تاریخی درباره نقد ادبی در ایران، منتهی به ثبت نقد به نام او می‌شود.

بنابراین وقتی که دیده می‌شود، بسیاریها، درباره بسیاری از شاعران و نویسندگان معاصر و آثار آنان، حرف زده‌اند؛ و نقد و بررسی‌ها و تجزیه و تحلیل‌هایی - کم و زیاد و درست یا نادرست، کار نداریم! - کرده‌اند ولی درباره براهنی و آثار او لب نگشوده‌اند، شاید موجه باشد، چون سخن گفتن درباره براهنی دشوار و توانفرسا می‌نماید، هم به لحاظ ابعاد وسیع و همه‌جانبه کار خود او که اولاً تمامی بار نقد و نقدنویسی را بردوش هستی خود کشیده است. در ثانی به عنوان شاعر، ثالثاً به عنوان قصه‌نویس - و این فقط ابعاد زندگی ادبی او را تشکیل می‌دهد - لذا کار، سنگین و فرساینده است؛ و هم به لحاظ اینکه سخن گفتن درباره براهنی، درباره این چهره براهنی به تنهایی نیست، لازم‌اش ناگزیر، چه بخواهد، چه نخواهد، سخن گفتن درباره کل ادبیات سی‌ساله اخیر ایران است.

باید براهنی را با جمائزاده، با هدایت، با «چوبک»، با «آل احمد» 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 میدان (نوشتن...) گشاده و گوی و بهنه نهاده بود؛ و همه چشمها بدان نگران؛ و همه دانشمندان... 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 همه قَلت مابه، این خطر خطیر کردم؛ و شوخ و بی‌پروا و متهور، گستاخ وار درآمدم؛ و گویی مرا خواست این شیفته‌ساز، آنجا که گفت در این رباعی؛ و بس نیکو گفت:

در بحرِ غم تو غوطه خواهم خوردن      یا غرقه شدن، یا گه‌ری آوردن  
 قصیدِ تو مخاطره است، خواهم کردن      تا سرخ کنم روی بدین یا گردن»

در این صورت است. که متوجه می‌شود، چرا درباره براهنی نوشته‌اند؛ و سکوت را بر گفتار و فرار را از این مسئولیت برقرار ترجیح داده‌اند. کسانی که آنان درباره اشان نوشته‌اند، قبلاً از دید نقادانه براهنی گذشته‌اند، که کتابها، مقاله‌ها و متن‌های سخنرانی‌های براهنی را جلو خود گذاشته‌اند؛ و یا الگو قرار داده‌اند و یا اصلاً با تغییراتی به اسم خودشان به چاپ داده‌اند ولی چون براهنی درباره براهنی شاعر و نویسنده، نقد نوشته است، و یا نمی‌شد بنویسد، آنها نیز درباره شعرها و قصه‌های براهنی، نقد نوشته‌اند؛ یعنی نمی‌شد بنویسند. در حالی که اگر آثار براهنی نقد و بررسی بشود، مزایایی دارد که اهم آن گسترش نقد خلاّقه و شناخته شدن یا بازنگری کلّ ادبیات سی‌ساله متعهد ایران است.

در اینجا لزوم شکستن سکوت درباره براهنی و آثار او را یادآور می‌شود، زیرا مسئله، مسئله شخص نیست؛ مسئله ادبیات سی‌ساله یک ملت است. زمانی باید این طلسم، شکسته شود؛ و «راز سر به مهر» آن «به عالم سمر شود»؛ یعنی سنگ پیش با افتاده سکوت با صبر و تحمل خون جگر، در این راه، تبدیل به لعل گرانهای شناخت کلّ ادبیات و هنر سی‌ساله اخیر ایران بشود؛ ولو «سرزنش‌ها» باشد و «خار مغیلان»؛<sup>۱</sup> و لو این راه «به بادیه» بینجامد. آنکه ضرورتی را دریابد؛ و بدان بی‌اعتنا بماند، به کلّ هستی بی‌اعتنایی و پشت کرده است.

همانطور که خود براهنی می‌گوید: «... برای (بهتر) دیدن کوه، باید از آن فاصله گرفت... ما با فاصله‌ای زمانی و از نظر کیفیت اجتماعی، دیگرگونه و متفاوت، از مجموعه هنر و ادبیات نسلی پیش از خود، ایستاده‌ایم و می‌خواهیم این کوه- کوه هنر و ادبیات ایران معاصر- را با تمامی سبزگونی‌ها، سترگی‌ها، فروخزیدگی‌ها و فرازهایش ببینیم؛ و رگه‌های زرین و سیمین بی‌زوال آن را از انبوه‌بارگی‌های سنگین و مسین آن باز شناسیم و باز شناسانیم. از این رو ابتدا باید حرکت‌های سی‌سال گذشته آن را مختصراً از نظر بگذرانیم و خطّ اصلی و عمده آن، ادبیات متعهد، را مرور کنیم، تا زمینه برای بررسی موضوع، براهنی، فراهم گردد.

از اصطلاح «ادبیات متعهد» دو برداشت شده است: یکی ارائه اثر به صورتی که در آن ناراضی یا ضدیت گوینده در حد و شکل شمار مطرح شده باشد؛ دیگری بیان هنرمندانه و ریشه‌ای اثر هنرمند اگر بیوند ریشه‌ای با مردم و زندگی آنان داشته باشد، می‌تواند اثری ریشه‌ای ارائه دهد. بیوند ریشه‌ای با مردم — زندگی کردن با مردم و با آرمانها، محرومیت‌ها، آلام و حسیت‌های آنان و درونی کردن این مقوله‌ها.

ادبیات متعهد از اینجا ناشی می‌شود که فقر و درد و آرمانهای عدالتخواهانه شخصی و فردی- در شرایطی از

۵ البته با اندکی تلخیص از مقدمه «لفت‌نامه» به نقل از فارسی سال سوم متوسطه.

- ۱- ترسم که اشک در غم ما پرده در شود      وین راز سر به مهر به عالم سمر شود
- ۲- گویند سنگ لعل شود در مقام صبر      آری شود و لسیک به خون جگر شود
- ۳- در بیابان گر به شوق کعبه خواهی زد قدم      سرزنشها گر کند خار مغیلان غم مخور
- ۴- به راه بادیه رفتن به از نشستن باطل      که گر مراد نیابم به قدر وسع بکوشم

تاریخ - منطق 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 سرچشمه ادبیات متعهد را تشکیل می‌دهد. براهنی وقوف و سرسپردگی به رسالتهای چهارگانه «اندیشه اجتماعی»، «تاریخی و زمانی»، «جغرافیایی و مکانی» و «ادبی» را شرط لازم رسیدن هنرمند به ادبیات متعهد می‌داند.<sup>۱</sup> در این معنی، در هر دوره‌ای از تاریخ، امکان ظهور ادبیاتی 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، ابستاده بودند. پسر از پدر پرسید: بابا! در اینجا چیست؟ گفت: آدمی. گفت: کجایش می‌برند؟ گفت: جایی که ته خوردنی؛ نه پوشیدنی؛ نه نان؛ نه آب؛ نه هیزم؛ نه آتش؛ نه زرد؛ نه بوریا؛ نه گلیم... گفت: بابا! مگر به خانه ما می‌برندش!<sup>۲</sup> و شاعری که در همان دوره می‌سراید: ... آب حیوان تیره گون شد، خضر فرخ پی کجاست؟/ خون چکید از شاخ گل، باد بهاران را چه شد؟/ کس نمی‌گوید که یاری داشت حق دوستی/ حق شناسان را چه حال افتاد، یاران را چه شد؟/ لعلی از کان مروت بر نیامد سالهاست/ تابش خورشید و سعی باد و باران را چه شد؟/ گوی توفیق و کرامت در میان افکنده‌اند/ کس به میدان در نمی‌آید، سواران را چه شد؟/ صد هزاران گل شکفت و بانگ مرغی برنخاست/ عندلیبان را چه پیش آمد، هزاران را چه شد؟<sup>۳</sup> این روند را تجربه کرده است.

بر این اعتبار، میان شاعر قرن پنجم که در اوج قدرت همه جانبه «محمود غزنوی» می‌سراید: من آنم که در پای خوکان نریزم/ مر این قیمتی دُر لفظ دری را/... و شاعری<sup>۴</sup> 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 اول، بانیان و حافظان ادبیات متعهد آن دوران را تشکیل می‌دهند؛ و گروه دوم، بیکارگان و تحمیل-شدگان بر ادبیات را.

اما ادبیات متعهد ایران معاصر، وسعت، کثرت، اوج و شکوه دیگری می‌یابد، همانگونه که صفت و موجه آن است. هم رشد و آگاهی‌های گویندگان این عصر ادبی است که گویندگان قرنهای پنجم... هشتم... دهم و... فاقد آن بودند؛ و هم درک انقلابهای اخیر و بهره‌گیری از سیر تفکر از بدایت تا امروز؛ و هم... انگیزه‌ها و اسباب تغییرات فوق هستند. لذا این تغییر کیفی، تغییر کمی مدافعی ادبیات متعهد معاصر را نیز به همراه در پی دارد. کودتای ۲۸ مرداد/ ۳۲، و افول دموکراسی اجتماعی، زمینه‌گرایش ادبیات را به «تعهد» فراهم ساخت، هر چند هفت، هشت سال اولی آن، تقریباً با سکوت و سکون گذشت. براهنی می‌نویسد: «... از سال چهل به بعد در ادبیات فارسی حرف و سخن‌هایی مطرح شد، تحت عنوان «تعهد ادبی» که من نیز بدان سرسپردم...».

این دوران، یکی از درخشان‌ترین ادوار ادبی ایران بود، چون هوشیارترین و شجاع‌ترین شاعران و نویسندگان، این راه را می‌بویند و بهترین آثار ادبی متعهد خود را عرضه می‌کنند.<sup>۵</sup> حدوداً از سال چهل و پنج، ادبیات متعهد به عنوان تنها عاملی بیداری و آگاهی دادن به مردم، شکل می‌گیرد و جا می‌افتد. مجموعه‌های شعر، قصه‌های کوتاه و نسبتاً بلند، مقالات ادبی، اجتماعی روزنامه‌ها و جنگ‌ها، بر بایی بعضی نمایشگاههای نقاشی، شب‌های شعر و... ما را در دو خط قرار می‌دهند: خط ادبیات و هنر؛ خط رسالت و تعهد و قیام در برابر شرایط اجتماعی، سیاسی و پلیسی آن دوران.

در چنین دوران بیم و امید و تلخ و تاروست، دورانی از حاکمیت و قیحانه سرمایه‌های انحصاری بیگانه و مکانیزمهای ضد انسانیش، که براهنی در برابر ادبیات بنگ و افیون و یأس می‌ایستد و می‌سراید:

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

۲- عبید زاکانی، کتاب دلگشا به نقل از ص ۲۷۴ آشنایی با ادبیات تألیف اسماعیل حاکمی.

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

۴- ناصر خسرو - قصیده‌ای با مطلع: نکوهش مکن چرخ نیلوفری را/ برون کن ز سر باد خیره‌سری را.

۵- ظهیر فاریابی - دیوان قصاید.

۶- مشروح این مسأله در در بخش مقدمه‌ها - مقدمه ظل الله - بخوانید.

ای در تمام آینه‌ها تنها/ خورشید را به سوی عدالت دعوت کن! / تا روز کشف گردد/ با شاخه‌های پاک سخاوت/ و استوای عشق بیاخیزد/ در نیمروز گرم محبت/ 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 تغزل 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 سجده شب باشم/ و از نمازخوان درخت روز/ الهام گیرم.<sup>۱</sup>

در سال چهل و شش، سلسله مقالات خود را در مجله فردوسی تحت عنوان نقدی بر آثار چوبک انتشار می‌دهد که البته این، بخشی از مجموعه کارهای آگاهانه و متعهدانه اوست.

براهنی در این دوران شدت و اوج خفقان و سرکوب بلیسی، دورانی که شاه معدوم برای هر چه بیشتر میلناریزه کردن ایران در برابر هرگونه حرکت حق طلبانه و مترقیانه در داخل و منطقه، واسطگی اوپک را برای افزایش فروش نفت به عهده داشت. در همین سلسله مقالات می‌نویسد: «... ولی گویا (هاکسلی) از وضع کتاب در جوامع «عصر شب» اطلاعی ندارد. علاوه بر سانسور سیاسی که در تمام شئون اجتماعی به چشم می‌خورد، سانسور اقتصادی، کیسه نویسندگان کتاب را خالی می‌کند، و علاوه بر اینکه ناشر وحشت می‌کند، و حاضر به چاپ کتاب درست و حسابی نمی‌شود، هر نویسنده‌ای که به خرج خود، کتابی چاپ کند و کتابش علیه مصالح جوامع «عصر شب» باشد، خود را در گوشه زندان می‌یابد؛ و نیز از آنجا که نویسنده واقعی جوامع عصر شب، مخالف دستگیر حکومتی است، حکومت همیشه، هم از نظر مادی و هم از نظر سیاسی، می‌خواهد که اثر نویسنده - در صورتی که چاپ شده باشد - به سکوت برگزار گردد؛ و نادیده گرفته شود. بدین ترتیب مسئله مسئولیت و تعهد در جوامع عصر شب به صورتی پیچیده و مبهم درمی‌آید».

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

این زبان البته به‌خودی خود به وجود نیامد، بلکه به علت وفاداری به طبقه‌ای است که براهنی برخاسته از طبقه آن است. لازمه به ارث بردن چنین زبانی، درونی کردن مقوله «محرومیت» است. براهنی جزو موفق‌ترین چهره‌هایی است که توانسته‌اند، زبان محرومان را شکل و بُعد ادبی و هنری بدهند؛ یعنی، به محض ورود به حوزه ادبیات، این زبان حیات ادبی و ناگزیر حیات ابدی یافته است. زبانی که دیگرانش زوال‌پذیر می‌دانند، در کارگاه هنری براهنی، درونی و دیربای می‌شود. علت دیگر پیدایش این زبان، نجات جامعه ادب از زبانی رسمی خراسانی و عراقی بود که پاره‌ای پیران طریقت قلم را در آن زمانه به خود معطوف کرده بود. زبانی زیبای عراقی و زبان فاخر خراسانی به علت پیوندشان با صنایع بدیعی و لذا باقی گذاشتن راه گریز، وسیله توجیه محافظه‌کارها و سرپوش نهادن بر کنار آمدنها و بده و بستنها، قرار می‌گرفت. تردید نیست که با وجود دوزبان، آن که به دور از هرگونه شیله‌پیلله ادبی عرضه می‌شد، اولاً سرعت پیام‌رسانی بیشتری داشت، در ثانی طبیعتاً نمی‌توانست خوشایند و تحمّل‌پذیر باشد. از این رو بسیاری از دست‌اندرکاران قلم، همین که درمی‌یافتند نوک خامه براهنی متوجه اصلاح کار آنان است، با حاکمیت آن زمانه همصدا می‌شدند تا مانع از رسیدن این صدای برحق مردم به گوش مردم رنج‌دیده و محروم باشند.

ادبیات متعهد می‌ماند؛ و بالنده می‌شود، به دلیل اینکه ریشه در انسان دارد؛ و ادبیات غیرمتعهد نمی‌ماند؛ و فراموش می‌شود، به دلیل اینکه ریشه در بی‌ریشگی دوانده است. ضامن بقای آن، سیمای آیینگی آن است؛ و عامل فنای این، خشت‌گونگی و شوخی بودن این.

۱- مصیبتی زیر آفتاب - دعوت

۲- Aldous Huxley - نویسنده و منتقد انگلیسی.

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

(۱) به جهت نقشی مطلق انکارناپذیرش در سروسامان دادن اصولی و تعیین کننده به ادبیات آن دوران که با ذره بین سؤال، وظیفه هنرمند را در «عصرشب» مطرح می‌کند؛ و با این اقدام دلاورانه و ستیزجویانه به دهها شاعر و نویسنده بزرگ و تثبیت شده و صدها شاعر و نویسنده 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 تعهد در ادبیات و وفاداری در ادبیات به مردم و آرمانهای مردم به منزله دور شدن ادبیات از حوزه ادبیت آن نیست. در واقع ادبیات از دید او، دوگونه یا دو بُعد می‌پذیرد: بُعد هنری اثر که باید صاحب آن در تلاش خستگی‌ناپذیر باشد تا هنر خود را جاودانه، ماندگار و تعمیم‌یافته کند؛ بُعد مردمی یا چهره مردمی ادبیات که در واقع باید بالنده، متأثر و منعکس انسان، تاریخ و جامعه باشد. اکثر نقدهای براهنی در آناری مانند: طلا در مس، کیمیا و خاک، قصه نویسی و «بحران رهبری نقد ادبی در ایران» همتی بر تصویر و نمایاندن و انطباق این دو دارند.

در اینجا بخشی از عناوین و مضامین نقدهای براهنی را اینگونه می‌توان شمرد: «شعر و اشیا»، «تصویر»، «کشف و الهام»، در اثر هنری، «خلاقیت، تجربه و مسئولیت شاعرانه»، «فردیت، کلیت و حقیقت جهانی در شعر»، «مسئولیت، دید فلسفی و هنری»، «مسئولیت‌ها و رسالت‌های چهارگانه»، «نوعی بیداری و هشیاری»، «شکل و فرم ذهنی» در شعر، «قصه فرمایشی و اخلاق حزبی»، «تعهد و مسئولیت قصه‌نویس»، «وظیفه در عصر شب»، «شرقی و مسئله تعهد»، «تفاوت دیدها»، «زمینه اجتماعی و فلسفی قصه روانی»، «علت تحجر و مرده‌پرستی ما»، «کوته‌بینی ما در مورد «چوبک»، «نظریاتی درباره چند قصه‌نویس معاصر»، «اشاراتی به قصه امروز، نثر هدایت، چوبک، آل احمد، گلستان و...»، «نقد نثر قبل از مشروطیت»، «نثر مشروطیت تا دهخدا»، «طنز دهخدا و تأثیر نثر دهخدا بر روی نثر معاصر»، «جمالزاده»، «نقد آثار چوبک»<sup>۱</sup> و...

تعدادی از نویسندگان و شاعرانی که براهنی درباره آثارشان نقد نوشته است، عبارتند از: دهخدا، جمالزاده، هدایت، چوبک، آل احمد، ساعدی، علوی، ابراهیم گلستان، بهرام صادقی و... نیما، شاملو، فروغ، امید نادر پور، آنتی، کسرابی، مشیری، سیهری، رویایی، م. آزاد، سیانلو، آتابای، مفتون امینی، احمد رضا احمدی<sup>۲</sup> و... در افتادنی آگاهانه براهنی با گروه نادر پور، مشیری، توللی و سایه را در مجله فردوسی طی سالهای (۴۶ - ۴۷) نباید از یاد برد. این برخوردهای قلمی و سازنده باعث تجدید حیات هنری نادر پور گردید.

به این ترتیب، زبان بی‌پروا و بازدارنده براهنی، بازگرداننده راهبان خود و ناخودگاه است از بیراهه‌های منتهی بر بروت پطالت، بی‌حاصلی و گم و گوری. و در ادبیات کلاسیک فارسی در نثر از ابوالفضل بیهقی<sup>۳</sup> گرفته تا نویسنده سیاحتنامه؛ و در شعر از شهید بلخی و رودکی گرفته تا فردوسی، ناصر خسرو، منوچهری، مولوی، حافظ، سعدی و... و تا 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 یک تن و گروه، وطنی سی سال، چه در تبعید، آزادی یا زندان، چه در مقام استادی دانشگاه‌های تهران و آمریکا و چه در شرایط کنونیش، آبروی ادبی، هنری هزاره ما را به خود باز آورده است.

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

با اینکه ادبیات سنتی و ادبیات معاصر ایران و جهان را در کتابهای خود، «طلا در مس»، «قصه نویسی»، «کیمیا و خاک»، «بوطیقای قصه نویسی»، «بحران رهبری نقد ادبی در ایران»<sup>۴</sup> و... از دیدگاه نقد نظری و

۱- اینها فقط بخشی از عناوین طلا در مس و قصه نویسی است، و کیمیا و خاک، بوطیقا، بحران رهبری نقد ادبی و تاریخ مذکر و... را در بر نمی‌گیرد.

۲- این اسامی فقط از قصه نویسی و طلا در مس استخراج شده است و کیمیا و خاک و... را شامل نمی‌شود.

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

۴- دو کتاب اخیر بزودی منتشر می‌شوند

فلسفی و تئوریهای ادبیات مورد بررسی قرار داده است؛ و از این نظر، براهنی برتر از یک فیلسوف ادبی و هنری قرار گرفته است، اما باید اذعان کرد هنوز بخش اعظم ادبیات امروز و بخصوص گذشته 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 حد استعداد های زمانه ما صورت گیرد. به این منظور نیازمند به تربیت منتقدان ادبی هستیم.

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

الف، شعرهای براهنی: از سال چهل و یک تا کنون، هفت مجموعه شعر منتشر کرده است به نامهای «آهوان باغ»، «جنگل و شهر»، «شبی از نیمروز»، «مصیبتی زیر آفتاب»، «گل بر گستره ماه»، «ظن الله»، «غم های بزرگ ما» و «نقابها و بندها» که آخری را به انگلیسی سروده است؛ و شعرهای منتشر نشده دیگری که انبوه و فراوانند، شاید شعر هنوز چاپ نشده «اسماعیل» مهمترین نشان باشد. در زیر نمونه‌ای از شعر براهنی می‌آید.

چون آفتاب می‌دمد از چشمهای صبح / زیباست / صبح / گرچه / آن سوترک چنارک خشکیده باغ را / آزار می‌دهد / و بیدهای سبز / گویی کلافه اند / پیچیده است انگل مرموز مرگ فام / اطراف آن گیاهک خوش رنگ اطلسی / و تپه بلند / تا نیمه از گیاهیک خوش رنگ اطلسی، / عربان شده است / گرچه / همسایه‌ها سکوت عمیقی را / چون جامه عزا پوشیده اند / و آن سوی / دیوار باغچه / سگ می‌برد که خرمگسی را که در هواست بگیرد شکاروار / فرسوده است / اعصاب سگ / خسته‌ست خرمگس / گرچه / هدیان شروع می‌شود از عمق خوابها / تسخیر می‌کند / بیداری / خاموش و خوفناک عزیزان را / حتی / گویی / گلهای ناشکفته ایام کودکان / بر پر شده‌ست / و گریه، / آن گریه رمیده که فریاد آگهی / از مرگ شوهر است / می‌آید از اتاق زنی تنها / در نیمه‌های شب / اما / آن باغبان مرده از آن سوی خاکها / حرفی زده‌ست / زان سوی ریشه‌ها، / آن باغبان مرده به ما داده آگهی: / دل سرد نیستند / گلبرگهای ریز / این ریشه‌ها / از چشمه‌های میشی من آب می‌خورند / این باغچه / مأیوس نیست، نیست، نرسید، و آن گویی، / 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 آن طرفتر «بیدهای سبز» کلافه به نظر می‌رسند؛ و وجود یک چنار خشکیده، باعث آزار باغ می‌شود؛ و انگل ناشناخته‌ای به تن گیاه افتاده است؛ و سطح تپه را تا نیمه از پوشش گیاهی محروم کرده - خورده - است، به این علت سوگواران، سوگواری خود را با سکوت، نشان می‌دهند.

به دور و فوارغ 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 واقعت‌ها - هر چند حزن انگیز و یأس آلوده باشد - نشان دادن یک جامعه - جامعه‌ای که خرمگس و سگ و هر بدیده دیگر آن، به راه 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 رفته خویشند؛ و در حالی که کمی آنطرفتر، زنی تنها در سوگ شوی از دست شده خویش است، آنسوی تر، سگی در سودای غرایز خود فرونشاندن آن است. با اینهمه، این نموده‌ها و نموده‌ها، ظواهر و صور است، و رای 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 دل سردی مرگ وامی‌راند؟ 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 تو ستمی ست ۲» و یا دید جدالی هنرمند در روند هستی، او را متقاعد کرده است که: حیات، حیات تا لحظه مرگ و حیات پس از حیات!

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

۱- به نقل از ص ۱۳ تا ۱۵، کیمیا و خاک

۲- خیام - رباعیات



مسئله به تعهد و رسالت است و دیدی از روی ظن و تفرج نیست. شعر می‌گوید که شاعر به دور از آشوبهای زمانه و بی‌خیالی از واقعیت‌های تلخ در سایه 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 – به تنهایی کافی نیست، «دیدن 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 بی‌توجهی 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 ادبیات افیون و یأس – ادبیاتی که زبون وحشت و نومیدی زمانه شده بود و این روح را القا می‌کرد – می‌سراید: بیرون کبوتران همه جا را گرفته‌اند / پیداست این / از بغبغوی شادی و شیدایی / پیداست این / از فوج بال، بال، که انگار / در خواب حبس می‌زندم باد، باد، باد / پیداست این / بیرون کبوتران همه جا را گرفته‌اند.

و در زمانه‌ای که بعضی از شاعران، گذر از آن کوچه را در «مهتاب شبی»، بی‌معشوقه 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 – ظلّ الله با حدود پنجاه شعر، 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 مشخص ادبیات، زبان فاخر «خراسانی» و زیبای «عراقی» – یعنی زبانهای ادبی – را وسیله توجیه محافظه‌کارانه‌های خود قرار داده‌اند، براهنی، نویسنده و شاعر زندانها، در رقص عروضی و نیمایی یادها و خاطره‌های زندانها و زندانیان، زبان واقعی و متحول را بکار گرفته است: این خواب، خواب، من نیست، نمی‌تواند باشد / زیباتر از آن است که خواب من باشد.

شعر «بازی تا کی؟» تسلط شاعر بر اوزان عروضی و نیمایی را می‌رساند. شعر «قبرستان» که باز هم از زندان است، یادآور شعر وطن فروغ «ای مرزپرگهر» است و «تصاویر شکسته زوال» یادآور شعر دیگری از فروغ، «فتح باغ» است و...!

ب، رُمانها: از سال پنجاه و یک تا سال شصت و دو، رُمانهای «روزگار دوزخی آقای ایاز»، «دوبرادر آخر خط در یک خط»، «چاه به چاه»، «بعد از عروسی چه گذشت!» و جلد اول «آواز کشتگان» را منتشر کرده است.<sup>۱</sup> «روزگار دوزخی آقای ایاز» رُمانی است شگفت‌آور؛ هم به لحاظ شیوه نثر آن و هم به لحاظ حوادث و حرکت ذهنی حاکم بر آن؛ هم به علت درآمیختگی و بکاررفتن زبانهای متفاوت در آن حتی در یک پاراگراف آن. زبان کلی قصه برخوردار از نشانه‌های کهنگی – شیوه نثرنویسی مرسل – است. مقایسه و بیوند عصر سلطان محمود با عصر محمدرضا شاه این مزیت طبیعی را به کلام داده است.

نویسنده همانگونه که خود در مقدمه – قول کاتب – می‌گوید: «کوشیده است همه احوال گذشتگان، حاضران و شاید حتی آیندگان را، یکجا گردآوری و در برابر آینه کلام نگهدارد... غرض کاتب علاوه بر ارائه یک قصه و یک تاریخ، ارائه یک شیوه هم بوده است».

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

۱ – نام برخی از شعرهای این مجموعه: «خواب مضحک زندانی»، «دکتر عضدی، کتک زن حرفه‌ای»، «حسین زاده، سر دسته جلادان»، «شاه و حسین زاده»، «رژه جلادان»، «اطاقهای تمثیت»، «مردم زندان»، «بحث جمعی زندانیان»، «جواب به بازجویی»، «بازجویی از یک دهاتی»، «شعر تجاوز»، «زندگی زندانی به قلم زتش»، «دو صدای یک شلاق»، «خواب احمدآقا در زندان»، «قبرستان»، «تصاویر شکسته زوال» و... از این مجموعه فقط در یک بار ۵۵ هزار نسخه چاپ شده است و هم اکنون نایاب است.

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

تاریخ، شخصیت‌ها، زمان و دیگر عوامل به تکنیکی دست یازیده است که پیش از او نویسنده‌ای به این تجارب نرسیده بود. حوادث قصه - که در اصل مستند و مسبق هستند - و کاراکترها، اگر متعلق به هزار سال پیش هستند، با ما حرکت می‌کنند و اگر مانند آن «غریق ارس» معاصر ما هستند، خود وسایه هستی خود را بر هزار سال تاریخ این دیار می‌گذرانند. وحدت زمان، اشیا و عناصر گوناگون مادی و فرهنگی، نمودی راستین دارند.

«دو برادر آخر خط در یک خط» قصه‌ای است از دو برادر به نامهای رضی و هاشم. یکی از برادرها نمونه 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 لغزنده خود می‌کشانند و تا به خود بیابند و ابراز نظر نهایی درباره صیاد بکنند، بهره‌برداری خود را کرده است. قصه، حرکتی نیست در جهت بازآفرینی شخص و مسایل شخصی، قصه تممیم و کلیتی اجتماعی دارد و نمودی از بیمارگونگی و انحطاط جامعه در آن دوران. نویسنده در مواقع حساس، میج گیری کرده است، آنقدر سایه‌وار لحظات توطئه‌ها و فراز و نشیب‌ها و تیپ قصه 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؛ در مو خوابیده باشم، در مو بیدار می‌شوم؛ طاقباز خوابیده باشم، طاقباز بیدار می‌شوم...».

هر چند قرار نبود، در اینجا زبان و شیوه یا شیوه‌های نثر براهنی، بررسی شوند، اما خود بحث قصه و زمان، زبان، تکنیک، زمان و سایر عوامل سازنده قصه را پیش می‌کشاند که متأسفانه بررسی یک‌یک اینها فعلاً مقدور نشد. بناچار باید گفت: در حالی که براهنی در شعر، در نثر، در مقاله، در نقد و حتی سخنرانی و مصاحبه، یک زبان است، خلاقیت و زایش در همه این شکل‌ها، مشخصه آنهاست؛ رشته‌های انبوه و به هم بافته سخن، یکدیگر را بطرزی منطقی فرا می‌خوانند - تداعی می‌کنند - و با اینهمه هرگز رشته سخن قطع نمی‌شود؛ و با به انحراف و بیراهه نمی‌کند. باید افزود: سخن براهنی در مقاله، ویژگی خود را دارد. نثر و زبان وی فی‌المثل در مقدمه ظلّ الله، همانگونه که باید باشد، نثر و زبان وقایع اتفاق افتاده است؛ و نثر و زبان وی در قصه، زبان و نثر زیبای هنری شده مقبول قصه‌نویسی است. در عین حال عنصر زمان در قصه‌های 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. واقعیات 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 قصه‌های براهنی، خواننده را به یاد دیگر نویسندگان می‌اندازد. مثلاً خواننده هنگام خواندن «تبری‌ها» به یاد چوبک و نثر او در «عدل» می‌افتد. هر چند این از مقوله دیگر و آن از مقوله دیگر است. «چاه به چاه» به نظر می‌رسد از شکل و بیان هنری ویژه یک قصه به دور مانده است.

«بعد از عروسی چه گذشت» باز هم مانند «چاه به چاه» قصه‌ای است از زندانها و زندانیان سیاسی در رژیم منحوس گذشته که به جرأت کمتر کسی حتی نویسندگانی که خود سالها در آن سیاهچالها زندانی بوده‌اند، از عهده تصویر آن به درستی برآمده‌اند. گویی نویسنده صرفاً برای نوشتن قصه‌های خود در آنجا حضور یافته است؛ و یا اینکه زندانی بودن، آنچنان در او درونی شده که توانسته است، سایه خود را بر روی تقریباً تمامی آثار او بیفکند. اما درباره «آواز کشتگان» بهتر است، چند سطر از نقد و نظر «اکبر رادی»، نویسنده آگاه و تیزبین زمانه ما نقل شود: «... و نیز فضاوت مردانه درباره آواز کشتگان، آن نجیب‌ترین نگاه، تنها در یک نشست مشفقانه با جنون آفرینش است که حیثیت خود را اعلام می‌کند. بنابراین یک کاسه بگویم که براهنی قلّه‌ای باشکوه از زمان مستند ایران را در آواز کشتگان فتح کرده است. به یقین همه آنچه را که ما از هدایت قصه‌نویس تا امروز - آنها هم با لفت و لکنت بسیار - نوشته‌ایم، او با صدای روان، واژه‌های برهنه و ضرب سهمگین نثر، سروده است؛ و نمایشی فصیح از اشیا و احاطه و نیروی زبان بر پا کرده است.»

۱- در یادداشت‌های اولیه از یکایک شعرها، قصه‌ها، نقدها و مقدمه‌ها، یاد شده بود، با نمونه‌هایی در جهت اثبات، اما بنا بر محدود شدن صفحات تعیین شده برای این مقدمه، بناچار بسیاری از آغازها و انجام‌ها، زده و زوده شد.

### گزیده منابع و مأخذ مقدمه کتاب

- ۱- اجمالی از جامعه‌شناسی هنر- آریان پور
- ۲- برگزیده قصاید ناصر خسرو- از سری شاهکارهای ادبیات فارسی- دکتر نادر روزین پور
- ۳- دیوان قصاید ظهیر فاریابی
- ۴- دیوان حافظ - محمود هومن - طهوری ۱۳۵۷
- ۵- دلگشا - عبید زاکانی، به نقل از «آشنایی با ادبیات» تألیف اسماعیل حاکمی
- ۶- فارسی سال سوم متوسطه، تألیف حسین رزمجو- احمد احمدی، ۱۳۶۴
- ۷- مصیبتی زیر آفتاب - رضا براهنی - امیرکبیر، ۱۳۴۹
- ۸- قصه نویسی - رضا براهنی - نشر نو، ۱۳۶۲
- ۹- طلا در مس - رضا براهنی - زمان، ۱۳۵۸
- ۱۰- کیمیا و خاک - رضا براهنی - مرغ آمین، ۱۳۶۴
- ۱۱- ظل الله - رضا براهنی - امیرکبیر ۱۳۵۸
- ۱۲- گزیده اشعار فروغ فرخزاد، جیبی
- ۱۳- چراغ - نشریه ادبی
- ۱۴- یادنامه جلال آل احمد، جلد اول از مجموعه ۵ جلدی - علی دهباشی - انتشارات پاسارگارد، ۱۳۶۴
- ۱۵- ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی - ترجمه فیروز شیروانلو - توس
- ۱۶- زیبایی‌شناسی علمی - ترجمه فریدون شایان - نشر کتاب، ۱۳۶۳
- ۱۷- هنر و ادبیات امروز - ناصر حریری - کتابسرای بابل، ۱۳۶۵
- ۱۸- زمانه شیاد - ترجمه ساناز صحتی - انتشارات هاشمی، ۱۵۶۳
- ۱۹- مفاهیم بنیادی تئوری علمی تاریخ - ترجمه ت. مهتاب - شباهنگ، ۱۳۶۰
- ۲۰- تاریخ مذکر - رضا براهنی - نشر اول، ۱۳۶۳
- ۲۱- نقدی بر جامعه‌شناسی - ترجمه نوریان و کامرانی - پیوند، ۱۳۵۸
- ۲۲- بحران رهبری نقد ادبی در ایران - رضا براهنی - ملک ابراهیم امیری - زیر چاپ
- ۲۳- غم‌های بزرگ ما - رضا براهنی - نشر اول، ۱۳۶۳
- ۲۴- تولدی دیگر فروغ فرخزاد - چاپ چهاردهم - مروارید، ۱۳۶۳
- ۲۵- مجموعه آثار نیما یوشیج - دفتر اول، شعر - سیروس طاهباز - نشر ناسر، ۱۳۶۴
- ۲۶- مجموعه‌های شعر شاملو
- ۲۷- مجموعه‌های شعر اخوان ثالث
- ۲۸- شعر نواز آغاز تا امروز - محمد حقوقی، ۱۳۵۰

رادی در جای دیگر می‌افزاید: «... براهنی در اینجا بر سواحل مرداب افسانه‌های فردی نلمیده بلکه دلیرانه در لُجّه‌های هولناک، غوض کرده است تا یکی از شریف‌ترین غریزه‌های قلب آدمی را به خواننده اهدا کند. این خوب است؛ و خوبتر اینکه در معماری آواز کشتگان هر آنچه را که شایسته یک بنای فیخیم است با حساسیت و نازک کاری، ترکیب کرده و رویهم زبان صیقل یافته‌ای از آب درآورده است... چابکی ذهن و قدرت مشاهده، سیّالهی طنز و تصویرهای پخته، شفافیت صحنه‌ها و حسی ناب شعر، گسترش تا مرزهای تجربه و ناگاه حاکمیت نامرئی تکنیک که همان استحاله کثرت اشیا به وحدت انسانی است؛ و سخن آخر، این همه انبوهی و فراوانی در چارچوبه‌ای فشرده و یک پارچه.»

کتاب حاضر - جنون نوشتن - چون گزیده آثار براهنی است، ناگزیر بحث راجع به همه آثار براهنی را با تمامی زوایا و ابعاد آن، نیز می‌تواند به خود اختصاص دهد، به عبارت دیگر مطالعه این کتاب، خواننده را با تمامی زمینه‌های هنری و فکری و شخصیتی او آشنا خواهد کرد. لذا فکر و ایده انتشار گزیده آثار، بخصوص برای آنانی که در چند رشته کار و کاری‌نفسه حرفه‌ای کرده‌اند و پاسخی است به یک ضرورت هنری زمانه ما؛ و اگر منتقد و پژوهشگر را در ارائه کارهای تحقیقاتی خود، به کفایت، پاسخگو نباشد، نظر خواننده جدی 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) گزیده زمانها، از جمله «روزگار دوزخی آقای ایاز» که اولین بار در سال ۴۹ چاپ شد، اما با وجود سروصدای زیادی که با کرد تا کنون قسمت‌های اساسی آن که در این گزیده آمده است، انتشار نیافته بود. (۲) گزیده شعرها. (۳) گزیده مقالات مربوط به شعر. (۴) گزیده مقالات مربوط به زمان. (۵) گزیده مقدمه‌هایی که بر کتابهای خود و دیگران نوشته است.

حاصل، «جنون نوشتن» جلوه‌گاه سی سال قیام اجتماعی، تاریخی، ادبی قلم براهنی است.<sup>۱</sup>

۱- این مقدمه بخشی از کتابی است درباره زندگی و آثار براهنی که توسط ملک ابراهیم امیری نوشته شده است.

# روزگار دوزخی آقای ایاز

۱- مثله

گفت: «اره را بیار بالا!»

و من در حالیکه پاهای خشک و لاغر و خاک آلوده و خون آلوده آن یکی را می دیدم و تماشا می کردم و می ترسیدم و آب دهنم خشک شده بود و نفسم در نمی آمد اره بزرگ و سفید و براق و وحشی را که دندانهای 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 بگویم، ران های کهنه عتیقه او، آن یکی بود که هنوز می ترسم اسمش را بر زبان 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 مورا بکنند و در عوض پوست زیر مورا کنده بودند، ولی موهمچنان در میان تفاله های را کد مانده بود و چون خون زیادی در آنجا نبود، عصاره 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 چشم 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 دسته آن سراره 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 سراره را که دسته ای بلند و سفید و عمودی داشت، گرفت و گفت: «بالا تربیا، بالا تر، تا مشغول کار شویم!» 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 سراره را گرفته بود، فریاد زد: «اندازه بگیر!» و من سراره را به دست چپم دادم و دست راستم را بلند کردم و کمی به جلو خم شدم و انگشت کوچکم را بر مچ تبار او - همانکه دوستش داشتم از بس ازش وحشت داشتم - نهادم و انگشت پهن و نسبتاً زمخت همان دست راست را پر بازوی برهنه او از آرنج پائین 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 خویش 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 با حرکت 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 خرناسه 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 زبردستی تمام در روغن خم کرد و همانجا نگاه داشت تا خونس بند بیاید. آنگاه فریاد بلند و نیزه سان او - همورا که دوستش داشتم، از بس ازش وحشت داشتم - شنیدم که فریاد زد، چیزی چون «انا الحق!» یا همان خود «انا الحق»؛ و مردم، سگان مصیبت زده 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 دودستش بیک اندازه قوی یا ضعیف، سبب 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، بر روی 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 از خون 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 بر روی اره،

لخته های خون و تراشه های گوشت و استخوان باقی بود و انگار صدای خزناسه زدن اره نیز بر روی اره باقی بود، من از اینکه اره ای بدست گرفته بودم، خجالت نکشیده بودم. هدف این بود که هر نوع شرمی در ما از بین برود. ما شرم را در خود کشته بودیم، چرا که شرم از نظر محمود هرگز جنبه انسانی نداشت. انسانها نباید عرق شرم بر چهره شان بنشینند. 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 خنجرِ 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 شانه 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 از کار انداخته بود و بعد خون را فوران داده بود و مردک زوزه 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 او را 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 پایهای 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 پهلویش زده بود، کشته بود؛ یکی از برادرانش را شبانه کشته بود و گویا 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 اخته 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 پراشته 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 در چشم هایشان پیدا می شد؛ تشنج سریع و کج و معوج کننده ای در مغزشان پیدا می شد و مجمله هایشان آماس می کرد و چشم ها همچون دو شفتالوی گندیده و لهیده از کاسه 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 از دست پیش کسوت من می گرفت. و چهارنعل می تاخت، دیگر تشنجی که در کار 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؛ با همان حرکت تند و هنرمندانه که فقط از او 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 رومی شست، از آب 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، جانی دیگر را ببریم. بازوی نحیف مثل یک میله آهنین مقاومت می کرد. محمود که سخت خشمگین شده بود، دست چپش را از روی دسته اره برداشت و ریش او را — 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 فرورفته 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 او یزان شده باشد، از این سو، از سمت چپ چوب بست او یزان شد و آنگاه روغن را از پائین به محمود دادند و محمود روغن را به سوی سر بریده گرفت و باز و مثل سر حیوانی در سطل روغن داغ فرورفت و فرورفتن همان و فریاد، آن فریاد بلند و بزرگ و اساطیری همان، که «انا الحق!» یا چیزی شبیه «انا الحق!» و آنگاه، مردم، سگان زوزه کش و همسرایان تماشاگر فریاد زدند: «و حالا پاهایش را! و حالا پاهایش را! و حالا پاهایش را!» و ما 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 «و حالا پاهایش را!» از



نردبان آرام آرام پائین آمدیم، تبر در دست من و روغن داغ در سطلی در دست محمود، دست آقا، از باب 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، سیبلو، 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 گوشتم 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؛ با گیرائی و گرمی بیشتری در نسوج مغز کارگرمی 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، دوچار 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 زوزه سان مردم، مردم بره، سگان دست آموز 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 حصارى عاشقانه برایم درست کرده بود، شنیدم که گفت: «شروع کن!» و من از آسمان افتادم و خسته و ناراضی به سوی پاهای مرد بسته به چوب بست حرکت کردم. هنوز قطرات روغن آمیخته به خون از بازوی چپ بریده می چکید. نمی دانستم آن که آن بالا بود، به چه فکر می کند. آیا او می خواست بداند من به چه فکر می کنم؟ چنین بنظر می رسید که او به همه چیز فکر می کرد و در عین حال از هر نوع تفکری دور بود. بازوهای او را ول کرده بودم و چسبیده بودم به فکرش. فکر مردی ریشو که دوستش بریده شده باشد، با فکر 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، به سوی زمین آویزان بود و سفیدی شفاف استخوان، از میان توده درهم جوش گوشت ناچیز و خون دلمه بسته و رگ های بهم پیوسته یا جدا از هم، از جای بریده شده هردست دیده می شد. به این زودی بر روی لاشه های دست، مگس و پشه نشسته بود و هریک از بازوها در آن به تخمماق یا گوشت کوبی می ماند که در گوشت خون آلوده 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، انگشت‌های مرده، کلید شده بهم و نابود شده، چه عملی می‌توانستند انجام دهند؟ محمود گفت: «چی؟ چرا آن بالا را نگاه می‌کنی؟» برگشتم و بی اختیار خندیدم. سرم را دوباره بالا بردم و آن بالا را مجدداً تماشا کردم. و واقعاً هم دیدن چنین حادثه‌ای تماشائی بود. دیدن آن موجود در آن بالا تماشائی بود. آیا مردی که آن بالا آویزان بود، می‌توانست 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 می‌چرخید و دستهایش را می‌دید، در باره آنها چگونه فکر می‌کرد؟ من به فکر او، آنکه آن بالا بود، نبودم؛ من درون فکر او بودم و احساس می‌کردم که درون مغز او شنا می‌کنم و دارم آهسته به سوی دست‌های بریده او می‌چرخم. من، او شده بودم و داشتم به سوی دست‌هایم می‌چرخیدم. سرم بی‌شبهت به یک صفحه ساعت نبود و این صفحه ساعت گوئی از آسمان آویزان بود و اینک عقربک‌های مغزم داشتند خود را برای حرکت به سوی دست‌هایم تنظیم می‌کردند. درون مغزم برگشته بودم و دست‌هایم را نگاه می‌کردم، بیشتر به دو بچه سر بریده می‌ماندند تا دودست از بیخ بریده. بنظر می‌رسید که طاول هم زده‌اند. می‌خواستم در آن آخرین لحظه چیزی را بلند کنم و پشه‌ها و مگس‌ها را از دست‌هایم دور کنم. ولی دست که نداشتم. تصادفاً در این لحظه دست خود را بلند کردم و به سوی دست‌هایم که دست‌های او بودند، پریدم و فوج پشه‌ها و مگس‌ها ناگهان از روی دست‌های بریده پرید و بعد، مثل اینکه چیزی اتفاقی نیفتاده، به فکر دست‌هایم فرو رفتم. موقعی که دست‌هایم را می‌بریدند چه احساسی می‌کردم؟ شکنجه من از چه قماش بود؟ تشخیص آن مشکل بود، ولی موقعی که توانستم صدای خرناسه‌اره و یا صدای افتادن تبر را دوباره برای خود زنده کنم و بشنوم، بی‌اختیار دست راستم را بلند کردم و محکم بازوی چپم را در جایی که دست با تبر بریده شده بود گرفتم؛ طوری که گوئی می‌خواستم بوجد دست و بازویم ایمان پیدا کنم. محمود گفت: «تو حالت خوبه؟ تو چته؟ چرا اینقدر زرد شدی؟» گفتم: «چیزی نیست، هوا خیلی گرمه!»؛ فرستاد آب بیاورند و آبراه که آوردند، گفت: «سر و صورتتو بشور»، و من سر و صورتم را شستم... گفتم: «خیلی طول کشید!» گفتم: «آره.» گفتم: «داره دیر می‌شه» گفتم: «آره.» گفتم: حالت که جا اومد، شروع می‌کنیم.» گفتم: «پس شروع می‌کنیم!» گفتم: «شروع کردم!» و به سوی اره‌های کوچک براق حرکت کردم؛ و البته این قسمت کار، چندان دشوار نبود، چرا که پا بریدن خودبخود کار ساده‌ایست. بی‌شبهت به سر بریدن مرغ نیست. همانطور که زیر گردن مرغ، برجستگی کوچکی هست و برای آنکه مرغ حرام نشود باید کارد را بر آن 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 اسباب‌بازی کودکانه، پیرد و بیفتد و باز پیرد و بیفتد تا جانش بکلی درآید و آخرسر کمی دورتر بیفتد و فقط برای آخرین بار گردن بی‌سرش را به سوی عقب، انگار بسوی تیغ جلادش، حرکت دهد و در سکوت، برای همیشه بیفتد و بماند، بر روی 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، با آن آشنائی دارند. جلادان حرفه‌ای در این قبیل لحظات، منتهای خونسردی را حفظ می‌کنند؛ هیچ حرکت عاطفی در صورتشان دیده نمی‌شود. آنها نگاه می‌کنند، تصمیم می‌گیرند، منتهای تمرکز لازم را، بدون آنکه تظاهری به تمرکز یافتن شعور و حواس و هوش خود بکنند به دست می‌آورند، اره را به دست چپ می‌گیرند و زیر انگشت بلند دست راست را به روی میج پای محکوم، از بالا می‌مالند و با همین نرم نرمک مالیدن، آن نرمی اغواگر را، که حتی کوچک‌تر از لوزه‌های یک بچه هفت هشت ماهه است، پیدا می‌کنند و آنوقت در خونسردی تمام اره را می‌گذارند روی همان لوزه، لحظه‌ای مکث می‌کنند، تا محکوم در اعماق شعورش به سردی تیز دندان‌های اره بر روی پایش عادت کند، و بعد بریدن پا را آغاز می‌کنند. این در مورد ما نیز صدق می‌کرد، من در ذهنم دهها بار عمل پا بریدن را تمرین کرده بودم و محمود دهها بار پا بریده بود. هردو مهارت کافی برای این کار داشتیم و خونسردی خود را، در منتهای تمرکز حواس، می‌توانستیم حفظ کنیم. گرچه می‌دانستیم که مردی که از آن بالا آویزان کرده بودیم، پیش از آویزان شدن، آنقدر دویده بود که همه جای پاهایش خون افتاده بود، ولی این مهم نبود؛ آن نرمی لوزه - مانند اغواگر ما را بخود می‌طلبید. این مهم نبود که پیش از آویزان کردن مرد از آن بالا، چه اتفاقی برای او افتاده بود؛ گرچه سخت جالب بود، و هم می‌ارزید که اتفاق افتاده باشد و هم به گفتنش می‌ارزید. پیش از دویدن، بر سرش کلاهخودی گذاشته بودند، از آن کلاهخودهایی که تمام سر و صورت و گردن را می‌پوشاند و هیچ چیز بر آن تأثیر نمی‌کند، و بعد با تشریفات تمام، مثل اینکه دارند تشریفات مذهبی بومی خاصی را بجا می‌آورند و یا دارند لباس عروسی جوان را تنش می‌کنند، زره نازکی را که از حلبی صیقل خورده ساخته شده بود، تنش کرده بودند. در آن چند لحظه نه او حرفی زده بود و نه دیگران؛ فقط غیظی عمیق، بصورت هوایی که از ریه‌هایشان بالا می‌آمد، بین طرفین دهوا رد و بدل شده بود؛ و بعد کسی که زره را می‌پوشانید و کسی که کلاهخود را می‌گذاشت، کنار کشیده بودند و مردم، همان مردم سگ زوزه کش، آن همسرایان زوزه، از فاصله‌ای سنگرس، همه با هم فریاد زده بودند: «بدو! بدو! بدو!» و او شروع کرده به دویدن و شهری به دنبال او روی شن‌ها شروع کرده بودند به دویدن؛ در حالیکه سنگ‌های گرد و قرص و محکم و کوچکی را که گوئی در عرض سه چهار روز گذشته از بستر رودخانه جمع شده بود، شروع کرده بودند به پراندن بطرف او؛ و او با تمام نیروئی که در تنش بود، در ظلمت و وحشت و یک تنهایی بی‌پایان، دویده بود و مردم با تمام نیروئی که در تنش بود، در زیر آفتاب، دویده، او را سنگسار کرده بودند؛ طوری که نزدیک بود قلاب آهنین کلاهخود او باز شود و کلاهخود، سر را و کند و سر برهنه زیر بارش سنگ داغان گردد؛ زره حلبی نیز کم مانده بود که بکلی از بین برود. بالاخره او از فرط خستگی و تشنگی و از فرط وحشت و نومیدی، در حالیکه دو چشمش را از سوراخ‌ها به طرف اطراف می‌چرخاند و جز شن، در رو برو چیزی نمی‌دید 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 محفظه 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 سردهسته آنها که خرگردن هرجائی قوی هیکلی بود، کلاهخود و زره را از تن و سر او درآورده بودند و باحالتی احترام آمیز 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 اندازه یک وجب از روی شنها بلند کند، فراشها بلندش کرده، دستهایشان را زیر بازوهای او انداخته، کشان کشان به طرف چوب بست حرکتش داده بودند. در دو کنار چوب بست، بر روی دو پارچه 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 فحواى 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 در آن 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 تخلیشان در یک بی نهایت 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 روزمره زندگی تاریخی آنها، چیزی سریع و تند، سریع و تند و خیالی معرفی کنیم که تمام ذهنیت اعتیادی آنها را داغان کند و از آن رخوت و خمودی رهایشان سازد. در ضمن برای ضمیر ناخودآگاه آنها چیزی زیبا و بدیع، نوعی ماده ناخودآگاه تهیه کرده بودیم؛ با این فکر که هرچه شدید و عاطفی و شورانگیز باشد، و از خلل و فرج ناخودآگاه آدمی، هر تاجر به ای که حاد و تند باشد — ولو بسیار شوم و دوزخی — آرام فرومی 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 همه چیز اثر می گذارد و همه چیز را تغییر می دهد؛ طوری که انسان به سوی محمود تشویق می شود و البته از طریق او به سوی من نیز تشویق می شود؛ محمود را می خواهد و از طریق محمود، مرا نیز می خواهد؛ من نیز همه چیز را همینطور می خواهم، چرا که معتقدم — و این اعتقاد دیگر بخشی از غریزه ها و عاطفه های مرا تشکیل می دهد — که تمام سوراخ سنبه های بشریت و تاریخ، مخصوصاً بشریت معاصر، باید از محمود آکنده شود؛ چرا که 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 تجربه قبلی عملی نیست. او همه چیز را خوب می‌شناسد؛ نوع او در شناخت مستقیم و دقیق و عمل مستقیم و یا غیرمستقیم اوست. مثلاً او در بریدن پاها شیوه خاصی را در پیش گرفت. او می‌دانست که پاها باید بریده شوند. این آن شناخت مستقیم او بود؛ ولی او می‌گفت که پاها باید شکل خاصی بریده شوند و حتی می‌دانستم که درنهان برسر این شکل خاص اصرار می‌ورزد. بهمین دلیل قرار بر این شده بود که پای چپ را او برد و پای راست را من. البته چپ و راست فرقی نمی‌کرد. پا، پاست، چه فرق می‌کند که انسان چپش را برد یا راستش را؟ ولی من همیشه حق را به محمود می‌دهم. او دوست داشت که همه چیز را از طرف چپ شروع کند؛ می‌گفت مردم معتقدند که طرف راست طرف تفوق است و برای آنکه فکر نکنند که من این برتری را به رخ آنها می‌کشم دوست دارم همه چیز را از طرف چپ شروع کنم. بهمین دلیل، بین من و او، قرار بر این 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 از طرف چپ شروع می‌کرد و راست را به عهده دیگران می‌گذاشت؛ معتقد بود که تفوق ظاهری مال دیگران، پیروزی باطنی... مال من. محمود عوام فریب نبود. او تغییردهنده ذهن عوام، عوض کننده روح مردم، حتی نگاه و حرکت و کلام آنان، و حتی منقلب کننده تمایلات درونی و نحوه برخورد آنها با زندگی بود. همه مردم، حتی فراهشایش، قلباً از چیزی در وجود او نفرت داشتند؛ ولی همینکه او سرش را به طرف آنها برمی‌گرداند، همینکه در برابرشان می‌ایستاد و چشم در چشمشان می‌دوخت، آنها بلافاصله به حالت خبردار می‌ایستادند و با یک نگاه، حرکت دست و یا اشاره زبان او، به این سوی و آن سوی می‌دویدند و می‌رفتند و به دنبال تحقق آرزوهای او می‌گشتند. نیروی عظیمی در حرکت انگشت‌ها و حرفهایش نهفته بود؛ طوری که روزی به سرداری که در گشودن قلعه‌ای، 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، آن‌ا خنجرش را درآورد و شاهرگش را به یک چشم بهم زدن پاره کرد و زیر پای محمود بزمین در غلتید...

محمود را من می‌شناسم؛ حالا که دستهامان را دوتائی چرب کرده ایم و می‌خواهیم این آئین مقدس قومی را بجای بیاوریم، بیش از هر لحظه دیگر محمود را می‌شناسم. او به پا بریدن طوری تن در داده است که مرتاضی به ریاضت؛ و به راستی هم پا بریدن بی شباهت به آئین مقدسی که در آن انسان به ریاضت و تسلیم مطلق می‌اندیشد، نبود. پا بریدن عبادتی بود که از خلال دندان‌های اره و از لب کلید شده اره با استخوان برمی‌خاست. محمود به این شعائر و اصول قومی اهمیت می‌داد. طوری می‌توانست پا را برد که انسان احساس کند که او به سجده افتاده، تبدیل به خاکستر شده است. اصولاً هر چیزی که در برابر آدم ظاهر می‌شود باید از آهنگ پرنضباطی که بر آن نظمی کامل حاکم باشد،

برخوردار شده باشند. محمود، وزن و آهنگی ایجاد کرده بود که از اره، از دندانه‌های براق اره برمی‌خاست و در هاله‌ای از یک موزونی همه‌جاگستر بر روی 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 خود را از دست داده، در جهتی دیگر شروع به تپیدن کرده بود، قلب بیچاره که حتی نسوج خود را به استحاله‌ای دائمی و انحرافی سپرده بود، همه‌چیز را به آسانی قبول می‌کرد؛ البته همه آن چیزهایی را که محمود بوسیله اعمال خود و یا بوسیله اعمال فراشهای خود بدان می‌سپرد. قلب کش می‌آمد، دراز می‌شد، و یا بشکلی دیگر، گرد می‌شد و یا به هیأت‌های دیگر درمی‌آمد. در انقباض 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؛ انقباضی دیگر را که باخود وزن و آهنگی دیگر بهمراه می‌آورد و برای تحقق یافتن چیزهای دیگر بوجود آمده بود، بر آن حاکم کرده بودند؛ طوری که قلب تبدیل به یک شیئی خودکار بی هدف شده بود که کلید آغاز و انجام تپیدنش بر نگین محمود و فراشهایش نهفته بود. البته من هرگز نمی‌توانستم تصور کنم که در این کار نیرو و معنویت، یا زور و قدرت مافوق تصویری بکاررفته است. هرگز! مردم و قلب مردم نیازمند نوعی انقباض غیرطبیعی بودند؛ وگرنه آن انقباض طبیعی خود را از دست نمی‌دادند. آنها نیاز به یک انقباض مافوق حیوانی داشتند. محمود توانسته بود این انقباض را پیدا کند. این انقباض از افکار محمود که همچون عقابهای بلند گسترده بال بودند، سرچشمه گرفته، با کلمات، با شعارهای کوچک و بزرگ... در قلوب مردمی که به دنبال جانشینی برای انقباض قلب‌های خود می‌گشتند، سرازیر شده بود. این انقباض رنگ‌ها را عوض کرده، رنگ زمینی‌ها و آسمانی‌ها را تغییر داده، خود را در تمام حالات ذهنی و عینی انسان رسوخ داده بود؛ و بهمین دلیل، قلب می‌تپید و با هر تپیدن 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 سرخ‌سینه شاد و جوان من، و پهلوه‌های سفید و عاج‌مانند و بالای پلک‌های برآمده من، و شقیقه‌های پوشیده به زلف‌های سیاه من، که همیشه نخستین عرق عاطفی من از آنجا جاری می‌شد و بر روی گونه‌هایم، از کنار، بافاصله‌ای شیرین از گوشه‌هایم و لبه‌هایم می‌غلطید، فریاد نمی‌زدند: «محمود! محمود!»؟ و مگر بر روی مفصل‌های درخشان و سپید زانوهای من و بر مچ 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 بقبقونمی کردم؟ مگر صبح که بیدار می‌شدم نام محمود را از در و دیوار نمی‌شنیدم؟ و مگر بر تمام بیرق‌ها، چهره مردانه محمود را که پنجاه نقاش جدید اجیر، بابوی معطر رنگ‌هاشان کشیده بودند، نمی‌دیدم؟ و مگر هزار شاعر، با کلماتی که از آنها عطر عود و کندر بهوا برمی‌خاست و وزن‌های دلنشین در تار و پود آنها بهم بافته می‌شد و از هجا‌های آنها، کریمانه‌ترین و والا‌ترین اندیشه‌ها شنیده می‌شد، بازوهای ستر و نیرومند و عضلانی و کشیده،

چشم های تیزبین و کشف و عقاب سان، سینه آراسته به مویرگ سیاه گل موها را توصیف نکرده بودند تا من ببینم، و در نتیجه 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 او را از تمام دروازه های مشرق و مغرب کوچکترین و بزرگترین شهرهای این کره 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، از همان آسمان خدائی پیاثین 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 با من خلوت کرده بود، اینک کفنی پوشیده، در برابر 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 بر روی چار پایه نشسته بودیم، اره های تیز و بلند را، هر یک یکی، برداشته بودیم. و آنوقت، موقعی که دوباره 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. هر یک، یکی از آن برجستگی ها را پیدا کرده بودیم. و هنگام پیدا کردن برجستگی، نگاهی به یکدیگر کرده بودیم. باید به این تبحر می نازیدیم؛ و البته من به محض پیدا کردن برجستگی کوچکم، سرم را بلند کرده، چشم در چشم محمود دوخته بودم و محمود... نگاهم کرده بود و گوئی خواسته بود پاداش پیدا کردن برجستگی پا را بی درنگ به من بدهد؛ و من در زیر آفتاب سوزان، احساس کرده بودم که بانگاه او، با همان 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 خود را در آب بشنوم و می توانستم خود را، موقعی که حتی صدای اره گوش ها را کرمی کرد، غرق مراحم... او ببینم.

صدای خرناسه سان اره، اره های مثله، در فضا، در سکوت فضا، گسترده. پاهاى 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، از چه شهرها و

روستاها و قصباتی باید گذشته باشد؛ درچه آبی و درچه صبحی یا غروبی باید شسته شده باشد و دست‌های نوازشگر کدام زنی، آنرا نوازش کرده باشد. حس این قبیل چیزها برایم آسان نبود؛ و صدای اره که درفضا پیچیده بود، پا را به سوی شهادت می‌راند؛ پا همچون ستون نازکی بود، قدیمی، عتیق و از دوران کهن بجامانده؛ و رگها، خطوط ناخوانای کتیبه‌ای را می‌ماند. درون استخوان، عیناً به خطوط دایره‌ای و تاحدی رنگ به رنگ هویج سیاه می‌مانست؛ منتها خشن‌تر، محکم‌تر و عینی‌تر. اره فرو می‌رفت و پا داشت درمیان خون، خونی که روی شن‌ها فرو می‌ریخت و خونی سیاه بود، از ساق پا جدا می‌شد و سر ساق پا عیناً شبیه سر کثیف تیرکی بود که از آن خون، خونی سیاه فرو می‌ریخت. محمود را نگاه کردم که زانوهای محکم و نیرومندش را بر زمین تکیه داده بود و داشت کار را تمام می‌کرد. محمود زیبا نبود، ولی مردانه بود و تمام کارهایش را هم مردانه انجام می‌داد. هرگز وحشتی از خون نداشت و ما را هم عادت داده بود که از خون وحشت نکنیم. او، گاهی بتدریج، و زمانی ناگهانی، ما را به خون عادت داده بود. او می‌توانست حتی باخون وضو بگیرد و بعد در برابر مردم به نماز بایستد؛ و یا می‌توانست پس از قتل عام مردم قصبه‌ای، درباره بزرگی خداوند داد سخن بدهد. می‌توانست بیست نفر از متفکران قوم را از زندان آزاد کند؛ تنها برای آنکه دو روز بعد، همه 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 می‌خواست، دیگران هم آن را می‌خواستند؛ اگر او خون می‌خواست، مردم نیز خون می‌خواستند؛ اگر آب می‌خواست، مردم نیز آب می‌خواستند؛ و اگر او هیچ چیز نمی‌خواست، مردم هیچ چیز نمی‌خواستند. البته او هرگز برای خود هیچ چیز نمی‌خواست. امکان داشت که برای مردم گاهی هیچ چیز خواسته باشد و آنها نیز قبول کرده باشند که تمام هیچ چیزها را به فرمان محمود در اختیار داشته باشند؛ ولی هرگز اتفاق نمی‌افتاد که او برای خود هیچ چیز بخواهد. علاوه بر این او در طول سال‌های بی‌تجربگی و در طول سالهای پرتجربه‌اش، به این تجربه بزرگ تاریخی دست یافته بود که مردم، معطل نمی‌توانند بمانند؛ مردم باید مشغول باشند؛ باید از شدت و حدت نوعی مشغولیت برخوردار باشند. معتقد بود که مردم، تمام مردم بچگانه‌اند و باید بازیچه‌هایی 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 پرتنین بزرگ بشنوند؛ مردان یا زنانی که این کلمات را بر زبان می‌رانند باید قوی‌ترین، قابل‌انعطاف‌ترین و زیباترین صداها را داشته باشند؛ و مردم باید بیاموزند که چگونه افتخار کنند؛ چگونه کلمات این مردان و زنان خوش‌صدا را در ذهن خود جای دهند و چگونه بخود و محمود در هر گوشه تاریخ و هر چهارسوق این جهان افتخار بکنند. من بهمین مسائل فکری کردم و سهم ناچیزم را از این مثله برمی‌گرفتم. داشتم از زیر می‌رسیدم 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 ساق‌های بریده تیرک مانند گرفتیم و سرساق‌ها



را درون روغن نگاه داشتیم. محمود بلند شد. این بار صدای چندان رعدآسایی از مردک بسته به چارمیخ شنیده نشد. بلکه شنیدم که به نجوا می گفت: «پاهایم! پاهایم! 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 از پاهای او چنین ستایشی کرده بود؟ گوئی موقعی که زنی از بالا بر روی او خوابیده بود، با پاهایش بسوی سر او و با سرش به سوی پاهای او، پاهای او را بغل کرده، فریاد زده بود: «پاهایم، بچه هایم!»؛ و اکنون او، در گوشه ای از مغزش از حافظه مثله شده مسخ شده اش، بوضوح، آن صدا، صدای زنانه نوازشگر و زیبا را می شنید و تکرار می کرد: «پاهایم، بچه هایم»؛ و ما پاهایش را مثل دو بچه 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 مشکلت از دست بریدنه!» و من می گفتم: «درسته!» و داشتم به اشتباه خود پی می بردم و داشتم به نجوای شکنجه دهنده 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؛ اره ها را بکار انداختیم و بریدیم، تا مدتی؛ و بعد بلند شدیم. برای آنها، این امکان نبود که پاهای او را ببینند. علاوه بر این، موقعی که بازوهای مرد بسته به چوب بست را می بریدیم، مردم پس از شکستن هر بازو و فرورفتن بازوی بریده در روغن داغ، صدای رعدآسای اناالحق مرد را شنیده بودند و تهییج شده، فریاد زده بودند و فریادشان، در هماهنگی مطلق به گوش هرچه و هرکه در این دنیا گوش و هوشی داشت، رسیده بود. فریاد اناالحق مرد، آنها را علیه او تحریک کرده بود و فریاد زوزه سان 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 و بدنبال آن فریاد و سکوت، توانسته بودیم تمام نیروهای درونی و بیرونی خود را تجهیز کنیم و با 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 به آنها اجازه داده بودیم که سؤال کنند و آنها تصور کرده بودند که در این توالی سؤال و جواب ها، اول آنها سؤال می کنند و بعد ما جواب می دهیم. درحالیکه ما بخوبی می دانستیم که عکس قضیه درست تر است. ما جواب را بصورت یک موجود عینی، یک قتل، یک خودکشی، یک قتل عام، 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 سؤال آنها، سؤالی که آنها نکرده بودند، زمینه ای از حقیقت بوجود می آورد؛ آنها باید سؤالی می کردند نه درباره آن حقیقت، بلکه بعد از آن حقیقت، منتها براساس آن حقیقت؛ و بعد ما در یک مرحله آنورتر به آنها جواب می دادیم، جوابی بصورت یک شدت عمل، 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 آن هم کفه‌ای است که در آن، محمود و من، دوتائی، با سنگینی و وقار تمام نشسته‌ایم. ولی این بار ما آنها را به نوعی یکنواختی، یکنواختی انالحق 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 به جای فریاد انالحق، فقط به گفتن و تکرار کردن «پاهایم، بچه‌هایم!» اکتفا کرده بود و مردم نتوانسته بودند این سخنان تغزلی و زیبا را بشنوند در آن دنیای هماهنگ حماسی خود جایی برای آن تعیین کنند، بین آنها نوعی مهمه، مهمه‌ای ناشی از عصبانیت، پیدا شده بود. آنها می‌خواستند نه فقط از طریق چشم‌های خود تماشا کنند، بلکه می‌خواستند و تاحدی خود را محکوم می‌دیدند که صدای تماشاشده‌ها را از طریق گوش خود بشنوند. البته آنها نیز، مثل تمام هنرمندان اصیل، که از طریق 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، دو پنجره بزرگ دید تخیلی آدم هستند. این دو دریچه، مانده‌های اساسی و مواد اولیه را به حافظه می‌رسانند؛ کبریتی می‌زنند و تخیل مثل انبار پنبه، ناگهان مشتعل می‌شود و آنگاه این اشتعال، با هزار سر کوچک و بزرگ، بصورت کلمه، بر زبان جاری می‌شود و تبدیل به فریاد، فریادهای زوزه‌سان حاکی از تشنگی برای ماجراهای خیالی انگیز بیشتر می‌شود. چیزی که درین میان مردم هرگز به حساب نمی‌آوردند، شکنجه‌ای بود که چشم‌هایشان و گوش‌هایشان تحمل می‌کرد. تخیل آنچنان آنها را بسوی جلو پرتاب می‌کرد که آنها برهنه شدن ناگهانی خود را، تحت تأثیر حرکت باد و یا برخورد سریع و تند هوای رو برو با اندامشان، نادیده می‌گرفتند؛ و چون این بار، هنوز انبار تخیل هیجان یافته‌شان آتش نگرفته بود، آنها، بجای آنکه بدل به همسرایان زوزه کش بشوند، پیش خود زمزمه می‌کردند و بعد این زمزمه بدل به هلهله‌ای شده بود و هلهله بدل به مهمه‌ای شده بود، حاکی از اختلاف عقیده؛ و این البته خلاف آن چیزی بود که محمود پیش بینی می‌کرد. او از این زمزمه‌های مردم نفرت داشت؛ و شاید هم حق داشت؛ بدلیل اینکه تصور می‌کرد 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 می‌زدند و صدای مخالف خود را به گوش محمود می‌رسانند؛ اگر موافق بودند باید موافقت خود را رسماً و متحداً به گوش محمود می‌رسانند. آنها هرگز با محمود مخالفتی نمی‌کردند؛ اصولاً فکر مخالفت با محمود هرگز به مغزشان خطور نمی‌کرد. آنها در فاصله‌ای از تنفر و عشق نسبت به محمود زندگی می‌کردند؛ ولی تفرشان از نوعی نبود که منجر به عصبانیت عمومی علیه محمود بشود. پس باید آنها موافقت خود را با محمود اعلام می‌کردند، باید فریاد می‌زدند و چیزی دیگر، حادثه‌ای جالب‌تر از محمود می‌خواستند؛ و چرا فریاد نمی‌زدند و از محمود چیزی نمی‌خواستند؟ محمود قدرت آن را داشت که آن‌ا تصمیم بگیرد و آن‌ا عمل کند و بهمین دلیل موقعی که خطاب به من، با صدائی 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 رفتیم و پاها را برداشتم، گرم و لیز و نرم بودند و مثل این بود که پاها در گوشت لحم 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 در آن حالت به یک جفت کفش بسیار تمیز و براق و پاکیزه نگاه می کند. فریاد زد: «دو نيزه کوتاه بياريد!» که بلافاصله آوردند. پاشنه ها و پنجه پاها را گرفت و آنها را یک یک سر نيزه ها قرارداد و بعد نيزه ها را یک یک از پائين فشار داد و آنها را از پاشنه های پا در پاها فرو کرد 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: «عزيز جون، نيزه را بلند کن!» و خود نیز نيزه را بلند کرد. نيزه ها، و بر سر آنها، پاها، از طرفين مرد بسته به چوب بست بالا رفتند و در دوسوی سر مرد بسته به چوب بست قرار گرفتند؛ پای راست، در دست من و پای چپ در دست محمود، چرا که 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: «واکنون زبانش را! واکنون زبانش را! واکنون زبانش را!»؛ و چون این گفته چند بار تکرار شد و باهماهنگی کامل تکرار شد، ما نيزه ها را پائين آوردیم. پاها را از سر نيزه ها کشیدیم 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 بردیم، بدون آنکه دستهامان بلرزد، بدون آنکه کوچکترین اشتباهی بکنیم؛ و بابریدن زبانش، دیگر چه چیز او را بردیم؟ بابریدن زبانش، وادارش کردیم که خفقان را بپذیرد. ما ز بان را برای او بدل به خاطره ای در مغز کردیم و او را زندانی ویرانه های بی زبان یادهايش کردیم. به او یاد دادیم که شقاوت ما را فقط در مغزش زندانی کند؛ هرگز نتواند از آن چیزی بر زبان بیاورد. با بریدن زبانش، او را زندانی خودش کردیم. او زندانبان زندان خود و زندانی خود گردید. او را 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 بر زبان نیاورد، چرا که او دیگر زبان ندارد؛ زبانی که در دهانش می چرخید و کلمات را باصلا بت و سلامت، و اندیشه و احساس تمام از خلال لب ها و دندان ها بیرون می داد، از بیخ بریده شد و ز بان لیز پوشیده به خون، خون تازه نورانی، در دست محمود ماند؛ و محمود آن را داخل طشتی انداخت که کنار سطل 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 درد افکن را فراموش کرد؛ ت های تف برف های فلاکت بار را و ج های چلچله پرداز پرنده های پرواز را، میم های مقدس و نون های عاشقانه و الف های سر و آسا را؛ حروف، حروف نستعلیق ابروسان را فراموش کرد. رابطه بین حروف را بصورت

خون، جریان نورانی خون درآورد و آن را ناگهان از خلال لبانش رها کرد و بعد تمام رابطه‌ها را فراموش کرد؛ بامغزش رابطه‌ها را بلعید، قفل‌های کروال برآنها زد و در حجره‌های بی‌زبان سکوت مخفی کرد. زبانش از حرکت بازماند و بدل به گربه‌ای سربریده شد، در طشتی که خون داشت برآن می‌خشکید. حرکات هنرمندانه‌ی زبان در فضای محدود دهان، در سکون و سکوت مطلق درغلطید. زبانی که زمانی بازشده بود و یک‌یک صداها را تقلید کرده بود از صدای پرندگان، مادرها، پدرها و جریان آب و حرکت برگ‌ها؛ زبانی که بعدها خودرا از نوازش سرشار کرده بود و فرزی و چابکی و زندگی یک پرنده‌ی تازه به پرواز درآمده را پیدا کرده بود؛ در کودکی راه افتاده، کتاب‌ها، کتاب‌ها را تلفظ کرده بود؛ اوایل آهسته و با زحمت و کنجکاوانه، و بعدها بچابکی، بسادگی، و هنرمندانه. هر کلمه همچون آفتابی در ذهن راه یافته، آن را شعله‌ور کرده بود؛ و در نسوج مغز، احساس‌های خفته، بدوی و اصیل و خلاق بیدار شده بودند و از کلامی به کلامی پل بسته بودند؛ و زبان خودرا به جلورانده بود، به کنارها رانده بود؛ و زبان، مغز را ادا کرده بود. زبان در دهان هنرمندانه راه افتاده بود: از کوچه‌ای به کوچه‌ای 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 او را درآورده، گفته بود: «کفتر! کفتر!» زبان مثل روحی تسخیرناپذیر ولی تسخیرکننده، به جدارهای دهان از سه سوفشار آورده بود؛ و دهان بر سر جاده‌ها، در برابر اجتماعات کوچک بازشده بود و زبان زرین حرکت کرده، گفته بود: «آزادی!» و آنگاه حرکت کرده، بر سر چارراهها فریاد زده بود: «آزادی!» و تجاوز، آری، از خطه‌های محدود جغرافیای چارراهها تجاوز کرده بود و در میدان نعره برداشته بود: «آزادی!» و حجره، آن بلندگوی بزرگ طبیعی، زبان را به سوی عظمتی بی‌نظیر رانده بود؛ و، مردی که ما گرفته بودیم و سنگسارش کرده بودیم و بعد دست و پاهایش را بریده بودیم، بر سر چارراه تاریخ ایستاده، فریاد زده بود: «آزادی!» و ما بایک قیچی، او را به درون حافظه‌اش 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 او را بریده، در وسط طشتی که برآن خون حلق او داشت می‌خشکید، انداخته بودیم. و حالا دهان او پراز خون بود و محمود فریاد می‌زد: «غورت بده!» و اونمی توانست غورت بدهد؛ چرا که دهنش پراز خون بود و محمود برای آخرین بار فریاد زد: «غورت بده!» و با دستارچه‌ای که به من داد، گفت: «دور دهندش تمیز کن!»؛ و اونتوانست غورت بدهد و خون، خونی به کف آلوده به بیرون ریخت و من با دستارچه خون‌قی شده را تمیز کردم. و موقع تمیز کردن، او که آن بالا بود، ناگهان چشمان بسته‌اش را باز کرد و من که در برابر او ایستاده بودم، او را نگاه کردم. صورت من در چشمهای او منعکس شده، بود. ولی او با چشمهایش، از پشت صورت منعکس شده، مرا نگاه می‌کرد. چشمهایش، مثل زندانی‌ای که از دو سوراخ بیرون را نگاه کند، از حدقه‌ها 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! حذقه ها مثل دو سنگ توخالی بودند که در آنها زمرد بخون آلوده نصب کرده باشند و ابروهای پرپشت، 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 دوردهان و ریشش را که اینک از جلوبه سوی من می رست، تمیز کردم. از پله ها پائین آمدم. محمود گفت: «می دونسم که ز بونش دخلشو درمی آره»؛ گفتم: «آره!» و آنوقت محمود نیزه ای خواست، بهمان مهارتی که همه چیز را می خواست، و همینکه آوردند نیزه را درزبانی 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 ز بانس!» و مردم شروع به شادی کردند و فریادزنان و شادی کنان، فراشها را به کناری زدند و جلوتر و جلوتر آمدند و ماسه تن، من و محمود، نه! نه! محمود و من، و مرد مرده بسته به چوب بست را در میان 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 بیفتند؛ و لحظه ای بعد شیپورهائی از چهار گوشه بیابان بصدا درآمد، خنده ها ته کشید و مراسم رسمی جشن آغاز شد؛ و بلافاصله بعد از 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 لحظه 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 بدرد 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 درآمد، خون در قلبها بجوش آمده، به گوشها، چشمها و گونهها

جاری شده بود؛ و آنها، در حالیکه پره‌های دماغشان، از تشنج خنده پهن ترمی شد و می لرزید، برجای خود میخکوب شده بودند؛ و بعد گوئی دستی بزرگ، شان‌های آنها را که گوئی در خواب بودند، گرفته، تکان داده، بیدارشان کرده بود و ناگهان آنها، با همان لب و دهان باز و حدقه‌های سرخ و صورت‌های متشنج از خنده، به خود آمده بودند. البته شاید هم به خود نیامده بودند، بلکه دستی بزرگ از آسمان فرود آمده، یا از زمین پیاخاسته بود و خنده همگانی آنها را از صورتشان پاک کرده بود و آنها قدم در نیمکره بی‌نهایت دیگر، قدم در آن بی‌نهایت بهت گذاشته بودند. آنها باخنده جلو آمده بودند، خنده‌شان را گسترده‌تر 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 چهره‌های متشنج آنها پاک کرده بود؛ و البته معلوم بود که اگر خنده از چهره‌ای پاک شود ولی حرکات خنده بماند، جز بهت، جز یک سنگینی خفقان‌آور، خفقان دریاهائی که در ساعت پنج بعد از ظهر پائیز به ابرهای تیره پوشانده می‌شوند، چیزی نخواهد ماند. دستی امواج خنده را رو بیده بود و آنچه مانده بود، جز بهت چیز دیگری نبود. اگر بی‌نهایت اولی، انفجاری بود بسوی بیرون، بی‌نهایت دوم هق‌هق ترس‌آور و پرتشنجی بود بسوی درون؛ منتها هق‌هقی که صدایش را کسی هرگز نشنود، هق‌هقی که صدایش را حتی خود گریخته هم نشنود. در وسط این دو بی‌نهایت، در برزخی میان جهنم خنده از یک سو و جهنم بهت از سوی دیگر (بهشت که هرگز!) آنها کوشیده بودند چیزی از سرنوشت خود را بفهمند و به همین دلیل به شکلی موزون، مثل ارتشی که محیلانه عقب‌نشینی می‌کند تا برگردد و دشمن را غافلگیر کند، آنها عقب عقب رفته بودند، مبهوت و مغلوب؛ و گوئی هنگام عقب‌نشینی سعی کرده بودند به چیزی بیاورند، به چیزی که مفهومی غیر از مفاهیم عادی از قبیل زندگی و مرگ، قتل و شهادت داشته باشد؛ چیزی و رای این مفاهیم روزمره فردی که در آن اثری از جامعیت سرنوشت آنها بر روی تاریخ، یا زمان، یا آینده وجود داشته باشد؛ چیزی که به خنده پرتشنج آنها و بهت ساکت آنها بتواند مفهومی نه ساده، بلکه مفهومی عمیق، ولی روشن و درخشان بدهد. آیا آنها توانسته بودند در آن لحظه به چیزی دست بیابند؟ البته آنها کوشش خود را کرده بودند، کوششی برای رهائی از مسخ شدن در حیرت و بهت به عمل آورده بودند؛ کوششی کرده بودند تا شاید خود را 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 می‌خواستند از آن نجات یابند، بالاخره قدم بعدی آنها قرار بود از چه قماش باشد؟ قرار بود آنها خود را به سوی چه نیروئی، غیر از این نیروی مسخ شدن در بی‌نهایت‌های مثبت و منفی بسپارند؟ ولی آنها هر قدر کوشیدند، نتوانستند در برزخ این دو بی‌نهایت، یا دو جهنم، به مفهومی دست بیابند. کوشش آنها همچون ریگی بود که از لای انگشتان فرومی‌خزید و به پائین می‌ریخت. آنها نتوانستند به چیزی دست بیابند. کوشش بی‌فایده‌شان با همان عقب‌نشینی، به اوج نه! به ضد اوج رسید، و موقعی که صدای محمود شنیده شد که فریاد می‌زد: «یک چارچرخه

بیارید!» آنها از خواب بیدار شدند؛ از خواب در آن بی نهایت بهت موزون بخود آمدند؛ اطراف خویش 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 فیما بین 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 دوباره فریاد زد: «یک چارچرخه بیارید!» بخوبی بخاطر آوردند؛ و آنوقت خوب تکان خوردند و دوباره به پشت خط تعیین شده بازگشتند. فراشها دوباره برگشتند سرجاهاشان، و در برابر آنها پشت به ما ایستادند و مردم در پشت خط تعیین شده صف کشیدند. لبخندی از تفاخر بر لب هایشان 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 از خود نشان دادند، احساس اینکه چارچرخه دچار چه سرنوشتی خواهد شد؛ چرخ هایش آیا حرکت خواهد کرد؟ و چه کسی یا کسانی بر روی چارچرخه قرار خواهند گرفت؟ و اصلاً این شیئی عجیب یعنی چارچرخه، چه راههایی را در پیش خواهد گرفت؟ اشیاء، آنها را بیش از انسان ها تهییج می کرد؛ و آنها به شنیدن کلمه «چارچرخه» گوئی دهانشان باز مانده بود...

چارچرخه محکم ساخته شده بود؛ چهار چرخ 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 هدیه 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 با کمال تعجب می دیدند که کلمه چارچرخه، از ذهنیت زبان به عینیت چشم سپرده شده، اینکه نه کلمه، بلکه خود چارچرخه، در برابر آنها ایستاده است. مردم بهت زده، مفتون زیبایی، 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 زیبایی متناسب، این ساخت دست‌های صنعتگران محمود، چیزی زیبا بود؛ و محمود اجازه می‌داد 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 می‌داشت. مردم، اگر این شیفتگی را از دست می‌دادند، امکان داشت که به فکر چیزهای دیگری بیفتند. ممکن بود پشت به محمود بکنند، شهرها را خالی کنند، راه خود را 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؛ چرا که از نظر محمود، آگزشیفتگی، حالت تعلیق، حالت غافلگیری و شبیخون، این حالت «سر بزنگاهی» از مردم گرفته می‌شد، دیگر آنها بدر نمی‌خوردند. بهمین دلیل محمود مردم را نگاه می‌کرد و می‌خواست ببیند پس از آن لحظات شیفتگی و شکفتگی... چه اقدام دیگری باید از مردم سر بزنند. از شوق دیدار چارچرخه و اسب‌ها، مردم لبخند می‌زدند، دست‌ها را بهم می‌مالیدند و صداهائی چون صدای موش‌های درشت گرفتار در تله از حنجره خارج می‌کردند و از دور گوئی بطرف چارچرخه و اسب‌ها موج می‌کشیدند؛ طوری که گوئی در کنار کشتی بزرگی در ساحل ایستاده‌اند 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 از مردم برگرفت و در حالیکه سرمست به دور خود می‌پیچید، فریاد زد: «سوارش کنید!» و فراشها مشغول کار شدند؛ و مهارت و کاردانی آنان برآستی حیرت‌انگیز بود. یکی از آنان که برصندلی چارچرخه نشسته بود و افسار هردو اسب را بدست داشت، چارچرخه، آن تناسب معظم را، عقب، عقب، هدایت کرد؛ طوری که پشت چارچرخه درست در برابر مرد بسته به چوب بست قرار گرفت. ترتیب این کارطوری داده شده بود که اسب‌ها، هرگز، چشمشان به مرد دست و پا بریده نیفتد. محمود بخوبی می‌دانست که اگر چشم اسب‌ها از کنار به یکی از بازوان خونین و مالین می‌افتاد، اگر آنها فقط یکبار، پاهای مرد را می‌دیدند و اگر چشمشان بصورت مسخ‌شده مرد می‌افتاد، آنچنان رم می‌کردند که دیگر هرگز به سوی مردم، به سوی شهر و اهلیت چارچرخه بر نمی‌گشتند. محمود از من پرسیده بود که فکر نمی‌کنی که ممکن است اسب‌ها رم کنند و مردم رم کردن اسب‌ها را به حساب معجزه بگذارند و ایمانشان نسبت به مراسم جشن سلب شود؟ من با او موافقت کرده بودم و گفته بودم که می‌توان 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 راننده چارچرخه دستور داده بود که طوری هردو اسب را هدایت کند که اسب‌ها با آرامش تمام چارچرخه را از عقب به سوی مرد مثله برانند؛ بدون آنکه چشمشان به مرد مثله بیفتد و بدون آنکه مردم گمان کنند که محمود حيله‌ای بکار بسته است. مردم، که گرداگرد، در برهوت عظیم آفتاب و زمین صف کشیده بودند، و به فاصله‌ای نه‌چندان دور، محمود و اسب‌ها و من و مرد مثله 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 زیبایی قرار داشتند و هم در برابر مصیبت؛ تمام این عوامل اعجاب، توازی هندسی داشت؛ توازی که در کمال تصنعش، ماهیت طبیعی خود را از دست نداده بود و آنچه آن به جای خود، متناسب، شعله ور و تحریک کننده بنظر می آمد که کسی نمی توانست در عظمت قدرتی که چنین توازی را بوجود آورده بود، شک کند. اثر انگشت محمود، نه فقط بر روی بازوان مرد مثله شده، نه فقط بر روی پاهای بریده شده، نه فقط بر روی زبان سرخ به خون آلوده از بیخ کنده شده، دیده می شد، بلکه سایه اش بر روی آفتاب نیز نقش بسته بود و نیز بر روی هوایی که آفتاب را به زمین می رسانید؛ و بر نور روزی که شن را چون ستاره می درخشانید. اثر انگشت محمود بر همه جا نقش بسته بود و آنها شیفته این عظمت قاهر و فاجر و زیبا و متعالی بودند. البته از دور 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 بالاتر از هر نوع 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، جغرافیای می کردند. چشم های سرخ آنها گلوله های آتشین شیفتگی بود و حنجره های آنها، با آن موش های شاد پنهان شده در نقب حنجره ها — یعنی صداها — سخن از جذب به 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، تیرهایی را که از دوسوی مرد بسته به چوب بست به زمین فرورفته بود، از زمین درآوردند و تنی چند از آنان که قوی ترینشان بودند، چوب بست را در کمال توازن و احتیاط و قدرت، بلند کردند؛ طوری که مرده بالای چوب بست حتی تکان کوچکی هم نخورد؛ و چوب بست را، آرام، از چند طرف بلند کردند و بعد بر روی شانه هاشان رساندند و بعد آرام آن را حمل کردند و بر روی 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، پیاخاست و صداها این بار تبدیل به یک چیز هماهنگ یوز پلنگی شد. این صداها عاری از هر گونه 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 هر دو را نشان می داد؛ شیونی بود سبب و شوم و درخشان که اصیل و غنی بود و گوئی شیونی بود مادرزاد، ولی مفهومی نداشت. آیا آنها داشتند معانی کلمات را از یاد 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 سبب و حیوانی، احساس های قلبی و درونی خود را بیان می کردند؟ یا اینکه هیجان آنها به چنان اوجی رسیده بود که هیچ کلمه ای از لغت نامه زبان بشری نمی توانست گویای وضع آنان باشد؟ ... اکنون که مرد بسته به چوب بست و یا شمایل عظیم اندام او را بر نقطه ای مرتفع می دیدند، شیونی که از خود بیرون می دادند، آنها را در سعیتی عظیم غرق می کرد. آنها موقعیت خود را فراموش می کردند؛ تاریخ خود را فراموش می کردند؛ فرهنگ خود را ... 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 هر لحظه بزرگ تر و بزرگ تر می شدند و تمام مغز و روح آنها را تسخیر می کردند و آنها در شکنجه و لذتی توأمان، شیون می کردند، شیونی سبب و وحشیانه که هیچ کلمه ای از لغت نامه زبان بشری نمی توانست گویای آن باشد.

#### ۴ - 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 گیوئی شب زنده داری بود، حکایت می کرد؛ گرچه چشم هایش هنوز بطور کامل دیده نمی شد. پدرم در آستانه در، بصورت ایستاده، فقط کمی از جوان بلند قدتر بود؛ ولی جوان چارشانه تر و ستبرتر بود و زیرجامه غیر رسمی سفیدی برتن داشت که در آستانه 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 در صورت جوان، همان جوانی که صورتش همیشه بامن است، نگاه می کردم، موقعی نگاه می کردم که او نفهمد که من نگاهش می کنم. از همان ساعت اول از او می ترسیدم و در عین حال، در این 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 ما را خواهد بخشید، که ما را هیچ چاره ای نبود جز آنچه 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 برویم در همین اتاق آماده بنشینیم تا آنچه باید از گفته‌ها بگوئیم گفته آید.» و ما رفتیم توواین اتاق، اتاق راحتی بود و تصویری از امیر بزرگ بردیوار صدر اتاق بود و قالی سرخ نقشی بر کف اتاق بود و در کنجی سه تشکچه بود و بر پشت هر تشکچه، دو سه بالش و متکا. پدرم خواجه در برابر یکی از تشکچه‌ها ایستاد، تا مرد جوان رفت و روی تشکچه دیگر نشست و بعد پدرم روی تشکچه نشست؛ روی دوزانو، بسیار مؤدب، همانطور که عادت او بود؛ و من فانوس را کناری گذاشتم و روی تشکچه دیگر که گوئی عمداً کوچک انتخاب شده بود و در صدرش دو بالش کوچک بدیوار تکیه داده شده بود نشستم؛ روی دوزانو، بسیار مؤدب، همانطور که عادت پسران خواجه‌گان باشد... و همینکه نشستم امیر جوان بی مقدمه شروع کرد که: «خواجه بزرگ نیک می‌داند که ما را هیچ گریز و گزیری از مشورت با اولیای فکرت و تعقل و درایت و ذکاوت نیست و به هر موقع که مناسبتی افتد و مهمی پیش آید خواجه را خبر کنیم تا از خرد خویش و نیروی قضاوت و درایت خویش ما را بهره رساند؛ و گرچه پدر ما بر پدر خواجه در نیمروزی از تاریخ خشم گرفت و فرمان داد که اندامش را چار شقه کنند و چهار دار برافرازد و هر شقه را برداری بیاو یزند و تا چهار سال کسی نتواند شقه‌های خاکستر شده را پائین بیاورد؛ و گرچه پدر پدر ما بر پدر پدر خواجه خشم گرفت و داد چشمش را به کافور آکنند و بعد در دیگی از روغن مذاب انداختندش؛ و گرچه پدر پدر پدر ما بر پدر پدر پدر خواجه نهیبی زد از نهیب‌های سلطانی، طوری که پیر مرد به یک چشم بر هم زدن فرمان یافت؛ و گرچه اجداد ما، اجداد خواجه بزرگ را در آسیابهای تاریخ آرد کردند و در حلق تاریخیان فروریختند، لیکن خواجه بزرگ نیک می‌داند که امیر جوان را هیچ گریز و گزیری از مشورت با اولیای فکرت و تعقل و ذکاوت نباشد و امرای جوان به هر موقع 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 زهره آن نباشد که قدم از قدم بردارد و دست از پای دراز کند و قاف تا قاف، در درگاه و در چاه، و در پگاه و بگاه، چاکر آستان امارت قدیم و باقی و ازلی و ابدی ما باشد. خواجه بزرگ درین نیمه شب تاریخ ما را سخت به کار خواهد آمد؛ و پدرم خواجه، خواجه بزرگ، سرافکنده نشسته بود، همچون معصومی یا امامی، مؤدب، روی دوزانو، و دودست باریک بلندش روی دوزانو، و سرافکنده؛ پس از شنیدن سخنان امیر حوان گفت که: «زندگانی امیر جوان دراز باد و درازتر باد که ما چاکران آستان این امارت جاودانیم و از ما که در زمره کمترین بندگان امیر جوان هستیم بهیچ حال قصوری نرود، چرا که ما پیران و پیروان مکتب حق و حقیقت، به ضرورت تاریخ و به ضرورت درایت ذاتی خود، با امیران تاریخ بیعت کرده‌ایم و میثاقی جاودانه بسته‌ایم و اگر خدای نکرده در فصاحت گفتار من در ارائه علائم این بیعت جاویدان قصوری رفته باشد، روا نباشد که امیر جوان چنین بیندیشد که در عمل نیز قصور یا کاهشی خواهد رفت. از پدران من که به دست پدران امیر حوان، 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 درپاره 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 خواجه بزرگ، ساعتی پیش، پیش از آنکه از قصر شاهی تا سرای ناچیز تورا دویده باشم. نخست اینکه من از تو تعبیر خوابهایم را می خواهم و پس از آن 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 باز شود 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 دوزانو؛ و می توانستم امیر جوان را بهتر ببینم. از شیوه 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 از آن 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 دو طرف سرای امارت، بچند رسته بایستادند، دو هزار با کلاه دوشاخ و کمرهای گران و با هر غلامی عمودی سیمین و دو هزار با کلاههای چهارپر بودند و کیش و کمر و شمشیر و شقا و نیم لنگ بر میان بسته و هر غلامی کمانی و سه چوبه تیر بردست و همگان با قباهای دیبای شوشتری بودند و غلامی سیصد از خاصگان، در رسته های صفة نزدیک من بایستادند، با جامه های فاخرتر و کلاههای دوشاخ و کمرهای زیر و عمودهای زرین و چندتن آن بودند که با کمرهائی بودند، مرصع به جواهر و سپری پنجاه و شصت بدر داشتند، در میان سرای، و همه بزرگان درگاه و ولایت داران و حجاب با کلاهها ایستادند و بسیار پیلان بداشتند و لشکر بر سلاح برگستوان و جامه های دیبای گوناگون، با عماریهها و سلاحها و باعلامتها، تا رسولی از میان ایشان گذرانیده آید و رسولدار رفت با جنیبتان و قومی انبوه و رسول را برنشانند و آوردند و آواز بوق و کوس و دهل و کاسه بیل بخاست، گفتمی 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 بر تخت نشسته بودم، سلام کرد و در خریطه دیبای سیاه، نامه ای پیش من آورد از امیر المؤمنین، خلیفه عربی یا غربی و من نامه را در خواب گرفتم و به دست تو دادم تا تو به صدای بلند بخوانی تا همگان بشنوند؛ اکنون خواجه بزرگ بگو ببینم تعبیر خواب از چه 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 بزاین، امیر را خوابی

دیگر افتاده باشد، امیر باید که بازگوید، چرا که امیر جوان نیک می‌داند 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! خواب‌های دیگری دیدم خواجه که باتو در حال بازنمایم تا تو در حال تعبیر خواب بگزاری. خواب دیدم که از میان دو پای مادرم درختی روئید سخت سرسبز و بلند و خرام؛ و آنچنان بالید که تمام برج و باروها و حصارها و شهرها و میدان‌ها و شارستان‌ها و قصبات و دهات را در زیر شاخ و برگش پنهان کرد و خود را دیدم که بر بلندترین شاخه این درخت نشسته بودم، طوری که مردمان در آن زیر چون مورچگان و موران در نظر می‌آمدند؛ پس از این خواب، به فاصله ای اندک، خوابی دیگر دیدم باز از آن مادرم؛ دیدم که از سوراخ‌های تن والده مکرمه ام، آب بیرون می‌زند و این آب آنچنان بود که پایانی نداشت و این آب همه جای این خطه را فرو می‌گرفت و در خود می‌بلعید و والده مکرمه ام هنوز در قصر دراز کشیده بود و از سوراخ‌های تنش آب بیرون می‌زد و آب پایان نداشت):»

پدرم خواجه بشنیدن هر خواب سرش را تکان می‌داد. امیر جوان ادامه داد: «و پس از آن به فاصله ای اندک، عقاب‌هائی دیدم که در آسمان گروه‌گروه و منظم، بال در بال، حرکت می‌کردند. امیر بزرگ، پدرم، تیروکمانی به دستم داد و گفت نشانه بگیر و هر کدام از عقاب‌ها را که خواستی بزنی و من نشانه گرفتم و عقابی را که در مرکز صفوف عقاب‌ها پرواز می‌کرد و بال‌هایش از همگنانش بلندتر بود و گفתי بال‌های همگنانش به بال‌های وی پا بسته بودند، تیری زدم و عقاب را درافکندم و عقاب‌ها همه از آسمان افتادند و آنگاه خود را در جاده‌های دراز باغی دیدم که در هر سوی آن چوبه‌دارها پیا کرده بودند و بر چوبه‌دارها، عقابها را آویزان کرده بودند و من در باغ می‌خرامیدم و ماده سگی زرین موی، مصری؟ افرنجی؟ یا بومی؟ به سوی نعش عقاب‌ها زوزه می‌کشید. این خواب، هنوز به پایان نیامده بود که دیدم سیلی عظیم از کوهها در غلتید، شهرها و خانه‌ها را فرا و فرو گرفت و من در قصر خود، در امان نشسته بودم و با غلامی دوسه، نرد عشق می‌باختم و سیل را نظاره می‌کردم و می‌خندیدم؛ و پس از آن خود را پشت اسب بلند تاریخی خود دیدم و مهترم، مادیانی را از دور به اسبم نشان داد:

بر روی قله البرز ایستاد؛ و بعد خواب دیدم که یکبار هم از اسب یا شتر افتادم ولی مردی که چهره‌ای نورانی داشت و بازوانش از بیخ قلم شده بود، مرا، نمی‌دانم چگونه، در میان سینه‌اش، گرفت و بر زمین گذاشت، طوری که هیچم از هیچ نشد، طوری که گوئی خود از اسب به پائین آمده بودم و بر روی خرمی از پنبه در غلتیده بودم؛ و بعد خواب دیدم که به زمین غور یا غزنین، ری یا سپاهان، بغداد یا آذر بایجان بودم و همچنین که این جایهاست آنجایها هم حصارهائی بود، در حصارها بسیار طاووس و خروس بود؛ من ایشان را می‌گرفتم، در زیر قبای خویش پنهان می‌کردم و ایشان در زیر قبای من می‌پریدند و می‌غلطیدند؛ و بعد خواب دیدم که ایستاده بودم و تیراندازی تیر می‌انداختند، البته به سوی یاغیانی که من گفته بودم به سویشان تیر بیندازند؛ ناگهان تیراندازان جهت تیرها را عوض کردند و

بجای یاغیان به سوی من تیرانداختن گرفتند؛ ولیکن من که تحت تعلیم پدرم امیر بزرگ، عملیات چپ اندر قیچی آموخته بودم، از اصابت تیرها خود را رها نیدم، چشم زخمی به من نرسید و نجات یافتم؛ و بعد خواجه بزرگ، آخرین خوابی که دیدم مرا بسوی سرای ناچیز تو کشانید؛ چرا که آخرین خوابم، خوابی از وحشت بود. خواب دیدم که دو غلام به من هدیه شد، هر دو یوسف نام: اولی از غرب و دیگری از شرق؛ نخستینی آیتی از زیبایی بود و دومی آیتی از قدرت؛ برده فروش، 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 آنچه را که گوئی هیچکس جلودارش نتواند بود و روزی او در برابر همگان بر من عاصی شد و از دور، خواست که به من حمله کند. من تیری در چله کمان نهادم و به سوی او انداختم، ولی تیر در او کاری نشد؛ او با سرعت 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 سینه 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 تورا دو یدم و آمدم و از تو خواستم هر چه زودتر به قصر بیائی. و حالا خواجه تو اینجائی، سرت را بلند کن که بیش از این تعلق 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 با چشم 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 پردازد 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 نگرستن در چشم هیچ احدی باک نبود. بی آنکه مرا بنگرد، پس از شنیدن خواب امیر جوان، ساعتی وی را نگرست 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 خواجه 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 بر روی خاک باکی نداشته باشند؛ و خواجه حقیر عزم جزم کرده است که از هیچ احدی، رو یاروی یا پس روی نترسد و از این روی، آنچه باید در تعبیر این خواب گفته آید، پوست باز کرده خواهد گفت که بی گمان امیر جوان نیز که در این نیمه شب تاریخ، بر سر چاه و یل ظلمت بشری زانو زده نشسته است، چیزی جز حقیقت از این بنده، خواجه حقیر، نخواهد. و من در این دعوی خویش، فرزند خرد خود، خردترین فرزندانم را که اینجا در برابر امیر جوان به زانو نشسته است و من در ناصیه اش می بینم که به جاودان به زانو خواهد نشست، به شهادت می گیرم که در این لحظه، حقیقت خواب را پوست باز کرده بازگویم. و اما نخست بدان که آن غلامان و کیش و کمر و شقا و نیم لنگ و آن رسته های صنف و دیبای شوشتری

و کلاههای دوشاخ و سلاح و برگستوان و آواز بوق و کوس و دهل، علامت آن باشد که امیر بزرگ، پدر امیر جوان، هم امشب در گذشته باشد یا در حال درگذرد، و آن تکلف های عظیم و تمهید مقدمات جلیل و آمدن آن رسول از طرف 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؛ چرا که امیر جوان، پیش از گذشتن امیر بزرگ، همه برادران خود را کشته، مثله، کور و فلج و خاک و خاکستر کرده است؛ بهمان طریق که امیر بزرگ در حق همه برادران خود، اولاد ذکور پدر خویش چنین روا داشته بود؛ و باز بدان که آن درخت، درخت ظلمت باشد که بر سر مردم، مردمان مور و ملخ شده، سایه ظلمت افکنده باشد و تو چون بالنده ترین پسران والده مکرمه خود هستی، بر بالنده ترین شاخه آن درخت که از بطن والده 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 مابون و زن جلب و مفعول به آب خود سیر کند، و البته امیر نیک می داند که این فقط از خاتون امیر ماضی و والده مکرمه امیر جوان، در این نیمه شب تاریخ، مخلوقات عالم را سزد و بس نیکو و سزاوار باشد؛ و آن آب که از سوراخ های تن والده مکرمه امیر جوان برون آید و عالمی را فرا و فرو گیرد، علامت همین حال باشد؛ و اما آن عقاب های بال در بال که بر مرکز آنها عقابی بلند تر در پرواز باشد، گروهی از یایغان باشند، مزدکی، کاوه ای، بابکی، صباحی و یا صدیقی؛ 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 کشته یایغان بسازد و هر درختی در هر باغی را برای چوبه دار بیالاند 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 بر هزاران 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 در حال نعوظ برقله 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 در نظر عامه، امیر را به مرتبت پیمبران برساند؛ و آن طاووس و خروس که امیر در تمام حصارها از بغداد و آذربایجان وری 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، هر چند ملت از گرسنگی کف بر لب 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 از جان گذشته و امیر بمدد معجزی که آسمانیان در حق برگزیدگانی از زمینیان کرده باشند، نجات یابد؛ و اما آخرین خواب که امیر جوان را بدرخانه خواجه 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 تورا هرگز راحت نگذارد. تو این قوم را از پشت زده باشی ولی او تورا 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 همه یوسف ها را بکشد تا او را 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 همه خواب های امیر است که گفته آمد؛ و امیر نیک می داند که خواجه 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 او را به در خانه 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 هر وقت 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 در آن لحظه انگار می خواست با این نگاه از پدرم خواجه انتقام گرفته باشد. نمی دانم چرا در آن 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 نفهم رنگش چیست؛ ولی بعد که نگاهش گرم تر شد — یا چنین بنظر آمد که گرم تر شده است — بتدریج رنگی وحشی پیدا کرد؛ انگار چشم هایش ریز و سیاه بود و این چشم ها با وجود گرمای تابانش، شیطانی به نظر می آمد... گرچه بنظر می رسید که من و او در آن لحظه 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 فاصله 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 تعبیر هایش را نادیده می گرفت و در عوض 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، زیر لب، 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 برویم»؛ 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 باز کرد، من حتی نتوانستم از بوی تند کندر و عود هم به آنچه در اتاق دیگر بود پی ببرم. پدرم لابد بومی برد، چرا که پدرم — بعدها البته بهتر فهمیدم — در طول زندگی خود و در طول تاریخ، به این قبیل عطرها و بوها عادت داشت. پدرم پوزه تاریخ بود، پوزه پیش بینی کننده بوهای تاریخ بود. و من که پشت سر پدرم که پشت سر امیر جوان حرکت می کرد، راه می رفتم، می توانستم تا حدودی صعود بوی کندر و عود را در حیطه مغز پدرم مجسم کنم: موقعی که بوهای تاریخی در مشام 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، با همان جبرهای گوناگون، در ابتدا به کتیبه های درخشانی شباهت داشت که با تشریفات تمام برسینه 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؛ چرا که یاد های مسطح مغز در طول تاریخ، گاهی خود را از بی بو و بی خاصیتی رهائی می داد. او می توانست یکی از یاد های مسطح را مثل ورق کاغذی از لای اوراق دیگر بیرون بکشد و آن را در کنار کتیبه درخشانی که قرار بود در کوه حافظه اش کنده شود قرار دهد و نتیجه خاص خود را بگیرد، پدرم حافظه شکنجه دیده تاریخ امرای خطه 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 او را بسوی عطرهای همسان و همسایه برانگیزد؛ و می دانستم که او توانسته است نتیجه قطعی خود را 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، خود را به دنیای خارج، به دنیای آزاد برساند و خود را عملاً اعلام کند. بوئی بود که از آن گنبدگی دلنشینی به هوا برمی خاست، و چون بابوی کندر و عود مخلوط می شد، چنین بنظر می رسید که گاهی از آن بسیار قوی تر و تند تر است و گاهی از آن 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 قوه الا بالله، لاحول ولا قوه الا بالله، لاحول ولا قوه الا بالله؛ و صدای رسایش، مثل این بود که بوی تند کندر و عود و بوی گنبدگی را عقب می زد؛ مثل این بود که با صدایش اتاق را روشن می کرد؛ و آنوقت، درسکوت اتاق، امیر جوان به کناری ایستاد و من و پدرم، پدرم در جلو و من پشت سرش، کمی جلوتر رفتیم و پدرم لاحول می گفت و براستی با این گفته، خوفی عجیب بر اتاق 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 بر روی تخت نقره‌ای، کنار پنجره بسته دیدیم، به هیأتی که — دیگران را نمی دانم — من یکی دست کم پیش از آن مجسم نکرده بودم... امیر — امیر ماضی گنبدیده فرورفته در اعماق کندر و عود، امیر ماضی از ما دور مرده — را، با تمام سبیل از بناگوش در رفته و سر طاس و قد بلند و ابروهای پر پشت درهم کشیده پس از مرگش — پیش از مرگش، به هیأتی دیگر در نظر داشتم. شئل بلندی داشت در زمان حیاتش امیر ماضی؛ و امیر ماضی در میان جمع، سر و گردنی از اطرافیان بلندتر بود. شئل بلندش که در زمان حیاتش تا روی چکمه هایش را می پوشانید، بوسیله سه چهار نفر از اطرافیان، بر روی شانه هایش انداخته می شد و سبیل پر پشت او، از دوسوی 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 مویرون زده بود، می دیدیم. این پیه، پیه ابهت بود که از پس گردن، از جایی 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 بر اسب حرکت می کرد، به راستی دیدنی بود؛ چرا که دم اسب که همیشه سفید بود، از پشت 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 او را 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 گنبدیده 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 نقره ای 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 پدر پدرم و پدر او را شمع آجین کرده بود، خیره می نگریست و پیوسته لاجول و لاجول 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 مرده 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 قهوه ای 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 به نظر می آمد. ناخن های پا تمیز بود و ناخن شست پای چپ کبود بود و گوئی زیر ناخن، خون مردگی دوران حیات، هنوز بجا باقی مانده بود. پدرم صورت امیر ماضی را با بهت 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 او را 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 تخت خواب 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 و قرآن را بوسید و باز کرد و شروع کرد به خواندن. امیر جوان اتاق را ترک کرده بود. از پشت شیشه، شاخه های مهتاب زده 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 استحاله 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 کندرو و عود و بوی گنبدیگی، مشاعر او را زودتر از معمول کرخت کرده بود؛ چرا که پس از خواندن چند آیه خوابش گرفت و قرآن از دستش لغزید و بر روی زانوهایش افتاد و دست های او به همان حالتی که قبلاً قرآن را گرفته بود، ماند و سرش قدری به جلو خم شد و نفسش ترتیب سالمی پیدا کرد و خواب، روحش را تسخیر کرد. نشسته بودم و پدرم را کنار تخت نقره ای امیر ماضی نگاه می کردم و در آن خلوت و سکوت بنظرم می آمد اولین بار است که از نزدیک او را نگاه می کنم و با خطوط چهره اش آشنا می شوم؛ و بعدها همیشه برای این آشنائی متأسف شدم؛ چرا که این آشنائی تازه اول عشق من بود به پدرم؛ و همین آشنائی، آخرین آشنائی من نیز بود؛ چرا که پس از آن من دیگر پدرم 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 خود را هم فراموش کردم، ولی آن خنده ناگهانی چشم ها و آن خطوط درخشان کنار چشم ها هرگز از نظرم محو نشد. پدرم خواجه پیشانی بلندی داشت و کنار چشم هایش، موقعی که خواب او را 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 ترمی 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 هر لحظه ممکن بود اتفاق بیفتد، مصون نگاه دارد؛ و او از تمام خواجهگان 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 گنبدیده امیر ماضی خوابش برده بود و سرش را طبق عرف و عادت خواجهگان عالم، در خواب، از ترس بلائی نامعلوم، در میان شانه هایش دزدیده بود. در حالیکه در اطراف اتاق خوابگاه امیر ماضی، چهره های همه امراي 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 گنبدیده امیر ماضی هم، از وحشت سرش را در میان شانه هایش دزدیده است.

### ۳- 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 نبود هایش برابم نقل کرده بود که اما بعد، بعد از آنکه ملک احمد یا شاید ملک محمد، نمی دانم کدام یک، لابد همان ملک احمد، مُرد، کچل قصه ما، کلاهی را که از پدرش به ارث برده بود و اگر سرش می گذاشت کسی او را نمی دید، بر سر نهاد و بی آنکه کسی از فراشان شهر متوجه شود، از دروازه 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 هر کدام از اهالی شهر که نشست، او را پادشاه کنند. کچل ما که از همه قد بلندتری داشت، برای آنکه جلب توجه کفتر را بکنند، کلاه را از سرش 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 صد دل عاشق سرش شد و آمد بالا سر کچل ما چرخ زد و بعد چرخ دیگری و چرخ دیگری و ناگهان فرود آمد و روی سر کچل ما نشست و مردم هلله و شادی کردند و چهل شبانه روز شهر را چراغان کردند؛ چرا که 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 در یکی دیگر از آن یکی بود یکی نبود هایش 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 او را ندید و چون در غروب روز چهارم، بر روی 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 تار موئی هم نداشت و سرش مثل کف دستی بود صاف و بی مو، برای آنکه بر جلال و ابهت خود بیفزاید، کلاهی که بی شباهت به کلاه افرنجیان نبود بر سر 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 شتل خاکستری رنگ او را به یکدیگر نشان می دادند، او دست چاق بزرگش را بالا می برد و به مردم 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 امرای می دیدند که کچل ما بصورت امیر، بزرگترین امیر این روزگار، چگونه قلبش آکنده از مهر و محبت برای ملتی شده که بوسیله کفتری او را به امارت برگزیده اند. و اما بعد، مادرم در یکی از آن یکی بود یکی نبودهایش می گفت که بشنو از عروسی امیر — یعنی همان کچل ماضی ما — که چون تمام رقابیش را از دم تیغ گذرانید؛ چشم یکی را در آورد و گوش دیگری را به چوب کوبید و آن سومی را اخته کرد و آن چهارمی را کشت و پنجمی را به زندان انداخت و ششمی را در زندان مسموم کرد و هفتمی را ایضاً کشت یا مسموم کرد و هشتمی و نهمی و دهمی و صدمی را، و قس علیهذا، الی ماشاء الله، همینطور بگیر و بیا، جانم که شما باشید به شما بگویم که ملتی را به زندان انداخت ایضاً، کچل ماضی ما که همان امیر بزرگ باشد، مصمم شد که برای خود عروسی نامزد کند و هفت لیل و نهار برای این عروس جشن بگیرد و جانم که شما باشید به شما بگوید، مادرم می گفت که بر سر انتخاب این عروس، هر شب دختری از دختران سرکردگان خود را به خوابگاه خویش می برد و دختر را بامداد پگاه روز بعد، خونین و مالین — چرا که گاهی کچل ماضی ما،

دائم چکمه اش را به این و آن حواله می کرد — روانه منزلش می کرد که این یکی نیز ما را نریزد و از این بهترش اگر هست بفرستید، و شب بعد باز همان قضیه با فلان باکره 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 در گذشته بود. دختر را خواست و گرفت و عروسی ای پیا کرد که نه چشم خلایق تا آنروز بخود دیده بود و نه گوش مردم در افسانه ها نظیرش را شنیده بود. از این سوی قصر ماهباغ تا آن سوی قصر باغماه را — مادرم می گفت، بشنو — سرتاسر جاده راهباغ را چراغان و مفروش کرده بودند. کچل ماضی ما در کالسکه طلائی نشسته، سبیل افراشته بود و عصا بدست گرفته بود و کالسکه اش را هشت اسب بلند سپید و سیاه عربی می کشیدند و هنگام کشیدن کالسکه دم هایشان را به رقص درمی آوردند و کچل ماضی — امیر حاضر — عصای مرصع به جواهرش را بدست گرفته بود و کالسکه اش از قصر ماهباغ 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، بر کالسکه زرین دیگری نشاند شده بود که هشت مادیان سیاه و سپید عربی آن را می کشیدند؛ و عروس لباس سفیدی پوشیده بود و بر چهره 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 سیبش، 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 لهله و ولوله 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 بر روی دست چپش انداخته بود و بطرف کالسکه 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 شیهه 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 هر دو باهم، با قدم های منظم، در حالی که امیر حاضر لبخندی از زیر سیبش بطرف مردم رها می کرد و عروس حاضر فقط رو برو را نگاه می کرد، به طرف کالسکه کچل ماضی راه افتاده، هر دو سوار کالسکه شده بودند و کالسکه عروس نیز بدنبال کالسکه 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 زهار خیس کرده بود، در حالیکه چکمه های بکارت افکنش در کنار تخت جفت شده ایستاده بودند و مثل دو بچه لال شده عروس امیر حاضر را نگاه می کردند.

#### ۴ — 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 خود را 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 — چرا که زخم هایم را نباید در زیر ستارگان معصوم پخش

می کردم — و در قهوه‌ای رنگ بزرگ را باز کردم، از سرسرای قصر شیون زنان بیرون دو یدم و از پله‌ها 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 دیده‌ام با سپیده دارد تعبیر می شود. تمام آن خواب موحش، آن کابوس‌های سیاه، آن هیکل‌های خفته و بیدار، جسمیت خود را عیان می کردند. وسط باغ، بالای استخر بزرگ، روی سکوی مرمرین، پدرم را دیدم که آستین‌هایش را بالا زده بود و جسد گنده امیر ماضی را روی سکوی مرمرین در برابر خود دراز کرده بود و داشت امیر ماضی را می شست. سایه روشن محو سپیده‌دم روی گوشت شکم و سینه و کناره‌های کفل امیر ماضی افتاده بود و گوشت مرده در سپیده‌دم 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 مرده 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 سینه پرمویش می شست؛ آب را بر سر و روی و ران و کفل و آلت خفته و روبرو به فساد امیر ماضی می ریخت و زیر لب دعا مانندی می خواند که من در آن حال نتوانستم بفهمم چه دعائی است. پدرم که از آن بالا بی شباهت به سایه پدرم نبود، امیر ماضی را در سپیده‌دم غسل می داد و امیر ماضی نعش روبرو به فسادش را به دستهای پدرم و آب زلالی که از سطل به رویش می ریخت، رها کرده بود و پدرم با آنچنان تمرکزی غسل می داد که انگار شیون پسرش را نمی شنید. علاوه بر این، 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 هر تکه از صدایش، گیس‌های سپیدش را می کند و چه مشت‌ها که برسینه و صورت خود نمی زند. در میان این شیون‌ها، شیون من و شیون مادر امیر ماضی، پزندگان باغ فیروزی لال شده بودند و انگار با چشم‌های ریز و وحشت‌زده‌شان به این شیون‌ها 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 از آن پسر اوست یا از آن پسری مسخ شده، در ظلمت، 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 در نیمه شب و بعد در سپیده‌دم تعبیر شده، حقیقت یافته بود و این خواب، لابد می رفت تا در قسمت‌های دیگرش نیز تعبیر شود. ما در کدام ورق تاریخ ایستاده بودیم، در کدام ورقش، بر روی کدام سطر از این ورق؟ و تاریخ چگونه خوانده می شد و این دست چه کسی بود که تاریخ را ورق می زد؟ باشیون تمام، خود را در برابر باغ یافتیم. تیمور حاجب نبود. شاید رفته بود تا کارهای دیگر عزای عمومی را روبراه کند. از در بیرون پریدم و شیون زنان وارد شهر شدم. استخوان‌های تنم ترک برداشته بود و من با پاهای فلج مثل سگی که پاهایش زیر چارچرخه‌ای رفته

باشد و از وحشت، کشان کشان و لنگ لنگان، به این سوی و آن سوی بدود، این طرف و آن طرف می دویدم 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؛ امیرپیر مرده بود... و به این زودی، مأموران حکومتی تمام درو 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 بر عصای بلند خود تکیه داده، به تعظیم اعیان قوم فخر می فروشد. از دور پیکره امیر ماضی بر روی 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 مویه ای بیمار تبدیل شده بود... پس از آنکه شیونم به مویه ای مظلومانه بدل شد، در یکی از کوچه های فرعی، روی سکوی مغازه متروکی نشستم؛ نه! نمی توانستم بنشینم؛ این را موقعی که می خواستم بنشینم، فهمیدم. دراز کشیدم و سرم را روی بازویم 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 آزد. پهلوهایم مریض بودند. تنها بودم. بیش از آن، هروقت که تنها شده بودم، خود را قوی تر یافته بودم. این بارتنهائی، 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. در عدم تمرکز تنها بودم. انگشت درشتی در حافظه من دست برده بود، یادهایم را بدور خود پیچانده بود و همه چیز را از جای خود کنده بود و یا جای همه چیز را عوض کرده بود؛ و علاوه بر این، دیوار آجری رو برو، در من چیزی جز احساس خستگی و بیزارى بوجود نمی آورد. سنگینی این دیوار را آنچنان احساس می کردم که انگار دیوار بر سینه من افراشته شده است. این حس را موقعی که که از زیر پرچم های نیمه افراشته 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 نمی گذاشت... خجالت نمی کشیدم؛ نه! ولی دچار یک حالت



وحشت و خوف تهوع آوری شده بودم که انگار پس از لحظه ای، قلبم وروده 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. کوچۀ 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 هاوونی نهاده، کوبیده بودند و هیچ چیز و هیچکس، حتی هیچ معجزه ای نمی توانست مرا به سوی ابعاد قبلی ام برگرداند. با اینکه تنهایی ام و سنگینی دردهایم، با سایر دردها و تنهایی هایم، فرق می کرد، معهذاً، 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 با تمام سنگینی اش خردم می کرد، هرگز زبان به شکایت نمی گشودم. شاید در آن خستگی و تنهایی 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 مرده تمام اشخاصی که می شناختم، حرکت می کردند. چشمهایم استخری بود که بر سطح آن مردگان می غلتیدند. همه را عوضی می گرفتم؛ مادرم را با مادر امیر ماضی؛ پدرم را با خود 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 در میان 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 گندیده فیل قرآن می خواند. می دیدم که در آن سرسرای قصر، از هریک از درها، دستهایی بیرون می آیند که بی شباهت به دست های مادر امیر جوان نیستند؛ و بعد خود را بصورت دلچکی می دیدم، با لبان قرمز، چشم های سرمه کشیده و قد کوتاه، که در میان دلچکان 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 همه چیز دور سرم چرخان و در یک سیلان کامل در جریان. انگار من در رودی از اشیاء، نامها، خطوط و روزها و شبها جریان پیدا کرده بودم و در عین حال همه این اشیا. و نامها و خطوط و روزها و شبها 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 زخمها و دردهایم را به اشیا. و نامهای دیگر سرایت می دهم و بعد چیزها آشنا تر می شدند، آشنا تر و آشنا تر. ولی این آشنا بودن نیز چندان طول نمی کشید. چهرهها نزدیک می شدند، نامها با حروف درخشان، و انگار با حروفی بریده شده از کتیبههای کهن، باتمام هالهها و عواطف، و فکرهای کهن و جدید در برابرم ظاهر می شدند و بعد روح فساد در همه چیز دمیده می شد و همه چیز در زوال و تباهی غوطه ور 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 سر روز پیراستن است، آراستن سر روز پیراستن است، و من قیچی را از دست امیر جوان می گرفتم و به جای آنکه موهایم را ببرم و به دست او بدهم، رگهایم را می بریدم، رگهایم را از هم باز می کردم و در میان رگهایم می نشستم و آنوقت آن صدا دیگر باره شنیده می شد که آراستن سر روز پیراستن است، آراستن سر روز پیراستن است؛ و من می دیدم که دستهای درمیان پاهایم چنگ انداخته اند؛ امیر جوان، با قیچی، نزدیک می شود، می گوید، خلعت خویش را در تو خواهم پوشیدن و تیغ برهنه بالای سر تو برسم غلامان من خواهم داشت؛ و بعد بر روی من خم می شود، به سرکزد گانش می گوید، خوب مواظبش باشید که از دستتان فرار نکند، این پسر، بدردم می خورد، ولی باید اول کاری بکنیم که دیگر کاری از دستش 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 گوید، مبارک است، و بعد مردی با صدای رسا می گوید، آراستن سر روز پیراستن است؛ و امیر جوان، خطاب به نعش امیر ماضی می گوید، اگر اجازه فرمایند تمام جوانان این قوم را اخته می کنم، و امیر ماضی از لای سبیل هایش، آهسته می گوید، پسر، تیرانداز ماهری هستم چه سواره، چه پیاده، چه سواره، چه پیاده؛ و امیر جوان می گوید، فرمان، فرمان امیر است؛ و آنوقت پوست جوانان قوم را می کنند، یک یک و دسته دسته و به هر کدام یک مروارید درخشان گوهی 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 در میان بستری از حریر خوابیده، در ظلمت، پی می برند، و بعد آنها یک یک در آن اتاق تاریک پیش می روند. آن چهره رؤیایی زنانه، بی آنکه حرکتی بکند، با هاله افسون کننده خود از میان تاریکی، آنها را به کنار بستر دعوت می کند. بستر، با نرمی خود، آنها را به سوی خویش می خواند. مراسم، بی آنکه حتی فهمیده شود که مراسمی در کار است، در میان خواب و بیداری، و قوف و عدم و قوف 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. هر کدام از آنان، خود را با آن زن، آن اتاق تاریخی و رویائی، فقط به تنهائی مجسم می کنند و تصور می کنند 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 از فداکاری در راه وظیفه باشد. انگار از بالا به او دستور داده اند و او خود بهیچ چیز معترض نیست و فقط با خلوص نیت تمام می خواهد وظیفه اش را پایان برساند و به مافوق خود گزارش کند؛ و مافوق او همان امیر ماضی است که مدام از لای سیل هایش، موقعی که بر روی تخت نقره ای دراز کشیده، می گوید، تیرانداز ماهری هستم، چه سواره، چه پیاده؛ و این یک رمز درخشان قومی است که بر روی سنگها کنده شده و از دوسه هزار سال پیش تا کنون خط مشی قوم را تعیین کرده است. این رمز، یک اسم شب است که بین امیر ماضی و امیر جوان رد و بدل می شود. و آنوقت امیر جوان، یکی دیگر از جوانان قوم را به سوی خوابگاه زن امیر ماضی هدایت می کند، و موقعی که احساساتی می شود، بویژه در اوج، موقعی که هیجان او را از اعماق به پیش 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، وظیفه امیر جوان است و اگر او احساسات شدیدی به خرج می دهد، فقط بخاطر این است که احساسات شدید هم بخشی از مراسم است و آنوقت پیه اعماق آب می شود... و کسی که از باغ فیروزی، در بلخ، بخارا، ری یا بغداد بیرون آمده، خود را با تمام دردهایش، در برابر دیوار بلندی می یابد که اکنون من یافته ام. هر وقت که بسوی آن شب و روز تاریخی برمی گردم به ناگهان در یک حال، در یک 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 به محض اینکه کلید بکار افتاد آن حال بی انتها و آن هذیان بی پایان 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 هیجان انگیزی پیدا می کند. دور می چرخد. مادرم از پله ها پائین می آید و می روند زیر پله ها می نشیند. گریه می کند. ما همه مرده ایم؛ پدرم، برادرانم، همه، همه مرده ایم. نه! یوسف در خواب 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... ماچ... ماچ... لاچ... لاچ...

ماچ... لاچ! عمه ام می گوید، مواظب باش بچه 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 شاهزاده ها 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 بر روی دو شانه اش می ریزد. موهای 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 می پرسم چرا گریه می کنی؟ می گوید همینطور دلم گرفته بود و گریه کردم. باور کن چیز مهمی نبود. یاد شکستن پل افتادم، خنده ام گرفته بود ولی نمی دانم چرا گریه کردم؛ گریه هم نبود، همینطوری اشکم سرازیر شد. مادر گریه نکن! دور شو! دور شو! دور شو! کور شو! 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 می پرد؛ صورتش چروک های عمیقی دارد؛ لبهایش همیشه بهم چسبیده است؛ با سرش که درد می کند، با عطسه های پی در پی که می کند، با گریه هایی 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 پراز قصه است؛ قصه قصرنشینانی که گلابی های مرد کچلی را خوردند و ناگهان روی سرشان و ایستادند؛ قصه مردانی که می رفتند همه دارائی خود را می دادند تا یکبار دختر پادشاه را بی حجاب از دریا بچینند. مادر تو را بخدا این قصه را باز هم 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 تو را به خدا قصه کبوتر را دوباره بگو! نه! مادری در کار نیست. دور شو! دور شو! کور شو! کور شو! 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 از کدام در این اتاق بیرون خواهم رفت. ابوریحان کاغذی برمی دارد، جواب سؤال را می نویسد و خم می شود و می گذارد زیر تشکچه 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 جایی که شاش کرده، ایستاده، می لرزد. امیر کاغذ را می خواند. نوشته است: قبله عالم درست از وسط دیوار شمالی اتاق، سوراخی خواهند کند و از آنجا

بیرون خواهند رفت. امیر ماضی فریاد می زند: راست نوشته! بگیرید! مادر... را بگیرید! و پدرم آنوقت درنگ! خواباند تو گوشم و بعد درنگ! دوباره خواباند تو گوشم. داشت از جلومی آمد. باهمان دست های قلاب کرده، شانه های بالا انداخته و سر دزدیده. دو یدم جلو. بابا! بابا! از بچه ها یک کلمه تازه یاد گرفتم. بچه ها می گویند 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. دور 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 دیوانه چارشانه ای است. سیل سرخ و زرد پرپشتی دارد و سرش را از ته 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 گوید: پدر! پدر! سرت را بلند کن تا نگاهت کنم! پدر سرش را بلند می کند و غلامعلی را نگاه می کند. غلامعلی چوبدستی گردورا بلند می کند و محکم از جایی که ایستاده، درست روی شقیقه پدرش فرود می آورد. پدرش درجا می میرد. غلامعلی شاش دارد. چوبدستی بدست می رود تا مستراح. بیرون مستراح می ایستد.

مستراح را نشان می گیرد و می شاشد؛ باندازه یک سیل می شاشد. بعد چوبدستی را برمی دارد و بیرون می رود. چند دقیقه قبل از اعدامش، به من اشاره می کند که بروم جلوتر. من جلوتر می روم. می گوید می دانی چرا کشتمش؟ می گویم نه غلامعلی، نمی دانم، نمی دانم چرا کشتیش. می گوید 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 گوید پدر بزرگت را با کالسکه می آورند. کالسکه رنگ و رو رفته است. یک اسب لاغر مردنی کالسکه را می کشد. کالسکه چی 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 سیلش بی نظم و چشم های عسلیش گود افتاده. مادرم می گوید، 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 تانوک دماغش گرفته، مثل اینکه خواب رفته. هر وقت 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، مادرم من است؛ دیگری خاله من... پدر بزرگ می میرد. خاله ام و من چشم های عسلی داریم. مادرم شبیه مادرش است. او چشم های سیاه بزرگ دارد. مادرم گریه می کند. می گویم: مادر چرا گریه می کنی؟ می گوید، همینطوری اشکم سرازیر شد.

می دانی یاد آن پل افتادم، همینطوری اشکم سرازیر شد. مادر گریه نکن! خیلی خوب، گریه نمی کنم. مادر، یکی از پرندگان باغ فیروزی است. پرنده ها حرف نمی زنند. مادرم که لال شده می گوید پرنده ها 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 به طرف 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! مرده! عمه ام می گوید، من تاحال بچه ای 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 اندازه یک گزنشسته بود. در را که باز کردم دیدم دخترک را لای کهنه ای پیچیده، گذاشتندش روی برف. چشم های دخترک درشت و قهوه ای است. دارد نگاهم می کند. شیطنت عجیبی در چشم هایش هست. دخترک کمی چاق است. گونه هایش به رنگ شیر تازه است. برش می دارم، بغلش می کنم و از دالان خانه می دوم تو. آبا! آبا! آبا! آبا! مادرم از کنار سماور بلند می شود. می گویم، بچه! یک بچه! یک بچه! از چشم هایش و لپ هایش و نگاهش — نمی دانم از کجاش — فهمیدم که دختر است. مادرم بچه را می گیرد، بغلش می کند، کهنه را دور می اندازد، پستانش را درمی آورد، بچه را به سینه اش می چسباند. 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. صیغه 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. می پرسد، جیران! این چیه روی موهایت؟ جیران می گوید مرحمتی امیر است، مرحمتی امیر. امیر ماضی سخت خوشحال می شود. جیران را جلومی 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، قبله عالم! قبله عالم! قبله عالم. امیر ماضی خنده اش می گیرد. کچل قصه ما قبله عالم شده. دهاتی ها می گویند قبله عالم از آنور مرز آمدند، اینور مرز را غارت کردند، رفتند. قبله عالم، امسال خشکسالی بود، چیزی نداریم که به خزانه قبله عالم بفرستیم. قبله عالم امسال زلزله هم آمده، سیل هم آمده، توفان هم آمده. قبله عالم صدو پنجاه دهکده خراب شده، پنجاه هزار نفر زیر آوار ماندند. قبله عالم امسال زمین سنگ شده، رودخانه ها خشک شده، آب نیست. نعش هامان زیر آفتاب دارند می پوسند. قبله عالم اینجا قیامت است. بوقی بزیند قبله عالم تا مرده هامان بیدار شوند. امیر ماضی خنده اش گرفته که دهاتی ها قبله عالمش

می خوانند. امیر ماضی می رود پشت دیوار خرابه. دهاتی‌ها می گویند بوقی بزئید قبله عالم تا مرده‌ها مان بلند شوند. امیر ماضی شنش را کنار می زند. دگمه‌های 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. قبله عالم موقعی که برمی گردد، امرا خبردار می ایستند. امیر ماضی دگمه‌های لباسش را می اندازد. شنش را مرتب می کند. قبله عالم نعش‌ها دارند می کنند. تمام بیابان را نعش مرده گرفته. قبله عالم چکمه‌اش را به همه دهاتی‌ها 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. قبله عالم همه جا قبرستان شده، قبرستان. مرده‌ها را که نمی شود عمودی دفن کرد. قبرستان، قبرستان، پدرم می گوید، شب جمعه برویم قبرستان. می خواهم قبر اجدادتان را بشناسید. یوسف می گوید، خیلی خوب. راه می افیم. پدرم در جلو، یوسف پشت سرش، بعد منصور و بعد صمد و بعد من. جلوی دروازه قبرستان پدرم می ایستد. ماهم می ایستیم. او به اهل قبور سلام می دهد. ماهم سلام می دهیم. قبرستان درخت ندارد. وسط قبرستان غسلخانه 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 ز بردستی بود؛ در یک قلعه بلند زندگی می کرد؛ البته پیش از آنکه سیاحت دور دنیايش 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 صد هزار نگار داشت و مردم در برابرش به گریه ایستاده بودند. پدرم می گوید، سرش را در بغداد دفن کرده اند، فقط تنش اینجا است، یوسف می گوید، بیخود نیست که قبرش اینقدر کوچک است. پدرم جلوی قبر دیگری می ایستد. روی قبر نوشته شده است منصور. پدرم رومی کند به منصور. می گوید، اسم تو را 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 تکه‌ای از جمجمه اوست که اینجا دفن شده. تنش در کندر مدفون است و بقیه سرش در نیشابور و تکه دیگری از بدنش، در شهری دیگر. این جدتان در چهار گوشه دنیا قبر دارد. رد می شویم و جلوی قبری دیگر، پدرم می ایستد. نوشته است مسعود. پدرم می گوید، طفلکی شاعر بود. در زندان‌ها 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 زن. صمد می گوید، مگر اسمش محمد نبود؟ پدرم می گوید حرفش را زن. یوسف می پرسد چرا اسمش را

روی قبرش نوشته 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 هر دو در دهن باز قبرها خیره شده اند. صمد بر نمی 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 آخر سر من، راه می افیم 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 بر روی 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. اوفقط 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 بعمراندر؛ یکی از کید شد پر خون دوم شد چاک از تهمت، سوم یعقوب را از بوی روشن کرد چشم 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، بر لبانش جاری می شود. مادرم دوست دارد همیشه حرفهای منصور را بشنود. گاهی نمی فهمد او چه می گوید. مادر مادرها نمی فهمد که پسر پسرهایش 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 رویم 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 زنده می گذرد و ما هاله ای از یک صورت ریشو و یا سیلورا 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 خزینه حمام مردی را می بینیم که با خودش مشغول است. آب داغ، مطبوع تر می شود. می افیم توی آب. گاهی چشم چپ دائی را از میان آن تیرگی برق زنده 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 چپگرایی می زند و در آب فرومی 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 شاش بند می شود: دائی چپول ما. چهار روز تمام است که در خانه 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 کرده عصبانیشان دیده می شود. می روند حکیم باشی را می آورند. حکیم باشی همه ماها را ختنه کرده. می گوید، 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 پارچه سفیدی می مالد و روی زخم می گذارد. بریده خروس را تمیز می کند و از بالا سر بچه از میخی آویزان می کند. دائی چپول ما شاش بند شده، حکیم باشی سوار بر الاغ سفید از راه می رسد. حکیم باشی گوشه های بسیار درازی دارد و پاهایش آنقدر بلند است که از طرفین الاغ به زمین می رسد. الاغ را می بندد به درخت توت. جعبه 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 از پله ها بالا می رود. دائی چپول ما جیغ می کشد. مُردم! مُردم! مُردم! پشت سر حکیم باشی ما هم از پله ها بالا می رویم. حکیم باشی را می بینیم که کنار دائی چپول ما نشسته است. می گوید فریاد نکش، الان راحت می شوی. حکیم باشی، میل بلندی را از داخل 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 او را 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. خود را از پنجره به حیاط پرت می کند. ما از پله ها بطرف حیاط سرازیر می شویم. آب آنچنان از خروس دائی چپول ما فواره زده است که دائی چپول ما از خوشحالی نمی داند چکار بکند. دائم جیغ می زند: شاش! شاش! شاش! شاش! شاش! و می شاشد و پشت سرهم با آهنگی پرشور فریاد می زند: شاش! 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. خیالاتی از این دست و دردهای تنم نگذاشتند بخوابم. بلند می شوم، راه می افتم، می روم کنار رودخانه، در حالیکه هنوز تأثیر و تصویری از شیون نیمه شبی ام در ذهنم باقی مانده است؛ در حالیکه به استحالۀ واقعی نزدیک شده ام....

## ۵- یوسف

یوسف، دائم به کارد خود می نگریمت و می خندید و کاردش هر سال از سال پیش بلندتر می شد. یوسف هرگز از کارد خود در مقابله 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 با او 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 در آفتاب برق می زد و در قلب درخت رو برو فرومی آمد. روز مبادا چه روزی است؟ یوسف! یوسف! (بار آخر کی دیدمش. یادم نیست؟) چارشانه بود یوسف؛ قد بلندی داشت و سخت درشت استخوان بود؛ جلد و چالاک و سهمگین بود. اکنون که دارم به زنخدان 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 دوید که کسی نمی توانست بگرد پایش برسد. انگشت های بسیار قوی داشت، با نوک انگشتان پهن؛ و شست دستهایش به اندازه تکه آهن ضخیمی پهن، سفت و سخت بود. شانۀ هایش به پولاد مدور می مانست و سینه گسترده و پهن و پرمویش از سخاوت 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 در نیم تنه 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 گویا به این شکل ندیدم. آخرین بار او به این

شکل نبود. آیا این دفعهٔ ماقبل آخر است که یوسف به این شکل در نظرم مجسم می‌شود؟ از رو برو که می‌آید، صدای پوتین‌هایش که بر روی سنگ‌ها می‌افتد، شنیده می‌شود. حتی اگر منزل هم باشم، از پشت دیوار که صدای پا بشنوم، می‌فهمم که یوسف است که به خانه برمی‌گردد. از تاریکی وحشتی ندارد. یک بار نیمه شب، دودزد 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 می‌آید قلعهٔ مستحکمی است که پیاخاسته است و از رو برو می‌آید. پدرم می‌گفت که یوسف باید کوتوال یکی از قلعه‌های مرزی بشود. یوسف به کارد بلندش نگاه می‌کند و می‌خندد. یوسف! (کی بار آخر دیدمش؟) یا شاید آن دفعهٔ ماقبل آخر؛ آیا آن دفعهٔ ماقبل آخر بود که او به قلعهٔ مستحکمی می‌ماند؟ به زنخندان پهن و مصمم محمود که نگاه می‌کنم، به یاد یوسف می‌افتم. دفعهٔ ماقبل آخر کجا دیدمش؟ محمود می‌گوید نگاه کن ببالای داربست و بین چگونگی دخلش را آوردیم. برمی‌گردم و نگاه می‌کنم. بر روی دست و پای بریده، گرد و خاک نشسته. چشم‌های شمایل را بگرد و خاک گرفته و سیل و ریش مرد بالای چوب بست عملاً به رنگ‌شن‌های بیابان درآمده. بار ماقبل آخر کجا بود که یوسف را دیدم؟ چرا یوسف را همیشه بصورت آن دفعهٔ ماقبل آخر به یاد می‌آورم؟ عجیب، است می‌دانم که یوسف را یکبار دیگر، بعد از آن بار دیدم، ولی نمی‌دانم چطور و کجا؟ خودم را مثل پرنده‌ای در لانه‌اش، در گودی زیر بغل محمود جا می‌دهم، تنگتر، تنگتر؛ و باز از خود می‌پرسم که چه شد، چطور شد، حتی آن دفعهٔ ماقبل آخر چطور شد؟ احساس خستگی نمی‌کنم. سیر نمی‌شوم. چیزی هست در فضا، در آسمان، بر روی شن‌های بیابان، که مرا بسوی آن دفعهٔ ماقبل آخر می‌راند. توی مغزم، مثل یک سگ، بدنبال بوی آن یاد و یادگار، پوزه به در و دیوار حافظه‌ام می‌کشم. یوسف را جلوی جسد چه کسی دیده‌ام؟ جسد چه کسی؟ خاله‌ام که شبیه مادرم بود، از دور می‌آید. سنگین سنگین از دور می‌آید. خاله‌ام حامله است. صورتش گرد و سرخ و چشم‌هایش درشت و قهوه‌ای است، و موهایش مشکی مایل به قهوه‌ای است که دور لباس همیشه سیاهش می‌ریزد. خاله‌ام از مادرم درشت‌تر است؛ ولی به زیبایی مادرم نیست. مادرم مامای بچه‌های خاله‌ام بود. حتی بار آخر هم مادرم آن دوقلورا زائوند. بچه‌ها که به دنیا آمدند، خاله‌ام مرد. صبح بچه‌ها به دنیا آمدند و عصر، خاله‌ام مرد، و بعد یکی از دوقلوها هم مرد. در مرده شوی خانه، مرده شوی دهن بچهٔ مرده را آهسته باز می‌کند، پستان خاله‌ام را بلند می‌کند و پستان را توی دهان بچهٔ مرده می‌گذارد و بعد هر دو را در همان حال کفن می‌کند. موقع دفن خاله‌ام، یوسف بالای قبر ایستاده. گریه نمی‌کند. یوسف هرگز گریه نمی‌کند. جسد خاله‌ام و بچه‌اش را، آهسته می‌گیرند و ته قبر می‌گذارند. بعد یوسف با چشم‌های سرخ و خون‌آلوده‌اش به من نگاه می‌کند. یوسف، بیل را از دست کسی که کنار قبر ایستاده، می‌گیرد و قبر را با خاک پر می‌کند و بعد از قبرستان می‌رویم بیرون. یوسف با کسی حرف نمی‌زند. یوسف، شانه‌هایش 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.

بعد از آن یوسف را بدفعات دیدم. خودم را تنگتر و تنگتر در بازوی محمود جا می‌دهم و در گذشته غرق می‌شوم. باید بیادیاورم، باید بیادیاورم، باید بیادیاورم. آیا موقعی نبود که او در برابر جسد پسر عمه ام ایستاده بود و نگاه می‌کرد؟ 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 می‌گفتند که به پدرم خواجه رفته. ولی او بلند و لاغر بود. یک روز، سرش زد، آنهم برای لحظه‌ای. جلوی مجسمه یکی از نوادگان امیری از امرای ماضی ایستاد و شکلک درآورد. در آن حالت جنون، صورتش، هر لحظه بشکلی درمی‌آمد و چین‌های صورتش از پائین به بالا و از بالا به پائین و از این سو به آن سوراخ می‌یافت و پسر عمه ما آنچنان شکلک در می‌آورد که گاهی فکرمی‌کردیم که یک گوشش، درست از کنار گوش دیگرش رسته. عضلات گردنش، آنچنان کج و معوج می‌شد که انگار گلو و گردنش، از این رو به آن رو شده. چشم‌های درشت آبی اش، گاهی آنچنان ریز می‌شد که دیگر دیده نمی‌شد. پسر عمه ما، جلوی مجسمه ایستاده بود و بهتر از تمام دلککان امیر شکلک درمی‌آورد. مردم جمع شده بودند و این جوانک نوزده ساله را که هر روز خیلی سر بزیر و آرام، از منزل تا بازار را می‌آمد و می‌رفت و هرگز کاری به کار کسی نداشت، با بهت و حیرت نگاه می‌کردند. زنهای خانه‌های اطراف، پرده‌های پنجره‌ها را کنار زده بودند و می‌دیدند که جوانی جلوی مجسمه ایستاده، سرو صورتش را عملاً در مقابل مجسمه مسخ می‌کند. جنون پسر عمه 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 عمه ما بدون آنکه دور و برش را نگاه کند، راهش را کشید و رفت. دور و بر، فراش‌ها و گزمه‌ها ایستاده بودند. اینها حرفی نزدند. این اتفاق از طرف پسر عمه ما آنچنان غیر مترقبه بود که هیچکس باور نمی‌کرد. نصفه‌های شب، عمه سیاه‌چرده ما آمد که مهدی منزل نیامده. از جریان 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 دیدیم 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، باندازه یک انگشت از گردن مانده بود که سر را به تن وصل می‌کرد. خروس جسد از بیخ بریده شده بود و دهن جسد را باز کرده بودند و خروس را توی دهن مرده چپانده بودند، بانوکش به بیرون، و جسد را پای مجسمه دراز کرده بودند. مادرم دوید و رفت از یکی از خانه‌های 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 می‌بینم که بالا سر جسد ایستاده، با چشم‌های سرخ خون‌آلودش به من نگاه می‌کند. پدرم و یوسف، جسد را بلند می‌کنند و روی تابوت می‌گذارند؛ و آنوقت پدرم، در همان صبح زود، فریادی می‌کشد که تمام مردم اطراف میدانچه از

خانه‌هاشان بیرون می‌ریزند: اناالله و انا الیه راجعون؛ اناالله و انا الیه راجعون؛ پدرم فریاد می‌کشد و همه فریاد خشم‌آگین خواجه را می‌شنوند و از کوچه پس کوچه‌ها بیرون می‌ریزند و دنبال جسد پسر خواهر خواجه راه می‌افتند تا قبرستان. پدرم جسد مهدی را خودش می‌شوید و قسمتی از پارچه‌ای را که برای کفن آورده‌اند، پاره می‌کند و خروس مهدی را سرجایش می‌گذارد و پارچه را روی خروس لای پاهای مهدی می‌گذارد و چشم‌های مهدی را می‌بندد و بعد جسد را کفن می‌کند و بعد به منصور و صمد و یوسف می‌گوید: سرتابوت را بگیرید! و بعد تابوت را می‌آورند سرقبر. نماز مهدی را پدرم خودش می‌خواند و نماز که تمام شد، می‌پرد توی قبر و به منصور و یوسف می‌گوید: ره‌اش کنید بیاید! و یوسف و منصور از دو طرف، جسد مهدی را می‌گیرند و آهسته بطرف قبرها می‌کنند. پدرم، جسد را بغل می‌کند و در عمق قبرها می‌کند و سنگ را می‌گذارد. یوسف را می‌بینم که سر قبر ایستاده است و باچشمان سرخ خون‌آلودش، نگاه می‌کند و من نمی‌فهمم چرا در این قبیل موارد، یوسف، فقط مرا نگاه می‌کند. ولی این، آن بار ماقبل آخر نبود که یوسف را دیدم. بعد از آن بدفعات یوسف را دیدم: خودم را تنگتر و تنگتر در بازوی محمود جا می‌دهم و در گذشته‌ها رها می‌شوم. چیزهایی هست که انسان به هیچکس در دنیا نمی‌گوید؛ ولی من دلیلی نمی‌بینم که آنچه را که می‌دانم لااقل به خود نگویم. و حالا باید بیاد بیاورم، باید بیاد بیاورم، باید بیاد بیاورم. از پشت سر، ملتی پوتین پوش، قرچ، قرچ روی شن‌های بیابان حرکت می‌کنند. ما به آغاز توحش برگشته‌ایم. همه، همه، همه تنهائیم؛ و من اگر برگردم، برچوب‌بست، مرد مثله را خواهیم دید که آن بالا در پشت پلک‌هایش زندانی است و شن و گرد و خاک بر قامتش و نبردست و پای بریده‌اش نشسته است. ما به آغاز توحش برگشته‌ایم. همه، همه، همه تنهائیم؛ و محمود می‌گوید، خوب دخلشو آوردیم نیست؟ خودم را تنگتر در بازویش جا می‌دهم. ما دخل همه را خوب آوردیم و دخل همه را هم خوب خواهیم آورد. مردک خانه‌مقابل سه روز تمام از منزلش بیرون نی‌آمد. زنش را برده بودند برای یکی از پسر خاله‌های امیر. زنک رفته بود و برنگشته بود. کدام زنی است که برود و برگردد؟ شش ماه پیش زنک بچه‌ای به دنیا آورده بود. از پنجره زنک را بکرات دیده بودم؛ سفید و صاف، با شانه‌های باریک و سینه‌های جوان و برجسته و لمبرهای درشت و نیرومند و زانوهای درخشان، و گاهی دیده بودم که چطور جلوی آئینه می‌نشست، مژه‌هایش را پس از خواب شبانه صاف می‌کرد، شانه را به موهایش می‌زد، موهایش را بر شانه‌هایش رها می‌کرد و چهار انگشت دست چپش را به زیر پستانش می‌کشید و انگشتش شستش بر روی پستانش می‌ماند. 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 خاله‌ی امیر برده‌اند. مردک سه روز از خانه‌اش بیرون نی‌آمده بود. پشت پرده‌ها، در یک محبس پوچ نشسته بود و می‌شد تصور کرد که در خیالش نشسته چه می‌کند... از خانه‌اش بیرون نی‌آمده. روز چهارم که از پنجره، حیاط مقابل را نگاه می‌کنم، می‌بینم که پنجره‌ی اتاق مقابل باز است و مردک از جای چراغ سقف آویزان، و زنجیر

چراغ، مثل ماری مضرس دور گردنش، حلقه زده. فریاد می زدم. 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 پنجره 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 در مقابل چشم های از حدقه در آمده و زبان از دهن بیرون آمده مرده قرار دارد. یوسف زنجیر را به هر قیمتی شده بازمی 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، به من که کنار پنجره مقابل ایستاده ام نگاه می کند؛ با چشم های سرخ و خون آلودش نگاه می کند. ولی او هرگز گریه نمی کند. هرگز گریه نمی کند. راستی آن دفعه ماقبل آخر کی بود که یوسف را دیدم؟ چیزی هست در فضا، در آسمان، بر روی شن های بیابان که مرا به سوی آن دفعه 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 دفعه ماقبل آخر هم قسمتی از تاریخ است. قسمتی از تاریخ یک خواب وحشتناک شخصی، تاریخ یک خواب وحشتناک شخصی و خصوصی که مرا با علائم گمنامی به سوی خود می خواند. می خواهم خودم را هر چه تنگ تر در بازوی محمود جادهم ولی آن علائم گمنام مرا به سوی آن خواب دعوت می کنند. سرم را یک کمی از سینه محمود دور می کنم. چارچرخه، چوب بست و مرد بسته به چوب بست، چند قدمی از ما جلوافتاده اند. من پیش از پیش به سوی 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 هلله کنان، در توفان شن حرکت می کنند؛ انگار تمام مردم تاریخ در یک لجن، در یک 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 آن نظر که انگار با وجود آشنا بودنش، بیش از این وجود نداشته است. عفونتی تمام فضا را در بر گرفته بود؛ انگار این عفونت نه تنها بر سطوح خارجی، بلکه حتی بر سطوح داخلی روح هم می ماسید و بخارش به جای آنکه رو بالا حرکت کند، به سوی اعماق فرو می رفت، در ریشه های درونی انسان نفوذ می کرد و علائم پوساننده خود را بجا می گذاشت و حتی روح را به سوی پوسیدگی می راند. و

در نتیجه لمس این عفونت، روح بشر آشکارا می‌پوسید، تارهایش از هم گسیخته می‌شد، بافت‌ها متلاشی می‌گردید و لکه به لکه، لکه‌های بزرگ و درحال بزرگ‌تر شدن، همه‌جای سطوح و عمق روح را در بر می‌گرفت. انگار موقعی که جلوتر از چارچرخه و جسد مرد مثله حرکت می‌کردم، چنین عفونتی را از فضا نمی‌شنیدم، ولی حالا که چند قدمی عقب‌تر از چهارچرخه راه می‌رفتم، بوی عفونتی همه‌جا گستر را می‌شنیدم که از شدت تعفن، حتی پاکترین مشام‌ها را هم می‌پوساند. محمود با تعجب می‌گفت فکر نمی‌کردم که به این زودی نعش بگندد! و من با همین اشاره او به نعش، به نعشی متعفن، بی آنکه فاصله‌ای از سال‌ها را پیموده باشم، بی آنکه از جای خود قدمی بسوی عقب برداشته باشم، بی آنکه حتی سرم را برگردانده باشم، بسوی یکی از وحشتناک‌ترین سپیده‌دم‌های زندگی خود برگشتم؛ بی آنکه حتی حافظه‌ام ورق خورده باشد. انگار از پشت سر، دست‌هایی بسیار قوی مرا بلند کردند و بسوی دنیائی دیگر، دنیائی که وحشتناک‌ترین سپیده‌دم زندگی‌ام بود، راندند. موقعیت فعلی من، یعنی محمود، چارچرخه، مردم و بیابان بکلی فراموش شد و من به سوی قطب دیگر این تعفن حرکت کردم. گفته‌ام که همیشه میان دو قطب زندگی می‌کنم، با این قطب بسوی قطب دیگر رانده می‌شوم، و من این بار از بوی عفونت نعش و کلمه نعش، که به وسیله محمود بر زبان رانده شد، به ناگهان برگشتم، بسوی آن دفعه ماقبل آخر که یوسف را به زانو افتاده در کنار جسدی دیدم و این بار یوسف را به گریه در کنار جسد دیدم. و این تقریباً یکسال پس از ورود کیمیا بود به باغ فیروزی و چهار ماه پس از رفتنش، با بچه‌ای در شکمش که بچه من بود، که اکنون خوب بیاد ندارم که به دنیا آمد و در کجا، مرده یا زنده است، چرا که کیمیا پس از رفتن از قصر، با بچه 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 و منتظر تو است که بیایی و او تو را پیش یوسف خواهد برد و شما سه برادر باید برادر گمشده‌تان صمد را پیدا کنید؛ چرا که چندی است از او خبری نیست و شایع است که خود را به جنگل زده، تا از آن سوی مرز سر درآورد و در جنگل، طعمه وحوش جنگل شده؛ که شایع است خود را به آب رودخانه زده تا راهی دیگری گردد و آب به ناگهان غافلگیرش کرده؛ که شایع است او را نخست عده‌ای گرفته و شکنجه‌اش داده کشته‌اند و بعد شایع است که میان جنگل، در حریم وحوش جنگل رهایش کرده‌اند، و بعد شایع است که تنی چند از فراشان محمود، او را غافلگیر کرده به کنار رودخانه برده‌اند و سرش را در آب فرو کرده‌اند تا نفسش قطع شود و بعد در آب رهایش کرده‌اند تا چنان بنظر آید که او را نکشته‌اند، بلکه خود خطر کرده، خواسته است از آب بگذرد و در آب غرق شده است.

## ۶ - خطبه سلطان بن سلطان در خواب

(کفش‌ها، شال کلاهها، دستمالها و عصاها بالا انداخته می‌شود و مردم جیغ می‌کشند و

سوت بلبلی می زنند و زنده باد، زنده باد می گویند. عده ای که روی درخت ها نشسته اند و آنتهایی که از مهتابی ها آویزان شده اند، سکه های نقره سفید و آجیل و برگ و برگ گگل بطرف محمود می اندازند و یا بر سر مردم می ریزند. میدان دو باره ساکت می شود و محمود رشته سخن را از نوبدست می گیرد، و این بار جدی تر حرف می زند؛ مردم! تیرانداز خوبی هستم چه پیاده چه سواره: اوثنوو نی ی: امیی: اُتا: پستیش: اُتا: آس بار. 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 دیرگاهان اصیل، جیش پیش، جیش پیش، هخامنش، شق شق، رق رق، رقرقر شق از دیرگاهان اشخمه ماتاهان جیش پیش (هورا!) جیش پیش، پی پی ش جیش، جیش پیش (هورا! هورا!) آدم: خَشای ثی ی، شق شق شق (هورا!) تیرانداز خوبی هستم چه پیاده و چه سواره؛ گنم مورش، جاهشهان، باه شزرگ و شیرومند، باه شابل، ساه شومر و شکد و چاه کهارپشور. کِسرِ پمبوجیه، باه شزرگ؛ ورزیده هستم، چه با هردو دست، چه با هردو پا، هنگام سواری، خوب سواری هستم؛ هنگام کشیدن کمان، اُتا: پستیش، اُتا: آس بار، خوب کمان کشی هستم، هنگام نیزه زنی، چه پیاده، چه سواره، فیه برزند عرجمند آریزم، شق شق شق شق شق، اعم از منقول و غیرمنقول و معقول و غیرمعقول و کارخانجات و غیره، مصالحه نمودم به صال الملح گه دِرم 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 نگاه داشته شد، همه اورا دیدند، اورا دارزدم، و مردانی که یاران برجسته او بودند، در همدان، در تهران، در درون دژ باغشاه، زندان اسکندر، قصر قجر، از سقف آویزان کردم. اوثنونی ی: امیی: اُتا: پستیش: اُتا: آس بار، عرعر عرجمند آریزم شق شق شق رق رقرق تروق، بردیکه باخاندان هلطنتی ام سمراهی کرد، خیک نواکتم، زانکه زیان رسانید اورا زفت ذیفرذاذم. اُتا: پستیش: اُتا: آس بار، جی پی ش، شی پی ج (هورا! هورا! هورا!) فرمان خَشای ثی ی شرف نفاذیافت معلوم نمایند که ما را چه مقدار محبت و دوستی باجماعت فرنگیه است و چگونه کرستانان را حرمت و عزت می داریم: هنگام نیزه زنی، چه پیاده، چه سواره، خوب نیزه زنی هستم، هستم، هستم، کندم، کندم، کندم (هورا!) شاریوش داه شوید شوید شوید: آروادینی سیکیم روس پادشاهی نین، هارداسان ناپولیون، من شتعلی فاهام، سن او یان نان من بو یان نان، اُتا: پستیش: اُتا: آس بار، چه شفاهاً، چه کتباً، بشنو، در فصل بهار که موکب جهانگشا و اعلام آسمان فرسا به جانب مملکت روس نهضت پیرا می گردد و آن مؤسس اساس دولت از طرفی که مسلک عساکر مملکت فرانسیس است (ناپولیون، گده من شتعلی فاهام دا)، لشکری گران و سپاهی بی کران تعیین و عازم آن سرزمین سازند که از اینجانب جنود انجم حشر (حشری شتعلی فاه منم منم، روس پادشاهی نین آروادین سیکن منم منم) پادشاهی و از آن طرف اخبار ظفر پرور آن مملکت پناهی آغاز مداخلت به مملکت روس نموده همه روزه منتظر وصول نامه های دوستانه از آن برادر یگانه می باشیم. باقی ایام



سلطنت ایمبراطوری مستدام و بردوام باد. اتا: پستیش: اتا: اس بار (هورا! هورا! هورا! مردم جیغ می کشند، زنده باد و زنده باد 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! دست هایش را بالا می برد، اطرافش سرکرده های سیبیلدار خنجر بدست ایستاده اند. همه به جلاد می مانند. محمود دوباره حرف می زند) پدرم امیر ماضی به مردانگی دشمنان شما را مقهور و مغلوب و نیست و نابود 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 چنگ مَنگ بوشمن بیفتد و مصفش به بوروس و نصف بیگرش به اینگیس و نصف دیگرش به مینگلیس برسد و آن نصف مصف دیگرش به موشچی باشی و قرلچی باشی و مین باشی و شاید و باید از کجا بدانم شاید و باید هم به یوز باشی و قزاق مَرّاق باشی و رزاق باشی یا ربع سومش به آشک هشتم و رُبع اولش به اردشیر مرده شیر نواز نهم و یا به خلیفه ملیفه المستنکر با... و یا به داریوش فی... و یا اهورامزاد داردار دارام دارام ریمدادا دارام برسد و یا اگر نرسد باز هم به لطف ایزد تعالی و سایه خودا که خود من باشم برسد یا نرسد به هلاکوخان قاجار یا به چنگیزخان قره قره قره قویونلو، و سایه خودا که من باشم، برسد یا نرسد به اتابک اول سردودمان سلسله ساسانیان، یا هخامنشیان آق قویون قویون قویونلو یا اسماعیل آقا سیمتقویا فراشبد حمید آبی آبی آبی مدی، ماضی ما ماضی، 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 هزار ساله، بعد دو هزار ساله، بعد دقیقاً دو هزار و پانصد و پنجاه و پنج ساله، ممکن بود برسد یا نرسد به 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! زنده باد!)، و چون خایه تاش بزرگ ما فضل الله براند اسب دلاور خود را از کنار فاضل آب، فاضل آب غریبان و مریبان و دریبان به شارستان تهران، زیر سایه خایه تاشمان که فاضل آب یا ماضل آب غریبی می خورد، ما هم خوردیم: اتا: پستیش: اتا اس بار. دجال وسط دو کوه گیر خواهد کرد. ما می خندیم. نوازندگان بنوازند! دلک ها خایه های مارا بچلانند! شاعرها شعرهایشان را بسرایند و بخوانند: ما خوداه هستیم، اتا: پستیش: اتا: اس بار. اُتَنوونی ی: امیی: اتا: پستیش: اتا: اس بار اس بار اس بار (هورا! هورا! هورا! مردم کنار می روند. یک نفر، مثلاً یوسف، از میان 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 به دست دارد. تیر را در چله کمان می گذارد و می کشد. تیرش به خطا می رود. محمود می گوید بگذارید بیاید. یوسف با سرعت تمام می دود بطرف محمود. خنجرش مثل صاعقه ای در دستش برق می زند. همه 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 می‌دوند. محمود دارد از نفس می‌افتد. عرق کرده. دو بار دور شهر دویده. بالاخره یوسف از پشت سر می‌رسد. محمود ناگهان برمی‌گردد و فریاد می‌زند: از روی برو بزن: اتا اس بار، اتا پستیش. یوسف خنجر را از روی پرودر قلب محمود فرو می‌کند و می‌چرخاند. فریاد زنان بیدار می‌شوم، جیغ کشان بیدار می‌شوم: یوسف! یوسف! کجائی یوسف! صدائی باتحکم می‌گوید: بلندشو! بلندشو! بلندشو! دستی روی شانه‌ام گذاشته شده؛ دستی که انگار از آهن و پولاد ساخته شده، شانه‌ام را گرفته، تکانم می‌دهد و صاحب دست به صدائی بلند می‌گوید، بلندشو! بلندشو! بلندشو! که دیر می‌شود. سراسیمه بلند می‌شوم.

### ۷- منصور، یوسف، صمد

در همین لحظه بود که از ورای جاده، از سمت چپ، نام خود را شنیدم که کسی بلند بر زبان می‌راند و انگار احساس می‌کرد که من نمی‌شنوم و نامم را بلندتر صدا می‌زد. از جاده کنار کشیدم و کنار مزرعه سبزی ایستادم و برگشتم، پشت سرم را نگاه کردم. گردوخاک، آنچنان آشوبی پیا 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 بر ارتفاعی سبز پوش جوان قد بلندی ایستاده است و بادست به من اشاره می‌کند که پیشش بروم. فکر کردم که برگردم به داخل گردوخاک و در خویش و در غبار غرق شوم و راهم را بکشم بروم؛ حتی یک کمی هم به سمتی که مقصدم بود برگشتم، ولی ناگهان بر سر جایم 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، نشانه‌هایی از صدای پدرم بود؛ در ته این صدا، موقعی که از عمق حنجره زبانه می‌کشید، آشنائی تردیدناپذیری بود که فقط می‌توانست از آن پدرم باشد. اسم من پیش خودم، کوچکترین رنگی از پاکی و تقدس نداشت؛ اسم من پلید بود... ولی این صدا، اگر نه همه، دستکم بخشی از پاکی اسمم را بدان بر می‌گرداند؛ صدا، صدائی خشن نبود، صدائی نرم و ملایم هم نبود. صدائی آمرانه هم نبود. صدائی لطیف هم نبود. صدائی بود که اسم مرا ادا می‌کرد، خیلی ساده فقط اسم مرا ادا می‌کرد و ناگهان مرا از طریق انعکاسش در گوشم، به مادرم، به برادرانم و به پدرم پیوند می‌داد؛ گرچه من آنچنان غلتیده بودم که دیگر نمی‌توانستم خود را از آن حالت تعلیق در بی‌نهایت نجات بدهم. ولی صدا، موقتاً به من هشدار می‌داد؛ مرا متعلق می‌کرد به زمین، به آسمان، به طبیعت، به چهار فصل، به مردم، به درخت‌ها، به چین‌های پیشانی مادرم، به کلمات موزون و خوش‌آهنگ و زیبای صمد، کارد پرهیبت یوسف، صدای رسا، آری رسا و عمیق و ساده منصور و رگهای برآمده حنجره‌اش، و از همه بالا تر به پدرم، به چشم‌های درخشان و آبی پدرم، به راه رفتن سنگین پدرم خواجه، و به آن درخت توت که در سپیده‌دمان، پدرم نخستین دعایش را در زیر شاخه‌های آن می‌خواند. برگشتم، از حاشیه

گردوخاک، تمام فاصله بین خودم و آن جوان بلند قد را دو یدم و منصور گویان 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 یقه پیرهنش بیرون می زد و گوش ها و تمام صورتش را انگار می شست و نفس مرا در خود می آغشت؛ و منصور که حالا دیگر برای خود مردی شده بود، مرا، برادرش را، در آغوش گرفته بود و نامم را بهمان شکلی که پدرم، یوسف و صمد و مادرم برزبان رانده بودند، برزبان می راند و مرا در سعادت یک خانه و خانواده عطراگین غرق می کرد. و منصور، چه قد بلندی 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 او را بی درنگ، در کنار پدرم می نشانده، نگاهش، موقعی که از او 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 همه اسرار دنیا را به سوی خود جلب می کرد؛ اشعه همه 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 تا حال 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 هر چیز دیگری را از خود طرد کرده بودند و می خواستند حداقل چیزهای متعلق بدست را بخود تخصیص دهند. از یقه پیرهن سپید بلندش — که انگار از بقایای پیرهن هائی بود که مادرم برایش دوخته بود — رگهای کبودش از زیر گلوبه سبککش منتهی می شد و بعد در زیر چانه اش ناپدید می شد، و درست از جایی که رگها ناپدید می شدند، ریشش روئیده بود و به سوی طرفین صورتش، کنار گوش ها و بعد بالاتر به طرف موهای سرش حرکت کرده بود؛ ولی دست هایش که دست هایم را محکم گرفته بودند، سخت قوی بودند؛ انگار بین نیروی عظیم چشمهایم و دستهای خشکیده و عبوس و استخوانیش، رابطه ای از توانائی و قدرت برقرار شده است. در یک 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 پوسته توی پیاز — بکنی تا بررسی

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، از پشت ریش و سبیل پرپشتش، داشت در میان غم و اندوه دلنشین، لبخند می زد. عصای بلندش از بازویش آویزان بود. قلمی از جیب پیرهنش آویخته بود و ده دوازده تکه کاغذ سفید و یادداشت توی جیبش بود. پیرهنش به بلندی همه پیرهن های کفن ماندنی بود که مادرم می دوخت. گفتم، منصور تو کلی پیر شده ای! گفتم، برعکس تو همانطور بچه مانده ای؛ گفتم، تو عین پدرم شده ای! گفتم ولی تو هنوز عین مادرم می مانی؛ گفتم تو خیلی شبیه جدمان ناصر هستی! گفتم تو خیلی شبیه دختر کیمیا هستی؛ گفتم پس کیمیا صاحب دختر شده، هان؟ گفتم، آره، پدرمان دوازده پسر داشت که هشت تا شان مردند و شاید نهمی هم مرده باشد، ولی از آنهایی که ماندند کسی صاحب پسر نشد؛ مثل اینکه قرار است که نسل خانواده پدرم بکلی سقوط کند؛ گفتم، باید شاعر را پیدا کنیم، باید صمد را پیدا کنیم، من آماده ام. برای همین هم آمده ام؛ گفتم، پس راه بیفتیم؛ و خودش، نه از داخل گرد و خاک، بلکه از کنار جاده و حاشیه گرد گرفته مزارع سبز و گسترده راه افتاد و من در کنارش به راه افتادم، در حالیکه آن حس پوچی و عقیمی همین چند لحظه 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 پیش به پدرم شباهت پیدا می کرد. این فقط ظاهر صورت منصور نبود که شبیه پدرم بود، بلکه این صورت در حال تفکر و تصمیم او بود که به پدرم شباهت داشت. منصور بیش از همه ما در تفکر به پدرم رفته بود. آیا او حالا به نسل پدرم، به ذریه پدرم فکر می کرد؟ البته من هم فکر می کردم. ولی آیا واقعاً اهمیت داشت که نسل پدرم، نسل خواجهگان فکر و خلاقیت و اندیشه بر روی زمین باقی بماند؟ واقعاً برای منصور چه چیز 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 همه چیز 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 آن سوی این شرایط هنوز وجود نداشت او دائماً در حال تبعید می زیست. البته سرسختی او از هر لحاظ مورد ستایش بود ولی این سرسختی تا موقعی مورد ستایش بود که از آن من نباشد. من قدرت تبعید شدن 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 باره 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 در حق 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 می‌کردم که در کنار این موجود آسمانی راه می‌روم. من حالا برادر یک موجود آسمانی هستم. بگوای 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 جاده گردوخاکی نفرین شده، این سرزمین لعنت شده، این برج و باروهای دوزخی و این روحیه برزخی را برگزیدی؟ با خود می‌گویم، پدرم از واقعیت بیشتری برخوردار بود. منصور، به همان اندازه پدرم، عینیت و واقعیت ظاهری داشت، ولی حاضر نشده بود شغل دبیری ظل الله را بپذیرد. و همین رد دعوت او را بصورت تبعیدیان درآورده بود. و پدرم، گرچه از ترس جان پذیرفته بود که در کنار 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 کردن 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 نتواند 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 آدم‌های محمود اوایل نخواستند بودند دستگیرش کنند، فقط شایع کرده بودند که بزودی دستگیرش خواهند کرد، تا ببینند مردم در باره دستگیری منصور چه فکر می‌کنند و بعد شایع کرده بودند که منصور را گرفته اند تا ببینند مردم در باره منصور زندانی چه فکر می‌کنند؛ و مردم فقط یکدیگر را نگریسته مبهوت مانده بودند و کوچکترین حرکتی از خود نشان نداده بودند. فقط یک نفر می‌دانست که منصور هنوز دستگیر نشده، و آن خود منصور بود. و منصور که می‌دانست بالاخره آدم‌های 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 می‌کردند که منصور دستگیر شده؛ آدم‌های محمود بدنبال منصور می‌گشتند و منصور در رفته بود و خوب می‌دانست که دستگیر نشده؛ و چون تنی چند از آدم‌های محمود با تنی چند از میان مردم، بتدریج، و در روزهای بعد، جریان فرار منصور را در میان گذاشته بودند، منصور در انتظار مردم یک صورت نورانی، یک چهره اساطیری و حتی پیغمبرانه و الهی پیدا کرده بود؛ جل ذکره منزله از چه و چون — انبیا را شده جگرها خون؛ و صدای پدرم از لای کتابی که تازه برای منصور خوانده بود به گوشم می‌رسید که، اگر او را نمی‌شناسند، 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 بنمودنش، خیار کردندش؛ شهود بود، شاهد شد. و اصل شد، آنگاه فاصل شد. به مراد رسید از فواد بازماند. ما کذب الفواد مارای. پنهانش کرد، آنگهش نزدیک کرد. بداد او را مراد، برگزیدش، مداوا کردش، پروردش، صافی کردش، برگزیدش، بخواندش، ندا کردش، فکان تاب، حین آب فأصاب، ودعی، فأجاب، و أبصر، فغاب، و شرب، فطاب؛ بخورد،

قربت گشت، مهابت گرفت، از کون و یاران فراغت گرفت. از اسرار و ابصار بدررفت، آثار بگذاشت؛ و منصور آثار بگذاشته، کنار این جاده گردوخاکی آمده بود، بی سروصدا از شهر خارج شده بود؛ و صدای پدرم به گوشم می رسید که این را قوس قرح بخوانید که این قوس حق است؛ و حالا این قوس حق در کنار من راه می رفت، ولی من نه در آن زمان که پدرم این کلمات را بر زبان می آورد چیزی از این مقولات می فهمیدم و نه حالا که در کنار منصور راه می روم به مفهوم آنها پی می برم. بهر حال منصور دررفته 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 در میان سرکردگانش ببیند. یوسف، همه اشخاصی را که آمده بودند تا او را 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 در کنار 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 در آنجا زندگی می کنیم. از آنجا تا قلعه یوسف هشت فرسنگ راه است. اول در کلبه من استراحت می کنیم و بعد می رویم پیش یوسف؛ شب از قلعه یوسف بیرون می آئیم و بطرف سرچشمه رودخانه راه می افتیم؛ گفتم، فکر خوبی است؛ گفت، شاید جواز تو بدرمان بخورد؛ گفتم، شاید، ولی من می خواهم خودم بدردتان بخورم؛ گفت، این را هر کسی خودش ثابت می کند. ساکت شدم... چه کاری می توانستم بکنم جز اینکه سکوت کنم؟ در واقع پس از آنکه دست های یکدیگر را رها کرده بودیم، من یک احساس شدید بیگانگی نسبت به منصور پیدا 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 خود را امتحان کرده باشم، در کنار او که راه می رفتم، کوشیده بودم دست راستم را بلند کنم و دست چپم را که کنارم حرکت می کرد، بقیام. 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. چند بار به او نزدیک شدم و کوشیدم دستم را کمی بطرف دست او حرکت بدهم. موفق نشدم. فقط نسیمی که حرکت دستش بوجود آورده بود، از دور 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 و معوج و آن نسیم خنک که بر گل ها و جویبارها 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 باره همه چیز بر روی زمین و زیر آسمان بلند می توانست باشد، تنگ شده؛ دلش برای دوستانش که کلمات را بلند و رسا و باشیفتگی و در عین 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 حنجره 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، دور شدن 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 بگیرند — 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 نمی کنند؟ می گفت، اینها همه خوب است، برای شروع هر نوع جهش لازم است، طبیعت یک پایگاه است، ولی نمی توان فقط به این پایگاه قانع بود، نشستن و تماشا کردن طبیعت به تنهایی کافی نیست؛ من دوست دارم همه چیز را متمرکز شده در فکر و احساسم بینم و بعد این تمرکز را در کلام به دیگران منتقل کنم. من دیگران را لازم دارم. اینجا مخاطب ندارم. می گفت، عمه ات و بیچه 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 برده ام که بد یا خوب، خمیره اصلی زیستن مرا تشکیل می دهد. من مثل پدرم، به نگاه کردن، دقت کردن و به فکر کردن عادت کرده ام؛ من نمی توانم فکر نکنم. من برای همه چیز دلیل می خواهم؛ همینکه فکری بنظرم می رسد، بلافاصله مغزم آن را جلوی چشمم مجسم می کند؛ من شروع می کنم به دیدن، به بو کردن، 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 نتیجه 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 چیزهایی است که من در باطن آنها را سیر می کنم و احتیاج دارم به اینکه، این فکر را با خلق خدا در میان بگذارم؛ من در تنهایی 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، در میان

آن حجره‌های درهم پیچ. در اعماق این حجره‌ها جایی است که احتیاج به دستکاری من دارد. مخاطب من آنجاست؛ از آنجاست که عوض شدن شروع می‌شود. من موجود بسیار پیچیده‌ای هستم، ولی با وجود این پیچیدگی، گاهی می‌رسم به یک گوشه شفاف؛ مثل اینکه مغزم را جلوی آینه نگه داشته‌ام و دارم نگاهش می‌کنم؛ در عین حال، می‌خواهم در آن لحظه تماشا، مغزم و آینه را به گروه بزرگتری نشان دهم، از آنها بخواهم که مغز خود را برهنه تر ببینند، تا عوض شوند، می‌دانی 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؛ از این نظم پوسیده کنونی خسته شده‌ام، می‌خواهم خودم و همه چیز این محیط از حالی به حالی دیگر درآیم. پرسیدم، مگر تو نمی‌توانستی بماندن در شهر، با ماندن پیش محمود، مردم را عوض کنی و همه چیز 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 می‌خواهد از همه سوء استفاده کند، همه را تفاله کند و دور بریزد و فقط خودش بماند؛ او حتی می‌خواهد تمام مردم تفاله بشوند تا خود همیشه بصورت یک قادر متعال زمینی پابرجای بماند. پدرم می‌توانست در ذهن امیر ماضی اثر کند. امیر ماضی با وجود کله شقی‌هایش، با وجود شقاوت‌هایش، 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 چیزهایی بود که پدرم می‌توانست اصلاح کند. ولی من، در کنار محمود همیشه باید برده‌ام باشم، ولی — دستش را بلند کرد و انگشتش را روی قسمت چپ سرش گذاشت — ولی چیزی هست در این نقطه از مغزم که به من اجازه نمی‌دهد در کنار محمود باشم؛ چیزی هست که به من می‌گوید، محمود دروغگوی بزرگی است که تاریخ دروغینش حق را بجانب او می‌دهد، ولی من حق را بهیچ احدی نمی‌دهم؛ می‌گویم جز پیچیدگی این سوی مغزم، هیچ چیز حق ندارد؛ می‌گویم هر چه درست باشد از این جا بیرون خواهد آمد، در صورتیکه محمود می‌گوید، درست، آن چیزی است که برزبان او جاری می‌شود؛ بهمین دلیل من هرگز نمی‌توانم در کنار محمود باشم؛ من همیشه در مقابل محمود هستم، پدرم هم اگر جای من بود، در مقابل او قرار می‌گرفت، همانطور که حالا هم معلوم نیست در کدام زندان دارد می‌پوسد و هنوز هم حاضر نمی‌شود که از مقابله با محمود دست بردارد. وجود او در زندان، ستونی از مخالفت است، سد سدید 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 در واقع نه در روی محمود بودم و نه پشت سرش، بلکه مدام زیرپایش بودم. منصور از من حرفی نزد. کلبه او از دور پیدا شد و منصور برگشت پشت سرش را نگاه کرد. لابد می‌خواست مطمئن شود کسی تعقیبمان نکرده است. زنی، عمه‌ام لابد، پرده پنجره را به یک سوزده بود و بیرون را نگاه می‌کرد. کلبه از مازاد و یرانه‌های قلعه‌ای قدیمی ساخته شده بود. از پله‌های چوبی زهوار در رفته بالا رفتیم و بعد شادی زوزه‌سان عمه‌ام تا ساعتی همه چیز 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 ما را نسبت به خودش برمی انگیخت. ولی ما حتی وقت ترحم هم نداشتیم. ساعتی مانده به غروب باید حرکت می کردیم. در همان 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 در آن کوچکترین شباهتی به پدرم دیده نمی شد، از چند تیغه نازک و سیاه استخوانی ساخته شده بود که انگار بزحمت روی هم سوار کرده، پوستی رویش 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 بقیه عناصر چهره عمه در آن سوی زندگی، در قلمرو مرگ، لحظه هائی بعد از مرگ، قرار گرفته بود. تنها موجود زنده واقعی در منزل عمه و منصور، صورت بچه کیمیا بود، که صورتی گرد و نسبتاً چاق بود، با چشم های عسلی زلال، طوری که انگار، نگاه بچه در عسل شناور است. از هر چند دقیقه موقعی که خم می شدم و نگاهش می کردم، با کمال 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 خود را خواب می بینم. حالا که آن صورت بیگانه را به یاد می آورم، گوئی از گوشه ای از مغزم، جو بیار کوچکی، ناگهان شروع می کند به جاری شدن و صدای آرام و خفیف و صمیمانه اش شنیده می شود؛ ولی در آن لحظه صورت آن بچه، با آن لب 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 روحیه 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 اندازه 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 تصویری مبهم از شباهت بچه به پدر و مادر داشته باشند. بچه کیمیا، عین من بود، ولی موقعی که باحالت بهت نگاهم می کرد و یا موقعی که لبخندی گوشتی فاصله بین لب های پف کرده و لب های نیمه بازش را بحرکت درمی آورد و انگار سایه ای از آب و آئینه بر صورتش 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 در نتیجه، بی بچه جلوه می داد. من با آن عقیمی حاکم بر وجودم، بچه ای را که از من بود و ثمره عشقی گذرا نسبت به زنی بود، نسبت به خود بیگانه می دیدم؛ انگار اندام شکننده 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 با وجود گرسنگی شدید، نتوانستم به نان و کره و پنیر دست بزنم. انگار باید اشباح خیس و چسبناک و لغزنده درونم را از خود دور می کردم تا می توانستم لقمه نانی بخورم. حتی حرفهای عمه ام در باره اینکه چطور هر روز شیریک گاو مردنی را می دوشد و این بچه را به این وسیله، وسط این بیابان درندشت، این مخفی گاه پرت دورافتاده منصور زنده نگاه می دارد، نتوانست در آن حس عمیق عقیمی من مؤثر واقع شود. این دیگر یک خلاء از شان به بالا نبود، بلکه انگار مغزم را مکیده بودند، محتوایش را خالی کرده بودند و به جایش نوعی تعلیق، یک بیهوشی، یک بیهوشی، نه! یک ناهوشیواری، دمیده بودند. و قلبم، انگار کتک خورده بود، انگار تبدیل به یک تکه گوشت مجاله گندیده شده بود. البته سالها پیش، در همان 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 مجاله گندیده بود که به پهلوی چپم چسبیده بود، و بیش از پیش فاسد و گندیده می شد. و موقعی 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 انگار پس از لحظه ای بر سرم خراب خواهند شد، خیره شدم، باز هم نتوانستم از آن حس خستگی ناپذیر عقیمی، از آن مغز خالی پراز تعلیق و از آن قلب مجاله 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 بوویاد و عقیمی 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 از من بگیرد و مرا به زمین، به خاک، به آن کف اتاق پیوند زند. منصور گفت، بلندشوراه بیفتیم، و من بی آنکه بتوانم در چشم های عمه ام و صورت بچه ام، مجدداً نگاه کنم، بلند شدم؛ پشت سرش سرافکننده راه افتادم و از کلبه بیرون آمدم و کنار منصور بطرف قلعه یوسف راه افتادم. در حالیکه فکر می کردم چه خوب شد که به این زودی از کنار عمه ام و بچه کیما دور شده ام؛ چه خوب شد که این چهره های خانوادگی را که از هر دو بدبختی و تنهائی و زوال می بارید، ترک کرده ام. به این نیز فکر می کردم که آخر بر سر آن حسرت خانمانسوز من برای داشتن خانواده چه آمده است که من این همه از آنها بیزارم. خانواده من، شیشه شکسته و خرد و داغون شده ای بود که هر ذره ای از آن، به گوشه ای یرت شده بود. احساس می کردم که ما همه یتیم آفریده شده ایم؛ جدا از هم، 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 بر روی کلاه روستائی و شانهایش فرو می ریخت؛ طوری که

گوئی باران بر روی یک تنهائی بی انتها می ریزد؛ ولی راستی او در آن تنهائی بی انتها به چه فکر می کرد؟ منصور موقعی که فکر می کرد، طوری تنها می شد که اگر حتی شانه هایش را می گرفت و محکم تکانش می دادی، باز هم نمی توانستی از آن چاه و یل تنهائی، نجاتش بدهی. باید او خود از اعماق برمی خاست و بسوی بالا حرکت می کرد و آنگاه در سطح فواره می زد و یخ بندان گسترده تنهائی اش را ذوب می کرد. در سکوت حرکت می کردیم. با هم حرفی نداشتیم که بزیم. عجیب این بود که من هرگز نمی توانستم بفهمم که او به چه فکر می کند. فقط ازین نظر او به محمود شباهت داشت. من از تنهائی محمود سر در نمی 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. در حالیکه من همیشه در موقعیتی 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 در عمل 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 در مسیر آنها دخالت کرده باشم. گاهی ناگهان خنده ام 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 به منبع و سرچشمه اولیه شان 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، در حالیکه پس از نگاه کردن به آسمان، دو سایه ناچیز را که در دوردست، انگار در آن سوی باران حرکت می کردند، نگاه می کرد. با عجله پشت تپه ای پنهان شدیم. او حتی نمی خواست در آن حالت مخفی هم، تنهائی خود را بهم بزند. کلاهش را برداشت و محکم در باران تکانش داد و دو باره بر سرش گذاشت و بعد که مطمئن شد دیگر از آن دو سایه خبری نیست، با احتیاط، از کنار تپه، آهسته حرکت کردیم و تپه را دور زدیم و باز در همان مسیر همیشگی به راه خود ادامه دادیم. دیگر آن دو سایه دیده نمی شدند. صورتش را بلند کرد و باز آسمان را نگاه کرد و بعد، انگار با خودش، جمله ای بر زبان راند که من در آن لحظه، نتوانستم معنایش را بفهمم و بعد موقعی که فهمیدم، دیگر کار از کار گذشته بود. گفت، از این 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 چند بار شدت یافت و خفیف شد و باز شدت یافت و خفیف شد و بعد هوا تاریک شد و باران، انگار بعلت تاریکی، بند آمد؛ ستاره ها، ستاره های تنهای بیابانی،

درآمدند و بعد ماه، مثل یک چهره جن زده، 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 از خود 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 کرده ام و بعد نفهمیدم چقدر و چند ساعت — و شاید تا همان نیمه های شب — راه رفتیم تا به قلعه یوسف رسیدیم و قلعه یوسف، مثل یک حیوان ابتدائی، حیوان عظیم و سیاه و سپید و مهتاب زده 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، هر قدر که نزدیک تر می رفتیم، مثل شبحی در خود فرو رفته، مثل یک مشت بسته شبانه، جلوتر می آمد تا اینکه منصور شمعی از جیبش درآورد و روشنش کرد و آنرا بالا سرش دست به دست کرد و بعد فانوسی، با نوری ملایم، و باهاله ای ملایم تر در اطرافش، در بالای دیوار قلعه، دست به دست شد و لحظه ای بعد، در مهتاب، از وسط دیوار قلعه، سنگی عقب رفت و ما رفتیم تو و بلافاصله بالای دیوار هدایت شدیم. آن بالا، در زیر مهتاب، یوسف دستش را بر روی کمر و قبضه کارد گذاشته بود و آسمان را نگاه می کرد و انگار اسیر افسون ستاره های درهم لول شده بود. و یوسف، به محض اینکه ما را دید، بسوی ما آمد، ما را درآغوش گرفت و بوسید و بعد گفت که باید لباسهاتان را عوض کنید؛ و ما از پله ها، پله های سنگی درشت و بلند پائین آمدیم و رفتیم در وسط قلعه به یکی از اتاقهائی که معلوم بود که اتاق یوسف است و بعد غذا خوردیم که پس از آن راه پیمائی در زیر باران سخت چسبید و هر سه لباس مبدل پوشیدیم و در بزرگ قلعه را باز کردند و ما سوار اسب شدیم و راه افتادیم و به تاخت تا سپیده دم رانیدیم، یوسف و منصور جلوتر و من پشت سرشان؛ و مثل اینکه یوسف فکر کرده بود که بهتر است که از قلعه به سرعت دور شویم، تا اگر از جاسوسان محمود کسی در قلعه باشد، به این زودی نتوانسته باشد خبر حرکت ما را به مأموران بدهد و من داشتم به این فکر می کردم که چه کار خوبی کرده بودم که در طول مسافرت هایم با محمود توانسته بودم اسب سواری یاد بگیرم و حالا چه خوب مهارتم در اسب سواری یاریم می کرد...

می دانستم که منصور و یوسف هرگز حاضر نمی شوند پذیرند که وضع به همین 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 بر این بود که دنیا عوض شود، بالاخره چگونه باید عوض می شد؟ چه چیز می توانست جای محمود و محمودها را بگیرد؟ من فکر می از این فراتر نمی رفت، بعلاوه من در باره محمود حاضر، که محمود خودم بود، آنچنان عاطفی فکر می کردم که هرگز نمی توانستم کسی دیگر، حتی کسی را که شبیه او باشد، در جای او ببینم. من در باره او، خصوصی، عاطفی، غریزی، و چرانگویم؟ — بطرز دلچسبی — حیوانی فکر می کردم و حتی آنقدر در این فکر پیش می رفتم و خود را اسیر او هام مربوط به این 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 آن سوی تکان می داد،

به صورت یک پری سفید در جنگل جست و خیز می کرد و در سایه امن و امان محمود، در مصونیت کامل، دور از گزند حیوانات وحشی و پرندگان شکاری، بر روی سبزه های شهوت انگیز سپیده دمان می غلتید و یا سایه خود را بر روی برفهای روشن 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 و حال سپیده دم که از آن 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 از آن سوی تپه که سرازیر شدیم، حرکات یوسف و منصور نشان می داد که در اینجا توقف خواهیم کرد، چرا که فکر می کردم برادرانم فکر می کنند که بحد کافی از قلعه دور شده ایم؛ و موقعی که توقف کردیم و از اسب پیاده شدیم و اسبها را به ذرختی بستیم، آسمان کاملاً سفید بود و صدای خروشان رود از آن دور شنیده می شد. از تن ستبر اسبها، بخار داغ به هوا برمی خاست، و من در آن ساعت بعد از سپیده دم و لحظه هائی پیش از طلوع آفتاب، صورت یوسف را در منتهای مهابت و عظمت دیدم؛ اگر چه اکنون که به آن صورت فکر می کنم، می دانم که بوی گندیده جسد بالای چوب بست، مرا فقط به یاد یوسفی با صورتی مهیب و وحشی و عظیم نینداخته، بلکه مرا به یاد یوسفی گریان، در برابر جسد گندیده دیگری انداخته است؛ یوسفی که باید در ذهن خود، در بافت های پیچیده ذهن خود، دچار انواع حالات هذیانی و انواع احساس های ضعف و شکست و حقارت می شد تا بالاخره پس از آن گریه های سرسام آور، 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 ملاء عام، موقعی که آفتاب در اوج کمال خود بود، در عمل، عملی آئی و در عین حال بی انتها، رها می شد. و اما در آن 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 در آن سپیده دم، خطاب به من از منصور پرسید که بچه ج... گراز چطوره؟ و من گفتم، در سفر است و گفتم می دونم؛ باری در آن لحظه، صورت یوسف عین تکه ای آهن بود، اما به رنگ خاکستری، آهنی که بر آن ریش پر پشت یوسف، به استحکام چسبیده بود، مثل براده های آهن که به آهن ربا چسبیده باشند. در واقع جز گونه های خاکستری رنگ و دماغ کشیده و چشمهای سیاه گود و ظالم و پیشانی بلند و گوش های نسبتاً پهن، تمام سر و صورتش را مویوشانده 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، با صورت دوران اوایل جوانیش سخت فرق می کرد؛ صورتش بکلی عوض شده بود؛ از آن هر چه 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 گاونری وحشی بود که بالاخره عزم جزم کرده تا هر چه را که در برابرش

می بیند، و ایران کند. جهان در برابر یوسف، نزدیک بود مبدل به خاکستر شود. و یوسف در هاله ای از آتش سرخ تصمیم، شعله ور بود. من تا حال نه چنین موجودی دیده بودم و نه تصویری تا این حد بدیهی و روشن و درخشان از خود یوسف در نظر داشتم. قبلاً در آن 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 ایران شده بود و به جای آن، چیزی آهنین، مصمم، چیزی چون روح خشن آهن، در تمام اعضای بدنش بویره دستهایش دیده می شد؛ ولی از معصومیت خبری نبود، طوری که انگار حتی پیش از این هم اصلاً معصومیتی در کار نبوده است. در صورت منصور، بویره در نگاهش، آن معصومیت گذشته، از پشت نگاهی مهربان و در عین حال مصمم موج می زد. یوسف، گرچه بی گناه بود و شاید هم تا ابد بی گناه می ماند، لکن دیگر معصوم نبود. یوسف، گرچه قد بلندی داشت، ولی به دلیل آهنین بودن اندامش، هیکلش قدری دایره ای 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 به موازات یکدیگر گذاشته می شد، و نگاه به جایی در فضا آویزان می ماند، طوری که انگار به چیزی بی انتها در فضای درونی مغز، خیره شده است. ولی برای یوسف، همه چیز در عمل ختم می شد. نگاهش فقط در عمل خود را یله می کرد و انگار نگاهش همیشه به دنبال قربانی عمل خود می گشت؛ انگشتانش درشت و گره در گره و پرقدرت بود و موقعی که با دستش، گردن اسبش را نوازش می کرد، انگار حتی اسب هم، صلابت تردید ناپذیر دست را پس گردنش حس می کند. صدای یوسف صدای کسی بود که لحظه ای 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 به نام صدا داشت و شاید به همین دلیل بود که وقتی از مادر محمود از گراز ماده من و محمود، و از ج... گراز خودش، صحبت کرد، سکوت سپیده دم و تپه و سبزه را متوقف کرد و همه چیز را بسوی عمل، بسوی تحرک، و جنبش وزیستن، یک زیستن ناگهانی و عملی راند. با تشبیه مادر محمود به ج... گراز، من به یاد مادرم افتاده بودم و صمد که می گفت، ما همه تشبیه کردن یک چیز به چیزی دیگر را از مادرم به ارث برده ایم. و این واقعاً درست بود؛ صمد، همان کسی که چشمش زیبایی را باتیر می زد، از این نظر کاملترین ما بود؛ زندگی در تشبیه و استعاره خلاصه می شد؛ من بی تطبیق دادن یک انسان با یک شیئی و یا انسانی با انسان دیگر و یک شیئی 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 مبتدل را در کنار چیز مبتدل 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 زیبایی می راند؛ گرچه چنین بنظر می رسید که دیگر جهان به زیبایی احتیاج ندارد، چرا که دیگر جهان، فراموش کرده است که زیبایی 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 کاتب هستم، نه کاتب؛ من فقط از خودم می توانم حرف بزنم و از تصویرهای غریزی که از دیگران دارم. ولی همینقدر می دانم که همه ما، همیشه از طریق تشبیه کردن شخصی به چیزی یا حیوانی می توانستیم 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 ببندازم. من می توانستم در باره صمد فقط کنجکاو باشم؛ می خواستم بدانم که وقتی آخرین نگاهم را به مرده و یا زنده صمد می اندازم چه احساسی خواهم داشت. بالاخره این شخص برادر من بود، مثل یوسف و منصور. مرده و زنده 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 در نظر گرفتن ماهیت این تداعی ها، می توانستم بعضی ها را دوست داشته باشم و از بعضی ها نفرت کنم. این مجموعه 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 مهر بانی نداشته باشم و در عوض او را 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 در این لحظه من بلند صدایشان می زدم، حتی اگر تمام سروصورتشان را غرق بوسه می کردم باز هم نمی توانستند عینیت و واقعیت محمود و مادر محمود را پیدا کنند. سرنوشت من این بود که بین این دو بمانم و پیش از پوسیدن ریشه بدوانم و همه را شبیه خود کنم و بعد در گوشه ای از جهان، جسد پوسیده خود را پس ببندازم. آیا به همین دلیل بود که من بادیگران نمی توانستم ارتباطی برقرار کنم؟ دوستان من کسانی بودند که من با آنها می توانستم رابطه غریزی

برقرار کنم؛ گراز ماده، محمود و کیمیا. من یک حیوان زیبایی غریزی بودم. اگر از طرف دیگران در حق من دوستی ای شده باشد، متعلق به من نیست، به من ربطی ندارد. یوسف و منصور دنبالم فرستاده‌اند تا برویم و مرده یا زنده صمد را از اعماق جنگل، یا از گودال پرت و دورافتاده سرچشمه‌های رودخانه بیابیم. اگر آنها مرا دوست داشته باشند، به حال من فرقی نمی‌کند، من نمی‌دانم که آنها را دوست دارم یا نه. در برخورد نخستین، بطور خودکار، بی آنکه به خود زحمتی داده باشم، خودرا در آغوش آنها می‌اندازم. این حرکت، دیروز حوالی ظهر و دیشب نصف شب از من سرزد؛ یک بار خودرا بغل منصورها کرده‌ام و یک بار بغل یوسف ولی این کار آنچنان تندوسریع و خود به خود صورت گرفته بود که من نمی‌دانستم از روی علاقه بوده است یا به علت تشریفات. شاید این نیز از طرف من یک کار حیوانی بود. حیوانها هم که بهم می‌رسند، همدیگر را بومی کشند و بعد بطرف پوزه و گردن یکدیگر جست برمی‌دارند. چه سگ پست عقیمی بودم! راستی این عقیمی پوسیده و پوسانده من بود که مرا از نشان دادن علاقه واقعی به برادرانم باز می‌داشت؟ آیا این... پوسیده و پوسانده من بود که مرا از تمام برادرانم، پدرم و مادرم دور می‌کرد و تنها می‌کرد و مرا به حال خود، در میان ریشه‌های پوسیده‌ام، تنه خوره گرفته‌ام و شاخه‌های بی بر و بارم، رها می‌کرد؟ آخر چطور شد که من نسبت به کیمیا اینهمه بی‌اعتنا شدم؟ چطور شد که چیزی در درونم برای کیمیا مرد؟ چطور شد که من توانستم در حق او فقط عزیزی فکر کنم؟ چطور شد که من نتوانستم تعالی پیدا کنم و به او بصورتی دیگر، جز آن صورتی که فکر می‌کردم، فکر بکنم؟ چه شد که من نتوانستم دوستی، یک دوستی مساوی و انسانی با کیمیا برقرار کنم؟ اگر کیمیا از آن منصور بود، او می‌توانست در چارچوب دستگاه پایان‌ناپذیر فلسفی اش برای او جایی پیدا کند؛ می‌توانست در منظومه عظیم تفکرش او را به صورت ستاره‌ای بلند، تقدیس کند. سگ پستی چون من از کجا می‌توانست دستگاه فلسفی پیدا کند تا بعد اطرافیان‌ش را در چارچوب آن قرار دهد و درباره ماهیت وجودی آنها تصمیم بگیرد؟ اگر کیمیا از آن یوسف بود، یوسف از هر نه ماه، بچه‌ای نیرومند در شکمش رها می‌کرد و کیمیا، موقعی که صبح از رختخواب برمی‌خاست، کمرش از فشارهایی که شب پیش از تن یوسف تحمل کرده بود، درد می‌گرفت و تا ساعتی نمی‌توانست کمر راست کند. اگر کیمیا از آن صمد بود، صمد برای هر قدمش شعری می‌ساخت و نیمه شب، موقعی که بر روی سینه اش، سینه‌های درشت و گرد و گرمش خم شده بود، شعرهایی از شیفستگی برایش زمزمه می‌کرد. اگر کیمیا از آن پدرم بود، پدرم پس از بوسیدنش، آیه‌هایی در گوشش زمزمه می‌کرد که کیمیا را مثل پرنده‌ای افسون شده ساعت‌ها و بلکه روزها در خلسه نگاه می‌داشت. ولی من از تن کیمیا تجاوز نکردم؛ دوستت دارم، دوستت دارم می‌گفتم، ولی فقط از روی غریزه؛ من از غریزه فراتر نرفتم، چرا که بعد از آن دیگر دنیایی برای خود نمی‌شناختم. گاهی، موقعی که به کیمیا، دوستت دارم دوستت دارم می‌گفتم، نزدیک بود تمام قلبم خونش را بر سر و صورت و سینه کیمیا جاری کند؛ احساس می‌کردم که لحظه نجات یافتن از آن حس پوسیدگی نزدیک شده است و



چهرهٔ پیروز آن لحظه از درون حدقه‌های چشمانم بیرون زده است. ولی به جای آنکه خونم، همه یک جا بر سر و صورت و سینهٔ کیمیا خالی شود و من رحمت و محبت را یکجا درک کنم و آزاد شوم، پشت سرهم عرق می‌ریختم، حتی گاهی داخل چشم‌های عسلی و زیبای کیمیا — و او چشم‌هایش را ناگهان می‌بست — و من آنقدر عرق می‌ریختم که پس از پایان ماجرا نزدیک بود تمام تنم خشک شود. و بعد تشنگی، هم به ناگهان و هم بتدریج بر تمام تنم مسلط می‌شد و کیمیا، کوزهٔ آب را که به دهنم نزدیک می‌کرد، احساس می‌کردم که سپیده‌دم را از داخل کوزه سرمی‌کشم. من آن لذت‌ها را فراموش نکردم، ولی آیا توانستم از تصور آن لذت‌ها در تنهایی فراتر بروم و برسم به جایی در آن 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 نمی‌توانستم به جایی برسم... من فقط می‌توانستم در ذهنم بگویم، منصور کجاست؟ یوسف کجاست؟ می‌توانستم بگویم، 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، چرا که چشم باز کرده بودم می‌دیدم که یوسف و منصور ایستاده‌اند و مرا که جیغ می‌زدم، نگاه می‌کردند؛ هردو بهت زده، حاج و واج و سرگردان؛ و من فکرم را بلند بر زبان رانده بودم، فکرم را جیغ کشیده بودم، طوری که برادرانم، می‌خواستند 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 می‌شد که، چشمتو واز کن بچه، جیغ بکشی آدمای محمود دخل گردنامونو می‌آرن، نفستو ببر، خرنشو، اومدی کمک کنی تا صمدو پیداش کنیم، اینکه جیغ نمی‌خواد. فکر منو منصور و بکن! آدمای محمود به تو کاری ندارند، منو منصور و نقره داغ می‌کنن. 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 می‌داریم، می‌بریم یه جای امنی قایمش می‌کنیم تا آبا از آسیا بیفته! و بعد صدای منصور را شنیدم، باهمان لحن قاطع و صمیمی و نسبتاً مهربان که، در طول سفر باید بردبار باشی، ما هرکاری که یوسف گفت می‌کنیم، یوسف این حوالی را مثل کف دستش می‌شناسد، افسار ما دست اوست، ما فقط مددکار او هستیم، یوسف مرد عمل است، تو باید در تمام طول راه برخورد مسلط باشی، خونسردی کامل خود را حفظ کنی، در اینجا به دست‌های تو احتیاج هست، نه به جیغ‌هایت؛ و پس از لحظه‌ای مکث، گفت، بهتراست راه بیفتیم؛ و من که ناگهان بخود آمده بودم، و انگار بختکی از روی شانه‌هایم بلند شده بود، بی‌آنکه حرفی بزنم، در کنار یوسف که به این زودی از تپه سرازیر شده بود و فرزو جلد پائین می‌رفت، راه افتادم. اسب‌ها را پشت سر، در دامنهٔ تپه رها کردیم تا برای خود چرا کنند. منصور پشت سر ما می‌آمد، آفتاب تازه داشت می‌زد 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 در این غوغا بمیرد. چرا که چنین غوغائی، حتی در زبان صمد هم نمی توانست تبدیل به کلام شود. هر قدر جلوتر می رفتیم، انگار پشت سرمان راه، بالاسر و دو طرفمان راه، بیشتر غرق 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، عطرها و فرورفته در یکدیگر را، همانطور که در آن ساعات اول صبح شنیده بودم، بشنوم... یوسف، کوله پستی 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 پستی 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، بر جنگل باریده بود. تنه 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 خوار شده، آن قلب مثله شده، آن مغز مسخ شده را شست و شوی! می توانی چشم ببندی و خود را به این زمین خیس پوشیده به برگ و گل بسیاری و دیگر چیزی از هیچ موجودی نخواهی! باخود می گفتم... بیا در همین لحظه تصمیم بگیر و خود را به غوغای عطر و صدا و رنگ بسیار ورها شو! در چشمه رنگ غسل کن و پاک تر از نفس جنگل برون آی و بعد به پشت، زیر یکی از تنه های هیولائی این درختان دراز بکش و موقعی که از روزه های متحرک برگها در آفتاب می نگری خود را فراموش کن، فراموش! خود را 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 هویت، نامعلوم، مبهم، بی پدر، بی مادر، بی بچه، و حتی در حضور برادرانم، بی برادر؛ و باخود می گفتم رها شو، رها! اگر حتی می خواهی پیوسی نه قدمی به عقب بردار و نه قدمی به جلو، همین جا بمان! در میان این غوغای رنگ و صدا و عطر بمان و پیوس! تو که خواهی پیوسید، پیوسیدنت در این جا، بهتر از هر جای دیگر دنیاست... تو که قرار است در گنداب پیوسی، بیا و همین جا بمان و پیوس که پیوسیدنت در این جا بهتر از هر جای دیگر دنیاست! احساس

می کردم که تمام چیزهای ظریف و زیبای دنیا، مرا به سوی ماندن و رهاشدن در جنگل دعوت می کردند. دست‌های خاله کوچکم، چشم‌های عسل در عسل کیمیا و انگشتان کوچک پاها و موهای قهوه‌ای ریخته بر روی شانه‌هایش، آیه‌های منظمی که موقع راه رفتن پدرم، برزبان‌ش جاری می شد و کاهگل دیوارهای سپیده‌دمان را مقدس می کرد، کلمات موزون صمد و حرف‌های دقیق و عمیق و سنجیده‌منصور و آن دورگ کبودی که از بالای سینه منصور به سوی گردنش، موقع حرف زدن بر می خاست، چشم‌های آبی و ظلم دیده پدرم و بالاخره تمام تجربیات ازموباریک‌تر و ظریف زندگی ام می گفتند، بمان و خودرا رهاکن که اگر پوسیدنی در کار باشد، در این جا پوسیدن بهتر از هرجای دیگر! و آن وقت در برابرم قدم‌های مصمم منصور را می دیدم و بعد جلوتر از او قدم‌های تندتر و مصمم‌تر یوسف را که مثل حریق در اعماق جنگل پیش می رفت. به یاد چهره گریان تیمور حاجب می افتادم و کلمات پر از استغاثه اش که، تو باید برگردی؛ باوجود این می دانستم که در شرایط حاضر نه می توانستم تسلیم دعوت جنگل شوم و نه می توانستم جنگل را رها کنم و برادرانم را هم رها کنم و از راهی که آمده بودم، برگردم. فقط باید پشت‌پای برادرانم راه می رفتم؛ و این راه رفتن ادامه داشت تا اینکه یوسف، جلوتر از ما، زیر درخت تنومندی ایستاد و طناب را از شانه اش پائین آورد و بعد کوله‌پشتی اش را از پشت به زمین انداخت و گفت، همین جا غذا می خوریم و یک کمی دراز می کشیم و بعد راه می افسیم؛ و منصور و من چوبدستی‌ها را به زمین انداختیم و نشستیم و به درخت تکیه دادیم و بعد منصور کوله‌پشتی را باز کرد و نان و پنیر و تخم مرغ‌ها را از لای نان بیرون کشید و شروع کردیم به خوردن؛ و یوسف داشت موقع غذا خوردن توضیح می داد که، گرفتنش، می دونم که گرفتنش. مٹ پدرم. ولی نمی دونم کشتنش یانه. می دونی که یه عده می گن پدرم زنده‌س. ولی آگه پدرم زنده هم باشه، بچه ج... گراز تا نکشدش راحت نمی شه. صمد فرق می کنه. صمد کوچیکه. یه شاعره. همین. صمد دس این مادر... ها یه مورچه‌س. همین یه سال پیش دیده‌مش. سه چارتا شعر گفته بود. علیه ج... گراز و بچه‌ش. می گف این طرفا، مردم همه این شعرار و از بهرند. می گف داره تو دهات می چرخه. می گف قصه جم می کنه. می گف، وجب به وجب جنگلو، رودخونه و حتی اونورای مرزو می شناسه. می گف یه معشوق هم پیدا کرده. می گف دختری ازش حامله‌س. می گف دختری دهاتیه. نفهمیدم بچه چه شد. صمد و لب جنگل دیده‌مش. اومده بود بگه که تو قلعه‌م، بچه ج... گراز، جاسوس کاشته. بهش گفتم، صمد بیخیالش. شب جاسوسه رو پیدا کردیم. خودشو آشپز جازده بود. از برج قلعه ولش کردیم پائین. نعشش گرگ‌خور شد. بازم نمی شه فهمید کی جاسوسه کی نیس. بچه ج... گراز همه جا جاسوس کاشته. ولی گمونم کسی نفهمید که واسه چی از قلعه اومدیم بیرون. قبلاً هم بیرون اومده بودم. همین پریشب، واسه ایزگم کردن، سوار اسب شدم اومدم طرفای جنگل. پشت تپه و ایستادم، قائم شدم بینم کسی دنبالم می کنه یانه. خبری نشد. برگشتم قلعه؛ منصور ساکت نشسته بود و حرفی نمی زد. 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 گوشه زندون می پوسی. یا بالای دار. یا اینکه تیکه تیکه ات می کنن. این خوار... از هر جونه وری خوار... تره... سر همه کلاه گذاشته. هرکی جم می خوره، کله ش کنده می شه. اونقدر پوشال تو حلقش 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 اتم می رم توشهر. کار دارم منصور، می دونی، کار دارم. بذاریه شلوغی بشه. یه شلوغی کافیه که من توشهر سبز بشم. فقط اینوبدون که من باهاس قبل از تو برسم شهر، دستش که به تو برسه، پوس از کله ات می کنه. یه جلاده. آدم می کشه، نمایش می ده. چندتا دلک داره که شب و روز 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 واز کنه یک کلمه در حق پدرم حرف بزنه. همه، همه چیزو می دونن. ولی با حرف که نمی شه جلوی یه مرتیکه دیوونه قدره بندو گرف.؛ منصور گفت، فقط گروهی می دانند که حق با کیست. همه نمی دانند. وظیفه من این است که به مردم بگویم 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 باز کرد. وگرنه اگر او برود، جایش را قدره بند دیگری می گیرد و وضع بهمین منوال خواهد بود؛ یوسف گفت، اول اون باید از بین بره، اونوخ توراه می افتی بمردم می گی که حق چیه، باطل چیه. اونوخ مردم می فهمن توحقی، اون باطل؛ منصور می گفت، 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 از میان بردارند. تازه این قیام کردن خود مسأله مشکلی است. محمود قشونی دارد که سالهاست شمشیرش را بر سر این مردم جولان می دهد. این قشون، قشونی است که تا خرخره خورده و سیر شده و از بس آدم کشته، به کشتار مثل نور آفتاب عادت کرده. قیام علیه چنین قشونی مشکل خواهد بود، مگر آنکه آن قشون، یا لاقل اکثر افراد آن، شعور واقعی پیدا کنند و دسته جمعی، دست به قیام بزنند. در غیر این صورت، چطور می توان او را سرنگون کرد. هر راه دیگری، جز راه قیام همه جانبه علیه او و اطرافیانش منجر به این خواهد شد که قلدری برود و قلدر دیگری جای او را بگیرد؛ ولی به نظر می رسید که یوسف، قانع نشده بود و در لحنش، موقعی که شروع به صحبت کرد نوعی عجله برای عمل دیده می شد؛ ببین منصور! اگر این محمود خوار... را یکی یه جایی تنها گیرش بیاره و کاردی توشکمش بکنه، کار تمومه. این قشون، یه شبه پراکنده می شه، هرج و مرجی پیاپی می شه که اون سرش ناپیداس. اونوخ تومی آی و راه می افتی و مردمومی قشونی 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 می‌شود. مگر امیر ماضی یادت نیست؟ امیر ماضی زائیده وجود هرج ومرج بود و بهمین دلیل با قلع و قمع همه آنچه‌ان خودش را بر اوضاع مسلط کرد که حتی توو من هم مجبور شدیم پس از آمدن پسرش از شهر خارج شویم؛ یوسف می‌گفت، چیزی که تو دنبالش هستی، قرن‌ها طول می‌کشد، منصور می‌گفت، چیزی که تو دنبالش هستی، قرن‌ها آمدن مرا به عقب می‌اندازد؛ یوسف می‌گفت، پس تومی خوای چکار بکنیم؟ و منصور می‌گفت، تو نباید آن خنجر را به اراده خودت بزنی. اراده اش از من، عملش از تو. روزی که من گفتم بزنی، تو بزنی؛ و روزی که گفتم دست‌نگهدار، تو دست‌نگهدار و خنجر را غلاف کن؛ تو اگر آن خنجر را به اراده 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 را بکنیم. بگذار ببینیم کی و کجا و در کجا باید این خنجر فرو برود. ما به تومی گوئیم: این گوشت فاسد شده، ببر، و تو گوشت فاسد را می‌بری؛ ما بتومی گوئیم خون این قلب سیاه شده، از زیادی خون، این قلب تاریک شده، خنجر را بزنی و تو خنجر را می‌زنی؛ این بیشتر تاریخی را می‌زنی و قلب تاریک را از سر راه تاریخ برمی‌داری. باید اراده قیام بردسته آن خنجر و دستی که خنجر را گرفته حاکم شود. اگر تو به اراده خود بزنی، یک محمودی و در برابر من، اگر به اراده من بزنی، یوسفی و برادر من. من احتیاج به این دارم که خنجر تو، فکرم را به عمل تبدیل کند. وجود تو لازم است، ولی اگر خنجرت را فقط برای کینه خصوصی بزنی، فردا روی هدفی خصوصی بر سر نوشت مردم حاکم خواهی شد، همانطور که محمود حاکم شده. ولی اگر هدفت، هدفی غیر خصوصی باشد، در کنار ما خواهی بود، در کنار من و دوستانم که بخاطر خود نمی‌خواهیم چیزی را بجای چیزی بگذاریم. ما فکرمی کنیم که محمود باید برود، ولی نه برای آنکه محمودی به نام یوسف بر ما و دیگران مسلط شود. ما می‌خواهیم محمود برود و تحت هیچ نام و عنوان دیگری برنگردد. ما می‌خواهیم جهان بکلی عوض شود، نه یک نفر، نه دو نفر، بلکه همه، همه عوض شوند؛ و یوسف برگشته بود و حالا به پشت دراز کشیده بود، و بعد چشم‌هایش را بست و منصور برگشت و نگاهی به من کرد و تکیه اش را روی درخت راحت‌تر کرد و بعد برگشت و در اعماق جنگل خیره شد و لحظه‌ای بعد خوابید و در خواب عین پدرم بود، با شانه‌های خمیده و سر دزدیده، و انگار مثل پدرم وحشت داشت که ضربه شمشیری، سرش را از تنش جدا کند. 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 سرو صورتشان را شسته بودند و یوسف داشت کوله‌پشتی را روی پشتش محکم می‌کرد و منصور داشت آسمان را نگاه می‌کرد. من سراسیمه بلند شدم و رفتم آبی به سرو صورتم زدم و بعد پشت سر برادرانم راه افتادم و این بار دیدم که یوسف دارد نه مستقیم بلکه اریب در جنگل پیش می‌رود. تقریباً وسط‌های روز بود و هوا کمی گرم بود و مرطوب بود. پرنده‌ها، انگار، همه خواب بودند. صدائی جز صدای پای ما سه برادر از جنگل شنیده نمی‌شد. و بعد ناگهان دیدم که

جنگل دارد کمی باریک ترمی شود و درخت‌ها دیگر تنومند نیستند و بعد از داخل شاخه‌های باریک و کم‌برگ، آب رودخانه را دیدم که زیر آفتاب برق می‌زد و هم‌زمان بادیدن این برق روی آب رودخانه، صدای خروشان آبرا هم ناگهان شنیدم. ساعتی بعد پشت آخرین درختان جنگل حرکت می‌کردیم و یوسف داشت می‌گفت که گودالای خطرناک اینوراست، ما باید اینجاها رو بگردیم؛ ونسیمی از رودخانه می‌آمد که انگار صاف و شفاف بود و ما دنبال برادرمان صمد می‌گشتیم، گودال به گودال، کنار رودخانه؛ و این نشان می‌داد که پس از عبور از جنگل، یوسف اطمینان پیدا کرده که صمد را کشته‌اند و در یکی از گودالها رهاش کرده‌اند. طوری به گودال‌ها سرک می‌کشید که انگار با صمد قایم موشک بازی می‌کند، منتها نه با زنده‌اش، که با مرده‌اش. و یوسف می‌گفت، صمد اینجاها رو مث کف دستش می‌شناسه، مث خودم می‌شناسه. توهمه این گودالا خودشوشه، هزار دفه هم بیشتر؛ و ما می‌گشتیم و نسیم، سطح رود جاری را مواج می‌کرد و گاهی شاخه باریکی از درختی کنده می‌شد، و گاهی برگهائی، و بعد آب، همه را آرام می‌بلعید و عوض می‌کرد و در فراز و نشیب‌هایش آشکار و پنهان می‌کرد و سرانجام در گوشه و کنار ساحل، در جائی یله‌شان می‌کرد و راه خود را بی‌آنکه خم به ابرو بیاورد، ادامه می‌داد؛ و آسمان آبی بود و آفتاب نه‌چندان گرم که کسی را عذاب دهد؛ یوسف جلوتر و منصور پشت سرش و من پشت سر آنها حرکت می‌کردیم و گاهی نگاه می‌کردیم به گرداب‌های کوچک که در فاصله تخته‌صخره‌های گنده بوجود می‌آمد و مثل فرفره، باژگونه، می‌چرخید، بدور خودش، و آب نرم، هیولائی و نرم، عظیم و درخشان و باز نرم، حرکت می‌کرد و پیش می‌رفت و من باخود می‌گفتم، آیا این آب، همین آب هیولائی و نرم بود که تن صمد را بلعیده، باخود برده، در اعماق آب‌های بزرگ‌تر، دریا، رهاش 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 می‌توانستم دست بلند کنم و شانه‌هایش را لمس کنم. صمد، پابرنه بر روی شن‌ها قدم برمی‌داشت، نه! پاهایش با شن‌های ساحل تماس نداشت، پاهایش بلندتر از زمین حرکت می‌کرد، یک وجب بلندتر از ساحل شنی؛ و او می‌خندید و چشم‌هایش در آفتاب برق می‌زد؛ انگار از پشت پلک‌هایش گل شکفته بود و او چیزی را زیر لب زمزمه می‌کرد که گوئی با حرکت موزون برگ‌ها در نسیم و هیجان پرشور آب، پیوند داشت؛ انسانی بود به صورت یک دسته گل، که انگار تمام رنگ‌ها و عطرهاى جنگل در طبیعت این دسته گل، تقطیر شده، خلاصه شده، حتی به نحوی شگفت‌انگیز، تکمیل شده بود. از دور می‌آمد، عین دسته‌گلی 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 گل‌ها، از این گل‌هایی که در اعماق شکفته، آتش گرفته، نمی‌توانم، نمی‌توانم اینهمه آتش را یکجا تحمل کنم؛ و دستم را گرفت و روی سمت چپ سینه، درست روی قلبش گذاشت و قلبش به اندازه یک گل درشت از سینه‌اش بیرون زده بود و در عین حال قلبش می‌سوخت و مثل آتش، آتشی که نبض داشته باشد، تند می‌زد. گفت، نمی‌توانم، نمی‌توانم، آخر

اینهمه آتش را چطور تحمل کنم! و بعد فاصله بین پاهایش و شن از بین رفت و این بار نه فقط پاهایش بر روی زمین قرار گرفت، بلکه حتی درشن فروزفت و بعد تا زانو و بعد تا نیم تنه و بعد تا سینه و تا سر، تمام هیكلش، با آن گل های درشت نگاهش، درشن، شن خیس و نرم فرورفت و من هنوز چشم از تصویر او، در حال فرورفتن در اعماق شن برنگرفته بودم که دیدم چند قدم جلوتر، منصور، دستمالی از جیبش درآورده، جلوی دهن و دماغش گرفته، زانورده، طوری به سرفه افتاده که انگار به حق حق 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 گرم 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 دویدم 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 حاشیه 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 باز کرده (و بالهاشان عین چادری برشانه های پیرزنی استخوانی) و در عین حال هیولوار، مثل مجسمه های هول و وحشت، نشسته بودند و از کناره های منقارشان، ماده لاشخواری را می نگریستند که بر روی سینه 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 در چشم راست (چشم چه کسی خدایا؟) فرو کرده 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 در خواب، یا خواب زده، و یا افسون شده، و سخت مستأصل و مظلوم و از خود 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 سینه چه کسی را خدایا؟) می نگریست. نمی دانم به چه فکرمی 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 مچاله آب دیده 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، بر صورتش نشسته بود و همانطور دامن لباسش را، یوسف، جلوی دهن و دماغش گرفته بود و داشت نمی دانم به چه فکرمی 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 موبه 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 دوزانوی یوسف انداخت و کشیدش پائین که،

بنشین؛ و یوسف، بی آنکه بتواند حرفی بزند یا صدائی از خود در آورد، یا حالت صورتش را عوض کند، به فرمان منصور پائین کشیده شد، و سست و بی رمق، مثل کسی که آسمان بر سرش 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 او پس از نگریستن در منقار شوم ماده لاشخوار گستاخ، دستمال را از جلوی دهن و دماغش کنار زد، بلند شد، عین جن زده ها و دیوانه ها، و چوبدستی اش را بلند کرد و محکم بر سر ماده لاشخوار هرزه گستاخ که بر سینۀ جسد نشسته بود، فرود آورد و پشت و منقار لاشخوار با صدای شکستن، شکست و شکست و لاشخوارهای وحشت زده دیگر از بالای شاخه های درخت بلند شدند و منصور چوبدستی اش را دور سرش چرخاند و بر سر 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؛ چرا که شکم جسد پر از آب بود و شکم، مثل طبلی که روزها زیر آفتاب مانده باشد، انگار ترک برداشته بود و شانها به این زودی سوراخ سوراخ شده بود و دور دهن کف کرده، در میان برگ های پلاسیده، کرم های کوچک و بزرگ می لولیدند. و شلواری که پای جسد بود جرو و اجر و تکه پاره بود ( آیا به جسد تجاوز هم شده بود؟) و دست ها و بازوها، خراش برداشته و کبود و کوفته شده بود، روی آب غوطه می خورد و 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 بینم، یوسف یک سر طناب را به شاخه 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 بر روی دهنش بسته آن را از پشت سرش گره زده بود؛ و همینکه توی آب پرید، تازه فهمیدم که تقریباً برهنه بود و جز زیر جامه پائینش چیزی به تن نداشت، و شانها و عضلات حدفاصل بین شانها 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 به سرعت قاپید و چند لحظه زیر جسد از چشم 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 در آورد و سعی کرد دست جسد را به تنش نزدیک کند و بعد طناب را دور دست و تن جسد انداخت و بعد باز در زیر جسد از چشم ناپدید شد و ما باز خواستیم از روی حرکات آب بفهمیم که یوسف چکار می کند و بعد یوسف از این طرف جسد، نزدیک تر به ما، سر در آورد 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 بشکنند، 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 لحظه 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 هر سه بازوهایمان را طناب پیچ کردیم، با سر باز شده 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 برکهای پلاسیده و توده 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 دهانه 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 سیر جسد چرخان، 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 دوید، 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، و جسد را که روی دست منصور و یوسف، حرکت می کرد، از یکی 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 سایه درختی، روی خاک گذاشتیم، آهسته و با حالتی از تقدس و بیشتر شبیه یک مراسم مذهبی، و در آن 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 شده صمد نگاه می کردیم که گویا پیش از مرگ، طعم تجاوز را هم چشیده بود و به پاهایش نگاه می کردیم که انگار آنقدر در میان خارهای جنگل و سنگلاخ ها و روی شن ها دویده بود که سوراخ سوراخ شده بود و به سر جسد نگاه می کردیم که انگار به سنگی، صخره ای و یا تنه ستر درختی، محکم کوبیده شده بود، چرا که خون، خون زرد شده بوسیله گودال آب، از پشت سر و کنار گوش ها علامت خود را 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 سیل سیاهش کرم های کوچک چسبیده بود و چشم متلاشی اش، دنیا را بصورت دنیائی کور و متلاشی شده و فاسد که دائماً منقار کرکسی در آن فروتر می رفت، می دید، و هنوز این کرکس ها بکلی از محوطه دور نشده بودند، کمی دورتر، مثل دژخیم، با چشم های جهنمی ایستاده بودند — یعنی روی

درخت‌ها، ایستاده بنظر می‌آمدند - و تمام حرکات ما را از زیر چشم می‌گذرانیدند و بما عادت کرده بودند، به این زودی، و حتی غروب، غروبی که داشت بر جسد صمد و بر ما و بر کرکس‌ها یک جا نازل می‌شد، نمی‌توانست آنها را از کنار طعمه خود دور کند. و منصور، انگار می‌خواست که جسد را از دست آنها نجات دهد، چرا که لباس خود را از کنار گودال آورده بود و داشت بر روی جسد پهن می‌کرد و بعد یوسف نیز همین کار را کرد و در عین حال، انگار هر دو می‌خواستند که بوی تعفن را، زیر لباس‌های خود در خود جسد، محبوس کنند، چرا که این تعفن می‌توانست 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 نشست و رفت کنار آب رودخانه ایستاد و به برق ناخوش رود در غروب خیره شد؛ و من دیدم که به این زودی، از آن سوی رود، ماه، همان ماه دیشبی داشت بالا می‌آمد و آیا این همان ماه بود که صمد با آن گهگاه در غروب، از روی پل، خلوت می‌کرد؟ 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 شعله‌ور 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 اسب‌ها هم همان طرفها باشند و آنوقت می‌تواند اسب‌ها را هم با خود بیاورد و گفت که شب خود پناهگاه خوبی است و شاید چون تنها می‌رود می‌تواند تا حوالی صبح برگردد؛ منصور گفت، که بهتر است صمد را همانطور که هست بشوئیم و همین‌جا کنار رودخانه، برهنه و بی‌کفن دفنش کنیم. یوسف گفت که اگر شما دوتا (یعنی من و منصور) تا صبح مواظب جسد باشیم و نگذاریم که کرکس‌ها صدمه‌ای بهش برسانند، او برمی‌گردد و بعد جسد صمد را می‌شود در پشت اسب تا نزدیکی قلعه برد و همانجا دفنش کرد؛ منصور رضایت داد، ولی گفت که بهتر است که یوسف از کنار رودخانه برود تا از داخل جنگل، که یوسف گفت که در این مهتاب، جنگل استتار خوبی است، و هر دو از پشت دستمال‌ها بزحمت می‌توانستند حرف بزنند. و بعد یوسف، دستمال را از روی صورتش برداشت و دستش را روی دهن و دماغش گرفت و در همان حال نیمه برهنه، با قدم‌های 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 می‌رفت تا کفن بیاورد و دوتای دیگر، چوبدستی بدست، دستمال برده‌ن و دماغ، زیر درخت نشسته بودیم تا اگر کرکس‌ها حمله کردند که چشم دیگر شاعر را درآورند آنها با چوبدستی‌های خود از چشمش حمایت کنند. ولی در آن لحظه، این تمام چیزهایی نبود که ممکن بود به فکر ما برسد. مهتاب روی رودخانه موج می‌زد. 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 از آن بود که بتوانیم به غم و اندوه بیندیشیم. جسد صمد، زیر پیرهن‌های بلند یوسف و منصور، از چشم پنهان بود. هر پیرهنی در اینجا بنوبه خود کفنی بود. نمی‌دانستم در مغز منصور چه می‌گذرد: ترحم به صمد؟ انتقام صمد؟ انتقام از این آب، مهتاب،

آسمان یا جنگل؟ یا انتقام از محمود؟ من به یاد مادرم بودم که باخشم های درشت و سیاهش، وسط قالی نشسته بود و گریه می کرد، با همان 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 زیر پیرهن های منصور و یوسف افتاده بود. مادرم می گفت که صمد چشمش زیبایی را با تیر می زند. می خواهم از مادرم پرسم، کدام چشم صمد را می گوئی مادر؟ چشمی که ریشه هایش به نوک منقار کرکس چسبیده بود یا چشمی که از برگ ها می خواست کنار بروند تا آسمان را با صافی اش دوباره تماشا کند؟ مادرم از عروس 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 پاها را تو را 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، توجه می کردی صمد؟ به چه فکر می کردی صمد، موقعی که دودست قوی، دو طرف سرت را گرفته بودند و پشت سرت را محکم به تنه درخت می کوبیدند؟ صبح بود یا عصر، روز بود یا شب؟ موقعی که پزندگان جنگل، وحشت زده از بالا سرت پرواز می کردند، موقعی که چشم های سیاه و ابلسی مأموران محمود از چهار طرف تورا در میان گرفته بودند و از تو سؤال می کردند و تو هاج و واج مانده بودی، به چه فکر می کردی؟ صمد! جواب بده، می ترسیدی یا نمی ترسیدی؟ شاید به آن سه چهار کلمه زیبا فکر می کردی که باید کنار هم بگذاری و مصرعی بسازی که پس از بلعیده شدن چشمت بوسیله کرکسان خون آشام، از تو باقی بماند؟ خویشتن اندر نهادمی به فلاخن! مسخره است! در آن لحظه، موقعی که دست و پایت را بسته بودند و پشت اسبی بسته بودندت و روی زمین می کشیدندت، آیا باز هم به آن مصرع فکر می کردی؛ عقل جدا شد زمن که یار جدا شد! بیدارشو شاعر! بیدارشو صمد! مادرت وسط قالی نشسته است و برای برادرت منصور، پیرهن می دوزد، پیرهنی سفید و بلند، ولی مادرت از عروسی تو صحبت می کند. بیدارشو شاعر! و بگو آیا آن مصرع بزرگ نهائی، آن مصرع لایزال، آن مصرع قدیمی ولی همیشگی، می توانست تورا از دست دژخیم ها نجات دهد؟ آیا تو آن مصرع را که بر زبان می رانندی، مزدوران امیر محمود، دست از شان های تو بر گرفتند و دست ها و پاهایت را که سیم پیچ کرده بودند باز کردند و گفتند که برو که ما تورا آزاد می گذاریم تا از این ده به آن ده بروی و چشم های مردم را به زیبایی، به آزادی زیبایی بگشائی! موقعی که یکی از مأموران سرت را در میان دو پایش گرفته بود، محکم، و آن دیگری از پشت سر جامه از تنت می کند تا در برابر چشمان وحشت زده

پزندگان مبهوت بالای درخت‌ها به تو تجاوز بکند، هنوز آن مصرع بر لبانت جاری بود؟ بیدارشو شاعر! این خفتن، نباید خفتن جاودانی تو باشد! سرت را بلند کن و مهتاب را نگاه کن که چطور به تو خیانت کرده، بی تو، بی آنکه تو بتوانی ببینی، رودخانه را به نور 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. بین! بیدارشو و بین! تنها چیز زشت و پوسیده و پوسانده این جهان توهستی. سرت را بلند کن! با همان یک چشم مجرد مانده ات نگاه کن! بیدارشو صمد! برادر من، برادر منصور، برادر یوسف، بیدارشو ای پسر محمد بن مسعود بن نصر بن منصور بن حسن بن ناصر، بیدارشو! برو کنار رودخانه و چهره ات را با همان یک چشمت، در آب بشوی و به مهتاب، تماشا کن و بین آیا می توانی باز هم آن مصرع زیبا را که همیشه زمزمه می کردی به یاد بیاری؟ بیدارشو! شاعر! برادر من! ولی این نه صمد، بلکه منصور بود که نه بیدار، بلکه بلند شده بود و خیز برداشته بود، با چو بدستی اش، نیمه برهنه، بطرف کرکسی که دور از چشم ما از درخت پائین آمده، کنار جسد صمد ایستاده بود و می خواست از غفلت ما استفاده کند و رو پوش صمد را به کناری بزند و چشم دیگر صمد را با منقارش متلاشی کند. تا چو بدستی منصور فرود آید، کرکس بلند شده، پرواز کرده، سرجای خود، بالای درخت برگشته بود؛ و من داشتم به این فکر می کردم که حالا در ذهن منصور چه می گذرد. هر وقت که به مغز منصور فکر می کردم، انگار در برابر دیواری ایستاده ام. دست و پا و گردن منصور عین پدرم بود و بالاتر نه برهنه اش، عین او بود و سکوتش، سکوت عمیق چاه ماندش، عین پدرم بود. زانوهایش را بغل کرده، پشتش را به درخت تاور تکیه داده، نشسته بود و فکر می کرد؛ و آیا به این فکر نمی کرد که این خانواده یک یک اعضایش را از دست می دهد و دارد بکلی از هم می پاشد؟ آیا هیچ به سرنوشت خود می اندیشید؟ راستی سرنوشت او به سرنوشت من شباهت داشت یا به سرنوشت صمد؟ هرگز آن دیدار از قبرستان به همراه پدرم یادم نرفته. چرا دو گور خالی در آن قبرستان وجود داشت و چرا در برابر یکی پدرم ایستاده بود و در برابر دیگری منصور؟ آیا منصور تا کنون توانسته است آن قبر را باتن خود پر شده ببیند؟ گاهی چنین به نظرم می آمد که منصور آن سوی 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 خود را درباره همه چیز گرفته است. همیشه امکان آن بود که من و صمد و یوسف عقیده مان را بی دلیل عوض کنیم. این اتفاق به ندرت برای منصور می افتاد، هر تصمیمی به صورت خیلی شفاف از ذهن او بیرون می تراوید، و به همین دلیل من، منی که این همه درهم و برهم فکرمی کردم، نمی توانستم بفهمم در ذهن او چه می گذرد؛ من فقط درباره یک نفر تصمیم دائمی و جدی داشتم، و آن محمود بود. عقیده من درباره محمود، پس از آنکه آن شب به قصر برگشتم و پیش او رفتم، هرگز عوض نشد... جز درباره محمود، درباره تمام چیزهای دیگر، دمدمی بودم. منصور جز در مورد حقانیت خودش، به نظر می رسید که درباره تمام چیزهای دیگر نه دمدمی، بلکه متحول است. منصور بایک عمل، یک فکر،

یک دیدار، محیط خود را عوض می کرد. من فقط دمدمی بودم، وبی دلیل، از روی احساسها و عواطف گذرا عوض می شدم، ولی نمی توانستم چیزی را عوض کنم. صمد می خواست بوسیله عواطفش دنیا را عوض کند و این مسخره بود و نتیجه آنهمه تقلایش جسد پوسیده اش بود. داشتم منصور را نگاه می کردم که یک دفعه گفت: بهتر است بلند شویم و از این 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 در عرض و طول بهم پیوند زدیم و بعد منصور رفت و ایستاد و به من اشاره کرد که بروم زیر پای 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؛ در حالیکه بوی تعفن از داخل دستمال ها به داخل دماغ و دهنمان نفوذ می کرد و اعماق سینه را باحس و بوی پوسیدگی پر می 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، در حالیکه نمی توانستیم به علت وجود کرکس ها، زیاده از حد از جسد دور شده باشیم و باید مثل کرکس ها در حریم تعفن می ماندیم... و چند لحظه بعد، کمی دورتر از جسد، روبروی رودخانه، زیر همان درخت قبلی نشستیم، 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 دوید، از جنگل، و در مهتاب، و درختها را مثل باد پشت سر می گذاشت؛ چنان چابک می دوید که تنش به تیغه 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 باز کرد و هر دو 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 در باره 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 جمله 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 در خواب، 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 بر روی شن ها، بی آنکه قدم بر روی زمین بگذارد، حرکت می کرد و گل درشت قلبش را بر کف 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 لرووی بیرده بودنیی به باخ صمت! یوخلاما یاتما او یان بیرده بیر بوگچن سویا باخ صمت! آی گچیر گجه گچیر سوگچیر، بو الله سیز ایمان سیز، بوگی گی اولدوز لاری لن گچیر صمت! آش گز لرووی؛ منی ئولدورسه لرده، سنون اوقامتون، اوسوزلرونن آیری لام مارام صمت! بیرگون بو یومورو خلاریمی نان، دونیانین، بو... ایمان سیز ایچی بوش سیککی قی ریخ دو ینانین ئوره یی نی بیر تاجاقام، سنون او ال لریون اینتقامی نی آلاجاغام! آیل اوغلان دور بیرده بیرسویله اوسوزلروی! سن نن ئوتور ئوره ییم، بو ئوره ییم اسیر صمت؛ اما صدا بهمین نرمش نماند، به دلیل اینکه لحظه ای بعد، در خواب، در حالیکه می دیدم یوسف، درخت بعد از 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 بینم و موقعی که نسیم از درون قلبم می گذشت و احساس می کردم که قلبم از جا کنده می شود و در مغزم چراغ های آتشین سرخ می سوزند و تصاویری از گذشته، از تمام گذشته ام، از پشت سرم، فوج فوج برمی خاستند و به سوی آینده — کدام آینده؟ — پرواز می کردند، صدای رسا و فحاش و ابتدائی و وحشی مردی را در خواب، این خواب هذیانی شنیدم که می گفت، اینتقاموی اوقولدور لاردان آلاجاغام، اینتقاموی ماحمودون دیر ناخلارین نان اشیه چکه جاغام! آش قولاخلاروی اشیت صمت! ماحمودون ئوره یی نین باشیندا بیر پروارکی منیم قمه مین اوجی اوچون یارانپ. من بیراللی و یرمی یاجاغام بو قمه نی، ایکی اللی، موحکم، اله ئوره یی نین باشین نن ناللی یاجاغام کی سینه سینده ئوره یی قیخ یره بولونسون صمت. اوتوز ایلدی بوقمه نی ایتیلدیرم. ده ده مین، ده ایلدی، نه! صمت! ایکی مین ایلدی، حتی اوش مین ایدی بو... وره ن لر، بو آنا باجی لارین... یخلاریم، بیزیم بو یوموزا می نی بله، دی بی له هین اش شه ییم بو یانا، هین اش شه ییم او یانا. آغیزلار باغلی دی، زیندانلار دولی دی. هر آغیزین باجاسی نین قاباغی ندا، بیر قولدور، قورومساک 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 گز لرووین گوریدون کی بوقمه نجورایشه گلیر. سن اوندا اگرک بوقمه نین ساغلی غی نا، شردی — یدون صمت! سنون شرون، اگر شراولمالی دی، گرگ بوقمه نین ساغلی غی نا دی یی لمیش اوله ی دی. اوش مین ایلدن سورا، بوئیلدریمی قلافی ن نان اش یه چکیرم. ما حموت — گزومین قاباغیندادی، ماحموت دوروب منه باخیر! آش گز لرووی صمت گورنجه ماحموت دوروب منه باخیر! گوموسن که قوخوری؟ آم ماقورخا قورخادوروب منه باخیر، باخ صمت ایندی ایلان تکین ئوز دوره سی نه دولانسیر. دولان، دولان، دولان، ئوز دوره وه دولان، هریره دونسن، ئوره یی 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 قولاخلار ووی، اشیت بوسسلری، باشلا او شری، ئیلدریمنان، قمه ده ن، چاغیرماخذان، باغیرماخذان، چی غیرماخذان، داغیلماخذان، یاز او شری. من یوسوفام، آش گزروی، 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 ادامه خوابم بود، به دلیل اینکه درهوی نیمه روشن سپیده دم یوسف را می دیدم که سرش را بر روی سینه جسد صمد گذاشته بود و بلند و وحشی به زبانی که فقط در خواب و در ناخود آگاهی 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 و صرع 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 از میان تعفن جسد صمد به پا می خاست و سکون جنگل پشت سر و سکوت سپیده دم بالا سر را به هم می زد و حتی صدا غرش رودخانه را پس می راند و بر همه 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 هر چند کلمه، کلمات محمود و صمد و قمه را تکرار می کرد؛ انگار تمام کلمات بدور محور این سه کلمه می چرخیدند و از میان خنده و گریه و تعفن و هذیان بیرون می خزیدند و زمین و آسمان و جنگل و رودخانه را اشغال می کردند. در عین حال، صدا یک صدای ناگهانی بود، انگار هدفی جز خود نداشت، از وسط زمان پریده بود توی هوا و برای خودش، تصاویری ترسیم می کرد که انگار در بافت معانی اش نبودند و باید شنونده این تصاویر را خود به بافت زبان تحمیل می کرد. و در عین حال انگار به گوینده گفته بودند که چند سالی حرف نزنند و بعد ناگهان بهش دستور داده بودند که هر چه دلش می خواست بگوید و او آنقدر ذوق زده شده بود که شدیدترین و حادثترین 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 از جایم کنده شوم و تعفن همه جا را فرا گرفته 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 او را از روی جسد بلند کند و نمی توانست؛ و بعد که یوسف خودش بلند شد و ایستاد، به مرده 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 در همان حال سر و گردنی از منصور بلند تر بود؛ و باری این، آن دفعه 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، در پشت 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 آدم‌های محمود به قلعه حمله کرده، اهالی قلعه را قتل عام کرده‌اند و بعد گفت که یکی از فراریان شنیده است که کلبه بر روی عمه‌ام و بچهٔ کیمیا خراب شده، هردو مرده‌اند و بعد گفت که چطور آدم‌های محمود، قلعه را آتش زده بدل به خاکسترش کرده‌اند و بعد خوب به یاد دارم که من هم بلند شدم — در حالیکه نمی‌توانستم 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، دوچوب جلوی تابوت را بلند کرد و من و منصور دوچوب عقبی را گرفتیم و راه افتادیم آمدیم، و این بار از کنار ساحل؛ و موقعی که آفتاب داشت می‌دمید، تابوت را در کنار آب، زمین گذاشتیم و بعد منصور و یوسف، جسد را از دو طرف بلند کردند و برهنه‌اش کردند و هردو پریدند توی آب و جسد را در آب رودخانه غسل دادند. یوسف انگشتانش را محکم توی موهای جسد فرو می‌برد و انگار می‌خواست شن و کرم را که در میان موها گیر کرده بود، دور بریزد؛ و بعد موهای جسد در آب جاری می‌شد و صورت مسخ شده، رنگ واقعی مردگان را پیدا می‌کرد 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 شانه‌های جسد را گرفت و بالا کشید — و حالا کبودی‌های تن و صورت صمد، کشیده و چروکیده شده بود — و بعد منصور جسد را روی شن‌ها دراز کرد؛ و حالا جسد کاملاً برهنه بود؛ و بعد یوسف بیرون آمد و شن‌های ساحل رودخانه را با دست هایش، مثل کفتاری که قبری را نبش کند، کند و بعد چوب‌های تابوت را از هم باز کرد و بطرف آب برد و آنها را شست و برگشت و با همان چوب‌ها پرید توی گودال کنده شده، و چوب‌ها را طوری در کناره‌های 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 تو است؛ و منصور پرید توی قبر و بعد من و یوسف سروپای جسد صمد را گرفتیم و آن را به منصور دادیم، آرام آرام، و منصور، پهلوی شکم جسد را بغل کرد و آهسته پائین برد و روی صورت و به پهلوی، روی خاک نرم، خواباند، در حالی که نیم‌رخش روی خاک نرم خیس بود و چشم خالی کور شده‌اش بی‌نهایت را به کوری تمام می‌نگریست. 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، سه تائی قبر را با شن پر کردیم؛ و آفتاب دمیده بود، کامل و روشن و گسترده و رودخانه برق می‌زد و جاری می‌شد و پیش می‌تاخت؛ و ما تازه داشتیم سنگ بزرگی را بطرف قبر هل می‌دادیم که بعدها یادمان باشد که قبر کجاست، که صدای پای اسبهای را از دور شنیدیم. بوی تعفن تقریباً از بین رفته بود و ما دستمالها را از صورتان کنده، دور انداخته بودیم. منصور و یوسف، یکدیگر را نگاه کردند و بعد که دیدند صدای پای اسبها، هر لحظه نزدیک‌تر می‌شود، گفتند که باید بطرف جنگل برویم، و به یک چشم بهم‌زدن، هردو ناپدید شدند؛ ولی من ماندم، و روی سنگ، بالای قبر صمد نشستم تا اسبها نزدیک‌تر شدند و آدم‌های 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 چکاری کنی؟ گفتم، ازدهات اطراف هستم؛ و دست درجیم کردم و جواز را درآوردم و دستم را دراز کردم و به کسی که توضیح خواسته بود، نشان دادم. از طرز نگاهش معلوم بود که باور نکرده است. گفتم، بلندشو؛ و من بلند شدم؛ گفتم، پشت سر من سوار اسب شو؛ و من رفتم بالای سنگ و از پشت 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 قد بلند را اینورها ندیده ام، که من گفتم، من اینورها کسی را ندیده ام؛ و بعد پرسید که آیا اینورها، یک نفر آدم قوی هیکل قد بلند را ندیده ام؛ که من گفتم، من کسی را که قوی هیکل و قد بلند باشد، ندیده ام؛ و بعد پرسید که، آیا من یوسف کوتوال را می شناسم، یانه؟ که من گفتم، چیزهایی درباره اش شنیده ام؛ که پرسید، چه چیزهایی؟ گفتم که قرنها پیش با کاردش، شکم امیری به اسم الب ارسلان را پاره کرده است؛ گفتم این چیزی است که در تاریخ ها نوشته اند، منظور ما یک یوسف کوتوال دیگر است؛ گفتم، اهالی ده چیزهایی درباره این یکی هم می گفتند؛ گفتم، چه چیزهایی؟ گفتم، می گفتند که شنیده اند که مردی است بسیار قوی، دشمن امیر محمود است و قمه ای دارد و می گویند در هدف گیری با این قمه نظیر ندارد، ولی تا حال کسی را با این قمه نکشته است و می گویند به دنبال فرصت مناسبی می گردد تا از این قمه استفاده کند؛ گفتم، فکر می کنی که اهالی ده این مرد را می شناسند؟ گفتم، گمان نکنم بشناسندش، شایعاتی شنیده اند و شایعاتی هم بر آن اضافه کرده اند؛ گفتم چه شایعاتی؟ گفتم، اینکه امیر محمود برای سر یوسف جایزه ای تعیین کرده و تصویرهایی از یوسف را بر تمام چهارسوق ها و دروازه ها و سرپل ها زده؛ و من تصاویری از یوسف را دیده ام، در شهر و در ده، و مردی سخت عبوس به نظرم آمد؛ گفتم، راست گفتی، مردی است سخت عبوس، ماهم فقط عکسهایش را دیده ایم؛ گفتم در دورانی که عدالت و امنیت محمودی شامل حال همگان شده، چرا باید مردی قمه اش را علیه امیر محمود تیز کند؟ مرد برگشت و نگاهم کرد و فکر کرد که شوخی می کنم، ولی صورت مصمم من، تمام تردیدهایش را از بین برد؛ و بعد هر چهار نفر اسبهایشان را می کردند و کنار ساحل با سرعت 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 در پیش گرفتم و ساعتی قبل از غروب، با همان لباس مبدل روستائی، درست در برابر قصر، از جلوی اتاقک دم در 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 - سوء قصد

محمود، انگار جواب مرانشنیده است، دوباره می پرسد، یادت هست؟ یادت هست؟ و من می گویم، آره، آره همه چیز یادم هست، همه چیز یادم هست؛ چراکه، با خود می گویم اگر حتی یادم هم نباشد، می تواند به آسانی یادم بیاید، چراکه من یک یادآورنده حرفه ای هستم که همیشه به خودم جهان را یادآوری می کنم؛ یادم هست، آره، یادم هست؛ میدان، در شمال میدان، سکوئی بلند؛ جایگاه محمود و بچه هایش. چهار صندلی راحت جواهر نشان. صندلی دوم، زیباتر، بلندتر. جمعیت به فاصله ای اندک از سکوی بلند ایستاده اند. وسط سکو، بالای برصندلی، یک سایبان. از تمام پنجره ها، پرچم های رنگ به رنگ آویزان. چند دقیقه پیش از ظهر. چهار هفته بعد از مرگ تیمور حاجب. چهار هفته پیش از جشن حاضر. بالای سکوا مرای قشون در لباس های متحدالشکل. مردم، تقریباً به یکدیگر چسبیده اند. نرسیده به سکو، صف مأموران متحدالشکل. بین مردم، از هر چند نفر، یک مأمور نقابدار، با لبان نازک قیطانی و منخرین منتظر و گشاد. و مردم؛ ازدور، منظم، و تمیز و قوی و شاداب؛ از نزدیک، یک عده یک چشم، یک عده کور، یک عده شل، یک عده یکپا، و اغلب لاغر، با سیل های آویزان، و اغلب کوتاه قد، بالباسی های مندرس کثیف و چشم های گشاد از حدقه درآمده و نگاه های هم مودی و هم وحشت زده؛ 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 و کوله، و با پستانهای آویزان تاشکم؛ بچه ها سیاه و زردنوب، با دماغ های آویزان تا دهن و جتی 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 دو طرف سکو، صف غلامان، و پائین سکو، گروهی از فرماندهان قشون. بالای سکو، چهار نفر از فرماندهان عالی رتبه. یکی قد بلند و چشم و ابرو سیاه، که گاهی لبانش را از هم باز می کند و دندان های درشت مرتبش را به مردم نشان می دهد؛ دیگری چاق، با شکم برآمده و نشان های فراوان که به سینه لباس نظامی اش آویزان کرده؛ خپل و بد ترکیب؛ مرتب دور خودش می چرخد و از هر چند دقیقه دستمالش را درمی آورد و صورتش را پاک می کند؛ سومی قد کوتاه و لاغر اندام و بسیار موقر با سیل نازک سفید و شانه های راست، و دست های لاغر و باریک، پوشیده به کرک سیاه و سفید؛ گاهی سرش را در جواب احترام نظامی دیگران تکان می دهد؛ چهارمی سخت بلند قد و لاغر با صورت دراز استخوانی، عین صورت سگ شکاری، و با چشم های آبی، به سه فرمانده دیگر دیده احترام می نگیرد، 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 هر چند دقیقه دستمال سفیدش را درمی آورد، به طرف صندلی های دسته دار جواهر نشان 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، ایستاده اند. مرد

میان سال قد بلندی از شمال سکوبه روی سکومی آید. از اطراف به محض ورود او بوق و کرنا و دهل می‌زنند؛ بعد صدای بوق و کرنا و دهل قطع می‌شود؛ مرد میان سال قد بلند، با صدائی نسبتاً بلند می‌گوید، امیر بزرگ، محمود! و بعد از وسط سکو، کنار می‌کشد و می‌ایستد. فرماندهی که دندان‌هایش را به مردم نشان می‌داد، به مردم نگاه می‌کند، خیلی بلند فرمان می‌دهد، خبردار! لحظه‌ای بعد، درست رأس ساعت دوازده، محمود از شمال سکو، وارد جایگاه می‌شود. پشت سرش، سه نفر از فرماندهان کم‌رتبه، در حالیکه هریک، دست یکی از بچه‌های محمود را گرفته‌اند، به روی سکومی آیند. مردم شروع به کف‌زدن می‌کنند و هورا می‌کشند؛ نقاب به چشم‌ها مواظب حرکات مردم هستند. محمود لبخند می‌زند و دست راستش را اول و دست چپش را بعد از آن، به طرف مردم تکان می‌دهد؛ مردم بلندتر هورا می‌کشند. محمود روی صندلی بلندتر می‌نشیند؛ فرماندهان کم‌رتبه، بچه‌های محمود را بطرف صندلی‌های کوچکتر هدایت می‌کنند، و بعد یک‌یک، آنان را بلند می‌کنند و روی صندلی‌ها می‌نشانند. بر روی سکو، همه چیز، بادقت و احتیاط و بی سروصدا انجام می‌شود. سکوطوری ساخته شده که همه می‌توانند تقریباً همه چیز را ببینند. بچه‌های محمود گاهی به محمود نگاه می‌کنند و گاهی به مردم، و گرچه دقیقاً نمی‌دانند چکار بکنند، ولی می‌کوشند که عین پدرشان به مردم لبخند بزنند. هم لبخند می‌زنند، هم به پدرشان نگاه می‌کنند و هم به مردم؛ فرماندهان قشون، انگار از گردن افسون شده‌اند؛ مضحک‌تر از همه قیافه فرماندهی است که شبیه سگ شکاری است؛ فرماندهی که خبردار داده، دندان‌هایش را در پشت لب‌هایش پنهان کرده است؛ ولی آنقدر به نشان دادن دندان‌هایش عادت کرده که هرآن ممکن است به صورت غیرارادی دندان‌هایش را نشان بدهد؛ فرمانده قد کوتاه به طرف محمود می‌رود، خم می‌شود و چیزی به محمود می‌گوید. محمود، سرش را تکان می‌دهد؛ فرمانده قد کوتاه دور می‌شود و از پشت سر محمود، به صفوف اول جمعیت اشاره می‌کند؛ یک نفر از میان جمعیت بیرون می‌آید؛ در برابر صف غلامان و فرماندهان، رو به محمود می‌ایستد؛ طومار بلندی به دست دارد؛ شروع می‌کند به خواندن؛ محمود هر چند دقیقه سرش را تکان می‌دهد؛ گاهی به من که اول صف غلامان ایستاده‌ام، نگاه می‌کند و لبخند می‌زند. من زیر لب مصرعی را که از یکی از اجدادم به یادگار مانده، می‌خوانم: آن توتورا و آن ما نیز تورا؛ آن توتورا و آن ما نیز تورا؛ محمود می‌شود؛ محمود که در عوالم دیگری سیر می‌کند، هنوز سرش را تکان می‌دهد، انگار هنوز دارد به گزارش گوش می‌کند؛ بعد که می‌فهمد گزارش تمام شده، ناگهان بلند می‌شود و رودر روی جمعیت می‌ایستد؛ مردم هورا می‌کشند و فریاد می‌زنند؛ محمود جلوتر می‌آید؛ مردم ساکت می‌شوند... در میان جمعیت آدم‌هائی دیده می‌شوند که عده‌ای از نقاب به چشم‌ها را بغل کرده‌اند. اینها نقاب چشم‌ها را ندیده‌اند. حالا محمود آمده، لبه سکو ایستاده. در این میان، از پشت سکو، یک مرد عصباً بدست قد کوتاه نسبتاً چاق، با سرتاس و چشم‌های حیل‌گر کوچک، به روی سکو آمده، جلوتر از فرماندهان قشون، مزورانه و دلچک 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 پف کرده‌اش به رنگ موم زرد است. گرچه هیچگونه خویشی با گراز ماده ندارد، ولی خیلی شبیه اوست. محمود از لبه سکوبر می‌گردد، بطرف این مرد. مرد عصا بدست لنگ لنگان بطرف محمود می‌رود، و یک دفتر بلند ده دوازده برگی را به محمود می‌دهد. محمود، بی‌اعتناء به مرد، برمی‌گردد و مرد عصابدست، بدون آنکه برگردد، عقب عقب می‌رود و سرجای قبلی می‌ایستد. فرماندهان قشون به حالت خبردار ایستاده‌اند. غلامان، رو بطرف محمود، به حالت احترام، طلسم شده‌اند. مردم کور و کچل، مشتاقانه به دهان محمود نگاه می‌کنند... در این لحظه، آفتاب درست بالاسر محمود است؛ محمود با رضایت 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 در عوض 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... سوء قصد خائنانه به جان محمود در این لحظه صورت می‌گیرد. از جناح راست میدان، جایی نه چندان دور از سکوی بلند، نیزه باریک و بلندی، بطرف سکوپرتاب می‌شود. حرکت نیزه صاعقه‌آساست. محمود سروسینه‌اش را عقب می‌کشد و نیزه به جای اینکه در قلب محمود فرو برود در گودی حدفاصل میان شانه و سینه‌اش فرو می‌رود. وضع بهم می‌خورد. مرد عصابدست، لنگ لنگان، خود را به محمود می‌رساند. انگار منتظر این حادثه بود و حالا نزدیکتر آمده تا نتیجه پیش بینی‌هایش را ببیند. محمود روی زمین افتاده. فرمانده چشم‌آبی که صورت سگ شکاری را دارد، سراسیمه بطرف محمود می‌رود، خم می‌شود، کلاهش می‌افتد و سرتاشش به ناگهان ظاهر می‌شود. ولی او اهمیتی نمی‌دهد. نیزه را از سینه محمود بیرون می‌کشد. دستمالش را درمی‌آورد و روی جای زخم فشار می‌دهد. محمود صورتی ترحم‌انگیز 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. طیب مخصوص آمده. برای محمود، تختی بلند آورده‌اند، و محمود را بلند کرده و روی تخت خوابانده‌اند. طیب 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 به دست اطرافیانش بسپارد. رفت‌وآمدها، در سکوت صورت می‌گیرد. فرماندهان قشون، با اشاره، 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 از میان دلقکان مخصوصش انتخاب کرده. سوء قصد کننده را دستگیر کرده اند و از پله های سکوبالا می آورند دوتن از نقاب به چشم ها، دو بازوی سوء قصد کننده را گرفته اند و دو نقاب به چشم در جلو و دوتن دیگر در پشت سر سوء قصد کننده حرکت می کنند تا مردم به سوء قصد کننده حمله نکنند. با وجود این، مردم از هر گوشه سروشانه می کشند و می خواهند جلوتر بیایند. مأموران و نقاب به چشم ها آنها را عقب می رانند. از پشت سر گروهی از مردم فریاد می زنند، بکشینش، بکشینش؛ عده ای دیگر فریاد می زنند، بدید خودمان بکشیمش، بدید خودمان بکشیمش؛ حالا سوء قصد کننده در برابر تخت محمود ایستاده. دوتن از نقاب به چشم ها، دست های سوء قصد کننده را دستبند می زنند. سوء قصد کننده وحشت زده است. دست ها و زانوهایش می لرزند. سبیل نامرتب سیاهی دارد که تمام دهنش را پوشانده. ته ریشی نیز دارد که به نسبت سبیلش، بسیار ظریف و کم رنگ و به نسبت صورت زرد رنگ پریده اش، بسیار سیاه بنظر می رسد. صورت محمود کاملاً سفید شده است، ولی صورت سوء قصد کننده زرد و بیمار بنظر می رسد. مثل کسی است که انگار از اسهال مزمن در زحمت است. چشمهایش بسیار درشت به نظر می آیند و مردمک ها جلوتر زده اند و اطراف چشم ها، انگار بکلی خالی است. لباسی که پوشیده، بسیار مندرس است و معلوم نیست او در کجای لباسش نیزه را پنهان کرده بوده. به صورت محمود نگاه می کنم. محمود گاهی به سوء قصد کننده نگاه می کند، گاهی به من، و گاهی به نیزه خونین که فرمانده سگ چهره آورده، روی تخت کنار محمود گذاشته است. بچه های محمود را که گریه می کردند، از روی سکوبرده اند، و لابد به قصر. از همان لحظه که محمود افتاده بود بچه ها شروع کرده بودند به گریه کردن، و گریه شان موقعی شدت پیدا کرده بود که مردم بطرف سکوهجوم آورده بودند. در حال گریه، تمام افتخار و غرور امیرزادگی را فراموش کرده بودند. بیشتر شباهت داشتند به بچه های سرراهی در حال گدائی. و حالا محمود احساس تأمین بیشتر می کند. مرد عصاب دست قد کوتاه درگوشی بایکی از فرماندهان قشون صحبت می کند. چند نفر از نقاب به چشم ها، ناگهان از میان جمعیت شروع می کنند به دعا خواندن... و آنوقت دعا به تمام مردم سرایت می کند و همه طوری دعا می خوانند که انگار در یک آئین رسمی قدیمی شرکت کرده اند. محمود لبخندی از رضایت به لب دارد. ولی هنوز قیافه اش نومید است. معلوم است که به علت 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 قریب الوقوع بشود. رگهای برآمده دستم، نخستین نشانه های این شکفتگی قریب الوقوع 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 عشق بازی کامل و توانفرسا روی تخت لمیده است... فرماندهان پیوسته درگوشی حرف می زنند و مرد لنگ مزور، طوری ایستاده که انگار در بیابانی

متروک، به تنهایی، ایستاده، منتظر قافله‌ای است که بزودی گردش از آن سوی بیابان برخواید خاست. و من، تمام تنم از شدت یک شور جنائی می لرزد. مردم دعا می خوانند و وسط دعا، شعارهایی می دهند که حاکی از اعتقادشان به نابودشدن دشمنان محمود به دست خداوند است. دارند شکست سوء قصد را به یک معجزه الهی بدل می کنند. این دعاها، این تغییر و تبدیل معناها و مفهوم‌ها، این صداهای همسان و متحد، این حنجره‌های دم کرده، و پیوسته در حال باز و بسته شدن، مرا بسوی شکفتگی شورانگیزی می رانند که در میان هاله‌ 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 همه نقاب به چشم‌ها، فرماندهان، مرد مزور لنگ و حتی خود محمود، غافلگیر شده‌اند. در برابر محمود می ایستم. می دانم که چشم‌هایم سرشار از جنایت است. آیا این همان وضعی نیست که سوء قصد کننده، پیش از پرتاب نیزه پیدا کرده بود؟ در این حالت جنائی، دهنم خشک شده، ز بانم به سق دهنم چسبیده. بین محمود و سوء قصد کننده دستگیر شده، ایستاده‌ام. نیزه هنوز به خون محمود آلوده است. هنوز این خون کاملاً خشک نشده. محمود خودش پرتاب نیزه، استفاده از فاصله دور و از فاصله نزدیک از نیزه را به من 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 جیغ‌ها و دعاها و شعارهای درهم بافته شده، حتی هوا را به هیجان در آورده‌اند، من، در حالی که نیزه را فرود می آورم، به دور خود می چرخم و نیزه را با دودست، محکم در قلب سوء قصد کننده از بالا فرود می آورم و موقعی که خون او به هر طرف فواره می زند و او مثل یک مقوای پوکیده، به زمین می غلتد، نیزه را بلند می کنم و دوباره در قلب ترک خورده اش فرود می آورم. نیزه را رها می کنم و بعد زیرپاهای او به زمین می نشینم و دست‌های خون‌آلودم را از دو طرف 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 دو طرف می اندازند زیر بازوهایم و بلند می کنند و می آورندم بطرف محمود. هنوز گریه می کنم. محمود بلند و مصروعانه می خندد. حالا کاملاً سالم به نظر می رسد. انگار نیزه سینه اش را چاک نداده است. آیا محمود شهیدنمائی می کرد؟ دوفتری که مرا از دو طرف گرفته‌اند، شمشیر به دست دارند و منتظر فرمان محمود هستند. طیب مخصوص به محمود گوشزد می کند که این خنده شدید ممکن است سبب خونریزی شود. ولی محمود بی اعتناء به این سفارش طیب می خندد و بعد ناگهان خنده اش را قطع می کند و فریاد می زند، ولش کنید! فرماندهان شمشیر به دست ولم می کنند و عقب می کشند و شمشیرهایشان را غلاف می کنند. محمود، آهسته‌تر فریاد می زند، بیا جلو، بچه! من در حالی که هنوز بقایای گریه، شانه‌هایم را تکان می دهد، بطرف تخت محمود می روم. محمود می گوید، همین جا بنشین! مطیع و فرمانبردار می نشینم...

تا به قصر برسیم، محمود در میان خنده و قهقهه، جریان بدرالسلطنه را برایم تعریف کرد که، بشنوتا از خنده روده بر بشوی، آری، محمود گفت، بشنو، بشنو، تا از خنده روده بر بشوی، که چون پدرم امیرماضی (که من گفتم رضی الله عنه) از گراز ماده خواستگاری کرد و گرفتش و هفت شبانه روز برایش عروسی به پا کرد و سرتاسر این خطه هفت شبانه روز چراغان بود، روز هشتم، بامداد پگاه، مادر گراز ماده، در برابر در باغ فیروزی از کالسکه سیاهش پیاده شد، هراسان، و گریان، و مستقیماً راه اتاق پدرم امیرماضی (گفتم رضی الله عنه) و زنش گراز ماده را در پیش گرفت. زن و شوهر، تازه از بغل یکدیگر فارغ شده، کنار هم دراز کشیده بودند که زوزه بلند مادر گراز ماده از پشت در بلند شد. پدرم (رضی الله عنه) می گفت که پسر 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، ففری ففرجون، من از شماتت مردم چه خاکی به سرم بریزم؟ ففرجون، من دهن مردم رو چطور ببندم؟ به دادم برس دخترم، منو جلوی مردم سرافکننده نکن! ففر، ففرجون؟ ما بهت زده از دو طرف گرفتیم و آوردیمش کنار تخت نشانیدیم. 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 امیر شد، چطور شد که دخترت پس از آنکه امیر بکارت افکن دست رد به سینه آنهاهمه دختر زد، سرانجام تکیه بر اریکه نکاح امیر زد، ولی تو هنوز به همان صورت سابق، یک بدری بدبخت بی همه چیز ماندی؟ پدرم امیرماضی (رضی الله عنه) 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 داده ام، دیدم که دیگر لقبی در چنته ام نمانده است؛ نگاه کردم به صورت گرد و گریان مادرمادرت، به پف های برآمده ابروها، و لپ های پف کرده دایره ای شکلش، و لبان گرد غنچه شده اش، 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 هفته بعد، همان صحنه تکرار شد؛ و من این بار لقب دیگری به او دادم؛ و هفته دیگر باز از کالسکه پیاده شد، گریان، و من باز لقب دیگری به او دادم؛ و هفته بعد، موقعی که از کالسکه پیاده شد و داشت گریان می آمد، پنجره اتاق را باز کردم و همانطور که لخت در کنار پنجره ایستاده بودم، فریاد زدم، برو که ما تو را بدرالدوله خواندیم؛ و هفته 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 از ما، 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 شده ما فقط همین ها نبود: از لای لبان چاق غنچه شده اش، همیشه عبارت بلی قربان، بیرون می چکید. گاهی آواز هم می خواند، و صدایش 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 از این 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 عضله متورم؛ و او اینها را به عنوان غبغب، به آدم های ناشی قالب می کرد. شانه های، مثل شانه های مادرم باریک بود، ولی پشت شانه هایش به علت پیری، عضله دار شده بود. موقعی که راه می رفت، و سلانه سلانه و کشان کشان راه می رفت، پاهایش را قدری گشاد می گذاشت و آدم، بی اختیار، به یاد میانداری می افتاد که تازه از زورخانه بیرون آمده باشد. ولی موقعی که می نشست، سرش را قدری به طرف راست یا چپ می گرفت، لبانش می خواست بشکند و بگوید، بلی قربان! بلی قربان! ولی ناشکفته می ماند...

## ۹ - مثلث

راه افتادم بطرف کوچه 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 معنایی دارد شاعر نمی تواند باشد. صمد از این مقوله چیزی نمی دانست. شعریک محکومیت... جنائی می تواند تمام واژه های موجود بشریت را در خود جای دهد. ولی نه! مثل اینکه قرار نبود که آن حس زیبایی شناختی عظیم من چندان دوامی داشته باشد. موجودات دیگری را در اطرافم احساس می کردم، موجوداتی که عملاً حرکت می کردند؛ ولی هر چه نگاه می کردم، کسی را نمی دیدم. و حالا مهتاب رفته بود. ماه، پشت یک ابر تیره، روی از جهان پوشیده بود. سرم را دوباره پائین انداختم و خواستم که توی کوچه در خیالات خود غرق شوم. ولی نه! مثل اینکه خیالی در کار نبود. مثل اینکه موجوداتی در اطرافم حرکت می کردند. سرم را بلند کردم. از روبرو می آمدند؛ هر سه، سیاهپوش و قد 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 سرپایشان را پوشیده بود، آنچنان سیاه بود که انگار از پوست گر به ای سیاه به عاریت گرفته شده بود. هر سه دست هایشان را از جلو به هم چفت کرده بودند و شانه هایشان را انگار از وحشت دزدیده بودند. من هیچ راه برگشت نداشتم. مجبور بودم پیش بروم و با این سیاه تنان برآمده از اعماق شب، در این کوچه خلوت رو برو شوم. انگار من با موجودات زیرزمینی میعاد داشتم. قدم هایشان را به یک نسبت بلند بر می داشتند و شانه به شانه 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، از کنار دیوار راه می رفتم و چشم های ابدی شازده جمشید که لحظه ای پیش، سرتاسر مغزم را تسخیر کرده بود، اینک از یادم رفته بود. می ترسیدم، ولی افسوس سیاه این سه تن پیشم می راند و عجیب این بود که با وجود آنکه من به سوی آنها حرکت می کردم و آنها به سوی من، فاصله 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 در سطح قرار گرفته است، این عمق بی حادثگی بود که در آن لحظه بر ما حاکم بود. این عمق بی حادثگی بود که در آن لحظه بر ما حاکم بود. در اعماق بی حادثگی حرکت می کردیم، آنها بطرف من و من بطرف آنها. می دیدمشان، ولی چشم از آنها بر گرفته بودم و در کنار دیوار ترسان ترسان راه می رفتم؛ و آنها شانه به شانه هم، قید هم، می آمدند. بعضی چیزها باور نکردنی هستند، مثل خواب؛ ولی هرگز نمی شد حتی در خواب 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 جرنج جرنج زنجیر بود؛ و آنگاه نزدیکتر رفتم و آنها هم نزدیکتر آمدند، آن فاصله ابدی از میان رفت؛ و من خود را در برابر چشم های مرد وسطی که از پشت نقابی دیده می شد، یافتم و در چشم ها خیره شدم. چشم های پدرم بود که تازه از خواب بیدار شده 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، بگویم کجا بودی؟ که چشم ها آنچنان در چشم هایم خیره شده بودند که انگار یک جفت سوراخ آبی خون آلوده در چشمهایم خیره شده اند؛ ولی چشم ها بیشتر به سنگ، سنگهای قیمتی شباهت داشتند و همینکه شروع کردم که پدر! این تویی، تویی که من در برابرم می بینم، زنجیرهای وسط از صدا باز ماند و پلک چشم ها، خود به خود، مثل دو سرپوش بسیار کوچک حلبی افتاد و من پناه به مرد دست راستی بردم، به امید اینکه در وجود او نیز پدرم را خواهم دید، چشم در صورتش انداختم. یک جفت چشم ریز و سیاه و سفاک در چشم هایم خیره شده بود؛ نه شفقتی و نه عشقی در آنها دیدم. آنچنان خالی از نرمای پر لطف ترحم بودند که انگار در اعماق دو چاه خشک سیاه می نگریم. خواستم حرف بزنم و بگویم، محمود! رحم کن! جهان از آن تو است ولی رحم کن! که پلک ها، مثل دو سرپوش بسیار کوچک حلبی، افتادند و من، وحشت زده، پناه به مرد دست چپی بردم و چشم در چشم های عسلی او دوختم. چیزی پیر و در عین 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، در عمق 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 شبیح چشم های خودم را

در برابرم می دیدم؟ خواستم فریاد بزنم که تو چگونه می توانی من باشی، چگونه؟ چگونه؟ که پلک ها، مثل دوسرپوش بسیار کوچک حلی، 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 روی آمدند و همینکه در چشم هر سه آنها خیره شدم، دوباره آنها ناپدید شدند و گروهی دیگر در برابرم 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 صفحه دیگر حرکت کنم. شروع کردم به دویدن 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 شیخ تیمور حاجب بود، فریاد زدم، تیمور! تیمور! ولی کنار در نیمه باز کسی دیده نمی شد؛ و مگر تیمور نمرده بود که من شبش 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 کوچه 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 سری هم در این کار باشد که فقط آن سه تن 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، نیزه بلند شده در

هوا، در خوابش حلول کرده، او را ناگهان بیدار کرده است و او برای آژنش، به زن سومش، به زن بومی ترکمن چهره اش تعریف می کند که چقدر ترسیده بوده که نیزه در سینه 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 سینه محمود پراکنده است و می خواهد او را بسوی آرامش، آرامش مادرانه 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 برآستی 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 جنیبده، 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 برهنه خلائق 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 گویم، 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 شانه 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 دوباره از پنجره بیرون را نگاه می کنم. محمود هنوز محو تماشای مهتاب است. از پله های پایین می روم.

## ۱۰ - دیشب

مرد مثله شده 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 همه 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 سر جای خود، به موقع، بر اساس زمینه طبیعی و تاریخی و اجتماعی و فردی خود، حتی همه چیز با زمینه الهی خود، پشت سر یکدیگر، در ذهن 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 هزاره قبل از ما قبل تاریخ 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 هزاره قبل ماقبل تاریخ بود. دیشب؟ دیشب؟ من حالا در دیشب زندگی می کنم، ولی یادم رفته، اصلاً یادم رفته که یادم رفته. دیشب؟ دیشب؟ دیشب مویچول میرزا در کنار احمد میرزا، آن جوانک چاقالوی تخم پسته ای ایستاده، می گوید، قربانت گردم، قبله عالم سلامت باشد، عالم به فدای سیب تازه سبزشده تان، این تخم ها را محل 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 احمد میرزا داد می زند سر مویچول میرزا می گوید، میرزا، دستور بده محمد شاه و وزیر و دخترش حاضر شوند؛ دیشب همه اینها اتفاق می افتد. قبله عالم سلامت باشد، وزیر عرضی دارد. به عرض برساند! به عرض می رساند که در هند رسم است که پشت قبله نکاحی اسامی اجداد پدری داماد را تا هفت پشت بنویسند؛ قبله عالم می گوید، دختر را به عقد نکاح ما در آورید و بعد پشت قبله 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 سراسرهای تاریخ، نه! ماقبل تاریخ، منعکس می شود.

همین دیشب صدایش منعکس می شود. احمد میرزا می گوید، اگر لازم باشد تا دوهزار و ششصد هفتصد پشت همینطور بشمارید، پسر شمشیر، پسر شمشیر، دیگر بس است، همین! لازم نیست پشت تمام قبالة نکاح را پر کنید! دیشب، دیشب شاپور از پدرم می پرسد، خوب بگو چه شد، چه شد، چگونه شد که پدرم فهمید که در میان هزار غلام، فقط من یکی غلام نیستم؟ چه شد، چه شد؟ و پدرم می گوید اگر یادم نرفته باشد که بعون الله یادم نرفته، باید به قبله عالم 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 شاهزاده ای که با پدرت، اگر یادم نرفته باشد که یادم نرفته باشد که یادم نرفته، من نفس خویش را کشتم، اردشیر حقه ای را که به من سپرده بود بخواست، همچنان به مهر او بود و سر حقه بگشاد، ... دید در رقعہ پیچیده بر رقعہ دیگر نوشته بود که کنیزک حامله است و تو در میان هزار غلام و قربانت کردم اگر یادم نرفته باشد که یادم نرفته قربانت کردم تو در میان هزار غلام، گوی را توبه آرتهای شیرتاشور دادی، قبله عالم سلامت باشد، شیرتاشور پسر شمشیر، پسر شمشیر، ما از خیر ... مان گذشتیم تا سر قبله عالم سلامت باشد، اگر یادم نرفته باشد که یادم نرفته که یادم نرفته که؛ محمود می گوید، ولش کن، ولش کن که یادت رفته که یادت رفته؛ می گویم 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 می روم زیر پنجره می ایستم. صدائی مرا بسوی، این پنجره می کشاند. دیشب یادم رفته که این پنجره را می شناسم. اول فکر می کنم که انگار در اتاق طبقه سوم سگی هار می نالد و بعد صدا آنچنان وحشتناک می شود که انگار حیوانی دارد حیوانی درشت تر از خود را به دنیا می آورد و سر این حیوان آنچنان درشت است استخوانهای زیر شکم حیوان مادر ترق ترق می شکند و حیوان مادر زوزه می کشد؛ و بعد این اوهام پیش از رسیدن به خود فاجعه ناپدید می شوند و آنگاه صدای مادرم، زوزه سان و کشیده و در عین حال خفه و دزدیده و شکنجه دیده شنیده می شود 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! 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 می شوم، یعنی فرار می کنم، تا جایی که ممکن است فرار می کنم و اوهام زوزه ها، آن صداها را رؤیائی، به دنبال سرم می دوند و شبم را اشغال می کنند و کوچه های تودرتوی شبم را اشغال می کنند، دیشبم را اشغال می کنند. دیشب کجا بودیم را اشغال می کنند. 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 کوچه ها 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 حومه بلخ یاری یا بغداد بودیم. کالسکه چپ بر می گشت و هر از چند دقیقه پشت سرش را می نگرید 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 حومه 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 کالسکه چپ بی آنکه، این بار، پشت سرش را بنگرد، می گفت، پیش از آنکه به آرامگاه خواجه برسیم از کنار تپه 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 شویم، طوری به ما نزدیک می شوند که انگار هر یکی قلوه سنگی است، درست اندازه یک قلوه سنگ درشت و گنده؛ که من در حالیکه موهای کیمیا را به دور دهانم داشتم، گفتم، ما کاری به کار کندوها نداریم، راهبان را کج نکن، همینطور پیش برو، بسوی آرامگاه خواجه پیش برو؛ و بعد پرسیدم و البته این بار به شیطنت که خواجه را تومی شناسی؟ این خواجه را می گویم، 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، هزار سال پیش که کشته شد، چند سالی اندامش بر سر 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، گاهگدابه زیارتش می آیند، البته اگر این زنبورها بگذارند، اگر این زنبورها بگذارند، زنبور نیستند، سگ پاسبان هستند، عین گزمه های قدیم هستند؛ و من باز به شیطنت گفتم، این خواجه، خواجه گمنام درست هزار سال پیش بود که مرد؟ و بعد پرسیدم، این خواجه، خویشی، آشنائی، پدری، برادری نداشت؟ گفت، عده ای می گویند — می شنوی؟ — عده ای می گویند هزار سال پیش، و بعضی می گویند دوهزار سال پیش، و برخی دیگر می گویند همین سیصد چهارصد سال پیش و برخی دیگر حتی آنقدر خوش بین هستند که می گویند همین صد سال پیش، آخر قبر خیلی تازه است، می دانی، آنهائی که دیده اند، اینطور می گویند، من قبر را ندیده ام، فقط توانسته ام تا پنجاه شصت قدمی آرامگاه بروم، بقیه همه شایعه است، آنهائی که دیده اند چیزهائی می گویند، 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؟ — و نمی دانم. چرا همینطوری اسمش را تیمور گذاشتم و او هم پذیرفت، چرا که برگشت و گفت، هان، چپ بود؟ چیه؟ پرسیدم تیمور، بگو ببینم چه شد، چه شد که خواجه را کشتند؟ گفت، چیزهائی می دانم، اجازه ندارم که بگویم، 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 را می 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 و فقط یکی ماند که سر کرده امیراست و می گویند 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 شویم؛ و زنبورها تمام جاده ها را پوشانده بودند و صدای وزوزشان مثل یک هلهله وطنین شوم شنیده می شد، و بعد صدای کالسکه چپ را از فاصله ای بسیار دور شنیدم که می گفت، من از این جلوتر نمی روم، همیشه مسافرهایم را اینجا پیاده می کنم، بقیه راه را باید پیاده بروید، آرامگاه آن سوی پرده زنبورهاست، از دیوار زنبورها که پیرید بالا، آرامگاه را می بینید؟ و خودش دور می شد و صدایش دیگر نبود و حتی من توی کالسکه ننشسته بودم و حتی کیمیا را بغل نکرده بودم، و فقط از پشت دیوار، یک دیوار سنگی صدای مادرم را می شنیدم، مثل زوزه های مداوم یک حیوان بیمار که می خواست در آخرین لحظه زندگی صدایش را به آن سوی دیوار برساند، و صدایش 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، تورا به خدا تو یادت نرفته که یادت نرفته؟ و محمود می گفت، ولش کن، ولش کن که یادت رفته که یادت رفته. دیشب! شاعر چه خوب گفته است، چو کودک لب از شیر مادر بشست، ز گهواره محمود گوید 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 سرور پیراستن است. محمود بن ارسلان را این شعر بسیار خوش آمده، دستور داده دهنش را سه بار پر از جواهر کرده اند. نزدیک بود معز بن عنصر خفه شود. و امروز رفته پیش دلاک داده تمام دندانهایش را کشیده اند، و آمده تا بر سبیل ارتجال شعری دیگری بگوید. معز بن عنصر متواضع است و درویش، تمام دندانهای طمعش را کنده تا اگر دستور دادند دهنش را پر از جواهر بکنند، دهن آماده تر باشد، دهن جاداری یعنی همین. کان سرب و رساد از این عید تا به عید گوسفند کشان و پنجاه فرسخ از زمین های گرگان و مازندران از آن معز بن عنصر است. همه به بدیهه و ارتجال می گوید که می داند سیم از خزینه به بدیهه بیرون آید. دهن جاداری یعنی همین. ایزد تبارک و تعالی بر همه لعنت کند، بمنه و کرمه؛ و یک چشم صمد، اکنون منقار کرکسان را می نگرد، و چشم بینا یعنی همین! دیشب! دیشب! دیشب! همه چیز دیشب اتفاق می افتد! همه چیز دیشب اتفاق می افتد! امیر پرده 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 امیر چشم در چشم تک تک حاضران می دوزد و بعد

به صدای بلند می گوید: سوزنی! سوزنی جلوتر آی؛ و سوزنی جلومی رود و تعظیم می کند و دست روی شکم می ایستد، امیرنگاهی به پسرش می کند و نگاهی به سوزنی و می گوید، فرزند با سعادت خویش را به تومی سپاریم تا از علوم و کمالات و حکمت، هرچه در خور مقام اوست، به او بیاموزی، فرزند ما نباید از هیچ عالم و حکیمی، چیزی کم داشته باشد؛ سوزنی تعظیم می کند. امیر می رود. همه حاضران خارج 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 و خ... مرد چون ابله بود؛ و فرزند با سعادت تکرار می کند، با وجود ریش و خ... مرد چون ابله بود؛ سوزنی می گوید: روستائی زادگان مانند او را ماچه خر؛ و فرزند با سعادت تکرار می کند: روستائی زادگان مانند او را ماچه خر؛ سوزنی می گوید، وادریده بردریده، و اشخیده 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 پنک و پرچ کین را می دان سرین، دان سنورا 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 با سعادت 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 ببرد، 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 گوشه سربند کرد و کمر بند جواهر بر میان بست و سرتاپا در میان درو 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 قهوه چمی 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 اودست سفید و ظریفش را بلند کرده، روی پاهایش گذاشته. سوزنی سعی می کند... نادیده بگیرد و ادامه می دهد، یک ساعت از شب گذشته، همه اهل بازی حاضر شدند و مردم همه آمدند. تماشاخانه آراسته شد. پطرس شاه خواجه یاقوت را گفت، برو ملکه را بیاور و خودش با قمر وزیر و امیران و وزیران سوار شدند و به تماشاخانه آمدند و بر جای خود آرام گرفتند؛ سوزنی دوباره 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 بقیه قصه گوش کند. لحظه ای پیش از آنکه فرزند با سعادت کارش را تمام کند،



پرده به یک سومی رود و ناگهان امیرو به دنبال او گروهی از رجال قوم وارد می شوند. سوزنی که وضع را اینطور می بیند، بلند از روی کتاب می خواند، قمر وزیر نظر کرد امیر ارسلان 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، امیر ارسلان 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 بیا 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 بنده ناچیز را این بار ببخشید، تکرار نمی شود، به خدا قسم که تکرار نمی شود؛ وزیر اعظم 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 با سعادت می خواند. پس بدان ای پسر که تورا غلامان نباید و تو چون 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 علت های نهانی تجسس کردی از آشکارا نیز بجوی، از بوی دهان و بوی بینی و ناسور و گرانی گوش و سستی گفتار، و خوب بین که مبادا چشمش، گوشش یا دماغش بواسیری باشد، همه جا را بو کن و بر سر قیمتش چانه بزن و چون به خانه 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 و لکن بزرگان گفته اند، النادرة لا ترد، و نیز گفته اند، قل النادرة ولوعلى الوالدة، شنودم که ... بیت، جاهل فراز مسند و عالم برون در، جوید به حيله راه و به دربان نمی رسد؛ شب شده، فرزند با سعادت 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 و لیش 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 امیر ماضی است. بگذار نگاه کنم بینم قداره بند دوم کیست. صورتش خیلی آشنا به نظر می آید. عجب! عجب! قداره بند دوم هم امیر ماضی است. چندتا امیر ماضی داریم؟ هر چندتا! دو امیر ماضی دستهایشان را از دو طرف میز به سوی

یکدیگر دراز می‌کنند. جنگ در اطراف آنها به یک چشم به هم زدن شروع می‌شود. این در واقع جنگ نیست. یک انتحار دسته‌جمعی است، منتها در این انتحار دسته‌جمعی دو گروه فقط حنجره‌های یکدیگر را عوضی گرفته‌اند. حتی گلاویزشدنی هم در کار نیست. افراد هر گروه به راحتی گردن و گلویشان را به تیغ افراد گروه دیگر می‌سپارند و بعد افراد دیگر از گروه قبلی، سر افراد دشمن را که تازه از کشتار فارغ شده‌اند گوش تا گوش می‌برند. پس از این انتحار دسته‌جمعی، کرکس‌ها، فوج کرکس‌ها از راه می‌رسند. دو امیرماضی هنوز دست در دست یکدیگر دارند. گرچه آسمان و بالای درختها و کنار هره‌های بامها را فوج کرکس‌ها پوشانده‌اند، ولی هنوز به حد کافی کرکس پیدا نمی‌شود. بوی عفونت فضا را گرفته است. برای هر کرکس، چندین مرده رسیده، پیغام فرستاده می‌شود که، مرده زیاد کرکس ارسالید. کرکس‌های جدید، از راه می‌رسند، دور مرده‌ها را طواف می‌کنند و می‌نشینند و مشغول می‌شوند. چند لحظه بعد دیگر مرده‌ای دیده نمی‌شود. امیرماضی دوم بلند می‌شود و می‌رود توی تصویر تاریخی و بعد امیرماضی اول هم بلند می‌شود و در تصویر ناپدید می‌شود. و آنوقت صوراسرافیل دمیده می‌شود؛ صوراسرافیل باطنابی به دور گردنش وارد صحنه می‌شود. مردی هم با طنابی به دور گردنش آنورتر ایستاده، گریه‌اش گرفته. صوراسرافیل خطاب به مرد دیگر فریاد می‌زند، ملک از پسران خاقان، تقاضای رحم داشتن بیجاست. طناب‌ها بالا کشیده می‌شود؛ جرمش این بود که اسرار هویدا می‌کرد، یادآرزشمع مرده یادآر، دوزبان کبود و دو جفت چشم سیاه و سفید، عصبانی و از حدقه درآمده، بر روی میز تاریخی امیرماضی، آن دو امیرماضی آویزان شده؛ غیر از اینها صحنه خالی است. کرکس‌ها رفته‌اند، در حالیکه به زحمت می‌توانستند بالهایشان را به علت پُری شکم هاشان از زمین بلند بکنند؛ ولی این فقط به علت پُری شکم هاشان نبود که نمی‌توانستند حرکت بکنند. بر روی سینه هاشان، نشان‌های رنگین لیاقت سنگینی می‌کند؛ نشان‌های درجه یک، درجه دو، درجه سه، از هر نوع؛ تاریخی، فرهنگی، هنری، لشکری، و کشوری. همه اینها دیشب اتفاق می‌افتد؛ دیشب در ساعت یازده صبح؛ و بعد درست هزارسال بعد، در ساعت یازده و ده دقیقه صبح دیشب، پرده بالا می‌رود. صحنه آب و جارو شده؛ و در تمیزی خود انگار جادو شده. فراش‌ها، گزمه‌ها، قزلباش‌ها و سر بازان قروقاتی، یک آهنگ مشهور نظامی را بلند می‌خوانند و پاهایشان را با یکدیگر تنظیم می‌کنند و راه می‌روند؛ رام دارا رام دام دارا رام دام دارا رام. رام دارا رام دام دارا رام دام دارا رام دام دارا رام. رام دارا رام دام دارا رام دام دارا رام. از زیر زمین صحنه، از روی پله‌های شکسته بسته، چهار نفر نمش مردی را که روی نردبان انداخته‌اند، بیرون می‌آورند و درست جلوی چشم همه، وسط خیابان روی زمین می‌گذارند. زنهایی که از پشت پنجره‌ها خیابان را نگاه می‌کردند، پرده‌های پنجره‌ها را می‌کشند و خود را از انظار مخفی می‌کنند. ما همه آنجا هستیم. یک نفر می‌رود تصویر تاریخی را می‌آورد و آن را بر دیوار مقابل آویزان می‌کند. دیوار مقابل سوراخ سوراخ شده. مرد قداره‌بند، قدم زنان از تصویر تاریخی بیرون می‌آید، نزدیک می‌شود و روی

جسد خم می شود. ما هم نزدیک ترمی رویم و از روی شانه های این مرد بر روی صورت جسد خم می شویم. چشم های مرده هنوز باز است. چشم های مرده آبی روشن است که بر آن رگه های خون شتک زده. دهن جسد کاملاً باز است. مرد قداره بند 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 زیر زمین، بر روی نیزه ها، سرهای پرمو و صورتهای ریشو که از سوراخ های متعددشان پوشال بیرون زده، بر روی صحنه آورده می شود. مرد قداره بند نسبت به سرهای بالای نیزه ابراز مرحمت می کند و بعد برمی گردد و با قدم های موقر، به طرف تصویر تاریخی می رود، دستش را به علامت خدا حافظی بلند می کند و تکان می دهد. بعد فراش ها تصویر تاریخی را جمع می کنند. بر روی صحنه، فقط جسد روی نردبان و سرهای بالای نیزه می ماند. نسیم ملایمی می وزد. انگاری یک پرده 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. ما از پشت صحنه به دنبال آهنگ حرکت می کنیم. دو هزار سال قبل، در ساعت یازده و پانزده دقیقه صبح دیشب. در کنار تپه فقط یک درخت دیده می شود. زنده به خونخواهی هزار سیاوش، گردد از آن قطره خون که از تونزد 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 گوید. ما از حرفهایش چیزی نمی فهمیم. می رویم تصویر تاریخی را می آوریم. تصویر را باز می کنیم. مرد قداره بند از تصویر 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 رویم به طرف درخت. مرد قداره بند، ریش سر بی بدن را در دست می گیرد و می گوید، هر حرفی داری به خودم بگو، این حیوونها که چیزی سرشون نمیشه! راست می گوید، ما چیزی سرمان نمی شود. ما هیچ وقت چیزی سرمان نشده، حالا هم سرمان نمی شود. مرد قداره بند سرش را با احتیاط جلوتر می برد و باترس و لرز گوشش را درست جلوی دهن باز سر بی بدن قرار می دهد؛ لحظه ای در سکوت می گذرد، و بعد مرد قداره بند، سرش را طوری عقب می کشد که انگار دشنامی از سر بی بدن شنیده. مرد قداره بند عصبانی است؛ دستش را دراز می کند، هر پنج 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 تصویر تاریخی می شود. ما تصویر 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 دوباره از دیشب سر در می آوریم و در ساعت یازده و بیست دقیقه صبح دیشب، دو هزار 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 قحبه تاریخ را از دست این امیرماضی به دست آن امیرماضی، تماشا می کند. ما هم تماشا می کنیم و بعد مرد قداره بند 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 قداره بند می گیرد، دگمه های شلوار را باز می کند، احلیل مرد قداره بند را درمی آورد و پس از آن که مرد قداره بند، درست در وسط کاخ، و در برابر همه حضار 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 و دور می شود و مرد قداره بند 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 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 شاه عبدالعظیم 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 مرده 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 به ما 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، غوغا پیا می کند؛ و بعد اتابک با امیرماضی حرف می زند، خدا کمر مبارک را از قدرت نیندازد، فرمودید، در عرض چند ثانیه از فاطمه ازاله 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؛ قبله عالم خوب می داند که پسرک هفده ساله به دلاک حمله کرده؛ هورا، دختر قبله عالم 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 وحشت زده تیغش را در می آورد، روی چیزی مثل کمر بند، چندبار بالا و پائین می کشد. پسر هفده ساله دراز می کشد، شلوارش را پائین می کشد و ران سیمینش را به فرش اتاق می چسباند، ... به موی قبله عالم 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 قبله عالم 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 یادهايش می شنود، که تا کی باید شخص یک صورت و یک ریش را ملاحظه کند، از دیدن صورت مردم ایران خسته شدیم، برویم فرنگ ببینیم آنجا چه خبر است؛ و کالسکه از دروازه وارد می شود و راه کاخ را در پیش 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 پرم 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، ده 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 نیمه شب صبح دیشب، تمام کمر بندها را شل می کند، تمام شلوارها را پائین می کشد و در پشت 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 صحنه 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 دوباره 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 برمی خیزند و پشت سرما می آیند؟ نگاه کن و ببین؛ و من بی آنکه برگردم می دانهم که مردم چکار می کنند. در فکر فرو می روم؛ دیشب؟ دیشب؟ مراسم؟ خواب؟ اینها برآستی 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 کننده خودم غرق شوم؟ می گویم، من هیچ چیز یادم نمی آید! می گوید، علتش هيجان زياده از حد امروزتست، فکر کنی یادت می آید، زیاد هم لازم نیست که به خودت فشار بباری، اینکه دیگر دوسه هزار سال پیش اتفاق نیفتاده که فراموشش بکنی! می گویم، مربوط به چه کسی است؟ این دیشب به من چه ارتباطی دارد؟ می گوید، جز توبه هیچ کس مربوط نیست، حتی به من هم مربوط نیست؛ می گویم، به این مرد بالای چوب بست چطور؟ به او هم مربوط نیست؟ می گوید 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 یادهايش خالی می شود، انگار پرازشن و خاک را در جایی خالی کرده اند، و فقط توبره خالی از هوا آویزان مانده است. این آن لحظه 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 هواس است، 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 کالسکه خالی، دوباره یادم می آید، انگار همه چیز را فراموش کرده بودم تا چیزهای جدید یادم بیاید، یک دیشب جدید، یک دیشب قدیمی و با وجود قدیمی بودنش جدید، یادم می آید. محمود از همه چیز طوری حرف می زند که انگار صبح بلند شده، می گوید 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 شروترین 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 بنویسد، فقط یک قلم است که می نویسد. او دخالت

نمی‌کند. نه در خواب‌هایم و نه در بیداری‌هایم؛ و خواب و بیداری من از شقاوت و واقعیت مالامال هستند. این واقعیت شقی و خونین در خواب‌هایم به همان‌صورت جلوه می‌کند که در بیداری‌ام. یک دست شقی، استخوانی و خونین، بیدارم می‌کند و پیوسته به سوی یک در نیمه‌باز هدایت می‌کند. چشم‌هایم را هم می‌مالم، کنار این در می‌ایستم، نمی‌خواهم نگاه بکنم؛ ولی از پشت سر، آن دو دست شقی و استخوانی و خونین، بر روی شانه‌هایم فشار می‌آورند و انگار سحر و جادوئی، که از اعماق بر می‌خیزد، چشم‌هایم را باز نگه می‌دارد و من نگاه می‌کنم و همه را در خونسردی تمام می‌بینم. مادرم، پدرم، منصور، یوسف، صمد، کیمیا و تمام مردان و زنانی که شناخته‌ام، از این در نیمه‌باز دیده می‌شوند. وصیت‌نامهٔ عموی پدرم را بر روی سینهٔ من گذاشته‌اند، تمام مردان و زنان حافظه‌ام را در برابرم می‌بینم. راستی محمود از کجا می‌داند که من دیشب در خواب چه دیدم؟ شاید چشم‌های سفاک محمود در خوابم حلول کرده، مغزم را شکافته، عبور رؤیایها را تماشا کرده و بعد از خوابم عقب نشسته‌اند. نه، این‌طور نیست! محمود اشتباه می‌کند، و یا شاید اشتباه نمی‌کند، بلکه وانمود می‌کند که اشتباه می‌کند. من اصلاً دیشب خواب ندیدم. محمود واقعیتی را که خود برای من ساخته بود، به عنوان خواب در برابر من می‌گستراند. واقعیت محمود دنیای خالی من است. تخیل من به دست محمود ساخته می‌شود. منتها محمود به فلسفهٔ این خواب و بیداری، این رؤیا و واقعیت وقوف دارد و خوب می‌داند که خواب من به دست او ساخته می‌شود که دیگر از من نمی‌پرسد، دیشب چه شد؟ بلکه می‌گوید، خواب دیشبت؟ خواب دیشبت را تعریف کن، سعی کن خواب دیشبت یادت بیاید؛ و طوری این حرف را می‌زند که انگار من درسی را که از او آموخته‌ام باید پس بدهم، انگار هر چیزی که من یادم بیاید، همان خواب دیشبم خواهد بود. محمود واقعیت است و من اسطوره‌ساز 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 می‌کند؟ نه! او عقب نشینی کرده، او به زندگی چند هزار سالهٔ من جهتی داده، عقب نشینی کرده است و من اکنون برای خود هستم که به جلورانده می‌شوم. به حساب کاتب، من از محمود یا از امیرماضی یا از پدرم، 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 شدند هستند؟ من و آن دوتن دیگر در یک روز متولد شدیم، و به زندگی پیوستیم و به مرگ نیز ممکن است پیوندیم و یا ممکن است نپیوندیم. ولی بگذارید برگردم به سوی آن در، در نیمه‌بازی که انگار دری است به سوی یک مفهوم عمیق که باید هدف زندگی من و امثال مرا روشن کند. زندگی می‌گویم، 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 می‌پیچد، پدر!

زندگی این مردم عین مرگ است! و پدرم 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 برده امیر شده؛ باری، آن در نیمه 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 رویم، 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 بر روی شانه هایم فشار می آوردند که نگاه کن، نگاه کن و بین؛ و من به طریقه ای که محمود عادت کرده، 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؟ آیا پارس؟ آیا اکباتان، آیا آری؟) گسترده شده بود. محمود هم بخشی از این 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 و شعار از دیوارها و ستون ها آویزان است. مردم. دسته دسته وارد این میدان می شوند. بشقاب ها و ظروف طلا و نقره چیده می شوند، 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 زربفت می نشینند. این بدیهی است که همه گرسنه هستند. بهمان مهارت که بشقاب ها ظرف ها چیده شده بود، غذا در ظرف ها ریخته می شود. فرمان حمله اول صادر می شود. حمله آغاز می شود. دستهای کرور کرور انسان بین بشقاب ها و دهنها حرکت می کند. مردم طوری آواره ها و لب و دهن و حتی چشم و گوش و گونه های خود را تکان می دهند که انگار دچار یک لغوه 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 در عین حال مضحک، هماهنگ است. همه دست ها تا مچ روغنی است. و سبیل ها و ریش ها خیس عرق و روغن و چرک و کثافت است. شکم ها که سیر می شوند، 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 همه بشقابها و ظرف ها تاراج می شوند. 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 ادامه 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، زمینه 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 بر شانه 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. همه 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 همه 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 می آید و به طرف بشقاب حرکت می کند. این دست را هم من در جایی دیده ام. از هر چند 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 هارپاگ باد؛ و مرد نقابدار می گوید! عمر امیر دراز باد و درازتر باد و نوش جان امیر از دهاک 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 سرپوشیده 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 بریده 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، طعمی که خواجه هار پاگ خورد از گوشت پسرش بود، به تودستور داده بودم نوهام 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 نوه 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 سرپوش ظرف را می گذارد، بلند می شود. ظرف را بر می دارد و می رود؛ و مرا از کنار در نیمه باز، به سوی خوابگاه هدایت می کنند. من در خواب، محمود و البته محمود خودم را، می بینم. که دیگر آن پسر سیزده چهارده ساله بیست و پنج شش قرن پیش نیست، بلکه جوانی نیرومند و جنگجو است که نیمه شب بر روی سینه پدرش، جدش و یا جد هزاران سال پیشش نشسته، دو دستش را دور گردن پیرمرد حلقه کرده، گلویش را با جفت شست هایش می فشار تا پیرمرد نفسش از ثقبه سفلاش در برود؛ و بعد پدرم را می بینم که کنار جسد امیرماضی خوابش برده و پیش از آنکه بیدار شود، خودم را در سراسرای 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 فاصله 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 گراز ماده 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، چي، 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 اسطوره 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 نوه اژدهاگ را نکشت؛ می گوید، پس نوه اژدهاگ چطور به زندگی ادامه داد؟ می گویم، این غیر ممکن است؛ می گوید، هارپاگ بچه را به چوپانی سپرد که وسط جنگل بگذاردش تا طعمه 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، هر چیزی؛ 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 اسپا کو 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 الگویی حکومت تاریخی ما را تعیین می کند؛ می گویم، به هر طریق تویکی از یستان سگ شیر نخوردی، من که باورم نمی شود؛ می گوید، گراز ماده 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 حفره چشم ندیمه هایش گردو خاک 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 اسطوره 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 گنبدیده 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 کنی، او کشته می شود، تو با لجبازی تمام می کنی 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 را 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 گفستی 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 دو ماه 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 گفستی 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 سایه سیاهپوش است که انگار در یک خواب به طرفش قدم برمی دارم، نه او نزدیک می شوم، یا احساس می کنم که به او نزدیک شده ام، ولی او همان فاصله 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 و صدها هزاران کرکس را بالاسر نزدیکترین گست 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 آرایی کرده و بیرون آمده اند و اکنون به شهر نزدیک می شوند و اسب ها و چارچرخه 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 بوسیله 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 اندازه جلاّد، 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 نتیجه 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 تلفین های پی در پی و هیجان انگیز محمود، به او نسبت داده بودند، او را از زمین کنده بود و مشخصاتی با او 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 آو یزان و سر بریده و دهن خون آلوده بی زبان؛ و آنگاه اسطوره 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 پهلوی خوابیده اند و جهان را از پشت پرده های خواب می نگرند، به کسی که بیدارشان کند، به دیده 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 بردازند. 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، پسر، پدر، برادر 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 شانۀ 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 مالا مال 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 تنهایی 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 در میان می گذارم، محمود! بزرگترین خصیصه 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 خصیصه مردم خریثشان است؛ می پرسم، فکر نمی کنی که اگر وضع جز این بود، خصلت و خصیصه 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 نمی‌تواند این قدرت و اعتقاد را نادیده بگیرد. محمود می‌گوید، از دوسه هزارسال پیش تا حال مردم همین بوده‌اند که هستند، تاریخ ثابت کرده که آنها تغییر نمی‌کنند، ما هم تغییر نمی‌کنیم. آنها حتی اسمشان هم تغییر نمی‌کند، ولی ما لااقل اسمان تغییر می‌کند. لااقل من هخامنشی هستم، آن دیگری صفوی و آن دیگری غزنوی و آن دیگری ساسانی، ولی مردم همان مردم هستند، بی‌هویت، دسته‌جمعی، همه در یکجا و در یک حال و حالت. ما هم فقط اسمان عوض می‌شود... و با همین فکرها به شهر نزدیک می‌شویم و دستور داده می‌شود که مردم مرتب‌تر باشند. و مردم مرتب‌تر حرکت می‌کنند، ولی هرگز نمی‌توانند آن نقاب دوزخی را از چهره خود دور کنند. دم دروازه گلباران شده. مردم قوچ‌های بلند و وحشی صفت در زیر پای ما قربانی می‌کنند. فتحی که ما کرده‌ایم، هیچکس در تاریخ نکرده است. در واقع ما فتح نکرده‌ایم، این فتح را مرتکب شده‌ایم؛ به همان صورت که انسان مرتکب جنایت می‌شود. اول چارچرخه و مرد بالای چوب‌بست، و بعد من و محمود از دروازه وارد می‌شویم. همه شادند، ولی با بهت و حیرت در صورت مرد بالای چوب‌بست نگاه می‌کنند. این صورت برایشان جالب است، چیزی که در خواب دیده‌اند، در بیداری نیز می‌بینند؛ و یا شاید چیزی را که خواسته‌اند به خواب ببینند، در بیداری می‌بینند. محمود کسی است که خوابهای مردم را به صورت حقیقت تعبیر می‌کند. در میان نور مشعل‌ها، در غربی مشرف به تاریکی حرکت می‌کنند و مردم با نظم تمام از دروازه وارد شهر می‌شوند و انگار از دروازه جهنم وارد می‌شوند. از هر چند قدم، چند قوچ را سر می‌برند. ما پس از برگزاری آخرین و بزرگترین جشن تاریخ وارد شهر شده‌ایم. اضلاع، سایه‌ها 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، هاله‌ای از خون خواهد نشست تا هر بچه‌ای که در شهر چشم باز کرد، این خطوط را ببیند و به جنون و جنایت عادت کند. فرمانده سگ‌چهره در کنار محمود راه می‌رود و گزارش می‌دهد، مردم شهر منتظر قدم مبارک هستند، همه چیز آماده است، زنها و مردها در میدان جمع شده‌اند، تبرداران و جلادان، به همان صورت که امیر فرموده بودند ایستاده‌اند، روحیه مردم بسیار خوب است، آنها خود را مدیون ولینعمت خود می‌دانند، چند نفر را هم دستگیر کردیم، همه شان اسمشان یوسف بود، همه را انداختیم توی سیاهچال، مردم خودشان این یوسف‌ها را به ما تحویل دادند؛ محمود سرش را تکان می‌دهد. از من جدا شده، کمی جلوتر حرکت می‌کند و مردم گل می‌پاشند و تعظیم می‌کنند و به طرف محمود هجوم می‌آورند. آن سکوت هندسی که در گذشته بر شهر حاکم بود، از میان رفته. غوغای عظیمی پیاست که شهر را عملاً بفراموشی می‌سپارد. دیگر اسب‌ها از مردم رم نمی‌کنند. اسب‌ها با مردم آشتی کرده‌اند. دیگر بوی تعفن مشام کسی را آزار نمی‌دهد. همه به بوی تعفن عادت کرده‌اند. خونی که از گلوی قوچ‌ها بر زیر پای ما ریخته، تحریک کننده است. محمود روی رودی جاری از خون حرکت می‌کند. مردم، بهت‌زده، شاد، و در عین حال به

نحوی عجیب، مرموز، از کنار خیابان‌ها، جسد بالای چوب‌بست را نگاه می‌کنند. زنها از مهتابی‌ها، گل می‌ریزند و با حیرت، جسد را که از برابرشان، می‌گذرد، نگاه می‌کنند. جسد طوری حرکت می‌کند که انگار تمام افتخارات از اوست، و اوست که مردم را سان می‌بیند. مردم می‌خواهند این سر را به خاطر بسپارند. جسد را به بچه‌هاشان نشان می‌دهند؛ بچه‌ها را روی دست و شانه بلند می‌کنند و جسد را نشان می‌دهند. دخترهای کوچک از مهتابی‌ها از کنار مادرانشان، سرک می‌کشند و صورت جسد را می‌بینند که از برابرشان عبور می‌کند. گرچه هوا رو به تاریکی است، ولی مشعل‌ها، خیابان‌ها را کاملاً روشن کرده‌اند. مردم با حیرت دست‌ها و پاهای بریده جسد نگاه می‌کنند. جسد عبور می‌کند و در روح آنها نفوذ می‌کند؛ در اعماق آنها تمام تصاویر معمولی، روزمره و مبتذل را کنار می‌زند و بزرگترین جا را اشغال می‌کند. جسد مرده شجاعانه در روح مردم پیش می‌تازد، مثل دکل یک کشتی، مثل بادبان یک کشتی پیش می‌تازد و موج احساس‌ها را عقب می‌راند و به صورت یک تصویر ابدی قومی در ذهن‌ها فرو می‌رود. محمود گفته است که چند روز بعد مردم این تصویر را فراموش خواهند کرد؛ ولی اگر فراموش هم نکنند، فقط بظاهر خواهد بود. این تصویر رسوب خواهد کرد و شاید اساسی‌ترین عنصر درونی آنها را تشکیل خواهد داد. حتی داروغه‌ها، حتی نقاب به چشم‌ها و گزمه‌ها، حتی مأموران مخفی، مبهوت عظمت مرد بالای چوب‌بست شده‌اند. تصویر از روح وقم و شمشیر و شلاق و نقاب به یکسان نفوذ می‌کند. آن دست و پای مثله، آن دهان بی‌زبان و آن چشم‌های بسته و سر و صورت خونین، تمام دیوارها و سدها را می‌شکافد. طوری عظیم است که مردم نزدیک است عظمت محمود را فراموش کنند. ایکاش می‌دانستم آن آشنای بیگانه، اگر زنده بود و این ماجرا را می‌دید، چه می‌گفت. کاتب از او در آن لحظه پیش از مرگ چه خواهد گفت، نمی‌دانم. کاتب شاید 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 اعصاب عبور می‌دهد؛ چشم زوحتان را باز کنید ای مردم تا به تصویر تعلق پیدا کنید. چیزی شوم، شقی، شورانگیز، جنایت‌بار و تاریخی از خیابان‌ها عبور می‌کند. فرمانده سگ‌چهره نزدیک می‌شود و می‌گوید، اگر امیر محمود اجازه می‌دهند چارچرخه تندتر رانده شود؟ محمود می‌گوید، نه! مردم هیجان می‌خواهند، بگذارید این هیجان را داشته باشند؛ و هیجان پیش می‌تازد. و دست‌های بریده جسد زبان در می‌آورند، دهن بی‌زبان، زبان در می‌آورد، چشم‌ها صحبت می‌کنند، پاها زبان در می‌آورند، صدا آشناست و گرچه ربطی به صدای منصور ندارد— چرا که چگونه می‌تواند این صدا به صدای منصور مربوط باشد؟— ولی انگار این حرف‌های منصور است که به گوشم می‌رسد، پس از آنکه برای پیدا کردن جسد صمد به او پیوستم. می‌گفت، گوشه‌ای 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 می‌دانم که این گوشه، فعلاً گوشه‌ای ذهنی است؛ حتی می‌توانم





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 خواجه 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 امیرزدهاگ 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: ببردش را که سران را سر بود، آرایش ملک و دهر را افسر بود، گرقرمطی و جهود ویا کافر بود، از تخت به دار بردن منکر بود، پدرم همان بود که اسرار هویدا می کرد، شمع مرده بود، همان پایهای 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 پیا 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 از این 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 و تحسینی که بیشتر به زوزه شباهت دارد، عرش را می لرزاند؛ و جسد، بالا تر از تمام زندگان، سبکبال و فارغ، و انگار بردوش جمعی از خلائق، 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 برخواید خاست. من درست پشت سر جسد حرکت می کنم؛ محمود جلوی اسبها 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، مشعلها فروزان تر. محمود دستور می دهد که اسبها را از چارچرخه باز کنند و بعد دستور می دهد که میخ های چوب بست را در آورند؛ و بعد جسد را از گردنش،

از قلاب آهنین بزرگی که از وسط میدان آویزان است، می آویزند و تبردارها در این سوی و آن سوی جسد می ایستند. ما همه ایستاده ایم و نگاه می کنیم. مردم طوری نگاه می کنند که انگار در یک تصویر بزرگ از قیامت طلسم شده اند. فقط گاهی باد مشعل ها را در صورت و چشم 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 امامزاده ای 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 مسعود بن 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 تازی؛ 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 گنج کرده، ساعتی تمنا کردم که کاشکی من چون ایشان بودمی در عزت اذل، نباید دید 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 سینه 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؛ لاله الاله، لاله الاله، لاله الاله؛ پدرم فریاد می زد و مردم پشت سرش فریاد می زدند، لاله الاله، لاله الاله؛ ولی حالا از آن صداها خبری نیست. محمود از این کنندی 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، لاله الاله، لاله الاله و تبر— و شاید همان تبری که من در دست گرفته، بالا سرم چرخانده بودم و پنج ساعت پیش از این به دور عالم چرخانده، پائین آورده بودم— و تبر در برابر چشم خلاق بالا می رود و در نور مشعل ها برق می زند و مثل صاعه 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 سینه جسد، طوری است که انگار صاحب جسد سینه اش را جلو داده، سینه را سپر کرده که، هر چه 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 بر هر دو شقه حکومت می کند و از جدا شدن کامل آنها از بالا جلوگیری می کند. مردم ساکت

هستند. صدای شکستن استخوان‌های سینه، در ذهن آنها، مثل صدائی که در اعماق چاهی فرورود، فرومی‌رود. ذهن این مردم چاه است، چاهی خشک. مردی درشت استخوان و قد بلند، کارد بدست، نزدیک می‌شود. بیشتر به یک قصاب شباهت دارد، ولاریب‌فیها. یک چارپایه می‌آورند و می‌گذارند پای جسد شقه شده، مرد کارد بدست می‌رود روی چارپایه. موهای سر را بادست چپش چنگ می‌زند و می‌گیرد و با دست راستش، با کارد سر مرده را طوری می‌برد که انگار سر مرغ یا گوسفندی را می‌برد؛ مقداری خون از جای بریده گردن و سر، آرام آرام بیرون می‌ریزد. دوشقه نیز از هم جدا می‌شود. هر شقه را دونفر از بالا و پائین می‌گیرند و روی زمین می‌گذارند. هر شقه فقط یک ساق پا دارد، ولی خود پا را ندارد. هر شقه فقط یک بازوی بریده دارد. محمود دستوری می‌دهد که هر شقه را از داری و سر جسد را از داری دیگر آویزان کنند؛ سر را از دار وسطی و دوشقه تن را از دارهای طرفین سر آویزان می‌کنند. سر را از موهایش می‌آویزند و هر کدام از شقه‌ها را از وسط کمر دونیم شده. قرار بر این بود که محمود سخنانی هم ایراد کند، ولی خسته است. امامردم خستگی - ناپذیر هستند. صورت و شقه‌های جسد هم خستگی ناپذیرند. انگار فقط همین یک لحظه نیست که به یکدیگر عادت کرده‌اند، بلکه قرن‌هاست که در این صحرای مشحر در برابر یکدیگر ایستاده‌اند. محمود بر می‌گردد و نگاهم می‌کند. تشنه است... خون، جنایت و شقه کردن، او را به عیش دعوت می‌کند. ساعت قرن‌ها طول کشیده، شاید قرن‌ها هم طول بکشد. من هم سن 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 شقه‌ها و سر. یک نفر از پشت سرم آهسته در گوشم، از پشت گردنم می‌گوید، یوسف اینجاست! تنم می‌لرزد. یوسف؟ یوسف؟ بار آخر، شاید بار آخر هم او را خواهیم دید؛ دلم می‌خواهد برگردم، ولی محمود نگاهم می‌کند؛ صدا از پشت گردنم می‌گوید، یوسف اینجاست! من حرفی نمی‌زنم، فقط یک لرزش تند از فرق سرم شروع می‌شود و از ستون فقراتم به سرعت صاعقه رد می‌شود و از پشت رانهایم در زمین فرومی‌رود. به زمین می‌خکوب می‌شوم. محمود نگاهم می‌کند. آیا او می‌فهمد که کسی از پشت سر با من حرف زده است؟ یوسف؟ یوسف؟ یوسف؟ لابد با مردمی که وارد شهر می‌شدند وارد شهر شده. پس او در تمام این مدت، و یا مدتی کوتاه از این مدت، در کنار ما بوده. او با ما حرکت می‌کرده، و من به او فکر می‌کردم؟ صدا از پشت سر می‌گوید، منصور مرده، یوسف اینجاست! می‌خواهم پرسم چطور شد که منصور مرد؟ می‌خواهم پرسم، پدرم؟ پدرم؟ چطور شد؟ ولی محمود نگاهم می‌کند. همین دو جمله تکرار می‌شود، منصور مرده، یوسف اینجاست! انگار صدا می‌خواهد به من ثابت کند که منصور حق نداشت و یوسف حق داشت؛ مرا می‌خواهد به یاد صحبت جنگل بیندازد و بگوید که یوسف برای انتقام به اینجا آمده. محمود نگاهم می‌کند، و بعد به طرف من می‌آید. دیگر صدا شنیده نمی‌شود، احساس می‌کنم که در پشت گردنم کاردی تیز مخفی شده است. یوسف؟ یوسف؟ یوسف؟ اینجاست! و بعد محمود می‌گوید، چته؟ باز هم که رفتی تو

خودت؛ می گویم هان، هان، چی گفتی؟ کجا رفت؟ کجا رفتی؟ 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 همه چیز را می بینم. می خواهم پرسم که آیا محمود منصور را می شناسد یا خیر؟ نمی پرسم، او همه را می شناسد. می خواهم از او پرسم، پدر من کجاست؟ ولی نمی پرسم. محمود همیشه از جواب به این سؤال طفره می رود. می گوید، برویم؛ می گویم، برویم؛ مردم راه بازمی کنند، طوری که انگار در یک تصویر راهی برای ما باز کرده اند. صدائش در مغز پیچیده است، یوسف، اینجاست! مردم قرن هاست که آن سر و تن شقه شده را می نگرند. 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 دلچکی نشان خواهد داد و در قرنی دیگر، به صورت شهربان یا شهرداری که مدام از ته، در خارش است، اما کلید شهر را به آسانی به میهمانان محمود تقدیم می کند. از روی ران لیز ما عبور کنید ای مورخان تا چهره تابناک خود را، چهره تبرئه شده خود را نشان دهید! محمود دستش را دور گردنم انداخته، پیاده به سوی قصر می بردم. در پشت 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 همه چیز، حتی اگر بمیرم شریک تو هستم؛ می گوید، هیچ تاریخی ننوشته که تو مردی، کسی هم نمی داند که تو چگونه 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 در عین حال من یکی از افراد میدان قیامت هستم. ساعت ساعات قیامتست. از در باغ فیروزی تومی رویم: 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 در عین 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... گراز ماده آب خواهد آورد. مروارید در ما آب خواهد شد. من به جنایت آلوده شدم، بدان عادت کردم، قرنهای 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. برمی گردم و می روم به اتاقم، کنار پنجره می نشینم. دیگران کوچه هائی هستند در تاریکی، و من گر به ای هستم که به محمود عادت کرده ام. دیگران جاهائی بیگانه هستند که به سویشان 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 بازمی 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 و از کنار محمود سر در می آورم. هر لحظه تمام لحظات است و هر لحظه ساعت ساعت است و ان الساعة قیامتست و مرواریدی درخشان، بلند، راست و عظیم، و درشت در دهنم فرو خواهد رفت و ان الساعة الآتیه، لاریب فیها. چند ساعت در کنار پنجره 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 در پشت 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. در ساعت ساعات، مرواریدی درخشان، بلند، راست و عظیم، 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 بکنم و روی پستی 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 سر ساعت شش و نیم بیدار می شوم. طوری باین ساعت شش و نیم تنظیم شده ام، مثل اینکه به یک هنگ ارتشی فرمان می دهد، فریاد می زند که هر موقع بخوابم باز همان سر ساعت شش و نیم بیدار می شوم. حتی اگر ساعت پنج صبح خوابیده باشم، حتی اگر ساعت شش و بیست و نه دقیقه خوابیده باشم، باز همان ساعت شش و نیم 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 با اتاق اولی و سومی بروم. موقعی که در اتاق سومی هستم. نمی خواهم با اتاق اولی و دوم بروم. در هر کدام از این اتاق ها مقداری خرت و پرت و یکی دو صندلی لهستانی و ارج، و در یکی از این اتاق ها که شما می توانید بدل خواه، اولی، دومی یا سومی بنامید، یک تخت خواب فتری دونفره هست. باید بدانید که دونفره بودن این تخت فقط برای ایز گم کردن است. من اهلس 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 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 درباره 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 با هم، بعضی ها از یک و دو و سه با هم، بعضی ها از سه و یک و دو با هم، بعضی ها از سه و دو و یک با هم، و بعضی ها از شصت و پنج هزار سیصد و بیست و دو و سیصد و سی و سه هزارم. چه می دانم. من درباره 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 حال، فقط یک عکس دیده می شود. کلید را که می اندازید و می آید تو، در برابرتان این عکس دیده می شود. چهار میخ کوچک زنگ زده در چهار گوش این عکس فرو رفته اند، و این عکس را صاف و ساده روی دیوار نگه داشته اند. موقعی که این زیرزمین را گرفتیم، 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 وهله اول فکر کردم صاحب خانه دارد از یکی از برجستگی های کره 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 حال، لحظه ای ایستاد. من نفهمیدم که فکری به ذهنش رسیده، یا همینطور بی فکر ایستاده. 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 نزد. 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 چهار گوشه عکس در دیوار فرو کرد و ایستاد و لحظه ای تماشا کرد و موقعی که می خواست دوباره 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 زنده 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 طبقه بالا گفت، نرسیده به ژاپن می پیچی دست چپ. از پله ها آمدم پائین. در را باز کردم و عکس رو برویم بود.

و این عکس سیل 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 دوباره 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 بیاورم، و بعد دوباره بلند می شوم و از اتاق می آیم بیرون، عکس را نگاه نمی کنم، غافلگیرش می کنم و با عجله می چیم 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، و صابون که روی جاهای بدبند جلوام کف کرد، روی جاهای بدبندپشتم می مالم، و صابون که روی جاهای بدبندپشتم کف کرد، پاهایم را صابون می مالم، اول راست و بعد چپ را (به یاد داشته باشید که هیچوقت از پای چپ 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 درباره پای چپ گفتم، فقط درباره پای چپ بود)، فرو می کنم در گوش هایم، شهادت راست در گوش راست و شهادت چپ در گوش چپ، و چربی گوش ها را می گیرم و بعد می روم زیر آب، صابون سرو صورتم 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 بدبند جلوام را صابون می مالم، و صابون که روی جاهای بدبند جلوام کف کرد، روی جاهای بدبندپشتم می مالم، و صابون که روی جاهای بدبندپشتم کف کرد، پاهایم را صابون می مالم، اول راست و بعد چپ را (به یاد داشته باشید که هیچوقت از پای چپ 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 (به یاد داشته باشید که آنچه درباره پای چپ گفتم، فقط درباره پای چپ بود)، فرو می کنم در گوش هایم، شهادت راست در گوش راست و شهادت چپ در گوش چپ، و چربی گوش هایم را می گیرم و بعد می روم زیر آب، صابون سرو صورتم 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 گوشه حمام، آب را می بندم، حوله را بر میدارم، اول سرم را، بعد بازویم، را و بعد زیر بغل هایم، را و بعد پشتم را، و بعد جاهای بدبند جلوام را، و بعد جاهای بدبند پشتم را، و بعد پاهایم را خشک می کنم، حوله را می اندازم سرچایش، صورتم 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 قبر باران 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 بدخواه خود ممکن است اولی، دومی، یا سومی خوانده باشید، همان اتاقی که تخت خواب فتری 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 بدخواه ممکن است اولی، دومی یا سومی خوانده باشید، همان اتاقی که تخت خواب فتری دونفره در آن قرار دارد و روی صندلی لهستانی یا ارج می نشینم، و

هر هفته یکبار، فقط یک بار، درست سر ساعت ده صبح روز جمعه، حمام می گیرم. یعنی سر ساعت ده صبح روز جمعه، عکس را نگاه کرده ام، روی صندلی های ارج و لهستانی اتاق ها نشسته ام، توی حمام رفته ام، چراغ را روشن کرده ام، آب را امتحان کرده ام، و شیر آب را درست سر ساعت ده صبح روز جمعه باز می کنم. درست سر ساعت ده صبح 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 غیر ممکن بود. حتی حالا هم تصورش برایم غیر ممکن است، و اگر بوضوح برایم توضیح داده نشده بود، نمی توانستم بیانش کنم. برادرم. آن برادر شهوی، چاق، شکم گنده و سرخ چهره، با چشم های درشت عسلی اش، روزی در اداره ام 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 از این 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 دو سال 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، جروجرناله 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 دغدغه هتل و مسافرخانه را نداشته باشد. گفت که یک چمدان کوچک دارد که در گاراژ، در ناصر خسرو، امانت گذاشته، و گفت که مادرم همراهش آمده، ولی مادرم رفته پیش خواهرش (آن خواهر عفریته کریمه و کچل و چشم عسلی و بوگندو و کوتوله که بالا تر از سید نصرالدین، 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 را فین 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 را فین می کند توی جوی کثیف آب، و بعد هر دو 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 سانددو بیج 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،

بعد برمی گردد تبریز پیش خانواده ام، 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 همه چیز در این دستگاہ آقای اسحاقیان

برش دارد. همه چیز، لبه 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 اشیاء و آدم‌های اداره هدف دارند و بسوی برش‌ها و تراش‌های دقیق و سمج و سرسخت، و لبه‌های باریک و تیز در حرکت هستند. برادرشهوئی ام با دایره شکمش، نظم این برش‌های تمیز و دقیق را بهم می‌زد. در اداره حتی هیکل گنده و نکره 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 همه چیز را به اعداد نوک تیز بدل می‌کند. ولی برادرشهوئی من فرق می‌کرد. برادرم با دایره کپلش، همانطور که صندلی را به جیرجیر در آورده بود، برای اشیاء و آدم‌های اداره 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 آبروز فیروز شافعی از اداره رفته بود بیرون، و گرنه 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 خانه من به درد تونمی خورد. من سه تا اتاق خالی دارم که توی هر کدام فقط یکی دو صندلی ارج و لهستانی هست. یک تختواب فتری دارم که خودم رویش 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. تو خودت اینهمه دوست و آشنا داری. دوشب برو منزل یکی از آنها بخواب.»

پرروئی این برادر مرا از روبرو برد. و بعلاوه می‌خواستم هر چه زودتر از شرش خلاص شده باشم. نگاههای دزدانه زن‌ها و مردهای اداره هم دیگر بکلی دستپاچه‌ام کرده بود. دست کردم توجیبم، کلیدها را در آوردم، دادم دستش، گفتم:

«سوارتا کسی می‌شوی و می‌روی خیابان آمل، کاشی چهل و یک، زیرزمین. منزل من آنجاست. فردا نه پس فردا، تو میدان سپه، جلوی موزه می‌ایستی، ساعت چهار بعد از ظهر، من می‌آیم کلیدها را ازت می‌گیرم.»

می‌خواستم هر چه بیشتر از من، از فیروز شافعی، از همکاران اداره و از اداره آقای اسحاقیان دور شده باشد. اگر ناگهان سروکله 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، و یا از پشیمانی؟ نمی دانم، دادن کلید منزل 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 منزل و دیدن آن عکس معصوم و یا دیده شدن برادرم را بوسیله 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 شیشه عقب تاکسی، گردن سرخ و چاقش دیده می شد و تاکسی داشت از 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 و بروی مسجد مجد. مسافرخانه پر از مسافرو زوار خراسان بود. مستراح ها کار نمی کرد، و از هر گوشه مسافرخانه لهجه های عجیب و غریب و ناهماهنگ بگوش می رسید. تا غروب در مسجد مجد کیابای غریبی بود و بعد سروصدای بوق ماشین های مسافربری، 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 زوزه 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 توردی 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 بزنی پسر، آقای اسحاقیان از پشت شیشه نگاه می کند. ماشین حساب را به صدا درآورد. و بعد که دوباره چشم آقای اسحاقیان را دور دید، گفت، راستی، از شوخی گذشته، شاید مرضی 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 دون پایه وعده ای هالواز در موزه می رفتند تو و یا بیرون می آمدند.

گفت: «بیا این کلیدها»، و بعد گفت: «اگر کاری ندارم برویم گوشه ای بنشینم چیزی

بخوریم.»

گفتم: «نه باید بروم. کار دارم.»

گفت: «بیا به نفعت است. اتفاقی افتاده که خیلی خنده دار 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، برویم.»

برادرم سرحال بنظر می آمد. با دمش گردو می شکست. پنج سال از من کوچکتر بود، ولی از من بسیار درشت تر و قوی تر بنظر می آمد، و همین درشتی اش حرص مرا در می آورد. صورتش همیشه طوری بود که انگار یک نقاب سرخ بر صورتش کشیده اند. 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 بومی 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 قهقهه، مثل یک زاریا 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 غیر قابل 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 طبقه سوم خانه ای 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، آنورسکه را رومی 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. و به این جوان بیست و دوساله فر به 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 از این خنده هاریق رحمت را سرکشد، 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 وزندگی است که داری؟ رضی، چرا سعی نمی کنی فرشی، کمده، 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 از عشق، 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 گرد و خاکی را چکار کنم؟ اجازه بدهید تخت خواب را مرتب کنم، خیلی عذرمی خواهم، دیشب خیلی بد خوابیدم و صبح سراسیمه که بیدار شدم، دیر بود، تخت خواب را مرتب نکردم، با وجود 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 در عین حال که نمی دانست چه بگوید، عذرمی خواست که مزاحم رضی شده، نباید بالا می آمد، و حالا بهتر است که برود. و رضی می گفت: «اختیار دارید، اختیار دارید»، و بعد می رفت تو آشپزخانه و در آشپزخانه، تو دلش همان خنده و وحشتناک را سر می داد و بعد چائی را روی پریموس دم می کرد و بعد بر می گشت و عادتاً همان قیافه قابل ترحم را پیدا می کرد، و بعد می گفت: «می بخشید، خانه فقر است، من هیچ فکر نمی کردم لطف خواهید فرمود و روزی قدمتان روی چشم من خواهد بود.» و زنک 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 هر نام دیگری که اسم شوهر و یا برادر زنک می توانست باشد) سفارش تو را می کنم، کار خوبی گیرت می آید، می دانم که راه آینده 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 می‌زد، رضی، آهسته، مثل بچهٔ چاق و ملوسی که یاد مرگ پدر مرحومش افتاده باشد، شروع می‌کرد به گریه کردن و اشک از چشم‌های عسلیش، آرام آرام روی گونه‌های چاقش فرو می‌ریخت و از کنار لب‌هایش روی چانهٔ زمختش می‌غلطید و روی کف خاکی اتاق می‌چکید. و زن اشرافی بدبخت که در این لحظه نمی‌دانست این اشک‌ها چگونه از آن چشم‌های معصوم فرو می‌ریزد، و چون در آن لحظه نمی‌توانست 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 می‌گفت: «رضی، باور کن رضی، من قصد توهین نداشتم، همین‌طور این فکرها به ذهنم رسید، بعلاوه تو مثل 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 می‌کرد، طوری که گریه تبدیل به هق‌هق بچگانه و غریبی می‌شد که حتی خود رضی هم نمی‌فهمید چطور و از کجا چنین گریه‌ای سر در آورده است. و حالا دیگر آن لحظه معهود فرارسیده بود، بدلیل اینکه زنک بلند می‌شد، می‌رفت بطرف رضی، دستش را می‌گرفت و می‌آورد کنار خودش، روی تخت می‌نشاند— مثل یک خواهر مهربان که بخواهد برادری مصیبت دیده را تسکین بدهد— و می‌گفت: «گریه نکن رضی، خیلی‌ها هستند که تورا دوست دارند، حتی خیلی‌ها هستند که به درس و هوش تو حسودیشان می‌شود، همین‌ها مثلاً ببین که اگر بعلت همان چند صفحه نوشته نبود که پشت نمی‌آمد، این خودش یک برتری بزرگ نسبت به دیگران نیست؟» و رضی از خلال اشک و آه‌وناله و گریه می‌گفت: «من این نوع برتری را نمی‌خواهم، من هم آدمم، من هم محبت و عشق و علاقه می‌خواهم.» و زن اشرافی بدبخت، دستش را بلند می‌کرد و می‌گذاشت روی صورت چاق و خیس رضی، و لابد از حسن‌نیت خودش خوشش هم می‌آمد، و رضی دستش را بلند می‌کرد و می‌گذاشت روی دست زن اشرافی بدبخت و بعد دست زنک را می‌کشید طرف چشم‌های خودش و بعد می‌آورد پائین بطرف لب‌هایش، و شروع می‌کرد به بوسیدن پشت دست زن اشرافی بدبخت، طوری که انگار برده‌ای است که ولینعمتش را می‌بوسد... و زن موقعی که بیرون می‌رفت کاملاً ارضاء شده بود، و بعدها خودش هر وقت می‌توانست می‌آمد، یعنی زن‌ها هر وقت می‌توانستند، می‌آمدند و اول احساس ترحم می‌کردند و اشک رضی را در می‌آوردند و بعد...

انسانیت چیزی است که بویش به مشام رضی و امثال رضی نخورده است. می‌گفت: «هاشم، یک روز هم، دختری عاشقم شد و دوپایش را در یک کفش کرد که بیا، بیا و مرا بگیر.» می‌گفت: «خانهٔ دخترک در شمیران بود و حدسش را بزن که رفتن به شمیران برای من چقدر دشوار بود. یک ساعت طول می‌کشید تا می‌رسیدم پشت در منزل دخترک. دخترک چاق بود و منزل دخترک پر از اشیاء عتیقه بود و اصولاً منزلش شبیه یک موزهٔ اشیاء باستانی بود. پدر دخترک هم بسیار مؤدب بود و مادر دخترک هم مؤدب‌تر، و من قرار بود به دخترک شیوهٔ مقاله‌نویسی یاد بدهم و دخترک

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 دو ماه 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 ببندازم هوا. ولی همینکه دخترک مسأله را با من در میان 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 حق می کرد، بعد من، بعد او آرام می شد، بعد من، بعد دوباره 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 پدر من 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 ببندازم 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 جسمم 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 پرده اشک، این اشک ها را می دیدم و بیشتر گریه می کردم، تا اینکه آخر سر گفت، رضی جریان از چه قرار است؟ تو چرا 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 ببندازم، 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 تو باید بدانی که من، خوب، من نمی توانم تو را بگیرم.» رضی می گفت: «دخترک فکر می کرد، شوخی می کنم، ناز می کنم، ولی بالاخره بصراحت تمام گفتم، بین 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 سگته کند. اشک هایش طوری خشک شده بود که انگار این آدم یک لحظه پیش اصلاً گریه نکرده. سفلیس! سفلیس! پدر سوخته! مادر... بیشراف، 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! تو پدر 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 صمیمیت سرش نمی شود.

از فردوسی آمدم 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 سکت 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 زندگی شان اثری در ذهن بیننده نمی گذارد و انگار کارگردان این آدم ها را وسط فیلم کاشته تا مردم ببینند که بعضی آدم ها چطور سکت می کنند و می میرند.

گفتم: «من دللی برای این خنده ابلهانه تونمی 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! هاهاهاه، نه! هاهاه! نمی توانی!» من راهم را کج کردم و پیچیدم تو سوم اسفند و راه افتادم. رضی به دنبال 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 خنده 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 مسافره های اخمو و جور و اجوردهاتی، 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 در دره ای پرت شود.

رضی هم حالا نمی خندید و این مردم حاج 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 سوتکان 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 نرویم، بیا از همین سوم اسفند برویم، 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 درباره خانه من بگویی، بگو.» گفتم: «باید یک کمی صبر کنی، من همین پائین قوام السلطنه جایی 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؟» حوصله مخالفت نداشتم. راه افتادیم و بعد او در میخانه داستان جنایت به خانه مرا، برام 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، حوصله 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، باریکه جاده را روشن می کند. جاده هم که عین یک سرتاس است که بعضی جاهایش چاله چوله داشته باشد. مثل یخ کله یکی از استادان ادبیات فارسی است که سالها پیش نشانت دادم، فکر کن آدم روی سر استاد ادبیات فارسی ده ساعت در ظلمت سر بخورد.»

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

گفتم: «آنها همانطور مانده، نترس، تود کور 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 بگویم یا نه؟»

گفتم: «بگو»، و ایکاش نگفته بود، چرا که بعد از آنکه گفتم، 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 فسادپذیری 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 درهائش را بروی غیر می بست، همانطور که من درهائش 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 اداره 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 اتوبوس‌های دو طبقه خیابان اسلامبول؟ نه! این غیرممکن بود! خانه خائن را باز هم برای خود نگهداشتم. ولی داستان خیانتش را باید دقیقاً شرح بدهم، همانطور که رضی دقیقاً برایم شرح داده است، چرا که گرچه من حوصله 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 همه چیز را شرح داده، لکن شرح او کافی نیست. با عرقی که کوفت می‌کرد و ماهیچه‌ای که از داخل آب لیز و لزج بیرون می‌کشید و پس از هر پیک و دکا در دهنش می‌گذاشت و ملیچ ملیچ می‌خورد، و با توضیحات مزخرفی که در فاصله هر پیک و دکا و هر تکه ماهیچه می‌داد، نمی‌توان حد این خیانت را توصیف کرد.

در تمام زندگی آدم فقط دو سه صحنه و ماجرای جالب هست که توصیف دقیق را می‌طلبند، بقیه حتی بدرد توصیف هم نمی‌خورد، 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 و خانه وجود داشت و نسخه 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 در پشت سر تابوت حرکت می‌کنید و یک نفر بیگانه از راه برسد و از شما بخواهد که دستور بدهید تابوت را پائین بیاورند. و شما حرف او را پذیرید و بگوئید تابوت را پائین بیاورند. چرا که ممکن است چنین تصور کنید که این بیگانه علاقه خاصی به پدر شما داشته، و چون فهمیده که پدرتان مرده، حالا می‌خواهد پیش از تدفین پدرتان، در چهره او نگاه کند، چرا که چنین چیزی اصلاً و ابداً بعید بنظر نمی‌آید 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 رابه دستور شما پائین گذاشتند، کاری نکند کاملاً در خلاف جهت انتظارات شما. یعنی بالا سر مرده بنشیند، شمعی را که روی نعش مرده کشیده شده کنار بزند و در صورت چاق و زرد پدر شما، که صورتی صاف و بی‌مو 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 سر هم و مثلاً ده بیست بار، و بعد بلند شود و بگوید، ممنوم، بسیار ممنوم، 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، از شما که پسر مرحوم هستید، بخواهد که بیایید بالا سر مرحوم، و شما بروید، و بعد او از شما اجازه بخواهد که لپ مرحوم را یکبار بگیرد، و پیش از آنکه شما با حالت گریان و متعجب و عصبانی، بتوانید مانع او بشوید، 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 بگوید، من همسایه رو بروئی شما هستم، سالها بود که می خواستم لپ ابوی را بگیرم، ولی از روی مبارک ابوی خجالت می کشیدم، زنده 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 آزدان 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 بخندید. و حالا هم من می گویم که گرچه ممکن است برای دیگران قضیه خانه من خنده دار باشد، ولی برای خود من چیز خنده داری وجود نداشت، بلکه حتی همه چیز بسیار مصیبت بار هم بود. و من هر قدر که به قضیه منزلم فکر می کنم، می بینم که هیچ چیز خنده دار وجود ندارد، گرچه من به شما حق می دهم که هر قدر که دلتان بخواهد در باره 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 دویک چشم را دیدیم که در مقابل هم ایستاده بودند و بادقت 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. هر دو 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، دوباره 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 دویک 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 دوباره 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. بعد یک چشم در یک چشم خیره شود، ولی این کار غیر ممکن بود، امکان داشت که دفعه دوم وضع کاملاً فرق کند، حتی اگر تمام حرکات دویک چشم، و یک چشم هر دو، 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 هر دو چند قدم دورتر از دو یک چشم، و یک چشم هر دو غشغش می خندیدیم...\*

# تبریزیها

## ۱- باثلون

اول هیچکس فکرنمی کرد که این هواپیماست که دارد نزدیک می شود. همه فکرمی 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: «لا حول ولا قوة الا بالله، خدایا به دادمان برس که زمین دارد می لرزد!» همه بطرف پنجره دو دیدند و بچه ها، وحشت زده، پشت سر مادر بزرگ و مادر بخت شدند و بعد دیدند که یک چیز سنگین، با صدای رعد آسایش، از بالا سر سپیدارهای بلند باغ میرزا رفیع عبور کرد و بعد از دوردست صدای تلک تلک جسته گریخته اسلحه ای به گوش رسید، و بعد چیزی مثل یک دیو، دریکی از میدان های شهر به زمین کوفته شد، و بعد دوباره هواپیما شهر را دور زد، و این بار، قدری دورتر از سپیدارها، از بالای سیم ها و تیرهای بلند تلگراف و برق، با سرعت تمام رد شد و در شرق شهر، دوباره 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: «باثلون! باثلون! بمب! بمب!» و بعد مثل مور و ملخ، 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. موقمی 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 شوخانه صدمه ای برساند.

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

نبود. همه را مثل گوسفند بطرف درراند. 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 ایستاد و به عابران گفت «محکم ترین ساختمان این طرف ها همین آب انبار است! بیائید این تو!» پس از یک ساعت، بیش از صد نفر از اهالی محل، و بیشتر کودک و زن، از ته آب انبار، از جایی که شیر را باز می کردند و آب می بردند، تا بالای پله ها ایستاده بودند. همه دعا می خواندند، و نگاهداری 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 سرش 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، بگویم ما اینجا هستیم؟»

«نه ایبیش بگذار ببینند، 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 دویدن بطرف مردها. پدر پسرش را دید. پسر، رسیده و نرسیده، 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 گویند رضاشاه را برداشتند.»

پدر گفت: «قشون در رفته. سر بازها لباسهایشان را کردند و در رفتند. می گویند ایران تسلیم

شده.»

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

رفتند؟»

پدر گفت: «مادر مواظب حرفه‌هایت باش، هنوز آدم از فردایش خبر ندارد؟»  
مادر بزرگ دق دلش را خالی کرد. «پس آنهمه سر بازارا واسه چی گرفته بودند؟ که بخورند و روی هم... و تپاله بسازند؟ یا بیایند از سر من و زنت لچکمان را بپایند؟ که کشف حجاب کرده؟ زورش فقط به گیس من وریش تومی رسید؟»

یکی از مردها گفت: «ناراحت نشوید، ربابه خانم. سیاست است دیگر؟ می‌آورندش. می‌برندش. 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 نمی‌سازند!»

پدر گفت: «همه باید بروند توی خانه‌هایشان تا ببینیم فردا چه می‌شود!»  
زن‌ها و بچه‌ها از آب انبار آمده بودند بیرون. جمعاً صد نفری می‌شدند. پدر گفت:  
«متفرق شویم، برویم خانه‌ها مان. اگر یکی از آن هواپیماها برسد، حتماً خلبان می‌بیند مان و یک بمب می‌اندازد روی سرمان.» مردم متفرق شدند. مادر بزرگ وسط راه عینکش را جابه‌جا می‌کرد و مدام غرمی زد:

«بی غیرت مادر... با آنهمه قد و هیكل، با آنهمه فیس و افاده، با آنهمه عکس و قمپز و مجسمه، رفته تسلیم شده. آن هم با یک بائلون. پدر سوخته، رُس ما را کشید، هی توپ و تفنگ خرید. دست و بال مردم را گرفت و اجباری درست کرد. آنهمه گریه و زاری پدر و مادرها. 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 باز هم خوب کاری کرده که در رفته. قشون ایران جلو دار قشون واقعی نمی‌شود که. اگر در نرفته بود، روس‌ها همه مان را از دم تیغ می‌گذرانند.»

مادر بزرگ عصبانی بود: «تو دیگر از روس‌ها با من حرف نزن! وقتی که اول دفعه آمدند، تو حتی تو صلب پدرت هم نبود. رضاشاه از کافر هم بدتر بود. مگر شهر را روس‌ها ویران کردند؟ بیست سال است که تبریز را ویران می‌کند. با آن همه فیس و افاده. با آن دست به پشت زدن‌ها و ایستادن‌ها. همه فکر می‌کردیم که روس و آلمان یک نگاه بهش بکنند، زهره ترک می‌شوند. و حالا معلوم نیست کدام جهنم دره‌ای در رفته!»

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

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

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

دو گونی آرد بود، مقداری شکر و دو بسته چای. بسته‌ها را بردند خانه. پدر گونی‌ها را



یک یک کول کرد و رساند به اتاق و ابراهیم و اسماعیل کمکش کردند تا گونی‌ها را پشت هیزم‌های آشپزخانه قایم کند. مادر بزرگ خواب بود. مادر داشت بچه را شیر می داد. پدر دوباره از خانه زد بیرون. بچه‌ها گرفتند، خوابیدند. حادثه‌ای چنگال‌های خونینش را در اعماق زندگی آنان فرو کرده بود. چنگال‌ها در طول زمان، از اعماق زندگی آنان بیرون آمدند، ولی بخشی از زندگی آنان، و شاید مهم‌ترین بخش آن، با همان نوک چنگال‌ها از کل زندگی آنان جدا شد. زندگی ناقص آنان هرگز کامل نشد.

## ۲ - اشغال

فشار ارتش‌های هیتلر بر ارتش سرخ شوروی آنچنان سنگین بود که جماعات بزرگ این ارتش بزانون در آمدند، عقب‌نشینی کردند، و در عقب‌نشینی به جاهای دیگر یورش بردند. از نظر جهانی تبریز در پشت خطوط جبهه شوروی قرار داشت، ولی از دیدگاه روابط بین ایران و شوروی، تبریز، یک شهر مرزی، در واقع یک جبهه بود که بایکی دو پرواز هوایما عملاً سقوط کرده بود.

بعد از آن هوایما، نیمه‌های شب، صدای چند هوایمای دیگر شنیده شد. آیا باز هم بمب بر سر شهر می‌ریختند؟ مردم، که سراسیمه بیدار شده بودند، و یا اصلاً نخوابیده بودند تا بیدار شوند، صدای مرموز و وحشتناک هوایماها را شنیدند و حتی بعضی‌ها یکی دو چراغ را هم در زیر شکم هوایماها دیدند که سرعت حرکت می‌کردند و چشمک می‌زدند بعد احساس کردند که صدای به زمین خوردن چند دیوار را در دور دست و از چند نقطه مختلف می‌شنوند. و بعد هوایماها 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 بسته «آجی‌چای» را ساعت‌های مداوم به لرزه در آورد و بعد از برابر «یکه توکانلار»، بر روی پل «قوری‌چای» رسید و به شهر سرازیر شد. مردم بشنیدن صدای غلتیدن شنی‌های تانک و شیشه‌های بلند و ناشناس اسب‌ها که پشت و یا توی کامیون حرکت داده می‌شدند، و به صدای آمرانه و بیگانانه افسران و سربازان روس، که در سپیده دم مبهم ترمی نمود و بیشتر به زبانی در خواب می‌ماند، از خواب بیدار شدند. شهر به لرزه در آمده بود.

در ابتدا واقعاً کسی نمی‌دانست چه خبر شده. بعد گروهی به پشت بام‌ها رفتند تا خیابان منجم را بهتر تماشا کنند، و بعد بمحض دیدن سربازان روس و تانک‌ها، بلافاصله پائین آمدند و نجواها در شهر پیچید و هر کسی به خانه دیگری رفت و آمد کرد و هر چه 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 دوباره پرده را سر جای خود برمی‌گرداند. از باغ صدای جیک و جیک پرده‌های وحشت زده شنیده می‌شد.

از جایی که پدر بود، از پشت سپیدارها، اینطور بنظر می‌آمد که کسی نمی‌تواند پدر را ببیند، ولی پدر همه چیز را می‌دید. قشون روس در این سوی و آن سوی خیابان نگهبان گماشته بود و نگهبان‌ها تفنگ‌های خود کار 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 در عمرش 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 صرب‌ها بیادگار مانده بود. در کارخانه چای «وازال» کار می‌کرد. قد بلندی داشت و ته‌ریشی، و رو و یهم مرد سالمی بود. و حالا از آن زیر، از حیاط، از کنار نردبان، ابراهیم نگاه می‌کرد و قد و هیكل پدرش را می‌دید و می‌خواست از پله‌ها بالا برود و به کنار پدرش برسد، که مادر بزرگ از کنار نردبان اجازه نمی‌داد. مادرش از کنار پنجره، و پدر از بالا نهیب می‌زدند: «مبادایانی 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، و چشم‌های 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 چکار می‌کنند اگر کسی را نمی‌کشند؟»

«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 از پشت کامیون پیاده می‌کنند!»

«از خودت نپاف! اسب پشت کامیون چکار می‌کند!»

«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! اییش می پرسد، حضرت علی اکبر هم دارند؟»

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

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

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

ابراهیم گفت: «لابد آنهم شمایل است؟»

پدر داد زد: «چی؟»

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

«نه بابا، عکس یک آدم چاق سیلواست.»

مادر بزرگ گفت: «دروغ نگو! سیلش را از کجای می بینی!»

«آخر عکس خیلی گنده است. سینه 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 مرتیکه سیلو، ولیعهدنیکلای است!»  
پدر خندید، و وقتی که از پشت بام داشت می آمد پائین، گفت:  
«شاید جانشین رضاخان هم هست!»

از تبریزها (۵۸)

# چاه به چاه

## ۱- شهادت

از موقعی که گرفته بودندم، هرگز نشد که حتی یک بار هم فکر فرار به سرم بزنند. هر جا 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 لا اقل 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 دیگری نکرده بودم. یک طپانچه دوران میرزا کوچک خان را به کریم حسینی نژاد فروخته بودم. طپانچه از آن طپانچه های قدیمی بود، زنگ زده، رنگ ورورفته، 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 جاننش می خواهد. کریم سپاهی بود. می گفت— البته بعدها معلوم شد که اگر این گفته 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 حمله نوشهر» است. این طپانچه ابهت داشت. می شد بوسیله آن تهدید کرد، آدم دزدید، بانک زد، بی آنکه آدم دزدیده شده یا تهدید شده، کشته شود. اینطور معلوم بود که «گروه حمله نوشهر» مقاصد جاه طلبانه ای داشت. می خواستند که یک آدم بسیار مهم را بزدند. 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 ادارش 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 آبرویت را می برند.»  
بعدها تمام کوششم را کردم تا موفق شدم از گروه کنار گذاشته بشوم. شب و روز توزندان نقشه کشیدم. موقع شکنجه بارها در باره 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 اعدام 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 اراده 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 سریع بطرف مرگ، مرا از مرگ حفظ می کرد. یک طپانچه 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 همه اغواها، تحریکات و کلکهای شکنجه گرها و بازجوها، به هزاردوز و کلک و حتی ننه من غریبم بازی از خودم دفاع کنم. وقتی که دستگاه از من می خواست که بهش اعتماد کنم به یاد حرف دکترم می افتادم (دکترم می گفت، به دستگاه اعتماد نکن، به کسی که به تو دروغ می گوید، به کسی که یک لحظه به تومی گوید مادر...! و لحظه دیگر، وقتی که تواترس به او اعتماد کرده ای، الکی به تو اعتماد می کند، هرگز اعتماد نکن! به کسی که دوتنوع زبان دارد، دوتنوع صدا دارد، با یک زبان و صدا تورا می گوید و با زبان و صدای دیگر تورا مزورانه می بوسد تا تورا آماده 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

نوزده ساله مرگ را، سلطنت را، زندان و شکنجه را، و حتی جوخه اعدام را به بازی گرفته، حرفش را زده، گریه ام گرفته. وقتی که یکنفر جلو حاکمان خفقان پوزخند زده، وقتی که به او گفته، من می میرم ولی مرگ بر تو! من گریه ام گرفته. به دلیل اینکه من شخصاً جسارت آن را نداشته ام. و من شهادت را مساوی آن جسارت می دانم. یک چیز را می دانم. کشش من بسوی زندگی از کشش من بسوی مرگ بمراتب بیشتر است. به همین دلیل وقتی که تهرانی به من می گفت: «می خواهی شهیدت کنم؟» و شلاق را فرود می آورد، و من گریه ام می گرفت، به یاد حرفهای دکتر می افتادم، حرفهایی که از کنار شهادت رد می شد، نه بصراحت آن را رد می کرد، و نه بصراحت آن را می پذیرفت، ولی در شرایط داده شده، به قول خود دکتر، در شرایط تاریخی — اجتماعی، آن را از درون، از درون زندان، حلاجی می کرد. این مهم نبود که سرنوشت خود دکتر از کجا شروع می شد و به کجا ختم می شد. لااقل از نظر خود دکتر مهم نبود. از نظر او مهم این بود که مسأله یا زمینه سیاسی — تاریخی داده شده، درست از خلال رفتار جور و اجور 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 می گفت، شهادت، شهادت حق است، بعضیها هم قهرمان هستند. ولی شهدا در یک پرده سینما که به عرض و طول این مملکت باشد، شهید نمی شوند. آنها شهید می شوند، بی آنکه مردم بدانند که آنها شهید شده اند. شهادت عیسی بن مریم، حسین بن علی، منصور حلاج، حسنک وزیر، شهادتهای علنی هستند، شهادتهایی هستند در ملاء عام، بالای تپه ای مشرف به اجتماع هزاران زن و مرد، میدان جنگی با هزاران سپاهی دشمن، میدان های شهرهای گنده دنیای قدیم. فردی که در این شهادتها با جمع روبرو می شود و به اعتبار جمع شهید می شود، نمونه ای است برای جمع، و از میان جمع، یکی گریه می کند، یکی سنگ می اندازد، یکی گل می اندازد، یکی فریاد می کشد، و موقعی که مردم پس از دیدن مصلوب، یک سر بریده بر بالای نیزه، یک بدن مثله شده به خون آلوده، یک بدن شقه شده، به خانه بر می گردند، در واقع مثل این است که به مرکز روح و روان خود تاریخ برگشته اند. باید جمعیت باشد، جمعیت نباشد شهادت نیست. دکتر می گفت که کنج خانه مردن، دق مرگ شدن، کشته شدن، سینه دیوار گذاشته شدن و تیر باران شدن، فقط نوعی مظلومیت است. چرا اسم مظلومیت را شهادت می گذارند؟ وقتی مظلومیت به شهادت تبدیل می شود 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 می شود، باز هم شهادت نیست. استبداد، سراسری است، باید وسیله ای باشد که درست مساوی آن باشد، و حداقل، خشونت استبداد را نشان بدهد. در یک جامعه و امانده عقب مانده، این وسیله، شهادت است، یعنی کشته شدن به دست رژیم خفقان در ملاء عام و در مظلومیت تمام. مردی که در گوشه سلول کشته می شود، یا نصف شب از سلول بیرون کشیده می شود و سینه دیوار گذاشته می شود، 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 ما یسطرون» است، آن ها — دیگر دکتر رفته بود بالای منبر — آن ها برای من شهادت است. یعنی نوشته ای نوشته است که به شهادت شهید شهادت بدهد، ولی موقع تیر باران شدن یک جوان مظلوم، کدام قلم، درست در کنار او قد کشیده، ایستاده؟ کدام نویسنده

شاهد صحنه تیر باران است تا بوسیله قلم جلب جماعت کند؟ و چون این قلم درست در افاق شکنجه به شهادت، شهادت نمی دهد، و از خارج افاق شکنجه به آن نگاه می کند و یا از خارج صحنه تیر باران، منظره را تماشا می کند، صحنه عوض می شود. حمید، آنوقت، مسأله اشخاصی مثل تومطرح می شود، که مسأله همه اشخاص جامعه ماست، به استثنای چند نفر که یا بخت کمکشان می کند یا تاریخ و یا خودشان، و در ملاء عام شهید می شوند، برای توومن مبارزه فقط به صورت جمعی و گمنامش مطرح است. آنهایی که حاضر نیستند که درد آگاه بلند شوند، یا صلاحیت دادگاه را — که دادگاهی است واقعاً قلابی — قبول نمی کنند، و یا می گویند — بصراحت تمام — که مخالف هستیم، و روزی همه 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 شهادی 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 تو صادق و شجاع هستی، ولی هیچ کس جز خودت که کشته می شوی، و جز من که تورا ضمن ستایش صداقت و شجاعت تومی کشم، نمی فهمد که تو صادق و شجاع هستی. و من هم که در ملاء عام حاضر نیستم تورا صادق و شجاع بدانم، پس بگیر این هفت گلوله شربین، و یا تیر خالی شده در مغزت، به رغم صداقت و شجاعت قابل تحسینت. از امثال تو، یکی کمتر، بهتر!» پس در این صورت وضع تویک وضع ساده است، آقای مبارز جمعی و گمنام. دشمنت می خواهد تونباشی، و توسعی کن باشی، و بودن توبستگی به دو چیز دارد: یکی بدن تو و دیگری مغزتو. کلیه بدنها در مقابل شکنجه و 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! در زمان شکنجه شدن، مغزت را در مقابل او بسیج کن! و در این بازی شطرنج سعی کن موفق شوی. دشمن یک سر بازار را می گذارد پیش و موقعی که تومی خواهی جواب بدهی، او بلند می شود و شلاق می زند و بعد سر باز دیگری، و بعد وزیر. پیش از آنکه او تورا 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 بز، هر قدر می توانی؛ و اگر طرف استعداد کلک خوردن از خود نشان داد، باز هم کلک بز؛ آنقدر بهش کلک بز که در زیر ضربات تو که گیجه بگیرد. این کلک زدن از قدر تو ذره ای نمی کاهد. چون می دانی چه می کنی. دم 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 سیگاری کشند، یا تو کارخانه کار می کنند، یا کشتهشان 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 نشان بیرون می کشد. پس اگر می خواهی بمیری، پس از بیست سال بمیر، چون مبارزه دائمی است و تمام نشدنی است. در عرض 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 توقهرمانش 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 اجزایش. داد زن که این هستی یا آن هستی! و اگر جلو دشمن داد می زنی، داد عوضی بزنی؛ بگذار نفهمند که این یا آن هستی. دست رو کردن به دشمن از هر بدبختی بدتر است، چون او بلافاصله حکم اعدام تو را صادر خواهد کرد. البته و صد البته، و هزار البته، خود را مثل یک فاحشه نفروش! خودت را فاحشه 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 در مقابل حرف تهرانی که می گفت: «می خواهی شهیدت بکنم؟» من سرم را زدیده 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 بازویم بود. برگشتم بطرفش. هنوز نگاهانها 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 آنوتر.»

گفتم: «جلو بیفت! من دنبال 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 دوید رفت طرف افسر. و من و نگهبان 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 و فریاد 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، مسئله ترس نیست. رسم ده ما نیست که سرچاه 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 سرچاه 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، جناب سروان. 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 در آورد 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 و پرسید: «عمق چاههای شما چقدر است؟»

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

افسر گفت: «پرسیدم چقدر است، 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 در می آورد و در دل به ریش او می خندد. با وجود این برای اینکه مقابله به مثل کرده باشد، گفت:

«خر خودتی!»

دهاتی گفت: «گلاب به جالتان!»

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. دستهایشان را تا آرنج در چاه 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 آسینهایش را تکان می داد تا کثافت پایین بریزد.

دخترک جلوتر، افسر و نگهبانها و من پشت سرش و دهاتیها در پشت سرما، براه افتادیم.

دخترک سر یک چاه دیگر ایستاد.

«حمیدآقا، اینجاست. خودم دیدم، با این دو تا چشم خودم دیدم که خاله طپانچه را انداخت

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 دوباره خم شدند و با سینه ها و

شکمهای چسبیده به اطراف چاه، دستها را تابیح 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 و معصومیت، گفت: «حمیدآقا، من این چاه را

نگفتم که چاه بالا تر را گفتم.»

افسر دست آلوده به کثافتش را بلند کرد که بزند تو گوش دخترک. دخترک جاخالی داد و

تکه های کثافت از بازوی افسر بیرون پرید و بالای سر دیگران در هوا پخش شد. دختر پا به فرار

گذاشت. افسر دنبال دختر دوید. دختر ایستاد و سرش را بین شانه هایش دزدید. افسر کتکش نزد.

فقط دستش را انداخت پشت یخه 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 دیگر پشت سرش، نگهبانها و من پشت سر آنها، و مردم

در پشت سرما، براه افتادیم. از چند کلبه مندرس و زهوار در رفته رد شدیم وزیر آسیاب، کنار مستراح،

دخترک ایستاد و پایش 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 در چاه فرو بردند. ولی نتیجه ای نگرفتند. بلند شدند. افسر دورو برش را نگاه

کرد. دخترک را ندید، دخترک فرار کرده، بالای تپه کوچک پشت کلبه ها ایستاده بود. افسر گفت:

«بگیرید! دختره را بگیرید!» و خواست از بالای چاه پرورد آنور و برود دنبال دخترک، که پایش سر خورد و از آن بالا افتاد توی چاه. تا چند ثانیه همه فکر کردند که افسر در چاه 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 دور چاه ایستاده بودیم. بعضی از دهاتیها می خندیدند، و بعضیهایشان با تعجب، صورت نیمه متوحش و کنجکا و افسر را، که تمام تمرکز فکرش متوجه پاهایش بود، نگاه می کردند. افسر دیگر، که روی هم آدم کمرویی 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 و چپ و راست برد و آخر سر، سیم را بلند کرد و به یکی از نگهبانها گفت:

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

چیزی که از داخل کثافت بالا آمد و در برابر چشمهای کنجکا و متعجب اجتماع دور چاه ایستاد، واقعاً یک طپانچه بود. کثافت رنگش را بکلی عوض کرده بود و توی لوله اش پر گه بود. این طپانچه، طپانچه ای نبود که من به مادرم داده بودم. ولی حرفی نزدم. امکان نداشت که گذش بالا بیاید. چندان فرقی با طپانچه قبلی نداشت، و اگر به کریم نشان می دادند او هم فرقتش را با طپانچه 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 همه اهالی لخت شد. فقط تنکه اش تنش بود. سر و صورت و بدنش را شست. پتورا پیچید به دور خودش، دست کرد تنکه اش را کشید پایین و دور انداخت. نگهبانی که پتورا آورده بود، یک پالتوی نظامی هم آورده بود. پالتورا هم انداختند روی دوشش. بعد دستور داد که طپانچه را بشویند. دیگران هم دست و رویشان را شستند. آمدیم وسط میدانچه.

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

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

گفت: «پس برویم 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 بین این همان است که حمید به توداده؟»

مادر با لحن قهراآودی 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 دلش را سر من 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. خربزه خورده پای 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 می خواهد 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 می کرد: «مرده شورش را ببرد! از زن هم پست تر است!».

(دکتر می گفت، علاوه بر «پروژه» به من لقب دیگری هم داده بودند. موقعی که مرا می آوردند، می گفتند، دارم می آیم، «عسل را گرفتیم!» «عسل» را داریم می آوریمش! حاضر باشید!) دلم برای دکتر تنگ شده بود.

از چاه به چاه

(بهمن ۵۴)

چاپ سال ۹۲

# بعد از عروسی چه گذشت

## صفحه آخر

به یاد حادثه ای افتاد که در هفته دوم دستگیری برایش اتفاق افتاده بود. پرونده های مختلف یک بازجو به هم ریخته بود، اسم او را 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 مورچه گنده، پایین ستون فقراتش را باهم گازی 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 اعماق ستون فقراتش، و هر قدر می خاراند، به همان اندازه دلهره اش بیشتر می شد.

آمدند بسراغش و بردندش بیرون. اول نمی دانست جریان از چه قرار است. سه چهار ساعتی بعد از غروب بود. چشم بند زده آوردندش جلوی اتاقهای بازجویی و تمشیت طبقه 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 اندازه دوسه 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 توبره خفه می شد. پشت سرهم می گفت: «آقا شما مرا بایک شخص دیگر عوضی گرفتید، من با کسی قرار نداشتم، بهرام سپهر را هم نمی شناسم.» ولی بازجو، یا هرکس دیگر که با او زیر گونی بود، دست بر نمی داشت.

می گفت: «رحمت، ما تو را خوب می شناسیم. حالا که گیت آوردیم باید همه چیز را بگویی. بگو! بگو! یا لالا بگو!» رحمت قسم می خورد و هر قدر قسم می خورد طرف همان قدر بیشتر اصرار می کرد. وسط مجادله در زیر گونی فهمید که او را باشخصی به نام رحمت «شهر» عوضی گرفته است. سعی می کرد مسأله را برای این غول زیر گونی روشن کند، و در عین حال احساس می کرد که لحظه ای بعد دچار خفگی خواهد شد. فکر می کرد که باید بازجو هم 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. بازجو پشت سر هم می گفت: «شهر، جای سپهر کجاست، بگو! بگو!» ولی رحمت در حالی که می خواست سوء تفاهم بین اسم خود و اسم یک آدم دیگر، سوء تفاهم یک نقطه کم و یک نقطه اضافی را برطرف کند، از حال رفت، در حالی که احساس می کرد که دستهای بازجو دیگر نمی توانند او را سر پا نگهدارند. موقع پایین رفتن احساس کرد که انگار یک گونی آرد یا عدل پنبه با سرعت 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 بردنش به اتاق تمشیت طبقه دوم. درباره این اتاق خیلی حرفها شنیده بود. وقتی که در اتاق تمشیت طبقه سوم شکنجه اش می دادند، تهدیدش می کردند که می برندش به طبقه دوم. و حالا می بردنش 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: او را بایک چریک عوضی گرفته بودند. هر قدر 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 چانه برآمده بسراغش آمده بود. رحمت احساس می کرد که رحمت شهر، در صورتی که وجود داشت، باید خیلی آدم ظالمی باشد که به اینجا نیامده است تا نقطه ای را که به نام فامیلی رحمت اضافه کرده بود، از او پس بگیرد، همه این شکنجه ها را تحمل کند و به یک قهرمان تبدیل شود، چرا که برای یک چریک، تحمل شکنجه از آب خوردن هم آسانتر بود. رحمت حاضر شده بود آدرسی را به عنوان آدرس بهرام سپهر به بازجو بگوید. بازجو رفته بود بیرون و رحمت صدای گرفتن شماره را شنیده بود. بازجو تلفنی باجایی صحبت کرده بود. ده دقیقه بعد تلفن زنگ زده بود. در آدرسی که رحمت داده بود کسی به نام بهرام سپهر زندگی نمی کرد، بلکه کسی به نام 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 آن وقت شروع کرده بودند به بستن رحمت به یک دستگاه عجیب و غریب. انگار قرار بود که این دستگاه را از فاصله دور روشن کنند و شمارش

معکوس را شروع کنند و او سقف اتاق تمشیت را بشکافد و از عرش الهی سر درآورد. اگر می‌مرد چقدر راحت می‌شد! ناگهان شروع کرد به لرزیدن، و از هر طرف احساس فشار کرد. کنجکاو شده بود و می‌خواست بداند بدنش کی ساکت خواهد شد، و کی خواهد فهمید که مرده است، گرچه فهمیدن چنین چیزی از محالات بود. دلش می‌خواست بداند کی بدنش از حرکت باز خواهد ماند، به دلیل اینکه اینهمه حرکت در یک بدن نمی‌توانست متمرکز باشد. و موقعی که دیگر فشار بیش از حد شد، داخل چیزی مثل یک قمر مصنوعی که هر لحظه انگار کوچک‌تر و کوچک‌تر می‌شد، شروع کرد به جیغ کشیدن. بایک سرسام وحشتناک جیغ می‌کشید. بعد احساس عجیبی بهش دست داد. جیغهای دیگر به جیغهای او جواب می‌دادند، ولی بطرزی معجزه‌آسا، از داخل همان شبکه تودرتوی مغزش. احساس می‌کرد که جیغها سوار او شده‌اند و جیغها او را می‌رانند، از روی پلهای نامریی گوشها، چشمها، زانوها، مغز و قلب، علی‌الخصوص مغزش، و احساس می‌کرد 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 کشتی که وابدهد و از وسط پاره شود، پاره شد. مغزش پاره شد، و دیگر نبود. ولی جیغها بودند، از بین نمی‌رفتند و جواب بازجورا می‌دادند، و می‌گفتند 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 بر روی مقداری ابزارآلات و آهن و دستگاههای الکتریکی و چشمهای الکترونیکی و نورچراغ، و از زانوهای که نزدیک بود آرد بشوند، مچ دستهایی که به نظر می‌رسید، مثل مداد بوسیله مدادتراش، نوکشان تیز می‌شد و باخون سرخ آنها آئینه‌های خودکار یک قمر مصنوعی رنگ می‌شد، یک آقای رحمت شهپر ساخته شود، که چریک باشد، که خانه تیمی داشته باشد، و یکی دو افسر امریکایی را کشته باشد و دوسه تا پمپ بنزین را منفجر کرده باشد، و تیمساری از تیمسارهای شاه را سوراخ-سوراخ کرده باشد، و از خانه دایی و یا عمه اش مقدار زیادی اسلحه بیرون آمده باشد که بعضیهایش مال عراق، بعضیهایش مال شوروی و بعضیهایش ساخت کارخانه‌های اروپای شرقی بوده باشد، طوری که بعدها یک مقام امنیتی زیبارو، در تلویزیون، همه این سلاحها را روی میزهای مختلف بچیند، و مثل یک کارشناس درجه یک، نامهای این سلاحهای نادر و عجیب و غریب و خرابکاررا پشت سرهم بکاربرد و از اصطلاحاتی برای بیان اعمال چریکها استفاده کند که فقط امنیتها، چریکها، جاسوسها و ضدجاسوسها، زندانیها و زندانبانها بفهمند و مردم عادی بگویند، چی دارد می‌گوید؟ چی چی دارد می‌گوید؟ من که نمی‌فهمم 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 متر و نیم، و یک چراغ، که در پشت پنجره مشبک بالای در می‌سوخت. 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 با او حرف نزد. بازجویش بهش گفته بود: «خوب به دادت رسیدم. به تصادف آمدم کمیته، اگر نیامده بودم رسولی صبح نعشت را تحویل می داد.» و بعد خود رحمت شهپر پیدایش شد: یک آدم قد کوتاه، لاغر، باچشمهای میشی سوزان از التهاب و تب. به دلیل اینکه رحمت را بردند به اتاق بازجویی تا رحمت شهپر را ببیند. و رحمت شهپر از رحمت شهپر شنید که چه برسرش آورده اند، و آن هم بخاطر یک نقطه 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 پرداخته سازمان امنیت است، و سازمان امنیت این هو را برای رحمت شهپر تراشیده تا از طریق ارائه او، یعنی ارائه رحمت شهپر به رحمت شهپر، به او بفهماند که باید از شلاق و توبره و شکنجه های دیگر و مخصوصاً دستگاه آپولو بترسد. و رحمت شهپر، نه بخاطر رحمت شهپر، بلکه بخاطر رحمت شهپر، یعنی خودش، می خواست لا اقل یک بار جریان آن توبره، و آن دستگاه عجیب را برای کسی نقل کند، و اتفاقاً اولین شخص همان رحمت شهپر از آب درآمده بود، که به جای او شکنجه اش کرده بودند. و وقتی که رحمت شهپر جریان را برای رحمت شهپر نقل می کرد، رحمت شهپر، با آن چشمهای سوزان و ملتهب که رنگی از تحقیر و طنز بر آن زده شده بود، رحمت شهپر را نگاه کرد و گفت: «خر خودتی! من از این 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 بازجویش. و بازجو در اتاق تمشیت طبقه دوم را باز کرد. رحمت جسد مچاله شده رحمت شهپر را روی کف اتاق دید. بازجو گفت: «هیچی نگفت. و مرد!»

بیرجندیه گفت: «به چی فکر می کنی!»

رحمت جواب داد: «به هیچی!»

رحمت احساس می کرد که حالا هم یک گونی سرش کرده اند. فرق بین گونی و آن دستگاه آهنی در این بود که دستگاه آهنی متمدن تر بود. ولی نقش تاریخی هر دو یکی بود. و حالا رحمت احساس می کرد که با بیرجندیه داخل یک گونی است. احساس می کرد که باید تا لحظه 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 تقویت شد. حالا همه چیز داشت به یکدیگر مربوط می شد. به نظر 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 با حروف قاطع و خوانا و تمیز در سر جای خود قرار می گرفت، ذهن براه می افتاد، همه چیز را پرمی کرد، و جدول تکمیل می شد. ناگهان کنجکاو شده بود. لحظه ای پیش از فرود آمدن 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 کنجکاویش را ارضا کنند. وبعد مغزش از تنش جدا شده بود، ولی در باره آن قضاوت می کرد، می خواست بداند بدن انسان در مقابل شکنجه تا چه حد مقاومت می کند. و به همین دلیل مسأله شکنجه تبدیل شده بود به یک موضوع علمی، و زیست شناسی. هر قدر تنش را می زدند، مغزش کنجاوتر می شد و می خواست به آزمایش بر روی بدن ادامه بدهند، تا اینکه از حال رفت.

این بار نیز احساس می کرد که داخل گونی است. این دفعه هم کنجکاویش تحریک شده بود. منتها این بار تصادم جسمانی، برخورد شدید اجسام مختلف با اعضای بدنش، وجود نداشت. گویا این بار دو اراده باهم در ستیز بودند.

گفت: «نمی توانم بگویم به چیزی فکر نمی کردم. فکر می کنم در تمام این مدت به توفکر می کردم.»

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

«چرا به من فکر می کردی؟ هان؟ چرا؟»

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

«کلی چی؟»

«کل جریان!»

«کدام جریان؟ چرا چرت و پرت می گویی؟»

رحمت می خواست حرفش را خیلی دقیق بزند. هرچه باداباد. یا طرف می فهمد یا نمی فهمد. مهم این بود که مسأله به آن صورت که در ذهنش بود، پیش از آن که دیر شود بر زبان 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، نتیجه کاریکی است. اگر کل جریان وجود نداشت، تو به عنوان جزئی از آن پیش من نبود، من در این سلول نبودم، و تو و من، به این صورت به یکدیگر بسته نشده بودیم. به همین دلیل تو چاره ای نداری جز اینکه بخشی از کل جریان باشی!»

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

«بین آقا من نه روشنفکر، نه دبیر، نه معلم، و نه آدم باسواد. این حرفهایی که تو می زنی برای من 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 تو سر در نمی 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 باره 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، هر آنچه را که می دانست به رخ رحمت بکشد.

«علاوه بر دارالتأدیب، قصر، ساواک، میدان، چند بار 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 سر کلاس می نشستم، چون کوره سواد می 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 آژادش را آورد بالا، گفت:

«می دانی چیه؟ به ماها گفتند، من هم باید به تو بگویم. به ماها گفتند که شما روشنفکرها،

دانشگاهها، معلمها، دانشجوها، باسوادها، همه تان اینجوری هستید!»

رحمت گفت: «چه جوری؟»

بیرجندیه دست آزاد خود را 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 اندازه دو سانتیمتر از لای 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 همه آدمهای شبیه تو، اینجوری هستید! حالا دیگر بگیریم بخوابیم!»

رحمت احساس کرد که اتفاق جالبی افتاده. و ناگهان پرده از روی همه چهره ها برداشته شده. داماد، پیرزنی متعفن از آب درآمد، 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 چهار سال نبود. و انگار ر بطی به جرم او، که همان فحش دادن به شاه در انظار عموم 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 نماینده 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، با آن شست سرخ و آماس کرده گیر کرده در میان

انگشت سبابه و انگشت بزرگ، نماینده یک سببیت بی پایان 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! با وجود 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 بر سر یک دبیر بیچاره بکند 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 هر کسی را می خواست می آوردند، در مقابل پول ناچیزی که می گرفتند. رحمت احساس می کرد که هر ده 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، بچه مدرسه 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 تصویری که به ذهنش رسیده بود، پیش خود خجالت کشید و احساس کرد که چقدر ظالمانه است که درباره این آدم، قضایای 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 هر قضایای هم که می خواست بکند، کرده، و حالا که وجدانش از هر حیث راحت شده، گرفته، خوابیده. رحمت فکر کرد که بهتر است 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 شانه راست، دنده های راست، بخش راست لگن خاصره و ران راست رحمت با شانه چپ، دنده های چپ، بخش چپ لگن خاصره و ران چپ دراز بکشد. و چنین

چیزی، اگر از نظر هندسی امکان داشت، در عمل غیرممکن بود. اگر بطرف دست راست می‌پیچید، علاوه بر آنکه امکان داشت، بیرجندیه بیدار شود، می‌باید بازویش زیر پهلوش بماند — در صورتیکه چنین عملی با در نظر گرفتن اینکه دستش به دست چپ بیرجندیه وصل بود، امکان نداشت — و در تمام مدت باید نیم‌رخ بیرجندیه را می‌پایید، و اگر بیرجندیه از خواب می‌پرید، ناراحت می‌شد. ترجیح داد به همان صورت که بود باقی بماند: درازکش به پشت، بر روی زمین؛ و اگر خواست بخشی از بدنش را حرکت دهد، آن بخش دست راستش نباشد، چرا که خرخر آرام بیرجندیه را نباید آشفته می‌کرد. آیا از بیرجندیه می‌ترسید؟ نمی‌دانست. از صراحت پیش از خواب رفتنش بدش نیامده بود، و می‌دانست که حتماً حالا خوابهای خوش می‌بیند. ایکاش می‌شد سرپوش مغز بیرجندیه را بردارد و دنیای رؤیاهای او را تماشا کند. چنین کاری امکان نداشت. و از همه بالاتر دوست داشت بداند دنیایی که بیرجندیه برای آینده در ذهنش ترسیم می‌کرد، چه نوع دنیایی است. وقتی که تکان خوردن غیرممکن است، حدس زدن ماهیت دنیای آینده، بیش از هر موقع دیگر با اشکال روبرو می‌شود. علاوه بر این، بدن رحمت مانده بود زیر پتو، همانطور که بدن بیرجندیه مانده بود آن زیر، و بطور کلی، هرتکانی از طرف رحمت موجی ایجاد می‌کرد که از طریق پتوی مشترک منتقل می‌شد به بیرجندیه، و ممکن بود به بیدار شدن او منجر شود. به تجربه برای رحمت ثابت شده بود که اگر سرش را از بالای گردنش، یک کمی بسمت چپ متمایل می‌کرد، و در چراغ خیره می‌شد، زودتر خوابش می‌گرفت؛ بعداً باید موضعش را عوض می‌کرد، به دلیل اینکه، موضع سر بر روی گردن و متمایل به سمت چپ، سبب می‌شد که آنآ خرخر کند، طوری که انگار اول خرخر کرده، بعد خوابش گرفته است. چنین کاری را کرد و شاید در حدود نیم ساعت در همان حال ماند. ولی فکر خواب نمی‌گذاشت که بخوابد. فکر کرد که به چیزهایی غیر از خواب فکر بکند. نتوانست. انگار ذهنش از همه چیز جز فکر خواب خالی شده بود. شروع کرد به شمردن. رسیده بود به عدد صد و بیست و هشت، که خوابش گرفت، ولی بمحض اینکه خوابش گرفت، بیدار شد. به دلیل اینکه شمارش قطع شده بود. فکر کرد پنج تا پنج تا بشمارد و بالا برود و شروع کرد به شمردن. مدتی شمرد تا رسید به هزار و نود و پنج. ولی خسته شد و رها کرد. بعد ناگهان سرش را برگرداند بطرف راست، بطرف بیرجندیه. معجزه اتفاق افتاد، و خرناسش. در خرناس بیرجندیه تنیده شد.

و بعد، ناگهان در خواب 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 در آستانه در ظاهر شد. چشمهایش را دوخت به صورت این موجود نورانی. این موجود انسان بود یا فرشته؟ زن بود یا مرد؟ نمی‌توانست تشخیص بدهد. آنقدر نورانی بود که در فضای روشن، فضایی خالی از یک روشنائی بمراتب قویتر ساخته بود. مجذوب موجود نورانی شد، و احساس کرد که ابروها و مژه‌هایش دارند می‌سوزند و چشمهایش آتش می‌گیرند. گرمای چهره نورانی آن موجود را در

تنش حس کرد. خواست فریاد بکشد، نتوانست. 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 مناره‌ها 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 خانه‌ها و مساجد. ولی همه جا ساکت بود. و بعد احساس کرد که ضریحی را طواف می‌کنند. و گریه اش گرفت، ولی طواف طول نکشید. براه افتادند و از شهر خارج شدند، و دوباره بسوی کویر براه افتادند، در وسطهای کویر بود که احساس کرد که آفتاب دارد طلوع می‌کند و انگار دارد درست از سینه زمین بیرون می‌آید و بالا می‌آید. 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 نورانش، انگار عده‌ای 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 می‌کشیدند بسرعتی غریب نزدیک می‌شدند. انگار قرار است به چیزی یا جایی حمله کنند، و یا شاید هدف حمله‌شان آن موجود نورانی و خود رحمت بود. رحمت خواست که فریاد بکشد. می‌ترسید. 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 بروی زمین، دمرو، دراز بکشد. رحمت اطاعت کرد و روی شن داغ دراز کشید، باپاهای تقریباً موازی و بازوهای که زیر صورتش گذاشته بود تا از تماس مستقیم صورت با شن مانع شوند. و آنوقت صدای آرام، امرانه و نیرومند یک نفر را شنید. صدا آشنا بود، و کلمات را یک یک ادا می‌کرد: «حاکمان آینده زمین مرا متحد طبیعی خود خواهند یافت!» رحمت این صدا را می‌شناخت، و تعجب می‌کرد که این صدای آشنا چگونه می‌تواند جمله‌ای نسبتاً مشکل را ادا کند، و موقعی که داشت به این فکر می‌کرد که بیرجندیه، در این بیابان، در میان آن جمعیت و جلو آن موجود نورانی چه می‌کند، احساس کرد که میخ درشت، در وسط ترقوه‌هایش، روی ستون فقراتش گذاشته شد، و موقعی که اولین ضربه چکش قسمتی از میخ را در تن او فرو کرد، طوری که انگار می‌خواهند او را به زمین میخکوب کنند، رحمت، اول صدای مشت‌های خود را شنید که نمی‌دانست به کجا کوبیده می‌شدند، و بعد مشت‌های خودش را دید که محکم به درآهنی سلول کوبیده می‌شد، و بعد هیكل گنده بیرجندیه را در کنار خود دید که می‌خواست او را آرام کند، و هنوز به او بسته شده بود، طوری که انگار تا ابد از او جدایی ناپذیر است. و رحمت، که هنوز احساس می‌کرد میخ در مهره‌هایش فرو رفته

۱۸۱ / رمانها

است و دارد فروتر هم می رود، صدای ملتهب و بلند خود را شنید: «زهره! زهره! زهره!» و آن موجود نورانی، مثل یک ستاره دنباله دار، در ذهن، و در رؤیای رحمت، برای همیشه ناپدید می شد.

**بعد از عروسی چه گذشت**

(مرداد-شهریور ۵۳)

چاپ سال ۶۱

# آواز کشتگان

## ۱ - خواب برادر

داشتند از «راواسان»، از پیش خاله مادرش برمی گشتند. و خاله با آن چشمهای قهوه‌ای 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 از کجا آمده بودند. هر دو پرنده‌های جوان بودند. مثل اینکه کفتر بازی برای بار اول پروازشان داده بود و کفترها مستقیماً آمده بودند روی هره کلبه خاله نشسته بودند. یکی ماده بود، یکی نر. سلیمان این قبیل چیزها را می فهمید. سلیمان برای یکی از بچه‌های ده توضیح داده بود که «پراخ» به چه نوع پرنده‌ای می گویند. محمود حرفهای برادرش را بارها تکرار کرده بود. هرگز یادش نرفته بود: «قره، قاناتلاری آغ، ایاقیندا آغ، دورت توک هر ایاقیندا آغ، یئندی توک هر قاناتیندا آغ.»<sup>۱</sup> مثل اینکه رنگ و نوع پرنده‌ها را یک شاعر انتخاب کرده بود. شعر پرنده‌ها وقتی زیباتر می شد که مشخصات آنها را سلیمان بر زبان می راند. سلیمان پرنده را می چسباند به سینه استخوانیش. بین آن چشمهای عسلی - آهوئی خودش و رنگها و طرح هیكل زیبای کفتر یک رابطه هنرمندانه برقرار می شد. انگار تکان که می خوردند، نقاشی متحرک بودند. همه 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 بیر آیتایا بنزی یین کاکیل اولار، چنه سینده سیرقا اولار، دوشونون آلتیندا بیر قجله اولار.»<sup>۲</sup> کلماتی به این زیبایی، به این اصالت به این دست نخوردگی، از کجا آمده بودند! از خاله جدا

(۱) «سیاه، بالهایش سفید، پاهایش هم سفید، چهار مودر هر پایش سفید، هفت مودر هر بالش سفید.»

(۲) «رویشانی پراخ الفی اندازه یک برنج هست، روسرش کاکلی دارد شکل یک آینه، روچانه اش یک ذره

سفید هست و زیر سینه اش یک باریکه سفید هست.»



شدند، ولی بطرف جاده نیامدند، راه افتادند از بالا، درست از داخل «لاله»<sup>۳</sup>. مگر می شد توی «گول»<sup>۴</sup> شنا نکنند! قفس را از درخت آو یزان کردند، لخت شدند، پریدند تو آب. سعی می کردند روی آب بمانند تا لای ولجن «گول» بلند نشود. آب سرد بود، ولی بعضی جاهاش گرم تر بود، و آن جاهایی بود که آفتاب که از وسط درختان می تابید، بر روی 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. سرفه شدید. حتماً بعلت پریدن آب تو حلقش بود. ولی نه! سلیمان شناگر ماهری بود. می توانست حتی سه چهارمشت 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 روسرو کول 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-آهوییش، 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 خود را 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 باز کرد، اول خبر بازگشت پدر را داد. و بعد سلیمان نردبان را گذاشت رفت پشت بام. دوتا کفرتازه را تولانه رها کرد. وقتی که از نردبان پایین آمد، محمود که رفته بود تو خانه، صدای برادرش را شنید:

«آبا! آبا! آن چیه گوشه حیاط؟»

«او.» یک «او»<sup>۵</sup> است. پدرت گرفته!»

محمود از اتاق بیرون دوید. سلیمان بالاسر «او» ایستاده بود. داشت نگاهش می کرد. تا حال 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 تو چشمهای «او» خیره شد. مثل این بود که دوتا

۳) دهی در جنوب تبریز

۴) برکه، استخر طبیعی

۵) آهو، با تلفظ خواننده شود.

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

محمود گفت: «آره، بسته است!»

سلیمان آهسته زنجیر دور گردن «او» را باز کرد. «او» سرش را یک قدری تکان داد، منخرینش را بالا آورد، انگار می خواست عطسه کند، ناگهان سمش را به زمین کشید و از فاصله سلیمان و محمود پا به فرار گذاشت، سلیمان و محمود هم به دنبالش دو میدند. «او» خودش را به درو دیوار می زد. یکبار خواست بچپد تویکی از اتاقها، ولی شیخ مادر را کنار پنجره دید و جست و خیز کنان برگشت و دوید، سلیمان و محمود در رفتند. بعد دوباره برگشتند. «او» رفت بالای چشمه ایستاد. از پله ها پایین نرفت. همانطور بالای چشمه ایستاد. خسته شده بود. له له می زد. سلیمان یک طناب برداشت. سر آن را حلقه کرد. طناب را دور سر خود چرخاند و بعد طناب را بطرف «او» پرتاب کرد. «او» سایه طناب را در نور خفیف لامپای اتاق دید، پرید بالا و جست و خیز کنان در رفت. سلیمان باردیگر طناب را پرت کرد. باز هم موفق نشد. بعد آهسته آهسته از پشت سر به «او» نزدیک شد و در فاصله شش هفت قدمی طناب را انداخت. ولی طناب به جای گردن، افتاد دور پاهای «او». سلیمان طناب را یک قدری کشید، وقتی که «او» سکندری خورد و افتاد، سلیمان داد زد: «گرفتیمش!» و در همان حال افتاد به سرفه کردن. و تمام تنش بر اثر سرفه به لرزه افتاد. محمود رفت بالا سرش. همان حال درماندگی که کنار «گول» بهش دست داده بود، در کنار «او» هم دست داد. ولی مادرش را صدا زد. در همان حال کلیدی توی قفل در چرخید. پدر در را باز کرد آمد تو. «او» بلند شده، ایستاده بود. وقتی که پدر درماندگی زن و پسرش را در کنار پسر دیگرش که سرفه می کرد، دید، دوید بطرف پسرش: «سلیمان! سلیمان! سلیمان!» «او» دوید طرف در حیاط، از در باز بیرون رفت و در رفت. محمود فکر کرد که اگر «او» در برود، سلیمان نمی بخشدش. بلند شد از در حیاط برون دوید. «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 به دنبال «او» براه افتادند. «او» رفت بالای کوچه ایستاد. ماشینها و آدمها می آمدند، می رفتند. برگشت، و به همان سرعت باد و توفان از کوچه سرازیر شد. مردم فریاد می زدند: «ااه! ااه! ااه! حیوان! ااه! ااه! ااه!» و یک عده می خندیدند. محمود خودش هم خنده اش گرفته بود. می خندید و فریاد می زد: «ااه! ااه! ااه!»

## ۲ - استاد و جن

همه کوششهای محمود برای آرام کردن توفان مهیبی که در خونش بالا آمده بود باشکست مواجه می شد. مثل این بود که خونی قوی تر از خون انسان در رگهای او تزریق کرده اند، و هر لحظه

امکان داشت که فوران و سیلان خون رگها را پاره کند، و نوک هر رگ به صورت یک دهان هیجان زده خونین بزند زیر آواز 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 پر می کند و بعد فشار قلب بر جدار 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 به زمین می افتد و مثل یک گوی سُر بین می غلتد و پیش می رود. محمود دستش را گذاشت روی دماغش، به دلیل 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!» با این تلقینات می خواست مشت طاغی را دوباره به سر جایش بفرستد و موج خون را که از اعماقش بالا آمده بود، فرو بنشانند. وقتی که سرش را بطرف چپ چرخاند، هیكل 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 کنگره بزرگ یک سخنرانی اصلی بکند. راه که می رفت، دو نفر بازویش را می گرفتند. و لبهایش، که پس از انفارکتوس سوم دیگر به اراده 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 سفید قرمز در پشت گردن استاد لوله شده بود که همیشه دو تیغه شده بود و در بالای یقه فوق العاده چرک پالتوی قهوه ای رنگ ماهوتی که استاد، بهار و تابستان و پاییز و زمستان به تن می کرد، برق می زد. استاد پف پف کنان، از پشت عینک ته استکانی رو برورا تماشا می کرد و به اطمینان بازوهای 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 با همان حالت دل بهم خوردگی، حرکت کند استاد علی اکبرخان را در میان دو نگهبان محافظش تماشا کرد. تقریباً ده دقیقه ای طول کشید تا استاد فاصله 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، روبه دیوار ته صحنه، و معلوم بود که دارد استراحت می کند تا فوت فوت کنان و پف پف کنان به حرکت لاک پشتی خود بسوی میز خطابه ادامه دهد. استاد ایستاده بود. محافظهایش نیز ایستاده بودند، از دو طرف، بازو در بازوی استاد، و انگار کسی از ته صحنه از آنها عکس می گرفت. از پشت، استاد به یک عروسک گنده شیطانی می مانست که به دست دو بیچه شیطان تراز خودش اسیر شده باشد. استاد فاصله چند قدمی بین بالای پله ها و میز خطابه را پیمود، و بعد آرام

برگشت و روبروی جمعیت استاد و جمعیت شروع کرد به کف زدن. انگار همین کوشش برای رسیدن به پشت میزخطابه احتیاج به این تشویق جدی هم داشت. وقتی که دو نگهبان محافظ مطمئن شدند که ولینعمتشان می‌تواند روی پاهایش بایستد، عقب کشیدند، و ایستادند، ولی بازوهایشان آماده بود که اگر استاد خواست به عقب بیفتد، از پشت بگیرندش. استاد طوری ایستاده بود که انگار ایستادنش را میزان کرده است تا فقط، در صورت افتادن، به پشت بیفتد، و نه به روبرو. استاد شروع کرد به فوت کردن: پف پف پف، مثل موتور دیزل قطار پف می‌کرد، 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 می‌کردند و کیف می‌کردند. و صورت سرخ سرخ بود و سراسر سر و صورت کاملاً بیمو بود. بین دماغ پرگوشت درشت ساکن و لبهای پف پف کن متحرک، یک رابطه شوم، قی آور و ناموزون برقرار شده بود. دماغ ایستاده بود و دولب می‌چرخیدند، بی آنکه حرف بزنند. محمود احساس کرد که استاد علی اکبرخان به جای آنکه سخنرانی را ایراد بکند، قرار است آن را بزند، 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 جان آفرین تسلیم کند. و عجیب این بود که کسی از حضار، از نگهبانان خود استاد، از ساواک‌های داخل و خارج سالن، کاری از دستش ساخته نبود. استاد توانسته بود همه را غافلگیر کند. و انگار داشت در این روزهای آخر عمرش انتقام یک شرارت نابخشودنی و ناگفتنی را از جمعیت می‌گرفت. کسی بدرستی نمی‌دانست که پس از انفارکتوس سوم، که هشت ماه پیش اتفاق افتاده بود و یک استراحت بسیار طولانی، که همه آن هشت ماه را طول کشیده بود، بر سر 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 فرج، که قرار بود در برابر او سخنرانی استاد ایراد شود، کرده بود. اتفاقاً محمود استاد را آدم باسواد و مفیدی می‌دانست که خدمت هم کرده بود، ولی متأسفانه عصر این قبیل اشخاص سرآمده بود، و حالا یک نفر داشت این فکر را به رخ تاریخ معاصر فرهنگ ایران می‌کشید که عصر موجوداتی چون استاد علی اکبرخان سرآمده است. محمود این کشف بزرگ را مدیون قاصد می‌دانست. قاصد داشت عملاً نشان می‌داد که دوران استادان کهنسال فرهنگ ایران سرآمده است، چراکه ببینید هیکل و قیافه ستون اصلی آن نسل کهن را که بیش از یک ربع ساعت است فوت فوت می‌کند و هنوز نتوانسته است کلمه‌ای خطاب به جمع حاضران ادا بکند. محمود دوست داشت که در این لحظه صورت پیروزمند دکتر قاصد را ببیند، به دلیل اینکه فکر می‌کرد که قاصد می‌خواهد به همه بفهماند که حالا باید تولید کل فرهنگ و ادب و فلسفه 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 گنده استاد علی اکبرخان دوخته بودند. و او هنوز هم ایستاده بود، بدون

آنکه هنوز هم حرفی زده باشد: یک قدری مایل به عقب و در آن پالتوی کلفت و چرک ماهوتی. و آنقدر از خود 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 یه ژاعران بوزورگ، فوت فوت فوت، اژحیل فیردوزی، ژامی، فوت فوت فوت، زعری، حافی، فوت فوت فوت...»

و ناگهان استاد یک کلمه را صحیح، و مثل آدم ادا کرد، و گفت: «مولوی!» و دوباره 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 داتژدند که روژی فوت فوت فوت، روژی روژگاری دژین زشور بوزورگ فوت فوت فوت یک پاژژای بوزورگ ژلطنت فوت فوت فوت خواهر 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 دل پیچه توأم با سرگیجه 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 از آن نوعی زهر دررگهای او نشست می کرد؟ نمی دانست. استاد علی اکبرخان ادامه می داد:

«کری یه 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 هر قدر تلاش می کرد، نمی توانست بقیه 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 با صدائی که بیشتر شبیه یک عرعر بود، گفت: «انقی...» و «قی» را تا آنجا 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 جلو چشم حضار، در حدود دوسه دقیقه، شانه ها و دورگردن سرخ و پیه بسته 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 از جا کنده شد و از دهنش بیرون پرید. اول کسی متوجه نشد که او بالا آورده است، به دلیل اینکه هوش و حواس همه حاضران بر روی 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. و طبیعی 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 دوباره 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 با تعجب دازند او را نگاه می کنند و با سرودست بطرف در اشاره می کنند. یک بار دیگر قلبش، با فشار لگد محکم دل و روده قرص شده اش، بالا آمد و از دهانش بیرون پرید. آنچه بعداً اتفاق افتاد، دیگر به اختیار خود محمود نبود.

### ۳ - جن چه جور چیزی است؟

در نیمروز داغ تابستان تبریز، در کنار پدرش، داشت بسرعت از «دیکباشی» می رفت پایین. باد، گرد و خاک 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 با آنها 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 از کجا 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 سؤال 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، توتنهایی، 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 نگویی، دنبالت می آید، همه جا با تومی آید، مثل یک خر مگس درشت دنبالت می آید، تا بالاخره در یک جای تاریک، در یک جای تنها، بچپد توی تنت. آنوقت آدم می شود جنی. مثل حالا که دختر عمه ات شده. حالیت شد!»

یکی دو دانه شن ریز بر اثر وزش باد چپیده بود توی چشم راست محمود، و محمود چشم راستش را بسته بود. چشم می سوخت، و محمود در فاصله 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، از زیر چادر، سلیمان را می پایید. سلیمان می دانست که دختر عمه دارد نگاهش می کند. بلند می شد، می رفت سر وقت پرنده هایش. دختر عمه، آهسته آهسته خود را از زیر چادر می کشید دم پنجره، و از آنجا غرق تماشای پرنده ها می شد. سلیمان می دانست که دختر عمه اش پرنده ها را دوست دارد، ولی شاید او را بهتر و بیشتر از پرنده ها دوست دارد. سلیمان در می رفت. دختر عمه بلند می شد، چادرش را سرش می کرد، نوک چادر را می گرفت لای دندانه های ریز ریز و سفیدش و می رفت به خانه شان در راسته کوچه.

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

«نمی دانم. در این سن و سال 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 باز هم 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 در ماند: «اه! چقدر سؤال می کنی! من از کجا 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 پیرسم؟»

«حالا بگذار برسیم آنجا، بگذار برسیم.»

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

«می شنوی؟»

محمود گوش داد: از فاصله دور صدای یک جیغ بگوش می رسید. در آن نیمروز پر گردوغبار تابستان، جیغ، تیزی خود را از دست می داد. محمود نمی توانست صدای دختر عمه اش را در این 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 بلند تر بگوش می رسید. سر کوچی که رسیدند، زن و مرد و کودک جمع شده بودند، تو کوچی و اطراف خانه عمه. مردم مضطرب بنظر می آمدند، انگار جن قرار است پس از دختر عمه توی جلد آنها فرو برود. پدرش از میان جمعیت راه خود را باز کرد و جلورفت، محمود هم به دنبال او رفت تا رسیدند به در خانه، 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. دوسه 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 از آن جیغ دختر عمه اش بگوش می رسید، باز کرد و رفت تو، محمود نمی دانست چه بکند. خود بخود پشت در ماند. پدر محمود در را بسته بود. صدای جیغ گوشخراش بود و گاهی صدای پاکوفتن و انگار دویدن شنیده می شد. و بعد صدای مضطرب، نگران و دستپاچه 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 باز شد، پدرش بیرون آمد. گفت: «دخترک پاک دیوانه شده! جنی شده! فکر می کرد من سلیمان هستم!» و بعد محمود همهمه 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 سفره گنده چرمی بود که کثیف بود، و روی آن صندوقی گذاشته شده بود که سنگین بنظر می آمد. جن گیر صندوق را باز کرد و از داخل آن یک کیسه گنده درآورد، گذاشت کنار صندوق. در صندوق را بست، کلیدش را گذاشت تو جیب کتش. بعد سر کیسه را باز کرد، دستش را کرد تو کیسه، و مقادیر زیادی سنگهای کوچک، که بزرگتر از فندق و کوچکتر از گردو بودند، درآورد. همه سنگها را ریخت روی سفره. بعد با صدای بلند دستور داد که پدر و مادر دختر، از دختر جدا شوند، بیایند بیرون. محمود شوهر عمه اش را دید که سرش را از پنجره 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 ریزه میزه و پاهای کجی داشت. دندانهایش کج و معوج بود. ریش پر پشت،  
ابروهای کلفت، و چشمهای ریزی داشت. وقتی که دید هنوز پدر و مادر ماهنی بیرون نیامده اند، فریاد  
زد:

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

پدر ماهنی از پنجره پرید پایین و آمد طرف جن گیر. ولی مادر همان جا 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. از آن به بعد جیغ می کشد. دست که بهش می زدیم،  
جیغ می کشید. خودش را عقب می کشید. گوشه ای پناه می برد. وحشت زده نگاهمان می کرد. جیغ  
می کشید. تمام شب را جیغ می کشید. بعد که دست می زدیم بهش، حس نداشت. از صبح تا حال  
دهنش کف می کند. ظهري دکتر «آنوش» آمد، سری بهش زد. گفت حساسیت داشته. به آمپول  
حساسیت داشته. ماهنی پرید یقه اش را گرفت، داد می زد، 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 اجنه دوران حضرت سلیمان نبی  
رفته تو جلدش.»

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

جن گیر اصلاً به روی خود نیاورد که یک آدم زنده امروز را بایک پیغمبر چند هزار سال پیش  
عوضی گرفته. گفت: «پس حالا کجاست؟»

پدر محمود گفت: «سلیمان پسر من است. سینه پهلو کرده، گرفته تو خانه خوابیده.»  
جن گیر گفت: «او را هم باید ببینم. شاید هم سینه پهلو نکرده. شاید جن رفته توتن هردو.  
سینه پهلو می تواند بهانه جن باشد. باید بعداً نگاهی بهش بکنم.»

پدر محمود گفت: «نه! نگران اون باش. فقط بگو حالا چکار بکنیم؟»  
جن گیر گفت: «باید جن را سنگسار بکنیم. با این سنگها، این سنگهای سیاه مقدسند. هر  
کدامشان از یک امامزاده به دست من رسیده. هر سنگ علامت مخصوص آن امامزاده را هم دارد. هر  
امامزاده دافع یکی از اجنه است. همه سنگها را می اندازیم طرف جن. بالاخره سنگی که مخصوص  
این جن است، می خورد به جن. و جن از تن دختر می آید بیرون.»

شوهر عمه محمود پرسید: «چطور می شود جن را سنگسار کرد؟»  
 «جن توتن دختره است. ما دختر را سنگسار می کنیم. جن می پرد بیرون. دختر شفا پیدا می کند.»  
 محمود صدای پدرش را شنید: «ولی اگر سنگ خورد به شقیقه دختره، و دختره مرد، چکارش می کنید؟»  
 جن گیر باطمینان گفت: «آقا جان، به من کارم را یاد نده! یک جوری می زنیم که به سرش 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. اجازه سنگسار دختر دست این دو نفر بود.  
 ولی جن گیر با نقشه های خودش پیش می رفت. روبه اتاق فریاد زد:  
 «مادر جان، از آنجا 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: «آقا جان، بفرما خودت جن را از تن 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 تا حال 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 مکیده 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 تو کوچه می دیدم، می دانستم که جن دور و برش کمین کرده. بارها تو کوچه، 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 دوراه ممکن است. راه اول همان

سنگسار کردن است، که راه ساده تر 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 شده جن گیر می دانستند. محمود صدای شوهر عمه اش را شنید:

«پس معطل چی هستی؟»

«به مادر بگواز 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 دوید. محمود داشت دختر عمه اش را تماشا می کرد که به صورت یک دایره کامل توی اتاق می دوید. عمه اش گوشه اتاق، وحشت زده، کز کرده بود. جن گیر نشانه می گرفت و سنگها را می زد به پایین تر از شانتهای ماهنی. ماهنی سرش را نمی زد دید. انگار می فهمید که جن گیر سنگ را به سرش نخواهد زد. چشمهای درشت و سبزش، وسیع شده بود، و باندازه دو برگ درشت خیس بود که در صورت لاغرش، دودو می زد، و ترس زده، از هرسمت که بود پنجره را نگاه می کرد. موهای زیبایش افتاده بود دور شانتهایش، و شانتهایش به این زودی، باریک و استخوانی می نمود. جیغ می زد، و مثل اسب آسیاب، در یک دایره مکرر می چرخید. مادر با وحشت دخترش را نگاه می کرد، و محمود فکر کرد که موهای عمه اش، در عرض مدت کوتاهی سفید شده است. جن گیر سنگهایی را که تو مشتش جمع کرده بود، تمام کرد. برگشت از محمود سنگ گرفت و دوباره 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

به خواندن. 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. از پنجره پرید بالا. به محمود گفت: «پسر، پربالا!» محمود اطاعت کرد. جن گیر گفت: «سنگها را جمع کن. مواظب باش. سنگها مقدس هستند. پا روشن نگذار!» محمود ماهنی را نگاه می کرد و سنگها را جمع می کرد. ماهنی با دهن کف کرده، ناله می کرد. عمه در گوشه اتاق افتاده، از حال رفته بود. جن گیر بالا سر ماهنی نشست، 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 با همان صدا بلند شد. چشمش که به صورت کریه کبلایی فیروز افتاد، شروع کرد به جیغ کشیدن، و دست 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 به فرار گذاشت. دختر همانطور جیغ می زد. جن گیر از پنجره پرید پایین و آمد بطرف پدر محمود و شوهر عمه.

«باید راه حل 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 به خطر می اندازد. خیلی هم خرج دارد.

تاحال فقط ده دوازده بار از «فن تحویل» استفاده کردم.»

این را گفت و کیسه 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 با تعجب سؤال می کرد. شوهر عمه داشت فکر می کرد.

«فکر می کنی چکار می کنم؟ جن را از دختر تحویل می گیرم. جن می شود مال من،

می رود تو تن من. بعد دیگر خودم می دانم چکارش بکنم!»

شوهر عمه گفت: «من نمی خواهم چانه بزنم! ولی بیست تومان بیشتر در خانه ندارم. امروز تو

جن را از تن 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. شوهر عمه گفت:

«چکار باید بکنی؟»

جن گیز بلند شد، ایستاد. صدای جیغ ماهنی بگوش می رسید. محمود یادش رفته بود به پدرش 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 در آن 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 با اطمینان دود

می کرد.

شوهر عمه آمد بالا سرش ایستاد:

«خوب؟»

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

شوهر عمه عصبانی شد: «پس تو پدر سوخته دختر چهارده ساله من را می خواهی! خجالت

نمی کشی مرتیکه 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، تویک دقیقه وایستا ببینم شرایط این کار چیه؟» و وقتی که توانست جلو حرکت جن گیر را بگیرد، گفت: «بین، ما نمی خواهیم که دست نامحرم به ماهنی برسد. ولی می خواهیم توبه ما یک قول بدهی: اگر دختر را صیغه کردی، وقتی که به ما تحویل می دهی، دختر باشد!»

شوهر عمه از پشت سر فریاد زد: «بگذار برود گورش را گم کند! مرتیکه از همان 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 در حق همسایه ام خدمتی کرده باشم. تا بیست و چهار ساعت دیگر جن جسد سوخته دخترت را تو آن اتاق ول می کنی، 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 بچه خودم دوستش دارم. همین یک دختر است، یکی یکدانه است.» و بعد رو کرد به شوهر عمه: «بین 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 از تنش بیرون بکشم. برای تو باید این مسأله مهمتر از هر مسأله 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 اجازه 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 زانوزد و شروع کرد به بوسیدن دستهای جن گیر. حرفهایی که در آن

حال می زد، مفهومی 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 از این وضع نجات بدهم. باور کن چاره ندارم جز اینکه صیغه عقد بخوانم. مرد اگر بازن نامحرم زیر یک سقف بخوابد، در واقع، خدای ناکرده، قدم اول را بطرف زنا برداشته، مردم هزار جور 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، نشان روی تخت کنار حوض، در کنار عمه. بعد برگشت بطرف جن گیر:

«بگویم برایت چلوکباب بیارند؟»

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

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

«هرچه خودت دوست داری. می دانی که شب دراز است و قلندر بیدار. خیلی خسته هستم.

ولی دلم برای دخترک می سوزد!»

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

«می بینی چکار می کند؟»

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

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

محمود پرسید: «قرار است از شما هم یک تحویل گیرنده دیگر تحویل بگیرد!»

«تو خیلی باهوشی! ایکاش کسی بود و تحویل 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 سمت چیه آقا پسر.»

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

محمود می خواست از جن گیر پرسد 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. دو ماه 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 تو خانه 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 از این

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

هفته 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 دنبالش او بلند شد و رفت. آنچه

پیش از هر چیز دیگر محمود را ناراحت می کرد، نگاه شوم و بوی مشمژکننده تن و دهن جن گیر بود.

وقتی که رسیدند به داخل ساختمان، محمود از پدرش پرسید:

«واقعاً می خواهید ماهنی را با این 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 و چهار ساعت است که جیغ

می کشد.»



وقتی که دوباره به حیاط برگشتند، جن گیر داشت وضومی گرفت. پدر محمود به جن گیر گفت که می تواند نمازش را تو افاق دیگر بخواند. جن گیر، صندوقش را هم برداشت و رفت به افاق 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 سر وقت عمه. سرش را آهسته بلند کرد، گذاشت روی زانویش. شب مهتاب بود و موهای تازه سفید شده 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 زنگ چشمهای پدر خودش را داشت. زن چشمهایش را که باز کرد، هنوز حالت وحشت زده و هذیانی داشت. مدام می گفت: «ماهنی! ماهنی! ماهنی!» حتماً مویه های ماهنی را از افاق می شنید. پدر از ماستی که سر میز 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 تسلیش می داد. شوهر عمه بلند شد. یک لیوان دوغ برای خودش ریخت و سر کشید. و بعد ناگهان، تصمیمی را که انگار در طول یکی دو ساعت گذشته گرفته بود، بر زبان آورد:

«اگر به قولش 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 به ماهنی دست بزند!»

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

«آخر چطور؟»

حاضر نبودند به عمه حالی کنند که دخترش چند لحظه دیگر صیغه کبلایی فیروز می شود. پدر

محمود گفت:

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

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

و انگار حرف عمه به پیشواز جیغهای ماهنی رفته بود. ماهنی شروع کرد به جیغ زدن، از تو

تاریکی اتاقی که حالا مهتاب پنجره اش 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 مویه هایی که در طول

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، بخوبی 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، به معنای نزدیک شدن جن گیر به دختر جن زده بود. محمود با عصبانیت قدم می زد. حتماً حالا داشت صیغه عقد را جاری می کرد. محمود هیچ تصور سالمی از آنچه در اتاق بین ماهنی و جن گیر اتفاق می افتاد، نداشت. چگونه قرار بود جن را از تن ماهنی درآورد و به خودش منتقل کند؟ به فکر سلیمان افتاد که از این همه اتفاق بکلی بیخبر بود و باحال نزار در خانه افتاده بود. ناگهان پدرش گفت:

«چی شده؟» یک لحظه جیغ قطع شد. شوهر عمه نیم خیز شد. ولی پیش از آنکه بتواند تمام قد بلند شود، جیغ دوباره شروع شد، و حتی بیش از پیش، با صدائی ممتد تر و دلخراش تر ادامه یافت: محمود ایستاد، گوش داد، و بعد به راه رفتن عصبی خود ادامه داد. و بعد صدای جیغ تبدیل شد به نوعی فریاد معنی دار. ماهنی داشت فریاد می زد: «نه! نه! نه! نه!» محمود دوید بطرف پنجره، ولی پدرش پرید جلو و راه بر او بست. محمود گفت:

«قبلاً جنی در کار نبود! جن حالا رفته آن تو!»

پدرش محمود را آرام کرد و آورد نشاند روی تخت، کنار شوهر عمه اش. گفت:

«تو این چیزها را نمی فهمی!»

ولی تا محمود فرصت کند و جواب بدهد، صدای تقلاى عظیمی از اتاق ماهنی بلند شد. مثل این بود که چند نفر باهم دعواشان شده. حتی چند بار شبح ماهنی و جن گیر در پشت شیشه های مهتاب زده پنجره اتاق ظاهر شد. ولی بلافاصله از دید محمود ناپدید شد. محمود گفت:

«یک کاری بکنید بابا!»

پدر محمود گفت: «تو خفه 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 می کرد واقعاً یک جن است در پشت شیشه پنجره دید. این هیکل فقط برای یک لحظه در پشت شیشه مهتاب زده ظاهر شد. لخت بود. پاهای کج و معوجی داشت. دندانهای کجش از داخل یک دهان محاصره شده با موهای کشیف، مثل دندانهای درشت یک حیوان بود. محمود طوری بلند شد و دوید که نه پدر، و نه شوهر عمه اش، نتوانستند بهش برسند. با شانه اش محکم زد به پنجره اتاق و شیشه ها شکست. پنجره با آسانی باز شد. محمود پرید و شبح لخت جن را با مشت زد و زمین انداخت، و خودش را انداخت روی شبح جن، و شروع کرد به کوبیدن. جن لخت از آن زیر شروع کرد به تقلا کردن. ماهنی که آزاد شده بود، از پنجره پرید بیرون. نیمه برهنه، شروع کرد به دویدن توی حیاط مهتاب زده. جن از دست محمود خود را خلاص کرد. محمود در تمام مدتی که او را می زد، بوی مشمئز کننده مردار را می شنید. جن می خواست بازوی محمود را گاز بگیرد. یک لحظه صورت جن با صورت محمود تماس شده بود. بوی مشمئز کننده، آنچنان تند بود، که وقتی جن از دست محمود خلاص شده بود، و برهنه راه در حیاط را در

پیش گرفته بود، محمود هرچه توی وجودش داشت، از طریق حلقش بالا آورد. وقتی که پدرش بالا سرش رسید، هنوز داشت عق می زد. ولی در بیرون، در زیر مهتاب، بدن نیمه برهنه ماهنی، در زیر چادر مادرش، خسته و کوفته، و به رغم دست خوردگی، سراسر پاک و دست نخورده، خوابیده بود. پدرش گفت:

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

#### ۴- ایشیقی

در زندان اولش بود، در همان هفته های اول زندان، که پاهایش چرک کرده بود و هر قدر اصرار کرده بود که پیش دکتر ببرندش، و یا به بیمارستان، و یا از یک دکتر واقعی — و نه از آن پزشک چاق و چله و گنده با چشم و ابروی مشکی و بهت و پهن — بخواهند که برای معالجه پاهای چرک کرده او به سلولش بیاید، به جایی نرسیده بود، و معلوم نبود چرا گوش هیچکس به حرف او بدهکار نیست. آیا می خواستند با همان پاهای چرک کرده بمیرد؟ هیچ جور در نمی آمد که او را زیر شکنجه نکشند و بگذارند با پاهای چرک کرده، بعد از شکنجه بمیرد! ولی نمی دانست چرا نمی تواند نگهبانها و بازجوها و رئیس زندان را متقاعد کند که تب مداوم او به علت چرک پاهایش است. با خود 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 در مبارزه چرک باخونش هم، معنائی بالا تر و مهم تر از فقط برخورد چرک باخون می دید. بالاخره وقتی که ناله هایش شدیدتر شد، و مغزش تصویرهای سرسامی و وحشتناکی دید که تا آن روز ندیده بود، و موقعی که زندانیان سایر سلولها فهمیدند که محمود به آن لحظه از زندگی خطرناک خود رسیده است که ممکن است هر آن 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 به عنوان هشدار به مسئولان زندان، بلکه به عنوان آغاز شمارش معکوس حرکتش بسوی مرگ می پذیرفت، و بی اختیار، بی آنکه از کوچک و بزرگ، و از چند نفر از دانشجویان خود که در سلول بند بودند، خجالت بکشد، می نالید. تا اینکه بالاخره حوالی غروب بسراغش آمدند، از سلول بیرونش آوردند، و چشم بند به چشمش زدند، و از بند بیرونش بردند. احساس می کرد که بزودی قلبش خواهد ایستاد، و تب خود بخود خواهد برید. بین قلبش که صدایش را می شنید، و تب که سطح خونش را، مثل آب رودخانه ای که تحت فشار آبهای زیرزمینی به صورتی مرموز بالا بیاید، بالا می آورد، یک رابطه معکوس بوجود آمده بود، و مغزش، مثل یک آمپرسنج، شدت و ضعیف این رابطه را 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، و از نگهبانی بیرونش بردند، و از

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

شب اول او را در میان دو پاسبان خوابانند. یکی از پاسبانها لاغر و دراز بود، با چشمهای بیحال و زرد که قسمتی از رودهٔ باریکش را درآورده بودند، و مدام به محمود می‌گفت، جناب سرگرد، و هر قدر محمود توضیح می‌داد که او سرگرد نیست، خالیش نبود. پاسبان دیگر زبانی بکار می‌برد که کسی نمی‌فهمید، و حتی دکتر نجومی، دکتر معالجش که قاعدتاً باید از طرف می‌پرسید که کجایش درد می‌کند، درمانده بود. دکتر نجومی، که ته لهجهٔ ضعیف ترکی داشت، فکر می‌کرد که پاسبان، بلوچ یا کرد است، و چون این زبانها را نمی‌دانست، سعی می‌کرد به ترکی از او سؤالهایی دربارهٔ دردهایش بکند، ولی طرف پشت سرهم حرف می‌زد، و در واقع چیزی نمی‌گفت. دکتر نجومی می‌گفت: «آخر تو پس چه جوری پاسبان شدی!» و طرف مقداری سروصدا و کلمهٔ نامفهوم بیرون می‌ریخت. آخر سر پزشکیاری ز بان پاسبان را فهمید، طرف از دهات اطراف بروجد بود، و زبانی که حرف می‌زد یکی از لهجه‌های لری بود، و بالاخره معلوم شد که پاسبان قلبش بزرگ شده است، و دکتر نجومی باز بان بی‌زبانی به محمود فهماند که با چند آپول می‌تواند 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؟» باز هم دکتر نجومی با همان زبان بی‌زبانی 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: «آتیشانلارداندی.»<sup>۱</sup> محمود نمی‌دانست که از دکتر نجومی خوشش بیاید، بدش بیاید، یا نسبت به او بی‌تفاوت باشد. صورت سفیدی داشت، بالبهایی که همیشه تکان می‌خورد، انگار همیشه چندتا نخودچی و آجیل توی دهنش است، و موهای قهوه‌ای روشنش از فرق سر درحال فروکش کردن بود، و چشمهایش از پشت عینک ذره‌بینی، آبی بنظر می‌آمد، و یا بیرنگ. واقعاً چطور چنین آدمی سراز بیمارستان شهر بانی درآورده بود؟ نشان می‌داد که تخصص اصلیش قلب است، و اغلب توی بیمارستان پلاس بود. محمود

پرسید: «می‌توانم ایشیق را ببینم؟» و باز هم به ترکی سؤال کرده بود. دکتر نجومی لبهایش را تکان داد، انگار پشت لبهایش را از داخل دهانش می‌جوید. جوابش به ترکی بود: «فکر می‌کنی برای چی می‌خواهم چندروزی بیشتر نگهت دارم. نویسنده! می‌خواهم ایشیق را لمس کنی!» و دکتربرفت. 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 تب‌بر دیگر هم بهش تزریق کرده بود. و محمود احساس می‌کرد که حتی موقتاً هم شده بایک فرشته سروکار دارد. گرچه در این سیستم هرگز نمی‌شد که آدم به فرشته اعتقاد داشته باشد. و شاید دکتر هم ادامه خوابهای هذیانی‌اش بود که بعلت تب، مغزش را در اختیار 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 لربسرت چیزهایی گفت که محمود دقیقاً نتوانست بفهمد چه می‌گوید. تنها یک چیز را فهمید: طرف داشت بشدت فحش می‌داد. پاسبان دراز قد برگشت بطرف دیوار، و حتی برنگشت تا از بالای تخت محمود با پاسبان لربه زبان بی‌زبانی اختلاط کند. ظهر همان روز، جایش را عوض کردند، بردندش به طبقه سوم بیمارستان، و در اتاقی که کوچکتر از اتاق قبلی بود، بهش یک تخت دادند. تخت دیگری هم در گوشه اتاق افتاده بود. کسی توش نبود، ولی معلوم بود که یک نفر قبلاً در آن دراز کشیده بوده. بوی دوا، آمیخته با بوی عرق تن در فضا موج می‌زد. محمود خسته بود. فکرمی‌کرد 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 می‌کرد که یک سوی کفلش، یک لنگر سنگین دارد و مانع حرکت راحت و متعادلش می‌شود. ولی خستگی غریب و مفروطی داشت، طوری که انگار حالا می‌توانست روزهای بیخوابی گذشته را جبران کند. وقتی که روی تخت افتاد، مثل این بود که یک دستمال آلوده به اتر، جلودهن و دماغش گرفته اند. فوراً خوابید.

و خوابش خالی خالی بود. هیچ تصویری از سطح و عمق خوابش نمی‌گذشت. خوابش مثل یک کوچه متروک باریک بود. و ناگهان، به همان سرعت که خوابیده بود، بیدار شد. نمی‌دانست چند ساعت خوابیده بود. دکتر نجومی بالای تخت دیگر نشسته بود. و داشت با کسی که روی تخت نشسته بود، به ترکی اختلاط می‌کرد. محمود تکان نخورد. حرفها بسیار مرموز بنظر می‌آمد. می‌خواست به حرفهای هردو طرف گوش بدهد، بلکه از آنچه می‌گذشت سر درآورد. دکتر نجومی می‌گفت:

«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 نمی‌تواند 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 از تو لگن ایشیق کشیدیم بیرون، آمدتو بیمارستان 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. توزندانی نیک طبع هستی. نیک طبع از آن جلادهاست. ولی چکار می توانم بکنم؟ توبگو من چه بکنم، تا من هم همان کار را بکنم؟»

«تویک دوا به من بده، که مرا مدتی بیهوش بکند! باید بتوانم درست و حسابی راه بروم. باور کن قصد فرار ندارم. ولی از تو خواهش می کنم که مرا دست ساواک نده!»

«ولی ایشیق، گوش کن؟ دست من نیست. دست آنهاست. من هرچه می توانستم کردم. گفتمی که شعرهایت را بنویسم، نوشتم. بدان که من هم، اگر نه بقدر تو، باندازه خودم، عاشق زبان مادری خودم هستم، انسانیت هم، بقدر خودم، سرم می شود. و شعرهایی را هم که تو گفتمی دوست دارم. همه شعرهایی را که از حفظ بهم گفتمی، یادداشت کردم، جایی محفوظ گذاشتم. ولی نیک طبع غروب می آید که ببردت. چاره ندارم. فقط امیدوارم که بتوانی جان سالم بدر ببری. تو با اسلحه تو خیابانها باینها درافتادی. شانس آوردی گلوله به جایی خورد که توانستم درش بیاورم.»

«بهشان بگو که هنوز خوب نشدم! همین جا نگاهم دار! نمی خواهم دست ساواک باشم!»  
«ولی ساواک اینجا و آنجا سرش نمی شود. می آید بیمارستان. همانطور که شب اول بدنش 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 همه چیز را می توانست ببیند، و آنچه را که نمی دید، می توانست حدس بزند. دکتر گفت: «سطرهایی را که از آن شعر فراموش کرده بودی، یادت آمد؟»

«آره یادم آمد. زیاد هم ازش خوشم نمی آید. می خواهی یک تکه کاغذ پیدا کن، بگویم

بنویس.»

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

«اوشاقلار الیزی منیم قلبیمین

ایستدیلیکی ایله قیزدیرین گئدین

یوخسا سو یوق ال لر نه ائده بیلر؟»<sup>۱</sup>

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

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

«بروم ببینم چه کاری می توانم بکنم.»

زندانی از روی تختخوابش گفت: «دکتر، اگر لازم شد مرا همین جا بکش! مرا دست

ساواک نده!»

دکتر که رفت بیرون، سر بازی تفنگ به دوش 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 تصویری شان را روی دیوارهای صومعه های متروک و قدیمی یونان دیده بود. مسافر صدها پله شکسته و فروریخته را از کنار پرتگاههای مالا مال ازبوی مدیترانه و درختان انجیر و زیتون بالا می رفت تا در کنج دو دیوار هفتصد هشتصد ساله بیزانسی، چشمهای مشتعل و تب کرده یک قدیس را در رأس صورت بیضی دهقان یونانی تماشا کند. ذهن زندانی نیمه باز بود و دندانهای سیاه و زرد، بالته های سیاه، از لای لبهای باریک بیرون مانده بود. محمود نگاه می کرد و حرف نمی زد. حتماً به زندانی دیگر هم دستور داده شده بود که باهیچکس دیگر در بیمارستان حرف نزنند. نگهبان قد بلند بود و صورت سرخ و سفیدی داشت، و از زیر کلاه خود، دو چشم درشت قهوه ایش، مثل دو چشم گاونری که ساعتها در زیر آفتاب در گوشه ای لمیده باشد، بایحالی 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 هر غذایی بود خودش را بالا کشید و روی تخت نشست. چشمهای سرباز با همان بیحالی تماشایش می کرد. محمود برگشت تا کاملاً صورت ایشیق را ببیند. ایشیق به همان صورت سابق مانده بود. لهجه ترکی ایشیق را شنید:

«سرکار آقای دکتر رفتند؟»

«ساکت شو!»

نگهبان بعد از گفتن این جمله همان بیحالی سابق خود را دقیقاً بدست آورد. مثل یک ماشین

حرف زده بود، بعد سکوت کرده بود. محمود گفت:

«سرکار تزریق من دیر نشود!»

«به من مربوط نیست! به خودشان مربوط است!»

و ادای این دو جمله توأم با همان بیحالی بود، و به همان صورت ماشینی. محمود سرش را برگرداند بطرف زندانی دیگر. ایکاش می شد با او حرف بزند. ولی او داشت شیشه پنجره غروب زده را تماشا می کرد. مثل اینکه فقط تماشایش نمی کرد، بلکه آن را معاینه می کرد، و با چشمش، 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 با او رابطه برقرار کند. ولی نمی‌شد. حالا ایشیق غرق در نوری بود که از پنجره می‌تابید. معلوم نبود که در آن سوی شیشه گردوخاک گرفته، که آفتاب ساعت‌های آخر روز خطوط آن را برجسته‌تر کرده بود، چه می‌بیند. ولی هرچه می‌دید جالب‌تر از همه وقایعی بود که امکان داشت در اتاق اتفاق بیفتد، یا اتفاق افتاده بود. روی دست چپ ایشیق که بیرون پتومانده بود، جابه‌جا علامت سوختگی بود. لابد اشاره‌دکتر، وقتی که صحبت از سوراخ سوراخ کردن ایشیق می‌کرد، به همین جاهای دست بود، و شاید جاهای دیگر. لابد خیلی درد کشیده بود، آن هم پس از عمل جراحی. محمود آهسته گفت:

«ایشیق!»

نگهبان فریاد زد: «خفه شو!»

محمود بار دیگر آهسته گفت: «ایشیق!»

ایشیق سرش را برگرداند، و لحظه‌ای محمود را نگاه کرد. انگار بخشی از نوری که از پنجره بعاریه گرفته بود، هنوز در اطراف، و در سفیدی چشمهایش موج می‌زند. ایشیق چیزی نگفت. صورت محمود را نگاه کرد و بعد صورتش را برگرداند و به پنجره خیره شد. در نگاهش هیچگونه حالت درماندگی دیده نمی‌شد. سر باز که با همان چشمهای بیحال منظره را تماشا می‌کرد، گفت:

«شما چرا ساکت نمی‌شوید! 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 می‌کند، دوباره گفت:

«ایشیق!»

حالا می‌دانست که ایشیق می‌داند که اونیز مثل خودش ترک است. کلمه را طوری گفته بود که لهجه ترکیش دقیقاً مشخص باشد. ایشیق سرش را برنگرداند. معلوم بود که نمی‌خواهد سر باز را تحریک کند. سر باز چند قدم به جلو برداشت و پای تخت محمود ایستاد و فریاد زد:

«ببین آقا، مسئولیت دارد! اگر یکبار دیگر باهاش حرف بزنی، می‌روم می‌گویم خودشان بیایند! و اگر خودشان بیایند، حتماً تنبیهاتان می‌کنند!»

«برو بگویی! ما را از تنبیه نترسان! لا اقل من یکی را نترسان!»

ایشیق بود که حرف زده بود. سر باز لحظه‌ای مردد ایستاد. نمی‌دانست چکار بکند. بعد عقب رفت، برگشت، انگشتش را گذاشت روی زنگ و فشار داد. زنگ ممتدی از بیرون شنیده شد. ولی کسی نیامد. دوباره زنگ زد. باز هم 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 قهوه‌ایش از غیظ سیاه شده است. حالا که کسی نمی‌آید، 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 بهم نباید می‌شد. فکر کرد هر چه 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 می‌دهم! حتماً هردوتان را شلاق می‌زنند!»

ایشیق گفت: «من می‌دانم تو کی هستی. دیروز دکتربهم گفت که تو را می‌آورد اینجا.»  
در تمام مدت ترکی حرف می‌زدند. محمود پرسید:  
«دکتر نجومی چه جور آدمی است؟»  
«خوب!»  
«مأمورشان نیست؟»  
«نه! تازه اگر مأمورشان هم باشد، مهم نیست. به من یکی کمک کرده.»  
«چه کار کرده!»

سر باز فریاد زد: «خفه خون بگیرید، پدر سوخته‌ها!» 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 گرفتم، تیرتوی لگنم بود. خبرش کردند، آمد تیر را در آورد. بعد که بهوش آمدم، نیک طبع آمد و تمام شب سؤال پیچم کرد و با آن حال، کتکم زد. کابلش را آورده بود اینجا. ولی کابل را کافی نمی‌دانست. تنم را سوزاند، بیش از سی جا را سوزاند. روز بعد که دکتر آمد، باهاش حرف نزد. 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، به دلیل اینکه آمدند تو را اذیت کردند. بعد دکتر نجومی خودش آمد، گفت که ساواک قبول کرده که تاروی 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 می‌کنم. ما صد دوجین شاعر که نداریم. عاشق ترکی است.»

سر باز فریاد زد: «فارسی حرف بزنید! فارسی حرف بزنید! وگرنه!»  
ایشیق گفت: «وگرنه چکار می‌کنی؟ دلم می‌خواهد مرا بکشی! اگر می‌توانی بکش!» و بعد ناگهان فریاد زد: «سر باز احمق! مثل دکتر باش! به هر کسی که در وضع من باشد، کمک کن!»

سر باز نفهمید جریان از چه قرار است. رابطه «احمق» را با «دکتر» و «وضع» و «کمک» نفهمید. فقط فهمید که احمق خوانده شده. خون دو یدتوی چشمهای بیحالش و نزدیک بود مردمکهای چشمهایش از غیظ پیرد بیرون. دیگر نمی توانست خودداری بکند. تفنگش را بطرف پنجره نشانه گرفت، گلنگدن زد و ماشه را چکاند. در یک آن شیشه پنجره شکست و پراکنده شد. ایشیق پرید بالا و بعد دوباره نشست. محمود فکر کرد که سر باز به شنیدن کلمه 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 همه پرستارها و دکترها. سروان طنانچه اش را تودستش گرفته بود. سر باز هنوز با تعجب تفنگش را نگاه می کرد. سروان، سر باز را ورنانداز کرد و بعد گفت:

«چی شده! چرا شلیک کردی؟»

سر باز به خود آمد، شروع کرد به من و من 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 تا شد، 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 باز هم 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 هوایی با شما تماس گرفت.»

سروان پرسید: «با اجازه 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 با هم ترکی حرف می زدند! من بهشان اخطار کردم که حرف زدن غدغن است. گوش نکردند. آدمم از دم در شما را صدا کردم، کسی نیامد. چند بار زنگ زدم، باز هم کسی نیامد. باید جلوصحبتشان 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 می‌دهم، فردا می‌آید اینجا تا یکی از شماها را ببرد.» و بعد رو کرد به سر باز: «بلندشوراه بیفت!» و بعد که سر باز راه افتاد، سروان همه را از اتاق بیرون کرد، پرستارها، دکترها و پاسبان و شخصی را، همه رفتند.

ایشیق پرسید: «چی شده؟ همه رفتند؟»

محمود گفت: «حتماً کلکی تو کار هست!»

ایشیق گفت: «پس، فردا نیک طبع می‌آید که مرا از اینجا ببرد. حتماً دکتر نتوانسته کاری

بکند.»

محمود گفت: «چرا نمی‌خواهی که بیزندت به زندان؟»

«نمی‌دانم چرا، زیر شکنجه معلوم نیست چه می‌شود. من می‌دانم که درچه وضعی هستم. دیگر دلیلی نیست شکنجه بشوم. اگر شکنجه شدم چیزی گفتم، علاوه بر خودم، 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. اعدام حتمی است. دیگر دلیلی برای محاکمه شدن نمی‌بینم.»

از بیرون، از کریدور، صدا می‌آمد. مثل اینکه داشتند چیزی را با سروصدا می‌آوردند. اول یک پرستار آمد تو، و بعد یک پرستار دیگر، که داشت تقلا می‌کرد و یک تختخواب را بزحمت به داخل اتاق می‌کشید، و بعد یکی از مستخدمین بیمارستان دیده شد که داشت تخت را به داخل اتاق هل می‌داد. تخت روی چرخهایش، توی چاله چوله اتاق می‌چرخید و جلو می‌آمد. روی تخت یک آدم چاق دراز کشیده بود. محمود چاقی طرف را فقط از روی شکم نسبتاً گنده‌اش 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 هر سه آدم به یک اندازه گرفته و بی‌گناه بنظر می‌آمد. برگشتند، رفتند بسراغ تختخواب مریض تازه وارد. سر تخت را هل دادند و آوردند گذاشتند وسط تختخواب ایشیق و تختخواب محمود. محمود برگشت و صورت طرف را نگاه کرد. آدمی بود کم‌مو، ولی نه طاس و نه کچل، طوری که انگار موی سرش را به اختیار خود کوتاه نگاهداشته بود. چشمهایش بیحال بنظر می‌آمد. صورتش گرچه چاق بود، ولی زرد بود و معلوم بود که اتفاقی برایش افتاده است. از بالای شانه چپ تا پایین مچش باندپیچی شده بود. باند کهنه بود. پس طرف مریض تازه نمی‌توانست 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 با همان لحن عصبانی گفت: «مادر... ها، فکر می کنند که می توانند از من حرف بکشند!»

ایشیق سرش را برگرداند و از همان 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 آویزان از سقف در تکه های شیشه 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 بیشرها 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 می آمد. دست راست و سالمش را بطرف ایشیق دراز کرد و دست چپ او را توی دستش گرفت. می خواست، ایشیق را آرام کند. دستش را محکم تکان می داد. ایشیق دستش را از دست در آورد، سرفه ایشیق آنقدر طبیعی بود که امکان نداشت مریض تازه وارد بوبرد 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:

«بخشید، من گاهی آب دهنم می پرد 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 سر جایش دراز کشید. و چند دقیقه بعد شام دادند و موقع شام هم گرمی زد و بیشتر علیه ساواک، و بعد ناگهان، پس از آنکه ظرفهای خالی را بردند، گفت:

«چرا یکی بلند نمی شود یک گلوله تو مغز شاه خالی کند و خیال همه 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 خویش تشنه هستید؟»

مریض تازه وارد گفت: «مگر شما نیستید!»

محمود گفت: «بهیچوجه! ما دلیلی نداریم که به خون 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 تازه وارد رو کرد به ایشیق: «نظر شما چیه رفیق؟»

ایشیق گفت: «خدا می داند!»

مریض تازه وارد گفت: «چی چی را خدا می داند؟»

«نظر مرا، نظر مرا خدا می داند.»

ادامه بحث را ورود دکتر نجمی متوقف کرد. دکتر نجمی 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 به زندان بشود، اضافه کرد:

«آقای دکتر مدتی است که طرف چپ سینه من درد می کند. فقط درد نیست، نوعی خلیجان است، نوعی نگرانی است. و گاهی قلبم تندتر می زند و موقعی که روی دنده های 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 هر سه بستری بشنوند، گفت:

«بعداً خوب معاینه اش می کنم. ما اینجا به مریضها مان خوب می رسیم، برای ما زندانی و زندانبان با هم فرقی ندارند. در همان اتاق که شما دوتا زندانی را خواباندیم. آقای حسنی را هم خواباندیم آقای حسنی از مقامات عالیرتبه امنیتی کشور هستند که اخیراً در یک درگیری زخمی شدند. غذای شما باغذای ایشان یکی است. دکترتان یکی است. زیر یک سقف می خوابید. یک همچو تساوی را در کجای دنیا می توانید پیدا کنید؟ اینور یک زندانی، آنور یک زندانی، این وسط، مأمور عالیرتبه دولت. چنین چیزی در هیچ جا پیدا نمی شود!»

سرفه ایشیق دوباره شروع شد، و حتی طولانی تر از پیش ادامه یافت. دکتر گفت:  
«باید دستور می دادم که جاییت را از کنار پنجره عوض کنند. مثل اینکه بدجوری سرما

خوردی.»

سرفه ایشیق قطع شد. دکتر به کمک پرستار بازوی مأمور عالیرتبه را باز کرد. پانسمان آن را عوض کرد و بعد تنزیب را بست. حال عمومی او را پرسید، ولی صدای مأمور عالیرتبه گرفته بود و معلوم بود که بعلت نارویی که از دکتر خورده بود، پکر است. دکتر او را لوداده بود، در حالیکه روشن بود که او را به این اتاق فرستاده بودند تا بفهمند بین دو زندانی چه می گذرد. وقتی که دکتر بالا سر ایشیق رسید، هنوز داشت پشت لبهای خود را نشخوار می کرد. با ایشیق حرف نمی زد. انگار منکر هر نوع رابطه

جز رابطه پزشکی و بیمار با او بود. از او خواست که برگردد و دمر و 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 باز کرده بود، گفت: «وضعیت بهتر است. ایکاش می توانستم چند روز دیگر هم نگاهت 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، دوباره اجازه بدهند که بیایی بیمارستان. دلم می خواست که جای عمل را صاف و صوف 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؟»

مأمور عالیرتبه گفت: «اختیار دارید، عرضی نداشتم. کی دوباره 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 مأمور عالیرتبه سازمان امنیت، دیواری از جاسوسی بین محمود و ایشیق کشیده است و امکان نداشت که دوزندانی بایکدیگر حرفی بزنند. محمود نمی دانست احساس مأمور عالیرتبه در باره وضع خاصی که در آن 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 دوزندانی بلند شوند و او را خفه کنند، و فکر 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 هر دو تقریباً سالم هستند، بستری کرده اند، در حالیکه یک بازوی او بطور موقت، تقریباً از کار افتاده و او با یکدست نمی تواند از عهده دوزندانی بر بیاید. محمود نمی دانست که در فکر ایشیق چه می گذرد. حالا ایشیق برگشته بود و به پشت دراز کشیده بود و به پنجره 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 شیشه شکسته و سرمای که از آنجا 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 شیشه شکسته بکنیم!»

مأمور عالیرتبه همچنان ساکت بود.

«شب من زودتر از شما دو نفر میچام.»

ایشیق هنوز هم چشم به پنجره دوخته بود، طوری که انگار می خواست با چشمش 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 شیشه 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 از گفتن 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 دوسه سانت اینورتر بخورد. حالا آن دنیا بدم.»

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

«ما از بانته 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 زبان از تو گنده ترهایش را هم باز کردیم.»

«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 آستانه باریک پنجره. لحظه ای همان جا ایستاد. محمود بهت زده ایشیق را نگاه کرد. مأمور عالیرتبه از جایش نیم خیز شد و گفت:

«چه کارداری می کنی؟»

«هیچی بابا، نترس! دارم جلوا این سرمای لعنتی را می گیرم. نمی توانم بمانم و بچایم.»  
 دستگیره پنجره را گرفت و چرخاند و پنجره را باز کرد. تکه هایی از جام پنجره که روی چوبهای پنجره مانده بود، ریخت زیرپاهای ایشیق. و بعد، پیش از آنکه مأمور عالیرتبه و محمود بتوانند از جای خود تکان بخورند و مانع شوند، خود را از پنجره باز، با سر، به بیرون انداخت. محمود احساس کرد که سالها برای این شیرجه تمرین کرده بوده است. انتظار داشت که صدای برخورد سر ایشیق را با آب یک استخر بشنود. به جای آن محمود اول صدای یک سقوط نزدیک و قوی را شنید، و بعد یک سقوط بعدی را، که با وجود اینکه دورتر بود، قوی تر از سقوط اول بود. انگاری یک نفر دو بار سقوط کرد، یا دو نفر به فاصله چند ثانیه بایکدیگر خود را از پنجره به بیرون پرت کردند. مأمور پرید و از پنجره بیرون را نگاه کرد. محمود هم دقیقاً همان کار را کرد. و بعد مأمور فریاد زد:

«خود کشی! خود کشی! خود کشی!»

محمود از پنجره که نگاه کرد، دید که چند نفر به این زودی دور سر ایشیق جمع شده اند. محمود بسرعت دوید. سراسر کریدور و پله ها را در کمتر از چند ثانیه دوید، و موقعی که بالا سر ایشیق رسید، دید که نمرده، بلکه شکمش پاره شده. بالا را که نگاه کرد آنآ فهمید که چه اتفاقی افتاده. گرچه ایشیق با سر خود را پایین پرت کرده بود، ولی با سر به زمین نخورده بود. موقع سقوط، شکمش خورده بود به نرده بالکن طبقه دوم، و یا شاید به شاخه درختی که از فاصله چند قدمی دیوار سر برکشیده بود، و در نتیجه، ایشیق یک معلق کامل زده بود، و روی پاهایش به زمین افتاده بود. ولی شکمش در نتیجه برخورد با نرده بالکن و شاخه درخت پاره شده بود، و امعاء و احشایش در حال بیرون ریختن بود. علت اینکه به جای یک صدای سقوط، دو صدا از بالا شنیده شده بود، همین بود. اصابت بدن به نرده بالکن یا شاخه درخت، صدای سقوط اول بود، و اصابت پاها و بدن با کف 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 هنوز هم می خواهد که از سر خودش، پیش از دادن اطلاعات، خلاص شود، دستور داد که مأمورهای دیگر دستهایش را بگیرند و از پشت سر دستبندش بزنند، و بعد یک برانکار آوردند و ایشیق را روی آن گذاشتند، و در حالیکه روده های آویزان از شکمش روی برانکار 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 مأمور عالیرتبه 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. بعد از آن هرگز دیگر آن مأمور را ندید. از پنجره باز به بیرون خم شد و به جایی که بدن ایشیق هنگام سقوط بدان اصابت کرده



بود، نگاه کرد. پنجره را بست، رفت به طرف تختخوابش، پرید بالا و دراز کشید. دو هفته دیگر در بیمارستان ماند، و در طول 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 به قصر منتقل کردند، فهمید که ایشیق در اواخر زمستان تیر باران شده است. زندانیان قصر حرفهای او را در باره ایشیق از دهنش می‌قاپیدند. افسانه ایشیق را کلمات ساده محمود تکمیل کرد.

## ۵ - دکتر فیلسوف

دکتر فیلسوف: «آقا شما نظرتان چیه؟»

محمود: «در باره چی آقا؟»

«اصلاً من می‌خواهم بدانم نظر شما چیه؟»

«آخر در باره چی؟»

«روشن است! شما هم «ر بوخه» هستید، نظرتان را نمی‌خواهید بگو یید!»

«آخر در باره چی؟ «ر بوخه» چیه؟»

«نمی‌دانید «ر بوخه» چیه؟ «ر بوخه» یعنی من، شما، ما، بنیاد فلسفه، کانت، هگل، مارکس، ملاصدرا، در عبری، به ثبوت نهایی، و نهایت ثبوت، «ر بخ» و «خه» بوده، که بعداً اماله شده، شده «ر بخ»، بعد «ر بوخ» شده، خدای بابلیها بوده، و «بابل» از «ابابیل» است، «خد» در عربی، «خودو» در سریانی، و در یونانی «چچال» بوده که در فارسی «چال» شده، و بمعنی همان «چال هرز» است.»

«خواهش می‌کنم تکرار بفرمایید!»

«پرسیدم نظر شما چیه؟»

«نظر من عین نظر شماست!»

«پس چرا نمی‌فهمید؟ من که به این روشنی بیان کردم. فارسی نمی‌دانید؟ به تعبیر آرامی «ر بخ»، بکسر اول، فتح دوم، ضم سوم، «رخب» هم مضبوط است که آنهم از ریشه «مضببط» بوده، در زبان بابل علیا، که خدای خیاطی بوده، و اثباتاً یا نفیاً به معنای شتاب است که حوالت تاریخی است.»

«باور کنید دارم دیوانه می‌شوم. نمی‌فهمم!»

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

«حی گر کیه؟»

«حی گرانمی شناسید؟ نظرتان چیه؟»

«فرمودید، «حی گر»؟ کی هست؟»

«می گوید که تکنولوژی حوالت تاریخی است!»

«چی؟»

«حی گر؟»

«کی هست؟»

«نظرتان را بگوید؟»

«در باره چی؟»

«در باره اینکه «ربوخه» ی «حی گر» همان تکنولوژی حالت تاریخی است، و اینها همه،

به قول «حی گر»، «ابن عربی» و من، اسم است!»

«چرا؟»

«چونکه خود چونیت یک چنانیت است، و چونیت و چراییت و چنانیت که در مارکس هم

آمده، حوالت تاریخی است، و این را هم «حی گر» نیافته بود، من یافته بودم.»

«چی را؟»

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

«نظر من همان است که قبلاً عرض کردم!»

«نه! آن نظر، قائل به معقول نیست، فقط مقبول به قائل است، «ربوخه» است که به معنای

«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؟ نظر شما چیه؟»

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

«شما مگر چندتا تلفن دارید؟»

«فقط یکی!»

«پس چرا می گوید گوشی رانگهدارید؟»

«خوب می‌کنم!»

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

«نظر من این است که سازنده تلفن گفته که می‌توان به طرف مکالمه گفت که گوشی را

نگهدار، بعد رفت شاشید، برگشت و گوشی را برداشت و به طرف گفت، بفرمایید بگویم!»

محمود رفت کارش را تمام کرد، برگشت، گوشی را برداشت. طرف مقابل داشت ریشه

لغوی «گوش» را می‌داد. 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»، «به‌آده»،

و ...»

«آقا من دربارهٔ بد حرف زدم. گفتم اگر هدایت و آل احمد «ربوخه» باشند، پس «ربوخه»

چیز بدی نیست.»

ولی من دربارهٔ «بدایت» حرف می‌زنم، و به شما هم کاری ندارم.»

«خیلی خوب، گوشی دستم است!»

«شما جن زده‌اید!»

«شما جنید!»

«شما شوخی می‌کنید!»

«شما هم جدی می‌کنید!»

## ۶- پرواز اکبر صداقت

در بیرون، آشوب بود. استادان دانشگاه، یکی یکی، دوتا دوتا و سه تا سه تا 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 هتلهایشان 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، فریاد زنان 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 طبقه دوم پشت شیشه ها قاسمی و پرنیان را دید که ایستاده بودند و حرکت جمعیت دانشجویها 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. دانشجویها روی زمین خوابیده بودند. و محمود از پشت شیشه 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 با تعجب 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 دوسه تیر دیگر شنیده شد، و محمود دید که دانشجویها به سرعت تمام بطرف میله ها می دویدند. محمود نمی دانست چه بکند. فکر کرد ماشین را نگاهدارد، 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 در بروید»

«توسرت را بدزد!»

«گاز بدهید و در برید.»

«جلوپر از آدم است. اینهمه هم گارد و سرباز و کماندو ریختند تو دانشگاه. باور کن

می دانستند باید چکار بکنند!»

«شما باید در برید، مرا هم در ببرید!»  
«چرا از خانه دکتر خرسندی آمدی بیرون!»  
«مجبور بودم، همه بچه‌ها را گرفته بودند. یک نفر باید پیغام را می‌داد!»  
«خرسندی چطور شد؟»  
«رفت بلیطش را عوض کند تا شاید امروز از ایران خارج شود!»  
«می‌ترسم گیر بيفتی! جان‌ت در خطر است!»  
«از دانشگاه در بروم، می‌روم مخفی می‌شوم. و بعد که سروصدا خوابید، می‌آیم بیرون!»  
«ایکاش یک جواز 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 می‌شناسد و از نقش رهبری او اطلاع دارد. مرد غیرنظامی گفت:  
«دانشجوها باید همه سوار کامیونها بشوند!»  
«من که کاری نکردم. می‌خواستم در کنگره به حرفهای اعضای کنگره گوش بدهم.»  
«دانشجو هستی یا نه!»  
«آره!»  
«پس بیا بیرون!»  
مرد غیرنظامی طپانچه‌اش را کجکی گرفته بود. نیازی نمی‌دید که مستقیماً طپانچه‌اش را بسوی اکبر صداقت 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 هویت او اطلاع دارد یا نه. علاوه بر این می‌خواست بدانند که این مرد می‌خواهد از روابط او با اکبر صداقت سردرآورد یا خیر. صداقت سرش را آورد پایین، گفت: «آقا خیلی ممنون، من نمی‌شناسمتان، ولی خیلی لطف کردید خواستید مرا برسانید!» محمود حرفی نزد. شاید به این دلیل حرفی نزد که می‌ترسید ناگهان اسیر احساساتش بشود. مرد غیرنظامی کامیونی را به اکبر صداقت نشان داد و گفت:  
«بدو سوار آن کامیون بشو!»  
فاصله بین کامیون و اکبر صداقت در حدود پانزده قدم بود. فاصله بین کامیون و میله‌های دیوار دانشگاه در حدود پانزده قدم بیشتر. اکبر صداقت داشت هم کامیون را نگاه می‌کرد و هم میله‌ها را.

مثل این بود که کامیون دروازه بان تیم رقیب است، و میله‌ها دروازه تیم رقیب، و او باید دروازه بان را غافلگیر کند و توپ را درست به قلب دروازه بزند. نگاهی به محمود انداخت. کاملاً خونسرد بود. باوجود این محمود فکرمی کرد که در این لحظه ممکن است از شدت هیجان دچار صرع 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- گزیده‌ها، و فریاد زد: «بگیرید! سردسته‌شان 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 دوید، از کنار کامیون رد شد، و بطرف میله‌های دیوار خیز برداشت. محمود از ماشین بیرون آمد، بدلیل اینکه لحظه‌ای 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 در رفت. محمود اکبر صداقت را دید که بالای میله‌ها است، و تقلا می کند تا خود را از آن بالا به آن سوی میله‌ها پرتاب کند. درست از بیخ گوش محمود صدای مسلسل بلند شد. اکبر صداقت چندبار به سرعت تمام، متوالیاً به میله‌ها کوبیده شد. مثل این بود که سرش را داوطلبانه، و بسرعت، و به عنوان یک نمایش خارق‌العاده، به میله‌ها می کوبد، و یا، مثل این بود که صرغش دارد شروع می شود. بالای میله‌ها طوری ماند که انگار تنش را به دوسه میله تنیده‌اند. پشتش به دانشگاه بود، و صورتش، انگار داشت کتابفروشیهای روبرو را تماشا می کرد. وقتی که محمود به کنار پاهای صداقت رسید، خون از پس گردن او می ریخت روی کتش، از آنجا از زیر لباسش سرازیر می شد، و از پشت شلوارش می ریخت روی پشت کفش کهنه اش، و از آنجا قطره قطره می شد، و می ریخت روی برگهای زرد و سرخ و عنابی کنار دیوار، و به این زودی درصدد ساختن برکه کوچکی از خون و برگهای پاییزه بود.

مرد غیرنظامی در کنار محمود ایستاد. محمود وجود او را حس کرد. گفت:

«چرا باید می کشتیدش؟»

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

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

نگاه که می کرد می دید که دانشگاه را پاک کرده‌اند. استادها و مستشرقها در همان لحظات اول در رفته بودند. آخرین افراد تظاهرکننده را از اینور و آنور جمع می کردند و می بردند تحویل کامیونها

می دادند. کامیونها دور و بر مسجد و خیابان بالای کتابخانه 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 بر روی میله ها مانده بود که امکان نداشت جسد به تأثیر جاذبه زمین سقوط کند. اگر عمداً می خواستند جسد را به آن صورت بر روی میله ها پهن کنند، حتماً می فهمیدند که دست به کار محالی زده اند. اکبر صداقت را بوسیله میله ها به سیخ کشیده بودند. در بیرون، در برابر جسد، عده ای جمع شده بودند. محمود از توی ماشین می توانست سرهای زنها و مردها را از لای میله های اینور و آنور جسد ببیند. می توانست حدس بزند که بعضی از کتابفروشیها دارند درهاشان را پایین می کشند. حتماً مسافرهایی 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 زد، هرکسی که رد می شد تصویری از اکبر صداقت را، بر اساس تخیل، تصور، ذهن منطقی و غیر منطقی، بر اساس فقیر یا ثروت خود، بر اساس 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 بر روی میله ها ترسیم کرده است. اگر زندگی اکبر صداقت زندگی زیبایی نبود و ترکیبی بود از فقر، بدبختی، صرع، در بدری، عقاید سیاسی مبهم و توهم انگیز، مرگ او، زیبا و غنی بود. حتماً آنهایی که او را تماشا می کردند، فقط با این تصویر او را می دیدند.

در این فکر بود که ناگهان یک بنز بسیار زیبا در آینه ماشینش پیدا شد، و هر قدر نزدیکتر آمد، بهمان اندازه زیباتر و زیباتر می شد. معماری کدام یک زیباتر بود: ماشینی که داشت می آمد، یا جوانی که از دزون میله ها به جهان خیره شده بود؟ ماشین ایستاد. دونفر از آن پیاده شدند. یکی رئیس دانشگاه بود، و دیگری مرد قد بلند و شیکی 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 قد بلند را در جایی دیده است. به مغزش فشار آورد. ولی نتوانست تشخیص بدهد که در کجا او را 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 او را فقط در آینه ماشینش دیده بود، و بعد که او رئیس دانشگاه رد شده بودند، دیگر نتوانسته بود صورتش را ببیند.

بیرون سروصدا شد. یک نفر از میان جمعیتی که رو بروی جسد و میله‌ها ایستاده بودند، فریاد زد: «جلاد، ننگت باد! جلاد، ننگت باد!» و مردم به شنیدن این جمله دم گرفتند و فریاد زدند: «جلاد، ننگت باد! جلاد، ننگت باد!» دو سه نفر دست در میله‌ها انداختند، بالا پریدند و کوشیدند که جسد را از میله‌ها پایین بکشند. ولی موفق نشدند. مثل این بود که جسد در میان میله‌ها خشک شده و به این سادگی نمی‌شود آن را جدا کرد. یک نفر دیگر بالا پرید و کوشید انگشت‌های دست اکبر را از دور میله‌ها باز کند. موفق نشد. مرد تقلا می‌کرد که بازو را از دور میله درآورد. موفق نمی‌شد. در تمام این مدت جمعیت فریاد می‌زد: «جلاد، ننگت باد! جلاد، ننگت باد! جلاد، ننگت باد!» مرد قد بلند شیک، که به همراه رئیس دانشگاه آمده بود و ایستاده بود و صحنه را تماشا می‌کرد، برگشت، دور و برش را نگاه کرد. وسط دو درخت، در فاصله سی چهل قدمی خود قاسمی و پرنیان را دید. بادست به آنها اشاره کرد. پرنیان و قاسمی دوان دوان آمدند، تعظیم کردند و ایستادند. مرد قد بلند از بالای شانۀ اش به آنها دستور داد. مثل اینکه اصلاً لازم نبود ببیند این موجودات چه شکلی هستند. بمحض شنیدن دستور، برگشتند و دوان دوان رفتند. پس از چند دقیقه، ده پانزده نفر کماندو بسرعت آمدند. مرد قد بلند 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 از پایین کشیدن جسد مأیوس شده بودند، دوباره میله‌ها را گرفتند و بالا پریدند، و بعد کشمکش عجیبی برای تصاحب جسد از دوسو در گرفت. محمود می‌خواست خونسردی خود را حفظ کند. ولی آنچه می‌دید حیرت‌آور بود. کماندوها با مشت می‌زدند توی صورت و سینه آدمهایی که از آنور پریده بودند وسط میله‌ها، و آدمها می‌افتادند آنور دیوار دانشگاه و دوباره کله‌هاشان پیدا می‌شد، و دست‌هاشان دیده می‌شد که اول به دور پای‌های جسد و میله‌ها و بعد به دور کمر جسد حلقه می‌شدند و تن‌های خسته و کوفته آنان از جسد و میله‌ها آویزان می‌شدند. و محمود می‌ترسید که جسد از وسط دونیم بشود، نیمه‌ای بالا به دست کماندوها بیفتد و نیمه‌ای پایین به دست آدمهایی که از آنور میله‌ها تقلا می‌کردند. رئیس دانشگاه، مرد قد بلند شیک، و دونفری که در ماشین محمود نشسته بودند و مراقب او بودند، صحنه را نگاه می‌کردند. و مثل این بود که مرد قد بلند و شیک، کارگردان یک فیلم است، رئیس دانشگاه معاون او، و آنچه روی میله‌ها در حال وقوع است، هیجان‌انگیزترین بخش فیلمی است که همه با مشارکت و همکاری یکدیگر آن را می‌سازند. یک لحظه برد با کماندوها بود و لحظه دیگر برد با آدمهای آنور میله‌ها، و محمود می‌دید که کت و شلوار که صبح به اکبر صداقت داده بود، دارد عملاً تکه پاره می‌شود، و حتی بر سر تکه پاره‌های کت و شلوار هم مشاجره و دعوا ادامه دارد. آنچه بر تن نحیف اکبر صداقت مانده بود، یک پیراهن سفید رنگ و رورفته بود که صبح محمود به او داده بود.؛ و زیر لباس او، که تنبانی بود شبیه پیراهم، هنوز تنش را می‌پوشاند. یک نفر فریاد زد: «بکشید کنار!» و آن سه چهار نفر که می‌خواستند جسد را تصاحب کنند، از روی میله‌ها پایین پریدند و کنار کشیدند، و بعد مردم شروع کردند به سنگ پراندن بطرف



کماندوها. یک عده سنگ می پراندند، و یک عده فریاد می زدند: «جلاد، ننگت باد! جلاد، ننگت باد!» کماندوها در رفتند، آمدند عقب، ایستادند و منتظر فرمان بعدی مرد قdblند شدند. مردم بمحض اینکه دیدند کماندوها عقب کشیده اند، هفت هشت نفری پریدند و چنگ در میله ها انداختند. سه چهار نفری گفتند: «علی علی علی!» و بعد سه چهار نفر دیگر به آنها از همان بالای میله ها جواب دادند و بالاخره باهم، یاعلی یاعلی گویان، جسد را کشاندند بالای میله ها. جسد، لحظه ای، قائم، بلندتر از همه، در بالای میله ها ایستاد، خیره به همان روبرو، انگار می خواست که در همان حال از او عکس بگیرند و یا اینکه می خواست تصویرش را از آن بالا بسوی کلیه مردم جهان بفرستد. در خیابان اتوبوسها ایستاده بودند، تاکسیها و اتومبیلهای شخصی، موتورسوارها و حتی آدمها توقف کرده بودند. شاگرد مدرسه ها هم ایستاده بودند، و جسد را که انگار، اگر آزاد می شد، باهمان بازوهای گسترده اش پرواز درمی آمد، تماشا می کردند. زنی فریاد زد: «عین علی اکبر حسین است!» زنها گریه سردادند. و مردها جسد را از آن بالا آرام آرام پایین آوردند و بر زمین گذاشتند.

مرد قdblند که می دید کماندوهایش از مردم شکست خورده اند، یکی از کماندوها را خواست و بهش دستور داد. کماندو با «واکی تاکی» باجایی صحبت کرد. و بعد مرد قdblند، دور و بر خود را دوباره نگاه کرد، مرد مسلسل بدوشی را در کنار یکی از درختها دید. بادست اشاره کرد که پیشش برود. نگهبان مسلسل بدوش دوید بطرف مرد قdblند. دستور مرد قdblند را شنید. نشست به زانو، لوله 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 بالا سر مردم شلیک شده بود، مردم جسد را گذاشتند در رفتند. چند لحظه سکوت حاکم شد، و بعد چند بوق ماشین باهم به صدا درآمد، و بعد بوقها قطع شد، و صدای مردم، بطور یکپارچه شنیده شد که همان شعار دانشجویها را می دادند: «جلاد، ننگت باد! جلاد، ننگت باد!» سرهای دوسه نفر از لای میله ها دیده شد که بالا آمده اند. محمود سرها را دید، مثل اینکه می خواستند ببینند شلیک کننده کیست و چند نفر شلیک می کنند و در داخل دانشگاه چه می گذرد. صدای مسلسل بار دیگر شنیده شد. صدای جیغ و همهمه بلند شد. مردم عقب تر رفتند، بعضی از ماشینها بوق زدند و سه چهارتاشان از اینور و آنور پیچیدند و در رفتند. و بعد صدای آمبولانسی شنیده شد. ماشینها راه را برای آمبولانس باز کردند. نگهبان مسلسل بدست، باز هم از بالا سر مردم و بالا سر درختها آتش کرد. محمود دید که سروصدا و همهمه مردم قویتر شد و عده ای پابه فرار گذاشتند، و معلوم بود که مردم شدیداً متوحش شده اند. آمبولانس در پشت میله ها در خیابان توقف کرد. دوسه نفر تفنگ بدوش از پشت آن پایین پریدند و بعد برانکاردی را از داخل آمبولانس پایین کشیدند. دویدند بطرف جسد. مردم فریاد زدند: «جلاد! جلاد! ننگت باد! ننگت باد!» صدای مسلسل از بالا سر مردم گذشت و هوا را درو کرد. تفنگ بدوشها جسد را روی برانکارد انداختند. و باشتاب برانکارد را هل دادند به داخل آمبولانس، و نشستند توی آمبولانس که پشتش باز بود، و لوله های تفنگهایشان را بسوی

مردم نشانه گرفتند. صدای مسلسل بار دیگر هوا را درید. محمود، از ماشین، در وضعی قرار داشت که می توانست همه چیز را ببیند. و بعد آمبولانسی، به همان سرعت که آمده بود، رفت. مردم متفرق شدند. به یاد جمله زنش افتاد که پس از رساندن اکبر صداقت به خانه دکتر خرسندی گفته بود: «محموله سرکار سلامت 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 به معنای مرگ اکبر صداقت شهادت بدهد. و اگر او می توانست معنای مرگ او را دریابد حتماً به آن شهادت می داد. سرنوشت او این نبود که زندگی او مثل تیر برود و روبرو را سوراخ کند. زندگی اشخاص معمولی مثل شهاب بود، از جایی نامعلوم ناگهان می درخشید، حرکت می کرد، و ناگهان ناپدید می شد و دوباره به همان تاریکی سابق می ماند، و یا ستاره ها بودند که سوسومی زدند و همیشه پایدار و جوان می نمودند. زندگی اکبر صداقت مثل یک تیر درست به قلب هدف اصابت کرده بود. تصویر زندگی و مرگ او می توانست تا ابد به همان سرعت، به همان هدف بخورد، در ذهنها، در خیالها، و در آرمانهای کلیه 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 زینده 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 آشپزخانه محقر به زمین کوبیده بود؛ و دستی در ذهن محمود، او و «ایشیق» را در کنار هم نشانده بود؛ و بعد، به رغم آنکه تمام کوششها برای زنده نگهداشتن او موفقیت آمیز بنظر می آمد، و او می توانست هفته ها در خانه خالی دکتر خرسندی، بدون مزاحم بماند تا سروصداها بخوابد، دستی او را از خانه بیرون کشیده، مأموریت رهبری تظاهرات دانشجویی دانشگاه را برعهده 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 جنازه پیرهن سفید و سراپا خونین از بالاسر مردم آویزان شده بود، و ظلمت، بی رنگی، تاریکی جهانی، عدم صراحت زبان، زمانهای قلبی، پیچیدگیهای مصنوعی فلسفه ها و تفکرهای سیاسی و اجتماعی را با سلامت، روانی، باسیلان ناب و زیبایی خود رسوا کرده بود. سرنوشت محمود این نبود که به مرگی به این زیبایی، به این شکوهمندی، و معنائی به این باروری، و معماری

جاودانه‌ای به آن قرصی و صلابت دست پیدا کند.

مرد غیرنظامی که محمود مشت‌هایش را به پشت او کوبیده بود، جلو مرد قدبلند ایستاد، چند کلمه‌ای گفت و اشاره کرد به ماشین محمود. مرد قدبلند خونسرد به نظر می‌آمد، و یکی دو کلمه با رئیس دانشگاه رد و بدل کرد. رئیس دوسه 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 به آنها اشاره کرد، و آنها مثل گذشته دوان دوان پیش او آمدند. محمود سعی کرد بفهمد چه می‌گذرد. می‌دانست که در باره او تصمیم گرفته می‌شود. در ضمن می‌خواست بداند مرد قدبلند را در کجا دیده، بدلیل اینکه فکر می‌کرد حتماً او را در جایی دیده است. به ذهنش نرسید. پس از آنکه مرد دستورهای لازم را به مرد غیرنظامی و قاسمی و پرنیان داد، راهش را کشید، رفت. محمود از توی آینه دید که سوار همان بنز شد، و بنز با صدای شاهانه‌ای روشن شد، دور زد و از خیابان بین دانشکده ادبیات و چمن بالا رفت. محمود ماشین را با چشمش تعقیب کرد. ماشین در بالای پله‌های دانشکده 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 به همان خونسردی تسبیح می‌گرداند. در پیکان باز شد. 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 در پیکان را باز کرده 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 دست راستی محمود، و گفت: «عینک را بزَن به چشمش!» 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 - شریفی در مخزن تحقیر

همه حواسش را جمع کرد تا بفهمد به کجا می‌برندش. پیکان دور زد، آهسته بالا رفت و از جلو مسجد و بالای دانشکده ادبیات پیچید دست راست و از درخت جمشید رفت بیرون، پیچید دست چپ و رفت بالا. آرام آرام بالا می‌رفت و ماشینها در خیابان آنا تول فرانس 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 پیچند، 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 رانند و بعد ماشین پیچید دست راست و محمود فکر کرد که دارند می برندش به اوین. داشتند از امیرآباد بالا می رفتند، ولی فقط دوسه 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، روبه 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 دوباره 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 هر قدر 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 چهارراهها 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 گویا 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 رانند 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 محوطه بسته شدند. بعد، مستقیم رفتند، و در تمام مدت دست محمود توی دست یکی از آنها بود، و بقیه با صدای تاپ تاپ کفشهایشان می رفتند. بهش گفتند که پایش را بلند کند چون پله است، بعد از پله ها بالا رفتند. پچاپیچ، پچاپیچ، بالا رفتند، و بعد از سرسرای دیگر چند قدم رفتند و بعد دوباره 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 سرعت او را از روی همه آن پله ها دواندندش پایین، و محمود یاد یکی از غم انگیزترین حوادث زندگی اش افتاد. با سلیمان و ماهنی رفته بودند دیدن ارک تبریز. از ارک بالا رفتند، دو ماه بعد از جریان جن زندگی 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. دوید بطرف جایی که ماهنی قبلاً ایستاده بود. نبود. خم شد. نگاه کرد به پایین ماهنی داشت به سرعت تمام پایین می‌رفت. با سلیمان شروع کردند به پایین رفتن از پله‌ها. کورکورانه، دیوانه وار، آنقدر دیوانه وار که نزدیک بود خودشان هم به پایین پرت شوند، وقتی که به پایین رسیدند، بدن ماهنی مثل بدن آهوایی بود که از صخره به اعماق دره‌ای سنگلاخی افتاده باشد.

حالا هم دقیقاً همان حالت را داشت، مثل کورها، سریع و دیوانه وار می‌کشاندندش و پایین می‌بردندش. و بعد رسیدند به جایی که دیگر پله نبود. محمود می‌خواست 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 او پایش را بلند کرد و گذاشت زمین. پله‌ای در کار نبود. داشتند سر به سرش می‌گذاشتند، و تحقیرش می‌کردند. 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 می‌آمد. محمود به شنیدن این بو گفت: «آقای پرنیان از من چه می‌خواهید؟» یک نفر گفت: «خفه شو، پرنیان کیه؟» و محمود ساکت شد. صدا صدای پرنیان نبود. ولی بو، بوی پرنیان بود. درباره بوی پرنیان، نه تنها او، بلکه هیچکس در دانشگاه اشتباه نمی‌کرد. دوباره خطر کرد و پرسید: «آقای پرنیان از جان من چه می‌خواهید؟ 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 از پشت سرش دستبند بزنید!» یک نفر دستهای محمود را گرفت، برد به پشتش، و دستبندش زد، و دوباره 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 متشنج گفت: «می‌دانی ما با کسی که علیه حکومت حرفی بزند، چکار می‌کنیم؟» و معطل نکرد که محمود چه جوابی بدهد و سئوالی بکند. دستور داد دهن محمود را باز کنند. صدای متشنج جواب سئوال خود را داد: «ما دهنش را سرویس می‌کنیم. اینطور!» و محمود که دهنش باز مانده بود، دچار چندش عجیبی شد، و بعد احساس کرد که از بالاسرش، از روی بلندی، آبی گرم و شور و مشمشر کننده دارد توی دهنش ریخته می‌شود. 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 نگاهش دار!» دهن محمود بی‌اختیار باز ماند، 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 استفرانگ کند. و تاحدی هم موفق شد. ولی مثل این بود که مرد دوسه روز است

که نشاشیده. گردنش داشت زیر فشار 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 گلویش را باز کرد و شاش مرد، با همان شوری و بوی تازه کلیه و مثانه مرد، از داخل گلویش پایین رفت و شکمش راداغ کرد. و اتفاقاً محمود آنآ 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 مسأله روانی خاص در کار بود؟ نمی دانست. هنوز با چندش تمام شاش مرد را از گلویش 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 زپیش را بالا کشید، و از همان بالا فریاد زد: «آقای دکتر محمود شریفی! می دانی ما با کسی که آزادی بخواد چکار می کنیم؟ می دانی؟ می شاشیم تو دهن کسی که آزادی بخواد! فهمیدی! راضی شدی؟» شکم محمود پر از شاش مرد بود، ولی محمود تشنه 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 از او دست 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. و چقدر 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 جلوی پای او استفرغ 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، با چشموهای بسته ماند.

فقط سرش را به اینور و آنور می چرخاند، می خواست طعم و بوی شور و چندش آور مرد را از دهنش، دماغش، صورتش دور کند. چشم بند هم خیس شده بود. در مقایسه 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 نقطه 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، خلایقیت 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 لاشه بیفایده نبود، ولی آنچه

خواسته بود از بالای میله‌ها پرید ، و بعد با اندام سوراخ سوراخ شده‌اش میله‌های 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 گوشه پرت ، شاید در پرت‌ترین جای عالم ، با دهن و شکم پر شده از محتویات داغ کلیه و مثانه یک مأمور ساواک ، در پشت چشم بند - این بزرگترین تحقیر به بینایی بشریت - روی یک صندلی چوبی افتاده بود و فقط خواسته بود از پرنیان پرسد که از جان او چه می‌خواهد ، آنهم پس از آنکه مثل یک سگ فقط با پوزه‌اش فهمیده بود که پرنیان یکی از آنهاست ، و فقط از مردی که آن بالا ایستاده بود ، خواسته بود که بگوید از جان او چه می‌خواهند. 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 نکانی نمی‌خوردند. انگار نفس‌هایشان را در سینه حبس کرده بودند تا بعداً ناگهان با یک جیغ هولناک ، یا با زدن یک کشیده محکم در گوش او ، او را زهره‌ترک بکنند. مرد گفته بود: «می‌شاشیم تو دهن کسی که آزادی بخوهد!» و فقط این حرف را زده 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 بگویند که موهای یک نفر را بگیرد ، و خود در آن بالا ، انگار بالای مرتفع‌ترین 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 بکنند. اینها چقدر برده‌ او امر مرد بودند! آنقدر به این فکرها بود که بی اختیار پرسید:

«ببخشید آقا، آن آقای 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 در ساواک بود که کارش شاشیدن توی دهن آزادیخواهان بود. محمود به مردی که در کنار رئیس دانشگاه دیده بود فکر کرد. چقدر شیک بود! و با وجود رفتارهای تحکم‌آمیزش چقدر آقا بود! امکان نداشت که چنان آدمی دهن او را نشانه گرفته باشد. مردی به آن شیکی ، به آن قد بلندی ، و به آن قدرت. آخر با این کار چه چیز توی جیب او می‌رفت؟ حتماً او نبود! لابد در سازمان امنیت یک نفر نشسته بود و پشت سر هم آبجو و چای و دواهای مژمی خورد ، و بمحض اینکه یک زندانی آزادیخواه را پیش او می‌آوردند ، می‌رفت بالای یک بلندی ، دهن او را هدف می‌گرفت.

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

عجب مرد با قدرتی بود! در دنیا دونوع آدم هستند که پیوسته با یکدیگر در نزاع هستند. یکی آدمهای در حال معراج مثل اکبر صدراقت 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 دوباره از ذهنش گذشت: مثل آهوئی بود که تیرخورده بود و بسرعت داشت می رفت، پایین، پایین، پایین، و بعد محمود و سلیمان داشتند می دویدند، 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 همه آزادخواهان 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. و چشم بند را پایین کشید، و ناگهان 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 او می 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 چرخاندش، 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 و آمد 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 پله‌ها ایستاد، گوش داد. کسی نبود. پاورچین پاورچین از پله‌ها آمد بالا. می‌ترسید سرفه‌اش بگیرد. بالای پله‌ها ایستاد و گوش داد. کسی نبود. از شیشه‌های در ورودی شمالی دانشگاه بیرون را نگاه کرد. جنبه‌ای در دانشگاه رفت و آمد نمی‌کرد. 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 فکرمی کرد که در کمیته است، یا در اوین، یا در یکی از جاهای مخفی، که بارها در آن بازجویی پس داده بود. آمد کنار پله‌ها و ایستاد و کریدور بخش اداری دانشگاه را نگاه کرد. کسی نبود. رفت توی دستشویی. خودش را توی آینه 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 در آورد، سروصورتش را خشک کرد، از دستشویی آمد بیرون. همه جایش خیس بود از سرسرا به سرعت رد شد، در را باز کرد، آمد بیرون. هوا نسبتاً گرم بود. و آفتاب در همه جا گسترده بود و سایه‌های درختان رفته رفته درازتر می‌شد. دور و برش را نگاه کرد. کسی دیده نمی‌شد. ولی می‌ترسید که پشت سرش را نگاه کند. می‌ترسید که مرد قد بلند شیک، پرنیان و قاسمی، و یا یک موجود وهمی دیگر را ببیند که از پنجره‌های طبقات بالا نگاهش می‌کند، و یا پرنیان دارد بزرگون بختی او بشکن می‌زند. رسید به ماشینش. کلیدش را در آورد، در ماشین را باز کرد، ماشینش را روشن کرد، برگشت، آمد بالا، از خیابان بین دانشکده ادبیات و چمن. و بی آنکه دانشکده ادبیات را نگاه کند، از درخت جمشید بیرون آمد. و راه خانه را در پیش گرفت.

جمله‌ای که دکتر فیلسوف خطاب به دکتر معلم گفته بود، به یادش آمد: «مگر شما 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 می‌گفت؟ آیا روی آن را داشت که به زنش بگوید که یک نفر بالای میزش ایستاده، دهن او را هدف گرفته است؟ از آینه پشت سرش را نگاه کرد. ماشین مشکوکی دیده نمی‌شد. آیا پیکانی که صبح، هم تعقیبش کرده بود و هم تعقیبش نکرده بود، همان پیکان بود که او را چشم‌بند زده در خیابانها به گردش در آورده بود؟ اصلاً مگر او را به خیابانها برده بودند؟ «مگر شما هستید؟» حالا فقط آزادی او نبود که در خطر بود، بلکه وجود گوشها، پاها، دستها، و چشمها، هوش و حواس او، سراسر هستی او در خطر بود. «آقا مگر شما هستید؟» و ناگهان فکر کرد که حتماً باید باشد، بدلیل اینکه باید باشد: «فکر می‌کنم، پس هستم!» «تو دهنم شاشیده‌اند، پس حتماً هستم!» توی دهن هر کسی که

نمی‌شاشند! بیخود نبود که دکتر فیلسوف از خود زبان استفاده نمی‌کرد، بلکه خواب یک زبان دیگر را می‌دید، از یک توهم به عنوان زبان استفاده می‌کرد. پس موقعی که از قول استاد آلمانی‌اش می‌گفت، زبان خانه هستی است، ذرواقع می‌خواست 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 می‌شد یک چیز بی‌ساخت، بی‌خیال، بی‌هندسه، بی‌معنا. و اگر زبان، خانه، هستی، و در واقع همه چیز بی‌معنا بود، پس فقط یک چیز معنا داشت، ساخت هندسی و زیبای پرواز روان و متوقف اکبر صداقت از بالای میله‌ها و تنیده شدن زیبای تن او به تن میله‌ها و هوا. آن تصویر توهم نبود. در سایه آن می‌شد تمام چیزهای دیگر عالم را معنی‌کرد. مرگی زیبا، به کل زندگی معنی می‌داد. می‌ارزید که زیباترین هندسه 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 می‌کرد. سرنوشت محمود این بود که با گوشه‌هایش آواز کشتگان را بشنود، با چشمهایش آواز کشتگان را ببیند. ولی زنش اشتباه می‌کرد. مصراع اول شعر هم معنی داشت: عاشقان کشتگان معشوقند. چه چیز ماهنی را از بالای ارک بسوی زمین می‌کشید؟ پرواز آزاد. قاتل همه جوانان زیبای دور و بر او پرواز آزاد بود. آنها عاشق پرواز آزاد بودند. ماهنی می‌خواست پرواز آزاد بکند، از بالای ارک. به یک معنا ماهنی روح آزاد یک زن بود که از دست کبابی فیروز جن گیر فرار می‌کرد. ولی بسوی چه چیزی؟ بسوی یک پرواز آزاد. و ایشیق از دست «ثابتی» و «نیک طبع» فرار می‌کرد، بسوی آن پرواز آزاد در غروب بیمارستان شهر بنی. و اکبر صداقت پرواز می‌کرد، از بالای میله‌ها بسوی آزادی. عشق به آزادی، قاتل جوانان کشور بود: عاشقان کشتگان معشوقند. و زنش می‌خواست پرواز کند. پروازی آزادانه بسوی برکهای زیبای معصوم روی آن برکهٔ پَسکوچهٔ «درکه». پرواز آزاد بسوی زیبایی آزادی. طعم شوم محتویات کلیه و مثانهٔ مرد را در دهن و معده‌اش فراموش کرد، پایش را روی گاز گذاشت، و بسرعت رفت. باید به سهیلا می‌گفت 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 می‌کرد. به همان صورت که واقع شده بود، حتی مستقل از حوادث دیگر، به عنوان یک واقعیت مستقل، و زنده، به صورت یک پرواز آزاد. واقعیت، تعریف دقیق، مستقل و موبه 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 می‌کرد که بازداشت شد. انتظاری طولانی به پایان رسید. خون سرد بود. بلند شد، راه افتاد.

## ۸- موش و موسیقی

در بیروت، در خیابان «الحمراء» بود. حدود ساعت ده صبح بود. در کافه ای نشسته بود، منتظر یک نویسنده 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 دوگانه بیروت را - شهری که در ارتفاعاتش می شد اسکی و برف بازی کرد و در پایین در آبهای ساحلی اش شنا - غرق در نور و رنگ کرده بود. از چهار شهر افسانه ای این منطقه که محمود دیده بود - استانبول، آتن، قاهره و بیروت - 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. از چوپان 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 پرشیره تر می شد، و بتدریج در دهنش مثل شیرینی حل می شد، گرچه شیرین هم نبود، ولی طعمی داشت که مجموعه 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 کافه 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 همه سئوالمی 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 سئوالمی آنها در می آمد. نگاه که می کرد، احساس می کرد که انگار خوشه های سبز میخکهای اعجاب انگیز، هوای صاف مدیترانه 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 رنگهانشان شبنم گذاشته بود، و چهره 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. و یولونها، به انگیزه ای ناگهانی، از جای گمنامی سر در می آوردند و به یولونهای 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 و یک حیرانی شکوفان، روان دردمند جهان را لمس می کردند؛ و بعد ارکستر، انگار از وحشت، از

وحشت تنهایی مردی که گوش نداشت، طلبها را محکم می‌کوبید، و بعد، دوباره از اعماق، صداهایی که محمود به دلیل حرفه‌ای نبودنش در درک موسیقی نمی‌دانست از چه سازهایی بیرون می‌آیند، ضربات خفیف ولی کاری به روان انسان می‌زد، و بعد انگار ناله‌ها به فریادها، فریادها به امیدهای درخشان - درخشانتر از خورشید این صبح زیبای بهاری - بدل می‌شدند، و بعد، فریادی بلند، مثل صیحه تیزپرنده‌ای آشیان گمکرده، جهان را می‌شکافت و موسیقی در آسمانی آبی و ساکت و بیکران قابل رؤیت می‌شد. 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 ناشنوی خودش باز شود. محمود، در هیچ لحظه‌ای 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 می‌زند، و راه ایثار را به محمود یاد می‌دهد که: «گرچه من هیچکدام از این صداها را نشنیدم، و حالا که دارند موسیقی مرا می‌زنند، و صدا را تومی شنوی، من نمی‌شنوم، 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 می‌کند. کربودن من تعهد جهانی من به ایثار است!» و بیش از هر زمان دیگر این مفهوم را محمود در آن لحظه 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. رفتگرپیری که چیزی به بزرگی یک قفس در دستش گرفته بود، از گوشه خیابان ظاهر شد و آمد ایستاد وسط آسفالت. در آن لحظه ماشینی رد نمی‌شد و شاید این نقطه «الحمراء» به این دلیل بوسیله نویسنده عرب برای ملاقات با محمود انتخاب شده بود که رفت و آمد در آن کم بود و می‌شد 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 تله موش بسیار گنده‌ای است که لحظه‌ای آن را با قفس عوضی گرفته است. آنچه به عنوان موش در تله 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 باندازه یک خرگوش بود و با چشمهای مودی و هیزش اطراف را می‌پایید، بلند می‌شد، محکم خود را به در و دیوار تله می‌کوبید، گرد می‌شد، ناگهان کش می‌آمد، پوزه اش سریع تکان می‌خورد، و بعد دوباره گرد می‌شد، انگار دست و پا ندارد - و بعد بلند می‌شد، روی پاهایش، و شکم خاکستری مایل به سفید و آلوده به فضله اش را به نمایش می‌گذاشت، و دوباره پوزه اش را می‌گذاشت بالای پاهایش، که به جای شانه هایش بود و در صورت مبهوت تماشاگرانش خیره می‌شد. 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 به همراه 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 گسترده مردم جهان می ریخت. موسیقی بلند می شد، و جهان را می شست، تمیز می کرد، غبار از صورت شهرها بر می گرفت، و قلبها را شاد می کرد. و این آن قصیده نشاط بود که بتهوون پرورنده 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 قصیده بلند نشاط را به مبارزه می طلبید.

انگار رفتگر پیر به این کشمکش دائمی وقوف داشت. تخته ای را که به منزله دریچه 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. دو چرخه سواری که سریع می آمد، موش گنده را فقط با یک ویراژ سخت رد کرد، ولی بعد ایستاد و دو چرخه 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 جلویک میوه فروشی و یک بقالی، در نتیجه مهمه 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 کافه مجاور می آمد - و ناگهان با همان آهنگ چپید توی گل فروشی. گل فروش پیر خوش قیافه نیمه بور وحشت زده شد. به عربی فریاد می کرد، اینور و آنور می دوید، و موش را دنبال می کرد و عجیب 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 می‌شد، چیزی نمی‌فهمید، و اصولاً کربرای 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 می‌شد و می‌آمد، نسبت می‌داد. انگار فریاد کر و موسیقی تنیده شده در آن، می‌گفت: «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 ویران کنید! اتاقهای شکنجه را ویران کنید! زیبایی را در معرض دید جهان بگذارید!» پیرمرد گلفروش با چوب به دنبال موش بود. موش ساقه‌ها را با حرکت خود می‌زد، می‌انداخت، از گلدانها بالا می‌رفت، پایین می‌آمد، ساقهٔ غنچه‌ها را دوتا می‌کرد و می‌انداخت، با سنگینی اش گلدانها را وارونه می‌کرد، نزدیک بود بیفتد توی حوضچهٔ کوچکی که وسط دکان بود و چند ماهی هراسان در آن از اینور حوضچه به آنور می‌دویدند. ولی بمحض اینکه پایش رفت توی آب، آن را بلند کرد و سریع، به آهنگ موسیقی، در رفت. پرنده‌های 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 می‌لرزید و با چوبش هر قدر نشانه می‌گرفت، نمی‌توانست هدف خود را به خاک بنشانند؛ و صدای موسیقی و کربا هم می‌آمد، و با هیجان فریاد می‌زد: «آزادش کنید، آزادی را آزاد کنید!» و هیجان مردم، به‌مراه موسیقی، به‌مراه چوبی که به طبلهای ارکستر کوبیده می‌شد، و به‌مراه پاهای سریع، چشمهای شوم و شکم گندهٔ موش، حرکت می‌کرد، و خوبی، با شور و شگفتگی، بدی را تعقیب می‌کرد. و بدین ترتیب موش از گلفروشی بیرون آمد و دوید وسط خیابان، دوسه ماشینی که از دور می‌آمدند، 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 دوباره کوشید بالا برود، و نتوانست. وقتی که برگشت داشت سریع در وسط آسفالت می‌دوید. یک نفر فریاد زد و گویا به عربی می‌گفت: «بکشید کنار! بکشید کنار!» و حتی آنها هم بخشی از موسیقی بود. مردم کنار کشیدند. کسی که فریاد زده بود، طپانچهٔ نسبتاً بلندی در دست داشت، همانطور که محمود نمی‌توانست نوع سازهای موسیقی را در صداها سمفونی تشخیص دهد، نوع طپانچه را هم بلد نبود تشخیص بدهد. همه کنار کشیدند. جوانی که طپانچه دستش بود، بیست ساله می‌نمود. 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 لحظه سکوت در «سمفونی کورال» وقوف کامل داشت. چرا بتهوون در آن لحظه سکوت کرده بود؟ حالا داشت معنای آن لحظه سکوت پیش از توفانی شدن موسیقی را درک می‌کرد. 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 نویسنده عربش را از کنار جوان مسلح شنید که فریادش را در توفان کرتنیده بود و می خواند: «ای میلیونها، میلیونها مردم جهان! همدیگر را برادرانه در آغوش بگیرید! یک بوسه نثار همه مردم دنیا باد!» و موسیقی ادامه داشت.

## ۹- جنگ پدر و پسر

اسماعیلی دستش را دراز کرد بطرف پاکت دیگر، نوار دیگری در آورد و گذاشت توی ضبط صوت. صحبت از جیره روزانه 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، بچه ای گریه می کرد، وزنی به یک نفر می گفت: «پدر این بچه است. به من گفتند، اینجاست. می دانم اینجاست؛ اگر اینجا نباشد پس کجاست؟» و جوابی نمی شنید. 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 دوطرف صورتش به اندازه دوتا انگشت کبود ورم کرده بود. نوار، گفت و گویی 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 هزارتا کار دیگر هم بکنی!»

«تریاک چه عیبی دارد؟ آدم تریاک می گیرد، و نه چربی خورش می رود بالا. نه

سکته می کند، و نه حتی چیزهای دیگر رویش اثر می گذارد. تو جریان هیروشیما را نشیدی؟»

«هیروشیما چه ربطی به بحث ما دارد؟»

«بعد از آنکه بمب را انداختند روی هیروشیما، چند نفری 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 سخته می کردی؟ تواز من بیست و دو سال جوانتری. من سخته نکردم، ولی تو سخته کردی.»

«این درست. من سخته کردم، تو سخته 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 و دو

مبارزه 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 و سه تیر، روز دیگر

سی تیر؛ فریاد نفت، آزادی، مرگ بر قوام، مرگ بر شاه! آنهمه مجسمه پایین کشیدیم. آنهمه رفقایمان

تیر خوردند، 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 قنذاق 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 از مبارزه اش ببیند؟ دیگر سعی نکن

رگ غیرت مرا برای این جوانها بجنابانی. فهمیدی؟»

«ولی اگر نسل تو، نسل یک عده دیوث نبود، من به این زودی سخته نمی کردم، این جوان هم به

این زودی به این روز نمی افتاد!»

«هر نسلی 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 پیوسند یا اعدام شوند و یا آخر سر مقطعه 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 هم می نشینید از نسل پدرهاتان حساب

می خواهید؟ می خدمت و خیانت ما را به چرتکه می اندازید؟ خوب، خود حضرتعالی چه گهی



خوردی؟ چه گلی به سر این مردم زدی؟ من لا اقل برای مردم ژست شجاع السلطنه نمی گیرم. من یک تریاکی هستم. حاضرم توی روزنامه ها اعلام کنم که راهی جز تریاکی شدن ندیدم، پول تقاعد را می گیرم و از مال دنیا فقط به گوشت، مر بای 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 قلابها، بی ریشه ها، قوادهای این دروآن در. آزادی فروشهای، سر بزنگاه، شارلا تانها، آرسن لوپنهای سیاسی، مردم دزدها، قلمبه پردازهای تاریخ! هر جوانی که در این مملکت تبدیل به این عکس بی هویت می شود، به دست شماها شده. ندانم - کارهایی که خودتان را به عنوان رهبر جا زدید و نسل خود را به دم تیغ، دم لوله 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، رهبریهااتان؟ یا رفت توی وافور، یا رفت به تبعیدگاههای جنوب و یاد رفت به اینور و آنور. نسل شما مسئول همه زندانهای این بیست سال گذشته بوده، مسئول همه خفقانها بوده، مسئول همه قتلها بوده، مسئول همه 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 تو را 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. حرفهات 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 همه زندانها را مثل کف دست می شناسی! خوب! چه غلطی می توانی بکنی!»

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

«که چی بشود؟»

«که آبرو یش برود. که دنیا بفهمد که این پدر سوخته 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، زنهارا آزاد کرده، همه چیز را بزرگ کرده، در دنیا به تماشا گذاشته. باید نشان بدهیم که طرف قلابی است. همین! نباید بگذاریم طرف به این صورت جوانهای مملکت را بی هویت بکند. در بی - هویتی بکشد، باید دست و دلش را موقع کشتن بلرزانیم!»

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

«نه، من، نه! من آنفراکتوس کردم. می فهمی؟ سخته کردم! وظیفه 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، تکه دیگری توی مهردادشت، تکه دیگری توی روزنامه اطلاعات، تکه دیگری، توی قبرهای گمنام، تکه دیگری توی تویی، تکه دیگری، منم، شعرم است، تکه دیگری مردم تکه تکه شده و منزوی ماست. وظیفه من جمع آوری همه 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، وظیفه من یافتن حقیقت است، شهادت دادن به حقیقت است. تشکیل حکومت بر عهده من نیست. این حکومت بیفتد، و هر حکومت دیگری سر کار بیاید، باز هم حقیقت پایان ناپذیر است، وظیفه من هم پایان ناپذیر است!»

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

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

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

«یک روز، همانطور که کنار منقل نشسته بود و تکیه به متکاهاى من داده بود خوابش برد. من داشتم توی اتاق عکس می گرفتم. برگشتم دیدم خوابش برده. خیلی راحت و آرام. تکیه داده بود به متکاهاى پر از سند من. دهنش باز بود. وافور روی پیرامه 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 می زد. من هم با او صریح بودم!»

«خیلی بهش سخت گرفتی!»

«فکر نمی کنی 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. قیافه طبیب در همه جا یک جور است؛ خواه نظامی در محیط نظامی و خواه غیرنظامی 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 اندازه محیطهای نظامی دیگر، سختگیر و منضبط نبود. یادش آمد که زمانی خواسته بود وارد ارتش شود و پزشک ارتش بشود، ولی سُنش برای ورود به ارتش کافی نبود، و در معاینه بدنی هم قبول نشده بود. نمی‌دانست چرا. حالا اگر در ارتش بود، درجه سرگردی داشت: یک سرگرد پزشک بود. خنده‌اش گرفت. آیا با وجود ارتشی بودن و پزشک بودن باز هم 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 فرزند 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 بقیه 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. گرمی 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 اندازه اتاق نشمین یک خانه 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 دورا می‌پایید. گدا صفت می‌نمود. انگار انتظار داشت بمحض اینکه جسدها شناسایی شدند، انعام چربی دستگیرش بشود. گرمی دم در سردخانه ایستاده بود. و سرهنگ طوری رفتار می‌کرد که انگار برای تحقیق در باره نفاقت 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 دوسه ساله‌ای بود، تکیده و لاغر،

با موهای کم پشت و ابروهای پرپشت و چشمهایی که مردمکهایشان مثل دو گیللاس کرم و از ریخت افتاده، غلتیده بودند بطرف گوشه 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 هویت، 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 حافظه بصری خود اطمینان داشت. اگر کسی را حتی بیست سال پیش دیده بود، براحتی می توانست در دیدار مجدد او را دوباره 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 دندانهای 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 بقیه صورت، بسیار شفاف. محمود سرش را بلند کرد:

«نمی شناسمش! حتماً نمی شناسمش!»

جسد دوم جوانتر بود، با موهای پرپشت و مجعد، و مشکی. چشمها نیمه باز بود و پشت پلکها یکدست سیاه بود، طوری که انگار پلکها را سایه چشم کشیده بودند. ولی رنگ چشمها دقیقاً معلوم نبود، بس که چشمها رنگ و وارنگ بود. انگار رنگهای مختلف گلهای اطلسی را توی چشمهای این جوان افشاده 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 فرورفته 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 بالا 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 حفره دوسه 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 آینده زیباش 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 همه چیزهای بظا هر 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 شناسیش! ربع ساعت نگاهش کردی. می توانی

یک ربع ساعت دیگر هم نگاهش کنی. ما می دانیم که می شناسیش!»

«من حتم دارم. تا حال سروکاری 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 تنش 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 کاملاً 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، همه 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، و ایستا بین صندوق اول و دوم و به هر سه صورت نگاه کن، ببین هر سه را با هم درجایی

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 پیا شده بود. ناگهان احساس کرد که هر سه صورت، نه مرده بلکه زنده‌شان، در برابر او، در فاصله ده پانزده قدمی او، ایستاده‌اند. و وسطی دارد صحبت می‌کند، و آن دو تای دیگر دارند هم به صحبت او گوش می‌کنند 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 می‌نمود. 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 می‌شد که هستی اکبر صداقت را به صورت عصاره‌های مختلف سر بکشد، و هرگز، در هیچ مرحله‌ای از زندگی‌اش، فراموش نکند که این عصاره‌ها را سر کشیده است.

رئیس دوباره پرسید: «حالا می‌شناسیشان 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 نمی‌شناسم!»

«هویت نفر وسطی روشن است. همان اکبر صداقت است. هویت مرد مسن هم روشن است. وقتی که کشته شد، کارت دانشجوییش توی جیبش بود. می‌ماند 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 همه زنده‌های دور و بر خود را مسخره می‌کرد. گفت: «شما عکس او را در کنار اکبر صداقت در اختیار دارید، مگر نه؟ من هم می‌گویم که عکس با قیافه جسد تطبیق می‌کند. دیگر چه می‌خواهید؟»

«رئیس گفت: «اسمش را می‌دانی یا نه؟»

«نه. من او را فقط همان روز، کنار اکبر صداقت دیدم. توی تالار فردوسی.»

نه بعداً دیدمش، و نه اسمش را می‌دانم.»

«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. حافظه من هم می‌گوید 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 مسئول سردخانه، آمدند بیرون. در بیرون، محافظهای رئیس دور او را گرفتند، جمعیت زیاد بود. و مثل اینکه دو سه بیماری زخمی آورده بودند. دو آمبولانس وسط بیمارستان پارک کرده بودند. رئیس

با سرهنگ خداحافظی کرد، و بعد مثل همان دفعات قبل، چهار نفر توی «بام و» نشستند، و بقیه با رئیس و محمود، توی جیب، 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 سروصدای 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، مسأله 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 عده 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 نفری که کشته شده بودند به جسد جوان؟ و چرا از او هویت 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 جیب 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 پله 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 دیگریش 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 کرده یک آدم دیگر را که معلوم بود روی زمین نشسته است، و جاهایی را که دیوار بر زمین تماس 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 با چشمهایش- 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 پوسته

سفت نان به جای قاشق استفاده کرد و مشغول خوردن شد. وقتی که پایین را نگاه می کرد، فقط همینها را می دید: کاسه برنج و خمیرهای نان و پوسته نان در زمینه آجرهای کف حیاط، و شلوار و پیرهنش، و پاهایش توی کفشهای بی بندش. از طبقه دوم یک نفر داد زد: «بلند شو و ایستا!» 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. دوباره از آن بالا داد زدند: «گفتم، بلند شو و ایستا!» محمود بلند شد. ایستاد. کسی که حرف زده بود، گفت: «تورا نمی گویم، آن یکی، کسی که خودش را زده به کری! بلند شو، و ایستا!» 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: «پا بزنی!» یکی از پاها بزحمت بالا رفت و بزحمت پایین آمد. معلوم بود که طرف از گذاشتن پاهایش بر روی زمین بیزار است. پای دیگر با تائی بالا رفت و پایین آمد. مردی که از بالا دستور داده بود، فریاد زد: «پا بزنی! در جا بدو!» تردیدی نبود که پاها را شلاق زده اند، به دلیل اینکه پاها شدیداً ورم کرده بود. پاها با تائی بالا می رفت و پایین 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 و پایین می آورد. بمحض اینکه پاها خسته شد، و حرکت کند تر شد و نزدیک بود حرکت پاها متوقف شود، دوباره از بالکن طبقه بالا صدا زدند: «پا بزنی! در جا بدو!» صاحب پاها، پاهای سنگینش را بلند کرد، اول با تائی، ولی بعد با کمی سرعت، و همینکه فرمان «سریعتر! سریعتر!» از بالکن داده شد، پاها بسرعت تمام شروع کردند در جا به دویدن. 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 خود کار آن را اجرا می کنند. پاهای درجا دهنده چنان سریع می دویدند که محمود فکر می کرد که فرمان «بدو!» به پاها داده شود، حتماً در عرض یک ساعت چند کیلومتر می دونند. 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 پوتین پوش به پاهای در حال دوی درجا نزدیک شد، و مثل اینکه به صاحب پاهای در حال دو سیلی محکمی زد. پاهای برآماسیده ریتم و تعادل خود را از دست دادند، در زیر سنگینی خارج از تعادل صاحب پاها و دادند و ناگهان محمود دید که یک نفر آدم چشم بند زده با موی سر فراوان به زمین خورد. چشم بند مشکلی بود، و محمود می دانست که از پشت چشم بند مشکلی هیچ چیز، حتی شیخ 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 دویدن. ولی یک سیلی دیگر خورد و



محمود فرمان بعدی را شنید: «دور حوض بدو! سریع!» و مرد شروع کرد به دویدن. محمود از زیر چشم بند پاهای مرد را تعقیب می کرد که با سرعت، با ضرب و آهنگ ماشینی، حوض را دور می 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: «پیر توی آب!» پاهای لحظه ای توقف کردند. مرد از نفس افتاده بود، و محمود فکر کرد که حتماً مرد بدش نمی آید که توی آب پیرد. توی حوض چند ماهی نیمه قرمز و سیاه این سو و آن سومی 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 در آوردم؟» فرمان مرد به دنبال این سؤال به گوش محمود رسید، «لباسهایت را در آر! سریع» محمود دید که یک کت افتاد کنار پاشویه 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: «پیر توی آب!» مرد پیرد توی آب، و محمود دید که آب تا زانوهای اوست. ماهیهای کوچولو همه از دور و بر پاهای او در رفتند. حالا محمود تا شانتهای مرد را می دید. مرد قدری چاق بود، با بدن سفید، و موهای سیاه در وسط سینه که در بالای شکمش تبدیل می شد به خط مستقیمی از مو که امتداد می یافت وزیر 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 می شد. مرد توی حوض بی شک 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 دگمه 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 می کرد و پایین می آورد، 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 بار دیگر بلند شد و به گوش محمود رسید: «برقص! قریبه! عربی 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! قریبه!... 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 تأثیر 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 و پایین برد . محمود لحظه ای بازوهای مرد را می دید ، و لحظه ای دیگر نمی دید؛ و بعد دستهایش را از پشت 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 خنده آنها شده است ، همان حرکت را چندین بار تکرار کرد . ولی گاهی هم گریه می کرد . محمود سایه 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 ، و یکی 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! » و مرد با همان صدای غیر انسانی فریادهایی از ته دل برمی آورد و دور خود می چرخید ، سرش را می دزدید ، و باتونها 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 دویدند ، 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 سر می دادند . تا اینکه مرد در یک فرصت مناسب از آب بیرون پرید ، کور کورانه ، شروع کرد به دویدن ، پاهای پوتین پوش و باتونها دنبالش کردند ، و از هر طرف بر او باریدند ، بعد ، سرد 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 شلوازی ، 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 ، و طبیعی بود که نداند بعداً چه خواهد شد .

صدای سنگین پوتین از در مجاور به گوش رسید. محمود خودش را جمع و جور کرد. هم می خواست همه چیز را خوب ببیند، و هم می خواست 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 کجاست؟»

«نهاوند.»

«نهاوند!»

«بله، نهاوند.»

سؤال کننده دستش را بلند کرد، محکم زد توی گوش مرد لخت. مرد لخت 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 پای از همان جا می آمد که صدای پوتین آمده بود. محمود دید که یک نفر بیرون آمد که کفشهای معمولی به پا داشت و لباس غیرنظامی پوشیده بود. رفت به طرف مرد لخت.

«اسمت چیه؟»

«حسن.»

«حسن چی؟»

«حسن پوررحمانی.»

«جرمت چیه؟»

«نمی دانم.»

«مال کجاست؟»

«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 کشیده محکم بخورد. محمود از زیر چشم بند پاها را می دید، پشت پاها و اندام آدمها را هم می دید، که بعضیها لباس نظامی نشان بود و بعضی دیگر لباس غیرنظامی و بعضی دیگر لباس قروقاطی، و صداهایشان 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 ناحیه هر یک از طرفین، حتماً بی چشم پوشی مجرم را تعقیب می کرد، حتی اگر مجرم جزو سؤال کنندگان بشمار 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 زندش. 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 کارخانه چای. پدرش در کارخانه کوچک چای قنادیان کار می کرد. در یک تیمچه 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 حملهای تیمچه می آمدند و صندوقها را می بردند. سلیمان چای را می ریخت توی بسته خالی، بسته را وزن می کرد ، محمود بسته خالی را برمی داشت ، سرش را می بست ، سریشم می زد، و بعد علامت چای مخلوط قنادیان را که به اندازه سر چهارگوش بسته چای بود می چسباند ، و بعد می گذاشت طرف چپش . و همین کاریکنواخت 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 چمچه 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!»

## ۱۱- سلیمان

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 بعد از 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 پرنده «ساری» را با چوب بلند کرد روی

دیوار، و بعد یک «قره کوینک<sup>۲</sup>» را، در حدود ده دقیقه بعد، «ساری» داشت می چرخید و معلق می زد. قاطی هیچ جرگه عوضی نمی شد، و همینکه «قره کوینک» رفت هوا، سلیمان چهارپرنده را پشت سر هم آماده کرد، یک «ساری ابلاق<sup>۳</sup>»، یک «قرمزی ابلاق<sup>۴</sup>»، یک «فیلی ابلاق<sup>۵</sup>» و یک «گوی ابلاق<sup>۶</sup>» را. هر چهار رنگ نوع «ابلاق» را داشت و به دنبال آن یک «قره قویروق<sup>۷</sup>» و یک «فیلی قویروق<sup>۸</sup>» را. و بعد یک «سیاه<sup>۱</sup>» را که «قرمزی سیاه» بود، و بعد یک پرنده «لوطی» را که سفید سفید بود با پاهای کم مو، و بعد یک «تهرانی» یا قرمز و «بیزکاکل<sup>۱</sup>» را، و بعد انواع دیگر «پراخ<sup>۲</sup>» و پرنده هایی از انواع دیگر را، آفتاب رفت توی بالها و پیشانیهای زیبا و رنگی پرنده ها. همه ناگهان در وسط آسمان دایره همیشه خود را تشکیل دادند و اوج گرفتند. دیگر پرنده ای نماند.

«محمود، ماهنی که رفت، من هم رفتنی ام.»

«سلیمان، این حرف را تزن!»

«بیا دستت را بگذار روی سینه من! بیادستت را بگذار همین 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. تونمی دانی چه جوری جلو جن 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.

(۴) ابلق قرمز.

(۵) ابلق فیلی.

(۶) 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. پرنده «قره» همه جایش سیاه است؛ پرنده «سیاه»، فقط پشت و بالهایش سیاه است، و در جلواز 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 برگردند! برای چی برگردند؟ می دانی محمود؟»

«چی؟»

«من کفتر پاییزه ام. می دانی یعنی چی؟ کفتر پاییزه 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 لانه دیگر. بعد از عید همه را می اندازند توی یک لانه. نر می گوید: «واه واهو، واه واهو»، و تکرار می کند: «واه واهو، واه واهو»، ماده جواب می دهد: «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 هر جفت 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 روزی بیست 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 دوتایی 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 زرده تخم مرغ را از سوراخ پشتش بیرون کشید و گرنه جوجه می میرد و بعد جوجه یک خمیازه می کشد، توی همان تخم، بالهایش باز می شود، دو طرف پوسته تخم کنار می رود و جوجه رها می شود. باید ببینی که مادر چه 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. هر چه 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، جوجه قبلی را می سپارد دست نر. هجده پری که جوجه دارد، می ریزد - مثل دندان بچه - یک پری افتد، به جای آن پری دیگری در می آید، و همینطور تا آخر، تا اینکه هجده پرنور می آید. هشت ماه بعد، نر ماده جوان عشقبازی می کنند. پرنده های خواهر برادر می توانند عشقبازی بکنند، ولی پدر با بچه ماده و مادر با بچه 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 نتیجه شان 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. تو پرنده ها نگهدار! همه تبریز تو

را بهترین پرنده بازمی دانند!»

«می دانی، محمود، در زمستان فقط پرنده‌هایی را پرواز می دهند که سال قبل پرواز کرده باشند. اگر در زمستان پرنده‌های همان سال را پرواز بدهی، پرنده‌ها 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 آسان‌تر است. قرقی ماهر برایش فرق نمی کند. ما پرنده بازها به قرقی «قره قوش» هم می گوئیم. برف که روی زمین نشست، قرقی می آید. در صحرا چیزی پیدا نمی کند، می آید روی کوه می نشیند، شهر را نگاه می کند، پرنده‌ها، را تماشا می کند. قرقی همیشه با بچه قرقی می آید. پرنده‌ها، همینکه قرقی و بچه قرقی را می بینند، اوج می گیرند، چرخ می زنند، اوج می گیرند. قرقی می رود زیر پرنده‌ها و شروع می کند به «لام<sup>۱</sup>» رفتن. انگار توی هوا ایستاده است. ولی چرخ می زند، بالا می رود، و پرنده‌ها هم اوج می گیرند، و موقعی که دیگر نمی توانند اوج بگیرند، به هر طرف پرواز می کنند، متفرق می شوند. قرقی موفق شده. لاقفل تا نیمه موفق شده. پرنده‌ها 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 پرنده‌ها. پرنده آینه چشم را از آن پایین شناسایی کرده. اگر پرنده آینه چشمی در کار نباشد، به هر پرنده 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 پرنده‌ای را خورده. بعد، باد، بال و پر را به اینور و آنور می برد.»

«پرنده نمی تواند به قرقی کلک بزند؟»

«نه همیشه! اگر پرنده‌ها 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 پرنده‌ها 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 پرنده مرا نخوابانده. یک بار هشتاد پرنده 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 خانه 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 سرفه شدید شروع شد. ده دوازده ساعت سرفه 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 - آهوییش از پنجره آسمان را نگاه می کرد. روز تشییع جنازه سلیمان پرنده باز، همه پرنده بازها، پرنده هایشان را ساعتها روی شهر به پرواز در آوردند. پدرش شش ماه تمام به خانه نیامد. خرج خانه را بوسیله شوهر عمه اش می فرستاد، برای مادرش. و فقط موقعی به خانه آمد که شنید مادر تمام کرده. مادر چادر خونین را می گذاشت جلوجانماز. 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 گلویش 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 خیر 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 روده بود.

پرنده هایش در آسمان چرخ می زدند . قرقیها حمله زمستانی خود را به پایان برده بودند ، و حتماً ، در جایی که شهر دامنه هایش را ور می چید ، گله به گله ، بال و پر 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 شده 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 .

#### ۱۴- مرگ پدر

بعد ، دیگر زمستان چهل و هفت بود که صبح زود زنگ در بصدای 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 گونه 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 آیش را پوشاند .

«چیزی نیست . یک خرده حال ندارم .»

قدش خمیده بود . پس آن مرد سال چهل و دو در برابر ساختمان رادیوبه این حال و روز افتاده؟ چرا قبلاً خیرش نکرده؟

«چی شده؟ دندان‌ت ناراحت 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 . دوسه 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 معنای معمول به پسرش منتقل کند:

«از آن تاولها نیست که از بین برود!»

روی زمین نشست. عادت نداشت که در خانه روی صندلی یا میل بنشیند.

«خوب دستمال را بردار ببینم چی هست؟»

«دردش وحشتناک است!»

پدر بزحمت حرف می زد و صداها دردهنش با هم مخلوط می شدند.

«خیلی خوب، حالا تو دستمال را بردار ببینم.»

دستمال را از روی صورتش بلند کرد. گونه 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 نگاهداشته.

«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 پرپشتش، پرپشت 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:

«ماشاء الله، ماشاء الله، 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 پوش! 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 لته ها. این گوشت از کجا آمده بود؟

«دکتر رفتی؟»

«رفتم. پیش سه چهار تا دکتر رفتم. چهار ماهه همینطور است. هر روز بزرگتر می شود. گفتند

بیایم تهران.»

«باید برویم پیش یک دکتر خوب.»

«ناامیدم.»

«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 ز بانم نشسته.»

«یک تاول را خیلی گنده می کنی؟ بگذار من لباس بپوشم، برویم 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 گوشت اضافی درآمده.»

«چرا؟»

«معلوم نیست!»

وقتی که از اتاق برگشت، پدرش نشسته بود جلو پنجره، 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 جمله 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: «پاشو برویم.»

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 قیافه 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. گونه پدر دیگر بخیه بر نمی داشت. سرطان توی صورت و گردن پیش می رفت. جای عمل پس از دو ماه چنان جرواچر 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 برمی 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 جلو حرکت کند، گیر می کرد تو سوراخ 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 جلودهانش 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 مغز 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 خانه 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 بازمی کرد، می رفت زیر دستگاهی که از آن هیچ سر در نمی آورد دراز می کشید و سوراخ جنبی صورتش را که هر روز گشادتر و گشادتر می شد و با کراحت شومش محل زیبایی چشمهایش بود، در برابر یک لوله مرموز برملا می کرد. و بعد از مدتی، با ضعف و پیکری، سخت در خود فرو رفته و عقیم، بلند می شد، دور گردنش را می بست، کفشش را می پوشید، پالتویش 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 و ایستادی؟»

«محمود اعتراض کرد. پدر خواست حرف بزند، نتوانست. محمود به ترکی گفت: «برویم 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 خرا!» 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 گلولی 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 رویش. صاحب دوچرخه با چشموهای از حدقه در آمده صورت پدر را می دید. دستمال و شال گردن پدر افتاده بود و از داخل جفت دهانههای او، زبانش می کوشید مفهوم را به ساده ترین ، کاملترین و پاک ترین صورت ادا کند. نمی توانست ، و فقط می غریب. محمود به کمک رهگذرها پدرش را از روی تن و صورت وحشت زده 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 وضعیتش بدتر شده بود. از توی دهنش بوی سیگار می آمد، ولی در عمق، وزیر 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 هزارتخت خوابی. بخش سرطان در دست تعمیر بود، بیمارها را مرخص کرده بودند. دو باره پدر را برگرداندند به خانه. یک ماه دیگر دوباره 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 و چپ پدر بودند مردند. شب سوم نفر و برویی، شب هشتم نفری که توی گوشه 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 زبان بی زبانی 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. زبانی حرف می زد که معلوم نبود کجایی است. مثل اینکه عرب بوشهری بود. نفهمیدم. بعد شهادتین خواند. مثل سرسام بود. بلند شد دوید. 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 زدم، صدایم مثل زوزه 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 نشست. 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 پست 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 در غیاب رئیس، رئیس است. پدر داشت از حال می رفت. محمود رفت روی نیکمت برایش جا باز کرد. پدر همینکه سرش را گذاشت خوابش گرفت. از پله های کثیفی که پوست هندوانه و پنبه کهنه و تنزیب خون آلود همه جایش را پوشانده بود، چند نفر بالا آمدند. دو سه نفر چیغ کشیدند، بعد، تابوت بزرگی که رویش یک جسد بسیار درشت، باشکم آماس کرده افتاده بود، روی دوش آدمهایی که هن و هن کنان می گفتند: «لااله الاالله، لااله الاالله!» با تانی 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 قزبان می کرد. تابوت رفت، و عده ای از آدمهایی که در بیرون پرسه می زدند، به همراه تابوت رفتند.

محمود به قصاب شتر گفت: «می خواستم اتاقتهاتان 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 از پله ها آمد بالا. ایکاش پدرش مثل ماهنی از ارک افتاده بود پایین، یا مثل حاجی، از پشت سر بوسیله همشهریهای خودش تیر باران شده بود، و یا مثل «محمد بورشویل» حلق آویز شده بود. مرگ طبیعی، که پدر دنبالش بود، مرگ زشتی بود.

پدر را بیدار کردند، سوار تا کسی 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 همسایه ها امکان ندارد که پدرش را به خانه بیاورند. همان جواب همیشگی را می داد.

«چشم خانم، می آیم خدمتان 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 مویرگ، سوراخ سوراخ شده بود. وقتی که به خانه بر می گشتند، همان تلفنهای 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 مرگ منش 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 هر چه 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 کاره ام. 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 رفقاییش 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

بوده ای در اختیار دارم. می توانم جسد پدر شما را بخرم.»

«بله؟»



«مخارج بیمارستان را می‌پذیرم ، و جسد را منتقل می‌کنیم به مرکز . خدمت بزرگی است .  
باور کنید.»

محمود فکر کرد که چه فرق می‌کند ، پدرش زیر خاک باشد ، و یا زیر چاقوی مردی که  
می‌خواهد با مرگ تجربه‌ی جدیدی بکند .

«اگر پدرم زنده بود شاید قبول می‌کرد . او آدم فوق‌العاده‌ای بود . ولی من معتقدم که مرده را باید به  
خاک بسپارم .» و بعد ناگهان به فکرش رسید که از دکتر سوائلی بکند: «شما می‌دانید «اوتوکتون»  
یعنی چه؟»

دکتر گفت: «نه ، نمی‌دانم . چی هست؟ نوعی حیوان ابتدایی است؟»

محمود گفت: «نمی‌دانم . شاید حیوان ابتدایی هم باشد . ولی از دور ریشه‌ی یونانی ساخته شده ،  
«اوتو» و «کتون» . حتماً معنای کلمه اول را می‌دانید . به معنای «خود» است ، و «کتون» به معنای  
زمین است . ترجمه‌ی تحت‌اللفظی کلمه می‌شود: «خود - زمین» ولی معنای واقعی اش این است که  
پدر من از خاک برخاسته ، به خاک هم برمی‌گردد . وظیفه‌ی من این است که به وصیت برزبان نیامده  
او عمل کنم ، و مرده‌ی او را به خاک بسپارم .»

دکتر با محمود دست داد . محمود برگشت رفت پیش سهیلا . سهیلا مات و مبهوت ایستاده بود .  
محمود می‌دانست که به دکتر ، احترامی را که باید نسبت به مرگ احساس می‌شد ، القا کرده است .  
دکتر پدرش به محمود گفته بود که همه سرطان دارند ، وجود انسان میدان مبارزه‌ی سلولهای زندگی با  
سلولهای مرگ است . «در مورد پدر شما رشد سلولهای مرگ از رشد سلولهای زندگی بیشتر شده . و  
هیچ کاری نمی‌توان کرد.» ولی محمود معتقد شده بود که تمام تلاش انسان برای این است که  
سلولهای زنده را آنقدر زنده نگاهدارد که راز مرگ را درک کند و آن را از میان ببرد . به نظر او حتی همه  
شعرهای بزرگ جهان در باره‌ی 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 می‌بینم!» و پرید توی آمبولانس و کنار راننده نشست .

محمود گفت: «وصیت کرده که ببریمش قم .»

«می‌بریم . اول باید مسگرآباد جواز صادر کنند.»

سهیلا و محمود سوار اتومبیل کرایه شدند و اتومبیل پشت سر آمبولانس برآه افتاد . آمبولانس وسط  
راه دو جسد دیگر هم برداشت . و بعد ، در مسگرآباد ، جواز دفن که صادر شد ، دو مرده‌ی دیگر دز کنار  
مرده‌ی پدر گذاشتند . جنازه‌های قبلی را برداشته بودند . محمود اصرار کرد که خودش کنار راننده  
آمبولانس بنشیند . اسماعیلی زیر بار نرفت . و بعد بسرعت رانندگانش تا قم ، هیچ فکر نمی‌کرد که

آمیولانس بتواند چنین سرعتی داشته باشد.

وادی السلام قم چه شلوغ بود! شلوغی دلگیری بود. محمود رفت یک قبر خرید. قبرچه ارزان بود! مردن چه گران! داشتند پدر را می شستند. اسماعیلی و محمود، بیرون غسلخانه ایستاده بودند، سیگار دود می کردند. سهیلا آرام گریه می کرد و انگار بر همه مرده های وادی السلام گریه می کرد. اسماعیلی گفت: «محمود بهتر است سری به غسلخانه بزنی، ممکن است جسد پدرت با جسد دیگری اشتباه شود.»

اگر اشتباه بشود چه می شود؟ همه اجساد غسلخانه بفاصله 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 غسلخانه. غسل 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 سکوبر 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 تحویل 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 قربان 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 گره‌های 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 شانه 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 جمله‌های 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 و اجورش 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. هر دو 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. هر چه 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، دستور دادند که چیزی به ترکی روی سنگهای ننویسیم.»

«از لهجه ات معلوم است که تو خودت هم ترکی.»

«خوب؟ دستور دادند که ننویسیم، چه بکنیم؟»

محمود یک اسکناس صد تومانی در آورد گذاشت توی دست سنگتراش.

«حالا اگر بنویسی، چه می شود؟»

«بازرس می آید، سنگ را برمی دارد می اندازد دور، با این وضع، اگر می خواهی بنویسم؟»

محمود گفت: «تو بنویس، چکار داری؟ بپر خودت نصب کن روی قبر.»

احساس می کرد که دور انداختن سنگ بوسیله بازرس به عقل جور در نمی آید. حتماً اعتراض می کردند، ولی سنگ را دور نمی انداختند، و یا فقط شعر راپاک می کردند.

وراه افتادند. اسماعیلی گفت: «چی نوشتی؟»

محمود شعری را که نوشته بود خواند:

«من گلنده گیلا نارلار گولودی  
جوان عمروم غر بتلرده چورودی.»

اسماعیلی پرسید: «معناش چیه؟»

محمود ترجمه کرد: «وقتی که من به اینجا آمدم، درختان آلبالو گل کرده بودند. جوانیم در غربت و در بدری پوسید.»

وقتی که به ماشین کرایه رسیدند، اسماعیلی هنوز داشت گریه می کرد.

### ۱۳ - 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 کوچکتترین حرکتی نمی کرد، بعد صداهایی بلند شد. انگار از زیرزمین هزاران ارابه بزرگ حرکت می کرد. ولی از آن واضح تر بود. مثل این بود که پرنده های سلیمان، همه با هم در یک آسمان زیرزمینی پرواز می کنند، و بعد به چشم خود، بخشی از معجزه ها را دید: همه آینه چشمها خود را به قرقیها می زدند. قرقیها با غرور پرواز می کردند. «لام» می رفتند، ولی حمله کننده ها، این بار، نه قرقیها، که آینه چشمها 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 و پروانه 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،

خانه ها ، و اداره ها . 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 همه آنهايي 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 سردخانه 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 آجر فرش 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 یا نتوانسته است. آهسته گفت: «خاک!» و ماند.

آواز کشتگان (زمستان ۵۳—زمستان ۵۴)

چاپ سال ۶۱

شعرها

از:

# آهوان باغ

(۱۳۴۱-۱۳۳۵)

تبر

من تبر در دست

با سودای کشتن در نهان مغز  
کنده های کهنه و پوسیده 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 تونهان 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

۲۷۲ / جنون نوشتن

در بیابانی که جنگل بود روزی، جنگلی تاریک  
من تیر را دور سر در رقص خواهم کرد  
تا کران بیکرانی، خواهمش انداخت  
من، تیر 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

تیر در رقص

خون در رقص

من در رقص

هار

وبهنگام غروب،  
دشت را نور فرا می گیرد

وبهنگام 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 نور فرا می گیرد

و چو دیوانه سگان،

من تنهای غروب بی پر نور،

تشنه بر آب

و بیزار از آب

تشنه بر نور

و بیزار از نور

به سوی لانه شب می آیم

به سوی تیرگی لانه شب می آیم

و سگان دل من

زدرون دل من زوزه کشان می نالند

زدرون دل من

به سوی تیرگی لانه 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؟  
ونمی 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؟  
ونمی دانم ز روی دیده ام گه رام و گه نارام،  
کیست می رقصد به سوی این دل آرام، ناآرام؟

مغز من کوهی است، این آواز  
جوشش یک جو بیار سرد از ژرفای تاریکی است

برف این آواز،  
ذره ذره می نشیند بر بلند شاخه های پیکرم آرام  
شاخساران درخت پیکرم از برف،  
میوه هایش برف،  
چون زمستان های دور کودکی، دنیا می من، رؤیای من، پر برف

من نمی دانم چه دستی گاهوار عشق ما را می تکاند  
ونمی 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 می خوانند سوی من؟

### لحظه

ناگه از آفاق دورناشناس،  
برق توفان ظلمت شب را شکافت  
وزمین لرزید  
وتنم از تارکش تا پای  
چون درختی برق خورد، تیر خورده، در هوا  
از میان بشکافت  
از میان این شکاف  
روح تو بیرون پرید،  
اکنون  
قطره‌های سردباران در شب نمناک  
بر سر خاکستم یگریزمی ریزند  
و درختان دگر در جنگل تاریک این دنیا  
نمی دانم چرا خاموش می گریند

### برهنه‌ای در چارراه

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 مکیده‌ام ز قلب او، هزار آرزوی او  
کس از کسان شهر را خبر نشد  
که این درخت خشک را  
من آفریده‌ام

کس از کسان شهر را خبر نشد  
که آبشار شیشه‌ها فرو شکست و ریخت

ویک 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 ز خانه 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: «بیبار! هان بیبار! هان بیبار، ابر!  
که گرچه مرده قلب من، ولی نمرده روح من  
بیبار! هان بیبار! هان بیبار، 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  
و تکه پاره های پیکر مرا  
به روی جاده ها رها کنند  
به عابران جاده ها بگو  
که رد پای من  
ز سنگفرش جاده ها جدا کنند

تو خود 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 هزار برگ را ز شاخه ها؟  
بمن بگو، بگو،  
چگونه بشنوم صدای بارش ستاره را ز ابرها؟

من از درخت زاده ام  
تو ای که گفتنت وزیدن نسیم هاست بر درختها  
بمن بگو، بگو،  
درخت را که زاده است؟

۲۷۸ / جنون نوشتن

مرا ستاره زاده است  
تو ای که گفتنت چو جو بیارهاست، جو بیارهای سرد  
بمن بگو، بگو،  
ستاره را که زاده است؟

ستاره را، درخت را تو زاده ای  
تو ای که گفتنت پریدن پرنده هاست  
بمن بگو، بگو،  
تورا که زاده است؟

### در پائیز

شاخه ها را زده اند  
برگها را به زمین ریخته اند  
و شنیدم که زنی زیر لبش می گفت:  
«تو گنهکاری»  
باد باران زده زرد خزان  
«تو گنهکاری»

دل من جنگل سبزی بود  
و در آن سر بهم آورده درختان بلند

شاخه ها را زده اند  
برگها را به زمین ریخته اند  
و شنیدم که زنی در دل من می گفت:

«تو گنهکاری،  
باد باران زده زرد خزان  
«تو گنهکاری»»

## قدرت

من به تنهائی  
می توانم با هزاران مرد  
رزم آغازم

می توانم مشت خود را در میان چارراه شهر  
بر عبوس چهره خورشید بنوازم  
می توانم اندهان زیستن را  
در میان کوچه های شهر  
زیر پای رهروان خسته اندازم

می توانم پشت شیشه ، ساده بنشینم  
زندگی را از وراء چشمهای گربه ای بینم

می توانم زيردستان سپید تو  
کودکی با چشم های بسته باشم من  
شیر نوشم از نوک پستان گرم تو  
می توانم کودک کی باشم ، شفا یابم

می توانم گرم و سنگین ،  
بر فراز 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 شیرباشم  
-خورده شیر ماده شیری پیر-  
می توانم آهوان را بر فراز تپه ها آواره گردانم

می توانم گوشه میخانه 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  
خانه 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 سربی شهر

بلندتر از تمام دیوارهای سربی شهر

درختان

بلند

وتو

بلندتر از تمام درختان جنگل

در من

روئیدی

و اکنون من توام

من یک درختم

بلندتر از تمام درختان دنیا

## عاشق

من فکر می‌کنم که اگر یک بار  
پیراهن سپید تو را پوشم  
و بر فراز تپه داغ روز  
مصلوب مرگ گردم و خون من  
بر خاکهای پاک زمین ریزد  
با آخرین تب نفسم، پر عشق  
فریاد می‌زنم به زمین خویش:  
من عاشق تمامی انسانها  
من عاشق تمامی جنگلها  
من عاشق تمامی برگانم

فریاد می‌زنم 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 بازوان، چیدند  
ستارگان کبود سپیده را آرام

فراز خاک بجنبید تپه‌ها، سرمست  
نشست مهریه روی هزار جلگه و دشت  
ز تپه‌ها بچریدند و باد سان رفتند  
هزار آهوی زیبای آفتاب اندام

فراز کوه چور وئید مهر، خسته ز راه  
بکوفت باد بر او، صخره های ابرسیاه  
خمید مهر و شکست و درون چاه افتاد  
نواخت طبل غروبش به نام برهر بام

هزار چشم بیستند و شاخ بشکستند  
ز قهر مهر هزار آهوی بلند اندام  
شکفت بر سر خاموش تپه ها، برخاک  
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  
وقفس دردست  
بر فراز 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 نغمه رنگین جهان بر گها را از طریق گوش های چشم ها  
لمس می کردم تحرک های مرموز گیاهان را  
وزمین گهواره 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  
همچو نجوای زنی عاشق درون شب  
می گذشت از لای بلای شاخه های جنگل تاریک  
شاخه ها و برگها، با مرغ ها آواز می خواندند

زین ستاره زان ستاره ی شب،  
می شنیدم من صداهای بلورینی

دست نامرئی شب  
خوشه ای از جنگل خاموش ساخت  
خوشه را در دامنم انداخت  
باز کردم بازوان قلب خود را سوی آن خوشه

هستی من، هستی شب بود و جنگل بود  
گویا جنگل زناف روح من رویده بود  
گویا جنگل زنی بود و به روی بسترش خوابیده بود  
گویا جنگل مرا می خواست

گویا جنگل چو خطی از خطوط عصرهای مرده بود  
وزبان این خط کهنه  
گویا قلب روانم بود

من زبان ناطق جنگل  
من زبان ناطق دنیای شب بودم

من به روی رود شب چونان پلی بودم  
این سرپل ساحل احساس  
وان دگردشتی 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  
وزمین 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  
گویا 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، اندیشه جاوید بود  
و همه اشیاء شب در من  
زندگی آغاز می کردند

من طبیعت را چنانچون ماده حیوانی که فرزندان خود را  
باز بانس شستشومی 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 حجله 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 دیوانگی 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

دردل جنگل  
یک پرنده ناگهان از شاخه ای پرزد  
در فضای بیکرانی پرزد و پرزد  
و سپس آرام آمد بر سرم بنشست  
چشم هایش را به راهم دوخت  
سایه فانوس های سبزرنگ چشم هایش را  
برفراز جاده ام انداخت  
ناگهان

اوسرودش را چنان سرداد سوی مرغ های دیگر جنگل  
و سرود او چنان از مغز من، بر قلب من، وز قلب من، بر پای دین بارید  
ورگانم را به رقص آورد  
وزمین و جنگل و شب را گرفت  
وزمین و جنگل و شب را به رقص آورد  
که قفس را باز کردم با دو دست خویش  
و صدایم با صدای آن پرنده در فضا رقصان  
گفتم: «ای معشوقه من، این تو، این جنگل!  
می توانی بال و پرگیری به سوی شاخه های سبز!»

قلب معشوقم ولی کنج قفس خوابیده بود  
من نمی دانم چرا معشوق من در شب  
با دگر مرغان هماوازی 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 دردل مغزم نهان شد پاک  
چشم هایش چشمهایم، بالهایش بازوانم شد  
من به راه افتادم آنکه، تندتر از پیش



از فراز جاده ای که جنگلی را از میان تپه ها می کند  
و بهنگامی که دیدم مرغ برقی سپیده،  
از کنار تپه ها برخاست  
وز سپیدی 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 تپه پر نور بود  
که به سوی آسمان سرد می رفتند  
ابر می شد مرغ برقی سپیده در فضایی باز  
و سپیده همچو موهای سپید پیرزنها بود  
پیرزن هایی که از چشمه 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 بادا باد!  
هیچکس پایان این روز چنان شب را نمی داند!»

سنگ سنگینی به زیر پای پیکر بود و خود می خواند:  
«هرچه بادا باد!  
اسکلتها را بسوزانید  
وقفس هایی بسازید آهنین و سخت  
از برای زندگان شهر!»

باز می گردم!  
پیکر دیوانه می گوید:  
«هرچه بادا باد!  
هیچکس پایان این روز چنان شب را نمی داند!»

آی پیکر، گوش کن با گوشهای مفرغین خویش  
من نمی میرم!  
در میان 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!

در میان چارراه شهر  
گر مرا آتش زند

گر مرا خاکستری ناچیز گردانند  
باز می گردم درون باد سوی دست های مفرغین تو  
سنگ چخماقم که با یک اصطکاک گرم روشن می کنم 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  
وز بانم 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  
مرده من در درون زنده دیگر  
زنده من در درون مرده 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 جاده‌های بی پناهی زندگی کردم  
در شفقها و فلکهای همه اعصار  
چشم‌ها را تا گشودم، مردگان را بر فراز 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 تو نگاهت 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 تورا 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  
بر تنت آرام می دوزند

لیک می دانی،  
قلب من در چارراه عشق  
جاودانه ایستاده ساکت و صامت  
مشت من گرباز گردد، آفتابی بر ملا گردد  
پای من گراه 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 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، نمی میرم، نمی میرم!

آی، ای فواره میدان تنهایی!  
در میان چارراه سینه ام آرام می خوانی

راستی را سرب می کردم  
و صدایم سرب می گردد

گوش کن ای ناشنیده نعره مستان!  
سرب می خوانم

من درخت نعره ام را ریشه کن می سازم از اعماق این سینه  
با توام ای سنگ، ای دیوار، ای همسایه سنگی!  
ساغر روح دلیرت را،  
پر کن از آواز عشق من!  
با توام ای ناشنیده نعره عشاق!  
من تمام دستهایم، چشمهایم سرب می خواهند!  
اندر و نم سرب می خواهد  
آی، ای فواره میدان تنهایی!  
سرب می خوانم

باتوام ای ناشنیده نعره عشاق!  
روسپی ها را بگو خود را بیاریند  
چون عروسکها

روسپی ها، روسپی ها، روسپی ها!  
خو بشتن را چون عروسکها بیاریند!

۲۹۶ / جنون نوشتن

من ز بازار شب تاریک،  
سوی شهر روشن چشمانتان راهی ز پاکی باز خواهم کرد

روسپی ها، روسپی ها، روسپی ها!  
خو بشتن را چون عروسکها بیاراید!

\* \* \*

قایق من در شفق لنگرمی اندازد

آه، ای ابر طلا اندوده خاموش!  
قایق من در شفق لنگرمی اندازد

لانه های آهنین شهر نورانی است  
قایق من در شفق لنگرمی اندازد

گویا در غرب می سوزد هزاران قلعه در شعله  
قایق من در شفق لنگرمی اندازد

سایه های ابرها، بر چهره ما زندگان شهر  
قایق من در شفق لنگرمی اندازد

روسپی ها، روسپی ها، روسپی ها!  
خو بشتن را چون عروسکها بیارائید!

قایق من در شفق لنگرمی اندازد

از:

## شبی از نیمروز

(۱۳۴۳-۱۳۴۱)

پس از پایان

عشق، قلبی است درون دل بیدارزما  
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 همه کودکها،  
در زمان‌های پس از ما و پس از حادثه‌های ما  
نام فرار تو را خواهد خواند؟

راستی در دل خود ننهفتم  
سکه‌ای را که به یکسوس نگاه می‌ست ز تو  
و سوی دیگر آن نام کسی هست نبشته با گل؟

هیچکس از دل ما آگه نیست!



بگذار از پس دیوار زمان  
آخرین خوشه گل‌های زمینم را  
روی پاهای تو بگذارم

## حکایت

هزار دسته خار خشک را هزار مرد  
به نام یادبود عشق‌های 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 زجاده رفته اند  
به یک جهش، چنان قلاع سهمگین وهم را به زیر سم نهفته اند  
که گویا هنوز هم در آسمان گوشه‌هایمان  
صدای سم چنان ستاره می‌پرد  
صدای سم چنان ستاره می‌رود

چه روزگار غنچه‌های تیرگی است!  
که دشمنم به دشنه‌ای دریده سینه‌های مادرم  
برادرم به خنجری، سر پدر بریده است  
و دوستم به خواهرم، به نام یادبود عشق  
هزار دسته خار خشک 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 می آورد

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 می گویی چشمانت  
مثل دو بال بزرگ است به تاریکی شب  
روی تاریکی، تاریکی دیگر مفزای!

آبها را جاری کن!  
آبها را- می گویم-  
آبها را جاری کن!  
تا که تطهیر شویم از سر تا شانه و تا پاشنه ها

آبها را جاری کن

۳۰۰ / جنون نوشتن

آبها را- می گویم-  
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

چوبدستی است مرا نامش، عشق  
که به کف می فشرم، می رقصم  
جنگلی از دل و از دیده من می روید

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 می آیند  
و هزاران مرد  
همه می گویند:  
مهر بانتر ز تو ساحل نبود در آفاق!

من زمینم که به اطراف خودم می چرخم

و تمامیت اقیانوس  
- با هزاران پَرِ موج و سپید آب  
بال می گیرد و می گسترده از سینه، سوی شانه من تا سر  
غرق می گردم در مدّ خویش  
غرق می گردم و در خویش فرو می روم آرام، آرام  
و بهنگام ظهور جزر  
منم آن پاک جزیره که شوم از دل دریا بیرون  
جامه فجر زاندام خودم دور کنم  
و سپس سردهم آوازم را:  
«چیست در بال تو ای مرغ سپید آب  
که نگاه دل و روحم را  
بسوی پهنه دریا برده است  
و مرا همچون نسیمی که به پرواز درآید با ابر  
بال داده ست و به پرواز درآورده ست؟»

من دعا می شوم اندر روز  
و مستخر شوم آرام هوا را با سحر  
استوا پوست تهی کرده به پشتم چون مار  
می برم تا سر 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 تورا بشنیده ست!  
کوچ کن! کوچ کن! ای مرد شفق در دور!»

غرق می گردم در مدّ خویش

غرق می‌گردم و درخویش فرومی‌روم آرام، آرام  
من زمینم که به اطراف خودم می‌چرخم

از: **یادهای بامدادان**

۱۴

من خوابهایم را  
با هیچکس دیگر نخواهم گفت

بگذار گلهای درونم  
در عمق گلدانها بخشکند

من خوابهایم را  
با هیچکس دیگر نخواهم گفت

بگذار بارانها زواج آسمانهای درون من ببارند

من خوابهایم را  
با هیچکس دیگر نخواهم گفت

از کولیان بی‌سروسامان بخواهید:  
تقدیر ما با بادها گویند

تقدیر ما با آنها خوانند

من خوابهایم را  
با هیچکس دیگر نخواهم گفت

۱۵

از دهکده‌های جهان من  
بیراهه‌ها از سینه‌متروک گورستان غم‌ها  
با شاهراه شهرها پیوند می‌یابند

ما اشکها مان را فشاندیم  
ما دستمال سبز و خیس خویشتن را  
بر نرده‌های زنگدار این ضریح خالی از هر چیز بستیم

اما غرو بی هست در بیرون و صدها مرغ بی نام  
(شاید کبوترها و شاید چلچله‌ها)  
در آسمان پرواز دارند

ما در غروب نامهامان اشکها مان را فشاندیم

۲۵

خورشیدهای پشت سر مانده

گرمی ندارند

من روزهای یادهایم را به بادی سرد بسپر دم

خورشیدهای پشت سر مانده

گرمی ندارند

ای کوچه های زرنگار آینه گون جهان کودکی!

کوآن برهنه پای کودک

کز خنده هایش، آینه ها، خنده آگین بود؟

کودستهای چون پرنده های زنده؟

کوباغهای 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

شبلی از نیمروز

کودکان اسکلتی ساخته اند

- از گل کاغذی و شیشه و شاخ و شانه -

و به خود گریه کنان می گویند:

«طرده کردیم زانديشه بيمار زمان  
رقص رنگين واثيرتي عروسكها را  
در زماني كه شب از ظهر مي آغازد  
آفتاب از سر اين دره ما همچو گلي مشكي  
- بي كه اندیشه نوري گذرد بر سر او- مي گذرد  
شمع روشن بكنيد!  
تا كه ما چهره خود را بشناسيم در آئينه اشكال مهيب؟»

شمع روشن شد و روشن تر و دیدند عجب!  
اسكلت توطئه چيده ست براي همگي  
هر يك آئينه خشمي است براي دگري  
همه مبهوت ز خود پرسيدند:  
«راستي اسكلتي ساخته ما را همگي؟»

چون كلاغان سياه،  
- كه شبانگه به پرواز درآيند و بناگاه به تيري و درختي بخورند  
كودكان جيغ كشان گفتند:  
«شمعها را بكشيد!  
كه زما اسكلتي ساخته اند!»

## باغ و دريا

روي برگي

تونوشتي: باغ

روي يك قطره باران درشت

من نوشتم: درياهدريا دريا



۳۹۶ / جنون نوشتن

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 پاشند و گلاب  
آن کبوترزده گنبدها  
یادگاران کهنسال منند

باز می گردم از غرب  
باز می گردم از شرق  
باز می گردم و خواهم ماند  
غسل خواهم کرد  
غسل در آب کبود حوض  
از تصاویر جهانهای دگر  
وزنا پاکی فرسوده و پوسیده شمایلها  
پاک خواهم شد  
پاک تر از تن لرزنده و رقصنده آب  
پاک تر از تن عریان شباب روح  
در زمانی که به خلوتکده ای  
ایستاده ست چویک مرمز قائم به دعاخوانی صبح

\*\*\*

باز می گردم و خواهم ماند  
باز می گردم و خواهم ماند

مگر آن نقطه زین که تو پامی فشری بر خاکش  
مرکز چرخ مدور نیست؟  
مگر آن لحظه دیدار برای تو و من، لحظه میلاد مجدد نیست؟

باز می گردم و خواهم ماند  
آن کبوترزده گنبدہ ها  
یادگاران کهنسال منند

### خواب مجنون

جشن چشمان تو شد آغاز  
وسپس گلها  
آنچنان وجد کنان خندیدند  
که به منقار طلایی همه 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  
زیریک بید سیاه خشک  
در بیابانی تنها، با حرص  
خارها را چو گلی می بوسم

## چلچله‌ها

(گفت و گوی شاه و شاعر)

- چلچله‌ها به کجا می‌رفتند؟

- کوچ می‌کردند آقا، کوچ

- کوچ پُر چهچه این چلچله‌ها از چیست؟

- هیچ قربان! از هیچ، از هیچ!

- من از این هیچ چه می‌فهمم

- چهچه چلچله‌ها 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 همه ماشین‌ها

به هوا برخیزد؛

هیچ، تیراژه رقصنده 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 - بله قربان - می‌بخشید،

این «چ» ها چلچله‌ها هستند

چلچله‌های جهانی کوچک

- راستی چهچه پر شوکت این چلچله ها می کوچد؟  
- بله قربان، می کوچد

- چیست این کوچ پر از چهچهٔ چلچله ها؟  
- کوچ صمیمت ها!

- و صمیمیت چیست؟  
- یادی از چلچله ها، قربان!  
در کویری که به سرخی دو چشمان شماس

- توچه 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 اشیا 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

بستر خالی و ژولیده ما  
قاب عکسی که تو گفتی: «زشت است!»  
و سپس جیغ زدی: «زیباست!»  
کفش هایی که تو گفتی که به تابوت شباهت دارند  
و به مسوده یک شعر بلندم پیچیدی  
به گدایی دادی؛  
کت و شلوار سیاهی که تو دیدی و سپس گفتی:  
«بفروش!»

و من اینک می پوشم  
قلم مشکی من  
که تو برداشتی و ناهمه نوشتی و گمش کردی  
و من از رفتگر کوچۀ مان  
پس گرفتم آن را  
و هم اکنون با آن  
مینویسم یک یک  
حرفهایم را؛  
و گلیمی که به اقساط خریدیم و تو گفتی که چرا امضایت  
روی این سفته شباهت به ملخ دارد؟  
و شنیدم که کسی گفت: «ملخها به مزارع یورش آوردند!»  
کت پشمی سیاهی که زنی هدیه برایم آورد  
به تو گفتم پدرم هدیه فرستاده ست  
و تو فهمیدی و لبخند زدی  
دستمالی که توشستی و کنار قلم و آینه بنهادی  
شیشه آینه ای که توشبی چهره بر آن چسباندی  
گریه کردی و من و آینه را گریاندی  
برفهایی که سحرگاه تماشا کردیم  
پای سرخ و سبک و عور کبوترها  
که سوی پنجره ها دعوتشان کردیم  
بالش و پیرهن مشکی من، کفش سپید تو  
صندلیهای لهستانی و تصویری با دو کبوتر بر سر

روی دیوار شمالی اطاق،  
تابلویی سرخ و بنفش و زرد،  
و ترازویی و بر کفه‌ای از آن زنی و کفه دیگر یک مرد،  
و آفتابی زفراسوی 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 تنها تر و پنهان تر  
عشق در کلبه، عیادت ز مریضی بود  
عشق گویی که نبود، اما  
در زمانی که در آن سوی شب و پنجره‌ها، 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  
توبه 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 تو را می برد از اینجا

اما،  
من اگر برگردم،  
تو و آن اسکله را خواهم دید  
و بر آن اسکله صد همهمه و هلله را  
من اگر برگردم،  
قایق چوبی و پارویی آن مرد مرا خواهد برد  
سوی آن جنگل خاموش جزیره که تودر گوشه ای از جاده آن منتظری  
من اگر برگردم،  
آن درشگه، پس از آن، مرد دهاتی و نگاه همه 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 تو را باز ببینم، خواهم گفت،  
که تو قربانی من بودی

تو در آن روز نخست  
روی آن اسکله همهمه و هلله ها  
مثل گلهای شکوفنده یک شاخه گیلاس جوان بودی  
یا چو گلهای درخت بادام،



در بهاری که چنان کودکی لذتهاست  
لیکن امروز چه هستی تو؟  
مثل گلدان تهی از گل  
مثل یک روح عقیم  
مثل یک چاه عمیق خشک  
مثل تصویری درختی عور  
در زمستان زمینی که چنان پیری لذتهاست

من اگر باز بمانم  
وتورا باز ببینم، خواهی گفت  
که تو قربانی من بودی

من اگر برگردم  
[وجه دشوار توانم برگشت!]  
من اگر برگردم،  
باز خواهی دید  
که تو در کلبه‌مان گاه چنان دهکده‌ای بودی  
که از آن هر صبح  
گوسفندان پر از شیر روان بودند  
سوی دستان حنا بسته زندهای شباب  
لیکن اکنون می بینم  
که تو در کلبه‌مان دهکده‌ای هستی  
که از آن هر صبح  
گوسفندان عقیم ولاغر  
بسوی مسلخ و ساطور روان هستند

من اگر باز بمانم

وتورا باز بینم، خواهم گفت  
که تو قربانی من بودی

من اگر برگردم  
[و چه دشوار تواند برگشت،  
مرد تنهایی این خاطره‌ها  
بسوی مرز فلق  
بسوی مرز شب و روز حقیقت  
و تصاویر خیالی حقیقتها  
بسوی تجربه‌های زنده  
و خیالی که از آن تجربه‌ها، چون گرد  
بر روف و طاقچه حافظه می‌ماند؟]  
من اگر برگردم  
آسمان روی سرت چتر کیودش را  
همچنان چتر گلی خواهد گسترده  
و من از مرز فلق خواهم دید  
چشمهایی را  
که از آنها خرما،  
روی گرمای بلوغ شب تابستان  
یک به یک می‌ریزد  
من اگر برگردم،  
باز خواهم دید  
که دو خط لب تو  
زاگهان می‌شکند چون گل سرخی پر خون  
و به یک بوسه سکوت همه اطراف مرا می‌بوسد

من اگر برگردم  
من اگر برگردم

من اگر بر گردم  
[بازگشت آخر چیست؟]  
حافظه مثل لباسی است قدیمی که هزاران بید  
- بید مودتی زمان  
بید مودتی 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 همه خاطره ها  
و تخیل آیا،  
آن رفوگر نیست  
که نخ و سوزن نامزنی شب در دست  
پاره های متلاشی همه خاطره های ما را  
تار و پودی همه امروزی،  
تار و پودی ابدی می بخشد؟]

من اگر بر گردم  
[به کجا بر گردم؟]  
من اگر بر گردم  
بسوی منبع این چشمه یاد  
مرد باریکی خواهم شد  
زیر باران سبک در باغ  
آفتاب از پس باران چو حبیبی 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  
باز خواهد شد  
و تو با دست به من خواهی فهماند  
«روز خوبی است، ولی بارانی است!»

روز خوبی است، ولی  
روز خوبی است، ولی [زندگی اینجا چوشی] بارانی است

من اگر برگردم  
[و چه دشوار توانم برگشت!  
باز گشت من تنها کافی نیست  
زندگی باید برگردد  
و همه کشتیها  
و تمامی پرنده ها  
و تمامی درختان، به بطون خاک  
باز گشت من 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 بی مبداء پاییزی زرد]

من اگر برگردم  
بسوی عصمت برگان خزان مرطوب

تو چنان کودک معصوم به من خنده کنان خواهی گفت:

- خاله ام می گوید:

«تو عرب هستی!»

مادرم نامه نوشته است، که می گوید:

«تو یهودی هستی!»

پدرم عکس تورا دیده، دعا خوانده ست

و زنی یونانی،

که «هومر» را همه جا از بر می خواند

خواب دیده ست که اندام تورا

زیر دروازه یک شهر قدیمی و غبارآلود

شقه کردند و سپردند به کرکسها!»-

من اگر برگردم

من اگر باز بمانم حتی

حتی،

من اگر باز بمانم اینجا

کرکسی با من معیادی خواهد داشت

زیر دروازه یک شهر قدیمی و غبارآلود

من اگر برگردم

[بازگشت من بیگانه چه خواهد بود؟]

همچو دیوانه نشستن به کنار دریا

قصه هایی بفضاهای تهی دیدن

برج ها ساختن از باد و عبور موج

بعد با خشم فراموشی

تا به اعماق شب وحشت دریا رفتن

بازگشتن

و به دریای خلاء در همه جا بس کردن!]

من اگر برگردم  
من اگر برگردم  
گوش روی شکمت خواهم خوابانند  
وتکانهای جنینی را  
کنجکاوانه و وحشت زده خواهم بلعید  
وسپس برخواهم خاست  
وزپس پنجره‌ها خواهم دید  
روی دریا دوپرنده حرکت دارند  
موجها قایق چوبی را با باد  
بسوی ساحل شب می رانند  
مردم از ساحل  
— مبهوت —  
آب را می بینند  
وزنی، مردی را  
زیر یک نارون پیر نگهداشته است  
وبه او چیزی می گوید

توبه من گفתי  
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 آلوده شب می رفتم  
برگها روی سرم بودند  
جنبش باد فرازموج  
همچنان جنبش آرام جنینی بود  
من در آن لحظه چنان مرد غریقی بودم  
ونمی دانستم  
که چرا هر لحظه  
می شنیدم پدرم زیر لبش نام مرا می برد

دستها را به هوا برمی‌داشت  
و دعایم می‌کرد

من در آن لحظه تو را می‌ماندم  
و جنین را، پدرم را و برادرها را  
لحظه ای سایه خود بودم و از خویش جدا- مثل صدایی که جدا از نفس است-  
لحظه ای دیگر، خود را می‌جستم  
و به خود مثل صدایی که درافتد به دل کوه و سپس برگردد،  
باز می‌گشتم  
زندگی لحظه پیوستن و از خویش گسستن بود  
و سپس پیوستن  
زندگی  
مرزی از حافظه با اوج تخیل بود

\* \* \*

قلمم جز سخن راست نمی‌گوید  
جاده تصویر تو را می‌برد از اینجا  
قلمم جز سخن راست نمی‌گوید  
جاده تصویر تو را می‌برد از اینجا  
قلمم جز سخن راست نمی‌گوید

از:

# مصیبتی زیر آفتاب

(۱۳۴۷-۱۳۴۳)

## بغلی از تنهایی

در غیابان 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 پر خار 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  
خبال کوبی شده با نام هزاران مرد  
گاه چون دایره پوستی کولهاست

ماه در خواب مرا می بیند:

پنج انگشت بیچیده به پنج انگشت  
و دوبازو که گرفته ست دوزانورا تنگ  
(بغلی از تنهایی)



در خیابان چهار صبح  
ماه، سبکی ست به مقیاس جدید شعر  
که ز تنهایی. شب می شکفت الهامش  
و در این ساعت خاموشی،  
هر کسی بامی دارد بر سر  
هر کسی باغی از خواب نهان دارد در سر  
هر کسی نام و نشانی دارد

اما من،  
روی این نیمکت سرد خیابان چهار صبح  
پنج انگشت بیچیده به پنج انگشت  
و دوبازو که گرفته ست دوزانورا تنگ  
بغلی دارم از تنهایی  
(بغلی از تنهایی)  
دیگران نام و نشانی دارند

### خطبه سوم (خطابه این خط)

دنیای این پرندۀ بیمار را  
چگونه توانی تفسیر کردن؟  
حتی اگر تو آمده باشی ز آفتاب  
حتی اگر  
با گونه های نقره ایت آفتاب را  
نوشیده باشی  
حتی اگر تمامی خود را چو گل، بزرگترین گل،

بر روی صفحه کاغذ نگاه داشته باشی  
دنیای این پرندۀ بیمار را  
چگونه توانی تفسیر کردن؟

باید بدانی  
این خطه، خطه ای ست که تنها صدای جاری خورش 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 پرندۀ بیمار را  
چگونه توانی تفسیر کردن؟

### خطبۀ چهارم تعزلی حماسی

در آینه های جوان منعکس گشته، دوشیز گیهای یک جنگل جاودانی  
تو در خواب گسترده من نشسته، در آینه هایی  
به من گوش کن گر توانی که از آینه ها شنیدن توانی

نشسته تو در بارگاه 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  
و آن بلبل شعرهای کهن، از کنار گلی چهچهی زد، گواراتراز  
آب جوبار آینه سانی

ولبهایی آنگاه  
به اطراف ما ساختند از صداها، سرایی  
چوبیدار گشتم، هنوز از نوازش تنم شعله ور بود  
به زیر لبم این دعا غوطه ور بود:  
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  
سپاهان روشن- نشان گیاهان، همه نیزه افراشته در برابر  
و عرفان پاکی حماسی- خلود سپیده  
واشراق خورشید از اندیشه هامان-

تو چون 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 غسل غرق کرد و فرو برد  
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  
چوباز آمدم از میان جلال دوبازوی آینه سانت،  
من از اریا و از سجده کردن، من از خلسه آغاز کردم که خود  
منتهای خلوص است

در آن لحظه های شکفتن شنیدم که با خویش گفتم:  
توباز 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 گلگهایی از اوج ریزند روی چمن های نرم بهاری  
توباری بسان درختان، فروتن شدن می توانی  
توباز 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،  
چوپرواز فوج هزاران پرنده، به ظهر بلند خیالم نباشد  
اگر یاد ناب نگاه مجرد، چو مهوری 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 تومی توانی  
توباز آمدن، گرفروتن 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 پله میخانه به پایین رفتم  
و در آن سردابه  
در اسارت های  
مه و دود و عرق تلخ، برادرهایم را

دیدم

که زد دریا و ز ماهی ها  
جنگل و عشق و مسیح و نور  
و نسیم سخنی ساده، به اندوه سخن می گفتند

زن هر جایی وحشت زده ای جیغ کشید:  
فصل سنگین خطرناکی ست  
وزمانی که نشستیم و لبی تر کردیم  
و گیاه ترمستی روید  
از بغلهایم و بالید سوی گونه من  
پیشخدمت که به یک لهجه نامأنوس  
سخن از سکه و میخانه و می می گفت:  
«سرفرا گوش من آورد» و به آواز کریهی گفت:  
فصل سنگین خطرناکی ست

سرب در گوش فرو کردم و از خانه و میخانه به بیرون رفتم  
گشتم و گشتم و بسیار هراسان گشتم  
گفتم و گفتم و بسیار پریشان گفتم

مردی از راه رسید - گویا گردی -  
قمه کاغذی اش را نگریست  
نعره زد خشماگین:  
فصل سنگین خطرناکی ست

مرد دیگر - گیلک یا ترکی -  
دست از میوه خود برداشت  
دست بر گوش نهاد  
و به مردی که هنوز  
رنگ دریای کبود عمان  
گرد توفان کویر لوت  
و نگاهی زیبابان داشت  
نعره زد، خشماگین:

فصل سنگین خطرناکی ست .

رفتم از کوچه و از جاده و از تپه خون آلوده  
پشت آن پشته خون، کلبه پوسیده و تنهای زنی را دیدم  
-مادرم، مادرتو، دختر من، دختر تو، یا زن من یا زن تو-  
او چنان گر به ز پشت 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  
گیسوئی ز فضا آویزان  
دعوتی بود ز من  
که بیا سوی جهان من  
دست بگشادم و رفتم بالا  
و چه دیدم آنجا؟  
ساحل ماسه ای شب را  
که در آن، ظلمت و ژرفایی شب راه تو را چاه تومی گرداند  
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 گوشه ظلمت می گفت:

این سراب است، نه آب  
فصل سنگین خطرناکی ست

خلق بودند و هیا هو و هجوم خلق  
از همه جای خیابانها  
آینه های شبانگاهی می رُستند  
وز پشت همه 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 ز صرافان فردوسی  
من زد لالان بازار  
من ز قوادان نجواگر  
و گدایان تمنا و سماجت پرسیدم  
من ز درویشان خسته  
و تماشاگرهای مست  
و سیاستمدان ساحر  
و مجانین غافل پرسیدم  
از تنفس  
و تلفظ

و هجاهای زبان پرسیدم

من از این سوی به آن سوی سفر کردم و زان سوی به این سوی و سپس پرسیدم  
من ز پرسیدن، حتی، پرسیدم  
وز عشاق بی پاسخ



- که چو حیوان کره‌ی بدوی  
نسلشان سوی فنا می رفت-  
من ز شاعرهای افیونی  
من ز روشنفکران مآبون،  
جانیان بی خواب  
جیب برهای خیابان اسلامبول  
طول و عرض همه تاریخ  
وز نشیب و ز فراز جغرافی  
و جهت های موافق  
و مخالف پرسیدم  
همه فریاد زنان از همه سومی گفتند:  
فصل سنگین خطرناکی است  
همه فریاد زنان 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 صداها می چرند  
مشت و پوتین و قدمهای بلند،  
بر تباهی تبار همه عاطفه ها  
وزنی که تف سفلیسی خود را انداخت  
روی آواز کبوترها  
روی آن کفه یکسان ترازوی عدل  
کفه ای که بالا رفت  
کفه ای که آمد پایین  
و سگی هار که شاشید به روی همه پیکره ها

دختری باکره که خود را  
عاشق آتش سوزان تنوری کرد  
و مقدس شد  
راهبی تشنه که از قبله معبود بخاست  
زاهد پشت سرش را کشت  
عکسهای 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 بین آیا

روسپی های سرپیچ شمیران و سرپیچ خیابانها را  
آب باران خواهد شست؟  
راستی گردن مقتولین  
قبضه 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!

اسکلت های 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 مارتابوت  
گزمه و چوب و تفنگ و پولاد  
سحر ماشین و چراغ قرمز  
فصل سنگین خطرناکی است

تازه ما قاب اندازان  
قاب را روی زمین سیاه 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 فواره سوزاکی میدان سپه می گفت  
روسی های عقیم  
- روسی های جنوب شهر -  
وزنان آبستن  
- حامله های شمال شهر -  
همه می گفتند  
فصل سنگین خطرناکی ست

مرد مشکی پوشی در ماشین  
- با کلاهی که بر آن کارگران می خندیدند -  
با عصایی که مرصع به جواهر بود -  
او به راننده خود فرمان داد:

حرکت کن! برگرد!  
فصل سنگین خطرناکی ست

گبفروشی سبدي لاله فرستاد زنی زیبا را  
-تازه معشوق رئیسش شده بود آن زن-  
روی آن کارت سیاهی و برآن، این کلمات:  
فصل سنگین خطرناکی ست

ذوالفقاری به نیامش می گفت  
چو به داری به طناب دارش  
و پزشکی به مریضی می گفت

زنی از دهکده ای 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

خالق! ای خالق شهید! ای همه جا شاهد خاموش خیانتها!  
می توانید از این کوچه به آن کوچه، از این کوچه به آن دروازه  
می توانید شما برگردید!  
ایک من هستم و خواهم ماند  
شمعها را برخواهم داشت

-شمع انگشتانم را-  
و از این کوچه به آن کوچه سفر خواهم کرد  
خویشتن را همه جا خواهم جست  
یا بسوی پدرم خواهم رفت  
روی زانو و کف دستانم  
-بی وساطت های  
مادر  
و به انگشتانی خونین  
خویش را در تن او خواهم کشت

لحظه ای پیش از رفتن  
آخرین خوابم را خواهم دید:  
«گسترانیده گیاهانی از گیسوها  
روی پیشانی تب کرده من  
و چنان شعله زنان می خندد  
که بسان جنگلهایی  
-پر ز آواز تمام مرغان-

می رویم

و چو بر می خیزم از خواب:  
شهر را می بینم  
شهر با شعبده و آتش و مشت و پولاد  
قائم استاده، نماز و وحشت می خواند  
و مکبر می گوید:  
حرکت کن! برگرد!  
فصل سنگین خطرناکی ست  
فصل سنگین خطرناکی ست

من از این شهر نخواهم 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 در خانه دیوانه بیگانه صفت بردارد

## پهلوی چپ مهتابی

۱

چو از باغ آمدم  
باغ  
آفتابی بود پر جولان  
که در اقصای رنگینش کمان قصه های رنگها  
چرخان ورقصان بود  
زبان هایی  
نسیم سبز را می گسترانیدند  
روی بالهای ما  
وبال برگهای سبز  
روی رود نیلی بود  
آویزان  
و گلها — هریکی فانوس سرخی —  
در تجلی بود  
از انگشتهای باغ

و بر هر حفرة سبز درختی

عندلیبی

آتش سرخ شکوفان بود

تواز باغ آمدی با گیسوان افکنده بر کتفان نورانی  
و گفتم: باغ، تنها ماه دارد کم در این دوران پر جولان  
و من گفتم: به پهلوی چیت 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 زاید

کبکان بلورینی

و مژگان تو

-جادوهای جاویدان-

بیک آن می گشایند 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

زرقص طیف چشمان تو بر ابریشم رنگین رؤیاها

---

\* «به پهلوی چیت بنگر، شب مهتاب در دوران» مصرعی است از ناصر خسرو. در آخرین تکرار مصرع، تغییر ناچیزی در آن داده شده است.



توازباغ آمدی رقصان و پا کوبان  
و گفتی: هان! چه می‌گویی تو با آن پایکوبی‌های جاویدان؟  
ومن گفتم: به پهلوی چیت بنگر، شب مهتاب، در دوران

۳

تداعی‌های پاک عاشقانه  
صدای ناب سایشهای دستانی که می‌گفتند:  
«تو ما را می‌شناسی،  
تو،  
یقیناً می‌شناسی، تو»  
تکلم‌های لبهای تو با برگان دیوانه  
و بعثت‌های پرنور درختان از بسیط خاک  
- پیمبرهای سبز باغ‌های سبز -  
تمام انفجار نور از ظلمت  
و خلوت کردن خاموش بازوها  
توازباغ آمدی، از خلوت آغوش آهوها  
قدم‌های تومی گفتند:  
«تو ما را می‌شناسی،  
تو،

یقیناً می‌شناسی، تو»  
و با توهجرت یک گام و گام دیگر، مبعوث در جولان  
ومن گفتم: به پهلوی چیت بنگر، شب مهتاب در دوران

۴

ز ایوان‌های مرمرپوش رؤیایم،  
دوپای تو - دوسایه -

دو تصویر درشت نورافکن های گلها بود  
دو تصویر درشتی که - دریغا - دور می گشتند  
و ایوان های مرمرپوش رؤیاها فرو می ریخت  
و مادرهای رؤیای امید من  
- عزاداران جاویدان -

همه گیسو فرو کنده

فرو افکنده

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 شبی گریخته خواهد بود

سکوتی نیز خواهد بود طولانی و جاویدان

به زیر پرچمی از رنگ های ننگ

جسد های شهیدان دروغین شاد می گردند

انا لحق گوترین حلاج ها بردار می رویند»

۵

زبالاهای 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، دستهایی 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 پهنوی چیت بنگر، شب مهتاب بی دوران

## حوادث

در نخستین روز شب  
یا نخستین شب روز  
پشت هر بام دو سر باز تراشیدند  
با دو تاسعتر پولادین  
(دو تفنگ پُر سرنیزه به سر)  
تا گشایند به تقطیع سریع شلیک  
خون گرم از رگ وحشت زدگانی که چنان مورچه ها بودند

ما دویدیم سوی خانه، در و پنجره را بستیم  
پشت دیوار نشستیم و دعا خواندیم  
این نخستین روز ما بود  
این نخستین روز شب  
این نخستین شب روز

وسط هفته، دوسه تیر هوایی در کردند  
ما شنیدیم، دو دیدیم سوی خانه، در و پنجره را بستیم  
پشت دیوار نشستیم و دعا خواندیم

روز ما قبل آخر  
همه را خندانند

همه را، زیرا  
دو کبوتر را  
آنچنان تاک تاک تاک، بیک چشم زدن، در فلق آبی روزانه ما کشتند  
که کبوترها  
مثل دودستکش (انباشته از مِشت گره کرده، ولی مرده)  
میان لجن جوی سیاه افتادند

تا دوسه ساعت از آفاق خدا  
پَرِ آلوده به خون می بارید  
ناقلاها همه را خندانند

باز کردیم در و پنجره را، رفتیم  
به خیابان جدیدی رفتیم  
و ندیدیم کز آفاق فضا، دستکشی خائن و پولادین  
بر فراز سر ما از شبیح قاتلی آویزان بود

روز آخر، همه را در همه جا کشتند  
همه را در همه جا پوساندند  
شهر از قهقهه شلیک  
قشقرق بود و صغیر و سوت  
بیشرفها همه می خندیدند

روز ما بعد آخر  
دوسگ نر، دوسگ ماده، کنار جوی  
جفت گیری می کردند  
ما ندیدیم، ولی گو یا  
روز آزادی بود

### شب بخیر

چشم های گربه زیر سقف پل،

در جوی، در باران

مثل ته سیگار، 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 دوسر باز، یا بین دو گمگشته برادر، یا دوسر گردان-

شب چنان آرام بود آن لحظه در آفاق مسکینان،

که صدای پای کفترها می آمد سوی ما از حفره دیوار:

-چون صدای ضربه های قلبهای ما،

چون صدای عقر بک های دو ساعت سوی هم میزان

ماه چون تابید بعد از ریزش باران

-از کنار نرده 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 در پشت سر من بود و منزل پیش رو، من عارفی، در خلسه پر جذب به ای گریان

و در آن لحظه

چشم های گریه زیر سقف پل، در جوی 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 وراز گریه

ما، چشم های شسته در این بیشه

- مژگان بیشه، بیشه 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 و نیلی

آنک رواق آبی خاموشی

در دور دست می گذرد

— 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 کُرکهای 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 ویران بود

دوتا شقیقه، در آنجا  
دوتا شقیقه، دو جلا د روح من بودند  
دوتا شقیقه، چو طرارها و تردستان  
دو جبهه، جبههٔ خونین، فرازپیشانی  
گشاده بودند  
-دو جبهه، جبههٔ جلادهای تاریکی  
دوتا شقیقه، دو فولاد سرخ تاریخی -  
به خانه بازنگشتم که خانه ویران بود  
و چشم را به تماشای گریه‌ها بردم

به خانه بازنگشتم کسی نبود آنجا  
و دست‌های تو- جغرافیای عاطفه‌ها-  
و دست‌های تو- جغرافیای جادوها-  
که مرزهایی از لاله بر خطوطش بود  
شکسته بود  
به خانه بازنگشتم که خانه ویران بود

کسوف، مثل زره در زره  
گره گشته،  
به روی نیلی آن آسمان فرو افتاد  
به خانه بازنگشتم، کسوف بود آنجا



چ. روزشوم فجیعی ،  
جهان مرده بی باک و بی پرنده من  
به جاودانگی آفتاب ، شکاک است  
من از کرانه سایه ،  
بسوی خانه نرفتم  
من از میانه ظلمت  
درون تیره ترین عمق ها فرورفتم  
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 دندان های دندانم  
برای سایه وحشت کتیبه می سازم  
کتیبه ای که حروفش  
- که سخت ناخواناست -

فشار گُر سَنده روح بی پناهان است  
بر این کرانه ظلمانی کسوف تمام  
که روی نیلی آن آسمان فرافتاد

در انجماد جهانگیر  
که شب به تیره ترین قطب هاش پنهان است  
کجا ، کجای جهان روزنی بسوی تو دارد  
زعمق من زعمق ،  
زخیمه های معلق ، زچاهای عمیق

عروج پرچم خود را بر آن برافرازم؟  
منی که از همه جا آفتاب می خواهم  
و با خشونت دندان‌های دندانم  
برای سایه 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 شیب‌های شوم گل آلودش  
خونی رقیق و بی رمق و پست و زشت میگذرد  
از موج‌های شوم و سیع می‌پراکند  
تصویری از زوال و پریشانی  
ویرانگی،  
مثل بخار سرخی برمی‌خیزد،  
بر چشم‌های مرده این شهرهای تنگ

می‌ماسد

گل  
گل

که با شکفتن خود می‌خواست

برخیزد

خورشید را بسوی زمین آرد

می‌پوسد

۳۴۸ / جنون نوشتن

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 می پوسید

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؟

- مایی که زیستیم -

در مرز باستانی شب، این شبی که از کهنی، کهنگی کثیف شده ست؟

ما این شنیده ایم و به آن سوی مرز  
آن مرز باستانی شب می گوئیم  
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 شنیده ایم و به آن سوی مرز  
آن مرز باستانی شب می گوئیم

## اعتراف

چون شیشه ای شکسته  
پراکنده  
از آسمان آبی سوزنده  
بر روی ریگهای بیابانها  
از من شکسته تر کسی آیا هست؟

پرویزان آبی و ناب ستارگان  
آیا مرا به یاد نمی آرند؟

وان چشمهای میخی زیبایشان  
باورنمی کنند مگر،

روزی

من مثل سطح آینه ای بودم  
که گیسوان لیلی و لیلی ها  
در جاده های رنگی تاریخی  
از من بسوی بادیه جاری بود؟

پرویز نان آبی و ناب ستارگان  
باورنمی کنند مگر،

روزی،

بر من که سطح آینه ای بودم  
- چون چشمه ای خنک، به زمان صبح -  
آن کاروان نافه آهوها  
چون عابدان به سجده می افتادند؟

باورنمی کنند مگر،

روزی

غضروف پنجه های کبوترها  
بر من که سطح آینه ای بودم  
پروانه سان به رقص می آغازید؟  
و جفت

جنت محرم خود را

می جست

در من که سطح آینه ای 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 یزنان 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 بین جنگل نگار نشینان را

با یک نفس که مثل شیبخون ظلمت است،

پوسانده است

پرو یزنان آبی و ناب ستارگان

دیگر مرا به یاد نمی آرند

ای دوست!

آن دست های کوچک عاشق را

بر روی پلنکهای کسی دیگر بگذار،

زیرا،

کنون 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 خانه خودم،

تبعیدگاه قلب خودم بود

من خویش را،

بر روی صفحه ها متلاشی کردم:

گاهی، چو خرد 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 سپیده از تیرگی برهنه شده  
دریاچه های شاد دو چشمش درشت، چون دریا

و مثل یک درخت پراز 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 آیه 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 خفته مرداب های قلب

و مثل یک حیات گذشت از مرگ

و سطل خشک یاس در اعماق چاهها،

با آب ناب پاک اصابت کرد

و مثل یک عقاب محافظ

با عدل بال های منظم

با عدل سایه های برافکننده

با عدل سایبان دو تا بالش،

در آن زمان که عقربه رگها

خون را بسوی قطب نما می راند،

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 سپیده از تیرگی برهنه شده

در آن زمان که گوشه هر چاهی

سرشار سایه های کبوتر بود.

در آن زمان که گله آهوها

از چشمه های زمزمه می نوشید،

انسان.

-این جاری عزیزنجابت ها

در بیشه هزار ستاره

در کهکشان پچپچه ای منظوم

آغاز شد.

از:

# گل برگستره ماه

(۱۳۴۸)

## چراغ سرخ تخیل کنار خرمن پنبه

چو شب به خلوت معراج تو مشرف شد  
به آفتاب نظر می کند به صد خواری

مولوی

بلندی اش که بلندی ناب گیسوهاست  
به آن صراحت یک استعاره می ماند  
که آفتاب بر آن گرم و نرم تافته باشد

من از سلاست دستانش  
تمام زندگی ام را سوال خواهم کرد  
و در سلامت چشمانش  
یتیم ماند گیم را تمام خواهم کرد

چگونه نرم در آید که گل،  
که گل،

حتی،

چو صبح صادق پاهای اونمی آید؟  
چو بال نرمی پاهای اونمی 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 نیامدش  
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 برافراشته  
دو بال نرم حمایت

کنار من که درآید  
جنازه راه می افتد  
وپله 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 طولانی طواف دهید

که من شفای خود از آن ضریح برگیرم

کنار من که درآید  
تمام ساعت را می ترسم  
لباسهایم حتی می ترسند  
ودستهایم از دستهایش می ترسند

چرا نترسم آخر، چرا نترسم؟

چراغ سرخ تخیل،  
کنار خرم پنبه ست  
که گریبگیرد در من، تمام گردهم من؛  
و آفتاب تموز است در نهایت اوج  
که گریبگیرد در برف، برف های تمیز  
که گریبگیرد در من، تمام آب شوم؛  
و کهکشانش غریبی است  
بدور خلوت هذیانی شبانه من  
که گریبگیرد در من، تمام کاه شوم

و شب که راه بیفتم  
صدای نرمی از آن جویبار بی مانند  
به من، به لحن غریبی، که چون عبور نسیمی است،  
عبور چلچله ای، بال بال شب پره ایست  
سکوت و ارصدا می زند:  
نگاه کن!  
درون خلوت هذیانی شبانه تو

دوپای نیمه کج از آفتاب می آید  
دوپای نیمه کج از آفتاب می آید

خدای من، همه جا روشن است!  
و شب، شبانه ترین شب، چو صبح صادق و صالح شکفته بر آفاق  
دوپای نیمه کج از آفتاب می آید!

## قلم گیاهی

تاریخچه سکوت چشمانش را  
بر روی دو برگ قهوه ای  
آهوها

می خوانند

این را قلم گیاهی ام می داند  
این را قلم گیاهی ام می داند

مجنون تو بودن از سلامت برتر  
در لحظه اختلال معنی ها  
بیمار تو بودن از شفاعت برتر  
این را قلم گیاهی ام می داند

آن پلک

به زیر لب چو بال گنجشک

آن چشم

دو برگ قهوه ای در ماه

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 نور زلال 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 می داند

این را قلم گیاهی ام می داند

**عشق این خطه**

یک لحظه پس از شکفتن ابریشم

از ظهر شباب دست او می آیم

با این تب استوایی ام مالا مال  
از سایه 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 طلوعه های تبار  
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 سایه شعله در سر شیفتگان  
ای تاب خورنده در گل، از هاله ای از گل ها،  
تا گزمه بزخم چشم

از سایه ظلم ننگرد در تو

مهتابی چهره را قورق کن در شب  
با لشکر بلبلان بی سر گشته  
زیرا

مسامحی گز مکان در این خطه  
جاوید شده ست

## مدح ۱

زیبایی شکفته‌ او را باید  
در شهرهای شرق کهن

- دارالخلافة های پراز زیبایی -  
تدریس کرد

زیرا  
درس حکومتی ست طلابی،  
زیبایی اش،  
و گیسوان سلسله سانش خلافتی ست که در طولش  
جمعیت عظیمی از بلبل ها  
می آرامند

در وحشت شبانه تاریخ  
در حاشیه  
مثل گلی سپید نشسته ست

و دست هایش  
- که اعتبار سادگی است -  
پیراهن شبانه لیلاست  
و گونه هایش  
چون پرده بکارت آهوهاست  
و چشم هایش  
جمهور آفتاب دمیده ست

تغییر داده 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 بز گستره ماه

اعتباری ست برای تن آب  
شست و شودادن گیسوهایش  
خنده اش - معجزه در معجزه اش -  
انفجار همه گل هاست سوی گل هایش  
او که منصور زنان در همه جاست  
چهره اش، نعره زیبای انالحق هاست

مقطع قلب پرنده ست صمیمت او  
خواب را می ماند  
اما

در کنار من خاکستر خوابش

خفته ست

گل که بز گستره ماه قدم بردارد، اوست

و خدا حافظی اش  
آنچنان چلچله سانست که من می خواهم  
دائماً باز بگویند که: خدا حافظ، 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 چارراهها  
زیرا  
در انحنای جاده زنی ایستاده است:  
سروست  
در قامت بلند پریشانی  
آن زن  
کز گیسون ملتهبش  
مثل حریق لاله دمیده ست

رعنای پا کباخته در آفتاب صبح  
شهر پلید را، با موش هایش، در شاهراه شایعه می بیند  
نجوای سوکناک خلاق  
آیا  
ما را  
آزرده کرده است  
یا هُرْمِ شوم در بدریها مان؟

تختی بلند و سرخ برافرازید  
در چارراهها

در آفتاب!

می گویم ای بلند، بلندی، بلند تاب!  
از گیسوان خویش شرابی فراهم آر  
و مستی صراحت آنرا  
در خلق های مرده رها کن  
تا از سطوح صاف سکوتی هراسناک  
ضلع بلند شیفتگی برخیزد  
و از میان هممه هذیان  
آغاز عاشقانه بلا انگیزد  
و روح سرخ و لوله دنیا را  
ویران 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 دمیده ست

معشوق!

این شهر را،  
از گیسوان خویش شرابی فراهم آر!

## دوسیمرغ

مثل دونسیم ناب رویاروی

دوپنجره

در ذهن دو عشق

در افق باز شده ست

شب،

در سیطره ستاره آغاز شده ست

کفتر که به قوی،

قو که به آهو،

آهو که به ماه،

ماهی که به آفتاب ها می مانست

چون آینه روی ما باز شده است

مثل دوستون ناب نورانی

مثل دو گیاه سبز نورانی،

دو دست،

شعری شده با کلام دمساز شده ست

سیمرغ

دوسیمرغ،

در لانه؟

نه!

در دولانه

رویاری

در چشم دو آفتاب او خیره شدند

زانجاست که منطقی از آهن، سرخ

۳۶۶ / جنون نوشتن

-فریاد پرندگان عطاری-

در ساحت روح ما به پرواز شده است

از کوه

دو فریاد،

دو باز آمدن فریاد

در گوش دور روح ما فرود آمده است

زانجاست که روح ما به آواز شده است

هر چوب بریده از تنی چون من

-مثله-

در سایه او

با قامت سرو باغ در ناز شده است

از:

ظل الله

(۱۳۵۲)

حماسه معکوس

به پایان راهی که انتخاب کرده بودیم رسیده ایم  
درختی بلند با

تمام آشیانه های پیچیده پرندگانش افتاده  
وقتی که

به جویها و خندقها می نگریم

سرهای بریده پرندگان را می بینیم

بازوان لاغر کودکان زاغه ها را

جدا از اندامهای نحیفشان

و کتابهای نیمه سوخته را که

باران از سوختن تمام بازشان داشته

از ایستگاههای قطار

بوی تنباکوی مرطوب، تریاک و بیخوابی

می آمد

وهوای محبوس قرنهای

هجوم جماعت و

افتادن مداوم پاها بر کفهای خاک گرفته

از جنونی جنایی سخن

می گفت

در لحظه 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  
و سل سنتی مسموم  
ریه ها را کفتار وار بیخیال می خورد  
به راه خود ادامه دادیم

وسط راه به شاعرهای پریشان حال 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 دودهان باز شده در میان جماعت ایستاده  
بود و

چشمهای آبییش 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 هار می آمد  
شاه و شهبانورا بر موکب خود می آورد  
دو کرکس بلند بودند که

لاشه های جوان پیدا کرده بودند و  
متقار خود را بایستی در آنها فرو می کردند  
سگهای میدان قدمهاشان را با  
ضرب بلند سرود نظامی هماهنگ  
می کردند و  
گر به های هار کف می زدند  
پدر دستهایش را به سوی آسمان برداشته  
بود و دعا می کرد و  
باد، آفتاب را پشت ابریشم آسمان می لرزاند  
مادر چادرش را کنار زده بود و به ترکی چیزی می گفت  
لکن حرفهایش نامفهوم بود  
انگار حروف میخی زبانی کهنه را کشف  
کرده بود و تنها با  
جیغ می توانست آن را به دنیا اعلام  
کند  
بعد جماعت می دو میدند از روی  
شانه ها سینه ها و دستهای یکدیگر  
صدای اسبها ماشینها آدمها درهم فرورفته  
بود  
بناها جمله کجکی ایستاده  
بودند  
آیا زلزله ای جهان را برای لحظه ای باژگون کرده؟  
و دور بینها از لحظه ای تصادفی تصویری در مغز انسان افکنده اند؟  
آنگاه برادرم و من هر کدام از سویی  
جسد کفن پوش پدر را بلند کرده  
بودیم و آهسته آهسته در  
یکی از گورهای گود «وادی السلام» چال می کردیم  
آیا پاهای پدر از آن سوی نمیکره - شاید  
نیمکره ای روشن - خواهند روید؟  
مادر چادرش را سرش کشیده



بود و در

معبرشاه و شهبانویه 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 درمت 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  
مادر ما 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 دَمرو آنها چاردست و پا  
برادر بزرگ از نشخوار گاوها تقلید می کرد  
ما از او تقلید می کردیم و  
ساعتی بعد حرکت گازانبیری کژدمها در معده شروع  
می شد  
و استفراغ بوی زمین شخم زده تازه کود داده را می داد  
مورچه های مرده در چرک و خونابه شناور بودند

در عبور خود طپانچه های زنگ زده انقلاب مشروطیت را  
می دیدیم  
آو یزان از دیوارهای خیابانها  
در پشت شیشه های کتابفروشیها  
عکس عینکی چخوف  
ریش پهن و چشمهای گود افتاده یک تولستوی هفتاد ساله  
سر تازه تراشیده مایا کوفسکی  
یک روزپیش از خود کشی

ریش سفید همینگوی  
چشمهای الکلی فالکنز دیده می شد  
مادر، کاسه گدایی بدست به این عکسها نگاه  
می کرد و به ترکی می گفت  
«بولارینداهش بیری بیزیم کیشی لریمیزه اوخشامیر؟»  
برادر به فارسی به عابرا ن می گفت:  
«به این زن بیچاره رحم کنید  
شهرش تازه مرده خودش هذیان می گوید»  
خواهر سکه های زرد و کوچک را که  
مثل برگهای خشک آخر پاییز 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 سردخانه 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 در رفته باشد -  
و می گفت: بخر!

و جیبهای جوان ما خالی تر از آن بود که

اندیشه خرید از آن برون بخزد  
هیاهوی عَبَث و پِچاپِچ  
هیاهوی مرده بازارها را -  
همچون جسد سرطانی پدریشت سر می گذاشتیم  
از میدان سپه دیوانه وار بالا می آمدیم  
شاه و شاهرضا را سراسیمه می دودیم  
و می رسیدیم به جایی که  
مقاطعہ کاران، مهندسان، دلالان  
- این ستون عظیم دشمنان ما -  
ود کا 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 اندازه هسته خرما یی خیز بر می داشت  
غذا می خواست  
جلوی میخانه ها منتظر می ماندیم  
تا مانده غذای گرم را در آشغالدانی بریزند  
و بعد چنان با سرتوی آشغالدانی فرو  
می رفتیم  
که مثل سگهای قحطی زده تنها پاها مان دیده  
می شد

بیرون که کشیده می شدیم  
بوی اجساد را می دادیم که  
تازه از زیر آوار کشیده شده  
باشند  
چهره هامان به تصاویر گدایان «بروگل» شباهت  
داشت

و آنگاه به مادر که  
نگاه می کردیم می دیدیم که در گوشه ای از خیابان نشسته  
چادرش را کنار می زدیم  
بودای مؤنث را می دیدیم که  
بر فقر پسرانش اشک می ریزد  
دستش را می گرفتیم بلندش می کردیم  
به راه رفتن خود ادامه می دادیم زیرا که  
باید به پایان راهی که انتخاب کرده بودیم می رسیدیم

شاه نفت را چون گیلای شرابی در دست گرفته  
بسلا متی 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

وسنگ اندر سبگ  
و کویرهای فرسنگ تا فرسنگ که  
در آن اسبها از داغی هوا دیوانه  
می شوند و  
شیهه آخرینشان شمشیر وار 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  
ورها 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 بیوست 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» - گفتار مادر زاد دستگاه امنیت! -

بیش از این چه می‌توانستیم کرد؟  
باید به راهروی خود ادامه می‌دادیم  
به پایان راهی که انتخاب کرده بودیم می‌رسیدیم

مرگ فانوسی بود که از میانه می‌رو برو نزدیک  
می‌شد

ما برگزیدگان مرگ بودیم  
و مرگ در برابر روشن بود آنچنانکه گویی  
اسبی سپید از زمینه ظلمت می‌درخشد  
شب به دور هم می‌نشستیم

- همچون حیوان‌های کوچک و مظلوم -  
طرح پشت طرح

انگاران روی غریزه می‌کشیدیم  
امید به پیروزی، خرگوش خواب را  
در لانه قدیمی چشم راه می‌داد  
بعد به ناگهان بیدار می‌شدیم  
به صدای شکستن در، افتادن نردبان، باز شدن پنجره، فرو ریختن کتابها و برق  
دستی در ماشین، چشم‌ها مان را با دستمال سیاه می‌بست  
دریاچه ای از عرق سرد  
- ترس -

ما را در خود فرو می‌برد  
به سیاهچالها رانده می‌شدیم  
و آنگاه به شکنجه گاهها  
و حتی در آنجا هم به راهروی خود ادامه می‌دادیم

اکنون این پایان راه است  
پایان توطئه‌های ما  
پایان تاریخ ما  
پایان حماسه بودن، نه!

حماسه نبودن ما

پایان حماسه معکوس ما

بودای مؤنث

چادرش را بسر کشیده

در راه میدان تیر «چیتگر»

در سپیده دم صحرا

به انتظار ما نشسته است

و ما به پایان راهی که انتخاب کرده بودیم، رسیده ایم

## کبوتران

بیرون کبوتران همه جا را گرفته اند

پیداست این

از بَقْبَقوی شادی و شیدایی

پیداست این

از فوج بال، بال، که انگار

در خواب 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

توجه دوست داشتنی هستی ای زن!

علی الخصوص

زمانی که در فاصله دوشکنجه 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 انتظارشانه های لرزان؟

همیشه از خود می پرسم:

چرا لحظاتی را که با تو نبودم، با تو نبودم؟

و در فاصله دوشکنجه

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

## رؤیای دیگر

در خوابم چهار دو چرخه آتشین در اطراف شما می رقصند

آیا قدم در کهکشان بوسه گذاشته ایم؟

آیا دریا در زیر بغلها مان 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 آهورا 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 گوشه سلول کز می کند  
بعد بی مقدمه حرفش را می زند:  
از زندان که بیرون بیایم  
-البته اگر بیرون بیایم-  
خواهم ترسید که از زخم جدا باشم  
خواهم ترسید که از دوستانم جدا باشم  
خواهم ترسید که از کود کانم جدا باشم  
خواهم ترسید که بیرون نیز زندان دیگری باشد

## بازی تا کی

تا اینکه شبی زنش به خوابش آمد  
چشمانش  
مثل دوبهار سبز، تازه  
تازه رو دیده

مثل دو بهارِ ناگهان

مثلی

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 پاهایم،

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 حوصله شنیدنش را هم

تو

پیدا کردی

شاید

خواهم گفت

و بعد کسی نبود در خوابش

مغزش

ویرانه شهرهای شرقی بود

چون بلخ و چون نیشابور

یا ری

مغزش

ویرانه شهرهای شرقی بود

### قبرستان

پاییز جنایی زندان،

بی آنکه ما نشانه هایش را

ببینیم در بیرون فرارسیده

اگر در «درکه»<sup>۱</sup>

بودیم حالا

قبرستان زرد برگها

را

می دیدیم

و حالا که در آنجا

نیستیم چه بهتر که

سربه روی کاشی سرد سلول

بگذاریم

بخوابیم

تا

صدای تیر باران در خواب، ما را سراسیمه

کند

و بنا گهان خیز

برداریم به سوی سوراخ در آهنی سلول

و اگر دریچه باز

باشد عبور خاموش قافله معصومان را

بینیم

مثل «ارداو یراف»<sup>۱</sup>

که دوزخ نشینان پیش از اسلام را

دید

مثل محمد

که دوزخ نشینان بعد از اسلام<sup>۲</sup> را

دید

هویت قافله معصومان

را

کسی در طول زمان تعیین

نخواهد کرد و باستانشناسان آینده

تیر خلاص را که چون فندقی در جمجمه خالی، غل

می خورد در آورده به آزمایشگاه خواهند فرستاد

تا

دستگم دوره زمین شناسی جنایت

شناخته شود

و محققان طاس آینده

یکی دورساله در باره تعلق این فندق

به دوران تاریک ما قبل تاریخ که

همین دوران حاضر است

بنویسند

۱- ارداو یراف، موبدی زرتشتی که مأمور شد از دوزخ دیدن کند و در بازگشت «ارداو یراف نام» را نوشت.

۲- اشاره به معراج حضرت محمد، پیغمبر اسلام.

## تصاویر شکسته 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 کاسه خالی بی ته، بر سر  
ما در آن خواب مُخدر می مانیم  
روی در روی او  
وتفقد های او ما را دلگرم نمی گردانند  
پنجره، پنجره ها را می بینیم  
ما از آن پنجره ها خود را می اندازیم  
پایین

مثل بازی در پرواز  
برده مطلق یک پرده نقاشی

[تنها چراغ این زندان  
چشمهای تنهای زندانی است  
مگذار خاموش شود مگذار]

ضریح خالی گیتی را بغل  
کرده ایم  
از میان آینه های بیگانه می گذریم  
شترهای عصبی

آرواره هاشان را به سوی بیابان می چرخانند  
دختری با کره بر گردن جَمَازَه 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 پیشانیهایشان 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 پرده چشم انسان می گذرد.

انگار

کوهانش، نیمی از گردن غلتانش از دید ما بیرون مانده  
چشمش را باید بدّری تا تصویر  
کاملتر گردد

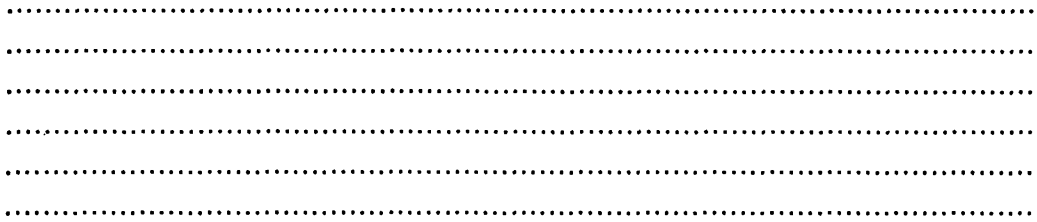
دختر بر گردن جمازه می‌گیرید  
گریه حتی تسکین هم نیست!  
ای خواهر خاموش بیابانی!

از ذهن زندانی می‌گذرند این‌ها

[تنها چراغ این زندان  
چشمهای تنهای زندانی است  
مگذار خاموش شود مگذار]

مرد قشقای بر پشت اسب قشقای می‌راند در خواب مرد قشقای در زندان  
وزنش می‌زاید پسرش را بر پشت اسب قشقای  
در بیابان در زیر ماهتابی قشقای  
صحن زندان را آنگاه  
بوی کرکس می‌گیرد  
خواب کرکسها را می‌بیند مرد قشقای در زندان  
گریه حتی تسکین هم نیست!  
ای خواهر خاموش بیابانی!

پستانهای لیلی بوی عود و کُنْدُر و عنبر را می‌پیچاند  
در ذهن خاموش زندانی  
زن، دندانهایش رنگ خرگوش سفیدی کوچک  
پاهایش مثل دو گربه، گریه شبش روزه  
زانوهای زن می‌گذرند از ذهن  
آنگاه



و عسل بر گونه برجسته و شیرین تر کمنش 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 تازه چین قدیم

تریاک از ذهن زندانی می گذرد

سنگی را بر می دارد زندانی

می اندازد تا آنجا که بازویش نیرو دارد

و صداها ی پرنده، مرغابیهای سفید از ذهنش می گذرند

سنگی دیگر بر می دارد می اندازد

و کنار زن می ماند، روی زانوهایش، زن می گوید:

خوب است، همینطوری خوب است

سایه 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،

حرف اضافه زن، حرف تعریف عاشق

و نشستن، رقصیدن معنا دارد؟

اینها هم همچون سیلی از روی کتیبه می گذرند

وز بانهای بومی پیغمبرها از روی کتیبه می گذرند



وزن از  
روی کتیه می گذرد  
پاهایش رمز مرامیر خاموش ز بانهای بومی  
می خواند در ذهنش زندانی به زبان پاهای زن  
می خواند، بعداً  
می خوابد، در خوابش می بیند حسنگ را  
آویزان از بالای شهر تاریخ  
پاهایش پوسیده؛ بابک را می بیند شقه  
بر دروازه 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 سرطانی گمنامی؛  
و به بالای دار، آنگاه  
رفقاییش را می بیند، هریک لوحه و طومار سرخی بر سینه  
یک یک، آویزان از شاخه تنهای درختان در تاریکی  
و خود برادرهایش را می بیند، جاری از جو بار خیا بانها  
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 گوشه تاریک زندان  
می بیند

[تنها چراغ این زندان  
چشمهای تنهای زندانی است

مگذار خاموش شود مگذار]

در بیداری، خواب همه را  
می بیند پدرش اسب گاری را می شوید از یال و  
دُم و تُخم اسب گاری می چکد آب 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  
ونه سرباز روس، ترکی

اسب اما طوری می نگرد دنیا را انگار  
هم روسی می فهمد هم ترکی، هم خط میخی الواح بابل را  
می خواند مادر چادر بر سر می رسد از راه  
کاسه آب

در دست چادر پوشش می گوید: سو و پدر  
می گیرد کاسه آب مادر را و به ترکی می گوید: سو سرباز روس  
می گیرد کاسه آب مادر را می نوشد  
و پس از یک ساعت، یا شاید چندین سال در میدانها

مردم را مثل حیوان می رانند  
سوی اتوبوسها و کامیونهای ارتش  
زیرا ظل الله از تعطیل تابستانی برمی گردد ظل الله  
از خواب تابستانی برمی خیزد نه یکی، بلکه صدها  
ظل الله 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 الله سرنیزه ای  
از پشت سر مردم می گوید: تعظیم قومی می افتد  
بر خاک قومی که دائم می افتد بر خاک  
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 کاسه 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 برده مطلق در پرده نقاشی  
می چرخد در بینهایت های ممتد  
همچون دایره ای در تنهایی

گریه حتی تسکین هم نیست!  
ای خواهر خاموش بیابانی!

شتر از پرده چشم انسان می گذرد، انگار  
کوهانش، نیمی از گردن غلتانش از دید ما بیرون مانده  
چشمش را باید بدّری تا تصویر  
کاملتر گردد

مرد قشقای 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 نعره 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 تابان شانه های بلند  
حمایلی ز افق های روشنایی بود

غروب گونه نابش، هزار مردمک دیده را پریشان کرد  
و در حواشی آینه های پیر و کدر  
کسی که سایه 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»<sup>۱</sup>

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 مهر بانی 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 درحاشیه  
میان سایه لمیدن-

تنور داغ عمیقی که روح من باشد  
دهان خویش گشاده ست 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 خویش، 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،

آینه هاست

و انعکاس سلسله دستان مردم است  
سوسوی دعوتی است از آن سوی شب،

شبی

کان را کرانه نیست، خداوندگار نیست  
بر کشتی شکسته شب، ناخداست او

مشت است در زمانه دستان باز،  
باز،  
دستی است کز سخاوت خود بر ملاست او

اورا اگر گرفتی و گفتی گرفتی است  
در چنگ های شوم تو، حتی، رهاست او

بیماری غریب گرفته ست قوم را  
بر هر و بای شوم زمینی دواست او

وقتی در این قیامت یغمایان ما  
هر کس « گلیم خویش بدر می برد ز موج »<sup>۱</sup>  
سدی است موج حادثه را و فداست او

گر پور زال نیست، چرا من غمین شوم؟  
زیرا که او علیست که شیر خداست او

وقت است این سکوت در آید ز پا، به سر

افراشت باز قامت عالم، صداست او.

از فرق مردهای زمین در ر بوده اند  
این روسی زنانِ زمانِ بس کلاهها  
فرق است مردهای زمانِ را، کُلاست او

تصویری از بریدن و بردن دارم  
زین عالمِ جدید  
وقتی تمام مردم عالم را  
مثل بُراده از تنِ آهن بریدم اند  
او سرافراز باد که آهن رباست او

وقتی که گاو طعنه به بلبل زند،  
خמוש!  
گل آنکه، گفت، هیچ نپرسم چراست او

با هم غریبه ایم که ناساز می زنیم  
آن نغمه زن کجاست؟ غمش آشناست او

تاریخ راهزن همه را جامه ها ر بود  
کو آن رفیق پاک که مارا قباست او؟

«وَلَلَّهَ كَهِ شَهْرِي تُوْمَرَا حَبْس مِي شُوْد»<sup>۱</sup>

۱- این مصرع از غزلی از مولوی است



ما را هوای اوست که ما را هواست او

«زین هم‌رهانی سست عناصر دلم گرفت»<sup>۱</sup>  
کو دستهای دوست؟ که دست رضاست او

مردم،

هریک درون آینه‌ای، خواب می‌روند

بیدار باد و بازفزون باد یاد او

چون انعکاس سلسله‌دستان ماست او

اوزنده باد باز که آینه‌هاست او \*

۱- «مصرعی از غزلی از مولوی»

• شعر اول در رثای غلامرضا تختی، شعر دوم در رثای عشق، شعر سوم در رثای علی‌شریعتی سروده شده‌اند.

نقد شعر

## شکل ذهنی در شعر

در هر شعر، دو شکل داریم: شکلی ظاهری که شامل وزن یا بی وزنی، تساوی مصرعها و یا کوتاه و بلندی آنها، قافیه‌ها- در صورتیکه قافیه‌ای وجود داشته باشد- و صداها و حرکات ظاهری کلمات می شود. در واقع هدف تأثیر این شکل حس بینائی ماست، به دلیل آنکه شعر را بر روی کاغذ می بینیم، و حس شنوائی ماست، به دلیل آنکه اغلب شعر را می شنویم، و یا بلند می خوانیم.

و اما شکل دیگری هم هست؛ مهمتر و عمیق تر، با دایره‌ای گسترده تر و فراخ تر که باید بدان نام قالب درونی و یا شکل ذهنی داد. شکل ذهنی<sup>۱</sup> عبارت از محیطی است که شعر در آن حرکت می کند و پیش می رود و اشیاء و احساسها را با خود پیش می برد. در جایی تصاویر می رویند و می بالند، از هم جدا می شوند و یا در کنار هم حرکت می کنند و راه می سپرند و بالاخره در جایی نضج و اوج می پذیرند، بهم می پیوندند و ویژگیهای ذهنی خود را ایجاد می کنند. خواننده شعر، در بررسی این شکل، با احساس، اندیشه و تخیل شاعر سروکار پیدا می کند و می خواهد 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 می بخشد و این چیز است که با حس سامعه و باصره نمی توان شنید و دید، ولی با بصیرتی درونی می توان بدان پی برد، آن را یافت و تحت تأثیر ذهن شاعر قرار گرفت<sup>۲</sup>.

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<sup>۳</sup> همان چیزی است که بیک شعریا یکپارچگی می دهد و یا آن را از وحدت و استحکام ساقط می کند؛ همان عاملی است که شعرا ساده یا دشوار، شفاف یا مبهم، عمیق یا پایاب می سازد. به این طرح «شاملو» نگاه کنید:

۱- از آنجا که در شکل ذهنی بیشتر تأکید بر حرکت تصاویر و ترکیب آنهاست، می توان این شکل را «شکل تکوین تصاویر» نیز نامید. ولی چون این اسم قلمبه بنظر می آمد، از آن دوری کردم.

۲- برای شکل ظاهری شعر، می توان یک «دیاگرام» ساده درست کرد و مثلاً اگر شعر موزون باشد، میتوان وزن، پایان بندی‌ها، تعداد ارکان، نحوه تکرار قوافی و سایر مسائل مربوط به ظواهر شعر را بررسی کرد. اگر بخواهیم برای شکل ذهنی شعر نیز «دیاگرامی» تهیه کنیم، بمراتب پیچیده تر 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.

۳- هستند شعرهایی که در یک وزن و ردیف و قافیه ساخته شده‌اند ولی شکل ذهنی هر یک از آنها با دیگری فرق می کند. بدلیل اینکه این شکل ذهنی است که هر شعرا را جداگانه بصورت یک حادثه روحی درمی آورد.

شب  
 با گلوی خونین  
 خوانده ست دیرگاه  
 دریا  
 نشسته سرد  
 یک شاخه  
 در سیاهی جنگل  
 به سوی نور  
 فریاد می کشد<sup>۱</sup>

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 کلمه «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 خلاقه شاعر در لحظه 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.<sup>۲</sup>

ولی از این شعر کامل بگذرید و بیائید به شعر «ماهی». این شعر را چندین بار خوانده ایم، هم در کتاب<sup>۳</sup> «شاملو» و هم در مجلات. وزن شعر، همان وزن طرح است و در آن بطور کامل رعایت شده

۱- شاملو، «باغ آینه».

۲- هر شعر برای خود «واقعیتی» پیدا می کند که با هر واقعیت دیگر فرق می کند. علت اینکه شاعر جزئی از یک پاره بزرگ زمانی و مکانی را با اجزای دیگر از جاهای دیگر درهم می آمیزد این است که پراکندگی را قبول ندارد و همیشه از کثرت بسوی وحدت می گراید. متأسفانه این فکر وحدت دادن به احساسها و اندیشه ها و تصاویر و تجربیات، که اساسی ترین خصیصه خلاقیت شاعرانه است، در بعضی از شعرهای معاصر، بویژه در شعرهایی که وزن ندارند، نادیده گرفته شده است؛ درحالی که همانقدر که شعر موزون باید از وحدتی ذهنی برخوردار باشد، شعر آزاد یا بی وزن نیز باید از یکپارچگی کامل برخوردار گردد. قسمت اعظم شعرهای بی وزن و حتی بعضی از اشعار موزون را نمی توان بذهن سپرد، به دلیل اینکه حافظه انسان نمی تواند چیزی پراکنده را قبول کند و همیشه در مقابل وحدت هنری از خود عکس العمل مثبت نشان می دهد.

۳- باغ آینه.

است. هیچگونه نقصی از نظر ظاهری، در هیچ قسمت شعر بچشم نمی خورد. ولی شعر از دو قسمت ساخته شده: یکی بند اول و سوم و دیگری 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 کلمه «یقین» کافی است تا شعروحدت پیدا کند، در حالی که همین کلمه بدلیل رفتار متناقضی که «شاملو» با آن می کند، شعر را از تأثیر و کمال می اندازد.<sup>۱</sup>

بند یکم و سوم را زیر هم می نویسم:

من فکرمی کنم

هرگز نبوده

قلب من اینگونه گرم و سرخ:

احساس می کنم

در بدترین دقایق این شام مرگزای

چندین هزار چشمه خورشید

در دلم

می جوشد از یقین؛

احساس می کنم

در هر کنار و گوشه این شوره زاریأس

چندین هزار جنگل شاداب

ناگهان

می رود از زمین

من فکرمی کنم

هرگز نبوده

دست من

اینسان بزرگ و شاد:

احساس می کنم  
در چشم من  
به آبشراشک سرخگون  
خورشید بی غروب سرودی کشد نفس؛  
احساس می کنم  
در هر رگم  
به هر تپش قلب من  
کنون  
بیدار باش قافله‌ئی می زند جرس.

این دو بند، در زیر هم، فقط از چند جمله شعری تشکیل میشود که در آنها تصاویر فوق العاده محکم و جاافتاده بکار رفته است، ولی هیچیک از این فکر کردنها و احساس کردنها بجائی نمی انجامد. یعنی این دو بند در کنار هم فاقد یک نتیجه عاطفی و تخیلی هستند. همگی مبتدای یک جمله شعری هستند تا خبر بعداً بیاید. ولی از خبر، خبری نیست. حالا بند دوم و چهارم را زیر هم می نویسیم:

آه ای یقین گمشده، ای ماهی گریز  
در برکه‌های آینه لغزنده توبه تو!  
من آبگیر صافیم اینک به سحر عشق  
از برکه‌های آینه راهی به من بجو!

آمد شبی برهنه‌ام از در  
چو روح آب  
در سینه‌اش 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 چشمه خورشید از یقین» از دل «شاملو» می‌جوشد، ولی در بند دوم، شاملو، میخواهد که «یقین گمشده از برکه‌های آینه راهی» بطرف او بگوید. چرا؟ اگر چشمه‌های یقین از دلش می‌جوشد، دیگر چه احتیاجی به «یقین گمشده» هست و اگر «یقین» قبلاً وجود داشته است، چرا در بند چهارم می‌گوید: «یقین یافته»، و از آستان یأس بانگ برمی‌کشد: «آه ای یقین یافته! بازت نمی‌نهم!»؟ مگر یقین هائیکه می‌جوشند، یافته نیستند؟! این نقض غرض است در مورد «یقین»، و همین کلمه که ممکن بود تنها وسیله ارتباط بین بندهای مختلف شعر باشد، موجب پراکندگی و بی‌ربطی و تناقض حالات آن میگردد.

شاملو، در بند نخستین و بند سوم، در زمان حال شعرش را می‌گوید: «من فکر می‌کنم»، «احساس می‌کنم»، «می‌جوشد از یقین» و غیره. بند دوم دعوتی است از «یقین گمشده» که در بند نخستین، چندین هزار چشمه از آن، آنهم در زمان حال می‌جوشیده است. در بند چهارم فعل «آمد»، یقین یافته را مربوط می‌کند بگذشته. اگر این یقین در گذشته آمده، که دیگر احتیاجی بدعوت نیست و اگر نیامده، چگونه چندین هزار چشمه خورشید از دل «شاملو» می‌جوشد؟

برداشت «شاملو» در بند یکم و سوم، رفتار او با احساس‌ها و اشیاء در این دو بند، جنبه حماسی دارد و خوش بینانه هم هست و حتی می‌توان تفسیری اجتماعی هم از آن کرد. ولی بند دوم و چهارم، حالتی تعزلی دارند، طوری که گوئی این دو بند از نیازی عاشقانه برمی‌خیزند. در بند اول و سوم همه چیز محکم است و نیرومند، و با جوشیدن و روئیدن خورشیدی بی‌غروب، 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 جنبه انفرادی‌تر و خصوصی‌تری پیدا می‌کند.

در واقع محیط تعزلی 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 عهده تلفیق حماسه و تغزل برآمده است، ولی آوردن بندهای حماسی و تعزلی بطوریک در میان، شعر را دچار پراکندگی کرده است و در چندین جا نقض غرض هست که بوحثت شعر لطمه وارد می‌کند 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 درمی‌آیند و از آنجا که شعر سخت کوتاه است، احساسی که ایجاد می‌شود، سخت نیرومند است و شاملورا در اوج غزلسرائی منثور نشان می‌دهد. در اینجا شاعر آنچنان خود را در اشیاء و اشیاء را در احساسها، و احساسها و اشیاء را در تصاویر ناخودآگاه مستحیل می‌بیند که گوئی شعر دعوتی است به حلول در موجودیت اشیاء محیط عاشقانه 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<sup>۱</sup>.

در «پل اللهوردیخان»، گرچه شاملو بعمد کوشیده است از جناسهای لفظی و یا از یک صنعت بدیع ادبیات اروپائی موسوم به «اونوماتوپیی»<sup>۲</sup> (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 بکاربرد و از تلفیق حروف صدادار و بی صدا تأثیری بیافریند و گویا 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 و طرز برخورد «شاملو» با اشیاء و احساسهاست که بدان نام شکل ذهنی دادیم.<sup>۳</sup>

۱- گرچه این شعر وزن قراردادی ندارد، ولی تکرار سطر اول در هر سه پاره (البته با کمی تغییر در سطر اول پاره 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 می کنند. 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 در واقع وزن، منتها وزنی غیر عروضی، نیست.

۲- **Onomatopoe** گرچه در صحبت روزمرهٔ فارسی از این قبیل کلمات به حد کافی استفاده می شود 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 می شود بالا برد. البته نثر امروز فارسی بعلت کیفیت گفتاری خود از اینها استفاده می کند، در حالیکه شعر بدلیل تأکید بیشترش بر روی موسیقی کلام باید این کلمات را بیشتر بکار گیرد.

۳- فقط قسمت کمی از این مقاله در مجله فردوسی چاپ شده بود. متن کامل بدون حواشی در چاپ اول این کتاب آمده بود.



در اغلب اشعار کتاب «تولد دیگر»<sup>۱</sup> 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 فرومی‌برند 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، برمی‌گزینند. 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 سنجیده‌زنی تجربه‌دیده را می‌یابند و فشرده‌گی 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.<sup>۲</sup> فروغ فرخ‌زاد این توقع «ویلیام وردسورث»<sup>۳</sup>، شاعر انگلیسی را که: «شاعر، انسانی است که با انسانهای دیگر صحبت می‌کند»<sup>۴</sup>، 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 خواننده شعر او کس دیگری نیست، ولی خواننده 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 قسمت‌هایی 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 مقاله «پنج یادداشت پیرامون تولدی دیگر خانم فرخ‌زاد» در «طلادرمس».

۲- در شعر «فرخ‌زاد» به شکل ظاهری کمتر اهمیت داده شده تا شکل ذهنی. بهمین دلیل عده‌ای تازه کار 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 پشت سر گذاشتن سنگلاخهای طاق‌فرسای شکل‌ظاهری توانسته بود به شکل خاصی که تا حدی سهل و ممتنع است، دست یابد.

### 3 - Wordsworth

«The poet is a man speaking to men» این گفته را در مقدمه‌ای که «وردسورث» بر مجموعه اشعار خود موسوم به *The Lyrical Ballads* نوشته است، دیدم.

در وجود شعر، از بین می‌رود و زمانی از او فاصله می‌گیرد و کمی آن سوتر قدم برمیدارد، بعد دوباره بر می‌گردد و شعر را کنترل میکند و بآن تمامیت می‌دهد. مثل سایه‌ای که ناگهان آنقدر تیره و پرمی‌شود که بصورت خود شخص در می‌آید. مثل سایه‌ای که در حجم و قامت شخص دوم از بین می‌رود.<sup>۱</sup> «الیوت در سرزمین ویران<sup>۲</sup>» چند سطری دارد که بی‌مناسبت نیست در اینجا نقل بکنیم:

آن سومی کیست که پیوسته در کنار تو گام برمی‌دارد؟  
 همینکه می‌شمرم، می‌بینم که فقط تو و من با هم هستیم  
 ولی موقعیکه به جاده سپید پیش رویم می‌نگرم  
 می‌بینم که پیوسته کسی دیگر در کنار تو گام برمیدارد  
 این کس دیگر با بالاپوشی قهوه‌ای زنگ و باباشلقی بر سر بنرمی می‌لغزد.  
 نمی‌دانم زنی است یا مردی.  
 — ولی راستی این کیست که در آن سوی توست؟

این کسی که آن سوی شعر فروغ فرخ‌زاد است به توقعات شخص نخستین جواب می‌دهد و حرکات شخص ثانی را کنترل می‌کند، می‌داند که شخص نخستین، آن خواننده همدرد و دلسوز، از شعر چه می‌خواهد 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 سوم شکل ذهنی شعر را کنترل می‌کند، آن را می‌آفریند و آن سوی آن قرار می‌گیرد. فرخ‌زاد — مثل سایه‌ای که جلو آدم قدم برمی‌دارد — جلو شعرش

۱ — بحث درباره مخاطب شاعر، مسأله غامضی است. شاعران بیش از حد اجتماعی، معمولاً توده‌های مردم را مخاطب خود قرار می‌دهند. شاعران اجتماعی میانه‌رو، کسی چون خود را در اجتماع مخاطب قرار می‌دهند. شاعرانی هستند که اجتماع را نشان می‌دهند (نیما، امید، فرخ‌زاد) بدون آنکه توده‌های 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 و ما» 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 سبب‌های محیط خود را تبدیل به مفاهیم اجتماعی کنند (مثل آتشی). بعضی دیگر از اجتماع با اشاره‌های ناچیز یاد می‌کنند و شعرشان تبدیل به تجلی استعاره 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 زیباییهای 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.

راه می رود. در قطعه 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 طوری که گوئی گهگاه برمی گردد و آن را نگاه می کند. آدمی هست که بصورت شعر می ماند:

من از نهایت شب حرف می ززم  
 من از نهایت تاریکی  
 و از نهایت شب حرف می ززم

اگر به خانه من آمدی، برای من ای مهر بان چراغ بیاور  
 و یک دریچه که از آن  
 به ازدحام کوچه خوشبخت بنگرم<sup>۱</sup>

آدمی هست که آنرا در آخرین شکلش می بیند و با آفریننده آن همدردی می کند.

#### ۴

ولی شاعری مثل نیما یوشیج، به نحوی دیگر به شعر خود شکل ذهنی می دهد. «من» نیما تنها «من» خودش نیست، بلکه «من» همه ماست. شعر نیما خیلی کم حالت بیوگرافی شخصی<sup>۲</sup> دارد. موقعیکه او از انسان حرف می زند، انسانی عمومی در برابر ما دیده می شود. موقعیکه او می گوید:

خشک آمد کشتگاه من  
 در جوار کشت همسایه

۱- «تولدی دیگر» از فروغ فرخزاد.

۲- در نیما، چیزی هست شبیه الیوت. الیوت گاهی در جلد اشخاص دیگر فرو می رود و از درون ذهن آنها حرف می زند. در واقع 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 فرمول «حلول نویسنده نمایشنامه در اشخاص نمایشنامه» استفاده کند، بوسیله پاوند و الیوت در اوایل قرن بیستم بکار گرفته شد. شعر پاوند و الیوت، حتی موقعیکه این شعرا از اول شخص «من» استفاده می کنند غیر شخصی «impersonal» است، بدلیل اینکه آنها نقاب دیگری را بچهره انداخته اند. نیما نیز موقعی که از کشتگاه خشک خود صحبت می کند، نقاب اشخاصی را بچهره انداخته است که کشتگاهشان خشک گردیده است. این تدبیر خاص ادبی در اشعار کنستانتین کاوافی «Constantine Cavafy» و شاعر یونانی اوایل قرن بیستم که در اسکندریه می زیسته در منتهای تجلی خود وجود داشت. «کاوافی» گاهی از زبان «سزار»، زمانی از زبان انتونی و زمانی دیگر از زبان کاتبی کهن، شعر خود را می سرود. بدین ترتیب خود را تبدیل به «من» های دیگر و یا «ما» های مختلف می کرد.

این فقط کشتگاه او نیست که در جوار کشت همسایه خشک شده، بلکه کشتگاه همهٔ ماست. و یا هنگامی که می گوید:

من چهره ام گرفته

من قایم 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:

خانه ام ابری ست

یکسره روی زمین ابری است با آن

و یا می سراید:

آی آدم‌ها 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 تندوتیره و سنگین که می دانید.

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 جابه جا 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؛ حیوانات، 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 تصویری میکند.<sup>۱</sup>

الیوت در مقالهٔ «سنت و استعداد فردی»<sup>۲</sup> می گوید:

«شعرها کردن آزادانهٔ احساس نیست، بلکه گریز از احساس است؛ شعر بیان شخصیت

نیست، بلکه فرار از شخصیت است... ولی، فقط آنهایی 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 چیزهایی میکند که برای

شعرش مهمترند؛ او با فن شعر در آن مراحل متعالی سروکار دارد و با سرنوشت انسانها در طبیعت و

۱- در این کتاب، رجوع کنید به مقالات «چهار رسالت و چهار مسئولیت» «ماخ اولاً»ی نیما و «نیمای سمبولیست».

۲- Tradition and the Individual Talent مندرج در کتاب «منتخب نثر» الیوت (Selected Prose)

اجتماع. برای رسیدن بقدرتی عمومی از نظرفن شعر و برای دست یافتن به راز سرنوشت طبیعت و انسان و اجتماع، باید احساساتی شدن بیخود را کنار بگذارد و با دیگران درآمیزد و با شخصیت عمومی انسان سروکار پیدا کند و «من» خود را جانشین «ما» سازد.

شکل ذهنی، آن تصویر بزرگ و غیر قابل لمس ذهنی است که چندین تصویر کوچک دیگر در دایرهٔ پریایهام و ابهام آن جان می‌یابند، طوری که نتوان کلمه‌ای یا تصویری را از شعر بیرون کشید و دور انداخت. نیما در شعر کوتاه «سایهٔ خود» چنین تصویری را در برابر ما روشن می‌کند:

در ساحت دهلیز سرای من و تو  
مردی ست نشسته از برش مشعل نور  
روزان و شبان وی از برای من و تو  
در بر بگشاده نقشه‌ای زین شب دور  
انگیخته از نهادش  
رگهای صدا  
یک خنده نه از لبانش  
یکدم شده‌وا

می‌بیند او به زیر ویرانهٔ شب  
در روشنی شراره‌ای سرد شده  
در گردش یک شب پر از درد شده  
نومی‌کند او هزار اندوه نهفت.  
اما چوبه ناگهان نگاهش افتد  
بر سایهٔ خود اگر چه از او نه جدا،  
لبخند زده  
فریاد بر آورد بماند  
از چشم من و تو در زمان ناپیدا.<sup>۲</sup>

۱- گاهی این تصویر؛ مثل دایره‌ایست با تصاویر دیگر در اطراف آن و شعریکپارچگی دایره‌ای شکلی دارد؛ و گاهی تصویری بزرگ مثل طبقهٔ پائین یک معبد هندی گذاشته می‌شود و تصاویر دیگر، کوچکتر ولی اوج گیرنده‌تر، بر روی آن قرار داده می‌شود تا شعر در زمینه‌ای عاطفی بسوی اوج حرکت کند؛ و زمانی تصاویر بصورت مسلسل بدنبال هم چیده می‌شوند و یکی دیگری را تکمیل و تنه‌ت می‌کند تا کمال بر روی خطی افقی بوجود آید. با وجود این هر شعری طرح تصویری خاص خود را دارد.

شکل ذهنی، فرم تصویری شعر است و جهان‌بینی تصویری شاعر بوسیلهٔ آن دقیق‌تر دیده می‌شود.

۲- د. مورد اشعاری که از نیما یوشیج در این کتاب آمده است، باید به کتابهای «سایهٔ خود»، «سفر من» و «برگزیدهٔ اشعار نیما یوشیج» (کتاب جیبی) مراجعه کنید.

همه چیز در این شعر بهم چسبیده است. اشیاء، احساسها در باره اشیاء، تصاویر و حالات آنها، یک دایره کامل می سازند و یکپارچگی کامل شعر بدلیل آنست که نیما به ایجاز و دقت آنچه را که می خواهد 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 عقب ترند (عدم تناسب شکل ظاهری و شکل 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 می شود، چیزهایی که از دور بدنندان می مانند، ولی از نزدیک جز کاغذ چیز دیگری نیستند؛ گاهی اصلاً دندان 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 در نمی یابد و دقیق سخن نمی گوید؛ هنگامی که شاعر فقط الهامی<sup>۲</sup> 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 نشانه 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

۱- شعر بعضی از شاعران معاصر چنین است. در پشت سر بعضی از شعرهای امروز، شاعری که تصویری دقیق از واقعتهای شاعرانه داشته باشد و بفهمد سلسله مراتب ذهنی کردن اشیاء و عینی کردن احساسها چیست، به چشم نمی خورد. عده ای خواننده تنبیل، که هرگز بخود زحمت خواندن مجدد یک شعر را نمی دهند، بعضی از این قبیل اشعار را «ساده» می نامند و گاهی بی درنگ برچسب «سهل و ممتنع» را بر این قبیل قطعات می چسبانند. 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 دستگاہهای رادیو و تلویزیون اشعاری را برای مردم می خوانند که اغلب حاکی از سخافت سرایندگان آنهاست. شعر خوب را نمی توانند برای مردم توضیح بدهند و شعر بد تحویل آنها می دهند، بدلیل اینکه ذوق مردم (که اغلب ذوقی است در سطح خیلی پائین) شعر خوب را شعری می داند که آنآ درک کند و به به بگوید.

۲- رجوع کنید به مقاله «الهام و کشف» و مقاله «خلاقیات، تجربه و مسؤولیت شاعرانه» در کتاب طلا درمس.

خود از آن سهمی برده اند و شاعران جوانتر و مبتدی تر گمان میکنند که این نقص، یکی از ویژگیهای شعر نوست و باید آنرا پذیرفت و دنبال کرد<sup>۱</sup>

شکل ذهنی شعر مستقیماً رابطه پیدا میکند با حادثه آفرینش شعر؛ حادثه ای که با یک نگاه، با یک کلمه، با یک برگ آغاز می شود. حادثه ای 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 نحوه بررمی طبیعت را بکلی دگرگون میکند. انسان ناگهان از خود دور می شود و به حقیقتی که همه زمانی و همه - مکانی است نزدیک میشود و بهمین دلیل هر شعری بجای خود فرضیه ایست عاطفی که شاعر در لحظه خلایقیت خود آنرا بسوی دیگران رها میکند؛ هر شعری، فرضیه ایست که در آزمایشگاه تخیل و احساس آدمی، حقیقت و درستی آن به ثبوت میرسد<sup>۲</sup>.

حادثه آفرینش شعر از جایی آغاز می شود که شاعر احساس میکند که در نقطه ای 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<sup>۳</sup>. 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 غلظد. انسان بیدرنگ پا بروی سنگی دیگر مینهد و نجات می یابد، ولی پس از لحظه ای، صدای خرد شدن سنگ را در اعماق می شنود و وقوف می یابد به خرد شدن سنگ در اعماق، و بدینوسیله کلید تجربه خرد شدن در اعماق را بدست میگیرد، خود را به

۱- اغلب شنیده ام که بعضی از شاعران معاصر می گویند: «شکل نخستین یک شعر، شکل نهائی آن نیز هست.» این حرف بچگانه بنظر می آید، 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 می شود. اوتمام نیروهای زبان و بیان شاعرانه را، موقعی که روی شعر کار می کند، می آرد و قدرت آن نون مختلف شاعرانه را با آن هسته پرنیروی اولیه، همراه می کند، 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 تبدیل به یک چیز مصنوعی و معقد نماید، بلکه باید زبان و بیان شاعرانه، به کمک ریشه های غریزی و بدوی الهام و آغاز شعر بشتابد و آن را در جهتی هدایت کند که طبیعت اصالت آن می طلبد.

۲- هر شعری، شکل خاصی از یک واقعیت مفروض را ارائه می دهد که براساس حقیقتی موجود ساخته شده است: بهمین دلیل، منتقدان ابله تخطئه کنی که مغرضانه، منطقی نثر را بر این شکل خاص از واقعیت مفروض یک شعر سوار می کنند و شاعری را محکوم می کنند، جز مستند ساختن بی فرهنگی و بی شعوری خود دست بکاری دیگر نمی زنند.

۳- همانطوریکه یک جنگ، یک کودتا و یک انقلاب، نوعی برآمدگی در سطح صاف تاریخ هستند و نشانه 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 می شود و آنوقت بصورت یک فوران - یک جهش آبی و درخشان، از سطح صاف زبان، تجاوز کرده بسوی اوج پرش پیدا می کند. بهمین دلیل هر شعری، حادثه ایست در زبان، همانقدر که یک کودتا و یک انقلاب، حادثه هائی هستند در تاریخ و همانقدر که یک انقلاب، مدیر تاریخ را عوض می کند و تاحدی ضد تاریخ است، شعر نیز، منطقی عادی زبان را بهم می زند. و بصورت عاملی که ضد زبان است درمی آید.

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 خویش نشسته است. در اینجا انسانی هست که با کلام خود بقول «اسپندر»، «پنجه در پنجه خدائی» می افکند و هر آن در انتظار جهش و دگرگونی است تا خویشتن را بوسیله کلام، قادر متعال زبان گرداند و بر سرنوشت خود حاکم شود.

در جریان حادثه آفرینش شعر و در آوردن اشیاء بشکلی انسانی، بشر جانشین خدایان است و همیشه می خواهد (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 یاد آورد، و حتی در محیطی انسانی، کامل کننده نظام طبیعت باشد و به مثابه جهانی تنظیم یافته باشد. که مستقلاً نیز تواند زیست، و تواند چرخید و بالید، و تواند پروازد و رویاند.

گرچه بعضی اوقات اتفاق می افتد که برخی از شاعران معاصر، شکل ذهنی شعر را فدای کلمات زیبایی 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 بر آن بیفزایند و گفته خود را تفسیر کنند - بدون دریافت این نکته که خواننده شعر برای فهم شعر احتیاجی به تفسیر آن از طرف شاعر ندارد - ولی گاهی اوقات اشعار می توان یافت که از لحاظ شکل و قالب ذهنی یکپارچگی لازم را دارا هستند<sup>۱</sup>. در بعضی از اشعار «نادر پور»، شکل ذهنی شعر بنای مستحکمی است و نوعی منطق شعری از آغاز تا پایان بر شعر حکم فرماست. من، «نگاه»<sup>۲</sup> 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، درباره آن، چنان احساساتی می شوند که حاضر به قبول کوچکترین انتقادی نمی شوند. در بعضی از شعرهای معاصران، همینکه یک تشبیه بوجود آمد، شاعر گمان می کند که تشبیه آنقدر عمیق است که باید سه چهار خط دیگر برای تفسیر آن به شعر اضافه کند؛ یا آنقدر از یک استعاره خوشش می آید که سه چهار خط دیگر می گوید، تا آن را هرچه بیشتر به رخ خواننده بکشد. اگر این شاعران به این نکته پی می بردند که ممکن است گاهی شعور خواننده بیشتر از شعور خود شاعر باشد، دست بچین کاری نمی زدند. بسیاری از شعرهای این قبیل شاعران را باید مجدداً گفت: بعضی از کلمات تروتمیز! را برداشت و بجایشان کلمات خشن و نیرومند گذاشت، سطرهایی از شعر را که از رقت قلبی احساس، نه فقط آبکی، بلکه حتی «خیس» هستند و به میوه های له شده در میان میوه های صاف و پاک می مانند، از شعر اخراج کرد و دور ریخت.

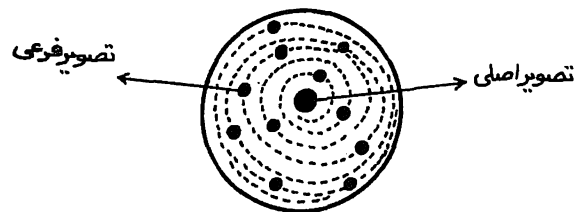
۲- از کتاب «سرمه خورشید».



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 یی هر دو دوختند به چشمان من نگاه!

بهمین دلیل باید گفت که فضای سرشار از ایهام و ابهام شکل ذهنی، گاهی مثل گوی سربی است که سنگین است و بی نقص<sup>۱</sup>. از اوجها و قلّه‌ها سرازیر میشود و اگر سرازیری ابدیتی

۱- 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، تصاویر دیگر را مثل یک منظومه شمسی بدور آن قرار داده است. (شکل ۱)



«شکل ۱»

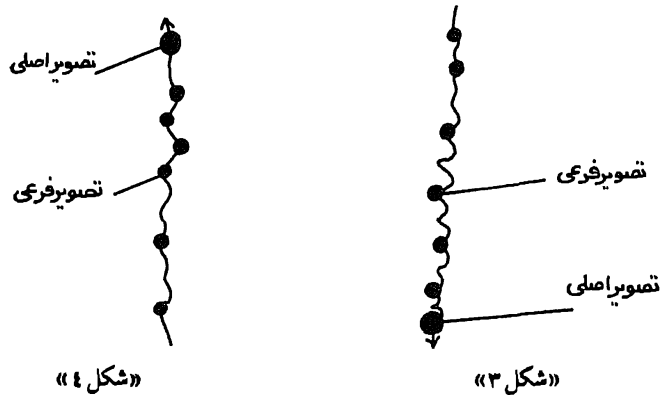
ب- شکل ذهنی افقی و مضرس- با یک تصویر اصلی در اول یا در آخر و یا وسط، و تصاویر دیگر بصورت دندانها. طرح تصویر روی یک خط افقی حرکت می‌کند. (شکل ۲) از آنجا که در هر تصویر، زبان و معنی فشرده‌تر از قسمتهای دیگر شعر است، من علامت تصویر را بر قلّه هر دندانها گذاشته‌ام.



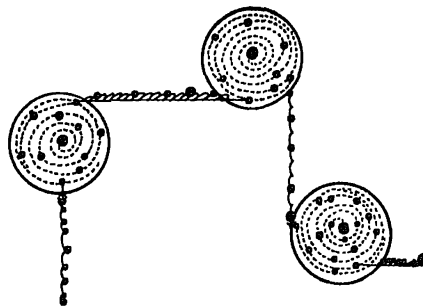
«شکل ۲»

ج- شکل ذهنی صعودی- با تصویرهای فرعی که از پائین به بالا 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 به پائین قرار داده می‌شوند و با نیروی بیشتری بسوی پائین حرکت می‌کنند و در اعماق به تصویر اصلی پایان می‌یابند. (شکل ۴)

داشته باشد (که گویا 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، انسانهایی ابدی هستند که حافظ آفریده است تا در برابر 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.



ه - شکل ذهنی مختلط. که در شعرهای بلند دیده می شود - در اغلب شعرهای نسبتاً بلند جدید گاهی شعر با یک شکل ذهنی صعودی شروع می شود و بعد یک شکل ذهنی دایره ای و یا افقی معرفی می شود، آنگاه یک شکل ذهنی نزولی پدیدار می گردد و بعد دوباره شکل دایره ای، افقی و یا شکلهای دیگر. شکل ذهنی عمومی شعر از مجموع این اشکال ساخته می شود. اغلب شعرهای سوررئالیستی، شعرهایی که در آنها از شیوه «خودبه خود گوئی» استفاده شده است، شعرهای ایماژیستی خیلی قوی، منظومه های 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 ناخود آگاه و انعکاس آن پیچیدگیها در سطح آگاهی و شعور بیدار بشری است.



«شکل ۵»

نمونه 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 قنديل محرابها
سپیده دم از بیم سرمای سخت	بپوشید بر کوه سنجابها
بمی خوارگان ساقی آواز داد	فکنده به زلف اندرون تابها
ببانگ نخستین از این خواب خوش	بجستیم ما همچو طباطباها
عصیر جوانه هنوز از قدح	همی زد به تعجیل پرتابها
از آواز ما خفته همسایگان	ببی آرام گشتند از خوابها
بر افتاد بر طرف دیوار من	ز بگمازها، نور مهتابها <sup>۱</sup>

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 گستره 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.<sup>۲</sup> بدلیل آنکه آفریننده 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 شیوه 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<sup>۳</sup> کار هر شاعری را روشن میکنند و این دو اگر عاری از فردیتی تعمیم یابنده باشند، توفیق قرین تقلای شاعر نخواهد بود.

۱- دیوان منوچهری.

۲- گاهی یک شعر تنها، قدرت یک شاعر را بخوبی نشان می دهد. ولی در شعر جدید، قضاوت درباره 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 نمی کنند، قضاوت حتی باید براساس حداقل یک کتاب باشد.

۳- «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 روبرو می شوند، خلاقیت از شیئی آغاز می شود؛ چرا که شیئی، مقدم بر کلمه است و شیئی برای انسان اولیه، الهام بخش کلمه بوده است. برای انسان امروز، بویژه 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<sup>۱</sup> است و تکنیک، نوعی ماجراجویی در کلمه است. جهان بینی یک شاعر، در رابطه او با محیط زندگی اش، محیطی که باید برای او قابل لمس و حسی و عاطفی و فکری شده باشد، قابل توجه است. مثلاً اگر «پل والری»<sup>۲</sup> نمی تواند در شعرش از دریا دور شود و اگر مثلاً «سن ژون پرس»<sup>۳</sup>، جهان را در دریا می بیند، بدلیل آنست که دریا قسمتی از زندگی آنها را تشکیل داده است و آنها به سابقه و سائقه ذهنیات خود از دریا، مجبورند از آن سخن بگویند. حال اگر آنها از کویرلوت حرف می زدند، از فیل های هندوستان یاد می کردند، از شتر مرغ های آفریقا سخن می گفتند و بر پشت اسب و استروالغ فاصله دوده را چهار روزه طی میکردند، آیا شعرشان، از اصالتی که اکنون از آن برخوردار است، بهره می گرفت؟ سطر به سطر «موبی دیک»<sup>۴</sup> تجربی است و «هرمان ملویل»<sup>۵</sup> با استفاده از تجربیات خود حتی سری به صحرای کربلا می رود. یکی از شاعرانه ترین اسطوره های دریائی را می آفریند. محتوای شعر «مایا کوفسکی»<sup>۶</sup>، یکی از بزرگترین فرمالیستهای دنیا، محیط زندگی اوست و «دانته»<sup>۷</sup> 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<sup>۸</sup> — 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

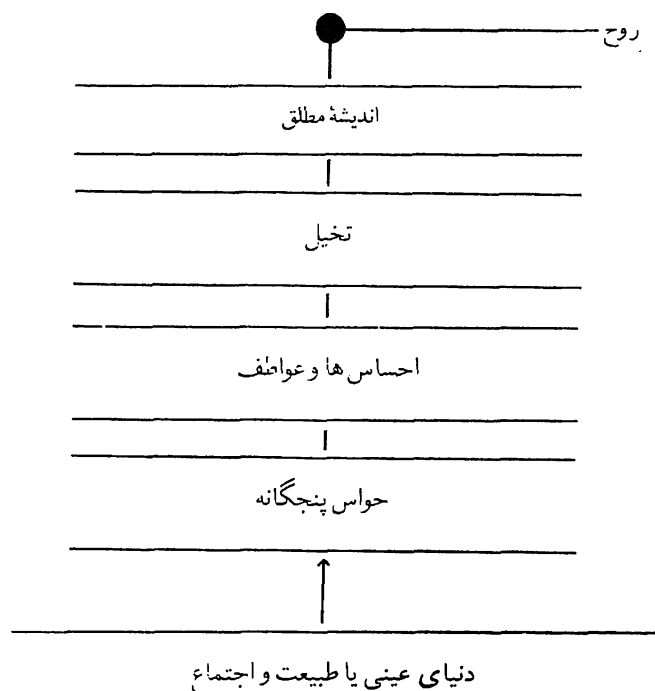
7 - Dante

8 - Rimbaud

می چرخاند و اگر به قولی دریا ندیده از دریا سخن می گوید، افسانه دوران کودکی را بر دریا تحمیل می کند و دریای کودکانه ای را می بیند— مطلقاً از آن خود— که بر آن سرنوشت تحمیل می شود. همانطوریکه در سطرهای آخر «قایق سرمست» اش چنین می خوانیم:

«اگر آبی 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.»<sup>۱</sup>

آیا تجربه رمبو محدود بوده؟ کسی که به کلام ظرفیت و حجمیت تجربه خود را از روح زندگی و رنگ و صدا و حتی جنون و جادو و خیال بخشید و در هاله 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، رابطه 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 آسمان خراشهای صد طبقه ای نیویورک حرف بزند، رابطه اش را با اشیاء طبیعت بر اساسی خیالبافانه نهاده است، نه بر اساس تخیل که خود مستقیماً از عینیات تجربی سرچشمه می گیرد. و تخیل چگونه از عینیات استفاده می کند باین ترتیب:



۱- رمبو، متن دوزبانی سری کتابهای پنگوین.

حواس پنجگانه ما که مستقیماً با طبیعت و اشیاء رو برو هستند، در نخستین برخورد، بار عینی آنها را دریافت می کنند: مثلاً ما درخت را می بینیم؛ کنسرتوو یولون موزارت را می شنویم؛ عطر گلها به مشاممان می رسد. نخستین دریچه 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. زیبایی 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 در برابر 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، دریچه 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 برویم سراغ کسی که بهترین تعریف را از تخیل کرده است و بین تخیل و خیالبافی فرقی دیده، و بحق هم دیده است. مقصودم «سمونل تیلر کولریج»<sup>۱</sup> است که در اینجا یکی دو تعریفش را نقل می کنم:

«آن قدرت ترکیب و جادویی 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 می دهد.»<sup>۲</sup>

و یا: «طبیعت سیال و روان تلفیق و تداعی.»<sup>۲</sup> و یا: «آن ادراک بر اساس دریافت مستقیم که برای پیدا کردن تشابه بین چیزهای غیرمشابه و در هم آمیختن آنها بکار می رود.»<sup>۲</sup>

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

مهمترین عامل تخیل است. پس چطور است آن تعریف دو سال پیشم<sup>۱</sup> 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 لحظه 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 بکند و بوسیله تصاویر آنها را کنار هم قرار دهد و یک حلقه 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 رابطه شاعرانه بر اساس منطقی<sup>۲</sup> شاعرانه است؛ منطقی که در آن حساب دو دو تا چهارتا را کنار گذاشته ایم و بیک نوع شعور مستقیم از طبیعت دست یافته ایم.

در زلف چون کمندش ای دل میبچ 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 نحوه حرکت کلمات و شکل یافتن آنها برای ارائه تخیل و احساسها بکار می رود، هدف، ارائه تکنیک نیست. بلکه هدف، فقط ارائه محتوی است<sup>۳</sup> بوسیله تکنیک در فرم، منتها قدرت بیشتر تکنیک به ارائه

۱- 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 می کنم 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 بقیه مطالب این مقاله ضروری است.

۲- در این مورد به مقاله اول این کتاب مراجعه کنید. (یعنی مقاله اول طلا در مس)

۳- در مجله نگین، دوره دوم، شماره اول، یداله رؤیائی به خبرنگار مجله در سه ای گفته است: «هدف ارائه محتوی نیست،

بهرتر محتوا کمک می کند.<sup>۱</sup> تکنیک، نصف شعر است و بل کمتر از نصف. چرا که زندگی مقدم بر شعر است و دید خاص داشتن درباره زندگی، محتوای شعر است. جهان بینی داشتن درباره زندگی حتی به جهان بینی داشتن درباره 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 ارائه آن شور و هیجان تخیل در زندگی و معرفت به زندگی است بوسیله تکنیک، و گفتن اینکه هدف، ارائه تکنیک است، بستن اسب است به پشت گاری. در این مورد حرف «الیزابت درو»<sup>۲</sup> 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 وسیله ارائه مفهوم به حباله 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.»<sup>۳</sup>

با وجود این کسی منکر نقش اساسی کلمات در شعر نیست و وسیله 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 کلمه «عشق»، مفاهیم قدیم و جدید، منسوخ و غیر منسوخ عشق را در وجود کلمه «عشق» جمع می کند.

«کولریج» در مورد آن نیمه دوم - بل کمتر از نیمه - یعنی تکنیک، تعریف «بهترین کلمات در بهترین نظام»<sup>۴</sup> را بکار برده است و، «رابرت فراست»<sup>۵</sup> گفته است که «شعر، نوعی اجراء

هدف ارائه تکنیک است.»

چنین حرفی از نظر من قابل قبول نیست بدلیل اینکه در این صورت می توان پرسید: «تکنیک را چه چیز ارائه می کند و با چه وسایلی تکنیک ارائه می شود؟»

۱ - خواننده می تواند در مورد توضیح بیشتر درباره فرم به شماره های بهمن و اسفند سال چهل و شش مجله فردوسی، مقالات «نقد تحلیلی شعر» اینجانب مراجعه کند.

## 2 - Elizabeth Drew

۳ - در کتاب «شعر - راهنمایی 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»<sup>۱</sup> است، و بهمین دلیل او که در همان قالبهای کلاسیک، شعر می گفت چندان تأثیری روی نحوهٔ تفکر شاعرانهٔ امروز نگذاشت.

اما تأکید اینها بیشتر بر زبان است نه تکنیک. بدلیل اینکه شاعر در برابر زبان قوم خویش وظیفه ای دارد، طوری که بنا بقول «مالارمه»<sup>۲</sup> کارش اینست که: «لهجهٔ قوم را پاک گرداند»<sup>۳</sup> و این فکر که از مالارمه گرفته شده، حتی روی اشخاص چون «الیوت»<sup>۴</sup> نیز تأثیر گذاشته است، طوری که الیوت در «چهارکوارتت»<sup>۵</sup> ترجمهٔ کلمات مالارمه را می آورد و در جایی از همان شعر می گوید:

جائی که هر کلمه راحت است.

و جای 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 ویران»<sup>۶</sup> و یا خود «چهارکوارتت»<sup>۷</sup> فقط فرم هستند. الیوت در «سرزمین ویران» 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 - Mallarme

3 - To purify the dialect of the tribe

4 - Eliot

5 - Four Quartets

۶- «سرزمین ویران» را در یکی از شماره‌های مجلهٔ آرش به ترجمهٔ «بهن شعله‌ور» می‌توانید پیدا کنید. اسمی که «شعله‌ور» 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.

۷- 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 می‌ارزد.

شیئی، هیأت ذهنی می دهد. مثلاً همینکه «روشنائی» حس و احساس شد، تخیل به آن تجسم ذهنی می دهد، طوری که اگر روشنائی جلو چشم 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 چیزهایی 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 نحوه پیدایش و ساخت، بلکه در طرز عمل و با سمبولها و اسطوره های 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 درباره شترهای عربی حرف نمی زند و در خواب هم شتر نمی بیند، روشن است و اگر بگوید، حتماً یا از محیط خود به شکلی دور مانده و سألها 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 رو یائی می گوید: «دریا زبان دیگر دارد» و یا اگر از «پهنه دور دریا» و «جنگل طاقه و طارمی بر سر آب های معلق، طرح دروازه ها و ستونها» حرف می زند و می گوید «آب آواره، ای آمد و شد!» و بسایر خطابها را بکار می برد و یا «بر ساحل»، «قصیده جامد» می بیند و یا «جشن شادمانه» 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 جایجا از سن ژون پرس میگیرد و خواننده تمام اینها را می تواند در «چراغهای دریائی»<sup>۱</sup> پیدا کند.

تخیل پلی است بین اندیشه مطلق و روح از یک سو، و حس و احساس از سوی دیگر. و بهین دلیل سروکارش هم با جلوه های عینی است و هم با تظاهرات ذهنی<sup>۲</sup>. اینرا هم در نظر بگیریم که تخیل گرچه بقول «ارسطو»<sup>۳</sup> همیشه بر اساس استعاره کار می کند ولی در تصویر پردازی از وسایل دیگر نیز استفاده می کند و بطور کلی یکی از تعاریف تا حدی مختصر ولی شاید ناقص درباره تصویر

۱— Amers اثر سن ژون پرس. در این مورد مراجعه کنید به مقاله این کتاب درباره رؤیائی.

۲— کیتز (Keats) شاعر انگلیسی در نامه ای که بیکی از دوستانش نوشته است می گوید: «تخیل را می توان با رؤیای آدم مقایسه کرد. او بیدار شد و رؤیای خود را بصورت واقع یافت.»

۳— رجوع کنید به «فن شعر» ارسطو، بخش زبان. دو ترجمه از این کتاب موجود است یکی ترجمه فتح اله مجتبائی و دیگری ترجمه دکتر عبدالحسین زرین کوب. ایکاش منتقدان معاصر لا اقل یکدور این کتاب را می خواندند و بعد شروع می کردند به حرف زدن درباره شعر.

اینست که: «تصویر عکسی است در کلمه<sup>۱</sup>»، که «با کلام مخیل» قدمای خودمان درباره شعر تا حدی یکی بنظر می آید. پس بعید نیست که یک کلمه خود بخود نماینده مفاداری ذهنیت و عینیت باشد و اصلاً اگر این سخن «بودلر<sup>۲</sup>» و بعد از او «آتور سایمونر<sup>۳</sup>» و بعد از او «هیوم<sup>۴</sup>» 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 زمینه ذهنی، بسیاری از افعال — ممکن است جنبه تصویری پیدا بکنند.

رابین اسکلتون<sup>۵</sup>، یکی از شاعران برجسته بعد از جنگ دوم انگلستان، در کتاب خود بنام «الگوی شعری<sup>۶</sup>» در فصل «تصویر شعری<sup>۷</sup>»، 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، ترجمه 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، حدای 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، طنز آلود، زرننگ، مخیل، عاقل
تصویر آئی	تصویری که اساساً با برانگیختن مفاهیمی در ذهن	زرد، بلند (صدا)، خشن، عفوئت، آسید

۱— An Image is a picture in words مصطلح ترین تعریف تصویر در زبان انگلیسی. این تعریف فقط وجه بصری تصویر را روشن می کند، کیفیت سماعی و سایر خصوصیات تصویر را نمی توان در آن یافت و به همین 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 ایمانیست های انگلستان که در جنگ جهانی اول کشته شد. پنج شعر و کتابی تحت عنوان «تفکرات» (Speculations) از او مانده است. شعرها را «ازراپاند» و کتاب تفکرات را «هربرت رید» چاپ کرده اند.

5 - Robin Skelton

6 - The Poetic Pattern

7 - The Poetic Image

<p>سامعه، باصره، شامه و ذائقه سروکار دارد.</p>	
<p>ملاقات، آرزو، جدائی، تنبلی، خستگی، نیرو</p>	<p>تصویری که با برانگیختن حواس، بطور غیر مستقیم سروکار دارد و یافقط توجه یک حس خاص را بر— نمی انگیزد.</p>
<p>حقیقت، ترحم، عشق، عدالت صحیح</p>	<p>تجردی که می کوشد مفاهیمی بر اساس ادراک حسی ایجاد کند؛ بدلیل تجسم بر اساس شخصیت دادن به اشیاء و حیوانات<sup>۱</sup> و مفاهیم و یا صنایعی از این قبیل.</p>
<p>سردچون بخشنده گی، کارد— دقیق بر، انقلاب سرخ، نار و نه های کهن</p>	<p>ترکیبی از کلمات که فقط یک تصویرو واقعی داشته باشد.</p>
<p>نرگس های طلائی، برنج تلخ</p>	<p>ترکیبی از کلمات که بیش از یک تصویرو واقعی داشته باشد.</p>
<p>حقیقت بزرگوار، ترحم عادل</p>	<p>ترکیبی از کلمات که شامل یک تصویرو مجرد باشد و تصاو ورو واقعی نداشته باشد.</p>
<p>بخشنده گی وفادارانه، عشق صمیمی</p>	<p>ترکیبی از کلمات که شامل بیش از یک تصویرو مجرد باشد ولی تصاو ورو واقعی نداشته باشد.</p>

باید از اینها بی درنگ بیایم به مسأله تجربه شاعرانه، چرا که تمام مثالهایی که داده شد با

۱- «سید محمد رضا دانی جواد» در کتاب «علم بدیع در زبان فارسی» در مورد 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 بی فایده است. بهمین دلیل در فصل «تصویر چیست؟» از آن استفاده نکردم. تعریف او از تشبیه نیز چایی است ولی چون در سایه همین تعریف، عقلی و یا حسی بودن تشبیهات را بررسی کرده است مجبورم تعریف او از تشبیه را نیز نقل کنیم:

«تشبیه عبارتست از مانند کردن چیزی بچیز دیگر در صفتی یا معنایی بواسطه الفاظی خاص و ارکان آن چهار است:

اول - مشبه - دوم مشبه به - سوم وجه شبه - چهارم ادات تشبیه. آنچه بچیزی مانده 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 بوسیله 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 - 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 - یاقوت ناب، مشبه به - سرخی شراب و یاقوت، وجه شبه - و پنداری، ادات تشبیه.

اینک درباره چهاررکن بالا مختصری شرح داده می شود.

اول و دوم - مشبه و مشبه به از نظر عقلی و حسی بودن آنها بچهار قسم منقسم میگردد:

الف: - هردو حسی - ب - هردو عقلی - ج - مشبه حسی و مشبه به عقلی - د - مشبه عقلی مشبه به حسی.

الف - هردو حسی. مثال از قرآن مجید:

«هن لباس لکم و انتم لباس لهن».

سورة البقره ۲ آیه ۱۸۳

زنانتان پوشاک شما پند و شما پوشاک ایشان. (منظور حفظ عرض و ناموس است).

حدیث شریف - «مثل اهل بیتی کمثل سفینه نوح من ركبها نجی 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 ز 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 به هائی هستند دیدنی یا شنیدنی و بطور کلی

حسی می باشند.)

باید دانست چنانچه از شعر بالا نیز معلوم میشود در این نوع که گفته ایم هردو حسی منظور اعم از حواس پنجگانه (دیدن -

شنیدن - بوئیدن - چشیدن - لمس کردن) می باشد که به ترتیب مثال می زنیم:

برای دیدن: چهره آفتاب - دندان و مروارید - 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: **عذارى 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 تمبیه است**  
 اجرام کوههاست نهان در میان برف  
 انوری: **بین وقت سخن گفتن لب شیرین و دندان**  
**که گوئی در عمانست در لعل بدخشانش**  
 نظامی: **تن صافش که میغلطید بر خاک**  
**چو غلظد 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 بوئیدی! است.)  
 ظهور فاریابی: **خود از برای سر زره از بهر بر بود**  
**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 لمبتان باده گسار**  
**نوی مرغ چو آواز مطربان حزین**  
 و نیز گوید: **ز زاله لاله چو لؤلؤ شده رفیق عقیق**  
**نوی صلیص و بلبل چو چنگ تار و رباب**  
**خروش رعد با بر اندرون چو ناله 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 سنانان جانش**  
**که جان مادر از آواز گمشده فرزند**  
 برای بوئیدن: **خوشبویی معشوق، و بوی گل یا نافه مشک .**

«شعر و تجربه»<sup>۱</sup> از «آرچبالد مک لیش»<sup>۲</sup>، در فصل «تصاویر»<sup>۳</sup> دیده‌ام. مثال از «توفو»<sup>۴</sup>، شاعر بزرگ سلسله «تانگ»<sup>۵</sup> 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» نسبت داده است. وگرنه ترجمه 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  
ونیز گوید:  
شکفته سرخ و سیه لاله چون رخ و دل دوست  
بنفشه رسته چو زلفین او بوی و بتاب  
فرخی:  
خاک را چون ناف آهومشک زاید بیقیاس  
بید را چون پرطوطی برگ روید بشمار  
سعدی:  
شخصی نه چنان کریمه منظر  
کز زشتی او خبر توان داد  
آنگه بغلی نمود بالله  
مردار بافتاب 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  
ونیز گوید:  
بوی شیر از لب همچون شکرش میآید  
گرچه خون میچکد از شیوه چشم سیهش  
قطران:  
گر لب چون شکرش گلگون بود شاید بدانگه  
گل ندارد طعم شکر بل شکر گلگون بود  
بخشایای شیرازی:  
خفته بودی که لب بوسیدم



- 1 - Poetry and Experience
- 2 - Archibald MacLeish
- 3 - Images
- 4 - Tu Fu
- 5 - T'ang

درز بانهای دیگر، بایدفاصله این کلمات با فعل، ضمیر، حروف ربط و عطف و اضافه و غیره.



قند دزدی چقدر شیرین است

برای لمس کردن - برو پهلوی و حریر و پرند .

بر چون پرند و لیک دلش گونه پلاس

من بر پلاس صبر کنم از پرند او

ب- هر دو عقلی - مانند تشبیه علم بحیات و زندگانی

سنائی: مردگی کفر و زندگی دین است

هر چه گفتند مغز آن اینست

(مردگی و زندگی - 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 هر دو 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 - مشبه عقلی و مشبه به حسی - مانند تشبیه عدل به میزان و نادانی باژدها و علم 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 و عقلی است بجام جم که مشبه و حسی است تشبیه کرده.)

د - مشبه حسی و مشبه به عقلی - 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 و مشبه به میباشد تشبیه کرده.)

انوری: ای چو عقل اول از آرایش نقصان بری

چون سپهرت از جهان از بدو فطرت برتری

نظامی: بساط سبزه چون جان خردمند

هوايش معتدل چون مهر فرزند

(مرغزار مانند روان آدم عاقل باز و وسیع و هوای آن مانند محبت فرزند ملایم و دل انگیز.)

ازرقی: یکی برکه ژرف در صحن بستان

چو جان خردمند و طبع سخنور

آتش بستان دیوبندت ماند

پیچیدن افمی بکمندت ماند

خورشید بهمت بلندت ماند

اندیشه برقتن سسندت ماند

(که در اینجا ستان و کمند و همت بلند و طرز راه رفتن اسب مشبه است و آتش و پیچیدن افمی و خورشید و اندیشه

به ترتیب مشبه به میباشد که حسی بودن و عقلی بودن هریک آشکار است و داخل در دو دسته اخیر و د میگردد...)



پرمیشد، ولی شعر چینی از این قبیل وسایل و تدابیر دستوری گو یا چندان بهره‌ای نمی‌گیرد و ترتیب و توالی طبیعت از طریق حروف زبان چینی بر روی کاغذ منتقل می‌شود. «ماکس پیکارد»<sup>۱</sup> 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.»<sup>۲</sup> و «ژان پل سارتر» در «مسئولیت نویسنده»<sup>۳</sup> می‌گوید: «سکوت نوعی سیمان است بین کلمات، و معنی دارد. ساکت بودن نیز یعنی سخن گفتن. آدم در باره اشخاص لال نمی‌گوید که آنها سکوت کرده‌اند.» گرچه سارتر. موضوع را بیشتر از نظر اجتماعی بررسی می‌کند تا خلاقیت شعری، ولی بهر طریق سکوت، بویژه سکوت بین کلمات شعری، مفهوم دارد. مقصود «توفو»، بنظر مک‌لیش، در سطر بالا که ترجمه تحت‌اللفظی آن آمد، اینست که: «رودخانه‌ای هست که بر روی آن قایقی حرکت می‌کند و بر روی قایق، فانوسی هست که از آن نوره چشم می‌رسد و این نور، تنها روشنائی بر روی رودخانه است.» توفو از شیئی بزرگ‌تر در طبیعت شروع کرده به شیئی کوچک‌تر رسیده است. و ترتیب از بزرگ‌تر تا کوچک‌تر در شعر نیز حفظ شده است. تجربه زندگی، عیناً به شعر منتقل شده است. از نظر شاعری، شیئی بزرگ و کوچک وجود ندارد. آیا اگر «توفو» ناگهان در شعرش از دریاهاى 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 در شعر حفظ شود. ولی محتوا؟ هر پنج کلمه، سمبول زندگی شبانه چینی و حتی شرقی است. محتوا، تمامیت زندگی شاعر است، و فرار 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 دسته 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 چهار ساله است.	سی ساله است.
۲- می‌بیند که کسی رادر خیابان میکشند.	شنیده است که برادرش کشته شده.	بخاطر می‌آورد 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 و غذای کافی خورده .  
 ۴- نگران است . غمگین است .  
 ۵- مادرش رادوست دارد . عاشق شده .  
 ۶- پشه ای می گزدش . به زنی نگاه می کند .  
 دچار زخم معده است . دچار زخم معده است .  
 صدای ماشین هارامی شنود . صدای ماشین تحریر را می شنود .  
 مادرش مرده .  
 کسی تعقیبش می کند .  
 هنوز عاشق است .  
 می ترسد که او را هم دستگیر بکنند .

قدرت تخیل، این چهار طرح تجربی را در یک لحظه 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 درجه 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 خود آگاه و ناخود آگاه در می آمیزند و شعری که بوجود خواهد آمد اگر از پشتوانگی تکنیکی قوی بهره مند 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 رمانتیسیم است. چرا که یکی از انواع رمانتیسیم، 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  
 و عروق زخم دار من از این حرفم که با تو در میان می آید از درد درون خالی است  
 و درون دردناک من زد دیگر گونه زخم من می آید پر  
 هیچ آوازی 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

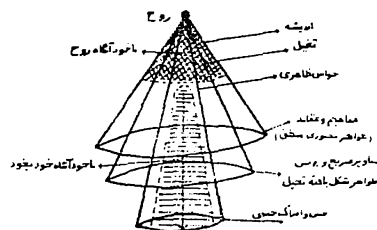
بچه ها، زن ها  
 مردها- آنها که در آن خانه بودند

دوست با من آشنا با من، در این ساعت سراسر کشته گشتند<sup>۱</sup>.

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 دوفری را که از روبرو می‌آیند، دوفری 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 روبرو هم تداعی می‌شوند. این اندیشه، براساس دریافتی بیواسطه از طبیعت، قدرت تخیل را از بار فکری مالا مال می‌کند، همانطور که احساس بدان ظرفیت عاطفی می‌بخشد.

بوسیله قدرت تخیل، انسان درخت را شبیه انسان می‌بیند ولی اندیشه 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 گذشته 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 زندگی شان پی بردند و یا «دانته» بسوی «بتاتریس» حرکت کرد.

روح، حاکی بر همه عوامل ذهنی است که با طبیعت روبرو هستند. هر ماجرا در طبیعت و در زبان از آن اوست و او حاکی بر حس است و احساس تخیل و ادراک اندیشه منطقی. بوسیله روح، انسان معنویت موجود در اشیاء را کشف می‌کند و ظرفیت معنوی خود را به اشیاء اطراف می‌پراکند. بوسیله روح انسان کشف می‌کند که درخت از شاخه بسوی خورشید و از ریشه بسوی اعماق خاک می‌روید. در تمام این موارد گمان می‌کنم آوردن طرحی از «ژاک ماریتن<sup>۲</sup>»، به روشن شدن بحث کمک کند.



۱- از شعر روی بندرگاه «نیما یوشیج» مندرج در کتاب «برگزیده اشعار نیما یوشیج» چاپ سازمان کتب بهای - بیسن.

۲- 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 تصویری، منطقی و استدلالی است و نیز مرکز جهان بینی 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 دوسرزمین 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<sup>۱</sup> و بعد وارد جهان تجربه و حافظه و تخیل می شود. با وجود این الهام، نیروی خود را به

سایر قسمت های شعر نیز منتشر می کند.

از «ارسطو» تا «جان کبل»<sup>۱</sup> و تا «ژاک ماریتن»، شعرا را از نظر الهام به دو دسته تقسیم کرده اند. نخست شاعران «جذبه ای و یا نشئه ای»<sup>۲</sup> که در وجودشان علائم جنون هست و در شعرشان، الهام بر همه چیز حاکم است. دسته دوم، شاعرانی هستند «بالنده»<sup>۳</sup> که از نعمت رشد طبیعی برخوردارند و بقول ژاک ماریتن از الهام بصورت آن هسته اولیه و یا بصورت یک نوع وسیله دریافت مستقیم استفاده می کنند. ژاک ماریتن، اضافه می کند: «البته شاعر بالنده ممکن است شاعری بزرگتر از شاعر نشئه ای باشد و به الهام از او وفادارتر باشد، ولی اشخاصی که فاقد هر دو نوع الهام هستند، اصلاً شاعر نیستند»<sup>۴</sup>

عقاید شاعران سور رئالیست بیشتر بر اساس فکر جذبه ای و یا نشئه ای الهام است، منتها بطرزی اغراق آمیز، بهمین دلیل وقتی که اصول پیشنهادی شاعران این مکتب را در مورد شعرهای آنها بکار ببندیم، خواهیم دید که آنها، از عهده تحقق بخشیدن بر اصول خود در لباس شعر بر نیامده اند و یا اصلاً شعری که بر اساس طرد کامل نوعی منطق نوشته شده باشد وجود ندارد. در مقابل، شاعرانی هستند که کوشیده اند الهام را نادیده بگیرند. مثلاً «بودلز» گفته است: «هر چه زیبا و بزرگ است، در نتیجه منطق و حساب بوجود آمده است» و پل والری معتقد بود که «شیفتگی و یا شعله ور شدن خصوصیت مغز نویسنده نیست.» ژاک ماریتن معتقد است که این شاعران فقط بیک جنبه حقیقت توجه داشته اند و جوانب دیگر را نادیده گرفته اند و «بدین طریق هم خود و هم ما را فریب داده اند. 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، نویسنده ای نیست که این شیفتگی و اشتعال را در خود احساس نکرده باشد»<sup>۱</sup>

«شلی» در مقاله «دفاعی از شعر»<sup>۲</sup> شعر، مثل استدلال نیست و نیروئی نیست که به تصمیم اراده بکار افتد. هیچ کس نمی تواند بگوید: من شعر خواهم گفت. حتی بزرگترین شاعران نمی توانند چنین حرفی بزنند، چرا که مغز که چون آتش بزرگی گراینده است، بهنگام خلایقیت، در نتیجه تأثیری نامرئی - مثلاً تأثیر بادی ناپایدار - روشنائی گذرانی بخود می گیرد. این نیرو از درون است. مثل رنگ گلی که بهنگام نمومی پرد و تغییر می یابد؛ و قسمت های آگاه طبیعت ما، رفت و آمد و نزدیک و دور شدن آنها پیش بینی نمی تواند کرد.»

- 1 - John Keble
- 2 - ecstatic
- 3 - euplastic

۴ - ایضاً کتاب ماریتن

۵ - Shelley در مقاله A Defence of Poetry ، در کتاب «شاعران درباره شعر» ( Poets on Poetry )

الهام آن نیروی اضافی است که نیروی خلاقیت را در یک لحظه بجلومی 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 بوسیله او بوجود مافوق پی ببرد.

الهام، گاهی از چیزی کاملاً عینی سرچشمه می گیرد و زمانی کاملاً از چیزهائی درونی و ذهنی. «هانوسمن»<sup>۱</sup> 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 ترشحات طبیعی، مثل ترشح صمغ از کاج و خواه ترشحات غیر طبیعی و مرضی، مثل تشکیل شدن مروارید در صدف.»<sup>۲</sup>

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 آفریده شدن شعر، درباره 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»<sup>۳</sup>، 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 و الخ... 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

۲- در کتاب «نام و ماهیت شعر» The Name and Nature of Poetry

۳- رجوع کنید به مجله نگین، دوره دوم شماره اول، مصاحبه 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 بساختن 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 کرده 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 بیازی می‌گیرد، چرا که حتی غزل سرا 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 قطعه 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 اندازه‌گیری چیزی که بعدها — اگر بوجود آید — مثلاً، پارچه خواهد بود. اول پارچه باید وجود داشته باشد.

درباره تکنیک و فرم هم نباید اشتباه کرد. تکنیک قدرت‌های شاعر است (و بیشتر قدرت‌های اکتسابی است) تا به نحوه کار قدرت تخیل شاعر و دریافت مستقیم و غیر مستقیم 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 محتوایی 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.»<sup>۱</sup> 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 — 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

۱- این یادداشت را از «پنج یادداشت پیرامون شعر خانم فروغ فرخ‌زاد» مندرج - در ملادرمس در اینجا نقل کرده‌ام.

آن بعنوان یک مخلوق.

بگذرم از این مقوله و بیایم بر سر شاعرانی که در برابر تجربه، از خود مسؤلیت نشان

می‌دهند.

سارتر در مقاله «مسئولیت نویسنده» گفته است:

۱- این یادداشت را از فصل «قصه در عصر شب» کتاب «قصه‌نویسی» خود برای روشن شدن بیشتر موضوع نقل می‌کنم:

«اکنون که سارتر در مقدمه 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 مسؤلیت 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 درباره 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»، وظیفه شاعر را دقیقاً تعیین می‌کند: «شاعر باید بفهمد که هیچ چیز نمی‌تواند جانسین سلاح برداشتن منطقی و پابرجا در کنار مردم گردد» او ادبیات متعهد را ادبیات مبارزه می‌نامد و معتقد است که هم اکنون 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 - در زمانی که مستعمره چیان اروپائی، تمام فرهنگ آفریقا را جلوه‌گاه وحشیگری قومی بی‌تمدن و بی‌فرهنگ و هنری‌داندند- باید گذشته خود را برای روشن کردن مسیر آینده مطالعه کنند، چرا که تنها به این وسیله روشنفکر واقعی آفریقائی خواهد توانست عقده وحشیگری شرم‌آوری را که بوسیله مستعمره چیان به آفریقائیه‌ها تلقین شده است از بین ببرد و به آنها نشان دهد که گذشته نه فقط شرم آور نبوده بلکه حتی افتخارآمیز 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 حاکمه 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 مسؤلیت و تعهد بزند، اما سر از مجالسی درآورد که برای گرداندگان آنها مسؤلیت و تعهد حرفهای مفت بیجگانه‌ای بیش نیستند. «فانون» عقیده دارد که خواه مبارزه دردآور، و خواه تند و عجولانه باشد باید عمل جسمانی و عضلانی جانسین 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 بردوش 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 نوشته سیاهپوست دیگری در آغاز فصل «پیرامون هنر ملی» کتابش تعیین کرده است. آن سیاهپوست، حرفهایش را درباره آفریقا زده ولی گوئی سخنش درباره تمام کشورهای اعصار شب صدق می‌کند و من مسأله مسؤلیت و تعهد قصه‌نویس و شاعر را با گفته 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 دایره 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 نویسنده‌ای در مورد یکی از قسمتهای جهان سکوت کرد، این حق را داریم که از او بپرسیم: چرا بجای این موضوع در باره فلان موضوع صحبت کرده‌ای؟ و از آنجا که انسان صحبت می‌کند تا چیزی را تغییر دهد و از آنجا که راه دیگری برای سخن گفتن نیست، ما حق داریم از او بپرسیم که چرا بجای این مورد، می‌خواهی فلان مورد را تغییر دهی؟»<sup>۱</sup>

بدین ترتیب نخستین مسؤولیت نویسنده، مسؤولیت انتخاب است. آیا شاعر نیز مثل نویسنده در انتخاب موضوع مسؤولیتی از خود نشان می‌دهد؟ 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 نمی‌کرد و در باره آن رفتار خاص اجتماعی خود را عرضه نمی‌کرد، ما می‌توانستیم 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، محتویات و فرمهای شعری (بطور کلی) 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 تجربه‌هایی که تاکنون بطور خودآگاه و ناخودآگاه دچار آن شده است. گذشته انسان، همیشه بر حال سایه افکنده است و انسانی که امروز زندگی می‌کند، چیزی جز گذشته خود نیست و اگر بخواهد آینده‌ای درست کند، بر اساس ترسها و امیدها، بر اساس تصویرها و سمبولها، بر اساس هیجانها و پراخاستن‌ها و سکونها و فرونشستن‌ها، 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 می‌رود، از نظر فردی و نیز از نظر اجتماعی، هر کس به دنبال گشایشی است و بقول الیوت: «ما به کلید می‌اندیشیم، هر کسی در زندان خود به کلید می‌اندیشد.»<sup>۲</sup>

«پینتو»<sup>۳</sup> در کتاب معروف خود بنام «بحران در شعر انگلیسی»<sup>۴</sup>، از دو سفر صحبت می‌کند، سفری بر اساس برون بینی و سفر دیگری بر اساس درون بینی. گرایش انسان به سوی

۱- مسؤولیت نویسنده مندرج در کتاب «بینش خلاقه» ( The Creative Vision )

۲- «سرزمین ویران»، قسمت پنجم؛ «آنچه رعد گفت».

طبیعت و اجتماع و مناسبات گوناگون زندگی در سطح خارجی و بدون توشه گرفتن از قدرتهای ذهنی از او یک «برون بین»<sup>۱</sup> می سازد. برعکس، همیشه ذهنی ماندن، پشت به اجتماع کردن و اصلاً جهان خارج را در نظر نیآوردن، از انسان فردی «درون بین»<sup>۲</sup> 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.

رمانتیسیم 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 پایه تخیل شاعرانه 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»<sup>۳</sup>، مکتب سمبولیسم تا اندازه ای، و یژگیهای ذهنی خود را کاهش داد و سمبول از جلسات هفتگی مالارمه در برج عاج خیابان رم در پاریس<sup>۴</sup>، بسوی گستردگی شهر و خیابان آمد و در زبان زنده 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.»<sup>۵</sup>

که یک خصوصیت روحی و یا اجتماعی (مثلاً زندگی روشنفکران خیابان گرد کافه - نشین) بهمان طریقه القایی<sup>۶</sup>، 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 اندیشه 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 مثلاً در این سطر از شعر دیگر الیوت:

1 - Extrovert

2 - Introvert

3 - Imagism

۴ - منزل «مالارمه» در پاریس.

۵ - از شعر «سرود عاشقانه ج. آلفرد پروفراک».

( The Love Song of J. Alfred Prufrock )

( این شعر در مجله: آرش، شماره مخصوص ادبیات آمریکا، به ترجمه حقیر چاپ شده است. )

6 - Suggestive

«هنگامی که موتور انسانی انتظار می کشد مثل یک تاکسی می تپد و انتظار می کشد.»<sup>۱</sup> 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<sup>۲</sup> آمده است. و علاوه بر این کلمه تاکسی نیز وارد شعر شده و زبانی بکار برده 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 ممتاز نثر باشد و لفظ در بیان توسعه یافته 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...»<sup>۳</sup>

بدین ترتیب بینش اشرافی در شعر، بآن مفهوم که در قرن نوزده رایج بود، بکلی از بین رفته است و برج و عجاج، روبه ویرانی نهاده و بدل به «کوچه موش»<sup>۴</sup> 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<sup>۵</sup> 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 در زندگی «اودیپ»<sup>۶</sup> می بینیم که هر کسی در هر وضعی از آن سهمی دارد. در اسطوره های کورش، موسی و شاه اودیپ،

۱- «سرزمین ویران»، از «خطبه آتش» ( The Fire Sermon )

۲- 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.

۳- از خطابه الیوت درباره میلتون. این خطابه در سال ۱۹۴۷ در برابر آکادمی بریتانیا ایراد شده است.

۴- تعبیری از الیوت در «سرزمین ویران».

شکل‌های گوناگون اودیپی را می‌بینیم و شاید دهها طرح و نمونه نیز قبلاً وجود داشته‌اند که بعدها در زندگی قهرمانان تاریخی، پیغمبران مذاهب و شاهان افسانه‌بهترین و مشخص‌ترین جلوه‌هایشان را پیدا می‌کنند. گوئی اقوام مختلف، ناخودآگاه اشتراکی خود را در حضور شخصیت‌های قومی خود متجلی کرده‌اند و آنها را بصورت قهرمانان اساطیری، مذهبی و یا تاریخی در آورده‌اند. رؤیای آدمی در قهرمانان زندگی فردی و قومی منعکس است و یا در هنر، و یا بطور کلی در بافت عمومی اسطوره‌ها<sup>۱</sup>. طرح اودیپ، بدون آنکه در ابتدا چنین نامی بخود گرفته باشد، (می‌دانیم که فروید چنین عباراتی را وضع کرده است) طرحی قومی و ملی است که در ضمیر ناخودآگاه سوفوکل چنان جلوه‌ای پیدا می‌کند که بهترین نوع برون‌افکنی آن را در نمایشنامه «شاه اودیپ» می‌بینیم. تصاویری از شاه اودیپ، رؤیا و هنر را تسخیر کرده‌اند و ممکن است به شکلی، طرحی اساطیری را در زندگی آدمها بنیان نهند<sup>۲</sup>.

ولی در مقابل این ناخودآگاه اشتراکی و جهانی و همگانی، چیزهایی هستند که ما بر حسب احتیاج خود و خودآگاهانه آفریده‌ایم و یا خودآگاهانه و بطور مستقیم از آنها استفاده می‌کنیم. بهتر است آنرا از قول «دی. اچ لارنس»<sup>۳</sup> «خودآگاه اشتراکی»<sup>۴</sup> بنامیم. ما ابزار مختلف زندگی خود را آفریده‌ایم و به اشیاء محیط زندگی خود و وسایلی که برای بهتر زندگی کردن خود بوجود آورده‌ایم، شاعر شده‌ایم. در این مورد حتی زبان چیزی خودآگاه است و یا ما اکنون با وقوف کامل از آن استفاده می‌کنیم و زبان چیزی اجتماعی است که در ابتدا از طریق

۱- در این مورد به کتابهای زیر مراجعه کنید:

الف- «قهرمان هزارچهره» ( The Hero with a Thousand Faces )

اثر «جوزف کمپبل» ( Joseph Campbell )

ب- «اسطوره تولد قهرمان» ( The Myth of the Birth of the Hero )

اثر «اتورنک» ( Otto Rank )

ج- «منتخب آثار یونگ» ( Selected Writings of Jung )

۲- جوزف کمپبل در کتاب «قهرمان هزارچهره» می‌نویسد:

«جوانی خواب می‌بیند که بر پشت بام خانه‌اش چیزی را با چکش می‌کوبد. ناگهان چکش از دستش می‌افتد و بلافاصله به چیزی در حیاط خانه اصابت می‌کند و پشت سر صدای اصابت، چیزی به سنگینی به زمین می‌خورد. جوان با عجله از پشت بام پائین می‌آید و نقش پدرش را می‌بیند که نقش زمین شده است. (چکش بر سر پدر افتاده، آنرا او را کشته بوده است). پسر، سر پدرش را در آغوش می‌کشد و شروع می‌کند به گریه کردن. مادرش از منزل بیرون می‌آید و شوهرش را مرده، پسرش را گریان می‌یابد. بدون آنکه ابراز تأسفی بکند، دستهایش را دور گردن پسرش می‌اندازد و می‌گوید: «تو جای او را خواهی گرفت، تو مرا نگه خواهی داشت و مواظب خواهی بود، نیست عزیزم؟» پسر جوان از خواب بیدار می‌شود.»

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 وسیله بیان ادبیات نیست، و ادبیات؟

«رنه ولک»<sup>۱</sup> و «آستن وارن»<sup>۲</sup>، دو نفر از منتقدان و مورخان ادبی جهان کتابی نوشته‌اند

تحت عنوان «تئوری ادبیات»<sup>۳</sup>. در آنجا در فصل «ادبیات و اجتماع» چنین می‌گویند:

«ادبیات، تأسیسی اجتماعی است که بعنوان وسیله از زبان استفاده می‌کند، 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 می‌توانستند بوجود آیند. علاوه بر این ادبیات نماینده 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 تاحدی به شناخت اجتماعی و دریافت پاداش نائل می‌شود و مخاطبی را - ولو فرضی - خطاب می‌کند. در واقع ادبیات، بطور کلی 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 نمی‌تواند تنها فردی باشد.»

نویسنده و شاعر از هر طبقه‌ای که باشند، نه فقط خود تحت تأثیر اجتماع قرار می‌گیرند، بلکه در دگرگونی و تغییر ماهیت اجتماع نیز شرکت می‌کنند، چرا که زبان چیزی عمومی است و ادبیات از زبان استفاده می‌کند و بهمین دلیل، نوشته یک نفر را چند هزار نفر می‌خوانند و بدین وسیله یک اثر فردی که خود ریشه‌های اجتماعی دارد، در اذهان افراد یک اجتماع تأثیر می‌گذارد. از همین رو، نویسنده یا شاعر، از سه نقطه نظر با اجتماع مربوط میشوند. نخست از این دیدگاه که نویسنده، فردی اجتماعی است و در اجتماع زندگی می‌کند. دومی که از نخستین ناشی می‌شود مربوط به آن اثر ادبی است که نویسنده بوجود می‌آورد. هر اثر ادبی، تنها بدلیل آنکه نویسنده آن فردی از افراد اجتماع است، مقداری محتوای اجتماعی دارد، و سوم آنکه تکثیر اثر بصورت چاپ و انتشار، بر روی اجتماع تأثیر می‌گذارد و در نتیجه نوشته هم از اجتماع ملهم است و هم الهام بخش رفتارهای خاص اجتماعی است.

پس تجربه شاعرانه، همانطوریکه ممکن است جنبه طبیعی داشته باشد، باید نسبت به اجتماع شاعر نیز جنبه 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 نادر پور 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  
وزجا بگسیخته شالوده های خلق افسای  
و بنام رستگاری دست اندر کار  
و جهان سرگرم از حرفش در افسون فریش.»  
خلق می گویند:

- «آمین:

در شبی اینگونه با بیدادش آئین  
رستگاری بخش - ای مرغ شاهنگام - ما را  
و به ما بنمای راه ما به سوی عافیتگاهی  
هر که را - ای آشنا پرور - ببخشا بهره از روزی که می جوید.»

«مرغ آمین» نیمایوشیج

ما نوشتیم و گریستیم  
ما خنده کنان به رقص برخاستیم  
ما نعره زنان از سرجان گذشتیم...  
کسی به تماشا سر برداشت  
ما نشستیم و گریستیم  
ما با فریادی  
از قالب خود بر آمدیم

«از نفرتی لبریز» شاملو

گاهی جرعه ای، جرعه ناچیزی  
این اجتماع ساکت بیجان را  
یکباره از درون متلاشی میکرد

آنها به هم هجوم می‌آوردند  
مردان گلوی یکدیگر را  
با کارد میدریدند  
و در میان بستری از خون  
با دختران نابالغ  
هم‌خوابه میشدند

«آبه های زمینی» فروغ فرخ زاد

سرگشته قبیله، هریکی سوئی  
باریده هزار ابرشک در ما  
و افکنده سیاه سایه‌ها 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 آینه‌ها چشم کا کلی‌ها را  
بسوی کوری جاوید، رهنمون شده است  
و مرد مارگزیده  
ز ریسمان سیاه و سفید می ترسد  
که ریسمان، مار است و مار رشته دار  
و دار، نقطه اوجی است  
که آسمان را با ریسمان گره زده است  
و آسمان، خفته ست و دار، بیدار است.

«از آسمان تا ریسمان» نادر نادرپور

## نیما یوشیج چهارمسئولیت چهاررسالت

بر بساطی که بساطی نیست  
نیما

شکستن یک سنت ادبی که بس دیرپای بوده و طی قرون و اعصار، در نتیجه کثرت استعمال سخت فرسوده گشته است؛ و بنیاد سنتی دیگر که امید دیرپای بودن را در دلها پیروانند، از شاعری انتظار می‌رود که:

اولاً- بداند در چه دوره‌ای از تاریخ بشر و در چه عصری از تاریخ قومی خود زندگی می‌کند و قوم او در یک دوره پنجاه یا شصت ساله که زندگی یک شاعر می‌تواند باشد، از او چه می‌خواهد. شاعری که در نقطه عطف تاریخ جهان و تاریخ قوم خود قرار گرفته، با شاعری که در شهری کوچک زندگی می‌کند و تأثیرات جزر و مدهای دریاها 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 گذشته ما این چنین رسالتی را تمام شعرا درک نکرده‌اند. و کم هستند شاعرانی که چنین رسالتی را فهمیده باشند. ثانیاً- بداند که چه چیزهایی 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 نمی‌تواند کرد؟ در واقع لازم است شاعر بداند که بر روی چه سرزمینی ایستاده است و با کرة ارض در کدام منطقه آن رابطه پیدا می‌کند. (این را می‌نامیم 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 نهد 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 متیّد نکند. (این را می‌نامیم



رسالت اندیشه اجتماعی شاعر.)

رابعاً- بدانند در چه دوره‌ای از تاریخ ادبی قوم خود زندگی میکنند. او باید نماینده 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 بدانند، بنیان گذارد و به تکمیل آن همت گمارد؛ و هر مضمونی را که برای خودش، بعنوان فرد، و افراد دیگر، بعنوان اجتماع، لازم بدانند بی محابا در واژه‌ها بگنجانند. (این را می‌نامیم رسالت ادبی شاعر در برابر تاریخ ادبیات جهان و تاریخ ادبیات قوم خود.)

در تمام این چهار رسالت، یک مسأله 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 شیوه 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 نماینده عصر خود نبودند.

در شعر گذشته فارسی، گوئی همه چیز این دنیا به اطراف «رابطه 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 چهره معبود و «من» را در «او» و یا «تو» ریختن و «خود» را در «بی خودی» 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 گذشته ما، اگر بکلی فراموش نشده باشند، چندان زیاد هم مورد توجه قرار نگرفته‌اند. اگر مثنوی‌ها و بعضی غزلها و تشبیهها و تغزلها را از شعر فارسی مستثنی کنیم، می‌بینیم که تجربیات شاعر هرگز در چیزهایی 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 انسانهایی 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 بی‌خبریم 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 ظفر نامه معروفی که برای سلطان محمود ساخته و با این بیت آغاز میشود:

فسانه گشت و کهن شد حدیث اسکندر سخن نوآر که نورا حلاوتی است دگر سخن نورا 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 روز که 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 گفستی همه بگوش آمد که شهریارا دریا تویی 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 دلچک را در کام خود فرو برد و حتی بر جبین نیاندازد - چگونه می توان با محمودی که اکنون پوست و استخوانش را مور و 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 ز طمع نه طمع مانند کنون در دل تنگم نه هوس<sup>۱</sup>

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 می گوید: همای چون به کسی سایه برفکنند آن کس

جز آن بود که بزرگی و جاه یابد از آن

امیرا اگر زبر کشته سایه برفکنند

زفر سایه او کشته باز یابد جان

و نیز می گوید: نه روز معرکه از تو حذر نداند کرد

کسی که او ز قضای خدای کرد حذر

و نیز می گوید: آنچه کردست از کرم با بندگان امروز او

با رسولان کرد خواهد ذوالمنن روز شمار

و نیز می گوید: دگر تو بویی در شانش 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 بر زبان مردم هم عصر خود تکیه کند از زبان ادبیات کمک میگرفت و



دویست آیت بودی به شأن شاه اندر  
و عنصری می گوید: بسی کس است که منکر بود به صانع خویش  
همی ده. به بزرگی و فضل او اقرار  
و نیز می گوید: چو ملقه رباینده به نیزه... به نیزه  
خال از رخ زنگی بر بایی شب یلدا  
و نیز می گوید: اگر پیغمبر اکنون زنده بودی  
به نام و نصرت یزدان داور  
به جای پرنیان بر نیزه او

ردای خویش بر بستی پیمبر  
و معزی می گوید: گر چه 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 می گوید: جز شکر تو و شکر برادرت نگویم  
تا هست ز انعام تو وجود برادر  
بر آخور من مرکب و در خانه من فرش  
در عیبه من جامه و در کیسه من زر

و ائیرالدین اومانی درباره موقعیت شعر و شاعری در قرن هفتم هجری چنین گفته است:

یارب این قاعده 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 بی بنیاد  
در فلک نیز عطارد ز پی شومی شعر  
یابد از سوزش دل هردو مهی صد بیداد  
گفتش کندن جان است و نوشتن غم دل  
محنت خواندنش آن به که نیاری دریاد  
این چه صنعت 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 تو اش خوانی راد  
کاغذی پرکنی از حشو و فرستی بکسی  
پس برنجی که مرا کاغذ زرنفرستاد  
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 و قوس صعودی ببیند، 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 نمیکنند، 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 درآمد. شاعر لحظه‌هایی از زندگی خود را نمی‌سرود (غزلیات مولوی و حافظ و چند شاعر غزلسرای دیگر از این نظر مستثنی هستند)، بلکه فکری را بدست می‌آورد و درباره آن فکر شعر می‌گفت. آن فکر، اندیشه‌ای نبود که شاعر با آن زندگی کرده باشد. شاعر لحظه‌هایی از زندگی خود را در طبیعت و اجتماع تصویرگری نمیکرد. اوج و انحطاط جامعه، حرکت توده‌های مردم و زندگی شان، قدرتهای حکام و امرا و پادشاهان و تأثیرات این قبیل قدرت‌ها 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 دگر باره که ایات مدیح  
 گریب هفت فرستی بتقاضا هفتاد  
 پس بدین هم نشوی قانع و از پی تازی  
 بسوی خانه ممدوح چوتیری زگشاد  
 همچو آئینه نهی در رخ او پیشانی  
 او ز تو شرم کند همچو عروس از داماد  
 و آن بمشغو که بگویند فلان شخص به شعر  
 از فلان شاه بخروار زرو سیم ستاد  
 کان پی مصلحت خویش همانا گفتند  
 که نبودند ز بند طمع و حرص آزاد  
 ورنه با جود طبیعی ز پی راحت خلق  
 من بر آنم که کس از مادر ایام نژاد  
 ورکسی زاد به بخت منش از روی زمین  
 چرخ ببری بیکباره مگر نسل و نژاد  
 آنچه مقصود ز شعر است چو در گیتی نیست  
 شاعران را همه زینکار خدا توبه هاد

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 گذشته ما زشتی زندگی توده‌ها و علل و موجبات این زشتی و فساد را درک نکردند و درباره 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 توده مردم میگذارد. زبان و بیان او غیر مستقیم 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:

هنگاه که نیل چشم دریا

از خشم بد 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 می‌آورند که بهتر است آنها را بترتیب «مسؤولیت زمانی»، «مسؤولیت مکانی»، «مسؤولیت اجتماعی» و «مسؤولیت ادبی» نام نهیم. شاعری مثل نیما یوشیج 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 می‌داد. و بهمین دلیل شعر او، آئینه زندگی ما گشته و سبک و شیوه‌اش پیروان هنرمند یافته است. موقعیکه می‌گوید:

هست شب. همچو ورد کرده تنی گره دراستاده هوا

محیط طبیعی زندگی خود را نشان میدهد و در برابر محلی که در آنجا زندگی می‌کند 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 می‌گوید:

هم از این روست نمی‌بیند اگر گشده‌ای راعش را

از سطر قبل یک نتیجه تصویری میگیرد و در قالب یک بینش همه‌زمانی، 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، درباره محیط طبیعت خود و زندگی اجتماعی قضاوت می کند. نیما گاهی به پیشگویی تاریخ آینده بر می خیزد و نشان میدهد که حتی به سرنوشت آینده 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 آلهای ماست)  
 باران روشنی،  
 ماننده تگرگ.  
 وقصه های جانشکن غم  
 خواهد شدن بدل  
 با قصه های خشم.  
 و میرسد زمانی کاند سرای هول  
 آتش به پای گردد و در گیرد؛  
 این زخم دار معرکه را، دستی آهنین  
 با لرزه ای محبت بر گیرد؛  
 و کشت های سوخته آن روز  
 خواهد شدن چنان  
 بیدار گلستان؛  
 و راه منزلی  
 که کاروان نسل طلب راست آرزوی،  
 در جایگاه چشم کسان خواهد بود؛  
 و آتشی که گرمی از آن می جوید  
 سرمازده تنی،  
 در دستگاه چشم نهان خواهد بود.

((نقیوس))

نیما اغلب در برابر تاریخ معاصر، احساس مسؤولیت می کند، آرزو و امید مردم می شود و با سسولها و کنایه های خود تصویری گر چنین امید و آرزویی میگردد. تاریخ اجتماعی قوه و نسل معاصر را می داند و نیز به این مسأله واقف است که دگرگونی روزی حاصل خواهد شد. در «سرخ آمین»

میگوید:

خلق میگویند:

«اما آن جهانخواره

(آدمی را دشمن دیرین) جهان را خورد یکسر»

مرغ میگوید:

«در دل او آرزوی او محالش باد»

او آرزوهای مردم خود را در برابر آرزوی جهانخوارگان میگذارد و از آرزوهای مردم خود دفاع می‌کند.

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 دربارهٔ مسؤلیت 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 مقاله «مشکل نیمایوشیج» جلال آل احمد و مقالاتی که «مهدی اخوان ثالث» (م. امید)، شارب نیما، در شماره‌های سال ۱۳۴۲/۳ مجله «پیام نوین» نوشت مراجعه کرد و تشریح شکل ظاهری شعر نیما در اینجا جز تکرار حرفهای این دو نویسنده و سایر نویسندگان که وزن اشعار نیما را توضیح داده‌اند، چیزی دیگر نخواهد بود. فقط بهتر است قسمتهائی از رساله «حرفهای همسایه» خود نیما را که نشان دهندهٔ وقوف کامل او به مسؤلیت ادبی اوست و بیشتر مربوط به شکل و محتوای شعر می‌شود 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 روایی که در دنیای با شعور آدمهاست، به شعر بدهیم...»

«من سعی می‌کنم به شعر فارسی وزن و قافیه بدهم. شعر بی‌وزن و قافیه شعر قدیمی هاست. ظاهراً بر خلاف این به نظر می‌آید، اما به نظر من شعر در یک مصراع یا یک بیت ناقص است- از حیث وزن- زیرا یک مصراع یا یک بیت نمی‌تواند 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 می‌آید؛ این است که باید مصراع‌ها و ابیات دسته جمعی و بطور مشترک وزن را تولید کنند. من واضع این آرمونی<sup>۱</sup> هستم...»

۱- 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 نتیجه روابط است که برحسب 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 (مقدمه شعر من) در خصوص وزن، شعر فارسی سه دوره را ممتاز می‌دارد: دوره انتظام موزیکی، دوره انتظام عروضی که متکی به دوره اولی است و دوره انتظام طبیعی؛ که همسایه معقول پیشقدمی است در آن.

منظور، همسایه می‌خواهد وزن شعر را از موزیک جدا کند. میگوید - و در مقدمه مفصل خود ثابت میکند - که موزیک سوپزکتیو و اوزان شعری ما (که) بالتبع آن سوپزکتیو شده‌اند) به کار وصف‌های ابزکتیو که امروز در ادبیات هست، نمی‌خورد. در عین حال اوزان قدیم، مثل اشعار قدیم، زیبایی نوع خود را دارند. همسایه میگوید هم من معطوف بر این است که زیبایی 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. وزن‌هایی که نمی‌توانند طولانی بشوند، جامدند و غیر مستعد؛ به عکس وزن‌های دیگر مستعد و متحرک...

فقط قافیه، باید بدانید که بعد از وزن در شعر پیدا شده<sup>۱</sup>. قافیه قدیم مثل وزن قدیم است. قافیه باید زنگ آخر مطلب باشد. به عبارت اخیری طنین مطلب را مسجل می‌کند. این است که می‌گوید 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. قدام این را قافیه می‌دانسته‌اند ولی قبول این مطلب بی ذوقی است - برای ما که با طبیعت کلام دست بهم می‌دهیم. هر جا که مطلبی است در پایان آن، قافیه است...»

وزن، نخستین ارتباط استتیک فرمی بین یک قسمت نسبت به قسمت دیگر در یک کلیت استتیک است؛ و یا ارتباط یک کلیت 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.

۱ - در این مورد نیما اشتباه می‌کند. در اغلب زبانها، نخست، تکرار صداهای متجانس، خواه مصوت و خواه غیر مصوت 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 بشکنی 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 صحیح تر 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 کامل تر نیز پدیدار شده است.



و از تمام این اصرار هائمی که نیما می‌کند و نسخه‌ها و راهنمایی هائی که می‌دهد بیک نتیجه می‌رسیم: و آن اینکه او می‌خواهد شکل ذهنی شعر، شکل ظاهری آن را ایجاد کند. طرز حرکت تصاویر و احساس‌ها و اشیاء، مسیر حرکت شکل ظاهری را تعیین نماید و بدنبال خود ببرد. شکل ذهنی شعر در شعرای گذشتگان در یک بیت پایان می‌پذیرفت و گرچه ابیات بعدی با آن بیت از نظر شکل ظاهری یکی بودند، شکل ذهنی آنها ممکن بود بکلی عوض شود<sup>۱</sup>. در حرکت مضامین

۱- برای روشن شدن این قسمت، بخش اول مقاله‌ای را که تحت عنوان «شکل خوب و شکل بعد در شعر امروز» در شماره ۸۴۶ مجله فردوسی چاپ کرده‌ام، درج می‌کنم. متن کامل این مقاله را در کتاب «نقد تحلیلی شعر» خواهید خواند: «هر شعر خوب جدید بنوبه خود یک حادثه تصویری است. یکپارچگی ذهنی هر شعر خوب جدید از نحوه حرکت و پیشرفت تصویرها نتیجه می‌شود و هر تصویر خوب، نه بدلائل جدید یا قدیم بودنش، بلکه ذاتاً و فی‌نفسه، در هر شعر خوب جنبه سوررئالیستی دارد. «چراغ صاعقه آن سحاب» در شعر حافظ، تشبیه «مه و خورشید» به «دوکفه‌سپین ترازو» در شعر منوچهری از واقعیت‌های طبیعی نیستند، بلکه واقعیت‌های هستند برتر از واقعیت‌های طبیعی، بدلیل اینکه انسان به دلائلی ذهنی، در نتیجه نوعی تصادف و تداعی و تبانی ذهنی، چراغ را بر صاعقه سحاب، و کفه‌های ترازو را بر مه و خورشید، سوار کرده و از طریق تخیل تلفیق کننده خود، در حاکمیت، ترتیب و توالی و انتظام و انضباط جهان دست برده و چیزی برتر و بالاتر 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» قلما، و بدلیل وجود قافیه‌ای 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 گذشته 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 چهره خود را پیدا می‌کند و بعدها مکتب هندی شعر را کاملاً بصورت «شاه‌بیت‌سازی» درمی‌آورد. شعر گذشته فارسی شعر «آن بیت را تکرار بفرمائید» است. در شعر امروز نمی‌توان یک سطر را خواند و سطر دیگر را نادیده گرفت. یا باید سطر 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 شبکه پیچیده و مرموز و دقیق است که تمام بدنه شعر را در حاکمیت خود دارد. این سلسله اعصاب شعر، مثل توری است که بر روی سنگهای مرجانی تصاویر پهن شده است و تصویر اساسی شعر، خواه بصورت یک اسطوره و خواه بصورت تمثیل و استعاره بمثابة 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 - که نمیدانم دارد یا نه - چراغهای تصاویر - همان چراغهای صاعقه آن سحاب - آن مفصل‌ها هستند شعر کهن، جوخه به جوخه حرکت می‌کرد، منزل به منزل و بیت به بیت، و هر تصویر در آخر هر بیت - در قافیه - بسرمنزل میرسد و بعد با حفظ فاصله 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 بنوبه خود یک حادثه تصویری است.

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 قافیه تحمیلی محصور نشد، آنگاه آن «آرمونی» که نیما از آن صحبت می‌کند، ایجاد می‌شود. «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 می‌خواهد به محتوی و مضمون وصفی و روایی، آرمونی لازم را بدهد و این همان حرف «لوچی» است که قبلاً بدان برخوردیم: «شاعر کسی است که می‌خواهد آسمان و زمین را در قفس قالب اندازد.»

## ۳

شاعران معاصر چه چیز را از نیما آموختند؟ اگر یک تحول ادبی، با مرگ ایجاد کننده 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 نمی‌تواند سنتهای ماسبق خود را نادیده بگیرد. رابرت فراست می‌گوید: «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 و گرنه 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 زمینه کار خود قرار دادند. سه شاعر، «ا. بامداد»، «مهدی اخوان ثالث» (م. امید) و «فروغ فرخ زاد»، بیش از دیگران، با آزادیهای بیشتر، و شاعری دیگر، «نادر نادر پور» با ویژگیهای تا حدی محافظه کارانه و حتی کمی کلاسیک، خود را در مسیر فضای جدید شعری که بوسیله 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 روایی: «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 داده‌اند. 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، پروانه 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 درباره اجتماع تا حدیک فلسفه اجتماعی در کار بعضی شاعران اوج گرفت و دید طبیعی برخی دیگر آنچنان گسترش یافت که نوعی فلسفه طبیعی شعری پدیدار آمد. اغلب شاعران پس از نیما، لزوم تحول در اجتماع را حتی به شکل ملموس تر از خود نیما نشان دادند؛ زشتی‌ها را بیرحمانه در تصاویر و سمولها ریختند و خواستند که روزنی به سوی نور و نقیبی به سوی روز بزنند. وظیفه اساسی اصیل‌ترین شاعران پس از نیما این بود که اوضاع فعلی را بهتر نشان دهند و نماینده روح خفقان‌آور محیط باشند و در برابر تاریخ دروغینی که با آگهی و زور و تبلیغات و سیاست بافی و به نیروی 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 سمولها و استعارات شکافته شود و تفسیرهایی 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<sup>۱</sup>.

شعرای معاصر نه فقط تأثیرات حوادث مختلف را که اجتماع می‌پذیرفت بصورت شعر در آورده‌اند، بلکه اثرات جزرومدهای تحولات سایر نقاط دنیا را نیز بر روی اجتماع و محیط ایران نادیده نگرفته‌اند. شاملو (ا. بامداد) در «مرثیه ای برای دیگران»، قسمت یکم از شعر «ارابه‌ها» می‌گوید:

ارابه‌هایی از آن سوی جهان آمده‌اند

بی غوغای آهن‌ها

که گوش زمان ما را انباشته است

ارابه‌هایی از آن سوی زمان آمده‌اند

گرسنگان از جای برنخاستند

چرا که از بارارابه‌ها عطرنان گرم بر نمی‌خاست؛

۱- در این مورد خواننده باید «غرب‌زدگی»، «عظمت و ضعف روشنفکران» و سایر مقالات اجتماعی آل احمد را بخواند. این مقالات روشنگر بسیاری از حوادث امروز ایران و موقعیت حیات معاصر ایران هستند. خواننده اگر حوصله بیشتری داشت می‌تواند به شماره‌های سال چهل و پنج مجله «جهان‌نو» مراجعه کند و یا به «قصه‌نویسی در عصر شب» و «نقد تحلیلی شعر» در شماره‌های سال چهل و شش مجله 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 محموله ارابه نه دار بود نه آزادی

مردگان از جای برنخاستند  
چرا که امید نمی رفت تا فرشتگانی رانندگان ارابه ها باشند!

و «مهدی اخوان ثالث» (م. امید)<sup>۲</sup> نماینده 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 است.  
کسی سر برنیارد کرد پاسخ گفتن و دیداریاران را.  
نگه جز پیش پا را دید نتواند،  
که ره تاریک و لغزان است.  
و گردست محبت سوی کس یازی،  
با کراه آورد دست از بغل بیرون؛  
که سرما سخت سوزان است  
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؟

۱- غول غرب را در سال چهل و پنج، من به «پروکراست»، دزد اساطیر یونانی تشبیه کردم که آدم می دزدید و روی تختخوابش می خواباند و اگر قد آدم دزدیده شده بلندتر از طول تختخواب بود، پاها و یا سر او را می برید. و یا آنقدر از سر و پا او را می کشید تا همقد تختخواب می شد.

۲- رجوع کنید به «نقد تحلیلی شعر» در مجله فردوسی، به مقاله ای که درباره کتیبه اخوان نوشته ام. (سال چهل و شش).

وظیفه هنرمند و شاعر اصیل این نیست که امید بی اساس و بی پایه در دل مردم پروراند. بلکه نخستین وظیفه 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 بر اساس 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 بازگومی 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. نمونه کامل این نوع شعر، «آیه های زمینی<sup>۱</sup>» 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 تنهایی  
بیهودگی به دنیا آمد  
خون بوی بنگ و افیون میداد  
زنهای باردار  
نوزادهای بی سرزائیدند  
و گاهواره ها از شرم  
به گورها پناه آوردند

.....

.....

در دیدگان آینه ها گوئی  
حرکات و رنگها و تصاویر  
وارونه منعکس می گشت  
و بر فراز سر دلقکان پست  
و چهره وقیح فواحش

- رجوع کنید به نقد تحلیلی شعر در مجله فردوسی سال چهل و شش، مقاله «جغرافیای زوال» که درباره «آیه های زمینی» نوشته ام.

یک هاله مقدس نورانی  
مانند چتر مشتعلی می سوخت

مرداب های الکل  
با آن بخارهای گس مسموم  
انجوه 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 روبرو 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 شاعرانه خود خیانت کرده است. در قطعه «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 پاره سنگی جدا شود  
وان سنگ چون جزیره آتش گرفته ای  
سوی دیار دوزخی ما رها شود  
ما را بدل به توده 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» جایی تعیین کرد، ولی از لحاظ روح خشونت خاصی که بدلیل وجود محیطی خفه و عرصه‌تنگ کن 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.<sup>۱</sup>

آه، ای صدای زندانی  
آیا شکوه یأس تو هرگز  
از هیچ سوی این شب منفور  
نقیی به سوی نور نخواهد زد؟  
آه ای صدای زندانی  
ای آخرین صدای صداها...

«آیه‌های زمینی»، (فروغ فرخ‌زاد)

۱- مراجعه کنید به مقاله «حمام فین تاریخ» از حقیر، در شماره ۸۴۸ مجلهٔ فردوسی و نیز مراجعه کنید به «قصه نویسی در عصر شب» در کتاب «قصه نویسی» از حقیر.

## نیمای سمبولیست

### دفتر «شعرمن»

### و اجتماع

۱

«نیمای»ی «افسانه» مطلقاً یک رمانتیک بود، متأثر از شعر اواسط قرن نوزده فرانسه، ولی نیمای «شعرمن» از رمانتیسم به سمبولیسم می‌گراید 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، بی‌شباهت به پرندۀ «مالارمه» نیست که زندانی دریاچه‌ای منجمد است و گوئی به عقیم شدنی ابدی محکوم گشته است و این دریاچه 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 می‌کشاند؟ ولی بین نیمای سمبولیست این دوران و «مالارمه»ی بنیان‌گذار سمبولیسم، فرق‌های اساسی وجود دارد و از آن جمله فرقه‌ها، نخست اینکه مالارمه بیشتر از اشاره و پیشنهاد استفاده می‌کند و بدین وسیله از علائم و ایهام‌ها، تار و پود یک شیئی خاص را می‌بافد؛ و این دور از روح رئالیسم وصفی شاعرانه است. در حالیکه نیما، فقط از سمبول استفاده نمی‌کند، بلکه هر جا 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 می‌افزاید. ثانیاً شعر مالارمه در کلمات و پیدایش سطرها، نوعی شکل 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 وصفه‌های دقیق از طریق 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 گذشته فارسی.

نیمای «شعرمن»، نه قدرتهای توصیفی خود را مثل شاعران عارف ایران فدای حرکت مجرد و ذهنی به سوی معبود می‌کند و نه مثل «سمبولیست»های اواخر قرن نوزده فرانسه، از اشارات و ایهام‌ها، برای ارائه درونیه‌های بسیار ذهنی که دور از محیط عینی زندگی باشند، استفاده میکند. نیما در توصیف‌های 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،  
وز دور آب‌ها  
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 هاله‌ای ایدئالیسم رمانتیک، دور سرش مشتعل بود، در حالیکه «شعر من»، شعر خشونت است و معبر تصادم استعاره‌ها و تمثیلهای تشبیهات در هاله‌ای از خشونت دید. بعدها، موقعیکه این خشونت «ایماژیک» (تصویری) از صافی زبانی صیقل شده می‌گذرد، ناگهان در «مرغ آمین» تبدیل میشود بیک حماسه‌دراماتیک (دراماتیک، از نظر استفاده از زبان مکالمه)، و در «ماخ‌اولا» تبدیل میشود به بدیهه سرائی خاصی که فقط قابل-مقایسه با بهترین نمونه‌های شعرهای ایماژیستهای آمریکا و انگلستان است. این خشونت در «شعر من» بسیار طبیعی است، زیرا اگر نیما فرم ابداعی خود را بالاخره در «شعر من» 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 ماخ‌اولا (جز در بعضی موارد استثنائی) شعرش را از آنها می‌پیراید.

۳

سمبول سمبولیست‌های فرانسه، بویژه مالارمه، بی‌شباخت 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 چیستان‌ماندها را فقط از طریق نوعی تفسیر ابهامی پیچیده، میشد درک کرد؛ باین معنی که بوسیله‌ی 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 جنبه ابهامی پیدا میکرد و ابهام سبمول از همین جاست. در ارائه سبمول، همیشه یک روش غیرمستقیم بکار برده میشود و سبمول در پشت سر تمام استعارات و تشبیهات و حتی سبمول‌های دیگر، یک وجود خیالی و نامرئی پیدا میکند؛ و زبان بر اساس منطق تخیل شاعرانه و بر اساس منطق استعاره‌های بهم پیوسته پیشرفت میکند. شعر مالارمه و والری بیشتر از این نظر مشکل است. بدلیل اینکه تمام خصوصیات یک تار عنکبوت بوسیله استعاره‌ها 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 سبمولیک که در پشت آن، نام واقعی یک سبمول و تمام جلوه‌های آن قرار گرفته باشد، انگیزه‌ایست تا تخیل بطور استعاری بکار افتد.

برای فهم سبمول‌سازی نیما لازم است که ماهیت سبمول را بطور کلی بررسی کنیم. تعاریفی از سبمول در فصل «تصویر چیست» طلا در مس داده‌ام؛ ولی در آن فصل به مفهومی که سبمولیستی چون مالارمه از این تصویر داشت، اشاره نکرده بودم و میخواهم در اینجا قبل از بحث درباره تکنیک سبمول آفرینی و مفاهیم سبمولیک نیما، اشاره‌ای به سبمول از دیدگاه سبمولیستها بکنم.

مالارمه اعتقاد داشت که: «بردن نام یک شیئی، سه‌چهارم لذت شعر را از بین میبرد، لذتی را که از کیف حدس زدن تدریجی آن شیئی، پیشنهاد و القاء کردن آن شیئی - که کاری است ایدآل - به انسان دست می‌دهد.»

البته این موضوع در ادبیات قرن نوزدهم اروپا و آمریکا تازگی نداشت. شعرای بزرگ اواسط قرن نوزده که اغلب تحت تأثیر «ادگار آلن پو»<sup>۱</sup> شاعر بزرگ آمریکائی بوده‌اند، فکر اشارم و پیشنهاد القاء را از او گرفتند. آنجا که «پو» در «اصول نگارش»<sup>۲</sup> 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<sup>۳</sup>. مالارمه نیز تحت تأثیر موسیقی بود - بویژه

1 - Edgar Allan Poe

2 - Principles of Composition

۳- 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 سبمولیستهای 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.»<sup>۱</sup> مهم است. شیئی در شعر مالارمه کم است. شاید باین دلیل که بقول «بررتون»<sup>۲</sup>، در کتاب «مقدمه‌ای برشاعران فرانسه»<sup>۳</sup> «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 چندانی با آن نوع موسیقی که در شعر «ورلن»<sup>۴</sup>، «بودلر» و یا «ادگار آلن پو» و «سویز برن»<sup>۵</sup> 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 ارائه مفاهیم متناقض، متشابه، یکسان و غیریکسان، تصویر بخاطر خود تصویر و یا بخاطر تصاویر دیگر بوجود می‌آید؛ و از این رو خواننده شعر مالارمه باید چشمش 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 تک تک کلمات و در میان مفاهیم مستعار آنها قرار گرفته است. در شعر مالارمه آدم با چیزهایی روبرو میشود که فقط در شعر می‌توانند وجود داشته باشند و بهمین دلیل «کاتول مندس»<sup>۶</sup> میگوید: «شعر مالارمه لابیرنتی است که با گلها روشن میشود.»

ولی مشکل این «لابیرنت» در «تعقید عمدی 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»<sup>۷</sup> نیما از تعقید عمدی کلام می‌گریزد و بسوی اجتماع و زندگی محیط خود می‌آید. از این نظر نیما مدرن‌تر از مالارمه است و با «الیوت» و «پاوند»<sup>۸</sup> که

۱- از نامه به «هانری کازالیس» (Henri Cazalis)

2 - Brereton

3 - An Introduction to French Poets

4 - Verlaine

5 - Swinburne

6 - Catule Memdes

۷- رجوع کنید به کتاب «هنرمند و زمان او»، مقاله سارتر درباره «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 میکنند. نیما در مازندران عیناً مثل «الیوت» است در لندن. نیما از «داروک» و ققنوس و پرنده‌ها و اشیاء و حیوانهای محیط خود استفاده میکند و الیوت از تا کسی، 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 می‌کنند و آنها را به وسیله سمبول سازی ذهنی می‌کنند، در حالیکه مالارمه از اشاره‌های ذهنی شروع می‌کند، 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 نمی‌برد و در نتیجه مسخ و دگرگون شده بیرون می‌آید.

یک مثال ساده و روشن کمک خواهد کرد تا موضوع را بهتر مجسم کنیم. یک سمبول عاشقانه ممکن است زبان حالتی از عاطفه عشق باشد، مثل اشیائی که عشاق بین یکدیگر رد و بدل می‌کنند. این اشیاء و حتی کلمات، آن مفاهیم 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 رد و بدل 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 عمده کلام از اینجاست که مالارمه دنیای خود را هر چه پیچیده‌تر و ذهنی‌تر میخواهد و چشم از دنیای مادی و جلوه‌های رنگین اشیاء می‌پوشد و دچار نازائی و عقیمی می‌گردد و از هر چه عملی و قابل انتقال و عینی و با هدف است، دوری می‌گزیند.

برای رساندن سخن بشیوه سمبول سازی نیما، باید از کتاب «مهاجرت سمبول‌ها»<sup>۱</sup> «کنت گوبله دالویلا»<sup>۲</sup> تعریفی را نقل کنم که ذکرش را در «نهضت سمبولیسم در ادبیات»<sup>۳</sup> اثر «آتور سایمونز»<sup>۴</sup> دیده‌ام.

- 1 - The Migration of Symbols
- 2 - Comte Goblet d' Alviella
- 3 - The Symbolist Movement in Literature
- 4 - Arthur Symons

«دالویلا» میگوید: «سمبول، نوعی نمایندگی است که قصدش نسخه‌ثانی 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 نسخه‌ثانی آن مملکت نیست، بلکه نماینده و نشانه آن مملکت است؛ طوطی در داش آکل هدایت، نسخه‌ثانی داش آکل نیست، نماینده و نشانه اوست؛ بلبل یا گل، بهار نیستند، نمایندگان بهارند؛ گیسوی یار و چاه زنخدان، نسخه‌ثانی 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 عاطفه مهمان‌نوازی با قسمت کردن لوح بین میزبان و میهمان. بدین ترتیب یک عاطفه از طریق شیئی که نسخه‌ثانی 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. نمونه بسیار بارز این حرکت سمبول به سوی جامعیت «مرغ آمین» نیماست که پس از بحث درباره 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 شعربی دلیل عمیق بنظر نیاید، بلکه عمق شعر مربوط باین باشد که مسأله عمیقی در پیش بوده است و این مسأله بوسیله سمبول، یا سمبول‌ها از تاریکی ذهنیت بسوی روشنی و درخشانی عینیت رسیده است. نیما هرگز از سمبولی که انتخاب کرده و 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، آنهایی 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 چیزهایی را با در نظر گرفتن حالت و روح و پکیارچگی شعر انتخاب کند و چیزهایی را مطلقاً نادیده بگیرد- در شعرهای کتاب «شعر من» مطرح است. نیما، جلا و شفافیت جادویی 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 پخته تر و صیقل یافته میداشت، بدون تردید تعداد بیشتری از این شعرها در شمار بهترین آثار او در می آمد. ولی باید بدانیم که نیما هنوز دوران کشف و جست و جوی را میگذراند 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 رفته خلوت گزیده ای است که گویی حاجتی به تماشا ندارد. در حالیکه نیما از خود درآمده ای 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 دیوار غم، چون دود رفته بر زبر،  
دائماً بنشسته مرغی، پهن کرده بال و پر  
که سرش می جنبد از بس فکر غم دارد به سر

(مرغ غم)

در ساحت دهلیز سرای من و تو  
مردی ست نشسته از برش مشعل نور  
هر روز و به هر شب از برای من و تو  
در بر بگشاده نقشه یی زین شب دور

(سایه خود)

آی آدمها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید!  
یک نفر در آب 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 هاپهوی هذیانی رجاله‌ها را دمیده‌اند.

شعر این دوران نیما، مفسر نومیدی است و معبر خوابهایی که بضررب هیاهو و ارباب 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 فردی بسوی جامعیت رانده شده- مثل نورافکنی است که روشنایی خیره‌کننده‌اش 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 خراب‌آباد و جملگی ویرانه‌نشینان.

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 بیاو یزد، 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 پر عمق نیست؟ آیا ما در آن سوی مفاهیم مستعار چهرهٔ خود را تشخیص نمیدهیم؟

قبل از آن که به «مرغ آمین»، بزرگترین شعر سه‌ریک نیما برسم، به تصاویری که او

برای عینی کردن سمبولهای خود بکار می برد، نیز اشاره ای بکنم. هر سمبولی که در ذهن شاعر خلق میشود، مثل خورشید منظومه ای است که در اطراف آن با تعادل و توازن کامل ستاره هائی از تصاویر، به شدت و ضعف میدرخشند و در نظام و کمال و زیبایی منظومه شرکت میکنند. هر سمبول مثل چوپائی است که گله ای از تصاویر مختلف را هدایت میکند و نیما برای اینکه سمبول خود را- که مثل جزیره ای است فروزفته 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 استعاره ها 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 باز یابد کشته ات را  
 «ورسناور» که طلای زرد را ماند بهنگام گل خود،  
 بگسلد از خنده هایش بر مزار تو گلویند.  
 (باز گردان تن سرگشته)

قرمز به چشم، شعله خردی  
 خط می کشد به زیر دو چشم درشت شب

جائی که نه گیاه در آنجاست، نه دمی  
 ترکیده آفتاب سمج روی سنگهایش  
 (قطنوس)

با اشاره به این موضوع که هر سمبولی در شعر نیما بیشتر جنبه حکایتی دارد و بهمین دلیل در محیطی افسانه ای و اساطیری قابل تفسیر میشود و باید اغلب شعرهای سمبولیک نیما را مثل اسطوره های قومی در نظر گرفت تا مفاهیم جامعیت یافته 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.

مثلی وجود دارد که به نظر میرسد پیوسته بر مناسبات و مناقشات بشری حاکم بوده است؛ مثلی 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 رهایی برسند. در دنیای ماوراء الطبیعه 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 بار 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؛ خود آگاهانه به آزادی، ولی ناخود آگاهانه به عاملی بارور دست یابد، چرا که ضلع قائم، ضلع قاعده را در افسردگی و عقیم ماندگی و بی‌نیروئی 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، ناخود آگاهانه این مثلث را در ذهن خود بهمه جا می‌برند و آزادی و رهایی 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.

مثلث نیما در مرغ آمین، مثلثی است اجتماعی مشتمل بر سه عامل که دوتای آنها انسان و دیگری سمبولی است که هدف و آرزویش، رهائی ضلعی است که قاعده قرار گرفته است. چند

سطر از شعر نیما این مسأله را روشن خواهد کرد:

خلق می‌گویند:

— «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: ۱— خلق بعنوان قاعده ۲— جهانخواره بعنوان عمود بر قاعده ۳— مرغ آمین بعنوان چهره درخشان آرزوهای انسان برای رهائی. مرغ آمین سمبولی است که قسمتی از مفهومش در همان سطرهای اول شعر روشن می‌شود:

مرغ آمین دردآلودی ست کاوآره بمانده

رفته تا آنسوی این بیدادخانه

بازگشته رغبتش دیگرز 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 سپیده دم است. محرمی است که مردم همه، حال و احوال خود را با او در میان می‌گذارند و از آنچه گذشته است و آنچه هنوز نگذشته سخن می‌رانند و تمامی سرگذشت‌های خود را با آن محرم هشیار، آن مظهر وقوف و معرفت در میان می‌نهند و مردم؟ «داستان از درد می‌رانند مردم» و دعایشان این است که «باد رنج ناروای خلق را پایان» و نیما داخل یک پراتز کوچک، با یک سطر کوتاه موقعیت تاریخی و اجتماعی نسل خود و شاید نسلهای قبل از خود را بیان می‌کند: (و به رنج ناروای خلق هر لحظه می‌افزاید) و مرغ آمین که شاید استعاره‌ای برای خود نیما است دلسوزانه‌ترین حرد خود را در وسطهای شعر بر زبان میراند.

«رستگاری روی خواهد کرد

و شب تیره بدل با صبح روشن گشت خواهد»

مرغ می‌گوید.

و این «صیح 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؛ جوینده، یابنده هدف خود خواهد شد و مخلوق بی سامان به سامان خواهند رسید. ولی می خواهم قبل از آنکه به نتیجه ای که نیما در آخر شعرش رسیده، برسیم، از تکنیک او در مرغ آمین بیشتر صحبت کنم. نیما از تمام وسایل و تدابیر هنر شاعری و سایر هنرها (مثلاً نمایشنامه نویسی و موسیقی) برای ارائه مفاهیم خود و رساندن ذهنیات و عینی کردن آن ها استفاده میکند. در تراژدی های یونان قدیم، گاهی دسته همسرایان « Chorus » بدو گروه تقسیم می شد. دسته ای یک سنخ خاص فکری یا عاطفی را بیان میکرد و دسته دیگر شیوه 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 میگویند.

مرغ میگوید:

— «جدا شد نادرستی.»

خلق می گویند:

— «باشد تا جدا گردد.»

مرغ می گوید:

— «رها شد بندش از هر بند، زنجیری که بر پا بود.»

خلق می گویند:

— «باشد تا رها گردد.»

البته این نوع گفت و گو، 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 سؤالی را عنوان کرده است و دسته دیگر طوری به بیان عبارت موسیقی می پردازد که گوئی جوابگوی سؤال دسته نخستین است. و یا گاهی مثلاً در یکی 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 در برابر یکدیگر قرار میگیرند. نیما، همین کار را بوسیله 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 دسته ای دیگر با نوحه ای جواب می دهند و مصرع، جمله یا کلمه ای تکرار میشود تا مضمون بمصیبت بارترین گسترش خود برسد.

\* \* \*

مرغ آمین یک «سمفونی» است یک «سمفونی سمبولیک»، از نقطه 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 بقله تأثیر دراماتیک و گفتگوئی شعر، ضد اوج شروع میشود تا دوباره اوج دیگری، بلندتر و حادثر پدیدار شود، از تپه های تند تأثیر عاطفی به قله 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 صفحه مرداب آنگه گم.)

مرغ آمین گوی

دور می گردد

از فراز بام

در بسیط خطه آرام، می خواند خروس از دور

می شکافد جرم دیوار سحرگاهان

وز بر آن سرد دودانده خاموش

هر چه، با رنگ تجلی، رنگ در پیکر می افزاید.

می گریزد شب

صبح می آید.

## «ماخ اولاً»ی نیما یوشیج

غم این خفته چند  
خواب در چشم ترم می شکند  
نیما

اگر مجموعه «ماخ اولاً» 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، برخلاف اغلب اشعاری که در همان سالها و حتی چند سال بعد سروده شد، در اینها، اصل بر وصفی است 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 عرصه 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 پاییز و زمستان، در زیر هر آسمان و بر بسیط هر زمینی، بدنبال معشوق زمینی شهوی و حشری، یا مخدري تسکین بخش، و یا مرگی سیاه می گشت؛ و شب و روز، این درو 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 یادهایی از اشیاء محیط مازندران را در فرمی کامل، بهم ارتباط و تداعی داد و اساس شعر کوتاه اصیل را گذاشت و آنها را 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 بگذاردم آسوده بجا

و یا:

دودوک دوکا! آقا توکا! چه کارت بود با من؟

ویا:

چوک و چوک! ... گم کرده راهش در شب تاریک  
شب پره ساحل نزدیک  
دمدم می‌کوبدم بر پشت شیشه

این گونه حرف زدن، خود حادثه‌ای است در زبان؛ چرا که منابع اصیل زبان، یعنی صداها و طبعی، با موفقیت برای القاء حالات و عواطف و حرکات اشیاء و حیوانات بکار گرفته شده و آنهم طوری که کوچکترین قصد طنز و طبعی در کار نیست. آیا موقعی که چوک و چوک شب پره بر روی طناب بحر رمل نیمائی گسترده می‌شود و عواطفی موزون با این شکل اصیل به خواننده منتقل می‌شود، اتفاقی نادر و بی‌سابقه در زبان رخ نداده است؟

۲

در «ماخ اولاً»ی نیما اگر سراسر رسائی نباشد، سراپا صمیمیت هست. به دلیل اینکه نیما از چیزی حرف می‌زند که می‌فهمد و قصد غلبه گوئی و خیالبافی و دور پردازی ندارد، مطلب را در برابرش دیده، در آن غرق شده، برگشته، و تجربه اش را بطرزی ساده، و شکوهمندانه بما داده است. «ماخ اولاً»ی نیما، حادثه‌ای است در صمیمیت تجربه‌های شاعرانه. تجربه‌های 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 قایم نشسته به خشکی

ویا:

دیری ست 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 همسایه نیما، مضامین شعرا هستند و نیما در همین چار دیواری «اتوپی» شاعرانه بیکرانی می سازد؛ طوری که گوئی درباره جزئی ترین چیزهای جنگل، می تواند تا ابد از این شعرهای ده دوازده خطی بگوید. نیما دوشادوش این مسئولیت جغرافیائی، مسئولیتی 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 تا کنون شعر فارسی تا این حد عینیات ملموس را در خود جای نداده است:

بر بساطی که بساطی نیست  
در درون کومه تاریک من که ذره ای با آن نشاطی نیست  
و جدار دنده های نی به دیوار اطاقم دارد از خشکیش می ترکد  
— چون دل یاران که در هجران یاران —  
قاصد روزان ابری، داروگ کی می رسد باران؟

## ۴

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 نشانه تصنع، تحمیق خواننده، یا به رخ کشیدن معلومات ادبی دیده نمی شود. همچنین است مسئله 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 پره ساحل نزدیک» و چند قطعه دیگر، و استفاده از قافیه های متناسب با موسیقی و احساس و بافت و اثره ای شعرا در اغلب قطعات «ماخ اولاً» 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، بویره از نظر پایان بندی، 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 آوزدن کلمه ای از ادبیات کهن 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، سطرهایی 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 اولاً، 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 نقطه مقابل منطق حساب شده دوره 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 چکیده زمان خود بود.» و هر شعر نیما در واقع چکیده 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 امروزی آن در آورده است.

## ۵

آنچه در اغلب قطعات «ماخ اولاً» به چشم میخورد، در عین صمیمیت و بیواسطگی روح شعر، غیر شخصی بودن آن است. به این معنی که نیما دارای بینشی است در باره اجتماع و در باره 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 شاعرانه او بهترین زاویه 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 نمی خواهد 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 نقطه عطفی بزرگ در شعر معاصر فارسی معتقد نیستم، بلکه مجله موسیقی قبل از جنگ دوم جهانی را مبداء منطلق جدید شعر و شاعری میدانم؛ چرا که نیما پس از سالها بررسی و تحقیق، «غیر شخصی بودن» را یاد گرفته و دست از رمانتیسیم «افسانه» شسته است تا شعرهایش را طوری بگوید که گوئی آنها قبل از خود شاعر وجود داشته اند.

ولی نیما هر قدر که از لحاظ احساسات شخصی چشم پوشی و فداکاری کرده باشد، همانقدر از نظر تکنیک در زبان، سلیقه فردی نشان داده است. نیما، ردپا و اثر انگشتش را بر روی 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 اندازه شیوه رودکی، در قرنهای پیش، عطر تازگی از آن بر می خیزد و قدرت گسترش و همگانی شدن دارد. اگر نیما از نظر محتوا، از احساسات سطحی شخصی خود چشم پوشیده است، در عوض از نظر تکنیکی خصوصی سنگ تمام گذاشته است، طوری که طرز رفتار و برخوردش با محتوا، با تکنیک هر شاعر شرقی و غربی فرق می کند.

## 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 غربی و در محیط شعر غربی، شعر نیما همانقدر تازه و در عین 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 ترجمه ناقص من از شعر نیما، آنها را اصیل و در عین 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، ورن 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 نتیجه 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 دادائیسیم و سوررئالیسم در فرانسه، ایماژیسیم 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 گوشه نشینی 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 گوشه گیری 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 هاله 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: طلال درمس، ۱۳۴۷ )

## فرم چیست

فرم، از نظر من آن چیزی است که شعر را در روبروی خواننده نگاه میدارد و حالت گریز را از محتوای شعر میگیرد و آن را در برابر تماشاگر نگاه می‌دارد تا او در لذت و هوشیاری تمام به تماشای جلوه‌های توأم فرم و محتوا بنشیند. فرم به یک معنی یعنی روبرو، یعنی در برابر، یعنی خاصیتی ایستادادن به چیزی که می‌خواهد بگریزد، فرم، یعنی ایستاداندن 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 می‌شود، کلمات را مثل پرچمی بر می‌افرازد و به اهتزاز در می‌آورد، 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 در آورده‌اند، قد راست کرده‌اند و ما را بسوی خویش دعوت می‌کنند.

بیک معنی می‌توان 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 کشیده برشته تازه، و این کلمات برشته، رشته در رشته کشیده‌اند تا ستون‌های قائم از حقیقت و زیبایی 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 منشور تصویری است پخش شده بر روی کاغذ. پس در شعریک بُعد بر سایر ابعاد ادبی افزوده می‌شود و آن بُعد عمودی کلمات و بُعد تصاویر است. در شعر کلمات قدمی کشند، در نثر کلمات دراز بدراز می‌خوابند. 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 پراکندگی‌های معاصر خود را بعاریه میگیرد، خواه بصورت عکس العمل نشان دادن علیه پراکندگی و خواه بصورت نماینده

تام‌الاختیار پراکنندگی. فرم باید با زندگی دوران خود معاصر باشد و گرنه اصالتی نخواهد داشت. ولی فرم، مثل هر پدیده تاریخی دیگر، هم بصورت افقی، بصورت یک سنت، حرکت میکند و هم بصورت عمودی دچار تجدد و نوسازی میشود. یعنی سنت‌های شکلی مختلف، در طول زمان، از گذشته بسیار دور، بصورت یک خط افقی، بما که در عصر حاضر زندگی میکنیم، می‌رسند. هیچ عصری از نظر فرهنگی نمی‌تواند بطور کامل از اعصار سابق جدائی گیرد.

فرهنگ گذشته در داخل فرم‌های مختلف بما می‌رسد. از آنجا که ما نمیتوانیم از فرهنگ گذشته جدا بمانیم، نمی‌توانیم از فرم‌هایی که آن جلوه‌های فرهنگی بخود گرفته‌اند، جدا باشیم. ما، جبراً، خواه و ناخواه، تحت تأثیر فرم‌های گذشته هستیم. فرهنگ، بمعنای واقعی دچار انقلاب نمی‌شود؛ فرهنگ ادامه می‌یابد، در طول ادامه خود، تغییر پیدا می‌کند و دچار تحول می‌شود. ما، در هر شرایطی که زندگی بکنیم، سنن گذشته بما می‌رسند و ما را تحت تأثیر قرار میدهند و ما شکل امروزی خود را بآن سنن می‌دهیم، ما آن سنت‌ها را بسود خود تغییر می‌دهیم، ولی در عین حال، هنگام تغییر دادن آن‌ها، بسود خود، در جهت زنده ماندن آن‌ها نیز قدم برمی‌داریم. اگر سنتی بما نرسد، گناه بگردن خود آن سنت است که نتوانسته است در طول ادامه خود در تاریخ، خود را با اعصار مختلف تاریخی معاصر گرداند و یا گناه بگردن کسانی است که در عصری از اعصار تاریخ نتوانسته‌اند 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 می‌کند، سنن گذشته را مجدداً نسازد و یا در مورد آنها دست به سنت‌سازی نزند، خود به خود آن سنت از بین خواهد رفت.

یک فرم، یا انواع فرم‌ها، در طول زمان و پس از تحولاتی که در طول تاریخ حیات خود پیدا کرده‌اند، بما می‌رسند. ولی هیچ عصری، فرمی سنتی را، همانطور که آن از گذشته وارد عصر حاضر شده است، قبول نمی‌کند. یا آن را بعلت عدم انطباق آن با اوضاع معاصر، بسوی مسلخ نابودی هدایت می‌کند و یا در ماهیت وجودی آن دخالت می‌کند، آنرا با اوضاع معاصر، سازگار و آشتی پذیر می‌سازد و بدین ترتیب به ادامه حیات آن کمک می‌کند، و در عین حال خود نیز درون آن به زندگی خود ادامه می‌دهد.

ما در برخورد با اعصار گذشته، چیزهایی را انتخاب می‌کنیم و در آنها تغییراتی میدهیم و در میان آنها بزنگی خود ادامه میدهیم و در عین حال اشکال موجود عصر خود را جذب میکنیم و اشکال فرهنگی جدید بوجود می‌آوریم 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 رسیده‌اند، باضافه اشکالی که زندگی امروز الهام بخش آنان بوده است.

ما همیشه از گذشته می‌گیریم و از حال نیز چیزهایی را می‌گیریم، 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، بدر ما نمی‌خورند. ما مجبور به حفظ گذشته و دگرگون کردن گذشته هستیم و در عین حال مجبور به نوآوری، و تجدید حیات فرهنگی هستیم، سرنوشت فرهنگی ما حاصل جمع ادامه سنت، تغییر سنت و ساختن سنت جدید است.

نیما یوشیج، سنتی از گذشته را گرفت و تغییر داد و شکل جدید شعری را در ادامه شکل‌های سابق بوجود آورد. کوشش نیما، یک کوشش کاملاً دیالکتیکی بود و کاملاً منطبق با تصویرها و بینش‌های جدید جهان از هنر و فرهنگ و تاریخ. آن خط عمودی که حرفش را بمیان کشیدم موقعیت دینامیک و جاندار اوضاع معاصر را نشان می‌دهد و آن خط افقی، وضع افقی، زمانی و تا حدی ایستای سنت‌ها را. کوشش نیما حاصل جمع دیالکتیکی گذشته و حال است. و هر موجود زنده امروز، اگر بخواهد واقعاً زندگی کند و بمعنای واقعی زنده باشد، باید در ارکان زندگی گذشته دست ببرد؛ و نیما منتهای کوشش خود را بکاربرد 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 تحول‌نیمائی را در خود زنده نگاه می‌دارند و همیشه مثل خود نیما بدنبال ظرفیت‌های جدید شکلی و محتوایی هستند و می‌خواهند اشکال ذهنی و عینی جدیدی را وارد ادبیات بکنند.

اگر آنهایی که اکنون شعر می‌گویند، چیزی تازه بوجود بیاورند که در عین معاصر بودن و جاندار بودن، قسمتی از سنن تغییر یافته گذشته را نیز در خود حفظ کند، خود به خود، شعرشان اصالت لازم را خواهد داشت و بر آنهایی که بدنبال شعر اصیل می‌گردند، 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 روحیه 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 فرجه‌های فن در آفرینی حلق که

کاری است عبث. در عین حال، حفظ گذشته بدون دخالت در معنیت آن غصه‌ساز است و در

بشکل قدیم گفتن، عملی است لغو و حال را فدای گذشته و گذشته‌گرا کردن سنت

قصیده را تغییر داد. همانطور که نیما تغییر داده است، و مانع‌اولاً و مانع‌عیناً

نمیتوان بدون در نظر گرفتن شکل غزل و قصیده و شکل شعر نیمائی، دست برد

این کارسرها 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 عهده 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 ناخود آگاهانه در زبان، شعر خوانده شود؛ چرا که شعر پرتوی از شعور بشری است و باید بر تمام ارکان آن هنگام آفرینش، و قوف 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 آشفستگی 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 می‌گیرد و پراکندگی آنرا با تصاویر پراکنده نشان می‌دهد. در حالیکه وظیفه 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. وظیفه شاعر در تمام ادوار، نظم دادن به نابسامانی و آشفستگی و هذیان بوده است. و این وظیفه، هنوز هم بجای خود پابرجاست؛ گرچه هم ماهیت آشفستگی 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 نمی‌گریزد، در برابر ما می‌ایستد و ما را بتماشا می‌خواند. این تنها بدلائل وزنی نیست، بلکه بدلیل آنست که نظامی یکپارچه که در عین حال بنظر می‌رسد، نظامی است تا بی‌نهایت، در برابر ما می‌ایستد 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 بینش‌های تاریخی حافظ داریم، چرا که حافظ، یعنی شعر حافظ، نظامی است که تا بی نهایت بصورت نظام باقی میماند. در عین حال حافظ قلعه تسخیرناپذیری از شعر و فرهنگ نیست، بلکه هر عصری، از در و دروازه‌ای، 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 دوره‌های 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 بتوده‌ای فرهنگی می‌سپاریم و حافظ از ما و از ذهن ما رد میشود و در آینده بشکل آیندگان ادامه می‌یابد.

بزرگترین عیب دستگاه تعلیماتی ایران، هم در مدارس و هم در دانشگاه‌ها این است که فرهنگ گذشته را بصورت فرم‌ها و محتواهای گوناگون در رو بروی جوانان نگاه نمی‌دارد. دستگاه تعلیماتی ایران، در تمام سطوح و جوانب، گذشته‌ای مثله شده و مسخ شده و تفاله در برابر ما می‌گذرد. اغلب اشخاصی که فرهنگ ایران را تدریس میکنند و یا مبلغ فرهنگ ایران هستند، کوچکترین ذوق هنری ندارند تا ذوق گذشته ایرانی را در برابر ما نگاه دارند. موقعی که از دید اینان بگذشته ایران بنگریم، می‌بینیم که جز زباله‌دانی از دستور مسخ شده زبان فارسی، و یا تفاله‌ای از وزن و قافیه بما تحویل نمی‌دهند. چرا جوانان از ادبیات گذشته ایران، نه فقط بی‌خبر، بلکه روی گرداندند؟ بدلیل اینکه مبلغان ادبیات منثور و منظوم ما اشخاصی هستند که هزارچشمی قلعه‌های متحجر وزن و قافیه و دستور زبان را می‌پایند. گوئی فرهنگ ما چیزی جز وزن و قافیه و دستور بما جلوه‌ای دیگر تحویل نداده است. دستگاه تعلیماتی ما که باید میکوشد در تمام سطوح، تصویر و تفسیری جدید از فرهنگ گذشته برای ما ترسیم کند، تبدیل به حافظ مقداری عقاید قراضه عهد بوق شده است.

جوان ایرانی که بایدهیجانهایش تبدیل بمعرفت و ذوق هنری بشود، از تاریخ ادبیاتی که در آن فقط یک سلسله وقایع تفسیر نشده 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 گذشته 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 تکلیف‌ترین ادوار تاریخی خود بسر میبریم، فرهنگ گذشته ما را بی فرهنگ‌ترین افراد جامعه ما، تبدیل به تعدادی فرمول مضحک و تغییرناپذیر کرده‌اند و در مغز جوانان ما از هر سو فرو میریزند و جوانان که در بارورترین و هیجان‌انگیزترین موقعیت‌های تاریخی بسر میبرند، از فرهنگ گذشته روی گردان میشوند، چرا که نمایندگان ظاهری این فرهنگ خود از فرهنگ ایران بوئی نبرده‌اند 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 مائده‌های اشتها انگیزی که در رو برو قرار داشته باشند، بلکه بصورت غذائی نیمه جویده و بعد استفراغ شده می‌بینند: 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، چند سبب و وتد و فاصله و قافیه. دست‌گاه فرهنگی ما چیزی جز اینها بجوانان ما نمی‌آموزد و البته نتیجه‌اش 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 نیمکت‌های مدارس و دانشگاه‌ها نشاند، فرهنگ گذشته ایران را با تمام موازین و ضوابط و اصول جدید تحقیق بدانها تعلیم داد، حتی آنها را از غربال یک امتحان بسیار دقیق 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 مائده‌ای اشتها انگیز در برابر جوانان نگاه دارند.

( تهران مصور، تابستان ۴۷ )



## جهان بینی جدید در عشق و شعر عاشقانه

گویا 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 جهان بینی اجتماعی او کشید، چرا که دیگر جهان امروز برای روشنفکر، برای یک شاعر و یا یک منتقد خلاق، هیچ وظیفه ای جز مبارزه، آنهم مبارزه ای که سروکاری با عشق، عشق خلاق و شکوهمند، نداشته باشد، تعیین نکرده است. گویا ما داریم حسابها را با هم اشتباه میکنیم و انگار داریم دنبال انسان مبارز بی عشق می گردیم و انگار در خود مبارزه، مبارزه خود هستی در مقابل نیستی، مبارزه بودن در مقابل نبودن، مبارزه شدت وحدت عاطفی در برابر عدم فعالیت و عمل عاطفی هیچگونه شور و هیجان انسانی نمی بینیم، انگار داریم فراموش میکنیم که بدون شور و هیجان عاشقانه، از هر نوع، نمیتوان، هرگز نمیتوان، در هیچ مرحله ای، خود را مبارز قلمداد کرد. داریم این طور قلمداد میکنیم که تو، توی شاعر، توی قصه نویس، توی نمایشگر، همینکه از عشق سخن گفتی، دیگر تمامی حس مبارزه علیه هر نوع ابتذال و بیداد ابتذال را فراموش کرده ای، چرا که دنیای ما، نه دنیای عشق، بلکه فقط و فقط دنیای مبارزه است، آن هم مبارزه ای 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 همه مردم، پس از آن که در نتیجه 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 شعر عاشقانه، موقوف! بعد از آن روز هر کاری دلتان خواست می توانید بکنید.

این در صورتی است که شما عشق را بمعنای پست ترین نوع آن که همان سودای ارضاء پائین تنه باشد در نظر بگیرید، که گروهی از رمانتیکهای سوزناک این روزگار چنان تصویری از آن داشته اند و بهمین دلیل بوسیله اشخاصی که بینش واقعی اجتماعی داشته اند - از جمله آل احمد - بحد اعلا ی درجه کوبیده شده اند و این قلم، خود در کوبیدن این تصور مضحک در قلمرو جاودانه عشق، در این خطه سهم ناچیزی داشته است، و این نوع فحشای عاشقانه - بآن نحو سوزناک و مضحک و بازاری اش - از هر گوشه ای 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 شده اند - 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، وسیله ای ساده برای فرو نشانیدن هوس یک مرد یا یک زن قرار گرفته است.

تصور این قبیل شاعران، از معشوق، همانطور که گفتم تصویری فحشائی است، و ساده‌تر بگویم، ذهن اینان، معشوق را بصورت یک خانه فحشاء مجسم می‌کند که انسان در آن چند دقیقه‌ای اطراق می‌کند و بعد نفس راحتی می‌کشد و راه خود را درپیش می‌گیرد. بگمانم بخوبی می‌دانید که من و امثال من، بر چهره وقیح چنین تصویری از معشوق، حتی تف هم نمی‌کنیم، با این نوع تصور از یک انسان، از هر نوعش که باشد سر جنگ و جدل داریم، چرا که این تصور از عشق، زائیده سیطره عوامل بورژوازی بر اجتماع است، و تصویری است که در آن گروهی از انسانها، بعنوان وسیله لذت جسمانی بکار گرفته می‌شوند و بعد بصورت تفاله‌های باقیمانده یک یا چند عمل بورژوازی، در پشت سر گذاشته می‌شوند و جامعه بجای آنکه بدنبال اخلاقی خلاق برای عشق باشد که منطبق با آرمان‌های جدید اجتماعی باشد، می‌کوشد در جنوب شهر، خانه‌های فحشا در بدترین شکلش را داشته باشد و در شمال شهر کاباره‌های جورواجورش را؛ و بدین ترتیب این تصور در ذهن خلاق اجتماع رسوخ پیدا می‌کند 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 شکم‌گنده محبوظ است. پس روشنفکر مبارز امروز، که مخالف سیطره اخلاق بورژوازی بر جامعه است، بهتر است که دیگر از معشوق حرفی نزند.

و اما او، معشوق، با چهره نورانی انسانی خود، دو دستش را زیر چانه اش چفت کرده، نشسته است که: «آقا من نه وسیله قرار می‌گیرم، نه بورژوا هستم، نه وسیله لذت هستم و نه چیزی که پس از عبور تو، بصورت یک تفاله بمانم. من یک انسان هستم، با تمام ارزش‌ها و خصوصیات انسانی، تحرک تو به تحرک من وابسته است و تحرک من به تحرک تو. حرکتی کنی، من هم حرکت می‌کنم. من نیز مثل تو، هوای پاک و ناب را دوست دارم و می‌خواهم سد ابتدال را بترکانم. بسوی من، فقط بصورت یک انسان، با تمامی ظرفیت‌های انسانی می‌توانی 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 حیوانی‌ترین تصویر از معشوق است و دومی انسانی‌ترین؛ اولی معشوق را بصورت یک مزدور مجسم می‌کند و دومی او را بصورت یک انسان آزاد؛ اولی زائیده ایدئولوژی بورژوازی است که تمامی کارهایش را از طریق واسطگی، مقاطعه کاری عاطفی و روحی و فحشاء انجام می‌دهد و دومی زائیده ایدئولوژیهای مخالف با بورژوازی است که از انسان، تصویری آزاد، بیواسطه، پاک و خلاق دارد. پس مبارزه برای ایجاد یک مسیر صحیح برای شعر عاشقانه، خود مبارزه‌ایست سیاسی و اجتماعی، و نمی‌توان یک نوع مبارزه را به خاطر مبارزه‌ای 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 کهنه پرداز 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 پردازد به تمامی چیزهایی که ره آورد دنیای معاصر است و باید بداند که در میان این ره آوردها از عشق خبری نیست، بدلیل اینکه اولاً صدی نود شعرهای گذشته پیرامون عشق است (پس قلمرو عشق مثل قاره ای است کشف شده که هزاران بار بوسیله 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 کننده دنیای معاصر خود باشد، باید نه به عشق، بلکه به مسائل حاد روزگار ما پردازد. انگار عشق خود یکی از حادثترین 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، پدیده ای است بالقوه و بالفعل غلط. چرا که اولاً مضمون عشق، تا موقعیکه انسان با ماهیت فعلی خود بر روی زمین گام برمی دارد، مضمونی است انسانی، و هر انسانی به مقتضای ظرفیت و استعداد پذیرش خود از این مضمون سهمی برده است، و چرا در باره چیزی که قسمتی از خمیره و سرشت متحرک او را تشکیل می دهد، حرف نزند؟ هر کسی باید بنوبه خود، قاره نامکشوف عشق را برای خود کشف کند و در باره 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 باره عشق و یا هر مضمون شاعرانه دیگر سخن بگوید که متعلق به دنیای معاصر خود او باشد، یعنی محتوای شاعرانه عشق، باید در بافت زبانی امروز، به خواننده شعر ارائه گردد، باید محتوای عشق تمام خصوصیات معاصر را در برداشته باشد و در ارائه آن از شکل ها، لحن ها و آهنگ های زبان معاصر استفاده گردد تا رابطه 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 عاشقانه خود را از دست نداده و اگر کسی حتی خود هنوز هم عاشق نشده باشد، از شعر عاشقانه 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 در میان اشیائی حاکی از بیداد تکنوکراسی، هنوز، بسوی عشق کشیده می شود و حتی گاهی از آن، در راه مبارزه با ابتدال حاکم بر اذهان استمداد میکند و در کشاکش همین مبارزه است که جهان بینی جدید عشق را ارائه می دهد.

و دیگر اینکه عده ای می گویند که علت رخت بر بستن 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 برفرق 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 شمع نیست و تومی توانی با یک تلفن، معشوق را بدرخانه بکشانی و یا هرزنی 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 در میان بگذاری باری در چنین موقعیتی، عشق، دیگر نمی تواند مضمون شعر امروز قرار گیرد.

بگمانم این تصویری فاسد و گنبدیده 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 نتیجه 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 شویم، اکنون که ما در نتیجه هجوم آداب و سنن غربی و جلوه های بیگانه غربی و در نتیجه 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 بدلانلی 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 مقوله 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 والاترین ارزش های انسانی، وسیله قرار گیرد، ما خود وسیله قرار گرفته ایم و تمامی بی ارزشی ها برگردۀ ارزش های ما سوار شده است. موقعیکه انسان شعور خود را از دست بدهد، موقعیکه انسان تبدیل به یک حیوان اقتصادی بشود و بدرخت و باغ و خانه و نور، مثل حیوان بنگرد - یعنی در میان 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 دایره شکم صاحبان سرمایه و برای حرکت سریع عقبه کارهای غیر انسانی 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، عده ای پیدا می شوند و می گویند: شما این آخرین پایگاه شرقی خود، یعنی عشق را هم از دست بدهید؛ چرا که بنگرید غریبان و غرب زدگان را که همه یکجا در رختخواب می غلظند و عشق را یا مقوله ای پرت می دانند و یا فقط آنرا در وجبی از ناف بیائین می یابند. مگر غریبان از ما متمدن تر نیستند؟ پس یاد بگیرید!

اما شاعری که از عشق سخن می گوید، ما را بیاد خودمان می اندازد، چرا که ما در میان اشیاء و حالات و شرایطی زندگی میکنیم که ما را بیاد خود نمی اندازد؛ شاعری که از عشق می گوید ما را بیاد هسته های نخستین زندگی خودمان می اندازد؛ ما را به قلب حساسیت انسانی مان رجعت می دهد و ما در میان همه های بيمصرف صداهاى 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 افتمیم. شاعری که از عشق سخن میگوید، انسان را برای ما دوباره کشف میکند، بیگانگی ها را از بین می برد، پل های استوار عاطفی ایجاد میکند و در ستایش 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 غنی تر کرده اند؛ ما را در میان قیافه های مسخ شده ای که اکنون پیدا کرده ایم، بیاد چهره های اصیل و زیبا می اندازد؛ ما بوسیله شاعری که از عشق سخن می گوید، زیبایی از دست رفته خود را باز می یابیم، یا لااقل بیاد آن زیبایی می افتمیم و بدین ترتیب او بما حیثیت خاصی میدهد که ما دیگر حاضر نمی شویم آنرا از دست بدهیم. ما حاضر می شویم بخاطر آن مبارزتر باشیم، چرا که نفی آن حیثیت بوسیله هر کسی، نفی قسمت اعظم شعور و دانائی و زیبایی و هوشیاری بشریت خواهد بود. عشق، رجعت به ریشه حیات است؛ شاعری که از عشق سخن می گوید ما را به آن ریشه پیوند می دهد و ما دیگر حاضر نمی شویم بی ریشه بمانیم، بلکه از حیثیت ریشه های انسانی خود دفاع می کنیم. در حالیکه شاعری که از عشق سخن می گوید، در تجلیل خود از معشوق، زبان را پاک تر و پیراسته تر می کند، آنرا از لایبیرنت تو در توی صداهاى 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 در خور عشق باشد می بخشد. شاعری که از عشق سخن می گوید زبان را از ابتذال نجات می دهد و حتی در کالبد کلمات بی حیثیت، عطوفت و حساسیتی می دمد که آنها نیز در کنار کلمات غنی، بخود ببالند و از غنای سرشار شعر برخوردار گردند. و آخرسر، شاعری که از عشق 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، نزدیک تر می کند.

## مصراع، یک منظومه وزنی بی نظیر

دست بکاری زخم که غصه سرآید	بر سر آنم که گرز دست برآید
دیو چوبیرون رود فرشته درآید	خلوت دل نیست جای صحبت اصداد
نور زخورشید خواه بو که برآید	صحبت حکام ظلمت شب یلداست
چند نشینی که خواجه کی بدرآید	بردر ارباب بیمروت دنیا
از نظر رهروی که در گذر آید	ترک گدائی مکن که گنج بیابی
تا که قبول افتد و که در نظر آید	صالح و طالح متاع خویش نمودند
باغ شود سبز و شاخ گل ببر آید	بلبل عاشق تو عمر خواه که آخر
هر که به میخانه رفت بی خبر آید	غفلت حافظ درین سراچه عجب نیست

این شعر، یکی از زیباترین غزل‌های حافظ است. من از خواننده دعوت می‌کنم که با سابقه 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 می‌توان از شعر توقع داشت انطباقی می‌تواند داشته باشد یا خیر. غرض خود من از درج کردن این شعر و بحث صوری در باره آن روشن کردن نکاتی است که به گمانم از نظر دور مانده است. من می‌خواهم بطور دقیق در باره مصراع، بیت، ارتباط دو مصراع با یکدیگر، ارتباط چند بیت با یکدیگر، ارتباط مطلع غزل با بیت‌ها یا «به اصطلاح بیت‌های» دیگر، بحث کنم. چرا که بدون توجه به ماهیت ساختمانی این پایه‌های بنیادی شعر گذشته، نمی‌توان جوانان امروز را، بسوی شعر گذشته، هدایت کرد و مطالعه آن را نمی‌توان، بدون راهنمایی 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 مصراع است، نه بیت. یعنی وزن غزل حاضر، گرچه، در ذات، از ترکیب برخی هجاها و رکن‌ها پدیدار شده، ولی کلیت وزن جز مفتعلن فاعلات مفتعلن فع، چیز دیگری نیست. این وزن نه از بره، سر، آه، نم، که، گر، ز، دست، بر، آه، ید، بطور جداگانه تشکیل شده، و نه از «برسرا» (مفتعلن) «نم که گرز» (فاعلات) دست برآ (مفتعلن)، «ید» (فع)، بطور جداگانه، تشکیل شده است، بلکه کلاً همه با هم، یک منظومه شعری بوجود آورده‌اند، در ترکیب خاصی، که تنهاست، که بی نظیر است و جدا از تمام ترکیبات دیگر، چرا که تمامی آن هجاها، و همه آن رکن‌ها را می‌شد به شکلی دیگر، در ترکیبی دیگر که بنوبه خود، خاص و بی نظیر و تنها باشد، بکار گرفت و یا آنها را داخل ترکیبات دیگر

بکاربرد و منظومه‌ای دیگر بوجود آورد. آنچه مطرح است، این است که این مصرع، کلاً یک منظومه وزنی است و تمامی شعر از مصرع دوم تا مصرع آخر، به تبع آن منظومه وزنی، آفریده شده است. پس مصرع یک منظومه وزنی است که یک غزل، بر محور آن می‌چرخد. از نظر شاعری که شعری گوید، این اسباب و اوتاد و فواصل و ارکان خاص وزنی، موقع گفتن شعر بنظر نمی‌آیند- اگر چه این تقسیمات برای شناخت ترکیبات هجائی زبان و شعر اهمیت حیاتی دارند- ولی این، آن منظومه وزنی، آن واحد کوچک و کامل است که شاعر را، از وسط ترکیبات مختلف و بی‌ترکیبی‌ها، بلند می‌کند و ناگهان او را بسوی شکل خاصی پرتاب می‌کند که با تمام اشکال دیگر فرق می‌کند. هجاها و ترکیبات هجائی و اجزاء وزنی، در پیدایش این منظومه وزنی اهمیت دارند ولی خود شعر، خود آن منظومه وزنی، بالاتر از اجزاء متشکله اش قرار دارد، آنها آجر و سیمان، و سنگ و ساروج هستند، ولی این، ساختمان است، زیربنای اولیه بنای بزرگی است که کل غزل را تشکیل می‌دهد. غزل، از نظر وزنی بر لولای مصرع می‌چرخد، گرچه مصرع بقول شمس قیس «یک پاره باشد از دری دولختی» ولی من، برخلاف شمس قیس، معتقدم که شعر، از منظومه وزنی مصرع آغاز می‌شود و تمامیت شعر بر روی آن می‌چرخد 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 قافیه‌های موجود در آخر ابیات بعدی مخل تساوی دو پاره آن در دولختی است، و بعلاوه مصرع‌های دوم هر بیت، با یکدیگر مساوی‌تر هستند. هم از نظر قافیه و هم از نظر وزن و به پاره‌های یک در دولختی، دو بدو، بیشتر می‌توانند 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 پیچیده زبان، خیز برداشت بطرف یک منظومه 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 می‌کند، فرمان را محکم تر در دست می‌گیرد و دوباره از مفتعلن بسوی یک «فع» دیگر خیز برمی‌دارد. مصرع دوم، عین مصرع اول است، هم از نظر وزن، و هم از نظر ردیف و قافیه. وبه همین 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 می‌کنند، انگاری یکی از آهن ساخته شده، آن دیگری از ماده‌ای دیگر که مکمل قدرت آهن خواهد بود. مفهوم یک مصرع به مصرع دیگر مربوط می‌شود. در بیت‌های دیگر نیز مفاهیم یک مصرع به مصرع دیگر ارتباط پیدا می‌کند، ولی مفاهیم بیت‌های بعدی، به بیت اول و یکدیگر، ارتباط پیدا نمی‌کند، ارتباط تصویری در کار نیست. رابطه یک بیت به یک بیت دیگر، رابطه‌ای شکلی است، و به همین دلیل شعر فارسی، از این نقطه نظر، شعریست فرمالیستی. چرا که غزل را بدلیل فرم خاصش، غزل می‌خوانیم؛ قصیده را بدلیل فرم خاصش، قصیده، و رباعی را بدلیل فرم خاصش، رباعی می‌نامیم. تأکید، بیشتر از یک دیدگاه بر روی شکل ظاهری است، ولی از دیدگاه دیگر اینطور نیست. چرا

اصطلاح بیت را دقیقاً نمی‌توان برای جفت مصرع‌های دیگر بکار گرفت. شمس قیس می‌گوید:

«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 هر کدام کی خواهند فراز و باز توان کرد بی دیگری، و چون هر دو بهم فراز کنند یک در باشد. از بیت شعر هر کدام مصراع که خواهند انشاء و انشاء توان کرد بی دیگری، و چون هر دو بهم پیوند یک بیت باشد و بحکم آنک بناء کلام منثور بر ادراج و اتصال بود، بناء کلام منظوم بر مقادیری منفصل متکرر مسجع- 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 مصراع اول بیتی را تشکیل می‌دهند و تشبیه در دولختی هم بجا بکار رفته است ولی مصراع‌های بیت‌های دیگر با یکدیگر مسجع الاواخر نیستند، بلکه ابیات با یکدیگر مسجع الاواخر هستند و شمس قیس نخواستسته است بگوید که دو بیت با یکدیگر، یا بیت‌ها با یکدیگر درهای دولختی می‌سازند، او خواسته است این حرف را دربارهٔ بیت، هر نوع بیتی بطور کلی بزند، در حالیکه جزبیت مطلع، بقیهٔ مصرع‌ها را باین دلیل که دو پاره، مسجع الاواخر نیستند و یک در دولختی را از نظر سجع آخر مصراع نمی‌سازند، نمی‌توان بیت خواند، بدلیل اینکه تعریف خود شمس قیس شامل حال آنها نخواهد بود. پس چه باید کرد؟ می‌گوییم باید دقت کرد به آفرینش شعر و ذات شعر، آنوقت به نتایج دیگری خواهیم رسید که من سعی می‌کنم در این جا دقیقاً شرح دهم.

۱- مصراع اول به مصراع دوم در هر دو پاره شعریک غزل و یا یک قصیده ارتباطی دارد، (الف وزنی، ب) تصویری، ج) محتوایی.

۲- بیت، جز در مصراع اول غزل و قصیده و جز در رباعی، دو بیتی، و جز در مثنویها، قابل اطلاق به دو پاره مصرع‌های شعر فارسی نمی‌تواند باشد.

۳- در یک غزل (همانطور که در غزل فوق از حافظ دیده می‌شود) رابطهٔ بین هر دو پاره با دو پاره‌های دیگر رابطه‌ای است، (الف) در وزن، ب) در ردیف و قافیه (یعنی در شکل ظاهری).

۴- بین دو پاره‌های دیگر بندرت رابطه‌ای، (الف) تصویری، ب) محتوایی دیده می‌شود.

۵- رابطهٔ بین هر دو پاره با دو پاره‌های دیگر رابطه‌ای 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 می‌افکند).

۶- بیت، شعری نیست که بر دو مصراع منفصل متکرر مسجع الاواخر، تقسیم شود، بلکه شعر از مصراع شروع می‌شود و ممکن است مصراع بعد با آن مصراع مسجع الاواخر باشد و یا نباشد، اگر مسجع الاواخر باشد آنرا بیت می‌نامیم و اگر مسجع الاواخر نباشد، دلیلی نیست که آنرا بیت بنامیم، بیائید آنها را مصرع‌های پیوسته بنامیم.



۷- شعر گذشته 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 منظومه وزنی و تصویری است و این منظومه وزنی، با تمام مختصاتش یک مصرع است.

## ۲

مصرع، یک حرکت است، حرکتی ناگهانی، کامل یا روبه 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 باره آن، فنی ترین و هنری ترین بحث در باره خلق یک شعر است؛ و من غرضم بحث کلی در باره خلاقیت شاعرانه نیست، بلکه می خواهم از نظر فنی در باره خلق یک شعر حرف بزنم. در باره 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 مصرع، در برابر چشم درونی ما، آنچنان بدیع است که به معجزه شباهت دارد تا به جریان عادی امور. لیکن میدانیم که خلق یک شعر، بوسیله شاعر صورت میگیرد و شاعر نه چشم بندی می داند و نه 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 ابرکان زیر بشکلی خاص قابل تقطیع است، یعنی آنها به شعر در حال تجزیه 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 دوباره ثابت میکنند، آنهم با تبدیل کردن موجودی متشکل، به اجزاء آن موجود بصورتی نامتشکل، یعنی تبدیل یک مصراع به اجزاء مرده یک «مفتعلن فاعلات مفتعلن فع» و یا به اجزای مرده یک «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات» و یا به اجزاء مرده 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، دوباره 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. چرا که از نظر او، موقعی که مولوی می گوید: «جامه های سبز بپوشند بردگان غیب»، و یا صائب می گوید: «از بخت سیه نیست گذر اهل رقم زان» و ادامه می دهد: «بی چاک که دیده ست گریبان قلم را» که براستی وصف حال صاحب قلم 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، چیزهایی هست، از نظر فنی و از نظر هنری، که باید ماهیت انسانی آنها روشن شود.

برای روشن شدن مطلب، مثالی از مجسمه سازی می زنم. یک مجسمه 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 باره 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.

دز توضیح نخستین ما با فرم سروکار داریم و در توضیح دوم با محتوا. آنچه مجسمه را از سنگ جدا می‌کند، فرم مجسمه است، ولی آنچه مجسمه را به سنگ مجسمه پیوند می‌دهد، محتوای مجسمه است، سنگ، در حرکت خود از کوه بطرف مجسمه، دگرگون می‌شود، فرم پیدا می‌کند و بصورت عمودی در برابر ما ظاهر می‌شود. برعکس، سنگ، در حرکت خود از مجسمه بطرف کوه، فرم مجسمه را از دست می‌دهد و محتوا پیدا می‌کند. درون هر مجسمه سنگی، بهمان بی‌شکلی درون هر کوه سنگی است. از نظر محتوا سنگ و مجسمه و کوه یکی هستند. در برخورد اول چنین بنظر می‌رسد که چون سنگ بوسیله فورمی خاص از کوه جدا شده، تبدیل به مجسمه می‌شود، پس آنچه مهم است، فرم مجسمه است. ولی من می‌خواهم پیش از آنکه برسیم به مسأله شعر و رابطه آن با زبان، سه چهار توضیح استدلالی دیگری را هم درباره رابطه 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. و باز نتیجه می‌گیریم که:

الف — مقداری از کوه درون مجسمه محبوس شده است.  
 ب — خود کوه، در زمینه بصورت کوه باقی مانده است.  
 ج — هم مجسمه و هم کوه از سنگ ساخته شده است.  
 د — اما از نظر هنری، یک مجسمه، مجسمه است، نه سنگ، و نه کوه.  
 این استدلال‌ها را موبه مومی توان در باره موقعیت شعر کرد، چرا که در آفرینش هر شعری، سه عامل اصلی وجود دارد که بدون در نظر گرفتن موقعیت این سه عامل، یک شعر نمی‌تواند بوجود آید:

۱ — زبان، که کلمات شعر از آن گرفته می‌شود.

۲ — کلمات شعر.

۳ — خود شعر.

از آنجا که ما با واحدی کوچک‌تر، یعنی مصرع سروکار داریم و یک شعر با این منظومه بی‌نظیر شروع می‌شود بهتر است بجای شعر فعلاً از مصرع استفاده کنیم و بگوئیم که یک مصرع شعری، در حال ساخته شدن از سه عامل زیر بوجود می‌آید:

۱ — زبان که کلمات مصرع از آن گرفته می‌شود.

۲ — کلمات مصرع.

۳ — خود مصرع.

و حالا می‌پردازیم به توضیح ماهیت یک یک آنها:

الف: کلمات یک مصرع از زبان گرفته می‌شود ولی زبان کلاً زبان است و نه 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 شده خود را برخ ما می کشند. آنها ماده 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 منظومه 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 درباره 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 در مسیر 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 محتوایی 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 از آنکه به نتیجه ای قطعی برسیم بهتر است بقیه استدلال در باره سنگ و کوه و مجسمه را بطرف زبان و مصرع و کلمه نیز بکشانیم و پس از تکمیل استدلالها به فرق استدلالها بیندیشیم.

الف — برای پیدایش مصرع، لازم است که زبان وجود داشته باشد.

ب — برای پیدایش هر مصرع، لازم است که زبان وجود داشته باشد.

ج — برای پیدایش مصرع، لازم است که کلمات زبان، بشکل مصرع، مصرعی خاص، کنار هم قرار گرفته باشند.

و نتیجه می گیریم که:

الف — کلمات، بدون زبان نمی توانند وجود داشته باشند.

ب — مصرع، بدون کلمه نمی تواند وجود داشته باشد.

ج — مصرع، بدون فرم مصرع نمی تواند وجود داشته باشد.

و باز نتیجه می گیریم که:

ب — خود زبان، در زمینه بصورت زبان باقی مانده است.

ج — هم مصرع و هم زبان، از کلمه ساخته شده اند.

د — اما از نظر هنری، یک مصرع، مصرع است؛ شعر است، نه تنها کلمه و نه تنها زبان.

پس شعر از زبان سرچشمه می گیرد و بصورت ترکیبی بدیع از مصرعها، در آن سوی زبان، 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

در بخش های قبلی این بحث نتایجی گرفتیم که برای ادامه بحث، لازم است، برخی از آنها را تکرار کنیم. گفتیم:

الف — کلمات، بدون زبان نمی توانند وجود داشته باشند.

ب — مصرع، بدون کلمه نمی تواند وجود داشته باشد.

ج — مصرع، بدون فرم مصرع نمی تواند وجود داشته باشد.

و باز گفتیم که:

الف - مقداری از زبان درون مصرع محبوس شده است.

ب - خود زبان، در زمینه بصورت زبان باقی مانده است.

ج - هم مصرع و هم زبان، از کلمه ساخته شده اند.

د - اما از نظر هنری، یک مصرع، مصرع است، شعر است، نه تنها کلمه و نه تنها زبان.

و باز گفته ایم که شعر از زبان سرچشمه می گیرد و بصورت ترکیبی بدیع از مصرعها، در آن

سوی زبان، بصورت عمودی در برابر ما می ایستد.

سؤالهایی که در پایان بخش دوم این رساله مطرح کردیم. اینها بودند: آیا در مقایسه شعر با مجسمه سازی، می توانیم کلمه را سنگ بحساب بیاوریم؟ آیا رابطه ای خیلی جدی و دقیق بین کلمات زبان از نظر مفهوم وجود دارد یا نه؟ اگر چنین رابطه ای وجود داشته باشد، رابطه ایست 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 کلمه ای در زبان نیست که فقط یک معنی داشته باشد، یک کلمه چندین معنی دارد، از کلمه ای 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 وظیفه ای دارد. در حالیکه ریشه سنگ، سنگ است، معنایش، سنگ است، وظیفه اش هم سنگ بودن است. سنگ، از سنگ تجاوز نمی کند، ولی کلمه از خود تجاوز می کند، معنی یا معنی هائی 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 تنهایی فقط صداست، ترکیب صداها، القاء کننده 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 بی معنی بودن صداها بصورت جدا از هم، و عاطفی شدن کامل صداها پس از ترکیب، پایان ناپذیر و متنوع است. در عین حال نمی توان تأثیر پذیری 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 آفریننده 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 بگویم 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 از این 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 سعه 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 در ما 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 در ما ایجاد کرده، آسمان شروع ببازیدن 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 گویم، 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، در نتیجه، ترکیبات زبانی ما هم سراسر سرشار از معانی عالی و آسمانی باشند.

زندگی ما گاهی آنقدر عاری از معنی جلوه می کند، بویره در موقعیت هائی که ما زندگی می کنیم، آنقدر به حلق و بی معنایی 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 دهنده 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، و شاید سرحدات و تحرک 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 معنایی مزخرف استنباط شود، شعر نمی تواند باشد، مگر اینکه شعور انسان در آن ترکیب تصادفی با معنایی مزخرف، باری از تعمد بودیعه نهاده باشد و آنرا بصورتی تمثیلی یا استعاری، نشان دهنده یک موقعیت خاص عاطفی، روانی و یا اجتماعی قرار داده باشد، و بهمین دلیل است که نیروی شعری در مقولات دادائیسیم ها بسیار کم است، ولی در سوررئالیسم - مکتبی که بر روی ویرانه های دادائیسیم بنیان گذاشته شد - کلمات از نیروی شعری سرشار است، چرا که در دادائیسیم فقط تصادف بود، ولی در سوررئالیسم تصادف باضافه شعور و باضافه 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-رنالیستی از مولوی: «داد جاروئی به دستم آن نگار» می‌تواند 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 دهنده 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 بقیه کلمات آن منظومه یا شعر کوتاه از خوش تراشی و زیبایی کامل برخوردار هستند. این ایراد، موقعی درست است که موقعیت نشان داده شده، بوسیله آن کلمات منثور موقعیتی غیرمنثور باشد. اگر موقعیت منثور باشد— و شعر نمی‌تواند عاری از موقعیتهای منثور باشد— باید بوسیله کلمات منثور نشان داده شود. خاصیت دراماتیک شعر، بویژه شعرهای بلند جدید، در این است که هر موقعیتی، به زبان خاص آن موقعیت ارائه داده می‌شود، موقعیت خوش تراش با کلمات خوش تراش، و موقعیت نابهنجار، با کلمات نابهنجار؛ و هیچ شعر بلندی نمی‌تواند فاقد این خصیصه دراماتیک باشد.

ولی هیچ شعر خوب و عالی نمیتوان پیدا کرد که تصادفی بنظر نیاید، ناگهانی و شگفت‌انگیز ننماید. شعر خوب، شعری است که در آن ترکیب‌ها طوری تصادفی بنظر آیند که انگار تعمد در آنها بکار نرفته، در حالیکه همه در پس ضمیرمان موقع خواندن شعر این نکته را درک می‌کنیم که در ترکیبات تعمد نیز بکار رفته است. موقعی شعر اعجاب‌انگیز 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 ملتهد که اغلب به تصادف بنظر می‌آید، طوری که انگار ناگهان زیبایی‌اش را برخ ما کشیده است، و موقعی که آنرا نمی‌بینیم، 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 ملتهد، راه فراری برای ما باقی نمی‌گذارد. ما را از رو برو، و پشت سر، تسخیر میکند و از برابر دریچه چشممان برونی و حلقه چشممان درونی، مثل پرده‌ای سحرآمیز، می‌آویزد. خیرگی و حیرت و اعجاب ما زائیده این خصیصه ناب شاعرانه است.

برای اینکه روشن شود تا چه حد، تصادف، در ذات کلام شاعرانه وجود دارد، مفاهیم مختلف چند کلمه را از لغت نامۀ نسبتاً بزرگی چون فرهنگ نفیسی، در اینجا عیناً نقل میکنیم: برخی از این کلمات، در ذات خود شاعرانه بنظر می‌آیند و برخی دیگر عاری از بار عاطفی شاعرانه هستند، ولی من از خواننده می‌خواهم که نخست بمعنای این کلمات توجه کند، و یقین داشته باشد که این کلمات از میان هزاران کلمه 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 — کلمه ارتباط عینی درون و میان و درمیان و فی مابین. و برو 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 بروی، خلاف و ضد. و با و مع، و زیر و تحت و بدرازی و طولاً. و پس و بعد. و آن قدر، 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 بار دیگر 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: اغنه 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 پهلوئی دیگری، دویار و رفیق و برابر و همراه و دوست و همسر. باد — هوا و هوای متحرک و جنبان و نسیم. و آماس و نفح. 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 خورتاب نیز گویند. و بادی که از این طرف میوزد.

باد شمال — یا نسیم شمال. یا دو نسیمی که از جانب شمال میوزد. به — کلمه رابط که مانند حرف به تنهائی استعمال نمیشود و همیشه بر سر کلمات دیگر از قبیل اسم و فعل و غیره درمی آید و در این صورت غالباً هاء را حذف کرده و متصل به کلمات می نویسند مانند شما یا بشما — کلمه 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 کره 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 می نویسد: گرد چیزی یا کسی رسیدن (بفتح) دست رسی بآن پیدا کردن).

سرو — درختی همیشه سبز و سقزی از طایفه 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

تاثر 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 هر طرف مایل باشد، برخلاف سرو آزاد، وزن خوشگل خوش قد و قامت و معشوقه. و نام نوائی از موسیقی.

خرامان - رونده 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. و قد. و ترکیب و اندازه‌ای که مساوی شش قدم باشد، و بلند قامت: بلند بالا. و میان قامت: میان بالا، و نیز قامت: اقامه نماز و رکعت نماز.

رسیدن - آمدن و درآمدن و واقع شدن. و یافتن. و کامل شدن. و تمام شدن و نضح 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 لغت نامه دهخدا نقل میکردیم، می‌توانستیم بیش از پانصد مفهوم درج بکنیم، و تازه هرگز یک لغت نامه برای درج معانی تمام کلمات، هر قدر هم که وسیع و بزرگ باشد، کافی نیست، بدلیل اینکه کلمه به تنهایی چند مفهوم دارد، ولی در کنار کلمات دیگر و به مقتضای مفاهیم، صداها، وزنها، احساسها، رنگ‌ها و بوهای کلمات دیگر، مفاهیم دیگر پیدا می‌کند. فقط می‌توان معروفترین این قبیل مفاهیم را در لغت نامه‌ها یافت. برای درک تمام مفاهیم کلمات یک زبان، باید کل آن زبان را بر روی 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.

می‌توانیم سیزده یا چهارده کلمه‌ای را که در بحث پیش درج کردیم، بدخواه خود، بدهها شکل مختلف کنارهم بگذاریم و معانی مختلف از آنها استخراج کنیم. ممکن است گاهی سرو، گاهی قامت، گاهی طلب، گاهی باد 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 می‌کند. 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 معنای خاصی در زبان دارد، ما نمی‌توانیم از آنها جدا از قرائن و زمینه‌های جملات دیگر استفاده بکنیم. یعنی کلمه، معنای خاص خود را به نسبت زمینه‌ای خاص در زبان در اختیار ما می‌گذارد. شکی نیست که این معنای خاص، بستگی کامل به معنای لقوی کلمه مندرج در ذهن، یا در لغت‌نامه دارد، ولی ما نمی‌توانیم از «قامت» جدا، «عنان» جدا و «طلب» جدا استخراج معنایی بکنیم که واقعاً بدردمان بخورند. یعنی اگر کسی لب از لب بگشاید و فقط بگوید: «طلب» ما نمی‌فهمیم چه می‌خواهد بگوید و اگر همین کلمه را مدام تکرار کند، دچار سرگیجه می‌شویم و از او می‌خواهیم 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 در طلب حقیقت هستم». یعنی مرام و مفهوم یک کلمه بستگی به زمینه‌ای دارد که آن کلمه موقتاً بدان تعلق پیدا کرده است. بیک معنی، کلمه «طلب» آنقدر مفاهیم مختلف دارد، به نسبت زمینه‌های مختلف، که در واقع به تنهایی اگر بکار برده شود، مجرد است، آنقدر بی‌عینیت است که در واقع مفهومی ندارد. و شاید بهمین دلیل باشد که هرگز نمی‌توان از طریق کتاب لغت زبان یاد گرفت، کتاب لغت مفاهیم را بصورت مجرد، کور، بی‌پایان و سرگیجه‌آور در اختیار ما می‌گذارد و اگر لغت‌نامه دهخدا، به این حجم و قطر پیش‌بینی شده، برای فرار از مفاهیم مجرد و کورو سرگیجه‌آور بوده است. و تازه حتی لغت‌نامه دهخدا هم نمی‌تواند تمام مفاهیم کلمات را در بر بگیرد، و همانطور که در بحث پیش‌گفتیم برای درک تمام مفاهیم کلمات یک زبان، باید کل آن زبان را بر روی کاغذ نقل کرد و البته گفتیم که این امریست محال، و فقط می‌توان ذهن را از آنها آغشته کرد. و می‌رسیم به آن بدر ملتعب که در مقوله پیش‌وعده کرده بودم و این بدر ملتعب نه از آن من بلکه از آن حافظ است که می‌گوید:

اگرچه در طلبت همعنان باد شمالم      به گرد سرو خرامان قامتت نرسیدم

می‌بینیم که همه آن سیزده چهارده کلمه، باضافه 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 کنار هم گذاشته است. جدا نوشتن این کلمات، آنها را تصادفی جلوه‌گر می‌کرد، ولی بشکلی که حافظ آنها را کنار هم گذاشته، بر آنها شعور و تعمد، شعور و تعمدی که آنها را بسوی نوعی قالب زیبای تصادفی می‌رانند - حاکم کرده است. آن سی چهل هزار کلمه، کل کوه زبان را تشکیل می‌دهند، این سیزده چهارده کلمه، ماده اولیه شعر حافظ را، ولی شعر حافظ، نه فقط آن سیزده چهارده کلمه، بلکه کلاً یک شعر است، و موقعی که از این دو مصرع بهم پیوسته حرف می‌زنیم، با در نظر گرفتن کل زبان فارسی، و کل زبان شعر، و کل زبان شعر حافظ بمعنای خاصی می‌رسیم که هم متکی بر بعضی از مفاهیم آن سیزده چهارده کلمه هستند و هم از آنها فرسنگها گریزانند، طوری که احساس می‌کنیم، هم جزء به جزء و هم یکجا، مفاهیم مجازی دارند و استعاره و تشبیه و تمثیل قرار

گرفته‌اند.

همیشه نگرانی در این است که عده‌ای گمان کنند که کلمات شعر پس از آنکه داخل مصرع قرار گرفتند از زبان برای همیشه جدائی گرفته‌اند و مفاهیم و معانی آنها دیگر کوچکترین ارتباطی بمفاهیم رایج آنها در زبان ندارد. این در صورتی 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 می‌کنم و آن دیگری بگوید که من احساس اندوه می‌کنم و سومی بگوید من یاد باران می‌افتم و چهارمی بگوید که انگار اسبها دارند شیهه میکشند ولی موقعی که ما داخل این دو مصرع بهم پیوسته شعر حافظ میگوییم «طلب» میگوییم منظورمان نوعی طلب است و هرگز امکان ندارد بسراغ شیهه اسب برویم، و اگر بخواهیم بسراغ شیهه اسب برویم، باید کلماتی پیدا کنیم که تا حدودی دقیقاً بطور تمثیلی و استعاری و تشبیهی شیهه اسب را نشان بدهند. در غیر اینصورت از شیهه اسب خبری نخواهد بود. غرضم این است که مفاهیم کلمات یک شعر، مثل شیخ یا اشباحی در کنار مفاهیم شعری آن شعر ایستاده‌اند و هرگز جدائی کامل از آنها امکان پذیر نیست.

یک قطعه موسیقی از تمام صداهای شنیده شده، یا قابل شنیدن در آینده جدا شده است. یعنی می‌توان در مورد موسیقی، همیشه اینطور استدلال کرد که یک قطعه موسیقی، دیگر ارتباطی بصداهای خارج از خودش ندارد. یک قطعه موسیقی در خود کامل است. در حالیکه شعر این طور نیست. شعر همیشه بوسیله مفاهیم زبانی کلماتش بطرف کل زبان رجعت می‌کند و یا در حال 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 می‌کنند. شعر را بکلی نمی‌توان از کل زبان جدا کرد. کل زبان، مثل هیولائی، پشت سر شعر ایستاده است و شعر، همیشه بعضی از مفاهیم خود را در اختیار کل زبان قرار می‌دهد 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 از مفاهیمی که آنها در کل زبان دارند، جدا بکنیم. می‌توانیم بگوئیم فرم ناب وجود دارد، ولی هرگز نمی‌توان ادعا کرد که شعر نابی هم وجود دارد. شعر حافظ فرم ناب دارد، ولی شعر ناب نیست، بدلیل اینکه کلمات از مفاهیم خود در زبان برای همیشه و بطور کامل منتزع نشده‌اند. شعر با فرم ناب، به موسیقی می‌گراید ولی به موسیقی نمی‌رسد؛ محال است که به موسیقی برسد، بدلیل اینکه کلمات، بصورت نشانه‌های معنی در کل زبان، بصورت کلمه باقی میمانند، گرچه پس از ورود به شعر بصورت نشانه‌های استعاری معانی دیگر نیز در می‌آیند.

جدائی از معنا در شعر ممکن نیست و بهمین دلیل شعر ناب، شعری که در آن فقط فرم اهمیت داشته باشد، شعر ناب نیست، بلکه فرم ناب است که بدنبال تلقی شاعر از تکنیک که تکنیک ناب است، بوجود آمده است، ولی به مشکل‌ترین شعرها نیز همیشه می‌توان 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 قصه نویسی [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 درباره فرق بین شعر و نثر توضیحاتی داده ام، 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 ارائه 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، ارائه معنای مجموعه ای از کلمات، و یا ارائه معنای یکی از کلمات بر اساس زمینه 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 محدوده ای بسیار تنگ، در بر می گیرد، یعنی در یک کلمه، با در نظر گرفتن قرائن و زمینه 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 مرتبته بلند دارد و آن دیگری منتهای کوشش خود را بکار می برد تا به آن مرتبت دسترسی پیدامی کند، و نمی تواند و زیر لب این دو مصرع پیوسته حافظ را می خواند که: اگر چه 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 نیرویش می دود، پدر فقط قدمش را تندتر می کند. بچه پیدارش نمی رسد. وصف حال بچه این دو مصرع پیوسته حافظ است که: اگر چه در طلبت همعنان باد شمالم - به گرد سرو خرامان 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 پیوسته حافظ را زیر لب زمزمه می کند. عارفی شیفته وصل، شب و روز، با خلوص بدنبال معبود می شتابد. معبود با ابدیت خود ایستاده است، یا چون سرو می خرامد و این سوو آن سوتکان می خورد. عارف که هم شیفته عظمت معبود است و هم بدنبال وصل او، دو مصرع پیوسته حافظ را زیر لب 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 مانده جیب هایش را هم حاضر نمی شود به مرد فقیر بپردازد. شعر حافظ وصف

حال مرد فقیر می شود. تمام مفاهیم مربوط به دویدن‌ها و نرسیدن‌ها، بوسیله این دو مصرع پیوسته 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 هر یک از مجموعه کلمات منثور گرفته شده، در کنار معنای دیگری که از مجموعه 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 بقیه معنایها، در واقع معنای مختلف آن مفاهیم استخراج شده از کلمات هستند. پس شعر نه فقط معنای معنا، بلکه معنای معنایهاست و بهمین دلیل شعر خوب، قابل ترجمه نیست، چرا که هر مترجمی از ظن خود یار معنای شعر خواهد بود و سرنوشت معنای دیگر شعر بلا تکلیف خواهد ماند. درست است که هر کسی در هر عصر و دوره خاصی، از یک شعر معنای خاصی استنباط می‌کند 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 معنای شعر را در زبان اول شعر، استخراج کنند! مسلماً نه! چرا؟ بدلیل اینکه برای ترجمه 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 خصائص منطقه‌ای، بومی، روانشناسی قومی، خصائص طبقاتی و ویژگی‌هایی مربوط به تاریخ و اجتماع و فرهنگ دارد که دقیقاً قابل ترجمه بزبان دیگر نمی‌توانند باشند. بهمین دلیل ترجمه شعر حافظ، دیوان شمس مولوی، قسمت اعظم شعرهای سعدی و صائب با شکست روبرو شده، یا روبرو خواهد شد. این اتفاق در مورد خیام نیفتاده، بدلیل اینکه رباعیات خیام، هر یک اغلب فقط یک معنا دارد. در حالیکه شعر حافظ و دیوان شمس مولوی. شعر «چندین معنی دار» است و ما برای گسترش بحث، در مقوله بعدی، دست بدامن «دانته» خواهیم شد تا هم نظر او را درباره چندین معنی دار بودن شعر بدانیم و هم به سلسله مراتب حرکت از یک معنا به معنای دیگر وقوف پیدا کنیم

در نامه‌ای که دانته پیرامون «کمدی الهی»، و بعنوان مقدمه‌ای بر «فردوس» خطاب به «کان گراند دلا سکارلا» پیرامون «چندین معنی دار» بودن شعر نوشته است می‌گوید: «معنای نخستین «لفظی» است، اما معنای دوم تمثیلی و یا عارفانه است. برای بهتر نشان

دادن این شیوه 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 تصفیة 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 پردازیم نجات ما که بوسیله مسیح حاصل شد، در نظر آورده خواهد شد، اگر بمعنای اخلاقی پردازیم تغییر و تبدیل روح ما از حالت اندوه و بدبختی ناشی از گناه، به حالت صفا و پاکی مجسم خواهد شد. اگر بمعنای روحانی پردازیم عزیمت روح مقدس از بردگی این فساد خاکی بسوی آزادی شکوه جاودانی تجسم خواهد یافت، و گرچه همه 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 اللفظی 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 نتیجه این معنای تحت اللفظی معنایی منشور 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 شعرا از کل زبان دور می کند و آنها را متعلق بفضای خاصی میکند که در آن کلمات همیشه بدور خود می چرخند و معنایی 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، شعرا را موقعی به بحث می گذارند که از حالت شعری خارج شده، وارد قلمرو نثر گردیده است. در حالیکه 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.

در عین حال هنگام بررسی شعر باید به یک نکته توجه کنیم که گاهی فرق های اساسی بین معنای تحت اللفظی و معنای منشور یک شعر وجود دارد. اگر در همان دو مصرع پیوسته حافظ دقت کنیم، مطلب دستگیرمان میشود. حافظ میگوید: «اگرچه در طلبت همعان باد شمالم - به گرد سرو خرامان قامتت نرسیدم». معنای منشور 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، همعان 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 پیا خاسته، نمی رسم. معنای منشور نتیجه معنای تحت اللفظی است. معنای تحت اللفظی، تا حدودی تصویری است، تنها بصورتی



نسبتاً ابتدائی، یعنی بسیار حسی، و اغلب البته، بصری و گاهی سمعی، 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، هر قدر که از معنای بصری تحت اللفظی بسوی تجرید، بسوی بیگانگی، از نشانه‌هایی چون بادشمال و سروخرامان و قامت حرکت کنیم بطرف معناهای مجازی و تمثیلی رفته ایم، یعنی کلمه «همعنان» نشانه‌ای میشود برای حالتی از ذهنیت انسان، و کلمات «سروخرامان» و «بادشمال» و «قامت» و غیره معناهای دقیق خود را نمیدهند، معناهایی میدهند، در خارج از حوزه محدود معنای تحت اللفظی خود. یک سمبول نشانه چیزی است که خود، آن چیز نیست. بادشمال، نشانه سرعت است، در حالیکه بادشمال، سرعت، نیست، سروخرامان، نشانه معشوق و معبود و استاد و پیر مغان و غیره است، در حالیکه خود سروخرامان، در معنای تحت اللفظی، چیزی جز سروخرامان 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 چارچوبه منظم و منظوم بیکجا گرد می‌آورد و آنها را، هم از نظر شکل و هم از نظر محتوا، از تمام ترکیبات دیگر زبان جدا می‌کند.

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 می‌کند. «ب» خیلی آهسته حرکت می‌کند، ولی الف هرگز به «ب» نمی‌رسد. از آنجا که «الف» هرگز به «ب» نمی‌رسد، موقعیت این دو، یک موقعیت دائمی است، یعنی در واقع اگر اجازه بدهید که دست بیک نقیضه‌گویی 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 می‌گیرند. بهمین دلیل این گفته که «الف» هرگز به «ب» نمی‌رسد، باندازه فرمول جاذبه زمین، از ابدیت برخوردار است.

و حالت پویا از این نظر که، «الف» با وجود اینکه هرگز به «ب» نمی‌رسد، لیکن دائماً بدنبال «ب» در حرکت است. یعنی «الف» با حفظ فاصله با «ب» پیوسته «ب» را دنبالش می‌کند. و «ب» با وجود تحرک خرامانش، همیشه از «الف» جلوتر حرکت می‌کند. 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 باندازه یک فرمول همه جاگیر فیزیکی، ریاضی و شیمیائی دقیق است. زمین، دائماً بدور خورشید می‌چرخد، ولی هرگز فاصله بین زمین و خورشید، از بین نمی‌رود. میتوان از این شعر حافظ نمایشنامه «استثناء و قاعده» «برشت» را استخراج کرد و یا

نمایشنامه «چشم براه گودو» را. «دیدی» و «گوگو» هیچ وقت به «گودو» نمی رسند. «دیدی» و «گوگو»، نقطه الف و «گودو» نقطه ب، هستند. بنظر می رسد «گودو» همین سرپیچ فردا کمین کرده است و «دیدی» و «گوگو»، گرچه از هر چند دقیقه ب فکر 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 نهایی، و البته خواننده مرا خواهد بخشید که «بوچ» 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 خواننده ایرانی کشیده اند، خواننده 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 نوشته 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 عصاره معنا، معنائی که برآستی ذات معناست و اوج معناهاست. در همین دو مصرع پیوسته 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 نتیجه 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، ثمره این کشش و کوشش است و این کوشش، در ذهن انسان از

۵۰۹/نقدشعر

ریتمی برخوردار است که تقطیع عروضی خود را در اعماق روان آدمی، بر عرصه تاریخ، در مناسبات قابل دوام انسان‌ها و در طرح و الگوهای انسانی بظهور می‌رساند.

(مقاله‌ای ناتمام در تیر - مرداد - شهریور سال ۴۹، مجله فردوسی)

## یادداشتی کوتاه درباره وزن

وزن جزو تزیینات 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 ایستادن‌ها و حرکت‌ها 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 فلسفه کل وجود خود شعر می شود، و هم یک مسأله فنی است. به این معنی که یک پاره وزنی، فقط از حرکت کلمات بوجود نمی آید، بلکه از حرکت سکوت هم بوجود می آید. شعر تنها پدیده زبانی است که در آن سکوت‌های حذفی هم به اندازه خود کلمات معنی دارند. هر قدر که سکوت‌های حذفی بین کلمات، کمتر باشد بطرف نظم می گراید و اگر بی وزن باشد، بطرف نثر، یعنی وظیفه نثر. اگر در فاصله 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 بهم نثر بعهده دارد. ولی در شعر بی وزن زخم پذیری بیشتر است، چرا که هر کسی سکوت‌های حذفی 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، در واقع در بی شکلی سیر می کند و بهمین دلیل به آسانی به سوی معنا و وظیفه شعر می گراید. مثلاً شعری از شاملو اگر خیلی خوب ساخته شده باشد، از توازن و تعادل موجود بین سکوت‌ها و کلمات برخوردار است، و اگر بد ساخته شده باشد یا بین سکوت‌ها و کلمات، توازن و تعادل، نیست؛ و یا اصلاً سکوتی در کار نیست و معانی، وظیفه نثر را بدوش گرفته اند.

و شعر موزون اگر با تمام خصائص یک شعر خوب ساخته شده باشد، شعری خواهد بود که در آن وزن، بین کلمات و سکوت‌های 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 سکوت‌ها در آن کم شود، یعنی خواننده در وسط شعر، بمعانی سکوت نیندیشد، و یا خیلی کم بیندیشد، شعری چندان خوب وجود نخواهد داشت. شعر کسرانی 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 درمی آورد. ولی اگر تعادل کامل بین سکوت و حرکت وجود داشته باشد، یعنی شعر از میان سکوت برخیزد، بر زمینه سکوت حرکت کند و در وسط سکوت پایان یابد، عالیتترین 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 معنایی 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 اندازه 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 وزن، و سکون و تحرک بوجود می آید. علم زبانشناسی شعر را تبدیل به معانی کلمات می کند و تصویری کند که شعر را حلاجی کرده است. در آن حالیکه بیشترین مفهوم زبان شعر، در سکوت شعر، در جادوی سکوت شعر، در فاصله 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 اندازه 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 آوریم، منظورمان آن وزن جادویی 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 ترکیبات شعری نیست، بخشی از ذات آن است و شاید ذات اساسی و اصلی آن باشد.

## بیگانه روبه روبرو

سال ۱۳۳۹، سالی بود که در آن، در بدری برایم معنایی عینی داشت. سالی بود که من گریخته از شهرستان و پناه برده باسلامبول و بازگشته به شهرستان و بعد راهی تهران شده، در بیابان خیابان‌های تهران، حیران و سرگردان یله شده بودم؛ سال آرزوهای بیشمار، آرزوهای در بدری‌شمار بود. سال اتراق در مسافرخانه تبریز و حرکت در سرگردانی در شب و روز، و روز و شب بود؛ و نیمه شب کامیون‌های خیابان سپه درست بر روی پرده گوش ترمز می کردند؛ و ساعت ده کافه فردوس، بوی قهوه ترک تلخ نویسنده‌گی و شاعری می داد. سال ایستادن نبود، سال حرکت بود، سال پیاده روی؛ چرا که ایستادن، حوصله آدم را سر می برد و آدم را به فکر مرگ می انداخت؛ و نشستن خرج داشت و اصولاً هر نشستی خرج داشت و بهمین دلیل تنها هدف، پیاده روی بود که آن نیز خود عملی لغو و بی‌هدف بود؛ و روزنامه‌ها 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، او پرونده‌های مربوطه به آسانسور را از روی میز جابجا می کرد، لیوان بزرگ مردافکنی در می آورد و پیر می کرد و دست 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 دورگه و دو آتشی می گفت، که شعر را برایش می خواندی و بعد دیوان‌های نورسیده شاعران غرب را از کشوپیرون می کشید و همه را دست تو می داد و تو ترجمه شکسته بسته میرزایانس را از یکی از شعرهایش می شنیدی و پیشنهادهایی می دادی و می رفتی؛ و دوست سومی «دیویدیان» بود که گرچه چیزی نمی نوشت ولی همه چیز 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 هم‌بود که در این سالها و حتی در یکی دو سال بعد پول قهوه و آبجو و گاهی ساندویچ ناهار و شام را می داد و شنونده بسیار خوبی بود و همه را می شناخت و همه هم می شناختندش؛ و برغم این لطف‌ها، سال ۱۳۳۹، سالی بود که برآستی تنهایی و در بدری در آن برایم معنایی عینی داشت.

و اما خاطره درخشانی دارم از آن روزها، و البته بیشتر از آن شب‌ها، که مثل یک رگه الماس

در میان هزاران تن سنگ سیاه تاریکی، صاعقه آسا 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 بیهوده ای بشود. سه چهار روزی بود که با «رؤیائی» آشنا شده بودم و یادم هست که شبی، ساعتی پس از غروب، گویا از جائی مثلاً در شاه آباد، و گویا از یکی از کتابفروشی ها بیرون آمده بودیم و راه افتاده بودیم که برویم 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 شاه آباد رفته بودیم، نمی دانم، دقیقاً، برای چه کاری؛ و بعد راه افتاده بودیم تا برویم نادری؛ و دیگری 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 سیاه سوخته، و استخوان های طرفین صورتش، از کنار گوش ها و چشمهایش، بدغال، دوتکه ذغال می ماند که مثلاً برای حفظ آبرو، صیقلش داده باشند و یا مثلاً واکنش زده باشند؛ و گره کراوات رؤیائی آنقدر کوچک بود، زیر غضروف برآمده گلو آنچنان پنهان بود که باید با ذره بین 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 نای خواب، پاهای دراز شده 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 آویزان 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 «تلویزیون» سر در آورد، آنچنان پهن شد که باسانی می توانست صفحه تلویزیون را اشغال کند.

باری از شاه آباد بود که دوتائی می رفتیم بطرف نادری و حالا خیابان اسلامبول بودیم و گاهی آدم ها میان برازین ما دوتا عبور می کردند و می رفتند و بعد گویا، شعری می خواندیم؛ یا چیزی دیگر می گفتیم از مقوله شعر، که هر وقت کسی از بین ما دو، میان بر عبور میکرد، مقداری از تصویرهای 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، دروزش مجددش باز آورده است؛ و در همین وضع بسیار استراتژیکی و تاکتیکی و لژیستیکی اکروباتیک بودیم که یک نفر هم بما ملحق شد که من اول نفهمیدم کیست؛ و «رؤیائی» همیشه ازین قبیل اشخاص داشت که یکدفعه وسط خیابان بهش ملحق می شدند و چند قدمی با «رؤیائی» می آمدند و گاهی حتی بعضی ها مثل کارمندان دون پایه، جلوی رؤیائی تعظیم هم می کردند و می رفتند؛ و رؤیائی در آن زمان هنوز شکمش جلو نیآمده بود، گرچه رؤیائی 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 زیا هم پایش نبودم که بفهمم کیست؛

گرچه مثل این بود که در خواب راه میرود یا کسی به ناگهان از خواب بیدارش کرده گفته باشوراه بیفت که کار داریم و باید مثلاً جناب آقای... مثلاً رویائی را ببینیم، او او هم بلند شده، راه افتاده، بی آنکه هنوز خواب بکلی از سرش پریده باشد؛ و موهایش سرخ و قهوه‌ای بنظر می‌آمد و گرچه زیاد قد بلند نبود ولی طوری راه میرفت که سخت قد بلند بنظر می‌آمد و معلوم نبود کجا را نگاه می‌کرد و میتوانستی پیرسی این که نگاه نمی‌کند، پس چطور راه میرود، چطور جلوی خودش را می‌بیند؛ 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 خنده‌هایش سبب نمی‌شد که آدم احساس نکند این شخص راه می‌رود، بی آنکه نگاه کند، حرف می‌زند و بدون آنکه بخواهد می‌شنود، و ماشین راه‌میرود بی آنکه راننده داشته باشد. یادم نیست که در آن زمان عینک داشت یا نداشت، چرا که چشم‌هایش دیده نمی‌شد؛ لابد باید عینک داشته باشد که چشم‌هایش دیده نشود و یا لابد باید عینک داشته باشد که چشم‌هایش جلوی دماغش را - چرا که او روی زمین که راه نمی‌رفت - ببیند. و طوری راست راه میرفت که انگار روی سرش خوانچه عقد حمل می‌کند و سرش را سراسر است و مستقیم و روبه‌رو برونگهداشته است تا مبدا تزئینات منظم خوانچه بهم بخورد؛ و خیلی زود می‌خندید و بلند می‌خندید؛ 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 رؤیائی داشت با کسی حرف میزد و با لهجه اریب و پت و پهن دامغانی اش میگفت. که «توبمن تلفن بکن»؛ و بعدها ما همه می‌دانستیم که این «توبمن تلفن بکن» از آن «توبمن تلفن بکن‌ها»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 برآستی تلفن بکند. و حالا آن بنده خدا که با رؤیائی حرف میزد، رفته بود و رؤیائی داشت می‌گفت، «می‌بخشید دوستان»؛ و هنوز آن بیگانه‌رو برو و من بیکدیگر معرفی نشده بودیم تا من در جمع «دوستان» در آمده باشم تا رؤیائی بیجا بما نگفته باشد، «می‌بخشید دوستان» و حالا رسیده بودیم بمرکز عالم، یعنی چهارراه اسلامبول و نادری و در اینجا اگر حتی شاپور ذوالاکتاف هم زنده می‌شد نمی‌توانست کاری بکند که آیندگان از یک طرف بیایند و روندگان از طرف دیگر بروند، مردم از میان ماشین‌ها و دوچرخه‌ها و موتورهای از میان مردم، و سواره‌ها از میان پیاده‌ها، و پیاده‌ها از میان سواره‌ها طوری حرکت می‌کردند 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 قهوه‌ای یا سرمه‌ای، با کراوات و پیرهن یقه آروش - 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 بیچاره فاحشه‌نمایی 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 بی آنکه 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 عالی در آمریکا حرف میزد و یک مأمور راهنمایی با صدای گرفته، خطاب به عابران فریاد می‌زد: «برگردید سرجاتان، برگردید!» ولی هیچ‌گوشی 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 هنوز مشترک نشده، سخت، نامعلوم بود؛ رؤیائی ایستاده بود تا چراغ سبز شود، من تا وسط‌های 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 بی آنکه به اتوبوس‌ها، تاکسی‌ها و سواری‌ها و زنان چادری و غیر چادری توجه کند، معلوم نبود با چه سحر و جادویی خودش را به یکی دو قدمی پیاده‌روی آن طرف خیابان رسانده بود و سینه به سینه مأمور راهنمایی 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 راهنمایی می‌گفت: «برگرد سرجات!» و رفیق مشترک نشده ما می‌گفت، «آنور راحت‌تره» و این جمله را طوری می‌گفت که انگار یک حقیقت بزرگ جهانی را بر زبان 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 نشده 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 تاریخی‌ترین لحظات خود را می‌گذراند. ناگهان از میان صفوف پراکنده مردم یک نفر، در همان لباسی که تو هستی بیرون می‌آید و یک پنجهزاری می‌خواهد. یک شاعر معتاد که قبلاً مثلاً غزل می‌گفته، ناگهان ساعت فروش از آب درمی‌آید و اگر ساعتش را نخواهی بخری، دو تا کمر بند پهن عرضه می‌کند و اگر کمر بند هم لازم نداشته باشی، ممکن است، کیف، کفش، یا شلوارش را بفروشد. آنوقت گدای چلاق لغوه‌ای، ناگهان فیلسوف اجتماعی از آب درمی‌آید و تو چون ریش‌ت را زده‌ای و اوزده است، می‌خواهد علیه تو انقلاب کند. و مغازه‌ها عین‌کندوی زنبور عسل است؛ زن و مرد از هر طبقه همه جا را اشغال کرده‌اند. شش تا تا کسی با هم مسابقه می‌دهند. ده نفر با هم دعوا می‌کنند و لابد بیست و پنج جیب بر، جیب بیست و پنج عابر را در همین حیص و بیص می‌زنند؛ و زبان‌ها و لهجه‌های مختلف همه یکجا بگوش می‌رسند: ترکی و کردی و اصفهانی و گیلکی، در این غوغای عظیم بهم بافته شده‌اند و حسی از هذیان و مصیبت در آدم ایجاد می‌کنند. و تازه در این گیرودار، شش جوان قرتی می‌خواهند فاحشه‌ای فحاش را بخود تخصیص دهند و فاحشه محترم در ماشیننی را که برایش توقف کرده بازمی‌کند، کنار راننده می‌نشیند

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 رسم یادمان می افتد که باید بیکدیگر معرفی بشویم؛ او می گوید اسمش اسماعیل شاهرودی است و من می گویم اسم 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 بعد از ظهر 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 دوبار، 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 منوشیدی؟ 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 وزنی، و دوستانی هم دارد؛ معلوم است که زهری و سایه و کسرائی را خوب می شناسد و از مقدمه 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 و من برایش «آهوان» را می خوانم، شش هفت شعر بهم پیوسته و در عین حال بهم ناپیوسته؛ و تازه می فهمم که عاشق حیوان ها، و پرنده ها است. یک حس رمانتیک هم نسبت به انسان دارد، هم احساس می کند که انسان می تواند مبارزه کند و هم کلمه انسان را طوری به کار می برد که انگار پرنده ای کوچک را نوازش می کند و مواظب است که بالهای پرنده نشکند و یا پری از پرهاش 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 باسانی می‌پذیرد؛ می‌گوید «آره خطابی است»، می‌گوید «آره خطابی است»، می‌گوید «خوب هم هست»، می‌گوید «آره، آره خوبه»؛ اگر از شعری انتقاد بکنی، بنگه کلمات عجیب و غریب، از تو عذر می‌خواهد ولی طوری از تو عذر می‌خواهد که انگار از آن شعر هم عذر خواسته است. این تنها دودوزه بازی است که در او سراغ دارم، این تنها دکان دونه‌ایست که باز می‌کند؛ دونه‌ای از عذرخواهی، هم در برابر یک موجود پرچانه‌ای چون من و هم در برابر موجود بی‌زبانی چون شعر. گاهی از کلمات فنی شعر هم اسم می‌برد، ولی فقط از کلماتی که تقریباً همه می‌فهمند: سمبول، وزن، چارپاره، عروض، استعاره، تکنیک؛ ولی دیگر بطور جدی سعی نمی‌کند که فنی بشود. قسمت‌های خوب شعری را که تومی خوانی، بومی کشد؛ یک حس غریزی برای فهم بد و خوب شعر دارد که بسیار هم قابل اطمینان است، طوری که سطرهایی را که بدون اطلاع او، تو برایشان زحمت کشیده‌ای، دوست دارد دوباره بشنود، و همینطور بعضی از شعرها را؛ گاهی پیشنهادهایی هم می‌کند که اگر بدلائلی نپذیری، در قیافه او کوچکترین ناراحتی نمی‌بینی. 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 تسکین‌بخش‌تر است. شاهد در بدریهای جنون‌آمیزش بوده‌ام. ولی در همه حال شعر را بعنوان عالیترین مسکن در کنارش دیده‌ام؛ گرچه همیشه تمام حرکات و سکانات و کلمات منثور و منظومش، حاکی از این بوده است که از نظر او نخست انسان مطرح است، ولی او خود را فدائی شعری می‌داند که خود می‌گوید. وگرنه دلیلی ندارد که یک نفر هشت ساعت تمام در خیابان غرب سفارت انگلیس ازین سرتا آن سرخیابان را با تو بیاید و مدام از انسان، شعر، عشق و مقوله‌هایی از این نوع سخن بگوید. این فقط در مقایسه با آدم‌های پست و دست‌از 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 می‌کند و در عین حال کمال خود را هم حفظ می‌کند. آینده از این قبیل شاعرهاست، حالا دیگر بزرگترین شاعر روزگار ما نیست؛ باکی ندارد. چرا که بمحض وزود به یک محیط کینه و آز و طمع، قدری از کینه، قدری از آز، قدری از طمع، کاسته می‌شود، بی‌آنکه او خود بخواید، خود ریاضت بکشد و یا ریاضت خود را بدیگران تحمیل کند؛ نام آینده مترادف است با شعر، جثون، سادگی، دوستی، ناگهان خندیدن، آهسته گریستن و از سرمستی و هذیان و سرسام، کلمات را عوضی، و عوضی‌ها را عوضی‌تر بکار بگرفتن. از این نظر مرد زمانه ماست.

تشت و تفرقه و عنصر متلاشی و متلاشی‌کننده‌ای که بر زمانه 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 زمانه ماست، بدلیل اینکه انگشتی از یولاد 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 انسانهایی چون او را از هر سودر حصار گرفته است: با صداهاى شوم، آدم‌های شوم، مهر بانی‌های پاسخ داده شده به خیانت و محبت‌های کوبیده شده با بی وفائی، که در حق مرد حساسی چون او از جنایت هم بدتر است. این زمانه ما از او موجودی سوءظنی و دائماً در حال تعقیب ساخته است. چیزهایی گهگاه بمن گفته است که بدرد عالیترین قصه‌های جنائی می خورد: سالهای پیش مراسمش نفر گرفتند و بردند وسط بیابان و ازم قول گرفتند که حرفی نزنم؛ این حرف را که می‌زنم بکسی نگوی، ولی خوب باز همان چهار نفر آمدند سراغم، همان چهار نفری که قبلاً هم آمده بودند. در ذهن او در آن روزهای سودا و جنون چه می‌گذشت، دقیقاً نمی‌دانیم. او خود نیز دقیقاً نمی‌داند. فقط می‌دانیم که جنون پیرش کرد و همین پیری، بطریزی ساده او را خردمند کرد. از هند که برگشت دوسه باری دیدمش، و بعد شبی، عبدالله توکل گفت که همین چند روز پیش آینده را دیده منتها در بیمارستان و گویا قضیه اعصاب بوده و زندگی داخلی و هزاران مسأله 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 می‌خواستم ببینم؛ و توکل می‌گفت 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 پنجره آشپزخانه که پائین را نگاه کردم، شناختمش و در را باز کردم و آمد بالا. من قضیه را می‌دانستم و او هم نمی‌خواست زیاد از قضیه صحبتی بکند و نشستیم با هم صبحانه خوردیم؛ و بعدها آینده هرگاه که وقت می‌کرد صبح‌ها می‌آمد که با هم صبحانه بخوریم. منزل هر دو مان یوسف آباد بود و بعدها عادت کرد که با پسرش بیاید و پسرش با دخترم نقاشی می‌کردند و ما هم شعر می‌خواندیم. و در همان موقع بود که فهمیدم شعرش هم با خودش تغییر کرده. دیگر شعر بلند نمی‌گوید، شعر بی وزن هم دیگر نمی‌گوید. وسواس عجیب و غریبی برای کلمات پیدا کرده، این را برمی‌دارد آن یکی را می‌گذارد و گاهی هم سطر شعری را که سالها پیش گفته، کلاً عوض می‌کند. ولی روحیه همان بود: این آدم حتی در متلاشی‌ترین دوره‌های زندگیش، حضور یک انسان دوستی پر شور و سالم را فراموش نکرده بود. گاهی می‌گفت از دوزخ عبور کرده است. ولی معلوم بود که گهگاه دوزخی تعقیبش می‌کند. سر همین سوءظن و جنون و هذیان و تعقیب دوزخی و فرار آینده بسوی روشنائی بود که هر چه پس انداز جمع و جور کرده بود از دست داد، ولی خود را از دست نداد. از این نظر آینده یک معجزه است. گاهی می‌تواند یک کمبود را با ارائه صراحت در باره آن کمبود تبدیل به یک نقطه قدرت بکند. اگر یکی از گوشه‌های سنگین باشد، می‌گوید، بین اگر می‌خواهی شعرت را خوب بشنوم، کافی است که جامان را عوض بکنیم تا گوش راست من بطرف تو باشد. ادا و اطوار هم سرش نمی‌شود. پولش را با تو قسمت می‌کند و نانمش را

هم. از آن مردان شکمباره نیست که بحساب تو غذا بخورد و پول خودش را پس انداز بکند تا دری به تخته بخورد و مثلاً صاحب خانه بشود. خانه‌هایی که من آینده را در داخل آنها دیده‌ام از خانه عاقبت فقط باندازه دو سه تابوت بزرگتر هستند. انگار این خانه‌ها اطراق گاههای پیش از خانه عاقبت هستند. حالا چرا؟ معلوم نیست. سیگار قاقاق 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 می‌شود، می‌گوید، اینها مخشان خراب است؛ درحالی‌که نمی‌فهمد که اگر این مجنونان و سودائیان و پیرهن چاکان نباشند، بشریت از یز حیثیت‌ناچیزی هم که دارد، دست خواهد شست. گاهی براستی چنین بنظر میرسد که جنون تنها راه نجات بشریت از دست این رجاله‌های حرامزاده است. و براستی که امثال آینده و صداهائی چون صدای آینده بزرگترین غنیمت زمانه ما هستند. جنون قلبی هم دیده‌ام، جنون حساب شده قلبی که فقط ساده لوحان را فریب می‌دهد و صاحبش را شمع دل افروز محفل و سائل جمعی می‌کند. جنون قلبی ناشی از دیزی و شیریه و لباس کثیف و چشم مخمور و حقوق ده هزار تومان. ولی آینده ازین جنون‌ها ندارد. لباس تمیز و مرتب، نگرانی برای شعر و پسرش آینده، و بعد هزار جور سودا و جنون، و این اواخر عشق، عشقی هدیانی که او را هم استوار می‌دارد و هم متزلزل می‌گرداند. شبی از شبها یادم هست، وقتی که به معشوقش می‌نگریست، انگار به روحی لرزان و فرار در آئینه‌ای پاک می‌نگرد و شادمانی ساده‌ای آنچنان در پناهِش گرفته بود که در هاله عطوفت آن انسان از هر چه کینه و دشمنایگی بود، رها می‌شد. و از این شادمانی‌ها در آینده بسیار سراغ دارم؛ از کوچکترین چیزهای زندگی لذت می‌برد. شبی از شبها یادم هست که پس از نیمه‌های شب، من و آینده و نادرپور بتور هم خوردیم، من ادای آواز چینی در آوردم، نادرپور ادای سازهای آواز چینی و آینده، نرسیده به مجسمه فردوسی، توی خیابان فردوسی، از خنده روده‌بر، غش کرد و افتاد. اینها را می‌گویم 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 وزیر و کاظمیه و پاکدامن‌ها و فوجی از «ملکی»‌ها، و همه شعر خواندیم، آینده شعر «وای بر من» «نیما» را خواند، منتها با حرفهای عوضی، یعنی در عالم سودا و بیخودی و سرخوشی، بجای آنکه مثلاً بگوید: به کجای این شب تیره بیا ویزم قیای زنده خود را، می‌گفت: که بجای شین تب شیریه قیای ویزم لبای بنده خود را، و آنقدر این صداهای عوضی، که او از سر بیخودی و ناخودآگاهانه بر زبان می‌آورد، 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 توپهای ماهوتی در بچگی می‌گذاشتیم، غل می‌خورد و صدا می‌دهد و آینده گاهی بان، مثل یک بچه 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 «ازراپانده» در تیمارستان آمریکا نیست؟ اینها را نمی دانیم. «هولدرلین» مجسمه های کهن را بغل می کرد و می بوسید و «ازراپانده»، فقط بطور ضمنی بجنون خود معترف بود، که اگر من مجنون باشم، تمام مردم آمریکا مجنون هستند. آینده بد 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 برآستی حالش بد باشد، سودائی بود، آن شعر منثور و یا نمایشنامه سراپا مضحک ولی عمیق «چند کیلومتر ونیمی 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: بلندگوی 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 «دیدنی» 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 و از رسالتی دردمندانه برخوردارش کرده است که گاهی عالی است. گاهی دایره زنگی جنون و هزل و هذیان را یکجا از ذهن آشفته 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 قلبی نیست که هم از توبره می خورند و هم از آخور. آینده سفارش جنون را پذیرفته، خود را متعهد آن کرده، سعی کرده بر سر نوشت 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 خود آگاهی را بر این بیخودی بیفزاید. توفیق او در کمال او نیست، در کوشش اوست. موقعی که می گوید: یک شعر تازه گفتم بین چطوره، نباید انتظار داشته باشی که آنآ 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 را 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 دردمندانۀ 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 سرسپرده جنونی شخصی است.

(فردوسی، ۸ آذر ۵۰)

## زمان وزمانه 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 پیوندم. همیشه شهرهائی را که آب اطرافشان را گرفته بوده، یا از درونشان، بالاخره بهر صورتی، بسوی آبهای دور دست بزرگ تر جاری بوده، دوست داشته ام؛ حتی شهرهائی را که از میان آنها بستر نهری خشک بسوی مصبی خشک و دریائی شور عبور می کرده، دوست داشته ام. یعنی من همیشه دنبال آب و یا ماجراها و بقایا و عوامل و عوامل آب بوده ام. 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 بیکرانه 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 دور دست، به صحنه های جنگ و خونریزی، به اعتصاب ها و انقلاب ها، و تعیین تکلیف مرزهای زمین و مرزهای تاریخ، ایثار می کند.

کلمه 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 سینه ام چاههائی زده شود، من نیز بصورت نفت با آسمان 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 دواوری جهانی شدم و خواستم از خویش فراتر روم و لحظه ای بعد توانستم هوای نفت را در سینه ام فرو دهم و ساعتی بعد این هوا مرا بخود عادت داده بوده و آنچنان اکنون به بوی نفت آغشته ام که اگر قرنی بعد هم بمیرم، بوی نفت از جسدم بهوا بر خواهد خاست.

ولی گویا بقول مولای روم، قلم بشکست چون اینجا رسیدم؛ گویا من فراموش کرده ام که بالاخره پیش از آمدن به این شهر، به شعر و شاعری می پرداخته ام و یا شعر و شاعری به من می پرداخته است. شاید من قلم را غلاف کرده ام تا از احوال شما خبر بگیرم، 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 نبوده ام. دیگر آب کم می جویم 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 استعاره 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 خصیصه شعر هستی دار، در این است که چهره بر چهره هستی تاریخ می ساید، گونه به گونه آن می خوابد، با زمان تاریخ، و سوار بر گرده 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 «همیشه» انسانی گام بردارد و تمام امکانات یک مکان ممکن را می آرماید، 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 بالاتر 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 پیمان 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	قرعه 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 شعله 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 اندیشه کمین

کرده در پناه نقاب‌ها، نقاب بردارد، فقط توجه بظواهر امور نکند، چرا که این طبیعی است که شمع بعلت شعله 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 جلوه‌های هستی خود، او را بسوی کمینگاه خویش دعوت میکند و شاعر در واقع، از واقعیت خنده شمع می‌گریزد تا حقیقت درد آتش پروانه را کشف کند.

یعنی شاعر علیه واقعیت خنده شمع عصیان میکند و بدنبال حقیقت درون می‌گردد. پس رسالت شاعر فقط در ارائه 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 تصویری حقیقت هستی در طول زمان نیز ارائه داده شود.

یارب بکه شاید گفت این نکته که در عالم  
 زین دایره مینسا خونین جگرم می‌ده  
 رخساره بکس ننمود آن شاهد هر جای  
 تا حل کنم این مشکل در ساغر مینایی

گفتم که شعر از واقعیت زمانه، از حالاها و اکنون‌ها خیز برمی‌دارد بسوی حقیقت، بسوی زمان و بسوی کل تاریخ. با یک نمونه ساده از ساختمان شعر، بویژه نقش افعال در شعر، بی آنکه خواسته باشم عملاً در فن شعر وارد شوم، میتوانم فرق بین زمانه و زمان را در شعر نشان بدهم، و بدینوسیله به اختلاف بین واقعیت و حقیقت پردازم.

در شعر بد، فعل در زمان فعل زندانی است، هرگز از آن تجاوز نمی‌کند؛ معنای فعل، محصور بزمان فعل است و همینکه زمان فعل پایان آمد، عمل تمام می‌شود و دیگر هرگز تکرار نمی‌شود و یا بسوی ابعاد دیگر زمان حرکت نمی‌کند. فعل محدود به زمانه 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 آمده‌اند، باستثنای یکی دو تا، همه در زمان ماضی ساده هستند. این افعال از زمان خود تجاوز نمی‌کنند، یعنی عمل کشیدند، بعد از گفته شدن فعل کشیدند در گذشته میماند، دیگر بطرف زمان عمومی حرکت نمی‌کند؛ و بعد شنیدند و دیدند، و دویدند و غیره در ماضی ساده زندانی می‌شوند. همین که فعل تمام شد، عمل هم تمام شده است، افعال در زمانه 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 می‌کند و بعد بنوبه خود بوسیله فعل دیگر بی مصرف می‌شود. 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 تونگاری نه دیدم و نه شنیدم
امید خواجگیم بود بندگی تو کردم	هوای سلطنتم بود خدمت تو گزیدم
اگرچه در طلبت همعنان بادشالم	بگرد سرو خرامان قامتت نرسیدم
امید در شب زلفت به روز عمر نبستم	طمع بدور دهانت ز کام دل بپریدم
گناه چشم سیاه تو بود و ناوک غمره	که من چو آهوی وحشی ز آدمی برمیدم

فعلهای کشیدم، دیدم، شنیدم، کردم، گزیدم، نرسیدم، نبستم، بپریدم، 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 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 فاصله 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 می گرفت 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:

عشق اصطربلاب اسرار خداست

علت عاشق زعلت ها جداست

ایرج، علت و معلولی زمانه‌ای سرهم میکند، حافظ هستی حقیقت، هستی نرسیدن را در طول کل زمان ارائه می‌دهد. نثر منظوم ایرج روشن‌گر است، ولی شعر حافظ روشن‌تر است:

گرچه تفسیر قلم روشن‌گراست      لیک عشق بی زبان روشن‌تر است  
خود قلم اندر نوشتن می‌شتافت      چون بعشق آمد قلم بر خود شکافت

این نرسیدن حافظ گرچه از واقعیت زمانه حافظ و یا زمان فعل شعر حافظ سرچشمه گرفته، ولی اکنون از نظر ما که دیگر در زمان حافظ و زمان شعر حافظ زندگی نمی‌کنیم، مفهومی برتر و عالی‌تر دارد. اگر فعل یک شعر کهنه بشود، آن شعر کهنه می‌شود و شعر کهنه یعنی نثر، و شاید نثری که بسیار هم بد نوشته شده باشد.

پس شعر بیان واقعیت نیست، بیان حقیقتی است الهام‌یافته از واقعیت، ولی در خلاف جهت واقعیت. مثلاً علت اینکه شعر مشروطیت، شعری است بد، این است که نویسندگان این شعرها تنها بواقعیت زمانه توجه داشتند و چون قالب شعرشان نیز تقلید از شعر گذشتگان بود، توجه این نویسندگان بواقعیت کلی زمانه کشیده شده و این واقعیت کلی از آن حقیقت که در شعر حافظ و یا در شعر مولوی پیدا می‌شود، 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 روز می‌پردازند بیشتر بعلت توجه بهمین واقعیت کلی زمانه است. یعنی اگر زن همان نباشد که در زمانه ایرج بود، شعر ایرج، فقط بعنوان یک سند از واقعیت کلی زمانه ایرج در ذهن ما خواهد ماند و اگر پیرزن پروین اعتصامی وجود نداشته باشد، شعر پروین فقط بعنوان سندی در باره آن پیرزن خوانده خواهد شد.

یعنی اگر شعر را بخاطر وزنش، قافیه‌هایش، زبانش و بخاطر شکلش، که در شعر مشروطیت البته فقط یک چیز ظاهری است، نگه ندارند، هیچ دلیل دیگری برای نگهداری شعر مشروطیت دیده نمی‌شود. 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 خود را 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 می‌بینیم که به اندازه این سه چهارتن از تاریخ صدمه ندیده، ولی تاریخ را عملاً درک کرده است. و تا موقعی که تاریخ، بصورتی که اکنون و در طول قرن‌ها بوده، هست، شعر مرغ آمین نیما معنی بخش حقیقت هستی آن خواهد بود:

خلق می‌گویند:

— «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 رهایی از زنجیرهای آن بصورتی که نیما آنرا به یک حقیقت تبدیل کرده است، بخشی از هستی مداوم انسان را تشکیل خواهد داد:

و به واریز طنین هر دم آمین گفتن مردم

(چون صدای رودی از جا کنده، اندر صفحه مرداب آنگه گم)

مرغ آمین گوی

دور می‌گردد

از فراز بام

بر بسط خطه آرام می‌خواند خروس از دور

می‌شکافت جرم دیوار سحر گاهان

وز بر آن سرد دود اندوده خاموش

هر چه، با رنگ تجلی، رنگ در پیکر می‌افزاید

می‌گریزد شب

صبح می‌آید.

موقعی که شاعری فقط با توجه به واقعیت زمانه، از نظر زبانی خود را بخطر می‌اندازد، می‌بینیم که گاهی عجیب مضحک می‌نویسد. 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 می‌دهند - ولی اگر متن کلی زبان و آن کل حقیقت هستی فراموشمان بشود و اگر ما نتوانیم در آن سوی بد و خوب عصر خویش، حقیقتی فراتر بینیم، حتی با در نظر گرفتن واقعیت زمانه، اگر خطری هم بکنیم، خطری خواهد بود که مثلاً شوریده شیرازی در هفتاد سال پیش از این کرد و گفت:

هر طرف اندر خیرامیدن خسرو کی به خسرو کی

فندقی سرها بهم بر بسته چون مشکین کنوکی

پشت سر گیسویشان بنجان چون پشمین گرو کی

بلسلی هر سو نوخوان از بری پیر سو کی

صورت وی گشته چین در چین چو چون پر چرو کی

پایشان تنبان سرخی دستشان قیام کو کی

برجهد، یارب که بیرون آرد پیش پیرو کی

کرده در باغ مشیرالملک مهمانی زوزو کی

کرده مهمانی دده رعنا کنیزان سیه را

ظرفشان ظرفی برنجی، مویشان موی کرنجی

باغ پر طاووس چون گرمابه‌های پر کدو شد

آن دده مهتری بصدر اندر نشسته توی مجلس

پیشخدمت گلبهار و ترگس و باجی زرافشان

فضه چون بالشتک ماری همی زین جو بدان جو

که می‌بینید با وجود زحمت فراوانی که روی شعر کشیده و زوری که برآستی زده تا در آخر

هر کدام از این سطرها یک «اوکی» سردهد، درجه توفیقش فقط در حد ضحک و خنده ناچیز ماست

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 نو	د ف د ف از این طرب پرده درد زرقرقی
گل گل شکفت و من بلبل بینوا شده	غل غل غل همیزنم در چمنش زوق وقی
جم جم جم ز جام جم جمجمه مرا نو	نی نی نی بدف زند کاتش عشق مطلق
هی هی شب غمان میبیردم بطور	کف کف کف مرا مده در ظلم عشقشقی
هو هو هو هو همیرسد از سوی کبریای حق	دل دل دل که دل منه جانب این مدقق
دو دو دو دو چو گوی شود رخ 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 دق

نگاهی دقیق به تاریخ شعر فارسی نشان میدهد که بدلیل توجه برخی از شاعران، فقط به زمانه خود و چشم پوشیدن از کل زمان، پویاشدن در یک محفظه 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 نیکوگر بماند ز آدمی - به کزو ماند سرای ز رنگار»، 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، توز 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 میگذرانند.

یعنی حافظ، براستی کنجکاو، جوینده و یابنده حقیقت است و در اغلب موارد در او رازی هست که ما می خواهیم 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 عرصه 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 زمانه ما پلیدترین واقعیتی است که تاریخ بخود دیده است. این واقعیت، با تمام تأسیسات اداری، معنوی، شعوری و بیشعور کننده خود عق آور است. این واقعیت، ابلیس مجسم است و مجسمه ابلیس. در برابر این واقعیت فقط می توان خود را در غثیان غسل داد، در کثافت و ول خورد.

این واقعیت پلید، سطح زمین را بوسیله 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 تلو یزیونها و روزنامه ها و تبلیغات موحش و کشنده و بی حقیقت تمام وسائل جمعی، انباشته است. همه معناها جعلی شده اند و همه 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 خرننگ 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. صفحه روزنامه، پرده 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 عرصه 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 گونی  
حرکات و رنگها و نصا و پر  
وارونه منعکس می گشت  
و بر فراز سر دلتکان پست  
و چهره وقیح فواحش  
یک هاله 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 پیرو خسته 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 برخوردار شده اند. و آن ماشین عظیم رفاه باصطلاح نسبی، آن بختک هیولائی و خوش بر خورد و ترو تمیز، 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 بیول. 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 و دد انسان امروز، مردم نادان نیستند، دیو و دد انسان امروز وسائل جمعی است، تبلیغات شومی است که بر لولای سرمایه داری، به نشخوار بیست و چهار ساعته 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 زمانه 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.

جسد هائی 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 زمانه امروز، شعر اگر تمام نمای این واقعیت باشد، شعری مریض و مفلس، یک پهلوی و مبروص خواهد بود. شاید تصویر کردن واقعیت زمانه امروز بعهده نثر گذاشته شده، اشده؛ نثر امروز باید ابلیسی باشد، باید به تصویری 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. شیر 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:

من ماهیم، نهنگم، عمانم آرزوست  
دیدار خوب یوسف کنعانم آرزوست  
آوارگی کسوه و بیسابانم آرزوست  
شیر خدا ورستم دستانم آرزوست  
کز دیو و دد ملولم وانسانم آرزوست  
گفت: آنکه یافت می نشود آنم آرزوست

این نان و آب چرخ چوسیل است بی وفا  
یسعقوب واروا اسفاها همی زنم  
والله که شهر بی تو مرا حبس می شود  
زین همرهان سست عناصر دلم گرفت  
دی شیخ با چراغ همی گشت گرد شهر  
گفتند: یافت می نشود جسته ایم ما

سخنرانی دانشکده نفت آبادان

فردوسی (پنجم اسفند پنجاه) شماره 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 و جبی 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 باد کرده رقم می زنند.

دهه چهل ادبی تمام شد و این دهه 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: «آقا جان 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 نویسی 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 شعرا له 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 تلو یزیون 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 تلو یزیون می دهد. هر کسی از مردم، روزنامه ای است چرخان و تلو یزیونی 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

فتدان مردیش را پنهان کرده است

و سوسک ... آه  
وقتی که سوسک سخن می گوید:

باری فروغ فرخ زاد 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 ماهیانه مدرسه بچه اش را، آن سومی سفته های ماشینش را. گویا 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 بر ماست:

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 بیاورید. می گویند بی غیرتی است که آدم ایمان بیاورد. من با شما صد درصد موافق هستم. موافق نبودم، قلمم را می شکستم و این چیز را نمی نوشتم.

گر ننگهدار من آنست که من می دانم شیشه را در بغل سنگ ننگ 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 ماررقصاند و جفرو جادو جنبل کرد و حنجره دراند و به چهارده معصوم قسم داد تا در دهه حاضر هم چهار پنج نفر مثل دهه 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 قطعه خوب بنویسید، ده تا 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، سفته عقب افتاده داریم، تلفنمان را هم قطع کرده اند، تلویزیون هم پشمک دارد و تصویر 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 بدربرد. 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 در دسرهای دارند. آخ که این پشمک تلویزیون چه مصیبتی است! مردک طوری پشمک می گوید که انگار پشمک می خورد و پس از چند لحظه از روی صحنه تلویزیون، انگار از روی سفره ای رنگین، راحت الحلقوم و باقلوا هم خواهد خورد. باری می دانید که ما گرفتاریم، پس شما قدم جلو بگذارید، چهار پنج نفر بیشتر لازم نیست، این دهه را هم لااقل بیای دهید قبل برسانید. تورا به آن بازوان قلم شده 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 دهه درخشانی بود این دهه گذشته! چرا که در آن عصا در اهتزاز بود. می گوید نه! می شمارم:

الف: قلم جلال بود و تقریباً آنچه براستی بنام نامی جلال بود، همه مال دهه چهل بود. و اصلاً دهه گذشته، دهه جلال بود.

ب: قلم چوبک بود. قلم چوبک در آن دهه انگار قلم جوانی پرشور بود تقریباً بهترین کتابهای مربوط بهمان دهه بود.

ج: بهترین شعرهای شاملو، اخوان و نادر پور، و تمام شعرهای خوب فروغ فرخ زاد همه متعلق به دهه سابق بود.

د: زبان نقد شعر و نثر ایران کلاً در دهه سابق بوجود آمد.

ه: نمایشنامه کلاً مربوط به دهه سابق بود، که از سکوی مخالفت شروع کرد و آخر سرد و تکه شد: نمایش دولتی و نمایش ملی و یا ملت. «لال بازی» ساعدی درست در اول دهه گذشته در تلویزیون نشان داده شد. «گاو» هم همانطور. بتدریج تمام نیروهای نمایشی در نیمه اول دهه گذشته به یکجا جمع شد. و حالا؟ حتی تصورش را نمی توان کرد که «چوب بدست مای و رزبل»، را بهمان

طریقی که نویسنده اش تصور کرده به روی صحنه آورند. علتش روشن است. دولت باید به نمایش کمک می کرد، چون نمایشنامه نویس آسمان جل و کارگردان آسمان جل و بازیگران آسمان جل تر نمی توانستند توی خیابان نمایش را نشان دهند. صحنه لازم بود. تأمین زندگی ضرورت داشت. دولت باید فقط به این فکر می بود و بس، ولی در عوض دولت سه چهارهوی گردن کلفت سر این تئاتر ملتزم خانگی آورد. تئاتر تلویزیونی، کارگاه تلویزیونی و تئاترشهر تلویزیونی. نتیجه همان شد که تصورش می رفت. امروز، بقول یک روزنامه نویس، «مرادبرقی»، مبتذل ترین 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 مرادبرقی ما را نشان بدهند. مرادبرقی، جانمی مرادبرقی، مالمی مرادبرقی، روحمی مرادبرقی. و بعد می گویند، آقا چون شش میلیون نفر طرفدار دارد، شما هم چیزی درباره اش بنویسید. و خوب. ما هم داریم می نویسیم. مبتذل تر 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 فکرمی کنیم که ذوق این مردم سلامت 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 گویند، وظیفه تلویزیون این است که مردم را راضی کند. ما می گوئیم اول در مردم کنجکاوی برای تفکر درباره رضایت ایجاد کنید، آنوقت سعی کنید راضیشان بکنید، خواهید دید که این مرادبرقی شما نیست که میتواند رضایت نامه ازین مردم بگیرد. مراد این مردم درجایی دیگر است. در تفکر واقعی است. در هنر 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، خیابان هایش تئاتر است، روزنامه هایش 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 کنه رضایت یادتان نرفت، من این قلم را می شکم.

ساحران هم سحر موسی داشتند      دار را دلداری پنداشتند.

و بعد این هم هست که از یک طرف شما پررو هستید و از یک طرف ما. ممکن است بگوئید، نگاه کنید آقا چقدر سینمای فارسی پیشرفت کرده، کیمیا، کیمیاوی، مهرجویی، وفلان

و بهمان داریم. ولی یادتان نرود که بخش اعظم این سینما هنوز تئاتر است، همان تئاتر پیش از مرادبرقی. سازنده «رگبار» در اصل یک نمایشنامه نویس 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 تلو یزیون نشان داده شود. و اتفاقاً هر چه در تلو یزیون با اسم 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 از هنر وعش کرد. و کدام هنر است که از این امتیازها برخوردار باشد؟ هیچکدام. و حالا در شرایط حاضر کدام نمایش است که از این امتیازها برخوردار باشد؟ هیچکدام. همه کارگردانان مترجم کارگردانان دیگر هستند. هنوز کسی بنام کارگردان ایرانی نداریم. تئاتر مادر پست ترین قشرهای غربزدگی ما قرار دارد. از خود تفکر تئاتری نداریم. دهه 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 کار جدی تئاتری نمی کند؟ و این آخر یعنی چه؟ که در این مملکت یک گروه آزاد تئاتری وجود نداشته باشد؟ تلو یزیون نباید تئاتر را بلعد. گرچه تلو یزیون، اسمش ملی است، ولی خوب، ما همه می دانیم که تلو یزیون، دستگاهی است دولتی، و آیا تئاتر هم قرار است فقط از نوع دولتی اش وجود داشته باشد؟ چرا؟ باید بیاموزیم که تئاتر غیر دولتی هم داشته باشیم، چرا که هر تئاتر غیر دولتی، لزوماً ضد دولتی نیست. و این سیاست درستی نیست که هر که را غیر دولتی است، ضد دولتی بدانید. و این از تئاتر.)

و: در دهه قبل فکر در هوا بود. اساس ترجمه کارهای ملنزم در دهه گذشته ریخته شد: سارتر و سه زرو فانون و برشت. اینان نزدیکترین رفیقان نویسندگان ایران هستند. این رفاقت از ترجمه ها سربرکشید 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 زیر بناست، پس التزام امری است متوجه زیر بنا و طبیعی است که چنین التزامی وقتی که تغییر زیر بنا را خواست، تغییر شکل، بدنبالش، مثل فرو نشستن عطش پس از سیراب شدن از آب، خواهد آمد.

استقبال از سارتر و سه زرو 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

حاکمی است، آثار سه تن اول، چندان هم حادثه‌شکلی ندارد. البته از این سه تن هم «فانون» فقط فیلسوف و مقاله‌نویس است و نه آفریننده 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 ارسطویی 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 کوچک و بازار، این بزرگترین مخالف رسمیت در همه جا، باین دلیل برای ایرانی جاذبه داشت که ژستش، و تاکتیک ژستش می‌توانست مفید باشد. باری فکر در هوا بود. و انگار تمام عقربه‌ها به سوی التزام می‌چرخید.

باری دهه گذشته، معرف فکر تازه در اغلب زمینه‌ها بود. چرا تیراژ کتاب تکان خورد؟ بدلیل اینکه نویسنده متفکر از یک طرف عطش فکری را فرو می‌نشانند و از طرف دیگر، عطش‌های دیگر ایجاد می‌کند. اینهمه ترجمه و نوشته را چه کسانی خریده‌اند؟ بودجه دانشگاه‌ها برای خرید کتاب بسیار ناچیز است. مدارس مملکت اصلاً کتاب نمی‌خرند. مدارس عالی مردم را می‌چابند، بدون اینکه کتابخانه خوبی داشته باشند. کتابها را مردم خریده‌اند و از میان مردم، دانشجویان، و با چه پولی؟ با همان صد، صد و پنجاه تومان خرجی که از خانواده‌ها می‌گیرند و یا با بریدن از پول غذا و لباس. با چپیدن در یک اطاق سرد باتفاق سه چهار نفر و بدین ترتیب بریدن از کرایه خانه. همین دانشجویان است که جیب ناشر را پر کرده. و البته گروه عظیمی از کارمندان ادارات هم هستند. اینان وضعشان بهتر است. ولی فکر در دانشجویان است که اثر می‌گذارد و اوست که باید پیام را بردارد و نشر دهد. هر خواننده متفکر، یک ناشر فهمیده است. چه کسی اینهمه ترجمه در باره روس و آلمان و آمریکا و آفریقا و آسیا را خوانده؟ دانشجویان چه کسی در تمام جلسات سخنرانی بوده و یادداشت کرده؟ دانشجویان و چه کسی برآستی تأمین ندارد؟ دانشجویان وقتی که فلان استاد بیسواد عطش دانشجویان را رفع نمی‌کند، «سارتر» که هست، «برشت» که هست، «فانون» که هست، «جلال» که هست. مسأله این است که جامعه خود آن قدرت را پیدامی‌کند که بسوی حقیقت نقب بزند. دانشجویان نقیب این حقیقت است. دیگر او را یک انگیزه ساده با سواد شدن - به آن صورت رسمی و بچگانه که می‌خواستند دانشجویان با سواد شود - بسوی تفکر نمی‌کشاند. روبروی او، با تمام ماجراهای خوب و بدش، تفکر را می‌طلبد، او کارگر تفکر است و از همین هاست که باید بخواهیم در این دهه آن چهار پنج نفر دهه گذشته را به ما تحویل بدهند. چرا که آن چهار پنج تن دهه گذشته، در انتزاع و تجرد زندگی نمی‌کردند. و در عمل تفکر، بصورتی عینی غرق بودند. می‌دیدند و می‌نوشتند و نشان می‌دادند. آن جنگ‌های پی‌درپی و جملگی ناکام دهه گذشته پر است از آثار اینان، و همه مطبوعات ادبی و نیمه ادبی دهه گذشته را، مستقیم و غیر مستقیم، نویسندگان و شاعرانی چرخانده‌اند که تعدادشان از انگشتان دو دست تجاوز نمی‌کند.



از همین تفکر دستگاههای دولتی هم سود برده‌اند. زبان رادیو و تلوویزیون امروز، دیگر آن زبان ده دوازده سال پیش نیست. اصطلاحات قصه و شعر و نقد دهه پیش، و ساختمان نقد هنری و نقد اجتماعی دهه گذشته، زبان رادیو و تلوویزیون را دگرگون کرده. زبان رادیو و تلوویزیون جیره خوار زبان ادب ملتزم معاصر است، منتها در سطحی بسیار قشری، و در کیفیتی بسیار آبدکی. نقدهائی که گهگاه از رادیو و تلوویزیون می‌شنویم، روایتی که از حوادث زندگی نویسندگان غربی داده می‌شود، حتی تفسیرهایی که از مسائل روز می‌شود، ساختمان خاصی دارد که از هر لحاظ یادآور زبان نقد و انتقاد ادب ملتزم دهه پیش است. زبان ادب معاصر حتی بر زبان منبر هم اثر کرده. می‌دانید، فکر نقب می‌زند و نقیب قافله، جهان بینی دهه گذشته است.

ز: یک مسأله دیگر هم که در دهه گذشته مطرح بود، طرح جهان در زبان فارسی بود، روابط ما با دنیا چیست؟ ما کجا هستیم و دنیا کجاست؟ نویسنده جامعه در چه اوضاع و شرایطی زندگی می‌کند؟ هدف این جامعه چیست؟ روابط جامعه و نویسنده بر چه اساسی است؟ نویسنده در کجا «نه» می‌گوید و در کجا «آری»؟ کجا را می‌کوبد و کجا را می‌نوازد؟ جهان به کجا می‌رود؟ من فکر می‌کنم 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. نه تنها ازین نظر باید به عرب و ترک و هندو و چینی توجه کرد، بلکه باید به خود غرب هم پرداخت، یعنی هم به غربی که غربی است و هم به آن شرقی که در غرب است. ازین نظر امروز در ادب جهان وضع خاصی پیش آمده که نماینده این وضع، موقعیت «سولژنیتسین» است. «آد کامیسین» روسی هم در اینجا عقیده‌اش را، که البته بر اساس دید دولت شوروی نوشته شده، در «اطلاعات» بچاپ رسانده، و این خود نشان می‌دهد که هم خود شرقی غربی که شوروی باشد می‌خواهد عقیده ما را درباره نویسنده خودش بداند و یا عقیده‌اش را بما تحمیل کند، و هم در ما این ظرفیت را کشف کرده که اگر موافقت یا مخالفت کنیم، ممکن است از ما خوشش بیاید، یا به تریج قبایش بر بیخورد. علاوه بر خوش آمد و بد آمد دولت شوروی، ما هم بعنوان نویسنده ملتی که ده برابر ملت روس سابقه و سنت فرهنگی دارد، حق داریم نه تنها درباره «سولژنیتسین» و رابطه او با جامعه کشورشورها، بلکه درباره هر نویسنده دیگری که در جهان وضع او را دارد، مطلب بنویسیم.

ط: و حالا «فروغ فرخ‌زاد»، می‌گویند «فرخ‌زاد» به افسانه پیوسته است. چقدر این حرف مسخره است! هیچکس به افسانه نمی‌پیوندد. افسانه را کسانی بوجود می‌آورند که راه و چاه حقیقت را بلد نیستند. انسان امروز بهمان اندازه انسان ابتدائی اسطوره ساز است. بدلیل اینکه، اگر نه در وحشت از همان منابع ترس ابتدائی، دچار وحشت‌های دیگری است که او را بسوی شایعه، افسانه و اسطوره هدایت می‌کند. در زمان حیاتش «فروغ» پیچیده در هاله‌های رنگین شایعه بود. و چون در آن موقع، شایعات حقایق را پوشانده بود، پس از مرگش، قهرمان پرستان، آنهایی که در خواب بانوایع عشق

می‌ورزند؛ و رؤیایبندان نيمروز، گفتند فروغ به افسانه‌ها پیوست. ولی کدام افسانه؟ افسانه هم آن روی سکه شایعه است. وقتی شایعه سکه 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 می‌کند، افسانه‌ای وجود داشته باشد- چرا که او ما را به سوی آینده شعرهایش رهنمون می‌شود و خیال ما را بسوی زمان آینده تحریک می‌کند- دیگر پس از مرگ، افسانه‌ای در کار نیست. افسانه سر آمد و شاعر به حقیقت پیوست، حقیقت شعرهایی 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 بی‌خبر هستیم. جامعه ما را آنچنان محافظه کار کرده که بندرت حوادث زندگی خصوصی خود را با اطلاع مردم می‌رسانیم و یا حتی زندگی خصوصی خود را پیش خود مرور می‌کنیم و یا می‌نویسیم و نگه می‌داریم تا اگر نه مردمان روزگار ما، دستکم مردمان آینده، بدانند که در چه وضعی زیسته‌ایم. یعنی ضبط و کنترل عقاید، حتی در گنه ضمیر ما رسوخ کرد، انگوار بخشی از ذات ما را تشکیل داده است. گفته‌ها و نوشته‌های کسانی که با «فرخ‌زاد» سروکار داشته‌اند، آنقدر ناچیز، کم، بی‌منطق، و حتی بی‌رنگ و روی و بی‌جلوه است که هرگز نمی‌توان یک یا چند نتیجه دقیق از انبوه متراکم و دائماً در تراکم بیشتر این یادداشت‌ها گرفت و شعر «فروغ» را بر حقیقت یک زندگی در حال رشد متکی کرد و بعد به برآستی 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 بر سر قبر «فروغ»، و پس از مرگش جز رجاله‌بازی و استفاده از نام «فروغ»، چیز دیگری از آن شایعات و افسانه‌ها در دست ما باقی نمی‌ماند. پس بهتر است به یک حقیقت توجه کنیم و آن حقیقت شعر فرخ‌زاد است.

در مورد «تولد دیگری»، که بدون تردید بهترین کتاب شعر «فرخ‌زاد» است در گذشته حرف زده‌ام، و حالا کتاب «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» پیش روی ماست. تمام شعرها پیش از این در مجلات درآمده و گهگاه بررسی‌هایی هم از این شعرها شده، و طبق معمول بدست کسانی که جز نقد آبکی چیزی نتوانند نوشت. می‌کوشیم مروری دقیق در شعر «فرخ‌زاد» بکنیم و آن چیزهایی را که پیش از این نگفته‌ایم، بگوئیم.

۱- می‌دانیم که فرخ‌زاد از سال چهل و یک و دوسه بعد، دیگر آن شاعر نبود که در «اسیر» و «عصیان» بود. خستگی و سرخوردگی شدید از «رمانتیسزم» قالبی شعرهای خود و شعرهای همقطاران در دهه پیش از چهل، سرخوردگی جامعه ما از «رمانتیسزم» فرار به آغوش خیال‌های 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 مطالعه شاعرانی که همسن او، معاصر او، و جوانتر

از نسل «رمانتیک» دهه 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 وزن ها 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 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.

در نظر 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 استثنای کنندگان، یکی از گیرندگان هوای این فضا است. «فروغ» گیرنده خوب این فضا و هوا، علت ها و معلول ها و اسباب و نتایج جمعی است. گیرنده ای صمیمی، دقیق و صاف و خدشه ناپذیر. با در نظر گرفتن آن فضا و هوا و تغییرات ناشی از آن، بینیم «فروغ» بچه صورت این فضا و هوا را گرفته، در شعر خود کشت داد. آنرا بارور کرده است.

شاعر در غربت است، ولی به دنبال وصل با کل جهان، کل زمان، کل مکان است. می خواهد سهم زمانه 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 بر آب 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 کشیده‌ی شب میکشم  
 چراغهای رابطه تاریکند  
 کسی مرا به آفتاب  
 معرفی نخواهد کرد  
 کسی مرا به میهمانی گنجشک‌ها نخواهد برد  
 پرواز را بخاطر بسپار  
 پرندۀ مردنی ست

(صفحات ۴ و ۳ و ۶ و ۷۰)

همه آن نیروهای رو به پیوستن، به چراغهای تاریک رابطه منتهی می شوند. کسی که می خواست به اصل روشن خورشید پیوندد، می بیند در جهانی تاریک زندگی می کند و به آفتاب معرفی نخواهد شد. پرندۀ 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 رابطه 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 حد ذاته یک حادثه 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، و حدود شکلی فرد فرد شعرها را هم دچار خدشه می کند. انگاری یک نفر مدام فکرمی 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 دهه چهل بر این بود که اولاً مصرعهای یک شعر همه با

یک وزن شروع شود؛ ثانیاً، در صورت امکان، پایان بندی‌ها مساوی باشد، ولی اگر نبود، مهم نبود، مهم نیست؛ ثالثاً از آغاز مصرع تا پایان بندی، خدشه‌ای در ارکان وزن دیده نشود و وزن تمام مصرع‌ها یا سطرهای یک شعریکی باشد، با فرق‌های ناچیز در پایان بندی؛ رابعاً، با وجود اتحاد وزنی مصرع‌ها، یا اتحاد در رکن وزن، بلند و کوتاه بودن مصرع‌ها 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، فاعولن، مستفعلن، فاعلاتن و فاعلاتن و غیره...) نه اوزان مرکب (مفاعلهن فاعلاتن، مفعول فاعلاتن مفاعیل، مفعول مفاعلهن مفاعیل، و غیره...).

ولی عده‌ای از شاعران امروز در همان زمان که «فروغ» داشت شعرهای «تولد دیگر» را می‌گفت، در برخی از بدعت‌های «نیما»، بدعت‌های دیگری معرفی کردند. این بدعت‌ها عبارت بودند از: ۱- می‌توان طول شعرهای ساخته شده بر اساس ارکان مرکب را هم ادامه داد و از مصرع‌های قراردادی شعرهای کهن تجاوز کرد. ۲- می‌توان به کل وزن توجه کرد و نه اجزاء آن، یعنی کل یک بند باید موزون باشد، حتی اگر مصرعی از همان بند بایک وزن شروع شود و مصرعی دیگر با وزنی دیگر. ۳- می‌توان وزن‌ها را مخلوط کرد، منتها ملغمه این وزن‌ها، باید موزون باشد. ۴- می‌توان وزن یک مصرع را مخدوش کرد، بسود نوآوری در زبان، بسود عاطفه و تفکر، و بسود هماهنگی شکل زبان با محتوای آن.

شعرهای پایان «تولد دیگر» فروغ و شعرهای «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»، از این چهار خصیصه حاکم بر شعر بسیاری از شاعران جدی که در دههٔ چهل به شهرت شاعری - نه شهرت‌های کاذب - رسیدند، بسیار بهره برده است. می‌گوید:

چرا نگاه نکردم؟

مانند آن زمان که مردی از کنار درختان خیس گذر میکرد...

(ص ۳۲، ایمان...)

سطر اول را بر اساس «مفاعلهن فاعلاتن» تقطیع می‌کنیم، ولی موقعی که میرسیم به سطر بعدی، چندین اشکال پیدا می‌شود: «مانند آن زمان که» بر اساس «مفعول فاعلاتن»، «مردی ازک» بر اساس «فاعلاتن» «ناردرخ» بر اساس «مفتعلن»، «تان خیس» بر اساس «فاعلاتن» و «گذر میکرد»، بر اساس «مفاعلهن». یعنی اگر این رکن‌ها را بهم پیوند بدهیم چیزی به وجود می‌آید که از نظر وزنی ظاهراً مخدوش است، مفعول فاعلاتن فاعلاتن مفتعلن فاعلاتن مفاعلهن. ولی باید به چند نکته توجه کرد:

در شعر فارسی، مفعول فاعلات سالم است، فاعلات فاعلات سالم است، دمتعلن فاعلات مفاعیلان سالم است. ولی مجموع اینها در یکجا ظاهراً مخدوش. این در صورتی است که انتزاعی فکر کنیم و بخود این سطر توجهی نکنیم. یعنی فروغ در یک سطر سه وزن را کنار هم می‌گذارد، ولی ما اینها را جدا جدا نمی‌خوانیم تا احساس کنیم که وزن دچار خدشه شده. همینکه می‌رسیم به فاعلات اول، وارد یک ریشهٔ وزنی جدید می‌شویم که بوسیله فاعلات دوم کامل می‌شود، با در نظر گرفتن این سابقه که مفعول فاعلات خود سالم بوده است. و همینکه مفتعلن را تلفظ می‌کنیم، فاعلات ما را با سلامت تمام بسوی مفاعیلان هدایت می‌کند. در نتیجه 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 بی‌اشتباه هم نمی‌تواند باشد. ولی کوششی بود که من کردم و دیگران می‌توانند تکمیلش کنند. منتها باید باین نکته توجه کرد که شعر فروغ همیشه هم تقطیع‌پذیر نیست. و اصل ترکیب وزن‌ها، همیشه در تمام مصرعها صادق نیست. در دو سطر بالا می‌بینید که سطر دوم طولانی‌تر از هر مصرع شعر کهن در اوزان مرکب است، ملغمهٔ وزن‌ها، موزون است، و بعلاوه وزن، به حرکت‌های نثر نزدیک شده، بدون آنکه شعر حرکات موزون خود را از دست بدهد. علاوه بر این، مجموع دو سطر، کل یک بند کامل را می‌سازد. حالا می‌توانید 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 خوشه‌های اقاقی شدم

آنشب که اصفهان پر از طین کاشی آبی بود،

و آنکسی که نیمه‌ی من بود، به درون نطفه‌ی من بازگشته بود

و من درآینه میدیدمش

که مثل آینه پاکیزه بود و روشن بود

و ناگهان صدایم کرد

و من عروس خوشه‌های اقاقی شدم

(ص ۲۰ ایمان...)

طبیعی است که «نت» این بند با «نت» بند قبلی فرق خواهد کرد. ولی در هر صورت نمی‌توان گفت که این شعرها بی‌وزن است. می‌توان 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 در شعرهای «رؤیائی»، «آزاد» و «آتشی» دیده می‌شود و من در برخی از

شعرهای ناچیزم در دهه گذشته، علی الخصوص در «مصیبتی زیر آفتاب» و «گل برگستره ماه» باین نوع هارمونی توجه داشته‌ام، که جای بحثش اینجا نیست.

۳- فروغ در شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» مرثیه بشریت امروز را سروده است. آینده تاریک است. فصل سرد شروع می‌شود. ریش «آن دو دست جوان» با یک «شاید» تعلیق به محال شده، ولی آیا واقعاً چنین است؟ آیا می‌توان به این تعلیق به محال تن در داد؟ این نکته را بپذیریم که فروغ، شاعری است برخاسته از قلب طبقه متوسط، و معلق بین این فکر که آیا با ارزش‌های نخبگان، بر ارزش‌های نخبگان ناله و زاری کنیم؟ و این فکر که، به جمع طبقات پائین‌تر پیوندیم و شاید در وجود آنها بدنبال فصلی گرم باشیم؟ طبقه متوسط، و روشنفکرش می‌تواند به سرنوشت طبقات پائین بی‌اعتناء باشد، بخورد و بیاشامد و واسطه معامله استثماری بین بورژوازی و طبقات پائین باشد (بورژوازی در حال تکامل) می‌تواند علاوه بر محاسن! فوق، طبقات پائین را هم به بی‌اعتنائی تشویق کند تا استثمار در وخیم‌ترین شکلش بروز کند (فاشیزم در حال تکامل)، و یا می‌تواند هر چه را که یاد گرفته، علیه تمام ارزش‌های طبقه متوسط بکار نبرد، طبقه متوسط را با ارزش‌های کمال مطلوب طبقات پائین آشنا کند، طبقات پائین و متوسط را علیه واسطگی خود طبقه متوسط و استثمار بورژوازی بسیج کند و بدینوسیله با جریان تاریخ به همگامی برخیزد.

«فروغ» در شعر «دلم برای باغچه میسوزد» ارزش‌های طبقه متوسط را بیان می‌کند:

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 مادری گوید:  
 «لعنت به هر چه ماهی و هر چه 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

در آستان وحشت دوزخ  
مادر همیشه در ته چیزی  
دنبال جای پای معصیتی می گردد  
و فکر می کند که باغچه را کفر یک گناه  
آلوده کرده است

مادر تمام روز دعا می خواند  
مادر گناهکار طبیعی است  
و فوت می کند به تمام گل ها  
و فوت می کند به تمام ماهی ها  
و فوت می کند به خودش  
مادر در انتظار ظهور است  
و بخششی که نازل خواهد شد.

.....

برادرم به فلسفه معتاد است  
برادرم شفای باغچه را  
در انهدام باغچه نمی داند.  
او مست می کند  
و مشت می زند به در و دیوار  
و سعی می کنند که بگویند  
بسیار دردمند و خسته و مأیوس است  
او ناامیدیش را هم

مثل شناسنامه و تقویم و دستمال و فندک و خود کارش  
همراه خود به کوچه و بازار می برد  
آنقدر کوچک است که هر شب  
در ازدحام میکده گم میشود

و خواهرم....

.....

او خانه اش در آنسوی شهر است  
او در میان خانه مصنوعیش  
با ماهیان قرمز مصنوعیش  
و در پناه عشق همسر مصنوعیش  
وزیر شاخه های درختان سیب مصنوعی



آوازه‌های مصنوعی می خوانند  
و بچه‌های طبیعی می سازد  
او  
هر وقت که به دیدن ما می آید  
و گوشه‌های 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 جامعه شهری می کند، جامعه‌ای که اکثر افراد آنرا طبقه متوسط از نوع همان پدرو 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 ارزش‌های بشری، همین ارزش‌های خانواده متوسط است. تنها در شعر «کسی که مثل هیچکس نیست»، فروغ با رئالیسم طنزآمیز و پیشگویانه 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 ویرانگرش، بدنبال فصلی گرم است.

ولی مطالعه شعر فروغ نشان می دهد که او هرگز نتوانست ازین تعلیق و نوسان بین دو تعلق خاطر، یکی تعلق ببالا و دیگری تعلق بباین، بر سواس‌های طبقه‌ای که از میان آن برخاسته بود فائق آید و تکلیف خود را با خود یکسره کند. ارزش‌های او، بیشتر ارزش‌های طبقات بالاست، ولی هر قدر پ پایان شعرهایش نزدیک می شویم او را در حال تأمل در باره سرنوشت طبقات پائین می بینیم. و شاید اگر می ماند گرایش خود را بدل به پیوستن کامل می کرد و افسوس که نماند و نیوست. و تنها به خاک پیوست. و شعر فارسی هنوز داغدار اوست.

بی همگان بر شود، بی تو بر نمی شود داغ تو دارد دل من، جای دگر نمی شود

(نگین - تیر ۵۸) ۵۲/۱۱/۲۰

نقد قصه

در بخش نخستین این کتاب، در قسمت پنجم، هنگام روشن کردن معنی برخی کلمات بظاهر مترادف، در باره 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 درباره 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 توجه داشته‌ام، یکی ارسطو که در بوطیقا<sup>۱</sup>، که هنگام تعریف طرح و توطئه داستانی تراژدی، می‌گوید: «طرح و توطئه ترتیب منظم حوادث تراژدی است»؛<sup>۲</sup> و دیگری «فورستر»<sup>۳</sup> که در فصل «داستان» کتاب کوتاه ولی با ارزش خود موسوم به «مشخصات قصه»<sup>۳</sup>، 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 نقطه نظر بحث درباره 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 وحدت 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 ادبیات دنیا، اولین تعریف از چیزی است که در خود هسته داستانی دارد و شاید بهمین دلیل، عده‌ای از مترجمان «فن شعر» ارسطو،

1 - Poetics

2 - E. M. Forster

3 - Aspects of the Novel

طرح و توطئه را، باشتباه، «داستان» معرفی کرده اند<sup>۱</sup>.

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 ریشه داستان را نیز نشان بدهم. به استفاده از کلمه «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» درمی آورند. و از آنجا که بر روی عامل زمان در قصه همیشه تأکید می شود، من کوشیده‌ام در تعریف داستان از آوردن کلمه زمان احتراز کنم و اصولاً معتقدم که بکار بردن کلمه زمان به این صراحت، ممکن است تفکیک داستان از قصه را دچار اشکال کند.

من در تعریف خود از کلمه «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 می توانیم بعنوان پایگاهی برای تعریف دقیق تر طرح و توطئه 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 دوره 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 می شود و هم شامل قصه بمعنای جدید و بعد از قرن هیجدهم آن در اروپا و بمعنای قصه 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، مسأله تسلسل حوادث را پیش می کشد، طوری که خواننده قصه از خود می پرسد: «حادثه‌ای که در تعقیب این حادثه خواهد آمد، چیست؟»

گرچه هر حادثه‌ای که بعد از حادثه قبلی اتفاق می افتد، خود بخود مسأله زمان را پیش می کشد، ولی از آنجا که زمان در داستان قبل از قرن هیجدهم، از تحرک برخوردار نیست و با ابرام خود را برخ خواننده نمی کشد، می توان در بررسی کلی داستان آن را تا حدی نادیده گرفت، چرا که با

۱- در هنر شاعری (بوطیقا) از ارسطو که توسط فتح‌الله مجتبیائی ترجمه و تحشبه گردیده است، کلمه Plot انگلیسی، «داستان» معنی شده است. در حاشیه صفحه ۷۰ از این ترجمه نوشته شده است که «طرح و توطئه» را «ابوشرمتی، الخرافة - ابن سینا، المثل، الخرافة - ابن رشد، القول الخرافی» ترجمه کرده‌اند. متأسفانه هیچکدام از این کلمات مفهوم Plot را که معنای دقیق آن «طرح و توطئه داستان یا نمایشنامه» است، نمی‌رساند.

زمان، مسأله مکان و با مکان در کنار زمان، مسأله علت و معلول پیش خواهد آمد و آنگاه ما از حوزه بحث درباره 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 درباره موضوعات دیگر خودداری کنیم.

انسان از دوران ابتدائی تا کنون، از شنیدن داستان لذت برده است. چرا که داستان پردازان و قصه گوینان، 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 کنجکاوشنوندگان داستان، اشتیاق آنها را برای کسب لذت هنری ارضاء کرده اند. از این نقطه نظر، انسان ابتدائی، با انسان امروز فرق چندانی ندارد. پیننده تلو یزیون و شنونده رادیو، در قرن بیستم، کوچکترین فرقی با آن انسان ابتدائی که در غار خود، چشم بردهان قصه گوی قبيله نشسته بود، ندارد. در اعماق روح ما، شکافی عمیق وجود دارد که باید بوسائلی پر شود؛ هزاران سال پیش از این، قصه گوی قبيله این شکاف را پرمی کرد و اکنون، رادیو و تلو یزیون و سینما و قصه نویسی، نقش او را بر عهده گرفته اند.

خدایان اساطیری هر قومی، تصاویری از ذهن افراد آن قوم هستند و اقوام ابتدائی در داستانهای مربوط به خدایان خود، هویت اصلی خود را ناخود آگاهانه پیدا می کردند و از این طریق بدنبال آن رضایت هنری می گشتند که مردمان متمدن از زمان تدوین عهد عتیق بوسیله پیغمبران یهود، پیدایش نخستین داستانهای آریایی و نگارش ایلیاد و اودیسه 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 نویسنده را از صورت «قصه نویسی»، بصورت «قصه گو» در می آورد.

البته همه چیز به این سادگی نیست، چرا که قصه نویسی 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 دوره 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 چندک زده، و صدای کودکی که چشم به دهان دایه یا مادر خود دوخته است و بقیه داستان را از آنها می خواهد تا خواب بر بیدش، شنیده می شود.

قصه گوئی، هنری قومی است. قصه نویسی 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 نویسی، بطور کلی با یک چشم متوجه خواننده و با چشم دیگر متوجه مواد خام قصه خویش است و در واقع مثل پلی است تا مواد خام زندگی بصورت حوادث مسلسل بسوی خواننده جاری شود. نویسنده با توجه بمراتب فهم و شعور و ادراک نوعی خاص از خوانندگان، مستقیم و غیر مستقیم،

می‌کوشد آنها را راضی نگهدارد. بسیاری از قصه‌نویس‌ها گمان می‌کنند که بخواننده خود توجهی ندارند، ولی نفس کنار هم چیدن حوادث و ارائه آنها در تسلسلی عینی، توجه ناخودآگاه آنها را به خواننده نشان می‌دهد. «فرانسوا موریاک»<sup>۱</sup>، نویسنده فرانسوی گفته است: «نویسنده‌ای که به انسان این اطمینان را می‌دهد که فقط برای خودش می‌نویسد و هیچ اهمیتی نمی‌دهد به اینکه کسی نوشته او را بخواند یا نخواند، لاف‌زنی بیش نیست، یا خود را فریب می‌دهد و یا شما را.» این گفته کاملاً درست است، به دلیل اینکه نویسنده همینکه دست‌باز می‌دهد، دنبال مخاطب می‌گردد.

قصه‌نویس، چون می‌تواند داستان بگوید، قصه‌نویس می‌شود؛ چرا که بدون داستان نه قصه وجود دارد و نه قصه‌نویس. آدمهائی را می‌شناسم که «بوف کور» را در یک ساعت، «مدیر مدرسه» را در یک ساعت و «تنگسیر» را در هفت هشت ساعت خوانده‌اند، گرچه در تک‌تک این قصه‌ها، دیدگاه نویسنده‌ها فرق می‌کند، ولی تردیدی نیست که اگر داستانی در قصه وجود نداشت، خواننده آن غیر ممکن می‌گردید. در تک‌تک این قصه‌ها چیزی وجود دارد که غریزه کنجکاوی خواننده را تحریک می‌کند و او همیشه از قصه‌نویس می‌پرسد: «خوب، بعد چی شد؟» و قصه‌نویس به خواننده می‌گوید: بعد، شوهرزنش را کشت و اندامش را قطعه‌قطعه 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 می‌شنود و بسراغش می‌رود، حوادث داستان قصه را بومی‌کشد و هر جا که قصه‌نویس، هدایتش می‌کند، می‌رود، و البته قصه‌نویس نیز با شکل دادن به داستان، خواننده را دنبال خود می‌کشاند، و چه با ارزش است این نصیحت «فرد مکس فرد» به قصه‌نویسهای جوان که می‌گوید: «باید همیشه چشم بخواننده بدوزی، چرا که «تکنیک» جز این چیز دیگری نیست»<sup>۲</sup>

قصه از داستان آغاز می‌شود، همانطور که «تنگسیر» از هسته داستانی کوچک، بصورت قصه‌ای طولانی درآمده و سنگ‌صبور بدور چند داستان، از جمله داستان «سیف‌القلم»، جنایتکار چند سال پیش شیراز می‌گردد؛ گرچه هر دو قصه، طرح و توطئه‌های وسیعی دارند و داستانهای زیادی را در بر می‌گیرند ولی بنظر می‌رسد که نخست داستانی برجسته در مورد هر یک از این قصه‌ها، توجه نویسنده را بخود جلب کرده و او در این داستانهای برجسته، هسته اصلی موقعیت‌های خاصی را که برای قصه‌های بلند مناسب داشته باشد، کشف کرده، بعد دست‌بکار شده است.

۱- Francois Mauriac . این یادداشت را از کتاب «معانی و بیان قصه» ( The Rhetoric of Fiction ) اثر وین. سی. بوث ( Wayne C. Booth ) گرفته‌ام.

۲- Ford Maddox Ford مندرج در همان کتاب در «معانی و بیان قصه» اثر (وین. سی. بوث.)

«هنری جیمز» در مقدمه قصه ای تحت عنوان «غنائم پوینتن»<sup>۱</sup> 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، جرثومه یک «داستان» است و بیشتر داستانهائی که در زیر دست من، جانی بخود گرفته، شکل پذیرفته اند از یک تخم گیاهی کوچک تنها سرچشمه گرفته اند که همانقدر ناچیز و باد آورده است که آن کنایه تصادفی - که همچون ذره غلطان تنهائی در جریان صحبت - بود در راه آفریده شدن «غنائم پوینتن» که بر لبان آن زن بغل دستی من جاری شد.»

۱ - **The Spoils of Poynton** کتابی که من در اختیار دارم، این مقدمه را نداشت. این یادداشت را از مقدمه ای که دوتن از نویسندگان غربی بر «یادداشتهای روزانه» هنری جیمز نوشته اند، گرفتم و اینجا ترجمه کردم.

## 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 قصه خود را از دیدگاه خاصی می‌بیند. در واقع به تعداد قصه‌های خود دیدگاه دارد، زیرا داستان همه 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 و مرکز تمام حوادث می‌گردد و حوادث داستان اگر در حضور او صورت گرفته باشند او از آنها اطلاع پیدا می‌کند، در غیر این صورت در جهل مطلق از آنها بسر می‌برد تا جودائی 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 در واقع «دانای کل<sup>۱</sup>» است، و مثل این است که بر فراز تپه‌ای ایستاده و درونی‌ها و برونی‌های شخصیت‌های داستان را می‌بیند، و از آن بالا در باره حوادث قضاوت می‌کند و به اشاره 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، در چنین قصه‌ای در واقع 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 و بهمین دلیل راوی داستان در واقع 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 در چنین قصه‌ای، در واقع،



وجود ثانی قصه‌نویس است که در برج دیده‌بانی مشرف بر صحنهٔ عملیات قصه قرار گرفته است. دیدگاه قصه‌نویس از این نظر غیر شخصی است و او چندان دخالتی در قصه نمی‌کند و اگر بکند بسیار ناچیز است. همانطوری که در «تنگسیر» چوبک از قهرمان داستان، «محمد»، همیشه بصورت سوم شخص یاد می‌شود و چوبک، خود را در تمام شرایط در خارج از داستان نگاه داشته است، جز در یک مورد که بنظر من از شدت ذوق زدگی 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 صفحه ۱۴۸، موقعیکه چوبک خود دخالت می‌کند و اعتراف می‌کند که در شش سالگی قهرمان داستانش «محمد» را دیده است. ببینید چگونه با این اعتراف، ناگهان، قصه‌نویس، بجای راوی در برج دیده‌بانی قرار می‌گیرد و یا از برج پائین آمده، در صحنهٔ عملیات شرکت می‌کند و ببینید چگونه زاویهٔ دید ناگهان عوض می‌شود:

«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 «تنگسه» بازی می‌کردیم. تو سوک دیوار آب ریخته بودیم و گل سفتی درست کرده بودیم و در آن چوبهای کوتاهی که «تنگسه» 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 تو بوشهر زیاد تنگسیر آمد و رفت میکرد و ما آنها را از زلفان بلند و اندام یغور و کلاه نمیدانم میشناختیمشان و با آنها «صحرانی» میگفتیم و از فروشندگان دوره گرد آنها کنار و گز و منگک میخریدیم. - مهربان و بساز و پیر حوصله 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 می‌افتد و شاید چوبک از این نظریه فلوبر تأسی جسته باشد، چرا که در تمام قصهٔ مادام بواری راوی داستان نقش دانای کل را بازی می‌کند، ولی یکی دو بار خود قصه‌نویس، بویژه در آغاز داستان، دخالت می‌کند و می‌گوید: «ما در کلاس مقدماتی نشسته بودیم که مدیر مدرسه وارد شد و بدنبالش شاگردی تازه وارد...» که البته بدین وسیله، یکی از شخصتیهای اصلی داستان، از طریق خود قصه‌نویس و نه وجود ثانی اش معرفی می‌شود.

شاید چنین کاری در آغاز روایت داستان بلا مانع باشد، ولی دخالت قصه‌نویس در وسطهای داستان، زاویهٔ دید را بکلی عوض می‌کند، طوری که گوئی شخصیت تازه‌ای وارد داستان شده است که باید با حوادث پیش برود و هرگز پیش نمی‌رود و راه کمال در پیش نمی‌گیرد و معلق در هوا می‌ماند و البته در قصهٔ قراردادی، نباید یک شخصیت - ولو خیلی ناچیز - اینگونه معلق بماند.

با وجود این تنگسیر، نمونهٔ بسیار خوبی است برای قصه‌ای که در آن راوی داستان بعنوان

یک دانای کل، انجام وظیفه می کند. راوی داستان در چنین قصه‌ای زاویه 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 نویس و هم از اعمال بیرونی آنها عکس بر میدارد و طوری در پشت صحنه‌ها 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 نویس و عالم بر همه چیز است، از برج دیده بانی خود، با واقع بینی همه چیز را بخواننده گزارش می کند و قصه نویس، از طریق راوی، نه فقط با شخصیتها، بلکه حتی با خواننده قصه ارتباط برقرار می کند، بدون آنکه خود را در تنگنای خاصی قرار داده یا دخالت شخصی بیجائی در داستان کرده باشد. قصه نویس 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 جامعه 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 زاویه دید، شاید کهن ترین زاویه دید داستانی باشد. در ایلیاد و اودیسه، در «رامایانا»، در تمام کتب مقدس، بویژه داستانهای تورات، و در منظومه‌های پهلوانی و عاشقانه و در اغلب حکایات، و بعد از قرن هجدهم در اغلب قصه‌های رئالیستی و حتی غیر رئالیستی این زاویه دید به چشم می خورد. نمونه‌ای می‌دهم از تورات، بعنوان یکی از قدیمی ترین متون داستانی و بعد نمونه‌ای خواهم داد از «نون والقلم» جلال آل احمد که هم خصوصیت یک قابل را دارد که بلافاصله آن را بداستانهای کهن ایرانی مربوط می‌کند، و هم ازین نظر که تمثیل‌هایش دارای مفاهیم جدید روشنفکری هستند که بلافاصله کتاب را بدوران معاصر پیوند می‌دهد. 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 گله خویش و پیه آنها هدیه آورد و خداوند هابیل و هدیه او را منظور داشت. اما قائن و هدیه 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.»!

مثال دوم:

«حالا باز هم یکی بود یکی نبود. در یک روزگار دیگر دو تا آمیرزا بنویس بودند که هر کدام دم در یک 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 پسه دو دوتا بچه 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 بنویس جوری بود که لازم نمی دیدند چشم و هم چشمی کنند.»<sup>۱</sup>

همانطوریکه «دانای کل» صفت خداست، راوی غیر شخصی قصه نویس نیز که همه شخصیتها را در سوم شخص مورد تجزیه و تحلیل قرار نمی دهد و از شخصیتها بعنوان افرادی جدا از خود قصه نویس 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 زاویه دید سوم شخص، وسیله جامعی است تا قصه نویس، مثل آئینه ای جوامع انسانی را در خود 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 برشته تحریر در آمده 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 لایبک»<sup>۲</sup>، در «فن قصه»<sup>۳</sup> گفته است که «دیدگاه، یا زاویه دید، عبارت است از بحث درباره رابطه ای که راوی داستان با خود داستان دارد»، و بهمین دلیل علاوه بر رابطه مذکور در صفحات گذشته، باید از روابط دیگر نیز یاد بکنیم. قصه نویس، ممکن است یکی از شخصیتها را که راوی، داستانش را نقل می کند، بعنوان هویت مشابه خود بسازد، مثل یکی از دو برادر، در داستان «دو برادر» غلامحسین ساعدی، و یا ممکن است شخصیتهای داستان بفاصله بسیار بعیدی با قصه نویس 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 باز هم از هدایت.

۱- ص ۱۵، مجلس اول «نون والقلم» از جلال آل احمد.

2 - Percy Lubbock

3 - The craft of Fictio

۴- از کتاب «واهمه های بی نام و نشان».

موقعیکه قصه نویس، داستان خود را در اول شخص می نویسد 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 داده اند گزارش می کند و یا حوادث دیگر را بهانه کرده، به تجزیه و تحلیل عمیق روانی خود دست می زند و یا به تنهایی در برابر بن بست قرار می گیرد که اندیشه ها و اعمال ناشی از وجود شخصیت‌های دیگر آنرا بوجود آورده اند.

دیگر آنکه ممکن است اول شخص داستان چندان دخالتی در حوادث نداشته باشد و فقط از طرف قصه نویس مأموریت داشته باشد که حوادث را آنطور که دیده است و شخصیت‌های داستان را همانطور که یافته است، گزارش کند. در نوع نخستین از زاویه دید قصه نویس، اول شخص داستان شخصاً در اعمال و اتفاقات و حوادث قصه، شرکت می کند و حتی گاهی اول شخص، خود قصه نویس است و دارد داستان اعترافی می نویسد. «بوف کور» از نقطه نظر روانی و «مدیر مدرسه» از نظر اجتماعی، قصه‌هایی هستند که در آنها اول شخص، مرکز تمام حوادث روانی و یا اجتماعی است. از مقدار حساسیتی که هر دو نویسنده، اولی از نظر روانی و دیگری از نظر اجتماعی، در برابر حوادث نشان می دهند، معلوم است که هر دو تا چه حد قصه‌های 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 میل نمی‌شد، هر چه میکشیدم پاره میکردم - از این کار نه خسته میشدم و نه گذشتن زمان را حس میکردم. تاریک روشن بود، روشنائی کدوری از پشت شیشه‌های پنجره داخل اطاقم شده بود، من مشغول تصویری بودم که بنظرم از همه بهتر شده بود، ولی چشمها؟ آن چشمهایی که بحال سرزنش بود مثل اینکه گناهان پوزش ناپذیری از من سرزده باشد، آن چشمها را نمیتوانستم روی کاغذ بیاورم - یکمرتبه همه زندگی و یادبود آن چشمها از خاطرم محو شده بود - کوشش من بیهوده بود، هر چه بصورت او نگاه میکردم نمیتوانستم حالت آنرا بخاطر بیاورم - ناگهان دیدم در همین وقت گونه‌های او کم کم گل انداخت، یک رنگ سرخ جگری که مثل رنگ گوشت جلودکان قصابی بود، جان گرفت و چشمهای بی اندازه بازو متعجب او - چشمهاییکه همه فروغ زندگی در آن جمع شده بود و با روشنائی ناخوشی میدرخشید، چشمهای بیمار سرزنش دهنده او، خیلی آهسته بازو 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 نویسی 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 زاویه 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 نویس 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، مسؤلیتی اجتماعی است.

بعنوان بارزترین نمونه 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 جداگانه کتاب، هم در چار چوب یک تک گفتار درونی، درباره خود اعتراف می کنند و هم ضمن اعتراف، تصاویری را که از سایر شخصیتها در ذهن خود دارند بر زبان می رانند. در نتیجه ما نه فقط تک تک شخصیتهای داستان را از نقطه نظر خود آنها می شناسیم، بلکه از زاویه دید دیگران نیز بمآهیت آنها پی می بریم، چرا که هر احساسی که ما درباره دیگران داشته باشیم، هم روشنگر موقعیت خودماست و هم نشان دهنده موقعیت دیگران. چوبک، چند بار دنیا را از زاویه دید احمد آقا که شاید خودش است می بیند، و چند بار از نقطه 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 نویس نسبت به حوادث قصه اش روشن می شود، بلکه تأثیری را که تک تک کاراکترها، در نتیجه برخورد با یکدیگر، بر روی هم گذاشته اند، از زبان خود آنها می شنویم. بهمین دلیل هر یک از شخصیتهای سنگ صبور بنوبه خود یک اول شخص است که قسمتی از تجربیات نویسنده را به بیانی اعترافی و گاهی کاملاً ذهنی و براساس شیوه «جریان سیال ذهن» ارائه می دهد. شاید بتوان گفت این برداشت، تلفیقی از برداشت نخستین، یعنی دید از زاویه 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:

«نم رف تا تاریک شد. یه هودیو از پشت درختا در اومد قاپش زد و بردش تو کته زغالی. نم دیگه نمیدادش. در افاق نم بسه. نم با دیورف تراطاق خودمان، بعد آقا دیوتنوره کشید رف هوا. نم رف تو کته ی زغالی سر دیور و بجوره: رشک و شپشاش بگیره. دیو افتاد رو نم. اووخ نم دردش اومد گنت: «آخ مردم» کچل اومدش بیره، مرده شور مکش و بیره. یک، دو، سه، چهار. چقده ماهی تو حوض هس. مته النگوای دس نم تو آفتاب برق میزنن. مته خون سر مرغ. همیه این ماهیا مال خودمه. احمد آقا گفت: «همش مال خودت باشه». میگیرم میبرم شب تو بغل خودم میخوابونمشون. حالا که نم نیس، تو بغل ماهیا میخوابم.»<sup>۱</sup>

زبان «کاکل زری» نماینده روحیه کودکانه اوست و محتوای زبانش، اعتراف اوست در

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 نظرهایی بی شباهت به «مدیر مدرسه» نیست، اول شخص داستان در بارهٔ خودش و در بارهٔ دیگران حرف می‌زند. سایر شخصیت‌ها نیز حرف می‌زنند 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 می‌کند و این «اول شخص ثانی» که نوعی «دن کیشوت روستائی» است داستان زندگی خود را، بصورت اعترافنامه‌ای در اختیار شخص اول نخستین می‌گذارد. گرچه بیشتر حوادث در «نفرین زمین»، اقتصادی و در نتیجه اجتماعی است ولی همه چیز از طریق اعتراف اول شخص‌ها بخواننده منتقل می‌گردد و خواننده باز بوقوف کامل در مورد شخصیت‌های داستان دست می‌یابد.

بسیاری از قصه‌های 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 قصه‌های خود را - مستقیم یا من غیر مستقیم - با این زاویه دید نوشته‌اند و شاید باین دلیل که بعد از نیچه، کی‌یر کگور، فروید و داستایوسکی، جنبه‌های روانی شخصیت‌های داستان آنچنان اهمیت پیدا کرده‌اند که عده‌ای از نویسندگان برای دسترسی پیدا کردن به هویت اصلی خود دست بنوشتن زده‌اند و بنظر می‌رسد جز دید اعترافی، هیچ دید دیگری نمی‌تواند قصه‌نویس قرن بیستم را راضی کند. و راوی اعترافی، شاید مهمترین راوی داستانی قصه‌های این قرن باشد.

گاهی قصه‌نویس، یک شخصیت فرعی و بی مقدار را مأمور روایت حوادث می‌کند. طوری که او خود دیگر دخالتی در اعمال و حوادث نمی‌کند 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 می‌کنند، بدون آنکه خود در اعمال شرکت کنند، از این زاویه 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 می‌کند و خود جز این هیچ نقش دیگری در قصه ندارد و در هیچکدام از حوادث عملاً شرکت نمی‌کند و نمونه‌های دیگر این داستان را براحتی می‌توان در قصه‌های کوتاه «سامرست موآم» پیدا کرد. این قصه‌نویس، در اغلب قصه‌های کوتاهش در نقش راوی اول شخص ظاهر می‌شود و فقط گاهی - آنهم بعنوان یک رابط یا کاتالیزور - در قصه دخالت می‌کند، ولی مسؤولیت حوادث را هرگز بر عهده نمی‌گیرد.

## عامل طرح و توطئه در قصه

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 سروکار 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 توطئه 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 معلول هائی 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، در واقع 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 باندازه 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 توطئه 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 توطئه دقیق، دیگر از نظر فکری یا عاطفی و یا جهان بینی، همان نیست که قبلاً بوده است.

طرح و توطئه، به داستان جهت می دهد، جهتی که از جهان بینی قصه نویس سرچشمه گرفته است. ولی البته بزرگترین فرق بین «داستان» و «طرح و توطئه» این است که اولاً، داستان ممکن است از مجموع تصادف ها ساخته شود و یا از حوادثی که از علل و معلول های سطحی سرچشمه

گرفته باشد؛ در حالیکه طرح و توطئه از حوادثی که منجر به جدال می گردند و از جدالهایی 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 علت 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 توسعه 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»<sup>۱</sup>

ولی مثال سوم فورستر، فقط، دارای «معما»<sup>۲</sup> نیست، بلکه همان قسمت اول مثال یعنی: «ملکه ای مُرد، کسی علت مرگش را نمی دانست»، هر چهار عنصر سازنده طرح و توطئه را معرفی می کند. این چهار عنصر، عبارتند از: ۱- معما ۲- دام ۳- پیچیدگی ۴- 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، همه خوانندگان در دامی گام می نهند که جهل آنها برایشان ساخته است. این دام ۳، خواننده را دچار نوعی سردرگمی می کند، بدلیل اینکه هر معمائی از دامی ساخته شده است و هر دامی با پیچیدگی<sup>۴</sup> 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<sup>۵</sup> 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 مرحله 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 توطئه قصه از همین چهار عنصر استفاده شود، ولی تردیدی نیست که طریقه 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

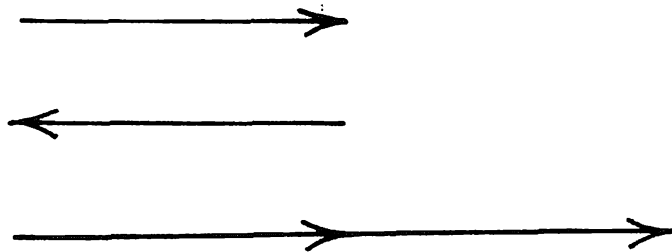
4 - Intricacy

5 - Anxiety



مثلاً «گوستا و فریتاگ» در باره طرح و توطئه، هر می ساخته است که بنام «هرم فریتاگ»<sup>۱</sup> سخت معروف است. گرچه او این هرم را برای نمایشنامه، بویژه تراژدی، ساخته است، ولی عده ای از منتقدان طرح او را برای قصه نیز پذیرفته اند.

فریتاگ آغاز طرح و توطئه را از «الف» که «مقدمه»<sup>۲</sup> نامیده می شود، شروع می کند و بعد به «الف یک» که «لحظه انگیزش»<sup>۳</sup> طرح و توطئه نامیده می شود، اشاره میکند که تا حدی پس از «مقدمه»، سرچشمه و منبع عمل است. پس از این مرحله، طرح و توطئه وارد مرحله «عمل در حال صعود»<sup>۴</sup> می گردد و بعد در قلّه هرم به «اوج»<sup>۵</sup> می رسد و آنگاه قوس نزولی که در آن دو عنصر مشخص به چشم می خورد، آغاز می شود: یکی «عمل در حال نزول»<sup>۶</sup> و دیگری «عاقبت»<sup>۷</sup> نمایشنامه یا قصه که در نقطه 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 پایه 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 شده اند.

«جان دیوئی» در کتاب معروف خود بنام «هنر بعنوان تجربه» که من پیش از این بدان اشاره کرده ام، 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 بوسیله 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 توطئه

- 2 - Introduction
- 3 - Inciting Moment
- 4 - Rising Action
- 5 - Climax
- 6 - Falling Action
- 7 - Catastrophe

قصه، زندگی را بر اساس ارزش‌های اصیل آن طرح‌ریزی می‌کند و از آنجا که با طرح و توطئه، شخصیت‌های خود را مجبور به جبهه‌بندی در برابر یکدیگر می‌کند تا مزیت حسن نیکی و عیب بدی بوضوح دیده شود، در واقع، بینش خود را از جریان امور زندگی برگرده قصه‌سوار می‌کند، 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 می‌دهد. طرح و توطئه، اسکلت و ماکت تعهد و مسؤولیت قصه‌نویس است و این چیزی است که نویسندگان حکایت با وجود اینکه همیشه با مقابله خیر و شر سروکار داشتند، بدان پی نبرده بودند. طرح و توطئه، شکل عینی تعهد آدمی در برابر پراکندگی و آشفتگی است و قصه‌نویس با معرفی آن، جهت و جبهه خود را روشن می‌کند.

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 می‌کنند و عقربه‌های درونشان، همیشه آنها را در حال حرکت بسوی عمل عینی و یا ذهنی نشان می‌دهد. چرا که طرح و توطئه - خواه حوادث قصه از اعمال عینی تشکیل شده باشد و خواه از اعمال ذهنی - جنبه 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 رابطه‌ای که هر شخصیت بین اندیشه و احساس درونی خود از یک سو و تظاهر عینی یا ذهنی آنها از سوی دیگر، ایجاد می‌کند سرچشمه گرفته، با معرفی تظاهرات ذهنی و عینی اندیشه‌ها و احساسهای سایر شخصیت‌های قصه، تکوین می‌یابد و بالاخره جدالها را بسوی اوج و گره‌گشائی می‌راند.

از آنجا که قصه‌نویس، با معرفی طرح و توطئه، به مواد خام قصه جهت می‌دهد و با اراده تمام بر سرنوشت شخصیت‌های داستان حکومت می‌کند و آنها را به سوی سرنوشت محتومشان می‌راند، و از آنجا که طرح و توطئه از ماهیت درونی شخصیتها سرچشمه می‌گیرد، 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 نمی‌آورد و حتی کسی که فقط برای فرو نشانیدن آتش کنجکاوی خود حوادث داستان را دنبال می‌کند، 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 ریشه‌های فلسفی قصه گفته‌ایم، «هوش و حافظه»، موقعی اهمیت پیدا کردند که در اواخر قرن هفدهم و اوایل قرن هیجدهم، تجربه فردی اهمیت پیدا کرد و بشر خواست که بر اساس تجربیات فردی، دست به خودسازی بزند.

آدم هوشیار بدنبال علق، و معلولهای آنها می‌گردد و با وقوف تمام طرح و توطئه و تکوین و نضج هر حادثه، عمل و شخصیتی را تعقیب می‌کند. انسان ابتدائی، فاقد قدرت وقوف بعلم و بعمل بود و بهمین دلیل در باره حوادث، چشم بسته قضاوت می‌کرد و اساس چشم‌بندی، شایعه پراکنی، خرافه

پرستی و جادوگری، و البته من غیر مستقیم هنر را می گذاشت. در حالیکه اراده تحمیلی قصه نویس بر حوادث قصه، مثل دعوتی است از هوش و ذکاوت خواننده تا او- آنچه را که بر گرده شخصیتها سوار شده است- بر اساس فورمول علت و معلول پیدا کند. هوش، وسیله تجزیه و تحلیل و حلاجی آگاهانه است و طرح و توطئه ترکیبی است از علل و معلولهای مختلف مربوط بهم. و بهمین دلیل فقط خواننده هوشیار می تواند گرهی را که نویسنده زده است، باز کند و یا گره باز شده را ببیند و در برابر قصه نویس و یا شخصیتها، جهت مثبت یا منفی بگیرد.

حافظه نیز باندازه 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 دوباره 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 گذشته قصه به حال آن، خواننده را نگران آینده قصه می کند و طرح و توطئه 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 در نتیجه، نگرانی و تشویش از بین برود.

اوج، لحظه ای است که در آن تمامیت مفهوم قصه روشن می شود، و بهمین دلیل، لحظه روشنائی و بینائی است؛ لحظه ای است که چشم درونی خواننده هوشیار، همچون نورافکنی بزرگ بر تمام زوایا و کنه ضمیر شخصیتها و علل و نتایج حوادث گشوده می شود و او همه چیز را در اوج هیجان در می یابد و از آنجا که قصه، در واقع حرکتی است از گره افکنی بسوی گره گشائی، و حرکتی است از بی نظمی بسوی نظم، و از پیچیدگی بسوی یکپارچگی، و حرکتی است از تشنگی بسوی تصمیم و از فترت بسوی حرکت، خواننده هوشیار در می یابد که آنهمه فترت و تشنگی و پیچیدگی و گره افکنی، بی سبب نبوده است و هر عمل و تجربه ای- خواه در هاله تردید و خواه در سایه تصمیم- از معنا و مفهومی که مربوط به تمامی معانی و مفاهیم موجود در قصه است، آکنده است و در یکپارچگی طرح و توطئه قصه نقش اساسی دارد.

طرح و توطئه قصه، به یکپارچگی و همبستگی جدالها منطبق 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 نویس 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 در حال تعلیق از فضائی تهی بسر می برند، از نابسامانی نجات دهد و بسوی نوعی نظام و اشخاصی که این نظام را امکان پذیر می گرداند و افکاری که باین نظام مفهوم و معنا می بخشد، حرکت کند. طرح و توطئه قصه، طلیعه

این نظام فکری منطقی در قصه است و نشانه‌ی 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 می‌دهد و از بی‌معنائی و آشفتگی نجاتشان می‌دهد.

طرح و توطئه نتیجه‌ی عکس‌العمل قصه‌نویس در برابر آشفتگی است و نشانه‌ی تسلط او بر حوادث است و نیز نشانه‌ی آن است که انسانی در حال برافراشتن طرحی تازه است و یا انسانی طرح تازه برافراشته است که در برابر آشفتگی وحشت‌انگیز زندگی، اگر چه ناچیز، ولی خود امید است. و اگر هنر، باز آفرینی زندگی باشد در چارچوب نظامی منطقی و فکری و ذهنی و عینی، بدون شک طرح و توطئه در هنر قصه‌نویسی از نظر ممکن ساختن این نظام، اساسی‌ترین نقش را دارد.

## عامل طرح و توطئه، نقش راوی در قصه

طرح و توطئه داستانی که در سوم شخص گفته می‌شود، با طرح و توطئه داستانی که در اول شخص روایت می‌شود، فرق می‌کند. موقعی که راوی بعنوان دانای کل با شخصیت‌ها روبرو می‌شود، خود به خود اسکلت طرح و توطئه بوجود می‌آید. به دلیل اینکه شخصیت اصلی در باره شخصیت اصلی دیگر، یا چیزی نمی‌داند و یا همانقدر می‌داند که راوی داستان به او اجازه داده است بداند. این گفته درباره شخصیت‌های دیگر نیز صدق می‌کند. ولی از آنجا که شخصیت‌های فرعی، همیشه بدور شخصیت‌های اصلی داستان می‌چرخند و در واقع وسایلی هستند تا بعضی از اعمالی که روشنگر ماهیت درونی شخصیت‌های اصلی داستان است، وقوع یابد. می‌توان گفت در داستانی که راوی آن بعنوان دانای کل نقش خود را بازی می‌کند، طرح و توطئه، مربوطه به جدال‌های درونی و بیرونی شخصیت‌های اصلی قصه است. در چنین قصه‌ای، طرح و توطئه، از اینجا ناشی می‌شود که یک شخصیت اصلی، درباره شخصیت اصلی دیگر، فقط مطالب محدودی می‌داند و بانتظار نشسته است تا عملیات بعدی از او سر بزند و او از خود عکس‌العملی نشان دهد. طرح و توطئه از عمل و عکس‌العمل ناشی می‌شود و یا نتیجه تمام اعمال و عکس‌العملها است. هر طرح و توطئه‌ای فی‌نفسه از طنزی برخوردار است و این شاید همان طنز تلخ زندگی است. به این معنی که یک انسان قدرت دارد فقط مطالب محدودی را درباره دوست، دشمن، عاشق، معشوق و یا رقیب اجتماعی خود بداند. در حالیکه راوی دانای کل، همه چیز را درباره شخصیت‌های داستان می‌داند ولی با آنها اجازه نمی‌دهد که همه چیز را درباره یکدیگر بدانند. طنز تلخ داستانی از اینجا ناشی می‌شود که گزچه راوی داستان می‌داند که یکی از شخصیت‌های داستان - مثلاً - دیگری را خواهد کشت، به مقتول آینده نمی‌گوید چه سرنوشتی انتظارش را می‌کشد و به قاتل نیز نمی‌گوید که طناب دار بزودی بدور گردش حلقه خواهد زد. طرح و توطئه از این اطلاع و بی‌اطلاعی شخصیت‌ها از یکدیگر بوجود می‌آید.

فرق بین شخصیت‌های قصه و خواننده این است که خواننده موقع خواندن قصه از تک تک شخصیت‌ها بیشتر و از راوی داستان کمتر می‌داند. بدلیل اینکه جدال بین شخصیت‌ها، تا حدی از عدم و یا کمبود اطلاع آنها از یکدیگر سرچشمه می‌گیرد. در حالیکه خواننده، سوابق شخصیت‌ها و موقعیت آنها را قدم به قدم درک می‌کند، بدلیل اینکه شخصیت‌ها از قصه‌ای که بر روی کاغذ آمده، اطلاع ندارند، ولی خواننده از توطئه قتل اطلاع دارد ولی کسی که کشته خواهد شد یا هیچ چیز درباره توطئه قتل نمی‌داند و یا گمان می‌کند توطئه قتل تهدید کوچکی بیش نیست. خواننده می‌داند که شخصیت غافل مانده از توطئه قتل، بزودی کشته خواهد شد. بهمین دلیل با شور و هیجان تمام، صفحات مختلفی را که بین حادثه توطئه قتل و حادثه انجام قتل است، می‌خواند و وارد صحنه قتل می‌شود، و طنز قصه از

اینجا ناشی می‌شود که خواننده می‌توانست مقتول را از مرگ حتمی نجات دهد و نمی‌تواند، به دلیل اینکه شخصیت، داخل قصه است و بر روی کاغذ، ولی خواننده در خارج از قصه است و در عرصه کشاکش زندگی، و خنده دار این است که مرگ در زندگی اتفاق می‌افتد، 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 شخصیت‌ها، سرنوشتی در نظر گرفته است که خواننده نمی‌تواند 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 توطئه قصه، کمتر از راوی داستان است ولی همینکه قصه تمام شد، اگر خواننده حافظه خود را بکار اندازد و هوشیاری کامل بخرج دهد، اطلاع او از قصه باندازه اطلاع راوی داستان خواهد بود. طرح و توطئه وسیله‌ای است تا خواننده در پشت سر آن واقعیت زندگی را لمس کند. و نیز وسیله‌ایست 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 گوینده داستان بشود.

موقعی که داستان در اول شخص گفته می‌شود و بویژه موقعی که اول شخص داستان، مهمترین شخصیت قصه است، طرح و توطئه عبارت از حوادثی است که برای او و یا شخصیت‌هایی که او دیده و لمس کرده است، اتفاق می‌افتد. 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 توطئه این سه قصه از سه «من» مختلف سرچشمه می‌گیرد؛ و با وجود اینکه کاراکترهای دیگری نیز وجود دارند ولی حوادثی که بر کاراکترهای دیگر اتفاقی می‌افتند بجای آنکه به دگرگونی کامل آنها منتهی بشوند، به تغییر شخصیت «من»‌های این سه داستان کمک می‌کنند.

اگرچه راوی «تنگسیر» در نقش دانای کل، کار می‌کند ولی طرح و توطئه تک بُعدی است. زیرا از چهار شیادی که پول «زایر محمد» را بالا کشیده‌اند عملی سرزده است ولی در برابر اقدامات «محمد» عکس‌العملی از آنها و یا از قهرمانی که باندازه محمد اهمیت داشته باشد، سر نمی‌زند تا طرح و توطئه جنبه پیچیده‌ای بخود بگیرد و چندین بُعد پیدا کند. زایر محمد، طرح قتل را می‌ریزد و بعد هر چهار شیاد را می‌کشد و درمی‌رود. کسی بعنوان شخصیتی با بُعدی مشخص در برابر او قد علم نمی‌کند و اعمال را بسوی پیچیدگی بیشتر نمی‌راند.

موقعی که داستان در اول شخص روایت می‌شود، طرح و توطئه اغلب وسیله‌ای است تا

شخصیت اصلی داستان که همان اول شخص است، دچار دگرگونی بشود و بالاخره هویت اصلی خود را پیدا کند. جالب اینست که گوینده داستان، اغلب در پایان کتاب، در همان چند سطر آخر به هویت اصلی خود دست می‌یابد. سه مثال می‌دهم از پایان کتابهای سه نویسنده با سه دید مختلف در باره زندگی تا بعد مختصر توضیحی درباره 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 ابرومینغ روی شیشه‌ها را گرفته بود- بانگ خروس از دور شنیده میشد- در منقل رو برویم 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 کالسه‌چی گرفته بودم، ولی گلدان رو بروی من نبود. نگاه کردم دیدم دم در یکنفر با سایه خمیده، نه، نه، این شخص یک پیرمرد قوی بود که سر و رویش را با شال گردن پیچیده بود و چیزی را بشکل کوزه در دستمال چرکی بسته زیر بغلش گرفته بود- خنده خشک و زنده‌ای میکرد که موبتن آدم راست می‌ایستاد.

همین که من خواستم از جایم تکان بخورم از در اطاقم بیرون رفت. من بلند شدم، خواستم دنبالش بدم و آن کوزه، آن دستمال را از او بگیرم- ولی پیرمرد با چالاکی مخصوصی دور شده بود. من برگشتم پنجره رو به کوچه را باز کردم- هیکل خمیده پیرمرد را در کوچه دیدم که شانه‌هایش 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 برگشتم بخودم نگاه کردم، دیدم لباسم پاره، سر تا پایم آلوده به خون ذلمه شده بود، دو مگس زنبورطلائی دورم پرواز میکردند و کرم‌های سفید کوچک روی تنم در هم می‌لیدند- و، وزن مرده‌ای زوی سینه‌ام فشار می‌داد.»<sup>۱</sup>

مثال دوم: از بیگانه کامو:

«اورفت و آرامش خود را بازیافتیم. از حال رفته بودم و خودم را روی تخت انداختم. گمان میکنم، خوابیدم زیرا وقتی بیدار شدم، ستاره‌ها روی صورتم بودند. صداهای کوهستان تا بمن میرسید، بوهای شب بوی زمین و نمک شقیقه‌هایم 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 درآمد. این سوت‌ها 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 می‌فهمیدم برای چه در پایان زندگی، تازه «نامزد» گرفته بود. برای چه بازی زندگی از سر گرفتن را در آورده بود. آنجا، آنجا نیز، در اطراف آن نوانخانه‌ای که زندگیا در آن خاموش میشدند، شب همچون وقفه‌ای، همچون لحظه استراحتی حزن‌انگیز بود. اگر مادرم هنگام مرگش،

خود را در آنجا آزاد می‌یافت، و اگر خود را آماده از سر گرفتن زندگی میدید، هیچکس، هیچکس حق نداشت بر او بگریزد. و من نیز خود را آماده این حس میکردم که همه چیز را از سر بگیرم. مثل این که این خشم بیش از اندازه مرا از درد تهی و از امید خالی ساخته باشد. در برابر این شبی که پراز نشان ستاره‌ها 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 بوده‌ام و باز هم خواهیم بود. برای اینکه همه چیز کامل باشد و برای اینکه خودم را هر چه کمتر تنها حس کنم، برایم فقط این آرزو باقی مانده بود که در روز اعدام، تماشاچیان بسیاری حضور بهم برسانند و مرا با فریادهای پراز کینه خود پیشواز کنند.»<sup>۱</sup>

مثال سوم از مدیر مدرسه آل احمد:

«تا دو روز بعد که موعد احضار بود اصلاً از خانه در نیامدم - نشستیم و ماحصل حرفهایم را روی کاغذ آوردیم - حرفهایی که با همه چرندی هر وزیر فرهنگی میتوانست با آن یک برنامه هفت ساله برای کارش درست کند. و سر ساعت معین رفتم بداد گستری. اطاق معین و بازر 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 داد گستری استعفانامه ام را نوشتم و بنام همکلاسی پخمه ام که تازه رئیس فرهنگ شده بود دم در پست کردم.»<sup>۲</sup>

سارتر در باره بیگانه کامو گفته است: «هیچ اتفاقی در داستان نمی‌شود یافت که قهرمان را، اول بطرف جنایت و بعد هم به طرف اعدام رهبری و راهنمایی نکند.»<sup>۳</sup> شبیه این گفته را می‌توان با کمی تغییرات در باره بوف کور و مدیر مدرسه گفت: در بوف کور، هیچ اتفاقی یافت نمی‌شود که قهرمان را، نخست بطرف قتل زن و بعد بطرف مرگ خود نکشاند؛ و در مدیر مدرسه، هیچ اتفاقی یافت نمی‌شود که قهرمان را، نخست بطرف آن کتک کاری آخرهای داستان و بعد استعفا از مدیریت نکشاند. جملات اول هر سه کتاب: در زندگی زخمهایی هست که مثل خوره روح را در انزوا میخورد. و میتراشد،»<sup>۴</sup> و «امروز، مادرم مرد. شاید هم دیروز، نمیدانم،»<sup>۵</sup> و «از در که وارد شدم سیگارم دستم بود و زورم آمد سلام کنم.»<sup>۶</sup> مسیر حوادث را با دید اعترافی از طرف راوی داستان، تعیین

۱- «بیگانه» ترجمه آل احمد و خیره زاده، ص ۱۴۸ کتابهای جیبی معرفت.

۲- مدیر مدرسه از جلال آل احمد، کتابهای پرستو ص ۱۷۰.

۳- ص ۲۳ از مقاله ای که از سارتر در اول کتاب بیگانه کامو گذاشته شده است.

۴- بوف کور.

۵- بیگانه.

۶- مدیر مدرسه.



می‌کنند. در این سه قصه، دنیا به دور این سه تن، این سه قهرمان و یا در واقع این سه «من» می‌چرخد. در بوف کور، قصه در یک محیط ناخودآگاه روانی که تکرار چهره‌ها، حالات، صداها، برخوردها و کلمات و نقش‌ها، بآنها حالات تمثیلی عمیقی می‌دهد، می‌گذرد. طرح و توطئه قصه از مونتاژ مکرر این علائم ناخودآگاهی بوجود می‌آید و گرچه «من» با هوشیاری دردآوری در همه چیز رنگ‌نومیدی خود را نفوذ میدهد، ولی هرگز اجازه نمی‌دهد، قصه از یکپارچگی و کمال، ذره‌ای کم داشته باشد. «من» بوف کور بدنبال هویت مرده خود است و برای رسیدن به آن مجبور می‌شود از دالان تنگ و ظلمانی روحی نومید بگذرد؛ دالانی که در آن، همه چیز چندین بار تکرار می‌شود. اگرچه زن چشم‌آثیری و پیرمرد خنزرپنزی همیشه با تکرار بزرگترین تأثیرها را در «من» بوف کور می‌گذارند 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 بیگانه کامو، نه مثل «من» بوف کور هدایت، سخت روانی است و نه چون مدیر مدرسه آل احمد، تا آن حد اجتماعی. او مردی است که فلسفه «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 می‌شنویم که ندا در می‌دهد: «من حق داشته‌ام، باز هم حق خواهم داشت.» و آیا تمام حوادث، از مرگ مادر، تا جنایت و بعد محاکمه، او را بسوی این لحظه روشن، «و آن سپیده دم کوتاه که در آن توجیه خواهد شد»، نمی‌کشاند و آیا جز از طریق طرح و توطئه‌ای اعترافی که در آن هر حادثه با صمیمیت تمام حس گردیده، این لحظه تصمیم فلسفی، ممکن بود پدیدار گردد؟

روح گزارش حقیقت، بر مدیر مدرسه بیش از دو قصه قبلی حاکم است. و اگر بوف کور، نوعی اسطوره درونی است که واقعیت مألوف و مانوس در آن دخالتی ندارد، و بیگانه کامو، نوعی اسطوره فلسفی است در جامه قصه، که انتخاب مشی و شیوه‌ای فلسفی از طرف قهرمان، راه داستان و طرح و توطئه آن را تعیین می‌کند، مدیر مدرسه، قصه‌ایست اعترافی از نظر قهرمان، و اجتماعی از نظر موضوع که مبین رابطه فرد با اجتماع است؛ و قهرمان گرچه در پایان داستان با برداشتن گامی بعقب و استعفا از مقام خود، نشان می‌دهد که شرارتی اجتماعی راه را بروی هر نوع اصلاح واقعی بسته است، ولی، در داخل داستان، نقش روشنفکری را دارد که گاهی باتمام حسن نیت، یک مصلح راستین است و زمانی از روی خشم و خروش، یک آنارشویست جوشان و خروشان، و البته او در برابر بوروکراسی خنزرنگ 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 می‌آورد، چنین قلمداد می‌کند که هر وزیر فرهنگی با حرفهای او می‌تواند برنامه هفت ساله درست کند، و گاهی هر نوع برنامه اصلاحی را با عصبانیت تمام مسخره می‌کند. 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 نمی‌کند- کلافگی مدیر مدرسه را در برابر هیولای ابلهانه‌ی این بوروکراسی منحط نشان می‌دهند و قصه را بسوی پایانی که از هر لحاظ منطقی است می‌کشانند.

## بازهم عامل طرح و توطئه

طرح و توطئه هر قصه، طوری ساخته می‌شود که مقداری از حوادث در سطح خارجی قصه قرار می‌گیرد و مقداری دیگر در سطح داخلی. در هر قصه خوب بعضی از حوادث برای یک یا دو شخصیت اصلی قصه اتفاق افتاده است و یا آنها از وقوع بعضی از حادثه‌ها اطلاع دارند. حوادث دیگری هستند که گرچه اتفاق افتاده‌اند، 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 می‌شود و به اوج می‌رسد 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 توطئه داستان از اینجا ناشی می‌شود که مقداری از اعمال در یک جهت حرکت می‌کنند و مقداری از آنها در جهتی دیگر. تا مدتی شخصیتها و حوادث یک خط از خط دیگر فاصله می‌گیرند ولی با یک یا چند حادثه ناگهان خطی که نمودار حوادث زیرزمینی است، جهت خود را عوض می‌کند و در جایی بخط دیگر که شاخص اعمال روشن و معلوم است می‌پیوندد و قصه نیز همانجا پایان می‌یابد.

گاهی این کیفیت در طرح و توطئه یک قصه، چندین بار تکرار می‌شود تا بالاخره اوج واقعی قصه پدیدار شود. بهمین دلیل نباید تصور کرد که طرح و توطئه، خلاصه‌ای 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 بی‌جهتی مطلق بسر می‌برند و جدالها هیچکدام هدف ندارند.

«کرین»<sup>۱</sup>، در مقاله «مفهوم طرح و توطئه»<sup>۲</sup> به سه عامل اساسی در قصه معتقد

### 1 - R. S. Crane

۲ - *The Concept of Plot* مندرج در کتاب «شیوه‌های بررسی قصه» (*Approaches to the Novel*) که بوسیله Robert Scholes تدوین شده است.

می شود. گرچه بررسی او از قصه جنبه کلی دارد، ولی من این سه عامل را از آن مقاله درج می کنم تا عقیده او را درباره عامل سوم که مربوط به طرح و توطئه می شود، مورد بررسی قرار دهیم. سه عاملی که کرین از آنها یاد می کند عبارتند از:

۱- چیزهایی که مورد تقلید قرار می گیرند.

۲- زبانی که تقلید بوسیله آن صورت می گیرد.

۳- شیوه یا تکنیکی که بوسیله آن تقلید عملی می گردد.

در گذشته، هنگام بررسی اساس و ریشه قصه، گفته ایم که قصه یک نسخه 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 اندیشه تقلید در قصه را نادیده نگیرد. قصه نویس بوسیله زبانی خاص که سبک و شیوه بیان او را نشان می دهد اعمال اشخاص را مورد تقلید قرار می دهد. تکنیک او عبارتست از ایجاد طرح و توطئه ای که در آن اعمال طبیعی بنظر آیند و شخصیتها بر روی یکدیگر، هم بوسیله 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 توطئه قصه جهت می دهند و بهمین دلیل ممکن است با در نظر گرفتن نحوه تلقی قصه نویس 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 دهنده طرح و توطئه بشمار آوریم. عده ای از قصه نویسان بر روی عمل تکیه می کنند (مثل همینگوی)، عده ای دیگر بر روی شخصیت (مثل جیمز)، و عده ای دیگر بر روی اندیشه (مثل هاگسلی در یک قطب و سارتر در قطبی دیگر).

یکپارچگی هر طرح و توطئه ای تنها ناشی از این نیست که اعمال و حوادث و جدالها با هم هماهنگی دارند، بلکه در طرح و توطئه کامل، هرگز نمی توان تصور کرد که می توان یکی از حوادث را برداشت و جایش حادثه ای دیگر را در داستان قرار داد. حوادث داستان باید زائیده اجباری باشند که ناشی از کوششی برای ایجاد یکپارچگی در طرح و توطئه است. و هر یک از جدالها باید آنچه چنان قسمتی از طرح و توطئه بشمار بیاید 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 می دهد، و دومی شکل، که نحوه حرکت طرح و توطئه را مشخص می سازد. ساخت درونی از حوادث و ظرفیت فکری و عملی جدالها ساخته شده؛ 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 صورتی طرح و

توطئه به شکل درونی آن جهت می دهد و سطح حدود انطباق آن را با سایر اجزاء قصه روشن می کند. در قصه 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 می گیرد، طرح و توطئه همانست که پیش از این دیده ایم. ولی اگر شخصیت ها بطور عمودی مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرند، یعنی اگر برش شخصیت عمودی باشد و شخصیت در زمانی ساکن و یا در زمانی بی زمانی و مکانی بی مکان بررسی گردد، طرح و توطئه همان الگوئی<sup>۱</sup> خواهد بود که قصه جدید روال آن را در پیش گرفته است.

در قصه رئالیستی و قراردادی امروز، شخصیت در طول 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»<sup>۲</sup> ساخته می شود، برش شخصیت عمودی است و توالی زمان از بین رفته و یا کاملاً فشرده گردیده است، و عنصر علت و معلول جنبه ناخودآگاهانه بخود گرفته است. بهمین دلیل در «اولیس»<sup>۳</sup> از «جیمز جویس»<sup>۴</sup> و در «خانم دلووی»<sup>۵</sup>، «امواج»<sup>۶</sup> و «بسوی چراغ دریائی»<sup>۷</sup> از «ویرجینیا وولف»<sup>۸</sup>، کلیه حوادث داستانی در مدتی بسیار محدود اتفاق می افتد. منتها تمام حوادث از فشردگی استعاری خاصی که بیشتر شعری است تا قصه ای، برخوردار هستند و شخصیتها بجای آنکه بسوی حوادث کشیده شوند، آنها را بسوی خود جلب می کنند. و در واقع 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 نویس برای خود قائل شده است، ساخته می شود و اعمال و حوادث و جدالها، جهت خود را در سایه ایدئولوژی خاص قصه نویس پیدا می کنند. در این قبیل قصه ها، شخصیتها، نماینده افکار هستند، و طرح و توطئه قصه از ارتباط شخصیتها با افکار قصه نویس، ناشی می گردد.

در قصه اجتماعی امروز، طرح و توطئه، مثلثی است که در آن توده های مردم قاعده مثلث، دیکتاتورها و زورگویان ضلع عمود بر قاعده، و فکرویا ایدآل مربوط به آزادی و دموکراسی ضلع اریب مثلث است. قصه نویس، خواه در جلد یک راوی دانای کل و خواه در لباس راوی اول شخص، می کوشد این رابطه سه گوش را بهم بزند و ضلع عمود بر قاعده را از میان بردارد تا آزادی در آغوش توده های مردم بیفتد و رابطه ناشی از ظلم و قلدری از میان بر خیزد.

- 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 پایه زندگی خصوصی - خواه بر اساسی اساطیری و خواه بر پایه ای تمثیلی - خواه بر پایه 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 باره بسیاری از تراژدیهای 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 نمایشنامه ای چون «چشم به راه گودو» که یکی از بزرگترین نمایشنامه های تأثیرپوچ است، آغاز، میانه و پایانی تا حدی منطقی پیدا کرد. این فورمول جز در قصه هایی 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 توطئه ای که از بس بحقیقت نزدیک است، انسان وجودش را حس نمی کند - کلافگی مدیر مدرسه را در برابر هیولای ابلهانه این بوروکراسی منحط نشان می دهند و قصه را بسوی پایانی که از هر لحاظ منطقی است می کشانند.

## 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 همانطواس است. بهمین دلیل از دونقطه نظر می توان موضوع لحن را در قصه بررسی کرد، بدلیل اینکه لحن، آن نتیجه و یا زائیده روانی زبان است؛ محیط ذهنی خاصی است که نحوه حرکت و دید، و بیان این حرکت و دید در جامعه زبان، در خواننده ایجاد می کند و اگر این نکته را از قول بوئن<sup>۱</sup> در «بحث پیرامون سبک»<sup>۲</sup> قبول کرده باشیم که: «سبک، همان خود شخص است»<sup>۳</sup>، باید بگوئیم که لحن در فضای تنگ تر، عبارتست از سبک و شیوه بیان یک شخصیت، و در فضائی بازتر عبارتست از سبکی که یک قصه نویس برای ارائه شخصیت هایش در جامعه زبان، انتخاب می کند؛ و از آنجا که هر نوع زبانی در ما نوع خاصی از تأثیر را ایجاد می کند، می توان گفت که لحن عبارتست از چکیده 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 سائقه 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 سابقه 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 هسته درونی، تطابق کامل وجود نداشته باشد، شخصیت یا شخص از یکپارچگی کامل برخوردار نخواهد بود. از یک راننده تا کسی انتظار نداریم که زبان فلسفی داشته باشد و از یک فیلسوف انتظار نمی رود که بزبان عوام الناس به فلسفه بیاندهد.

1 - Buffon

2 - Discours sur le style

3 - Le style est l'homme meme

پیچیدگی‌های ذهنی یک فیلسوف پیچیدگی‌های عینی کلامی را نیز می‌طلبد و افکار ساده یک راننده، به زبانی ساده و عامیانه و بی‌شیله پیله ادا می‌شود. نمی‌توان زبان ساده راننده را برای اندیشه‌های پیچیده یک فیلسوف بکاربرد، چرا که چنین فیلسوفی هر قدر هم که فلسفی بیاندیشد، زبان عامیانه‌اش، او را لو خواهد داد و در برابر خلق‌الله مشتش را باز خواهد کرد. مفهوم پیچیده زبانی پیچیده، و مفهوم ساده زبانی ساده می‌خواهد. شما از مورخ گزارش نویسی چون بیهقی انتظار ندارید که بزبان ملاصدرا سخن بگوید و حیوانات کلیله و دمنه، اغلب بزبان ساده، سخن می‌گویند، مگر در جاهائی که عملاً به تفکر فلسفی انسان نیاز باشد که در آن صورت زبان شکلی نسبتاً پیچیده پیدا می‌کند و علت اینکه تاریخ و صاف، نوشته‌ای است عملاً شکست خورده، این است که مسائل بسیار ساده را، به چنان استعاره‌های پیچیده، در زبان آورده است که گوئی موضوع مالیات فلان ایالت مطرح نیست، بلکه آنچه مطرح است، عمیق‌ترین و پیچیده‌ترین 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 چهره آدمی برای درک شخصیت، فهرست مطمئن‌تری است». اگر لحن، همانطور که اشاره کردیم، نتیجه و زائیده روانی زبانی باشد که یک شخص یا یک شخصیت بکار می‌برد، می‌توان گفت که بوسیله لحن، بوضع و موقعیت و حلقیات اشخاص بیشتری می‌بریم تا مثلاً توصیف عینی ظواهر او. یک مرد شیر، بمحض اینکه دهن باز کرد، بوی شرارت در فضا می‌پراکند، حتی هر قدر هم ظاهرالصلاح باشد؛ و یک مرد نجیب، بزبانی نجیب سخن می‌گوید، حتی اگر کریه‌ترین چهره‌ها را داشته باشد. لحن، تاحدی شناسنامه شخصیت است، منتها از یک سوارتباط پیدا می‌کند با سبک و زبان عمومی یک قصه، و از سوی دیگر ارتباط پیدا می‌کند با خلق و خوی شخصیت و حرکات و سکانات او، و اعمالی که در یک وضع روانی خاص از شخصیت سر می‌زند. بهمین دلیل، برای بررسی عمق لحن شخصیت، کاوش در سبک بطور کلی و زبان قصه بطور اخص ضروری بنظر می‌رسد و بهتر آنست که در این فرصت، ماهیت زبان و سبک را از نظر 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 می‌دهد و فقط الگوهای بسیار ساده، مثل الگوهای دستوری و صرف و نحوی را می‌پذیرد و در سطح تبدیل می‌شود به منتقل کننده مفاهیمی که نویسنده می‌خواهد برساند، و هیچ نقش دیگری جز منتقل کننده مفاهیم پیدا نمی‌کند؛ یعنی زبان تبدیل می‌شود بیک وسیله انتقال معانی. در چنین زبانی، می‌توان از مترادفات مختلف استفاده کرد،



بدلیل اینکه استفاده از مترادفات، مخل الگوی ساده‌ی 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 قصه‌های خیلی خوب دنیا، زبان اغلب نمایشنامه‌های قراردادی دنیا، چنین زبانی است. زبان در چنین مرحله‌ای، بر ریشه‌های خلاقه خود تکیه نمی‌کند، اشکال ایهامی، تمثیلی، استعاری و یا صوتی خود را به رخ نمی‌کشد. اگر الگوئی را قبول کند، فقط بعلت پذیرفتن مفهوم خاصی است که نویسنده بر طرح چنین زبانی تحمیل می‌کند. دنیای چنین زبانی دنیای مفاهیم است، نه دنیای صداها و تصاویر و الگوهای خاص صوتی و یا استعاری و تمثیلی. بسیاری از قصه‌نویس‌های قرن نوزده انگلستان، فرانسه و روسیه از چنین زبانی استفاده کرده‌اند. یعنی امکان آن بود که داستایوسکی مفاهیم صفحه‌ای از صفحات «برادران کارامازوف» را با عباراتی دیگر، جز آن عباراتی که بکار برده است، بر روی کاغذ بیاورد و یا امکان داشت که مفاهیم «با 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، بوسیله نویسنده، به خواننده منتقل می‌شود. شکی نیست که امکان آن هست که بسیاری از مفاهیم انتقادی دنیا نیز بزبانی دیگر نوشته شود؛ و مثلاً مقاله «سنت و استعداد فردی» الیوت و یا قسمت‌هائی از کتاب «اشراق خلاقه در شعر و هنر» اثر «ژاک ماریتن» و یا بعضی از انتقادهای «هنری جیمز» را به شکل‌های دیگر درآورد و با وجود این، همان مفاهیم را حفظ کرد. بطور کلی در این قبیل آثار ادبی، زبان، اهمیت چندان اساسی ندارد، بلکه خود را در بست در اختیار 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 می‌شود. 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 آن‌ها در گستر عظیم صداها و تصاویر می‌توانند وجود داشته باشند و در دنیائی دیگر از صداها و تصاویر تبدیل به چیزهای دیگری می‌شوند، اساس این نوع رفتار با زبان را تشکیل می‌دهند. زبان شعر چنین زبانی است. در شعر، شکل از محتوا جدا نیست و بهمین دلیل، هرگز نمی‌توان مدعی شد که شعری مؤمنانه بیک زبان دیگر منتقل شده است. می‌توان تصویرها و مفاهیم را از یک زبان به زبان دیگر منتقل کرد، ولی هرگز نمی‌توان، صداها و 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 می‌شود، چشم‌پوشیم. و یا از یک شعر، شعر دیگری بسازیم با صداها و امکانات شکلی دیگر؛ الگوی زبانی یک شعر را نمی‌توان 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 امکان پذیر می شود. این الگو، بردستور زبان و صرف و نحو، و ترکیب عادی کلمات و جملات، تحمیل می شود. مفاهیم، تراشیده تر، درخشان تر، عاطفی تر و حسی تر و تصویری تر و تخیلی تر می شوند و شعر، بصورت یک چیز کامل، که اگر کلمه ای از آنرا عوض کنید، خیلی چیزهایش عوض میشود و ناقص جلوه می کند، مطرح میگردد. شعر، تشکل تصاویر و عواطف و اندیشه ها درجاءه واژه ها است، و از ترکیب شکل و محتوا با یکدیگر و استحاله 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 گانه 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 از شعر نمی توان کلمه ای 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 بوسیله 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 مناسب ترین کلمات، در جای مناسب. چرا که در شعر 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 باندازه 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 می‌شود فرق دارد. بدلیل اینکه یک قصه، همانقدر سبک دارد که یک شعر؛ گرچه سبک قصه، در اغلب موارد از فشردگی سبک شعر برخوردار نیست. فلوربر در جواب سوئل روزنامه‌نگاری می‌نویسد:

«شما می‌گوئید که من اهمیت زیادی به شکل می‌دهم. برای شما متأسفم. شکل و محتوا همچون تن و جان هستند. برای من شکل و محتوا یکی هستند. نمی‌دانم یکی بدون دیگری چه می‌تواند باشد. اطمینان داشته باشید که هر قدر عقیده‌ای زیباتر باشد، جمله‌اش نیز، بهمان اندازه، زیباتر بنظر خواهد آمد.»

منظور فلوربر 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 می‌خواهد که زبان قصه، برای محتوایش، شکل مناسبی داشته باشد. از این قبیل برخوردها با زبان است که سبک بوجود می‌آید؛ بدلیل اینکه هر کسی با برداشت خاص خود و با وسواسهای لفظی خاص خود با زبان روبرو می‌شود و یا محتوایش را با وسواس‌ها و اعتیادها و جهش‌های لفظی خود نشان می‌دهد. هرگز نمی‌توان گفت که سبک، فقط متعلق به شعر است؛ چرا که برخورد همان وسواس‌های 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 درست نمی‌توان قبول کرد، ولی در آن نکته‌ای نهفته است که باید روشن شود. آدم مصممی که راه می‌رود، می‌خواهد بجائی برسد. و در ذهن او راه رفتن وسیله‌ای بیش نیست. او تصویری خاص از هدف در ذهن خود دارد که با اراده تمام بسوی تحقق آن می‌شتابد. در عوض رقص از اساس یک ریتم خاص، حرکت می‌کند و دوری می‌زند، پرشی می‌کند و دوباره به نقطه قبلی برمی‌گردد؛ همانطور که شاعر، از این کلمه به آن کلمه حرکت می‌کند و بعد از این دو کلمه بسوی کلمات، تصاویر، صداها و حواس و عواطف دیگر، و پس از حرکت دوباره شاید به ریتم همان کلمات اولیه برمی‌گردد، ردپای خود را می‌گیرد و عقب‌گرد می‌کند و در مجموعی از صداها و تصاویرهای پیشین غرق می‌شود. تشبیه کردن نثر به راه رفتن و شعر به رقص بی‌شابهت 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، سوئالی کرده است که من آنرا نقل می‌کنم و بعد سوئل دیگر را خودم طرح خواهم کرد. «اودن» می‌گوید، و من ترجمه آزاد گفته‌اش را می‌آوردم که: اگر آن رقص برای روئیدن و رویاندن گندم باشد، همانطور که قرن‌ها پیش بوده است، آیا باز هم شعر تشبیه شده به رقص، عاری از هدف خواهد بود؟ و در ادامه این گفته، قبل از رسیدن به آن

سؤال من، یک ایرانی می تواند سؤال کند که اگر در شبانه ترین اعصار تاریخ، ذهن انسان از طریق همان شعر، که اینجا دیگر نوعی رقص شبانه است، بدنبال تصویری 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 ناخود آگاه و تکنیک خود آگاه شاعر.

سؤالی که من می خواهم از والری بکنم، این است که آیا قدم زدن مردی را که در خیابان به شیوه ای 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 مردانه گام زدن استفاده می کند و بهمین دلیل هنجاری دارد. آیا این هنجار خاص بی شباهت به یک رقص نیست؟ البته رقص از ریتمی فشرده تر 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، میتواند 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 بهدنی که نویسنده در نظر دارد، خود را نزدیک تر 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 زبان شناسان، 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 منشور و خواه شاعرانه، تغییر پیدا کند. این گفته تا حدی درست است. مقدار زیادی از حرفهای حافظ را معاصران او نیز گفته اند، 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 می گویند، ولی گفتن هست تا گفتن. گفتن آل احمد تحرک دارد؛ گفتن آنان، مثل نگفتن است، اثر نمی کند، و خنثی است.

در نوع سوم، یعنی نوع نوشته ای که بین دو رفتار گریز از مرکز و رفتار رجعت به مرکز معلق است، نویسنده گاهی از یک حالت سخت فشرده 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

استعاره دوری می‌گزینند؛ ریشه‌های آفرینشی کلام را نادیده می‌گیرد و فقط به اجتماع مفاهیم از طریق نثر اکتفا می‌کند. گاهی ترکیب کلمات، تا حدود ترکیب سازی دقیق فلسفی پیش می‌رود و گاهی ترکیب کلمات. تداعی‌کننده رنگ و صوت و صورت و تصویر می‌شود و دنیائی که کاملاً شاعرانه است، پیش کشیده می‌شود. فردوسی گاهی از منطق نثر، یعنی از حالت گریز از مرکز، و گاهی از منطق شعر، یعنی حالت رجعت به مرکز استفاده می‌کند، و حماسه‌اش، 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 می‌کند؛ 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 قصه 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 می‌کند و با آن بنحوی متعادل ترکیب می‌یابد، از این برداشت استفاده می‌شود. بهترین نمونه، «اولیس»، اثر «جیمز جویس» است که در آن گاهی زبان، متعلق به شکل سوم از رفتار با زبان است و شخصیت‌ها، مثلاً استیون<sup>۱</sup> و بلوم<sup>۲</sup>، 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 شخصیت‌ها مثلاً شخصیت مالی<sup>۳</sup> در پایان قصه، آنچنان بر اساس تداعی و پیشنهاد حرکت می‌کند و تمام ریشه‌های صوتی و تصویری زبان برای نشان دادن یادها و یادگارهای شخصیت بسیج می‌شوند که خواننده مجبور می‌شود منطق نثر را فراموش کند و در دنیای شعر بدنبال درک ذهن «مالی» باشد و یا در آثار بسیار زیبای «ویرجینیا وولف» همیشه شعر، نثر را، و نثر، شعر را از وسط قطع می‌کنند. و قصه از نظر شکل زبانی، از هماهنگ ساختن قطعات در هم آمیختهٔ منثور و شاعرانه پدیدار می‌شود؛ و از آنجا که بافت الگوی ذهنی شخصیت‌ها بر اساس تداعی صداها و تصاویر ساخته می‌شود و تداعی صداها و تصاویر، یکی از عوامل سازندهٔ شعری است، نثر «ویرجینیا وولف» بیشتر بطرف شعر می‌گراید تا نثر.

1 - Stephen

2 - Bloom

3 - Molly

4 - Virginia Woolf

## 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 درباره این نکته بحث کنم که سبک در قصه سنتی و قراردادی بمعنای امروزی آن، اصلاً چیست و ارتباط آن با لحن تا چه حد است.

زبان‌شناسانی چون «اسپیتزر»<sup>۱</sup> و «رفاتر»<sup>۲</sup>، از دیدگاه‌های مختلف که بزعم خود و بسیاری از پیروانشان جنبه دقیق علمی دارد، سبک را بررسی کرده‌اند. اسپیتزر برای بررسی سبک بیشتر روی دو عامل تکیه می کند: یکی ریشه روانی لغات<sup>۳</sup> 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 ریشه روانی لغات و در نتیجه به بعضی از خصائص فردی نویسنده که مشخص کننده سبک قصه نویس باشد، دسترسی پیدا کرد. نویسنده هنگام بررسی یکی از آثار «شارل لوئی فیلیپ»<sup>۴</sup> متوجه می شود که قصه نویس در اثر خود، پیوسته، از کلمات « a cause de » « parce que » و « car » و کلمات و عباراتی که نشانه 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 در تصور او از علّیت، عیب و ایرادی باشد. و حالا ما باید از سبک فیلیپ بیایم به ریشه روانی لغات، و به آن سرچشمه اصلی روح او برسیم. و بعد اسپیتزر ادامه می دهد: «اصطلاحات مختلف کلامی موقعی که کنار هم قرار داده شوند... منتهی بآن ریشه 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 زیبایی 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 بوسیله آن به ریشه 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 بوسیله آن عناصر سبکی<sup>۱</sup> را از عناصر طبیعی<sup>۲</sup> یک متن جدا کرد و عناصر سبکی را تحت مطالعه زبانشناسی قرار داد. و معتقد است که سبک وسیله ایست که بواسطه آن نویسنده یا رمز نویس<sup>۳</sup>، اطمینان حاصل می کند که «پیامش»<sup>۴</sup> طوری از «صورت رمز»<sup>۵</sup> خارج می شود که خواننده نه فقط اطلاعات منتقل شده را می فهمد، بلکه در رفتار نویسنده نسبت به آنها سهیم می شود.<sup>۶</sup> از نظر ریفاتر، ما هنگام گفتگو، اهمیتی به علامات نمی دهیم، فقط به محتوای علامات اهمیت می دهیم؛ در حالیکه یک نویسنده می خواهد جاهائی را که از نظر او اهمیت دارند بوسیله علامات خاصی مهم جلوه دهد و در اینجاست که علامات از حالت مستتر بیرون می آیند و قصه نو پس می کوشد که نوشته خود را از صورت گفتار بصورت مکتوب در آورد 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 گریز ناپذیر هستند که او را مجبور می کنند به بعضی خصائص زبانی اهمیت دهد و نویسنده این چیزهای گریز ناپذیر را بوسیله خصائص زبانی خود بسوی خواننده می راند. بهمین دلیل ریفاتر معتقد می شود که: «بررسی کننده سبک باید بعناصری توجه کند که آزادی ادراک نویسنده را هنگام نوشتن و یا هنگام ساختن پیام از صورت رمز محدود کرده است». بدلیل آنکه نویسنده، موقعی که به برخی از چیزها توجه زبانی خاصی می کند، در واقع آزادی ادراک خود را محدود می کند؛ و اگر عالم زبانشناس و یا سبک شناس به آن عناصر خاصی که آزادی نویسنده را از نظر ادراک محدود کرده اند توجه کند و آنها را بررسی نماید، به ریشه اساسی سبک قصه نویس راه خواهد یافت. ماحصل حرف ریفاتر این است که سبک شناس برای درک تدابیر سبکی یک نویسنده باید مقاصد نویسنده را با صورت تحقق یافته آنها مقایسه کند. ولی باید بلافاصله از او سؤال کرد که مقاصد نویسنده را پیش از نوشتن چگونه می توان فهمید تا پس از نوشتن، آن مقاصد را با صورت تحقق یافته آنها مقایسه کرد. در این مورد او می گوید که بهتر است داوری درباره ارزش محتوا را بکلی نادیده بگیریم و پردازیم فقط داوری درباره ارزش علامات (تدابیر زبانی)؛ و بعد پیشنهاد می کند که می توان یک اثر ادبی را برای خواننده های مختلف

1 - Stylistic

2 - Natural

3 - Encoder

4 - Message

5 - Decoded

۶- این دو سه جمله را از کتاب «زبان قصه» Language of Fiction اثر دیوید لاج (David Lodge) به ترجمه آزاد

گرفتم.

خواند و از آنها خواست که درباره ارزش هنری بخش‌هایی که از نظر آنها واقعاً ارزش دارند و نشان می‌دهند که نویسنده موفق یا غیرموفق بوده است، صحبت کنند. باید از صحبت آنها هرآنچه را که مربوط به خصائص زبانی می‌شود استخراج کرد و باید از مجموع این قبیل عقاید، وضع زبانی یک نویسنده را برآورد کرد. خلاصه اینکه او، بقول «لاج» عقیده متوسط خوانندگان را جانشین تحقیق اساسی پیرامون سبک می‌کند. و همین جاست که با مخالفت تقریباً اغلب منتقدان روبرو می‌شود. گرچه بسیاری از تعریف‌هایی که او از سبک می‌کند، بعدها عملاً بدر اغلب منتقدان خورده است و آنها تا حدود امکان از این قبیل تعریف‌ها استفاده می‌کنند، ولی باید باین نکته توجه کرد که زبانشناسی می‌کوشد که ادبیات را تبدیل بماده خام علمی بکند که هنوز در علم بودنش تردید هست، و از آنجا که ادبیات از ماده خام زندگی استفاده می‌کند و علم را تا حدودی نادیده می‌گیرد و برداشتی نیمه اشرافی و نیمه خودآگاه از زندگی را بدست می‌دهد، و خود را با موازین علمی تطبیق نمی‌دهد، می‌توان بسیاری از معتقدات زبانشناس‌هایی را که قدم از برداشت‌های علمی فراتر نمی‌گذارند نادیده گرفت و گفت که سبک یک قصه‌نویس با تکیه بر نوع زندگی خاصی که او نشان می‌دهد، یا با تکیه بر نوع زندگی خاصی که او می‌کند و یا با تکیه بر انواع مختلف قشرهای زبانی که در منطقه‌ای خاص؛ در لحظه‌ای خاص از تاریخ، طبقه یا طبقاتی خاص بکار می‌برند و قصه‌نویس از آنها استفاده می‌کند، بوجود می‌آید. او بر تمام این برداشتها یک ریتم فردی در جامعه زبان اضافه می‌کند و این سبک یک قصه‌نویس خواهد بود. این سبک گاهی شدت دارد، گاهی شدت ندارد، گاهی فشرده است و متکثف و گاهی گسترده است و رقیق؛ ولی در هر حال، در یک قصه‌نویس، همیشه وجود دارد. حتی خواب او را هم این ریتم تسخیر کرده است. سبک، عاملی است که بوسیله آن قصه‌نویس از حالت خنثی و بی‌طرف زبان دوری می‌گزیند و بطرف عمل و حرکت می‌آید. زبان در حالت عادی، عاری از هیجان است، سبک، زبان را از حالت اعتیادی نجات می‌دهد و به آن دینامیسم و تحرکی می‌دهد که خواننده را در هیجان تمام نگاه دارد. علت اینکه ما یک قصه خوب را چند بار می‌خوانیم، چیست؟ دلیلش شاید این است که با وجود داشتن اطلاع کافی از وضع و موقعیت شخصیت‌ها، و با وجود آنکه تمامی قصه را دقیقاً میدانیم، هنگام خواندن مجدد یک قصه از آن باز لذت هنری می‌بریم، و این لذت هنری زائیده وجود سبک است. سبک، رفتار هنرمندانه قصه‌نویس با زبان است، مجموعه‌ای از مانورها و حمله‌ها و عقب‌نشینی‌ها و توفانها و آرامشهای قصه‌نویس هنگام برخورد با شخصیت‌ها و موقعیت‌هاست؛ سبک مجموعه‌ای از این هیجانهای زبانی و کلامی است، مجموعه‌ای از شکفتن‌ها و تکیدن‌های عاطفی در زبان 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 بر همه جا حاکم خواهد بود.

(«مارسل پروست»)، در مصاحبه‌ای در سیزدهم نوامبر سال ۱۹۱۳، در مجله «عصر» (-----) گفته است که: «سبک، همانطور که عده‌ای معتقدند تزئین نیست؛ حتی مربوط به تکنیک هم نیست. سبک، همانطور که رنگ در مورد نقاشان- یک کیفیت دید است؛ روشن شدن دنیای خاصی است که هر کدام ما می‌بینیم و دیگران نمی‌توانند ببینند...»<sup>۱</sup> تردیدی نیست که سبک در قرن بیستم بآن درجه از اهمیت می‌رسد که تقریباً همه چیز را بدنبال خود می‌کشاند و شاید بهمین دلیل پروست آنرا بمراتب بالا تر از تکنیک می‌داند و آن را تبدیل به نوعی کیفیت دید می‌کند؛ ولی بلافاصله باید اضافه کرد که این کیفیت دید، با وجود داشتن ریشه‌های روانی خاص، عینیت خود را در زبان می‌یابد. اگر آن ریشه‌های روانی، عوامل ذهنی سبک بشمار آیند، باید بی‌درنگ اضافه کرد که برون افکنی آن عوامل ذهنی، بصورت علائم عینی، سبب خواهد شد که سبک از لیرنت‌های روانی بگذرد و به شاهراه‌های روشن کلام راه یابد. سبک نَفَس خاص نویسنده ایست که با زبان در سطحی متعالی و جدی سروکار پیدا می‌کند و برون افکنی آن نَفَس در زبان، عبارت خواهد بود از سبک؛ و سبک خود به خود عبارت خواهد بود از رقص تکنیک خصوصی نویسنده در برابر زبان عمومی از یک سو، و از سوی دیگر رقص این تکنیک خصوصی در برابر محتوا و یا موضوعی که نویسنده با آن سروکار پیدا می‌کند. البته هستند کسانی که معتقدند باید کلمه محتوا را از ادبیات بیرون انداخت و کلمه شکل را بکلی نادیده گرفت؛ بدلیل اینکه در شعر و نثر بطور کلی چیزی جز موضوع و تکنیک، اهمیت ندارد و اگر بخواهیم نیروی هنری قصه نویسی و یا شاعری را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهیم، باید حرکت تکنیک او را در برابر موضوعی که پیش رو دارد در نظر بگیریم و قضاوت نهائی ما باید مبتنی بر انطباق و سازگاری هنرمندانه تکنیک و موضوع باشد؛ چرا که بقول «مارک شورر»<sup>۲</sup>، منتقد معروف امریکائی، تکنیک تنها وسیله‌ای است که نویسنده برای اختراع، کشف و بسط موضوع خود، انتقال مفهوم، و نهایتاً، ارزش‌یابی آن در اختیار دارد»<sup>۳</sup>. ولی مسأله دیگری نیز در مورد سبک هست که باید بدقت مورد بررسی قرار گیرد و آن مسأله ریشه‌های اجتماعی سبک است.

هر نویسنده‌ای، همیشه از چندین جهت مختلف تحت تأثیر اجتماع خود قرار می‌گیرد. خانواده، طبقه و بطور کلی اجتماع، یا حتی یک خطه خاص طبیعی، اجتماعی و سیاسی، ذهن او را

۱- نگاه کنید به «جهان بینی خلاقه»، (Creative Vision) تألیف «سلینجر» (Salinger) و «بلوک» (Block).

2- Mark Schorer

۳- از مقاله «تکنیک بعنوان وسیله اختراع» از «شورر» در کتاب «بررسی‌های مختلف قصه»، تألیف «رابرت اسکولز».

( Robert Scholes ) .

تسخیر می‌کند. نویسنده علاوه بر اینکه محتوای آثار خود را از ارتباط خود با چنین حوزه‌ی عمل، انتخاب می‌کند، بلکه روش‌ها، 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 می‌دهد. در هر عصری از اعصار تاریخ، یک عنصر اشتراکی بوجود می‌آید که رنگ و بو و ظاهر و باطن خود را در لباس، سیاست، اخلاق، موسیقی، زبان و انقلاب بروز می‌دهد. این عنصر اشتراکی را نویسندگان هر دوره‌ای، به نسبت ضعف و قدرت، و کندی و تیزی شمش نویسنده‌گی خود می‌پذیرند؛ موقعی که هریک از آنها ذوق و سلیقه‌ی فردی خود را بر آن عنصر مشترک سوار کرده، شکلی از اشکال آن را بصورت آثار خلاقه بروز میدهند، می‌بینیم که سبک نویسنده‌گی خاص آن دوره بوجود می‌آید. آن عنصر مشترک، بصورت ماده‌ی خام در ذهن نویسندگان راه می‌یابد و هریک از آنها، بمقتضای استعداد فردی، موقعیت طبقاتی و جهان‌بینی خاص خود، روی آن عنصر مشترک اثر می‌گذارند و دوباره آنرا بصورت عمل، منتها اینبار عملی در زبان، با اجتماع تحویل می‌دهند. می‌دانیم که در اجتماع ما زنهائی هستند که شوهر خارجی اختیار می‌کنند و به امریکا، انگلستان و یا آلمان سفر می‌کنند. گرچه این یک قرارداد عمومی اجتماعی نیست ولی بصورت شکل خاصی از یک عمل، در اجتماع وجود دارد. چنین زنانی اغلب از شوهران خود سر می‌خورند و برمی‌گردند. اینها مقداری از عادات شوهران خود را با خود وارد اجتماعی می‌کنند که ما در آن زندگی می‌کنیم. در هیچ دوره‌ای 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 امریکائی» که بعدها گورکن قبرستان «آرلینگتون» از آب درمی‌آید، بصورت ماده‌ی خام آن عمل خاص اجتماعی استفاده می‌کند و موقعیت زن سطحی ایرانی را بخوبی نشان می‌دهد. این نوع لحن، این نوع شیوه‌ی کار و این نوع برداشت درباره‌ی یک فرم خاص اجتماعی در اجتماع بوده است، آل احمد، با تکیه بر آنها، تک گوئی بسیار غنی برای این زن را، از نظر سبک و لحن بوجود می‌آورد:

«...ود کا، نه. متشکرم. تحمل ودکا را ندارم. اگر و یسکی باشد حرفی. فقط یک ته گیلان. قربان دستتان. نه. تحمل آب را هم ندارم. سودا دارید؟ حیف. آخر اخلاق سگ آن کثافت بمن هم اثر کرده. اگر بدانید چه و یسکی سودایی می‌خورد! من تا خانه‌ی پایام بودم اصلاً لب نزنده بودم. خود پایام هنوز هم لب نمی‌زند. بهیچ مشروبی نه. مؤمن و مقدس نیست. اما خوب دیگر. توی خانواده‌ی ما رسم نبوده. اما آن کثافت اول چیزی که یادم داد و یسکی سودا درست کردن بود. از کار که بر می‌گشت باید و یسکی سوداش توی راهرو دستش باشد. قبل از اینکه دستهایش را بشوید. و اگر من میدانستم با آن دستها چکار می‌کنند؟!... خانه که نبود گاهی هوس می‌کردم لبی به و یسکیش بزنم. البته آنوقت‌ها که هنوز دخترم نیامده بود. و از تنهایی حوصله‌ام سر می‌رفت. اما خوشم نمی‌آمد. بدجوری گلویم را می‌سوزاند. هرچه هم خودش اصرار می‌کرد که باهاش هم پیاله شوم فایده نداشت. اما آبستن که شدم با اصرار آبجو بخوردم میداد. که برای شیرت خوب است. اما و یسکی هیچوقت. تا آخرش هم عادت نکردم. اما آن روزی که از شغلش خبردار شدم بی اختیار و یسکی را حشک سر کشیدم. بعد هم یکی برای خودم ریختم یکی برای آن دختره

«گرل فرزند» 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 بر سرها هم می روند زنهای فرنگی میگیرند یا امریکایی. دختر پست چی محله شان را میگیرند یا فروشنده «سوپر مارکت» سر گذرشان را یا خدمتکار دندانسازی را که یک دفعه پنبه توی دندانشان کرده. و آنوقت بیا و

بین چه یز و افاده ای...»<sup>۱</sup>

شکل هائی که وارد زبان آل احمد در همین چند سطر شده اند، می توان گفت که بشمارند؛ تحمل و دکا 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، خانه پاپا، لب زدن 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؛ گرل فرزند 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 می سازند؛ 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 نتیجه 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 چهره عمومی سبک آل احمد روشن می شود.

سبک هدایت، چوبک و آل احمد، در دوره های دیگر تاریخ ادبیات امکان نداشت بوجود بیابد. اشکال و قراردادهای اصول زمان حال، در آینه ذهن های صاحب سبک 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 نویسنده از رابطه بسیار متعادل و صمیمانه ای که بین

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 رابطه ملموس عینی و ذهنی بین شکل و محتوا، که در منتهای صمیمیت 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 بیحد و حصر سبک حجازی و دشتی را سخت قلابی و تصنعی می گردانند. اگر سبک، بیک معنا، وسیله 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، خواننده 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. ناصر خسرو برای شعرش زبانی خاص و برای سفرنامه اش زبانی خاص دارد و در عین حال، موقعی که می خواهد پیش فلسفی خود را در جامعه و آژه 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 مقالاتش 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 مقالاتش، 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 در مواردی، 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 رابطه‌های 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 می‌نشیند و از آنجا که پیوند اساسی خود را با مردم بریده است از رواج کامل باز می‌ماند. و یا در عصر ما، جمال زاده بوسیله «یکی بود یکی نبود»، با مردم رابطه برقرار می‌کند، ولی بعدها، بعلمت دوری از ایران، رابطه‌اش را بر اساس یک سو، تفاهم بنیان می‌گذارد و بهمین دلیل، حیثیت و احترام ادبی خود را بتدریج از دست می‌دهد.

بطور کلی وضع زبانی هر قصه، از مجموع دو برداشت درباره لحن ساخته شده است. یکی لحن عمومی نویسنده که تکیه بر روی سبک عمومی قصه‌نویس و جهان‌بینی او در کلام دارد و دیگری لحن تک تک شخصیت‌ها که بیشتر از رابطه‌ای که آنها با متن عمومی قصه و سایر شخصیت‌ها پیدا می‌کنند، بوجود آمده است. بطور کلی در قصه سنتی، رئالیستی و قراردادی، و حتی گاهی قصه جدید، زبان وسیله بیان عقاید، احساسها و ارائه چهره‌هاست. لحن عمومی قصه‌نویس عبارتست از آن فضای کلامی که او ایجاد می‌کند و لحن هر شخصیت عبارتست از قسمتی از آن فضا که او از متن قصه بعاریه می‌گیرد. در چنین قصه‌ای، سبک عبارت از آن ریتمی است که بین لحن عمومی و جزء به جزء لحنهای شخصیت‌ها ایجاد می‌شود. و سبک کلی قصه‌نویس، عبارت از ریتم جامعی است که بین سبک‌های قصه‌های مختلف او ایجاد می‌شود. ولی این ریتم یک چیز فقط عینی و یا حسی نیست؛ و هدف آن ارائه یک جهان‌بینی جامع‌است، منتها جهان‌بینی خاصی که برای ظاهر شدن بر روی کاغذ باید از تنگه بسیار باریک حنجره 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 زیبایی بچشم می‌خورد و اگر در دستی نیرومند قرار بگیرد، تبدیل به برنده‌ترین و قهارترین سلاحها می‌شود. نویسنده بوسیله سبک، بر روی لبه تیغ، بر روی سیم باریک بندبازان حرکت می‌کند، 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 ارائه شخصیت در زبانی که در طبیعت اوست و یا در طبیعت او باید باشد، او را صاحب لحن می‌کند و در واقع بعد، چهارم، یعنی بعد زبان را برابعد زمان و مکان و علیت او می‌افزاید و شخصیت را از کمال و تمامیت برخوردار می‌کند. ولی نباید این نکته را فراموش کرد که ممکن است یک شخصیت در مراحل مختلف، صاحب لحنهای مختلف بشود، همچنانکه «استیون» در قصه «تصویر هنرمند بعنوان مردی جوان»، در اوایل قصه با لحن کودکانه که ادای حرف زدن پدر و مادرش را در می‌آورد. بعد لحنش کمی پیچیده‌تر می‌شود و تبدیل به زبان یک کودک دبستانی می‌شود که به

دنبال دنیای کلامی خاصی برای خویش است و چون این دنیا هنوز زیاد فرهنگی و فکری نیست، شخصیت از زبانی استفاده می‌کند که در آن افعال و حرکت پی در پی افعال نقش اساسی دارند. بعدها در وسط‌های قصه، لحن متعلق به آدمی میشود که دچار عمیق‌ترین هیجانهای فلسفی، معنوی و عاطفی است؛ لحن مردی که اولین گنااهش 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 کرده‌اند کشیش بشود و او بدلیل صمیمی بودنش به زندگی، آن را رد کرده است؛ جوانی که پس از ارائه تمام این جدالهای پیچیده و تودرتو، در زبانی و لحنی پیچیده و تودرتو، بالاخره تصمیم گرفته است که زندگی را نه بصورت تقسیم‌بندی شده به خیر و شر، بلکه بصورت کامل، قبول کند و در صورت امکان، از آن برای ارائه زیبایی هنری استفاده کند. «استیون»، در هر موقعیتی، از لحن سازگار با آن موقعیت استفاده می‌کند و بهمین دلیل اگر سکوتی باشد، در زبان دچار سکوت میشود، و اگر هیجانی وجود داشته باشد، لحنش را نیز از شور و هیجان می‌آکند، و اگر دچار جدالی سنگین و فکری، فلسفی و یا مذهبی شده باشد، زبان و سیاق لحنش را بسوی سنگینی آن جدال می‌راند. سبک جیمز جویس در این قصه نسبتاً بلند، از مجموع لحن‌هایی که استیون برای برون‌افکنی ذهنیات خود انتخاب می‌کند و بکار می‌برد، ساخته شده است؛ حالا اگر نقصی در دید شخصیت باشد و او از نظر جهان‌بینی هنری دچار اشتباه شده، مثلاً فقط معتقد به آفریدن «زیبائی ایستا»<sup>۱</sup> باشد، موضوعی است که به مطلب مورد بحث فعلی ما چندان مربوط نیست و بجای خود بآن اشاره خواهیم کرد.

## عامل الگو

الگوی قصه، بسیج کننده تمام عناصر و ابعاد قصه برای ایجاد یکپارچگی است. بوسیله الگوست که قصه نویس وهمی از زندگی را طوری می آفریند که با واقعیت طبیعی، خانوادگی و اجتماعی، منطبق باشد و یا گاهی حتی با آن اشتباه شود.

ولی نباید این الگورا 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 می رسد، عینیت و واقعیت بدهیم و آنرا از صورت انتزاعی و مجرد در آوریم 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، الگوست. یعنی نویسنده بوسیله 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. در ضمن همیشه می کوشد تا تعادلی نسبتاً کامل بین قصه و زندگی پیش از قصه از یک سو، و قصه و زندگی بعد از قصه از سوی دیگر بوجود آورد. الگو، برش اجزاء بصورت قطعات و بعد سرهم دوختن آنها برای ایجاد جامه ای 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 چهار گانه و در عین حال استحاله متوازن آنها در یکدیگر و در کل قصه بعنوان توهمی از زندگی در برابر ماست.

گفته ایم که قصه، خود زندگی نیست، بلکه مونثاثر 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 و مکانی و سببی آن دست می برد، و شکل و طرح الگوئی را بآنها می دهد که دیگر نه از آن زندگی عادی، بلکه متعلق به یک زندگی وهمی در روی زمین هستند.

موقعی که ما از کسی کلمه «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 کلمه دیگر مثلاً «سراب» را هم اضافه کنیم و بگوئیم «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 ارثه یک الگو، یعنی الگوی آب شدن سراب در کویر، جهان بینی خود را بر زندگی و کلمات تحمیل کرده ایم و آنها را بسود دید خصوصی خود از زندگی، تفسیر کرده ایم.

اگر طبیعت با قصه فرق هائی دارد، مهمترین آن فرقها در این است که طبیعت خام فقط طبیعی است و فاقد الگوهای فرهنگی؛ قصه نویس 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 جهان بینی قصه نویس در خواهد آورد؛ یعنی بوسیله الگو، شخصیت ها، هم شبیه قصه نویس می شوند و هم شبیه آدمهائی در اجتماع؛ اعمال قصه هم شباهت پیدا می کنند به اعمالی در روی زمین و هم از دید شخصی و جهان بینی تجربی قصه نویس سهمی می برند. قصه نویس، اعمال شخصیت ها، حوادث و مناظر مختلف را بشکلی که خودش می خواهد، کنار هم می چیند. اگر قصه نویس، واقعاً یک خلق کننده باشد فقط از طریق الگو، خلاق می تواند باشد. قصه نویس عناصر قصه خود را بوسیله الگو، در مکان و زمان و زبانی وهمی، و پیچیده در هاله علیتی وهمی، در برابر خود مجسم می کند. او چنین تصور می کند که اگر حادثه ای در جایی، بوسیله شخصیتی صورت گیرد و اگر شخصیت دیگری با یک زمینه 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 الگوی یک بُعد پنجم است، بُعدی که بین چهار بُعد قبلی، یعنی زمان و مکان و زبان و علیت، تناسبی جامع برقرار می کند؛ مکان را بقدر زمان و این دورا به قامت علت و هر سه را به هیكل زبانی متناسب می برد و می دوزد؛ و موقعی که شخصیت ها، 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 چشم های روشن بعضی از مردم که کنار دریا یا استخر در تابستان، برنگ آب در می آید.

الگو، تختواب پروکراستی است که قصه نویس شخصیت های زندگی طبیعی را بر روی آن دراز می کند، اگر آنها بلندتر از تخت خواب بودند، پاهایشان را می برد و اگر کوتاه تر بودند، آنقدر از اینور و آنور آنها را می کشد که آنها عملاً به بلندی تخت خواب در آیند. قصه نویس، شخصیت هایش را به قد و بلندی تخت خواب جهان بینی خود می سازد. این تخت خواب، الگوی قصه است، و قصه نویس، حتی تجربه ها، جدالها و حوادث قصه اش را هم با طول آن گز می کند.

الگو، بُعد پنجم است، بُعد واقعی هنر؛ و هنر قصه نویسی در مقدار انسجامی نهفته است که آن نویسنده از آن بهره مند گردیده است. بوسیله الگو، او همه را در قصه اش، مشغول کاری می کند که



برای آن ساخته شده‌اند؛ بوسیله‌ الگو، او اجازه نمیدهد عملی معوق، شخصیتی معطل و جدالی مغلق بماند. بوسیله‌ 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. بوسیله‌ 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 بوسیله‌ نمایندگان آن حوادث به نقطه‌ای معهود روانه می‌شود؛ دسته‌ای دیگر، بر سر پیچی انتظار آنها را می‌کشد؛ دسته‌ سوم از گوشه‌ای پیدا می‌شود و ناگهان از میان دودسته‌ 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 عمیق تر شود و او خود را برای سرپیچ بعدی و اوجی بزرگتر آماده کند.

اگر قصه‌نویس، نویسنده‌ یک آهنگ باشد و کسی باشد که با وجود خلق اثر هنری، پرده‌ استتار بر چهره میکشد و از انظار مخفی میماند، الگو، رهبر ارکستر است؛ جانشین آهنگساز از نظر پنهان است؛ نماینده‌ قصه‌نویس در قصه است و بوسیله‌ 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 ننگه‌داریم، بدلیل اینکه با کلمه‌ 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 تمثیله‌ها و صداها و حرکات انفرادی و یا گروهی آنها. در حالیکه الگو در قصه متریسست که بوسیله‌ 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 بوسیله‌ وزن در برابر چشم نگاهداشت و تماشایش کرد، فرم و شکل شعر، بیشتر با ایستائی سرو کار دارد، در حالیکه در الگو هر دو جنبه‌ 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 قطعه‌ 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 تصویری از این خط که همیشه گسترده‌گی واقعیت را برخ بکشد پیش چشم خود

نگاه دارد. چوبک همیشه الگوی افقی شیراز را بطور کلی و الگوی افقی منزل کرایه ای احمد آقا را بطور اخص در تمام طول قصه پیش چشم دارد. آل احمد، در مدیر مدرسه، محل و فضا 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 قصه 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 قصه ها بشکلی است که هر یک از این دو قصه نویس خواسته است باشد. و شاید مختصراً می توان گفت که داش آکل دنیای بیرونی شیراز را بر خ می کشد، در حالیکه سنگ صبور، جهان زیرزمینی، جهان جنائی و جنایت زده شیراز را ترسیم می کند. یعنی فرش هائی که این دو نویسنده زیر پای حوادث قصه های 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 قصه نویس 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 پارچه خط کشیده و بریده 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 اندازه های دقیق مشتری را موبمودر بر دارد.

سوار کردن این قطعات بروی هم، دوختن این بریده ها، یعنی بلند کردن آن الگوی افقی و شکلی عمودی به آن دادن، آنرا از حالتی را کد و افقی و بی مصرف وارد تحول و تحرک زندگی کردن، یعنی آنرا بصورت الگوی متحرک تن آدمی در آوردن و راه انداختن آن در خیابانها. مشتری در جوف این الگو قرار می گیرد؛ مشتری جان و تن خود را در آن الگومی دمد. با وجود این، الگوی عمودی تمام اجزاء الگوی افقی را در بر دارد، یعنی پاره های لباس، همان است که قبلاً روی میز خیاط بصورت بریده وجود داشته است. در خود اجزاء دخالتی نشده است، فقط حاشیه آنها را گرفته، آنها را سوار هم کرده اند و مشتری که محتوای تمام قصه است از راه رسیده، آنرا پوشیده و رفته است. هر جا که او برود، الگوی افقی سایه بسایه او، منعکس شده در تمام پاره های الگوی عمودی، با او خواهد رفت. خیاط موقعی که به لباس دوخته مشتری نگاه می کند، در پشت سر آن، پارچه های بریده شده بر روی میز را می بیند؛ مثل اینکه سایه مشتری همیشه بر روی میز خیاط افتاده است و مشتری هر جا که برود، بالاخره بسوی خیاط بر می گردد و خود را به پاره های الگوی افقی تجزیه می کند؛ اگر چاق شده

باشد، الگویش بر روی میز چاق می‌شود؛ اگر لاغر شده باشد، الگویش بر روی میز لاغر می‌شود. الگوی افقی مثل سایه ابراست بر روی دشت‌ها؛ گاهی سایه ثابت است و باندازه بخشی از دشت بنظر می‌آید و گاهی ثابت نیست و حرکت میکند، بدلیل اینکه ابر حرکت می‌کند. سایه، تابع حرکات ابراست؛ ابر، کوچک بشود، کوچک می‌شود، بزرگ بشود، بزرگ می‌شود؛ و اگر از همان بالا بخار شود، سایه نیز بخار می‌شود و اگر ببارد و ناپدید بشود، سایه نیز در خود می‌بارد و ناپدید می‌شود.

یک آهنگساز، موقع سرهم بند کردن نت‌ها، الگوی افقی یک آهنگ را می‌سازد. او موقع خلق یک آهنگ بر روی کاغذ، تصویری و یا توهمی از چیزی که زمانی تبدیل بصداها می‌تواند باشد خواهد شد دارد. موقع کشیدن الگوی افقی آهنگ خود بر روی کاغذ، گاهی هم بلند می‌شود و می‌رود روی پیانو، بخشی از الگوی افقی خود را امتحان می‌کند. کاری که خیاط بصورت «پروو» مجبور است انجام دهد، والا لباس مطابق میل مشتری و یا خودش در نخواهد آمد. آهنگساز هنگام نوشتن نت‌ها، صداها را بصورت افقی کنار هم می‌نویسد. بدلیل اینکه اگر زمینه شیراز نسبت به عملی که بوسیله یک شیرازی اتفاق می‌افتد، ثابت باشد، یک نت نسبت به صدائی که باید از روی صحنه و از ارکستر شنیده شود، ساکت است. همانطور که انسان به پهلو می‌افتد و می‌خوابد، یک نت نیز، در حالت نت، بپهلوافتاده، در خواب سکوت فرورفته است. و همانطور که با رسیدن صبح، انسان بلند می‌شود و تحرک می‌یابد و دست به انجام عمل می‌زند، یک نت نیز به محض ظهور در ارکستر، به زبان درمی‌آید و ناقل هیجان صوتی میشود. آهنگساز هنگام نوشتن یک قطعه موسیقی بصورت افقی، الگوی جامع آن را بصورت عمودی بر روی صحنه و در قالب سازها و صداها مجسم می‌کند. از مجموع صداها پرکننده جهان، یک الگوی افقی درست می‌کند که اگر به زبان درآید، 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 می‌یابد.

بتنه‌وون، همیشه مجبور بود الگوی افقی نت‌های خود را، بصورت یک الگوی عمودی در ذهن مجسم کند. چون نمی‌توانست بوسیله گوشهایش بشنود و نمی‌توانست پیا شدن صداها را در سازها و تشکیل همه جانبه آنها را در قالب سازهای ارکستر بشنود، هنگام نوشتن نت‌هایش، می‌کوشید صدای سازها را در ذهن خود بشنود. این را هر آهنگسازی می‌کند، منتها او، از آنجا که گوشش در آخر عمرش نمی‌شنید، ارکستر را بصورت عمودی، یعنی در کمال تحرک در خیال خود مجسم می‌کرد؛ یعنی الگوی افقی خود را بطور کامل بدل به الگوی عمودی می‌کرد.

«تئودور گودمن» که پیش از این به اسمش اشاره کرده‌ام، 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 شخصیت‌ها از صحنه قصه خارج شدند، آنچه میماند موزه‌ای است که آثار جنگ را در خود

دارد. شیراز در سنگ صبور عرصه بر خورد طرفین یک محاربه سخت بین عوامل نیکی و بدی است؛ وقتی که گوهر مُرد و وقتی که مُرده‌ها را از اطاق‌های سیف القلم بیرون کشیدند و اندام‌های نیمه پوشیده آنها را در برابر احمد آقا 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 سکه الگوست که ما می بینیم. یعنی در پایان قصه، موقعی که نگاهی به پشت سرمان می اندازیم، صحنه را با نشانه‌هایی که متعلق با اعمال وقوع یافته و شخصیت‌های ظهور کرده و نابود شده است، در نظر می آوریم. مثل این است که در پشت سر ما از قلعه‌های آتش گرفته سوخته، هنوز دود بلند است و هنوز در پشت سر ما دیوارهایی 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 شخصیت‌هاست، آن را بهمان شکل بدل به موزه‌ای بکنیم، الگوی افقی را با نشانه‌هایی از الگوی عمودی، در برابر چشم خود خواهیم داشت. صحنه خالی از آن همه نویسنده‌گان 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 چوبک 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 شخصیت‌هایی که اعمال را انجام می دهند، تشکیل می دهند. اعمال بصورت خط‌هایی 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 شخصیت‌ها 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 قصه‌ای می دهد. الگوی عمودی مثل نورافکنی است که از بالا می افتد و قسمتی از صحنه را طوری روشن می کند که بقیه قسمت‌ها کاملاً تاریک بنظر آید؛ جدال‌ها، حوادث و شخصیت‌ها 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 صفحه ساعتی است که بر آن عقربه‌های اعمال می چرخد. ارقام ثابت هستند، عقربه‌ها متحرک؛ و زمان، زمان واقعی از روی حرکت عقربه‌ها بر روی ارقام ثابت بدست می آید. ارقام الگوی افقی را تشکیل می دهند، عقربه‌ها، الگوی عمودی را. ولی ما می توانیم پیچ کوک را بچرخانیم و ساعتان 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 عقر به‌ها حرکت نکنند، زمان وجود نخواهد داشت و اگر حرکت نکنند ولی ارقام وجود نداشته باشند، باز هم زمان معلوم نخواهد شد. سکون مطلق و تحرک مطلق در جایی تبدیل بهم می‌شوند. عقر به‌ای که در خلاء می‌چرخد 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 مؤنث مطلق و نه مخنث مطلق است؛ قصه آمیخته‌ای از عوامل مذکر عمودی و عوامل مؤنث افقی است. ببخشید که کمی سگسی شد، ولی قصه از سکون در تحرک و تحرک در سکون بوجود می‌آید. گاهی اجتماع ساکن است و شخصیت‌های 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.

می‌دانیم که ارسطو، هنگام بحث از تراژدی در بوطیقا، به وحدت عمل، زمان و مکان اشاره کرده، گفته است که تراژدی خوب، تراژدی است که بر آن وحدت‌های سه‌گانه حاکم باشد. در گذشته به فرقه‌های اساسی بین قصه و تراژدی اشاره کرده‌ام 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 فوق‌العاده برخوردار هستند و در برابر چشم تماشاچی اتفاق می‌افتند، عامل وحدت با وجود اهمیتش، محدود است. در حالیکه در قصه، عامل وحدت، فوق‌العاده پیچیده است؛ بدلیل آنکه اعمال و موقعیت‌های زمانی و اجتماعی از چندین بُعد مختلف تشکیل شده‌اند 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 نمایشنامه‌نویسها و منتقدان کهنه و جدید بوده است و می‌توان 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 موبمویروی 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 می‌دهد که تا چه حد نویسنده به حرکت شخصیت‌های خود از

حادثه‌ای به حادثه‌ای دیگر، از لحظه‌ای به لحظه‌ی دیگر، و از موقعیتی به موقعیتی دیگر، وقوف دارد. الگو، در واقع، نیروی هوشیاری نویسنده را در ایجاد یک استراتژی خیالی نشان می‌دهد. بوسیله‌ی این استراتژی، نویسنده، شبکه‌ی ارتباطاتی ظریف و پیچیده و دقیقی بوجود می‌آورد که در آن جزئی از یک حادثه در ابتدای قصه با جزئی از حادثه‌ای 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 نقشه‌ی دقیق تهاجمی بسوی واقعیت است تا حقیقت و یا حقایقی که قصه نویسنده بدانها اعتقاد دارد، بر روی آن واقعیت سوار و یا پیاده شوند. الگوی قصه، شبیه شبکه‌ی سلسله‌ی 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 می‌کنند و در عین حال اگر قسمتی از تن، سوزشی و یا لذتی حس کرد، آنرا بی‌درنگ به مغز اطلاع می‌دهد. 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 خویش است. هر اختلالی که در جزئی ایجاد شود، در کل، و بوسیله‌ی کل در اجزاء دیگر، منعکس می‌شود و هر شور و حالی که در جزئی ایجاد می‌شود، از سلسله مراتب کلیت می‌گذرد و در اجزاء دیگر شور و حال ایجاد می‌کند. یعنی قصه، فقط تجربه‌ی شخصیت‌ها نیست، فقط مجادله‌ی تجربه‌ها و نمایندگان تجربه‌ها 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 قصه‌ای 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 متشکله آن ساختمان نوشته شده است؛ یعنی همه و یا اغلب ابعاد و عناصر شمرده شده در گذشته در شکل ارگانیک الگوئی جامع، یعنی افقی و عمودی، شرکت کرده‌اند. بوسیله‌ی الگو، رقص جامع و شورانگیز محتوا در نمایندگان محتوا، معنا در سمبول معنا، سکوت در جامه صدا، و سکون در هیأت حرکت، اندیشه و احساس در قالب وهم و تصویری از عمل و عامل، در برابر خواننده ظاهر می‌شوند. جهان بینی قصه نویسنده نتیجه برخورد الگو با تمام ابعاد و عناصر قصه است؛ در جامه الگو، عینیت و ذهنیت با هم برقص بر می‌خیزند؛ و وحدت کامل بر تمام حرکات این دو رقص، که گاهی حتی با یکدیگر اشتباه می‌شوند، حاکم می‌شود.

## نقد عمودی قصه‌های 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 گذشته بسیار دور چوبک، یعنی بیست و پنج سال پیش او، برگردیم؛ در حدود ربع قرن، دوران نویسنده‌گی او را از نظر بگذرانیم؛ با آدمها، با روال و رفتار او با آدمها، با محیط خاص قصه‌های او، با شکنجه 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، چهره خود را منعکس در دیوارهای خیس و چسبناک و عفونت زده می‌بیند؛ 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 سوخت‌گیری 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 در عین حال درونش از این عفونت آشوب شود تا خود را بهتر بشناسد و به این چسبندگی شوم زشتی و عفونت به چهره خودش، وقوف بیشتری پیدا کند. در این دنیای مصیبت بار هر ایستگاهی بی‌شبهت به موقعیت دلچک در تراژدی‌های شکسپیر نیست که بر روی صحنه ظاهر میشود تا برای لحظه‌ای روال مصیبت بار تراژدی، شدت خود را از دست بدهد و کمی مزاح و خنده بر نمایشنامه حاکم شود. ولی بعد از آن که دلچک 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 ستاره‌ها بفرستد و بعد دوباره بسوی اعماق، بسوی تیرگی و ظلمت و زحمت و تقلا برگردد و در وحشت پیش برود.

در این تونل، خواننده به این موضوع وقوف می‌یابد که به انسان خیانت شده است و یا باین نتیجه می‌رسد 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 گوشه‌ای از این آسمان بی‌اعتنا، بر روی این خاک ظلمت‌زده نیاریده باشد؟ چرا انسان نباید از آزادی، از برگهای سبز، از دست‌های حلقه شده در یکدیگر، از تحرک و سازندگی، از سلامت، از شکفتگی روح و تخیل آدمی، از ماجرای دوستی‌های بدوستیهای عمیق تر انجامیده حرف زده باشد؟

آیا علتش جز این است که آنهایی که دربارهٔ چنین چیزهایی حرف میزدند، دروغ می گفتند و در عمل 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 ظلمت زده، 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 نویسنده، در اجتماعی که ما زندگی میکنیم چه بوده است که او این چنین دوزخی بار آمده است؟ چشم که باز کرده، در دور و بر خود 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 سنگرمی 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 می خوردی، بر چسب خیانت بر پیشانی احمقانه ات چسبیده شده بود و زندانها، دهانهای گشادی برای قبول کردن و تنگنانهایی برای پس دادن انسان داشتند: زنده میرفتی، مرده می آمدی بیرون. صدی نود و نه مردم، در فقر، جهل، پستی و بی شعوری بسر میبردند. یتیم، فاحشه، حرامزاده، سفلیسی، بیمار، بیغذا، دور و برت می غلطیدند و در هم می لولیدند. در چنین محیطی چوبک بزرگ شده، و نویسنده شده است. و مگر امکان آن هست که انسان پس از دمیدن در روده ای مبتلا به امتلاء همینکه آروغ زد، عطر بهترین عطرها را پاریس را در فضا پراکند؟ 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 زمینی 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 ساده ترین مسأله برای ما یک بلای آسمانی است. انسان به انسان خیانت کرده، خیانت را با آسمان، 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 خیانت زده ای است. چوبک نفسی را که فرو برده است، پس میدهد و چون نفس فرو رفته ممد حیات نبوده، چون برمی 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 «دانت» است؛ از هر جایی که بخوانی قیافهٔ گناهکاری، و قیحانه بیرون می آید و رخ مینماید. در این محیط، تحرک، فقط در عالم فساد دیده میشود. هرگز نمیتوان منزله بود و منزله 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، مرده شوئی به مرده شوئی دیگر، زنی بزنی دیگر، پدری به بچه هایش، و بچه ها بیکدیگر. فساد، فساد، از هر جایی 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 بخیل است؛ مثل همان بخیل سعدی که می گوید، گرجای 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 مرده شوئی که به پیراهن زرشکی مرده ای فکر می کند، با قحطی رو بروست؛ آن زنی که در «زیر چراغ قرمز» زنهارا باطاق خواب هر کس و ناکسی می فرستد، گرفتار قحطی است؛ آن چهار نفر که پول «زارمحمد» را بالا کشیده اند، دچار قحطی هستند؛ انتری که دو باره بسوی لوطی خود برمی گردد، معرکه گیری که هی چراغ آخر صلا میدهد؛ آن مرغهایی که توی قفس افتاده اند؛ آن «من» «آتما، سگ من» که جهان را سراسر خورده است؛ آن دزد قالیاق، آن دوست قصه «دوست»، آن «بلاجوی پیروز» شعرآزاد، همه دچار قحطی 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 هر گوشه ای از سرزمین قصه های چوبک که چاه بزنی، قحطی تا آسمان فواره میزند. شخصیت ها همه قحطی زده اند. گروهی شکم ها را صابون کشیده اند و هر چه را که در برابرشان می بینند، سر می کشند و هر روز گنده تر از روز پیش میشوند؛ و گروهی دیگر با چشمهای از حذقه درآمده، با صورتهای زرد، با سفلیسی در پهلوی 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 بریده ای در برابر رمه ای، رمه 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 نماینده 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 نمونه ای 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 غلبه 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، قصه‌های چوبک بکلی مفهوم و محتوای خود را از دست میدهند. بهمین دلیل در تمام بررسیهای خود از قصه‌های چوبک، باید این زمینه قحطی و الگوی قحطی زدگی را مثل یک خط الرأس برجسته که از همه جا بچشم میخورد، در نظر داشته باشیم. بدلیل اینکه چوبک، خواه در توصیف و خواه در گفت و گو، خواه در زمینه سازی برای اعمال شخصیت‌ها، همیشه این رابطه اقتصادی را در نظر دارد. در قصه‌های چوبک دوگانگی طبقاتی همیشه بچشم میخورد. دنیای او از دو طبقه مشخص بوجود آمده است. طبقه‌ای خوش خور و خوشپوش و مرفه، و طبقه‌ای بی چیز و بیمار و وحشت زده و مأیوس. شخصیت اکثر قصه‌ها را، طبقه دوم تشکیل میدهد. قیافه ظاهری و باطنی قصه‌ها، از طبقه وحشت زده و مأیوس ساخته شده است. و رابطه‌ای که بین این دو طبقه وجود دارد، رابطه‌ای است بیشتر اقتصادی؛ و البته اغلب، این رابطه، یک رابطه نیمه فئودالیستی و نیمه کاپیتالیستی است و از قرار معلوم تا موقعی که این رابطه بهم نخورده است، استثمار یک طبقه بوسیله طبقه دیگر ادامه خواهد داشت؛ تا موقعی که دست دخالتی این رابطه قحطی آور را از میان بر نداشته، قحطی، اساس و زمینه تمام قصه‌ها خواهد بود. حتی موقعی که چوبک، دنیای فردی یکی از افراد متعلق به طبقه مرفه را نشان میدهد و زندگی او را با واقعیت‌های ملموس محیط ترسیم میکند، باز به عامل قحطی و قحطی زدگی وقوف می‌یابیم. چوبک را در هر نقطه‌ای که قرار بدهید مثل قطب نمائی، عقربه‌هایش را بسوی شمال و جنوب هدف می‌گیرد. و علت اینکه چوبک، گاهی با نفرت تمام قیافه‌ای را ترسیم می‌کند. این است که از طریق توصیف و ترسیم، علیه آن طبقه مرفه، قیام می‌کند. از طریق وصف و گفت و گو، علیه محیط ارباب و وحشت قیام می‌کند. شمال و جنوب این قطب نما روشن است. زندگی چوبک در عصری گذشته است که انسان در طی آن علیه قحطی، قیام عملی کرده است. این قیام، قیافه اجتماعی خود را با دینامیسم تمام در سراسر کره خاکی ما به رخ تاریخ کشیده است. انسان با جغرافیای گرسنگی خود، در برابر تاریخ ایستاده است و از طریق برون افکنی ایده‌آلهای انسانی کوشیده است نسل خوشخواران مرفه را براندازد، و حاکمیت واقعی ارزش‌های انسانی را مستقر گرداند. زندگی چوبک در طول نیم قرن، در دورانی گذشته است که بر آن کشمکش‌های طبقاتی حاکم بوده است و اغلب، البته پیروزی طبقه اکثریت بر اقلیت نتیجه این کشمکشها بوده است. چوبک مفسر رابطه‌ایست که به فاسدترین و کثیف‌ترین شکلش بین اکثریت و اقلیت وجود دارد. در یک زمینه استعماری، و در یک زمینه نیمه فئودالیستی و نیمه کاپیتالیستی؛ چوبک، مدافع حقوق اکثریت است. منتها او نشان میدهد که حقوق اکثریت، چگونه در نازل‌ترین وضع ممکن فرو افتاده است؛ و چگونه هر توجیه سیاستمداران از این وضع توجیهی است خر رنگ کن و دروغین. البته چوبک در داخل چارچوبه ایدئولوژی سیاسی و یا مکتب اجتماعی خاصی بتوضیح این رابطه نمی‌پردازد؛ بلکه او از طریق شم نو یسندگی و جهان بینی انسانی خود، باین رابطه پی برده است. لگدی که به پهلوی دزد قالمیاق می‌خورد، پهلوی بشریت

خورده است؛ و بچه‌ای که در «ره‌آورد» داخل قالی رنگین و زیبا مانده، پوسیده و گندیده شده است. بچه پوسیده تمام ارزش‌های بشری و سمبول پوسیدگی تمام ارزش‌های اکثریت است؛ و ضباطی که با رعشه و لغوه در آخر «دسته گل» پیدا میشود، نماینده رعشه و لغوه تمام پایگاه‌های انسانی است؛ و رئیس اداره در «دسته گل»، کریم در «دوست»، حاجی اسماعیل در «سنگ صبور»، خانم رئیس در «زیر چراغ قرمز» نماینده آن اقلیت پرخور و خوشخواب هستند که می‌خواهند دنیا را بلعند و دوست دارند که اکثریت، این آدم‌های مفلوج و مفلوک، ناقص و بیمار، گرسنه و سفلیسی، سر به تنش نشان نباشد. چوبک گاهی شهوت، گاهی طمع و گاهی عشقی ناچیز را بعنوان چاشنی این رابطه وارد قصه‌ها می‌کند، ولی در عمق، همه چیز از زوال لبریز است؛ در زیر این پوشش ناچیز ناتورالیسم، که البته گاهی چندان هم ناچیز نیست، رئالیسم تند و تلخ و مصیبت‌بار روابط اجتماعی معاصر دیده میشود؛ روابطی که در دید کلی و عمقی تبدیل به یک رابطه بزرگ قحطی میشوند؛ و چوبک پیک معنی نویسنده این رابطه بزرگ قحطی است.

\* \* \*

تکنیک تمامی قصه‌های چوبک، بااستثناء «بعد از ظهر آخر پائیز»، پیش از رسیدن به «سنگ صبور»، قرارداری است. باین معنی که در تمام قصه‌ها، با شدت و ضعف، نحوه استفاده از تمام عوامل قصه، در همان حدود عرفی و سنتی قصه رئالیستی است. و حتی در آن دو قصه، که یکی کوتاه است و دیگری بلندترین قصه چوبک، نباید آن زمینه واقعیت‌های رئالیستی را فراموش کرد. چوبک، هرگز رئالیسم را کنار نمی‌گذارد ولی در آن قصه می‌کوشد به واقعیت از یک زاویه دیگر بنگرد و شاید می‌کوشد به واقعیت یک بُعد دیگر نیز بدهد و تجربه‌ها را طوری بروی بکشد که هر می‌از تجربه‌ها برای شخصیت ایجاد شود؛ و این تقریباً همان کاری است که پیش از چوبک «هنری جیمز» کرده است و در هر یک از قصه‌های بلند او آخر زندگی اش، هر می 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 همسایگی‌هایی با زبان هدایت داشت، ولی بعدها چوبک این همسایگی را پشت سر گذاشت و بسوی زبانی دقیق‌تر 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 می‌کند.

این تصویر، با تصویر شعری فرق می‌کند. در زبان شعر، یک تصویر در کنار تصاویر دیگر، منطقی برای حرکت تصاویر بوجود می‌آورد و معنای عواطف و اندیشه‌های شعری بر اساس تفسیر سایه-روشن حرکت این تصاویر و استدلال درباره منطق آنها، معلوم می‌شود. در حالیکه در قصه، تصویر

پشتوانه عمل و روشنگر واقعیت‌های مستتر در عمل، یا در خلق و خوی شخصیت است. چوبک، از مجموع تصاویر مختلف زبان، بیشتر از تشبیه و بعد از استعاره، استفاده می‌کند. محتوای زبان چوبک، شفافیت خود را نخست از طریق این تصاویر و بعد از طریق اشارات عامیانه و در مرحله سوم از اشعار و قصه‌های عامیانه که بیشتر متعلق به بوشهر و شیراز هستند، بدست می‌آورد. غنای این زبان، متعلق به این سه ریشه اساسی است. چوبک برای منبع نخستین بیشتر از تخیل خود و برای منابع بعدی از حافظه کلامی خود استفاده می‌کند؛ کلمات احساساتی، پوک و بیهدف را بکار نمی‌گیرد. کلمه مثل بر چسبی است روی مفهوم، و جهت انرژی و تحرک آن را نشان می‌دهد. یک پاراگراف بلند از نوشته‌های چوبک، مثل پرده زیبایی از کلمات است که علاوه بر داشتن منطقی دستوری، بهره‌های 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 پرده زیبا منعکس می‌کند؛ و بدین ترتیب زبانی پدیدار می‌شود که شاید بهترین زبان قصه معاصر است. بدلیل اینکه با ابعاد گوناگونش، خصائص شخصیتها را بوضوح تمام برملا می‌کند.

موقعی که شخصیت شروع به صحبت می‌کند، بُعد دیگری بر ابعاد قبلی افزوده می‌شود؛ ابعاد قبلی حالت دراماتیک پیدا می‌کنند، از تحرک گفتار برخوردار می‌شوند و سرعت بیشتری بدست می‌آورند؛ و آنوقت چوبک، نه فقط با ابعاد قبلی انعطاف خاصی میدهد، بلکه در فن کتابت نیز دخالت می‌کند. و کتابت گفتار، کتابت عامیانه را، جانشین کتابت معمولی کلمات می‌کند. چوبک؛ فوت و فن این کار را بهتر از هر نویسنده دیگری می‌داند. هستند عده‌ای از نویسندگان که چنین زبانی را می‌دانند، ولی آنچنان ذوق زده آن هستند که از آن استفاده بی هدف می‌کنند؛ و هستند عده‌ای دیگر که از آن استفاده می‌کنند، بدون آنکه ظرفیت آن را کشف کرده باشند و یا فن کتابت آنرا بلد باشند؛ و عده‌ای هستند که عملاً خود را خلاص کرده‌اند، باین معنی که گفتگوها را بصورت کتابی می‌نویسند و از خواننده انتظار دارند که خود موقع خواندن بدان شکل عامیانه بدهد. چوبک، گفتار را بصورت گفتار و زبان وصف را بصورت کتابی می‌آورد و معلوم است که این نوع طرز بیان را در نتیجه تمرین و ممارست، و دقت در صحبت مردمی که عامیانه حرف می‌زنند، یاد گرفته است و می‌داند که مردم عادی در کجاها حروف، صداها، کلمات را ادغام می‌کنند، در کجاها کش می‌دهند، و در کجاها ضرب‌المثل‌ها را بکار می‌برند و کجاها نتیجه مطلوب را می‌گیرند. چوبک، نه فقط از طریق شخصیت‌هایی که خلق کرده، خود را نویسنده مردم بدبخت نشان میدهد؛ بلکه با تقلید از زبان مردم و خلق هنرمندانه آن زبان در قصه‌ها، همیشه متعلق به آن طبقه می‌ماند. بعدها، چوبک، در ص ۸۶ سنگ صبور از قول «احمد آقا» که تقریباً جای نویسنده را گرفته است، فلسفه استفاده از زبان خود را چنین بیان می‌کند:

«راس گفتن بالاخره مملکت همه جور آدم لازم داره، هم نویسنده متعینین و متعینات میخواد، هم

نویسنده گدا. منم آگه خواستم نویسنده بشم، میشوم نویسنده گداها. اینهمه نویسنده داریم که دایم دستشون توپرو پاچه متعیناته. یه شب میرن به یکی از مهمونیهای متعینات وزنکی رونوتاریکی گیرمیارن و باش چش و ابرو میان، صب که شد پا میشن و سرگذشت پایین تنه خودشون رو ((برشته تحریر)) درمیارن و تازه همین رومایه دس میکنن برای ... بازیهای بعدی و تخصصشونم فقط در همین یه رشته س. اونانه از گوهر و جهان سلطون خبردارن، ونه میدونن یه همچوموجوداتی هم هستن، ونه زبون اونارو میدونن.»

البته در همین بخش از سنگ صبور، چوبک، نخست ادای حجازی و دشتی را درمی آورد و پس از آنکه ماهرانه زبان آنها را هجو کرد، خود بخود به این نتیجه می رسد که اولاً نویسنده امروز، باید نویسنده مردم بدبخت باشد و ثانیاً از نظر هنری باید بین خلق و خوی این مردم و زبان آنها، سازگاری کامل بوجود آورد. بعدها خواهیم دید که چگونه چوبک ابعاد مختلف زبان مردم را در سنگ صبور بکار می گیرد؛ و اگر «تنگسیر» از نظر توصیف، بهترین زبان چوبک باشد، از نظر استفاده از زبان «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 دونوع 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 زبان امکان پذیر می شود. چوبک بنیان گذار مونولوگ ذهنی انسانهای متعلق به طبقه پائین در ایران است. در این مونولوگ، از مفاهیم بسیار برجسته و غریزی و فرهنگی بشر نمی توان چندان اثری پیدا کرد. ذهن در عمیق ترین قشرهایش، زوال شخصیت های فروغلطیده اجتماعی را نشان می دهد و خواننده در چنین دنیائی باین نکته اساسی پی می برد که زبان، سمبول درون شخصیت است: اگر وقاحتی باشد، سمبولی از وقاحت، و اگر امتیازی باشد، سمبولی از آن امتیاز است. و البته در سنگ صبور بااستثناء «احمدآقا» زوال در روان تمامی شخصیت ها راه یافته است، و زبان سنگ صبور، سمبول این زوال است.

هر نویسنده ای نه فقط از واقعیت الهام می گیرد، بلکه بر اساس جهان بینی خود، واقعیتی دیگر می آفریند. این واقعیت در هدایت، خیالی است، و ایدآل پرستی، مثلاً پرستش زیبایی در بوف کور، بر این واقعیت حکومت می کند. در آل احمد، این واقعیت، روحیه ای آنارشستی دارد و پرستش ایدآلی تا حدی عصبی و خشمگین بر آن حاکم است. در چوبک، این واقعیت، کثیف و پست است و زوال بر همه چیز تسلط دارد. و همانطور که در صفحات قبل گفتم، عامل این زوال، قحطی و قحطی زدگی است و بهمین دلیل چوبک برای ناقد اجتماعی، قابل مطالعه ترین نویسنده 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 صلاهی زوال را از طریق قصه، که شکل خاصی از هنر است، بگوش جهانیان می رساند.

اگر تمامی شخصیت های قصه های چوبک را بیکجا جمع کنیم، موزه ای 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 خویش است که نمی تواند سرش را از طعمه ای که در برابرش افکنده شده بلند کند و به ایده آلی انسانی بیندیشد. برپیشانی این زوال زدگان، نور حقیقت، حقیقت راستین اجتماعی خیلی کم می تابد و از این رو در این موزه گرفتار طمع و شهوت و گرسنگی، انسانها تا حدود حیوانهای بدبخت سقوط کرده اند و امید رهایی محال بنظر میرسد.

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 سابقه 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 قصه‌های گذشته چوبک گرفته شده‌اند. یعنی چوبک در سنگ صبور بدنبال آفریدن شخصیت‌های جدید نیست، بلکه شخصیت‌های قبلی را در برابر نوری قوی‌تر نگه می‌دارد و سعی می‌کند ابعاد مختلف آنها را بهتر بشناسد. شخصیت‌های سنگ صبور، باستثناء سیف القلم که یک جانی بالفطره است و قبلاً در هیچ یک از قصه‌های چوبک به این شکل دیده نشده است، پیش از سنگ صبور، بصورت پراکنده در این سو و آنسوی کتابها دیده شده‌اند.

احمدآقا که بیشتر خود نویسنده است، منتها بصورت شخصیتی در قصه، از نظر خلق و خو، بی‌شبهت به «جواد» در قصه «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 بیاورد. جهان سلطان بی‌شبهت به فخری، فاحشه‌ای که مرده است و حمال‌ها او را برای تدفین به قبرستان می‌برند، و یا مادر اصغر، در قصه «بعد از ظهر آخر پائیز» نیست. گوهر، بی‌شبهت به آفاق و یا جیران (ماری) در خیمه شب‌بازی و یا «زیور» در قصه «چرا دریا توفانی شده بود» و یا «خدیجه»، زن آستن «گورکن‌ها» از مجموعه «روز اول قبر» که بچه‌ای را زنده بگور می‌کند، نیست. در عین حال، گوهر، شبیه زن مرده‌ای است که در «پیراهن زرشکی» مرده شوها او را می‌شویند. کاکل زری، از نظر تهمت حرامزادگی عین بچه 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، بچه حرامزاده‌ای است که در دریا انداخته شده و این بدون شک از خرافه‌ای عامیانه سرچشمه می‌گیرد. 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 ریشه‌ای خرافاتی دارد. کاکل زری از این نظر شبیه اصغر است که او نیز بفکر مادر خویش است و در عین حال، مثل او یک خاطره جنسی را در ذهن خود تا حدی گرامی می‌شمارد. هر دو بچه، معصوم، فقیر، قحطی زده و بی‌سرپرست و بدبخت هستند. شیخ محمود بی‌شبهت تمام افراد مشابه نیست و حاجی اسماعیل، نماینده تمام آدمهای خرپول خرافی در آثار چوبک است. موقعی که احمدآقا، در برابر آژان، معرکه انوشیروان و خرستم دیده را می‌گیرد، بی‌شبهت بدر ویش معرکه گیر «چراغ آخر» نیست؛ گرچه از

نظر روشنفکری شباهت کامل به جواد در همان قصه، «من» قصه «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 معصوم ترین زن بین آنها، یعنی گوهر، میمیرد؛ گرچه معصوم ترین کودک تخیل چوبک، یعنی کاکل زری، در حوض غرق میشود؛ گرچه جهان سلطان، خرافاتی ترین زن قصه های چوبک، و گنبدیده ترین آنها، در منتهای بدبختی و تنهائی از بین میرود - بدون شک، حس ترحم خواننده را بخود جلب می کند، معهدا متفکرترین آنها که نجیب ترین 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، چرا که 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 اندیشه یک شخصیت، در باره 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، بیشتر ما را بدرون او راهنمائی می کند تا دید دیگران در باره او. دید شخص در باره خودش، فردیت درونی اوست و دید سایر شخصیت ها در باره 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 در مورد گوهر، هم ولع و تشنگی جنسی و شهوانی اش، و هم بعض و کنیه ای که از شوهرش در دل دارد. دنیای جهان سلطان نیز کاملاً غریزی است؛ وحشت او از ملائکه عذاب، امید او نسبت به آینده ای بعد از مرگ، علاقه او



به گوهر و کاکل زری، همه غریزی هستند؛ حتی فرهنگ از دریچه‌های غریزه وجود او رسوخ کرده است. دنیای کاکل زری، دنیای تخیل آزاد است؛ در بعضی موارد دنیای این بچه، زیبایی سیال غرایز و عواطف را در اوج نشان می‌دهد. او غریزه جاری است و تماس او با فرهنگ به کور کورانه‌ترین شکل ممکن است. این شخصیت‌ها در جهان فردی خود، غریزی هستند و اگر از فرهنگ و سمبولها و عوالم فرهنگی حرف می‌زنند، با آنها بعنوان وسیله نگاه میکنند، نه هدف. آنها از فرهنگ نه به عنوان ارزش‌های اصیل، بلکه بعنوان وسایل نادیده‌گرفته‌ای که در جریان امور، باید بتصادف از آنها صحبت کرد، صحبت میکنند. آنها بارزش‌های فرهنگی وقوف ندارند. در حالیکه احمدآقا اینطور نیست؛ او در تنهایی نیز، گاهی بارزش‌های فرهنگی می‌اندیشد و از آنجا که ارزش‌های فرهنگی، ارزش‌های 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- می‌اندیشد، فقط غریزی نیست، یک ارزش بزرگ، بعنوان ارزش عشق را بر آن می‌افزاید و خود را از بدویت سایر شخصیت‌ها نجات می‌دهد. 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 می‌میرد و کاکل زری پسر مورد محبت او که یادآور دوران کودکی خود او نیز هست، از بین میرود - ولی او هنوز از دنیا دست بردار نیست؛ گوئی رسالت او در این است که بهر قدمی که بر روی زمین میگذارد، مفهومی انسانی بدهد. وظیفه او این است که اگر در عمل نشد، لااقل در خیالش، اصیل‌ترین ارزش بشری، یعنی دانش را، بر روی زمین حاکم گرداند. ولی او فقط بخاطر مملو بودن دنیای فردیش از دنیای اجتماعی نیست که فرهنگی است و فقط بخاطر قبول داشتن ارزش‌های اصیل و مخالفت با ارزش‌های پوسیده نیست که دنیای فردیش، دنیایی سرشار از برداشت‌های فرهنگی است. او فرهنگی است، بدلیل اینکه به فرهنگ می‌اندیشد. همانطور که سیف‌القلم در قطبی دیگر، فرهنگی است؛ بدلیل این که او نیز به فرهنگ می‌اندیشد. او از طریق نفی فرهنگ به فرهنگ می‌اندیشد. بدلیل این که سازنده 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 اندیشه‌ای پست و کثیف- سرچشمه می‌گیرد، از سیف‌القلم، انسانی فرهنگی- گرچه در جهت مخالف فرهنگ- می‌سازد. سیف‌القلم نیز در تنهایی به اجتماع می‌اندیشد، منتها می‌کوشد قدمی در راه خلاف اجتماع بردارد و بهمین دلیل است که در پایان قصه تا حدی ارواح مشابه «احمدآقا» و سیف‌القلم در برابر هم قرار می‌گیرند - و در نمایشنامه‌ای که سخت هم طولانی است و ایکاش به این تفصیل نبود - بصورت اهریمن و زروان بمبارزه می‌پردازد.

از انطباق این شخصیت‌ها و بویژه دنیای فردی آنها در دنیای شخصیت‌های ظاهریشان،

شخصیت‌های چندین بُعدی بوجود می‌آید. یک احمدآقا نداریم؛ چندین احمدآقا داریم. یکی احمدآقائی که «کاکل زری» می‌بیند؛ دیگری احمدآقائی که بلیس می‌شناسد؛ و دیگری احمدآقائی که جهان‌سلطان می‌بیند؛ و البته از مجموع اینهاست که تصور خواننده از احمدآقا جان می‌گیرد. این روال در مورد سایر شخصیت‌ها نیز صادق است، بویژه در مورد گوهر که شخصیتش فقط از طریق حرفهائی که دیگران درباره‌اش می‌زنند، ساخته می‌شود. گوهر، بعنوان اول شخص وجود ندارد. عجیب این است که شاید او مهم‌ترین شخصیت قصه است. او وجود حاضر است که همیشه بعنوان غایب از او صحبت می‌شود و تمام طرح و توطئه قصه دور او می‌چرخد؛ 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 درباره‌ او می‌زنند، پدیدار می‌شود. به هر شخصیتی چند نوبت اجازه می‌دهد که در مقام اول شخص مفرد، جهان محیط خود و خود را در آن محیط ببیند. از آنجا که شخصیت با «خود» خویش تنهاست، و مخاطبی ندارد- و اگر داشته باشد فقط در ذهنش او را مخاطب قرار می‌دهد- از آزادی کامل برخوردار است. این آزادی به او اجازه می‌دهد که زشتی خود و محیط خود را بی‌قید و بند ببیند. و در عین حال موقعیت خصوصی خود را در برابر موقعیت دیگران قرار دهد و به نتایج عاطفی و یا فکری خاصی برسد. چوبک، در خلوت هر یک از شخصیت‌ها راه می‌یابد؛ نورافکنی در ذهن هر یک از آنها روشن می‌کند و شخصیت، در خانه آئینه‌پوش ذهن خود، افکار و عواطف خود را منعکس می‌کند و چوبک، این انعکاس‌ها را به همان سرعتی که آنها در آئینه دیده شده‌اند ضبط می‌کند. هنگام ضبط آنها، موقعیت روانی آنها را هرگز فراموش نمی‌کند. در این تنهائی، گرمهای جهان‌سلطان بال‌درمی‌آورند و تبدیل به فرشته می‌شوند؛ در این خلوت، احمدآقا شاهنامه می‌خواند و گریه سر می‌دهد و در عین حال در آتش عشق گوهر می‌سوزد؛ در این کنج تنهائی ذهن، بلیس در آتش شهوت می‌سوزد و نمی‌داند چکار بکند؛ و سیف القلم طرح مرگهای بیشتری را می‌ریزد؛ و کاکل زری خود را منعکس در ماهی‌های حوض می‌بیند؛ 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 می‌کند، ناگهان بعنوان شخص اول صحبت کند. گوئی اگر لب بگشاید و صحبت کند، به مرگ معصومانه او و بچه‌اش توهین خواهد شد. او فقط با دیگران صحبت می‌کند، آنها بیشتر در زیر سایه تداعی‌های ذهنی آنها؛ بصورت جداگانه، گوئی مقدس‌تر از آنست که زبان باز کند و از دنیای ذهنی خود سخنی به میان آورد. او سایه ایست که در سکوت می‌آید و در سکوت می‌رود و با نرمش و صلح و پاکی- با وجود اینکه فاحشه‌ای غیر رسمی است- همه چیز را بسوی خویش راهنمائی می‌کند: عشق مردانه احمدآقا، محبت مادری جهان‌سلطان، علاقه صمیمی کاکل زری و نفرت حسودانه بلیس 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

قصه‌هایی که چوبک در اطراف مسأله عشق نوشته است، به چشم می‌خورد. چوبک تمام زنان دلخواه، زنان معشوقه قرار گرفته 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 حسن خان در «مردی در قفس»، «زیور» معشوق و فاحشه «کهزاد» در «چرا دریا توفانی شده بود»، خدیجه در «گورکن‌ها»، از مجموعه «روز اول قبر»، چهره‌های معصومی هستند که چوبک بوسیله 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 «شبان» و زنهای زیرزمینی این سامان هستند و گوئی همیشه دیواری آنها را از چشم مردم دورنگهداشته است؛ طوری که گوئی اگر آنها از دنیای سایه وار خود بیرون بیایند، وقاحت این اجتماع بر ملا 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 سایه وار درونی، یک انگیزه لایزال ضمیر ناخودآگاه بکند؛ و مثل اینکه در برابر چیزی قدسی و پاک ایستاده است، در مواجهه با او کمی کوتاه بیاید 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 قصه نویسی یاد کرد؛ ولی بنظر من، این نوع برداشت در مورد زن را، به عنوان یکی از وسوسه‌های 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 کاکل زری و امثال او، و موقعیت روانی «من» در «آتما، سگ من» و انواع این قبیل «من»‌ها، کمک فوق العاده‌ای به این بررسی بکند، زیرا کسی که باین شیفتگی از رفتارهای جنسی کاکل زری 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 «جیمز جویس» 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»

جیمز جویس، تمام اشارات، استعارات و مجازها و تمثیل‌ها، آنچنان بیکدیگر ارتباط دارند که امکان ندارد بدون فهمیدن آنها، یکپارچگی قصه را باسانی فهمید و اگر کسی یکپارچگی الگوی «جویس» را نفهمد، بدون شک نخواهد توانست شیوه‌های مختلفی را که «جویس» برای ارائه 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 راهنمایی منتقدانی چند، که کوشیده‌اند 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 سنگ‌صبور از نظر تکنیک کرده است، مرتکب شود.

پیش از آنکه عملاً به تجزیه و تحلیل زیبایی‌های بیشمار سنگ‌صبور پردازم می‌خواهم به دو اشتباه بزرگ که چوبک در تکنیک سنگ‌صبور مرتکب شده است، اشاره کنم؛ بدلیل اینکه از این دو اشتباه هرگز نمی‌توان چشم‌پسته رد شد.

در تکنیک «جریان سیال ذهن» که «ادوار دو ژاردن»، نویسنده فرانسوی، آن را «تک‌گفتار درونی» خوانده است، اساس کار بر تمرکز حواس‌گوینده یا اندیشنده نیست، بلکه بر مبنای تداخل لایه‌ها و قشرهای مختلف ذهن انسان و افتادن آنها در بستریک 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 می‌گیرند؛ دیوارهای زمان و مکان فرومی‌ریزند و همه چیز در زمان حال، یا درمانی که گوینده و اندیشنده زندگی می‌کنند و احساس و اندیشه می‌کنند، ارائه می‌شود. در این مورد در بخش «قصه جدید» «قصه نویسی» توضیح داده‌ام و در اینجا تنها به این نکته اشاره می‌کنم که در «تک‌گفتار درونی»، امکان آن نیست که شخصیت ناگهان تمرکزی بسیار دقیق پیدا کند و یا تداخل ناخودآگاهانه تصاویر، اندیشه‌ها و احساسات را بکلی کنار بگذارد و فقط به یکی از قشرهای ذهنی خود اکتفا کند و در واقع همه چیز را بدور منطق یکی از احساسها بچرخاند.

در سنگ‌صبور، احمدآقا، پانزده صفحه از شاهنامه فردوسی را می‌خواند. این قسمت را بدلیل نامربوط بودنش به روح عمومی داستان، و متناقض بودنش با تکنیک «تک‌گفتار درونی»، میتوان براحتی از داستان برداشت و اگر در این قسمت از شاهنامه فردوسی، چیزی می‌گذرد که چوبک می‌خواهد حتماً خواننده از آن اطلاع پیدا کند، باید چوبک بین آن و سایر قسمت‌های کتاب، ارتباطی بسیار عمیق ایجاد می‌کرد: این تکه را بردارید، نه روال داستان لطمه‌ای می‌بیند و نه مفهومی از مفاهیم آن دچار کمبود می‌شود. احمدآقا در خواندن این شعر، از چنان تمرکزی برخوردار می‌شود که با روح تناقض‌های روانی او در طول قصه، کاملاً متناقض است. او هنگام خواندن شعر، فقط ب فکر خواندن شعر است و به چیزی در قصه نمی‌اندیشد و اگر چوبک می‌خواهد با مجبور کردن احمدآقا بخواندن این شعر، اشاراتی به گذشته ایران بکند و از زوال بعد از حمله عرب سخنی بمیان آورد و برای

قصه اش 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 سردانش می کند، نمی تواند جدا بودن و جزیره ای بودن این شعر را توجیه بکند. شکی نیست که گذاشتن این شعر، نشانه حس میهن پرستی چوبک است ولی بهتر بود چوبک ارتباط ملموسی بین این شعر و سایر قسمت های قصه ایجاد می کرد.

موضوع دوم، این نمایشنامه آخر سنگ صبور است که اولاً سخت غیرمنتظره و طولانی است و ثانیاً سخت سطحی و بی ربط است و اصولاً دلیل ندارد که هفتاد صفحه از قصه ای به این استواری را بخود اختصاص دهد. اصولاً پایان قصه سنگ صبور، غیر طبیعی است و باید سر و ته قصه بشکلی پس از ظاهر شدن شبخ گوهر و کاکل زری، بصورت فراریان از آن بهشت عدن الهی، هم آورده می شد و از آن نمایشنامه، که اگر چوبک نرنجد میگویم جز زبان خوبش، از لحاظ های دیگر سطحی و حتی مبتذل است، صرف نظر می شد. در آن هفتاد صفحه هیچکدام از عناصر قصه شرکت ندارند؛ و گوهر که قرار است بوسیله مشیانه نمایشنامه نشان داده شود، هرگز با او هویت مشابه پیدا نمی کند. از دوزخ سنگ صبور در این کمده 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 گویم و باید از نظر تکنیک اضافه کنم که تمرکز بسیار سطحی، غیر تجربی و خیالبافانه در این نمایشنامه با روال عمومی تک گفتار درونی عمیق قصه مطابقت ندارد و وصله 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 درباره بشر نشان 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 کننده 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 بگوید دنیا باید از نو ساخته شود و انسان باید ثمره درخت دانش راستین باشد، ولی شخصیت های قصه برای توجیه چنین پایانی باید از فراز یک خیالبافی سطحی در قالب نمایشنامه ای کمیک بگذرند و بان 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 اشاره ای کوتاه بکنیم و شخصیت های قصه را بشناسیم و طرح و توطئه نسبتاً مبهم و تاحدی غیر مبهم قصه را روشن کنیم و مقوله چوبک را با اشاره ای بتمام نمایشنامه هایش پایان ببریم.

معلمی هست بنام احمدآقا که کرایه نشین منزلی است، در سال ۱۳۱۳ در شیراز. در همان

خانه زنی هست بنام گوهر که پسری با اسم کاکل زری 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 وسط‌های قصه با او هم آغوش می‌شود. پیرزنی هم هست با اسم جهان سلطان که در طویله خوابیده است و کثافت از سرور و یش بالا می‌رود و مشرف بموت است. شخصیت دیگر قصه که مستقیماً با ما روبرو می‌شود، مردی است هندی به نام «سیف القلم»؛ جانی معروف سال ۱۳۱۳ شیراز است که زنها و مردها را بتورمی اندازد و می‌برد در منزل خویش با سیانور می‌کشد و همانجا هم چال می‌کند. باستثناء آن دو قسمت که قبلاً اشاره کردم و جز بعضی قسمت‌های نمایشنامه مر بوط به انوشیروان که از طنز قوی و درخور سنگ صبور برخوردار نیست و موضوع شکستن شیشه و نالیدن شیشه که سخت ساختگی است، سایر قسمت‌های قصه، دقیقاً بیکدیگر مر بوط هستند، طوری که ساختمان قصه یکی از مستحکم‌ترین ساختمان‌هایی است که تاکنون قصه در قالب آن قرار گرفته است.

در این قصه احمدآقا نه بار، کاکل زری شش بار، بلقیس پنج بار، جهان سلطان چهار بار، و سیف القلم یک بار، در شیوه تک گفتار درونی حرف می‌زنند. صحبت‌های بقیه شخصیتها از قبیل گوهر، شیخ محمود- آخوندی که گوهر را صیغه می‌دهد- حاجی اسماعیل- شوهر اول گوهر- آژان و مستنطق و انوشیروان و بوذرجمهر و خر و یعقوب لیث، عمرولیث، ازهر خر و اهریمن و زروان و مشیا و مشیانه و آسید ملوچ- عنکبوت گوشه اطاق احمدآقا- در داخل تک گفتارهای درونی احمدآقا، کاکل زری، بلقیس، جهان سلطان و سیف القلم آورده میشوند و در واقع چوبک، پنج دیدگاه مختلف برای دیدن شخصیت‌های اصلی و فرعی ایجاد کرده است و پنج راوی بصورت تک گو، وضع خود و شخصیت‌های 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 می‌کند و بین نوشتن و نوشتن مردد میماند. او معلم مدرسه و نویسنده‌ای بیست و پنج ساله است. به گوهر، زن بدبختی فکر می‌کند که بچه‌ای به اسم کاکل زری دارد و شب قبل رفته و برنگشته است. هنگامی که او به زندگی خود و دیگران می‌اندیشد، جهان سلطان، در طویله، کاکل زری در کنار حوض، بلقیس در اطاق خود و سیف القلم در خیابان به چیزهایی که بین آنها مشترک است می‌اندیشند. نویسنده چند بار مغز این چند شخصیت را، با همان طرح و الگوی ابتدائی یادهایشان، بر میانگیزد و محتوای آن را بر روی کاغذ می‌آورد. اولین چیزی که پس از خواندن قصه، بعنوان طرح و توطئه، دستگیرمان میشود این است که: گوهر زنی صیغه‌رو در حیاط کرایه‌ای، شب قبل صیغه رفته و برنگشته؛ احمدآقا، جهان سلطان و کاکل زری نگران او هستند؛ و بلقیس که همیشه نسبت به گوهر حسودی می‌کند میخواهد حتی سر به تن او نباشد.

پس از چند روز جهان سلطان مفلوک و درمانده و کثیف می‌میرد، بعد کاکل زری در حوض

غرق می‌شود و شب بعد بلقیس در آغوش احمدآقا می‌غلطد. و بعد آزان بدنبال احمدآقا می‌آید و از او می‌خواهد که در منزل سیف‌القلم از جسدهائی که از زیر خاک در آورده‌اند، دیدن کند و هویت گوهر را معلوم کند. در پایان قصه، شیخ گوهر را در برابر احمدآقا می‌بینیم و معلوم میشود که سیف‌القلم چند زن و مرد، از جمله گوهر و شیخ محمود را، با سیانور بقتل رسانده و چال کرده است. بعد نمایشنامه مشیا و مشیانه شروع می‌شود و قصه با روئیدن درخت دانش از مرکز زمین پایان می‌یابد. در داخل قصه، از زبان گوهر، منتها در تک گوئی درونی احمدآقا، می‌شنویم که گوهر چهارمین زن حاجی اسماعیل، پس از بچه دار شدن بزیارت حرم شاه چراغ، می‌رود و بچه‌اش در آنجا خون دماغ میشود و مردم بر اساس یک خرافه احمقانه‌ای او را حرامزاده می‌شناسند. و حاجی اسماعیل گوهر و بچه‌اش و جهان سلطان را از منزلش بیرون می‌کند. بعد گوهر، زن مردی دیگر میشود که می‌میرد و آنوقت او میماند و کودکش و جهان سلطان. این داستان را از زبان جهان سلطان و بلقیس نیز می‌شنویم، منتها هر کسی بزبان خود، با احساسها و اندیشه‌ها و حب و بغض‌های خود از این واقعه صحبت میکند.

بطور کلی در سنگ‌صبور سه دسته واقعه وجود دارند. دسته اول وقایع مربوط به گذشته گوهر و جهان سلطان و کاکل‌زری است که در مرکز آنها گوهر قرار دارد. دسته دوم وقایع مربوط به احمدآقا، گوهر، بلقیس، جهان سلطان، شیخ محمود، سیف‌القلم و کاکل‌زری است که در مرکز آنها احمدآقا قرار دارد. و دسته سوم وقایع مربوط به سیف‌القلم، گوهر، زنهای دیگر و شیخ محمود است که در مرکز آنها سیف‌القلم قرار دارد. این سه دسته واقعه از طریق تک گوئی‌های آن پنج تن در هم تنیده می‌شوند و طرح و توطئه مبهم ولی غیر مهم، الگوی زیبا ولی پیچیده و خیلی مهم قصه، از تعامل این سه دسته واقعه، حاصل می‌شوند. در عرصه تقابل و تعامل این دسته واقعه است که اعمال، اولاً، در ذهن تک گویان و ثانیاً، در طول قصه بصورت عینی پیش می‌روند. یادهای گذشته شخصیت‌ها، در این عرصه تقابل و تعامل بر روی حال تأثیر می‌گذارند و دیوارهای زمان و مکان حوادث را موقعی فروریخته و نابود شده می‌بینیم که ذهنیت شخصیت‌ها، تا حدی در ناخود آگاه‌ترین موقعیت‌ها، تبدیل به طرح مغشوش حافظه تک‌گوها میشود و سبک چوبک، زبان این طرح مغشوش می‌گردد؛ طوریکه گوئی حافظه هر یک از تک‌گویان زبان باز کرده، بدون دخالت نویسنده، خود را روی کاغذ ریخته است.

موقع ساختن هرم عظیم شخصیت گوهر، از طریق تقابل و تعامل اعمال و افکار و احساسهای سایر شخصیت‌های سنگ‌صبور، چوبک به این مسأله توجه داشته است که دیگران، از نظر ارائه زندگی خود در قصه، فدای آن هرم عظیم نشوند. توجه به تمرکز عظیم روی یک شخصیت اصلی بیشتر از زمان «هنری جیمز»، نویسنده امریکائی اواخر قرن نوزده که بعد برای همیشه ساکن انگلستان گردید، شروع شد. هنری جیمز شخصیت مرکزی و اصلی قصه‌های آخر عمر خود را طوری بنا می‌کرد که شخصیت‌های دیگر فقط در زیر سایه او وجود داشته باشند. و بعد در قصه‌های نویسندگان دیگر از

قبیل جویس و «دوروتی ریچاردسن»<sup>۱</sup>، این نوع هرم‌سازی شکل مشخص خود را پیدا کرد، طوریکه «اسیتون دیدلس»<sup>۲</sup> 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 می‌کند. گوهر از مرکزیتی برخوردار است، ولی این مرکزیت نه باندازه مرکزیت شخصیت اصلی قصه‌های «هنری جیمز» است و نه به فشردگی مرکزیت «استیون». چوبک هرم عظیم شخصیت او را از تقابل و تعامل آن سه دسته واقعه بوجود می‌آورد؛ بدلیل اینکه در هر سه دسته واقعه، برای او اتفاق‌هایی می‌افتد که او را، اگر نه از نظر اعمال، بلکه از نظر هدف اعمال، در مرکز قصه قرار می‌دهد. یعنی اگرچه بنظر می‌رسد، تمام حوادث را دیگران تعریف می‌کنند و او خود کمتر به توضیح و تفسیر حوادث می‌پردازد، 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 شرکت‌کننده در بعضی از آنها اهمیت دارد، قابل مقایسه می‌شود. 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 نمی‌توانند بدون توجه با او به چیزی بیندیشند، همیشه او را بعنوان خط الرأس محتویات ذهنی خود در برابر دارند و اهمیتشان بنسبت فاصله‌ای که با او دارند، سنجیده می‌شود.

گوهر، قربانی هر سه دسته واقعه و هدف وقوف و شعور تمام شخصیت‌هاست. گرچه در دسته اول خود او مرکز تمام حوادث است، ولی در دسته دوم، هدف وقوف احمدآقا است که مرکز وقایع است و در دسته سوم هدف اعمال سیف‌القلم که مرکزیت وقوف را بخود تخصیص داده است. در وقایع دسته اول، او و بچه‌اش کاکل‌زری را از خانه حاجی اسماعیل بیرون می‌کنند و او پس از شوهر دوم خود، من غیر مستقیم، به فحشاء کشیده می‌شود؛ در دسته دوم، احمدآقا از دوسه نظر او را هدف خود قرار می‌دهد: نخست اینکه زندگی او را می‌توان نوشت و می‌توان 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 احمدآقا است. و سوم آنکه او رفته، برگشته است و آنچه متعلق باوست، یعنی نخست جهان سلطان و کاکل‌زری، و بعد فقط کاکل‌زری، و بعد جسد گندیده و پوسیده خود او و علل و موجبات مرگش، رودست احمدآقا مانده است. در دسته سوم وقایع، او فقط بعنوان یکی از قربانیان سیف‌القلم مطرح نیست - گرچه اعمال سیف‌القلم، مرکزیت کامل دارد، ولی گوهر، بعنوان زنی زیبا که مرگ در وقیحانه‌ترین شکلش بسراغ او آمده و آنهمه زیبایی را بدل به توده‌ای از پوسیدگی و گندیدگی کرده است، مطرح است؛ و از آنجا که هدف سیف‌القلم، کشتن زندگی است و گوهر با

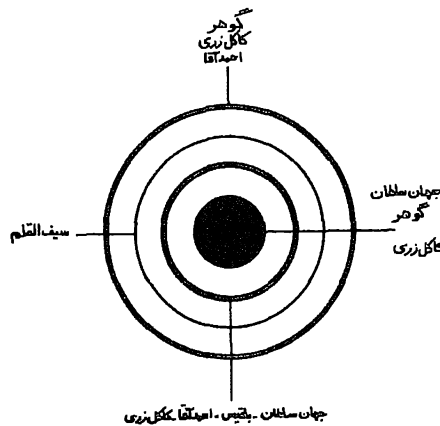
1 - Dorothy Richardson

2 - Stephen Dedalus



زیبائی و سخاوت زنانه خود زندگی را به اطراف خود می‌پراکند؛ گوهر، هدف سیف القلم 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 دسته اول، او بسوی آن خانه کرایه‌ای کشیده می‌شود؛ در وقایع دسته دوم، او در آغوش احمدآقا می‌غلطد و در او تمام احساس‌های عاشقانه را بیدار می‌کند و به او ج می‌رساند؛ در وقایع دسته سوم، سیف القلم او را می‌کشد. او هدف حوادث هر سه دسته واقعه سنگ‌صبور است. گوهر هم مرکز تمام دوایر است و هم محاط بر آنها. در دایره اول، او، کاکل زری و جهان سلطان، با هم هستند. همینکه او از مرکز نخستین تجاوز می‌کند، به احمدآقا که مرکز دسته وقایع دوم است می‌رسد، و همینکه او از جدار آن دایره نیز به بیرون راه می‌یابد، سرنوشتش به سیف القلم و مرگ می‌انجامد و پس از مرگ، در خیال احمدآقا، با کاکل زری، یک خانواده ابتدائی ایده آل 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.



در باره دایره اول، پیش از این حرف زده‌ام، ولی در مورد دایره دوم باید بگویم که احمدآقا با هر یک از آن سه نفر دیگر ارتباطی خاص دارد. او نسبت به جهان سلطان احساس ترحم دارد و جهان سلطان میمیرد؛ نسبت به کاکل زری علاقه دارد و حتی گاهی خود را با او یکسان می‌بیند و با او هویت مشابه پیدا می‌کند و شاید به همین دلیل است که موقع هم آغوش شدن با گوهر با او می‌گوید که بچه بوی مادرش را میدهد؛ کاکل زری میمیرد و بدین ترتیب، گوئی چیزی درون خود احمدآقا از بین می‌رود. او از زشتی بلقیس نفرت دارد، با وجود این بهم آغوشی 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 بیاورد. کاکل زری می داند که پدر ندارد؛ که مردها با مادرش چه معامله ای می کنند؛ می داند که این مردها دیوهستند و می داند که او کوچکترین اهمیتی ندارد و می داند که بلقیس از او نفرت دارد و جهان سلطان 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 احمدآقا است 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 شود و بیاذبوی 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 جهان سلطان 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 جهان سلطان و ازالهٔ بکارت از بلقیس رابطه ای هست؛ گوئی در زمان حیات زنی محتر و کثیف، نمی تواند با زنی دیگر هم آغوش شود. این اتفاق بین دو مرگ، مرگ جهان سلطان و کاکل زری اتفاق می افتد؛ طوری که گوئی اگر جهان سلطان 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، جهان سلطان، 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 زیبایی 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 درآورده، و از صورتش نور بیرون میزند، بدست گرفته است و او را بسوی بهشت راهنمایی می کند. بدنبال این خواب گوارای جنسی، مرگ کاکل زری اتفاق می افتد. در فاصله 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، «بچه 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 ماهیها را اجابت کند.

پس از مرگ کاکل زری ناتوانی و بیچارگی احمد آقا 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 و افوریش. وختی از مدرسه اوادم خونه دیدم کاکل زری تو طویله، همون جای سابق جهان سلطون خوابیده و یه لنگ کشیدن روشن. وختی بلقیس درو روم واز کرد گفت: «کاکل زری افتاده تو حوض مرده.» چشماش مته... خروس سرخ شده بود و بهم اوامده 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 تول آدم میجوشه سراپام رو تو چنگ گرفته بود که حتی اونوتونک 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 اونوتر و خشک کنم. اگه برای خاطر اون بود، لازم نبود تا مدرسه تموم می شد بدو بیام به این خونه مرگ زده. شکمش باد کرده بود و رنگش کبود شده بود. چشماش به طاق افتاده بود. وختی از سر قبرسون اوادم دیدم دیگه نمیتونم تو این خونه زندگی کنم. دیدم اصلاً شب نمیتونم اونجا بخوابم فکر کردم کجا برم و چکنم. توشهرباین 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 مطالعه 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 گرسیم و گذشتیم» که حاکی از بیگانگی یگانگان است، در سنگ صبور مصداق کامل دارد، بدلیل اینکه در باره 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 ضمیرنا خود آگاه 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. تنهایی آدمهای دهه های اول قرن چهاردهم هجری را هیچ قصه ای مثل سنگ صبور نشان نمی دهد، در سطح اجتماعی، این تنهایی 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 بازمی 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 هریت مرده ها کمک کند، بخوبی دیده میشود. ولی این تنهایی، یک تنهایی سطحی و ظاهری زائیده تأثیرهای بسیار ساده و مستقیم موقعیت اجتماعی و سیاسی روز است؛ تأثیر غیر مستقیم و پیچیده این موقعیت را در تکنیک زائیده از تنهایی 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 محفظه فردیت خود- که فردیتی کوبیده و مقهور و مغلوب است- روزنه ای بسوی ایجاد ارتباط با دیگران بزنند، ولی همیشه در تنهایی خود یا می میرند و یا میمانند و البته ماندنشان، بجای خود مردنی دیگر است؛ چرا که عدم فعالیت و عمل بر تمام یادها و 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 تنهایی خود فکر میکند و میمیرد و هرگز نمی تواند صدایش را بگوش گوهر برساند. کا کل زری، بهنگام تنهایی 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 رابطه جنسی برقرار می کند، ولی پس از آن همیشه احمد آقا را گریزان و بهانه گیر می یابد و گرچه با او دوسه 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 تخنث خود برای همیشه تنهاست. این تنهایی 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 خورده خود را. کلمات هر یک از آنها به قشرهای خارجی ذهن آنها بر می خورند و بر میگردند و در ذهن نوید آنها انعکاس می یابند و شعر

رودکی از نظر تکنیک نیز مصداق پیدا می‌کند.

تنهائی گوهر، تنهائی مضاعفی است. چرا که او فقط در خلال حرفهای دیگران از خود حرف می‌زند. او در میان «تک گفتارهای درونی» شخصیت‌های دیگر، متلاشی شده است. او آنقدر تنهاست که روی از ما پوشیده و تبدیل به حوادث ذهن شخصیت‌های دیگر شده است. این خواننده است که باید هرم عظیم شخصیت او را در پیش خود بسازد. چوبک این هرم را بین شخصیت‌های دیگر تقسیم کرده، خشتی به این یکی، خشتی بدیگری و خشتهای بدیگران سپرده است. خواننده باید قسمتی از کار نویسندگی قصه‌نویس را بعهده بگیرد؛ خشت‌ها را از خلال حرفهای شخصیت‌های دیگر فراهم آورد و هرم عظیم شخصیت گوهر را برای خود بسازد. خواننده در ساختن سنگ‌صبور، اگر نه باندازه خود نویسنده، لااقل باندازه یک شرکت‌کننده سهمیم 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 شخصیت‌های سنگ‌صبور، هویت مشابه پیدا کند. آیا کاکل‌زری، کودکی همه ایرانیان فقیر نیست؟ آیا احمدآقا، جوانی تمام ستم‌دیدگان این زمانه نیست؟ و آیا جهان سلطان، با آن ذهن عظیم فولکوریک خود، یادآور تمام پیرزنان این دیار که فرهنگ و جلوه‌های آنرا فقط از طریق غرایز خود جلب و جذب می‌کنند، نیست؟ و آیا گوهر نمونه‌ای از بسیاری از زنان دوست‌داشتنی در ظلمت و تیرگی و وحشت غرق‌گردیده نیست؟ بخاطر داشته باشیم که سال، سال ۱۳۱۳ است و مشتی که در دهن احمدآقا، گوهر و کاکل‌زری فرورفته است زبان و بیان و آزادی آنها را به تحتانی‌ترین 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، سنگ‌صبور، یک سند تاریخی است؛ سند زندگی شبانه ملت ماست.

گرچه تکنیک قصه بر اساس شیوه «جریان سیال ذهن» ساخته شده، ولی چوبک هرگز این نکته اساسی قصه‌نویسی رئالیستی را فراموش نمی‌کند که هر شخصیت باید در چارچوب بُعد زبانی خود شروع به صحبت کند و در عین حال زبان، باید قابلیت انعطاف کامل برای دربر 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 فرقه‌های اساسی دارد. فقط سیف‌القلم زبانی تا حدی ادبی بکار می‌برد، سایر شخصیت‌ها مجبورند به سرعت فکر کنند؛ چرا که بدون این سرعت، اصولاً نمی‌توان با شیوه جریان سیال ذهن به اندیشیدن پرداخت. سیف‌القلم، همیشه در حال توطئه‌چیدن و نقشه کشیدن است و بهمین دلیل زبانش از سرعت کامل برخوردار نیست و علاوه بر این، او از جنایات خود لذت می‌برد و گوئی زبانش طوری انتخاب شده است که در چارچوبه آن، او جنایات خود را در فرصت کافی از برابر چشم می‌گذراند 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. بین 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 تو بغل 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 کردنش مثل این است که من بتوانم یک کوه بزرگ را از چشم مردم پنهان کنم بطوریکه هیچکس آنرا نبیند. نکند نیاید و از کوچۀ دیگر برود؟ نه دارد میآید. دختر خوبی است... خودش دستش را گرفته دارد میآوردش. چقدر تو بمن کمک میکنی. من و تو همکاریم. من حالا تمام قوت تو را در خودم حس می کنم. حالا دیگر خودت را برای من لوس نکن. آنقدر خودم را توانا می بینم که دیگر تو هم نمیتوانی جلو کارم را بگیری. دارد میآید. پهای خودش بگودال میآید. اینها باید خیلی از من ممنون باشند. من با آنها اصلاً دعوانمی کنم. نه، بین ما جنگ و دعوا نیست. تا آن دقیقه آخر که زبانشان کلید می شود، آنها را قربان صدقه میروم و تو روشان میخندم...»

زبان سیف القلم، ریتم حقه بازانه ای دارد. مغزش را که برش بدهند، نقشه های دقیقش برای قتل و کشتار بر ملا می شود. در عین 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 بقیه 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 در مقابل 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؛ در واقع از طریق 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 در مغز او عقر به 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 گوهر عشق بورزد، می خواهد نیکی را به جای شرارت و دانش را به جای جهل بنشانند، ولی همیشه در گسیختگی ذهنی، و بهمین دلیل، در نوعی بلا تکلیفی بسر می برد. ولی زبان او نسبت

به زبان آدم‌های دیگر با فرهنگ تر است. گرچه لحن او نیز عامیانه است و موقعی که فکر می‌کند، کلمات روی یکدیگر سوار می‌شوند، ولی او نسبت به بلقیس و جهان سلطان و کاکل زری عمیق‌تر فکر می‌کند و به چیزهایی توجه دارد که دیگران بآنها توجه ندارند و با بیانی آنها را نشان می‌دهد که دیگران از ارائه آن عاجز هستند:

«آخه من و کاکل زری بی تو چکنیم؟ از صب تا شوم چشمامون بدرخونه سفیده، این جهان سلطانم که کسی نیس بش برسه. حیف نیس که این زنکه افلیج بمونه تونیس بشی؟ با تن لمشش یه گوشه ای افتاده. رفتم تو طویله پیشش. چند دفعه از رودقت، من این طویله رونگاه کردم که اگه یه روزی پاش بیفته بخوام بنویسم عکسش تو سرم باشد. چه عکاس احمقی هستم؛ هی عکس ورمیدارم و میندازم کنار. ده پونزده سال اول زندگیم که هیچ، بعدشم تا اوادم یه چیزی یاد بگیرم و یکی دو سطر چیز بخونم بگیرم و ببند شروع شد. یه لحاف آش و لاش روش افتاده؛ بوگندش تا سر کوچه میره. از وختی گوهر رفته، یه عالمه شاش و گه زیرش دم کرده. صاب‌خونه چن دغه خواسه بذارش تو کوچه؛ گوهر نذوشته. راستی عجیبه که چرا نیمیره، خیلی وخته مرده، اما چشماش زنده زنده‌س. مته چشمای قورباغه تو سرش چرخ میخوره؛ و آواره‌هاش نون خشک میجوه. یه دندون تودهنش نیس...»

بدبختی، مضمون اصلی تفکر احمد آقاست. او وجدان سنگ صبور است، می‌تواند خودش را نجات دهد؛ می‌تواند کاکل زری، جهان سلطان، بلقیس و آن خانه کرایه‌ای کثیف را بگذارد و برود، ولی چیزی از درون به او نهیب می‌زند: «مرض فرار گرفتی؟ کدوم گوری میخوای بری؟ آقا! سال هزار و سیصد و سیزده خورشیدیه؛ تو هم بیس و پنجسالته. بچه هم که نیسی. این زندگی خودت و دوروریاته، همینه که هس. آش کشک خالته، بخوری پاته نخوری پاته. چسناله و بهونه فرارم مسخره‌س. اگه از شیراز بخوای بری بوشهر، باید بری نظمیّه جواز سفر بگیرم. حالا کدوم گوری میخوای بری. بدبخت پاشو بنویس...» همین نهیب که از یک خصوصیت دوگانه سرچشمه می‌گیرد، او را در آن خانه کرایه‌ای نگه می‌دارد. او می‌ماند تا در آینده بتواند بنویسد؛ و نیز می‌ماند تا گوهر برگردد. سنگ صبور مثل یادداشت روزانه چند نفره است. گوئی احمد آقا این دفتر یادداشت روزانه را همیشه مفتوح نگاه داشته است. گاهی خودش در آن چیزی می‌نویسد و گاهی جهان سلطان و کاکل زری و بلقیس، در غیاب او، بشکلی در اطاق او راه می‌یابند و صفحات دیگر را پرمی‌کنند. در دید اول چنین بنظر می‌رسد که هر کس، هر چه دلش خواست در آن می‌نویسد، ولی در نگاه بعدی معلوم می‌شود که هر کس در باره زندگی خود و دیگران و گوئی با هدفی خاص در آن یادداشت روزانه، چیزی می‌نویسد. چوبک فقط این یادداشت‌ها را تألیف کرده است. نویسنده با این یادداشت‌ها رفتاری کاملاً غیرشخصی داشته، طوری که گوئی دخالتی در نحوه رفتار و گفتار نویسنده‌گان این دفتر نکرده است؛ فقط آنها را برداشته، کمی مقدم و مؤخر و این‌ور و آن‌ور کرده تا خواننده بتواند به آسانی بآن دسترسی پیدا کند؛ البته مقداری، از حالات خود چوبک در احمد آقا دیده

می شود، ولی تردیدی نیست که کاکل زری نیز بی شباهت به کودکی احمدآقا نیست. گویا چوبک نخست تصویری از خود در بیست و پنج سالگی و بعد تصویری دیگر از خود در پنج شش سالگی داده است. در عین 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، ازین می رود، کتاب خود سنگ صبور می شود.

کاکل زری زبان شاعرانه کود کانه ای را در برابر ما می گشاید که هم فوق العاده زیباست و هم سخت دردناک. زیبا از این نظر که او تصویری از عواطف و غرایز 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، در قصه امروز فارسی، حادثه ای بزرگ است. چوبک تجربه ای دست اول را در زبانی اصیل و پاک می ریزد و آنوقت تصنیف ها و ترانه های عامیانه بچگانه در تخیلات کاکل زری تنیده می شود و پرده ای از ریتم های ملموس و زیبای بچگانه در برابر ما ظاهر می شود. تبلور پاک و بی آرایش روان دردمند این کودک، مثل آبی روان از نظر می گذرد:

«یکی بود یکی نبود، غیر از خدا همیشه نبود. یه پسری بود بوا نداشت، همش یه ننه خالی داشت که همیشه نش نبود؛ میرفت زن دیو میشد. وختی زن دیو نمیشد، شبا بچش می گرفت تو بغلش می خوابید. یه روزی به نش گفت «چرا همه بچه ها بوا داران من ندارم؟ بیا برو واسیه من یک بوا بخریار خونه.» نش گفت «خوب واست میخرم.» اووخ رفت بازار، شب که اومد دید یه بوای واسش خریده به چه گندگی؛ کلش قد کله خربود. یه سبیلی داشت قد سبیل عمری که او شب زیر بازارچه آتشنش زدن که سرش با کوزه قیلون درس کرده بودن و با زغال واسش سبیل کشیده بودن و ازپشکل بزواسش 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 مئه دیو افتاد رونم 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 اتاقت سیزه تان، 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 گدوشته پهلو دستش همش هرچی ما میکنیم توش مینویسه. اگه بچه بدی باشیم توش مینویسه، اگه هم بچه خوبی باشیم توش مینویسه. بعد خوبار و میندازه یه طرف ترازو و بدارم میندازه یه طرف دیگه ترازو و میکشه. اگه یه نفر سر حوض بره دولا بشه توحوض او از بالا مبینه بدش میاد.»

آنچه از برابر این بچه می گذرد، مر بوط به شینده ها و دیده های اوست. ذهن او از مؤنثاژ این قبیل 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 زیبایی 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، بر آنها چاشنی فولکلور می زند، تجربه های حسنی خود را بر آنها می افزاید، الهام خود را از ماهی ها می گیرد و در ذهن بی زبان خود، در آئینه 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 می کنند. 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 تندنویسی 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 قصه 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 دقیق این پیرزن پوسیده، بافته می شود که یکی از اسفناک ترین تصویرهای اجتماعی ما در قالب قصه است. زندگی چندروژه 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 تندنگاری خیال خود، در کنار هم، رو بروی هم و یا این سو و آن سوی هم قرار می دهد، چرا که وقت آن را ندارد که بهمه چیز بصورت جدا از یکدیگر ببیندیشد:

«حاجی تو حموم ریشش رو رنگ و حنا گذاشته بود تو اتاق منتظر گوهر بود که بیارن دس بدشون بدن. یه هودنیا رو سرم خراب شد. از بالاخونه افتادم کف حیاط. دیگه یادم رفت چه شد. کرما اومدن گرفتیم رو کولشون بردنم تو حجله. امشب نری، نرونه، فردا شب عروس کشونه، ای زلف تولوله لوله لوله. ای چشم سیاه قد کوتوله. تو کی هستی؟ من ترش علی بگ. تو کی هستی؟ من شیرین علی بگ. خودم سبزو که یارم سبزه پوشه، توی گود عربون گل میفروشه. گلی از دست من وردارو بوکن، میون هردوزلفونت فروکن. نکیر و منکر با گرز آتشی آمدن تو قبر. قربونتم من مسلمونم. صب کن، همی حالومیگم. زیر زبونمه. همی حالا میگم. من مسلمونم. کرما بردنش بیرون آخ، آخ چه سنگینه. درازو باریک و تاریک با

صدخروار خاک رو سینم. بیاین من رو ببرین، من زنده ام. من نمردم من صداتون رو میشنم. 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 توحجله پیش حاجی؛ و اکبر آقا توحجله منتظر منه که کرما بیارنم توحجله. خون مئه لوله آفتابه از دوتا لوله دماغش بیرون پریده. آی بدوین فرار کنین که بچه حرومزاده آوردن توحرم. کرما دویدن. آخ حالا میگم سرز بونمه. اگه نگگی؟ آخ، آخ بیاین مردم که عروس آوردن. بادا بادا بادا. ایشالو مبارک بادا. قلعه بگی میرم و میام؛ دوت دوت، دوتا دونه قر میدم و میام. یادم رفته، حالا میگم، بخدا من مسلمونم طویله روسرم خراب شد، من باشما نیام، ازتون میترسم؛ شما منو کجا میخواین ببرین؟ شما چقده زیشتین. من از شما بدم میاد، ترو به 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 استفاده 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 کتیبه عظیم هذیان، بچند زبان نبشته شده است؛ ولی این چند زبان آنچنان بیکدیگر جوش خورده اند که جمعا قصه را از یکپارچگی کامل برخوردار می کنند.

اشاره ای مختصر بکنم به آن دو نمایشنامه مجزا که هر دو بعنوان نمایشنامه های نسبتاً قراردادی نمایشنامه های خوب هستند؛ در هر دو نمایشنامه، اصول و قوانین نمایشنامه نویسی بخوبی رعایت شده اند؛ چوبک که تجربه ای طولانی و با ارزش در ایجاد جدال، در گره افکنی و گره گشائی و ساختن طرح و توطئه در قصه 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»، نمایشنامه های اجتماعی هستند که اوج آنها با طنزی نمایشنامه ای 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 دیده ایم و حتی می توان گفت سوءظن حاکم بر شخصیت اصلی «توپ لاستیکی» را حاکم بر شخصیت اصلی قصه دسته گل و یا قصه «آتما، سگ من» نیز یافته ایم و چه بسا که بعضی از شخصیت های قصه ها در این دو نمایشنامه فقط دراماتیزه شده اند 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 نمایشنامه آخر سنگ صبور و آن شعروسط نقل شده از شاهنامه و حتی آن نمایشنامه ماندهای 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 شبانه ملت ما را در دهه‌های نخستین قرن چهاردهم هجری ارائه داده است. باید چشم‌براه سندی از او و یا از کسی دیگر، درباره وضع دو سه دهه 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 می‌گذارم و سر خود می‌گیرم.

(بخشهای ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۳۱، ۳۲،  
۳۳، ۵۲، ۵۳ از کتاب قصه‌نویسی، ۴۸-۱۳۴۵)

## واقعیت‌گرایی و تمثیل

### در قصه‌نویسی

قصه را به دو صورت و با دو تعبیر مختلف مطالعه می‌کنیم: 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 نمی‌کند. داش آکل هدایت، فقط یک داش آکل است. گرچه این اشخاص و یا این شخصیت‌ها تا حدودی، ولو بسیار ناچیز، جنبه نمونه‌ای ( **typical** ) هم بخود می‌گیرند، ولی از آنجا که دیگر از آن حالت نمونه‌ای ناقص تجاوز نمی‌کنند، و دیگر در ساخت‌ها و الگوهای سایر قصه‌ها، زندگی‌هایی از نوع دیگر، حتی بصورتی ساختی ( **structural** ) شرکت نمی‌کنند، این قصه‌ها را فقط در محدوده برگردانی و تقلیدی ( **mimetic** ) و یا خلافت یک تقلید مطالعه توانیم کرد. «مدیر مدرسه»ی جلال هم قصه‌ای از نوع واقعیت‌گرایی ( **realistic** ) و نه از نوع تمثیلی ( **allegorical** ) است، حتی اگر ما، تمام مدیر مدرسه‌ها مان 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 نمونه‌های دیگر نیست، و یا بقیه شخصیت‌ها با او نمونه‌ای رفتار نمی‌کنند، باید قصه «مدیر مدرسه» را قصه‌ای واقعیت‌گرا خواند و نه تمثیلی. و مدیر مدرسه، از یک مدیر مدرسه تجاوز نمی‌کند، خود را به قطب‌های دیگر از حرفه‌ها و پیشه‌ها و انسانها و موقعیت‌های انسانها گسترش نمی‌دهد. در قصه رئالیستی انسان با جهان به تنهایی روبروست، در کنار انسان‌های دیگر که به تنهایی با جهان روبرو هستند. قصه رئالیستی قصه مردمان تنهای روبرو با یکدیگر است. هر کس تنهایی عظیم خود را در برابر تنهایی دیگری بروز می‌دهد. قصه واقعیت‌گرا جمع مردمان تنهاست. هر کسی با تجربه‌های خویش در برابر تجربه‌های دیگران، و خودهای دیگران. این بدان معنی نیست که تجربه جمعی اصلاً وجود ندارد. تجربه جمعی اصل و اساس تمام فعالیت‌های خلاقه انسان است، ولی در قصه واقعیت‌گرایانه انسان جزئیات تجربه جمعی را بر نمی‌کشد، فراداً، به تنهایی، یکی پس از دیگری، و در حرکت و مبارزه و تحرک. تمام تحرک‌ها برای آن است که تنهایی از میان برخیزد، یا شعوری از انسان سلب شود و شعوری از نوعی دیگر بر او حاکم شود؛ ولی کلیت تعلق به جایی دیگر دارد. البته از نظر فوت و فن ( ..... ) قصه‌نویسی، و گرنه نوع ( **genre** ) همان نوع قصه است.

اساس تمثیل ( **allegory** ) بر فاصله گرفتن و بیگانه شدن است، و اتفاقاً ریشه

**allegory** بر **allos** یعنی «دیگری» گذاشته شده و جالب این است که همین **allos** ریشه **alienation** یعنی بیگانگی هم هست که شخصی تر شده آن، همان است که فلاسفه قرن نوزده نامش را **self-Alienation** (ازخودبیگانگی) گذاشته اند. البته بین تمثیل و ازخود بیگانگی، فاصله بسیار است و تمثیل اصولاً یک اصطلاح معانی و بیانی ادبی است و ازخود بیگانگی، موضوعی مربوط به فلسفه جدید، از روسو و مارکس بدینور تا سارتر، و بویژه سارتر «نقد خرد دیالکتیک» (صفحات ۳۶۴ تا ۳۶۶ این کتاب چاپ گالیمان). بهر طریق در این بحث ما به ازخود 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 دقیق تر روشن شود. واقعیت گرایی را اگر تحت فشار قرار دهید، از حوزه ادبیات خارج می شود و قدم در حریم چیزهای دیگر می گذارد. و امروزه در بسیاری از قصه های واقعیت گرایانه، موضوع مبارزه 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 قصه واقعیت گرای همیشه می خواهد قالب قصه را پشت سر بگذارد و بسوی نوعی زندگی و یا طرز تفکر و شیوه برداشت از زندگی ( **ideology** ) رجعت کند. یعنی قصه 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 بگوئیم که کلمه تمثیل و **allegory** بهم چندان ارتباطی از نظر بررسی ریشه لغات ندارند. لغت «نفیسی» در معنای تمثیل می نویسد: 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 و افسانه و کنایه. و تقلید و درآوردن شبیه.» پیش از آنهم گفته است: «تمثیل = مثل آوردن.» در لغت «وبستر» درباره الگوری می نویسد: [به لاتین **allegoria** . به یونانی

**allegoria** ، توصیف یک چیز تحت تصویر 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 در حکایت ( **fable** ) و یا در مثل ( **parable** ): **allegory** برای تعلیم و یا توضیح بکار می رود. ۲- ارائه عقیده از طریق این قبیل داستانها؛ روایت یا توصیفی نمادی ( **symbolical** ) - ۳- در نقاشی و مجسمه سازی، بیانی نمادی - ۴- 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 در کلمه 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/معنای و بیانی تمثیل، در فارسی، بیشتر به مفهوم استعاره در حضور الگوری نزدیک تر است. شمس قیس می گوید:

«و آن هم (تمثیل) از جمله استعاراتست الا آنک این نوع استعارتی است بطریق مثال یعنی چون شاعر خواهد کی بمعنی اشارتی کند لفظی جندکی دلالت بر معنی دیگر کند بیارد و آنرا مثال معنی مقصود سازد. و از معنی خویش بدان مثال عبارت کند و این صنعت خوش تر از استعارت مجرد باشد چنانکه گفته اند (شعر) کرا خرما نساژد خار سازد - کرا منبر نساژد دار سازد چون خواست تا بگوید کی هر دشمن که بمراعات و استمالت دوست نکرده. و بمدارات و مجاملت عادیۀ عداوت او کم نشود درمان آن جز دوری نباشد و وجه خلاص ازو الا بقهر و قمع ممکن نکرده. ازین معنی بدان دو مثال عبارت کرد و این همان معنی است کی دیگری گوید (شعر) هر کجا داغ بایدت فرمود - چون تو مرهم نهی ندارد سوز و چنانکه ازرقی گفته است زمرد و کیه سبز هر دو هم رنگ اند - ولیک زین بنکین دان کشند وزان بجوال - چون خواست کی میان دو صاحب صدریا برادر کی یکی بعضی از فضایل نفسانی مخصوص بود و آن دیگری از شرف تحلی بدان محروم فرق کو یذ بمثال زمرد و کیه و عزت آن ورخص این از آن عبارت کرد.»<sup>۱</sup>

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: «چون شاعر خواهد کی بمعنی اشارت کند لفظی جندکی دلالت بر معنی دیگر کند بیارد». این «دیگر» بودن اساس کار تمثیل است. «و گراهام 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 سو بجای احساس های انسانی بکار می روند و از سوی دیگر بجای کیفیت های مابعدالطبیعی. روشن است که تمثیل بنوبه 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...»<sup>۲</sup>

از سوی دیگر «اسکات» در کتاب «اصطلاحات رایج ادبی» پس از نقل معنای لغوی

۱ - المعجم فی معایر الشعار المعجم، شمس الدین محمد بن قیس الرازی، چاپ قزوینی، صفحات ۲۷-۳۶۹.

«الگوری»، از کالریج، تعریف «الگوری» را چنین نقل می‌کند: «بکار بردن دسته‌ای نماینده و تصویر برای انتقال معنایی اخلاقی در جامعه مبدل - در صورتیکه آن نماینده‌ها و تصویرها (Agents and Images) چنان ترکیب شوند که یک کل یکسان را تشکیل بدهند»<sup>۱</sup>.  
 برای روشن شدن فرق بین واقعیت‌گرایی و تمثیل‌نگاری، می‌توان 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 ساده کلمات و عملی که باید نشان بدهند، تجاوز نمی‌کند. یعنی هیچگونه دوپهلویی در این کلمات به چشم نمی‌خورد. کلمه، در این مفهوم نشانه اعمال و اندیشه‌هاست و نه سمبول آنها و یا سمبول و یا نماد اعمال و افکار دیگر. واقعیت‌گرایی فقط یک بعد دارد، بُعد نشانه قرار گرفتن کلمات برای مفاهیم. وقتی که در مثال بالا، می‌گوئیم، «به زنش گفت»، غرضمان دقیقاً معنای آن کلمات است و بدنبال هیچ بعد دیگری از مفهوم نمی‌گردیم. ولی موقعی که مولوی می‌گوید: «دی شیخ با چراغ همی گشت گرد شهر - کز دیو و دد ملولم و انسانم آرزوست / گفتیم یافت می‌نشود جسته ایم ما - گفت آنک یافت می‌نشود آنم آرزوست»، ما با وضعی سروکار داریم که دیگر وضع نمونه پیش نیست، شیخ دقیقاً بمعنای شیخ نیست و چراغ دقیقاً بمعنای چراغ نیست، و دیو و دد هم دقیقاً معنای دیو و دد نمی‌دهند، و انسان هم مفهومی را که در زبان ساده ما از آن استنباط می‌کنیم، پیدا نمی‌کند. مولوی در واقع با «allos» با «دیگری»، و با «لایه جداگانه» سروکار دارد و برای بیان آن، دسته‌ای «نماینده و تصویر» انتخاب می‌کند که در عرف نقد جدید بدان نام سمبول و یا نماد داده می‌شود و چون سمبول از نظر فن ادبی بمعنای گفتن یک چیزی و استنباط معنا و یا معنایی 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 می‌گیرد و نه در منطبق بودن برواقعیت.

در ادب فارسی هیچ تمثیلی، زیباتر، درخشان‌تر و معنی‌دارتر از دیباچه شیوای مثنوی مولوی نیست؛ سردلبران در حدیث «دیگران» است: «سر پنهانست اندر زیرویم - فاش اگر گویم جهان بر هم زخم / آنچه نی می‌گوید اندر این دو باب - گر بگویم من جهان گردد خراب... روتوزنگار از رخ او پاک کن - بعد از آن آن نور را ادراک کن.» همین سر پنهان مفهوم اصلی و اساسی الگوری است.

کلمه مفهوم خود را نمی دهد، با اسرار پنهان سروکار پیدا 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 بازارچه 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 افاق 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، در شتاب هستیم؟ بسوی عقب، کنارها و جلو، در تمام جهات؟ آیا هنوز زیروبری 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 تا کنون 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؟...»<sup>۱</sup>

شیخ مولوی بدنبال انسان می گردد و دیوانه نیچه از خدایی مرده سخن می گوید. شیخ و دیوانه هر دو فانوس بدست بیرون می آیند و درملاء عام بدنبال چیزی یا کسی می گردند که یا نیست و یا اگر بود، مرده است. آیا انسان معدوم مولوی، همان خدای مرده 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 برآستی 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



نمادهایی هستند تا تفکر جامعه‌ای تمثیلی بباشد و عرضه شود. اگر جزاین قرار بود. حرفی زده بشود، نه به شعر مولوی نیازی بود و نه به تمثیل شاعرانه نیچه. با این قبیل آثار با دید واقع‌گرایانه نمی‌توان 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 واقع‌بینانه، به سراغ تمثیل‌های تذکرة الاولیا رفت و نتیجه آن بود که نشان داد اصولاً به بینش‌های ادبی و فنون ادبی و نقد ادبی شاعر نیست و اگر کسی صحبت از حرکت حجرالاسود کرد گمان می‌کند، یا حجرالاسود باید بصورت واقعی حرکت بکند و یا اگر نمی‌تواند بصورت واقعی حرکت کند، هیچ نویسنده‌ای، حتی بصورت تمثیلی هم نباید حرکتش بدهد. نفهمیدن تمثیل یعنی خط بطلان کشیدن بر تمام کتاب‌های آسمانی، بر کل عرفان، بر تمام شاهنامه-چرا که رستم مردی ششصد ساله بود و با منطقی واقع‌گرای هیچ مردی ششصد سال عمر نکرده- و تقریباً بر نیمی از تمام ادبیات جهان. بندرت اتفاق می‌افتد که پس از خواندن حوادث معراج پیغمبر، آدم بخواهد بصورتی واقع‌گرایانه دست به معراج بزند، و یا تمام آن حوادث را بصورتی واقع‌گرایانه 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 برعرشه تخیل اشراقی درک نکند، همان اشتباه لایغفر را می‌کند که آقای دشتی در باره تذکرة الاولیا کرده است:<sup>۱</sup>

«فراتر شدم مردی را دیدم حزمه هیزم فراهم بسته هر چند کوشید آن را بر نتافت و نیز زیادت بر آن می‌نهاد، مرا از آن عجب آمد. جبریل را گفتم: آن چیست؟ گفت آن مثل حریص دنیاست که آنچه دارد بشکر آن نمی‌رسد و نیز زیادت می‌جوید، و مثل گناه کار که گناهان کرده خویش را بر نمی‌تابد و نیز زیادت می‌کند.

«فراتر شدم گاوی دیدم کشته و خلقی بر آن گرد آمده گروهی پوست او را می‌بردند و گروهی سره او می‌بردند و گروهی احشای او را و گروهی ارواث او و گروهی خون او و گروهی گوشت خالص او می‌بردند. گفتم: یا جبریل، آن چیست؟ گفت: آن مثل ملت‌های مختلف است «کل حزب بما لدهم فرحون» هر گروهی در باطلی آویخته، تو یا محمد حق خالص بیافته.

«فراتر شدم مردی را دیدم دلوی در چاه افکنده چون بر آوردی بسر رسیدی تهی گشتی. گفتم: یا جبریل، آن چیست؟ گفت: مثل بدبختانست که رنج می‌برند و بدست ایشان هیچ چیز نه «الذین ضل سعمهم فی الحیوة الدنیا وهم یحسبون انهم یحسبون صنعا».

«فراتر شدم مردی را دیدم تخم در زمین می‌افکند و در ساعت ببری می‌آمد. گفتم: یا جبریل، 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 برمی آید.  
 «فراتر شدم سگی را دیدم که شیروی می دوشیدند و ازدوشندگان درمی 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 آویختند و آن کشتار پاکیزه می گذاشتند. گفتم: یا جبریل، آن  
 چیست؟ گفت، آن مثل کسی است که زنی را حلال دارد او را فرو گذارد و گرد حرام گردد.»<sup>۱</sup>

می بینید که نتایج و عقاید مربوط باین تمثیلهای با بقیه احکام قرآن فرقی ندارد. فقط در اینجا  
 نمادهای تمثیل، نمایندگی افکار و عقاید را بر عهده گرفته اند. بسیاری از تعالیم اسلام از طریق مثل و  
 تمثیل تدریس می شده است و گرنه می دانیم که هیچ تخرمی نیست که در زمین افکنده شود و در  
 ساعت ببر آید. اگر نتیجه نهانی و نهایی را در نظر بگیریم، اگر لایه ای را که در زیر این لایه سطحی  
 قرار دارد، بدر آوریم و در دستمان نگاه داریم، آنوقت رابطه مرد و دلوی که در چاه می افکند، و رابطه  
 مردم و گاوی که دوره اش کرده بودند، و ارتباط سگ و شیر او با سلطان ظالم دقیقاً روشن می شود.  
 بجای آنکه بگوید بزنی 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؛ ترازوی متعادل و متوازن بین قرینه های تفکر  
 می سازد و از طریق تصاویر نشان می دهد، بجای آنکه فقط بگوید. البته در بسیاری از تمثیلهای  
 تناقض هست، ولی همین تناقضها هستند که ما را به سوی معنا رهبری می کنند و ما می فهمیم که  
 قصد گوینده و یا نویسنده ارائه موبه موی واقعیت نبوده، بلکه ارائه ساختمانی تمثیلی بود که تیرا از  
 طریق تضاد و تناقض برسینده هدف بنشانند.<sup>۲</sup>

اتفاقاً آقای دشتی در همان دوازده یادداشتی که در روزنامه اطلاعات درباره تذکرة الاولیاء  
 چاپ کرده، به مسأله تناقض اشاره دارد، ولی اشاره اش در تقبیح تناقض است و نه در ستایش آن.  
 آقای دشتی قصه شیر و بایزید را خلاصه می کند و بعد به نتیجه گیری می پردازد.  
 ولی چون خلاصه 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 ابو بکر 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 غلیات شوق و توحید بودم، چنان که مویی را گنج نبود. به صحرا رفتم، بی خود، پیرزنی با انبانی آرد برسد. مرا گفت: این انبان مرا بگیر. - 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 گویی که را دیدم؟ که نخواستم که داند که من کیم. - گفت: ظالمی رعنا را دیدم. 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 تو صاحب کراماتی. این نه رعنائی بود؟ گفتم: بلی. توبه کردم و از اعلی به اسفل آمدم. این سخن پیر من بود.»<sup>۱</sup>

و آقای دشتی در ادامه این قصه می نویسد:

«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 برگردۀ او نهادن دعوی کرامت است.  
(آیا در این روایت تناقض بچشم نمی خورد؟)<sup>۲</sup>

در هر امری باید دید چه چیز وسیله است و چه چیز هدف. در تمثیل، سمبول ها و یا نمادها وسیله هستند و عقیده 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 جامۀ عارفانه بایزید بسطام. اگر بایزید صاحب کرامت از پیرزن بی کرامت چیزی یاد 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 به ما هم یاد می دهد که مردمان با تجربه، 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 بر عهده 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 در برابر کسی مکلف نباشد نباید تکلیفی بر کرده اش نشانند، 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 الاولیاء به تصحیح دکتر محمد استعلامی چاپ زوار، سال ۴۶، تهران صفحات ۱۸-۱۷۹.

۲- اطلاعات - یکشنبه ۳۳ اردیبهشت ماه ۱۳۵۳، شماره ۱۴۰۲.

است، ظلم بر آدم‌هایی که قدرت شیر را ندارند، رعوتی است صد برابر بدتر. بایزید، و عطار با استفاده از وجود بایزید، درس مخالفت با ظلم را بما تعلیم می‌دهند. تضاد و سمبول‌های متضاد در برابر یکدیگر قرار گرفته، فکری شفاف را به مغز رسوخ می‌دهند. سرتمثیل در همین ماهیت دوگانه و دولایه و دو پهلوی آن است. و موقعی که در سوره ابراهیم می‌خوانیم: «ولقد ارسلنا موسیٰ بآیاتنا ان اخرج قومک من الظلمات الی النور و ذکرهم بایام الله (آیات خویش را برای موسیٰ فرستادیم: قوم خود را از ظلمت به سوی نور برکش و بدانها روزهای خداوند را تذکر ده.)<sup>۱</sup> در واقع بهیچ صورت، چیزی تحت اللفظی را از زبان خداوند نمی‌شنویم. ظلمت، روزهای تاریک تفرعن و تکبر فرعون است، و نور، چهره زیبای آزادی و رستگاری، و روزهای خداوند، روزهایی هستند که در آن انسان، هیچ خدائی، جز خداوند یکتا نداشته باشد. و گرنه ظلمت و نور بطور یکسان بر مصر و اورشلیم حاکم می‌شود؛ و روز در یک نقطه با نقطه دیگر فرقی ندارد. تمثیل را اگر تحت اللفظی معنی نکنیم نه تنها متناقض، بلکه حتی مضحک هم به نظر می‌آید. باید سربررسی و تلقی هر چیز را دانست و بعد دست به قلم برد.

می‌دانیم که دانه سخت تحت تاثیر معارف اسلامی بویژه قرآن بود و از قرآن هم توجهش بیشتر به آیتی بود که مربوط به معراج پیغمبر می‌شد. از آنجا که بر معراج، روحی تمثیلی حاکم است، دانه نگارش اثر بزرگ خود «کمدی الهی» را براساس برداشتی تمثیلی می‌نویسد و در نامه‌ای که پیرامون تصنیف «فردوس»، جلد سوم «کمدی الهی»، خطاب به «کان گراند دلا اسکالا»<sup>۲</sup> پیرامون چندین معنی دار بودن<sup>۳</sup> کتابش می‌نویسد، مسأله تمثیلی بودن شعرش را دقیقاً بیان می‌کند<sup>۴</sup>:

«معنای نخستین لفظی (literal) است، اما معنای دوم تمثیلی و یا عارفانه است. برای بهتر نشان دادن این شیوه رفتار می‌توان از شعر زیر استفاده کرد: «وقتی که بنی اسرائیل از مصر خروج کرد و خاندان یعقوب از میان مردمی با زبان بیگانه، یهودا وسیله تصفیة روحی اوشد و اسرائیل قدرت تحت اختیار او.» اگر ما فقط لفظ (letter) را به محک بزنیم، عزیمت بنی اسرائیل از مصر در زمان موسی در برابر ما مجسم خواهد شد، اگر بمعنای تمثیل پردازیم نجات ما که بوسیله مسیح حاصل شد، در نظر آورده خواهد شد، اگر بمعنای اخلاقی (moral) پردازیم، 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) پردازیم، عزیمت

۱- قرآن، سوره ابراهیم ۵.

2 - Can Grande Della Scala

3 - Polysemous

۴- 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 همه 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 کلمه **alleon** یونانی گرفته شده که همان معنای **alienum** ، **diversum** لاتین را دارد.<sup>۱</sup>

در واقع در اینجا هم همان مسأله اخراج 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 سدره المنتهی است و دیگر از آن جلوتر نمی توان رفت. یعنی نمادهای تمثیل در فاصله 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 هر سه معنای «دیگری و جداگانه» 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 غریبان متفق القولند و هم شرفیان. ولی هرگز نمی توان گفت که این فن ( **technique** ) ادبی را غریبان از شرفیان و یا شرفیان از غریبان گرفته اند. هر دو طرف از آغاز تاریخ ادبیاتشان با تمثیل (الگوری) سروکار داشته اند و هنوز هم دارند. و اگر به کتابهایی که در غرب 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: همسایه 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 کناره دیگر رفت. همچنین شخصی لاوی نیز از آنجا عبور کرده نزدیک آمد و بر او نگرسته از کناره دیگر برفت. لیکن شخص سامری که مسافر بود نزد وی آمده چون او را بدید دلش بروی 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 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

بدست دزدان افتاد. گفت آنکه بر او رحمت کرد. عیسی ویرا گفت برو و تونیز همچنان کن»<sup>۱</sup>

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 درباره روابط موجود بین نمادها بذهن می رسد. گفت و گوی آخرین تمثیل معنای بعدی را عملاً لومی 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، نتیجه مطلوب گرفته نمی شد، بدلیل اینکه خواننده باید در متن یک حادثه 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، با اشاره و القاء فهمیدنی است و نیازی به افزودن نتیجه روابط نیست.

یکی از زیباترین تمثیل های معاصر زبان فارسی، قصه «قفس» چوبک است در مجموعه «انتری که لوطیش مرده بود». قفس پر از مرغ های 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<sup>۲</sup>. این تمثیل هم دارای بُعدی اجتماعی و تاریخی است و هم دارای بُعدی ما بعدالطبیعی، و توازن بین روابط- همان نماینده ها و تصویریها- 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 قصه «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 روبرو 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 حوزه اجتماعی و تاریخ هم هست؟ ممکن است لوطی را قدرت قاهر زمان و انتر را نیروی و اخورده، عقب مانده و عقب-نگه داشته شده جوامع امروز بدانیم. انتر آنچنان به امر و نهی لوطیش عادت کرده که بدون او نمی تواند تعلق به جهان موجود داشته باشد. رابطه بین لوطی و انتر، رابطه ای است حاکمی و محکومی، فاعلی و مفعولی ( subject - object ).

۱- عهد جدید، انجیل لوقا، باب دهم ۳۷-۲۹.

۲- رجوع کنید به قصه نویسی صفحات ۵۹۱-۵۹۰.

موقعی که کسی به محکومیت عادت کرد، حتی اگر روزی حاکمیتی هم در کار نباشد، باز هم نمی‌تواند در آزادی زندگی کند. همانطور که انترپس از آزاد کردن خود از بند لوطی دوباره به سراغ او می‌رود، منتها بسراغ مرده‌اش، و جسد مرده را تکان می‌دهد تا بلند شود و با فرمان براند. و جالب این است که هم لوطی و هم انتر، هر دو تریاکی هستند و رابطه‌ای که بین این دو هست، رابطه‌ای از یک استثمارتخدیری است، و انتر، در منتهای بیمار گونگی، بسوی لگد و سیلی و دشنامی برمی‌گردد که اربابش در زمان حیاتش نثارش کرده بود. چوبک روابط را طوری در برابر هم می‌چیند که علاوه بر معنای رئالیستی، معنایی با ابعاد دیگر در ذهن خواننده پیدا شوند. جامعه آنجاست، تاریخ هم آنجاست و رابطه انسان با طبیعت و مابعدالطبیعه هم آنجاست.

مفهوم «انتری که لوطیش مرده بود»، بی‌شبهت به مثل ( parable ) «پیک‌ها» از کافکا نیست. بطور کلی در تمام آثار کافکا اینحالت تمثیلی شدید دیده می‌شود، منتها بر این حالت تمثیلی، تضاد و تناقض از هر لحاظ حاکم است و اتفاقاً همین تضاد و تناقض است که آثار کافکار را در هاله‌های رمز و کنایه فرو می‌برد و سرانجام تمثیل را به سوی اسطوره طنزآلود می‌راند. «پیک‌ها» مثالی است کوتاه که در اینجا نقل می‌کنم، گرچه مثالی دیگر بنام «پیام امپراطور» نیز از نظر ساختمان مثل و معنایی که از آن استنباط می‌شود با انتری که لوطیش مرده بود، قرابت دارد.

«به آنها گفتند، بین امیر بودن و پیک امیر بودن یکی را انتخاب کنند. آنها مثل بچه‌ها، همه می‌خواستند پیک بشوند. بهمین دلیل فقط پیک‌ها بر روی زمین وجود دارند که با شتاب به این سوی و آن سوی می‌روند و بر سر یکدیگر فریاد میکشند - و چون دیگر امیری در کار نیست - پیغام‌هایی را که بی‌معنا شده‌اند بیکدیگر می‌رسانند. خیلی دلشان می‌خواهد که به این زندگی ادبار خود پایان دهند، ولی بدلیل سوگند خدمت و وفاداریشان نمی‌توانند»<sup>۱</sup>

طرفین قضیه کاملاً بروشنی معرفی شده‌اند. امیر در این سوی و پیک‌ها در آن سوی. هیچکس نمی‌خواهد امیر بشود. جمله خدا مرده‌نیچه در ذهنمان طنین می‌اندازد. در قصه چوبک هم، در یک شب سرد، لوطی، خشک شده است. ولی کافکا مسأله را عمقی‌تر می‌بیند. یعنی اگر نیچه می‌گوید، «خدا مرده»، کافکا هم وجود و هم مرگ خدا را در فاصله‌ای دوردست نگه می‌دارد، و فقط می‌گوید که مردم نمی‌خواستند امیر بشوند. و بعد فقط مردم می‌مانند، قسم خوردگانی که پیغامها را در پوچی و یاوگی باین سوی و آن سوی می‌برند، بی‌آنکه چیزی حاصل شود؛ همه آب در غربال می‌بیزند. مثل و تمثیل و اسطوره، بیشتر برای بیان موقعیت‌هایی بکار می‌روند که در شرایط عادی قابل بیان نیستند. پیک‌ها می‌خواهند به زندگی ادبار خود پایان دهند، ولی نمی‌توانند. چرا؟

مگر نه این است که انسان، مدام فکراً می‌کند که بر روی زمین رسالتی برعهده او گذاشته شده؟ عهد و تعهد قدیم او در برابرش ظاهر می‌شود، 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 بی‌معنایی، بسوی همگان خویش آویزان می‌شود، بی آنکه حتی آن شرف و مناعت را داشته باشد که از شر خویش خلاص شود. انترپس از مرگ لوطی چه بکند؟

ساختمان تمثیلی این بی‌منطقی دوارانگیز در «محاکمه» ی کافکا بیش از هر اثر دیگری در جهان بچشم می‌خورد. «جوزف کاف» بی دلیل بازداشت می‌شود، ولی بازداشت کنندگان او را با خود نمی‌برند، و بعد روز محاکمه تعیین می‌شود و موقعی که او در دادگاه حاضر می‌شود، صحبت از چیزهایی می‌شود که دقیقاً به او ربطی ندارد. انگار محاکمه مربوط به آدمی دیگر است. و بعد او محکمه را ترک می‌کند و پس از مدتی دو نفر خرگردن، می‌کشندش، یعنی کاردی را در قلبش فرو می‌کنند و می‌چرخانند و آخرین عبارتی که از زبان محکوم شنیده می‌شود «عین سگ» است. و معلوم نیست که او واقعاً زندگی خود را عین سگ تلقی می‌کند و یا مرگ خود را، و یا شاید عملی را که با او شده. بهر طریق یک «عین سگ» در چنان زمینه‌ای از معنا و بی‌معنایی توأمان پیاده شده که هم می‌توان بعنوان یک جمله واقعی قبولش کرد و هم بعنوان نماینده 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 جامعه خود را بیان می‌کند و ما می‌کوشیم این توازن بین فرد در یک طرف و نیروهای مقابل او در طرف دیگر را نشان بدهیم.

خانواده	کافکا
پدر	پسر
دولت آلمان	کافکای کوچک
زبان آلمانی	زبان چک
اکثریت مسیحی	تقویت یهود
دولت	فرد
جامعه	فرد
بوروکراسی	فرد
یهوه	انسان
عرش الهی	زمین



کافکا در برابر پدرش درمانده است، در برابر بقیه افراد خانواده، منجمله مادرش هم همانطور. در نامه ای 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 نو یسنده 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 وسیع تر گرفت: فرد، در مقابل دولت حاکم و فرد در مقابل جامعه 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 در صفحات 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 آسمان سیر می دهد و نشان می دهد که زمین، الگویی کوچک، ولی موبه موتقلید شده از الگوی بزرگ آسمانی است و همانطور که در اسرائیل کهن، «امام هارتز» و یا مردمان خارج از بیت المقدس، از دهاتی و میوه فروش و کاسب و برزرگر، نمی توانستند وارد بیت المقدس شوند و باصطلاح پیاده ها همیشه پیاده بودند و سواره ها همیشه سواره، و کسی نمی توانست طبقه 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 اسرائیل کهن را که بر اساس دو طبقه خارج و داخل بیت المقدس بنا شده بود و حتی عرفان کهن یهود را که جلوه ای رو بنایی از آن از زیر 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 دانتی بدان اشاره کرده بود، در اوج، تجلی پیدا می کند. در حالیکه 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 کلمه 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 «محاكمه» 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، محاكمه 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 می کنم 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 ساعت 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 شهرآشنایی کامل پیدا نکرده بودم. خوشبختانه پاسبانی در آن نزدیکی بود. بطرف او دویدم 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 خنده اش خلوت کند.»<sup>۱</sup>

«پولیتزر» تفسیری بسیار عمیق از این قطعه که پس از مرگ کافکا در میان یادداشت هایش پیدا شد کرده است که بدلیل طولانی بودنش، از نقلش صرف نظر می کنیم. بطور خلاصه ساعت فرد با ساعت کائنات نمی خواند و بهمین دلیل گمراهی پیش می آید و نماینده دولت، یعنی پاسبان، که در دستگاه تمثیلی کافکا نماینده بوروکراسی یهوه هم هست، فقط می تواند بگوید، ولش کن، ولش کن، و بعد با خنده مسخره خود خلوت بکند. بظاهر همه چیز منطقی و واقعی بنظر می رسد، ولی موقعی که نماینده قانون، اهمیتی به گمراه شدن فرد نمی دهد، و حتی او را به گمراه بودن تشویق می کند و بعد با خود و خنده خود خلوت می کند، دیگر ما فقط با مردی راه گم کرده که راه را از پلیس پرسد، کار نداریم؛ بلکه معنایی از هر نوع، زمینی، تاریخی، مذهبی و الهی در ذهن جلوه گر می شوند و همه آنها فقط در چند سطر کوتاه، که کافکا نام آن را «توضیح» گذاشته، چشم از جهان بر بسته است. البته تمام تمثیل ها باین پیچیدگی و پرمعنایی نیست. درباره تمثیل های کافکا فقط می توان این شعر مولوی را خواند که: از انبهی ماهی دریا به نهان گشته- انبه شده قالب ها تا پرده جان گشته. خود کافکا دستگاه تمثیلی موجود جهان را در یک مثل دیگر، بطنر 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.

ولی همانطور که گفتیم نه همه تمثیل‌ها به پیچیدگی تمثیل‌های کافکا است. بعلاوه تاریخ قصه رئالیستی که در حدود سیصد سال از عمر آن می‌گذرد، با قصه تمثیلی رفتار یک 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» بوسیله انتشارات پیام چاپ شده. لکن ما در آثار نویسنده گمانی بمراتب بزرگتر از اورول و هاکسلی، و مثلاً در آثار جویس و فالکنر به این طرز ادبی برمی‌خوریم.

اصطلاحات جدیدی که اخیراً بوسیله آنها بسراغ ادبیات می‌روند، از قبیل صورت ازلی یا نوعی (archetype) و یا اسطوره (myth)، تا حدی کلمه تمثیل را بعنوان یک طرز ادبی در پرده 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 ترجمه اش 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 مثالی 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 بویره چشم‌براه‌گودو، و «دست‌آخر» (Endgame) دست به اسطوره‌سازی پیوسته‌ای می‌زند که تمثیل‌های متعدد در چارچوب اساطیری آن براحتی می‌گنجد، و خواننده باید حواسش جمع باشد تا بداند که در پشت سر یک قالب، چند قالب، و در هر کدام از این قالب‌ها چند معنی نهفته است.

من در «قصه نویسی» بیشتر توجه به قصه رئالیستی کرده‌ام. این گفته درباره تمثیل را بعنوان مکمل بر آن متن اضافه می‌کنم. و بهمین دلیل در اینجا توضیح درباره قصه واقع‌گرای را بخلاصه آوردم. وگرنه هیچ قصد رجحان دادن یک نوع قصه را بر نوع دیگر ندارم.

(نگین - مرداد ۵۳)

## قصه یا داستان (یک مصاحبه 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 بوده‌اید و صلاحیت کلاس‌بندی حرکت‌ها در مراحل مختلف عرصه 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 شده نویسنده‌گان خودمان باشد. شکی نیست که اگر وجه تمیز و مقایسه‌ای پیش آمد و ضرورتی ایجاب کرد، شاهد از نویسندگان 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 ارسطویی، تطور و تحولش چگونه بوده است؟ از بیرون بدرون قصه برویم. از فرم به محتوا، میزان در قصه کوتاه از نظر تعداد جملات و تعداد کلمات چیست؟ و موارد و معاییر دیگری که در مکاشفه شما از قصه نویسی اینجا و مطالعه شما، برایتان مطرح است، چگونه است؟<sup>۱</sup>

پاسخ:

عرض شود که من شخصاً در جواب سؤال شما ترجیح میدهم که بگویم، «قصه کوتاه» بجای «داستان کوتاه». علت این نکته روشن است: «قصه کوتاه» برای من یک شکل خاص ادبی است، در حالیکه داستان چنین نیست. من در کتاب «قصه نویسی» تعریفی از واژه «داستان» بدست داده‌ام: «داستان یعنی ترتیب و توالی زمانی حوادث یک قصه کوتاه یا بلند.» داستان یکی از عناصر دهگانه قصه است. یعنی داستان، عنصری است که هم در قصه کوتاه هست، هم در قصه بلند، هم در یک نمایش هست، هم در یک حماسه، و هم در تمثیل از کلیه انواعش. ادبیات بی داستان تقریباً در هیچ جای دنیا وجود ندارد. پس داستان را با قصه اشتباه نکنیم. یکی عنصری است سیال و

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. «قصه 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»، نویسنده «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 در نثر و خواه در شعر، نوعی داستان میگوید. از ابتدای پیدایش ادبیات تا به امروز، در همه زبان ها و بین همه ملل. نویسنده. یا شاعری که داستانی برای گفتن نداشته باشد، نه هومر میشود، نه فردوسی، نه حافظ، نه مولوی، نه هدایت و نه داستایوسکی. ولی قصه کوتاه، یک شکل ادبی است در میان سایر اشکال. داستان وجه تمایز ادبیات از غیر ادبیات است. قصه کوتاه، شکل خاصی است بین سایر اشکال ادبی، و در واقع، قصه 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. در آنجا عناصر دهگانه قصه را بر شمرده 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 بُعد عبارت بودند از: بُعد زمان، بُعد مکان، بُعد علت و معلول دیالکتیکی و بُعد زبان. ما همه اینها را در آن کتاب تعریف کرده ایم، نیازی به تعریف مجدد آنها نمی بینیم. و در همان کتاب اصول ارسطویی 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 محتوایی 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 محتوایی بسوی شکل حرکت کند، شکل قصه کوتاه، قصه بلند یا هرچی.

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 نویس یا حضور تاریخ در خلوت یک قصه نویس. یا حضور جمع آن ده تا عنصر و جمع آن چهار بُعد در حضور یک کتاب. حضور یک 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 میگویند قصه بمعنای امروزی کلمه. در عین حال قصه، نه تنها قصه ی کوتاه، قصه بمعنای اعمش، یعنی هم بمعنای قصه کوتاه و بلند و هم بمعنای رمان، سروکار دارد با انقلاب بورژوازی، بورژوازی بمعنای طبقه متوسطش، نه بمعنای امروزش که بیشتر در معنای خیانت به انقلاب بورژوازی است که بیشتر در معنای بوناپارتنی است تا انقلابی، نه بمعنایی که به اصطلاح بیشتر سرمایه دار خوانده میشود. به دلیل اینکه قصه بمعنای امروزش سروکار دارد با شهر. توی شهر رو بهم طبقه متوسط، خواننده 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 طبقه متوسط نوشته شده. البته قصه کوتاه در ایران بیک معنا واقعاً یک مقوله دیگری ست. به آن معنا که آدم وقتی «یکی بود و یکی نبود» را میخواند، میبیند که در معروف ترین قصه یعنی «فارسی شکر است» کارا کترها برای اولین بار دارند وارد ادبیات میشوند. یکی یک دهاتی است، یکی یک آخوند یکی یک جوان غرب زده 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 کارا کتر. این چهارتا شخصیت، و یا بهتر است بگوئیم تیپ، از روز اول قصه نویسی، بمعنای امروز، قصه کوتاه نویسی، تا امروز، شخصیت های طبیعی و دائمی قصه های فارسی هستند. جمال زاده اهمیتش در این است که عناصر قصه کوتاه را از داخل اجتماع طوری توانسته استخراج بکند، که صرف نظر از این که بعداً سر خود جمال زاده چه آمده، آن عناصر اصلی، یعنی آن چهارتا شخصیتی که وجود دارند تا حدی تبدیل شده اند به شخصیت های دائمی قصه فارسی. نگاه کنید به دولت آبادی، یکی از آن بُعدها مال اوست، دهاتی. یا نگاه کنید به ساعدی، روشنفکر به ده رفته: «عزاداران بیل». درست؟ نگاه کنید به چوبک سنگ صبور. آدم با سواد ی بنام احمد (معلم) در جایی که فقر و جهل و بی شعوری 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 چوبک دارد که بیشتر غریبها هستند در ایران. مثلاً یکی دوتا قصه که درباره روشنفکران ایرانی تحصیل کرده در غرب نوشته و یا غریبهایی که آمدند در ایران زندگی کردند. یا نوع دیگر این شخصیت، شخصیت هائی هستند که هدایت در زبان فرانسه خلق کرده. روشنفکر نیمه بخود بیگانه یکی بود، یکی نبود جمال زاده، در «سامپینگ» 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 جمال زاده از تاریخ ایران معاصر استخراج کرده، و ارائه داده، تا حدودی شخصیت های دائمی قصه فارسی شده اند. گرچه اشخاص دیگر هم معرفی شده اند، مثلاً کارگر هم یکی دیگر از این شخصیت ها شده، در عین حال تاجر هم که یکی دیگر است. ولی رو بهم رفته، دهاتی، معلم، مدیر مدرسه، فکلی غربزه، و آخوندی که از عربی استفاده میکند. جمال زاده یک توازی تاریخ خلق کرده.

ریشه های همه ما همانجا است. کسی که از غرب برگشته، برمیگردد و در باره شرق مطالعه میکند، و در عین حال آخوند. مجموع این ها، شخصیت های اصلی قصه های فارسی هستند. قصه، آفرینش یک توازی تاریخی است.

پرسش:

باز هم بر گردیم سر صحبت 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 جنبه ای 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 ویس و رامین گرگانی، شاهنامه فردوسی، خمسه نظامی و بطور کلی منظومه سرایان و آثار سمبلیک عرفانی و فلسفی. یا در قصه های عامیانه و پر جذبه ای مثل اسکندرنامه 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 ساقه ای، و قصه های جنبی و شاخه ای توش جریان دارد. یعنی قصه و قصه ها، در حرکت بستری داستان، حضور دارند. البته به عنوان شاهد و یا مکمل مفهوم و معنایی در داستان حضور پیدا می کنند. این دید من و بینش شما از دو مقوله ی بهم پیوسته ی داستان و قصه، با هم توفیر دارند. خواهش میکنم این دو طرز تلقی از قصه و داستان را، کمی بازتر تشریح کنید.

پاسخ:

بینید 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 ۷۰ سال گذشته در ایران، یک چیز اضافه میشود. به آن میگویند: 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 پرتحرک 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 نویسی من داده ام. و این تعریف خود من نیست. از کسان دیگری من نقل کرده ام و بعد بحث کرده ام. یکی میگوید که شاه مرد، پشت سرش میگوید ملکه مرد. داستان سمک عیار این جور نوشته شده. ولی یکی میگوید «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 بیشترین 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:

در چه 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 زبانداریا 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 جور حرف میزنیم دوران ناصرالدین شاه این جور حرف نمیزدند و من میگویم مسأله دیالکتیکی است، یعنی مسأله مربوط 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. در عین 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 جدیدش؟ 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.

قصه جدید با وارد کردن عنصر طرح و توطئه بداخل «ساخت» قصه بمعنای اعمش، سعی میکند که به این «چرایی» 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. منم 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 گذشته ادبیات ما، گذشته هشتصد نهصد ساله ادبیات کلاسیک ما، برای دو عنوان قصه و داستان، شواهد جداگانه ای، شواهد دوگانه ای، آمده. همان طور که بیشتر صحبتش رفت، پشتوانه فرهنگی هر دو، با مفهومی که ما امروز از آن ها داریم، مغایر است، خیلی فرق میکند. این یک مورد طبیعی است. و من کنجکا و قرن بیستمی، آخر قرن بیستمی، آمدم با بینش و معیار و دید امروزی، با دانش و اندیشه و ضوابط امروزی، با کل مجتمع شده 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 مقوله 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 وحجیم و انباشته شده 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 سفرنامه ناصر خسرو و یا ابومسلم نامه و یا

یک کتاب کلاسیک دیگر از شهر چیزی بخواند، نمی آید همین مفهوم امروزی ما را از شهر، با این همه تفاوت، با آن شهر ناصر خسرو و طرسوسی و شیخ احمد جام، مقایسه کند و یکیشان تصور کند. برداشت من از شهر چیزی دیگری و برداشت ناصر خسرو چیز دیگری است که اگر من این دورا یکسان نگاه کنم، و قضاوت 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، بهر حال دو گونه موضوع هستند در دو زمان. شما میگوئید طرح و توطئه بهش زیاد شده. روابط علت و معلولی بهش اضافه شده، خب، بدون تأیید در بست این گفته، میگویم 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 کننده آمده، چون زورش زیاد بوده پاش تا زانو تو خاک فرو میرفته، چرا زورش زیاد بوده؟ چون مدد حق، جادو، یک قوه ماوراء 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 واسطه 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 امروزی، که مربوط به دوران فئودالیزم میشود، آسان تر آمده. لخت تر عنوان شده. بیشتر به اصل مطلب پرداخته تا پیرایه ها و چوب بستهای 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 مین ژو پی است بلند و گشاد و پلیسه دار 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 بگوئیم دامن آن روز معروف بوده مثلاً به شلیته که قد و قواره و رنگ و شکلش این ریختی بوده. نه اینکه بگوئیم شلیته یعنی مینی ژوپ بلند و گشاد دورنگی چین دار 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 قصه ی 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 کاربرد دوران خودشان. خب، گاهی این عناصر تعریف ساز قصه امروز، شاید در بست و بطور کامل و با هم در یک 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 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 تأیید «الیت» های هنر هم هست. باصطلاح چی میگن، آوانگارد هم محسوب میشود. چرا که رابطه زمانی و مکانی و یا علت و معلولی و زبانی، در شان 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 مجموعه ی پنج داستان کوتاه، یاد داستان های نظامی، و دهلوی و عطار نمی افتم. وقتی میخوانیم دفترى در قصه، بیاد قصه های عبید، حکایت های سعدی و مولوی نمی افتم. یعنی دچار یکسان نگری نمیشویم. 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 بیانان هست که من درست درکش نکردم. چرا که خواننده قصه امروز، همه جا حضور دارد. کم و زیادش فرق میکند. خیلی چونه درازی کردم. میبخشید. حالا از اینجا شروع کنید که چرا میگوئید قصه، و چرا داستان نه یا...

پاسخ:

ببینید: ما میگوئیم 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 ایدئالیستی گذشته و دوران رئالیستی امروز. بچه صورت: بصورتی که دقیقاً در کتاب قصه نویسی توصیف و حلاجی شده. ادبیات گذشته از داده ها، از مطلق های داده شده شروع میکرده و آخر سر به مطلق های داده شده 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 روز بهان را در نظر بگیرید. حقیقتی هست حاکم بر هر سه اثر. هر سه اثر، و نمیتوانید منکر این بشوید که داستان هایی بوسیله هر سه اثر گفته میشود، البته در اثر سومى، کمتر از دو اثر اول، جهان بمثابة مطلقى است که بوسیله مطلقى برتر آفریده شده و هر داستانی در توجیه حرکت انسان از یک مبداء اعلى بسوى یک منزل و مقصد اعلاى 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 میبندد که میان دو کتف حضرت محمد نوشته شده بود لا اله الا الله محمداً رسول الله. و البته پس از تولد او آتشکده‌های پارس خاموش شدند. ممکن است دقیقاً همه این اتفاقات افتاده باشد و یا ممکن است نویسنده قصص الانبیاء خواسته باشد ما اعتقاد پیدا کنیم که این وقایع در زمان تولد حضرت محمد اتفاق افتاده. ولی نویسنده طوری این حرف‌ها را میزند که ما قبلاً باید به بعضی چیزهای مطلق اعتقاد داشته باشیم تا قبول کنیم که این وقایع نتیجه طبیعی آن وقایع است و یا آن چیزهای مطلق. در حالیکه در دوران جدید مکانیسم باوراندن یک چیز دیگر است، هر چیزی مستقلاً باید زمینه 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. رابطه 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 توازی‌های تاریخی است. و یا در تذکرة الاولیاء، وقتی که حادثه زندانی شدن منصور حلاج پیش کشیده میشود، این باورهای خارجی ماست، مطلق‌های اعتقادی ما نسبت به عرفان است که بما حکم میکند باور کنیم که آدم اگر روز اول برود زندان، منصور را میبندد 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 کرده‌اند. رستم قصه معمولی مردمان بوده، پیش از آنکه رسمیت داستانی شاهنامه‌ای را پیدا کند. ولی خصائص عامیانه را در وجود کلمه قصه نمیتوان نادیده گرفت. مشروطیت مردم را بدخل حوزه تاریخ میکشد. این دیگر داستان رسمی کلاسیک نیست که این مردم بعنوان مخاطب ادبیات بدنبالش خواهند رفت. قصه، قصه 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 میزند تا قهرمانان، داستان، داستان قهرمانان مطلق است.

و بعد شما ناصر خسرو را پیش میکشید. ناصر خسرو در سفرنامه، روزنامه نویس ده قرن پیش است. در قصه نویسی رابطه این نثر را، با نثر آدم‌هایی مثل آل احمد در «حسی در میقات» نشان داده‌ام. ناصر خسرو در سفرنامه، آل احمد در حسی در میقات قصه نویس، و داستان نویس نیستند، گزارشگر واقعیت قصه نویس نیست. همچنین است واقعه بدار آو یختن 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 سفر نامه 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 گفتیم 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 می پرسیم: 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 اجازه اما گذاشتن را نمی دهد. بورژوازی ما را بالغ میکند. چنان دواری بدور سر ما ایجاد میکند که ما از هر چند دقیقه باید پرسیم: چطور شد؟ و بعد، چرا اینطور شد؟ این چرا اینطور شد، قصه را تبدیل به یک نوشته 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 و غیره. 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 بر قامت 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 گیلگمش 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 هیولان، و غیره شده. انسان یعنی داستان.

داستان، گرامر انسان است. داستان ساخت عمقی انسان است. انسان بی داستان وجود ندارد. داستان یعنی ساخت رابطه انسان با دیگران، با طبیعت، با ماوراءالطبیعه، با جامعه، با تاریخ، گفتن اینکه قصه امروز ما داستان است، یعنی تخصیص دادن چیزی بانسان امروز که در طول کل زمان تحصیل حاصل بوده است. باید انسان امروز، یا نویسنده امروز را هم با مختصات امروزی 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 بیایم 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 تریبیتی دارد، درست است که سر یک شخصیت است که او هم یک سابقه خاصی دارد. درست است که ارتباط پیدا میکند، نمیدانم به جادوگران، به خدایان، به خدا. همه 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 کارا کتر مادرزادی است، یا مثلاً رستم موقعی که باصطلاح در میدان ظاهر میشود، آنقدر قدرت دارد که با بزرگترین قهرمانان تاریخ روبرو بشود و آنها را از بین ببرد. ولی اینکه رستم چطور شد که این قدرت را بدست آورد این «چطور شدنش» در قصه امروز برای ما خیلی اهمیت دارد، مقصودم، روشن کردن مسأله تأکیدهاست. تأکید در دوران ما روی علت و معلول است. در عین حال ما می بینیم که قصه جدید ما، در طول این هفتاد هشتاد سال گذشته بطور کلی، روی پای خودش بوجود نیامده. خودش خودبخود نیامده، در نتیجه 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 چیزهایی در دنیا هست که بی شباهت به همدیگر نیست. شهرهای استبدادی، شهرهای خفقان زده است. شهر کافکائی فوق العاده شبیه شهر هدایت است. به همین دلیل هم ذهن هدایت خیلی شبیه ذهن کافکا است. ذهن هدایت را کافکا بیشتر شکل داده تا شاهنامه ی فردوسی. تا نمیدانم حتی حافظ. من مخالف این نیستم که یک فرهنگ وسیعی هست که در طول زمان میآید و به ما میرسد ولی در عین حال معتقدم که این فرهنگ فقط از طریق ملی یا یک زبان به ما نمیرسد.

پرسش: آقای دکتر قرار بود در باره فرم داستان فعلاً حرف بزنیم.  
پاسخ:

عجب؟ از یاد آوریتان 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 کلمه اسطوره سامی و عربی است. ارسطو هم گفته است که یکی از اجزاء نمایشنامه کلاسیک، اسطوره است. سابقه 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 مشحوط 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 لوکاج این اعصار را اعصار سعادت مند خوانده است. عصری که در آن فلسفه نیست، بلکه همه چیز شعر است، یا همگان بنوبه خود فیلسوف هستند، و فلسفه مساوی شعر.

ولی غربیها کلمه 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 کلمه «فیکشن» را نداریم، ولی بطور کلی، فیکشن با تعریفی که ما از کلمه 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 «ساخته»گی بودن کلیه 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 کلیه ساختهای روائی آدم هاست، و ارتباط دارد، مستقیماً با تخیل انسان. در واقع تاریخ، ما قبل تاریخ فیکشن است. فیکشن از تاریخ سرچشمه میگردد، ولی بآن قانع نیست، از آن فراتر میرود، تخیل به فیکشن استقلال خاص آن را میدهد. بدون واقعیت نمیتوان تخیل داشت، ما قبل 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 بوسیله 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: قصه 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 کلمه قصه را برای مجموع این پدیده انتخاب میکردم، خودم هم درمانده بودم که آیا داستان را انتخاب بکنم یا قصه را. ولی بچند لحاظ قصه را برای دوران جدید انتخاب کردم، در عین حال آمدم دیدم یکی از منتقدهای 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 قصه نویسی بمعنای امروزش، این رابطه علت و معلولی حوادث است. من به این علت انتخاب کردم که طرح و توطئه یک قسمت اساسی از قصه کوتاه، و از زمان است. آیا من از کلمه 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 قصه بچه هاست. هم قصه بزرگان میتواند باشد و هم در فارسی کلمه ی ملموس تر است تا داستان، و خیلی خیلی من جس صمیمانه ای نسبت به قصه داشتم و یادم هست که «آل احمد» هم همیشه می نوشت «قصه کوتاه». یا «قصه بلند». از کلمه ی رمان هم زیاد خوشم نمیاید. فکر میکنم که باز هم ما میرویم بداخل یکی از فرهنگ های ملی ممالک دیگر در یک دوره خاص. در نتیجه من چه چیز میتوانستم بگذارم جز این؟ مخصوصاً که در مقابل داستان یک عنصر دیگر هم وجود داشت که باندازه ی 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 رابطه خاص، و یژه همان عصر است. من باز هم میگویم، دقیقاً نمیتواند معیارهای امروزی - که تکامل یافته همان فرازهاست - با معیارهای آن روزگار مطابقت داشته باشد. آن رابطه ها، جوری علت و معلول حساب می شدند. یعنی اگر قرار باشد اسمی روش بگذاریم، بهش میگوئیم رابطه علت و معلولی، والا مفهوم علت و معلولی با برد امروزش، همانی نیست که یکجا در باره 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 ذکر یای رازی هم بوده، ولی آن شیمی ذکر یائی 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 اطلاقش. من گفتم که رابطه علت و معلولی در آثار کلاسیک، در قصه ها بوده، ولی نه آن رابطه ی علت و معلولی که حاصل اندیشه و ارزیابی و ارزش یابی ژانرهای کرتیک امروز دنیا است. من میگویم معیارهای ما، با توجه به دیالکتیکی که اساس قضاوت های ماست، همان معیارهای هفت



هشت قرن پیش نیست. همانطور که به کیمیاگری ذکر یائی شیمی هم میشود گفت- به نوعی- به رابطه 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 گفته شدن شعرنیا و نوشته شدن بوف کور شد، فرق میکند، ولی چیزی که هم به قصیده و شاهنامه شکل آن را میدهد و هم به شعرنیا و بوف کور، چیزی که هم شیمی ذکر یای رازی را میسازد و هم شیمی دوران جدید را تحول و تکامل تاریخی است و این یعنی حضور دیالکتیک در کلیه اعمال و کردارهای تاریخی انسان. ولی آیا ما تاریخ گذشته را با معیارهای سنجش همان تاریخ گذشته میتوانیم بفهمیم یا نه، از نظر من مسأله قابل بحثی است. من فکر میکنم که حالا ما نه تنها یک قصیده منوچهری را بهتر میفهمیم، بلکه علل پیدایش قصیده را هم میدانیم، صورت تکاملی و تکوینی آن را هم میشناسیم. دید انتقادی ما فقط در رابطه با عصر حاضر نیست که قوی تر شده. دیالکتیک وسیله ترسیم تاریخ جدید بعنوان تاریخ جدید است و تاریخ گذشته بعنوان ماقبل تاریخ دوران حاضر. عصر ما، ادامه دیالکتیکی ادبیات اعصار گذشته است. شیمی امروز ادامه دیالکتیکی شیمی گذشته است. منتها مسأله تا کیدهاست. 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 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 خصیصه 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 قصه خوان بود عنوان کردم...

پاسخ:

ولی آنچه که برای من مطرح است، آوردن این عناصر است. شما در قصه ای مثل «فارسی شکر است» که میگفتم این چهارتا آدم هستند...

پرسش:

معذرت می خواهم دکتر، این تعریف جدیدی ست از «فارسی شکر است» که میکنید. چون تا آنجا که حافظه ام یاری میکند در «قصه نویسی» از این قصه فقط بعنوان یک مبداء تاریخ قصه نویسی یاد کرده بودید و نوشته بودید که اگر ارزشی هم دارد صرفاً ارزش تاریخی است، نه ارزش هنری و ادبیش. حالا میبینم 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 روبرو میشود که هر سه بعلت برخورد با دنباهای 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 مانده 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 شده اند. 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. قیافه اش از جایی آمده، خیابان هایش از جایی دیگر، میدان هایش از جایی دیگر، ماشین ها و قطار هایش از جایی دیگر، لباس های آدم هایش 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. شهرهایی بودند با مشخصات استبداد شرقی، شهرهایی بودند با محیط مذهبی - اخلاقی دوره های مختلف تاریخ ایران. این شهرها بمعنای واقعی هویت شرقی داشتند،

هویت ایرانی داشتند. اصفهان نمونه عالی چنین شهری بود. ولی پیش از انقلاب در همین اصفهان چهارتا مدرسه برای بچه‌های آمریکائی‌های مقیم شهر وجود داشت. زبان دوم شهر انگلیسی بود. انواع مختلف غذاهای امریکائی در شهر فروش میرفت و مغازه بناشان بود. انواع مختلف ماشین‌های آمریکائی را در این شهر میدیدید. یکی از بزرگ‌ترین کارخانه‌های مونتاژ هلی‌کوپتر در این شهر بود. جالب این است. دهاتی همان خیش سابق را داشت، ولی بالاسرش هلی‌کوپترها 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 باید ایش چیزی بنام، معاهده 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 شخصیت‌های جدید، آدمهایی که میخواهند اصلاح بکنند، ولی بچه‌صورت؟ بصورت یک اصلاح گر غربی. آدمهایی که میخواهند انقلاب بکنند ولی بچه‌صورت؟ بصورت غربی. میدانید، موقعیکه الگوی حرکت انجمن غیبی تبریز، الگوی انقلاب‌های 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 صاعقه‌آسای تاریخ‌های دیگر قرار گرفتن است. آنوقت از داخل این فعل و انفعالات شخصیت‌های جدیدی بوجود می‌آید. به همین دلیل است که مثلاً اگر یک آدمی میخواهد یک قصه جدید بنویسد، یک دفعه فکر میکند که باید این قصه را طوری بنویسد که بی‌شبهت به آثار جیمس جویس نباشد، مثل مثلاً قصه کارگران چاپخانه که هدایت نوشته (فردا)، که قصه ایست که حرکتش یک جور است که مثل اینکه یک جیمس جویس مینویسدش، یک ویرجینیا وولف قصه را مینویسد. با وجود اینکه شخصیت یک کارگراست، میبینی که نویسنده فرورفته در ذهن این کارگر. فرورفتن توی ذهن باین صورت، نتیجه اصطکاک شهرها با همدیگر است. این نوع قصه نوشتن، زائیده 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 انقلاب‌هایی هستند که این تکامل را حتی کاملتر میکنند و می‌اندازند توی آن خط تقریباً موزون تاریخ. کشورهایی که به یک صورتی تحت تأثیر شاید بشود گفت کل حرکات استعمار، شهرهای خود را تشکیل داده‌اند غرق در ناموزونی اند. مثل شهر نیویورک، که بی‌شبهت به شهر تهران نیست. شهری که «گود» دارد، بزرگترین گودها را در داخل خودش جا داده. گود ایتالیائی‌ها - گود آلمانی‌ها - گود سیاه‌ها، مثل هارلم. و شهرها 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 کشورهایی 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 مرحله فئودالیزم رد شود وارد مرحله بورژوازی شده، در عین حال شما یک گروهی را در آنجا میبینید - سرخ پوستان 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 نیویورک شده اند، از طرف دیگر اردوگاههای سرخ پوستان را دارید که از نظر فرهنگی مادر سالارانه هستند. اینها از یک مقدار صنعت غربی بهره مند شده اند، این یک طرف قضیه است، و از طرف دیگر شما یک پولدار نیویورکی 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 نیویورک انواع فرم های ادبی را در قصبه در حال تجربه شدن میبینید، همانطور که در ایران هم بدلیل آن ناموزونی از یک طرف شما یک کاریکاتورسازی در قصبه نویسی 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 نویسنده اش اقتصاد کلامی را در نظر میگیرد، شخصیتهاش را سرمقاطع دقیق تاریخی قرار میدهد و درباره آنها تصمیم قصبه ای میگیرد. تصمیم داستانی میگیرد، فرض کنید. و از طرف دیگر نثر را در چنان سطحی قرار میدهد که شخصیت دارد. از نظر قصبه در زندگی خود گلشیری هم این قصبه واقعاً تنها میماند. گرچه بعضی از قصبه های کوتاهش هم خیلی قصبه های خوبی هستند ولی این قصبه 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 تاریخی را آدم حس میکند. مثل این که در دنیا هیچ چیزی نگذشته جز این مسائلی که در «کلیدر» 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 کننده ناموزونی تاریخی ماست. بیک معنا ناموزونی یعنی وابستگی. ناموزونی بورژوازی، مثل ناموزونی بورژوازی آمریکا نیست بلکه بورژوازی است که شدیداً وابسته است. همانطور که از نظر تکنیک در قصبه نویسی هم ما این وابستگی را می بینیم. در نتیجه من اینها را از هم جدا میدانم. یعنی من هیچ وقت شهر سمرقند و بخارا و تاشکند کهن را با تهران و اصفهان و تبریز امروزیکی نمیدانم.

پرسش:

من درباره ساختی که خودتان اشاره داشتید صحبت دارم. ساختی که معیاری برای قصبه و

قصه خوان شهری بیان کردید. آن طبقات یا قشرهای خاصی از مردم متوسط که «ربض» شهرنشین هستند و باصطلاح سواد کی دارند و غم نانی هم دارند و بین دو منگنه همیشهگی «جور و فشار» ارک نشین ها و کرشمه و تهدید «شارستان» نشین ها هستند. این را قبلاً...

پاسخ:

و این مسئله ای که شما میگویید که الان قصه را میخوانند، من متأسفانه زیاد موافق نیستم، به نظر من نمی خوانند...

پرسش:

من گفتم به نوبه در طبقات گوناگون، خواننده قصه هست. عمومیت به کل طبقات و یا ویژگی خاصی به طبقه ای خاص ندادم.

پاسخ:

متأسفانه درست نیست این حرف. در طبقات گوناگون، خواننده قصه نیست. قصه ی امروز را، طبقه متوسط، خورده بورژوا، دانشجو، روشنفکر، مرد وزن تحصیل کرده، معلم و کارمند میخوانند. ممکن است گاهی ارتشی هم بینشان باشد. مجموع اینها در جاهایی غیر از وسط های شهرهای بزرگ زندگی نمیکنند. آدم میبیند که یک همچون وضعی وجود دارد. دهقان ایرانی سواد ندارد که قصه بخواند. کارگرها هم قصه نمی خوانند. بورژواهای خیلی پولدار هم قصه بمعنای حرفه ایش را نمی خوانند. شازده احتجاب و کلیدر را کسانی میخوانند که خدمتان عرض کردم.

پرسش:

باز هم برگردم سر قصه نویسی. زیاد این شاخ آن شاخ پریدم. با پشتوانه فرهنگی و هویت 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 درباری شده مشخص و مشخص دارد. با معیار خاص خودش از نظر زبانی، کاراکترهای خاص خودش از نظر طبقاتی، مشکلات خاص خودش از نظر باز هم طبقاتی و ساخت اقتصادی کاراکترها. اما قصه، عامیانه تر است. بیشتر مربوط به طبقه متوسط و زحمتکش و پائین است. مربوط به ظلم دیده هاست. زبان خاص خودش را هم دارد. نویسنده و سراینده ی درباری هم ندارد. اگر داستان را مترادف شعر درباری و درباری و اشراف پسند و امیرپسند آن روزگار بدانیم، قصه را میشود از نوع فلهویات، یا ترانه ها و رباعیات عامیانه قلمداد کرد. اگر آن فلهویات حدیث نفس عشق و درد و ویرانی و در بدری های طبقات محروم بوده، قصه هم از همین طبقه بیشتر حرف زده، به آنها هویت داده آنها را در آن 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 همه‌ی هفت خان و در بدریها و هفت عصاهای آهنی و کفش‌های آهنیش. اگر فلهویات در ترانه و رباعی و چهار پاره و این جور چیزها بوده، قصه در نثر و نوشته‌های عامیانه ست. با آدمهای کم و بیش معمول. روغن فروش 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 آنکادار شده 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 مردانگی‌هاشان. 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 آدمهایی که از طبقه‌الیت زمان نبودند، در قصه حسین کرد شبستری در دوره صفویه یا امیر ارسلان در دوره قاجاریه و پهلوان‌های دیگر در فوت‌نامه‌ها 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 داستان‌انطور که باید این طبقه شکل سازنده، یعنی نقش سازنده ندارند. نگاه کنید به «آتش‌های نهفته» سعید نفیسی که یک داستان امروزیست. به «زیبا» و از این جور داستانها توی قصه، فرهنگ و رفتار عامیانه و وضع اقتصادی این طبقه مطرح است. مثل فلهویات آن موقع. با کم و کیف نثری و ویژگی نوشتاری خاص خودش. ولی در داستان، با آن وضعی که شاهد ارزش 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 درباره‌ی این دو کلمه، داستان و قصه تأکید بیشتری داشته باشید. یعنی آن باری را که در تعریفشان بر این 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 وظیفه یک تئوریسین ادبی، رسوخ در ذات‌ها و اشکال ادبی - هنری است. وظیفه 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 نزنند، راهنمای عملی خواندن و نوشتن ننویسد، وظیفه اصلی نقد و انتقاد ادبی را بجا نیاورده. این فقر فلسفی و فکری جامعه‌ماست که به جامعه اجازه نمی‌دهد که منتقد متفکر و تئوریسین ادبی داشته باشد. و یا اگر یکی دو نفر پیدا شدند، شعرشناس - **poetician** - بودند و تئوری شناسی و تئوری پرداز ادبی بودند، جامعه بآنها پشت میکند، باین معنا که لازم میدانند در باره اوسکوت 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، زبان‌ها، اصطلاح و اصطلاحات نقد ادبی را به پیش میکشد و حتی آنها را می‌آفریند 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 داشته‌ایم: 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 بر میگردداند. بآن معترض است، ولی اعتراضش را بصراحت بیان نمیکند، بلکه از آن رو بر میگردداند و خود را در شکلی میریزد که دیگر در خدمت آن زیر بنای اقتصادی نیست. مثل شعر عارفانه و یا داستان‌های عارفانه و یا حتی شاهنامه. من از نظر ساختی هم شاهنامه را یک اثر عرفانی میدانم، هم مثنوی مولوی را. و نیز هر دورا 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 ازل میگردند تا در حضور او هویت انسانی پیدا کنند. مرگ آنان برداشته شدن آن دیوار در بین سرو بی سری، بی هویتی و هویت، در حضور پدر صورت میگیرد. ساخت‌های حاکم بر شاهنامه، بر مثنوی هم حاکم است. ولی هم قصیده فرحی و منوچهری و عنصری و انوری، و هم ساخت‌های شاهنامه و ساخت‌های

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 زیربنای 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 اولیة کودک، روابط مادر با کودک، و لحن و لهجه و حسیت و حساسیتی که بوسیله 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 طبقه 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 میبرد و ساخت رو یائی و خیال‌انگیز 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 مشروطیت 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 خانواده شهری و با نوعی حسیت از طبقات محروم. تکیه این طبقات محروم نه بر زبان و ادبیات رسمی، بل بر بیان خودبخودی و سینه به سینه منتقل شده 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 عامیانه قصه 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 باره هدایت که او همیشه به کلفتی پیر که در خانواده اش داشتند، گوش میداده، و اولین تماس او با زبان عامیانه 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 منشورروائی معاصر ایران نام قصه بدهیم و نه نام داستان. امیدوارم این توضیح مفصل قصیه را روشن کرده باشد. این نکته هرگز بمعنای آن نیست که قصه جدید، قصه مدرسالاری است. هرگز. ولی یک نکته روشن است. قصه جدید قصه زنان هم هست. قصه بی چیزان شهری هم هست. قصه ذهنیت‌های غیر شهری مهاجرت کرده به شهر هم هست. قصه کودکان هم هست، و قصه کودکی بشریت هم هست. بدین ترتیب، با واقعیت بمعنای تازه‌ای روبرو هستیم. آن چیزی که از جمال‌زاده شروع میشود می‌آید به زمان ما، این قصه، سروکار دارد با مضمون اصلی واقعیت‌گرایی، واقعیت. پس اگر ما به این می‌گفتیم «داستان» بلافاصله به ذهن ما چی متبادر میشد؟ همان، چیزهایی که شما الان تعریف کردید. یعنی داستان بمعنای درباری و به معنای زبان خاص کلاسیک، بمعنای نوعی رسمیت کهن، در حالیکه همان فلهویات که شما می‌گوئید، ارتباط دارد با یک مقدار واقعیت‌گرایی درونی قومی، آدم‌هایی که آن پائین پائین‌ها هستند...

پرسش:

ادبیات توده:

پاسخ:

این ادبیات توده بلافاصله واقعیت‌گرایی رامیندیرد. شما مثلاً «پیرهن زرشکی» چوبک را در نظر بگیرید. آیا شما واقعاً میتوانید اسمش را بگذارید داستان؟ این قصه این آدم‌هاست. خیلی ملموس‌تر، خیلی نزدیک‌تر، و خیلی واقعی‌تر است. یا آن قصه «بعد از ظهر آخر پائیز» چوبک. آدم احساس میکند که چیزهایی در ذهن این بچه دارد می‌گذرد. آیا این قصه این بچه نیست؟ چه ارتباطی هست بین این واقعیت خیلی سرسخت و قوی، و اسمی که این واقعیت می‌تواند پیدا بکند و از ذهن خود آن بچه بصورت فوق‌العاده ملموس بیان میشود؟ حدیث درونی آن بچه در جامعه‌ای که زندگی میکند. این با داستانی که در سمک عیار یا حسین کرد شبستری ترکی و یا در همان، در زبان ترکی، مثلاً در «دده قورقود» و حتی شاهنامه‌های قبل از فردوسی، تمام منشورهاش و تمام منظوم‌هاش فرق دارد. یک چیزی هست، یک عنصری هست که آمده، سلطنت را بهم زده، بوسیله مشروطیت. این عنصر وارد مشروطیت شده، بوسیله چه کسانی؟ کسانی که توی شهرها بودند. عامه شهری پشت مشروطیت فرمهای جدیدی بوجود آورد. یکی از آن فرم‌ها، 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. در همان «بعد از ظهر آخر پائیز»، ذهن بچه با نمازی که به او تدریس میشود، یک مکالمه درونی ایجاد میکند. یک زبان نیست. چند زبان هست. مجموع این چندتا زبان، شخصیت خود این آدم است. مجموع زبانهایی که نویسنده ای مثل چوبک در سی تا قصه کوتاهش یا دوسه تا قصه بلندش - سنگ صبور، تنگسیر و... - بکار میبرد از سی تا شخصیت، از پنجاه تا شخصیت، درست شده، هر کدام از اینها زبان خاص خودشان را دارند. در شاهنامه فردوسی اگر نگاه بکنی میبینی که تقریباً دو نوع زبان هست، یکی زبان توصیف، و یکی هم زبان رجز و مکالمه پهلوانها با همدیگر. در حالیکه در قصه نویسی امروز، حتی پیش قصه نویس کوچکش، شخصیتها هر کدام زبان خاص خودشان را دارند. یعنی آنچه که بین زبان و اندیشه این آدمها پل زده، عبارت است از واقعیت. من نمیتوانم به زبان دیگری که الان دارم با شما صحبت میکنم صحبت بکنم. این مجموعه تجربه های علت و معلولی من در طول این چهل و پنج سال زندگیت. در نتیجه این قصه من، زبان «من»، قصه من است. میدانید، از این نظر باز هم برمیگردیم به آن جریان تاریخی. امیدوارم روشن شده باشد.

پرسش:

من این گفتگو را، درباره قصه و داستان، بدون حاشیه ها و پراکنده گوئی های کاملاً مربوطه، خلاصه میکنم. اگر در اینجا کلمات «تعریف» ایرادی دارید بگوئید. پس کلمه «قصه» 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 است که بیشتر با فرهنگ توده مربوط میشود. قهرماناش از میان مردم عادی و محروم جامعه هستند، با مشکلات و دردهای مخصوص این طبقه. با آرزوها و عشقها و حسرتها و مبارزات مخصوص این طبقه. این گزینش کلمه، پشتوانه 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 کلمه داستان، حساب شده است و قصه هم حساب شده. قصه توده گیرتره. تیپ سازی، تشخیص خاصی از طبقه ی زحمتکش دارد، ولی داستان این کتش و پوشش را ندارد، زبان و کردارها هم رسمی و محدود است. سوژه ها 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 منحصر بفرد، از یک فاحشه، یک لات و یک الیت. از یک سیاستمدار که رفتار خاصی دارد و نمیشود به جامعیت برسانیمش. در این خصوص به آتشیهای نهفته، به ملکوت، به سه قطره خون، به بوف کور، به شازده

احتجاج، به نمیدانم، داستان آن سه تا خواهر ساعدی اسمش چی بود؟ و امثال اینها، که خب بعلت ساخت اقتصادی جامعه 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 قصه فارسی میبینیم که قصه مظلومیت است. به این معنی قصه توده‌هاست. قصه زندانی‌ها، قصه فاحشه‌هاست. قصه بچه‌هایی است که قرار است در ده سالگی بمیرند. قصه اشخاصی است که زبان اصلاً ندارند و باید قصه‌نویس زبان یادشان بدهد. قصه حاکمیت استعمار است، قصه خفقان است، قصه سبیل‌هائی است 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 جامعه ماست. آیا واقعاً کلمه داستان برای یک همچو چیزی مناسب است؟ به نظر من مناسب نیست. یک مسئله 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 است 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 قصه امروز میشود. طرح و توطئه در گذشته بوده، منتها طرح و توطئه شاهنامه پیش از نوشته شدن شاهنامه، داده شده طرح و توطئه شاهنامه متافیزیکی است، یعنی از خارج از فیزیکی خود شاهنامه داده شده. در حالیکه یک بچه را در نظر میگیرید و میخواهید نشان بدهید که این بچه درشش 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 خانه 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 قصه 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، هزارویکشب است. یعنی هزارویکشب در مجموع کل سیر تاریخ ما قوی تر از مجموع داستانهای 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

مقدمه

## مقدمه جهان نو

مجله 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 دوسه جلسه نشستیم، عقلمان 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 شماره اول در صد و سی صفحه داده میشود. هزینه چاپ و کاغذ بعهده 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 قیافه فروتن و ساده ای داشته باشد: چرا که نه مبلغ نامی است و نه پرورنده 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 زدن ها 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 پشتوانه این مجله نیست. قصد این نیست که زهر را به زور و شیرین و رنگین عکس های جور و اجور چهره های عنیف تبلیغاتی و کلمات قلمبه پیچیم 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 بگسترده و ویرانی همه جاگیر 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 مذکور برداشته ایم که «هیپنوپدیا»<sup>۱</sup> ی 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 مسأله انسانیت مطرح است. آنکه میداند بیمار است باید بکسی که نمیداند، بگوید که بیمار است و «مسئولیت بزرگ» از همین جا ناشی میشود.

قصد، ارائه خوش بینی و بدبینی و یا منعکس کردن آنها در آینه‌ای جهانی نیست، بلکه هدف، نشان دادن یک بیماری است و یا شاید دراز کردن بیمار بر بستری سیار و گرداندن آن در همه جای این ملک: که وظیفه هوشیاران- اگر البته هوشیارانی باشند- نشان دادن و هشدار دادن است.

این پروکراست<sup>۱</sup> جدید و جهانی، این غرب، قصد دارد اگر ما را یک سر و گردن، یا پاشنه پائی از تختخواب معیارهای خود بلندتر دید، مثله مان کند. و بیماری ما از اینجا است که بجای آنکه مجبورش کنیم که تختخوابش را باندازه قامت ما درست کند (همانطوریکه در ژاپن) تیغ و دشنه او را بدست گرفته ایم و بر اساس معیارهای غرب، یکدیگر را با حالتی سادیستی مثله میکنیم. یا دست روی دست می گذاریم که اگر شکم شکارچیان مزدور «مسیو»<sup>۲</sup> را که برای دفع خطر گرازهای اجنبی آمده اند سیر نکردیم، لوله تفنگ شکارچی ها بسوی خود ما نشانه گیری شود.

مثل اینکه نفس کشیدن، خود، صدا دادن است، نوعی خلاقیت است و نشانه آنکه در میان هیجانها، آشفته گیها و خشم و هیاهوها و خفقانها، نه فقط نمرده ایم، بلکه هنوز از بیخ حنجره هایمان صدائی شنیده میشود و دز گوشه چشمهایمان نوری سو می زند. و آیا به یک تعبیر «سو» آب نیست که تشنگی را فرو می نشاند؟ و آیا این حنجره، این نفس، این کلمه، «نقبی به سوی نور»<sup>۳</sup> نیست؟

جهان نو (شماره 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 میبیرید. و یا آنقدر از سر و پا او را می کشید تا همتد 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 فرخ زاد» در شعر «آیه های زمینی».

## شاعر و منتقد عصر حاضر<sup>۱</sup>

### الف- شاعر

۱- شاعر روزگار من و شما خانم‌ها و آقایان معاصر، باید همیشه جنازه فردوسی، آن دهقان طوس را که هزارسال پیش از دروازه «رزان» به بیرون برده میشد، درپیش چشم داشته باشد؛ و باید در سال هفتم پس از خبه شدن و سنگسار شدن و حلق آویز شدن «حسنک»، پاهای پوسیده او را که هنوز پس از ده قرن بر روی صفحات تاریخ آویزان است، زیارت کند؛ و در هزاره حلق آویز شدن او شرکت کند؛ و از زبان تبعیدی «بمگان» بشنود که چگونه بر رهش غولان نشسته‌اند و دهانها باز کرده، و چگونه معدلان خود، دشمنان عدل و حکمت‌اند و چگونه انگشت‌ها را قلاب کرده‌اند تا خون ماهیان ضعیف را بمکنند؛ و باید از سوراخ کفتر پیران «حصارنای»، از روزن قصاید «مسعود سعد»، نگاهی بدرون حصارنای بیفکنند و ببینند چگونه روحی چون نای در حصارنای می‌نالد و چگونه در «آتش» شکیب چون گل فروچکان<sup>۲</sup> شده است.

شاعر روزگار من و شما خانه‌ها و آقایان معاصر، باید شهادت بدهد که چگونه «ابونصر کندی» در «خوارزم» خصمی شد، در «مرو» خونش ریخت، تنش در زادگاهش «کندر» بخاک رفت، سرش به «نیشابور» مدفون گشت و پاره‌ای از جمجمه‌اش به کرمان نزد «نظام‌الملک» برده شد، و باید شهادت دهد که چگونه نظام‌الملک وزیرکشی را بنیان نهاد و اصولاً روشنفکرکشی در طول تاریخ دچار چه تحولی شد؛ و شاعر روزگار من و شما خانم‌ها و آقایان معاصر، باید در «حمام فین» تاریخ حضور داشته باشد و ببیند چگونه مراسم رگ‌بران «امیر کبیر» فیصله یافت و مراسم رگ‌بران روشنفکران آغاز گردید و چگونه دورشو، کورشوها، آدم بر روی لوله توپ گذاشتن‌ها، چشم‌بندی‌های سیاسی، طناب‌های دار و باران‌های گلوله و تیر باران‌های سپیده دم آغاز شد.

«چرا نگرید چشم و چرا ننالد تن؟»<sup>۳</sup>؛ شاعر روزگار من و شما خانم‌ها و آقایان معاصر، باید شهادت دهد که چگونه بر گستره‌ای پوسیده، غرب نازل شد و پوسیده‌ها را دو باره پوسانید؛ فرهنگ

۱- این نوشته تلفیقی است از بخش‌هایی از مقاله «حمام فین» تاریخ و بخش‌هایی از مقاله سنت‌زدگی و وظیفه «منتقد» و بخش ناچیزی از یکی از مقالات متن کتاب. متن کامل هر دو مقاله در فردوسی ۶/۷ آمده است. خواننده اگر خواست می‌تواند بآن شماره‌های فردوسی مراجعه کند، و یا می‌تواند منتظر دو کتاب «نقد تجلیلی 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 و جلوه‌هایش را چون رمه بزها بدنبال خود کشانید و بذر میازین 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»<sup>۱</sup> بر سرنوشت شرق مسلط ساخت؛ و چگونه «بردنها و بردنها»<sup>۲</sup> آغاز شد و ارابه‌های آهنین بر شرق مستولی شد و بیشعوری شروع به بیداد کرد. چگونه «گروهی برگ چرکین تارچرکین بود»<sup>۳</sup> پیدا شد و چگونه اینک در شهرهای جهان، «در پشت شیشه‌ها، کنسرو چیده‌اند و گل کاغذی، و از آبهای کاشی دکانه‌ها، تصویری ماهیان قزل‌آلا را، پاک کرده‌اند»<sup>۴</sup> و چگونه شست شوی مغزی در همه جای جهان آغاز شده است و چگونه خواسته‌اند زالوهای تنگ چشم را بر خون شعور انسان مسلط سازند و تباهی چگونه خواسته است شعور آدمی را برای همیشه بخاک و خاکستر بنشانند 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 مجله‌اش را بعهده گرفته بودم، من باب مقدمه گفته بودم:

«هنوز سر از دامان سنگی تاریخی مذکور برداشته‌ایم که «هیپنو پیدیا»ی هولناک آن سوی آبها، روح ما را تسخیر کرده است. عواملی وحشتناک، با چهره‌هائی 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 روبه زوال است و آنچه اگر برود ما را با خود در اعماق نیستی فرو خواهد برد «نیروی هوشیاری» ما است. همیشه دو نوع بیمار داریم: بیماری که نمیداند بیمار است و بیماری که می‌داند بیمار است. دیگر موضوع رسالت‌های ذهنی و خیالی از میان برداشته شده، بلکه مسأله انسانیت مطرح است. آنکه میداند بیمار است باید به کسی که نمی‌داند بگوید که بیمار است و مسؤولیت بزرگ از همین جا ناشی میشود. قصد ارائه خوش بینی و بدبینی و یا منعکس کردن آن‌ها در آینه‌ای 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 وظیفه 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 درباره دولت

۲- تعبیری از یک شعر امید

۳- تعبیری از یک شعر دیگر امید

۴- تعبیراتی از آزاد

هر قدر که این قبیل هنرمندان برج عاجی پائین بیایند، هر پله‌ای 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 درآیند؛ و یا از ماشین خود پیاده شوند، در مصیبت غرق شوند و زبان گویای اقوام در بدر تاریخ بشوند. و از آنجا که هر کس 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، انسان‌های اجتماعی، طبیعی، عاصی و نیرومند هستند. پس انسان‌های خلاق به سه دسته قسمت میشوند. برج عاج نشینان سر در برف کرده، فاشیست‌های چشم به مصائب بسته و ظالم و قدرتمند، و اجتماعیون و تاریخیون مسئول و موظف و متعهد. از این هر سه دسته، آنهایی که می‌گویند: 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 بحبوحه جنگی خونین، مردم را دعوت کنیم تا به موسیقی شوین گوش کنند؛ یا موقعی که از بالای سر مردم جهان گلوله‌های خمپاره رد میشود و هر لحظه امکان دارد بشریت نابود شود، در سنگر خود، بدور خویش، هاله‌ای از تقدس عارفانه بننیم و بنشینیم و با بادبزنی عرفان از ناف به پائین مان را باد بزیم؛ یا آئینه‌ای در برابر خود بگذاریم و با دقت تمام از کنار سر، فرق زیبایی برای گیسوانمان باز کنیم.

۳- بهمین دلیل، شاعر روزگار من و شما خانم‌ها 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 نشانه تمام جوانب تمدنی است که بضرر دگنگ در حلق ما فروریخته‌اند. او باید خود را در تجربیات خیابانی غرق کند؛ البته بدون آنکه مسخ شود، بدون آنکه بگذارد بوق و کرنای قلبی، 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 ابتدال افراد اجتماع، لحظه‌ای غافل بماند؛ بدون آنکه مداح این و آن بشود، بدون آنکه حتی ژست بچگانه و احمقانه هنرمند و شاعر بخود بگیرد؛ صدای مکش مرگ‌مای خود را از تجهیزات تبلیغاتی، و قیافه 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 حمل‌جنازه 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 روزنامه مزدوران بچپاند؛ بدون آنکه در قضاوت‌هایش دوست و دشمن بشناسد؛ بدون آنکه برده پول این یکی و برده زیبایی آن دیگری بشود، صحیح و قرص و محکم

و بر پای خود ایستاده باشد. تحت الحمايه هیچکس، دوستش، دشمنش و حتی پدرش نشود. آزاد باشد، بدی را محکم بکوبد و نیکی را مشتاقانه بپرستد؛ بوسه بردست که سهل است، حتی بر لب کسی هم که میخواهد منت برگردنش بگذارد و بعد پالان برگردش، 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! نوشته‌ها را بگوید؛ اگر گفتند: نگو! نکته‌ها را به اشاره مبدل کند؛ اگر اعضای اشاره‌اش را بریدند، با حالت بفهماند یا بشناساند، با کنایه بی‌آگاهانده؛ و اگر گردنش را زدند، صدای «اناالحق» از رگهای گردنش، که سیم‌های هادی شعور و معرفت او هستند، جهان را چراغانی کند؛ و اگر قطعه قطعه‌اش کردند، در میان امواج دریایش انداختند، هنوز صدای هشدار دهنده «آی آدمها»یش شنیده شود.

۴- 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 «بنی آدم اعضای یکدیگرند»، و نه این انسان‌بازی‌های لخت و عور، بی‌زمینه، و بی‌قرینه، مجرد و کلی بافانۀ معاصر. هر شعاری اگر بخواهد شعر بشود باید تا سطح حیثیت و برداشت ارزش شاعرانه بالا رود و گرنه شاعر عور، نه ارزش شعری دارد و نه حتی ارزش فرهنگی، گرچه ممکن است گاهی ارزش اجتماعی داشته باشد. هر شعاری مجرد است، مگر آنکه در آن خلاقیت شاعرانه با شدت و حدت حس شده باشد. ولی کسی که بموقعیت اجتماعی و تاریخی خود در عصر حاضر وقوف داشته باشد و بکوشد رابطه فرد با اجتماعی و رابطه 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 نشانه وقوف او بطور ضمنی به مسئولیت است. از این رو مسئولیت نوعی بوق و کرنای شاعرانه نیست، بلکه بنوبه 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 - منتقد

۱- 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 شکست خورده، 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 درباره شعر بوجود آمده است، منتها عده‌ای از شاعران فقط به گفتن عقاید خود درباره 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 جنبه اشراق و دریافت مستقیم دارد، برسند.

همه کاره‌های هیچکاره باید بدانند که اگر هر قدر زور می‌زنند نه تأثیری می‌گذارند و نه خود بجائی می‌رسند، علتش اولاً نداشتن آن جوهر اولیه 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 مقهورات و ظرفیت‌هائی که آن زبان برای برقرار کردن ارتباط با خواننده دارد و یا باید داشته باشد، عمیقاً مطالعه کند. منتقد شعر، آدم خل وضعی نیست که همه چیز را از بالای سکوی تحجر ببیند؛ زبان معاصر را که در خیابانها بر لب و دندان مردم جاری است، فراموش کند و مقالات تکراری خود را از آیات سعدی و حافظ مثال چپان کند و معتقد باشد که چون «شمس قیس» گفته نگویید، 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 خل وضع فکری‌کنند

که با این مثال دادن‌های کودکانه دارند رسماً در عرصه 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، آسمان غرمبه و رعد و آذرخش می‌پراکنند و از شعر معاصر تقسیم بندی‌های سیاستمدارانه و مزورانه بدست می‌دهند. از کجا این قبیل پروژئی‌ها در ادبیات معاصر راه یافته است، نمی‌دانم. ولی فکر می‌کنم این قبیل گستاخی‌ها جز نشان دادن انحطاط فردی و حتی گاهی اجتماعی، نشانه هیچ کیفیت اصیل و غنی فرهنگی دیگر نمی‌تواند باشد.

در چین موقعیتی، منتقد هشداردهنده است؛ و جلوگیری کننده از اشاعه ابتذال، سهل‌گیری‌های هنری، سلیقه‌های کج و کج اندیشی‌های 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 قوتی بازبهای هنری عده‌ای کج اندیش و منحرف بنیان نهد و شکوه و عظمت نیروهای آفرینشی انسان را تجزیه و تحلیل کند و به ستایش همه جانبه انسان خلاق برخیزد، باید قلم زنگ‌زده بیروح و بی‌تحرك 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 بالنده آن خون و گسترش دهنده سیلان شجاعانه آن خون باشد. ستایش از اختگان هنری، آنهم با قلمی که فقط ورشکستگان فرسوده را می‌برازد 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 مشاهده عینی پوسیدگی بسیج کند؛ هشدار دهد، بکوبد و در همان کوبیدن، سنگ بنای ساختن و خلاقیت را بگذارد.

۲- در عصری که بد در کنار خوب، زشت در کنار زیبا، بیشعوری در کنار شعور، دروغ در کنار راست و حقم در کنار نبوغ عرضه می‌شود، منتقد باید بجوید، بفهمد و جدا کند و قلم صریح و تیز و خستگی ناپذیرش را، مثل شمشیری، بین مرز زیبایی 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 بچه‌جوانسال، بغلط صاحب مکتب و سبک معرفی نشود. منتقد اگر نمی‌فهمد باید بصراحت بگوید نمی‌فهم؛ و اگر می‌فهمد باید مفاهیم را توضیح دهد؛ مخالفت یا موافقت خود را با صراحت تمام، بدون دو دوزه بازی‌ها، 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 تجزیه‌طلبی‌های بیهوده خواهد کشاند و در نتیجه فرهنگ اصیل که باید سلاحی وارسته از تمام بدی‌ها در برابری فرهنگی حاکم بر عصر ما باشد، به سوی تزلزل و تشتت و حتی پوسیدگی و بی‌ریشگی خواهد رفت.

منتقد نباید آب را گل آلود کند، به دلیل اینکه از آب گل آلود ادبیات، هیچ ماهی در دام از هم دریده 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 تردرآیند.

۳- 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 گذشته فرهنگ ایران شک نکند، منتقد نیست؛ بدلیل اینکه ما بحد کافی از پدرانمان و مستشرقینی که اغلب بیسواد بوده‌اند به‌به و چه‌چه درباره 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 برگرده ما فرود می‌آید، بدیده تردید بنگریم؛ حتی اگر لازم باشد، به‌رحمتی 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 پوستان کهنه‌آبا و اجدادی متعفن شد و بوی گندش بلند شد و در آفاق پیچید، ما بازهم خود را در پاره‌های مندرس آن پیوشانیم و بگذاریم چند قرن نیز علاوه بر قرن‌هایی که گذشته است از فراز سرما رد شود.

ما به فوریت تردید و به فوریت خلاقیت نیازمندیم و منتقد باید نیروهای خلاقه ما را بسیج کند؛ ما را عمیق‌تر گرداند؛ ما را برای مقاومت آماده کند؛ ما را به قیام در مقابل بی‌فرهنگی‌ها،

شیادی‌ها و شیطان‌صفتی‌ها تشویق کند؛ و برای جوان‌ترهای ما، زمینه 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 سنت زدگی پوسیده 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؛ بدین ترتیب هر اندیشه 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 بنوبه 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.

۵- 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، مجبور می‌کند که گفته‌های خود را همیشه تکرار کند. باید استعداد طبیعی آدمی، از پشتوانه فرهنگی غنی برخوردار باشد. یعنی باید آن حس غریزی خلاقیت، همیشه سراغ اندیشه، بویژه تنوع و عمق اندیشه برود؛ آن حس غریزی، همچون پوزه‌ای است و باید صاحب آن، فرهنگ را از همه جای این دنیا بوبکشد و مشام خود را معطر گرداند؛ و حس غریزی خود را بسوی تمدن و فرهنگ اندیشه‌ها براند. و موقعی که فرهنگ می‌گویم، فقط فرهنگ گذشته 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 «پبسی‌کولا» 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 شخم‌زده 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 صداهاى تازه که در آغاز، نامفهوم بنظر می‌آیند و بعد بتدریج ابعاد قابل-فهم خود را باز می‌یابند، وحشت کرد. باید چشم و گوش باز کرد و ازدگرگون شدن- حتی یکسره دگرگون شدن- نه‌راسید. منتقد باید این نکته را اعلام کند و دهه‌انگته دیگر را نیز همانطور؛ و اگر لازم شد، حتی خود را هم یکسره دگرگون کند.



## تصور من از شعر عاشقانه

لازمه 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 هاله یک فروتنی دارد. می‌بالی و بزرگ و بلند میشود، یا خود را اینچنین می‌بینی، با وجود این، در برابر او که از دیدگاه شاعر عاشق، زیبایی محض است، از خاک و خاکستر هم فروتن‌تر میشود، چرا که عشق، فروتنی می‌خواهد تا نگرستن 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 هاله تجلیل می‌نشیند، و دو دست بر زیر چانه چفت می‌کند - در شعر- و تو را از میان آن هاله تجلیل می‌نگرد. شعر عاشقانه، بدون این تحلیل سراپا پیشیزی ارزش ندارد، چرا که عشق، عشق واقعی، نه این رمانتیک بازیهای جلف بازاری بی وزن و آهنگ و بی سواد و نه این قهرهای لوس نوبالغان هنوز از نظر جسمی و روحی و عاطفی بجائی نرسیده، آری عشق، عشق شبابی مالا مال از حکمتی خاکستر شده و فروتن شده، در قالب واژه 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 خشونت 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 هاله نور، نوری که در آن انسان می‌خواهد جهان غرق شود، می‌سوزد؛ نوری که از آسمان می‌خواهد با زیبایی خود دیگر شهیدنمائی نکند، چرا که این نور حتی در تاریک‌ترین دخمه‌ها هم - مثلاً دخمه‌ها صحر- بیاری انسانی زمینی می‌شتابد. البته باید در نظر داشته باشی که من از شعر عاشقانه ای حرف می‌زنم که عاشقانه هم گفته شده باشد، چرا که شاعر عاشق، 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 پیشیزی 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 بدیده 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 گوشه‌ای از زبان، ده، بیست، یا پنجاه شصت کلمه، با هم خلوت کرده‌اند - مثل پرندگان خلوت کرده به بالای درخت - و با خود خلوتی موزون و عاشقانه درست کرده‌اند. انگار کلمات عاشق، معشوق را در میان گرفته‌اند و معشوق، تمام تفقد چشم‌ها و دستهای خود را در حرکات کلمات ریخته است. معشوق کلمات را بالانیده، بزرگ کرده، آبتن کرده، گسترش داده، بدانها تمام روحیه 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، واژه‌ها سپرده است، و اکنون این واژه‌ها هستند که بجای شاعر، عاشق معشوق هستند. شاعر در این مرحله بنظر میرسد که فقط واسطه قرار گرفته، معشوق را بدست واژه‌ها سپرده است، واژه‌ها را عاشق معشوق کرده، خود به معشوق بیگانه مانده است، گرچه این حالت، جنبه‌ای 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 صحنه عشق دور شود و بگذارد که واژه‌ها 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 واژه‌ها به معشوق، موجب ملال شاعر عاشق بشود، بدلیل اینکه او زیبایی گذشته را از آن آینده کرده است، عشق گذشته را بسوی آینده کرده است، تاریخ خصوصی خود را تاریخ آینده زیبایی کرده است. گرچه ممکن است شاعر عاشق در رشک و حسد بسوزد که معشوقش، اینهمه به زمان‌ها و مکان‌های گوناگون تعلق یافته است، ولی اجر شعر عاشقانه در نجات روح شاعر نیست، بلکه در نجات یافتن روح معصوم بشریت است بوسیله حصول زیبایی، یک زیبایی واقعی، نه خیالی، بلکه واقعیتی در خیال؛ چرا که اگر معشوق وام گرفته شده از گذشته شاعر، بقدم برگسان و مبارک خود، آینده را مزین کند، اگر هر انسانی، در آینده تصویری از چهره نادره او را در خیال خود واقعیت دهد، اگر معشوق، با چتری از کهکشان شعله‌ور، از این سوی دیوار حال، به آن سوی دیوار حال - یعنی آینده - حرکت کند، آیا آینده، تصویری عینی از زیبایی 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 آینده 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 چهره کریه خود کامه خونخوارانی چون چنگیز و هلاکو و دیگر خود کامگان خونخوار، چهره جلیل و عظیم و زیبای معشوق حافظ در ذهن آیندگان بماند. تاریخ باید روح معشوق را در ذهن مردمان پیروانده، 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 دنیا است - خود بخود تبدیل به نوعی شعر اجتماعی، تاریخی و البته سیاسی می‌شود.

پس اساس شعر عاشقانه، تجلیل از یک چهره 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، بهر جا که برود آن چهره 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 بر روی این جاده که کوه را هرگز فراموش نمی‌کند. طبیعت، بدل به نشانه‌ای از معشوق می‌شود. هر یک از اشیاء تلطیف می‌شود تا خود را در آئینه چهره معشوق بی‌آید. 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 رابطه 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 در واقع تنها نیست، بلکه یک بشریت تنهاست که با یک بشریت تنهای دیگر خلوت می‌کند. در شعر عاشقانه که اساس آن تجلیل از یک چهره جلیل است، دو انسان، بوسیله عمیق‌ترین عواطف و آفات 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 پیکره 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 پچیچه‌های مرموز و سری و جاسوس مآبانه و زیرجلکی از بین خواهد رفت و چارراهها بشکل قلب انسان ساخته خواهد شد. من از عشق به موهوم حرف نمی‌زنم، از عشق عاشقانه یک مرد به یک زن و بالعکس حرف می‌زنم که شعر را هم شیفته معشوق کرده باشد. عاشق، هر کدام که

می‌خواهد باشد و معشوق هرکدام که می‌خواهد باشد، عشق باید بوسیله شعر علنی اعلام شود. ممکن است شاعر عاشق، معشوق را بنگرد و دم نزند و بعد دم نزنده‌ها 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 بی‌زمانی‌ها و بی‌مکانی‌ها، و در خفاها و در آشکارها. شاعر عاشق یک چشم درونی تماشا دارد و یک سینه درونی، برای آنکه خود را در عاطفه 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، بوسیله 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، و آلا به بشریت خیانت کرده‌ای، چرا که تصویر دقیق او از روبرو، و از نیم‌رخ، از وقوع هزار جنایت جلوگیری می‌کند. چهره‌هائی هستند نایاب، انگار طبیعت، زیبایی 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 زیبایی کم بهره برده است. وظیفه شاعر عاشق این است که اگر یکی از این چهره‌های نادره از آن او شد، آنرا برای تمام بشریت علنی اعلام کند، تا زیبایی 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. رابطه 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 کننده این زیبایی 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، قلماً 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 برگستره ماه (چاپ ۴۹)

## قول کاتب

چنین گوید کاتب این کتاب که چون ابوالفضل محمدبن حسین کاتب بیهقی به آستان درگذشتن در رسید قصه ای بدو سپرد که پاکیزه و تمیز بخط خویش آنرا نگاهشته بود و جای جای از نام و دیار خویش در آن یاد کرده. قصه بگونه ای بود که در آن حدیث محمود و ایاز از درون و انگار به چشم درون نگاهشته 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 نسخه 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 مذکر عنوان کرده است. کاتب تمام تهمت ها و دشنام ها و شماتت ها و حتی شکنجه ها و عذاب ها را بجان خرید تا کاتب اصلی آن، راه آخرت را در آرامش پیماید و در گور خویش، هنگامی که خاک بر دهان دارد، چشم براه انجام وصیتش نماند. کاتب حاضر وظیفه خویش دانست که این مقوله را، که بوسیله آن کاتب نخستین در سه مجلد و در سه قول مختلف از یک واقعه نگاهشته آمده بود، بهمان صورت که به یاد داشت دیگر باره بنگارد و برای آیندگان باقی گذارد. تعهد کاتب در این کتاب به شیوه ای نیست که در نگاهستن تاریخ بیهقی در پیش گرفته شده است. در این سه قول کاتب دخالتی از خویش نداشته است و کلاً، و البته عالمی 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 می دانید که این کاتب نسبت خویش را به آن کاتب به منظور حیلتی سازکرده، چرا که کاتب حاضر فی الواقع نمی تواند و نمی خواهد هم که بتواند با آن کاتب نخستین پیوندی داشته باشد. گذشت قرن ها را بنگرید و حضور عصرها و وجود اینهمه فاصله 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 مهور گردانند. لکن کاتب حاضر درباره فن کار خویش داعیه‌ای ندارد جز اینکه گویا پیش خود کوشیده است همه احوال گذشتگان و حاضران و شاید حتی آیندگان را به یکجا گرد آورد و در برابر آئینه 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 درباره این قول و دوقول دیگر این کتاب، که هر کدام بفاصله 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 پرداخته 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 ارائه 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 شیوه خویش را دوستر می‌دارد. در جلد یک تن در بیست سی چهل صفحه نتوان رفت، علی‌الخصوص 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 بی‌حیا و قدری هم بی‌احتیاط 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 مذکور 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 پیش‌بینی می‌کند و با این اعتراف چشم انتظار می‌نشیند و جزاین راهی نمی‌شناسد.

روزگار دوزخی آقای ایاز (تیرماه ۴۹)

## مقدمه ظل الله

در این مختصر که برای کتاب حاضر می نویسم قصد ندارم تمام قصه زندان را بنویسم ؛ به دلیل آنکه قصه 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 زمانه خودمان باشد . و بعد به شأن نزول و کم و کیف شعرهای این دفتر هم خواهیم پرداخت ؛ چرا که بطوری که خواهید دید این دفتر تا حدودی با بقیه 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 هويت واقعی من نزدیکتر باشد تا بقیه دفترهای خود من یا دفترهای دیگران . ازین مقوله به تفصیل حرف خواهیم زد .

گرفتاری برای من از آنجا پیش نیامد که من یک مقاله نوشتم و دستگاه فرعونى هم مرا گرفت و حبسم کرد و کتکم زد و شکنجه ام داد . نه ! چنین قضاوتی خام و مضحک است و نشان دهنده آنکه هنوز این دستگاه قلدری را ، آنطور که در خور آن است ، نمی شناسیم ؛ و تا موقعی که خوب نشناسیمش ، خوب هم نمی توانیم بگوئیمش ، و یا هیچ فرمول مجرد و کلی هم نمی توانیم بگوئیمش 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 وسیله خیره کننده و خرننگ کن تبلیغاتی در داخل و خارج مرزهای خود ، و با هزار پیوند تجاری و اقتصادی و نظامی ، و با هزار لاس تروخشک با همه 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 برافراشته است - تا شاید پیش از آنکه بساط نسل ما برچیده شود ، طومار آن دستگاه فرعونى را در نوردد و روانه اسفل السافلین مزبله تاریخ کهن شاهنشاهی ! ایران گرداند تا دفتر دوزخ بسته شود و دفترهایی مفتوح گردد .

در یک مقدمه کوچک از نوعی که من می نویسم ، و برای این دفتر ، گنجایش آن نیست که صف آرایى اقتصادى ، تاریخی ، اجتماعى و سیاسى طرفین متخاصم را ترسیم کنم و یا به ظرفیت هر کدام از طبقات پردازم و یا حتی تاریخچه ای بنویسم از کل مبارزات همین ده پانزده سال اخیر ، تا

ترازنامه طرفین تعیین شود. یک دفتر شعر کوچکتر از آن است که بارسنگین مطالبی ازین دست را بکشد. ولی مطالبی که در اینجا عنوان می‌کنم، از نوعی است که شاید در جایی دیگر نمی‌توان 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 می‌توان شعرها را فهمید، ولی به‌مراه آن می‌توان 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. خلاصه 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 از همه چیز. ادبیات پیش از مشروطیت از خلق محروم چندان حرفی نمی‌زد، و گرچه ادبیات دوران مشروطیت در آثار زین العابدین مراغه‌ای، طالبوف، دهخدا، بهار، عشقی، عارف و نسیم شمال، از فقر و بدبختی مردم و نبودن آزادی، و حضور دائمی ستم و ظلم سخن می‌گفت، لکن اولاً، خود این نویسندگان، مثل اکثریت‌های محروم ایران، فقیر و بدبخت و برده و ستم‌دیده نبودند و فقط دوستان مشفق مردمان محروم و مظلوم بودند؛ و ثانیاً سنت مبارزه‌ای که آنها در صراحت بیان خویش بنیان گذاشته بودند، در دوره بعد، یعنی در دوران دیکتاتوری رضاشاه، دچار وقفه شدید شده بود؛ و گرچه وقوف بر ستم و ظلم، و خفقان و ختقاق و ختقاق 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 می‌کردند که بوف کور هدایت<sup>۱</sup> چیزی است در حدود یک خواب و خیال سوررئالیستی و بر آن هیچ گونه طرح و الگویی 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 رساله هنری فوق‌العاده با ارزشی بود - البته نسبت به زمانش - ارائه دهد و در کنار چاپ این کتاب، چند تایی از شعرهای جدید خود را در مجله موسیقی آن دوره به مردم عرضه کند.

در این آثار گرچه از جامعه ایران می‌شد خبر گرفت، لکن هنوز مسأله تعهد برآستی 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- در مورد طرح و الگوی بوف کور، مراجعه کنید به مقاله هدایت و فرید، در مجله 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 افشار 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، بذریع اولیة نقد اجتماعی - ادبی را در زمین آمادۀ آن دوران افشانند.

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 ساله سکون و سکوت، و ادبار و خمود پیدا شد. محاکمهٔ مصدق، محاکمهٔ افسران حزب توده و تیر باران فاجعه انگیز آنان، کشته شدن صدها آدم بیگناه، زندانی شدن گروه عظیمی از فرزندگان 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 کشور یک دوران تخریب و خمول و نسیان پیش آورد که در نتیجهٔ آن بسیاری از نویسندگان کشور پناه به دامان نوعی رمانتیسم رسوا و فرد گرایی بردند و شاعران معروف چاره ای ندیدند جز اینکه یا سر بردمان مادر بگذارند و هابهای بگریند و یا گردن به استفاده کردن از هروئینی بنهند که دستگاه فرعونی در داخل هر دگه و در جیب هر دلالت کاشته بود تا در اختیار فرزنانگانی گذاشته شود که زمانی گل سرسبد جامعهٔ ایران بودند و بعدها نیز باید می بودند؛ و سرانجام از بسیاری ازین فرزنانگان و هوشیاران زمانه عکسهای ماند، فقط، و چند شعری، یا قطعه شعری، فقط، در مطبوعاتی که جلال آل احمد، بحق «ننگین نامه ۱» شان می خواند.

البته آتشیهای زیر خاکستر داشت بتدریج گل می کرد. آل احمد داشت خود را آماده می کرد تا با غر بزدگی و مدیر مدرسه و نون والقلم دیگر باره وارد گود شود. هوای تازه احمد شاملوداشت به پیدایش هوایی نودر 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. بازار چاپ مجله نیز کمتر از چاپ کتاب رونق نداشت. کتاب هفته، کیهان ماه، آناهیتا، جگن، آرش و انواع مختلف جنگ ها متعلق به همان آغاز دههٔ چهل به بعد هستند. شهرستانها هم داشتند به خود می جنبیدند. در

وسطهای همان دهه ، نویسندگان شهرستانها ، بویژه در تبریز و رشت و اصفهان و شیراز و مشهد ، مسائل ادبی را یا در روزنامه‌های شهرستانی مطرح می‌کردند و یا بر این روزنامه‌ها ضمیمه‌هایی را تحمیل کرده بودند که خود بخود با ادبیات ، و بویژه با ادبیات متمدن ، سروکار داشت. صمد بهرنگی و بهروز دهقانی در تبریز ، مهله آزادی را چاپ می‌کردند ؛ شفیع کدکنی و نعمت میرزازاده (آزم) در مشهد ، هیرمند را بیرون می‌دادند ؛ صالح پوردرشت ، بازار ، و یژه هنروادبیات را ، اداره می‌کرد ، و هیچ شهرستانی نبود که روزنامه و مجله ادبی مخصوص خود نداشته باشد . و کافه‌های فردوسی و فیروز و ریویرا ، پر از شهرستانی‌هایی بود که شعر و قصه و مقاله بدست ، به تهران آمده بودند و می‌خواستند یا نشریات خود را بفروشند و یا به نشریات تهران راه پیدا کنند. هر چهار یا پنج نفر به دور هم جمع می‌شدند ، پول وپله‌ای روی هم می‌گذاشتند و کتاب ، روزنامه و یا جنگی چاپ می‌کردند. اغلب این جنگ‌ها و روزنامه‌ها ضمیمه روزنامه‌های محلی یا تهران بود . از نظر چاپ مجله و روزنامه و جنگ ، این دوره بی‌شبهت به دوران صدر مشروطیت نبود . ما درست در قلب این حوادث بودیم و احساس می‌کردیم که در یکی از درخشان‌ترین دوره‌های ادبی مملکت زندگی می‌کنیم . البته سانسور هم بود ، و شدید هم بود ، ولی هنوز مأموران سانسور فکری می‌کردند که ما داریم با معیاری که آنها از نسل پیش از ما داشتند ، می‌نویسیم . مردم را به دو قسمت کرده بودند : توده‌ای و غیر توده‌ای . توده‌ای نمی‌توانست بنویسد و غیر توده‌ای ، همه چیز را ، گاهی بزبان استعاره و تمثیل و مثال و غیره ، و گاهی بصراحتی باور نکردنی می‌گفت . غرضم این نیست که سانسور نبود و یا ضعیف بود . هرگز ! ولی سانسور هنوز معیار مبارزه ما را بدست نیاورده بود و سخت هم کلاپسه 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 ، باضافه مقداری از یادداشت‌های روزانه اش دزدید . با وجود این ، روزی نبود که گروهی دور هم نشینند 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 می‌کشیدیم و می‌خواستیم ببینیم چه می‌گذرد . من در فردوسی کاری کردم ، ساعدی انتقاد کتاب را بیرون می‌داد و جلال خسی در هیقات و نفرین زمین را آماده چاپ می‌کرد . من سردبیر جهان نوشده بودم . اولین کارهای امه‌سه‌زر را چاپ می‌کردم . خلیل ملکی با نام مستعار الف . آزاده برای جهان نو مقاله و ترجمه می‌فرستاد . آل احمد داشت کتاب روشنفکران<sup>۲</sup> را در جهان نو چاپ می‌کرد . از یک سو پوست دستگاه را می‌کنیدیم و یا می‌خواستیم بکنیم و از سوی دیگر تمام دستگاهیان را ، و آنهایی را که با دستگاه لاس می‌زدند به باد انتقاد می‌گرفتیم . 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 دومقاله - که اولی راسعدی در انتقاد کتاب چاپ کرد و دومی را من در جهان نو - به فریدون هویدا، روشنفکر سلطنتی و برادر نخست وزیر، هشدار دادند که آدم نمی تواند در فرانسه قصه نویس متجدد باشد. دم از آزادی بزند، به فرانسه، ولی در ایران، وردست یک دستگاه قلدرو 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») کنگره شعر براه انداخت، این ما بودیم که هم در داخل کانون نویسندگان، که تازه تشکیل 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»<sup>۲</sup> دیگران در جلسات این کنگره شرکت نکرده اند<sup>۳</sup>. و در برابر

۱- فریدون هویدا نویسنده قرفظینه است به فرانسه. این کتاب را فرزانه نامی به فارسی ترجمه کرده. گویا یکی دو قصه دیگر هم نوشته، و همه به فرانسه. مدیر کل وزارت خارجه بود و حالا نماینده 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 نامه خصوصی نوشته بود. و این آن نامه است تا شما به درجه 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 کنگره 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 باره مسائل مربوط و ارائه آثار تازه در آن فراهم آیند.

با توجه به اهمیت موضوع از دیدار جنابعالی در جلسه گشایش بسیار مسرور خواهیم شد.

وزیر فرهنگ و هنر. مهرداد پهلبد

امضاء

می بینید که به چه حيله ها يی 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 می‌گفتند: «برای من شعر ناب بخوانید!» و همه شعر در بارهٔ خاندان جلیل! سلطنت می‌خواندند، ما پرداختیم به تشکیل جلسات شعرخوانی خودمان که مهمترینش جلسهٔ شعرخوانی «خوشه» در باشگاه کارمندان شهرداری بود که در آن سه هزار نفر از ساعت شش بعد از ظهر تا نصف شب، روی چمن بزانو نشستند و یک هفتهٔ تمام به صدای بلند شعر متعهد 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<sup>۱</sup>، سناتور دکتر خانلری<sup>۲</sup>، دکتر صادق کیا<sup>۳</sup>، و دکتر ذبیح‌الله صفا<sup>۴</sup> 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 کتابهایشان 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 قوادان سازمان امنیت ناخن و دندانهای نویسندگان مملکت را بکشند و آب داغ در ماتحتشان اماله کنند، و کپل و ستون فقرات جوانان مملکت را بسوزانند، تا سرمایه‌داری نوخاستهٔ ایران پول نفت یک ملت را مثل ارث پدری به زیر پای خود بکشد و از قبیل آن اسلحه بخرد، بقدری که از دولت سر آن، شاه دعوی خدایی بکند و به نیاز آزادی ملت جواب لن‌ترانی بدهد، و تنها جیب سرمایه‌داران اسلحه‌ساز را پر کند؛ و آنهم در موقعی که حتی خود طرفین، یعنی بلوک شرق و غرب خر بیخ مانده‌اند و سعی می‌کنند 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 کنگره‌ها، 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 بخش‌نامه شده است. این شخص متولی کل انجمنهای پایتخت هم هست

۴- ذبیح‌الله 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 ایلهی گنده دماغ، ژست شاپور ذوالاکتاف، اردشیر درازدست و داریوش دراز گوش بگیرد؛ تا آزادی تخته قابوشده 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 شیرازی کشد، در ظفار هم بکشد، و علاوه بر اینکه به ترک و عرب و کرد و بلوچ، در داخل مرزهای خود آزادی عمل و فرهنگ نمی دهد، به کردهای مبارز عراق هم از پشت خنجر بزند؛ و علاوه بر اینکه 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 یدهد که خبر را عوضی بدهند، کتاب به سود او بنویسند و جهانی به این بزرگی را بدل به میدان دروغ بافی و یاوه خاییهای یک هیتلر ثانی، یک نظربوق شرقی، بکنند<sup>۱</sup>.

مسألة این بود که یک نَفَسِ مخالف، یک نفس سالم و آبرومند و قرص و محکم در مملکت باشد که به موقعش بدرد بخورد. لازم بود که این نفس در همه جا ریشه داشته باشد، هم در جنگ های فصلی، هم در برخی از مجلات ماهانه که گاهی در می آمدند و گاهی در نمی آمدند، و هم در هفته نامه هایی چون فردوسی که به رغم دخالت های روز افزون دستگاه امنیت در آن - خواه از طریق فرستادن آثار دولتی نویسنده ای بنام «صمیم» و خواه از طریق سانسور شدید نویسندگان خود مجله و دور کردن آنان از سیاست و مجبور کردن آنان به پرداختن به مسایل ادبی مطلق - پایگاه محکمی بود که نه تنها نویسنده ها از آبخور آن می نوشیدند بلکه آن را سکوی می کردند برای پروازهای بعدیشان. در همین مجله بود که برای اولین بار در مطبوعات فارسی مقاله در باره صمد بهرنگی نوشته شد، و یا شاعرانی چون خسرو گل سرخی، اولین بار به امکانات این مجله روی آوردند و آثارشان را چاپ کردند؛ و تقریباً کمتر نویسنده ای بود، خواه زندان رفته و خواه هنوز نرفته، که در مجله فردوسی، بصورتی با تعهد ادبی و اجتماعی سروکار پیدا نکرده، از آن بعنوان سکوی برای پرواز بسوی حرکت های 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 بوسیله ساواک - ورق بزنید، خواهید دید که همه در آنجا هستند. و گرچه گاهی دعوای لفظی خیلی شدید در این مجله در می گرفت، لکن بسیاری از حسابها از طریق همین دعوای قلمی هم روشن می شد. در همین مجله بود که پنبه

۱- از مهمترین این کتابها، کتابی است تحت عنوان پادشاهی ایران در حال انتقال

چاپ اثر شخصی بنام E.A. Bayne ( Persian Kingship in Transition )  
American University Field Staff, Inc.  
(نیو یورک ۱۹۶۸) که پراست از سنسفته و دروغ، و

یا ریا و تحمیق، و البته بی خبری و جهل.

اشخاصی چون ابراهیم گلستان، نویسنده بورژوازی ایرانی، علی دشتی، سناتور انتصابی و نویسنده طبقه حاکم، فریدون توللی<sup>۱</sup>، مداح امیراسدالله علم در دهه گذشته، سناتور رعدی آذرخشی، رهبر اصلی کنگره‌های دولتی شعر، و بطور کلی، نویسندگان جانبدار وضع موجود و طرفدار قلدری دستگاه زده شد، و برای اولین بار بر شوونیسم فارس که همیشه عرب را سوسمارخوار خطاب می‌کرد، و با تکیه بر آن، شاه، نفت مملکت را به اسرائیل می‌فروخت، تاخته شد و مردم روشن شدند که اسرائیل چه می‌کند و حرف و سخن عرب بر سر چیست؛ و گرنه دولت که رئیسش شریک سهام صهیونیست‌هاست تا ابد آباد می‌خواست بگوید، چون در عهد بوق اعراب به ما تاختند، ما حق داریم به هر کسی که به اعراب می‌تازد، کمک کنیم. و همینها بود که سبب شد ما دست بکار شویم. جلال آل احمد مقاله‌ای چاپ کرد درست پس از جنگ شش روزه، بضمیمه یکی از روزنامه‌ها، و دولت ایران و خدعه‌های زیر جلکی و استعماری‌اش را رسوا کرد. من کتاب *عرب و اسرائیل* ما کسیم رودنسون فرانسوی<sup>۲</sup> را به فارسی ترجمه کردم و فی‌الغور چاپ زدم و دکتر سید جوادی مقاله‌هایی درباره عرب و اسرائیل نوشت و دیگران هم همینطور، تا اینکه ماهیت استعماری اسرائیل 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 نمی‌توان 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 گردونه 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، مقالاتی 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، بوژه بعد از مرگ جلال آل احمد و قضیه 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 امیراسدالله علم رئیس دانشگاه پهلوی بود، جزو اطرافیان او درآمد و شعر «میربتان» را گفت که بعدها در یکی از کتابهای غزلش چاپ کرد و کتاب را هم بدو، یعنی همان «میربتان» که امیراسدالله علم باشد، تقدیم کرد. در سالهای اخیر، پس از اعدام خسرو گلرخنی گویا شعری درباره او نوشت و گویا 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 «تدین» نامی را که گویا قبلاً در یکی از احزاب بنفع شاه جاسوسی می کرد، از اқشارپایین 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 اجازه دولت چاپ نکنند؛ بعدها هر وقت چیزی بدون اجازه چاپ شد، دولت، نویسنده ها و حرفچینها و حتی برخی از ناشران را - در صورتیکه خرده پا بودند - بسوی شکنجه گاهها راند: نمونه اش ناشر کتاب های رز، ناشر دنیای کتاب و بعضی از کارمندان انتشارات خوارزمی، و دهها فروشنده کتاب؛ و از نویسندگان بهروزدهقانی، منوچهر هزارخانی، محمود اعتمادزاده (به آذین)، محمد علی سپانلو، فریدون تنکابنی، سعید سلطانیپور، نصرت رحمانی، غلامحسین ساعدی، م. آرم، علی شریعتی، خسرو گلسترخی، و دهها نویسنده 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 مؤسسه 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 نویسندگان و دولت رفت و آمدهایی کرد؛ و بعد کانون جدید التأسيس نویسندگان ایران کوشید دخالتی معقول کند، که تگداشتندش، و آخر سر سانسور رسمی ماند بیخ ریش انتشار کتاب و مطبوعات، و همه کاره کتاب و مجله باز کسانی شدند که یا رسماً از داخل خانواده 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 نویسندگان ایران زده بودند، اما در واقع متعلق به دستگاه بودند، چون کاظم ودیعی<sup>۱</sup> که حالا معاون وزارت آموزش و پرورش است. بهر طریق سانسور شدید در مطبوعات، قانونی شدن سانسور کتاب، ندادن اجازه 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 در عرصه 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 گیهان، هر روز عرصه را برای هسته‌های کوچک روشنفکری که در داخل کادرایشان تشکیل شده بود، تنگتر کردند، طوری که نویسندۀ متعهد و مخالف دولت، تقریباً، روزانه و شبانه باید در برابر این دودستگاه حریص و طمعکار و متکی بر زور و قدرت، انواع بالانس‌ها را می‌زد و تاکتیک‌ها را بکار می‌برد تا اینکه صفحه‌ای در اینجا و جمله‌ای در آنجا و یادداشتی در گوشه‌ای از این مطبوعات بگنجانند و به مردم اطلاع دهد که هنوز کلکش کنده نشده، هنوز زنده است و نفس می‌کشد. ولی حضور دائمی ساواک در این روزنامه‌ها و نشریات رنگ به رنگ آنان سبب شد که درهای آنان به روی جبهه‌های مؤتلف از نویسندگان مخالف بسته شود و تنها تک و توکی مقاله مخالف، آن هم به هزار مصیبت، به این روزنامه‌ها راه یافت. ولی در اواخر تابستان سال ۵۲، پس از چاپ مقاله‌ای 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<sup>۱</sup> و سروصدایی که دولت در باره نویسندگان و هنرمندان براه انداخت، تصفیۀ دامنه‌داری 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 بی‌اعتنایان به کثافتکاریها و فضاحت‌های دولت دستی تکان داده بودند، از مطبوعات اخراج شدند و بعد در تابستان ۵۳، گروه عظیمی از نویسندگان مطبوعات را عملاً از مطبوعات راندند.<sup>۲</sup> این گروه که فهرست اسامیشان را معاونان و مدیر کل‌های وزارت اطلاعات، در زیر نظر وزیر اطلاعات وقت تهیه کرده، اخراج آنان را از مطبوعات به تأیید سازمان امنیت رسانده بودند، پس از تصویب نهایی شاه از مطبوعات رانده شدند. و موقعی که من ایران را ترک کردم جملگی سماق می‌مکیدند؛ و در کافه‌های شهر پلاس بودند؛ و جالب اینکه آنهایی که در داخل مطبوعات مانده بودند، آنهایی را که از مطبوعات رانده شده بودند، طوری از خود دور می‌کردند که انگار گروه اخیر جرب‌رطب، برّص و یا جذام گرفته‌اند و می‌ترسیدند

۱- منظور گروه «گل‌سرخ و دانشیان» است که در زمستان سال ۵۲ محاکمه گردیدند و دو نفر از آنان یعنی گل‌سرخ و دانشیان تیر باران شدند.

۲- در این فاصله دولت هوشنگ گل‌سرخ - نویسنده‌ی شازده احتجاب - یکی از زیباترین قصه‌های امروز فارسی - را چهار ماه زندانی کرده بود، آرم را دو بار گرفته، بعد از شش ماه آزادی کرده بود. سعدی را هم به زندان انداخته بود. علی شریعتی هنوز زندان بود، و به تمام چاپخانه‌ها دستور داده بودند که از من مقاله‌ای چاپ نشود، که بعد من سروصدا راه انداختم و از طریق رئیس دانشگاه تهران، که چرا؟ تا اینکه اجازه دادند که یک مقاله‌ام در نگین چاپ شود و بعد دستور دادند که از من 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 قصه‌ای به نگین دادم که شکسته بسته چاپ شد و یادداشت بعدی دیگر چاپ نشد. پس از آزادی، به درخواست یکی دو دوست در اطلاعات مقاله‌ای در باره زبان فارسی و مقاله‌ای در باره 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 معینان ، 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 برازنده 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 بوسیله سفارت آمریکا در بین روزنامه های ایران پخش می کرد ، فعالیتهای خود را یکجا در روزنامه جدید التأسیس آیندگان متمرکز کرد ، زیر نظر داریوش همایون ، سردمدار قبلی بنیاد فرانکلین در ایران و روزنامه نگار با سابقه ! که بوسیله این روزنامه آنچنان قابلیت از خود نشان داد که لیاقت ازدواج با دختر سپهد زاهدی خائن و خواهر اردشیر زاهدی 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 خارجه آیزنهاور ، دلارهای آمریکا را در تهران پخش کردند و فاجعه 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 داعیه 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 نوشته یک نویسنده 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 مجله فردوسی به نویسندگان 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 منجلا ب مداهنه از دستگاه دیکتاتوری ؛ و کسی که زمانی زندگی

من<sup>۱</sup> تروتسکی را ترجمه کرده بود، صد و هشتاد درجه به دور خود چرخید و بدل شد به به به - گوی انقلاب شاهانه.

بعدها دولت به دست رضا قطبی - که بعلت نسبتش با فرح پهلوی و دربار، از بدو ورودش به ایران، در همان عنفوان جوانی، با وجود آنهمه سنده پشمالوی طاق و جفت تلو یزونی در ایران، به ریاست تلو یزیون منصوب شده بود - مجله ای درست کرد تحت عنوان تماشا؛ و به هر کس که چیزی در آن مجله چاپ کرد، مبالغ هنگفتی پول داد و عکس و تفصیلات خیره کننده اش را هم چاپ زد. تمام کوشش این مجله در این بود که از یک سوا نظر ادبی، هنری و شعری، بازار گرمی بکند تا ابتکار از دست مجلات دیگر بیرون بیاید، و از سوی دیگر محتاجان به پول و درماندگان از محافل ادبی را به سوی خویش جلب نماید. بهمین دلیل گروهی پیدا شدند که در هیچ چیز تبحر نداشتند، ولی درباره همه چیز مطلب می نوشتند. تمام سعی اینان بر این بود که هنر تلو یزونی و رادیویی و جشن هنری - یعنی کل هنر دولتی مملکت - را بزرگ جلوه دهند، و هر چه را که رنگ اصیل و مردمی و ملی 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 سوبه 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 تدین بر کل ادبیات فارسی و مطبوعات تحمیل می شد، و با آتشی که بدست داریوش همایون و هوشنگ وزیری دامن زده می شد، آن جرثومه ها و هسته های ناچیز اپوزیسیون در مطبوعات بکلی متلاشی شد. و چون ساواک شهرها را خانه به خانه می گشت تا هر چه غریزگی، تاریخ مذکر، ما نمی شنویم، چه باید کرد<sup>۲</sup> را از کتابخانه های مردم به یغما ببرد و دارندگان این کتاب ها را چشم بسته روانه زندانها و شکنجه گاهها بکند؛ و چون ساواک اجازه نمی داد که دیگر نفرین زمین و کارنامه سه ساله<sup>۳</sup> درآید؛ و چون ساواک به روزگار دوزخی آقای ایاز<sup>۴</sup>، حتی چهار سال پس از چاپش، اجازه انتشار نداد، و کتاب های 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 در آن زمان هنوز با ابراهیم گلستان بهم نزده بود، گو با به گلستان پیشنهاد کرد که از سرمایه 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 قصه بلند، دومی مجموعه مقاله، و هر دو چاپ زمان.

۴- قصه بلندی از نو بسنده 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<sup>۱</sup>، که کتاب به زبان انگلیسی می‌نویسد، ولی فارسی که حرف می‌زند و یا می‌نویسد، فقط به اندازه یک بچه شش ماهه جا تر می‌کند. و بر این عده بیفزاید 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 باندازه صد برابر 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 بیفزاید جمعی از مطبوعاتیان حاضر را، و جمعی از رادیو تلویزیون موجود را، و کل بچه‌ننه‌های تی‌تیش مامانی و اشراف و درباری فرورفته در حجره‌های شسته‌رفته وزارت خارجه 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 نتیجه خاقان قاجار... است؛ و آنوقت جمعی را خواهید یافت که بهترین مصداق برای تعریف و توضیحش ملمعی است فارسی و ترکی و از میرزا محمد تقی کلاهدوز مراغه‌یی که گفت:

روز بازار کپک اوغلی وزن... لراست

هر که زن... بگیش بیشتر او بیشتر است

دکه برد که همی تانگری سنده بک است

کوچه بر کوچه همی تانگری فضله لراست<sup>۲</sup>

ومی بینید که همه یک جا 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 یک جا سر رشته‌شان برمی‌گردد به همان لانه فسادى 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؟ رضا قطبی. و چه کسی این جشن هنر را افتتاح می‌کند؟ شهبانو. و چه کسی جشن آبانماه فرهنگ و هنر را که حالا در خجسته میلاد! شاهانه افتتاح می‌شود، راه می‌اندازد؟ مهرداد پهلبد. و چه کسی همه آن کنگره‌های

۱— سید حسین نصر، دکترا دارد در فلسفه قرون وسطی از هاروارد، ولی رئیس دانشگاه صنعتی آریامهر است!

۲— به نقل از کتاب سوسمار الدوله، کتابی از رحیم رضازاده ملک، چاپ ۵۴، تهران، صفحه ۳۷.

فرهنگ‌گستانی 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 بالای‌اش 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 رضا قطبی 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 جشن‌های دولتی، و دعوت‌های گران‌قیمت از بازیگران، کارگردانان، رقاصان و نمایشنامه‌نویسان خارجی؟ همان رضا قطبی. 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 بی‌مسما «ادارهٔ نگارش.» و چه کسی یک قدری سواد خواندن و نوشتن دارد و کتابها را می‌میزی 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 تدین، و وزرائی که هر کدام چند روزه نوبت وزارت دارند. و چه کسی سروریشش را تیغ می‌اندازد و کفن می‌پوشد و پیش شاه می‌رود که واهنرا، و اشعرا، و افرهنگا، و ازبان 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؟ بر اساس 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. و صاحبان کارخانجاتی که از هر چند روز آگهی به روزنامه‌های بزرگ می‌دهند و خود را در هر وعده جشن و سورچاکرو جان‌نثار معرفی

۱- وقتی که چهارینج سال پیش ازین، فریدون گیلانی، مصاحبه‌ای با من در کیهان چاپ کرد، دولت هفده هزار تومان از آگهیهای کیهان را از قلم انداخت تا سناتور مصباح‌زاده، مدیر آن روزنامه، عبرت بگیرد و دیگر ازین کارها نکند.

می‌کنند و بدینوسیله روزنامه‌ها را ثروتمند و بی‌نیاز از درآمد مبتنی بر تیراژ می‌کنند، چه کسانی هستند؟ شرکای سهام شاه و شاهپورها و والا گهرها در کارخانجات مملکت. و چه کسی آگهیهای زمینهای دشت کرج و دشت قزوین (مهردشت و شاهدشت و هزار زهرمار- دشت دیگر را) به روزنامه‌ها می‌دهد؟ مادر و خواهر شاه که زمینها را به نام خود به ثبت داده‌اند و حالا باقباله و بی‌قباله می‌فروشند. و چه کسی گوشت گندیده و کرم‌گذاشته خارجی را بعنوان کود می‌خرد و بعنوان گوشت لذیذ و مائده الهی به خورد مردم ایران می‌دهد؟ پدر رضاقطبی که همان دایی جان فرح باشد. و چه کسی می‌آید در رادیو و تلویزیون ملی قطبی به مردم می‌گوید که آبگوشت یخ‌زده بهتر از آبگوشت گوشت شیشک و بره‌تُغلی دشت مغان است؟ زنان بزک کرده نمایندگان مجلس. و چرا روزنامه‌ها حرفی نمی‌زنند و چرا کاسه کوزه را بر سر چهارتا و نصفی قصاب بدبخت می‌شکنند؟ به دلیل قطبی و پدر قطبی و قوم و خویش قطبی، که همان فرح باشد. و چرا درباره هزاران بدبختی مردم، فقر، بیسوادی، بیخانمانی، بیماری و بی‌سروسامانی چیزی چاپ نمی‌شود؟ بدلیل اینکه صاحبان کارتل‌های اطلاعات و کیهان و دارندگان روزنامه آیندگان و مجله تماشا خود شریک سود سرمایه‌داران و دربار هستند و حرف زدن علیه آنان بمنزله انتحار جمعی خواهد بود.

می‌بینید که من فقط به اشاره از این مسائل می‌گذرم، چون یک مقدمه حال و حوصله بازدید از تمام اتفاقات این بیست سال گذشته را ندارد. ولی گفتن این نکته اساسی است که اگر ظاهر را میداندارانی که در بالا بنامشان اشاره کردم، حفظ می‌کنند، درون قضایا را با شقاوت و قساوت تمام سازمان امنیت حفظ می‌کند. همه چیز نشان می‌دهد که رؤسای دانشگاهها، با رؤسای سازمان امنیت نه تنها در تماس دائم هستند، بلکه با آنان برای کنترل اوضاع جلسه دارند؛ چرا که مرکز اعتصاب و هیجان و برخورد پرشور و حال جوانان، دانشگاه است. از یک 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 تدین و زندپور، و نوچگان مطبوعاتی آنان، چون داریوش همایون و امیرطاهری (سردبیر سازمان امنیتی کیهان) و دیگران در ارتباط است، از سوی 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 می‌خواهد نویسندگان مملکت را تبدیل به امثال نصر و نیکخواه و فرهی و ودیعی بکند، یعنی می‌خواهد همه مثل این خودفروشان بیشعور بیایند و اقدامات سیا و شاه و سرمایه‌داران 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 گوشه کار را گرفته‌اند و مدام توجیه می‌کنند. نصر از طریق اسلام توجیه می‌کند، نیکخواه از دید باصطلاح

مارکسیستی، فرهی از دید یک ... مشنگ بی ریشه، ودیعی هم مدام می‌گوید که روشنفکران مملکت نباید عزلت‌گزین باشند، و بدین‌طریق می‌خواهد بگوید که چون خودش وارد گود شده و جاسوس از آب درآمده، لابد روشنفکر هم هست. و آن دیگری از یک طرف زندگی هوشی‌مینه را ترجمه می‌کند - که بعله، ما هم انقلابی هستیم - و از طرف دیگر کباده مشاوره 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 می‌دهد و برای ایران در روزنامه کیهان افتخار می‌آفریند. و البته تنها اینان نیستند. تمام کنگره‌ها، از صنعتیهایش گرفته تا پایین‌ترین قطبهای مملکتی، بوسیله سخنان شاهنشاه و شهبانو افتتاح می‌شوند، و اقبال و علم و مادر فرح، مثل قاری حرفه‌ای، کارشان قرائت پیام است. و ارتش شاهنشاهی هم که کارش خوردن است و ... و پول نفت هم همه یک جا خرج خرید اسلحه می‌شود و با خرج هزینه‌های دیگر ارتش، و سازمان امنیت. و وظیفه سازمان امنیت هم ساختن آدم اخته است؛ آدمی که به درد هیچ کاری نخورد؛ چوب و شلاق و باتون و گرزو 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 بس از آب درآید که با شکنجه دهندگانش، ثابتی و حسین زاده از یک کاسه آب بخورد و حتی کاسه گرم تر از آتش هم بشود، و زیر سایه رضاقطبی، اداره 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. بی‌خبر از اینکه، برآستی، یکی از فقیرترین ملل روی زمین است. پول نفت ایران همه یکجا در دست کارخانه‌های اسلحه‌سازی 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 خانه‌اش به بیرون بکشد، ژنرال‌های فرماندهی مستشاران نظامی آمریکا در ایران راههای جدیدتری انتخاب کرده‌اند تا بکمک دوستانی که از میان مقامات خودفروش ایرانی بدست آورده‌اند تمام درآمد نفت را یکجا در اختیار سرمایه‌داران خارجی قرار دهند. و گند قضیه آنچنان درآمده که نیویورک تایمز، روزنامه‌ای که اغلب می‌کوشد بر فجایعی که در ایران می‌گذرد سرپوش بگذارد، و از روابط زیرجلکی مقامات و سرمایه‌داران 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 بازگشتگی به استخدام صنایع نورث‌راپ

درآمده. در جریان فروشهای بزرگ اسلحه و فروش وسایل مخابرات (همان وسایل که از طریق آن قرار است تمام سوراخ‌سنبه‌های مملکت و تمام سواحل خلیج فارس بوسیلهٔ اسواک و سیا برای پیدا کردن مخالفین شاه و سیا تفتیش شود) مقادیر معتابهی دلار به بانکهای سویس منتقل کرده تا به مقامات ایرانی رشوه بدهد. جالب اینکه نورتراپ دوشریک اروپایی و یک شریک ژاپنی هم داشته (آلمانی، ایتالیایی و ژاپنی)، و هرکدام از شرکا یک میلیون دلار فقط بابت رشوه در بانکهای سویس گذاشته‌اند. 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 دلالتان اسلحه و مقامات معامله چاق کنی ایران و کشورهای دیگر، بوسیلهٔ صنایع نورتراپ پرداخت شده است.<sup>۱</sup> 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 سربازخانه‌ها و پایگاهها و ساواک، خواهید دید که چه رشوه‌هایی 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»<sup>۲</sup>) تا تمام منابع زیرزمینی مملکت در بازارهای جهان حیف و میل شود. و چون انگل سرمایه‌داری خارج مثل کنه بر تن سرمایه‌داری ایران چسبیده و مثل خوره برجانش افتاده است، وضعی پیش آمده که ایران بجای آنکه برآستی صنعتی بشود، هنوز هم درجا می‌زند و از دولت سر صنایع کشورهای سرمایه‌داری 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 روزنامه‌های خارجی این تمدن بزرگ را دوبله می‌کنند به «رسیدن به مقام کشورهای صنعتی جهان»<sup>۳</sup>، بی‌آنکه خجالت بکشند از اینکه درست همزمان با این قبیله ادعاها، اطلاعات هوایی — که اتفاقاً از هفتخوان سانسور هم می‌گذرد — نوشته است که هر ایرانی در سال فقط ۲۰ تا ۳۰ ثانیه کتاب می‌خواند.<sup>۴</sup> و صد و هشتاد هزار نفر در شمال تبریز، و درست در کنار بزرگترین پایگاه نظامی ایران، که شب، نیش دندانهایش را به سوی «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.

۴- اطلاعات هوایی، ۱۴ 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 نوشته‌اند، ۲۰ تا ۳۰ ثانیه.

اسم «شربت اوغلی» دارند که دوبله اش کرده اند بفارسی، و شده: «شربت زاده». و تازه آنرا هم مردی بهمین نام به بچه های گرسنه و پاپتی «قوری چای» اهدا کرده است. و ده سال است که میدان فوزیه تهران را با هر وسیله ای که در اختیار داشتند، سوراخ سوراخ کرده اند تا یک متروی صدمتری برای عبور ماشینهای مونتاژ شرکت های جیب و آریا و شاهین و پیکان و اتوبوس، که اکثراً متعلق به سرمایه داران دربار است بسازند، و هنوز هم که هنوز است نتوانسته اند. 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 بریده اند، هم از جهل و هم از فقر. و سطح سواد مردم به همان صورت سابق مانده است؛ چرا که روزنامه اطلاعات که ده سال 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 فیلم های لوس و سکسی و جنایی - چرا که شاه دروازه های ایران را به روی تمام فیلم های 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<sup>۱</sup>. و تازه حتماً دو برابر این عده از ترس آبروشان به پزشکی قانونی مراجعه نکرده اند. و موقعی که مأمور دولت با بی شرمی تمام شلوار زندانی را در اطاقهای تمشیت اوین و کمیته و قزل قلعه پایین می کشد و به مرد و زن تجاوز می کند، چگونه می تواند در بیرون از زندان با تجاوز به ناموس مردم مبارزه کند؟ چرا که کسی که به همه بکارتهای و اصالتها و ناموسها و شرفها تجاوز می کند، چگونه می تواند مدعی دفاع از آنها هم باشد؟ حقیقت این است که در شرایط حاضر، سلطنت ایران ... است افراشته نگهداشته بوسیله 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 مذکربدان** پرداخته ام 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. چاره ای نبود. همینکه **کیهان ماه** را بعلت چاپ **غریبزدگی** از دست جلال آل احمد گرفتند و توقیفش کردند، جلال بساطش را در آرش گسترده. 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 **جهان نو** بودم (سال

۱- فروردین ۱۵۸، اردیبهشت ۱۹۵، خرداد ۱۶۶، تیر ۱۹۴، مرداد ۲۴۳، شهریور ۱۹۹، مهر ۱۱۱، آبان ۱۶۶، آذر ۱۲۱، دی ۱۵۴ بطور متوسط ۱۶۰ نفر در ماه. این آمار را یکی از اشخاصی که به پزشکی قانونی نزدیک است در اختیارم گذاشت.



(۴۵)، آن احمد و ساعدی را پیوسته در کنارم داشتم تا اینکه دولت دستور داد که **جهان نواز** من گرفته شود و داده شود به دکتر امین عالیمرد، رئیس دانشگده 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 می دادند. **هیرومنه خراسانیان**، **مهرداد آزادی تبریزیان**، **بازاررشتیان**، **سهند** که میرفطروس در تبریز چاپ می کرد، **فلک الافلاک** که نصیری پور در لرستان چاپ می زد و **جنگ های دیگر** در شیراز و اصفهان - **چاپار در تهران**. و ادامه اینها **الفبای ساعدی** بود که برای امیرکبیر منتشر می کرد و شماره 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<sup>۱</sup>.

#### آل احمد در خدمت و خیانت روشنفکران نوشته است:

گمان می کنم که اگر خیل روشنفکران را در ایران پوشاننده فضای دایره ای بدانیم، در مرکز این دایره نویسندگان قرار دارند و هنرمندان آزاد و شاعران و متخصصان عالی رتبه. 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 و موسیقیدانان و نویسندگان و همه 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 هسته اصلی روشنفکری در مملکت ایران چه کوچک است! بزحمت می توان هر یک از شاخه های این دسته را با انگشتهای دو دست شمرد. اگر بخواهم بحدس و تخمین چیزی بگویم عده این هسته اصلی را خیلی که دست و دل باز باشم نمی توان از صد نفر بیشتر دانست! و آیا همین خود یکی از علل بزرگ ناکامیهای روشنفکران در ایران نیست؟<sup>۲</sup>

گهگاه دیده شده است که عده ای از دانشمندان و موسیقیدانان در ایران علم طغیان برافرازند، ولی رویهم رفته نقاشان مملکت - که آل احمد از آنان اسمی نبرده - اکثراً سکوت اختیار کرده اند و می دانیم که آثار گرانشان را تنها دربار و اطرافیان دربار می خرنند. تنها گروهی که اعتراض رسمی کرده اند، همان نویسندگان و شاعران مملکت هستند.

۱- از الفبای شماره ۵ نسخه ای که بدست من رسیده، فاقد یک فورم تمام چاپی، یعنی شانزده صفحه از صفحه ۱۶۱ تا ۱۷۶ است، بدین ترتیب ده صفحه از قصه کریم کشاورز و شش صفحه از قصه سیمین دانشور سگ خور شده است.

۲- در خدمت و خیانت روشنفکران، فصل «روشنفکر خودی است یا بیگانه؟»، **جهان نو**، مجلد آبان و بهمن ۴۵، صفحه 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 نخست وزیر رفته، به وجود سانسور اعتراض کنند. داود رمزی مأموریت یافت که از نخست وزیر، هویدا، وقت بگیرد؛ و بدین ترتیب چند روز بعد، جلال آل احمد، احمد شاملو، درویش (شریعت)، ساعدی، سیروس طاهباز، ویدالله رؤیایی و من رفتیم به دیدن نخست وزیر. داود رمزی هم آمده بود. ازین جلسه، دکتر ساعدی گزارشی نوشت که قرار شد من در **جهان‌نو** 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.<sup>۱</sup> 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. در آن 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 و هنر 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. در یک کار ادبی، مسائل سیاسی، ناموسی، عرف و شرع، اروتیسم، زبان عامیانه - مخصوصاً اگر ادب معمول طبقه بورژوازی مرفه -

۱ - 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 گو یا، لطفعلی صورتگر، شاعر کهنه‌پرداز. این آخری همان بود که قصیدهٔ تاجگذاری شاه فعلی را گفت و از قبل آن بخش عظیمی از زمینهای گزرگان 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 می‌گیرند که زبان شیرین فارسی فاسد نشود<sup>۱</sup> چرا که وزارت فرهنگ و هنر وظیفه پاسبانی هنر و فرهنگ این ملت را دارد. و همه اینها به عهده دویا سه مأمور است که تکلیف آثار ادبی و فکری دوره‌ای از تاریخ یک ملت را معین کنند؛ و معیار سنجش همه کارها ذوق و سلیقه و معتقدات کلیشه‌ای حضرات است که هر کاری را باید مسخ کنند و به صورت پالوده بی‌خاصیتی درآورند. و نمی‌دانند که خاصیت هر قلم، بهم ریختن ارزشهای گذشته و عرضه ارزشهای تازه است. و بالاخره آخرین نتیجه سانسور از دست رفتن ناشرین خرده‌پا و ناشرین کم سرمایه روشن‌فکر و پا گرفتن ناشرین بزرگ و تشکیل «کولونی» های نشر بزرگ است که همیشه در جهت وزش بادها حرکت خواهند کرد. و چنین است که دست و قلم نویسنده امروزی حسابی بسته می‌شود و معلوم است که هر بلایی سر هنر و ادب این ملک بیاید دل ناشر بزرگ و مأمور سانسور نخواهد سوخت<sup>۲</sup>. چرا که هیچکدام سهمی در ساختن هیچ چیز ندارند. مسئولیتی هم حس نمی‌کنند. و اگر هم مسئولیتی هست باز به عهده همان جماعت دست به قلمی است که نمی‌خواهند از پادر آیند و همین مسئولیت بود که ماه گذشته عده‌ای از شعرا و نویسندگان را به سراغ نخست‌وزیر کشاند<sup>۳</sup> به جهت اعتراض به سانسور و این که سانسور کتاب به هیچ صورت و بهانه‌ای قانونی نیست<sup>۴</sup>. از حضار مجلس جلال آل احمد به نمایندگی از طرف حاضرین خاطر نشان ساخت که «عالم امر» در خیال بندگی «عالم کلام» است ولی نمی‌داند که نه سانسور و نه بهانه‌های دیگر نمی‌تواند در برابر سیلان فرهنگ یک ملت مانعی باشد. آقای هویدا 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 آمده‌ایم نه کمک به دستگاه سانسور. آقای هویدا 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 [و هنر] دست از سر کتاب

۱- یکی از بررسان وزارت فرهنگ و هنر، معلمی از معلمان سابق مدرسه دارالفنون بود، که برنده جایزه سلطنتی هم بود و ایراد املاء و انشاء می‌گرفت. و خود زندیور، رئیس سانسور، سر یکی از کتابهای من اصرار داشت که من اسامی رعدی و توللی را - که بهشان حمله کرده بودم - از قلم بیندازم.

۲- و این درست است. ساعدی را گرفتند، امیر کبیر پابرجاست. مرا گرفتند، اطلاعات پابرجاست. گل‌سرخ را کشتند، کیهان پابرجاست.

۳- حاشیه خود ساعدی: «این عده با هم تصمیم بکار گرفتند: جلال آل احمد، احمد شاملو، درویش، براهنی، طاهباز، رویائی، ساعدی، و داود رمزی هم حضور داشت.»

۴- حاشیه خود ساعدی: «اصل سیزدهم قانون اساسی، اصل بیستم متمم قانون اساسی، ماده ۱۹ اعلامیه حقوق بشر (اصل کلی حقوقی: هیچ قانون و آیین‌نامه‌ای ممکن نیست مخالف قانون باشد.) و سانسور، ماده ۱۳ آیین‌نامه تأسیس چاپخانه‌ها 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.<sup>۱</sup> و کمیسیون 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 روبرو است. در شماره اول بولتن سندیکای چاپخانه‌ها خبر بسته شدن تعدادی از چاپخانه‌ها چاپ شده بود و از دولت برای رفع این محذور تقاضایی کرده بودند. در شماره 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.<sup>۲</sup> از وزارت فرهنگ و هنر خواسته بودند که فکری به حال کارگران و چاپخانه‌ها بکنند. راه حل‌هایی هم نشان داده بودند که از جمله برسان کتاب وزارت فرهنگ و هنر چندین برابر شود تا شاید وضع چاپخانه‌ها به حال عادی برگردد...<sup>۳</sup>

می‌بینید که انقلاب شاهانه چگونه به فرهنگ و هنر مملکت خدمت می‌کند. یادم هست که از هویدا خواسته شد که به ما اجازه نشر مجله بدهد؛ و بعدها من به تشویق آل احمد نامه‌ای نوشتم و از طریق همان دکان دوشنبه، 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 دادم نمی‌شود.<sup>۴</sup>» 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 قانونی 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

۱- معاون نخست وزیر در آن زمان کریم پاشا بهادری بود که بعدها رئیس دفتر مخصوص شهبانوشد.

۲- 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 بقیه سانسورها افزوده شد.

۳- بقیه نوشته ساعدی گم شده، ولی یادم هست که چهار پنج خط دیگر، بیشتر نبود. (یادداشت ساعدی در آرشیوهای نویسنده مضبوط است. (ر.ب.))

۴- می‌توانید 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 ۱۳۴۷ به تصویب اعضاء مؤسس کانون رسید و بیانیه ای بشرح زیر صادر شد<sup>۱</sup>.

### بیانیه کانون نویسندگان ایران

به عللی که ریشه های دور و دراز تاریخی و انگیزه های خاص مربوط به تضادهای دنیای کنونی دارد در روزگار ما رفتار مقامات رسمی ایران نسبت به صاحبان اندیشه و ابداع هنری در دو جهت کاملاً متمایز سیر می کند و چنین 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 بهر حال هیچ چیز را در صورت موجود زمانه عوض نمی کند. سازمانهای عاملهٔ کشور با توجه و دلسوزی مخدمان گذشته از مال و مقام و افتخارات همه گونه امکانی را برای نشر و اشاعهٔ مکررات دلخواه آثارشان در اختیار این گروه می گذرانند.

دیگر ترس و بدگمانی و احياناً کین تیزی نسبت به اندیشه های پویندهٔ راه گشا که نظر به افقهای آینده دارد و فردا را نوید می دهد. دربارهٔ این گروه و غرابت اضطراب انگیز آثار و آراءشان سعی همه در محدود داشتن و منزوی کردن و سرپوش نهادن است از طریق همه گونه سد و بند نهان و آشکار در زمینه های عملی عرضه و انتشار. و اگر این همه در پاره 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، بر خورد آزادانه، ارائه و نقد 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

۱- تا آنجا که یادم می آید در حدود ۳۰ نفر بودیم در هیئت مؤسس و در حدود ۸۶ 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، احمد رضا احمدی، داریوش آشوری، جلال آل احمد، شمس آل احمد، رضا براهنی، به آذین (م. اعتمادزاده)، فریدون تنکابنی، سیمین دانشور، مصطفی رحیمی، یدالله رویانی، غلامحسین ساعدی، محمدعلی سپانلو، اسماعیل شاهرودی (آینده)، اسلام کاظمیه، سیاوش کسرانی، جعفر کوش آبادی، نادر نادر 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 تلو یزیون سیل اندیشه‌ها و مفاهیم گوناگون از فراز دیواره مرزها و مقررات در وجدان مردم جهان سرریزی می‌کند هر ملتی موظف است که با آگاهی و بینش و اراده آزاد، غذای روح خود را از این میان انتخاب کند و به کوشش فرزندان مبتکر و آزاد اندیش خود دیگران را بر سفره رنگین فرهنگ خود بنشانند. و این جز با ارج گذاشتن به اندیشه‌های نو و احترام به آزادی فکر و بیان و تأمین بی‌خدا و وسایل مادی نشر و تبادل آزادانه افکار و آثار ممکن نیست. مردم و سازمانهای عامله کشور، خاصه همه کسانی که با اندیشه و ابداع سروکار دارند باید بیاموزند که بیان و اندیشه دیگران را خواه موافق و خواه مخالف تحمل کنند و آزادی انابیشه 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 آینده فرد و اجتماع ما.

و بر اساس همین ضرورت است که **کانون نویسندگان ایران** که شامل همه اهل قلم- اعم از شاعر و نویسنده و منتقد و نمایشنامه نویس و سناریو نویس و محقق و مترجم- می‌گردد تشکیل می‌یابد و فعالیت خود را بر پایه دو اصل زیرین آغاز می‌کند:

۱. دفاع از آزادی بیان با توجه و تکیه بر قوانین اساسی ایران اصل ۲۰ و اصل ۲۱ متمم قانون اساسی- و اعلامیه جهانی حقوق بشر ماده ۱۸ و ماده ۱۹ آن.

آزادی بیان شامل همه انواع آن اعم از کتبی و شفاهی یا به کمک تصویر است. یعنی نوشته چاپی، سخنرانی، نمایش فیلم، رادیو و تلو یزیون. 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 می‌شود قوای سه گانه کشور است و همه صاحب قلمانی که در راه بدست آوردن و صیانت این حق می‌کوشند می‌توانند 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 عامله کشور را بنحوی عادلانه معین و منظم کند.

**کانون نویسندگان ایران** از همه صاحب قلمانی که به این دو اصل معتقد بوده و حاضرند در راه جان بخشیدن به آنها بکوشند دعوت می‌کند تا گرد کانون فراهم آیند و مساعی پراکنده خود را برای رسیدن به مقصود هماهنگ سازند<sup>۱</sup>.

با وجود اینکه کانون نویسندگان ایران برآستی یک کانون ایدآل نبود، لکن در همان مدت

۱- متن بیانیه کانون نویسندگان ایران از میان کاغذهای پلی کپی شده که منشی کانون بین اعضاء پخش می‌کرد، در اینجا آورده شده است.

کوتهای که پابرجا بود، بین نویسندگان جبهه‌ها و نسلهای مختلف نوعی هماهنگی بوجود آورد؛ و گرچه نتوانست اختلافات موجود بین جبهه‌های مختلف را از بین ببرد، لکن همه این جبهه‌ها را در برابر دستگاه فرعونى دولت برای کسب آزادی اندیشه و قلم متحد کرد. کانون نتوانست از دولت اجازه تأسیس بگیرد، ولی از آنجا که حق داشت و در کاری که می‌کرد چیزی خلاف قانون اساسی نمی‌دید، به فعالیت خود ادامه داد. منتها دولت پیوسته مانع تراشی می‌کرد. مثلاً دولت افرادی را که از طرف کانون مأمور شده بودند با مقامات مربوط تماس بگیرند، به شهربانی حواله کرد و در شهربانی یک سروان پلیس، رسماً به این نویسندگان گفت: بروید دنبال کارتان! اجازه بی‌اجازه! و بعد مجامع عمومی کانون با تضيیقات متعدد روبرو شد، تضيیقاتی که همه از دولت سرچشمه می‌گرفت. یکی دو جلسه مجمع عمومی در منزل آل احمد، یکی در منزل به آذین، دیگری در منزل بهرام بیضائی تشکیل شد. بعد قرار بر این شد که جلسات در تالار قنبریز تشکیل شود و اتفاقاً یکی دو جلسه هم در آنجا تشکیل شد و بعد دولت با دارندگان این تالار نقاشی تماس گرفت و تهدید کرد که در صورتی که مانع تشکیل کانون نشوند، در تالار را خواهد بست.<sup>۱</sup> بدین ترتیب کانون در بدر شد. گروهی که با آل احمد نزدیک بودند پیشنهاد کردند که بروند «انجمن قلم» را که بدست منوچهر اقبال، رئیس هیئت مدیره شرکت نفت و زین العابدین رهنما<sup>۲</sup>، سردسته مرتجعین ایران، اداره می‌شد، اشغال کنند و تمام نویسندگان مرتجع را بیرون بریزند. این فکر نیز با مخالفت روبرو شد. در همین گیرودار بود که آل احمد، بناگهان، بی‌آنکه حتی سردرد مختصری داشته باشد، در کمال سلامت، در کلبه‌ای که در دهکده 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.<sup>۳</sup>

۱- اجازه تشکیل تالار هنری در ایران با اختیار وزارت فرهنگ و هنر، و همان دستگاه مهرداد پهلبد، داماد رضاشاه است.

۲- زین العابدین رهنما، عضو کمیته تغییر سلطنت بود، در پنجاه سال پیش از این؛ و بدست او و چند تن دیگر احمدشاه قاجار مخلوع، و رضاخان میر پنچ، شاه ایران شد. امیرعباس هویدا از تربیت شدگان اوست. و الحق که از چنان معلمی، چنین شاگردی.

۳- کانون نویسندگان ایران وارث اختلافهای دوره پیشین بود. بعضی از اعضای حزب توده، و اعضای نیروی سوم علیه یکدیگر صف آرایی می‌کردند. بعضی از نویسندگانی که از نظر سنی حد فاصل بین توده‌ای‌های سابق و نیروی سومى‌های سابق بودند، بطور کلی به بسیاری از روش‌های سیاسی هردو جناح معترض بودند، و بطور کلی معتقد به دموکراسی در داخل

شاید آغاز عملیات چریکی در ایران، دولت را برآن داشت که دیگر جلوی همه چیز را بگیرد؛ و چون برخی از افراد چریک، مثل پویان، چند سال پیش از آغاز عملیات چریکی از نزدیکان گروه آل احمد بودند.<sup>۱</sup> دولت موقع روبرو شدن با چریکها، آنها را نویسنده می‌پنداشت، و موقع روبرو شدن با ما، ما را چریک تصور می‌کرد و در نتیجه تصفیه نویسندگان و تصفیه چریکها را به صورت یک عمل واحد می‌نگریست.<sup>۲</sup> و طبیعی است که به هر دو 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 اگر چه 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.»<sup>۳</sup> 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 بر حسب 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 رابطه ایدئولوژیکی نبودند و گاهی به این سو کشیده می‌شدند و گاهی بدان سو. این اختلافات نیز سبب از بین رفتن کانون شد، یعنی مزید بر علت شد تا دولت بساطش را جمع کند. ولی یک نکته گفتنی است و آن اینکه تقاضاهای کانون کاملاً در چارچوب قوانین اساسی ایران می‌گنجید.

۱۰— مثلاً صمد بهرنگی گرچه چریک نبود، ولی از یک سو نزدیکترین دوست بهروز دهقانی بود که بعدها با خواهرش به چریک‌ها 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 مقاله «اولدوز و کلاغها» که من در فردوسی (یکی از شماره‌های سال ۴۳ یا ۴۴) نوشته‌ام، و مثل اینکه اولین مقاله‌ای است که درباره صمد نوشته شده است.

۲— جلال آل احمد در سه ماه پیش از مرگش، در مصاحبه‌ای با شاگردان من، در منزل یکی از این 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.

۳— مصاحبه شاه با تلویزیون NBC در برنامه Meet The Press، ۱۸ مه ۱۹۷۵.



شخیص شاه است که برسی و چهارمیلیون نفر حکومت تروریستی خود را تحمیل کرده است. و با احتمال 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 تا کنون، قریب سیصد هزار نفر را از خیابانها در ر بوده است، و از هر هفت نفر، شش نفر را شکنجه داده است و هنوز هم می‌دهد<sup>۱</sup>.

\* \* \*

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 خاورمیانه دانشگاه را بر آن داشت که از ادامه 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<sup>۲</sup> و لارنس فرلینگتی<sup>۳</sup> 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 ابر» 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 پیچیده 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 با توافق زنم ترک گفتم، با بسیاری از روشنفکران مهم این مملکت، مستقیم و من غیر 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. خلاصه آن سخنرانی در CAIFI Newsletter، خبرنامه « کمیته برای آزادی هنر و اندیشه در ایران » شماره 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. جنل من با عناصر دولتی ایران در دانشگاه‌های آمریکا، بوئره، با یکی دو استاد تاریخ در دانشگاه تگزاس - که بساط شازدگی قاجار را درست در قلب آستن، تگزاس گسترده بودند و به لژ فرما سونری 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» درباره فرانتز فانون، نویسنده بزرگ مارتینیق، 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 کدام یک؟ - 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 شش بار 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<sup>۱</sup>. چاپ **تاریخ مذکر** و آن دو کتاب، باضافه پاره‌ای از مقالاتی که در طول سفر در

۱- اجازه **تاریخ مذکر** را به هزار کلک، و نیرنگ گرفته بودم، پیش از عزیمت به آمریکا. پنجاه صفحه اول کتاب را به اداره سانسور پهلید نشان داده بودم و بعد که اجازه دریافت شده بود - و البته در مدت سه ماه تابستان سال ۵۱ - شصت صفحه دیگر را درباره اوضاع حاضر افزوده، کتاب را راهی صحافی کرده بودم. در مورد کتاب **سفر مصر** .. چهل صفحه آخر را به سانسور نداده بودم، و در **جنون نوشتن**، مقاله ادبیات جهان و آزادی را بر کتاب افزوده بودم؛ و پس از گرفتن اجازه.

آمریکاً برای مجلهٔ فردوسی فرستاده بودم، قلم ناچیزم را به میان ملت ایران برده بود. از تاریخ مذکور، هزاران نسخه فقط در تبریز فروش رفته بود. یک کتاب فروش 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 بجهت اقدامات ضدعرب شاه- و قدمی بود در راه مبارزه با دید شهونیستی 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 سیدجواد و دیگران، روشنفکران را در مسیر یک دید انسانی نسبت به موضوع اعراب و اسرائیل قرار داده بود، و علاقه‌های مذهبی و فرهنگی بتأکید به رخ کشیده شده بود. و بهمین دلیل، استقبال آنان از سفر مصر نتیجهٔ منطقی آن دید انسانی و تقویت بیشتر آن دید بود.

موضوع دوم آذربایجانی بودن من بود<sup>۱</sup>. 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 بزیم 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 فارسی‌زبانان 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 در طول سفر، فصل یازده، «در معنای سادهٔ یک عصیان»، صفحات ۱۰۸ تا ۱۱۳؛ و تاریخ مذکور، صفحات ۹۰ تا ۹۳. از زمان مشروطیت تا زمان ما، جز رهبران فرقهٔ دموکرات و خسرو روزبه، کسی را نمی‌شناسم 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 سختم را می‌دهم. در مورد مسألهٔ از خود بیگانگی 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 سفر مصر، تعریفش آمده و هم در تاریخ مذکور، از بررسی اوضاع فرهنگی و اجتماعی ایران وضع کردم: از عبارت «تاریخ مذکور» هم غرضم موقعیت Patrimonialism در جوامع شرقی بود، بویژه در جامعهٔ ایران، و بررسی موقعیت خود کامگان در جامعهٔ شرقی ایرانی که بدلیل نداشتن سیستم فئودالی در بیش از دوران مشروطیت، با خود کامگی 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 در سال ۴۳ بهمت جلال آل احمد چاپ شده بود و بعدها هم سه چهار 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:

پدر من دلکی از دلکان پادشاهی پیر بود،  
مادرم از کولیان ترک،  
خواهران من همه در قصرهای شعله وریا نور،  
در کنار تختخواب آن سترون شاهزاده،  
ایستاده خواب می‌بیند  
بازوان پرتوان مردهای کوه را.  
و برادرهای من، آری،  
خواجهگان نوعر و سان امیر تازه‌ای هستند.

من خلف تر از پسرهای دگر بودم  
چشمم اما خشک شد در شهر  
دایره‌م را یک زن اندر کوچه‌ای دزدید.

پدر من دلکی از دلکان پادشاهی پیر بود،  
مادرم از کولیان ترک،  
پدر من لیک روزی پیر شد  
پادشاه پیر را دیگر نخواندند

از پس گردن، ز بانس را برون آورده، سوی زاغها انداختند.  
زاغها آن تحفه را تا باغهای مادرم بردند.

مادر من، چهره اش چون آسمان تیره شبهای بارانی،  
 دستهایش چون پرستوهای مرده، از فضا آویخته،  
 چشمهایش موم شفاف در اعماق شبی تاریک  
 پایهایش چون کبوترهای نیمه جان بروی خاک  
 شانه هایش کاغذی  
 و دوپستانش سبکتر از دو کیسه کاه

مادرم در کوچه ها آنقدر خواند و خواند،  
 تا صدایش کور شد  
 مادرم از کولیان ترک بود،  
 لیک گویی آخر عمری ز بانس را کسی دیگر نمی فهمید.

پدر من دلکی از دلکان پادشاهی پیر بود،  
 مادرم از کولیان ترک،  
 دایره ام را یک زن اندر کوچه ای دزدید.<sup>۱</sup>

صدای این زبان بریدگی، این اختناق و خفقان و اسارت فرهنگی ملل تحت تسلط شووینیسیم 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 باز از 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<sup>۲</sup> و غلامحسین ساعدی طرحی ریختند که

۱- تهران، چاپ جاوید، صفحات ۳۹ تا ۴۱ (سال ۴۳).

۲- جلال آل احمد دو چیز را رکن اصلی هویت ایرانی می دانست: زبان فارسی و مذهب اسلام. رجوع کنید به **کارنامه سه ساله**، چاپ زمان، به بحث «گفتگویی دراز با دانشجو یان 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

در آن زمان جلال به من نیز نشان داد، و این طرح پس از مرگ جلال در مجله سهند که در آن زمان آقای میرفطروس انتشار می داد، درآمد. قرار بود در آن زمان این طرح به کمک همه ما، آل احمد، صمد و بهروز، که مرده اند و دیگرانی که هنوز زنده هستند — و امید که زنده بمانند — جامعه عمل بپوشد. ولی مرگ آن سه، تارومار شدن گروهی که به دور صمد گرد آمده بودند، گرفتار شدن من و ساعدی و چند تن دیگر، همه آن نقشه های خوب و پاک را نقش بر آب کرد.

من به این مقوله پس از آزادی از زندان، بطور کامل در سخنرانیهایی که در این سوی و آن سوی داشتم اشاره کرده ام، لکن تاریخچه دوران پیش از زندان احتیاج به تعمق بیشتر دارد.<sup>۱</sup> 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 بی شباهت به موضع سپیدان در مقابل سیاهان نیست. سفید آمریکایی معتقد بود که سیاه آمریکایی باندازه «گامیش» هم چیزی سرش نمی شود؛ و فارسی زبان محترم هم معتقد است که ترک، مترادف خراست و خر مترادف ترک؛ و کیست که کلمه ترک خرا، روزانه لا اقل یکبار، نشنیده باشد و با این حساب از ۳۴ میلیون نفر جمعیت ایران، در حدود ۱۰ میلیون نفر را خرها تشکیل می دهند، و تمام خیابانهای سلسبیل و آذربایجان و جوادیه و نیمی از امیرآباد و گیشا را هم خرها تشکیل می دهند<sup>۲</sup>، بدلیل اینکه این محلات تهران اکثراً ترک نشین هستند و اصولاً قریب به یک سوم کل جمعیت تهران را ترکان تشکیل می دهند.

باری، سیاه آمریکایی مبارزه 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 پادروا می مانند؛ اگر سنی بود، آل شیعه یا درهوا می مانند. بعلاوه جلال در هر دو موضوع، مسأله طبقات را که بعد از مشروطیت، دیگر مسأله اساسی اجتماع ایران بشمار می رفت، در بحثهایش نادیده می گرفت، و با استثناء غریبگی، در اغلب آثارش، مسائل رو بنایی را، بمثابه مسائل زیر بنایی بشمار می آورد. اتفاقاً در همان گفتگو بچه های با هوش تبریز خوب میج حضرتش را گرفته اند، و چه هوشیارانه. ولی نمی دانم چرا صمد، ساعدی و بهروز که در آن جلسه حاضر بودند در مورد زبان به آل احمد اعتراضی نکرده اند.

گفتن اینکه زبان فارسی برای ایرانی اصلی از هویت است و آنهم در تبریز، سخت باید بر تبریزیان گران می آمد.

۱- نگاه کنید به خبرنامه کمیته برای آزادی هنر و اندیشه در ایران شماره ۲ (سال ۷۵)، و پیام دانشجو، شماره بهار و تابستان ۱۹۷۵.

۲- از لاج شوونیسم فارس ترکان تبریز درست در وسط بازار، قهوه خانه ای بنام «اشکلر قهوه سی» یا «قهوه خانه خران» تشکیل داده اند و هر کسی را که جزو «خرها» نباشد آدمش نمی شمارند. همه چیز در این قهوه خانه، بالبداهه، بصورت نظم بر زبان 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 تعمیمش 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 بر سرش رفته و تازه دارد می‌فهمد که مبارزه‌اش در راه استقلال، فرهنگی و رهایی از اختناق کلامی و زبانی و هنری، در واقع از مبارزات علیه بورژوازی خود ترکان، و بورژوازی فارس که هم ترکان و هم فارسی‌های طبقات محروم و هم طبقات محروم سایر اقلیتها را در تحت خفقان شدید نگاه می‌دارند، جدایی‌پذیر نیست و سرنوشت ملیتها با سرنوشت عمومی انقلاب آیندهٔ ایران بطرزی جدایی‌ناپذیر درهم آمیخته است، و هیچ انقلابی، اگر رهایی ملیتها 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.<sup>۱</sup>

من گرچه در کوشش‌هایم در ایران با مخالفت روبرو شدم و هرچه گفتم به خرج مطبوعات خودفروش و محققان خودفروش تر نفرت، 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 در نظر 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 مختصر، بصورت یک رسالهٔ ناچیز ارائه دهم. این رساله نامش **فرهنگ حاکم و فرهنگ محکوم** بود. روشنفکران دولتی زود به ریشه‌های قضیه پی‌نبردند 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 جور و اجور آمریکایی دولت دور نمانده بود. باز هم بی‌درنگ بسراغ من نیامده بودند؛ فقط تدین،

۱- در این مورد رجوع کنید به کتاب با ارزش ملیت و انقلاب در ایران، اثر جواد صدیق، چاپ فانوس، نیویورک ۱۹۷۴، که یکی از جسورانه‌ترین تجزیه و تحلیلها از موقع ملیتها و موقع انقلاب ایران است.

مدیرکل سانسور وزارت اطلاعات، نق زده بود و سروصدا راه انداخته، به من، بیاوه و بیجا، تهمت «پان ترکیست» بودن زده بود، که من هم پای تلفن هر چه از بن دندانم درمی آمد حواله این آقای سانسورچی کرده بودم. و همین مزید بر علت 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 پرده برداری نکرده بودند که من مقاله دیگری چاپ کرده بودم، در توجیه وضع ناصر خسرو، 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 مقاله ای نوشته بودم، در همان کنج کوچک **اطلاعات** درباره 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 و الخ... ولی بهر طریق روزنامه درآمده بود با تغییراتی در مقاله یک ستونی من؛ و روز بعد بود، در ساعت دوازده ظهر بیستم شهریور ماه ۵۲، که مرا از وسط خیابان، سربلوار الیزابت، در جایی که بلوار به امیرآباد تکیه می دهد، چهارنفر که طپانچه شان را روی دنده هایم گرفته بودند، ربوده، با ماشینی که از دوستی قرض کرده بودم، به آپارتمانی که ده روز پیش گرفته بودم، و در امیرآباد، برده بودند؛ و پس از آنکه آپارتمان را جلوی چشم زخم، پدر زخم و برادرهای زخم گشته بودند، مقداری از کتابهایم را برداشته بودند، و بعد برده بودندم به پایین، سواریک پیکان کرده بودندم، و وسط راه چشمهایم را هم با چشم بند مشکی بسته بودند و برده بودند به جایی که تازه من بعد از یک ماه فهمیدم که «کمیته مشترک ضد خرابکاری» است. به زخم گفته بودند: «آقای دکتر (یعنی من) دو ساعت دیگر برمی گردند.» و نشان به آن نشانی که من بعد از ۱۰۲ روز به خانه برگشته بودم.

و اما نطفه کتاب حاضر در ابتدا در زندان بسته شد؛ چرا که زندان شامه آدمی را نسبت به شقاوت تیزتر می کند؛ و هر چیز ساده ای، با خشونت تصویری خود، به وسط گود پرتاب می شود و هر تصویری با برهنگی بُرآی خود کل زندگی را به مبارزه می طلبد. و حقیقت اینکه در این شعرها من اصلاً سعی نکردم از تخیل خود مایه بگذارم؛ چرا که دوزخی که زندانی در آن زندگی می کند، خود آفریده 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 کرده ای.

از این مجموعه «کبوتران» و «چراغ آخر» محصول کار زندان است، با استثناء چند سطری از «چراغ آخر» که پیش از زندان گفته شده، حتی چاپ هم شده بود. نطفه یکی دو شعر، مثلاً «بازجویی از یک دهاتی ایرانی»، پیش از زندان بسته شده بود و با تغییراتی در این مجموعه چاپ شد. بقیه 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 خاطر را بازیافتیم؛ و هم در این شهر بود که ترجمه 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 همه ترجمه‌ها باضافه مقدمه و مؤخره‌ای پیرامون زندان- باستثناء «شعری که ادامه دارد» که ضمیمه‌ای است تنها بر این نسخه و نه نسخه انگلیسی- در بهار ۷۶ در آمریکا چاپ شود<sup>۱</sup>.

و اما درباره شعرهای این مجموعه باید بگویم که این شعرها با همه 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 می‌پیچند و چاپ می‌کنند و در نتیجه باری مضاعف بر واقعیت تحمیل می‌کنند؛ ولی من استعاره و تمثیل و سمبول را در خدمت واقعیت بکار می‌گیرم. بهمین دلیل آنان بر شکل تأکید می‌کنند و از طریق شکل خرد شده و دچار خفقان شده خود، خفقان را نشان می‌دهند و در واقع شکل شعرشان مظهر خفقان است؛ اما من شکل شعر را در آزاد شده‌ترین صورتش بکار می‌گیرم 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 می‌گیرد و بطور کلی تمام دنیا را تحت تأثیر قرار می‌دهد. از مالا مه 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 خاورمیانه از احمد هاشم ترک و نازک الملائکه عرب بگیر و بیا تا نیما و احمد شاملو<sup>۲</sup> 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

۱- و بهمین دلیل باستثناء شعرهای ترجمه نشده و مقدمه 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 ترجمه شعرها- باستثناء شعرهای ترجمه نشده و باستثناء «شعری که ادامه دارد»- به هر زبانی جز فارسی در اختیار ناشر آمریکایی است. «شعری که ادامه دارد» را مؤلف و آقای پروفیسور هریس لنویتز - **Harris Lenowitz** - ، استاد دانشگاه یوتا به انگلیسی برگردانده‌اند 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].

۲- باستثناء چند شعری از احمد شاملو، مثل «شعری که زندگی است» و «پریا» و چند شعر اجتماعی، منثور و منظوم.

عارف ونسیم شمال و عشقی و دهخدا و ایرج و تصنیف سازان و مرثیه سرایان اجتماعی حول و حوش مشروطیت، و سنت اجتماعی ملا نصرالدین و هوپ‌هوپ نامه صابرا که بردهخدا و عشقی و عارف ونسیم شمال سخت اثر گذاشت و بر بهار و ایرج هم بی تأثیر نبود، و حتی بعدها حیدرآبادی شهریار را هم در هاله تأثیر خود گرفت، از مدنظر دور داشته است و از ساختمان ارگانیک شعر، از آن چیزی که من در نوشته‌های ده سال پیشم از آن بعنوان هماهنگی بین شکل ظاهری، شکل درونی یا ذهنی، و محتوا یاد کرده‌ام، حداکثر استفاده را برده است<sup>۱</sup> و بطور کلی می‌توانم گفت که در شعر خود من این سنت در کتاب گل برگستره ماه<sup>۲</sup>، به نوعی کمال، البته از نظر خود من، دست یافته است. ولی این فقط یکی از جنبه‌های 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<sup>۳</sup>، شروع می‌شود به منظومه جنگل و شهر در سال ۴۲)، «برانگیختگی»، «یادهای بامدادان» و «منظومه یک زندگی منثور» در کتاب شبی از نیمروز (سال ۴۴)، منظومه «مصیبتی زیر آفتاب» (سال ۴۴) و اکثر شعرهای اجتماعی کتاب مصیبتی زیر آفتاب (امیر کبیر، ۴۹) می‌رسد و بعد از آنجا با استفاده از سنت دیگری که بدان هم اکنون اشاره خواهم کرد می‌رسد به ظل الله که همان شعرهای زندان باشد.

در غرب سنتی دیگر بوجود آمد، بوژه 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 شده‌اند 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 آوازا و سرودهای سرخپوستان آمریکا را هم وارد بطن خود کرد؛ طوری که برای امثال الین گینز برگ و جروم راثنبرگ<sup>۴</sup>، 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 بوژه گروهی از سیاهان مجبور بودند شعر را بدل به نوعی فریاد علیه بیداد اجتماعی بکنند، و این سنت را در برابر سنت سپید، سنت سپیدخالص<sup>۴</sup> قرار دهند؛ و گروهی از سپیدان

۱- شماره‌های سالهای ۴۳، ۴۴، ۴۵، ۴۶، فردوسی، و طلا درمس چاپ اول سال ۴۴، و چاپ دوم سال ۴۹، چاپ زمان، و مقاله نیما و ماهیت شعر در یکی از شماره‌های مجله نگین سال ۴۷.

۲- گل برگستره ماه، تهران، سال ۴۹، پخش از زمان. آهوان باغ، منتخبات اشعار رضا براهنی، چاپ سپهر، سال ۴۱.

مخالفت با خرزنگ کنی های سرمایه داری و دولت در آمریکا هم یکجا به کمک این نهضت بزرگ فرهنگی آمده بودند؛ و چون جامعه آمریکایی بعد از جنگ دوم و بعد از جنگ کره، و افسرده و نومید از جنگ ویتنام داشت پوست می انداخت و کش می آمد و در اعتصابات نشسته پیاپی 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 آموزش جمیع سنتهای متحرک و جامع و پر قدرت بوجود آمد، شعر را از صورت ساده کلامی اش درآورد و در میان هنرهای دیگر یله اش کرد. بر این مجموعه رنگین بیفزاید 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 مضحکه شعر واقعی است، ولی خود سرپایا شعر هم هست - چرا که جد و هزل 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 نوحه سینه زنی، نثر چرند و پرند دهخدا، طنین پر صلابت قصیده، نثر رسمی گلستانی، و اصطلاحات و تعبیرات هوب هوب نامه صابر و عارفنامه 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. منظوم 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 روحیه غرب. و من این را یک بار آزمایش کردم در شعرخوانی سمینار نویسندگان بین المللی در آیواسیتی: شعری را که درباره مرگ پابلو نرودا گفته بودم به کمک یک شاعر سیاهپوست، زولو، از آفریقای 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 دسته کر شرکت داشت، اجرا کردم. یعنی فارسی کر را می خواندم و ترجیع بند کر را این چهار نفر 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 بقیه شعر را می خواندم و بعد دسته 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 کره دیگر آمده اند، نمی دانستند که حرکت و هیجان ما را چگونه پاسخ بگویند. 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 بقیه آن کشورها؛ و صدای جمعی ما، یک هیجان جمعی بوجود آورده

بود. نوعی هنر جمعی و اشتراکی؟ نمی‌دانم.

بسیار از شعرهای حاضر از یک سو مرا به آن حرکت‌های اصیل اجتماعی مشروطیت پیوند می‌زند؛ و از سوی دیگر به ریشه‌های اصلی و اساسی هنر توده در ایران، هم ترکیش و هم فارسیش. و بهمین دلیل برای من مخاطبی از نوعی دیگر بوجود می‌آورد که حتی از بیسوادها- که فرهنگشان بدلیل همان فولکورشان گاهی بمراتب غنی‌تر از حریم باسوادهاست- هم در حریم آن باسانی می‌گنجند. یکی دو مثال می‌دهم از آن زمینه‌های ترکی و فارسی:

— بعلی!	عمواوغلو!
— بعلی!	بیزیم تو یوق سیزده دی
— گلگیری.	کیشه له گلسین!
— سینمیری.	وورقچی سینسین!
— یانمیری.	سال تندیره!
— نیلیرسن؟	چومچه نی گتیر!
— فرشی نیلیرسن؟	فرش توخورام.
— گلین کیمدی؟	گلین گلیر.
— آدی نه دی؟	عیمیم قیزی.
— بیتلی جوجه!	خدیدجه.
— داش باشیوا سیتارا!! <sup>۱</sup>	[یا: سیتارا.]

ترجمه متن ترکی به فارسی:

— بعله!	عموزاده!
— بعله!	مرغ ماپیش شماست؟
— نمیاد.	کیشش کن بیاد!
— نمیشکنه.	بزن پاش بشکنه!
— نمیسوزه.	بندازش تو تنور!
— چکارش داری؟	چمچه را بیار!
— فرشو چکارش داری؟	فرش می باقم.
— عروس کیه؟	عروس میاد.
— اسمش چیه؟	دختر عموم.
— جوجه شپشو!	خدیدجه.
— خاک توسرت ستاره!]	[یا: ستاره]

۱- به نقل از متل‌ها و چیستان‌ها (قوشما حالاره، تا پمالا جان)، گردآوری صمد بهرنگی و بهروز دهقانی، انتشارات شمس، سال ۴۵، صفحه ۲۲. متل متعلق به تبریز است.

می بینید که چنین گفت و گوی صاف و ساده‌ای از شکسپیر یا برشت نیست، بلکه متعلق دنیای طبقه روستایی و کارگر آذربایجان است. یک «چیستان» نیز نقل می‌کنم. و بعد می‌پردازم مثالهایی از زبان فارسی:

خانم او یانندی

جاما دایانندی

جام سیندی

قانا بو یانندی<sup>۱</sup>

ترجمه 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

و آن شیشه در سکوت درختان شکست و ریخت

چشم تو مانده و ماه

و بین هر دو دوختند به چشمان من نگاه<sup>۲</sup>

۱- صفحه ۴۷ از همان کتاب صمد بهرنگی و بهروز دهقانی.

۲- نادر نادرپور، اشعار برگزیده ۴۹-۱۳۲۶، شرکتهای سهامی کتابهای جیبی، چاپ سوم، صفحه ۱۵۲.

می بینید که شعر دوم، با وجود اینکه شعری بسیار زیباست، لکن از مصالحتی ساخته شده (مثل «عنکبوت درشت شکستگی») که فقط آدم‌های با سواد، و آنهم بسیار با سواد ایرانی می‌توانند از آن لذت ببرند. مصالح چیستان مردم عادی<sup>۱</sup> بسیار ساده است و بهمین دلیل هم با سواد می‌فهمد و هم بیسواد؛ و شاید اگر کسی زمینهٔ فرهنگ طبقات محروم را بداند، بهتر هم بفهمد و لذت بیشتر هم ببرد. می‌دانیم که سید اشرف‌الدین قزوینی، معروف به گیلانی و متخلص به نسیم شمال، تحت تأثیر صابر، شاعر آذربایجانی، 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 پردازم. از من بهتر و پیشتر، دیگری این کار را کرده است<sup>۲</sup>. ولی من دو متن از متون نسیم شمال را می‌دهم تا ببینید غرضم از سادگی چیست:

— کیلا باقر— بلی آقا— چه خبر؟— هیچ آقا.  
— چیست این غلغله‌ها— غلغل نی پیچ آقا<sup>۳</sup>.

و یا:

دست مزن!— چشم، بیستم دودست  
راه مرو!— چشم، دو پایم شکست  
حرف مزن!— قطع نمودم سخن  
نطق مکن!— چشم، بیستم دهن  
هیچ نفهم!— اینسخن عنوان مکن  
خواهش نافهمی انسان مکن  
لال شوم کورشوم کورشوم  
لیک محال است که من خورشوم  
چندروی همچو خران زیر بار؟  
سر رفضای بشریت بر آرا!<sup>۴</sup>

۱— فرق هست بین چیستان مردم عادی و چیستان مردم با سواد. «شمع» منوچهری چیستانی است دشوار. همگان نمی‌توانند بفهمند، آنهم بدلیل مصالح کار. در حالیکه چیستانهای مردمان عادی ریشه در اعماق ذهن مردم دارد.

۲— نگاه کنید به جلد دوم از صیبا تا نیما، اثریحیی آریز پور، تهران، چاپ شرکت سهامی کتابهای جیبی، سال ۵۰.

۳— صفحهٔ ۶۵، همان کتاب بالا.

۴— صفحهٔ ۷۰، همان کتاب بالا.

که متأسفانه این نوع سنت جز در بعضی از شعرهای شاعران معاصر من و یا قدری مسن تراز من، تقریباً در میان دیگران از اعتبار افتاده است. افزاشته 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 فولکلوریک 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)  
 گربه 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)  
 گربه در کار است و می لیسد....  
 پرده می افتد<sup>۱</sup>

این قبیل برداشتهای راحت و ساده از زبان، و برخوردارهای راحتتر در زبان ترکی و فارسی، و تمرینهایی که من با مضامین اجتماعی در شعرهایی از نوع «چلچله 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 حرفه شاعری می رساند به شعرهای ظل الله، که بی شک بسیاری از تمرینهایی قبلی من از هر دو سنت را هم در بردارد، با این فرق که دیگر سنت عصیان بر بقیه عناصر می چربد. و البته همه شعرها هم در یک روال و آهنگ نیست. من کوشیده ام هم با بی وزنی تمرین بکنم، هم با موزون، و هم با ترکیب وزن و بی وزنی. یعنی همانطور که تجربه انسان پایان ناپذیر است من با این کتاب تجربه های ناچیزم را ادامه داده ام - 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 داده ام. در عین حال تغییرات ناچیزی هم داده ام در سطر سازی شعرهای بی وزن (مثلاً سعی کرده ام دشواری فعلهای

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 پر قدرت و عامل عمل و حامل تصویر در سطرهای مستقل بمانند<sup>۱</sup> و در شعرهای بی وزن 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<sup>۲</sup>؛ 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 می‌گوییم. و بهر طریق من ادامه داده‌ام. و مگر انسان امید و ادامه انسان نیست؟

ظل الله، (نیویورک اول مرداد ۱۳۵۴)

۱- نگاه کنید به «خماسه معکوس»، «شعرتجاوز» و «قبرستان»، در همین دفتر.



## مقدمه 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 موقر 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 آرزویم 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، گوینده 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: «الله اکبر، الله اکبر!» و بعد اضافه کرد: «این بیشرها آنقدر آدم کشته اند که حداقل خون یک نفر در هر خانواده ایرانی بگردن آنهاست!»

در عراقی که می کرد درجه 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 می رود بمدرسه. بچه ها که بخط و او 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 می خورد. روز بعد می رود بهشت زهرا، باتفاق معلم های دیگر. ابراهیم آقا نمی تواند جلوی گریه اش را بگیرد. در بازگشت هم گریه امانش نمی دهد. شب، در حال گریه خوابش می گیرد. صبح دیگر بیدار نمی شود!»

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 راه پیمائی 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 یاد های کودکی ام داشت که فکرمی کردم که برآستی زمان را از یاد برده ام، و در یک جشن عظیم، که میلیونها کودک دیگر مثل خودم در آن شرکت کرده اند به آواز خواندن برخاسته ام. آوازا 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 موج 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 پاره 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 مناظره تئاتری می توانست از این نمایش انقلاب فراتر برود؟)، آزادی کودکان و آزادی دوره گردهائی که عکس های کز کرده 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 بقبله جماعت موزون می کرد، آری، تمام آزادی ها، کلیه غرائز و عواطف و حتی طنزهای اسیر مانده در طول سالها، به ناگهان سر از مخفیگاه هاشان در آورده 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 نمی دیدی و حالا یک جمع چند میلیون نفری را به بیداری می دیدی. بیداری هیجان انگیزترین رؤیا بود. و این آیا انقلاب نبود؟ انقلاب، دیوارهای افراشته شده بین اقشار و طبقات تحت ستم را می زند و می افکند، غرائز و عواطف و حتی ناخود آگاههای اسیر را رها می کند، زنجیرهای برون و درون را می شکند، و بگونه ای مشترک، دسته جمعی و همگانی همه چیز را با هم ترکیب می کند و در آزادی کامل، همه چیز را بسوی هدف رها می کند. انقلاب قلم را هم آزاد می کند، و قلم ها را هم. هیجان مجالت نمی دهد تا آنجا که قلب منفجر می شود.

سه روز بعد از رفتن شاه، هواپیمائی ما را به تهران می آورد. ساعت های متمادی در فرودگاه های 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 در میان نبود. برای ما فقط نوعی انتظار مطرح بود، انتظار برای آنکه پیوندیم، به چیزی که واقعیت داشت و از دور بخوابی میمانست، به صفوف فشرده، به آن صداها، رؤیایی، و به خون، خونی خودی، خونی که آزادی را با خطی درشت بر آسمان و بر سینه محرومان جامعه ما می نوشت. وقت آن بود که پیوندیم. هیجان جامعه، همچون فانوسی دریائی از اعماق دور دست ها، و امواج بی پایان اقیانوس ها و سرزمین های دیگر، ما را به سوی مرکز ریشه هامن، 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 در تبعید زیسته بودیم. و اینک انقلاب اقیانوس ها را فتح کرده بود. انقلاب فاصله های تبعید را از میان بر می 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 بوسیله 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 مقاله بلند باشد. از آنجا که نیت اولیه بر این بود که هر مقاله جداگانه خوانده شود و از نظر ارائه مطالب خود کفایت 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 بر نمی 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 باره ساخت و بافت انقلاب ایران و هسته های اساسی تفکر در باره انقلاب، خواننده را ملول نکند. چند تائی ازین مقالات در روزنامه های داخل کشور و یا روزنامه های اوپوزیسیون خارج از کشور بچاپ رسیده. برخی دیگر بصورت نسخه های ماشین شده برای دوستان داخل و خارج کشور فرستاده شده، آنهم بلافاصله بعد از نگارش. ولی در چاپ حاضر، در این قبیل مقالات چند تغییر جزئی داده شده- و بیشتر 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 اولیه برخی از این مقالات را در اختیار دارند، تقاضا می‌کنم که آنان نیز متن حاضر را متن نهائی بدانند.

انقلاب ایران، انقلابی است بسیار عمیق، وسیع و جالب. بررسی واقعی چنین انقلابی، کار یکی دو کتاب نمی‌تواند باشد. صدها کتاب باید درباره آن نوشته شود، حتماً هم نوشته خواهد شد. هیچ نویسنده‌ای به تنهایی قادر به درک همهٔ معضلات انقلاب ایران نیست. لازم است که آراء مربوط به انقلاب ایران دقیقاً غربال شود و در اختیار کلیهٔ انقلابیون ایران گذاشته شود. نویسنده حاضر نیز مثل سایر نویسندگان، نیازمند راهنمایی انقلابیون واقعی است، و امیدوار است این راهنمایی از او دریغ نشود تا در آینده صائب‌تر و دقیق‌تر بیندیشد و بنویسد.

در انقلاب ایران چه شده است و چه خواهد شد (چاپ ۵۸)

## مقدمه بر چاپ سوم قصه نویسی

۱) کتاب قصه نویسی تاریخچه‌ای خاص خود دارد. ولی در اواسط دههٔ چهل، وقتی که شروع به نوشتن این کتاب کردم، این تاریخچهٔ خصوصی برایم قابل پیش بینی نبود. حقیقت این است که وقتی شروع به نوشتن این کتاب کردم، تصور نمی‌کردم 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 قصه نویسی** در خواهد 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 قصه نویسی، روشن کردن این نکتهٔ اصلی زیبایی‌شناسی ادبی است که: شکل قصه نه تنها اساس، بافت درونی و ساخت عمقی زبان را تشکیل می‌دهد، و نه تنها انسان بدون قصه نمی‌تواند بزندگی ادامه دهد و بطور کلی یک تعریف نسبتاً جامع برای انسان عبارت است از اینکه انسان موجودی است قصه گو، و نه تنها ادبیات به لحاظ ملاحظات فوق بی قصه نمی‌تواند باشد، بلکه- و در اینجا است که وارد اصل آن مقولهٔ زیبایی‌شناسی ادبی می‌شویم- قصه، گسترده‌ترین، جهانی‌ترین و مهم‌ترین شکل ادبی سراسر دنیای معاصر است. و ایران، ازین نظر استثناء نیست. وقایعی که در قصه نویسی 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 دولت‌آبادی و هوشنگ گلشیری، مهم‌ترین قصه‌های سیمین دانشور، بخش اعظم قصه‌های ابراهیم گلستان، تقریباً سراسر حیات قصه نویسی احمد محمود، تجربه‌های محمود گلابدره‌ای، هم در «واقعیت‌گرایی انتقادی» و هم در مستند نویسی، و بطور کلی رواج روزافزون قصهٔ بلند، یعنی رمان، مربوط به همین پانزده شانزده سال گذشته هستند. هر قدر آدم‌های فرزانهٔ جامعهٔ ما به محیط خویش بادیانتقادی نگریسته‌اند، بهمان اندازهٔ مجاب شده‌اند که جامعهٔ ما را نه در شعر کوتاه، نه در قصهٔ کوتاه، و نه حتی در نمایش دوساعته، نمی‌توان 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 کوتاه نویسی، 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 اندرچیچی رفتن‌ها، دورنمایی نسبتاً روشن از هامون‌ها و جلگه‌های سرسبز به چشم می‌خورد: قصهٔ بلند دارد نوشته می‌شود. البته سووشون رقیب آثار روانشاد

علی شریعتی از نظر پرفروشی نیست. ولی کیست نداند که رقیب پرفروش‌ترین کتاب تاریخی بعد از انقلاب، یعنی گذشته چراغ راه آینده است هست همسایه‌ها فروش دارد و با مادر گورگی دوشادوش فروش می‌رود، و دولت آبادی - آنطور که من شنیده‌ام - نویسنده‌ای است محبوب و پرفروش؛ و این نشانه آن است که نوعی از زمان معاصر، یعنی قصه‌ای که در طرزهای مختلف «واقعیت‌گرایی» نوشته می‌شود، فروش دارد، و قصه‌نویسی دستکم دو سوم صفحات آن به ساختن قصه‌های واقعیت‌گرا تخصیص دارد. خواننده قصه بلند، خواننده قصه‌نویسی هم هست، و گرنه پس از گذشت قریب دوازده سال از چاپ دومش، که شش سال آنرا سانسور شاهی بر آن سرپوش گذاشته بود و مانع انتشارش می‌شد، نباید نیاز به چاپ بعدی پیدا می‌کرد. قصه‌نویسی پیشگویی‌کننده رواج قریب‌الوقوع و گسترده شکل خاصی از ادبیات است که درباره آن نوشته شده است. مثل اینکه باز «تئوری» سرچشمه گرفته از واقعیت‌های گذشته، بطور طبیعی، به پیشواز «پراتیک» واقعیت آینده شتافته است. ولی این، تنها بخش کوچکی از تاریخچه خاص کتاب قصه‌نویسی است.

۲) در اوایل دههٔ چهل، من به استخدام دانشگاه تهران در آمدم. در آن زمان در دانشگاه تهران، «تئوری ادبی» تدریس نمی‌شد. گروهی که من در آن کار می‌کردم، یعنی گروه زبان‌های خارجی زیر نظر 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، قصه‌نویسان و منتقدان قرن بیستم هنوز در قید حیات هستند، آثارشان را نباید در برنامه‌ها گنجانند. دو نوع تدریس وجود داشت، هم در گروه ادبیات فارسی و هم در گروه زبان‌های 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 می‌داد، ولی به ساخت شعر، زیبایی‌شناسی درونی و برون‌ی شعر و یا تئوری ساخت قصه و روایت و حکایت نمی‌پرداخت؛ ۲) تدریس زمانی و «کرونولوژیکی» ادبیات که طبق آن ادبیات بر اساس تربیت و توالی تاریخی حوادث به رشتهٔ تسبیح کشیده می‌شد، و ذهن دانشجویان را از تعدادی نام، کتاب و تاریخ ولادت و مرگ می‌انباشت: حماسه سرایی، تاریخ ادبیات ایران، و گنج‌سخن دکتر صفاء، و تاریخ ادبیات انگلیس دکتر صورتگر از نمونه‌ها و نتایج این نوع تدریس ادبیات فارسی و خارجی هستند. و اگر دروسی در نقد ادبی هم تدریس می‌شد، 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 زبان‌های خارجی را انحصاراً بخود تخصیص داده بود، اعتقاد داشت که نقد ادبی در غرب با «میشوآرنولد» انگلیسی و «سنت بو» فرانسوی که هر دو از منتقدان مهم قرن نوزدهم بودند، پایان می‌یابد، و وقتی که به او اعتراض می‌شد که قرن بیستم، قرن بزرگ نقد و انتقاد ادبی است و در این قرن باندازهٔ صد برابر کلبهٔ قرون ماضی نقد و بررسی و تئوری

ادبی نوشته شده، صورتگر، یک تکیه کلام همیشگی خود را با طمأنینه و وقار خاصی در جمع بر زبان می آورد: «اعلیحضرت همایونی فرموده اند که نقد ادبی تا همان «مثنوی 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، بویژه بخش انگلیسی آن، شدیداً تحت تأثیر تلقینات و سلیقه های او بود، چیزی جز یک 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، با ادبیات 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 بر زبان 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 دانشجویی، 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 اطرافیاناش می پرسید: «فکر نمی کنید که باید مسأله را به حسن بگوییم؟»، 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 من پرشور و شور آن دوره بخاطر خودم هم شده بود، قرار بود بر مجموع درهم و برهم این بی منطقی رسوا نوعی منطلق حاکم بکنم، و یا در غیر این صورت زیر پای حضرات خرد و خمیر شوم. نه اینکه کار علمی اصلاً وجود نداشت. در حوزه ادبیات فارسی، کار «خانلری» در وزن نمونه 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 دلچکان در یک نمایش جمعی و خانوادگی شرکت می کردند و دل می دادند و قلوبه می گرفتند. و از مجموع آن ذوق و فرهنگ چیزی نماند جز سه چهار شوخی مستهجن در ذهن شاگردان صورتگر. و تازه این شاید رویه 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 از این استادان اجل و مرید هیچکدام از این مرادهای عالیقدر نبوده بودم، و گرنه من نیز

حالا، مثل دیگران برای صدمین بار، برگلستان و بوستان سعدی حاشیه می‌نوشتیم و یا ازین نسخه به آن نسخه سفر می‌کردم و در طول راه تخمه می‌شکستم.

البته صحنه بیرون، یعنی محیط ادبی جامعه، با محیط درون دانشکده ادبیات فرق می‌کرد. بیرون ماجرابود و شکفتگی: بهترین آثارنریمما 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 می‌گرفت و من بیشتر مرد این صحنه بودم تا آن محیط درون؛ ولی چون در آن محیط درون هم زندگی می‌کردم، و بویژه با جوانان، یعنی دانشجویانی سروکار داشتم که سیصدتا سیصدتا در سر کلاس هایم می‌نشستند، باید به دگرگون کردن محیط درون همت می‌کردم. دگرگون کردن عنصر اصلی ساخت ذهنی من بود. باید ساخت درسها و از آن طریق ساخت برنامه‌ها را عوض می‌کردم. باید تنوع و ماجرا و خلاقیت و ابداع را می‌بردم به محیط افسرده برنامه‌ای که صورتگر و امثال او بر جامعه دانشجوی ادبی تحمیل کرده بودند. دو کتاب من: **طلا درمس** (در شعر و شاعری)، و **قصه نویسی**، محصول دو نیاز اساسی هستند: ۱) جامعه 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 می‌کند، ولی درک واقعی شعرو 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 شعریا نثر تنها نیست. تئوری ادبی براساس مقایسه های ادبی زبان‌ها، انداع ادبی ادبیات در زبان‌های مختلف و براساس ماهیت ادبی و یا «ادبیت» ادبیات ساخته می‌شود. 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 و توالی - پردازی «مکانیکی» و کورکورانه، از دست صفاها و صورتگرها، نجات می‌دهد، و تنها معاصر بودن با تمامی ابداعات ادبی و هنری و تئوری های ادبی و هنری عصر خویش، و ادراک انتقادی ساخت‌ها، انواع و اشکال ادبی گذشته و آراء و عقاید تئورسین های ادبی گذشته، می‌تواند ما را به ارزشیابی واقعی ادبیات، خواه از نوع کهن و خواه از نوع معاصر، نزدیک کند. و حالا، وقتی که می‌بینم این دو کتاب یعنی **طلا درمس** و **قصه نویسی**، سال‌ها پس از چاپ های اول و دوم، امروزه حتی خواهندگان بیشتری هم دارند، به این نتیجه طبیعی می‌رسم که بیست و دو سال پیش ازین، وقتی که «شعر و اشياء»، یعنی اولین مقاله **طلا درمس** را نوشتم: **پربیراهه نرفته بودم**<sup>۱</sup>. وقتی که می‌بینم

۱- گرچه با بعضی از تئوریهای ارائه شده در **طلا درمس**، بویژه با تفسیری که بر شعر «جارفر» از مولوی نوشته‌ام، اکنون موافقتی ندارم. حقیقت اینست که من تفسیر روانشناسانه و روانکاوانه را، اکنون تا حدودی مردود می‌دانم، به ویژه نتیجه گیریهایم را در مورد یکی دو شعر مولوی در مقاله «طلا درمس» از همان کتاب. بررسی روانی موقعی اهمیت خواهد داشت که قبلاً بررسی ادبی، بر



دوست قصه نویسی از مصطلحات **قصه نویسی** طوری استفاده می کند که انگار از مرده ریگ پدری، و یا دوستی دیگر در کتابش درباره شعر، ساخت شعر را بهمان صورت تقسیم بندی می کند که هیچده سال پیشتر من کرده ام، به این نتیجه می رسم که: تونیک می کن و در دجله انداز... بنویس! بگذار کل یک فرهنگ پیش برود؛ حتی اگر نام تونباشد. غرضم این است که کوشش ناچیز من برای ایجاد یک زبان نقد و انتقاد ادبی، و کوشش برای ارائه فلسفه ادبی، بی اجر نمانده است. نقد ادبی در ایران براه افتاده است. و این چیزی است که من، نه در سال ۴۴، وقتی که چاپ اول **طلا در هس** را بخرج خودم، و به اقساط، در خیابان منوچهری بچاپ سپردم، پیش بینی می کردم، و نه موقعی که در اواسط دهه چهل، مقالات اولی **قصه نویسی** را در فردوسی، در برابر بیست تومان برای هر صفحه آن مجله، چاپ کردم. ما بوسیله اعمال خود حوادث بعدی را پیش بینی می کنیم، بی آنکه خود دانسته باشیم که در ساختن آینده شرکت کرده ایم. 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 وسیله خودش غافلگیر می شود.

۳) یک انگیزه درونی دیگر هم بود که من دستکم تا اواسط سال چهل و پنج، از چشم جامعه، حتی بسیاری از دوستان نویسنده ام، و حتی از چشم خواننده کتاب **قصه نویسی**، 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 نویس 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 صد صفحه) 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 بین که - هر دو را رها کرد و شد یکی از مدیران یک کارخانه 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 به آذین سپردم، که نمی دانم چه کسی به پیش او راهنمایی 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 تحویل می دادم و قصه ها را پیش خودم نگه می داشتم. در اواسط همان دهه 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



برای شاگردان آن دوره‌ام می‌خواندم و ایاز شده بود یکی از شخصیت‌هایی که در جمع دوستانه 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 زده 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 ماهنامه 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 برانت» چهار سال زحمت کشید و کتاب را ترجمه کرد، تعلیقات و حواشی و مراجعش را هم پیدا کرد و بر کتاب افزود. حادثه اول این قصه که در حدود چهل صفحه می‌شد، در کتاب مفصلی تحت عنوان آثار جدید نویسندگان خاورمیانه بوسیله یک ناشر معتبر نیویورکی درآمد.<sup>۱</sup> 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 همکاران 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 قصه 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 کلیه نسخه‌های ایاز را داوطلبانه پوشال کرده است. این سرنوشت ایاز بود. یکی دو قصه در رنگین دکتر عنایت در سال ۵۳ درآمد، و از رمان دوبرادر آخر خط در یک خط، فقط جزء دوم بخش اول، یعنی «قول هاشم» اجازه چاپ یافت و در سال ۵۴ هم در نیویورک در یک مجله اپوزیسیون ایرانی، رمان کوتاه چاه، به چاپ 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 رنگین، و دو قصه کوتاه نسبتاً بلند در نامه 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 همه قصه‌ها نبود. بیش از دوهزار و پانصد صفحه کاغذ سیاه شده بنام قصه هست، از سال سی و هفت تا به امروز. و من به این نتیجه رسیده‌ام که آنچه مرا در حوزه مصاحبت جامعه و تاریخ قرار می‌دهد، آنچه در اعماق روانم چاه می‌زند و آن را به روانهای دیگران پیوند می‌زند، آنچه شکست یا برعکس شکستگی فردی مرا در قالب شکست یا شکستگی 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 دیگری قصه گو هستم. نزدیک ترین آدم‌هایم می‌دانند که من اگر قصه نگویم، مرده‌ام. در زمانی که قصه‌نویسی را می‌نوشتم، می‌خواستم به یک انگیزه درونی پاسخ گفته باشم، می‌خواستم رمز مکالمه درونی آدم‌ها را بفهمم، بدانم که چه چیزیک قصه را می‌سازد و یک حرکت قصه‌ای را چه چیز به پیش میراند. این درست است که کتاب، تا حدودی یک رساله تحقیقی است، ولی سائقه واقعی مربوط به خود من است، و حتی، بیک معنا و تا حدودی، تمامی مطالبی که حالا درباره قصه می‌نویسم و می‌گویم، 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 کننده ساخت قصه هستم. من این دو را ادامه یکدیگر می‌دانم. در زمان نوشتن ایاز، مثلاً، در طبقه دوم دانشکده ادبیات دانشگاه تهران قصه تدریس می‌کردم، در طبقه سوم آن قصه می‌نوشتم و در فردوسی قصه‌نویسی را چاپ می‌کردم. بدین ترتیب من یک زندگی ندارم، زندگی‌ها دارم. ازین نظر من نیز مثل هر نویسنده از هزار و یکشب چیزی را به ارث برده‌ام. در آن قصه، قصه گو، موقعی زنده می‌ماند که قصه‌ای 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 این همه، زندگی خود قصه نویس قرار دارد. اگر یک شب انسان قصه نگوید و ننویسد، می‌میرد. بهمین دلیل، قصه‌نویسی من ادامه قصه‌نویسی من است. و از این نظر برغم تمامی کمبودهایی که دارد- طوری که اگر قرار بر این می‌شد که این کتاب را حالا بنویسم، حتماً بصورتی دیگری می‌نوشتم- کتابی است بسیار عزیز، بدلیل اینکه مظهر انگیزه درونی و نتیجه و ادامه سائقه روانی خود من هم هست. و من امیدوارم فرصت داشته باشم تا هر آنچه را که درباره قصه می‌دانم و هر قصه‌ای را که می‌دانم بنویسم.

۴) وجود آن انگیزه درونی مانع از آن نمی‌شود که انگیزه‌های خارجی کم ارزش شمرده شوند. شاید ارزش آنها بمراتب بیش از انگیزه درونی است، و حتماً هم آن انگیزه درونی، خود از انگیزه‌های مشترک انسانی، طولانی، تاریخی و ماقبل تاریخی کل بشریت سرچشمه می‌گیرد. لکن این نکته بلافاصله باید گفته شود که ادبیات فارسی فاقد نقد درباره قصه‌نویسی 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 روال‌های دیگر، خمسه نظامی و ویس و رامین هستند، در طرز دیگر، قصص الانبیاء و تذکرة الاولیاء را داریم. در طرز دیگر، کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه، و در طرز دیگر، امیرارسلان نامدار و سایر داستان‌های عامیانه را. ساخت ادبی هیچکدام ازین داستان‌های کهن تا به امروز بررسی نشده است. هنوز مقاله‌ای در سطح مقاله «تروتان

تودوروف» دربارهٔ هزارویکشب از نویسندگان ایرانی نداریم<sup>۱</sup>. 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، رویهم 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 می‌گویند 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 می‌دهند، 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 در نظر 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 می‌کنم، چون در طول چهارده یا پانزده سالی که از عمر این کتاب و در نتیجه عمر تحقیقات آن روزی من می‌گذرد، 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، زبانشناسان طرفداران مکتب ساخت‌گرایی فرانسه و آمریکا، و «ساخت‌گشایان»<sup>۲</sup>، و نویسندگانی که انسان‌شناسی، زبانشناسی، ساخت‌شناسی و ساخت‌گشایی را با شیوه‌های مارکسیسم در می‌آمیزند، در ساحت ادبیات، بویژه قصه، هم از نظر روابط ساخت درونی، و هم از نظر ساخت خارج در ارتباط با تاریخ و طبقات تاریخی و تأسیسات اجتماعی، دقت کرده، به نتایج خاصی رسیده‌ام که بخشی از آن در کتاب **بوطیقای قصه‌نویسی** آمده است. این نوع دقت‌ها در گذشته کمتر بوده است، و من در آن زمان، تئوری‌هایم را از خلال دقت در خود قصه‌های ایران و جهان و دقت در آراء منتقدان حرفه‌ای و خود قصه‌نویسان جهان استخراج کرده بودم. تئورسین‌های مهم ادبی، «لوکاچ»، «بنیامین»، «یاکوبسون»، «تودوروف»، «رولان بارت»، «پال دمن»، «ژاک

۱ - غرضم مقالهٔ «روایمردان» (Narrative - men) است. اگر خواستید، نگاه کنید به:

دریدا»، شهرتی را که امروز دارند، در آن زمان نداشتند، و آثار برخی از آنان که به زبان انگلیسی نمی‌نویسند، به این زبان، که من از آن علاوه بر زبان فارسی به‌سهولت استفاده می‌کنم، ترجمه نشده بودند، و برخی از مقولات مربوط به ادبیات، مثل زبانشناسی و ساخت‌گرایی، از رواج گسترده‌ای که امروز برخوردارند، در آن زمان برخوردار نبودند. من با ابزار ناقص، با کتاب‌های محدود، بدون وجود مجلات تحقیقی معاصر و متجدد، بدون داشتن وسایل علمی واقعی، بدون دستیار تحقیق، به نوشتن قصه‌نویسی 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 پشت‌سرم در ایران در عالم تحقیق در قصه‌نویسی بیهوشی بی‌پایان بود. مقاله در باره قصه ترجمه شده بود، ولی با ترجمه مقاله نمی‌شد منتقد تربیت کرد. از طریق کتابهایی از نوع رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات هم نمی‌شد فهمید که در ادبیات جهان چه می‌گذرد. بررسی تئوری ادبی از کارهایی از نوع این کتاب یکسره جداست. دهها قصه معتبر خارجی در جنگی مثل کتاب هفته که اوایل بهمت احمد شاملو و بعد بهمت علی اصغر حاج سیدجواد و بعد بهمت به آذین درمی‌آمد، چاپ شد، ولی حتی یک مقاله تئوریک در باره قصه چاپ نشد. از طریق ترجمه آثار انتقادی نویسندگان معروف ولی نه چندان برجسته‌ای چون «سامرست موآم» هم نمی‌شد باهمیت اساسی کارهایی که خود این شخص معرفی می‌کرد، دست پیدا کرد. گهگاه در سخن و انتقاد کتاب و راهنمای کتاب و در جنگ‌های فصلی و سالانه چیزهایی نوشته و یا ترجمه و چاپ می‌شد، ولی در این نوشته‌ها و ترجمه‌ها هدف مشخص ادبی دنبال نمی‌شد. منظوم از سال ۳۲ تا ۴۵ است. هر منتقدی فی سبیل‌الله چیزی می‌نوشت، هر مترجم ادبی فی سبیل‌الله چیزی ترجمه می‌کرد. منتقد به معنای حرفه‌ای کلمه، تئوریسین ادبی به معنای حرفه‌ای کلمه، در قصه نداشتیم. و حتی بعضی‌ها، که بعداً مترجم آثار انتقادی کشورهای غربی از آب درآمدند، و در میان آنان آدم‌های بسیار باذوقی هم بودند، بیشتر فقط در سطح مترجم آراء و عقاید دیگران عمل کردند. ترجمه هر قدر هم خوب و عالی و آموزنده باشد، باز هم ترجمه یک متن است و هرگز نمی‌توان 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 می‌توان یاد گرفت، بسیار کم است. و یا موقعی می‌توان از ترجمه چیز یاد گرفت که یک نفر بنشیند و ده کتاب معتبر تئوری، قصه را با شرح کامل ترجمه کند و یا کتاب‌های مختلف تئوری قصه را بخواند، قصه‌های معتبر فارسی و جهان را بخواند، مکتب‌ها و سبک‌ها و ساخت‌ها و انواع را بشناسد، انگیزه درونی داشته باشد، انگیزه‌های خارجی هم کمکش کنند، محل نوشتن هم داشته باشد و شروع کند به نوشتن منظم تئوری و نقد ادبی. از اوایل دهه چهل، من در چنین وضعی قرار گرفتم. باید هم تئوری می‌نوشتم و هم نقد عملی، و در ضمن هدف خاصی را هم دنبال می‌کردم، 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 داشته‌ام و نه در ادبیات انگلیسی، که در آن دکترا گرفته‌ام. نه استادان فارسی و انگلیسی دانشگاه تبریز به من چیزی یاد دادند و نه استادان انگلیسی و آمریکایی و ترک دانشگاه بین‌المللی 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 کرده‌ام. اگر در آمریکا آثارم چاپ نمی‌شد و یا به محافل ادبی و هنری راه نمی‌یافت، نمی‌توانستم باستادی دانشگاه‌های آن سامان انتخاب شوم. درجات دانشگاهی و خود دانشگاه‌ها صورقشری ساخت‌های عمقی و درونی هستند که در جامعه وجود دارند. مسأله اصلاً حضور و وجود این مؤسسات صوری نیست. در عمق، من به تأسیساتی از نوع دیگر اعتقاد دارم، و آن مؤسسات اصلی نهادهای روبه کمال انسانی هستند که خود را بصورت مؤسسات صوری هم بروز می‌دهند. در مذاکرات حضوری با نویسندگان و شاعرانی چون «اوکتاویوپاز»، «دنیز لورتوف»، «نوام چامسکی»، «آرتور میلر»، «اریک بنتلی»، «ادوارد آلبی»، «الن گینزبرگ»، «ریچارد هائورد»، «کن کیسی» و دهها نویسنده و منتقد معتبر دیگر باین نتیجه رسیدم که در عمق، ما به تأسیساتی از نوع دیگر اعتقاد داریم و می‌توانیم بدون حضور دانشگاه‌ها و دانشکده‌ها هم آن تأسیسات عمقی را بمنصه ظهور برسانیم. نویسنده ایرانی در اینجا با «چارلز اولسون» در آمریکا، 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 شوروی، با «ژان پل سارتر»، «ژان ژنه»، «یونسکو»، و «رولان بارت» در فرانسه، با «سفریس»، «کاوافی»، «ریتسوس»، «الی تیس» در یونان، با «یاشار کمال»، «ناظم حکمت» و «فاضل حسنو داغلا رجا» در ترکیه، با «ادونیس»، «البیاتی» و «نزار قبانی» در کشورهای عربی، با «نرودا»، «بورخس»، «والیخو» و «پاز» در آمریکای لاتین رابطه دارد. حافظ با «دانت» دائماً در مکالمه درونی است، فردوسی با «اسکات» رابطه دارد. و شاعر چینی در کنار «پائوند» نشسته است. وجود این روابط درونی بین سائقه‌های درونی و آثار برونی آنها بصورت شعر، قصه، نمایشنامه و تئوری ادبی است که امروزه دانشگاه‌ها را برمی‌افزاید، آکادمی‌ها را بنا می‌کند و مدرسه و مکتب پیاپی دارد. این حافظ است که دانشکده‌های ادبیات را می‌سازد، دانشکده‌های ادبیات حافظ نمی‌سازند. از طریق سائقه‌ها و جهت‌های درونی و الگوی روابط این سابقه‌ها و سائقه‌ها، فاصله‌های زمانی و مکانی از میان بر می‌خیزند، نویسندگان و شاعران سراسر زمان‌ها، زبان‌ها و تواریخ و جغرافیاها معاصر یکدیگر می‌شوند، انسان حافظه مشترک خود را در عصر حاضر پیدا می‌کند، و فرهنگ‌های مختلف جامه‌های صوری خود را به زیر پا می‌افکنند، و ارواح انسانی، از طریق جهان بینی‌ها، ابزارهای مادی و عینی، و

وسایل روانی و ذهنی هنر و ادبیات و الگوهای ساختی آنها، و پیام‌های بلند و عمیق انسانی که از ژرفنای این ساخت‌ها و جهان‌بینی‌ها برون‌افکنی می‌شوند، خواب حلول در وجود یکدیگر را می‌بینند، و انسان، مترجم انسان دیگر از اعصار دیگر می‌شود. ازین طریق است که انسان مفهوم عمیق تاریخت خود را می‌یابد، و از گذشته به حال، از حال به آینده جاری می‌شود؛ از آینده به حال، از حال به گذشته ساری می‌شود. از نظر ادبی به تئوری‌هایی نیاز داریم که جوابگوی این برداشت‌ها باشند.

با در نظر گرفتن این وقوف‌های جدی و جدید در زندگی ادبی من است که من صمیمانه اعتراف می‌کنم که قصه‌نویسی کتابی است بسیار ناقص، و باید تکمیل شود، و من تنها تکمیل‌کننده آن نمی‌توانم باشم. قصه‌نویسی ممکن است حتی یک خشت اول هم نباشد. نوشته‌مردی است سی و یکی دوساله، در یکی از بنحران زده‌ترین دوران‌های تاریخ ایران، و در یکی از پرهیجان‌ترین و بهمین دلیل بحرانی‌ترین دوران‌های زندگی خود او. وطن‌قضیه اینجاست که خود قصه‌نویسی ساختی دارد که از نظر تئوریک بحران زده نیست. صاف و ساده، از کوچکترین واحد دیالکتیکی، یعنی مفهوم تجربه در قصه، شروع می‌شود و می‌رسد به الگوی قصه، بعنوان یک ساخت ادبی. و بعد، در مجموع، یک تئوری قصه ارائه می‌دهد. در بعضی جاها پُرنفَسی دیده می‌شود. ترسم از این بوده که خواننده یکسره به تکنیک قصه‌نویسی بیگانه باشد، بهمین دلیل توضیح اضافی در بعضی جاها دیده می‌شود. در برابر این پُرنفَسی، کم‌گویی و کوتاه‌گویی هم بوده، که شاید باین دلیل بوده که درباره‌ی مطلبی عقل ناقص من قاصر بوده، سؤالی طرح شده، و جواب یا داده نشده، یا قانع‌کننده نبوده است. در عین حال، قصه‌نویسی از خشونت قلم آن دوره من بی‌نصیب نمانده است. علتش روشن است و من یک بار این نکته را در سفر مصر نوشته‌ام و در اینجا بطور خلاصه بگویم که خشونت بخشی از هویت زندگی من بوده است، و شاید بخشی از زندگی نسلی از نویسندگانی که بر یک زبان مادری زاده می‌شوند و زبان دیگری بوسیله تاریخ بر آنان تحمیل می‌شود. رویهم این قبیل نویسندگان مبادی آداب بودن را موقع نوشتن قورت می‌دهند، علاوه بر این، خانواده فقیر کارگر بی‌مهارتی که من در «آغوش» آن دنیا آمدم و بزرگ شدم، از فرهنگی بسیار ابتدائی برخوردار بود. کار، خشونت، فقر و جهل، اضلاع مربع هویت اصلی و اولیه آن را تشکیل می‌دادند. در چنین 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، کینه‌توزی‌های خانوادگی و اسارت در دست فقر، فالگیر و رمال، و حقد و حسد بود و مرگ‌های پی‌درپی برادر و خواهرها از هر چند وقت رعشه بر اندام خانواده می‌انداخت، و بزرگترین بازی این محیط سنگ‌پرانی توی چشم بچه کارگر همسایه بود و یا نشستن بر پشت گاری هنگام اسباب‌کشی از این خانه کرایه‌ای و وقفی بخانه دیگر— و این، یعنی شانزده هفده سال اولیه زندگی— چگونه امکان داشت که انسان، بصورت نویسنده‌ای مبادی آداب باریاید؟ در طبقات دیگر، که

سواد و فرهنگ در اطراف محیطشان پراکنده است، نویسنده، قشری از ادب مرسوم زمانه را به ذهن خود راه می‌دهد، و تا حدی، به نوعی جزمیت مودبانه دست پیدا می‌کند. نویسنده‌ای که از طبقات تهیدست بپا می‌خیزد، هیچ چیز را کور کورانه قبول نمی‌کند. 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 ارزش‌های طبقات دیگر بدیدهٔ تردید می‌نگرد، و موقع باطل شمردن اکثریت قریب باتفاق آن ارزش‌ها، قلمی آلوده به زهر خشونت پیدا می‌کند، در واقع، خشونت هویت بارز زندگی ادبی او می‌شود، بویژه موقعی که او درس و سال نگارش قصه نویسی، یعنی درسی و یکی دو سالگی است و در یکی از خشن‌ترین ادوار تاریخ هم زندگی می‌کند. و می‌بینید چه محدودیت‌هایی در ادبیات وجود دارد؟

استادان بی‌بدیل 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 کتاب‌ها و مقالات ادبی من تا حدی معلول محدودیت‌های استعدادهای من بوده، ولی تا حد بیشتری معلول کم استعدادی‌های دوران و اطراف من بود. عصر قصه نویسی 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 می‌دانید این نوع خفقان یعنی چه؟ آزادی انسان را از بین می‌برد تا انسان به امکانات و ابزار و وسایلی که می‌توانند آزادی بیشتری در اختیار آدم بگذارند، دسترسی نداشته باشد. این آزادی است که آزادی بیشتری در همهٔ ابعاد و سطوح بوجود می‌آورد. و این آزادی است که پوزهٔ غریزی را بدل به استعداد خلاقیت می‌کند. بهمین دلیل مهم‌ترین کمبود، نبودن محیط و اجتماعی از آدم‌ها بود که از نظر ذهنی و عینی مجهز به وسایل درک قصه باشند. بیشتر قصه نویس‌های ما با پوزه می‌نویسند. مقداری غریزه و شم دارند. و همین! چوبک و آل احمد، مهم‌ترین قصه‌های حیات خود را در زبان‌های دیگر نخوانده بودند. آل احمد می‌گفت: همه‌مان یک چیزهایی می‌نویسیم. 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 می‌کشید و می‌پرداخت. ولی آل احمد، که تکنیک قصه نویسی را یاد نگرفته بود و حاضر هم نبود یاد بگیرد، اعتقاد پیدا کرده بود که آنچه او می‌نویسد، روزی بنوبهٔ خود، نوعی «نوع» ادبی خواهد شد، و دیدیم که نشد. رئالیست‌های 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 تورگنیف هم خوانده‌اند، و قدری هم ترجمه از زبان‌های دیگر. و باعتبار نام «به‌آذین» بعنوان مترجم، آثار «رومن رولان» را هم خوانده‌اند، و بصراحت تمام باید گفت که در عالم رمان نویسی در جهان،



«رومن رولان» نه سرپياز بوده است نه ته پياز. و مقداری آثار ترجمه ديگر هم خواننده اند، ولی نویسنده‌گان ما با معاصران خود در شوروی، آمریکا، فرانسه و آلمان، و نویسندگان کشورهای جهان عقب‌نگه 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 بدلالی 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 باره قصه‌نویسی اهمیت پیدا می‌کند، و فکرمی‌کنم که در ادبیات ایران تا چندین دهه بحث در باره تکنیک اهمیت حیاتی خود را از دست ندهد.

و خوب؟ جهت این بحث در باره تکنیک چگونه خواهد بود؟ نخست اینکه ما باید الفبای قصه‌خوانی را یاد بگیریم، و لازمه این کار این است که به مقوله قصه ابتدائاً بعنوان یک ساخت ادبی نگاه کنیم و بعد بعنوان مقولات دیگر. در ابتدا باین نکته پردازیم که: ادبیات ادامه زبان است، ادیبان از زبان ساخته شده، ادبیات نوعی زبان است. و بعد این نکته را بگوئیم که: ادبیات، ادبیات است، و «ادبیت» آن، بارزترین خصیصه 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، در یکدیگر ادغام و بر یکدیگر منطبق می‌شوند. گرامر اصلی زبان و ادبیات یکی است، نه اینکه زبانشناسی، کلید حل تمام معماهای ادبی باشد. هرگز! لکن، مهم‌ترین بحث ادبی تئورسین‌ها 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» می‌گوئیم، 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 فرد فرد آثار حاصل می‌شود، ولی باید جامعیت داشته باشد. تئوری ادبی را نمی‌توان یک بار برای شاهنامه 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 نمی‌بینم که عناصر ساختی هزارو یک شب، در کنار عناصر ساختی بوف کور، عناصر ساختی 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 نمی‌بینم که ساخت‌های این‌ها در کنار ساخت‌های آثار زبان‌های دیگر گذاشته نشوند و آن تئوری جامع بسوی جامعیت و عالمیت بیشتر رانده نشوند. این بآن معنا نیست که بررسی‌های ادبی از طریق مقولات غیر ادبی، مثل بررسی تاریخی-طبقاتی، بررسی‌های گوناگون روانی، بررسی‌های اجتماعی و اخلاقی و غیره کنار گذاشته شوند. هرگز! ادبیات جدا از بقیه پدیده‌های زندگی اجتماعی و تاریخی وجود نداشته است و نباید هم وجود داشته باشد. اگر فرض کنید علم فیزیک به علم اقتصاد کمک می‌کند، باید از آن علم مدد گرفت. ولی اقتصاد را نمی‌توان فقط بمدد فیزیک فهمید، این روشن است. ابزار و وسایل اصلی اقتصاد خود اقتصاد را بهتر تبیین می‌کنند تا ابزار و وسایل علم فیزیک. این در مورد ادبیات هم صادق است. بگذارید دیدهای مقولات دیگر، مقولات غیر ادبی، بر ادبیات کلیه پرتوافکنی‌های لازم را بکنند، ولی اصول آن مقولات را مهم‌تر از اصول خود ادبیات تلقی نکنید! ادبیات ادامه زبان است و از ساخت‌های زبان و ادبیات هم تبعیت می‌کند. اولین وظیفه نقد، درک این استمرار خلاقه از زبان بسوی ادبیات است. یعنی نقد ادامه ادبیات و ادبیات ادامه زبان است. و وظیفه یک تئورسین ادبی با یک «پوئه‌تی‌شین» (poetician) ، نگارش «بوطیقا»ست. و بوطیقا صناعت نوشتن است. ازین نظر، تئوری رمان<sup>۱</sup> و رمان تاریخی<sup>۲</sup> دو اثر مهم گئورگ لوکاچ، معانی و بیان قصه<sup>۳</sup> اثر «وین بوث»<sup>۴</sup>، جامعه‌شناسی رمان<sup>۵</sup> اثر «لوسین گلدمن»<sup>۶</sup>، بوطیقای نثر<sup>۷</sup> اثر «تودورف»<sup>۸</sup> و قسمت اعظم آثار «رولان بارت»<sup>۹</sup> بوطیقا هستند. چنین بررسی‌هایی، به همانگونه که در بوطیقای قصه‌نویسی نشان داده‌ام، از نظر من مابینتی با روح نقد علمی تاریخی ندارند. اول اثر بعنوان ادامه زبان و در چارچوب «ادبیت» ادبیات، و بعد اثر بعنوان ادامه و مظهر تاریخ و یا دوره‌ای از تاریخ، و حتی جهان فراطبقاتی. این درک‌های 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 مقدمه چاپ سوم این کتاب گفته می‌شد. از **قصه‌نویسی** انتظار نداشته باشید که به حل این مشکلات پردازد. من دارم از مسایلی صحبت می‌کنم که پس از **قصه‌نویسی** برایم اهمیت پیدا کردند و معتقدم برای خواننده دقیق **قصه‌نویسی** هم در زمان خود اهمیت خواهند داشت.

بوطیقا، یعنی بررسی ساخت‌های ادبی در چهارچوب بحث و الگوها و معیارهای ادبی و نه چیزی دیگر، نمی‌تواند فقط معطوف به زمان حال باشد. باید ساخت‌های ادبی گذشته و اختصاصات این ساخت‌ها استخراج شوند، و در کنار ساخت‌های استخراج شده از دوران معاصر گذاشته شوند، و بعد، این مجموع، مقایسه شود با ساخت‌های موجود در زبان‌ها 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 مطالعه ادبی است. چنین بررسی‌ها و چنین ماجراهایی باید اساس تدریس ادبی در دانشکده‌های ادبیات دانشگاه‌های ما را تشکیل دهند.

۵) **قصه‌نویسی** در کنار سایر کتاب‌های من: سرگذشت چاپ جالبی دارد. نخستین بار، بصورت سلسله مقالات بهم پیوسته در **مجله 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». بهمه چاپخانه‌ها 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 کلیه جنگ‌های شعر و نثر بیرون نگه داشتند. ساواک به گمرک مهرآباد نوشت که: **ظل الله** وارد ایران نشود.<sup>۱</sup> ویراستار کتابنامه‌ای پس از انقلاب به من گفت که مأموران ساواک در پیش از انقلاب بمنزلش ریخته حروف الف و بی کتاب‌نامه‌اش را بغارت برده بودند، چرا که او نامی از کتاب‌های من هم برده بود. این جن و بسم الله بازی ادامه داشت تا مردم ایران دروازه‌های کشور را به روی تبعیدیان کشور گشودند، و من، چهار روز پس از فرار شاه به ایران آمدم. ولی تاراج کتاب‌های 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 بوسیله آدم‌های مختلف بزیر چاپ رفته بود، و همه بصورت زیرزمینی. ولی دو سه ماه قبل از انقلاب

۱. ادارات گمرک دارودسته‌های ادبی در ایران، کمتر از ساواک در ضبط و کنترل آثار آدم‌های «نااهلی» مثل من دست نداشته‌اند. کافی بود که یک رنجش کوچک از صاحب یک قلم داشته باشند. درهاشان را محکم به روی نوشته‌های اومی بستند. هنوز برارزشیابی ادبی در جامعه ما، حکم «کی دوست کیست؟» بیشتر حاکمیت دارد تا مقولات ادبی و نقد ادبی، و ارزشیابی‌های مبتنی بر زیبایی‌شناسی. اکثریت قریب باتفاق جنگ‌ها و برگزیده‌های شعر و **قصه‌معاصر** در ایران، براساس «آئین دوست‌یابی» تدوین شده‌اند تا اصول مبتنی بر زیبایی‌شناسی.

ناشری ناصر خسروی، آنطور که دست اندرکاران می‌گفتند، صدها هزار نسخه از تاریخ هذکر 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. این شخص پول کتاب را یکجا بالا کشید. باز هم صد رحمت به ناشر محترمی که برایم اسم مستعاری بنام «ابراهیم دانائی» انتخاب کرده، بر روی دو کتاب ترجمه‌ام، عرب و اسرائیل و قانون 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 درباره 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 بوسیله این و آن برای نامم، نه کتاب‌های دیگر و ترجمه‌هایم، هرگز سرنوشتی بهتر از آنچه بر سر این کتاب‌ها آمد، نداشته‌ایم. و چیست مجموعه زندگی آدمی بنام نویسنده 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 بیدهی کسی در جامعه ما تردید نکرده است که کتاب نقد ادبی در محیط ما تیری است بسوی تاریکی. ولی گاهی ناگهان تیر به هدف خود اصابت می‌کند. درباره این کتاب در ایران همه سکوت کردند، ولی کتاب خواننده خود را پیدا کرد و راهش را از کوه و کمر بسوی بالا باز کرد. شش هفت سال پیش از این، نویسنده نامی و دوست بزرگوار آقای بزرگ علوی، لطف کرد و مقاله‌ای به روسی برای من فرستاد که در مجله 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 قصه نویسی 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، ۱۲ مرداد ۶۰

قصه نویسی (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 در نظر 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 چهل و هشت، 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 تاریخ مذکر 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 ناصر خسروی 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 محتملاً، 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 ده سال 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 لحظه 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 رساله «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 دوسه 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 مسأله «غربزدگی» مطرح می‌شود. ولی ساختهای عمقی و صورتی تاریخ مذکر، مقایسه‌های فرهنگی بین ایران و یونان، مسائل مربوط به پدرکشی و فرزندکشی تاریخی، سرکوب زبانها، و مسأله 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 مسأله 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 مسأله زبانهای غیررسمی و اهمیت مردمی و ملی آن در رابطه با ستمزدگی صاحبان این زبانها پرداخته است. اگر در ارائه تز «غربزدگی» جلال پیشگام همه روشنفکران سنتی و غیرسنتی است، و دیگران، منجمله خود من، تأثیر پذیرفتگان از آن تز، و در نهایت از معتقدان به مبارزه بر ضد غربزدگی، در ارائه ستمزدگی زبان محرومان غیرفارس ایران، جلال پیرو است و دیگران پیشگام. مسأله 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 آن، 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 نیمه اول همان سال - بی‌آنکه من از نتیجه‌گیریهای او خبر داشته باشم - چرا که کل... روشنفکران چاپ شده 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 غرزدگی جلال به ذهنیت ما زده، نادیده بگیریم. ولی ساخت فکری من بعدها راه دیگری در پیش 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 تاریخ مذکر نوشته‌ام که برای توضیح جملات نسبتاً فشردهٔ خود متن است. بطور کلی، متن اصلی تاریخ مذکر فاقد مثالی از تاریخ و ادبیات است. دریغ آمد که کتاب حاضر بدون مثال و توضیح چاپ شود. ولی نمی‌خواستم به متن اصلی دست بزنم. آنوقت باید یک تاریخ مذکر دیگر می‌نوشتم. ولی تاریخ مذکر بآن صورتی که در ابتدا چاپ شده، باید یک بار دیگر به خواننده عرضه می‌شد. قصدم این است که خوانندهٔ تاریخ مذکر را بعنوان نوشتهٔ سال چهل و هشت بخواند. یادداشتهای آخر رسالهٔ تاریخ مذکر در اسفند شصت و دو نوشته شده‌اند. این یادداشتهای بیشتر در توضیح مطالب رساله هستند. طبیعی است که از یک فاصلهٔ زمانی پانزده ساله می‌توان بعضی از مشکلات رساله را بهتر توضیح داد. بویژه که حقانیت بعضی حرفها در طول سالها بثبوت رسیده است. ولی من نخواستم تاریخ مذکر را با درنظر گرفتن تاریخ این پانزده سال بازنویسی بکنم. چنین فرصتی را نداشتم؛ و چون مقالهٔ دیگری بنام تاریخ مذکر در کتاب آدمخواران تاجدار دارم، خواننده می‌تواند فعلاً آن مقاله را مکمل این رساله بداند. وقایع سالهای بعد از چاپ تاریخ مذکر 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 تاریخ مذکر 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 تاریخ مذکر 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 فکری ام سهم فراوان داشته. بخشی از رسالهٔ تاریخ مذکر در ارتباط با غرب نوشته شده. تجربهٔ سالهای گذشته، هم تجربهٔ اجتماعی و تاریخ انقلاب، و هم تجربهٔ تحول فکری من، باید در مجالسی دیگر در ارتباط با تر

اصلی تاریخ‌مذکر بررسی شود. گاهی فکر می‌کنم مشغله‌های فراوان و غم نان مجال چنین فرصتی را به من نخواستند داد.

۴) تجربه زندگی به من آموخته است که منت آدمهای بظاهر کوچک ولی در باطن 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 نفسی که نویسنده می‌کشد، قضاوت بدون پیشداوری است که فقط در سایه سرسپردگی به روح عزیز و نجیب خلاقیت و تفکر حاصل می‌شود. دشمن واقعی نویسنده امروز پیشداوری او درباره اشخاص و حوادث، و پیشداوری دیگران درباره اوست. ما نیازمند نویسندگانی هستیم که جرأت تفکر داشته باشند، چفت و بستهایی را که به مغز و اندیشه خود زده اند بشکنند، از محافل تنگ و تاریک دوستی و دشمنی بیرون بیایند، قدم در هوای زلال بدون پیشداوری بگذارند، جزئیتهای خصوصی و قالبهای پیش‌ساخته عمومی را رها کنند و خود را در مسیر سیلان آزاد اندیشه قرار دهند. در یک کلام: تفکر کنند.

می‌نخسبیم با صنم با پیرهن  
نی‌تومانی، نی‌کنارت، نی‌میان  
برنستابد کوه را یک برگ کلاه  
اندکی گریش آید جمله سوخت  
بیش از این از شمس تبریزی مگو  
رو تمام این حکایت بازگو

پرده بردار و برهنه گو که من  
گفتم ارعریان شود او در میان  
آرزو می‌خواه لیک اندازه خواه  
آفتابی کزوی این عالم فروخت  
فتنه و آشوب و خونریزی مگو  
این ندارد آخر از آغاز گو

تهران ۶ اسفند ۶۲

تاریخ‌مذکر- فرهنگ حاکم و فرهنگ محکوم (چاپ ۶۳)



## 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 یک نفر 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 جا گسترده؛ یعنی هرکدام از این غم‌ها را، نه تنها فردی، در جای خود، و موقع وارد آمدن مصیبت، بلکه اجماعاً، بعدها، در زمانها و مکانهای دیگر، حس کرده‌ایم؛ در واقع این غم‌ها جلوه‌های گونه‌گون صورت نوعی غم مشترک بوده‌اند. ناگهان در میان حالات و روایطی 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 بر ما وارد شده، گاهی توانسته‌ایم آنرا بر زبان بیاوریم و فریادش بزنییم، 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. با استثناء 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*<sup>۱</sup>، 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 جزئی کتاب را بهتر در دسترس او قرار دهم. مقدمه-نویس اصلی این کتاب، از روزنامه‌نگاران و مورخان بسیار خوش سابقه 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 «لایلین 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،

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 سیطره آمریکا بر آمریکای لاتین، لشکرکشی هوایی از خلیج فارس به طیس به منظور ربودن گروگانهای آمریکایی و توطئه‌های دیگر به ضد مردم ایران، تقویت حاکمیتها و حرکت‌های ارتجاعی در سراسر مناطقی که از آنها رایحه خوش خیزش انقلابی به مشام می‌رسد، و تبدیل کردن ارتش آمریکا به ژاندارم دموکراسی تصویری 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 در حال 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 «تمام عیار» است و سیاست تجسسی، و نظامی و فرهنگی در کشورهای دنیای سوم، مبتنی بر پیدا کردن انگشت یک دشمن تمام عیار در پشت سر همه حوادث کوچک و بزرگ، و کوبیدن همه آنها به نام مبارزه به ضد آن دشمن تمام عیار است. در عین حال آمریکا جانبدار و متحد واقعی همه مرتجعان جهان و شریک دست اول همه چپاولگران، مستبدان و مرتجعان است. آمریکا متحد شاه بود؛ متحد اسرائیل، عربستان سعودی، اردن، مصر، تونس، سودان، مراکش، ترکیه و پاکستان است؛ متحد کامل همه 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 می‌داند، و مثل همه دولت‌های خفقان، بهمان‌گونه که صفحات متعدد کتاب «لین هلمن» نشان می‌دهد، هر وقت که فرصتی پیدا می‌کند، از سرکوب این دشمن داخلی روگردان نمی‌شود. سرکوب در درجه اول متوجه متفکران، فرزندان، ترقیخواهان، حقیقت‌طلبان، انقلابیون و آزادیخواهان آمریکاست. در بعد از جنگ جهانی دوم، تقریباً همه 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 همه آزادیخواهان و انقلابیون آمریکایی بکار گرفته شده است.

سرکوب آزادیخواهان، پرونده‌سازی و پاپوشدوزی برای انقلابیون، سر به نیست 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، برعهده 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 همه این جنایات به دست سه سازمان عمده دولتی، یعنی اف بی آی، نسا، سیا و سازمانهای اطلاعاتی و ضداطلاعاتی نیروهای مسلح، و حتی اداره 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 حقوق بشر، بوسیله اف بی آی صورت گرفته است؛ گرچه بعضی از اوقات دستور جاسوسی در باره مردان و زنان مترقی آمریکا و سازمانهای سیاسی و فرهنگی آنان، به وسیله رؤسای جمهوری آمریکا صادر شده، لکن در بسیاری از موارد، خود رؤسای جمهوری و وزرای کابینه او در دست اف بی آی بازپچه‌هایی بیش نبوده‌اند.

درواقع سردمداران آمریکا همیشه از این ترس داشته‌اند که اف بی آی پرونده آنها را رو کند و بهمین دلیل، هرگز اقدامی جدی بضد اف بی آی نکرده‌اند. هر رئیس جمهوری از پرونده‌های اف بی آی برای کوبیدن رقابیش 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 بریزد و قصر در برود، و صدها تن از آنان را عملاً در برابر همکاران و یاران سیاسیشان، با کاشتن اسناد جعلی در خانه،

اداره و اتوموبیل آنان، بی‌آبرو کرده، به خاک سیاه بنشانند.

در بعد از جنگ دوم، حداقل در دو دهه 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 جاسوس پرور، متکی و مبتنی بر جاسوسی، و از میان چهره‌های همه جاسوسها و جاسوس پرورها چهره «جی. ادگار هور» شاید در تاریخ جهان بی‌سابقه باشد. با مرگ او در اوایل دهه هفتاد، یک عصر فوق‌العاده تاریک خفقان، جاسوسی، نیرنگ و پرونده‌سازی در آمریکا به پایان آمد، گرچه مرده ریگ او و دستگاه دست‌پرورده او، نوچه‌ها و جاسوسهای او، هنوز همانطور عمل خواهند کرد که «هور» و پادویش در بعد از جنگ دوم عمل کردند..

### علت ورود آمریکا به جنگ

در باره 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 در واقع 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 عفريت 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» در خطر انداخته‌اند. مردم آمریکا این حرفها را قبول کردند، ولی آن دلایل پشت پرده 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 - 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 بیاوراند 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 نتیجه این دسیسه 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 همه جنگ‌هایش با اعراب و فلسطینیها، همیشه به این بهانه صورت گرفته، و هم اکنون نیز تسلیح هندوراس و ال‌سالوادور 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 زائیده حرکت ضداستعماری و نهضت انقلابی آمریکا در قرن هیجدهم است، و بهمین دلیل بمراتب پیشرفته‌تر از عمل همه رؤسای جمهوری آمریکا، منجمله آبراهام لینکلن است. پراگماتیسم آمریکایی دقیقاً ضدقانون اساسی آمریکاست. ریشه این پراگماتیسم در سرمایه‌داری آمریکا نهفته است. مثلاً در جنگ جنوب و شمال در صدویست و پنج‌شش سال پیش، بهانه‌منازعه 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 همیزم شکن بدش بیاید؟

جنگ جهانی دوم هم دقیقاً همین نتیجه را داشت. ظاهراً آمریکا با این نیت نیک به اروپا و خاور دور 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 دربرود، 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 تبغ گذراند - وارد جنگ نشد؟ چرا در دهه سی با هیتلر و موسولینی درگیر نشد؟ اگر آمریکا مخالف نژادپرستی و کشتار یهود بود، چرا کشتی

آواره 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 «کوئین مری» 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، صلیب سرخ بانکهای خون‌اهدایی 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 هزار نفر از سکنه کشته شدند، در هیروشیما در حدود صدوپنجاه هزار نفر، در بمباران توکیو هشتاد هزار نفر، در ناگاساکی بین سی و پنج تا هفتاد هزار 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 «پرل هاربر» 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. «هانورد زین»<sup>۱</sup>، 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 درو برشان، 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 و سعتهی پیدا

کرد که بوسیله «نیو دیل»، نتوانسته بود بدان دست یابد. این حرف «گری ویلز» نیز درست است که آمریکا «عاشق دشمن تمام عیار» شد. دشمن تمام عیار در عرض سه چهار سال از پا درآمد. پس باید همه برمی‌گشتند به خانه‌هاشان؛ و دستگاه جنگ می‌خواهید 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 می‌کردند، و ده‌بزن، این کیسه بوکس جدید بختکی بنام کمونیسم بود که کاخ سفید، و قوه 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 تمام عیار، از یونان و لبنان و ایران تا کره و ویتنام و شیلی و ال‌سالوادور را به خاک و خون بکشد.

### هیروشیما و مادر هری ترومن

اگر امروز آمریکا و شوروی آنقدر بمب اتمی در اختیار دارند که بقول «هاورد زین» می‌توان بر سر هر یک از افراد روی زمین معادل پنجاه تن «تی‌ان‌تی» ریخت، باید سرنخ را در بمبی که بر روی «هیروشیما» انداخته شد، دید.

در اوایل دهه هفتاد، «والتر کبرانکایت»<sup>۱</sup> گوینده معروف تلویزیون سی‌بی‌اس، 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 سؤال جواب داد که انگار ناراحتی وجدان را اولین بار 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 گفته 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



خواهد شد یا نه. تقریباً همه ژنرالهای آمریکایی، از مک آرتور گرفته تا آیزنهاور، مخالف استفاده از بمب اتمی بودند.

دروغهای رئیس جمهور و وزیر خارجه اش «بیرنز»<sup>۱</sup>، یکایک، در طول ماهها و سالهای بعد از پایان جنگ افشا شد. پس از انداختن بمب عده ای گفتند که چرا اول از ژاپنیا نخواستید که بیايند در یک بیابان لم یزرع قدرت انهدامی بمب اتمی را برای العین ببینند و در صورت امکان از ادامه جنگ منصرف شوند؟ مدارک بعدی ثابت کرد که عده ای از دانشمندان، برهبری «زیلارد»<sup>۲</sup>، 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 پبوشد، و پیش بینی کرده بودند که استفاده از بمب، در آینده به مسابقه 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 منطقه مورد نظر را تخلیه کنند. بعد از انداختن بمب معلوم شد که هیروشیما و ناکاساکی دقیقاً، بعلیی، در جهت عکس این پیشنهاد انتخاب شده بودند. قرار این بود که برای ترساندن چشم ژاپنیا و شکستن روحیه آنها دقیقاً در مناطق پر جمعیت بمب اتمی انداخته شود. بنظر می رسد که از همان آغاز، تصمیم درباره 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 «هاورد زین»، هیچ رهبر سیاسی جهان جدید تا کنون دروغی به این گندگی نگفته است. بعدها اداره نقشه برداری بمباران استراتژیک دولت ایالت متحده 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 روزنامه نگاران 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 میان‌برجایی 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 و جدانش نگزید داشتن مادری به این دل‌رحمی بود که کشته شدن دویست هزار نفر را بدست‌پسرش، راه‌میان‌بررفتن 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 ناگاساکی 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 صحنه خاور دور است. در بیست و ششم ژوئیه ۱۹۴۵، از ژاپن، که در محاصره کامل نیروهای آمریکایی بود و شهرهایش از کشتی‌ها 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. در واقع نه نیازی به بمب اتمی بود و نه نیازی به ورود شوروی به میدان خاور دور.

درست ده روز بعد از آن اختاره، بمب اتمی را روی هیروشیما انداختند و سه روز بعد، روی ناگاساکی. قرار بود شوروی در هشتم اوت رسماً با ژاپن وارد جنگ شود. دولت آمریکا با انداختن بمب در واقع پیش‌دستی 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 ژانویه ۱۹۴۵ گذاشته شده بود. ولی بعدها، بهمان‌گونه که تحقیقات «بلکت»<sup>۱</sup> 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 شتابزده بمبهای اتمی بر سر هیروشیما و ناگاساکی موفقیت درخشانی بود،

بدلیل اینکه همه 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 کشمکش نخواهد بود... پی می‌توانیم. اینطور نتیجه بگیریم که انداختن بمبهای اتمی به جای آنکه آخرین عمل نظامی جنگ جهانی دوم باشد، بیشتر بمنزله اولین عمل مهم جنگ دیپلماتیک سرد با روسیه بود که حالا داشت شروع می‌شد.

اسنادی که بعداً بدست آمد نشان داد که «بیرنز» وزیر خارجه کابینه 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 ناگاساکی 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 خانواده بزرگ آمریکایی بود صورت گرفت. و در واقع هیروشیما حادثه‌ای بود با دو نیش، که یک نیش آن که رو به جنگ دوم جهانی بود بسته می‌شد و نیش 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 نشاندند. خود لیلین هلمن، در صفحات اول زمانه شاید شروع موج نورا 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 بصد ملت

تا سال ۱۹۷۱ دقیقاً معلوم نبود که اف بی آی و یا «اداره تحقیقات فدرال»، که شعبه‌ای از وزارت دادگسرای 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 کلیه 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 بدست آوردن اسناد بصد آنها استفاده می‌کند. در همان سالها،

یکی از احزاب سیاسی چپ آمریکا. 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 «کمسیون راکفلر» ضمن تحقیق پیرامون فعالیتهای داخلی سیا به مسأله ای برخورد کرد که پیش از آن بسیاری از رادیکالها احتمالش را می دادند ولی به نحوه کارهای پشت پرده مربوط به آن آشنایی نداشتند: اف بی آی و سیا مشترکاً برنامه خواندن مخفیانه مکاتبات مردم آمریکا را اداره می کردند. اعضای این دو سازمان در پست آمریکا، بویژه در فرودگاههای بین المللی، علی الخصوص در فرودگاه «لاگوردیا»<sup>۱</sup> نیویورک، نفوذ کرده بودند، نامه ها را می خواندند و گزارشهایی پیرامون آنها به اف بی آی می دادند و از آنها برای پرونده سازی استفاده می شد، بدنال این قبیل افشاها و تحت تأثیر کامل نهضت ضد جنگ ویتنام در آمریکا، و به علت رسوا شدن نیکسون و همپالکیهایش در کاخ سفید، اف بی آی مجبور شد درباره فعالیتهای جاسوسی اش بحد ملت آمریکا در کنگره شهادت دهد. بدین ترتیب ساخت جاسوسی این سازمان و شیوه های 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 درباره مردم و جنگ رابطه مستقیمی وجود دارد. جنگ این سازمان را از نظر جاسوسی جری تر کرده است. ولی بر این ارتباط و نسبت باید نسبت و رابطه 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 دست راست نمی تواند 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 بحد دشمنان بشریت می جنگیدند - بیشتر برای رادیکالها و چپهای آمریکا پرونده سازی می کرد و بیشتر بدنال بدام انداختن آنان بود تا فاشیستها و نازیها و دست راستیها. بطور کلی می توان گفت که بین خط مشی هیتلر، هیملر، گورینگ و گوبلز، و خط مشی جی. ادگار هوور و همدستانش، چندان فرقی نبود. شاید دستگاه هیتلری از جامعیت بیشتری برخوردار بود و همه یهودیان آلمان و یهودیان کشورهای مجاور را هم مثل دست چپها و

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:

۱- 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؛ ۲- لیبرالها را آنقدر تحت فشار می‌گذاشتند که مبادا از دست چپ سر درآورند، و بهمین دلیل، غالباً بیش از پیش بسوی دست راست کشیده می‌شدند؛ ۳- 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 کلیه عملیات انجام شده بر روی گروههای سیاسی و سیاست عمومی در آمریکا می‌توان این طور نتیجه گرفت که سیاست هوور، مکاری، ترومن، نیکسون و سیاست «کمیتة امنیت داخلی» دوران مکاری و «کمیتة 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، در حال بازگشت بمیدان سیاست است. مجلات مهم تایم و نیوزویک، شماره‌هایی مخصوص نیکسون چاپ کرده‌اند و از او بعنوان یکی از مهم ترین سیاستمداران بین المللی امریکا نام می‌برند، و او، امروز، یکی از پرفروش ترین نویسندگان امریکاست. حرف لیلین هلمن در این کتاب درباره آمریکاها کاملاً درست است: آنها گذشته را زود فراموش می‌کنند. نتیجه 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 قوی تر؛ کره را فراموش کردند، ویتنام در برابرشان ظاهر شد، که کره ای بود صدمبار از کره کره تر؛ و ویتنام را فراموش کردند، و حالا ال سالوادور، هندوراس، در برخورد با نیکاراگوئه، در برابرشان سبز شده‌اند که ممکن است در آینده از ویتنام ویتنام تر باشند.

دولت جاسوس ملت

قبلاً اف بی آی، سازمان تحقیق درباره مسائل سیاسی و عقاید و آراء سیاسی مردم نبود، و

اسمش «اداره 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 اداره تحقیق خواست که درباره آدمهایی که ممکن است در داخل ایالات متحده دست به خرابکاری بزنند، تحقیق کند. این اداره ۶۳۰۰ نفر از خارجیان مقیم آمریکا را بازداشت کرد و ۲۰۰۰ نفر از آنان را بدون هیچ عذر و دلیل قانونی نگه داشت. 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»<sup>۱</sup>، 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 مقدمه کتاب اشاره به «حملات پالمر» از این جهت است. ولی در سال ۱۹۲۴، «هرلن فیسک استون»<sup>۲</sup>، وزیر دادگستری وقت دستور داد که اف بی آی از جاسوسی در حق مردم دست بردارد، و این وضع کمابیش تا سال ۱۹۳۶ ادامه یافت.

در سال ۱۹۳۶، روزولت، رئیس جمهوری وقت آمریکا به هوور که حالا اف بی آی را تبدیل بدستگاهی جدید و پرتحرک کرده بود، دستور داد که تحقیق درباره فاشیستها و کمونیستها را شروع کند. در سال ۱۹۴۰، روزولت دستور داد که از وسایل استراق سمع برای بررسی نیات فاشیستها و چپها استفاده شود. قبلاً قرار بود این نوع تحقیقات محدود به فاشیستها باشد، ولی در نتیجه تلقینات هوور و پرونده‌سازیهایی مداوم او برای رادیکالها و چپها، 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 دورنگهداشته شد، و بعد که کنگره از این مسائل باخبر شد، بدلیل ورود آمریکا به جنگ دنبال قضیه را نگرفت. در سال ۱۹۴۰، لایحه «اسمیت»<sup>۳</sup> و در سال ۱۹۴۱، لایحه «وورهایس»<sup>۴</sup> 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 درباره لیبرالها و چپ، بدلیل اینکه تصور می‌کرد که این دو قصد دارند دولت آمریکا را سرنگون کنند. در سال ۱۹۴۰، هوور اعلام کرد که هر نوع مکتب و

1—Mitchell Palmer

2—Harlan Fiske Stone

3—The Smith Act

4—The Voorhis Act

مشرَب 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 جبهه‌ها و سازمانهای کمونیستی هستند. در حالیکه دو سازمان مهم چپ در آمریکا جمعاً عضویتی بالاتر از سی هزار نداشتند و حتی حالا هم ندارند. و همین دو حزب بودند که مدام زیر نظر جاسوسان و مرغ دامهای اف بی آی بودند. ولی برنامه‌های هوور بسیار پیچیده‌تر و مفصل‌تر بود: تحت برنامه «پوشش زی»<sup>۱</sup> نامه‌های خارجی آمریکاییها بوسیله اف بی آی خوانده می‌شد. دستگاه جاسوسی اف بی آی چنان قدرتی بهم زد و بچنان وسعتی دست یافت که جاسوس‌های 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 برنامه‌اش را عوض کرد و بدان نام «فهرست اعلام امنیتی» داد. قدرت هوور چنان بالا گرفت که رئیس‌جمهوری، کنگره، صاحبان مطبوعات بزرگ و رؤسای اتحادیه‌های کارگری، عملاً جزو گروگان‌های 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 درباره 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 جبهه ژاپن تمام کرد و جنگ سرد را در جبهه شوروی افتتاح کرد. تحقیقات درباره فاشیستها خود به خود از بین رفت و کار مخفیانه اف بی آی و پرونده‌سازی معطوف به لیبرالها و چپ شد. و جالب است که بسیاری از این لیبرالها در برنامه «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 همه میانه‌روها، لیبرالها و چپها یکدیگر را لوم می‌دادند، آبروی یکدیگر را می‌ریختند و تبدیل می‌شدند به دست راستیهای هووری. کمیته امنیت داخلی سنا، که در رأس آن مکاریتی قرار داشت، و کمیته فعالیت‌های غیرآمریکایی مجلس نمایندگان که «وود» رئیس آن بود و نیکسون از اعضای برجسته آن، می‌خواستند که همه هنرمندان، شاعران، نویسندگان، ستارگان سینما، نمایشنامه‌نویسان، آزادیخواهان دست‌اول و روزنامه‌نگاران و همه

انقلابیون، بقول «گری ویلز» دست به یک دمر خزیدن بزنند و همان کاری را بکنند که رابرت تیلور، هنرپیشه معروف، کرد. آنها از لیلین هلمن، دشیل همت، و آرتور میلر نفرت داشتند. مادر «جینجر راجرز» را می‌خواستند، و می‌خواستند کاری کوپر حرفه‌ایی بزنند که مسخره همه آمریکاییها و جهانیان بشود. گرچه با مرگ مکاری، کمیته او بکلی قدرتش را از دست داد و کمیته مجلس نمایندگان هم بعدها بی‌حیثیت شد، ولی اف بی آی تا سالها به فعالیت‌های خود ادامه داد و حتی دامنه آنها را در دوران مبارزات حقوق بشر و حقوق مدنی و نهضت ضد جنگ در دهه‌های شصت و هفتاد گسترش هم داد و بوسیله دو برنامه، یکی به نام «کمیفل»<sup>۱</sup> و دیگری کوینتلپرو»<sup>۲</sup> 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 بعهدۀ آن گذاشته شد و مبارزه با جاسوسان داخلی بعهدۀ اف 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 وسیله سرکوب نهضت‌های جهان استفاده می‌کرد و می‌کند.

در آغاز جنگ سرد دولت کانادا اعلام کرد که شوروی دست اندرکار جاسوسی در آمریکای شمالی است. کمیته فعالیت‌های غیرآمریکایی مجلس نمایندگان فوراً دست به کار شد و با گرفتن شهادت از «الیزابت بنتلی» و «ویکتور چمبرز»، که در کتاب حاضر با سامی آنان اشاره شده است، «آجرهیس» و چندتن از کارمندان عالیرتبه 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 بقیه اروپا، یا حتی به خود آمریکا حمله خواهد کرد و جاسوسانش دارند زمینه 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

1—Cominfel

2—Cointelpro

برنامه نفوذ کمونیسم

نفوذ دادن جاسوسان در یک سازمان سیاسی برای متلاشی کردن آن از درون.



بود. و جنگ کره ادامه داشت. بهمین جهت «روزنبرگ» ها را گرفتند و بی آنکه دقیقاً معلوم شود که این زن و شوهر بچه صورت دست به جاسوسی زده اند، هردو را محاکمه و اعدام کردند. در چنین فضائی بود که دشیل همت در برابر مکاری قرار گرفت، ولین هلمن در برابر «وود» و نیکسون و «استرایلینگ».

### شبهای گاری کوپر

برای آنکه نشان دهیم که دولت آمریکا با چه تصور مضحکی از کمونیسم و کمونیستها، عوام الناس هاج و اج 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. «جان مک‌دائول»، 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 پرسش 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. استرایلینگ (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؟<sup>۱</sup>  
خانم راجرز: بلی قربان. ما زمان آجی کری<sup>۲</sup> اثر تئودور دزاینز<sup>۳</sup> را رد کردیم. و شهادت بعدی:

گاری کوپر: من از فیلمنامه‌ها خیلی‌هاشان را رد کرده‌ام، بدلیل اینکه فکرمی کردم که آنها رنگ عقاید کمونیستی دارند.

۱- گمان نرود این متن گفت و گورا، 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 دزاینز، نویسندهٔ بزرگ آمریکایی که به اسم «کاری» بوسیلهٔ مینا سربابی بفارسی ترجمه شده است.

### 3-Theodore Dreiser

استرایلیبلینگ: 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 دنیا آمد و در تابستان سال جاری (۱۳۶۳) درگذشت.  
 بزرگترین نمایشنامه نویس زن آمریکاست. دو بار جایزه منتقدان تئاتر نیویورک، یک بار جایزه ملی  
 کتاب، یک بار مدال طلای نمایش از مؤسسه ملی هنر و ادبیات، یک بار جایزه هنرهای خلاقه  
 دانشگاه «برندیس»، یک بار جایزه زن سال دانشگاه نیویورک، و یک بار جایزه سالانه  
 «راپاپورت» از کالج معتبر «سارا لارنس». و یک بار جایزه «مکدائول» را بخاطر خدمات برجسته به  
 هنرها دریافت کرد که تقریباً می شود همه جوایزی که یک زن در آمریکا می تواند ببرد. فقط جایزه  
 نوبل را نبرد، که آنها هم 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 «هانتراکالج» بود.  
 و در دانشگاههای «هاروارد»، «ییل» و «ام آی تی» تدریس کرده بود. فهرست آثارش در متن  
 کتاب به مناسبتهاهی آمده است.

و اما: هم گری ویلز و هم خود لیلین هلمن در متن کتاب مفصلاً این نکته را توضیح  
 می دهند که لیلین هلمن کمونیست نبود: و خود او دارد حتی به زبان بی زبانی به دشمنانش در  
 کنگره آمریکا می گوید که کمونیست نیست، و حتی می گوید، آقایان، آمریکا را کمونیسم تهدید  
 نمی کند، آمریکا را شما که تفتیش عقاید می کنید تهدید می کنید. توصیف و تعریف و  
 مقوله سازی ای که «گری ویلز» از دو کلمه ایدئولوگ و رادیکال می کند، برای خوانندگان ایرانی  
 تازگی مطلق دارد. ایدئولوگ در بند دیگران، حزب، همقطاران و حتی تاریخ است. رادیکال  
 اینطور نیست، و از قول «گری ویلز» بگویم که لیلین هلمن یک رادیکال است. و معنای  
 رادیکال چیست؟ بزبان خودمانی بگویم 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 دست‌بیکمی کنند - و از این نظر چپش با راستش فرقی نمی‌کند - و او را به ارتداد و خیانت متهم کنند و یا یکدیگر را تحریک کنند که یخه طرف را چاک بدهند و حتی به ریشش بخندند. این شخص موقعی از یک عقیده برمی‌گردد که در نتیجه 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 کلاً زندگی او نشان می‌دهد. ولی حوادث سالهای بعد چشم او را باز کرد، فشار حقیقت مغز او را شکافت و او در سایه ریشه‌یابی امور و براساس همان رادیکالیسمی که گری و یلز تعریف آنرا در برابر ایدئولوگ در کتاب بدست می‌دهد، بیدار شد، و خفقان استالینی را محکوم کرد. باید فکر در اندیشه او شکل می‌گرفت، آبتن می‌شد، و می‌زاد. و چنین هم شد. او در سایه 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 کنگره 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 خلیها زندگی شخصی، عاطفی، هنری و معنوی و مادی او را بهم ریخته بودند. حاضر شد همه چیز را درباره خود بگوید، ولی درباره 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 و یلز» حق دارد: زنانی از این دست خواب حاکمان را برمی‌آشوبند، و نیز وجدان‌های خفته را.

۲۵ مرداد ۶۳ - تهران

مقدمه بر زمانه شیاد (چاپ ۶۳)

## زندگی‌نامه رضا براهنی

رضا براهنی در سال ۱۳۱۴ در شهر تبریز به دنیا آمد، و در همان‌جا درس خواند و بزرگ شد، ضمن کار در چارچوب خانواده‌ای ساده و گرفتار معاش، و در شهری پر جنب و جوشی که آمدن و رفتن «ارتش سرخ»، حضور «فرقه دموکرات»، سقوط آن، دوران پرتلاطم حرکت‌های بعد از فرقه تا سال‌های سی و سی دورا از سر می‌گذراند. آن دوره شهر و آن دوره 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 متن 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 در کتابش را بعدها در زمان اقامت اجباری در آمریکا، 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 سرپازی رفت. و در همان سالها بود که با جامعه ادبی تهران از نزدیک آشنا شد. آشنایی با «جلال آل‌احمد» و «سیمین دانشور»، «فروغ فرخزاد»، «نادر نادرپور»، «مهدی اخوان ثالث»، «احمد شاملو»، «اسماعیل شاهرودی»، «بدالله رویایی»، «منوچهر آتشی» و بقیه نویسندگان، شاعران و هنرمندان مربوط به همان سالهاست. از همان سالها حضور براهنی در عرصه ادبیات و فرهنگ جامعه دائمی بوده است.

در سال ۴۳، براهنی پس از تدریس در یکی دو دانشکده و مدرسه عالی به استخدام دانشگاه تهران درآمد و نخست به تدریس ادبیات انگلیسی، و بعد به تدریس ادبیات تطبیقی پرداخت. در سال‌های تدریس در دانشگاه دو دوره را بنیان گذاشت، دوره فوق لیسانس زبان و ادبیات انگلیسی و دوره فوق لیسانس ادبیات تطبیقی. در این دوره‌ها براهنی شعر جدید، رمان جدید و فلسفه ادبیات تدریس می‌کرد. تا سال ۶۱ در استخدام دانشگاه تهران بود، از آن سال به بعد، براهنی تمام وقتش را صرف نوشتن کرده است.

براهنی پر جنب و جوش‌ترین بحث‌های ادبی خود را از سال ۴۲ تا ۵۲ در مجله «فردوسی» چاپ کرد. از این رو، هر کسی که به سرنوشت نقد ادبی و شعر و قصه کشور، و کارهای خود براهنی علاقه دارد، باید آن دوره مجله «فردوسی» را دقیقاً بخواند. تاریخ ادب آن دوره در صفحات «فردوسی» درج شده است. در سال ۴۰ با «کتاب هفته»، «جگن»، «آناهیتا» و بعد با «آرش» و «انتقاد کتاب» و «نگین» و «ماهنامه فردوسی» همکاری می‌کرد و در سال‌های ۴۶-۴۵ سردبیر مجله جهان‌نو بود. براهنی ورق‌پاره «جهان‌نو» را به مهم‌ترین مجله ادبی روشنفکران همان سالها تبدیل کرد. در همان سالها، همراه آل‌احمد و تنی چند از شاعران و نویسندگان دیگر، به اعتراض به صائسور، پیش «امیرعباس هویدا» رفت و در دو سال بعد در شمار بنیانگذاران «کانون نویسندگان ایران» درآمد.

در سال ۴۷ 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 تگزاس»<sup>۱</sup> و بعد به همان عنوان به «دانشگاه یوتا»<sup>۲</sup> رفت. در بازگشت، در سال ۵۲ به زندان افتاد. نه‌ماه پس از آزادی از زندان به آمریکا رفت، در سال بعد، شاعر مدعو در «برنامه نویسدگان بین‌المللی»<sup>۳</sup> در «دانشگاه آیوا»<sup>۴</sup> بود، از آنجا به «دانشگاه ایندیانا»<sup>۵</sup> بعنوان «استاد ادبیات خلاقه» رفت. در سال ۵۵، متن انگلیسی، «ظل‌الله» را در دانشگاه «ایندیانا» چاپ کرد، در سال ۵۶، آدمخواران تاجدار<sup>۶</sup> به زبان انگلیسی درآمد. در همان سال بمناسبت نگارش مقاله «اتاقهای تمشیت»<sup>۸</sup>، «باشگاه مطبوعات جهانی آمریکا» جایزه «بهترین روزنامه‌نگار سال ۷۷ در مسائل انسانی»<sup>۹</sup> را به براهنی اعطا کرد. و نیز در همان سال براهنی به استادی دائم ادبیات خلاقه در دانشگاه «مریلند»<sup>۱۰</sup> برگزیده شد. و در همان سالها مقالاتش در «نیویورک تایمز»<sup>۱۱</sup>، نیویورک ریویو آف بوکس<sup>۱۲</sup> و «نیشن»<sup>۱۳</sup> و شعرهایش در مهم‌ترین مجلات ادبی آمریکا چاپ می‌شد. براهنی در معتبرترین دانشگاه‌های آمریکا، منجمله دانشگاه‌های «هاروارد»<sup>۱۴</sup>، «ام‌آی‌تی»<sup>۱۵</sup>، «کلمبیا»<sup>۱۶</sup>، «نیویورک»، «شیکاگو»، «تگزاس» و «کالیفرنیا» در «برکلی»<sup>۱۷</sup> سخنرانی کرده، و شعر خوانده است. در دوران اقامت در آمریکا رئیس «کمیته برای آزادی هنر و اندیشه در ایران»<sup>۱۸</sup> بود و عضو «انجمن قلم جهانی»<sup>۱۹</sup>، بخش آمریکا، و با «سازمان عفو بین‌المللی» 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 «ظل‌الله» که یک بار در آمریکا درآمده بود و در اوایل انقلاب تجدید چاپ شد. و نیز «قابله سرزمین من»، «کینه ازل»، «پدر و پسران»، «سروان آمریکایی و سرهنگ ایرانی»، «تبریزها» و سه رمان «چاه به چاه»، «بعد از عروسی چه گذشت» و «آواز کشتگان» که بصورت کتاب در چهار سال پیش چاپ شدند. براهنی «طلا در مس» و «قصه نویسی» را تجدید چاپ کرد. سه شماره از «کتاب انتقاد» انتشارات زمان را ویراستاری کرد - که هنوز در نیامده است - و «بوطیقای قصه نویسی» 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 مرثی 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 «تولین رید» نظارت داشت. در سال ۶۵ «کیمیا و خاک» را منتشر کرد. در همان سال در دو مصاحبه طولانی شرکت کرد که اولی را «ناصر حریری» بعمل آورده بود و حاصل مصاحبه در کنار مصاحبه «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» (نثری 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 «لیلین هلمن» است، در تهران زندگی می‌کند.

## آثار براهنی

### شعرها:

«آهوان باغ»، منتخب اشعار سالهای ۳۵ تا ۴۱، و در چهار دفتر، تحت عنوان «باغستان»، «داربست» «یادگاراها» و «آهوانماه». کتاب در صد و هشتاد و دو صفحه، و در سال ۱۳۴۱ چاپ شده است.

«جنگل و شهر»، و «بر فراز دار»، شعر اول یک منظومه بلند است که در آن برخورد زندگی معصوم ابتدائی با زندگی خفقان زده 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 «منظومه 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. «منظومه 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-توصیفی است؛ و زندگی زن و شوهری جوان و آپارتمان نشین را در شهر تهران به تصویر می‌کشد. کتاب در دو بیست و سی و دو صفحه، و در سال ۱۳۴۴ چاپ شده است.

«مصیبتی زیر آفتاب»، منتخب شعرهای ۴۷-۴۴ براهنی است در صد و پنجاه صفحه، که شامل منظومه‌ای کوتاه نیز هست که نام کتاب از آن گرفته شده است. مهم ترین خطبه‌ها، مرثیاتی 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 گستره ماه»، (یک تذکره کوچک تغزل، مربوط به سال ۴۸)، مجموعه‌ای از هفده شعر عاشقانه است باضافه بیانیه‌ای به نام «تصور من از شعر عاشقانه» که در آخر شعرها چاپ شده است. براهنی در این کتاب بهترین شعرهای عاشقانه 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.

«ظل الله» (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 منظومه‌مانند نشان می‌دهد. سه نوع شعر در این کتاب گنجانیده شده است. شعرهای موزون نیمایی، شعرهایی با وزن‌های غیر عروضی، شعرهایی مرکب از اوزان عروضی و غیر عروضی. 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: ۵۵ هزار نسخه.

«نقابها و بندها» (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 در واقع زبان شخصیتی است که در شعر قول شاعر بر آن متکی است؛ ۲) فرم بند یا پاراگراف، که در واقع شعری است قطعه‌مانند، پرتصویر، با معماری دقیق. این مجموعه شعر همراه سایر مطالب کتاب «آدمخواران تاجدار»، به ده-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 مرثیاتی براهنی در سوک یک رهگذر، دکتر محمد مصدق، غلامرضا تختی، فروغ فرخزاد، صمد بهرنگی، عشق، جلال آل احمد، کارو قازاریان، خسرو گل‌سرخ، علی شریعتی، آیت الله 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 اياز» (قول اياز) 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 همه نسخه‌های آن از ترس ساواک، توسط ناشرپوشال شد. نسخه‌ای از کتاب توسط خود براهنی در سال ۵۱ به آمریکا برده شد. مترجمی آمریکایی، ترجمه کتاب، و حاشیه‌نویسی بر آن و تجزیه و تحلیل آن را پروژه رساله دکتری خود در ادبیات تطبیقی در دانشگاه نگزاس قرار داد. همه این کارها قریب هشت سال طول کشید. بخشی از ترجمه در کتاب «نویسندگان جدید خاورمیانه» چاپ «نیو امریکن لایبرری»<sup>۲۲</sup> (سال ۷۸) به چاپ رسیده است. «دو برادر آخر خط در یک 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.

«جاه به جاه»، رمانی است صد صفحه‌ای که نخستین بار در نیویورک در سال ۵۵ در یک مجله «اپوزیسیون» چاپ شد و بعد در ایران، در سال ۶۲ انتشار یافت. رمان مربوط به زندان دوران شاه و مسئله پیچیده شهادت است. رمان در سال ۶۴ 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 «لومین» دور می‌زند. استماره، مجاز و نماد، بافت خواب و بیداری این رمان را تشکیل می‌دهند. رمان در سال ۶۴ منتشر شده است. آواز کشتگان، طولانی‌ترین رمانی است که براهنی تا کنون منتشر کرده است. شخصیت اصلی رمان مردی به نام «محمود شریفی» است که در سال ۵۴ استاد دانشگاه تهران است، ولی حق تدریس ندارد و در مخزن کتابخانه دانشکده ادبیات در تبعید زندگی می‌کند. رمان در طول ده دوازده روزه 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 سایه درس گرفتن از فداکاری جوانان پیدا کند. پیام او در پایان رمان کلمه «خاک» است. براهنی از طنز، مصیبت، از شعر، از «فلش‌بک»، از درهم آمیختن زمانها و زبانها در این کتاب استفاده کرده است. رمان چهار صد و بیست و چهار صفحه است و در سال ۱۳۶۳ منتشر شده است.

## نقد ادبی:

«خیام و فیتز جرالدر عصر ویکتوریا»<sup>۲۳</sup>، این کتاب دو فصل از رساله 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 «نتی سون»<sup>۲۴</sup>، «سون برن»<sup>۲۵</sup>، «مشیو آرنولد»<sup>۲۶</sup>، و «فیتز جرالدر». کتاب در سال ۱۹۶۰ منتشر شده است.

«طلا در مس» (خلاصه متن)، طرح اولیه 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 شمری براهنی در این کتاب گنجانیده شده است. تاریخ بعضی از مقالات این کتاب به سالهای ۳۹ و ۴۰ برمی‌گردد. و اولین مطالعه جدی تئوریهای شمری 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 وظیفه شعر و شاعران و منتقدان است. مطالب چاپ اول «طلا در مس»، کامل تر 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 ۴۶-۴۵، 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 مطوف 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 بهم پیوسته در مجله 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 صد و پنجاه 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 شیوه بررسی توسط ناقدان دیگر بی‌گیری 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 موقوف 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 ضمیمه «نامه کانون نویسندگان» چاپ شود. در سال ۵۸، براهنی «طرح» را در کلاس فلسفه 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 مقدمه «قصه‌نویسی» و در سال ۶۴ در «کیما 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، کمافی السابق دست به دست می‌چرخد.

«جنون نوشتن»، کتابی است هشتاد و چهار صفحه‌ای، مشتمل بر مقالات «نوشته 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 برگزیده آثار خود انتخاب کرد.

«مصراع، یک منظومه 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 مصراع 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.

«کیما و خاک»، کتابی است در باب 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 - جمalzاده، نیماوشیح، هدایت، آل احمد، فرخ‌زاد- با چه تصویری به جهان خود می‌نگریستند؟ معاصر بودن چگونه مفهومی است؟ ادبیات پایدار چه مشخصاتی دارد؟ رابطه ادبیات با تاریخ و اجتماع در کجاست؟ «ادبیت» ادبیات چگونه چیزی است؟ رابطه 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 صدوشتاد 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 و چهار صفحه آن مصاحبه با رضا براهنی. در این مصاحبه براهنی راجع به زندگی خود و آثار شعری خود و شاعران معاصر، بویژه نیما، فرخ زاد، 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 - فرهنگی - ادبی:

«تاریخ مذکر» (رساله‌ای پیرامون تئنت 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 حوض و حوش انقلاب، این کتاب از پر فروش ترین کتابهای جلد سفید بود.

«تاریخ مذکر» - «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 رساله اصلی «تاریخ مذکر» است باضافه تکمله‌ای که در پاسخ منتقدی نوشته شده، و حواشی و توضیحاتی بر رساله اصلی. براهنی در رساله اصلی به مقایسه فرهنگ ایران و فرهنگ یونان می‌پردازد، مسئله شکل‌های ادبی- فرهنگی را با در نظر گرفتن خصائص اصلی تاریخ ایران، موقعیت زنان، اسلام، تصوف و عرفان و مشروطیت و غریزگی 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 میانی 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 حوض 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 نشان‌دهنده وضع ذهنی براهنی در طول سفر است: «مادر اسطوره و تاریخ»، «بین قاهره و تهران»، «قلب خدای نیل در زیر پای من»، «واقمیت در برابر من»، «مشکلات مصر و اسلام و سوسیالیسم»، «جامعه ادبی مصر»، «حدیث شیفتگان و داستان مستشرقان»، «از نمایش روی صحنه تا نمایش واقعی زندگی»، «از خود بیگانگی مضاعف شرقیان»، «مکاشفه در خود»، «در معنای ساده 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»، در واقع این کتاب، دو کتاب در یک کتاب است. متن اصلی سفر مصر در این کتاب گنجانیده شده است. رساله «جلال آل احمد و فلسطین» بررسی دو مقاله از آل احمد در ارتباط با مسئله 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 سایه حوادث تاریخی بررسی می‌کند. هدف براهنی روشن کردن این نکته اساسی است که تنها در سایه حرکت تاریخ و شرکت در آن حرکت می‌توان بطور بنیادی درست اندیشید. کتاب در دو بیست و بیست و دو صفحه و در سال ۶۳ چاپ شده است.

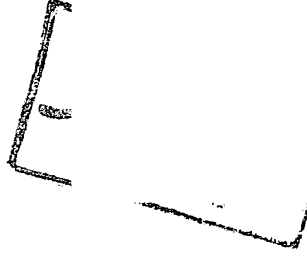
«شهادت در کنگره آمریکا»<sup>۲۵</sup> (انگلیسی). در سال ۱۹۷۶ میلادی «ویلیام باتلر»<sup>۲۶</sup> رییس «کمسیون بین‌المللی حقوق‌دانان»<sup>۲۷</sup> پس از دیدار از ایران، گزارشی راجع به خفقان در ایران چاپ کرد که در بخش مربوط به شکنجه به گزارش‌های براهنی استناد کرده بود. ولی بعد که مجلس نمایندگان آمریکا از او دعوت کرد راجع به مسائل ایران شهادت دهد، اشاره‌ای چندان جدی به مسئله 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 کمیته فرعی مجلس نمایندگان در مجلس نمایندگان کنگره آمریکا حاضر شد و راجع به شکنجه در ایران بیانیه مفصلی خواند و به سئوالات مجلس نمایندگان پاسخ گفت. گزارش او، همراه گزارش باتلر،

دفاعیات «اثرتون»<sup>۲۸</sup> معاون کیسینجر، از دولت آمریکا و دولت ایران، باضافه نامه‌های مفصل بصورت یک کتاب توسط کنگره آمریکا در سال ۷۶ چاپ شد. بخش اعظم گزارش، از آن براهنی است.

«آدمخواران تاجدار»، (نوشته‌هایی پیرامون خفقان در ایران)، «انگلیسی» با مقدمه «ای. ال. دکترو»<sup>۲۹</sup>، نویسنده «رگتایم»<sup>۳۰</sup>. این کتاب را که «زندوم هائوس»<sup>۳۱</sup>، ناشر بزرگ آمریکایی چاپ کرده است براهنی مستقیماً به زبان انگلیسی نوشته است. کتاب، پس از مقدمه ای. ال. دکترو، پیرامون آثار براهنی، به بخش‌های زیرتقسیم شده است: «وحشت در ایران»، «تاریخ مذکور»، «نصاویر 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»<sup>۳۲</sup> و «بوستون گلوب»<sup>۳۳</sup> راجع به این کتاب بحثهای مفصلی نوشته‌اند.

---

«بحران رهبری نقد ادبی» مصاحبه‌ای است مفصل که ملک‌ابراهیم با براهنی راجع به موقعیت نقد ادبی، به دنبال چاپ «کیمیا و خاک» بعمل آورده است.



- 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 Americal Library (New York, 1978)
- 23 - *Khayyam and FitzGerald 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 - *Cleopatra*
- 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