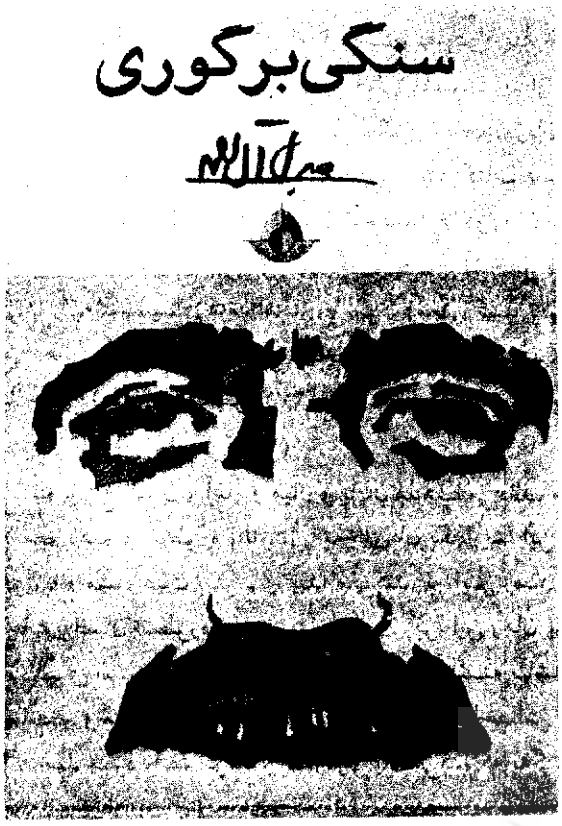

فتاح محمدی

گور بی‌سنگ؟

(۱)

«... تصمیم گرفتم بنشینم و مطلب را دست کم برای خودم حل کنم. چه جور؟ با نوشتن...» اما جلال آل احمد «مطلب» را ـ موضوع کتابش **سنگی برگوری** را ـ چگونه برای خودش حل می‌کند؟ خود او می‌گوید با نوشتن. اما مطلب ما ـ موضوع این نوشته ـ چگونگیِ نوشته شدن نوشته‌ی آل احمد است. مطلب نویسنده در **سنگی برگوری** ظاهراً این است که نمی‌تواند صاحب فرزند شود و زنجیره‌ی تداوم نسلی که از ته جنگل‌های بدویت تا بلبشوی تمدن آخر کوچه‌ی فردوسیِ تجریش آمده ـ با خطر انقطاع مواجه است. مردمان بسیاری در سراسر جهان از «نعمت» داشتن فرزند محرومند. شاید بسیاری از آن‌ها را ما خوانندگان نوشته‌ی جلال می‌شناسیم و شاید اصلاً خود ما نیز از زمره‌ی آنان باشیم؛ اما بچه‌دار نشدن جلال آن هم بچه‌دار نشدن به‌صورتی که در کتابی به‌نام **سنگی برگوری** اتفاق افتاده است با همه‌ی آن‌ها «تفاوت» دارد و این تفاوت آن را تبدیل به‌اثری هنری کرده است. این تفاوت حاصل برخورد متفاوت جلال آل احمد با مضمونی عادی و پیش‌پا افتاده است.

جلال مسئله‌ی بچه‌دار نشدن خود را از سویی به‌دغدغه‌ی اصلی نوشته‌ی خود تبدیل می‌کند (ترکیب «تخم و ترکه» بیش از ۲۳ بار در این نوشته‌ی کم حجم که خواندنش دو ساعتی بیش‌تر وقت نمی‌گیرد، عیناً تکرار می‌شود و چندین بار نیز به‌تلویح و پوشیده در شولای واژه‌ها، عبارات، استعارات، آرزوها، ویرهای شاید ناخودآگاه.) و از سوی دیگر «ناتوانی» (فقدان اقتدار = Authority) را با نوشتن؛ با مولفیت (Authorship) پیوند می‌زند؛ نوشتن با اراده‌ی معطوف به‌قدرت، با میل برسلطه برآدم‌ها، سلطه برواژه‌ها، با حک نام برجلد کتاب، برسنگ قبر، با حک چهره و نگاه و ژن برصحیفه (صفحه)ی یک ارگانیزم، یک موجود، یک زندگی متناظر می‌شود: «تو قدرت عمل را فقط برصفحه‌ی روی کاغذ گذشته‌ای» و «قصه‌های تو بچه‌های تواند.» آل احمد در نوشته‌ای که اثری اتوبیوگرافیک و اعترافی است این لایه‌ها را با چنان مهارت و صداقتی درهم تنیده که تنها با سلاخی بی‌رحمانه‌ای می‌توان آن‌ها را ـ به‌قصد تحلیل اثر ـ از هم جداکرد و نشان داد.

روایت **سنگی برگوری** یک خط اصلی دارد: زمان بی‌خبری از ماجرا (تعادل) وقوف برعدم امکان بچه‌دار شدن (به‌هم خوردن تعادل)، تلاش برای رفع این نقیصه (کشمکش)، شکست و تصعید این میل ناکام مانده به‌آفرینش هنری، یا از منظری دیگر تسلیم به‌غریزه‌ی مرگ ـ حضور در گورستان (تعادل دوباره). این خط شامل یک مسیر اصلی و آشکار است (مراجعات مکرر به‌پزشکان، آزمایش‌های جور واجور توسل به‌توصیه‌ها و جادو و جنبل‌ها) که در خدمت هرچه پررنگ‌تر کردن دغدغه‌ی مرکزی اثر است. و چند انحراف یا اپیزود به‌ظاهر نامربوط (سفر به‌کرمانشاه، سفر به‌خارج از کشور، رفتن به‌گورستان...). که کارکردشان عمدتاً فضاسازی است و فراهم آوردن ملات (context)ی برای متن (Text).

اما جلال توانسته است روح متن را به‌بطن این قطعه‌های فضاساز هم تسرّی دهد و به‌عبارتی آن‌ها را آلوده‌ی خود و دغدغه‌ی خود کند. به‌طوری که این دلمشغولی عامل وحدت‌بخش اثر شده است و چون رشته‌ای نامریی (یا مریی؟) صحنه‌ها و رویدادها را حول مرکز اثر سازمان می‌دهد و از این راه اثر را واجد فرمی می‌کند که آن را از حالت یک مقاله یا خاطره یا زندگی‌نامه یا... دور و به‌یک اثر خلاقه (قصه؟) نزدیک می‌کند؛ فرمی که در آن رابطه‌ی اجزا و مفردات با هم و رابطه‌ی مجموع آن‌ها با سیستم اثر، معنی‌دار شده است. در اپیزود سفر به‌کرمانشاه به‌دنبال خودسوزی خواهرزنش، مثلاً، ذهنیت حاکم براثر، برزنان و برنگاه نویسنده غلبه پیدا کرده و او را که تا امروز هرچیزی را از پشت عینک سیاست می‌دید وا داشته است که از دریچه‌ی دوربین اثر به‌جهان نگاه کند: جلال عینک همیشگی‌اش را (به‌دلیل دستپاچگی ناشی از شرایط خاص این پیشامد) در خانه جا گذاشته و حالا باید عینکی را که نوشته می‌خواهد از مغازه‌داری در قزوین بخرد و به‌چشم بزند و با آن دنیا را ببیند.

(۲)

سنگی برگوری ـ گویا بنا به‌وصیت جلال ـ چند سالی پس از مرگ او منتشر شد، و با انتشار خوه بسیاری را شگفت‌زده کرد؛ بسیاری از آن‌هایی را که با نام جلال آل احمد مردی به‌غایت «منزه»، «منطقی»، «عاقل»، جدی و عصاقورت داده در ذهنشان شکل می‌گرفت. جلال، خود در شکل‌گیری این تصویر ـ شاید ناخواسته ـ نقش تعیین‌کننده داشت و به‌آن آگاه بود. و اکنون ما به‌برکت چاپ این کتاب می‌دانیم که جان جلال از دست این پرسونای خود و دیگران ساخته (از این «من برتر» [superego]ای که دمار از روزگار «من» [ego] درآورده) به‌لب رسیده بوده است. جلال در کتاب مورد بحث ما از این تصویر با عنوان «شخص دوم» یاد می‌کند: «... راستش... می‌بینم در تمام این مدت من بیش‌تر با شکل حضور این شخص دیگر خود ـ یعنی این مرد شرقی جدال داشته‌ام تا با مسائل دیگر.» این مرد شرقی «با فریاد سنت و تاریخ و آرزوها و همه مطابق شرع و عرف» راه تنفس آزاد جلال را سد کرده است. جلال شاه را هم یکی از مظاهر بیرونی این شخص دوم درونی معرفی کند: «پدرم بود و برادرم بود و هرکاسب و تاجر و دهاتی. حتی شاه.» از این شاید بتوان عصیان سیاسی جلال را ـ که عمدتاً متوجه سلطنت و شخص شاه بود ـ به‌نوعی شورش علیه این شخص دوم تلقی کرد؛ کسی که در تمام طول زندگی جلال اجازه نداده است شخص اول آزادانه خود را بیان کند. به‌قول روان کاوان جلال شخص دوم خود را در وجود شاه ـ یا هرپدرسالاری ـ فرافکنی کرده بوده است: نفرتی که حضور ویرانگر این شخصِ درونی به‌بار آورده تماماً معطوف به‌مصداقِ بیرونی آن می‌شود. اما این نفرت روی دیگری نیز دارد که همانا میل به‌احراز جایگاه همان شخص دوم است. می‌دانیم که جلال در زندگی واقعی نیز در ربط با اطرافیان و مریدان پیوسته موضع یک پدرسالار بالامنازع را برای خود کنار می‌گذاشت. (اما آنچه این گرایش را در جلال زنده نمی‌کرد آسیب‌پذیری‌ای بود که زهر این میل به‌قدرت را می‌گرفت و تعدیلش می‌کرد). بارزترین تجلی و تبلور این میل به‌قدرت آن هم قدرتی مردانه را در همین **سنگی برگوری** که اعتراف‌نامه‌ی جلال است، می‌توان یافت. این میل سر از نره مردگرایی [machoism]ای در می‌آورد که به‌رغم میل جلال و به‌رغم نفرتی که نسبت به‌آن احساس می‌کند، خود را از لابه‌لای لایه‌های تو در تو و پنهان ذهن به‌سطح می‌رساند و نمایان می‌سازد. و راستی که «جای آن یارو صاحب تیمارستان خصوصی خالی که بیاید و یک انبان اسم‌های فرنگی روی حالات روحی» جلال «بگذارد.» این میل پنهان به‌احراز جایگاه آن «شخص دوم» آشکارتر از همه در دو جای **سنگی برگوری** امکان بروز می‌یابد. یکی در اشاره به‌کتک زدن دو نفر (که به‌لحاظ روایی چندان ربطی به‌موضوع ندارد): «در همین حالات بود که دو نفر را به‌قصد کشت کتک زدم. یک بار یک شاگرد نره خر را ـ وقتی مدیر مدرسه بودم. و بار دیگر آهنگر روبه‌روی خانه‌مان را...» از این شاید عجیب‌تر برای منزه‌باوران، توسل جلال به‌رابطه‌ای دوستانه با قاضی دادگاه برای جلوگیری از اجرای عدالت است؛ قاضی‌ای که «از دوستان» است و مثل ما گمان می‌کرده که «فقط از قلم جلال کاری ساخته است»! «با تمام کله زده بودم توی تمام صورتش. اما نه شاهدی داشت و نه پرونده کامل بود. و اصلاً که دیده بود؟... از قضا صاحب دکان هم همان روز واقعه ـ از ارادتمندان درآمده بود و با اینکه کتتور سه فازش را با سنگ خرد کرده بودم و از تماشای نور سبز و آبیِ اتصال برق در متن روشنایی روز تعجب‌ها کرده بودم و شادی‌ها، رضایت داده بود.» آری، حالا جلال ستم‌ستیز خود در مقام ستمگر جا گرفته است و برای گشودن راهش از زور بازو (یا زور کله؟) استفاده می‌کند و برای گریز از عدالت از زد و بند با قاضی. پس عصیان جلال یا به‌قول او کله‌خری‌اش در برابر هرقدرت قاهره‌ای تنها به‌این قصد بوده که جای او را بگیرد؟: «اصلاً قیچی باغبانی که تا هم الان هادی احساس کشاله رفتن ساقه‌ها بود، به‌پاره آجری بدل می‌شود در دستت که نمی‌دانی که را می‌خواسته‌ای با آن بزنی.»

نمونه‌ی دیگر جایی است که جلال همسرش را در اتاق عمل همراهی می‌کند. او برای توضیح تأثیری که این تجربه بروی نهاد از کلمه‌ی «جاکشی» کمک می‌گیرد: «اصلاً می‌دانید جاکشی یعنی چه؟ من آن روز تجربه کردم؛ چرا چنین احساسی به‌آل احمد دست می‌دهد؟ خود او توضیح

می‌دهد: «بله، زنم را جلوی چشمم جوری روی تخت پر از سیخ و میخ و پیچ و چراغ عمل خواباندند که من توی [...] و آستین‌ها بالا و ابزار به‌دست و آن وقت نگاهش.» نکته همین جاست: نگاه خیره‌ی [gaze] سوژه‌ی مذکر به‌ابژه‌ی مونث. نگاهی که به‌زعم آل احمد حتی در آن هنگامه‌ی خون و درد و عرق نیز متناظر با لذت است: لذت بصری و از آن فراتر حتی، لذت جنسی. آل احمد پیش از این دریافته است که «پیرمرد عمل جنسی را مدت‌هاست که فقط با چشمش انجام می‌دهد.» به‌اعتقاد آل احمد نگاه این قدرت جادویی را دارد که زن را به‌تسخیر صاحب نگاه درآورد. و چون کاری از غیرت مردانه‌ی جلال ساخته نیست، احساس قوّادی به‌او دست می‌دهد. بار دیگر پیرمرد خنزر پنزری، زن را (که دیگر چندان هم اثیری نیست) از چنگ راوی ما در آورده است. هرچند این بار راوی نه از دور و نه از سوراخ پستو بلکه از نزدیک ناظر برکنش است، اما موقعیت او همان اندازه منفعلانه و واکنشی است که موقعیت راوی بوف کور بود.

تصویری که از این تجربه‌ی تحقیرآمیز در خاطره‌ی جلال رسوب می‌کند («موهای مچ دست یارو») دو بار دیگر خود را به‌سطح خواهد رساند: یک بار در وسط‌های اثر، در آنجا که در تفییج پزشکان می‌گوید «این‌ها را بارها سیاحت کرده‌ام. و آن پیرسگ را با موهای سفیدِ مچش...» و بار دیگر در نزدیکی‌های پایان کتاب در گورستان، آنجا که جلال به‌یاد خواهر جوانمرگش افتاده: «[خواهر] نمی‌خواست دست مرد غریبه به‌تنش برسد. با مچ‌های مودار. و لابد موهای سفید. که از زیر ساقه‌ی دستکش بیرون زده.»

(۳)

این دغدغه‌ی بی‌تخم و ترکه بودن و به‌تبع آن استعاره‌ی سنگی برگوری چنان ریشه‌ای در لایه‌های آشکار و پنهان آگاهی جلال آل احمد دوانده که در سراسر اثر به‌شیوه‌ها و بهانه‌های مختلف حضور خود را به‌رخ می‌کشد. به‌بسامد بالنسبه بالای تکرار «تخم و ترکه» اشاره شد، اما این تنها ترفند برجسته کردن این دغدغه و تبدیل آن به‌مسئله‌ی اصلی اثر و مسئله‌ی اصلی خواننده نیست. حکّ جمله‌ی «هرآدمیئی سنگی است برگور پدر خویش» در صفحه‌ی نخست ـ همچنان که عنوان کتاب ـ پیشاپیش تأکیدی است برنقش محوری این مفهوم. اما این مفهوم با هردرجه اهمیت که ممکن است داشته باشد، در دست‌های ناتوان نویسنده‌ای بی‌استعداد یا ناشی می‌توانست همانند خود مفهوم بی‌تخم و ترکه بودن عقیم شود. جلال اما آن را چنان در تار و پود نوشته‌ی خود تنیده که جدا کردن مضمون از فرم اثر ممکن نیست مگر به‌قیمت قربانی کردن یکپارچگی و تمامیت آن. نویسنده‌ی اثر از هرپدیده‌ای، از هررویدادی، از هرحرف و اشارتی جلوه‌ای از زایش و تداوم «سنگی برگوری» را بیرون می‌کشد و برجسته می‌کند تا فقدان آن، جای خالی آن باشدت و حدت هرچه بیش‌تر جلوه‌گر شود. مواردی که ارتباط مستقیم با مضمون نوشته دارند به‌کنار، جلال در عناصر به‌ظاهر نامربوط هم این ارتباط را می‌سازد، حتی اگر سنخیتی با واقعیت (و تاریخ) که اثر به‌شدت خود را وفادار به‌آن نشان می‌دهد نداشته باشد (در اشاره به‌کتیبه‌ی بیستون می‌گوید «به‌گمانم این یکی هم بچه نداشته. گرچه داشته. تاریخ می‌گوید. مرده‌شور تاریخ را ببرد. من می‌گویم حتماً نداشته. وگرنه برای خودش سنگ گور به‌چنین ارتفاعی نمی‌کند») در گورستان خطاب به‌پدر می‌گوید «اما پدر من سنگ قبر تو نیستم.» فرزندان خواهرزنش را «سنگ قبر به‌دوشان» می‌خواند. حتی در ظرف غذا هم جلوه‌ای از این دغدغه حضور دارد: «ناهار ماست و نیمرو. و سفیده‌ی تخم‌مرغ‌ها نبسته. و نطفه‌ها نمایان.»

آل احمد به‌هر بهانه‌ای، به‌هر ترفندی، به‌هر نحوی پای این قضیه را به‌میان می‌کشد. می‌داند خواننده فراموشکار است و اگر به‌حال خود واگذاشته شود در سکر نثر زیبای جلال حافظه خواهد باخت و دلمشغولی اصلی او را از یاد خواهد برد. از این رو لحظه‌ای خواننده را رها نمی‌کند. اشارات، تلنگرها، تأکیدها یکی پس از دیگری فرود می‌آیند تا اجازه ندهند همدلی خواننده که پیش‌تر برانگیخته شده، کرخ شود. پس از هرگریزی، هرمدولاسیونی هرتغییر مایه‌ای، نت شاهد خود را به‌صدا در می‌آورد تا جان خواننده همچنان با نوای او کوک بماند. نوشته‌ی کم حجم آل احمد نمونه‌ای است عالی از یک نوشتار «مستند» (در برابر قصه اما نه در تقابل با آن) که درس‌ها می‌توان از آن گرفت. نثر همچون همیشه موجز، مستقیم و بی‌حشو و زوائد است. گاهی حتی فعل حذف می‌شود («دو تا از این بچه‌ها مال خواهرزنم. هما. که خود را کشت. به‌همین سادگی»). گاهی آنجا که می‌داند، خواننده واژه یا عبارت یا مفهومی را پیشاپیش ازگفتمان نوشته استنباط کرده با گذاشتن چند نقطه (...) از آن می‌گذرد. پس از هرانحراف و گریز زدن از خط سیر اصلی «روایت» ـ کاری که کاملاً نیت‌مندانه و حساب شده است ـ با آوردن واژه‌ها یا عبارت‌های لولایی چون «اصلاً کجا بودم؟» «قرار شد مرتب باشم» «رها کنم» «مثل اینکه دارم چیزها را قاطی می‌کنم.» و «بله این را می‌گفتم» به‌مسیر اصلی باز می‌گردد تا هم سویه‌ی استنادی ماجرا خدشه‌دار نشود و هم خواننده در این پیچ و خم‌ها از دغدغه‌ی اصلی اثر فارغ نشود.

برای رسیدن به‌هسته‌ی سوژه‌ی مورد نظر خود چند جمله‌ی کوتاه، شلاقی را سریع و پشت سر هم می‌آورد (مثل سکانس افتتاحیه‌ی برخی فیلم‌های مثلاً هیچکاک: نماهای سریع از شهر، خیابان، ساختمان و حالا ناگهان داخل اتاقی که رویداد در آن نطفه می‌بندد). «برف و سرما بدجوری بود و یک شب چنان هوای نحسی شد که هفده

نفر را خفه کرد و همه‌ی پیر و پاتال‌ها را تپاند توی اتاق‌ها و رختخواب‌ها سرد بود و من از کیسه‌ی آب گرم بدم می‌آمد. و رسماً وسط خیابان [...]» هرتصویر ـ نما فقط یک جلمه: برف و سرما؛ مرگ در اثر خفگی؛ پیرها در خانه؛ رختخواب‌ها [و رختخواب جلال] سرد؛ کیسه‌ی آب گرم (که آل احمد دل‌خوشی از آن ندارد) و سرانجام ناگزیری (واقعاً ناگزیری؟!) نویسنده از کاری که اینجا. از ناگزیری ما خود را در نقطه‌چین درون یک قلاب مخفی کرده است. یک نویسنده‌ی روده دراز و کیلویی‌نویس می‌توانست صفحه‌های بسیاری را در وصف برف و سرما و زوزه‌ی باد و خالی خیابان‌ها و پنجره‌های کیپ و سرهای در گریبان و قندیل‌های یخ و دودِ دودکش‌ها و قارقار کلاغ‌ها و بخار دهان‌ها و و و قلمفرسایی کند. اما آل احمد از جزئیات می‌گذرد تا همچنان دلمشغولی اصلی مرکزیت خود را حفظ کند. هیچ حرکتی هیچ تمهیدی نمی‌بایست باعث کمرنگ شدن مسئله‌ی محوری شود. مسئله‌ی اصلی این است: آل احمد می‌خواهد بگوید که اتوریته همچنان در کف با کفایت اوست، هروقت اراده کند می‌تواند زنی را جانشین کیسه‌ی آب گرم کند. حتی آن‌ها را تا کجاها به‌دنبال خود بکشاند. ناتوانی از آنِ آن وروجک‌های زیر میکروسکپ است که هرچند مثل خود آل احمد ورجه ورجه بسیار می‌کنند، اما باز هم مثل خود او تنها و تکرو هستند. و «مرد تنها نمی‌تواند.»

آل احمد در مقام یک قصه‌نویس برخی موتیف‌ها را پیشاپیش «می‌کارد» تا بعدها با تکرارِ همراه با وارياسیون آن‌ها تأثیر مورد نظر خود را در خواننده برجای بگذارد. در یکی دو صفحه‌ی ابتدای کتاب به«حیاط به‌این گندگی، چهار صد و بیست متر مربع» اشاره می‌کند که خالی از بچه است و «وقتی خالی است خالی‌ست دیگر. چه چهل متر چه چهل هزار متر.» چند صفحه بعد وقتی در فصل دوم جمله‌ی «این چهار صد و بیست متر خالی مانده است.» را می‌خوانیم، آن تلنگر پیشین که در نخستین مواجهه با این تصویر وارد شده بود و در صورت رها شدن و عدم تکرار می‌توانست به‌راحتی محو شود، دوباره وارد می‌شود و این بار استعاره‌ای است براجاق کور خانه و به‌همین دلیل حامل شدت و تأثیری است به‌مراتب بیش‌تر.

نمونه‌ی دیگر از این تکرار همراه با واریاسیون را در شرح مشاهداتش از روستاهای زلزله‌زده می‌بینیم. می‌نویسد «... هجوم دهاتی‌ها و نظارت سربازان که از سربازی فقط تفنگ بیکاره‌ای داشتند». و در صفحه‌ی بعد: «و حالا اهالی از تمام اطراف خبر شده‌اند و ریخته‌اند و تفنگ‌ها دیگر بیکاره نیستند، بلکه حافظ نظم‌اند...» یا در جایی از مادرش با عنوان «کیسه‌ی استخوان» یاد می‌کند، تا وقتی چند صفحه بعد در سر قبر پدر می‌گوید «این یک کیسه استخوانِ چادرپوش که اگر کمی بلندتر گریه کند صدا به‌جای از حلقش از استخوان‌هایش در می‌آید» و وقتی چند سطر پایین‌تر می‌گوید «بابا هم الان یک کیسه استخوان بیش‌تر نیست. فقط کیسه‌ها با هم فرق دارند. یک سیاه، یکی سفید» تصویر مادر، در هیئت یک کیسه استخوان با همه‌ی مفاهیم جنبی و جانبی‌اش یک بار دیگر حضور پیدا کند تا ضمن ایجاد علقه‌ای مفهومی با کیسه‌ی استخوان زیر خاک (پدر) آینده‌ی خود مادر را نیز پیشاپیش به‌صورت تکه استخوان‌هایی، این بار در کیسه‌ی سفید (کفن) پیشگویی کند و حضور مرگ و زوال و زمان را که نام‌ها را از روی سنگ گورها پاک خواهد کرد یادآوری کند.

آل احمد در این نوشته برمرز نه چندان آشکار بین واقعیت [Fact] و قصه ـ خیال [Fiction] حرکت می‌کند. از سویی از تمهید خطاب مستقیم استفاده می‌کند («هیچ خورده‌اید؟»، (اصلاً می‌دانید [...] یعنی چه؟» و...) و شالوده‌ی نوشته‌ی خود را بربنیان ماجرایی واقعی (اینکه او و سیمین دانشور صاحب فرزند نمی‌شدند) می‌گذارد؛ و از سوی دیگر با به‌کارگیری تمهیدات قصوی اثر را از گزارش صرفِ واقعیت به‌سوی قصه‌ای حرکت می‌دهد که خیال در آن نقش عمده دارد. در شرح سفر به کرمانشاه پس از چند جمله‌ی کوتاه و موجز می‌رسد به‌این جمله‌ها: «قزوین را در آینه‌ی دکان خرازی فروش کنار خیابان دیدم. با عینکی تازه و تنگ و سیاه. و گفتم می‌بینی زن؟ آنقدر عر و بوق کردی که یادمان رفت عینک بسرداریم.» آوردن معلول (خرید عینک جدید) پیش از علت (جاگذاشتن عینک) و بیان غیرمستقیم و بهتر است بگوییم حذف اینکه اولاً عینک را از خرازی فروشی سر خیابان خریده و ثانیاً هنگام خرید عینک را امتحان کرده و خود را در آینه دیده، تمهیداتی هستند که بیش‌تر در قصه‌نویسی به‌کار گرفته می‌شوند تا در گزارش واقعیت. وقتی می‌گوید «قزوین را در آینه‌ی دکان خرازی‌فروشی کنار خیابان دیدم» ابتدا ما را با یک ابهام مواجه می‌کند. قرائت خودبه‌خودی را متوقف می‌کنیم و برمی‌گردیم دوباره می‌خوانیم، و شاید سه باره، و در نهایت از کشف خود لذت می‌بریم، ضمن اینکه برای مواجهه با بازی مشابه دیگر که چند سطر بعد خواهد آمد آماده نیز می‌شویم: «همدان را خواستم در یک لیوان آبجو ببینم.»

«از بغل ردیف ماشین‌هایی گذشتیم که شبحشان در زمینه‌ی روشنایی میرنده‌ی افق غرب شبیه قطاری بود از کاغذ سیاهْ بریده و چراغ‌هاشان سوراخ‌هایی که نور غروب کننده‌ی خورشید از پشتش چشمک می‌زند.» این ماشین‌ها کاروانی است که جنازه‌ی خواهرزنِ آل احمد را با خود می‌برد. ما این را بعدها خواهیم فهمید و آن وقت تازه شومی و نحوست این قطارِ از کاغذ سیاهْ بریده، در زمینه‌ی آن روشنایی میرنده‌ی افق را در خواهیم یافت.

(۴)

«رفتیم. آن وسط قبرستان. زیر سایه‌ی هیچ درختی و در پناه هیچ تیرک چراغی. قبری بی‌نام و نشان که نه. با سنگی کوچک، و عجیب پا خورده و سابیده!... بعد یک جسد دیگر و یک سنگ دیگر با اسمی و تاریخی دیگر. راستی او هم بچه نداشت... تنها همین سنگ قبر را داشت. یعنی دارد. دارد؟ بله دیگر. چرا. خاطره‌ای هم در ذهن من و ده بیست تایی از بچه‌های آن دوره، خاطره‌ی دیگری هم در دو سه تا از قصه‌هایی که وقتی من بچه بودم از او شنیده بودم و وقتی بچه‌تر شدم نوشتم. و آن وقت خود این عمقزی... و حالا این قبرش. خوب عمقزی. تو هم بچه نداشتی. راستی تو با این قضیه چه می‌کردی؟ آیا مثل من بوق کرنا می‌زدی؟ یا خیال می‌کردی قصه‌هایت بچه‌هایت بودند. و تصدیق می‌کنم که در تن این قصه‌ها دوام بیش‌تری داشتی تا در تن این سنگ سابیده که سه چهار سال دیگر پا می‌گیرندش. می‌بینی که. و اینک من. یکی از شنوندگان قصه‌های تو. اصلاً بگذار برایت قصه‌ای بگویم. حالا که دهان قصه‌گوی تو را بسته‌اند. می‌شنوی؟ بله، پدری است و پسری و نوه‌ای... من اگر بدانی چقدر خوشحالم که آخرین سنگ مزار درگذشتگان خویشم. من اگر شده در یک جا و به‌اندازه‌ی یک تن تنها نقطه‌ی ختام سنتم. نفس آینده‌ای هستم که باید دربند این گذشته می‌ماند. می‌فهمی عمقزی؟ این‌ها را دلم نیامد به‌پدرم بگویم. ولی تو بدان.... من این صفحات را همچون سنگی برگوری خواهم نهاد که آرامگاه هیچ جسدی نیست. و خواهم بست به‌این طریق در هرمفری را به‌این گذشته‌ی در هیچ و این سنّت در خاک.»

موزه هنرهای معاصر تهران برگزار کرده است

سلسله سمینارهای هنر (۱) «بررسی و نقد هنرهای تجسمی در ایران» ـ زیر نظر دکتر محمد باقر ضیائی

موزه هنرهای معاصر تهران سلسله سمینارهایی را به‌صورت سخنرانی و میزگرد در ارزیابی شاخص‌های هنرهای تجسمی ایران در رویکردهای مدرن و سنتی برگزار می‌کند.

□ **محورهای سمینار**

- تجددخواهی و زمینه‌های اجتماعی فرهنگی آن در هنر معاصر، ـ بازتاب سنت در هنرهای تجسمی معاصر ایران
- جنبش هنری سقاخانه و مؤلفه‌های ساختاری آن، ـ رئالیسم اجتماعی: ویژگی‌های ساختاری و مبانی نظری آن در ایران
- گرایش‌های مختلف هنرهای تجسمی ایران، ـ نقد و بررسی دوسالانه‌های نقاشی در قبل و بعد از انقلاب اسلامی
- رهیافت‌های نوین در هنر معاصر ایران
- دبیرخانه‌ی سمینار از دریافت نظرات و پیشنهادات علاقمندان در برگزاری هرچه مطلوب‌تر این گردهمایی‌ها استقبال می‌کند.

نشانی: خیابان کارگر شمالی ـ موزه هنرهای معاصر تهران، کدپستی: ۱۴۱۵۵
صندوق پستی ـ ۵۷۳۸، تلفن: ۶۵۵۴۱۱ ـ ۶۵۳۲۰۰ دورنگار ۶۵۵۶۶۴

انتشارات ویستار

تمرین مُدارا

منتشر کرده

محمد مختاری

است