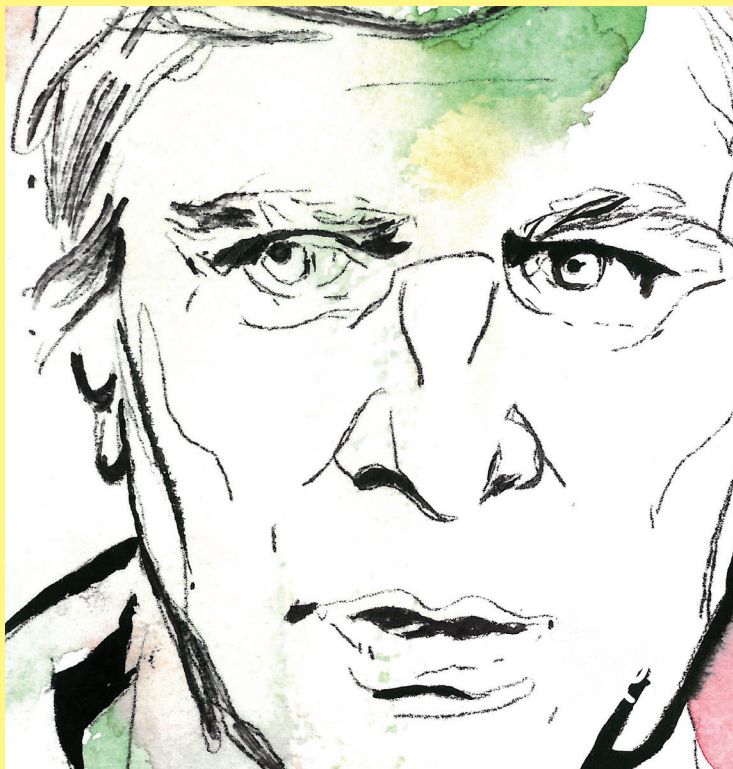




فصلنامه‌ی فرهنگی، هنری، ادبی، کاج سبز
شماره دو و سه | بهار و تابستان ۹۸



با آثاری از

علی ابوالفضل، سحر احمدی، مرضیه انصاری‌زاده، عباس بابایی، مسعود بساطی، بهرام بیضایی، هانیه ترسلی، جابر تواسعی، عباس خلواجی نسلجی، حمزه خوشبخت، عطیه راد، علیرضا رجبعلی‌زاده، جواد رحمتی، ریحانه رسول‌زاده، عباسعلی رضایی‌نیا، ابوالفضل رعیت، امیر سرافراز، منوچهر شیبانی، ایرج صفایی، مصطفی طوقانیان، گودرز عکاشه، داود فتح‌علی بیگی، محمد فیثی‌زاده، حسن قریبی، پیمان گرامی، جواد مجابی، محمد مشهدی‌نوش‌آبادی، فاروق مظلومی، علی نیکزاد، اصغر وطنخواه، بهروز هاشمی، چزاره پاوزه

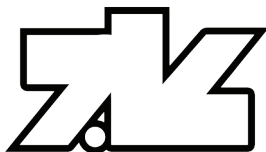
داستان، شعر، هنر و ...



موزهی هنرهای تجسمی منوچهر شیبانی در اردیبهشت ۸۴، همزمان با روز جهانی موزه و میراث فرهنگی، به عنوان نخستین موزهی غیردولتی کاشان در خانهی تاریخی احسان گشایش یافت. ده سال بعد در اردیبهشت ۹۴ این موزه به خانهی تاریخی کاج منتقل شد. در این موزه تابلوهای رنگ و روغن، آبرنگ، طرحهای قلم و وسایل شخصی زندهیاد شیبانی از سوی همسرش، سرکار خانم پری صبحی اهداء و به تماشا گذاشته شده است. در بخش اهدایی این موزه آثاری از هنرمندانی همچون پرویز تناولی، بهرام دبیری، بیژن غنچهپور و ... به نمایش درآمده است.



**نشانی: کاشان، ابتدای فاضل نراقی
فرهنگ سی و پنجم، خانه تاریخی کاج**



فصل نامه فرهنگی، هنری، ادبی کاج سبز
کانون اندیشه جوان - سپهری

صاحب امتیاز و مدیرمسئول: عطیه جوادقزاد

سرمدبیر: محمود ساطع

دبیر اجرایی: بهروز هاشمی

صفحه آرا: میثم اسماعیلی

تصویر روی جلد: بهرام بیضایی در پشت صحنه فیلم - مسافران -

تصویر پشت جلد: خانه‌ی تاریخی کاج

همکاران این شماره

مصطفی طوقانیان، عاطفه صابونی، آریتا محمدی

هنرمند این شماره: ابوشاهی

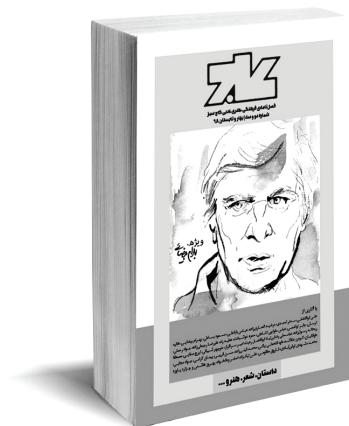
چاپخانه: زیتون



● چنانچه برای نخستین بار برای کاج نوشتار
می‌فرستید شناخت‌نامه کوتاهی از خود و نوشته‌هایتان
را نیز پیوست کنید.
● همراه با برگردان (ترجمه) نوشتار اصلی را نیز
پیوست کنید.
● کاج در ویرایش نوشتار، آزاد است.

● <http://telegram.kaajmag>
● www.instagram.com/kaajmag
● kaajmag@gmail.com

صندوق پستی: کاشان. ۸۷۱۳۵-۱۴۵۶
تلفن: ۰۳۱-۵۵۴۴۱۰۳۳



فرم درخواست فصلنامه کاج

نام:

نام خانوادگی:

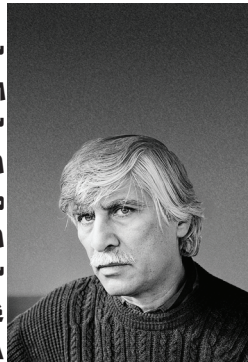
نشانی:

شماره تماس:

لطفاً کپی فرم را پر کرده و به همراه فیش بانکی (به شماره حساب ۰۱۰۹۳۸۳۵۰۴۰۰۷ بانک صادرات، شعبه میدان کمال الملک کاشان) با یکی از راه های ارتباطی ارسال نمایید.



ویژه



- ۹۰ حرف‌هایی که ... عباس باباعلی
- ۹۶ بن بست / هانیه ترسلی
- ۹۸ به گاه میخ اول / حمزه خوشبخت
- ۱۰۰ درخت‌های باغ / عطیه راد
- ۱۱۰ تاریک که می‌شود... / مصطفی طوقانیان
- ۱۱۶ لیلا / محمد فینی زاده
- ۱۲۲ دیدبان / فاروغ مظلومی
- ۱۳۴ دیشب حدود ساعت ... / علی نیگزاد
- ۱۳۸ درخت‌ها / بهروز هاشمی

- ۱۱ در ساحت تماشا / گفتگو با بهرام بیضایی
- ۳۳ سرزدن به خانه پدری
- ۳۶ مجلس زوال یزدگرد پسر یزدگرد / جابر توافعی
- ۵۲ در بطن دگرگونی‌های جامعه و ادبیات / عطیه راد
- ۵۹ از خون سیایش تا جنون رودابه / مصطفی طوقانیان
- ۶۵ زیارت خاتون غصه‌دار / سحر احمدی
- ۶۹ با نام جعلی تاریخ / بهروز هاشمی
- ۷۳ رگبار / گودرز عکاشه
- ۷۴ این بود آن چه من دیده بودم
- ۷۸ سالشمار

داستان

شعر

- ۱۳۴ سحر احمدی
۱۳۵ مرضیه انصاری
۱۳۶ طوطی نامه / علیرضا رجبعلی زاده
۱۳۸ جواد رحمتی
۱۴۰ ریحانه رسول زاده
۱۴۲ ابوالفضل رعیت
۱۴۴ امیر سرافراز
۱۴۵ حسن قریبی
۱۴۶ زبان کوچه / پیمان گرامی
۱۴۸ گفت و شنید با شهر / جواد مجابی
۱۵۰ دریا های جنوب / چزاره پاوزه
۱۵۳ کار سخت / چزاره پاوزه
۱۵۴ توان تپه را نمی شناسی / چزاره پاوزه



هنر

- ۱۶۵ آفرینان سر / محمد مشهدی نوش آبادی
۱۶۷ تا کجا می برد این نقش ... / عباسعلی رضایی نیا
۱۷۱ ذبح: به هنگام تیغ آفتاب / عباس حلواجی نسلجی
۱۷۸ غار رئیس شکوه و شکفتی / علی ابوالفضل
۱۸۲ آتشگاهی دیرینه پابرجا / ایرج صفایی
۱۸۵ از کاج تا کاج



- ۱۵۷ یونانی ها، ایرانی ها / منوچهر شیبانی
۱۶۳ عبور از باغ سرخ / گرماله سلیمانی



بوم

از آدمی و وطن

محمود ساطع

گاه نام آدمی، نشانی می‌شود، نشانه‌ای می‌شود بر شهری، سرزمینی یا زمانه‌ای که در آن می‌زید یا زیسته است. گاه نام آدمی نشانه‌ای می‌شود بر آنچه ساخته و پرداخته است. خواه در ساحت سازهای، بنایی از خشت و گل، یا جان و دل. خواه در ساحت تصویری، تندیس، خواه در ساحت کلمات.

بهرام بیضایی، نشانه‌ای است بر تارک ادبیات و هنر روزگار ما. در ساحت کلمه و تصویر و در قامت هنرمندی اندیشه‌ورز که فهم، فرهنگ، فرهختگی و خرد ورزی را با خویشتن‌اش آمیخته و آثارش گواهانی است از گستره‌ی معنا، که با هر بار مرورشان، پنداشتی از پسین پنداشتی می‌توان یافت. ویژه این شماره از مجله کاج، گفت و نوشتی است از بهرام بیضایی. ارادتی است به او و بازخوانی و دیگرخوانی از آنچه به سرزمین داشته‌هایش افزوده است.

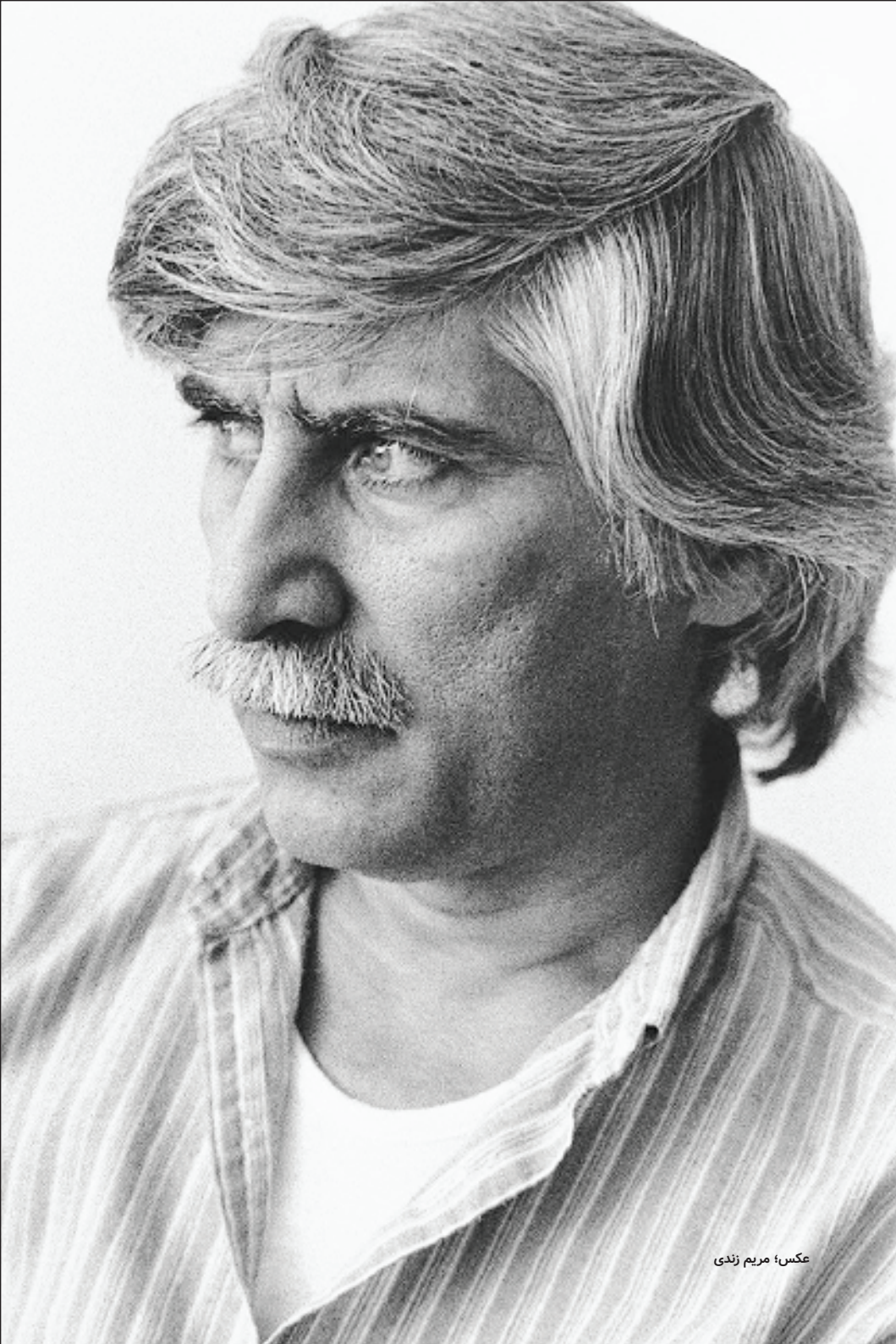
گاه می‌شود آدمی نشانه‌ای نمی‌یابد از آنچه می‌خواهد. لاجرم دست و ذهن می‌گشاید به خلق آنچه می‌خواهد. گزیده‌ای از داستان و شعر و نمایشنامه گرد آمده‌اند هر کدام گشوده بر جهانی. قدردان دوستان دیده و ندیده‌امانیم که با فرستادن متن و نوشتن، تاب و توان‌مان را فزونی و رنگارنگی بخشیده‌اند و می‌بخشند.

وطن، در زمانه‌ای که ما زندگی می‌کنیم، نشانه‌ای است بر بومی که از آن برآمده‌ایم. گاه وطن بی‌در کجایی می‌شود که به خامشی و فراموشی‌اش سپرده‌ایم یا ما را به خامشی و فراموشی گرایانده. گاه تنانگی‌اش را از دست داده و شده است واژه، کلمه یا کلماتی که او را دارنده‌ی خود می‌دانیم یا نمی‌دانیم. وطن شده است زبان. همان گونه که برای پاره‌ای تاریخ. برای پاره‌ای افسون و افسانه. برای چندی عقل و اندیشگی. اما میان این همه، وطن به مفهوم سرزمینی‌اش از باد و بوران و گردش روزگاران و دستبرد آدمیان، رنج خورده، بوده‌گی‌اش به نابودی می‌گراید اگر به ترمیم و نگاه‌داری‌اش برنماییم. در بوم این شماره، شما را به خواندن پاره‌ای از زیست بوم وطن میهمان می‌کنیم. کهن باغ شهر نیاسر، مانده از تاریخی هزاران ساله، در کناره‌ی غربی کاشان و گزارشی از پاسداشت هشتادمین سال ثبت بنای چهارطاقی آن. آتشکده‌ای برجای مانده بر بلندای شهر، یادآورد روزگاری که روشنی را می‌ستودند. امید روشن‌انمان را بیفزاید.



نکوداشت بهرام بیضایی، آذر و دی ۱۳۷۹، کانون اندیشه جوان - سپهری

ویژه



برام بیفت

در ساحت تماشا

متن پیش‌رو گفت و گویی چاپ نشده در حاشیه‌ی نمایش سلطان مار به کارگردانی کلاب آدینه (اجرای سال ۱۳۷۶) است. این نشست با حضور آقایان بهرام بیضایی، داوود فتحعلی بیگی و اردشیر صالح‌پور و خانم کلاب آدینه صورت گرفته است. گفت و گوی یاد شده توسط تحریریه ویرایش و مختصر شده است.

“

درمقدمه‌ی نمایشنامه آمده سلطان مار، مجلس تقلید؛ چرا تقلید؟

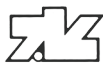
تقلید عنوانی بود که از دو قرن قبل در کل، به مجموعه نمایش‌های شادی‌آوری می‌گفتند که زیر سقف اجرا می‌شد. به نمایش‌هایی که زیر سقف اجرا نمی‌شد، یعنی در میدان‌ها و تفرج‌گاه‌ها و غیره و غیره اجرا می‌شد، می‌گفتند؛ تماشا. در واقع هر دو اصطلاح، اصطلاح‌هایی هستند که دقیق استفاده نمی‌شود، یعنی مردم می‌گفتند؛ بریم تماشا و به کسی که نقش کسی را بازی می‌کرد، می‌گفتند مُقلد. یعنی کسی که دارد تقلید می‌کند. برای نمایش‌های شادی‌آور، اصطلاح تقلید یا تماشا به کار می‌رفت. من که نوشتم مجلس تقلید، منظورم یک نمایش شادی‌آور بود و نخواستم از کلمه‌ی یونانی کمدی استفاده کنم و نه ترجمه‌ی این سال‌ها یا سال‌های پیشین، یعنی فکاهی و غیره، بلکه فکر کردم مستقیم خود اصطلاح این سنت را که تقلید است، استفاده کنم و بنویسم مجلس تقلید.

اشاره کردید به تماشا؛ اطلاع دارم که در آذربایجان آن ور مرز به نمایش، تماشا می‌گویند. با توجه به این که در دوره‌ای آن آب و خاک جزیی از ایران بوده و در زمان قاجار جدا شد، فکر نمی‌کنید که این همان تماشایی است که در ایران گفته می‌شده و آن جا باقی‌مانده است؟

درست است، این اصطلاح در هند و پاکستان هم هست. در کشورهای عربی هم هست ولی به معنای دیگر و معنی نمایشی ندارد. سعدی هم که گاهی می‌گوید: برویم تماشا، منظورش رفتن به سیر باغ و دشت است. بنابراین معنی کلی تماشا، یعنی تفریح کردن، راه رفتن و.. تماشا اصطلاح تئاتری هم دارد که به آن معنایی نیست که ما استفاده می‌کنیم، انواع بازی‌های شادی‌آوری که در تفرج‌گاه‌ها و هرجایی غیر از زیر سقف اجرا می‌شد. بنابراین وقتی می‌گفتند بریم تماشا، منظور در آغاز همه چیز بود؛ از سفره پهن کردن، خورد و خوراک و تنقلات تا بازی‌هایی که آن جا می‌گذشت. برای ما که اهل نمایش هستیم، بازی‌هاست که موضوع مهمی است نه بقیه‌اش.

برای توضیح صحنه به سکوی گرد اشاره کرده و نوشته‌اید نقش‌پوش‌ها، در این رابطه توضیح بفرمایید.

صحنه‌ی گردی که نوشتم برای خودم یادآور تخته روحوسی است. برای این که نمایش‌ها در دوره‌ی قاجاریه، در خانه‌ها اجرا می‌شد. اواخر زنده، کم‌کم به خصوص در تهران و یکی دو شهر دیگر شروع به رشد کردند و یک طبقه‌ی پول‌دار پیدا شدند که خانه‌های بزرگی داشتند. این خانه‌ها حیاط‌های بزرگی داشت. وسط حیاط یک حوض بود، ما سند قدیمی هم داریم که تعزیه هم روی تخت حوض اجرا می‌شده است. تخت حوض مرکز حیاط بود و بنابراین جایی که همه می‌توانستند ببینند. از پشت‌بام همسایه گرفته تا سر دیوارهای روی بهار خواب، معمولن چند تخت را به هم می‌چسباندند و رویش نمایش اجرا می‌کردند و مردم دور تا دور می‌دیدند. کم‌کم روی حوض الوار انداختند و رویش فرش پهن کردند و بعد خود فرش هم نوعی صحنه برای بازی شد. تئاترهای تقلیدی این شکلی تخت حوضی هستند، یعنی تئاترهایی که روی حوض اجرا می‌شد، بنابراین سکویی که به کار بردم به این دلیل است و اگر گفتم سکوی گرد، برای این است که خیلی از حوض‌های قدیم، گرد بود و نمایش روی آن اجرا می‌شد. چهارگوش هم می‌تواند باشد.



در ارتباط با لفظ نقش‌پوش‌ها توضیح دهید.

ما در تعریف کلمه‌ایی که ترجمه‌ی کاراکترز است، در طول تمام این چهل، پنجاه سال دچار مشکل بوده‌ایم. این کاراکترز به نوعی از تئاتر غربی آمده است ولی به نمایش تخت‌حوضی و تعزیه نمی‌تواند اطلاق شود. برای این که در آن نمایش‌ها افراد، شخصیت‌هایی را بازی می‌کنند، در حالی که در نمایش‌های ما، این اشخاص بازی نمی‌کنند، بلکه تقلید می‌کنند، اصلن خود بازیگرها می‌گویند که دارند شبیه آن‌ها را در می‌آورند. بنابراین هم‌چنان که در ترجمه‌ها، کاراکترز را هیچ وقت نتوانستند ترجمه کنند و بالاخره به اشخاص بازی یا به شخصیت‌ها ترجمه کردند که این ترجمه‌ها به کار من نمی‌خورد. من شخصیت‌ها یا اشخاص بازی نداشتیم، مقلدها یا نقش‌پوش‌ها داشتیم. اصطلاح نقش‌پوش را از این جهت استفاده کردم. ما در تخت حوضی، سیاه‌پوش، شاه‌پوش، وزیرپوش، جویون‌پوش و غیره داریم. من به قیاس همین‌ها اصطلاحی کلی استفاده کردم که نقش‌پوش‌هاست.

در مقدمه‌ی خارج از متن آمده است؛ صحنه گردان، این آدم از کجا می‌آید؟

در تمام تئاترهای تخت حوضی واقعی که روی تخت حوض، بازی می‌شد و بعدتر در تمام تئاترهای تخت حوضی که نه دیگر بر تخت حوض، بلکه بر اولین صحنه‌های به شکل غربی، یعنی صحنه‌های اولین تماشاخانه‌ها اجرا می‌شد، یک مدیر برنامه‌ایی، مدیر نمایشی، رئیس دسته‌ایی بود که در ابتدا، توضیحاتی برای مردم می‌داد، که این توضیحات شامل این بود که: بچه‌هایتان را جمع کنید و سر و صدا نکنید. تخت حوضی‌ها معمولن به مناسبت جشن‌هایی مانند عروسی بود. آن شخص مسؤول، خیرمقدم گفتن به مهمانان بود یا به عروس و داماد و یا به پدر عروس و داماد تبریک می‌گفت. در عین حال یک توضیحی هم راجع به گروه نمایش می‌داد که تبلیغ و آگهی هم بود.

ما حضور راوی را در مثنوی، شاهنامه و یا در گلستان سعدی حس می‌کنیم، این روایت و یا کاراکترز راوی می‌تواند از فرهنگ نمایشی و ادبی ایران برداشت شده باشد؟

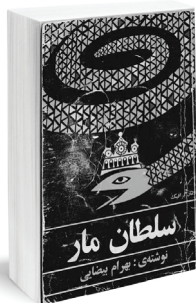
راوی نه مخصوص ایران است و نه مخصوص هیچ‌جای دیگر، در همه‌ی دنیا از گذشته‌ی خیلی دور، نخستین شکل ارتباط کلامی، روایت بوده است که نهایتن، امروزه به رمان ختم می‌شود، کسی وجود داشته که داستانی می‌گفته و مابقی می‌شنیده‌اند. می‌شود گفت؛ اولین راوی معلوم نیست که در کجا شکل گرفته است، برای این که نیاز همگانی بوده و در همه‌جا به وجود آمده است. سنت روایت نه‌تنها در ایران، که در همه جای دنیا دیده می‌شود. در یونان، هومر را می‌شناسیم، نمی‌شود گفت که قدیمی‌ترین بوده، زیرا اولین کسی است که ما نامش را می‌دانیم، ایللیاد یا ادیسه نمی‌تواند محصول ناگهانی باشد. چون شکل یافته‌ی قرن‌ها فرهنگ است. هند در مهاباراتا و رامایونا؛ در تمام آثار فرهنگی باستانی هندی راوی وجود دارد. در نمایش کلامی و در نمایش غیرکلامی هندی، یعنی نمایش سنسکرت حتی نمایش کاتاکالی و حتی نمایش‌های رقصی، راوی وجود دارد. کسانی که ساز می‌زنند، در عین حال یک داستان هم تعریف می‌کنند، منتها کل این، داستان نیست؛ حالت‌هایی است که به یک داستان مربوط می‌شود. مثل ظهور کریشنا در واقع‌ای؛ که آن را رقصنده‌ای اجرا می‌کند و یا در کاتاکالی، خواننده‌ها و ساززن‌ها در عین حال داستانشان را هم

تعریف می‌کنند. این روایت در بسیاری از جاهای دیگر هم هست. در تمام متن‌های نقالی ایرانی، (آن مقداری که جمع شده)، از سَمَک عیار، داراب‌نامه‌ی طرسوسی، داراب‌نامه‌ی بیغمی، راوی‌شان در خود اثر دیده می‌شود. در شاهنامه راوی خود فردوسی دیده می‌شود، در شاهنامه‌خوانی راوی‌ها فرق می‌کردند. سنت نمایشی خیلی از جاها از روایت می‌آید. یعنی در واقع، این روایت است که بعد از گفتن یا نقل کردن تبدیل می‌شود به زبان حال پرسوناژها. در پوئیکای ارسطو که راجع به تفکیک شعر روایی و شعر نمایشی حرف می‌زند؛ فکر می‌کند که روایت نمی‌تواند نمایش باشد؛ به غیر از این مورد و در واقع فقط تئاتر یونانی همان دوره، موارد بسیاری در تاریخ نمایش شرق و در تاریخ نمایش رم و حتی در تمام تئاتر اخلاقی قرون وسطایی اروپا، نقش روایی را می‌شناسیم. بسیاری از کارهای شکسپیر و بسیاری از کارهایی که در جاهایی مثل آفریقا اجرا می‌شود روایت دارند. بنابراین می‌شود گفت در همین قرن وقتی برشت راجع به تئاتر روایی صحبت کرد، متکی بود بر تمام این پیش‌زمینه‌ها، برشت تنها از تفکیک تئاتر روایی با شعر نمایشی ارسطویی حرف می‌زند و البته متکی به بسیاری از چیزهای دیگر هم هست؛ از جمله پیدایش سینما یا مینیچون. تعزیه و تخت حوضی شبیه همین است، یعنی به طور دائم اشاره می‌کند که هیچ کدام از این آدم‌ها، آدم‌های واقعی نیستند و ما داریم تقلیدشان می‌کنیم. در عین حال هر زمان لازم شد قطع می‌کنیم و با تماشاگران، صحبت می‌کنیم. پس هم‌چنان، مثل راوی‌های گذشته که رابطه‌اشان با تماشاگر مستقیم بود، رابطه‌ی مستقیم را با تماشاگر حفظ می‌کنیم.

در حقیقت یک راوی جمعی داریم، در واقع مثل معین البكاء نیست که کنار صحنه باشد؟

بعضی از شخصیت‌ها به جای راوی قرار می‌گیرند. شخصیت‌های خیلی فرعی این کار را نمی‌کنند یا خیلی کم می‌کنند. پس یک‌جور راوی دسته جمعی اگر بگوییم؛ راوی‌ای که تقسیم شده در چند نفر. این قضیه در تعزیه برعکس می‌شود، تماشاگر این رابطه را برقرار می‌کند؛ حتی مردم می‌آیند وسط صحنه و پول می‌گذارند و دعا می‌کنند، بچه‌هایشان را هم وسط تعزیه می‌برند، در واقع حتی اگر از طرف بازیگر نباشد، از طرف تماشاگر این رابطه برقرار می‌شود. ولی دعوتی که در تعزیه می‌شود را شخصیت‌های اصلی می‌کنند، نه شخصیت‌های فرعی. همین اتفاق در تخت حوضی هم کم و بیش وجود دارد، بنابراین ساخت روایی تخت حوضی؛ یعنی در واقع تقلید و تعزیه، ساختی است که در بسیاری از مکان‌ها وجود دارد، در کشورهای مختلف شکل‌هایش فرق دارد. در تئاتر نو و در تئاتر چین هم وجود دارد. وقتی یک نفر وارد می‌شود و می‌گوید؛ من فلانی هستم، از فلان جا می‌آیم، نامم این است و نقشم این است، ما داریم به نوعی تئاتر روایی اجرا می‌کنیم. اما شکل راوی تغییر کرده؛ جاهای مختلف، شکل‌های مختلف گرفته است. در بعضی از تئاترها این ارتباط مستقیم، فقط به صورت گفتار است. در ریچارد سوم شکسپیر در لحظه‌ی اول ریچارد وارد می‌شود، دوبار یا سه بار تنها ریچارد با مردم حرف می‌زند و هیچ پرسوناژ دیگری حرف نمی‌زند. یعنی ارتباط با مردم در همین حد است.

در شروع سلطان مار، شاه و وزیر می‌گویند؛ دلیل این که ما این‌قدر قدم می‌زنیم این است که خیلی ناراحتیم، این هم برمی‌گردد به همان روایت؟ بله، دارند با تماشاگر صحبت می‌کنند. رابطه‌ی مستقیم با تماشاگر. در عین حال، هم خودشان



در همه‌ی جای دنیا، هیچ
تئاتری نیست که همه‌ی
موضوع‌های جهان را
پاسخ دهد. برای هر
موضوعی باید دوباره فکر
کرد و راه گفتن آن را پیدا
کرد. در واقع می‌شود گفت
که این قالب نمایشی
نیست، این نویسنده است
که کار انجام می‌دهد.
قالب نمایشی را بدهیم
به کسانی دیگر، نخواهند
توانست کاری را پیش
ببرند. پشت قالب نمایش
یک نبوغ وجود دارد و آن
نبوغ شاید در خیلی از
کسان نباشد.

روایت می‌کنند و هم خودشان بازی می‌کنند و هم به
جای یک شاه و یک وزیری که ناراحت هستند صحبت
می‌کنند. خودشان، همان شاه و وزیر ناراحت هستند.
در نمایش سلطان مار به لحاظ فرم و تکنیک از
شگردها و هنجارهای تئاتر ایرانی، تعزیه و تخت
حوضی استفاده شده است و از آن‌جا که درون
مایه‌ی این نمایش را می‌توانیم یک نمایش
ایرانی قلمداد کنیم، سوال این‌جاست که آیا
می‌توان سلطان مار را نمایش ایرانی نامید؟
می‌شود قصه‌هایی که مربوط به ملل دیگر
باشند را با این تکنیک‌ها اجرا کنیم؟

در همه‌ی جای دنیا، هیچ تئاتری نیست که همه‌ی
موضوع‌های جهان را پاسخ دهد. برای هر موضوعی باید
دوباره فکر کرد و راه گفتن آن را پیدا کرد. در واقع می‌شود
گفت که این قالب نمایشی نیست، این نویسنده است که
کار انجام می‌دهد. قالب نمایشی را بدهیم به کسانی دیگر،
نخواهند توانست کاری را پیش ببرند. پشت قالب نمایش یک
نبوغ وجود دارد و آن نبوغ شاید در خیلی از کسان نباشد.
قالب شکسپیر را همه می‌شناسیم، ولی شکسپیر نیستیم.
برای این‌که الان آن قالب شناخته و طراحی شده است،
دیاگرامش کشیده شده است. ولی این را می‌توانیم بدهیم
به مردم جهان که الان چهار قرن هم پیشرفته‌تر هستند
ولی در این چهار قرن کسی شکسپیر نشده است. می‌شود
گفت برای موضوعی که داریم، باید از نو فکر کنیم و راه
گفتنش را پیدا کنیم. حتی در تئاترهایی که از یک قالب
استفاده می‌کردند مثل تعزیه و تخت حوضی می‌بینیم
که هر تعزیه و تخت حوضی، راه گفتن آن داستان خاص
را جداگانه پیدا می‌کند. اجازه دهید مثالی از موسیقی بزنم؛
مثل کسانی است که در دستگاه موسیقی می‌خوانند، هر
کدام سعی می‌کنند در حالی که آن قالب را حفظ می‌کنند،
به نوعی دستگاه را مال خودشان کنند، آن دستگاه را تبدیل
می‌کنند به وسیله‌ی بیان شخصی، برای گفتن آن چیزهایی
که می‌خواهند بگویند. در نمایش این قالب بازتر است، چرا
که تفکر در آن جریان زنده دارد و عده‌ی بیشتری دارند در
صحنه‌ی آن کار می‌کنند. بنابراین نمی‌شود گفت هیچ قالب

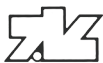
تأثیری در جهان وجود ندارد که بتواند همه‌ی مسائل جهان را به یکسان حل کند. شما می‌خواهید تأثیر سیاسی بنویسید جور دیگری باید بگوییم و بنویسیم تا اگر بخواهید طنز بنویسید. می‌خواهید تأثیر روانشناسی بنویسید؟ این دیگه جواب نمی‌دهد، باید راه دیگه‌ای پیدا کنید. در حالی که در همین قالب می‌شود مقداری راجع به سیاست و روانشناسی و تا حدودی می‌شود همه‌ی این‌ها را گفت. کار دشواری است که بخواهید یک تأثیر خاص روانشناسی را در قالب سلطان مار بنویسید.

تا چه حد می‌توانیم از قانونمندی‌های که در نمایش ایرانی وجود دارد استفاده کنیم؟ نحوه‌ی برخورد ما با این تأثیرها چگونه باید باشد؟

دستورالعملی ندارد، همین طور که گفتم بستگی به کسی که پشت ماجراست دارد. بستگی به کسی دارد که پشت میز نشسته و می‌خواهد بنویسد، یعنی دستورالعمل چیزی را که خودش می‌خواهد بنویسد را خودش پیدا می‌کند. بر اساس توانایی‌های شخصی‌اش، دانشش، آگاهی‌هایش و چیزهایی که می‌خواهد بگوید. من می‌توانم تنها راجع به خودم بگویم، من سال‌ها در نمایش ایران کار کردم، بنابراین من هیچ وقت در نوشتن سلطان مار دنبال این نگشتم که چطور این قالب را حفظ کنم؟ این قالب‌ها خودشان می‌آیند، آن‌ها به من دستور می‌دادند و خودشان ظاهر می‌شدند. بنابراین من در حال تلاش و تقلا برای این که تأثیر ایرانی بنویسم نبودم، تصادف ایرانی‌ام، روی این فرهنگ کار کرده‌ام؛ زبان فارسی هم می‌نویسم و این داستان را هم می‌شناختم. این داستان در واقع داستانی است که در پنج، شش سالگی، مادربزرگم، برایم می‌گفت. در نتیجه این مادربزرگم بود که داشت می‌نوشت، قالب‌هایی که من می‌شناختم را داشتم می‌نوشتم. منتهای یک نفر داشت به همه‌ی این‌ها وحدت می‌داد و در واقع در قالب یک ساختار؛ همه‌ی این‌ها را می‌ریخت و بنابراین از زیاده‌روی‌هایش جلوگیری می‌کرد، دنبال کمبودهایش می‌گشت و فکر می‌کرد. شاید هم در نسخه‌ی اول، نه؛ در نسخه‌ی دوم و سوم پیدا می‌کرد. باید بگویم بستگی دارد مطلقاً به نویسنده یا به اصطلاح، احاطه‌اش بر کاری که می‌کند و به تمرکزی که روی موضوع خاص دارد و پیدا کردن راه گفتن آن موضوع در لابه‌لای همه چیزهایی که هست.

در پرداخت دیالوگ‌ها یک نوع اختصارگرایی و ایجاز وجود داشت که به طنز گرایش پیدا می‌کند، این شیوه‌ی بیان نشانه‌های تأثیر ایرانی است؟

خیر. من این گونه می‌نویسم. خیلی‌ها هستند که تأثیر ایرانی می‌نویسند که ظرفیتش مثل یک تشت آب می‌ماند که یک لیوان آن قابل خوردن است، بعضی‌ها هم هستند که برعکس این کار می‌کنند. شما می‌توانید دو نوع کار با موضوعی واحد انجام دهید؛ یکی، به اندازه‌ی آبی که می‌خواهید ظرفتان را انتخاب کنید، بعضی وقت‌ها هست که یک قدح انتخاب می‌کنید، اما به اندازه‌ی یک لیوان آب می‌خواهید، بعضی تأثیرهایی که الان اجرا می‌شود این شکلی است؛ به این دلیل که موضوعش خیلی کم و قالبی که در نظر گرفته شده خیلی بزرگ است. متأسفانه در دانشکده‌های ما آموزش نمایشنامه‌نویسی وجود ندارد، یا آموزش نمایشنامه‌نویسی خوب وجود ندارد. تصور می‌کنم که حتی بعضی نمایشنامه‌نویسان معاصر که نمایشنامه‌های خوب می‌نویسند، استعداد‌های شخصی خودشان است و در واقع کشف شخصی‌شان است که خوب می‌نویسند. من تا الان در ایران ندیدم که کسی فن را درست آموخته باشد، بعضی فن را خودشان از نو کشف کردند. نکته‌ی مهم این است که الان تخت روحی‌هایی را می‌بینیم که حوصله سربر و خسته‌کننده



وقتی کسی سعی
می‌کند چیزی را
فراموش کند یعنی
فراموش کردن برایش
آسان نیست، یعنی
به آنچه می‌خواهد
فراموش کند علاقه
دارد.

نمایشنامه سلطان مار
بهرام بیضایی

هستند. تعزیه‌های این‌جوری هم وجود دارد. کسانی که حجم و جمعیت را به کیفیت ترجیح می‌دهند نتیجه‌اش می‌شود همین. تعزیه‌های اولیه تا جایی که من می‌شناسم؛ بهترین تعزیه‌ها و بهترین تخت حوضی‌ها آن‌هایی بوده که درست به اندازه‌ی حرفی که دارند، می‌گویند. یک کلمه‌ی بیشتر یا یک کلمه کمتر، خسته‌کننده است. در سنت نقد ایرانی هم می‌شناسیم که به اطباب در کلام یا ایجاز مُخل می‌شناسند. اگر به اندازه کافی مطلب را نگفتید بد است و اگر بیشتر از مطلبی که دارید بگویید، هم بد است. من هیچ‌جا نمایشنامه‌نویسی را یاد نگرفتم، من از جمله کسانی هستم که نمایشنامه‌نویسی را بر اثر خواندن نمایش‌نامه و عشق به تئاتر یاد گرفته‌ام، شاید بشود گفت از نو کشف کردم و در نوشته‌های مختلف، خودم را تصحیح کردم. سلطان مار یک نسخه‌ی اولیه داشت که در نسخه‌ی دوم تصحیح شده است. من مجبور شدم از تجربه‌ها و اشتباهات خودم یاد بگیرم، در نتیجه نسخه‌ی دوم سلطان مار با نسخه‌ی اولش فرق دارد و این ایجازی که می‌گویند، مخصوص نمایشنامه نیست، ایجازی است که من برایش می‌کوشم. من فکر می‌کنم که نصف تقلای من در این است که چگونه مطلب بیشتری را در حجم کمتری می‌توان گفت؟ تخت حوضی‌ای به نام سلطان مار در تاریخ تئاتر ایران وجود نداشته، همان‌طور که گفتم من این داستان را در پیچگی از مادر بزرگم، خانم صدیقه شریعت‌مدار شنیده بودم. از خردسالی یک نقطه‌ی عطف بود در ذهنم. به‌خصوص که حرکت خانم نگار و به خاطر هفت دست لباس پاره کردن و دنبال یک چیزی رفتن و آن را به نتیجه رساندن.

من احساس می‌کردم که مادر بزرگم دارد آرزویش را تعریف می‌کند. بنابراین وقتی که بعدها این را نوشتم، سال چهل و چهار، یک اشتباه کردم که خودم را به‌خاطرش نمی‌بخشم. آن اشتباه هم محصول فقط من نیست، محصول زمانه و دوران ما بود. آن اشکال این بود که آن زمان از فانتزی و تخیل خجالت می‌کشیدیم. دوران رئالیسم بود، دوران سیاست‌گرایی بود و دوران واقعیت‌گرایی. در حد روزنامه‌ای‌اش، من در نسخه‌ی اول دو مشکل داشتم که باید برای خود حل می‌کردم. در تجربه‌ی تا آن زمان تئاترم، متوجه شده بودم که تمام عوامل غیر از بازیگر و کارگردان و متن، مزاحم هستند. دکور، نور و اجزای صحنه و غیره و غیره. به محض این‌که نور می‌خواستی، مامور نور می‌شد خدای جهان. به یک چراغ دسترسی نبود، به یک لامپ دسترسی نبود. کابل‌ها خراب بودند، دیمر نبود، به محض این‌که دکور می‌خواستیم، مامور دکور تبدیل می‌شد به خدا. چوب وجود نداشت و میخ مهم‌ترین مخلوق در جهان بود. اصلن به نظر نمی‌رسید که پنج هزار سال از اختراع میخ گذشته باشد. به‌نظر می‌رسید که همه چیز مساله است. من سعی می‌کردم در تئاتر سلطان مار همه‌ی این حاشیه‌ها را حذف کنم. یعنی بعد از پهلوان اکبر می‌میرد. من داشتم به این فکر می‌کردم که چطور می‌شود همه‌ی عوامل را غیر از بازیگر و متن را از نمایش حذف کرد، در سلطان مار نورپردازی وجود ندارد، با یک نور توی بیابان هم می‌شود اجراش کرد. همان موقع که نوشته و چاپ شد، یعنی در سال چهل و چهار اولین کسانی که به من ایراد گرفتند، اجراکنندگان تئاتر آن زمان بودند. من یاد دارم که به سه دلیل کار را می‌زدند؛ یکی این‌که چرا رئالیسم نیست و دیگر این‌که موضع سیاسی‌اش برای آن زمان گنج‌کننده بود و سوم این‌که چطور اجرا می‌شود؟ می‌گفتند؛ این‌که غیرقابل اجراست. زمانی که من چهار سال بعدش سلطان مار را اجرا کردم؛ آن زمان معنای اجرای تئاتر، تئاتر قهوه‌خانه‌ایی مرسوم بود. تئاتری که دکور داشت

و همه سرفه می کردند و این حرکات مد بود و روی صحنه وقت کشته می شد و گفت و شنودها طولانی می شد که به هیچ جایی هم نمی رسید. من کوشش کردم همه ی این ها را از تئاتر حذف کنم. روی صحنه سلطان مار، که ما آن زمان اجرا کردیم، هیچ اکسسواری غیر از آن سکوی گرد و چهار پایه ی روی آن وجود نداشت. بازیگرها باید همه چیز را با بازیگری بسازند. کسی که گوینده بود، بعدن چوپان و گاوچران بود، بدون این که هیچ چیز عوض شود و هیچ وسیله ی صحنه ای برای بیابان عوض شود. هیچ چیز برای قصر عوض نمی شد. فقط یادم است که وقتی ما در گرگان اجرا داشتیم، یک آقای کم و بیش مست، ولی خیلی باشعور آمد روی صحنه و راجع به این صحبت کردیم که هیچی روی صحنه ندیده ولی تئاتر دیده است. اول بار بود که با این پدیده روبه رو می شد. این برای اجراکنندگان تئاتر یعنی هم دوره های خود من هم یک پدیده بود. از هیچ چیزی استفاده نکردن ولی همه چیز را هم داشتن. من از یک چیز اجرا راضی نبودم، احساس می کردم به خودم خیانت کرده ام و آن دعوای بین واقع گرایی و آن فانتزی ای بود که در من می جوشید. در جاهایی به نفع واقع گرایی کوتاه آمده بودم. واقع گرایی بدون تخیل، بدون عمق. واقع گرایی (رئالیسم) روزنامه ایی در تئاتر کاری انجام نمی دهد.

من اگر نسخه ی دوم را نوشتم برای این بود که فکر کردم بخشی از گفته ی مادر بزرگم را نیاورده ام و به بخشی از قصه اش خیانت کرده ام. بخشی که خانم نگار رفت و آن ها سر راهش مانع می گذاشتند. در زمانی که نسخه ی اول را می نوشتم فکر می کردم که ما داریم زیاد وارد خیال می شویم ولی در نسخه ی دوم، همه ی آن خیال ها را وارد کردم. چون اجرای اول را کرده بودم. همه ی چیزهایی که می خواستم بنویسم و همه می گفتند ناممکن است را نوشتم و اجرا کردم و متوجه شدم همه چیز روی صحنه ممکن است. قبل از آن در سال چهل و سه، سفرنامه هشتم سندباد را هم به همین شکل اجرا کردم. نه از دریا استفاده شد و نه قایقی دیده شد. و در عین حال از چین تا ایران، دریا، خشکی، صحرا و... همه را روی صحنه دیدند، بدون استفاده از کوچک ترین اکسسواری، بدون تغییر نوری. فقط از طریق بازیگر، میزانشن و متن. من فکر می کنم، چه در شهرستان و چه در تهران، ما می توانیم در نبود امکانات کار کنیم. در واقع نکته ی مهم این نیست. این امکاناتی را که ما نداریم، سوفوکل هم نداشت. اولین تئاتری ها هم نداشتند. این را با خلاقیت و کار کردن به دست آوردند. من به عنوان واکنش به تئاتر زمانه ی خودم، تئاتری را نوشتم که بازیگر به میزانشن و متن متکی است. اصلن با این که دیگران با شرایط خودشان از نو به متن نگاه کنند هم مخالفتی ندارم. من با هیچ نوع برداشتی از تئاتر مخالفتی ندارم و در واقع برداشتی که نه تنها در متن های خودم که در جهان با آن مخالفم، برداشت از روی بی سوادی است. و گر نه برداشتی که از روی کمبود امکانات باشد، درست است. من شش بازیگر داشتم، فرض دوتایشان می روند، من چهار بازیگر دارم، تئاتر را بر اساس همین چهار نفر می سازم. شاید فرداها تنها دو نفر مانند، باز براساس این دو نفر می سازم. این برداشت های نهایی من براساس امکاناتم است. آرش را می توانید با یک نفر اجرا کنید، می توانید با شصت نفر هم اجرا کنید، بستگی دارد چه امکاناتی دارید.

در شهرستان و هر جای دیگر مجاز هستید از هر امکانی که اندیشه ی شما را به تماشاگر منتقل کند، استفاده کنید و نداشتن همه ی امکانات باید خلاقیت شما را افزون کند. هر چه از شما کسر کردند شما بر خلاقیتان بایست بیافزایید. ناچار هستیم بگویم؛ در حالی که در تئاتر می بایست

وجود ندارد، برای تئاتر ناچارید کمبودها را از طریق اختراع و خلاقیت جبران کنید. این کار در مورد خود من هم در سال چهل و چهار که نمایش سندیاد را که بدون هیچ امکانی اجرا کردم نیز صادق بود. امکانات در دست کسانی دیگر بود و من کم کم موفق شدم، تئاتری بسازم که در خودش اتفاق می افتد. می شود گفت؛ پرده خانه بدون هیچ چیز قابل اجرا است. چیزی به اسم بیان ایرانی و یا بیان فرنگی وجود ندارد. بیان عبارت است از چگونگی گسترش قابلیت های صوتی یک بازیگر به طوری که هر حس، هر مفهوم و هر مضمونی را بتواند به دیگران منتقل کند. بیان یک وسیله است، هدف نیست. بازیگرانی که بیان را هدف می کنند از کلیشه ها استفاده می کنند. مثل نمونه هایی وجود دارد از کسانی که در بیان خودشان محبوس مانده اند و هرگز بازیگر نشدند. بازیگر مثل زبان نویسنده می تواند قدرت زبانش را گسترش دهد. تا در هر زبانی، هر مفهومی را که احتیاج داشت بتواند بگوید. بازیگر هم باید با بیان، امکانات بدنی اش را تقویت سازد و این بین بازیگر فرنگی، بازیگر ایرانی، آفریقایی و غیره مشترک است. تفاوت در بازیگرانی است که در کشورهایی زندگی می کنند که بیان اصلی آن ها بیان غیرکلامی است. مثل؛ هند یا جاهایی از آفریقا که بیان از طریق رقص است و رقص ها، آیین پرستش بوده اند. از راه رقص و نشانه های بدنی چیزی بیان می شود ولی جاهایی مثل کشور ما که بیان، کلامی، یعنی بیان، ادبی است، سنت بیان از طریق رقص، یعنی رقص به عنوان یک مدیوم نمایشی را کمتر داشته ایم و سنت بیان ادبی را بیشتر. یک بازیگر آفریقایی، احتمال از طریق رقص یک تئاتر کامل و شفاف را می تواند نشان دهد که احتیاج به بیان ندارد، یا یک بازیگر سنتی هند در بهاراتا یک نمایش کامل را به شما نشان می دهد و استفاده از بدن و علامات و احتیاجی به هیچ متنی ندارد ولی تئاترهایی هستند که بدون کلام نمی توانند کار کنند. تئاتر روانشناسی جدید به اصطلاح کلامی، مسائل اجتماعی، سیاسی و مسائل موقعیت بشری جدید را مطرح می کنند هم متکی به کلام هستند. برای این که شما بیان تان را پرورش دهید، کلامتان را باید پرورش دهید و مغزتان برای تمام مواردی که می خواهید بگویید بایست پرورش دهید. دیگر فرقی نمی کند که بازیگر، کارگردان، نویسنده و یا تماشاگر هستید.

سلطان مار از متن هایی است که بعضی از شخصیت هایش امکان بدیهه سازی دارند. در تخت حوضی دو دسته نقش وجود دارد؛ نقش های جدی مثل جوان پوش که در واقع یک لحن بیانی خاصی برای خودشان دارند و نقش های شوخی. نکته ی مهم توی تخت حوضی این است که کسی بحث بخش های جدی تخت حوضی را گوش نمی کند و در نتیجه با گرمای جنسی این مساله را جبران می کند. متن نقش پوش سیاه در تخت حوضی سلطان مار، مهم ترین متن سیاهی که من نوشتم نیست، ولی در ساختار جا افتاده است. یادتان باشد که بین پانزده تا بیست دقیقه، سیاه می میرد و چند دقیقه ی بعد باز می گردد، بالاخره تخت حوضی که نمی تواند بدون سیاه باشد. می توانم بگویم که خیلی از چیزهایی که در نمایش ایران وجود داشته است را الان نداریم و نمی بینیم. ما خیلی از چیزها را فقط به نام می شناسیم و نمی دانیم که آیا در این ها هم چنین ارتباطاتی بوده است یا نه؟ بر اساس آن چه که الان می بینیم و می شناسیم، ارتباطی نیست ولی با توجه به مشترکاتی که در نقاشی و خیلی چیزهای دیگر می بینیم به نظر می آید که بایستی چنین ارتباطی میان ایران و شرق دور بوده باشد. در کتاب های قدیمی دوره ی صفویه از دو، سه جشن صحبت می شود که در آن آتش بازی و نمایش های میدانی اجرا می شده است، این ها شبیه به



نمایش‌های میدانی خاور دور هستند ولی نمایش‌های میدانی در هرجایی وجود دارد که در آن آتش‌بازی، بندبازی، شعبده بازی، نور افشانی و ... برپا می‌شده است و این جشن‌ها مخصوص جای خاصی نیست. و با توجه به این که این بازی‌ها هم - بندبازی و آتش بازی و ...- در ایران هیچ‌وقت پیشرفت نکرد، مثل صنعت معاصرمان که در سطحی زیر معیار مانده و همگی فکر کردند که دنیا دو روز است و چرا باید به خود زحمت داد و رنج کشید پس همه چیز در همان سطح ابتدایی ماند، نمایش میدانی ما هم آن قدر پیشرفت نکرد و از بین رفت، جز ریسمان‌بازی که فکر می‌کنم هنوز در شمال وجود دارد، بنابراین چیزی باقی نمانده که ما آن را ببینیم و مشاهداتی داشته باشیم و یا تصویرسازی از این جشن‌ها در آن زمان آزاد نبوده است و ما هم الان تصویری از آن‌ها نداریم. زمانی تصویرگری کتاب‌های ما شباهت زیادی به نقاشی‌های چینی و نقاشی‌هایی که بعدها شکل دیگرش نقاشی ژاپن می‌شود، داشت. در آن زمان نقاشی در ایران آزاد نبود و فقط نقاشی‌های داخل کتاب مجاز بود، که قوانینی مثل قوانین نقاشی‌های چین را داشت، به واسطه‌ی راه ابریشم که ارتباط زیادی میان ایران و چین وجود داشت. تنها تصویری که بعد از تحقیقات وسیع درباره‌ی نمایش‌های زنانه به دست آمده است، همان تصویری است که من روی جلد نمایشنامه پرده‌خانه چاپ کردم و الان هم دیگر در ایران نیست، یعنی از ایران دزدیده شده و از ایران بیرون برده شده. ما یا هیچ سندی نداریم و یا اگر داریم در کتابخانه‌های پراکنده‌ی مدارس و کاخ‌های مختلف است که ما به آنها دسترسی نداریم. در ولایات و روستاها، گروه‌های دوره‌گردی وجود داشتند، اما همیشه به خان‌ها و قبایل وابسته بودند مثلاً در خراسان در نزدیکی‌های مرز واژه‌ای وجود داشت به نام «اَوغون بَزی» به معنی «افغان بازی». این‌ها دسته‌ای بودند که در ایران و یا آن طرف مرز می‌پریدند و احتمالاً سرشناس و معروف بودند که فرض خبر اطراقشان در ولایت دیگر به ایل یا قبیله‌ی همسایه می‌رسیده و این ایل آگاه می‌شده و برای سه هفته انتظار می‌کشیدند. می‌شود گفت که این گروه در طول سال را - شاید صد و پنجاه روز از سال - در این مناطق دور می‌زده‌اند. البته من اطلاعی ندارم که این گروه‌ها هنوز هستند یا نه چون این سنت در حال از بین رفتن است و حتی شاید از بین رفته باشد ولی این گروه‌ها وجود داشته و مشابه آن در غرب ایران هم موجود بوده است. همین دسته‌های دوره‌گرد موسمی، موقع تعزیه که می‌شد تبدیل به دسته‌های تعزیه‌گردان می‌شدند و بقیه‌ی سال را دسته‌هایی بودند برای نمایش‌های محلی، نه نمایش‌های تخت حوضی. نمایش‌هایی که با عوامل و وسایل محلی اجرا می‌شود و داستان‌های ساده‌تری را با ساز و آواز می‌گوید؛ می‌توان گفت که ترکیبی است از نمایش و رقص. ساز و دهل می‌زدند و کل نمایش همراه با رقص و گفت‌وگو اجرا می‌شد.

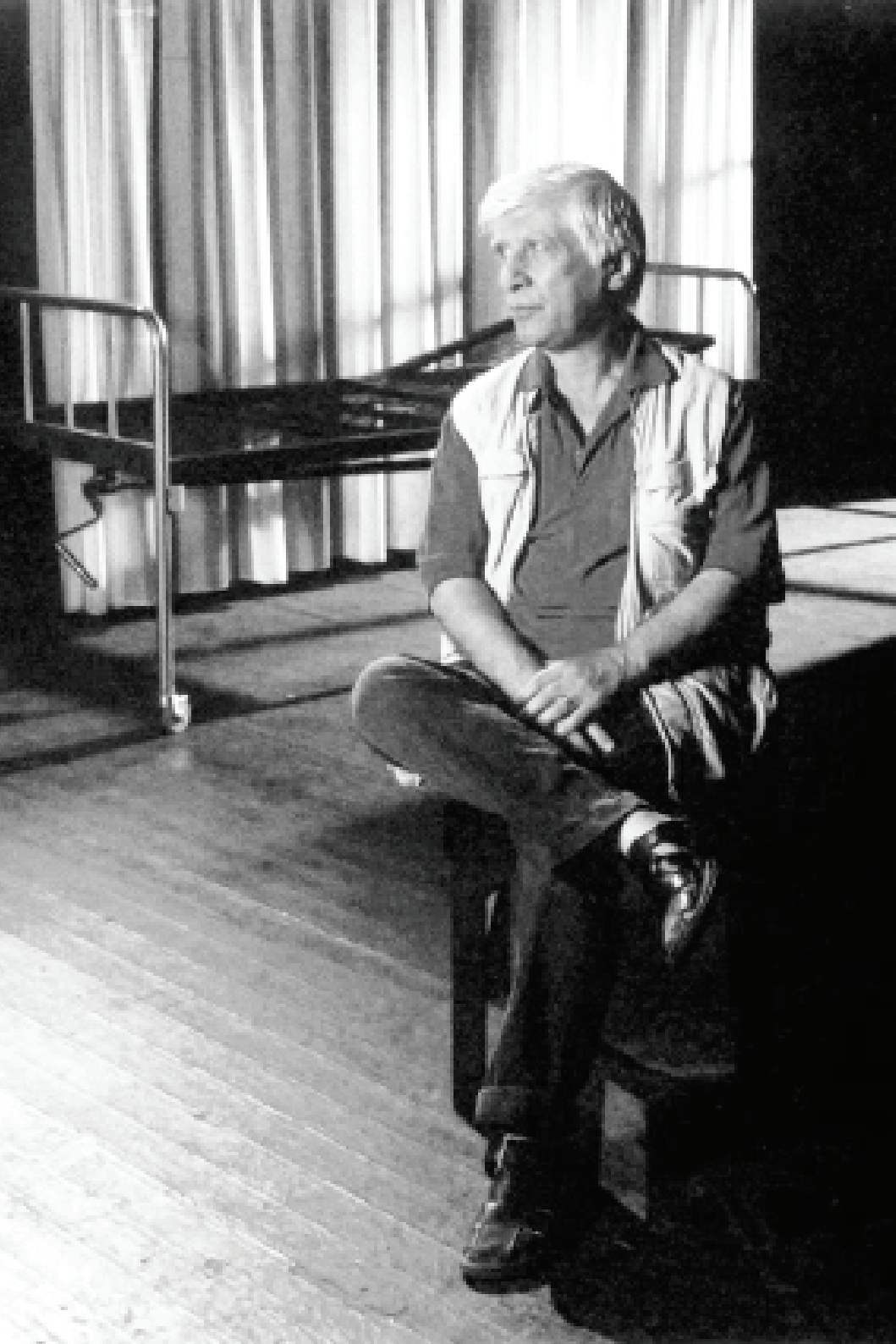


سرزدن به خانه پدری، یادداشت چاپ شده‌ای است از بهرام بیضایی به مناسبت یک هفته نکوداشتی که از او در کاشان برگزار شد در دی ماه ۱۳۷۹. اعضای کانون اندیشه جوان - سپهری برگزارکننده این برنامه بودند که هر روزی اختصاص یافته بود به نمایش آثار و گفت و شنیدی با حضور منتقدین و در روز آخر نیز بهرام بیضایی میهمان این هفته سراسر آموختنی بود. یاد زاون قوکیاسیان به نیکی و درستی به خیر یاد که راه بلدی او، روشنامان افزود. هزار و یک خاطره برجای ماند برای هزار و یک تن از مایی که در آن روزها زیستیم و آموختیم..

آن روزها و سوزها گذشت تا یکی از آن ما، جابر تواجعی، دوست داستان‌نویس و روزنامه‌نگارمان با کوششی درخور، بی‌توشه‌ای و بی بودن آن همه، سخنرانی‌ها و گفت و شنیده‌های آن هفت شبانه روز را به کلمه و بر کاغذ نشانده. به همراه متن‌های دیگری. سالی چند بر سر آن گذاشت تا کتاب شد، چاپ شده در انتشارات روشنگران و مطالعات زنان در سال ۱۳۸۳. با قدردانی از آن همه، یادداشت بهرام بیضایی از کتاب سرزدن به خانه پدری بازنشر می‌شود.

سرزدن به خانه پدری

**(نامه به کانون فرهنگی سپهری کاشان:
به جای نوشته‌ای، برای آوردن در کتاب
نکوداشت بهرام بیضایی)**



دوستان کویری من

با سپاس‌گزاری از لطفی که به من دارید [به امید این که شایسته‌ی آن باشم] ترجیح دادم این چند صفحه را - که می‌تواند رابطی باشد میان من و آن خاک - تقدیم کنم به پدرم، که اصل او از آن خاک است، و من از گلِ وی‌ام.

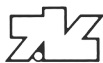
در مهرماه ۱۳۴۲ [کم‌تر از سه‌سال پیش از مرگش] از پدرم که در نهایت دل‌شکستگی بود، و هرچند یک‌بار، آرزو می‌کرد - اگر نگرانیِ مادرم، و نگرانیِ او برای ما نبود- به خانهِ مادری‌اش در آران برگردد، خواستم تا از گذشته‌اش در آران کاشان بنویسد. او نوشت؛ اما کم نوشت. افسردگی فشارهایی چند، حتی حوصله‌ی اصلاح و پاک‌نویس به او نداد؛ و با این‌همه این بهتر از هر نوشته‌ای است که من درباره‌ی زادگاه پدرانم بنویسم.

این نوشته یاد کسانی است که من اغلب آن‌ها را ندیده‌ام و با این‌همه از طریق این نوشته با آن‌ها احساس پیوند می‌کنم. ادیب بیضایی پنج سال پیش از تولد من از دنیا رفت؛ و مادر پدرم، که گلدانی سفالی -دست‌سازِ او- به من ارث رسیده است، یک سال پس از وی ترک دنیا کرد؛ و عمه‌ی ندیده‌ام خیلی زود به مادرش پیوست. گرچه عموهایم را که نام آن‌ها در این نوشته بُرده شده -و عموزادگان و عمه‌زادگانم را- کم و بیش از کودکی و نوجوانی در تهران دیده‌ام؛ و از جمله پسر عموهای شاعرم؛ حسین (پرتو) بیضایی را به ندرت و از دور، و حسین (ادب) بیضایی را بیش‌تر و از نزدیک؛ و هم‌چنین امین‌الله رشیدی (آهنگ‌ساز، ترانه‌سرا، خواننده) و علی‌محمد رشیدی (موسیقی‌شناس) -نوه‌های ادیب بیضایی را- که پدرم، در سخن گفتن از موسیقی، از آن‌ها [چون بخشی از گذشته‌ی وی نبوده‌اند] یادِ نکرده است. و همین‌جا گفته باشم که با آنچه از آوازخوانی در موسیقی ایران می‌شناسم، به گمانم پدرم در بازگویی آشنایی خودش و عموهایم با موسیقی، و صدا و آوازخوانی خودشان، واقعا شکسته‌نفسی می‌کند. من صدای کویری و غبارگرفته، اما باز و پُرسوختِ پدرم و آقا حسن (عمویم) را فقط حدود سال ۱۳۴۵ از عثمان خوافی شنیدم و بس.

برای من که کاشان را دیر دیده‌ام، و پیش از آن که درست ببینم به دست ایلغارهای بازسازی و سازندگی و نوسازیِ بسازوبفروش ویران شده بود، دو ماهی زیستن در آران و کاشان - در سال ۶۰ - برای ساختن فیلمی که همان زمان هم آمیدی به نمایشش نبود، گذری بود بر آنچه این نوشته نشان می‌دهد و یافتن جای پای کسانم و نسبتم با آن خاک. فیلمی که پدرم با دیدن نخستین تصویر آسیای آن، که در عصارخانه‌ای آشنا در همسایگی خانهِ کودکی او گرفته شده بود، به گریه زد.

در انتشار این چرکنویس، در سبک و سیاق نوشته‌ی کوتاه - اما عزیز - پدرم، هیچ تصرفی نشده؛ جز این که دو قطعه‌ی چندسطری را که پدرم بعدتر یادش افتاده و در آخر متن آورده، به سر جای آن‌ها برگردانده‌ام که با نشانه‌ی * مشخص شده؛ و نیز جدا کردن ب و می سر واژه‌ها، و افزودن تشدید، یا همزه [- یا ی پیونددهنده‌ی برخی واژه‌ها]، و گهگاه زیر و زبرگذاری برای بهتر خوانده شدن مصرعی از شعری. یک‌دو مورد میان [] گذاشتن سطر یا چندسطری، از من است و همچنین دوسه مورد حاشیه‌ها. برای من خواندن این نوشته، مثل این است که سری به خانهِ پدری زده باشم. بسیاری از جاهایی که در این متن از آن‌ها نام بُرده شده هنوز در آران وجود دارد و برخی مثل گورستان قدیمگاه کاشان از میان رفته؛ و شما که آن ناحیه را بهتر از من می‌شناسید، سلام مرا به تکتک این جاها برسانید.

پهرام بیضایی



(۲-نوشته پدر)

فرزندى بهرام عزیز، سوالی چند راجع به خانواده نموده‌ای که باید به ترتیبی که نوشته‌ای جواب بنویسم و لهذا به نام خداوند و فضل و موهبت او شروع می‌کنم.

۱-روح الامین

ملاّ محمد فقیه آرائی که شاعر هم بود و در شعر روح الامین تخلص می‌کرد، جدّ پدری این بنده ذکائی بیضایی است و جز این که فردی در لباس روحانیت بوده و تحصیلاتش را در اصفهان، که آن وقت مرکزیت علمی دینی داشته، به پایان برده، اطلاع دیگری از وی در دست نیست و اسم پدرش به ظنّ نزدیک به یقین ملاّعلی اکبر بوده و با این وصف، او هم در وصف روحانیان قرار داشته است.

روح الامین به طوری که در تذکره‌ی خوان نعمت^۱ نوشته‌ام در حدود سال ۱۲۲۵ هجری قمری در آران به دنیا آمده است و تاریخ فوت و محل دفنش معلوم نیست و از آثار ادبی او که پدرم را هیچ در دست نبود. من در آران در یک جنگ قدیمی، یک قصیده و یک غزل [از او] پیدا کردم و همان است که در تذکره‌ی خوان نعمت، همراه شرح مختصر احوالش نوشته‌ام. اگر بخواهید می‌توانید به تذکره‌ی مذکور مراجعه نمایید. و علت این هم که اثری از او در دست نمانده، به نظر من این است که روح الامین سه پسر داشته که پدر من کوچک‌ترین آن‌ها بوده؛ و [پدرش] در طفولیت او وفات یافته است؛ و اگر اثر یا آثاری از او وجود داشته - که قطعاً داشته - به دست آن دو برادر بزرگ‌تر بوده و معلوم نیست به چه سرنوشتی دچار شده است. اسم سه پسر روح الامین به ترتیب سنّ: ملاّعلی اکبر، میرزا محمدصادق و میرزا محمدرضا بوده است. اخیراً هم یک قصیده از روح الامین در آران طرداً للباب و از اذهان یافته‌ام که اظهار می‌دارند از روح الامین است و موضوعش مرثیه و - به اصطلاح - گفت‌وگوی با ذوالجناح حضرت سیدالشهداء امام حسین (ع) است. مطلع آن قصیده این است:

ای اسب تیزرو که به هنگام گیر و دار / نبوّت تو را نظیر، به هر شهر و هر دیار

موضوع این شعر خود داستانی دارد که باید برای اطلاع تو بنویسم: در تعزیه‌داری و روضه‌خوانی‌های آران، معمول بوده که اسبی سیاه‌پوش را با زین و یراق در مجلس روضه، جلو مرثیه‌خوانی می‌آوردند؛ و چنان که متن قصیده حکایت می‌کند، آن مرثیه‌خوان با خواندن آن اشعار یک دهنه و لگام و افسار و زین اسب را برداشته و به اصطلاح او را لخت می‌کرده (به طوری که گفته شد این نوعی عزاداری بوده است که خیلی هم موثر و گریه‌خیز می‌باشد) و سپس مجدداً با ادامه دادن به آن اشعار، اسب را می‌پوشانده است.

این قصیده یا مرثیه را برادر بزرگ‌ترم آقا حسن بیضایی - که صدایی خوش داشت - در حفظ داشت و در زمانی که من در آران بودم (ایام اِرْهَاق^۱؛ شصت سال پیش)، چند دفعه دیدم که به خواهش و تمنا از او می‌خواستند که این کار را بکند؛ یعنی به اصطلاح اسبی را با خواندن آن اشعار لخت کند؛ و کرد؛ و بسیار مورد تحسین و تمجید واقع شد. و عجب این است که او نمی‌دانست شعر از کیست؛ والا من هم اطلاع پیدا می‌کردم و به ضبط آن می‌کوشیدم. و - به طوری که نوشتم - اخیراً و طرداً للباب از زبانی در آران شنیدم و بعد هم دیگران از گفته‌ی پدران خود تایید کردند که شعر از روح الامین است. بدین مناسبت شعر را گرفته در جنگ خود ضبط کردم؛ و اگر موردی پیدا کند، ان‌شاءالله بعداً آن را با شرح مربوط به چاپ خواهم رسانید.

۲-ابن روح (پدر این بنده نعمت‌الله ذکایی بیضایی)

میرزا محمدرضا متخلص به ابن‌روح، به‌طوری که قبلاً نوشتیم فرزند کوچک‌تر مرحوم روح‌الامین بوده و با این که معمم نبود، به رعایت مقام پدرش او را آخوند ملا محمدرضا می‌گفتند. او در حدود سال ۱۲۷۵ هجری قمری در آران به دنیا آمد و در سال ۱۳۲۸ قمری بدرود زندگی گفت و در صحن بقعه‌ی امام‌زاده محمد هلال آرائی مدفون گشت و فرزند ارشدش ادیب بیضایی که از فحول شعرای عصر اخیر ایران است و به ذکرش می‌رسیم، این قطعه را در ماده تاریخش سرود که بر سنگ مزارش نقر شده است.

آوخ که ابن‌روح، محمدرضا نمائد / وز دیولاخ دُئی دُون شد به بزم حور
رفت از جهان و خلق جهان را وداع گفت / آن عارف مقدس و آن فاضل غیور
ذیحجه روز سیزدهم، ظهر جمعه رفت / زین خاکدان تیره سوی گلشن سرور
چون ایزدش به مغفرت انباز کرده بود / تاریخ سال رحلت او شد «هوالغفور»
[۱۳۲۸ هجری قمری]

مرحوم ابن‌روح شاعر بود. ولی اشعارش منحصر به مدح و مرثیه‌ی خانواده‌ی رسالت بود. در حدود یک هزار بیت از اشعار او در دست است؛ یعنی نزد من موجود است. قصایدش ابتدا تغزل یا بهاریه و سپس مدح یکی از ائمه علیهم‌السلام (بیش‌تر حضرت المؤمنین علی علیه‌السلام) و سپس گریز به صحرای کربلا و مرثیه است. غیر از قصاید هم قسمت‌هایی از اشعار دارد که صرفاً مرثیه است.

مرحوم ابن‌روح علاقه‌ی مخصوصی به تعزیه و بر پاداشتن مجالس آن داشت. به‌طوری که نسخه‌ی تمام دستگاه‌های تعزیه را (که تعدادش به من هم گشته مشکل) با زحمت و خرج زیاد و از گوشه و کنار تهیه کرده بود و هر جا دستگاهی هم اگر عیب و نقصی داشت، خود با طبع شعری که داشت و اطلاعات وافیه که از موضوع تعزیه داشت، آن را اصلاح می‌کرد و عده‌ای را در آران که سواد خواندن و نوشتن داشتند برای شبیه شدن و نسخه‌خوانی تربیت کرده بود و هر ساله در ماه محرم در برپا داشتن مجالس تعزیه جهدی وافیه به کار می‌برد. و مهم‌تر از همه این بود که برای روز عاشورا از هر دستگاه تعزیه مثلاً سر راه گرفتن حر ریاحی بر امام، مکالمه‌ی شمر و عباس، وقتی که شمر به دعوت حضرت عباس به سوی خودشان می‌آید (که از شاهکارهای تعزیه است)، رفتن حضرت عباس برای آوردن آب به فرات، آتش زدن خیمه‌گاه امام، بازار شام و مکالمه‌ی شمر و یزید واقعی کربلا را، ورود اسرای کربلا به شام و سرهای شهدا که بر نیزه‌ها جلو آن‌ها در حرکت است و امثال ذلک، نخبه‌ای که به اصطلاح عصاره یا شاه رُل آن دستگاه محسوب می‌شد، استخراج کرده، پانزده‌بست دستگاه به طریق سواره و دوره، در خط سیر معینی، از تکیه‌ی درب مسجد قاضی - که محله‌ی ما بود و هست - تا امام‌زاده محمد هلال - که نسبت به این کار و خط سیری که معین شده بود، مسافت بعدی می‌نمود - در سر هر گذر و تکیه، که البته جماعت انبوهی اجتماع کرده بودند، آن دستگاهها تحت نظارت ابن‌روح - یکی بعد دیگری - سواره وارد شده، تعزیه و سوال و جواب خود را می‌خواندند و می‌گذاشتند (این رسم هنوز هم در آران برقرار است؛ ولی نه به آن تفصیل و مرتبگی). و آن نسخه‌های تعزیه که بعد از فوت ابن‌روح در اختیار یکی از فرزندان او به نام میرزا یحیی (پسر سوم ابن‌روح) قرار داشت، مدت‌ها به همان کیفیت و به کارگردانی میرزا یحیی در آران مورد استفاده بود و چند سال بعد که آقا حسن (پسر چهارم ابن‌روح) نیز به اصطلاح رشدی پیدا کرد، در آن کارها با میرزا یحیی کمک می‌نمود و گاهی خود او هم بعضی نقش‌ها را انجام می‌داد و از آن نسخه‌ها به قدر امکان حافظت می‌کرد. ولی از سال ۱۳۳۰ شمسی که این دو برادر (میرزا یحیی و آقا حسن) از آران قطع علاقه نموده ساکن طهران شدند، صندوق آن نسخه‌های تعزیه، با مقداری اسباب



و اثاثیه‌ی غیر لازم دیگر که در منزل آران‌شان مانده بود، مورد سرقت واقع گشت و هر چند قسمتی از آن‌ها - یعنی از آن نسخه‌ها - بعداً به وسیله‌ی آقای محمد امینیان، خویشاوندان، از چنگ سارق که شناخته شده بود، به تدبیری به در آمد، ولی قسمت اعظم آن‌ها معلوم نشد به چه سرنوشتی گرفتار گردید.

فراموش شد گفته آید و لازم است تذکر داده شود که مرحوم ادیب علی محمد بیضایی شاعر استاد و فرزند ارشد ابن روح، که یک دنیا ذوق و قریحه و اشتغال داشت و بعداً به کاشان نقل مکان نمود و ساکن گشت، مادام که در آران سکونت داشت، در کارهای تعزیه گردانی ابن روح، کمک بسیار موثری برای پدر بود و از آن گذشته، به طوری که از بزرگ‌ترها شنیدم چند دستگاه تعزیه که هیچ سابقه نداشت، خود ساخته و به اصطلاح خلق کرده بود. یکی تعزیه‌ی امامزاده محمد هلال - فرزند حضرت امیرالمؤمنین علی (ع) - مدفون در آران، و عون - برادرش - که در چند نقطه جنگ و گریزها کرده و بالاخره به مزرعه آراندشت وصل به آران آمده و مورد حمایت کدخدای دشت و پنهان کردن آنان قرار گرفته و سرانجام در آن‌جا از دنیا رفته و در همان سردابه‌ی مورد اختفای خود که زیارتگاه فعلی است، مدفون شده‌اند. و دیگری تعزیه‌ی امامزاده سلطانی - فرزند امام محمدباقر علیه السلام - مدفون در مشهد اردهال - که هرساله مراسم قالی شوران در آن‌جا برگزار می‌شود [و شرحش از این وجیزه خارج است] و یکی دو تعزیه‌ی دیگر که تفصیل بیش‌تر آن را نمی‌دانم (قبل از روح‌الامین خبر و اثری در دست نیست).

۳- طیبیه‌النسا خانم (مادر عارفه و گرانقدرم)

دختر آقامحمدعلی و نوه‌ی شیخ عباس عالم آرانی بود. این خانم با این که سواد فارسی نداشت (چون در آن زمان دخترها از درس خواندن محروم بودند)، موجب شگفتی است که قرآن عربی، کتاب مقدس آسمانی، را بالتمام و مرتب می‌خواند و هم به شاگردانی از دخترها که قبول کرده بود، درس می‌داد. ولی از فضیلت و حسن تربیت او همین بس که فرزندش چون ادیب مفضل علی محمد بیضایی شاعر استاد قرن اخیر ایران را در دامن عطوفت خود پرورده است (دیوان غزلیات ادیب بیضایی در سال ۱۳۲۸ شمسی در طهران چاپ و منتشر شده است).

بنده‌ی شرمنده نعمت‌الله ذکائی بیضایی، کوچکترین فرزندش، ماده تاریخ وفات وی را چنین سرودهم. رحمه‌الله علیها.

هوالباقی

مادر طیبیه از دار فنا/ به سوی بارگه عقی رفت

دیده بربست ز دنیا و به شوق/ به بر فاطمه‌ی زهرا رفت

ز جهان رفت و مرا از غم او/ طاقت از جان شده، دل از جا رفت

بود ازو آن‌چه امیدم در دل/ همه از دیده‌ی خون پالا رفت

سال تاریخ ورا گفتم: «وای/ مهربان مادرم از دنیا رفت!»

[۱۳۵۳ هجری قمری]

۴- مرحوم ادیب بیضایی فرزند ارشد ابن روح و طیبیه‌النسا (برادر بزرگ بنده‌ی نگارنده)

او یکی از نوابغ ادبی عصر اخیر ایران بود و در نیمه‌ی اسفند ماه ۱۳۱۲ شمسی به سن

۵۴ یا ۵۵ سالگی بدرود حیات گفت و در گورستان معروف به قدمگاه کاشان مدفون گشت (بقعه‌اش معروف است). شرح مفصل احوال او در مقدمه دیوان شعرش درج گردیده است. زائد بر بیست هزار بیت شعر دارد که در حدود شش هزار بیت آن تحت عنوان دیوان ادیب بیضایی کاشانی در سال ۱۳۲۸ شمسی چاپ شده و بقیه نیز در دست است که امید است قریباً به چاپ برسد. قطعه ذیل را پسر ارشدش حسین بیضایی متخلص به پرتو در ماده تاریخ وفات او سرود و بر سنگ مزارش نقر شده است (پرتو بیضایی در مهر ماه ۱۳۴۸ در طهران بدرود زندگی گفت رحمه‌الله علیه).

هوالباقی

کان دانش ادیب بیضایی است / این که در خاک تیره‌اش وطن است
اوست گوهر، اگر هنر دریاست / اوست جان، گر کمال و فضل تن است
من چه گویم که او مراست پدر / لاجرم وصف او نه حد من است
سال فوتش به گفته پرتو: / «اوستاد مسلم سخن» است!

[۱۳۵۲ هجری قمری]

۵- از اخوان دیگر که سنگ‌نوشته دارد

گویا در ذکر مرحوم ابن‌روح گفته نشد که ایشان را پنج پسر و یک دختر بود. اسامی پنج پسر به ترتیب سن: ادیب علی‌محمد، میرزا حبیب‌الله، میرزا یحیی، آقا حسن، این بنده نعمت الله؛ و اسم دخترش فاطمه سلطان خانم بود.

سنگ‌نوشته‌ی مرحوم ادیب نوشته شد و دیگر از اخوان که سنگ‌نوشته دارد، فرزند چهارم ابن‌روح به نام آقا حسن است؛ و آن قطعه‌ای است که مرحوم پرتو بیضایی به نام حسین ادب‌فرزند آقا حسن سرود و بر سنگ مزارش منقور است. بدین شرح:

هوالباقی

دست بیداد اجل باز ربود / پر بها گوهری از کان ادب
کرد قصد حسن بیضایی / آن به معنی نمک خوان ادب
خاندانش همه ارباب سخن / جمله پرورده دامان ادب
سال فوتش ادب بیضایی / خواست سجد چو به میزان ادب
یکی از جمع برون آمد و گفت: «حیف ز آن شمع شبستان ادب»!

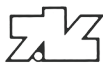
[۱۳۸۵ قمری = ۱۳۸۶-۱]

۶- حسین پرتو بیضایی

فرزند خلف ادیب بیضایی که شاعر و محقق و نویسنده بود و ذکر او در این جزوه باز آمده است. او در سال ۱۳۴۸ شمسی در طهران بدرود زندگی گفت و در گورستان فیض کاشان به خاک سپرده شد. آقای کیوان سمیعی از دوستان شاعر و بالفور قطعه‌ی زیر را در رثا و ماده تاریخ او سرود که بر سنگ مزارش منقور است (ولی حق او اشعاری برتر و فصیح‌تر از این بود که مجال نگذاشتند).

هوالباقی

ای دریغا گوی خاموشان خاک / بلبل با صد زبان گویا برفت
پرتو بیضایی، استاد سخن / آن غزل‌پرداز خوش‌آوا برفت
آن که بنهاده است آن در نظیم / یادگار از طبع گوهرزا برفت



آن که نام شاعران رفته را / کرد با کلک بدیع احیا، برفت
 قهرمانان ۴ را به گیتی نامور / کرد و خود زین عرصه‌ی هیجا ۵ برفت
 بزمی از اهل ادب در آسمان / دید و سوی عالم بالا برفت
 گفت کیوان سال و ماه رحلتش / این چنین به خاطر دانا برفت:
 در هزار و سیصد و هشتاد و نه / ماه شعبان پرتو از دنیا برفت!
 [۱۳۴۸ شمسی = ۱۳۸۹ هجری قمری]

* چیزی که درین گفتار به جای خود فراموش شد ذکر شود و در این جا متذکر می‌شوم، در قسمت سنگ‌نوشته‌ها، یاد خواهر مرحومم یعنی تنها دختر ابن‌روح، موسومه به فاطمه سلطان است که خانمی باذوق، و به ارث از پدر، دارای قریحه‌ی شعری بود و در آران زندگی می‌کرد و دارای اولاد و احفادی می‌باشد که اینک در آران و طهران زندگی می‌کنند. او در سال ۱۳۶۳ هجری قمری در کاشان بدرود زندگی گفت؛ و در آران، در بقعه‌ی امام‌زاده محمد هلال در جوار قبر مادرش طیبه‌النسا خانم مدفون گردید. تاریخ وفات وی را که بر سنگ مزارش منقور گردیده، چنین سرودهام:

هوالمسلی

افسوس که فاطمه مکرم / برداشت به ناگه از جهان، دل
 او بود چو ابن‌روح را دُخت / بر عالم روح گشت مایل
 شد ساکن کوی حق که در عمر / از یاد خدا نبود غافل
 ای خواهر مهربان که رفتی / از دیده، ولی نرفتی از دل
 تا زنده‌ام از غم تو گردد / آهم به عنان چرخ واصل
 دارد زفراق او ذکائی / جانی به هزار غصه حامل
 از طبع فسرده سال فوتش / می‌جستم و می‌نمود مشکل
 ناگاه سروش غیب گفتا: / «در گلشن قدس، جُسته منزل»!

عدد حروف مصراع آخر، به حساب ابجد می‌شود ۱۳۶۳ که سال فوت او به تاریخ هجری قمری است. ۱.

۷- خواسته‌اید که راجع به فرهنگ خانواده - که ارتباط با تعزیه‌خوانی، معلّمی، زورخانه، موسیقی، شعر و غیره دارد - هر چه می‌دانم بنویسم. راجع به تعزیه‌خوانی در ذکر مرحوم ابن‌روح، آن چه می‌دانستم نوشتیم. و اما از جهت معلّمی از سابقین چیزی نمی‌دانم. ولی از پدرم ابن‌روح خوب می‌دانم که مکتب‌خانه‌ای داشت و جمعی از اطفال بزرگان آران که به اصطلاح دستشان به دهستان می‌رسید - یعنی عنوانی داشتند و مجبور نبودند اطفال خود را از کودکی به کار و کسب بگمارند - در آن مکتب‌خانه تحصیل می‌کردند و خود من نیز قریب یک سال از اوّل شش سالگی تا اواخر این سال، شاگرد آن مکتب بودم و سپس شش سال داشتم که ابن‌روح بدرود زندگی گفت و آن مکتب تعطیل شد (حالا از چند سال قبل این مکتب‌خانه به وجود آمده - یعنی ابن‌روح آن را تاسیس کرده بود - نمی‌دانم). آن‌گاه، یعنی شاید قریب یک سال بعد از فوت ابن‌روح، فرزند دوم او به نام میرزا حبیب‌الله که در آران دکان عطاری داشت، همان شاگردان را - تا کار پدر خود را ادامه دهد - در محوطه‌ی جلو دکان خود پذیرفت که باز من هم یکی از آن شاگردان بودم و او تا در آران بود و به

کاشان نقل مکان نکرده بود، این مکتب را دایر داشت (در حقیقت این مکتب ابن‌روح و دنباله‌ی آن، در آن عصر که مدرسه‌ای وجود نداشت، برای مردم آران نعمتی بس گرانبها بود).

و مادرم طَیبه‌النسا خانم چنان که قبلاً متذکر شدم، کلاس یا مکتب تعلیم قرآن داشت.

و اما خودم هفده ساله بودم که از طرف کمیته‌ی مدرسه‌ی جدیدالتأسیس آران، به نام مدرسه‌ی معرفت به نظامت و معلّمی آن مدرسه دعوت شده و با کمال اشتیاق پذیرفتم و شش سال به این کار ادامه دادم و بعداً به طهران نقل مکان نموده سه سال هم در مدرسه‌ی تربیت بنین طهران معلّمی کردم و در خارج نیز شاگردانی داشتم که به آنان درس می‌دادم و خود نیز در قسمت‌های بالاتر شبانه درس می‌خواندم؛ و چون در ضمن این تعلیم و تعلّم‌ها کلاس یا مدرسه‌ی دروس مفصل حقوق و ثبت اسناد را دیده بودم، در سال ۱۳۱۰ شمسی رسماً وارد خدمت وزارت دادگستری (ثبت اسناد) شدم. در یک قصیده که حاوی شرح احوالم می‌باشد و مطلعش این است:

امید وصل فرخ‌زای آن مه تابان / بود به ظلمت هجران، چراغ کلبه‌ی جان

در این باب گفته‌ام:

سه سال وقت شبانروزی‌ام چنین بگذشت / که کاش هم بگذشتی چنین بقیه‌ی آن... [الخ]

و اما زورخانه، اولاً مرحوم حسین پرتو بیضایی برادرزاده‌ام که تقریباً با من هم‌سن بود و ساکن کاشان بودند، در جوانی ورزشکار زورخانه بود و بعداً هم که به طهران آمد و دنباله‌ی ورزش را رها کرد، کتابی با عنوان «ورزش باستانی - زورخانه» در ۴۶۳ صفحه تألیف بلکه تصنیف نمود، و تمام خُرده‌کاری‌های ورزش زورخانه را در آن شرح داد. به‌طوری که می‌توان گفت در نوع خود بی‌نظیر است. آن کتاب در کتابخانه‌ی من هست؛ آن را ببینید.

ثانیاً خود من تا در آران بودم (تا سن ۲۳ سالگی)، علاقه شدیدی به تماشا و تقلید ورزش‌های زورخانه داشتم. برادر بزرگ‌ترم آقا حسن نیز این علاقه را داشت، اما نه به اندازه‌ی من. در هر حال هر دو به تماشا - و تقلید ورزش‌های زورخانه در منزل؛ و در اوقات معین - می‌پرداختیم ولی از وقتی که به طهران آمدم، کثرت مشغله‌ی تعلیم و تعلّم مرا ازین کار قهراً بازداشت. ذکر این قسمت در این جا بی‌مناسبت نیست:

فراموش نمی‌کنم که در طهران و در بحبوحه‌ی مشغله‌ی تعلیم و تعلّم و کارهای منزل - که خود به تنهایی بایستی آن‌ها را انجام می‌دادم، یکی از زورخانه‌کاران بنام آران موسوم به سید یحیی دباغ (شجاعی) به طهران و به منزل من آمد. این جوان شیرین کار، یکی از نوچه‌های پهلوان اکبر رباطی کاشانی، ورزشکار معروف بود که زورخانه‌ای هم در کاشان، خود ساخته و در اختیار و به نام خود داشت. این سید یحیی آرانی از بس در ورزش زورخانه، مخصوصاً در چرخ زدن و میل‌بازی، مهارت و استادی داشت، حسن وطن‌دوستی بر آنم داشت که او را شبانه برداشته به یکی از زورخانه‌های شب‌کار طهران - که یکی دو تا سراغ داشتم - بیرم و از او خواهش کنم در ورزش زورخانه شرکت کند؛ یعنی به اصطلاح لخت شود تا هنر او را به نظر ورزشکاران طهران برسانم و همین کار را کردم. یعنی به اتفاق او به زورخانه‌ای رفتیم. ولی مع‌الاسف آن شب آن زورخانه بی‌رونق مانده بود و جمعیتی نداشت. حیفم آمد که او را در چنین بازار سردی عرضه کنم و لهذا با هم به منزل برگشتیم.

باری؛ صحبت از خودم بود که چندی ورزش باستانی من تعطیل شد تا وقتی که در سال ۱۳۱۳ (به سن ۳۰ سالگی)، رئیس اداره‌ی ثبت اسناد و املاک شهرک آباد و پُرمجیمیت سُنقرِ کلیایی ۱ شدم. در آن‌جا چون تقریباً فراغتی حاصل شده بود، و دولت وقت هم با صدور بخش‌نامه‌هایی به همه‌ی ادارات توصیه‌ی ورزش در کشور می‌کرد، به فکر زورخانه افتادم.

از افرادی پرسیدم که سُنقرِ زورخانه هم داشته است؟ گفتند زورخانه‌های متعدّد داشته؛ ولی در حال حاضر هیچ‌یک به صورت زورخانه باقی نمانده و هر یک به کاهدان یا هیزم‌دان تبدیل شده است. ولی این جواب، مرا از به راه انداختن زورخانه و ورزش منصرف نکرد. روزی از کوچه‌ای می‌گذشتم. در جنب یک دکان آهنگری، قطعه زمینی بایر دیدم که از سه طرف محصور بود. از آهنگر پرسیدم این زمین مال کیست؟ معلوم شد مال خود اوست. به او گفتم این‌جا را به هزینه‌ی من زورخانه‌اش می‌کنی؟ مثل این‌که خود آهنگر هم به اصطلاح اهل بخیه بود. قبول کرد. وجهی پرداختم و او دست به کار گودبرداری شد و چون کار بنایی‌اش نیز خاتمه یافت [و قبلاً پرسیده و دانسته بودم که تمام وسایل و اسباب ورزش زورخانه در خانه‌های اشخاص محبوس است؛ با خواهش از آن‌ها، و با میل و رغبتِ خودشان، تمام آن] وسایل نیز در زورخانه فراهم آمد، شامل: تخته‌شنا، میل ورزش، کباد، سنگ، و حتی تَنگه‌ی چرمی ورزش.

مانده بود یک مرشد زورخانه، یعنی ضرب‌گیر، پیدا کنیم. تحقیق کردم و معلوم شد یک مرشد زورخانه (ضرب‌گیر)، در سن بالایی حیات دارد. عقب‌ش فرستادم؛ آمد. مردی تنومند و قوی بازو بود. گفتم ضرب داری و ضرب می‌گیری؟ جواب مثبت بود. گفتم خود و ضربت را برای زورخانه‌ی جدید آماده کن. قبول کرد و رفت (بدیهی است تمام این اقدامات در ساعات فراغت از کار، یعنی اوقات غیراداری، انجام می‌شد). به هر حال زورخانه برای ورزش در اوّل شب‌ها دایر گشت. اتفاقاً چند نفر ورزشکار خوب و با سابقه هم در سُنقر وجود داشت که از همه ماهرتر و با سابقه‌تر استاد جعفر نامی بود کُفاش، که باید او را پیرِ دیرِ نامید؛ و ابتدا چندی میانداری زورخانه را به او سپردم و حقّاً خوب از عهده بر آمد.

تا وقتی که من در سُنقر بودم (سال ۱۳۱۷) این زورخانه دایر بود. بعداً نمی‌دانم چه سرنوشتی پیدا کرد و آیا ورزشکاران آن‌جا آن را حفظ کرده‌اند یا نه.

و اما موسیقی. من و برادر بزرگ‌ترم آقا حسن مختصر صدایی داشتیم و میل داشتیم مراتب و مدارج موسیقی، یعنی دستگاه‌ها و آهنگ‌ها را بیاموزیم. اما در آن کسی که این‌کار باشد، نبود ولی از همسایه‌های ما (اهل محلّه ما) مرد باذوقی به نام شاطر محمود تمدّنی که از دوستان و ارادتمندان و سرسپرده‌های ادیب بیضایی و برادرش میرزا حبیب‌الله (دو برادر بزرگ‌تر و بزرگوار بنده) بود، علاقه شدیدی به موسیقی و نواختن آلات آن داشت. ابتدا کمانچه‌ای تهیه کرده بود و چون در کاشان خویشاوندانی داشت، به هدایت آنان از استادان فن در کاشان تعلیماتی می‌گرفت و بیش‌تر اوقات خود را به نواختن کمانچه - که بعداً تبدیل به تار شد - می‌گذرانید. ما در صحبت او بعضی چیزها فراگرفتیم. اما در سال ۱۳۰۰ یا ۱۳۰۱ شمسی بود که چهار نفر برادر سیّد تعزیه‌خوان به آن آمدند. اسم دو نفرشان در نظرم مانده؛ سیدابوالقاسم و سیدهاشم؛ و اسم دو نفر دیگرشان را فراموش کرده‌ام. در اوّلین بساط تعزیه‌ای که در آن در محلّه و تکیه دهنو گسترده - و من که غیر ممکن بود در جایی تعزیه‌ای باشد و تماشایی آن نباشم، در آن تعزیه حضور داشتم - از طرز خواندن نسخه‌هایشان دریافتم

که اینان در موسیقی و دستگاه‌ها و آهنگ‌هاشان خوب واردند. لهذا بعداً با آن‌ها طرح دوستی افکنده و گاهی به ناهار و دیگر پذیرایی‌ها دعوتشان کرده، جمیع مراتب موسیقی و دستگاه‌ها و ردیف‌ها و طرز خواندنشان و از مقامی به مقام دیگر رفتن و غیره را از آن‌ها - مخصوصاً سیدابوالقاسم که برادر بزرگ‌تر و در این فن، عمیق‌تر بود - آموختم. و بعداً هم، یعنی وقتی رئیس ثبت سُنُقَر کلیایی بودم، سازی تهیه کرده و نزد نوازندهٔ جوانی به نام نریمانی که موقتاً به سُنُقَر آمده بود، در منزل خود، شروع به فراگرفتن تار کردم. اما مدتی نگذشت که طفل اول من در سُنُقَر به دنیا آمد و چون صدای ساز - مخصوصاً شب‌ها که تمرین صورت می‌گرفت - مخالف آسایش طفل بود، به ناچار از تعقیب آموختن تار صرف‌نظر نمودم و آن دستگاه‌ها و مقاماتی را هم که قبلاً فراگرفته بودم، به تدریج از یادم برفت و الان جز اسمی از آن‌ها در خاطر ندارم.

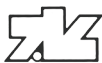
* مطلب دیگری باز فراموش شده در گرفتار قبلی ذکر شود، در قسمت موسیقی - و نام مرحوم حسین پرتو بیضایی برادرزاده‌ام - می‌باشد که در این‌جا متذکر می‌شوم و جزئی از آن گفتار است. حرف این بود که در خانوادهٔ ما از موسیقی چه اثراتی بوده است و من آن‌چه به نظر داشته‌ام، به جای خود ذکر کردم، جز این قسمت که به طوری که گفتم، فراموش شده و در این‌جا می‌آورم. آقای حسین پرتو بیضایی برادرزاده‌ام یعنی پسر ادیب بیضایی که با من هم‌سن بود، صدای بسیار خوش و غزایی داشت و مرحوم ادیب، پدر او که خود نیز از صدا بی‌بهره نبود، وقتی این هنر و استعداد را در فرزند خود دید، دریغ دانست که آن صدا و آهنگ خوش تحت تعلیم درنیاید؛ و لذا پیرمردی استاد موسیقی و آواز را که در کاشان بود، و شاید هم به زحمت و جستجوی زیاد او را پیدا کرده بود، برای تعلیم او به منزل فراخواند؛ و او هفته‌ای - به نظرم نیست - چند روز می‌آمد و به او دستگاه‌های موسیقی را تعلیم می‌داد. من گاهی در سر قسمت می‌رسیدم و به طور مستمع آزاد از آن محضر استفاده می‌کردم؛ از نام و نشان آن استاد هم هیچ نمی‌دانم؛ یعنی آن وقت درصدد نبودم که از این حیث خبری بگیرم.

بعداً در نظر دارم که مرحوم پرتو، سنتوری تهیه کرده بود و تصوّر می‌کنم با ذوق سرشاری که از جهت هنری داشت، خود آن را ساخته و پرداخته بود و تا وقتی که در کاشان بودند و بودم، هر وقت که در ساعت بی‌کاری به منزلشان می‌رفتم او را به نواختن آن سنتور سرگرم می‌دیدم. بعداً من به طهران آمدم و او هم سالی چند از آن به طهران آمد و سنتور را هم با خود آورده بود و در اوقات فراغت از نواختن آن لذت می‌برد. ولی کم‌کم مشغلهٔ زیاد ادبی و اداری طهران، او را از تعقیب آن ذوق بازداشت. رحمه‌الله علیه.

و اما شعر. به قول معروف: «مدینه گفتی و کردی خرابم».

اصولاً بنای خانوادهٔ ما با شعر گذاشته شده. به طوری که قبلاً نوشته‌ام جدّم ملامحمّد روح‌الامین، شاعر بود. پدرم میرزا محمّدرضا، متخلص به ابن‌روح، شاعر بود. برادر بزرگم مرحوم ادیب علی‌محمّد بیضایی از شعرای استاد و کم‌نظیر قرن اخیر ایران بود (قسمتی از دیوانش چاپ شده است) و فرزند ارشدش حسین بیضایی متخلص به پرتو، شاعر بود. ۱ برادران دیگر هم طبع شعر داشتند؛ و خود من هم در حدود شش هزار بیت شعر دارم، در صورتی که کم‌تر وقت خود را صرف ساختن شعر کرده‌ام (قسمتی از اشعارم یعنی در حدود دو هزار بیت در سال ۱۳۵۷ شمسی به نام «ید بیضا» چاپ

و منتشر شده است). ۲



و اما فهرست مقالاتم را مخصوصاً آن چه مربوط به فرهنگ کاشان و آران و خانواده خواسته‌اید: من مقالات زیادی در مطالب مختلف نوشته‌ام و در مجلات ادبی - مخصوصاً مجله ادبی وحید که آقای سیف‌الله وحیدنیا آن را منتشر می‌کرد- درج گردیده است. اخیراً که به فکر افتادم آن‌ها را جمع کنم، بیست و چهار مقاله از آن مقالات را توانستم در دفتر ضبط کنم که می‌توانید به آن دفتر مراجعه کنید. در هر یک از این مقالات یا دست کم در بیش‌تر این مقالات یادی و ذکری از فرهنگ کاشان و آران شده است. ولی به طور اخص دو مقاله‌اش مربوط به خانواده خودمان است - یکی به نام «یادی از ادیب بیضایی کاشانی»، و دیگری به عنوان «زبان رایج آران» - که اگر بخواهید می‌توانید از دفتر مزبور استخراج کنید.

۸- اشعاری که به نحوی حالت شرح احوال دارند الی آخر.

اولاً یک قصیده یا نامه منظومی است، حاوی یک صد بیت، که آن را از کُرنَد کرمانشاه در دی ماه ۱۳۱۲ شمسی به برادرم میرزا حبیب‌الله -رحمه‌الله علیه- آن وقت که در کاشان سکونت داشت، نوشته‌ام و با این بیت شروع می‌شود:

ای یار دیرینه، ای نیم صبا/ ای سبک سیر بوستان پیرا

که حاوی شرح احوال تا آن تاریخ (دی ماه ۱۳۱۲) می‌باشد. ثانیاً دو قصیده دیگر هم هست که یکی را قبل از قصیده کُرنَد، یعنی در سال ۱۳۱۱ در شهرستان اراک، سروده‌ام و با این بیت شروع می‌شود:

امید وصلِ فرح‌زای آن مه تابان/ بود به ظلمتِ هجران، چراغِ کلبه جان

و دیگری که در سال ۱۳۱۶ در سَنَقَرِ کلیایی سروده‌ام و با این بیت ابتدا می‌شود:

روزگارا چند داری با غم دل توأمانم/ گه ز کیدِ حاسدان و گه ز جورِ ناکسانم

ولی هیچ کدام به جامعیت قصیده کُرنَد نیست؛ و در هر حال، هر یک را بخواهید ببینید، در دیوان اشعار چاپ نشده‌ام می‌توانید از نظر بگذرانید و یا اگر خواستید، ضمیمه جزوه قبلی^۱ نمایید.

به تاریخ ۳۰ مهر ماه ۱۳۶۲

ذکائی بیضایی

*

۳- پی‌نوشت

پدرم باید مرا ببخشد که شاعر نیستم، و نمی‌توانستم ماده تاریخی برای سنجی که تا ده سال نداشت بنویسم. و همچنین برای مادر - نیره موافق - که او نیز در ۹ آبان ۱۳۸۰ از ما بُرید و راه جهان دیگر گرفت. تاریخ هر دو شان نه بر سنگ، که در ذهن من حک است. و من که - بی‌آن که شاعر باشم - گاهی پرتی نوشته‌ام از آن گونه که او هرگز دوست نداشت - نه به نام شعر، که به نام عواطفم - این چند سطر را می‌آورم که روز نهم آبان سال پیش بر من گذشت و در آن یادی از این هر دو ست؛ گوشه‌ای از آنچه که او آن را هرگز جایی نوشت؛ و من در کودکی، آن بارهایی که شاید چشم دوخته بر قاصدکی سرگردان - یادگویی‌های بسته‌گریخته‌ی هر یک‌شان برای دیگران را گوش می‌ایستادم، در هوا قاپیده‌ام.

بهرام بیضایی

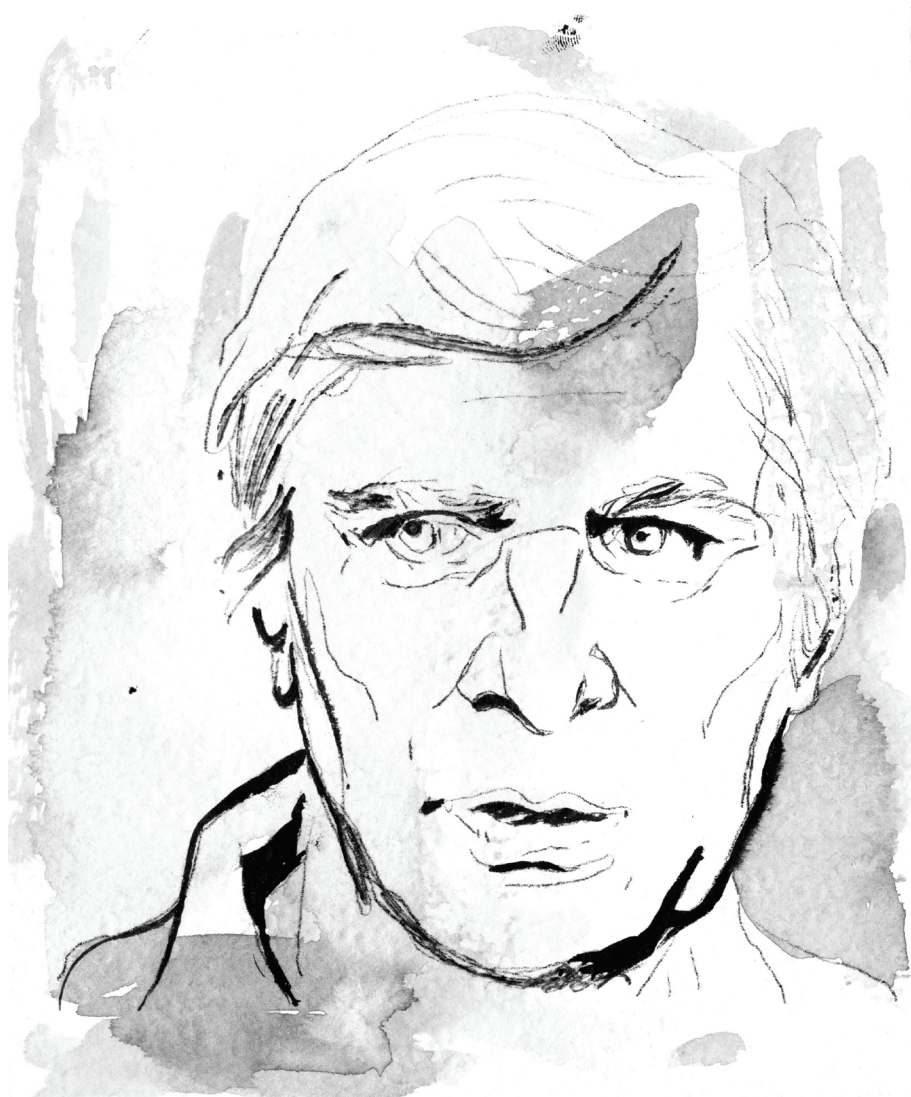


از نگفتن گفتن

گهگاه خواب دخترکی می بینم کم سال
که قرار است روزی مادر من باشد.
دخترکی که بازی هایش شبیه بازی نیست
و کارنامه‌ی درخشانش
با اشک دوری از مادر شسته شده!
توپش را زمین می زند، و می شمرد؛
و آنچه می شنود چیزی نیست
جز صدای توپش - و دلش!
رنگ پریده اش را لبخندی زینت نمی دهد
خودش را می بیند در آینه؛
همبازی خودش!
لی لی کنان از خطا می گذرد؛
و چون می گذرد از ته خط؛
می ماند میان نرفتن و رفتن
فکر می کند به من
- به غریبه ای -
که قرار است روزی فرزند او باشد
نمی داند که بهتر است روزی - کی؟ -
به دنیا بیاوردم یا نه؟
نمی داند که انده
برای توشه سپردن به کودکش کافی است؟
فکر می کند؛
به مردی که قرار است روزی - کی؟ -
زیر سقفش باشد.
مردی ندیده؛

که کیست؟ و کجاست؟

و هر جا هست و هر که هست
شاید اکنون در خیال او هم نیست!
مردی که شاید اکنون
- وجب به وجب -
در کار مساحی بیابان هاست؛
و گاهی شعری می نویسد کنار اسناد دولتی!
مردی که از کولاک کوبنده ی برف
پناه برده زیر شکم اسبی
و نمی داند حالا یخ می زند یا کی؟
و چون واپسین امید سر سوزانش
شاید فکر می کند
به لبخند اندوه زای دخترکی تنها
در جایی دور؛
مانده میان نرفتن و رفتن
بر خط کشی یک بازی.
دخترکی ندیده
که کیست؟ یا کجاست؟
و هر جا هست و هر که هست
چیزی ندارد؛
جز ماندنی در آینه
جز توپکی لرزان در دو دست
- و قلبی که گرم شده، از بس تند می زند -
جز خیال گنگی از مردی زیر شکم اسبی در کولاک
جز کارنامه ای
- با ده ردیف بیست -
تا با آتش آن گرم کندش!



طرح بهرام بیضایی از کیمیا اسماعیلی



تاریخ و قدرت در آثار بهرام بیضایی

مجلس زوال یزدگرد پسر یزدگرد

جابر تواسعی



نمایی از فیلم مرگ یزدگرد. عکس: عزیز ساعتی

بهرام بیضایی تنها با ده فیلم بلند در کارنامه‌اش یکی از بزرگ‌ترین فیلم‌سازان ما است. دنیای او دنیای اصالت پرسش است و آثارش اساساً بر نگره‌های کلی و هستی‌شناختی استوار است. او مثل هر درام‌نویس و کارگردان بزرگی به مسائل و مشکلات ازلی-ابدی بشر می‌پردازد که اساساً جواب مشخصی برای آن‌ها وجود ندارد. حاصل این جست‌وجوی پیاپی و مدام و نوکِ زخمی اندکی نور پاشیدن به پرسش‌ها است و نه بیش‌تر.

بیضایی با تاریخ و فرهنگ و تمدن ایران آشنا است و حرف‌هایش را در قالبی دراماتیک و ماندگار به مخاطب عرضه می‌کند. ممکن است کسان دیگری نیز چنین احاطه‌ای را به بخشی یا همه این موارد - تاریخ و اسطوره و روان‌شناسی و غیره- داشته باشند، اما قطعاً کسی را مثل او نداریم که علاوه بر این موارد، بر ساختار درام نیز تا این اندازه مسلط باشد. سبک و زبان او به دلیل حضور نمادها و استعاره‌ها و ارجاعات آیینی و اسطوره‌ای، متفاوت، دیرفهم و دیرهضم است و به همان اندازه نمادین و تأویل‌پذیر.

در شرایطی که اکثریت محصولات هنری و سینمایی، مصرفی و به تعبیر بیضایی روزنامه‌ای - به معنی

کم عمق و تاریخ مصرف دار- هستند، مجموعه آثار او منشوری است که با رد شدن هر نوری (بخوانید نگاهی)، رنگ تازه‌ای خلق می‌کند. برای همین گرچه مدام ادعا می‌کند که قصه‌های پیش پا افتاده و کودکانه‌ای را تعریف می‌کند و آرزو می‌کند که فیلم‌هایش به همان سادگی که هستند دیده شوند، آثارش به هیچ وجه ساده‌انگارانه نیست و از هر سینماگر دیگری تأویل پذیرتر است. اگر کاربرد اسطوره، نماد و استعاره در دوره پهلوی راه گریز از سانسور تلقی می‌شد، ادامه‌ی این مسیر توسط او نشان می‌دهد این موضوعات برایش ریشه دارتر از این‌ها است. گرچه تأویل‌های آمیخته به سوء تفاهم در هیچ دوره‌ای به نفع او تمام نشده است.

بیضایی مثل هر مؤلف دیگری، فضای ذهنی و مضامین و کلیدواژه‌های تماتیک خاص خودش را دارد که تداوم کاربرد، آن‌ها را به نوعی کهن‌الگو و «شبکه نماد» ویژه در جهان آثارش تبدیل کرده تا با استفاده از آن‌ها و ارجاع اشیاء، آدم‌ها و کنش‌ها به اشیاء، آدم‌ها و کنش‌های دیگر، واقعیت‌های عمیق‌تری را درباره‌ی طرز کار جهان نشان دهد. بسیاری از آن‌ها در همه‌ی آثار او دیده می‌شود، اما ممکن است با گذشت زمان کمرنگ یا پررنگ شود. آشنایی مخاطب با آن‌ها به درک و طبع لذت بیش‌تر از آثار و سینمای او کمک می‌کند.

قصد این مقاله، واکاوی «نهاد قدرت» در مجموعه آثار او با محوریت دو فیلم «چریکه تارا» و «مرگ یزدگرد» است. اما چون این ترکیب در بستر تاریخ بامعنا است، دو واژه تاریخ و قدرت را در کنار هم به عنوان بدلی برای «نهاد قدرت» به کار رفته است. بدیهی است که بررسی مُجْزای «تاریخ» در آثار بیضایی، موضوع مفصل و جداگانه‌ای است.

آثار اولیه

موضوع «قدرت» یا به عبارت بهتر «نهاد قدرت» از همان اولین آثار بیضایی و مجموعه «عروسک‌ها» (۱۳۴۲) قابل ردیابی است. در این نمایش نامه‌ها قدرت در قالب قصه‌های پهلوانی و درگیری مرشد و دیو و پهلوان مطرح می‌شود. از اهداف جنبی نویسنده، تست نمایش سنتی و سیاه‌بازی و تلاش برای خلق نمایش ایرانی است. اما نتیجه با پایان غالب این نمایش‌ها چندان هم خوان نیست؛ در پایان مرشد از تماشاگران عذرخواهی می‌کند که بازیگرانش نتوانستند یا نخواستند خودشان را فراموش کنند و آن‌ها را بخندانند و این اهمیت «فردیت» را در نگاه نویسنده می‌رساند.

«سلطان مار» (۱۳۴۴) مضمون سیاسی پررنگی دارد و بحث فردیت و هویت در آن ادامه پیدا می‌کند. سلطان زادی در جلد یک مار متولد شده و دیگران او را بدون آن جلد نمی‌خواهند. اما خودش از تنهایی‌ای که به خاطر این جلد نصیبش شده، در رنج و عذاب است. در انتها هم حکومت به صاحبان اصلی‌اش یعنی مردم می‌رسد و معلوم می‌شود دیوها همان مردمان مظلوم و رنج‌دیده‌اند و تاریخ و حکومت‌پیشگان چنین شمایی را از آن‌ها ساخته‌اند. با این‌که شخصیت‌ها از نظر فرم و شکل تیبیکال هستند، اما با کلیشه‌های رایج نسبتی ندارند و به خوب و بد تقسیم نمی‌شوند.

«آهو، سلندر، طلحک و دیگران» (۱۳۵۵) سه داستان جداگانه است که با هم پیوندهایی دارند. دختری به نام آهو باید طبق یک رسم قدیمی و مثل همه دختران ده، شب اول عروسی‌اش را با خان بگذراند. یادی خان پسر را که به این سنت تن نمی‌دهد، می‌کشند و دختر هم وقتی با خان تنها می‌شود، او را با دشنه‌ای که از پسر برایش باقی مانده، قطعه‌قطعه می‌کند.

فیلم کوتاه «عمو سبیلو» (۱۳۴۹) در کارنامه بیضایی، قطعه چندان هم خوانی نیست و قاعدتن باید آن را نوعی دست‌گرمی برای تسلط بر ابزار و مدیوم سینما دانست. برای اولین و آخرین بار، طرح اصلی فیلم از خود او نیست و پیش‌نهادی است که برای ورود به سینما باید آن را جدی می‌گرفت. اما جالب است که می‌توان بحث قدرت را هم در آن ردیابی کرد؛ رابطه‌ی جمع با قدرت و این‌که چگونه کنش‌های جمعی می‌تواند خود را بر قدرت تحمیل کند. فیلم‌ساز که اصرار دارد آن را فیلم ساده‌ای برای کودکان بداند، جایی گفته هرچند به این موضوع هم فکر کرده، ولی در واقع ضرورت زمان است که معانی دیگری را به این فیلم کوتاه القا کرده یا آن‌ها را پررنگ‌تر کرده است. از این منظر، فارغ از نگاه شاعرانه حاکم بر اثر، عمو سبیلو (نماد قدرت) با بچه‌ها (نماد مردم) به‌نوعی هم‌دلی می‌رسد و معنای تلویحی‌اش این است که قدرت حاکم باید باب ادراک و مفاهمه با مردم را باز کند و نسبت به خواست آن‌ها کوتاه بیاید.

چریکه تارا

مجله کایه دوسینما بعد از نمایش فیلم «چریکه تارا» در جشنواره کن ۱۹۸۰، آن را آمیزه‌ای تحسین‌برانگیز از اسطوره، واقعیت، افسانه و زندگی دانست و عنصر تکان‌دهنده آن را «حضور کیفیت غنایی اصیل ملی» عنوان کرد. این فیلم که فیلم‌برداری‌اش در گیلو در انقلاب حدود یک‌سال متوقف شده بود، یکی از تأویل‌پذیرترین آثار بیضایی است و بسیاری از کلیدواژه‌ها و مضامین متواتر جهان معنایی او را می‌توان در آن ردیابی کرد.

الگوی غالب این فیلم، الگوی «غریبه‌ای در میان جمع» است که از همان «عمو سبیلو» در بیش‌تر فیلم‌هایش تکرار شده. اما این بار با حضور شمشیر و مرد تاریخی، «قدرت» و به دنبال آن «تاریخ» نمود بسیار پررنگی دارد. تنها یادگار و میراث پدربزرگ برای تارا، شمشیر کهنه‌ای است که حالا به هیچ کاری نمی‌آید. نه خریداری دارد، نه کسی آن را به عنوان هدیه قبول می‌کند. به درد داس درو، خرد کردن سبزی یا کلون پشت در هم نمی‌خورد. حتی رود و دریا هم آن را پس می‌آورند. تارا که نمی‌داند باید با شمشیر چه کند، آن را دور می‌اندازد. اما مرد تاریخی به بهانه‌ی بردن شمشیر، سر راهش قرار می‌گیرد تا تارا عاشق او و در حقیقت متوجه جبر و تقدیر تاریخی‌اش بشود.

تارا بعد از ورود به روستا با گاری‌اش به کنار دریا می‌رود و با شادی و سرخوشی کودکانه‌ای قدم به آب می‌گذارد. یونگ دریا را محل مناسبی برای پیدایش حالات رؤیایی و هجوم محتویات ناخودآگاه می‌دانست. این‌جا هم دریا مثل «غریبه و مه» حضور پررنگ و کارکرد چندگانه و متضادی دارد و غیر از مرگ و زندگی، نماد آرکی‌تایپ یا کهن‌الگوی پوزیدون به‌عنوان خدای احساسات است. هم‌چنین چون عمیق و ناشناخته است، نماد ناخودآگاه جمعی است.

دریا در «غریبه و مه» از یک‌طرف جان شوهر رعنا را گرفته بود و از طرف دیگر آیت را برایش آورد. درست است که این‌جا هم جان شوهر تارا را گرفته، اما تارا به‌عنوان یک زن اسطوره‌ای مثالی و نماد زمین و تولید و باروری با ارتباط بی‌واسطه با طبیعت و ایستادن روبه‌روی دریا، در حقیقت درهای ناخودآگاهی و در حقیقت آگاهی را به روی خودش باز می‌کند و از همین‌جا است که سر و کله‌ی مرد تاریخی پیدا می‌شود. در ابتدا نمی‌دانیم او از کجا آمده، اما هم‌قطارانش و تبار تاریخی گم‌شده‌اش از دریا می‌آیند و خود او هم در انتها به دریا - مکان بی‌کرانگی، ناشناختگی و ناخودآگاهی - برمی‌گردد.

این حضور غیرمعقول و غیرواقعی، توجیه خوبی است برای ایجاد فضایی غیرواقعی بین تارا و مرد تاریخی که اهالی دهکده از آن بی‌خبرند. وقتی همه‌چیز در رؤیای تارا می‌گذرد، جابه‌جا شدن شمشیر هم منطقی است.

شمشیر برای مرد تاریخی نشانه‌ای است از خاطره‌ی تبار گم‌شده‌اش بر زمین و او به دنبال یادآوری و ماندگاری کارها و زحمات آن‌ها است. اول عاشق تارا می‌شود و حتی حالا که شمشیر تبارش را پیدا کرده، نمی‌تواند نزد آن‌ها برگردد. عشق تارا او را به شک می‌اندازد که همه نبردهایش بی‌هوده و بر سر هیچ بوده و زندگی را به وهمی باخته؛ «شاید بهتر بود لب از لب دختران قبیلۀ برنمی‌داشتم. اما از کودکی در کف من شمشیر نهادند.» او هربار شمشیر را جا می‌گذارد تا با منطق درونی فیلم، بهانه‌ای برای حضور دوباره داشته باشد. اهمیت شمشیر وقتی برای تارا آشکار می‌شود که سگی در کنار ساحل به او و بچه‌هایش حمله می‌کند و او در دفاع از آن‌ها، سگ را با همان شمشیر می‌کشد. پس این شمشیر کاربردی هم دارد؛ دفاع. و مرد تاریخی، در پس دفاع است که زخمی است. همین «نیاز» است که تارا را متوجه اهمیت شمشیر می‌کند.

بیضایی فقط از اسطوره‌های قومی بهره نمی‌برد و همیشه هم گوشه‌ی چشمی به اسطوره‌های دینی و مذهبی دارد. او در سال ۱۳۶۱ فیلم‌نامه‌ی «روز واقعه» را با محوریت واقعه‌ی عاشورا نوشت که در سال ۱۳۷۳ به کارگردانی شهرام اسدی ساخته شد و می‌توان گفت تنها اثر عاشورایی سینمایی ما است. واگویی‌های مرد تاریخی هم‌زمان با برگزاری مراسم تعزیه در روستا، بی‌شباهت به تعزیه‌ی ظهر عاشورا نیست؛ «ظهر بود و ما به نماز ایستاده بودیم. سپاه ظلم آمده بود با خشم و حاشیه. لشکر جرار در تمام آبادی از رعیت هزار تن کشتند که هفتصد تن از آن‌ها حامل قرآن بود. چه کسی ما را به ایشان وانهاد؟ چه کسی سوگند خود را با ما شکست؟ ظهر بود و ما به نماز رفته بودیم.»

اما درست وقتی تارا عاشق مرد تاریخی را می‌پذیرد، مرد تاریخی او را ترک می‌کند. وقتی اسب زخمی تعزیه در کشت‌زار رم می‌کند، هیچ‌کس جز تارا توان مهارش را ندارد؛ نشانی از قوت و قدرت زنانگی و انیمای گم‌شده و مغفول زمانه‌ی ما و بلکه سراسر تاریخ. تارا سوار بر اسب به سمت دریا می‌تازد و به آب می‌زند؛ نوعی غسل تعمید برای روبه‌رویی نهایی با مرد تاریخی که حالا دیگر عاشق او است. او به مرد تاریخی می‌گوید: «دوستت دارم. خیال می‌کنم عاشق بدبختی تو شده‌ام.» در سکانس گفت‌وگوی جنگل، تارا قرمز پوشیده و آفرودیت‌وار از هیچ کاری برای اغوا و پاکیز کردن مرد تاریخی فروگذار نمی‌کند. برای این که عشقش را به او ثابت کند و جلوی رفتنش را بگیرد، پیراهن چاک می‌کند و خودش را به او عرضه می‌کند یا حتی از بچه‌ها می‌گذرد. تارا برای تضمین آینده‌ی بچه‌ها (به‌عنوان نماد آینده) به قلیچ مطمئن است. اما مرد تاریخی هرچه از عشق تارا مطمئن‌تر می‌شود، به رفتن مصمم‌تر می‌شود. مخصوصاً با وجود قلیچ که آینده‌ی او و بچه‌هایش را تضمین می‌کند. اگر تارا مام میهن باشد، پس وقتی می‌تواند با قلیچ زندگی جدیدی را شروع کند (بخوانید آینده خود و بچه‌هایش را بسازد) که گذشته‌اش را بشناسد و عاشقش باشد. بعد از این اطمینان است که دیگر برای مرد تاریخی درنگ جایز نیست: «حالا رفتن من معنای دیگری دارد. حالا همه‌چیز آسان‌تر شد.»

حتی اگر مرد تاریخی همان غریبه همیشگی آثار بیضایی باشد، او هم در نهایت به جایی که به آن تعلق دارد - ناخودآگاه جمعی زن و اهالی دهکده - برمی‌گردد و تارا با شمشیر - نماد میراث قومی



پوستر فیلم چریک تارا ساخته بهرام بیضایی

و تاریخی‌اش - باقی می‌ماند. اما حضور کوتاه او - ولو در خیال تارا - چیزی را در تارا تغییر داده است. عشق تارا یعنی از این به بعد، همیشه به آن چه بر او و تبار مرد تاریخی - و در حقیقت تارا و تبارش - رفته، فکر می‌کند و مرد تاریخی چیزی جز این نمی‌خواهد. مرد تاریخی در نهایت به دریا/ ناخودآگاه جمعی/ غرایز و احساسات تارا برمی‌گردد، اما شمشیری که حضور ملموس او و تبار گم‌شده‌اش را گوش‌زد می‌کند، هم‌چنان با تارا باقی می‌ماند. شمشیری که حضورش در پایان، توجیه

منطق داستانی فیلم نیز هست؛ این که همه چیز در رؤیا و خیال تارا گذشته است.

تارا به نشانه نوعی عصیان و اعتراض در برابر تقدیر تاریخی و میراثی که خودش در آن نقشی ندارد، با شمشیر بر امواج دریا می کوبد. اما جهان اسطوره‌ای فیلم دیگر تمام شده و شمشیر تارا کاری را نمی کند که عصای موسی با نیل کرد؛ موجی شکافته نمی شود و مرد تاریخی دیگر بر نمی گردد. سهم او از این دنیا قلیچ است که پاهایش روی زمین است. مردی که به قول مادرش بازوانش مثل ایمانش قوی است و به او و بچه هایش پناه می دهد و خوب از عهده زن ها بر می آید. و تارا گرچه همان تارای قبل نیست، به قلیچ و به آینده مشتاق تر است.

عشق به قلیچ (بودن در حال) دوباره و این بار آگاهانه متبلور شده، در حالی که آگاهی از گذشته (با شمشیر و مرد تاریخی) نیز به دورنمایی از آینده (با وجود قلیچ) در کنار هم جمع شده اند. پس تارا در عین فرو کوفتن شمشیر به امواج دریا و اعتراض به دریایی که مرد تاریخی از آن بر آمده و در آن فرورفته و در حقیقت ذات اقتدار گرایانه طبیعت و تاریخ، خوش حال است که از آن فضای وهم آلود به زمین برگشته و برای همین مشتاقانه زمان عروسی را از قلیچ می پرسد. در این فضای نمادین چه تعبیری بهتر از زایش و باروری برای عروسی؟

آشوب، برادر شوهر تارا، در این معادله جایگاه دیگری دارد. او قابیل وار متهم به برادر کشی است. تارا خیال می کند که آشوب به عشق تصاحب و به چنگ آوردن او، قایق شوهرش را در دریا شکسته و سر او را زیر آب کرده است. این اتهامی است که البته هیچ وقت ثابت نمی شود. اما این گفته شهودی تارا در حقیقت تقابل با وجه تاریک انرژی یا نیروی مردانه (آیموس) است که آشوب و مرد تاریخی نمایندگان آن هستند. حضور غالب شمشیر و هم چنین این که آشوب بهترین تبرزن آبادی است، می تواند نماد انرژی یا نیروی مردانه (آیموس) باشد و حضورش بستری را برای گفت و گو و تقابل میان دو وجه تاریک و روشن این انرژی فراهم می کند. میل به تصاحب، یکی از بارزترین خصایل منفی آیموس است و شدت همین میل غریب است که باعث می شود آشوب بعد از جواب منفی تارا بهشت دهکده را ترک کند.

حضور آشوب، یادآور کهن الگوی جهان درونی آثار بیضایی یعنی «حضور غریبه ای در میان جمع» نیز هست. البته این بار غریبگی آشوب از جنس غربت آقای حکمتی «رگبار» و آیت «غریبه و مه» یا باشوی «باشو غریبه کوچک» نیست و برخلاف آن ها، فیلم ساز نگاه هم دلانه ای با او ندارد. ناکجا آباد دهکده تارا در جهان واقعی ما شمال ایران را به ذهن می آورد و پوشش زنان خانواده آشوب با چادر و سیماچه، به اهالی جنوب می ماند. او و خانواده اش شبیه مردم آن جا نیستند. اگر تارا و بقیه با کار و تولید و ساختن و باروری روزگار می گذرانند، کار آشوب تبرزنی و به نوعی ویرانی و تقابل با طبیعت است. وجه تاریک انرژی مردانه ی مرد تاریخی نیز این جا است که برای تصاحب افتخارات به ظاهر بزرگ تر، خودش را از نعمت عشق و زندگی محروم کرده است. او هم یک قربانی است که همه چیز را در میدان رزم می بیند و یاد نگرفته دوست بدارد و عشق بورزد و در یک کلام زندگی کند: «من می توانم چشم ببندم، می توانم فریاد قلبم را نشنوم.» او مرد میدان جنگ هست، اما مرد میدان عشق نه. بعد از ابراز علاقه تارا جواب می دهد: «وای بدبختی؛ تو مرا پابند می کنی.» و به سرعت از او می گریزد تا دوباره پشت همان غرور جمعی و افتخارات و عناوین قومی و قبیله ای پناه بگیرد: «به من یک میدان بده؛ در آن سواره منم. اما این جنگ نه، عادلانه نیست. تو قوی تری، و این شمشیر من



است افتاده به نشانه تسلیم.»

عشق تارا و مرد تاریخی عشق بی‌سرانجامی است. نه از این جهت که مرد تاریخی مرده و وجود خارجی ندارد؛ از این جهت که نمی‌توان در گذشته زندگی کرد و صرفاً آگاهی از آن کفایت می‌کند.

مرگ یزدگرد

فیلم‌ساز در «مرگ یزدگرد» بی‌واسطه‌تر با تاریخ روبه‌رو می‌شود و نسبت به آن نگاه منتقدانه‌تری دارد. تارا که توسط مرد تاریخی با پیشینه و گذشته‌اش آشنا شده (لزوم بازاندیشی در گذشته)، بعد از غور و تعمق در آن، این‌بار در «مرگ یزدگرد» در هیئت زن آسیابان متجلی می‌شود. اگر تارا عاشق مرد تاریخی شد و تمامیت او را پذیرفت، در «مرگ یزدگرد» با وجوه دیگری از او در قالب شاه، سرداران شاه و آسیابان و همچنین وجه دیگری از خودش به‌عنوان زن آشنا می‌شود و تعریف تازه‌ای از «افتخار» را زنده می‌کند. حضور سوسن تسلیمی در هردو نقش نیز، این فرض و رابطه استعاری و فرامتنی را تقویت می‌کند.

«مرگ یزدگرد» آگران‌دیس‌مان بخش کوچکی از «چریکه تارا» یعنی زخم‌های مرد تاریخی است. سوبه‌ی منفی شمشیر و قدرت که در «چریکه تارا» مغفول مانده بود، در «مرگ یزدگرد» بیش‌تر واکاوی می‌شود. مرد تاریخی که مدام درباره تبار گم‌شده و پرافتخار حرف می‌زد، با ظاهر شدن در هیئتی دیگر، وجه دیگری از خود را نشان می‌دهد. او شاید این‌جا سرکرده، سرباز یا حتی خود پادشاه است که وسط آسیا دراز به‌دراز خوابیده. پس مرد تاریخی همیشه هم مظلوم و زخم‌خورده نبوده و جاهایی هم با نیت افزایش و سیطره و گستره قدرت و کشورگشایی، ظالم و زخم‌زننده بوده. حالا به امر پادشاه یا هر چیز دیگری. یعنی وقتی عاشق تاریخ می‌شویم و به آن توجه می‌کنیم، از شاه تا رعیت را در آن محکوم می‌بینیم. گرچه زخم تازه و خون‌چکان تیری که بر پشت مرد تاریخی است، او را به امر بران جنگ نزدیک‌تر و شبیه‌تر می‌کند تا آمرانش و به‌نوعی او نیز از جنس یا نماینده‌ی آسیابان است که مجبور بوده به اجبار دفاع دستش را به خون آلوده کند؛ گیرم یک‌بار به خون یزدگردی که نماد بی‌داد است و قطعن بارها به خون دیگرانی که اثبات گناه و بی‌گناهی آن‌ها به گفت‌وگو و محاکمه تاریخی دیگری مثل محاکمه یزدگرد محتاج است.

آیا در فاصله‌ی ساخت «چریکه تارا» تا «مرگ یزدگرد» معنای افتخار در جهان‌بینی تاریخی بیضایی تغییر کرده یا باید آن را جور دیگری تعبیر کنیم؟ این‌جا دیگر افتخار از جنس حرف‌های مرد تاریخی نیست، بلکه در برابر هجوم متواتر و پی‌پی‌مرگ، تلاش برای زنده ماندن و بقا و سپس دفاع از فرهنگ نوعی افتخار محسوب می‌شود.

درباره‌ی تاریخ به رویکردهای مختلف و متضادی برمی‌خوریم. به عقیده‌ی ارسطو اندیشیدن همیشه درباره‌ی امور آینده است. چیزی که در گذشته روی داده، دیگر قابلیت این را ندارد که روی نداده باشد. گذشته از اختیار خدایان بیرون است و آن‌ها هم نمی‌توانند اموری را که اتفاق افتاده‌اند، چنان کنند که روی نداده‌اند. این کاملن با رویکرد کلی بیضایی یعنی بازاندیشی در هر چیزی که به گذشته مربوط است، در تضاد است و بیش‌تر با نگاه «ادوارد هالت کار» هم‌سو است که اعتقاد دارد که وقت خواندن تاریخ، بیش‌تر باید به مورخ توجه کرد تا چیزی که او نوشته است.

با وجود حضور قاطع تاریخ در مجموعه آثار بیضایی و مخصوصن آن‌هایی که ساخته شده‌اند، «مرگ

یزدگرد» تنها فیلم او است که به مقطع زمانی مشخصی می‌پردازد. اما قصد بیضایی روایت تاریخ نیست و تاریخ دست‌آویزی است برای تاختن توسن خیالش. تاریخ برای او بستری برای ایجاد سؤال و جست‌وجو است. او آن را با مدیوم سینما و به‌عنوان یک تجربه‌ی جمعی پیش چشم ما احضار و بازخوانی می‌کند تا آن را به چالش و پاسخ وادارد: «من از تاریخ بیزارم. با این همه، ریشه‌های بسیاری از مشکلات امروزی‌مان - یعنی روان‌شناسی دسته‌جمعی‌مان و فردی‌مان- را در آن‌جا می‌بینم. و اگر به تاریخ نزدیک می‌شوم، در جست‌وجوی این ریشه‌ها است، نه آن که دوست‌دار آن باشم. و اگر نزدیک شوم باید بگویم بهترین نتیجه را به دست بیاورم، وگرنه کوشش پرحمت و بی‌حاصلی است.» «صالت پرسش» در «مرگ یزدگرد» از همه‌ی آثار او پررنگ‌تر است. پرسش و تشکیک درباره‌ی یک گزاره‌ی قطعی تاریخی که از دوران دانش‌آموزی‌اش بی‌جواب مانده، همراه او می‌ماند تا در این فیلم آن را به چالش بکشد و در پایان فیلم به این سطر مضمون برسد که تاریخ را پیروزشدگان می‌نویسند. اصل طراحی و استراتژی کلی برای طرح داستان فیلم، همان گزاره‌ی تاریخی است که در تیتراژ می‌بینیم: «پس یزدگرد به‌سوی مرو گریخت و به آسیایی درآمد. آسیایان او را در خواب به طمع زر و مال بکشت.»

در صحنه مهمانی فیلم «کلاغ»، آقای اصالت در توضیح چیزی برای آسیه می‌گوید: «واقعیت اینه که...» و آسیه حرفش را قطع می‌کند و می‌پرسد: «حقیقت چیه؟» واقعیت امری است که واقع شده و اتفاق افتاده. حقیقت، کنه، اصل و پشت صحنه واقعیت است. بیضایی در «مرگ یزدگرد» برای کنکاش و واکاوی یک گزاره به‌ظاهر واقعی تاریخی، آن را زیر سؤال می‌برد تا به حقیقتش دست پیدا کند. و از زبان سرکرده به این نتیجه برسد که: «تاریخ را پیروزشدگان می‌نویسند.» واقعیتی را که اگر واقعی بودنش مسجل بود، نیازی به کنکاش نداشت. نتیجه‌ی این تخیل، از هر واقعیتی حقیقی‌تر است. او می‌گوید که با خواندن تاریخ، خود را وارث وحشی عظیم یافته، اما آرام‌آرام صدای مردمی را شنیده که در تاریخ گفته نشده‌اند و تاریخ‌شان تاریخ رسمی شروح‌الظفرها نیست.

بیضایی در اولین تجربه‌های نوشتن، دو برخوانی «آرش» و «ژدهاک» را با استفاده از زبان باستانی نوشته بود و با این که زبان کهن همیشه روی صحنه شکست خورده بود، «آزمایش زبانی با طعم باستانی روی صحنه» خطری بود که همیشه برایش جذاب بود. در «مرگ یزدگرد» هم به‌جای استفاده، بازآفرینی یا مرمت زبان گذشته، با خلاقیت آن را در کنار زبان امروز قرارداد و نمونه‌ی ویژه و منحصربه‌فردی خلق کرد که تاریخ درام و نمایش ایران قبل و بعد از آن نمونه مشابهی را به یاد ندارد. این نمایش در سال ۵۸ در تالار چهارسو به روی صحنه رفت و در سال‌های ۱۳۶۰ و ۱۳۶۱ در آسیایی در آران کاشان به فیلم تبدیل شد. در حالی که به دلیل کارجای (لوکیشن) ثابتش به‌عنوان یک اثر سینمایی، کار پرمناقشه‌ای بود و بسیاری با چشم بستن بر دکوپاژ و تدوین هنرمندانه‌اش آن را یک تأثیر فیلم شده یا تله‌تأثیر دانستند. بیضایی این تجربه‌ی مخاطره‌آمیز را خیلی پیش‌تر از کارهایی انجام داد که نه‌تنها در سینمایی بودنشان شک نمی‌کنیم که به اسم نوجویی از آن‌ها تجلیل می‌کنیم. در حالی که در این فیلم از ملال نمایش‌های تاریخی یا خستگی تغییر نکردن صحنه‌ها خبری نیست و نتیجه، بعد از نزدیک چهل سال زنده و پویا و رشک‌برانگیز است.

«مرگ یزدگرد» که در بحبوحه‌ی بعد از انقلاب و نوعی «شاه‌میران» تولید شد، نشان از هوش‌مندی و به‌روز بودن سازنده‌اش دارد و پاسخ بسیار خوبی است برای کسانی که فیلم‌ساز را غرق در فضایی

وهم‌آلود، شخصی و خودساخته می‌دانند. اما شوربختانه نحسی داستان‌ش دامن خودش را هم گرفت و فرصت اکران پیدا نکرد.

قصه درست زمانی روایت می‌شود که دودمان چهارصدساله ساسانی به پایان رسیده و یزدگرد را سرگشته‌ترین مرد تاریخ و افسانه‌ها دانسته‌اند. «شامیران» یا «شاهمیران» یعنی زمان بی‌زمان، یعنی لحظه صفر؛ وقتی که تاریخی به سر رسیده و تاریخ دیگر هنوز آغاز نشده. «مرگ یزدگرد» اگراندیشمان همان لحظه از تاریخ است که قدرت از کسانی به کسان دیگری منتقل می‌شود. لحظه‌ای بسیار کوچک که در هیاهو و چکاچک نیزه‌ها و مذاکره شمشیرها و غبار سم اسب‌گریزندگان گم می‌شود. گرچه نقطه عطف است و بعد از آن جهت تاریخ عوض می‌شود، نسبت به کل تاریخ به صفر میل می‌کند. نه به چشم می‌آید و نه قابل بررسی و واکاوی است. در این میان البته تنها چیزی که عوض نمی‌شود، سرنوشت مردمانی است که در این تغییرات نقش‌چندانی ندارند. بیضایی از این بزنگاه تاریخی و توقف زمان به‌عنوان فرصتی برای ایجاد گفت‌وگو میان مردم و نهاد قدرت استفاده می‌کند. چیزی که امکان ندارد در شرایط عادی و زمان تسلط و غلبه قدرت قبلی یا بعدی اتفاق بیفتد. بازایستادن سنگ آسیا هم نشانه ایستادن در نقطه صفر تاریخ است؛ به بهانه محاکمه‌ای که گرچه هیچ نمود بیرونی و مشخصی در مختصات زمان و مکان تاریخ ندارد، درنگی است که به هر دو طرف فرصت گفت‌وگو می‌دهد.

از موارد هم‌خوانی فرم با محتوا، دایره‌ای بودن همه‌چیز است. مابه‌ازای بصری این نقطه لازمان و لامکان تاریخ، این زمان صفر، ایستادن سنگ آسیا است. ضمن این که حضور سنگ آسیا به‌خودی خود به استعارات دیگری مثل این که «مردم در طول تاریخ سنگ زیرین آسیا بوده‌اند»، جان می‌بخشد. غیر از شکل دایره‌ای سنگ آسیا، صحنه آسیا هم دایره‌ای است و کارکردی شبیه میدان نمایش و تعزیه دارد. این در آثار دیگر فیلم‌ساز هم به‌وفور دیده می‌شود و از علاقه او به نمایش‌های سنتی و تعزیه می‌آید. این فرم دایره‌ای بر محتوای اثر غالب است. نقش‌ها بین آسیابان و زن و دخترش می‌چرخد و در پایان، در همان نقطه‌ای هستیم که بودیم. روایت‌های مختلف آسیابان و خانواده‌اش یادآور هسته‌ی اولیه‌ی قصه‌های هزارویک شب است. آسیابان و خانواده‌اش هم شهرزادوار قصه می‌سازند تا زنده بمانند. نقطه‌ی ثقل و مرکز فرم روایی دایره‌ای آن‌ها، نعش یزدگرد است. اساطیر و ادبیات قدیم ایران، همه آفریدگان برگزیده‌ی اهورامزدا را دارای فرّ یا موهبت ایزدی می‌دانستند و کسی شایسته‌ی شهریار و سروری بود که از آن برخوردار باشد. ساسانیان نیز خود را فرهمند می‌دانستند. به تعبیر مهرداد بهار در «پژوهشی در اساطیر ایران»، فرّ به معنی سعادت و شکوه و درخشش است. در ادبیات اوستایی و پهلوی، فرّ نیرویی کیهانی و ایزدی است که رسیدن به برکت، اقبال و خواسته، بسته به داشتن آن است. با هر انسان، روانی آفریده شده که با انجام دادن یا ندادن وظایف عمومی یا خصوصی‌اش، به بهشت یا دوزخ می‌رود. تنها با خویش‌کاری و اهتمام روان است که می‌توان از فرّ بهره برد. پس روان است که انسان را در این جهان سعادت‌مند و فرهمند یا بی‌سعادت و بی‌فرّ می‌کند. هم‌چنین بر اساس نوشته‌های پهلوی، فرّ در دوره‌ی ساسانی با بخت معنایی برابر یافته است و این واژه هم‌چنان در ذهن و زبان ما ساری و جاری است. با همین باور است که سرکرده جرأت می‌کند حالا که شاه مرده و به تعبیر خودش دنیا بر قرار خود نیست، بی‌ترس چیزی بگوید:

مهدی هاشمی در نمایی از فیلم مرگ یزدگرد، عکس: عزیز ساعتی



سرکرده: ما در توفان از او گم نشدیم؛ او بود که در توفان از ما گریخت.
 موبد: تو می‌گویی خداوندگاری از بندگان خود گریخت؟
 سرکرده: مزدا اهورا مرا ببخشاید هزاربار! پادشاهی برای او دیگر هیچ‌چیز جز سراشیبی تند فروافتادن نبود. او نه از بندگان که از «بخت» خود می‌گریخت...
 (مرگ یزدگرد، ص ۳۶)

داستان فره‌مندی و تصور و بهره‌مندی از آن را در طول تاریخ می‌توان دنبال کرد. در تاریخ معاصر، پادشاهان قاجار خود را ظل‌الله یا سایه‌ی خدا روی زمین می‌دانستند. محمدرضا پهلوی نیز در «مأموریت برای وطن» از حمایت نیروهای مائورایی و غیرطبیعی می‌گوید و در سال‌های اخیر به داستان معروف هاله‌ی نور می‌رسیم. باور داشتن یا مالکیت فره یا بخت، از جایی مشکل‌ساز می‌شود که فرد به توهیم می‌افتد که برای همیشه مالک این امر انتزاعی است و دیگر روان خود را ملزم به «خویش‌کاری و اهتمام به آن» نمی‌داند. از این منظر، شخصیت‌های فیلم حالا که پادشاه مرده و دیگر فره یا بخت از آن او نیست، آرام‌آرام واقعیت او را می‌پذیرند.

بیضایی معتقد است در گذشته و حال این سرزمین، گفت‌وگویی میان روشن‌فکران و مردم عادی وجود نداشته است. این گزاره را می‌توان به کل تاریخ نیز تعمیم داد. و حالا «مرگ یزدگرد» فرصتی است برای گفت‌وگو میان شاه و رعیت. اما گفت‌وگو درباره‌ی قدرت با تقدس‌زدایی از آن یک رابطه‌ی شرطی دوطرفه دارد. گفت‌وگو زمینه تقدس‌زدایی است و تقدس‌زدایی باب گفت‌وگوی بیش‌تر را باز می‌کند. مجلسی که قرار است مجلس محاکمه‌ی آسیابان (ملت/رعیت/مردم) باشد، کارکرد معکوس پیدا می‌کند و به محاکمه‌ی یزدگرد و و اعوان و انصارش (نهاد قدرت) تبدیل می‌شود و در خلال آن چیزهای زیادی مشخص می‌شود.

«مرگ یزدگرد» داستان خیانت است. اول و در رأس همه، خیانت پادشاه (نهاد قدرت) به آسیابان و خانواده‌اش (ملت) که برایشان شاه خوبی نبوده. دوم خیانت آسیابان به خانواده‌اش با چشم بستن بر بسیاری چیزها. سوم خیانت زن به آسیابان با توجیه تأمین نان و معاش خانواده. و دست آخر خیانت آسیابان به پادشاه به فرض کشتن او. بازی در بازی خانواده‌ی آسیابان، چنان فضای پیچ‌درپیچی می‌سازد که تفکیک آن‌ها از هم عملن غیرممکن است و ما به‌مرور با چهار فرض و احتمال درباره قتل پادشاه روبه‌رو می‌شویم:

احتمال اول این است که پادشاه کشته نشده است. این را دخترک ظاهرَن دیوانه‌ی آسیابان مطرح می‌کند. وقتی موبد و سرکرده و سرباز، پادشاه را از نزدیک ندیده‌اند و با چهرک و سیماچه هم او را نمی‌شناسند، مرگ پادشاه یک گزاره‌ی قطعی نیست. از زبان یکی از سرداران هم می‌شنویم: «در این افتادگی که او است، حتی هم‌خوابان شاه نیز او را نمی‌شناختند، تا چه رسد به بندگان که همواره سربزه‌زیر داشتند.» (مرگ یزدگرد، ص ۴۹) آن‌ها پادشاه را نمی‌شناسند و تا وقتی نمی‌شناسند، پس هنوز کشته نشده است. هرچند معنای تلویحی و اصلی این حرف این است که نزدیکان پادشاه هم که برایشان گریبان چاک می‌کنند، چه‌قدر با او بیگانه‌اند.

احتمال دوم کشته شدن پادشاه به دست پادشاه یعنی خودکشی او است. این فرض، دو بخش دارد. اول، معنای تلویحی کشته شدن یعنی نابودی تدریجی و بیچارگی شاه قبل از آمدن به آسیا است و دوم درخواست او از آسیابان است برای این که او را خلاص کند. هرودی این‌ها به‌طور جدایی‌ناپذیری به هم مربوطند و اولی مقدمه دومی یعنی درخواست شاه از آسیابان برای کشتن او است. زن آسیابان می‌گوید: «کشنده‌ی پادشاه را نه این‌جا، بیرون از این‌جا ببایید. پادشاه پیش از این به دست پادشاه کشته شده بود. آن که این‌جا آمد، مردکی بود ناتوان!» (مرگ یزدگرد، ص ۱۲)

شاهی که «پرچمش وحشت است و سپاهش تنهایی»، حالا نه از دشمن که از دست خودش فرار

می‌کند و چون جرأت خودکشی ندارد، از آسیابان می‌خواهد او را بکشد. او پیش از این مرده، حتی اگر خودکشی خودخواسته‌اش محقق نشود. نگاه کنید به این قول پادشاه که به قول آسیابان از دوستان می‌گریزد، نه از دشمنان: «سپاه من، آن انبوه پیمان‌شکنان، هنگام که به پشت‌گرمی ایشان به انبوه دشمن تاختم به من پشت کرد و گریخت. موی من سپید نبود ای مرد تا آن هنگام که بی‌کسی ناگاه چنین تنگ مرا در خود نفشرده بود. ترس من چنان بزرگ بود که سپاه تازیان از هول آن شکافت و راه بر من گشود.» (مرگ یزدگرد، ص ۱۲)

در احتمال سوم، پادشاه به دست آسیابان کشته شده است. پادشاه قصد خودکشی دارد و می‌ترسد. بنابراین هرکاری می‌کند تا آسیابان تحریک شود تا او را بکشد. دارایی‌اش را به او می‌بخشد، به دختر باکره‌اش تجاوز می‌کند و هربار آسیابان «نه از نیکویی، که از بیم» لشکریانی که در پی او می‌آیند، از کشتن او سر باز می‌زند. تا وقتی که پادشاه قصد دست‌درازی به همسرش را دارد. او برای کشتن پادشاه، دلایلی محکم‌تر از زر و مال دارد: «همیشه آرزو می‌کردم روزی داد خود به شهریار برم و اینک او این‌جا است؛ داد از او به کجا برم؟ آن‌چه را که از من گرفتی پس بده ای شاه؛ روزهای زندگی‌ام، امیدهای بر بادم و پاکی این دخترکم!» (مرگ یزدگرد، ص ۴۶)

این فرض می‌تواند تالی فرض قبل، یعنی خودکشی پادشاه باشد. آسیابان پادشاه را به میل و دستور خودش کشته و باید این کار را می‌کرده. چون به گفته موبد طبق اندرزنامه‌ها حرف پادشاه سرورش اهورایی است و باید آن را ارج نهاد؛ طنز ماجرا این‌جا است که وقتی آسیابان می‌گوید این کار را نکرده، موبد او را مواخذه می‌کند که چرا به فرمان شاه برای کشتنش بی‌توجهی کرده است! احتمال چهارم و آخر این است که آسیابان به دست پادشاه به قتل رسیده. پادشاه در حال فرار است و برای این که ناشناس بماند، به لباس‌های کهنه‌ی آسیابان احتیاج دارد و برای همین او را می‌کشد. معنای فرامنی این گزاره نیز این است که پادشاه (نهاد قدرت) با حکومت ناعادلانه‌اش آسیابان (ملت) را از پیش نابود کرده است. نقش آسیابان به‌عنوان تنها بازمانده‌ی ملت / مردم در این نقطه از تاریخ و حمله‌ی دشمن نقش حیاتی‌تری است. یزدگرد وقتی می‌تواند هم‌چنان پادشاه باشد که رعیتی وجود داشته باشد. نهاد قدرت تا وقتی رسمیت دارد که ملتی وجود داشته باشد. وقتی شاهی که همه‌چیزش را از دست داده، آسیابان را هم به عنوان تنها رعیت تحت امرش می‌کشد، دیگر کسی نمی‌نماند که بر او حکومت کند و خودبه‌خود از پادشاهی خلع می‌شود.

بعید است که آسیابان واقعی از دست محاکمه‌کنندگان و یاران یزدگرد جان سالم به در برده باشد. اما در روایت و تخیل بیضایی او نجات پیدا می‌کند. چرا باید برای شاهی سینه سپر کرد که دیگر نیست؟ ضمن این که در انتها یاران شاه به این نتیجه می‌رسند که حمایت از یزدگرد کار بیهوده‌ای است و سردار می‌گوید: «من این جامه‌ی سرداری را به دور خواهم افکند. این جنگی ناامید است. او برای ما جهانی ساخت که دفاع‌کردنی نیست.» (مرگ یزدگرد، ص ۶۸) محاکمه‌کنندگان با آمدن داوران اصلی - سپاه تازیان - رسالت مجازات آسیابان و خانواده‌اش را فراموش می‌کنند و آماده‌ی مرگ می‌شوند. حاصل این رویکرد، نجات جان خانواده‌ی آسیابان - بخوانید ملت - است؛ نجاتی مقطعی و لحظه‌ای در همان مقطع زمانی شامیران که در نسبت با کل تاریخ به صفر میل می‌کند.

استراتژی گفت‌وگو توسط خانواده‌ی آسیابان، چه زیرکانه و به قصد گریز از حکم مرگ باشد و چه اتفاقی و به‌ضرورت جهان نمایشی فیلم، آن‌ها را از مرگ می‌رهاند. اما تغییر در تقدیر تاریخی‌شان

ایجاد نمی‌کند و هنوز از دست یزدگرد خلاص نشده، با تازیان روبه‌رو می‌شوند. تقدیری که خودشان هم تلاشی برای تغییرش نمی‌کنند. آسیابان بر اساس تربیت تاریخی‌اش، هنوز نیامده به استقبال آن‌ها می‌رود و افسوس می‌خورد که نمی‌تواند آن‌ها را به نان و خرما مهمان کند. در پایان نیز فارغ از آگاهی ما از نتیجه‌ی تاریخی حمله‌ی تازیان، ما و خانواده‌ی آسیابان هر دو سر جای اول ایستاده‌ایم و نمی‌دانیم تکلیف شخصیت‌ها - چه خانواده‌ی آسیابان و چه یاران یزدگرد - با آمدن تازیان چه خواهد شد.

این گفت‌وگو تنها مجال صحبت، گفت‌وگو، شرح وضعیت، دفاع و بلکه اعتراض مردم (ملت) است برای بازنمایی و بازاندیشی چیزی که بر آن‌ها رفته. در این میان، با رمزگشایی از بسیاری چیزها در پایان حس می‌کنیم چیزی در تاریخ درون و حتی بیرون فیلم جابه‌جا شده است. نگاه کنید به مکالمه‌های مرد آسیابان و زنش و اشاره به خودفروشی زن در زمان قحطی و ناداری.

حضور موبد موبدان در فیلم، داستان دیگری است و می‌تواند مقدمه‌ی سرفصل دیگری با عنوان «رابطه‌ی تاریخی قدرت و ایدئولوژی» باشد؛ این که دین و ایدئولوژی چه‌طور به استخدام نهاد قدرت درمی‌آید و در حاشیه‌ی امنیت آن، متقابلن نه‌تنها چشم بر هر ظلمی می‌بندد که به آن رنگ و بوی تقدس و الوهیت می‌بخشد. این‌جا هم هیچ‌کس به اندازه‌ی موبد، دغدغه‌ی نمود بیرونی و قابل‌باور بودن قتل پادشاه را ندارد.

بیضایی با ایجاد تردید درباره‌ی گزاره‌های مُتَقَن و قطعی تاریخی، اصرار دارد قضاوت‌های عجولانه‌ی خود را کنار بگذاریم و در آن‌ها نیز از دریچه‌ی عقل و منطق بازنمایی کنیم. او با صراحت می‌گوید: «فرهنگ ما نیازمند بازنمایی است در همه‌ی باورهایش، تاریخش، سوابقش و آن‌چه که مانع رشد و باعث ایستایی و توقفش شده است. همه‌ی ما ناچاریم درباره‌ی همه‌چیز از نو بیندیشیم و همه‌چیز را از نو با تعقل و ادراک امروزی ارزیابی کنیم و تعریف‌های گذشته را بسنجیم و از صافی خرد و آزمون بگذرانیم و در قالب یک دانش، بینش و خرد امروزی سامان‌دهی کنیم. بدون این بازنگری، هر نوسازی در جامعه، سطحی و رونوشتی بدون عمق از کشورهای دیگر خواهد بود».

تکمله

بخشی از نمود پیچیده‌ی دنیای بیضایی به دلیل رویکرد آینده‌نگرانه و پیش‌گوی آثار او است. بسیاری از دغدغه‌های به‌ظاهر روشن‌فکرانه‌ی سالیان دور او، حالا نمود و بروز بیرونی حیرت‌انگیزی پیدا کرده است. او با طرح مشکلات ازلی-ابدی و خلق سؤالاتی حول آن‌ها این کار را می‌کند. سؤالاتی بی‌پاسخ که شاید در نهایت کمی موضوع اصلی را روشن‌تر می‌کنند یا پاسخ آن‌ها با گذشت زمان تغییر می‌کند. مثلاً در نمایش‌نامه‌ی «کارنامه بُن‌دار بیدخش» به دانش‌مندی برمی‌خوریم که نمی‌داند با اختراعاتش به بشریت خدمت کرده یا خیانت. یا در «سگ‌کشی» حداقل بیست سال زودتر، جامعه‌ای را می‌بینیم که با ظاهری معنوی، برای پیروزی در مسابقه‌ی اصلی‌اش یعنی مادیات از هیچ کاری فروگذار نمی‌کند. زمان ساخت این فیلم، هنوز خیلی مانده بود تا وضعیت فروپاشی اقتصادی و اخلاقی جامعه و جایی که الان ایستاده‌ایم. او سال‌ها پیش، از مسائلی مثل رواج فرهنگ دلالی و بزن‌درروبی، قطع درختان و توجه به محیط زیست و ... شکوه کرد و از لزوم توجه به خلاقیت به‌عنوان تنها راه نجات حرف زد که جامعه آمادگی‌اش را نداشت. حالا جامعه بسیار زودتر از تصور، تاوان بی‌توجهی

به پیش‌گویی‌های او را می‌پردازد و توفان بادی را درو می‌کند که با ترویج آن افکار و روش و منش کاشت.

اعتراف می‌کنم که زمان تدوین کتاب «سر زدن به خانه پدری» که به تشویق زنده‌یاد زاون قووکاسیان و در فاصله ۲۱ تا ۲۴ سالگی‌ام اتفاق افتاد، هنوز بلوغ و توان درک و هضم حرف‌ها و افکار او را نداشتیم و همه‌ی تلاش‌های این بود که کتاب را درست و حرفه‌ای در بیاورم. اما در این سال‌ها در مراجعات دوباره و چندباره بادل و بی‌دلیل به آن کتاب و دیگر آثارش، روش تفکر او و مفاهیم عمیقی مثل بازاندیشی، خلق و تولید و خلاقیت، حفظ پیوند با گذشته... چنان برایم درونی شده که خیال نمی‌کنم بشود جور دیگری هم فکر کرد.

بیضایی فرهنگ این سرزمین را عمیق و ریشه‌ای می‌شناسد و چیزی که ارائه می‌کند، صرفن کولازی بزرگ شده از عناصر و المان‌های ایران و گستره‌ی فرهنگی و باستانی‌اش نیست. شاید آثار او در نگاه اول برای مخاطب پیچیده و مغلق جلوه کند، اما بی‌تردید مثل اجناس عتیقه با گذشت زمان ارزش بیش‌تری پیدا می‌کند. موضوعات آثار او به‌رغم ظاهر ساده، آن‌قدر عمیق‌اند که برای همیشه جای حرف دارند. در نگاه اول شاید چون شبیه و هم‌رنگ سینمای مرسوم نیستند و کمی هم دُرِ نمایشی و اغراقشان بالا است، ظاهر نامانوس و پیچیده‌ای داشته باشند. اما این‌ها را می‌شود به دانش و اصالت سازنده‌اش بخشید. او واقعن خودش است و از کسی تقلید نمی‌کند و اگر از سینمای دنیا یا هر کس دیگر چیزی آموخته - که به اعتراف خودش آموخته -، از عمق جان و صافی درونش نیز گذرانده است. با این تعریف، بیضایی در همه‌ی آثارش حدیث نفس می‌گوید. چه وقتی از تاریخ و اسطوره حرف می‌زند و چه وقتی بستر وقوع داستانش زمان حال است. برخی از آن‌ها را درمی‌یابیم و برخی دیگر هنوز برای ما مفهوم نیست. مفهوم یا کلیدواژه‌ی «حضور غریبه در میان جمع» شاید در جوانی و ابتدای دوران فیلم‌سازی او محلی از اعراب نداشته باشد و قبل از هر چیز به واکاوی و روان‌کاوی خالقش نیاز داشته باشد، اما این مفهوم در «سگ‌کشی» یا «وقتی همه خوابیم» یک مفهوم عمیق و تجربه‌شده است. با همین منطق، او ابایی ندارد که رمز سامسونت پول‌های گلرخ کمالی را سال تولد خودش بگذارد یا به بهانه توضیح وضعیت پدر گلرخ از زبان او وضعیت خودش را تشریح کند. یا در «وقتی همه خوابیم» با روایت اتفاقات تولید «سگ‌کشی»، قصه‌ی فیلم‌سازی را بگوید که چون بر اصول خودش ایستاده بلاهای مختلفی بر سرش نازل می‌شود.

مطمئنم او با این عناوین و القاب میانه‌ای ندارد. اما اطلاق لقب «فردوسی سینمای ایران» با کارنامه‌ی عریض و طویل و پر و پیمانش در آستانه‌ی هشتادسالگی، برای او یک عنوان پرمطراق یا تعارف نیست. هرچند چه فایده وقتی که ما برای زندگی و خلاقیتش شرایطی بهتر فراهم نکرده‌ایم از آن‌چه او در «دبیاچه نوین شاهنامه» از زندگی فردوسی برایمان نوشته؟

او از همان «کلاغ» (۱۳۵۵)، سختی مسیر پیش‌رویش را پیش‌بینی کرده بود. آسیه برای دانش‌آموزان کر و لالش داستان کلاغ و دارکوبی را تعریف می‌کند که بالای دو درخت همسایه‌اند. کلاغ می‌پرسد: «چرا با نوک بلندت صبح تا غروب به درخت‌ها می‌کوبی؟» دارکوب می‌گوید: «تا بینم پشت آن‌ها چیست. پوست را بدرم و به عمق آن پی ببرم.» کلاغ می‌پرسد: «نوکت آزار نمی‌بیند؟» و دارکوب جواب می‌دهد: «به آن‌چه پیدا می‌کنم می‌آرزد. هر کس عقب چیزی بگردد، سختی‌اش را هم قبول می‌کند.» حالا دارکوبی که عمری در جست‌وجوی حقیقت و معنا بوده، با نوکی زخمی به قارقار



پروانه معصومی در نمایی از فیلم کلاغ. عکس: عزیز ساعتی

کلاغان طعنه زن روزگار و روزگاران می‌خندد و صدایش می‌پیچد که: «هرکس عقب چیزی بگردد، سختی‌اش را هم تحمل می‌کند.»

* با سپاس ویژه از همراهی جهان‌بخش نورایی، محمود سودایی، محمدرضا باباگلی و سعید عقیقی.

۱. اشاره‌ای است به داستانی که در فیلم «کلاغ» آسیه برای دانش آموزان کر و لالش تعریف می‌کند و مفصلش را در انتهای همین مقاله آورده‌ام.

۲. ر.ک: تروبی، جان، آناتومی داستان، ترجمه محمد گذرآبادی، ساقی، چ ۲، ۱۳۹۵.

۳. کارل یوستاو یونگ، روان‌شناسی و کیمیاگری، پروین فرامرزی، معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی، ۱۳۷۳، ص ۸۶.

۴. ارسطو، اخلاق نیکوماخوس، ترجمه محمدحسن لطفی، طرح نو، چاپ ۱، ۱۳۹۴، ص ۲۱۰.

۵. ئی.ایچ. کار، تاریخ چیست؟، ترجمه حسن کامشاد، خوارزمی، چاپ ۶، ۱۳۸۷، ص ۴۱۴.

۶. قو کاسیان، زاون، گفت‌وگو با بهرام بیضایی، آگاه، چاپ ۲، ۱۳۷۸، ص ۲۱۹.

۷. برای آگاهی بیش‌تر از تعریف «سطر مضمون» و «اصل طراحی» در فیلم‌نامه ر.ک: آناتومی داستان.

۸. شاه‌سیاه، عبدالله، خیره به فانوس خیال، نقش خورشید، اصفهان، چ ۱، ۱۳۸۰.

۹. بیضایی، بهرام، مرگ یزدگرد، روشنگران و مطالعات زنان، تهران، چ ۴، ۱۳۷۶.

۱۰. قو کاسیان، زاون، مجموعه مقالات در نقد و معرفی آثار بهرام بیضایی، آگاه، چ ۲، ۱۳۷۱، ص ۱۲۴.

۱۱. تواضعی، جابر، سرزدن به خانه پدری، روشنگران و مطالعات زنان، تهران، چ ۱، ۱۳۸۳، ص ۹۸.



اثر چال حاجی زاده منتشر شده در نیشخط

پیرامون بیضایی نویسنده

در بطن دگرگونی‌های جامعه و ادبیات

عطیه راد

در دهه‌های چهل و پنجاه علی‌رغم شرایط اجتماعی و سیاسی دشوار (سانسور و اختناق)، دوره‌ی پررونق و ثمربخشی برای ادبیات غنی و جدی ایران به حساب می‌آید. میرعبدینی ادبیات این دوره را «ادبیات بیداری و به خود آیی» (میرعبدینی، ۱۳۷۷) نام داده است که هدف عمده‌ی نویسندگان برقراری ارتباطی هوشیارانه با واقعیت و تاریخ بوده است.

شکوفایی ادبیات این دوره به دنبال تغییرات اقتصادی، بالا رفتن درآمدهای حاصل از نفت، گسترش طبقه‌ی متوسط، افزایش تعداد افراد تحصیل کرده و دیگر دگرگونی‌های اجتماعی شکل گرفته است. روشنفکران و نویسندگان این دوره به خلاف روشنفکران پیشین (دوران تاثیرگذار مشروطه) دیگر نیاز اصلی جامعه‌ی ایرانی را در وجود علم و دانش و ترقی نمی‌دیدند. چرا که هجوم پدیده‌های جدید علمی و تقلید همه جانبه از صورت‌های ظاهری تمدن غربی، طبقات اجتماعی ایران را دچار آسیب‌های اجتماعی و فرهنگی کرده بود. به این ترتیب در این دوره گرایش به نوعی بازگشت به ریشه‌های بومی و سنتی، «خانه پدری»، در حال شکل‌گیری بود. این تمایل به بازگشت در مضمون‌هایی چون «حفظ میراث شرقی-ایرانی» در آثار بیضایی، «رشد و گسترش تفکرات عرفانی و مذهبی» در آثار آل احمد و شریعتی و یا «پرداختن به تعالیم ایران باستان» در آثار اخوان ثالث نمود پیدا کرد و نویسندگان و شاعران متعدد با گرایش‌های متنوع ادبی آشکار شدند. برای مثال در این دوره سیمین دانشور و احمد محمود به باز روایت ماجراهای تاریخی مثل کودتای سی و دو پرداختند که حکومت سعی به فراموشی دادن آن داشت و دولت‌آبادی با رفتن به سمت روستاهای خراسان، از خود و بومش نوشت. از طرفی «ساختار داستان‌های هوشنگ گلشیری بر اساس جستجوی هویت خود، در فضایی که مایه‌ی اصلی‌اش زوال و اضمحلال است شکل گرفت» و دیگر نویسندگانی چون علوی، چوبک، گلستان، آل احمد و به‌آذین که هر کدام از سمتی، اغلب با بازیابی خاطرات گذشته به بازسازی زمان از دست رفته‌ی پیشین در این جریان ادبی قرار می‌گیرند. این جریان‌ها خود وجهی از تقابل فرهنگی با جریان سریع مدرنیزه کردن کشور توسط حکومت پهلوی بود که بدون توجه به پیش‌زمینه‌های لازم فرهنگی انجام می‌شد و از هنر، ادبیات و تاریخ در راستای تبلیغ و تأیید همه‌جانبه‌ی خود استفاده می‌کرد.

در میانه‌ی این تحولات فرهنگی، بهترین آثار محصول تلاش کسانی است که بیش‌ترین نوآوری و دگرگونی را در اثرشان دارند. ادبیات هر دوره‌ای بر دوش پیش‌روترین سنت‌های ادبی پیشین ایستاده و به صورتی ادامه‌ی هنری دوره‌های قبل از خود نیز بوده است، اما بر فضای ادبیات دهه‌های بیست و سی ایران، «مرگان‌دیشی» و «بیهودگی» و حتا نوعی «بی‌اخلاقی لذت‌جویانه» غالب است که از پس روایت شکست‌های متعدد سیاسی بعد از کودتا سال سی و دو پدید آمده است. فروغ فرخزاد در سال سی و نه در انتقاد از وضعیت شعر و عمق نداشتن محتوای شعرها که نمونه‌ی مثالی ادبیات آن دوره می‌تواند باشد، از سطحی شدن محتوا می‌نویسد. فروغ از جمله آسیب‌های جاری بر شعر را به «از میان رفتن حماسه»، «دروغین بودن زبان شعر» و «نیاز به کلمات و مفاهیم تازه» می‌داند. او تأکید می‌کند که «شعر فارسی به مقداری کلمات تازه احتیاج دارد و باید جسارت گنجاندن آن‌ها را در خود داشته باشد.» (آژنگ جمعه، مهر ۱۳۳۹، مش، نقل شده در ادبیات فارسی شفيعی کدکنی، ص ۱۰۲)

بسیاری از شاعران و نویسندگان دهه‌ی چهل این آسیب‌ها را دریافتند و در راهی برای برون‌رفت از آن گام برداشتند، شاعرانی چون فروغ یا شاملو که به سراغ فولکلور یا ادبیات کهن رفتند.

بیضایی از جمله نویسندگانی بود که در پی یافتن خویشتن خویش شاید به سراغ منابع غنی‌تر ادبیات فارسی چون شاهنامه‌ها، تذکرها و دیگر متون مشهور یا کمتر شناخته شده‌ای همچون متن‌های تزییه می‌رود و در استفاده از زبان، شیوه‌ی گفت و گونویسی و یا بازآفرینی داستان‌های اسطوره‌ای به صورت امروزی از این متون کهن بهره می‌گیرد.

رونق ادبیات این دوره متأثر از افزایش تعداد مجلات ادبی و انتشار کتاب‌های متعدد و به همین نسبت تعداد زیادی شاعر، نویسنده، نمایشنامه‌نویس، فیلم‌ساز و هنرمند بوده است. ولی نسلی که به نوشتن و چاپ آثار خود ادامه دادند و به دوره‌های بعدی ادبیات ایران وصل شدند چندان زیاد نبودند و از انبوه نام‌های آن دوره که اسم‌شان در مجلات متعدد ادبی تکرار می‌شدند و چه بسا نشانه‌هایی از نبوغ ادبی داشتند، ولی در ادامه آن را رها کردند و نوشتن تنها تجربه‌ی جوانی‌شان شد و به قول گلشیری دچار جوان‌مرگی ادبی شدند و اثری شاخص از آن‌ها دیده نشد.

کارنامه‌ی بیضایی بی‌تأثیر از حال و هوای فرهنگی و تاریخی این دوره نیست و برخی از شاخص‌هایی که برשמردیم در آثار او نیز به چشم می‌خورد. بیضایی با چاپ همان آثار اولیه‌اش «آژدهاک» (۱۳۴۰)، «بندار بیدخش» (۱۳۳۸)، «آرش» (۱۳۴۰)، «هشتمین سفر سندیباد» (۱۳۴۳) نبوغ ادبی خود را نشان داد. او در نوشتن، در ساخت و پرداخت نمایشنامه یا فیلم‌نامه، خود را به عنوان نویسنده‌ی توانا و متفاوت معرفی کرد. با تسلطش بر فرم نمایش در شکل شرقی و ایرانی و با تکیه بر زبان غنی و قوی که ریشه در ادبیات کهن داشت. ردپای داستان‌های پهلوانی یا اسطوره‌های ایرانی یا دیگر تمدن‌های شرقی مثل چینی، هندی و ژاپنی در آثار بیضایی مشهود است، اما آن‌چه کمتر به آن اشاره شده چگونگی استفاده از اسطوره‌ها و بازآفرینی امروزی آن است. می‌توان ادعا کرد که بهره‌گیری از متون کهن تنها به دلیل گنجایش‌های زبانی ارزشمند آن متون صورت می‌گرفته و نه به دلیل اندیشه‌های مطلق‌نگر و دیرزمانی آن. مخاطب ردپایی از تقدیرگرایی، تغییرناپذیری سرنوشت قهرمانان، سیاه و سفید بودن قهرمان و قطعیت آشکاری که درون‌مایه‌ی بیش‌تر متون کهن را می‌سازد، در اندیشه یا درونمایه‌ی داستان‌ها و شخصیت‌سازی بیضایی نمی‌بیند. این‌جاست که می‌توان ادعا کرد بیضایی در بازآفرینی امروزی اسطوره‌ها از نقطه نظرات فلسفه و ادبیات غرب تأثیر گرفته است. فراموش نکنیم که در این دوره شاهد افزایش چشم‌گیر ترجمه هم هستیم.

متاسفانه بیضایی در دوره‌های سیاسی متعدد اجازه‌ی کار کردن رسمی پیدا نکرد. ولی در شرایط دشواری که اجازه‌ی ساختن فیلم یا کار کردن با گروه نمایشی را نداشت، نوشت. جهان‌بینی آثار او ریشه در بینش اجتماعی، سواد و آشنایی او با نظرات متأخر فلسفه، انسان‌شناسی و ادبیات غربی نیز دارد. به عنوان نمونه بیضایی در «مرگ یزدگرد» به عنوان یکی از برجسته‌ترین آثارش، به همان اندازه که از سرچشمه‌های زبانی غنی متون کهن فارسی استفاده کرده، در نوع نگاه و پرداخت داستان، متأثر از غرب است. برای مثال می‌توان به مواردی هم‌چون ایده‌ی عدم قطعیت، از میان رفتن یک کلان‌روایت و توجه به خرده‌روایت‌ها، بحران هویت (کیستی ما در جهان)، رسیدن از یک قطعیت ابدی- ازلی تاریخی به عدم قطعیت انسانی اشاره کرد.

درون‌مایه‌های فکری مرگ یزدگرد بیضایی، به راشامون نزدیک‌تر است تا هر متن کهن فارسی. سیواش‌خوانی بیضایی همان اندازه که بازنویسی اسطوره‌ی بی‌گناهی و قربانی شدن پاک‌ترین انسان‌ها است، امروزی شدن و نمایشی شدنش بی‌شباهت به صلیب کشیدن دوباره‌ی مسیح در «مسیح



درون مایه‌های فکری
مرگ یزدگرد بیضایی، به
راشامون نزدیک‌تر است
تا هر متن کهن فارسی.
سیاوش خوانی بیضایی
همان اندازه که باز نویسی
اسطوره‌ی بی‌گناهی و
قربانی شدن پاک‌ترین
انسان‌ها است، امروزی
شدن و نمایشی شدنش
بی‌شباهت به صلیب
کشیدن دوباره‌ی مسیح
در «مسیح باز مصلوب»
نیکوس کازانزاکیس
نیست. نکته این جاست
که بیضایی چگونه
درست‌ترین جانشین
ایرانی را برای مسیح
بی‌گناه غربی، پیدا می‌کند.

باز مصلوب» نیکوس کازانزاکیس نیست. نکته این جاست که بیضایی چگونه درست‌ترین جانشین ایرانی را برای مسیح بی‌گناه غربی، پیدا می‌کند. این آگاهی و تشخیص نویسنده‌ی باهوشی است که بر هر دو نوع نگاه شرقی و غربی بی‌تعصب و جانب‌داری اشراف دارد و از قابلیت‌های هر کدام برای ساختن داستان خود بهره می‌برد. و این نقطه‌ی تفارق بیضایی است با روشنفکرانی چون آل احمد و شریعتی که در آن دوره طرفداران بسیاری داشتند. دارا بودن نوعی نگاه گفت‌وگویی که نه مقلد و تسلیم فرهنگ غالب شده و نه نسبت به آن بیزاری و پرهیز دارد.

استفاده از میراث شرقی در کنار آشنایی به مسائل اجتماعی با جهان‌بینی امروزی از بیضایی نویسنده‌ی صاحب سبک می‌سازد. در کارهای آغازین او، پیرنگی از یک بیدادگری و نابسامانی به چشم می‌آید که ریشه در جهل و نا آگاهی عمومی دارد که مستقیم یا غیرمستقیم تحت تسلط یک قدرت سلطه‌گر اداره می‌شوند و در جریان نمایش، شخصیت‌ها به سمت آگاهی پیش می‌روند و این دانایی با برانداختن آن قدرت مسلط، اوضاع به سامانی را نوید می‌دهد. این پیرنگ در لایه‌های زیرین چندین نمایش‌نامه و فیلم‌نامه‌ی اولیه‌ی بیضایی از جمله؛ نمایش‌نامه «سلطان مار» (۱۳۴۸)، «ضیافت و میراث» (۱۳۴۶) و یا «چهار صندوق» (۱۳۴۶) غالب است. گره خوردن غیرمستقیم سرنوشت شخصیت‌های آثار بیضایی با جریان غالب سیاسی روز باعث شد که از همان آغاز، فضا برای بیضایی جوان، پرکار و دارای استعدادی در حد نبوغ، سخت و در چند دوره ناممکن گردد.

درست است که بیضایی با نوشتن «آژدهاک» (۱۳۳۶)، «هشتمین سفر سندباد» (۱۳۴۳)، «دیوان بلخ» (۱۳۴۷) و «آرش» (۱۳۴۰) و «عیار تنها» (۱۳۴۹) به دور از هیاهو و هجوم ترجمه‌های خوب و بد متعدد از نویسندگان بزرگ یا متوسط غربی که باب طبع روز بودند به سرچشمه‌های غنی زبان فارسی متصل شده است، اما تفاوت بیضایی رویکرد او به این متون بود. چرا که بیضایی در مواجهه با تاریخ یا باز روایت داستان‌های کهن گاه به برساخت‌های فاجعه‌گون می‌رسد و نه حماسه‌ای بزرگ و پر از غرور.

چرا گذشته‌ی بیضایی و باز روایت داستان‌هایش بیشتر به خودش وفادارند تا به راویان معتبر یا نامعتبر تاریخ؟ کدام

کنش تاریخی او را به چنین واکنشی وا می‌دارد؟

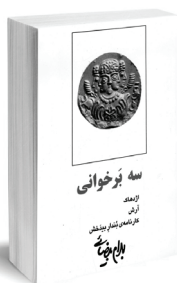
بیضایی بر خلاف آنچه ادعا کرده؛ «آنچه هست را من نساخته‌ام، که همین‌گونه به من رسیده است.» (زن پشت پرده نئی، ۱۳۶۵) جهانی تازه می‌سازد و آینده‌ای در مقابل دروغ‌های رایج زمانه‌اش می‌گذارد؛ در برابر صداهای بلند رسانه‌هایی که بزرگی نیاکان و اجداد قدر قدرت و پادشاهان عادل را فریاد می‌کردند، سرداران شجاع ایستاده بر دروازه‌های تمدن برای دفاع از مادر میهن. بیضایی از تاراج رفتن سرزمین می‌نویسد و پهلوانی که به سپاه دشمن می‌گریزد و تنها ستوربانی می‌ماند از عادی‌ترین مردمان، که جان پرتاب می‌کند و به داد میهن می‌رسد (آرش، ۱۳۴۰). این نظیر و جواب هنرمندی است که در زمانه‌ی خود درست‌ترین واکنش را می‌توانسته نسبت به جریان غالب نادرست زمانه‌اش داشته باشد؛ در مقابل برساخت‌های دروغین غالب، درست در سال‌هایی که حکومت پهلوی تاریخ با شکوه و پر افتخار را به بهانه‌ی جشن‌های دو هزار و پانصد ساله به رخ ابرقدرت‌های جهانی می‌کشید، بیضایی به سراغ تاریخ واقعی و چه بسا ناخوشایند و به فراموشی کشیده شده، می‌رود. شخصیت‌های داستان‌هایش را در ایران به تاراج رفته در طول هزاران سال در زیر شمشیر مغول و تیمور و فاتحانی با بیرق سیاه، جست و جو می‌کند. ولی بیضایی اگر چه به سراغ وقایع دردناک و گمشده و به فراموشی کشیده‌ی تاریخ می‌رود. اما این درد و رنج به آه و ناله کردن مرسوم در آثارش نمی‌انجامد. روایت بیضایی از درد و رنج رفته بر سر پاکان این سرزمین، تحسین‌برانگیز جلوه می‌کند؛ به صورتی که در بازخوانی این روایت‌ها نه به دل‌زدگی، که به فهم و آگاهی در جهت تکامل و تعالی مفاهیم می‌رسیم. به عنوان مثال در فیلم‌نامه «عیار تنها»، قهرمان عیاری زخمی و خسته است که در فرار از پیش مغولان به خراب‌آبادی می‌رسد که پیرمردی با تنها دخترش در آن زندگی می‌کنند. پیرمرد، عیار زخمی را تیمار می‌کند. اما عیار با تجاوز به دختر، گنج پیرمرد که جهاز تنها دخترش است را می‌دزد و فرار می‌کند، در عین آن که باخبر است که مغول پشت سرشان است و به هرجا برسد می‌زند و می‌کشد و خانه برمی‌اندازد.

این دختر به همراهی عیار روانه‌ی راه سفر می‌شود و ادامه‌ی فیلم‌نامه، ماجراهای عیار است و این دختر که بچه‌ای مانده در سوخته‌های یک شهر را با خود نگه می‌دارند. سلطانی را از مهلکه دور می‌کنند و به هر شهر که می‌رسند، از پی آمدن لشکر مغول را خبر می‌دهند. در پایان در دو سمت پلی که یک سمتش امنیت و آبادانی و آن سمت دیگر مغول، عیار تصمیم می‌گیرد که خود سمت سیاهی بماند و دختر و کودک را بفرستد آن سمت روشن آب‌ها. باز عیار زخمی و خسته می‌ماند و در مقابل، هیاهو و سیاهی لشکری که در راهند و به زودی می‌رسند. این بار نه فراری، که با شمشیری بالا آورده برای ایستادن در مقابل این سیاهی.

چنین می‌شود که صفحاتی سیاه از تجاوز، دزدی، فغان، فریب، خون و مرگ چنین تحسین‌برانگیز جلوه می‌کند.

بیضایی و امدا نگاه درست و تا اندازه‌ای بی‌طرفانه‌اش به تاریخ است. او نقطه‌ای از داستان‌های بسیار روایت‌شده‌ی تاریخی را کشف و بازنمایی می‌کند که مولد هستند. او به سراغ تاریکی‌های تاریخی می‌رود و شعاع‌های نور لرزانی را از چندین جهت به آن تاریکی می‌تاباند.

آخرین پادشاه ساسانی به دست آسیابانی کشته شد و دیگر هیچ. تاریخ همین‌جا تمام شده است. بعد از تمام شدن روایت تاریخ است که باز روایت نویسنده‌ی «مرگ یزگرد» از این داستان آغاز می‌شود.



این کتاب حاوی سه
برخوانی ازدهاک،
آرش و کارنامه‌ی
بندار بیدخش است
و نخستین بار در
انتشارات روشنگران
و مطالعات زنان در
زمستان ۱۳۷۶ چاپ
شده است.



این نمایشنامه اولین
بار در سال ۱۳۴۶ در
جنگ دفترهای زمانه
به چاپ رسید اما برای
اولین بار در سال ۵۸
و توسط انتشارات
روزبهان به صورت
کتاب منتشر شد، بعد
از آن نیز انتشار آن در
انتشارات روشنگران
و مطالعات زنان ادامه
یافت.

در بازخوانی این داستان هزار ساله، از تخت و بخت افتادن پادشاهی در یک روز در زیر چرخ‌های سنگین آسیاب، باور به شاه، باور به اهورامزدا و حتی باور به خود، با شک و تردید آسیا می‌شود.

آسیابی است و آسیابانی و زن آسیابان و دختر آسیابان و پسری که نیست. جوان ناکام فدایی شاه شده. و یزدگرد ساسانی، پادشاهی است که «وحشت، پرچم اوست و سپاهش تنهایی است.» (مرگ یزدگرد، ص ۲۶)

این بیضایی نویسنده است که در کند و کاو این داستان بارها گفته شده، شاه‌کشی را به گور کنار گور ساختن و برپا داشتن چوب دار مردمان در پیش روی خانه‌های شان، وصل می‌کند. زبان با آن پشتوانه‌ی عظیم واژگانی، با کشف ترکیب و ساختن استعاره و زبان‌آوری‌هایی که سبقه در شاهنامه، الهی‌نامه، تذکره الاولیا و ... دارد، به متن غنا می‌بخشد؛ آسیابان: کاش می‌شد رها کنم و بروم به چوپانی. هر کس می‌تواند رست، جز پادشاه.

دختر: همواره پادشاهان می‌رهند و ما طعمه‌ی دژخیمانیم.
(مرگ یزدگرد، ص ۳۴)

سه واژه‌ی معنادار کمتر استفاده شده هم‌چون: رهیدن، رستن، دژخیم، در این دو خط یا برای نمونه توجه به واژگانی چون: دهشت، کجتاب، نو جامه، دولتمند، تکاور، پشتیان، جگردار، باره کهر، نبرده سوار، در همین دو صفحه، (پیدا کردن واژگان غنی، پرمعنی و کم‌بسامد در زبان معیار، در آثار بیضایی نیازی به جست‌وجوی پیشرفته ندارد) این دایره‌ی واژگانی، به همراه تسلط بر قابلیت استعاری زبان فارسی در کاربرد کنایه‌ها و دیگر صنایع ساخت زبان، زبان بیضایی را برای پرداختن به موضوعات این زمانی قدرتمند و بالقوه ساخته است. در استفاده از زبان کهن همیشه خطر افتادن در دام بازگشت‌های بی‌برگشت وجود داشته و دارد و نویسنده یا شاعر با افتادن در این ساخت زبانی دچار محدودیت می‌شود و دیگر توان پرداختن به برخی موضوعات یا حرف‌های زمانه‌ی خود را ندارد. براهنی در طلا و مس می‌نویسد: «هر زبانی از گذشته، حتی زبان زیبای حافظ، برای شرایط حاضر ما محدود است و بالاخره هر چقدر هم که زیبا باشد، زبان گذشته است و متعلق به حالات و انات قوم ما در زمانی از دوران‌های زمانی.

اگر فقط تکیه بر زبان گذشته کنیم و در زبان، زبان آینده‌ی شعر فارسی را پیش‌بینی نکنیم فقط در خود خواهیم ماند، حتی اگر بی نظیر باشیم.» (براهنی، رضا (۱۳۷۱) طلا در مس (در شعر و شاعری) زبان بیضایی نمونه‌ی درست به وجود آوردن زبان نو است با استفاده از قابلیت‌های زبان کهن. هدف بیضایی استفاده‌ی تزیینی از واژگان قدیمی و دور افتاده نیست. بلکه او با استفاده از این واژگان و دیگر قابلیت‌های مستتر در هر زبانی در این‌جا زبان فارسی - جانشینی برای زبان امروز، دست‌کم در گونه‌ی ادبی، دست پیدا کرده که بازگوکننده‌ی نیازهای حال و چه بسا آینده‌ی زبان است. ولی از طرفی دیگر دور شدن از زبان معیار، رجوع و استفاده از این آثار ادبی را کم‌تر می‌کند. در نگاه اولیه شاید این زبان برای مخاطب امروزی پس‌زننده و سخت‌خوان باشد ولی با خواندن چند کتاب، زبانش آشنا و قابل درک می‌شود، چون دارای هویتی نزدیکی و آشناست. نیای از دست شده زبانی است که به قول فروغ یکی جرات کرده از زیر خاک بیرونش بکشد تا ریشه‌ها را بشناسیم؛ از شاخ و برگش توشه بسازیم. زبان، مادر است و زبان فارسی مادری است سخت جگرآور؛ نه «درهم‌جوشی از زبان فاتحان و زبان‌آوران و زبانشان» (دیباچه نوین شاهنامه، بهرام بیضایی)

در نهایت، این یادداشت را با احترام تمام با برداشتی از نمایشنامه‌ی بیضایی تمام می‌کنم؛ آنجا که مردی از فردوسی خواست به بهای درم، نامش در نامه‌ی بزرگان بماند و فردوسی پاکزاد در جواب چنان مردانی از زمانه، چنین گفت؛

مردی: در این نامه آیا نامی از پدران من می‌بری که از فلان قبایل بودند؟ این درم بستان و نام ایشان بنویس. این درم نیز ترا تا ظلم ایشان از قلم بیندازی که همه ظالمان عهد خود بودند. فردوسی: این نامه‌ی گورستان نیست و من سنگ‌تراش، تا با درمی نام هر مرده بر سنگی بیاورم. من آن می‌نویسم که خواب‌زدگان را چشم بینا شود بر خویشتن‌شان در آینه. (دیباچه‌ی نوین شاهنامه، ص ۴۳)

بی‌نوشته:

- ۱- بیضایی، بهرام (۱۳۷۵) دیباچه نوین شاهنامه. چاپ چهارم. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان
- ۲- بیضایی، بهرام (۱۳۷۶) مرگ یزدگرد. چاپ چهارم. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان
- ۳- بیضایی، بهرام (۱۳۹۶) پرده ی نئی. چاپ هفتم. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان
- ۴- براهنی، رضا (۱۳۷۱) طلا در مس (در شعر و شاعری). جلد دوم. چاپ اول. تهران: ناشر: نویسنده. ص ۱۰۴۱
- ۵- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۶) ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما. چاپ ششم. تهران: نشر نی
- ۶- میر عابدینی، حسن (۱۳۷۷) صد سال داستان نویسی ایران. چاپ اول. تهران: نشر چشمه، جلد ۱ و ۲، ص ۴۰۳



از خونِ سیاوش تا جنونِ رودابه

مصطفی طوقانیان

در میانه رودی در جریان است، بی‌قرارتر از ضربِ خاموش چکمه‌ها و پرخروش‌تر از چکاپک شمشیرها و نیزه‌های دو سپاهی که هر کدام در سویی از رودخانه صاحبِ مردم‌اند و زمین. رود از خونِ ریخته تازه است و از تازگی در طغیان. دیروز خونِ ریخته‌ی ایرج بود و امروز خونِ بر فراز سیاوش. خون می‌قلد و رود از عذاب می‌غرد، ایران و توران تا زانو در خون همانند و تا گلو غرق‌اند در نعره‌های بریده بریده‌یشان. حماسه در جریان است و پهلوانان در میانه‌ی معركة رجز می‌خوانند، آرزوها و آرمان‌های یک ملت، در پنجه و سپر پهلوانان جلوه‌ای زمینی پیدا کرده‌اند و حال اینان (تجلیِ ای کاش‌های ملتی در بند) در نبردی سهمگین از نفس افتاده‌اند. سرانجام کار چیست؟

حماسه تا به کجا ادامه دارد؟- حماسه‌ای که هنوز زمانش نرسیده تا در مواجهه با واقعیت تاریخی در هم کوبیده شود- اینک رزم رستم و اسفندیار است. این بار جنگ ایران و توران نیست، که معرکه‌ی ایران و ایرانی است؛ جنگ مابین نیکان. آری، حماسه نابودی را از درون خود آغاز کرده است و این آغاز بدین گونه است: زال چاره‌گر درمانده شده است و هزار بند بر بی‌دستی رستم دستان پیچ و تاب می‌خورد. رستم تنها زمانی راز نابودی اسفندیار را درمی‌یابد که نفرین دو جهان را بر جان زخم‌خورده‌اش بخرد. پس سیمرغ برای آخرین بار به کمک خاندان حماسه می‌آید تا هم راه آزادی را به زال نشان دهد و هم رستم درمانده را تیمار کند. رستم از جادوی سیمرغ و چاره‌گری زال تیری می‌سازد و اسفندیار را از روین تنی به زیر می‌کشد. چشمان خون‌خورده‌ی اسفندیار به حقیقت کار بینا می‌شود و در آخر فرزندش بهمن را به رستم می‌سپارد. زال در آیین‌های شکسته زوال خود را این گونه می‌بیند: بهمن جوانی را پشت سر خواهد گذاشت، رزم‌جامه به تن خواهد کرد و به فرمان بلند شاه- موبدان بر زال و سیستان خواهد تاخت. حماسه زیر سم اسبان سپاه وی در هم شکسته خواهد شد و دوران پهلوانی به سرانجام خواهد رسید. واقعیت تاریخی بر حماسه‌ی ملی هجوم می‌آورد و آرزوهای ملتی را به زیر می‌کشد.

تاریخ با تحکمی بی‌رحمانه آغاز شده است. اما در این آغاز شوم زال کجاست؟ آیا بندی که نتوانستند بر دستان رستم ببندند، بر دستان زال می‌نهند؟ آیا سرش می‌برند و پیکر تکه تکه‌اش را به گرسنگی و ولع باد می‌سپارند؟

نه، سرانجام زال و خاندان حماسه این نیست. زال نمی‌میرد. فردوسی گرچه حماسه و دوران پهلوانی را پایان می‌دهد ولی از مرگ زال حرفی نمی‌زند. گرچه تاریخ بر حماسه حمله‌ور شده ولی بر آن چیره نشده است.

محمد مختاری در کتاب اسطوره زال سرانجام زال را این گونه بیان می‌کند: «زال نمی‌تواند در تاریخ بزید اما تاریخ نیز نباید وجود او را از میان بردارد. زیرا او اصل و ریشه اساطیر در حماسه و تبلور تضاد و وحدت حماسه است و چنین اصلی از میان رفتنی نیست. هستی رستم با فرا رسیدن تاریخ به نهایت می‌رسد، اگر چه به یاری پاره‌ای از وجود زال. اما زال می‌ماند... پدر اساطیری حماسه جاوید است و امکان نشا و نشأت را بر زمینه‌ی بکری دیگر نفی نمی‌کند. باز هم می‌توان به خلق حماسه‌ی یک ملت امید بست. باز هم می‌توان حماسه آفرید.» (اسطوره زال، ص ۲۵۰)

پس زال نمرده است، که در غبار و مهی سنگین سرگردان مانده است. محمد مختاری در همان کتاب این گونه ادامه می‌دهد که فردوسی دوران پهلوانی را با جنون رودابه خاتمه می‌دهد نه با مرگ زال. (اسطوره زال، ص ۲۵۰) رودابه در مرگ رستم دیوانه می‌شود و خرد از او روی گردان. از جنون رودابه خواهیم گذشت و به ناچار به واقعیت تاریخی دچار خواهیم شد.

حال سوال این است که چگونه می‌توان باز به خلق حماسه‌ی یک ملت امید بست؟ کیست آن راوی دوباره تا حماسه‌ای تازه خلق کند، اسطوره‌ها را رنگ تازه‌ای بخشد و خلق را به سرانجام جهان امیدوار سازد؟

من آن قصه‌گو را می‌شناسم. آن خسته‌جان از رویا بیدار را. او اسطوره‌ها را در هم‌زیستی با عناصر عصر خود معنا و شکل تازه‌ای می‌بخشد و آن معنا چیزی نیست جز اطمینان به خودِ خودِ انسان. در قصه‌های او قهرمانان و ستایش‌شوندگان عادی‌ترین مردمانند. قصه‌گو بارها گفته است: «هر یک

از ما امکان یک اسطوره را بر دوش می کشیم که خودِ خودِ مردمان عادی در چنبره حوادث خود اسطوره‌ای می شوند شکست‌ناپذیر.» (جدال با جهل - گفتگوی نوشابه امیری با بیضایی، ص ۷۹)

پیش از آن که از قصه گو و قصه‌هایش حرفی بزنم، چند پرسش مطرح می کنم اما نه برای رسیدن به جواب: اسطوره و حماسه در اکنون ما چگونه تعریف می شود؟ امروزه نوع مواجهه ما با کتابی مانند شاهنامه باید چگونه باشد؟ چگونه بخوانیمش؟ چگونه بفهمیمش؟ فردوسی تاریخ قبل از خود را می گفت یا تاریخ مردم دوراننش را؟ بنا به چه ضرورت‌هایی رستم و سیمرغ خلق شده‌اند و یکی شش صد سال زیسته و دیگری چاره‌گری بوده به وقت درماندگی؟ و امروز به خلق چگونه رستمی نیازمندیم و انتظار چگونه سیمرغی را باید بکشیم؟

نمی‌خواهم پاسخ آماده‌ای به این پرسش‌ها بدهم، ولی قصد دارم این پرسش‌ها را پررنگ‌تر کنم. شاهرخ مسکوب در سوگ سیاوش می نویسد: «هر اسطوره یا حماسه اگر جوانمرگ نباشد تاریخی دارد که سرگذشت اوست، دستخوش تبدل است و به یک حال نمی ماند. تنها آنگاه که مُرد همان بود که می ماند. تغییرناپذیر و ابدی! و این آن گاه است که نگرنده به اسطوره یا حماسه نیز جامد و مُرده باشد... اکنون خواننده‌ای تازه در برابر کتابی است که از هزار سال پیش بوده است. برای دست یافتن به شاهنامه نخست باید از آن دور شد، کتاب را در جای تاریخی خود نهاد و خود در تاریخ شخص خویش و زمان خویش جای گرفت. آن گاه از راه آن پشتوانه‌ی سنت و فرهنگ از هزار سال پیش آغاز کرد و به خود بازگشت و تا به امروز آمد. خواننده چون پدیده‌ای تاریخی به کتاب می پیوندد... خواننده در همان حال که معنایی تازه از کتاب می گیرد معنایی تازه نیز بدان می بخشد. آنگاه شاهنامه در اندیشه‌ی خواننده است و او در پست و بلند کتاب گام بردارد» (سوگ سیاوش ص ۱۷۹ و ۱۸۰)

بیضایی همان قصه‌گویی است که نگاهش به اسطوره جامد نبوده و نیست. او از طریق زبان و فرم قصه‌گویی ارتباطش را با سنت حفظ می کند و این به معنای بازگشت ادبی و اسیر شدن در محتوای سنت نیست، بلکه فهم همان سنت است. باز این سوال پیش می آید که: چگونه می شود هم سنت را فهمید و هم در چهارچوب‌هایش گرفتار نشد؟ فهم سنت چه کمکی به ما می کند تا نیازهای عصر خود را بهتر بشناسیم؟ برای شناخت سنت، جنون به چه کار می آید؟!

گفتم زال در غبار و مه ناپیدا شد و شعله‌های جنون در رودابه زبانه کشیدند. این جنون چیست و نشان از چه دارد؟ گویا جنون آخرین راهی است که می توان واقعیت‌ها را نپذیرفت و جهان را آن‌طور دید که عاقلان از دیدنش عاجزند. روایها از جنون سر برمی آورند. رستم در جنونِ رودابه هنوز زنده است، گرچه تاریخ «مُرده باد» می‌خواستش.

می‌خواهم از همین جنون حرف بزنم. جنونی که رستم را زنده نگه می‌دارد. اما ما از این جنون چه نشان‌هایی داریم و کیست که از جنون مان حماسه بیافریند؟ پس بنویسیم از جنون و جنون:

- ما خود، جنون رودابه‌ایم. از خواب سیریم و از خوردن پُر. قامت گر گرفته‌ایمان را بر دوش گرفته‌ایم و هراسان از دالان‌های سردِ تاریخ می‌گذریم. روان و تن را چنگ می‌زنیم و چشم‌های پر از خونمان را بر واقعیتِ سرد می‌بندیم. ما خود جنونِ رودابه‌ایم آن‌گاه که نمی‌خواهیم با واقعیت مواجه شویم آن‌گاه که از رویا و آرزو سرشاریم و برای تحقق‌شان می‌جنگیم. ما ادامه و انتهای جنونِ رودابه‌ایم و قصه‌گو، روایت‌گر جنون مان.

و بیضایی همان قصه‌گو است. قصه‌گویی که از واقعیت فرار نمی‌کند و بهشتِ خیال هم نمی‌سازد،

ولی رویای دورمان را هم ستایش می‌کند. بیضایی آرش را می‌نویسد. آرشى که از اسطوره‌ها آمده. اما آرش او یک ستوربان است. تا به حال زه کمانى را نکشیده و در معرکه‌ای زبان به خودستایی نیالوده. آرش تنها اسبها را تیمار می‌کرده و بر پشت هیچ‌کدام به بدی نتاخته. مردمان برایش هورا نکشیده‌اند و بازوان پولادینش را ستایش نکرده‌اند. آرش تا به حال تیری نیانداخته اما سرنوشت جنگی بزرگ به قدرت بازوان او گره خورده است. آرش در موقعیتی قرار می‌گیرد که باید به نیروی درونش اطمینان کند. آرش بیضایی خودِ مردم است. او باید حماسه‌ای تازه بیافریند. مردم چشم به راه منجی دوخته‌اند در حالی که چاره‌گر واقعی کسی نیست جز خودِ مردمان.

در سیاوش‌خوانی، اهالی دهی هر ساله هنگام برداشت محصول و کشت تازه، آیین خوانی سیاوش برگزار می‌کنند. هر کدام از بازی‌سازان باید در لباس یکی از شخصیت‌های شاهنامه بروند و به کردار او عمل کنند. اهالی روستا با اسطوره‌های پیشین هم‌عصر می‌شوند. آن‌ها مانده‌خوانانی هستند که از روی برگه‌های آیین‌خوانی ایفای نقش خواهند کرد. این که کدام‌یک از اهالی رستم است و کدام سودابه، در نگاه و قضاوت مردم به آن‌ها و جایگاه اجتماعی‌شان موثر خواهد بود.

دُردی، پسر کارگری است که حتا زمینی از خود ندارد. او در آزمون‌های رقص جنگی و وسوسه و آتش سربلند بیرون می‌آید و سیاوش نام می‌گیرد؛ با این تفاوت که نه شاهزاده است و نه مهترزاده، نه هفت سال نزد رستم آیین رزم و بزم آموخته و نه از تاج و گوهر بهره‌ای دارد. خانواده‌ی دُردی حتا زمینی برای کشت ندارند اما هر ساله در آیین خوانی شرکت می‌کنند تا همگان را از برکاتِ زمین بهره‌مند کنند. وقتی که مادر دُردی (مهنو) از او می‌خواهد تا از سیاوش‌خوانی کناره بگیرد، چرا که این همه رنج بی‌هوده‌ای است برای کارگرانی که حتا خرده زمینی هم ندارند؛ دُردی پاسخ می‌دهد: «که زمین‌های جهان از ماست اگر جهان سبز شود ما سیر می‌شویم.» (سیاوش‌خوانی، ص ۳۱)

هر یک از روستاییان برای نقشی انتخاب می‌شوند و نمایش آغاز می‌شود. در میانه‌ی بازی گرسیوز (ایلک خان) که از روند قصه ناخشنود است، به ناگهان برگه‌های سیاوش‌خوانی را در آتش می‌اندازد. دُردی دیگر متنی ندارد تا از رویش بخواند. همه‌ی متنی که از گذشتگان به او رسیده بود به ناگهان در آتش می‌سوزد. دُردی دچار وضعیتی می‌شود که آرش شده بود؛ آرش نه پهلوان بود و نه تیرانداز و اکنون دُردی نه شاهزاده است و نه سیاوش. گرسیوز (ایلک خان) می‌خواست زبانِ دُردی را ببُرد تا سیاوش‌خوانی گنگ‌بازی کوری شود بی‌سرانجام و بی‌طلوع. در چنین وضعیتی دُردی زبان بریده‌ای است که باید چاره‌ای کند و با هزار زبان نیکی را پاس بدارد. دُردی همانند آرش به خود متکی می‌شود، او چاره‌ای ندارد جز آن‌که از خود متن بسازد. او دیگر سیاوش‌خوان نیست که سیاوشی دیگر است در عصر خود؛ بسیار نزدیک به سیاوش و قرن‌ها دور از او. نخشب هنگامه‌دار پس از شنیدن سخنان سیاوش می‌گوید: «به خدا این سخنانی نیست که وی باید می‌گفت و با این همه از آن دور نیست.» (سیاوش‌خوانی، ص ۱۸۸)

دُردی آیین سیاوش‌خوانی را به پایان می‌برد و در پایان بازی این‌ور رودی‌ها و آن‌ور رودی‌ها خشم و کینه را فراموش می‌کنند. دیگر زمین‌های اربابی نه متعلق به اربابان که متعلق به همه است. چنین پایانی سرخوشانه نیست، که امید به تحول جهان است و ستایش رویا. دُردی اکنون اسطوره‌ای است متکی به خود.

بیضایی اسامی را از دلِ اسطوره و حماسه بیرون می‌کشد و در عصرِ خود هویت تازه‌ای به آنها می‌بخشد.

بیضایی نه اسیر نگاه سنتی می‌شود و نه رابطه‌ی انسان مدرن را با سنت قطع می‌کند. سهراب‌کشی را مثال می‌آورم تا آن‌چه گفته شد، روشن‌تر شود.

بیضایی سهراب‌کشی را می‌نویسد و پیش از آنکه داستان را تعریف کند، گویا یکی از تاریخ خیلی دورتر فریاد می‌زند: «این داستان را صدبار گفته‌اند؛ می‌توان چنان گفت که کسی ننشیده؟» (سهراب‌کشی، ص ۱۱). مخاطبی که برای شنیدن قصه سهراب آمده است، پیش از شنیدن قصه اعتراض می‌کند که بارهای بار این قصه را شنیده و می‌خواهد به گونه‌ی دیگر بشنود. کاری که بیضایی می‌کند این است که مخاطب را هم بخشی از قصه می‌کند. مخاطب به ناگاه خودش را در وسط معرکه می‌بیند. رستم از دست‌های خونین خود می‌ترسد، زمین از خون سهراب سبز است و ته‌مینه دشنه‌ای مقابل سینه‌ی خود گرفته است. مخاطب هاج و واج می‌گوید: «زخمی هستی‌د شما که این داستان را با خون نوشته‌اید؟ پنج شما گروی شش نیست؟ از همه الک‌ها گذشته‌اید؟ جام هنوز دست شماست؟» (ص ۱۱)

بیضایی قصه‌ی بارها شنیده شده را بار دیگر تعریف می‌کند اما به گونه‌ای دیگر. تفاوت این بار بیشتر در زبان است و روایتی که بیضایی به قصه‌ی اصلی خواهد افزود. رستم و سهراب با زبان، معاصر ما می‌شوند. زبان سهراب‌کشی نه کهن است و نه امروزی. زبان ارتباطش را با گذشته قطع نمی‌کند و امروزی هم نمی‌شود. صلابت زبان به گونه‌ای است که هم کهن بودن قصه و شاهنامه‌ای بودنش را می‌رساند و هم به گونه‌ای نیست که سدی از زبان روبه‌روی مخاطبش بسازد. بیضایی تغییری در قصه اصلی به وجود نمی‌آورد، در حالی که اندیشه‌ای را هم به آن اضافه می‌کند.

همه‌ی پهلوانان گرداگرد سهراب ایستاده‌اند و بر سر جان‌ش چانه می‌زنند. کاووس شاه نوش‌دارو دارد و به رستم نمی‌دهد و این گمان کم نیست که رستم از همان ابتدا فرزند را شناخته است. سهراب زنده زنده در آتش خون ریخته‌اش جان می‌دهد و سیاست، پیروز همیشه است. تنها بازنده سهراب است که میان بازی بزرگان به هیچ گرفته می‌شود.

کاووس: بگو پلتن - شایسته بود آیا که رستم دریده‌پهلوی باشد، و سهراب بر سر وی؛ و تورانیان پیروز! و ایرانشاه زیر لگد به ریش‌خند! و افراسیاب خشنود؟ - اگر تو کشته بر دست وی بودی، آیا هنوز جای این اندوه‌خواری بود؟ (ص ۷۲)

سهراب: زنده زنده می‌دیم؛ بر سر جانم چانه می‌زدند. (ص ۷۴)

و گویا این زنده زنده مُردن سرنوشت سهراب‌هاست آن‌گاه که گودرز فریاد می‌زند: «ما همه نوش‌دارو در دست می‌میریم.» (ص ۹۵) و رستم به زمزمه خود را می‌خورد که «از پهلوانی همه دانستی مگر ترفند.» (ص ۹۶)

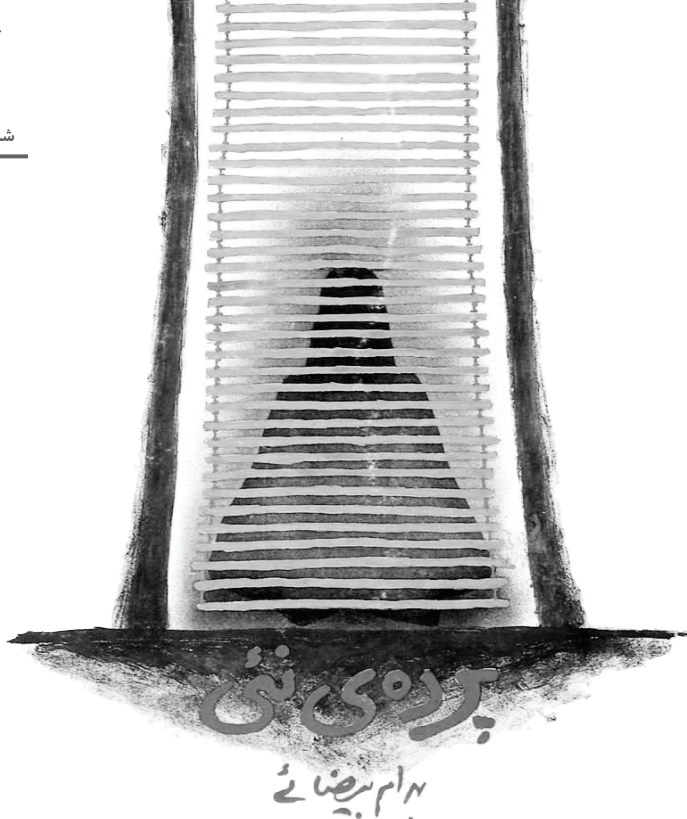
سهراب کشته شده و رستم به نیرنگ زنده است. ته‌مینه در عزای سهراب به جنون مبتلا می‌شود، دشنه‌ای به دست می‌گیرد و مرگ را به جدال می‌طلبید.

پایان هر حماسه‌ای با جنون زنی خاتمه می‌یابد. زال که سرچشمه‌ی حماسه ملی است، در گرد و خاک تاریخ سرگردان می‌شود و رستم که چاره‌ای جز فرزندکشی نداشته، در ریشه‌های فریادش زمین‌گیر می‌شود. تنها زنان می‌مانند که با جنون‌شان به واقعیت نه می‌گویند. جنونی که ادامه‌اش بازسازی جهان است در ساحت رویا. تاریخ مردانی را مُرده می‌خواست و اینک آن‌ها زنده‌اند در جنونی بی‌پایان. راوی قصه‌های فولکلوریک مادران‌اند. زنانی که با دشنه‌ای در دست رو در روی واقعیت ایستادند و قصه‌ها ساختند، قصه‌هایی که از جان مجنونشان جوشید تا جهانی آرام گیرد. و اینک بیضایی، با

سپیدی شعله‌ور بر موها چشمانی پرفروغ و دستانی پولادین بر لبه‌ی تیغ ایستاده و قصه‌ها می‌گوید از زمزمه‌های زنان بی‌تاب، از پیچ‌پچه‌های سرگردانِ خالی از گهواره‌ها. شب هزار و یکم طلوع کرده است، قصه‌گو از تاریکی خمیده بر پشتش بلند می‌شود و غبار و مه عظیم مانده بر شانه‌ها را می‌تکاند. نه بندی بر دستانش بسته‌اند و نه توانسته‌اند اندوه لبانش را بدوزند... تاریکی از صدای سم اسبان در خود فرو می‌ریزد... آیا زال بازگشته است؟

دیوارنگاره‌ی مویه بر مرگ سیاوش. یافته در پنج‌کند (دره‌ی ذرافشان سمرقند). بازنگاری؛ وی.اس.





مخروشید زنان و جگر مخراشید، که این‌ها همه قصه‌ایست در گوش باد

زیارت خاتون غصه‌دار

سحر احمدی

در زندگی هر انسان معناها و ابعادی هست که هرچندگاه یکی از این معناها قوت می‌گیرد و معناهای دیگر در تاریکی می‌ماند تا گذشت زمان و معنایی دیگر. آن کس که این را می‌داند در رنجی آشکار برای خود و پنهان برای دیگران آن‌قدر می‌زید تا به گوهری یک‌دانه بدل شود؛ چون الماس در دل تاریک سنگ. بهرام بیضایی یکی از آن اندک گوهرهاست که در دل جامعه‌ای سرگردان و خسته هر یک از آثارش چون گوشه‌ای از این الماس می‌درخشد و آگاهی می‌بخشد.

پردہ‌ای نئی داستان زنی است که او را خاتون غصه‌دار صدا می‌زنند. بیرون از زیارت‌گاهی نشسته پشت پردہ‌ای نئی، داستان زیارت‌کنندگان را می‌شنود و مریضان

را شفا می‌دهد تا نوبت به سه مرد می‌رسد؛ برات، ایلیا و جَندل. که هر کدام از دردی لاعلاج می‌نالند، سراغ هر کس رفته‌اند درمان نشده‌اند تا وصف خاتون غصه‌دار را شنیده‌اند و برای شفا به نزد او آمده‌اند. یکی از بی‌خوابی می‌نالد، یکی از استسقاء و دیگری از جذام. خاتون غصه‌دار شرط می‌کند به این که هر کدام از این سه نفر باید داستان چگونه مبتلا شدن به آن بیماری را بدون دروغ بگویند تا شفا یابند و این جاست که داستان، روایت تعزیه‌واری می‌شود از روز محشر که پروردگارش زنی ست نشسته پشت پرده‌ای نئی، گوش می‌سپارد هم‌چنان که زیارت‌کنندگان دیگر و اگر دروغی بگویند، خاتون غصه‌دار می‌فهمد و دیگر از شفا خبری نیست!

«تعزیه شاید صحیح‌ترین توصیف از تنها نمایش بومی ارائه شده در جهان اسلام باشد. تعزیه نمایشی ست آیینی که قالب مضمون آن از سنن مذهبی ریشه‌دار متأثر است. این نمایش گرچه در ظاهر اسلامی‌ست اما قویا ایرانی‌ست که در اصل از میراث خاص سیاسی و فرهنگی خود ملهم است. ویژگی این نمایش آن است که صراحت و انعطاف را با حقایق کلی در می‌آمیزد و با یگانه ساختن هنر عامیانه‌ی روستایی-شهری، هیچ مرزی میان صورت ازلی و انسان، ثروت‌مند و فقیر، فرهیخته و ساده، تماشاگر و بازیگر نمی‌گذارد بلکه هر یک شریک و غنا بخش دیگری می‌شود.» (گفت و گو با بهرام بیضایی)

در این داستان، بیضایی از رعیتی که فرزندش قادر به راه رفتن نیست تا قاضی و امیری را به زیارت زن پشت پرده نئی می‌آورد. هر یک داستان خود را می‌گویند و ما هم در پیچ و تاب حرف‌هایشان، در پس ذهن‌مان لحظه‌هایی از زندگی خودمان بر ایمان تداعی شود. و این مگر جز محشر است که هر کس بی‌دروغ به آن چه کرده شفاعت می‌دهد؟

«برات: کاش می‌دیدمش! وقتی می‌بینم و می‌دانم زیر نگاهش هستم، تنم به لرزه می‌افتد.» (پرده نئی؛ صفحه ۱۷)

و کیست که ما را می‌بیند و ما از دیدنش عاجزیم و پنهان و پیدای ما را می‌داند؟ باری سه مرد داستانشان را می‌گویند و ما چون زیارت‌کننده‌های دیگر در می‌یابیم هر یک از این سه مرد به زنی که سر راهشان قرار گرفته، ظلم کرده‌اند، که اگر چه آن پرده داستان است؛ اما داستانی‌ست بی‌زمان، در مکانی غریب و این یعنی توانستنِ بودنِ آن چه در داستان است، که من را رنج است و نیک می‌دانم زنان دیگر را هم رنج است و برای روشن‌مردانی چون بیضایی نیز. سه مرد به سه زن ظلم کرده‌اند و در پایان داستان این سه زن یکی می‌شوند، همان زنی که پشت پرده نئی نشسته است به شفا. خوب است بپرسیم که چرا هر سه‌ی این زنان در مواجهه با مردانی چند، یکی می‌شوند؟

نام زن ورتاست. ورتا جدا از این که ریشه‌ی زبانی آرامی دارد به معنای گل، هم هارمونی با آرتا، ایزد بانوی عشق در اساطیر ایران کهن پیش از زرتشت نیز هست. زبان حاضر ایران ریشه از زبان آرامی دارد و این به گمان من می‌تواند اشاره‌ای باشد از ریشه داشتن این ظلم بر زنان، که از گذشته‌ای دور می‌آید. آرتا بخشنده‌ی تمام گناهان است در ایران باستان، اوست که پاداش کارهای نیک و بد به دستیاری‌اش داده می‌شود. و اگر بتوانیم از هوش بیضایی در انتخاب اسم زن داستان و مکان و زمانی نامعلوم بگذریم، از این نمی‌توان گذشت که «روان ما تنها سطح اندیشه و مسائل روز نیست بلکه لایه‌های گوناگون تاریخ و پیش از تاریخ را هم در خود دارد» و این تاکید است بر گفته‌ی بیضایی



که معتقد است؛ اسطوره‌ها نمی‌میرند، بلکه تغییر شکل می‌دهند.

هنگامی که ورتا از دست ایلیا می‌گریزد؛ از کنار تندیس لاجوردین زنی باستانی می‌گذرد که تا نیمه از خاک بیرون آمده است. از میان سنگ‌چین‌های ویرانه‌ای سال‌دیده می‌گذرد با طاق‌های شکسته، که کف کاشی‌کاری آن مانده به اسطرلابی ست و... (پرده نئی - صفحه ۱۴۶) و هم‌چنان که ورتا را می‌گذرانند از کنار تاریخ و اسطوره‌اش می‌کند، نگاه ورتا بر تندیس زن لاجوردین چون خط شهابی بر لایه‌های تاریک ذهن‌مان می‌گذرد و چیزی مثل خاطره‌ای دور لحظه‌ای روشن و تاریک می‌شود. شاید رنج‌هایی که دیده یا شنیده‌ایم، شاید لحظه‌هایی که درمانده بودیم و شاید تنهایی‌های مان. و مگر تعزیه جز این است؟ «در تعزیه تماشاگر با مطرح شدن اعمال قهرمانان و اشخاص به تشخیص رنج‌های خود می‌رسد. به ویژه برای زنان مایه‌ی تَشْفایِ خاطر بوده زیرا رنج‌های‌شان در مقایسه با مصایب قربانیان کربلا بس ناچیز می‌نماید.»

قرار دادن زنی هم‌ریشه با ایزد بانویی باستانی پشت پرده و شنایاندن رنج‌هایش در قالب تعزیه تنها می‌تواند ساخته‌ی یک ذهن با هویت ایرانی باشد که هم خود را می‌شناسد هم جامعه، و هم فرهنگ و تاریخش را.

ارتا اگرچه به او ظلم نشده و ایزد بانوی عشق، زایش، مهر، شجاعت و خرد است، ولی ورتا نیز، زنی‌ست که با وجود ظلمی که به او شده، همه‌ی این صفات را داراست. او دخترِ دیری است که زندگی را با کتاب گذرانده، دختری است که بر خلاف زنان هم‌عصر خود، خط می‌داند و عشقی در روایش دارد که نمی‌داند کیست؟

«ورتا: رویای من از جنس دیگری‌ست. اگر من نمی‌خواهم او رنج من را به خواب می‌بیند. او پی من می‌گردد و روزی سرانجام من را می‌یابد، این قصه‌ای‌ست که دایه گفت وقتی در کودکی سر به دامنش می‌خفتم.» (پرده نئی - صفحه ۱۱۶)

دایه حتمن این قصه را از مادرش شنیده و مادر دایه از مادرش و این قصه‌ای است که همه‌ی زنان این سرزمین می‌دانند و در گوش دخترانشان می‌خوانند، آن هنگام که سر بر سینه‌ی مادران‌شان گذاشته‌اند، آن هنگام که ترسی چون گذشتن سایه‌ی یک مرد؛ سبب پریدن‌شان از خواب بوده است. ورتا که جز عشق، نماد زایش نیز هست، آن‌جا که می‌گوید: سه روز مرده‌ای را با خود حمل کردم تا فرو گذاشتمش و چشم ما همراه تصویری که بیضایی در خیالمان نقش می‌زند به سمت گودال کوچکی می‌رود در زمین، که دست‌های ورتا آن را با خاک می‌پوشاند. نماد مهر است آن‌جا که می‌بخشد و شجاعت، آن‌جا که با ایلیا در بیابانی تنهاست و با تیری که از روی زمین برمی‌دارد و به پای اسب ایلیا می‌زند و از او هیچ می‌سازد. از همه بیشتر ورتا نماد خرد است، خردی که قاضی آن‌را از آن مردان می‌داند نه زنان، اما بیشتر در کلام ورتا با آن مواجه می‌شویم. وقتی هم صحبت با مردان است، نمونه‌اش جوابی‌ست که به برات می‌دهد:

«برات: شما را او دوست ندارد. پس به کی وفادارید؟

ورتا: به خودم!» (همان - صفحه ۲۴)

در جایی دیگر ورتا به برات می‌گوید: «مرا ورتا صدا مکن! ورتا روزی که به این خانه پا گذاشت مرد! من ام جابرم! مادر آینده‌ی مردی چون تو.» (همان - صفحه ۲۸)

و خرد چیست؟ جز درست دیدن نادیده‌ها، جز دیدن غایت هر چیز و دیدن آن‌چه که از دیده‌ها

پنهان است. و زن خردمند داستان مثل همه‌ی رهروان داستان‌های آیینی که در آن زائر از سختی‌ها و امتحانات زیادی می‌گذرد تا به سرمنزل مقصود برسد، به پشت پرده نئی رسیده، پرده‌ای که مادر و دایه برایش بافته‌اند تا پشت آن بنشیند و کسی چهره‌اش را نبیند. خرمی که بتواند در آن ببخشد و داستانش را برای زیارت‌کنندگان بازگوید و روپایش را بیابد.

پایان داستان همان می‌شود که در داستان مادرانمان بود، گناه‌کاران بخشیده می‌شوند، خاتون غصه‌دار روپایش را می‌یابد که امیرماکان است و امیرماکان نیز رویای خود را، که ورتاست. و ایزد بانوی مهربانمان چون خورشید پشت ابر از پشت پرده‌ی نئی بیرون می‌آید با زیبایی که می‌درخشد. شاید در نگاه اول بگوییم چه دلیلی دارد داستان این‌گونه تمام شود؟ و این پایان، داستانی را که به واقعیت تلخ جامعه بیشتر نزدیک است به روپایی دور و شیرین تبدیل می‌کند، پاسخ را به جوابی از بیضایی وامی‌گذارم وقتی از او می‌پرسند چرا فیلم؟ می‌گوید: فیلم نوعی گریزگاه بود از جهان ناسازگار بیرون، روی پرده، جهان مهربانی بود که در آن همه چیز به خیر می‌انجامید. او امید دارد و به دنبال روزنی در تاریکی است. نمایش زیستن، برای کسی که نمی‌خواهد در تاریکی بماند. او امید دارد و می‌خواهد به ما نیز هدیه‌اش دهد.

بهرام بیضایی حرمت روپای زنان سرزمینش را نگه داشته و پا نگذاشته است به روپایی که از کودکی با آن بزرگ شده‌ایم. او می‌داند که این رویا حریمی است که مردها به آن راه ندارند، اگر چه پایانش مردی ایستاده باشد از جنس رویا. او امانت‌داری است که روپای مادرانمان را شبیه همان تندیس لاجوردین، از دل خاک بیرون آورده، گرد و غبار را از تن آن زدوده و به گونه‌ای جلوی چشمانمان به نمایش گذاشته که زیبایی‌اش دو چندان شود.

پرده‌ی نئی الگوییست از جامعه‌ای که هر جای این کره‌ی خاکی می‌تواند باشد، از زنی در لباس مدیر یک شرکت معتبر در آمریکا گرفته تا زنی در پوشش نیمه برهنه‌ی قبیله‌ای فراموش شده که همه یک رویا دارند و یک مرد؛ که بیضایی بی‌شمار می‌بیندشان. در خسته‌خانه‌ی زیارت‌گاهی، زنانی هر یک سر بر دامن مادرانشان گیسو افشانده‌اند و رشته‌های باریک زیبایی‌شان بافته می‌شود با روپایی که داستان است و راستان نبود اگر مردی این‌گونه نمی‌نوشت و زنی آن‌گونه نمی‌سرود: «مخروشید زنان و جگر مخرائید، که این‌ها همه قصه‌ایست در گوش باد.» (پرده نئی، صفحه‌ی ۱۱۴)

منابع

- ۱- بیضایی، بهرام، پرده نئی: تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، چاپ هفتم ۱۳۹۶
- ۲- قوکانیان، زاون، گفت و گو با بهرام بیضایی: تهران، انتشارات آگه، چاپ اول ۱۳۷۱
- ۳- پوراکبری، محمود، نقد و تحلیلی بر فیلم نامه پرده نئی
- ۴- جی. چلکووسکی، پیتتر، حاتمی، داود، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها، چاپ اول ۱۳۸۴



نمایی از اجرای تئاتر «خاطرات هنرپیشه نقش دوم» به کارگردانی افشین زمانی

**در یک غم‌نامه‌ی بزرگ
هنرپیشه‌ی نقش دوم هرگز نمی‌میرد!**

با نام جعلی تاریخ

بهروز هاشمی

خاطرات هنرپیشه‌ی نقش دوم، بازگشت دوباره‌ی بهرام بیضایی به نمایش، پس از سال‌ها فعالیت سینمایی است. بهرام بیضایی در شروع این نمایش‌نامه نوشته است: «وقایع این نمایش پیش از بهمن پنجاه و هفت می‌گذرد.» و در یادداشت بعدی‌اش پیش از شروع نمایش‌نامه می‌نویسد: «در تابستان پنجاه و هشت، در فرصت کوتاهی که به دست آمده بود، طرح این نمایش‌نامه را نویسنده کوشید پایه‌ی یک کار گروهی و آفرینشی بازیگران قرار دهد. ولی بازیگران در صحنه‌های دیگری مشغول بازی بودند.» و در توضیح صحنه می‌نویسد: «فضای خالی» در این فضای خالی پر از دود و غبار و هیاهو، عده‌ای جسدی را روی دست می‌برند. و از میان زمزمه‌ی غریب جمع، از میان گریه‌ی در هم زن و مرد، موهبت به طرف مخاطب رو می‌چرخاند. موهبت هم نقش راوی دارد و هم یکی از شخصیت‌های نمایش است..

موهبتِ راوی از میان جمعی که جسدی را روی دست می‌برند و جیغ و هیاهو می‌کنند، بر می‌خیزد و رو به مخاطب می‌کند و خاطرات خودش و ذوالفقار را بازگو می‌کند:

موهبت و ذوالفقار، دو روستایی که جز کشاورزی و کار بر روی زمین، کار دیگری بلد نیستند و برای رسیدن به شرایط بهتر و رسیدن به کیفیت مطلوب‌تری از زندگی مهاجرت می‌کنند. نخستین نمود مهاجرت ناشی از بیکاری، تن دادن به هر کار و هر چیز است. آن دو به هر کاری تن می‌دهند، واکس زدن، خرید و فروش بلیط بخت آزمایی و باربری و سرانجام، پس‌اندازشان در روزهای نخستین اقامت در شهر تمام می‌شود.

«ذوالفقار: چقدر از پول مونده؟

—موهبت: هیچی.

—ذوالفقار: خوبه، پس دیگه چیزی ازش کم نمیشه. »

«خاطرات هنرپیشه نقش دوم - ص ۱۴»

آنان در روزگاری که رژیم برای مقابله با اعتراضات مردمی دست به سرکوب معترضان می‌زند، هر بار با قرار گرفتن در نقش یکی از اقشار جامعه، ناخواسته در مسیری قرار می‌گیرند. این تن دادن به نقش‌آفرینی‌های ناخواسته به تدریج سبب مسخ شدن و استحاله فرد می‌شود. در شروع نمایش‌نامه از موهبت می‌شنویم: «در یک غم‌نامه‌ی بزرگ، هنرپیشه‌ی نقش دوم هرگز نمی‌میرد!» پس برای نمردن، باید نقش دوم را انتخاب کرد، نه اول را. گاهی این نقش‌آفرینی واقعی‌تر از بازی واقعی است و گاهی به هم می‌پیوند، این پیوندِ نقش‌آفرینی در ابتدای کار بازنمود بیرونی ندارد و اگر هم داشته باشد، اهمیتی ندارد و بیضایی صرفن گزارش‌گری می‌کند، از رفتن به ورزشگاه سر پوشیده، درست کردن برنامه‌ی آموزش فکری و شرکت کردن در انتخابات و مرحله به مرحله که پیش می‌رود، اعتراض نقش‌آفرینان بیشتر می‌شود؛ گاهی برای افزایش دست‌مزد، گاهی برای لباس، گاهی برای حضور و عدم حضور شخصی و... بیضایی از انقلاب حرف می‌زند، از انقلاب درونی و سپس به صورت فرآیندی در راه انقلاب پیرامونی بیرونی قدم می‌گذارد. در صحنه‌ی درگیری معلمان از گزارش‌گری خارج می‌شود و جزئیات مهم می‌شود؛ صداها شنیده می‌شود، دودهایی دیدِ چشمانی را می‌گیرد و دستمالی روی زخمی بسته می‌شود و نقش آفرینان هم به راحتی ابتدایِ هنرپیشگی‌شان از نقش هایشان جدا نمی‌شوند، همان‌طور که در پایان ذوالفقار با پوشیدن لباس معلم و بازی کردن نقش آن در تظاهرات نمایشی به انقلاب درونی می‌رسد و پرچم مبارزه را دست می‌گیرد و نهایتن کشته می‌شود.

تن دادن بازیگران به نقش‌های متعدد، مساله بی‌هویتی را مطرح می‌کند. محمد مختاری می‌نویسد:

«پرسش درباره‌ی هویت ملی، البته ویژه‌ی جوامعی است که مثل جامعه‌ی ما تکلیفشان در هیچ عرصه و حوزه‌ی روشن نیست. در چنین جامعه‌ای همه چیز به هم می‌آید. نمی‌شود که فقط یک جای کار خراب باشد.» (تمرین مدارا-ص ۱۸۰)

موهبت و ذوالفقار تا زمانی که از خود هویتی دارند، تکلیفشان با خودشان روشن است، این که می‌خواهند پولی جمع کنند تا نزد خانواده‌هایشان برگردند. آن دو حتا خواب‌های مشابهی



می‌بینند، اما زمانی که در نقش‌ها فرو می‌روند و نقش‌آفرینان خوبی هم می‌شوند و هویتشان را از دست می‌دهند، دیگر خواب‌های یکسانی نمی‌بینند.

در جاهای مختلفی از نمایش‌نامه، موهبتِ راوی از متن بیرون می‌آید و خالی از تمام هیجانات، استرس‌ها و فشارهای صحنه، آرام و خون‌سرد با مخاطب حرف می‌زند. بیضایی تلاش می‌کند که مخاطب متأثر را نبیند (نخواند) بلکه بفهمد، تلاش می‌کند به جای شگفت‌زدگی از داد و فریاد نقش‌آفرینان و آشوب‌ها و اعتراضات، علت اعتراض را بیان کند. بیضایی در آغاز نمایش‌نامه‌اش نوشته است: «وقایع این نمایش‌نامه پیش از بهمن پنجاه و هفت می‌گذرد.» اما محتوای آن، محتوای آشنایی است. با سیال و روان بودن صحنه‌ها، ترکیب زمان در مکان، تعدد شخصیت و ایجاد چند صدایی فضای پرتحرکی را می‌آفریند که نمی‌توان با قطعیت از زمان و مکان رویدادها و حوادث حرف زد. زمان و مکان در بستری تاریخی است که نسل‌های زیادی را پرورانده، که اگر حافظه‌ی تاریخی یاری کند، شاهد مثال‌هایی را می‌توان از آن دریافت. این مضمون ذهن خواننده را به ما به ازاهای زیادی از بیرون سوق می‌دهد و دوباره به صحنه (متن) باز می‌گرداند و دوباره سوق می‌دهد و دوباره... اما قبل از رسیدن مخاطب به احساس هم‌دردی و اوج گرفتن عاطفه و حتا احساس هم‌ذات‌پنداری و تطبیق داستان نمایش با واقعیت زندگی، موهبتِ راوی از متن بیرون می‌آید و داد می‌زند: «این یک نمایش است.»

موهبتِ راوی بیضایی آشنایی‌زدایی می‌کند، از همه چیز و از همه‌ی اشخاص تا خواننده (بیننده) بیش‌تر از آن که درگیری حسی و عاطفی مشترک با متن پیدا کند، حرف‌های آنان را گوش دهد و بازی را بیاموزد و بازیگران را بشناسد. خالی بودن فضای صحنه‌ی نمایش و محوریت گفت و گو هم می‌تواند صحنه‌ای بر این نظر باشد.

خاطرات هنرپیشه‌ی نقش دوم نمایشی است که وقایع آن پیش از انقلاب پنجاه و هفت می‌گذرد، اما بهانه‌ای است برای بیان روایتی امروزی جامعه و خاکستری نمودن اعتراضات و معترضان خیابانی. بازیگران در پایان نمایش‌نامه، گلایه می‌کنند که:

ما اعتراف می‌کنیم که از ما

بازیگران بهتری هستند

بازیگرانی که صحنه‌شان خیابان است

و مخاطبشان جمع اجتماع.

و نمایش‌نامه‌هاشان را بارها خوانده اید؛

با نام جلی تاریخ!



روایت یک بیانیه سیاسی
در بستر یک داستان عاشقانه

رگبار

کودرز عکاشه

پرویز فنی‌زاده و پروانه معصومی در نمایی
از فیلم «رگبار» عکس: کامبیز خوش‌بین

رگبار اولین ساخته‌ی بلند بیضایی بعد از فیلم عمو سیبلو به سال ۱۳۵۰ است. سال‌هایی که جامعه‌ی روشنفکری ایران مملو از امید، مبارزه و اعتراض بود و خود را برای ساختن آینده‌ای روشن با گذر از دورانی که در آن بود محیا می‌ساخت. مبارزات روشنفکری نمودهای خاص خود را داشت و رگبار در این فضا ساخته شد. پیام زمانه‌ی خود را متجلی ساخت، فیلمی ساده و پرمعنا. در رگبار با داستانی خطی مواجه هستیم که بن‌مایه‌ی آن عشق است و احساسات، پاکی است و صداقت. معلم، آقای حکمت که تازه پا به محله‌ی جدید می‌گذارد، با داشتن یک زندگی ساده که یک گاری آن را حمل می‌کند، که نشانه‌های تقدس زیباریستی در آن زمان بوده است و البته در این گاری، دو یادگار، دو لاله‌ی بلورین نیز هست که نشانه‌ی پیوند معلم با گذشته و به ویژه احترامی است که برای والدینش قائل است. معلم تازه وارد با نگاهی عاشق می‌شود. عشقی که ساده است که صمیمی است و عمیق است. عشقی سازنده که به معلم، جان تازه می‌بخشد و او را سرشار از شور و شوق زندگی می‌کند و دست به ابتکار عمل می‌زند. عشق او امید می‌آفریند و حرکت. عشقی که سرانجامی ندارد، عاطفه‌ی زمانی که معلم عاشق اوست، خود اسیر دیگری است. اسیر قصاب است، آقا رحیم. و از همین‌جا نبرد آغاز می‌گردد. نبردِ مردی که احساس دارد و خرد دارد با مردی که تنها زور و امکان دارد؛ قصاب. معلم جوان پا پس نمی‌کشد و به نیرویی نابرابر تن می‌دهد. (لحظه‌ای که هردو به وزنه‌ی ارزش توان روی می‌آورند، این نابرابری به تصویر کشیده می‌شود) و حاصل این نبرد محتوم با خونین شدن معلم به پایان می‌رسد و همین آغازِ ست پر تغییرِ نگرش شاگردانش به او.

جامعه‌ای که همیشه طرفدار مظلوم است و دل بر او می‌سوزاند، از او حمایت می‌کند و این نبرد نابرابر از حکمتی برای پیرامونش اسطوره می‌سازد. پایان این نبرد پایان نبرد برای عشق نیست و شاید آغاز دیگری است. یکی از نمودهای داستانی فیلم این است که؛ افراد را سیاه یا سپید نشان نمی‌دهد. قصاب هم عاشق و هم انسان است و پس از شکست دادن معلم با او پیمان دوستی هم می‌بندد. عاطفه دلدادگی بین دو عاشق، میان عشق و وظیفه درگیر است. عشق به معلمی صادق و ساده زیست و هم چنین وظیفه‌ای که در مقابل برادر کوچک، مادر معلول دارد. این درگیری ذهنی، او را در کشاکشی قرار می‌دهد و این وظیفه است که بر عشق غلبه می‌کند و به یک زندگی اجباری نابه‌دلخواه تن می‌دهد. هرچند پس‌زمینه‌ی فیلم عشق است اما تنها به عشق خلاصه نمی‌گردد. آقای حکمتی، آرمانی دارد و برای رسیدن به آرمانش تلاش می‌کند؛ تاثیر اجرا می‌کند، به دانش‌آموزان خدمت می‌کند و تافته‌ای جدا بافته‌ای است از جامعه‌ای چوخ بختیار پیرامون. جامعه‌ای که در روزمره‌گی غرق است، آرمان ندارد و سطحی‌نگر است و به مُد، آرایش و تجملات بسنده می‌کند. مدیری که فقط در فکر ارتقا خود است و در فکر به دام انداختن معلم جوان که به پای این زندگی است، با تحمیل دخترش معلم جوان که سودای دیگر دارد و سر دنیایی دیگر. معلم آرمان‌گرا است، تحت نظر است و تحت تعقیب، که از خطوط قرمز نگذرد و زمانی از خطوط قرمز می‌گذرد، عذرش خواسته می‌شود و باید به تبعیدی دیگر برود، تبعیدی که با شکستن لاله‌ی بلورین که نشانه‌ی در رفتن نموده‌ای زیبایی است. رگبار فیلمی معناگرا است، یک فیلم امیدبخش. پیام‌آور عشق، مبارزه، دوستی و آرمان‌گرایی است. رگبار مملو است از معیارهای روانشناسی مثبت‌گرا، فیلمی که در بطن خود یک بیانیه‌ی سیاسی را در بستر یک داستان عاشقانه بیان می‌کند. فیلمی ساده و صمیمی بدون هیچ‌گونه ادا و بازی اما روشنفکرانه‌ترین اندیشه‌ها را به تصویر کشیده است. فیلمی، ماندگارِ تاریخ، فیلمی که نسل جوان و سرخورده‌ی امروز و به ویژه نسل پشیمان دیروز باید به تماشای آن بنشینند. فیلمی که تاریخ مصرفش به پایان نمی‌رسد. چرا که، امید حرکت خلاقیّت و عشق به پایان نمی‌رسد. فیلمی پر از مضامین انسانی و مبارزه با رفاه‌طلبی، روزمره‌گی و سطحی‌نگری است.

**سرزدن به لوکیشن «مرگ یزدگرد»
با اصغر وطنخواه مدیر تدارک فیلم**

این بود آن چه من دیده بودم



به جز پیرانی‌های محله‌ی بازار آران، شاید چند ده نفر دیگر یادشان مانده باشد که فیلم مرگ یزدگرد در عصارخانه‌ی آن محله فیلم‌برداری شده است. اصغر وطنخواه، مسئول تدارکات فیلم مرگ یزدگرد و بسیاری از آثار نمایشی در منطقه کاشان بوده است. مردی که برای انجام هر کار فرهنگی و هنری این دیار، با همه همراه بوده است. با اصغر وطنخواه از چاشت تا بعد از نیم روز بیست و چهارم بهمن ۱۳۹۷ به محله‌ی بازار آران رفتیم. گفت و گزاری برای گذشتن از سی و هفت سال کار و یاد آمد کار با بهرام بیضایی در فیلم مرگ یزدگرد در باقی مانده‌ی عصارخانه ساکن و ساکت. عصارخانه‌ی تاریخی محله بازار آران.



بخشی از عصارخانه محله بازار آران. عکس؛ بهروز هاشمی

چطور وارد گروه اجرایی بیضایی شدید؟

آن زمان من در اداره‌ی فرهنگ و ارشاد مشغول بودم و به واسطه‌ی کارم، در چند فیلم و سریال به عنوان مدیر تدارکات داخلی کار کرده بودم. یک گروه فیلم‌برداری که به کاشان می‌آمد، به واسطه‌ی اداره دنبالشان می‌رفتم. استخدام نبودم، به نوعی کارم آزاد بود. گروه، من را به عنوان مدیر تدارکات داخلی می‌پذیرفت؛ مثلاً در سریال سمک عیار یا سربداران. سربداران را مدت زمان کوتاهی کار کردیم، به انقلاب خورد و از نظر مالی مشکل پیدا کرد. چهار، پنج فیلم و چهار، پنج سریال کار کرده بودم و تجربیاتی داشتم. و همه را مدیون رضا کریمی عراقی هستم. من را به اداره‌ی تئاتر برد. آن زمان نه چیزی از تئاتر و سینما می‌دانستم و نه آشنایی داشتم. آن زمان در کاشان اشخاص کمی سینما و تئاتر کار می‌کردند؛ بد می‌دانستند، مشکل بود. به تدریج ماندگار شدم. یکی دو جلسه رفتم و آموخته شدم. و کم‌کم در تئاتر، مدیر تدارکات شدم. تئاتر و سینما هم وارد کاشان شد و فیلم‌بردارها هم به کاشان آمدند و سینما حالت عمومی گرفت. آن زمان وضعیت استخدام بلا تکلیف بود. برای حقوق و قرارداد سه نفر، سه نفر می‌شدیم. اول ماه، از هر سه نفر یکی می‌رفت و شش صد تومان حقوق‌مان را می‌گرفت و بعد بین سه نفر تقسیم می‌کرد. نمی‌توانستند تک به تک قرارداد ببندند. هر سه نفری را یک قرارداد می‌بستند. روال این‌طور بود تا این‌که بازرگان نخست‌وزیر شد و اعلام کرد که باید همه افراد استخدام شوند. رئیس خیلی خوبی هم داشتیم. دید روشنی داشت، واقعاً به تئاتر اهمیت می‌داد.

در جریان کار که دوره‌ی بعد از انقلاب بود، با توجه به شرایط اجتماعی و فرهنگی آن روزها، با مشکلی مواجه نشدید؟

صدافتی که آن زمان وجود داشت، بیشتر از حالا بود. هم از مسئولین صداقت بیشتری می‌شد دید و هم از آدم‌هایی که در موقعیتی قرار گرفته بودند که خودشان هم نمی‌دانستند چه کار کنند و چه کار نکنند. این بود که همه جانبِ همدیگر را داشتند. برنامه‌ریزی‌ها حساب شده بود.



اصغر وطنخواه همراه با برخی از بازیگران مرگ یزدگرد در پشت صحنه این فیلم، سال ۱۳۵۶. عکس؛ آرشیو شخصی اصغر وطنخواه

البته عده‌ای ناآگاهانه و بعضی‌ها هم آگاهانه - چه باسواد و چه بی‌سواد- سعی می‌کردند از این موقعیت سوءاستفاده کنند و خیلی‌ها هم سوءاستفاده کردند. خیلی‌ها بودند که چیزهای ارزشمندی، چه از نظر مادی و چه معنوی، را صاحب شدند یا از بین بردند. مثلاً؛ روبروی اداره برق، در خیابان امیرکبیر، ساختمانی بود که عتیقه‌هایی از حزب رستاخیز در آن‌جا نگهداری می‌شد. در آن دوره، یک نفر به همراه مهندس شاهنوش همه‌ی چیزهایی که در آن ساختمان بود، پرونده و اشیاء و هر چه بود را در گونی ریختند و بردند پشت کلانتری. یکی دو تا از پرونده‌ها را خواندند و بعد همه را روی هم ریختند و آتش زدند. بقیه‌ی جنس‌ها را هم بارفروش نامی با وانت و پیکان بار زد و برد.

اسکان گروه فیلم‌برداری مرگ یزدگرد در کجا بود؟

گروه در مهمان‌سرای شربتی که در آن دوران هتل درجه یک کاشان بود، اسکان داشت. صبحانه و شام را هم در مهمان‌سرای شربتی صرف می‌کردند. ناهار را سر صحنه می‌خوردیم، مگر اوضاع جوری بود که نمی‌شد کار کرد، مثلاً سر و صدا زیاد بود، یا خسته می‌شدند و نمی‌توانستند کار کنند. این وقت‌ها بیضایی می‌گفت امروز برای ناهار بیرون برویم.

کار کردن با بیضایی چگونه بود؟

بیضایی برای من احترام زیادی قائل بود، هیچ‌وقت در کارهایش، به او نه نگفتم. یکی از دلایلی که من را دوست داشت، همین بود. می‌گفت فلان چیز را می‌خواهم، می‌گفتم چشم. می‌گفت نمی‌شود؛ می‌گفتم چرا درست می‌شود. این‌طرف و آن‌طرف می‌رفتم و تلاش می‌کردم تا آن‌چه می‌خواهد درست از آب دربیاید. بیضایی هم راضی بود که از این نظر در کاشان مشکلی ندارد. لازم نبود برای آوردن وسیله‌ای به تهران برود. همین‌جا، کاشان، برایش مهیا می‌کردم. به همین خاطر من را برای کارهای دیگرش هم به تهران برد.

بعد از مرگ یزدگرد در کدام کار با بیضایی همکاری داشتید؟

سریالی بود به نام سمک عیار، برای یکسال با گروهشان به یزد رفتیم. باز برای همین سریال در کاشان با گروه کار کردم. تولید سریال به جمعیت زیادی نیاز داشت. برای اسکان خانه‌ای گرفته بودند. در کاشان راهنمایی‌شان را برعهده داشتیم. هر چیزی نیاز داشتند؛ محله، جا و مکان اسکان، وسیله و هر چه را می‌خواستند، راهنمایی و آماده می‌کردم. سریال خیلی خوبی بود که بعدن اجازه پخش‌اش را به هیچ عنوان ندادند.

فیلمبرداری مرگ یزدگرد چند ماه طول کشید؟

اردیبهشت ماه شروع شد و سه ماه ادامه داشت. حدود یک سال روی سمک عیار کار کردیم و بعد به یزد رفتیم. در آن زمان، بین مدیر تدارکات، پرتویی، و فیلم‌بردار، باربد طاهری، جر و بحثی پیش آمد که بیضایی تصمیم گرفت من را جایگزین پرتویی بکند و به این ترتیب مدیر تدارکات شدم. باربد طاهری یکی از بهترین فیلم‌برداران در زمان قبل از انقلاب بود. طراحی صحنه را هم خانم خزائی برعهده داشت که در چند فیلم دستیارش بودم. ایشان از انگلیس می‌آمد و طراح ماهری بود که در جشن‌های دو هزار و پانصد ساله هم کارهایی داشت. پسرش هم آن زمان کوچک بود و سر صحنه ما سربه‌سرش می‌گذاشتیم (می‌خندد)؛ حالا پسرش از بزرگ‌ترین و بهترین کارگردان‌ها شده است.



بیضایی برای من احترام زیادی قائل بود، هیچ‌وقت در کارهایش، به او نه نگفتم. یکی از دلایلی که من را دوست داشت، همین بود. می‌گفت فلان چیز را می‌خواهم، می‌گفتم چشم. می‌گفت نمی‌شود؛ می‌گفتم چرا درست می‌شود.

بخشی از فضای جنبی عصارخانه محله بازار آران که در سال ۵۶ لوکیشن فیلم مرگ یزدگرد بود. عکس؛ بهروز هاشمی



بازمانده‌ها

۱۳۱۷

پنجم دی ماه؛ تولد در تهران

۱۳۳۴/۳۷



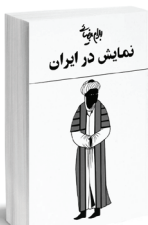
فرار از مدرسه به سینما. نگارش دو نمایشنامه با زبان تاریخی در سال‌های آخر دبیرستان. معافیت از خدمت نظام در قرعه‌کشی.
-نگارش نسخه‌ی اول «آرش» [برخوانی].

۱۳۳۸/۴۰

-انتشار نوشته‌هایی درباره‌ی سینما در نشریه‌ی «علم و زندگی». مطالعه در نمایش شرقی. توقف یکساله پشت در دانشگاه و مطالعه در ادبیات ایران؛ جستجو در شاهنامه و فرهنگ پیشا اسلامی؛ در اساطیر و مردم شناسی؛ کنجکاو در نشر فارسی؛ کاوش در نقاشی ایرانی در جستجوی بیان تصویری یک فرهنگ. نگارش «آژدهاک» [برخوانی] و نسخه‌ی گسترده‌تر «آرش» [برخوانی]. ورود به دانشکده‌ی ادبیات دانشگاه تهران.
-استخدام در اداره‌ی کل ثبت اسناد و املاک دماوند. کشف شبیه خوانی و تقلید را به عنوان مهم‌ترین شکل نمایشی غیرغربی ایرانی، با قدرت و ظرفیتی درخور برای طرح مسائل امروزی، ترک دانشگاه. انتشار نوشته‌هایی درباره‌ی فیلم و نمایش در مجلات هنری و ادبی و روشنفکری؛ انتشار اولین نوشته‌ها درباره‌ی تعزیه در مجله‌ی هنر و سینما و گاهنامه‌ی آرش. انتقال از دماوند به تهران. کار روی برخوانی بی‌نامی درباره‌ی سازنده‌ی جام جهان‌نما و سرنوشتش به زبان سنگ‌نوشته‌های باستان.

۱۳۴۱

-نگارش طرح فیلم کوتاه «خواب‌گرد». ساختن [و فیلم‌برداری] یک فیلم هشت میلیمتری چهار دقیقه‌ای سیاه و سفید با مخارج صفر. انتشار پژوهش‌های «نمایش در ایران» در مجله‌ی موسیقی. انتقال از اداره‌ی کل ثبت اسناد و املاک به اداره‌ی هنرهای دراماتیک [زیر پوشش اداره‌ی کل هنرهای زیبا] که بعدها می‌شود اداره‌ی برنامه‌های تئاتر [زیر پوشش وزارت فرهنگ و هنر]. آشنایی نزدیک با گروه‌های نمایش جدید و همکاری به عنوان مدیر صحنه، دستیار کارگردان، طراح صحنه و لباس، ویراستار متن. انتشار مقالات نقد و پژوهش در گاهنامه‌های آرش و کیهان ماه. فیلم‌برداری اتفاقی و کار با دوربین‌های قرضی دوستان [هشت مم رنگی] و شانزده مم (سیاه و سفید) و تجربه‌ی مهم تدوین هنگام فیلم‌برداری.
-نگارش تک‌پرده‌ای «مترسک‌ها در شب» و خیمه‌شب‌بازی «عروسک‌ها» که باهم و یک‌جا منتشر می‌شود.
-نگارش «غروب در دیاری غریب» [نمایش عروسکی دوصحنه‌ای].



۱۳۴۲

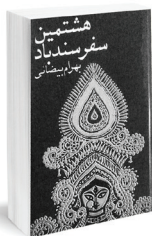
-نگارش «قصه‌ی ماه پنهان»؛ و انتشار «سه نمایشنامه‌ی عروسکی» [برای بازیگران زنده] شامل: «عروسک‌ها»، «غروب در دیاری غریب»، و «قصه‌ی ماه پنهان».

-نگارش «پهلوان اکبر می‌میرد» [نمایشنامه].

-نگارش «رگبار» [نمایشنامه‌ی بلند دو صحنه‌ای؛ که تنها یک‌بار، سال بعد، در جمعی کوچک خوانده شد].

-چاپ «آرش» [برخوانی] در کتاب کیهان شماره‌ی ۳ که پیش از انتشار تعطیل شد!

۱۳۴۳



-اجرای «غروب در دیاری غریب» توسط گروه هنر ملی و به کارگردانی عباس جوانمرد در تلویزیون ایران.

-نگارش «هشتمین سفر سندباد» [نمایشنامه].

-انتشار پژوهش‌های «نمایش در ژاپن» [ترجمه‌ی متن‌ها با همکاری داریوش آشوری و سهراب سپهری] در مجله‌ی موسیقی و سپس انتشار جداگانه‌ی به شکل کتاب.

-اجرای «غروب در دیاری غریب» و «قصه‌ی ماه پنهان» بر صحنه در مناطق نفت‌خیز جنوب کشور- توسط گروه هنر ملی و به کارگردانی عباس جوانمرد؛ که در آن‌ها نویسنده، کارمدیر صحنه را دارد.

۱۳۴۴

-«غروب در دیاری غریب» و «قصه‌ی ماه پنهان» توسط گروه هنر ملی در جشنواره‌ی تئاتر ملل پاریس [تالار شهر-سارا برنارد] به نمایش در می‌آید. این ضمن نخستین سفر نویسنده به خارج است [بیست روز] که در اجرای برنامه، مدیر صحنه‌ی نمایش است.

-ازدواج با منیراعظم رامین‌فر.

-اجرای صحنه‌ای «پهلوان اکبر می‌میرد» توسط گروه هنر ملی و به کارگردانی عباس جوانمرد در تالار بیست و پنج شهریور که بعدها می‌شود تالار سنگلج.

-راندنش به رادیو.

-انتشار جداگانه‌ی «نمایش در ایران» [پژوهش].

-نگارش طرح فیلم‌نامه‌ی ساخته‌نشده‌ی «مرد و میدان».

۱۳۴۵

-نگارش و انتشار «دنیای مطبوعاتی آقای اسراری» [نمایشنامه].

-نگارش و انتشار «سلطان مار» [نمایشنامه].

-پس فرستادن از رادیو به اداره‌ی برنامه‌های تئاتر.

-ارسال یک‌ماهه‌ی نویسنده- و دو سه نمایشنامه‌نویس دیگر- هر یک به شهرستانی برای الهام گرفتن از زندگی مردم شهر و روستا؛ و نگارش نمایشنامه‌ی عرضه‌نشده‌ی «گزارش به بالانشینان».

-تولد نخستین فرزند؛ نیلوفر.

-نخستین کارگردانی نمایش: «عروسک‌ها» [یکمی از «سه نمایشنامه‌ی عروسکی»] در گروه هنر ملی [اولین و آخرین کار تلویزیونی‌اش] که سال بعد، از تلویزیون ملی ایران پخش می‌شود.

۱۳۴۶

- دو طرح فیلم مستند/داستانی او «میر نوروزی» و «شمر» در تلویزیون ملی ایران گم می‌شود.
- نگارش تک‌پرده‌ای‌های «ضیافت» و «میراث» و کارگردانی آن‌ها برای گروه ملی که در تالار بیست و پنج شه‌ریور بر صحنه می‌آید.
- نگارش «چهار صندوق» [نمایشنامه].
- انتشار «ضیافت» در ماهنامه‌ی پیام نوین؛ و «میراث» در کتاب نمایش، و «چهار صندوق» در آرش؛ گاهنامه‌های فرهنگی و روشنفکری تهران.
- انتشار «آژدهاک» [برخوانی] در ماهنامه‌ی پیام نوین.
- تولد فرزند دوم: ارژنگ؛ و مرگ او در صد روزگی.

۱۳۴۷

- یکی از پایه‌گذاران و اعضای اصلی «کانون نویسندگان ایران».
- نگارش «ساحل نجات» [نمایشنامه].
- راندنش به فرهنگ و هنر اصفهان؛ درگیری‌های پی در پی، قطع حقوق، و بازگشت بی‌نتیجه به تهران پس از شش ماه.
- سه فیلم‌نامه‌ی چهل دقیقه‌ای او برای مجموعه‌ی تلویزیونی سرکار استوار با نام‌های «روز باشکوه»، «بیزار»، «ملاقات» توسط تهیه‌کننده سنجین و فرهنگی خوانده می‌شود؛ و پیش از پیوستن به جمع کارهای بی‌مزد نویسنده‌اش، در تلویزیون ملی ایران گم می‌شود.
- نگارش «دیوان بلخ» [نمایشنامه].
- نگارش «در حضور باد» [نمایشنامه‌ی کوتاه].

۱۳۴۸

- نگارش «گمشدگان» [نمایشنامه].
- انتشار «نمایش در چین» [پژوهش؛ همراه با سه نمایشنامه‌ی چینی ترجمه‌ی داریوش آشوری].
- کارگردانی «سلطان مار» برای گروه هنر ملی، و اجرای آن بر صحنه‌ی تالار بیست و پنج شه‌ریور [تالار سنگلج بعدی]، و گرداندن آن در صحنه‌های شهرهای شمالی کشور.
- همکاری با دانشگاه تهران، به درخواست دانشجویمان و استادان رشته‌های هنرهای نمایشی دانشکده‌ی هنرهای زیبا، به عنوان استاد مدعو.

۱۳۴۹

- نگارش «راه توفانی فرمان پسر فرمان از میان تاریکی» [نمایشنامه]؛ که بعدتر در کیهان سال و سپس تر جداگانه منتشر می‌شود.
- نگارش «حقیقت و مرد دانا» [روایت]؛ که سپس تر کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان آن را منتشر می‌کند.
- کارگردانی فیلم کوتاه «عمو سیلو» به دعوت کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- نگارش دو طرح فیلم بلند: «شغل» و «سه شاهد».
- نگارش «عبار تنها» [فیلم‌نامه].
- نگارش «رگبار» [فیلم‌نامه].

۱۳۵۰

- به پایان رساندن نخستین فیلم بلند؛ «رگبار»
- نگارش «نمایش در هند» و تکثیر بخش‌هایی از آن [نمایش سنسکریت/کاتاکالی]، به عنوان جزوه‌ی درسی دانشگاهی.





۱۳۵۱

- تولد سومین فرزند؛ نگار.
- نگارش «سفر» [فیلم‌نامه کوتاه].
- نگارش «غریبه و مه» [فیلم‌نامه].
- نگارش طرح اولیه‌ی «اشغال» برای فیلم.
- کارگردانی فیلم «سفر» [کوتاه].
- آغاز کارگردانی «غریبه و مه» در پایان سال.

۱۳۵۲



- پایان فیلم‌برداری «غریبه و مه».
- استعفا از عضویت «اتحادیه‌ی هنرمندان سینما»، با دیگر پایه‌گذاران «کانون سینماگران پیشرو».
- ساختن فیلم کوتاهی درباره‌ی مرگ بر اساس نقاشی مانده از یک اعدامی [ناتمام؛ و کم‌شده].
- انتقال از اداره‌ی برنامه‌های تئاتر به دانشگاه تهران به عنوان استادیار تمام‌وقت. نمایش دانشکده‌ی هنرهای زیبا، و مدیریت رشته‌ی هنرهای نمایشی به خواست دانشجویان.

۱۳۵۳

- استعفا از «کانون سینماگران پیشرو».
- نگارش فیلم‌نامه‌ی کوتاه «ساز» براساس داستانی از نصرت‌الله نویدی که در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان گم شد.
- نگارش طرح فیلم‌نامه‌های کوتاه «شغل دو»، «شغل سه» و «شغل چهار» که سال‌ها بعد از ترکیب آن‌ها فیلم‌نامه‌ی سه قصه‌ای «چشم‌انداز» به دست آمد.
- نگارش طرح «قصه‌های میر کفن پوش» و نگارش کامل داستان پایانی آن.

۱۳۵۴



- نگارش «حقایق درباره‌ی لیلا دختر ادریس» و کوشش بیهوده برای ساختن آن.
- نگارش «چریکه‌ی تارا» [فیلم‌نامه].
- نگارش طرح «مسافران» برای فیلم.

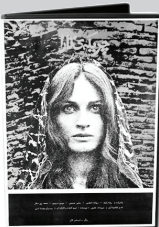
۱۳۵۵

- نگارش فیلم‌نامه‌ی «آهو، سلندر، طلحک و دیگران».
- نگارش فیلم‌نامه، و کارگردانی فیلم «کلاغ».

۱۳۵۶

- نگارش «ندبه» [نمایشنامه] و کوشش بیهوده برای اجرای آن.
- نگارش نسخه‌ی اول «نگارش جانا و بلا دور» برای سایه‌بازی.

۱۳۵۷

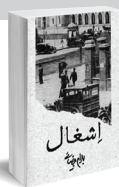


- از سخنرانان «ده شب» نویسندگان و شاعران روشنفکر ایرانی.
- کارگردانی «چریکه‌ی تارا»- با تعطیلی بلندنخواسته میان کار- برای «گروه فیلم لیسار» که توسط سازندگان اصلی همین فیلم در قلعه‌ی لیسار پایه‌گذاری شد؛ و توقیف آن.
- نگارش «نوشته‌های دیواری» [نمایشنامه].
- کناره‌گیری از کانون نویسندگان ایران.

۱۳۵۸

- نگارش نمایشنامه‌ی «مرگ یزدگرد» و کارگردانی آن بر صحنه‌ی تالار چهارسو، با بازیگران حرفه‌ای و غیرحرفه‌ای فارغ‌التحصیل رشته‌ی نمایش دانشکده‌ی هنرهای زیبا.
- نگارش کامل فیلمنامه‌ی «قصه‌های میر کفن پوش».
- نگارش طرح فیلمنامه‌ی «داستان باور نکردنی» در نسخه‌های نه ساعته و شش ساعته.
- نگارش طرح فیلمنامه‌ی «طومار شیخ شریزین». نگارش طرح فیلم کوتاه «شغل پنج»؛ و طرح فیلم «وهم» که بعدها پایه‌ی فیلمنامه‌ی «وقت دیگر، شاید» شد. نگارش طرح فیلم «در می‌زنند، چرا باز نمی‌کنید؟». نگارش طرح فیلمنامه‌ی «نگهبان».

۱۳۵۹



- نگارش «شب سمور» و کوشش برای ساختن آن با امکانات محدود.
- نگارش «اشغال» [فیلمنامه].
- نگارش «آینه‌های روبرو» [فیلمنامه].
- تدوین فیلم کوتاه «سلندر» [کارگردان: واروژ کریم مسیحی]

۱۳۶۰

- نگارش طرح و فصل‌بندی «پرونده‌ی قدیمی پیرآباد». نگارش طرح فیلمنامه‌ی «اتوبوس» که هرگز به آن صورت نوشته و ساخته نشد.
- کارگردانی فیلم «مرگ یزدگرد» با امکانات محدود؛ و توقیف آن تا امروز.
- اخراج از دانشگاه تهران پس از بیست سال کار دولتی.
- نگارش «خاطرات هنرپیشه نقش دوم» [نمایشنامه].
- تدوین فیلم نیمه بلند «بچه‌های جنوب؛ جستجوی دو» [کارگردان: امیر نادری]

۱۳۶۱



- نگارش «روز واقعه» [فیلمنامه].
- نگارش «زمین» [فیلمنامه].
- بازنگاری فیلمنامه‌ی «داستان باور نکردنی» در نسخه چهار ساعته.
- نگارش «فتحنامه‌ی کلات» [نمایشنامه]



۱۳۶۲

- طرح و تمرین بی سرانجام «جنگنامه‌ی غلامان» [تقلید برای آفرینش خودجوش بازیگران].
- نگارش طرح فیلم‌نامه‌ی «سفر به شب [یا= حجه‌ی عیسا]». نگارش طرح «تاریخ سری سلطان در آبسکون»

۱۳۶۳

- نگارش «پرونده‌ی قدیمی پیرآباد» [فیلم‌نامه].
- نگارش «عیارنامه» [فیلم‌نامه].
- نگارش «کفش‌های مبارک» [فیلم‌نامه].
- نگارش «تاریخ سری سلطان در آبسکون» [فیلم‌نامه].
- نگارش «وقت دیگر، شاید» [فیلم‌نامه].
- تدوین فیلم «دونده» [کارگردان: امیر نادری].
- نگارش طرح «شکاف سایه‌ها» برای فیلم

۱۳۶۴



- نگارش فیلم‌نامه و کارگردانی فیلم «باشو، غریبه‌ی کوچک»؛ و توقیف آن پس از پنج جلسه پیش‌نمایش برای چهار سال.
- آغاز مهاجرت خانواده‌اش از ایران؛ رفتن نیلوفر.
- نگارش «قلعه‌ی کولاک» [فیلم‌نامه].
- نگارش طرح فیلم‌نامه‌های «شغل شش»، «شغل هفت»، و طرح نمایش «شبنامه».
- نگارش «پرده‌خانه» [نمایشنامه]

۱۳۶۵

- نگارش «طومار شیخ سرزین» [فیلم‌نامه].
- نگارش «گیلگمش» [فیلم‌نامه].
- نگارش «دیباچه‌ی نوین شاهنامه» [فیلم‌نامه].
- نگارش طرح «پرده‌ی نئی» برای فیلم.
- ۲۶ مرداد ماه؛ مرگ پدر؛ استاد نعمت‌الله (ذکائی) بیضایی.
- آغاز کارگردانی «وقت دیگر، شاید» در پایان سال که به درخواست تهیه‌کننده «شاید وقتی دیگر» شد.

۱۳۶۶

- پایان «شاید وقتی دیگر».
- مهاجرت بازمانده‌ی خانواده‌اش از ایران؛ همسرش و نگار.
- نگارش طرح فیلم‌نامه‌ی «سند» و طرح فیلم‌نامه‌ی «فیلم در فیلم»

۱۳۶۷



- ترک ایران برای بازیابی خانواده‌اش.
- نگارش «آقای لیر» [فیلم‌نامه].
- نگارش «برگی گم شده از اوراق هویت یک هموطن آینده» [فیلم‌نامه].
- نگارش «جنگنامه‌ی غلامان» [نمایشنامه].

۱۳۶۸

- بازگشت به ایران.
- نگارش «سفر به شب» [فیلم‌نامه].
- نگارش «مسافران» [فیلم‌نامه].

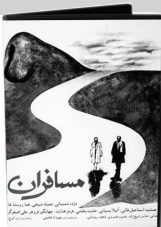
۱۳۶۹

- نگارش «فیلم در فیلم» [فیلم‌نامه]

۱۳۷۰

- پایان فیلم‌برداری «مسافران» و تدوین آن

۱۳۷۱



- نگارش «چه کسی رئیس را کُشت؟» [فیلم‌نامه بر اساس طرح «سه شاهد» از سال ۱۳۴۹].
- مشکلات ساختگی برای نمایش «مسافران» و نامه‌ی اعتراض بیضایی همراه با پس فرستادن جایزه جشنواره‌ی فجر، و رو در رویی با کارشکنی‌های تازه.
- نگارش «سگ کشی» [فیلم‌نامه].
- نگارش «یوانا، یا نامه‌ای به هیچ‌کس» [فیلم‌نامه]
- ازدواج با مژده شمسایی.

۱۳۷۲

- نگارش «گبر گور» یا «گفت‌وگو با خاک». [فیلم‌نامه‌ی کوتاه].
- نگارش «سبایش خوانی» [برای فیلم و همچنین اجرای زنده‌ی میدانی].
- کوشش‌های بیهوده در چرخه‌ی اداری برای ساختن فیلم؛ هیچ کارش از تصویب نمی‌گذرد.

۱۳۷۳

- نگارش «آوازهای ننه آرسو» [فیلم‌نامه].
- نگارش طرح «کلاه بی‌سر» برای فیلم.
- نگارش «طرب‌نامه» [مجلس تقلید].
- نگارش نسخه‌ی نخست «سهراب‌کشی» [نمایشنامه].
- طرح رشته فیلم‌های «کودکان جنگ» که کسی آن را نخواست.

۱۳۷۴

- تولد نیاسان.
- نگارش «حورا در آینه» [فیلم‌نامه].
- ویرایش و انتشار «هیچکاک در قاب» بر پایه‌ی گفتگویی با گروهی از دانشجویان سینما در بهار ۱۳۷۰.
- تنها نمایش کامل فیلم‌های بیضایی در جشنواره‌ی فیلم وین [ویناله-۹۵] و اعتراض بخش بین‌المللی بنیاد سینمایی فارابی از طریق ارسال دورنگارهای تهدیدآمیز.
- تدوین «برج مینو» [فیلم بلند: کارگردان: ابراهیم حاتمی‌کیا].
- تدوین «بازی‌های پنهان» [فیلم بلند: کارگردان کریم هاتفی‌نیا] که بعدتر کارگردان در آن دست بُرد.



– نگارش سه طرح برای فیلم صدثانیه‌ای در بزرگداشت صدمین سال سینما [که نساخته ماند] و با سه طرح دیگر در شماره‌ی ویژه‌ی مجله‌ی فیلم به مناسبت صدسالگی سینمای ایران، منتشر شد. هفتمین این طرح‌ها را نویسنده عمدن منتشر نکرد.

– باز یافتن و به پایان رساندن و ویرایش «کارنامه‌ی بندار بیدخش»: سومین بر خوانی به زبان کهن، پس از سی و پنج سال

۱۳۷۵

– بن بست کامل تلاش‌هایش برای فیلم‌سازی و یافتن شغل. اقامت در استراسبورگ به دعوت پارلمان بین‌المللی نویسندگان.

– نگارش «مقصد» [فیلم‌نامه].

– نگارش «اعتراض» [فیلم‌نامه].

– بازنگاری «چشم‌انداز» [فیلم‌نامه‌ای که سه داستان جداگانه‌ی آن همراه با چند طرح دیگر او، در سال‌های ۱۳۵۲ و ۵۳ در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان گم شده بود].

۱۳۷۶

– نگارش چهارمین نمایشنامه‌ی عروسی پس از سی و چهار سال؛ با نام «مجلس بساط برچیدن».

– نگارش طرح «هدایت» برای فیلم.

– بازگشت به ایران و کار بر صحنه‌ی نمایش پس از هجده سال جلوگیری از کار صحنه‌ای‌اش. تمرین و اجرای «بانو آنوئی» نوشته میشیما یوکیو [یوکیو میشیما] بر صحنه در تهران، که بعد در فروردین اردیبهشت سال ۱۳۷۷ هم ادامه یافت.

– تمرین و اجرای «کارنامه‌ی بندار بیدخش» در پایان سال ۱۳۷۶، که در فروردین ۱۳۷۷ هم ادامه یافت.

– تدوین «نقشی بر آب» [فیلم کوتاه: کارگردان حمیدرضا صلاحمند].

– نگارش «افرا یا روز می‌گذرد» [نمایشنامه]

۱۳۷۷



– ضبط «کارنامه‌ی بندار بیدخش» در آخرین اجراها.

– ضبط «بانو آنوئی» در آخرین اجراها.

– نگارش «مجلس قربانی سنمار» [نمایشنامه].

– نگارش «گفتگو با باد» [فیلم‌نامه کوتاه].

– اجرای «کارنامه‌ی بندار بیدخش» در تماشخانه‌ی «روتر» شهر مولهایم آلمان در چهارچوب جشنواره سالانه‌ی تئاتر جاده‌ی ابریشم.

– کارگردانی فیلم کوتاه «گفتگو با باد» پس از هفت سال دوری از سینما؛ که چون وصله‌ای ناجور، از مجموعه‌ای که برای آن ساخته شده بود کنار گذاشته شد.

– طرح اتاقک [برای فیلم].

۱۳۷۸

– پس گرفتن فیلم «گفتگو با باد» از تهیه‌کننده‌ی آن.

– نگارش «گفتگو با آب» و «گفتگو با آتش» [فیلم‌نامه‌های کوتاه]؛ که از پیوند آن‌ها با «گفتگو با خاک» و «گفتگو با باد» پیش نوشته: فیلم‌نامه‌ی «گفتگو با آب، خاک، آتش» درآمد؛ و کوشش بیهوده برای ساختن آن.

– نسخه‌ی نهایی «سهراب‌کنی» [نمایشنامه].

– نسخه‌ی نهایی «جانا و بلادور» [برای سایه‌بازی]؛ پس از ۲۲ سال.

– نسخه‌ی نهایی «همایش» [نمایشنامه‌ی کوتاه].

– نگارش طرح «گم‌گشته» برای فیلم.

– نگارش «قزارش ارداویراف» [نمایشنامه].

– آغاز کارگردانی «سک‌کنی».

۱۳۷۹



- تدوین «سگ‌کشی» و نخستین نمایش آن در نوزدهمین جشنواره‌ی فیلم فجر در اواخر سال.
- نگارش «ایستگاه سلجوق» [فیلم‌نامه].
- نگارش «مجلس ضربت زدن» [نمایشنامه].
- تدوین فیلم کوتاه «باد سرخ» [کارگردان: علی محمد قاسمی].
- تدوین فیلم بلند «زمانه» [کارگردان: حمیدرضا صلاحمند] که بعدتر کارگردان در آن دست برد

۱۳۸۰

- کوشش ناموفق برای جلوگیری از نمایش نسخه‌ی قصابی شده و تغییر هویت‌یافته‌ی فیلم «سگ‌کشی» در جشنواره‌های خارجی. آغاز دو سال تمام درگیری و ایستادگی در برابر تشکلهای عنکبوتی سینمای داخلی که پنجاه دقیقه از «سگ‌کشی» را حذف کرده بودند؛ و سرانجام نمایش نسخه‌ی کامل آن در ایران.
- ۹ آبان ماه: مرگ مادر؛ بانو نیره‌ی موافق [همسر شادروان استاد ذکائی بیضایی].

۱۳۸۱

- نگارش نسخه‌ی بیست دقیقه‌ای «شب هزارویکم» [۳] به پیشنهاد تئاتر بتی نانسین کینه‌هاگ؛ برای اجرا در برنامه‌ی نمایشی «هزارویک شب- امروز!» شامل ده نمایشنامه کوتاه از ده نمایشنامه‌نویس خاور نزدیک؛ و اجرای آن به کارگردانی آلن لایدیارد در همان تئاتر.
- نگارش فیلم‌نامه‌ی «اتفاق خودش نمی‌افتد» و کوشش ناکام برای ساختن فیلم مستقل؛ یا دست کم دور از نفوذ تشکلهای عنکبوتی سینمای ایران.
- چهار طرح برای چهار فیلم که نمی‌توان ساخت.

۱۳۸۲

- انتشار «دیوان نمایش» [دو جلد نخست: نمایشنامه‌های تا سال ۱۳۴۹].
- ناکامی در ساختن «اتفاق خودش نمی‌افتد!» در چرخه‌ی سیاست پُرسابقه‌ی مجوز کتبی و منع شفاهی!
- نگارش «شب هزارویکم/۱»
- نگارش «شب هزارویکم/۲»
- بازنگاری «شب هزارویکم/۳»
- تمرین و اجرای «شب هزارویکم» [سه نمایش جدا ولی به هم پیوسته] بر صحنه‌ی تالار چهارسوی تئاتر شهر.
- ضبط «شب هزارویکم» در آخرین اجراها و آغاز تدوین آن.
- ضبط گفت‌وگوهایی با دست‌اندرکاران «مسافران» و «سگ‌کشی» برای تهیه‌ی مستندهایی درباره‌ی این دو فیلم.
- نگارش «ریشه‌یابی درخت کهن» [پژوهش]

۱۳۸۳

- انتشار «ریشه‌یابی درخت کهن» [پژوهشی در ریشه‌ی هزارویک شب].
- ضبط گفت‌وگوهایی با بازیگران «بانو آتویی» و «کارنامه‌ی بُندار بیدخش» برای تهیه‌ی مستندهایی درباره‌ی این دو نمایش.
- پایان تولید «مسافران در راه»؛ مستندی از پشت صحنه‌ی فیلم مسافران.
- پایان تولید «پرونده‌ی کوتاه سگ‌کشی»؛ مستندی از پشت صحنه‌ی فیلم سگ‌کشی.
- نگارش «سند» [فیلم‌نامه].
- نگارش «ماهی» [فیلم‌نامه].
- نگارش «مجلس شبیه در ذکر مصایب استاد نوید ماکان و همسرش مهندس رُخشید فرزین» [نمایشنامه]



۱۳۸۴

- تمرین و اجرای «مجلس شبیه در ذکر مصایب استاد نوید ماکان و همسرش مهندس رُخسبید فرزین» در تئاتر شهر که پس از بیست و چهار اجرا متوقف شد!
- نگارش «هزار افسان کجاست؟» [پژوهش و نقد پژوهش در ریشه‌شناسی هزارویک شب]
- «ماهی» در انتظار مجوز!
- «طرب‌نامه» در انتظار باز شدن فضا!

۱۳۸۵



- «هزار افسان کجاست؟» [پژوهش]
- ساختن فیلم «هفت دقیقه‌ای ویدیویی درباره‌ی فرش ایران با نام «قالی سخنگو»!
- نگارش «لبه‌ی پرتگاه» [فیلم‌نامه]؛ و کوشش برای ساختن آن.
- شش طرح برای نساختن شش فیلم

۱۳۸۶

- اجرای نمایش «افرا؛ یا روز می‌گذرد» در تالار وحدت تهران.

۱۳۸۷

- اکران فیلم «وقتی همه خوابیم».

۱۳۸۹

- دعوت به بخش ایران‌شناسی دانشگاه استنفورد در کالیفرنای آمریکا و تدریس در آن دانشگاه.
- آغاز برگزاری سمینارها و سلسله سخنرانی‌های آزاد درباره‌ی ریشه‌شناسی اساطیر و فرهنگ ایرانی، و کارگاه عملی نمایش و تربیت بازیگر در بخش ایران‌شناسی دانشگاه استنفورد.
- تکمیل پژوهش‌های دیرینه درباره‌ی نمایش ایرانی

۱۳۹۱

- نگارش و اجرای نمایشنامه «جانا و بلادور»، نمایش سایه‌بازی در تئاتر کابری کامیونیتی سنتر شهر پالواتو در حومه‌ی سن‌فرانسیسکو با حمایت دانشگاه استنفورد.

۱۳۹۲

- اجرای برخوانی «آرش» در سالن آئنبِرج دانشگاه استنفورد.

۱۳۹۳

- نگارش و اجرای نمایش «گزارش ارداویراف» در تالار کابری در دانشکده آموزش دانشگاه استنفورد.

۱۳۹۴/۹۵

- اجرای «طرب‌نامه» در دو قسمت در کوپرتینو، در ایالت کالیفرنیا با حمایت دانشگاه استنفورد.

۱۳۹۶

– اهدای دکترای افتخاری از طرف دانشگاه سنت اندروز در اسکاتلند به پاس یک عمر فعالیت
خلاقه و پژوهشی در زمینه‌ی فرهنگ، هنر، زبان و ادبیات

۱۳۹۷

– اجرای نمایش «چهارراه» در بخش ایران‌شناسی دانشگاه استنفورد.
– آغاز تمرین برای نمایشی تازه



بهرام بیضایی در پشت صحنه فیلم «کلاغ» ۱۳۵۶



عکس از مجموعه «به یادگار نوشتن خطی ز دلتنگی» از ابوشاهی

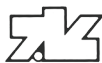
بدون عنوان از مجموعه «سوانح مرکب» اثر صالح تسبیجی



حرف‌هایی که برعکس می‌نویسند

اصلن اگر درست فکرش را بکنی، می‌بینی
انتخاب این جور چیزها دستِ خود آدم
نیست و بستگی به این دارد که پای آدم
کجا شُل شود. پای من هم وقتی شُل
شد که دستم را دراز کرده بودم تا اسکناس
هزار تومنی را از پیرمرد بقال بگیرم؛ بقالی
کوچک و فکسنی‌ای ته ته‌های جنوب
شهر. که نمی‌دانم برای چه رفته بودم
آن‌جا؛ شاید خریدِ سیگار یا کبریت، شاید
هم، پرسشی.

عباس باباعلی



روی اسکناسی که پیرمرد با دستش دراز کرده بود سمتم، نوشته بود؛ این یکی از اسکناس‌هاییه که بخاطرش، یک شب بارانی، پدرم... درست همین طور، چند نقطه بجای ادامه جمله. نمی‌دانم چه مدت گذشت یا رنگ سر و صورتم چه شکلی بود، چقدر رنگ پریده، که پیرمرد پرسید:

- چی شده؟... تقلبی یه؟!... به شرفم قسم، همین پیش پای شما، از یه مشتری گرفتم!

رنگ و رویم هرچه بود، بدتر از او نبود که رنگش شده بود مثل گچ. گفتم:

- نه، بابا. تقلبی چی؟!...

یک هفته‌ای اسکناس توی کیف پولم بود؛ بین کارت‌های اعتباری و شناسایی. تا این که یک‌دفعه فکر آلوم به سرم زد. اولش همین‌طوری؛ هوس، اما بعد با علاقه، با این توجیه که هر کسی چیزی جمع می‌کند؛ یکی ثروت، یکی مقام، یکی آبرو، یکی تمبر، یکی قفل، یکی کلید، یکی چاقو، یکی دکمه...

کنار اسکناس - نوشته‌ها که اصلی‌ترند، هر جور اسکناسی که بشود توی آلوم دارم؛ کم‌یاب، قدیمی، تقلبی، بد رنگ، مهر خورده، نقاشی شده... تا اسکناس‌های نایابی که خود دولت، جمع‌آوری‌شان کرده.

نمونه‌اش، همین اسکناس معروف به «جنگل» که طراحش، گوشه و کنارهای اسکناس (طوری که در نگاه اول دیده نشود)، چند تا روباه و شغال کوچک و بزرگ جا داده، یعنی که؛ مملکت جنگل!...، که باعث شد خود دولت یک هفته‌ای، تا زیاد تو دست مردم پخش نشده، جمع‌آوریشان کند.

خیلی گشتم تا یکی‌ش را پیدا کردم. وقتی هم پیدا کردم، به‌خاطر رنگ زرد روی روباه‌ها و سبز روی شغال‌ها، دوبه‌شک بودم بخرم یا نه؟ فروشنده‌اش می‌گفت؛ کار زخمه. یک روز خونه نبودم خواسته به یک‌دونه نوه‌مون جای حیوون‌ها رو نشون بده، با مایک افتاده به جون اسکناس زبون بسته. نمونه‌ی دیگرش، اسکناس دولت کودتا، با نقش ستاره‌ی قرمز وسطش، که هر موقع نگاهم بهش می‌افتد، یاد وزیر اقتصادش می‌افتم که هنوز امضاش پای اسکناس‌های جدید خشک نشده، همان پای پله‌های وزارت‌خانه، یقه‌اش را گرفتند و تق... تق... خلاص!

آلوم را گذاشته‌ام توی ویتترین پذیرایی، بین عتیقه‌ها و یادگاری‌ها. و وقتی مهمان یا دوستی می‌آید و برای جبران مهمان‌نوازی، می‌رود بالای منبر، نصیحت که؛ کاوه، چرا زن نمی‌گیری، تا زندگیت سر و سامانی بگیره؟ یا بحث‌های سیاسی دوربالی، آن را از قفسه برمی‌دارم و می‌گذارم جلوی‌شان، و می‌گویم:

تا من می‌رم جای و قهوه را ردیف کنم، شما هم یه نگاهی به این‌ها بندازید!

هر دفعه شاهد هم‌ان دو‌سه ورق اول آلوم را که ورق می‌زنند، مثل مرغی که گُرچ شده باشد، خفه‌خون می‌گیرند و یادشان می‌رود چند دقیقه پیش‌اش، سرشان را کرده بودند توی زندگی من و داشتند پشت سر هم افاضات می‌کردند که؛ ما اگر جای تو بودم اله می‌کردیم، یله می‌کردیم. برای خود من هم همین‌طور است. هر بار که نگاه‌شان می‌کنم، انگار زنده باشند، تصویر آدمشان می‌آید جلوی نظرم. بیشتر از همه هم، دختر اسکناس هزارتومانی، تا می‌رسم به جمله...یک شب بارانی، پدرم...، انگار صد سال باهاش آشنا باشم، چهره‌ی گرد و خوش‌ترانش می‌نشیند روبه‌رویم، با موهای بلند و تاب‌دار سیاه، لب‌های کمی قله‌های که وسط‌شان چاک مختصری خورده، بی‌هیچ آرایشی!

یا عماد؛ که نمی‌دانم چه دیده، که روی اسکناس دویست تومانی، بالای نقش خانه‌ی خدا، با

روان‌نویسِ آبی که جوهرش کمی پخش شده، نوشته:

- از وقتی سگِ گله را با گرگ‌ها دیدم، دیگر از وفا می‌ترسم... از طرف عماد. به دوستم الله... مورخه ۷۳/۴/۱ اهواز، پل سفید کارون. (نقطه‌چین‌ها یعنی خوانا نیست)

مدت‌ها طول کشید تا قیافه‌اش کم‌کم در ذهنم شکل بگیرد. هرچند خودِ سوال هنوز برایم بی‌جواب مانده. این‌که؛ چه دید؟ اصلن او به کنار، آدم چه چیزی می‌تواند دیده باشد که حاضر شود این جمله را برای دوستش بنویسد؟ آن هم کجا؟ کنار پل سفید کارون!

برای همین، یک‌بار که کاری برایم پیش آمده بود (بماند چکاری؟) و رفته بودم سمتِ آبادان و بعدش اهواز، از راننده که جوانی بود ۲۵-۳۰ ساله، خواستم ببردم پل سفید. وسط پل هم که رسید؛ بین دو انحنای بزرگ روی پل، گفتم؛ نگهدار! آدم عجیبی بود. اکثر خیابان‌ها را یک‌طرفه رد میکرد. هر بار هم اولش یک «ببخشید» از توی آینه جلو به من می‌گفت و یک «ببخشید» آرام هم زیرلب، انگار به ماشین‌هایی که از روبرو برایش به اعتراض بوق و چراغ می‌زدند.

گرگ و میش بود. ماشین را که نگه‌داشت، پیاده شدم و رفتم کناره‌ی پل، خم شدم، تا پایین، تا سطح آب، ۱۰-۱۵ متری فاصله بود. آب، گل‌آلود بود و موج. نور چراغ‌های هلالی بالای پل، افتاده بود روی آبی که از زیر پل می‌گذشت. و باعث می‌شد توی تاریک‌روشنای آب به نظرم بیاید، که گاهی سر و دستی می‌بینم، نیم‌تنه‌ای که آب دارد لای‌لای گل و لای و موج‌ها با خودش می‌برد. یکی، دو دقیقه نگذشته بود که دیدم ماشین را پارک کرده و در سکوت ایستاده کنارم. اما کمی که گذشت نمی‌دانم چه فکری کرد که گفت:

بهگمونم از این پل خاطره داری، ها؟... نکنه زمانِ جنگ این جا بودی؟... رزمنده بودی یا بسیجی؟ شایدم...

گمانش را ادامه نداد و به جایش گفت؛ خیلی‌ها به یاد اون روزها میان این‌جا؛ حالا تنهایی یا با زن و بچه یا با رفقا، بعضی‌ها هم همین‌طوری،... ببینم کدوم عملیات اینجا بودی؟...

بعدش هم انگار فکر کند توریست باشم و او راهنمای تور یک نفره‌مان، حرفش را عوض کرد و از تاریخچه‌ی پل‌های روی کارون گفت، این‌که؛ این پل از همه‌ی پل‌ها قدیمی‌تر است و طراحش مهندسی اتریشی بوده و انگلیسی‌ها، مدام در کارش، موش می‌دواندند و چه و چه. و این‌که؛

- ... فکر نکنی ای پُل، سنش کمه، ها! نه. خیلی به! هم سن بابای مویه. ۷۰ سالش هم بیشتره. ای هلالی‌های بزرگ بالای پُل می‌بینی؟ بابای مُو جوون که بوده، رفته ازشون بالا... ای جووری نیگاه‌شون نکن، ها! خیلی دل و جرات می‌خواد؛ بی‌طناب...

همین‌طور برای خودش حرف می‌زد؛ از دل و جرات بابایش، این‌که بابایش وقتی رسیده بوده وسط قوس هلالی، به نظرش آمده، پل نفس می‌کشد و از ترس، سفت، مثل بچه‌ای که بچسبید به سینه‌های مادرش، چسبیده بوده به هلالی پل...

آب موج و گل‌آلود از زیر پل می‌گذشت، و وسط حرف‌های او، چیزهایی را که خوب نمی‌دیدم با خودش می‌برد. دلم می‌خواست اول تیر ۷۴ بود و به جای او، عماد آن‌جا بود، تا ازش می‌پرسیدم؛ چه دیده... اصلن روی پل چه می‌کرده؟... تنها بوده، یا با دوستش «الله...؟» هر چند گاهی ته ذهنم، جرقه‌ای می‌زند، انگار که بدانم چه می‌توانسته دیده باشد!

سعی کرده‌ام در چینش آلبوم، تا آن‌جا که می‌شود، به قول رفقا خلاقیت بکار ببرم. چند اسکناس-



نوشته‌ی ساده، مثلن لیستِ خریدِ میوه، شیرینی، شیر، پوشک، نوار بهداشتی، ژلِبت و ... را بگذارم کنار هم و بعدش یک اسکناس تکان‌دهنده، باز چند تا اسکناس با مهرهای تبلیغاتی شغل‌های مختلف، از کافی‌شاپ، سوپرمارکت و میوه‌تلفنی، فال قهوه و همسریابی... و بعد، باز یک اسکناس تکان‌دهنده. مثلن وسط‌های آلبوم، بعد از چند اسکناس که رویش نوشته «هنر، نزد ایرانیان است و بس»، «بنی‌آدم اعضای یکدیگرند»، «شرکت در انتخابات وظیفه است... واجب است... خیانت است... انتخاب بین بد و بدترست»... یک اسکناس؛ نوشته پنجاه تومنی گذاشتم که روی طرفِ نقش سردر دانشگاه تهران؛ (پشت صف نمازگزاران) با خطِ ریز نوشته؛

از سر شب که خبر دادند الهه داره عروس می‌شه، دو بار لوله ژ-۳ را گذاشتم زیر گلوم، اما نشد. نتونستم. خداکه این دفعه بتونم. وظیفه م.ر. پادگان عجب‌شیر. ۲۸ مرداد... (سالش را نوشته)

این یکی، با این که گاهی فکر می‌کنم شاید تا الان مُرده باشد، اما برای من، از همه زنده‌تر است. زنده‌ی زنده، زودتر از همه هم دیدمش. برعکس همه جا که سربازها را با لباس خاکی نشان می‌دهند، اکثرن با لباس آبی نفتی می‌آید در نظرم. لاغر و بلندبالا، ایستاده توی اتاقک نگهبانی، پشت به محوطه‌ی پادگان و رو به تپه‌ی بلندی که از بلندی پشتش پیدا نیست. غمگین، با ریش و سبیل تُنک، موهای تقریبی از ته تراشیده، صورت مربعی و گونه‌های برجسته. با هیتی که نمی‌دانم شبیه کیست؟ لوله ژ-۳ در دست، هی می‌رود و هی می‌آید و هر دفعه که پشت به تپه می‌شود، رو به پادگان، با نوک پوتینش می‌کوبد به حفاظِ دور اتاقک نگهبانی که باعث می‌شود صدای آهن قراضه بیچد توی فضا... تق... تق... تق...

هربار چشمم بهش می‌افتد، از خودم می‌پرسم؛ الان کجاست؟ اگر زنده است، چی کار می‌کند؟ اصلن چه کسی بهش خبر داده... چه کسی خواسته نصف شب صدای شلیکِ تیر ژ-۳، م-ر که بُرد زیادی هم دارد مثل صدای کلنگِ فرهاد در کوه بیستون، بیچد توی اتاق نگهبانی، پادگان و کوه و دشت‌های اطراف.

اما اسکناس- نوشته‌هایی هم دارم که بی‌چهره‌اند یا مثل اعلامیه، اصلن پلاکارد تبلیغاتی‌اند. از آن‌ها که نخوانده، نفهمیده، خود به خود زیرِلب تکرار می‌کنی. یکی‌ش، صد تومنی درب و داغان بدون گوشه‌ای که رویش نوشته؛ «از راه کارگری بدست آمده.» انگار بقیه از راه دزدی، بدست می‌آورند. البته گاهی فکر می‌کنم این هم حتمن برای خودش داستانی داشته. مثلن شاید صاحبش داشته آن لحظه پول زور یا رشوه می‌داده و یک دقیقه پشتش را کرده به طرف مقابلش و روی یکی از اسکناس‌ها این را نوشته. مثل اسکناسِ دیگری که رویش درشت نوشته؛ «برای کرایه خانه.» با دست خطی که معلوم نیست زنانه است یا مردانه، اما می‌شود لرزش دستش را موقع نوشتن حس کرد.

برای همین خیلی وقت‌ها وسوسه شده‌ام اسکناسی بردارم و هرچه دلم می‌خواهد رویش بنویسم و بگذارم توی آلبوم، که یعنی کس دیگری نوشته. اما دلم نیامده، اصالت کار، یا به حرف دیگران انرژی‌ای را که توی این اسکناس- نوشته‌هاست، خدشه‌دار کنم. هرچند اعتراف می‌کنم، یک بار، فقط یک‌بار، توانستم جلوی خودم را بگیرم. و در حالت ناهشیاری، این کار را کردم. و راز که نه، بدتر از راز، چیزی را که مثل خار توی گلویم گیر کرده بود را روی یکی از اسکناس‌ها نوشتم.

برای این که طبیعی جلوه کند، و شبیه خطِ خودم نباشد، کلمات را از چپ به راست نوشتم، منظورم از انتها به ابتدا. مثلن برای نوشتن «شهوت»، از سمتِ چپ، شروع کردم به نوشتن؛ ابتدا «ت»، بعد «و»

و بعد «ه» و... که به این صورت درآمد؛

شهوت...

اما چیزی که نوشته‌ام کلمه نیست، جمله است. یک جمله هم نیست، دو و نیم جمله است، آن هم از چپ به راست، با خطی که مثل خطِ پچه‌ها، یا آدم‌های کم‌سواد درآمد، که به نظرم نه تنها ایرادی ندارد، بلکه به قول یکی از فیزیک‌دان‌های برنده جایزه نوبل، که در جواب سوالی که از او پرسیده بودند: شما دیگر چرا اهل خرافات و این جور چیزها، مثلن نحسی صندلی شماره ۱۳ هواپیمایی هستی؟ جواب داده بود؛ حق با شماست. این‌ها خرافاته. اما خرافه‌ها هم گاهی کار می‌کنند.

برای من هم این نوشتن، کار کرد. طوری که مدتی است کمتر قرص می‌خورم. یعنی قرص‌هایم نصف شده است. کابوس‌هایم هم کمتر. یعنی همین‌طور که نشسته‌ام کمتر رنگ و رویم مثل سابق می‌پرد. انگار کسی مثل شمر یا یک سامورایی، ایستاده باشد بالا سرم و با شمشیر، درست از وسط، دو شقه‌ام کرده باشد، شقه‌ی عوضی و ناراحت‌م، از من جدا شده، حداقل کمی جدا شده است. کسی از این کار من خبر ندارد. به کسی هم نگفتم. فکر هم نمی‌کردم هیچ‌گاه به آن اعتراف کنم. چه برسد به حالا، که روزی چند بار اعتراف می‌کنم. اما خب، همه چیز که دستِ خود آدم نیست. گاهی چشم باز میکنی، می‌بینی انگار که دستی نامرئی گلویت را گرفته و فشار می‌دهد، و پاهایت شُل شده و نیاز داری اعتراف کنی و بعد شروع به اعتراف که میکنی، می‌بینی انگار که معترداش شده باشی، مثل معتادها، میزان مصرف، هی بالا و بالاتر می‌رود و هی دلت می‌خواهد بیشتر اعتراف کنی. اعتراف پشتِ اعتراف. اعتراف به کارهایی که کرده‌ای، نکرده‌ای، یا فقط بهشان فکر کرده‌ای. باید حواست جمع باشد، کجا، پیش کی و چه چیزی را اعتراف می‌کنی.

من که از روز اول، آینه توی دستشویی را انتخاب کردم. شق و رق می‌ایستم جلویش. دستی می‌کشم به صورتم. موهایم را بُرس می‌کشم و بعد از چند بار نفس عمیق، می‌گویم: آدم بَدِه‌ی اسکناس هزار تومنی من‌ام. من! بعدش هم می‌گویم؛ خب، خیالت راحت شد؟! پس حالا بقیه‌اش را گوش کن!... و بعد، ذره ذره همه چیز را اعتراف می‌کنم، این که هرشب، با همان موهای بلند و تابدار سیاه، که تا پایین کمرش می‌رسد، نزدیکِ باسنش، می‌آید و می‌ایستد همان‌جا کنار قفسه و طوری نگاهم می‌کند که انگار این من بودم که از دوستی با پدرش سواستفاده کرده‌ام.

در صورتی که اصلن من مقصر نبودم. چند روز بود پشت سر هم باران می‌بارید و هوا بدجور دلگیر شده بود. از چند روز قبل ترش، هر روز، پدرش می‌آمد می‌ایستاد همان‌جا، کنار همین قفسه، قفسه‌ای که یک در میان، عکس، مجسمه، کتاب و چیزهای دکوری است. گرفتار شده بود، کمک می‌خواست. می‌گفت؛ کمکش نکنم، نابود می‌شود و حرف‌هایی که یادم نمانده است. مثل حرف‌های آن راننده روی پل سفید، که وسط حرف‌هایش، حتمن همین‌طور که داشته از لرزش و تکان‌های شدید هلالی پل و ترس پدرش می‌گفته، از چرایی بالا رفتن پدرش از هلالی به آن بلندی هم چیزهایی گفته که یادم نمانده است.

تا آن شب، که نمی‌دانم شب چندم بود، اما یادم هست به این بهانه که ایستاده راحت‌ترست، ایستاده بود آنجا، کنار قفسه و همین‌طور که نگاهش به پشتِ سرم بود، (انگار کسی پشتِ سرم ایستاده باشد)، گفت:

– باشه، کاوه‌خان! قبوله... اصلن کی بهتر از تو؟! رفیق بیست ساله آدم!...



خودم هم مانده بودم، باورم نمی‌شد. مثل سنگ، نشسته بودم همین‌جا. نمی‌دانم چه مدت. فقط یادم هست، حرف‌هایش که تمام شد، نگاه کرده بودم به دست‌هایم، قندهایی که برداشته بودم بیندازم در فنجان قهوه، وسط قطراتِ عرقی که نشسته بود توی دستم، داشت آب می‌شد. و قاطی می‌شد با تکه کاغذی که آدرس جایی بود ته‌های شهر، خانه‌ی دوست بیست ساله‌ام.

بدون عنوان از مجموعه «سوانح مرکب» اثر صالح تسبیحی



بن بست

هائیه ترسلی

چه جایی بهتر از یک کوچه بن بست بین چهارچوب در و پنجره برای این که، یا کریم تخم بگذارد و زُل بزند به جان کندن آدم، زن، خوب به چشم‌های‌شان نگاه کرد، طاق روب را کنار گذاشت و زیر لب گفت؛ سگ خور.

روی تخت، خودش را ول داد. خسته‌ی این همه گرد و خاک‌گیری بود، مستاجر قبلی در شن و خاک دست و پا می‌زده. دست تنها، کاش احمد بود تا حداقل مبل‌ها را تکانی می‌داد، کاش بود تا کمی برایش غر می‌زد، پشت تلفن که نمی‌شود شرح اتفاقات را با جزئیات گفت.

چطور توضیح بدهد زهره‌اش آب شد، وقتی هزار پا را دید. اگر بود حداقل قیافه‌اش را می‌دید، کمی باد به غیغ می‌انداخت و بعد خودش لَه‌ش می‌کرد، اگر البته از لغت دادنش فرار نمی‌کرد. لعنت به این ماموریت‌های وقت و بی وقتش.

لیوانی چای می‌خواست. کاش یکی بود که به هوایش چای دم می‌کرد، سر ریختنش کش و واکشی، و بعد با هم می‌خوردند. گندش بزند که هر وقت باید نیست. خوب که یا کریم‌ها را برانداز کرد و چشمش سیر شد، خواست برود دمنوش یک نفره‌اش را بساط کند، صدایی شنید، گوش‌هایش را تیز کرد. صدای خف کردن گربه‌ها بود. یا کریم‌ها بی تفاوت نگاه می‌کردند. احمد که نبود، گوش‌هایش زیر صوت را هم می‌شنید. صدای حرف بود، نجوا. صدلی گذاشت تا از پنجره، پایین را ببیند. سرش را دزدید سایه‌ی پسری بود کنار دیوار، لیخندی زد، احمد نبود و شهر یادش آمده بود عاشق باشد. صبح با هر جبهه‌ای که از اساس باز می‌کرد یاد نجوا بود و حرف‌هایی که درست و حسابی نشنیده بود و سر رشته کلام گم شده بود. رفت چایی ریخت، ساعت را نگاه کرد، حدسش درست از آب درآمده بود همان نجوا شروع شد. چای را مزه مزه می‌کرد تا صدا را بهتر بشنود خیلی دلش می‌خواست بداند دو نفر که عاشق می‌شوند چه به هم می‌گویند، که این همه وقت آرام آرام می‌توانند حرف بزنند و آن یکی متوجه بشود حتی از پشت تلفن. احمد وقتی داد هم می‌زد، زن نمی‌فهمید چه می‌گوید. دست و نگاه عاشقانه زیاد دیده بود اما حرف‌های عاشقانه... عجب صیدی زده بود. پسر زد زیر آواز. زن خندید آن قدر که چایی ریخت روی لباس سفیدش. هنوز آواز در خفا نشنیده بود، آهنگی از ته حلق که تلاش داشت منظور را برساند. انگار آن طرف خطی هم فهمید که بی خیال درخواستش شد، چون پسر به گذاشتن آهنگ اصلی با صدای کم رضایت داد. زن چایش را با خیال راحت هورت کشید. چه آشوبی از صدای جوجه یا کریم‌ها راه افتاد، وقتی سر از تخم در آوردند، و قاطی آن صدای زنگ که احمد بود. زن نگاهش به ساعت بود، احمد گفت؛ منتظر کسی هستی؟ زن لیخند زد.

نه، راستی خوش گذشت؟

احمد خبر ساعت ده را از دست نمی‌داد. زن منتظر تا پدر یا برادری به خواب روند یا شاید شارژ و طرحی رایگان موعدهش برسد. صدای جان گفتنِ پسر آن قدر بود که به مغز استخوان زن برسد و زن کمرش را صاف کند و گوش‌هایش را تیزتر. فقط شنید که پسر می‌گوید: باشد الان می‌ایم. دقیق بگو کجا بیایم؟ زن از جا جهید؛ خاک بر سر کجا بروی؟ و صدای احمد که از پذیرایی او را می‌خواند. زن به بهانه‌ی جمع کردن شاخه‌ها از پای پنجره، خبرهای اقتصادی و فرهنگی را به احمد سپرد و رسید پای پنجره، اما دیر دعوای‌شان شده بود. پسر نه چندان آرام ولی تند گری می‌خواند و فحش می‌داد: زهر مار نخند چند بار بگم از این الدنگ خوشم نمی‌آید.

زن مضطرب جارو می‌زد و زیر لب می‌گفت: احمق! فحش نده دختر است بهش برمی‌خورد.

دختر چشم سفید بهش بر نمی‌خورد، می‌خندد. ساکت باش.

فرداشب و شب بعدش هم از نجوا خبری نبود. زن سری سوک داد، فقط گریه‌ای زیر ماشین چپید و ماه و ستاره و همان‌ها که هر شب بودند. چه قدر دلش می‌خواست برود پسر را دلداری بدهد. آن شب، بعد از این که تلفن قطع شد، صدای گریه‌ی پسر را شنید. چقدر دلش سوخت. احمد رفته بود ماموریت، گندش بزنند که هر وقت باید نیست.



بخشی از اثر مهدی راحمی از مجموعه «تراس»

به گاه میخ اول

حمزه خوشبخت

پس خستگی این بود؟ همین در افتاده شدن به پهنه‌ی ماسه و باد که در دیدرانش جز گاهی خار و بوته‌ای هیچ نبود، پاهایم به هر قدم در خاک، فرو می‌شود و فرا تا گامی دیگر...

در بی‌مجال‌ی پس‌زدن ریزه‌ی خاک و شن‌هایی که به صورتش و چشم‌ها، دهان و روی بینی، پشنگه‌وار شلاق می‌زد، می‌رفت، تنها می‌رفت. کو، تا که بداند این صدای پس از کجای کدام سمت است؟ ایستادن و کمر راست کردن آرزویی بود، وقتی که قرص خورشید نارنجی شده بود، قرمز شده به رنگی از رنگ‌ها در آمده تا که در جایی از این موج‌موج خاک، گم بشود. پشت ساق پاهایش را دندان‌هایی انگار گاز بگیرند- دندان‌های نیش در پوست فرو شده- بار بر کمر را به جلو جابه‌جا کرد، گو که گونی نیمه‌پری را به جلوتر کشیده تا که از دستش نیفتد، پاهای آن تن بر کمرش به پشت کشکک زانوش خورده، همه هراسش از این بود که اگر این جسد - جسد انداخته شده بر پشت- را به خاک بگذارد، موج‌ها برش گردانند به جاگه منزل خویشان به مادر و خواهران، چه می‌شد ای زمین اگر روان نبود؟

دست‌ها عرق کرده و درد در رگ‌هایش دویده، پیش از این صحراء از دشت گندم‌زاران خودرو هم گذشته بود، آن‌جا درختانی هم بود و سایه‌هایی می‌شد به وقت شب، وقتی که ستاره‌ها می‌آمدند و خورشید و سوزندگی‌اش نبود، لختی چشم به هم بگذارد، جسد را کنار خود می‌خوابانید، به آغوش می‌کشیدش دستی از زیر کمرش و دستی از روی سینه رد شده، انگشت‌ها در هم قفل تا که آن صدا، همین این صدا نیاید و نبردش.

ها! ای غروب زرد، سرخ کف پاها، این کف پاها را به کجا می‌کشانی؟ سکندری‌ای خورد و افتاد به رو، بر خاک، خاک لای دندان‌هایش، در سوراخ‌های بینی، در چشم‌ها، چشم‌ها بسته نبود، پلک بر خاک زد، دست‌ها را به دو طرف روی زمین پاچوروار کشاند، دست راست‌اش به ران جسد خورد که کنارش افتاده بود، این‌طور که خاک می‌آمد تا در برشان بگیرد، خاک می‌آمد به روی پا و کمرش.

- دانستیم که تو پدری با قد بلندترت و سنگ خارای تیز شکافنده‌ی در دست. می‌نشانده به نشستن پشت درخت یا تخته سنگی که چهارپایی بزی- هر چیز رام شدنی‌ای بیاید و خوراکشان باشد. این بز است بگو. بگو، بز. می‌گذاری که بیاید نزدیکات، اصلن نباید بداند که تو هستی .

و بز رفته بود به تکانش. پشت این سنگ می‌نشینی تا که بیاید و سنگ باید تیز باشد، به ضرب می‌اندازی به سرش، اول به سرش، اول به سر بز، وقتی زدی، باید به دو خود را برسانی کنارش و سرش را بری. دیدی؟ اینطوری.

و او(او که در خاک بود حالا خاک بود) کنار آن که قدش بلندتر بود و بازوهاش برای دریدن و بریدن پرتوان‌تر می‌ایستاد و می‌دید چطور سنگ پوست را، می‌درد و جر می‌دهد، چهارپا بز- زیر پای



پدر به وقت کشیده شدن تیزی سنگ به گردن، دست و پایی می‌زد، تقلائی می‌کرد و دیگر تا که بی‌حرکت می‌ماند به کمر می‌گرفتند و می‌بردند، بزِ مرده را -هر چیز مرده را. اسم این سنگ به گردن کشیدن است، کشتن است، بگو، کشتن. وقتی که خورشید نبود و نگهبان آسمان ستاره‌ها بودند، شب بود. می‌نشستند، گرد آتش و پدر یادشان می‌داد، که چطور از دو سنگ به هم آتش به بار بیاورند.

این مادرِ توس، حرف زدنِ آتش وقتی است که چیزی بخواهد، درخت انبه را که دیده‌اید؟ مثل انبه‌هایی روییده بر تن‌اش است، مادران انبه‌های رسیده دارد و خواهرانتان انبه‌های هنوز سبز هنوز کال هنوز نرسیده.

قدش که بلندتر شد موها به پا بیشتر رویید به صورت هم، این دیگری افتاده کنارش به خاک و پدر مثل او بودند، شبی بود مثل شب‌های دیگر، پدر گفت؛ همه‌ی اهل جمع بشوند، مادر به کمر خوابیده به زمین و پدر ایستاده بالای سرش، به مادر گفت؛ ببینید این را باید یاد بگیرید شما حاصل دردید. به خود می‌پیچید مادر، انگار پدر به رام کردن مادر بود.

دیدند، یاد گرفتند با نگاهی به خواهران خود، با نگاهی خواننده، هر چهار تن.

حالا کجا خاک بود؟ خاک کجایش بود؟ چشم‌ها بسته نبود اما دیدن نمی‌توانست، گوش‌ها ولی می‌شنید آن صدای مویه، این صدای نزدیک به زَجه، بگذار برسد اصلن، بگذار رسیده باشد دیگر، نمرده است، اگر مرده بود پس چطور یادش می‌آمد که گفت نه، به چیزی که تو می‌گویی. پدر با کف دست به تخت سینه‌اش زد که زودتر گفته بود، یک خورد، ضربه‌ای دیگر، یک پا عقب. پشتِ پاشنه‌ی پای چپ‌اش زد که جلوتر گذاشته بود انداختش زمین، پای راستش را روی سینه‌ی پسر افتاده‌اش گذاشت، می‌خواست که مچ پا را بگیرد که زانو آمد روی قفسه سینه، موهای جلوی سرش را به دست گرفت، چشم به چشم، گفت؛ نه نگویید، سپس به کوه بروید، من از آسمان آمده‌ام.

- ای از آسمان آمده، گفتی به کوه برویم تا چه؟ پس سهم ما، خواهران ما؟

در طلب خواهران به کوه زدند، از تخته سنگ‌های گاه خارا و گاه صیقلی و صاف رد شدند، آب از باران بارهای چند روز مانده در گود سنگ‌ها خوردند، پدر گفته بود به امر خدای آسمان باید بروند و می‌رفتند، سخن پدر، سخن خدا بود که زور بیشتری داشت و به یک ضرب می‌توانست هر چیزی را از پا در بیاورد.

گفتم به تو ای جسد، که بار بر دوشم شدی، برگردیم و خواهران مان، سهم مان را برداریم.

گفتی: چه چاره که به ناچاری می‌رویم، حالا نمرده‌ایم که.

حالا نمردی؟ تکان بخور بلند شو، این صدای کیست؟ چیست؟ که رسیده است، خاک را پس می‌زند و به من می‌گوید تو با برادرت چه کردی؟

می‌گویم چه کرده‌ام؟ همان که تو خواستی شد، سنگ خاری تیز شکافنده سر را که تو داده بودی ام برداشتم و زدم از پس سر، بوسیدمش پیش از جلوتر رفتنش و زدم، به ضرب اول افتاد. بیا ای صدای مویه ناتمام، بیا و پسرت را از خاک بردار، من صحرا به صحرا به کمر گرفتمش تو بیا بردارش. حالا چه؟ انبه‌های روییده بر تن خواهران از مادر بهتر است؟ همین که خواهران ما، هر دو خواهر ما را برای خودت خواستی، برداشتی بهتر است؟

خستگی، ای خستگی پس تو این بودی؟ همین در خاک فرو رفتن و رفتن؟

درخت‌های باغ

عطیه راد

سروهای کهن سال باغ‌شاه، جلو چشمان فردوس رحمانی، مقاله‌نویس میان سال دوهفته نامه‌ی آرمان، بار کامیون شد و راه افتاد. آسمان، آسمان همیشه بود با ماه و ستاره‌هایی که شاید به چشم شاخه‌های بار شده بر کامیون دورتر شده بودند.

راننده آدرس را از روی بارنامه، برای صاحب‌بار خواند و سرآخر گفت؛ بله، بله، حالا ببینم کی از این جا خلاصم، زنگت می‌زنم.

به کارگرهای خسته غر زد؛ اول می‌گویند بار، مال قم است. حالا زنگ می‌زنند، می‌گویند نه، باید فلان جا تحویل بدی، خدا می‌دونه، نصف شب سرگردان کدام بیابان هستیم.

کاغذ را چهار تا گذاشت، توی جیب جلوی پیراهن آبی چهارخانه و جست زد روی رکاب و طناب سبز را همراه خودش بالا کشید. فردوس رحمانی هر چه نشسته بود تا جلسه‌ی مدیر تمام شود، خبری نشده بود. مسئول دفتر شماره می‌گرفت. کاغذها را جابه‌جا می‌کرد. چیزی می‌نوشت و بیشتر نگاهش به گوشی‌اش بود و از این که زیر نگاه خبرنگار، فردوس رحمانی، به پیام‌هایش جواب دهد، راحت نبود. صد بار گوشی را روی میز، کنار صفحه کلید گذاشته و برداشته بود.

بعد از پخش گزارش روند خشک شدن درخت‌های باغ فین، از اخبار بیست و سی، همه یک مرگ‌شان شده بود. از قهوه‌چی، کارگر، آبیاری و نگهداری باغ که زورشان می‌آمد، سر، بلند کنند و جواب سلام بدهند، تا منشی دفتر ریاست، رئیس جدید میراث، می‌توانست، نیم‌ساعت تمام زل بزند به هیکل، دوربین، کیف و کاغذهایی که توی دستش است و سر آخر فقط بپرسد؛ این مدل دوربین چند است الان؟

کارمندها، هم که مرض کارمندی ساکت‌شان می‌کند، اگر سرشان را بیاوردند بالا با دست اشاره می‌کنند، طرفی که کارش داری هست یا نیست؟ احمدآقا که از سه تا چایی که به روال آورد و برد یک بار هم بفرما نذر. فردوس رحمانی هم خسته شد و از دفتر بیرون آمد و از ردیف فواره‌های آبی رفت



باغ فین در دوره قاجار، عکس؛ آنتوان سوروگین

تا در خروجی باغ و روی سکوئی جلوی در نشست. محو تماشای پیاده شدن توریست‌ها از اتوبوس تشریفاتی بود که، رانده‌ی کامیون رسید و به جای دادن بلیط، بارنامه را نشان داد و گفت: اومدم بار بزنم.

- بار چی؟

- چوب و الوار، خرده باره، باغ کهنه درش بسته است. هر چی در زدم کسی جواب نداد. نگهبان کاغذ بارنامه را گرفت و اشاره کرد به راننده و هر دو پیش چشم او از در سمت چپ رفتند توی باغ شاه.

بنز تک نارنجی به شماره‌ی ایران ۵۹ درست جلوی در باغ کهنه پارک شده بود، تا اولین بار از درخت‌های خشک‌بری شده‌ی باغ را جابه‌جا کند. به کجا؟

فردوس رحمانی، یک ماه و نیم داشت از این و آن همین را می‌پرسید و هیچ‌کس، جوابش را نمی‌داد. هیچ وقت، مسئولش نبود، یا ماموریت بود، یا جلسه داشت و یا رفته بود شهرداری منطقه.

فردوس رحمانی از آن خبرنگارهای حرفه‌ای نبود که سیمج شود و دنبال هم مقاله بنویسد، بلکه یکی پیدا شود، بنشیند جلوییش و بپرسد: حرف حسابت چیست؟ او استخدامی سازمان انتقال خون بود. مسئول بخش بایگانی، به فراخور علاقه برای روزنامه‌های محلی گزارشی می‌نوشت. اگر چه بیست‌وپنج سال است که در این شهر زندگی می‌کند اما ریشه‌اش برمی‌گردد به روستا و روایت‌های پدرش از زمستان و تابستان ده‌کوره‌های کویر و آن شبی که یار ماشالله‌خان با ظل‌السلطان وعده دیدار داشت. پدربزرگ پدرش پای بساط تریاک یار ماشالله‌خان بوده و زغال منقل‌شان را گل می‌انداخته. وسط تعریف‌ها، مادرش زیر لب می‌گفته: خون ریختن تقاص داره.

تقاص کی؟ اگر کشت یه مشت ایلاتی راهزن و حرامی رو کشت. ایلاتی، کی غیرکشتن و چپاول‌کاری کرده بود برای این مملکت. ده بار دشمن بی‌دین و ایمون و صد بار مردم خودی و دشت و آبادی سر راه. به کی می‌گم؟

زن جواب می‌داد یا نمی‌داد معلوم نبود. صدایش در نمی‌آمد و انگار که ذکر بگوید، لبش تکان می‌خورد و پدر صدایش میرفت بالاتر؛ از کی گرفت، از صد تا قافله‌ای دارا. کمپانی خارجی و اعیان مفت‌خوری مثل ضل‌السلطان. عمله‌ی خودشان بود. گذاشتنش به راه‌داری. دعاگو بودن همه، چند صباح بابت امن شدن راه‌ها، ولی دله‌زدهای باج‌بگیر نگذاشتن بماند. گماشته جماعت، سرفره‌شان عقبه‌ای آشوب و بلوا چرب‌تر است تا امن و امان راه. عریضه نوشتند و نوشتند تا کردنش یاغی. روایت ناییبی‌ها، تنور است. بسته به زمان و مکان، گل می‌اندازد و گرم می‌شود. هرکسی از جایی می‌گوید و خودش را می‌چسباند به جایی از ماجرا. اگر نه خود نایب، از گنج نایب که جایی حوالی همین ده کوره‌ها، خاک بود. فردوس رحمانی از پدرش روایت جورکردن بساط تریاک یار ماشالله‌خان، را شنید بود. چند باری خودش برای هم‌کلاسی‌هایش تعریف کرد، پای پیت آتش.

قدم‌هایش را تند کرد و از کوچه پشتی کامیون را دید. در باغ کهنه بسته بود و چندانایی ایستاده بودند، پای پیت آتش. میانه‌ی سایه آفتاب زمستانی، سریع برگشت خانه. ضبط، دوربین، کتاب و دفتر را گذاشت در ماشین بماند و فقط شیشه‌ی آب و چند خیار و سیب از یخچال برداشت. سراغ کارت بنزین را از زنش گرفت و فقط گفت: ده. می‌رم ده.

ده تنها جایی بود که زنش زنگ نمی‌زد. حتی خوشحال هم می‌شد. دیگر از غیر مستقیم‌گویی و اشاره

خسته شده بود و چندبار توی چشمش گفته بود؛ یعنی تو نمی‌خوای سالی به ماهی هم پدتر رو ببینی .

فردوس رحمانی خیلی به حرف زنش نبود. نه فقط درمورد روابط خانوادگی، برای کار، بچه‌ها و یا حتی مقالاتی که می‌نوشت. زنش می‌گفت؛ حالا چه فرقی می‌کند؟ چند تا درخت خشک، شانس نیارن باهاشون تیر و تخته می‌سازن و شانس بیارن میرن دانشگاه؟ اتفاقه دیگه. کی از این باده‌ها می‌اومد که امسال اومد؟ خوب هر چیزی به عمری داره.

فردوس رحمانی داد زد، سرش زیر میز بود و باید بلندتر حرف می‌زد، که زنش از توی آشپزخانه هم بشنود:

-دویدست، سیصد سال شانسکی سبز بودن. توی شش ماه، شانس نیارندن و خشک شدن.

بعد روزنامه‌ی ایران را از بین روزنامه‌های باطله‌ی زیر میز برداشت و گذاشت روی میز آشپزخانه که تابش باز شد و از یک طرف میز آویزان ماند. اشاره کرد به ستون چپ صفحه شش؛

-قابل توجه شما، کارشناس میراث اصفهان بعد از جلسه‌ی رسمی مصاحبه کرده و گفته؛ به دلیل هرس بی‌جا، تعادل وزنی درخت‌های سرو به هم ریخته است، که نتوانسته‌اند در جریان باد، وزن خودشان را تحمل کنند. این یعنی بی‌لیاقتی، ناکارآمدی. گزارشش هست، بردار بخون. شکر خدا دیگه پنهان کاری نداره. یه بار آبیاری بی‌جا و پوساندن ریشه، الان هرس بی‌جا. خود خبرگزاری رسمی مملکت نوشته، دستور دادن صد اصله درخت صدساله‌ی خشک شده رو ببرن. درخواست بودجه هم کردند برای نهال تازه.

-خوب تو گلو جر می‌دی برای چی؟ نمی‌فهمم. برای کی مهمه اینا؟ اون دو تا پرونده بس نبود برات؟

جمعی از شهروندان دارالمومنین و به همراه مسئولی که نخواستند سمتش علنی شود از او بابت چند مقاله و اتهاماتی که به آن‌ها زده بود شکایت کرده بودند.

- من نیستم. یه جمعی می‌خوان. شاید راهی پیدا بشه که تنه‌های کهن‌سال در باغ فین بماند.

درخواست شده بود، نظر به مساعدت دانشکده‌ی هنر و معماری دانشگاه تهران از کُنده‌های درختان کهن‌سال، برای باغ‌فین مبلمان چوبی ساخته شود و یا شاید آثار هنری ارزشمندتر با همکاری دیگر هنرمندان کشور، آثاری هم‌چون؛ سردیس مشاهیر یا هر نشانه‌ای که جای خالی درختان کهن‌سال را تا رسیدن نهال‌های تازه پر کند. در نامه به امام جمعه اشاره شده بود که نشان‌های مذهبی هم می‌شود ساخت. عکس مسجدی را پیدا کرده بود در حوالی نیشابور که تمام اجزایش را با چوب ساخته بودند.

به موقع رسید. آخرین عکس را در نور کم سر شب از کامیون در حال حرکت انداخت، دم پیچیدن کامیون به سمت اتوبان، عکس را با کاردی از تابلوی آبی راهنمایی اتوبان گرفت و بعد بند دوربین را از گردن باز کرد و گذاشت روی صندلی کناری و کمر بندش را بست.

جاده در قرق کامیون‌ها بود، چپ و راست ماشین سنگین که بارشان سبک‌تر بود، و یک به یک سبقت می‌گرفتند. نوری پایین و بالا می‌شد و دستی که پیدا نبود در تاریکی، فردوس رحمانی ابتدا فاصله را رعایت می‌کرد و بعد که سرعت از هفتاد کشید به شصت و گاهی دنده دو و سرعتش به

چهل و سی رسید تا پشت کامیون هم رفت و توانست به راحتی شعر پشت ماشین را بخواند.

اینم عاقبت یونیورسیتی. دیگه چی می‌گی؟ یونیورسیتی‌اش را به انگلیسی نوشته بود. با املای درست. فکر کرد راننده خوش ذوقی است، شاید هم دانشگاه رفته باشد، با مدرک مترجمی یا مدیریت، یا شاید کارشناسی آمار یا زبان و ادبیات فارسی. چند کیلومتری با این حفظ فاصله، در نقطه‌ای کور کامیون ماند و حتا فکر کرد در صورت شک راننده می‌تواند بگوید که دنبالش آمده تا از این شعر عکس بگیرد برای دخترش که از شعرهای عقب ماشین‌ها عکس می‌گیرد. آن‌همه حساب و کتاب دو ساعته برای تعقیب در شب و گم کردن احتمالی ماشین بی‌جهت بود. بیش‌ترین سرعتش هفتاد بود و در سربالایی تا سی و چهل پایین می‌کشید رو به مقصدی که کسی نمی‌دانست کجاست، به تشییع بیشتر می‌خورد تا تعقیب. ساکت، آرام، سرد، شیشه بالا رفت و سوز زمستان سرد ده کشید وسط جاده، از رویش رد شد تا رسید به خانه‌ی پدری. همان سالی که سرما زد و درخت‌های باغ کاکل نَرده و کرک برنداشته، سرما زد. گذاشتند تا سیزده، تا خود اردیبهشت که آفتاب بتابد و جان به تن درخت برگردد که برگشت. صبح زود، پدر افتاد به جان درخت‌ها و بریدشان. بعد مجبورشان کرد که شاخه‌های انار و انجیر را بکشند بیرون از باغ. کپه شد و بنزین و دود آتش. آتش سرخ شد و روشن کرد غروبی را که شبش باد شد. باغ‌داری به یک باد بند است. تو برو از این خشکه جا. برو پی کار، که به بادی نپاشی از هم.

حساب کرد با این سرعت به کجا می‌رسند تا صبح. خوشحال بود که خوابش نگرفته. عادت بد شب بیداری با چای و صدایی که یک نفس بخواند.

حمیرا، تنها صدایی که برای راننده‌ی کامیون خواند و خواند تا پلیس‌راه، افسر حین تحویل دادن بارنامه و سایر مدارک، از سرباز پرسید: چرا چادر نکشیدی خب؟

-دو ساعت بیشتر نبود. بارم چوبه؟ سربازه مدارکو کجا می‌بره، جناب سروان؟

-محموله می‌خواد چوب، می‌خواد طلا، بایست امن باشه تو جاده. علی‌الخصوص شب. برو ساعت بزن، بیا بگیر.

راننده داشت به جان خودش و جفت بچه‌هایش قسم می‌خورد که گوشی‌اش زنگ خورد.

بلند توی گوشی‌اش گفت: آقا من بعد از ظهری رفتم تا شب معطل موندم. حلالم جلومو گرفتن. می‌گن چرا چادر نداری؟

و دنبال سرباز راه افتاد سمت ساختمان پلیس‌راه. سرباز برگشت؛ بیا همینا رو به جناب سروان هم بگو.

فردوس رحمانی سراغ توالت را از همان سرباز گرفته بود. حین شستن دستش فکر کرد که یادی کند، از سرباز وظیفه‌شناس، مهدی کرمی، که در راه اجرای وظیفه، راه را بر خروج یک سرمایه ملی بست و کامیون را نگه داشت. شاید با یادی از روایت پدرش از راهداری‌های قدیم و راه‌های پیرامون کاشان، زمانی که یار ماشالله‌خان قراسوران آن شد، پیش از نمک به حرامی فلان منتفذ و نوکر دولت که جیره‌خور شهر آشوبی و ناامنی بوده بیشتر، تا دل‌خوش به مواجبه اندک حاصل از امنیت راه‌ها.

ماشالله‌خان تعریف کرده که خودش از عمارت تلگراف‌خانه دست‌خط تحویل گرفته که به ازای حُسن شهرت و تحویل فلان یاغی، لقب امیر محتشم به او داده شود. هنوز دادن و گرفتن القاب از حضرت والا قدر داشته و وقتی لقب می‌رسد به مفت‌خوری که باج سبیل بیشتری داده، نایی‌ها دست‌شان می‌آید که چطور می‌شود حکم داد و لقب گرفت. در هر دهات و شهر و کاروانسرا خبرکش

عکس: مزده موذن زاده از مجموعه «حتی اگر چشمانم آغامحمدخان را نبیند»



گذاشته و می‌دانسته کجا سکه پخش کند، فایده‌اش بیشتر است. تلگراف فرستاده‌اند تهران؛ که اگر ما پای‌مان می‌رسید به تهران جنمش را داشتیم یک شبه تخم هر چه مشروطه است را بکنیم و باد بدهیم، مملکت که هر کس هر کس شد؛ نان و آب می‌شود مشروطه، دلش می‌خواست بیست سالی برگردد عقب. پدرش باز بنشیند به تعریف و این‌بار ریکوردرش روشن باشد؛ از صدای تیر و قطار فشنگ و سرداری سفیدی که ماشاالله خان پوشیده، بگوید، پس راهی کردن ضل‌السلطان و سوارانی که بیش از پنجاه نفر بودند. باز آتش و زغال بخواهد. زغالی که تا صبح، رمق کند، همان شبی که گفته؛ به این دولت و اعیان مفت‌خورش بنایی نیست. بعد با هفت تیر اشاره کرده به جای نشستن ظل‌السلطان، ما قبل رفتن و تکلیف کرده که نایب‌ت نشست؛ باید مقابل این قماش اعیان فاسد، قیام کرد. پدرش می‌گفت؛ همه یادشان رفته، خواسته‌اند گورش کنند زیر خاک، خوب زمانه‌ای که نبوده، فساد و بلوا و گشنگی. مردم جنوب، قیام می‌کنند و یکی می‌شود دلیر دشتستان. شمالی‌ها میرزا کوچک‌خان‌شان را آن اندازه بزرگ کردند، به بیابان که رسید همه‌ی آب‌ها خشکید. با بوق و کرنا تو هر ده‌کوره و آبادی جار زدند؛ نایب حسین یاغی و راهزن و آدم‌کش را باغ شاه اعدام می‌کنند بیابید تماشا.

همین جماعتی که چند صد بار شلاق زدن و فلک کردن و به تیر کشیدن‌های نایب را تماشا کرده بود، همین‌ها رفتند تماشای اعدام، برای عبرت گرفتن. تماشاخانه نداشته این شهر ولی ذاکر زیاد است. کسی جنم داشت از نایب و پسرهایش قصه می‌گفت، هنوز از مرده‌اش هم می‌ترسیدند خیلی‌ها وقت قصه کردن. از زیر اسب انداختنش را خیلی‌ها یاد داشتند.

فردوس رحمانی از همان نوجوانی، سر واگذاشتن از ده و پاگیر شدن توی شهر، اقتاد به جمع کردن اسناد ناییبی، اول به بهانه‌ی تحقیق درس و دانشگاه و بعد به کرم هرزه‌هایی که شنیده بود از پدر به سبب تبلی و اهمال و بیکاری.

خواسته بود مکتوبات محرمانه و عریضه‌های مردم کاشان و اردستان و اطراف را نشان پدرش بدهد. از میان آن همه عریضه و التماس که همان زمان هر به چند روز تلگراف شده بودند به تهران، یا عرض حال‌های مکتوب ارسالی بود: «والله تمامش کنید؛ هر چه داشتیم بردند. هر چه نایب نبرده بود، زیر پای فوج ایلاتی و بختیاری لگدمال شد. وا اسفا که میان این هفت دورازه، دیگر شهری نمانده، خانه رفت، باغ رفت، آب رفت، آبادانی رفت، اولاد رفت، عیال رفت، والله که جماعت از ذکر نفرین ناله برنیاوده کفر و کافرون می‌گویند...»

داشت به صدایش ضجه می‌داد و این مکتوبات را می‌خواند که دید کفِ سفید نشسته، گوشه‌ی لب پیرمرد، ساکت شد.

- تو این کاشان و اردستان و مورچه‌خورت سرو و سپیدار آگه دیدی تو، به جز چند عمارت اعیانی، درخت سبز نداشته این خاک که بالا برود، سر مردمش هم جایی را غیر پیش پای‌شان نمی‌بینند. هی باد آمده و خاک بلند کرده و پاشیده توی چشم و سر و صورت، منم خودم یادمه جار زدن؛ هر کس شکایتی داره بیاد عریضه بنویسه برای ورثه‌ی نایب. از همین ولایت خودمان گدا گشته‌ها صف کشیدن، کاسه گرفتن دستشون رفتن برای عریضه‌نویسی.

چند صباح بعدتر که خواست، راضی‌اش کند حرف بزند با همه اهالی برای جمع کردن اشیاء قدیم و گذاشتن در یک موزه‌ی روستایی، گیوه‌اش را پرت کرد به گربه‌ای که یک‌نفس مرنو می‌کشید. داد زد:



حالا که چی؟ یه بار گفتی فهمیدم. آمدی بشینی پای آبروی ما... می‌خوای سر آخر بررسی به این‌که تو هم عریضه بنویسی که رعیت جل و پلاس‌شونو جمع کنن، موزه بسازن. همه گدا گشنه‌ها بیان. چی بیارن برات. گنج نایب به خیالت؟ اینا چی داشتن، سیرشون ما بودیم که گشنه‌ایم حالا، چی داشته اون گذشته. اینا بفهمن گه‌شون قیمت برداشته، می‌زارن تو دهن. قورتش میدن که ندن به من و تو. چی می‌خوای جمع کنی بذاری برای تماشا. صورت پدرش آمده بود جلو رویش، به سیاه می‌زد صورتش و کف سفید گوشه لبش بزرگ‌تر می‌شد.

سر جوانی خواسته بود کاری کند برای روستا. خواسته بود پدر که مانده و نرفته مثل هزارتای دیگر کمک کنند با هم کاری بکنند. خواسته بود و نشده بود و حرف و حدیثش مانده بود برای سالی به ماهی رفتن‌ها و نرفتن‌هایش به آبادی. تازگی‌ها بد دهن‌تر شده بود پیرمرد. فحش می‌داد و بد می‌گفت به همه، به مادرش، به تخم و ترکه‌ی بساط چورکن برای ماشالله‌خان حتا. راننده از کیوسک در نیامده مستقیم آمد سمت تواله مردانه. کاغذ را گذاشت روی دیوار کاشی و نوشت: پیام مهدی‌آباد، رسیدم به تابلوی سبز مهدی‌آباد، زنگ بزنم. همون جا بیچم؟ نه، پس می‌ایستم تا شما بررسی.

فردوس رحمانی دید که راننده رفت سمت تک. ولی خودش نخواست برود سمت ماشین. نشست روی همان تکه سنگ کنار ماشینش و سیگار دوم را هم با ته سیگار قبلی روشن کرد. سیگار بود و دود و زاییدن کلمه از کلمه. سعی کرد یاد کند و این نشنگی سیگار با سیگار را بگذارد نشانه برای ادامه‌ی نوشتن از باری که شبانه حمل می‌شد و صدای حق حق مرغی که بی هوا خواند، این تصاویر همه مقدمه می‌شد برای اشاره به داستان نایی‌ها، که تیغ تاراجشان تا ناین و طیس هم رفت و سر آخر پای دیوار باغ شاه ایستاده‌اند. به صف، چشم به راه آویختن از دارهای چوبی. اشاره به صدای اره برقی‌ها و سایه‌ی درخت‌هایی که پیش از موعد می‌افتند. می‌توانست صورت قرمز شهردار جوان را تصور کند وقتی که خواندن مقاله را تمام نکرده، گوشی دو میلیونی‌اش را می‌کوبید روی میز: «این‌ها به کی وابسته‌اند. از کجا پول می‌گیرن که این چرندیات رو چاپ کنند.»

راه که افتاد اثری از بنز تک نارنجی با بار بی‌چادر نبود. پا را گذاشت روی گاز و گوش کرد به صدای موتور و دنده داد. این همه تند رفتن نداشت. علی‌الخصوص که می‌خواست حواسش به تابلوی سبز مهدی‌آباد در چپ یا راست جاده باشد. نگاهی به ساعتش کرد و کیلومتر گذاشت. از دور پریه‌ب کامیون را دید و دگمه‌ی پخش را زد تا یکی بخواند.

توی ته مونده ذهنش نقش خوش رنگ یه قاب...

که کامیون چوب‌ها نبود. بار زیر چادرش هر چیزی می‌توانست باشد به غیر از چوب‌های باغ شاه. دلش آشوب شد و بیشتر گاز داد و سر پیچ سیقت گرفت و چشمش افتاد به تابلو. تابلوی مهدی‌آباد. تابلوی درست و درمانی نبود ولی سبز بود. انگار یکی سر راهش داده باشد یک تکه آهن را رنگ سبز لجنی بزنند و رویش بنویسند مهدی‌آباد. بعد از شانه‌ی جاده، رفت و رفت ولی به جاده درستی نرسید. خاکی بود. خاکی کوبیده. توی دلش

گفت؛ کامیون با شش تن بار، چطور رفته توی جاده خاکی.

دو کیلومتر نرفته، چشمش عقب سر را نمی‌دید از خاک، خاک و گرد بود که پی‌اش می‌آمد و صداهای دور و نزدیک، نه از قرمزی چراغ خطرهای کامیون آشنا خبری بود، نه خاکی که می‌بايست پس‌گذاشتش در هوا مانده باشد. فردوس رحمانی زد روی دگمه‌ی پاور پخش ماشین و پنجره‌اش را پایین کشید و به صداهای بیرون گوش داد. سرما زد توی صورت و گوش، از گردنش لغزید جایی پایین‌تر. رفت تا سرمای آن سال‌ها، آن شب که صداهای همه زوزه بود. و شبی که بیدار مانده بود تا وقتی مادرش بلند شد و لحاف را از روی‌شان پس زد و منقل را بیرون کشید و لحاف را کپک کرد روی‌شان. و بعد هر چه فرش و رخت و چادرشب کنج پستو بود را انداخت روی تن آن‌ها که خوابیده بودند. غروبی که پدر گونی را داده بود دستش و گفته بود؛ تاغ جمع کن بیار، چوب و کنده، خار و تیغ نمی‌خوام.

او بایست می‌رفت دشت پایین و در بیابان پی تاغ و گون می‌گشت. که نبود یا بود، کم بود یا خواست زودتر گونی پر شود که هر چه به دستش آمد کند و شب نشده برگشت. پدرش گفت منقل را خودش آتش کند. آتش زد، ولی همه سوخت و زغالی نماند. یکی خواست چوب بیاورد که پدر گفت نه. کسی حق ندارد دست به این در بزند. در طویله را بست. امشب سوز دارد. این هیمة نمی‌کشد تا صبح.

حتمن مادرش گفته بود یا هر زنی که کارش دلداری دادن است، ته گونی را درآورد و دو بار دستش به زغال گرفت و انداخت و یک بار هم نگاه نکرد به طویله که ته‌اش انبار بود. یک انبار پر از چوب و کنده. هر چه بود سوخت و زغالی نماند. ماند ولی نه به قد دو تا منقل. دو تا کرسی و یک شب بلند زمستانی.

صدای زوزه می‌آمد. ترسید و تندتر کرد. فکر کرد از چه می‌ترسد. فکر کرد پایش را بگذارد روی گاز و هر چه زودتر برسد به کامیون و حتی رد بشود از کامیون و برود تا برسد به اولین چراغ یا ساختمان یا آبادی یا هر چه که می‌خواست این سحر برایش بزیاید. به محض راهنما زدن و افتادن در دست‌اندازهای جاده خاکی، دلش ریخته بود و خواسته بود برگردد. نوشتن یک گزارش به جاده خاکی نمی‌ارزید. دیدن یک کارگاه قدیمی که صاحب بدبختش از همین کشاورزهایی بود که سر کم شدن آب و از دست رفتن محصول و به خشکی افتادن زمین‌ها کارگاه نجاری سرپا کرده بود برای پسر یا دامادش با یکی دو تا کارگر افغانی، کسانی که هیچ وقت خلعت شاهی برای‌شان نرسیده و این‌بار شاید قرار بود برگشت باج و خراج سالیان پدرشان باشد که سر خرمن داده‌اند. چه ترسالی بوده چه خشک‌سالی. به موزه اشیاء قدیم ده فکر کرد. به طرح کارشناسی شده‌ی موزه. به بعد از ظهر دلچسب آفتابی، وقتی موضوع را به زن تازه عقد کرده‌اش گفته بود و زنش گفته بود چه خوب و همان اول آبادی ماشین را زده کنار و از ماشین پیاده شده بود و به دنبال یک شاخه یا کنده‌ی خشکیده می‌گشت، یک شاخه‌ی خشک به جا مانده از یکی از درخت‌های سبز آبادی. به عنوان اولین شی از اشیاء قیمتی یک موزه.

شروع کرد به خواندن آیه‌الکرسی. و چشم دوخت به کیلومتر که سی تا را هم رد کرد. بیابان بود و مهتاب و سکوت که؛ هاپ... دو تا سگ با چه هییی در چپ و راست ماشین افتادند به دویدن و پارس کردن.



با هر پرش می‌توانست دندان‌های سفیدشان را ببیند که می‌پریدند سمت شیشه. گاز داد و دستش را گذاشت روی دگمه‌ها و جفت پنجره بسته شد. به راست کشید و برگشت چپ که سگ‌ها جابه‌جا شدند و حالا هر دوی‌شان سمت خودش بودند و پیش‌اش می‌دویدند. و واق می‌زدند.

هرچه بلد بود، فارسی و عربی می‌خواند که سایه‌ای دید. یکی دورتر جاده دست بلند کرد. باید نور را کم می‌کرد که نکرد و با نور بالا فرمان فرمان کرد تا ببیند کجاست و حساب کار دستش بیاید. مرد جلوی چشمش را گرفت و دو تا هو کشید سر سگ‌ها که سرعت‌شان را کم کردند و کشیدند آن سمت جاده، مرد داد زد؛ می‌خوای چپ کنی مگه؟ تو خاک و شن، با این سرعت؟ بزن اون ورکور شدم.

ترمز کرد. جوابی نداد. خشکش زده بود.

- بیا این سمت. سگا تیکه پاره‌ات نکن.

فردوس رحمانی حین دور زدن توانست اتاقک را ببیند و تل سیاهی‌های انبار شده، گوشه به گوشه و دود سفیدی که به هوا می‌رفت و آتشی که روشنی نداشت و فقط دود داشت و در تاریکی می‌سوخت. کامیون اما هیچ کجا پیدا نبود.

- هی! کی هسی ارباب؟ کدوم سمت میری؟

جلوتر از مرد ایستاد. حالا هیبت مردی که سگ‌ها را هی کرده بود در آینه به سمتش می‌آمد. فردوس رحمانی داشت پنجره‌ی شاگرد را کم کم می‌داد پایین‌تر که چوب دست آماده بالا رفت و خیز دوباره‌ی سگ‌ها:

- وایسا وایسا ببینم چه کار داشتی؟

تا از دنده‌ی دو پرود سه، یکی از سگ‌ها از روی کاپوت پرید و نفسش را بند آورد. فقط حواسش به زیاد کردن دنده بود و جاده‌ی خاکی که هر آن ممکن بود از آن منحرف شود.

سحر بود که به خانه رسید. هنوز مانده بود تا طلوع. فردوس رحمانی با دراز کشیدن زیر پتوی نرمینه گرم شد و به پاهایش خیره بود که می‌لرزید. طولکی کشید تا لرزش واگذاشت. فکر کرد که باید به کسی زنگ بزند. زنگ بزند پدرش و بپرسد؛ کی وقت نشاندن سرو است؟ همین اسفند یا بهار سال بعد؟ باید می‌پرسید تخم و بذر دارد سرو یا با ریشه می‌نشانند. شاید به جایش مقاله خبری تهیه کند در دو خط برای پایان دادن به ماجرای درخت‌های باغ شاه؛ «درخت‌های صد ساله‌ی باغ تاریخی فین، در ته چاه زغالی در حال سوختن است.» حوالی یکی از دهه‌های رو به خشکی رفته نزدیک خودمان. از قرار درخت‌ها را کوره‌های زغال به قیمت مقبول خریده‌اند تا مقبول‌تر بفروشند به شیخ‌نشین‌های همسایه.

کامیون چند باری از خوابش رد شد. خودش نشسته بود پشت فرمان و حمیرا را رد می‌کرد تا سیلوش قمیچی بخواند، کامیون را برد رساند تا دم در دانشگاه تهران حک شده روی همه پنجاه تومنی‌های قدیم، بعد پنجاه تومنی تا شد و رفت زیر آب، کنار باقی سکه‌های وسط حوض باغ شاه و برق زد و باد شد و سروهای جوان راه افتادند به سمت حمام باغ فین. صف شدند و هی قد می‌کشیدند و راه باز می‌شد برای سوارانی که در راه بودند. صدای سم اسبشان بود و خودشان به چشم نمی‌آمدند. بعد ماشالله‌خان را دید با سرداری سفید که نشسته بود جلوی منقل و زغال‌ها را گل می‌انداخت. باد می‌زد و می‌گفت؛ باریک‌الله. احسنتم، احسنت به شما، احسنت به این زغال‌های فرد و اعلا.



تاریک که می شود...

مصطفی طوقانیان

فرق داشت با اردشیر که کل سال عین سرماخورده‌ها می‌لرزید و همیشه خدا یکی از سوراخ‌های دماغش کیپ بود و حرف‌هایش حالی هر کسی نمی‌شد، صفورا گریه که می‌کرد به سرماخورده‌ها شبیه می‌شد. هر چند ثانیه‌ای دماغش را بالا می‌کشید و لرزش انگشت‌هایش را که انگار تا ناخن‌هایش رسیده بود، بین دستمال کاغذی می‌پیچید. در همان حال، دست چپش را می‌گذاشت روی قفسه‌ی سینه‌اش و نفس عمیقی می‌کشید، انگار حرفی از ته دلش بالا می‌آمد، چنگ می‌زد به گلویش و همان‌جا می‌ماند، همان‌جا می‌ماسید، آن قدر که می‌شد چیزی سنگین‌تر از تاریکی زیر



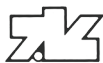
فتومونناژ: صمد قربان زاده

راه پله‌ها که تا خرخره‌ی هر دوی‌مان را پر می‌کرد. سر انگشت‌های صفورا داغ بود و دلِ دل می‌کرد. هزار قلب در انگشت‌هایش می‌تپید و می‌ترسیدم از این همه خونی که در رگ‌هایش می‌دوید و نفسم را بند می‌آورد. اردشیر می‌گفت؛ کاش می‌دونستیم چه حرفایی تلنبار شده توی دلش، کاش حالی‌مون می‌شد چه درد بی درمونی داره، به ما هم می‌گن رفیق مثلن. حرف که می‌زد فقط حواسم به صدایش بود به چسبندگی لب‌هایش که می‌گفت؛ مجید جان، صدایش می‌لرزید، نه مثل انگشتانِ اردشیر که این آخری‌ها خاکسترهای سیگار هم شرمندهاش می‌کردند، نه مثل چانه‌ی حبیب که بی اختیار لرزیدنش، بهانه دست زنش داد تا بالاخره تنه‌ایش گذاشت، صدای صفورا می‌لرزید، نه از ترس، که از در به دری. اردشیر می‌گفت؛ ما در به دریم، من و تو و صفورا و فخری و حبیب در به دریم. کاری‌مون به کار هیش کی نیس ولی کار همه به کار ما هیشکیاس. لعنت... لعنت به اردشیر که همیشه راست می‌گفت. وقتی استاد بهزاد پنبه‌ی آب را که می‌گفت؛ آبروی بناست، روی گچ نم‌دار می‌کشید، فخری و صفورا بالا و پایین پریدند که باید بکشی، قشنگ‌تر از خانه‌ی ماه منیر این‌ها.

استاد بهزاد، مجبور شد شبیه شعبده بازها دست‌هایش را توی هوا بچرخاند و با نوک ابزارش منحنی‌ها و خم‌های بیضی و دایره‌واری روی هم سوار کند تا بشود دو فاخته، که نگاه از هم برمی‌دارند. ماه‌منیر همسایه‌ی سال‌های خانواده‌ی آسیابان، اصرار داشت بگوید؛ فاخته، شوهرش که سبیل نداشت، اصرار داشت صدا بزند؛ گفت‌چاهی. اردشیر به محض آن که استاد بهزاد بساطش را در گونی کار ریخت و رفت با زغال لیمو پایین پای دو فاخته‌ها نوشت: «خلل پذیر بود، هر بنا که بینی / مگر بنای محبت که خالی از خلل است». از دایره‌ی لیز و معوج «ل» و دندان‌های بدقواره و روی هم کج شده‌ی «بینی» و «محبت» معلوم می‌شد این کاره نیست. ماه‌منیر بارها گفته بود؛ اردشیر هنر تو، توی بی‌هنریت.

از بین ما، حبیب معلم شد. بیست سال معلمی کرد، نشد که بشود بیست و یک. معلمی پایه سوم و چهارم، فقط روستا و حاشیه. از مرکز متنفر بود می‌گفت؛ بچه‌های مرکز و نمونه مردمی هیچ گهی نمی‌شن، چون کاسه گه زندگی رو اون‌جاها خیرات نمی‌کنن. حبیب یک دفعه غیبتش زد. اردشیر دو هفته به جایش رفت سر کلاس. از مدرسه بارها زنگ زدند حتا فخری هم خبری نداشت. مدیر می‌گفت؛ آن آخری حبیب دیوانه شده بوده، با کفش روی میز بچه‌ها راه می‌رفته و فحش‌هایی که اصلا یک معلم نباید بلد باشد می‌داده. حبیب پیدایش شد بعد از یک ماه. صورتش همه چیز داشت، ابروها و چشم‌ها و مژه‌ها و لب‌ها سر جایش بود ولی نگاهش را جایی دور انداخته بود. اردشیر می‌گفت؛ حبیب با خودش قهر کرده، این دردی که الکی نمی‌شه درمونش کرد طرف با خودش درگیر می‌شه این‌قدر از تو خودش رو می‌زنه تا از پا درمی‌آد و بالاخره می‌میره، بی صدا می‌میره. ما ها فکر می‌کنیم یارو زندس ولی مردس. قبل از این که بلایی سر خودش بیاره باید کاری کرد، مثلن ما رفیقیم. زن حبیب وقتی که باید می‌بود نبود، بهانه‌اش را پیدا کرد و رفت ولی کاش می‌رفت. زن حبیب حتا رفتن هم بلد نبود وقتی گذاشت رفت که دیگر حبیب یادش رفته بود گریه کردن بلد است. ماه‌منیر می‌گفت؛ اگه یه مردی گریه کنه و شونه‌هاش از درد بلرزه هرچی قبلش بوده و نبوده پاک می‌شه، طولی نمی‌کشه تا دوباره جون می‌گیره و سرپا می‌شه. حبیب گریه نکرد، رفتن زنش هم به گریه نیانداختش. حبیب نمی‌خواست دوباره حبیب بشود.

اولین روز چهل سالگی حبیب درودگری، روزی بود که باید روی تخته‌ی سبز رنگ کلاس چهارم ب با گچ مستطیلی شکل، که موقع کشیدن، جیغ‌جیغ می‌کرد، می‌نوشت: «از دوست خود چه انتظاراتی دارید؟» کمی فکر کرد، ابری تکه پاره‌ای را از کنار تخته برداشت و به جای دوست، نوشت: «رفیق» کلاس شروع به نوشتن کرد. حبیب هم طبق عادت نوشت. نوشتند، این که باید موقع املا پاک‌کن قرض بدهد به جای یک ساندویچ دو تا ساندویچ بخرد، قشنگ‌ترین پاس‌های گل را بدهد، مشق‌های مان را بنویسد، شعرهای حفظی را به جای مان حفظ کند. بهمن اما نقاشی کشیده بود. بازوبند کاپیتانی‌اش را بسته بود به دست رضا و رضا بدون آن که آسم داشته باشد، می‌دوید و بعد پای چپش را طوری بلند کرده بود، که تور دروازه داشت پاره می‌شد. حبیب به صورت استخوانی بهمن خیره شد، از خطِ سرخی که گونه‌اش را خراشیده بود و کبودی پای چشم‌ها و دماغ کج شده‌اش می‌شد فهمید چه قدر به اردشیر شباهت دارد. حبیب فکر می‌کرد که چهل سالگی برای فهمیدن بعضی چیزها، خیلی دیر است. بعد از چهل سالگی فهمیدن خیلی از همان بعضی چیزها بی‌فایده است. تحمل نگاه‌های بی قرار بهمن را نداشت. همین بود که محکم روی میز کوبید و محکم‌تر گفت: ساکت.



می‌ترسیدم نگاهش کنم خطوط گم گشده پیشانی‌اش ترس می‌انداخت به جان آدم. ماهمنیر همیشه می‌گفت؛ سن واقعی هر مرد را از پیشانی‌اش بخوانید، جنم مردها از پیشانی‌شان معلوم می‌شود. پیشانی اردشیر پر شده بود از خون و خون. کاسب‌های اطراف می‌گفتند؛ با قمه زدن تو سرش. کف دستم را گذاشتم، روی پیشانی‌اش. خون هر لحظه حریص‌تر می‌شد و بیشتر می‌جوشید. التماس می‌کردم، به عابرها که کاری کنند، هر کاری به جز خیره شدن، به جز قورت دادن زورکی آب دهان‌شان. بوی خون با خِرْخِرِ آگروزهای موتور، روی آسفالت کشیده می‌شد. موتوری‌ها می‌خواستند جنازه را توی شهر بگردانند. التماس می‌کردم به پاهای اردشیر تا بلکه جان بگیرند. یک وجب پیشانی مگر چه قدر خون داشت که تمام نمی‌شد؟ که ریخته بود در پیاده رو، که جاری شده بود در جوب‌ها، که بیرون می‌زد از فواره‌ها، که می‌ریخت و می‌ریخت و ابرهای تکه پاره را سرخ‌تر می‌کرد. آسمان آن روز، شده بود عین تنور.

حیث کله‌های دو فاخته را با سمباده تراشید. به جای کله فاخته‌ی سمت چپ، صورتی با سیبل نازک و عینک گرد گذاشت و به جای کله‌ی سمت راست انبوه موهایی را تاب داد که اگر رنگ داشت طلائی می‌بود. کارش که تمام شد، روی سینه‌ی فاخته‌ی طلائی قلبی کشید و امضا کرد. جرات نداشت، اسمی توی قلب حک کند. فردایش صفورا و فخری گریه کردند که چرا این بلا سر دو فاخته آمده است. در دل فخری آشوب بود، خوب می‌دانست کار حبیب است. دلش می‌خواست ساعت‌ها، روی روی دو فاخته، زار بزند. گرمی آن لحظه‌ی بدنش را دوست داشت. عرق تنش گل‌های روی پیراهنش را سرخ‌تر می‌کرد، کف پاهایش آن قدر داغ شده بود که ختایی‌های حیاط زیر دویدن‌هایش می‌لغزیدند. اردشیر سر و سامان نگرفت، نشد که بگیرد. فکر کردن به ما ها نگذاشت، به خودش فکر کند. این آخری‌ها بیشتر حواسش به حبیب بود تا به من و صفورا. به خاطر حبیب به فخری زنگ زد، التماس کرد؛ با اولین پرواز بیاید ایران و گه اخلاقی شوهر و تنهایی دخترش را بهانه نکند. فخری، بالاخره آمد. همه رفتیم خانه‌ی قدیمی تا هم ماهمنیر را ببینیم و هم بچگی‌های مان را. ماهمنیر، شده بود به قد و هیكل بچه‌ای شش ماهه. نه می‌دید نه می‌شنید. بی هیچ صدایی و ناله‌ای افتاده بود زیر کرسی. اردشیر می‌گفت؛ مگه می‌شه اون همه صدا روی اون شونه‌های مردونه بمیره؟ مگه می‌شه اون همه زن، حالا بشه قدیه قنداق؟ فخری خیره خیره می‌لرزید. حبیب نه حواسش به گریه نکردن‌های فخری بود و نه به نفس‌های بریده بریده‌ی ماهمنیر. حبیب سال‌های قبل را فراموش کرده بود و فخری از به یاد آوردن آن روزها وحشت داشت. ماهمنیر که مُرد، آسمان آن شبش هیچ مهتابی نداشت. تا روی پشت‌بام به جنازه‌اش بتاباند، تا شوهرش قوت قلب بگیرد که زن سالیانش عاقبت به خیر شده است. ماهمنیر که مُرد، پیراهن‌های مشکی آن قدر داغ بودند که جنازه زیاد معطل نشد و سحر نشده، به خاک سپرده شد. مجید و اردشیر به نمایندگی از خانواده‌ی آسیابان جلوی در ایستادند و تسلیت گفتند. شوهر ماهمنیر، سیگار نصفه‌اش را در مُشت، خاموش کرد و قطره‌های اشکی به درشتی چشم‌های ماهمنیر ریخت. در ظهر آن روز، سراب غلیظی از پیراهن مشکی شوهر ماهمنیر شروع می‌شد، موج موج روی هم می‌غلطید تا می‌رسید به پشت بام. از میدان عطابکی، جایی که موتورسوارها جمع شده بودند، می‌شد پشت‌بام خانه‌ی ماهمنیر را دید که از زمین کنده شده بود و به آسمان کشیده می‌شد.

اردشیر می گفت: هزارتا کندو می خریم، صد جور، عسل باهاشون درست می کنیم، می زنیم، می ریم با کندوها یه جای دور، یه جایی ته یه دره که نصفش از سفیدی گون پر شده و اون نصفش از بوی نعنای هی زندگی می کنیم، راست راست می گردیم و هی زندگی می کنیم. می گفت: تو می شی، وردستم، حبیب هم می شه، استاد بزرگ، می ذایم خاصیت عسل ها رو کشف کنه، صفورا رو هم می آریم، چایی درست کنه و صدامون بزنه. می گفت: هر جایی باید یه زن باشه تا آدمو صدا بزنه، با همون لحنی که خودشون بلد هستند. صدات کنه تا بفهمی زندگی با همه در به دری هاش می آرید. می گفت: فخری هم تکلیفش معلومه راهشو از ما جدا کرده ولی هرسال براش عسل می فرستیم، نه به خاطر شوهرش یا خودش، به خاطر دخترش، که اگه بزرگ شد یه وقت در نیاد بگه: گور بابای هفت جد رفیقای بی معرفت مادر بی معرفتم. می گفتم: صفورا هم دلش با ما نیست، آخرین حرف هاش رو نزد و رفت. می گفت: حرف که تلنبار بشه دیگه زدن نداره، از چشم ها می ریزه بیرون. می گفت: تو همیشه یکی دو تا خونه عقبی فخری، موندنی نبود، ولی صفورا بود، چشم هاش می گفت که بود. تو به جای این که نگاهت به چشم های صفورا باشه، به دست هاش بود دست ها همیشه می لرزن و دروغ می گند.

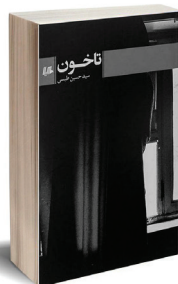
اردشیر آسیابان، وسط میدان عطابکی ایستاده و منتظر بود، تا فریدون از راه برسد. فواره های حوض با صدای خفای، عقربه های وسط میدان را هل می دادند. بوی لجن ته حوض با بخاری، که از آب می جوشید، قاطی می شد و سیاهی پرچم های دور تا دور میدان را مثل توده ای مه، در آسمان می پراکند. اردشیر، سه موزاییک جلو آمد و دستانش را طوری مشت کرد و سیخ ایستاد که حاج رزاق به سمتش دستی دراز نکرد و فقط با فریدون سلام و احوال پرسى کرد. اردشیر برگه ها را امضا می کرد و سرش را برای حرف های حاج رزاق تکان می داد. آب دهان حاج رزاق روی برگه ها، پاشیده می شد و بعضی حروف و صفرها را پررنگ تر می کرد. اردشیر دسته های اسکناس را از روی میز برداشت و جلوی صورتش گرفت، نفس هایش آن قدر رطوبت داشت که بوی اسکناس در مغازه پیچید و گلوی فریدون را خشک کرد. پنکه سقفی به جریان هوا را می شکافت و عرق های سردی روی پیشانی اردشیر به جا می ماند.

تاریکی ها کجا زندگی می کنند؟ چراغ ها را که خاموش می کنی یا آن وقت که پلک هایت را بر هم می گذاری، این همه تاریکی از کجا بیرون می ریزد؟ چرا تاریک که می شود آدم ها دلتنگ می شوند؟ شب ها چراغ ها را خاموش نمی کنم. می ترسم از تاریکی بترسد یا راه را گم کند. روی آینه ی قدی وسطِ هال، برایش نوشته ام که چه قدر دل تنگم. هر شب منتظر می مانم تا پیدایش شود. می دانم می آید. ماه منبر می گفت: اموات به نزدیکاشون، قوم و خویشاشون سر می زنند، خوابشون هر چه قدر که بخوان سر می زنند، میان و زنده ها رو دلداری می دن. می گفت: اگه مرده ها نبودن که زنده ها دق می کردن. فخری می گوید، گاهی نصفه شب ها، تلفن خانه اش زنگ می خورد، ولی کسی حرف نمی زند، تنها صدای نفس های خسته ای می شنود، انگار مردی سرش را گذاشته باشد روی بازوهای زنی و بعد از ساعت ها گریه، حالا با خیال راحت، دل سیر، نفس بکشد، نفس های داغ و ممتد. حبیب از این رو به آن رو شده، دکترها می گویند: ساعت ها، توی حیاط راه می رود و بلند بلند، می خندد و آواز می خواند. می گویند: با یکی که نمی داند کیست زندگی می کند. می دانم اردشیر آدمی نیست که یادش برود. شاید می آید و در می زند و ساعت ها منتظر می ماند تا در را باز کنم. شاید می آید و من فرار می کنم. سال هاست که فرار می کنم سال هاست که یکی دو خانه عقبم و آمدن ها را نمی فهمم.

عنوان: بی‌همانی
نویسنده: ریحانه رسول‌زاده
ناشر: سوره مهر
سال انتشار: ۱۳۹۷



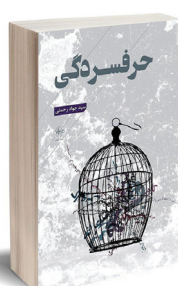
عنوان: تاخون
نویسنده: حسین طبسی
ناشر: هیلا
سال انتشار: ۱۳۹۷



عنوان: رمه در مه
نویسنده: علیرضا رجبعلی‌زاده
ناشر: شهرستان ادب
سال انتشار: ۱۳۹۸



عنوان: حرف‌سردگی
نویسنده: سید جواد رحمتی
ناشر: فصل پنجم
سال انتشار: ۱۳۹۷



لیلا

محمد فیضی زاده

- از عقب ببرش.

از شیب دنداندار پایین می‌آمدیم که دکه‌دار جلوی بیمارستان این را گفت، ویلچر را کنار ماشین نگه داشتیم. در را برایش باز کردم. خودش را هل داد سمت صندلی، مثل کسی که بخواهد از بین شیار یخی گذر کند و اگر کمی پایش بلغزد، بیافتد در دره‌ای چهارصد متری و بین برف و یخ گم شود. نمی‌گذاشت کمکش کنم. شاید اگر دستش را به من می‌داد، از تمام کرده‌هایش پشیمان می‌شد و از دهانش در می‌رفت و می‌پرسید؛ چه کارها می‌کنی؟ این‌بار می‌خواهی کجا بروی؟ و خنده‌اش تا رسیدن به خانه، روی سر و صورتم می‌پاشید و من بی‌دلیل گریه می‌کردم و مثل وقت‌هایی که ادامه‌ی طناب سامان در دستم بود، این‌بار از دستمال کاغذی جلوی داشبور می‌کشیدم که شاید روزی خودم بسته‌بندی‌اش کرده بودم. تا دم در خانه چیزی نگفت. در بیمارستان هم همین بود. رویش سمت تلویزیون بود و وقت‌هایی که می‌خواست برود دستشویی چاره‌ای جز گرفتن شانهم نداشت. انگشت‌های استخوانی‌اش، وقتی روی شانهم قرار می‌گرفت، تبری می‌شد که تنم را نصف می‌کرد. نیمی را می‌انداخت در دره‌ی سال‌های پیش و نیمی دیگر در ارتفاعات گم می‌شد. ارتفاعی که صدایم می‌زد و برای در آغوش کشیدنم، بی‌تابی می‌کرد. بین راه فقط شیشه را پایین داد تا دود سیگارش برود بیرون. خاکسترش نیززد روی صورتم، مثل همان وقت‌هایی که چهارپایه‌ی چوبی را برایش نگه می‌داشتم تا مهتابی‌های خانه را عوض کند و من سرم را بالا می‌کردم و محکم با دست‌های کوچکم هوایش را داشتم. دم در خانم فقط گفت؛ برو به کارت برس.



من کار دیگری نداشتم. همین بود. همین که هنوز نرسیده به کمپ سه، تمام توانم را از دست بدهم و برف و بوارن نگذارد که حتی یک متر جلوترم را هم ببینم. برگردم به کمپ دو و آنقدر خسته بشوم که نتوانم کوله‌پشتی‌ام را باز کنم. گوشه‌ی چادر کز کنم و یکی یکی بچه‌ها برگردند و سامان برای هیچ‌وقت پیدایش نشود. من کار دیگری نداشتم. در «کی تو» بین کمپ دو تا سه، فتحی روی پست‌ترین جای زندگی‌ام نیمه تمام مانده بود. پاهایم روی یخ‌ها کشیده می‌شد. جایی گیر کرده بود انگار. جایی که همه بودند و نگاهم می‌کردند. همان وقتی که فقط از خانه، کتونی‌های کیک‌ری که مال ویدا بود را برداشتم و رفتم. بعد از چند هفته که برگشتم، صدای شیون مادر تا کمر کوچه می‌رسید. به در خانه نرسیده بودم که هادی جست روی موتورش. رگه‌های خون توی چشم‌هایش دویده بود و با میج دستش گاز را تا ته می‌چرخاند و به دنده‌ها اضافه می‌کرد و از خانه دور می‌شد. وارد حیاط شدم. پدر روی پله‌های ایوان تکیه داده بود و زیرپوش سفیدش چاک خورده و خمیده شده بود. خمیده‌تر از هر بار. حتا بیشتر از وقت‌هایی که پله‌های زیرزمین را چنگ می‌زد تا خودش را بسازد و وقتی برمی‌گشت، هزاران رویا برایمان می‌یافت، من و خواهرم را بهترین دختران روی زمین می‌پنداشت. وسط حیاط همه به من نگاه می‌کردند، انگار من باید سر طناب را به دستشان می‌دادم. کسی بالاتر از من نبود. کسی نبود که مرا بکشد بالاتر. سر زدن به آن‌ها بعد از دو هفته هیچ مشکلی را حل نمی‌کرد. مادر روی صندلی چوبی نشسته بود و دماغش را مدام بالا می‌کشید. دیگر موهای حیایی فر شده‌اش، جانی نداشتند. دست‌های یخ زده‌ام را هم نمی‌خواستند. فقط سکوت بود. سکوتی که با فریاد پدر شکسته شد و من تا نرسیدن به بالای «کی تو» دیگر به این خانه برنگشتم.

به سامان گفتم این بار دیگر می‌رویم و تندیس باشگاه را می‌چسبانیم به آخرش. آن قدر محکم می‌چسبانیم که هزار سال اسم بچه‌ها روی آن بماند. مثل همان وقت‌هایی که اسپری چسبی را چنان به یک طرف جعبه‌ها می‌زدم که دیگر وقتی سرشفت می‌آید بالای سرم، ایرادی نگیرد. بگوید؛ خسته نباشید و برود. به سامان گفتم؛ برای اردو خانه را می‌فروشم. خانه را فروختم. با تمام وسایلیش. خانه‌ای که در و دیوارش بوی خون میداد. خون مردمی که در بیمارستان برای سال‌ها توی شیشه کرده بودند و توانسته بودند بعد از چهار سال هم‌خانه شدن با این و آن، برای خودم بخرم و وقتی که از اردو برمی‌گردم، کسی نباشد که غر بزند. راحت روی تخت یک نفره‌ام دراز بکشم و به نوک «کی تو» که روی دیوار چسبانده بودم، خیره بشوم و رویا ببافم تا خوابم ببرد.

یک هفته‌ی تمام در آپارتمان پنجاه متری فقط غر زدن ویدا را تحمل می‌کردم که هدیه‌ی تولدش را نصف کرده بودم. وقتی از غار «پراو» برگشتم، کف کتونی‌هایش ترک برداشته بود. گفتم؛ از فردا می‌رم سر کار جدید، حقوقم بیشتر می‌شه. برات می‌خرم. از فردایش رفتم بیمارستان آبان. به زور خواندن رشته‌ی علوم آزمایشگاهی شاید تنها نسخه‌ی خوب و بودار پدر بود که در نشنگی‌هایش از دهانش بیرون می‌آمد؛ حقوق به درد نمی‌خوره دختر جان. برو سر یه چیزی که کارت با دوا و درمون مردم باشه، پول توش باشه. کاری را شروع کردم که در آمدش آنقدری بود که نیازی به خرید وسایل ورزشی از تاناکورا نباشد. دیگر وسایل بچه‌ها را قرض نگیرم. سر ماه چیزی برایم بماند. کوله‌پشتی‌ام پارچه‌ای نباشد. مدام زیر آبن‌زدن‌های همکارانم را بشنوم و آخرش با داد و فریاد مدیر بخش روی سرم، تمام شود. وقتی برای دومین بار در سال از او درخواست مرخصی دو هفته‌ای کردم، صدایش را برد بالا که مگر اینجا مهد کودک است خانم؟ من هم ناکام از اردوی قبل، تصمیمم را برای دوباره رفتن، گرفته بودم، وسایل را جمع کردم و بیرون زدم. باید



برمی‌گشتم به همان جا که پا و دلم گیر کرده بود ولی ادامه می‌دادم تا آخرش، تا جایی که برای سامان گفته بودم.

گفتم؛ حداقل یکیش رو واسه سه ماه دیگه بنویس. یکیش رو نه ماه بعدش. به پولش نیاز دارم، عازمم. خریدار، چک‌ها را داشت شش ماهه می‌نوشت. بنگاهدار که کنارمان ایستاده بود و به در و دیوار نگاه می‌کرد گفت؛ بازار خرابه خواهر. همین هم غنیمته.

«کی تو» بعد از حرف‌های زارعی پایش را کشید وسط، وقتی که با سامان و بقیه‌ی بچه‌های تیم کوهنوردی البرز هر چه عکس و فیلم از نانگاپاربات بود را گذاشته بودیم روی میز دو متری جلوی رئیس فدراسیون، ولی جواب همه‌ی پشت میزی‌ها فقط یک جمله بود؛ فقدان مدارک لازم برای اثبات صعود. از آن‌جا که بیرون آمدیم، سامان گفت؛ این یکی واسه یه سال دیگه اثبات می‌شه. درست وسط بهارستان هشتم، سامان گوشپاش را درآورد و بچه‌ها دورش را گرفتند. فیلم، پاهای کوهنوردی را نشان می‌داد که داشت روی سنگلاخ‌هایی قدم برمی‌داشت و هر لحظه به سخت‌ترین قله‌ی دنیا نزدیک می‌شد.

باز برای سه ماه مجبور بودم بروم پیش ویدا. این‌بار، آنقدری تجهیزات داشتم که نیازی به قرض گرفتن وسایل از او نبود. ویدا می‌گفت؛ دیپونه شده‌ای. بشین سر کارت و ماهی یه بار برو سر یکی از همین چکادهای خودمون. ویدا کم می‌دانست. تمامشان را رفته بودم. از پرآوی شدن گرفته تا علم کوه. همه‌شان یک بو می‌دادند. از بالای همه، خانه پیدا بود. خانه‌ای که بیل و کلنگ پدر گوشه‌ی حیاطش تار بسته بود. مادر لورازپام می‌خورد و دامادی که نمک می‌پاشید روی تمام این زخم‌ها. خانه‌ای که چند سالی از آن دور بودم. فقط صدای لاله و مادر را از پشت تلفن می‌شنیدم. پدر ولی صدایش را بریده بود. بعد از همان فریادی که در حیاط خانه سویم پرتاب کرد. بعد از حقاترش جلوی همه. بعد از کتک خوردن از دامادش که زیرپوش سفیدش را چاک انداخته بود. فقط می‌خواست همه باشند و او وقتی از هر جایی برمی‌گردد، دلش قرص بماند که در و دیوار تا صبح روی او نمی‌ریزد. خیال کند که راحت می‌تواند بخوابد. همان جایی که پدر بعد از بی‌پولی برای جنس‌هایش، با دامادش گلاویز شده بود و هادی بعد از انداختن او روی پله‌ها، از نگاه و چشم‌های پف کرده مادر، از قرص‌های اعصاب، پناه برد سمت موتور و از خانه دور شد. از تمام این قله‌ها، خانه پیدا بود. همان جایی که پدر، سیگاراش را روشن کرد و فریاد کشید؛ این دو هفته کودوم گوری بودی؟ تو هرزه ای، هرزه.

برای نود، روز در خانه‌ی ویدا، فیلمی که از سامان گرفته بودم را می‌دیدم. کوهنوردی که هر لحظه به کی تو نزدیکتر می‌شد. پاهای کسی را نشان می‌داد، که هیچوقت دیگر از آن‌جا برنگشت. تمام کارها آماده شده بود، سامان هم بود. در فرودگاه، در هواپیما، در اتوبوس، در اسلام‌آباد و تا قبل از رسیدن به کمپ سه، هم‌طناب شدن با او برای سال‌ها، جایی برای اشتباه نمی‌گذاشت. طوفان آنقدر زیاد شد که به اجبار به کمپ دو برگشتیم. طناب را می‌کشیدم. آزاد بود ولی سامان دیگر نبود.

مرخصی دو هفته‌ای لازم بود. این‌بار برای تمام کردن کار. برای قولی که به سامان داده بودم، ولی با هم‌تیمی‌های کمتر. هم‌طنابیم عوض شده بود. از اردوی قبل با شریای خوبی آشنا شدم. این دفعه به او می‌گویم؛ زودتر راه بیافایم، دارد دیر می‌شود. نگذاریم برف جلویمان را بگیرد. دیگر به دیدن فیلم نیازی نبود. آنجا را لمس کرده و تشنه‌ترش شده بودم. به ویدا گفتم این‌بار که برگشتم با بقیه‌ی درآمد اسپانسر کم اولین بار برایش پیدا شده بود، جایی را برای خودم دست و پا می‌کنم. بعد از برف و طوفان این کوه وحشی، همه مجبور بودیم برگردیم. من هم که انگار کارم در گودالی نیمه تمام مانده بود. بیمارستان آبان بهترین جایی بود، که

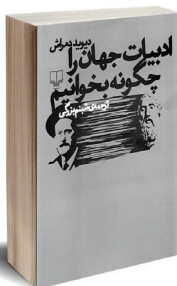
می‌توانستم او را ببرم تا آپاندیسش را در بیاورد. هنوز آشناهایی برایم بودند که کارمان را جلو بیاورند. مادر روز قبلش زنگ زد و گریه می‌کرد. گفت: افتاده گوشه‌ی هال و به خودش می‌پیچیده، یه جوریه، می‌ترسم. داره داد می‌زنه. دلشو نگه داشته. گفت: هادی پای لاله را از این خونه بریده. دستم به جایی بند نیست. حالا همه چیز برای فتح آماده شده بود. فقط طنابی لازم بود و هم‌طنابی که اینبار دیگر آن طرفش را محکم بگیرد و رها نکند. داد نکشد. بو ندهد. تمام لامپ‌های خانه را خودش عوض کند و من باز با دست‌های زیر شده از گرفتن سنگ‌های کوه و غار، چهارپایه را محکم‌تر بگیرم و از پایین نگاهش کنم. نگاه کنم به بلندترین ارتفاع زندگی‌ام که سال‌ها به جای آتش‌فشان، از دهانش دود و بوی متعفن بیرون می‌آمد.

نور زرد، تنی را نشان می‌داد که به جاهای نامعلومی در هوا چنگ می‌زد. جلوی در خانه به تیر چراغ برق تکیه داده بود که رسیدم. مادر لیوان آبی دستش بود و زیر لب چیزی می‌خواند. لک و پیس‌های صورت مادر، در تاریکی چارچوب در خانه پیدا بود. با زیرسلواری‌اش سوار ماشین شد. به خودش می‌پیچید. نگاهم نمی‌کرد، با این که صورتش از درد چاره‌های جز پرت شدن به اینطرف و آنطرف نداشت. سال‌ها حرف انگار توده شده بود تو ی سینه‌اش و دنبال حفره‌ای می‌گشت تا یکی یکی آنها را بیرون بریزد. آتش فوران کند و من کوهنوردی بشوم که مذاب‌ها و تماش را در آغوش می‌گیرم. از پاهای لاغر تا رگ‌های بیرون‌زده از گردنش. شاید برای سال‌ها پیش، این فاجعه لازم بود. لازم بود که خانه از درد منفجر بشود و من مجبور نباشم در کارخانه‌ی دستمال کاغذی، جعبه‌های دو سر باز صدتایی را از صدو پنجاه‌تایی جدا کنم، ورق‌هایش را هم همین‌طور. یک طرف جعبه‌ها را با اسپری بچسبانم. کاغذها را مرتب داخل آن بگذارم و به هر دلیلی از آنها و آنجا دور باشم. بعد از عمل روی تخت بیمارستان، پاهای استخوانی‌اش را به ملافه می‌کشید، ضعف داشت. نگاهش به تلویزیون بود حتی وقتی ملافه را کنار زدم و ساق پایش را ماساژ می‌دادم. چیزی که خودم به آن نیاز داشتم؛ بعد از عمل جراحی دیسک که دو سال قبل انجام داده بودم. دست‌های او لازم بود که روی پایم کشیده شود و من چشم‌هایم را ببندم و برایش بگویم؛ از کوه، غار و آرزوهای دخترانه‌ای که در سرم می‌پروراندم. دست‌های زخم‌ت شده‌اش از سال‌های دور بنایی که حالا جز رگ و پوست چیزی در آن نبود، لازم بود کشیده شود روی بدنم و من مثل تمام دخترها، خودم را لوس کنم، غر بزیم و الکی اشک بریزم. مثل تمام دخترهایی که تجسمشان از درد، فقط بین پاهایشان بود و اسم پدر را در گوشی به شکل‌های مختلف می‌نوشتند که، موقع زنگ زدن، تصویر خندان بابایشان بی‌افتد روی صفحه، آن را به دیگران نشان بدهند و بگویند؛ ببین بابام چقدر خوشتیپه و دلشان غنچ بزند.

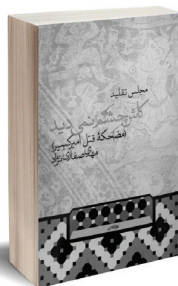
دست‌هایش را می‌گذاشت روی شانه‌ام تا به دستشویی برسد. تمام شب را به او نگاه کردم. صبح که شد، شاید دردش کمتر شده باشد. تا دم در خانه برسانمش. بین راه خنده‌اش را بریزد روی سر و صورتم و من بی‌دلیل گریه کنم و از دستمال کاغذی جلوی داشت‌بورد، برای پاک کردن اشک‌هایم، بردارم. جلوی در، دستم را بگیرد. بعد می‌رود در خانه لاید. می‌نشیند کنار مادر و از خوبی‌های دختر بزرگش حرف می‌زند که چه قدر خانم شده است. بدون آنکه دیگر دهانش بو بدهد. راه زیرزمین را گِل بگیرد. لاله هم برگردد. هادی از خجالت دم در بایستد. همه بروند سر کارشان. سامان به گم شدنش بین برف و یخ ادامه بدهد و منتظر هم‌طنابش باشد. ویدا شوهر کند، رئیس فدراسیون به اشتباهش پی ببرد. تمام تاناکورا فروشی‌های ورزشی شهر درشان تخته شود. صبح که شد من دیگر گودال‌ها را پر کرده‌ام، یا خودشان پر شده‌اند و با همان کتونی‌های کیکرز و کوله‌پشتی پارچه‌ای بروم تا بالای «کی تو». اسم تمام بچه‌های باشگاه را بچسبانم به آخرش و در راه بازگشت، در شبی تند و بین شیاری یخی، پایم بلغزد و بی‌اقتم در درهای چهارصد متری و بین برف و یخ برای همیشه گم شوم و آرام بگیرم.



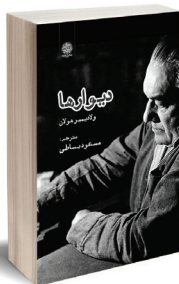
عنوان: ادبیات جهان را چگونه
یخوانیم
نویسنده: دیوید دمراس
مترجم: شبنم بزرگی
ناشر: چشمه
سال انتشار: ۱۳۹۷



عنوان: کاش چشم نمی دید
(بازی نامه)
نویسنده: مهدی صفاری نژاد
ناشر: سوره تماشا
سال انتشار: ۱۳۹۷



عنوان: دیوارها
نویسنده: ولادیمیر هولان
مترجم: مسعود بساطی
ناشر: ایجاز
سال انتشار: ۱۳۹۷



عنوان: سایه‌های مرده بلوط
نویسنده: آنیتونو ماچادو
مترجم: مسعود بساطی
ناشر: کوله پشته
سال انتشار: ۱۳۹۷



دیدبان

فاروق مظلومی



بدون عنوان از مجموعه «فتاین»؛ صالح تسیبی

من خیلی راحت و باخیال راحت مُردم. چون می‌دانستم نه مرگ بدتر از زندگی من است و نه جهنم بدتر از خواب‌هایم. تصادف کردم. آن روز یک انجمن ادبی دعوت بودم. ماشین را پارک کردم. خیابان را که رد کردم، برگشتم کتابم را که در ماشین جا گذاشته بودم، بردارم، رفتم زیر ماشین. مقصر خودم بودم. هول شدم، اما او هم که من را دید هول شد. راننده را می‌گویم. هم‌دیگر را شناختیم.

گرا را از دیدبان می‌گرفتم، خمپاره‌انداز را با دقت تنظیم می‌کردم، گلوله‌ی خمپاره را که می‌گذاشتم، چشم‌هایم را



می‌بستم. فکر می‌کردم این خمپاره چه کسی را خواهد کشت؟ سنگر چه کسی را روی سرش خراب خواهد کرد؟ و بعد خیلی دورتر چند نفر خانه خراب خواهند شد؟ مَثَلَن با همین خمپاره چند مادر، فرزندان را از دست می‌دهند؟ یا چند زن شوهرشان را؟ شاید هم نامزد باشند و منتظرند جنگ تمام شود و عروسی کنند. بعد همان‌طور که چشم‌هایم بسته بود دعا می‌کردم، خمپاره‌های من کسی را که منتظرش هستند نکشد یا حداقل زخمی‌اش کند. دوست داشتم ترکشم به آدم‌هایی بی‌کس و کار بگیرد. آدم‌هایی که با مرگ تمام می‌شوند. آدم‌هایی مثل خودم. رای بعدی را می‌گرفتم و گلوله بعدی را شلیک می‌کردم.

شب‌ها که دیدبان، بر می‌گشت عقب، با بهانه‌ای می‌رفتم سنگرش و حرف تو حرف می‌آوردم، تا ببینم آدم‌هایی را که کشته‌ایم دیده است یا نه؟ یک دوربین دو چشمی خیلی قوی داشت که همیشه‌ی خدا به گردنش آویزان بود. به قول خودش با این دوربین می‌شد موهای دماغ دشمن را دید. پشت سر هم سوال می‌کردم. چند نفر تقریباً؟ خیلی جیون بودند؟ یه دفعه مردند یا جیون دادنشون طول کشید؟ برایم مهم بود که یک دفعه بمیرند. نه این‌که بیفتند زمین و با بدیختی جان بدهند.

بعد از مدتی دستم رو شده بود، همین که وارد سنگرش می‌شدم می‌گفت: به به مسئول آمار تلفات دشمن تشریف آوردند. مسخره بازی در می‌آورد. مثلاً می‌گفت: یکی از گلوله‌های خمپاره‌مان به توالت صحرایی دشمن خورده بعدش یک نفر، آفتابه به دست و با شلوار پایین داشته فرار می‌کرده. حتا اداشون رو هم در می‌آورد. مسخره. خیلی بده آدم توی توالت بمیره. به نظر من شکل مردن آدم‌ها مهمه. نظر شما چیه؟ ما همسایه‌ای داشتیم، یک شب که از خونه معشوقه‌اش برمی‌گشت می‌بینم زنش در حیاط رو چهار قفله کرده. از دیوار می‌پره تو حیاط و صاف میفته رو در پوسیده چاه فاضلاب. صبح چاه رو از این مرد تخلیه کردند. البته شاید هم این مرد رو از چاه تخلیه کردند. نمی‌دونم کدوم درسته، اهمیتی هم نداره. بیچاره زندگی شیرینی داشت اما مرگش گلاب به روتون، گهی شد. به نظرم کشتن یک نفر با خمپاره یک نوع توهین به اون آدم و مرگش است. یک نفر، یک خمپاره را توی هوا ول می‌ده. اون طرف کسی که نه می‌شناسیش و نه دیدیش می‌میره. مردن با گلوله‌ی تک تیرانداز احترام آمیزتره. اما من هیچ‌وقت نمی‌تونستم تک تیرانداز باشم.

دیدبان همیشه زودتر از من راه می‌افتاد وقتی هر دو مستقر می‌شدیم، بی‌سیم می‌زد که آماده‌ای؟ و شروع می‌کردیم. بزن و من می‌زدم.

سوال و جواب‌های شبانه‌ی من و دیدبان تبدیل به شوخی شده بود و من شب‌ها دیگر به سنگر او نمی‌رفتم. یک‌بار هم به او گفتم؛ بگذار من هم بیایم جلو و با دوربین دشمن را ببینم. گفت: نه مسئولیت داره. بعد از پشت سرم داد زد؛ هی دیوونه من وقتی میرم مرخصی دوربینم با خودم می‌برم ها. می‌برم دل سیر به دخترهای خوشگل روستامون نگاه کنم. ای کاش نگفته بود چون می‌دونستم دُرْبانِ اجازه نمیده دوربین رو از منطقه جنگی خارج کنه و من سربازی را که احتمالاً با خمپاره‌ی من کشته شده بود را دیدم. سه نفر بودند. ولی فقط این سرباز به سمت دوربین برگشت، کاش بر نمی‌گشت. احتمالاً، انعکاس نور از عدسی دوربین توجهش را جلب کرده تا به سمت من نگاه کند. توی فیلم‌ها، پشت یک نور معمولن یک فرشته است. به هر حال صورتش در کابوس‌های من جا ماند. ای کاش آن راننده‌ای هم که مرا کشت صورت مرا نمی‌دید.

از مرخصی که برگشت، فهمید دوربین را برداشته‌ام. روز بعد، قبل از این که گرا را بدهد، پشت بی‌سیم گفت: اشتباه بزرگی کردی. گرا را داد و داد زد؛ بزن. من هم گفتم؛ دخترهای خوشگل روستاتون چطورن؟ و زدم. جنگ که تمام شد موقع خداحافظی گفتم؛ هیچ‌وقت صورت سربازهای دشمن را ندیده. نامرد دوربینش را فوکوس نمی‌کرد تا صورت کسی را که می‌کشد ببیند. از کابوس‌های بعد از جنگ می‌ترسید. هم خنده‌ام گرفته و هم دلم برایش می‌سوزد. مجبور است تا آخر عمرش کابوس من را ببیند. طفلکی دیدبان.

دیشب حدود ساعت ۱۲ نوا را کشتم

علی نیکزاد

قربان، اگر صبحِ دیگر هم بپرسید، من مطمئن می‌گویم؛ که نه هیچ سه‌تاری و نه هیچ زن دیگری با پالتوی بلند خاکستری را قطعه قطعه نکردم. باور کنید نکردم. اصلن من مرده‌ام، به راحتی هم می‌توانم این را ثابت کنم، مدت‌هاست که مرده‌ام، از آن روزی که استاد قنبری مهر، وسط کارگاه، خودش با کاسه‌های سه‌تار، جلوی روی چوب‌ها، وقتی داشت سیگار را زیر پایش می‌تکاند گفته بود؛

فوتومونناژ: صمد قربان زاده





نکن پسر جان، نکن، به درد نمی خورد. و من لابد گفته بودم؛ چشم و از خانه‌ی استاد که برگشته بودم، یک راست رفته بودم امامزاده یحیی و یک وانت ابزار نجاری جور کرده و ریخته بودم توی زیرزمین و اسمش را گذاشته بودم کارگاه، مرده‌ام. آدم مرده را چه به این گه خوری‌ها؟ راستش را بخواهید قربان، من تا زمانی که زنده بودم و هنوز کسی را قطعه قطعه نکرده بودم هم، دل و جرأت هیچ کاری را نداشتم، نه عاشق بوی موهای زنی شده بودم و نه برگ درختی را زیر پایم له کرده بودم و نه هیچ صدایی را دوست داشتم. این‌ها را وقتی چند قطره‌ی عرق، از لای سبیل‌های نازک و بورش می‌چکید روی انگشت‌های دست چپش که تند تندروی چند ورق کاغذ سفید، می‌کوبید، می‌گفت. تف می‌کرد، روی چشم‌های زاغ صندلی روبرو که می‌گفت، لطفن خودتان را به دیوانگی نزدیک آقا، ما مدارک لازم برای محکوم کردن شما را پیدا کرده‌ایم.

سه سال و پنج ماه پیش، ساعت شش صبح روز یکشنبه‌ای، با بدبختی تمام دستکش‌های پلاستیکی را از دست‌های نوچ شده‌ام درآوردم و چندبار شستم‌شان و تا زدم و گذاشتم توی جیب بغل کاپشنم. سه‌تار را که هر چهار سیمش پاره شده بود توی جعبه گذاشتم، کاغذ نُه‌تا را از زیر تخت جمع کردم و لای کتاب ریختم، لطفی را دوباره روی دیوار گذاشتم، کمی از موهایش را قیچی کردم و با کبریت توی مشتم سوزاندم، پتویی که چند لکه‌ی خاکستری خون داشت را رویش انداختم، استاد خواندنش را تمام کرده بود که پرده‌های هال را کشیدم، در کارگاه را قفل کردم و از خانه زدم بیرون. اگر کلاه بافتنی‌اش را پیدا نمی‌کردند درست جلو رفته بودم و شاید الان دیگر نمی‌توانستم این ماجرا را تعریف کنم، کارم بی‌نقص تمام می‌شد، شده بود ۴ ساعت و نزدیک ۳ ساعت یک بند ساز زده بودم. کوچه‌ها باریک‌تر از قبل شده بودند، مردم بیشتر نگاهم می‌کردند، انگار همه چیز را فهمیده بودند، ابر بزرگی بالای سرم را پر کرده بود و می‌بارید، سیگاری روشن کردم. بوی خون خیس شده با سیگار یکی شد، بدنم درد می‌کرد، هوا برایم سرد بود، مطمئن نبودم که اندازه تکه‌های بدنش دقیقا یکی درآمده بود یا نه؛ نزدیک قهوه‌خانه‌ی دور میدان بودم، صدای ماشین‌ها سرم را پر کرده بود، خیابان برای آن موقع صبح زیادی شلوغ بود، خودم را پرت کردم تو، بوی عرق و گرمای آهن بخاری و چای می‌آمد، نشسته و نشسته بخار استکان از لای دود سیگار و حرف‌های چروکیده‌ی دو پیرمرد میز روبرو شیشه عینکم را خورد، تیراندازی پسرک آمریکایی در دبیرستانش را مرد ناراحتی با کت گشاد بشمی، ایستاده بر پایه پلاستیکی روی دیوار برایمان تعریف می‌کرد، سرم را که بلند کردم دو مرد چاق با پیراهن مشکی و تهریش از لای باراندر قهوه‌خانه پریدند توی چشم‌هایم، نگاهم را دزدیم، آقای کیمند؟ بله خودم هستیم، لطفاً با ما تشریف بیاورید پاسگاه.

پاییز و زمستان معمولن کلاس‌ها را ساعت ۶ عصر تمام می‌کردم، روزها که کوتاه می‌شوند، آدم باید برای خودش شب باشد، سازی بزند، سیگاری بکشد خلاصه این‌ها را باید زندگی کند، انگشت‌هایم هم دیگر توان مضراب زدن نداشتند، مخصوصاً برای چهار مضراب‌ها، همیشه این درس‌ها برای بعد می‌افتاد، زیاد که مضراب می‌کشیدم، درد از بند اول شروع می‌شد و یواش یواش از مچ دست بالا می‌رفت و تا زیر جمجمه می‌رسید لاکردار، درخت افرای روبه‌روی کارگاه آبان شده بود که پالتو بلند خاکستری‌ای با صورت کشیده و لاغر و لب‌های نازک و سینه‌های برجسته و کوچک و موهای بافته‌ی بلند و یک کلاه بافتنی که رویشان کشیده بود و یک سه‌تار قدیمی که ساخت استاد کمالیان بود و می‌گفت؛ از پدر بزرگش که در مکتب میرزا عبدالله شاگردی کرده به او رسیده و او موقع

مردن گفته؛ که این سه‌تار باید مال نوا باشد.

با باران آمد برای نام‌نویسی، سال دوم هنرستان موسیقی بود، که باید می‌بود، عین قدیم، خوشگل هم بود، که آن‌هم باید می‌بود، یکشنبه‌ها همه کلاس‌ها را می‌آمد، از صبح تا شب، بعدش هم می‌آمد، دوشنبه‌ها یا سه‌شنبه‌ها، می‌خواستیم که بیاید، موسیقی در بدنش جاری بود لامصب، ماهور بود انگار یا شاید نوا. باید از ماهور شروع می‌کردیم، از کرشم هیا چهارپاره؛

« هزار مرتبه به به از آن لب شکرینت/خدا کند که نباشد اجل به قصد کمینت »

گفت: من نت‌های کرشمه و چهارپاره‌ی کتاب هنرستان موسیقی را پیدا نمی‌کنم، پیش شما نیست؟ آقای کیمند؟

گفتم: شما همین چند لحظه پیش همین سوال را نپرسیدید؟

گفت: چرا، اما باید می‌پرسیدم، می‌خواستم توجه شما را جلب کنم.

گفتم: به چه؟

گفت: به خودم، می‌خواستم دنبال خودم بکشانم‌تان، اما شما نیامدید.

گفتم: من اصلن فکر نمی‌کردم که باید بیایم.

گفت: شما نباید فکر می‌کردید آقای کیمند، نباید.

گفتم: من...

گفت: من یکشنبه بدی را شروع کردم.

گفتم: همه روزهای ما بد هستند.

گفت: من از روز بخصوصی حرف نزدم، آقای کیمند، من هر روز اینجا هستم.

گفتم: قطعه ضربی در ماهور.

سفارش ساز گرفته بودم، دوتا، تا آخر آذر هم باید تحویل می‌دادم. با ابوتراب قرار گذاشتم یکشنبه برویم چند تکه‌ای چوب پیدا کنیم، شروع به ساختن می‌کردم، سرگوشی تراش دادن یا خرک چسباندن یا سیم گیر گذاشتن می‌آمد و بعدش هم کمی دونوازی می‌کردیم و سیگاری می‌کشیدیم و گپی می‌زدیم و می‌رفت پی بدبختی‌اش. الحق مضرابش هم بُر بود مخصوصا در چهار مضراب. عصرها تا می‌آمد می‌پچیدیم توی کارگاه، سیگار خاموشی لای انگشتش می‌گذاشت و ساز استاد قنبری مهر راکه کاسه مُعَرَق بود و دسته استخوانی و خود استاد قبل از اینکه بگوید «زندگی‌ات را خراب ساز ساختن نکن» به من داده بود و غیر از این هیچ چیز دیگری در زندگی‌ام نداشتم که بخواهم برای کسی با آب و تاب تعریف کنم، می‌گرفت و کوک را که تغییر می‌داد می‌گفتم امشب همایون می‌زنی دیگر؟ و هیچ وقت گوش نمی‌داد و اصفهان می‌زد و اصفهان می‌زد.

صبح یکشنبه‌ای تمام کلاس‌ها را تعطیل کردم و با یک دستکش پلاستیکی نورفتم پایین توی کارگاه، منتظر ابوتراب نبودم آن موقع صبح، جامه‌دران و حجاز می‌شنیدم، چوب را که در گیره می‌گذاری اول کار است، تازه باید تراشیدن توی کاسه را شروع کنیکه اگر به دلت بنشیند، به صفحه برسی و دست آخر برسی به دسته که اگر استخوانی باشد و بخواهی سرپنجه‌ها را تغییر بدهی دمارت درمی‌آید، پیش‌درآمد است، نباید توقع مضراب‌های دُرَاب عشق‌داند را داشته باشی با آن حال پریشان لطفی، اما من داشتم، که خون از لای چوب‌ها سرازیر شد و گیره فلزی را خورد و



کاسه‌ی معرق را که سرخ شده بود تا رویخ‌رک پر کرد. من که به تحلیل نظری مبانی موسیقی دچار بودم، مرا چه به ساز سازی، فکر می‌کنم خون که از کاسه قطعه قطعه شده سه‌تار بالا می‌رفت و از سوراخ‌های روی صفحه روی استخوان پای چپم می‌چکیدن‌ها را به ابوتراب می‌گفتم. درست جلو رفتم، شاید ۴ ساعت، تمام قطعاتش هم یکی شده بود، منظم و درست، لطفی درآمد را تمام کرد و استاد هم رسیده بود به بهار دلکش. هوا برایم گرم‌بود، خداحافظی نکرده جعبه سه‌تار را برداشتم و از خانه زدم بیرون.

شنبه برای شام قرار گذاشتیم، رأس ۷ رسید با موه‌ای بافته بر دسته‌ی سازش، یک ساعتی پایین توی کارگاه سرگرم بودیم، سه نفری که آمدم بالا شام خوردیم. ابوتراب گفت: بیا بید کمی ساز بزنیم. گفتم: تواز هم‌ایون شروع کن ما هم می‌آییم. گفت: پس ساز را از پایین بیاور. یک‌مرتبه صدایش قطع شد، عین کلاس‌های تحلیل نظری مبانی موسیقی، وقتی که از وسط کلاس که استاد راجع به مقام‌های موسیقی می‌گفت، صدایش قطع می‌شد، پاهایش را روی نیمکت جمع می‌کرد و شروع می‌کرد به ساز زدن برای خودش، پیش‌درآمد را که شروع کرد، مشکی نرمی کنار گردنم حس کردم، بوی بلوط، بوی ساز، بوی چسب چوب، بوی دودی که در مشتم می‌پیچد، بوی زن شاید می‌داد، لابد باید دوستش می‌داشتیم، دستانم داشت روی موه‌ایش می‌چرخید، ابوتراب درآمد را که می‌زد باید شروع می‌کردم، گفتم: چای می‌خورید؟ منتظر جواب نبودم، اگر بودم الان کتری به دست توی آشپزخانه چه می‌کردم؟ چای را که آوردم دستانم می‌لرزید، استخوان‌های گونه‌ام نفس‌هایش را می‌کشید. گفتم: چهار مضراب بزنیم؟ حال عجیبی بود، ابوتراب چشمانش را بسته بود و ساز می‌زد، عین قدیم، چشمانم را بستم، عین قدیم، «مفلسانیم و هوای می و مطرب داریم» مضراب‌هایش تندتر شدند که دستم با چاقو توی گوشت سینه‌ی برجسته خاکستری‌اش چسبیده بود. ابوتراب سرش به چپ و راست می‌رفت شاید، بوی خون نمی‌داد خونش، بوی موسیقی، بوی ماهور، بوی نوا می‌داد، مرا چه به ساز سازی؟ تو بیمارم کردی. چهار مضراب ابوتراب رو به آخر بود، صورتم سرخ خون نتهایش بود، لطفی چهار مضراب را تمام کرد، هوا برایم گرم بود، تکه‌های خاکستری بدنش را روی مبل نشاندم، روبروی رادیو، درست و یک اندازه. خوب بودم، عین ظهر آخرین روز آبان وقتی آفتاب دارد یواش یواش از روی خرما‌لوه‌های ردیف چیده شده کنار اتاق خودش را می‌کشد و خبر می‌آورند که کسی که اسمش را نمی‌دانم در شهری خیلی دورتر از ما، خودش را کشته است. سیگاری دود می‌کنم، دستکش‌ها را با بدبختی از دست‌های نوچ شده‌ام در می‌آورم. سه‌تار را برمی‌دارم و می‌زنم بیرون.

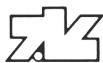


درخت‌ها

بهروز هاشمی

من عاشق دختر عنایت‌الله‌خان بودم. عنایت‌الله‌خان، طناب‌ها را پیچیده بود دور شاخه‌ی درخت گردوی وسط زمین، بالشی روی طناب‌ها گذاشته بود و دخترش را هل می‌داد. من دست‌هایم را به کمرم زده بودم و خنده‌هایش را نگاه می‌کردم. روسریاش که عقب می‌رفت، موهای قهوه‌ای‌اش در هوا تاب می‌خورد. می‌ریخت تو می‌ریختش، جیغ می‌کشید، موها را می‌برد زیر روسری. جیغ که می‌زد، بدنم مورمور می‌شد. می‌خواستم دست بین موهای قهوه‌اش بکنم. دلم می‌خواست جای درخت گردوی وسط زمین عنایت‌الله‌خان بودم و او جای طناب‌ها، که می‌پیچیدیم دور هم، که تاب می‌خوردیم و می‌خندیدیم، که جیغ می‌کشیدیم و بدنمان مورمور می‌شد. دلم می‌خواست جای بالش روی طناب‌ها بودم، که روی کمرم می‌نشست و می‌خندید و جیغ می‌کشید، من هم می‌خندیدم و چهار نعل می‌تاختم. دلم می‌خواست حالا که عنایت‌الله‌خان نیست، من آنجا بودم و هلش می‌دادم.

عنایت‌الله‌خان، طناب‌ها را پیچیده بود دور درخت گردوی وسط زمین، من دست‌هایم را تو می‌جیب شلوارم کرده بودم و به چشم‌های عنایت‌الله‌خان نگاه می‌کردم. عنایت‌الله‌خان دستش را از جیب کتش بیرون آورد و زد تو می‌خورتم، گوشم را گرفت و گفت:



– تخم جن، خوبه وقتی مادرت سوار یابوش میشه، من دستمو بکنم توی شلوارم و نیشمو باز کنم؟

علی اکبر یابودار، همه‌ی برگ‌ها را جمع کرده بود وسط زمین و آتش زده بود. دود جلوی چشمانم را گرفته بود، درخت گردوی عنایت‌الله پیدا نبود. رفته بودیم سر زمین‌ها. مادر هم بود. امرالله‌خان چاریاری هم با مادر آمده بود. مادر سینه‌اش را جلو داده بود و درخت‌های گردو و بادام را نشانش می‌داد. دود جلوی چشمانم را گرفته بود، صدای جرینگ جرینگ به هم خوردن الگوهای مادر از سر زمین زعفران‌ها می‌آمد. صدای عنایت‌الله‌خان که می‌گفت: تخم جن خوبه که منم... و صدای خنده‌ی مادر.

امرالله‌خان دست‌هایش را پشت کمرش زده بود و با سیگار گوشه‌ی لبش، دنبال مادر راه می‌رفت. برگ‌ها وسط زمین می‌سوختند، دود همه جا را گرفته بود و جلوی پایم را نمی‌دیدم. صدای امرالله‌خان که از مادر تعریف می‌کرد، صدای خنده‌های مادر. علی اکبر برایم چای آورد، صدای امرالله‌خان می‌آمد؛

– پیشکش به شما، قابل شما رو نداره. این چشم‌های خوشگل شماست که این متاع ناقابل رو خوشگل می‌بینه.

دلم می‌خواست مادر امرالله‌خان را دیده بودم و می‌توانستم مثل عنایت‌الله که دستش را از جیب کنش بیرون آورد و زد توی صورتم، دستم را از جیب شلوارم بیرون می‌آوردم و می‌زدم توی گوشش و می‌گفتم:

– تخم جن، خوبه وقتی مادرت...

که مادرم آمد سنگی تختی برای امرالله‌خان گذاشت، دستمالی از بین سینه‌بندش بیرون آورد و گذاشت روی سنگ.

– شما اینجا بشینید که لباساتونم خاکی نشه.

هیچ چیز حالم را جا نمی‌آورد. حتی حرف‌هایی که مادر به امرالله‌خان می‌زد. برایم مهم نبود که زمین‌ها امسال چند کیلو زعفران اعلا داده، یا درخت‌های گردو و بادام امسال خوب بار داده‌اند. گردوها چرب و سفید، بادام‌ها همگی شیرین. مادر به امرالله‌خان می‌گفت به لطف رسیدگی‌های شما، بادام‌های تلخ هم امسال بار شیرین داده‌اند.

درخت گردوی وسط زمین عنایت‌الله خان تکان می‌خورد، برگ‌هایش را می‌دیدم که می‌ریخت.

امرالله‌خان به مادر می‌گفت: شازده رو فردا آمادش کن، ببریش شکار.

هیچ چیز حالم را جا نمی‌آورد، حتا شکاری که ده سالی می‌شد آرزویش را داشتم. دلم می‌خواست پای درخت گردوی وسط زمین عنایت‌الله‌خان بوم و دخترش را هل می‌دادم. دلم می‌خواست برگ‌ها را جمع کنم، گوشه‌ی بالای زمین و آتش بزنم. برایش چایی بریزم و از زمین‌هایمان تعریف کنم. که امسال دو کیلو زعفران اعلا داده، درخت‌های گردو و بادام که امسال خوب بار داده‌اند. گردوها چرب و سفید و بادام‌ها همگی شیرین. می‌خواستم به دختر عنایت‌الله‌خان بگویم که به لطف همسایگی زمین شما با زمین‌های ما، بادام‌های تلخ هم امسال بار شیرین داده‌اند.

همین چند ماه پیش بود که پدرم مرد. از درخت گردوی وسط زمین عنایت‌الله خان پرت شد پایین و سرش خورد به سنگچین پای درخت. پدرم با چشم‌های باز پای درخت افتاده بوده، عنایت‌الله دستش را گذاشته روی پلک‌های پدر، که چشم‌هایش را ببندد، دست‌ها را که بر

می‌داشته چشم‌های پدر باز می‌شده، سیاهی چشم‌هایش نبوده، کاسه‌ی چشم‌ها دو تیکه سفیدی بوده. عنایت‌الله گفته:

– هنوز چشم به دنیا داره. باید زودتر خاکش کنیم.

همان شب، سومین شوهر مادر را خاک کردند.

پدرم که مُرد، امرالله‌خان هر هفته به دیدن مادر می‌آمد، یک پاکتِ نامه به مادرم می‌داد. مادر همه‌ی نامه‌ها را می‌گذاشت پشت آینه‌ی نقره‌ای اتاق پنج دری. من هم دلم می‌خواست برای دختر عنایت‌الله‌خان نامه ببرم. دلم می‌خواست، هر هفته به دیدنش بروم. بوی خوش بدهم. دختر عنایت‌الله‌خان برایم چایی بی‌آورد. من هم پایم را روی پایم بیندازم و با تکان دادن دست به عنایت‌الله بفهمانم که تنهای‌مان بگذارد. به دختر عنایت‌الله‌خان بگویم؛ غرض دیدن شما بود. چای که همه جا گیر می‌آید. حالا دو ماهی می‌شود که امرالله‌خان آمده به خانه‌ی ما، روزها می‌رود در دشت و صحرا، شب‌ها تا دیروقت چراغ اتاق‌شان می‌سوزد، صدایشان در نمی‌آید. چهارشنبه شب‌ها، امرالله‌خان دست مادر را می‌گیرد، سوار اسب می‌شوند و با هم می‌روند به املاکش سرکشی می‌کنند و شنبه برای ناهار می‌رسند خانه.

پشت سوراخ احمد گدا، با دختر عنایت‌الله‌خان پاهای‌مان را دراز کرده بودیم و به درخت‌های کاج نگاه می‌کردیم. دختر عنایت‌الله‌خان می‌گفت:

– اگه کسی بیاد چی؟

باد درخت‌های کاج را تکان می‌داد. می‌خواستیم با دختر عنایت‌الله‌خان در بادها خودمان را تاب بدهیم، می‌خواستیم مثل کاج‌ها که سرشان را روی سر هم گذاشته بودند و تکان می‌خوردند، سرمان را بگذاریم روی سر هم و در باد تاب بخوریم.

– گوش کن، صدای پا داره میاد.

– داره زمستون می‌شه، برگ همه‌ی درخت‌ها ریخته، گردوی وسط زمین شما مثل این کاج‌ها سبز موندن.

به هم که نگاه کردیم، هر دویمان نبودیم. هر دو داشتیم فرار می‌کردیم. صدای پا آنقدر نزدیک شده بود که صدای نفس‌هایشان را می‌شنیدیم. دختر عنایت‌الله‌خان جیغ می‌زد و فرار می‌کرد. داد می‌زدم:

– دختر عنایت‌الله‌خان، جیغ زن همه صدای جیغتو می‌شنوند.

از کوه پایین می‌آمدیم و مدام صدایم تکرار می‌شد دختر عنایت‌الله‌خان، دختر عنایت‌الله‌خان.

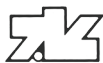
دختر عنایت‌الله‌خان می‌گفت؛ به این بگو خفه شه. اینقدر نگه دختر عنایت‌الله‌خان.

صدایمان توی کوه می‌پیچید، دختر عنایت‌الله‌خان، دختر عنایت‌الله‌خان. دختر....

امرالله‌خان دست مادر را گرفته بود و سوزنِ نخ کرده را بالای رگ دست چپ مادر نگه داشته بود. سوزن می‌چرخید، اول دایره‌وار می‌چرخید، از حرکت ایستاد، دوباره دایره‌وار می‌چرخید، ایستاد، بعد صاف حرکت می‌کرد، بعد دیگر هیچ تکانی نخورد. امرالله‌خان گفت؛ دو دختر و یک پسر.

– سوزن که دایره بچرخه، بچه دختره.

دختر عنایت‌الله‌خان گفته بود؛ جایی که صدا بپیچد نمی‌آیم. می‌خواستیم با دختر عنایت‌الله‌خان برویم پشت سنگ‌های سد موسی. دستش را بگیرم و سوزن را روی رگ دست چپش، نگه دارم.



می‌خواستم سه پسر داشته باشیم و دو دختر. می‌خواستم سه، چهار بار اول سوزن صاف حرکت کند، بعد شروع کند به قَر ریختن و ادا درآوردن.

بین کاج‌ها می‌دویدیم، پیچک‌ها دور کاج‌ها را گرفته و آمده بودند بالا. توی برف‌ها می‌دویدیم و دانه‌های سبز کاج را به سمت هم پرت می‌کردیم. دانه‌های سبز که به زمین می‌خورد، بین برف‌ها گم می‌شد و به جایش درخت کاج بالا می‌آمد. هر دانه‌ای که به زمین می‌افتاد، یک کاج سبز می‌شد. همه جا پر از کاج بود، بین کاج‌ها برف بود. ما بین برف‌ها می‌دویدیم. انگار ما ایستاده بودیم و کاج‌ها بین ما می‌دویدند. ما ایستاده بودیم و دودین‌شان را نگاه می‌کردیم. برف روی کاج‌ها نشسته بود، ما روی برف‌ها، جای پای‌مان روی برف‌ها می‌ماند. رد پاها را که دنبال می‌کردیم به کاج‌ها می‌رسیدیم. ما بین کاج‌ها گم شده بودیم. هیچ رد پایی روی برف‌ها نمانده بود. دختر عنایت‌الله خان گم شده بود. من هم گم شده بودم. هیچ کاجی نبود. آفتاب بود. برگ‌ها وسط زمین می‌سوختند، دود جلوی چشمانم را گرفته بود. چهره‌شان را نمی‌دیدم، صدای‌شان می‌آمد.

- رفته بالای درخت گردو چیکار کنه؟

- می‌گن رفته بوده بالای درخت که درخت‌های کاج رو نگاه کنه.

- حالا بلندش کنید، ببرمش خونه.

ما بین کاج‌ها گم شده بودیم. انگار پدر پشت کاج‌ها با کسی برف‌بازی می‌کرد.

- خیلی دنبال گشتی بابا؟

- من دنبال شما نمی‌گشتم، دنبال دختر...

- آره می‌گن مرده. از درخت گردوی وسط زمینشون پرت شده پایین، سرش خورده به سنگ‌چین پای درخت.

- نمیدونم بابا. می‌گن شما مُردی بابا.

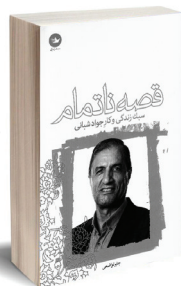
- نه من نمردم. همون دختر مرده. پرت شده پایین. تو هم که باهاش پرت شدی پایین و مردی. رفته بودید بالای درخت که درختای کاج رو نگاه کنید؟

- پس چرا می‌گن شما مُردی بابا؟

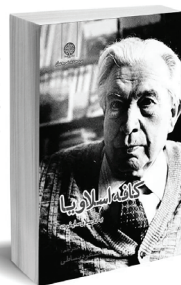
- نه شما دو تا مُردید. اول اون پرت شده پایین، بعدم تو خودتو پرت کردی. حالا هر روز عنایت‌الله طناب می‌بنده دور شاخه‌ی درخت گردوی وسط زمینش، فکر می‌کنه دخترشو هل میده. دانه‌های کاج از دستم روی زمین می‌افتادند.

جرات نداشتم روبه‌رویم را نگاه کنم تا ببینم به جای دانه‌های کاج، درخت کاجی سبز شده یا نه؟ تا ببینم پدرم هنوز پشت کاج‌ها برف‌بازی می‌کند یا نه؟ دود جلوی چشمانم را گرفته بود. ما بین کاج‌ها گم شده بودیم.

عنوان: قصه ناتمام؛ سبک
زندگی و کار جواد شبانی
نویسنده: جابر تواضعی
ناشر: سبک زندگی
سال انتشار: ۱۳۹۷



عنوان: کافه اسلاویا
نویسنده: یاروسلاو سایفرت
مترجم: مسعود بساطی
ناشر: ایجاز
سال انتشار: ۱۳۹۷



[illegible]

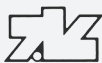
سری فرش سخنگو - فرش دستباف - تکنسوخه؛ ابوشاهی

سحر احمدی

سر کشیده تاک پیر
از سر دیوار
و خوشه‌هایش را چون ارواح پاک
(که دست هیچ کس به آن‌ها نمی‌رسد)
در آسمان نگه داشته
دست می‌کشم بر دیوار
کتیبه‌ای نمایان می‌شود
با لبخندی بر لب، پسر بچه‌ای در آغوش
و ترک بزرگی روی پستانش
(که پرنده‌ای با پرهای خونی از آن بیرون پرید)
دست بر می‌دارم از دیوار
زن محو می‌شود و سایه‌ام
دختر بچه‌ای
دست‌هایم را پرنده می‌سازد
دست‌هایم را تیشه می‌شود
دست‌هایم را تفنگ روی شقیقه‌ام می‌گذارد
یک...دو...دری به دالانی کوتاه باز می‌شود
دالانی در زمین

جهان، چهار گوشه جهان
دیواری‌ست
که هر وقت صدایت می‌کنم
آواز عاشقانه‌ای از دور می‌شنوم
فریاد دلخراشی از درون.

*



مرفیة انصاری

به سیگاری پناه می‌برم
که کاشته‌ام میان دندان‌هایم
دیواری که خم می‌شود روی نگاهم
و باران می‌زند میان نارنگی‌ها
لی‌لی می‌کند شهر را
از خانه تا فلكه آب

موزائیک‌ها را می‌بندد
صحن را می‌بندد
پنجره‌ها را می‌بندد
و از خیابان شیخ طبرسی تا بازار
در عکاسی گم می‌شود

نه نقل خریده‌ام
نه شعر

حالا تمام ماشین‌های حرم را هم که سوار شوم
باز هم پله برقی را
دوست دارم.

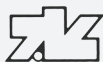


طوطی نامه

علیرضا رجبعلی زاده

به بازرگان بگو زنده‌ست و گرم و تازه این طوطی
بگو می‌داند از «مردن» همین اندازه این طوطی
بگو با چشم‌هایش - گرد و بی‌حالت - قفس می‌دید
جهان تازه را هم پشت این دروازه این طوطی
بگو می‌خواست پیش از آخرین خوابش قفس را هم
رها از خود ببیند قدر یک خمیازه؛ این طوطی
قفس از هر طرف بازست اما بازه‌ای بسته‌ست
اگر یک عمر پر واکرده در این بازه، این طوطی
بگو خاک قفس را سرمه آواز خود می‌کرد
که دارد پیش دیگر طوطیان آوازه این طوطی
پر سبز و سرم سبز و زبانم سرخ؛ بازرگان
منم - با مردنی هر بار اما تازه - این طوطی

کتاب قصه را فریاد چاقو خورده‌اش پر کرد
میان کوچه در اوراق بی‌شیرازه این لوطی...



علیرضا رجبعلی زاده

که وعده وعده دیدار واهی‌اش باشد
که روز روز بزرگ تباهی‌اش باشد
که چشم هرچه و هر جای شب بگرداند
سکوت و سایه سکوت و سیاهی‌اش باشد
که شب رها شده در خویش و ناگزیر از خویش
اسیر ظلمت خواهی نخواهی‌اش باشد
که من میان دو سوی زمان بایستد و
زمین یگانه دلیل تباهی‌اش باشد
که مثل حبسیه‌ای تا همیشه بی‌فرجام
حدیث منفعل بی‌گناهی‌اش باشد
که مرگ در افق خیس خواب و خاکستر
شهود شعله‌ور شامگاهی‌اش باشد
که زیر لب به خودش گفت تنگ اقیانوس
نمی‌تواند زندان ماهی‌اش باشد

به سقف سربی و سنگین آسمان خندید
که خواست خیمه بی‌سرپناهی‌اش باشد

به عباس جمالی

جواد رحمتی

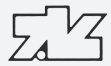
از کدام سو
آب را ببلعد ماهی
هر بار دهان باز می‌کند
طعم لحظه‌ای از ماهی‌های گذشته است
که قرن‌هاست
استخوان‌شان تجزیه شده در آب...
کجا تُف کند؟
آب پر از تُف ماهی‌هاست
به زندگی
به آب‌زیان اولیه
به میکروب به میکروب دیالوگ‌هایی
که در دهان فرو می‌روند
(تو هم خواهی مرد)
پولک‌های ریخته‌ات را بشمار!
به بُخار که تُف سربالاست
ابر وحشتناکی
بالای سر کاریکاتور زندگی
به هر بارش
که نسلی را
روی مرده ماهی‌ها ریخت
کجا بگریزیم ما؟
که هر صبح
صورت‌مان را با آبی می‌شوئیم
که پر از داستان مرگ ماهی‌هاست
*
نفس عمیقی می‌کشم
در سینه‌ام فرو می‌رود
هوای کهنه‌ای مانده در هوا
(که بوی پَرهای سُرخ‌پوستی را می‌دهد)
که هوا را می‌شکافت



عکس: میثم اسماعیلی

وقت تاختن)
می ترسم از پنجره
تف می کنم به هوای تازه اش
که ریه هایم را
پر از دیالوگ های نا آشنا می کند
که از اکسیژن
(ما داریم می آییم
به کروموزوم
باید بمیری)

و بعد
مسیر را کج می پیماید
ماهی مرده روی آب
مفاصل آدم در خاک
و من که هر صبح
صورت من را با ندیدن خواهم شُست



ریحانه رسولزاده

کوچه پیچیده لابه لای درختان، باد در برگ‌ها پناه گرفته
خانه با من به التماس می‌افتد روی خاکی که بوی ماه گرفته
آسمان تکه‌تکه ریخته در مه، ابرها پنجه می‌کشند زمین را
دو شب دور می‌شوند میان صف آینه‌های آه گرفته
مرد می‌خندد از لبان تو انگار، با نگاه تو در جوانی چشمش
غرق در ناسکوت شهر، صدایش می‌وزد ناگهان سیاه، گرفته
زن کنار تو سنگواره‌ی سرخی‌ست، لحظه‌ای هست و نیست لحظه‌ی دیگر
جسم بی‌صورتی که دست تو را گاه برده در گیسوان و گاه گرفته
هرچه نزدیک‌تر به ضجه می‌افتم، دورتر می‌شوید در تن جاده
مثل قومی که دست خواهش باران سمت معبودی اشتباه گرفته

چشم وا می‌کنم میان دو بوسه، صبح می‌ریزد از حیاط به تختم
باز کابوس‌های هر شب این زن، بین آغوش تو پناه گرفته

بدون عنوان از مجموعه پرتره‌های شخصی؛ میثم اسماعیلی





ابوالفضل رعیت

پرنندگان بی سایه
سایه‌هایی در چاه
چه خیال خامی
که ما به امید تعبیر تو
تمام رویای مان را در خیابان فریاد زدیم
چه خیال خامی!
که قبیله را از سبز دامنه‌ها
به هوای باران قصه‌ها کوچاندیم
مشت‌مان را گریستیم
حنجره‌های مان را فروختیم

.
. .
. .

حالا

رویای دیگری نمانده!
در این سرزمین بی‌پرنده
از ما فقط سایه‌ای مانده
و ساربان
آهسته آهسته
بیرون می‌کشد از چاه
یوسف دیگری را



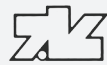
ابوالفضل رعیت

برفی نیاریده
و هنوز بهار است
در ذهن چترها

درختان اما رنگشان پریده
و برگ‌ها به آسمان خیره‌اند
باید کسی از این چمدان کوچ کرده باشد
به فصلی گرم

.
. .
.

شاید برگردم
و تمام عطرها را از لباس‌هایم پاک کنم



امیرسرافراز

شب آب انبارِ مرده بود
و من
پله‌های نَمورش را
پایین می‌رفتم
پایین می‌رفتم
پایین می‌رفتم
هِنِ کفش‌های قیصری «استادی» میدان
کهنه را هفده بار درید!
میدان کهنه، نو نمی‌شد
آب انبار ، قطره قطره تنش را رفو می‌کرد
و من
سطل سطلِ خونابه بالا می‌آورم!



حسن قریبی

دائماً به فکر رفتن و اغلب نمی‌رسیم
یعنی که می‌رویم و مرتب نمی‌رسیم

با ذهن بی‌سؤال و قدم‌های کورمال
هرگز به یک بلوغ لبالب نمی‌رسیم

شاعر شدیم و شعر ساز می‌کنیم
اما به گرد پای مخاطب نمی‌رسیم

وقتی که جاده زیر قدم‌هایمان کج است
حتی غروب جمعه به مکتب نمی‌رسیم

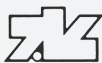
شاید شبی به لطف غزل سرخوشی کنیم
اما به یک مقام مقرب نمی‌رسیم

آنان که رفته‌اند به فردا رسیده‌اند
ما دیر کرده‌ایم به امشب نمی‌رسیم

زبان کوچه

پیمان کرامی

دستانش بی رمق
تنها در را محکم بهم می زد
تا بلکه پدرش زنده شود
بر و بیج او را می شناختند
به دهن دره هایش
او آن ها را به بر و پوچ می شناخت
به زبان های گنده منده
ساعد اما حرفی نداشت
از همان ابتدا یعنی از همان اول بسم الله
فقط در را محکم بهم می زد و می رفت، حتی وقت آمدن
او رفتنی بود
می گفت: (البته گفته بودم او حرفی نداشت از همان اول بسم الله) یعنی: بس
تا می گفت: مَ (می توان حدس زد که می خواست بگوید من شاید)
کاروانی از رفتگان از حلقومش بازمی گشتند
پوچ هایی با زبان گاز گرفته
و گرد و غباری که او را به سرفه می انداخت
همه او را به سرفه هایش می شناختند
از دور که در رفتن بود
برایش دست تکان می دادند، همه آدم مادم ها
انگار او با تک تک شان حرف هایی در گوشی داشته
می رفت و در را که محکم بر هم می زد
نه آب از آب تکان می خورد
نه پدرش از پدرش
تا می آمد بگوید: «مَ» (می توان حدس زد که می خواست بگوید مادر)
از غبار دهانش، چشم هایش سرخ و ملتهب می شد
انگار گریه مریه کرده باشد
برایش دل می سوزاندند
اما مادم هم حسابش نمی کردند
پوچی بود میان غبار
گلوش که خشک می شد برمی گشت میان رفتگان - درآمدگان



یعنی خم می‌شد تا جایی میان حلقومش
همان اول بسم الله
و در را که محکم بهم می‌زد
مادرش می‌فهمید و با گذشتن از کنار پدر ، برایش آب می‌آورد
تنها او مادم حسابش می‌کرد
و مریه مریه، که چرا همیشه‌ی خدا پشت دری؟ حتی وقتی داخل خانه‌ای
او دهانش را باز می‌کرد و زبان کوچکش را نشان می‌داد
لختاویزی از حرف افتاده
دندان‌هایش پیرنشین‌هایی که می‌توانستند بر آن‌ها نفسی تازه کنند
کاروان‌هایی که از عبادتش باز می‌گشتند
او به آن‌ها می‌گفت مَرْدُم دَرْدُم
پایکوبی دَرْدُم پوچ‌ها
دندان دردی بی‌وقفه بود که با سردی هوا دو چندان می‌شد
سرفه و غبار
اقلیم بدنش بود
صدای در و بی‌حرفی، روحش
ساعت‌ها کنار لختاویز در کوچه می‌نشست
همه او را به این کار می‌شناختند.
او کوچه موچه را به آسفالت داغش
وقت رفتن
با بهم زدن در.
همه پدرش را که لعنت می‌کردند
او دهانش را باز می‌کرد و زبانش را بیرون می‌آورد تا قربانی‌ها تخلیه شوند
کمی آب می‌خورد تا غبار فرو نشیند و لخته‌ها شسته شوند
بعد تا می‌آمد بگوید: «م» (که نمی‌توان حدس زد چه می‌خواسته بگوید)
دری بر دهانش کوبیده می‌شد.
کار ساعد بود
در موچه، نام همه پوچ‌ها، ساعد بود
همه عابران، کارگر
همان نامی که اول بسم الله
با گفتنش زبان کوچک از حرف افتاده بود
پدر
آخرش
از کار.

گفت و شنید با شهر (کاشان)

جواد مجابی

اینجا محمود خان صبا چشم اندازهای شهر مفقود را
پنهان کرده زیر دیوان فخیم شعرش
که تاب آن همه زیبایی در حد چشم‌های کم سو نبود.
شبان‌های شورانگیز شهرزاد را غفاری به مجلس نقاشی آذین بست
هنرمند جفای نامردان را در انتحار دل، از خاطر می‌شوید.
روز برفی، خمیده پشت در نمایشگاه درختانش در سیحون
سهراب حرفی زد که آن معنا منتظر روزهای گشایش بود.
طراوت آبناک زندگی پدرام را
از کاریزهای تاریک بر کردید- از دل جوشان جهان زیرین-
بام‌های گنبدی سیم گل که آینه و جواهر را در مقایسه بی مقدار کرده
معماری هوش‌سوزان کوبیر، که تشنگی را زلالی سیراب می‌بخشید
در سرداب خنک بادگیر تابستان و نیلگونه فواره‌های شاد فین
پایتخت زیبایی وطن! از تو هر چه روایی را چگونه ربودند؟
در خلوت تو می‌آسایم، ای که یک دم آسوده‌ات وا ننهادند.



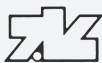
چزاره پاوزه؛ شاعر، نویسنده و مترجم ایتالیایی متولد ۱۹۰۸ و با خلق آثاری هم‌چون؛ روستاهای تو، لئو کو، در جمع زنان، ماه و آتش، زن ستیزی و رفیق، نویسنده‌ی پیش رو رئالیسم در ادبیات ایتالیا بود. رئالیسمی که بعدها چراغ راه بزرگانی هم‌چون؛ پیر پائولو پازولینی و دیگران شد. بیان شعری او متفاوت است و در دنیای شعر به «شعر-داستان» معروف است. چزاره پاوزه در روز ۲۷ اوت ۱۹۵۰ در سن ۴۲ سالگی در شهر تورین، در اوج شهرت خودکشی کرد. از بهترین ترجمه‌ی آثارش می‌توان از؛ ماه و آتش ترجمه‌ی محسن طاهر نو‌کنده، روستاهای تو ترجمه‌ی بهمن محصص نام برد.

دریاهای جنوب (به آکوستو مونتی)

ترجمه: مسعود بساطی

غروب‌گاهی بود که در سکوت
بر کناره‌ی تپه‌ای گام برمی‌داشتیم.
در واپسینِ گرگ و میش
پسرعمویم بود
قوی‌هیکلی با لباسی سپید بر تن
و چهره‌ای آفتاب سوخته،
به آرامی گام بر می‌داشت،
ساکت بود.
سکوت، قدرت ماست.
بی‌شک یکی از نیاکان‌مان همراه تنها بوده
—مردی نسبتاً بزرگ میان ابلهان یا مجنونی بخت برگشته—
تا سکوتی بزرگ را به خانواده‌اش بیاموزد.

پسرعمویم این غروب را حرف زد.
از من خواست با او تپه را بالا بروم:
از بالا، در شفافیت شب،
می‌توانی چراغ دوردست را ببینی،
درخشش تورین را.
به من گفت «تویی که در تورین زندگی می‌کنی...»



که آن پیام را از جزیره‌ای فرستاده که نامش
تاسمانی‌ست

جزیره‌ای میان دریاها بی‌آبی‌تر،
جایی در اقیانوس آرام، در جنوب استرالیا.
این را هم گفتم که پسر عمویم حتماً به صید
مروارید مشغول است. تمبر را برداشتم.
همه‌شان شرط بسته بودند، و هر کس بر این اندیشه
بود

که اگر او نمرده است، حتماً خواهد مرد.
سپس همه فراموش کردند و مدت زمانی گذشت.
چه روزگاری از هنگام بازی دزدان دریایی
مالزیایی‌ام گذشته،
چه مدت زمانی گذشته.

و از آخرین باری که به جاهای پرخطر رفتم تا
آب‌تنی کنم،
هم‌بازی‌ام زیر یک درخت به دنبال آمد،
شاخه‌ها را شکستم و سر هم‌بازیانم را شکستم
و کتک‌هایی که از شان خوردم،
چه مدت زندگی گذشته.

روزگاری دیگر، بازی‌هایی دیگر،
خون‌هایی دیگر و رقبائی دیگر: چه اندیشه‌ها و چه
رؤیاهای.

شهر به من هراس بی‌پایان را آموخت:
هراس از ازدحام، از خیابان،
هراس از اندیشه‌ای که بر چهره‌ای نقش می‌بست،
تنم را به لرزه می‌انداخت.

هنوز می‌توانم حس کنم،
هنوز استهزاء نور هزاران چراغ خیابان را می‌بینم
فراز بر پاهایی که لگد می‌کنند.
تقلایش تمام شد،

پسر عمویم برگشت،
قوی‌هیکی بود میان عده‌ای کم.

«...اما حق با توست. باید در جایی دور از خانه
زندگی کنی،

عشق کنی، برای خودت لذت ببری
و سپس در چهل سالگی برگردی، هم‌چون من
می‌بینی همه چیز تازه است. تپه‌های لانگه هم
جایی نرفته‌اند.»

تمام این‌ها را او به من گفت، با زبانی غیر از
ایتالیایی،

آرام و با لهجه حرف می‌زد،
لهجه‌ای که به ناهمواری سنگ‌های تپه‌ای
می‌مانست
که بیست سال از کلمات و دریاها دیگر نتوانسته
بود

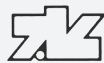
خراشی هرچند کوچک بر آن بیاندازد.
شیب را بالا رفت
با خستگی‌ای که بر چهره‌اش
به درماندگی کشاورزانی می‌مانست که در کودکی
دیده بودم.

او بیست سال از عمرش را به گشتن جهان پرداخت.
وقتی از این‌جا رفت، پسر بچه‌ای بیش نبودم،
آن‌ها می‌گفتند مرده است.

سپس گاهی وقت‌ها تعریفش را از زنان می‌شنیدم،
چونان که از اسطوره‌ای بگویند؛
مردانی که جدی بودند اما فراموشش می‌کردند.

زمستانی بود که کارت پستالی برای پدرم فرستاد،
پدری که پیش از این‌ها مرده بود؛
تمبری سبز با کشتی‌ای در ساحل داشت
و آرزوهایی خوب برای فصل شراب.

همه گیج شده بودند،
من اما بزرگ شده بودم، برایشان گفتم



پول داشت.

پدر و مادرش آرام می گفتند:

«یک سال یا کمتر،

پولش را خرج کند دوباره به سفر بازمی گردد،

سرگشته گان نومید این چنین اند.»

زخمی بر چهره ی پسرعمویم نقش بسته بود.

تکه زمینی در آن حوالی خرید

تعمیرگاهی سیمانی در آن ساخت

با چراغی درخشان در بیرونش برای فروش بنزین،

پوستری بزرگ هم بر انحنای پل کوبید.

سپس مکانیکی آورد تا برایش پول در بیاورد

و خودش سرتاسر تپه های لانگه را سیگار کشان

قدم زد.

در این میان با دختری از همان حوالی ازدواج کرد.

دختری لاغر اندام و بور را برگزید

هم چون دخترانی که روزگاری در جایی دیده بود.

اما باز هم تنها بیرون می رفت.

لباسی سپید به تن داشت،

دستانش به پشتش بودند، چهره اش آفتاب سوخته بود،

صبح ها قاقچاق چپان و فروشنده گان اسب را می دید و

با آن ها چانه می زد.

بعدها که نقشه اش شکست خورد به من گفت؛

که امیدوار بوده است تمام حیوانات دره را بخرد

تا هر مرد را مجبور کند اتومبیلی بخرد.

او گفت:

«خیلی احمق بودم»

«فکر می کردم می توانم این چنین کنم.

باید می دانستم که این جا

گاوها و آدم ها از هم اند.»

نیم ساعت راه رفتیم، نزدیک قله بودیم،

باد سردتر وزید، سهمگین تر از هر وقت.

به ناگاه پسرعمویم ایستاد و سرش را به سمت

چرخاند:

«دارم در اعلامیه ای می نویسم که

روستای سانتو استفانو

همیشه در جشن های درّه ی پلبو اول می شود

و به مردم کانلی بفهمانم تا بدانند.»

سپس دیگر بار شیب را بالا رفت.

عطر خاک و باد ما را از ظلمت به در آورد،

اندک نوری در دوردست بود: مزارع، ماشین ها

به سختی می شنیدیم؛ و من به نیرویی اندیشیدم

که این مرد را به سمت من آورده بود،

و او را از دریا های دوردست ربوده،

از سرزمین های دوردستش آورده بود، به خاموشی

ماندگار.

پسرعمویم از سفرهایی که داشت چیزی نمی گفت،

گاهی وقت ها مختصر توضیحی می داد که این جا یا

آن جا را رفته،

و به اتومبیل هایش می اندیشید.

تنها یک رؤیا در خوش بر جای مانده بود:

یک بار که به عنوان موتوربان

در کشتی ماهی گیری هلندی «ستاسو» کار می کرد

پرواز نيزه های سنگین پروازکنان در آسمان را دیده بود،

وال ها هم میان کف و خون می گریختند،

آن ها را دنبال می کردند تا با تیغ نيزه باهاشان

بجنگند

گاهی اوقات هم چو چیزهایی به من می گفت.

اما هنگام که گفتم

از بخت یار مردمانی ست که سپیده دم را

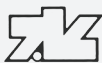
فراز بر زیباترین جزایر زمین دیده،

به خاطره ای لبخند زد و پاسخ داد که

هنگام خورشید بر می آمد

روز برایشان کهنه شده بود.

(۷-۱۴ سپتامبر ۱۹۳۰)



کار سخت

ترجمه: مسعود بساطی

تنها پسر بچه‌ای که از خیابان می‌گذرد
قصه‌گر از خانه را دارد،
این مرد که تمام خیابان را پرسه می‌زند
دیگر بچه نیست
و نمی‌خواهد از خانه بگریزد.

این ارزشش را دارد.
شب هنگام میدان دوباره خالی می‌شود
و مرد عابر، خانه‌ها را
میان چراغ‌های بی‌مصرف نمی‌بیند،
چرا که دیگر نمی‌نگرد؛
او تنها پیاده‌رویی را حس خواهد کرد
که مردانی دیگر ساخته‌اند
آن‌هم با دستانی زمخت‌تر از دست خودش.
ماندن در میدانی خالی لطفی ندارد.
بی‌گمان چند زن در خیابان خواهند بود
که او را به خانه ببرند
تنها اگر از شان بخواهد.
(۱۹۳۴)

تابستان آن‌جا را
عصرگاهانیست با میدان‌هایی خالی
که زیر آفتاب گرم آرمیده‌اند
و این مرد، به خیابانی از درختان بی‌مصرف می‌رسد
و می‌ایستد.
آیا هنوز هم سزاوار تنها و تنهاتر شدنی؟
هنگام تو تنها به پرسه در میدان‌ها و خیابان‌ها
بروی،
همه خالی‌اند.

باید زنی را از رفتن باز داشت
و او را به زندگی با خود متقاعد کرد.
ورنه تو هنگام تنهایی با خود حرف می‌زنی.
کاری که گاه‌گاهی یک مست در شب می‌آغازد
و تمام زندگی دور و درازش را برایت بازگو می‌کند.

به انتظار ایستادن، در میدان خالی بیهوده است
کسی را خواهی دید، اما هرکس تمام روز را در
خیابان‌ها راه برود
گاه‌گاهی خواهد ایستاد.
اگر دو نفرشان آن‌جا می‌بودند
هر دو به گشتن خیابان‌ها می‌رفتند،
خانه هم همان‌جایی می‌بود که زن حضور داشت،

تو آن تپه را نمی شناسی

ترجمه: مسعود بساطی

تو آن تپه را نمی شناسی
همان جا که خون ها ریخت.
عده ای از مردها گریختند،
عده ای هم سلاح ها و نام هاشان رو فرو انداختند.
زنی تماشا مان می کرد.
تنها یکی از میان مان
با مشت هایی گره کرده ایستاد،
چشم به آسمان تهی دوخت،
سرش را پایین آورد و مرد،
بی صدا بود و کنار دیوار مرد.
حالا کهنه ای ست پاره از خون،
و تنها یک نام برجای مانده.
زنی بر تپه ها به انتظار ماست.

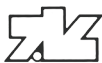


چیدمان گنبد نار، منطقه مرنجاب، خرداد ۹۶، ابو شاهی





نقاشی؛ منوچهر شیبانی



یونانی‌ها، ایرانی‌ها

منوچهر شبیانی (تنظیم برای رادیو: آرتا حاجیان)

بازیگران:

ایلیوس، سه آهنگ مردان	محمد رضا شریفی نیا
گنومات، اریون	سیمین املیحانی
آریان	محمد هنرمند
رکسانا	آرتا حاجیان
دالیا	افسر امری
سه آهنگ زنان، همسرا	گیتا قره‌گزلو
زائر معبد دلف	پروین عاشورنیا
همسرا	مهوش رضاقلی
همسرا	آریانا شبیانی
همسرا	محمد علی پوراستاد
میرولی‌الله	گوینده
منوچهر شبیانی	کارگردان
برنوش	تهیه کننده

اتاق افسر نگهبانی - پلیس در رود زیبای جنوبی

نحشی را در روی یک برانکارد چرخ‌دار به درون اتاق می‌آورند. یک پاسبان سفیدپوست رود زیبایی با پرونده‌ای زیر بغل جلوی میز بازپرس آمده به او احترام می‌گذارد. بازپرس: خب آلفرد... مختصر گزارش پیدا کردن نقش مقتول را بده تا من بنویسم. حواست باشه هر چی از تو پرسیدم جواب می‌خوام، نه زیاد و نه کم، حاشیه هم نرو.

پلیس: قربان گزارشم را نوشته‌ام، بفرومائید... خودتان مطالعه کنید.

بازپرس: من نه وقت خواندن اراجیف نوشته‌های تو را دارم و نه می‌توانم خط‌کج و

معوج تو را بخوانم.

پلیس: قربان، من باید برگردم سر پستم. تو منطقه‌ی من الان یک میتینگ صد هزار نفری راه افتاده. بازپرس: باز این سیاه‌های لعنتی ادعای حق و حقوقشون را می‌کنند باید بمبارانشان کرد... همشون را به دریا ریخت.

پلیس: هر طور که شما بفرمائید رئیس... اما باید بروم سر کارم (تلفن زنگ می‌زند)
بازپرس: الو، بله من بازپرس پلیس هستم، شما؟ از کمپانی جزال موتور. خب گفته مفقود شده. کی مفقود شده؟

اجازه بدهید یادداشت کنم، آقای ریچارد المیت رئیس هیئت مدیره است؟ از منزل شان تلفن کرده‌اند، که خانم شان هم از نایم‌ن شان ناراحت بودند، از دیروز بعد از ظهر که از اداره خارج شدند؟ خب، ما تحقیق می‌کنیم، بعدا با ما تماس بگیرید (گوشی را زمین می‌گذارد)

پلیس: قربان ما را مرخص می‌کنید به سر کارمان برگردیم؟
بازپرس: نه... نه... نه... فوری البت را به جای خودت بفرست... کاریخ پیدا کرد... مگه نشنیدی تلفن معاون شرکت جزال موتورز امریکائی‌ها بود؟ ریچارد المیت مفقود شده.
پلیس: ریچارد المیت دیگه کیه؟

بازپرس: احمق کودن، هر سیاه‌پوست کثیفی می‌دونه ریچارد اسمیت کیه، آن وقت، تو آقای پلیس امنیتی نمی‌دونی ریچارد کیه؟ آقا رئیس هیئت مدیره شرکت جزال موتورزه، یعنی سلطان انرژی، یعنی کسی که یک چهارم سرمایه‌گذاری رودزیا رو کرده. یعنی کسی که تو جاده‌سازی [استخراج معادن طلا- راه آهن و چه و چه دست داره. آن وقت این آقا از دیشب تا حالا خونه‌اش نرفته... کجا رفته خدا می‌دونه؟... وظیفه‌ی پلیس رودزیا در مرحله‌ی اول قبل از هر کاری محافظت از این آقایونه.

پلیس (نگاهش بنفش میافته یک دفعه باخوشحالی): ما داریم از جناب اسمیت و گم شدن شان حرف می‌زنیم در حالی که جناب اون جا روی تخت خواب شان ... اونم مقابل ما خوابیده‌اند... منتهی در یک خواب ابدی. بازپرس (آهسته برخاسته به نقش نزدیک می‌شود کلاه از سر بر می‌دارد و تعظیم می‌کند): جناب آقای اسمیت؛ مدیر شرکت جزال موتور ما که می‌دانیم این خود شما هستید که به صورت ناشناس آمده‌اید این جا تا در وضع ادارات امنیتی رودزیا نظارت داشته باشید. می‌خواستم خدمتان عرض کنم همان وقت که شما خواب تشریف داشتید از شرکت تلفن زدند. و گفتند: بی‌خبر اداره را ترک کرده‌اید، به منزل هم که دیشب تشریف نبرده‌اید... خانم تان سخت از غیبت شما ناراحتند... خب دیشب کجا تشریف داشتید؟ کجا منزل می‌روید؟ کی به دفتر سر می‌زنید؟ (تصویر از صورت نعش) او و پلیس به صورت نعش خیره می‌شوند.

پلیس: ببخشید، ایشان نمی‌توانند؛ یا نمی‌خواهند حرف بزنند.

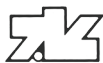
بازپرس: پس تکلیف چیه؟ وظیفه‌ی پلیس در این گونه موارد اینه که متهم را به هر وسیله‌ای که شده به حرف دریاورد.

پلیس: البته، قربان می‌فرمایید مامور شکنجه خبر کنم. آهای؛ دستگاه الکتریکی را بیاورید.

بازپرس: ساکت! احمق گفتم متهم!

پلیس: من چنین عرض نکردم. چنین غلطی نکردم، قربان شما خودتان فرمودید.

بازپرس: حالا هر کی گفت متهم فرقی نداره، باید متهم را شناخت.



پلیس: قربان او را شناخته‌ایم.

بازپرس: کیه؟

پلیس: رئیس هیئت مدیره.

بازپرس: خب، در این مرحله که موفق بوده‌ایم. حالا باید متهم را دستگیر کرد.

پلیس: مرحله‌ی دوم، ایشان را بغل گیر کرده‌ایم چون نمی‌توانست خودش با پای خودش به اداره پلیس بیاید.

بازپرس: حالا مرحله‌ی سوم؛ بازپرسی

پلیس: این مرحله را هم حضرت عالی بسیار دقیق و جالب انجام دادید.

بازپرس: نه!! کامل نیست. مرحله‌ی سوم کامل نیست. حالا کاملش می‌کنم. حالا خودت و ایستا این جا و به سوالات من جواب بده. مفید و مختصر با اسناد و مدارک.

پلیس: چشم قربان (پرونده را برداشته و مرور می‌کند)

بازپرس: تقلب نکن! از حفظ می‌پرسم، تو صادقانه مشاهدات خودت را جواب بده. حالا بگو بینم؛ در چه ساعتی آقا را ملاقات کردی؟

پلیس: ملاقات؟ چه عرض کنم! ساعت یازده و نیم شب.

بازپرس: کجا؟

پلیس: ناف محله‌ی تاسیلی

بازپرس: این محله‌ی تاسیلی چه جور جایی هستش؟

پلیس: خب خودتان که خوب می‌دانید.

بازپرس (سرش داد می‌کشد): جدی باش، تو در حال خدمتی.

پلیس: بله قربان. منظورم اینه که محله‌ی سیاه و کار قاقاق کن‌ها و قاقاق فروش هاست دیگه.

بازپرس (به یادداشت نگاه می‌کند): که گفتی اسمیت مدیر کمپانی ژنرال موتورز را در محله‌ی تاسیلی دیدی؟ باچه سر و وضعی؟

پلیس: با همین سر و وضعی که مشاهده می‌فرمایید (پتو را از روی نعش بلند می‌کند)

بازپرس: آقا جان این چه وضعیه، لخت و عور اونم تو اداره‌ی پلیس؟

پلیس: با سر و صورت زخمی، این چاقو هم تو پشتش بود بفرمایید.

بازپرس: تو پشت‌شان بود. با ادب حرف بزن. ایشان بزرگترین سرمایه‌گذار رودزیا هستند.

پلیس (رو به نعش تعظیم می‌کند): قربان معذرت می‌خوام.

بازپرس (به چاقو نگاه می‌کند و آن را زیر و رو می‌کند): خب جنای آقای اسمیت نفرمودید چرا این چاقوی گاوکشی تو سینه‌ی شماست؟

پلیس: نخیر تو پشت ایشان.

بازپرس: معذرت می‌خوام تو پشت شما بود... پشت سفید و نرم شما با این چیزهای خشن تناسبی ندارد. بفرماید در حمله‌ی کثیف سیاه چکار می‌کردید؟ (به چشم‌های نعش چشم می‌دوزد). اقرار کنید آقا... اقرار کنید.

پلیس: خب معلومه رفته بودند یک سیاهو اجیر کنند برای کشتن یک مزاحم.

بازپرس: یک مزاحم؟ سرنخ تو دست‌مون آمد، حالا جناب آقای اسمیت بفرماید این مزاحم کی بود؟
لیدر یکی از این حزب‌های استقلال طلب سیاه یا یک سرمایه‌دار انگلیسی یا هلندی؟ یا امریکایی؟

که می‌خواست سهام معادن طلایتان را از چنگ شرکت‌تان در بیاورد. نترسید، مطمئن باشید در مورد سرمایه‌دارهای اروپایی فرمایشات جناب‌عالی کاملاً محفوظ خواهد ماند. چرا با دفتر حقوقی خودمان قرارداد نبستید؟ خیلی تمیز، کارها را انجام می‌دهیم. بدون این‌که گوش خبرنگار فضولی بشنود یا تو روزنامه‌های بورس خبری درز کند.

پلیس: اگر هم مزاحم، این حزب‌های رنگ به رنگ سیاه‌پوست‌ها باشد که گروه خودم شبانه‌روز مفت و مجانی آماده به خدمتم. از شما به یک اشاره، از ما هم البته وظیفه‌مونه که نسل هر چه سیاهه از روزیا براندازیم.

بازپرس: در هر صورت جناب آقای اسمیت...

پلیس(ساعتش را نگاه می‌کند): موقع خبره! (فوری پیچ تلویزیون را باز می‌کند و سریع تلویزیون را خاموش می‌کند)

بازپرس(عصبانی): احق، موقع بازپرسی برای من تلویزیون روشن می‌کنی؟

پلیس: قربان دستوره. اخبار مملکتی را پلیس، در هر موقعیتی که هست باید گوش کنه. بخش‌نامه ۲۵۸ مقام ریاست کل.

بازپرس(تلویزیون را روشن می‌کند) خب پنج دقیقه استراحت اعلام می‌کنم؛

«این‌جا روزیا خبرهای امروز را آغاز می‌کنیم. در خیابان‌های الیزابت و ریولی و برتسلی بین سیاهان که به راه‌پیمایی به اصطلاح استقلال‌طلبانه با کمال وحشی‌گری پرداخته بودند به روی پلیس حمله‌ور شدند. پس از زد و خورد بسیار فجیع سه نفر پلیس زخمی و ۸۱۲ سیاه‌پوست کشته شدند. منطقه‌ی شورشیان از طرف نیروی پلیس به آتش کشیده شد. از مردم می‌خواهیم که به آن منطقه نروند.

دویست و پنجاه و چهارمین جلسه‌ی ریاست جمهوری روزیا در مسائل اقتصادی که روابط، ما را به کشورهای اروپایی مورد بررسی قرار می‌دهد در کاخ ویلیام تشکیل شد. از شرکت چند ملیتی ریوتینو زنیگ آقای بوراکس سلطان اورانیوم (روی صورت او) از شرکت جنرال موتور از ریچارداسمیت (روی صورت او) بازپرس(عینکش را جا به جا می‌کند و شیشه‌اش را پاک می‌کند و دوباره به تلویزیون نگاه می‌کند و بعد به قیافه‌ی مرد نگاه می‌کند)

گوینده: صدای تلویزیون ضمناً به اطلاع می‌رساند که؛ مترداگلاس جی رئیس کمپانی کورتالدس عضو پارلمان انگلستان که قرارداد بود در این جلسه شرکت کند از دیروز تاکنون توسط خرابکارها ربوده شده است.(تلویزیون را خاموش می‌کند)

پلیس: آقای بازپرس! خبرهای همین ساعته‌ها!

بازپرس: می‌فهمم ضبط شده، می‌فهمم! (رو به تلویزیون خاموش). معذرت می‌خواهم جناب اسمیت (در اتاق باز شد. سیاه پوست را با دست بسته به درون اتاق می‌آورند)

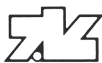
پلیس: این دیگه کیه؟(رو به بازپرس) قربون با من که دیگه کار ندارید؟

بازپرس: مگه از تلویزیون نشنیدی احق، کار خیابان برتسلی تموم شد. تو که اونجا کاری نداری.

پلیس: آخه باید مرخص بشم دیگه قربان.

بازپرس: که باز بروی تو قمارخونه‌ی بندر باج سبیل بگیری؟ ها؟ بتمبرگ ور دست من، آخه یه خورده هم به ترفیعت فکر کن آخر سال نزدیکه.

پلیس: شما صحیح می‌فرمایید قربان. (طرف راست می‌ز می‌نشیند)



بازپرس: خب سیاه تو دیگه از کدوم جهنم سر در آوردی؟
سیاه: من قربان؟ من پیلهورم. از هتل نخل طلایی می‌آم. شما حتما شبها را روی تخت‌های اسقاطش گذراندید. تو یه شب سه تا تخت زیر تنهام شکست.
پلیس: بله می‌دونم شما سیاه‌ها فقط بلدید بشکنید.
بازپرس (فریاد می‌کشد): وایستا اون جا سیاه. (سیاه عقب عقب می‌رود و می‌خورد به پلیسی که او را آورده، پلیس روی میز و روی پرونده‌ها می‌افتد. سیاه دست پلیس را گرفته می‌خواهد بلند کند.)
بازپرس: خب آقای سیاه اونو ولش کن، فعلا به من کمک کن. تو کی هستی جانم؟
سیاه: خب من... یه آدمم.

پلیس: نه تو سیاهی.
بازپرس: خفه. (رو به سیاه می‌کند) گفتم اسمت چیه؟
سیاه: بامبو، یعنی نی‌شکر.
پلیس: بگو ببو و ما را راحت کن دیگه.
بازپرس: چرا تو را گرفتن آوردن این جا؟
سیاه: نمی‌دونم، دلشون خواسته. آخه هر کاری دلشون بخواد با ما سیاه‌ها می‌کنند.
بازپرس: روده درازی موقوف. گفتم چرا گرفتنت؟

سیاه: داشتم یک پیسی کولا سر می‌کشیدم، دیدم آجانای شما هفت‌تیر به دست ریختند سرم. حدودا بیست یا سی نفر می‌شدند. هر چی فریاد زدم چی‌شده؟ چرا آخه؟ واسه چی؟ آخه چرا؟ هیچ کس به فریادم نرسید. کتک زنان مرا می‌آوردند این جا. فقط تو راه مسترویلیام را دیدم که دنبالم راه افتاده، اونم کرایه دیشب و امشب هتل شو همون موقع از من گرفت. هر چه فریاد زدم مستر ویلیام تورو خدا تو که منو می‌شناسی چکاره‌ام، تو که میدونی من یک پیلهورم من که مشتری بیست ساله‌ی توام، بیا اداره‌ی پلیس و شهادت بده. به خرجش نفرت که نفرت. دماش و انداخت رو کول شو و زد به چاک. شتر دیدی، ندیدی.

بازپرس: که گفتی پیلهوری و جنس می‌فروشی؟ چه جور جنس می‌فروشی؟
سیاه: خب دیگه از اون آت‌آشکالایی که سفیدپوستان اضافه می‌آرن یا می‌فروشند به ما یا می‌ریزند بیرون ما جمع می‌کنیم تمیزشون می‌کنیم، می‌بریم دهات و به دهاتی‌ها می‌فروشیم.
پلیس اول: خب جناب رئیس چقدر جریمه واسش بنویسم؟

پلیس دوم (که سیاه را دستگیر کرده): قربان این سیاه سرده‌ی احزاب کارهاست، این کلک کارشه، خودش رو زده به موش مردگی اطلاع دارید که مسترداگلاس رئیس کمپانی کولتا سه عضو پارلمان انگلیس و فرد برجسته‌ی فراکسیون حزب محافظه‌کار که برای سرکشی و شرکت در جلسه‌ی کاخ ریاست جمهوری به روزنیا آمده بودند از دیروز صبح مفقودالثر شدند. بازپرس: عجب، عجب تازه متوجه شدم. حالا فهمیدم پس می‌رویم سراسر موضوع (به نقش نزدیک می‌شود و تعظیم می‌کند) خب مسترداگلاس جی از شما خیلی معذرت می‌خواهم که معطل شدید، همین حالا به کارتان رسیدگی می‌شه. ببخشید از این که شما را به جای مسیو اسمیت گرفتم، شما اختلافات حزبی هم با هم داشتید، می‌فهمم شما محافظه‌کار، آقای اسمیت زنده هم عضو حزب کارگر هستند در کاخ ریاست جمهوری همین حالا مشغول رتق و تبق امور اقتصادی می‌باشند. خب آقای سیاه بیا پیش، این آقا رو می‌شناسی؟ چه اختلافی با ایشان داشتی؟



سیاه (ملافه را از روی نعش بلند کرده و او را می‌بیند و با حالت گریان جلوی نعش زانو می‌زند.)

بازپرس: این مسخره بازیا چیه مرتیکه‌ی قاتل، بلندشو، اقرار کن، کدام سازمان به تو پول داده این آقای بزرگوار را به این روز بیندازی؟ خرابکار... آدم کش. تو نمی‌دونی چه کار کردی؟ تو کشوری مانند انگلستان را با این آدم کشتنت دشمن ما کردی تو... تو... تو

پلیس (به نعش نزدیک می‌شود): اینکه

بازپرس: تو رودزیا را ورشکست کردی، تو یک چنین مرد شریفی را کشتی (صدای زنگ تلفن) (بازپرس به طرف تلفن رفته گوشی را برمی‌دارد.)

پلیس اول (به سیاه نزدیک می‌شود بعد نگاهی به نعش می‌اندازد دوباره مبهوتانه به سیاه نگاه می‌کند)

پلیس اول: آقا سیاه... خیلی این آقا را دوست داری؟ داری برایش گریه می‌کنی؟ پس چرا کشتی‌ش؟ اون هم با این کارد کاوکشی؟ سیاه: من کسی را نکشتم. شما ما سیاه را می‌کشید. اون هم تو خیابون‌های وطن خودمون، تو مزرعه‌هامون، تو معدن‌هامون... از جون ما چی می‌خواین؟ این‌جا سرزمین ما سیاهاست... بروید بیرون و گم‌شید.

بازپرس (تلفن را قطع می‌کند): چی شده؟ چی شده؟ باز که صدای سیاه بلندشد. اونم تو اداره‌ی پلیس؟ (آن‌ها خاموش می‌شوند) بالاخره نداشتید بفهمم که این مستردوگلاس‌جی از من چی می‌خواست؟

پلیس دوم: گفتید مستردوگلاس‌جی با شما تلفنی صحبت می‌کرد؟ بازپرس: آره دیگه همون انگلیسی به رییس کمپانی اورانیم و عضو حزب محافظه‌کار انگلیس.

پلیس دوم: مستردوگلاس‌جی با شما حرف می‌زدند؟! (وارفته) پس ایشون هم زنده هستند.

سیاه: بله مویی از سر سرمایه‌دارهای گردن کلفت سفید پوست شما کم نمیشه. پس بزارید بگم: این نعش موریکا لیدر حزب استقلال رودزیاست. کلاهاتونو از سرتون بردارید. به او احترام بگذارید. زنده باد موریکا، زنده باد آفریقا. زنده باد آفریقا. مرگ بر اجنوی‌ها، مرگ بر نژاد پرست‌ها. بازپرس و پلیس‌ها با باتوم برسر او می‌ریزند.



بدون عنوان از مجموعه «کاشانجلس»؛ ابوشاهی

نوم



کهن باغ شهر نیاسر، مانده از تاریخی هزاران ساله، در کناره‌ی غربی کاشان را می‌توان به دلایل بسیاری دوست داشت. چشمه و آبشار، چهارتاقی و غارهایی مانده از دورانی دیرین، بافتی تاریخی و معمارانه که با تنیدگی در باغ و راغ، چشم‌نوازان، شکوه طبیعت و دست‌ساخته‌های انسانی را به نمایش می‌گذارد. هنوز از تماشایی‌ترین و دلپذیرترین‌های منطقه‌ی کاشان بشمار می‌آید. چهارتاقی نیاسر، در کنار رشته غارهایش، کهن‌سازه‌ترین بنای این بوم به شمار می‌آید. بیستم‌آبان نود و هفت، هشتادمین سال‌روز ثبت ملی این چهارتاقی در فهرست آثار ملی بود.

موزه‌ی منوچهر شیبانی با همکاری مرکز پژوهشی کاشنان‌شناسی دانشگاه، اداره‌ی میراث کاشان، شهرداری نیاسر، رسانه‌های بومی کاشان و نهادهای غیردولتی، پاسداشت هشتادمین سال روز ثبت چهارتاقی را در پایین دست این بنا برگزار کرد. مشارکت چهارده نهاد دولتی و مردم‌نهاد، عصرگاهی خوش آفرید کنار چشمه دیرینه، زیر سایه گسترده چنارین چند صد ساله، روی به آتشفشان و امیدوار به زندگی که آتشکهی دیرینه پابرجاست. پاسداشت نیاکان و امیدواره‌گی به روشنای چراغ‌هایی که برافروخته می‌شوند. در بوم این شماره، یادداشت‌هایی از این عصرگاه و شهر نیاسر را می‌خوانید.

روایتی اسطوره‌ای: تاریخی
برپیدایش و نام‌گذاری نیاسر

آفرنیان سر

محمد مشهدی نوش‌آبادی

گرچه پژوهشگران در غار رئیس نیاسر آثار دوره‌ی پارینه‌سنگی یافته‌اند و قدمت آن را بیش از ده هزار سال تخمین می‌زنند، (رزمنجو، ۱۳۹۷: ۳۲-۳۴) اما ساختار کنونی این شهر را در روایات اسطوره‌ای؛ تاریخی ایرانی اسلامی به اردشیر بابکان، پایه‌گذار ساسانیان منسوب می‌دارند. شاید بر اساس واقعه‌ای تاریخی و یا بازمانده‌های آتشکده‌ای ساسانی در این کهن شهر.

اردشیر بابکان که به دنبال احیای دولت پارسی و میراث زرتشتی در جنگ و جدال با آخرین پادشاه اشکانی شهرها و ولایات ایران بزرگ را یکی پس از دیگری ضمیمه حکومت مرکزی پارس می‌کرد، او خود را احیاگر دینی می‌یافت که در دوران سلوکی و اشکانی از حمایت رسمی حکومت برخوردار نبود. این اندیشه‌ی ساسانی که دین و دولت را در کنار و مکمل یکدیگر می‌دانستند؛ اگرچه برای اردشیر که نواده‌ی ساسان، موبد معبد استخر فارس، فواید بسیار داشت، اما خشونت‌های این پادشاه خون‌ریز؛ چنان‌که از نامه‌ی تنسر، متنی از دوران ساسانی پیداست، حتی دامن‌گیر موبدان و روحانیون زرتشتی هم شد. چه آتش‌ها که به دلیل عدم تبعیت از ساختارهای جدید دین حکومتی ساسانیان، خاموش شد و چه خون‌هایی که از این دین‌یاوران غیور ریخته نشد. (نک: بویس، ۱۳۸۹: ۱۳۲)

با این اوصاف حکومت این پادشاه و دیگر شاهان ساسانی مرکزیت یافت. آتشکده‌ها و معابد ناهید را بیشتر صاحبان قدرت ساخته و افروخته و توسط آتش و آب تقدیس می‌شد. آتش مظهر ایزد آذر بود و نمادی از همه‌ی قداست‌ها که در این دوره با ایزد قدرتمند مهر نیز پیوند یافت و آتشکده‌ها «در مهر» خوانده شد و آب مظهر برکت بخشی و پاکی و طهارت و تجلی ایزد اناهیتا (ناهید). در شیوه‌ی دیانت زرتشتیان دوره ساسانی این دو عنصر همیشه محل نیایش و تکریم بوده و برای مردم عادی، دست‌یافتنی به شمار می‌رفت. زیرا هیچ خانه و آبادی از این دو عنصر خالی نبوده است. در کاشان هنوز نشانه‌ها و بلکه آیین‌های مربوط به این دو ایزد به‌ویژه ایزد ناهید وجود دارد، (مشهدی

نوش‌آبادی، ۱۳۹۵: ۲۴۹-۲۸۲) گرچه نام آن تغییر کرده اما رسم همان است که بود. در نیاسر اما این شکوه ایزدی صورت بارزی دارد. بنای باشکوه چهارطاقی نیاسر در کنار چشمه‌ای برکت بخش، تصادفی نیست و نشانه‌ای است از پیوند دو عنصر قدسی آتش و آب. طبیعت و مناظر شکوهمند و بی‌بدیل نیاسر شاهان را به‌سوی خود می‌خواند. این امر منحصر به اردشیر بابکان نبود که حتی سلاطین صفوی هم برای تفرج به این جایگاه می‌آمدند. البته برای شاه ساسانی مزیت دیگری هم داشت و آن احتمالاً سابقه‌ی آیینی کوهستان نیاسر است. به‌جز آن، منطقه‌ی ارده‌ال و کوهستان‌های غرب کاشان از دیرباز منطقه‌های مقدس بوده‌اند و ممکن است نیاسر در این منطقه از مرکزیت آیینی برخوردار بوده باشد. وجه تسمیه‌ی نیاسر را هم تاریخ قم به مجلس‌آرایی مربوط می‌داند که بر اساس آن اردشیر؛ که با نزدیکان و سرهنگان خود از نبرد پیروزمندان با پارتیان بازمی‌گشت، درحالی‌که سرهای پهلوانان پارتی را در توبره قرار داده بود، منظره‌ی چشمه‌ای بالای کوه که آب را به دامانش می‌ریزد خوش یافت. بدان موضع نزول کرد و سر و تن بشست و مجلس شراب ساخت و بفرمود اسباب طرب مخصوص اصحاب حرب را مهیا کنند. پس فرمود آن سرها که از اصفهان آورده بودند برابر او نهادند و به زبان عجم گفت: «هرائید خُرن اَفرینان سر» یعنی مجلس را با سر قهرمانان بیارایید.

«پس چند روز در آنجا مقام کرد و بفرمود تا بر آن چشمه شهری بنا کردند با آتشکده و آن شهر را «نیان سر» نام نهادند، به سبب قول اردشیر، پس تخفیف کردند و گفتند نیاستر». (قمی، ۱۳۶۱: ۷۷) که امروز نیاسر گویند.

آتشکده‌ای که یادگار دوره ساسانی است در مجموعه‌ای محصور واقع بوده که سرچشمه نیاسر نیز در آن است و امروزه هنوز در مسجد - مکان مقدس اسلامی - که مظهر آب چشمه نیز هست، در روز عید قربان گاو ذبح می‌شود و خون آن دامان همه‌ی مزارع را می‌گیرد تا برکت و افزونی به ارمنان آورد، باوری ایرانی در ساختاری اسلامی. همچنین است نمونه مشابه دیگر در برزک، هنگامی‌که سال کم‌بارانی است و آب چشمه کاهش می‌یابد، بر سر چشمه، گاوی قربانی می‌کنند و خون آن را به داخل آب می‌ریزند برای برکت و افزونی آب چشمه.

پی‌نوشت

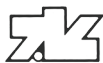
۱. رزمجو، شاهرخ، ۱۳۹۷، «غارهای اسرارآمیز نیاسر کاشان» مهر پارسه، ۳۳-۳۴.

۲. قمی، حسن بن محمد، ۱۳۶۱، تاریخ قم، تصحیح جلال‌الدین تهرانی، تهران: توس.

۳. بویس، مری، ۱۳۸۹، زرتشتیان؛ باورها و آداب دینی آن‌ها، ترجمه عسکر بهرامی، تهران: ققنوس.

۴. مشهدی‌نوش‌آبادی، محمد، زمستان ۱۳۹۵، «اسطوره غیبت دختر» ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، دوره ۱۲، شماره

۴۵، ۳۴۹، ۲۸۲



گفتاری در منظر طبیعی و فرهنگی نیاسر

تا کجا می‌برد این نقش به دیوار مرا

عباسعلی رضایی‌نیا

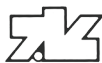
پاسداشت هشتادمین سال ثبت بنای چهارتاقی نیاسر صرفن پاسداشت بنای چهارتاقی نیاسر نیست بلکه در واقع گرامی داشت هویت، تاریخ، فرهنگ و هنر سرزمین ما است. ارزش تاریخی فرهنگی منطقه‌ی نیاسر تنها به این بنا محدود نمی‌شود چرا که این بنا بخشی از بافت تاریخی نیاسر به شمار می‌رود. وقتی در متون تاریخی نیاسر را جست‌وجو می‌کنیم، می‌بینیم که صحبت از بنیاد شهر و آتشکده‌ای است که توسط اردشیر بابکان ساخته شده است. این امر نشان دهنده اهمیت و جایگاه این منطقه در دوره ساسانی بوده است. شاهان ساسانی به شاهان شهرساز معروف‌اند و برپایی شهر همراه با ساخت آتشکده‌ها هم نشان‌دهنده اهمیت و اعتبار آن شهر است. به نظر می‌رسد آتشکده‌ی نیاسر که مشرف به شهر نیاسر است در بخش ارگ‌نشین یا کهن‌دژ شهر و در میان باغ‌ها و بناهای حکومتی قرار گرفته باشد. امروزه نیز محله‌ای که آتشکده در آن واقع است به محله‌ی قلعه مشهور است. بنابراین آتشکده نیاسر خارج از بافت شهری و دور از محل سکونت نبوده است. بی‌شک با بررسی باستان‌شناختی محله‌های شهر نیاسر می‌توان صحت این امر را ارزیابی کرد.

در سال ۱۳۱۶ زمانی که گبرشمن مشغول کاوش در تپه سیلک بود به اتفاق هاردی معمار هیئت کاوش، بازدید از چهارتاقی نیاسر انجام می‌دهند و پلانی از بنا توسط هاردی تهیه می‌شود و مقاله‌ای کوتاه از آن منتشر می‌کند. یک سال بعد از این است که چهارتاقی نیاسر به ثبت ملی می‌رسد. دوباره بنا به فراموشی سپرده می‌شود تا این که در سال ۱۳۳۴ اداره کل باستان شناسی وقت، عملیات مرمت و بازسازی آن را انجام می‌دهد که خیلی اصولی نبود و اشکالات فنی داشت. چهارتاقی نیاسر یکی از آتشکده‌های مهم دوره ساسانی و از آثار شاخص منطقه‌ی نیاسر است. به نظر می‌رسد با توجه به سلسله مراتب سه‌گانه آتش در دوره‌ی ساسانی، در آتشکده‌ی نیاسر احتمالاً آتش آدران^۱ نگهداری می‌شد؛ آتش آدران یک آتش محلی است. موقعیت جغرافیایی منطقه نیاسر، بافت و ترکیب جمعیتی منطقه و نیز مشخصات سبک معماری مجموعه^۲، نشان دهنده آن است که در این‌جا آتش آدوران برپا بوده است. شوربختانه در حال حاضر دخل و تصرف بسیاری در محیط پیرامونی چهارتاقی انجام شده و منظر طبیعی و فرهنگی آن برهم خورده است. بررسی تصاویر بنا و محوطه‌ی اطراف آن از هشتاد سال گذشته به این سو نشان می‌دهد تغییرات بنا و سیمای اطراف آن رشد شتابانی به خود گرفته است و بیم آن می‌رود با ادامه‌ی این وضعیت، موجودیت این اثر ارزشمند به مخاطره بیفتد. به نظر می‌رسد تخریب مجموعه‌ی

آتشکده‌ی نیاسر از زمان ناصرالدین شاه آغاز شده است. هوتوم شیندلر در بازدید خود از چهارطاقی نیاسر اشاره می‌کند که در این مکان خانه تابستانی یک تاجر کاشانی است که دیوارهای این خانه به آتشکده‌ی نیاسر چسبیده است. هم‌چنین از فضاهای دست‌کندی در زیر آتشکده یاد می‌کند که امروزه اثری از آن‌ها دیده نمی‌شود. متأسفانه فعالیت‌های معدن‌کاری در جنوب محوطه، جدا از تأثیرات مخرب آن بر آتشکده‌ی نیاسر، رابطه‌ی دو سویه‌ی آتشکده با محیط پیرامونی را از بین برده و حریم منظره‌ی آن را مخدوش کرده است. آن چنان که بررسی عکس هوایی منطقه نشان می‌دهد احتمال می‌رود آثاری در این محدوده وجود داشته باشد که بتواند منظر تاریخی ما را بهبود بخشد. امیدواریم با همکاری معدن و انجام عملیات بازسازی پیرامونی چهارطاقی شاهد بهتر شدن چشم‌انداز منطقه باشیم.

کوه کرکس از رشته کوه‌های مرکزی ایران است که از شمال غرب کاشان تا جنوب شرق نطنز را در بر می‌گیرد. شکل‌گیری جوامع انسانی در دامنه‌های کرکس به دلیل وجود شرایط اقلیمی معتدل، چشمه‌های متعدد، پوشش گیاهی و جانوری مناسب، تعامل میان انسان با زیست‌بوم را رقم زده است. منطقه‌ی نیاسر از جمله مناطقی است که در دوره‌های مختلف تاریخی قبل و بعد از اسلام از ظرفیت‌های بالقوه‌ی آن بهره‌برداری شده و بر غنای فرهنگی نیاسر افزوده است. تغییر در چشم‌اندازهای طبیعی و مناسباتی که انسان با محیط طبیعی برقرار می‌کند در فهم محیط فرهنگی او و معنای حضور آثاری که به وجود آورده، موثر و راه‌گشاست. از این رو برای درک بهتر آتشکده‌ی نیاسر، توجه به محیط پیرامونی آن و ارتباط و نسبت آن با سایر آثار ضروری است. نیاسر به علت داشتن اقلیم خوش و منابع آبی آن که از گذشته‌های دور تامین کننده‌ی بخشی از آب کاشان بوده و حیات را به کویر تشنه ارزانی داشته، همواره مورد توجه بوده است. آب نقش تعیین کننده‌ی در شکل‌گیری شهر و احتمالاً رفتارهای آئینی مرتبط با آن داشته و موجب قداست این کانون شده است. چنان‌که در دوران اسلامی نیز شاهد تداوم سنت‌های آئینی ایران باستان در بسیاری از مناطق کاشان هستیم.

هم‌چون بسیاری از شهرها که در پای کوه ساخته شده‌اند شهر نیاسر نیز در دامن و پناه کوه کرکس ساخته شده است. مکان‌گزینی این شهرها اتفاقی نیست و دارای معانی بلندی در فرهنگ ایرانی است. شهر در پایین کوه ساخته می‌شود و عبادتگاه‌ها هم در بلندترین نقطه برپا می‌شوند. ایجاد چهارطاقی‌ها بر فراز بلندی، سنتی رایج در دوره‌ی ساسانی بود و اکثر آن‌ها بر بالای تپه‌ها، کوه‌ها و دامنه‌ها بنا شده‌اند. ریخت‌شناسی کوه به گونه‌ای است که ضلع شمالی دامنه‌ی آن با یال صخره‌ای بلندی مانند دیواری طبیعی، محصور شده و محوطه‌ی را در پناه خویش گرفته است. از جهه‌ی شرقی، با شیب ملایمی به صورت تراس طبیعی درآمده که در انتها با برش بستر صخره‌ای آن، آبشار نیاسر را شکل داده است. این بستر طبیعی که در بالاترین نقطه و مشرف به شهر نیاسر قرار گرفته، محل مناسبی برای ایجاد آثار معماری بوده است. مزیت مهم دیگر این مکان، چشمه‌ای است که در پای آن روان است و مجموعه‌ای از بناها را در پیرامون خود سازماندهی کرده است. این چشمه در ناحیه کم‌آب کاشان از احترام و تقدس زیادی برخوردار بوده است. تا همین اواخر نیز چشمه اسکندریه در باورها و آداب و رسوم مردم نیاسر مورد تقدس و احترام بوده است به طوری که هر ساله مراسم و جشن‌های آئینی در محل این چشمه برگزار می‌شد. کلانتر ضرابی در وصف چشمه‌ی نیاسر از چشمه‌های زنانه و مردانه در این محل یاد می‌کند که به فاصله پنجاه متر از یکدیگر ساخته شده بودند. بنابراین وسعت این منطقه‌ی باستانی محدود به محوطه‌ی چهارطاقی نبوده و حوزه‌ی وسیع‌تری را شامل می‌شده است که در حال



حاضر با صراحت نمی‌توان درباره‌ی آثار آن اظهار نظر کرد. مهم‌ترین اثری که در حد شرقی محوطه شناسایی شده، غارهای دست‌کندی است که در زیر باغ تالار و باغ‌های اطراف آن و در دل صخره دامنه کوه کنده شده است. به نظر می‌رسد انتساب هر کارکردی به غار دست‌کند نیاسر و ارتباط احتمالی آن با آتشکده، نیازمند مطالعات جامع‌نگر باستان‌شناختی است.

امروزه در پایین دست چشمه‌ی اسکندریه مسجدی به نام امام حسن عسگری (ع) واقع شده است که از پیشینه تاریخی آن اطلاعی در دست نیست. در عکسی قدیمی مربوط به پیش از ساخت و ساز جدید، آن را به صورت یک بنای ساده و کوچک با یک فضای ورودی بزرگ و دو پنجره در نمای شرقی نشان می‌دهد که شباهتی به مساجد متعارف ندارد. به علاوه در دور نمای عکس نصرالله مشکوتی^۲ از چهارطاقی نیاسر، تقریباً نیمی از نمای غربی پشت بنا به صورت تو رفته و فضای سر باز شبیه به سکو دیده می‌شود. در متون تاریخی اشاره‌ای به این مسجد نشده است. همچنین محققانی که از این محل بازدید کرده‌اند، ذکری از آن به میان نیاورده‌اند. برای اطمینان از این امر و یا احتمال وجود نیایش‌گاهی قدیمی، می‌توان به گمانه‌زنی در محل پرداخت. در حال حاضر آب چشمه‌ی اسکندریه از طریق کانالی به زیر مسجد هدایت شده و در حیاط مسجد وارد حوضی شده است، سپس به سمت باغ تالار جریان می‌یابد. تا سال‌های اخیر در روز عید قربان، مراسم قربانی گاو در کنار حوض مسجد برگزار می‌شد. در عکسی که از بنای قدیمی مسجد گرفته شده است، چنین حوضی در جلوی آن دیده می‌شود و به نظر از ساخته‌های جدید به شمار می‌رود.

در جنوب شرق محوطه‌ی چهارطاقی، قبرستانی تاریخی قرار دارد که قدمت آن بنا بر سنگ قبرهای موجود، به دوره‌ی صفویه می‌رسد. گرچه مشکوتی به آثاری از دوران قبل از اسلام در گورستان نیاسر اشاره کرده است اما امروزه شواهدی از آن در دست نیست. حضور گورستان در کنار مجموعه‌های مذهبی، سنتی مرسوم در ایران بوده است که سابقه‌ی آن به دوران قبل از اسلام می‌رسد. بر اساس متون تاریخی باغ تالار و عمارت‌های آن محل تفریح سلاطین و بزرگان صفوی بوده است. در دوره قاجار نیز در میان باغ تالار، بنای معروف به تالار یا حوضخانه ساخته شد. این کوشک تفرجگاه حاکمان و صاحب منصبان کاشان بود. احتمال می‌رود این بنا بنیانی قدیم‌تر داشته باشد، ساخت چنین بناهایی در سنت معماری و شهرسازی ایرانی سابقه‌ای طولانی دارد.

بنابراین جایگاه ممتاز دامنه‌ی کوه وُم در بافت شهری نیاسر، بستر مناسبی را برای شکل‌گیری مجموعه آثاری از دوران قبل و بعد از اسلام فراهم کرده است. آثاری که تا کنون در این مکان شناسایی شده، نشان‌دهنده پیوستگی تاریخی و تداوم سنت‌های فرهنگی در جهت تأمین نیازهای جامعه بوده است. شناخت محیط طبیعی از یک سو و آگاهی از مناسبات سیاسی، دینی، اجتماعی، اقتصادی و مهندسی مترتب بر این آثار از سوی دیگر، موجودیت آن‌ها را معنا می‌بخشد. کوه، آب و بنیان شهر در دامنه‌ی کوه کرکس، از عناصر بنیادین هویت نیاسر بوده است. شهرهای زیادی در ایران در پای کوه

شکل گرفته و تقدس یافته‌اند. هم‌چنین بسیاری از عبادت‌گاه‌ها بر فراز کوه‌ها و یا در کنار آب‌ها بنا شده‌اند. کوه و آب اجزای جدایی‌ناپذیر تاریخ، دین و فرهنگ آریایی بوده‌اند. کوه و آب در باورهای ایرانیان، مقدس و موجودی زنده و زاینده بود. سه آتشکده بزرگ دوره ساسانی با کوه ارتباط داشتند. تثلیث کوه، آب و آتش از عناصر سه گانه مقدس در نیاسر است. بزرگداشت آتش از اقدامات مورد اهتمام شاهان ساسانی بوده است و با وجود ورود اسلام به ایران، مورخان و جغرافی‌نویسان ایرانی و عرب

از جامعه زرتشتی و برپا بودن آتشکده ها در شهرهای مختلف اصفهان تا سده پنجم هجری گزارش کرده‌اند. بنیاد آتشکده نیاسر به فرمان شاه ساسانی از جنبه‌های سیاسی، دینی و اقتصادی حائز اهمیت و بیانگر قدرت و مشروعیت حکومت در حمایت از دین رسمی جامعه است. اگرچه از چگونگی اجرای مراسم دینی توسط روحانیون زرتشتی آگاهی نداریم اما می‌دانیم نیایش آتش در آتشکده‌ها از فرائض و آئین‌ها به شمار می‌رفت و تولید و نگه‌داری آتشکده‌ها دارای سازمانی نظام یافته و بر عهده موبدان بود. ساخت آتشکده‌ها و تامین هزینه‌های نگه‌داری آن‌ها از امور مهم حکومت و مورد حمایت و پشتیبانی حاکمان بود. مردم هر منطقه آن‌ها را گرامی می‌داشتند و آتش مقدس در کانون‌های آئینی هم‌چون حاشیه‌ی دشت کویر، همواره روشن و فروزان بوده است.

نیاسر علاوه بر میراث فرهنگی غنی، از میراث طبیعی متنوعی برخوردار است. این منطقه با اقلیمی کوهستانی از مراکز ییلاقی و گردش پذیراست. کوه کرکس، کوه هیم، که از دشت سر برآورده‌اند، آبشار نیاسر و چشمه‌سارهایی که روزگاری کویر تشنه کاشان را سیراب می‌کرد، نیز باغ‌های فراوان و درختان کهن‌سال مثمر و غیر مثمر در حقیقت اجزا میراث طبیعی نیاسر به شمار می‌روند. هم‌چنین نیاسر در حوزه میراث معنوی یا میراث فرهنگی ناملوس، نیاسر یک گنجینه‌ای ارزشمند است. مراسم‌های آئینی مانند سقایی خوانی، نخل گردانی، قربانی گاو در عید قربان، مراسم هوم بابایی، مراسم گلاب‌گیری و تولید عرقیات گیاهی، جشن اسفندی، دانش‌ها، مهارت‌ها و هنرهای بومی و تولیدات محلی گوشه‌ای از این میراث فرهنگی ناملوس است.

نیاسر در دوران قبل و بعد از اسلام از رونق و اعتبار برخوردار بوده است. علی‌رغم آن‌که نیاسر یکی از مهم‌ترین شهرهای گردشگری شهرستان کاشان محسوب می‌شود، آن‌چنان که شایسته است قابلیت‌های آن مورد توجه قرار نگرفته و مغفول مانده است. لذا امیدواریم با برنامه‌ریزی و بهره‌برداری مناسب از جاذبه‌های تاریخی و طبیعی نیاسر و با شناخت عمیق‌تر از منطقه، بتوان چشم‌انداز روشنی را برای نیاسر ترسیم کرد. در پایان، کلام خود را با شعری از استاد شفیعی کدکنی به پایان می‌برم:

تا کجا می‌برد این نقش به دیوار مرا / تا بدان‌جا که فرو می‌ماند / چشم از دیدن و / لب نیز ز گفتار مرا

پی‌نوشت

(۱) آتش آدران در مناطق کوچک برپا می‌شد و در مرتبه‌ای پایین‌تر از آتش بهرام یا آتش ایالتی قرار می‌گیرد. برای آگاهی بیشتر رجوع شود به:

بویس، مری، (۱۳۸۶ الف). زردشتیان باورها و آداب دینی آن‌ها، ترجمه عسکر بهرامی، تهران: ققنوس.

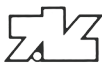
بویس، مری، (۱۳۸۶ ب). «دیانت زرتشتی در دوران متاخر»، دیانت زرتشتی، ترجمه فریدون وهمن، به کوشش کای بار، آسموسن و بویس، تهران: جامی، ۱۳۸۳-۱۳۹۰.

کریستنسن، آرتور، (۱۳۸۲). ایران در زمان ساسانیان، ترجمه رشید یاسمی، تهران: صدای معاصر.

(۲) برای آگاهی بیشتر درباره چهارتاقی نیاسر رجوع شود به:

رضائی نیا، عباسعلی، (۱۳۹۷). «ملاحظات درباره ساختار معماری و کاربری چهارتاقی نیاسر، پژوهش‌های باستان شناسی ایران»، شماره ۱۷، دوره هشتم، ۱۶۰-۱۴۱.

(۳) مشکوتی، نصرالله، (۱۳۴۵). «نظری به تاریخ باستان‌شناسی کاشان و بنای مشهور تاریخی مسجد سلیمان»، هنر و مردم، شماره ۵۴ و ۵۳، ۱۴-۷.



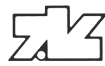
نوشتی در آیین قربانی گاو در نیاسر

ذبح: به هنگام تیغ آفتاب

عباس حلواجی نَشَلجی



شهر تاریخی نیاسر در بیست کیلومتری کاشان و بر سر جاده‌ی کاشان به دلیجان قرار گرفته است. شهر نیاسر از جمله شهرهایی به شمار می‌رود که بسیاری از نمودهای تاریخی و آیینی از روزگار باستان تا به امروز در آن به یادگار مانده است. از جمله مهم‌ترین آثار تاریخی نیاسر می‌توان به چهارتاقی ساسانی، غار رئیس، کوشک صفوی، حمام تاریخی و برج نگهبانی چاله‌قاب اشاره کرد. بنا به روایت‌های تاریخی به جامانده از قرون اولیه اسلامی، شهر نیاسر در دوران ساسانی مورد توجه پادشاهان و سلاطین آن دوره بوده است.



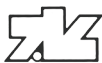
آیین قربانی گاو در روز عید قربان از جمله مهم‌ترین آیین‌های مردم نیاسر است. در نیاسر از دیرباز چنین مرسوم است که اهالی، گاو زرد رنگی را هنگامی که گوساله است خریداری و برای قربانی پُروار کرده، یا گاوی یک رنگ که بدن او عاری از نقص و زخم است را با هم‌پاری یک‌دیگر خریداری کرده و در روز عید قربان در کنار چشمه اسکندریه قربانی می‌کنند.

نیاسری‌ها در روز عید قربان، گاو مخصوص قربانی که باید نَر (وَرزا) باشد را با پارچه‌ای سبز رنگ آذین می‌کنند و در هفت محله‌ی شهر می‌گردانند. گاو قربانی در نیاسر شبیه به نخل عزاداری در کاشان و اطراف؛ در کنار خانه‌هایی که به تازگی عزیزی را از دست داده‌اند، متوقف شده و مردم برای متوقفاً فاتحه‌ای خوانده و خانواده متوقفاً نیز در حدّ توان به دفترداری که مسئول خرید گاو نذری است، کمک می‌کنند. در هنگام گردش گاو در کوچه‌های شهر مردم اسفند دود کرده و با شیرینی و شکلات از افرادی که دنبال گاو قربانی در حال حرکت هستند، پذیرایی می‌نمایند. گاو قربانی با دسته‌ی همراه، با ذکر «الله اکبر، الله اکبر، لا اله الا الله و الله اکبر و لله الحمد والحمد لله علی ما هدانا و له الشکر علی ما اولانا» و ذکر «الله اکبر» تا سرچشمه، مشایعت می‌شود. با رسیدن گاو به سرچشمه، شخصی مذاحی نموده، ذکر مصیبت گرفته و کم کم گاو به محل قربانی رسیده و قبل از اذان ظهر به هنگام تیغ آفتاب ذبح می‌شود. حضور مردم از اقشار مختلف در کنار چشمه وصف ناشدنی است. مردم از ساعات اولیه روز در کنار چشمه منتظر آمدن گاو قربانی هستند. محل قربانی گاو هم اکنون در کنار حوض مسجد امام حسن عسگری (ع) است. این مسجد در کنار چشمه اسکندریه، آتشکده و چنار کهنسال آن قرار گرفته است. اهالی نیاسر این چشمه را به نام چشمه قلعه نیز می‌شناسند. گویا در گذشته معبدی نیز در این محدوده وجود داشته که از مصالح آن در ساخت بنایی در نزدیکی محل استفاده شده است.

محدوده‌ی پیرامون آتشکده، چشمه، درخت چنار و غار ریس از منظر آیینی در نیاسر بسیار مهم و قابل تامل است. در میان حوض مسجد سنگی وجود دارد که از باور اهالی اگر از جای خود برداشته شود خون از زیر آن جاری می‌شود. مردم نیاسر معتقدند خون قربانی باعث برکت محصولات زراعی می‌شود. در آیین قربانی گاو در نیاسر مرسوم است که پس از ذبح گاو، خون گاو وارد حوض مسجد شده و سپس تمام جوی آب و باغات از این خونآب، سیراب می‌شوند.

مرسوم است که گوشت گاو قربانی باید بین تمام فقّرای محل تقسیم شود. در گذشته کدخدا یا بزرگ محل گاو قربانی را ذبح می‌کرد. همچنین در گذشته گاو در کنار چشمه زنانه ذبح می‌شده است و رسم بود که پس از ذبح گاو، گاو را روی تیرهای چوبی سوار کرده و گاو قربانی را از همان راهی که آورده بودند به نخستین نقطه‌ای که گاو راهی چشمه شده بود، بر می‌گردانند. در قدیم ران راست گاو سهم اهالی محله و همچنین کله گاو از دلاک (سلمانی) محل بود. مردم معتقد بودند که دُم گاو نیروی جادویی دارد و آن نیز از دیرباز به حمامی محل می‌رسید.

یکی از راز و اترتین رسم‌های آیین قربانی گاو در نیاسر، تقسیم گوشت قربانی در بین اهالی و به خصوص سهم دلاک و حمامی محل است. در فصل یازدهم از کتاب شایاست ناشایست در مورد بخشش اندام قربانی به ایزدان چنین آمده است: «گوسفند هنگامی که [در مراسم یشت] کشته شود و [اندام‌های آن] جدا [باشد] پس گوشت‌های آن را چنین باید بخش کرد: زبان، آرواره و چشم چپ، از آن هوم ایزد، گردن، از آن اردیبهشت، سر از آن باد ایزد، دست راست، اردویسور، آن



(دستِ) چپ، درواسپ، ران راست، قَروهر گُشتاسب، آن (=ران) چپ، قَروهر جاماسب، پُشت (=پشت مازو)، رَتوبَرزت، پهلوی، از آن مینوان (= موجودات مینوی)، شکمبه، سپندارمذ، خایه، ستاره وُند، گُرده، هَفْثورنگ، و شانه (=سردست)، قَروهر روحانیان، شُش، قَروهر جنگیان، جگر برای آمرزش و نَگهبانی درویشان، اِسپُرز، مَهراسپند، دست (=ماهیچه)، آبان، دل، آتشان، چَرب روده، آردافرو، دنبالچه، قَروهر زرتشت اسپیتمان، دُنبه، بادآردا، چشمِ راست، از بهر ماه، هر چه از ایشان (آن اندام‌ها) بازمانده است، پس دیگر امشاسپندان را است.» (شایست ناشیست، کتایون مزداپور، ص ۱۴۷)

می‌نماید که نظام تقسیم گوشت گاو قربانی در نیاسر ریشه در آیین‌ها و باورداشت کهن مردم این سرزمین دارد. اگر چه امروزه گوشت قربانی گاو بیشتر بین فقرای همه‌ی محله‌های نیاسر تقسیم می‌شود، اما باورهایی که از دیرباز نسبت به تقسیم اندام قربانی همانند سهم دلاک و حمامی و به خصوص سهم اهالی محله‌ی قلعه وجود داشته است به خوبی نظام باورمندی کهن مردم این سامان را نمودار می‌سازد. در گذشته‌ای نه چندان دور، دلاک (سلمانی) و حمامی و داسی (زن حمامی) در جامعه سنتی ایران وظایف خاصی بر عهده داشته‌اند که در جای خود بسیار قابل تأمل است. برای مثال ختنه کردن نوزادان و یا گرفتن استخاره و طالع بینی و ستاره‌چینی دختران دم بخت و... از امور بسیار مهم سلمانی‌ها و همچنین همراهی در مراسم عروسی و عزای اهالی محل از مهم‌ترین وظایف حمامی و داسی (زن حمامی) بود.

آیین قربانی یکی از کهن‌ترین آیین‌ها در میان اقوام و ملل مختلف است. در ایران باستان نیز آیین قربانی از جمله آیین‌های دینی و مذهبی مردمان این سرزمین به شمار می‌رفته است. داستان گوشورون (روان چارپایان سودمند) در اوستا از جمله کهن‌ترین مکتوبات در مورد آیین قربانی در ایران کهن است. در سرود یکم از آهونودگاه از اوستا، گوشورون نزد اهورامزدا از قربانی و کشتار خویش به دست آدمیان گله می‌کند و اهورامزدا مژده زادن زرتشت، ناجی و حامی چارپایان را به او می‌دهد. در یسنه هات ۲۹ در این باره چنین آمده است.

«گوشورون نزد شما گله‌گزار:

- مرا برای چه آفریدی؟ که مرا ساخت؟ خشم و چپاول و تندخویی و گستاخی و دست‌یازی، مرا یک سره در میان گرفته است. مرا جز تو پشت و پناه دیگری نیست. اینک رهاننده‌ای شایسته به من بنمای...

«اهوره» ی با «اشه» همکام، این منزه‌ی فزاینده به‌روزی را بیافرید و «مزدای» ورجاوند، خود آن را برای بهبود جهان (کامروایی) درست کرداران، پیاموخت:

ای منش نیک!

کیست آن که از تُست و مردمان را به راستی خواهد بخشید؟

یگانه کسی که من در این‌جا می‌شناسم که به آموزش ما گوش فرا داده زرتشتِ سپیتمان است. تنها او خواهان آن است که سروده‌های ستایش «مзда» و «اشه» را به گوش (مردمان) برساند. هم از این روست که را گفتاری شیوا و دلپذیر دادیم.» (یسنه هات ۲۹، اوستا، جلیل دوستخواه،

ص ۸ تا ۱۲)

چنان که بر می‌آید انقلاب فکری زرتشت بر ضد آیین مغان که بر محوریت باروری و ستایش نمادهای طبیعی بوده، شکل گرفته است. در اوستا و متون پهلوی از قربانی برای ایزدانی هم‌چون

آناهیتا ایزد بانوی آب‌ها، ایزد مهر، بُرز ایزد و ... سخن رفته است.

داستان قربانی گاو از کهن‌ترین نمونه‌های اسطوره‌شناسی در تاریخ ایران است. نمود این آیین را می‌توان در داستان گیومرث به عنوان نخستین انسان ایرانی و گاو ایوک داد یا گاو یکتا آفریده مشاهده کرد. (بُنْدَه‌ش، مهرداد بهار، ص ۵۴)

همچنین داستان میت‌رای گاو اوژن در ادبیات دینی کهن ایرانی و قربانی گاو در معابد میت‌رای دارای شهرت فراوانی است. در این معابد مراسم قربانی گاو به روشی بسیار خشن برگزار می‌شد. صفحه‌ای بزرگ از آهن که مشبک و پنجره‌دار بود به روی سردابه‌ای قرار داده و نوآموز سالکی که مراسم تشرف را می‌گذرانید، در سردابه و زیر پنجره به شکلی نمادین می‌خوابید. سپس گاو را قربانی می‌کردند و خون به روی سالک نوآموز فرو می‌ریخت. (آیین پر رمز و راز میت‌رایی، فرانتس کومن، ص ۱۸۷)

در آیین زرتشتی اصیل این آیین مورد نکوهش قرار گرفته است چنانچه در بهرام یَشت می‌خوانیم که:

«پس آن‌گاه، او (آهوره مزدا) بانگ بر آورد:

ای مردم!

آیا در این هنگامه که دیوان و یامبور و مردمان دیو پرست خون می‌ریزند و [سیل خون] روان می‌کنند، بهرام آهوره آفریده و گوشورون [روان گاو] شایسته ستایش و نیایش نیستند؟
... در این هنگامه که دیوان و یامبور و مردمان دیو پرست، پشت (گاو) را خم می‌کنند و کمر(ش) را در هم می‌شکنند و اندام‌ها(یش) را دراز می‌کنند، بدان گونه که گویی (او را) می‌کشند، اما نمی‌کشند ...

در این هنگامه که دیوان و یامبور و مردمان دیو پرست، گوش‌ها(ی گاو) را می‌پیچانند و چشم‌ها(یش) را بیرون می‌کشند...

بهرام آهوره آفریده را می‌ستایم.» (بهرام یَشت، کرده هفدهم، بند ۵۴ تا ۵۶، اوستا، جلیل دوستخواه، ص ۴۴۳)

پس بر این بنیاد آیین قربانی گاو دارای خاستگاهی تاریخی و دینی در بین مردم این سرزمین بوده است که حتی در بُره‌های از زمان مورد نکوهش قرار گرفته است.

اما در پاسخ به این‌که چرا قربانی گاو در نیاسر در کنار چشمه آب انجام می‌گیرد باید گفت که از دیرباز آب مورد ستایش ایرانیان بوده است و آناهیتا ایزد بانوی آب‌ها نیز به عنوان موکل آب‌ها شناخته شده و مردم این سرزمین برای این ایزد بانو نیز قربانی‌های بی‌شماری انجام می‌داده‌اند.

در ایران خدایان و آردوی سوره آناهیتا، آب‌های توانمند بی‌آلایش، خاستگاه همه‌ی آب‌های روی زمین است. آناهیتا خاستگاه همه‌ی باروری‌ها، پالاینده‌ی نطفه‌ی نرها، تظهِیر کننده‌ی رحم مادینه‌گان و جاری سازنده شیر در پستان همه‌ی مادران است. (شناخت اساطیر ایران، جان راسل هنیلز، ص ۷۹)

در آبان یَشت از اوستا در مورد ستایش این ایزد توسط پادشاهان و شخصیت‌های اسطوره‌ای ایرانی و قربانی‌های خونین برای این ایزد بسیار سخن رفته است.

در کتاب اوستا آمده است که: «فریدون پسر آتین از خاندان توانا، در سرزمین چهار گوشه وَرَن، صد اسب و هزار گاو و ده هزار گوسفند، او را پیشکش آورد. [...]

اما ریختن خون گاو و باور به فزونی آب و برکت محصولات کشاورزی در نیاسر نیز در جای خود قابل تحلیل و تفسیر است. خون نماد اصل حیات، روان و قوه‌ی جوانی دوباره است. از این رو قربانی خونین صورت می‌گرفت. (فرهنگ مصور نمادهای سنتی، جی سی کوپر، ص ۱۳۶)

بدون شک انسان باورمند در گذشته با قربانی کردن و فدیة دادن و ریختن خون قربانی در آب در پی باروری و برکت خواهی از آناهیتا ایزد بانوی آب‌ها و دیگر ایزدان بوده است. بدون شک تبیین روایت آیین قربانی گاو در نیاسر بسیار زمان می‌طلبد و این کوتاه نوشت چیزی جز معرفی هر چه بیشتر این آیین باستانی به دوست‌داران و خواستاران تاریخ و فرهنگ این سرزمین نیست. آیین قربانی گاو در نیاسر در سال ۱۳۹۰ در فهرست آثار میراث معنوی کشور به ثبت رسیده است.

پی‌نوشت

- آیین پر رمز و راز میتراپی، فرانتس کومن، ترجمه هاشم رضی، انتشارات بهجت، ۱۳۹۳
- اوستا، کهن ترین سروده ها و مت های ایرانی، گزارش جلیل دوستخواه، انتشارات مروارید، ۱۳۸۸ .
- بُنْدَهش، فرنِیخ دادگی، گزارنده مهرداد بهار، ۱۳۹۰.
- تاریخ قم، حسن بن محمد بن حسن قمی، تصحیح دارالتحقیق آستانه مقدسه قم، انتشارات زائر، ۱۳۸۸.
- شایست ناشایست، ترجمه کتایون مزدپور، انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۹۰.
- شناخت اساطیر ایران، جان راسل هنیلز، ترجمه باجلان فرخی، انتشارات اساطیر، ۱۳۸۵.
- فرهنگ مصور نمادهای سنتی، جی سی کوپر، ترجمه ملیحه کرباسیان، انتشارات فرهنگ نشر نو، ۱۳۸۶. ص ۵

پاسداشت چهارتاقی نیاسر، آبان ۹۷



غار رئیس شکوه و شگفتی

علی ابوالفضل

در برخی از نقاط جهان غارهایی یافت می‌شوند که بر اثر عوامل طبیعی تشکیل نشده‌اند، بلکه توسط انسان‌ها در گذشته‌های دور یا نزدیک به منظور اهداف خاصی هم‌چون نظامی، سکونت، انجام آیین‌ها و مراسم مذهبی و استخراج فلزات و سنگ‌های گران‌بها، حفر شده‌اند. در ایران تعداد قابل توجهی از این غارها گزارش شده‌اند که ویژگی آن‌ها در مقابل غارهای طبیعی در شیوهی منظم حفاری، نقشه‌ی هندسی و موقعیت آن‌هاست. غار شگفت‌انگیز نیاسر که اهالی منطقه به آن غار تالار یا رئیس می‌گویند به عنوان شاهکاری از معماری دست‌کند به شمار می‌رود که احتمالاً به منظور اهداف مذهبی و انجام مراسم عبادی خاص در قسمت زیرین باغ معروف به تالار و درون توده سنگی از جنس تراورتن ایجاد شده است. در جریان کاوش‌های باستان‌شناسی صورت گرفته، در لایه‌ای غیرسطحی و سالم تعدادی ابزارهای سنگی گوناگون کشف گردیده که با توجه به تکنیک به کار رفته در ساخت آن‌ها کارشناسان قدمت آن‌ها را به دوره پارینه سنگی، میانه یعنی ۴۰ تا ۲۵ هزار سال قبل نسبت داده‌اند...

غار تاریخی رئیس به لحاظ موقعیت جغرافیایی در «۴۵° ۰۸' ۵۱ طول جغرافیایی و «۱۷° ۵۸' ۳۳ عرض جغرافیایی و با ارتفاع ۱۷۳۰ متر از سطح دریا در قسمت زیرین باغ معروف به تالار و باغ‌های مجاور آن واقع شده است. از آنجایی که بخش نیاسر در مرکز طاق‌دیسی جای گرفته که یال جنوب شرقی و جنوب غربی آن نیز کاملاً مشخص می‌باشد، دهلیزها و راهروهای زیرزمینی غار رئیس در یال شمال غربی طاق‌دیسی مذکور و در آهک‌های ریفی سازند قم و در درون توده سنگی از جنس تراورتن ایجاد شده است و این چنین تصور می‌شود که غار در مسیر شکاف‌ها و رودخانه‌های زیرزمینی که بر اثر انحلال آهک و به وسیله نفوذ آب‌های زیرزمینی و به طور طبیعی به وجود آمده، ایجاد گردیده است. در اطراف دهانه‌ی ورودی غار و هم‌چنین در مسیر اولیه‌ی آن آثاری به اشکال گوناگون به چشم می‌خورد که منشاء آن‌ها سازوکارهای آب‌های فرورونده‌ای است که از آهک محلول اشباع بوده و هنگام چکیدن از سقف غار به صورت



معلق و یا پس از سقوط قطره‌های آب در کف غار ته نشین شده و بدین ترتیب استالاکتیت‌ها در بالا و استالاکمیت‌ها در قسمت پائین تشکیل شده‌اند که در چند نقطه در اطراف دهانه غار به صورت به هم پیوسته وجود دارند و تشکیل ستون‌های سنگی زیبایی شبیه به تنه و شاخه درخت داده‌اند.

پیشینه تاریخی و کاوش‌های باستان‌شناسی اثر

برای نخستین بار طی سال‌های ۷۶- ۱۳۷۵ توسط شرکت ملی فولاد ایران، عملیات شناسایی حفره‌های زیرزمینی مربوط به غار و نقشه‌برداری زیرزمینی و سطحی از آن انجام شد که حاصل آن یک جلد گزارش به همراه نقشه‌های سه بعدی از فضاها بود. در ادامه‌ی بررسی‌ها و مطالعات، مجدد در سال ۱۳۷۸ یک گروه باستان‌شناسی به سرپرستی آقای شاهرخ رزمجو در برخی از نقاط غار اقدام به لایه‌نگاری می‌کنند. باری دیگر نقشه‌برداری این غار باستانی در سال ۱۳۹۱ توسط اعضاء گروه غارنوردی و غارشناسی نقش جهان انجام شده است.

در جریان نخستین فصل کاوش باستان‌شناسی به سرپرستی آقای شاهرخ رزمجو، در لایه‌ای غیرسطحی و سالم تعدادی ابزارهای سنگی گوناگون کشف می‌گردد که با توجه به تکنیک به کار رفته در ساخت آن‌ها، قدمت‌اش به دوره پارینه سنگی میانه یعنی ۴۰ تا ۲۵ هزار سال قبل نسبت داده می‌شود. بر این اساس لایه مذکور احتمالاً بقایای یک اردوگاه فصلی بوده که در نزدیکی چشمه آب قرار داشته است. بررسی‌های انجام شده توسط هیأت باستان‌شناسی مذکور نشان می‌دهد پس از گذشت چندین هزار سال، طی دوران اشکانی و ساسانی فضاها موجود در غار تراشیده شده و مورد استفاده قرار گرفته‌اند. به طوری‌که داده‌های باستان‌شناسی و فرم فضاها نیز موید این موضوع است. علاوه بر این، کشف تعدادی ظروف سفالی مربوط به دوره اسلامی می‌تواند به نوعی نشانگر استفاده از غار در مقاطعی از دوره اسلامی نیز باشد. (رزمجو، ۱۳۷۸)

مشخصات غار رئیس

از جمله اسنادی که در آن به این اثر اشاره شده، کتاب خاتون هفت قلعه تالیف باستانی پاریزی است. این کتاب که مجموعه‌ای از مقالات تاریخی می‌باشد در آن مقاله‌ای از آقای محیط طباطبایی موجود است. در قسمتی از مقاله‌ی مذکور که ترجمه نسخه خطی مربوط به تاریخ قم می‌باشد، در باب سرداب‌های نیاستر چنین آمده است:

«در کوه نیاستر چاه‌ها و سرداب‌های بسیار کنده و بریده‌اند و آن را خود فقیر مشاهده نموده‌ام و به چاه‌ها و سرداب‌های آن رفته‌ام. اگرچه جمع مانع بودند و می‌گفتند به سبب دشواری راه و تنگی و تاریکی، کسی بدان موضع نتواند رفت. از معمرین روایتی می‌آوردند و آن را دلیل بر منع فقیر از حرکت می‌ساختند. اتفاقاً از جهل و غرور دوران شباب، این قضیه موجب زیادتی شوق حرکت بدان موضع شد. پس پنج نفر دیگر که یکی از آن‌ها عالیحضرت میرزا مطلب نواده شیخ عبدالعالی بود بر آن حرکت مصمم گردیدیم و آنچه از آن دیده شد، می‌نگارد.

پس از آن پنج نفر و فقیر که مجموع شش نفر بودیم و سه نفر از این شش نفر اهل نیاستر بودند با دو دبه روغن چراغ و سه عدد چراغ و دو دسته فتیله و کبریت و یک توبره گاه و دو

طناب شتری و به قدر کفایت روزه آذوقه و سنگ چخماق که از ضروریات حرکت بدان موضوع اند و از اسلحه میرزا مطلب شمشیر و سپری و رجب آقای فراش عالیحضرت میرزایی، میرزا محمد معصوم خلف نواب میرزا مهدی که در آن وقت ایشان هم در نیاستر و از مانعین حرکت فقیر بودند یک قبضه تفنگ با خود داشت. همه جا بر تیغه آن کوه می‌آمدیم تا این‌که به شکافی رسیدیم که تا پایین تخمین صد ذرع باشد و در محاذی آن کوه دیگری هست به عرض تقریباً یک ذرع و فاصله دو کوه دو ذرع بود و می‌باید از این تیغ کوه به آن تیغ کوه جست و به سبب ارتفاع کوه و بعد مسافت آن شکاف از زمین و تنگی عرض جای پا، چشم‌ها تاریکی و سرها دور می‌گردند. پس ساعتی در آن‌جا بنشسته و چشم‌ها بر بستیم تا قدری آرامی حاصل شد. پس اول یکی از آن‌ها که از همان قریه و مرد پهلوانی بود ابتدا به جست از آن شکاف عبور کرد و طنابی را گرفته یک سر آن را محکم به میان خود بست و در عقب تخته سنگی نشست و دست‌های خود را بر شکاف‌های کوه گرفت و یک سر دیگر آن طناب را به طرف ما پنج نفر انداخت. یک یک بر کمر خود بستیم و از آن‌جا می‌جستیم. پس هر شش نفر به تیغ کوه دیگر بسته باز بر آن روان شدیم. تا آن‌گاه که منتهی شد به صف‌های که از سنگ بریده و تراشیده بودند و در آن صف دهانه مغاره و نقبی ظاهر بود که بدان‌جا داخل می‌بایست شد و چون تاریک بود هر دو کس را یک چراغ ضروری بود. پس به دستور مقرر سه چراغ روشن، یکی از آن‌ها را پهلوان نیاستری برداشت، اول داخل آن نقب شد و از عقب او فقیر و بعد از ما شخص نیاستری با میرزا مطلب و بعد از ایشان رجب آقا نیاستری داخل نقب گردیدند. هردو نفر یک چراغ داشتیم تا آن‌که نقب منتهی به چاهی شد. پس به آن چاه که عمق‌اش قریب سه ذرع بود در آمدیم در ته آن نقبی بود در آن نقب همی رفتیم تا آن‌گاه که نقب به «چهار صفه»یی منتهی شد که در سنگ تراشیده بودند و در آن صف دهانه نقبی بود. پس بر یکی از آن‌ها قدری کاه به جهت نشان و علامت ریختم و بدان داخل شدیم. آن نیز منتهی به چاهی شد که بر سر آن نیز تخته سنگی بود. به آن چاه درآمدیم. عمقش از چاه اول سه ذرع زیاده بود و هم‌چنین مرتبه به مرتبه عمق چاه‌ها زیاده می‌گردید نقبی که در آن چاه بود ما را به چهار صفه دیگری رسانید. بدین ترتیب تا هفت چهار صفه رفتیم و دیدیم در وضع آن چاه‌ها و نقب‌ها و چهار صفه‌ها تغییری نمی‌یافتیم مگر به کوچکی و بزرگی بعضی از آن چهار صفه‌ها نسبت به هم و در دو چهار صفه غرفه‌ها نیز در سنگ تراشیده شده بودند. بعضی از آن چاه‌ها مربع کنده شده بودند و بعضی مدور. هرچه می‌رفتیم چاه‌ها عمیق‌تر می‌شد و به هیچ وجه روزنه و روشنی در آن‌ها نبود. اثر نوک کلنگ‌ها در آن‌ها ظاهر بود و جمیع آنچه را که کنده بودند به خارج نقل کرده بودند و گمان می‌کردیم که همه آن‌ها را جاروب کرده‌اند. بالجملة تا هفت چهار صفه رفتیم. عمق چاه آخرین به پانزده ذرع می‌رسید و در نقب آخرین اثر رطوبت و آب و وزیدن هوا محسوس گردید و دیگر رفقا راضی به رفتن نگشتند و از آن نقب‌ها که کاه ریخته بودیم به صد مشقت برگشتیم و در وقت غروب آفتاب به منزل خود خدمت مخادیم عظام میرزا محمد معصوم و میرزا ابوطالب و میرمحمد صالح وحکیم سدید و میرزاجان و غیره که رفقای ییلاقات بودند رسیدیم و سرگذشت خود را به جهت ایشان حکایت کردیم و خدام میرزایی بعد از رجوع به دارالسلطنه اصفهان حکایت را به جهت پدر نقل کرد و نواب به جهت غرابت و تازگی که داشت شبی به خدمت



علیحضرت صاحبقرانی عرض نمود فرموده بودند آیا بر قول ناقل اعتمادی هست؟ نواب عرض کرده بود که یکی از سادات قم که آشنای قدیم این بنده درگاهست خود این موضع را دیده و غلامزاده محمد معصوم در نیاستر با او رفیق بوده، اما جرئت رفتن نکرده احتیاط نمود، ولینعمت فرموده بودند که ستم کرده است، در واقع چنان موضعی دیدن دارد.» (باستانی پاریزی، ۱۳۸۰، ص ۲۹۷)

آنچه که مسلم است این که غار رئیس، غاری دست‌کند است با مساحت تقریبی ۱۷۶/۵ متر مربع و به طول تقریبی ۶۵۰ متر در پنج رشته و ورودی‌های متعدد که با استفاده از ابزار ساده ابتدایی در درون توده سنگی از جنس تراورتن، به صورت مجموعه‌ای زیرزمینی حیرت‌آور و پیچیده مشتمل بر راهروهای تنگ و طولانی، فضاهای اتاق مانند با تاقچه‌هایی در دیواره‌های آن‌ها، سکو و ستون‌های سنگی، در چند طبقه ایجاد گردیده است. ارتباط بین طبقات هم‌چنین تهویه هوای فضاها از طریق چاه‌ها و کانال‌های متعددی است که در داخل برخی از فضاها حفر گردیده‌اند. اختلاف ارتفاع پایین‌ترین قسمت غار نسبت به بلندترین قسمت آن بیش از ۷۵ متر است. آنچه که از نظر اصول معماری لحاظ شده در این غار حائز اهمیت می‌باشد، رعایت اصول فنی و مهندسی در ایجاد فضاها در سطوح زیرین کوه هم‌چون یکسان بودن اندازه تقریبی مقطع دهلیزها و چاه‌ها و کانال‌ها و اجرای شیب تقریبی پنج درصد در بیشتر مسیرهای موجود در غار احتمالاً جهت هدایت آب نفوذی به خارج از مجموعه غار، که در مجموع این موارد به نوعی نشانگر وسعت دید سازندگان این مجموعه جالب و پیچیده می‌باشد.

در رشته اول در مسیر شمالی آثار فراوانی از معماری صخره‌ای در دل زمین وجود دارد. تاق‌ها و اتاق‌ها و محل‌های نصب پیه‌سوز جهت روشنایی در دیوار فضاها ایجاد شده‌اند. در مسیر فوق‌الذکر اتفاقی قرار دارد که در امتداد دیواره شمالی آن یک دوراهی که مسدود گردیده وجود دارد. در حین حفاری و پس از انتقال رسوبات به بیرون غار اتفاقی با ستون سنگی مشخص شده که در ادامه دهلیزی وجود دارد که به سمت شمال امتداد پیدا می‌کند. وجود چاهی در قسمت کف اتاق ستون دار ارتباط آن را به طبقه پایین میسر می‌کند.

یکی دیگر از مسیرهای غار، رشته دوم می‌باشد. در این رشته از غار اتاق عجیبی ایجاد شده که دارای سکو می‌باشد. در ضلع جنوب غربی دیوار اتاق مذکور یک راهرو با مقطع کوچک و پر پیچ و خم و چند شعبه وجود دارد که به سمت شرق امتداد یافته و در نهایت به دهانه‌های واقع در صخره آهکی مشرف به شهر نیاسر منتهی می‌شود. این راه، طولانی‌ترین مسیر غار و یکی از شگفت‌انگیزترین مسیرها به شمار می‌رود. در این مسیر محل‌هایی شبیه آب‌انبار و کانال جهت جمع‌آوری و ذخیره‌ی آب ساخته شده است. در این بخش از غار و قبل از رسیدن به آب‌انبار در قسمت میانی دهلیز یک محوطه اتاق مانند و درکف دهلیز نیز کانالی جهت جمع‌آوری آب از مظهر چشمه‌ای که در حال حاضر فاقد آبدهی است، دیده می‌شود.

پس از گذر از قسمت‌های فوق تا محل خروجی غار که به صورت تالاری در درون صخره و مشرف به شهر نیاسر است چند چاه و فقط یک دهلیز سنگی پیچ در پیچ چند شعبه وجود دارد. در رشته اول و دوم غار هزارتوی رئیس که طولی معادل ۳۳۶ متر دارد مجموع ۱۱ اتاق به ابعاد گوناگون و ۱۷ حلقه چاه در این بخش از غار مورد شناسایی قرار گرفته است. از تعداد ۱۷ چاه مذکور شش حلقه چاه مسدود و بقیه باز هستند. در واقع این چاه‌ها نقش ارتباطی بین طبقات

را ایفا می‌کنند.

رشته سوم غار بسیار استادانه و با راه‌های فرعی و گمراه کننده متعدد به صورت تونل‌های سنگی و چاه‌های ارتباطی رو به پایین و بالا و دهلیزهای فراوان در دل تپه آهکی ایجاد شده و به نظر می‌رسد قدیمی‌تر و دست‌نخورده‌تر از رشته‌ی اول و دوم غار باشد. قبل از عملیات اکتشافی مرحله سوم و پاک‌سازی و آماده‌سازی و تجهیز غار مصنوعی توسط حفاران، تصور بر این بوده که این مجموعه به صورت مجزا و بسته بوده که به غیر از ارتباط با دهانه‌ی اصلی به جای دیگری راه نداشته باشد. لکن پس از پاک‌سازی کف اتاق‌ها و دهلیزها در گوشه‌ی سمت چپ اتاق بزرگ، دهانه‌ی یک تونل سنگی پیدا می‌شود. این مسیر که شبیه به یک راه فرار است اکتشافش سبب شده اختلاف ارتفاع مجموعه غار از محل ورودی اصلی رشته‌ی اول در باغ تالار تا نقطه انتهایی مسیر فوق به بیش از ۷۵ متر برسد.

رشته‌ی چهارم در جنوب باغ تالار و در درون یکی از باغات محله‌ی تالار نیاسر به نام باغ توسلی واقع شده است که از یک راهروی سنگی و یک اتاق و سه حلقه چاه تشکیل گردیده است که وسعت و طول آن محدود می‌باشد و مساحت تنها اتاق آن شش و نیم متر مربع است. به نظر می‌آید این محل، قبرستان زرتشتیان بوده است زیرا از این مکان تعدادی آثار فک و دندان انسان و مهره‌های تزئینی و فلزی شبیه گوشواره کشف گردیده است.

رشته پنجم، در زمهره محل‌هایی است که در چارچوب مطالعات شرکت ملی فولاد کشف و درون آن از خاک و سنگ و زنگار ناشی از گذر سالیان دراز خالی گردیده است. این دهلیز سنگی به طول ۵۷ متر و دو حلقه چاه مورد شناسایی قرار گرفته است. متأسفانه به دلیل آن‌که قسمتی از تونل سنگی دست‌کند آن با خاک دستی پرگردیده و به عنوان پی دیوار ساختمان مسکونی بالای آن مورد استفاده قرار گرفته و نیز به دلیل حفظ ساختمان و مسایل ایمنی، پیشروی بیشتر در این مسیرمقدور نبوده است.

در مورد کاربری این مجموعه نظر بر این است که به دلیل وجود فضاهای محراب گونه در غار، تاریک و پنهان بودن فضاها، هم‌جواری با آبشار و غیره این غار را به عنوان معبدی متعلق به پیروان آئین میترا می‌توان به شمار آورد. البته خاطر نشان می‌سازد اثبات نظر فوق منوط به انجام تحقیقات و مطالعات بیشتر است.

پی‌نوشت

- باستانی پاریزی، محمد ابراهیم، ۱۳۰۴، خاتون -هفت قلعه (مجموعه مقالات تاریخی)، چاپ ششم، تهران:

روزبهان

- شاهرخ رزمجو و بابک امین تفرشی، برگرفته از -سایت www.soas.as.uk

- شاهرخ رزمجو، ۱۳۱۰، گزارش کاوش در غار -نیاسر، آرشیو میراث فرهنگی کاشان (منتشر نشده)

- محوی، محمد رضا - ۱۳۱۲، گزارش مقدماتی، بررسی تونل قدیمی در منطقه نیاسر کاشان، آرشیومیراث فرهنگی کاشان (منتشر نشده)

- گزارش نقشه برداری غار رئیس نیاسر، ۱۳۹۱. (منتشر نشده)

- آرشیو پایگاه میراث فرهنگی و گردشگری شهر تاریخی نیاسر. www.gsi.ir

آتشکده نیاسر قابلیت تعیین
ابتدای فصل‌ها را ندارد

آتشگاهی دیرینه پابرجا

ایرج صفایی (مسئول رصدخانه دانشگاه کاشان)

ابتدا از طرف خودم و دوستان آتشکده‌ی نیاسر از برگزارکنندگان این گردهمایی سپاسگزاری می‌کنم. در واقع حضور چنین جمعی نشانی است بر رشد فرهنگی منطقه. گفتنی است تیم ملی المپیاد نجوم آماتوری ایران در سال ۲۰۱۸ قهرمان جهان شد. شاید اسمی از نیاسر برده نشود ولی هیچ وقت تیم المپیاد نجوم ایران جدای از نیاسر نیست. گروه‌های نجوم آماتوری زیادی برای رصد آسمان در کنار این آتشکده حاضر می‌شوند و این‌جا میعادگاهی است برای منجمان. چرا که آلودگی نوری کم و آسمان بسیار خوبی برای فعالیت نجوم رصدی دارد.

موضوع این نوشتار راجع به یک نظریه در مورد آتشکده‌ی نیاسر است. این آتشکده یک بنای باستانی است. در زمان راه‌اندازی رصدخانه‌ی دانشگاه کاشان در سال ۱۳۸۵ نظریه‌ای بیان شد که طرفداران زیادی داشت و به طبع کنجکاوی مرا برانگیخت. هرچند امروز منتقد این نظریه هستم، اما به دیدگاه آقای رضا مرادی غیاث‌آبادی، ارائه‌کننده‌ی این نظریه احترام می‌گذارم. زیرا گاهی لازم است با نگاهی متفاوت به بناهای تاریخی نگاه کنیم.

در این نظریه گفته شده که این بنا ابتدای فصول را مشخص می‌کند. طوری که لحظه طلوع خورشید در روز نخست هر فصل، خط دید ناظر بر یکی از محورهای بنا منطبق است. این نظریه علاوه بر وبسایت شخصی آقای مرادی غیاث‌آبادی، در دو کتاب هم منتشر شده است. در کتاب بناهای تقویمی و نجومی ایران (رصدخانه‌های ایران) در سال ۱۳۸۲ و کتاب چهارتاقی‌های ایران در سال ۱۳۸۹ آمده است که هر یک این نظریه را تشریح کرده‌اند.

من غیر از محاسبات نجومی مربوط به این بنا سعی کردم در طول سال از زاویه‌ی طلوع خورشید در این بنا تصویربرداری انجام بدهم. بیشتر مردم تصور می‌کنند که خورشید هر روز دقیقاً از سمت مشرق طلوع می‌کند. در صورتی که این‌طور نیست. خورشید فقط در اعتدالین یعنی نوروز و روز نخست مهر از مشرق طلوع می‌کند. به دلیل این‌که در این دو روز، زاویه میل خورشید تقریباً

صفر است. اما در دیگر روزهای سال به دلیل زاویه‌ی میل خورشید، نقطه‌ی طلوع خورشید اندکی نسبت به مشرق تغییر می‌کند. میزان انحراف نقطه‌ی طلوع خورشید وابسته به عرض جغرافیایی هم هست. نقطه‌ی طلوع خورشید در فصل‌های بهار و تابستان به سمت شمال منحرف می‌شود و در فصل‌های پاییز و زمستان به سمت جنوب. بیشترین انحراف در انقلاب‌ها رخ می‌دهد. روز نخست تیرماه برابر با انقلاب تابستانی است. در این روز نقطه‌ی طلوع خورشید بیشترین انحراف را نسبت به مشرق دارد و جهت آن در نیاسر نزدیک به شمال شرقی است. در روز نخست زمستان، یعنی یکم دی، نقطه‌ی طلوع خورشید بیشترین انحراف را به سمت جنوب دارد. در این روز نقطه‌ی طلوع خورشید در نیاسر به سمت جنوب شرقی نزدیک می‌شود.

طبق این نظریه گفته شده که خورشید در اعتدالین از یکی از محوره‌ای آتشکده نیاسر طلوع می‌کند. اما نه ابتدا فصل بهار و نه ابتدای فصل پاییز، از هیچ‌کدام محوره‌ای بنا خورشید طلوع نمی‌کند. بنابراین اول فصل بهار و اول فصل پاییز ما اصلن منظره خاصی از طلوع خورشید در این بنا نداریم. من محل کارم یعنی رصدخانه دانشگاه کاشان بسیار نزدیک به این آتشکده است و در پنج نوروز هنگام طلوع خورشید کنار این آتشکده بوده‌ام. اوایل دو فصل دیگر، یعنی اول فصل تابستان و اول فصل زمستان چگونه است؟ برایم جالب بود که منظره خاصی قابل مشاهده است. اما به صرف قابل مشاهده بودن، قابلیت اندازه‌گیری را نشان نمی‌دهد. یعنی اگر بخواهید مثلن عرض یک خیابان را اندازه‌گیری کنید، با مشاهده و تخمین؛ پاسخ درستی به دست نمی‌آید. بلکه باید یک شاخص استاندارد داشته باشیم و اندازه‌گیری خود را با یک مقیاس مشخص انجام دهیم.

در حین مشاهدات در روزهای متوالی، متوجه شدم در ابتدای تابستان و زمستان، تنها یک روز نیست که خورشید از زاویه بین ستون‌های آتشکده نیاسر طلوع می‌کند. بلکه در بازه زمانی بیش از یک ماه، طلوع خورشید از بین ستون‌های چهارتاقی قابل مشاهده است. بنابراین نه تنها یکم تیر و یکم دی، بلکه حدود یک ماه قبل و یک ماه بعد هم این منظره قابل مشاهده است. چون تغییرات زاویه‌ی میل خورشید وقتی به انقلاب‌ها نزدیک می‌شود، خیلی ناچیز است. از طرفی تغییرات زاویه‌ی میل خورشید نسبت به انقلاب‌ها، متقارن است. برای نمونه زاویه‌ی میل خورشید در یکم خرداد حدود ۲۰ درجه است. در یکم تیر زاویه‌ی میل خورشید به حدود ۲۳٫۵ درجه می‌رسد. ولی باز در یکم امرداد به حدود ۲۰ درجه کاهش می‌یابد. بنابراین در بازه‌ی زمانی حدود پنجاه روز فقط سه درجه تغییرات زاویه میل را شاهد هستیم. بنابراین نقطه‌ی طلوع خورشید هم در روزهای قبل و بعد از انقلاب تابستانی، یعنی انتهای فصل بهار و ابتدای فصل تابستان تغییر زیادی نمی‌کند. این مطلب در مورد انقلاب زمستانی هم رخ می‌دهد. یعنی انتهای فصل پاییز و ابتدای فصل زمستان، نقطه‌ی طلوع خورشید تغییر زیادی نمی‌کند.

می‌گویند وقتی می‌خواهی کسی یا چیزی را تخریب کنی، یکی از روش‌هایش این است که به اشتباه از آن تعریف کنی. آتشکده‌ی نیاسر یک بنای باستانی با دیرینه‌گی حدود دو هزار سال است. مهم‌ترین ویژگی آتشکده‌ی نیاسر همین است که هنوز پابرجاست. مگر چند ساختمان پانصد ساله یا حتی صد و پنجاه ساله پابرجا باقی مانده است؟ نکته‌ی بسیار مهمی است که این سازه، تقریباً دو هزار ساله است. نکته‌ی دوم ساختار معماری آن است که باید به آن توجه شود. چرا ما باید به صورت غیراصولی از یک بنا تعریف کنیم و این تعریف و تمجید دهان به دهان بچرخد و در واقع

یک تصویر دروغین از این سازه بسازیم؟

آتشکده نیاسر بنای مهمی است. اما ابتدای فصل‌ها را نمی‌توان با آن مشخص کرد. من دست‌کم از بیست و پنج روز قبل و بیست و پنج روز بعد از یکم تیر، از لحظه طلوع خورشید از بین ستون‌های آتشکده نیاسر عکس‌برداری کرده‌ام. در زیر عکسی که در بیست و پنجم تیر ۱۳۷۸ از طلوع خورشید از بین ستون‌های آتشکده‌ی نیاسر ثبت شده را می‌توانید ببینید. مشاهده می‌کنید که شبیه به عکس‌هایی است که طلوع خورشید در یکم تیر از بین ستون‌های این بنا را نشان می‌دهد. در این گستره زمانی، خورشید تقریباً از نزدیک نقطه‌ی طلوع انقلاب تابستانی طلوع می‌کند. کدام تقویم است که می‌تواند تِلُرانس پنجاه روزه داشته باشد؟ اصلاً طی پنجاه روز در هر فصلی از سال که باشیم، تغییرات آب و هوایی قابل ملاحظه‌ای داریم تا حدی که هر موجود زنده‌ای متوجه آن می‌شود. ما اگر نمی‌توانیم افتخارات ایران اضافه کنیم، دست کم تلاش کنیم افتخارات موجود را پاس بداریم و به دست آیندگان بسپاریم.

پاسداشت هشتادمین سالروز ثبت بنای چارتاقی نیاسر

یکشنبه بیستم آبان ماه ۹۷، ساعت ۱۵ تا ۱۷
نیاسر، محله‌ی تالار، چارتاقی





از کاج تا کاج

عصر شهرپور

در شهرپور نود و هفت، انجمن صنفی داستان‌نویسان تهران، همایش حق مالکیت حق ادبی را در قمصر، برگزار نمودند. از برنامه‌های جنبی این همایش؛ گفت و گزاری درباره‌ی ادبیات ایران، با حضور اعضای انجمن صنفی و همچنین علاقه‌مندان به هنر و ادبیات در خانه‌ی کاج برگزار شد. این نشست با شعرخوانی جواد مجابی آغاز شد و با گفت‌وگوی محمدحسن شهنسوازی، احمد پوری، امیرحسین چهل‌تن و حسین سن‌پور ادامه یافت.



ما هیچ ما نگاہ

موزه‌ی منوچهر شیبانی با همکاری انجمن شاعران جوان کاشان و مؤسسه پالیز فرهنگ و فرانگی در پانزدهم مهرماه نود و هفت، هم‌زمان با نودمین سال‌روز تولد سهراب سپهری، یادمان «ما هیچ ما نگاه» را در خانه‌ی کاج برگزار کرد. در این یادمان، جواد مجابی به بررسی نقاشی و شعر سهراب پرداخت و دکتر محمد راستگو از شعر سهراب و شاعران هم‌عصرش گفت. ناصر سرافرازی نیز به خاطرات و پادهای مردم کاشان از سهراب پرداخت.

یاسداشت چهارتاقی نیاسر

چهارتاقی نیاسر، یکی از آثار تاریخی شهر نیاسر از توابع کاشان است. پژوهشگران این بنا را سازه‌ای از اواخر دوران اشکانی یا اوایل دوران ساسانی می‌دانند. این سازه از کهن‌ترین، بزرگ‌ترین و سالم‌ترین نمونه‌های چهارتاقی ایران است. بیستم آبان ماه نود و هفت، هشتادمین سالروز ثبت ملی این چهارتاقی در فهرست آثار ملی است. موزهی منوچهر شیبانی با همراهی اداره‌ی میراث کاشان، شهرداری نیاسر، رسانه‌های بومی کاشان و نهادهای غیردولتی، پاسداشت



هشتادمین سالروز ثبت این بنا را در شهر نیاسر و در پایین دستِ این بنا برگزار کرد. در بخش بوم این شماره، یادداشت‌هایی از شهر نیاسر را می‌خوانید.

نقد کتاب؛ نقد و بررسی رمان بند محکومین نوشته‌ی کیهان خانجانی

در آبان ماه نود و هفت، کیهان خانجانی به پاس چاپ رمان بند محکومین مهمان انجمن نویسندگان هزار افسانه‌ی شهرزاد بود. این نشست با حضور علاقه‌مندان به حوزه‌ی ادبیات در خانه‌ی کاج برگزار شد. خانجانی در ابتدا بخش‌هایی از رمانش را خواند، سپس در خصوص ساختار کلی بند محکومین و همسانی شکل روایی آن به متون کهنی هم‌چون؛ هزار و یک شب و تذکره الاولیاء پرداخت.

کارگاه داستان و رمان کودک

در سال نود و هفت، کاشان به عنوان پایتخت کتاب ایران انتخاب شد. خانه‌های تاریخی - اقامتی کاشان با همکاری ادارات و نهادهای دولتی، نخستین جشنواره‌ی بین‌المللی کتاب کودک و نوجوان



را برگزار کردند. در حاشیه‌ی این جشنواره، کارگاه‌های آموزشی متنوعی در جای جای شهر برگزار شد. به دلیل پشتوانه‌ی عمل‌کرد خانه‌ی کاج در حوزه‌ی ادبیات داستانی، کارگاه‌های داستان‌نویسی کودک، رمان نوجوان و نشست داستان‌نویسی با حضور آقایان راستی، شاه‌آبادی و عموزاده خلیلی در خانه‌ی کاج برگزار شد.

نقد کتاب؛ نقد و بررسی مجموعه شعر آدم برفی‌های بافتنی

آدم برفی‌های بافتنی، سومین مجموعه شعر مرضیه انصاری‌زاده، پس از به نام دخترم سوگند و مزامیر من است که توسط نشر آنیما به چاپ رسیده است. مرضیه انصاری‌زاده بیش از یک دهه است که در محفل‌ها و انجمن‌های شعری کاشان فعال است. این نشست با حضور آقایان هرمز علی‌پور و سجاد بهارلو به عنوان منتقد مهمان در آذر ماه برگزار شد و در خصوص عناصری چون بوم، زبان ساده و خیال‌ورزی‌های شاعرانه‌ی شعر انصاری‌زاده گفت‌وگو شد.



کارگاه آموزش گردشگری

موزه منوچهر شیبانی در دی ماه نود و هفت، با دعوت از دکتر سید مصطفی رسولی‌منش، کارگاه دو روزه‌ی توسعه‌ی گردشگری پایدار را برگزار نمود. رسولی‌منش در روز نخست در خصوص اهمیت توسعه‌ی گردشگری پایدار و راه‌کارهای آن صحبت کرد و روز دوم به موضوع مشارکت در زمینه‌ی توسعه‌ی گردشگری و حفاظت از میراث پرداخت.

اجراخوانی؛ داستان آنها و آرشیگ

گروه تئاتر کاج در دی نود و هفت، اجراخوانی داستان آنها و آرشیگ را در خانه‌ی تئاتر کاشان برگزار کرد. علی دارمی‌زاده نویسنده و کارگردان این اجرا، فشرده‌ای از نمایش‌نامه‌ی اصلی را توسط گروه اجرایی‌اش به روی صحنه برد. دارمی‌زاده در نمایش «آنها و آرشیگ» به سراغ دوپاره‌های ابدی ازلی رفته است. نمایشی درباره‌ی ما و آن‌ها، خودی یا غیرخودی، دوست یا دشمن، حیدری یا نعمتی. دارمی‌زاده در جستجو برای یافتن تخم این کینه و نفاق هزاران ساله به سراغ نخستین‌ها رفته است.

نمایش نامه خوانی؛ خاطرات هنرپیشه نقش دوم

در بهمن ماه نود و هفت، نمایش نامه خوانی خاطرات هنرپیشه نقش دوم نوشته ی بهرام بیضایی در خانه ی کاج اجرا شد. این نمایش نامه طی سه روز و توسط اعضای خانه ی تئاتر کاشان روخوانی شد.

نقد کتاب؛ نقد و بررسی تاخون نوشته ی حسین طبسی

نشست نقد رمان تاخون نوشته ی حسین طبسی در بهمن ماه نود و هفت با همکاری انجمن نویسندگان هزار افسانه ی شهرزاد و موزه ی شیانی برگزار شد. تاخون دومین رمان طبسی پس از گریستان است که توسط نشر ققنوس به چاپ رسیده است. این نشست با حضور نویسنده و منتقد مهمان حسن محمودی در خانه ی کاج برگزار شد. در خصوص جسارت نویسنده در پرداخت به موضوعات تاریخی شهر کاشان گفت وگویی صورت گرفت.

کاشان شناخت

پرداختن به ابعاد فرهنگی بوم کاشان، با پستوانه ی تمدن چندین هزار ساله ی این شهر، هدفی بود که با کارگاه های کاشان شناخت در خانه ی کاج، شکل اجرایی پیدا کرد. موزه ی منوچهر شیانی با همکاری مرکز کاشان شناسی دانشگاه کاشان، پنجمین نشست کاشان شناخت را در اسفند ماه نود و هفت برگزار کرد. موضوع این نشست از سلسله نشست های مطالعات علمی منطقه ای، فرهنگی کاشان به نخستین گام های یک جانشینی در منطقه؛ تپه ی سیلک، تپه ی شورابه و تپه ی قبرستان نوش آباد اختصاص داشت. دکتر سید جواد حسین زاده سخنران این نشست بود.

نمایشگاه عکس کاج

در اسفند ماه نود و هفت، و به بهانه ی نوروز، خانه ی کاج میزبان نمایشگاه گروهی عکس هنرمندان کاشان بود. عکس ها با موضوع کوچه و گذرهای قدیم کاشان انتخاب شده بود. این نمایشگاه با بیست و دو عکس از پانزده عکاس، از اسفند ماه نود و هفت تا پایان اردیبهشت ماه نود و هشت در خانه ی کاج برای بازدید عموم دایر بود.

نقد کتاب؛ نقد و بررسی هفت گنبد نوشته ی محمد طلوعی

انجمن نویسندگان هزار افسانه شهرزاد در تداوم سلسله نشست های تخصصی داستان، به موضوع ناداستان پرداخت. این نشست با حضور محمد طلوعی نویسنده ی مجموعه داستان هفت گنبد در فروردین ماه نود و هشت در خانه کاج برگزار شد. طلوعی در این نشست از تجربه سفرهایش و چگونگی تبدیل آن به داستان های هفت گنبد سخن گفت.

پاتوق فیلم کاج

تماشای فیلم در فضای خانه ی تاریخی کاج، امکانی است که موزه ی منوچهر شیانی ایجاد کرده است. دومین پاتوق بهاری فیلم کاج به فیلم هایی از سینمای دانمارک اختصاص داشت. فیلم های؛



موفقیت بزرگ، سرکلین کوکو و کرگدن وحشی، خروج، ویلیام هستم، میدان مین، آن روز خواهد آمد، بازی بزرگ، رئیس جمهوری از شمال، دختر جادوگر، دره نهنگ، ده دقیقه از زندگی من، با همکاری موزهی شبیانی، انجمن سینمای جوانان و سفارت دانمارک از یازدهم تا چهاردهم اردیبهشت ماه نود و هشت اکران شد.

شب زاینده رود

دعوت از انجمن‌های داستان‌نویسی دیگر شهرها، از جمله اتفاقات فرهنگی‌ای است که توسط انجمن هزار افسانه شهرزاد رقم می‌خورد. در اردیبهشت ماه نود و هشت انجمن نویسندگان هزار افسانه‌ی شهرزاد میزبان نویسندگان موسسه روایت کلک خورشید اصفهان بود. این نشست با داستان‌خوانی نویسندگان اصفهانی و همچنین معرفی تازه‌های منتشر شده از اعضای این موسسه همراه بود.

کاشان روایت یک عشق جاودانه

کاشان روایت یک عشق جاودانه، کتاب عکس و نوشته‌های سعید شریفی است. سعید شریفی متولد شهر ری و بزرگ‌شده‌ی برلین است. او از سر زدن‌های گاه به گاهش به کاشان در طول سالیان، عکس‌هایی گرفته و روایت‌هایی را از دل فرهنگ عامه‌ی کاشان جمع‌آوری کرده است. این کتاب، اول بار به زبان آلمانی در برلین به چاپ رسیده است و سپس با ترجمه‌ی شهرزاد رشید، توسط نشر نظر منتشر شده است. رونمایی و نمایش عکس‌های سعید شریفی در اردیبهشت ماه نود و هشت با حضور او در خانه‌ی کاج برگزار شد.

زنده باد زبان

زنده باد زبان، آخرین کتاب حسن قریبی است که در خرداد ماه نود و هشت در خانه‌ی کاج رونمایی شد. حسن قریبی پیش از این سه مجموعه شعر به چاپ رسانده است. به واسطه‌ی همکاری با فرهنگستان زبان و ادب فارسی در تاجیکستان کتاب‌های «فرهنگ املاهی خط فارسی به سیریلیک تاجیکی» و «دستور خط فارسی تاجیکی» از دیگر فعالیت‌های حسن قریبی در حوزه‌ی مشترک فرهنگی ایران و تاجیکستان به شمار می‌آید. زنده باد زبان حاصل سه سال کار و زندگی در میان تاجیکان است.

نشست‌های داستان‌خوانی هفتگی؛ شب داستان

داستان‌خوانی‌های پنج‌شنبه‌های انجمن هزار افسانه‌ی شهرزاد به روال سالیان، پنج‌شنبه‌های دوم و آخر هر ماه با حضور علاقه‌مندان به حوزه‌ی ادبیات داستانی در خانه‌ی کاج برگزار می‌گردد. این نشست‌ها با محوریت خوانش داستان و نقد و بررسی همراه بوده که توانسته است به پاتوقی برای پاگرفتن نویسندگان و کشف استعدادهای جوان منجر شود.



ابوشاهی

کاشان ۱۳۵۴، لیسانس گرافیک از دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد ۱۳۷۹، فوق لیسانس ادیان و عرفان از دانشگاه علوم و تحقیقات تهران ۱۳۹۱

نمایشگاه انفرادی:

سری رساله نفس، گالری هما، تهران ۱۳۹۷، سری رکوکو یا گنبد نار، گالری هما، تهران ۱۳۹۶، آیینه شمعدان، گالری هما، تهران ۱۳۹۲، فرش‌های شاهی، گالری هما، تهران ۱۳۹۱، نمایش عکس «کاشانجلس»، خانه منوچهری، کاشان ۱۳۹۱، نمایش مجسمه سری «گیاهان دارویی» گالری هما، تهران ۱۳۸۶، نمایش عکس، گالری آی، دبی ۱۳۸۶، کالیگرافی «رقصیدن با چشمان بسته»، گالری سعدآباد ۱۳۸۱

نمایشگاه گروهی:

ای ایران، گالری هما، تهران ۱۳۹۳، اسکوپ، آرت فر فریز، میامی ۱۳۹۱، بی پردگی حروف، مرکز گرند، ژنو ۱۳۹۱، نسل بعدی کالیگرافی ایران، گالری هیلدبرند، زوریخ ۱۳۹۱، الترناتیو کالیگرافی ۲، آرت فر وین، وین ۱۳۹۱، کالیگرافی جایگزین، گالری هما ۱۳۹۰، خوشنویسان نوکرا در فرهنگستان هنر ۱۳۸۶، شرکت در چهارمین بینال مجسمه تهران ۱۳۸۵، مجسمه های شهری، فستیوال دبی، دبی ۱۳۸۳، سلف پرتو، گالری آبتین، تهران ۱۳۸۰

رخداده:

گنبد ایدری، موزه فرش، تهران ۱۳۹۷، چیدمان نار، خانه هنرمندان، تهران ۱۳۹۶

کتابها:

خوشنویسی و عرفان، نشر پیکره، تهران ۱۳۹۴، ایران موتومورفسیس، گردآوری لوجیانو بنتون، رم ۱۳۹۳، به یادگار نوشتن خط دلتنگی (مجموعه عکس)، نشر نظر، تهران ۱۳۹۲، با دنده‌ی سنگین حرکت کنید (شعر)، نشر ماهریز، تهران ۱۳۸۶، چشم ۸، نشر ماهریز (مجموعه عکس)، تهران ۱۳۸۵، پرسیدن راه را دورتر می‌کند (کاریکلماتور)، نشر ماهریز ۱۳۸۱



خانه احسان، نخستین خانه‌ی تاریخی کاشان است که با تغییر کاربری، به مجموعه فرهنگی - اقامتی (اقامتگاه بومی) تبدیل شده و در فهرست آثار ملی ایران به شماره ۱۳۳۲۵ به ثبت رسیده است. مالک خانه، حاج میرزا آقا احسان از تجار نیکوکار کاشان بوده است. آب‌انبار و حمامی نیز در محله «درب باغ» ساخته شده و به نام وی خوانده می‌شود. این خانه در اسفند ۱۳۸۰ توسط جناب آقای مهندس محمد مروج حسینی خریداری شده و برای کاربری فرهنگی به کانون اندیشه جوان - سپهری اهدا شده است. مرمت، احیاء و تغییر کاربری خانه تاریخی احسان، نمونه‌ای از مشارکت‌های فرهنگی این سازمان مردم‌نهاد و غیر دولتی به شمار می‌آید.

مجموعه فرهنگی اقامتی احسان با داشتن اقامتگاه سنتی و مدرن، موزه و گالری، تالار فیلم و تئاتر و اجتماعات، کتابخانه، کارگاه سفال و صنایع دستی، دوچرخه سواری در بافت تاریخی، ارائه غذاهای بومی و گیاهی، برگزاری تورهای گردشگری، امتیازهای فراوانی برای رونق توریسم فرهنگی پدید آورده است.

KAJ

KASHAN - NO2&3
SPRING & SUMMER - 2019



قیمت: ۵۰ هزار تومان