**کم کسی نبود این شهریار**

کم کسی نبود. دانشور مردی بود و عاشقی به تمام. از مدرسه عالی علوم تاریخی در دانشگاه سوربن دیپلم گرفته بود. دوره‌های خاص تاریخ عمومی هنر، باستان شناسی مشرق زمین و تاریخ هنرهای دوره اسلامی را در بالاترین سطوح آموخته بود. دوره‌های ویژه‌ای را در مدرسه عالی معماری پارس گذرانده بود. دکترای تاریخ داشت از فرانسه، بیش از ربع قرن عضو موسسه ملی تحقیقات علمی فرانسه بود و مدیر تحقیقات این موسسه بود و رئیس کمیته بین‌المللی تدوین تاریخ آسیای میانه و... این همه را در یک نام خلاصه کرده بود. شهریار عدل بزرگ مردی که در تهران به دنیا آمد اما اجداد پدری‌اش تبریزی بودند و اجداد مادری‌اش اهل بسطام وخودش دل بسته همه‌ی این سرزمین. هر چند که سالیان عمرش را بیشتر در فرانسه گذراند. از سال سوم دبیرستان، در سوربن تاریخ خواند و هم‌زمان در مدرسه موزه لوور تاریخ عمومی هنر، باستان‌شناسی مشرق زمین و تاریخ هنرهای دوره اسلامی را خواند و بعد به مدرسه معماری پارس «بوزار» رفت و بعد دکتری تاریخ گرفت و دوره تخصصی را در زمینه تاریخ ایران و آسیای میانه طی کرد و بعد وارد موسسه ملی تحقیقات علمی پاریس snrs شد یک موسسه عظیم پژوهشی و او دومین ایرانی بود که توانست وارد این موسسه شود و بعد مدیر تحقیقات این موسسه شد و با این همه صداقت و سادگی‌اش عجیب بود. و عجیب‌تر اعتقادش به جغرافیایی فرهنگی بود و نه جغرافیایی سرزمین‌های مرزبندی شده. فرهنگ ایرانی را عاشقانه دوست داشت و این آخری‌ها وقتی از او پرسیده بودند چند سال اخیر به چه کاری مشغول بودی، می گفت: غصه خوردن، غصه‌ی ایران و ایرانی را می‌خوردم» و راست می‌گفت ایران همه‌ی زندگی‌اش بود و انگیزه‌ای برای همه‌ی تلاش‌های علمی‌اش اما دریغ که نماند و روز یکشنبه 14 تیرماه، در پارکی قلبش از تپش بازماند.

**تخریب بافت قدیمی تهران و نگرانی گاردین**

روزنامه انگلیسی زبان گاردین در گزارشی از تخریب بافت قدیمی تهران به دست بساز بفروش‌ها نوشته است واین که در این موج تخریب بسیاری از آثار ارزشمند معماری و بناهایی که از ارزش فرهنگی برخوردارند از بین می رود و بساز بفروش ها همه‌ی این بناهای ارزشمند را به پاساژ و مرکز خرید تبدیل می کنند.

در این گزارش که خبرگزاری ایسنا اشاره ای به آن کرده بود عکس هایی از بناهای قدیمی و ارزشمند در بافت قدیمی تهران که بعضی ویران شده یا در آستانه ویران شدن است چاپ شد و به نظر می رسد گزارش گاردین اعتراضی است به مدیریت شهری تهران که طی سال های اخیر اجازه داده است بسیاری از بناهای تاریخی تخریب شود. و از جمله این بناها که تقریبا به ویرانه تبدیل شده خانه ملک التجار بوشهری معروف به پدر خلیج فارس است. دعوایی که در شورای شهر تهران هم مطرح شد و احمد مسجدجامعی با ابراز تعجب از بی توجهی نسبت به این خانه خواستار جلوگیری از تخریب آن شده است.

**از مشروطـه تا هـنـوز**

چهاردهم مرداد ماه امسال فرمان مشروطیت صد ونه ساله می‌شود. فرمانی که مظفرالدین شاه قاجار روز چهاردهم مرداد ماه 1285 آن را امضاء کرد تا «از آن‌جا که حضرت باریتعالی جل شانه سررشته ترقی و سعادت ممالک محروسه ایران را به کف با کفایت» ایشان سپرده!»

«برای رفاهیت و امنیت قاطبه اهالی ایران و تشیید مبانی دولت اصلاحات مقننه به مرور در دوایر دولتی و مملکتی به موقع اجرا گذارده شود». و برای اجرای این امر مهم که مشروطه خواهان به زور دگنک بر گرده ایشان نهاده بودند «چنان مصمم شدند! که» «مجلس شورای ملی از منتخبین شاهزادگان قاجاریه، علما، اعیان، اشراف، مالکین و تجار و اصناف به انتخاب طبقات مرقومه در دارالخلافه تهران تشکیل و تنظیم شود که در مهام امور دولتی و مملکتی و مصالح عام مشاوره و مداقه لازم را به عمل آورده به هیئت وزرای دولت خواه» ایشان! «در اصلاحاتی که برای سعادت و خوشبختی ایران خواهد شد اعانت و کمک لازم را بنماید». و در پایان این فرمان اعلیحضرت قدر قدرت مریض احوال! فرموده بودند: «بدیهی است که به موجب این دست‌خط مبارک نظامنامه و ترتیبات این مجلس و اسباب و لوازم تشکیل آن را موافق تصویب و امضای منتخبین از این تاریخ معین و مهیا خواهد نمود که به صحه ملوکانه رسیده و بعون اله تعالی مجلس شورای ملی مرقوم که نگهبان عدل است افتتاح و به اصلاحات لازمه امور مملکت و اجرا قوانین شرع مقدس شروع نماید و نیز مقرر می داریم که سواد دست‌خط مبارک را اعلان و منتشر نمایند تا قاطبه اهالی از نیات حسنه ما که تماماًَ راجع به ترقی دولت و ملت ایران است کمانیبغی مطلع و مرفه الحال مشغول دعا گویی دوام این دولت و این مجلس بی زوال باشند».

و از آن زمان تا امروز که صدو نه سال گذشته است. «قاطبه اهالی» در کش و قوس این اندیشه اند که چه شد روزگار این «فرمان» و«دست‌خط مبارک همایون» که در عنفوان پیش از جوانی و در ایام طفولیت، فاتحه‌اش! خوانده شد اما حجله مبارکش برقرار ماند تا مباد که فراموش شود حاصل مجاهدت‌های مبارزان غیور مشروطه خواه به بار و بر نشسته است! وچرا این جوانمرگی؟!

گفتند، عدالت خانه می خواهیم! چنان که در بلاد فرنگ است تا ظلم ظالمان را مهاری باشد و محکمه‌ای شود که اگر از شاه و شاهزاده و ارباب و آقازاده‌ای عارض شدیم بتوانیم که داد بستانیم. البته رعیت بی نوا که نمی‌دانست فرنگ کجاست و عدالتخانه چه صیغه‌ای است و این تخم لق را تجددخواهانی که می دانستند کم‌وبیش در آن طرف چه خبر است در دهانش شکسته بودند تا «ممالکت محروسه» را به دامن تجدد پرتاب کنند و با ایجاد عدالت خانه قدمی بردارند به سمت سوی این تجدد،آن قدر گفتند و گفتند تا مردم یاد گرفتند. لفظ عدالتخانه را درست ادا کنند و درست تر در دسته‌جات اعتراضی فریاد بزنند فریادی که البته گوش ظریف و احساس لطیف درباریان و حاکمان بلاد و جیره‌خواران حاشیه قدرت آن را برنمی‌تابید و لازم بود تا هر واگویه‌اش در گلویی خفه شود به هر ضرب و زوری که هست. اما از آن‌جا که همیشه در چنین حال و اوضاعی موج سوارانی هستند که عنان معرکه را به دست بگیرند. جماعتی مترصد بودند تا از نمد پهن شده کلاهی نصیب برند و این فرصت زمانی پیش آمد که بگیر و ببند عدالت خواهان شدت گرفت و کار بر مبارزان دشوار شد آن قدر که درهای سفارت فخیمه بریتانیا در جهت حمایت از حقوق بشر! که آن موقع هنوز رعیت بود! گشوده شد و مبارزان! گریخته از دست عمله دولت در باغ مصفای سفارت تحصن کردند و دیگ و دیگ بر در سایه درختان چیدند و همان جا هم دیگ مشروطیت بار گذاشته شد و «مشروطه» جای «عدالتخانه» را گرفت و جماعت حاضر در صحنه این بار فریاد مشروطه خواهی سر دادند. بی‌که از هر هزار نفرشان یک نفر بداند که مشروطه چیست و چه‌گونه باید با آن درآویخت؛ آن‌ها شاه قاجار و عمال حکومت را نمی‌خواستند، اما این‌که چه می خواستند در برابر این نخواستن به درستی روشن نبود. البته منورالفکرهای تجددخواه از تشکیل مجلس حرف می زدند و این که نمایندگان مردم! در این مجلس خواهند نشست و همان‌ها قانون می نویسند و بر اجرای آن نظارت می کنند و همین قانون است که موجب سعادت اهل فرنگ شده و مانع از دست درازی ارباب قدرت به جان و مال وناموس مردم می شود و در این‌جا هم تامین کننده سعادت رعیت خواهد بود که البته این همه رویایی شیرین بود و خیالی خوش. آن قدر خوش که زن و مرد و بچه بزرگ را به میدان مشروطه خواهی کشید و داستان رفت تا آن‌جا که قرار شد قانون اساسی مشروطه در اولین مجلس شورای ملی! براساس قانون اساسی فرانسه و قانون اساسی بلژیک نوشته شود و درست در همین نقطه بود که مشروطه رفت زیر سوال و این که چرا باید قانون اساسی مملکت اسلامی از روی قانون اساسی فرانسه یا بلژیک نوشته شود و مگر ما نصارا هستیم که قانون اساسی‌مان را از روی دست آن‌ها بنویسیم. ما دین خودمان را داریم و شریعت خودمان را بنابراین ما حکومت مشروعه می خواهیم نه مشروطه! و بار دیگر دعوا در جمع عدالت خواهان بالا گرفت که مشروعه یا مشروطه! و مردم وامانده در صحنه همه حیران! که برخی رفتند در صف مشروعه و برخی ماندند در صف مشروطه واین آغاز فرصت سازی بود برای آن «سومی» که بیاید و بزند و ببرد. هر چند که در انتهای این دعوا، ظاهراً مشروطه خواهان پیروز شدند و مشروعه خواهان تاوان مشروعه خواهی را با بر دار شدن شیخ فضل الله نوری و ترور سیدعبدالله بهبانی پرداختند. اما هنوز جز جماعت منورالفکر و اهل سیاست از قاطبه اهالی واقعا کسی به درستی نمی دانست که مشروطه چیست و کجاست و سازوکار حکومت مشروطه چگونه باید باشد و تنها چیزی که شاید می دانستند این بود که باید مجلس شورای ملی تشکیل شود و بنابراین جماعت اهل سیاست آستین بالا زدند تا حاصل مبارزات مردمی یعنی «مشروطه» را در سینی مخمل پوش بگذارند و دو دستی تقدیم ملت کنند و مجلس شورای ملی اول تشکیل شد و بعد... از دل همان مجلس موعود مشروطه بود که «رضاخان» بیرون آمد و مردم مشروطه را دیدند و دانستند که «مشروطه» چه کارها می کند! مدرسه می سازد. لباده‌ها را از تن مردم در می‌آورد و کت و شلوار تنشان می کند و دستار از سرشان می کند تا کلاه پهلوی را برسرشان بگذارد. و عدالتخانه هم که فراهم شد. به اسم عدلیه و هر سال روز چهاردهم مرداد هم که سالروز امضای فرمان مشروطیت است جشن گرفته می شود. پس باش تا صبح دولتت بدمد! و دمید.

استبداد با سر و ظاهری فرنگی مآب برهمان تختی نشست که مظفرالدین شاه و محمدشاه از آن پایین آمده بودند و دوله‌ها و سلطنه‌ها هم فقط شناسنامه‌شان عوض شد و جماعتی هم البته به مشروطه رسیدند اما کم کم صدی نق، نق‌ها بلند شد که یعنی چه؟! این‌که نشد مشروطه و چی می خواستیم، چی شد؟ و هیچ کس از خودش نپرسید که واقعا چه می خواسته؟ و نگفت که چه نمی‌خواسته‌اند را «با چه می خواسته‌اند» عوضی گرفته بودند. و چون نمی دانستند چه می‌خواهند و سازوکار این خواستن چگونه است سیر مبارزه‌شان برای رها شدن از آن‌چه نمی‌خواستند، چرخید و چرخید تا دوباره رسیدند به «آن‌چه نمی‌خواستند» البته با این خیال خوش که «این همان است که می‌خواستیم!».

و حالا سندی که موید رسیدن جماعت مشروطه خواه به آرمان مبارزاتی‌شان بود صدونه ساله شده است مانده در قابی و در موزه اسناد ملی! صدونه سال البته برای یک سند تاریخی عمر چندانی نیست اما در قیاس با عمر آدمی معادل عمر چند نسل است. نسل‌هایی که در پی هم آمدند و روزگارانی را که به هنگام امضای این «سند» به دست مبارک همایونی! آینده می‌نمود دیدند و دریافتند که چه خواستند و چه شد و دیدند که مشروطه در عنفوان طفولیت جان سپرد و تنها فرمانش ماند. اما گویا بازماندگان آن نسل‌ها هنوز هم درنیافته‌اند باران که در لطافت طبعش خلاف نیست در باغ لاله روید و در شوره زار خس و آن چه بخواهیم نمی‌شود، مگر که شایسته خواستن‌اش باشیم.

**گفت‌وگو با محمود حسینی‌زاد**

**مترجم و داستان نویس**

**هم‌نشینی با مرگ، روایت یک تریلوژی**

**محمود حسینی‌زاد برنده‌ی جایزه‌ی بین‌المللی گوته است و این یعنی یک مترجم ایرانی با استانداردهای بین المللی است و به همین دلیل هم بیشتر او را در کسوت مترجم می‌شناسند. اما حسینی‌زاد داستان هم می‌نویسد، و زیبا هم می‌نویسد. داستان‌هایی تأثیرگذار با ‌تصویرهایی که در ذهن حک می‌شوند. سیاهی چسبناک شب - آسمان کیپ ابر و این برف کی آمده نام‌های سه‌گانه‌ی اوست در سه مجموعه داستان و کتاب جدیدش هم «سرش را روی فلز سرد گذاشت و مرد» نام دارد. به بهانه‌ی انتشار همین کتاب، به گفت و گو با حسینی‌زاد نشستیم درباره‌ی داستان‌هایش و داستان‌نویسی‌اش.**

**حوریه سپاسگزار**

**همه شما را به عنوان مترجم می‌شناسند و حالا پس از سال‌ها ترجمه به نوشتن روی آورده‌اید، چرا این‌قدر داستان‌نویسی را دیر شروع کردید؟**

البته من نویسندگی را خیلی زود شروع کردم. مثل خیلی از شماها از دبیرستان، با شعر و نمایشنامه و... اما بعد که به خارج از ایران رفتم، ترجمه را انتخاب کردم. بعد رسیدم به این‌که ترجمه را هیچ‌گاه نمی‌توان صرفاً به‌ عنوان یک امر مکانیکی انجام داد. شما اگر ترجمه را لفظ به لفظ و مکانیکی انجام بدهید هیچ گاه نتیجه‌ی مطلوبی نخواهید گرفت. بنابراین من با ترجمه بسیار با علاقه و مثل نوشتن دوباره برخورد می‌کردم و به همین دلیل احساس رضایت از نوشتن را در ترجمه کردن پیدا می کردم و سعی می‌کردم زبان مخصوص نویسندگان جوان آلمان را از طریق ترجمه پیدا کنم. کتاب هایی بود که هنگام ترجمه فکر می کردم واقعا خودم آن‌ها را نوشته ام و به عنوان مترجم جای نویسنده قرار می گرفتم اما نوشتن سه گانه سیاهی چسبناک شب، آسمان کیپ ابر و این برف کی آمده. به این علت بود که یک‌سری مسائل شخصی وجود داشت که وادارم می‌کرد بنویسمشان. دوست داشتم این‌ها را یک جایی پیاده کنم باید از دستشان خلاص می شدم و احساس می کردم با نوشتن این اتفاق می‌افتد. شروع کردم به نوشتن که داستان های سیاهی چسبناک شب به وجود آمد. اصلا هم قصد انتشار این مجموعه را نداشتم آن زمان با دکتر حجازی آشنایی خانوادگی داشتم، یک روز وقتی با هم رفته بودیم سفر درباره‌ی این داستان ها با او حرف زدم وقتی مجموعه را خواند، خیلی سریع چاپشان کرد، ویراستارش هم محمد محمدعلی بود. زمان چاپ کتاب ها هم من ایران نبودم این کتاب، مثل فرزند ناخواسته است.

این کتاب که منتشر شد، احساس کردم چیزه‌های دیگری هم هست که باید نوشته شود. معمولا وقتی کتاب هایی به شکل مجموعه‌ی سه گانه نوشته می شوند، نویسنده از اول قصدش نوشتن سه گانه نیست، به تدریج پیش می آید. در این مورد هم همین طور شد الگویی که مدنظر من بود که بازبرمی گردد به خود من چون کل این‌ها حالت بیوگرافی دارد. تم اصلی مجموعه‌ی سیاهی چسبناک شب در واقع حسی است که آدم را اذیت می کند، از این جهت که نتوانسته است در زندگی تصمیم بگیرد، بعد کتاب دوم بود که مجموعه آسمان کیپ ابر بود که شامل داستان هایی درباره‌ی گذشته است که آدم را اذیت می‌کند. گذشته جایی است که شما کاری کرده اید که بار عذاب وجدان آن با شما می آید.دیر شروع کردم چون ا نگار دیر احساس کردم باید بنویسم.

**این مجموعه (آسمان، کیپ ابر) با این تم شروع می شود و می رسد به داستان خاک که نمادی از آب است؟**

دقیقا و بعد مجموعه‌ای «این برف کی آمده است» که محور آن آدم‌هایی هستند که شما را در گذشته و زندگی‌تان همراهی کرده‌اند و حالا دیگر نیستند. یک جمله‌ای در آن کتاب گفته‌ام که: «شما در زندگی‌تان به جایی می‌رسید که تعداد مرده‌هایتان بیشتر از زنده‌هایتان است. این جاست که باید این برف کی آمده را بنویسم. مجموعه‌ای که در آن با مرده‌ها زندگی می‌کنم.

**یعنی این سه گانه یک چرخه‌ی زندگی را کامل می کند زندگی که متعلق به شماست و هنوز هم ادامه دارد.**

بله د رست است. شما به این سه گانه که نگاه می کنید متوجه می شوید که عین یک حلقه دو سر آن به همدیگر می رسد و هر یکی دیگری را کامل می کند.

**این حالت حتی در اسامی هم هست، سیاهی چسبناک شب، آسمانی که به تدریج ابری می‌شود و برفی که سرانجام می بارد؟**

کاملا درست است. اگر به خود داستان‌ها نگاه کنید این برف کی آمده، با یک سفر به گرگان شروع می‌شود و داستان کسی است که آمده برای مردن و حالا مرگ وارد می‌شود و می‌رسد تا جایی که تنهایی مطلق است.

**احساس من این است که شما در داستان های این کتاب و حتی قبلی‌ها بیشتر به وجه «هستن» و «بودن» آدم‌ها می پردازید، موقعیت ها برایتان مثل یک سکه است که یک رو شیر است یک رو خط. یا بودن یا نبودن و شما همواره به وجه میانی آن که هستن است بیشتر توجه می کنید. مثلا همان داستان سنگ قبر در آسمان کیپ ابر که مدام به فاصله بین تاریخ تولد و مرگ نوشته شده روی سنگ قبر و مرور خاطرات بین این دو نقطه اشاره می‌شود، همه‌ی ما همین طوریم وجود داریم اما همیشه هستی نداریم جز در یک لحظه‌ یا زمانی خاص که زندگی مان معنا پیدا می‌کند و این داستان اشاره دارد به این لحظات. یا داستان آن راننده تاکسی که با وجود این که نمی می‌میرد ولی یک طرف زندگی‌اش یک سکون و فقط بودن است و یک طرف زندگی، تحرک و «هستن».اما ایجاز شما در بیان این رویدادها برایم جالب است. این ایجاز یک روش است یا همان ضرباهنگ ذهن است؟**

شاید باید این جمله‌ی کلیشه‌ای «خیلی ممنون از این سوال» را گفت! اما واقعا ممنون چون همین طور است که می گویید. هر دو این حالت هاست یعنی هم از نظر تکنیکی من اصولا این حُسن را در خودم دیده ام که هیچ زمانی «کلاسیک باز» نبوده‌ام یعنی حتی وقتی ده پانزده ساله بودم. (من کتاب خواندن را خیلی زود شروع کردم خانواده‌ی ما خیلی کتاب خوان بود،) حتی در آن زمان هم مثلا شیفته‌ی تولستوی نبودم و این ایجاز از همان زمان با من است. اما شق دوم که می فرمایید هم درست است چون همیشه به دنبال ساده گویی بودم مثلا نویسنده ای که من خیلی بچه بودم و به او علاقه‌مند شدم، تنسی ویلیامز بود که با خواندن کارهایی که از او ترجمه شده بود، مثل گربه روی شیروانی داغ، او تبدیل به نویسنده‌ی مورد علاقه‌ام شد.

**در نوشته‌های شما خواننده بیشتر با تصویر روبه روست تا دیالوگ و شاید به دلیل علاقه شما به نوشتن نمایشنامه است چون به هر حال در نمایشنامه و سینما نویسنده باید بتواند بیشتر از طریق تصویر حرف بزند تا کلام.**

قطعا همین طور است. چون من نخستین نوشته‌هایم نمایشنامه بود. به همین دلیل هم هست که اولین کسانی که مرا به سمت خودشان کشیدند آدم‌های بودند مثل ابراهیم گلستان، در سال‌هایی که دبیرستان می‌رفتیم از نثر او بی‌نهایت خوشم ‌می‌آمد. حتی اخیراً هم که نظرش را درباره‌ی ترجمه خواندم و دیدم دوستان کامنت گذاشته‌اند ایشان تند هستند. نوشتم بله، چون جنس روشنفکری او با روشنفکری ما فرق دارد، بنابراین می تواند تلخ و تند باشد. ترجمه‌ی او از «برف‌های کلیمانجارو» وقتی منتشر شد، که من یک ساله بودم. ولی نثر او و ترجمه‌اش شگفت انگیز است. بزرگ‌تر که شدم بیشتر با کلاسیک‌ها آشنا شدم و ناصرخسرو را از طریق آل‌احمد شناختم. آل‌احمد هم یک دوره‌ای واقعا ایده‌آل زندگی من بود به دلیل ضرباهنگ وحشتناک نثرش. ولی بعد از دبیرستان از فکرم بیرون رفت. کمی که بزرگ تر شدم به سن عقل رسیدم به شمیم بهار و هوشنگ گلشیری علاقمند شدم یعنی همیشه این تیپ کارها را پسندیده‌ام هیچ‌وقت ننشسته ام فؤنتس بخوانم به نظرم معنی ندارد که هزار صفحه بخوانم که بفهمم امریکای لاتین خوب بود یا بد؟! خب همین را می توانم در کمال ایجاز در یک داستان بی نظیر مارکز بخوانم و لذت ببرم. این ایجاز همیشه با من بوده.

**اما یک نکته هم هست، در هر سه تا کتاب آن سه گانه، آدمی هست که انگار نمی تواند حرف بزند یعنی از ایجاز گذشته و به ناتوانی در گفتن رسیده.**

کاملا درست است. در همه‌ی این‌ها شما آدمی را می بیند که نمی‌تواند حرف بزند. در یکی از داستان‌های این برف کی آمده، عین این حرف را دارم، داستانی که یک نفر همراه پنج نفر دیگر می‌رود شمال و حسین به راننده می‌گوید (راننده زنده است و بقیه مرده اند «تو تمام زندگی است حرف نزدی هنوز هم یاد نگرفته ای حرف بزنی» و کسی که نمی‌تواند حرف بزند به اجبار ایجازگو می شود. آن راننده تاکسی در آسمان کیپ ابر که نمی‌تواند نه بگوید به اجبار با ایجاز سخن می‌گوید. همه‌ی آدم‌های این سه مجموعه که نمی‌توانند پاسخ مشخصی به مسایلشان بدهند و با بله یا نه و زندگی شان را نجات بدهند. مجبورند موجز صحبت کنند.

**گاهی شما در کل داستان هایتان روی یک مورد خاص خیلی تأکید می کنید. مثلا در داستان «آبگیر» روی جسدی که در داخل دریاچه است تأکید دارید و چند بار به بهانه‌های مختلف از چند زاویه به حالت قرار گرفتن جسد در آب می‌پردازید. علت این تأکید چند باره و از چند زاویه چیست؟**

یکی از همکاران به من گفت این قصه و چند تا دیگر از قصه های این کتاب آخری (سرش را گذاشت روی فلز سرد و ....) بیشتر حالت صحنه‌ی یک تئاتر را دارد. به نوعی شاید بتوان گفت این حالت برگرفته از فن فاصله گذاری برشت است. یعنی شما یک صحنه را توصیف می کنید، کمی جلوتر می روید، بعد دوباره خواننده را ارجاع می‌دهید به همان صحنه. من از این سیستم خیلی استفاده می‌کنم. حتی این کار می‌تواند گاه در یک جمله باشد. در این داستان هم یک بار اول شخص صحبت می کند، یک بار دانای کل. در داستان «هنوز هم گاهی» (که در مورد مرگ مادر است) دو تا راوی دارم که در واقع سه تا راوی است ولی راوی سوم فقط در یک جمله می آید و می رود. که نقطه‌ی اوج این تکنیک در داستان خیاط هایی است که آدم می کشند در همان کتاب «سرش را گذاشت... در این داستان من سه راوی را کنار هم آوردم. این کار فقط برداشتی از فاصله گذاری برشت است.

**از نظر روان شناختی و تأثیر بر ذهن مخاطب آیا این کار فکر شده است یا تنها برای پیروی از یک تکنیک است؟**

نه من می‌خواهم آن چیزی را که وجود دارد برجسته کنم. مثلا در داستان آبگیر که بهترین نمونه‌ی این کار است. داستان با یک سکون شروع می‌شود یک سکون مطلق و یک جنازه محور این داستان است. محوریت‌اش هم به این صورت است که معلوم نیست از کجا می آید.

**این بی‌خبری در داستانی که جنازه‌ی یک زن در خیابان افتاده هم هست.**

بله، تم کلی قسمت دوم کتاب این است که نمی‌دانیم چه اتفاقی افتاده

**برگردیم به آبگیر...**

بله، بعد از آن سکون یکباره پرنده ای وارد می شود و با ورود او حرکت وارد صحنه می شود که کم‌کم سرایت می کند. آن پشت قوز کرده جنازه نباید یادمان برود. یعنی نباید از یاد من و شمای خواننده و کسانی که دور آبگیر ایستاده اند برود چون باید بر آن متمرکز شوند.

**و این داستان به شکلی تمام می شود که هیچ کس نمی داند چه اتفاقی افتاده، و چرا و...؟ شما فقط یک صحنه را توصیف و ترسیم کرده اید. صحنه ای که در یک غروب با همان سکونی که اشاره کردید شروع می شود با ذکر جزئیات و رنگ‌ برگ ها وصف می‌شود... این صحنه جدا از این‌که این تأثیر و تکانه‌های خودش را در ذهن خواننده دارد اما در نهایت آخر داستان ما همان جایی هستیم که اول داستان بودیم.**

بله، این پاسخ سوال قبلی شما هم هست، چند داستان در این کتاب این حالت را دارند. داستان زنی که از پشت بام می افتد یا داستان زنی که می‌رود بندرعباس- داستان «ساز» هم همین است.

**چرا این کتاب «سرش را گذاشت روی فلز سرد» دو تا اسم دارد؟**

اسم قسمت دوم را می خواستم از روی واژه‌ی آلمانی اش بگذارم. قسمت اول اسمش هست «از کشتن» آلمان‌ها یک کلمه دارند که مفهوم‌اش این است که شما جایی را ترک می‌کنید و دیگر در آن‌جا نیستند و آن‌جا متروکه می‌شود. در فارسی این مفهوم در یک کلمه بیان نمی‌شود. اسمش را گذاشتم «از رفتن».

**بعد از این سه گانه آیا این کتاب آخر هم زاییده‌ی آن ضرورتی است که شما برای نوشتن برخی نکات زندگی شخصی خود احساس می‌کنید یا عامل دیگری باعث شد آن را بنویسید؟**

این کتاب قرار بود دو تا کتاب بشود. قسمت اول که کشتن است شامل سه تا داستان است و یک داستان دیگر هم که سال‌های پیش برنده‌ی جایزه هم شد. اما به هر حال هیچ وقت نمی‌تواند اجرا بشود. (این داستان اول به شکل نمایشنامه نوشته شد و نه در دوران قبل و نه بعد از انقلاب به دلیل قصه‌ی خاصی که دارد امکان چاپ و اجرا نداشت.) من این نمایشنامه را به صورت یک نوول امروزی درآوردم که کاملا ساختار نمایشنامه ای دارد ولی دیالوگ ها به صورت نوول نوشته شد. ولی در این کتاب نگذاشتم من و ناشر به این نتیجه رسیدیم که امکان ندارد به آن مجوز چاپ بدهند واز کتاب خارجش کردیم. این نمایشنامه را من سال 1353 براساس زندگی ایران شریفی اولین زنی که در ایران اعدام شد نوشتم. مدارک دادگاه آن زمان منتشر می‌شد من این کار را براساس این مدارک نوشتم و نوعی تئاتر مستند بود. خب این زن زندگی عجیبی داشت، و به هر حال یک زمانی آقای انتظامی می‌خواست آن را اجرا کند که نشد، بعدها هم نمی‌شد آن را منتشر کرد. پس آن را درآوردیم و این داستان های قسمت دوم را گذاشتیم. یک داستان را هم از این قسمت دوم درآوردم چون وقتی همه‌ی داستان ها در یک مجموعه و کنار هم قرار می‌گرفت به نوعی مضمون تکراری می شد. اما باز هم همان ضرورت من را وادار به نوشتن کرد. باید این‌ها را می‌نوشتم.

**فضای داستان ها به هم نزدیک هستند و تلخی و وهم بیشتر از سه کتاب دیگر در آن هست.**

بله، این‌ها به صورت پارالل با هم نوشته شده بودند.

**در همه‌ی این داستان‌ها مکان شخصیت اصلی است. مثلا آن خیاط خانه یا بیمارستان که پدر در آن می‌میرد و حتی اتاقی که این اتفاق در آن می‌افتد، یا قبرستان در آن داستان سنگ قبر و خانه‌ی سمیه در داستان سمیه همه این‌ها اگر نباشند اصلا قصه به این شکل اتفاق نمی‌افتد.**

این تأکید بر مکان و به خصوص طبیعت را من از نویسنده های سوئیس دارم این را چند بار تا به حال گفته ام. حتی به خودشان هم گفته‌ام، چون سوئیسی‌ها در داستان‌هایشان به خوبی با طبیعت بازی می کنند. این حالت متاسفانه در داستان های ما بسیار کم است. در داستان من ابر فقط برای بیان زیبایی نیست بلک ابر که می آید من دارم به عنوان یک عامل اصلی از آن استفاده می کنم در همین داستان آبگیر، طبیعت به اندازه محور ماجرا نقش دارد. حتی بادی که می آید. همه در داستان نقش دارند و یکی هم این است که من معتقدم معماری در ادبیات نقش بسیار مهم و چندگانه دارد. یکی این که فقط فضا را توصیف کنیم - این کاری است که امروز نویسنده های ما می کنند و از قضا ابتدایی‌ترین نقش معماری در ادبیات است - دیگر نقش خود معماری و شهر یا روستا است.

**وقتی به تک تک این‌ها توجه می‌کنی در سری اول سه گانه ها بیشتر طبیعت نقش دارد و در این کتاب آخر (سرش را گذاشت روی فلز سرد) بیشتر فضاهای داخلی مورد تأکید است. همان بالاخانه ای که دو خیاط قاتل در آن کار می کنند انگار این‌جا ساخته شده برای این دو نفر قاتل و انگار این محیط این‌ها را قاتل کرده و... این‌ها لباس عروس می دوزند برای شروع یک زندگی در صورتی که قاتل هستند و با آرامش آدم می‌‌کشند. این یک گروتسک وحشتناک است.**

این داستان خیلی تغییر کرد اولین کسی که این‌ها او را می‌کشند در ورژن اصلی یک داماد است داماد خیلی خوشبختی که همراه نامزدش برای خرید لباس می آید، ولی تغییرش دادم چون احساس کردم لوس است. چندین قتل بود ولی فقط دو تا را در داستان گذاشتم که بقیه به صورت دیالوگ در بین بازپرس و دو نفر قاتل بیان می شود.

**چرا در داستان‌های شما مرگ حضور غالب دارد؟**

این را چند بار پرسیده‌اند حتی یک بار یک منتقد جوانی گفت داستان شما بورژوایی است، چرا روح در آن‌ها حضور دارد، به او گفتم بچه جان من عقیده دارم به این قضیه و به هیچ وجه در این مورد تعارف ندارم. من عقیده‌ی راسخ دارم که الان روح مادرم در این اتاق است و این هیچ ربطی به بورژوازی ندارد. معتقدم که مرگ به هر حال وجود دارد و همیشه هست و کاری‌اش نمی‌شود کرد. یکی از زیباترین داستان‌هایی که در سن خیلی کم خواندم – و در واقع زیباترین داستانی است که در عمرم شنیده ام - داستانی است که عطار می‌گوید و حکایت درویشی است که به بازار عطارها می رود و از کسی درباره مرگ می پرسد و او می‌گوید می‌توان این طور بمیری و سرش را می‌گذارد و آرام جان به جان آفرین تسلیم می کند. این عجیب است این نشانه‌ی پیوند با مرگ در هر روز زندگی ماست.

**و این شد تولد کتاب ماجرای سرش را گذاشت روی آهن سرد و...**

بله، پنجاه سال است که این داستان دنبال من است. من دائما به مرگ فکر می کنم و چون مرگ همیشه برابر با رفتن است. هر سفر یک مرگ است. الان که من از شما خداحافظی کنم و بروم یک نوع مرگ است. خواب یک نوع مرگ است. وقتی یک چیزی این همه به ما نزدیک است و. با آن زندگی می کنیم چه‌طور می‌شود ندیدش؟! نکته‌ی دیگر هم این که من از دوران جوانی ام خیلی جدایی را تجربه کردم اول جوانی از پدر و مادرم جدا شدم و رفتم به خارج از کشور آن‌جا هم جدایی از دوستان و... را تجربه کردم حالا هم بچه هایم ایران نیستند. این‌ها همه مرگ است. زندگی پر از خاطره‌های خیلی کوتاه است الان بچه شما پدر شما را سخت به خاطر می آورد. بشر همیشه فکر می کند جاودانه است اصلا این طور نیست. وقتی رفتی، دیگر رفته‌ای، برای من رفتن برابر مرگ است. من 19 ساله بودم از پدر و مادرم جدا شدم می توانست یک مرگ باشد. فقط این امید بود که یک روز آن‌ها را ببینیم. حالا دید در سن من این است که فکر مرگ و فکر مرده ها نوعی تسلی است این که فکر کنی یک روز تو هم می روی و به مرده هایت که عزیزانت هستند می پیوندی به نوعی تنهایی ات را پر می کند. این پر کردن تنهایی خیلی بهتر از قهوه خوردن همراه یک آدم زنده در کافه است.

**در دایره‌ی این فکرها قصه‌هایتان متولد می‌شود؟**

بله، قصه‌ها همیشه همین مواقع می آیند. قصه‌های من همیشه با جمله‌ی اول شروع می شوند. باید اولین جمله را داشته باشم تا کل داستان بیاید. هیچ وقت نمی نشینیم بگویم خب الان می خواهم داستان بنویسم. واقعا هیچ وقت نمی دانم آخرش چیست؟

**کلیت این داستان ها به نوعی یک فضای سینمایی را تداعی می کند و برای فیلم شدن مناسب است.**

بله، جوانی پیشنهاد کرد که فیلم داستان سمیه را بسازد، اما می خواست در آن تغییراتی بدهد بر این اساس که دختر در برابر پدرش قیام کند. گفتم یا پنج تن! اصلا فراموش کن. نمی خواهم فیلم داستانی بسازی.

**بعضی از داستان های شما ساختار یک فیلمنامه دکوپاژ شده را دارد و در جریان داستان موقعیت زمانی و مکانی بسیار پررنگ مشخص می شود.**

درست است و این برمی گردد با پیوند کار من به نمایشنامه و علاقه‌ی وحشتناک من به سینما. من بسیار فیلم در عمرم دیده‌ام. من صحنه‌های داستان‌ها را میزانسن می‌کنم من صحنه را مجسم می‌کنم و بعد می‌گویم؛ خب حالا مادر این جاست، پسر این جاست، حالا فلان حرف را باید پسر بزند و... عین نوشتن یک فیلنامه حتی تصور نوری که از پنجره می آید و زاویه‌ی قرار گرفتن هر کدام این‌ها در این نور را مجسم می کنم.

**مجموعه‌ی داستان های شما خواننده را با یک فضای کافکایی روبه رو می‌ کند. خواننده نمی‌داند کجاست اما فضا برایش آشناست.**

می‌شود گفت بیراه نیست. من تا به حال یک نمایشنامه و یک داستان از کافکا ترجمه کرده ام. در داستان «پدر و مادر» دقیقا این حالت را می‌‌بینیم. اصلا قهرمان داستان نمی‌داند که کجاست. فقط پله‌های تاریک و طولانی را می بینید که به یک اتاق می رسد اتاق یک فضای بی نهایت رامبراندی دارد در آن اتاق بیماری روی تخت است و... شاید دلیلش این است که من اصلا باید بدانم دارم چی می نویسم. می‌دانید که تمام داستان‌های آن سه مجموعه‌ی اول در خانه خود ما اتفاق می‌افتد. در همین کتاب آخری داستان «دوشنبه‌ها» که من خودم را در وان حمام می کشم، محل وقوع خانه‌ی ماست. اسامی، حتی اسامی همسرم و بچه‌هایم است نام همسر من محبوبه است، سینا و کسری و تارا بچه هایم هستند. این دوستم که الان زنگ زد (رضا) رضای همان داستان است.

**یعنی لوکیشن در ذهن شما باید دقیق باشد.**

بله، بعد آدم ها را در این لوکیشن می چینم. من الان در مورد بندرگناوه هیچ چیز نمی توانم بنویسم چون آن‌جا را ندیده‌ام ولی اگر دقت کنید، تمام این داستان‌ها یا در شمال یا در اصفهان و یا در تهران اتفاق می‌افتد که من این جاها را می شناسم. در همان داستانی، که دو دوست به خانه مرده ها می‌روند، پله هایی که می رسد به آن خانه پله های یوسف آّباد است و برای آشنایی زدایی مجبور می‌شدم کمی آن را تغییر بدهم. که هم خانه خودم باشد و هم حالت عام پیدا کند کافکای بیچاره ما هم انگار همین کار را می کرده البته این تعریف است (شباهت بین من و کافکا) ولی این حالت هست.

**شما نقاشی هم می کنید؟**

چه‌طور؟

**به نظر می‌رسد انگار فضا و موقعیت آدم‌ها را اول در ذهنتان نقاشی می‌کنید مثل یک طراح صحنه که اول طرح صحنه‌اش را می‌کشد و بعد آن را عمل می‌کند.**

بله من نقاشی می کنم.

**در همان داستان آبگیر شما همه‌ی جزئیات حتی رنگ برگ‌ها را توصیف می‌کنید اما به محض این‌که کمی از این فضا فاصله بگیریم می بینیم این جا هیچ جا نیست. تا چند دقیقه قبل با آبگیری مواجه بودیم که فکر می کردیم خیلی آشناست اما فاصله که می گیریم می‌بینیم این‌جا فقط در وهم بوده وهیچ جا نیست!**

درست است. چون به نظر من ادبیات باید انسان محور باشد. انسان در ادبیات برای من از همه چیز مهم‌تر است. انسانی که غم دارد، درد دارد، عروسی و مرگ دارد. این انسان بعدا می تواند زندان هم برود و می‌تواند سیاسی هم بشود. و... اما در درجه‌ی اول انسان است. دوستی به من می‌گفت باید تو راجع به تهران داستان بنویسی. گفتم این احمقانه‌ترین پیشنهادی است که تا به حال شنیده‌ام یعنی چه که در مورد تهران بنویس؟! من اگر بنویسم از میدان آزادی رد شدم و رسیدم به جردن یعنی رمان شهری نوشته‌ام؟! این چیزی است که الان باب شده و اشتباه محض است. مکان یک مقوله‌ی عام است یعنی داستان می تواند در مونیخ یا تهران اتفاق بیفتد. داستان باید طوری قابل تعمیم باشد که هر جایی بتواند اتفاق بیفتد. نه مثلا فقط یک در آپارتمان در نازی آباد دوستی به من گفت یک داستان بنویس با ذکر مکانی که مربوط به جنوب شهر تهران هم باشد، برای چاپ در خارج!!

**در داستان اول این کتاب آخری مدام نکاتی را در پرانتز شرح می دهید چرا؟**

این تکنیک که تا به حال آن را جایی ندیده ام- این که نکاتی را در پرانتز بیاوری یا سه راوی کنار هم باشند، را دقیقا از تئاتر مستند گرفته ام. که در ایران نداریم. اما من یک نمونه‌ی آلمانی آن را از کلوزنیگر ترجمه کرده ام و مدت هاست دست ناشر است اگر چاپ بشود نمونه‌ی خوبی است. این تکنیک را از تئاتر مستند گرفتم، فکر کردم که وقتی تئاترها می توانند این کار را بکنند خب در داستان هم می شود این کار را کرد. این که شما با داستان مستندسازی کنید حالا قصد دارم یک رمان مستند بنویسم در سفر بعدی ام به آلمان می خواهم یک‌سری مصاحبه بگیرم و بر مبنای آن‌ها یک رمان مستند بنویسم.

**استفاده از این شیوه یک ذهن کاملا مهندسی می خواهد.**

حالا من در سطح تکنسین سعی کردم ببنیم چه می شود.

**به هر حال تحصیلات شما در آلمان و آن تربیت آلمانی تا حد زیادی باعث این نظم است**

بی تأثیر نیست حتی همین که سعی کنی زبانی مثل آلمانی ک یک زبان کاملا قاعده مند و شسته و رفته است را مدام به زبان نرم و منعطفی مثل فارسی ترجمه کنی، خودش باعث می شود که این نظم ذهنی را پیدا کنی.

**اوضاع داستان نویسی امروز را چه طور می‌بینید؟**

واقعیت این است که تا مدتی پیش خوشبین بودم به خاطر تعداد زیاد کارهایی که منتشر می شد و فکر می‌کردم در میان این کمیت بالا بالاخره چند تا کار خوب باقی می‌ماند. اما به تدریج این امید را هم از دست دادم. حتی بچه‌هایی هم که کتاب اولشان خوب است چنان باور می کنند که به نقطه‌ی اوج رسیده‌اند که همان جا تمام می‌شوند. دلایل هم زیاد است یکی برمی‌گردد به برداشت ناقص ما در این کشور از مقوله‌های هنر. این که ما فکر می‌کنیم اگر فیلمساز هستیم باید فقط فیلمساز باشیم. در صورتی که همه این‌ها به همدیگر مرتبط است. به همین دلیل هم هست که مطالعاتمان بسیار محدود است. اگر شما با یک نویسنده‌ی ایرانی درباره‌ی نقاشی، تئاتر یا فلسفه صحبت کنید، او فقط صاف نگاهتان می‌کند. دومین دلیل این است که این ادبیاتی را که الان حرفش را می‌زنیم به عنوان رمان و داستان کوتاه از غرب گرفته‌ایم من خودم بیهقی برایم مدل است و معتقدم ما الان در قرن 21 می توانیم از بیهقی داستان نویسی یاد بگیریم. ولی به هر حال رمان و داستان کوتاه یک گونه‌ی غربی است و ما باید هنگام نوشتن آن را متعلق به خودمان کنیم.

**براساس علاقه‌تان به بیهقی است که برخی جاها نثرتان شدیداً تحت تأثیر بیهقی است؟**

بله، حتی خانم سلاجقه به من گفت در آن داستان جمله‌ای دارد - «بارانی زده بود که»- این جمله متعلق به بیهقی است در صورتی که این کاملا ناخودآگاه بوده.

این نوع رمان و داستان کوتاه ادبی مثل فلسفه و جامعه شناسی از ترجمه وارد ایران شده حالا اگر بند ناف درست باشد تولد درستی هم صورت می گیرد، خب همه‌ی این کتاب‌ها نمی‌تواند ترجمه بشود و نه به مقدار لازم مترجم خوب داریم در نتیجه بچه‌ها در توهم همان چند کتابی که می‌خوانند می‌مانند! اگر شما دقت کنید هنوز جوان 25 ساله‌ی ما به سبک قدیم می‌نویسد هنوز وصف می‌کند هنوز وقتی می‌خواهد وارد داستان بشود سه صفحه می‌نویسد تا به اصل داستان برسد. اخیرا داستانی خواندم که بعد از پنج صفحه فهمیدم کسی که درباره‌اش حرف می‌زند یک پیرمرد است! در نتیجه این بندناف ناقص است و بچه ها با ادبیات روز دنیا آشنا نیستند، ادبیاتی که امروز واقعا روایت‌گر است. کتاب اولی‌ها احساس رضایت ناگهانی می‌کنند واین استعدادشان را خراب می‌کند. ما بعضی‌هایمان برای میدان ونک داستان می‌نویسم بعضی‌هایمان برای دو تا خیابان بالاتر!

**در این چند سال اخیر بیشتر داستان‌ها برای محفل‌های کافی شاپی نوشته شده.**

بله، همه شان همین طور هستند. این نویسنده‌های جدید فکر نمی‌کنند چیزی که می‌نویسند در دسترس هزاران نفر قرار می‌گیرد با خودشان می‌گویند حالا برای فلانی می‌نویسم او که تأیید کرد کافی است. حتی در فضای مجازی که جمع محدودی از دوستان این‌ها را تشویق می‌کنند. ما اصلا فکر نمی‌کنیم که ممکن است کس دیگری به جز افراد مورد نظر ما هم آن را بخوانند. کتاب نوشتنمان محفلی شده. گاهی داستان هایی خلق می شوند که بیشتر شبیه قصه یأجوج و مأجوج هستند اصلا معلوم نیست این قصه چیست و کجا می گذرد و انگار همین چند نفر نزدیکان نویسنده آن را می‌فهمند یا تظاهر می‌کنند که می‌فهمند. الان هم نظام آباد مد شده و همه‌ی تهرانی‌ها از نظر قصه‌نویس‌های این چند ساله در نظام آباد زندگی می‌کنند و جالب این جاست که در نظام آباد زندگی می‌کنند اما اسم‌هایشان پانته آ و کیوان و... است! در صورتی که مثلا اسامی آن منطقه بیشتر باید علی و محمود و ... باشد.

**شما چشم انداز را چه طور می بینید در تولید فکر – اندیشه و ایده تا کی قرار است فقط تقلید کنیم، در ادبیات به هر حال ما پشتمان خالی نیست و یک میراث عظیم از ادبیات کلاسیک خودمان داریم که بسیار ارزشمند و قابل برداشت است؟**

بله حتما، در سخنرانی قبلی ام در شهر کتاب، در مورد داستان «سیل» بیهقی صحبت کردم. شما این داستان را بخوانید می بینید که به نسبت چیزهایی که من الان می نویسم این داستان متعلق به دو قرن آینده است. آن قدر موجز و بی پیرایه است. سیلی عظیم به راه می افتد و بیهقی کل سیل را در دو خط توصیف می کند! حالا این را بدهید به دست من نویسنده ایرانی امروز، فقط هشت صفحه می نویسم درباره جریان آب و هشت صفحه درباره‌ی این که اسب‌ها می‌رفتند و ... ولی بیهقی بسیار مدرن است و ما قطعا از این میراث می توانیم بهترین بهره ها را ببریم من یک مقدار که بدبین هستم به این خاطر است که آن خوش بینی که چند سال پیش داشتم و فکر می کردم از بین آن همه کتاب حتما چند کار خوب هم در می آید به یأس رسید. الان دو مرتبه با رواج این فضاهای مجازی وایبر و فیس بوک و... زده شدم. چون همه ما داریم بسنده می کنیم به این مدیاها به این که ایکس و ایگرگ برای نوشته مان لایک بگذارند، این شده معیار سنجش ارزش اثر. اینترنت ما را باز هم یک مقدار عقب انداخت چون می شود خوراک سطحی از آن گرفت و یک خوراک سریع ساخت و تحویل داد که طبیعتا عمق ندارد. زمان می برد که مؤلف پدید بیاید. برای چه ما مدام می گوییم دهه طلایی چهل و پنجاه چون ادبیات، جامعه شناسی و تاریخ تولید می شود. مثلا آل احمد اگر چیزی می نوشت – به خوب و بدش کار ندارم – اما آل احمد می نوشت. من فکر می کنم این روند باید یک مدت برود و بعد قطع بشود و راه درستش را پیدا کند. الان حقیقتا بدبین هستم. باید این فضای فیس بوک و مجازی برود. مثل آن فضای آشپزخانه ای در قصه‌ها که می گفتند و یک مدت مد شده بود و گذشت. ما همه‌ی این‌ها را از اینترنت می گیریم الان مد شده که می گویند فلانی دهه‌ی شصتی است. و یک نفر از این جماعت هم نمی پرسد که تو دست کم باید در دهه‌ی شصت 15 ساله بوده باشی که بتوانی تأثیرات دهه‌ی شصت را بگیری نه این که در آن دهه متولد شده باشی! این قدر غلط فکر می کنند. سارتر وقتی از 1968 فرانسه صحبت می کند، در آن سال زندگی کرده یعنی این قدر اینترنت ضربه زده. البته گه‌گاه یک چیزهایی دیده می شود، آن هم برمی‌گردد به خاصیت ما ایرانی ها که همیشه تک‌زا هستیم. یک ایده داریم، یک کتاب بر اساس آن نوشته می‌شود یا یک فیلم ساخته می‌شود بعد خشک می‌شود و تمام می‌شود. یک شعر خوب می‌گوییم بعد تمام می‌شود. متأسفانه خیلی کم آدم‌های مثل امیر کوهستانی یا اصغر فرهادی داریم که پله پله خودشان را ساخته باشند و به بالا رسیده باشند.

**جعل مطالب و کلمات قصار از قول نویسنده ها و شعرا در فضای مجازی خیلی جالب است؟!**

اصلاً فرض کنیم فلان جمله متعلق به شاملو یا هدایت باشد – که اکثرا نیست و غلط ارجاع می‌شود – در این صورت هم برای من و شما خوب نیست که بعد از پنجاه سال هنوز ارجاعمان به این‌ها باشد و حرفی از جنس امروز نداشته باشیم ما در سال 2015 زندگی می‌کنیم ضمن این که این‌ها به خیلی‌ها این باور را می‌بخشد که مطالعه یعنی خواندن این پیام‌ها و این خیلی بد است.

**کلامی بر**

**«سرش را گذاشت روی فلز سرد»**

**مجموعه داستان محمود حسینی‌زاد**

**امیرحسین تکینی**

ما کسی رو نمی‌کشتیم، راحتشون می‌کردیم... . «سرش را گذاشت روی فلز سرد» روایت دیگری است از مرگ و شبه‌مرگ، گریختن از هیچ به هیچ، به قلم محمود حسینی‌زاد که زمستان سال پیش توسط نشر چشمه منتشر شد.

رفتن در جستجوی چیزی که از پیش می‌دانی وجود ندارد، کشتن برای رساندن دیگران به جایی که می‌دانی وجود ندارد و نفرت از آن‌چه که هست، بوده است و پیش خواهد آمد. مجموعه داستان «سرش را گذاشت روی فلز سرد» سرگذشت تلخ انسان است، انسانی که متعلق به زمان حال یا زمان دیگری نیست. انسانی رها شده، رها مانده و فراموش شده. انسانی ساده که هنوز در رویا، طعم زیبایی‌های ساده را می‌فهمد اما در واقعیت آن را نمی‌یابد. عذاب می‌کشد و عذاب دیگران بر عذابش می‌افزاید و او را در سکونی عجیب معلق می‌کند.

شکسپیر جمله‌ی معروفی دارد که می‌گوید به یاد آوردن خاطرات خوب گذشته نه تنها درد امروز را تسکین نمی‌دهد بلکه بر زشتی آن می‌افزاید. در هر یک از داستان‌های این مجموعه فقدان چیزی روایت می‌شود، فقدانی که خالق عذابی می‌شود و نتیجه‌اش رفتن است ، رفتنی نه آن‌گونه که عقل انتظار می‌کشد. در هر یک از داستان‌ها رفتن به‌گونه‌ای رهایی انسان است از عذابی که نامش زیستن است. زیستنی که شخصیت‌های داستان آن را پیش‌تر با زندگی اشتباه گرفته‌اند.

بخش نخست کتاب «از کشتن» نام دارد که روایت سه‌گانه‌ای‌ست از کشتن. کشتن فرد بی‌گناهی که به جرم بی‌گناهی کورکورانه به سوی زوال زندگی‌اش پیش می‌رود، کشتن فرزند بی‌گناهی که به جرم بی‌گناهی، سبب شرمساری ناموسی‌ خانواده‌اش شده است و کشتن خویش. ثابت کردن این که تحمل کردن فقدان چیزی که باید باشد و نیست ضروری است یا نه مسأله پیجیده‌ای‌ست. روایت این سه داستان بر کشتن است. شخصیت‌های داستان انسان‌های ساده‌ای هستند که به درکی واحد از زندگی رسیده‌اند. این درک به هیچ‌وجه عمیق نیست اما فقدانی عمیق‌تر در هر سه حس می‌شود که در نام مجموعه به خوبی گنجانده شده است. سرش را گذاشت روی فلز سرد ... . فقدانی که نشانه‌ی ضعف انسان است در مواجه با حقیقت‌هایی تلخ و ناخواسته. تزلزل انسان و عدم توانایی او در مقابله با حوادثی که ناگاه در سرنوشت‌اش رخ می‌دهد. روایت‌هایی که البته بازتابشان در جوامع مختلف متفاوت است اما به هر حال داستان‌های این مجموعه در بافت احتمالاً کاملاً معمولی جامعه‌ی امروزی ما رخ می‌دهد.

در بخش دوم این کتاب «از رفتن»، داستان‌ها بر محور رفتن تعریف می‌شوند، انسان‌هایی که می‌روند یا رفته‌ای دارند. رفتنی که تنها با مرگ همراه نیست بلکه رهاشدن است. رها‌شدنی که سوی ندارد. نقطه‌ی مشترک تمام داستان‌ها همین نداشتن سوی است. کسانی که رفته‌اند یا می‌روند، چرا، چگونه، توسط چه کسانی؟ کسی نمی‌داند. فقدانی چیزی سبب رها شدن می‌شود. این رها شدن شبیه فرو رفتن سنگی در آبی گل‌آلود است. انسانی که رفته‌ای دارد و فقدانش او را عذاب می‌دهد اما دلیل رفتن را نیز نمی‌داند. فقط می‌داند که رفته است، به کدام سوی نمی‌داند. کسی که می‌رود، می‌داند که باید برود، می‌رود. به کجا؟ نمی‌داند و برایش مهم نیست که بداند چرا که مهم نبوده است که بداند.

فضای داستان‌ها یکدست است به‌طوری که گاهی احساس نمی‌کنی داستانی تمام شده و به داستانی دیگر پا گذاشته‌ای و مثل دیگر داستان‌های حسینی‌زاد از هر گونه پیچیده‌گی روایی پرهیز شده است، در کنار این موضوع ابهامی همیشگی در داستان‌ها مخاطب را درگیر خود می‌کند و روایت خطی کتاب، ذهن مخاطب را بر موضوع اصلی کتاب متمرکز می‌کند، از کشتن و رفتن... .

**زبان‌های صنفی**

**از مصر باستان تا امروز**

زبان‌های صنفی سابقه‌ای به درازای هزاران سال دارد و شاید نخستین بار چهار هزار سال قبل از میلاد مسیح و به هنگام ساخت اهرام مصر در محافل سری «بنایان» که اهرام را می‌ساختند نخستین زبان صنفی ساخته شد. زبان مرموز و خاصی که تنها اعضای محافل بنایان آن را می‌فهمیدند و این لازم بود چرا که آن‌ها نمی‌خواستند دیگران با اسرار و رموز کار آن‌ها آشنا شوند و به همین دلیل هیچ بیگانه‌ای را نیز در محافل خود نمی‌پذیرفتند و همین محافل بنایان بود که قرن‌ها بعد به محافل فراماسون‌ها تبدیل شد، با زبان درون گروهی خاص و اصرار در پنهان کردن اسرار.

بی‌تردید در طول تاریخ جز «بنایان» که سعی در پنهان کردن اسرار حرفه‌ای خود داشتند صنوف دیگر هم نیازمند زبان خاصی بودند تا در صورت لزوم و در برابر غیر با آن زبان با هم حرف بزنند و مانع شوند تا مشتری یا افراد غریبه از چند و چون کار آن‌ها سر در بیاورند. بنابراین می‌توان بر ساختن زبان‌های صنفی را ناشی از نیاز به مرزبندی‌های اجتماعی بین صنوف و طبقات مختلف مردم دانست. مرزبندی‌هایی که براساس تأمین منافع شکل می‌گرفت و رابطه‌های درون گروهی را در هاله‌ای از ابهام و ناشناخته‌گی قرار می‌داد و به نوعی تأمین کننده منافع جمعی و مادی گروه بود. بی‌تردید زبان‌های صنفی در طول تاریخ با تغییرات فراوان روبه‌رو بوده و اصناف مختلف در بازه‌های زمانی گوناگون و بر اساس شرایط فرهنگی جامعه‌ای که در آن قرار داشتند از اصطلاحات خاص و شیوه‌های مختلف و تغییر در واژگان زبان رسمی استفاده می‌کردند و زبانی تازه برمی‌ساختند که می‌شد آن را شبه زبان، یا زایده‌ای بر زبان رسمی نامید.

البته صنوفی هم هستند که زبان درون صنفی‌شان نه زبان برساخته بلکه زبان دیگری است که توده مردم کمتر‌ با آن آشنایی دارند. مثلا پزشکان در شرایطی که نمی‌خواهند دیگران متوجه منظور و مفهوم گفتگوهایشان بشوند به یک زبان خارجی صحبت می‌کنند و یا اصطلاحات خاص پزشکی را به کار می‌برند که معمولا برای افراد عادی معنای روشنی ندارد و یا معماران و مهندسان که از اصطلاحات فنی حرفه خود استفاده می‌کنند و به این معنا کم‌تر صنفی را می‌توانید پیدا کنید که در آن از اصطلاحات خاص حرفه‌ای یا واژگان برساخته استفاده نشود. بنابراین می‌توان گفت که زبان خاص صنفی در همه‌ی صنوف وجود دارد اما در برخی از صنوف زبان خاص محدود به استفاده از اصطلاحات ویژه است که هر کدام به مفهومی دلالت دارند در برخی از صنوف اما زبان ویژه صنفی با ایجاد تغییر در شکل کلمات موجود در زبان رسمی برساخته می‌شود مانند زبان زرگری که به جای هر یک از حروف مصوت در واژه‌ای از زبان رسمی حرف «ز» گذاشته می‌شود به عنوان مثال واژه «نان» در زبان زرگری تبدیل به نا+ زان می‌شود و حرف آخر که بدون صداست بی هیچ تغییری در جای خود می‌ماند یا واژه شریف که تبدیل می‌شود به شَ زَ + ری زیف اما در زبان قصابی بیشتر از واژگان جعلی یا واژه‌هایی در معانی ساخته گی استفاده می‌شود که این اصل در برخی از وجوه زبان مطربی هم مورد استفاده است. مثلا استفاده از واژه ساختگی «نَشِت» به جای پول.

از نظر جامعه شناختی وجود زبان‌های صنفی و مخفی می‌تواند بیانگر احساس ضرورت فاصله‌گذاری بین خود و دیگران باشد. به این معنا که افراد یک گروه هم‌گون که با هم منافع یا علایق مشترک دارند سعی می‌کنند با استفاده از اصطلاحات خاص و برساختن واژگان جدید با استفاده از منابع واژگان زبان رسمی، گفتگوهای بین خود را به گونه‌ای از دایره درک دیگران جدا کنند. در واقع آن‌ها با استفاده از زبان درون گروهی سعی می‌کنند که دیگران متوجه مقصود و منظور آن‌ها نشوند و به همین دلیل، نسل جوان در هر نسلی زبان و اصطلاحات خاص خود را می‌سازد تا بزرگ‌ترها متوجه گفتگوهای بین خودی آن‌ها نشوند و از این نظر می‌توان گفت: زبان‌های درون گروهی بیشتر در جوامعی ساخته می‌شود که شمار «نباید»ها در آن بیشتر است و هر قدر روابط اجتماعی بین افراد یک جامعه از شفافیت برخوردار باشد و نیازی به پرده‌پوشی در میان نباشد، گستره زبان‌های مخفی یا صنفی هم کم‌تر است. البته باید توجه داشت که در هر جامعه‌ای و با هر شرایطی گروه‌ها و اصنافی هستند که نیاز به استفاده از زبان درون گروهی خود دارند و بنابراین زبان‌های صنفی و درون گروهی کم و بیش در تمام جوامع وجود دارند. اما آن‌چه انگیزه پرداختن به زبان های مخفی و صنفی در این شماره آزما شد، لزوم به شناخت این زبان‌های برساخته است که به هر حال بخشی از فرهنگ ما را تشکیل می‌دهند و متأسفانه نسل امروز به دلیل تغییر در شکل روابط اجتماعی و گسترش تکنولوژی های ارتباطی که لزوما زبان و اصطلاحات خاص خود را دارد، چیزی درباره این زبان‌ها نمی‌داند.

**پرونده:**

**« لَـتَر»ها زبان‌های برساخته برای دیگر بودن**

**لترها، نوعی گویش است که با ایجاد تغییراتی در شکل بیانی واژگان و با هدف رمزگونه ساختن این واژگان به شکلی که فقط برای گروهی خاص قابل درک باشد ساخته می‌شوند و معمولاً صنوف مختلف برای ایجاد ارتباط «بین خودی» و مرزبندی زبانی بین خود و دیگران از چنین ترفندی بهره می‌گیرند درواقع «لتر» نوعی گویش مخفی و درون گروهی است که سابقه برساختن آن به قرن‌ها قبل برمی‌گردد بی هیچ سند معتبری درباره نخستین برساخت‌های زبانی. از متداول‌ترین زبان‌های برساخته در ایران می‌توان به زرگری، مطربی، مرغی و زبان اصناف مختلف اشاره کرد که برخی از آن‌ها امروزه تقریبا از یادها رفته‌اند و جز یادی از آن‌ها در ذهن قدیمی‌ترها نمانده است. به هر شکل این زبان‌ها بخشی از فرهنگ ایران است و از یاد رفتنشان به تمامی به معنی نادیده ماندن بخشی از فرهنگ شفاهی ایران است و به همین دلیل پرونده این شماره آزما را به مباحثی درباره «لترها» و شناخت بیشتر آن‌ها اختصاص داده‌ایم در گفتگو با دکتر کوروش صفوی، دکتر مهدی سمایی، دکتر فرزان سجودی و مجید افشار.**

**زبان مخفی و زبان های صنفی در**

**گفت وگو با دکتر کورش صفوی زبانشناس**

**هم‌دندانی، با مدیوم زبان**

**دکتر کوروش صفوی از معدود زبان‌شناسان ایرانی است که جایگاه معتبری در عرصه‌ی زبانشناسی جهانی دارد با این حال بسیار فروتن است و مهربان و در اتاق کوچکش در دانشگاه علامه به قول خودش، معلمی می کند. برای گفت‌وگو درباره‌ی زبان های صنفی به دیدارش رفتم دکتر صفوی همیشه برای من «استاد» است، از سال‌ها پیش که افتخار شاگردی اش را داشتم و تا همیشه، در ابتدای صحبت. گفت برای این سوژه باید بیشتر به سراغ جامعه شناس زبان بروی و... اما به هر حال چند ساعتی حرف زدیم واین حاصل آن گفت وگو است.**

**ندا عابد**

**استاد آیا می توان به گویش‌هایی مثل زرگری، مرغی و... عنوان زبان صنفی داد؟**

به‌گونه‌ای بله، این‌ها مجموعه ای از زبان ها هستند که متعلق به مشاغلی هستند که این مشاغل به لحاظ اقتصادی اهمیت خاص داشته یا دارند.

**حتماً منظورتان از اهمیت خاص داشتن این نیست که مشاغل پردرآمدی هستند چون مثلا مطرب ها آدمی های پردرآمدی نبودند اما زبان مطربی داشتیم.**

نه، اهمیت خاص به معنای وجود گنگ و گروهی خاص است که مطرب‌ها عضو آن بوده اند و بر همین اساس قرار بوده این ها از بقیه متمایز باشند. یعنی وقتی نگاه می کنیم می بینیم زبان «مطربی» را برای این می سازند تا بتوانند در درون گروه به گونه‌ای که دیگران متوجه نشوند با هم حرف بزنند و بلد بودن این زبان خودش نشانه‌ای از عضو گروه بودن است. زرگری و مرغی و... هم همین طور است.

**آیا این ها برای ابداغ زبان خاص روی بدنه‌ی زبان کار می کنند و تغییراتی در آن می دهند؟**

نه، این ها کار خاصی نمی کنند، بلکه فقط یک سری قاعده های آوایی را که از قبل برای خودشان تعریف کرده اند، به زبان فارسی اضافه می کنند.

**نمی دانم آیا می شود تشخیص داد که اول مطربی به وجود آمد یا مثلا مرغی؟ یعنی کدامیک از این زبان ها اول متولد شدند. بعد این سوال پیش می آید که مثلا «غ» زبان مرغی در همان جایی از واژه می نشیند که «ز» در زرگری می‌نشیند یعنی این تغییرات یک شکل هستند و این قاعده افزایی در مورد همه ی این زبان ها یک شکل هستند چرا؟**

این شباهت در اصل نشان می دهد که آفرینش خلاقانه ای در آن ها نیست. نمی دانم که اول زرگری به وجود آمده یا مثلا مرغی. ولی به هر حال یکی اول بوده و افراد گروه بعدی با شنیدن آن زبان ترغیب شده اند که آن ها هم زبان خودشان را داشته باشند. بعد «ز» زرگری را در مرغی تبدیل به «غ» کرده اند چون این زبان ها مکتوب هم نبوده کار چندانی هم از نظر تاریخچه‌ای روی آن ها صورت نگرفته، در نتیجه داده های زیادی در این زمینه نداریم در واقع سند نداریم. الان هم کم کم این زبان‌ها در حال از بین رفتن است.

**آیا دلیل آن ساختار ضعیف این زبان هاست یا گسترده شدن گروه هایی که به آن ها تکلم می کردند؟**

الان دیگر جواهرفروشان با هم زرگری حرف نمی‌زنند چون آن اتحاد و محدودیت گروهی سابق وجود ندارد و دایره‌ این صنف از آن تعداد محدود هفتاد سال پیش که مثلا ده نفر جواهر فروش بزرگ در بازار تهران بودند و پنج تا تبریز و... خارج شده و قدیمی‌ها هم از بازار خارج شده اند.

البته شرایط زرگری به طور مشخص با زبان مطریی و مرغی و زبان قصاب ها فرق می کرده چون مثلا بازیگران تئاتر و نوازندگان و ... در آن زمان ها کم تر موردپذیرش جامعه بودند یک زبان درون گروهی برای خودشان ساخته بودند مرغی را هم بیشتر اقشار فرودست جامعه حرف می زدند و.. این‌ها با زرگرها تفاوت داشتند اما با این حال این زبان هم در حال اضمحلال است.

مثلا مطرب‌ها وقتی دیدند که این ها در جامعه پذیرفته نیستند، از این «عدم پذیریش» در بین خودشان به عنوان ارزش استفاده می کردند، یعنی این که طرف بلد بوده مطربی صحبت کند، این یعنی عضویت در آن گروه و چون عضویت طوری دیگری که نداشتند. الان اگر ترکی بلد باشی...

**با کل لبنیاتی‌ها و سوپرمارکت‌های تهران می‌توانی ارتباط برقرار کنی.**

دقیقا! مثلا من خودم وقتی می‌روم سوپر محله‌مان برای خرید با این که فقط چند کلمه ترکی بلدم، اما می‌فهمم وقتی با مغازه‌دار ترکی صبحت می‌کنم می‌بینیم جنس بهتری به من می‌دهد. چون از نگاه جامعه‌شناسی زبان این حالت یک نوع حس نزدیکی ایجاد می‌کند و این همان اتحادیه‌سازی است. قدیم‌ها می‌گفتند این‌ها با هم «هم دندان» هستند اما واقعیت این است که نمی‌دانیم کدامیک از این‌ها اول به وجود آمد و یا چه کسی اول یکی از این زبان‌ها را درست کرده اما این را مطمئن باش که آن اولین نفر زبانی به جز فارسی بلد نبود، وگرنه اگر ترکی، عربی یا .... را بلد بود حتما یک «زبان آمیخته» درست می‌کرد بنابراین این آدم اولین و تنها نظام آوایی که در ذهنش داشته فارسی بوده.

**ولی واقعیت این است در یک دوره‌ای خیلی از بازاری‌های ما یا ترکی بلد بودند و یا ترک بودند به خصوص در صنف طلافروش که خود تبریز یکی از قطب‌های آن بوده ولی زرگری یک زبان آمیخته نیست.**

چون همیشه وحشت این را داشته‌اند که نکند ترک دیگری هم باشد که فارسی بلد باشد یا برعکس.

**خب پس این ماجرا ربطی به این ندارد که تنها نظام آوایی ذهن کسی که این زبان‌ها را درست کرده، فارسی بوده شاید آن آدم این قدر زیرک بوده که فکر کرده هر نوع آمیختگی در این زبان صنفی می‌تواند باعث شود شنونده غریبه یک چیزهایی را بفهمد.**

بله، می‌شود این طور گفت. در واقع وقتی قرار باشد افراد یک صنف یا اتحادیه به یک زبانی حرف بزنند، مثلا آن زبان آمیخته‌ای از ترکی و فارسی باشد خب هر کسی یک کم از هر کدام این زبان‌ها بلد باشد می‌فهمد چه می‌گویند. همین اصل هم بود که مردم بعد از مدتی هم زرگری را یاد گرفتند و قواعدش را به کار بردند بدون این‌که زرگر باشند. این شرایط باعث می‌شود که مخفی ماندن زبان در درازمدت غیرممکن باشد و خب وقتی هم زبان آن از کارکرد ابزار مخفیانه حرف زدن در بیاید و این کارکرد اجتماعی را از دست بدهد، آرام آرام از بین می‌رود و دیگر کسی به آن زبان حرف نمی‌زند. مثلا زرگری چند واکه‌ی مشخص که بیشتر ندارد. ساختمان هجا را در آن تکرار می‌کنی. خیلی سخت نیست که افراد غیر صنف هم آن را یاد بگیرند و آن وقت مجبور می‌شوند مرتب آن را پیچیده‌تر کنند و همین باعث می‌شود که زبان کم‌کم از بین برود.

**آیا در کشورهای دیگر هم این زبان‌های شغلی را که براساس تغییر در آواهای زبان اصلی به وجود آمده باشد داریم؟**

بله، مثلا در زبان فرانسه داریم. می‌دانم که انگلیسی‌ها یک زبان آهنگرها دارند که به آن می‌گویندSmith langbage این‌ها تمام هجاهای زبان انگلیسی را طوری تغییر می‌دادند که معرف صنفشان باشد.

**و این یعنی این زبان‌ها فقط متعلق به فارسی زبانان و جامعه‌ی ما نیست و همه‌ی جوامع در شرایط اجتماعی خاص چنین زبان‌هایی داشته‌اند؟**

بله، مثلا تا آن جا که ما می‌دانیم در زمان عثمانی‌ها فارسی دانستن یک پُز فرهنگی بوده به هر حال این‌ها ترکی صحبت می‌کردند چون زبان مادری‌شان بوده ولی فارسی در آن زمان، زبان فرهنگی آن‌ها بوده خطشان را هم از فارسی گرفته بودند، این‌ها وقتی می‌خواستند یک زبان صنفی درست کنند، سعی می‌کردند که در زبان فارسی تغییرات هجایی ایجاد کنند و این باعث می‌شد که عده‌ی کمتری آن را بفهمند.

**نقطه‌‌ی افتراق این زبان‌ها با زبان مخفی فقط در ساخت واژه است؟**

نه فقط ساخت واژه. بلکه واژه‌هایی که به مدلول‌هایی دلالت می‌کنند که هیچ وجه اشتراک معنایی مسبوق به ذهن با آن ندارد.

**البته به جز واژگان تخصصی هر صنف که در هر یک از این زبان‌ها هست که همه‌ی مردم آن‌ها را نمی‌فهمند.**

بله خب، این واژگان حتی وقتی مثلا دو نفر فارسی زبان حرف می‌زنند که کارگر ساختمانی یا دندان پزشک یا شاغل در هر شغل دیگری هستند و از اصطلاحات مربوط به کارشان استفاده می‌کنند برای افرادی که شغلی غیر از آن شغل دارند، قابل فهم نیست.

**در زبان مخفی، اصطلاحی ساخته می‌شود که هیچ ربطی به مدلولی که به آن دلالت می‌کند ندارد ولی به ساختار آوایی زبان دست زده نمی‌شود. اما میل به این که حرف‌های سخنگویان به آن زبان، مخفی بماند در هر دو مشترک است.**

سخنگویان به «زبان مخفی» و «زبان ساختگی» دو تفاوت عمده دارند. در زبان مخفی از تمام قواعد یک زبان پایه استفاده شده و سعی می‌کنند تغییر در واژگان و معنی واژگان ایجاد کنند. یعنی هم واژه‌های جدید بسازند و هم معنایی را که واژگان حال حاضر زبان به آن دلالت می‌کنند را تغییر دهند و آن‌ها را در معنای دیگری به کار ببرند. در واقع پایه‌ی فارسی به انگلیسی یا فرانسه یا... است. ولی در زبان ساختگی فقط قواعد آوایی است که تغییر می‌کند و معنای واژگان، تغییر نمی‌کند. مثلا آن که می‌گوید «بیزی یازا» در کلمه اصلی «بیا» ی فارسی تغییر معنی ایجاد نمی‌کند ولی تغییر آوایی به وجود می‌آورد. در حالی که معنای هر دو آن‌ها یکی است. اما در زبان مخفی اگر بیا استفاده بشود در یک معنای دیگر است، مثلا می‌گویند فلانی «کامبیز» است. یعنی بچه‌ی لوس و سرخ و سفید و به اصطلاح «بچه ننه» است. کلمه‌ی کامبیز که معنای اصلیش این نیست.

**ولی دلیل به وجود آمدن هر دو یکی است و آن هم میل به مخفی ماندن حرف‌ها در بین یک گروه خاص است.**

بله، دقیقا. ولی به هر حال زبان مخفی هیچ گاه صنفی نبوده

جوان ها مثلا آن زمانی هم که زرگری ومطربی و قصابی و ... رواج داشته هم برای خودشان اصطلاحاتی داشتند که پدر و مادر نفهمند چه می‌گویند.

یکی از واژه‌هایی که مثلا سه نسل قبل جزو زبان مخفی جوان‌ها بوده و ما امروز به راحتی آن را در فارسی به کار می‌بریم «نازک نارنجی»است. در زمان پدر من این ترکیب جزو زبان داش‌مشتی‌های تهران بوده و به دختر خانم‌های خیلی سانتی مانتال اطلاق می‌شده. مثلا همان لغت کامبیز که گفتیم به پسرهای ننر و لوس اطلاق می‌شود. این اصطلاحات ممکن است از بین برود و ممکن هم هست مثل همین نازک نارنجی در زبان باقی بماند و بعد از گذشت یک نسل جزو زبان بشود آن وقت همه فکر می‌کنند این لغت از اول همین معنی را می‌داده.

**این هم یک تفاوت دیگر زبان مخفی با زبان‌های صنفی است که لغات چون از بدنه‌ی اصلی زبان گرفته و ساخته می‌شوند می‌توانند به تدریج جزو زبان هم بشوند.**

وقتی می‌گوییم «بیزی یازا» (در زرگری یعنی بیا) یک کارآوایی روی زبان کرده‌ایم که واژه را نسبت به بافت اصلی زبان غریب کرده اما نازک نارنجی اصطلاح فارسی متعلق به بدنه‌‌ی زبان است و زبان آن را جذب می‌کند.

**اما واژه‌هایی مثل «اُسکُل» که از زبان مخفی آمده چندان هم جزو زبان اصلی فارسی نیست، اما پذیرفته شده؟**

جزو زبان نیست، اما وقتی در بافت زبان فارسی قرار می‌گیرد. ناخودآگاه، شنونده، بخشی از معنای آن را تشخیص می‌دهد. مثلا پسر من وقتی دبیرستان می‌رفت یک روزهایی می‌آمد خانه و می‌گفت امروز مدرسه «گیربازار» بود. من این اصطلاحات را به کار نمی‌بردم ولی می‌فهمیدم چه می‌گوید. الان بعد از چند سال خودم هم گاهی می‌گویم فلانی گیر داده به من. بدون این‌که احساسی کنم این ترکیب خاص چند سال بیشتر نیست که وارد فارسی شده و یا متعلق به جوان‌ها بوده و حالا من دارم آن را به کار می‌برم و این یعنی زبان این ترکیب را پذیرفته. این نشان زنده بودن زبان است. ما در همین زبان مخفی هم دو جور اصطلاح و نشانه داریم یکی مثل همین گیر دادن که لایه دوم و سوم معنایی آن تا حدودی معرف معنی آن است و یکی هم مثل اسکل یا کامبیز که در لایه‌ی دوم و سوم معنایی‌اش هیچ نشانه‌ای از مدلولی که در زبان مخفی به آن دلالت می‌کند وجود ندارد.

طبیعی است که اگر واژه سازی جدید اتفاق بیفتد مردم کمی در برابر پذیرش آن بیشتر مقاومت می‌کنند اما اگر ترکیب یا واژه‌ای که برای مدلول متفاوتی از معنای قبل‌اش به کار می‌رود، قبلا در زبان وجود داشته باشد و فقط معنای آن تغییر کند، سریع‌تر مورد پذیرش قرار می‌گیرد. به نسبت واژه‌ای که جدید ساخته شده و یا واژه‌ای که به لحاظ آوایی با زبان غریبه است. گاهی حتی اصطلاحاتی مثل پاچه‌خواری که از طریق یک برنامه‌ی تلویزیونی وارد زبان شد سریع در جامعه جا می‌افتد. چون ترکیب اصلی آن از بدنه‌ی زبان فارسی گرفته شده بود و حتی کم‌تر از یک نسل هم طول کشید.

**اما خیلی از واژه‌های زبان مخفی فعلی را نمی‌شود به راحتی فهمید مثل «خفن».**

اما می‌شود از قرار گرفتن این لغت در بافت یک جمله، معنای حدودی آن را حدس زد. مثلا می‌گویند «این ماشن خیلی خفن است» خب می‌شود حدس زد منظور چیست. ولی بعضی از لغت‌ها را باید اول در فضایش قرار بگیری و بعد حدس بزنی که منظور چیست.

**ولی بالاخره ریشه‌ی این لغت‌های زبان مخفی که خیلی بامعنای اصلی فاصله دارند، از یک جایی می‌آید. این که معمولا خانواده‌های مرفه‌تر اسم بچه‌هایشان را براساس اسامی ایرانی مثل کامران و کامبیز و... می‌گذاشتند، یک تداعی دور و طعنه‌آمیز دارد به معنای کامبیز در بافت زبان مخفی، ولی خیلی از این لغت‌ها هیچ نزدیکی با معنای مدلولشان ندارند. واقعا این‌ها از کجا می‌آیند که به سرعت هم در آن معنی در بافت زبان مخفی جا می‌افتند؟ نمی‌شود انتظار داشت که جوان‌هایی که این اصطلاحات را می‌سازند زبان‌شناس باشند.**

اصلا. زبان شناس کارش این است که بعد از ساخته شدن یک زبان می‌آید به سراغ آن که می‌بیند چه‌طور شده که این زبان ساخته شده و ساختمان آوایی و معنایی آن چیست. خیلی نمی‌شود فهمید که چه کسی این را اولین بار ساخته مثلا اسکل را شاید بشود فهمید به لحاظ قیاسی از روی یک لغت دیگر چه‌طور ساخته شده ولی این‌که چه کسی اولین بار آن را ساخته را نمی‌شود به راحتی فهمید و رای داد.

**وقتی کسی در مورد چیزی اصرار می‌کند مثل این است که با یک گیره به طرف وصل شده و او را رها نمی‌کند. این معنا به ترکیب «گیر دادن» یک جایی ربط پیدا می‌کند، اما وقتی آدم گیج را می‌گویم اسکول معنایش خیلی دورتر از معنای اسم پرنده‌ایست که برای زمستان خود دانه جمع می‌کند و می‌گویند گیج است ... اما به هر حال این‌ها یک اصل و اساسی دارد.**

خیلی از این‌ها براساس تلفظ‌ها و اطلاق‌هایی به وجود آمده که فرد گوینده به اشتباه به کار برده و یا توانایی درست گفتنش را نداشته. من یک مثال می‌زنم تا این مسئله روشن‌تر شود. یکی از اقوام ما خانم مسن و نورانی و بسیار دوست داشتنی است به نام حبیبه خانم. بچه‌های او وقتی کوچک بودند نمی‌توانستند اسم او را درست تلفظ کنند به او می‌گفتند «حبه». حالا هم ما در فامیل هر پیرزنی که خیلی نازنین و دوست داشتنی است به این اسم می‌خوانیم و به او می‌گویم «حبه». از یک طرف این حبه می‌تواند در قیاس با شیرینی قند قرار بگیرد (که قطعا ضعف گفتار بچه‌های حبیبه خانم علت این نزدیکی معنایی نیست و این کاملا اتفاقی است) الان سه نسل از خانواده‌ی ما وقتی می‌گویند فلان پیرزن را دیدم «حبه» بود یعنی یک پیرزن شیرین و دوست داشتنی را دیده‌اند. اگر این لغت کمی در جامعه بیشتر رواچ پیدا کند کسی شأن نزول اولیه‌اش را که حبیبه خانم بوده و اشکال تلفظ بچه‌هایش را به یاد نمی‌آورد و می‌گویند به قیاس از حبه قند به وجود آمده در حالی که این بچه‌ها نمی‌توانستند اسم مادرشان را درست تلفظ کنند.

**زبان‌های زرگری و مطربی تکنیک و قاعده‌ای دارند که برزبان اصلی اعمال می‌شود و روشن است. اما وقتی یک گروهی به سرعت برق و باد یک واژه‌ای را که ساخته می‌شود می‌پذیرند کمی عجیب است. که چرا به این سرعت آن مفهوم دال و مدلوی جدید پیدا می‌کند؟ این‌ها در واقع در ستیز با فرهنگ رایج به وجود می‌آید ولی به سرعت هم جذب می‌شوند.**

مسئله این است که اصلا تعریف ما از فرهنگ چیست؟ در بسیاری از مصاحبه‌ها و میزگردها و... خیلی وقت‌ها می‌بینی آدم‌های تحصیل کرده میراث فرهنگی را در مفهوم فرهنگ به کار می‌برند. مثلا می‌گویند: «این سینا بخشی از فرهنگ ماست» در صورتی که این سینا میراث فرهنگی ماست، یا مسجد شیخ لطف‌‌الله میراث فرهنگی ماست؛ و نه بخشی از فرهنگ ما. فرهنگ آن مجموعه از باورها و رفتارهای اجتماعی است که در جامعه نهادینه شده. در حالی که یک جایی می‌بینیم که گروهی سعی می‌کنند خودشان را از بقیه مجزا نگه دارند این متمایز نگه داشتن مثلا در زبان قاجار با فرانسه صحبت کردن بود. در دروه‌ی عثمانی ترکیه عده‌ای با فارسی صحبت کردن تمایز را بین خودشان و کل جامعه ایجاد می‌کردند. جوان‌ها هم از این استفاده می‌کنند که بگویند ما به بقیه فرق داریم.

**اما در مورد جوان‌ها دوره به دوره فرق می‌کند و تداوم دارد.**

بله، چون این بخشی از فرهنگ ماست که در دوره‌های مختلف در این واژه‌های خودش را نشان می‌دهد. در جوامع مختلف مثلا در آلمان یا هلند، هیچ وقت یک جوان سعی نمی‌کند که از یک فرد پیر یا دو نسل قبل از خودش به لحاظ زبانی متمایز بشود بلکه این تمایز را در رنگ ماشین یا پیراهن و یا مدل موهایش می‌بینی.

**چون آن‌ها در جامعه‌شان اجازه‌ی جوانی کردن از این طریق را بیشتر دارند.**

حتما این طور است. و این همان چیزی است که نسل‌هاست ما نداریم و همیشه بچه‌های ساکت که نفسشان به زور دربیاید مصداق بچه‌ی خوب بوده. جوان‌ها هر کاری کرده‌اند از سوی بزرگ‌ترها مورد اعتراض و امر و نهی قرار گرفته‌اند و آن‌ها هم برای این که از این جامعه متمایز بشوند به جای پوشیدن فلان شلوار و درست کردن مو به فلان شکل یک زبان مخفی درست می‌کنند. جوان جامعه‌ی ما اگر لباس متفاوتی بپوشد می‌گویند جلف است، زشت است و... پس می‌رود به سوی یک عامل متمایز کننده دیگر. جوان هم وقتی کنار پدر و مادر نشسته به زبان مخفی حرف نمی‌زند چون آنها منظور او را نمی‌فهمند. و قرار هم نیست بفهمند او کنار هم سن‌ها و در واقع هم صنف‌های خودش که می‌‌نشیند به این زبان حرف می‌زند و از این تفاوت لذت می‌برد.

**در سه نسل قبل هم خانواده و هم جامعه سد اصلی بودند در برابر این تخلیه‌ی انرژی و میل به متفاوت بودن که در بین جوا‌ن‌ها وجود داشت. اما امروز خانواده‌ها تا حد زیادی این حالت را کم‌تر دارند ولی جامعه یک سد قوی‌تر در برابر جوان‌ها قرار داده.**

بله و بعد می‌بینیم واژه‌ای مثل گیردادن وارد زبان خانواده‌ها هم می‌شود. این جا پدر و مادر هم با بچه‌هایشان نقطه‌ی مشترکی پیدا می‌کند. این عوامل باید از نگاه جامعه‌شناسی زبان مورد مطالعه قرار گیرد.

**وقتی هنوز در چند نسل این میل به داشتن زبان مخفی نه تنها کم نمی‌شود، بلکه واژه‌هایی با فاصله‌ی بیشتر از مدلول ساخته می‌شود، این یعنی که این سد در برابر جوانان هنوز وجود دارد.**

برای حفظ زبان‌های شغلی اجباری وجود نداشته در نتیجه منجر به از بین رفتن آن می‌شود ولی در مورد جوان‌ها نیاز به داشتن زبان مخفی دوره به دوره تکرار می‌شود. چون این سد وجود دارد این سدها فقط جوان را وادار می‌کند که مدام از نسل قبلی‌اش تقلید کند. پس فقط در اصطلاحات نوآوری می‌کند. وقتی یک جوان شلوار لی پاره می‌پوشد می‌خواهد با این کار جوانی کند و خودش را تخلیه کند و اگر مادرش هر روز این پارگی را بدوزد و بگوید کار بدی است خب او سراغ راه دیگری می‌رود.

**الان دیگر سطح آگاهی اجتماعی خانواده‌ها به سطح دانسته‌های بچه‌ها نزدیک‌تر شده و به همین دلیل هم برخی از اصطلاحات جوان‌ها که براساس فناوری کامپیوتر و اینترنت رایج شده مثلا « تو چتیم» - یعنی در حال گفتگو هستیم - برای خانواده ها هم قابل فهم شده و احتمالا این سد در مورد جامعه سخت‌تر شده جامعه‌شناسی در واقع شکل تعمیم یافته روان‌شناسی است.**

دقیقا همین طور است جامعه شناس زبان وظیفه‌اش همین است که این دلایل و ریشه‌ها را بشناسد.

**در جریان تهیه‌ی این پرونده فهمیدم که کار چندانی در زمینه‌ی این نوع زبان‌ها صورت نگرفته به نظر شما چرا؟**

چون از یک جایی به بعد بچه‌ها نمی‌دانند این زبان‌ها را چه طور بنویسند، دیگر این که یادم هست یک زمانی دانشجویی پایان نامه‌ی دکتری خودش را در مورد خط سیاق (خط حسابداری‌ قدیمی) نوشت و خیلی هم زحمت کشید. اما همان لحظه‌ی ورود به جلسه دفاع یکی از اساتید شناخته شده خطاب به او گفت این هم شد موضوع که به سراغش بروی؟!

خب تحقیق درباره‌ی این زبان‌ها، هم ظاهرا وضعیت مشابهی دارد. اما کم‌وبیش در پژوهشگاه در مورد آن‌ها کار شده این زبان‌ها دُژ واژه‌هایی هم دارد که محقق نمی‌داند باید با آن چه کند اما به هر حال هستند، و واقعیت این است که فیلترینگ ذهنی خود بچه‌ها هم هست، و استادان راهنما هم ترجیح می‌دهند روی مباحث دیگر کار کنند.

**اما واجب است که ساختار زبانی این‌ها یک جایی حفظ شود.**

قطعا.

**زبان مخفی،افکار پنهان در پشت واژه‌­ها**

**گفت‌­وگو با دکتر مهدی سمایی**

**«زبان مخفی» اصطلاح وسوسه‌کننده‌­ای است؛ زبانی پر رمز و راز که غیرخودی­‌ها نباید از آن سر در بیاورند. این اصطلاح را نخستین بار دکتر مهدی سمایی، زبان­‌شناس و عضو گروه واژه‌­گزینی فرهنگستان، با چاپ کتاب «فرهنگ لغات زبان مخفی» به کار برد. این کتاب اگرچه مدت کوتاهی پس از انتشار، توقیف شد اما زبان مخفی همچنان در لایه‌­های گوناگون جامعه رواج دارد و اصطلاح آن میان پژوهشگران این عرصه به خوبی پذیرفته شده است. توضیحات بیشتر درباره‌ی چرایی و چگونگی به وجود آمدن این زبان­‌ها را از نگاه دکتر سمایی می­‌خوانیم.**

**سیمین دخت گودرزی**

**زبان مخفی چیست و سابقه‌ی این نام به چه زمانی باز می­‌گردد؟**

بحث درباره‌ی زبان مخفی در ایران از اوایل دهه‌ی هشتاد مطرح شد و این اصطلاح نخستین بار توسط من با چاپ «فرهنگ لغات زبان مخفی» به کار برده شد که از آن پس نیز این اصطلاح میان پژوهشگران و صاحب‌نظران جا افتاد و به کار رفت. البته فرهنگستان لفظ «زبان لوتری» را به جای آن پیشنهاد کرد ولی این اصطلاح تا حدی نا آشناست درحالی­‌که «زبان مخفی» مصداق مشخص‌­تر و فرکانس بیشتری دارد. در نشریات و رسانه­‌ها نیز از همین اصطلاح استفاده شد.

زبان مخفی به زبانی گفته می­‌شود که از جانب عده­‌ای یا کسانی ابداع شده باشد، بدان قصد که افکار و عقایدشان را از دیگران پنهان کنند. در انگلیسی اصطلاحی هست به نام «hidden languages» که به یک «گروه» از زبان‌­های مخفی گفته می­‌شود و انواع گوناگونی دارد اما زبان مخفی به‌­طور مشخص در مقابل اصطلاح argo در زبان فرانسه و slang در انگلیسی وضع شده است و همان­‌طور که گفته شد مربوط به کسانی است که تفکرات­‌شان را پشت الفاظ ابداعی پنهان می­‌کنند. اما باید بر این نکته تأکید کرد که ما در زبان فارسی و در اصطلاح «زبان مخفی» لقط «زبان» را با تسامح به کار می­‌‌بریم زیرا زبان مخفی در هر زبانی یک زائده محسوب می­‌شود؛ هریک از زبان­‌ها (انگلیسی، فرانسه، آلمانی و..)، زبانِ مخفی خودشان را دارند. در فارسی هم به همین قیاس زبان مخفی را به کار می­‌بریم اما زبان مخفی در فارسی، در اصل فقط مجموعه­‌ای از الفاظ است که می­‌تواند اسم، صفت، فعل مرکب، گروه­‌های فعلی و از این قبیل واژگان باشد که با روش­‌های خاصی از سوی سازندگان آن‌ها به‌­وجود آمده‌­اند.

**پیشینه‌ی به وجود آمدن زبان مخفی چیست و اولین آثاری که به صورت مستند بتوان از آن‌ها یاد کرد مربوط به چه دوره­ ای است؟**

زبان مخفی از حدود قرن پانزده پیدا شد اما این بدان معنا نیست که پیش از آن وجود نداشته، مثلاً راه‌زنان زبان مخفی داشتند زیرا مسلماً آن‌ها هیچ‌­وقت نمی‌خواستند کسی به منظور و مقاصدشان پی ببرد. و وقتی فرهنگستان همان زبان لوتری را پیشنهاد کرده، منظور این است که در چندصد سال پیش این زبان را به کار می­‌برده­‌اند اما به اعتقاد من آن‌چه امروز به­‌عنوان زبان مخفی می­‌شناسیم ماهیت متفاوتی دارد. این یک پدیده‌ی متأخر و مدرن است. خیلی چیزها در قدیم وجود داشته اما مقدار و ماهیت آن با آن‌چه که امروز به وجود آمده متفاوت است. آن‌چه در قدیم بوده شکلی بسیار ابتدایی داشته. مثلاً ما نمی‌‌توانیم کیمیاگری قدیم را با شیمی امروز مقایسه کنیم؛ شیمی یک علم جدید است که به شکل نوین بعد از رنسانس به وجود آمد. درمورد زبان مخفی یا صنفی هم به همین گونه است. مطمئناً تعدادی واژه وجود داشته اما با زبانی که امروز میان اقشار و صنف­‌های مختلف رایج است تفاوت دارد.

**شما به صنف­‌ها و زبان مخفی آن‌ها اشاره کردید، آیا می­‌توان میان زبان صنفی و زبان مخفی مرزی قائل شد؟ و اگر نه، رابطه‌ی میان آن‌ها چیست؟**

زبان صنفی یا زبان حِرَف در هر صنفی ممکن است وجود داشته باشد اما همه‌ی آن‌ها لزوماً زبان مخفی ندارند. این صنف می­‌تواند قصاب، آهنگر، خلبان، پزشک، استاد دانشگاه و غیره باشد که هرکدام زبان صنفی خاص خودشان را دارند. متکدیان هم – که به نوعی شاید می‌‌توان آن‌ها را یک صنف تلقی کرد! – زبان صنفی خودشان را دارند، همچنین معتادان و دزدان. اما سر درآوردن از زبان آن‌ها به سهولت امکان­‌پذیر نیست. چون قرار است کسی متوجه منظورشان نشود. به عبارت دیگر زبان صنفی مجموعه‌­ای از الفاظ مربوط به یک حرفه‌ی خاص است که حالا بعضی از این زبان­‌های صنفی، زبان مخفی هم دارند اما برخی دیگر زبان­شان فقط صنفی است، مثلاً استادان دانشگاه اگرچه زبان حرفه‌ای و صنفی دارند اما زبان صنفیِ مخفی ندارند یعنی طریقه‌ی صحبت کردن و الفاظ آنها با دیگران متفاوت است اما می­‌توان آنچه را که می‌‌گویند فهمید و درک کرد حال آن­که کسانی مثل جوان­‌ها دقیقاً از زبان مخفی استفاده می‌کنند و آن‌چه در ایران به عنوان زبان مخفی شناخته می­‌شود بیشتر به همین زبان جوان‌ها اشاره دارد که من هم در آن کتاب فرهنگ لغات فقط به زبان مخفی آن‌ها پرداختم. درباره‌ی زبان­‌های گروه­‌های دیگر نیز کار کرده‌­ام اما از آن­جا که در همان قدم نخست و پس از چاپ فرهنگ لغات زبان مخفی موانع و مشکلات و ممنوعیت­‌هایی پیش آمد فعلاً امکان انتشار آنها وجود ندارد.

**بنابراین می­‌توان گفت زبان مخفی گونه ­ای از زبان صنفی است.**

بله، مثلاً قصاب­ ها که یک صنف موجه و پذیرفته هستند، یک زبان صنفی دارند و یک زبان مخفی که شاید زیاد گسترده نباشد اما به هرحال این زبان را دارند. ولی درباره‌ی اقشاری مانند متکدیان، دزدان، معتادان و فواحش که ما عموماً به­ عنوان صنف نمی‌پذیریم‌شان باید بگوییم این گروه، زبان مخفی دارند و اگر با تسامح برای آن‌ها صنف در نظر بگیریم، می­‌گوییم زبان صنفی‌شان کاملاً با زبان مخفی آنها انطباق پیدا کرده و یکی شده است.

**پدید آمدن زبان­‌های مخفی به غیر از پنهان کردن مقاصد قشر و گروهی خاص آیا می‌‌ تواند دلایل دیگری هم داشته باشد و آیا این دلایل در به وجود آمدن همه‌ی این زبان­‌ها مشترک است؟**

زبانی که جوان­ ها به کار می­‌برند با زبانی که دزدان و متکدیان دارند، متفاوت است؛ زیرا آن‌ها کار خلاف انجام می­‌دهند و به­ طور کلی آن را پنهان می­‌کنند، اما جوان‌ها فقط بخشی از زبان­شان مخفی است. به همین علت وقتی من نام زبان مخفی را به آن اطلاق کردم برخی­‌ها این انتقاد را داشتند که چون زبان جوان‌­ها به طور کامل مخفی نیست و برای دیگران هم قابل درک است، نمی‌توان آن را زبان مخفی به شمار آورد اما حقیقت آن است که ما به دو دلیل زبان آن‌ها را می‌فهمیم: یکی آن­که وقتی فرکانس و بسامد زبان مخفی بالا برود چون مدام در جامعه تکرار می­‌شود بنابراین شفاف شده و حضور پررنگ جوان­‌ها در جامعه سبب می‌شود که زبان­شان لو برود و جالب آن­که آن‌ها دوباره زبان مخفی دیگری می­‌سازند. اما دزد و متکدی در سطح جامعه از زبان مخفی خودش استفاده نمی‌کند و فقط بین خودشان کاربرد دارد بنابراین زبان آنها در جامعه استفاده و شفاف نمی‌‌‌شود. بخش دیگری از زبان خاص جوانان که قابل فهم بوده و مخفی نیست، آن بخشی است که برای ابراز هویت به کار می‌­رود و در آن بخش، پدیده­‌هایی چون طنز، تحقیر طبقات دیگر جامعه و نوعی تلاش برای کسب هویت دیده می­شود.

**کدام جوان­‌ها این نوع زبان را ابداع می­‌کنند؟**

به اعتقاد من جوانان قشر متوسط. اما برخی مانند آقای سعید حجاریان آن را زبان حاشیه­‌نشین‌ها می‌دانند که به اعتقاد بنده درست نیست. اتفاقاً حاشیه­‌نشین­‌ها و حتی ساکنان جنوب شهر زبان مخفی به این شکل ندارند. این زبان مربوط به خرده بورژواها است که طبقات پایین‌تر را تحقیر می­‌کنند. مثلاً جوانان روستایی عموماً زبان مخفی ندارند، حتی در تهران که پایتخت است، جوانان فقط در بعضی جاها از زبان مخفی استفاده می‌کنند. به طور کلی هر قدر جامعه بزرگ‌تر، صنعتی­‌تر و لایه لایه­ تر می­ شود مناسبات جامعه ایجاب می­‌کند که با پدیده­‌هایی چون زبان مخفی مواجه شویم. در این نوع جوامع است که جوان مشکلاتی برای احراز هویت پیدا می­‌کند، با سیاست و قید و بندهای اجتماعی کنار نمی‌آید بنابراین افکارش را پشت زبان مخفی، پنهان می‌کند. اما در روستاها چنین مناسباتی وجود ندارد.

**آیا زبانی را که در فضاهای مجازی شکل گرفته می­توان نوعی یا بخشی از زبان مخفی جوانان به شمار آورد؟**

خیر. زبان رایج در فضاهای مجازی خاستگاه متفاوتی دارد؛ در آن­‌جا به دلیل کم بودن فضا و زمان، به اجبار اصطلاحات و گونه‌هایی از نوشتار رایج شده که در تعریف زبان مخفی نمی­ گنجد. مقوله­‌ای است جداگانه که نیاز به تحقیقاتی جدا دارد.

**ایجاد زبان­‌های مخفی چه تأثیری بر اصل زبان می‌گذارد آیا لطمه ­ای به زبان وارد می­‌کند؟**

به هیچ وجه. نه تنها آسیبی به زبان نمی­‌زند بلکه باعث غنای زبان می­شود. راه­‌های زیادی برای غنی کردن زبان وجود دارد که یکی از آن‌ها ایجاد چنین زبان­‌هایی است. از این طریق واژه­‌ها و عبارات بیشتری به بدنه‌ی زبان وارد می­‌شود.

**زبان‌‌های مخفی که از دل زبان فارسی بیرون آمده چه تفاوتی با زبان مخفی در دیگر زبان­ ها دارد؟**

فرایندها و شیوه‌­های کلی واژه سازی در زبان‌های مخفی، جهانی­‌اند. خاستگاه آن‌ها نیز مشترک است اما در تعداد واژگان با هم متفاوت هستند. این تعداد در جوامع پیشرفته بیشتر است چون این جوامع، صنعتی­‌تر و پیچیده‌­تر هستند. هرچه جمعیت و تعامل بیشتر شود شرایط برای ایجاد واژه‌­های زبان مخفی مهیاتر می­‌شود. آن‌ها مراحل صنعتی شدن را زودتر از ما طی کرده‌­اند.

به هر حال باید بپذیریم که واقعیات جامعه به صور مختلف نمود پیدا می‌کند. یکی از این صورت‌ها «زبان مخفی» است و کار ما نیز همین است که در جامعه مسائل مربوط به تخصص و رشته‌ی خودمان را بررسی کنیم. به عنوان مثال من اگر پزشک باشم و طی آزمایش‌هایی متوجه شوم کسی بیماری ایدز دارد نمی‌توانم آن را مخفی کنم و بگویم یک سرماخوردگی ساده است که با قرص بهبود می­‌یابد. زبان مخفی هم، چه خوب چه بد، یکی از واقعیات جامعه است که باید به آن احترام گذاشت. اگر بد است که باید برای آن راهکار پیدا کرد. وظیفه‌ی من به عنوان زبان‌ شناس این است که این واقعیات را تصویر کنم. ضمناً کسی نمی­ تواند با ذهنیات خودش میان خوب و بد مرزبندی کند. وقتی ما آمار و تصویر درستی از مسائل و مشکلات اجتماعی داشته باشیم بهتر می­‌توانیم درباره‌ی آن تصمیم­‌گیری کنیم. وقتی با چاپ و انتشار کتاب در زمینه‌ی زبان مخفی مخالفت می­‌شود در واقع به جای مقابله با علت و حل و فصل آن، با معلول مقابله می‌‌شود و این همان پاک کردن صورت مسئله است.

**گفتگو با دکتر فرزان سجودی**

**زبان‌های برساخته، مرزبندی میان خود و دیگران**

**شقایق دهقان**

**برای شروع می خواستم کمی درباره‌ی زبان هایی حرف بزنیم که برخی از اصناف به صورت خاص و ویژه از آن استفاده می کردند و در واقع زبان صنف خودشان را داشتند مثل زرگرها، مطرب‌ها و...**

بعضی از صنف‌ها علاوه بر لوازم و اسباب ویژه کار خودشان زبان ویژه‌ای برای خود داشتند.

**داشتند یا دارند؟**

احتمالا دیگر ندارند.

وقتی سراغ موضوع زبان‌های صنفی می‌روید و بعد می‌گویید احتمالا وجود ندارد، باید ببینم اصلا دلیل این کار که سراغ چیزی می‌رویم که فکر می‌کنیم دیگر وجود ندارد چیست. یعنی چه کمکی به ما می‌کند. این را از بابت مخالفت نمی‌گویم ، چون بسیاری از چیزهایی که مطالعه می‌کنیم تا از طریق مطالعه‌ی آن‌ها بتوانیم به تفسیرهای تازه‌ای از رفتارهای معاصر برسیم، چیزهایی هستند که در گذشته وجود داشتند و الان دیگر نیستند. حیات فرهنگی انسان یک چیز گسسته نیست و در آن پیوستگی مشاهده می‌شود. آن‌چه در این اصطلاح می‌گنجد و دهخدا هم آن را تحت عنوان لتره ضبط کرده و اولین ثبتش به بیش از هزار سال پیش برمی‌گردد. یعنی اصنافی که گونه‌های زبانی خاص خودشان را درست کرده بودند که شاید الان به آن شکل وجود نداشته باشد. ولی به شکل‌های معاصر‌تری تحول پیدا کرده است که فکر می‌کنم باید به آن هم بپردازیم. دوره‌ای که این زبان‌ها وجود داشتند خیلی هم دور نیستند، یعنی خاطرم هست که در دوره‌ی نوجوانی من از زرگری و مطربی استفاده می‌شد. از زمان از بین رفتنش هم خیلی نمی‌گذرد. یعنی در طول سی- چهل سال اخیر این زبان‌ها کم رنگ شدند.

**چه قدر از این کم رنگ شدن به تغییر و تحولات اجتماعی ربط دارد؟**

مقدار زیادی از این اتفاق به شیوه‌های ارتباطی بستگی دارد. شیوه‌های ارتباطی جدید که به سرعت هم در حال پیشرفت است جایگزین شیوه‌های ارتباط قبلی شده‌اند. جوامع صنفی هم بزرگ‌تر شده‌اند و ارتباطشان هم شیوه‌های نوینی پیدا کرده است.

**مثل زبانی که در نتیجه‌ی استفاده از اینترنت و کامپیوتر بین جوان‌ها رواج پیدا کرده است و خیلی از مفاهیم را با استفاده از همین زبان به هم منتقل می‌کنند و ممکن است کسی که سن بالاتری دارد چیزی از صحبت‌های آن‌ها متوجه نشود.**

این موضوع دیگری است. دکتر سمایی هم از آن به نام زبان مخفی اسم می‌برد. این زبان، زبان جوان‌ها و گنگ‌هاست. («گنگ» را هم به معنای بد به کار نمی‌برم). این زبان مخفی با زبان صنفی از چند جهت متفاوت است یکی این که کارکردهای اجتماعی‌اش با زبان صنفی فرق می‌کند. زبان صنفی توسط یک گروه خاص صحبت می‌شود. ولی، زبان مخفی متعلق به گروه‌های متفاوت اجتماعی با تعلقات نهادی است. یعنی ممکن است در دانشگاه تهران دانشجوها زبان مخفی خودشان را داشته باشند که الزاما با زبان مخفی دانشگاه‌ی دیگر یکسان نیست، یا حتی دانشکده‌ی حقوق دانشگاه تهران زبان مخفی متفاوتی نسبت به مثلا دانشکده هنرهای زیبای همین دانشگاه دارد. این زبان‌های مخفی به شدت وابسته به کاربرد واژه‌هایی هستند که یا به مفاهیم دیگر وجود دارند یا ساخته شده‌اند. یعنی ممکن است رساندن معنایی خودشان دست به ساختن کلمه‌ای بزنند که اصلا در زبان وجود ندارد یا کلمه‌ای را به معنایی به کار ببرند که فقط خودشان از آن مطلع هستند. ولی مثلا در زبان‌هایی شکل مطربی یا زرگری باز اشکال مختلف ساخت زبان وجود دارد. بخش عمده‌ای از آن‌ها در بافت هجایی زبان تغییر می‌دهند. مثلا در زبان زرگری بعد از هر هجا حرف «ز» را به کار می‌برند، یا در زبان مطربی به کتاب می‌گویند «اِتابِکَ» Etabake یعنی جابه‌جایی دارند. بنابراین شیوه‌ی ساخت وکارکردهای اجتماعی زبان‌های مخفی و زبان‌های شغلی با هم متفاوت است. به نظرم این دو را نه می‌توان به‌طور کامل از هم جدا کرد ونه می‌توان باهم را یکی دانست. ما هنوز هم زبان‌های شغلی داریم که ارتقاء پیدا کرده‌اند، ولی کارکردشان تغییر کرده است و به زبان‌های تخصصی تبدیل شده‌اند. یعنی مثلا وقتی پزشکان با هم حرف می‌زنند ما متوجه حرف‌های آن‌ها نمی‌شویم. وقتی پرستار از اتاق عمل بیرون می‌آید و به خانواده‌ی بیمار می‌گوید بیمارتان «دِثِ» شد آن‌ها متوجه منظور او نمی‌شوند. اما وقتی می‌فهمند دث شد یعنی مُرد به سروکله‌اشان می‌کوبند و تا قبل از آن هاج‌وواج هستند. باز هم تفاوت دیگری وجود دارد. زبان تخصصی میل به تخصصی شدن و بیان اصطلاحات دانشگاهی و تخصصی یک گروه متخصص است. اما زبان مطربی یا زرگری به این معنا کارکرد تخصصی نداشته است. یعنی برای سخن گفتن درباره‌ی کیفیات تخصصی یک حرفه به کار نمی‌رفته، بلکه برای سخن گفتن درون یک صنف به کار می‌رفته است.

**اصلا می توانیم اصطلاح زبان را برای زبان های صنفی به کار ببریم؟**

نه، با تسامح کلمه‌ی زبان را در این مورد به کار می‌بریم. اغلب این زبان‌ها پایه‌ی زبانی دارند. یعنی مثلا زبان زرگری فارسی است، ولی با تغییراتی در سطح هجا به زبان زرگری تبدیل شده است. من مقاله‌ای در نشریه فرهنگ خواندم که درباره‌ی همین نوع زبان‌ها بود، ولی تمرکزش بیشتر بر زبان کولی‌ها قرار داشت. این زبان هم بیشتر واژگانی است، اما در عین حال عمده‌ی واژه‌ها، واژه‌هایی هستند که از زبان دیگری گرفته شده‌اند و دست کاری شده‌اند. بنابراین این‌ها را نمی‌توانیم زبان اتلاق کنیم. باید در این مورد با احتیاط برخورد کرد. یعنی این‌ها، گونه‌ی «برساخته‌ای» از یک زبان هستند برای اهداف خاص اجتماعی، روی برساخته بودن هم اصرار دارم به این دلیل که ما گونه‌های زبانی داریم، زبان فارسی گونه‌های جغرافیایی، اجتماعی و تحصیلی متفاوت دارد. اما آن گونه‌ها به اصطلاح زبان شناسان، طبیعی‌اند. اما مثلا زبان‌های صنفی کاملا براساس یک بازی ساختگی شکل گرفته‌اند. اصطلاح «طبیعی» را به معنای این که طبیعتا به این شکل هستند به کار نمی‌برم. منظورم این است که در طول تاریخ و روند تغییر و تحولات و زندگی زبان و گونه‌های متفاوتش شکل گرفته‌اند اما زبان‌های صنفی براساس یک بازی تصنعی شکل گرفته‌اند و چه بسا از هسته‌های خیلی کوچک شروع شده‌اند و بعد گسترش پیدا کرده‌اند. هر قدر هم تلاش کنید نمی‌فهمید از کجا آمده‌اند. چرا رواج پیدا کرده و چرا از بین رفتند.

**بعضی از واژگان زبان‌های مخفی در زبان می‌مانند و در طول زمان با از دست دادن معنای اولیه خود کارکرد دیگری پیدا می‌کنند، اما در مورد زبان‌های صنفی این طور نیست؟ مثلا بزرگی می گفت کلمه «نازک نارنجی» دو نسل قبل جزو زبان مخفی جوانان آن دوره بوده ولی حالا ما آن را راحت در بدنه‌ی زبان به کار می بریم....**

دقیقا. مثلا در شهر گلپایگان که زادگاه من است، هنوز بعضی از اصطلاحات زبان مطربی وجود دارد. البته با احتیاط این حرف را می‌زنم چون چند سالی است که با آن‌جا ارتباط نزدیک ندارم. اما به هر حال در زمانی که ارتباط داشتم هیچ کدام از بستگان من زبان مطربی نمی‌دانستند، ولی از مطرب‌ها شنیده بودند. آن زمان مطرب‌ها صنفی بودند که زیاد در زندگی مردم حضور داشتند و به مناسبت مراسم یا جشنی که بر پا می شد. واقعا دو سه روز در خانه‌ی مردم زندگی می‌کردند به همین دلیل بعضی از اصطلاحات زبانی‌شان در میان مردم نشست کرده بود. اما این اصطلاحات هرگز حالت آن کلمه‌ی نازک نارنجی را پیدا نمی‌کند. چون سازوکارش این نیست که واژه‌هایش را از بین زبان پیدا کند و آن را بسط استعاری دهد. در صورتی که نازک نارنجی از زبان فارسی گرفته شده و بعد در طول زمان پیشینه استعاری‌اش کم رنگ شده و جای خودش را محکم کرده است. ولی کلمه‌ای مثل «اتابکا» که در زبان مطربی به معنای کتاب است نمی‌تواند جای خودش را باز کند و شبکه‌های معنایی را برنمی‌انگیزد. برعکس ترکیبی مثل نازک نارنجی که به اصطلاح زبان شناسی «انگیخته» هم هست (یعنی کسی که خیلی نازک است و خیلی زود آسیب می‌پذیرد را هم ؟ در وجه آوایی و معنایی‌اش دارد.) به این ترتیب معنای خود را در این انگیختگی حفظ کرده است. نازک نارنجی نمی‌تواند به معنای مرد قلچماق و گردن کلفت باشد.

ضمن این‌که شاید مردم هم کم‌کم با زبانی مثل زرگری آشنا شده بودند و نوزایی هم در این زبان اتفاق نمی‌افتد.

**چرا نوزایی اتفاق نمی‌افتد؟**

برای این‌که نقش اجتماعی‌اش اصلا این نبوده است. وقتی جوان‌ها کارهایی می‌کنند برای این‌که در زبان مخفی عرض اندام کنند دقیقا کارکرد اجتماعی دارد. و دسته‌ها و گروه‌های جوانان را تقویت می‌کند و نشاط و طنز ایجاد می‌کند ولی زبان ویژه‌ی یک صنف کارکردهایی داشته که از بین رفته است. مثلا یک قصاب وقتی خواست به شاگردش بگوید استخوان گوشت را بیشتر کن نمی‌توانسته این حرف را جلوی مشتری بزند. پس به همان زبان ویژه‌ی خودشان حرف را می‌زده است. همین الان هم اگر بخواهید از یک دلار فروش در زمان‌های خاص که قیمت دلار مشخص نیست دلار بخرید، او گوشی‌اش را برمی دارد و پشت تلفن حرف‌هایی می‌زند که البته به زبان خاصی نیست، ولی شما هیچ از آن نمی‌فهمید. بعد هم گوشی را قطع می‌کند و قیمت را به شما می‌گوید و شما نمی‌فهمید سرتان کلاه رفته است یا نه.

**اصولا زبان صنفی چه کارکردهایی داشته است؟**

یکی حفظ رازها و امکان ارتباطات درون صنفی با این هدف که مشتریان این صنف ودیگر گروه‌های اجتماعی متوجه آن گفت‌وگوها نشوند و دوم دقیقا کاری است که ممکن است بعضی از جوان‌های امروز انجام دهند. یعنی طنز و دست انداختن دیگران. مثلا مطرب‌ها یا زرگرها بین خودشان مشتری یا صاحب مجلس را دست می‌انداختند بدون این‌که طرف متوجه شود. بنابراین حفظ انسجام گروهی، تولید خود منسجم در برابر دیگری و تولید تعلق گروهی، هویت و ایجادحلقه‌های رمزی از کارکردهای این زبان بوده است. منظورم از حلقه‌های رمزی اسرار مافیایی نیست، ولی به هر حال رمزی است. یعنی خودشان حرف می‌زنند و خودشان می‌فهمند. این زبان رمزی در آن چیزی که امروز به آن Negoshaition یا چانه‌زنی می‌گوییم هم موثر بوده است. یعنی زرگر یا مطرب در برابر مشتری با این زبان با هم صحبت می‌کردند تا دستشان در مورد قیمت در برابر مشتری رو نباشد و به راحتی در حضور او با خودشان درباره‌ی قیمت مذاکره کنند. این‌ها مکانیسمی است که وقتی دو نفر که فرانسه، انگلیسی یا ترکی بلدند در مقابل کسی که بلد نیست به آن زبان‌ها صحبت می‌کنند. حرف زدن به این زبان‌ها به شنونده این موضوع را القاء می‌کند که تو دیگری هستی مثال بارز این ماجرا ازدواج‌هایی است که مثلا بین یک آقای ترک زبان و یک خانم فارس زبان اتفاق می افتد وقتی فامیل آقا دور هم جمع می شوند و ترکی صحبت می کنند خانم شدیداً احساس طرد شدن و «دیگر» بودن را پیدا می کنند و این دیگر پنداری دیگران یکی از نقاط قوی به وجود آمدن چنین زبانی است. یکی از کارکردهای زبان‌های صنفی هم همین بوده است. یعنی ایجاد انسجام و وحدت درون گروهی و ایجاد خطوط تمایز بین خود و دیگری و تولید دیگری در برابر خود.

**چه گروه‌هایی این زبان را داشته‌اند و چرا بقیه لزومی به داشتنش نداشته‌اند؟**

باز همان مثال کولی‌ها را می‌زنم که در آن تحقیقی که گفتم روی آن کار شده بود. به چند نکته جالب اشاره شده بود، نخست این‌که ما یک جانشین هستیم و کولی‌ها در حرکتند. پژوهشی که روی این کولی‌ها صورت گرفته نشان می‌دهد، کولی که در رومانی است، یا کولی که در ایران است وکولی که در آلمان است، خواستگاه اولیه‌شان یکی بوده است. یعنی ویژگی‌های مشترکی از نظر سبک زندگی و فرهنگ دارند. حالا سوال این است که چرا کولی‌ها سعی کردند برای خودشان یک زبان برساخته داشته باشند، اما «یک‌جا نشین‌ها» چنین کاری نکردند؟ این موضوع از نظر جامعه‌شناسی مهم است که کولی‌ها که از شهرها عبور می‌کردند غیر و غریبه محسوب می‌شدند و معمولا «دیگری» فرودست بودند و به قول نشانه‌شناسان فرهنگی در مرزهای فرهنگ و نه فرهنگ، فرهنگ و طبیعت، طبیعت و نه فرهنگی تلقی می‌شدند و همین قوم دست به برساختن زبان ویژه می‌زند. مثل مطرب‌ها یعنی این کار برایشان وسیله‌ی دفاعی هویت‌ساز بوده است. وسیله دفاعی حتما دژ و دیوار نیست این زبان برساخته برج و بارویی نامرئی است که حریم «خود» را در برابر دیگری محفوظ نگه می‌دارد. آن‌ها می‌توانند از طریق به کار بردن این زبان برساخته خودشان را از بقیه متمایز کنند و در ضمن به بقیه یادآوری کنند که شما در عین این‌که در مرکز هستید و ما در حاشیه‌ایم، اما به دلیل ندانستن آن‌چه من می‌دانم به رمز و راز درون من راه پیدا نمی‌کنی.

**در مورد زرگرها شاید این موضوع صادق نباشد چون آن‌ها قشر ثروتمندی هستند.**

در مورد زرگرها شاید باید به آن سوی قضیه نگاه کنیم. چون زرگری شغلی بوده که نبض بازار بوده است. علاوه بر آن به دلیل مسئله‌ی کیمیاگری همیشه قشر مرموزی بوده‌اند هر چند که هیچ وقت کیمیاگری نکردند. بنابراین با ساختن این زبان برساخته حریم صنفی خود را به عنوان جایی که هر کس به سادگی امکان ورود به آن را ندارد محفوظ نگه می‌داشتند.

**چه اتفاقی می افتد که مثلا زبان زرگری بین مردم رواج پیدا می‌کند، اما در مورد زبان مطربی این اتفاق نمی‌افتد؟**

نمی‌دانم، باید درباره‌اش مطالعه کرد. اما می‌توانم بگویم یک دوره‌ای این زبان مد شده بود. و نوجوانان دهه‌ی شصت دوست داشتند زبان مخفی‌شان زرگری باشد. وقتی از چیزی که مد شده حرف می‌زنیم قضیه ابعاد نشانه شناختی و اجتماعی خاص‌تری پیدا می‌کند. بنابراین فقط حدس می‌زنم وقتی ما نوجوان بودیم زبان زرگری نقش زبان مخفی را بازی می‌کرد و ما خودمان را ملزم می‌دانستیم آن را یاد بگیریم. از طرف دیگر زرگرها قشر برتر جامعه بودند و طبیعی بود که جوان‌ها به یادگرفتن زبان آن‌ها بیشتر علاقه نشان دهند تا زبان مطربان که قشر پایین‌تر بودند به لحاظ طبقاتی و حس می‌کردیم اگر مطربی یاد بگیریم کلاس خودمان را پایین آورده‌ایم.

**شاید هم یکی دیگر از دلایلش این است که قاعده داشته و یاد گرفتنش راحت بوده است.**

بله، زبان زرگری خیلی ساده است. فقط ممکن است سرعتتان کند شود. ولی می‌توانید سریع یاد بگیرید و آن را به کار ببرید. و البته همین سرعت داشتن نکته این زبان بوده است. یعنی زرگر جلوی مشتری کلمه به کلمه حرف نمی‌زده که او هم بفهمد.

**این زبان‌ها چه‌طور به وجود می‌آیند؟ قطعا این طور نیست که عده‌ای دور هم بنشینند و زبان بسازند و تصمیم بگیرند به این زبان حرف بزنند و بعد هم به سرعت به بقیه افراد آن صنف منتقل کند.**

باز هم از آن سئوالاتی است که نمی‌‌توانم به آن پاسخ قطعی بدهم. حرف‌هایی که می‌زنم بیشتر براساس حدس است ما امروز به عنوان زبان‌شناس می‌توانیم مثلا زبان زرگری را تحلیل کنیم و بگوییم ساخت هجایی زبان را برمی‌دارد، هر هجا را تکرار می‌کند، ولی به جای واج اول هر هجا حرف «ز»را استفاده می‌کند. این یعنی این زبان ساختگی است و عده‌ای آن را ساخته‌اند این با این که لفظ نازک نارنجی را در مورد یک‌سری افراد به کار ببریم فرق می‌کند. چون از این اتفاقاتی است که در بافت اجتماعی و فرهنگی و در حوزه دلالتی می‌افتد. اما در مورد زبان زرگری نه چیزی در حوزه دلالت بسط پیدا کرده و نه محصول بر هم کنش‌های اجتماعی بوده است و نه اتفاقی بوده است. چون کل صنف زرگرها از همان قاعده تبعیت می‌کند. پس بنابراین استدلال‌ها و پیوسته با احتیاط به نظرم می‌رسد که این زبان ساختگی است. منتها مطمئن باشید کسانی که آن را ساخته‌اند هجا یا بافت زبان را نمی‌شناخته‌اند. (چون به هر حال هجا از مهارت‌های شهودی است. یعنی بچه هم می‌تواند یک کلمه را بخش کند بدون این‌که بداند هجا یا مصوت چیست؟). بنابراین با توجه به ساخت به شدت تکرار پذیر و قابل توصیف صوری‌اش به نظر می‌رسد ساختگی است. یعنی روزی عده‌ای آن را ساخته‌اند و بعد به دلیل مناسبات شغلی گسترش پیدا کرده است. این را هم باید بگویم که در زبان‌های صنفی زبان نوشتاری هم داریم. مثلا حساب سیاق یک گونه نوشتاری کاملا فردی است. همه انگیزه‌هایی که در مورد زبان صنفی گفتیم با قوت بیشتری در مورد خط سیاق هم وجود دارد. یعنی نمی‌خواهند کسی از حساب و کتابشان سر دربیاورد.

**اگر بگوییم دلیل به وجود آمدن این زبان‌های صنفی این است که نمی‌خواستند کسی از راز و رمز روابط حرفه‌ای‌شان سردربیاورد این نیاز همچنان وجود دارد پس به چه دلیل زبان‌های صنفی در حال از بین رفتن و فراموش شدن است.**

بگذارید از جای دیگر وارد بحث شوم. در مناطق مرکزی ایران و در بافت‌های سنتی‌تر به شدت جداسازی رعایت می‌شود. خانه‌هایی با دیوارهای بلند و نفوذناپذیر و ساخت‌های تودرتو ولی مثلا در گیلان این طور نیست وقتی اقلیم خشک است جوامع درون‌گرا می‌شوند حتی همسایه نمی‌داند همسایه‌اش چه‌قدر گندم در خانه دارد. به سادگی هر چیزی را به همدیگر نمی‌گویند. در غرب افراد ترجیح می‌دهند اگر می‌خواهند بعد از کار قهوه یا چای بخورند در کافه بنشینند و بخورند اما ما دوست داریم بعد از کار به سرعت به خانه و فضای درونی امن خودمان پناه ببریم. اما الان دیگر کم‌تر این طور است همین اتفاق برای زبان‌های صنفی هم افتاده است. جهان به سمت گشودگی رفته است. حتی اصناف برای این که پویایی و نشاط بیشتری داشته باشند مجبور شدند به جای این که درهایشان را به روی دیگران ببندند درها را باز کنند و شفاف‌تر عمل کنند چون دیگر در دوره‌ای نیستیم که چیزی پنهان بماند. اگر می‌خواهید نرخ کالا را بدانید کافی است در اینترنت جست‌وجو کنید. بنابراین زرگر دیگر چه چیزی را می‌خواهد با زبان صنفی‌اش از شما پنهان کند ولی کماکان اشاراتی وجود دارد که البته آن هم زبان است. ما زبان زندان هم داریم که به قوت وجود دارد. برای این که در زندان هنوز مفهوم حفظ خود وجود دارد. حصارها هنوز به شدت جدا کننده‌اند و حفظ منافع و رازهای درون حصار آن‌قدر حیاتی است که ناچاری برای آن زبان ساختگی خاصی داشته باشی. زبان زندان هم البته باز دسته‌بندی‌های خاص خودش را دارد. یعنی در بند 350 این زبان یک جور شکل می‌گیرد، در بند مالی یک‌جور است، در کرج هم باشی که مخصوص قاتلان است زبان جور دیگری است. ولی همه آن‌ها ویژگی زبان برساخته را دارند و مشترکاتی دارند که به هم نشست می‌کند. حتی نقاش های ساختمان هم زبان خودشان را دارند. چندی پیش در خانه نقاشی داشتیم متوجه شدم دو نقاش هرازگاهی می گویند نچکه! وقتی دلیل را پرسیدم گفتند این یک رمز است به معنی این‌که ممکن است اوستا الان سر برسد وباید خودمان را جمع و جور کنیم که از کارمان ایراد نگیرد.

**چرا در فضاهای دانشگاهی و آکادمیک کاری روی زبان های صنفی یا مخفی صورت نگرفته یا کم‌تر در موردش تحقیق شده؟**

ورود به این مباحث با رویکرد محافظه کارانه‌ی حاکم بر فضای آکادمیک ایران در تعارض است مثلا الان نشانه‌شناسی اجتماعی رشته‌ی بسیار به روزی است و کارهای زیادی روی آن می‌توان انجام داد. اما اگر دانشجویی در این حوزه بخواهد نشانه‌شناسی اجتماعی کار کند استادانش می‌گویند مگر فردا نمی‌خواهی جایی استخدام شوی؟ هر جا بگوید نشانه‌شناسی اجتماعی کار کرده است، استخدامش نمی‌کنند. چون ترجیح می‌دهند آدم‌های محافظه‌کار که روی ساختارهای نحوی و سیستم‌های کاملا رسوب شده بی‌خطر دانشگاهی کار ‌کنند استخدام کنند. خود من زمان دانشجویی‌ام هم بسیار می نوشتم و در بحث های شرکت می کردم. ولی از همان روزها تا امروز عده‌ای هستند که می‌گویند این آدم با حرف‌هایی که می‌زند اصلا زبان‌شناس نیست.

بنابراین محافظه کاری حاکم بر فضاهای فرهنگستانی و دانشگاهی و اخلاق گرایی غیرعلمی باعث می شود در این حوزه‌ها کار نشود.

**در اینترنت و شبکه های مجازی هم زبان خاصی وجود دارد که نه برساخته است و نه می توان گفت زبان مخفی است.**

در این مورد خاص بهتر است از مفهوم گونه استفاده کنیم و بگوییم این گونه زبانی است که عواملی آن را به وجود آورده‌اند. یکی از این عوامل رسانه‌اش است. ما هم از این رسانه استفاده می‌کنیم. الان ارتباطات دوستانه‏‌، خانوادگی و حتی کاری از طریق همین رسانه صورت می‌گیرد. مثلا وقتی مدیر گروه در دانشگاه می‌خواهد جلسه‌ای ترتیب دهد آن را از طریق شبکه‌های ارتباطی مثل وایبر اطلاع‌رسانی می‌کند. همان‌طور که در خانه و محل کار و مهمانی رفتارها و حرف زدن‌های متفاوتی داریم در گروه‌های مختلف وایبری و غیره هم رفتارهای متفاوتی نشان می‌دهیم. اما مشترکاتی هم وجود دارد. این مشخصات و ویژگی‌های آن رسانه است که شیوه‌های بیانی مناسب خودش را به کاربرانش هم تحمیل می‌کند و هم می‌‌آموزد. به عنوان مثال استیکرهای مختلفی که در این رسانه ها استفاده می شوند به شیوه ارتباطی تبدیل شده اند. این استیکرها فقط برای خوشگلی نیستد. ما به جای این که چیزهایی را بنویسیم دائما با این استیکرها با هم ارتباط برقرار می کنیم. این کار نه نگران کننده است و نه تهدید کننده فرهنگ، بلکه فقط شیوه جدید کنش ارتباطی است. عجیب این است که این شیوه ما را عجیب دوباره به خط هیروگلیف برگردانده است. یعنی اولا می نویسیم. حتی زمانی که مثلا فقط یک گل یا یک صورت برافروخته می فرستیم عملا داریم می نویسیم اما به خط تصویری. ضمن این که در همین خط تصویری تفاوت های فرهنگی وجود دارد. به خصوص از وقتی در همین جا شروع به ساختن این استیکرها کرده اند و استیکرهای مناسب تری ساخته اند. اما بازهم همین استیکرها دارای ویژگی هایی هستند که کمی نسبت به خط فارسی جهانی ترند. یعنی اگر برای یک دوست آمریکایی که کمی هم فارسی می داند از این استیکرها بفرستید متوجه منظورتان می شود. این زبان کمی به سطح ارتباطی جهانی ارتقا پیدا کرده است. ضمن این که به هرحال فرهنگ ها هم دست به بومی سازی می زنند.‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎‎ به خصوص فضای تلگرام به شدت بومی است و بیشتر استیکرهایش نوشته های فارسی هم دارند. یعنی تلفیق نوشته و تصویر هستند. من جزو آن دسته نیستم که فکر کنم چنین اتفاق هایی تهدید کننده فرهنگ و زبان هستند. مگر روزی که نوشتار به وجود آمد چیزی تهدید شد؟ با به وجود آمدن نوشتار امکان انباشت و انتقال دانش به وجود آمد. وقتی تلگراف به وجود آمد مردم عادت کردند کوتاه تر حرف بزنند. یعنی به عنوان تکنولوژی و یک شیوه ارتباطی روی زبان تاثیر گذاشت و آن را تغییر داد. آن زمان زبان شناسان نباید نگران زبان بودند. الان هم نباید باشند.

**بخشی از این زبان اصطلاحاتی است که در فضای مجازی به کار می رود. بخشی از آن هم نوعی زبان مخفی است. می شود به آن زبان مخفی گفت یا زبانی که توسط تعداد زیاد کاربران استفاده می شود؟**

بسته به گروه کاربران ممکن است مولفه های زبان مخفی را داشته باشد یا نداشته باشد. ولی فی نفسه زبان مخفی نیست. ممکن است جوان ترها در همین فضا چیزهایی را رد و بدل کنند و زبان مخفی داشته باشند، مسن ترها هم از آن استفاده می کنند و شیوه خودشان را دارند اما در عین حال تحمیل های آن را هم رعایت می کنند. بنابراین در نفس خودش نه زبان مخفی است نه چیز دیگر. فقط یک فضاست. مثل فضای زندگی اجتماعی که در آن هم جوان ترها یک جور صحبت می کنند، مسن ترها یک جور، دکترها یک جور و...در این فضای مجازی گروه های کاربری مختلف با سن های مختلف وجود دارند اما به هرحال این فضا امکانات جدید و اصطلاحات جدید هم دارد.

**دیگه باید افترا شیم!**

**زبان مطربی درگفت‌وگو با مجید افشار،**

**بازیگر سیاه صحنه**

**مجيد افشار سالهاست که نقش سياه را بازي مي‌کند. در طول اين سال ها زبان مطربي را آموخته و به آن تسلط دارد. پس مي‌شد که با او درباره زبان مطربي به عنوان يکي از انواع زبان هاي صنفي حرف زد. قرارمان در دفتر مجله بود. آمد و دو ساعتي حرف زديم.**

**بهتر است با توضيحي درباره زبان مطربي شروع کنيم و اين‌که اين زبان از کي رايج شد.**

از قديم مرسوم بوده هر صنفي زبان خاص خودش را داشته باشد که خارج از فهم و درک طرف مقابل مشتري يا ارباب رجوع باشد. مثل زبان مرغي و زبان زرگري که گويا متعلق به صنف زرگرهاست. حتي بين لباس فروش ها هم اين زبان وجود داشت. مثلا وقتي مشتري مي آمد که مشتري سختي بود و خريد نمي کرد و چانه مي زد من ديده بودم که صاحب مغازه به شاگردش مي گفت بچون بره. يعني ردش کن بره. کله پزها هم زبان خاصي داشتند. مثلا مي گويند چليم باشد. يعني پرس غذايي که به مشتري خاص مي دهند پر ملات باشد. از آنجا که نمي توانستند جلوي بقيه بگويند براي فلاني سفارشي بريز مي گفتند چليم باشد. زبان مطربي هم مختص افرادي بوده که در گذشته به آنها عمله جات طرب مي گفتند. اين افراد وقتي به شکل گروه هاي منسجم درآمدند کم کم به ساختن اين زبان دست زدند. در مورد اين گروه ها بايد بگويم در قديم حياط خانه ها بزرگ بود و در وسط آن حوض بزرگي قرار داشت و دور تا دور خانه اتاق هاي مختلف بود. در جشن هاي عروسي يا جشن هاي ديگر روي حوض را با تخته مي پوشاندند و روي آن فرش مي انداختند اين مي‌شد صحنه و نمايش را اجرا مي کردند و اصلا به همين علت به اين نمايش ها تخته حوضي يا روحوضي گفته مي شود. از غروب که آفتاب مي رفت گروه هنري و به اصطلاح قديم گروه مطرب ها به معناي گروهي که طرب و نشاط مي آورند کارشان را شروع مي کردند. صاحبخانه يکي از اتاق هاي خانه را به آنها مي داد که رخت و لباسشان را عوض کنند. به اين اتاق صورتخانه مي گفتند. گروه مطرب ها صندوق لباس يا صندوق شادماني را که به آن صندوق کابلي هم مي گفتند به آن اتاق مي بردند و لباس عوض مي کردند و آماده مي شدند تا براي مهمان ها برنامه اجرا کنند. آنهايي که متمول بودند در حياط صندلي مي گذاشتند و بقيه هم فرش پهن مي کردند و مهمان ها روي آن مي نشستند. برنامه از غروب شروع مي شد و تا 5 و 6 صبح ادامه داشت. برنامه هاي مختلفي هم اجرا مي شد. گروه موسيقي بود‏، رقص و آواز بود و پيش پرده خواني هم مي شد. زمان شام که مي رسيد گروه مطرب ها استراحتي مي کردند. گروه نوازنده ها هم با قسمت هاي مختلف برنامه همراهي مي کردند. در ضمن در شرايطي گروه مطرب‌ها با هم حرف‌هايي داشتند که نمي خواستند صاحبخانه يا ديگران بفهمند با زبان خاص خودشان که به زبان مطربي معروف بود با هم حرف مي زدند. در خيابان سيروس مغازه هايي بودند که به آنها بنگاه هاي شادماني مي گفتند. وقتي کسي جشني داشت به اين بنگاه ها مي آمد و مي گفت مثلا هفته ديگر سه شب و دو روز مراسم دارم و گروه را دعوت مي کرد. بعضي ها که با نمايش ها و گروه هاي هنري آشنايي داشتند تاکيد مي کردند که فلان نمايش حتما در جشن اجرا شود يا فلان آرتيست را مي خواهيم. به اصطلاح اسم بر مي کردند. در واقع خيابان سيروس و اطراف آن مرکز اين مطرب ها بود که مثل بعضي صنف هاي ديگر که به آنها اشاره کردم زبان خاصي براي خودشان به وجود آورده بودند. اين زبان بعد از شکل گيري اين گروه ها رواج پيدا کرد. البته ممکن بود تمام اين افراد مال يک شهر نباشند. تعدادي شان تهراني بودند‏ تعدادي ديگر هم از شهرستان هاي مختلف بودند و با لهجه هاي مخصوص خودشان حرف مي زدند. با وجود اين تفاوت هاي گويشي، زبان مخصوص خودشان را که مطربي بود داشتند.

**دليل اين کار چه بود؟**

به خاطر اين که مسايل درون گروهي به بيرون درز پيدا نکند. مثلا اين که چقدر پول گرفته اند يا کار مال کيست يا هفته ديگر کجا هستند يا آن کسي که پيش داماد نشسته کيست. به هر حال حرف‌هايي داشتند که نمي‌خواستند کس ديگري متوجه شود. به همين دليل به زبان مطربي با هم صحبت مي کردند.

**اين زبان چطور ساخته شده است؟ پايه زباني دارد يا به شکل اصطلاحات مختلف است؟**

زبان‌هاي صنفي در واقع شبه زبان هستند و با پس و پيش کردن حروف شکل مي گيرند زبان مطربي هم همين طور است. منتها اين جا استثناهايي هم وجود دارد. بنابراين در مورد تمام کلمات نمي توان با يک فرمول جلو رفت.اما به طور کلي فرمول اين است که حرف اول کلمه را برمي داريم و به جاي آن الف مي گذاريم. بقيه حروف را هم جا به جا مي کنيم. به عنوان مثال وقتي مي خواهيم بگوييم چاي مي گوييم آيچا. يعني چ را برداشتيم و به جاي آن الف گذاشتيم. بعد الف و ي باقي ماند و چ را برديم آخر و يک الف هم اضافه کرديم. همين طور «ايزمي» به جاي ميز يا‏، «اندليصا» به جاي صندلي و «ابلما» به جاي مبل. «آبقا» به جاي قاب. يا ، «ايشه شي» به جاي شيشه.

**يعني قاعده دارد.**

تقريبا قاعده دارد. ولي اين قاعده استثنائاتي هم دارد. مثلا وقتي مي خواهيم بگوييم يخ ي را برمي داريم ولي نمي توانيم الف بگذاريم و بگوييم اخ . بنابراين به جاي الف، حرف شين را قرار مي دهيم. يک لام و الف هم اضافه مي کنيم و مي گوييم «شخلا». يا به جاي عکس مي گوييم «شکسلا».

**لغتي هم هست که به جاي لغت ديگري به کار رود يا کاملا ساختگي باشد؟**

بله. اين طور هم هست. مثلا دو نفر در اتاق نشسته اند و کسي وارد مي شود. يکي از آنهايي که در اتاق نشسته مي خواهد به ديگري بگويد جلو اين تازه وارد حرف نزن اما نمي تواند مستقيم اين حرف را بزند يا مي گويد «الوي». يعني حرف نزن يا مي‌تواند بگويد «چرفلا ناني». يعني حرف نزن. ولي با يک کلمه «الوي» (ivelE) منظور را به بهترين شکل مي رساند. اين را هم بگويم که زبان مطربي به قول قديمي‌ها زبان کار کرد است. مثل خود مطربي که کارهاي مختلف را بايد انجام داد تا تجربه کسب کرد و ياد گرفت. کلام مطربي هم همين شکل است. با يکي دو جلسه نمي شود آن را ياد گرفت. يکي از کساني که بسيار خوب مطربي حرف مي زد زنده ياد منوچهر حامدي بود. خيلي از چيزهايي که بقيه نمي‌دانستند او مي دانست. شما ممکن است فرهنگ معين را مقابلتان بگذاريد و تمام کلماتش را به مطربي برگردانيد. اما بعد آن را فراموش مي‌کنيد. مهم قاعده آن است که بايد ياد بگيريد. و بعد به استثنائات مي رسيد و بايد با پرسش يا بر مبناي همان قاعده اي که براي استثنتاها وجود دارد اين موارد را حل کنيد و ببينيد کدام کلمه شکل بهتري دارد و مفهوم را مي رساند. ضمن اين که نفر سوم که مطربي را بلد نيست متوجه آن نشود. الان زبان مطربي به طور دست و پا شکسته بين بعضي مردم وجود دارد. خيلي جاها مي بينم دو نفر با هم مطربي صحبت مي کنند. ولي بسيار بد و نادرست.

**از اصطلاحات آن استفاده مي کنند يا فرمول تغيير کلمات را مي دانند؟**

کم و بيش شنيده اند و ياد گرفته اند. مثلا مي گويند «الوي»، ولي ريشه آن را نمي دانند. فقط به جاي اين که بگويند الان چيزي نگو مي گويند الوي.اما کسي که زبان مطربي را بداند براي رساندن منظورش اصطلاحات مترادف زيادي دارد و گاهي به جاي اين که جمله بلند بگويد با يک کلمه منظورش را مي رساند. مثلا مي گويد ايطخي. يعني اوضاع خيط است. يا مي تواند بگويد «شوضاعلي ايطخيه.» يعني اوضاع خيطه. يا مثلا در زبان مطربي به جاي کلمه پول مي توانند بگويند «اوله پو». اما به عنوان استثنا و اصطلاح مي گويند «نشت.» همين «نشت» را هم گاهي مطربي ترش مي کنند و مي گويند «اَشِتنا».

**زبان مطربي گويا وجه مشترکي هم با زبان مداحي دارد. درست است؟**

اين زبان در بين کساني که به هر شکلي مجلس آرا بوده اند مرسوم بوده است. اگر مجالس را به دو قسمت تقسيم کنيم يکي مجالس شادي و طرب است و يکي هم مجالس حزن و اندوه. بخش حزن و اندوه آن تعزيه بوده است. يا مراسم نوحه‌خواني به همين دليل خيلي از نوحه خوان‌ها هم از اين زبان استفاده مي کردند حتي خيلي از نوحه خوان‌ها در مجالس شادي هم مي خواندند.

**همه کساني که کار مطربي مي کردند لزوما اين زبان را مي دانستند؟**

اکثرا مي دانستند. حالا ممکن بود يکي بيشتر بداند و يکي کمتر. ممکن بود طرف مدت ها کار مي کرده و اين زبان را هم نمي دانسته‏، يکي هم سريع ياد مي گرفته و به آن تسلط پيدا مي کرده است.

**اما احتمالا اگر نمي دانستند ممکن بود جاهايي کلاه سرشان برود يا در ارتباطاتشان با ساير اعضاي گروه دچار مشکل شوند.**

طبعاً يک سري مسايل وجود داشت که لازم بود کسي متوجه آنها نشود. اين مسايل را حتما به زبان مطربي مطرح مي کردند. حتي وقتي مي خواستند روي صحنه بروند. نمي توانستند بلند جلوي جمعيت مثلا بگويند به حسن آقا بگو لباس بپوشد بيايد‏ يا مردم ديگر خسته شده اند، برنامه را جمع کنيد. چون نمي توانستند آخر برنامه از صاحب مجلس پول بگيرند. بنابراين مجبور بودند منظورشان را به زبان مطربي به همکارانشان حالي کنند لازم بوده همه تا حدودي اين زبان را بدانند. هر چه نسل عوض شد اين زبان هم فراموش شد و حالا فقط گاهي دست و پا شکسته استفاده مي شود. آن هم از طرف مردم عادي. که کلماتي از اين زبان را ياد گرفته‌اند چون ديگر لزومي به اين زبان نيست. شرايط کار عوض شده و مجالس هم ديگر مثل قديم نيست. قديم اگر مي خواستند برنامه طولاني تر شود تا مثلا شام آماده شود يک کلمه مي گفتند «اشه کا». يعني کشش بده. الان مي‌روند زير گوش خواننده ارکستر مي‌گويند بيشتر ادامه بده. يا از کلمه شباش استفاده مي‌کردند. يعني دور مي زدند و از ميهمان‌ها پول مي گرفتند. همان چيزي که امروز به آن شاباش مي گوييم. به هر حال زبان مطربي هم مثل خيلي چيزهاي ديگر در زمان خاص کاربرد داشت وحالا با تغيير شرايط و شکل روابط اجتماعي جايي براي استفاده از اين زبان نيست. يک زماني بازاري‌ها با خط سياق حساب و کتابشان را نگه مي داشتند در حالي که الان 90 درصد بازاري‌ها نمي دانند خط سياق چيست احتياجي هم ندارند همه حساب و کتابشان را در يک لپ تاپ نگه مي دارند. وحالا هم اگر مصاحبه تمام شده بنده افتراشم!

**ممنونم از شما.**

من هم از شما متشکرم.

**گفت‌وگو با مصطفی طبیب**

**ذاکر اهل بیت**

**واژه‌های عبری در زبان قصابی**

مصطفي طبيب، قصاب است و به قول خودش ذاکر اهل بيت که از راه و بيراهه‌هاي بسيار گذشته تا به آن‌چه خودش شاهراه مي‌داند رسيده است. در يکي از قديمي‌ترين محله‌هاي تهران کار مي‌کند و زندگي. قصاب است و شکسته‌بندي هم مي‌کند. محض رضاي خدا. اهل محل به صداقت‌اش باور دارند و از محله‌هاي بالاي شهر هم مشتري دارد. هم قصابي اش و هم تجربه اش در جا انداختن دست و پاي آسيب ديده.

مي‌گويد با هر فرقه‌اي رفاقت کرده و حشرونشر داشته و به همين دليل با زبان‌هاي صنفي مختلف آشناست از زبان قصابي که زبان مخفي حرفه‌اي اوست تا زبان زرگري و مرغي و ... قرارمان در قصابي‌اش بود. جايي که تقريبا تمام روز آن‌جاست و در کنجي روي صندلي نشسته است و امور قصابي را همکارش مي‌گرداند و در همان کنج دو ساعتي با هم حرف زديم. درباره زبان‌هاي صنفي که اگر چيزي از آن‌ها مانده باشد. در ياد و خاطره مردم قديمي جنوب شهر است مرداني که در اعماق به دنيا آمده‌اند و رشد کرده‌اند و باعث تأسف است البته که در مراکز دانشگاهي، کم‌تر کسي چيزي درباره اين زبان‌ها مي‌داند زبان هايي که هر کدام، گوشه‌اي از فرهنگ اين سرزمين را نشانمان مي‌دهد.

**مي پرسم شما زبان مطربي مي‌دانيد؟**

مي گويد، اي... تا حدي و شروع مي کند به گفتن بعضي کلمات و اصطلاحات زبان مطربي و مي گويد: خيلي از اصطلاحات اين زبان و حتي زبان قصابي از زبان عبري آمده يا تقليد شده، در قديم پارچه فروش‌هاي دوره گرد عموما يهودي بودند که بين خودشان زبان خاصي داشتند که وقتي با هم حرف مي‌زدند مشتري متوجه نشود از طرف ديگر مرکز مطرب‌ها در حوالي چهارراه سيروس بود و دکان‌هايي داشتند به اسم بنگاه شادماني و هر کس جشن و مراسمي داشت به آنجا مراجعه مي‌کرد و مي‌گفت چه جور برنامه‌اي مي‌خواهد برايش جور مي‌کردند. محل کار اين‌ها نزديک بود به محله‌اي که يهودي‌ها در آن ساکن بودند و به دليل مراوداتي که با هم داشتند خيلي از کلمات عبري را ياد مي‌گرفتند و همين کلمات که براي مسلمان‌ها ناآشنا بود به صورت اصطلاحات وارد زبان مطربي شد.

**نمونه‌اي داريد مثال بزنيد؟**

بله مثلا اصطلاحاتي که حرف «ش» در آن‌ها تکرار مي‌شود بيشتر از زبان عبري گرفته يا تقليد شده البته اين نظر من است، شايد هم درست نباشد.

**بعضي‌ها مي‌گويند مداحان هم زبان مخفي دارند که شبيه زبان مطربي است درست است؟**

من با مداحان زيادي حشر و نشر دارم. خودم هم ذاکر اهل بيتم و بعضي اصطلاحات زبان مخفي ما همان اصطلاحات زبان مطربي است. مثلا «نَشِت» به معني پول. مشترک است و خيلي اصطلاحات ديگر.

**شما زبان زرگري هم بلديد؟**

تهراني‌هاي قديمي تقريبا همه زبان زرگري بلدند. زبان مرغي هم بلدند. اما اين زبان‌ها ديگر فراموش شده است، دنيا عوض شده حالا جوان‌ها اصطلاحات خاص خودشان را دارند که ما نمي‌فهميم. اما به هر حال اين‌ها جزو فرهنگ اين مملکت است بايد يک جوري حفظ شود. شايد ارزش ادبي نداشته باشد اما هر کدام از آن‌ها نشان دهنده شرايط خاصي است که آن زبان به وجود آمده به نظر من اين‌ها را بايد حفظ کرد.

**زبان مطربی**

شلیمه واشون شد؟ (پولو گرفتی؟) shalime- Vashon- shod

الوی (حرف نزن) Elevi

**زبان قصابی**

ورسکنه (گوشت) Vayaskane

خس (استخوان) khas

گروکی (دمبه) groki

پیشرو (گردن) pishro

سیونه (پول، بز) «سیونه روش نرو (پول ازش نگیر)» sione

آجری (خوب، آدم خوب) Ajori

یه بیر آجریه (این آدم خوبه)

سسه (آدم بد) sase

دم بر نیار (حرف نزن) Dam Bar nayav

یه بیر یارو ( آن آدم- آدم) YeBir

زن- حیوان ماده – گوشت Dolak

پاشت = این جا – پیش تر Pashet

چکید = اومد Chekid

دولک چکید پاشت؟ زنه اومد این‌جا؟

فراخ = گوشت گاو Ferakh

چپش (بز نر جوان) Chapesh

سمبه‌کی (پاچه گوسفند) sombiki

یه سوار پاچه (4 تا پاچه)/ یه زین (4 تا پاچه گاو)

درازگوش (مأمور)

**پرونده:** **ژان کـوکتو**

**ژان کوکتو، شاعر، نویسنده، فیلمساز و...در یک کلام هنرمندی است که برخی او را نابغه می پندارند، و برخی او را مردی با جسارت بیش از حد برای در هم شکستن مرزهای متعارف اندیشه و هنر می دانند. جسارتی که سبب معروفیت او شده است. هرچه هست کوکتو یکی از تاثیرگذارترین شخصیت های هنری فرانسه است که بسیاری از تحولات هنری را باید مدیون نگاه جست و جوگر و ذهن گستاخ او دانست. هنرمندی که بیش از نیم قرن از نبودنش گذشته، اما همچنان می توان حضورش را در جریان هنر جهان احساس کرد.**

**این پرونده نگاهی گذرا به زندگی اوست در روزهایی که بیش از پنجاه سال از مرگ او می‌گذرد.**

**ژان کوکتو،**

**دروغی که حقیقت را می‌گفت**

**مریم شرافتی**

**درباره‌ی ژان کوکتو، نویسنده، شاعر، نمایشنامه نویس، نقاش و سینماگر فرانسوی در ایران بسیار کم نوشته اند و به همین دلیل نسل جوان او را به خوبی نمی شناسند. بعضی کوکتو را شیاد، برخی دیوانه و بسیاری او را نابغه می دانند. ژان کوکتو طعم موفقیت را در سنین جوانی چشید و تا زمان آغاز جنگ جهانی اول درسال 1914 درمحافل اشرافی وهنری رفت‌وآمد می‌کرد. از سال 1917و بعد از آشنایی با پیکاسو، آپولینِر و ساندرار، با بسیاری دیگر از نوابغ قرن آشنا شد و از آن پس درتمام جنبش های [ادبی وهنری] آن زمان؛ از باله‌های روسی تا کوبیسم و سورئالیسم شرکت کرد. در سال های دهه‌ی30 [میلادی] به سینما و تاتر روی آورد: خون شاعر، والدین ترسناک، وصیتنامه‌ی اورفه و... همگی نشان از استعداد او داشتند. اولین بیانیه روز جهانی تئاتر در ۱۹۶۲ را او صادر کرد. کوکتو که در جستجوی تجربه و کشف مرزهای تازه بود، شاهکارهای درخشان وخلاقانه‌ای از خود بر جای گذاشته است که نه تنها فرانسویان بلکه بسیاری از مردم جهان میراث فرهنگی قرن بیستم را مدیون کوکتو هستند.**

بیش از پنجاه سال از مرگ ژان کوکتو می‌گذرد و همزمان با پنجاهمین سال درگذشت‌اش فعالیت‌های بی‌شماری آغاز شد؛ از برگزاری نمایشگاه‌ها، میزگردها، کنفرانس‌ها، انتشار کتاب گرفته تا دوره‌های آموزشی و .... . اینک زمان مناسب آن فرارسیده تا به اهمیت و نقش بسزایی که او در تحول و تکامل هنرها در آغاز قرن بیستم داشته پی‌ببریم میزان این تاثیرات تا بدان‌جاست که تا دوره‌ی ما نیز ادامه دارد. اثرگذاری کوکتو به‌قدری پیچیده است که در یک نظم خاص نمی‌گنجند. او از بستری به بستر دیگر و از یک عرصه به عرصه‌ی دیگر می رود- ادبیات، هنرهای تجسمی، تئاتر و سینما و حتی موسیقی- او برای آن‌که افکارش را بهتر بیان کند مدام ابزار و روش‌هایش را تغییر می دهد. از این روست که روابطش را با چهره‌های سرشناس و با تمامی گروه‌های و جنبش‌های هنری حفظ کرده بود.

در این میان هنرمندان بی شماری با کوکتو روابط دوستانه‌ای داشتند که هر یک از آنان در واقع «استاد» نسل قبل ازخود هستند: اریک ساتی، گیوم آپولینر و مارسل پروست، از هم‌دوره‌ایش می‌توان به پابلو پیکاسو، فرانسوا موریاک، فرانسیس پولنک اشاره کرد و بالاخره اوست که نسل بعد را معرفی می‌کند هنرمندانی مثل ژان ژُنه، اوژن یونسکو، ژان آنوی و فرانسوا تروفو. آن‌چه که در این چشم‌انداز به وضوح دیده می‌شود مجموعه‌ای از نوابغ است که در کنار هم هستند و علی‌رغم تفاوت‌های آشکاری که باهم دارندو غالباًپیچیده است؛ با یکدیگر همکاری می‌کنند.

در آغاز قرن بیستم گفتگوها و مناظره های هنری [در فرانسه] بسیار رواج داشت و کوکتو در تمامی آن‌ها بسیار فعال بود و حضور داشت؛ یعنی- مدرنسیم و آوانگارد- تا بازگشت به کلاسیسیزم، موضوعات مذهبی و سیاسی و اگزیستانسیالیسم و سپس تئاتر نو، موج نو[سینمای فرانسه]و نکته قابل تامل این است که در هیچ یک نه ادبیات نادیده انگاشته شده و نه خلق ژانر فراموش می‌شود. از این رو، پژوهشگران و متخصصان هنوز نتوانستند میزان سنجشی برای کهکشانی که کوکتو پدید آورده بیابند چرا که هنوز نقاط کور و دست نیافتنی بسیاری در فضای گسترده‌ی کاری او وجود دارد.

در کتابخانه‌ی تاریخ شهر پاریس، در موزه ی نامه ها و دست نوشته ها در پاریس، موزه‌ی منتون آثار کوکتو قرار دارند و در جستجوی سرچشمه‌ی الهام شاعر- جریان پست‌سمبولیسم، اولین سینمای [به سبک]آمریکایی. تمامی این‌ها شاعر را در بستر ادبی و هنری زمانه‌اش قرار داد و او را مشغول به کار کرد که تاثیر این ارتباط به خوبی در آثارش دیده می‌شود. از طرفی نباید فراموش کرد که او بر بزرگانی چون موریس بژار، تنسی ویلیامز، یوکیو میشیما، پدرو آلمادوار و یا فیلیپ گلاس نیز تاثیر گذاشته است.

کوکتو می‌دانست چه‌گونه در خلق آثارش تصورات شاعرانه را جان بخشد. وی با آثارش بر سینمای فرانسه و نیز بر موج نو فرانسه بسیار تاثیرگذاربوده است. کوکتو را بیشتر با نمایشنامه ی والدین وحشتناک (1929)، فیلم خون شاعر (1930) و وصیت نامه اورفه (1960)می‌شناسند. البته اجرای پیتر بروک از ماشین جهنمی او ( درسال1945) نیز در گسترش شهرت کوکتو بی تأثیرنبوده است.

کوکتو به آهستگی شیوه و سبک اش را در دنیا گسترش داده. شیوه ای مرکب از سبک کلاسیک و فانتزی عاشقانه و تخیلی که به شدت با تکنیک های سورئالیستی درمی‌آمیزد. او می کوشد که در کارهایش به مفهوم کلی از افسانه برسد و عناصر شعر و داستان را که لازمه‌ی هنر در هر دوره‌ای است را به بهترین شکل ممکن به کار گیرد. کوکتو به آنارشیسمی که فرانسه با آن تعریف می‌شود متعلق است. این هنرمند در گذری دائمی از حقیقت به رویاست و مرزی بین رویا و واقعیت قائل نیست و این مفهوم آشکارا در طرح‌ها و نقاشی‌هایش به چشم می‌خورد.کوکتو معتقد است آدمی نمی‌تواند سرنوشت خود را با زرنگی و یا تقلب عوض کند ولی شاعر می تواند و شاید بازی را یک جا ببرد.

کوکتو هرگز در پی تکرار نبود، چشم انتظار فرصتی بود که دوباره بشود تجربه کرد. آن‌چه امروز روی می دهد اشتیاق به روی دادن چیزی تازه است که یک‌بار فرصتی پیش آمد و هدر رفت. از این نظر کار کوکتو شبیه کار پروست است.کارکرد حافظه نزد کوکتو و پروست پیش از آن که یادآوری باشد، ساختن است. زمان گمشده و زمان ازدست رفته، عمر رفته، تجربه های انجام نشده، همگی کارهایی هستند که تا ابد درک ناشدنی اند. ما مرگ آن‌ها را با تجربه ی امروزی جبران می کنیم، با نوشتن و ساختن.

کوکتو، همیشه نسبت به داوری پیکاسو بسیار جدی بود و آرزویش این بود که رفیق شفیق او باشد. این دو مردکه در تئاتر با هم همکار بودند، از این‌که دوستی را کارگردانی می‌کردند لذت می بردند.

در دسامبر 1915 است که کوکتو پیکاسو را ملاقات می‌کند. پیش از هر چیزی باید این نکته را در نظر داشت که نقاش به واسطه‌ی مهارت وخوش زبانی که داشت و علیرغم آن‌که هشت سال کوچک‌تر بود اجازه داشت بر او چیره شود. در سال های پایان زندگی اش کوکتو نوشته هایش را درباره‌ی هنرمند [تحت عنوان] پیکاسو 1916-1961 جمع آوری کرد. او که از رفت وآمد به محافل خسته شده بود مجبور شد شیوه معاشرت اش را با پیکاسو کمی تغییر دهد. به این ترتیب بود که ارتباط میان آن دو فراتر از دوستی معمولی شد. مارس 1925 کوکتو شعرش را که از نقاش الهام گرفته بود؛ «فرشته‌ی اورتوبیز» سرود . در وصیتنامه اورفه (1960) نقش اصلی را به یک نقاش داد. از آن‌جا که پیکاسو و کوکتو رابطه دوستی داشتند طبیعی بود که کوکتو قبل از هرکسی فیلمش را به پیکاسو نشان دهد. پیکاسو بعد از دیدن فیلم می گوید: این‌جا دیگر از مسخره بازی خبری نیست. واقعا شوخی نیست. انگار با نظمی قافیه دار نوشته شدند. اشاره پیکاسو به کمال بیان است که کوکتو در فیلمش از آن بهره برده است. زیرا واژه ها و اصطلاحات به دقت انتخاب شدند.

به نظر کوکتو آن مقطع زمانی؛ دوره بسیار مبهمی بوده که در آن به سر می بردند و معتقد بود که دیگر نمی توان قاطعانه درباره کوبیسم و سورئالیسم نظر داد. از آنجا که هر چیزی شروعی و پایانی دارد و با چیزهایی که شروع و پایان هم دارند زندگی می‌کنیم شاید نتوانیم این تصور داشته باشیم که در چیزی جاودانه به سر می بریم یعنی آن‌چه که هرگز خلق نشده است پایانی هم نخواهدداشت.

در آوریل 1916 پیکاسو لباس آرلکین را طراحی کرد که کوکتو در قصیده برای پیکاسو در سال 1919 به آن اشاره می کند. پیکاسو و کوکتو در باله‌ی روسی پاراد (رژه) با یکدیگر همکاری می کنند که در تئاتر شاتله در 18 مِه 1917 اجرا می شود و هر چند با اقبال مواجه نمی شود اما در نوع خودش تجربه شایان توجه ای است. این همکاری سبب می شود که پیکاسو با اُلگا کوکلوا آشنا شود و در سال 1918 آن دو با هم ازدواج می کنند. با پیوستن اُلگا به آن‌ها، این همکاری ادامه پیدا می کند: نمایش آنتیگون درسال 1922،باله قطارآبی درسال 1924.

کوکتو در بسیاری ازآثارش به پیکاسو اشاره می کند: پلان شان (1923) که در واقع گرامیداشت نقاش است که تقدیر هنری نقاش را روایت می کند. در پوتوماک، نویسنده درباره نقاش می نویسد. درسایه روشن (1954) در قالب یک مخاطب تصویری از مبارزه یک تصویرگر را ارائه می دهد.

ساتی و کوکتو در 21 مارس 1915 در اتاق پذیرایی گودبسکی یکدیگر را دیدند. ساتی در آن جا مشغول خواندن اشعارش به نام شعرهای عشق با همراهی پیانوی ریکاردو بنیس بود. کوکتو، در آنجا درباره پروژه ای که از مدت ها قبل در ذهنش نقش بسته بود با وارِس صحبت کرد. کوکتو در فکر برگزاری نمایشگاهی آمیخته با عناصر سیرک بود. کوکتو؛ این ایده را از ده سال قبل در ذهن داشت اما تا آن زمان عملی نشده بود. از این رو کوکتو در صدد برآمد تا آن را با همراهی استراوینسکی به شکل یک باله پیاده کند که موفقیت‌آمیز نبود. اما در پاراد است که کوکتو و ساتی با یکدیگر همکاری می کنند و یافته های‌شان را به کار می گیرند. این باله رئالیست در 18 می 1917 یک جنجال راه می اندازد شب اول باله تقدیس بهار با شکست مواجه شد و کوکتو متوجه این نکته شد که موفقیت های عمومی چه ارزشی دارند. آن‌چه که در باله پاراد حائز اهمیت است چینش و حضور هنرها در کنار یکدیگر است؛ موسیقی، رقص، هنرهای تجسمی و کورئوگرافی (طراحی رقص). در حقیقت باله پاراد نخستین باله کوبیست است که در تاریخ رقم خورده است. کوکتو برآمیختگی عناصری که در این باله از آنها سود جسته بود تاکید داشت؛ اِلِمان های برآمده از سیرک، بازار مکاره، از موزیک هال و حتی سینمای صامت. موسیقی ساتی، صدای زندگی روزمره و عادی بود (ماشین تحریر، دینام، سوت کشتی های مسافربری، بوتیوفون و همینطور کورئوگرافی لئونید ماسین بود که موومان های تجزیه پذیر موسیقی ساتی را به خوبی باز نمایاند و بالاخره حضور بزرگان هنرهای تجسمی از جمله پابلو پیکاسو است که طراحی آن را برعهده داشت.

کوکتو به مفهوم دقیق کلمه، هنرمند کاملی است که به تمام آن‌چه که در دنیا به نام هنر فرانسه می‌شناسندآشنا بود. او نمایشنامه‌نویس، نقاش، شاعر،کارگردان،فیلمسازی بود که میدانست چطور در خلق آثارش تصورات شاعرانه را جان بخشد.

**سالشـمار**

**زنـدگی کوکتو**

**5 ژوئیه 1889. تولد ژان کوکتو در مزون لافیت در حومه‌ی پاریس، پسر ژرژ کوکتوی وکیل و اوژنی لوکنت.**

**5 آوریل 1898. ژرژ کوکتو با شلیک گلوله در سرش خودکشی می کند.**

**4 آوریل 1908. یک روز شاعرانه و پرافتخار برای کوکتو، در تئاتر فمینا با کمک ادوارد دو مکس؛ بازیگرتراژدی راه می یابد1.**

**1909. آشنایی با پروست و سپس دیاگالف. انتشار نخستین جُنگ شعر چراغ علاالدین.**

**1911. آشنایی با آنا دونوئایو استراوینسکی.**

**1912. اجرای خدای آبی، موسیقی رینالدو هان2.**

**1914. راننده‌ی آمبولانس در شامپانی و بعد در فلاندر3.**

**1915. آشنایی با ساتی4، پیکاسو، براک5، دُرَن6 و مودیلیانی7.**

**1916. [انتشار] بیانیه های هنری و شعری با ماکس ژاکوب8، رِوِردی9، آپولینر، ساندرار10.**

**1917. خلق «باله ی رئالیست11» پاراد (رژه)با موسیقی ساتی12.**

**1918. همکاری با انتشارات سیرِن.**

**1919. انتشار اشعار دماغه ی امید نیک، قصیده برای پیکاسو، خروس و دلقکو پوتوماک. وقایع نویسی در پاریس-میدی. آشنایی با رمون رادیگه.**

**1920. خلق «گاوی بر سقف» طنز[به شیوه] آمریکایی (دکور رائول دوفی13 موسیقی داریوس می یو14)بارادیگه مجله ی «خروس» را بنیانگذاری میکند.**

**1921. خلق ژاندارم قدرنشناس؛ مضحکه با همکاری رادیگه و عروس و دامادبرج ایفل همراه با گرو ه شش15. شرکت در کنفرانس سوئیس که ماحصل آن راز حرف ها خواهد بود.**

**1922. سال های به ویژه پر کار با دوره های نوشتاری و آثار گرافیک. واژه نامه را منتشرکرد. اجرای آنتیگون که «ادغام» با نمایشنامه سوفوکل است. ( با موسیقی هونگر وطراحی لباس شانل)**

**1923.انتشار پی درپی «اشتباه بزرگ»، پلان شان و توماس شیادو آلبوم طراحی ها. درگذشت ناگهانی رادیگه در 12 دسامبر.**

**1924. کوکتو به استعمال تریاک روی می آورد که علیرغم معالجات متعددِ ترک اعتیاد، این اعتیاد تا پایان زندگی اش با اوست.**

**1925. آشنایی با رامو. چاپ فرشته اورتوبیز و اتوپرتره های معمای ژان شکارچی.**

**1926. نخستین اجرای اورفه در 15 ژوئن. انتشار آلبوم آسایشگاه روانی و نامه به ژاک ماریتن.**

**1927. نمایش ماتلوت بیچاره مرثیه ای در سه پرده و ادیپوس رکس با موسیقی استراوینسکی. متن کوکتو توسط ژان دانییِلو از متن لاتین ترجمه شده بود. انتشار اپرا.**

**1928. کوکتو [نوشته] می پرستمت نوشته ژان دبورد را معرفی و تبلیغ میکند. کتاب سفید را بدون نام نویسنده و ویراستار چاپ می کند.**

**1930. صدای انسانی را در تئاتر- فرانسز اجرا می کند. نخستین فیلم اش خون شاعر را کارگردانی می کند.**

**1931. به خاطر ابتلا به تیفوئید در بیمارستان بستری می شود.**

**1932.مارسل کیل را به عنوان منشی استخدام میکند.**

**1934. ماشین جهنمی توسط لوئی ژووه کارگردانی می شود. انتشار همزمان میتولوژی با اشعارش در آلمان.**

**1935. انتشار تصاویر یادگاری که خودش تصویرگری کرده است.**

**1936. مسافرت به دور دنیا در هشتاد روز. گزارش سفر در پاری-سوآر چاپ می شود.**

**1937. اجرای نمایش ادیپ شهریار همراه با ژان ماره و سپس شوالیه های میزگرد. کوکتو به عضویت آکادمی مالارمه پذیرفته می شود.**

**1938. «والدین وحشتناک»، در پاریس اجرا می شود.**

**1939. به خاطر استفاده از مواد مخدر محکوم به پرداخت جریمه‌ی سنگینی می‌شود.**

**1940. همراه به ژان ماره به محله پُرت رویال در پاریس اسباب کشی می کند.**

**1941. ممنوعیت های پی در پی نمایش های ماشین تحریر و والدین وحشتناک.**

**1942. انتشار درود بر برکر در کمدیا.**

**1943.کمی قبل از موفقیت [اجرای] آنتیگون در اپرای پاریس مادرش در 20 ژانویه فوت میکند.آشنایی با ژان ژنه. اجرای نمایش رنو و آرمید در تئاتر-فرانسز.**

**1944. تلاش های بیهوده برای نجات ماکس ژاکوب و ژان دبورد، در پایان سال از تمامی اتهام های همکاری با آلمان ها[در جنگ جهانی دوم] تبرئه میشود.**

**1945. انتشار لئون. شعری که در پاله رویال در [زمان] اِشغال سروده بود. فیلمبرداری زشت و زیبا.**

**1947. در میلی لا فورت، «مِزون دو بایی» را می خرد. پسرخوانده اش ادوئاردرمی در پایان سال در آن جا به او می پیوندد. انتشارمصائب بودن و مجموعه مقالات کانون هنرمندان.**

**1948. نمایش فیلم والدین وحشتناک.**

**1949. فیلمبرداری بچه های وحشتناک همراه با ژان پی یر ملویل. امضای اقتباس از تراموایی به نام هوس.**

**1950. خلق باله ی فِدر.**

**1951. بازگشت به نشریه ی قدیمی لو پَسه دِفینی. اجرای بحث برانگیز نمایش باکوس در پاریس.**

**1952. اولین نمایشگاه گروهی از آثار گرافیکی و نقاشی در مونیخ.**

**1953. رئیس هیئت داوران جشنواره فیلم کن. خلق باله بانو و تک شاخ در مونیخ.**

**1954. کوکتو یک سکته قلبی را از سر می گذراند. انتشار سایه- روشن.**

**1955. در ژانویه به عضویت آکادمی سلطنتی بلژیک و در ماه مارس نیز به آکادمی فرانسه راه مییابد.**

**1956. اعطای دکترای افتخاری و ایراد سخنرانی اش در دانشگاه آکسفورد.**

**1958. مرگ خواهرش مارته. انتشار Paraprosodies**

**1959. اپرای فرانسیس پولنک با عنوان صدای انسانی16 را کارگردانی میکند.او میلی سنت بِلِزله سمپل با نمازخانه خاکسپاری مخصوص اش و همچنین در لندن نمازخانه نوتردام دو فرانس را تزئین میکند. فیلمبرداری آخرین وصیتنامه اورفه.**

**1961. مرگ برادرش پل.**

**1962. فعالیت هایش را زیاد میکند.رکوئیم و بندناف را منتشر می کند وپیامی برای سال 2000را می نویسد.**

**1963.در 11 اکتبر ژان کوکتو فوت میکند.**

**پانویس**

**1. کوکتو دراین محل جلسه شعرخوانی برپا کرد که سرآغاز ورود او به محافل هنری و اشرافی پاریس شد. م**

**2. رینالدو هان(1875- 1945) موسیقدان ونزوئلایی. وی منتقد موسیقی روزنامه فیگارو و رهبر ارکستر کان بود. م**

**3. طی جنگ جهانی اول، سلامتی او برای شرکت در نبرد، کافی تشخیص داده نشد اما وی به عنوان داوطلب غیر نظامی، در کار حمل و نقل زخمی های جبهه ها شرکت کرد. م**

**4. اریک ساتی: آهنگساز فرانسوی ( 1866- 1925) او بسیاری از آثار خود را بدون خط میزان می‌نوشت و در اجرای آثار خود سبک ویژه‌ای داشت. بسیاری از آهنگسازان هم دوره‌اش و آهنگسازانی که بعد از او آمده‌اند از او تاثیر پذیرفته‌اند می توان به کلود دبوسی و جان کیج اشاره کرد.م**

**5. ژرژ براک: (۱۹۶۳-۱۸۸۲) نقاش،مجسمه‌ساز و چاپگرفرانسوی، ازپیشگامان هنرمدرن ویکی از بنیان گذاران جنبش کوبیسم.**

**6. آندره دُرن (1880- 1954): نقاش و مجسمه‌ساز فرانسوی و از بانیان جنبش فوویسم.**

**7. آمادئو (کلمنته) مودیلیانی: (1920- 1884) نقاش، مجسمه ساز ایتالیایی**

**8. ماکس ژاکوب: شاعر فرانسوی (1876- 1944)و پیرو مکتب کوبیسم ادبی. از شعرهای معروفش می توان به خروس و مروارید اشاره کرد.م**

**9. پی یر رِوِردی (1889-1960) : شاعر فرانسوی**

**10. بلز ساندرار: ( 1961- 1887) نویسنده، شاعر و روزنامه نگار فرانسوی**

**11. باله‌های روسی در واقع ریتم های تازه و مناسب با روحیه‌ی آشوب گر آغاز قرن بیستم را وارد عالم هنر کردند که سرژ دو دیاگلدف نقش به سزایی در این میان داشت. این نوع از باله، با هدف اتحاد بین رقص، موسیقی و نقاشی؛ تماشاگر را به پیوندهای ظریف موجود در رویاهای او رهبری می کند. م**

**12. دکور این باله توسط پیکاسو اجرا شد. م**

**13. رائول دوفی (1877-1953): نقاش فرانسوی و از بنیان گذاران جنبش فوویسم**

**14. داریوس می یو: (1974- 1892) آهنگساز فرانسوی و از اعضای گروه شش**

**15. گروه شش ( Les Six):این گروه که شامل فرانسیس پولنک، ژرژ اریک، لوئی دوره، آرتور هونگر، ژرمن تایفر و داریوس می‌یو در سال ۱۹۲۰ تشکیل شد. در واقع این نامی بود که منتقدین به آن‌ها داده بودند که اشاره داشت به آهنگسازان روس که گروه پنج (سزارکوئی، موسورگسکی، میلی بالاکیریف، الکساندر برودین و ریمیسکی کورساکف) را تشکیل داده بودند. زیبایی‌شناسی آنها تاثیر گرفته از اریک ساتی و ژان کوکتو بود در واقع واکنشی نسبت به جریان رمانتیسم و و موسیقی واگنری بود به همین دلیل از برخی جهات‌ ضد جریان امپرسیونیستی محسوب می‌گردد. این گروه تنها دو اثر هنری خلق کرد: یک دفتر پیانو به نام گروه شش و یک باله. م**

**16. کوکتو صدای انسانی را برای ادیت پیاف نوشت. م**

**نامه ای برای مادر**

**توضیح: این دو نامه به همراه نامه هایی دیگر از کتاب «مادر عزیزم؛ نامه های خصوصی بزرگان ادبیات جهان از بودلر تا سنت اگزوپری» برای اولین بار با ترجمه مریم شرافتی توسط انتشارات لحن نو در سال 1391 منتشر شده است.**

**وال- آندره**

**یکشنبه 15سپتامبر1907**

مامان خیلی عزیزم

پانزده روز بیشتر به دیدارت باقی نمانده است! بیش ازهرزمان دیگری دلم برای مِزون تنگ شده... اماحیف که این دوای دردم بیشترازیک روز دوام ندارد زیرا باید به محض رسیدن دوباره بروم. زمان امتحان نهایی دیپلم به زودی فرا میرسد، به این نتیجه رسیدم که به پیشواز آن بروم زیرا مطالعه‌ی بیهوده و بی ثمر مرا از پای درمی آورد.

شب های ترسناکی دارم، اما به تو و به این محبت ژرف فکر میکنم و به دوستی های عیمقی که می‌دانم همراهم هستند، شاد میشوم و دلم به حال آدم های خودخواهی می سوزدکه این شادمانی های وصف نشدنی را نمی شناسند.

گرچه تنهایی برایم غیر قابل تحمل است؛ درعوض روزم را با شادی‌های دیوانه‌وار و سرخوشی های کودکانه می گذرانم. روز را با تنیس، سروصدا و آواز می گذرانم. خیلی خوشحالم که تو بالاخره به مترلینک اهمیت دادی،کیپلینگ را دوباره بخوان تحسین برانگیز است. روشنایی رو به زوال اثری هوشمندانه است.

در این جا تمام همکلاسی ها[یم] دوستت دارند و من هم می پرستمت.

پینوشت: برای حواله بی نهایت ممنونم.

ژان

**قصر لاروش1**

**28 آگوست 1912**

مادرعزیر؛ هیچ چیزی در دنیا بیشتر از نامه های تو مرا خوشحال نمی‌کند وکوچکترین تعریف تو، مرا در برابر سختیها مقاوم می‌کند. دیشب صحبت از ترس و ارواح غیرزمینی بود، هراسی عمیق. لئون در اینباره خیلی چیزها میداندکه ممکن است آدم را [ازترس] زَهرهترک کند. تعریف می‌کند که گاهی ممکن است آینه تصویر آدمی را منعکس نکند و ممکن است [تصویر] از شما جدا شود حیات دیگری را در پیش گیرد. به همین دلیل است که نباید شب ها به دستشویی رفت.

باعشق

ژان

پانویس

1. کارت پستال: ( قصر) لاروش،ارسال تاریخ 28-8-1912،دریافت،مزون لافیت، 29-8-1912

**یک پرده از یک نمایش**

**عقـابـی با دو سـر1**

**ژان کوکتو**

**اشاره:**

**تراژدی کرانتس همیشه به صورت یک معما باقی خواهد ماند. قاتل چه‌گونه توانسته است به اتاق های قصر ملکه راه یابد و با چه تمهیدی توانسته سه روز را با ملکه بگذراند؟ ملکه را در حالی‌که کاردی در پشتش فرو رفته بوده بر بالای پلکان کتابخانه کنار پنجره ای باز یافتند. ملکه لباس سواری بر تن داشت و برای اولین بار بدون روبنده از سربازانش سان می دید. قاتل پائین پله ها در حالیکه با زهر به قتل رسیده بود افتاده بود.**

**این تراژدی از جنبه های تاریخی، سیاسی، اجتماعی، انسانی، شاعرانه، عاشقانه و فرقه‌ای آن اهمیت دارد و همه این‌ها می‌توانند واقعیت داشته باشند.**

**پرده دوم- صحنه ششم**

در سمت راست باز می شود و ادیت دو برژ وارد می شود، ملکه در جایگاه تیراندازی اش قرار دارد و روبنده اش را پایین آورده است

**ملکه:** ادیت چه شده؟

**ادیت:** مرا ببخشید علیاحضرت... در باغ بودم سر و صداهایی شنیدم... و صدای گلوله شنیدم... ترسیدم ( می ایستد)

**ملکه**:از چه ترسیدید ادیت؟ کی میخواهید از ترس هایتان دست بر می دارید؟ ترسیدن از چه؟ من داشتم تمرین تیراندازی می کردم و کاش جرات می کردید که جلوتر بیایید می‌توانستید درباره هنرکتاب خواندن از کتاب‌خوانی که می‌داند چه‌گونه کتاب بخواند چیزهایی یاد بگیرید.

(رو به استانیسلاس که با آمدن ادیت کتاب به دست از جا برخاسته و کنار میز ایستاده)

دوشیزه دو برژ را ببخشید او به این چیزها عادت نکرده است. با چنان صدای زیری کتاب می‌خواند که گاهی خیال میکنم کر شده ام.

(رو به ادیت) ادیت، چه‌قدر متنفرم از این‌که کسانی پشت درها و پنجره ها گوش بایستند.

(با آخرین جمله، تونی از در کوچکی در سمت چپ وارد میشود و روبروی سیبل تیراندازی می‌ایستد. جایی که کف پوش های لئونیوم تمام می‌شود. ملکه متوجه او میشود و به سمت ادیت بر میگردد) اجازه می دهید؟

(تونی با انگشتانش حرف میزند. ملکه جوابش را می دهد. تونی خارج میشود.)

به شدت عصبانی ام، ادیت. رفتار شما، کمک‌ام آبروی مرا می برد و بی ملاحظه میشود. من مجبورم که شما را بازداشت کنم. تونی آن‌چه را که لازم دارید در اختیارتان قرار خواهد داد.

(ادیت غرق در بهت از پلکان بالا میرود. در سمت چپ ناپدید می شود.)

**پرده دوم- صحنه نهم**

ملکه روی صندلی نزدیک بخاری روبروی تماشاگران می نشیند. چیز دیگری جز شعله‌های آتش که صورت هایشان را روشن می کند به ندرت میتوان دید. کتابخانه سرشار از سایه است. استانیسلاس پشت صندلی ملکه می خزد و آن‌جا می ایستد.

**ملکه:** شما این ملکه را کشته اید استانیسلاس، بهتر از آن‌چه که فکرش را می کردید انجام دادید. زمانی که دخترکی بودم کسانی بودندکه مدان دور و برم می چرخیدند تا مرا برای سریر شاهی آماده کنند. این آموزش من بودو از آن نفرت داشتم.شاه فردیک، یک معجزه‌ی بزرگ بود. من فقط به عشق فکر می کردم. داشتم زندگی می کردم. داشتم زن می شدم اما نه زن شدم و نه زندگی کردم. فردریک روزی که قرار بود این معجزه صورت بگیرد مُرد. خودم را در قصرهایم مدفون کردم. در شبی توفانی شما از پنجره بالا آمدید و این تعادل زیبا را بر هم زدید (سکوت طولانی)

**استانیسلاس:**چه قدر بعد از توفان هوا آرام است! شب سکوتی خارق العاده گسترانیده. حتی نمی‌توان صدای زنگ های گله‌ها را شنید.

**ملکه:** این جا، چیزی شنیده نمی شود. چنان است که گویی از تمامی جهان بریده ای. به چنین آرامشی عادت نداشتم. از آن خوشم می آید.

**استانیسلاس:** نمی خواهید یک شمعدان بیاورم؟

**ملکه:** همان جایی که هستید بمانید.چیزی نمی خواهم. فقط می خواهم شب متوقف شود. ماه و خورشید همان جایی که اینک هستند بمانند. می خواهم این قصر در این لحظه که ما هستیم بماند و این گونه سپری شود. (سکوت)

**استانیسلاس:** توازن‌هایی وجود دارند که با جزئیات ناشناخته همراهند کاش امکان پذیر باشند، شاید کمتر از نفسی، گاه توازن از پیوند این اجرای نامتجانس است که به دست می آید. عجیب است و انسان خیال می کند که آیا یک نفس کوتاه آن را نابود نمی کند؟

**ملکه:** اندکی سخن نگوییم (سکوت) استانیسلاس، تکبر، پری خطرناکی است. نباید که به تو نزدیک شود. ممکن است همین لحظه با عصای جادویی‌اش نزدیک باشد و آن را به تندیسی بدل کند.

**استانیسلاس:** تکبر؟

**ملکه:** این یک زن است که با شما صحبت می کند استانیسلاس می فهمید؟ (سکوت طولانی)

**استانیسلاس:** (چشمانش را می بندد) خدای من... کاری کن که بتوانم بفهمم. در دریای عمیق بر کشتی شکسته‌ای هستیم. تقدیر، اتفاقات، امواج و توفان ما را به سوی یکدیگر بر این کشتی شکسته که کتابخانه کرانتس است پرتاب کرده است- کرانتسی که خود در ابدیت سرگردان است. ما در جهان تنهاییم. در گوش های نامعلوم، در نهایت حدی که در آن‌جا می اندیشم که می‌توانم بخشی از آن باشم حال آن که درباره اش هیچ نمی دانستم. ما در ناآرامی و ناراحتی چنان ترسناکی هستیم، ناراحتی از ناخوشی هایی که کلافه کننده‌ا‌ند، فقیرانی که به خاطر فلاکت از پای درآمدند، زندانیانی که با حشرات و انگل‌ها پوشیده شده اند،کاشفانی که دریخ های قطبی گم می شوند؛ در کنارش راحتی و آسایش است. نه پستی نه بلندی، نه راست نه چپ هیچ چیز وجود ندارد. ما دیگر نمی دانیم که روحمان، نگاهمان، حرف های مان، قدم هایمان و دست هایمان به کجا متکی است. روشنم کنید، خدای من راهنمایی‌ام کن! بگذار فرشته‌ی آپوکالیپس2 حاضر شود و در شیپور خود بدمد و جهان اطرافمان را در هم بکوبد!

**ملکه:** (با صدایی آرام وشمرده) پروردگارا، ما را از این لجن‌زار عفن بیرون بکش! تکیه گاه‌هایی به من بده که مرا وادار کنند که در راه راست قدم بردارم. قوانین رهبری و پادشاهی مخصوصا آن احتیاطی را که برای میانه‌روی برگزیدم نابود کن. به من قدرتی عنایت فرما تا به اشتباهات خویش واقف شوم. دیوهای غرور و عادت را در من نابود کن. قدرتی به من بده تا بتوانم آن‌چه را که نمی خواهم بگویم بر زبان آورم. ما را نجات بده (سکوت. ملکه روبنده اش رابا ساده لوحی ناشیانه‌ ای پائین می کشد)

استانیسلاس دوستتان دارم.

**استانیسلاس :** ( به همان شکل) دوستتان دارم.

**ملکه:** دیگر چیزی برایم اهمیت ندارد.

**استانیسلاس:** حالا زمانی است که باید شما را بکشم چون در این صورت است که شما را هرگز از دست نخواهم داد.

[. . . ]

**استانیسلاس:** رویاها بسیار بی‌رحم اند. خفتگان را بیدار می کنند. باید مراقب باشیم. [چه بسا] ما رویای کسی هستیم که چنان غرقِ در خواب است که حتی نمی داند دارد خواب ما را می بیند.

منبع

*Le* *Magazine* *littéraire* (536)-*October* 2013

(*Dossier* *coordoné* *par* *David* *Gullentops*, *avec* *Juliette* *Einhorn*)

پانویس

1. لازم به توضیح است که این نمایشنامه توسط زنده یاد هوشنگ حسامی در سال 1367 و توسط انتشارات نمایش چاپ شده است. متن حاضر برای نخستین بار از متن اصلی فرانسه انتخاب و ترجمه و در ماهنامه آزما چاپ می شود. م.ش

2. فرشته آخرالزمان

**ژان کوکتو، در یک پوزتیو**

**ترجمه: سیمین­دخت گودرزی**biography.yourdictionary.com**1**

ژان کوکتو، نویسنده و هنرمند فرانسوی (1889-1962) نوستالژی­ های دوره‌ی کودکی و جوانی‌­اش را همچون شکست، ترس از تنهایی و مرگ بیرون می­‌کشد .

ژان کوکتو در حومه‌ی پاریس به دنیا آمد؛ در خانه و خانواده­ای متمول که محل رفت و آمد هنرمندان بزرگ آن روزگار بود. ژان در مدرسه‌ی «کندروسه» تحصیل می­کرد و ظاهراً هیچ تفاوتی با دیگر شاگردان نداشت اما آنچه معلمانش را به تعجب و تحسین وا می­‌داشت، ذوق و استعداد سرشار ژان کوکتو بود. او در 18 سالگی رسماً کار و هنرش را آغاز کرد و این زمانی بود که «ادوارد الکساندر مکس»، هنرمند مشهور در عرصه‌ی نمایش، در یکی از سخنرانی‌هایش به تفصیل درباره‌ی اشعار کوکتو صحبت کرد و در اصل از این طریق او را که یک نوجوان خوش ذوق بود به جامعه‌ی هنری فرانسه شناساند.

دیری نگذشت که کوکتو مشاهیر و هنرمندانی چون ادمون روستان (شاعر)، آنا دونوآی (شاعر و رمان­ نویس) و بالاخره مارسل پروست را ملاقات کرد. این رخدادهای بزرگ و تاریخی در سنینی برای کوکتو پیش آمد که هر موضوع و یا آدم جدیدی برایش جذابیت داشت.

وقتی «باله‌ی روسی» در پاریس اجرا شد، ژان در آن‌جا بود و پس از تماشای این نمایش در فاصله‌ی زمانی اندکی با کارگردان آن یعنی «سر گئی دیاژیلوف» ارتباط برقرار کرد و طرح باله­‌ای را که نوشته بود به او ارائه داد. این باله که پس از تنظیم و کارگردانی «خدای آبی» نام گرفت، تا سال 1912 آماده‌ی نمایش نشد و آن­ طور که انتظار می‌رفت کار موفقی از آب در نیامد.

کوکتو بی آن­که ناامید شده باشد نوشتن باله‌ی «دیوید» را با این ذهنیت که «ایگور استراوینسکی» موسیقی آن را خواهد ساخت، آغاز کرد. اگرچه این باله نیز به سرانجام نرسید اما از دل آن، اثری عجیب و شگرف (به نثر) به نام «پوتومک» بیرون آمد که به استراوینسکی تقدیم شد و در کنار آن باله‌ی معروف Parade با همکاری «اریک ساتی» و «پابلو پیکاسو» به ثمر رسید؛ اثری که به اعتقاد «گیوم آپولینر»، شاعر شهیر فرانسوی، دارای موسیقی سورئالیست بود.

بعد از جنگ جهانی اول، هنگامی­ که دادائیسم و سورئالیسم جایگزین کوبیسم و نیو اسپریت (new spirit) شدند، کوکتو از فنون هریک از این سبک­‌های جدید بهره فراوان برد اما طرفدار و پیرو سرسخت هیچ ­یک از آن ها نبود. کوکتو در آثارش حال و هوای روزگار خود را می­نمایاند و برای این کار از همه‌ی تکنیک­ های جدید سود می­‌برد؛ بیان این حال و هوا در آثاری چون «تازه عروس و دامادهای برج ایفل» و «گاو بر بام» درست به خوبی اشعاری چون «دماغه‌ی امید نیک» دیده می­‌شود. بنابراین کوکتو در سرودن شعر، به اشعار موزون و متداول باز می­گردد و در قصه پردازی به یک سبک ساده‌ی روایت‌گرانه. در واقع همین روند، بیانگر نوستالژی­ های اوست. در اغلب آثار کوکتو زندگی­نامه‌ی نویسنده به شیوه ­ای هنرمندانه گنجانده شده است.

«آنتیگونه» آغازگر سلسله نمایش­ های نئوکلاسیک کوکتو است که در اواخر دهه‌ی 1920 حتی با داشتن نثری پیچیده و فلسفی موفقیت چشمگیری به دست آورد. آثاری چون «اسب­های غیبگو»، «آیینه ­ها و ماسک­ های سمبلیک»، «فرشته ­ها» و «مانکن­ ها» نیز از این ویژگی برخوردار بودند. این آثار همچنین بیان گر تجملات و تشریفاتی بودند که می­‌شد رد آنها در نمایش­نامه ­های رمانتیک و لایۀ بیرونی فیلم ­های کوکتو دنبال کرد.

در فضاهای ذهنی آثار او مرز میان واقعیت و تخیل از میان می­رود و مفاهیم متضادی چون مرگ و زندگی یا خوب و بد، به شکل ثابت و متداول خود باقی نمی­مانند و این ها همگی حاصل تضادهایی است که نویسنده در زندگی شخصی­اش تجربه کرده است.

برخی از نقل قول­ های این نویسنده و جملاتی که شخصیت­ های آثار او در گفت ­وگوهای­ شان رد و بدل می­ کنند، فضاهای ذهنی، سبک اندیشه و از همه مهم­تر پارادوکسی را که در آثار او به وفور می­ توان دید، بیشتر نشان می ­دهد:

من دروغی هستم که همیشه واقعیت را می­ گوید.

روز تولدم، مرگم قدم زدن را آغاز کرد؛ این گام برداشتن به سمت من است بی هیچ شتابی.

رئالیسم یعنی آشکار کردن حقایق غافلگیرکننده ­ای که همیشه طبق عادت از دید ما پنهان مانده ­اند.

ما باید به خوش­ شانسی اعتقاد داشته باشیم وگرنه چه گونه می ­توانیم موقعیت کسانی را که دوست­شان نداریم توجیه کنیم.

تاریخ حقیقتی است که در نهایت دروغ می­شود و افسانه­ ها دروغ ­هایی هستند که در نهایت تاریخ می­شوند.

یک شاعر هرگز در پی تحسین نیست؛ او می­ خواهد که باورش کنند.

هنر چیزهای زشتی را به وجود می­ آورد که اغلب در بستر زمان زیبا به نظر می­آیند و آن چه در یک مقطع زمانی زیباست باز با گذر زمان زشت به نظر می­آید.

هرگز میندیش که خداوند جوانان را می‌کشد؛ بلکه او فرشتگان را به روح جوانان ملبس می­گند.

یک خبر خوب و بد برای­تان دارم: من مرده ­ام!

منابع

1biography.yourdictionary.com/jean-cocteau

en.wikiquote.org/wiki/Jean\_Cocteau

**شطحیات سلینجرِ عارف در «شانزدهم هپ ورث، سال 1924»**

**صادق وفایی**

رمان «شانزدهم هپ ورث، سال 1924» مهندسي بسيار خوب و منسجمي دارد و براي خواننده اي که پيش تر رمان «ناتور دشت» را خوانده باشد، آشنا به نظر مي آيد. اگر ناتور دشت را حديث نفس شخصيت هولدن کافيلد بدانيم، اين رمان هم حديث نفس شخصيتي به نام سيمور گلس است که برادرش در ابتداي کتاب اشاره مي کند، نامه اي از او را پيدا کرده و مخاطب در طول مطالعه‌ي کتاب، همين نامه را مي خواند.

به اين ترتيب، شخصيت بادي گلس در ابتداي داستان اشاره مي کند که : «آماده‌ام تا نوري بتابانم بر زواياي تاريک زندگي و عمر کوتاه و پيچيده‌ي برادر بزرگم سيمور گلس که در 31 سالگي خودکشي کرد.» رمان، متن نامه اي است که بادي از مادرش گرفته و سيمور مدتي پيش، آن را نوشته است. بنابراين خواننده از ابتدا با کُدي که شخصيت بادي گلس مي دهد، به دنبال علت رفتاري در سيمور خواهد بود که موجب به خودکشي اش شده است.

به مهندسي خوب و منسجم اين رمان اشاره شد. دليلش، اين است که اگر مطالب نامه را در فرازهايي، بي هدف بدانيم و فرض کنيم صرفا جهت پر کردن سطور نوشته شده اند، ادبيات قوي و خوبي دارند. حالا با کنار گذاشتن اين فرض، مي توان براي فرازهاي به نظر بي سروته نامه، و ديگر فرازها، توجيه و تفسير روانشناختي، اسطوره شناسانه و ... جست.

يک وجه ديگر اين رمان که بر ادبي بودنش مي افزايد، اين است که سيمور در نامه اش، نويسندگان و آثار مختلف آن ها را معرفي مي کند. او درخواست دارد تا تعدادي کتاب برايش بفرستند و به همين بهانه، صفحات زيادي از نامه اش رابه معرفي نويسندگان و کتاب هايشان اختصاص مي دهد.

متن رمان هم، از سطح سهل و آسان شروع مي شود و هرچه پيش مي رود، سنگين تر مي شود به طوري که خواندنش نياز به تمرکز بيشتري دارد.

اما نکته‌ي مهم اين جاست که در پايان خوانش رمان، اين شائبه براي مخاطب پيش مي آيد که شخصيت سيمور ديوانه بوده يا خير! او ضمن نوشتن نامه، چندين بار به اين موضوع اشاره مي کند که پيش تر، در دنيا زندگي کرده و حالا مشغول زندگي دوباره است. در فرازهايي هم از خدا صحبت مي کند و موضوع خداشناسي را به طور جدي مطرح مي کند. «ليس، اگر از سرسرا برگشته اي، اين را خطاب به تو مي گويم که مي دانم به خدا و مشيت الاهي اعتقاد چنداني نداري، ولي در اين روز جذاب و فراموش نشدني از حياتم، به شرافتم سوگند مي خورم که بدون مشيت هنرمندانه ي حاکم بر هستي، هيچ کس نمي تواند حتا يک سيگار آتش بزند! شايد مشيت واژه اي فراخ باشد، اما جان کلامم اين است که يک کسي آن بالا بايد تائيد کند تا شعله ي کبريت به لبه ي سيگار بخورد.»

اين مساله به همان زواياي تاريک شخصيتي سيمور ارتباط دارد که بادي، ابتداي کتاب و پيش از خواندن نامه، به آن ها اشاره مي کند. ظاهرا کشف اين زواياي تاريک بر عهده‌ي خواننده ي کتاب است.

جملات رمان، طنز خاص خود سلينجر را دارند. او در اين کتاب، از زاويه‌ي ديد شخصيت سيمور گلس به خيلي از مفاهيم خنديده و آن ها را به سخره گرفته است. سلينجر حتي با شيوه و نوع روايتي که سيمور دارد، سر سازگاري ندارد و گروهي را که اين گونه روايت مي کنند، مسخره مي کند. نمونه‌ي اين رويکرد را هم در اين جملات مي بينيم: «خداوندا از من نخواه به هيچ سازمان ويژه اي که براي گروهي خاص از فانيان تاسيس شده بود بپيوندم، مگر آن که درهاي اين سازمان به روي همه ي خلق عالم باز باشد! به خاطر داشته باش که من خود را آماده مي دانم تا پسر درخشان و نجيبت عيساي مسيح را دوست بدارم، البته مشروط بر آن که براي او امتيازي خاص قائل نشوي و طي مدت عمرش به او اختيار تام و آزادي عمل مطلق ندهي.» در مقابل مفاهيمي که در اين رمان، يا همان نامه سيمور به سخره گرفته مي شوند، مفاهيم ديگري با اهميت زياد مطرح مي شوند و شخصيت راوي، مجنون وار در پي واکاوي آن ها بر مي آيد. يکي از اين مفاهيم خداست!

خدا در کتاب پيش رو، يک مفهوم بسيار مهم است. نويسنده‌ي نامه اي که در حال خواندنش هستيم «و دايره‌ي مخاطبانش از خانواده‌ي گلس بسيار فراتر است» مشخص نمي کند که هدفش از اين همه وراجي و فلسفه بافتن چيست ولي با پيش روي در خوانش کتاب، کم کم با ذهن آشفته اش بيشتر آشنا مي شويم و خدا و اثبات وجودش، يکي از چيزهايي است که او در پي آن است. بنابراين بعد از خواندن و خروج از دالان هاي ذهني شخصيت سيمور است که متوجه مي شويم، چرنديات ذهن يک ديوانه را نخوانده ايم، بلکه احتمالا با شطحيات يک عارف روبرو بوده ايم! «چه موهبت و رحمت تکان دهنده و شيريني مي بود اگر آدمي، هر روز از زندگي اش، خوب و دقيق مي دانست که مسئوليت ابدي، روشن و مشخص او چيست و چه بايد بکند! اما در کمال تاسف و شايد شعفي نهفته، هرچه به هر سو نظر مي افکنم از اين بابت به گونه اي مضحک بي فايده است و راهي به حالم نمي بَرَد!» و يا اين جملات: «آيا لازم است خاطرنشان کنم که من برخي از اين چرنديات دردناک را صرفا به اين سبب با شما در ميان مي‌گذارم که پيش يا پس ا خروج بي موقع ما از اين جهان، در زمره ي خاطرات شيرين شما قرار گيرد؟»

آن‌چه در اين کتاب مهم است، دغدغه هاي نويسنده اش است. سلينجر دغدغه‌هايش را از زبان و قلم مردي که از شدت آگاهي به خودکشي دست زده، بيان مي کند. خدا، اعتقاد داشتن، طبيعت، نويسنده هاي مختلف و آثارشان، کتاب ها و ... همگي از جمله مفاهيم ثابت نامه اي هستند که شخصيت سيمور پيش از خودکشي اش نوشته است و به تناوب در طول متن، پررنگ و کمرنگ مي شوند. «او هميشه و بي استثنا در موارد بسيار نادري که از روي حماقت و بي ملاحظگي موضوع بي طرفدار تولد و زندگي دوباره بر کره ي خاکي را به صراحت مطرح مي کنم، به شدت ناراحت مي شود و اين ناراحتي را آشکارا ابراز مي کند. يک دليل ديگر هم براي طرح نکردن اين قبيل جزئيات با او وجود دارد و آن اين که چنين حرف هايي، متاسفانه سوژه ي چرند و مزخرفي براي بحث‌هاي غيررسمي و خاله زنکي به دستش مي دهد.»

در مجموع، رمان «شانزدهم هپ ورث، سال 1924» از مجموعه ي داستان هاي خانواده‌ي گلس سلينجر؛ يک اثري سلينجري است ولي لذتي را که خوانش رمان «ناتور دشت» منتقل مي کند، با خود ندارد. ناتور دشت در سال 1951 به چاپ رسيد و اين کتاب در سال 1965 ولي ظاهرا از آثار اوليه سلينجر بوده و پختگي ناتور دشت را ندارد. به هر حال سلينجر در ناتور دشت دغدغه هايش را با دغدغه‌هاي يک نوجوان دبيرستاني گره زده و در اين کتاب، با دغدغه هاي مردي که در حال پر کردن دهه چهارم زندگي اش است. اين مقوله نيز مطالب مفصلي را مي‌طلبد که در حوصله اين مقاله نيست.

«شانزدهم هپ ورث، سال 1924» با ترجمه‌ي رحيم قاسميان در سال 93 توسط انتشارات نيلا چاپ شده است. اين کتاب پيش تر در سال 88 توسط علي شيعه علي ترجمه و به همت انتشارات سبزان چاپ شده است.

**میزگردی درباره‌ی هویت بخشی به سالن های نمایش**

**با حضور شکرخدا گودرزی، اصغر همت، علی عابدی و هوشنگ اعلم**

**هنر خوار گردد،**

**جادویی ارجمند**

**ماجرای تقسیم بندی سالن های تئاتر بر اساس موضوع نمایش‌ها، یا آن طور که در فضای جدید مطرح شده «هویت بخشی» به سالن‌های تئاتر، چندی است که موافقان و مخالفانی پیدا کرده است. برای بررسی بیشتر ابعاد این ماجرا سه نفر از دست اندکاران و به اصطلاح «تئاتری» های با سابقه را دعوت کردیم تا در میزگردی در مورد این مسئله و خوبی ها و بدی هایش بیشتر صحبت کنیم. شکرخدا گودرزی، اصغر همت و علی عابدی مهمان این جلسه بودند. زحمت دعوت از دوستان و برپایی این جلسه بر عهده‌ی احسان حاجی‌پور عزیز بود.**

**حاجي‌پور: قرار است در اين نشست بپردازيم به قضيه‌ي ماهيت بخشي يا هويت‌بخشي به سالن‌هاي تئاتر که اخيراً از سوي برخي مسئولين تئاتر مطرح شده و سعي کنيم از ابعاد مختلف آن را بررسي کنيم.**

**اصغر همت:** امروز مطلبي خواندم از يک کارگردان نسبتا جوان که گفته بود اين يک اتفاق تاريخي است. و آن را مثبت ارزيابي کرده بود.

**اعلم:** اين اتفاق تاريخي مي‌تواند باشد ولي در کشوري که در مرکز 17، 18 ميليوني آن حداقل دويست تا سالن تئاتر باشد.

**گودرزي:** البته با توجه به سابقه‌ي تاريخي تئاتر ما، اين ماجرا آن قدرها هم ساده نيست. با وجود کمبودها و نبودهايي که هميشه داشته‌‌ايم. البته چهل، پنجاه سال پيش، سالن‌ها هويت مشخص داشتند و معلوم بود، چه کساني در تئاتر پارس اجرا مي‌کنند و چه تئاترهايي در سنگلج اجرا مي‌شود، يا تئاتئر مولوي پذيراي چه نمايشنامه‌هايي است؟

**همت:** حتي تئاتر شهرستاني ما هم هويت داشته. شهرهايي مثل شيراز، مشهد،آبادان،اهواز، اصفهان،تبريز،گرگان،ساري،رشت،صومعه‌سرا، زاهدان، بندرعباس و شهر هاي ديگر گروه داشتند و حتي از خودشان صاحب تنوع تئاتري بودند ما در شيراز و در مدارس هم گروه تئاتري داشتيم. گروه به معناي واقعي کلمه.

**گودرزي:** خيلي‌ها که امروز اين حرف‌ها را مي‌زنند به نظر من تئاتر اين کشور را نمي‌شناسند و حافظه‌ي تاريخي هم ندارند. و به همين دليل فتواهايي صادر مي‌کنند که خودشان فکر مي‌کنند اين اتفاق‌ها براي اولين بار است که رخ مي‌دهد و خودشان را مصدر و مبدع مي‌دانند.

**عابد:** اين اتفاق در خيلي از زمينه‌هاي فرهنگي در اين چند سال اخير رخ داده مثلا در عرصه‌ي شعر و خيلي‌ها فکر کرده‌اند نوعي از انواع شعر را آن‌ها هستند که کشف کرده‌اند، يا نوعي از گرافيک کار آن‌هاست و...

**همت:** قطعا، اين‌ها همه به خاطر قطع ارتباط با گذشته است که روز به روز بدتر مي شود و الان وحشتناک شده است. من رفتم سالن برج آزادي يک نمايش ديدم. اين کار با تماشاگر شکل مي‌گرفت. و اجرا کننده‌ها خيلي ذوق زده بودند که براي اولين بار اين کار را در ايران انجام داده‌اند اما سي‌وهشت سال پيش يعني سال 56 اين کار را در خانه‌ي نمايش کرديم. اسم نمايش هم بود «پرنده – آزادي – قفس» در بروشور هم نوشته بوديم بنشينيم با هم گپ بزنيم، چاي بخوريم و اگر شد با هم نمايش بازي کنيم». حالا بعد از سي و چند سال فکر کرده‌اند که يک کار نو کرده‌اند.

**گودرزي:** اصلا گروه‌هايي داشتيم که ريشه‌دار بودند. به نظر من گروه‌هاي تئاتري که امروز تشکيل مي‌شوند ناپايدارند، چون تعريف شده نيستند. هر واژه‌اي بايد درست تعريف بشود تا اين دوستاني که تازه از راه رسيده‌اند، بدانند که اين واژه‌ها يک عقبه‌اي دارد. هر چند قدمت تئاتر در کل تاريخ ما کوتاه است اما در اين قدمت کوتاه خصوصا در دهه‌ي چهل در عرصه‌ي تئاتر کشور اتفاقاتي شکل گرفت که اين اتفاق‌ها مبتني بر اتفاقات دهه‌ي سي بود به نظرم.

**همت‌:** حتي دهه‌ي بيست....

**گودرزي:** ريشه‌اش در اتفاقاتي است که منجر به سال‌هاي سي مي‌شودو از آن زمان مي‌رسد به دهه‌ي چهل که مي‌شود دهه‌ي طلايي تئاتر ما. و اين که مي‌گوييم دهه‌ي چهل، دهه‌ي طلايي تئاتر ماست، يک عقبه دارد و سرريز اين عقبه است که مي‌رسد به دهه‌ي چهل و در اين دهه تفکيک صورت مي‌گيرد و ما مي‌بينيم گروه تئاتر پاسارگاد- گروه تئاتر آناهيتا- گروه تئاتر هنر ملي هست، کارگاه نمايش هست، آتليه‌ي تئاتر هست که آتليه‌ي تئاتر زير نظر بيژن مفيد است، کارگاه نمايش را آربي آوانسيان هدايت مي‌کند- گروه هنر ملي زير نظر عباس جوانمرد است، گروه پاسارگاد را سمندريان دارد و اسکويي‌ها آناهيتا را دارند واين‌ها زير شاخه‌هايي دارند، مثلا «کوچ» زير شاخه‌ي گروه آناهيتا مي‌شود و... و هر کدام هم باتوجه به دايره‌ي کاري و نوع نگاهشان معنا مي‌شوند. مثلا پاسارگاد گروهي است که بيشتر افراد آن دانشگاهي هستند، دانشجوها را دور خودش جمع مي‌کند، محل اجرا يا تئاتر فردوسي است، يا سالن مولوي. اين‌ها کم‌تر به سمت کارهاي غيردانشگاهي مي‌روند.

**همت:** اين‌ها گروه‌هاي هويت‌مداري بودند که به سالن‌ها هويت مي‌دادند يعني معلوم بود مثلا در تالار مولوي چه نوع کارهايي اجرا مي‌شود يا در سنگلج مثلا و جاهاي ديگر.

**اعلم:** و الان کار دقيقا بر عکس است.

**گودرزي:** البته، الان سرنا را از سرگشادش مي‌زنند و مي‌خواهند سالن به گروه هويت بدهد. در صورتي که اين اصلا در هيچ جاي دنيا سابقه ندارد. اين واقعا وجود ندارد. چون هر گروهي بنا به انديشه و ايدئولوژي‌اش تشخيص مي‌دهد که چه سالني مي‌تواند بضاعت پياده شدن اين انديشه را در خودش داشته باشد و آن سالن را انتخاب مي‌کنند. و براساس همين انتخاب مسئولين را متقاعد مي‌کنند. شما فکر مي‌کنيد، بچه‌هاي کارگاه نمايش چه طور توانستند مسئولان را متقاعد کنند که سالني مثل چهارسو در ا ختيار آن‌ها باشد، يا گروه هنر ملي چه طور مي‌تواند سالن سنگلج را در اختيار بگيرد؟ اين‌ها کلي سعي مي‌کنند تا مسئولان را وادار به پذيرش کنند و حضور آن‌هاست که به اين سالن‌ها هويت مي‌بخشد. يک عده‌اي هم امروز متأسفانه فکر مي‌کنند که اولين رپرتوآرها کار آن هاست. در صورتي که سال‌هاي سال پيش رپرتوآرهاي مختلف اجرا شده گروه‌هايي رفته‌اند، دور ايران را گشته‌اند. بنابراين اساسا ماجرا اين است که اين‌ها تبديل به جرياناتي شبيه جريان‌هاي اصلي شده‌اند و سعي مي‌کنند. اداي آن اصلي‌ها و بزرگ‌ترها را دربياورند. و متأسفانه بايد اعتراف کرد که آب از سرچشمه گل‌آلود است چون اين طور است، همين طور که پايين‌تر مي‌آيد گل آلودتر مي‌شود. آدم‌هايي که در اين مسير قرار مي‌گيرند آب را طور ديگري نديده‌اند، زحمت هم نکشيده‌اند که بخوانند، فکر مي کنند همين است که هست.

**اعلم:** من تصور مي‌کنم با اين کار يک گام به مميزي بيشتر در تئاتر نزديک‌تر مي‌شويم.

**همت:** آن هم به دست خود تئاتري‌ها که اگر اثري واجد شرايط نبود، يکي از دلايل حذف اش هم نبود سالن همگون باشد. زماني من به عنوان سخنگوي خانه‌ي تئاتر اعلام کردم که: «تشکيل خانه‌ي تئاتر اصلا فکر اعضاي آن نبودبلکه طرح از پيش تعيين شده‌اي بود که با کمک ما عملي شد...»! براي اين که راحت‌تر بتوان جريانات تئاتر را رصد کرد. حالا هم طرحي هست که به وسيله‌ي خود ما تئاتري ها به آن شکل مي‌دهند عده اي از دوستان ما هم خود را در اختيار اين طرح نسنجيده گذاشته‌اند. نميدانم هدف طرح اين موضوع از کجاآب مي خوردقبلا گروه‌ها و افراد به سالن‌ها هويت مي دادند، هويت هر سالن برمي‌گشت به حضور آدم هاي فعال در آن سالن که دوستان اشاره کردند. الان حتي آن‌ها که ادعاي اين را دارند که گروه تئاتري هستند، گروه نيستند. من فکر نمي‌کنم که بعد از انقلاب با سابقه‌تر از گروه تئاتر بازي در تئاتر داشته باشيم، اين گروه هم متأسفانه کمتر نشانه ايي از خصوصيات يک گروه واقعي که اصلي ترين آن استقرار و استمرار و داشتن سالن و مستمري است را دارا نيست. صحبت کارگاه نمايش شد. کارگاه نمايش هم در يک جايي مثل همين جاهايي که الان به عنوان تئاتر خصوصي در حال راه افتادن است پاگرفت. در چهار راه يوسف آبادسابق يک ساختمان کوچک بود ولي براي خودش حساب وکتاب داشت و به نظر من يکي از اصولي‌ترين کارهاي تئاتري هم زمان و قبل از زمان خودش بود، پيشروتر از گروه هنر ملي و پاسارگاد و همه‌ي آن‌هايي که نام برديم. کارگاه نمايش عده‌اي را در استخدام داشت. اين عده در خودشان هويت‌بخشي کرده بودند و فعاليت‌هايشان شخصي بود و...

**گودرزي:** من در مورد اين منسجم‌ترين بودن يا نبودن بحث دارم...

**همت:**به نظر من يکي از اصولي ترين گروه‌هاي تئاتري تا کنون بوده است . منسجم تر از گروه‌هايي که از آن ها نام برده شده. کارگاه نمايش عده ايي را در استخدام داشت که در شقوق مختلف از نظر سبک و شيوه و حتي محتوا فعاليت مي‌کردند. از تلويزيون حقوق مي‌گرفتند، بليت مي‌فروختند تماشاگر ثابت هم داشتند ولي مهمترين وجه آن داشتن محل و استقرار گروه ها بود؛ صبح اول وقت مي آمدند، همان‌جا ناهار مي‌خوردند و روزي 15-16 ساعت را با هم بودند. صحبت من درباره‌ي کارگاه نمايش به ساختارش برمي‌گردد اصلا به بحث محتوايي آن کاري ندارم که خود مغوله اي است جداگانه. رپرتوار به معني واقعي کلمه -آن‌جا شکل مي‌گرفت يعني اين‌طور نبود که يک نفر بيايد بعد از هشت سال همان کاري را که هشت سال پيش کرده، تازه با يک گروه ديگر را دوباره اجرا کند چون مغزش ديگر توانايي و کشش ندارد. که کار جديد انجام بدهد. اين اتفاقات جديد که امروز شاهدش هستيم همه از کم مايگي است. اين‌ها اصلا اسم رپرتوار ندارد ما اصلا امروز رپرتوار نداريم.

**گودرزي:** من يک توضيح درباره‌ي کارگاه نمايش بدهم. اين که آتليه‌ي تئاتري که بيژن مفيد آن را هدايت مي‌کرد چراتبديل شد به کارگاه نمايش و ترجمه شد به اين اسم و به چه دليل از بيژن مفيد غصب شد. هيچ کس تا به حال اين را نگفته، آن‌هايي که اين کار را کردند واقعا بايد توضيح بدهند.

**همت‌:** مي‌خواهم بگويم آن زمان هم با حقوقي که به گروه‌ها مي‌دادند فعاليت‌هاي گروه‌هاي تئاتري کاملا رصد مي‌شد و لحظه‌لحظه کار بچه‌ها زير نظر بود. اما از نظر مالي و ساختاري مسنجم بودند.

**گودرزي:** طبيعي بود که آن زمان کارگاه نمايش بخواهد برود زير نظر دولت، و زير نظر آن بخش تجددخواه دولت. بنابراين کارگاه تئاتري که کمي مستقل‌تر است مصادره مي‌شود و اسم آن ترجمه مي‌شود به کارگاه نمايش. اما تفاوت ماهوي با اين سالن‌هاي کوچکي که به اسم تئاتر خصوصي کار مي‌کنند دارد. آن کسي که در آن سالن کار مي‌گذاشت هرگز توقع مالي نداشت مثلا آدمي مثل شاهين سرکيسيان که در تئاتر ايران نقش بسيار اساسي و انکار نشدني دارد و توانسته يک فضايي را تعريف کند که از دل آن فضا گروه هنر ملي بيرون بيايد هيچ وقت فکر نمي کرد که خانه‌اش را بايد اجاره بدهد و در آمدزايي داشته باشد. الان اين سالن‌هاي کوچک ببينيد چه خانه‌اي از اهالي تئاتر خراب مي‌کنند با اجاره‌هايي که مي‌گيرند.

به نظر من يکي از بهترين ساختارها را به خصوص از نظر نظم و اقتدار گروه هنر ملي داشت. يعني از نظر من يکي از بهترين و ساختارمندترين گروه‌ها بود. اين را از برآيند کاري‌شان هم مي‌توان متوجه شد. نگاه کنيد بيضايي- رادي- نصيريان- ساعدي اين‌ها نويسندگان اصلي بودند، کارگردان‌ها، جوانمرد بوده والي بوده. نصيريان، داوود رشيدي و... بوده‌اند بعد اين استراکچر و ساختار را مي‌برند به تلويزيون آن موقع،شش تا گروه درست مي‌کنند که هر کدام اين افراد مسئوليت يک گروه را برعهده مي‌گيرند و هر چهارشنبه نمايش زنده از تلويزيون پخش مي‌کرده‌اند!

**حاجي پور:** چه‌قدر هم اين کار در آن سال‌ها و در پيوند تماشاگر با تئاتر تاثيرگذار بوده.

**گودرزي:** بله، مي‌خواهم بگويم، در ساختار هم گروه هنر ملي جلوتر از بقيه‌ي گروه‌ها بوده گروه هنر ملي اولين گروهي است که بدون پشتوانه‌ي آنچناني دولت در شهرهاي مختلف رپرتوار اجرا مي‌کند.

**همت:** البته هيچ وقت مسئله‌ي دولتي بودن از اين‌ها گرفته نشده و همواره دولتي بودند.

**گودرزي:** بله، درست است ولي بنابر اسناد موجود کم‌ترين حمايت از آن‌ها مي‌شده مکاتباتشان هست.

**همت:** کمترين حمايت که نه؛ بالاخره آنها اکثرا کارمند رسمي اداره تئاتر بودند، حقوق مي گرفتند و اعضاي خارج از اداره هم در قبال کار مبلغي هرچند ناچيز دريافت مي کردند به شهرستان ها هم اگر مي رفتند حتما فوق العاده دريافت مي‌کردند چون فکر نميکنم بليت فروشي داشته باشند.

**گودرزي:** چرا من اسنادش را ديده‌ام بليط مي‌فروختند.

**همت:** پس من بدون بليط نمايششان را مي‌ديدم. شايد چون عضو گروه تئاتر بودم.

**گودرزي:** اين گروه، وقتي مي‌رود شيراز (مشخصا شيراز را که اصغر مي‌گويد اشاره مي‌کنم) اين‌ها جا براي ماندن نداشته‌اند. نامه مي‌نويسند و درخواست مي‌کنند که از پول فروش بليط يک جايي را بگيرند يک ساختمان نيمه تمام پيدا مي‌کنند، آقاي انور مي‌رود در بازار تخت دست دوم و تشک و... امانت مي‌گيرد و چند روز گروه مي‌ماند. منظورم اين ساختار انسجام داشته. (اين مشکلات را بنا به ضرورت گفتم) ولي اين گروه براي اجراي رپرتوار به شهرهاي مختلف ايران رفته‌اند، و بعد که برگشته‌اند نمايش بلبل سرگشته را به خارج از کشور و يک جشنواره‌ي بين‌المللي برده‌اند و تئاتر ايران براي اولين بار در عرصه‌ي بين‌المللي با اين نمايش مطرح مي‌شود. مي‌خواهم عرض کنم که از نظر ساختاري چه در عرصه‌ي تلويزيون، چه در عرصه‌ي رپرتوار شهري و چه در عرصه‌ي حضور بين‌المللي و هويت بخشي به خود تئاتر مي‌توانيم به صورت رندم بگوييم گروه هنر ملي مقام نخست را نسبت به گروه‌هاي ديگر دارد. اکثر کارها بومي‌تر بوده‌اند. – نه اين که کار غيربومي نداشته‌اند اما- نويسنده‌هاي اصلي‌شان بر پايه‌ي اين تفکر مي‌نوشتند بنابراين، اين‌ها بودند که هويت دادند به سالني مثل سنگلج و مردم مي‌دانستند اگر مي‌خواهند کار ايراني ببينند بايد بروند سالن بيست و پنج شهريور يا سنگلج. اين‌ها سنگلج را به يک سالن واقعي تئاتر تبديل کردند. و محلي شد که توليد فکر در آن‌جا انجام مي‌گرفت، اعضاي اين گروه بودند که فکر و انديشه توليد مي‌کردند.

**همت:** ما در ده‌هاي بيست و سي هم گروه‌هاي غير دولتي و مستقل داشتيم.

**گودرزي:** من آن را هم نمي‌توانم بگويم مستقل. اين نيست که چون دولتي نيست پس مستقل است. اين‌ها غير دولتي بود و نه مستقل چون وابستگي‌هاي ايدئولوژيک داشتند.

**همت:** من که گفتم صرف وجود گروه ها را در نظر بگيريم و فعلا کاري به درون مايه نداشته باشيم که آن خود بحثي است مفصل و خارج از بحث ما که به قول امروزي ها سخت افزاري است.

**علي عابدي:** ما بايد ببينيم، در کجا و چه کشوري زندگي مي‌کنيم و از چه چيزي صحبت مي‌کنيم. بحث هويت‌بخشي سالن‌ها مطرح است و هيچ کس با اصل اين ماجرا مشکلي ندارد. اما بحث جاي ديگري است و اين که ما در کشورمان اصولا چند تا سالن داريم که حالا قصد کرده‌ايم همين اندک تعداد را هم با بحث هويت‌بخشي محدود کنيم. ما مثل آلمان نيستيم که فقط 430 تا سالن در پايتخت داشته باشيم ما دو سه تا سالن دولتي مناسب بيشتر نداريم تئاتر خصوصي‌مان هم که جديدا باب شده 17، 18 تا سالن بيشتر نيست. ما در مورد چه تئاتري صحبت مي‌کنيم؟ آيا تئاتر دولتي که مديريت متمرکز داشته باشد؟ آيا ما مي‌توانيم تئاتر دولتي را هويت‌دار کنيم و تئاتر خصوصي‌مان خارج از اين دايره باشد چون مديريت‌ها متمرکز نيست. مثلا مي‌توان سالن ايرانشهر را سالن آزاد اعلام کرد و تئاتر شهر، تالار وحدت را زير مجموعه‌ي اين بحث هويت‌دار شدن قرار بدهيم. مگر ما چند تا سالن داريم و بعد با چه بودجه و امکاناتي مي‌خواهيم به آن‌ها هويت بدهيم. نتيجه مي‌شود بلايي که بر سر سنگلج آمده.

**‌گودرزي:** من با همين هويت‌دار کردن مسئله دارم.شما منظورتان کاربرد بعد از به وجود آمدن است. اما سئوال من اين است که اصلا هويت يعني چه؟ هويت را اول تعريف کنيم.

**همت:** اصلا ببنيم «هويت» بخشيدني است؟!

**اعلم:** تئاتر در ايران با دو عامل شروع شد، يکي عشق و علاقه بود و يکي پول توجيبي افراد. يعني اين‌ها کار تئاتر مي‌کردند بدون اين که از جايي درآمد داشته باشند. کارمند جاي ديگري بودند و کار مي‌کردند و چون عامل آن عشق و علاقه بود طبيعتا پويايي در آن بود.

**گودرزي:** عشق و علاقه به اضافه‌ي جهان‌بيني و نگاهشان به زندگي و جهان اين دو تا با هم، دو بال بودند براي تئاتر

**اعلم:** تصور من اين است که هويت بخشيدن پنجاه سال پيش به تئاتر سنگلج پايه‌ي همين کار بود که دوستان امروز صحبتش را مي‌کنند. بعد هم ساختن تئاتر شهر کوششي بود در راستاي همين کار تقسيم هويتي يعني قرار شد تئاترهاي شيک و مدرن و تروتميز که فرح پهلوي آن را مي‌پسنديد در سالن تئاتر شهر اجرا شوند براي بورژوازي تازه شکل گرفته بود که ماشين آريا سوار مي‌شد و... تئاتر سنگلج هم براي اهل فکر که فاصله‌ي طبقاتي هم احتمالا با گروه اول داشتند. در حالي که اتفاقي که در تالار سنگلج آن زمان رخ داد معادله را بر هم زد يعني بيشتر توجه‌ها به آن طرف مي‌رود. بحث آن عشق و علاقه است که گفتم، يک وقت مي‌بينيد يک راسته‌ي بازار مي‌شود راسته‌ي بزازها يک راسته‌ي مي‌شود راسته‌ي زرگرها يعني آن راسته هويت خود را از آن حرفه مي‌گيرد. و اين‌ها کم چيزي نيست هويتي که در ذهن مردم تعريف مي‌شود اصل است.

**عابدي:** سنگلج هنوز هم بخشي از هويت گذشته‌اش را يدک مي‌کشد. و ما قبل از انقلاب سنگلج را به عنوان مرکز نمايش‌هاي ايراني و نه سنتي مي‌شناختيم. اما مشکل اين جا بود که خواستيم سنگلج را به محل نمايش‌هاي آييني و سنتي تغيير بدهيم.

**گودرزي:** يعني قصد داشتند اين کار را بکنيم. اين‌ها همه تصميم‌گيري‌هاي مديريتي است و از بالا و نه متعلق به مردم و اهل تئاتر.

**عابدي:** وقتي فکر مي‌کنيم بايد يک‌دفعه اين تغيير ايجاد شود بعد يک‌سري مشکلات به وجود مي‌آيد.اصلا حالا بايد بپرسيد تعريف ما از نمايشنامه‌ي ايراني چيست؟ يا تعريف‌مان از نمايش آييني سنتي چيست. حالا در مقام دفاع هم بايد نمايش‌هاي آييني سنتي را ساپورت کنيم. تاچه قدر تا کي؟

**همت:** نمايش‌هاي سنتي ما جا دارند. اين‌ها بايد در تکيه‌ها، عروسي‌ها و شادي‌ها اجرا مي‌شد بايد روي تخت حوض اجرا مي‌شد و نه روي صحنه – اصلا اين فضا فضاي تئاتر سنتي ما نيست. بعد ببينيد چه بلايي بر سر تعزيه آمده. تئاتر سنتي ما قهوه‌خانه دارد.

**عابدي:** وقتي چنين هويتي به سنگلج داده شد خودمان را محدود کرديم.

**همت:** نمايش سنتي، مذهبي ما تکيه دارد، الان کو تکيه؟ الان کو تخت حوض؟ کو سياه‌بازي، همه چيز امروزه جعلي شده همه چيز را مصادره کرده‌ايم وقتي مي‌گوييم تئاتر سنگلج تالار آييني سنتي، بي‌خود مي‌کنيم. تالار سنگلج يکي از استانداردترين تالارهاست در کشور ما اگر بخواهيم يک نمونه ديگر بگوييم تالار فخرالدين اسعد گرگاني است، تئاتري که يک پشت صحنه‌ي درست داشته باشد و ارتفاع و عمق داشته باشد و آکوستيک باشد. خب واقعا نداريم. اين هويت‌بخشي به سنگلج از بيخ و بن غلط بوده است.

**گودرزي:** در واقع هويت‌زدايي کرده‌اند. نه هويت بخشي. ما که نمي‌توانيم سالن را از فکر جدا کنيم به اين نتيجه رسيديم که سخت افزار و نرم‌افزار ما در هم تنيده شده. يعني شما نمي‌توانيد اين‌ها را از هم جدا کنيد. من منظورم اين بخشي از حمايت تئاتري است که از اين پروژه‌هاي به اصطلاح هويت بخشي حمايت مي‌کند. مبناي اين کار بر اساس پاک کردن يک خاطره و عادت جمعي است. بر مبناي حذف يک دوره‌ي تاريخي است به راحتي اين اتفاق مي‌افتد و حالا کساني که بي‌خبرند هر کدام يک جايي مي‌ايستند و انگار يک ملک جديدي پيدا کرده‌اند و خوشحال به پايکوبي و تبليغ اين کشف جديد مشغولند. اين وسط پيدا کنيد پرتقال فروش را. که کي اين تغييرات را به وجود آورده و چرا؟ اين جاست که مسئله‌ي اصلي به وجود مي‌آيد. من مي‌گويم اصلا هويت را ابتدا بايد معنا کنيم.

**همت:** هويت ظرف فرهنگي دارد، ظرف مکاني دارد و... بعد نمي‌شود اين هويت را انکار کرد.

**گودرزي:** آن هم فرمايشي و بخشنامه‌اي نيست.

**همت:** بايد ديد آيا خود تئاتر ما هويت قابل دفاع دارد؟ يک زماني اين‌ها به دنبال هويت رفته‌اندو همان گروه هنر ملي مشخص‌ترين حرکت ما در اين زمينه بود. براي اين که اين پديده‌اي که تئاتر نام دارد واز جاي ديگر بر ما وارد شده چه‌طور مي‌توانيم بومي و ملي کنيم.

**گودرزي:** من روي اين قسمتش حرف دارم.

**همت:** نمي‌تواني بگويي موفق شده چون الان وجود ندارد.

**گودرزي:** نمي‌توانيم حکم صادر کنيم که وجود دارد يا ندارد. من حرف دارم و حرفم اين است که هويت يک مسئله‌ي اصلي است که يک جامعه و پيشاني آن جامعه و متفکرينش هميشه با آن درگيرند. يعني الان هم متفکرين ما در عرصه‌ي علوم انساني و فکري با مسئله‌ي هويت درگيرند. شما نمي‌تواني هويت را از خودت جدا کني. اين هويت عنصر ناخودآگاهي است که با تو مي‌آيد.

**اعلم:** جدا از ديدگاه فلسفي يک نگاه جامعه‌شناختي هم داريم. تئاتر قبل از 32 گونه‌هاي مختلف داشته کسي که مي‌خواست تئاتر معترض مبتني بر انديشه‌هاي چپ ببينيد بايد برود به تئاتر فردوسي، آن کسي که مي‌خواست تئاتر ايراني ببيند مي‌رفت جامعه باربد و بعدا به سنلگج و ... يعني خود مردم و آن گروه تئاتري در يک تعاملي همديگر را پيدا کرده و شناخته بودند. حتي آن کسي که مي‌خواست سياه‌بازي ببيند مي‌دانست بايد کجا برود. بعدتر وقتي ما جوان بوديم. تالار مولوي بيشتر تئاترهاي دانشگاهي داشت. و اين بخشنامه‌اي و از قبل تعيين شده نبود.

**گودرزي:** يک فرمايش خوبي کرديد آقاي اعلم که گفتي صنف. اگر بپذيريم که تئاتر يک صنف است از خيلي مباحث حاشيه‌اي که به عنوان تئاتر ارائه مي‌شود خلاص مي‌شويم و تئاتر تعريف درست خودش را به عنوان يک صنف پيدا مي‌کند. آن وقت اين صنف همه چيز دارد که مي‌تواند سرگرم کند، انديشه توليد کند و... اما در نهايت يک صنف است و براي خودش يک تعريف دارد. وقتي مي‌گوييد راسته‌ي جواهرفروش‌ها بنا به ضرورت تقاضا و عرضه شکل مي‌گيرد. و حالا ما اين عرضه و تقاضا را مي‌خواهيم فرمايشي کنيم و اين نمي‌شود. آن چه که به وجود آمده در اين چرخش شکل گرفته يعني عرضه و تقاضا و شناخت عرضه کننده و متقاضي همديگر شکل گرفته و صيقل پيدا کرده وآرام آرام نرم شده و جاي خودش را پيدا کرده بود يعني آن زمان اگر کسي صبح از خانه مي‌آمد بيرون و غروب مي‌خواست تئاتر ببيند به راحتي مي‌توانست بنابر زمينه فکري و انديشگي‌اش تصميم بگيرد به کدام سالن برود که تئاتر ببيند اما الان نمي‌داني تئاتري که مي‌بيني به تو چه چيز مي‌دهد.

**همت:** اگر ما کشيده بشويم به سمت معيارهايي که اخيرا مطرح شده که فاجعه است. من خيلي کار مي‌ببينم، هنوز جزو کساني هستم که خيلي نمايش مي‌بينم و اين زبانزد است. و براساس همين تجربه مي‌گويم اگر قرار باشد برسيم به آسيب‌شناسي سالن‌هايي که اين روزها به وجود آمده و کساني که دارند در اين سالن‌ها بي هيچ زمينه‌اي کار مي‌کنند. بحث مفصلي خواهد بود. اما من هويت را مطرح مي‌کنم، منظورم اين است که ما اصلا در تئاتر آن هويت را نداريم، زماني هم که به دنبالش رفته‌ايم اما نتوانسته‌ايم به دست بياوريم و آن بخشي را هم که در آن صاحب هويت نسبي بوديم از دست داده‌ايم به خصوص در زمينه‌ي فضا، مثل تخت حوضي‌مان يا تعزيه‌مان که از دست داديم. و براي اين حرف دليل دارم. دقت کنيد اگر هزاران حکومت در ژاپن عوض بشود «تئاتر نو»، تئاتر نو است «کيوگن» کيوگن است. کمديادلارته، کمديادلارته است، تئاتر بلوار تئاتر بلوار است. برادوي تئاترش سر جاست. آن‌ها هويت وتعريف دارند. هويت خودشان را کسب کرده‌اند و جا افتاده. يعني اپراي چيني تکليفش معلوم است حالا اگر حکومت کمونيستي باشد يا غير آن، هميشه همين است و اين يک هويت ملي است. اما ما اين‌ را هم نداريم و اگر هم داشتيم آن را از دست داديم و اصلا بر اين اساس قرار است هويت‌سازي براي چه بکنيم؟!

**گودرزي:**مهم‌ترين نکته‌ي ما اين است که آن چه که شما مي‌گوييد و تا حدودي با آن موافقيم اين است که هويت ما خدشه‌دار شده و من بخش اصلي اين اتفاق را نتيجه‌ي جريانات روشنفکري در کشورمان مي‌دانم.در واقع همين‌طور است. يعني از ابتداي ورود جريان روشنفکري به ايران هويت ما خدشه‌دار مي‌شود. از زماني که ملکم خان انجمن اخوت را درست مي‌کند. يعني جريان فرماسونري که مي‌خواهد از طريق آن قانون بلژيک و فرانسه را بياورد به ايران که نودونه درصد مردمش بي‌سواد هستند. يا طالبوف و آخوندزاده که اساسا نمي‌دانند تعزيه چيست در مکاتباتش با ميرزاآقا تبريزي هست، معلوم است در عمرش تعزيه نديده و نمي‌داند چيست.

**حاجي پور:** آن چه هم مي‌نويسد فقط براساس ساختار غربي است.

**اعلم:** و ما بعدها فهميديم که در واقع کجاي تاريخ ايستاده بوديم در صورتي که در ظاهر در يک نقطه‌ي باسمه‌اي وعوضي قرارمان داده بودند، يعني ظاهرمان تغيير کرده بود اما در باطن هنوز همان جايي بوديم که راه افتاديم به دنبال عدالت خانه و نه حتي مشروطه.

**گودرزي:** احسنت، اما از طريق يک گفتمان ديگري که فکر کرديم برگزيده‌تر و والاتر و بالاتر از گفتمان است، حالا آمده‌ايم فرهنگ خودمان را بشناسيم. اين گام اول بود. نسل دوم روشنفکري در دوره‌ي رضاخان مي‌شود نسل امثال فروغي که او هم انجمن بيداري ايرانيان را مي‌سازد آن هم براساس الگوي فراماسونري. آدمي مثل نقي‌زاده که يکي از روشنفکران موثر آن زمان است، مي‌گويد:«ما از فرق سر تا نوک پا بايد غربي بشويم»!يا اراني و يارانش که مي‌گويند تنها راه پيشرفت سوسياليزم است. آن‌ها هم انديشه‌شان متعلق به استالين و روسيه و... است و نه ايران. هويت تازه دارد در گفتمان سياسي و اجتماعي مادر بعد از شهريور بيست شکل مي‌گيرد. و اين منتج مي‌شود به رويدادهايي در عرصه‌ي اجتماعي در عرصه‌ي اجتماعي و سياسي آن وقت مصدق مي‌آيد و... در عرصه‌ي تئاتر چه اتفاقي مي‌افتد؟ روزي که جهانبگلو و شاملو مي‌روند خانه‌ي سرکيسيان که نمايش ببينند بعد از اجرا مي‌پرسند اين چيزي که ما ديديم چي بود؟ اين شخصيت کي بود؟ و هيچ کدام نمي‌توانند توضيح بدهند. و همان جا آن‌ها مي‌گويند شما چرا يک کار متعلق به خودمان را اجر نمي‌کنيد؟ چرا نمي‌رويد به دنبال کاري از داشته‌هاي خودتان که آن‌جا گروه بعد از شش ماه تمرين آن نمايش را زمين مي‌گذارد و بعد دو تا قصه کوتاه از هدايت را به نام دردسرهاي آميز يدالله و محلل را به دست مي‌گيرد و اين کار پايه‌اي مي‌شود براي رجوع به مسايل و نيازهاي بومي و تئاتر ملي. اگر آقاي همت اشاره مي‌کند به تئاتر کابوکي - تئاتر نو و... اين‌ها از يک فرهنگ و بستري مي‌آيند.

**عابد:** در همان اندازه ها تعزيه را داشتيم ولي رها کرديم و نتوانستيم حفظ کنيم بعد هم رفتيم دنبال نگاه پيتر بروک که ظرفيت‌هايش را کشف کنيم.

**گودرزي:** در يک دوراني که داشت تعزيه‌ي مضحک شکل مي‌گرفت. اگر شده بود پا مي‌گرفت عالي بود، اما به نوعي زدند و قلع و قمع کردند.

**عابد:** يعني نيازي براي اين که تعزيه تبديل به بخشي از هويت ملي ما بشود احساس نشد.

**گودرزي:** بله، شرايط زيستي، اجتماعي و نيازهاي ما در هم تنيده است و بر اين اساس هويت چيزي نيست که يک شبه به چيزي يا جايي ببخشيم.

**همت:** بعضي وقت‌ها نمي‌شود چيزهايي را به زور تحميل کرد. يک‌سري چيزها را نمي‌شود به يک فرهنگ تبديل کرد فرهنگي که از جاي ديگري از دنيا آمده، حساب و کتاب خودش را دارد. اصلا چرا تئاتر؟ فوتبال را هم اگر تصميم بگيريم ملي‌اش کنيم نمي شود فوتبال بومي از آن ساخت يا بسکتبال يا واليبال بومي؟! يک چيزي جود دارد و نمي تواني در ذاتش تغيير ايجاد کني مثل کش لقمه، هر جاي دنيا که بروي بگويي پيتزا يک پديده‌ي ثابت را به تو مي‌دهد. همه جاي دنيا به چلوکباب مي‌گويند چلوکباب! هيچ ترجمه‌اي هم نکرده‌اند. من درجايي گفته‌ام يک سري چيزها مال ما نيست بنابراين يک زماني زور بي‌خود براي مال خود کردنش زده‌ايم و نه آن چيزي که بوده درست کسب کرده‌ايم و نه سرانجام آن چيز تبديل به پديده‌اي بومي شده. فقط يک اتلاف وقت تاريخي داشته‌ايم و دست آخر هيچ کدام را نداريم. و هميشه برزخي هستيم.

**گودرزي:** برزخي هستيم چون مي‌خواهيم برزخي بمانيم. اگر ما بپذيريم که تئاتر يک رابطه‌ي اساسي با زيست و زندگي دارد و تئاتر آيينه‌ي زندگي است حالا تئاتري مي‌شود هويت ما که بتواند دغدغه‌هاي آدم‌هاي ما را در زمان‌هاي مختلف مطرح کند.

**همت:** بله اما از يک سري چيزها نمي‌توان فرار کرد. دهه‌ي چهل که تو روي آن تأکيد داري به درستي در همين دهه رادي و غلامحسين ساعدي باچه طرز فکري مي نويسند؟ جز بيضايي که يک استثناء است. حتي بيضايي هم بومي نمي‌نويسد، ايراني نمي‌نويسد و بيشتر به مسئله‌ي شرق به طور کلي نظر دارد.

**گودرزي:** اتفاقا بومي‌ترين است. قالب را بايد در نظر گرفت. شما کدام نمايش رادي را مي‌بيني که از دغدغه‌هاي زمان خودش جدا باشد.

**همت:** وقتي مي‌خواهد انديشه‌ي درون اثري را منتقل کند، خب در يک قالب متعلق به خودمان بيان مي‌کند.

**گودرزي:** ما که نمي‌خواهيم در را ببنديم.

**همت:** اگر ما چخوف و ايبسن را نداشتيم، آيا رادي را به اين شکل داشتيم؟!

**گودرزي:** طبيعي است، من درونمايه را مي‌گويم.

**گودرزي:** وقتي از هويت‌بخشي صحبت مي‌کنيم هويت مبتني بر زيست و زندگي معنا مي‌دهد و نمي‌شود اين‌ها را از هم جدا کرد. اگر هويت را از زيست جدا کنيم يعني مي‌خواهيم هويت را به عنوان امري در نظر بگيريم که قرار است اعطا بشود نه اين که به خودي خود وجود دارد.

**همت:** الان تئاتر اين کشور به نظر من بدترين دوران خودش را مي‌گذراند. و به دنبال ابزاري است که خودش را از اين وضعيت اسفبار نجات بدهد و مثال بارز يتشبث بالحشيش است. آدمي که در دريا غرق شده حتي آويزان يک چوب کوچک مي شود. پس يک‌سري عوامل را به وجود مي‌آورد که اصل ماجرا لاپوشاني شود. الان آن چه مطرح است اين که چه هويتي براي چه سالني؟! وگرنه آن چه شما مي‌گوييد ريشه‌يابي درستي است، براي ريشه‌يابي يک مبحث مفصل.

**گودرزي:** بله ولي خانه از پايه و بست ويران است و بايد صحبت کرد.

**همت:** الان در همين شرايط بد يک اتفاقاتي در جهت خراب‌تر شدن شرايط درحال رخ دادن است. چند وقت پيش به معاونت محترم هنري وزير ارشاد گفتم خواهش مي‌کنم تئاتر ما را برگردانيد به ده سال پيش، به پنجاه سال پيش گفتم از طلا گشتن پشيمان گشته‌ايم مرحمت فرموده ما را مس کنيد. الان بلايي در حال اتفاق افتادن براي تئاتر ما هست که بايد به داد آن رسيد. شکر خداي عزيز تو خودت الان درگيري

**گودرزي:**بله الان درگيرم، خيلي هم زياد.

**همت:** الان بايد نقدا شرايط حال را بررسي کرد و گفت آقايان با عنوان کردن اين قضيه نشان داديد که از اوضاع تئاتر کمتر مي‌دانند و اين دوستان ما که ندانسته و از روي ناآگاهي دارند اين قضيه را پروبال مي‌دهند وتيتر مي‌زنند که اين يک «اتفاق» در تئاتر ماست، کمتر توجهي مي‌کنند. بايد جلوي يک سري قضاياي اين چنيني را بگيريم که وضع تئاتر از اين بدتر نشود چه کسي مي‌خواهد الان بگويد تئاتر ما يک تئاتر ورشکسته نيست. اصلا نمي‌خواهم بگويم در حال موت و احتضار از اين حرف‌ها نمي‌گويم. ولي تئاتر ما ورشکسته است در بازار به کسي مي‌گفتند که پول کم مي‌آورد. الان تئاتر ما پول دارد؟ نه. تئاتر ما ورشکسته است وخيلي زور بزند آن‌ها که موافق اين تئاتر هستند مي‌توانند بگويند ورشکسته‌ي به تقصير نيست که من مي‌گويم ورشکسته‌ي به تقصير است و به خاطر همين هم هست که همان روز اول به علي عابدي گفتم تو بايد تئاتر کار کني چرا در اين شرايط پذيرفتي که بروي مسئول تئاتر سنگلج بشوي. تويي که من سابقه‌ات را دارم و گفتم خود من هم با اين تعريف نبايد مديريت را در آن دوره قبول مي‌کردم. اما اول تضمين گرفتم و بعد رفتم و با آن تضمين‌ها توانستم کار کنم. الان علي عابدي، مدير مرکز هنرهاي نمايشي چه تضميني گرفته‌اند؟ خود آقاي معاون محترم چه تضميني گرفته که آمده مسئوليت پذيرفته، ما چي؟ در اين شرايط حتي دن‌کيشوت هم نمي‌شود بود. چون دست کم دن‌کيشوت برخي از تصورات ذهني‌اش تحقق پيدا مي‌کرد که آن هم شکل فانتزي اين جا نيست.

**گودرزي:** رسيدي به نقطه‌ي اصلي. هويت ما بخش اعظمش با سطح فرهنگي‌مان سنجيده مي‌شود. ما وقتي سطح فرهنگي مان رادرست تعريف نکنيم. دنبال اين هويت مي‌گرديم ولي وقتي اين سطح درست تعريف شود تازه مي‌فهميم کجا ايستاده‌ايم.

به نظر من ذات قضيه بايد درست بشود. وارد ماه چهارم سال شده‌ايم هنوز يک ريال به تئاتر کشور تزريق نشده، شده آقاي عابدي؟

**عابدي:** خير. چون بحث مرتبط با هويت و سالن است مي خواهم به برخي نکات اشاره کنم وقتي صحبت شد که من مدير سنگلج بشوم اول از خودم پرسيدم آيا من به عنوان يک کارگردان حاضرم يک اجرا آن جا بگذارم و بعد ديدم نه. چون ده پانزده سال است که سنگلج در فضايي قرار گرفته که آن را به فضاي اجرايي يک نوع کار کمدي سبک تبديل کرده اما ماجرا اين است که استاد همت گفت که اين سالن در تاريخ تئاتر ايران جايگاه مهمي دارد. کساني آن‌جا کار کرده‌اند که در تاريخ تئاتر ما رفرنس هستند جوانمرد، والي، رشيدي و... من وقتي يک دوره‌ي طلايي در سنگلج را با اين مشخصات مي‌شناسم و بعد شاهد افت آن در دوره‌هاي بعدي هستم و مي‌دانم دليل آن تحميل يک نگاه اشتباه بوده است، يعني سالن مخصوص نمايش‌هاي آييني و سنتي و اين کار دستوري بود. و گفتم مشروط به اين مي‌پذيريم بيايم که بتوانم سنگلج را برگردانم به آن دوران طلايي. حالا با چه ابزاري؟! نمي دانم چون وقتي به هر کدام از دوستان مي‌گويم بيايد اين جا اجرا کنيد، نمي‌آيند چون معتقدند سنگلج تبديل شده به محل اجراي کمدي‌هاي سبک. اين را من به عنوان مدير اين مجموعه مي‌گويم. و براي اين که بتوانم دوستان را براي اجرا در سنگلج مجاب کنم بايد يک ابزار حمايتي داشته باشيم و در خواست اين ابزار حمايتي را کرده‌ام. که بتوانم سنگلج را برگردانم به دوران طلايي خودش و چه بسا براي شش ماهه‌ي دوم بر همين اساس بسته باشم. و از مهر قرار است مساوات- جلال تهراني و افشين هاشمي و... در سنگلج اجرا کنند. که سنگلج دوباره بشود سالن نمايش‌هاي ايراني، با اين نيت رفتم سراغ سنگلج حتي در اين جشنواره اخيرا دانشجويي کارهاي خوب دانشجوها را حمايت مالي مي‌کنيم که در سنگلج اجرا شود.

**گودرزي:** الان سقف حمايت چه‌قدر است؟

**عابدي:** بستگي به کار دارد براي دانشجويان و افراد حرفه ايي متفاوت است اماهمين دانشجو حاضر نيست بيايد سنگلج

**گودرزي:**واي... يعني حالا کار سنگلج به جاي رسيده که بايدبا خواهش و التماس گروه به آن جا بيايد. به اين مي گويند هويت زدايي!

**همت:** همين الان يک اتفاقي در تالار وحدت در حال رخ دادن است که آخر ماجراست. آقاي مسئول شوراي نظارت کار را رد کرده، ولي کار روي صحنه است و چند نفر از بازيگران سينما مي آيند روي صحنه و دو کلمه مي گويند و مي روند و...!!! يعني داريم به اين جا کشيده مي‌شويم. بليط اين کار صد هزار تومان است ومتأسفانه براي آن صف مي‌کشند!

**عابدي:** در حال حاضر، هزار شلاق را در سنگلج اجرا کرديم همزمان چند کار در ايرانشهر هم اجرا مي‌شود ولي آمار فروش سنگلج از ايرانشهر بالاتر است.

**همت:** خدا کند... اگر آن پارکينگ که سال هاست صحبتش هست درست شود من قول مي‌دهم که سنگلج دوباره آباد مي‌شود.

**عابدي:** سنگلج از نظر موقعيت جغرافيايي بدتر از تالارهاي شمس و اکو نيست و امکانات فني سنگلج به نسبت آن‌ها عالي است. ولي چرا هنرمندان برگزيده ما راضي مي‌شوند بروند در آن سالن‌ها اجرا کنند ولي نيايند به سنگلج؟

**عابد:** وقتي در تئاتر شهر يا تالار وحدت که اصلي‌ترين سالن‌هاست نمايش‌هايي مثل همين‌ها که گفتيم روي صحنه مي‌رود قصد تغيير ذائقه‌ي مخاطب علاقمند و نه حرفه‌اي تئاتر – نسبت به تئاتر است و متأسفانه اين کارها حمايت هم مي‌شوند.

**همت:** اين‌ها شکل دارد ولي محتوا ندارد.

**گودرزي:** من بحث مصداقي ندارم، عرض من اين است که نگاهي که وارد هنر و تئاتر شده به نام اقتصاد هنر، و تئاتر هم از آن بي بهره نيست اين نگاه باعث شد که تئاتر به اين سمت و سو برود يعني اقتصاد هنر آمده به نوعي وارد شده که مسير رامنحرف کرده هنر بايد داراي اقتصاد باشد و اقتصادش هم تعريف مي‌شود از سوي دوستان. يعني هنر نه به منزله‌ي يک کالاي فرهنگي بلکه به معناي يک کالاي بازاري و اقتصادي مطرح شده. حالا يک هنرهايي براي برخي از ما بهتران که تابلو مي‌برندآن طرف آب و بند و بست دارند و راهش را بلدند، نفع دارد و شناختن اين عده هم اصلا کار دشواري نيست به نظر من اين‌ها يک تابلو را مثل يک تخته فرش زده‌اند زير بغلشان برده‌اند آن طرف آب و فروخته‌اند. سکه‌ي زير خاکي را هم همين طور مي‌فروشند و اسمش را هم مي‌گذارند اقتصاد هنر! بعد اين اقتصاد هنر مي‌آيد در تئاتر همه چيز را داغان مي‌کند. با اين شرايط بحث بر سر اين مصاديق کوچک معنا ندارد اصل بحث جاي ديگر است.

**حاجي‌پور:** سئوال نهايي مي‌تواند اين باشد که در شرايط فعلي با همه‌ي چيزهايي که گفتيم آيا تشکيل يک شورا براي هويت بخشي!! به سالن‌هاي تئاتر کار درستي است يا نه؟

**همت:** همين الان در تالار وحدت و سالن اصلي اين اتفاق در حال رخ دادن است.زماني که ما جوان بوديم با خودمان مي‌گفتيم آيا امکان دارد يک روز در سالن اصلي بازي کنيم؟ اين آرزو باعث مي‌شد که هر روز براي بهتر شدن کوشش کنيم اما آدمي که همين امروز مي‌رود روي صحنه‌ي سالن اصلي ديگر آرزوي بهترش بايد کجا باشد؟ کسي که اولين کارش روي صحنه‌ي بهترين سالن کشور است الان بايد آرزوي چه چيز بهتري را داشته باشد . در همه کشورهاي صاحب تئاتر جدي سلسله مراتب اعطاي سالن ها هم خيلي جدي است.

**اعلم:** اين مسئله در همه‌ي عرصه‌هاي هنري است. يک زماني، آرزوي يک نويسنده‌ي جوان اين بود که ناشري پيدا شود وکارش را چاپ کند و اين يعني جواز ورود به جمع نويسندگان. اما حالا هستند برخي ناشراني که پول مي گيرند وکتاب چاپ مي کند والبته نه همه ناشرها اما خيلي از آن‌ها و اين است که مي بيني چند صد تا شاعر و نويسنده‌ي صاحب کتاب داريم اما دريغ از يک شعر به درد بخور در اين کتاب‌ها.

**گودرزي:** شما آدم‌هايي را در آينده‌ي نزديک مي‌بيني که در اين سالن‌ها اجرا مي‌کنند که خيلي بيشتر از امروز تعجب خواهي کرد. اين آدم‌ها در راهند من عکس کارهايشان را ديدم. آدم هايي که پارسال به دنبال خرده نقش‌هاي جزيي بودند الان دارند کارگرداني مي‌کنند براي تالار وحدت هم قرار است کارشان را تمرين کنند. وقتي قرار باشد که تالار را اجاره کنيم و تالار بشود سالن عروسي واقتصاد هنر اين طور تعريف بشود بحثي نمي‌ماند الان اجاره‌ي سالن تالار وحدت شبي 15000000 تومان است.

**همت**: من به يکي از همين سالن‌ها رفتم و کاري از سارتر را ديدم- جالب اين جاست که سنگ بزرگ هم بر مي‌دارند! و با سارتر، نيل سايمون و... مي آيند وسط بعد با اين گروه صحبت کردم به خدا قسم کلمه‌ي «اگزيستانسياليزم» برايشان عجيب بودو وقتي خواستم يک اثر از سارتر را حتي نام ببرند نتوانستند! چون متأسفانه دانشجوها امروز فقط پر از اسم هستند به سبب اين‌که کتاب‌هاي خلاصه‌اي در اختيارشان گذاشته شده که فقط همان چند خط را با يک سري اسم حفظ مي‌کنند.به خدا هيچ جاي جهان تئاتر اين چنين بي در و پيکر نيست.

به هر حال طرف پدرش پول دارد برايش مهم نيست سي شب سالن را اجاره مي کند و اين شده هويت تئاتر ما. چه کسي مسئوليت اين اطاق‌هايي که به اسم تئاتر خصوصي درست شده را برعهده دارد. کي بر اين ها نظارت دارد. منظورم مميزي نيست بلکه نظارت قانوني، مالي و ارزشي است.

**گودرزي:** بحث من اين است ما تا تکليفمان با خودمان روشن نشود که در کجاي جهان ايستاده‌ايم، و از خودمان نپرسيم فرهنگ من چيست و هويت من کجايي است به نتيجه نمي‌رسيم ودر نهايت برگي اسير باد هستيم که به هر سمتي مي‌رويم. ما هويت داريم – تاريخ داريم عنوان داريم و آدم‌هاي بزرگي داريم که الان هم هنوز هم که بخواني آثارشان خيال‌انگيز است.

**اعلم:** اصولا ارزش‌ها، عوض شده و به همين دليل يک زماني وقتي شما داريد يک بحث جدي در مورد مسئله اي مي کني يک دفعه کسي از آن ميان داد مي‌زند ول کن اين حرف‌ها رو پول کجاست؟ اين فاجعه است که امروز مي‌بينيد صنعت نشر ما وضعش اين است. تئاتر که به شهادت شماها اوضاع خوبي ندارد و... اين در اکثر عرصه‌ها هست با اين ترتيب ديگر تکليف هويت و فرهنگ و تاريخ و اين حرف‌ها معلوم است و طبيعتا اقتصاد هنر هم اقتصاد منحطي است.

**گودرزي:** چون رشد اين پديده رشد به قاعده‌اي نيست و براساس عوامل تأثيرگذار نيست و تابعي است از متغير شرايط و جايي هم به عنوان حبل‌المتين نيست که به آن بياويزيم با تغيير شرايط اين وضعيت هم تغيير مي کند پس معيار ومحک و ثابتي نيست و مدام تغيير مي کند واين بي هويتي اجازه مي دهد صاحب پول وقدرت در پنت‌هاوس بنشيند، اثر هنري را خريد و فروش کند و دست اهل واقعي هنر هم کوتاه است. چون در اين ميان «من» تکامل يافته‌اي هم نيست که بايستد و از خودش دفاع کند از گذشته و داشته‌هايش دفاع کند.

ببينيد چه پيشگويي کرده است فردوسي انگار مي‌دانست روزگار ما را که گفت: «هنر خوار گردد جادوي ارجمند...»

**میراث شوم**

**احسان حاجی‌پور**

**مطلع**

یقین دارم و در این یقین به وجاهت و عزت کلمه رسیده‌ام آن‌جا که می‌‌گوید: آن‌چه ابن‌مقفع آن نویسنده و مترجم نامدار ایرانی را در سی و هشت سالگی با آن طرز فجیع از حیز انتفاع انداخت همانی بودکه حسین‌ بن منصور حلاج  را بر سرِ دار کرد و هم او بود که مشتاق علیشاه در هنگام سنگسارش از سنگینی نگاهش واهمه داشت، همان دستی بود که در عمارت رُکنیه زندان قزوین رساله‌ی«یک‌کلمه» را آن‌قدر بر سر مستشارالدوله کوبید تا چشمانش آب بیاورد و پیر‌مرد در بیچارگی جان دهد. جای شگفت آن‌که این دست غدار از آستین اهل همان کردار هماره خارج گردیده و لاغیر که دردش نیز جانکاه‌تر و زخمش به مراتب عمیق‌تر است. چه آن جا که حلاج در مقابل سنگ‌پراکنی عوام در میانه اعدام دم بر نزد ولی  بعد از گِل اندازی شبلی آهی از نهاد برکشید وگفت آنها نمی‌دانند و معذورند از او سختم آید که داند و نمی‌باید انداخت.

بلاهت است اگر آنچه تا به امروز قدم به قدم با ما در پیچاپیچ دوران آمده است را میراث‌دار همان نگاه و از جنس همان نگرش ندانیم. میراثی که به عباس نعلبندیان هم رسید تا در اوج نا‌ امیدی و محنت پایان سرنوشت شومش را در میان مشتی قرص دیازپام و اگزازپام وکلرزپام -که در انتخابشان هم کم نگذاشته بود- جستجو نماید. میراثی که نوشته‌ات، شعرت، داستانت، تابلوی نقاشی‌ات را به مسلخ جنون‌وارش می‌کشاند و آن‌جا تا میتواند با تیغ تفکرات مرز‌بندی شده‌اش اثرت را تاراج میکند و حتی بدتر از آن اجازه رشد و نمو نوزاد نو‌پای تخیل و احساس‌ات را به بهانه‌ی فهم بیشتر از زمانه و شرایط به نسبت تو خالق نمی‌دهد. میراثی که در آن آوردن نام امثال نعلبندیان همچو گناه کبیره‌ای محسوب می‌شود که دریا دریا آبِ کُر نیز توان پاک نمودن لکه ناپاکی‌اش را ندارد. آن که در تاراج هستی نمایشنامه‌نویس وکارگردان درکمینگاه چهارراه رذالت‌ها و تفکرات بالادست پسندانه‌اش نشسته بود خوب وظیفه‌اش را می‌دانست. بلد بود چه‌گونه فضا را تنگ نماید آن‌قدر که روزنه‌ای برای تنفس هم نداشته باشی و البته که زیرکانه تنها راه نجات از آن غتلگاه را هم برایت فراهم کرده بود. برای فرار از هجوم آوار باید صحنه را خالی می‌گذاشتی.

به گواهی صد‎ها نفر از دلداد‌گان تئاترمان سال‌هاست، عملکرد مدیران و شورا‌ها و سیاست‌ نویسان تئاتر ایران و رفتارهای سلیقه‌ای‌ در استفاده از تیغ تیز ممیزی، دانسته و نادانسته  میراث دار این میراث شوم شده است. تا همین چندی پیش کار به جایی رسیده بود که حتی به صحنه بردن آثار نویسندگانی که قلم و قدمشان نیز ثابت شده بود با تشخیص و تمییز دادن این نمایشنامه به آن یکی صورت می‌گرفت چه رسد به نویسندگانی که نام‌شان در محاق فراموشخانه‌ها خاک می‌خورد. و در این میانه نمایش‌گر تب زده چاره‌ای ندارد، جز آن‌که در دالان هزارتوی درماندگی خط بطلانی بر وجودیت بخش اعظمی از شناسنامه‌ی تاریخی‌ا‌ش کشد. بر نام بیژن مفیدها، غلامحسین ساعدی‌ها، عبدالحسین نوشین‌هاو عباس نعلبندیان‌ها

**و اما بعد**

برای ما همیشه یک اتفاق است و شاید هم عادت کرده‌ایم رنگ اتفاق بر آن بزنیم. آن‌جا که خرق عادتی روی می‌دهد در انتشار کتاب ممنوعه‌ایی، به روی صحنه رفتن نمایشی از نویسنده‌ایی نهی شده، رفع توقیف فیلمی و نصب تابلویی بیرون آمده از گنجه گنجورِ سالیانِ سال خاک خوردهِ صورت ساز پیر. و چه حسرتی است از پس شادمانگی این اتفاق.

 درباره‌ی عباس نعلبندیان نوشتن و خواندن و گفتن بعد از گذشت بیش از سی سال به بهانه‌ی کتاب«دیگرانِ عباس نعلبندیان»توام است با حسرت، حسرتی توام با اندوه و اندوهی مزین شده به یک سوال تاریخی. این‌که نعلبندیان چیست و کیست بزرگان و بزرگواران گفته‌اند و ما شنیده‌ایم اما آن‌چه امروز را به گذشته پیوند میزند یک سوال اساسی است. چرا باید بر بخشی از آن‌چه به تاریخ تئاتر ایران رفته است مهر فراموشی بزنیم و حذف کنیم دوره‌ایی را، افرادی را آن‌هم به اتهام‌های واهی. عباس نعلبندیان در تاریخ نمایشنامه نویسی ما یک نویسنده است نه بیشتر و نه کمتر مانند همه نمایشنامه‌نویسان دیگر مانند:غلامحسین ساعدی، اسماعیل خلج، بیژن مفید، بهمن فرسی، محسن یلفانی. اما نمی‌توانیم میزان تفاوت‌اش را انکار کنیم. نمی‌‌توانیم از پیشرو بودن قلم‌اش چشم‌پوشی کنیم عباس نعلبندیان بیش از همه صفات و القاب و حرف‌ها و سخن‌هایی که درباره‌اش گفته‌اند یک قربانی است . قربانی یک بدعادت تاریخی، یک میراث شوم که باید بپذیریم همه‌ی ما، پدران ما و پدرانِ پدران ما میراث داران این میراث شوم بوده‌ایم.

**گپ‌و‌گفتی با**

**عاطفه پاکبازنیا و جواد ‌عاطفه**

**درباره‌ی کتاب «دیگرانِ عباس‌نعلبندیان»**

**نعلبندیان،**

**چهره‌ی مخدوش یک واقعیت**

**به تازگی کتاب «دیگرانِ عباس نعلبندیان» کار مشترک جواد عاطفه و همسرش عاطفه پاکبازنیا توسط انتشارات میلکان منتشر شده و به بهانه ی انتشار این اثر با جواد عاطفه و عاطفه پاکبازنیا گفت و گو کردیم که می‌خوانید.**

**شاید اولین پرسشی که در برخورد با کتاب «دیگرانِ عباس نعلبندیان» برای مخاطب پیش می‌آید این باشدکه روند شکل‌گیری کتاب چه‌گونه بوده است؟**

**جواد عاطفه:** من و عاطفه به این نتیجه رسیدیم که جلد اول این مجموعه، مقالاتی باشد راجع به عباس نعلبندیان از چند نسل مختلف نویسندگان که نشان بدهد به دلایلی آشکار و واضح، این شخصیت مهم است. وقتی بزرگانی مثل: محمود دولت‌آبادی، محمدعلی سپانلو، فتح‌الله بی‌نیاز، جواد مجابی، آیدین آغداشلو،رضا براهنی و ... در کنار جوان‌های با اندیشه‌ای چون: رضا دادویی، احسان فکا، شهلا زرلکی و... که هم نسلان ما هستند، درباره‌ی یک موضوع واحد می‌نویسند یا گفتگو می‌کنند، نشان از اهمیت آن موضوع دارد. می‌شود عباس نعلبندیان را نقد کرد، قدرت و ضعقف آثارش را تحلیل کرد، اما نمی‌توان حضورش را انکار کرد.تصمیم اولیه بر این بودکه جلد اول و دوم این مجموعه، شناختنامه و مرگنامه‌ی عباس نعلبندیان باشد و جلد سوم مقالات راجع به او، یعنی همین کتاب دیگرانِ عباس نعلبندیان، به علاوه مقالاتی که در دوره خود او در باره‌اش نوشته شده و جلد چهارم گفتگوها باشدکه شامل بیش از شصت گفتگو خواهد بود از هنرمندان و صاحب‌نظران ایرانی در سراسر دنیا! کسانی که همراه و هم‌دوره‌ی نعلبندیان بودند، با من وعاطفه به گفتگو نشسته‌اند. جلد پنجم هم آلبوم تصاویر نعلبندیان است. حالا برگردم به پرسش شما و این‌که چه گونه این کتاب جمع‌آوری شد؟ در ابتدا آدم‌هایی را رصد کردیم که فکر می‌کردیم بهتر است آن‌ها درباره‌ی نعلبندیان بنویسند. در این کتاب کسی به کسی خط نداده است؛ فقط و فقط گفته شده است که راجع به موضوعی به نام عباس نعلبندیان بنویسید. از هر منظری که صلاح می‌دانید؛ حالاکسی که منتقد است تحلیل می‌کند، کسی که با او دوست بوده خاطره می‌نویسدو... البته ما مقالاتی را هم از این مجموعه خارج کردیم، با این‌که نویسندگان مطرحی آن‌ها را نوشته بودند، ولی خب مقالات به معنای واقعی کلمه ضعیف بودند.البته من تصور می‌کنم بخشی از دلیل این ماجرا به موضوعی برمی‌گردد که ما هم در پشت جلد کتاب راجع به آن صحبت کردیم: عباس نعلبندیان یک موجود ناشناخته است، حتی نزدیک‌ترین دوستان نعلبندیان که ادعای شناختش را دارند او را به درستی نشتاختند و نمی‌شناسند. گواه این ادعا هم یادداشت‌های پیش از مرگ نعلبندیان است.

**شاید بخشی‌ از این یادآوری هم به دلیل خاص بودن اسامی نمایشنامه‌های نعلبندیان باشد؟**

**جواد عاطفه:** یک بخش‌اش واقعاً به دلیل خاص بودن اسامی است و بخش دیگر‌ آن مربوط به گذشت زمان هست. من اولین مقاله‌ایی که راجع به نعلبندیان در دهه ٨٠ در روزنامه‌ها نوشتم با این عنوان بود: «عباس نعلبندیان از مرگ تا مرگ»، یک:مرگ خود خواسته‌ی نعلبندیان و دو: مرگی که فضای فرهنگی و همکاران او با ندیدن او در روزهای پس از انقلاب بر او وارد کردند و همین امر باعث شده که امروز همه فقط و فقط راجع به او یک تصویر اسطوره‌ایی یا تصویر فراواقعی داشته باشند.این‌که ما تأکید داشتیم تا در پشت جلد کتاب بخشی از یادداشت خود نعلبندیان قرار بگیرد این است که خود او هم نمی‌تواند خودش را از تصویری که از اوساخته‌اند تفکیک کند! آن‌جایی که می‌نویسد:«هر کاری کردم تا عباس نعلبندیانِ مشهور را با عباس نعلبندیانِ واقعی؛همین خودم، یکی کنم نشد که نشد!»

**عاطفه پاکبازنیا:** من می‌خواهم بحث را از زمان این قضیه‌ای که جواد به آن اشاره کردکمی به عقب‌تر ببرم و آن هم این است که چرا ما به سراغ نعلبندیان رفتیم. برای جواد همیشه جالب بود بداند فرجام و سرانجام عباس نعلبندیان چه شد و نویسنده‌ای متفاوت چون او در کجای این روزگار و زمان گم شده؟به دنبال گورش بود و وقتی که گورش را پیدا کرد، برای پروژه‌ی گورنوردی خود بر سر مزارش رفتیم. همان‌جا بود که به این فکر رسیدیم که چرا ما این کار را انجام ندهیم؟ به هر حال ما تئاتر خوانده بودیم و در دوره‌ی تحصیلی ما تا جایی که من به خاطر دارم،هیچ‌کدام از استادان ما کلمه‌ای در باره‌ی نعلبندیان و نسل او در کلاس‌های دانشگاهی نگفتند؛ اگر هم نامی از او شنیدیم، بیرون از فضای آموزشی و دانشگاهی بود.جرقه‌ی اولیه به این شکل خورد و بعدها که وارد قضیه شدم، واقعاً برایم جالب شد وقتی نظرات دوستان را می‌خواندم و یا نقد و نظرهای تند آن روزگار درباره‌ی نعلبندیان را می‌خواندم و فضای ملتهب آن دوره‌ی زمانی را می‌دیدم، خودم را می‌گذاشتم در آن فضا، می‌دیدم چه قدر تلخ است که بخل‌ها و حسدها و تنگ‌نظری‌ها که درآن دوره بوده، هنوز هم گریبان‌گیر ماست. طبق معمول چقدر راحت و ساده آدم‌ها حذف می‌شدند و چقدر راحت می‌شود با خواندن مطالب روزنامه و مجله‌های آن سال‌ها، سقوط و حذف آدم‌ها رادید.تلاش ما بر این بود که با انتخاب درست مقاله‌‌ها وجوه مختلف شخصیتی نعلبندیان را به نمایش بگذاریم. و مخاطب جوانی که این کتاب را می‌خواند شوق خواندن باقی چهار جلد را پیدا کند که حالا ببینید و بداند که نعلبندیان در زندگی و آثارش چه‌گونه بوده است. به همین دلیل یکی از ویژگی‌های این کتاب خوش‌خوان بودن آن است.شما در این کتاب نقد می‌بینید، خاطره می‌بینید، تحلیل می‌بینید. وقتی کتابی صرفاً نقد آثار یک نویسنده باشد، شاید جذابیت خودش را از دست بدهد و همین نگاه شاید باعث شود که عباس نعلبندیان دوباره خوانده شود، مورد بررسی قرار بگیرد و از نو کشف شود.

**این نویسنده‌ها با چه معیاری انتخاب شده‌اند؟ ما درکتاب شما نویسندگان مختلفی را با رده‌بندی سنی متفاوت می‌بینیم؛ از هم دوره‌های نعلبندیان تا جوانان هم‌روزگار ما.**

**جواد عاطفه:** معیارما خیلی ساده است. شناخت نعلبندیان وآثارش ملاک ما بوده و این‌که مقاله‌ی رسیده بتواند وجوه مختلف شخصیتی و آثار او را منعکس کند. و در این بین کسانی چون آقای دولت‌آبادی که یک تئاتری هم عصر نعلبندیان است، از طرف دیگر آقای مجابی روزنامه نگار برجسته‌ی آن روزگار است، آیدین آغداشلو به واسطه‌ی روابط‌‌اش وصل است به کارگاه نمایش و زندگی خصوصی نعلبندیان، محمد‌علی سپانلو در مجله‌ی فردوسی بحث‌های پر طپشی دارد و به عنوان یک منتقد راجع به نکات ادبی مختلفی می‌نویسد؛ ازجمله درباره‌ی عباس نعلبندیان، یا رضا قاسمی که خودش از اعضاء کارگاه نمایش بوده وصدر‌الدین زاهد و پرویز پورحسینی که بازیگر نمایشنامه‌هایی از نعلبندیان بوده‌اند، یا منتقدان صاحب‌نامی چون براهنی و بی‌نیاز که نعلبندیان رااز نظرهای مختلف مورد نقد و بررسی قرار می‌دهندو از سویی دیگر جوان‌ترهایی چون رضا دادویی، حسین عبداللهی و...که بافاصله‌ی زمانی نعلبندیان را درک کرده و کنکاش کرده‌اند.

**شما درباره‌ی آن‌چه قرار بود نوشته شود دست نویسندگان را باز گذاشته بودید، فکر نمی‌کنیداین‌کار باعث شده باشد کتاب یک دستی مورد نظر را از دست بدهد و یا این‌که احتمالاً به ورطه‌ی تکرار رسیده باشد؟**

**عاطفه پاکبازنیا:** در انتخاب‌های ما مسئله‌ی مهم این بود که این مقالات بتوانندراجع به تمام کارهای نعلبندیان تقریباًصحبت کرده باشند.هر چند نظرات ضد و نقیضی باشند. مثلاً مقاله آقای براهنی، با توجه به نگاه تند و جدی ایشان به مقوله‌ی ادبیات،در مورد «وصال در وادی هفتم»، او نعلبندیان را یک شطحی‌نویس معرفی می‌کند و این اثر را یکی از نمونه‌های ناب و درخشان شطحیات مدرن می‌خواند.از طرفی در مقاله آقای فتح‌الله بی‌نیاز معتقد است که «وصال در وادی هفتم» اصلاً رمان نیست و دلایل خودش را هم دارد. مقاله‌های دیگر هم تقریبا در همین حال و هوا است. اگر تکراری هست که اعتقاد داریم نیست، از وضعیت موجود فکری و انتقادی ما سرچشمه می‌گیرد. نعلبندیان نویسنده‌ای است که به واسطه‌ی هزاران چیز گفته و نگفته در باد گم شده است و کشف دوباره‌اش نیاز به زمان دارد و دوباره‌خوانی تمام آثارش. وقتی هنوز آثارش به سختی گیر می‌آید و در دسترس نیست، نمی‌توان به سادگی ادعا کرد که من منتقد عالم به تمام کارهای او هستم. برای برخی از منتقدین، خود ما کتاب ها را تهیه کرده و فرستادیم، چون هر چه می‌گشتند چیزی پیدا نمی‌کردند! باید بپذیریم که این جوان‌پیر تئاتر و ادبیات که آثارکلاسیک ادبیات را خوب خوانده، قرآن، تذکره‌الاولیا، کتاب ِ‌مقدس، شطحیات شیخ‌ روزبهان بقلی شیرازی و... را خوب می‌شناسد و از آن‌ها در نمایشنامه‌ها و داستان‌هایش استفاده کرده،و با شناخت همین پیشنه‌ی تاریخی‌،داستان و نمایشنامه‌ی مدرن و آوانگارد خلق کرده است، باید از نو کشف شود و خوانده شود. ما در این کتاب نخواستیم از او یک قدیس یا یک شخصیت اسطوره‌ای بسیازیم، رویه‌ای که معمولا ما ایرانی‌ها به آن علاقه‌ی زیادی داریم، ما فقط نقد و نظرهای متفاوت را آورده‌ایم، حتی قضاوت هم نکردیم، قضاوت با مخاطب است که از پس این نوشته‌ها و آثار خود نعلبندیان قضاوت کند که او که بود و چه کرد؟ در شناختنامه (جلد دوم) تحلیل و بررسی تک‌تک آثار با شناسنامه‌ی کامل هر اثر و اتفاقات پس پشت آن که توسط جواد نوشته شده منتشر می‌شود.‌

**اتفاقی که برای من جالب است این‌جاست که با گذشت سالیان سال هنوز که هنوز است ما به یک شناخت و روایت صحیح از این نویسنده نرسیدیم انگار قشر روشنفکر و تئاتری ما همچنان عقاید چهل سال پیش خود را حفظ کرده،برخی همچنان نعلبندیان را پسرک ِروزنامه‌فروش خطاب می‌کنند و برخی هم هنرمند آوانگاردِ مرز‌شکن و... این نگاه متاسفانه یا خوشبتانه در سطر به سطر این یادداشت‌ها عیان بود. حالا فکر می‌کنم می‌توانیم امروز ادعا کنیم که شما دو نفر به دلیل تحقیقات و برسی‌هایی که انجام دادید بیشترین شناخت را نسبت به شخصیت نعلبندیان پیدا کرده‌اید امروز شما رمز‌آلود بودن این شخصیت را چه طور تفسیر می‌کنید.**

**عاطفه پاکبازنیا:** نکته‌ای که همه نزدیکان و دوستانش متفق‌القول درباره‌ی عباس نعلبندیان می‌گویند این است که او کاراکتر خاصی داشته و سرشار بوده از سکوت‌های بسیار. وقتی از او دلیل نوشتن اولین نمایشنامه‌ی منتشر شده‌اش یعنی «پژوهشی ژرف و سترگ در سنگ‌واره‌های قرن بیست و پنجم زمین‌شناسی یا چهاردهم، بیستم فرقی نمی‌کند»را می‌پرسند، با جسارت و بی‌پروایی به شورای انتخابی جشن هنر آن زمان می‌گوید برای پول! عباس نعلبندیان خودش را در میان آثارش معرفی می‌کند. کسانی که می‌خواهند او را بشناسند،باید نمایشنامه‌های او را بخوانند، خصوصاً نمایشنامه‌ای مثل «ناگهان هذا حبیب‌الله مات فی حب‌الله هذا قتیل‌الله مات بسیف‌الله.»

**جواد عاطفه:** نعلبندیان نمونه‌ی کامل یک شخصیت متضاد است. علتش هم این است که در یک فضای کاملاً مذهبی رشدکرده و بعد از آن وارد یک فضای کاملاً آوانگارد می‌شود و سعی می‌کند ارتباطی بین این دو فضا پیدا کند که حاصل آن می‌شود نمایشنامه‌های متفاوت او، از جمله همین نمایشنامه «ناگهان... » بعد از آن سعی می‌کندکه از این فضا برون رفت پیدا کند و می‌آید وارد فضای نمایشنامه «داستان‌هایی از بارش مهرو مرگ»می‌شودو بالأخره به دلیل تغییر سیستم متوقف می‌شود. چنان شخصیت ترد و شکننده‌ای دارد که دیگر قد راست نمی‌کند ودرگیر افیون می‌شود و نهایتاً بعد از یک خودکشی نا فرجام، بالأخره در اولین روز خرداد سال ٦٨،خودش را به آن چه که می‌خواهد؛ مرگ،می‌رساند. نکته‌ی جالب برای من در کتاب «دیگرانِ عباس نعلبندیان» یادداشت آقای محمود دولت‌آبادی است. ایشان بدون این‌که چیز خاصی از زندگی نعلبندیان بداند، او را مقایسه کرده است با صادق هدایت. به لحاظ فکری و نگاه به مسئله‌ی داستان و ادبیات،نعلبندیان هم تحت تأثیر هدایت و نگاه مرگ‌محور اوست،گرچه بیان متقاوتی نسبت به هدایت دارد. هردو در سال‌های پایانی زندگی‌شان تنها و منزوی هستند، هردو احساس شکست دارند ونهایتاً هم برای فرار از زندگی تکراری و خسته کننده‌ای که خودشان فکر می‌کردند در آن غرق شده‌اند، مرگ خودخواسته را انتخاب می‌کنند.

**این شباهت بین نگاه نعلبندیان و هدایت در بستر داستان‌ها و نمایشنامه‌های نعلبندیان مشخص است. استعاره‌ها و کنایاتی که به کار می‌برد نشان از ذهن نویسنده‌ایی دارد که مرگ دغدغه‌اش شده.**

**جواد عاطفه:** نعلبندیان عملاً تحت تاثیر صادق هدایت است و ردپای هدایت در تک‌تک آثار نعلبندیان وجود دارد.بیشتر به لحاظ فکری. ببینید راجع به هدایت از فردای مرگ‌اش تا امروز بارها و بارها کتاب نوشته شده است ولی «دیگرانِ عباس نعلبندیان» اولین کتابی است که درباره‌ی نعلبندیان در قبل و بعد از انقلاب منتشر می‌شود. اگر هم چیزی بوده است در دوره‌ی قبل از انقلاب چند مصاحبه و چند نقد است که بیشترشان نقد‌های کوبنده و نفی‌کننده منش و شخصیت نعلبندیان است.از مسئله‌ی نمایشنامه‌های او بگیریم تا بحث رسم‌الخط خاص‌اش.بزرگان فرهنگی چون شاملو، براهنی و ... درباره‌ی او و آثارش می‌نویسند. نام بردن از شاملو و براهنی به این دلیل است که اولین و دومین داستان منتشر شده‌ی نعلبندیان توسط براهنی در مجله‌ی «جهان نو» و احمد شاملو در «خوشه» منتشر می‌شود. اما بعدها این دو نیز همراه بسیاری از اهالی فرهنگ درباره‌ی رسم‌الخط خاص او نظر می‌دهند،جبهه می‌گیرند و نقد‌های تندی را منتشر می‌کنند.

**حالا اگر بخواهیم برگردیم به مسئله‌ی اولین کتاب از این مجموعه‌ی پنج جلدی باید بگویم که شما شش-هفت سال از زندگی خودتان را صرف تحقیقات گسترده‌ای کردید راجع به این شخصیت با این پیشینه‌ای که صحبت شد،شخصیتی که به قول دکترمجابی مثل مجلات آن سال‌ها گم شده‌است! کمی درباره‌‌‌ی این پروسه‌‌ی تحقیقاتی صحبت کنیم گمان می‌کنم نزدیک به سه سالی هست که شخصاً در جریان کار تحقیقاتی با ابعاد گسترده‌ای که برای شناخت نعلبندیان و نوشتن درباره‌ی او انجام دادید هستم ولی اگر خودمان را به جای مخاطب این کتاب قرار بدهیم که خبراز تلاش شما برای شناخت نعلبندیان نداشته باشد، اولین پرسش برای او این خواهد بود خب این دو نفر چه کرده‌اند صرفاً جمع‌آوری سی و چند مقاله؟**

**عاطفه پاکبازنیا:** یک‌بار دوست صاحب نامی در واکنش به این‌که ما می‌خواهیم راجع به نعلبندیان یک مجموعه‌ی پنج جلدی منتشر کنیم گفت: «مگر نعلبندیان کی هست که می‌خواهید این‌کار را بکنید؟!» یک دلیل زمان‌بر شدن پروسه‌ی گردآوری کتاب، این بود که با توجه به عدم همکاری‌ها و این نگاه غالبا حذف‌کننده که پیش‌تر گفتم، کار ما به تحقیق‌ میدانی رسید! یعنی ما از بقال و آرایشگر محله‌ی او تا کسی که پولی به او قرض داده تا شخصی که نعلبندیان دو ماه برایش درمغازه‌ی کفاشی کار کرده است را پیدا کردیم و از آن‌ها اطلاعات و اسناد جمع کردیم. نکته‌ی جالب بی‌دریغی کسانی بود که هیچ ربطی به هنر و ادبیات نداشتند. در این میان برخورد خانواده‌ی نعلبندیان برخوردی دوستانه، مهربان و بی‌دریغ بود. برادر و برادرزاده‌ها و خواهرزاده‌ی مهربانش ما را کمک کردند و باعث شدند تا عباس نعلبندیان یک‌بار دیگر خوانده و نوشته شود.

**در این پروسه تقسیم کار بین شما دو نفر چطور بوده؟**

**جواد عاطفه:** تقسیم‌بندی این گونه بود که بیشتر کارهای بیرون به من محول شد و کارهای محتوایی و سیاست‌گذاری کتاب توسط عاطفه انجام شد. ما یک کار تیمی به معنای واقعی را انجام دادیم تا پروژه به نتیجه برسد. به خاطر این کتاب سفرهایی رابه خارج از کشورداشتیم تا با دوستان و یاران قدیمی نعلبندیان گپ بزنیم و نعلبندیان را بهتر بشناسیم و اسناد جدیدتری به‌دست بیاوریم و نتیجه هم این مجموعه‌ی پنج جلدی است. تلاش ما بر این بوده و هست که درباره‌ی یک موضوع واحد مفصل بنویسیم، تحقیق کنیم و مطلب به دست بیاوریم مهم عمق آن است، برخلاف خیلی‌ها که یک اقیانوس به شما نشان می‌دهند با عمقی به قد بند انگشت!سعی شده درباره‌ی نعلبندیان همه چیز را بگوییم و نگفته‌ها را به حداقل برسانیم.

**بنابراین برای شناخت گستردگی کار شما باید منتظر جلدهای بعدی این مجموعه بود. تازه آن‌جاست که من فکر می‌کنم می‌شود نتیجه‌ی جدی کار شما را دید.**

**جواد عاطفه**: رویکرد این مجموعه‌ی پنج جلدی، فراخوان دوباره‌خوانی آثار عباس نعلبندیان است. باقی جلدهای این مجموعه هم حجمی در حدود همین کتاب دیگرانِ عباس نعلبندیان دارند و شامل اسناد، نامه‌ها، دست‌نوشته‌ها، تصاویر و عکس‌هایی از زندگی نعلبندیان، بخشی از شعرخوانی و وصیت‌نامه صوتی نعلبندیان هم قرار است به صورت ضمیمه در کنار کتاب‌های مجموعه در اختیار مخاطبان قرار بگیرند. هر جلد این شناخت‌نامه، عنوان مشخصی دارد. به این ترتیب شعرخوانی ضمیمه «شناخت‌نامه» و وصیت‌نامه ضمیمه «مرگ‌نامه» خواهد بود. مطالبی درباره‌ی زندگی، آثار و زمانه‌ی نعلبندیان. نگاه خاص او به داستان‌ها، افسانه‌ها و اساطیر کهنی چون رستم و سهراب و داود اوریاو... و انتشار بخشی از این آثار که نعلبندیان از ترس نگاه حاکم بر کارگاه نمایش و از ترس اتهام به سنتی بودن هیچ‌وقت منتشرشان نکرد! در این مجموعه ما به یک روایت بسنده نکرده‌ایم و از بررسی چندین روایت مطرح شده توسط آنان که بانعلبندیان زندگی کرده‌اند، به آن سند یا گفته‌ای استناد کرده‌ایم که مورد تائید اکثر افراد بوده است.

**منطق چیدمان و ترتیب مقاله‌ها در این کتاب چگونه است؟**

**عاطفه پاکبازنیا:** ما به ترتیب الفبایی اسامی افراد مقاله‌‌ها چیدیم، چون نمی‌خواستیم قضاوتی کرده باشیم و نظری را به نظر دیگری برتری دهیم.اگر در کتاب دیگرانِ عباس نعلبندیان، قوت و ضعفی وجود دارد، نشانه‌ی قوت و ضعف نقد و نقادی ادبی و هنری ما است.

و سخن آخر...

**جواد عاطفه:** نعلبندیان نویسنده‌ای است که چیزی حدود چهل سال فضای فرهنگی و هنری و ادبی سرزمین ما درباره‌اش سکوت کرده، و زمانی که زنده بود، رسما او را مرده پنداشته و فراموشش کرده و او را از مرگ به مرگ ‌رسانده است. گذر سال‌ها تصویر او را تغییر داده و در بیشتر مواقع تصویری فراواقعی از او به‌جا گذاشته است. او با تفاوت آغاز شد و متفاوت مرد!

**رویای ناتمام**

**شاپرک باغ‌های پاییزی**

شعرها را احمدپوری فرستاده بود. سه چهارتایی بود. گذاشته بودم کنار دستم که بخوانمشان به وقت حوصله. اما حسی غریب پیش از آن‌که ذهنم خالی شده باشد از کلمات تلنبار شده و حوصله‌ای پیدا کنم برای خواندن متنی دیگر. شعرها به چشم و ذهن خسته‌ام تحمیل شد. انگار که می‌گفتند باید بخوانی‌ام ! و نیم ساعت بعد احساس کردم برای بار چهارم است که به وسواس مشغول خواندن شعرهای پری نازم. شعرهای کوتاه بود اما هر کدام پنجره ای به وسعت سال ها آشنایی با شاعری که نه دیده بودمش و نه پیش‌تر او را می‌شناختم. زلال، شفاف و صاف و ساده. انگار که شاعر، رودررویم نشسته است و سفره احساس زلالش را پهن کرده باشد در برابرم.

و آزما که در آمد دو شعر از پری ناز فهیمی را داشت. پوری را که دیدم گفت: خوشحال شده است از چاپ شعرهایش در آزما و از بیماری‌اش و روحیه‌اش و این که دختر ذاتا شاعر است.

در یکی دو شماره‌ی بعد هم، آزما دو شعر دیگر از پری ناز را داشت شعرهایی که فارغ از هر قواره‌ای که بشود برای سنجش شعر معیارش کرد. شعر بود. شعرهایی ناب تر از خیالات شاعرانه‌ی کودکی که بر بال پروانه زمین و آسمان را دور می زند و همراه شدن با این بازی زلال خیال برایم لذت بخش بود اگر چه نگران حالش بودم و این که مباد بیماری اش برگردد وآن غده‌های لعنتی.

صدمین شماره آزمان که در آمد، گفتیم جشن بگیریم. جشن صد شماره‌گی مجله‌ای که هر شماره‌اش روایت خون دلی بود و صدمین شماره اش خود حکایت رنجی که مپرس.

بهمن ماه بود جواد مجابی، عباس جوانمرد و محمدرضا اصلانی، سوادبه فضایلی و... همه بودند، همه آن‌ها که آزما به لطف و همراهی و هم گامی‌شان صد شماره درآمده بود و آمدنشان در آن شب سرد زمستانی، نشان از تداوم دوستی‌شان داشت همه بودند، اما احمد پوری هنوز نیامده بود. نکند...؟

بیش از آن که حدس‌های کلیشه در برابر «نکند»ی که در ذهنم می چرخید ردیف شود آمد. با برادر بزرگ‌ترش و این یعنی لطف مضاعف به آزما آمد اما گرفته بود. هر چند که سعی می‌کرد لبخند بر صورتش باشد. نشست و تا بگوییم خوش آمدی و چرا دیر... گفت: نمی خواستم بیایم واقعا اگر حساب آزما نبود نمی آمدم و بیش از آن که بپرسم چرا، گفت: ویرانم ویرانی و با بعض ادامه داد، پری ناز رفت!

بهت، اندوه، بغض نمی دانم چه حسی داشتم در آن لحظه اما در افق نگاهم، آسمانی در پشت ردیف‌های صندلی که در سالن چیده بودند، پروانه‌ی رنگین بالی را دیدم که پری ناز، مثل پری کوچک قصه ها بر پشتش نشسته بود و برایم دست تکان می داد و سبکبال می‌خندید و می رفت.

«خاشخاشی با الف» اسم مجموعه شعرهای پری ناز است که منتشر شده، می فرستم برایتان این بار هم احمدپوری بود که خبر از ا نتشار مجموعه شعرهای پری ناز فهیمی داد مجموعه ای که با نام «خاشخاشی با الف» کاش بود و می دید! کاش بود و می دید! این تنها جمله ای است که هر وقت این کتاب زرد رنگ را می بینم در ذهنم تکرار می شود. کاش بود و می دید، مجموعه رویاهای شاعرانه اش را و رنگین کمان خیالات شاد، پری غمگینی را که هرگز لبخند را از یاد نبرد.

**پینه دوز**

**کاش مثل رفوگری ماهر**

**استاد گره بودم**

**با انگشتانی فرز**

**پینه بسته‌ی مهر**

**دوره می افتادم در کوچه ها**

**دانه دانه گره می گشودم**

**از دل‌ها**

**پیشانی‌ها...**

**7 دی 92- لندن**

**هوشنگ آریا**

**تـبر**

هیچ تبری

در هیچ جای جهان

با درخت دشمن نیست

تبر، خود از تبار

درخت است!

عداوت تبر،

با پرندگانی‌ست

که در گوش

شاخه‌های سبز درختان

سرود عشق می‌خوانند

سیدمحمود سجادی

**چلچله‌ها**

**چلچله‌ها آمدند**

**از راهی دور**

**خسته، مانده، گردآلود.**

**بر منقارشان**

**برگ‌های زرد پاییز**

**و در گلویشان**

**آواز اندوهناک بی‌آشیانی،**

**گم شدگی،**

**فرسوده شدن، پیر شدن در جوجِگِی**

**فراموش کردن واژه ی آسوده‌گی**

**آزاد خدانظر**

**عبور**

«از سر راهم برو کنار»

این

حرف هر روز پنجره‌ی اتاق من است

به ساختمان بلند روبرویی

**جنگ**

جنگ

تنها همین یک کلمه

برای سیاه کردن تمام ِ کاغذها

کافی است.

**شعرهایی از**

**گئورک تراکل1 (شاعر اتریشی)**

**ترجمه: امیرحسین افراسیابی**

گئورک تراکل یکی از مهم‌ترین شاعران شعر تغزلی در ادبیات اوایل قرن بیستم آلمان است. منتقدان کار او را با جنبش‌های مختلف هنری پیوند می‌دهند و او را یکی از شاعرانی می‌دانند که لحن تیره و درون نگرش در جهت دادن به اکسپرسیونیسم آلمانی تأثیر بسزائی داشته است. نزدیکی به تصویرگرایی نیز در سبک او، که به نحوی چشمگیر تجسمی است، مورد توجه بوده است. علاوه بر این سیل رؤیاگونه‌ی تصویر و دل‌مشغولی او با خشونت، کژی و مرگ در شعرهایش یادآور نوشته‌های غیرارادی سوررئالیست‌هاست. اما بیشترین نزدیکی ادبی او با نمادگرایان فرانسه‌ی سده‌ی نوزدهم و پیش از همه با آرتور رمبو است که گفته می‌شود نبوغ آشفته و دچار تضاد او در این شاعر اتریشی تجسم یافته است.

رابطه‌ی نزدیک تراکل با خواهرش گرته2 در سال‌های نخستین زندگی در موطن شاعر از اهمیت زیادی برخوردار است. منتقدان شخصیت نمادین چند‌وجهی «خواهر3» را در شعر تراکل با خواهر واقعی او یکی می‌دانند. به هر حال، هرچند تراکل شعر نوشتن را از سن کم آغاز کرده است، کارهای خوبش حاصل دو سال اخر زندگی اویند. شکنجه‌ی روحی، حسی از وحشت و از هم‌پاشیدگی بر شعرهای نخستین اش تسلط دارد. لحن شعرهای اواخر زندگی‌اش غیر‌شخصی و مبهم است. در این شعرها تراکل فردیت «خود» شعرهای پیشین را، در جهت جامعیت بخشیدن به تصور هستی‌شناختی خود، تعالی می‌بخشد. بعضی از منتقدان این کیفیت تازه را در بلوغ شعری تراکل، به عنوان عینیتی عرفانی توضیح می‌دهند، درحالی‌که با این ناسازه رو به رویند که خصوصی بودن شدید جهان شاعر آن را کیفیتی شیزوفرنیک می‌نمایاند. بعضی از تحلیل‌های انتقادی، ذات از هم‌گسیخته و پاره‌پاره‌ی کار تراکل را نشان داده و آن را چون مجموعه‌ای از نمادها و موتیف‌های بیشتر تکراری و با معناهای متناقض خلاصه کرده‌اند. از سوی دیگر، این شعرها را به دلیل داشتن حال و هوا و گرایشی ثابت که در تقریری یک پارچه، هرچند غیر‌منطقی، متحدشان می‌کند، ستوده‌اند. شعرها، در اساس، اعتراض شاعر را نسبت به انسانیت فاسد و سقوط کرده شکل می‌دهند.

تراکل توانست، تنها در عرض دو سال، شعرهایی تولید کند که او را در ردیف مهم‌ترین و اصیل‌ترین شاعران زبان آلمانی قرار داده‌اند. زبانش ساده و روشن و یاد آور هولدرلین است، با تصویر‌پردازی دقیق و قوی، حساسیتی تیره‌اندیش و حسی ماهرانه نسبت به رنگ. او در حالی که خود را دراستعاره‌ی تغزلی و ابهام تصویر‌پردازی پنهان کرده، درباره مرگ، تباهی و محکومیت به نیستی نوشته است. تراکل فروپاشی جهان را گرد خود می‌دید و می‌دید که او را هم با خود فرو می‌برد.

در حالی‌که شعرش بیش از اندازه منفی است، منتقدان نشانه‌هایی از تأیید و تصدیق نیز در آن می‌بینند. شواهد درونی شعرها و تقریرهای تراکل او را مسیحی می‌نمایاند یا دست‌کم شاعری که به ندای مسیحیت میدان داده و به این ترتیب تصوراتش را از لعنت‌شدگی با امکان رستگاری بازپسین تعادل بخشیده است. شعر بنا به تعریف او «توبه‌ی ناقص» از «گناهی نابخشوده» است. منتقدان دیگر در این جناح مثبت‌تر کار او نفوذ دیدگاه‌های وحدت وجودی هولدرلین را می‌بینند.

**خاموشی در شعر گئورگ تراکل**

شعرهای گئورک تراکل خاموشی با شکوهی در خود دارند. او خود بسیار کم می‌گوید – بیشتر به تصویرها فرصت می‌دهد تا به جای او سخن گویند. هرچند بیشترشان تصویر چیزهای خاموشند.

در شعرهای خوب تراکل تصویرها به صورتی شکوهمند در پی هم می‌آیند و ارتباطی اسرارآمیز با یکدیگر دارند. ضرباهنگ، کند و سنگین است، چون حالت کسی که خواب می‌بیند. بال سنجاقک‌ها، غوک‌ها، سنگ گورها، برگ‌ها، و کلاه‌خودها. این همه، رنگ‌هایی بازمی‌تابانند که غریب، درخشان و اندوه زایند – شادی‌شان عمیق‌تر از آن است که خوشحال باشند و در عین حال با تیرگی یک‌دستی محاصره شده‌اند. همه جا نشان از این خاموشی تیره‌گون دارد:

...بی‌هیچ

گل‌های  زرد

بی‌هیچ سخنی بر تالاب نیلگون سر خم کرده‌اند...

خاموشی، اما، خاموشی چیزهایی است که می‌توانستند سخن بگویند اما خاموشی را برگزیده‌اند. زبان آلمانی واژه‌ای برای خاموشی تعمدی دارد. تراکل اغلب این واژه‌ی «schweigen» را به کار می‌برد. هنگامی‌که می‌گوید «گل‌های زرد/ بی‌هیچ سخنی بر تالاب نیلگون سر خم کرده‌اند»، چنان است که گل‌ها دارای صدایی هستند که تراکل می‌شنود، اما در شعر خاموش می‌مانند. از آن‌جا که تراکل حرف‌های دروغین در دهان گل و گیاه نمی‌گذارد، طبیعت بیشتر و بیشتر به او اعتماد می‌کند. هرچه شعرها بیشتر رشد می‌کنند، موجودات بیشتری در آن‌ها زندگی می‌کنند. – در ابتدا تنها اردک‌ها و موش‌های وحشی، اما بعد، درختان بلوط، گوزن‌ها، کاغذ دیواری در حال پوسیدن، برکه‌ها، گله‌های گوسفند، ترومپت‌ها، و دست آخر، کلاه‌خودهای فولادین، لشگریان، مردان زخمی، پرستاران جبهه و خون جاری از زخم‌های روز.

با این‌همه، ابری سرخ،

که خدایی خشمگین در آن خانه دارد

خون‌های ریخته و خنکای مهتاب را

در دره‌ی بیدها به خاموشی در هم می‌آمیزد

پیش از آن که بمیرد، گذاشت تا مرگی که در راه بود در شعرهایش ظاهر شود، چنان‌که در شعر «سوگواری».

تراکل در 27 سالگی درگذشت. او به سال 1887 در سالزبورگ4 به دنیا آمد، فرزند فروشنده‌ی افزار فلزی. خانواده‌ی نیمه چک اما زبانشان آلمانی بود. تراکل در وین تحصیل داروسازی کرد و سپس در ارتش پزشکیار شد. پس از مدت کوتاهی ارتش را ترک کرد و یک سالی به نوشتن و دیدار از دوستان پرداخت. در آگوست 1914 با شروع جنگ به ارتش بازگشت و در جبهه‌ی نزدیک گالیزیا5 به خدمت مشغول شد. او بیش از هرکس نا امیدی مردانی را که زخم شدید داشتند احساس می‌کرد و همین او را دچار افسردگی کرد. پس از جنگ گرودک6، نود نفر که بدجوری زخمی بودند در طویله‌ای به امید او رها شدند. آن شب سعی کرد خودکشی کند ولی دوستانش نگذاشتند. در شعرهای آن زمان، حس مرگ نزدیک خود او، که با جسارتی خیره کننده نوشته شده، دیده می‌شود. شعر«گرودک»، که گفته می‌شود آخرین شعر اوست، شعری وحشی است. با دقت بسیار ساخته شده است. پاره‌ی کوتاهی معرف کل شعر رمانتیک سده‌ی نوزدهم آلمان است و بلافاصله در پی آن پاره‌ای‌ست که خشونت مکانیکی قرن بیستم آلمان را نشان می‌دهد. این تناوب، با قدرتی که بیش و کم حتی در ترجمه احساس می‌شود، به بافت شعر استحکامی عظیم می‌بخشد.

پس از بحران گرودک، تراکل، ضمن مصرف مواد مخدری که از ذخیره‌ی دارویی کش می‌رفت، چند ماهی به خدمت در پست خود ادامه داد. او را به بیمارستان کراکو7 منتقل کردند، علی‌رغم شگفتی او، نه به عنوان پزشکیار بلکه به عنوان بیمار. چند روز بعد در نوامبر 1914، همانجا با مصرف داروی زیاد، در حد مسمومیت، خودکشی کرد.

شعرهایش پس از مرگ ویراسته شد و آثارش اکنون در سه جلد: شعرهای آغازین، شعرهای آخر و نامه‌ها و یادداشت‌ها در دسترس است.

...

رابرت بلای8

پانویس

1. Georg Trakl

2. Grete

3. نک شعر «سوگواری» و «گرودک»

4. Salzburg

5. Galizia

6. Grodek

7. Krakow

8. Robert Bly

**ترومپت‌ها**

زیر بیدهای هرس شده، آن جا که کودکان سیاه‌چرده‌بازی می‌کنند

و برگ‌ها همراه باد می‌روند، آوای ترومپت‌ها به‌گوش می‌رسد.

لرزش گورستان.

پرچم‌های سرخ از میان اندوه درختان افرا فرو می‌افتند،

سواران کنار مزارع چاودار، آسیاب‌های تهی.

چوپانان در دل شب می‌خوانند، و گوزن‌ها

به حلقه‌ی آتش آنان گام می‌نهند، اندوه کهن بیشه‌زار

رقصندگان از دیواری سیاه برمی‌خیزند؛

پرچم‌های سرخ، صدای خنده، جنون، ترمپت‌ها

**خورشید**

خورشید زرین هر روز بر فراز تپه طلوع می‌کند.

بیشه‌ها می‌درخشند، جانوران تیره‌رنگ،

انسان: شکارچی یا کشاورز.

ماهی با تنی سرخ در برکه‌ی بارور بالا می‌پرد.

ماهیگیر در قایق آبی اش

زیر گنبد آسمان دور می‌شود.

خوشه‌ی انگور، به کندی می‌رسد، ذرت هم.

روز خاموش که به پایان رسد،

خوب و بد برابرند.

شب که درآید،

انسان سرگردان پلک‌های سنگینش را بالا می‌برد

خورشید از دره‌های دلگیر می‌گریزد.

**موش‌های صحرایی**

ماه سپید پائیز در حیاط مزرعه می‌درخشد

سایه‌های غریب از بُرگه‌ی بام فرو می‌افتند

اکنون موش‌ها از سکوتی

که در پنجره‌های خالی زندگی می‌کند

به آرامی ظاهر می‌شوند

و این جا و آن جا جیر‌جیر‌کنان جست و خیز می‌کنند

و مه خاکستری بدبویی از مستراح عمومی

فن‌فن‌کنان دنبالشان می‌کند

و ماه شبح‌وار در میان این مه می‌لرزد

و موش‌ها چنان مشتاقانه جیر‌جیر می‌کنند که گوئی دیوانه‌اند

و می‌روند تا خانه‌ها و انبار‌ها را

که از غله و میوه انباشته‌اند، بیانبارند

بادهای یخ‌زده در تاریکی می‌جنگند

**در چراکاه‌های باتلاقی**

اینک مردی که در باد سیاه گام می‌زند

خش‌خش آرام نی‌های خشک

در سکوت چراگاه‌های باتلاقی

پرندگان وحشی در خطی خمیده

بر فراز آب‌های تیره‌گون

در آسمان خاکستری به پیش می‌روند

شورش

پوسیدگی با بال‌های سیاه

در خانه‌هایی که فرومی‌ریزند

پرپر می‌زند

درختان درهم پیچیده‌ی قان

به سختی در باد نفس می‌کشند

شب در خانه‌های متروک گذرگاهیِ

اشتیاق خانه

گرد نومیدی لطیف گله‌های در حال چرا

نشست می‌کند

رؤیای شب:

غوکان غوطه‌ور در آب‌های نقره‌گون

**گرودک**

شباهنگام صدای سلاح‌های مرگ

در بیشه‌های پائیزی طنین‌افکن است

خورشید رو به تیرگی

بر فراز مزرعه‌های زرین

و دریاچه‌های فیروزه‌ای فرو می‌غلتد

شب، تازه سربازان در حال مرگ

و فریاد‌های وحشی از دهان‌های درهم شکسته را

در بر می‌گیرد

با این‌همه، ابری سرخ،

که نیرویی خشمگین در آن خانه دارد

خون‌های ریخته و خنکای مهتاب را

در دره‌ی بیدها به خاموشی در هم می‌آمیزد

تمامی راه‌ها به تباهی سیاه می‌رسند

زیر‌شاخه‌های طلای شب و ستارگان

سایه‌ی لرزان خواهر از میان درختستان خاموش

به اشباح قهرمانان و سرهای خونین درود می‌گوید

و آوای نی‌های تاریک پائیزی از نیستان برمی‌خیزد

آه سوگواری غرورآمیز! قربانگاه‌های برنجین

شعله‌ی سوزان روح امروز

از دردی مهیب نیرو می‌گیرد

نواده‌هائی که به دنیا نیامده‌اند

**سوگواری**

خواب و مرگ چون عقابان تیره

تمام شب گرد سرم در پروازند

پیکره‌ی زرین انسان را

موج یخ‌زده‌ی خشمگین اقیانوس ابدیت بلعیده است

بازمانده‌های ارغوانی‌اش بر تپه‌ی هولناک دریایی

تکه‌تکه می‌شوند

و صدایی تیره بر فراز دریا

آواز سوگواری می‌خواند

در نومیدی وحشی من، خواهر

نگاه کن قایقی لرزان،

زیر نگاه ستارگان غرق می‌شود

چهره‌ی شبی که صدایش می‌میرد

**تباهی**

شباهنگام که ناقوس آرامش نواخته می‌شود

پرواز شگفت‌انگیز پرندگان را پی می‌گیرم

که در صف‌های بلند، چون زائران پارسا

در گستره‌ی آسمان صاف پائیزی گم می‌شوند

سرگردان در باغ گرگ و میش شامگاهی

آبشخوری روشن‌تر برایشان در سر می‌پرورم

و بدین‌گونه فارغ از جنبش عقربه‌های ساعت

با آنان بر فراز ابرها همسفر می‌شوم

آن گاه اندامم در وزشی از تباهی به لرزه می‌افتد

پرنده‌ی سیاه بر شاخه‌های عریان می‌نالد

شراب قرمز بر داربست زنگاری تاب می‌خورد

در این میان چون رقص مرگ کودکان رنگ پریده

بر کناره‌های چشمه‌ی تیره‌ای که رنگ می‌بازد

میناهای آبی لرزان در باد سر خم می‌کنند

**برای شب**

پری کوچک! مرا به تاریکی خود ببر

گل مینا یخ‌زده بر حصار در نوسان است

شکفتن تاریکی در درون انسان

صلیب خونین در ستاره‌ی درخشان

دهان ارغوانی و دروغ‌ها

سرما را در تالار تباهی شکستند

قاه‌قاه خنده هنوز می‌درخشد

نمایش زرین، ضربه‌ی نهایی ناقوس عزا

ابر آبی سیاه می‌زند

میوه‌های فاسد از درخت فرو می‌افتند

اتاق شکل گور می‌گیرد و رؤیا

شکل سرگردانی اندوه‌باری بر خاک

**تسلیم در شب**

**(نسخه‌ی نهائی شعر بالا:** «**برای شب**»**)**

مرا در تاریکی خود محصور کن، راهبه!

کوه‌های سرد و آبی!

از شبنم تیره خون فرو می‌چکد

صلیب در درخشش ستاره سر برافراشته است

دهان ارغوانی و دروغ‌ها

سرما را در تالار تباهی شکستند

قاه‌قاه خنده هنوز می‌درخشد

نمایش زرین، ضربه‌ی نهایی ناقوس عزا

ابر مهتابی تیره‌گون!

میوه‌های وحشی شباهنگام از درخت فرو می‌افتند

اتاق، گور می‌شود

و این سرگردانی روی خاک، رؤیا

**پرونده‌ای برای**

**روبرتو بولانیو**

**نویسنده ی یاغی شیلی**

**زندگی و آثار بولانیو**

**همراه با دو داستان «ساحل» و «تماس های تلفنی»**

**گزینش و ترجمه: اسدلله امرایی**

**نویسنده یاغی**

**خوب گوش کن پسرم: بمب‌ها**

**بر مکزیکو‌سیتی می‌ریختند**

**بی‌آن که حتی کسی متوجه باشد**

**هوا سم را می‌برد**

**در خیابان‌ها و پنجره‌های باز**

**تازه غذا را تمام کرده بودی**

**و در تلویزیون کارتون می‌دیدی**

**من در اتاق خواب بغلی کتاب می‌خواندم**

**که فهمیدم قرار است بمیریم**

**با همه‌ی گیجی و حال تهوع به آشپزخانه تن کشیدم**

**تو را دیدم کف آشپزخانه افتاده‌ای**

**همدیگر را بغل کردیم. پرسیدی چه اتفاقی افتاده**

**به تو نگفتم که قرار است بمیریم**

**گفتم قرار است به سفربرویم**

**بعد گفتم با هم به سفری می‌رویم**

**با هم می‌رویم و تو نباید بترسی**

**مرگ وقتی رفت**

**حتی چشمان ما را نبست**

**یک هفته یا یک سال بعد، پرسیدی ما چه هستیم؟**

**مورچه، زنبور، شماره‌های اشتباهی**

**توی پاتیل بزرگ آش از دهن افتاده؟**

**پسرم ما آدمیم، شاید هم پرنده، قهرمان‌های مردم و راز سر به مهر آن ها**

روبرتو بولانیو در۲۸ آوریل ۱۹۵۳ در سانتیاگو به دنیا آمد و در ۱۵ ژوئیهٔ۲۰۰۳ در بارسلون درگذشت. او از جمله نویسندگانی بود که پس از مرگ به شهرت رسید. زندگی‌ سختی را از سر گذراند که مشخصه‌ی زندگی‌اش اصل آوارگی بود. پدرش راننده کامیون و مادرش معلم بود. در زمان کودکی بولانیو، او و خانواده‌اش بین شهرهای مختلف شیلی سرگردان بودند و بالاخره در سال ۱۹۶۸ به مکزیکوسیتی مهاجرت کردند. حضور او و خاناده‌اش در مکزیک همزمان شده بود با اوج شورش‌های آرمان‌خواهانه دانشجویی. در اواخر دهه‌ی۶۰ تظاهرات خیابانی به کرات در مکزیکوسیتی رخ می‌داد. بولانیو در چنین فضایی به فعالیت‌های سیاسی کشانده شد و به گروه‌های چپ تروتسکیست پیوست. از مکزیک به ال‌سالوادور رفت و آن‌جا با شاعران چپ‌گرایی دوستی به هم زد که دفتر شعر و مسلسل‌شان کنار هم بود. بولانیو در تابستان ۱۹۷۳ به سانتیاگو بازگشت تا به انقلاب بپیوندد. نخستین تجربه‌ی دموکراتیک در شیلی که باعث شده سوسیالیسم از صندوق رأی بیرون بیاید و نه از لوله‌ی تفنگ. سالوادور آلنده به قدرت رسیده بود و آب در لانه‌ی مورچگان ریخته بود. (البته اسم آلنده غلط مصطلح شده وگرنه نام او آینده است.) یازدهم سپتامبر همان سال کودتای اگوستو پینوشه با حمایت امریکایی‌ها علیه دولت منتخب مردم به وقوع پیوست. آلنده حاضر نشد از شیلی بگریزد یا به سفارتخانه‌ای پناه ببرد اسلحه به دست در مقابل کودتاچیان ایستاد و آن ها هم کم نگذاشتند کاخ ریاست جمهوری را بمباران کردند و آلنده و همراهانش را کشتند و بعد باقی داستان را می‌دانید...بولانیو را پس از کودتا به اتهام خرابکاری و براندازی بازداشت کردند و هشت روز در زندان بود که به کمک دو تن از همکلاسی‌های سابقش که نگهبان زندان بودند فراری داده شد. ماجرای زندان و فرارش را در داستان کارت رقص به تصویر کشیده است. بولانیو نوشته که او را شکنجه نکردند اما صدای کسانی را که زیر شکنجه قرار داشتند می شنید و تنها مطلبی که برای خواندن در اختیارش بود یک مجله به زبان انگلیسی بود که کسی جا گذاشته بود. تنها مقاله‌ی جالب آن درباره‌ی خانه دیلن توماس بود. او با توجه به وضعیت جسمی خود در عملیات خیابانی توانایی چندانی نداشت و کارش پخش اعلامیه بین مخالفان حکومت بود. در سال ۱۹۷۴ به مکزیکوسیتی برگشت. در کافه‌ای واقع در کایه بوکارلی ـ کرانه غربی مکزیکوسیتی ـ با ماریو سانتیاگو ملاقات کرد و این دو مرد به همراه بیش از ۱۲ دوست دیگر گروه چریک‌های ادبی را تشکیل دادند نام اینفرارئالیستاس را بر خود گذاشتند. بولانیو بعدها گفت که زیبایی‌شناسی این گروه ترکیبی از سوررئالیسم فرانسوی و دادائیسم مکزیکی ست. این گروه مجلات خلاف جریان منتشر می‌کردند و به شکل‌های مختلف جلب توجه می‌کردند. در جلسات رسمی ادبی بلند می شدند و جلسه را با خواندن اشعارشان با صدای بلند به هم می‌زدند و در جلساتی که ادیبان آن را نماینده دشمن و پاسیفیست و رویزیونیست می‌نامیدند اخلال می‌کردند. از جمله اکتاویو پاز. بولانیو تا وقنی زنده بود در کشورهای انگلیسی‌زبان محبوب نبوده. معمولاً‌ رئالیسم جادویی را «گنداب متعفن» می‌نامید. بارها و بارها نویسنده‌ی بزرگی مثل گابریل گارسیا مارکز را به عنوان کسی که عشق حرف زدن با رئیس جمهورها و اسقف‌ها را دارد، دست می‌انداخت. ایزابل آلنده را مبتذل‌نویس به حساب می‌آورد. آریل دورفمان در مطلبی که به مناسبت مرگ بولانیو نوشت، آشکارا اشاره داشت که شیلی با بولانیو کنار نمی‌آمد، جامعه شیلی او را طرد کرده بود و تجربه طردشدگی، آزادش گذاشت تا هر‌چه دوست دارد بنویسد، و این برای نویسنده امری مطلوب است. هر چند معایبی هم دارد. بولانیو از شیلی خارج شد و به مکزیک رفت اما پیش از آن به ال‌سالوادور رفت و در آن جا با روکه دالتون شاعر السالوادوری حشر و نشر داشت و به گروه چریکی جبهه آزادیبخش فاراباندو مارتی نزدیک شد. در سال‌های پایانی عمر دستاوردهای ادبی او جدی‌تر می‌شد. در مکزیک چندان تحویلش نمی‌گرفتند و بنگاه‌های نشر او را بایکوت کرده بودند و بیشتر به خاطر نحوه‌ی برخوردش و یاغی‌گری و سرکشی. سال 1977 به اروپا رفت و در بارسلونا و بلانس، شهری توریستی در ساحل مدیترانه کوستا براوا ساکن شد. روزها کار می‌کرد و شب‌ها می‌نوشت. از ظرفشویی و دربانی گرفته تا زباله جمع‌کنی. در سال ۱۹۹۰ با کارولینا لوپس کاتالونیایی ازدواج کرد و حاصل این ازدواج دو فرزند بود. پدر شدن بولانو را زیر و رو کرد. زمانی که ۳۸سال داشت، فهمید که کبدش شدیداً آسیب دیده و از آن به بعد شروع کرد به نوشتن با تمرکز و وسواس کمتر. از ۱۹۹۶ به بعد سالی یک یا دو کتاب منتشر می‌کرد. در مصاحبه‌ای گفته بود که شعر را کنار گذاشته چون نمی‌توانسته با نان شاعری به تأمین معاش خانواده بپردازد. باوجود اوضاع نابسامان سلامتی‌اش می‌توانست ۴۸ساعت یک‌نفس بنویسد پیش از آن‌که از حال برود. از ده رمان و سه مجموعه داستان بولانو که همه در ده سال توفانی آخر عمرش کامل شدند، ستاره‌ی دوردست، ۲۶۶۶، موسیو پین، آنت‌ورپ و شب در شیلی و برخی از داستان‌های کوتاه او به فارسی ترجمه شده.

از جمله مضامین کلیدی بولانیو حضور پررنگ شخصیت‌های شاعر و نویسنده که تقریباً در تمام کتاب‌های او یا شخصیت اصلی‌اند یا یکی از شخصیت‌های فرعی مهم و در عین حال تأثیرگذار. داستان‌های بولانیو به نوعی حکایت‌هایی از درون ادبیاتند؛ ماجراهایی حول زندگی نویسندگان و درباره‌ی سروکله‌زدن آن‌ها با نوشتن؛ کسانی که زندگی‌شان را وقف نوشتن می‌کنند، در اغلب موارد شکست می‌خورند و در حد نویسندگان و شاعران گمنام و درجه دو می‌مانند. ویژگی دیگر آثار او گم شدن شخصیت‌ها و فقدان وابستگی آنان به محل استقرارشان است. این نویسندگان و شاعران آس‌و پاس همگی در حال سفر و تغییر مکان هستند، دقیقاً به این دلیل که به محل اقامتشان هیچ نوع وابستگی‌ای ندارند. روبرتو بولانیو نماد دومین پوست‌اندازی مهم ادبیات آمریکای لاتین در قرن بیستم است. تحولی بنیادین در ادبیات این قاره که اواخر قرن بیستم رخ داد و هنوز جوان‌تر از آن است که تبعاتش را دریابیم. سایه آن نسل از غول‌هایی که در نیمه‌ی دوم قرن بیستم ادبیات آمریکای لاتین و چه بسا ادبیات جهان را تسخیر کردند افرادی نظیر میگل آنخل آستوریاس، خورخه لوئیس بورخس، گابریل گارسیا مارکز، ماریو بارگاس یوسا، کارلوس فوئنتس، آلخو کارپانتیه، خولیو کورتاسار بر سر نسل‌های بعد بسیار سنگین بود. نویسندگان نسل‌های بعد دو راه بیشتر نداشتند: راه غول‌ها را ادامه بدهند که چندان جذابیتی نداشت چون از یک سو بورخس و مارکز در رئالیسم جادویی و از آن سو یوسا و فوئنتس در رمان‌های سیاسی به چنان اوجی دست یافته بودند که تقلید از کارشان جز مضحکه‌، حاصلی نداشت. این راه ساده‌تر را عده‌ای کثیر برگزیدند، همان گونه که عمدتاً در ادبیات چنین می‌کنند. از یک سو داستان‌های رئالیسم جادویی پر از حکایات مادربزرگ‌ها، عجوزه‌ها و جادوگران، تصاویر اغراق‌شده که با لحنی واقعی و سرد روایت می‌شدند، به تولید انبوه رسید و از سوی دیگر داستان دیکتاتورها، ادبیات سیاسی در باب کشتارهای جمعی سیاسی و شخصیت‌های بیمار دیکتاتورها و خشونت و سرکوب و همه آن چیزهایی که مضامین اصلی آثار یوساست. جوانانی عصیان‌گر و خلاق که زیر سایه ماندن را برنتافتند و به دنبال بازکردن راهی نو برای ادامه‌ی حیات ادبیات خلاقانه‌ی آمریکای لاتین بودند. آنان از تکرار قصه جادوگران و دیکتاتورها خسته شده بودند؛ از اینکه به خاطر مصائب و عقب‌ماندگی‌های سیاسی و فرهنگی کشورشان زبانزد جهانیان بشوند و غربی‌ها چنان داستان‌هایشان را بخوانند که انگار در باغ وحش به دیدن حیوانی عجیب آمده‌اند، خسته شده بودند. انرژی شوکی که بورخس، یوسا و مارکز به ادبیات جهان وارد کرده بودند در انتهای قرن بیستم تخلیه شده و ادبیات آمریکای لاتین تمام قد جذب ماشین صنعت فرهنگ‌سازی غربی شده بود. نویسندگانی بودند که می‌خواستند علیه این فضا شورش کنند و حرف نوی خویش را بار دیگر به ادبیات جهان بقبولانند. روبرتو بولانو مهم‌ترین نماینده‌ی این عصیان است.

**ساحل**

**روبرتو بولانیو**

هروئین را ترک کردم و برگشتم به همان شهر کوچک و متادون خوردم، از درمانگاهی سرپایی می‌فرستادند و کاری نداشتم جز این که هر روز صبح خواب بیدار ‌شوم و تلویزیون تماشا‌ کردن و به زور زدن که تا مگر شب خوابم ببرد، ولی نمی شد، چیزی بود که امان نمی‌داد پلک هم بگذارم و استراحتی بکنم و تا وقتی نبریدم، برنامه‌ی هر روزم همین بود، رفتم و از فروشگاهی در وسط شهر مایو سیاهی خریدم و با مایوی سیاه، حوله و مجله‌ای زیر بغل به سمت ساحل رفتم، دور از آب حوله را پهن کردم، دراز کشیدم ومجله خواندم، مانده بودم به آب بزنم یا نزنم، عقل حکم می‌کرد به صلاح است که بروم، به دلایل دیگری هم عقل حکم می‌کرد نروم، مثلاً به این‌خاطر که بچه‌ها کنار پلاژ بازی می‌کردند، سرانجام صاف گرفتم ‌نشستم وقت‌کشی می‌کردم تا برگردم خانه و فردا صبح‌ کرم ضد آفتاب ‌خریدم و دوباره رفتم به سوی ساحل و سر ظهر یک تک پا تا درمانگاه سرپایی رفتم و سهمیه‌ی متادونم را ‌گرفتم و خوردم و برای چهره‌های آشنا سر تکان می‌دادم، هیچ کدام رفیق که نبودند، فقط چهره‌هایی آشنا بودند که در صف متادون با آن ها آشنا شده بودم، مرا که با مایو در صف دیدند، تعجب کردند، من اما عین خیالم نبود و بعد بر‌‌گشتم به سمت ساحل، این‌دفعه قصد کردم به آب بزنم و با آن‌که نتوانستم، همین که تلاش کردم بس بود. فردای آن روزش پیاده برگشتم ساحل و یادم نرفت کرم ضد‌آفتاب بزنم به تنم و روی ماسه‌ها خوابم گرفت، بیدار که شدم یک‌خرده سرحال بودم، پشتم نسوخته بود و یک‌هفته دیگر گذشت- شاید هم دوهفته، یادم نمی‌آید- فقط هر روز که می‌گذشت برنزه‌تر می‌شدم، با هیچ‌کس هم‌کلام نمی‌شدم، هر روز قبراق‌تر می شدم، یا این‌که حالم فرق می‌کرد، ‌که به هر حال یکی نیست، اما مورد من هردو یکی بود و یک روز سروکله‌ی پیرزن و پیرمردی در ساحل پیدا شد و روشن بود که عمری کنار هم سر کرده‌اند، زن- زنی چاق و قلنبه- با مردی که هفتاد ‌سال را شیرین داشت، مردی لاغر، از لاغر هم آن ورتر اسکلت متحرکی بود توجهم را جلب کرد، معمولا کم پیش می‌آمد بروم تو نخ آدم‌هایی که به ساحل می‌آمدند و دنبال دلیلی بودم تا به لاغری بیش از حد مرد بچسبانم و دیدم و هول کردم، گندش بزند غلط نکنم مرگ به سراغم آمده بود، ولی سراغ من نمی‌آمد، آن‌ها زن و شوهر متاهل کهنسالی بودند همین، مرد هفتاد‌و‌پنج‌‌‌ساله و زن هفتادساله و یا برعکس، مرد هفتاد‌ساله و زن هفتاد‌و‌پنج‌‌ساله، زن سرحال به نظر می‌آمد، مرد هر آن آماده بود تا کورمال‌ کورمال زن را بگیرد، یا از‌ کجا معلوم که آخرین تابستان عمرش نباشد و از همان نگاه اول ترسم ریخت، نمی‌توانستم از صورت پیرمرد چشم بردارم، عین جمجمه‌ای بود که لایه‌ای رویش کشیده باشند، بعد یاد گرفتم طوری به جفتشان نگاه کنم که بو نبرند، دمر روی ماسه‌ها دراز می‌شدم، دست‌ها را نقاب چهره‌ام می‌‌کردم، یا روی نیمکت استراحتگاه لب ساحل تظاهر می‌کردم ماسه‌ها را از تنم می‌تکانم و متوجه شدم زن و شوهر پیر همیشه با سایه‌بان کوچکی به ساحل می‌آیند که زن بلافاصله به داخل سایه‌اش پا می‌گذاشت، بدون مایو، گاهی البته او را با لباس شنا می‌دیدم، اما اغلب اوقات لباس گل‌و‌گشاد تابستانی به تن داشت که چاقی‌اش را کمتر از چاقی واقعی‌اش نشان می‌داد و پیرزن که زیر چتر ساعت‌ها‌ی متمادی کتابی قطور می‌خواند، شوهر نی‌قلیانی‌اش با مایو با ولع تن به آفتاب می‌سپرد و به عرق می‌افتاد و خاطره‌هایی دور ‌و ‌دراز از معتادهای ساکت و بی‌حرکت و معتادهای نشئه که شش‌دانگ حواسشان به کاری بود که داشتند، یعنی به تنها کاری که از پس‌اش برمی‌آمدند و بعد سرم به دوران می‌افتاد و از ساحل راه افتادم به طرف استراحتگاه، یک بشقاب ماهی و نوشابه سفارش دادم که کف‌اش سر رفت، ته بندی کردم و سیگاری کشیدم و از پنجره ساحل را دید زدم و وقتی برمی‌گشتم پیرمرد و پیرزن هنوز آن‌جا بودند، زن-زیر چتر، مرد هم تن‌سپرده بود به آفتاب و بعد، ‌ بی‌جهت، ناگهان گریه‌ام گرفت و زدم به آب و شنا کردم و از ساحل که دور می‌شدم به آفتاب خیره شدم و به نظرم آفتاب غریب آمد که با این عظمت، این‌همه دور از ما آن‌جا جا خوش کرده و بعد شناکنان به ساحل برگشتم (دوبار نزدیک بود غرق شوم)، همین که رسیدم ولو شدم روی حوله‌ام و مدتی طولانی همان‌جا ماندم، تند تند و به زحمت نفس‌نفس می‌زدم، اما چشم از زن و شوهر پیر برنمی‌داشتم و شاید همان‌جا در ساحل ماسه‌ای دراز کشیدم و خوابم برد و بیدار که شدم خلوتی ساحل تازه شروع شده بود، ولی آن‌ها هنوز همان‌جا بودند، زن-رمان در ‌دست، زیر سایبان و مرد- با دهان باز، با چشم‌های بسته، ایستاده در فضایی بی‌سایه، از حالت عجیب جمجمه‌اش این‌طور برمی‌آمد که به هر دری می‌زند تا از لحظه‌لحظه ی وقتش لذت ببرد، گیرم که آفتاب بی‌رمقی بود، هر چند خورشید به موازات خط دریا آن‌ور ساختمان‌ها، آن‌ور تپه‌ها پایین می‌رفت، این‌ها انگار برایش اهمیتی نداشت و درست در همین لحظه، بیدارشدم و به خورشید چشم دوختم و چشم دوختم و در ناحیه پشتم درد خفیفی را حس می‌کردم، آفتاب‌سوختگی‌ام انگار شدیدتر از آنی بود که فکرش را می‌کردم، بلند که می‌شدم از آن دو چشم برنمی‌داشتم، حوله را مثل شنلی دور تنم پیچیدم و رفتم و روی یکی از نیمکت‌های استراحتگاه نشستم، وانمود کردم ماسه‌ها را از پاهایم می‌تکانم و از آن‌جا، از آن بالا، تصویر آن زن و شوهر فرق می‌کرد و به خودم می‌گفتم حالا شاید مرد مردنی نباشد و به خودم می‌گفتم شاید زمان آن‌طور که تا به‌حال فکر می‌کردم، وجود نداشته باشد، به زمان که فکر می‌کردم، خورشید دور و دورتر می‌شد و سایه‌ی ساختمان‌ها به سمت جلو کش می‌آمد و بعد به خانه برگشتم، حمام کردم و به پشتم نگاه کردم که سرخ بود پشتی که انگار مال من نبود، مال یکی دیگر بود، یکی که سال‌ها وقت می‌برد تا بشناسمش و بعد تلویزیون را روشن کردم و برنامه‌هایی را تماشا کردم که مطلقاً سر در‌نمی‌آوردم، روی مبل خوابم برد و روز بعد روز از نو روزی از نو، ساحل، درمانگاه، باز هم ساحل، زوج سالخورده، دور تسلسلی که گاه‌و‌بی‌گاه با اشباح موجوداتی دیگر دچار وقفه می شد، مثلاً زنی که همیشه سرپا بود، هیچ‌وقت در ساحل دراز نمی‌کشید، تی‌شرت آبی می‌پوشید و من مثل پیرزن کتاب می‌خواندم، زن سرپا همان‌جا می‌ایستاد، اما گاهی خم می شد و به شکلی غریب قوز می‌کرد و بطری نیم‌لیتری پپسی را برمی‌داشت و سرپا سرمی‌کشید، سرحال می‌آمد، بعد بطری را می‌گذاشت روی حوله‌اش که نمی‌دانم اگر قصد نداشت دراز بکشد یا شنا کند برای چه آن را با خودش می‌آورد و گاهی زن مرا می‌ترساند، گاهی چنان عجیب به نظرم می‌آمد که بیشتر دلم به حالش می‌سوخت، اتفاقات عجیب دیگری هم در ساحل به چشم می‌دیدم که همیشه پیش می‌آید و شاید به خاطر وضع پوشش آدم‌ها، اما خیلی هم جای پزدادن ندارد، همین‌طور که در کنار ساحل قدم می‌زدم، به‌گمانم معتاد ترک‌کرده‌ای مثل خودم را دیدم که روی کپه‌ی ماسه‌ای نشسته و کودکی را روی زانوهایش نشانده‌بود و یک‌بار هم فکر کنم چند زن روس را دیدم، سه ‌دختر روس که حرف می‌زدند، هر سه موبایل به گوش‌شان بود و حرف می‌زدند و می‌خندیدند، ولی راستش را بخواهید حواس من فقط پیش زوج مسن بود، شاید به این علت که حس می‌کردم پیرمرد هرآن احتمال ‌مردنش هست و همین که فکرش را می‌کردم یا می‌فهمیدم به ‌چنین چیزی فکر می‌کنم، موجی از افکار ‌پوچ و نومیدانه به ذهنم می‌رسید، بعد از مرگ پیرمرد سونامی بیاید، شهر در موج عظیم ویران شود، زمین‌لرزه‌ای اتفاق بیفتد، زلزله‌ای مهیب شهر را بلرزاند، شهر در موج غبار محو شود و به این حرف‌ها که فکر می‌کردم، گفتم که با دست‌ صورتم راپوشاندم و زار زار که گریه می‌کردم خیال کردم شب است شاید هم خواب دیدم، بلکه هم سه بامداد بود و گویا از خانه بیرون آمده و به ساحل رفته بودم و در ساحل با پیرمرد روبه‌رو شده بودم که دمر بر ماسه‌ها افتاده و در آسمان، کنار دیگر ستاره‌ها، ستاره‌ای سوسو می‌زد که از بقیه به زمین نزدیک‌تر بود، خورشیدی سیاه و درخشان، خورشیدی عظیم، سیاه و ساکت و من افتادم به ساحل و روی ماسه‌ها دراز کشیدم و تنها ما دو نفر در ساحل بودیم، من و پیرمرد هیچ‌کس دیگری نبود و وقتی غلت زدم و چشم باز کردم، فهمیدم دخترهای روس و دختر همیشه سرپا و معتادِ تو ترکِ بچه‌بغل با تعجب نگاهم می‌کنند، لابد از خودشان می‌پرسیدند این مرد غریبه، این بابا که کتف و کمرش آفتاب سوخته است کیست و حتی پیرزن هم از زیر سایه سایه‌بانش نگاهم می‌کرد، لحظاتی کشدار مانع خواندنش شده، احتمالاً فکر می‌کرد این جوان که در سکوت گریه می‌کند کیست، جوان سی‌و‌پنج‌ساله‌ای که چیزی نداشت، جز تلاش برای بازیابی اراده و جسارتش و می‌خواهد اندکی بیشتر زندگی کند.

**تماس تلفنی**

بدبختانه ب. عاشق خ. است. روزگاری حاضر بود هرکاری از دستش برمی‌آید برای خ. بکند، درست مثل باقی آدم‌های عاشقی که وقتی با هم هستند حرف‌اش را می‌زنند و فکرش را می‌کنند. خ. رابطه‌اش را با او قطع می‌کند. تلفنی هم نمی‌زند. البته اوایل ماجرا، ب. غصه می‌خورد و رنج می‌کشد، اما عاقبت با آن کنار می‌آید، درست مثل اغلب آدم‌ها که با آن کنار می‌آیند. درست مثل فیلم‌ها و سریال‌های آبکی که در آن‌ها زندگی ادامه دارد. سال‌ها می‌گذرد.

شبی از شب‌ها که ب. بی‌کار نشسته و کاری ندارد، موفق می‌شود بعد از چند بار زنگ زدن شماره‌ی خ. را بگیرد. دیگر هیچ کدام‌شان جوان نیستند و صدای‌شان که از این سر تا آن سرِ اسپانیا جا‌ به‌ جا می‌شود، سن‌شان را لو می‌دهد. دوستی‌شان را دوباره از سر می‌گیرند و بنا می‌گذارند پس از چند روز دیداری تازه کنند. هر دو کارشان به طلاق و طلاق‌کشی کشیده و گرفتارِ بیماری‌ و ‌افسردگی‌های تازه شده‌اند. زمانی که ب. سوار قطار می‌شود و رهسپار شهر ی می شود که خ. در آن خانه دارد، دیگر اثری از عشق در او نمانده است. روز اول توی آپارتمان خ. کز می‌کنند و از زندگی خود می‌گویند. (در واقع تمام مدت خ. یک بند حرف می‌زند و ب. گوش می‌دهد و هر از گاهی سوالی می‌پرسد.) خ. آن شب از ب. می‌خواهد بماند. در واقع ب. نمی‌خواهد بماند، اما می‌پذیرد. صبح، وقتی بیدار می‌شود، دوباره فیلش یاد هندوستان می‌کند. اما آیا او عاشق خ. است یا عاشقِ عاشق شدن؟ رابطه‌شان سخت و دشوار است: خ. روزی نیست که به خودکشی فکر نکند. تحت درمان‌های روانپزشکی است (قرص می‌خورد، کلی قرص که انگار دردی از او دوا نمی‌کنند)، خیلی وقت‌ها بی هیچ علت خاص و آشکاری می زند زیر گریه و اشک‌ش سرازیر می‌شود. به همین علت ب. از خ. مراقبت می‌کند. رسیدگی‌هایش محبت آمیز و از سر دلسوزی‌ست اما خام‌دستانه. ب. خیلی زود می‌فهمد که طرف سعی دارد ادای مردی را در‌آورد که به راستی عاشق است. سعی دارد به خ. راهی نشان دهد که از افسردگی بیرون بیاوردش ، اما همه‌ی کارهایی که می‌کند، تنها او را به سوی بن‌بست سوق می‌دهد، یا این‌که تصور می‌کند که آخرِش به بن‌بست می‌رسد. گاهی که تنهاست یا او را که در خواب است تماشا می‌کند، خودش هم فکر می‌کند که این راه، آخرش واقعاً بن‌بست است. گاهی می‌کوشد عشق‌های سابق‌ش را به یاد بیاورد تا مرهمی باشد بر دردش و خودش را متقاعد کند که بدون خ. هم می‌تواند زنده بماند و زندگی‌اش را بکند و این‌که می‌تواند روی پای خود بایستد. یک شب خ. از مرد می‌خواهد که برود دنبال کار و زندگی خودش و او را تنها رها کند، بنابراین ب. بلیت قطار می‌گیرد و از شهر خ می‌رود. خ. به ایستگاه راه‌آهن می‌رود تا بدرقه‌اش کند. خداحافظی‌شان بی‌صدا و ناامیدانه است. ب. کوپه‌ای تخت‌خواب‌دار گرفته است، اما تا دیر وقت خوابش نمی‌برد. سرانجام وقتی به خواب می‌رود، خواب یک آدم برفی می‌بیند که در کویر پیاده‌روی می‌کند. آدم برفی، ردی را دنبال می‌کند و به سمت مصیبتی پیش می‌رود. اما با هوش و ذکاوتی که به خرج می‌دهد سعی دارد بر مشکل فائق آید: شب‌ها ‌که نور سرد ستاره‌ها کویر را می‌روبد راه می رود. ب. که بیدار می‌شود (قطار تازه به ایستگاه سانتس در بارسلون رسیده است)، فکر می‌کند که تعبیر خوابش را فهمیده است البته اگر تعبیری داشته باشد و این فکر در راه خانه به او آرامش می‌بخشد. آن شب به خ. تلفن می‌زند و خوابش را برای‌ او تعریف می‌کند. خ. حرفی نمی‌زند. روزِ بعد دوباره به خ. تلفن می‌کند. روز بعدش هم زنگ می‌زند. برخورد خ. انگار که بخواهد با هر تلفن ب. را عقب‌تر براند هر روز سردتر می‌شود. ب. فکر می‌کند: محو می‌شوم. او کمر به از بین ‌بردن من بسته، خوب می‌داند چه می‌کند. یک شب، ب. بی‌هوا خبر می‌دهد که فردا با قطار می آید و روز بعد پشت در خانه‌ی خ. است. خ. می‌گوید، حتی فکرش را هم نکن. ب. می‌گوید، می‌آیم. دیگر نمی‌توانم این تلفن کردن‌ها را تحمل کنم، دوست دارم وقتِ حرف‌زدن چهره‌ات را ببینم. خ. می‌گوید، فکر کردی در را باز می‌کنم؟ بعد گوشی را می‌گذارد. ب. واقعاً درک نمی‌کند. مدت زیادی حیران می‌ماند که احساسات و تمایلات انسانی چه‌قدر می‌تواند از دو سر این‌چنین متفاوت باشد. آن‌وقت می‌افتذ به این که خود را دربی‌خبری مستی غرق کند یا در کتابی فروبرود. روزها می‌گذرد.

شش ماه بعد، ب. شبی به خ. تلفن می‌کند. خ. بی‌درنگ صدای او را به‌جا می‌آورد و می‌گوید، آه تویی. بی‌اعتنایی‌اش دل‌سرد کننده است. هنوز حس می‌کند که خ. انگار می‌خواهد چیزی به او بگوید. به نظرش می‌رسد، طوری به من گوش می‌کند انگار که هیچ زمان نگذشته است و همین دیروز صحبت کرده‌ایم. ب. می‌پرسد، چه‌طوری؟ چه خبر؟ خ. بعد از چند پاسخ كوتاه گوشی را می‌گذارد. ب. مات و مبهوت، دوباره شماره‌ی زن را می‌گیرد. وقتی گوشی را برمی‌دارد، ب. تصمیم می‌گیرد حرف نزند. صدای خ از آن طرف می‌گوید، بفرمایید، شما؟ سکوت. بعد می‌گوید، گوشم به شماست. منتظر می‌ماند. خط تلفن زمان را منتقل می‌کند – زمانی که بین ب. و خ. در آمد و شد است اما ب. درک نمی‌کند. آن را فشرده می‌کند و می‌کشد و بخشی از طبیعتِ آن را به رخ می‌کشد. ب. بی‌هوا گریه‌اش می‌گیرد. می‌داند که خ. بو برده چه کسی پشت خط است. آن وقت بی‌‌صدا گوشی را می‌گذارد.

تا این‌جای داستان پیش پاافتاده‌ا‌ست؛ مایه‌ی تاسف است اما پیش پاافتاده. ب. دستش آمده که دیگر هرگز نباید به خ. زنگ بزند. یک روز درِ خانه‌اش را می‌زنند؛ الف. و ی هستند. پاسبانند و می‌خواهند چند سوال بپرسند. ب. می‌خواهد بداند درباره‌ی چه موضوعی؟ الف. نمی‌خواهد توضیح دهد،اما ی بعد از کمی حاشیه‌رفتن، می‌رود سر اصل مطلب. سه روز پیش، آن سرِ اسپانیا یک نفر خ. را کشته است. ب. یکباره به هم می‌ریزد؛ بعد متوجه می‌شود که خودش مظنون ماجرا‌‌ست و میل غریزی‌اش به زیستن باعث می‌شود تا به لاک دفاعی برود. مأمورها از رفت و آمدهایش به ویژه در دو روزِ اخیر می‌پرسند. ب. یادش نمی‌آید که در آن دو روز چه کرده یا کی را دیده است. طبعاً می‌داند که در آن دو روز از بارسلون بیرون نرفته است – در واقع بارسلون که سهل است از حوالیِ آن‌جا یا حتی از آپارتمان خود هم خارج نشده بود – اما نمی‌تواند ثابت کند. پاسبان‌ها او را می‌برند. ب. شب در کلانتری می‌ماند. وسط بازجویی یک لحظه فکر می‌کند که می‌خواهند او را به شهری ببرند که خ. در آن زندگی می‌کرده است و در خیال خود از آن خوشش می‌آید، اما چنین اتفاقی نمی‌افتد. پس از انگشت‌نگاری، از او می‌پرسند که آیا حاضر است آزمایش خون بدهد؟ قبول می‌کند. صبحِ روز بعد آزادش می‌کنند به خانه برود. ب. قرار بازداشت صادر نکرده‌اند؛ فقط به عنوان مظلع از او خواسته‌اند در حل معمای جنایت همکاری کند. به خانه که بر می‌گردد، می‌افتد روی تخت و بلافاصله به خواب می‌رود. خواب بیابان و صورتِ خ. را می‌بیند. کمی پیش از بیداری، می‌فهمد که آن‌ها یکی و در واقع یک‌سان هستند. به سادگی درمی‌یابد که خودش در بیابان گم شده است.

آن شب، چند تکه‌ لباس توی چمدان می‌گذارد، به ایستگاه راه‌آهن می‌رود و با قطار عازم شهر محل اقامت خ. می‌شود. سفرش از این سر تا آن سرِ اسپانیا تمام شب طول می‌کشد. خوابش نمی‌برد، به تمام چیزهایی فکر می‌کند که می‌توانسته انجام بدهد، اما انجام نداده است، تمام چیزهایی که می‌توانسته به خ. بدهد اما نداده. بعد خیال می‌کند، اگر من مرده بودم، خ. این همه راه را از این سر تا آن سرِ اسپانیا نمی‌آمد. بعد، باز به ذهنش می‌رسد، دقیقاً به همین خاطر است که من زنده‌ام. در طول آن سفرِ و بی‌خوابی شبانه، به یکباره ارزش حقیقی خ. را درک می‌کند؛ دوباره شیفته‌اش می‌شود و برای آخرین بار با بی‌میلی خودش را سرزنش می‌کند. صبحِ خیلی زود که به مقصد می‌رسد، یک‌راست به آپارتمان برادر خ. می‌رود. برادرِ خ. غافلگیر می‌شود، اما تعارف می‌کند بیاید تو و قهوه‌ای بنوشند. صورتش خیس است. ب. می‌فهمد که حمام نگرفته و تنها صورتش را شسته و کمی موهایش را تر کرده است. ب. تعارف قهوه را رد نمی‌کند و می‌گوید که تازه خبر قتل خ. را شنیده است. بعد توضیح می‌دهد که پلیس از او بازجویی كرده و می‌پرسد قضیه چی بوده. برادر خ. در آشپزخانه قهوه دم می‌کند و می‌گوید، ماجرای وحشتناکی بوده، اما نمی‌فهم‌ می‌خواهی بدانی چه کنی به تو چه ربطی دارد. ب. می‌گوید، پلیس به من مظنون است و احتمال می‌دهد من قاتل باشم. برادر خ. می‌خندد. می‌گوید، تو همیشه بد آورده‌ای، نه؟ ب. فکر می‌کند، آه، عجیب است که این حرف را می‌زنی، کسی که هنوز زنده است منم. با این حال از او متشکر است که در بی‌گناهی‌اش شک ندارد. بعد برادر خ. سر کارِ می‌رود و ب. را در آپارتمان تنها ‌می‌گذارد. ب. از خستگی به خواب عمیقی می‌رود.همان‌گونه که انتظارش را داشت، خ. به خوابش می‌آید.

بیدار که می‌شود، فکر می‌کند می‌داند قاتل کیست. صورتش را دیده است. آن شب با برادر خ. می‌رود. به پیاله‌فروشی‌های مختلف سر می‌زنند، از این در و آن در حرف و می زنند و همه‌ی سعی‌شان را به خرج می‌دهند كه خود را در الکل غرق کنند، اما نمی‌توانند. در خیابان‌های خالی که به آپارتمان برمی‌گردند، ب. می‌گوید  یک بار به خ. تلفن کرده بود اما صحبت نکرد. برادر خ. می‌گوید، لامذهب مگر آزار داشتی؟ ب. می‌گوید، من فقط یک بار این کار را کردم، اما ظاهراً از این تماس‌ها زیاد داشته است. فکر می‌کرد که آن‌ها از طرف من است، می‌فهمی؟ برادر خ. می‌گوید، یعنی قاتل همان مزاحم تلفنی ناشناس است؟ ب. می‌گوید، دقیقاً و خ. فکر می‌کرد من مزاحم تلفنی هستم. برادر خ. اخم می‌کند، فکر می‌کنم یکی از دوستان سابقش بوده، چند‌تایی بودند، خودت که می‌دانی. ب. چیزی نمی‌گوید. (انگار که برادر خ. از حرف‌های او سردرنیاورده است.) و دیگر حرفی بین شان رد و بدل نمی‌شود تا به آپارتمان می‌رسند.

ب. توی آسانسور دل‌پیچه می‌گیرد و فکر می‌کند هر آن بالا می‌آورد. می‌گوید، می‌خواهم استفراغ کنم. برادر خ. می‌گوید، خودت را نگه‌دار. به سرعت از راهرو می‌روند. برادر خ. در را باز می‌کند و ب. سراسیمه به سمت دست‌شویی می‌دود. اما داخل دست‌شویی حالت تهوع فروکش می‌کند. به عرق می‌نشیند و معده‌اش درد می‌کند، اما استفراغ نمی‌کند. کاسه‌ی توالت فرنگی با درپوش بلند شده به دهان بی‌دندانی می‌ماند که به او می‌خندد. شاید هم به کسی دیگر ب‌خندد. پس از شستن دست و صورت‌ توی آینه نگاهی به خودش می‌اندازد. صورتش شده عین گچ. دانگ باقی‌مانده از شب را به چرت می‌گذراند، سعی می‌كند چیزی بخواند و به صدای خروپف برادر خ. گوش کند. روز بعد، از هم خداحافظی می‌کنند. ب. به بارسلونا برمی‌گردد. فکر می‌کند: دیگر پا به این شهر نمی‌گذارم، چون خ. دیگر آن‌جا زندگی نمی‌کند.

برادر خ. یک هفته بعد، تلفن می‌کند تا بگوید که پلیس قاتل را گرفته است؛ مردی که با تلفن‌های تهدید آمیز مزاحمش می‌شد. ب. جواب نمی‌دهد. برادر خ. می‌گوید، یکی از دوستان سابقش بود. ب. می‌گوید، خوب شد گفتی، خوشحالم که فهمیدم. ممنون‌ که زنگ زدی .بعد برادر خ. گوشی را می‌گذارد و ب. تنها‌ست.

**اولین و آخرین**

**جان گالس‌ورثی**

**مترجم: سمیرا نیک نوروزی**

ساعت شش عصر در تاریکی اتاق، نور نحیف تک چراغ مطالعه‌ی نفتی اندکی از فرشِ بافت تُرکی را روشن کرده بود. روی میز کوچک در مقابل کتاب‌ها سرویس قهوه‌خوری آبی و طلایی رنگی پیدا بود. اتاق آن‌قدر تاریک و بزرگ می‌نمود که روشنایی مقابل شومینه جای دنجی برای نشستن کیت دارنت باشد. او تمایل داشت پس از یک روز کاری در دادگاه با کت کهنه‌ی مخمل و دمپایی‌های قرمزش در روشنایی مقابل شومینه استراحت کند.دو ساعت به شام مانده‌ بود و او خود را با کتاب، قهوه، پیپ سرگرم و گاهی نیز با چرت سبکی زمان استراحتش را سپری می‌کرد و به ندرت در این زمان فکرش را به‌کار مشغول می‌کرد.

و حالا که تنهایی کنار شومینه نشسته بود، دلش می‌خواست فصل تعطیلات می‌بود و تنها دخترش مایزی از مدرسه بر‌می‌گشت. او دلتنگ دخترش با آن برق چشمان سیاه و خنده‌های شادش بود. سال‌ها پیش همسرش را از دست داده بود و زندگی با مایزی بسیار برای او عزیز بود. که ناگهان فکرش مشغول برادرش لارنس شد.

مرد ضعیفی که با نان بخور و نمیری زندگی می‌کرد و چقدر با اوو موفقیت‌هایش که از اراده‌ی قوی او می‌آمد متفاوت بود. کیت شعله‌ی چراغ را پایین کشید و صورتش را به سمت شومینه گرداند و خیلی زود به خواب رفت.

کیت با احساس حضور کسی در اتاق بیدار شد.

کی اون‌جاست؟

(صدای ضعیفی آمد) منم...لاری.

خواب بودم...بیا نزدیک. (او از جایش بلند نشد، حتی سرش را هم بلند نکرد. تنها منتظر شد تا برادرش جلو بیاید اما لاری همچنان کنار در ایستاده بود. تا این‌که به تندی گفت) خب لاری، بگو ببینم چی شده؟! چرا نمیای بشینی؟

لاری نزدیک‌تر آمد، اما از نور اجتناب می‌کرد و طوری ایستاد که صورتش در تاریکی بماند، صورتش مثل یک روح تیره و تاریک می‌نمود.

مریض شدی؟

لاری جوابی نداد و تنها آهی از اعماق وجودش کشید. کیت ایستاد و گفت: حرف بزن لاری! کسی رو کُشتی که لال مونی گرفتی؟

برای چند ثانیه دوباره سکوت حاکم شد، تا این‌که بلاخره لاری زیر لب گفت: آره.

منظورت چیه؟ بیا جلوتر تا ببینمت. لاری چه اتفاقی برات افتاده؟

یک باره لاری سرد و سنگین خودش را روی صندلی انداخت و گفت: حقیقته! من یه آدم کشتم.

کیت به سمت برادرش خیز برداشت و در چشمان و صورت برادرش خیره شد و بی‌درنگ فهمید که او راست می‌گوید.

چرا اومدی این‌جا؟ برای چی داری به من می‌گی؟!

پس به کی باید می‌گفتم؟ اومدم این‌جا، تا تو بگی من چه‌کار کنم؟ خودم تسلیم کنم؟ یا...

کیت احساس کرد قلبش به تندی می‌زند! اما خیلی آرام پرسید: بگو چه اتفاقی افتاد؟ کِی این اتفاق افتاد؟

دیشب.

مثل همیشه در چهره‌ی لاری چیزی چون صداقت کودکانه موج می‌زد. کیت پرسید: چه‌جوری؟ کجا؟ همه‌چیز از اول برام بگو.

کیت، مدتیه با یه دختری آشنا شدم، پدرشُ تو شانزده سالگی از دست داده. مردی به اسم والن تو همون خونه زندگی ‌می‌کرد. با وندا ازدواج کرد. کیت، وندا دختر نازنینیه. اما شوهرش اونو با یه بچه تنها گذاشت. بچه از سوءتغذیه مًرد. وندا هم شرایط جسمی خوبی نداره. والن برگشت و وندا مجبور کرد باهاش دوباره باهاش زندگی کنه. اون حیوون بدون هیچ دلیلی دائم وندا رو سیاه و کبود می‌کرد. که دوباره دخترُ رها کرد به امان خدا.

لاری ناگهان به چهره‌ی کیت نگاه کرد و ادامه داد: تا به‌حال زنی به صداقت و درستی وندا ندیدم. این دختر فقط بیست سالشه! وقتی دیروز یه سر بهش زدم، اون حیوون دوباره اومده بود سراغش. وقتی منُ اونجا دید به سمتم حمله کرد ...ببین!

لاری، جای کبودی روی پیشانی‌اش را نشان داد و گفت: منم چنگ انداختم به گلوش. وقتی ولش کردم دیدم مُرده.

کیت با لحن تحکم آمیزی پرسید: بعد چه‌کار کردی؟ یه مدت تو سکوت گذشت. وندا هم ساکت بود و حرفی نمی‌زد. بعد جسدُ به پایین خیابون بردم و یه گوشه‌ای تو بزرگراه رهاش کردم.

کسی هم دیدت؟

نه.

خب بعدش؟

برگشتم پیش وندا. خیلی ترسیده بود. منم!

این اتفاق کجا افتاد؟ این دختر کجا زندگی می‌کنه؟

خیابون گلاولَن سوهو، پلاک ۴۲.

گلاولن! خبرشُ تو روزنامه خوندم.

کیت سعی کرد اولین سطرهای خبر مربوط به خبر را به‌یاد بیاورد؛ صبح امروز جسد بی‌جان مردی زیر گذرگاه گلاولَن سوهو پیدا شد. حقیقت حاکی از آن است که مقتول توسط برادرش به قتل رسیده است.

خب حالا چرا اومدی این‌جا و به من گفتی؟

تو حالا همه چیز می‌دونی، من نمی‌خواستم بکُشمش، من عاشق وندام. باید چه‌کار کنم؟

بشین! باید فکر کنم.

فکر! شوک بزرگ‌تر از آن بود که بتواند فکر کند. در نهایت گفت: حالا گوش کن لاری، وقتی از این‌جا رفتی مستقیم میری خونه‌ات. قول بده از خونه خارج نمی‌شی تا من فردا صبح بیام دنبالت.

قول می‌دم.

کیت ادامه داد: برای شام جایی دعوتم، باید الان آماده شم. اما به این موضوع فکر می‌کنم. او به چهره‌ی برادرش نگاهی انداخت و گفت: خوددار باش لاری! کیت با صورتی رنگ پریده، چشمان و دستهایی لرزان از ترس و همدردی، دست بر شانه‌ی برادرش گذاشت و گفت: شجاع باش. و ناگهان با خودش گفت: شجاعت! خدای من، چیزی که خودم بهش نیاز دارم.

لاری خانه‌ی برادرش را با خاطری آرام ترک کرد و به سمت خانه راهی شد. در خانه ماند تا کیت به آن‌جا بیاید. کیت می‌دانست که چه باید کرد، راه‌کار در دستان کیت بود. کاش او نیز همانند کیت، استوار، موفق و چهره‌ی موجهه اجتماعی داشت. اما او لارنس دارنت، قاتل بود. کسی که آزارش به مورچه نمی‌رسید حالا مرتکب قتلی شده بود. نه! هیچ‌کس با او رفاقت نمی‌کند حتی اگر برادرش باشد. و تنها دوست واقعی‌اش در این جهان وندا بود. او تنها کسی بود که احساس لاری را درک می‌کرد. او عاشق لاری بود و با این اتفاق کنار می‌آمد.

ساعت یازده شب بود و کیت دارنت خانه‌ی میزبان را که برای شام به آن‌جا دعوت شده بود ترک کرد. چون می‌خواست قدم‌زنان فکر کند سوار تاکسی نشد. هوا گرم بود و دکمه‌های پالتوی خزش را باز کرد. چه اتفاق وحشتناکی! هنوز باورش برایش سخت بود. البته لاری قصد چنین کاری را نداشت. با این‌همه او مرتکب به قتل شده بود. پرسش این‌ بود که چه راهی برای لاری مناسب است! سکوت، فرار یا اعتراف!

اما اگر لاری اعتراف می‌کرد همه از جریان با خبر می‌شدند.« برادر کیت لارنت مشهور، مشاور پادشاه یک نفر را به قتل رسانده است. لاری، کسی که از همان بدو تولد با او بود و تنها پنج سال از کیت کوچک‌تر بود و با مرگ مادرشان مسئولیت لاری بر دوش کیت افتاد. خودش یک نجیب‌زاده و برادرش در زندان!» نه، غیر ممکن است که بگذارد لاری اعتراف کند. هنوز هیچ‌کس از این جریان بویی نبرده، جز آن دختر که همه‌چیز را می‌داند، آیا می‌توان به سکوت او اعتماد کرد؟ دیگر همه‌چیز به آن دختر بستگی دارد. ناگهان چیزی به فکرش رسید، او فاصله‌ی زیادی با محل زندگی آن دختر نداشت. تصمیم گرفت به عنوان یکی از دوستان لاری که همه‌چیز را می‌داند به سراغ وندا برود.

کیت پشت در خانه‌ی وندا رسید و در زد. کسی در را باز نکرد. دوباره در زد. باز هم کسی در را باز نکرد. سپس خودش در را باز کرد. داخل خانه تاریک بود. صدای زنی به گوش رسید: لاری تو هستی؟ چرا در زدی؟ خیلی ترسیدم. عزیزم چراغ روشن کن. بیا نزدیک.

کیت به آرامی گفت: نترس. دوست لاری‌ام. قصد آزار ندارم، نیتم خیره. می‌شه بشینم تا حرف بزنیم؟

وندا که خشکش زده بود زیر لب پرسید: شما کی هستین؟

کیت که تحت تاثیر نجوای زن قرار گرفته بود گفت: برادر لاری!

وندا نفس راحتی کشید.با موهای کوتاه و چشمانی وحشت زده، نزدیک آمد و روی مبل نشست. او بیشتر شبیه کودکی قد بلند بود. کیت صندلی برای خود کشید و گفت: باید برای این‌که تو این ساعت اومدم این‌جا منو ببخشی. میدونی که در بد وضعیتی هستیم.

وندا با یاس و ناامیدی گفت: بله، بد وضعیتیه! خیلی بد.

تو هنوز خیلی جوانی.

بیست سالمه!

و عاشق برادر من؟

حاضرم براش بمیرم!

نمی‌شد لحن گفتار و صداقت چشمان قهوه‌ای‌اش را نادیده گرفت و حرف هایش را باور نکرد.

کیت با تردید و مِن‌مِن کنان ادامه‌داد: این‌جا اومدم تا ببینم حاضری از خطر دورش کنی؟ خوب به سوال گوش کن و بعد جواب بده.

وندا زیر لب گفت: هرچی بپرسی جواب می‌دم.

شوهرت، آدم بدی بود؟

اون خطرناک بود.

برادرم قبل از اون اتفاق هم دیده بودش؟

هرگز.

اما به لاری گفته بودی که چه رفتاری با تو داشته؟

بله! اما والن خودش اول شروع کرد به زدن لاری!

می‌دونم! فکر می‌کنی کسی دیده که لاری اومده این‌جا؟

هیچ‌کس

وقت رفتن چی؟

نه!

امروز بیرون رفتی؟

نه!

چه‌کار کردی؟

گریه کردم.

و در حالی‌که دست‌هایش را در هم می‌فشرد با عجز ادامه داد: لاری به‌خاطر من پاش به این جریان باز شد براش نگرانم.

کیت گفت: حواست به من باشه! اگه شرایط وخیم‌تر بشه، مطمئنی برادرم رها نمی‌کنی؟

او با برقی که در نگاهش نشسته بود گفت بله.

تو نباید سراغ لاری بری. اونم نباید این‌جا آفتابی بشه!

وندا با لب‌هایی لرزان، سرش را تکان داد و زیر لب گفت: لاری از من جدا نکنید، خواهش می‌کنم. حواسم هست تا بهش آسیبی نرسه! اما اگه مدتی نبینمش، می‌میرم. لطفا اونو از من نگیرین.

چند ثانیه بعد کیت گفت: اوضاع رو به من بسپار، من باید لاری ببینم! دیگه باید برم. اگه واقعا دوستش داری حواست جمع کن! مراقب باش.

وندا آهی کشید سرش را تکان داد و گفت: بله، حق با شماست. دیگر چیزی نگفت و کیت خانه را ترک کرد.

آن‌چه‌ می‌خواست را فهمیده بود. خطر ناچیزتر از آن بود که فکرش را می‌کرد. وندا شیفته‌ی لاری بود و هرکسی این‌را از چشمان او می‌فهمید و هرگز نمی‌خواست عشقش را از دست دهد. بله! واضح است که لاری می‌بایست به سمت جنوب یا شرق آمریکا فرار کند. اما کیت آرامش خیال نداشت. او به فکر حرفه‌، مقام و آینده‌‌ی در خطر افتاده‌اش بود. که با این همه چون کابوسی وحشتناک می‌نمود.

روز بعد، کیت در زمان عادت همیشه‌گی‌اش بیدار شد. هنگام صبحانه وقت مرور روزنامه‌ی صبح به خبر قتل خیابان گلاولَن برخورد که خبر از دستگیری قاتل می‌داد. ذهنش به سمت دستگیری برادرش رفت و با خود به موقعیتش فکر کرد. کیت دارنت عالی مقام، مشاور پادشاه. بد به دل راه نده! ترس هیچ سودی ندارد. باید به سراغ لاری می‌رفت.

کیت وارد اتاق لاری شد و دید برادرش در تخت‌خوابش است. نفس راحتی کشید. دریافت پلیس شخص دیگری را به‌جای لاری دستگیر کرده استو این دستگیری بهترین اتفاق ممکن بود تا در این فرصت که ذهن پلیس گمراه است لاری بتواند متواری شود. وندا هم باید فرار کند اما نه با لاری.

لاری از میان دود سیگار به کیت نگاه کرد و آرام گفت: خب چه پیشنهادی داری؟

باید هرچه سریع‌تر فرار کنی! وندا هم با قایق بعدی به تو ملحق می‌شه! اما نباید باهم آفتابی بشین! پول داری؟

نه.

مخارج یک‌سال رو بهت می‌دم.

لاری آهی بلند کشید و گفت: کیت تو خیلی خوبی! همیشه با من خوب رفتار کردی، نمی‌دونم چرا.

کیت با بی‌میلی پاسخ داد: فردا یه کشتی به سمت آرژانتین میره، خوش‌شانسی که پلیس یکیُ جای تو دستگیر کرده.

چی؟

لاری با دست محکم به پیشانی‌اش زد و روی تخت نشست و گفت: به این فکر نکرده بودم که یه بی‌گناه جای من دستگیر می‌شه. دیگه همه‌چیز تغییر می‌کنه.

کیت متحیر از آن بود که او بی‌گناهِ دستگیر شده را به‌کلی فراموش کرده است. و با لحنی سریع گفت: خطری متوجه اون مرد بی‌گناه نیست! پلیس در برخورد اول همیشه یکیُ اشتباهی دستگیر می‌کنه. این به ما زمان می‌ده! نگران نباش. هرچه زودتر آماده رفتن شو. بیا اینم پول. و درحالی‌که به لاری خیره شده بود گفت: تو به جز خودت باید به فکر شرایط منم باشی! متوجه‌ منظورم هستی؟

کیت پیش از دریافت جواب مثبت مجبور شد چندبار سوالش را تکرار کند. هنگام باز‌گشت به برادرش که آدم عجیبی بود و هنوز او را نمی‌شناخت فکر می‌کرد.

لاری به مرد بی‌گناه فکر می‌کرد، لحظاتی در تخت‌خواب ماند.«هیچ خطری اون مرد تهدید نمی‌کنه! نظر کیت مرد عالی‌رتبه اینه! می‌شه به حرفش اعتماد کرد؟ می‌شه با وندا فرار کرد و زندگی اون مرد به خطر انداخت؟ امروز یه بی‌گناه محاکمه می‌شه.» می‌توانست به دادگاه برود و محاکمه را از نزدیک ببیند. لباس پوشید و بیرون رفت. از دکه روزنامه خرید، نام مرد در خبر آمده بود. جان ایوان. با تردید چندبار از مقابل در دادگاه رد شد و در نهایت تصمیم گرفت داخل شود. دادگاه غلغله بود، چشمش به مرد کوتاه قد ژنده پوشی افتاد که مثل حیوان زبان‌بسته‌ای در بین سگ‌های شکاری، بین دو پلیس در جایگاه مجرم قرار گرفته بود. شواهد کمی موجود بود، بنا به گزارش پلیس مرد ژنده پوش چندین‌بار در زیر گذرگاه گلاولن جایی که جسد در آن‌جا یافت شده، خوابیده بود. بنا به شهادت پلیس دیگری ایوان را نیمه شب در حالی که حلقه‌ی طلای متعلق به مقتول در جیبش بود، دستگیر کرده بودند. ایوان اعتراف کرد که زمانی انگشتر را از دست او دراورده که او را مرده یافته است. مرد همچون طعمه‌ای با چهره‌ای رنگ پریده و پُر درد و موهای ژولیده خاکستری و چشمانی حیران در جایگاه متهم ایستاده بود. حکم را خواندن و او را به بازداشتگاه برگرداندن.لاری با عرق سردی بر پیشانی نشست. مرد تنها انگشتر را برداشته بود و حالا متهم به قتلی است که لارنس دارنت مرتکب آن شده و کسی از آن خبر ندارد.

لاری پشت در خانه‌اش کیت را دید که از تاکسی پیاده شد، باهم وارد خانه‌ شدند اما هیچ‌کدام ننشستند. کیت گفت: بیا اینم پول، کشتی پهلو گرفته برو جا رزرو کن.

من می‌خوام این‌جا بمونم.

ببین لاری، هیچ اتفاقی برای اون مرد نمی‌افته! بهش فکر نکن!

لاری لبخندی زد و ادامه داد: تو می‌خوای من فرار کنم تا شرافت تو حفظ بشه؟! پولُ بذار تو جیبت تا ننداختمش تو آتیش! بَرش دار !   
کیت پول را برداشت.

هنوز یه کم وجدان دارم و نمی‌تونم فرار کنم و یه بی‌گناه به خاطر قتلی که مرتکب نشده مجازات بشه.

کیت با چهره‌ای خجالت‌زده و سرخ پرسید: چه تصمیمی داری؟

لاری سر افکنده گفت: نمی‌دونم! متاسفم کیت، واقعا متاسفم.

کیت نگاهی به او انداخت و بدون هیچ‌حرفی از آن‌جا خارج شد.

لاری به کیت قول داده بود به دیدن وندا نرود اما نتوانست جلوی خودش را بگیرد. وندا تنها چیز ارزشمند در زندگی‌اش بود. غروب همان روز به خانه‌ی وندا رفت و همان‌جا ماند. هفته‌‌ی پیش‌رو از بهترین ایام زندگی لاری بود. هر دو عاشق یک‌دیگر بودند و می‌دانست وندا او را هرگز ترک نخواهد کرد. در یک بعدازظهر وندا به لاری گفت: اگر تو بمیری من نمی‌تونم به زندگی ادامه بدم!   
و این کلمات زمزمه‌وار در گوش لاری طنین‌انداز شد.

زمان می‌گذشت و لاری می‌دانست روز محاکمه نزدیک است، در این مدت به دیدار کیت نرفت و حتی نامه هم برایش ننوشت، به ندرت به او فکر می‌کرد.روزنامه‌ می‌خرید و ستون‌های خبر را دنبال می‌کرد.

عصر یک روز وقتی کیت از دادگاه خارج می‌شد، روی پوستری این کلمات به چشمش خورد: قاتل گلاولَن، محاکمه و رای دادگاه. او در ازدحام پیاده‌رو میخکوب شد. اما جرات خرید روزنامه را نداشت. بلاخره یک پنی از جیبش دراورد و روزنامه را خرید و خبر را خواند: هیئت منصفه قاتل را به مجازات مرگ محکوم کرده است. در لحظه عصبانی شد از این‌که بی‌گناهی به مرگ محکوم شده است. و در همان حال ترسی تمام وجودش را فرا گرفت. فورا به سمت برادرش رفت، لاری در خانه نبود. پس راهی خانه‌ی وندا شد. دختر در را باز کرد.

می‌دونی برادرم کجاست؟

نه!

می‌دونم پیش تو زندگی می‌کنه! آماده‌ای هر لحظه‌ که شد فرار کنی؟

بله!

لاری چه‌طور؟

اما اون مرد بیچاره...

اون مرد بیچاره یه دزدِ! نمی‌خواد بهش توجه کنی!

آه... من براش خیلی متاسفم، شاید گرسنه بوده. منم طعم گرسنگی چشیدم. این‌طور وقتا کارایی می‌کنی که هرگز نمی‌خواستی انجام بدی. اغلب به این‌که تو زندانِ فکر می‌کنم. محاکه تموم شد؟

بله!

رای دادگاه چی‌بود؟

گناهکار شناخته شد...گوش کن چی می‌گم! حواست به لاری باشه، نباید بذاری لحظه‌ای از جلوی چشمت دور بشه! ما نیاز به زمان داریم، نباید بذاری اون خودشو تسلیم کنه! می‌فهمی؟

بله! اما اگه الان این‌کارُ کرده باشه چی؟

خدای من، اگه لاری همچین کاری کرده باشه هر لحظه ممکنه پلیس سر برسه!

ناگهان صدای چرخیدن کلید در قفل شنیده شد. لاری بود، با چشمانی فرو رفته و چهره‌ای رنگ پریده.

سلام کیت!

لاری روزنامه‌ها رو دیدی؟

(سر تکان داد) انتظارش می‌رفت!

لاری من به زمان نیاز دارم تا این موضوع جمع کنم! می‌فهمی؟

تنها فکر کیت فراری دادن لاری و وندا بود! اما جرات گفتنش را نداشت.

قول بده کاری نکنی! فردا به دیدنت می‌آم، قول بده از خونه بیرون نری!

باشه، قول می‌دم.

(کیت در حالی که از خانه خارج می‌شد) روی قولت حساب کردم!

تمام عصر را کیت به برادرش فکر می‌کرد،آیا لاری روی حرفش می‌ماند؟ برای شام به کافه رفت تا کمی فکر کند. نمی‌توانست تا صبح صبر کند، دیروقت بود اما تصمیم گرفت به دیدن آن دو برود.

در زد، اما کسی در را باز نکرد. آیا آن‌ها بیرون رفتند؟ قلبش داشت می‌ایستاد، در را باز کرد و داخل شد و لاری را صدا زد. سکوت بود و سکوت. نزدیک‌تر شد، آن‌ها را دید که در تخت کنار هم دراز کشیده‌اند. مست بودند یا خواب؟ شانه‌های بردارش را تکان داد، تنش سرد بود و نفس نمی‌کشید. تمام تنش لرزید، تعادلش به‌هم خورد، دست انداخت به صندلی تا زمین نخورد. چشمش به نامه‌ای افتاد که روی میز بود، نامه را برداشت و روی آن‌را خواند.« لطفا آن‌را به پلیس برسانید، لارنس دارنت» نامه را در جیبش گذاشت، و با خودش فکر کرد؛ من نباید از این موضوع باخبر باشم! باید زودتر از این‌جا رفت.

تاوقتی به مکان امن نرسیده بود تمرکز حواس نداشت، سرانجام با دستانی لرزان پاکت را باز کرد. « من لارنس دارنت، خود مسبب مرگم هستم. اعتراف می‌کنم به قتل خیابان گلاولن در ۲۷ نوامبر. ما نمی‌خواستیم بمیریم. و تحمل جدایی را هم نداشتیم. و نمی‌توانستم ببینم بی‌گناهی به‌جای من به دار آویخته می‌شود. هیچ راه دیگری برایمان نبود. لطفا ما را با‌هم به خاک بسپارید. لارنس دارنت. ۲۸ ژانویه.» کیت دقایقی بی‌حرکت ایستاد، نامه‌ در دست‌هایش بود و زمان به سرعت می‌گذشت، ناله‌ی باد را در میان درختان بیرون می‌شنید. سپس نشست و چندبار دیگر نامه را خواند.نامه از دست‌هایش به زمین افتاد. اگر این اعتراف‌نامه فاش می‌شد، پلیس می‌فهمید که او در طی این دو ماه از جریان با خبر بوده است. حرفه، آینده‌ی دخترش، زندگی و اعتبارش به خطر می‌افتاد. چه چیزی ارزش داشت؟ آینده‌ی او در برابر اعدام یک بی‌گناه! ناگهان نامه را در شومینه انداخت، و به شعله‌های آتش که نامه را در بر‌گرفته بود خیره شد. بسوزید! بدون هیچ شک و تردیدی دیگر اثری از ترس که روحش را می‌سایید نبود. چهره‌اش سرد و تیره شده بود اما نه مثل لاری!

**هانا فردکریمیان**

**کافه بامداد، دفتر اشعار هانا فردکریمیان چاپ دومش را پشت سرگذاشت، این اثر در مجموعه‌ی نگاه تازه‌ی شعر در سال نود و دو چاپ شده بود. در مجموعه «کافه بامداد» حسن لطیف زنانه‌ای وجود دارد که در اکثر ترانه‌ها و شعرها احساس می‌شود.**

**«سد از بغض نگاهم می دزدی و بعد باران**

**باران که بیاید مه می‌شوی**

**همیشه لحظه‌ی باران**

**مشکوکی»**

**کافه ترانه**

من و یه درد بی‌اَمون

حنجره‌ی خیس جنون

سبز بهار لعنتی

زرد خزون بی‌نشون

یه ماه زنجیری مست

اومد تو آسمون نشست

عشق کسی به گِل نشست

آی َمردم مُرده‌پرست

تمرین رفتن می‌کنم

رو تن این پیاده‌رو

حرفی نمونده بینمون

از این دل خسته برو

برو بذار که بشکنه

حباب تلخ قصه‌مون

به زخم‌ات عادت می‌کنم

گوشه‌ی سرد کافه‌مون

**پله ها**

**مریم فخیمی**

**افول**

نور سرخگون آفتاب پاییزی روی صورت و بدن کشیده و بلند زن می‌تابد، انگشتان زیبا و کشیده‌اش قاب پنجره را در میان گرفته چشم‌هایش با نگاهی پخته و خاص به افق و آفتاب رو به افول خیره شده، از پنجره دور نمی‌شود پلک نمی‌زند نگاه می‌کند تا آن‌گاه که خورشید غروب می‌کند و آسمان تاریک می‌شود. چراغی روشن می‌شود، اتاق از تاریکی درمی‌آید انگشتان بلند و باریک زن هم‌چنان قاب پنجره را در میان گرفته است و نگاه جاافتاده و پخته‌اش از میان قابی نظیر قاب عکس‌های دیگر که بر دیوارند تاریکی بیرون را می‌کاود.

**اولین عکس**

همه به من نگاه می‌کنند، منتظر. لبخند بر لب دارند و پشت میزی ایستاده‌اند که روی آن کیک خامه‌ای گردی با تزئین صورتی گذاشته‌اند و کنارش و سینی بزرگ چای که بخار از فنجان‌های درونش بلند می‌شود. روی کیک نوشته: «تولدت مبارک». همه نگاهم می‌کنند منتظر. و من همه‌چیز و همه‌کس را خوب می‌نگرم و صدای شاتر دوربین بلند می‌‍شود. اولین عکس زندگی‌ام را گرفته‌ام.

**خورشید**

کجا بروم؟ حیاط زندان؟ ردیف مردانی خسته، عصبی و منتظر خیلی‌هاشان مشغول سیگار کشیدن بودند صدای آژیر از جایی دور می‌آمد. بالای سرم صدای هواپیماهای جنگنده می‌آمد. سرم را به گریبان کشیدم. داشتم در حیاط مدرسه می دویدم نمی دانستم کجا بروم همه‌ی دخترها زیر چادرهای سیاهشان خم شده بودند صدای زنگ می‌آمد، عده‌ای روانه سر صف شدند. از بلندگوی توی ایوان صدای قرآن بلند شد. گویی درست بالای سرم بمبی منفجر شد. کمر خم کردم و زیر یک تاقی پنهان شدم. مادری هم آن‌جا بود که گوش‌های نوزادش را با چارقدش می بست. بچه خواب بود. جنگنده‌ی دیگری عبور کرد. صدای موشک و ضدهوایی بلند شد آتش از بوته‌هایی که بچه‌محل‌ها برای چهارشنبه‌سوری روشن کرده بودند به آسمان سرمی‌کشید. عده‌ای می‌خندیدند و از روی آتش می‌پریدند، خانه آرام بود، دست‌های مادرم کاسه‌ی آبی آجیل مشگل‌گشای چهارشنبه‌سوری را روی سفره کنار سینی انارهای بازشده و در پوست نمایان، گذاشت با انگشتانش حافظ را به تفأل باز کرد. آب حوض توی حیاط را مادر تازه عوض کرده بود، ماهی قرمزها جشنی به پا کرده بودند و شاخه‌ی درخت خمیده بر حوض یکی از آخرین میوه‌هایش را در آب انداخت صدای آب با صدای تکبیری که از کوچه می‌آمد یکی شد. تکبیر و شهادتین مردانی حجله بر دوش می رفتند و باقی با تابوتی پوشیده در طاقه شال. شمع‌ها بر حجله‌ها روشن و درخشان بودند. در اتاق نیمه‌تاریکم چشم باز کردم صدایی نبود و اولین پرتو خورشید خطی نورانی بر ملافه‌ام می‌کشید.

**قهوه‌خانه**

همراهم داشت بین تعدادی بلوزهای رنگی که روی پیشخوان دکان پهن کرده بود دنبال چیز مناسبی می‌گشت. دلم ضعف می‌رفت و صدایم درنمی‌آمد. سخت گرسنه بودم. از پشت شیشه چشم دوخته بودم به کافه‌ی بغل‌دستی. فنجان قرمز بزرگ و شکم‌گنده‌ای را دستی بر میز چهارگوش زرد براق، روی زیربشقابی سرمه‌ای زیبایی گذاشت. قاشق نقره‌ای تو نعلبکی می‌درخشید. دستمال سفره‌ی تاشده‌ای کنار فنجان و نعلبکی قرار گرفت. از قهوه‌ی توی فنجان بخار مطبوعی برمی‌خاست. تکه‌ای کیک شکلاتی را دستی با گیره‌ی نقره‌ای در بشقاب قرار داد. عصرانه حاضر بود. همراهم هنوز در انتخاب رنگ سرگردان بود، دلم ضعف می‌رفت، سخت گرسنه بودم، صدایم درآمد که قهوه‌ای را بردار.

**کافور**

**رضا اکوانیان**

تازه گی ها سیگار را له کردم گذاشتم کنار. دکتر گفت اصلا نکش. اول ها خیلی سخت بود و چند بار خواستم بکشم از ترس اینکه عاطفه بو ببرد بفهمد کشیده‌ام جلوی خودم را گرفتم ولی بعد باز کشیدم. نمی دانم چه شد، فقط می دانم هر کاری کردم نکشم نشد. کشیدم. اول ترس برم داشت گفتم عاطفه چه می گوید، گفتم ناراحت می شود دست و رویم را شستم پنجره را باز کردم چند فشار به اسپری زدم هوا عوض شود بو نبرد نفهمد کشیده‌ام. چند ماهی می‌شود ترک کرده ام، وقتی دکتر گفت اگر بکشم می‌میرم نکشیدم. اول تریاک را ترک کردم بعد دیدم می توانم نکشم سیگار را هم گذاشتم کنار. با این حال مش فتح‌الله گفته پنج ماه نشده کارم تمام است، می‌گوید کم کم جانم را می‌گیرد، اول می زند به ریه درد بیشتر می شود. بعد تمام بیماری می آید سراغم دست و پایم را فلج می‌کند زمین گیرم می کند، دست آخر هم نفسم بند می آید دراز به دراز می افتم می میرم. حرف هایش را کنار هم می‌گذارم جور در نمی‌آیند. می گویم دروغ می‌گوید. فردا چهار ماه می‌شود پایم را قطع کرده اند و امروز نه موهایم ریخته نه نه در ریه ام درد دارم، دلش را هم ندارم بزنم بیرون. درد را تسکین می دهد، یادم می رود بیمارم. هر ماه می روم دکتر آزمایش را تکرار کنم، تا می‌بینمش حالم خوب است و خوش‌خوشان کنارش می نشینم، به خانه که می رسم شبانه روز به مرگ فکر می کنم، خواب بیمارستان می بینم و مراسم فاتحه خوانی خودم را تصور می کنم، شب ها بی‌هیچ فکری که به مرگ کنم پتو می‌کشم سرم بخوابم ولی باز درد است و ترس که به خوابم می آید. هفت سال است تریاک می کشم زنم نمی داند، شاید هم خیال می کنم نمی داند، فکر می کنم می داند، می بیند کاری از دستش بر نمی آید حرفی نمی زند. کنارش نشسته ام دارد حرف می‌زند، پلک هایم به هم می رسند بی آنکه بفهمم چرتی مرغوب می زنم او هم صدایم می زند بروم روی تخت بخوابم و در راه قسط‌های عقب مانده را برایم یادآوری می کند.

مدام خواب می بینم. می بینم سوار ماشینی شده ایم که پیشتر خوابش را دیده ام. درست همین‌جا وقتی همه چیز خوب است و روی خوش زندگی را خواب می بینم بیدارم می کند، می گوید توی خواب حرف می زدم و بوق می کشیدم. وقتی خواب هایم را برای زنم تعریف می کنم گریه اش می گیرد، فکر می‌کند دیوانه شده ام یا تنبلی می کنم می خواهم از زیر کار در بروم، می گوید بهانه‌هایت را می شناسم دروغ‌هایت را باور نمی‌کنم. سیگاری از جیبم می‌کشم بیرون روشن می کنم، داد می کشد سرم، هزار حرف بارم می‌کند، سرم را تکان می‌دهم به سیگارِ زیرِ لبم پُک می‌زنم، زنم چیزی می‌گوید. گلویش گرفته با صدایی که انگار از ته چاه می آید می گوید به تو هم می گویند مرد؟ بلند شو برو دنبال کار، فکر خودت و من نیستی فکر این بچه های فلک زده باش. این بیچاره ها چه گناهی کرده اند؟ و آنقدر ادامه می دهد تا می‌گیرمش به باد فحش و با کمربند تنش را سیاه می کنم، بعد هم هر دو گوشه ای در اتاق می نشینیم چند روز با هم حرف نمی زنیم تا آخر هفته از راه برسد به اجبار کنار هم بخوابیم و صبح انگار نه انگار همه چیز را فراموش می کنیم.

از زن و بچه خجالت می‌کشم، درد بیماری یک سو، درد خماری یک سو، ترس برم داشته با یک پا سر کار بروم، دیشب قبل از خواب قول دادم به خودم فردا بروم پیش آقا لطف‌الله بگذارد وَردستش کار کنم. صبح که شد با چشم‌های خمار از خواب پتو را زدم کنار تند تند لباس پوشیدم سمت مغازه اش رفتم. داشت کرکره را بالا می کشید سلام دادم گفتم آقا لطف الله تو را به خدا بیا بزرگی کن کمکم کن، به خدا طاقتم طاق شده، اگر امکان دارد بگذار بیابم وَردست تان کار کنم، قول می دهم کوتاهی نکنم، هر کاری باشد انجام می دهم... حرفم را قطع می کند با لحنی آرام و خونسرد عقب گرد می کند کلید برق را می زند می‌رود روی صندلی پشت میز، شروع می کند نصیحت کردن، می گویم آقالطف‌الله... با مشت می‌کوبد به میز، یک مشت حرف بارم می کند می گوید مرگت رسیده، بهتر است بروی مرده شورخانه شاید آنجا کار گیرت بیاید، بعد هم با فحش و لگد بیرونم می کند.

راه افتادم سمت خانه به زمین و زمان فحش می دادم. در راه به حرف های آقا لطف‌الله فکر کردم، گفتم من و مرده شوری؟ مردم چه می گویند؟ چقدر حرف پشت سرم می زنند، چاره ای نداشتم دیدم با این وضع بد نمی‌گوید، نمی دانم چرا خودم تا حالا فکرش را نکرده بودم. رفتم سمت مرده شورخانه گفتم دنبال کار می گردم، آقا نصرت که انگار تازه از قبر برگشته رنگ و رویش پریده بود با هزار اما و اگر پذیرفت بعد از عمری مرده شوری به خودش استراحت بدهد کار را به من نا بلد بسپارد. چند ساعتی نشست روال کار را برایم توضیح داد و مدام سفارش می کرد آبرویش را حفظ کنم، تشکر کردم گفت اگر مشکلی بود تلفن کنم. از محوطه که دور می شد پشت سرش را نگاه می کرد دست تکان می داد و تا رفت شروع به کار کردم. تا روز هشتم یک نفر هم نمرد و هر روز خدا خدا می کردم کسی بمیرد بتوانم جلوی زن و بچه سر بلند کنم. صبح نهمین روز با صدای شیون همسایه از جا بلند شدم لباس پوشیدم به سرعت سمت مرده‌شورخانه راه افتادم، هیچ وقت از صدای شیون و خبر مرگ کسی اینقدر خوشحال نشده بودم، خیلی زود دست به کار شدم، کف مرده شور خانه را با تاید شستم و خشک کردم. چند ساعتی منتظر شدم جنازه را بیاورند، اما هر چه ساعت جلوتر می رفت امیدم را بیشتر از دست می دادم، اول ترس برم داشت گفتم از مرگ برگشته لابُد یا شاید برده‌اند کس دیگری جنازه اش را بشوید، بعد دیدم خبری نمی‌شود رفتم سمت خانه، سر راه در خانه شان را زدم گفتم خدای نکرده اتفاقی افتاده؟ که گفتند نه الحمدلله به خیر گذشت، توی دلم گفتم ای بخشکه این شانس و بلند گفتم الحمدالله خدا شفاش بده. همسایه مبهوت مانده گفت، گاومان داشت می‌زایید از حال رفت بر زمین افتاد، ترسیدیم مرده باشد که خوشبختانه به خیر گذشت. گاو زنده است گوساله هم سالم خدا به خانواده تان سلامتی بدهد.

راه افتادم سمت خانه دوباره پی کابوس های پر از درد، شب را صبح کنم. مادر سیاه به تن پوشیده با صورت پر از زخم سراغم می آید پیشانی ام را می بوسد. با گریه های مداوم این همه سال دکتر گفته چشمه ی اشکش خشک شده جراحی هم جواب نمی دهد. شب ها قبل از خواب به لحظه های خوب گذشته فکر می کنم. خماری تنم را سست کرده کابوس ها چون آفتاب سر از خوابم در می‌آورند؛ می‌بینم از سقفِ مرده‌شورخانه خون می چکد، قوطی را که باز می کنم خون از تکه های گوشت کنسرو شده بیرون می پاشد، دستم را فرو می کنم با انگشت اشاره، خون چسبیده به دهانه ی قوطی را خوب پاک می‌کنم. ترس برم داشته با خودم حرف می زنم. با ناخن بر پوست تنم می کشم و بعد خون خشک روی کفش هایم را تمیز می کنم، سرم از درد دارد می ترکد، بلند می شوم دست‌کش روی دستم می‌کشم با چشم های بسته چاقو به دست زیر نور راه می روم. بسته های خالی قرص را از زمین جمع می کنم می برم با دستمال سرخ شده از خون، توی کیسه زباله کنار در می اندازم.

برمی‌گردم سطل و پارچه را بر می دارم. مانده ام اول تی بکشم یا تریاک بکشم. خماری امانم بریده، با دستمال عرق پیشانی‌ام را پاک می کنم. دردِ در سینه‌ام بیشتر شده کف سفیدی از گوشه لبم پایین می‌ریزد، پارچه را خیس می کنم با دست‌هایم طوری بر کفِ زمین می کشم پلک هایم بسته می شوند. توی آن وضع هر دقیقه هزار بار از عزرائیل مرگم را با صدای بلند درخواست می کردم و او انگار نه انگار حتی نه هم نمی داد. بخاری را روشن می کنم زودتر خشک شود بروم برای رفع خماری هم شده چند کام بگیرم.

مرده شور خانه را آنقدر شسته ام برق می زند، جان می دهد برای خواب. دل توی دلم نیست. یک چشم به ساعت دارم یک چشم به در. آستین بالا زده در انتظار جنازه لحظه شماری می کنم. نزدیک ظهر آفتاب در سقف آسمان بالای سرم روی مرده شورخانه ایستاده ماشینی جلوی در توقف می کند.

- آقا نصرت تشریف دارید؟جنازه آوردم.

اشک در چشمانم جمع شده به زحمت خودم را جمع و جور می کنم از خوشحالی تک پا پَر به هوا خودم را می رسانم چند نفس عمیق می کشم یقه‌ام را مرتب می کنم در را باز می کنم.

- خیلی خیلی خوش‌آمدید، تسلیت عرض می‌کنم، بقای عمر شما باشه، بفرمایید داخل.

مرد نگاهی در چشم هایم می اندازد.

- خدا مرده گان شما را هم بیامرزد، آقا نصرت هستند؟

با عجله سمت ماشین می روم گوشه تابوت را به دست می گیرم. پارچه را کنار می زنم.

- نصرت خان منزل تشریف دارن، با اجازه تون از این به بعد بنده جای ایشون اینجا کار می‌کنم. هر امری باشه در خدمتم شما بفرمایید. بفرمایید خواهش می‌کنم.

دستم را کنار می زند. پارچه را بر تابوت می کشد.

- خجالت بکش مرد، مگه خودت ناموس نداری، یالا برو کنار، خیر ندیده دین خدا و پیغمبر را یادش رفته محرم و نامحرم هم نمیشناسه!

- عذر میخوام آقا منظوری نداشتم، فکر کردم مرحوم آقا هستند، زنگ می زنم همین الآن همسرم بیان، الآن تلفن می‌کنم خدمت می رسند. ایشون هم تجربه بیشتری دارن هم به هر حال اصول و شرع رعایت شده. خیالتون راحت باشه همه چیز به خوبی انجام میشه.

فکر می‌کنم به خودم، به حرف هایی که گفتم. فکر می کنم ناخواسته چطور خالی بستم. آخر عاطفه کجا و مرده شوری کجا. می روم اتاق کناری پشت سرم در را می بندم شماره ی خانه را می گیرم.

- الو سلام، عاطفه خانم. ببین خوب گوش کن، همین الآن هر چی دستت هست بزار زمین زود خودتو برسون مرده شورخونه، جنازه خانم تشریف دارند. فقط زود بیا، دیر بکنی پریده ها ...

ساعتی طول کشید عاطفه برسد، از در که تو آمد چادرش را پیچاند دور کمرش، با پسرِ مرحومِ جنازه دو طرف تابوت را گرفتیم بردیم کنار سنگ مرده شورخانه؛ عاطفه بی خیال همه چیز انگار نه انگار اولین بار است جنازه بغل گرفته، جسم بی‌جان زن را چپ و راست می‌چرخاند از لای پارچه بیرون بکشد. شیر آب را باز می کنم می روم بیرون. کار که تمام می‌شود جنازه را پارچه پیچ می‌کند دو دستی در تابوت می‌گذارد با هم می‌بریم بیرون تحویل صاحبش دهیم که سر و کله‌ی بعدی پیدا می‌شود. توی دلم جوری عاطفه نشنود گفتم خدایا شکرت. اول و آخر روزی رسون خودتی و عاطفه سر کنار گوشم آورد گفت امیدت به خدا باشه خودش روزی رسونه می رسونه. مبهوت مانده برگشتم سمت صاحبان جنازه ی بعد. می گویم خوش آمدید می گوید هر چه گشته کافور گیرش نیامده می پرسم خانم است یا آقا؟ صدایش را بلندتر می کند می گوید مرد و بزرگ خانواده است. قلبم تند می زند آب دهانم را قورت می دهم. خوشحالم جنازه هست اما با ترس و لرز تابوت را می برم داخل جنازه را می کشم بیرون، دست‌هایم یاری نمی کنند. دهانش بوی توتون می‌دهد تنش بوی عطر زنانه. با هر زحمتی شده میان صدای شیون بیرون از حیاط کارش را تمام می کنم، صورتم را اشک پوشانده شیر آب سرد را باز می کنم چشم هایم را آب می زنم صدای شان می زنم بیایند، در را که باز می کنم دسته ای زن و مرد سیاه پوش با سرهای پایین گرفته بی آنکه به هم نگاه کنند، داخل می شوند، میان هیاهو و شیون یک صدا با هم الله اکبر می گویند و صلوات می دهند، جنازه را بر دوش گذاشته می برند.

صدا در خواب به فریاد رسیده، از پیشانی‌ام عرق چکه می کند می افتد پایین. درد خماری یک سو، بویِ بدِ تنِ عرق کرده ی خمار یک سو، دست می‌کشم روی سرم، نگاه می کنم، دستم سرخ شده لغزندگی را بر گونه هایم حس می کنم، قول داده ام به عاطفه چیزی نکشم، چند بار پاهایم را زیر آب سرد می گیرم، از درد به خود می پیچم. کابوس ها بیشتر شده دل و دماغ کار کردن ندارم، پنجره را باز می کنم هوای تازه داخل ریه‌ام بفرستم، خدا خدا می‌کنم جنازه یِ امروز مرد نباشد بیفتد گردن عاطفه. صدای گریه می آید، می‌خواهد از پنجره داخل شود، ایستاده ام همان جا تکان نمی خورم. گوشم را کنار پنجره بردم چسباندم به شیشه، گریه به شیون رسیده صدا صدای جنوبی بود، بیماری یک سو، خماری یک سو، دیوانه ام می‌کند درد لعنتی. نفسم بند آمده درد دارد بالا می آید. در سر احساس سرما می کنم، در ران احساس ضعف؛ دستم را مشت کردم محکم به پنجره کوبیدم. خون از رگ هایم بیرون زد پاشید به سقف، در و دیوار و لباس‌هایم سرخ شده، خرده شیشه ها در اتاق پخش شده اند. می مانم در و دیوار را تمیز کنم. چیزی به صبح نمانده. می‌مانم عاطفه بیاید، دوست ندارم ببیند می کشم. می‌ترسم بو ببرد بفهمد کشیده ام بگذارد برود تنها بمانم، می‌ترسم تنها بمانم. می ترسم تنها بماند.

دراز کش وسط اتاق خس خس سینه ام را حس می‌کنم، سرم را برگرداندم به پشت در آینه نگاهم افتاد به صورت عاطفه. پیش‌ترها به خواب دیده بودم وقت مرگ چشم های زنم از حدقه بیرون زده پیِ جنازه ام راه می رود کله ام را قورت بدهد. سرگیجه یِ بدی دارم، ترس برم داشته با اشک نمک به زخم خودم می‌پاشم. زنم را صدا می زنم، فکر می کنم ترسیده یا انگار بخواهد خونم را بمکد با ولع چشم توی چشم نگاهم می کند، بو می کشد، می ترسم بفهمد چیزی کشیده ام. فکر می کنم آخرین بار کی سیگار کشیده ام. یادم نمی آید. نزدیک تر می آید، چادر به سر می کند می گوید: مش فتح‌الله ، باید بروم دنبال مش فتح الله، دوای هر دردِ، کار کارِ خودشه. بعد بیرون می رود، سرم گیج می رود نمی‌توانم سر پا بایستم. به همه چیز فکر می کنم، لطف الله راست گفته، مرگم رسیده، کارم تمام است، باید دراز بکشم، کافور را کنار دستم می‌گذارم روی کفِ تمیز مرده‌شورخانه دراز می کشم.

**یادداشتی بر انتشار کتاب برگزیده شعرهای دکتر خانلری**

**این هیاهو تا کجا،**

**این بت‌پرستی تا به کی**

**ندا عابد**

این واقعیت را که جایگاه و ارزش دکتر پرویز خانلری در عرصه فرهنگ و ادبیات ایران به درستی شناخته نشده است و به ویژه نقش او در تحول شعر معاصر و عبور از قواعد شعر کلاسیک تا رسیدن به شعر امروز نادیده مانده نمی توان کتمان کرد. اگر چه کسان بسیاری بر این عقیده‌اند که دکتر خانلری در همان حدی قرار دارد که تا کنون دیده شده. ادیبی متوسط! که اتفاقا به دلیل حضورش در دامنه قدرت رژیم گذشته و به دلیل موقعیت هایی سیاسی و اجتماعی که در اختیارش گذاشته بودند حتی بیشتر از آن چه باید مطرح شده است! و تردیدی نیست که این دسته افراد عموما مخالفان رژیم گذشته اند و به تبع این مخالفت با هر کسی و هر چیزی که بشود به آن رژیم متصل و مرتبط کرد مخالفند و بر همین اساس ارزش‌های فردی بسیاری از شخصیت های علمی و فرهنگی را هم انکار می کنند یا نادیده می گیرند و درست به دلیل این جو غالب در سال های پس از انقلاب کم‌تر کسی جرأت کرد تا درباره ارزش‌ها و عملکرد افرادی مانند دکتر خانلری جدا از وابستگی‌های سیاسی آن‌ها حرف بزند تا جایی که حتی در بسیاری از متن‌های نوشته شده در مورد ادبیات معاصر و شعر امروز نقش و تأثیر شماری از افراد تأثیرگذار در این جریان و از جمله دکتر خانلری نادیده گرفته شد هر چند که این عافیت‌جویی‌ها جاهای خالی ودست انداز! را در فرایند این تحقیقات به خوبی نشان می داد.

انتشار مجموعه اشعار دکتر پرویز خانلری که با گفتاری از دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی همراه است. به یک معنا عبور از مرز برخی عافیت جویی های بی دلیل و منطق است و به معنای دیگر فرصتی برای بازشناخت دکتر خانلری.

دکتر پرویز خانلری در سال 1292 در تهران از پدر و مادری مازندرانی که زادگاه‌شان روستای ناتل در نور مازندران بود به دنیا آمد. جد او میرزا احمد مازندرانی بود و میرزا ابوالحسن خان خانلری پدر پرویز ناتل خانلری ابتد در عدلیه و سپس در وزارت خارجه خدمت کرد و دو سال در تفلیس و پترزبورگ مأموریت سیاسی داشت و به این ترتیب پرویز ناتل خانلری از دوران کودکی در دایره‌ای نزدیک به قدرت حاکم قرار داشت.

دکتر خانلری دوره ابتدایی را در مدرسه سن لویی- مدرسه آمریکایی تهران و مدرسه ثروت گذراند. دوره اول دبیرستان را به صورت متفرقه امتحان داد و دوره دوم دبیرستان را به دارالفنون رفت و به تشویق دکتر فروزانفر رشته ادبی را انتخاب کرد. بعد از دوره دبیرستان به دانشسرای عالی رفت و در سال 1314 لیسانس ادبیات را از دانشگاه تهران دریافت کرد و مدتی به تدریس در دبیرستان های رشت مشغول شد و هم زمان دکترای زبان و ادبیات فارسی را دریافت کرد و پایان نامه دکترای خود را با موضوع تحول غزل در شعر فارسی تدوین کرد.

دکتر خانلری در سال 1327 به پاریس رفت و دو سال در انستیتو دوفونیک وابسته به دانشگاه سوربن آوا شناسی خواند و در این باره رساله‌ای به زبان فرانسه نوشت.

او سپس وارد سیاست شد و در سال 1334 معاون وزیر کشور شد و بعد به عنوان سناتور انتصابی به مجلس سنا رفت ومدت یک سال نیز وزیر فرهنگ بود.

جدا از مناصب دولتی و سیاسی، دکتر خانلری پژوهشگری پرکار در عرصه فرهنگ و ادبیات بود و به همین دلیل یکی از بنیان‌گذاران بنیان فرهنگ ایران شد.

دکتر خانلری در کنار پژوهش‌های ادبی، ماهنامه فرهنگی سخن را که یکی از نشریات معتبر ادبی بود منتشر می ساخت که انتشار آن از سال 1332 تا 1357 ادامه داشت.

از جمله آثار تألیفی او می توان به دستور زبان فارسی - تاریخ زبان فارسی- فرهنگ تاریخی زبان فارسی و... اشاره کرد.

دکتر خانلری جدا از پژوهش های فرهنگی و ادبی یکی از شاعران دوره تحول بود و گرچه شمار شعرهایش چندان نیست اما در میان آن‌ها آثار شعری ماندگاری وجود دارد که به دلایل مختلف درباره آن‌ها چنان که باید قضاوت نشده است اما دکتر خانلری در یادداشتی که پیش از مرگ بر مجموعه شعرهایش که امسال منتشر شد نوشته است می گوید: «قطعات مختلفی که در این مجموعه جمع شده اند نمونه‌هایی از کار من در دوران شاعری است اما همه‌ی محصولات کار من این یک نیست» و درادامه در مورد جریان تحول شعر فارسی می نویسد: فکر شعر نو و حتی با اصطلاح طرح نو در شعر فارسی سابقه بسیار قدیم تری دارد. کار ابتذال شیوه شاعری شاید پس از جامی شروع شد پیروان سبک هندی در جستجوی راهی تازه برآمدند و از این تاریخ شاعران با توجه به ابتذال و تکرار مکررات در صدد برآمدند که در لفظ و معنی غزل فارسی تصرف کنند و چیز تازه ای به وجود آوردند) و در ادامه به حرکت هایی که برای عبور از مرزهای شعر کلاسیک انجام می شد و روش معتدل خودش در این زمینه اشاره می کند.

اما انتشار گزینه شعرهای دکتر خانلری و یادداشتی که دکتر شفیعی کدکنی بر این کتاب نوشته است موجی از مخالفت ها را با آن‌چه که دکتر شفیعی در مورد نقش خانلری در تحول شعر امروز ایران نوشته برانگیخت. او در بخشی از یادداشت خود نوشته است «در مورد آثار نیما یوشیج ملاک اعتبار، «تاریخ نشر» آن‌هاست ونه «تاریخ نوشته شده در زیر» آن‌ها. احتمال این که نیما بعد از شهریور 1320 از کارهای خام و پخته شاگردانش مایه‌هایی گرفته باشد و تاریخ بعضی شعرها را به قبل از شهریور یا سال هایی قبل از تاریخ آن شعرها برده باشد، هست روان شناسی پنهان در یادداشت‌های روزانه نیما چنین کاری را متأسفانه، متأسفانه متأسفانه تأیید می کند. با توجه به این پیشنهاد یا پرسش یا شبهه یا هر چه اسمش را می خواهید بگذارید، من می خواهم بگویم که احتمالا نیما یوشیج شعر «با غروبش» را بعد از خواندن شعر خانلری سروده است؛ چنان که تردیدی ندارم که «حرف های همسایه» را – با هر تاریخی که در زیر آن‌ها نهاده – به تأثیر از «چند نامه به شاعری جوان» ریلکه و ترجمه خانلری، که در 1320، انتشار یافته نوشته است؛ البته بنده غافل از این نیستم که نیما هم زبان فرانسه تا حدی می دانسته و ممکن است نامه های ریلکه را در زبان فرانسه خوانده باشد. و بگذارید این کفر دیگر را هم همین جا بگویم که به نظر من بخش های اصلی و محوری «ارزش احساسات» هم ترجمه آزاد و «بفهمی نفهمی» از یک کتاب فرانسوی است که مطالبی از کتابی نظیر دایره‌المعارف اسلام، (چاپ اول)، درباره شعر معاصر ترک و عرب بر آن افزوده شده است. در واقع دکتر شفیعی در این یادداشت بدون آن‌که بخواهد منکر نقش نیما در عبور از مرزهای شعر کلاسیک و رسیدن به شعر نو باشد و بی‌که بخواهد عنوان «پدر شعر نو» را از نیما بگیرد. به نقش تعیین کننده دکتر خانلری در به وجود آمدن شعر نو اشاره می کند و این که اگر او سهمی هم طراز نیما در این جریان نداشته باشد سهم‌اش کم‌تر نیست.

اما متأسفانه همان بت سازان و بت پرستانی که بقایشان پیوسته در گرو خدمت به بت های ساختگی بوده است و ا کنون هم پاسداری از مقام شعری نیما را در واقع پاسداری از موقعیت کاذب یا صادق خود در عرصه شعر و ادبیات می دانند، سخت از گفته های دکتر شفیعی کدکنی برآشفته‌اند و بی‌که در پاسخ به گفته‌های او بحثی استدلالی و منطقی را پی بگیرند به عربده‌جویی و توهین متوسل شده اند در هر جایی که دستشان رسیده چیزی گفته‌اند و پرتی پراکنده‌اند وجالب این‌که بسیاری از این مدافعان عربده جوی نیما که گمان می برند با دفاع از نیما برای خودشان مرتبه‌ای از فهم و درک دست و پا می کنند در عرصه شعر و ادبیات درحال طی کردن دوره پیش دبستانی‌اند. هر چند که نه عربده جویی آنان می‌تواند آن چه را حقیقت است از چشم غربال‌گر تاریخ دور نگه دارد و نه نادیده گرفتن نقش دکتر خانلری در تاریخ تحول شعر امروز چیزی از شأن او خواهد کاست و نه دکتر شفیعی کدکنی درجایگاهی است که از این گرد و خاک‌ها غباری بر قامت اندیشه‌اش بنشیند اما ای‌کاش آموخته بودیم و یا بیاموزیم که هیچ عربده‌ای، نمی‌تواند حقیقتی را بپوشاند.

**روایت مردگان**

**تاملی بر چارچوبه‌ی روایی**

**«جهان زندگان» نوشته‌ی محمد محمدعلی**

**رحمان چوپانی**

«جهان زندگان» در حقیقت، فیلم‌نامه‌ای است که مسعود ظروفچی پس از مرگ به سفارش خواهرش مریم می نویسد. تا شاید این فیلم نامه بتواند پرده از رازی که سال ها آسایش و آرامش را از زندگی آن‌ها ربوده بود، بردارد. فیلم نامه ای که نخست باید به اصالت ها و تکنیک های روایت در رمان وفادار باشد و در همان حال ساختاری نزدیک به فیلم نامه داشته باشد تا مریم خواهر مسعود بتواند بر اساس آن فیلمی بسازد و شاید همین دوگانگی(رمان، فیلم نامه) است که رمان را از یکنواختی روایت بیرون می‌برد و نویسنده برای آشکار ساختن راز حاج منصور ظروفچی و ملیحه شاهسون ازروایت های تکه تکه‌ی هریک از شخصیت های داستان بهره می گیرد تا هم خواسته ی مریم خواهر مسعود ظروفچی را در نظر گرفته باشد و هم نوشتن رمان به فرجام برسد. روایت هایی که حتا شخصیت های داستان، یعنی مسعود و مریم تا پایان کتاب نگران ترتیب و توالی آن هستند؛«گفتم به هر حال من از کار شماها سر در نمی آورم. تکلیف خط روایی داستان چه می شود؟» و مریم در پاسخ به سوال مسعود می گوید:«هر بخشی و سکانسی که آماده شود می گیریم. بعد آن قدر جابه جاش می کنیم تا برسیم به خط روایی داستان.»ص 197 کتاب

حاج منصور ظروفچی؛ پدر مسعود و مریم، به دست علی عاصفی کشته می شود. ملیحه شاهسون مادر علی عاصفی است. ملیحه تمام عمر در این خیال است که حاج منصور ظروفچی؛ گنجی که متعلق به پدرملیحه بوده را برده و برای خودش به سرمایه ی کار تبدیل کرده. سال ها بعد وقتی منصور ظروفچی با فاطمه ارشادی ازدواج می‌کند و صاحب دو فرزند(مسعود و مریم) می‌شود، سروکله ی ملیحه شاهسون و سه پسرش به خانه ی او پیدا می شود. حاج منصور ظروفچی آن ها را پناه می‌دهد. ملیحه را صیغه می کند تا بچه های او سر پناهی داشته باشند. فاطمه، زن حاج منصور بنای ناسازگاری می‌گذارد. ملیحه و بچه هایش به خاطر ناسازگاری‌های فاطمه از خانه‌ی حاج منصور می‌روند اما گنجی که ملیحه به آن فکر می کند و گویی چیزی نیست جز شماری از سکه های طلای قلابی، به کینه ای شتری در دل فرزندان ملیحه تبدیل می‌شود، تا جایی که علی عاصفی به خاطر این کینه حاج منصور را می کُشد. مسعود، پسر حاج منصور به خونخواهی پدر، قاتل را قصاص می کند و خود مسعود توسط حسین عاصفی دومین پسر ملیحه کشته می شود. مسعود ظروفچی که نویسنده است و مهندس، خود را وارٍث سرنوشت درگذشتگان خویش می داند اما حاضر نیست دست روی دست بگذارد و در پی تغییر سرنوشت خود و اطرافیان نباشد و حتی اکنون که مرده است، می خواهد بداند چه بر سرش آمده که وارث سرنوشت درگذشتگان است. پاسخ به این پرسش، انگیزه ای است تا نویسنده ی رمان «در جهان زندگان» روح مسعود ظروفچی مرحوم را به جهان زندگان باز گرداند، تا او تحقیقات خویش را درباره ی راز پدرش، حاج منصور و ملیحه شاهسون و گنجی که پسران ملیحه به دنبال او هستند آغاز کند.

بازگشت روح مسعود ظروفچی به جهان زندگان، درد سر هایی هم برای او در پی دارد، روح مسعود ظروفچی با رو در رو شدن با واقعیت های زندگی و مرگِ پدرش به آگاهی هایی دست می یابد که در زمان زنده بودن دست نیافته بود، در حقیقت دگرگونی مسعود ظروفچی به عنوان یکی از شخصیت های رمان پس از مرگ او روی می دهد و نه در زمان حیاتش اگر چه مریم خواهر مسعود که فیلمبردار مجالس عقد و عروسی است، برای بازگشت روح مسعود به این دنیا توجیه قابل قبولی دارد :« همه ی ما نیازمند تجربه ی مجدد هستیم. هر چند مرده باشیم، باید با واژه هایی نو حرف بزنیم. به خواننده هایت بگو روح هنگام مرگ فیزیکی از جسد جدا می شود و گاهی به اقوام و دوستان خود ظاهر می گردد.» (متن رمان). اما راوی یعنی مسعود، همچنان نگران باوراندن این سفر به خوانندگان داستان است:«گفتم البته قضیه به همین سادگی ها نیست. مخاطبان من روح را به سختی باور می‌کنند.»(متن رمان). و شاید به همین بهانه، یعنی به قصد باورپذیر کردن این سفر که به نوشته شدن رمان«جهان زندگان» می انجامد، مسعود ظروفچی در روایتش از خاطرات دوران زنده بودنش هم کمک می گیرد. روایتی که گاه پرهیبی از تکنیکِ توصیف و تصویر سازی در رئالیسم جادویی را به خواننده می نمایاند. به عنوان مثال به این قسمت از بند سوم صفحه ی 59 رمان دقت کنید:«با یادآوری لحن خویشاوند سنگ فروش میانه سال، نخست سنگ قبری کوچک و سیاه مثل سنگ قبر شوهرش، جلوی چشمش آمد و بعد از درون آن دو خط تقریبا موازی روی سقف، سنگ مرمر شیری رنگی، جای سنگ سیاه را گرفت. بعد سنگی خیلی روشن و سفید نمودار شد. بعد مثل پر کوچک پرنده ای در وزش نسیمی رو به بالا، در فضای اتاق معلق ماند. سپس جلو آمد. جلوتر. کاملا در دسترس. طوری که فکر کرد، می تواند لبه‌ی تراش خورده ی سنگ را بگیرد. اما سنگ آرام آرام دور و دور تر رفت. لحظاتی بعد سنگ سفید، خال کوچکی بر آسمانی آبی شد تا بر خوابی کوتاه غلبه کند.»

محمد محمدعلی در رمان«جهان زندگان» با شیوه‌ای که در روایت به کار می بندد، ابزار جدیدی برای خواندن رمان در اختیار خواننده می گذارد. ابزاری چندصدایی که با ظرافت ذهنیت و عینیت را مانند دانه های یک مروارید در کنار هم قرار می‌دهد و آرام آرام نخی از میان آن ها عبور می‌دهد تا گردن بند روایت ساخته شود. ظرافتی که حتا خود شخصیت های داستان، روایت های دوران زنده بودن و مرده بودن در داستان را به سختی تشخیص می دهند و تا پایان داستان در توهم زنده بودن و مرده بودن دست وپا می زنند؛«(مسعود) می گویم من در لحظه لحظه این متن، هم مرده ام، هم زنده. در حقیقت نمرده بودم. هیچ کس نمی‌میرد.» به هر روی با تمام پراکندگی روایت، رمان از سلسله روایت هایی بهره می گیرد که چارچوبه ی محکم و ملموسی را باز می آفریند و در پایان فرمی مناسب با مضمون در کالبد رمان جای می دهد.

اگرچه پاسکال کازانووا(نویسنده ی کتاب جمهوری جهانی ادبیات) بر این باور است که مدرنیته به خاطر بی ثباتی اصلش محکوم به فنا است و اثر مدرن هم به تبع آن، مگر آن که به جایگاه کلاسیک‌ها ارتقا یابد اما « جهان زندگان»، از جمله آثاری است که از فراز و نشیب این گمان، آن هم به پاس تثبیت و تقویت تکنیک چند صدایی در رمان به سلامت طی طریق می کند. طریقی که خواننده گام به گام و نفس به نفس با رمان، حوادث آن و شخصیت هایش همراه است.

اکنون «جهان زندگان» که مردگان بار روایت آن را به دوش کشیده اند پیش روی ماست و به گمانم همین جا درست پس از بازخوانی این رمان زمان آن رسیده که شرطی بر شروط نویسندگی افزود، به قولی «نویسنده کسی است که می تواند به شیوه ای مشروع یا متعارف قضاوتی زیبا شناختی بکند.» از این نگاه، داستانِ «خون ریزی و خون خواهی» یا «پدر کشتگی و تخم کین کاشتن»که در آثار کلاسیک بارها از آن بهره برده شده در رمان«جهان زندگان» به شیوه ای زیباشناختی به تصویر کشیده می شود و در پایان خواننده را در تردیدی اندیشمندانه و نه بازدارنده فرو می برد. تردیدی که شاید با این پرسش آغاز می شود که حال که «ما وارث سرنوشت درگذشتگان خویشیم » چه باید کرد؟

**صدای گم شده در روزهای دور**

**گفت‌وگو با ابراهیم سلمکی**

**حبیبه نیک‌سیرتی**

**چهل و یک سال از عمر هشتاد و دو سه ساله‌ی خود را در رادیوهای مختلف به عنوان نوازنده، رهبر ارکستر، آهنگساز و گاه ترانه‌سرا گذرانده‌ است مردی که روزگاری هر موج رادیو را می‌گرفتی نام و ساز او را می‌شنیدی.**

**سرفه می‌کند اما سرحال و سرپاست. پیراست اما دل جوان دارد؛ پیرمرد موسیقی است .. بذله‌گوست، آن‌قدر که اگر ساعت‌ها پای صحبتش بنشینی خسته نمی شوی.**

**همسری مهربان و همدل دارد درست مثل خودش.**

**ابراهیم سلمکی هنرمندی است که اگر حتی به عمد بخواهیم فراموشش کنیم، نمی‌توانیم چون برهه‌ای از تاریخ موسیقی ایران به نام اوست و کسانی که او را می‌شناسند می‌دانند که روزگاری ترانه او با نام «دنیا» و با صدای زنده‌یاد قاسم جبلی دل دوستداران موسیقی را لرزانده بود و شعر و آهنگ دنیا از ساخته‌های استاد سلمکی بود.**

**دنیای سلمکی دنیایی است از موسیقی و خاطرات موسیقیایی. هنوز هر سازی را که به دست می‌گیرد به زیبایی و مهارت می‌نوازد و در لابه‌لای آهنگی که می‌نوازد چنان غرق می‌شود که حس می‌کنی با موسیقی یکی شده است.**

**سلمکی نام خانوادگی بسیار کمی است و آن‌هایی که با این نام شناخته می‌شوند و مدعی خویشاوندی با شما هستند، درست است؟ اصلا این نام از کجا آمده؟**

کاملاً درست است. همه‌ی سلمکی‌ها فامیل ما هستند. در زمانی که پدرم رئیس قوای ارتش ناصرالدین شاه قاجار بود، باید تا ساعتی که شاه بیدار بود، بیدار می‌ماند و برای خوابیدن باید منتظر دستور شاه می‌ماند. شبی شاه به هنرمندانی که در خدمتش بودند می‌گوید گوشه‌ی سلمک را بنوازند چون این قسمت را خیلی دوست می‌داشته. نوازنده‌ها سازها را زمین می‌گذارند و شاه از این که نوازندگان دربار نمی‌توانند سلمک را بنوازند عصبانی می‌شود. پدرم که برای دلش سنتور و کمانچه می‌نواخت، برای مصون ماندن نوازندگان از خشم شاه می‌گوید اگر اجازه دهید من می‌زنم. شاه می‌گوید مگر تو موسیقی می‌دانی؟ و زمانی که پدرم پاسخ مثبت می‌دهد، شاه اجازه می‌دهد سلمک را بنوازد. پس از پایان موسیقی، شاه کاتبش را می‌خواند و می‌گوید از این پس فامیلی ایشان سلمکی است. به این ترتیب، پدرم از اولین کسانی بود که صاحب نام خانوادگی شد.

**شما در کجا به دنیا آمدید و چه‌طور موسیقی را شروع کردید؟**

در سال 1311 در خیابان سنگلج تهران به دنیا آمدم. مدت‌ها در همان حوالی و در محله درخونگاه و میدان شاپور سابق زندگی کردم. هنوز، سالی یکی دوبار به محل تولد و رشدم می‌روم و آن‌جا را، هر چند بسیار تغییر کرده است، می‌بینم.

از 5 سالگی ساز پدرم را به دست می‌گرفتم و می‌زدم، در 7 سالگی در جشن مدرسه سنتور نواختم و مورد تشویق قرار گرفتم. خاطره‌ی جالبی هم از آن جشن دارم.

**تعریف کنید!**

آن روز، پس از اجرا آقایی سراغم آمد و از جیبش چیزی درآورد و در جیب من گذاشت و به مسئولان مدرسه گفت: «قدر این بچه‌ها را بدانید و فراموششان نکنید که فقط سال بعد برای جشن یادشان کنید.»

**آن «چیز» چه بود؟**

وقتی آن را از جیب درآوردم، نمی‌دانستم چییست. یکی دو ماه به هر که نشان دادیم، نمی‌دانست آن «چیز» چیست تا این که آقایی که از سفر خارج از کشور بازگشته بود آن را دید و گفت: «این، خودنویس است» درآن زمان خودنویس تازه درست شده بود و کسی آن را نمی‌شناخت.

**در دوره‌ی شما کم‌تر کسی به دبیرستان می‌رفت، اما شما رفتید. خودتان مایل بودید یا خانواده‌تان خواستند که دیپلم بگیرید؟**

درست می‌گویید. هر چند از میان هم سن و سال‌های من هستند کسانی که بالاتر از دیپلم هم دارند، اما در آن زمان خانواده‌ها ترجیح می‌دادند پسرشان زودتر مشغول کار شود.

اما پدر من به درس بسیار اهمیت می‌داد و به من می‌گفت: «اگر خواستی درس نخوانی و مدرسه نروی، دیگر به این خانه قدم نگذار» او دوست داست پزشکی بخوانم، اما عشق به ساز و موسیقی مرا به سوی ادبیات کشاند و دیپلم ادبی گرفتم.

**به این ترتیب، پدرتان با این که شما به موسیقی بپردازید مخالف بود؟**

پدرم مخالف بود. او می‌گفت: «نمی‌خواهم و نباید به دنبال ساز بروی. اما من پشت در می‌ایستادم و مادرم نیز همراهم می‌ایستاد. به ساز پدر گوش می‌کردیم و من، از طریق گوش یاد می‌گرفتم و این را فقط مادرم می‌دانست.

پدرم روزی که به عشق من به موسیقی پی برد و دانست که دل کندن من از این هنر آسان نیست موافقت کرد. اما نصیحت‌هایی هم کرد که باعث شد به هیچ عنوان و در هیج جا دنبال «حاشیه» نروم؛ اگر این‌قدر عمر کرده و هنوز سر پا هستم، به همین دلیل است.

**در زمانی که درس می‌خواندید، آهنگ هم می‌ساختید؟**

بله. سبکم جدید بود و به دنبال صدایی خوش بودم که بتواند سبک کار مرا بخواند. در خیابان شاه‌آباد قدیم (حوالی بهارستان) با زنده یاد قاسم جبلی آشنا شدم و او آهنگ‌هایم را به خوبی اجرا کرد، صدای بسیار خوبی داشت. در آن زمان، جبلی لوازم التحریر فروش بود.

**چه طور متوجه شدید که صدای او خوب است؟**

یکی از دوستانم همراه اسکی جبلی بود. او به من گفت: «در میان همسفران اسکی ما آقایی هست که صدای خوبی دارد و به قاسم عرب معروف است. فکر می‌کنم از پس خواندن آهنگ‌هایت برآید».

**چرا به زنده یاد جبلی قاسم عرب می‌گفتند؟**

چون عربی می‌خواند.

**عرب بود؟**

نه! تهرانی بود. مادر جبلی ماما بود و بسیاری از بچه‌های قدیم تهران را او به دنیا آورده بود.

**چند ساله بودید که با مرحوم جبلی آشنا شدید؟**

شانزده ساله بودم.

**بیشتر کسانی که شما را می‌شناسند، از شما به عنوان ویولون زن یاد می‌کنند آیا ویولون ساز اصلی شماست؟**

خیر. ساز اصلی و تخصص من سنتور است.

**چه‌گونه به رادیو راه یافتید؟**

زنده یاد مستجاب الدعوه به برنامه‌ی صبح جمعه‌ دعوتم کرد. در آن زمان برنامه زنده اجرا می‌شد. آن روز ساز زدم و هفته بعد از رادیوهای مختلف و از تئاتر به سراغم آمدند. از رادیو ژاندارمری، رادیو شهربانی و رادیو نیروی هوایی مرا خواستند. در آن زمان، جز من کسی نبود که بتواند هر آهنگ و هر سازی را بنوازد. حدود 16 سال داشتم و با 45 نفر نوازنده کار می‌کردم. دوران بین 16 تا بیست و پنج سالگی بسیار پربار بود. در این فاصله آهنگ های بسیار ساختم و خواننده‌های مختلف آن‌ها را خواندند.

**قدیمی‌های وارد به موسیقی از شما به عنوان هنرمندی مبتکر یاد می‌کنند. چرا؟**

من مبتکر ورود سازهای خارجی به موسیقی ایرانی بودم. در آن زمان، هیچ کس با ویولونسل، کنترباس، ترومپت و حتی آکاردئون آهنگ ایرانی نمی‌زد. من این سازها را کوک و درست کردم تا نوازندگان بتوانند با آن‌ها هم ایرانی بنوازند.

بار اولی که ویولونسل را وارد ارکستر ایرانی کردم استاد صبا پرسید: «این صدای بم که از ارکسترت به گوش می‌رسد چیست؟» وقتی گفتم ویولونسل ! گفت: «جدی؟! مگر با ویولونسل هم می‌شود ایرانی زد؟» بد نیست در همین‌جا اشاره‌ای به خوی و خصلت مردانه استاد صبا داشته باشم. این مرد بزرگ بر خلاف بسیاری از هنرمندان دیگر اصلاً حسادت نداشت، هر کسی را که واقعاً کارش خوب بود تشویق می‌کرد و یکی از مشوقان اصلی و موثر من بود.

**برگردیم به مبحث رادیو. آیا در تمام رادیوهایی که اسم بردید کار کردید؟**

بله، اما در رادیو ژاندارمری معروف شدم. همه‌ی رادیوهایی که اسم بردم، با ساز و موسیقی من افتتاح شدند.

زمانی که به رادیو ژاندارمری رفتم بسیاری از کسانی که الان به عنوان بزرگان موسیقی شناخته می‌شوند و بعضی از آن‌هاحتی نام مرا فراموش کرده‌اند، آمدند که در ارکستر من ساز بزنند. آن‌ها حدود 40 نفر بودند.

**ظاهراً در چند سال اخیر هم کار مهمی روی موسیقی کرده‌اید، در مورد آن هم توضیح می‌دهید.**

دستگاهی به هفت دستگاه موسیقی ایرانی، که 200 سال است دست نخورده، اضافه کرده‌ام به نام بیات خوزستان. این کار هفت هشت سال پیش انجام شده است و جدید است و مطمئنم مردم آن را دوست خواهند داشت.

**بیات خوزستان چه ویژگی‌هایی دارد؟**

چیزی جدید است و حالت قدیمی را ندارد. این دستگاه گوشه‌های مختلفی دارد از جمله گوشه های سعدی و حافظ. به هر حال، با دیگر دستگاه‌های موسیقی ایران متفاوت است.

**دستگاه را به ثبت رسانده‌اید؟**

هنوز نه. نمی‌دانم چه باید بکنم. مدتی است که تقریباً خانه نشینم و این گونه کارها برو بیا دارد.

**به هر حال باید این کار هر چه زودتر انجام شود.**

کاملاً درست است. بگذار چیزی بگویم که در همین لحظه به یادم آمد. گاهی بعضی از صداهای قدیمی را در رادیو می‌شنوم و گاهی در مورد بعضی‌ها صحبت‌هایی هم می‌شود، اما بعضی‌ها کاملاً فراموش شده‌اند و مبتکر باشند یا نه فرقی ندارد؛ خدمت کرده باشند یا نه هم بی‌تفاوت است. مثلاً جبلی مردی بود که بسیار طرفدار داشت و مردم خیلی دوستش داشتند. انصافاً صدای بسیار رسا و خوبی هم داشت، آدمی سیاسی یا منحرف هم نبود. او 5 سال پیش فوت کرد اما انگار هرگز وجود نداشته است، نه یادی، نه ترانه‌ای، نه خاطره‌ای ... دل آدم می‌سوزد.

گاهی از من می‌پرسند پس از آن همه خدمت به موسیقی، آیا تو را در رادیو نخواستند یا خودت نرفتی؟ جریان این است که چند ماه پس از انقلاب حقوق مرا قطع کردند و من هنوز هم نفهمیدم چرا. حاضرم به شما وکالت دهم تا دنبال دلیلش بروید! یک بار برای پرسیدن دلیل رفتم؛ می‌دانید چه جوابی شنیدم؟ ... گفتند تو اصلاً سابقه‌ای در این‌جا «رادیو» نداری، مگر در این‌جا کار می‌کرده‌ای؟! حالم بد شد و گفتم: اسم سلمکی به گوشتان خورده؟ آقایی که پاسخگو بود گفت: بله . گفتم: پس سلمکی از کجا سلمکی شده است؟ ... دفترچه‌ی بیمه‌ام را نشان دادم گفتند اصلاً چنین چیزی نداریم، سوابقی نداری، واقعآً حق نداشتم ناراحت شوم؟ من زندگیم را در رادیو گذاشتم و گفتند اصلاً چنین کسی وجود ندارد! دلم می‌سوزد و هیج جور نمی‌توانم ثابت کنم که وجود داشته‌ام!

خدا رحم کرد که از سوی آموزش و پرورش خود را بیمه کرده بودم و گرنه همین مبلغ ناچیز بازنشستگی را هم نداشتم. به نظر شما درست است آدمی که این همه آهنگ ساخته و شاگرد تعلیم داده و به عالم موسیقی تحویل داده این گونه فراموش شود؟ به نظر من هنرمندی که خطایی نداشته، سیاسی نبوده و کسی را هم نکشته باشد باید تا پایان عمرش احترام داشته باشد.

به هر حال در رادیو که وجود نداشته‌ام، فراموشم کرده‌اند، توان دویدن دنبال ثبت دستگاه بیات خوزستان را هم ندارم خدا عاقبتم را خیر کند.

**به یاد دارم هنرمندان قدیمی جز نوازندگی یا خوانندگی شغل دیگری داشتند مثلاً خود شما معلم بودید، زنده یاد تجویدی کارمند وزارت دارایی بود، زنده یاد مهندس همایون خرم کارهای مربوط به مهندسی داشت. اما این روزها با هر جوان خواننده یا نوازنده صحبت می‌کنیم می‌گوید شغلم خوانندگی یا نوازندگی است. با توجه به این که هنر در کشورمان فصلی است یعنی هر کسی می‌آید مدتی گل می‌کند و بعد از مدتی می‌رود و اغلب فراموش می‌شود، هنر، مخصوصاً هنر موسیقی، می‌تواند شغل باشد؟**

به نظر من بهتر است هنرمندان شغلی دیگر هم داشته باشند تا اگر میدان از دستشان رفت، افسوس نخورند که کاش شغلی داشتم و برای دلم کار هنری می‌کردم. اما اگر کسی از طریق هنرش نان می‌خورد باید حواسش به آن‌چه در می‌آورد باشد و آینده‌اش را در مدتی که مشهور است، تأمین کند. حیف است که تمام تلاش هنرمند برای امرار معاش باشد.

**چند تا شاگرد دارید؟**

پنج شش شاگرد در رشته‌های ویولون، آواز، سنتور و آکوردئون دارم.

**شما همه‌ی سازها را خودتان آموخته‌اید؟**

بله؛ همه را می زنم و اگر تعریف از خود نباشد، خوب هم می‌زنم. همین چند شاگرد برای من کافی است چون آن‌چه را که می‌دانم می‌توانم منتقل کنم. حتی اگر یک نفر چیزی از من بیاموزد و فراموشم نکند برایم کافی است.

**از زندگی خانوادگی‌تان بفرمایید؟**

اولین بار قبل از 18 سالگی ازدواج کردم. در آن زمان در تئاتر کار می‌کردم. همسرم یکی از تماشاچی‌های همیشگی تئاتر بود. صحبت سربازی در پیش بود و من ترجیح دادم ازدواج کنم. کمی بعد متوجه شدم همسرم 13 خواهر و برادر دارد و حالش هم طبیعی نیست. سر هجده سالگی صاحب فرزند (پسر) شدم. پسرم در آلمان زندگی می‌کند و خدا را شکر وضعش هم خوب است.

از این ازدواج بسیار اذیت شدم و مجبور شدم جدا شوم. بچه‌ای روی دستم مانده بود و نمی‌توانستم زندگی را اداره کنم. با خانم نرگس که او هم هنرمند بود ازدواج کردم. دو پسر هم از ایشان دارم. یکی از این دو پسر در فرانسه و دیگری در تهران است. چند تا نوه هم دارم. سی سال با نرگس زندگی کردم و متأسفانه این بار هم نتوانستیم ادامه دهیم. قسمت بود که با همسر سوم در مدرسه‌ای که درس می‌دادم آشنا شوم. او هم معلم همان مدرسه بود. خدا را شکر همسرم زنی بی‌نظیر و از خانواده‌ای بسیار خوب و محترم است. آن‌قدر بی‌توقع و بی‌ادعاست؛ آن‌قدر مهربان و دوست‌داشتنی است که به راستی مرا سر پا نگه داشته. یک دختر نازنین از این ازدواج دارم. سه فرزند دیگرم حتی دیپلم نگرفتند اما دخترم می‌دانست دوست دارم درس بخواند، لیسانس اقتصاد گرفت و برای ادامه تحصیل به آمریکا رفت. دکترا گرفت و با پسری ایرانی ازدواج کرد و خوشبختانه زندگی شاد و بسیار خوبی دارند.

**از بین فرزندانتان کسی به طرف موسیقی رفت؟ دلتان می‌خواست در این هنر وارد شوند؟**

دلم نمی‌خواست فرزندانم به طرف موسیقی بروند. اما یکی از پسرانم – کارون – ساز می‌زند، ارکستر اداره می‌کند، همه‌ی سازها را می‌زند و به جرأت می‌توانم بگویم جلوتر از من است چون هنر روز را هم می‌شناسد و می‌داند. اگر در صحنه حضور داشته باشد همه را پشت سر می‌گذارد واقعاً بی‌نظیر است اما به طور رسمی کار نمی‌کند. شاگردانی هم دارد.

**به خاطر این گفت‌وگو از شما تشکر می‌کنم.**

همین که به یاد من بوده‌اید ممنونم.

**نوشتن،**

**آخرین راه چاره است 1**

**کسی نمی‌داند که دارم درباره‌اش می‌نویسم. ولی من درباره‌اش نمی‌نویسم، بیشتر احساس می‌کنم که دارم با او در یک زمان و در جاهایی که او زنده است، زندگی می‌کنم. گاهی در خانه روی وسایلش می‌افتم. پریروز انگشتانه‌اش را پیدا کردم که روی انگشتی می‌گذاشت که در کارخانه‌ی نخ ریسی لای دستگاهی پیچ خورده بود. بلافاصله در احساس مرگش غرق شدم. من در زمان واقعی هستم، زمانی که او دیگر هرگز در آن نخواهد بود. در این شرایط، انتشار یک کتاب معنایی جز مرگ قطعی مادرم ندارد. دلم می‌خواهد در جواب کسانی که با لبخند از من می‌پرسند: «کتاب بعدی‌تان برای کی خواهد بود؟» ناسزا بگویم...**

**او مادری کاسب بود؛ یعنی اول به مشتری‌ها تعلق داشت که «زندگی‌مان را می‌گرداندند». وقتی در کافه مشغول پذیرایی بود، حق نداشتم مزاحمش بشوم.**

**دو چهره داشت: یکی برای مشتری‌‍ها و یکی دیگر برای ما. به محض شنیدن صدایِ زنگ در، لبخند به لب وارد می‌شد و با صبوری به سؤالات معمول درباره‌ی سلامتی، بچه‌ها و باغچه جواب می داد. وقتی به آشپزخانه برمی‌گشت، لبخندش محو می شد. لحظه ای بی حرف و سخن آن‌جا می ماند. از نقشی که ترکیبی از شادی و تلخی بود، از تلاشِ زیاد برای مردمانی که شک نداشت اگر «جای ارزان‌تری» پیدا کنند حاضرند ترکش کنند، خسته بود... مادری بود که همه او را می شناختند.**

**یک زن، یک هسر، یک مادر. کار دشواری است. مادر؛ داستانی ندارد، همیشه حضور دارد. زنی که هم مادر است و هم زن خانه دار، زنی که به قول خودش توانایی های پسرانه دارد؛ زنی که کاسب است و آروزیش «خانمِ مغازه شدن» است.**

**آنی اِرنو، نویسنده‌ی معاصر فرانسوی- شاید- برای اهالی کتاب‌خوان امروز کم‌تر شناخته شده باشد اما با خواندن نخستین کلمات خواننده با راوی- که خود اِرنو است- همذات پنداری میکند. او در کتاب هایش از مشکلات؛ غم ها و تجربه های تلخ و شیرینی سخن می گوید که برای هر زنی با هر نژاد و در هر نقطه‌ی جهان آشناست.**

**اِرنو با یاری جستن از خاطرات دوران کودکی‌اش در مغازه خواروبارفروشی و کافه‌ی پدر ومادرش در ایوتو و تلاشی که آندو برای تغییر جایگاه اجتماعیشان متحمل شدند، کتاب‌هایی را به رشته‌ی تحریر درآورد که به نوعی خودزندگینامه هستند اما خواننده در لابه‌لای سطور کتاب ها خود و دغدغه‌هایش را می‌بیند. زنانی که اِرنو روایتشان می‌کند همیشه از منِ جسور درونشان دم می‌زنند و از این طریق است که قادرند غم درونیشان را بیان کنند؛ زنانی با شکوه اما نالان و گاهی کمی بدجنس!**

**کتاب یک زن که به تازگی توسط انتشارات علمی و فرهنگی و با ترجمه‌ی سمانه رودبارمحمدی منتشر شده که روایت زندگی مادر نویسنده از بدو تولد تا زمان مرگ در خانه‌ی سالمندان است و حالا این واقعیتی است که تنها از طریق واژه ها میتوان به آن دست یافت: واقعیتِ حضورِ مادر. دلتنگی نهفته در لابه لای صدای راوی و در واژه‌ها؛ روایت آرزو و غم است. روایت چیزی است که هر زنی دوست دارد باشد. روایت نیازِ درونیِ یک زن که با کاوشی تسکین‌ناپذیر برای کشفِ پیچیدگی‌های دور از دسترس همراه می‌شود.**

**آن‌چه که درباره‌ی این کتاب حائز اهمیت است ترجمه‌ی روان و انتخاب واژگانی است که مترجم برگزیده چون با آن‌که اِرنو در کتاب‌هایش به مفاهیم عمیق و دغدغه های زندگی امروز اشاره می کند با این حال با ساده ترین نثر و واژه ها را برگزیده و خوشبختانه مترجم کتاب این نکته را مدنظر قرار داده است.**

**سخن آخر این‌که کتاب «یک زن» در قطع جیبی و با قیمت 10000 تومان در اختیار علاقمندان به کتاب و ادبیات معاصر فرانسه قرار گرفته است.**

**پانویس**

**1. ژان ژنه**