آواز

تا جان در بدن دارم خواهم خواند

گفت‌وگوی رضیه انصاری با **مژگان شجریان**

Cover: Based on a photo from Mojgan Shajarian's website

با نوشته‌های

علی ثباتی
فرشته احمدی
علیرضا اسماعیل‌پور
مهدی افضلی گروه
امین السادن
رضیه انصاری
سمیرامیس بابایی
نجمه باغیشنی
علیرضا بهنام
رامین بیرق‌دار
ماهان تیرماهی
امیر حکیمی
محسن خیمه‌دوز

لیدا دقیقی
مهران راد
سعید رضادوست
خاتمه رضایی
ابراهیم رهنما
بهمن زارع‌کهن
سام سجادی
مهدی فراهانی
گلچهره فرخ‌کیش
اسماعیل مولایی
فریاد ناصری
ایلیا نیک
امیرحسین یزدان‌بد

۵

فرهنگ و ادب

هفته

سال شانزدهم | شماره ۵
پنج‌شنبه ۱۶ آذر ۱۴۰۲ | ۷ دسامبر ۲۰۲۳

اشتراک

- اهل مطالعه هستید؟
- به فرهنگ و ادبیات علاقه‌مندید؟

پس با اشتراکِ ماهنامه‌ی الکترونیکی هفته‌ٔ فرهنگ و ادب، پویایی و رشد این رسانه‌ی مستقلِ فرهنگی را تضمین کنید!

هزینه‌ی اشتراک برای ۱۲ شماره

- **عادی:** ۱۲۰ دلار کانادا
- **دانشجو:** ۶۰ دلار کانادا
- **اسپانسر:** ۲۴۰ دلار کانادا
- **سازمان:** ۳۰۰ دلار کانادا
- **حمایتی: همت عالی**
- **خوانندگان در ایران:** ۶۰۰ هزارتومان

(درآمدِ اشتراک از ایران به نوجوانانِ مستعدِ داخل، جهت تشویق به فعالیتِ هنری و ادبی اهدا خواهد شد.)

www.hafteh.ca

هفته

فرهنگ و ادب

روش اشتراک

ارسال یک ای‌میل کوتاه مبنی بر درخواست اشتراک به
adab@hafteh.ca

روش پرداخت

ای‌میل ترانسفر به

accounting@hafteh.ca

هفته‌ی فرهنگ و ادب | سال شانزدهم | شماره ۵
پنج‌شنبه ۱۶ آذر ۱۴۰۲ | ۷ دسامبر ۲۰۲۳
ناشر: Journal Hafteh

سردبیر: فرشته احمدی
دبیر شعر: مهدی گنجوی
دبیران کندوکاو و جستارهای پژوهشی: مهران راد و مهدی گنجوی
دبیر ادبیات و هنر کانادا: نیاز سلیمی
دبیر هنرهای تجسمی: ژینوس تقی‌زاده
دبیر صحنه و سینما: محسن خیمه‌دوز
دبیر کتاب و داستان: فرشته احمدی

مدیر مسئول: خسرو شمیرانی
مدیر روابط عمومی: مینا مهدوی
ویراستار: تیم ویراستاری هفته
صفحه‌آرایی: تیم صفحه‌آرایی هفته

با سپاس از همکاران این شماره: علی ثباتی، علیرضا اسماعیل‌پور، آصفه آصفی، مهدی افضلی گروه، امین السادن، رضیه انصاری، سمیرامیس بابایی، نجمه باغیشنی، امیرحسین بختیاری، علیرضا بهنام، رامین بیرق‌دار، ماهان تیرماهی، امیر حکیمی، لیدا دقیقی، سعید رضادوست، خاتمه رضایی، ابراهیم رهنما، بهمن زارع‌کهن، سام سجادی، شاهین شهسواری، مهدی فراهانی، گلچهره فرخ‌کیش، اسماعیل مولایی، فریاد ناصری، ایلیا نیک، امیرحسین یزدان‌بد

- هفته‌ی فرهنگ و ادب از همه‌ی علاقمندان دعوت به همکاری می‌کند.
- استفاده از طرح‌ها و آگهی‌های هفته نیاز به کسب اجازه دارد.
- درباره‌ی مضمون آگهی‌های منتشر شده، هیچ گونه مسئولیتی متوجه هفته نیست.

Toronto office:
6012A Yonge St.
Toronto, On M2M 3V9
416-951-5648

adab@hafteh.ca
info@hafteh.ca
www.hafteh.ca
ISSN 1918-4379 HafteH

Montreal office:
1980 Rue Sherbrooke O.
#900
Montreal QC, H3H 1E8
514-834-7254

عناوین فهرست، به صفحه مربوطه لینک شده است. | لوگوی هفته در پایین هر صفحه، شما را به فهرست برمی‌گرداند.

فهرست

فهرست ۴

روز مبارزه با سانسور فقط یک روز نیست ۹
یادداشت؛ سردبیر | فرشته احمدی

گفت‌وگو

تا جان در بدن دارم آواز خواهم خواند ۱۳
گفت‌وگو با مژگان شجریان، خواننده و نوازنده‌ی سه‌تار
رضیه انصاری

کتاب و داستان

دال سیاه ۲۵
داستان کوتاه ایرانی | نجمه باغیشنی

جایزه‌ی داستان کوتاه هفته برندگان خود را معرفی کرد ۳۹
اهدای برنامه پایانی به دایوش مهرجویی و وحیده محمدی‌فر

گزارش: شاهین شهسواری | عکس‌ها: امیرحسین بختیاری

یک والس کوچک ۵۲

داستانی از ندا صدا دمیر | ترجمه از فریاد ناصری

شعر

اخبار اطلاعات مقاله‌هایی درباره‌ی شعر فارسی ۵۸

سروده‌ها ۶۱

علیرضا بهنام

خاتمه رضایی

ابراهیم رهنما

ماهان تیرماهی

مهدی افضلی گروه

ترجمه‌ی شعری از هبه ابو ندی ۸۹

علی ثباتی

دو ترجمه به شعر از بایرون، گوته ۹۳

علیرضا اسماعیل‌پور

ترجمه‌ی ترانه‌ی "آینده" از لئونارد کوهن ۱۰۱

ایلیا نیک

طنز

آموزش فارسی ۱۰۷

خاطرات بروبکس هیئت به قلم عالیجاهِ مهاجری

تکیه بر وال ۱۱۰

اسماعیل مولایی

کندوکاو

خسرو آواز ۱۱۳

مهران راد

سفر از گیتی به مینو ۱۲۱

گفت‌وگوی کند و کاو با مهدی فراهانی، موسیقیدان، پژوهشگر و هنرمند چندرسانه‌ای

چگونه نگه دارم امانت یاران را؟ ۱۳۵

سعید رضا دوست

بازخوانی "رقص" نوشته‌ی سرگیس جانبازیان ۱۴۲

امیر حکیمی

ادبیات و هنر کانادا

کافکا در جنوب ۱۵۹

کوتاه درباره‌ی رمان «جنوب» نوشته‌ی بابک لک‌قمی

امیرحسین یزدان‌بد

هنر دریچه‌ای به قلمرو معنوی ۱۶۳

گفت‌وگو با بنجامین هچر، طراح رقص و بازیگر

لیدا دقیقی

خودت باش؛ چالش‌برانگیز و مستقل ۱۷۳

کوتاه درباره‌ی "نمایش گروه نیروانا" یا شوخ‌طبعی در تورنتو | سام سجادی

هنرمندان ایرانی در کانادا

در جستجوی گذشته‌ی نادیده ۱۸۱

در مورد آثار آناهیتا نوروزی، به نمایش درآمده در گالری ۴۴ | امین السادن

روایت‌های ناممکن ۱۹۱

گلچهره فرخ‌کیش

لبه‌ی نرم تیغ ۱۹۷

رامین بیرق‌دار

صحنه و سینما

داریوش مهرجویی، کاریکاتوریست سینمای ایران ۲۰۴

محسن خیمه‌دوز

تئاتر خیابانی، کنشی برای همبستگی ۲۱۹

سمیرامیس بابایی

سارا در سرزمین عجایب ۲۳۳

بهمن زارع‌کهن

با شما ۲۴۳

یادداشت

▪ فرشته احمدی | سردبیر

«روز مبارزه با سانسور» فقط یک روز نیست

کانون نویسندگان ایران در دهمین سالگرد فقدان محمد مختاری و محمدجعفر پوینده، دو اندیشمند و مترجم که در آذر ماه سال ۱۳۷۷ به قتل رسیدند، روز سیزدهم آذر را «روز مبارزه با سانسور» نام نهاده، مبارزه با هر چه که ناقض آزادی بیان و عقیده است.

اما اشتباه نکنیم و حواسمان باشد که سانسور حکومتی فقط قلمرو ادبیات و هنر و فرهنگ را نشانه نگرفته، هر نوع حذفی و هر نوع نادیده انگاشتن حقوق مربوط به اقلیت‌های جنسی، مذهبی و قومی را می‌شود در همین حوزه‌ی سانسور بررسی کرد؛ سانسور و حذف بابت عدم همسانی با جریان‌های مسلط و رایج که از سمت حکومت ایران تقلیل پیدا کرده به یک نگاه و یک جریان که ظاهرا اصول و فروعش توسط دین تعریف شده، اما در واقع سر نخ امور به دست قدرت‌طلبی

روزافزون ریاکارانی است که دستانشان را از زیر قبای دینداری دراز کرده‌اند سمت زندگی و جان و مال مردم.

اتخاذ نگاهی وسیع‌تر به مسئله‌ی حذف حکومتی باعث خواهد شد تا گروه‌ها و گرایش‌های متنوع زیر چتر مبارزه با انحصارطلبی حکومت گرد بیایند تا ضمن کسب آگاهی کامل درباره‌ی حقوق خویش، تمرین کنند که چگونه می‌شود بدون خدشه‌وارد کردن به حریم امن دیگری، حریم امن خود را بسازند.

طبیعی است که حتی مدعیان آزادی اندیشه و رنگارنگی جنسی و دینی هم به دلیل دهه‌ها زندگی در چنبره‌ی حکومتی استبدادی، راه و رسم مراوده با دیگری را فراموش کرده باشند و ناخوآگاه آزادی اندیشه را معادل میدان‌داری اندیشه و تفکر خود قلمداد کنند. برای پرهیز از افتادن به دام این اشتباه، گرد آمدن و مبادله‌ی افکار ضروری است. دیدن یکدیگر و تلاش برای درک جهان‌های ذهنی و دنیاهای رنگی هم، باعث خواهد شد تا کهن‌الگوی وجود یک و فقط یک حقیقتِ واحد رنگ ببازد و باور کنیم که زیستن اندیشه‌ها و اعتقادات متنوع در کنار یکدیگر شدنی است.

«هفته‌ی فرهنگ و ادب» این داعیه را دارد که می‌خواهد محملی فراهم کند برای شنیده شدن صداهای مختلف، بخصوص صدای در حاشیه‌مانده‌ها و اقلیت‌ها. همنشینی رنگ‌های

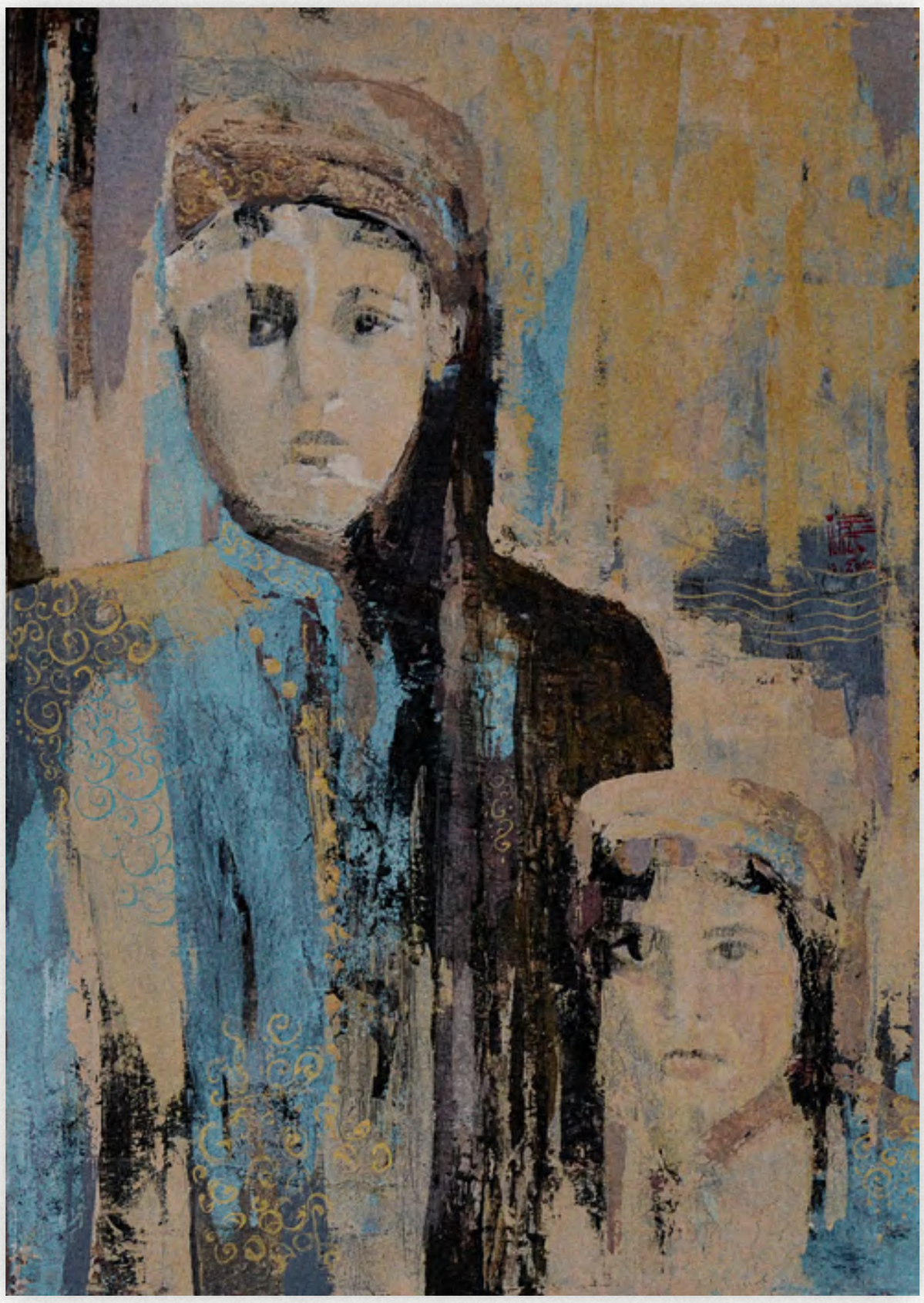
مختلـف در کنار هم، مـا مخالفان اعمال سانسـور را قوی‌تر و یکپارچه‌تر می‌سازد تا در برابر تندباد تفکر یکه‌پرستِ استبدادی دوام بیاوریم.

سـال ۲۰۲۳ رو به پایان اسـت، در پنج ماهی که گذشت از «زن» گفتیم و از «زندگی» و «آزادی»، سه کلمه‌ای که می‌توانند سازه‌ی در هم تنیده‌ی چتـر مبارزه با انحصارطلبی را ببافند. از «رقص» گفتیـم و «آواز» کـه سال‌هاسـت سـرزمینمان را از لطافتشـان محـروم کرده‌انـد و به زودی از «موسـیقی» خواهیـم گفت و از همه‌ی چیزهایی که زیر چتر «هفته‌ی فرهنگ و ادب» پیوندمان را میسر می‌سازند.

- **تا جان در بدن دارم آواز خواهم خواند**

گفت‌وگو با مژگان شجریان، خواننده و نوازنده‌ی سه‌تار

رضیه انصاری. . . . . .



خاطرات | اثر مژگان شجریان

گفت‌وگو با مژگان شجریان، خواننده و نوازنده‌ی سه‌تار

تا جان در بدن دارم آواز خواهم خواند

رضیه انصاری

صدای زن شـنیدنش جز از سوی زنان ممنوع اسـت و خوانندهٔ زن رسما در ایـران فعالیتـی نـدارد، مگر با اسـتفاده از ترفندهایی مثـل همخوانی زنـان، همخوانـی زن و مـرد، زن به عنـوان بک‌وکالِ یک صـدای مردانه، یا تقلیـد صدای کودکانه. ترفندهایی که برای پیشـرفت حرفـه‌ای، زنان را به غایتی رهنمون نمی‌شوند و جایگاهی برابر با مردان را در اختیار آنان قرار نمی‌دهنـد. زنـان ایرانی اما همـواره در طول تاریخ به ایـن محدودیت‌ها و محرومیت‌هـا معتـرض بوده‌انـد و خوانندگان بسـیاری، پـس از آن که نتوانستند صدای خود را به هم‌میهنانشان عرضه کنند، جلای دیار کردند. مژگان شجریان، فرزند و شاگرد استاد آواز ایران و از هنرجویان محمدرضا لطفـی، حسـین علیزاده و پرویـز مشـکاتیان در نوازندگی، در سـال ۲۰۱۲ پس از اجرای چند کنسـرت به همراه پدر در خارج از ایران، دیگر به کشـور بازنگشـت. او پس از گذشـت هفت سـال، نخسـتین آلبومش بـا عنوان «ارغوان» را به انتشار رساند و در همراهی با مردم ایران در چند سال اخیر ترانه‌های متعددی از جمله «به نام سـرخ آزادی»، «برای بی‌مزار عاشـقان» و «گمشـده» را اجرا کرد. مژگان شـجریان، متولد ۱۳۴۸ و ساکن کالیفرنیا، نقاش، گرافیسـت و نوازنده‌ی سه‌تار است که به تدریس موسیقی و آواز و برگزاری کنسرت می‌پردازد. او در جشنواره‌ی تیرگان امسال در تورنتو نیز حضور داشـت و همراه گروه سُـرواد با اجرای کنسرت موسیقی کلاسیک ایرانی همدلی‌اش را با مردم نشان داد.

- **خانم شـجریان، تقریبا ۱۲ سـال اسـت که خارج از ایران زندگـی می‌کنید. آیـا با رفـع ممنوعیت‌ها بـه چیزی که می‌خواستید رسیده‌اید؟ آیا می‌توانید به عنوان یک زن خواننده‌ی شناخته‌شده هوادارانتان را داشته باشید، کنسرت‌هایتان را برگزار کنید و به درآمدزایی هم برسید؟**

من از سـال ۲۰۱۲ به دلیل محدودیت‌هایـی که در ایران برای خوانـدن در کنـار پدر در کنسـرت‌ها حتـی در خارج از کشـور برایـم پیش آمـد، مجبور به تـرک وطن و مهاجرت بـه امریکا شدم. فعالیت‌هایم در سال‌های اول محدود به تدریس شد چرا کـه مهاجرت برایم با خانواده هزینه‌های مادی و معنوی زیادی داشـت و شـرایط اجرای کنسـرت برایم پیـش نیامد تا اینکـه فعالیت‌هایـم را با برگـزاری چندین ورکشـاپ در مورد آواز و موسـیقی کلاسیک ایران شـروع کردم و چندین اجرای دونفره بصورت ساز و آواز با جناب امیر نوژن در اجتماع‌های بسیار کوچک داشتم. پس از آن با آقایان پژمان حدادی، دکتر حامدافشـاری و امیـر نوژن گروه کوچکی را تشـکیل دادیم و اولین کنسـرتمان را در دانشـگاه اسـتنفورد بـه دعوت دکتر میلانی اجرا کردیم و اینچنین شـد که اسـتارت کنسرت‌هایم زده شد.پس از آن با گروه‌های مختلفی اجرا داشتم.

درمـورد این‌که آیـا به چیزی که می‌خواسـتم رسـیده‌ام، بله تـا حـدی؛ گرچه که خیلی دیـر ولی خواندن و اجرای کنسـرت و تدریـس جـز جدانشـدنی در زندگی من اسـت و از آن لذت

می‌بـرم. امیـدوارم کـه شـنوندگان و طرفداران عزیـزم نیز از شنیدن کارهایم لذت ببرند.

بیشـتر طرفـداران مـن در ایـران هسـتند و از طریق انتشـار کارهایم در فضای مجازی با آن‌ها در ارتباطم. همیشه در کنار من بوده‌اند و مرا با حضورشان تشویق می‌کنند. در خارج از کشور هم عزیزانی که به من لطف دارند زیادند و خوشحالم که می‌توانم با آن‌ها در جاهای مختلف دنیا در کنسـرت‌هایم دیدار داشـته باشـم. اما در مـورد درآمدزایی کنسـرت ها که سـوال فرمودید، در خارج از کشـور به چنـد دلیل نمی‌توان درآمد اجرای کنسرت را با ایران مقایسه کرد:

اول این‌که بیشـتر شـنوندگانِ نوع موسـیقی کلاسـیکی که من اجرا می‌کنم در ایران هسـتند و این تعداد با شنوندگان خارج از کشـور قابل مقایسـه نیسـتند. بالطبع کنسرت‌های خارج از کشـور در سالن‌های کوچک‌تری برگزار می‌شوند مگر موسیقی‌هایی از نوع موسـیقی پاپ که شنوندگان بیشتری دارند و کنسـرت‌های آن‌ها در سـالن‌های بزرگ‌تری قابل اجرا خواهد بود.

دوم این‌کـه مخارج برگزاری کنسـرت در خارج از کشـور قابل مقایسه با کنسرت در ایران نیست. این کنسرت‌ها پشتوانه‌ی مالی زیـادی می‌خواهند که از عهده‌ی کسـی مثل من خارج است.

سـوم این‌که هزینه‌های رفت و آمد و اقامت برای گروه نیز در

خارج از کشور قابل مقایسه با سفر در داخل ایران نیست.

و این باعث می‌شـود که با گروه بزرگ امکان برگزاری کنسرت کمتر شود و با گروه کوچک هم جذابیت اجرا برای شنوندگان کمتـر می‌شـود. همه چیـز مثل زنجیر به هم متصل اسـت و شرایط را برای فعالیت‌های هنری هنرمندان در خارج از کشور دشوار می‌سازد. دلایل بسیاری وجود دارد که این مقایسه را غیرممکن می‌سـازد، در مجموع باید بگویم برگزاری کنسرت توسط خودم کاری نشدنی‌ست چون من سرمایه‌ی کلی برای اجاره‌ی سـالن و هزینه‌های دیگر را ندارم و کنسـرت‌هایم نیز به درخواست برگزارکنندگان برنامه‌ریزی می‌شود و آنان هم مشکلات بسیاری دارند؛ چه از نظر تبلیغاتی و هزینه‌های آن و چه از نظر مردم، چرا که مردم هم همیشه حمایتشان شامل حال هنرمندان نمی‌شود. بعضی مواقع شرایط اقتصادی که در جامعـه بهم می‌ریزد اولین تاثیرش را روی هنر و اجراهای کنسـرت می‌گذارد. برای همین برگزاری کنسـرت‌هایی چنین، درآمـد چندانی برای هنرمندان نـدارد و زمانی که صرف رفت و آمد می‌کنند، اگر به تدریس بپردازند شـاید درآمد بیشتری داشته باشند.

اجرای کنسرت برای من یک تبادل انرژی دو طرفه با شنوندگانم است و این برای من ارزشمند است، ارزشی بالاتر از زمانی که برای آن صرف می‌کنم.

- **شـما در ایران با کوارتت شـهرزاد و در خارج از ایران هم عمدتـا بـا پژمان حـدادی و آنسـامبل سُـرواد همکاری داشته‌اید. با توجه به محدودیت‌های انتخاب در خارج از ایـران، در انتخـاب نوازنـده یـا آهنگسـاز در حـوزه‌ی موسیقی دستگاهی با چه مشکلاتی روبرو هستید؟**

همان‌طـور که خدمتتـان عرض کـردم باگروه‌هـای مختلفی اجرا داشـتم؛ گروه آفتاب به سرپرسـتی و آهنگسـازی جناب آقای فرج‌پوری و اجرای کنسرت‌هایی در کانادا و امریکا، گروه نوآیین به سرپرسـتی و آهنگسـازی سـورنا صفاتی، و آقایان پژمـان حـدادی و نوازنده مهمان علی پژوهشـگر، که حاصل این سـری از کنسـرت‌ها آلبوم «ارغوان» شـد، هنوز هم با این گروه در برخی جاها اجراهایی را برگزار می‌کنیم. گروه شـهرزاد که فقط دو اجرا در سـوئد با این گروه داشـتم که حاصل آن آلبوم «خنجر» شـد، گروه گردون به سرپرسـتی و آهنگسازی آزاد میرزاپـور در جشـنواره ترمـه در مونیـخ، گروه سـرواد به آهنگسـازی بهفـر بهـادران و سـیروان منهوبـی و اجـرای تور کنسـرت‌های آمریکا و کانادا در سـال‌های اخیر که حاصل آن در حـال حاضـر آلبوم «باغ بی‌برگی» اسـت و آلبوم دیگری، که در دسـت تهیه اسـت، همچنین ضبط و اجرای چندین سرود برای جنبش «زن، زندگی، آزادی».

ایـن خلاصه‌ای بود از فعالیت‌های من در زمینه‌ی موسـیقی پس از مهاجرت.

با کوارتت شـهرزاد در سـوئد دو اجرا داشـتم ولی نوازندگان از ایـران آمـده بودند... به هـر حال در خارج از کشـور تعداد نوازندگان و هنرمندان مانند ایران زیاد نیست ولی هنرمندان بسـیار توانـا و خوب کم نیسـتند. یافتن هنرمنـد در خارج از کشـور سـخت نیسـت بلکه یافتن هنرمندی که با معیارهای حسـی و ذهنی من مطابقت داشته باشند و آثارشان با صدا و احساس من جور باشد، برایم سخت است.

- **در محیطی مثل آمریکا که خاستگاه انواع موسیقی‌های مختلف اسـت، اسـتقبال جوانان از آواز کلاسیک ایرانی چطور است؟**

مشکل ما در این جا تنها وجود انواع موسیقی نیست؛ مشکل اصلی بیشـتر دور شـدن ایرانیان مقیم خـارج از ایران از زبان و شـعر کلاسیک ماست که اساس موسـیقی کلاسیک ایران را می‌سـازد. وقتی شنونده‌ای با شـعر و معانی و فلسفه آن بیگانه باشد با موسیقی ما ارتباط زیادی نمی‌گیرد و در نتیجه شـاید این نوع موسـیقی برایش جذاب نباشـد. این مشکل جوان و غیر جوان ندارد چنانچه جوانان بسـیاری را دیدم که حتـی در آمریکا زاده شـده‌اند ولی چون در خانـواده به زبان فارسـی و شعر و موسـیقی توجه زیادی می‌شـده آن‌ها هم به این نوع موسـیقی عشق می‌ورزند و حتی برای یاد گرفتن

آن تـلاش می‌کنند. همه چیز بـر می‌گردد به پیوند ایرانیان با فرهنـگ و زبان و شـعر و موسیقی‌شـان . مطمئنا کسـی که شـعر حافظ و سـعدی و مولانا را بتواند درک کند نسـبت به کسـی که تنها از طریق موسـیقی‌های دیگر اشـعار سـاده و امروزی را شنیده اسـت پیوندش با موسیقی کلاسیک ایران از جنـس دیگری خواهد بود. نکتـه‌ی مهم تر اینکه همانطور که سـلیقه‌های مختلفی وجود دارد ذائقه‌های موسـیقی در افراد متفاوت است و این بر می‌گردد به تشنگی درونی آن‌ها برای شـنیدن موسیقی که دوسـت دارند و عوض کردن این ذائقه و سلیقه کار دشواری است.

- **از کلاس‌هایـی کـه برگـزار می‌کنیـد بگوییـد. اسـتقبال هنرجوهای آواز خانم در مقایسه با آقایان چطور است؟**

مـن از سـال ۲۰۱۲ کـه مهاجـرت کـردم، از طریـق اسـکایپ و فیس‌تایم شاگردان زیادی در آواز و نوازندگی سه‌تار داشتم. شـاید از اولین کسانی بودم که کلاس آنلاین برگزار می‌کردم. بعدها به لطف دو تن از دوستانم کلاس‌های گروهی حضوری را در لس‌آنجلس یک روز در هفته برگزار می‌کردم. پس از چندی به دلیل این‌که شـاگردانم در سطح‌های مختلف بودند برای یادگیـری بهتر هنرجویان، کلاس‌های گروهی را به کلاس‌های تک‌نفـره تبدیـل کـردم. کار بـرای من سـخت‌تر شـد، ولی در

عـوض هنرجویان زمان بیشـتری بـرای یادگیری داشـتند. با شـیوع ویروس کرونا مجبور شـدم کلاس‌های حضوری خود را تعطیـل کنم و فقط آنلاین کار می‌کـردم. ولی از این ماه در کنار کلاس‌های آنلاین، یک روز در هفته در آموزشـگاه پارسی کلاس‌هـای حضـوری خصوصی خودم را شـروع کـرده‌ام. در مجموع صدها نفر را در طی این چند سال آموزش داده‌ام و البته تعداد هنرجویان زن نسبت به مردان بیشتر بوده است.

- **فضـای کالیفرنیـا بـر ذهـن و موسـیقی‌تان چـه تاثیری می‌گـذارد؟ در آن محیـط چطـور برای آفرینـش آثارتان الهام می‌گیرید؟**

برای من که به نوع موسـیقی که اجرا می‌کنم عشق و علاقه دارم، جایـی که زندگی می‌کنم تفاوتی نـدارد و تاثیری بر روی کارم نمی‌گـذارد. هیچگاه به خاطر این‌که شـاید مردم این‌جا از شـنیدن آواز خسته شـوند مسـیر کارم را تغییر نداده‌ام و معتقدم به عنوان یک هنرمند وظیفه دارم که سطح شنیداری شنوندگانم را بالا ببرم. این کاری است که همه‌ی شاخه‌های موسیقی و هنری انجام می‌دهند. در نوع موسیقی کلاسیک ایران این مهم با جا انداختن بیشـتر شـعر و فلسفه شعر در بین مردم انجام می‌شود، مثلا با شنیدن آوازی شاید به جهان معنـی شـعر فکر کنند، درش جسـتجو کنند و بـه آن نزدیک

شـوند و این نوع شـعر و موسـیقی دوباره در زندگیشـان پر رنگ شود.

مـن الهامم را از محیـط این‌جا نمی‌گیرم. الهامـات من از کل نگرش من به جهان هسـتی شکل می‌گیرد و اعتقادی که به نقش هنر در زندگی مردم دارم. اگر می‌بینم ارزشی از ارزش‌های انسـانی در میان آن‌ها کم شـده است سعی می‌کنم با هنرم آن را زندگی کنم.

- **با شـهر محل سـکونتتان چه رابطه‌ای برقـرار کرده‌اید؟ دلتان برای زندگی در تهران تنگ نمی‌شود؟**

من این‌جا فقط زنده‌مانی می‌کنم، ولی با یاد ایران زندگی.

- **فرزندانتـان چطـور؟ دسـتی بر سـاز و موسـیقی و آواز دارند؟**

از آن‌جایی که معتقدم هر نوع موسیقی به خاطر ارتباطش با درون شنونده ارزشمند است، فرزندانم را در انتخاب موسیقی دلخواهشان آزاد گذاشته‌ام چون موسیقی چشمه‌ای است کـه فقط تشـنگانش را سـیراب می‌کنـد و اگر تشـنه‌ی نوعی از موسـیقی هستید هرگز نوع دیگر سـیرابتان نخواهد کرد.

فرزندان من همه پیانو می‌نوازند و دخترم هم می‌خواند ولی نه به سبک موسیقی کلاسیک ایران بیشتر به زبان انگلیسی، ولی خیلی علاقمند است که تکنیک‌های آوازی ما را بیاموزد.

- **برنامه‌تان برای سال‌های آینده چیست؟ دوست دارید به آواز و موسیقی ادامه بدهید؟**

تا جان در بدن دارم به موسیقی و همچنین خواندن خواهم پرداخت، مگر این‌که برای صدایم مشکلی پیش آید که البته با اضافه شدن سن‌ام حتما این اتفاق خواهد افتاد.

- **دال سیاه**
  داستان کوتاه ایرانی | برگزیده‌ی نخست جایزه‌ی داستان کوتاه هفته
  . . . . . نجمه باغیشنی

- **جایزه داستان کوتاه هفته، برندگان خود را معرفی کرد**
  اهدای برنامه پایانی به دایوش مهرجویی و وحیده محمدی‌فر
  . . . . . گزارش: شاهین شهسواری
  . . . . . عکس‌ها: امیرحسین بختیاری

- **یک والس کوچک**
  داستان ترجمه | نویسنده: صدا ندا دمیر. . . . . فریاد ناصری

نجمه باغیشنی

داستان کوتاه ایرانی

دال سیاه

برگزیده‌ی نخست جایزه‌ی داستان کوتاه هفته

نجمه باغیشنی

دال را مـن و یحیی پیدا کردیم. تابسـتان بـود. کل این ماجرا در یک تابسـتان شروع و تمام می‌شـود. همان تابستانی که در خانه‌باغی درندشـت بیرون شهر سـرایدار بودیم. پرنده‌ی غول‌پیکر توی باغچه بود و یحیی، روی ایوان پاکِشان می‌رفت سراغش. دست فلجِ پیچ‌خورده‌اش را رو به پرنده تکان می‌داد و تکه‌تکـه می‌گفت: «بیه، بیـه، تُ، تُ، تُ، تُ» و تف می‌پراند. آب از گوشـه‌ی دهانش راه کشـیده بود. دال روی پنجه‌های بزرگـش جفت‌پا می‌پرید سـمت یحیـی. یکـی از بال‌هایش را نیمه‌بـاز روی زمین می‌کشـید، انگار که گرمش باشـد. یحیی رسید لبه‌ی ایوان و پابه‌پا کرد. دال رسید پایین ایوان و پابه‌پا کرد. من دو دستی گوشه‌ی دامنم را چلاندم و جیغ کشیدم. چرت بعد از ظهر خانه پاره شد. مادرم از در هال خیز برداشت، یحیی را بین زمین و هوا قاپید و تا غروب هر دوی ما را در خانه حبس کرد.

آن روز تـا پدرم از کارخانه برگردد، مـن، دنبال ردی از پرنده‌ی بزرگ چسـبیدم بـه پنجره‌ی مشـرف بـه حیـاط و خیال‌بافی کردم؛ باغ، نیمه‌خشـک بود. درخت‌ها بـار نمی‌دادند. دور تا دور باغچه‌های سـبزی را بوته‌های بلند جارو پوشـانده بود. تابسـتانِ زردی بـود. علف‌هـا در آفتـاب داغِ مـرداد برشـته می‌شـدند. آفتابگردان‌هـا با آن زردیِ وقزده همیشـه‌ی خدا سربه‌زیر و تشنه بودند. تابستانی بود که همه‌ی حروف الفبا را می‌شناختم و جدول ضرب را یک‌ضرب از بر می‌خواندم. اما

یحیی، برادر سیزده‌ساله‌ام، هنوز حتی رنگ‌ها را نمی‌شناخت و نمی‌دانست پرهای براق آن پرنده‌ی زخمی زیر آفتاب، قهوه‌ای و خاکستری است.

پدرم آن روز غروب با یک کیسه گونی بزرگ دال را گرفت و توی دو تا جعبه میوه‌ی وارونه روی هم، چپاند و برد به انبارِ ته باغ. شوری در خانه به پا شده بود. از جیغ‌های خش‌دار پرنده دل توی دلم نبود. سرگردان در اتاق‌ها می‌دویدم. یحیی دنبالم پا می‌کشید و صداهای بی‌معنی درمی‌آورد. همه‌ی آن فصل داغ را مثل یک روز طولانی تمام نشدنی به یاد می‌آورم.

صبح است. دال هنوز توی انبار است. با دهان گنده‌ی یحیی بیدار شده‌ام. بالای سرم نشسته و خم شده روی صورتم. نفس بدبویش می‌خورد به چشم‌ها و دماغم. می‌گوید: «هَدادا، وَخِز.»

پیشانی‌ام را سفت و تف‌دار ماچ می‌کند. دست می‌کشم به تشکم. خشک است. پا می‌شوم جاها را جمع کنم و بروم سروقت دال. صدای بَرپاکیِ مادر می‌آید، که یعنی اولین چینِ قالی تمام شده. مادرم با این‌که تنها می‌بافد، نقشه را همیشه بلند می‌خوانَد: «لاجورد بجا. لاکی سر اول. طوسی بجا.»

تصویرگر: آصفه آصفی

انبار ته باغ است، با دیوارهای آجریِ جویده‌جویده و سقف ایرانیتی ترک‌دار. صبح، نورازهزار سوراخ و شکاف نشت می‌کند توی انبار. یحیی لقمه‌ی نان و پنیرش را پلشت، سق می‌زند. می‌نشانمش پای دیوار انبار، جلوی در چوبیِ پوسیده. صف دراز مورچه‌ها را نشانش می‌دهم که از زیر در تا توی باغچه راه کشیده. نیشش باز می‌شود. لقمه را می‌اندازد. دست سالمش را می‌گذارد روی خط سیاه مورچه‌ها. یک مورچه را با احتیاط برمی‌دارد و توی دهانش می‌گذارد. مزه‌مزه می‌کند. آن یکی دستش از زور لذت آنقدر پیچ خورده که رسیده کنار گوشش. همیشه باید یک جوری دست به سرش کنم. هزار بار اسباب‌کشی کرده‌ایم. توی محله‌ی قبلی هر روز از کوچه صدای نعره‌اش می‌آمد. هر بار باید می‌رفتم از دست بچه‌های محل خلاصش کنم و کشان‌کشان بیاورمش خانه. این‌جا پشت دیوارهای باغ تا چشم کار می‌کند بیابان است و تک‌درخت‌های رهاشده. کارخانه‌ی روغن نباتی آن دور، ته جاده پیداست. جاده‌ای که پدرم هر روز غروب با موتورش از آن به خانه برمی‌گردد. صاحب‌خانه سال به سال این‌طرف‌ها آفتابی نمی‌شود. ما قرار است خانه و باغ را سرپا نگه داریم. هر چند چیز زیادی برای سرپا نگه داشتن وجود ندارد.

یحیی توی نخ مورچه‌هاست و از خوشی دهانش کج شده. می‌روم روی بشکه‌های دیوارِ پشتی انبار. از فاصله‌ی بین

ایرانیت‌ها و لبه‌ی دیوار، توی انبار پیداست. دال آن‌جاست. نشسته روی تل جاروهای خشک. در آن باریکه نور تابیده از شکاف، هاله‌ی آبیِ دور سر طاسش پیداست. پدرم به چفت و زنجیرِ بالای در، قفل آویز کوچکی زده تا مثلا خیال مادرم را راحت کند.

مادر می‌گوید: «لاشخور رو کی تا حالا دستی کرده؟ چشم بچه‌ها رو در نیاره کاره.»

پدر می‌گوید: «خودم دستیش می‌کنم. خودم آموخته‌ش می‌کنم.»

نقشه نمی‌کشم. خیال می‌بافم. در خیالم پرنده مال من می‌شود و می‌نشیند روی شانه‌ام. می‌روم برایش آب بیاورم. شلنگ را از پای آفتابگردان‌ها می‌کشم تا دیوار و از درز آجرها فرو می‌کنم توی انبار. گوش می‌چسبانم به دیوار؛ صدای باریکه آبی که می‌ریزد توی تشتِ نیمه‌پُر و بعد شر و شرِ سرریز آب روی کف سیمانی انبار. پرنده در خیالم عوض می‌شود. در آن نورهای تکه‌پاره هر روز به شکلی تازه در می‌آید. کوچک می‌شود. بزرگ می‌شود. رنگارنگ می‌شود. مهیب می‌شود. اما تا عصر دیگر از آن سایه‌ی زخمی تک‌افتاده در تاریکی انبار بیزار خواهم شد.

ظهر، صدای جِزّو جِزّیک ریز چَزها در باغ گوش آدم را کر می‌کند. مادر سر ناهار باز بند می‌کند به یحیی. پارچ زرد را می‌گذارد وسط سفره. لقمه‌های کوچک را می‌چپاند توی دهان یحیی و می‌گوید: «بگو این پارچ چه رنگیه؟ بگو پسرم. پارچ چه رنگیه؟ دیروز مگه خودم یادت ندادم؟»

من لقمه را توی دهانم می‌چرخانم و صدایم را می‌اندازم ته گلویم و منتظر یحیی می‌شوم. هم‌صدا با یحیی می‌گویم: «سیااع.»

مادر با آن چشم‌های زاغ همیشه خیسش نگاهم می‌کند. هرهر خنده‌ام بیشتر کفرش را بالا می‌آورد. پارچ را برمی‌دارد و آب و یخ را می‌پاشد توی صورتم. می‌گوید: «این عقل نداره. تو هم نداری؟ یکی، نه! یکی کمه! دو تا عقب‌مونده زاییدم!»

از پارچ زرد بدم می‌آید. از چشم مادر بدم می‌آید. بغ می‌کنم. یحیی دست می‌کشد به صورت خیسم. سرش را می‌گذارد روی دامنم و صدای غان‌غان در می‌آورد.

بعد از ظهر، زورِ گرماست. مادر روسری سه‌گوشش را روی پیشانی‌اش سفت گره زده و جلوی پنکه خوابیده. یحیی را کنارش خوابانده و چادر گلدار را کشیده روی هر دو تایشان. گاهی صدای جیغ خش‌دار دال از جایی خیلی دور می‌آید. کند می‌گذرد. من دورتر کنار پنجره دراز کشیده‌ام و گوش به زنگم مادر کی خوابش می‌برد. بعد از ناهار هر صدایی می‌تواند دیوانه‌اش کند. پنکه‌ی چرخان، چادر را باد می‌دهد و کنار

می‌زند. مادر، یحیی را جوری به خودش فشـار می‌دهد انگار می‌خواهـد خفه‌اش کند. پا می‌شـوم بی‌صدا بروم توی باغ. می‌بینم دکمه‌های پیراهن مادر باز است. می‌بینم سینه‌اش تـوی دهان یحیی اسـت. یحیـی با صدای خفـه‌ای مثل غان، می‌مکـد. پنکـه دارد خیلی آرام سـر می‌چرخانَد سـمت من. هراسان می‌دوم توی باغ.

آفتاب همه چیز را می‌سـوزانَد. پشـت بوته‌های جارو گودالی است که خودم کنده‌ام. کز می‌کنم توی گودال. سرم داغ است. عرق از گردن و زیر بغلم قطره‌قطره می‌لغزد توی لباس‌هایم. زخـم زانویـم را می‌کنم. مایع سـرخ بیرون می‌آیـد. درد را به تمامی نمی‌شناسـم. نمی‌دانم زشـت دقیقا یعنی چه. هنوز بدن کـج و کوله‌ی یحیی اذیتم نمی‌کنـد. موقع آب‌بازی‌های ظهر به زائده‌ای که از زیر شـورت خیسـش پیداسـت، دست کشـیده‌ام. مثل انگشـت‌های به هم گره خورده‌ی کوچکش نرم اسـت. تا عصر خیلـی چیزها عوض می‌شـود. خاک را زیر و رو می‌کنـم. بـروم آب بیـاورم گِل‌بـازی کنم. انگشـتم را تف می‌زنم، می‌کشـم روی خاک و می‌گذارم توی دهانم. دسـتم را می‌برم توی شـورتم و لایه‌های نرم کسـم را لمس می‌کنم. آفتاب‌گردان‌هـا بالای سـرم خم شـده‌اند و نگاهـم می‌کنند، با چشـم‌های وق‌زده‌ی سیاهشـان. بوی واحد صابون‌سازی کارخانـه‌ی روغـن نباتـی می‌آیـد. لبه‌هـای نـرم و مرطـوب را می‌گیرم، می‌کشـم، فشار می‌دهم، می‌گیرم، فشار می‌دهم،

می‌کشم. کلافه می‌شوم. درد را می‌فهمم. لذت را به تمامی نمی‌شناسم.

صدای نقشه‌خوانی مادر می‌آید. از کوبیدن برپاکی‌اش می‌شود فهمید اعصابش خراب است یا نه. یحیی آمده توی باغ. روی لپش رد دکمه‌ی لباس مادر جا انداخته. از پشت جاروها پاهای برهنه و چرکش را می‌بینم که خطی پیوسته روی زمین می‌کشد. صدایم می‌کند: «هَدا. هَدادا!» صدا از توی گلویش بیرون نمی‌آید از توی جمجمه‌ی کوچکش بیرون می‌آید. تا وقتی داد و قال نکند می‌توانم همان‌جا قایم شوم و جیک نزنم. با اولین عربده‌اش مادر با برپاکی توی ایوان پیدایش می‌شود: «چه نَقل دارین باز؟ چه مرگ دارین؟ بازیش بده جرونمرگ شده!»

دال تیز و خش‌دار از انبار صدایم می‌کند. از گودال بیرون می‌آیم. دست یحیی را می‌گیرم، دنبال خودم می‌کشم و می‌نشانمش جلوی در، روی مورچه‌ها. کف دستش خیس است. موهای کم پشتش چسبیده به شقیقه‌اش. بوی گندیدگی از هزار سوراخ انبار نشت می‌کند بیرون. چزها دیوانه‌وار جز و جز می‌کنند. چندتایشان را از لای علف‌ها می‌گیرم و از درز در می‌اندازم برای دال. دال گردن می‌کشد. سراغ چزها نمی‌رود. پشت در نشسته روی لاشه‌ی مرغ. لاشه را دیروز پدرم آورده بود. از پاهایش گرفته بود. کله و بال‌های مرغِ آویزان توی هوا تاب می‌خورد. پدر بیشتر غروب‌ها با

کیسه‌ای پر از آشغال گوشت می‌رسد و یک‌راست می‌رود انبار. من هم می‌روم. از دست استخوانی‌اش که بوی صابون و روغن می‌دهد، آویزان می‌شوم. هیچ وقت توی انبار نرفته‌ایم. پدرم گوشت‌ها را از لای در نیمه‌باز پرت می‌کند تو و تندی در را چفت می‌کند.

می‌گویم: «پس چرا درش نمی‌آری؟ پس کی دستیش می‌کنی؟»

می‌گوید: «هنوز زوده. باید غذاش بدیم که خو بگیره. باید بالش خوب بشه.»

می‌گویم: «کی بالش خوب می‌شه؟»

می‌گوید: «هنوز کار داره.»

از درز در با حیرت به دال نگاه می‌کنم که توی شکم مرغ ایستاده و با منقار بزرگش روده‌ها را بیرون می‌کشد. منقار خون‌آلودش آبی و سیاه است. با یک چشم سیاهش مرا می‌پاید. یک تکه چوب بلند برمی‌دارم و از درز در می‌کنم تو. نمی‌دانم چرا از دست پرنده این‌قدر عصبانی‌ام. چوب را فرو می‌کنم توی پرهایش. جفت‌پا به پهلو می‌پرد. تقلا می‌کنم چوب را برسانم به پرهایش. اما دیگر دور شده. با بال‌های نیمه‌باز می‌پرد روی جاروها و به سایه‌ای بزرگ تبدیل می‌شود. پرهای حنایی مرغ دور و بر لاشه‌اش پخش است. با چوبم پرها را هم می‌زنم.

در خانه شب‌ها حرفِ دال، یعنی شروع دعوا. پدر می‌گوید: «پرنده به تو چکار داره؟ تو فرض بگیر اصلا نیست.»

مادر می‌گوید: «می‌خوایش چه‌کار؟ لاشخور شگون نداره. یک خوشگلی‌ای هم نداره بگیم.»

پدر می‌گوید: «اون در قفله زن. این بچه مشنگت تنبونشو نمی‌تونه بالا بکشه.»

مادر سر کوچک یحیی را نوازش می‌کند: «خدا قهرش می‌آد. این بچه گناهی نداره. همه‌ش دل‌اندروای این بچه باید باشم.»

تا غروب چیزی نمانده. تب گرما شکسته. خورشیدِ نارنجی کج می‌تابد و سایه‌ها را دراز می‌کند. برای اولین بار قفل به چفت در آویزان است، اما قفل نیست. قبل از آمدن پدر باید کاری کنم. آجرهای شکسته را از پشت دیوار جمع می‌کنم و روی هم می‌گذارم. می‌روم روی آجرها. دستم نمی‌رسد. یحیی جلوی در نشسته مبهوت نگاهم می‌کند. دستش را می‌گیرم و بلندش می‌کنم. می‌برمش روی آجرها. یک لنگ پا روی آجرها می‌ایستد. جوری دستم را چسبیده که ناخن‌هایش توی پوستم فرو می‌رود. محکم می‌گیرمش. می‌چسبانمش به در که تعادلش به هم نخورد. قفل را نشانش می‌دهم.

«یحیی. اون. اونو بده من.»

یحیی دست دراز می‌کند و خیلی آرام از کنار قفل یک مورچه

برمی‌دارد و نشانم می‌دهد. می‌گویم: «نه خنگِ خدا! قفل رو می‌گم. قففل.»

سال‌ها بعد در تابستانی که یحیی می‌میرد، مورچه‌ها کنار قبر تازه آب‌خورده‌اش از چادرِ سیاه مادرم بالا خواهند رفت. من محو قرمزیِ شفاف مورچه‌ها می‌شوم زیر نور تند آفتاب، در آن زمینه‌ی سیاهِ مات. مادرم با چشم‌های پف‌کرده رد نگاهم را می‌گیرد. یکی از مورچه‌ها را برمی‌دارم و می‌گذارم توی دهانم. دهانم ترش می‌شود. مادرم رو برمی‌گرداند. مورچه‌های سرخ مزه‌ی گشنیز و لیموی گندیده می‌دهند. می‌روم پشت انبار، بشکه‌ها را تکان می‌دهم. بی‌فایده است. چوب بلندم را از لای بشکه‌ها پیدا می‌کنم و برمی‌گردم جلوی در. ولی قفل و زنجیر روی در نیست. یحیی دورتر پهن شده روی زمین. قفل با چفت و زنجیر زنگ‌زده توی دستش است. همه را یک‌جا کنده. یحیی شیهه می‌کشد و چفت و زنجیر را نشانم می‌دهد. برمی‌گردم. در نیمه‌باز است. سیاهی دال را پشت در می‌بینم. لحظه‌ای بعد پشت جاروها هستم. یادم نمی‌آید چطوری با یک خیز پریده‌ام توی گودال. نفسم بالا نمی‌آید. نبض را توی صورتم حس می‌کنم. یحیی همان‌جا نشسته روبروی در. دال با پرهای نیمه‌باز از انبار بیرون می‌آید. مثل پیرمردی قوزکرده است. سر طاسش را پایین گرفته. کرک‌های دورگردنش گُله‌به‌گُله ریخته. یحیی دستش را دراز می‌کند رو به پرنده و می‌گوید: «بیه، بیه، تُ تُ تُ تُ» دال خم

می‌شود و کله‌اش را پایین‌تر می‌آورد. بال‌های خمیده‌اش را بالا برده. انگار دارد شانه بالا می‌اندازد. پرهای قهوه‌ای‌اش در نور غروب می‌درخشد. مشتم را چپانده‌ام توی دهانم و نفسم بالا نمی‌آید. دال جست می‌زند. از زمین جدا می‌شود و بال می‌گشاید. تازه می‌فهمم چه پرنده‌ی بزرگی است. می‌تواند یحیی را بلند کند و با خودش ببرد. چیزهایی از پرهایش می‌ریزد. دمش بادبزن می‌شود. کج و کوله بال می‌زند. از روی سر یحیی رد می‌شود و بالا می‌رود. یحیی آن‌جا روی زمین نشسته و اوج گرفتن پرنده را تماشا می‌کند.

در همه‌ی این سال‌ها آن لحظه بارها تغییر شکل داده. از آن باریکه نورهایی که به تاریکیِ خاطرات کودکی‌ام می‌تابد، هر بار پرنده‌ای دیگر بیرون می‌آید. آن روز غروب، یحیی کتک مفصلی از پدرم خورد. پرنده‌اش را فراری داده بود. من ساعت‌های طولانی در گودالم کز کردم و گوش‌هایم را گرفتم. تا روزها بعد غرولندهای مادرم را دنبال خودم کشیدم. از فردا اجازه نداشتیم توی باغ بازی کنیم. مادر نگران برگشتن دال بود. آخر تابستان از آن خانه اسباب‌کشی کردیم. همه‌ی این سال‌ها سایه‌ی سنگین دال را بالای سرم حس کرده‌ام. پنهان توی گودال کوچک خودم پشت جاروها بوده‌ام؛ در این سال‌هایی که برادر بزرگم، کوچک و کوچک‌تر شد و زیر چادرِ گلدار مادرم ماند تا بمیرد.

بارها در خواب دیده‌ام که پشت جاروها نشسته‌ام و با مشتی عرق‌کرده و پُر از پَر به آن لحظه نگاه می‌کنم. مشتم را چپانده‌ام توی دهانم و نفس‌هایم خس‌خس می‌کند. پرها خشکند و مزه‌ی خاک می‌دهند. در آن کابوس، دال با منقار بزرگش چشم یحیی را در می‌آورَد و با خودش می‌برد. چشم، مثل دکمه از صورت یحیی جدا می‌شود؛ مثل چشم عروسکی پارچه‌ای که به نخی سست بند باشد. یحیی، انگار که هیچ اتفاقی نیفتاده یک مورچه دیگر برمی‌دارد و توی دهانش می‌گذارد. با همان یک چشم سیاه خوشگلش نگاهم می‌کند. دست مچاله‌اش را دراز می‌کند به سمتم و می‌گوید:

«تُ تُ تُ»

سه زن جوان جوایز را از آن خود کردند

جایزه داستان کوتاه هفته، برندگان خود را معرفی کرد

اهدای برنامه پایانی به دایوش مهرجویی و وحیده محمدی‌فر

گزارش: شاهین شهسواری | عکس‌ها: امیرحسین بختیاری

بـا اهدای جایـزه اول به «دال سـیاه»، اثر نجمه باغیشـنی، از همیلتون کانادا، نخستین دوره «جایزه داستان کوتاه هفته» بـه کار خـود پایان داد. جشـن پایانی این جایزه یکشـنبه ۲۰ نوامبـر ۲۰۲۳، در سـالن ادیـث‌ول در نـورث یـورک تورنتو با حضور ۱۰۰ تن از شـخصیت‌های فعال و اهالی فرهنگ برگزار شـد. فائزه بهارلو با «بند رخت‌ها» و سـمیه مصطفایی با «به اضافه‌ی یک نفر» جوایز دوم و سوم را از آن خود کردند.

نیاز سلیمی: این برنامه را به داریوش مهرجویی و وحیده محمدی‌فر تقدیم می‌کنیم، دو هنرمندی که به تازگی در میهن‌مان به قتل رسیدند.

با یاد و خاطره مهرجویی و محمدی‌فر

برنامـه بـا خوانـش پنـج قطعـه از پنج داسـتان برگزیـده، با اجرای پنج نویسـنده و هنرمنـد تورنتویـی از جمله، ژینوس تقـی‌زاده، سـیاوش شـعبانپور، رضا جعفری، نیاز سـلیمی و مانی عظیم‌زاده، آغاز شد.

سپس نیاز سلیمی به حاضران خوشامد گفت و برنامه پایانی را به داریوش مهرجویی و وحیده محمدی فر تقدیم کرد و بعد از آن

ویدیویی کوتاه به یاد و خاطره مهرجویی و محمدی‌فر Link پخش شد.

ژینوس تقی‌زاده، تحصیل‌کرده تئاتر، نقاش و هنرمند چند رسانه‌ای کارگردانی داستان‌خوانی ابتدای برنامه را انجام داد

خسرو شمیرانی، مدیر رسانه هفته، درباره اهمیت و تاثیر داستان در عصر شبکه‌های اجتماعی صحبت کرد: «روزی که روزنامه‌نگاری را شروع کردم آرزو داشتم رسانه‌ای بزرگ و مستقل برای اطلاع‌رسانی سالم راه‌اندازی شود. رسانه‌ای که فراگیر باشد اما وابسته نباشد، حرفه‌ای باشد و متعلق به دولت فخیمه نباشد، در خدمت منافع مردم ایران باشد. اما امروز دنیای رسانه به شدت تغییر کرده. طوری که در برابر سوپرغول‌های فیسبوک و اینستاگرام و گوگل و ایکس و وای زد حتی بزرگترین رسانه‌های کلاسیک هم لنگ انداخته‌اند. حس می‌کنم صنعت خبر از دست روزنامه‌نگاری و روزنامه‌نگاران متعهد خارج شده. انبوه خبرهای راست و دروغ چنان جنگلی درست کرده که حتی برای خواننده‌ی دقیق هم جداکردن مهم از غیر مهم / راست از دروغ دشوار شده است. روند مسموم خبری که ما در جنبش زن زندگی آزادی به خوبی شاهدش بودیم و همچنان هستیم.

خسرو شمیرانی: داستان‌نویسان خلاق، مثل این هزار نویسنده‌ی غالبا جوان که ما را میزبان روایت‌های تلخ و شیرین خود کردند، با آمیزش تخیل و واقعیت ما را به دیدن حقیقت فرا می‌خوانند.

با اینکه سایه این شبکه‌ها فضا را تاریک کرده، اما هنوز امید هست: از جمله آنچه هنوز از دست مردم، از دست انسان خارج نشده، و به ربات‌های فیسبوک سپرده نشده، داستان است. برای همین داستان امروز اهمیتی بسیار بیش از گذشته دارد. داستان‌نویسان خلاق، مثل این هزار نویسنده‌ی غالبا جوان که ما را میزبان روایت‌های تلخ و شیرین خود کردند، با آمیزش تخیل و واقعیت ما را به دیدن حقیقت فرا می‌خوانند. امروز مسئولیت ادبیات، شعر، داستان و داستان کوتاه و به طبع آن رسالت نویسنده بسیار سنگین‌تر از گذشته است، امروز که زندان تاریک دنیای مجازی روشنایی حقیقت را به اسارت گرفته، یکی از کلیدهای رهایی در دست ادبیات است، در دست شعر و داستان.»

شمیرانی سپس با تاکید بر نقش سه زن در راه‌اندازی این

جایزه، فرشته احمدی، دبیر جایزه، مینا مهدوی، مدیر اجرایی و نیاز سلیمی، اسپانسر اصلی برنامه، فرشته احمدی را به صحنه دعوت کرد.

فرشته احمدی، دبیر جایزه داستان کوتاه هفته، درباره چگونگی راه‌اندازی این جایزه و اهمیت پرداختن به داستان سخن گفت و تاکید کرد که این جایزه می‌کوشد تا داستان کوتاه ایرانی را ورای مرزها و سانسور ارتقا بخشد.

مانی عظیم‌زاده مجری برنامه، با اجرای آمیخته به طنزش، به جشن رنگ و بویی خودمانی و دوستانه بخشید.

مینا مهدوی **گزارش دبیرخانه** [Link] را خواند و اعلام

کرد که بیش از هزار داستان به دبیرخانه ارسال شده و از آن میان ۹۹۸ داستان واجد شرایط شرکت در مسابقه برای بررسی به داوران مرحله نخست سپرده شدند. او همچنین گفت سهم زنان در ارسال داستان‌ها بسیار بیشتر از مردان بوده و سهم دختران جوان در ۲۰ داستان برتر نیز بسیار بیشتر از مردان است.

ویدیویی به یاد نویسندگان [Link] و هنرمندانی که طی دو سال گذشته در تبعید درگذشتند آماده شده بود که در این قسمت پخش شد و حاضران را عمیقا تحت تاثیر قرار داد.

دکتر جواد مجابی: زبان پارسی وطن است و پایتخت زبان ما شعر و قصه

مانی عظیم‌زاده، فعال اجتماعی ساکن تورنتو که مجری این برنامه بود، متن دکتر جواد مجابی خطاب به حاضران در برنامه را خواند:

«دوستان گرامی، اگر زبان هر ملتی، وطن دوم آن قوم باشد که می‌توانند این وطن معنوی را در خود به هر جای عالم ببرند، برای ایرانیان زبان پارسی آن وطن است و پایتخت زبان ما شعر و قصه است و ما در هر جای این سیاره می‌توانیم در وطن خود آفریننده باشیم.»

این منتقد ادبی سرشناس سپس به اهمیت این جایزه آن هم در بیرون از سرزمین مادری اشاره کرده و نوشته است: «شما با برگزاری فراخوان داستان‌پردازی و اهدای جایزه، وظیفه فرهنگی خود را درست هدف گرفته‌اید. البته کسانی که دور از سرزمین خود هستند، به تدریج زیست فرهنگی دیگری را می‌آزمایند که تمدن و فرهنگ محل اقامت آن‌هاست. در

مرز دو یا چند فرهنگ زیستن به غنای ذهنی باشندگان این موقعیت می‌افزاید. مرزی برای فرهنگ‌ها متصور نیست، فضای مشترکی دارند و تأثیرپذیری از سایر فرهنگ‌ها برای هنرمند معاصر امری ناگزیرست. نسل‌های دوم سوم ایرانیان خارج از کشور هنرهای خود را چه‌بسا در زبان آن کشور بیافرینند که خود اعتباری دیگر خواهد داشت. اما آن چه برای آفرینشگر اهمیت دارد تجلی دانش و بینش خاستگاه و تبار اوست که در زبان و فرهنگی دیگر پژواک می‌یابد و ویژگی متفاوتی را در مرز دو فرهنگ، نمودار می‌سازد. امیدوارم این جایزه چندان بپاید که تشویق‌کننده نسل‌هایی باشد که در آفریده‌های خود به زبان غیر فارسی گوشه‌ها و کرشمه‌هائی از فرهنگ ایران را بازتاب می‌دهند.»

امیرحسین یزدان‌بد، از آلبرتا، یکی از داوران هیت انتخاب، طی پیام ویدویی بیانیه هیئت انتخاب را خواند و گزارشی دقیق از روند بررسی و انتخاب و رسیدن به لیست کوتاه ارایه کرد.

یزدانبد در بخشی از گزارش خود گفت: «به دلیل این‌که این دوره مسابقات در غیاب کامل سانسور و آزادی موضوع برگزار شد هم

در تنـوع مضمون و نثر و هم در سـاخت و جهان داسـتان‌ها کار هیـات داوران و انتخاب را دشـوارتر کـرد. برگزار کانندگان ناچار بودند از میان ده‌ها داستان خوب و قابل قبول تعداد اندکی را برگزینند و همین باعث شد برای اطمینان از امتیازات نهایـی تعداد قابل ملاحظه‌ای از داسـتان‌ها توسـط داوران دوباره خوانی شوند. بیست داستان نهایی این جایزه اگر چه همه‌شان، امکان قرار گرفتن در رتبه‌های اول و دوم و سوم را نداشتند اما به همت بانیان جایزه در دو مجلد منتشرشدند تا در دسـترس علاقمنـدان قرار بگیرنـد و ادای دینی کوچک باشد به صداهای در حاشیه‌مانده‌ی تمام این سال‌ها.»

بیست داستان نخست

در بخـش بعدی فرشـته احمدی و مانی عظیم‌زاده اسـامی داستان‌ها و نویسنده‌های بیست داستان اول را بدون رعایت ترتیب خواندند:

دال سیاه | نجمه باغیشنی

بند رخت‌ها | فائزه بهارلو

به اضافه یک نفر | سمیه مصطفایی

دیوار شکسته | زهرا علی‌اکبری

گزارش | حنانه سلطانی

زار | محمدشریف مهرتاش

آمبولانس صورتی | اسماعیل سالاری

زیر درخت گردو | احمد سوسرایی

دیفن باخیا | ابوالفضل پروین

چوب | فخری دشتی

در این حروف | سیدطاهر شریعت‌پناهی

رقص بر مزار | آیدا رئیس‌جلالی

آرش کمان‌گیر | زیبا وردی‌پسندی

بر ساحل صورتی لیبار | شهناز عرش اکمل

در پناه | شادی عنصری

اُم فضایی | مرتضی شمالی

اشتها یا چرا از تنهایی متنفرم | پریسا دوستی

طوفان | مریم پورانصاری

ساندویچ آدم لای پراید و هرکولس | وحید حسینی ایرانی

کلاغ‌ها سیاه می‌پوشند | مریم فولادی

و اما برندگان که بودند و چه گفتند

جایزه داستان سوم به داستان «به اضافه یک نفر» اثر «سمیه مصطفایی»، از تهران تعلق گرفت.

الدوز پوری، خواننده و هنرمند تورنتویی، به طور نمادین از طرف برنده لوح تقدیر و جایزه را تحویل گرفت

خانم الدوز پوری، خواننده و هنرمند تورنتویی، به نمایندگی از طرف برنده لوح تقدیر و چکی به مبلغ ۵۰۰ دلار کانادا را تحویل گرفت و پیام سمیه مصطفایی را برای حاضران خواند:

«هیچ جنگی تمام نمی‌شود. کوچه‌ها و خیابان‌ها به زندگی برمی‌گردند، خانه‌های جدید ساخته می‌شوند، شهرها زنده می‌شوند، آدم‌های جدید به دنیا می‌آیند، اما جنگ به اضافه هر یک نفر بازمانده ادامه پیدا می‌کند. به اضافه یک نفر روایت بازمانده‌های گمنامی است که نه از جرگه درگذشتگان جنگ‌اند و نه از جمع زندگان جهان جاری، بازمانده‌هایی که انبان زخمهای ناسور جنگ و جهالت را یک تنه به دوش می‌کشند بی آن که دیده شوند.

تشکر می‌کنم از هیئت داوران و دست‌اندرکاران جایزه داستان کوتاه هفته که فرصتی برای شنیدن یک از هزار صداهای گمشده در حاشیه‌های پرهیاهوی جنگ را فراهم کردند و به امید روزی که جنگ و بانیان سفاک آن پوتین‌های سنگینشان را از گلوی انسان بردارند.»

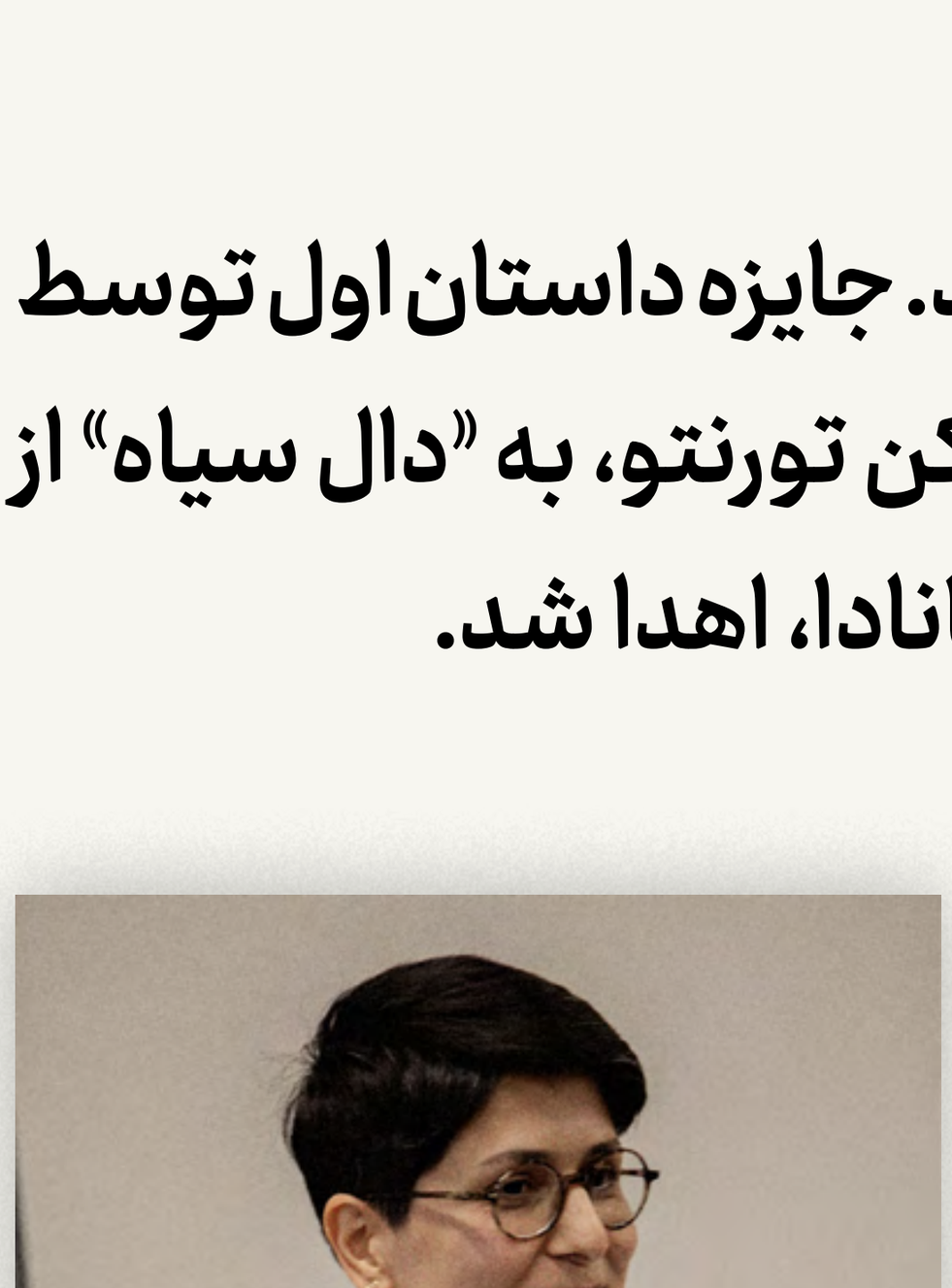
سپس، اولدوز پوری و آقای مجد، نوازنده سوری‌تبار، دو آهنگ خاطره‌انگیز آذربایجانی اجرا کردند.

سیمین کرامتی، هنرمند ساکن تورنتو، به نیابت از فائزه بهارلو، جایزه دوم را از مرضیه ستوده، نویسنده و مترجم و یکی از داوارن مسابقه، تحویل گرفت.

جایزه دوم را خانم مرضیه ستوده، نویسنده و مترجم ساکن تورنتو، به «بند رخت‌ها» از «فائزه بهارلو» اهدا کرد. سیمین کرامتی، نقاش و هنرمند ساکن تورنتو، لوح تقدیر و چکی به مبلغ ۱۰۰۰ دلار کانادا را به نمایندگی از نویسنده تحویل گرفت و پیام فائزه بهارلو را برای حاضرات در جلسه خواند:

«داستان برای من معجزه چیدمان است. چیدمان کلمه‌ها تا با هم حرف بزنیم. ما باید با هم حرف بزنیم. احساس می‌کنم قبل از شناخت این مهارت نه درست می‌گفتم و نه درست بلد بودم بشنوم. از معلمم، علی مسعودی‌نیا، ممنونم که این مهارت را به من یاد داد. از تیم جایزه داستان کوتاه هفته ممنونم که مرا خواندند. از هیئت داوران ممنونم که به من نظر لطف داشتند. نام داستانم «بند رخت‌ها»ست که در آن داستان تعصب در خانواده را روایت کرده‌ام. به امید روزی که دخترانمان در حصارِ «بند رخت‌ها» نباشند.»

سپس نوبت به برنده‌ی اول رسید. جایزه داستان اول توسط خانم نیاز سلیمی، هنرمند ساکن تورنتو، به "دال سیاه" از "نجمه باغیشنی"، از همیلتون کانادا، اهدا شد.



نجمه باغیشنی جایزه اول را از آن خود ساخت، نیاز سلیمی، بازیگر تئاتر و سینمای ایران، جایزه را به او اهدا کرد.

نجمه باغیشنی که داستان‌اش از میان هزار داستان جایگاه اول را از آن خـود کرده بود پشـت تریبون قرار گرفت و ضمن ابراز تشـکر از حاضران و دست‌اندکاران لوح تقدیر و چکی به مبلغ ۲۰۰۰ دلار کانادا تحویل گرفت.

در حاشیه

ده داستان اول این جایزه را که انتشارات هفته کانادا در یک مجلد منتشر کرده و ده داستان دوم که نشر جامعه‌شناسانِ تورنتو منتشر کرده، برای خریداری در دسترس بود.

علیرضا سلطانی، از بنیانگذاران مجال شعر تورنتو و جواد سلطانی، مسئولیت سیستم صوتی، نیما دوانی، مسئولیت فیلمبرداری، و فردی مسئولیت لایو اینستاگرامی را به عهده داشتند.

صدا ندا دمیر، داستان‌نویس معاصر ترک است که پیش از این کتابی با عنوان «ردپای پروانه» منتشر کرده است. فریاد ناصری (شاعر، مترجم، و ناشر) داستان زیر را از ترکی و از روی نسخه‌ی منتشرشده در مجله‌ی «محال» با هماهنگی نویسنده ترجمه کرده است.

صدا ندا دمیر

داستان ترجمه

یک والس کوچک

ترجمه: فریاد ناصری

امروز دست قصه‌هایی را گرفتم که با یکی بود یکی نبود شروع می‌شوند و پایان خوشی دارند. دور دامن زعفرانی‌رنگ آفتاب پیچیدم و در گرمایش تنم را شستم. منتظر مردی کهن‌سال بودم، پیرمرد دانایی که در خورجینش دانشی کهن دارد و عمری بلند. غرق فکر در کشمکش رنگ‌های قهوه‌ای بودم و می‌خواستم که بیاید و عصایش را بر زمینی بزند که چشم دوخته‌ام. یعنی در مدینه‌های فاضله که قصه‌های شاد به دنیا می‌آیند، رنگ‌های قهوه‌ای و خاک غبارآلود نخواهد بود؟ به‌گمانم هیچ‌کس در شلوغی و کشمکش رنگ‌ها به این موضوع فکر نکرده بود. اگر آن پیرمرد دانا می‌آمد، می‌آمد و به من می‌گفت، می‌دانستم الان. در خورجیشن دانش‌های کهن، پیرمردی با عمری دراز و ریش سفید...

شاید که او سال‌ها در سرزمین‌هایی زیسته است که برف سفید ناب بر آن‌ها باریده باشد. برای همین است که موهایش سفید است. ریشش سفید است. اولین چیزی که از او خواهم پرسید، همین است. لبخندی می‌زند و با فکرها و ذهن کودکانه‌ی من مهربانی می‌کند. دستم را می‌گیرد و درحالی‌که آرام و آهسته راه می‌رود، کم‌کم و با حوصله به من یاد می‌دهد تا بفهمم. دقیقاً همان‌طور دستم را می‌گیرد که من دست قصه‌های شاد را می‌گیرم...

"تاآخرعمرباخوشی‌زندگی‌کردند" شاهزاده‌وشاهزاده‌خانمی از مقابلم گذشتند. ترانه‌ای شاد خواندند با عطر توت‌فرنگی.

پرنده‌های کوچک و خوشحالی با نوکشان دامن پف‌دار شاهزاده‌خانم را گرفته بودند. موهایش امواج مهربان دریای زردی بود که در گرمایش تن شسته بودم. شاهزاده‌خانم انگشت‌های ظریفش را در دستان شاهزاده گذاشت. اگر همان لحظه در برابرشان تعظیم نمی‌کردم و سر فرود نمی‌آوردم یعنی مرا در سیاه‌چاله‌های مرطوب و کثیف زندانی می‌کرد؟ یعنی ممکن است که در آرمان‌شهرهای رنگارنگ پر از والس هم، چنین چیزی اتفاق بیفتد؟ اگر پیرمرد دانا آمده بود و به من می‌گفت، می‌دانستم حالا و می‌توانستم پاسخ پرسش‌هایم را پیدا کنم. نمی‌دانم که در این آرمان‌شهرها چه رنگی می‌توانستم باشم؟ شاهزاده و شاهزاده‌خانم بدون این‌که متوجه من شوند، گذشته و رفته بودند و کرنشی که در فکرش بودم، تحقق نیافته در میان رویاهایم معلق مانده بود.

شاید قرار بود این کار را برای آن پیرمرد دانایی بکنم که می‌خواست بیاید. نه، نه گمان نمی‌کنم که دوست داشته باشد. باید برای گفتن این‌که «خوش آمدید، عاقبت آمدید» راهی پیدا می‌کردم. او که حکیمی عالی و بسیار بزرگ بود این تواضع و کرنش من اصلاً با شخصیت ساده و متواضعش همخوانی ندارد. باید لبخند بی‌صدایی بزنم و سرم را هم کمی خم کنم. من باید وقتی ببینمت که دقیقاً خودم هستم. الان که حتی نمی‌دانم چه رنگی‌ام؟ نباید «سلامی» هم بدهم. نباید

کاری کنـم که شـخصیتم پیش او خراب شـود. نباید احتمال دوست داشتنش را از بین ببرم. من باید مثل آب شوم، راستی آب چه رنگی است؟

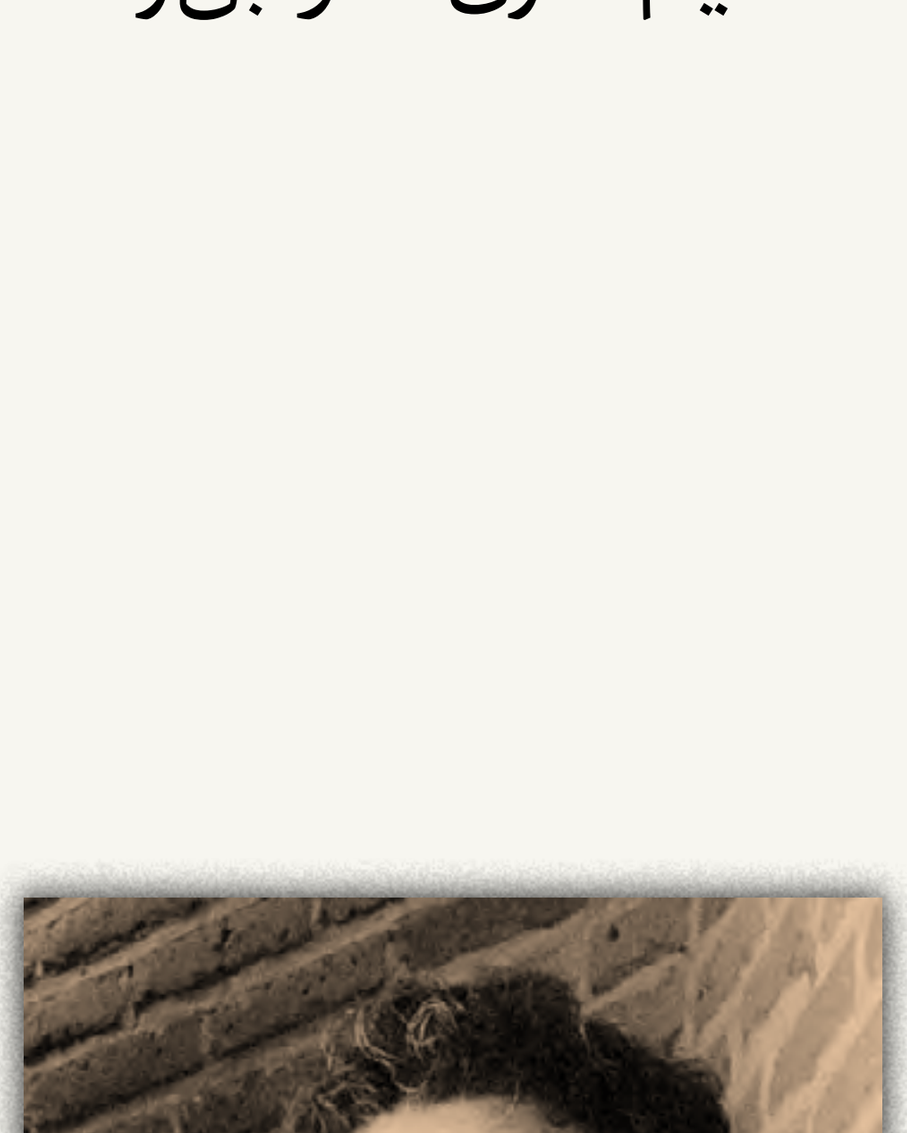
در ذهنـم گیر افتاده‌ام. چیزهایی پرسـیده‌ام که پاسخشـان را نمی‌دانـم، پس صبـر کردم. صبر کردم تـا حلقه‌هایی که در سـرم بزرگ و بزرگ‌تر می‌شدند و سنگی که در میان فکرهایم انداخته بودم و سرم را تاریک کرده بود، ساکت و آرام شوند. بـر سـر راه تمام امیدها سـنگی گذاشـتم و منتظـر ماندم تا تسـلیم شـوند. چراکه تمام امیدها هم به امید کوچکی نیاز دارنـد، حتی تمام امیدهایـی که بازی پولیانا (۱) را به‌سـختی بازی کرده‌اند. خسـته بود چون تمام امیدهایی که بر شـانه داشـت. چه کسی می دانست؟ هیچ‌کس نمی‌دانست به جز پیرمرد حکیمی که صاحب تمام دانش‌هاست.

نمی‌دانسـتم کـه چندوقت اسـت منتظرم. مظهـر بی‌زمانی شـده بـودم. همین‌طـور کـه دخترانـی بـا موهـای طلایی و اسب‌هایی با یال‌های بلند از پیشم می‌گذشتند، یعنی روزها هم می‌گذشـتند؟ نمی‌دانـم. نمی‌دانم این‌جـا روزها چطور می‌گذرنـد و چه سـاعتی از شـب ارزشـش را دارد؟ نمی‌دانم شریک رنگ من، بر کدام درخت سبز می‌شود؟

امروز من به رنگ تمام افسانه‌ها برهنه شدم. و در شفافیت خالص انتزاع پیچیدم. مهم نیسـت که هسـتی با چند لالایی خوابیده است، من با تک‌تک آن‌ها خوابیده‌ام. فقط داستان

خودم مانده بود که می‌خواستم به آن برسم و با آمدن پیردانا بود که داستانم کامل می‌شد. پایان قصه‌ام را با دستانش از خورجینش بیرون می‌آورد که او صاحب تمام دانش‌هاست. امروز و در این جا من یک قرن شد که منتظرش بودم. او می‌آید، می‌دانم. یک قرن دیگر باید صبر کنم که ارزشش را دارد. یاد گرفته‌ام که انتظار از ملاقات و رسیدن از در راه‌بودن بهتر نیست.

امروز من چشم انتظار پیردانایی بودم، در خیال آمدن پیرمردی حکیم. نه افسانه‌هایی که از پیش چشمم می‌گذشتند، تمام شدند. نه به آن خِردی که منتظرش بودم رسیدم. در سحرگاه انتظار و چشم‌انتظاری دیدار پیرمرد حکیم، قرن‌ها و بی‌رنگ در سیر بودم...



فریاد ناصری

شاعر، مترجم، و ناشر

دبیر: دکتر مهدی گنجوی

- **اخبار انتشار مقاله‌هایی درباره‌ی شعر فارسی**

  اطلاعات مقالات اخیری که به انگلیسی در زمینه‌ی شعر فارسی منتشر شده‌اند، به همراه ترجمه‌ی چکیده آن‌ها

- **سروده‌ها**

  علیرضا بهنام
  خاتمه رضایی
  ابراهیم رهنما
  ماهان تیرماهی
  مهدی افضلی گروه | به پاسداشت یاد این شاعر که نابه‌هنگام رفت

- **شعری از هبه ابو ندی**

  پناهت می‌دهم . . . . . ترجمه: علی ثباتی

- **دو ترجمه به‌شعر از بایرون، گوته**

  ۱- دررسید عاقبت روز هجران | ۲- شاه‌دیو . . . علیرضا اسماعیل‌پور

- **ترانه‌ی «آینده»**

  سراینده: لئونارد کوهن . . . . . بازسرایی: ایلیا نیک

اخبار انتشار مقاله‌هایی درباره‌ی شعر فارسی

اطلاعات مقالات اخیری که به انگلیسی در زمینه‌ی شعر فارسی منتشر شده‌اند، به همراه ترجمه‌ی چکیده آن‌ها

• Sonboldel, F. (2023). Another Avant-Garde: Rethinking Tondar Kia's Approach to Poetic Expression in a Transnational Context. *International Journal of Persian Literature* 1(8), 61–85. doi: https://doi.org/10.5325/intejperslite.8.0061

این مقاله به بررسی مفهوم بیان هنری آوانگارد می‌پردازد و استدلال می‌کند که باید آن را پدیده‌ای فرافرهنگی دانست که از مرزهای جغرافیایی فراتر می‌رود. مقاله بر اهمیت اتخاذ یک دیدگاه فراملی برای درک کامل تعاملات پیچیده‌ی بین جنبش‌های آوانگارد متنوع در فرهنگ‌ها و مناطق مختلف تاکید می‌کند. برای نشان دادن این نکته، مقاله بر تندر کیا، شاعر آوانگارد ایرانی، تمرکز دارد و این تصور را به چالش می‌کشد که آثار او صرفاً تقلیدی از جنبش‌های غربی است. در عوض، پیشنهاد می‌کند که یک لنز فراملی درک جامع‌تری از مشارکت متمایز شاعران آوانگارد ایرانی در جنبش آوانگارد جهانی را امکان‌پذیر می‌سازد. این مقاله به‌طور گسترده به بررسی آثار کیا در بافت بومی سیر تطور ادبی فارسی می‌پردازد و در عین حال جنبه‌های فراملی موجود در سروده‌های او را نیز روشن می‌کند. نقد کیا از هنجارهای زیبایی‌شناختی تثبیت‌شده، به‌ویژه مفهوم وحدت ارگانیک را برجسته می‌کند و رویکردهای نوآورانه‌ی او را به ریتم، لحن و چندصدایی در شعر فارسی بررسی می‌کند.

• Fani, A. (2023). The Shadow-Texts of National History: Poetic Participation in Iran and Afghanistan. *Philological Encounters*, 8(2–3), 150–175. https://doi.org/10.1163/24519197-bja10039

این مقاله به تحلیل شیوه‌ای کمتر شناخته‌شده به نام اقتراح- «آزمون استعداد شاعری» یا «رقابت شعری» می‌پردازد که در نشریات فارسی‌زبانِ قرن بیستم رواج یافت. مقاله به بررسی دو مورد خاص می‌پردازد: یکی در تهران در سال ۱۹۲۸، که نادرشاه (دوره حکمرانی. ۱۷۴۷-۱۷۳۶)، پادشاهی ترک- فارس را به عنوان قهرمان ملی، اسطوره‌سازی کرد، و دیگری در کابل در سال ۱۹۳۲، که محمد نادرشاه (دوره حکمرانی. ۱۹۳۳-۱۹۲۰)، پادشاه در حال حکومت در آن زمان را، برای بازگرداندن میهن افغانی که یکپارچه تصور می‌شد، مدح کرده است. این مقاله، اقتراح را به عنوان نمونه‌ای از زندگی پس از مرگ، یکی از شیوه‌های اجتماعی بودن («صحبت») عرصه‌ی فرهنگی فارسی تعریف می‌کند که توسط نشریات ادواری مدرن برای خدمت به خواسته‌های ناسیونالیسم رمانتیک در قرن بیستم دوباره صورت‌بندی شد. این مقاله با بررسی انتقادی شیوه‌های تعامل سروده‌های شعری با شکل‌گیری تاریخ‌نگاری ملی، نشان می‌دهد که هرگونه تمایز واضح بین این دو امری دلبخواه است.

شعری از علیرضا بهنام

آفتاب فروکش می‌کند بر مدار قطبی

▪ آفتاب فروکش می‌کند بر مدار قطبی

علیرضا بهنام

هیچکس بعد از مرگ چیزی نمی‌خواند

رضا براهنی

نیمه‌شب که رسید دیگر آفتاب دیگر آفتاب دیگر آفتاب
بر این کوچه نخواهد تابید
در پنجمین روز آفرینشی معکوس
دیگر باد دیگر باد دیگر باد نخواهد وزید
بیهوده می‌کوبم بر آهنی سرد که گرماش را قطب‌های
جهان بلعیده‌اند
سرازیر می‌روم بر شیب این همه عمر که سرکشی
می‌کند در این سرما
و آفتاب و آفتاب و آفتاب دیگر
و بر سر سوزن دوار سر بر سر سوزن گیرکرده به
چرخش ایام
و زمهریر به تکان و بی‌ماوا بر سر تمام کوزه‌های جهان
جمع
و می‌شود تا بچرخد و ببیند که نیمه‌شب است و آفتاب
بر مدار قطبی فروکش می‌کند

کلمه در حضور و در غیاب فراموشی
کلمه است لکنت که می‌گیرد از لرز می‌خورد بر زمین
می‌رود به محاق
از پله‌های زیرزمین‌های جهان پایین می‌رود و می‌رسد
به تبی تند تلخی تندتر از خاطرات
بچرخد این کلمات در پایان پله‌های سرازیر
برود به دوار سرهای چرخان برود به نوری که در هوا
جاری شود از میان اعصار از دست‌های دیونیزوس
بچرخد هی بچرخد دور بزند در سپیده‌دمان مدور بر
مدار هزار واژه که چرخ‌زنان و شاداب دنبال می‌کنند
گله‌های بیرون پخش شوند بالای پله‌ها
و این پایین هی هی هی بچرخیم و بچرخد مدام دور
شعله‌ای سوزنده

صدای سوز می‌آید از دیرهای شهر
بر آستان پنجره نشسته چهره‌ای آهنی با چشم‌هایش
می‌گذرد هنوز بر
تعلیمی می‌خورد و می‌گذرد
سرما مچاله می‌کندش
می‌گذرد
از امیرآباد می‌گذرد سلطنت‌آباد و می‌خندد به
ریش نداشته سلطنتی که نیست
بر تلخی روزهای شکنجه می‌گذرد مکث می‌کند بر

اعدام

شعر شعر شعر می‌گوید

روایت می‌کند از آفتاب خاص یک بعدازظهر

کنار کپه‌ای از شعر که آتش زده‌اند و آتش نمی‌گیرد

تاریخ را

شکنجه پخش می‌شود در هوا از زیرزمین می‌آید

بیرون بو دارد شکنجه

می‌پیچد زیر پره‌های بینی خراش می‌دهد

دور می‌زنند چشم‌ها در چشمخانه جهان دور

می‌زند دور دور دور می‌زند

سپیدی آن چشم‌ها غلبه دارد بر سیاهی

و آفتاب انعکاس ضعیفی است در مرکز مردمک‌هایش

زمهریر است در این نیمه‌شب

و قطب‌های زمین ذوب می‌شوند از گرما و از

شعرهای آتش گرفته

از در چرخشی تند از در زیرزمینی که می‌چرخد مدام

آفتاب فروکش می‌کند بر مدار قطبی

دو شعر از خاتمه رضایی

۱- ردیف شصت، شماره‌ی صد و پنج

۲- این یکی پیچک زمستانی

- **ردیف شصت، شماره‌ی صد و پنج**

خاتمه رضایی

در دُور دستِ اینجا
اینجا دست‌هایت رها می‌شود اینجا
به امید باد یا طوفان
به خیال نسیمی خوشرو
اینجا مهم آن دستی‌ست که رها
و نه باد و نه طوفان نه و نسیم
کتفت می‌چرخد
سرت می‌ماتَد، چشمانت می‌کیشَند اینجا
تا زانو در خیابانی
تا خرخره‌ای در شهر
گربه‌ها گربه‌ها چشم می‌دوزند به سایه‌ی تو.
و باز هم در اینجا
چراغ، سبز
چشمان، قرمز
و این یعنی ایست برگ‌های بید و پروانه‌ها
سکوت ماشین
سکون تصویر
و قاب‌هایی فریزشده از روزگار
که به زمین خورد می‌شوند.

پاهایت را پیدا کن اینجا
که در ازدحام دندان رهگذران
قورباغه‌ای می‌پرد
میان زبان‌های بزرگِ زنده و زبان‌های کوچکِ مُرده
قورباغه‌ای می‌پرد در چشم چپ
باید سبز باشد آن چشم
اینجا باید سبز باشد
هان! جلبک‌ها زیر پا تو
جادوی سبز مسیر است
و زبانِ تاریخ است.
حالا دستانت اینجا
باد گرد می‌کند و گردباد حلقه
بر دور دستِ اینجا.

▪ این یکی پیچک زمستانی

خاتمه رضایی

این یکی پیچ
این یکی سر این زمستان را که رد کنیم
یکه
یکه

سرافراز و ابدی
بیکرانه
در آستان این نابودی عظیم
جاودان خواهیم ماند.
و نامیرا به افق خیره خواهیم شد!

این یکی سر این یکی زمستان را
این یکی لعنتی، این سر ناسازگارِ افتاده
وسط سوز سگ‌خور
و ساز گربه‌زن در آتش خاموش
لعنتی این سرِ سیاه.

کشیده که می‌شود دور چشم، خاکسترش
هاله می‌شود که دور کمر
اگر رد شود از میانه‌ی این مه

ما برکه‌ای خواهیم شد با پنج انگشت دراز
با سرانگشتانِ تر
دست روی دریای خویشتن
به اقیانوس درون، قامت خواهیم شکست.

این یکی این یکیِ لعنتی
فقط همین یکی
این یکی اگر بشود
این که گرفته در اعماق زمین
در اعماق آسمان
در اعماق من
این که شاید رگ پای توست
و یافته ادامه‌ای در من
به دویدن
این یکی گذر، لعنتی، اگر
رخصتی بدهد
می‌شوم خورشید دربرابر خورشید
به غَره می‌تابم
به غره می‌بار
فقط و فقط این یکی.

شعری از ابراهیم رهنما

رُعمان کلپتره

تاریخ که تمام می‌شود
دنیا به پشت می‌خوابد
سیگارش را دود می‌کند
مادرم مشغول شیر دادن انجیرهاست
و خواب
چونان سلاخی مفتون بر روی بالش‌هایم
کارد می‌کارد و
استخوان‌هایم را با دردی سگالش‌وار درو می‌کند

دنیا به پشت خوابیده سیگار برگی بر لب خیره در
چشمانُ یکی خونابه و یکی اشک مادرم که هنوز
جنازه‌ی غارهای درد را در زیر پیراهنش دفن می‌کند
و سینه‌اش آغشته به شیار دره‌های پر از شیر و شمشیر
است و
و دشنامی بر کف رود گل‌آلود دهانش می‌جدلند با من
و من که

می‌جدلم
با تشنجی که می‌جدلد
در التهاب دردی که در من می‌جدالد
گنگ می‌شود با زبان بی‌زبانی‌اش

بر دامن اطلسی‌دوز قفنوسی اخته
چنان‌که لنزهای لبم
شقاقلوس لبخند گرفته‌اند
دنیا به پشت خوابیده
با سیگار برگی بر لب
مردن سوار بر اسبی چموش
ردای سیاه مرگی بر دوش و زهی خیال
زهی خیال، خیال که مرگ قنداق می‌کند چنان
که قلبم از زناشویی سنگین کفنی با دستان
مرده‌شویی
در پسا جدال من و مرگ می‌گیرد
و مادرم مشغول شیر دادن انجیرهاست

انجیرها یک صدا
الکل در کّل خوب است ،،الکل در کّل خوب است که
گاهی تو بنوشی دو سه پیمانه و گردی ز جهان بی‌خبر
و هیچ نماند ز خیالی اثری؛ مست شوی؛ هست شوی و
صدای قطاری گنگ و منگ

متانول اتانول متیلیک اتیلیک؛ متانول اتانول متیلیک
اتیلیک، متانول اتانول متیلیک اتیلیک
متانول اتانول متیلیک اتیلیک؛

گروووم گروم
گروووم گروم
و ابری پیر شدن ثانیه‌ها را می‌بارد

غروووم غروم
غروووم غروم
و اذالجهیم

داااام دااارااام
سُعرت سعرت
نهر خصم، دریای خشم، برجهید از رخنه تیر، از دست کماندار پیر
ای سر جمله سرکشان، که قرشمال قرشمال
چگالی فریادی می‌شوی
ریگی در میان فلاخن
منجنیق کلافگی
تو را از کجای فلق تاریخ پرانده است
که بانگ زوالِ ،آلزا، آلزا، آلزایمر را قفل زبانت کرده و
چمدان مرگ را دستت گرفته و کلش کلش حول هیچ را کز کرده
با قامتی خمیده و چشمانی مست
سوار بر کرندی پیر
چنان که گیسوان تفنگت

بر روی شانه‌های خوابم تخم باروت افسردگی می‌پاشد
و نمناکانه مادر انجیرهایم را
در تیررس قافیه قفل می‌کند
و حزن تنم را را
به اردکی که در گلویم
حوض کاشی حنجره‌ام را را از صدای جاروبرقی پر
می‌کند کوک می‌زند را را
که چنان ناکوک سرود زوال را را
آلزا، آلزا، آلزایمر
آلزا، آلزا، آلزایمر را را عربده می‌زنم عربده‌هاااا و
و لرزه بر لبان آغشته به شیر انجیرها
و مادرم چنان
قسم به بیابان رنگ می‌دهد
قسم به درختان قلم مو می‌دهد که رعد خشک سرفه
می‌کنند
و سمندری که آروغ یاس می‌زند
و تاریخ دست در حلقه زلفکان مطربان فراموشی که
ضرب عیاشی‌شان را با
آلت زقّوم می‌نوازند و
تحریک مثانه می‌کنند و
سوق و الجیش روانم را
می‌خایند و می‌خایند و می‌خایند و من
غیظ خنده گرفته‌ام

مادر انجیرها سنگ به شکم بسته
آب در قاروره شاه عباسی نعوظ نمی‌کند
و سرود ناتوانی سلول‌های خاکستری‌ام
که در عطر گوزناک سر نیزه‌ات
رگبار تجاوز چکمه‌هایت
مرا از گوهی مطبوع سیراب می‌کند چنان،
چنان! ت ت تق
لنج خیالم پا در گودال چرک و خون و خشم و
ناخدای خواب
کورمال کورمال
بر عرشه مغزم می‌شاشد و صدای صخره در گوش
پ پ پاق و
قورباغه‌ای که بر ردای مترسک جغرافیای خشک
رودخانه حلقم
آواز ابوعطا سر می‌دهد را را
و ساعتی که چای فراموشی دم کرده‌ام را را
و سربازی که در پوکه‌های فشنگ
نطفه می‌کارد را را
و یک یک شان را را
و صدای مادر انجیرها را را که در
فصل خودکشی، حواسم را پرت می‌کند
شَ تَتَتَرَق
در این زمستان دوزخیده پوش و

مرگیینه باف بستر اوهام و
خطابه‌های سرخرگ و خرمن نُتهای تیغ
نُتهای حامِل مرگ در من حامِله و
تاریخ که تمام می شود
مرغ غم خورکی بر لب استخری پلاسیده تَ تَ تَخ
تَ تَ تَخ
و تاریخ تاریخ تاریخ
تاریخ که تمام می شود
دنیا به پشت می خوابد
فراموشی پیری،
سیگار برگی بر لب
در بستر مادرم و مادرم مشغول شیر دادن انجیر
هاست
انجیرها یک صدا، یک صدا
الکل در کّل خوب است ،الکل در کّل خوب است
و مادرم خاموش خاموش

در اعوجاج عطسه‌های جّن زده که تنگ زین سینه‌اس
را کشیده‌اند و می‌تازند
پستان بر دهان انجیرها
و انجیرها یک صدا

الکل در کّل خوب است، الکل در کّل خوب است که
گاهی تو بنوشی دو سه پیمانه و گردی ز جهان بی خبر
و هیچ نماند ز خیالی اثری؛ مست شوی؛ هست شوی و
صدای قطاری گنگ و منگ

متانول اتانول متیلیک اتیلیک؛ متانول اتانول متیلیک
اتیلیک، متانول اتانول متیلیک اتیلیک
متانول اتانول متیلیک اتیلیک؛
و مادرم، خاموش خاموش بر
دقیقه‌های هیچ پوشی
که در بسترش چونان اسبی از هوش می‌روند و
مادرم خاموش خاموش
در تاریخی که تمام می‌شود و
جیغ گوشتخواری
که در چاهک نگاهم
تقلا می‌کند
و محلل معاشقه
درد و دود است و
انجیرها یک صدا
هر که دودش بیش دردش بیشتر
هر که دودش بیش دردش بیشتر

مادرم خاموش خاموش
دنیا به پشت خوابیده سیگار برگی بر لب فریاد می‌کشد
ای کاش کرکس چلوار پوشی
محلول استحاله پاییز را
در مستطیل‌های جمعه کشف کند
و انجیرها در سایه‌های چقرمه بسته بر گلوی شراب
الکل در کّل خوب است ،الکل در کّل خوب است
الکل در کّل خوب است ،الکل در کّل خوب است و
مرگ که برای من ورد می‌خواند و
من برای تو شعر
دنیا به پشت خوابیده
سیگار برگی بر

دو شعر از ماهان تیرماهی

۱- در دوزخ لیمو

۲- چکامهٔ چاقو

▪ در دوزخ لیمو

ماهان تیرماهی

به انگشت‌های بلندِ سین

پنجه را با دهان می‌کِشی
با دهانْ پنجه را پنجه
از دهانْ پنجره‌ای را بیرونْ ریختن
از لُعابِ شعریْ شُرّه شُرّه ...
از دهان، چارتاقیْ ریختن موریانه‌ها را ناطور را
از زمهریر دهانتْ آوردنْ بیرون
کشیدنِ خطِ عبورِ شطّ‌ها چند چند
از سُلاله‌ی دهان
و از شمشیرهاْ ریختن
زبانِ شِمشِ را دانستی چون / زبان شمّ را چون؟
زبان را می‌کِشی دست را می را رام، رامی‌کنِ «را»
به آوردنِ «تا» تا پلِ گُهر پُلِ زَردَمَن بر آستانهٔ
«بر» کشیدن از.
دهان که پَرپَر دارد این کبوترها را به وقت نزولشان،
دام ریختن از دهانم بر تو دان
دانِ پُل‌اُمِ این اریبِ انگشت‌هایت بر فولاد
تا گردنْ‌چرخ - بر چرخگردن- با زدن از «چ» به «را»، به
«خ» - پَر می‌کشیدم.
پَر می‌کشم تا
بال‌بال زدنِ این ریخته‌شده‌دهانْ از کفّ

و لب از سوزنِ سرخ – تو – لب به آلمایِ نارنج
پَر می‌زند دهان که بر سر نیست سر نیست
سرریز سَر پُل
آآآآآممممییییی... می‌نامَم که از دست می‌چکد
از دست می‌دهیم دهانْ ریختنِ پلِ آن
از دهانْ ریختنِ کندوجِ[1] زَرنوا
کندوج که می‌شُرّد از دهان دست‌های برنز
از دهانْ ریختنِ پُلِ ماهان[2]
از باز شدنِ پل‌های سَر
چشم می‌افتد برای پَرپَرندگانِ وُسطا
خاکستریْ زَر، زرجوب.
زیرا که وقت می‌ریزد از چشمْ در توْ چشمه
چشمه‌های اغوا را [که] به وقتِ وضو با
شوتواوچی‌اوکه [3]
قائم که می‌کشی
آب را به وضو، به قدقامتِ ناخن‌هایی های هی‌هات
چگونه است حمزه [4] بودن برای ناخن‌هات!
تا که بریزد الفبایِ الکنِ دهان
می‌گذاری یک بار دیگر در دیگر
شمردنِ ریختنِ چشمیدنِ لب‌ها شلیکِ دیگری در
لا
ای لایِ مانده در دوزخِ لیمو!
در را که باز باز نمی‌کنم خیابان را

سر در چپ به بازیْ راست به راست، داس
داسِ از سیاهرگ نزدیک‌تر
داسِ چپ، داس‌تر است از اقرب الیه مِن دانه‌دانه
و مو را و موریانه را در پُل
که پلّه می‌خورد به
پَرخوانی‌های دست‌هایِ چنار.

▪ چکامهٔ چاقو

ماهان تیرماهی

به شادی و هادی
اوتادِ زمان

در شب‌های نزولِ نامده‌گان
کم می‌شوی ز قاعده
بلاهو.
در شب‌های کُلتهٔ اکبر
به رکوع می‌بینی خود را
بالاهو
هوالسیف و السافی.

شبِ نخست
زبانْ به وقتِ دعاست بر بندان
دست می‌سایی به سایه بر اَبنا
به بُن، بارو، خشت‌های جَد
بر هَوَّز
به رغمِ این گسل که تنوره می‌کشد
به زخمِ این رج در چاقو.
شب از تیغه است که می‌گذرم
گذشتَنَم صیدِ اسید است بر مردمک
در شبِ اُذن به وقتِ انگشت
باریکه‌ای خون از رکوع، چکامه‌ست.

شبِ رگ است
به وقتِ رَد شدنت از گاردهاست در قفا
رختِ معلّقِ تو در استخوانِ تماشا
می‌بینی طولانی‌شدنت از اوج را طولانی شدنت از
قلنج را در انتهای طول
لا فاتحه‌ای بر این کش و کشالهٔ شور
با زهردستِ تابوت.

شبِ آهوست لا اُمِّ مِس بر جناغ
با دستِ چای، پایی پولک
با شادیِ قوس‌هایِ قصه
با هادیِ دشنه
تا غصّه.

ای بُهتِ بندار!
ای میشِ جلوس بر جولان!
چشم بسپُر بر این شبِ مدفن
امشب که ما دور، ما دُورِ ها و هی‌هات هلّه هلّه
بر نطعِ «لا اله الا ...»
بر پلنگِ غنوده بر انوار
«به شقیقه‌اتْ چنگیز چه می‌گفت به پچ‌پچه؟»
آه این چشمِ بریل، این چشمِ میش
در شبِ شلاق چه می‌جَوَد از آلام؟»

امشب این شیون
شیون
امشب ای شیون بر مزار که می‌خوانی
امشب، شبِ پژاره‌هاست
شبِ راستگویان
شبان، شبانِ توست

خدا را سراجاً منیراً
و مبشراً دستی را که شافع
و هادیاً سر را از استسقا
و هادیاً این زار و مزار را.

پانویس‌ها

۱ انبار شالیِ برنج

۲ ماهان کوشیار، قهرمان هفت پیکر نظامی

۳ از تکنیک‌های دفاعی در کاراته؛ دفاع با لبه‌ی خارجی دست از داخل

۴ حمزه بن عبدالمطلب ملقب به «اسدالله» (شیر خدا) و معروف به «سیدالشهداء» (پیش از کشته‌شدن حسین بن علی، امام سوم شیعیان)، عموی پیامبر اسلام که به قدرتمندی و شکار شیر مشهور بود.

دو غزل از مهدی افضلی گروه

به پاس داشت یاد این شاعر که نا به هنگام رفت

۱. مهدی افضلی گروه

لیلای عاشق همه‌ی شعرهای بد
ای صورت قشنگ خدا توی چارقد

ای ماه بی‌ملاحظه‌ی دشت بی‌پلنگ
ای خوب ای عزیز و ای بیش‌تر ز حد

من عاشقت نبوده‌ام و نیستم ولی
داری دوباره از غزلم می‌شوی تو رد

خاتون اسب و آینه و ترمه و حنا
چشم تو کرد روح مرا حبس در ابد

من عاشقت نبوده‌ام و نیستم... که نه
ای از شروع، آخر این شعر را بلد

حتماً دوباره از غزلم دور می‌شوی
حتماً دوباره شاعر از این خواب می‌پرد

با یاد خواب‌های گه‌گاهت ای عزیز
تقدیم چشم‌های تو این بیت مستند

«ای اشک از چه راه تماشا گرفته‌ای
بگذار تا ببینمش اکنون که می‌رود»

۲ ▪ مهدی افضلی گروه

شاعر نبود کارگر یک اداره بود
یک میز پهن داشت ولی هیچ کاره بود

آواره بود و گیج – دراین هفت آسمان
لابد شبیه من و شما بی‌ستاره بود

او شعر می‌نوشت فقط روزهای فرد
شعرش همیشه خط خطی و پاره پاره بود

بیچاره وقت نداشت که شاعر شود هنوز
بعد از اداره نوکر یک ماهپاره بود

یک روز خسته شد به خودش دستبند زد
یک هفت‌تیر کهنه فقط راه چاره بود

این آخرین غزل به لبش بود گفت و ... بنگ ...
نه! نه! جگر نکرد هنوز "ایستاده" بود

به! به! دوباره قافیه را باخت بی‌خیال
شاعر نبود کارگر یک اداره بود . . .

مرداد ۸۲

پناهت می‌دهم

شـعری از هبه ابو ندی شاعر، نویسـنده، و معلّم ۳۳ ساله‌ی فلسطینی اهل غزه و نوشته‌شـده در تاریخ ۱۰ اکتبر، درسـت ۱۰ روز پیش از شهادت این شاعر در خانه‌ی یکی از بستگانش در خان‌یونس که در آن پناه گرفته بـود، در یکی از حملات هوایی اسـرائیل به جنوب غزه. این شـعر را هدی فخرالدیـن، اسـتاد ادبیـات عرب در دانشـگاه پنسـیلوانیا، بـرای مجله‌ی اینترنتـی "پروتیـن" از عربـی به انگلیسـی برگردانده و در تاریـخ ۳ نوامبر ۲۰۲۳ منتشـر کرده است و فارسیِ شعر زیر برگردانِ همان ترجمه است. ابـو ندی رمانی دارد به اسـم "اکسـیژن مـالِ مرده‌ها نیسـت" که جایزه‌ی خلاقیّتِ عربِ شارجه را در سال ۲۰۱۷ از آن خود کرده است. آخرین پست این شـاعر در فیسـبوک چنین اسـت: "در شـهرِ دویی هسـتیم، در بنایی بلند، دکترهایی بدون بیمار یا خون، اسـتادانی بدون ولوله و فریاد بر سر دانشـجویان، خانواده‌هایی نو بدون غم و درد، روزنامه‌نگارانی که عکس از بهشت می‌گیرند، و شاعرانی که در عشقِ جاودانه قلم می‌زنند. همه از غزه. در فردوس، غزه‌ای نو بدون محاصره شکل می‌گیرد."

شعرترجمه

شعری از هبه ابوندی

پناهت می‌دهم

ترجمه:علی ثباتی

▪ پناهت می‌دهم

هبه ابو ندی

۱

پناهت می‌دهم
در توسّل و دعا.
تبرّک می‌دهم محلّه را و مناره را
تا دورشان کنم
از گزند موشک‌ها
از لحظه‌ی فرمان امیری
تا حمله‌ای هوایی.

پناه می‌دهم من تو را و طفلان را،
طفلانی که
سر موشک را
می‌گردانند به لبخندی.

۲

پناه می‌دهم من تو را و طفلان را،
طفلانی خوابیده مثل جوجه در لانه.

در خوابشان رفتن به رؤیا نیست.

خبردارند که بیرون خانه سرک می‌کشد مرگ.
اشک مادرهاشان کبوترست اکنون
تابوت‌کشان روان از پی‌شان.

۳

پدر را پناه می‌دهم،
بابای طفلانی که خانه را سرپا نگه دارد
وقتی که سینه می‌دهد بعدِ بمباران.
التماسش با دَمِ مرگ این:
«رحم آور. مرا لَختی فرو بگذار.
محضِ این طفلان است که زندگی را بلدم عزیز
بشمارم.
مرگی نثار این طفلان کن
مثلِ خودشان زیبا».

۴

پناهت می‌دهم
از مرگ و از آسیب،
پناهی در والاجاهیِ این حصر،
آنک در دلِ نهنگِ بحر.

خیابان‌های ما بمب از پی بمب، ذکرشان الله.
دعاگویان که شرّ از خانه و مسجد بماند دور.
هرباری که بمباران خیمه بر شمال می‌زند،
دست‌های تضرّع در جنوب می‌رود بالا.

۵

پناهت می‌دهم
از رنج و از آسیب.
با واژه‌های کتابی آسمانی
حافظِ نارنج‌هایم از نیشِ فسفر
و سایه‌سارِ ابر از مِهِ پُردود.

پناهت می‌دهم تا بدانی
این غبارآوار می‌نشیند باز،
و آن‌ها که دل دادند و جان دادند کنار هم
یک روز می‌خندند.

دو ترجمه به شعر از بایرون، گوته

۱- دررسید عاقبت روز هجران

۲-شاه‌دیو

علیرضا اسماعیل‌پور

▪ ۱- دررسید عاقبت روز هجران

When We Two Parted

When we two parted
In silence and tears
Half broken-hearted
To sever for years,
Pale grew thy cheek and cold,
Colder thy kiss;
Truly that hour foretold
Sorrow to this.

در سکوتی چراغانی از اشک
دررسید عاقبت روز هجران
ما دل‌افسرده و دل‌بریده
طعمه‌ی سال‌ها رنج و حِرمان
گونه‌ات سرد و رنگش پریده
بوسه‌ات سردتر، هم بدین‌سان-
-نیک دانستم آن دَم که زین‌پس
غم چو پُتک است و قلبم چو سِندان

The dew of the morning
Sank chill on my brow-
It felt like the warning
Of what I feel now.
Thy vows are all broken,
And light is thy fame;

I hear thy name spoken
And share in its shame.

نیز بر طاق پیشانی‌اَم سرد
شبنم بامدادی نشسته
می‌دهد بیم از اندوه تلخی
کاینَک اندر دلم نطفه بسته
بر زبان خَلق را داستان‌ها
از تو وان عهدهای شکسته
بشنوم نامت و شرمَم آید
چون تو زین رشته‌های گُسسته

They name thee before me,
A knell in my ear;
A shudder come o’er me-
Why wert thou so dear?
They know not I knew thee,
Who knew thee too well-
Long, long shall I rue thee,
Too deeply to tell.

بشنوم یادت از خَلق و در گوش
همچو ناقوس نامت نماید
از چه این‌سان به تو دل سپردم؟
لرزه‌ای سخت جانم بساید
کَس نداند مرا آشنایی
با تو چون بود گاکنون سرآید

من ز مِـهرَت پشـیـمانـم اینـک
ژَرفـتَر زان‌کـه در گـفـتـه آیـد

In secret we met-
In silence I grieve,
That thy heart could forget,
Thy spirit deceive.
If I should meet thee
After long years,
How should I greet thee?-
With silence and tears.

در سـکـوتم چو آید بـه خـاطـر
شـــوق دیـدارهـای نـهـانـی
گـویـم آوَخ، کـه بُردی ز یـادم
هم تو را بـود ناراسـتْ جـانـی
گـر پس از سال‌ها بینَـمَت باز
خوانَـمَت با چـه نـام و نشـانـی؟
در سکـوتـی چراغـانی از اشـک
هـمـچـو آن روز هجـران که دانی.

. متن اصلی به نقل از:

Selected Poems of Lord Byron, edited by Matthew Arnold, Thomas Y. Crowell & Co. Publishers, New York, 1893 (pp. 23-24).

در سال ۱۷۸۲، یوهان وُلفگانگ فُن گوته، شاعر پُرآوازه‌ی آلمانی، شعری سرود به نام "شاه‌دیو". نام این شعر و مضمون آن ملهم است از نام و روایات موجودی اهریمنی در باورهای مردمیِ آلمان و برخی از دیگر اقوام شمال اروپا. بنا بر این روایات، شاه‌دیو نوعی شیطان جنگل‌نشین است که کودکان درراه‌مانده را طعمه‌ی خود می‌سازد و تنها با لمس‌کردن آنان، جانشان را می‌ستاند. این اثر گوته در طول تاریخ هنر و ادبیات، بر هنرمندان و ادیبان گوناگونی اثر گذاشته است، از جمله فرانتس شوبرت، موسیقیدان نامی اتریشی، که در آغاز سده‌ی نوزدهم برای این شعر قطعه‌ی آوازیِ زیبایی ساخت.

▪ ۲- شاه‌دیو

Erlkönig

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind:
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er fasst ihn sicher, er hält ihn warm.

کیست این رهگذر تیزتَک اندر شب تار؟
پدری با پسرش، هر دو بر اسبی رَهوار
مرد بر سینه فشارد پسرک را هرگاه
تا پناهش دهد از باد، در آن شام سیاه

“Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?”
“Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
Den Erlkönig mit Kron‘ und Schweif?”
“Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.”

«از هراسِ چه نهان داشته‌ای روی، پسر؟»
«شاه‌دیو است پدیدار، نَبینیش، پدر؟
تاج بِنهاده، ردا را زده بر دوش گِرِه»
«این نه دیو است، پسر، وهم و سرابی‌ست ز مِه»

“Du liebes Kind, komm, geh mit mir!
Gar schöne Spiele spiel‘ ich mit dir;
Manch‘ bunte Blumen sind an dem Strand,
Meine Mutter hat manch gülden Gewand.”

[آه، ای کودک دلبند! بیا از پِیِ من
موسم بازی و شادی‌ست به دامان چمن
خرمن گُل به لبِ رود و دوصد رنگ به چهر
مادرم دوخته بس جامه‌ی زربفت ز مِهر]

“Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,
Was Erlkönig mir leise verspricht?”
“Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind:
In dürren Blättern säuselt der Wind.”

«نشنوی ای پدر این زمزمه از دیو پلید؟
شاه‌دیوَم ز چه رو می‌دهد این‌گونه نوید؟»
«دل قوی دار، پسر، همهمه‌ی باد است این

که کند زمزمه در جنگل خشکیده چنین“

“Willst, feiner Knabe, du mit mir gehen?
Meine Töchter sollen dich warten schön;
Meine Töchter führen den nächtlichen Rein
Und wiegwn und tanzen und singen dich ein.”

[دل به رَه دِه، پسرک؛ چشم‌به‌راهت هستند–
–دخترانم که همه لاله‌رُخ و سَرمَستند
همه در بزم شبانگاهیِ خود رقصانند
همه در گوش تو لالایی شیرین خوانند]

“Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düstern Ort?”
“Mein Sohn, mein Sohn, ich she es genau:
Es scheinen die alten Weiden so grau.”

“ای پدر، باز نبینیش که آید چو عقاب؟
دخترانش که فُتادند چنین در تَب‌وتاب؟“
“ای پسر، نیک ببینم: نه چنینَ‌ست و چنان
بیدهایی‌ست کهن، در دل شب نورافشان“

“Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt.”
“Mein Vater, mein Vater, jetzt fasst er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids getan!”

[فِکَنَد قامت و رویَت چه شررها به سرم
گر نیایی به دل خویش، به قَهرَت ببرم!]

«ای پدر، سخت گرفته‌ست به چنگم این دیو!
اینَکَم زخم زند، بشنو ز من بانگ و غریو!»

Dem Vater grausets, er reitet geschwind,
Er hält in Armen das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Mühe und Not:
In seinen Armen das Kind war tot.

لرزد از بیم به خود مرد و شتابان تازد
پسرک در برِ وی ناله‌ی دیگر سازد
چون رسد مرد به مقصد، پس از آن رنج گران
کودک خویش در آغوش بیابد بی‌جان.

. متن اصلی به نقل از:
Johann Wolfgang Goethe. sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, Karl Eibl, Bd. 2, Deutscher Klassiker Verlag, 1978 (s. 107-108).

ترانه‌ی «آینده»

سراینده: لئونارد کوهن | بازسرایی: ایلیا نیک

باز دِه شب شکستهٔ مرا
اتاق آینه، حیات مخفیانه بستهٔ مرا
بی‌کسی است در فضا
کسی نمانده تا شکنجه‌اش کنم
اختیار تامّم بده
بر هر آن کسی که زنده است
پس دراز شو کنار من، عزیزکم
امر می‌کنم!

بده مرا موادّ و سکس مقعدی
بِکَن ز ریشه تک‌درخت بازمانده را
فروکنش به گودال فرهنگ خویش
دیوار برلین را پسم بده
پولس رسول و استالین را پسم بده
که دیده‌ام برادر آینده را
جنایت است

می‌سُرند چیزها به هر طرف
هیچ چیز، هیچ را دگر
توان سنجه نیست
که تندباد، تندباد این جهان
از آستان گذشته است

و واژگونه کرده است
رسم‌وراهِ روح را

چون که گفته بوده‌اند
توبه، توبه، توبه کن
سؤال می‌کنم از خودم،
چه بوده است معنی کلام‌شان

تو نه باز می‌شناسی‌ام ز باد
نه هرگزم شناختی
نه خواهی‌ام شناخت
من، همان جهودکم
که تورات را نوشت
و دیده بس ظهورها سقوط‌ها از ملل
شنیده کل قصه‌های‌شان
ولیکن عشق
یگانه پیشرانهٔ بقاست

شنید خادمت به گوش خود
تا بگوید او روشن و صریح
تمام شد تمام، و هیچ پیش از این نمی‌رود

کنون بایستند چرخ‌های آسمان
و می‌چشی تو تازیانهٔ شریر را
پس مهیّای آینده باش:
جنایت است

عرفِ غرب هم ز هم شکسته می‌شود
حیات شخصی‌ات، ناگهان زهم گسسته می‌شود
خیال‌هاست بر مسیر و شعله‌ها
و رقص می‌کند آدم سپیدپوست
و تو زنت را به‌پای بینی آویخته ز دار
و روی چهره‌اش گرفته رخت واژگونه‌اش
کثیف‌خُرده‌شاعران شوند جمع
تا ادای چارلی منسونی درآورند
و رقص می‌کند آدم سپیدپوست

دیوار برلین را پسم بده
پولس رسول و استالین را پسم بده
بده مرا مسیح، یا بده مرا هیروشیما
فنا کن دوباره هر جنین دیگری
وانگهی، نمانده است میلِ هیچ کودکی
چراکه دیده‌ام من آینده را عزیزکم:
جنایت است

ملاحظات ترجمه

واژهٔ جهودک به‌جای little Jew با توجه به لحن عامدانهٔ ترانه‌سرا برای برجسته‌سازی یهودستیزی در طول تاریخ برگزیده شده، و تلطیف آن برای تطابق با معیارهای نزاکت سیاسی در ترجمه، امانت‌دارانه نیست.

مراد از Bible در انگلیسی مجموعهٔ کتب عهد قدیم و عهد جدید است. بنابراین توجه به اصالت یهودی ترانه‌سرا و ارجاعات فراوانی که در ترانه‌های او به کتاب مقدس یهودیان موجود است واژهٔ تورات برای معادل آن انتخاب شده. نام خانوادگی کوهن نیز ریشه در نام کاهنان یهودی دارد که به‌ویژه در تورات (سفر لاویان) به آنان اشاره رفته.

- **آموزشِ فارسی**
  خاطراتِ بروبکسِ هیئت، به‌قلم عالیجاهِ مهاجری
- **تکیه بر وال**
  وِب‌گردی‌ها و وِل‌نوشته‌های شاعرانه . . . . . اسماعیل ملایی

ستونِ **هیئتِ مسافرانِ مقیم** به روایت‌های شما از سوتی‌های مهاجرت نیاز دارد. یادداشت‌ها و خاطراتتان را برای ما بفرستید تا بعد از ویرایش در بخشِ **خاطراتِ بر و بکسِ هیئت** منتشر شود.
همچنین بخشِ تکیه بر وال به شعر و دل‌نوشته‌های طنزآمیزی اختصاص دارد که مربوط به زندگی در مهاجرت است، یاری‌هایِ شما این بخش را هم پربارتر خواهد کرد.

مطالب خود را با فرمت **word** به ایمیل زیر ارسال کنید و حتما در قسمت موضوع ایمیل، کلمه‌ی **طنز**را قید کنید تا مطالبتان را صحیح و سالم دریافت کنیم.

adab@hafteh.ca

آموزشِ فارسی

عالیجاهِ مهاجری

سالِ دومِ تأسیسِ مدرسه‌ی فارسی در شهرِ واترلو در استانِ اُنتاریـوی کانـادا، در کلاسِ پیشـرفته معلم بـودم. قطعه‌ی معروفِ شـفیعی کدکنی را میانِ بچه‌ها پخش‌کردم. نخست آن را خواندم:

«به کجا چنین شتابان

گون از نسیم پرسید

دل من گرفته زین‌جا

هوس سفر نداری

ز غبارِ این بیابان

همه آرزویم امّا

چه کنم که بسته پایم

به کجا چنین شتابان

به هر آن کجا که باشد

به جز این سرا سرایم

سفرت به خیر اما

تو و دوستی -خدا را-

چو ازاین کویرِ وحشت

به سلامتی گذشتی

به شکوفه‌ها به باران

برسان سلامِ ما را"

این بار هم مثلِ هر بار دلم به کرمان پر کشـید و به بوته‌های گَوَن که چون خارپشت‌هایی غول‌پیکر در بیابان‌ها می‌رویند. یادم آمد وقتی که پای یکی از آن‌ها می‌نشستیم، به بلندایِ یـک آدمِ نشسـته قـد می‌کشـید. اما آن‌قدر فشـرده کـه نورِ خورشـید هم از لابلای آن نمی‌گذشت و سایه‌ای کوچک، امّا خنک و بی‌لک داشـت. درسـت به اندازه‌ی سـفره‌ای که دو تا لیـوانِ چای و قـوری و قندان و ظرفِ رطبِ بم و شـهداد را در خود جا می‌داد.

بعد از بچه‌ها پرسیدم: "چه کسی معنیِ شعر را فهمید؟"

دست یکی از پسرانِ کلاس بالا رفت. نگاهی بی‌تفاوت داشت و به نظر نمی‌رسید چیزی از شعر فهمیده باشد. گفتم: شعر را معنی کن."

گفت:

«یِ پسره بوده،

هپی نبوده (happy)

دوستاش می‌رفتن بیرون؛

بار، (bar)

کلاب، (club)

اونم اینترستد بوده (interested)

اوکی؟»

گفتم: «اوکی.»

گفت: «واسه این هپی نبوده که بهش اجازه نمی‌دادن،اوکی؟»

گفتم:«اوکی.»

گفت: «بعد به دوستش می‌گه؛

تو می‌ری،

سلامِ ما رو برسون.»

و من ناگهان از کویر کرمان خارج شدم و فهمیدم که نسیم و باران مخصوصِ ما نیست و درکِ عمقِ مفهومِ یک شعر، نیازی به چایی خوردن در سایه‌ی گَوَن ندارد!

تکیه بر وال

وِب‌گردی‌ها و وِل‌نوشته‌های شاعرانه

اسماعیل ملایی

پیریم، ولی در سرمان شورِ جوانی‌ست
این باعثِ ایجادِ فساد و نگرانی‌ست

ما مشکلمان، مشکلِ شیطانِ بزرگ است
چون حامیِ یک غدّه‌ی چرک و سرطانی‌ست

فرزندِ وزیرِ خودمان چند صباحی
مشغول به تحصیل که نه، خوش‌گذرانی‌ست

داد همه ازاین همه بیداد درآمد
گفتند «حُباب» عاملِ ایجادِ گرانی‌ست

جُز خوردن و خوابیدن و جنگیدن و مُردن
سرگرمیِ‌مان رفتنِ به جامِ جهانی‌ست

یک فرد زد و رفت و کسی هیچ نفرمود
گفتند که این عامل آقای فلانی‌ست

ما زنده به آنیم که آرام بگیریم
چون کشور ما فاقدِ افرادِ روانی‌ست

یک بار دروغی نشنیدیم در این شهر!
این تهمتِ بیجا که به یک قوم روا نیست

«در خانه‌ی ما رونق اگر نیست صفا هست»
این شعر خداییش برازنده‌ی ما نیست

جستارهای پژوهشی
در حوزه‌ی ادبیات و فرهنگ

دبیران: مهران راد

مهدی گنجوی

- **خسروِ آواز**

. . . . . مهران راد

- **سفر از گیتی به مینو**

درباره‌ی تاریخ و هستی آواز در سنت ایرانی | گفتگوی کندوکاو با مهدی فراهانی، موسیقی‌دان، پژوهشگر و هنرمند چندرشته‌ای

- **چگونه نگه دارم امانتِ یاران را؟**

سعید رضادوست، پژوهشگر، نویسنده و نوازنده‌ی دوتارِ شمالِ خراسان

- **بازخوانیِ "رقص"، نوشته‌ی سرکیس جانبازیان**

. . . . . امیر حکیمی

خسروِ آواز

مهران راد

خسروِ آواز

محمدرضا شجریان از یک نظر با همه‌ی هنرمندانِ هم‌دوره‌ی خـودش فرق داشـت. هنرمنـدانِ نامدار و صاحبِ سـبک؛ از عباسِ کیارستمی تا سیمینِ دانشور، تا احمدِ شاملو و خانمِ دلکش و محمدرضا لطفی و همه و همه به اقتضای هنرمند بودن، خویشتنی داشتند که می‌شد آن را به مخاطب هدیه کرد و می‌کردند. ایشان تجربه‌ی زیسته‌ی خود را که سرشار از درک و دریافت و کشاکش با جهان بود، در هیئتِ «منِ هنرمندِ خود» به ما می‌دادند تا جهانِ درک و دریافت و کشاکشِ ما را رنگ‌آمیزی کند. در نتیجه برایِ ما؛ شـاملو همان شاملو بود و فروغ، فروغ بود و شکیبایی همان شکیبایی بود و البته که می‌بایست چنین باشد.

شـجریان امـا از ایـن جنـس نبـود. اگرچـه بـرای حلقـه‌ای از خوانندگان و موسـیقی‌دان‌ها، لابد شجریان هم می‌بایست مثلِ دیگر بزرگانِ عرصه‌ی هنر باشد، اما برای منِ مخاطب‌ـمنی که چند نسـل مخاطبِ او بودم!ـ شـجریان پیش از شـجریان بودن، خیام و حافظ و سعدی بود. شجریان همین‌که لب به آواز می‌گشود، نوجوانانِ چهل، پنجاه سال پیش را حافظ‌پژوه و مولوی‌شناس می‌کرد! این شجریان نبود که به خانه‌های ما می‌آمد، بلکه این بابا طاهرِ عریان بود که ما را مثلِ «سرگشته خاری» به عرصه‌ی بیابان می‌کشـید و مهدیِ اخوانِ ثالث بود که «چشمی و گوشی» طلب می‌کرد.

ایران – چه بخواهیم و چه نخواهیم ـ در طولِ قرن‌ها، ظرایفِ فکری و فرهنگیِ خود را در لابلایِ ابیات و اشعار پنهان کرده است. این‌که چنین شیوه‌ای، تفکر را از خاصیت می‌اندازد، یک بحث است و این‌که چنین چیزی هست و کارکردِ خودش را دارد، بحثِ دیگری‌ست. جمله‌های شعری در فرهنگِ ما، انگار نُت‌ها، نواها و ربع‌پرده‌هایی هستند که به‌محضِ ارتعاش، ذهنِمان را به «حلِّ معما» تحریک می‌کنند. شما خیال کنید که ما رُبات‌هایی هستیم با گیرنده‌های شنواییِ متعدد و حساس که کوچک‌ترین صدایی را می‌شنوند و برایِ حرکتِ بعدیِ خود پردازش می‌کنند. چنین عرصه‌ای از هوشِ مصنوعی، ناچار حجمِ بزرگی از ظرفیتِ خود را صرفِ «معنایِ صدا» خواهد کرد، و این همان نسبتی‌ست که ما با «ابیاتِ شعرِ فارسی» داریم. شجریان با هنری که داشت و موقعیتی که به دست آورده بود، حجمِ بزرگی از این داده‌ها را به «منِ نوجوان» منتقل می‌کرد و ذهنش را برایِ پردازشِ آن همه اطلاعاتِ فشرده‌شده، به حالِ خود می‌گذاشت تا با معانی بازی کند و چیزی از آن میان بیرون بکشد و بپندارد که تاریخ‌دان و هنرشناس و ایران‌پژوه شده است!

اگر این ادعا درست باشد، باید گفت که شجریان چیزی بیش از این بود که بگوییم «دریچه‌ای به حافظ و سعدی می‌گشود» بلکه حق آن است که بگوییم؛ «دریچه‌ای به روی منی می‌گشود که تشنه‌ی پُرس‌وجویِ از خود بود». شجریان

در واقــع مولــوی و خیام و نظامیِ درونِ مــا را بیدار می‌کرد و خود کمترین حضور را در این میان داشــت. پرنده‌ای بود که خود را هم‌رنگِ محیطش کرده بود تا دیده نشود و این باعثِ می‌شــد که خســرو آواز او نه خودش، که ما باشــیم، درست مثلِ صحنه‌ای که در شاهنامه می‌خوانیم:

گفتار اندر داستانِ باربد با خسرو

همی هر زمان شــاه برتر گذشت / چو شــد سالِ شاهیش بر بیست و هشت

کسی را نبُد بر درش کارْ بد / ز درگاه آگاه شد باربَد

داستانِ این «آگاهی» این است که کسانی به باربد گفته بودند؛ چه نشستی، شاه رامشگری سرگَس/سرکش نام را برکشیده، که هنرش در مقابلِ تو جلوه‌ای ندارد. اگر صدایت را به گوشِ خسرو برسانی، بی‌تردید «تو را بر سرِ سرگَس افسر کند».

باربد با این که از چنین منزلتی بی‌نیاز بود، نتوانست بر خواهشِ دل غلبــه کنــد، به ســویِ دربار رفــت و هنرش را بر ســرگس/ ســرکش عرضه کرد و آتشِ حســادت را همچــون «آمادئوس موتســارت» در دلِ آهنگ‌ســازِ حکومتی؛ «آنتونیو ســالی‌یری» برافروخت[1].

سرگَس/ســرکش چون صدایِ او را شــنید؛ «به زخم و ســرود اندرو خیره شــد»، شــتابان به ســمتِ ســالارِ بار آمد و با بذلِ

سیم و زر از او خواست ـ هرطور شده ـ از ورودِ باربد به محضرِ خسرو جلوگیری کند.

در نتیجه؛ «چو رفتی به نزدیکِ او باربد / همش کارْ بد بود و هم بارْ بد». اما باربد هم این قدر راه نیامده بود که برگردد. به قولِ حافظ؛ «به ناامیدی ازین در مرو بزن فالی / بود که قرعه‌ی دولت به نامِ ما افتد» و البته چنین هم شد و کارِ باربد به باغ و باغبانی به نامِ «مردوی» کشید که در ایامِ نوروز، دو هفته میزبانِ شاه بود و جشن‌گاهی برایِ او می‌ساخت. رفاقتِ باربد و مردوی تا آن‌جا عمیق شد که بتواند چیزِی مهم از او بخواهد:

چو آید بدین باغ شاهِ جهان / مرا راه ده تا ببینم نهان

که تا چون بود شاه را جشن‌گاه / ببینم نهفته یکی رویِ شاه

نقشه‌ی باربد این بود که لباسی سراسر سبز بپوشد و خود را با بربطش در درختِ سروی که آن‌جا بود، پنهان کند تا به‌موقع نغمه‌های دلکشِ خویش را برای خسرو بنوازد و چنین فرصتی را وقتی مناسب دید که ازطرفی سرِ شاه کمی گرم شده بود و به قولِ فردوسی؛ «جهاندار بستد ز کودک نبید» و ازطرفِ دیگر خورشید هم غروب کرده بود و کسی نمی‌توانست در تاریکی او را ببیند. ناگهان «زننده بر آن سرو برداشت رود» و از قضا آوازی خواند که آن لحن را در زمانِ فردوسی می‌شناختند و به «دادآفرید» معروف بود. صدایِ دل‌نوازِ بربط و اجرایِ فوق‌العاده‌ی باربد و لحنِ مؤثرِ دادآفرید، شاه و دیگران را

سرمست کرده بود و:

بجُستند بسیار هر سویِ باغ / ببُردند زیرِ درختان چراغ

ندیدند چیزی جز از بید و سرو / خرامان به زیرِ گل اندر تذرو

نه تنها آدم‌ها به شور آمده بودند، که مرغانِ باغ نیز می‌رقصیدند و در آن عالمِ مستی و تاریکی و نورِ اندکِ چراغ، وهم ـ یا به تعبیرِ فردوسی؛ «انگاره»- بر اذهان مستولی شده بود که شاید ما بیخود می‌گردیم! کسی این‌جا نیست! هرچه هست، همین گل و سروست و بس؛ «که گردد گل و سرو رامشگرش». و این فکر که گل‌ها و درختان خوانندگان و

نوازندگانِ باغ باشـند، شاه را بیشتر به باده ترغیب می‌کرد و میدان را بیشتر به باربد می‌داد که سرودی دیگر آغاز کند:

زننده دگرگون بیاراست رود / برآورد ناگاه دیگر سرود

که «پیکارگرد»ش همی خواندند / چنین نام از آوازِ او راندند

و این گشتن و نیافتن دوباره تکرار شد و جامی دیگر و سرودی دیگر که نامش متناسب با همین اختفاء «سبز در سبز» بود:

چـو بشـنید پرویز بـر پـای خواسـت / یکـی جامه‌ی(=جام) گلشن‌آرای خواست

که بود اندر آن جام یک من نبید / به یک دم میِ روشـن اندر کشید

چنین گفت کین گر فرشـته بدی / ز مُشـک و ز عنبر سرشته بُدی!

و گر دیو بودی، نگفتی سرود / همان ساخته کرده آواز رود![۲]

بجویید در باغ تا این کجاست / همه باغ و گلشن، چپ و دستِ راست

دهان و برش پر ز گوهر کنم / برین رودسازانش مهتر کنم

و البته باربد که صدای شاه را می‌شنید، این موقعیت را برای فرود آمدنش از درخت مناسـب دید و؛ «بیامد بمالید بر خاک روی»...

خوشبختانه اسامیِ نواهای باربد که به «سی لحن» معروفند،

بعداز فردوسی با جزئیاتی بیشتر در خسرو و شیرینِ نظامی به یادگار مانده، اما آنچه ازاین نام‌ها به جستارِ ما مربوط می‌شود، همین «سبز در سبز» (سیزدهمین لحن در فهرستِ نظامی) است که تداعی‌کننده‌ی «پنهان بودنِ آوازخوان در بستری‌ست که می‌خواند» و علاوه‌بر آن، به قولِ نظامی؛ «چو بانگِ سبز در سبزش شنیدی/ ز باغِ خشک سبزه بردمیدی»، و این سبزه بر دمیدن، همان «حافظ و مولوی‌پژوه! شدنی» است که در نوجوانیِ ما اتفاق می‌افتاد.

«سبز در سبز» از ورای قرون / می‌تراود ز سروبُن بیرون
باربد؛ جامه سبز و سازش سبز / دل رباید ز باغِ بوقلمون
خسرو از ناله‌های شیرین مست / سرکش از نغمه‌های آن مجنون
قرن‌ها کودکِ وطن آرام / خفته با این نوا به مهد درون...[۳]

پانویس‌ها

۱ این ادعا بر اساسِ نمایشنامه‌ی «آمادئوس»، نوشته‌ی پیتر شفر؛ نمایش‌نامه و فیلم‌نامه‌نویسِ انگلیسی است.

۲ معنیِ دو بیتِ اخیر: شاه گفت؛ نه فرشته و نه دیو، قادر به خواندن و نواختنِ چنین رود و سرودی نیستند.

۳ قسمتی از یک شعر به قلمِ نویسنده.

مهدی فراهانی موسیقیدان، پژوهشگر و یک هنرمند چند رشته ای مقیم تورنتو است. او فراگیری آواز را از سنین نوجوانی آغاز و از محضر استادان برجسته ای چون صُدیف رامبد، حاتم عسکری فراهانی، بهمن کاظمی و محسن کرامتی بهره برده است. همگام با آموزشهای سنتیِ هنر در ایران، تحصیلات آکادمیک وی نیز در رشته های متعدد هنری در ایران و کانادا بوده است. وی طی دو دهه گذشته به همراه بهمن کاظمی و وهرز پوراحمد پژوهش های جامعی را در زمینه موسیقی دستگاهی و روایتهای فراموش شده موسیقی آوازی ایران به انجام رسانده است. گردآوری قدیمی ترین اسناد خطی، تصویری و صوتی موسیقی ایران (سیلندرهای فنوگراف و صفحات سنگی موسیقی) حاصل بخشی از این پژوهش ها است که در غالب مقالاتی متعدد در نشریات پژوهشی ایران و کتاب هایی چون گلبانگ سربلندی (۱۳۸۹) و موسیقی ایران در سده گذشته (۱۳۹۰) انتشار یافته است.

درباره‌ی تاریخ و هستی آواز در سنت ایرانی

سفر از گیتی به مینو

گفتگوی کندوکاو با مهدی فراهانی، موسیقی‌دان، پژوهشگر و هنرمند چندرشته‌ای

اشاره

پژوهش علمی در زمینه‌ی آواز، نیازمند مطالعاتی جامع از منابع مکتوب و ضبط‌شـده تا روایات شـفاهی است. از رسالات موسـیقی، نسخ خطی، خاطـرات، گزارش‌هـا و همچنین آثار ادیبـان قدیم گرفته تـا قدیمی‌ترین منابـع صوتـی موسـیقی آوازی بـر روی سـیلندرهای فنوگـراف، صفحات سـنگی دوره‌ی قاجـار، نوارهـای ریل و ضبط‌هـای خصوصی از اسـتادان برجسـته‌ی موسـیقی آوازی ایـران. همچنین بخشـی از موسـیقی آوازی به‌صورت شفاهی و سینه‌به‌سینه تا به امروز به دست ما رسیده است که این نیازمند شناسـایی دقیق زنجیره‌های معتبر سنت در موسیقی ایران است.

- **مهدی فراهانی عزیز، تحقیقات شما از آثار پیش‌گام، در زمینه‌ی تاریخ آواز در ایران بوده است. باعث خوشحالی فراوان است که فرصت داشتید تا با انجام این مصاحبه، نظرات خودتان را با خوانندگان ما در میان بگذارید. از معنای لغت "آواز" شـروع کنیم. دربـاره‌ی دگرگونی این لغـت در اسـناد و متون کهن فارسـی و تحولاتـی که در بافت موسیقی داشته است، چه می‌توان گفت؟**

واژه‌ی "آواز" در طول تاریخ، معانی متعددی داشته اما به‌طور معمـول در معنـای نوعـی از "بانگ" و "صدا" بـه کار می‌رفته و تـا همین سـده‌ی گذشـته هـم، در زندگی روزمـره‌ی مردم کاربرد داشـته؛ مثلاً اگر کسـی می‌خواسته کسی را صدا کند، می‌گفتـه؛ فلانـی را "آواز" کن بیاد. یا "آواز" رعد و برق شـنیده

می‌شـه. در متـون ادبـی و تاریخـی هم، بـا ایـن واژه فراوان برخورد می‌کنیم که در معانی این چنینی استفاده شده، مثلاً بیهقی در حکایت پیلبان و سـبکتگین می‌گوید: «امیر مرا آواز داد، پیـش رفتم، گفت آن متظلم که خـروش می‌کند، بیار» و یا در خاطرات ناصرالدین شـاه می‌خواندم که: «در بین رفتن آوازی که در آسـمان‌ها از حرکت زمین ترکیب و پیدا می‌شود، به خاطرم رسـید» و یا فردوسـی می‌گوید: «همـی آفرین کرد هرکس که دید / هم آن کس که آواز آهن شـنید». این نوع از کاربرد واژه‌ی آواز، شـاید امروز غریب به نظر برسـد اما نباید به‌سادگی از کنار آن عبور کرد.

آواز را می‌توان به onomatopoeia نیز نسبت داد، جایی که صدای یک کلمه، تقلید یا نشان‌دهنده‌ی معنای آن است. در بسـیاری از زبان‌ها، کلمات دارای عناصر آوایی هسـتند که خـود صداهـا را برمی‌انگیزنـد. به‌عنوان مثال؛ خـود کلمه‌ی «آواز» هم ممکن است از صداهای مشابه با آواها تکامل یافته باشد. همان‌طور که تحریر در آواز ایرانی را هم تقلیدی از بلبل می‌داننـد. امـا واژه‌ی آواز وقتی در بافت موسـیقی و ادبیات فارسی مطرح می‌شود، معناها و باورهایی را به همراه خود منتقـل می‌کنـد. این معناهـا در طول تاریخ بسـیار متفاوت بوده است. در برخی از باورهای کهن، مردم برای آواز، اهمیت الهـی یا معنوی قائل بودند. در بعضی از متون قدیم آواز در معنـای «دعـوت» و یا «فراخوانـدن» به کار می‌رفتـه. احتمالاً

واژه‌ی «خواننده» از این‌جا گرفته شده باشد. اگر در زبان‌ها و فرهنگ‌های دیگر هم جست‌وجو کنیم، به معناهایی مشابه برمی‌خوریم. البته نباید فراموش کرد که اصطلاح «آواز» و یا «آوازه» در تاریخ موسیقی، کاربردهایی دیگر هم داشته که مرتبط به شیوه‌های اجرایی موسیقی بوده است که سیر تحول خودش را دارد.

- **این پیوند آواز با معنا ریشه در چه دارد؟**

ریشه‌ی این پیوند را می‌توان در ماهیت بیانی و ارتباطی آواز با زبان انسان جستجو کرد. در غیاب متون مکتوب یا ارتباطات مکتوب رسمی، افراد از صدا برای انتقال احساسات، پیام‌ها و اطلاعات استفاده می‌کردند. در برخی از فرهنگ‌ها و سنت‌های ایرانی، آواز خواندن به‌عنوان راهی برای ارتباط با دنیایی دیگر یا ماوراءالطبیعی تلقی می‌شد. در نزد برخی، آواز خواندن دارای اهمیتی قدسی بود. مولانا در قسمتی از داستان پیر چنگی می‌گوید: «گوید این آواز ز آواها جداست / زنده کردن کار آواز خداست». در این‌جا آواز استعاره‌ای از بیداری معنوی، پیوند الهی و بیان حقایق درونی است و از بانگ و صداهای دیگر متمایز می‌شود و معنا متبلور می‌شود.

- **در طـول تاریـخ، ایرانیـان چگونـه آواز را درک کرده‌اند و نقش‌های متفاوتی که برای آن قائل شده‌اند، چه بوده است؟**

بسـیاری از فرهنگ‌های باسـتانی از جملـه ایرانیان، به قدرت معنوی و متعالی آواز اعتقاد داشـتند. تصور می‌شد که آواز توانایی تسـهیل ارتباط با خدایان و اجداد را دارد. در مناسک و مراسـم باسـتانی، اغلـب آواز را به‌عنـوان وسـیله‌ای بـرای دستیابی به مقدسات و انتقال معانی به کار می‌بردند. برخی آواز را انعکاس صدای خداوند در درون انسـان می‌دانستند کـه ماننـد مولـوی می‌اندیشـیدند: «مطلـق آن آواز خـود از شـه بـود / گرچـه از حلقـوم عبدالله بـود» و یـا در بیتی دیگر «مـا چـو نایـیـم و نوا در ما زتسـت / مـا چو کوهیـم و صدا در ما ز تسـت». این دیـدگاه، آواز را به‌عنوان یک بیان فراحسـی می‌بیند که از محدودیت‌های فیزیکی فراتر می‌رود. برخی هم مثـل ناصرخسـرو از منظری دیگر به آواز نگریسـته‌اند و آن را از مختصات جسـمانی دانسته‌اند که فرشتگان از آن بهره‌ای نبرده بودند. ناصرخسـرو این‌گونه استدلال می‌کرد که چون آواز از بیرون آمدن هوا از میان دو جسم دیگر به وجود می‌آید و فرشتگان هم روح هستند، از آواز محرومند. اساساً ایرانیان در طـول تاریـخ، دریافت‌هایـی متفاوت از آواز داشـته‌اند. در دربارها، آواز بیشـتر وسـیله‌ی تفریح و سـرگرمی بـود اما در آیین‌ها و مناسـک، مقدس و روحانی شـمرده می‌شد. اغلب

مراسم آیینی از تعزیه، روضه و مداحی در سده‌های اخیر هم با آواز همراه بود. این سنت تقدس‌پنداری آواز تا قرن اخیر هم پیش رفته، به‌طوری که در مراسم شبیه‌خوانی، اشقیا آواز نمی‌خوانده‌اند و تنها اولیا بوده‌اند که آواز می‌خواندند.

- **ما گونه‌هایی دیگر از آواز و موسیقی را هم داریم که لزوماً آیینی نیستند. مثل آوازهای شادمانی، ترانه‌های عامیانه و تصنیف‌های عاشقانه یا اجتماعی. درباره‌ی این گونه‌ها شما چه نظری دارید؟**

آنچه که باید تمیز داد این است که «آواز» به‌لحاظ زیبایی‌شناسی با گونه‌های دیگر از خواندن متفاوت است. در طول تاریخ، مردم آهنگ‌هایی می‌ساختند و می‌خواندند و جشن‌هایی برپا می‌کردند، داستان‌هایی موسیقایی می‌سرودند و می‌خواندند، عواطف خود را بیان می‌کردند و یا حس اجتماعی را منتقل می‌کردند. لالایی‌ها، کارآواها، تصانیف عاشقانه و اعتراضی از این دست هستند. اما آنچه آواز را در بافت سنت از دیگر گونه‌های خواندن جدا می‌کند، امرِی متعالی است. آواز با اندیشه‌ی ادیان و عرفای قدیم در هم تنیده شده است. آواز ساحت بیداری است. قرار بوده است که آرامگَهِ یار باشد، نه جولانگه مبارزات اقتصادی و سیاسی. در نهایت هرنوع خواندنی، اشکال بیان و دریافت انسان از جهان پیرامونش

است که می‌توانند طیف وسیعی از احساسات را برانگیزند و مردم را در هر دو سطح عاطفی و فرهنگی به هم متصل کنند. اما خب، عده‌ای مثل سعدی معتقد بودند که: «همه خوانند نه این نقش که من می‌خوانم».

- **آنچه شما گفتید، به نظر می‌رساند که می‌توان تمایزی هستی‌شناختی برای آواز قائل شد. اگر بخواهیم از این منظر به آواز نگاه کنیم، چطور می‌توانیم آواز را مورد تحلیل قرار دهیم؟**

از یک منظر، آواز را می‌توانیم در جهان‌بینی‌ای که در میان ایرانیان قدیم وجود داشت، ریشه‌یابی کنیم. نگرشی که جهان را در دو عرصه‌ی گیتی و مینو مورد تفسیر قرار می‌داد. سفری که از گیتی به مینو آغاز می‌شد؛ یعنی از عالم خاک به عالم پاک. یا به تعبیری دیگر، رفتن از خودِ موهوم به خود ایزدی. از این منظر، نقش خواننده، نقش خورشیدی بود که در این سیر و سلوک می‌تابید و یادآور می‌شد که: «عالمی دیگر بباید ساخت وَز نو آدمی». بنابراین در این نوع اندیشه، آواز امری روحانی بود که شما را به نور دعوت می‌کرد، به این‌که هر آنچه انباشت گیتوی داری، به گیتی بسپاری و ره عشق پیش بگیری. همان‌طور که سعدی می‌گوید: «بذل جاه و مال و ترکِ نام و ننگ / در طریق عشق اول منزل است»

- **خوانندگان آواز در قدیم چه کسانی بودند؟ و چه تفاوتی‌هایی میان اشکال آواز می‌توان قائل شد؟**

مجریان آواز طی سده‌های گذشته، گروه‌های متفاوتی بودند اما در میان فارسی‌زبانان، عمدتاً؛ مطربان، روضه‌خوانان، تعزیه‌خوانان، نوحه‌خوانان، مناجات‌خوانان، مدح‌خوانان یا مداحان بودند. هرکدام ازاین گروه‌ها به‌لحاظ فرم، تکنیک و لحن اجرایی مختص به خود را داشتند. عمده‌ی تفاوت‌ها در نحوه‌ی بیان، لحن و کلامی که موسیقی آوازی را هدایت می‌کرده، بوده است. اما در دوره‌ی معاصر، لحن اجرایی و بیان این مجریان آواز در یکدیگر مخلوط شده و بر خوانندگان معاصر تأثیری نامطلوب گذاشته است. به فرض مثال، تعزیه‌خوان‌هایی را می‌بینیم که با دهانی لاتی عربده‌ای می‌زنند که یادآور قداره‌کش‌های خیابانی است و یا خوانندگانی را امروز می‌بینیم که با دهانی بی‌مزه و یخ اشعاری از حافظ و مولانا را می‌خوانند که به‌لحاظ زیبایی‌شناسی و معنایی هماهنگی ندارد. «هرکسی عربده‌ای، این‌که مبین آن‌که مپرس...»

- **نقش زنان در این میان چه بوده است؟ درباره‌ی نقش‌های جنسیتی یا مسئله‌ی زن و مرد در حیطه‌ی آواز، طی سده‌ی گذشته چه می‌توان گفت؟**

بیشـتر مجریان آواز، مـردان بودند و تا همین سـده‌ی اخیر، بسیاری از قدما خیلی توجهی به آواز زنان نداشتند. در میان نسخ خطی و رسـالاتِ قدیمِ موسیقی، مطالبی از این دست نوشته‌اند که؛ بر ارباب طرب لازم است که موسیقی را از چند طایفـه به دور نگـه دارند تا موجب خواری این علم نشـود و یکی از آن‌ها زنان اسـت که معتقـد بودند قوه‌ی درک پایینی دارند و توضیح می‌دادند که این علم اکتسـابی نیسـت بلکه اکتشافی است. گمان من این است که این گروه، زن را به‌عنوان پدیـده‌ای که وجوه گیتـوی‌اش بر وجوه مینوی‌اش مسـلط است، می‌نگریستند. اغلب گزارش‌هایی که در اسناد قدیم از دسته‌های زنانه به دست آمده، مربوط به دسته‌هایی است که درش رقص و سـرگرمی است و زنان مشارکت چشمگیری در آواز نداشتند و عمدتاً تصنیف‌خوان بودند. ازطرفی‌دیگر، آوازخوانان مرد هم کمتر تمایل به خواندن تصنیف داشتند و تصنیف‌خوانـی را امـری زنانـه می‌دانسـتند. از سـال ۱۲۹۱ شمسی به بعد است که کم‌کم صدای زنان به‌طور رسمی در حال انتشار است و مقدمات مشارکت‌های آن‌ها در موسیقی با ابعادی دیگر در حال فراهم شدن است. اگرچه در سال‌های بعد، تعداد بسیار زیادی خواننده‌ی زن ظهور پیدا کردند، اما همچنان در خواندن آواز موفق نبودند.

- **با توجه به تعاریفی که از آواز ارائه دادید، چگونه درک جامعه از آواز در دوره‌ی معاصر تغییر کرده است؟**

به عقیده‌ی من، انسان امروزی بیش از حد موسیقی، آواز و اساساً هنر را به سرگرمی تقلیل داده. رفتار اغلب مردم با موسیقی و آواز به مانند داروی مخدر است. دارویی که نه برای درمان درد، بلکه برای مدیریت درد و فرار از استرس‌های زندگی روزمره، تنها تسکینِ موقت می‌دهد. فراموش نکنیم هنوز هم افرادی هستند که وقتی تحریرِ آوازی را می‌شنوند، هیجان‌زده می‌شوند و شروع به زدن سوت و کف می‌کنند. هیچ‌گاه اندیشه‌های متعالی هنر در جستجوی حواس‌پرتی و لذت‌های ظاهری نبوده، بلکه در جست‌وجوی تأثیراتی ژرف‌تر و معنادارتر بر افراد و جامعه بوده است. طی دهه‌های اخیر، بسیاری از روحانیون، این نگرش از هنرِ متعالی را به نفع خود مصادره کردند، مخدوش کردند و با تفسیر خود به مردم منتقل کردند. این را هم تفکیک کنم که من معتقد نیستم هنر لزوماً باید در خدمت یک هدف اخلاقی و تربیتی باشد. من از بازتفسیر امر متعالی در ساختارهای موسیقی آوازی ایران صحبت می‌کنم که در آن معنا پیوسته نقشی اساسی داشته است. آواز ایرانی این پتانسیل را دارد که انسان را فراتر از دغدغه‌های زندگی گیتوی ارتقاء دهد.

- **رویکردهـای متفاوتـی در بیـان معاصـر آواز ایرانـی در مواجهه با دنیای جدید وجود دارد. به نظر می‌رسد شما منتقد جریان رو به رشـدی هستید که در آن بسیاری از خوانندگانِ آواز، تمایل به سلیقه غالب زمان دارند. شما چگونه به رویکردهای متفاوت معاصر می‌نگرید و آن‌ها را تفسیر می‌کنید؟**

چنین ناهماهنگی‌هایی ناشی از گسست فرهنگی و سرگردانی هویتی اسـت که می‌توان در فرهنگ‌های ریشه‌دار در سراسر جهان هم مشـاهده کرد، زیرا آن‌ها با تنش بین حفظ سـنت و سـازگاری بـا زمـان دسـت و پنجـه نـرم می‌کننـد. برخـی از اجراکنندگان موسـیقی ممکن است بیشـتر از موسیقی، به جذابیت‌هـای بیرونـی و زمان‌منـد تمرکـز کنند تـا مخاطبان بیشـتری را جـذب کننـد و یـا بتواننـد درآمدزایی کننـد، حتی اگـر بـا مضامین ادبیات کهن در تضاد باشـد! ایـن به تک‌تک اهل موسـیقی بسـتگی دارد که تصمیم بگیرنـد چگونه این تغییـرات را در بیـان فرهنگـی تفسـیر و پاسـخ دهنـد. برخی نقش برده‌ی فرهنگی و هنری را بازی می‌کنند و خودشـان را به سلیقه‌ی عموم مردم تنزل می‌دهند. آوازِ امروز، بازتابی از تغییر ارزش‌های فرهنگی و تغییرات اجتماعی اسـت. به‌زعم من، گسستی عمیق بین اجراکنندگان معاصر آواز و پیام‌های معناداری که از طریق شعر پارسی منتقل می‌شد، وجود دارد. به نظر می‌رسد برخی از خوانندگان، جوهر معنوی شعر قدما

را در آوازی کـه اجـرا می‌کنند، به‌طور مناسـب درک یا دریافت نکرده‌اند. این‌که خواننده‌ای از طرفی پیامی از حافظ می‌آورد که: «غلام همت آنم که زیر چرخ کبود / ز هرچه رنگ تعلق پذیرد آزادست» و ازطرفی دیگر به شدت وابستگی‌هایی زمینی دارد، در تناقض است. عرصه‌ی آواز در نزد عالمانِ ادب و موسیقی، عرصه‌ی خودنمایی و خودستایی و هر روز عکسی با یک آرایش جدید در رسانه‌ی اجتماعی نبوده است. اگر عکسی هم بوده، عکس رخ یار بوده! عطار می‌گوید: «تو مباش اصلاً، کمال این است و بس / تو، ز تو، گُم شو، وصال این است بس». برخی از خوانندگان هم هسـتند که موفقیت تجاری یا افزایش شمار مخاطبینشـان در شـبکه‌های اجتماعی را به تمرکز بر زیبایی آواز به‌عنوان اثری هنری ترجیح می‌دهند. خب این با رسـالت خواننـده‌ای که قـرار بوده نقش طبیب عشـق را بازی کند نه یک عاملِ اقتصادی، در تناقض است. به قول مولانا: «طبیب عشق را دکان کدامست؟» به‌هرحال، این تناقضات باید مدام بازتفسیر شود و ما نقش خودمان را درش پیدا کنیم.

- **برخی از هنرمندان ممکن اسـت سـنت‌های آوازی را به چالش بکشند و از تکامل موسیقی و آواز ایرانی استقبال کنند و از تنوعی که به ارمغـان می‌آورد، قدردانی کنند، درحالی‌که برخی دیگر ممکن اسـت برای از دست دادن**

ارزش‌های سنتی ابراز تأسف کنند. شما چطور به این موضوع نگاه می‌کنید؟

نوآوری و فراتر رفتن از سنت‌های تثبیت شده، از عناصر اساسی هنر هستند. اما اغلب با موضوع خلاقیت و نوآوری در هنر سطحی و ساده‌انگارانه برخورد می‌شود. لزوماً به چالش کشیدن سنت‌ها در هنر، امری ناآشنا نیست و اغلب، جنبش‌های آوانگارد در اشکال مختلف هنری، سنت‌ها را به چالش کشیده‌اند و مرزها را جابه‌جا کرده‌اند و به ایجاد جنبش‌ها و سبک‌های هنری جدیدی منجر شده‌اند. اما این کار، نیاز به دانشی کافی از سنت‌ها و زمینه‌سازی دارد. در این مورد، پیکاسو به‌عنوان یکی از تأثیرگذاران هنر قرن ۲۰ مثال‌زدنی است. قولی منسوب به او است که می‌گوید: «قوانین را مانند یک حرفه‌ای یاد بگیرید تا بتوانید مانند یک هنرمند آن‌ها را زیر پا بگذارید.» این میل به منحصربه‌فرد شدن و زود رسیدن به یک دیدگاه نوآورانه در هنر، سبب شده برخی از جویندگان هنر به رد ناآگاهانه‌ی قراردادها و تجربیاتی که گذشتگان به دست آورده‌اند، سوق داده شوند. مهم است که موسیقی‌دان بتواند تعادلی بین تجربیات جدید و درک عالمانه از تجربیات گذشتگان ایجاد کند.

- **کلام آخـر این‌که؛ خواننـدگانِ امروز چطور بـه ارتقا آواز می‌اندیشند؟ اسـناد، منابع علمی و پژوهشی درباره‌ی آواز، چه میزان فراهم است؟**

متأسفانه امروز بسیاری از خوانندگان و استادان آواز، دانش و شـناختی صحیـح از آواز ندارنـد و نظراتشـان در مـورد آواز سلیقه‌ای است. مشـخص نیست که وقتی از یک آواز زیبا در ابوعطا یا افشاری صحبت می‌کنند، از کدام معیارهای زیربنایی صحبت می‌کنند. در واقع، مبنا و روشـی علمی برای تحلیل و نقـد آواز ندارند. اغلب آن‌ها به یک یا چند ردیف آوازی اکتفاء می‌کننـد و آواز را طـی یـک سـیر تاریخی و روشـمند مطالعه نکرده‌انـد و حتـی آثـار قدمـا را نشـنیده‌اند و مـورد بررسـی دقیـق قرار نداده‌انـد. اولین قدم که باید بـرای پژوهش‌های علمی مرتبط با آواز انجام شود، فراهم کردن یک دیتابیس از قدیمی‌ترین آثار ضبط شده و مکتوب است که من و دوستانم بیـش از دو دهه اسـت کـه در حال جمـع‌آوری آن بوده‌ایم و بخش‌هایـی را نیـز در ایـران منتشـر کرده‌ایـم. بـه‌زودی این دیتاهای فراهم‌شده را به‌صورت گسترده با شیوه‌ای متفاوت به زبان فارسی و انگلیسی در اختیار دیگران هم قرار خواهیم داد.

چگونه نگه دارم امانتِ یاران را؟

سعید رضادوست، پژوهشگر، نویسنده و نوازنده‌ی دوتارِ شمالِ خراسان

سعید رضادوست

۱

«بنده‌ی چاکر؛ محمّدحسین یگانه هستم. ساکنِ قوچان. سی سال هست نگذاشتم این ساز بمیره. این ساز را در این‌جا، در محضر آقایان، تقدیم می‌کنم خدمت بنده‌زاده و از ایشان توقّع دارم؛ همان‌طور که من این ساز را به دستش سپردم، نگذارد که این سازه بمیره. این ساز خدمت دستِ ایشان.»

وقتی استادِ بزرگ؛ «حاج محمّدحسین یگانه» در برنامه‌ی آیینیِ «هفت اورنگ» که به همّت پژوهشگر برجسته‌ی موسیقیِ ایران، محمّدرضا درویشی، جملاتِ پیش‌گفته را بر زبان می‌آورد، به یاد آن روایتِ افسانه‌ای در خلقتِ آدم ابوالبشر می‌افتم که بارِ امانت را بر او عرضه کردند. آن امانتِ نخستین که اوّل به کوه‌ها و دریاها و هفت آسمان و فرشتگان عرضه شد و هیچ‌یک بار به دوش کشیدن آن را بر عهده نگرفتند تا قرعه‌ی فال به نام آدمی زدند. در سپهر حقوقی، «امین» نسبت به موردِ امانت، یدِ امانی دارد. بدین معنا که اگر بدون تقصیر و تعدّیِ امین، آسیبی به مورد امانت وارد شود، او هیچ‌گونه مسئولیّتی نخواهد داشت. امّا مگر چارچوب‌های تنگ حقوقی که بیشتر در پی برقراری نظم‌اند، می‌توانند تمام حقیقتِ زندگیِ واقعاً موجود را بپوشانند؟ گاه، مِهری هم‌سنگِ عاطفه‌ی مادرانه پا در میانه می‌آورد و مواجهه‌ی شخص و سوژه بدل می‌شود به رابطه‌ای فراتر از

امر حقوقی. گاه موردِ امانت با شـیره‌ی جان فربه می‌شود و «امین» می‌سوزد تا موردِ امانت ساخته شود و ببالد. زمستان ۱۳۷۰ که اسـتادِ بـزرگ؛ حاج محمّدحسـین یگانه خرقه تهی کرد و به‌عقیده‌ی برجسـته‌ترین پژوهشـگران موسـیقی ما، نیمی از موسـیقی مقامی ایـران چهره در نقاب خاک کشـید و فریـاد «ای دریغا ای دریغـا ای دریغ / کان‌چنان ماهی نهان شـد زیر میغ» همگان به آسمان بلند شد، اندک‌شمار بودند آنانی که امانتِ موسیقیِ مقامیِ شمال خراسان را به نیکی بر دوش کشند. انبوهی از دوتارزنان، نه آن‌که فراتر از مسئولیتِ اجتماعیِ خویش با موضوعِ امانت‌شان مواجه شوند، بلکه قدر متیقّنِ نگهداری از این میراثِ کهن را نیز نادیده گرفتند و به آن وفادار نماندند. گروهی نیز در این گستره، نان روزانه‌ی خویـش را در اجراهـای هرجایـی و هرگونـه بـا دوتار شـمال خراسـان فراهم دیدند و شد آنچه شـد. کار تا بدان‌جا پیش رفـت که اگر حتّی پسـندِ مردمان آن بود تـا از دوتار، نغمه‌ی «مرغ سحر» نیز بشنوند، این خواسته با جابجا کردن پرده‌های دوتـار و افزایش بی‌منطق آن‌ها فراهم می‌شـد و حتّی مورد تشـویق برخی مسئولان هنرناشناس نیز قرار می‌گرفت. و در این میانه، به‌تدریج از دوتار پوستی بر استخوان ماند.

۲

دوتارِ شمالِ خراسان، از روزگاری دیرین تا چند دهه‌ی گذشته، بر مبنای «سنّتِ بخشی‌گری» تداوم یافته بود. «بخشی»؛ اجمالاً به فردی گفته می‌شد که در نواختن و ساختن و پرداختنِ دوتار، خود بسنده باشد. جهانی باشد بنشسته در گوشه‌ای. خود بسازد، خود شعرش را بگوید و خود بخواند و بتواند محفلی را ظرف مدّتی کوتاه در قدرت جاذبه‌ی خویش مسخ کند و زمام محفل را به دست بگیرد. می‌توان با معیارهای امروزی، «بخشی» را بهره‌مند از کاریزما دانست. این تعبیر از برخی تعریف‌ها درباره‌ی خود واژه‌ی «بخشی» نیز دور نمی‌ماند. «بخشی» کسی است که خداوند قسمتی از عنایت خویش را شامل حال او کرده. همراه داشتن فرّه ایزدی؛ همان گوهری است که در شخصیّت‌های کاریزماتیک، مورد ادّعاست. جامعیّتِ «بخشی» نیز تنها در دوتار زدن خلاصه نمی‌شده است. طبابت و طرفِ مشورت قرار گرفتن و حَکَم واقع شدن نیز از جمله مؤلّفه‌های جغرافیای هستی‌شناسیِ «بخشی» است. «اولیاقلی یگانه» که از برجسته‌ترین دوتار نوازانِ ترکمن به شمار می‌آید، بیماری سرخک را با حاضر شدن بر بالین بیمار و نواختن دوتار مداوا کرده بود. در حقیقت گونه‌ای موسیقی‌درمانی از پیشه‌های «بخشی» بوده است. یا «حاج قربان سلیمانی» هیچ‌گاه بدون وضو به ساز نزدیک نمی‌شد و هرچه نیز می‌خواند، بر مبنای الهیّات و مدحِ

رسـول بـود. حاج محمّدحسـین یگانه نیز آن‌چنـان که خود روایت می‌کرد، چیزی جز «مدح حضرت رسـول (ص) و ائمّه‌ی اطهار» نمی‌خواند. «بخشی غلامحسین افگاری» نیز به‌عنوان روحانی منطقه نام‌دار بود و ادعیه‌ی مختلف برای برنامه‌های گوناگون همواره همراهش. حاج قربان سلیمانی را به‌عنوان آخرین حلقه از سلسله‌ی «بخشی‌ها» معرّفی کرده‌اند. آیا این سـخن بدان معناسـت که پس‌از او دیگر مقام‌هایی از دوتار نواخته نمی‌شـود؟ یا کسـی را نمی‌توان یافت کـه به اوجِ او دارای تکنیک نواختن دوتار باشـد؟ و قبیله‌ای پرسش از این قبیل در میانه است.

۳

خراسانِ امروز هنوز شاهد کسانی است که دوتار را در بهترین سـطح از اسـلوب خویش می‌نوازند. به‌عنوان مثال «محمّد یگانه»، پسر استادِ بزرگ حاج محمّدحسین یگانه، میراث‌داری شایسـته برای پدر خویش بوده اسـت. «روشـنِ گل‌افروز» در شـیروان، «علیرضـا سـلیمانی» در علی‌آباد قوچان و «سـعید تهرانی‌زاده» که سال‌هاست به تهران مهاجرت کرده، از جمله افرادی هسـتند که عالی می‌نوازنـد و می‌خوانند. دوتارهای سـاختِ محمّد یگانه نیز به‌عنوان یکی از بهترین انواع دوتار شـمال خراسان به شـمار می‌آید، امّا آیا می‌توان آن‌ها را نیز «بخشی» نامید؟ پاسخ من به این پرسش کماکان منفی است

ولی این پاسخِ منفی به معنای عدم توانایِی آن‌ها در ساختن، نواختن و نقل روایت‌های دوتار شمال خراسان نیست. عدم اطلاق نامِ «بخشی» به این استادان را باید در علّتی بیرون از آنان جست و آن، این‌که زمانه‌ی ما دیگر «بخشی» پرور نیست. دیگر اصولاً لزومی به وجودِ «بخشی» با صفاتی که پیش از این برای او برشمرده شد، وجود ندارد. اقتضائاتِ پیدایِی «بخشی» از میان رفته است. تخصّصی شدنِ امور در دنیای مدرن، بستر به وجود آمدن بسیاری از پدیده‌های سنّتی را از بین برده است. امروزه با وجود دستگاه‌های پیشرفته‌ی ضبط صدا و تصویر و کارگاه‌های پیشرفته‌ی صنعتی و ارتباطات وسیع میان افراد، این‌که یک شخص به تنهایی خودش بسازد و بنوازد و بخواند و در اندک زمانی محفلی را تحت تأثیر قرار دهد، نه ممکن است و نه مطلوب. هریک از مؤلّفاتِ تشکیل دهنده‌ی شخصیّتِ «بخشی»، در دوره‌ای کارویژه‌ای داشته که امروزه آن کارویژه‌ها هرکدام به متخصّص خودش وانهاده شده است.

۴

موسیقیِ سنّتی ایران، این بخت را داشت تا با تشکیل «مرکز حفظ و اشاعه»، حلقه‌ی پیوندِ دو نسل به گونه‌ای استوار برقرار شود. این اتّفاق با تلاش‌های قائم‌به‌شخص افرادی همچون سرکار خانم فوزیه مجد، محمّدرضا درویشی و بعدها آمنه

یوسف‌زاده درباره‌ی موسیقیِ مقامی و دوتارِ شمالِ خراسان در حال وقوع بود که به دلایل گوناگون چنین تلاش‌هایی متوقّف ماند. هنوز مانده است بسیاری مقام‌ها و روایت‌ها که از نسلِ گذشته به نسلِ پس‌از آن منتقل نشده است و متأسفانه به‌دلیل عدم ضبط بسیاری از آن‌ها، در خطر از بین رفتن برای همیشه قرار دارد. آنانی که با استادانی همچون حاج قربان سلیمانی و محمّد یگانه و قبیله‌ای از این قبیل بزرگان هم‌نفس شده باشند، بی‌گمان دیده‌اند که آهنگ و مقامی از پسِ سال‌ها به ناگاه در ذهنِ ایشان حاضر می‌شود و اگر همان لحظه ثبت نشود، معلوم نیست که آیا دیگرباره نیز این شهاب در آسمانِ ذهنشان بدرخشد یا خیر. استاد دکتر محمّدرضا شفیعی کدکنی در گلایه از عدم نگهداری برگه‌های سؤالات امتحانی ملک‌الشّعرای بهار توسّط دانشگاه تهران، نقل می‌کرد که در کشورهای توسعه‌یافته مثلاً آخرین پاکتِ سیگارِ فلان موزیسین در موزه‌ای معروف نگهداری می‌شود. حال حکایتِ موسیقی مقامی شمال خراسان است. حسرت خواهیم خورد از مقام‌هایی که باید ضبط می‌شد و بشود و اما نشده است، روزی نه‌چندان دور، روزی نه‌چندان دیر. از آنچه که باید کرد، هزارِ دگر مانده.

بازخوانیِ «رقص»، نوشته‌ی سرکیس جانبازیان

امیرحکیمی

یادآوری

بدن‌های تحقیر شـده، سرکوب شده، طرد شده، بدن‌های از شادی منع شده، بدن‌های زندانی در "حرام"، در هرزه‌پنداری، بدن‌هایی که امانت خالق‌اند نزد مخلوق، خالق همه‌چیزخواهِ همه‌ی زیبایی‌ها و زشتی‌ها که بارزترین صفت او "بزرگ‌ترین" است، نه آفرین‌نگار!

فقیهـان، مـردم را از بازنمایـی بـدن، در سـطوح گوناگـون، بازداشـته‌اند. هنرهای نقاشی و مجسمه‌سازی را از آن‌جا که بازتـاب وفـادار فیزیک اندام‌انـد، مکروه و حرام دانسـته‌اند. فقیه، نمایش سـاز را که اندام موسـیقی اسـت، برنمی‌تابد. جای نوازنده پشت حجاب، پشت پرده است.

پیرو سنت هم مانند اوست، ساز را می‌شکند. اندام موسیقی را و تن رقصنده را، خرد می‌کند.

در زندگی‌نامه‌ی "ملک‌المتکلمین"، داستانی در قالب خاطره، با همه‌ی دردناکی به شیوایی نگاشته، به قلم ملک‌المتکلمین از کتاب "من الخلق الی الحق" حکایت شـده اسـت، پیرامون سرنوشت مردی به نام "چراغعلی‌خان" اصفهانی و فرزندش "خان خانان"؛

"در کوشـک اصفهان که خانـه‌ی ما هم در همـان محله بود،

مرد نجیبی از خاندانی معروف، موسوم به چراغعلی‌خان که مردم او را خان می‌خواندند، سکنی داشت.»

نویسنده، چراغعلی‌خان را از خانواده‌ی آبرومند کم‌مکنتی معرفی می‌کند، هرچند بی‌بهره از ثروت چندان، گشاده‌دست بود و به مستمندان رسیدگی می‌کرد.

«چراغعلی‌خان در یک خانه‌ی بزرگ قدیمی از ساختمان‌های دوره‌ی صفویه که از پدرانش به او ارث رسیده بود، سکنی و پسری و دختری داشت. دختر را شوهر داده، هنگام ازدواج پسر رسیده بود.

خان خانان جوانی نیکونهاد بود، پیش معلم سرخانه درس خوانده، زبان فارسی و مقدمات عربی و سیاق را به‌خوبی آموخته، در نوشتن نستعلیق استعداد مخصوص داشت. اما عروسی‌اش فرجام سوگ پیدا کرد. شب زفاف، در پایان ضیافت که به زحمت چراغعلی در خانه‌ی اجدادی برپا شده و در آن آخوند روضه‌خوانی مجلس عروسی را با گدایی گریه از مدعوین گرم کرده بود، پس از شام و رفتن مهمانان، جوانان مجلس بزم از پیش تهیه دیده را به سرداب بردند. (توضیح آن‌که؛ علت انتخاب سرداب برای شب‌نشینی، مستور نمودن صدای ساز بود که به گوش کسی نرسد و همسایه‌ها مطلع نشوند)»

در این میان می‌خوانیم که امام جماعت مسجد محل، پیش‌از عروسی از چراغعلی خواسته است تا خان خانان در

روز نکاح، کلاه برداشته و عمامه‌ی طلبگی بر سر بگذارد؛ ولی او نپذیرفته. پس هنگام شب‌نشـینیِ دوسـتان جوان داماد که «**در خفیه مجلس جشنی برپا کرده و ایوب کلیمی ساززن معروف را دعوت کرده‌اند**»، آخوند سالوس، «**طلاب مدرسه‌ی درب کوشـک و چنـد نفر اوباش محـل را دور خود جمع کرد**» سپس به آنان، «طلاب» و «اوباش» گفت: «**این از خدا بی‌خبران، مجلس فسـق و فجوری فراهم کرده‌اند و تنبور و نقاره تهیه کرده‌انـد و ازاین راه ریشـه‌ی مسـلمانی را می‌خواهند از بیخ بکننـد و کاخ عظمت دیـن را واژگون کنند، پس بر ما اسـت که برای امر به معروف و نهی از منکر، این آشـیانه‌ی فسـق و فسـاد را ویران کنیم و ارواح ائمه‌ی اطهار را از خود خوشنود نماییم و به عالمیان نشان بدهیم که اسلام غریب نیست و چون شما مردان پرهیزکار متعصب، جانباز و پیروانی دارد.**»

مدیـر مدرسـه‌ی کوشـک اصفهـان، فقیـه بنامی‌سـت، مـلا محمدباقـر مجتهـد (پـدر مـلا محمدتقـی مجتهد، مشـهور بـه آقانجفـی اصفهانی). ملک‌المتکلمیـن او را چنین معرفی می‌کنـد: «**اصـلاً از رعایای کـرون اصفهان و به جرم آدم‌کشـی مورد تعقیب واقع شده بود و امروز در پشت سنگر لباس اهل علم و دین، به شـرارت مشـغول و ریاست طلاب این مدرسه را داشـت.**» محمدباقر مجتهد، وقت را غنیمت می‌شـمارد و شاگردانش را به کمک امام جماعت مذکور برای به هم ریختن مجلس شب‌نشینی، گسیل می‌کند و به طلاب، «**برای این‌که**

اگر خدای نخواسته راپورتی که به جناب مجتهد رسیده بود، حقیقت نداشته باشد و سر و صدایی در کار نباشد و این عمل به سرشکستگی بینجامد»، دستور می‌دهد با خود چند شیشه مشروب همراه ببرند.

ملک‌المتکلمین به دقت داستان‌نویسی واقع‌گرا، زبردستانه صحنه‌ی هجوم شاگردان مدرسه‌ی درب کوشک اصفهان با همراهی اوباش به خانه‌ی چراغعلی را ترسیم کرده است؛ «**سی نفر آخوند گردن‌کلفت و ده نفر اوباش که هریک چماق کلفتی در دست داشتند.**» تمام در و پنجره و ظروف و اثاثیه و میز و نیمکت و کاسه کوزه‌ها را شکستند. حاضران را کتک زدند. «**در میان آن گیرودار، آخوندی شیشه‌ی شرابی از جیبش بیرون کشید و در میان حوض‌خانه به زمین کوبید و فریاد «وا دینا و وا اسلاما» را بلند کرد.**

ایوب یهودی که مرد کهنه‌کاری بود و ازاین گونه مجالس زیاد دیده بود، به‌محض ورود لشکر دین با کمال تردستی خود را از حوض‌خانه بیرون انداخت» تا از راه‌آب فرار کند، «**غافل از آن‌که فرارش از چشم تیزبین آقا شیخ هیبت‌الله مخفی نمانده و آخوند گردن‌کلفت مثل عقابی که شکار خود را تعقیب کند، به دنبال یهودی بدبخت افتاد و هنوز نیمی از تن یهودی در سوراخ راه‌آب داخل نشده بود که آخوند چند چماق جانانه بر پشت کمرش فرود آورد و سپس پاهای او را گرفته از عقب، چون موش از سوراخ راه‌آب بیرونش کشید.**»

آخوند مذکور سـرانجام نوازنده‌ی یهودی را لخت کرده، پول و دار و ندارش را می‌ستاند و از خانه بیرون می‌اندازد. در این میان شـماری از جوانان را دست‌بسـته به مدرسه بردند. در سوی دیگر، عروس وحشت‌زده غش کرده است. مادر داماد بـه حمله‌ی قلبی از دنیا خواهد رفت. داماد از پله‌ها افتاده و پایش شکسته است.

درهمان بامداد خبر فتح را به مجتهد می‌رسانند. ملا محمدباقر فردای آن روز مجلسـی بزرگ برپا می‌کند تا دستگیرشدگان را که «از خانواده‌های شـریف و معروف شـهر» بودند به سـزای عمل برساند.

تصویـری که پس از این روایت می‌شـود، از زمان داسـتان که هنگام زمامداری ظل‌السلطان در اصفهان است، با آنچه امروز از سر ایرانیان می‌گذرد، بسیار قرینگی‌ها دارد:

«**پـس از آن‌که جناب آقا خطابه‌ی مفصلی در امر به معروف و نهی از منکر قرائت کردند، فرمودند آن‌ها را یکی بعد از دیگری تازیانه زدند و بدن مجروحشان را با ضرب تازیانه سیاه کردند و حکم الله را بدین ترتیب اجرا نمودند.**» سـپس پدران آن‌ها با پرداخت پول به مجتهد توانستند فرزندان خود را آزاد کنند.

در ادامه، دوازده سـال از این رخداد گذشـته اسـت. راوی در بمبئـی هندوسـتان از اتفاق، دامـاد بخت‌برگشـته را دوباره می‌بیند، پیر و شکسـته، افسـرده و با موهای سـفید شـده. علت پیری و خمودگی او را جویا می‌شود. خان خانان دنباله‌ی

داستان را چنین می‌گوید: «**حاکم شهر و امام جمعه دست از سر آن‌ها برنداشتند و برای درس عبرت دیگران، دار و ندار چراغعلی خان را گرفتند. او چندی بعد، از غصه درگذشت. پای شکسته‌ی داماد، برای همیشه لنگ و عروس، به بیماری حمله، مبتلا به مرضی همیشگی شد. آخوند محله کوتاه نیامد به‌عنوان امر به معروف و نهی از منکر تمام کلاهی‌های محله را مجبور به گذاردن عمامه نمود.**» و خانه‌ی پدری را از دست خان خانان درآورد.

«**زندگی‌نامه‌ی ملک‌المتکلمین» ۲۵ تا ۳۹، مهدی ملک‌زاده، علمی و شرکاء، ۱۳۲۵**

بدن‌هایی که سده‌ها در چنین بیدادستانی زیسته‌اند؛

بدن‌هایی که مژده‌ی روز، هر بامداد، باردارِ شرّی است در کمین؛

بدن‌های همیشه سوگوار، بدون آینده، از ریخت افتاده، لب‌دوخته؛

بدن‌های شرمگین؛

اکنون، هرکجا و هرگاه دمی پیدا کنند، ساز تن را به جنبش آورده، درد انباشته را بیرون می‌کنند، دروغ را بیرون می‌کنند، اهریمن مرگ را بیرون می‌کنند، پای‌کوبان و دست‌افشان؛

بدن‌های برآمده از سکون و سکوت دیوانه‌وار خشمی

فروخورده،

نه با زبان شـعر و شـعار، نه با مارش رژه‌های میلیشـیایی در صفـوف تنگ چریک‌ها، نه با پای‌کوبی گروهی پیش از رزم، نه در پرستش‌گاه ایستاده در ستایش ایزد؛

مردمانِ دست از تفنگ و اسلحه تهی، بدن‌های جشن و بزم، هر دقیقه، هردم زندگانی!

رقص گناه بزرگ است. همانند هر آن عمل دیگر، اگر آدمی را از «حال عادی» به خلسـه اندازد، به خود برساند، به رهایی از خود برساند. «حال عادی» پیوسته آگاهی از در آستانگی گناه است.

آخونـد فقیـه، نه تحمل سـماع صوفیانه دارد، نه شـکیبایی رقص درویشان. دشـمن جشن و شادی‌ستیز است. از خود بی‌خـودی را غفلـت از یاد خدا می‌داند و به ایـن بهانه، بدن، ساز، ابزارهای سرگرمی و بازی، و هنرها را حرام می‌کند.

بدن در پیش صاحبین دکترین «شهادت»، بمب ساعتی است که اگر در میان دشـمن عمل نکـرد، در میان خودی می‌ترکد و خون، گران‌مایه‌ترین پیشـکش به درگاه خداوند خونخوار آن‌هاست.

به نظر می‌رسد رسوب این باور که رقص همزاد هرزگی است و

نفوذ قشری آخوندها در میان مردم چنان بوده که پرداختن به هنر «رقص» در میان دیگر هنرها، در ایران پس از مشروطه، بسیار دیر موضوع روزنامه‌ها و مطبوعات فرهنگی و هنری شد.

از نخستین مقاله‌ها و یادداشت‌هایی که در آن، این هنر موضوع سخن بوده، مقاله‌ی «رقص» نوشته‌ی سرکیس جانبازیان است (دوره‌ی اول مجله‌ی «خروس جنگی»، شماره‌ی سوم، ۱۳۲۷).

سرکیس جانبازیان، پدر رقص باله‌ی ایران، از مهاجرین ارمنی، در روسیه درس خوانده بود و هنگام انتشار این مقاله، از زندگی‌اش در ایران، ده سال می‌گذشت. (در خروس جنگی دوره‌ی دوم در ۱۳۳۰، شماره‌ی نخست، مقاله‌ای از هوشنگ ایرانی با عنوان «بالت» منتشر شده است. سلسله مقاله‌های یحیی ذکا پیرامون تاریخ رقص در نیمه‌ی آغازین دهه‌ی چهل در مجله‌ی موسیقی؛ خواندنی‌های دیگری در کنار نوشته‌ی جانبازیان هستند.) او در این مقاله، پس از معرفی هنر «رقص»، نشان می‌دهد که بازنمایی هنر و ادبیات کهن ایران، در قالب رقص باله، کاری سزاوار و انجام دادنی است و به خوانندگان گوشزد می‌کند:

«برای پیشرفت و موفقیت بیشتری در فن بالت، باید رقاصان و حتی خود تماشاچیان بی‌جهت حس خجلت را به خود راه ندهند؛ فقط با دور ساختن حس خجلت و شرمساری و مبارزه

بـا تخفیف و سـبک شـمردن این فـن، می‌توان به پیشـرفت اساسی هنر رقص در ایران امیدوار بود.»

اینـک، هفتـاد و پنج سـال از توصیـه‌ی جانبازیان گذشـت تا وطن‌باختگان، شرمساری از تن خود را کنار بگذارند.

۱ آبان ۱۴۰۲ – امیر حکیمی

«رقص»

نوشته‌ی سرکیس جانبازیان، برگرفته از خروس جنگی سال اول، شماره‌ی ۳

رقـص در بین صنایع زیبای ملـل، ازلحاظ ذوق و هنر و فواید بهداشـتی، مقامـی مهم و شـامخ دارد. این حـرکات موزون و مطبـوع از قدیم‌الایـام در روزهایی که هنـوز اقوام مختلف پابند شرک و خرافات بودند و هنرهای زیبای خود را در قالب ترانه‌ها و رقص‌های گوناگون ابراز می‌داشتند، متداول بوده است.

در سـده‌ی یازدهـم در کشـورهای مصـر و ایـران و سـایر کشـورهای شـرقی، یک عده رقاصه‌هایی ظهـور کردند که در ضمن مسـافرت‌های هنری خود، چگونگی رقص‌های محلی را به نقاط دیگر بردند. و در ضمن از رقص‌های محلی ارامنه و گرجی‌ها و ازبک‌ها، تقلیدهایی نمودند که در نتیجه رقص‌هایی

از قبیل (میرزایا) متشکل از حرکات مختلف رقص‌های محلی و صنعتی ملل مذکور به وجود آمد. اسـترابون، جغرافیادان مشـهور یونانی، در نوشـته‌های خود از جشـن‌های مذهبی و مجالسـی توصیف می‌کند که ترکیبات هنـر رقص در آن به خوبی هویدا است. عامل مؤثر تحولات رقص در درجه‌ی اول: قوه‌ی ابتکار و اختراع و عوامل دیگر آن عبارت است از:

کارکشاورزی و صیادی، آوازه‌خوانی، مذهب، اوضاع اجتماعی، موقعیت جغرافیایی، ترقی و پیشرفت ملل در تقلید و تأسی از همدیگر.

سرچشمه‌ی رقص، کار است. و کار توسط حرکات اعضای بدن که ترجمان احساسات و عواطف روحی انسانی است، نمایان می‌گـردد. بنابراین هیچ‌گونه رقص خالی از منظور و مقصود وجود ندارد. مثلاً برای تجسم کشاورزی که مشغول کار است، رقاصان قدیم مانند او نیمه‌خمیده به زمین می‌نشسـتند و پای چپ یا راست را به طرف خارج می‌جنبانیدند. مفهوم این حرکـت آن بوده که کشـاورز مذکور زمین را با ابـزار می‌کند و خاکش را به دور می‌ریزد.

هرچند انتشـار دیـن مسـیح، تغییراتی فاحـش در چگونگی زندگـی ملـل و تربیـت و روش کار و دسـتگاه حاکمه‌ی آن‌ها بـه وجود آورد، ولی در تغییر اساسـی جشـن‌های مذهبی و مجالس رسمی مؤثر واقع نگردید و در نتیجه جملگی عیدها و جشـن‌های نام‌برده با جزئی تغییر کمـاکان باقی ماند. و بر

اثر مـرور زمان، حرکات گوناگون رقص که متناسـب با عقاید مذهبی و محلی بود، کم‌کم توسعه یافت و نماینده و ترجمان عواطف و روحیات ملی گردید. و چنانکه پروفسور واشاوستکی دانشمند روسـی، اظهار می‌دارد؛ رقص تشریفاتی و مذهبی باستانی، در غالب رقص‌های جشن‌های مذهبی کنونی، دیده می‌شود.

در مشـرق‌زمین، رقص پیوسـته یکی از ارکان تفکیک‌نشدنی جشن‌های مذهبی محسـوب بوده و در اعیاد مذهبی "سن ژرژ"، عکـس پیشـوای نامبـرده را در محوطه‌ی وسـیعی قرار می‌دادند و سپس مردها و زن‌ها در برابر آن به رقص مشغول می‌شدند. در پاره‌ای نقاط، زنی که خود را کنیز پیشوا معرفی می‌کرد، مجبور بود که در تمام طول مدت جشـن "سـن‌ژرژ"، برقصد.

در همـان اوان، رقص دیگری که عناصر رقص‌های باسـتانی در آن بیشـتر مشـهود و دارای جنبه‌ی حرکات کشاورزی بود، مانند انواع دیگر متداول شد. این رقص "اورگیلا" نام داشت و بـه افتخار الاهه‌ی باروری و حاصلخیزی، به معرض نمایش گذارده می‌شد.

رفته‌رفتـه در رقص‌هـای مزبور، تحولاتی پیدا شـد و بیشـتر جنبه‌ی رزمی و عشقی و سور و سرور گرفت.

ملل باستانی برای رقص اهمیت و احترامی وافر قائل بودند و کم‌کم بر اثر تغییر اوضاع عمومی و اجتماعی و روابط فردی،

رقص صورتی تخصصی پیدا کرد و به کاخ‌های سلاطین و امرا منتقل شد. این تغییرات از جنبه‌ی عمومی رقص کاست، و بر جنبه‌ی فردی و ذوقی آن که باعث پیدایش رقص‌های گوناگون فردی و زوجی و همچنین «رقص‌های فصلی» شد، افزود. هرچند در این دوره، رقص بیشتر منحصر به طبقه‌ی حاکمه و به صورت اجتماعی یا زوجی بود، ولی در پاره‌ای اوقات، یک رقاص یا یک رقاصه‌ی بی‌نام هم که برای مهارت و چالاکی حرکات خود به کاخ‌های سلاطین راه می‌یافت، در سلک متخصصان رقص‌های فردی درمی‌آمد و به این وسیله، پایه‌ی رقص‌های فردی و تخصصی گذاشته می‌شد. رقص مشهور «کوهی» و امثال آن، مخصوص افراد ایلات کوه‌نشین می‌باشد. در رقص کوه‌نشینان، حرکات شدید بدن‌شان و اتکاء به نوک پنجه‌ی پا و افتادن به روی زانوها و حرکات گردش، بر سایر رقص‌ها غلبه دارد. درصورتی‌که، حرکات رقص شهرنشینان، نرم و لغزنده می‌باشد، در حرکات رقص کوه‌نشینان، مفهوم و معنی چالاکی و جسارت و سرعت که متناسب با تجلیات روحی آن‌ها است، دیده می‌شود و در رقص‌های این گروه، حرکاتی مشاهده می‌شود که به حرکات اسب‌سواری در هنگام جنگ و کارزار شباهت دارد.

یکی دیگر از انواع مختلف رقص‌های «رزمی»، رقص‌های «پهلوانی» ایرانیان قدیم است. ایشان در قالب این رقص‌ها می‌خواستند بفهمانند که چگونه یلان و دلاوران بی‌باک آنان

با دشمنان خود، پنجه نرم می‌کردند و چگونه به خطوط پشت جبهه رخنه می‌نمودند و طرف دیگر را به گریز وامی‌داشتند. رقص مزبور که دارای جنبه‌ی اختصاصی است، به همراهی ضرب انجام می‌گرفت؛ چنان‌که اکنون نیز در زورخانه‌ها معمول است، ترکیبات این رقص عبارت از چهار قسمت است:

در قسمت اول؛ دلیرانی که در جست‌وجوی سنگرهای مناسب هستند، مجسم می‌شوند.

در قسمت دوم؛ حرکات اکتشافی، سنگرهای اطراف را ظاهر می‌سازد.

در قسمت سوم؛ منظره‌ی جنگ و کارزار را نشان می‌دهد.

در قسمت چهارم؛ چگونگی حمل زخمی‌های میدان کارزار را نمایان می‌کند. (رقاص برای تجسم این منظره، مانند زخمی خم می‌شود و سایرین از او حفاظت می‌نمایند.)

حرکات تعرضی و تدافعی و پنهان شدن و به حمله پرداختن در رقص‌های کوه‌نشینان، دقت تماشاچی را برمی‌انگیزد و به اصل این رقص متوجه می‌سازد.

در سال ۱۹۳۴، یک هیئت بررسی علمی در لنین‌گراد، به‌منظور حفظ و نگهداری رقص‌های باستانی مأمور گردیدند و از ۴۵ نوع رقص‌های مختلف، «رقص فردی»، «رقص زوجی»، «دسته‌جمعی» و غیره، فیلم‌برداری نمودند. بدین‌ترتیب هیئت مزبور برای بسط و توسعه و ترقی و پیشرفت این فن

زیبـا که در بندگی ملل به موفقیت‌هایی شـایان نائل شـده، اقداماتـی مؤثر به عمـل آوردند و به حفـظ رقص‌های کهن، توفیق یافتند.

ملت باستانی ایران در تیره‌ترین روزهای زندگی خود، دست از تکمیل هنرهای زیبایش برنداشته است؛ ترانه‌ها، ساز و آواز و رقص‌های دلچسب محلی که گنجینه‌ی ملی اوست، بهترین و بزرگ‌ترین شـاهد تاریخ پرافتخار و پرآشـوب گذشته‌ی وی می‌باشد.

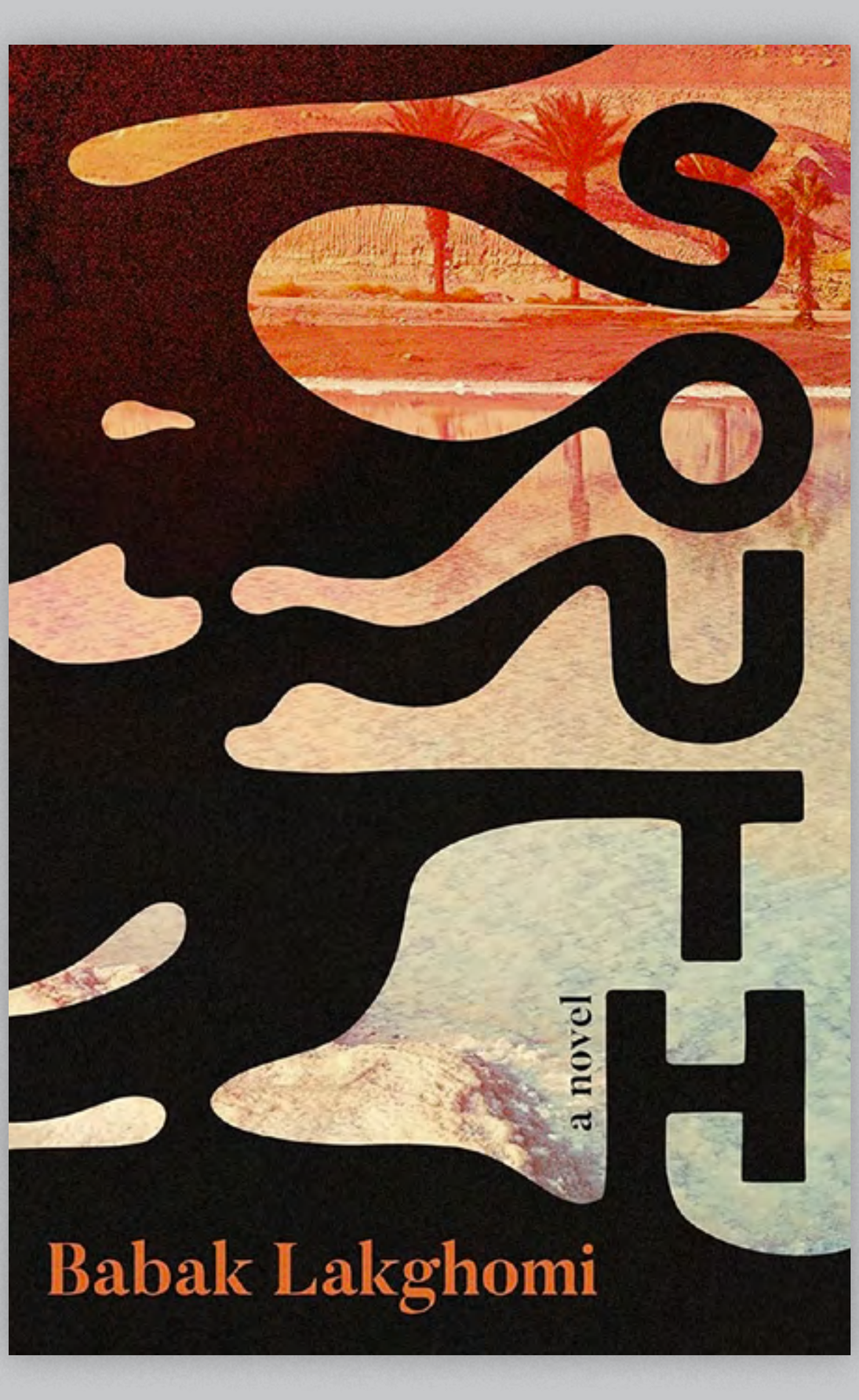
بـرای بسـط و توسـعه‌ی فـن رقص، و حفـظ ایـن گنجینه‌ی ملی باسـتانی لازم اسـت که تحت نظارت فرهنگ، یک هیئت بررسـی علمی، متشـکل از متخصصان این فن تشکیل گردد تا برای ثبت و ضبط ترانه‌ها و انواع مختلف رقص‌های محلی، اقدامات مؤثر به عمل آورند و نیز به منظور پیشرفت «بالت»، یک دسـته رقاصان ایرانی را با اسلوب جدید (که دارای روح و کیفیت هنرهای ایرانی باشـد) تربیت نمایند تا بدین‌وسـیله، مقـام و مرتبـه‌ی شایسـته‌ی هنرهـای زیبـای این سـرزمین باسـتانی، در جهان معرفی و نگهداری شـود. برای پیشـرفت و موفقیـت بیشـتر در فـن بالـت، بایـد رقاصـان و حتی خود تماشاچیان، بی‌جهت حس خجلت را به خود راه ندهند، فقط با دور سـاختن حس خجلت و شرمسـاری و مبارزه با تخفیف و سـبک شـمردن این فن، می‌توان به پیشرفت اساسی هنر رقص در ایران امیدوار بود.

در سال‌های اخیر در کشور ما نیز توجه و احترام به انواع هنرهای زیبا معطوف شده است، وجود مؤسسات هنری تئاتر، موسیقی، نقاشی و رقص، نشانه‌ی پیشرفت هنرهای زیبا و معرف دلبستگی افراد کشور به این رشته‌ها می‌باشد. اما باید توجه داشت که این راه دراز است و ما هنوز کارهای بسیاری در پیش داریم. از جمله باید هم‌اکنون به تهیه‌ی کادری تعلیم‌یافته برای رقص‌های «کلاسیک» و «بالت» همت گماشت تا پس از اتمام «اپرای تهران»، این عده بتوانند آثار ملی ایران قدیم و جدید را در لباس «بالت» به معرض تماشا بگذارند و به این وسیله روح ایران‌دوستی را در خاطرها پرورش دهند و پیوسته متوجه باشند که فن رقص، برخلاف آنچه که متأسفانه در بین بعضی کوته‌نظران بی‌مایه و هوس‌ران شهرت دارد، یکی از هنرهای گرانبهاست و در همه‌ی کشورهای مترقی، مورد توجه و احترام خاص و عام می‌باشد. هنرمندانی که در رقص کار می‌کنند، در تربیت اخلاقی و ذوقی افراد سهمی عمده دارند و از این جهت نیز شغل آن‌ها شریف و گرانمایه محسوب می‌شود.

دبیر: نیاز سلیمی

- **کافکا در جنوب**
  کوتاه درباره‌ی رمان «جنوب» نوشته‌ی بابک لک‌قمی
  . . . . . امیرحسین یزدان‌بد
- **هنر دریچه‌ای است به قلمرو معنوی**
  گفتگو با بنجامین هچر، طراح رقص و بازیگر. . . . . لیدا دقیقی
- **خودت باش؛ چالش‌برانگیز و مستقل**
  کوتاه درباره‌ی «نمایش گروه نیروانا» ۱، یا در شوخ‌طبعی در تورنتو
  . . . . . سام سجادی

بابک لک‌قمی متولد تهران و ساکن تورنتو است و دکترای مهندسی آب و فاضلاب دارد. کتاب قبلی او «یادداشت‌هایی برآب[1]» در سال ۲۰۱۸ منتشر شد و به عنوان اثر نخست نویسنده مورد توجه قرار گرفت و به زبان‌های فارسی و ایتالیایی هم ترجمه شد. او همچنین آثار متعددی از جستار و داستان کوتاه در نشریات معتبر آمریکای شمالی منتشر کرده است.



کافکا در جنوب

کوتاه درباره‌ی رمان «جنوب» نوشته‌ی بابک لک‌قمی

امیرحسین یزدان‌بد

دومین رمان بابک لک‌قمی «جنوب[۲]» تردیدی باقی نمی‌گذارد که با نویسنده‌ای متفاوت در فضای ادبیات انگلیسی‌زبان مواجهیم. جملات کوتاه و متراکم و ساختاری که با ظرافت و به مرور فضایی آخرالزمانی و جنون‌آمیز شکل می‌دهد و در همین فاصله‌ی کوتاه پس از انتشار، نظر بسیاری از محافل ادبی آمریکای شمالی را جلب کرده.

از دید خواننده‌ی ایرانی اما، به رغم این‌که نویسنده هرگز نامی از مکان و جغرافیا نمی‌برد و به وضوح می‌کوشد از بسته شدن داستان به موقعیت ژئوپولتیک خاورمیانه طفره برود و در دام صنعت نشرِ تشنه‌ی شنیدن از «جهان سوم» نیفتد، از همان فصل اول حال و هوا و اتمسفری آشنا دارد. همه چیز به وضوح در مناطق نفتی جنوب ایران رخ می‌دهد. شخصیت اصلی داستان سفری آغاز می‌کند تا از شرایط تعاونی‌های کارگری در اسکله‌ای نفتی گزارشی تهیه کند و در همان ابتدای کار با «آیین زار» در نواحی هرمزگان و قشم مواجه می‌شود. مراسمی که در باور عامه برای خروج ارواح شرور از جسم فرد مبتلا که او را «اهل هوا» یا «هوایی» می‌نامند اجرا می‌شود و در ترکیبی از باورهای خاص ساحل‌نشینان و آموزه‌های شمنی، بخشی از میراث فرهنگی نقاط جنوبی ایران است.

هنگام خواندن بیست صفحه‌ی اول رمان، گمان می‌کنید وارد جهان داستانی ناصر تقوایی و غلامحسین ساعدی شده‌اید، اما روند داستان به سرعت شکلی دیگر می‌گیرد.

این سکوی پرتاب آشنا برای ما ایرانی‌ها، به سرعت تبدیل به خوانشی ویژه و غیرهالیوودی از دنیایی آخرالزمانی تحت مدیریت نظامی تمامیت‌گرا داستان را وارد فضایی کافکایی و پر از اضطراب می‌کند که از هر گوشه و کنار آدم‌ها در حال جاسوسی و بازرسی یکدیگرند. با تمام این‌ها، همه‌ی این فضاسازی از ورود به عرصه‌های مصداقی سیاسی، آگاهانه و با طراحی دقیق پلات دور می‌ماند.

داستان در لایه‌هایی جداگانه همزمان رابطه‌ی رو به فروپاشیِ عاشقانه‌ی شخصیت اصلی و همسرش را پی می‌گیرد و همه‌ی این پیچیدگی با تم آشنای جستجوی پدر گم‌شده توسط فرزندش به نهایت پیچیدگی و در عین حال هارمونی می‌رسد. جنوبِ لک‌قمی جایی است که به تمام تعاریف ویرانشهر وفادار می‌ماند و در عین ساختار مینی‌مالیستی‌اش دغدغه‌ی بزرگی را مطرح می‌کند؛ بحران رو به گسترش آب‌وهوا و شرایط اقلیمی در جنوب ایران پیش‌رانه‌ی اصلی درون‌مایه‌ی داستان است، جایی که مادران نگران تامین آب آشامیدنی برای فرزندان‌شانند و مرگ و بیماری بر سراسر داستان سایه انداخته.

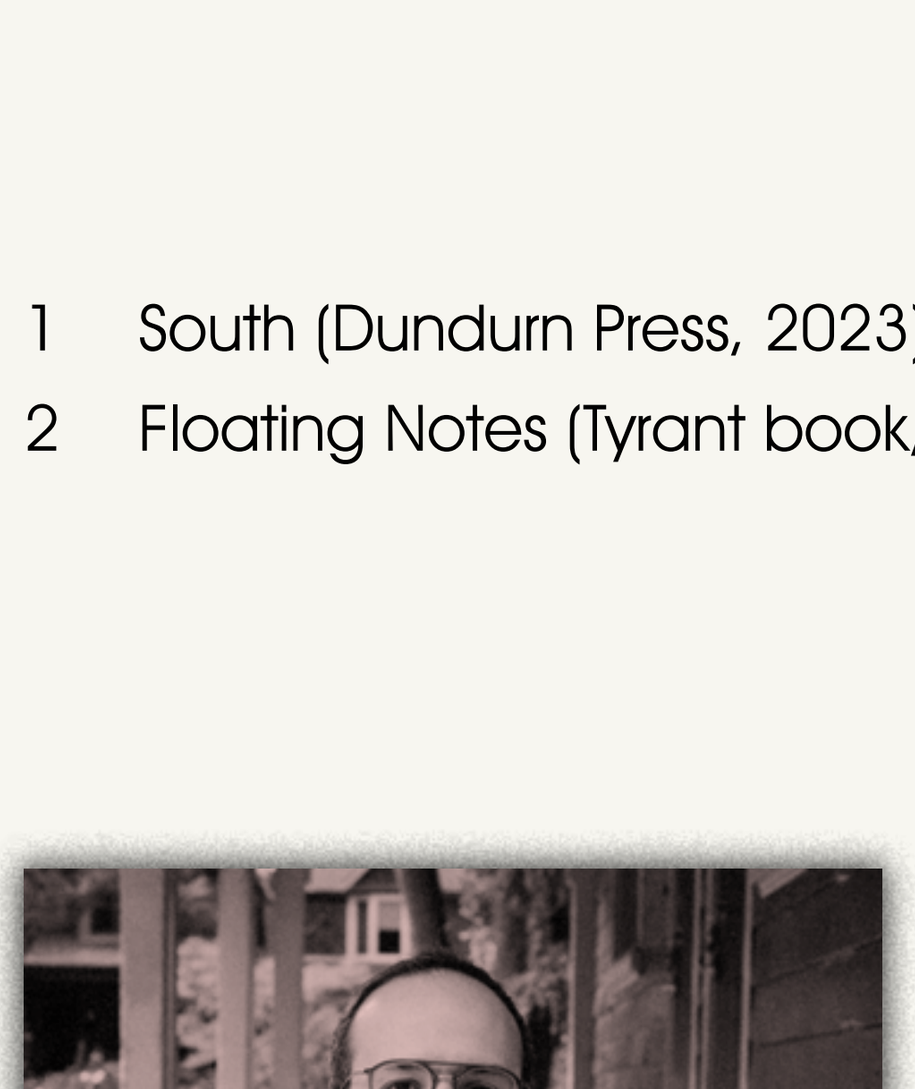
لک‌قمی با این رمان به ترکیبی مناسب و به گمان من کم‌یاب دست‌یافته. او بی که در دام کلیشه‌های اگزوتیکِ بیفتد و گرفتار انتظار مخاطب غربی از نویسنده‌ای ایرانی-کانادایی بشود، عناصر ایرانیِ روایت و اثر انگشت «جریان داستان

جنوب ایران» را با اســتانداردهای داســتان امــروز جهان و در زیرلایه‌هــای تکنیک به هــم بافته و این رمــان متفاوت و پر از ظریــف‌کاری را پیش روی مخاطب گذاشــته. نثر درخشــان اثر و لحن شــاعرانه و ضرباهنگ کوتاه و وزین کلمات رمان را به اثری کندخوان تبدیل می‌کند. جملات بسیاری خواهید یافت که می‌شــود زیرشــان را خط کشــید و دوباره نگاهشان کرد. ویژگی‌ای که در هیاهوی صنعت نشر و تولیدات سرگرم‌کننده‌ی ادبیات داستانی آمریکای شمالی کم‌کم به فراموشی سپرده می‌شود.

پانویس‌ها

1 South (Dundurn Press, 2023)

2 Floating Notes (Tyrant book, 2018)



بابک لک‌قمی

Photograph: Maxime Giroux

هنر دریچه‌ای است به قلمرو معنوی

گفتگو با بنجامین هچر، طراح رقص و بازیگر

لیدا دقیقی

طـراح رقـص، معلم رقص و بازیگر، بنجامین هچر به مدت هفده سـال با LesGrands Ballets Canadiens de Montréal و Fonda-tion Jean-PierrePerreault رقصیده است. او بیش از ۳۰ اثر رقص را خلـق کـرده کـه از طریـق گروه‌های رقص بـرای جشـنواره‌های مختلف، جشـن‌ها و مـدارس حرفه‌ی رقـص در سراسـر کانـادا ارائه شـده‌اند. در ۱۵سـال گذشـته، بنجامین در تولیدات تلویزیونی و فیلم‌های مختلف و تئاتر بازی کرده.

- **شما رقصیدن را از سن پایین شروع کردید. ممکن است به ما بگویید چرا رقصیدن را انتخاب کردید؟**

تا جایی که یادم می آید دوسـت داشـتم به سمت موسیقی بروم. من صفحه می‌گذاشتم و در اتاق نشیمن می‌رقصیدم. از هشـت سـالگی به کلاس رقص رفتم. هنر در خانواده‌ی ما بسـیار رایج بود. عمه‌ام یک بالرین حرفه ای بود و خواهرانم کلاس های باله را شروع کرده بودند، بنابراین من هم علاقمند شدم. خیلی زود از کلاس‌های رقص خوشم آمد.

- **از چه زمانی به‌طور جدی باله رقصیدید؟**

سیزده سالم بود که مادام چیریایف، بنیانگذار Les Grands Ballets Canadiens ،بـه والدینم پیشـنهاد کرد که برای آمـوزش بیشـتر بـه مونتـرال بیایـم. در آن زمـان، اگر کسـی می‌خواست به‌طور حرفه‌ای برقصد، باید چنین کاری می‌کرد.

این یک نقطه عطف برای من بود و این چشم‌انداز من را بسیار هیجان‌زده کرده بود. و این‌گونه شد که من از شهر کبک به مونتریال رفتم.

- **زمانی که به صورت حرفه‌ای شروع به رقصیدن کردید، با کدام گروه‌های رقص برنامه اجرا کردید؟**

هدف من پیوستن به Les Grands Ballets Can-adiens بود. هر بار که آن‌ها در شهر کبک برنامه اجرا می‌کردند، من و خانواده ام به دیدنشان می‌رفتیم. به نوعی رقصنده‌ها تبدیل به بت‌های زندگی‌ام شده بودند. در کمال خوشحالی من در هجده سالگی در سال ۱۹۸۷ در این گروه رقص پذیرفته شدم. به تدریج درجات مختلف را طی کردم و رقص‌های شگفت‌انگیز زیادی اجرا کردم. یکی از کارهای مهمم، اجرای یک رقص بسیار تکان‌دهنده درباره‌ی مرگ به نام In Paradisum بود. من آن را با رقصنده ای اجرا کردم که سال‌ها تحسینش کرده بودم. در این رقص موضوعات بیماری، انکار، پذیرش، حمایت جامعه و گذشت، همه مورد بررسی قرار می‌گرفتند. بعداً در زندگی حرفه ای خود به La Fondation Jean-Pierre Perreault پیوستم. ژان پیر یکی از پیشگامان مهم رقص مدرن در استان کبک با سبکی منحصربه‌فرد بود. من در دنیای معنوی او احساس راحتی می‌کردم. خیلی خوشحالم که توانستم با او کار کنم.

- **چه موقع طراحی رقص (choreography) را شـروع کردید؟**

اولین رقصم را در شـانزده سـالگی خلق کردم. این یک رقص بسـیار سـاده بـا سـاختار و فـرم سـاده بـود، اما یک شـروع بـود. همیشـه به خلق رقـص علاقه داشـتم. هنگامی که در Les Grandes Ballets Canadiens می‌رقصیـدم، موقعیت‌هایـی برای خلـق رقص با رقصنده‌هـای دیگر پیش می‌آمد. هر سـال، می‌توانسـتیم مهارت‌های رقص خود را با آزمایـش و کاوش بـا سـایر رقصندگان شـرکت‌کننده تقویت کنیم.

- **می‌توانید در مـورد باله‌ای که طراحی کرده‌اید و برایتان بسیار پرمعنی بوده اندکی توضیح دهید؟**

در سـال ۱۹۹۹، پس از برنده شـدن در یک مسابقه‌ی رقص، یک باله به نام "تسلیم" را طراحی کردم. این نقطه عطفی مهم برای من بود زیرا برای اولین بار برای گروه بزرگی از رقصندگان رقـص طراحی کـردم. این رقـص با الهـام از تصاویـر و وقایع ناراحت‌کننـده از جنگ در بالکان طراحی شـده اسـت. دنبال عنوانی بودم که آشـفتگی و رنج مـردم بی‌گناه و پناهندگان را بیان کند. یکی از دوسـتان ایرانی من بلافاصله "تسـلیم" را پیشنهاد کرد و این عنوان کاملاً با نیت و وضعیت ذهنی افراد روی صحنه مطابقت داشت.

Photograph: Vanessa Fortin

▪ پدر شـما، ویلیام هچـر، گفته‌اند: "هنـر بازنمایی عینی چیزهایی اسـت که عاری از کیفیت واقعی هستند." این دقیقا چه معنایی دارد؟

در حالـی کـه علم از معـادلات انتزاعی برای تعییـن کیفیت و کمیت پدیده‌های مرئی استفاده می‌کند، پدرم توضیح دادند که هنر یک فرآیند معکوس است، یعنی استفاده از ابزارهای عینـی برای تجسـم جهان نامرئی. به عبـارت دیگر، هنرمند از ابزارهـای مادی (قلم، کاغـذ، قلم‌مو، بوم، آلات موسـیقی و بـدن) برای فراتـر رفتن از واقعیت فیزیکی اسـتفاده می‌کند.

بدیـن ترتیـب دریچه ای هر چند کوچک بـه قلمرو معنوی باز می‌شود.

- **شما در جایی گفته‌اید: "هنر تاییدی بر معنویت ماست." آیا می‌توانید در مورد این گفته بیشتر توضیح بدهید؟**

من فکر می‌کنم وقتی هنرمندی با فروتنی و عشق کامل اثری را خلـق می‌کند، تا حدی همـان ظرفیت‌هایی را که خالق برای خلق ما به کار برده است، منعکس می‌کند. بنابراین هر گونه آفرینش با نیت و روحیه‌ی مناسب، آینه الهی است.

- **شـما باله هم تدریس کرده‌اید. فلسـفه شما به عنوان یک معلم چیست و چه انتظاری از شاگردانتان دارید؟**

تدریس رقص، مانند تدریس در هر زمینه‌ای، مسئولیتی بزرگ اسـت. گروهی از مردم به شـما اعتماد می کنند و شـما باید به ایـن موضوع احترام بگذارید. هر کسـی می‌تواند برقصد، بنابرایـن مـا در حقیقت رقـص را آمـوزش نمی‌دهیـم، بلکه کسـی را که می‌توانـد برقصد همراهی می‌کنیـم. رویکرد من با دانشـجویان رقص غیرحرفه ی این است که بهشان اجازه دهـم الگوهای حرکتی فیزیکـی روزانه‌ی خود را رها کنند و در واقع با کودک درون خود که با صدای ریتم و ملودی با شادی

خالص و بـدون هیچ قضاوتی حرکت می‌کنـد، دوباره ارتباط برقرار کنند. زندگی روزمره به اندازه‌ی کافی اسـترس‌زا است. بنابرایـن، دانـش آموز وقتی کلاس رقص را تـرک می‌کند، اگر از او بپرسـندکه آیـا از رقصیـدن لذت برده اسـت یـا نه؟ باید جوابش مثبت باشد. برای دانش‌آموزان حرفه‌ای، رقص باید به عنوان یک هنر درس داده شـود و نـه تمرین مهارت‌های مختلـف. تکنیک راهی اسـت که برای گسـترش حالات هنری آن‌ها.

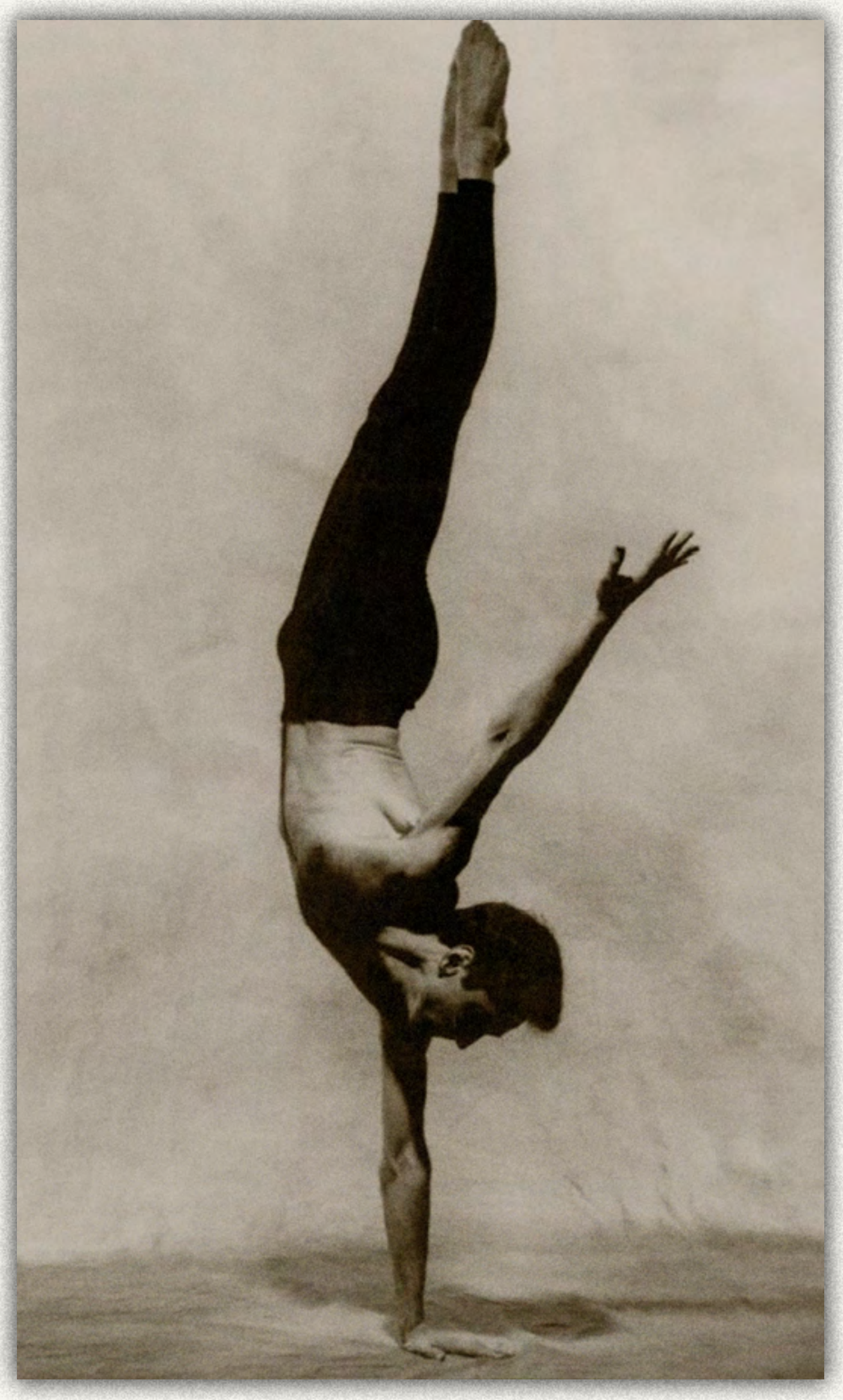
مـن فرآیندی خلاقانـه را از طریق رقص دنبـال می‌کنم که عمدتاً با هـدف ایجاد پل‌هایی بیـن فرهنگ‌های مختلف، به منظور انتقال ایده‌های پیچیده به مخاطب به شیوه‌ای واضح وساده‌است.زندگی درعصری که‌تعصب وبی‌تفاوتی بیـداد می‌کند، واکنش به این واقعیت‌هـا را برای هنرمند امری ضـروری می‌کند. هنرمند باید نقشـی اجتماعی ایفا کنـد کـه واقعیتی آزاردهنده و خشـن را تصدیـق کند، اما از طریق آفرینش آثاری سرشـار به انسان‌گرایی. بنابراین، اگرچـه مضامین رنج و اضطـراب در آثار مـن وجود دارند، امـا آن‌ها همیشـه نگاهی معنـوی دارند و جسـتجویی را پیشنهاد می‌کنند که فراتر از استدلال رایج است.

- **اخیراً بازیگری را شـروع کرده‌اید. چگونه این عرصه وارد شدید؟**

اوایل چهل‌سالگی به بازیگری روی آوردم. می‌خواستم ببینم می‌توانم عشقم به صحنه را در قالب شکل هنری دیگر منتقل کنم؟ به کلاس‌های بازیگری رفتم و با اسـتادهای مختلف کار کردم و دوره ها و کارگاه‌های متعددی گذراندم.

- **آیا الان پروژه ای در دست کار دارید؟**

بله! در سال آینده در یک نمایش جدید بازی خواهم کرد و از این بابت بسـیار خوشـحالم. نمی خواهم خیلی راجع به این نمایـش توضیح بدهم. کافی اسـت بگویم که این نمایش با طنز به معنای وجود مادی ما می‌پردازد. همچنین یک اجرای رقص را برای هفت رقصنده که اولین بار قبل از شیوع بیماری کرونـا نمایش داده شـد، دوبـاره به صحنه خواهـم برد. این احتمالا قوی‌ترین کار من تا به امروز است و بسیار خوشحالم که مخاطبان بیشتری آن را خواهند دید.



Photograph: Michael Slobodian

▪ چـه توصیه‌ای برای پسـرانی که به رقـص علاقه دارند و همین‌طور به والدینشان دارید؟

توصیه‌ی من به والدین این است که تصور نکنند که می‌دانند چه چیزی برای فرزندشان بهتر است و ذهن باز داشته باشند. پرداخت به حرفه‌ی هنر، کاری بسیار اصیل است و می توان از طریق هنر امرار معاش کرد. تجربه‌ی من این است که والدین فقط با چند کلمه می‌توانند شمع رویاها و آرزوهای فرزندشان را خامـوش کننـد. بـدون حمایـت محبت‌آمیز پـدر و مادرم، داشتن شغلی فعلی‌ام برایم غیرممکن بود. و می‌خواهم به

پسران جوانی که عاشق رقصیدن‌اند بگویم: «رقصیدن، حتی رقصیدن باله از مردانگی شما کم نمی‌کند. ممکن است با تعصب روبرو شوید، اما استقامت کنید و انعطاف‌پذیر باشید. رقص به عشق و تلاش شما پاداش خواهد داد.»

بن هچر، متشکرم که در این مصاحبه شرکت کردید. صحبت‌های شما درباره‌ی رقص و هنر بسیار تفکرانگیز بود.

خودت باش؛ چالش برانگیز و مستقل

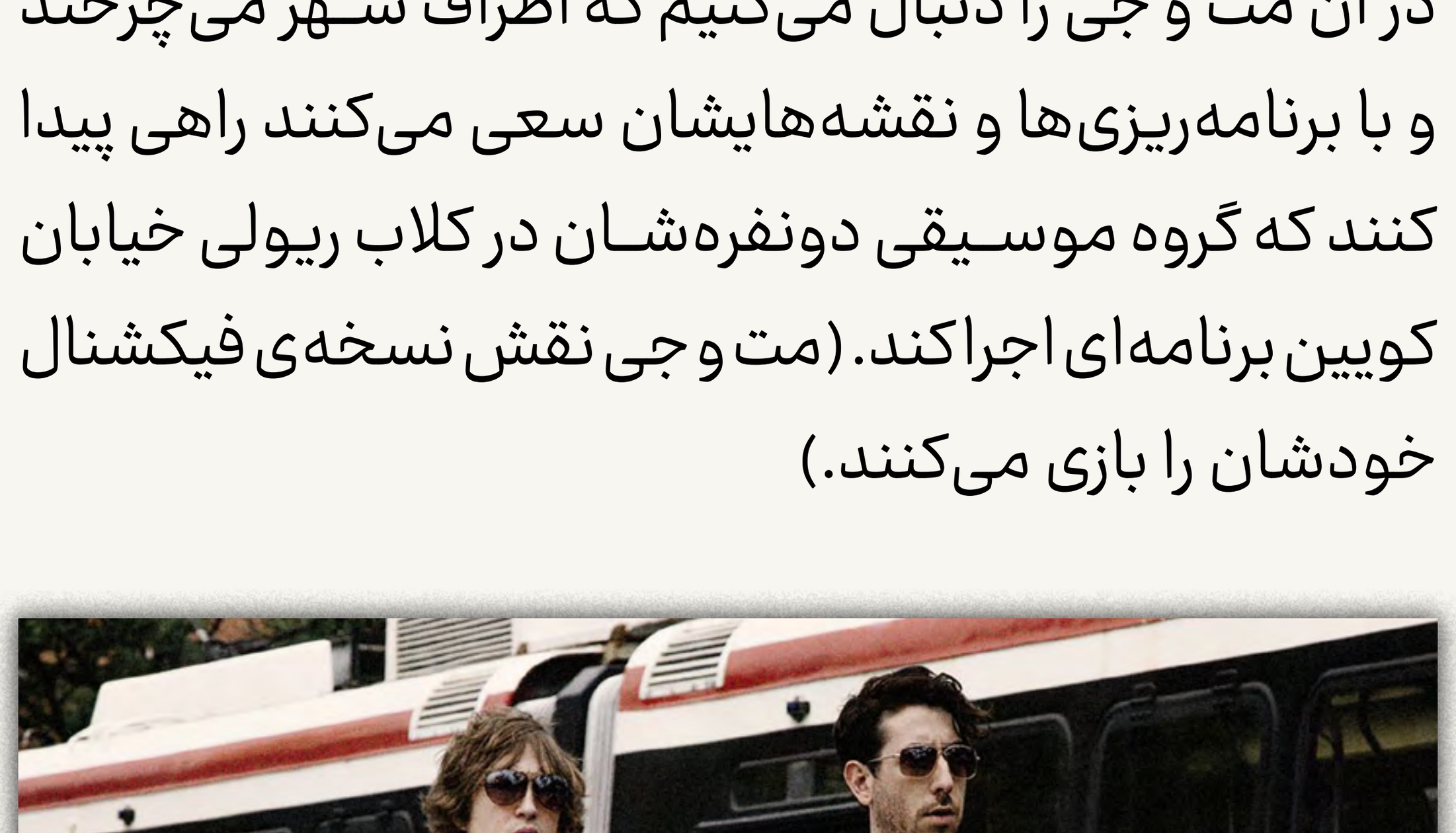
کوتاه درباره‌ی «نمایش گروه نیروانا»[1]، یادر شوخ‌طبعی در تورنتو

سام سجادی

تورنتو شـهری است با ویژگی‌های کلان‌شـهرهای چندفرهنگی و رنگارنگ که در سـال‌های اخیر توانسـته به عنوان شـهری موثر از حیث فضاسازی در فیلم‌هـای کانادایی ظاهر شـود. توجـه به ویژگی‌های کهـن و تاریخی، شـهرهایی مثـل لنـدن، پاریـس و مسـکو را از دیربـاز محلـی بـرای وقوع داستان‌های کلاسیک و روایت‌های بزرگ معرفی کرده. شهرهایی که حضور سنگینشان به مرور بر قصه‌ها سایه انداخته تا حدی که بدون آن‌ها تصور حدوث آن داسـتان‌ها غیرممکن به نظر می‌رسد؛ بینوایان بدون پاریس! الیور تویست بدون لندن! به نظر می‌رسد در مقابل آن تاریخ کهن و بافت شـهری پُررمز و راز و گوتیک‌وار، شـهرهایی مثل نیویورک و تورنتو بتوانند محملی باشند برای نمایش نوعی دیگر از تاثیر شهری بر فضای فیلم‌ها و داستان‌های مدرن.

در سـال ۲۰۲۳ زندگـی می‌کنیـم، دورانـی که بی‌وقفـه انواع محتوا با انواع فرم‌های عجیب و غریب بر سرمان آوار می‌شود و هر چه می‌گذرد یافتن کارهایی که ایده‌های نو و خلاقانه را به نمایش می‌گذارند، دشـوارتر می‌شود. به‌خصوص در دنیای سینما و تلویزیون، با انبوهی از آثار مواجهیم که چیزی بیش از کانسپت‌ها و داستان‌های تکراری و بازیافتی ارائه نمی‌دهند. برای همین به نظرم مهم است که قدر فیلمسازان مستقل را بدانیم، آن‌هایی که با نوآوری و نبوغشان برایمان تجربه‌های هنری ارزشمند و منحصر به فردی را رقم می‌زنند.

یکـی از ایـن فیلمسـازان، بازیگـر و کارگـردان کانادایـی مـت جانسـون[۲] اسـت، که شـاید به خاطـر جدیدتریـن فیلمش، «بلک‌بری»[۳]، که در سـال گذشـته اکران شد، نامش را شنیده باشـید. جانسـون عمدتا رویکردی مینیمالیسـتی نسـبت به فیلمسـازی دارد. او فیلم‌هایی با بودجه اندک می‌سـازد، اما همیشـه کانسـپت‌هایی پیـدا می‌کنـد کـه در چارچوب‌هـای آشـنا، تکراری و بدون چالش جای نمی‌گیرند. یکی از بهترین کارهایش، سـریال «نمایش گروه نیروانا» است، که جانسون به همراه دوست و همکار قدیمی‌اش جِی مک‌کرول[۴] ساخته است. این سریال به طور کامل در تورنتو فیلمبرداری شده، و در آن مت و جی را دنبال می‌کنیم که اطراف شـهر می‌چرخند و با برنامه‌ریزی‌ها و نقشه‌هایشان سعی می‌کنند راهی پیدا کنند که گروه موسـیقی دونفره‌شـان در کلاب ریولی خیابان کوئین برنامه‌ای اجرا کند. (مت و جی نقش نسخه‌ی فیکشنال خودشان را بازی می‌کنند.)



اولین نکته‌ی جذاب و قابل توجه این سریال برای اکثر مردم در مورد این سریال به حقه‌های فضای عمومی مربوط می‌شود؛ همانند کارهای ساشا بارون کوهن[۵]، مردمی که در فضاهای عمومی سـریال حضور دارند از دلیل واقعی فیلمبرداری خبر ندارند، که همین باعث می‌شـود واکنش‌هایشان نسبت به کارهای مسـخره‌ی مت و جی کاملا واقعی باشـد. این باعث وجود چندین اتفاق نانوشـته (خارج از فیلمنامه) می‌شود، که دو خالق سـریال به طرزی هوشمندانه از این برخوردهای بی‌برنامـه اسـتفاده می‌کنند و داستانشـان را حـول همین اتفاق‌هـای غیرمنتظـره می‌سـازند. بـرای مثال، در قسـمت "نقطه‌ی کور"، رهگذری جی را مسخره می‌کند، و همین برخورد برنامه‌ریزی‌نشـده کل تحول شخصیتی جی را در آن قسمت شـکل می‌دهـد. در طول سـریال، مـت و جی بر اسـاس این برخوردهای اتفاقی سـناریو می‌نویسـند، که باعث می‌شود سریال حس خیلی واقعی‌تر و خالص‌تری داشته باشد.

علاوه‌بر این، تمی که در تمام آثار مت جانسون تکرار می‌شود، محو کـردن مرز بین واقعیت و تخیل اسـت؛ در این سـریال، مت و جی سبک ماکیومنتری (مستندگونه) و تدوین زیرکانه را طـوری بـه کار می‌برنـد که مخاطـب دچار تردید شـود و از خود بپرسـد کـه آیا چیزی کـه می‌بیند واقعا اتفـاق افتاده یا نه. این رویکرد نه تنها سـریال را بسیار سرگرم‌کننده می‌کند، بلکه حاوی پیامی عمیق اسـت درباره‌ی نحـوه‌ای که ما با اثر

برخورد می‌کنیم و برداشت ما را از جهانی که در اثر به نمایش درمی‌آید، تحت تاثیر قرار می‌دهد. در دنیای خیالی، مت و جی نقش دو دوست احمق را بازی می‌کنند که دائم دنبال مخاطب‌اند، دلشان می‌خواهد معروف شوند و هنرشان دیده شود. هم‌زمان در دنیای واقعی، مت و جی دو دوست و همکارند که با هم بزرگ شده‌اند و دارند اثرشان (این سریال) را به ما (مخاطب واقعی) ارائه می‌دهند. اولین سکانس سریال این ایده را به شکلی بی‌نقص نمایش می‌دهد؛ در این سکانس، مت و جی را در حال ایده‌پردازی برای برنامه‌شان می‌بینیم (برنامه‌ای که می‌خواهند در کلاب ریولی اجرا کنند). این سکانس به نوعی پروسه‌ی کاریِ واقعیِ مت و جی را به نمایش می‌گذارد، همان‌طور که برای این سریال ایده‌پردازی کرده‌اند. سکانس‌هایی از سریال خندیدن مت و جی را به مسخره‌بازی‌هایشان نشان می‌دهد، و عمدتا غیرممکن است که تشخیص دهیم به عنوان دو کاراکتر می‌خندند،

یا اینکه واقعا خنده‌شـان گرفته. این روشـی ساده اما بسیار هوشمندانه است برای نشان دادن تاثیر هنر بر زندگی، و نیز تاثیر زندگی بر هنر.

به این دلیل در مورد سریال «نمایش گروه نیروانا» نوشتم که به عنوان یک علاقمند فیلمسـازی، برایم بسـیار الهام‌بخش بـود و بـاور دارم می‌توانـد برای افـراد دیگر کـه می‌خواهند صدایشـان از طریق دنیای سینما شنیده شود هم این تاثیر را داشـته باشـد. حتی اگر به این اندازه مشـتاق فیلمسـازی نباشـید، سـریال «نمایش گروه نیروانا» یکی از خنده‌دارترین و سـرگرم‌کننده‌ترین سـریال‌های کمدی است. دیدن رفت و آمد مت و جی در مکان‌های آشـنای تورنتو به اندازه‌ی کافی درگیرمـان می‌کند که ببینیم چگونه نقشـه‌های عجیبشـان را بـه مرحلـه‌ی اجرا در می‌آوردند. این دو نفـر، در نوع بازی و طنزشان به شکلی عالی با یکدیگر هماهنگ‌اند.

«نمایـش گـروه نیروانا» ایـن تـوان را دارد که بـه علاقمندان فیلمسـازی و هنر به طور کلی، چشـم‌اندازی جدید ارائه کند؛ شـما برای تعریف کردن داستان‌هایتان نیازی به بودجه‌های کلان و سرمایه‌ی تهیه‌کنندگان استودیوهای بزرگ ندارید، اگر ایده‌تان به اندازه‌ی کافی جالب باشد، راه‌های مینیمالیستی فراوانی برای اجرای آن‌ها وجود دارد تا بتوانید مستقل بمانید و چیزی نو و اصیل خلق کنید.

پانویس‌ها

1 Nirvanna the Band the Show

2 Matt Johnson

۳ BlackBerry فیلمی ساخته‌ی مت جانسون، ۲۰۲۳، در هفتاد و سومین جشنواره فیلم برلین به نمایش درآمد و مورد تحسین منتقدان قرار گرفت.

4 Jay McCarrol

۵ Sacha Baron Cohen، بازیگر، کمدین، فیلمنامه‌نویس، دوبلور و تهیه‌کننده‌ی انگلیسی است. کوهن با ایفای نقش چهار شخصیت به نام‌های؛ علی جی، بورات، برونو و ژنرال علاءالدین شهرت بسیاری کسب کرده است.

دبیر هنرهای تجسمی:

ژینوس تقی‌زاده

- **در جستجوی گذشته‌ی نادیده**

در مورد آثار آناهیتا نوروزی، به نمایش درآمده در گالری ۴۴ . . . . . امین السادن، نمایشگاه‌گردان

- **روایت‌های ناممکن**

. . . . . گلچهره فرخ‌کیش

- **لبه‌ی نرم تیغ**

. . . . . رامین بیرق‌دار

هنرمندان ایرانی در کانادا

در جستجوی گذشته‌ی نادیده

در مورد آثار آناهیتا نوروزی، به نمایش درآمده در گالری ۴۴

امین السادن، نمایشگاه‌گردان

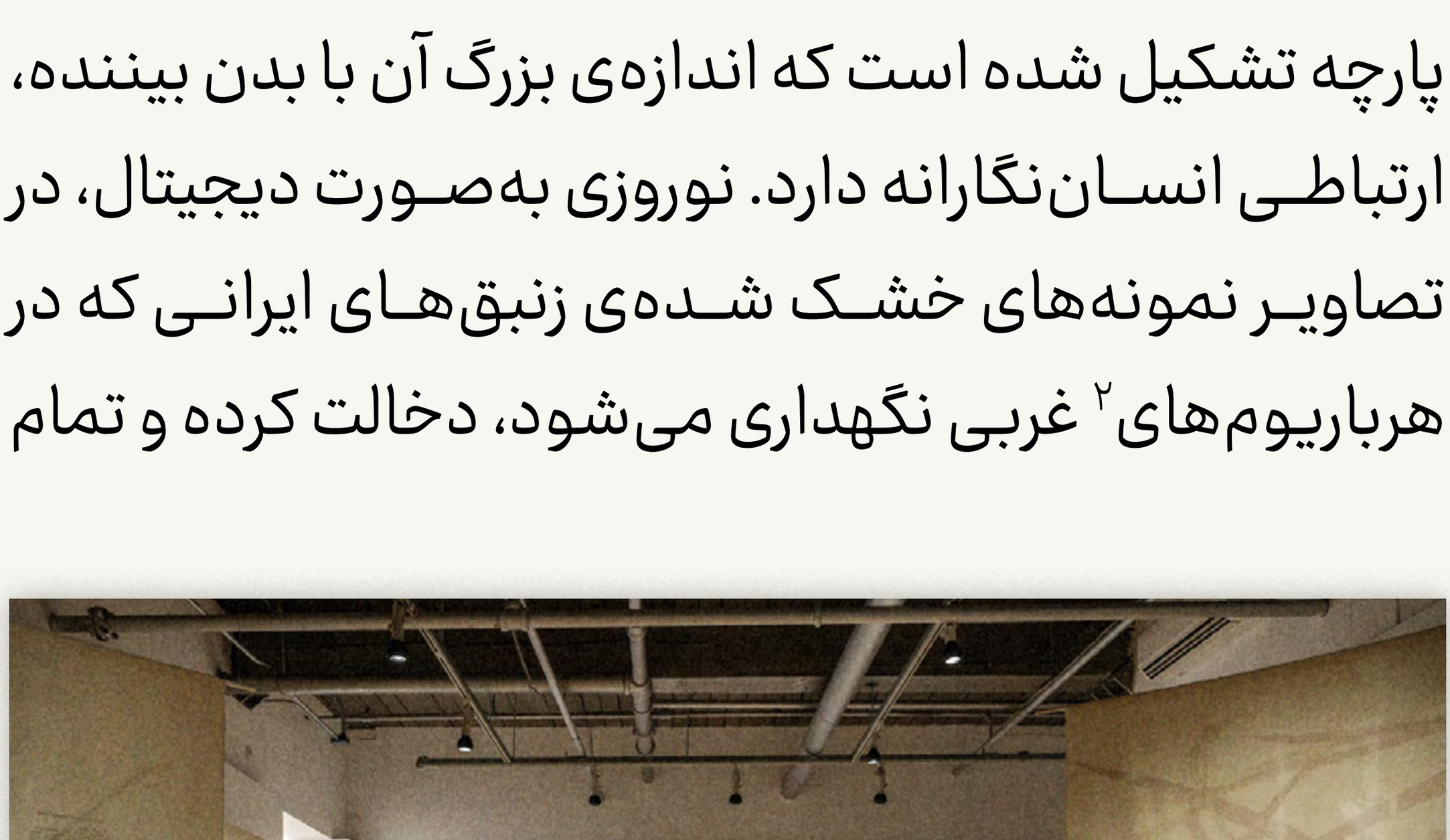
آناهیتا نوروزی متولد ۱۳۶۲ در تهران است. او فارغ‌التحصیل رشته‌ی گرافیک از دانشگاه سوره‌ی تهران و رشته‌ی هنرهای استودیو از دانشگاه کنکوردیای مونترآل است. در ماه گذشته، یکی از آثار او در نمایشگاه جایزه‌ی سوبی ۲۰۲۳ در موزه‌ی ملی کانادا در شهر اتاوا به نمایش درآمده و هم‌زمان نمایشگاه دیگری در گالری ۴۴ تورنتو دارد.

کارهای آناهیتا نوروزی، تجربیات شخصی‌اش را در بر می‌گیرد و به موضوعاتی مانند مهاجرت و احساس بیگانگی در محیط‌های جدید می‌پردازد. او این کار را از طریق یک عامل میانی، یعنی مهاجرت گونه‌های گیاهی در دوران مدرن، انجام می‌دهد.

این مجموعه از آثار نوروزی، به‌طور خاص بررسی می‌کند که چگونه اکتشافات گیاه‌شناسی و تحقیقات علمی در بهره‌برداری استعماری در مناطق غیرغربی به هم گره خورده‌اند. در این پروژه چندرسانه‌ای جدید، او بر روی گل زنبق تمرکز می‌کند. این گیاه با گلی شش برگ، بومی مناطق معتدل جهان است. برخی از انواع آن، بومی ایران هستند و از میراث ملی این کشور محسوب می‌شوند که وطن اجدادی هنرمند است. نقطه‌ی شروع این پروژه، یک تمبر

رسـمی ایرانی اسـت که چهار گونه زنبق بومی ایران را نشان می‌دهد. ایـن گل‌ها، بعداز جابه‌جایی بـه اروپا در قرن ۱۹ به شکلی گسترده در باغچه‌های خانگی و باغ‌های گیاه‌شناسی رشد داده شدند. با وجود این‌که نسل‌های خالص و هیبرید آن‌ها همچنان مورد توجه باغبانان در سراسـر جهان اسـت، اما در کار نوروزی، این گل‌ها انباشته از ارتباطات نمادین‌اند. در ایـن گل‌ها، او به‌طـور خاص به سیاسـت‌های جغرافیایی توجه دارد که در تصویر گونه‌های این گل بازتاب داده شـده است.

اثر «سیاه‌مشـق‌های گذشـته‌ی نادیده[۱]» از شش پرینت روی پارچه تشکیل شده است که اندازه‌ی بزرگ آن با بدن بیننده، ارتباطـی انسـان‌نگارانه دارد. نوروزی به‌صـورت دیجیتال، در تصاویـر نمونه‌های خشـک شـده‌ی زنبق‌هـای ایرانـی که در هرباریوم‌های[۲] غربی نگهداری می‌شود، دخالت کرده و تمام

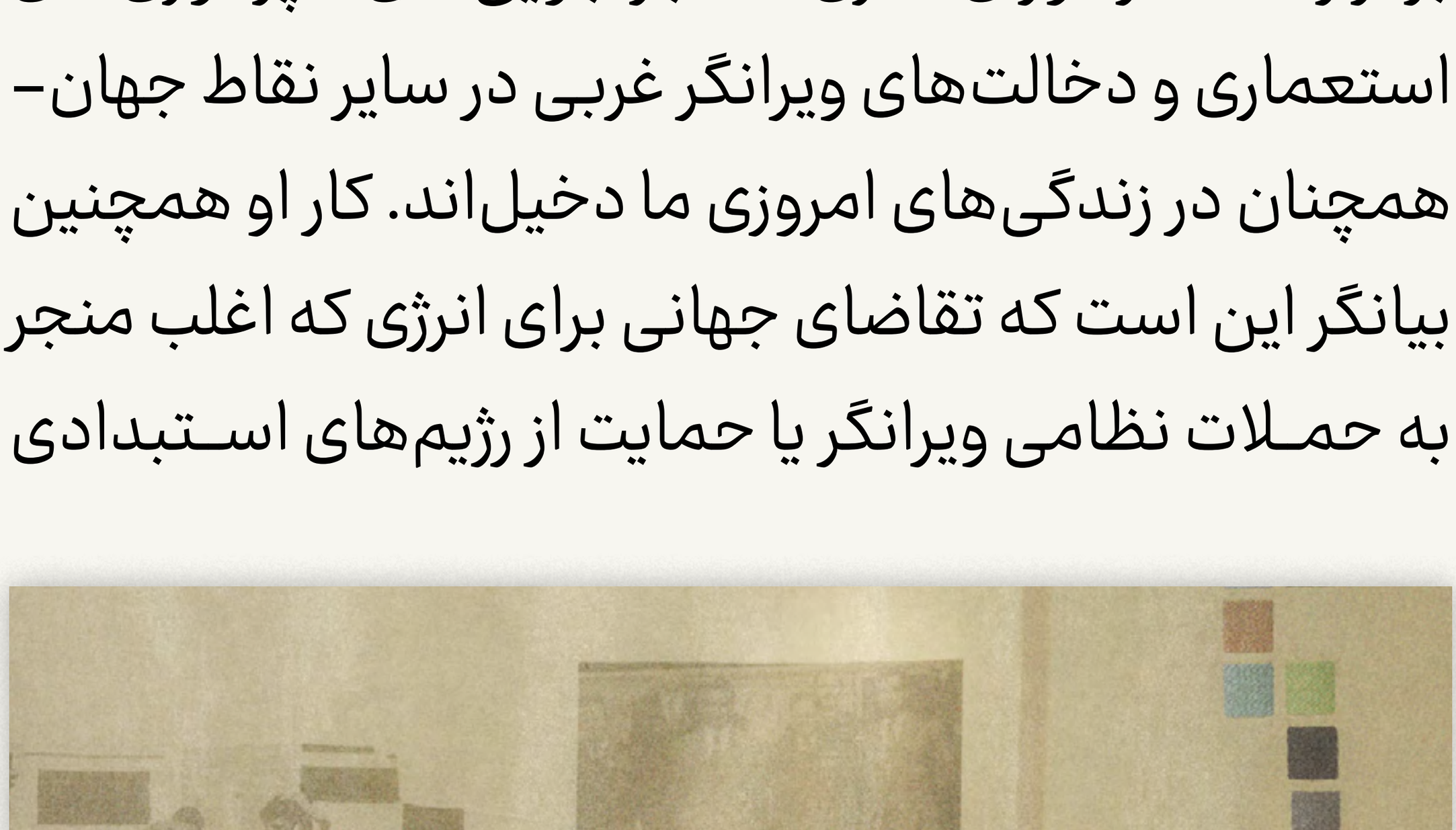


اطلاعات اضافی، مانند برچسب های دسته‌بندی و طبقه‌بندی گیاه‌شناسی آن را حذف و تنها آناتومی گیاه را باقی گذاشته است. برای پرهیز از ارزیابی‌ها و انگیزه‌های بیرونی در فرم زنبق، او از تکنیک چاپ آنتوتایپ استفاده کرده است که با رنگ طبیعی زعفران -یک گیاه بومی ایران و از همان خانواده‌ی زنبق- تهیه شده است. او با دوختن نمونه‌های رنگی بر روی هر پرده، پالت رنگی هریک ازاین زنبق‌ها را در خاستگاه بومی آن نشان می‌دهد. این بازسازی تصاویر زنبق‌ها که برچسب‌های علمی غربی را از تصویر گیاه زدوده است، تنها یک عمل مقاومتی به شمار نمی‌آید؛ بر روی این پرده‌های زرد رنگ‌باخته، نوروزی پیش‌بینی‌های علمی را با تصاویر بایگانی جایگزین کرده و لایه‌ای از پارچه‌ای نیمه‌شفاف به آن افزوده که شواهدی از دخالت‌های غربی را در هر استانی که این گونه‌ها بومی آن‌اند، با خود دارد؛ مداخله‌ای که برای همیشه مسیر تاریخ ایران و بسیاری از کشورهای دیگر منطقه را تغییر داده است.

کلمه‌ی "زنبق" از کلمه‌ی یونانی رنگین‌کمان مشتق می‌شود که نشان‌دهنده‌ی گستره‌ی متنوع رنگ‌های این گل است. اما در کارهای نوروزی، باید به این نکته هم اشاره کرد که این کلمه، همچنین به حلقه‌ی اطراف مردمک چشم اشاره دارد که میزان نور برای قابلیت دیداری را کنترل می‌کند: دریچه‌هایی که مشخص می‌کنند چگونه دنیا را بینیم. کارهای نوروزی

نشان می‌دهد که همدلی و همذات‌پنداری‌های ما و همچنین نقـاط کور ما، در روش‌هایی که «دیگران» را می‌بینیم، نمایان می‌شـوند. نوروزی از طریق گل زنبق به ساختارهای ذهنیت مدرن اشـاره می‌کند، از جمله ادراکات مـا از «دیگری بودن»، به اسلام‌هراسـی و نژادپرسـتی منجر می‌شـود کـه جزیی از تجربه‌ی مهاجران در غرب است.

همچنیـن، نـوروزی بـا بررسـی پیچیدگی‌هـا و تضادهـای مهاجرت‌های دسته‌جمعی، نشان می‌دهد که دینامیک‌های برقرار شده در دوران مدرن - ماجراجویی‌های امپراتوری‌های استعماری و دخالت‌های ویرانگر غربی در سایر نقاط جهان- همچنان در زندگی‌های امروزی ما دخیل‌اند. کار او همچنین بیانگر این است که تقاضای جهانی برای انرژی که اغلب منجر به حمـلات نظامی ویرانگر یا حمایت از رژیم‌های اسـتبدادی


Persia denied to-day a Soviet charge that she was putting herself under United States control by accepting American military aid.

Replying to the Soviet Note of April 28, Persia also denied the Soviet charges that American aid violated the 1921 Soviet-Persia Treaty, which permits the Soviet Union to send troops into Persia if a third country threatens the Soviet from Persian territory.

The Prime Minister (Dr. Mussadiq) informed Russia that the Persian Government had made no commitments in accepting American aid, and had acted only in accordance with the United Nations Charter.

The Note said that Persia wished

می‌شود، شرایطی غیرقابل زیست را خارج از غرب ایجاد می‌کند که منجر به بی‌مکانی و محرومیت و مهاجرت‌های بعدی می‌شود. وقتی آدمیان و گونه‌های گیاهی از ریشه کنده و جابه‌جا می‌شوند، دانش بومی ارزشمند درباره‌ی آن‌ها یا از دست می‌رود یا به استثمار بیشتر از آن جوامع و سرزمین‌های آسیب‌پذیر می‌انجامد.

نوروزی در این جا بیننده را به بازبینی داستان‌های تاریخی دعوت می‌کند که تاریخ رسمی به آن‌ها بی‌توجه است. حقایقی تکان‌دهنده که در کار هنرمند به آن‌ها اشاره می‌شود، کاملاً در تناقض با جذابیت جهانی گل زنبق است که او آن‌ها را با دقت و با استفاده از نفت خام در طرح‌هایش رسم می‌کند؛ این‌که چگونه تاریخ استعماری به صورتی ناگزیر با واقعیت فعلی جهان پیوند دارد، گرچه اغلب از دیده پنهان است.

بیانیه‌ی هنرمند در مورد اثرش در جایزه‌ی سوبی

باشد که آزاد شوید و از دشمن خود بیشتر زنده بمانید.[۳]

در یک اتاق که به‌طور خاص برای این پروژه ساخته شده، مخاطب شاهد چیدمانی است که از دو عنصر مجزا تشکیل شده که به بسیاری از جنبه‌های بی‌مکانی و مهاجرت، دلتنگی برای سرزمین مادری، و احساس بیگانگی در محیط جدید و

گاه خصمانه می‌پردازد و این کار را از طریق بررسی جابه‌جایی گونه‌های گیاهی و آثار باستانی در دوران مدرن انجام می‌دهد.

این اثر به نتایج ویران‌کننده‌ی استعمار در خاورمیانه اشاره می‌کند و رابطه‌ی نزدیک میان حفاری‌های باستان‌شناسی، اکتشافات گیاه‌شناسی و استخراج نفت توسط قدرت‌های غربی در خاورمیانه را موشکافی می‌کند. این پروژه نشان می‌دهد که چگونه این فعالیت‌ها منجر به بهره‌برداری از این جغرافیا شده و به صورتی ژرف بر سنت‌های فرهنگی، جمعیت‌شناسی و اکولوژی در منطقه تأثیر گذاشته‌اند.

این چیدمان، حول تاریخچه‌ی یک سر سفالینه‌ی کوچک است که متعلق به ۳۰۰۰ سال پیش از میلاد مسیح بوده و در دهه‌ی ۱۸۶۰ از شهر باستانی شوش در ایران دزدیده

شـده و تا کنون محل آن نامعلوم مانده اسـت. شـوش که شهر پدری من است، در استانی غنی از ذخایر نفت واقع شده که از ۴۰۰۰ سـال پیش از میـلاد، جایگاهی مهم در منطقه‌ی غرب آسیا داشته است.

در دهه‌ی ۱۸۵۰، فرانسـه کنترل انحصـاری همه حفاری‌های باستان‌شناسی شوش را بر عهده گرفت و اختیاراتی نامحدود را به خود اختصاص داد. این باستانشناسی‌های حمایت‌شده توسط دولت فرانسه و با سرمایه‌گذاری موزه‌ی لوور، هم‌زمان با اکتشـافات میدان‌های نفتی در آن استان انجام می‌شدند که به همکاری در جمع‌آوری اطلاعات از طریق عکس، نقشه، و مدارک تاریخی می‌پرداختند.

ابعاد خسـارت‌هایی که این باستان‌شناسـی‌ها ایجاد کردند، باور نکردنی و جبران‌ناپذیر اسـت: تخریب سازه‌های باستانی با ماشین‌آلات سنگین، استفاده‌ی غیرمسئولانه از دینامیت و لایه‌بـرداری بیـش از حـد، آثـار باسـتانی مربـوط بـه ادوار مختلف را نابود کردند. از جمله اشـیاء آسـیب‌دیده در حین ایـن باستان‌شناسـی‌ها، سـرهای کوچـک سـفالی عیلامـی بودنـد. اگرچه برخی از سـرهای نجات‌یافتـه بعداز حفاری به موزه‌ی لوور برده شدند، اما آن‌ها هم بیش از یک قرن بدون طبقه‌بنـدی و مطالعـه آن‌جا رها شـدند. عدم ثبـت جزئیات

حین و بعد از این باستان‌شناسی‌ها منجر به از دست رفتن غیرقابل جبران اطلاعات مربوط به دلایل ساخت این سرها و فرهنگ و آیین‌های عیلامی شده است. نام این چیدمان نیز برگرفته از طلسمی بر سردر یکی از بناهای تخریب‌شده است که تنها مستنداتی از آن بر جای مانده.

در یک اتاق بزرگ و با نور کم، مخاطب با یک سر بسیار بزرگ بر کف موزه مواجه می‌شود (که به سر سفالی عیلامی ناپدید شده شبیه است)، با ترک‌های بزرگ و گاه شکسته‌شده. چشمان این مجسمه‌ی عظیم با بیش از ۲ متر ارتفاع که با قیر پوشیده شده‌اند، اشاره‌ای به سنت عیلامی‌ها در ساخت سرهای سفالین با چشمان بزرگ پوشیده با قیر دارد؛ یکی از مشتقات نفت که به‌طور طبیعی در اطراف شوش بر روی زمین یافت می‌شود.

زیر چشم پایینی، پوشیده از شیشه‌ی سیاه است که تصور دریاچه‌ای از اشک را ایجاد می‌کند؛ شیشه‌ی سیاه که به نفت شباهت دارد، به تاریخ طولانی استخراج خشن نفت در خاورمیانه، از جمله ایران، اشاره می‌کند و به صورت نمادین نشان می‌دهد که ثروت نفت برای مردم این منطقه، برکت و مصیبت توأمان بوده است.

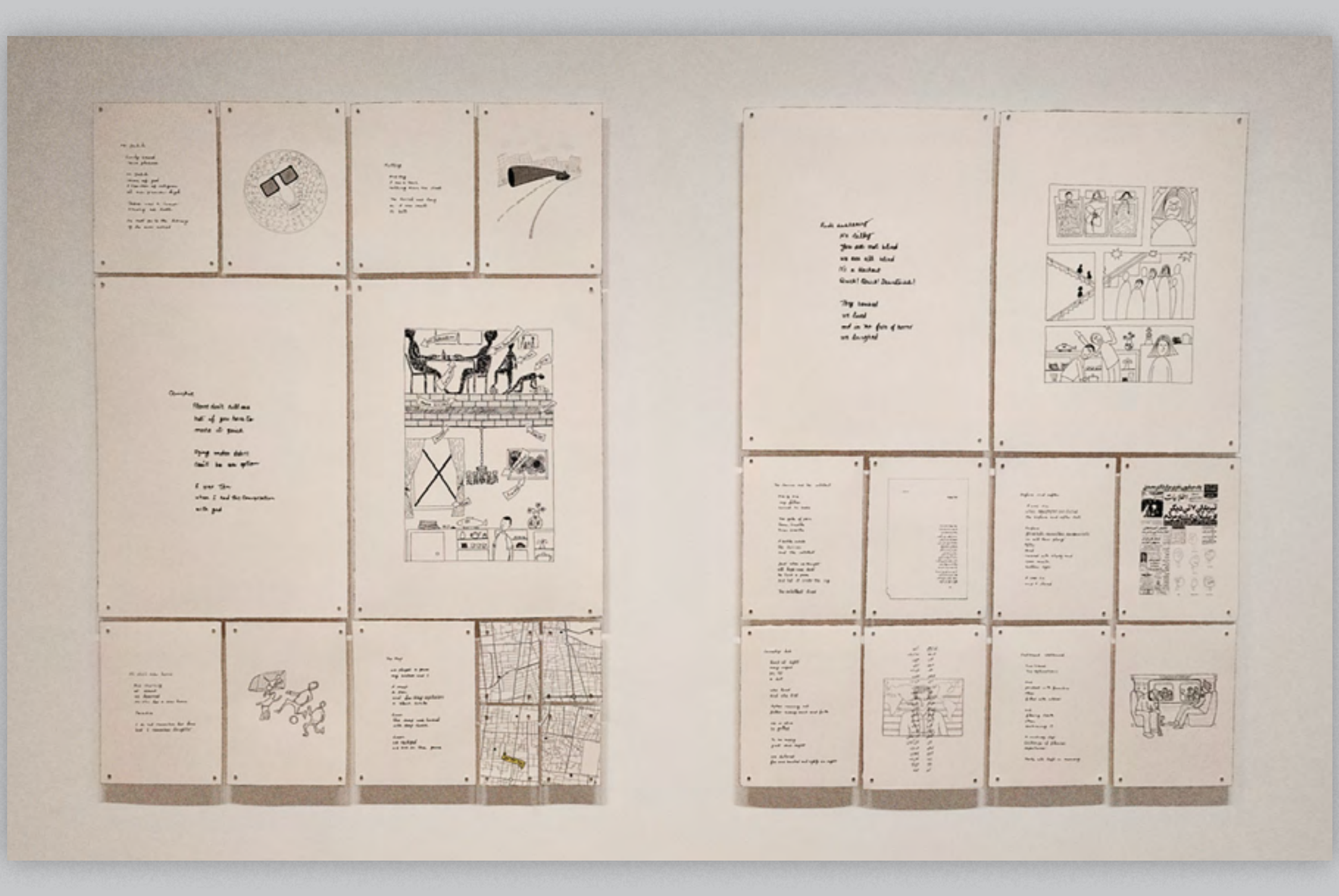
اطراف سـر، ده گل شیشه‌ای از گونه‌ی Fritillarialmperi-alis قـرار دارد. هـر گل، به ارتفاع حدود یـک متر، در اندازه‌ی طبیعی و با شیشـه‌ی سیاه ساخته شـده است. این گونه‌ی بومی که با نام لاله‌ی واژگون می‌شناسیم، یکی از قدیمی‌ترین گیاهـان تزئینی اسـت که در دهـه‌ی ۱۵۷۰ به اروپا برده شـد. ظاهـر عجیب و واژگون این گونه‌ی گل، ارتباط عمیق تاریخی و اسطوره‌ای با فرهنگ ایرانی دارد و به اشک ریختن این گیاه در عزای رفتگان تعبیر می‌شده است.

در زیبایی و شکنندگی گل‌ها، تاریخ تلخ استخراج بی‌وقفه‌ی سوخت‌های فسیلی از خاورمیانه نهفته است. در این جا، نگاه شرق‌شناسـانه، بـا تمایـلات اگزوتیک‌گرایانـه‌اش، هم‌خوان می‌شود با تاریخ خشونت‌بار استخراجات بهره‌بردارانه‌ی نفت و دزدی از منابع طبیعی این منطقه که ناشی از سیاست‌های استعماری غربی است.

پانویس‌ها

1. Palimpsests of Unseen Pasts
2. Herbarium
3. May You Break Free and Outlive Your Ene

محمد تابش -هنرمند چندرسانه‌ای- امسال سه نمایشگاه در تورنتو برگزار کرده است: دو مجموعه‌ی چاپی در اوپن استودیو و یک مجموعه‌ی سفال در هاربرفرانت و جشنواره‌ی تیرگان. به بهانه‌ی آخرین نمایشگاهش؛ «رسانه‌ای برای داستان‌گویی» که به همراه دو هنرمند کانادایی برگزار می‌شود، به کارهای اخیر این هنرمند نگاهی می‌اندازیم.



روایت‌های ناممکن

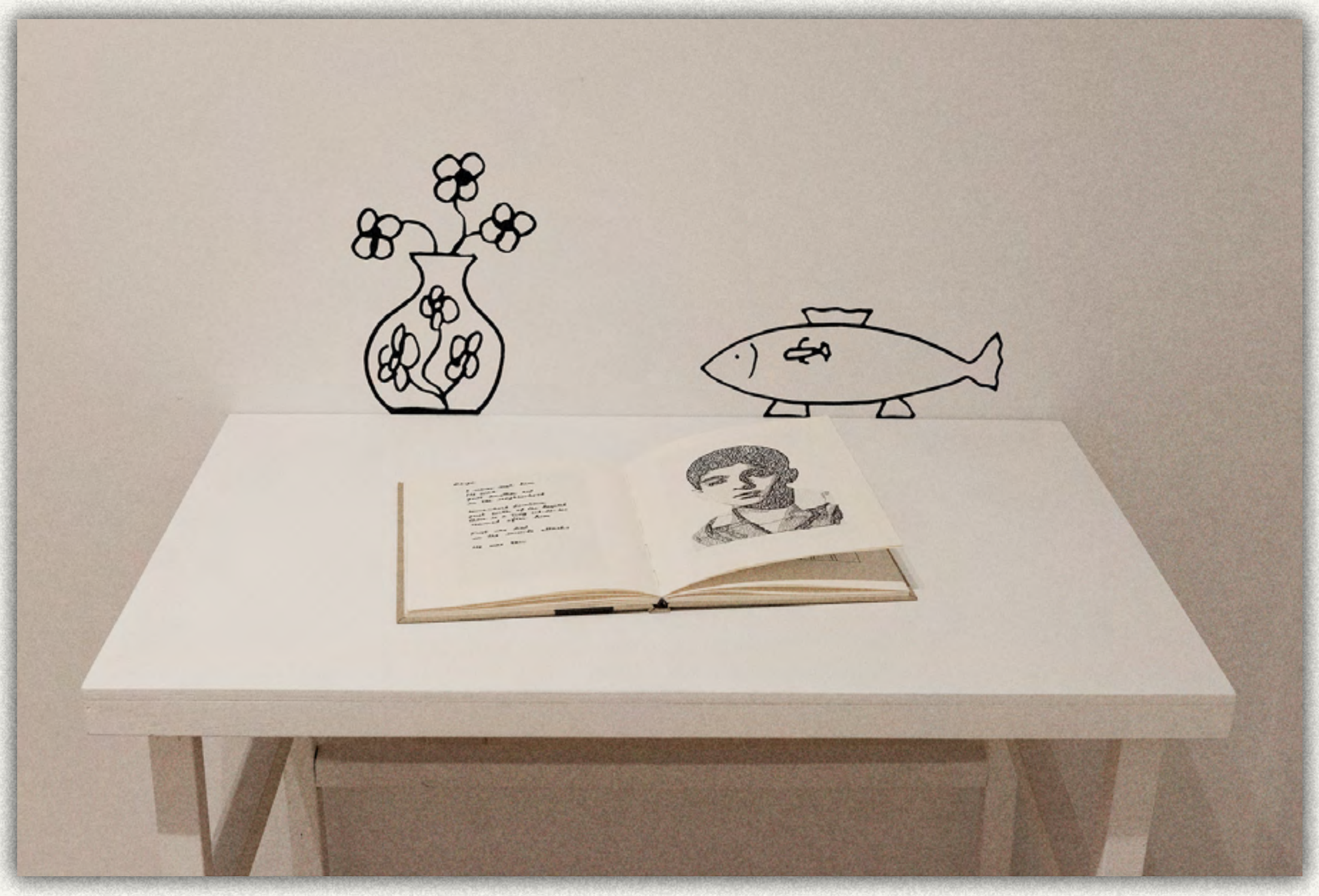
ایده‌ی اولیه‌ی مجموعه کتاب‌های «**عروسک‌های پسرم**»، هنگامی به وجود آمد که تابش با پسر شش‌ماهه‌اش بازی می‌کرد: این‌که دنیای پسرش چقدر با دنیای او متفاوت خواهد بود. او کودکی خود را در اوج انقلاب سال ۱۳۵۷ و جنگ هشت‌ساله‌ی ایران و عراق، در تهران گذرانده است. تابش می‌پرسد چگونه می‌تواند پیشینه‌ی خود را به فرزندش توضیح دهد، کسی که در یک محله‌ی آرام در حومه‌ی تورنتو زندگی می‌کند؟! او می‌گوید؛ در آن لحظه احساس کرد که در عین نزدیکی، چقدر از پسرش دور است. از آن‌جا که هر جامعه ارزش‌هایی متفاوت را به زندگی‌مان تحمیل می‌کند، شکاف فرهنگی در خانواده، منشا بسیاری از مشکلات مهاجران است. شخصیت‌های آشنا که مهاجران با آن‌ها بزرگ شده‌اند، برای فرزندانشان غریبه خواهند بود. تابش می‌گوید وقتی با پسرش بازی می‌کرد، حتی عروسک‌هایش نیز چون غریبه‌ها به نظر می‌آمدند.

در مجموعه‌ی «عروسک‌های پسرم»، تابش شخصیت‌هایی

تخیلی برای عروسک‌های پسرش به وجود آورده است. هر برگ کتاب، یک شـخصیت جدید را به خواننده معرفی می‌کند. در سمت راست، یک عکس همراه با اسم و محل تولد و در سمت چپ، داسـتان زندگی این شخصیت در چند جمله‌ی مختصر دیده و گفته می‌شود. این داستان‌ها نقطه‌ی مشترکی دارند: جدا از موقعیت خانوادگی و اجتماعی یا موقعیت شـغلی و سن و سال، تمامی این شخصیت‌ها به‌نوعی با بحران هویت درگیرند. انگار هیچ‌کدام از وضعیت موجود راضی نیستند. در برابر دست نامرئی تقدیر شـورش می‌کنند. زندگی این افراد مثالی از مقاومت و جان‌سختی است.

از آن‌جـا که هر داسـتان حاوی چندین ارجاع فرهنگی اسـت، کتاب‌ها به فارسـی نوشته شـده‌اند. چون ترجمه‌ی کلمه به کلمه‌ی این کار غیرممکن است. یک کتابچه به زبان انگلیسی همراه کتاب‌ها به نمایش درآمده است که با ارائه‌ی ترجمه و توضیحی کوتاه، زمینه را برای مخاطبانی که فارسی نمی‌دانند، فراهم می‌کند.

تابش درکار قبلی خود؛ کتاب «**خاطراتی که کم‌رنگ می‌شوند**»، مجموعه‌ای از خاطرات کودکی خود را درباره‌ی خشونت، جنگ و سانسور، همراه با تصویر ارائه می‌دهد. در متن، او با پرهیز از روایت توصیفی، بر روایت شخصی تأکید می‌کند. جایگذاری متن و تصویر در کنار هم و تأکید بر همراهی این دو، ازطرفی یادآور کتب مصّور تاریخی است، و ازطرف دیگر، تصاویر سیاه و سفید و ساده ـ گاهی حتی بچه‌گانه ـ کتاب‌های مصّور را برای



مخاطب تداعی می‌کند. تابش بازداشت گسترده‌ی فعالان سیاسی و اعدام‌های بدون دادگاه عادلانه را در حافظه‌ی خود دارد؛ سرکوب و سانسوری که از سوی رژیم اسلامی به تمام شئون زندگی روزمره‌ی مردم اعمال می‌شد و گاه بخش سنتی جامعه نیز همسوی آن بود.

او در چیدمان «**اشـیای غریب**»، بـه حافظه‌ی خود نقب زده است و از طریق مجموعه‌ای از تندیس‌های کوزه‌مانندِ سفالین کـه در میان متونی احاطه شـده‌اند، به این موضوع واکنش نشان می‌دهد. با وجود این‌که شکل بدن‌گونه‌ی هر سفالینه یگانه اسـت، همه‌ی آن‌ها ویژگی مشـترکی دارند: دهانی باز در حال فریاد. این شش سفالینه‌ی اندام‌وار با دهان‌های باز

خود، شش دهه ستم را ـ از دهه‌ی پنجاه تا کنون ـ به نمایش می‌گذارند. هرکدام از آن‌ها در فضایی محبوس میان فهرستی از نام‌های فعالان سیاسی قرار گرفته‌اند ـ از همه‌ی طیف‌های

جامعه ـ که در دادگاه‌های نمایشی یا بدون دادگاه جان خود را از دست داده‌اند.

اعتراضات اخیر در ایران ـ با محوریتِ زنان ـ پس‌از قتل مهسا امینی، لزوم بازگوییِ روایت بی‌عدالتی، خشونت و همه‌ی آنچه را که بر تن و جان ایرانیان رفته است، بار دیگر و بیش از پیش مطرح کرده است؛ بازیابیِ حافظه‌ی مشترکی که روایت و ثبتِ آن، جدالِ با فراموشی است. محمد تابش سعی می‌کند تجربیات شخصی خود را در غالب روایت با مخاطب به اشتراک بگذارد؛ آثاری که از ترکیب موضوعات «شخصی» و «سیاسی» بر محور هنر و برای تغییر به وجود آمده‌اند و هربار رسانه‌های مختلف شامل نوشته، چاپ، هنرهای صوتی و تصویری و مجسمه را می‌آزمایند.

این روزها گالری هنری زال در تورنتو، نسخه‌ی دوم مجموعه‌ی «لبه‌ی نرم تیغ» را که سال گذشته در شهر لندن (انگلستان) به نمایش گذاشته بود، با فهرست بلندبالایی از هنرمندان معاصر ایران که ساکن داخل یا خارج از کشورند، ارائه کرده است. این مجموعه نمایشگاه‌ها، بر چگونگی برخورد هنرمندان معاصر ایرانی با جنبه‌های مختلف خشونت در پوشش‌های مختلف «نرم»، نمادین، پنهان یا زیربنایی آن تمرکز دارد و دامنه‌ای گسترده را در بر می‌گیرد، با چشم‌اندازی که صرفاً به خشونت «دولتی» و آشکارتر نظیر جنگ یا سرکوب سیاسی محدود نمی‌شود، بلکه چشم‌انداز آن به انبوهی از اشکال موذیانه‌تر خشونت نرم می‌پردازد که ایرانیان امروزی را تحت تأثیر قرار می‌دهد. مهاجرت و دیاسپورا، هویت و جنسیت، پدرسالاری، سنت، خانواده، تأثیر پیچیدگی‌های تاریخ بر زندگی روزمره، زبان و گسترش آن به لایه‌های زندگی و اندیشه، ترس از آزار و اذیت و بسیاری دیگر در این گستره جای می‌گیرند. یادداشت زیر مروری بر نمایشگاه حاضر است که آثار محسن وزیری مقدم، اردشیر محصص، بهجت صدرِ، نیکزاد نجومی، علی‌اکبر صادقی، بیتا فیاضی، سیمین کرامتی، فرح اصولی، فریدون آو، مهرداد محب‌علی، رضا آرامش، مهران مهاجر، اندیشه آوینی، پی‌بک، مقداد لرپور، هدی کاشی‌ها، هما دل‌ورای، عسل پیروی، عباس شهسوار، هادی علیجانی، سهند حسامیان، سپند دانش، مریم آیین، ایمان راد، مهسا مرسی، ملیکا شفاهی، مملی شفاهی، عاطفه مجیدی‌نژاد، امین منتظری، سام سمیعی، ماکان نگهبان، شایان سجادیان را در بر دارد.

لبه‌ی نرم تیغ[1]

رامین بیرق‌دار

۱.

خبر بد این‌که؛ تعـداد گالری‌هایی که در تورنتو به هنرمندان ایرانی می‌پردازند، هنوز کمتر از انگشت‌های یک دست است. خبـر خوب این‌که؛ آن مسـتطیل بزرگ و مسـتعدِ هم‌سـطحِ خیابـان جالـبِ داندس غربی با آن سـقف بلنـدش، بالاخره تبدیل به یک گالری شـد: **گالـری زال**. خبر خوب این‌که؛ گالری دستان، نسخه‌ی دیگری از نمایشگاه گروهی "لبه‌ی نرم تیغ" خود را بعد از لندن، حالا یکی دو ماهی است که در این گالری نورسـیده افتتاح کرده اسـت. خبر بد این‌کـه؛ مجموعه‌ی به نمایش درآمده، شبیه یک ترکیب تصادفی از نقاشی، عکس، مجسـمه، چیدمان و ویدئو از اسـم‌هایی شـناخته شـده بر روی پلاک‌هایی کوچک اسـت که گاهی جاهایی عجیب نصب شـده‌اند و بـرای دیـدن آن‌ها بایـد از حالـت عـادی پی‌گیرتر

بـود! خبر خوب این‌که؛ مجموعه‌ی یاد شـده، اولین ارائه در این گالری اسـت و برای آن مسـتطیلِ بزرگِ مسـتعد، اولِ راهِ فرصت‌های پیش رو است.

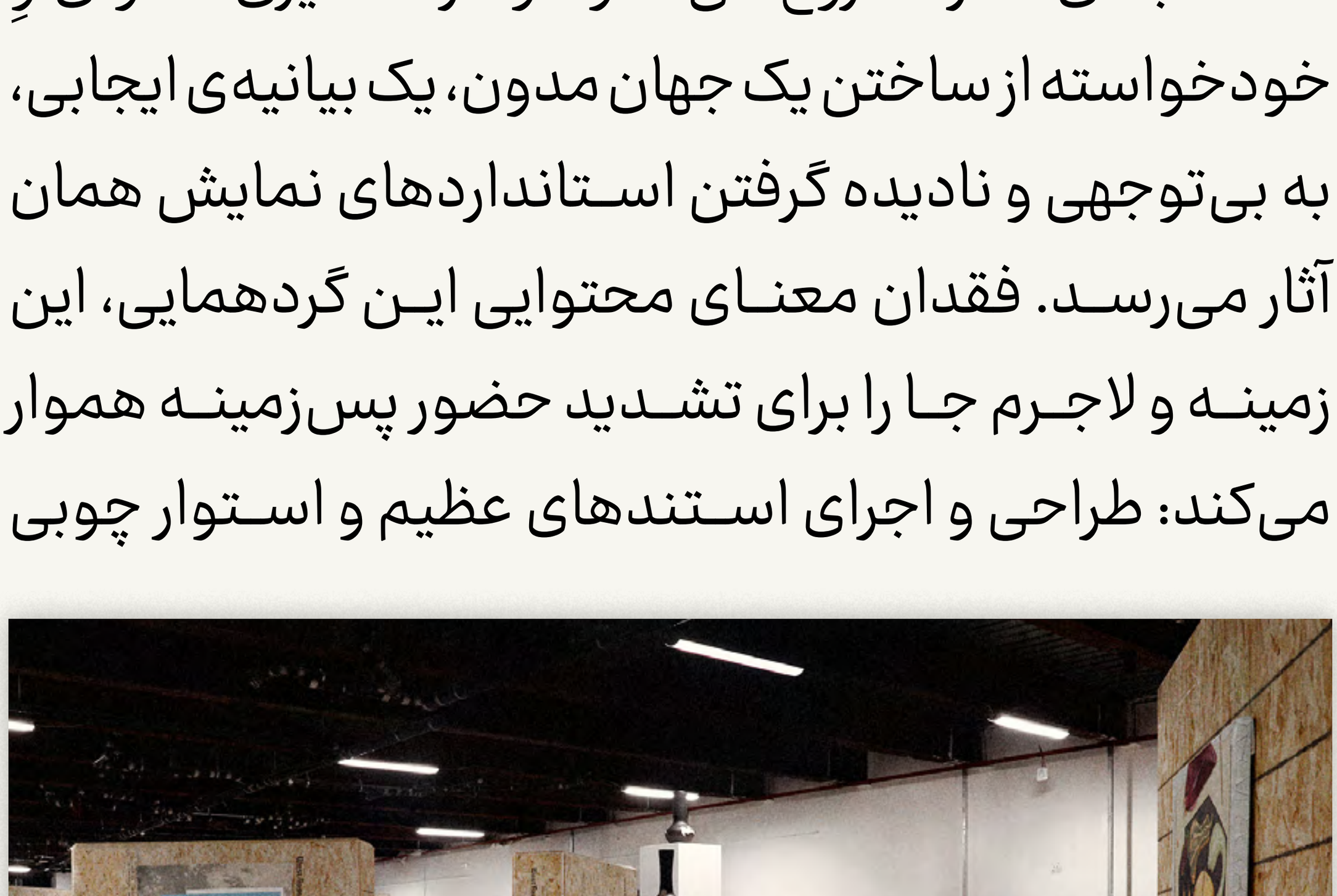
۰۲

علیرضـا رضایی اقدم در باب رویکرد عمومی این نمایشـگاه، عنوان «نمایشگاه جمعی خیالی[۲]» را برمی‌گزیند و تلاش می‌کند در بـاب تبیین چراییِ دور هم جمع کردن این آثار به‌خصوص توضیح دهد؛ در باب پرهیز از؛ پیروی از طبقه‌بندی‌های رایج، تن دادن به «ژانر»های مرسوم، اسم‌گذاری بر اساس معیارهایی چـون؛ دوره‌ی زمانی، اتفاقات و جریانات بیرونی و اجتماعی. گسسـتگی و فقـدان ارتباط شـکلی، معنایـی و تاریخی آثار و اسم‌ها نیز، ناشـی از این تقلای بلندپروازانه است برای «مهیا کردن مواد و مصالحی در جهت فهم آثار جمعی از هنرمندان

مـدرن یـا نوگرای ایران" در این هفتاد و اندی سـال اخیر. یک جور خواندنِ بی‌طرفانه‌ی تاریخ، شبیه پانویس‌های صفحات یک سررسید. جوری که سال که تمام شد، از آدم اگر پرسیدند خب امسـال چطور گذشت، فقط بتوانی بگویی این اتفاقات افتاد و این اتفاقات هم نیفتاد؛ بی‌هیچ حس و تعلقی.

۳.

"نمایشگاه جمعیِ خیالی" مذکور در شکل فعلی نمایش آن در گالـری زال، از نادیـده گرفتـن و بی‌توجهی به کلیشـه‌های دسـته‌بندی آثـار شـروع می‌شـود و در مسـیری ناتـوان وِ خودخواسته از ساختن یک جهان مدون، یک بیانیه‌ی ایجابی، به بی‌توجهی و نادیده گرفتن اسـتانداردهای نمایش همان آثار می‌رسـد. فقدان معنـای محتوایی ایـن گردهمایی، این زمینـه و لاجـرم جـا را برای تشـدید حضور پس‌زمینـه هموار می‌کند: طراحی و اجرای اسـتندهای عظیم و اسـتوار چوبی



با بافت و رنگ تراشه‌های چوب که بی‌توجه به فضای تنفس لازم بـرای آثـاری که بر آن‌ها نصب شـده، خودشـان را به رخ می‌کشند، گونی‌های همیشه «کول»ی که ناپایداری و سستی و «دم‌دسـتی» بودنشان طعنه‌ای کلیشه‌ای است به نمایش حرفـه‌ای آثار حرفـه‌ای، و نورپردازی‌ای که اصـرار دارد بگوید؛ بـرای مـن هیـچ اهمیتی نـدارد کـه آدم‌هـا آمده‌اند ایـن آثار «برگزیده» را ببینند. طراحی فضا در دام عدم طراحی مضمون نمایشـگاه می‌افتد و سعی بر جبران دارد: با ساختن معنا و تم در نمایش تجربیِ آثاری غیرتجربی.

۴.

نمایشـگاه «لبه‌ی نـرم تیغ» که مملی شـفاهی آن را گردآوری کرده اسـت، قرار بوده گستره‌ای وسیع از انواع خشونت‌های دولتی و خانگی و اجتماعی و فردی و خارجی و داخلی و سنتی و صنعتی و زبانی و دستی و خانوادگی را در بر گیرد و حتی در نوع و شکل نمایش آن هم، همه‌ی حالات ممکن را پوشش دهـد. و خب خیلی سـخت اسـت آدم بتواند دسـت روی یک کاری بگذارد و ثابت کند که هیچ جوری هیچ ربطی بالاخره به یکی از این وضعیت‌ها ندارد.

۵.

بیانیه‌ی نمایشـگاه مذکـور، از تمرکـز روی مناطقی می‌گوید کـه محـل تـردد عمـده‌ی هنرمنـدان دوران نو بوده اسـت:

«شاعرانگی»، «سوژه/ فرد/ جمع مردم»، «سنت» «مجاز جزء به کل» و «شهر». سعی می‌کند با رویکرد نوسازی، روایت‌های غیردقیق قبلی را از تاریخ هنر مدرن ایران پس بزند و آثار برجسته، تأمل‌برانگیز و بیرون مانده از چهارچوب‌های سبک‌شناختی و مضمونی را نمایش دهد. به این صورت، تنوع و گستردگیِ جاه‌طلبانه‌ای ارائه دهد، چشم‌اندازی جدید از هنر نوگرای ایران بسازد و جمعی را جمع کند که فقط در خیال ممکن است جمع شوند، در خواب، به همان پریشانی و بی‌اسلوبی.

۶.

به گمانم تصادف محض بود که؛ از گالری زال که بیرون آمدیم و داندس را چند قدمی غرب‌تر رفتیم و آن طرف خیابان که پیچیدیم، توی گالری استفن بولجر، مجموعه کارهای ساناز مزینانی را دیدیم که از قضا، عنوانش «چشم‌اندازی غیرممکن» بود.

پانویس‌ها

1 SOFT EDGE OF THE BLADE

۲ شماره‌ی ۶۷ مجله‌ی حرفه، هنرمند

دبیر: محسن خیمه‌دوز
khaimehdooz@gmail.com

- **داریوش مهرجویی، کاریکاتوریست سینمای ایران**

محسن خیمه‌دوز . . . . . .

- **تئاتر خیابانی، کنشی برای همبستگی**

سمیرامیس بابایی . . . . . .

- **سارا در سرزمین عجایب**

بهمن زارع‌کهن . . . . . .

«همه چیز داره روزبه‌روز سیاه‌تر و بدتر می‌شه. دیگه هیچ امنیتی نداریم. این بردارزاده‌ی قرتی من، هنوز از فرنگ نرسیده، می‌خواد تمام املاک اجدادش رو زیرورو کنه. می‌خواد باغ و خونه‌ی قدیمی رو خراب کنه، جاش یه امپراتوری خوک بسازه. به‌جهنم! به‌درک! من به این حیوونا عادت کردم. ولی از خوک می‌ترسم. این هوا پر از گند و کثافته.»

دیالوگی از عزت‌الله انتظامی با دکتر دامپزشک از فیلم پستچی، ساخته‌ی داریوش مهرجویی، ۱۳۵۱

داریوش مهرجویی، کاریکاتوریست سینمای ایران

محسن خیمه‌دوز

در دیسکورس حاکم بر سینمای مهرجویی قبل از انقلاب که بر تمام سینمای موج نوی ایران نیز حاکم بود، دو نکته به موازات هم پیش می‌رفت: اول هم‌سویی با گفتمان چپ ایدئولوژیک (حمایت از فقرا بر علیه قدرت حاکم، مبارزه علیه امپریالیسم آمریکا، حرکت به‌سوی تغییر حکومت سلطنتی)، دوم غفلت تام و تمام از آنچه بعد از تغییر حکومت شاه، قرار بود جامعه را فرا بگیرد (لمپنیسم تئولوژیک).

نکته‌ی اول محقق شد، همان‌طور که می‌خواستند ولی نکته‌ی دوم ظاهر شد، بی‌آن‌که بخواهند یا بدانند. اما ظهور نکته‌ی دوم نه در ادامه‌ی نکته‌ی اول که در تضاد با آن بود. بنابراین همه، از جمله مهرجویی شوکه شدند و به بن‌بست رسیدند. زیرا تلاش برای به قدرت رساندن فقرا به‌جای حکومت شاه، نه تنها جامعه‌ی تاریک را روشن نکرد که باعث شد تاریک‌تر شود. نه تنها امپریالیسم را نابود نکرد که قوی‌ترش کرد. نه تنها استبداد سیاسی شاه را برطرف نکرد که استبدادی‌ترش کرد. این بن‌بست و آچمز شدن فقط شامل مهرجویی نبود، بلکه همه‌ی چپ ایدئولوژیک و همه‌ی انقلابیون خوش‌خیال را نیز در بر گرفت. عاقل‌ترهای چپ و فرهنگ به گاف بزرگ تاریخی خود اعتراف کردند (هما ناطق، اسماعیل خوئی، داریوش شایگان) اما ساده‌لوح‌ترها همچنان در گاف تاریخی خود ماندند تا به مبارزه‌ی دن‌کیشوتی خود با موجودی موهوم به نام امپریالیسم ادامه دهند، بی‌آن‌که بفهمند امپریالیسم

واقعـی جامعه‌ی ایران، خود آن‌ها بودند. مهرجویی اما بعد از آن شوک و بن‌بستی که چند سال در آن بود، تصمیم گرفت به‌جـای اعتـراف بـه آن گاف تاریخی، آن را پنهانـی جبران کند امـا فقرایی که از آن‌هـا حمایت کرده بود، دیگـر فقرا نبودند بلکه با رسیدن به قدرت، صاحب ثروت، اسلحه، زندان و توان سرکوب شده بودند. به همین دلیل، مهرجویی هم تصمیم گرفـت دو تغییـر جدید در نگاه تاریخی خـودش ایجاد کند تا هم از بن‌بسـت سیاسی بیرون آید، هم به‌جای اعتراف آشکار و مستقیم به گاف تاریخی منجر به انقلاب ۵۷ که خودش هم در آن سهیم بوده، تصمیم به جبران بگیرد. این دو تغییر، یکی حمایت از زنان بود به‌عنوان فقرای جدید یا استثمارشدگان جدید و دیگری به‌کارگیری نگاهی جفنگ (کاریکاتوری، فانتزی) نسـبت به جامعه، سیاست، قدرت و مذهب بود تا جایگزین سیاه‌نمایی‌ای بشود که در زمان شاه، کل سینمای موج نوی ایران و از جمله سینمای مهرجویی را نیز آلوده کرده و سینما و جامعه را به سرانجامی فاجعه‌بار رسانده بود. به همین دلیل، سـینمای مهرجویی بعد از انقلاب تبدیل شـد به سـینمایی کاریکاتوری با نگاهی فانتزی به همه چیز. از نگاه کاریکاتوری، فانتزی و جفنگ به خانه و هم‌خانه‌ها در اجاره‌نشین‌ها تا نگاه کاریکاتـوری، فانتـزی و جفنگ بـه کتاب‌خوانی، فلسـفه‌بافی و طبقه‌ی متوسـط در هامون. از نـگاه کاریکاتوری، فانتزی و جفنگ به زنانگی در فیلم‌های زن‌محور (سارا، پری، لیلا، بانو) تـا نـگاه کاریکاتوری، فانتـزی و جفنگ به "افراد متلاشـی یک

جامعه‌ی متلاشی» در فیلم‌های مهمان مامان، سنتوری و بعدی‌ها. در این نوع نگاه؛ پدیده‌ی سفره، غذا و پخت عذا، به‌مثابه‌ی نمادی مشترک و ربط‌دهنده، در همه‌ی فیلم‌های قبل و بعد از انقلاب مهرجویی وجود دارد تا وجه بومی فیلم‌هایش، از این طریق تأمین شود. سفره و غذایی که گاه شادی می‌سازد، گاه اتحاد و گاه هم بر باد می‌رود و نابودی و تخریب همه چیز را اعلام می‌کند. (هر سینماگری برای بومی‌گرایی خودش نشانه‌ای انتخاب کرده بود.)

واقعیت «افراد متلاشی در جامعه‌ی متلاشی» که در فیلم‌های قبل از انقلاب داریوش مهرجویی به صورت «تراژیک» به تصویر درآمده بود، بعد از انقلاب هم به‌صورت کاریکاتور، فانتزی و جفنگ به تصویر کشیده شد. به همین دلیل هم، نهان«سیاه‌نمایی تراژیک»اش از جامعه و سیاست زمان قبل، توسط حکومت شاه تحمل شد، نهان«سیاه‌نمایی کاریکاتوری، فانتزی و جفنگ»اش از سیاست، فرهنگ، مذهب و حتی خود سینما و نقدنویسی توسط حکومت فقاهت هم تحمل شد و به همین دلیل فیلم‌هایش در هر دو دوره، با توقیف‌های پی‌درپی روبرو شدند.

با آن‌که مهرجویی همواره تأکید داشت که فیلم‌هایش نمادگرا نبوده‌اند و نماد هیچ‌چیز نیستند و همانی هستند که روی پرده می‌بینید، اما دستگاه امنیت هر دو رژیم، شاه و فقاهت، دست مهرجویی را خوانده بودند و فیلم‌هایش را توقیف

می‌کردند و البته درست هم فهمیده بودند. با این تفاوت که در دوران حکومت شـاه، با خود مهرجویی کاری نداشتند اما در دوران فقاهت که تحمل کاریکاتورسازی، جفنگ و فانتزی او از سیاست و مذهب را نداشتند، نه تنها فیلم‌هایش پی‌درپی توقیف شـدند، بلکه جانش هم گرفته شـد و به قتل رسید. (مهرجویـی در آخریـن سـکانس کارگردانی-بازیگری‌اش، نه به‌صورت نمادین و در لفافه، بلکه مستقیم و آشکار از کلاهی که چهل سال بر سرش رفته بود، سخن گفت و با صدای بلند اعـلام کـرد؛ دیگر حاضر نیسـت اجـازه دهد چنیـن کلاهی به سرش برود.)

تنها فیلم مسئله‌محور مهرجویی که از گفتمان چپ ایدئولوژیک بیرون بود و تأثیر مثبتش را هم گذاشت، فیلم «دایره‌ی مینا» بود (۱۳۵۳ سـاخته شـد ولی ۱۳۵۶ اجازه‌ی نمایش گرفت) فیلمی که در ترکیب با رفتار اصلاح‌گرایانه‌ی سـاختار سلطنت در زمان اکران فیلم، منجر به تأسـیس سازمان انتقال خون شد. اگر شاه، اصلاحات سیاسی را (و نه فقط اصلاحات ارضی را) به‌طور اسـتراتژیک و نه مقطعی، جدی گرفته بود و فریب قدرت کاذب چپ ایدئولوژیک را نخورده بود که مجبور شـود به‌خاطـر آن، فضای سیاسـی را ببنـدد، نه تنها زمینـه را برای انقـلاب علیه خودش فراهم نمی‌کرد، بلکه سـینما، ادبیات، موسـیقی و نقادی را هم به درسـتی در خدمت سیاست قرار می‌داد و همه‌ی آن‌ها را به یک جریان بزرگ آسیب‌شناسـی از

اشکالات جامعه تبدیل می‌کرد و با رشد پیوسته‌ی اصلاحات انتقادی از یک‌طرف، جامعه از خطر یک انقلاب فاجعه‌بار دور می‌شد و از دیگرسو، دستاوردهای مدنی جامعه حفظ و ایران به کشوری مدرن و اروپایی در خاورمیانه تبدیل می‌شد. اما از آن‌جا که تاریخ فقط دترمینیستی حرکت نمی‌کند، بلکه تابع اراده و تصمیمات افراد جامعه نیز هست، تصمیم‌های اشتباه شاه، چپ، سینمای موج نو (به‌ویژه دو سینمای مهرجویی و کیمیایی)، همراه با اشتباهات سیاسی نویسنده‌ها، مترجمان، دانشجوها، شاعران، ترانه‌سرایان و خواننده‌ها، در یک ترکیب جمعی غیرعقلانی، به تخریب خود و آینده‌ی جامعه‌ی خود منجر شدند.

مهرجویی هم تحت تأثیر همان اشتباه شاه که اندک منتقدان و اصلاح‌گرایان جامعه را از جنس چپ برانداز می‌دانست (اشتباهی که حکومت فقاهت هم مرتکب آن شد و بر آن اساس قتل‌های زنجیره‌ای را به راه انداخت)، به راه چپ ایدئولوژیک رفت، بی‌آن‌که به آن باورمند باشد! (اشتباهی که سینمای کیمیایی هم مرتکب آن شد.)

مهرجویی هم مثل دیگر سینماگران موج نو و مثل دیگر انقلابیون مذهبی و سکولار، بسیار دیر متوجه شد که اشتباه کرده و تصمیم گرفت برای جبران؛ در فیلم‌هایش به‌جای لوکیشن روستا (فیلم‌های زمان شاه) به لوکیشن شهر (فیلم‌های بعداز انقلاب) و به‌جای تمرکز بر فقرا (فیلم‌های

زمان شـاه) بـر طبقـه‌ی متوسـط (فیلم‌های بعـداز انقلاب) متمرکز شـود. اما دیر شـده بود، زیرا هم فقرای فیلم‌هایش حاکم شـده بودنـد و هم طبقه‌ی متوسـط که بایـد زودتر از این‌هـا (در زمان شـاه) مدافعش می‌بود، تـاب و توانی برای ماندن نداشـت. خانه بر سـر طبقه‌ی متوسـط و شهرنشین خراب شـده بود و نمادهای مدرنیته‌ی نیم‌بند قبل از انقلاب هـم، در حـال ویرانی و نابودی بود. درسـت همان‌طور که در اجاره‌نشین‌ها به تصویر کشیده شد؛ درست، اما دیر.

بنابرایـن میـراث سـینمایی- ادبـی مهرجویـی، یـک مـورد مطالعاتی قوی، نه تنها برای فهم سـیر تحول سینمای ایران و تغییر از فیلم‌فارسـی شـلخته‌ی زمان شـاه به فیلم‌فارسی شـلخته‌ی اسـلامی اسـت، بلکه موردی بسـیار مهم و جدی برای فهم عقب‌ماندگی سیاسی در تاریخ صد سال گذشته‌ی ایران نیز هسـت، به‌ویـژه برای زمان معاصر کـه نقد و انتقاد علیه حکومتیان جرم محسوب می‌شود و منتقدان، مستقیم و غیرمسـتقیم مـورد تهدید قرار می‌گیرند، بـرای زمانه‌ای که بن‌بسـت سیاسـی، راه اصلاحـات سیاسـی را به هر شـکل و صورت مسـدود کـرده و از بین برده و حکومتـی که بر قدرت است، در نهایت ناکارآمدی، امکانات ملی را در راستای باورهای نامعتبـر تئولوژیـک هدر داده و نابود می‌کنـد، چه در داخل، چه در خارج.

جامعه‌ی ایران امروز که هم سینمایش مرده، هم سیاستش،

به سـینمایی نیاز دارد که در پرتو راهبردی نوین در سیاسـت عمـل کنـد، راهبـردی کـه بـا پژوهـش منطقـی، تحلیلـی و زیباشناختی در کلیت آثار مهرجویی دست‌یافتنی است.

داستان مرگ سینما و مرگ سیاست را در بهترین فیلم کارنامه‌ی مهرجویی، در اجاره‌نشین‌ها (۱۳۶۵) می‌توان دید و شناخت. فیلمـی که بیشـتر از هر فیلـم دیگر مهرجویی، سـینما بود و بیشـتر از هر فیلم دیگر او، اندیشـه بود، اندیشه‌ای انتقادی و حتی تاریخی که با فرمی بسـیار درخشان و مدرن به تصویر درآمده بود. این فیلم، تنها فیلم کارنامه‌ی مهرجویی‌ست که می‌توان آن را «سینمای اندیشه» دانست، منهای پایان‌بندی بسـیار بد فیلم که البته حاصل تحمیل سانسور ابلهانه بود. درحالی‌که پایان‌بندی اصلی فیلم، با بازی زیبای نیاز سـلیمی که همچنان درخشـان اسـت، بنیـان اندیشـگانی فیلم را در خـودش خلاصـه می‌کنـد؛ صحنـه‌ی زیبای مشـت بـر زمین

کوبیدن زنی خسته، افتاده در میان گل‌ولای، در مسیر سیلی ویران‌گر که در حال شستن همه چیز است. این قاب‌بندی زیبا به‌مثابه‌ی پایان‌بندی درست فیلم، پیش‌بینی هشیارانه‌ای است از جنبشی زن‌محور که چند دهه بعد در ایران به رخدادی سراسری تبدیل شد.

بنابراین سلطه‌ی گفتمان «سیاه‌نمای چپ ایدئولوژیک» (در زمان شاه) و گفتمان «سانسورگرای راست تئولوژیک» (در زمان حکومت فقاهتی)، هر دو به یک اندازه باعث اُفت کیفی فیلم‌های سینمایی از جمله سینمای مهرجویی شدند و تأثیری مخرب بر سیاست برون‌سینمایی هم گذاشتند. به همین دلیل می‌توان ادعا کرد انقلاب ۵۷ از درون دو جریان سینمایی بیرون آمد؛ یکی از درون فیلم‌فارسی شلخته‌ی زمان شاه و دیگری از درون سینمای ساخت‌مند موج نوی ضد فیلم‌فارسی.

اجاره‌نشین‌ها اما همچنان بهترین اثر سینمایی مهرجویی باقی ماند. حتی با آن پایان‌بندی سفارشی و به حاشیه بردن آن قاب‌بندی زیبای بازی سلیمی، زیرا همچنان چند ویژگی سینمای اندیشه را در خود دارد: «موقعیت‌محور»، «مسئله‌محور»، «آیرونیک انتقادی» و «ساختار منسجم فرمال».

اجاره‌نشین‌ها برخلاف دیگر فیلم‌های متوسط مهرجویی بعداز انقلاب، از جمله فیلم متوسط هامون، در روایتی «موقعیت‌محور»، تیپ‌ها و کاراکترها را به درستی از محور روایت خارج کرده و باعث شده همگی موقعیتی واحد را بازی کنند، زیرا کاراکترها در خدمت موقعیتند، نه موقعیت‌ها در خدمت کاراکترها. به همین دلیل است که اجاره‌نشین‌ها، قهرمان و ضد قهرمان ندارد. نقطه‌عطف‌های رایج سیدفیلدی (دو نقطه‌عطف) و مکی (تک نقطه‌عطف) را ندارد. هر اتفاق انگار نقطه‌عطفی است که درام و به عبارت بهتر، موقعیت را شکل می‌دهد و پیش می‌برد. ویژگی «آیرونیک» بودن فیلم هم که آن را از کمدی فراتر برده، به طنز تبدیل می‌کند، مضمون فکری و اندیشگانی «آیرونی انتقادی» است که اجاره‌نشین‌ها را از کمدی به طنز و از طنز به گروتسک تبدیل می‌کند. و به همین دلیل است که تمام اتفاقات فیلم اجاره‌نشین‌ها در عین جدی بودن، می‌خنداند. اوج آیرونی انتقادی فیلم هم در همان قاب‌بندی پایانی است که در آن زنی خسته بر زمین خیس مشت می‌کوبد. بنابراین اجاره‌نشین‌ها که به

غلـط آن را کمـدی می‌نامنـد، از جنس سـینمای «طنز تلخ» و «آیرونی انتقادی» است که فراتر از تراژدی و طنز است و واضح اسـت که فرم‌دهی به چنین سـینمایی با ترکیبـی از این چند ویژگی، کاری بسیار دشوار است، طوری که حتی در کارنامه‌ی سـینمایی مهرجویی هم دیگر تکرار نشد. همین ویژگی‌های اندیشـگانی اجاره‌نشـین‌ها اسـت کـه آن را تبدیـل کـرده به سـینمایی «نمادگرا و نشانه‌شـناختی» که بـه مخاطب اجازه می‌هد برداشت‌ها و تفسیرهای متنوع داشته باشد. چنان‌که هرچـه زمان می‌گـذرد، فیلـم دیدنی‌تـر و واضح‌تر می‌شـود و ایـن یکـی دیگر از ویژگی‌های سـینمای اندیشـه اسـت که تاریخ مصرف ندارد و با گذر زمان شـفاف‌تر می‌شود. هرچند مهرجویـی مخالف نمادگرایـی و تفسـیرگرایی از فیلم‌هایش اسـت، امـا یکـی از ویژگی‌هـای سـینمای اندیشـه (و تئاتـر اندیشـه نیز) همین «امکان تفسـیرگرایی» اسـت. این امکان که اجازه‌ی تعابیر و تفاسـیر متفاوت با خواست کارگردان اثر

را به مخاطب و مفسـر می‌دهد، ولی متأسـفانه در ایران این ویژگی و این امکان توسط کارگردان‌ها (هم در سینما، هم در تئاتر) وتو شده و منفی شمرده می‌شود، درحالی‌که از منظر زیباشناسـی روایت و نیز از نگاه زیباشناسـی ارتباط بین اثر و مخاطب اثر، کاملاً برعکس اسـت و در شکل‌دهی به رابطه‌ی اثـر و مخاطب، نقش مثبت بازی می‌کنـد، نه منفی. ویژگی و امکانی که بیانگر عمق چندلایه‌ی اثر اسـت، نه بیانگر ضعف اثر یا ضعف مخاطب اثر. ویژگی‌ای که هم سینمای ایران هم تئاتر ایران از آن محرومند.

در کارنامه‌ی سـینمایی مهرجویی، اگر اجاره‌نشین‌ها بهترین اسـت، یک فیلم دیگـر او را می‌تـوان بنیادین نامیـد. فیلمی کـه نه خود مهرجویی آن را جـدی گرفت، نه منتقدان فیلم و سینمایی‌نویسـان و نه تاریخ سـینمای ایران؛ فیلم «الماس ۳۳» (۱۳۴۶). داستان پرفسوری که موفق می‌شود با کشف

فرمولی، از نفت الماس بسازد. هنگام ورود فرمول به ایران، پرفسور به قتل می‌رسد تا الماس ربوده شود. راننده‌ای جوان، اتفاقی به ماجرا وارد با تبهکاران درگیر می‌شود و سرانجام آن‌ها را به قانون تحویل می‌دهد.

بعد از فیلم اجاره‌نشین‌ها، می‌توان این اثر را مهم‌ترین فیلم مهرجویی در کارنامه‌ی سینمایی‌اش نامید. اما سلطه‌ی گفتمان چپ ایدئولوژیک ازیک‌طرف و اشتباه استراتژیک خود مهرجویی ازطرف‌دیگر، او را از راه درست «الماس ۳۳» به راه غلط فیلم‌های گاو و پستچی کشاند و سینمای ایران و سینمای مهرجویی را از یک اتفاق و یک استعداد مدرن محروم کرد.

درباره‌ی اهمیت و بنیادین بودن فیلم «الماس ۳۳» و ارزشمندتر بودنش از فیلم‌های گاو، پستچی، هامون و علی سنتوری در نوبتی دیگر خواهم نوشت. اما برای بیان اهمیت این فیلم و نقد غفلت مهرجویی و سینمای ایران از جدی نگرفتن الماس ۳۳، کافی است به سکانس شاهکار این فیلم توجه کنید؛ سکانسی زیبا و حیرت‌انگیز که چند دهه بعد، فیلم شاهکار اجاره‌نشین‌ها از درونش بیرون آمد. سکانس دعوای آیرونیک، کاریکاتوری، هجو، جفنگ و خوش‌ساخت کاراکترهای فیلم الماس ۳۳ در یک «تئاتر-کاباره» (نماد جامعه‌ی ایران)، نوعی «فیلم در فیلم» و «بازی در بازی» را خلق کرد که هم از گفتمان زمانه‌اش فراتر بود، هم

از سـینمای زمانه‌اش. سکانسـی که نطفه‌ی فیلم درخشان اجاره‌نشـین‌ها را در خـود داشـت و هیـچ فیلـم دیگـری در سـینمای ایران نتوانسـت ساخت آن سـکانس را حتی تقلید کند، مگر خود مهرجویی چند دهه بعد در اجاره‌نشـین‌ها. و اگـر مهرجویی به راه منحرف و غلط فیلم‌های گاو و پسـتچی نرفته بود و اهمیت کار در مسـیر الماس ۳۳ را به‌درسـتی و به‌موقع فهمیده بود، دو رخداد بزرگ در سینمای ایران اتفاق می‌افتاد:

رخـداد اول این‌کـه؛ سـینمای ایـران، راه سـاخت فیلم‌هـای تجاری پرقدرت و معتبر را تجربه می‌کرد و می‌توانست رقیبی قدرت‌مند برای سـینمای تجاری جهان باشـد. تجربه‌ای که تا امروز از آن محروم مانده، زیرا سـینمای ایران حتی یک فیلم تجاری موفق که قابل رقابت با سـینمای تجاری جهان باشد،

نسـاخته اسـت. راهی که سـینمای هند رفت و موفق شـد. الماس ۳۳ بنیان‌گذاری شایسـته برای ایـن منظور بود اما افسـوس که ادامه نیافـت و جـای آن را فیلم‌هایی نامربـوط مثل گاو و پستچی گرفتند.

رخداد دوم هم می‌توانسـت این باشد که در سینمای ایران، مسـیری گشـوده شـود کـه به‌جـای فیلم‌هـای سـیاه‌نمای ناامیدکننده که جامعه را به‌سـوی انقلاب می‌برد، سینمایی شکل می‌گرفت که فضای روشن، پرانرژی و غیرسیاه‌نما را به درون جهان مخاطبان و درون جامعه ببرد و مخاطب را برای پاتولوژی سیاسی آماده کند، نه برای انقلاب سیاسی و شاید به سهم خودش می‌توانست مانعی برای شکل‌گیری انقلابی بی‌حاصل شـود که البتـه این فرصت هم مانند مـورد اول از دست رفت و همگان از جمله سیاست ایران، سینمای ایران، سینمای مهرجویی و خود مهرجویی تاوانش را پرداختند.

«برای مبارزه با شرایط اقتصادی که زندگی مردم را به یغما می‌برد، نیروهای نظامی که جمعیت و زمین را نابود می‌کند و مقابله با آن ساختارهای بسیار قدرتمندشان، به پیوندهای محکم همبستگی نیاز داریم.»

جودیت باتلر ۲۰۲۲[۱]

تئاتر خیابانی، کنشی برای همبستگی

سمیرامیس بابایی

مقدمه

اجراهای خیابانی، تقریباً در همه‌ی فرهنگ‌ها انجام می‌شود و قدمتشـان به زمان‌های دور، به دوران باستان برمی‌گردد. می‌گویند اولین شـعبده‌بازان در مصر باستان ظهور کردند. آن‌هـا بـا چرخاندن بشـقاب و فنجـان، توجه رهگـذران را به غرفه‌های سفال جلب می‌کردند. سالیانی دراز گذشت که این نمایش‌های خیابانی از شـعبده و اجرای موسیقی و رقص و نمایـش با خرس و خـروس و میمون، همچون طفلی رشـد کند و بالنده شود و به بعد اجتماعی و دوران بلوغ خود برسد و به شـکل تئاتر خیابانی دربیاید و همراه‌کننده‌ی اعتراضات سیاسی شود.

تئاتر خیابانی، اغلب به عنوان نمایشـی در فضای باز، خیابان یا پارک تلقی می‌شـود. گرچه هر آمدنی از سـالن مسـقف به فضای باز، تئاتر خیابانی محسـوب نمی‌شـود. از طرفی، تئاتر خیابانی دشـوارتر از تئاتر صحنه‌ای است. مخاطب برای پولی کـه بابـت تئاتر صحنه‌ای پرداخته اسـت، حتی اگـر با نمایش ارتباط برقرار نکند یا درگیرش نشود، معمولاً تا آخر به تماشای آن می‌نشـیند. امـا در تئاتر خیابانی، هر لحظـه باید مواظب بود تا توجه مخاطب کم نشـود و البتـه بهترین تمرین برای خود بازیگران هم هست که در ارتباط با مخاطبان، ریتمشان را بهبود بخشند.

تئاتر خیابانی با ماهیت سیاسی پا به عرصه‌ی ظهور گذاشت.

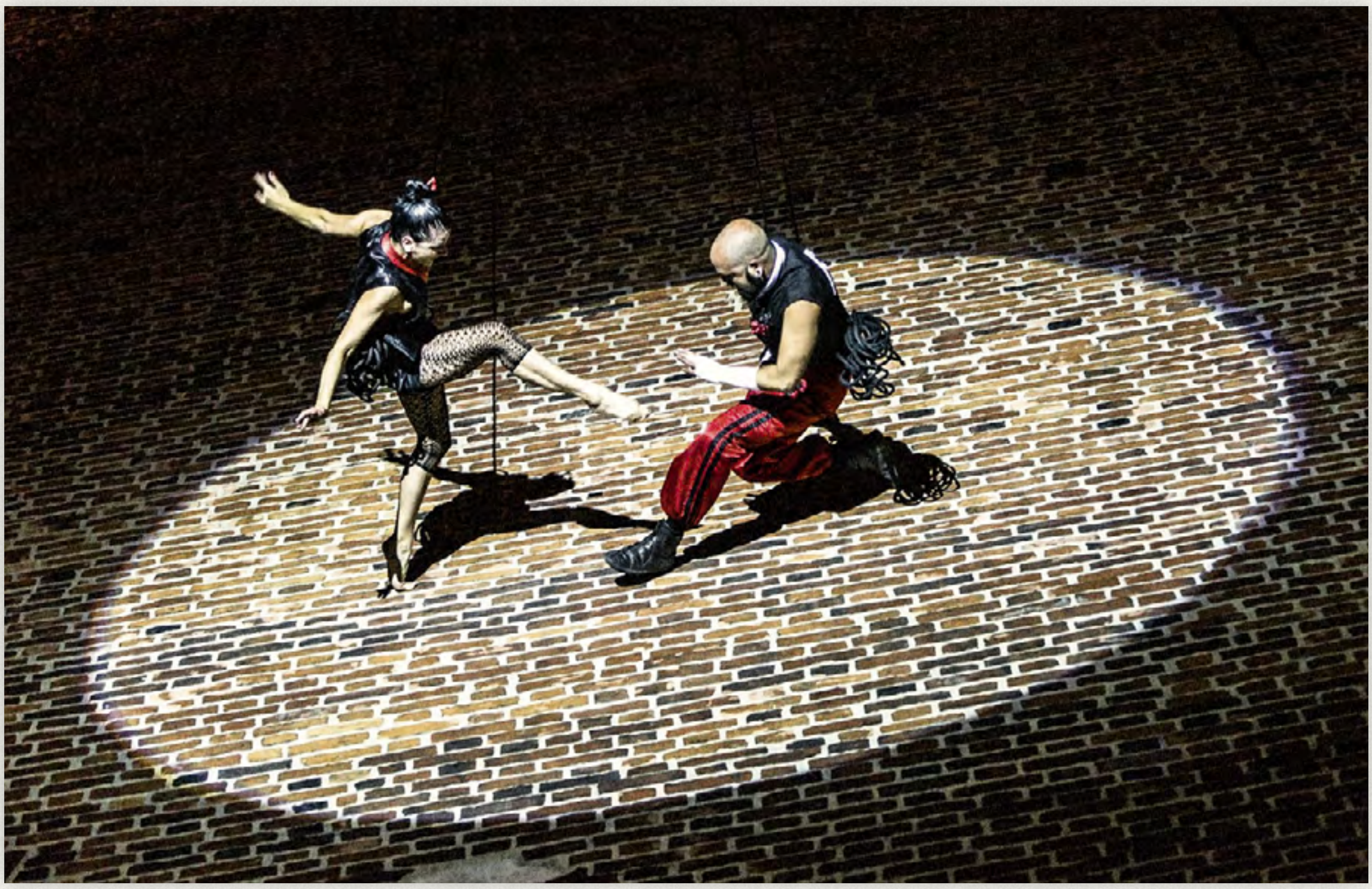
ورود تئاتر خیابانی در تظاهرات سیاسی، اواخر قرن نوزدهم و بیستم رخ داد. به این ترتیب، این تئاتر، پدیده‌ای قرن بیستمی و برخاسته از نیازهای خاص دنیای مدرن است.

علت ظهور تئاتر خیابانی، نیروی برآمده‌ی ناشی از اجبارهای اجتماعی و سیاسی است و در واقع، این دغدغه‌های سیاسی، اجتماعی و توجهات اقتصادی است که مردم را چه در اعتراضات و چه در نمایش به خیابان‌ها می‌کشاند. این تئاتر می‌تواند با طیفی گسترده از مردم، به‌خصوص قشر محروم و به حاشیه رانده‌شده در ارتباط باشد. و می‌تواند به‌عنوان ابزاری برای اطلاع‌رسانی عمل کند و برای ایجاد همبستگی، مؤثر واقع شود.

تئاتر خیابانی، به‌مثابه‌ی مبارزه

ماهیت تئاتر خیابانی، اغلب نمایشی علیه قدرت‌های سرکوبگر و بسیار متن‌محور است. در این شکل تئاتر، اجراها بالاخره از معبد خود (سالن نمایش) خارج می‌شوند و پا به خیابان می‌گذارند، خیابانی که متعلق به نمایش‌های روحوضی، کمدی دل آرته و شوخی‌بازی بود. آن هنگام، بسیاری از اجراکننده‌ها انگیزه‌های سیاسی داشتند و زمینه‌ی حضور آف برادوی در مقابل تئاتر زینتی برادوی نیز به وجود آمد. و رژه‌های کارناوالی، تئاتر نان و عروسک، تئاتر اودین و تئاتر تجربی گروتفسکی پا به عرصه‌ی ظهور نهاد. اجراهای خیابانی،

افرادی را که شاید هرگز به تماشای تئاتر سنتی نرفته بودند، به رویارویی مستقیم و درگیر با خود دعوت می‌کرد و فرقش با تئاتر اعتراضی در آن بود که تئاتر اعتراضی خطابش به ستمگر بود اما این تئاتر در زمانه‌ی خودش نوظهور بود و مستقیماً خطابش به ستمدیدگان و هدفش تجمع و بسیج آن‌ها برای کشف راه‌ها و ابزارهای مبارزه با ظلم بود. نمایش‌های کارگری که توسط خود کارگران در چهارچوب مبارزات سندیکایی در دهه‌های ۸۰ و ۹۰ اجرا می‌شد، نمونه‌هایی از تئاتر مبارزاتی است.



در دهه‌ی ۱۹۶۰ در جنبش دانشجویی فرانسه که از روزنامه، تراکت، پوسترهای دست‌ساز یا چاپی و فیلم برای آگاه کردن مردم درباره‌ی خواسته‌های خود استفاده می‌کرد، نمایش‌های کوتاه خیابانی -به‌عنوان ابزاری برای تهییج

مخاطب و ایجاد مباحثه بین مردمی که اغلب از یکدیگر پرهیز می‌کردند- ظهور پیدا کرد. چیزی که آن‌ها را کنار هم جمع می‌کرد، میل و اشتیاق‌شان به استفاده از ابزارهای مختلف سیاسی برای رساندن خواسته‌هایشان بود. گرایش به اجیت پراپ[۲]، و درعین‌حال سعی در خلاقیت و محدود نماندن در کلیشه‌های سیاسی. آن‌ها تئاتر را وسیله‌ای برای درهم شکستن بدیهیات عرفی می‌دانستند. این جنبش، شعار یا بهتر است بگوییم راه و روش زیست و اندیشیدن را دنبال می‌کرد: «واقع‌بین باش، به غیرممکن‌ها بیندیش[۳]» آن‌ها می‌خواستند مردم از لاک پذیرش منفعلانه‌شان بیرون بیایند.

صفدر هاشمی، بنیانگذار یکی از گروه‌های تئاتر خیابانی که سابقه‌ای طولانی در تئاتر خیابانی هند دارد، ظهور این نوع تئاتر را در کشورش زمانی می‌داند که کارگران، اتحادیه‌های خود را در اواسط قرن نوزدهم سازمان‌دهی می‌کردند. تئاتر خیابانی هند، به عنوان هنری برای نشان دادن مردمان عادی گسترش یافت و از این رو، فرمی جدید از تئاتر جوانه زد که با عنوان «تئاتر توسط مردم برای مردم» شناخته شد؛ مردم عادی، زندگی روزمره‌شان، مشکلات و دغدغه‌هایشان. این فرم خاص تئاتر در به تصویر کشیدن شرایط اجتماعی و سیاسی و اقتصادی هند به هنری کاملاً تأثیرگذار تبدیل

شد. گروه‌های فمنیستی در هند اوایل دهه‌ی ۸۰ نیز به تئاتر خیابانی روی آوردند و نمایش‌های بسیار خوبی اجرا کردند.

در سال ۱۹۸۰ کمپانی تئاتر خیابان جانکشن در آفریقای جنوبی، تئاتری به نام «امنیت» را در حمایت از اعتصاب کارگران اتحادیه‌ی کارگری اجرا کرد. تئاتر «امنیت» در مکان‌های بیرونی، در جایی که مردم تجمع می‌کردند، در کلیساها و سالن‌های اجتماعات اجرا و عواید آن هم به صندوق اعتصاب داده می‌شد. اما مهم‌تر از کمک‌های مالی، تأثیر گسترده و آگاهی‌بخشی بود که در مورد معیشت کارگران و مشکل فزاینده‌ی بیکاری در اذهان ایجاد می‌کرد. «امنیت»، مخاطبان بسیاری داشت اما به‌دلیل جو حاکم آپارتایت، بازیگران می‌بایست بعداز اجرا سریعاً صحنه را ترک می‌کردند و برای همین امکان ایجاد فضا برای بحث و گفتگو با مخاطب که هدف ثانویه‌ی تئاتر خیابانی است، به وجود نیامد.

تئاتر خیابانی، به‌مثابه‌ی همبستگی

می‌توان تئاتر خیابانی را اقدام تعمدیِ گروهی از افراد برای اجرای نمایشی به منظور جلب توجه یا کاوش بیشتر پیامدی سیاسی یا موضوعی سیاسی دانست. به عبارتی، تئاتر خیابانی با هدف تبلیغ پیام‌های اجتماعی و سیاسی

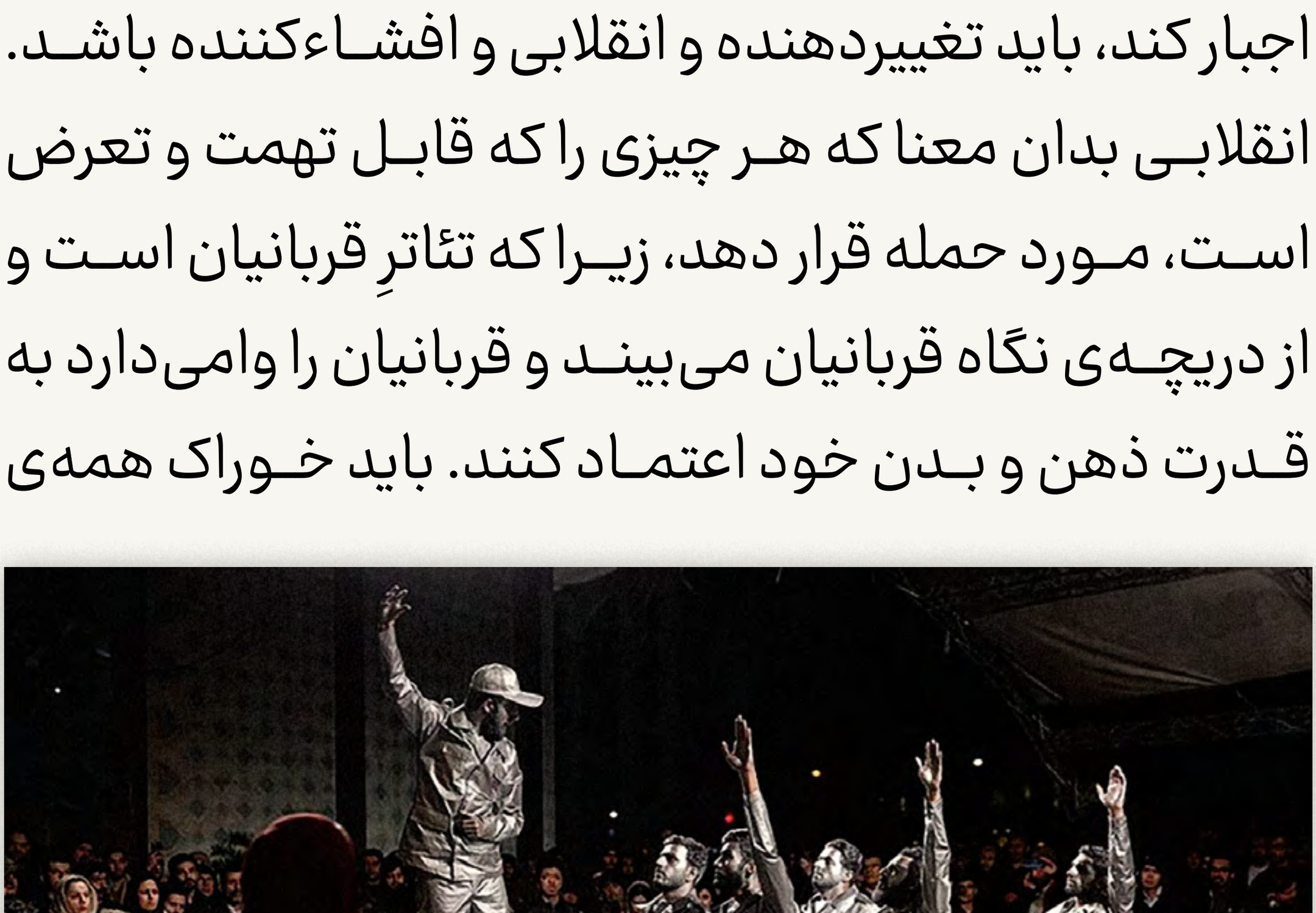
و ایجـاد آگاهی در میـان توده‌ها درباره‌ی مسـائل اجتماعی و سیاسـیِ زمانـه‌ی خود اسـت. این تئاتر همیشـه دسـتگیر طبقـه‌ی مسـتضعف اسـت و صدای خـود را در برابـر ظلم و اسـتثمار بلند می‌کند. این تئاتر بـا ماهیت ذاتاً انفجاری‌اش، همچنین صدای اقشار به حاشیه رانده‌شده‌ی جامعه است و یک هنری مداخله‌جو، پدیـده‌ای تاریخی (در موقعیت‌های تاریخی خاصی ظهور می‌کند) و چپ‌گراسـت. در درجه‌ی اول دنبال آگاهی‌بخشـیِ اقشار به حاشـیه رانده‌شده‌ی جامعه است و برای خودتوانمندی این اقشار می‌کوشد.

پس در نسبت تئاتر خیابانی با کنش سیاسی جمعی تردیدی نیسـت. اگر بپذیریم همبستگی رابطه‌ای سیاسی است که از طریق مبارزه شـکل می‌گیـرد، باید این را هـم قبول کنیم که محتـوای هـر اجرایی بسـته به قـدرت و قوت تئاتـر خیابانی، تأثیری قابل‌ملاحظه بر آموزش عمومی دارد. افرادی که دور

هم گرد آمده‌اند، این کار را به‌عنوان یک کنش سیاسی و هدف مشترک انجام می‌دهند. آن‌ها از چیزی مشترک محروم شده و یا محدود گشته‌اند.

باید توجه داشت که همبستگی از جهاتی با دوستی متفاوت است. در دوستی ما منافع فرد دیگر را جزو منافع خود در نظر می‌گیریم (یا طوری رفتار می‌کنیم که گویی چنین است). همبستگی اما شناسایی وضعیتی است که باعث رنج گروهی می‌شود، فارغ از این‌که آن افراد چه کسانی‌اند یا فرد به صورت شخصی نیز به آن‌ها اهمیت می‌دهد یا نه. به عبارت دیگر، دوستی پاسخی است به نیازها و علایق دیگران و در مقابلش همبستگی واکنش جمعی است به وضعیتی ناعادلانه بدون در نظرگرفتن شخصیت فردی یا اجتماعی هر فرد. همبستگی به معنای دفاع از یکدیگر است، زیرا سرنوشت دیگری را در سرنوشت خود دخیل می‌دانیم. همبستگی یک جور پذیرفتن مسئولیت و تعهد اخلاقی افرادی است که می‌خواهند در رابطه با یکدیگر انسانی رفتار کنند. ایستادن در کنار کسانی که قربانی بی‌عدالتی شده یا تحت ظلم‌اند و با قدرت‌های سرکوبگر مبارزه می‌کنند و نیازمند تعهد اخلاقی و عملی است. برای همین همبستگی با پز انسان‌دوستانه تفاوت دارد، همبستگی با پراکسیس همراه است. تئاتر خیابانی این نوع همبستگی را به‌عنوان رابطه‌ای سیاسی ایجاد می‌کند. تئاتری که مستلزم آن است که پاسخی فراتر از واکنش

نوع‌دوستانه از مخاطبان خود بگیرد. در پایین‌ترین سطح، آمادگی برای رها کردن بخش خودخواهانه‌ی مخاطب است و در عالی‌ترین سطح، نوعی احساسِ بودن از طریق دیگری ایجاد می‌کند. اگر تئاتر خیابانی بتواند تأثیری جز احساساتی شدن مخاطب به وجود بیاورد و به برانگیختن احساساتی بینجامد که ساختارهای قدرت را در ذهن مخاطب به چالش بکشد، آن وقت لایق نام خود خواهد بود. در غیر این صورت، چیزی جز معرکه‌گیری و نمایش حاجی‌فیروزی نخواهد بود و نام تئاتر را هم بر دوش خود نمی‌کشد. باید بتواند تغییر را اجبار کند، باید تغییردهنده و انقلابی و افشاءکننده باشد. انقلابی بدان معنا که هر چیزی را که قابل تهمت و تعرض است، مورد حمله قرار دهد، زیرا که تئاترِ قربانیان است و از دریچه‌ی نگاه قربانیان می‌بیند و قربانیان را وامی‌دارد به قدرت ذهن و بدن خود اعتماد کنند. باید خوراک همه‌ی



کسانی باشد که به خوراک نیاز دارند. نوعی اجیت پراپ برای زیبایی ذهن انسان. این یک تئاتر سیاسی است، سلاحی است برای کمک به مردم.

آیا تئاتر خیابانی می‌تواند بسیج ایجاد کند؟

مهم‌ترین ویژگی تئاتر خیابانی، شریک دانستن مخاطب در دغدغه‌ای مشترک است. اجرا غیر از ایجاد جرقه در ذهن مخاطب، باید بتواند به عنوان مربی عمل کند و اجراکننده باید در مورد موضوع درکی روشن و نسبت به چگونگی ایجاد شرایط تعاملی، اشراف داشته باشد تا به راحتی، بین گوش دادن، تشویق به مشارکت و اشتراک گذاشتن دیدگاه‌ها تعادل برقرا شود. آیا تئاتر خیابانی می‌تواند بسیج ایجاد کند؟ شاید جواب منفی باشد اما در شکل ایده‌آلش می‌تواند ایجاد یک علامت سؤال بزرگ در ذهن مخاطب باشد تا شاید نسبت به هم‌نوعان خودش همدلانه‌تر رفتار کند و یا خشمی مشترک را فریاد بزند. در واقع می‌تواند مکان‌های غیرآگاهانه‌ی سیاسی را به فضای خُرد سیاسی تبدیل کند و امکان ایجاد بازتاب انتقادی بعد اجرا را فراهم آورد. این گفتگو بخشی از اجراست و جزو لاینفک آموزش عمومی است.

آغوش رایگان، اجرایی کوتاه و مؤثر برای همبستگی

شاید به‌عنوان یک اجراکننده باید بیاموزیم که چگونه فضای عمومی را آماده کنیم تا مردم به مخاطبانی فعال تبدیل شوند. اجرای آغوش رایگان با وجود این‌که ساده و خطی به نظر می‌رسد، یک تئاتر موفق خیابانی است. ژستی که از اندک فرصتی که در فضای عمومی دارد (مسئله، زمان کوتاه و مکانی است که باید هرچه سریع‌تر آن را ترک کند) استفاده می‌کند تا توجه مردم را به مسئله‌ای جلب کند. ترس و غریبگی (گاهی در ضمیر ناخودآگاه) مردم نسبت به مسئله‌ای که همیشه تابوی عرفی، قانونی و ذهنی افراد بوده است. کمبود محبت و همدلی و پیوند آدم‌هایی که در عین غریبگی دردی مشترک دارند. نوع برخورد ما با این پدیده، عناصر اجتماعی زیادی را به ذهن متبادر می‌کند. ایجاد پیوند حسی قوی، آگاهی از فرهنگی سنتی که آدم‌هایش را از هم دور کرده، در هم شکستن این حباب تفرقه‌افکن، ایجاد حس امنیت در کنار دیگری و ایجاد حس آگاهی از مسئله‌ای روانی که به شدت سیاسی است.

در واقع آغوش رایگان به ما یادآوری می‌کند که چه چیزی کم داریم. درکِ حالتی تدافعی که نسبت به در آغوش کشیدن یکدیگر داریم، ترسی که از آسیب رسیدن و جرم‌انگاری ماجرا حس می‌کنیم. ترسی تعلیم‌یافته از نپذیرفتن احساس همدلی غریبه‌ها که باعث تفرقه و ضد همبستگی است و

بـاب میل دولت‌هـا. مخاطب به‌محض این‌که تـن به تعامل می‌دهد، انگار از بسیاریِ بار روانیِ موضوع کاسته شده است: «قدم اول را برداشـتیم و چیزی هم نشـد، عمل قبیحی نبود و اتفـاق بـدی هم نیفتـاد»، در قدم دوم کنـکاش مخاطب با خودش است: «یک جور احساس رهایی دارم و نمی‌دانم چرا»، «دلم می‌خواهد افراد را در آغوش بکشـم»، «احسـاس کردم می‌خواهم در حمایتی شریک باشم»، «انگاری که سال‌هاست همدرد یکدیگر بوده‌ایم»، «احسـاس شرم داشتم ولی حالم خوب اسـت». دراین گام، یـک کنش احساسـی-اجتماعی و درعین‌حال سیاسی محکم اتفاق می‌افتد و از لحظه‌ی شرکت در آن، مخاطب وارد فاز همبستگی می‌شود. او همراه همه‌ی آن‌های دیگری که در آن چالش شـرکت کرده‌اند، در یک گروه

متحـد قرار گرفته اسـت. نکته‌ی تأثیرگذارتـر اما، ایجاد حس جسـارت و جرئت در افـراد محافظه‌کارتر اسـت و نیز برخورد افرادی است که از فضای فرهنگی‌ای که به آن دعوت شده‌اند،

بسـیار دورند. جالب این‌جاست؛ بسـیاری از این مخاطبان با حسی کنجکاوانه و جستجوگر و نه متعصبانه به این پدیده‌ی خیابانی می‌نگریستند.

این‌جاسـت کـه همـان بازوانی کـه می‌تواند علیه شکسـتن تابوها بایستد و دست به خشونت بزند، با بازوان گشوده‌ای مواجه می‌شـود کـه او را تنها به ایجاد یـک حس همدلانه و نه چیزی بیشـتر و نه هیچ انحرافی دعوت می‌کند و بسته به این‌که اجراگر زن باشـد یا مرد، این حس و تجربه‌ی مشـترک، متفـاوت می‌شـود. این اجـرا، نمونـه‌ی کاملی از یـک اجرای کنشـگر اعتراضی و تعاملی اسـت. دیده شده که حتی وقتی اجراگر زن اسـت و مخاطب زن او را در آغوش کشـیده، باقی مخاطبان با شـور دسـت زده‌اند. یک فضای دراماتیک که در آن، همه از این در آغوش کشیدن، احساس شادی غم‌آلودی دارند. شـاید حس محرومیـت زن از حقوقش، حس تنهایی، حس آغوشی محبت‌آمیز که رنج‌های دیگری را درک می‌کند و با تشویقشان سعی دارند بگویند که ما همه با هم هستیم و از هـم حمایـت می‌کنیـم. همیـن اجـرای کوچک، سـاده و بدون دیالوگ، تلاش می‌کند حسـی بـزرگ را تجربه کند که با برانگیختن احساس‌های متناقض و در هم گره‌خورده همراه اسـت و گاهی به خلق ارتباط و برقـراری دیالوگ بین اجراگر و شرکت‌کننده و مخاطبان با هم می‌انجامد. تأثیر فرهنگی کار این اجراگران شـجاع که ریسـک اجرای آن را به جان خریدند،

بسیار ژرف بوده است و گزاف نیست بگوییم که شاید بخشی از خیابان‌های اکنون‌مان را به این کنشگران مدیونیم. سخن کوتاه؛ تئاتر خیابانی یک تئاتر اجتماعی است و «ما خود را درگیر می‌دانیم... زیرا که باور داریم مبارزه‌ی ما نه فقط برای از بین بردن قدرت‌های ظالمی است که مردمان را تحت سیطره‌ی خود دارند که برای ساختن جهانی نو است.»

پانویس‌ها

۱ فیلسوف آمریکایی که در زمینه‌ی مطالعات جنسی می‌نویسد و آثارش بر فلسفه‌ی سیاسی و فمنیسم موج سوم و نظریه‌های ادبی تأثیرگذار بوده است.

۲ به معنای تبلیغات پرشور. این اصطلاحی است که چپ‌ها در برابر مقاومت سیاسی رسمیت‌یافته‌ی راست از آن بهره می‌گیرند. اگرچه این واژه از ابتدا نکوهیده نبوده (و حتی راست‌گراهای آمریکایی از همین عبارت در توصیف تلاش‌هایی برای مجذوب ساختن ویتنامی‌ها بهره می‌جستند) اما در غرب به‌سرعت دلالت‌های ضمنی منفی به خود گرفت.

۳ این گفته به ارنستو گورا دلا سرنا ملقب به ارنستو چه‌گوارا منسوب است.

سارا در سرزمین عجایب

بهمن زارع کهن

دیـر زمانی از پیدایش نهال نوپای سـینما در ایران نگذشـته بـود که لزوم پرداختن به موضوعـات نوین حاصل از برخورد جامعه‌ی سـنتی با ورود مدرنیته، در ذهن سینماگران پدید آمد. ازاین‌رو، سینماگران جوان ایرانی با خلق موجی نو دست بـه کار خلق آثـاری نو و مدرن زدند که برخلاف جریان حاکم بر سـینمایی عامه‌پسـند یا به اصطلاح فیلم‌فارسی بود (موج نـوی سـینمای ایران، به جنبشـی در سـینمای ایران اشـاره دارد که اواخر دهه‌ی ۴۰ خورشـیدی پـا گرفت. فیلم‌های گاو از داریـوش مهرجویـی، قیصر از مسـعود کیمیایی و آرامش در حضور دیگران از ناصر تقوایی، نمایندگان اصلی این موج به شـمار می‌روند. اگرچه نشانه‌های آغاز موج نوی سینمای ایـران، پیش‌تر، اوایل دهـه‌ی ۱۳۴۰ با فیلم‌های خانه سـیاه است (فروغ فرخزاد)، جلد مار (هژیر داریوش)، خشت و آینه (ابراهیم گلسـتان) و شـب قوزی (فرخ غفاری) در واکنش به فیلم‌فارسی ظهور کرده بود) نسلی از سینماگران که شناختی عمیق‌تـر از هنر سـینما داشـتند و از ادبیات معاصـر ایران و جهان هم متأثر بودند.

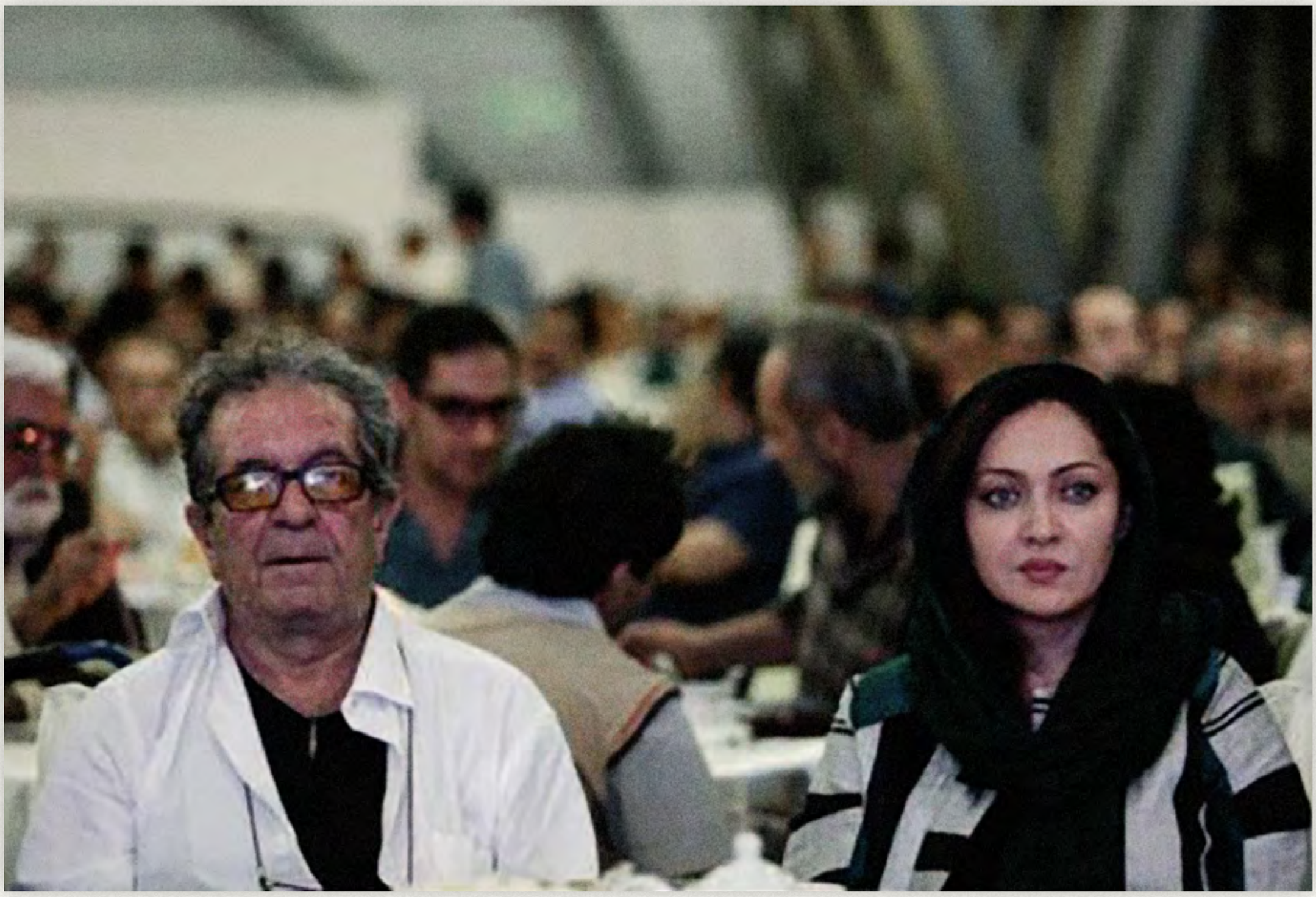
جریان قالب این گروه از سینماگران نیز از دو مسیر می‌گذشت: اول آنانـی کـه فیلم‌هـای شـخصی و انتزاعی با آثـاری مانند؛ رگبار، چشمه، یک اتفاق ساده، شازده احتجاب، دایره‌ی مینا و پستچی را سـاخته و پرداخته کردند و دیگری، فیلمسازانی با سـویه‌های پررنـگ اجتماعی و تجاری بودنـد، با فیلم‌هایی

مانند؛ فرار از تله، سه‌قاپ، خداحافظ رفیق، طوقی، رضا موتوری و گوزن‌ها که اغلب تحت تأثیر موفقیت عظیم قیصر ساخته می‌شدند.

در بحبوحه‌ی ورشکستگی عمومی سینمای ایران طی سال‌های منتهی به انقلاب ۵۷، موج نوی سینمای ایران که به‌دلیل افزایش سانسور و در نظر نگرفتن سلیقه‌ی تماشاگران از سوی فیلمسازها رو به افول گذارده بود، با به محاق رفتن چند فیلم در آستانه‌ی انقلاب از جریان ایستاد، اما پس از انقلاب ۱۳۵۷، در سال ۱۳۶۳ با فیلم دونده (امیر نادری) جریانی تازه در سینما آغاز شد که توجه جهان را بار دیگر به سینمای ایران جلب کرد. این موج جدید با حضور سینماگرانی چون عباس کیارستمی، محمدرضا اصلانی، اصغر فرهادی، رخشان بنی‌اعتماد، مجید مجیدی، جعفر پناهی، بهمن قبادی، محسن مخملباف و ابوالفضل جلیلی تثبیت شد که جوایزی ارزشمند نیز از جشنواره‌های معتبر جهانی برای سینمای ایران به ارمغان آورد.

در این میان، داریوش مهرجویی که سابقه‌ی طولانی‌تری نسبت به بقیه‌ی سینماگران داشت، با شکستن کلیشه‌های معمول و مرسوم، دست به خلق فیلم‌هایی زد که برخلاف جریان حاکم قهرمانان داستان‌هایشان نه مردانی قمه‌به‌دست از جنس قیصر بودند، نه پهلوان‌پنبه‌هایی از جنس هاشم خشت و آیینه، یا حتی روشنفکرانی مستأصل

از جنـس حمید هامون، بلکه زن‌هایی بودنـد که با توجه به مشـکلات و مصائـب جامعـه‌ی پیرامـون خود علـم طغیان برداشـته، طاغی شـده بودند. در اولین نمونه ازاین‌دسـت، مهرجویی فیلم سـارا را در سـال ۱۳۷۱ سـاخت. داستان این فیلـم از نمایش‌نامه‌ی «خانه‌ی عروسـک» اثر هنریک ایبسـن



الهام گرفته شـده اسـت. فیلم سـارا در کارنامه‌ی سـینمایی مهرجویی، جزو یکی از بهترین و مهم‌ترین کارهایش به شمار می‌آید و از نقطه‌نظری دیگر در کنار عناوینی همچون بانو، پری و لیلا، از بارزترین فیلم‌های او در خصوص زنان است. در سارا؛ حسام برای درمان بیماری‌اش مجبور است به خارج از کشور سفر کند. سارا همسرش مخارج سفر او را تأمین می‌کند، اما می‌گوید که این پول را از محل ارثیه‌ی پدرش به دست آورده است. حسـام بهبود می‌یابد. سارا پنهان از چشم شوهرش،

با کار سخت و مداوم خیاطی سعی می‌کند بدهی‌های خود را پرداخت کند. گشتاسب، مردی که به سارا کمک مالی کرده است، متهم به جعل اسناد شده و موقعیت شغلی او در بانک دچار مخاطره می‌شود و از سارا می‌خواهد از طریق اعمال نفوذ حسام که حالا رئیس بانک شده، در شغلش ابقاء شود. سارا نیز می‌داند که امضای پدرش در اسناد جعل شده، چون خود او امضای پدرش را جعل کرده است. وقتی حسام پی به واقعیت امر می‌برد، در جریان یک نزاع لفظی می‌گوید که او را لایق زندگی و معاشرت با خود و فرزندانش نمی‌داند. سارا آزرده از بی‌رحمی شوهرش در قبال رنجی که به‌خاطرش متحمل شده، ناگزیر خانه‌ی او را ترک می‌کند.

تاریخ نگارش اثر هنریک ایبسن، شاعر، نمایشنامه‌نویس و درام‌نویس نروژی به سال ۱۸۷۹ میلادی برمی‌گردد، یعنی به فاصله‌ی یک قرن از خلق فیلم سارا. این امر سؤالی را در ذهن می‌چرخاند که چرا این اثر باید توسط مهرجویی مورد اقتباس قرار گیرد؟!

ایبسن در نمایش‌نامه‌ی خانه‌ی عروسک، دست به خلق شخصیتی زده که دچار توهم و خیالاتی باطل است و داستان، بیرون آمدن «نورا» از توهم و طغیانش را شرح می‌دهد. مهرجویی هم با درک صحیح از جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند و با توجه به تجربه‌ی زیسته خود، شاید به این نتیجه رسیده بود که زنان جامعه‌ی او هم از جنس نورا هستند و

غرق در توهمات باطل در چرخه‌ای خودویرانگر گرفتار آمده‌اند. جامعه‌ای گرفتار در مشکلاتی عدیده که ناشی از طی نکردن درست مراحل کلاسیک یک دوره‌ی تاریخی است. جامعه‌ای مصرف‌گرا که درک درستی از روابط مدرن ندارد. مشکلاتی که برای اروپای در حال گذار از قرون وسطا به دوران رنسانس، انقلاب صنعتی و مدرن شدن هم پیش آمده بود و هنرمندانی پیشرو همچون ایبسن به آن پرداخته بودند و از آن‌جا که انسان‌ها سرفصل‌هایی مشترک دارند، این مشکلات به مرور برای جامعه‌ای کمتر توسعه‌یافته مثل جامعه‌ی ما هم پیش آمد و به مسئله‌ی جریان‌های ادبی و سینمایی ایران نیز تبدیل شد. از جمله به موضوعی برای فیلم‌های داریوش مهرجویی که سارا یکی از آن‌هاست. هرچند، گلی ترقی در مصاحبه‌ای، این اقتباس را نادرست خواند و موضوعات مطرح شده در نمایش‌نامه را با آنچه در جامعه وجود داشته، نامرتبط خوانده است. اگر به برخورد هولمر با نورا دقیق‌تر نگاه کنیم، می‌بینیم که هولمر با نورا مثل عروسکی که صاحب اوست، رفتار می‌کند و مرتباً او را چکاوک، کوچولوی من و سنجاب می‌نامد و به‌طور غیرمستقیم در دیالوگ‌هایش او را زنی می‌پندارد که دارای شخصیتی منحصربه‌فرد نیست و نیاز به مراقبت و راهنمایی‌های شوهر دارد.

علت عملکرد نورا را هم باید در گذشته‌ی او یافت. نورا در خانواده و جامعه‌ای بزرگ شده که در آن به رشد و تکامل

کافی نرسیده و در نتیجه نتوانسته با قوانین اجتماعی وفق یابد و با آن بیگانه مانده و فرصت نکرده خودش را بشناسد و شکوفا شود. به علت همین غریبگی با دنیای بیرون از خانه است که دچار خطا می‌شود و امضای پدرش را جعل می‌کند. در تصور او، قانون پشت مادری خواهد بود که برای نجات جان همسرش پول قرض گرفته و کارش مشکل اخلاقی ندارد.

نورا از خانه‌ی پدر به خانه‌ی شوهر می‌رود ولی در آن‌جا هم فرصتی برای رشد و کشف زندگیِ نمی‌یابد، چون هیچ‌گاه فرصتی برای تفکر و مواجهه با دنیای بیرون به او داده نمی‌شود. به گفته‌ی خودش:

«البته تو همیشه با من مهربانی کرده‌ای. ولی خانه‌ی ما همیشه حالت یک اتاق بازی را داشته است. من عروسک تو بوده‌ام. موقعی هم که با پدرم زندگی می‌کردم، عروسک او بودم. در این‌جا بچه‌های من هم عروسک من بوده‌اند. وقتی تو با من مثل عروسک بازی می‌کردی، من خیلی خوشم می‌آمد. وقتی هم من با بچه‌هایم بازی می‌کردم، آن‌ها خیلی لذت می‌بردند. زندگی زناشویی ما این‌طور بوده است.»

اگر به آمار سواد ایرانیان در سال ۱۳۶۴ نگاه کنیم، می‌بینیم که بر اساس اسناد منتشره از سوی سازمان یونسکو، ایران در آن سال، در شمار ۹ کشوری قرار دارد که قدر مطلق بی‌سوادان آن‌ها از ده‌میلیون نفر بیشتر است. طبق آمار،

جمعیت ایران در آن سال کمتر از پنجاه‌میلیون نفر است، پس یک‌پنجم این افراد در بی‌سوادی مطلق به سر می‌بردند. با توجه به این آمار، می‌توان دریافت که مهرجویی به‌خوبی، به اهمیت موضوع زنان و مشکلات آنان پی برده بود.

هرچند، به‌مرور زمان، وضعیت زنان در ایران بهبود یافت ولی هیچ‌گاه به جایگاه مطلوب خود نرسید. امروزه ما شاهد رشد نرخ سواد و اشتغال زنان در ایران هستیم اما کهن‌الگوهای حاکم بر جامعه، هرازگاهی از آستین آن بیرون می‌زند. با وجودی که به‌نسبت دیروزمان، کمتر شاهد قتل‌های ناموسی، کودک‌همسری و خشونت خانگی علیه زنان هستیم اما ایران هنوز تا رسیدن به نقطه‌ی مطلوب فاصله‌ی بسیاری دارد. و این نکته را مهرجویی در سارا منعکس کرد، وقتی سارا در دیالوگی می‌گوید:

«من صلاحیت تربیت بچه رو ندارم؟ راست می‌گی، من وظیفه‌ی واجب‌تری دارم... اول باید خودم رو تربیت کنم... آره برای همینه که دارم تو رو ترک می‌کنم.»

حسام هم به لزوم تربیت و خودشناسی زنان در جامعه اشاره می‌کند، همان‌گونه که ایبسن در نمایش‌نامه‌ی خانه‌ی عروسک در دیالوگی بین هوملر و نورا چنین می‌گوید:

هوملر: قبل از هر چیز تو باید وظیفه‌ی زناشویی و مادری‌ات را انجام بدهی.

نـورا: دیگر به این قبیل وظایف اعتقادی ندارم. عقیده‌ی من این است که قبل از هر چیز، «من» بشوم. همان‌طوری که تو، «تو» هستی. یا به هرصورت باید سعی کنم من هم مثل تو جزو افراد بشـر حساب بشوم. من خوب می‌دانم که بیشتر مردم خیـال می‌کنند حق با تو اسـت. این قبیل عقایـد در کتاب‌ها هم پیدا می‌شـود. ولی من دیگر نمی‌توانم به حرف مردم یا آنچه در کتاب‌ها نوشـته شـده، دلم را خوش کنـم. من باید فکـر کنم. باید راجع‌به مسـائل مربوط به خـودم فکر کنم و سعی کنم خودم آن‌ها را بفهمم.

ایبسن در این اثر روایت زنی را بازگو می‌کند که در حال پوست انداختن و تغییر اسـت، در حالی‌که جامعـه هنوز پذیرای آن نیست. مهرجویی هم زنی را به تصویر می‌کشد که به‌مرور در

حال تغییر و عوض کردن نقش خود است. زن خانه‌دار دیروز به‌مرور وارد جامعه می‌شود و با کسب درآمد، درصدد کسب استقلال مالی است که به او کمک می‌کند آن خودی باشد که دوست دارد، نه آن شخصیتی که از او انتظار دارند. و البته این هشدار مهرجویی در فیلم سارا (شبیه هشدار کیانوش عیاری در فیلم خانه‌ی پدری) هیچ‌گاه به‌درستی درک نشد و ساختار سیاسی جامعه با نادیده گرفتن این هشدارها و حتی سرکوب آن‌ها، به‌جای درس گرفتن به توقیف فیلم‌ها رسید. به این‌ترتیب، آتش مسئله‌ای که سارا به تصویر کشیده بود، آن‌قدر زیر خاکستر پنهان ماند تا عاقبت به شکل جنبش اعتراضی ۱۴۰۱ سر باز کرد و ایران را در برابر یک رخداد گسترده‌ی اعتراضی قرار داد. رخدادی که اجازه داد جامعه‌ی زنان و زنان جامعه به حالت قبل بازگردند. انگار که زن معترض جامعه، همان سارا شده بود.

باشما

سردبیر

با شـما جایی اسـت برای انعـکاس آثار و نقطه‌نظرات شـما. جایـی که میان شـما و نویسـندگان هفته‌ی فرهنـگ و ادب پلـی برقـرار می‌شـود تـا حضورتـان را کنارمان حـس کنیم و صدایتـان را بشـنویم. چـرا کـه بدون شـنیدن صدای شـما، راهمـان تاریـک می‌مانـد و انگیـزه‌ای نمی‌مانـد بـرای ادامه دادن و نوشـتن. بدون شما انگار مقابل کوهی ایستاده‌ایم، فریـاد می‌زنیـم و در پـژواک صدایمـان تنهـا می‌مانیـم، امـا با شما ... با شماییم.

پـس بـه دبیرخانـه‌ی هفتـه‌ی فرهنـگ و ادب بـه آدرس adab@hafteh.ca ایمیـل بزنیـد و مـا را نقـد کنید یا تشـویق کنید یا با ارسال مطالبتان کمک‌مان کنید که نشریه پربارتر و متنوع‌تر شود.

اگر داستان می‌نویسید یا مرور کتاب و نقد ادبی، در بخش موضوع ایمیلتان بنویسید؛ کتاب و داستان.

اگر شعر می‌سرایید، در بخش موضوع ایمیل بنویسید؛ شعر.

و به همین ترتیب مطالب مربوط به سینما و تئاتر و پژوهش و ادبیات کهن را با درج این عناوین در بخش موضوع ایمیل‌تان، برای دبیرخانه‌ی هفته‌ی فرهنگ و هنر ارسال کنید.

به‌علاوه اگر خاطراتی جالب و طنزآمیز دارید، به‌ویژه درباره یا در ارتباط با زندگی در مهاجرت، آن را با بخش طنز به اشتراک بگذارید. همکارمان آقای عالیجاه مهاجری تلاش خواهد کرد تا خاطره‌ی شما را به شکل منثور یا منظوم برای درج در این بخش آماده کند.

ما قول می‌دهیم مطالب دریافتی از شما عزیزان را با دقت بررسی کنیم، با این نگاه که در حد توان آنها را در بخش مربوطه و یا در بخش با شما منتشر کنیم.

امیدوارم تمامی شماره‌های بعدی هفته‌ی فرهنگ و ادب، به مطالب رسیده از شما مزین شود.

Iranian artists in Canada

- **About Anahita Noroozi's works at Gallery 44**

  Amin Alsaden

- **Impossible stories**

  Golchehreh Farrokhkish

- **The soft edge of the blade**

  Ramin Beyraghdar

Scene and Cinema

- **Darioush Mehrjooee, the Cartoonist of Iranian Cinema**

  Mohsen Khaimedooz

- **Street Theater, an action for solidarity**

  Samiramis Babaei

- **Sara in Wonderland**

  Bahman Zarekohan

Research and Studies

- **Shajarian, The King of Iranian Avaaz**
  Singing in Persian Literature

  Mehran Rad

- **Interview with Mahdi Farahani**
  A musician, researcher and multimedia artist

- **How to protect the heritage of my friends**

  Saeed Rezadoost

Art & literature in Canada

- **A short review of “South” by Babak lakghomi**

  Amirhossein Yazdanbod

- **Interview with Benjamin Hatcher, a Montreal dancer**

  Lida Daghighi

- **Be yourself! Independent and Challenging**

  Sam Sajadi

Poetry

- **Poems by**
  Mahdi Afzali, Alireza Behnam, Khatameh Rezaei, Ebrahim Rahnama and Mahan Tirmahi
- **From world Literature, translated poems:**
  From Hiba Abu Nada

  Ali Sobati

  From Goethe and Byron

  Alireza Esmailpour

  From Leonard Cohen

  Ilia Nik

Satire

- **Teaching Farsi**

  Alijah Mohajeri

- **Leaning on the Wall**

  Esmail Molaei

Table of Contents

- The fight against Censorship is not a job for one day

  Editorial; Editor in Chief

Cover Story

- **I will sing as long as I live**

  An interview with Mojgan Shajarian, singer and string player

  Razia Ansari

Book & Narrative

- **Short Story: Daleh Siyah**

  The winner of Hafteh Short Story Award

  Najmeh Baghishani

- **Report: Closing Ceremoney of Hafteh Short Story Award**

  Report: Shahin Shahsavari

  Photos: Amirhossein Bakhtiari

- **A little Vals**

  A short story by Neda Seda Damir

  Fariad Naseri

Hafteh Art & Culture

Un magazine mensuel sur l'art et la culture pour la communauté iranienne au Canada

A monthly Magazine for Art & Culture for Iranian Community in Canada

Vol.16 – No.5 jeu/Thu. dec/Dec.07.2023

- **Publisher:** Journal Hafteh (4479777 Canada Inc)
- **Editor in chief:** Fereshteh Ahmadi
- **Editors:** Mahdi Ganjavi, Mohsen Kheymehdooz, Mehran Rad, Niaz Salimi, & Jinoos Taghizadeh,
- **CEO:** Khosro Shemiranie
- **PR:** Mina Mahdavi

- **Contributors to this issue:**
  Mehdi Afzali, Amin Alsaden, Razieh Ansari, Asefeh Asefi, Samiramis Babaei, Najmeh Baghishani, Amirhosein Bakhtiari, Alireza Behnam, Ramin Beyraghdar, Lida Daghighi, Ali Esbati, Alireza Esmailpour, Amir Hakimi, Golchrhreh Farokhkish, Mahmood Khoshchehreh, Esmail molaei, Fariad Naseri, Ilia Nik, Ebrahim Rahnama, Saeed Rezadoost, Khatameh Rezaei, Sam Sajadi, Shahin Shahsavari, Mahan Tirmahi, Amirhosein Yazdanbod, Bahman Zarekohan,

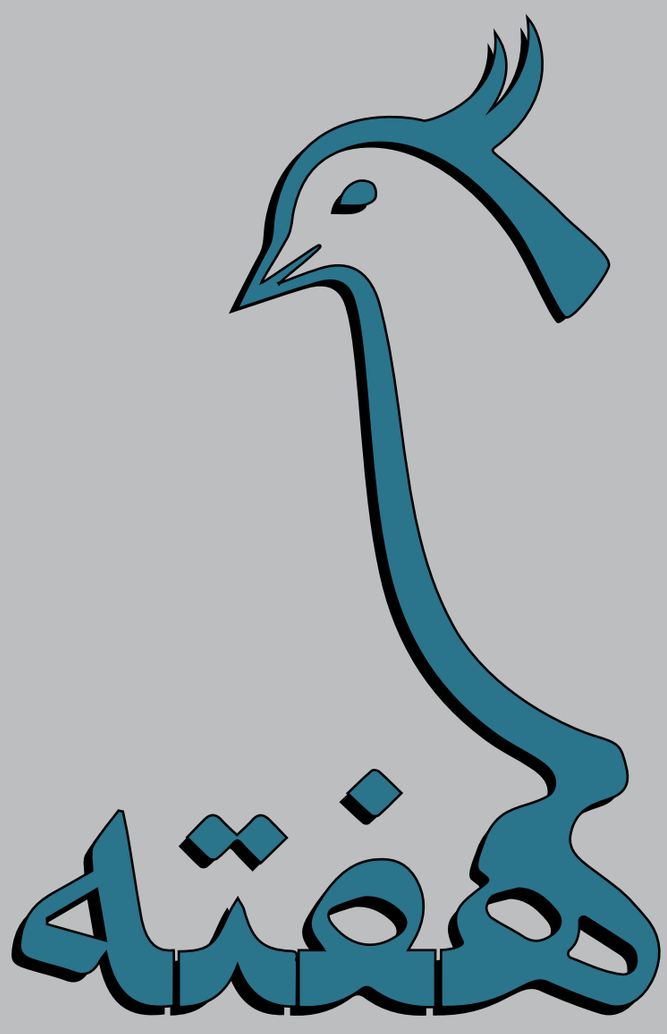
Contact information:

Montreal Tel: 514-834-7254

Toronto Tel: 416-951-5648

Email: adab@hafteh.ca

Website: www.hafteh.ca



Hafteh Art & Culture

Un magazine mensuel pour la communauté iranienne au Canada
A monthly Magazine for Iranian Community in Canada

Vol.16 – No.5

jeu/Thu. dec/Dec.07.2023

www.hafteh.ca