

گاهنامه آنتی مانتال

ویژه ادبیات عرب

با آثاری از: ساحل نوری، صفورا هاشمی چالشتری، غزال تشکر، نور بهجت، ایوب احراری، نسترن سوادکوهی، نازیتا شاه اسماعیلی، پدرام اردشیرزاده، سنا منواسلی، محمد مروج، دوروتی بنسون، دکتر ریم عطیات، روکسان داگلاس، ایمان مرسل، اتل عدنان، سامی تمیمی، سمیرا عزام، صباح سنهوری، سلوی النعیمی، ملیکه مستظرف، بسمة النسور، اسامه عیصه، شریف حتاته، حنان میخائیل عشراوی، مصعب ابو توهه، اسماء عزایزه، جمانا حداد.



شماره پنجم/تابستان ۱۴۰۴

سرديبر:

ساحل نوري

دبيران:

صفورا هاشمي چالستري،

غزال تشكر

نقاش:

نور بهجت

طراح و صفحه آرا:

ساحل نوري

با آثاري از:

ساحل نوري، صفورا هاشمي

چالستري، غزال تشكر، نور

بهجت، ايوب احراري، نسترن

سوادكوهي، نازيتا شاه اسماعيلي،

پدرام اردشيرزاده، سنا منواسلي،

محمد مروج، دوروتي بنسون،

دكتوريم عطيات، روکسان

داگلاس، ايمان مرسل، اتل

عدنان، سامي تميمي، سميرا

عزام، صباح سنهوري، سلوي

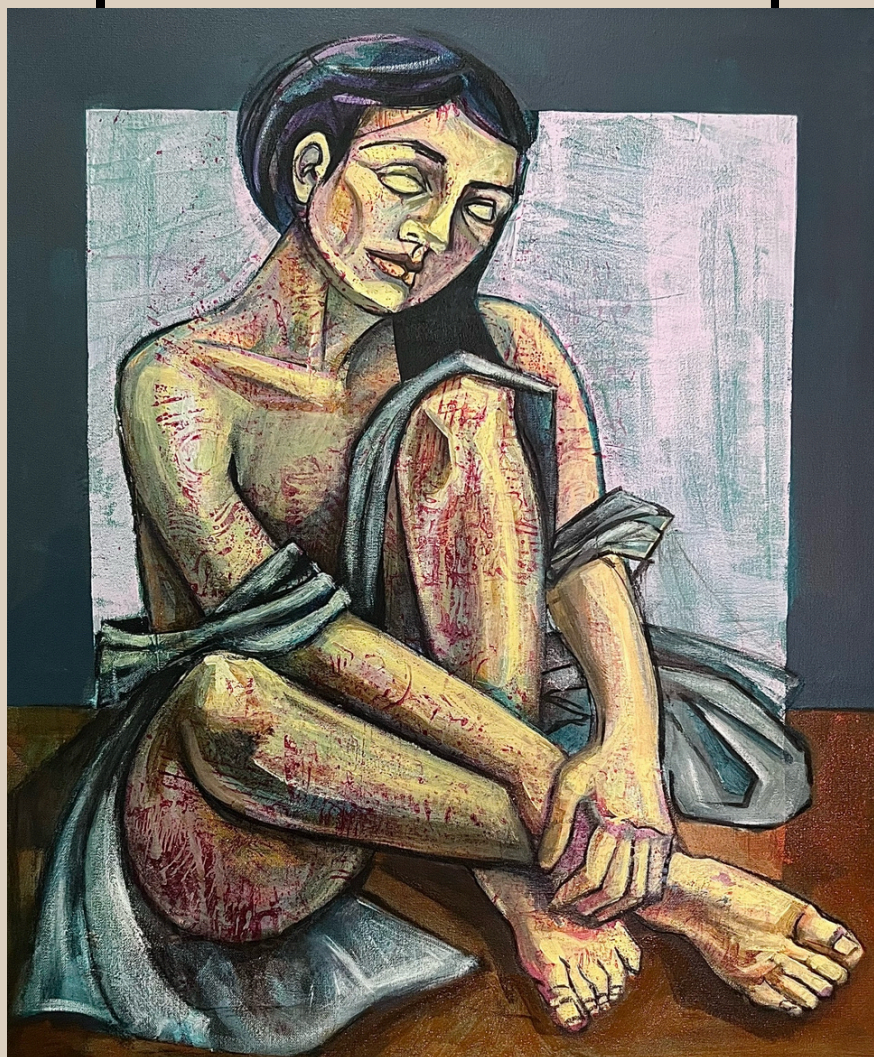
النعيمي، مليكه مستظرف، بسمة

النسور، اسامه عيصه، شريف

حتاته، حنان ميخائيل عشراوي،

مصعب ابو توهه، اسماء عزائزه،

جمانا حداد.



فهرست مطالب

مقاله	۶
نقد و مصاحبه	۵۹
شعر	۱۸۹
داستان	۲۱۵
نقاشی	۲۹۲

دیباچه

ادبیات عرب در خاورمیانه، نه از بستر آرام برآمده، نه در سایه‌ی صلح پرورده شده. این ادبیات از خاکستر جنگ‌ها زاده شده، در تبعید بالغ شده، و در تقابل با ارتجاع و سکوت قد کشیده است.

ادبیات عرب، ادبیات زیستن در گسست است؛ در سرزمینی که مردمانش میان جنگ و آوارگی، تبعید و سانسور تنها مانده‌اند، نوشتن بدل به بقا شده است؛ سلاحی که از دل آوار برخاسته و نقشی تازه می‌زند — نقشی تازه در سایه‌ی ارتجاع و استبداد، در خانه‌های متروک مهاجران، در پناهگاه‌های بمباران‌شده. و این واژه‌ها هستند که هنوز شکل می‌گیرند، اما نه برای تسلی، که برای شهادت دادن.

در این شماره، ما به ادبیاتی می‌پردازیم که از خاک برخاسته، از مرز عبور کرده، و در دل سکوت‌های تحمیلی، راهی به زبان گشوده است. ادبیاتی که با همه‌ی تنوع‌هایش، ریشه در یک چیز دارد: میل به روایت، نیاز به گفتن — حتی اگر گفتن ممنوع باشد.

مقاله



خون، قدرت و کنترل زنان در برخی جوامع عرب قبیله‌ای جنوب ایران

نوشته‌ی ساحل نوری



مقدمه

در جوامع قبیله‌ای عرب جنوب ایران، بدن زن صرفاً یک واقعیت زیستی نیست، بلکه متنی اجتماعی، سیاسی، تاریخی و اسطوره‌ای است که بر پایه‌ی نظم پدرسالارانه رمزگشایی و کنترل می‌شود. زن، در این فضا، نه یک فرد مستقل، بلکه حامل و واسطی برای تداوم «خون قبیله» تلقی می‌شود. از این رو، هر مرحله از زیست بدن زن، از پیش‌بلوغ تا یائسگی، معانی و سازوکارهای خاصی از کنترل، طرد، قداست، خشونت یا احترام را برمی‌انگیزد. در این مقاله، این مراحل را در پنج بخش بررسی می‌کنیم: دوران پیش از باروری، دوران قاعدگی، دوران بارداری، دوران یائسگی، و در نهایت با تحلیلی درباره‌ی خون و نظم ژنتیکی قدرت به پایان می‌رسانیم.

● ساختار قبیله‌ای و تملک بدن زن

برای فهم سازوکارهای کنترل بدن زن در جوامع عرب جنوب ایران، باید ساختار قبیله‌ای و عشیره‌ای را که بنیاد اجتماعی این جوامع را می‌سازد، به‌درستی درک کرد. در این ساختار، هویت فرد نه از طریق فردیت، بلکه از طریق عضویت در قبیله و خون-تبار پدری تعریف می‌شود. در نتیجه، بدن زن نه تنها متعلق به خودش نیست، بلکه ملک خانوادگی‌ای است که باید از آن برای حفظ خلوص خون و پیوستگی تبار استفاده شود.

در رأس این ساختار، پدر و برادر به‌عنوان نخستین مالکان بدن زن ظاهر می‌شوند. پس از آن‌ها، عموها، پسرعموها، و مردان بزرگ‌تر عشیره نیز در تصمیم‌گیری درباره‌ی بدن و زندگی زن نقش دارند. حق اول ازدواج با زن، از آن پسرعمو است. این الگوی ازدواج درون‌قبیله‌ای که با عنوان «ازدواج هم‌تبار» شناخته می‌شود، نقش کلیدی در تکرار و حفظ نظم پدرسالارانه دارد.

ازدواج زن با پسرعمو، سازوکاری نهادی برای انتقال «خون پدری» به نسل بعد است. زن باید حامل تبار پدرش باقی بماند، و این تنها زمانی ممکن است که مردی از همان تبار (پسرعمو) با او ازدواج کند. به عبارت دیگر، ازدواج با فردی خارج از قبیله، انتقال خون را مخدوش و «آلوده» می‌کند. چنین زنی ممکن است حتی در صورت رضایت خانواده‌اش، در معرض طرد، تهدید یا خشونت قرار گیرد.

این ساختار، بدن زن را به‌مثابه یک «ظرف انتقال خون» تعریف می‌کند که باید در مدار بسته‌ی ژنتیکی قبیله باقی بماند. کنترل جنسی، ازدواج زودهنگام، نظارت رفتاری و حبس خانگی، همگی ابزارهایی برای محافظت از این ظرف هستند. از این منظر، خشونت علیه زن، اگرچه ممکن است با ظواهر مذهبی یا فرهنگی توجیه شود، در اصل پاسداری از اقتصاد خون و تمامیت ژنتیکی قبیله است.

۱. زن پیش از باروری: کودکی کنترل شده

در بسیاری از جوامع قبیله‌ای عرب خوزستان، دختران پیش از آنکه بدن‌شان وارد فاز بلوغ جنسی شود، باید با هم‌خون خود ازدواج کنند. این ازدواج‌ها که در سنین ۹ تا ۱۳ سالگی انجام می‌شوند، بخشی از نظم ژنتیکی و مالکیت قبیله‌ای بر بدن زن را تضمین می‌کند. هدف اصلی قبیله از این ازدواج‌ها، تملک زودهنگام بدن زن به‌عنوان وسیله‌ی تولیدمثل است.

نکته‌ی قابل‌تأمل آن است که بسیاری از این دختران پس از ازدواج تازه وارد مرحله‌ی قاعدگی می‌شوند؛ یعنی بدن‌شان در هنگام ازدواج هنوز «زن» نشده اما از منظر اجتماعی وارد ساختار همسری و مادری شده است. قبیله با این پیش‌دستی در ازدواج، می‌کوشد حداکثر نظارت را بر بدن زن از همان آغاز بلوغ اعمال کند، تا هیچ مرحله‌ای از بدن زن خارج از نظارت مردانه قرار نگیرد.

درواقع، در این جوامع، بلوغ زیستی باید ذیل نظم ازدواجی مهار شود. دختر پیش از آنکه تجربه‌ی استقلال بدنی یا آگاهی جنسی پیدا کند، در چارچوبی از کنترل، مالکیت و سکوت جای می‌گیرد. این مرحله، زمینه‌ساز خشونت‌های جنسی پنهان، بی‌سوادگی، افسردگی و درونی‌سازی شرم بدنی در نسل‌های آینده از زنان می‌شود.

۲. اسطوره‌ی خون: قاعدگی، طرد و تهدید نظم قبیله

قاعدگی زن، در بسیاری از فرهنگ‌های مردسالار، با بار «نجاست» همراه است. در فرهنگ‌های قبیله‌ای عرب جنوب ایران، زن متأهل در دوره‌ی قاعدگی‌اش نه فقط از منظر دینی بلکه از منظر اجتماعی نیز طرد می‌شود. حضور او در کنار مرد، در مسجد و حتی در مراسمات مذهبی و هنگام پخت غذا ممنوع می‌شود.

این طرد، گویی هشدار است از سوی نظم مردانه: زن بارور همواره تهدیدی برای خون خالص قبیله است.

قاعدگی، به مثابه خونریزی بدون زخم، نظم مردانه را دچار اغتشاش می‌کند. درست برخلاف خونی که در دعوا و نزاع قبیله‌ای پایان درگیری را نشان می‌دهد، خون زن، آغاز کنترل و تشدید نظارت است. زن قاعده‌دار، از یک سو بدنش در موقعیت «میان‌مرزی» قرار دارد (نه مادر است، نه معشوق، نه جنسی، نه معنوی)، و از سوی دیگر، نشانه‌ای است از آنکه هنوز باردار نشده؛ یعنی هنوز انتقال «خون قبیله» انجام نگرفته است.

قاعدگی زن، بازتابی است از استقلال بیولوژیک او. هر دوره‌ی پرپود، به نوعی یادآوری این است که زن، پیش از آنکه حامل نسل مردان قبیله شود، دارای چرخه‌ای مستقل و تکرارشونده از بدن خویش است. این استقلال، در نظم پدرسالارانه، تحمل‌ناپذیر است و محدودیت‌هایی را به دلیل ترس از دست دادن کنترل بر تداوم نسل اعمال می‌کند. در جوامع قبیله‌ای، مالکیت مرد بر زن، نه فقط در قالب ازدواج، بلکه در قالب «حفظ خون» معنا پیدا می‌کند. هر زنی، به مثابه ظرفی برای انتقال خون قبیله در نظر گرفته می‌شود. بنابراین اگر کنترلی کامل بر آن ظرف اعمال نشود، این خطر وجود دارد که نسل آینده به قبیله‌ی دیگری تعلق داشته باشد.

به همین دلیل، زنان در دوره‌هایی که توانایی باروری دارند، باید محدود و کنترل شوند. عموماً آنها از رفت‌وآمد در بازار بدون نظارت، از نشستن در کنار مردان یا صحبت با غریبه‌ها و... منع می‌شوند. هر نشانه‌ای از حضور اجتماعی، می‌تواند تهدیدی برای مردان قبیله باشد که می‌ترسند زن به رابطه‌ای خارج از ساختار نظارت مردانه وارد شود.

۲,۱. پوشاندن پریود: نه برای عبادت، بلکه برای بقا

زنان برای ورود به فضاهای مذهبی، اغلب ادعا می‌کنند که پریود نیستند، حتی وقتی هستند. این دروغ، برخاسته از تمایل به عبادت یا معنویت نیست؛ بلکه تلاشی است برای خروج از انزوای خانگی. در جایی که هر خروج از خانه یا حضور در فضاهای عمومی نیازمند تأیید مرد است، فضاهای مذهبی به یکی از محدود راه‌های مشروع برای تحرک زنانه بدل می‌شوند. بنابراین، دروغ گفتن درباره‌ی قاعدگی، نوعی مقاومت خاموش در برابر ساختار نظارت مردانه است.

این مقاومت، البته نه یک کنش آگاهانه فمینیستی، بلکه واکنشی حیاتی به یک نظام مراقبت و کنترل دائمی است. زن، برای ورود به مراسم مذهبی و حتی برای رفتن به مسجد باید وانمود کند که بدنش در وضعیت «پاک» قرار دارد.

۳. بارداری: تطهیر موقت، اسارت دائم

با بارداری زن، خونریزی ماهانه متوقف می‌شود. در این دوران، زن دیگر «نجس» تلقی نمی‌شود؛ چرا که بدنش اکنون در خدمت بازتولید نسل قبیله است. اما این تطهیر، نه به معنای آزادی یا اعتبار بیشتر، بلکه به معنای ورود به مرحله‌ای از اسارت شدیدتر است. زن باردار، به مثابه یک منبع حیاتی ارزشمند در نظر گرفته می‌شود که باید از او مراقبت کرد، محدودش کرد، و تحت کنترل کامل نگه داشت. در اینجا، بدن زن نه فقط در خدمت فرزندآوری، بلکه در خدمت سیاست ژنتیکی قبیله قرار دارد. اگر فرزند پسر باشد، بدن زن به مأموریت خود به خوبی عمل کرده است؛ اما اگر دختر باشد، مورد شماتت یا بی‌مهری قرار می‌گیرد.

بارداری، درواقع تنها مرحله‌ای است که در آن بدن زن به‌طور کامل با خواست قبیله هم‌راستا می‌شود. زن باردار، دیگر زن تهدیدآمیز نیست، بلکه ابزار انتقال خونِ خالص قبیله است. اما این هم‌راستایی با نظم، به قیمت ازدست‌رفتن استقلال و تجربه‌ی شدیدترین نظارت فیزیکی، رفتاری و روانی حاصل می‌شود.

۴. یائسگی: پایان خون، پایان تهدید

یائسگی نقطه‌ی عطفی در جایگاه اجتماعی زن در اغلب جوامع قبیله‌ای عرب است. با پایان دوران قاعدگی، توانایی زن برای باردار شدن نیز از بین می‌رود، و درنتیجه او دیگر تهدیدی برای اختلاط ژنتیکی قبیله محسوب نمی‌شود. زن یائسه، دیگر حامل خطر نیست، و همین امر باعث می‌شود که از چرخه‌ی کنترل، نظارت و خشونت خارج شود.

در بسیاری از این جوامع، زنان یائسه می‌توانند نقش‌هایی چون میانجی صلح، بزرگ خانواده، مشاور و حافظ سنت را بر عهده بگیرند. بدن آن‌ها، از یک موضوع ممنوعه، بدل به نماد ثبات، عقلانیت و قداست می‌شود. این تغییر، نه به‌دلیل نوعی «تکریم زن» بلکه به‌دلیل ازبین‌رفتن نگرانی از اختلاط ژنتیکی و جنسی است.

درواقع، زن پس از یائسگی، از تهدید به مرجعیت بدل می‌شود. اما این مرجعیت، اغلب زمانی حاصل می‌شود که دیگر بدنش از منظر نظم قبیله‌ای، بی‌استفاده است. او دیگر جذابیت جنسی ندارد، قابلیت بارداری ندارد، و بنابراین کنترل او ضرورتی ندارد.

۵. خون و نظم ژنتیکی قبیله: بدن زن به‌مثابه «ظرف قدرت»

در نهایت، آنچه در تمام این مراحل مشترک است، نگرانی از «از دست دادن کنترل بر خون قبیله» است. قاعدگی، بارداری، بلوغ و یائسگی، همگی نه پدیده‌هایی صرفاً زیستی، بلکه نقاطی برای رمزگذاری اجتماعی‌اند. در این جوامع، خون، قدرت و تبار به شدت درهم تنیده‌اند. زن، ظرفی است برای انتقال یا تهدید خون. از این رو، بدن او باید در همه‌ی لحظات زندگی کنترل شود.

در این نظام، زن قبل از بلوغ شوهر داده می‌شود، هنگام پریود طرد می‌شود، هنگام بارداری تحت مراقبت شدید قرار می‌گیرد، و تنها پس از یائسگی است که به احترام می‌رسد. همه‌ی این مراحل، مبتنی بر این فرض‌اند که بدن زن همیشه «ممکن» است: ممکن است باردار شود، ممکن است خیانت کند، ممکن است نسل دیگری را به قبیله وارد کند. و این امکان، برای مردان قبیله، تهدیدی بنیادین است.

این تحلیل نشان می‌دهد که خشونت علیه زنان، الزاماً ناشی از مردسالاری سنتی یا فقر فرهنگی نیست؛ بلکه اغلب برآمده از نظامی ژنتیکی و سمبلیک است که بر پایه‌ی خون و نظم تبار شکل گرفته. در این ساختار، زن تا وقتی تهدید است، باید ساکت و کنترل شده بماند؛ و تنها وقتی از چرخه‌ی تهدید خارج شد، می‌تواند به رسمیت شناخته شود.

نتیجه‌گیری

مقاله حاضر، با تحلیل پنج مرحله‌ی زیستی و فرهنگی بدن زن در جوامع عرب قبیله‌ای جنوب ایران، نشان می‌دهد که چگونه زن از پیش از بلوغ تا پس از یائسگی در چرخه‌ای از کنترل، طرد، قداست، تقدس و خشونت زیسته می‌شود.

در این سیستم بدن زن پیش از بلوغ تا یائسگی صرفاً مراحل طبیعی زیستی را طی نمی‌کند؛ بلکه مراحل را می‌گذراند که گره‌گاه‌هایی هستند برای تعریف و تعیین جایگاهش در نظام قدرت و قبیله‌ای. بدن زن، در این ساختار، نه یک موضوع زیستی بلکه یک میدان نزاع اجتماعی و نمادین است. و خون، نماد این نزاع است: خون قاعدگی، خون بارداری، خون نریخته‌ی زن قبل از بلوغ، و خون خاموش‌شده‌ی زن یائسه. زن، تا زمانی که حامل خون است، حامل خطر است. و وقتی خونش پایان می‌یابد، تهدیدش نیز پایان می‌یابد.

غسان الجباعی: شهادت نامه‌ای ادبی از دل تاریکی زندان‌های سوریه

نوشته‌ی غزال تشکر



غسان الجباعی (۱۹۵۲-۲۰۲۲)؛ نویسنده‌ای آرمانی بود که می‌توانست بیانگر وضعیت نمونه‌ای از نویسندگان سوری باشد؛ چرا که زندگی‌اش با رنج پیوند خورده بود؛ رنج ممنوعیت، رنج زیستن انسانی که اسیر آزادی چشم‌به‌راه و آرزو شده است؛ آن هم در سایه‌ی ممنوعیت و وخامت وضعیت انسانی.

جباعی نویسنده‌ای چندوجهی بود؛ او در زمینه‌ی تئاتر، ادبیات کودک، داستان و رمان قلم زد، اثری شعری منتشر کرد، برای درام‌های تلویزیونی نوشت، در چندین فیلم سینمایی ایفای نقش نمود و در «مؤسسه عالی هنرهای نمایشی دمشق» فعالیت داشت. اما همه‌ی این آثار متنوع، همواره با جلوه‌های گوناگون ممنوعیت همراه بود.

زندان، در برخی مکان‌ها و دوره‌های تاریخی، تنها بخشی از بهایی‌ست که با آغاز نوشتن پرداخت می‌شود. این‌گونه نیست که صرف برداشتن قلم حتماً به زندان بینجامد، اما ممکن است. و همین امکان است که بر نوشتار سایه می‌افکند. غسان الجباعی می‌نویسد: «اگر از دولت، یا رهبر، یا دین انتقاد کنم، یا سراغ موضوعی ممنوعه بروم، ممکن است سانسور شوم، یا بدون محاکمه به زندان بیفتم، و سال‌ها در آنجا بی‌وسم. آزادی بیان واقعی در همه‌جا یک تجمل است، اما در برخی نقاط، حتی رؤیایی دست‌نیافتنی‌ست. هیچ ملتی انحصار سانسور یا رفتار ناعادلانه با روشنفکرانی را ندارد که ادعای دولت‌ها در باب آزادی بیان را به چالش می‌کشند. همه‌ی دولت‌ها، در برهه‌ای از تاریخ، به خاطر ترس از فردی که مرجعیت اخلاقی دارد، دست به چنین سرکوبی زده‌اند—برخی بیشتر از دیگران.» بسیاری از کسانی که به این شیوه بازداشت شده‌اند، تجربه‌ی خود را نوشته‌اند—نوشته‌هایی که بعدها بدل به شهادت‌نامه‌هایی علیه دولت‌ها شده‌اند. برای اهداف این مقاله، بحثم را محدود می‌کنم به ادبیات زندان در جهان عرب طی دهه‌ی گذشته، دوره‌ای که در آن رژیم‌هایی که گویی تثبیت شده بودند، شروع به مواجهه با چالش‌های جدیدی کردند: جنگ خلیج فارس، روند صلح خاورمیانه پس از کنفرانس مادرید، و ظهور طیفی فزاینده از اسلام‌گرایان قدرتمند. در همین بیست سال اخیر بود که حکمرانان قدیمی می‌مردند و مسئله‌ی جانشینی‌شان به موضوعی نامعلوم اما فوری بدل می‌شد. روشنفکران مراکشی، مصری، عراقی و سوری که زمانی در زندان‌های کشور خود بودند، شروع به نوشتن کردند. گرچه هنوز شکل آینده روشن نیست، اما مسلم است که این آینده متفاوت خواهد بود. بیماری‌های پس از استعمار همچنان پابرجا هستند؛ بلکه اکنون در تار و پودی گسترده‌تر تنیده شده‌اند که مستلزم توجهی تازه به درهم‌تنیدگی فردی و جمعی در نظامی جهانی‌ست.

غسان الجباعتی و شکل‌گیری آگاهی زندان در میان نویسندگان سوری

غسان الجباعتی به‌ویژه با مجموعه داستان کوتاه خود «انگشتان موزی» (۱۳۷۳) و نمایشنامه‌هایی چون «ژنرال»، «خواهر» و «بادیگارد» شناخته می‌شود. آثار الجباعتی همزمان حامل لحنی سورئال، سیاسی و شاعرانه‌اند که تجربه زیسته‌ی ده ساله‌اش در زندان‌های تدمر، صیدنایا و المزه را به ادبیاتی عمیق بدل کرده‌اند. در «انگشتان موزی»، عناصر کابوس‌وار مانند سایه‌های لکه‌های روغن روی دیوارها (نشانه‌ای از جسد‌های اعدام‌شده)، پرندگان که نه آزاد بلکه شکننده‌اند، و روایت‌هایی از مرگ خود در زمان حال، درهم تنیده شده‌اند. شخصیت‌های داستانی‌اش گاه به شکل روح، لکه، یا بازتاب در آینه ظاهر می‌شوند؛ و نوشتن، برای الجباعتی، نه عملی سیاسی بلکه ضرورتی برای بقاست: «وقتی می‌خواهند تو را حذف کنند، باید با نوشتن وجودت را اثبات کنی.»

زبان، مرگ، و روایت در ادبیات الجباعتی

نوشتار الجباعتی با زبانی استعاری، متراکم و متأثر از تجربه روانی زندان شکل می‌گیرد. او از روایت مرگ به دست خود (مثل داستان «روی برف») بهره می‌برد تا نشان دهد چگونه نوشتن، مرزهای میان مرگ و زندگی، بیرون و درون، را درمی‌نوردد. در نمایشنامه‌ی «ژنرال»، اقتباسی آزاد و هجوآمیز از ژولیوس سزار شکسپیر، قدرت سیاسی به هیبتی بت‌وار بدل می‌شود که حتی آیات قرآن را می‌بلعد و خود را خدایی می‌پندارد. جایی که مردم به مترسک‌هایی با ماسک‌های عربی بدل می‌شوند، فریاد می‌زنند: «به فرمانش ماه را خاموش می‌کنیم، تصویرها را می‌بریم، گرسنه می‌مانیم، عریان می‌شویم، هزار بار می‌میریم... زنده باد رم!» (الجباعتی، ۱۳۷۴، ص ۲۷).

در این جهان، مرز میان قدرت و خدا، تصویر و حقیقت، انسان و شیء، به تمامی فرومی‌پاشد. در داستان بلند زیر آفتاب، بر شن‌ها، او توصیفی بصری و وهمناک از ساحة التنفس (میدان نفس کشیدن) ارائه می‌دهد: زندانی‌ها همچون دسته‌ای کبوتر یا ماهی ساردین در میدان سیمانی می‌خزند؛ لکه‌های سیاه بر دیوارها را می‌بینند—شبح بدن‌های حلق‌آویز که با نور خورشید در هم می‌آمیزند. در جهانی که «انسان‌ها از انسان‌ها به آتش پناه می‌برند»، تنها وسیله‌ی رهایی، رویاست. پرنده‌ها در داستان‌های او نه نماد آزادی، بلکه جنازه‌هایی سیاه‌اند با بال‌های سوخته. زندانی دیوانه‌ای که پرنده‌ای را برای پرواز پرت می‌کند و باعث مرگش می‌شود، فردا صبح خودش را دار زده است؛ سر و شانه‌هایش پوشیده از پرندگان. ادبیات الجباعی صریحاً سیاسی نیست، اما روایت‌هایش نقدی رادیکال بر سیستم‌های سرکوب‌گر است. او در جایی می‌گوید: «من از زندان‌بان نمی‌نویسم، بلکه از زندانی می‌نویسم.» این رویکرد، ادبیات او را از شعاری بودن دور می‌سازد و به عمق انسانی تجربه‌ها نزدیک می‌کند. ادبیات زندان الجباعی، نه فقط اسناد ظلم، بلکه آینه‌ای از جامعه‌ای است که حتی بیرون زندان نیز در اسارت ترس، سانسور، و ناامیدی زیست می‌کند. همان‌طور که یکی از شخصیت‌هایش می‌گوید: «اتاق از آن من است، اما دیوارها از آن آن‌هاست.» این جمله نماد سرنوشت نسلی است که همواره در مرز میان رؤیا و کابوس، درون و بیرون، زیسته‌اند. نویسندگانی چون الجباعی، در اوج خطر و سانسور، دست به نوشتن زدند. آثارشان را باید با دقت، احترام و حساسیت خواند—چرا که این متون نه صرفاً روایت‌هایی ادبی، بلکه شهادت‌نامه‌هایی علیه تاریخ سرکوب‌اند. آن‌ها برای «باقی‌ماندن» نوشته‌اند؛ تا در جهانی که مرگ را بر زبان تحمیل می‌کند، با نوشتن از مرگ، زندگی را بازآفرینی کنند. زندان به مثابه استعاره‌ای از وضعیت عمومی جامعه‌ی تحت اقتدار، فضایی است که در آن، تمایز میان درون و بیرون، حبس و آزادی، بر هم می‌ریزد. نویسندگانی چون ابراهیم سمعیل نیز با مجموعه‌هایی چون «بوی گام‌های سنگین» (۱۳۶۷) و «آه‌کشی‌ها» (۱۳۶۹)، با زبانی ساده اما عمیق، روایتی انسانی و ملموس از این تجربه ارائه داده‌اند.

سمعیل تاکید دارد که «در زندان، زندانی واقعی نه زندانبان، بلکه انسانی‌ست که رنج را روایت می‌کند.» ادبیات زندان در سوریه، نه ژانری حاشیه‌ای بلکه عرصه‌ای محوری در شکل‌گیری گفتمان مقاومت فرهنگی است. این ادبیات با زبان نمادین، تصاویر کابوس‌وار و تکیه بر تجربه‌های زیسته، مرز میان واقعیت و خیال، زندان و آزادی را می‌زداید. چنین آثاری را باید، نه صرفاً به مثابه اسناد تاریخی یا روایی، بلکه به عنوان وجدان فرهنگی و حافظه‌ی جمعی یک ملت خواند. صدای زندانی، اگرچه خاموش‌شدنی‌ست، اما در ادبیات، در رویا، و در سایه‌ی لکه‌های روی دیوار، همچنان می‌ماند. با آنکه مجموعه‌داستان انگشت‌های موزی غسان الجباعی از سوی وزارت فرهنگ سوریه منتشر شده بود، اما کتاب در بازار آزاد در دسترس نبود و عمدتاً در مراکز فرهنگی منطقه‌ای فروخته می‌شد یا به نمایشگاه‌های کتاب در خارج از کشور فرستاده می‌شد. گویی برای هر ژانری در سوریه، سطح مشخصی از انتقاد «مجاز» تعیین شده بود: هرچه مخاطب گسترده‌تر، نظارت سخت‌گیرانه‌تر؛ و بالعکس، در رسانه‌های کم‌مخاطب‌تر گاه انتقادهای تندتر نیز تحمل می‌شد. این تناقض ظاهری، بخشی از منطق پیچیده‌ی قدرت در نظام استبدادی سوریه است—جایی که سانسور و تولید فرهنگی همزمان عمل می‌کنند. لیزا ویدن در کتاب مهم خود، ابهام‌های سلطه، توضیح می‌دهد که چگونه حکومت سوریه با بهره‌گیری از نمایش‌های فرهنگی و نمادین، نه فقط با زور، بلکه از رهگذر نوعی بازی همدستی و سکوت، وفاداری سیاسی تولید می‌کند. او نشان می‌دهد که در نظامی سرکوبگر، کنش‌هایی چون نوشتن، انتشار، و حتی نقد می‌توانند بخشی از سازوکار سلطه باشند، بدون آنکه ضرورتاً به مقاومت بدل شوند—مگر آنکه با آگاهی، درک، و خوانشی رادیکال بازخوانی شوند. فرم، زبان و ناگفتنی ادبیات الجباعی با استفاده از ساختارهای هذیانی و سوررئال، تلاش دارد با رمزگذاری، از سانسور بگریزد و در عین حال، ناگفته‌ها را بگوید. واژه‌هایی چون مشنوق (آویخته)، سایه، رویا، و آفتاب در آثارش کلیدهای رمزگشایی‌اند.

سخن پایانی: ادبیاتی برای دادخواهی

ادبیات زندان، ناگزیر بازتابی از جامعه بیرون است (فرانکلین، ص. xii). این گونه از ادبیات، فراتر از تجربه‌ای خاص در مکانی خاص می‌رود. یکی از نویسندگان سوری گفته بود: «حضور ادبیات زندان در صحنه ادبیات نشان می‌دهد که این نوع نوشتار برای خواننده عادی نیز قابل ارتباط است و استثنایی نیست.» قدرت این داستان‌ها در عملکرد نمادین‌شان نهفته است؛ آن‌ها آینه‌ای هستند برای زندگی روزمره‌ای که در اسارت مجازی خود به سر می‌برد. ابراهیم سموئیل، دیگر نویسنده‌ی زندانی، این اسارت درون و بیرون را چنین تشبیه می‌کند: «مانند مردی در بیابان با هلیکوپتری بالای سر، زندگی و مرگ را هم‌زمان تجربه می‌کند... امید، هم‌زمان زنده و مرده است.» او نوشتن را به پالایش نفت تشبیه می‌کند: بیرون کشیدن چیزی از اعماق و تصفیه‌ی آن برای تبدیل به نور و سوخت. در پایان قرن بیستم در سوریه، نویسندگانی چون غسان الجباعی، بی‌آنکه منتظر زمان امن بمانند، جسورانه روایت کردند. ما نیز باید آثارشان را با همان دقت و درکی بخوانیم که هم‌سلولی‌هایشان می‌خواندند، تا صدای مقاوم‌تشان به زینتی در ویتترین دموکراسی‌های پوشالی بدل نشود. این ادبیات، همچون گواهی برای دادخواهی، و نشانی‌ست از پایداری روح انسان. زیرا وقتی رام‌کننده سیرک دیوانه شود، شیرها و ببرها به گوسفند تبدیل نمی‌شوند — تنها این گونه به نظر می‌رسد.

ارجاعات ادبی

- (1) الجباعی، غسان. انگشتان موزی. دمشق: وزارت فرهنگ، ۱۳۷۳.
- (2) الجباعی، غسان. نمایشنامه‌ی ژنرال. دمشق: وزارت فرهنگ، ۱۳۷۴.
- (3) سموئیل، ابراهیم. بوی گام‌های سنگین. دمشق: انتشارات دارالجندی، ۱۳۶۷.
- (4) سموئیل، ابراهیم. آه‌کشی‌ها. دمشق: انتشارات دارالجندی، ۱۳۶۹.
- (5) فرانکلین، اچ. بروس. نوشته‌های زندان در آمریکا در قرن بیستم. نیویورک: انتشارات پنگوئن، ۱۳۷۷.
- (6) ویدن، لیزا. ابهام‌های سلطه: سیاست، نمادها و قدرت در سوریه‌ی معاصر. شیکاگو: انتشارات دانشگاه شیکاگو، ۱۳۷۸.

«بوستانی» گرامی داشت سبزیجات فلسطین من

نگاهی به کتاب بوستانی اثر سامی تمیمی، با چند
دستور پخت منتخب

نوشته‌ی نسترن سوادکوهی



آشپزی و غذا همواره در ادبیات بازتاب یافته‌اند و نمادی قدرتمند از هویت فرهنگی، تاریخ و حتی مقاومت محسوب می‌شوند. غذاهایی که در بستر آثار ادبی به تصویر کشیده شده‌اند، فراتر از آنکه تنها وسیله‌ای برای تأمین نیازهای جسمانی باشند، به مثابه ابزاری روایی عمل می‌کنند که میراث فرهنگی، احساسات عمیق و خاطرات زنده را در دل کلمات جاری می‌سازند. مروین نیکلسون^۱ در مقاله‌ای درباره‌ی غذا و نوشتار اشاره کرده است که شخصیت‌های ادبی برای زنده ماندن نیازی به خوردن ندارند. غذا در متن ادبی آن چیزی نیست که بارت آن را «نیاز اولیه» می‌نامد. با این حال، شخصیت‌ها غذا می‌خورند و برخی از به‌یادماندنی‌ترین دیالوگ‌ها و صحنه‌های آن‌ها به موضوع غذا و خوراک مربوط است (به نقل از کوگلان، ۲۰۱۸). پروست «یادآوری گذشته» را با به خاطر آوردن طعم چای و کیک

۱. مروین نیکلسون استاد زبان انگلیسی در دانشگاه تامپسون ریورز در بریتیش کلمبیا و نویسنده‌ی کتاب‌های «حسادت مردانه: منطق بدخواهی در ادبیات و فرهنگ» و «۱۳ روش نگریستن به تصاویر: مطالعاتی در منطق تجسم» و همچنین مقالات بسیاری در مجلات علمی است.

آغاز می‌کند. طنز گزنده‌ی جاناناتان سوییفت در توصیه‌اش به هم‌وطنان برای خوردن نوزادان به اوج خود می‌رسد. انتقام تیتوس آندرونیکوس زمانی هولناک‌تر می‌شود که از پسران تامورا برایش پای می‌پزد.^۲ رؤیاها و بازنگری‌های پروفراک زمانی دردناک‌تر می‌شوند که می‌پرسد آیا جرأت می‌کند هلو بخورد.^۳ متافیکشن تاریخ‌نگارانه‌ی سلمان رشدی بر چاشنی‌های^۴ ساختگی سلیم و «چاشنی‌سازی^۵ تاریخ» او استوار است، به گونه‌ای که هر فصل مانند برجسبی روی شیشه‌ای از ترشی در «بچه‌های نیمه‌شب» چیده شده است. از این رو، غذا حافظه است، غذا طنز است، غذا درام است، غذا نماد است، غذا فرم است. غذا «بی‌پایان قابل تفسیر» است (به نقل از کوگلان، 2018). مطالعات ادبی درباره‌ی غذا حساسیت ویژه‌ای نسبت به این لحظات آشپزی در متن دارند. این لحظات اغلب در حواشی متن یافت می‌شوند و ظاهراً جزئی از متن هستند، اما در واقع برای فرم و چشم‌انداز تخیلی نویسنده حیاتی‌اند. رابرت اپلباوم^۶ در کتاب «گوشت آگوچیک، سکسکه بلچ و دیگر مداخلات خوراک‌شناسی: ادبیات، فرهنگ و غذا در دوران مدرن»^۷ عنوان می‌کند که «نویسنده چیزی درباره‌ی غذا مطرح می‌کند

۲. ماجرای پختن پای تیتوس آندرونیکوس اشاره به انتقام هولناک و خشونت‌بار این شخصیت در تراژدی شکسپیر دارد. تیتوس، در پاسخ به خیانت و جنایات تامورا، پسران او را می‌کشد، تکه‌تکه می‌کند و در قالب یک پای به تامورا می‌دهد تا بخورد.

۳. اشاره به مصراع "Do I dare to eat a peach?" از شعر «آواز عاشقانه‌ی جی. آلفرد پروفراک» اثر تی. اس. الیوت است.

۴. چاتنی به طیفی از سس‌ها یا چاشنی‌هایی گفته می‌شود که در کشورهای جنوب آسیا، به‌ویژه در آشپزی هندی، تهیه می‌شود. این واژه برای سهولت در فهم به «چاشنی» ترجمه شده است.

۵. Chutnification

۶. «چوتنی‌فیکیشن» یا «چاشنی‌سازی» به معنای فرآیند ادغام عناصر هندی در زبان یا فرهنگ است. این واژه برای اولین بار توسط سلمان رشدی در رمان «بچه‌های نیمه‌شب» (Midnight's Children) معرفی شد. ریشه‌ی واژه به «چاتنی» (سس یا خوراکی ترش و تند) بازمی‌گردد و پسوند "-fication" به معنای فرآیند یا تبدیل است. در کل، این اصطلاح به «ترکیب کردن چند عنصر مختلف برای ایجاد چیزی جدید و متنوع» اشاره دارد.

۷. رابرت اپلباوم، مدرس ارشد مطالعات رنسانس در گروه ادبیات و نویسندگی خلاق دانشگاه لنکستر، نویسنده‌ی کتاب «گوشت آگوچیک، سکسکه‌ی بلچ و دیگر مداخلات خوراک‌شناسی: ادبیات، فرهنگ و غذا در میان مدرن‌های اولیه است».

۸. Aguecheek's Beef, Belch's Hiccup, and Other Gastronomic Interjections: Literature, Culture, and Food. Among the Early Moderns

تا نکته‌ای درباره‌ی چیز دیگری بیان کند، اما در نهایت این مداخله درباره‌ی غذا نیز هست—درباره‌ی آنچه با غذا می‌کنیم، آنچه از آن می‌خواهیم و معنای آن». از نظر اپلباوم، این مداخله چیزی درباره‌ی نویسنده، شخصیت، متن، فرهنگ و سرانجام درباره‌ی خود غذا در یک فرهنگ خاص است. بنابراین، مطالعه‌ی مداخلات خوراک‌شناسی یعنی مطالعه‌ی زمینه‌های ادبی، مادی و فرهنگی‌ای که این مداخلات در آن بیان شده‌اند (به نقل از کوگلان، 2018). غذا همچنین در امر حفظ فرهنگ و مقاومت نقش منحصربه‌فردی دارد. در طول تاریخ و در سراسر جهان، جوامعی که تحت فشار قرار داشته‌اند، از آشپزی سنتی برای حفظ هویت و اثبات وجود خود استفاده کرده‌اند. سنت‌های آشپزی به نوعی «گنجینه‌ی پویا» تبدیل می‌شوند؛ گنجینه‌ای از خاطرات جمعی و تاب‌آوری که از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شوند. بنابراین، حفظ دستورهای آشپزی و روش‌های پخت تنها مسئله‌ی تغذیه نیست؛ بلکه عملی است مقاومتی در برابر فراموشی و نابودی فرهنگی. از این رو، می‌توان گفت کتاب‌های آشپزی اغلب تنها مجموعه‌ای از دستورهای پخت نیستند، بلکه در بسیاری از موارد حاوی ارزش‌های ادبی، فرهنگی و تاریخی‌اند. این کتاب‌ها می‌توانند به‌عنوان منابعی برای شناخت هویت قومی، تحولات اجتماعی و روابط بین مردم و غذایشان عمل کنند. در واقع، کتاب‌های آشپزی تنها به تهیه‌ی غذا نمی‌پردازند، بلکه از طریق داستان، فرهنگ و تاریخ، به خواننده کمک می‌کنند تا رابطه‌ی عمیق‌تری با غذا، مکان و هویت خود برقرار کند. این نوع رویکرد در کتاب‌هایی مثل «بوستانی» اثر سامی تمیمی نیز دیده می‌شود که در آن، غذا نه تنها یک وسیله‌ی تغذیه، بلکه ابزاری برای اتصال به خانواده، زمین و هویت است. این موضوع در فرهنگ فلسطینی برجسته‌ترین مظهر خود را دارد، چرا که در سرزمین جنگ‌زده، غذا هم نمادی از زنده ماندن و هم شکلی از مقاومت محسوب می‌شود. سامی تمیمی، سرآشپز، رستوران‌دار و نویسنده‌ی فلسطینی است. او در محله‌ی قدیمی اورشلیم بزرگ شد و علاقه‌اش به آشپزی از کودکی و در آشپزخانه

مادرش شکل گرفت. آشپزی حرفه‌ای او از سن هفده سالگی در هتل مونت زایان اورشلیم آغاز شد و سپس در تل‌آویو در رستوران‌ها و در نهایت در لندن در فروشگاه «بیکر اند اسپایس» مشغول به کار شد. در سال ۲۰۰۲ با یوتام اُتلنگی و نوآم بار، برند «اُتلنگی» را راه‌اندازی کرد که به یکی از معروف‌ترین رستوران‌های لندن تبدیل شد. سامی و یوتام کتاب‌های «اُتلنگی» و «اورشلیم» را نوشتند که کتاب دوم جوایز متعددی گرفت و الهام‌بخش تشکیل باشگاه‌های کتاب آشپزی در سراسر جهان شد. تیمی بخش عمده‌ای از دوران شغلی خود را به نشان دادن غنای آشپزی فلسطینی اختصاص داده است. کتاب آشپزی جدید او با عنوان «بوستانی» (به معنای «باغ من»)، این مأموریت را ادامه می‌دهد و بر دستورهای گیاهی و گیاه‌خواری مبتنی بر سنت فلسطینی تمرکز دارد. تیمی در مصاحبه‌ای با خبرگزاری رویترز به بررسی نقش غذا در حفظ هویت فرهنگی فلسطینی پرداخته است. او در «بوستانی» به سنت‌های گیاه‌خواری و استفاده از گیاهان بومی مانند «خبیزه» می‌پردازد که در شرایط سخت زندگی در غزه، نقش مهمی در تأمین غذا داشته است. جنگ و تخریب در غزه باعث نابودی بخش زیادی از میراث فرهنگی فلسطینی شده است، اما تیمی معتقد است که یکی از عناصر باقی‌مانده‌ی این فرهنگ، غذای سنتی و داستان‌های پشت آن است. او درباره‌ی اهمیت حفظ این میراث می‌گوید: «در میان جنگ، ما داشتیم همه‌چیز را از دست می‌دادیم. ولی یک چیز را می‌توانستیم حفظ کنیم: غذایمان.» او از تصاحب غذاهای فلسطینی توسط برخی رستوران‌های اسرائیلی انتقاد می‌کند و می‌گوید که بدون ذکر تاریخ و ریشه‌های فرهنگی آن‌ها، این غذاها تنها به‌صورت بی‌روح درآمدده‌اند: «آن‌ها یک غذا را از زمینه‌اش جدا می‌کنند. هیچ داستانی درباره‌ی منشأ آن نمی‌گویند. بدتر اینکه اسم آن غذا را هم تغییر نمی‌دهند.» او معتقد است: «غذا در زمینه‌ی اسرائیل و فلسطین هم فرهنگی است، هم سیاسی.» تیمی در کتاب‌های قبلی مثل «فلسطین» سعی کرده است با معرفی مردم و داستان‌های واقعی، به معرفی عینی‌تری از غذای فلسطینی بپردازد.

در «بوستانی» نیز دستورهای گیاهی و شخصی‌تری را ارائه می‌دهد که الهام‌گرفته از یادهای خانوادگی‌اش است. این کتاب در شرایط قرنطینه شکل گرفت و نوعی سفر ذهنی به خانه و خانواده بود. «بوستانی» اثری شخصی و عمیق است که روحیه‌ی غذای فلسطینی را با زبانی شاعرانه و داستان‌گونه بازنمایی می‌کند. نوشتن این کتاب، برخلاف آثار قبلی او مثل «فلسطین»، تصادفی و تحت تأثیر دوران قرنطینه‌ی کرونا شکل گرفت؛ در آن زمان تمیمی در خانه‌ای در اومبریا، ایتالیا، دور از شلوغی لندن، به یادها و خاطرات کودکی‌اش در باغ پدربزرگش در الخلیل روی آورد. این کتاب حاصل یک سفر ذهنی به سرزمین مادری اوست، جایی که هر غذا داستانی از هویت، مقاومت و عشق به زمین و خانواده دارد. تمیمی در این کتاب نه تنها دستورهای غذا را به ما می‌دهد، بلکه آن‌ها را در قالب خاطرات شخصی و فرهنگی ارائه می‌کند: «این فقط درباره‌ی خلق دستور غذا نبود، بلکه درباره‌ی پیوند دادن داستان‌ها، خاطره‌ها و احساساتی بود که هر غذا در خود دارد.» تمیمی در «بوستانی» غذای فلسطینی را در سال‌های معاصر به تصویر می‌کشد و از مواد اولیه و سنت‌های بومی الهام می‌گیرد. از روغن زیتون و حبوبات تا گیاهان وحشی مانند خبیزه و زعتر، تمام این اجزا در کنار هم تصویری از ارتباط عمیق مردم فلسطین با زمین، کشاورزی و طبیعت را نقش می‌کنند. تمیمی به‌خوبی نشان می‌دهد که غذای فلسطینی تنها یک منبع تغذیه نیست، بلکه بخشی از یک فرهنگ زنده است که از طریق پخت‌وپز به نسل‌های بعد منتقل می‌شود: «ارتباط عمیق مردم با زمین، دست‌کم تا حدی، به این دلیل است که کشاورزی همواره و هنوز هم منبع اصلی درآمد بسیاری از فلسطینی‌ها بوده است.» در این کتاب، تمیمی با اشاره به خانواده و باغ پدربزرگش، رابطه‌ی شخصی خود با غذا را روایت می‌کند. باغی که پر از محصولات تازه و خوشمزه بود و مادربزرگش با استفاده از آن‌ها غذاهای خانگی بی‌نظیری درست می‌کرد. این یادها، این عطرها، این طعم‌ها، بنیان اصلی آشپزی تمیمی شده‌اند. او در این کتاب سعی می‌کند از طریق غذا، گرمی و شادی

کودکی‌اش را با خواننده به اشتراک بگذارد: «گذران وقت در خانه‌ی پدربزرگ و مادربزرگ یکی از لذت‌های دوران کودکی من بود... باغ، گنجینه‌ای از محصولات تازه بود که هر فصل میوه‌ها و سبزیجات خاص خود را به ارمغان می‌آورد.» در نهایت، «بوستانی» شامل بیش از ۱۰۰ دستور غذای گیاهی و گیاه‌خواری است که از سنت‌های فلسطینی الهام گرفته‌اند، اما با رویکردی مدرن تهیه شده‌اند. این کتاب شامل غذاهایی مانند کوّبه، مجدّره و فتوش است که بازسازی‌های نوآورانه‌ای از دستورهای قدیمی‌اند. همراه با بخش‌هایی درباره‌ی «موونه»، این کتاب نه تنها یک راهنمای آشپزی است، بلکه یک سند فرهنگی و اجتماعی از زندگی مردم فلسطین است: «این کتاب حاصل یک عمر آشپزی و برنامه‌ریزی است... بوستانی شما را به سفری می‌برد که داستان غذاهای سرزمین مادری‌ام، فلسطین، را با رویکردی نو روایت می‌کند.»



فهرست دستورهای آشپزی در کتاب «بوستانی»

- موونه
- صبحانه و میان وعده
- ظرف‌های کوچک و پیش غذاها
- سالادها
- سوپ‌ها
- شام‌ها
- غذاهای اشتراکی و مناسبت‌های خاص
- نان
- شیرینی‌ها

در ادامه، چند دستور از این کتاب ارائه می‌شود: سه دستور از بخش «موونه» که پایه‌ی بسیاری از غذاها را تشکیل می‌دهند، یک دستور از بخش «صبحانه و میان‌وعده» و یک دستور پخت از بخش «ظرف‌های کوچک و پیش غذاها» که با استفاده از موادی تهیه می‌شوند که در بخش «موونه» می‌آموزیم. این انتخاب بر اساس سلیقه‌ی شخصی نویسنده و در دسترس بودن مواد اولیه در شرایط فعلی صورت گرفته است. با این حال، این پنج دستور پخت به‌طور کلی تصویری روشن از شیوه‌ی نگارش، تنظیم و ارائه‌ی دستورها در کتاب «بوستانی» را به نمایش می‌گذارد.

۱. موونه

موونه، واژه‌ای عربی به معنای «انبار مواد غذایی» و مفهومی منحصر به فرد در آشپزی خاورمیانه، به‌ویژه در آشپزی فلسطینی و شام است. موونه به فرآیند نگهداری و حفظ محصولات فصلی مانند مغزها، غلات، حبوبات، میوه‌ها، سبزیجات و لبنیات اشاره دارد. هدف اصلی این است که بتوان در تمام طول سال، به‌ویژه زمانی که این محصولات در فصل خود نیستند، از آن‌ها بهره‌مند شد. این نگهداری معمولاً از طریق خشک کردن، ترشی انداختن یا روش‌های دیگر حفظ میوه‌ها و سبزیجات انجام می‌شود تا بتوان آن‌ها را برای مدت طولانی ذخیره کرد. مواد رایج موونه شامل

زیتون، سبزیجات ترشی، گوجه‌فرنگی خشک‌شده در آفتاب و انواع مختلف گیاهان خشک، مرباها و کنسروها است. موونه نقش مهمی در حفظ سنت‌های فرهنگی این منطقه دارد که از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود.

۱-۱. شطه (سس فلفل قرمز یا سبز)

شطه حمرا و خضرا

مقدار: یک شیشه‌ی متوسط

شطه یک چاشنی تند و آتشین است که ریشه در خاورمیانه دارد و در فلسطین، سوریه، اردن، لبنان و یمن بسیار محبوب است. به‌طور سنتی، شطه با کوبیدن فلفل‌های تازه یا خشک‌شده‌ی قرمز یا سبز همراه با نمک تهیه می‌شود و سپس چند روز در آفتاب قرار می‌گیرد تا تخمیر شود. پس از آن، فلفل‌ها با روغن زیتون ترکیب می‌شوند. شطه یک سس چندکاره است که من در چند دستور غذایی این کتاب از آن استفاده کرده‌ام؛ مانند ایجه‌ی کدو و پیازچه، دیپ تاهینی، گوجه و نعناع، برگ‌های تربچه‌ی تخمیرشده در ماست و سبزیجات کبابی با لیمو و زعتر. ماده‌ی اصلی شطه، فلفل است و بسته به نوع فلفل، سس می‌تواند از ملایم تا بسیار تند متغیر باشد. شطه فقط یک چاشنی معمولی نیست؛ طعم‌های تند و کمی شیرین به غذا اضافه می‌کند که می‌تواند هر غذایی را به سطح مطلوب‌تری برساند. وقتی شروع به درست کردنش کنید، به‌سرعت متوجه اعتیادآور بودنش می‌شوید و ممکن است تجربه‌ی آشپزی شما را دگرگون کند. می‌توانید آن را به‌عنوان پایه برای خورشت‌ها، سوپ‌ها یا سس سالاد استفاده کنید یا خلاق باشید و آن را با عسل مخلوط کنید و روی تخم‌مرغ سرخ‌شده یا نان تست کره‌ای بریزید. امکانات شطه بی‌پایان است.

مواد لازم:

– ۳۰۰ گرم فلفل قرمز یا سبز بلند، بدون ساقه و نازک برش خورده (با دانه‌ها)

– نمک – ۲ قاشق غذاخوری سرکه‌ی سیب

– ۲ قاشق غذاخوری آب‌لیمو

– ۳ تا ۴ قاشق غذاخوری روغن زیتون (به اندازه‌ای که روی مواد را بپوشاند)

طرز تهیه:

۱. فلفل‌های برش خورده را در کاسه‌ی غذا ساز همراه با ۱,۵ قاشق غذاخوری نمک بریزید و خوب بزنید تا خمیری نرم و یکدست حاصل شود.

۲. خمیر فلفل را در یک شیشه‌ی استریل شده‌ی ۵۰۰ میلی‌لیتری درب‌دار منتقل کنید و خوب هم بزنید. درب شیشه را ببندید و به مدت ۳ روز در یخچال نگهداری کنید.

۳. در روز سوم، خمیر فلفل را در یک صافی روی کاسه‌ای بریزید تا مایع آن جدا شود. مایع را دور بریزید و خمیر فلفل را دوباره داخل شیشه بریزید. سرکه‌ی سیب و آب‌لیمو را اضافه کنید، خوب مخلوط کنید، روغن زیتون را روی آن بریزید تا سطح را بپوشاند و شیشه را دوباره در یخچال قرار دهید.

۴. شطه تا ۳ ماه قابل نگهداری است. قبل از استفاده خوب هم بزنید و هر بار که آن را به یخچال برمی‌گردانید، کمی روغن اضافه کنید تا سطح آن پوشانده شود.



۲-۱. پیاز با سماق

بصل بالسماق

مقدار: یک شیشه‌ی متوسط

همیشه یک شیشه از این پیازهای خوش‌طعم و ترش سماقی را در یخچال‌تان داشته باشید. این پیازها برای تغییر طعم حمص، فتوش یا ساندویچ پنیر بسیار کاربردی‌اند، می‌توانند روی فلافل پیچیده‌شده ریخته شوند یا به سوپ عدس و فته، آن ترشی مورد نیاز را اضافه کنند. پیاز سماقی یکی از مواد اصلی در چندین دستور غذایی «بوستانی» است که طعمی منحصربه‌فرد و ترش دارد که مشابه آن وجود ندارد. داشتن یک شیشه از این پیازها همیشه شما را آماده می‌کند تا یک غذای خوشمزه‌ی فلسطینی، مانند عدس له‌شده با تاهینی و تخم‌مرغ نیم‌پز، بادمجان و باقلا با تخم‌مرغ، یا حلومی سرخ‌شده با سالاد خرفه را به‌سرعت آماده کنید.

مواد لازم:

- ۱ - پیاز قرمز بزرگ، نصف‌شده و سپس هر نیمه نازک برش‌خورده
- ۱,۵ - قاشق غذاخوری سماق
- ۱۰۰ - میلی‌لیتر سرکه‌ی سیب
- ۱۰۰ - میلی‌لیتر آب
- ۳ - قاشق غذاخوری آب‌لیمو
- نمک

طرز تهیه:

۱. پیازهای برش‌خورده را در یک شیشه‌ی ۴۰۰ میلی‌لیتری درب‌دار فشرده کنید. سماق را اضافه کنید و کنار بگذارید.



۲. سرکه، آب، آب‌لیمو و ۱ قاشق غذاخوری نمک را در یک کاسه‌ی متوسط بریزید و خوب هم بزنید تا نمک حل شود. مخلوط سرکه را روی پیازها بریزید، درب شیشه را بگذارید و به آرامی تکان دهید.

۳. پیازها از روز بعد آماده‌ی مصرف‌اند. می‌توانید آن‌ها را تا ۳ هفته در یخچال نگهداری کنید.

۳-۱. سس تاهینی (ارده)

تاهینیا

مقدار: یک شیشه‌ی کوچک

سس تاهینی (ارده) یک چاشنی کاربردی در آشپزی خاورمیانه است که در عربی به آن «طرطور» نیز گفته می‌شود. این سس خوش طعم فقط چند دقیقه زمان برای تهیه لازم دارد. این سس باید کرمی، سیردار و ترش باشد و بهترین همراه برای انواع سالادها و ساندویچ‌هاست یا می‌توان آن را به تنهایی با نان تازه خورد. این سس در چندین دستور غذایی کتاب استفاده شده است؛ مانند متبل بادمجان تکه‌تکه، نخود دودی با تاهینی گشنیز، گل کلم کبابی با تاهینی و گوجه‌ی له‌شده، سیب‌زمینی شیرین پرشده با لوبیا چشم‌بلبلی، کلم با تاهینی بیل‌سینه و کوبه‌ی بلغور. و صادقانه بگویم، صدها روش دیگر برای استفاده از آن وجود دارد. ماده‌ی اصلی این سس، ارده است که از آسیاب کردن دانه‌های کنجد بوداده و پوست‌کنده‌شده به دست می‌آید تا یک کرم صاف و نرم ایجاد شود. وقتی به شکل خمیر درمی‌آید، طعمی شور و مغذی دارد. این فرآیند شبیه تهیه‌ی کره‌ی بادام‌زمینی است. ارده باید رنگ روشنی داشته باشد، نرم و روان باشد. برای نتیجه‌ی بهتر، سعی کنید از برندهای فلسطینی یا لبنانی استفاده کنید و قبل از مصرف حتماً خمیر را تکان داده و هم بزنید تا امولسیون شود، زیرا ممکن است روغن آن جدا شود.

مواد لازم:

- ۱۵۰ گرم ارده
- ۱۲۰ میلی لیتر آب سرد
- ۳ قاشق غذاخوری آب لیمو
- ۱ حبه سیر کوچک، له شده
- نمک

طرز تهیه:

۱. ارده را در یک کاسه‌ی کوچک بریزید، همراه با آب، آب لیمو، سیر و یک سوم قاشق چای خوری نمک. با قاشق یا همزن کوچک مواد را خوب مخلوط کنید تا کاملاً یکدست شده و خمیری غلیظ، اما روان به دست آید.

۲. بچشید و در صورت نیاز با افزودن آب لیمو و نمک، طعم آن را تنظیم کنید.

۳. سس را در ظرف یا شیشه‌ی دربسته نگهداری کنید. این سس تا یک هفته در یخچال قابل نگهداری است.



۲. صبحانه

صبحانه‌ی فلسطینی فقط یک وعده‌ی غذایی نیست؛ بلکه سنتی گران‌بها و جمعی است که خانواده و دوستان را دور میز پر از غذا گرد هم می‌آورد. این ضیافت آرام و دلپذیر، فضایی گرم و صمیمی برای آغاز روز فراهم می‌کند و به برقراری ارتباط و گفت‌وگو تشویق می‌کند. در مرکز صبحانه‌ی فلسطینی، غذاهایی قرار دارند که برای شریک شدن طراحی شده‌اند و ترکیبی غنی از طعم‌ها و بافت‌ها را به نمایش می‌گذارند. نان خبز و کعک، همراه با کاسه‌هایی از روغن زیتون و زعتر برای فرو بردن، شما را به لذت ساده‌ی پاره کردن نان گرم و معطر دعوت می‌کنند. حمص به این سفره عمق و پروتئین می‌بخشد، همراه با مجموعه‌ای از پنیرها، از جمله لبنه و ترش‌مزه. سبزیجات تازه‌ی خردشده و زیتون‌ها تازگی و طراوتی به غذا می‌آورند که به‌خوبی با غنای وعده‌ی غذایی هماهنگ است. و برای کسانی که ذائقه‌ی شیرین دارند، کره و مرباهایی مانند مربای انجیر یا زردآلو شیرینی لازم را برای تعادل طعم‌های شور فراهم می‌کنند. صبحانه‌ی فلسطینی بدون چای شیرین نعنای یا مریم‌گلی کامل نمی‌شود؛ نوشیدنی آرامش‌بخشی که حواس را نوازش می‌دهد. به‌عنوان یک فلسطینی، همیشه غذاهای شور را برای شروع روزم انتخاب می‌کنم و هر لقمه را با لذت می‌چشم، پیش از آنکه به سراغ خوراکی‌ها یا شیرینی‌هایی مانند نان فرانسوی یا یک کاسه‌ی پرانرژی گرانولا بروم. و اگر فکر تهیه‌ی چنین میز مفصلی شما را دچار نگرانی می‌کند، نگران نباشید—زیبایی آشپزی فلسطینی در همه‌کاره بودن آن است. هر یک از غذاهای این فصل می‌توانند به همان خوبی برای ناهار یا شام سرو شوند، به‌طوری که روح مهمان‌نوازی فلسطینی در هر زمان از روز قابل تجربه باشد.

۱-۲. بادمجان و باقلا با تخم‌مرغ

بتینجان و فول مع بید

مناسب برای ۴ نفر

من همیشه چند قوطی باقلا (فول) در انباری‌ام دارم برای مواقعی که هوس یک صبحانه یا ناهار سریع و رضایت‌بخش آخر هفته می‌کنم. وقتی کره و نان تست ساده کافی نیست و به چیزی پر حجم‌تر و خوش‌طعم نیاز دارم، باقلا به کمک می‌آید. می‌توانید تخم‌مرغ‌ها را با پنیر فتا جایگزین کنید تا طعمی گرمی‌تر و شورتر داشته باشید. همچنین این دستور به‌خوبی به‌صورت گیاهی و بدون تخم‌مرغ قابل تهیه است. اگر باقلا در دسترس نبود، می‌توانید به‌راحتی از سایر حبوبات کنسروی استفاده کنید. حتماً حبوبات را خوب چاشنی‌دار کنید و با نان تازه و ترد یا نان تخت سرو کنید. این یک وعده‌ی غذایی واقعاً سیرکننده و لذیذ است که همیشه تأثیرگذار است.

مواد لازم:

- ۲ بادمجان متوسط (حدود ۶۳۰ گرم)
- ۸۰ میلی‌لیتر روغن زیتون، به‌علاوه مقداری برای سرو
- نمک و فلفل سیاه
- ۱ پیاز متوسط، ریز خردشده (۱۷۵ گرم)
- ۶ حبه سیر، له‌شده
- ۲۰ گرم زنجبیل کوچک، پوست‌گرفته و ریز رنده‌شده
- ۱ فلفل سبز تند، ریز خردشده همراه با دانه‌ها (۲۰ گرم)
- ۱ قاشق چای‌خوری پودر فلفل قرمز
- ۱ قاشق چای‌خوری زیره‌ی آسیاب‌شده
- ۰,۵ قاشق چای‌خوری دارچین آسیاب‌شده
- ۱,۵ قاشق چای‌خوری رب گوجه‌فرنگی



- ۲ عدد گوجه‌فرنگی آلو، خردشده به قطعات ۲ سانتی‌متری (۳۰۰ گرم)
 - ۱ قوطی ۴۰۰ گرمی گوجه‌فرنگی خردشده
 - ۱ قوطی ۴۰۰ گرمی باقلا، آبکش شده
 - ۳۰۰ میلی‌لیتر آب
 - ۱۵ گرم گشنیز تازه، خردشده، به علاوه مقداری برای تزئین
 - ۴ عدد تخم‌مرغ بزرگ
 - ۳۰ گرم پیاز سماقی
- طرز تهیه:**

۱. فر را با حرارت ۲۲۰ درجه‌ی سانتی‌گراد و فن روشن گرم کنید.
۲. بادمجان‌ها را به قطعات ۴ سانتی‌متری برش دهید و در یک کاسه‌ی بزرگ بریزید. با ۴۰ میلی‌لیتر روغن، ۰,۵ قاشق چای‌خوری نمک و مقداری فلفل سیاه خوب مخلوط کنید، سپس روی سینی فر که با کاغذ روغنی پوشانده شده، پهن کنید. حدود ۲۵ دقیقه بپزید تا کاملاً نرم و کمی قهوه‌ای شوند. از فر خارج کرده و کنار بگذارید.
۳. زمانی که بادمجان در حال پخت است، سس را آماده کنید. باقی روغن را در یک تابه‌ی بزرگ روی حرارت متوسط به بالا گرم کنید. پیاز را اضافه کنید و حدود ۷ دقیقه تفت دهید تا نرم و کمی قهوه‌ای شود. سیر، زنجبیل، فلفل سبز، پودر فلفل، ادویه‌ها و رب گوجه‌فرنگی را اضافه کنید و یک دقیقه‌ی دیگر بپزید تا عطرشان بلند شود.
۴. گوجه‌فرنگی‌های خردشده، گوجه‌ی کنسروی، باقلا، آب، ۱ قاشق چای‌خوری نمک و مقداری فلفل را اضافه کنید. حرارت را کم کنید و ۱۵ دقیقه بپزید تا سس غلیظ شود.
۵. قطعات بادمجان را اضافه کنید و ۳ دقیقه‌ی دیگر بپزید. گشنیز را هم بزنید، سپس حرارت را به متوسط به کم کاهش دهید. در سس ۴ حفره ایجاد کنید و در هر حفره یک تخم‌مرغ بشکنید. با چنگال به آرامی سفیده‌ها را کمی هم بزنید، مراقب باشید زرده‌ها نشکند. به آرامی ۷ تا ۸ دقیقه بپزید تا سفیده‌ها ببندند، ولی زرده‌ها هنوز عسلی باشند. می‌توانید

در چند دقیقه‌ی آخر درب تابه را بگذارید تا سریع‌تر بپزد.
۶. بگذارید چند دقیقه بماند و کمی خنک شود، سپس با پیاز سماقی، گشنیز، کمی روغن زیتون و کمی نمک روی تخم‌مرغ‌ها تزئین کنید.

۳. ظرف‌های کوچک و پیش‌غذاها در مهمانی‌های فلسطینی

قوانین سخت‌گیرانه‌ای وجود ندارد، جز اینکه میزبان‌ها می‌خواهند شما در خانه‌شان راحت باشید، خوب غذا بخورید و احساس کنید بهترین پذیرایی از شما شده است. برای ما، اشتراک غذا فراتر از یک وعده‌ی غذایی است. این کار اهمیت فرهنگی زیادی دارد و نماد مهمان‌نوازی، سخاوت و اجتماع است. ما به آماده کردن و ارائه‌ی غذاهای فراوان برای مهمانان افتخار می‌کنیم، که ارزش اشتراک‌گذاری و غذا خوردن جمعی را برجسته می‌کند. این عمل، پیوندهای اجتماعی را تقویت می‌کند، گرما و محبت را ابراز می‌کند و حس وحدت را میان خانواده، دوستان و حتی غریبه‌ها ایجاد می‌کند. این نشان‌دهنده‌ی تأکید فرهنگی بر با هم بودن و اهمیت مهمان‌نوازی در سنت‌های فلسطینی است. ظرف‌های کوچک نقش بزرگی در برپایی یک ضیافت دارند. این غذاهای هوشمندانه که اغلب از مواد اولیه‌ی موونه و اقلام آسان‌تهیه ساخته می‌شوند، ممکن است کوچک باشند، اما از نظر طعم و تنوع بسیار قوی عمل می‌کنند. یک میز معمولی ممکن است شامل زیتون، ترشیجات، سالاد خردشده، دیپ‌ها و شاید ماست خیار و نعناع باشد.

۱-۳. دیپ تاهینی (ارده)، گوجه‌فرنگی و نعناع

تاهینیا مع بندورة و نعناع

مناسب برای ۴ نفر به عنوان پیش‌غذا یا بخشی از میز غذا
تاهینی ملکه‌ی میز فلسطینی است. می‌توان آن را به روش‌های مختلفی استفاده کرد؛ مثلاً داخل نان پیتا به عنوان ساندویچ یا همراه با گل کلم و

و کلم پخته شده. در اینجا، تاهینی به صورت دیپ یا چاشنی‌ای سرو می‌شود که تازه و پر از طعم است. می‌تواند همراه بسیاری از غذاها باشد یا فقط با نان گرم سرو شود تا همه‌ی آب‌میوه‌ها را با آن بردارید.

مواد لازم:

۲ - عدد گوجه‌فرنگی بزرگ و رسیده (۳۵۰ گرم)، ریز خردشده - ۱۲۰

گرم سس تاهینی

۲ - حبه سیر بزرگ، له شده

۱ - قاشق غذاخوری شطه‌ی قرمز

۲ - قاشق چای‌خوری پوست رنده‌شده‌ی لیمو

۴ - قاشق غذاخوری آب‌لیمو

- نمک

۵ - گرم برگ نعناع تازه، ریز خردشده، به علاوه مقداری برای تزئین

۱ - قاشق چای‌خوری نعناع خشک

۲ - قاشق غذاخوری روغن زیتون

طرز تهیه:

۱. گوجه‌ها را در یک کاسه‌ی متوسط بریزید. تاهینی، سیر، شطه، پوست لیمو، آب‌لیمو و یک قاشق چای‌خوری نمک را اضافه کنید و خوب مخلوط کنید تا مخلوطی کمی غلیظ به دست آید. اگر مخلوط بیش از حد غلیظ بود، یک قاشق غذاخوری آب سرد اضافه کنید.

۲. نعناع را به آرامی در مخلوط بزنید و دیپ را به ظرف سرو منتقل کنید. نعناع خشک و نعناع خردشده‌ی اضافی را روی آن بپاشید و با روغن زیتون تزئین کنید.



Coghlan, J. M. (2018). *The Art of the Recipe: ١. American Food Writing Avant la Lettre*. In *Food and Literature*. Cambridge University Press

Reuters. (2025, June 26). *Sami Tamimi: Palestinian ٢. Cooking, Cultural Preservation Amid Destruction in Gaza*. Retrieved from
<https://www.reuters.com/lifestyle/sami-tamimi-palestinian-cooking-cultural-preservation-amid-destruction-gaza-2025-06-26>

Tamimi, S. (2025). *Boustany: A Celebration of ٣. – Vegetables from My Palestine*. Ten Speed Press

سایبان تمدن عربی

نوشته‌ی ایوب احراری



مقدمه

زبان‌ها در طول تاریخ اغلب از طریق فرآیندهای اجتماعی، سیاسی و فرهنگی مانند فتوحات نظامی، تجارت و گسترش ادیان به مناطق جدید منتقل شده‌اند و این گسترش معمولاً با نوعی فشار یا اجبار همراه بوده است. این فشار می‌تواند مستقیم (مانند تحمیل زبان رسمی توسط فاتحان) یا غیرمستقیم (مانند نیاز به زبان برای تجارت یا پذیرش دین) بوده باشد. در کل، به عقیده من هیچ زبان زنده‌ای بدون اینکه تحمیل شده باشد نمی‌تواند به زیست خود ادامه دهد و کندوکاو در هر زبانی این موضوع را آشکار می‌کند. به همین منظور، بحث در مورد تحمیل عربی را کنار می‌گذارم و بیشتر در این مقاله سعی دارم به این نکته بپردازم که بعد از فتح ایران توسط اعراب و برخورد این دو زبان، چه تغییراتی در اتمسفر هر دو به وجود آمد و هر دو تمدن چه تاثیراتی روی یکدیگر گذاشتند.

شعر عرب به عنوان یکی از دستاوردهای بزرگ تمدن عربی در پیش از اسلام و پس از آن، به شکل گسترده‌ای بر روی بسیاری از تمدن‌ها، از جمله ایران، تاثیر عمیقی داشته است. ادبیات ایران نیز از این منبع عظیم فرهنگی برداشت کرده است و البته چیزهای زیادی به آن افزوده است. این تاثیرات آن قدر عمیق و کاربردی هستند که هیچ کس نمی‌تواند آن را انکار کند. در این مقاله سعی می‌کنم بدون سوگیری و با توجه به اسناد و تاریخ، به این تاثیر دوسویه نگاهی داشته باشم.

سایبان تمدن عربی همان شعر است

بادیه‌نشینی اعراب و زندگی پراکنده و نبود شهرهای بزرگ باعث شد که آن‌ها بر شعر و فرهنگ شفاهی تمرکز کنند. شعر به عنوان ابزار حفظ تاریخ، ارزش‌ها و رقابت قبیله‌ای به صورت گسترده استفاده می‌شد. برعکس تمدن‌های دیگر مانند ایران و یونان که شهرنشینی باعث شد توسعه وارد معماری و فلسفه و اصول کشورداری شود. شرایط جغرافیایی در نهایت باعث شد اعراب بر روی زبان و به‌خصوص شعر، که اوج غنای زبانی است، تمرکز کنند.

بازارهای شعر

مراکز رقابت ادبی و تقویت بلاغت بازارهای شعر در شبه‌جزیره عربستان پیش از اسلام، عکاظ (نزدیک طائف)، ذی‌المجاز (نزدیک مکه)، و مجنّه (در یمن) مراکز فرهنگی مهمی بودند که نقشی مانند آکادمی‌های ادبی را ایفا می‌کردند. این بازارها نه تنها محل تجارت و تبادلات اقتصادی، بلکه فضایی برای رقابت شاعران، تقویت بلاغت و فصاحت، و حفظ هویت قبیله‌ای بودند. بازارهای شعر به عنوان یکی از عوامل اصلی غنای ادبیات عرب شناخته می‌شدند و تاثیر عمیقی بر فرهنگ شفاهی و نوشتاری عرب‌ها داشت.

این بازارها در فصول خاصی برگزار می‌شدند، زمانی که قبایل برای تجارت و صلح گرد هم می‌آمدند. عکاظ مهم‌ترین بازار بود و به‌عنوان «المپیاد شعر» عرب‌ها شناخته می‌شد. شاعران از قبایل مختلف در این بازارها گرد هم می‌آمدند و قصیده‌های خود را در حضور داوران و مخاطبان می‌خواندند. قصیده‌های برتر به دیوار کعبه آویخته می‌شدند (معلقات). موضوعات شعری شامل اشعار نسیب (توصیف عاشقانه)، رحیل (سفر در بیابان)، فخر (افتخار قبیله‌ای)، هجو (طعن به دشمنان)، و وصف طبیعت بودند. داوری این مسابقات معمولاً شاعران برجسته یا اشراف قبایل بودند و اشعار را بر اساس فصاحت (روانی کلام)، بلاغت (زیبایی بیان)، و وزن عروضی قضاوت می‌کردند. مثال: قصیده امرؤالقیس در عکاظ به دلیل توصیفات طبیعت و بلاغتش مورد تحسین قرار گرفت: > قفا نبک من ذکری حبیب و منزل / بسقط اللوی بین الدخول فحومل شاعران به‌عنوان سخنگویان قبایل، از طریق شعر به دفاع از افتخارات قبیله و هجو دشمنان می‌پرداختند. این رقابت‌ها گاهی به صلح یا تشدید درگیری‌ها منجر می‌شد. شعرهای برتر (مانند معلقات) به‌صورت شفاهی منتقل و بعدها مکتوب شدند، که به تکامل زبان عربی کلاسیک کمک کرد. این بازارها به‌عنوان پیش‌زمینه‌ای برای فرهنگ ادبی اسلامی عمل کردند. برای مثال، سبک قصیده‌سرایی در دوره اسلامی (مانند اشعار حسان بن ثابت) ریشه در این سنت داشت. شواهد باستان‌شناختی: کتیبه‌های صفائی (۵۰,۰۰۰ کتیبه در شمال عربستان) شامل اشعار کوتاهی هستند که نشان‌دهنده تأثیر فرهنگ بازارهای شعر است. مثلاً یک شعر جنگی شش خطی در کتیبه صفائی یافت شده که به سبک قصیده‌های عکاظ شباهت دارد. کتیبه‌های نبطی (مانند کتیبه نماره، ۳۲۸ میلادی) نیز اشعار و عبارات بلاغی دارند که با فرهنگ بازارهای شعر مرتبط‌اند. در حالی که ایران و یونان نهادهای فرهنگی مکتوب داشتند، بازارهای شعر عربی بر شفاهی بودن تأکید داشتند، هرچند کتیبه‌ها نشان‌دهنده وجود فرهنگ نوشتاری نیز هستند.

ویژگی‌های زبان عربی

زبان عربی دارای واژگان بسیار گسترده‌ای است که امکان بیان دقیق و متنوع مفاهیم را فراهم می‌کند. برای بسیاری از مفاهیم، چندین واژه با تفاوت‌های ظریف معنایی وجود دارد، که این ویژگی به‌ویژه در شعر و نثر بلاغی برجسته است.

ویژگی‌ها

۱. وجود مترادف‌های متعدد برای یک مفهوم. برای مثال، کلمه «شجاعت» با واژگان مختلفی مانند شجاعة، نجدة، بأس و جرأة؛ هر کدام از این واژه‌ها معنای کمی متفاوت با دیگری دارند.

۲. توانایی ساخت واژگان جدید از ریشه‌های سه‌حرفی (مانند کتب برای نوشتن، کتاب برای کتاب، مکتب برای دفتر کار). مثال: در قصیده امرؤ القیس (معلقات): > وَإِنِّي لأَعْفُو عَنْ الزَّلَّةِ الْأُولَى / وَأَمْضِي إِذَا عَاوَدَ الذَّنْبَ ثَانِيَا استفاده از واژگان متنوع برای توصیف خطا (زلة، ذنب) نشان‌دهنده غنای واژگانی است. این موضوع نشان می‌دهد که زبان عربی از یک نظام ریشه‌محور استفاده می‌کند که در آن اکثر واژگان از ریشه‌های سه‌حرفی یا چهارحرفی مشتق می‌شوند. این نظام، همان‌طور که اشاره شد، امکان خلق واژگان جدید با معانی مرتبط را فراهم می‌کند (مانند ک-ت-ب برای نوشتن یا س-ل-م برای صلح). با افزودن الگوهای صرفی (مانند فعل، فاعل، مفعول)، واژگان جدید ساخته می‌شوند. مثالی که در بالا داشتیم را ادامه می‌دهیم، از ریشه ک-ت-ب: کتاب (کتاب)، کاتب (نویسنده)، مکتبة (کتابخانه). این نظام انعطاف‌پذیری بالایی در شعر و نثر ایجاد می‌کند، زیرا شاعران می‌توانند واژگان جدید یا مرتبط را به‌راحتی خلق کنند. مثال: از ریشه س-ل-م: سلام (صلح)، مسلم (کسی که تسلیم شده)،

استسلام (تسلیم شدن). در قرآن: «وَإِذَا جَاءَكَ الَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِآيَاتِنَا فَقُلْ سَلَامٌ عَلَيْكُمْ» (سوره انعام، آیه ۵۴) که واژه «سلام» از ریشه س-ل-م مشتق شده است. تأثیر بر ایران: این نظام در زبان پارسی تأثیر مستقیم نداشت، زیرا پارسی از نظام ریشه‌محور استفاده نمی‌کند، اما واژگان مشتق‌شده عربی (مانند حکمت، محکوم، عشق و عدالت) به پارسی وارد شدند و در نثر «گلستان» سعدی یا شعر مولانا و حافظ تأثیر داشتند.

۳. بلاغت و فصاحت: زبان عربی به دلیل بلاغت (زیبایی کلام) و فصاحت (روانی و صحت بیان) در ادبیات جاهلی و اسلامی شهرت دارد. این ویژگی‌ها در شعر، نثر و به‌ویژه قرآن کریم به اوج خود رسیدند. بلاغت یا همان توانایی بیان مفاهیم عمیق با زیبایی و ایجاز. این ویژگی در قصیده‌های جاهلی (مانند معلقات) و قرآن دیده می‌شود. فصاحت: استفاده از واژگان روان و بدون پیچیدگی‌های غیرضروری. این ویژگی باعث شد که عربی برای خطابه و شعر مناسب باشد. آرایه‌های ادبی مانند تشبیه، استعاره، جناس و سجع در عربی بسیار رایج‌اند و به غنای ادبی کمک می‌کنند. مثال: در قصیده زهیر بن ابی سلمی: > وَمَنْ لَا يَذْدُ عَنْ حَوْضِهِ بِنِسَائِهِ / فَإِنَّ حَوَاضِبَهُ تَهْدِمُ بِالرِّمَاحِ استفاده از جناس (حوض/ حواضب) و تشبیه نشان‌دهنده بلاغت است. در قرآن: «مَثَلُ الَّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنْبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ» (سوره بقره، آیه ۲۶۱) که تشبیه زیبایی را به کار برده است. تأثیر بر ایران: آرایه‌های بلاغی عربی (تشبیه، جناس، سجع) در شعر پارسی (مانند اشعار فرخی سیستانی) و نثر (مانند «گلستان» سعدی) رواج یافتند. مثلاً: > سعدیا مرد نکونام نمیرد هرگز / مرده آن است که نامش به نکویی نبرند این بیت از سعدی از سجع عربی الهام گرفته است.

۴. وزن عروضی و موسیقی کلام: شاید بیشترین تأثیری که زبان پارسی از زبان عربی داشته باشد، در همین بخش است. زبان عربی از نظام عروضی پیچیده‌ای استفاده می‌کند که توسط خلیل بن احمد فراهیدی (ایرانی تبار) تدوین شد. این نظام به شعر عربی ریتم و موسیقی خاصی می‌بخشد که در فرهنگ شفاهی بادیه‌نشینان بسیار مهم بود.

اوزان عروضی (مانند بحر طویل، رمل، هزج) بر اساس الگوهای هجای بلند و کوتاه (فعّلن، مفاعیلن) تنظیم می‌شوند. این اوزان امکان حفظ و انتقال شفاهی شعر را آسان می‌کردند، زیرا ریتم آنها به خاطر سپردن کمک می‌کرد. موسیقی کلام در نثر مسجع (مانند مقامات حریری) نیز دیده می‌شود. مثال: قصیده امرؤ القیس در بحر طویل سروده شده که ریتم موزونی به شعر می‌دهد: > قفا نبک من ذکرى حبيب ومنزل / بسقط اللوى بين الدخول فحومل در نثر: مقامات حریری با جملات موزون و مسجع، موسیقی کلام را نشان می‌دهد. اوزان عروضی عربی بر شعر پارسی، به‌ویژه در سبک خراسانی (مانند اشعار رودکی)، تأثیر گذاشت. برای مثال، بحر متقارب در شاهنامه فردوسی ریشه در اوزان عربی دارد: > به نام خداوند جان و خرد / کزین برتر اندیشه برنگذرد.

۵. تکامل خط و فرهنگ نوشتاری: خط عربی از خطوط باستانی (مانند نبطی و صفائی) تکامل یافت و به خط کوفی و سپس نسخ منجر شد. این تکامل به استانداردسازی زبان و نگارش متون کمک کرد. کتیبه‌های پیش از اسلام (مانند کتیبه نماره، ۳۲۸ میلادی) نشان‌دهنده وجود فرهنگ نوشتاری در عرب‌های جاهلی هستند. خط عربی با حروف متصل و انعطاف‌پذیر، برای نگارش شعر و نثر مناسب بود. بیش از ۶۵,۰۰۰ کتیبه پیش از اسلام (۵۰,۰۰۰ صفائی، ۱۵,۰۰۰ صبائی و مینائی) کشف شده که محتوای آنها شامل اشعار، دعاها و اسامی است. مثال: کتیبه زبد (۵۱۲ میلادی) با خط پالئو-عربی، دعایی به «الإله» را نشان می‌دهد. کتیبه صفائی با شعر جنگی شش‌خطی، نمونه‌ای از ادبیات نوشتاری جاهلی است. تأثیر بر ایران: خط عربی پس از اسلام جایگزین خط پهلوی شد و در نگارش متون پارسی (مانند نسخه‌های اولیه شاهنامه) استفاده شد. ایرانیان با پذیرش این ویژگی‌ها، ادبیات پارسی را غنی کردند، اما هویت زبانی خود را نیز حفظ کردند.

نقش ایرانیان در ادبیات عرب

نقش ایرانیان در ادبیات عرب یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین مشارکت‌های فرهنگی در تاریخ تمدن اسلامی است. ایرانیان پس از فتح ایران توسط اعراب در قرن هفتم میلادی (۶۳۳-۶۵۱ م)، نه تنها زبان و ادبیات عربی را پذیرفتند، بلکه با تلفیق فرهنگ غنی پارسی و دانش ساسانی، به غنای ادبیات و علوم عربی کمک کردند. این مشارکت، به‌ویژه در دوره عباسیان (۷۵۰-۱۲۵۸ م)، در حوزه‌های شعر، نثر، علوم زبانی، تاریخ‌نگاری و ترجمه متون به اوج خود رسید. در ادامه، نقش ایرانیان در ادبیات عرب را با جزئیات، مثال‌های مشخص و تحلیل‌های تاریخی شرح می‌دهم.

۱. تدوین و استانداردسازی زبان عربی: ایرانیان با تدوین دستور زبان و علوم زبانی، به حفظ و استانداردسازی زبان عربی کمک کردند. این تلاش‌ها زبان عربی را به زبانی علمی و ادبی جهانی تبدیل کرد. ابوبشر عمرو بن عثمان سیبویه، دانشمند ایرانی تبار از اهواز، با نگارش «الکتاب» اولین دستور زبان جامع عربی را تدوین کرد. این اثر پایه‌های نحو (گرامر) و صرف (ساخت واژه) عربی را نظام‌مند کرد و برای قرن‌ها مرجع اصلی زبان‌شناسان بود. «الکتاب» ساختارهای نحوی مانند فاعل، مفعول و حال را تحلیل کرد و به رفع ابهامات زبانی کمک نمود. این اثر زبان عربی را از پراکندگی گویش‌های قبیله‌ای به یک زبان استاندارد تبدیل کرد. مثال: سیبویه در تحلیل جمله «ضرب زیدُ عمرًا» نقش فاعل (زید) و مفعول (عمر) را توضیح داد، که به درک دقیق‌تر ساختارهای عربی منجر شد. استانداردسازی زبان عربی توسط سیبویه به نگارش متون علمی و ادبی دقیق‌تر کمک کرد، که ایرانیان و اعراب از آن بهره بردند. خلیل بن احمد فراهیدی، این دانشمند ایرانی تبار از عمان، علم عروض (وزن شعر) را تدوین کرد و اولین فرهنگ لغت عربی، «کتاب العین»، را نوشت. «کتاب العین» واژگان عربی را بر اساس حروف الفبا سازمان‌دهی کرد و مرجعی برای واژه‌شناسی شد.

تدوین بحرهای عروضی (مانند بحر طویل، رمل) توسط خلیل، به شاعران عربی و پارسی امکان سرودن اشعار موزون داد. بحر طویل در قصیده امرؤالقیس و بعدها در شعر پارسی (مانند اشعار رودکی) استفاده شد. علم عروض خلیل بر شعر عربی و پارسی تأثیر گذاشت و به حفظ ریتم و موسیقی کلام کمک کرد.

۲. غنای نثر عربی: ایرانیان با ترجمه متون پارسی و خلق آثار نثر جدید، سبک‌های نوینی به نثر عربی افزودند. این آثار از حکمت پارسی و بلاغت عربی بهره بردند. عبدالله بن مقفع (متوفی ۷۵۹ م): ابن مقفع، نویسنده ایرانی‌تبار از پارس، با ترجمه «کلیله و دمنه» از پهلوی (واسطه‌ای از سانسکریت) به عربی، سبک نثر داستانی را در ادبیات عربی غنی کرد. این اثر مجموعه‌ای از حکایات اخلاقی با نثر مسجع (موزون) است که به آموزش حکمت و سیاست می‌پردازد. داستان «شغال و زاغ» در «کلیله و دمنه» با نثر مسجع و درس‌های اخلاقی، نمونه‌ای از تلفیق فرهنگ پارسی و بلاغت عربی است. ابن مقفع همچنین آثاری مانند «الأدب الکبیر» و «الأدب الصغیر» نوشت که به آموزش آداب درباری و حکمت پارسی در قالب عربی پرداختند. محمد بن جریر طبری (متوفی ۹۲۳ م)، مورخ ایرانی‌تبار از آمل، با نگارش «تاریخ الرسل و الملوک» (تاریخ طبری) سبک تاریخ‌نگاری عربی را توسعه داد. این اثر تاریخ جهان از آفرینش تا دوره اسلامی را با نثر روان و دقیق شرح می‌دهد. توصیف فتح ایران در «تاریخ طبری» با جزئیات و بلاغت عربی نوشته شده و منبع اصلی برای تاریخ‌نگاران بعدی بود. «تاریخ طبری» به‌عنوان الگویی برای تاریخ‌نگاری اسلامی، بر نثر پارسی (مانند «تاریخ بلعمی»، ترجمه پارسی از طبری) اثر گذاشت.

۳. تأثیر بر شعر عربی: ایرانیان با وارد کردن عناصر فرهنگی پارسی به شعر عربی، سبک‌های جدیدی خلق کردند و شعر عربی را از حالت صرفاً بادیه‌نشینی به فرهنگ شهری و درباری نزدیک کردند.

ابونواس (۷۵۶-۸۱۴ م): حسن بن هانی، معروف به ابونواس، شاعر ایرانی تبار از اهواز، با اشعار بزمی، مدحی و عاشقانه خود، سبک جدیدی به شعر عربی افزود. او از فرهنگ درباری پارسی، مانند توصیف باغ‌ها، جشن‌ها و شراب، الهام گرفت. مثال: > ألا فاسقنی خمراً و قل لی هی الخمر / ولا تسقنی سرّاً إذا أنت لم تجهر این بیت با توصیف بزم و شراب، از فرهنگ پارسی ساسانی تأثیر گرفته و با بلاغت عربی سروده شده است. ابونواس همچنین در هجو و مدح مهارت داشت و اشعارش در دربار عباسیان محبوب بود. تأثیر: سبک بزمی ابونواس بر شاعران بعدی عربی و حتی پارسی (مانند منوچهری دامغانی) اثر گذاشت. بشار بن برد (۷۱۴-۷۸۴ م): این شاعر ایرانی تبار از بصره، در شعر هجو، مدح و غزل به عربی شهرت داشت. او با آوردن مضامین پارسی (مانند عشق و طبیعت) به شعر عربی، آن را غنی کرد. مثال: بشار در توصیف معشوقه از سبک‌های عاشقانه پارسی الهام گرفت که با نسیب قصیده‌های جاهلی متفاوت بود. تأثیر: سبک غزلسرای بشار بر شعر عاشقانه عربی و بعدها پارسی تأثیر گذاشت.

بیت‌الحکمه

مرکز دانش و تعامل فرهنگی بیت‌الحکمه، که به معنای «خانه حکمت» است، در اوایل قرن هشتم میلادی در بغداد تأسیس شد و در دوره خلفای عباسی، به‌ویژه هارون‌الرشید (حکومت ۷۸۶-۸۰۹ م) و مأمون (حکومت ۸۱۳-۸۳۳ م)، به اوج شکوفایی رسید. این مرکز به‌عنوان کتابخانه، آکادمی علمی و مرکز ترجمه فعالیت می‌کرد و دانشمندان، مترجمان و نویسندگان از فرهنگ‌های مختلف (عمدتاً ایرانی، عرب و مسیحیان نسطوری) را گرد هم آورد. بیت‌الحکمه نه تنها علوم (ریاضی، پزشکی، نجوم، فلسفه) بلکه ادبیات داستانی و نثر عربی را هم غنی کرد و به‌عنوان پلی برای تعامل تمدن‌های عربی، پارسی و یونانی عمل کرد.

زمینه تاریخی و تأسیس بیت‌الحکمه

این مرکز فرهنگی احتمالاً از کتابخانه‌های ساسانی (مانند گندی‌شاپور) و سنت‌های علمی بیزانسی الهام گرفته بود. برخی منابع (مانند ابوالفرج اصفهانی) اشاره می‌کنند که هارون‌الرشید کتابخانه‌ای در بغداد تأسیس کرد که بعدها توسط مأمون به بیت‌الحکمه تبدیل شد. در زمان مأمون، که علاقه زیادی به علم و فلسفه داشت، بیت‌الحکمه به مرکز اصلی ترجمه و تولید دانش تبدیل شد. مأمون دستور داد متون یونانی، پارسی و هندی به عربی ترجمه شوند و دانشمندانی از سراسر امپراتوری اسلامی را حمایت کرد. بیت‌الحکمه در بغداد، پایتخت عباسیان، قرار داشت که به دلیل موقعیت مرکزی‌اش در مسیرهای تجاری و فرهنگی (جاده ابریشم) محل تلاقی تمدن‌ها بود.

فعالیت‌های بیت‌الحکمه

بیت‌الحکمه مرکز اصلی ترجمه متون از زبان‌های یونانی، پهلوی (پارسی میانه)، سانسکریت و سریانی به عربی بود. این ترجمه‌ها علوم و ادبیات تمدن‌های دیگر را به جهان اسلام منتقل کرد. متون یونانی مانند: آثار فلسفی (ارسطو، افلاطون)، پزشکی (جالینوس، بقراط) و ریاضی (اقلیدس، بطلمیوس) توسط مترجمان ایرانی و نسطوری مانند حنین بن اسحاق و یوحنا بن ماسویه به عربی ترجمه شد. مثال: ترجمه «متافیزیک» ارسطو به عربی، که بر آثار فلسفی فارابی و ابن‌سینا (به عربی) تأثیر گذاشت. متون پارسی، متونی مانند «خدای‌نامه» (تاریخ ساسانیان) و «سندبادنامه» توسط ایرانیان به عربی ترجمه شد و بر ادبیات داستانی عربی (مانند «هزار و یک شب») اثر گذاشت. مثال: داستان‌های «هزار و یک شب» ترکیبی از حکایات پارسی، عربی و هندی‌ست که ایرانیان در شکل‌گیری آن نقش داشتند. متون هندی مانند: آثار ریاضی و نجومی مانند «سدهانتا» به عربی ترجمه شد و بر کارهای خوارزمی تأثیر گذاشت.

بیت‌الحکمه فقط محل ترجمه نبود، بلکه دانشمندان در آن به تولید آثار جدید در زمینه‌های ریاضی، نجوم، پزشکی و فلسفه می‌پرداختند. مثال: محمد بن موسی خوارزمی، ریاضیدان ایرانی، در بیت‌الحکمه کتاب «الجبر و المقابلة» را نوشت که پایه علم جبر مدرن شد. این اثر به عربی نوشته شد و زبان عربی را به زبانی علمی تبدیل کرد. ادبیات و نثر: بیت‌الحکمه به توسعه نثر عربی، به‌ویژه نثر علمی و داستانی، کمک کرد. مترجمان ایرانی مانند عبدالله بن مقفع با ترجمه «کلیله و دمنه» از پهلوی به عربی، سبک نثر مسجع و داستانی را غنی کردند. کتابخانه و آموزش: بیت‌الحکمه کتابخانه عظیمی داشت که نسخه‌های خطی از سراسر جهان در آن نگهداری می‌شد. این کتابخانه به‌عنوان مرکزی برای مطالعه و آموزش دانشمندان عمل می‌کرد. جلسات علمی و مناظره‌های فلسفی در بیت‌الحکمه برگزار می‌شد که به تبادل ایده‌ها بین فرهنگ‌ها کمک کرد.

نقش ایرانیان در بیت‌الحکمه

ایرانیان به دلیل پیشینه فرهنگی غنی ساسانی و تسلط بر زبان‌های پهلوی، یونانی و عربی، نقش کلیدی در بیت‌الحکمه داشتند. – حنین بن اسحاق (۸۰۹–۸۷۳ م): مترجم ایرانی تبار مسیحی که بیش از ۱۰۰ اثر یونانی (از جمله آثار جالینوس و ارسطو) را به عربی ترجمه کرد. او نثر علمی عربی را با دقت و بلاغت توسعه داد. – یوحنا بن ماسویه (۷۷۷–۸۵۷ م): پزشک ایرانی تبار که متون پزشکی یونانی را ترجمه کرد و رئیس بیت‌الحکمه در زمان مأمون بود. – خاندان بختیشوع: پزشکان ایرانی نسطوری که در بیت‌الحکمه فعالیت می‌کردند و به ترجمه و آموزش پزشکی کمک کردند. – محمد بن موسی خوارزمی (۷۸۰–۸۵۰ م): ریاضیدان و ستاره‌شناس ایرانی که آثارش در بیت‌الحکمه به عربی نوشته شد و علوم ریاضی و نجوم را گسترش داد. ترجمه متون پارسی و یونانی توسط ایرانیان، نثر عربی را از حالت صرفاً دینی و شعری به نثر علمی و داستانی و زبان جهانی برای دانش تبدیل کرد.

ادبیات عرب، با قصیده‌های پرشور بازار عکاظ، بلاغت بی‌نظیر و غنای واژگانی‌اش، نه تنها هویت فرهنگی اعراب را شکل داد، بلکه بستری برای تعامل عمیق با تمدن پارسی فراهم کرد. ایرانیان، با مشارکت در تدوین دستور زبان عربی، خلق نثر داستانی مانند و سرودن اشعار بزمی، به غنای ادبیات عربی افزودند، در حالی که با آثاری مانند شاهنامه، هویت پارسی خود را حفظ کردند. این هم‌افزایی فرهنگی، که در بیت‌الحکمه و بازارهای شعر ریشه داشت، میراثی جهانی خلق کرد که تا قرن‌ها در مرزهای علمی و فرهنگی در تکاپو و حرکت بود. این تعامل نشان می‌دهد که ادبیات و هنر چگونه در میان برخوردهای سخت و خونین جنگ‌ها و یا در بین تضادهای فرهنگی راه خود را برای رسیدن به ارزش‌های مشترک انسانی پیدا می‌کنند و فراتر از مرزها می‌توانند تمدن‌ها را به هم پیوند دهند و ارزش‌های انسانی را گسترش دهند. امیدوارم که چنین ویژه‌نامه‌هایی باعث شود این پیوند در معنا همچنان ادامه یابد.

دوربین انوبیس و پرهایی که از بال ابوالهول افتادند: بررسی دو فیلم از یوسف شاهین

نوشته‌ی پدرام اردشیرزاده



در موقعیتی مشغول نوشتن درباره‌ی دو فیلم از سینمای مصر و یکی از بزرگ‌ترین کارگردانان تاریخ سینمای مصر یعنی یوسف شاهین هستم که موضوع و تم هر دو فیلم به گونه‌ای است که نزدیکی جالبی با رویدادها و مسائلی که جامعه ایران با آن درگیر است دارد. یکی فیلم ایستگاه قاهره یا دروازه آهنین محصول سال ۱۹۵۸ که فیلمی است راجع به زن‌کشی و دیگری فیلمی به نام اسکندریه، چرا؟ ساخته‌شده در سال ۱۹۷۹ که داستان پسر نوجوانی است در اسکندریه که در اوج جنگ میان بریتانیا و آلمان نازی در آفریقا عاشق سینما می‌شود. یوسف شاهین در هر دو فیلم در کنار ساختن داستانی جالب و تصاویری جذاب سعی دارد تا نگاه مخاطب را به شیوه‌ای عریان و بی‌پرده با موقعیت مردم مصر فارغ از هیاهوی دولتمردان آشنا کند، مردمانی که مثل خیل عظیمی از مردم خاورمیانه درگیر توهم‌سازی دولتمردانشان از اقتدارگرایی پس از استقلال کشورهایشان شدند در حالی که از ساده‌ترین تصمیم‌گیری‌ها برای سرنوشت خودشان عاجزند هرچند که در دنیای امروز شاید بتوان تا اندازه‌ای گفت که این ویژگی شامل حال کشورهای غربی هم می‌شود. اما در مورد مصر به نظر

می‌رسد که تمام آن رویاها و آرمان‌ها به مقبره‌های پر از مومیایی و ابوالهولی که با صورت خنثی و بی‌تفاوت تنها نظاره‌گر جلو رفتن چیستان‌وار تاریخ است، تبدیل شده. اما یوسف شاهین همچون انوبیس خدای مومیایی‌گران با شکافتن و دوختن کالبد شخصیت‌ها در داستان فیلم‌هایش، رنج روحی آن‌ها را از قضاوت جبارانه‌ی ازایریس در مقابل چشمان مخاطب قرار می‌دهد، شاید که کا آن‌ها که در اسطوره‌شناسی مصری نماد روح آدمی است به اندک رستگاری برسد.

درباره سینمای مصر و یوسف شاهین

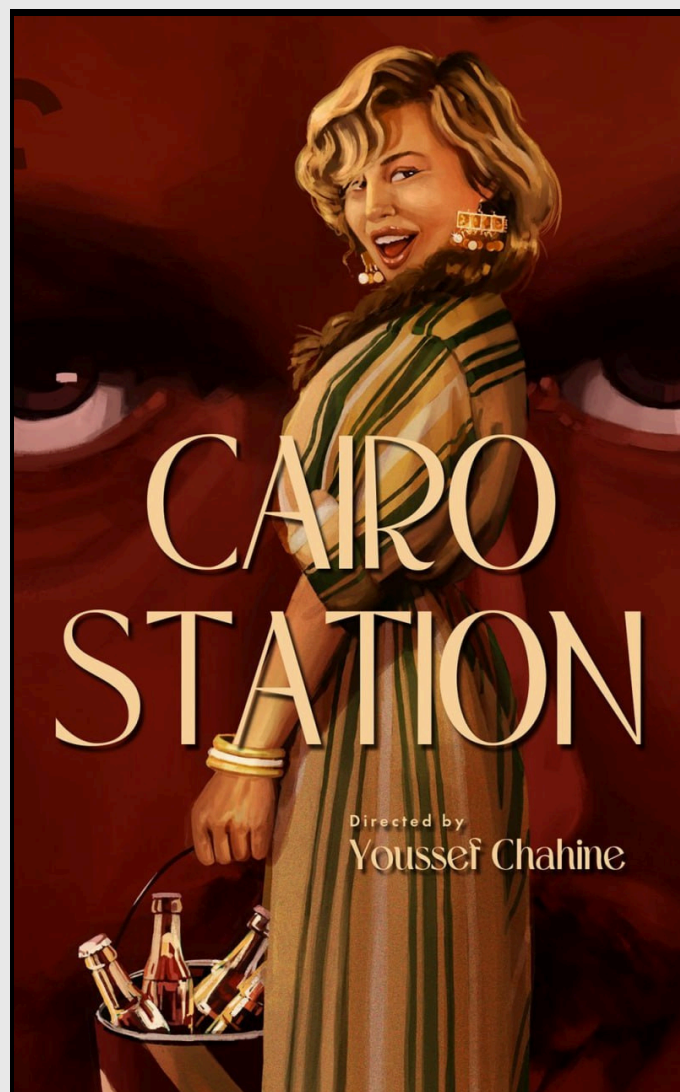
در مصر درست مثل هند به دلیل اینکه هر دو کشور به نوعی مستعمره‌ی امپراتوری‌هایی همچون انگلیس و فرانسه بودند، دوربین پروژکتور تقریباً بعد از اندک مدتی از اختراع شدنش سریعاً وارد این کشورها شد و اسکندریه اولین شهری در مصر بود که میزبان این پدیده‌ی جدید بود. دیری نگذشت که صنعت سینما در مصر به چنان رونق و شکوفایی رسید که همچون بالیوود در هند لقب هالیوود بر روی رودخانه‌ی نیل برای سینمای مصر شکل گرفت. سینمای مصر تلاش داشت با ساختن فیلم‌های ملودرام رمانتیک الگو گرفته از هالیوود که اوج آن در دهه شصت و پس از انقلاب پنجاه و دو مصر و سقوط نظام سلطنتی بود به شکلی بتواند هویت ملی خود را تبلیغ کند. فیلم‌های موزیکال مصری با خواننده‌های مشهوری همچون ام‌کلثوم و عبدالحلیم حافظ هرچند در کشورهای غربی زیاد دیده نمی‌شدند اما برای کشورهای خاورمیانه از جمله ایران بسیار محبوب بودند. آن چیزی که از مصر برای غربی‌ها جالب بود تاریخ دوران باستان و مخصوصاً مقابر و اهرام فراعنه مصر بود که به اگزوتیک‌ترین و رمانتیک‌ترین شکل ممکن در فیلم‌های غربی که اوج آن در فیلم مومیایی، داستان عشق نافرجام کاهنی مصری به یک شاهزاده‌خانم مصری از خاندان فرعون بود. غربی‌ها از زمان حمله ناپلئون به مصر و اکتشافات جدید از جمله پیدا شدن سنگ رزتا حسی مالیخولیایی‌گونه به کشورهای مشرق زمینی پیدا کردند که هنوز بخش زیادی از دوران باستان در آن‌ها باقی بود و منجر به شکل‌گیری هنر اوریانتالیسم مخصوصاً در میان نقاشان رمانتیک مانند اینگر و دلاکروا شد. این دید همیشه در سینمای مصر و تمام کشورهای مشابه مصر باقی ماند و خود هنرمندان این کشورها بخشی از سینمای عامه‌پسندشان را بر اساس همین دیدگاه به وجود آوردند.

از اواسط دهه پنجاه به بعد با ایجاد آزادی نسبی در فضای سیاسی کشور مصر و بیشتر شدن طبقه‌ی متوسط و روشن فکر مصر، سینماها میزبان فیلم‌های بیشتری از ژانرهای مختلف و کشورهای مختلف بودند و بدون شک طبق معمول یکی از تأثیرگذارترین کشورها سینمای ایتالیا با موج نئورئالیسم بود. به مرور زمان فیلم‌سازی در کشور مصر مشغول به فیلم‌سازی شدند که به دنبال نمایش واقعیت‌ها در کنار توجه به سلیقه مخاطب بودند و یکی از این کارگردانان یوسف شاهین کارگردان متولد و اهل اسکندریه بود که برای ادامه تحصیل در رشته تئاتر برای مدتی راهی دانشگاه پسدینا شد. بعد از بازگشت به مصر اولین فیلمش را با عنوان بابا امین دو سال قبل از انقلاب سال پنجاه و دو ساخت. یک سال بعد با پسر نیل در جشنواره کن حضور پیدا کرد. عمر شریف برای اولین بار با فیلم درگیری در دره برای اولین بار به سینما معرفی شد. او در بیست و نهمین دوره جشنواره برلین موفق شد تا جایزه خرس نقره‌ای را برای فیلم اسکندریه، چرا؟ برد که اولین بخش از یک سری فیلم چهارگانه خودزندگی‌نامه است. شاهین درباره کارهایش می‌گوید: من ابتدا فیلم‌هایم را برای خودم می‌سازم، سپس برای خانواده‌ام، بعد برای اسکندریه و در نهایت برای مصر. این جمله معروف از او به یادگار مانده است: اگر جهان عرب از فیلم‌های من خوششان بیاید ازشان ممنوم اگر تماشاگران خارجی علاقه‌مند به این فیلم‌ها بشوند بیشتر از آن‌ها ممنوم.

ایستگاه قاهره و سرابی که پایانی ندارد

شاهین معمولاً فیلم‌هایش را با راوی روی تصویر شروع می‌کند. روایتگر فردی است به نام مدبولی که در ایستگاه راه‌آهن قاهره کیوسک روزنامه‌فروشی دارد و روزی با فرد بی‌خانمانی به نام قناوی روبه‌رو می‌شود که برای زندگی بهتر از روستایی به قاهره آمده است تا وضعیت بهتری پیدا کند.

قناوی مردی است که در پاهایش دارای نقص فیزیکی است و به خوبی نمی‌تواند راه برود و دچار احساسات جنسی سرکوب‌شده نسبت به زن‌هاست. او عاشق زنی اغذیه‌فروش به نام هنومه می‌شود که قرار است با سرکارگر ایستگاه ابوسریع ازدواج کند. بعد از اینکه هنومه درخواست ازدواج قناوی را رد می‌کند، قناوی تحت تأثیر اخباری در رابطه با یک قاتل سریالی که زنان خیابانی را می‌کشد تصمیم می‌گیرد هنومه را بکشد اما نهایتاً دستگیر و به یک تیمارستان فرستاده می‌شود. مدبولی ایستگاه قاهره را به قلب شهر توصیف می‌کند. قلب در اسطوره‌های مصر باستان نماد مهمی است چرا که در هنگام قضاوت روح مردگان، انوبیس



قلب فرد متوفی را بر روی یکی از کفه‌های ترازویی قرار می‌دهد که روی کفه‌ی دیگر آن پر قرار دارد. اگر قلب فرد گنه‌کار وزن آن سنگین‌تر از پر باشد آن قلب توسط خدایی با سر تمساح به نام سوبک خورده می‌شود. مدبولی همچون تحوت خدای کاتب مشغول ثبت اتفاقات این قلب یعنی ایستگاه قاهره است.

روایتگری بی طرف راجع به قلب فردی گنه کار که عاشق سرابی می شود که نامش هنومه است. در یکی از صحنه های فیلم قناوی که نقش اش را یوسف شاهین به زیبایی ایفا می کند از شرایط زندگی اش در روستا پای یکی از مجسمه های فراعنه ی مصر که همچون ازایریس قضاوت گر بالای سر آن ها جلوه می کند می گوید تا هنومه را راضی به ازدواج کند. اما هنومه با لحنی واقع گرایانه سعی می کند قناوی را از سرابی که در آن زندگی می کند نجات دهد. اما انگیزه های هنومه مبهم است آیا او نسبت به قناوی ترحم دارد یا دوست دارد همچون شاهزاده خانم های فراعنه با برده ی بی چاره ی خود بازی کند؟ برده ای که روزبه روز بیشتر تبدیل به یک هیولای مسخ شده می شود و تحت تأثیر اخباری از قتل کارگران جنسی توسط فردی نامعلوم تصمیم می گیرد او نیز تبدیل به جلادی بشود تا اگر دستش به خدایان بی رحم نمی رسد حداقل از موجوداتی فانی که به حال خودشان رها شده اند انتقام بگیرد. صحنه ی کلوزآپی که فیلم از چهره ی قناوی هنگام انتخاب چاقو از میان بی نهایت چاقو نشان می دهد نشان دهنده ی بی نهایت خنجری است که روح قناوی را پاره پاره کرده است. او تبدیل به یکی از ارواح آواره ی دوزخی جهان مردگان شده است برای دریدن مردمانی که از طبقات مختلف وارد ایستگاه قاهره می شوند. مردمانی که قلب او را همچون سوبک خدای تمساح به سر قبل از هرگونه قضاوتی به دلیل نقص فیزیکی اش بلعیدند. آیا یوسف شاهین در این فیلم نوعی دید پیش گویانه نسبت به برآمدن فاشیسم در مصر دارد؟ شاید. چرا که فاشیسم نتیجه ی سرابی است که هنوز در ذهن های متوهم جا خوش کرده است. انتخاب ایستگاه قاهره به صورت آگاهانه از طرف شاهین صورت گرفته زیرا هم نمایی است از تبلیغات مصر برای پیشرفته شدن مصر هم جلوه ای است از عقب ماندگی مصر و مسائل و چالش های جدی از جمله تضاد طبقاتی که مصر با آن درگیر است. زمانی که فیلم به نمایش درآمد با واکنش های مخالف شدیدی روبه رو شد و خود شاهین هم همیشه درگیر با سانسور سیاسی مصر بود.

فیلم با فریاد وحشتناک قناوی به پایان می‌رسد در حالی که به سمت دوربین نگاه می‌کند کارمندان یک تیمارستان در حال دستگیر کردن او هستند. فریاد قناوی برای شکستن سرابی بود که در اذهان مردم مصر نقش بسته بود و وقایع چند سال آینده ثابت کرد که تا چه اندازه این فریاد واقعی بود.

شب‌های اسکندریه یا چگونه یاد گرفتم دیگر نگران جنگ نباشم؟

این فیلم هم درست مانند ایستگاه قاهره با صدای راوی شروع می‌شود. محسن پسری نوجوان است که پدرش وکیل موفقی نیست و همراه با خانواده‌اش در خانه‌ای در بالای یک کاباره زندگی می‌کند. در ابتدای فیلم محسن از وضعیت جنگ در مصر و نقشه‌های هیتلر می‌گوید. اما در واقع به نظر نمی‌رسد اسکندریه چندان درگیر جنگ باشد. آلمان‌ها فرسنگ‌ها با اسکندریه فاصله دارند و تنها شب‌ها برق شهر به دلیل حملات هوایی قطع می‌شود. اسکندریه در اینجا شهری نشان داده می‌شود که مردم هنوز به دنبال عیاشی‌هایشان هستند. احساسات اپیکوری از آنجایی که اسکندریه شهری یونانی‌مصری است در فضای فیلم موج می‌زند. هرچقدر فضای فیلم ایستگاه قاهره سرد است در این فیلم اسکندریه در زیر نور آفتاب می‌درخشد. بازار سیاه حسابی رونق دارد و عموی ثروتمند محسن با مردی انگلیسی مشغول عشق‌بازی است. اینجا با روایتی شبیه به قصه‌های هزارویک‌شب روبه‌رو هستیم، پر از شخصیت‌ها و خرده‌پیرنگ‌های مختلف اما شاهین هیچ‌وقت تمرکز اصلی روایت را که راجع به محسن است از دست نمی‌دهد و می‌داند به چه میزان داستان‌های مختلف را نشان بدهد. چرایی فیلم درباره سؤالی است که هر انسان خاورمیانه‌ای بعد از مدتی از خودش می‌پرسد؟ اینکه چرا اینجا متولد شده‌ام؟ سؤالی که هیچ جوابی برایش نمی‌توان پیدا کرد و از بطنش میلیون‌ها سؤال دیگر مثل چیستان‌های ابوالهول به وجود می‌آید.

ما چرا در این جنگ هستیم؟ ناسیونالیسم ما را به کجا می‌برد؟ آیا عدالت‌خواهی گروه‌های کارگری به جایی می‌رسد؟ آیا خشونت سیاسی تنها راه‌حل برای رسیدن به خواسته‌هاست؟ فیلم در سال ۱۹۷۹ ساخته شده و این سؤال‌ها همان‌طور که در آن زمان پرسیده می‌شدند همچنان در این دوران هم پرسیده می‌شوند بدون آنکه بتوان به جوابی رسید. اما این فیلم مانند بسیاری از فیلم‌ها فیلمی عاشقانه است که سانتیمانالیسم نیست و آن عشق، عشقی است که در اوج آن سال‌های آتشین در قلب پسری نوجوان نسبت به سینما شکل می‌گیرد و از این نظر گاهی یادآور فیلم سینما پارادیزو تورناتوره است. همان‌طور که قبلاً گفتم فیلم خود



زندگی‌نامه‌ای است از خود زندگی یوسف شاهین. داستان پسری که رویای رفتن به آمریکا و تحصیل در رشته‌ی فیلم‌سازی داشت و با تمام موانع و غیرممکن بودنش بالاخره به آرزویش رسید. فیلم یادآور این است که ما تنها با تصوراتمان می‌توانیم زنده بمانیم و این تصورات تنها با عشقی که از طرف افرادی که دوستشان داریم زنده می‌ماند حتی اگر زمانی که به رویاهایمان برسیم

تنها پوزخندی طعنه‌آمیز از آن تصویری که در ذهنمان ساخته‌ایم مواجه بشویم درست مانند پوزخندی که زمان رسیدن محسن به آمریکا بر چهره‌ی مجسمه‌ی آزادی نقش بست. محسن از سرزمین شب‌های خیال‌انگیز اسکندریه رفت تا به سرزمین رویاها برود اما روزی باید برمی‌گشت تا راوی شب‌های اسکندریه و لذت‌های گذرایش باشد.

فیلموگرافی

1. Cairo Station (ایستگاه قاهره)
2. Alexandria, Why? (اسکندریه، چرا؟)
3. The Blazing Sun (خورشید سوزان)
4. Alexandria Again and Forever (اسکندریه، دوباره و همیشه)
5. An Egyptian Story (داستان مصری)
6. The Land (زمین)
7. Destiny (سرنوشت)
8. Daddy Amin (بابا امین)
9. Struggle in the Valley (درگیری در دره)

نقد و مصاحبه



زنان و شاعری در خاورمیانه عربی

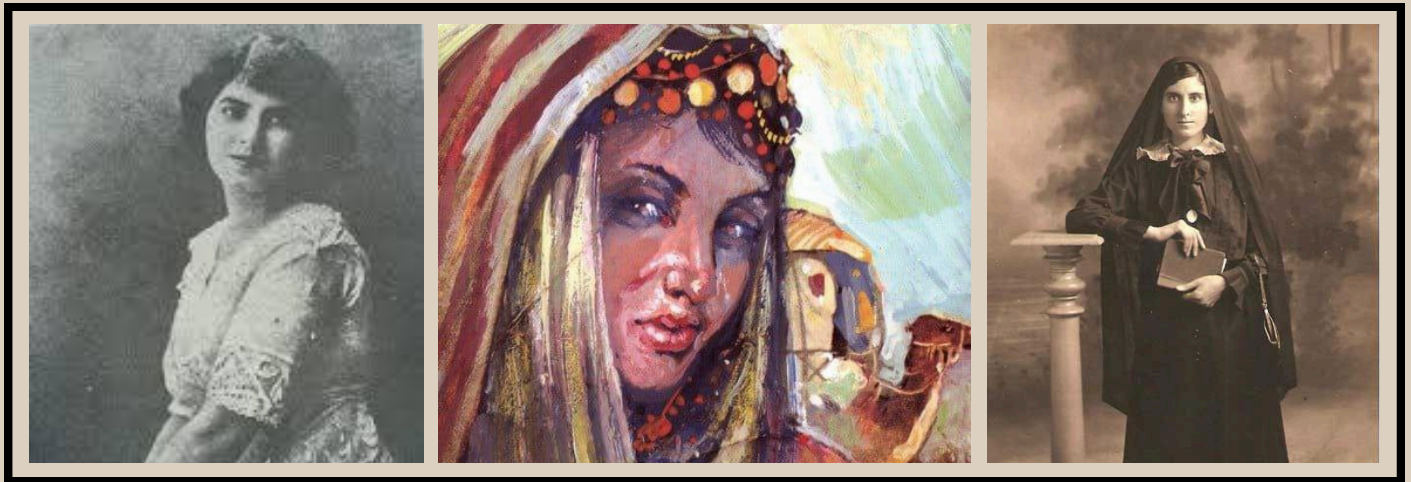
دوروتی بنسون [Dorothy Benson]

برگردان: صفورا هاشمی چالشتی



شعر، هنر تمام‌عیار اعراب بوده و هست. شعر چیزی بیش از یک بیان ادبی از جامعه و فرهنگ آنهاست؛ عنصری اساسی و ثابت از آن است، رشته‌ای هنری که دوره پیش از اسلام، دوران اسلامی و جامعه مدرن عرب را به هم پیوند می‌دهد. برخی از دلایل این امر را می‌توان هم در جایگاه فرهنگی زبان و هم در ساختار آن یافت. زبان عربی کلاسیک وسیله انتقال وحی الهی به قومش از طریق حضرت محمد (ص) است و به همین دلیل از تقدس و والایی برخوردار است که فرهنگ‌های غربی به زبان‌های غربی اعطا نمی‌کنند. از سوی دیگر، ریخت‌شناسی زبان با الگوهای کلامی و اشکال ریاضی‌مانند آن، آن را به‌ویژه مستعد وزن‌بندی و نظم‌سازی می‌کند. پتانسیل واژگانی تقریباً نامحدود آن، ظرافت‌های ظریف و کثرت معانی را ممکن می‌سازد و دامنه وسیعی را برای دستکاری و مهارت زبانی فراهم می‌کند. شعر همیشه و هنوز هم به همان اندازه که یک هنر نوشتاری است، یک هنر اجرای شفاهی نیز هست. بهترین نمونه‌های آن، نمونه‌هایی هستند که در آن‌ها ملودی و معنا مکمل یکدیگر هستند و تا بالاترین درجه به طور متقابل یکدیگر را تقویت می‌کنند.

عربی ادبی استاندارد که امروزه نسل مستقیم و حداقل تکامل یافته عربی کلاسیک است، زبان ادبیات «رسمی»، چه شفاهی و چه کتبی، در سراسر جهان عرب است. در زبان گفتاری، که گویش‌های آن از منطقه‌ای به منطقه دیگر متفاوت است، ادبیات غنی از ترانه‌ها، اشعار، حماسه‌ها و



افسانه‌ها وجود دارد که در کنار ادبیات «رسمی» وجود دارد و بر آن تأثیر گذاشته و از آن مشتق شده است. در ادبیات «رسمی»، قصیده از اولین نمونه‌های خود در دوران پیش از اسلام تا دهه ۱۹۴۰ قالب شعری غالب بوده است. به طور مرسوم، قصیده با تک‌قافیه و تک‌وزن مشخص می‌شود که به دو مصراع تقسیم می‌شود و مضامین آن مدح، مرثیه، هجو و عشق است. زنان همیشه در سرودن، روایت و انتقال شعر، افسانه‌ها و داستان‌ها مشارکت داشته‌اند. در دوران پیش از اسلام، زنان بودند که برای مردگان مرثیه می‌سرودند و برخی از آن‌ها به دلیل هنر خود در انجام این کار در خارج از حلقه‌های نزدیک خانواده یا قبیله خود، به شهرت و موفقیت دست یافتند. بیشتر این مطالب از بین رفته است، شاید به این دلیل که زمانی که ادبیات شفاهی جمع‌آوری و مکتوب شد، نقش زنان در جامعه به حوزه خصوصی محدود شده بود. با این حال، اشارات زیادی در ادبیات ثانویه به شاعران زن و گلچین‌های آثار آن‌ها در قرن‌های ۶، ۷ و ۸ وجود دارد. گفته می‌شود ابونواس بزرگ، آهنگساز و شاعر قرن هشتم، آثار ۶۰ شاعر زن را در مجموعه آثار خود گنجانده است.

آثار برخی از زنان این دوره باقی مانده است که مهم‌ترین آن‌ها اثر تماضر بنت عمرو بن شرید [Tumadir Bint 'Amr bin Sharid] [تماضر بنت عمرو بن الحرث بن الشرید السلمیة] است که بیشتر با لقبش «الخنساء» (ماده‌غزال) شناخته می‌شود و در زمان محمد (ص) در غرب



عربستان مرکزی زندگی می‌کرد. او به خاطر اشعار مرثیه‌ای‌اش که بخش عمده‌ای از آن به عنوان مرثیه‌ای عمیق برای برادرانش که در نبرد کشته شده بودند سروده شده بود، مشهور بود. او در چندین مورد در مسابقات بزرگ شعر عکاظ شرکت کرد و با هم‌تایان مرد خود رقابت کرد و اغلب آن‌ها را شکست داد. امروزه الخنساء، «مادر» شعر عرب محسوب می‌شود که شاعران زن معاصر دوست دارند تبار نمادین خود را از او ردیابی کنند، اگرچه شعر او از نظر مضمون و بیان تفاوت چندانی با شعر معاصران مرد خود نداشت. با طرد زنان «محترم» از زندگی عمومی در قرن نهم، ادبیات آن‌ها نیز از دید عموم ناپدید شد و به دنیای بسته حرمسرا رفت، جایی که، به‌ویژه در خانواده‌های دانشمند و فرهیخته، همچنان رونق داشت. در طول قرن‌ها، زنان گهگاه از پشت این درهای بسته بیرون می‌آمدند تا هنر خود را در ملا عام به نمایش بگذارند. ولاده بنت المستکفی [Walladah bint Al-Mustakfi] [ولاده بنت محمد بن عبدالرحمن بن عبدالله بن ناصرالدین الله اموی]، شاهزاده‌خانمی از اسپانیای مسلمان در قرن یازدهم،

حامی علم و هنر و نویسنده اشعار عاشقانه ظریف اما صریح از این زنان بود. در قرن نوزدهم، مواجهه‌ی جهان عرب و اروپای غربی، جنبشی را به سوی احیا و نوسازی ادبی برانگیخت. از همان آغاز، زنان در این جنبش شرکت داشتند؛ مشارکت آن‌ها کاملاً منطقی بود، زیرا احیای ادبی بخشی از یک رنسانس اجتماعی و فرهنگی گسترده‌تر بود که یکی از اهداف آن رهایی زنان بود. احیای ادبی ابتدا در حوزه‌ی شعر تجلی یافت، که تا آغاز قرن نوزدهم به شکلی تنزل یافته بود که در آن مضمون تقریباً بی‌اهمیت بود و هنر و تزیین زبانی از همه مهم‌تر. شرکت‌کنندگان در احیای ادبی به دنبال بازگشت به خلوص عصر کلاسیک بودند و تا پایان قرن نوزدهم، یک مکتب شعر نئوکلاسیک ظهور و تثبیت شد. با انتشار مجموعه‌ای از اشعار در سال ۱۸۶۷، ورده الیازجی [Warda al-Yaziji] [ورده بنت ناصیف الیازجی]، عضوی از یک خانواده‌ی علمی لبنانی، اولین زن در جهان عرب شد که کتابی منتشر کرد. «باغ گل سرخ» (که می‌توان آن را به نام او نیز ترجمه کرد) عمدتاً شامل مدیحه‌ها و مرثیه‌هایی بود که کاملاً به قراردادهای کلاسیک این ژانرها پایبند بودند. ورده بعدها چند شعر عاشقانه نوشت که در آن‌ها از ابزارهای مختلفی برای جدا کردن خود از احساسات بیان‌شده استفاده کرد، احتمالاً به این دلیل که بیان چنین احساساتی هنوز در زنان نامناسب تلقی می‌شد. این عامل، همراه با سنت‌گرایی سفت و سخت او، اشعار او را بی‌روح و غیراصیل کرد. امروزه آثار او بیشتر از اهمیت ادبی، از اهمیت تاریخی برخوردارند. عایشه تیموریه [A'isha al-Taymuriyya] (1840-1902)، عضوی از یک خانواده اشرافی ترک-مصری، مهم‌ترین شاعر زن مکتب نئوکلاسیک قرن نوزدهم است. او نه تنها به زبان عربی، بلکه به فارسی و ترکی نیز شعر می‌سرود که در دو جلد منتشر شد، جلد عربی با طرح «تزیینات گلدوزی» (عنوانی که منعکس‌کننده ماهیت سنتی اثر است) و جلد ترکی و فارسی با طرح «شکوفه» (1896). او الخنساء را الگوی خود قرار داد و معاصرانش او را بزرگ‌ترین شاعره از آن زمان می‌دانستند.

او نیز مانند الخنساء در سرودن مرثیه‌هایی که بسیاری از آنها از مرگ اعضای خانواده الهام گرفته شده بود، سرآمد بود. بهترین اشعار او اشعاری است که در سوگ مرگ دختر محبوبش توحید سروده شده است، جایی که عمق احساساتش او را قادر ساخت تا بر سنت و عرف غلبه کند و درد و اندوه خود را به شیوه‌ای عمیق و اصیل بیان کند. اگرچه او در اشعار عاشقانه‌اش شخصیتی مردانه را به خود می‌گرفت، اما اشعارش از فردیت و عمق احساسی برخوردار بود که در اشعار معاصرانش یافت نمی‌شد. بسیاری از زنان دیگر از خانواده‌های روشنفکر لیرال، اشعاری به سبک قصیده نئوکلاسیک می‌سرودند؛ بخش عمده‌ای از این اشعار در مجلات و نشریات زنانه‌ای که در آغاز قرن بیستم در قاهره و بیروت تأسیس شده بودند، منتشر می‌شد. می‌زیاده [Mayy Ziyada] [ماری الیاس زیاده] (1886-1941) اولین زنی بود که به بیان شاعرانه، صدای زنانه‌ی متمایزی بخشید و در عین حال از محدودیت‌های قالب‌های سنتی رهایی یافت. می در ناصره متولد شد، اما بیشتر عمر خود را در قاهره گذراند، جایی که سالن ادبی او در دهه‌های دوم و سوم این قرن، محل ملاقات نویسندگان و روشنفکران بود. در نتیجه‌ی تحصیلات به سبک غربی، او چندین زبان اروپایی را می‌دانست و عموماً با ادبیات، فلسفه و اندیشه‌ی اجتماعی غرب آشنا بود. در سال ۱۹۱۱، او مجموعه‌ای از اشعار به زبان فرانسوی با عنوان «گل‌های رویا» (Fleurs de Reve) را با نام مستعار ایزیس کوپیا (لاتین‌شده‌ی نام خودش) منتشر کرد که تأثیر رمانتیسم غربی، به‌ویژه لامارتین و بایرون را نشان می‌داد. با افزایش علاقه و دانش او به زبان عربی، او تصمیم گرفت که این زبان، رسانه‌ی مناسب‌تری برای بیان هویت فرهنگی عرب است. او به ایده‌های فلسفی و زیبایی‌شناختی شاعران مهاجری (تبعیدیان عرب در آمریکای شمالی در آغاز قرن) علاقه‌مند شد و آثارش تحت تأثیر آنها، به‌ویژه از بااستعدادترین و پرکارترین عضو آن، جبران خلیل جبران، شاعر رمانتیک/عارف، قرار دارد. شاعران مهاجری تحت تأثیر شاعران آمریکایی، به‌ویژه ویتمن و در گسست کامل از سنت، نوعی از شعر آزاد را برگزیدند که در عربی به عنوان شعر

المنثور یا «شعر منثور» شناخته می‌شود. می‌زیاده دو جلد از «شعر منثور» را منتشر کرد؛ کلمات و نشانه‌ها (1922) و تاریکی و نور (1923). این آثار که لحنی بسیار ذهنی دارند، می‌توانند گاهی عمیقاً تأمل‌برانگیز و عبادی باشند، اما در برخی دیگر درون‌گرا، مالیخولیایی و بیش از حد احساساتی. با این حال، آن‌ها تلاشی جدی برای بیان شاعرانه معضل معنوی و عاطفی هستند که زن عرب در آغاز قرن بیستم خود را در آن می‌دید. با وجود موفقیت مردمی و موفقیت انتقادی آثار شاعران مهجری، «شعر منثور» در سرزمین‌های مرکزی ادبیات عرب، یعنی قاهره، بیروت و بغداد، ریشه نگرفت؛ و قالبی بسیار بیگانه و انحرافی رادیکال از اصول نئوکلاسیسیسم بود. با این حال، با به جلو رفتن قرن بیستم، جهان عرب که شاهد تغییرات سیاسی و فرهنگی مداوم بود، نیاز به قالبی جدید که منعکس‌کننده‌ی ارزش‌های زیبایی‌شناختی جدید باشد داشت. این امر خود را در موجی از تجربیات و نوآوری نشان داد که در اواخر دهه ۱۹۴۰ منجر به تولد جنبش «شعر آزاد» شد. الشعر الحر، «شعر آزاد» عربی (که با «شعر آزاد» غربی متفاوت است) از برخی وزن‌های کلاسیک استفاده می‌کند اما آزادی کامل در طول سطر و قافیه را می‌پذیرد و برای موسیقایی بودن خود به تکرار و موازی‌سازی متکی است. سلمی خضرا الجیوسی [Salma Khadra al-Jayyusi]، شاعر و منتقد فلسطینی، در کتاب «روندها و جنبش‌ها در شعر مدرن عرب» (لیدن ۱۹۷۷) موفقیت آن را به این واقعیت نسبت می‌دهد که «هم از نظر هنری بالغ بود و هم به موقع، زیرا با برهه‌ی تاریخی و روانی جهان عرب مطابقت داشت». «شعر آزاد» اولین بار توسط شاعر عراقی، نازک الملائکه [Nazik al-Mala'ika]، با انتشار شعر «وبا» در سال ۱۹۴۷، که به مثابه ابراز همدردی با مصر در دوران همه‌گیری وبا سروده شده بود، وارد عرصه شعر شد. در سال ۱۹۴۹، او مجموعه‌ای با عنوان «خرده‌ها و خاکسترها» (بغداد) منتشر کرد که شامل چندین شعر در قالب «شعر آزاد» بود. این قالب جدید باعث اعتراض سنت‌گرایان شد، اما آزادی‌ای که در عین حفظ ریتم شاعرانه ارائه می‌داد، بسیاری از معاصران او را به خود جذب کرد.

این قالب به پربارترین قالب در شعر مدرن عرب تبدیل شد. آثار انتقادی او، به‌ویژه «مسائل شعر معاصر» (بیروت ۱۹۶۲)، با تلاش‌هایش برای تعریف محدودیت‌های این قالب و ارائه چارچوب نظری به آن، به تثبیت این قالب جدید کمک کرد. اگرچه بخش عمده‌ای از اشعار او درگیر درد، سرخوردگی و پوچی است، اما شوخ‌طبعی خشک، طنز و تمسخر بی‌طرفانه و رد طراوت‌بخش احساسات‌گرایی را نشان می‌دهد. تسلط او بر زبان و توانایی‌اش در تطبیق کامل آن با معنا، به‌ویژه در اشعار توصیفی‌اش که مملو از تصاویر زیبا، گاهی ناب و خیره‌کننده و گاهی گرم و شهوانی است، آشکار است. او لحن غم‌انگیزی که در اشعارش موج می‌زند را به درد زن بودن در جهان عرب و شکست‌های سیاسی مردمش نسبت می‌دهد. نازک الملائکه حداقل شش مجموعه شعر از جمله کتاب بسیار محبوب «ته موج» (بیروت ۱۹۵۷) و «درخت ماه» (بیروت ۱۹۶۸) منتشر کرده است؛ او چه از نظر شکل و چه از نظر محتوا، در توسعه شعر معاصر عرب نقش محوری داشته و دارد. موفقیت او به عنوان یک شاعر تا حدودی باید مدیون تأثیر مادرش، سلیمه الملائکه [Sulaymah al-Mala'ika] [سلیمه عبدالرزاق الملائکه مشهور به سلما الملائکه و با کنیه‌ی ام نزار] (۱۹۰۸-۱۹۵۳)، معروف به ام نزار، باشد که شاعری مشهور در شعر شفاهی عراق بود. اگرچه شعر ام نزار از نظر شکل و استفاده از آرایه‌های زبانی سنتی بود، مضامین او منعکس‌کننده مسائل روز - مسئله ملی و جایگاه زنان - بود. پس از مرگ او، دخترش اشعار او را جمع‌آوری و در کتابی با عنوان «ترانه‌های افتخار» (۱۹۶۵) منتشر کرد. فدوی طوقان [Fadwa Tuqan] فلسطینی، معاصر نازک الملائکه، احتمالاً محبوب‌ترین شاعر زن در جهان عرب امروز بود. او در سال ۱۹۱۷ در شهر نابلس، جایی که امروزه کرانه باختری است، متولد شد و خواهر شاعر ملی‌گرای بسیار محبوب فلسطینی، ابراهیم طوقان، است که مدت‌هاست درگذشته است. فدوی طوقان نویسنده‌ای بسیار پرکار بود؛ او حداقل هشت مجموعه شعر منتشر کرد و مرتباً در مجلات ادبی سراسر جهان عرب همکاری می‌کرد.

آثار او را می‌توان به دو مرحله تقسیم کرد. اشعار اولیه او، در جلد‌های «تنها با روزها» (1955)، «آن را یافتم» (1962) و «به ما عشق بده» (1965)، عمدتاً در قالب قصیده یا چکامه سنتی هستند. این اشعار لحنی ذهنی و درون‌گرایانه دارند و احساسات بیگانگی، اضطراب و پوچی شاعر را منعکس می‌کنند. گاهی اوقات تضادی بین این دنیای بسته و منزوی و آرزوی رهایی از آن وجود دارد. با وجود این، یک حقیقت عاطفی و سادگی در آثار او وجود دارد که مانع از آن می‌شود که بیش از حد احساساتی یا ترحم‌برانگیز شود. پس از اشغال کرانه باختری در سال ۱۹۶۷، اشعار فدوی طوقان به طور فزاینده‌ای به تراژدی، «زخم عمیق» مردم فلسطین پرداخت و با این کار، او به تدریج از سختی قالب‌های سنتی فاصله گرفت و به «شعر آزاد» رهایی‌بخش روی آورد. در مرحله دوم کار او، درد فردی و شخصی اشعار اولیه‌اش به درد جمعی مردمش تبدیل شد. بخش عمده‌ای از این آثار، در توصیفات گرافیکی و حسی از زیبایی و حاصلخیزی سرزمین، در تصویر فلسطین به عنوان مادر سوگواری یا معشوق جدا افتاده و در لحن غالب گسست و ریشه‌کنی، نمونه‌ای از شعر معاصر فلسطین است. در کتاب‌های «مبارز آزادی» (1968)، «شب و شوالیه‌ها» (1969) و «کابوس روز» (1974) حس غالب فقدان – فقدان سرزمین، دوستان و عزیزان، ایمان و معصومیت – وجود دارد. و با این حال، این شعر چنان ریشه در فلسطین فیزیکی و عاطفی دارد که تأییدی بر آن و انکار فقدان مطلق آن است. اگر فدوی طوقان صدای شاعرانه‌ی تجربه‌ی فلسطینیان در کرانه باختری است، پس سلمی خضرا الجیوسی را می‌توان صدای شاعرانه‌ی زن فلسطینی در تبعید دانست. او که در سال ۱۹۲۸ در اردن متولد شد، در اورشلیم بزرگ شد، در انگلستان تحصیل کرد و در بسیاری از نقاط جهان زندگی کرد. او در تلاش‌هایش برای بیان هنری دوگانه‌ی بیگانگی و محرومیت فلسطینی بودن و زن بودن، از فدوی طوقان تجربی‌تر و جسورتر است. او یک مجموعه شعر بزرگ با عنوان «بازگشت از بهار رویایی» (1960) منتشر کرده است که احتمالاً مشهورترین شعر او «بی‌ریشه» است، تصویری تکان‌دهنده از سرگردانی‌های یک پناهنده‌ی

فلسطینی. از آن زمان، او عمدتاً در مجلات و نشریات ادبی آثارش را منتشر کرده است. شعر او، شعر یک روشنفکر و نظریه‌پرداز، در زبان و تکنیک تجربی و نوآور و تحت تأثیر دانش و درک او از سنت‌های مختلف شعری غربی است. در حوزه ادبیات عرب، آثار او با آثار تموزیین، گروهی از شاعران سوری و لبنانی که به خاطر استفاده آگاهانه از تمثیل و اسطوره (به‌ویژه تموز یا چرخه آدونیس) شناخته می‌شوند، مرتبط دانسته شده است. در اواخر دهه‌های ۵۰ و ۶۰ میلادی، بیروت به مرکز ادبی جهان عرب تبدیل شد؛ فضای باز و چندفرهنگی آن، نویسندگان و روشنفکرانی را از نقاط مختلف جهان عرب جذب می‌کرد. علی‌رغم آشفتگی سیاسی و بی‌ثباتی اجتماعی دهه‌های ۷۰ و ۸۰ میلادی، نویسندگان آن، به‌ویژه نویسندگان زن، به نوشتن ادامه داده‌اند. می‌گویم «به‌ویژه نویسندگان زن» زیرا در این دوره، چیزی پدیدار شده است که تنها می‌توان آن را مکتبی از «ادبیات جنگ داخلی زنان» توصیف کرد که متشکل از نویسندگان داستان و شاعران است. آثار آن‌ها را می‌توان به طور جمعی به مثابه تلاشی برای بخشیدن شکلی مادی و پایدار به وحشت و ویرانی‌ای که آن‌ها را احاطه کرده است، از طریق رسانه‌ی ادبیات، در نظر گرفت. آن‌ها از درون تراژدی‌ای که در آن شرکت دارند - قربانیان و شاید عاملان آن - می‌نویسند. این مضامین در قالب‌ها و اصطلاحات متنوعی - رئالیسم تصویری، نمادگرایی، فانتزی و سورئالیسم - بیان می‌شوند. هدی النعمانی [Huda al-Na'amani]، شاعر متولد دمشق که اکنون ساکن بیروت است، موفق شده است این تجربه را با سبکی شاعرانه و بسیار متمایز بیان کند. در سال ۱۹۷۹ او مجموعه‌ای با عنوان «یادم هست که یک نقطه بودم، یک دایره بودم» منتشر کرد که به دلیل تمامیت موضوعی‌اش، در واقع می‌توان آن را یک شعر بلند تقسیم‌شده به بخش‌های مختلف دانست. این اثر، جریانی پیوسته از تصاویر - مبهم، عجیب و غریب و سورئالیستی، تکه‌تکه و گسسته - است که در جهانی کیهانی به سرعت در حال حرکت است. در مجموعه‌ی «او آن‌جاست، غلتیدن روی یخ» (1982)، او از نمودارها به عنوان بخش جدایی‌ناپذیر از ترکیب هنری

خود استفاده می‌کند تا روابط فضایی و حرکات نمادها و تصاویر خود را به تصویر بکشد. آثار او عمیقاً لحنی مذهبی دارند، زیرا بخش زیادی از نمادگرایی آن‌ها از صوفیان (عارفان مسلمان) و تمایل آن‌ها به اتحاد وجدآمیز با الوهیت گرفته شده است و در پی آن است که با فراتر رفتن از نابودی و مرگ، به وحدت معنوی و رستاخیز برسد. در سال ۱۹۸۲، امیلی نصرالله [Emily Nasrallah]، نویسنده‌ی لبنانی که بیشتر به خاطر داستان‌های نثرش تا اشعارش شناخته می‌شود، «رمانی» با عنوان «این خاطرات» منتشر کرد که بخش اول آن به نثر و بخش دوم آن به شعر نوشته شده است، گویی نویسنده برای بیان احساساتش به آزادی و انعطاف‌پذیری بیشتر زبان شاعرانه نیاز داشته است. این اثر که همزمان شعری عاشقانه، سرودی و مرثیه‌ای برای بیروت است، ترکیبی کلامی از صحنه‌ها و تصاویر روزمره، پیش‌پافتاده و به طرز چشمگیری زیبا، از ظلم و نیکی انسان، از رنج، تحقیر و مرگ است. هیچ بحثی در مورد شعر معاصر لبنان بدون اشاره به دو زن بسیار مهم و بااستعداد، کامل نخواهد بود. این دو زن اگرچه به زبان عربی نمی‌نویسند، اما دائماً هویت لبنانی و عربی خود را تأیید می‌کنند. اتل عدنان [Etel Adnan] شاعر، رمان‌نویس و روزنامه‌نگاری است که عمدتاً به زبان فرانسه و همچنین به زبان انگلیسی می‌نویسد. اگرچه او اشعار عاشقانه‌ای نیز سروده است، اما بیشتر آثار او بُعد سیاسی آشکاری دارند. جبو (1970) و قطار سریع‌السیر بیروت-جهنم (1973) با استفاده از اشارات کتاب مقدس، اسطوره‌ای و تاریخی، نكوهشی تند و تلخ از سیاستمداران و رژیم‌ها و فریادی از خشم نسبت به رنج بشر، به‌ویژه رنج فلسطینی‌ها و لبنانی‌ها هستند. آخرالزمان اعراب (1980) مجموعه‌ای هنری از کلمات و نمادها، پر از درد و خشم است که مبهم و تفسیر آن دشوار است. نادیا توئنی [Nadia Tueni] نیز از سنت فرانسوی‌زبان در لبنان می‌آید و آثار اولیه او تأثیر قوی نمادگرایی فرانسوی را نشان می‌دهد. در دو کتاب اخیر «لبنان. ۲۰ شعر برای یک عمو» (1979) و «آرشیو احساسات جنگ لبنان» (1982)، شاعر به بررسی رابطه شخصی بین فرد و ملت می‌پردازد، ایمان خود را به استعداد

و توانایی لبنان برای تولد دوباره ابراز می‌کند و قدرت و پایداری زنان آن را ستایش می‌کند. در این مقدمه کوتاه بر شعر زنان عرب و زمینه‌ای که در آن نوشته شده است، تنها به چند نویسنده اشاره شده است، کسانی که به نظر می‌رسد سهم آن‌ها در ادبیات خاورمیانه عربی به‌ویژه قابل توجه بوده است. زنان بسیار دیگری نیز در سراسر جهان عرب امروز شعر می‌سرایند. امامیه عباس العماره در بغداد، لایلا علوش در اورشلیم، عایشه الارناوط در دمشق و فوزیه ابوخالد در ریاض، تنها چند نمونه از این زنان هستند. شعر آن‌ها چه از نظر فرم سنتی باشد چه تجربی، چه تمثیلی، عرفانی یا عاشقانه، همگی منعکس‌کننده‌ی دغدغه‌های موضوعی یکسانی هستند. دغدغه‌هایی مانند میل به بازتعریف خود، چه از نظر فردی و چه از نظر جمعی، که همزمان زن و عرب است، و کاوشی در مشکلات و تنش‌های ذاتی چنین وفاداری دوگانه‌ای. شاعران زن معاصر عرب، در آگاهی سیاسی خود و تلاش‌هایشان برای توسعه‌ی زیبایی‌شناسی مناسب، بخشی از یک جنبش ادبی گسترده‌تر هستند که از دهه‌ی ۱۹۵۰ «تعهد» را یک ویژگی مشروع، شاید حتی ضروری، ادبیات معاصر عرب دانسته است. آن‌ها در تلاش خود برای هویت دوگانه، شخصی و سیاسی، دغدغه‌های نویسندگان زن در بسیاری از نقاط جهان در حال توسعه، به‌ویژه در آفریقا و آمریکای لاتین را به اشتراک می‌گذارند. تا همین اواخر، ادبیات عرب تقریباً به طور کامل برای خوانندگان غربی در دسترس نبود؛ در سال‌های اخیر این وضعیت در حال تغییر است، زیرا هم نشر و هم شعر به تدریج به صورت ترجمه منتشر می‌شوند. تا به امروز، یک مجموعه از اشعار زنان در کتاب انگلیسی «زنان هلال حاصلخیز» (ویراستار کمال بولاتا، واشنگتن ۱۹۷۸) منتشر شده است؛ برخی از اشعار زنان نیز در «شعر مدرن عرب» (ویراستار و ترجمه عیسی بولاتا، لندن ۱۹۷۶)، «زنان و خانواده در خاورمیانه: صداهای جدید تغییر» (ویراستار ای. فرنیا، آستین ۱۹۸۵)، «عروسی فلسطینی» (ویراستار و ترجمه ای. ام. المسیری، واشنگتن ۱۹۸۲) و «گلچینی از شعر مدرن عربی» (ویراستاران ام. خوری و اچ. الگار، برکلی ۱۹۷۵) گنجانده شده است.

یادداشت‌ها

۱ - مهجر (عربی: المهجر، یکی از معانی تحت‌اللفظی‌تر آن «پراکندگی عرب») جنبشی مرتبط با جنبش ادبی مهاجران رمانتیسم بود که توسط نویسندگان عرب‌زبانی که در آغاز قرن بیستم از لبنان، سوریه و فلسطین تحت حکومت عثمانی به آمریکا مهاجرت کرده بودند، آغاز شد و در دهه ۱۹۱۰ به یک جنبش تبدیل شد. نویسندگان جنبش مهجر، مانند اسلاف خود در جنبش نهضه (یا «رنسانس عربی»)، با مواجهه شخصی خود با جهان غرب برانگیخته شدند و در تجدید ادبیات عرب مشارکت کردند، از این رو گاهی اوقات از طرفداران آن‌ها به عنوان نویسندگان «نهضه متأخر» یاد می‌شود. این نویسندگان، در آمریکای جنوبی و همچنین ایالات متحده، در واقع در توسعه نهضه در اوایل قرن بیستم نقش داشتند. خلیل جبران به عنوان تأثیرگذارترین «شاعر مهجر» شناخته می‌شود.

۲ - شعر آزاد (عربی: الشعر الحر) موفق‌ترین تجربه وزنی در شعر عربی قرن بیستم بود. ایدئولوژی شعر آزاد در زبان عربی توسط دو شاعر عرب، بودار شکیر السیاب و نازک الملائکه، پس از جنگ جهانی دوم کشف و رواج یافت. آن‌ها به اتفاق آرا از پیشگامان شعر آزاد در زبان عربی محسوب می‌شوند.

نقد داستان کوتاه «مه‌سعید» نوشته‌ی ساحل نوری (به‌همراه متن کامل داستان در انتهای نقد)



منتقد: محمد مروج

اکثر انسان‌های عادی و نرمال در مواجهه با هر پدیده‌ای در پی آن‌اند که با تجزیه و تحلیل معنایش را بفهمند. یعنی با توجه به معلول یا مدلولی که می‌بینند، دنبال دال یا علتش بگردند. به نتیجه رسیدن چنین پروسه‌ای ذاتاً به شخص آرامش می‌بخشد. بر همین اساس، اکثر مکتب‌ها و دکان‌های فکری بشری از این خصلت انسانی (نادانی) سوءاستفاده می‌کنند و راه‌حل‌های مدنظر خود را به خورد پیروانشان می‌دهند. خرافات و اعتقاد به نیروهای نادیدنی و پشت‌پرده که موتیف مقید داستان «مه‌سعید» است، از جمله این پاسخ‌ها هستند. در واقع، مروجان دروغ و نادانی به جای این‌که در بهبود زندگی آدمی نقش مؤثری داشته باشند، با تزریق مسکن‌های جهل و خرافه، بدبختی‌اش را توجیه می‌کنند. در داستان کوتاه «مه‌سعید» با باوری عامیانه مواجهیم: خرافه‌ی حاصل از دیدن جنازه‌ی حواصیل که مساوی است با بدبختی و بدبیاری. این اتفاق، یعنی دیدن حواصیل مرده توسط شخصیت اول داستان یا همان مه‌سعید، چندین بار می‌افتد. دفعه‌ی اول، پلیس به انبار خرابه می‌ریزد و ویسکی و سایر کالاهای موجود در آن را ضبط می‌کند. بار دوم، پدرش در دریا غرق می‌شود و دفعه‌ی بعد، مادر مه‌سعید از غم بوآ و این‌که جنازه‌اش را دریا پس نداد، می‌میرد.

بار آخر هم قایقش حین جابه‌جایی کالا در دام گشت ساحلی می‌افتد. شغل مه‌سعید حمل‌ونقل اجناس غیرقانونی یا به تعبیری قاچاق کالا است. به شخصه روی کار چنین افرادی برچسب قاچاق نمی‌زنم. سوخت‌بر، کولبر، شوتی و مشاغلی از این دست که برای تأمین نیازهای اولیه‌ی زندگی چنین کارهایی انجام می‌دهند، قاچاقچی نیستند. آیا فرصت‌های شغلی خوبی برای‌شان هست و می‌توانند مشاغل بهتری داشته باشند؟ آیا به دلخواه خود به کار پراسترس و خطرناک قاچاق روی می‌آورند؟ واژه‌ها بار معنایی دارند، بنابراین نباید با برچسب قاچاقچی، تمرکز را از بنیان اصلی برداشت و جامعه را گول زد. اصل کاری‌ها جای دیگری‌اند و بدون هیچ خطری سود زیادی می‌برند. پس بهتر است امثال مه‌سعید را همان شوتی یا جابه‌جاکننده‌ی بار بنامیم. حوادث بالا (چندبار دیدن حواصیل) همگی معلول‌اند و مه‌سعید می‌خواهد علت وقوع‌شان را در جسد پرنده‌ی بیچاره که هیچ قدرتی ندارد، بیابد. اما نهایتاً می‌فهمد ریشه‌ی این اتفاقات در دشمنی دوستش «خالوعمید» با او بر سر زنی به نام «زری» نهفته است: خالوعمید گرای انبار را داده، قایق بوآ را خراب کرده و احتمالاً گشت ساحلی را در جریان جابه‌جایی ارگ‌های «شیخ» توسط مه‌سعید گذاشته. برسیم به نام داستان. سعید که از ریشه‌ی سعد بر وزن فعلیل آمده، به معنای سعادت‌مند و خوشبخت است. از آن سو، «مه» هم به معنای ماه ابژکتیو است و هم برج تشکیل‌شده از ۳۰ روز. پس می‌توان دو تأویل از مه‌سعید داشت: یکی قرص ماه خوشبخت و دیگری تاریخ خوش‌یمنی که پسر در آن متولد شده. گارد این نقد از لحاظ محتوا جامعه‌شناسانه است، چون در کنار عناصر داستان، به بررسی و واکاوی چند معضل مهم اجتماعی نیز می‌پردازم. از جنبه‌ی فرمی هم از زاویه‌ی دید یک پسا‌ساختارگرای کلی‌نگر با اثر برخورد خواهم کرد. هر داستان زمینه‌ای (setting) دارد که حوادث و رخدادها در آن شکل می‌گیرند. نویسنده، زمینه را با توجه به مشاهدات عینی و توصیف از طریق زبان برای مخاطب می‌سازد. به عبارت دیگر، زمینه که با مکان و زمان ارتباط دارد، بستری است که اعمال در آن رخ می‌دهند. مخاطب همیشه با توجه به نمادها و نشانه‌های موجود، شخصیت

داستانی را به عنوان یک موجود مادی و عینی مجسم می کند. مثلاً چوبک در «تنگسیر» خصوصیات ظاهری و فکری زارمحمد را طوری می سازد که توجیه کننده کارهای او باشد. زارمحمد قوی و شجاع است و سرنترسی دارد. از سوی دیگر، زندگی در کپر و فقر مادی باعث شده آدم ساده ای باشد که به راحتی سرش کلاه می رود. یعنی نویسنده طوری صحنه را می چیند که حوادث بعدی را بتوان پیش بینی کرد. در کنار زمینه، عنصر دیگری هم هست که در خدمت فضا سازی است: محیط یا اتمسفر (atmosphere) که شامل فضای فکری و ذهنی اطراف شخصیت ها می شود. به بیان دیگر، زمینه در اکثر مواقع عینی و واقعی و غیر قابل تغییر است، در حالی که محیط در ذهن خواننده شکل می گیرد. حال ببینیم این دو مؤلفه در «مه سعید» چگونه اند و آیا در ارتباط با اتفاقات داستان هستند یا نه. زمان داستان بین حال و گذشته تغییر می کند. مهم ترین رخداد زمان حال، تعقیب و گریز پلیسی است، یعنی بالا رفتن آدرنالین، هیجان و استرس. از سوی دیگر، جدال بین خالو عمید و مه سعید یا نوع رابطه ای این دو با زری یا فرار عمید و زری با همدیگر که در زمان گذشته رخ می دهند و مخلوطی از عشق و سکس اند، باز ریتم و زمینه ی تند و تیزی را می طلبد. در همین رابطه، نشانه های زیر را در داستان می خوانیم: هوای گرگ و میش (هم تداعی کننده ی جدال دزد و پلیس و هم اشاره به وضعیت مبهم مه سعید که علت بدبیاری هایش را نمی داند)، گرمی خورشید، دل مه سعید به هم می خورد و رابطه با دریازدگی و نیز بالا آوردن آخر داستان (این قدر هیجان داشته که استفراغ می کند)، جهنم جزیره، صافی دل مه سعید و ارتباطش با دریادل بودن، دست های سیاه و زحمتکش، تابش نور خورشید، ملافه ی سفیدی که روی ارگ ها گذاشته اند (شبیه کفن و ارتباط با مرگ پدر و مادر)، هن هن موتور و خط سفید و پرحباب دنباله ی قایق، مه روی آب، خورشید پشت ابر (در ارتباط با توطئه و دسیسه های عمید)، ساعت دور طلا و شباهتش با خورشید، قاچ دادن موج ها توسط قایق حین فرار، صدای تلق تلق سینه ی قایق وقتی با سرعت در حال فرار است، با چاقو کفن سفید را جردادن، برقع زری (نماد مخفی کاری و نیز ظاهر

دختران جنوبی) و موج بزرگی که دهان مه‌سعید را شور می‌کند. تمامی این نشانه‌ها و تصاویر که بیشتر ابژکتیواند، در ذهن مخاطب فضایی می‌سازند که با درون‌مایه‌ی داستان همخوانی دارد. یعنی زمینه برای آن شور و هیجان روابط بین شخصیت‌های داستانی و نیز حوادثی که هم در حال و هم در گذشته می‌افتد، به خوبی فراهم شده. نویسنده باید دقت کند و مثلاً اگر موتیف داستان درباره‌ی مرگ است، زمینه پر از گرما و نور خورشید و ضرب‌آهنگ و ریتم تند نباشد و بالعکس. پس در این داستان، زمینه و موتیف بر هم منطبق‌اند. اگر اتمسفر کار را هم بررسی کنیم، می‌بینیم لهجه و باورهای محلی به خوبی فضا سازی می‌کنند. تکیه کلام یا اصطلاحاتی مثل «یلا یلا بدو ماشالا»، «ها بروم خلاص»، «خفتی انبار»، «گرید» (گرا یا خبرچینی)، «کار ای خالو عمید کثافته»، «شوتی»، «بوا» و... همگی هم بیان‌گر مکان وقوع داستان هستند و هم به نوعی نماد طبقه‌ی اجتماعی شخصیت‌ها. بنابراین، طبق تجزیه و تحلیل ذکر شده، می‌توان چنین نتیجه گرفت که زمینه و اتمسفر در «مه‌سعید» فضایی ملموس و باورپذیر می‌سازد که در درک بهتر روابط علت و معلولی به مخاطب کمک می‌کند. ساختار داستان یا ساختار روایی، ترتیبی است که در آن رویدادها به صورت آغاز، میانه و پایان در یک رمان یا داستان سازماندهی می‌شود. این مؤلفه مستقیماً بر نحوه‌ی پیشبرد طرح (plot) و چگونگی معرفی نیروهای محرک آن (شخصیت‌ها، موانع، محیط و غیره) در ذهن خواننده تأثیر می‌گذارد. در یک ساختار روایی کاملاً کنترل شده و حرفه‌ای، مخاطب به پاسخ تمام سؤالاتی که در طرح و توطئه یا خرده‌روایت‌ها توسط نویسنده طرح شده، می‌رسد. به عبارت دیگر، ساختار بندی خوب طرح داستان، تجربه‌ی روایی رضایت‌بخشی ایجاد می‌کند و باعث تأویل‌پذیری و چندمعنایی می‌شود. تئوری‌پردازان ادبی تقسیمات بسیار متنوعی از ساختار روایت یا پیرنگ ارائه کرده‌اند که کلی‌ترین‌شان طرح موازی، دایره‌ای، پلکانی، جعبه‌چینی، هرم فریتاگ و منحنی فیشته هستند. زمان در «مه‌سعید» غیرخطی است، چون در کنار طرح و توطئه‌ی اصلی (جابه‌جایی جنس غیرقانونی) با فلاش‌بک و یادآوری خرده‌روایت‌هایی که در گذشته

اتفاق افتاده‌اند، مواجهیم. از سوی دیگر، ساختار روایی «مه‌سعید» موازی (parallel) یا نردبانی است، چون در این نوع ساختار چند روایت مجزا داریم که توسط یک شخصیت، رویداد یا موضوع مشترک به هم مرتبط شده‌اند. البته این‌ها تئوری‌های قطعی و غیرقابل تغییر نیستند. چه بسا یک داستان بر چند ساختار منطبق باشد. این دیگر به منتقد و شیوه‌ی انتخاب و استدلالش بستگی دارد. در «مه‌سعید» دو نوع روایت داریم: اصلی و فرعی. برای بررسی بهتر باید از ساختارشکنی یا واسازی (deconstruction) کمک بگیریم. یعنی روایت را بشکنیم و هرکدام از اجزا را جداگانه بخوانیم.

روایت اصلی به همراه جزئیاتش به این شرح است:

الف) شروع یا کنش رو به افزایش: بار زدن جنس غیرقانونی در قایق برای انتقال به جزیره‌ی هرمز و سپس حرکت کردن و دیدن شوتی‌هایی که در حال بازگشت‌اند.

ب) نقطه‌ی اوج: شخصیت اصلی در دام پلیس می‌افتد و به جای توقف، فرار می‌کند و در همین حال ارگ و ویدیوها را به دریا می‌اندازد. این بخش با تیراندازی از سوی گشتی به پایان می‌رسد.

ج) نقطه‌ی سقوط یا فرود: مه‌سعید زخمی مجبور به توقف می‌شود و وقتی به علت خونریزی و استفراغ نای حرکت ندارد، معمای داستان رمزگشایی می‌شود. یعنی می‌فهمد زری و عمید همدست شده‌اند و با مسموم کردن حوایل‌ها، ابتدا خواسته‌اند پیام تهدیدآمیز برایش بفرستند و سپس ضربه‌شان را زده‌اند. یعنی به پلیس گرا دادند، قایق پدرش را خراب کردند و با شله‌زرد سمی، مادرش را کشتند. در واقع، مه‌سعید بدبیاری‌های خود و اطرافیانش را به نعلب پرنده نسبت می‌داد، چون سطح سواد و فرهنگش پایین بود و نمی‌توانست علت ماجراها را بفهمد. در صورتی که هدف اصلی دسیسه‌ها خودش بود و هر بار از سر شانس و به طور اتفاقی نجات می‌یافت؛ چرت سر ظهر باعث شد در انبار نباشد، پدرش آن روز به جایش به دریا رفت و نهایتاً چون شله‌زرد دوست نداشت، ننه همه‌ی آن را خورد و

مُرد. اگر مه‌سعید از زاویه‌ی دیگری به قضایا می‌نگریست، متوجه می‌شد که برعکس، او آدم خوش‌شانسی است که هر بار از دام جسته و صدمه‌ای ندیده. انسان معمولاً اتفاقات بد را بیشتر به خاطر می‌سپارد. حال اگر قبلش یک رخداد چندین‌بار تکرار شود، مثل مه‌سعید، این دو را به هم ربط می‌دهد و به نتیجه‌ای اشتباه می‌رسد. در صورتی که خوب اگر فکرش را به کار بیندازد، می‌فهمد حواصیل زنده از دخالت در امور زندگی انسان ناتوان است، چه برسد به مرده‌اش! این مسئله به ضعف فرهنگ و آموزش در یک جامعه‌ی توتالیتار بازمی‌گردد. چنین حکومتی عمداً مردمش را در فقر و تنگدستی نگه می‌دارد تا نخوانند، ندانند، فکرشان وسعت نیابد و راحت‌تر سواری دهند. اکنون می‌رسیم به میکروداستانک‌های فرعی که در زمان گذشته رخ داده‌اند و به فهم چرایی رخدادها کمک می‌کنند. این اتفاقات در ساختار نردبانی به موازات روایت یا روایت‌های اصلی پیش می‌روند و دارای نقاط مشترک با آن هستند. به طور کلی، در «مه‌سعید» ۸ خرده‌روایت وجود دارد که به ترتیب زیر در داستان آمده‌اند:

(۱) حمله‌ی پلیس به انبار اجناس قاچاق به خاطر گزارش کسی که هنوز هویتش مشخص نیست.

(۲) اعتراف مه‌سعید نزد دوستش خالوعمید به سکس با زری. عمید عصبانی می‌شود و از همین‌جا بدبیاری‌های مه‌سعید کلید می‌خورد.

(۳) مه‌سعید، زری را جنده‌ی محل خطاب می‌کند و از آنجایی که عمید عاشقش شده، کارشان به دعوا می‌کشد. از لحاظ زمانی، شماره‌ی ۳ ادامه‌ی خرده‌روایت ۲ است، چون در این بخش هم نویسنده تأکید کرده بدبیاری‌ها از همین روز شروع شدند.

(۴) مرگ ناگهانی پدر در دریا و سپس ظاهراً ایست قلبی مادر مه‌سعید در غم غرق شدن بوآ. البته در انتهای داستان مشخص می‌شود ننه مسموم شده و مرگش طبیعی نبوده.

(۵) مه‌سعید حین گفت‌وگو با زری تهدید می‌کند از عمید انتقام می‌گیرد. انگار بو برده گرای انبار را چه کسی داده. با وجود این که مدتی است عمید غیبش زده، اما در این میکروروایت، تئوری فرار همزمان او با زری باطل

می‌شود، چون زری هنوز در جزیره است. شاید می‌خواهند جلب‌توجه نکنند و نقشه‌شان را راحت‌تر پیش ببرند.

(۶) روایت کودکی و بعد جوانی مثلث عمید، سعید و زری. از اینجا مشخص می‌شود زری عاشق سعید شده.

(۷) سرخوردگی زری از عشق به سعید. زری فهمیده مه‌سعید فقط او را برای سکس می‌خواهد. شاید جرقه‌ی همدستی با عمید و انتقام از اینجا خورده شده.

(۸) دیالوگ زری و سعید کنار دریا. حالا زری است که او را طرد می‌کند. همان‌طور که ابتدای نقد اشاره شد، موتیف مقید داستان درباره‌ی خرافات و اعتقادات پوچ است. یعنی یک‌سری اتفاقات تلخ برای کاراکتر اصلی می‌افتد که در ابتدا به خاطر باور مردمان محلی و نادانی خودش، آن‌ها را به مرگ حواصل‌ها مرتبط می‌کند، اما آخر سر می‌فهمد تمام آن‌ها ریشه‌ی واقعی و عینی و انسانی دارند. به عبارت بهتر، روایت‌های فرعی بالا «چرایی» و «چگونگی» طرح‌وتوطئه‌ی داستان را مشخص می‌کنند: چرا زری و عمید برای انتقام به مه‌سعید ضرر و صدمه می‌زنند؟ چون هر دو دلایل قانع‌کننده و منطقی برای تنفر دارند. عمید عاشق زری شده، یک حس کاملاً طبیعی و انسانی. پس وقتی سعید معشوقه را جنده و هرجایی خطاب می‌کند، او در ذهنش نقشه‌ی انتقام می‌کشد. شاید اگر چنین اتفاقی در یک جامعه‌ی مدرن رخ دهد، شاهد این جنگ و جدال‌ها نباشیم، اما مکان داستان ما جزیره‌ای دورافتاده است با مردمی ناموس‌پرست و ارتجاعی. همان‌ها که اگر فقط جلوی‌شان بگویی خواهرت خراب است، بدون تحقیق و پرس‌وجو به او صدمه می‌زنند یا می‌کشند. از سوی دیگر، زری هم وقتی می‌بیند به کسی دل بسته که او را فقط برای ارضای شهوتش می‌خواهد، کینه‌اش را به دل می‌گیرد. در کل، روابط علت و معلولی در «مه‌سعید» به خوبی طراحی شده‌اند، طوری که مخاطب می‌تواند بعد از اتمام خوانش، به پرسش‌هایی که با خواندن متن در ذهنش به وجود آمده، پاسخ دهد. حال در بخش پایانی، با ارائه‌ی چند پیشنهاد، نقد را تمام می‌کنیم. پیشاپیش بگویم با توجه به مطالبی که گفته و تحلیل شد،

«مه‌سعید» در کل داستان خوبی است و وقتی چنین باشد، منتقد دستش باز است تا دقیق‌تر و سخت‌گیرانه‌تر پیشنهاد دهد. بنابراین، این ریزبینی هم به نویسندگان کمک می‌کند تا کامل‌تر بنویسند و هم به مخاطب تا بهتر بخواند. در داستان، بعضی حوادث هستند که رابطه‌ی علت و معلولی محکمی ندارند و می‌شد با اضافه کردن چند جمله، آن‌ها را بهتر کرد. مثلاً چرا خالوعمید عاشق جنده‌ی جزیره شده؟ در شرایط عادی و در یک جامعه‌ی سنتی، بعید است مردی چنین حسی نسبت به روسپی محل داشته باشد، پس بهتر بود نویسنده بیشتر دلیل این عشق را تشریح می‌کرد. اهمیت این تشریح به خاطر این است که مبنا و عامل تمام حوادث داستان از همین‌جا استارت می‌خورد: کینه‌ی عمید از سعید. این حس آن‌قدر قوی است که عاشق می‌تواند به خاطرش قتل کند، پس چنین کاری حتماً دلیل قرص و محکمی می‌خواهد. مثلاً نشان می‌داد عمید از همان کودکی، زری را عاشقانه و تا پای جان دوست داشته و این امر تا جوانی همراهش بوده، طوری که برایش اهمیتی ندارد زری چه کاره است و دیگران درباره‌اش چه می‌گویند. یا خرابکاری قایق مه‌سعید چه بوده که باعث شده با یک موج درهم بشکند و بوآ بمیرد؟ یا ابعاد قایق مه‌سعید چقدر بوده و چند ارگ و ویدیو در آن بار زده‌اند؟ هرچند جایی می‌گوید ۲ ارگ را قربانی کرد یا از ۱۱ تا، فقط ۲ ارگ باقی مانده، ولی بهتر بود از همان ابتدا تعدادشان را دقیقاً می‌گفت. این تعداد و ابعاد در توصیف صحنه‌ی تعقیب و گریز به کار می‌آید، به این شکل که هرچه مدت زمان فرار طول می‌کشد، به همان میزان و به تدریج از تعداد اجناس قاچاق کم می‌شود تا نهایتاً چیزی باقی نماند. یا مثلاً رابطه‌ی بین مه‌سعید و صاحب بار، یعنی شیخ، چگونه است که شیخ می‌گوید اگر به گشتی‌ها برخوردی، نترس، همه‌ی بار را بریز در دریا. دارایی هر کس برایش عزیز است، مگر این که مه‌سعید عزیزتر از جنس قاچاق باشد. می‌شد روی این مسئله هم کار کرد و چند جمله‌ای نوشت. مثلاً شیخ با بوآ بزرگ شده و دوست صمیمی بوده‌اند و اکنون، بعد از یتیم شدن، جان پسر دوست عزیزش از همه‌چیز باارزش‌تر است. از لحاظ محتوا، نویسنده سعی کرده قضاوت نکند و فقط ناظر بی‌طرف

ماجرایها باشد. مثلاً نظری درباره‌ی فضای ضدزن یا مقوله‌ی قاچاق در چنین جوامعی ندهد و مانند کاراکترهای داستانش، برای تحقیر یک زن از واژه‌ی جنده استفاده کند. در واقع، هرآنچه در واقعیت می‌افتد، بیان کرده و نخواست به طرح نظر و افکارش بیش از حد بر طول داستان بیفزاید. به عنوان نمونه، چرا زری کارش به روسپی‌گری کشیده؟ چرا تمام روزنه‌ها برای کسب درآمد یک زن را می‌بندند تا او مجبور شود تنش را بفروشد؟ آیا کارگران جنسی از این کار لذت می‌برند؟ یا چرا در یک مملکت، جان انسان پیشیزی ارزش ندارد، اما وسیله و دستگاه موسیقی حرام است؟ چرا در دوره‌ای برای حمل ویدیو به آدمی شلیک می‌کنند و جانش را که بزرگ‌ترین دارایی هر کس است، تهدید می‌کنند، اما ۱۰ سال بعد ویدیو آزاد می‌شود؟ پس تکلیف کسانی که زندانی یا کشته شده‌اند چه؟ اصلاً چرا به چنین وسایلی آلت می‌گویند؟ یا چرا باید به خاطر یک شیء بی‌جان به آدم جاندار تیراندازی کنند؟ مگر یک ویدیوی فکسنی چه ارزشی دارد؟ پیش‌شرط فرهنگ‌سازی و پرداختن به سؤالات بالا، آزادی است. «مه‌سعید» تا همین‌جایش هم جواب داده و کارش را در مقابله با جهل و خرافه کرده. امیدوارم شاهد روزی باشیم که احترام به شأن و منزلت انسانی بر همه‌چیز ارجح باشد.

داستان «مه‌سعید» نوشته‌ی ساحل نوری «منتشرشده در مجله‌ی بارثاوا/ تابستان ۱۴۰۱»

دم اسکله، سر کج کرده، پا به پای زاویه‌دارش تکیه داده و با پاشنه‌ی پای آزادش ضرب گرفته بود: «یلا یلا بدو ماشالا... یلا یلا بدو ماشالا...» کمی گرمی آمد و سفت چسبید پس سرش، گردن کشید و صاف زل زد به آسمانی که از لای ابرهای گرگ‌ومیشش، خورشید کمین کرده بود و داشت کم‌کم خودش را می‌کشید بیرون. توپ زردی که تیر گرمایش را دوانده بود روی آدم‌هایی که فقط برای سوختن آفریده شده بودند. ضرب‌آهنگ تندتر شد و از صدای مه‌سعید، فقط یلا یلا ریزی توی گوش می‌پیچید. پادوی شیخ، دشداشه را بالا زده و باکس باکس ارگ‌های

یاماها‌ی اصل ژاپن را کف قایق، ورق‌ورق روی هم می‌چید و آن لالوها هم چندتایی ویدیو بغل هم می‌تپاند.
- ها، بروم، خلاص؟
- خلاص.

عجیب توی دلش به هم می‌خورد، سوتی غریب پس سرش می‌چرخید، دست انداخت روی گوش‌هاش، بلکه قطع شود، افاقه نکرد، حس از دست‌ها هم رفته بود. اولین باری که دریا، سر صبحی، نعش حواصل برایش آورده بود، ریخته بودند توی خفتی انبار خرابه و هرچه شیشه ویسکی اصل داشت، دانه‌دانه، انگار که جانش را قبضه کنند، بیرون کشیده و برده بودند. هنوز کمی بخت یارش بود که چرت بعدازظهری، خواب به چشم‌هاش انداخته و روانه‌ی خانه‌اش کرده بود. پلیس‌ها وقتی رسیدند که مرغ از قفس پریده و فقط توانسته بودند بار را ببرند و از صاحب بار، چیزی عایدشان نشده بود. اما گیریم که نبردند، این آدم‌فروشی‌ها سابقه نداشت، اصلاً کس ناکسی نداشتند که گریدشان* را به پلیس‌ها بدهد. همه خودی بودند و نااهلی هم اگر تخم می‌کرد و پیدا می‌شد، خونس حلال بود و جزیره جهنمش. مه‌سعید از همان موقع آشوب بود، آرام نداشت، انگار کسی ته دلش پا روی پا انداخته و مدام نمک لای زخمش فرو می‌کرد و پشت هم هی می‌گفتش: «کار ای خالو عمید کثافته.» همین خش می‌شد و می‌افتاد توی صافی دلی که با خالو داشت. از وقتی که پیشش گفته بود با زری لنگ‌تولنگ شده، قیافه درهم کشیده و کون‌توکون سیگارش خاموش نمی‌شد. بد روزگار، دقیقاً از همان روز هم نحسی آمده و توی زندگیش لنگر انداخته بود. امروز هم بعد حواصل مرده، به شیخ گفته بود: «شیخ، ای بار به دلم نیس. سر صبحی، لب ساحل، حواصل مرده دیدم. شیخ، می‌دونی جرمش چقدره؟ کاری به قاچاقش ندارم، فتوا کردن موسیقی حرومه، آلتش حروم‌تر، ویدیو هم که دیگه حکم محاربه داره، مو هم که همی‌طور خر و گووام* پشت هم می‌زاد.» شیخ هم مالبروی قرمزی برایش گیرانده و چپانده بود بیخ لبش و گفته بود: «ای دریا که کف دسته، روزی پنج بار خصب و تا هرگز می‌کنی، حواصل

مرده دیگه چی چیه؟ جمع کن خودتو.» و بعد هم شاعر شده بود و «ما خود بلای خویشیم، از خود کجا گریزیم» را ته حرف‌هاش سنجاق کرده بود به دل آشوبه‌ی مه‌سعید و دهندش را دوخته بود. گرد دریا را از خود تکاند، حالا جای «یلا یلا بدو ماشالا»، «ما خود بلای خویشیم» روی لب‌هاش می‌جنبید و با دست‌هاش که از زور آفتاب، سیاه و چرویده بودند، ضرب گرفته بود روی رانش و بندری می‌زد. به پادوی شیخ، الی‌اللقائی نصفه‌نیمه گفت و جستی زد روی قایق بی‌لنگری که سرتاتش را کیپ‌تاکپ، بار خوابانده بودند. یکدست و طویل، درست مثل نعل مرده‌ای که با ملافه می‌پوشانند تا قبحش به چشم نگیرد، روی آن‌ها را هم با روکش ضخیم و سفیدی پوشانده بودند. همدل را کشید و تا آنجا که نفس موتور به هن‌هن نمی‌افتاد، گاز داد. قایق خط می‌انداخت به آرامش دریا و پشت سرش، سفیدی پرحبابی جا می‌گذاشت. خورشید که پشت ابرها کمین کرده بود، همان‌جا ماند و ماسید. حالا مه بود که پایین آمده و خود را روی آبی دریا می‌کشید. دوروبرش را پایید، چشم‌هاش را دواند تا بقیه‌ی شوتی‌ها* را بجورد، چندتایی نقطه‌ی سیاه دورش دید که به دقیقه نکشیده، محو شدند. تصویر رفته بود، اما صدای بقیه‌ی قایق‌ها هنوز بود و همین، کمی آب روی آتش آشوبش می‌ریخت. ولی همین که می‌خواست آرام بگیرد، حواصیل مرده می‌آمد و توی سرش می‌نشست. جولان می‌داد، تا لب ساحل می‌رفت و برمی‌گشت، چنگال‌هاش را فرو می‌برد توی مغزش و تمام فگوری‌های* داشته و نداشته‌اش را تازه می‌کرد. آخرین بار به خالو عمید گفته بود: «دردت چیه، مو که دوشش ندارم، مونم مثل همه، فقط می‌خواستم باهاش بخوابم. پ فقط مشکلت مونوم. خو زری خرابه، پول می‌گیره، می‌خوابه، مو چه می‌دونستم تو عاشق جنده‌ی محل می‌شی.» خالو عمید، جی جنده را شنیده‌نشیده، دیگر نفهمید چه شد. وقتی دوزارش قل خورد و به زمین نشست که مه‌سعید درازبه‌دراز، لش روی سنگ‌های ساحل افتاده بود و او هم به سر و صورت خونی‌اش مشت می‌کوبید. بعد هم بی‌این‌که حرفی بزند، از رویش بلند شد، نگاهی به صورتش تف کرد و دست آخر با نفسی نیمه‌جان، دروغ‌گویی حواله‌اش کرد و رفت. رفت و

بعد آن، دیگر هیچ کس ندیدش و عوض او، تا دل‌تان بخواهد، بلا بود و حواصل مرده که از آسمان و زمین برایش می‌بارید. بعد ویسکی‌ها، حواصل دیگری مرد و دریا، شوریده و دیوانه، موج زد به قایق نوی بواش* و وسط آب، جوری دفنش کرد که هرچه لب ساحل طبل زدند، جنازه‌ای بالا نیامد. بعد هم حواصل سوم مرد و ننه از غم بوا دق کرد... شیخ گفته بود: «ای قایق، امکان نداره غرق شه، خواستن تونه بکشن، خرابی زدن به قایق، نمی‌دونستن امروز* بوات قراره جای تو بره دریا.» همه‌چیز این بدببیری‌ها بو می‌داد، اصلاً تقصیر آن زری لکاته و آن عمید کثافت ناپیدا بود که وجود نحس‌شان گره خورده بود به حواصل‌های مرده. اصلاً شاید همه‌شان باهم دست به یکی کرده بودند تا بیایند و برینند به زندگیش. مه، روی دریا سایه‌ای شیارشیار می‌انداخت و به قایق که می‌رسید، نوار پهن سفیدی رویش می‌کشاند. سر خم کرد و نگاهی به ساعت دور طلای اوریشش انداخت، تقریباً نصف مسیر را آمده بود و حالا تا چشم می‌دواند، فقط آب بود و مه سفیدی که از آبی آب هم چیزی برایش باقی نمی‌گذاشت. مه پایین‌تر آمد، گردن کشید به آسمان پی خورشید، نبود. دل داد به صداهای دوروبرش و دنبال صدا را گرفت، نزدیک بود و مثل مته‌ای که بیخ گوشش باشد، غرغر می‌کرد، انگار با شوتی‌های دیگر هم‌راه شده بود. اما یک جای کار می‌لنگید و نفسش را به تپ‌تپ می‌انداخت. صدا از روبه‌رو توی گوشش می‌پیچید و داشت خریقه‌اش را می‌چسبید. چشم انداخت توی مه، رد نور قایق‌هایی را دنبال کرد که نقش می‌انداختند توی سفیدی و صورتش را روشن و تاریک می‌کردند. چرا شوتی‌ها برمی‌گشتند؟ سرش گیج می‌رفت، چیزی توی سرش لق می‌زد. خالو عمید، خالو عمید، چرا برنگشته بود؟ کجا بود؟ آخرین بار به زری گفته بود: «فقط دعا کن برنگرده، مو خو می‌دونم کار او حرومیه، فقط دعا کن به مو ثابت نشه که خونس می‌ریزم.» زری خندیده بود. موج درشتی به قایق زد و یک عالمه شوری در دهانش فرو کرد، به خود آمده‌نیامده، چشم گیراند و از لای مه‌هایی که کورش کرده بود، گشت ساحلی را تشخیص داد، چیزی توی دلش فرو ریخت، سکان را تا ته پیچاند، سر قایق را همان دم برگرداند و تا

آخرین هن قایق، گازاندش. پلیس توی بلندگو نعره می کشید: «بایست.» مه سعید موج را قاچ می داد و دریا را به کوب برمی گشت، سینه ی قایق تلق تلق روی دریا صدا می کرد. نزدیک بودند، خیلی بیشتر از خیلی، آن قدر که یک حواصیل مرده هم افاقه نکند. چاقوی ضامن دارش را از جیب کشید بیرون و یک دستی، سرتاته آلت موسیقی کفن پوش را جری یک سره داد، شکم قایق سنگین بود و باید سبک می شد. پلیس نور می تاباند، نعره می زد و مه سعید ارگ های رویی جلوی پایش را قربانی دریا می کرد. پلیس آژیر می کشید، دریا قربانی بیشتری می خواست، مه سعید لفتش نداد، سر قایق را بلند کرد، کفن سفید روی هوا می رقصید، حالا پرچم سفیدی بود که توی باد تکان می خورد. ارگ های رویی نوک قایق، دانه دانه از بالا به سمتش لیز می خوردند، روی هم می غلتیدند و همین که می خواستند توی سر و صورتش بیایند، شکم قایق را صاف و بقیه ی ارگ ها را هم یک دستی روانه ی دریا کرد. پلیس نعره می کشید: «بایست، بایست.» سرش به زق زق افتاده بود، انگار چیزی تویش خرد می شد و چرق چرق می شکست، مگر جنوب بدون موسیقی ممکن بود. نت ها یکی یکی می آمدند و توی مغزش صدا می کردند، یلا یلا بدو ماشالا، ما خود بلای خویشیم، یلا یلا. برق دریا توی چشمش دایره ای سفید می کشید، سرش پیچ می خورد و خاطراتش مثل فیلمی خش دار جلوی چشمش رژه می رفت. همه شان بچه شده بودند، او، خالو عمید، زری. خالو عمید توپش را کوفته بود به سر زری و او هم گوله گوله اشک می ریخت، ننه دست می کشید به موهایش و می گفت: «یتیم یسیر، گریه نکن ننه با ای چشات، اصن بیخود اسم تونه زری گذاشتن، تو باید لیلا می شدی، انگار ننه ت لیلا فروهره.» بعد هم یک هو زری بزرگ شد و برقع به چشم آمد و توی اتاقش نشست و گفت: «مو تونه دوست دارم.» پلیس دوباره نعره کشید: «بایست، گشت ساحلی.» همه چیز توی سرش به هم می خورد، شیخ سیگارش را توی جاسیگاری تبلیغی مالبرو تپاند، میز را به جلو هل داد و گفت: «گشتی یانه* دیدی، فکر هیچ نکن، همه رو بریز.» قایق هنوز قوت نداشت، ارگ ها جان موتور را گرفته بودند، با طنابی سکان را به دستش زنجیر کرد، نشست کف قایق و

دست انداخت گردن دو ارگ از ارگ‌های ته و آن‌ها را هم تقدیم دریا کرد. قایق تلق‌تلق صدا می‌داد، موج را پس می‌زد و سینه‌جلوآمده، دریا را می‌شکافت، صدا نزدیک‌تر شد، ارگ‌های کف لیز می‌خوردند و تق‌تق به پاهاش کوفته می‌شدند، دست انداخت گردن سه ارگ دیگر و باهم به آب پرت‌شان کرد. پلیس دیگر نعره نمی‌زد. مه‌سعید داد زد: «لخت شو...» زری ماتش زده بود، اشک و ریمل و سرخ‌آب روی گونه‌هایش قاطی شد و شیار چندرنگی روی صورتش کشید، لای هق‌هق بریده‌اش، فین‌فین‌کنان گفته بود: «اصن تو مونه دوس داری یا فقط همین و خلاص؟» مه‌سعید گفته بود: «همین و خلاص، می‌خوای چه کنی؟» و زری رفته بود. حالا صدای تیر بود که مه و دریا را با هم می‌شکافت، مه‌سعید دسته‌ی سکان را گرفت، قایق را پیچ‌پیچ دور خودش تاباند، موج انداخت به جان دریا و آخر که موج‌ها آمدند و دیواری کوتاهی کشیدند دورش، گاز جاننداری به قایق داد و از روی‌شان جست و چند متری به جلو پرتاب شد. باد به چادر نازکش شکم داده و موهایش را کشیده بود تا توی صورتش. مشت‌مشت، خرده‌نان‌ها را برای حواصیل‌ها پرت می‌کرد. دست و پاهایش می‌لرزید، با نوک پا روی سنگ‌های ساحل طوری ایستاده بود که انگار بنا داشت مثل بسنتی فیلم *شعله*، روی شیشه برقصد. میان اشک‌هایش به او گفته بود: «چرا دست از سر مو بر نمی‌داری؟ تونه جون ننه‌ت پی مونه نگیر، مو دارم با عمید می‌روم. تو که مونه دوست نداری، پ چته؟» مه‌سعید داد کشیده بود که به عمید می‌گوید زری خراب است، اصلاً چو می‌اندازد سرتاته‌ی جزیره که زری بغل‌خواب همه بوده. زری کش آمده بود، بعد خندیده بود، آن‌قدر بلند خندیده بود که ترس به جان حواصیل‌ها افتاد و نان‌ها را ول کرده و پریده بودند. پلیس دوباره نعره کشید: «بایست.» از یازده ارگ کف قایق، حالا فقط دو تا برایش مانده بود، بلندشان کرد و آن دو را هم برای ماهی‌ها فرستاد. دیگر شکم قایق خالی بود و از بارش، فقط ویدیوها جا مانده بود و طنابی که گردن میله‌ی اسکله می‌انداخت. نفس موتور چاق شد و دریا، آسمانی که درش پرواز می‌کرد، اما پلیس‌ها ول که نمی‌کردند، تیر می‌پراندند، نعره می‌زدند: «بایست، بایست، گشت ساحلی.» جانی

برایش نمانده بود، توی دلش به هم می خورد، مغزش صوت می کشید، خم شد و تک دستی ویدیوها را هم دانه دانه به دریا انداخت. با هر ویدیو، انگار که تمام فیلم های زندگی اش تکه تکه در آب فرو می رفت. اول لیلا فروهر سینه جنباند و جونی جونوم کنان توی دریا غرق شد و بعد هم بسنتی آمد و روی شیشه هندی رقصید و توی آب فرو رفت، سرش هنوز بیرون دریا مانده بود که زری شد. دلش می پیچید، عدسی سر صبح تا توی گلوش می آمد و برمی گشت، سرش گیج می رفت، موهای زری روی آب می رقصید که عمید پیدایش شد و گفت دروغ گو و بنگ... تیر، همه را پودر کرد. موج زد زیر قایق، دیگر تحملش نکشید، خم شد روی بدنه و توی دریا، هرچه که در شکم داشت را بالا آورد. حالا هر دو خالی بودند و دوباره بنگ... دستش بد می سوخت، بالای سینه اش تیر می کشید، نگاه کرد و دید که تیر سر انگشتش را با خود برده. حالا هرچه داشت و نداشت را ریخته بود. دوباره با قایق، موجی دایره ای ساخت، این بار بیشتر و بیشتر تا جایی که جان داشت، همه را زور کرد و مثل کسی که آتش گرفته و شعله اش به جان همه چیز می افتد، آتش زد به جان قایق و خیلی بیشتر و دورتر از روی موج هایی که خود ساخته بود، پرید. چند دقیقه ای بی این که سر بجنباند، رفت و رفت. دیگر صدای نعره نمی آمد، نورها هم رفته بودند. همه چیز سفید بود، دریا، مه. چشمانش هیچ نمی دید، به خیالش رسید مرده. رد خون با آب های کف قایق، قرمزی کم رنگی می کشید. سکان را ول کرد و همان جا ولو شد. به خودش می لولید، چیزی توی سینه اش می سوخت، گوشش سوت می کشید. پلک هاش روی هم افتاد. آخرین بار ننه، با صدایی که از زور مرگ خش داشت، بعد استفراغی که خون خالی بود، او را کشیده و بیخ گوشش گفته بود: «دیروز زری برامون شله زرد آورد ننه، گف برا تو پخته، می دونستم دوس نداری، همه نو* خوردم.» به بیمارستان نکشید و آخرین تختش شد سینه ی قبرستان، گفتند: «ایست قلبی.» او هم پاش را نگرفت. چرا نفهمیده بود؟ همه چیز توی سرش به هم می خورد، تهمتس به زری، رفتن عمید، حواصیل های مرده ی لب دریا، گرید ویسکی ها، قایقی که به جای او، بوآنه کشت. چرا نفهمیده بود؟ نون

حواصیل‌ها مسموم بود، شله‌زرد مسموم بود. دلش خواست زارزار گریه کند، دلش خواست همان‌جا لباسش را بکند، برود زیر آب. برود آن‌جا و همه‌ی ارگ‌ها و ویدیوها را بجورد. بنشیند پیش ماهی‌ها و یک دل سیر برای حواصیل‌های مرده گریه کند، برای خودش، برای بوآ، برای ننه، برای خالو عمید که غیش زده بود، حتی برای زری...

واژه‌نامه:

گرید: آمار
شوتی: قایق‌هایی که قاچاق می‌برند
بوآ: بابا
تونه: تو رو
اوروز: اون روز
گووآ: گاوها
فگوری: بدبیاری
گشتی‌یانه: پلیس‌های گشتی را
همه‌نو: همه رو

موقعیت نوشته‌های زنان عرب در «گوتیک جهانی» فمینیستی: جنون، مادران و ارواح

روکسان داگلاس [Roxanne Douglas]

دانشگاه وارویک، انگلستان



برگردان: صفورا هاشمی چالشتی

چکیده

این مقاله، روش جدیدی را برای نزدیک شدن به برخی متون فمینیستی معاصر شام (مصر و لبنان) ترسیم می‌کند. با بسط مفهوم «گوتیک جهانی» گلنیس بایرون (Glennis Byron)، «داستان زهرا» (۱۹۸۶) اثر حنان الشیخ، «هزارتوی مریم» (۲۰۰۷) اثر منصوره عزالدین، و «دختر خیاط» (۲۰۱۹) اثر جوماننا حداد را به‌عنوان نمونه‌هایی از رویکرد گوتیک فمینیستی عربی مورد بررسی قرار می‌دهم؛ نمونه‌هایی که به‌عنوان چارچوبی برای نظریه‌پردازی سؤالات مبرمی که فمینیسم در مورد حقوق زنان مطرح می‌کند، عمل می‌کنند.

نویسندگان گوتیک فمینیست عرب، از دوره جاهلیت یا «زمان جاهلیت» به‌عنوان پس‌زمینه‌ی ارجاعی فولکلور برای متونی استفاده می‌کنند که وضعیت زن را در جامعه‌ی مردسالار معاصر تئوریزه می‌کنند. حضور ارواح، جنون، همزادها در قالب روح همزاد و فولکلور همزاد و رویاها، به‌عنوان بخشی از سبک فمینیستی و محلی گوتیک قابل خوانش‌اند.

این سنت گوتیک فمینیستی عرب، که هنوز به رسمیت شناخته نشده است،

در حالی که از بحث‌های مربوط به دولت و ذهنیت‌های پسااستعماری سرچشمه می‌گیرد، از دریچه‌ی روابط زنان با زنان دیگر - به‌ویژه مادران و دختران - به شدت و کثرت تروماهای شخصی می‌پردازد. این مقاله، با تمرکز بر داستان‌های فمینیستی عرب، شکل می‌گیرد تا نشان دهد که چگونه پژوهش‌های فمینیستی می‌توانند از ژانر - به‌ویژه گوتیک - برای ردیابی نظریه‌پردازی فمینیستی هنری در زمینه‌های غیرغربی استفاده کنند.

کلیدواژه‌ها

فمینیسم عرب، رویکرد گوتیک فمینیستی عرب، گوتیک زنانه، فولکلور، گوتیک، فمینیسم بین‌المللی، گوتیک پسااستعماری، فرهنگ زنان

مقدمه

«لرزان پشت در ایستادیم. می‌دانستم که ضربان قلبم با نبض دستش درمی‌آمیزد. دستش را محکم روی دهانم فشار می‌داد. دستش بوی صابون و پیاز می‌داد [...] در تاریکی پشت در که کمی باز بود، پنهان شدیم. صداها، قدم‌ها و صداها، بلند نزدیک‌تر می‌شد، پیش از آن‌که در کاملاً باز شود و نور به داخل اتاق جاری شود، به‌طور غریزی خود را به دیوار پشت در چسبانیدیم و جریانی از ترس در میان‌مان جاری شد. انگار به هم متصل شده‌ایم» (الشیخ، ۱۹۸۶: ۱).

پاراگراف آغازین رمان داستان زهرا (۱۹۸۶) اثر حنان الشیخ، که اغلب به‌عنوان یکی از مهم‌ترین رمان‌های فمینیستی در ادبیات لبنان مورد بحث قرار می‌گیرد، مادر و دختری را در تاریکی در کنار هم پنهان می‌کند، چراکه ترسی مشترک دارند. این قطعه، با استفاده از تصاویری که می‌توانستند از نوشته‌ی ادگار آلن پو برداشته شوند - یعنی دره‌ایی که «باز مانده»، «گام‌هایی» که هر لحظه نزدیک‌تر می‌شوند و نوری که به اتاقی می‌ریزد تا اسرارش را آشکار کند - تداعی‌گر گوتیک است. تصاویر جریان‌ها و سیم‌ها حتی ممکن است لحظه‌ای را تداعی کنند که موجودی

در فرانکشتاین اثر مری شلی (۱۸۱۸) زنده می‌شود.

در پی این تداعی‌ها، استدلال می‌کنم که رمان داستان زهرا، مانند بسیاری از متون غربی که بی‌تردید از آن‌ها به‌عنوان نمونه‌هایی از گوتیک یاد می‌کنیم، در پاسخ به برخی از مسائل فمینیستی لبنان، به شکل مداخله‌ای نظری عمل می‌کند. تله‌های گوتیک، زمانی که در زمینه‌های ادبی فمینیستی عرب به‌کار گرفته می‌شوند، به‌ویژه در پیوند با تاریخ زنان و روابط مادر-دختری در جامعه‌ی مردسالار، چارچوبی برای نظریه‌پردازی پرسش‌های غامض فمینیسم فراهم می‌سازند.

این سنت گوتیک فمینیستی عرب، که هنوز رسمیت نیافته، درحالی‌که از بحث‌های مربوط به دولت و ذهنیت‌های پسااستعماری سرچشمه می‌گیرد، از دریچه‌ی روابط میان زنان، به‌ویژه مادران و دختران، به شدت تروماهای شخصی می‌پردازد.

متن الشیخ مضامینی نادر از تروماهای نسلی، روابط زنانه - به‌ویژه دوگانگی متناقض و رانده‌شدن به سمت پیوند مادر و دختر - جنسیت دوسوگرا، و کاوش در دنیای خصوصی روان فردی را در پس‌زمینه‌ی بحران ملی تئوریزه می‌کند. الشیخ وضعیت زن عرب را در چارچوب جنگ داخلی لبنان (۱۹۷۵-۱۹۹۰) نظریه‌پردازی می‌کند.

همان‌طور که آلیسون راد (Alison Rudd) در بررسی خود درباره‌ی گوتیک پسااستعماری بیان می‌کند، در پس‌زمینه‌ی دولت‌هایی در هرج و مرج، «آن‌چه به‌عنوان ترومای شخصی ناشی از رویدادهای تاریخی پنهان مانده است، می‌تواند در لحظه‌ای نامطلوب آشکار شود تا پیوند بین آن تراژدی شخصی و واقعیت سیاسی گسترده‌تر نمایان گردد» (۲۰۱۹: ۷۳).

جنگ داخلی لبنان، که بر اساس فرقه‌گرایی و با سابقه‌ی اشغال این کشور توسط امپراتوری عثمانی و سپس فرانسه تثبیت شده بود، بیروت را به نسخه‌ای عجیب و غریب از خود تبدیل کرد: «فاسد، تاریک و پر از گذرگاه‌های پنهان» (باتینگ، ۱۹۹۶: ۲).

متن اصلی الشیخ، شخصیت زهرا را - که در عنوان کتاب آمده - در

بخش‌هایی از زندگی‌اش دنبال می‌کند: از درگیری منفعلانه با رابطه‌ی زناکارانه‌ی مادرش (که نمونه‌ای از آن در بند آغازین آمده است)، تا مهاجرت به آفریقا برای زندگی با عمویش که بدرفتاری‌های او به فروپاشی روانی‌اش می‌انجامد، و نهایتاً بازگشت او به لبنان در بحبوحه‌ی جنگ داخلی.

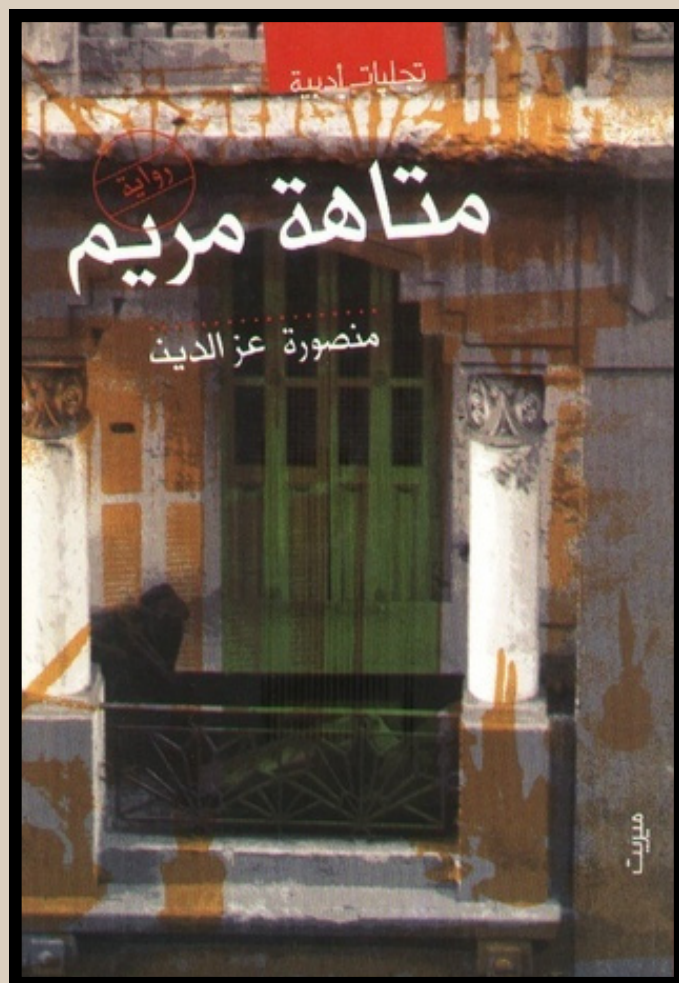
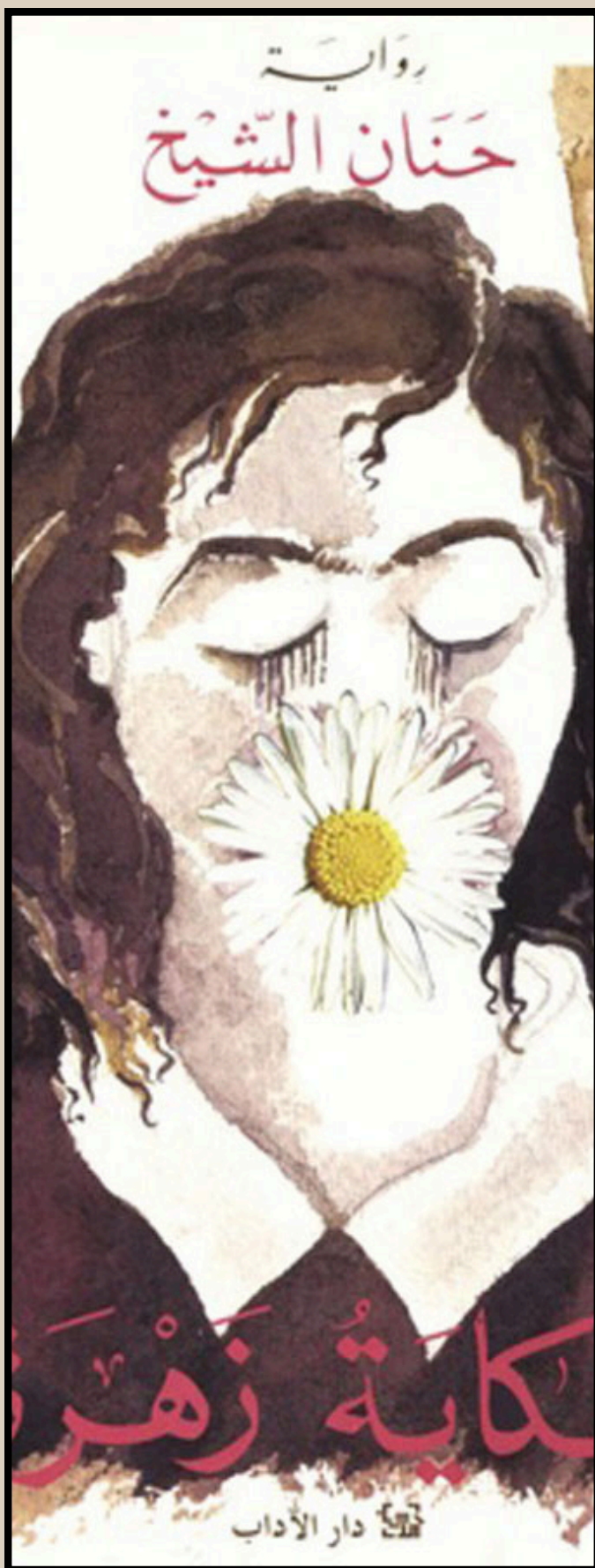
این رمان، زهرا را در مواجهه با تجاوزهای جنسی و اخلاقی متعددی دنبال می‌کند که بهای آن را با تلفات روحی، جسمی و در نهایت، جان خود می‌پردازد.

با استناد به ادعای فرد باتینگ (Fred Botting) مبنی بر اینکه ژانر گوتیک، در عین حال، ژانری از «افراط» است و دست‌کم در پایان، بازگشتی محافظه‌کارانه به هنجارهای ثابت دارد (۱۹۹۶: ۱)، می‌توانیم پیچیدگی‌های زیاده‌روی و دوسوگرایی را در داستان زهرا به‌عنوان بخشی از «رویکردهای فمینیستی و گوتیک» در نظر بگیریم؛ طرحی که از بیان گوتیک غربی درباره‌ی افراط و دوسوگرایی برای کشف مبارزات فمینیستی علیه حذف‌شدن در جهان عرب‌زبان استفاده می‌کند و آن را دگرگون می‌سازد.

مداخلات گوتیک، همان‌طور که باتینگ اشاره می‌کند، معمولاً زمانی پدیدار می‌شوند که «تخیل و تأثیرات احساسی از عقل فراتر رود [...] دوسوگرایی و عدم قطعیت، معنای واحد را مبهم کند» (۱۹۹۶: ۳).

در بخش آغازین داستان زهرا، می‌توانیم چیزهای «ناهیملیچ» را ردیابی کنیم - اصطلاحی برگرفته از فروید برای «بی‌خانمان» یا «ناآشنا» (Freud, [1919] 2003) - جایی که آشنا و ترسناک در نتیجه‌ی نادرستی، ناشی از اشتیاق، به هم می‌رسند.

روایت زهرا در ابتدای داستان، ترس مادرش از افشای رابطه‌ی نامشروع را بازتاب می‌دهد، و لذت حسی زهرا از بوی آشنای «صابون و پیاز» در دست مادرش تحت‌الشعاع قرار می‌گیرد (الشیخ، ۱۹۸۶: ۱). پیوند خوشایند و عاطفی او با مادر، به ترس تبدیل می‌شود.



تصاویر الکتریکی وحشتناک از «جریان ترسی» که زهرا و مادرش را «به هم متصل می‌کند»، پیش‌درآمدی‌ست برای شکست نهایی زهرا و درمان او با شوک‌درمانی (ECT) (الشیخ، ۱۹۸۶: ۱).

چنین درمانی، لحظه‌ی جنون را در رمان نشان می‌دهد - جریانی که زهرا با مادر خطاکار خود در میان می‌گذارد. رابطه‌ی دوسوگرایانه‌ی زهرا با واقعیت، درون متن، مشخصه‌ی رویکرد گوتیک فمینیستی عرب است که در این مقاله بیان می‌کنم.

این رویکرد، گویای تنش با زمینه‌ای است که در آن، تجارب زنان از سوابق تاریخی حذف شده و در کدهای مردسالارانه‌ی شایستگی اجتماعی سرکوب شده است.

اگر افکار، خواسته‌ها و آسیب‌های زنان، به صورت گسترده به رسمیت شناخته نشود، بازنمایی آن‌ها در هنر فمینیستی، آن‌ها را غیرواقعی و غیرطبیعی جلوه می‌دهد. بدون حقایق و تاریخچه‌های معتبر درباره‌ی زندگی زنان، سبک گوتیک نقطه‌ی ورود هنری به جهان حذف‌شده‌ی آن‌ها را فراهم می‌سازد.

این استدلال نشان می‌دهد که برخی از متون فمینیستی معاصر عرب - در این جا، داستان زهرا اثر حنان الشیخ (۱۹۸۶)، هزارتوی مریم اثر منصوره عزالدین (۲۰۰۷) و دختر خیاط اثر جومانا حداد (۲۰۱۹) - را می‌توان به عنوان بخشی از چیزی خواند که گلنیس بایرون آن را «گوتیک جهانی» می‌نامد: سنت گوتیک‌های محلی که بایرون استدلال می‌کند «به طور پیچیده‌ای با شرایط خاص تاریخی [و] با توسعه‌ی اقتصاد جهانی یکپارچه‌تر مرتبط هستند» (۲۰۱۵: ۱).

من این مدل را بسط می‌دهم تا بررسی کنم که چگونه این متون به عنوان بخشی از آنچه سوزان بکر (Susanne Becker) «فرهنگ زنانه» می‌نامد، پدیدار می‌شوند (۲۰۱۷: ۶۷). به طور خاص، رویکرد گوتیک فمینیستی عرب، تله‌های سنت گوتیک اروپایی را به بافت فرهنگی نویسندگان خود پیوند می‌دهد و سبکی بومی ایجاد می‌کند که در خدمت نظریه‌پردازی پرسش‌های فمینیستی عرب است.

این مقاله بررسی می‌کند که چگونه یک رویکرد گوتیک عرب، به تاریخ جاهلیت یا «زمان جاهلیت» اشاره می‌کند و همچنین حضور ارواح، جنون زنان، همزادها و رویاها را در قالب فولکلور و روایت بومی بازخوانی می‌نماید. این نمونه‌ها چارچوبی برای درک این مسئله فراهم می‌کنند که چگونه الشیخ، عزالدین و حداد از ادبیات گوتیک برای نظریه‌پردازی سوالات تبارشناسی و ذهنیت‌های زنانه در جامعه‌ی مردسالار بهره می‌برند. گوتیک، به عنوان ابزاری نظری، به نویسندگان فمینیست عرب زبانی

پرقدرت و قابل انعطاف ارائه می‌کند که با آن می‌توان ستم بر زنان را تئوریزه کرد. فمینیسم در مصر و لبنان - کشورهای که الشیخ، عزالدین و حداد از آن‌ها آمده‌اند و رمان‌های خود را در آن‌جا تنظیم می‌کنند - با استقبالی دوسویه مواجه شده است.

مونا الطحاوی (Mona Eltahawy)، روزنامه‌نگار مصری که اکنون در ایالات متحده زندگی می‌کند، تجربه‌ی شخصی خود از کشف متون فمینیستی را در «کتابخانه‌ی دانشگاه در جده» چنین توصیف می‌کند: «[... آن‌ها] مرا پر از وحشت کردند. فهمیدم که متون فمینیستی به نخی کشیده می‌شوند که همه چیز را از گیر باز می‌کند» (۲۰۱۶: ۲۰).

این درک متناقض از وحشت و کنجکاوی در خاطرات الطحاوی، با حساسیت‌های گوتیک هم‌صداست و ارتباط ویژه‌ای را که فمینیسم با گوتیک دارد نشان می‌دهد: این درک که «حوادث آن‌طور که به نظر می‌رسند نیستند» (باتینگ، ۱۹۹۶: ۱۷۰).

الطحاوی سپس کشف خود را از تاریخ طولانی و غنی فعالیت‌های فمینیستی در مصر توصیف می‌کند و از چهره‌های برجسته‌ای مانند **هدی شعراوی**، **دوریا شفیق** و **نوال السعداوی** نام می‌برد؛ با این حال، او در عین حال انتقاد می‌کند که این درک، وابسته به دسترسی‌اش به تحصیلات دانشگاهی نخبه بوده است (الطحاوی، ۲۰۱۶: ۲۰-۲۱).

یکی از برجسته‌ترین جنبه‌های رویکرد گوتیک فمینیستی عرب، تلاش برای بازیابی دانش و روایت‌های زنان است - چیزی که در تجربه‌ی الطحاوی نیز بازتاب یافته است.

با وجود در دسترس بودن متون و تاریخ‌های فمینیستی، به حاشیه رانده شدن آن‌ها در گفتمان‌های غالب، محققانی مانند **ژان سعید مکدسی**، **نوها بایومی** و **رفیف رضا سیداوی** را به این پرسش سوق داده است که: «آیا جنبش فمینیستی واقعی عرب وجود دارد؟» (xii: ۲۰۱۴).

برای روشن کردن این مسئله، باید گفت که پرسش آنان این نیست که «آیا چیزی به نام فمینیسم عرب وجود دارد؟»، بلکه کتاب ویرایش‌شده‌ای که این پرسش را مطرح می‌کند، توجه را به این نکته جلب می‌کند که اگرچه

پیشرفت‌هایی در زمینه‌ی حقوق زنان در جهان عرب‌زبان حاصل شده، اما نگرش‌های دوسوگرا نسبت به فمینیسم و پرسش‌هایی درباره‌ی چگونگی فمینیست عرب بودن همچنان مسائل مهمی به شمار می‌روند.

در امتداد گفته‌های مکدیسی و همکارانش، مبنی بر اینکه «نگرانی‌ها و مشکلات زنان عرب در مناطق مختلف و در بسترهای فرهنگی گوناگون، به سؤالات نظری ترجمه شده است» (xii: ۲۰۱۴)، من ادعا می‌کنم که ژانر گوتیک، یکی از راه‌های بارز نظریه‌پردازی چنین پرسش‌هایی است.

کفه حنا (Kifah Hanna)، در مطالعه‌ی مهم خود درباره‌ی ادبیات فمینیستی شام، تأکید می‌کند که دانش‌پژوهی باید «استعاره‌های زیبایی‌شناختی را به‌عنوان پدیده‌هایی فرافرهنگی ارزیابی کند، نه صرفاً به‌عنوان شواهدی از انطباق یا عدم‌انطباق نویسندگان با هنجارهای ادبی اروپایی» (۸: ۲۰۱۷).

به باور من، این رویکرد نه‌تنها در به‌رسمیت‌شناختن حق زیبایی‌شناسی برای این متون، بلکه در ارزیابی سهم هنری بدیع آن‌ها در قانون نیز ضروری است. از این منظر است که می‌توانیم گوتیک فمینیستی عرب را شناسایی کنیم؛ گوتیکی که هم‌زمان تأثیرات بومی و جهانی را در شکل‌گیری زیبایی‌شناسی فمینیستی خود به نمایش می‌گذارد.

تأثیرات گوتیک عرب

بایرون استدلال می‌کند که «شواهد فزاینده‌ای از ظهور گوتیک‌های بین‌فرهنگی و فراملی» وجود دارد (2015: 1). گوتیک فمینیستی عرب، ژانر بومی خود است، اما ژانری است که از نزول و جریان تبادل فرهنگی در امان نمانده است. بایرون همچنین خاطرنشان می‌کند که «با این وجود، جهانی‌سازی این استعاره‌های [گوتیک] را دگرگون می‌کند و آشنا نمی‌سازد، زیرا تحرک و سیالیت بیشتر فرهنگ، منجر به ظهور اشکال جدید گوتیک می‌شود» (2015: 3).

به گفته‌ی دایانا والاس [Diana Wallace] و اندرو اسمیت [Andrew Smith]، درگیر شدن خاص زنان با گوتیک باعث درک این فرم می‌شود

که «توسط نویسندگان زن دوباره استفاده و ابداع شده است» (2016: 4، 11). گوتیک فمینیستی عرب به مثابه پاسخی به رویکردهای خاص فمینیستی عرب و تاریخ‌های فرهنگی محلی ظاهر می‌شود و جنبه‌هایی از فرم گوتیک انگلیسی-اروپایی را برای اهداف هنری فمینیستی مناطق شام در بر می‌گیرد.

نویسندگان فمینیست مصری و لبنانی که در اینجا مورد بحث قرار می‌گیرند، به دلیل جهانی‌شدن، و به این دلیل که جهان عرب‌زبان، همانطور که بسیاری از محققان می‌خواهند باور کنیم، کاملاً به روی فرهنگ غربی بسته نشده است، به متون گوتیک انگلیسی-اروپایی دسترسی دارند.

به عنوان مثال، الشیخ در مصاحبه‌های با نیویورک تایمز (2018) اشاره می‌کند که قهرمان مورد علاقه‌ی او «جین ایر» است. بایرون در چارچوب‌بندی مفهوم «گوتیک جهانی» استدلال می‌کند که ژانر گوتیک «زبان آمادهای را برای توصیف هرگونه اضطرابی که ممکن است در جهانی به‌طور فزاینده جهانی‌شده به وجود آید» ارائه می‌دهد (2015: 2). برای ترسیم تأثیرات سبک گوتیک فمینیستی عرب، باید تصدیق کنیم که چگونه ظهور ژانر گوتیک در غرب در طول قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، در کنار نوآوری‌های هنری مشابه در جهان عرب‌زبان در همان دوره توسعه یافت. در این دوره، اروپا ارتباط استعماری زیادی با جهان عرب‌زبان داشت.

در آغاز قرن، مسئله‌ی آزادی زنان با پرسش‌ها و تاریخچه‌های ناسیونالیسم، غرب‌گرایی، و حفظ فرهنگ سنتی در بحبوحه‌ی جهانی‌شدن، از جمله در اولین تکرار آن در آغاز قرن، آمیخته بود (العلی، 2000؛ امین، 1899؛ بادران، 1374؛ الطحاوی، 1395؛ حنا، 2017؛ سلام خالد، 1978).

به گفته‌ی جوزف زیدان [Joseph Zeidan]، در قرن نوزدهم شاهد بودیم که چگونه «ارتباط فزاینده با غرب باعث شد تا روشنفکران عرب، موقعیت زنان عرب را زیر سؤال ببرند» (1995: 4).

اتفاقاً «النهضة» یا بیداری عرب، در اواخر قرن نوزدهم پیدایش شکل رمان

رمان عربی را دید. این تحول تا حدی تحت تأثیر تماس با غرب و امپراتوری عثمانی بود (پاتل، 2013؛ زیدان، 1995). با این حال، سلما خدرا جاییوسی [Salma Khadra Jayyusi] تصریح می‌کند که ظهور شکل رمان در جهان عرب «همچنین به این دلیل بود که زمان ظهور رمان در جهان عرب بود و پاسخی به یک نیاز را نشان می‌داد» (2005: 14).

من استدلال می‌کنم که گوتیک فمینیستی عرب، مسیر مشابهی را دنبال می‌کند. در حالی که این ژانر برخی از جنبه‌های گوتیک اروپایی را در بر می‌گیرد، با این وجود این کار را برای پاسخ به نیازهای هنری خاص فمینیسم در شام انجام می‌دهد.

ما می‌توانیم شجره‌نامه‌ای از گوتیک فمینیست عرب را با توسل به زمینه‌ی بزرگ‌تر تاریخ ادبی زنان عرب ردیابی کنیم. گنوا هایک [Ghenwa Hayek] در مورد «داستان احساسی بیداری عرب» [1] که معمولاً توسط زنان نوشته شده است، می‌نویسد، که همچنین در حدود قرن نوزدهم پدیدار شد و از «رابطه بین احساسات اضطرابی، به‌ویژه ترس، و روایت نثر» استفاده کرد. (2013: 250)

با توجه به اظهارات بایرون مبنی بر ظهور «گوتیک‌های جهانی» در «اقتصاد جهانی یکپارچه‌تر» (2015: 1)، باید به ارزیابی هایک توجه کنیم؛ ارزیابی‌ای مبنی بر این که «داستان احساسی» در جهان عرب‌زبان در «زمانی پدیدار شد که [...] نقش زن در خانه، نه تنها از طریق گفت‌وگوی پویا و فعال بین [...] شهروندان زن و مرد در حال شکل‌گیری بود، بلکه به‌منظور برآورده کردن خواسته‌ها و نیازهای یک بازار جهانی‌شده‌ی فزاینده هم شکل می‌گرفت» (2013: 259).

به این ترتیب، خواندن نوشتار ژانر فمینیستی عرب به‌عنوان نظریه‌پردازی مسائل معاصر و گاهی اوقات دشوار، یک کنش علمی جدید نیست. با این حال، متون ادبی گوتیک در جهان عرب‌زبان در تحقیقات در مورد این ژانر کمتر ارائه شده است.

زمان آن فرا رسیده است که زیبایی‌شناسی فمینیستی شام را ارزیابی کنیم؛ زیبایی‌شناسی‌ای که به اثر هنری – در این مورد، رمان – امتیاز می‌دهد، و

همچنین نویسندگانی مانند الشیخ، حداد و عزالدین را از مبادلات فرهنگ‌های جهانی مستثنی نمی‌کند.

فمینیست‌های عرب بخشی از جهان‌اند و در حال بسط سبک گوتیک، در گفت‌وگو با گفتمان‌های فمینیستی و ادبی جهانی هستند. ما همچنین باید ارجاعات فرهنگی را که نویسندگان فمینیست عرب برای ابداع رویکردی بومی به گوتیک به کار می‌برند، ترسیم کنیم.

باتینگ اشاره می‌کند که «گوتیک اروپایی، یک اصطلاح عمومی و تحقیرآمیز برای قرون وسطی است که [...] ایده‌هایی از آداب و رسوم و اعمال وحشیانه، خرافات، جهل، خیالات گزاف و وحشی بودن طبیعی را به ذهن متبادر کرد» (1996: 21).

سنگ محک تاریخی مشابهی در جهان عرب‌زبان وجود دارد که همان هدفی را دارد که دوره‌ی قرون وسطی برای نویسندگان گوتیک اروپایی و انگلیسی‌زبان ارائه می‌کند. این دوره‌ی تاریخی، جاهلیت پیش از اسلام است که طنین فرهنگی مشابه دوران پیش از روشنگری دارد. اصطلاح «جاهلیت» به معنای «زمان جاهلیت» قبل از گسترش اسلام است، و بنابراین با دوره‌ی قرون وسطی اروپایی، حس ارزش‌های پیش از روشنگری را به اشتراک می‌گذارد.

نوشته‌ها و داستان‌های دوران جاهلیت، حاوی «افسانه‌ها و داستان‌های افسانه‌ای فراوانی است که در آن‌ها جن و موجودات ماوراءالطبیعه، موجودات عجیب و غریب، و وقایع، به شدت حضور دارند» (جیوسی، 1384: 5).

چنین تاریخ و سنت داستان‌سرایی، به نویسندگان فمینیست گوتیک عرب، فولکلور سنتی‌ای می‌دهد که می‌توانند بررسی تاریخ‌های سرکوب‌شده‌ی زنان و اعماق تاریک روان را به آن متکی کنند و از چهره‌های ماوراءطبیعی مانند همزاد برای نظریه‌پردازی واقعیت‌هایی استفاده کنند که در غیر این صورت تحمل آن‌ها بسیار ترسناک است.

به‌عنوان نمونه‌ای از این موقعیت‌نویسی گوتیک و فمینیستی عرب در پس‌زمینه‌ی روایات فولکلور، روایت چندنسلی حداد در دختر خیاط بین



روایت رئالیستی و شعر حرکت می‌کند. لحظه‌ای از سوءاستفاده‌ی جنسی در دوران کودکی، قبل از این‌که واقعاً از زبان افسانه‌ها اتفاق بیفتد، به خوانندگان سیگنال می‌فرستد.

رمان حداد، بازگویی تخیلی چهار نسل زن از خانواده‌ی خودش است و به همین دلیل نمونه‌های ترسناک واقعی را در داستان بازتاب می‌دهد. این قطعه با عباراتی که هم افسانه‌های غربی و هم افسانه‌های عربی را منعکس می‌کند، توضیح می‌دهد که چگونه قانا، دختری کوچک، به جنگل می‌رود: دخترک اشاره می‌کند که «امروز اولین روز بهار است و من دامن قرمز جدیدم را پوشیده‌ام» (حداد، 2019: 157).

قانا تعریف می‌کند که چگونه جیب‌هایش را با سنگ‌هایی پر کرده است و «در راه رفتن به جنگل پشت سرم پرت کردم [...] [تا] به راحتی راه بازگشت به خانه را پیدا کنم، درست مثل الاصبیه [بندانگشتی]» (حداد، 2019: 157).

دامن قرمز او «کلاه قرمزی» را تداعی می‌کند، و پاورقی مشخص می‌کند که «الأصبیه» معادل عربی بندانگشتی، شخصیت افسانه‌ای است (حداد، 2019: 157).

این تداعی‌ها نشان می‌دهد که قانا، راوی، بسیار در خطر است. وقتی جدو امین، پدربزرگ دوست‌اش، می‌گوید: «این دامن جدید؟ چقدر بهت می‌اد!»

(حداد، 2019: 158)، آیا خواننده ممکن است «عصبی» شود؟ زیرا بازتابی از زیر و بم‌های جنسی مبادله‌ی کلاه‌قرمزی با گرگ است که شاید با تجارب خود خوانندگان طنین‌انداز شود. قانا سپس نقل می‌کند که چگونه جدو امین در آن روز شروع به آزار جنسی او کرد و نتیجه می‌گیرد: «بابا، تو اشتباه کردی. غول‌ها واقعی هستند» (حداد، 2019: 160).

این صحنه نشان می‌دهد که چگونه امر واقعی و غیرواقعی، به‌طور متناقضی در هنگام ضبط و بازگویی روایت‌های زنان از طریق حالت گوتیک، در هم تنیده می‌شوند.

«هزارتوی مریم» اثر عزالدین نیز سنت‌های داستان‌سرایی عربی را به سبک هزار و یک شب تداعی می‌کند. عکس‌های قاب کوتاه، تاریخچه‌ی خانوادگی قهرمان اصلی را به شیوه‌هایی سوررئال و ماوراءطبیعی، در برخی موارد تلخ، و یادآور سبک شفاهی داستان‌گویی در هزار و یک شب‌ها بازگو می‌کنند. قاب آغازین در هزارتوی مریم با «داستان این‌گونه پیش می‌رود که» آغاز می‌شود، و با یادآوری سنت «خانه‌ی اجدادی» در خلاصه‌ای از گوتیک مدرن اثر جوآنا راس [Joanna Russ] (1973: 667؛ تأکید در اصل) بیان می‌کند که چگونه ال‌تاگی، پدربزرگ مریم، «چندین تکه گوشت آورد، آن‌ها را روی تکه‌های مختلف زمین پراکنده کرد و سپس نقطه‌ای را انتخاب کرد که برای طولانی‌ترین زمان از فاسد شدن گوشت جلوگیری می‌کرد» تا تصمیم بگیرد که کجا باید خانه‌ای را بسازد که تبدیل به خانه‌ی اجدادی شود (عزالدین، 2007: 1).

با تکرار ادراکات مشترک داستان‌های گوتیک آمریکایی، که در آن‌ها ساختمان‌ها به‌دلیل اینکه در زمین مقدس ساخته شده‌اند، خالی از سکنه هستند، پایه‌های کاخ ال‌تاگی دارای ویژگی‌های ماوراءطبیعی است. پس جای تعجب نیست که این کاخ یک مکان افراطی است: ال‌تاگی «تا آن‌جا که می‌توانست آن را با سرداب‌ها و راهروها و همچنین سالن‌های بزرگ پر کرد... و بالکن‌های وسیع» (عزالدین، 2007: 1).

خلاصه‌داستان با ذکر این نکته پایان می‌یابد که ال‌تاگی «برای کسانی که سینه‌ی حساسی دارند به نفرین تبدیل شده و باعث می‌شود که آن‌ها بریده‌بریده نفس بکشند» (عزالدین، 2007: 1). این کاخ با هوای طاقت‌فرسا و استفاده‌ی مغشوش و متغیر از فضا، به محل سکونت‌های متعدد و مختل تبدیل می‌شود.

ارواح

به گفته‌ی باتینگ، «خانواده‌ی بورژوایی، صحنه‌ی بازگشتی شب‌آلود است، جایی که رازهای گناهکارِ تجاوزات گذشته و منشأ طبقاتی نامشخص، منبع اضطراب هستند» (1996: 114). در هزارتوی مریم اثر عزالدین، منطبق با اشکال گوتیک، و از طریق پشتوانه‌ی متنی اصلاحات ارضی مصر در سال 1952، که شاهد توزیع مجدد ثروت بود و منابع مالی خانواده هرگز بهبود نمی‌یابد، و با فاش کردن اینکه «یوسف ال‌تاگی یک نام ساختگی بود، اختراع شده بود تا او مانند یک اشراف‌زاده به نظر بیاید»، موقعیت اشرافی خانواده‌ی ال‌تاگی زیر سؤال می‌رود (عزالدین، 2007: 28).

این تاریخچه‌ی خانوادگی آشفته، شجره‌نامه‌ی زنانه‌ی موازی را که در متن ردیابی می‌شود، چارچوب می‌دهد. مریم، قهرمان مرده، در طول رمان سوررئال تلاش می‌کند به یاد بیاورد که مرده است. مادرش، نرگس، با یوسف ال‌تاگی، پدر مریم ازدواج می‌کند و کابوس‌ها در قصر ترسناک او را تسخیر می‌کنند. و سرانجام، سوفیا، مادر یوسف و مادر بزرگ مریم، از سلامت روانی رنج می‌برد و در نهایت کاخ را تسخیر می‌کند.

زنان خانواده‌ی ال‌تاگی یا تسخیر شده هستند یا تسخیر می‌کنند. همان‌طور که باتینگ استدلال می‌کند، شب‌آلود در «حوادث ماوراءطبیعی» گوتیک «...» با نیروها و انرژی‌های یک بُعد طبیعی اسرارآمیز، فراتر از مرزهای خام عقلانیت و تجربه‌گرایی مرتبط است» (1996: 136).

با توجه به اینکه متن در پس‌زمینه‌ی کاهش ثروت و پایین آمدن موقعیت خانواده‌ی ال‌تاگی، که مشخصاً هیچ وارث مردی ندارد، و همچنین مسئله‌ی

تسلیم جنون زنان در خانه‌ی خانواده نوشته شده است، ارواح زن عزالدین خوانشی پیچیده از وضعیت زنان در مصر طبقات بالای معاصر به ما ارائه می‌دهند.

جینا ویسکر [Gina Wisker] اشاره می‌کند که: «زنان همیشه داستان‌های ارواح نوشته‌اند، و فرصتی برای بهبودی، بازبینی و بازپخش می‌دهند. بنابراین، در میان نویسندگان زن معاصر، به‌ویژه آن‌هایی که می‌خواهند نسخه‌های تاریخی محبوب زندگی زنان در گذشته‌های نزدیک‌تر را باز کنند، به همان اندازه محبوب هستند» (2016: 28).

پس عزالدین، برای تصور جایگزینی برای شجره‌نامه‌ی پدری ال‌تاگی، از تعصبات استفاده می‌کند. همان‌طور که دایانا والاس [Diana Wallace] اشاره می‌کند، بسیاری از نوشته‌های گوتیک زنان پیرامون ارواح، مفهوم «زن به‌عنوان «مرده» یا «دفن‌شده (زنه)» را در ساختارهای قدرت مردانه، که او را «شبح‌آلود» می‌سازند، تداعی می‌کنند (2016: 26).

ارواح زن عزالدین ما را دعوت می‌کنند تا به «تاریخ» زندگی سوفیا، نرگس و مریم، که در کنار قاب پدری ال‌تاگی می‌گذرد، فکر کنیم. یوسف ال‌تاگی در همان تصادف اتومبیلی که مریم را می‌کشد، می‌میرد و در هنگام تشییع جنازه‌ی او، «همه از گام‌های سنگین روح سوفیا مبهوت شدند [...] طبق معمول بسیار پر سر و صدا راه می‌رفت [...] اگرچه سوفیا دیوانه شده بود، اما روح او بسیار باهوش به نظر می‌رسید. گام‌های سنگینی به دنبال سر و صدای فریاد به داخل باغ رفتند» (عزالدین، 2007: 17).

ارواح و ارواح سرگردان، در حالی که برای جن‌زده‌ها مضطرب‌کننده‌اند، در این رمان «معمول» هستند (عزالدین، 2007: 17). عزالدین برای نظریه‌پردازی این‌که چگونه تاریخ سرکوب‌شده‌ی زنان عرب در جامعه احساس می‌شود، به این شکل از چیزهای فراموش‌نشده‌ی استفاده می‌کند – همان‌طور که برخی به شکلی غیرممکن «نیروها و انرژی‌ها» را تعریف کردند – که نشان می‌دهد در یک جامعه‌ی مردسالار، داستان‌ها، شجره‌نامه‌ها و حتی روان زنان «فراتر از مرزهای خام عقلانیت»، روایت‌های تاریخ، و مقوله‌های واقعی و غیرواقعی عمل می‌کنند (باتینگ، 1375: 136).

شبح سوفیا حتی با منطق تسخیرشده هم مخالفت می‌کند. عزالدین می‌نویسد که «کاملاً قابل درک بود که روح باید در قصر قدم بزند، اما برای مریم غیرمنطقی بود که حس کند روح او را هر کجا که می‌رفت تعقیب می‌کند»، از جمله به خوابگاه زنان که برای مدت کوتاهی در آن زندگی می‌کرد (2007: 18).

روح سوفیا کاخ را تسخیر نمی‌کند، بلکه خود مریم را آزار می‌دهد. تاریخ جنون سوفیا، و زنی از خانواده‌ی مریم بودن، که سوفیا به شدت با آن‌ها همذات‌پنداری می‌کند، فرصتی را برای «بازیابی، بازنگری و بازپخش» «تاریخی» نشان می‌دهد که به خانه‌ی آبا و اجدادی وابسته نیست، بلکه به مبارزه‌ی روانی مریم (که مسلماً به ارث رسیده است) وابسته است (ویسکر، 2016: 20).

در طول این تعقیب‌ها، مریم «تقریباً از ترس جان می‌داد [...] خود را زیر پوشش پنهان می‌کرد [...] تصویر قدیمی او از سوفیا از ذهنش ناپدید می‌شد و به چیزی تبدیل نمی‌شد جز پاهای عظیمی که صدای توتق می‌داد» (عزالدین، 2007: 18).

تصویر پاهای بزرگ شبح‌مانند، گیج‌کننده است - این که برای روانکاوی آماده است. این مظهر آرام و وحشتناکِ قانون غربی نیست، بلکه بیشتر نمایی غم‌انگیز از پوچ بودنِ سرکوبِ تاریخ زنان است. وزن عظیم ستم و سرکوب موروثی برای مریم، به شکلی بزرگ و سوررئال جلوه می‌کند.

داستان عزالدین حاوی نشانگرهایی از گوتیک است، اما با این وجود شامل عناصری از سوررئال هم هست. واقعاً چرا روح سوفیا به صورت قدم‌های سنگین به سمت مریم ظاهر می‌شود؟ ویسکر اشاره می‌کند که «برای بسیاری که داستان‌هایشان شنیده نشده است، یک حاشیه‌سازی سه‌گانه نیز وجود دارد، یعنی شکل و صدا» (2016: 118).

قابل توجه است که عزالدین کاملاً از قراردادهای گوتیک آگاه است، زیرا او یک داستان کوتاه با عنوان شب گوتیک (2011) منتشر کرد و به دلیل نوشتن همین داستان در موردش گفته شده است که «او ردای ادگار آلن پو را در مصر به دوش دارد» (الدین، 2016).

در هزارتوی مریم، عزالدین این تسخیرهای خانوادگی را به یک ژانر دردرساز مرتبط می‌کند. سوررئالیسم این قطعه ما را وادار می‌کند تا رابطه‌ی روان‌کاوانه‌ی رویکرد گوتیک فمینیستی عرب را با مصادیق جنون در این متون بررسی کنیم. ما ممکن است چنین مواردی را نمونه‌هایی از آنچه ساندرا گیلبرت [Sandra M. Gilbert] و سوزان گوبار [Susan Gubar] توصیف می‌کنند به مثابه‌ی اضطراب‌هایی در نظر بگیریم که نویسندگان را به تصور «طغیان» می‌کشاند و شخصیت‌های آن‌ها را به هیولا‌های بزرگ و قدرتمند تبدیل می‌کند (1979: 86).

از نظر عزالدین، مادر بزرگ دیوانه‌ای که تاریخچه‌ی زنانه‌ی حبس را در خانه و خانواده نشان می‌دهد، در روایت مریم، غرق در حضوری ترسناک و سوررئال و هیولا می‌شود.

جنون

مریم در «هزارتوی مریم» از نزدیک با مادر بزرگش، سوفیا، همذات‌پنداری می‌کند، به‌ویژه در قسمت‌هایی از متن که در آن به دنبال حقیقت مرگ خود است. یکی از این قسمت‌ها از تلاش مریم برای جمع‌آوری اوراق در خیابان و به دنبال اطلاعات می‌گوید، با شرحی این‌گونه که چگونه «او تا اول صبح ناپدید می‌شود [...] او با دسته‌های نعناع و ریحان شیرین و برگ‌های آبدار پهن که از آن‌ها مایعی تلخ و چسبناک می‌تراود برمی‌گشت [...] نرگس او را به اتاق‌اش می‌کشاند و یک قرص خواب به او داد. او با یوسف زمزمه می‌کرد: «مادرت ما را شرم‌نده خواهد کرد» (عزالدین، 2007: 19). دقیقاً «او» در این قسمت چه کسی است، سوفیا یا مریم، مشخص نیست. این قطعه در ابتدا با مریم شروع می‌شود، با این حال منعکس‌کننده قسمت‌های دیگری است که سوفیا در هوای مه‌آلود گیاهانی جمع‌آوری می‌کند و نرگس از «او» به عنوان «مادر» یوسف، یعنی سوفیا، یاد می‌کند. طبق سنت تصویر زمینه‌ی زرد اثر شارلوت پرکینز گیلمن [Charlotte Perkins Gilman] (1892)، ارواح سرگردان و جنون همیشه از یکدیگر قابل تشخیص نیستند. در «کاغذ دیواری زرد» گیلمن، مشخص نیست که به اصطلاح «زنِ کاغذ

دیواری» محصول ذهن آشفته‌ی راوی است یا اینکه او واقعاً مهدکودکی را که راوی در آن محصور شده است تحت تأثیر قرار می‌دهد. در پایان رمان، هویت راوی با هویت «زن کاغذ دیواری» که او را عذاب می‌داد، درهم می‌آمیزد و روایت می‌کند که «فکر می‌کنم باید به پس‌پشتِ الگو برگردم» (گیلمن، 1892: 17). ما می‌توانیم این روایت را به‌مثابه جنون یا تصاحب شبح‌وار بخوانیم، همان‌طور که می‌توانیم متن بالا را به شکل تصاحب مریم توسط سوفیا، یا ذهن شکسته‌ی مریم که تلاش‌های مادر بزرگش را برای کنار آمدن با رابطه‌اش با واقعیت (مرده بودن) هدایت می‌کند، بخوانیم. در این‌جا، دو سوبرژکتیویته و تاریخ زنان در یکدیگر جمع می‌شوند که نشان‌دهنده‌ی سرکوب‌های مکرر تاریخ زنان و چرخه‌ای بودن سرکوب زنان در طول نسل‌هاست.

رویکردهای فمینیستی به گوتیک اغلب شامل شکستن خود است. به گفته‌ی باتینگ، اشکال گوتیکی که در قرن بیستم شکل گرفتند به «از دست دادن هویت انسانی و ازخودبیگانگی، هم از خود و هم از حامل‌های اجتماعی که در آن احساس واقعیت تأمین می‌شود، و [...] ماشینی مضاعف و پراکنده‌ی خشن و روانی» می‌پردازند (1996: 157). این یک رویکرد نظری است که با بسیاری از نوشته‌های فمینیستی گوتیک مشترک است. گیلبرت و گوبار در مطالعه‌ی اصلی خود درباره‌ی نویسندگان زن قرن نوزدهم، دیوانه در اتاق زیر شیروانی (1979)، استدلال می‌کنند که در نوشته‌های زنان قرن نوزدهم، «نویسندگان زن پیوسته برای خود بازگشتی را تصور می‌کنند [...] به دوقلوی مجنون برای "لحظه‌های فرار"» (1979: 85). در «هزارتوی مریم»، مریم به «دوقلوی مجنون» خود، مادر بزرگش سوفیا بازمی‌گردد تا از واقعیت مرده بودن خود فرار کند. واقعیت مرده بودن او در رمان، به خودی خود، غیرواقعی است و بازتابی بالقوه از این واقعیت است که به‌عنوان وارث زن خانواده‌ی ال‌تاگی، هیچ جایگاه روشنی برای او در سنت پدری وجود ندارد. همان‌طور که والاس اشاره می‌کند، «یکی از قوی‌ترین استعاره‌ها در نظریه‌ی فمینیستی، ایده‌ی زن به‌مثابه «مرده» [...] در ساختارهای قدرت مردانه است» (2016: 26). رویکرد گوتیک

فمینیستی عرب همچنین منعکس کننده‌ی این فرضیه‌ی گیلبرت و گوبار است که «خشونت دوگانه» نشان‌دهنده‌ی «میل خشمگین خود نویسنده برای فرار از خانه‌های مردانه و متون مردانه» است، و جنون نشان‌دهنده‌ی عدم انطباق نهایی با مردسالاری (گیلبرت و گوبار، 1979: 85).

رمان حداد چهار نسل از زنان را دربرمی‌گیرد که با عواقب خودکشی یک خاله دست‌وپنجه نرم می‌کنند. حداد می‌گوید که این نتیجه‌ی وحشت‌هایی است که او در جریان نسل‌کشی ارامنه دیده است، از جمله خشونت مبتنی بر جنسیت (2019: 223). در پایان رمان، تعدادی از دختران خیاط با بیماری روانی مبارزه می‌کنند، که در شعری منشور به اوج خود رسیده است که «مادری در ارمنستان در حال رقصیدن دور جسد سه بچه‌اش است، \[...\] سربازان او را از خانه بیرون می‌کنند. اما او به آن‌ها اجازه‌ی این کار را نمی‌دهد \[...\] او همچنان برای آن‌ها لالایی می‌خواند، حتی پس از اینکه سربازان به او تیراندازی می‌کنند» (حداد، 2019: 209). همچنین مشخص نیست که مرزهای بین جنون و ارواح سرگردان به کجا ختم می‌شود و از کجا شروع می‌شود، اما با این‌وجود حداد از این ابهام استفاده می‌کند تا راهی برای عدم انطباق با خشونت تصور کند؛ این‌که جنون و مرگ یک حالت غیرواقعی مقاومت ارائه می‌دهند.

داستان زهرا همچنین خاطرنشان می‌کند که ظلم و حبس زهرا «توسط پدر و مادرش و بیگانگی از جامعه‌ی سنتی و محافظه‌کارش» او را به «جنون» می‌کشاند (عبدو، 2007: 217). شایان ذکر است که در اوج جنون، زهرا هنگام بازگشت به لبنان، جایی که روزها و شب‌ها در «کابوس» محو می‌شود، می‌گوید: «این روزها مرا به مادر و پدرم نزدیک‌تر کرد که به نظر می‌رسد برای اولین بار متوجه شدند که من شبخ نیستم» (الشیخ، 1986). با بازگشت به ادعای والاس، رویکرد گوتیک فمینیستی عرب راهی برای تئوری‌پردازی به الشیخ ارائه می‌دهد که چگونه زنان لبنانی، در پس‌زمینه‌ی جنگ داخلی، در برابر مرگ تصویری خود در جامعه‌ی مردسالار مقاومت می‌کنند.

در داستان زهرا، زهرا چندین حمله‌ی عصبی دارد. یکی از این اپیزودها در

روایت شوهرش، ماجد، نقل می‌شود که هم رفتار غیرمنطقی زهرا را آزاردهنده می‌داند و هم فکر می‌کند که زهرا «در حال حاضر از مراقبت از کودکان ناتوان است» (الشیخ، 1986: 76). این اظهارنظر به‌طور ناگهانی نقشی را که از زهرا انتظار می‌رود در جامعه ایفا کند، نشان می‌دهد، اما من همچنین استدلال می‌کنم که ارتباطی به مادر خودش برای اختلال روانی او دارد و همان‌طور که در مقدمه‌ی این مقاله اشاره شد، زهرا توسط رابطه‌ی مادرش تحریک شده است. این رابطه به خودی خود تجاوزکارانه است، اما خواسته‌ها و نیازهای شخصی مادرش را فراتر از خانواده‌ی پدری نیز بیان می‌کند. پس از آن، روایت، زهرا را دنبال می‌کند که تلاش می‌کند امیال و خواسته‌های خود را حول انتظارات اجتماعی و نیز جریان‌های پنهانی شی‌سازی جنسی به دست معشوقه‌اش مالک، عمویش هاشم، پسرعموی بد اخلاق، شوهرش ماجد و تک‌تیرانداز تثبیت کند. به همین منظور، روایت ماجد حکایت از آن دارد که پس از مرخص شدن زهرا از بیمارستان روانی، برخی از دوستان به ملاقات او می‌آیند و رفتار متغیر او با اشاره به مادرش به اوج می‌رسد. وقتی زهرا «شروع به کشیدن الگوهای خیالی» روی دیوار می‌کند، تقریباً مانند یک کودک در حین بازی تخیلی، شاید با یادآوری کنایه‌های کاغذ دیواری زرد به نوزادی شدن راوی که در مهدکودک گرفتار شده است، هذیان‌هایی می‌گوید (الشیخ، 1986: 76). زهرا سعی می‌کند گل‌ها را در طرح خیالی روی دیوار بگذارد و وقتی گل‌ها ناگزیر می‌ریزند، درخواست چسب می‌کند و می‌گوید: «آیا نمی‌بینی که می‌خواهم عکس مادرم را با گل تزئین کنم؟» (الشیخ، 1986: 76). زهرا در حالت توهم‌آمیز خود بر تصویر مادرش متمرکز می‌شود، به‌ویژه نسخه‌ی ایستا و دلپذیر او که در عکس خیالی ارائه می‌شود. در تلاش او برای تزئین تصویر، از ما دعوت می‌شود که با این واقعیت مخالفت کنیم که شاید اعمال مادرش بود، آن «جریان ترس» محرک، که زهرا را به این لحظه سوق داد، اما با این وجود او مایل است نسبت به مادرش ارادت و محبت داشته باشد (الشیخ، 1986: 1).

پس جنون زهرا در این است که با زنی متجاوز همذات‌پنداری کرده و با او

ارتباط برقرار می‌کند. بعداً در رمان، روایت به صدای خود زهرا بازمی‌گردد، جایی که او جنون خود را می‌شناسد و به یاد می‌آورد: «من آدم آسانی برای کنار آمدن نبودم» (الشیخ، 1986: 108). شاید با بازگویی سنت کاغذ دیواری زرد، که در آن راوی، با تصور اینکه ممکن است از پنجره به بیرون برود، و «به اندازه‌ی کافی می‌داند که چنین قدمی نادرست است» (گیلمن، 1892: 17)، زهرا، مانند راوی گیلمن، با وجود بیماری روانی‌اش، مقید به شایستگی اجتماعی است. جنون در رویکرد گوتیک فمینیستی، وحشتناک است نه تنها به دلیل شکستن خود که باتینگ آن را بیان می‌کند، بلکه به این دلیل که روابط خاص زنان با هنجارهای اجتماعی، به‌ویژه آگاهی از احساسات دیگران، قابل لمس باقی می‌ماند، حتی در حالی که فرد احساس می‌کند احساس خودش در حال از بین رفتن است.

همزاد

نقوش هویت‌های شکسته و تصاحب‌های شبیح‌وار ما را بر آن می‌دارد تا همزاد را در این متون در نظر بگیریم. در فرهنگ عامیانه‌ی عربی، همزاد روح دوقلویی است که همه دارند و باید از آن دلجویی کنند تا مبادا بدخواه شود. باتینگ استدلال می‌کند که در متون ادبی گوتیک، «دوقلو یا همزاد [...] برای ارائه احتمالی وحشتناکتر به مثابه چهره‌های که تهدیدی برای از دست دادن هویت است به کار می‌رود» (1996: 131). در لحظاتی که هویت مریم و زهرا در بحران است، همزاد در «هزارتوی مریم» و در «داستان زهرا» ظاهر می‌شود. هر همزاد منعکس‌کننده بینش باتینگ است که به عنوان «شکل عجیبی از وحشت، همزاد، محدودیتی را ارائه می‌کند که نمی‌توان بر آن غلبه کرد، بازنمایی یک تقسیم درونی و جبران‌ناپذیر در روان فردی» (باتینگ، 1996: 93). ما ممکن است همزاد را به عنوان تصویر آینه‌ای از خود بخوانیم، مثل خواهر دوقلویی که از او می‌ترسیم، و همچنین به‌طور متناقضی به سوی او کشیده می‌شویم. همزاد را نیز می‌توان به عنوان شخصیتی دید که نشان‌دهنده‌ی رابطه‌ی پرتنش سنت فمینیستی عرب با سنت‌های فمینیستی غربی است. همزاد مریم و زهرا از نظر ظاهر و رفتار با

آنها یکسان نیست، اما با این حال جزء مضطرب آنهاست. مذاکره بر سر تفاوت بین خود و همزاد باعث ناراحتی هر دو قهرمان داستان می‌شود. فمینیسم عرب اغلب به غربی بودن متهم می‌شود، و از آنجایی که شبیح فمینیسم غربی، نوشته‌های فمینیستی عرب را فراگرفته، فشاری برای عرب ماندن و «اصیل» بودن وجود دارد (جایوسی، 2005: 13).

زهرا در «داستان زهرا» اولین باری که همزاد را دید به یاد می‌آورد. زهرا در کودکی در گردش با مادرش اشاره می‌کند که به اطراف نگاه کرده و دعا کرده: «خدایا برایم همدمی بفرست تا با او بازی کنم». او به «برکه» نگاه کرد و «ناگهان تصویر دختری را در برکه دید. من خواب نمی‌دیدم. من به دقت به انعکاس خیره شدم، و مطمئناً من نبودم [...] شکل صورت متفاوت بود. و شنیدم که نام من را بر زبان می‌آورد» (الشیخ، 1986: 84-85). این قسمت زمانی اتفاق می‌افتد که مادرش با معشوقش ملاقات می‌کند. ممکن است ملاقات اول زهرا با همزاد همزاداش را به دلیل احساس گناه، شکافی بدانیم که در روح او ایجاد شده است. تجلی همزاد پس از درخواست «همدمی برای بازی با او» را می‌توان از طریق تئوری مرحله آینه‌ای لاکان خوانش کرد که در نتیجه‌ی این خوانش، زهرا خود را از مادرش جدا می‌کند، مادری که دیگر همراه راحت یا همیشگی او نیست، درحالی که مادر رابطه دارد. (الشیخ، 1986: 84). هویت در آینه‌ی برکه، خود ایده‌آل یا بهتر است، و زهرا گناهی را که احساس می‌کند به خود دیگری منتقل می‌کند.

زمانی که زهرا در بزرگسالی به بیروت بازمی‌گردد، همزاد دوباره به دیدار او می‌رود. زهرا نقل می‌کند که «همزاد در گوشه‌ای از اتاق خمیده بود و مرا تماشا می‌کرد» (الشیخ، 1986: 122). این به خودی خود تصویری هولناک است که یادآور ارواح در گوشه‌های تاریک در سراسر ادبیات گوتیک است. بااینحال، شاید به دلیل برآورده شدن درخواست خود برای «داشتن همدم برای بازی»، همزاد در این رویداد تنها نیست:

[او] به همراه مردی وارد شد [...] وزن بدنش با هر فکری که ممکن است خواب بینم در تضاد بود [...] در حالی که از گوشه‌ای به من نگاه می‌کرد، زیر نگاه همزاد احساس می‌کردم از لذت می‌لرزم [...] من نیاز داشتم [...]

تا تسلیم وجد خود شوم، هر چند هنوز از همزادم که در سایه‌ها کمین کرده، آگاه بودم (الشیخ، ۱۹۸۶: ۱۲۳).

چیدمان این صحنه، با همزاد در گوشه‌ای، و مرد فانتومی که وزنش بر زهرا فشار می‌آورد به طوری که زهرا نمی‌تواند حرکت کند، یادآور تابلوی گوتیک هنری فوزلی [Henry Fuseli] به نام «بختک» (۱۷۸۱) است. در «بختک»، زن جوانی توسط یک جوجه‌کشی شبیه غول روی تختش می‌چرخد در حالی که یک اسب سفید از گوشه‌ای تاریک به آن نگاه می‌کند. «بختک» دارای رنگ‌های جنسی و روان‌شناختی است، جایی که در آن احساس «ترس» و تسلیم در برابر لذت وجود دارد (استوارت، ۲۰۰۲: ۲۸۲). گویی همزاد در این‌جا نیابتی برای زهرای کودک است، که به نوبه‌ی خود تجاوزات جنسی مادرش را دوباره به نمایش می‌گذارد. زهرا اغلب زمانی که مادرش رابطه نامشروع داشت، در آن نزدیکی بود. زهرا با استفاده از تصویر آینه‌ای خود، همزاد، به عنوان نماینده، بر حس رها شدن از مادرش تسلط روانی می‌یابد.

از طرف دیگر، می‌توانیم این لحظه را به عنوان صحنه‌ای از خودارضایی تفسیر کنیم که در آن زهرا بر خواسته‌های خود غلبه می‌کند و می‌تواند همزاد شیطان و مرد خیالی را به خاطر برانگیختگی خود سرزنش کند و به این ترتیب خواسته‌های جنسی خود را به همزاد منتقل کند. عبده استدلال می‌کند که این ماجرا را می‌توان «نتیجه‌ی یک همجنس‌گرایی سرکوب‌شده دانست که از زمانی آغاز شد که او مجبور شد مادرش را در روابط جنسی‌اش با معشوقش همراهی کند» (۲۰۰۷: ۲۳۴، یادداشت ۷). رابطه‌ی زهرا با همزاداش (همزادش) مانند رابطه‌ی بین قهرمان زن «گوتیک مدرن» و «زن دیگر» است. به گفته‌ی راس، «زن دیگر دنیوی‌تر از قهرمان زن، زیباتر و آشکارا شهوانی‌تر است. زن دیگر غیراخلاقی است» (۱۹۷۳: ۶۷۰؛ تأکید از متن اصلی). همزاد نمایانگر بخش‌هایی از وجود زهرا است و او را بیشتر با مادر زناکار خود همانندسازی می‌کند و ترس او از این است که او بدل مادر «غیراخلاقی» خود باشد (راس، ۱۹۷۳: ۶۷۰؛ تأکید از متن اصلی).

روایاهای گوتیک

یکی از راه‌های اصلی که گوتیک واقعیت را زیر سؤال می‌برد، از طریق رویاست. رویاها در ادبیات گوتیک فمینیستی عرب فرصتی هستند تا آنچه را که خارج از نظم مردسالارانه‌ی دلالت سرکوب‌شده است، کشف کنند و از «قانون پدرانه»ی استعماری قالب رمان فاصله بگیرند (بکر، ۲۰۱۷: ۶۷). ام. جی. کیستر [M.J. Kister] تاریخچه‌ای از «تعبیر خواب» یا تفسیر خواب را شرح می‌دهد تا حقایق والاتری را که «ممکن است ریشه در نیمه‌ی اول قرن دوم» و «دوران جاهلیت و اسلام» داشته باشند، آشکار کند (۱۹۷۴: ۶۸، ۷۰-۶۹). «تعبیر خواب» ترکیبی از سنت‌های جاهلیت و فلسفه‌های اسلامی حقیقت موهبتی از جانب خداوند است. به گفته‌ی کیستر، «ابن قتیبه»، محقق اسلام از قرن نهم، «رویا را به‌عنوان «نوعی وحی و نوعی پیشگویی» تعریف می‌کند» (۱۹۷۴: ۷۴). مشخص نیست که آیا نویسندگانی که آثارشان در این مقاله مورد بررسی قرار گرفته‌اند، از رؤیای واحد آگاه هستند یا خیر، اما آنچه در اینجا می‌توانیم ببینیم این است که جهان عرب‌زبان با پسرعموهای اروپایی خود در تمایل به کشف انواع خاصی از حقایق از نمادگرایی غنی رؤیاها مشترک است و ژانر گوتیک چارچوبی برای آن ارائه می‌دهد.

از آنجایی که رابطه‌ی دختر با مادر در ترتیبات اجتماعی مردسالارانه‌ی رایج بازنمایی نمی‌شود، به یک اضطراب فرهنگی شرم‌آور یا وحشتناک تبدیل می‌شود. به گفته‌ی لوس ایریگاری، این رابطه «در سایه‌های فرهنگ ما باقی می‌ماند؛ این شب و جهنم آن است» (۱۹۹۱: ۳۵). جولیا کریستوا از نظریه‌ی ژاک لاکان بهره می‌برد و می‌گوید استیلا، آن‌گونه که ممکن است در خواب ببینیم، تلاشی برای بازیابی «اوبژه‌ی میل»، «راز حقیقی» است (لاکان، ۱۹۷۸: ۴۶). بخش عمده‌ای از آثار کریستوا، این «اوبژه‌ی میل» یا «Das Ding» را به‌عنوان تجربه‌ی اساسی و بازنمایی‌نشده بودن در رحم تعریف می‌کند، که ما تلاش می‌کنیم آن را با روابط و ابرژه‌های دیگر جایگزین کنیم (لاکان، ۱۹۷۸: ۹۹).

در «هزارتوی مریم»، رویاها تحت الشعاع رابطه‌ی ترسناک مادر-دختر قرار می‌گیرند. به‌طور خاص، نرگس، مادر مریم، وقتی مریم را باردار می‌شود، دچار نوعی تحقیر یا آشنایی‌زدایی از بدن خود می‌شود که به‌تدریج او را به دیدن خواب مورچه‌هایی که بدنش را می‌خورند، سوق می‌دهد. عزالدین بدن نرگس را به‌عنوان یک او‌بژه‌ی غیرطبیعی افراطی روایت می‌کند که او هیچ کنترلی بر آن ندارد و در واقع «او نمی‌فهمید چه اتفاقی برایش می‌افتد» (۲۰۰۷: ۳۳). احساس رها شدن او توسط بدن خودش، به رویاهای وحشتناک تبدیل می‌شود تا احساسات تابوگونه‌ی رنجش از بارداری‌اش، چیزی که نمی‌تواند ابراز کند، «تحت کنترل» بماند (کریستوا، ۱۹۸۰: ۱۱). نرگس شروع به دیدن خواب «ستونی از مورچه‌های سیاه کوچک که از بازویش بالا می‌رفتند» می‌کند (عزالدین، ۲۰۰۷: ۳۳). در نهایت، «مورچه‌های شرور و منحرف [...] هیچ ردی از خود در خارج از مرزهای فضایی که او اشغال کرده بود، به جا نگذاشتند، گویی از خلأیی با هدفی واحد بیرون آمده بودند که او [...] حتی از تصور آن نیز وحشت داشت» (عزالدین، ۲۰۰۷: ۳۳-۳۴). از یک سو، نفرت ناگفته‌ی نرگس از بارداری‌اش در این خواب به اوج خود می‌رسد، به‌خصوص وقتی که او «گروه کوچکی از مورچه‌ها را در حال تغذیه از سینه‌ی چپش و گروه دیگری را در حال پوشاندن دهانش» می‌بیند، جایی که او معتقد است «بوی شیر در سینه‌هایش مورچه‌ها را جذب می‌کرد» و پوشاندن دهانش، نشان‌دهنده‌ی احساسات خفه‌کننده و غیرقابل بیان او نسبت به بارداری‌اش است (عزالدین، ۲۰۰۷: ۳۴). از سوی دیگر، «خلأ» را می‌توان به‌عنوان خلأ ناشی از «او‌بژه‌ی میل» (لاکان، ۱۹۷۸: ۹۹) تعبیر کرد. نرگس احساس می‌کند که بارداری‌اش «فضایی را که خودش اشغال کرده بود» اشغال می‌کند، که نشان‌دهنده‌ی مصرف بدن واقعی او توسط کودک و حس او از خودش است (عزالدین، ۲۰۰۷: ۳۴).

به گفته‌ی الیزابت گروس، هنگامی که کودک تشخیص می‌دهد که مادر و خودش موجودیت‌های جداگانه‌ای هستند، «کودک دیگر در آن حالت شاد و رضایت‌بخش، که توسط (مادر)-دیگری محافظت و با آن ادغام شده است، نیست.

از این زمان به بعد، فقدان، شکاف و شکافتگی، شیوه‌ی وجودی او خواهد بود» (۱۹۹۰: ۳۵). نرگس در مورد حس مرزهای ازدست‌رفته‌ی خود خواب می‌بیند تا اینکه خودش به یک «فقدان» یا خلأیی که توسط «اوبره‌ی میل» به‌جا مانده، تبدیل می‌شود، یا شاید خودش «اوبره‌ی میل» خودش باشد (گروس، ۱۹۹۰: ۳۵؛ لاکان، ۱۹۷۸: ۹۹). او خواب دید که برهنه در امتداد جاده‌ای تاریک قدم می‌زند [...] و مرزهای تن‌اش توسط مورچه‌های غول‌پیکری که آماده‌ی بلعیدن او بودند، شکل گرفته بود. سپس بدنش که دوباره زیبا شده بود، شروع به تغییر کرد و هر بار شکلی کاملاً بیگانه برای او به خود گرفت. دست چپش را به سمت دهانش برد و شروع به بلعیدن‌اش کرد، بی‌توجه به خونی که از آن جاری بود [...] و در حالی که قلب لرزانش را می‌بلعید، سرعتش را کم کرد تا اینکه ناپدید شد و پشت سر خود گودالی از خون سرخ به‌جا گذاشت که مورچه‌های غول‌پیکر آن را لیسیدند تا اینکه کاملاً ناپدید شد (عزالدین، ۲۰۰۷: ۳۴-۳۵).

در این خواب، مورچه‌ها نمایانگر احساسات ناشی از بارداری او هستند که با بازگشت بدن رؤیایی یا خیالی او به حالت «زیبا»ی قبلی‌اش، اما سپس تبدیل شدن به یک اوبره‌ی «بیگانه» ناشناخته، تشدید می‌شود (عزالدین، ۲۰۰۷: ۳۴-۳۵). واکنش او به بیگانگی از بدنش که در اثر بارداری در خواب ایجاد می‌شود، وحشتناک است و یادآور رؤیای ویکتور فرانکنشتاین در رمان فرانکنشتاین است، جایی که او در مورد الیزابت محبوبش خواب می‌بیند و او را می‌بوسد، قبل از اینکه الیزابت به مادر مرده‌اش تبدیل شود (شلی، ۱۸۱۸: [۲۰۰۸: ۳۹]). در هر دو متن، این خواب به‌عنوان راهی برای کشف احساسات پنهان گناه عمل می‌کند که به‌عنوان وارونگی‌های تابو از نظم اجتماعی آشکار می‌شوند. در برخی از خوانش‌های رؤیای فرانکنشتاین، جایگزینی الیزابت توسط مادر فرانکنشتاین در آغوش او، نشان‌دهنده‌ی میل پنهان زنای‌بامحارم به مادر یا جستجوی بازگشت به پیوند اساسی مادر-فرزند است. در «هزارتوی مریم»، نرگس بدن خودش را می‌خورد، درست برعکس اینکه بدنش توسط بارداری‌اش مصرف می‌شود. حتی وقتی هیچ بدنی باقی نمانده بود، مورچه‌ها خونِ به‌جا مانده را «لیسیدند» تا اینکه

همه‌اش تمام شد» (عزالدین، ۲۰۰۷: ۳۴-۳۵).

در نهایت، این رویا پس از زایمان به «کابوسی» تبدیل می‌شود که در آن نرگس، مریم نوزاد را در آغوش می‌گیرد:

و او را با یک جرعه ببلع، و خود او را به گورستانش تبدیل کن. او از فکر بلعیدن نوزادش وحشت داشت، اما در عین حال از این فکر که شکمش دوباره از او پر شود نیز وحشت داشت. آیا این به معنای آن بود که او دوباره در معرض تجربه‌ی دردناک زایمان قرار می‌گرفت؟ آیا به این معنی بود که دخترش به دست او می‌مرد؟ (عزالدین، ۲۰۰۷: ۳۵).

این رویا مرزهای بین زندگی و مرگ، بین منطق و غیرمنطقی بودن را در هم می‌ریزد. بدن او به‌مثابه مادری که می‌تواند «زایمان را تجربه کند»، به مکانی برای حیات‌بخشی تبدیل می‌شود، اما در عین حال بدن او یک «گورستان» است (عزالدین، ۲۰۰۷: ۳۵). این رویا به‌طور متناقضی هم انحراف از نظم طبیعی و هم نمایانگر ترس‌های واقعی نرگس از فرزندآوری است. این نشان‌دهنده‌ی حس چرخه‌ای اجتناب‌ناپذیر بین نسل‌های زنان است — اینکه بدن نرگس در معرض تبدیل شدن به ظرفی از زندگی و مرگ، فراتر از کنترل یا میل او است.

اگرچه عزالدین نویسنده‌ای دیاسپورایی نیست، السمان [Al-Samman] استدلال می‌کند که تصاویر مشابه «گورستان» در متون دیاسپورایی می‌تواند «جذابیت و دوگانگی تسخیر دیاسپورایی، و کشف «گورستان» خاطرات را بیان کند» (۲۰۱۵: ۱۰۳). برای السمان، این نشان‌دهنده‌ی رابطه‌ی حل‌نشده با وطن است؛ با این حال، به نظر من در این جا می‌توانیم فقدان مشابهی از حل‌وفصل را همراه با «یادآوری» آنچه در این متون سرکوب شده است، شناسایی کنیم. متون گوتیک فمینیستی عرب نه تنها از رویاها برای وارونه کردن نظم نمادین مردسالارانه، بلکه برای «[کشف] «گورستان» حافظه»

استفاده می‌کنند (السمان، ۲۰۱۵: ۱۰۳).

در «داستان زهرا»، زهرا می‌تواند «به یاد بیاورد» که مادرش قبل از تولد خودش سقط جنین کرده است. اگرچه این بخش، رویایی نیست که در طول یک دوره خواب اتفاق بیفتد، اما بخش قبلی شامل اشارات متعددی به خواب و رؤیا است؛ اینکه پدرش «رویای» فرستادن برادرش برای تحصیل در آمریکا را داشت، مادرش وانمود می‌کرد که برادرش وقتی تا دیروقت بیرون بود «خواب» است و اینکه احمد از مادرشان «وقتی خواب بود» دزدی می‌کرد (الشیخ، ۱۹۸۶: ۲۰). الشیخ درباره‌ی این «خاطره» می‌نویسد:

بین ما [زهرا و برادر بزرگ‌ترش] یک جفت دوقلو، دختر و پسر، وجود داشت که بعد از سقط جنین توسط مادرم، برای مدت کوتاهی در یک ظرف سوپ چینی زندگی می‌کردند [...] یادم می‌آید همسایه‌ها برای استقبال از مادرم به اتاق خواب هجوم آوردند [...] «چرا سقط جنین پشت سقط جنین؟» [...] او نمی‌خواست از پدرم بچه‌دار شود (الشیخ، ۱۹۸۶: ۲۰).

حضور همسایه‌ها و سؤال‌های آن‌ها نشان می‌دهد که زهرا درک می‌کند که بدن زنان و تمایلات جنسی آن‌ها برای اظهار نظر عمومی در دسترس است. او همچنین خاطرنشان می‌کند که تمایل مادرش برای بچه‌دار نشدن با پدرش توسط بدن‌اش آشکار می‌شود. متن به سرعت به زمان حال می‌رود، جایی که زهرا نسبت به عموی شهوت‌پرست خود احساس «انزجار و ترس» می‌کند (الشیخ، ۱۹۸۶: ۲۱). با توجه به اینکه زهرا تا این مرحله از زمان، خود دو سقط جنین داشته است، او در حال استیلا بر شرم خود از سقط جنین‌هایش، در کنار ترس از عمویش و عواقب احتمالی شهوت هنوز ارضاننده‌ی او به عنوان نماینده‌ی نمادین بدن مادرش است.

این دوگانگی نمادین نسبت به بدن باردار در خواب، توسط کودکان در این بخش‌ها نیز تجربه می‌شود. در کتاب «دختر خیاط»، کایه، پس از جدایی از مادرش و متعاقباً به فرزندپذیری پذیرفته شدن، کابوس‌های مادری مرموز در

فضای غار- رحم او را آزار می‌دهد:

[او] کابوس مکرری می‌دید و در آن خودش را در حال فرو رفتن در چاه مادر بزرگش می‌دید. ارواح او را می‌گرفتند و به غاری فرعی می‌بردند و مادرش [...] کنار پسری [...] بود که درست مثل خودش موهای قرمز داشت. خیلی زود متوجه می‌شد که آن زن مادر واقعی‌اش نیست. او [...] دست‌های سیاهی داشت، انگار از قیر ساخته شده بودند. او آن دست‌ها را دور گردن کایه می‌انداخت و شروع به فشار دادن می‌کرد (حداد، ۲۰۱۹: ۴۱).

کایه با جستجوی ناخودآگاه بازگشت به رحم، آسیبی را که هنگام اسارت و آزار و اذیت او و مادرش توسط ارتش عثمانی در نسل‌کشی ارامنه در سال ۱۹۱۵ تجربه کرد، پردازش می‌کند. کایه «در چاه مادر بزرگش» فرو می‌رود، دریچه‌ای یونیک که به سرزمین اجدادی‌اش در ارمنستان گره خورده است، سرزمینی که اکنون دیگر هرگز نمی‌تواند به آن بازگردد، که این نیز مشابه میل به بازگشت به لحظه‌ی ذاتی تولد است (حداد، ۲۰۱۹: ۴۱).

اگر غار را در خواب کایه به‌عنوان نمادی از رابطه‌ی ذاتی با مادر یا بودن در رحم مادر تفسیر کنیم، فضا برای کایه زمانی وحشتناک می‌شود که این فضا را با برادرش، اصلان، که پدر او یک ژنرال عثمانی بود و به مادرش تجاوز کرده بود، به اشتراک می‌گذارد. اصلان، با «موهای قرمز» خود، ویژگی‌ای که او منحصرأ با اصلان و نه با خواهر و برادرهای مشروع خود به‌صورت مشترک دارد، بدل ترسناک اوست (حداد، ۲۰۱۹: ۴۱). او نمایانگر استبداد نیروهای ژئوپلیتیکی است که او را در وهله‌ی اول از مادرش جدا کردند، اما علاوه بر این، پیامدهای جنسیتی خشونت استعماری را برجسته می‌کند، جایی که حتی بدن مادرش، که او به آن احساس نزدیکی می‌کند، توسط یک خارجی معروف اشغال شده است. مادر کایه به یک بدل وهم‌آلود تبدیل می‌شود، نه «مادر واقعی او»، که مادر را به‌عنوان مجرای مرگ نشان می‌دهد،

معکوسِ زندگی‌ای که او ابتدا در «غار» رحم مادر دریافت کرد (حداد، ۲۰۱۹: ۴۱). به عبارت دیگر، مادرِ همزاد و حضور بدلِ کایه، اصلان، در این خواب به استعاره‌ای برای «سوژه‌ی دوپاره و شکافته» تبدیل می‌شوند (گروس، ۱۹۹۰: ۱۵)، اما این خواب همچنین نشان‌دهنده‌ی سرکوب تاریخ زنان در روایت‌های مردسالارانه‌ی غالب، به‌ویژه به‌عنوان پیامدهای درگیری، است.

نتیجه‌گیری

ژانر گوتیک، همان‌طور که بایرون می‌گوید، در واقع «یک زبان آماده» است (۲۰۱۵: ۲)، اما آنچه می‌توان با این زبان در بافت فمینیستی جهانی گفت، هنوز در مورد نویسندگان شامی مانند حنان الشیخ، منصوره عزالدین و جومانا حداد مورد بحث قرار نگرفته است. در حالی که این نویسندگان از مظاهر گوتیک، مانند ارواح و جنون، استفاده می‌کنند، این قراردادهای عمومی را نیز به‌طور مناسب با بافت‌های محلی خود بازسازی می‌کنند تا با مسائلی که بافت‌ها و سنت‌های فمینیستی خود را تحت فشار قرار می‌دهند، مقابله کنند. این مسائل مبهم به این معنا منجر می‌شود که تاریخ زنان گاهی اوقات دفن یا پاک می‌شود؛ و در پاسخ، نویسندگان فمینیست عرب در سنت گوتیک به‌ویژه روابط بین مادران و دختران را نظریه‌پردازی می‌کنند. این نویسندگان فمینیست عرب «ناپیوستگی و بی‌ثباتی» تاریخ‌ها و سنت‌های ادبی را که به‌طور کافی تجربیات زنان را نشان نمی‌دهند، نظریه‌پردازی می‌کنند (سیاق، ۲۰۰۳: ۶). کابوس‌ها، گروتسک، و حس ترس، امکان عمل حیاتی «بازنگری، احیا، بازخوانی» را فراهم می‌کنند (ویسکر، ۲۰۱۶: ۲۲). آثار بررسی‌شده در این‌جا، از طریق پارادوکس گوتیک جاذبه و دافعه، بینشی پیچیده از یک «جریان ترس» تجربی (الشیخ، ۱۹۸۶: ۱) به ما ارائه می‌دهند که تعریف آن دشوار است، اما با این‌وجود، وقتی به‌صورت هنری در متون ادبی فمینیستی عرب ارائه شود، آشنا به نظر می‌رسد.

● رنسانس عربی (عربی: النهضة العربية)، که به‌عنوان «بیداری عرب» یا جنبش روشنگری عرب نیز شناخته می‌شود، وضعیتی فکری و اجتماعی بود که عمدتاً در مصر و سوریه‌ی عثمانی پدید آمد و در طی قرن نوزدهم به دیگر کشورهای عربی مانند بغداد و مراکش نیز گسترش یافت. برخی از مورخان، مانند آلبرت هورانی، آغاز مبارزات رنسانس را سال ۱۷۹۸ و هم‌زمان با حملات ناپلئون بناپارت می‌دانند و برخی دیگر، آن را با ورود ابراهیم پاشا به سوریه در سال ۱۸۳۲ مصادف می‌دانند؛ دوره‌ای که با آغاز جنگ جهانی اول در سال ۱۹۱۴ پایان یافت. رنسانس عربی به ظهور و رشد دوباره‌ی زبان عربی و جلوگیری از انقراض آن انجامید، ادبیات عربی مدرن را در طی قرون معرفی کرد و از طریق انجمن‌های سیاسی، هویت عرب را دوباره احیا نمود. همچنین، این جنبش هویت کشورهای عربی مختلف و رابطه‌ی آن‌ها با دولت عثمانی را به بحث و چالش کشید.

- ۱- عبدو، دیا (2007) «بازتعریف خود ستیزه‌جو در داستان زهرا و کارتاژی‌های فرانک مک‌گینس» اثر حنان الشیخ. زبان‌شناسی ساحل اقیانوس آرام، ۴۲(۲): ۲۱۷-۲۳۷.
- ۲- العلی، نجده (۲۰۰۰) سکولاریسم، جنسیت و دولت در خاورمیانه: جنبش زنان مصر. کمبریج: انتشارات دانشگاه کمبریج.
- ۳- السمان، هنادی (۲۰۱۵) اضطراب حذف: آسیب روحی، نویسندگی و دیاسپورا در نوشته‌های زنان عرب. جنسیت، فرهنگ و سیاست در خاورمیانه. سیراکیوز، نیویورک: انتشارات دانشگاه سیراکیوز.
- ۴- الشیخ، حنان (۱۹۸۶) داستان زهرا. ترجمه پتر فورد. لندن: انتشارات کوارت.
- ۵- امین، قاسم (۱۸۹۹) آزادی زنان: و زن نوین: دو سند در تاریخ فمینیسم مصری. ترجمه اس. سیدهام پترسون. قاهره: انتشارات دانشگاه آمریکایی قاهره.
- ۶- بدران، مارگوت (۱۹۹۵) فمینیست‌ها، اسلام و ملت: جنسیت و ساخت مصر مدرن. پرینستون، نیوجرسی: انتشارات دانشگاه پرینستون
- ۷- بکر، سوزان (۲۰۱۷) اشکال گوتیک داستان‌های زنانه. منچستر و نیویورک: انتشارات دانشگاه منچستر.
- ۸- باتینگ، فرد (1996) گوتیک. اصطلاح جدید انتقادی. لندن و نیویورک، نیویورک: انتشارات روتلج.
- ۹- بایرون، گلنيس (ویراستار) (۲۰۱۵) «مقدمه» در: گلنيس بایرون (ویراستار)، گوتیک جهانی. آکسفورد: انتشارات دانشگاه منچستر، صفحات ۱ تا ۱۰.
- ۱۰- الدین، احمد صلاح (۲۰۱۶) «منصوره عزالدین، حامل ردای ادگار آلن پو در مصر». موجود در: <https://arablit.org/2016/12/19/mansoura-ez-eldin-carrying> (دسترسی در ۲۸ ژوئن ۲۰۱۸).
- ۱۱- الطحاوی، مونا (۲۰۱۶) روسری‌ها و پرده بکارت: چرا خاورمیانه به یک انقلاب جنسی نیاز دارد. لندن: وایدنفلد و نیکلسون.
- ۱۲- عزالدین، منصوره (2007) هزارتوی مریم. ترجمه پاول استارکی. قاهره: انتشارات دانشگاه آمریکایی قاهره.
- ۱۳- عزالدین، منصوره (۲۰۱۱) شب گوتیک. موجود در: <https://granta.com/gothic-night> (دسترسی در ۲۸ ژوئن ۲۰۱۸).
- ۱۴- فروید، زیگموند [1919] (2003) امر غریب. ترجمه دیوید مک‌لینتاک. مجموعه آثار کلاسیک پنگوئن. لندن: انتشارات پنگوئن.
- ۱۵- فوسلی، هنری (۱۷۸۱) «کابوس» [رنگ روغن روی بوم]. مؤسسه هنر دیترویت، میشیگان.
- ۱۶- گیلبرت، ساندرا ام. و سوزان گوبار (۱۹۷۹) زن دیوانه در اتاق زیر شیروانی: نویسنده زن و تخیل ادبی قرن نوزدهم. چاپ دوم. نیویورک، کانکتیکات: انتشارات دانشگاه ییل.
- ۱۷- گیلمن، شارلوت پرکینز (1892) کاغذ دیواری زرد. نیویورک، نیویورک: انتشارات اوپن رود ایترمدیتیشن مدیا.
- ۱۸- گروس، الیزابت (۱۹۹۰) ژاک لاکان: مقدمه‌ای فمینیستی. لندن و نیویورک، نیویورک: انتشارات روتلج.

- ۱۹ - حداد، جومانا (۲۰۱۹) دختر خیاط. بیروت: نوفل، هاچت آنتوان.
- ۲۰ - هانا، کفاح (۲۰۱۷) فمینیسم و زیبایی‌شناسی آوانگارد در رمان شامی: فمینیسم، ملی‌گرایی و رمان عربی. نیویورک، نیویورک و سیکوکس، نیوجرسی: انتشارات پالگریو مک‌میلان اسپرینگر.
- ۲۱ - هایک، غنوا (2013) «داستان‌های تجربی زنانه؛ یا، زندگی کوتاه و شگفت‌انگیز داستان نه: دا سنسیشن». ادبیات خاورمیانه، ۱۶ (۳): ۲۴۹-۲۶۵.
- ۲۲ - ایریگاری، لوس (۱۹۹۱) «مواجهه جسمانی با مادر». در: مارگارت ویتفورد (ویراستار)، خواننده ایریگاری. خوانندگان بلک‌ول. کمبریج، ماساچوست: بازیل بلک‌ول، صفحات ۳۴-۴۶.
- ۲۳ - جیوسی، سلما خضرا (۲۰۰۵) «مقدمه». در: سلما خضرا جیوسی (ویراستار)، داستان مدرن عربی: گلچین. نیویورک، نیویورک و چیچستر: انتشارات دانشگاه کلمبیا، صفحات ۱-۷۰.
- ۲۴ - کیستر، ام. جی. (1974) «تعبیر خواب: نسخه خطی ناشناخته‌ای از عبرة الرویة ابن قتیه». مطالعات شرقی اسرائیل، ۴: ۶۷-۱۰۳.
- ۲۵ - کریستوا، جولیا (1980) قدرت‌های وحشت: مقاله‌ای در باب تحقیر. دیدگاه‌های اروپایی. نیویورک، نیویورک: انتشارات دانشگاه کلمبیا.
- ۲۶ - لاکان، ژاک (۱۹۷۸) اخلاق روانکاوی ۱۹۵۹-۱۹۶۰: سمینار ژاک لاکان، کتاب هفتم. ترجمه دنیس پورتر. نیویورک، نیویورک: انتشارات دبلو. دبلو. نورتون و شرکا.
- ۲۷ - نیویورک تایمز (۲۰۱۸) «حنان الشیخ: از روی کتاب». موجود در: <https://www.nytimes.com/2018/07/05/books/review/hanan-al-shaykh-by-the-book.html> (تاریخ دسترسی: ۶ فوریه ۲۰۲۰).
- ۲۸ - پاتل، عبدالرزاق (۲۰۱۳) جنبش عربی: شکل‌گیری جنبش فکری و انسان‌گرایانه. ادینبورگ: انتشارات دانشگاه ادینبورگ.
- ۲۹ - راد، آلیسون (۲۰۱۹) «گوتیک پسااستعماری در و به مثابه نظریه». در: جرولد ای. هوگل و رابرت مایلز (ویراستاران)، گوتیک و نظریه: همراهی ادینبورگ. ادینبورگ: انتشارات دانشگاه ادینبورگ، صفحات ۷۱-۹۰.
- ۳۰ - راس، جوآنا (1973) «کسی می‌خواهد مرا بکشد و من فکر می‌کنم شوهرم است: گوتیک مدرن». مجله فرهنگ عامه، ۶ (۴): ۶۶۶-۶۹۱.
- ۳۱ - سعید مقدسی، ژان، نوحی بیومی و رفیف رضا صیداوی (۲۰۱۴) «مقدمه». در: ژان سعید مقدسی، نوحی بیومی و رفیف رضا صیداوی (ویراستاران)، فمینیسم‌های عربی: جنسیت و برابری در خاورمیانه. لندن و نیویورک، نیویورک: آی.بی. تاوریس، صفحات xi-xxxvi.
- ۳۲ - سلام خالدی، انباره (۱۹۷۸) خاطرات یک فمینیست عرب اولیه: زندگی و فعالیت‌های انباره سلام خالدی. ترجمه طریف خالدی. لندن: انتشارات پلوتو.

- ۳۳- سایق، رزماری (2003) «جنبش‌های زنان عرب: موضوع متأخر تاریخ». مجله‌
الرائده، ۹-۴: XX(100).
- ۳۴- شلی، مری ([1818] 2008) فرانکشتاین، یا پرومتئوس مدرن: متن 1818.
ویرایش مریلین باتلر. آثار کلاسیک جهان آکسفورد. آکسفورد و نیویورک، نیویورک:
انتشارات دانشگاه آکسفورد.
- ۳۵- استوارت، چارلز (2002) «رویاها و کابوس‌های شهوانی از دوران باستان تا به
امروز». مجله مؤسسه سلطنتی انسان‌شناسی، ۸(۲): ۲۷۹-۳۰۹.
- ۳۶- والاس، دایانا (۲۰۱۶) «ایده تسخیرکننده»: استعاره‌های زنانه گوتیک و نظریه
فمینیستی». در: دایانا والاس و اندرو اسمیت (ویراستاران)، گوتیک زنانه: مسیرهای
جدید. لندن: انتشارات پالگرو مک‌میلان، صفحات ۲۶ تا ۴۱.
- ۳۷- والاس، دایانا و اندرو اسمیت (۲۰۱۶) «مقدمه: تعریف گوتیک زنانه». در: دایانا
والاس و اندرو اسمیت (ویراستاران)، گوتیک زنانه: مسیرهای جدید. لندن: انتشارات
پالگرو مک‌میلان، صفحات ۱ تا ۱۲.
- ۳۸- ویسکر، جینا (۱۳۹۵). داستان‌های گوتیک زنان معاصر: کارناوال، تسخیرشدگی و
بوسه‌های خون‌آشام. لندن: انتشارات پالگرو مک‌میلان.
- ۳۹- زیدان، جوزف (۱۳۷۴). رمان‌نویسان زن عرب: سال‌های شکل‌گیری و فراتر از آن.
آلبانی، نیویورک: انتشارات دانشگاه ایالتی نیویورک.

حنان الشیخ و «داستان زهرا»: نقد ادبی فمینیستی و پست‌مدرن از آزادی به واسطه‌ی جنون



دکتر ریم عطیات
(کالج پرنسس آلیا، امان، اردن)

برگردان: صفورا هاشمی چالشتری

چکیده

این مقاله به بررسی مفهوم آزادی به واسطه‌ی جنون در «داستان زهرا» اثر حنان الشیخ می‌پردازد. در حالی که بسیاری از محققان و منتقدان ادبی خشونت خانگی را در ادبیات و مفاهیم آزادی از طریق تمایلات جنسی در «داستان زهرا» اثر حنان الشیخ بررسی کرده‌اند، تأثیر خشونت خانگی به‌عنوان یک عامل محرک در «داستان زهرا» اثر حنان الشیخ که منجر به آزادی در زمینه‌ی جنون می‌شود، مورد توجه قرار نگرفته است. این مقاله برای بررسی این جنبه‌ها در رمان، از دیدگاه‌های نقد ادبی فمینیستی و پست‌مدرن استفاده می‌کند. این رویکرد ادبی برای برجسته کردن نابرابری جنسیتی بسیار مهم است. رویکرد تحلیلی که در این مقاله دنبال می‌شود، رویکرد تحلیل ریشه‌ای است. این مقاله عمدتاً موضوعات پرتکرار خشونت فیزیکی و جنون را برجسته می‌کند. سپس، مقاله به بررسی محتوای رمان می‌پردازد تا از استدلال در مورد ارتباط بین جنون و آزادی حمایت کند. بنابراین، به سه موضوع اصلی پرداخته می‌شود: انواع خشونت خانگی و تعاریف آن، دیدگاه‌های نظری فمینیستی در رابطه با اقتدار پدرسالارانه، و مفاهیم جنون در رابطه با آزادی در نقد ادبی فمینیستی پست‌مدرن. بحث اصلی در این

مقاله این است که جنون به عنوان ابزاری برای آزادی از اقتدار مردانه و ظلم به زنان مورد استفاده قرار می‌گیرد. از

این‌رو، نیاز به جایگزینی عبارت تکراری «دیوانگی» در داستان «زهر» اثر حنان الشیخ با «عصیان ذهنی علیه کنترل و ظلم مردانه» به وجود می‌آید.

کلیدواژه‌ها

خشونت، اقتدار مردانه، جنون و آزادی

مقدمه

هدف این مقاله بررسی خشونت خانگی فیزیکی است که در رمان «داستان زهر» نوشته‌ی حنان الشیخ (الشیخ، ۱۹۹۵) برجسته شده است. تأثیر این شکل از خشونت خانگی بر روابط شخصیت اصلی داستان با مردان زندگی‌اش نیز برجسته شده است. همچنین به ادبیات در ارتباط با اشکال مختلف خشونت خانگی (چاک و کینگ، ۱۹۹۸؛ پری و دی‌لیلو، ۲۰۰۷؛ لاتام، ۲۰۰۹) نیز پرداخته شده است. این اشکال شامل خشونت فیزیکی (دوباش و دوباش، ۱۹۹۲؛ ولپه، ۱۹۹۶؛ سالتزمن، فنسلو، مک‌ماهون و همکاران، ۱۹۹۹؛ یونیسف، ۲۰۰۶؛ کلی و جانسون، ۲۰۰۸؛ مایرزفلد، ۲۰۰۸؛ حداد و همکاران، ۲۰۱۱؛ سان، سو و وو، ۲۰۱۱؛ مهرآیین، ۲۰۱۳)، خشونت کلامی (مورادیان، ۲۰۰۰؛ بدون ذکر منبع؛ کارلسون، وردن، ون رین و همکاران، ۲۰۰۳؛ صندوق جمعیت سازمان ملل متحد، ۲۰۰۸)، خشونت مالی (دوباش و دوباش، ۱۹۹۲؛ پولت، ۲۰۱۱) و سوءاستفاده‌ی روانی (صندوق جمعیت سازمان ملل متحد، ۲۰۰۸) می‌شود. منابع موجود در این مقاله همچنین شامل دیدگاه‌ها و انتقادات فمینیستی پست‌مدرن در رابطه با خشونت خانگی علیه زنان است (فلمن، ۱۹۷۵؛ شوالتز، ۱۹۸۵، ۱۹۹۱، ۱۹۹۵، ۱۹۹۷؛ سن، ۲۰۰۲؛ مایرزفلد، ۲۰۰۳؛ بربراوغلو، ۲۰۰۵؛ هانسر، ۲۰۰۷؛ مک‌کیو، ۲۰۰۸؛ هرندل، ۲۰۰۹؛ والا، و اینگرام و آویتان، ۲۰۱۰؛ عبودی، ۲۰۱۱؛ اینگلیس و

تورپ، ۲۰۱۲؛ اندرسون، ۲۰۱۲؛ فیلی، ۲۰۱۳؛ هوکس، ۲۰۱۵). تحقیقات زیادی برای تحلیل «داستان زهرا» در رابطه با تمایلات جنسی انجام شده است (آکاد، ۱۹۹۰؛ عبودی، ۲۰۱۱). با این حال، بررسی رهایی او از طریق آنچه در رمان با عنوان «جنون» نامیده می‌شود، محدود است. از این رو، این مقاله بر زمینه‌ی اخیر تمرکز کرده است تا این جنبه از رهایی را در رمان بررسی کند. این مقاله به هشت بخش تقسیم خواهد شد. بخش اول چکیده را ارائه می‌دهد که با مقدمه‌ای بر محتوای مقاله دنبال می‌شود. در بخش سوم، رویکرد روش‌شناختی مورد استفاده برای بررسی جنبه‌های خشونت خانگی در رمان مورد بحث قرار خواهد گرفت. با این حال، در بخش چهارم، مقاله به پیچیدگی خشونت خانگی می‌پردازد و تنوع الگوهای آن را نشان می‌دهد. بخش پنجم، زمینه‌ی نظری ادبی فمینیستی را که از طریق آن تحلیل رمان انجام می‌شود، مورد بحث قرار می‌دهد.

سپس، بخش ششم خلاصه‌ای مختصر از رمان ارائه می‌دهد و پس از آن در بخش هفتم، بررسی بازتاب‌های اقتدار مردسالارانه در سراسر اثر ادبی در رابطه با شخصیت قهرمان داستان ارائه می‌شود. در نهایت، بخش هشتم، نتیجه‌گیری مقاله ارائه شده است. در بخش بعدی، رویکرد روش‌شناختی مورد استفاده برای نوشتن این مقاله مورد بحث قرار خواهد گرفت.

روش‌شناسی

این مقاله عمدتاً بر داده‌های ثانویه متکی است. داده‌های مورد استفاده عمدتاً از کتاب‌ها و مقالات علمی با محوریت شناسایی خشونت و کتاب‌ها و مقالاتی که خشونت خانگی را در رابطه با ادبیات انگلیسی مورد بحث قرار می‌دهند، گرفته شده است. اثر ادبی که از دریچه‌ی نقد ادبی فمینیستی پست‌مدرن معاصر مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است، «داستان زهرا» اثر حنان الشیخ است. انتخاب نقد ادبی فمینیستی به عنوان

زمینه‌ی نظری به‌دلیل اهمیت برجسته کردن تأثیر تفاوت‌های جنسیتی در بررسی خشونت خانگی در ادبیات است. با توجه به رویکرد تحلیلی که در سراسر این مقاله برای بحث در مورد جنبه‌های ظلم در «داستان زهرا» دنبال می‌شود، رویکرد تحلیل موضوعی است. فرآیند تحلیل موضوعی، به‌عنوان روشی برای تحلیل کیفی، فرآیندی است که در آن محقق «توجه کمی به ساختارهای انتخاب‌شده توسط راوی برای روایت داستان، عملکرد یا جزئیات زمینه‌ای داستان» می‌کند (فراست، ۲۰۱۱: ۱۰۸). در عوض، محققى که از تحلیل موضوعی استفاده می‌کند، تحلیل را با خواندن داده‌های خامی که در اختیار دارد، آغاز می‌کند تا خود را با محتوای داده‌ها آشنا کند (فراست، ۲۰۱۱). دوم، محقق داده‌های موجود را کدگذاری می‌کند (فراست، ۲۰۱۱). یعنی، محقق ایده‌ها یا افکار اصلی مورد بحث در هر توالی از کلمات محتوایی را مشخص می‌کند. سوم، محقق «مجموعه‌ای از مضامین را با جستجوی الگوها و معانی تولیدشده در داده‌ها، برچسب‌گذاری و گروه‌بندی آن‌ها در ارتباط با چارچوب نظری تحقیق» می‌سازد (فراست، ۲۰۱۱: ۱۰۸). در نهایت، محقق روایت‌های مختلف را ذیل هر مضمون برجسته جمع‌آوری می‌کند و روایت‌های مختلف طبقه‌بندی‌شده ذیل هر مضمون را مقایسه می‌کند (فراست، ۲۰۱۱). در این مقاله، مطالب خام رمان به‌منظور برجسته کردن اشکال خشونت و ستمی که شخصیت اصلی تجربه کرده است، خوانده شد. خشونت فیزیکی و خشونت جنسی عمدتاً برجسته شدند. سپس، این مقاله با توجه به ارزش‌های فرهنگی مردسالارانه، نظراتی در مورد آن اشکال ارائه می‌دهد و تأثیر آن‌ها را بر شخصیت و روابط شخصیت اصلی با مردان مشخص می‌کند. پس از توضیح رویکرد روش‌شناختی، این مقاله به بررسی ادبیات مربوط به اشکال مختلف خشونت خانگی می‌پردازد.

خشونت خانگی: تعاریف و الگوها

خشونت خانگی یک «پدیده‌ی جهانی» است (یونیسف، ۲۰۰۶: ۵؛ مهرآیین، ۲۰۱۳)، زیرا «بیش از نیمی از زنان جهان خشونت را در روابط

صمیمانه تجربه می‌کنند. این سوءاستفاده شدید، ناتوان‌کننده و کشنده است» (مایرزفلد، ۲۰۰۸: ۶۲). خشونت خانگی در دهه‌ی ۱۹۷۰ در غرب به یک مسئله‌ی قابل‌شناسایی تبدیل شد (دوباش و دوباش، ۱۹۹۲؛ کلی و جانسون، ۲۰۰۸؛ سان، سو و وو، ۲۰۱۱). از آن زمان، تلاش‌های متعددی توسط محققان و سازمان‌ها برای تعریف انواع مختلف خشونت خانگی و بررسی تأثیر آن‌ها بر زندگی مردم انجام شده است (ولپه، ۱۹۹۶). در اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰، تحقیقات غربی در مورد خشونت خانگی عمدتاً بر پرداختن به خشونت فیزیکی متمرکز بود، وقتی خشونت بین رفقای صمیمی در اواسط دهه‌ی ۱۹۷۰ به‌عنوان یک مسئله‌ی قابل‌شناسایی در جامعه‌ی ما ظهور کرد... دانش تجربی از این پدیده‌ی اجتماعی، روانی و حقوقی بسیار محدود بود. همزمان با اینکه مدافعان زنان، پناهگاه‌هایی را در سراسر کشور برای ارائه‌ی امنیت و کمک به زنان مورد آزار و اذیت سازماندهی کردند، اطلاعات بالینی پدیدار شد که الگوهای سوءاستفاده‌ی شدید جسمی و عاطفی را توصیف می‌کرد. قربانیان به‌طور قابل‌توجهی توسط واکر (۱۹۷۹) و دیگران به‌عنوان «زنان کتک‌خورده» توصیف شدند و مردان متجاوز «ضرب‌و شتم‌کننده» نامیده شدند (کلی و جانسون، ۲۰۰۸: ۴۷۶).

با این حال، با گذشت زمان، اشکال دیگری از خشونت خانگی غیر از ضرب‌و شتم نیز در ادبیات مربوط به خشونت خانگی مورد بررسی قرار گرفت. در کل، خشونت خانگی اصطلاحی است که شامل اشکال مختلف رفتار پرخاشگرانه در خانواده مانند همسرآزاری (دوباش و دوباش، ۱۹۹۲؛ لاتام، ۲۰۰۹)، کودک‌آزاری (پری و دی‌لیلو، ۲۰۰۷) و سالمندآزاری (چاک و کینگ، ۱۹۹۸) می‌شود. همسرآزاری به‌طور خاص ممکن است در طیف وسیعی از شیوه‌ها از تجاوز عاطفی، جسمی و جنسی (دوباش و دوباش، ۱۹۹۲؛ حداد و همکاران، ۲۰۱۱) گرفته تا کلامی (صندوق جمعیت سازمان ملل متحد، ۲۰۰۸)، مالی (دوباش و دوباش، ۱۹۹۲) و روانی (صندوق جمعیت سازمان ملل متحد، ۲۰۰۸) انجام شود.

بسیاری از تلاش‌های محققان و پژوهشگران غربی و غیرغربی که خشونت خانگی را بررسی می‌کنند، معطوف به روشن کردن الگوهای آن بوده است. در مورد آزار جسمی، محققان و پژوهشگران غربی و غیرغربی، رفتار خشونت‌آمیز جسمی خانگی را به‌مثابه استفاده‌ی عمدی از نیروی فیزیکی با پتانسیل ایجاد مرگ، معلولیت، آسیب یا صدمه می‌دانند. خشونت فیزیکی شامل مواردی است که در ادامه می‌آید، اما محدود به آن‌ها نیست: خراشیدن، هل دادن، تنه زدن، پرتاب کردن، گرفتن، گاز گرفتن، خفه کردن، تکان دادن، ضربه زدن، کشیدن مو، سیلی زدن، مشت زدن، ضربه زدن، سوزاندن، استفاده از سلاح (اسلحه، چاقو یا اشیاء دیگر) و استفاده از مهار یا اندازه یا قدرت بدن خود علیه شخص دیگر. خشونت فیزیکی همچنین شامل مجبور کردن افراد دیگر به ارتکاب هر یک از اعمال فوق است (سالتزمن، فنسلو، مک‌ماهون و همکاران، ۱۹۹۹: ۱۱-۱۲).

خشونت خانگی کلامی ممکن است شامل «توهین، انتقاد، تمسخر، استفاده از نام‌های توهین‌آمیز، بی‌اعتبار کردن و تحقیر» باشد (کارلسون، وردن، ون رین و همکاران، ۲۰۰۳: ۳). خشونت خانگی عاطفی به ای صورت تعریف شده است:

استفاده از اعمال کلامی و غیرکلامی که به‌صورت نمادین به دیگری آسیب می‌رساند یا استفاده از تهدید برای آسیب رساندن به دیگری... رفتارهایی که می‌توانند برای ایجاد رعب و وحشت در قربانی استفاده شوند... که شامل استفاده از نیروی فیزیکی نمی‌شوند... وارد کردن مستقیم آسیب روانی و تهدید یا محدود کردن رفاه قربانی... و... فرآیندی مداوم که در آن یک فرد به‌طور سیستماتیک خود درونی دیگری را کوچک و نابود می‌کند. ایده‌ها، احساسات، ادراکات و ویژگی‌های شخصیتی اساسی قربانی دائماً تحقیر می‌شوند (مرادیان، ۲۰۰۰: بدون صفحه).

تعریف خشونت خانگی عاطفی که در بالا ذکر شد، تمایز روشنی بین خشونت خانگی کلامی و عاطفی قائل می‌شود.

در حالی که رفتارهایی که تحت این دو الگو قرار می‌گیرند ممکن است از نظر توانایی در آسیب رساندن به احساسات زن با هم تلاقی داشته باشند، خشونت خانگی عاطفی ممکن است به شیوه‌ای غیرکلامی انجام شود. در نهایت، خشونت خانگی مالی به نوعی سوءاستفاده اشاره دارد که با هدف اعمال کنترل بر زنان از طریق جلوگیری از دسترسی آن‌ها به منابع مالی مورد نیاز برای ادامه‌ی زندگی روزمره‌شان انجام می‌شود (پولت، ۲۰۱۱). در بخش بعدی، تفاوت بین دیدگاه‌های مختلف فمینیستی در مورد خشونت خانگی مورد بحث قرار خواهد گرفت.

زمینه‌ی نظری: دیدگاه‌های فمینیستی در مورد خشونت خانگی

منتقدان فمینیست تلاش‌های خود را بر زیر سؤال بردن و مبارزه با سلطه‌ی جنسیتی مردان در حوزه‌ی خصوصی و همچنین عمومی متمرکز کرده‌اند (هوکس، ۲۰۱۵). آن‌ها عمدتاً باورهای فرهنگی مردسالارانه‌ای را که از تحقیر و به حاشیه راندن زنان حمایت می‌کنند، رد می‌کنند (هوکس، ۲۰۱۵). جنبه‌ی خاصی از نابرابری علیه زنان که فمینیست‌ها بر آن تمرکز دارند، خشونت خانگی از جمله همسرآزاری است. در زمینه‌ی خشونت خانگی، نظریه‌ی فمینیستی «مبنا و توجیهی برای وجود خشونت خانگی در طول تاریخ ارائه می‌دهد. این نظریه فرض می‌کند که خشونت شریک صمیمی زندگی از نابرابری در ازدواج (و سایر روابط صمیمی مبتنی بر ازدواج) ناشی می‌شود و قدرت مرد و فرمانبرداری زن را در خانه تقویت می‌کند» (مک‌کیو، ۲۰۰۸: ۱۵).

با این حال، دیدگاه‌های نظری فمینیستی در رابطه با خشونت خانگی به هیچ‌وجه یکپارچه نیستند (مک‌کیو، ۲۰۰۸). فمینیست‌هایی که خشونت خانگی علیه زنان را بررسی می‌کنند، دیدگاه‌های نظری بسیاری، از جمله فمینیست‌های رادیکال، فمینیست‌های مارکسیست و فمینیست‌های عرب، را توسعه داده‌اند. در طول موج دوم جنبش فمینیستی، که از دهه‌ی ۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰ ادامه داشت، هم فمینیست‌های رادیکال و هم فمینیست‌های

مارکسیست چارچوب‌های نظری را معرفی کردند که از طریق آن‌ها تلاش کردند دلایل ستم بر زنان را بررسی کنند. فمینیست‌های رادیکال نقش پیشگامی در جلب توجه عمومی به شدت خشونت خانگی علیه زنان داشتند. نقطه‌ی کانونی فمینیست‌های رادیکال، بررسی این پدیده در ارتباط با ارزش‌های مردسالارانه بود (هانسر، ۲۰۰۷). مردسالاری، از دیدگاه فمینیست‌های رادیکال، یک واحد اجتماعی قدرت است. فمینیست‌های رادیکال استدلال می‌کنند که طرفداران ارزش‌های مردسالارانه، از اشکال مختلف خشونت علیه زنان برای تقویت قدرت و کنترل اجتماعی مردان استفاده می‌کنند (هانسر، ۲۰۰۷: ۳۲۶). به گفته‌ی فمینیست‌های رادیکال، «زنان، صرف‌نظر از طبقه، نژاد، قومیت و سایر تفاوت‌ها، در معرض تجاوز، خشونت خانگی و قتل به دست شریک زندگی خود هستند» (بربراوغلو، ۲۰۰۵: ۱۴۳-۱۴۴).

با این حال، دیدگاه‌های فمینیستی رادیکال در رابطه با خشونت خانگی علیه زنان مورد انتقاد نظریه‌پردازان فمینیستی مانند فمینیست‌های لیبرال و مارکسیست قرار گرفته است. «نقص‌هایی که منتقدان فمینیسم رادیکال تشخیص داده‌اند، کاملاً آشکار است. منتقدان ادعا کردند که ایده‌ی اصلی مردسالاری به‌عنوان ریشه و علت همه‌چیز، اغراق‌آمیز است» (اینگلیس و تورپ، ۲۰۱۲: بدون صفحه). فمینیست‌های مارکسیست به جای محدود کردن علل خشونت خانگی علیه زنان به قدرت ایدئولوژی‌های فرهنگی مردسالارانه، پیشنهاد کردند که «فرمانبرداری زنان نتیجه‌ی سیستمی است که در آن مردان بیشتر اموال خصوصی را در جامعه در اختیار و کنترل دارند» (هانسر، ۲۰۰۷: ۳۲۳). برای فمینیست‌های مارکسیست، مردسالاری تنها منبع ستم بر زنان نیست. فمینیست‌های مارکسیست معتقدند که نقش‌های جنسیتی «پیرامون سیستم اقتصادی ساخته شده‌اند که در آن مردان به‌عنوان نان‌آوران خانواده تلقی می‌شوند». وقتی احساس می‌کنند نمی‌توانند به‌عنوان نان‌آور موفق باشند، نتیجه ممکن است خشونت علیه زنان به‌عنوان وسیله‌ای برای تثبیت مجدد احساس قدرت و کنترل

باشد (فینلی، ۲۰۱۳: ۳۸۹). فینلی توضیح می‌دهد که تحقیقات «مشخص می‌کند که زنان وقتی شاغل هستند و فرد متجاوز بیکار است، در معرض بیشترین خطر سوءاستفاده‌ی مرگبار قرار دارند، و این نشان می‌دهد که این وضعیت به‌عنوان تهدیدی برای مرد تلقی می‌شود» (فینلی، ۲۰۱۳: ۳۸۹). برخی از محققان معتقدند که تمرکز بر فرد به‌خودی‌خود، دامنه‌ی بررسی این پدیده را از علاقه‌ی اجتماعی به بررسی و مبارزه با خشونت خانگی علیه زنان به تمرکز بر فرد منحرف کرده است، که به نوبه‌ی خود منجر به افزایش تمایل به سرزنش قربانی به جای مجرمی که حمله را آغاز کرده است، شده است (سن، ۲۰۰۲: ۴۸۳). با این حال، علی‌رغم تفاوت‌های بین دیدگاه‌های فمینیستی رادیکال و مارکسیستی، هر دو تأثیر ایدئولوژی مردسالارانه بر ستم بر زنان را به‌ویژه هنگام بررسی خشونت خانگی رد نمی‌کنند، جنبه‌ای که نقطه‌ی مرکزی و اصلی این مقاله خواهد بود.

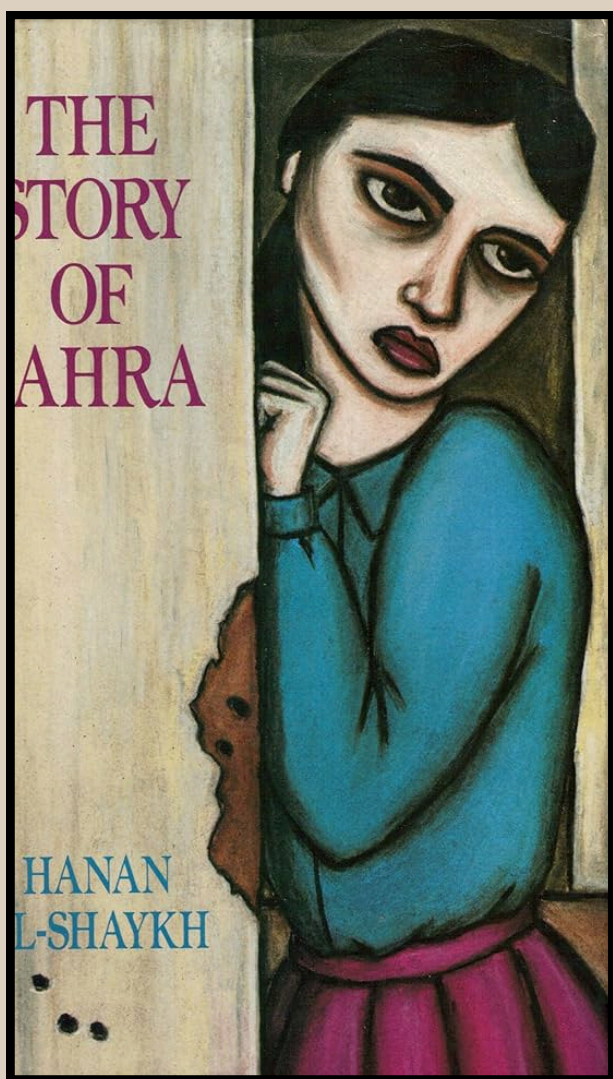
خلاصه‌ی رمان

الشیخ، آزادی زهرا، شخصیت اصلی داستان، را جشن می‌گیرد؛ زهرایی که نه‌تنها علیه محدودیت‌های خانواده‌اش، بلکه علیه محدودیت‌های جامعه‌ی محافظه‌کار مسلمان لبنان که در آن زندانی بود، قیام می‌کند. این رمان اشکال مختلف خشونتی را که شخصیت اصلی داستان متحمل شده است، مانند خشونت فیزیکی و جنسی، برجسته می‌کند و تأثیر آن‌ها را بر شخصیت زهرا به تصویر می‌کشد. زهرا که از آزار و اذیت مادرش که زهرای کوچک را مجبور می‌کرد هر وقت معشوقش را ملاقات می‌کرد، همراهش باشد و همچنین از خشونت فیزیکی وحشیانه‌ی پدرش، کلافه شده است، با خاراندن صورت جوش‌دارش شروع به آسیب رساندن به خودش می‌کند: «انگار انگشتانم باید قبل از اینکه بتوانم کلمه‌ای بگویم، شروع به کار می‌کردند. حتی وقتی می‌خواستم به سؤالی پاسخ دهم، انگشتانم شروع به کاوش می‌کردند» (الشیخ، ۲۴: ۱۹۹۵). با افزایش

احساس خشونت و ستم، خودآزاری
 شخصیت اصلی داستان تشدید
 می‌شود. زهرا در توصیف رفتار
 خودویرانگر خود می‌گوید:
 «انگشتانم یکی را جستجو
 می‌کردند، آن را لمس می‌کردند،
 پوست خشکش را جدا می‌کردند،
 سپس آن را می‌فشردند. تا وقتی که
 یک قطره خون روی انگشتم پیدا
 نمی‌کردم، دست از کار نمی‌کشیدم»
 (الشیخ، ۱۹۹۵: ۲۴). کنترل زهرا
 بر ذهن و بدنش به دلیل تجربیات



آسیب‌زای مداومش با والدینش از
 بین می‌رود و در نهایت در یک
 رابطه‌ی جنسی خشونت‌آمیز با مرد
 متأهلی به نام مالک گرفتار می‌شود،
 مردی که او را فریب داده و وانمود
 کرده بود که واقعاً او را دوست
 دارد. او دو سقط جنین دارد و
 دچار فروپاشی عصبی می‌شود. در
 نهایت، خانواده‌اش او را به غرب
 آفریقا می‌فرستند، جایی که
 عمویش که زمانی در سیاست لبنان
 فعال بود، اکنون در تبعید زندگی
 می‌کند. زهرا که از تجربیات قبلی
 خود با مردان، عمدتاً پدر
 بدرفتارش و مالک، رنج می‌برد، از
 محبت و توجه عمویش وحشت
 دارد. او حمام خانه‌ی عمویش را



به عنوان مخفیگاه خود انتخاب می کند. در تلاش برای فرار از ترسش، پیشنهاد ازدواجی را که از یک مرد محلی که او هم اصالت لبنانی دارد دریافت می کند، می پذیرد. با این حال، ازدواجشان از هم می پاشد، زیرا مرد رفتار زهرا را غیر قابل تحمل می داند:

> من دیدم و شنیدم که ماجد با دست هایش به سرش می کوبید، در حالی که برای عمو هاشم تعریف می کرد که زهرا چقدر دیوانه شده است... پریروز او را دیدند که رادیو را با خود حمل می کرد، در بیرون خانه قدم می زد و صدای آن را آن قدر بلند کرده بود که خود خدا هم می توانست صدایش را بشنود. زهرا خانم رادیویی را در دست داشت و در خیابان می رقصید. بله، به خدا قسم! حتی کولی ها هم از انجام چنین کاری شرم دارند (الشیخ، ۱۹۹۵: ۹۹).

در نتیجه، زهرا تصمیم می گیرد برای اسکان به لبنان بازگردد. با این حال، وضعیت خشونت آمیز این کشور جنگ زده فشار بیشتری بر او وارد می کند. او به همراه والدینش به روستای زادگاهشان نقل مکان می کند. زهرا که بین خاطرات خشونت والدین و خشونت جنگ های اطراف گیر افتاده است، تلاش می کند تا آرامش و آسایش را پیدا کند. با این حال، رویای او هرگز در میان آشفتگی جنگ محقق نمی شود. پس از ارائه ی خلاصه ای کوتاه از رمان، بخش بعدی به ردپای اقتدار مردسالارانه در رمان می پردازد.

اقتدار مردسالارانه در «داستان زهرا»

این بخش تلاش می کند تا بحثی در مورد اقتدار مردانه، آن طور که از طریق رفتار پدر زهرا به تصویر کشیده شده است، و اینکه چگونه این اقتدار بر روابط زهرا با مالک و همسرش تأثیر گذاشته است، ارائه دهد. در قسمت مقدماتی این بخش، این مقاله تلاش خواهد کرد تا «مردسالاری» را تعریف کند و پیچیدگی آن را برجسته سازد. سپس، تأثیر این اقتدار بر روابط زهرا با مردان را مورد بحث قرار خواهد داد. والا، و اینگرام و

آویتان (۲۰۱۰) اقتدار مردسالارانه یا مردانه را این گونه تعریف می کنند: «جوامع مردسالار به سلطه‌ی مردان اعتقاد دارند. در این جوامع، زوری که توسط مرد برای کنترل همسرش استفاده می شود، مشروع تلقی می شود» (والاک، واینگرام و آویتان، ۲۰۱۰: ۱۲۸۵).

با این حال، ارزش‌های مردسالارانه به هیچ وجه یکپارچه نیستند (مایرزفلد، ۲۰۰۳). بنابراین، برجسته کردن کارهایی که در مورد تأثیرات متفاوت فرهنگ بر خشونت خانگی علیه زنان انجام شده است، مهم است. در زمینه‌ی آفریقا، والاک، واینگرام و آویتان (۲۰۱۰) جامعه‌ی اتیوپی را به عنوان نمونه‌ای از یک جامعه‌ی سنتی مردسالار برجسته می کنند که در آن نقش‌های جنسیتی که از تسلط مردان بر زنان حمایت می کنند، هنجار هستند و هرگونه انحراف یا شورش بالقوه علیه این چارچوب رفتاری اجتماعی-فرهنگی، زمینه‌ی محکمی برای استفاده از خشونت خانگی علیه زنان ایجاد می کند (والاک، واینگرام و آویتان، ۲۰۱۰: ۱۲۸۷). تحقیقات دیگری که برای بحث در مورد ارتباط بین ارزش‌ها و باورهای فرهنگی مردسالارانه و اعمال خشونت خانگی علیه زنان انجام شده است، توجه ویژه‌ای را به جامعه‌ی چین جلب کرده است. برای مثال، مطالعه‌ای که توسط پریش، وانگ، لاومن و همکاران (۲۰۰۴) در بررسی فرهنگ چینی انجام شد، تأثیر مستقیم دیدگاه‌های فرهنگی مردسالارانه‌ی غالب بر احتمال مواجهه‌ی زنان با خشونت خانگی را نیز تأیید کرد. در مورد تصویر زهرا، شخصیت اصلی داستان از همان مراحل اولیه‌ی رمان، قربانی خشونت فیزیکی پدرش می شود: «تنها چیزی که می دانستم این بود که از پدرم می ترسیدم، همان قدر که از ضرباتی که به مادر وارد می کرد می ترسیدم، از ضرباتی که به من وارد می کرد هم می ترسیدم» (الشیخ، ۱۹۹۵: ۱۵). عبودی (۲۰۱۱) در مورد رابطه‌ی ناکارآمد و آزاردهنده‌ی زهرا با پدرش می گوید: «پدر، شخصیتی مستبد است که با خشونت و کمر بند چرمی اش، خانه را به وحشت می اندازد» (عبودی، ۲۰۱۱: ۲۸۶). خشونت فیزیکی که شخصیت اصلی داستان از جانب پدرش متحمل

می‌شود، بر انتخاب او برای همسر یا همراه مرد آینده‌اش تأثیر منفی می‌گذارد: «زهر را از تمام اعضای خانواده‌اش که تنها در ترس و نفرت پدر بی‌رحم خود متحد هستند، احساس بیگانگی و انزوا می‌کند. مشخصاً، این خانواده‌ی ناکارآمد در ارائه‌ی مهارت‌های اولیه‌ی الگوسازی و بین‌فردی لازم برای ایجاد روابط نزدیک با افراد مهم، به اعضای خود شکست می‌خورد» (عبودی، ۲۰۱۱: ۲۸۶). عبودی ادامه می‌دهد: «در نتیجه، او از مردی به مرد دیگر، از مالک به ماجد و تک‌تیرانداز می‌رود، که همگی از او سوءاستفاده‌ی جنسی می‌کنند و او را به آستانه‌ی نابودی خود نزدیک‌تر می‌کنند» (عبودی، ۲۰۱۱: ۲۸۶). مالک در نهایت او را ترک کرد، به او متعهد نشد و او را مجبور به سقط جنین کرد. از دیدگاه ادبی فمینیستی، چنین رفتاری نوعی سوءاستفاده‌ی آشکار است که از طریق آن یک زن از کنترل کامل بر بدن خود محروم می‌شود (شوالتر، ۱۹۷۱). زهر را تلاش‌های خود را برای فرار از ترس پس از حادثه‌ی سقط جنین این‌گونه توصیف می‌کند: «بازگشت به خانه پس از سقط جنین را از ذهنم پاک می‌کنم، مثل زمانی که پاها و ران‌هایم را محکم به هم فشار می‌دادم تا پدرم راز من را کشف نکند» (الشیخ، ۱۹۹۵: ۳۰). با این حال، انتخاب جملات «من از ذهنم پاک می‌کنم» توسط نویسنده در نقل‌قول فوق‌الذکر برای تفسیر و درک رفتار و وضعیت ذهنی شخصیت اصلی داستان مهم است. در حالی که برخی از منتقدان ادبی استدلال می‌کنند که بیماری روانی یا جنون راهی برای به حاشیه راندن زنان است (شوالتر، ۱۹۸۵؛ اندرسون، ۲۰۱۲)، برخی دیگر بیماری روانی را راهی برای رهایی زنان از ستم و محدودیت‌های غالب مردان می‌دانند (فلمن، ۱۹۷۵).

یکی از برجسته‌ترین منتقدان ادبی و فمینیست غربی که به بررسی موضوع «جنون» در ادبیات انگلیسی پرداخته است، الین شوالتر است. آثار او در این زمینه عبارتند از: «بیماری زنانه: زنان، جنون و فرهنگ انگلیسی، ۱۸۳۰-۱۹۸۰» (۱۹۸۵)، «هرج و مرج جنسی: جنسیت و فرهنگ در پایان قرن» (۱۹۹۰)، «انتخاب خواهر: سنت و تغییر در نوشتار زنان

آمریکایی» (۱۹۹۱) و «تاریخ‌ها: اپیدمی‌های هیستریک و رسانه‌های مدرن» (۱۹۹۷). شوالتر استدلال می‌کند که جنون در ادبیات انگلیسی برای تضعیف و به حاشیه راندن زنان استفاده شده است. او توضیح می‌دهد که زنان «درون سیستم‌های دوگانه‌ی زبان و بازنمایی ما، معمولاً در سمت غیرمنطقی بودن، سکوت، طبیعت و بدن قرار دارند، در حالی که مردان در سمت عقل، گفتمان، فرهنگ و ذهن قرار دارند» (شوالتر، ۱۹۹۵: ۳-۴).

پیش از این، در زمینه‌ی نقد ادبی اوایل قرن بیستم، سارا اندرسون، در کتاب اخیر خود با عنوان «خوانش‌های تروما و بدن» (۲۰۱۲) استدلال می‌کند که «زن دیوانه شخصیتی منحصر به فرد است - شخصیتی به حاشیه رانده شده در گروهی که از قبل به حاشیه رانده شده است» (اندرسون، ۲۰۱۲: ۶۳). بنابراین، از جنون برای اشاره به انحراف از هنجار، امر قابل قبول، یا به عبارت دیگر، منطق مردان استفاده می‌شود. از منظر فمینیستی، چنین گفتمان تقابل دوگانه‌ای توسط منتقدان فمینیستی مانند الین شوالتر، جولیا کریستوا و لوس ایریگاری به مثابه تشدید حاشیه‌نشینی زنان در ادبیات مورد انتقاد قرار گرفته است. این منتقدان بر ضرورت حفظ «صدای فمینیستی» فمینیست‌ها هنگام تحلیل آثار ادبی تأکید می‌کنند. این صدا باید از صدای حمایت‌کننده از ارزش‌های مردسالارانه‌ی غالب (فاریس، ۲۰۰۴) متمایز باشد، صدایی که اهمیت تجربیات و مبارزات زنان را برجسته می‌کند.

بنابراین، برخی از منتقدان ادبی فمینیست به جای اینکه با قرار دادن زنان در دسته‌ی «بیمار روانی» آن‌ها را بی‌ارزش جلوه دهند، استدلال می‌کنند که بیماری روانی می‌تواند به زنان قدرت ببخشد. برای مثال، هرندل (۲۰۰۹: ۳۰۴) استدلال می‌کند که این گروه از نظریه‌پردازان فمینیست، بیماری روانی را «مقاومت» یا رد ستم و سلطه‌ی مردانه می‌دانند. بنابراین، این بیماری «بیانگر قدرت زنانه» است. قدرتی که او به آن اشاره می‌کند، از امتناع از تسلیم شدن در برابر هنجارهای فرهنگی ناشی می‌شود، هنجارهایی که رفتار مردان را به عنوان امری ارزشمند و اعمال زنان را، در

صورت متفاوت بودن، به عنوان امری غیرطبیعی و بی ارزش به تصویر می کشند.

با بازگشت به «داستان زهرا» اثر الشیخ و با توجه به بحث نقد ادبی فوق الذکر در مورد بیماری روانی و قدرت زنان در ادبیات، باید اشاره کرد که انتخاب کلمات «من پاک می کنم» توسط الشیخ، نشان می دهد که گوینده همچنان بر ذهن خود کنترل دارد. یعنی او به حالت فراموشی فرو نرفته است و اجازه نداده است که تجربیات شکست خورده اش با مردان در زندگی اش، هویت او را از او بگیرند. در عوض، او تصمیم گرفته است که رفتاری متفاوت از رفتار قابل قبول فرهنگی داشته باشد. او از سکوت خودداری می کند و ارزش های رفتاری از پیش تعیین شده ی مردانه را که اطاعت زنان از شریک زندگی یا شوهرانشان را عادی می کند، رد می کند. بنابراین، امتناع او در اعمالش منعکس می شود. حضور همزاد، یعنی یک راهنمای معنوی، این جدایی بدن از آگاهی را آشکار می کند. فرارهای مکرر او به حمام، مکانی برای تطهیر، به او این مکان و حریم خصوصی را می دهد تا خودش را جمع و جور کند. چنین دوره های سکوت و کناره گیری، جنون نامیده می شوند، زیرا از رفتارهایی هستند که هیچ کس نمی تواند آن ها را درک کند (کوک، ۱۹۹۳: ۱۸۹).

این مقاله استدلال می کند که اعمال انحرافی زهرا که به مثابه بازتابی از جنون تلقی می شود، بیانگر ناتوانی او در پذیرش کنترل و حاکمیت مردانه است. او «فقط یک تماشاگر، یک شاهد» بود که تلاش می کرد خود را از شراقتدار مردانه خلاص کند (الشیخ، ۱۹۹۵: ۱۳۳).

از سوی دیگر، شوهرش از موسیقی «بلند»ی که او گوش می دهد، به شدت آزرده خاطر است. چنین اعمالی با هنجارها و رفتارهای مورد انتظار مردان، به ویژه شوهرش، مغایرت دارد. بنابراین، باید به آن ها برچسب «دیوانگی» زد. با این حال، او به جای ترک این عادت و تسلیم شدن در برابر شوهرش، تصمیم می گیرد او را ترک کند و به لبنان بازگردد. او کنترل شوهرش بر خود را رد می کند. می توان نتیجه گرفت که امتناع زهرا از

زندگی با شوهرش، نباید به عنوان شکست در حفظ پیوند زناشویی اش تلقی شود، بلکه باید به عنوان پیروزی او در مبارزه با کنترل مردان بر خود تلقی شود.

نتیجه گیری

در نتیجه، زهرا نمایانگر شخصیت زنی است که در خانواده‌ای بزرگ شده که تحت سلطه و خشونت مردانه‌ی سرکوبگر بوده است. خشونت فیزیکی که او از سنین پایین از سوی پدرش متحمل شده، ابزاری برای منفعل، مطیع و قابل کنترل نگه داشتن او بوده است. با این حال، با ادامه‌ی خشونت و افزایش فشار، زهرا به نقطه‌ی عدم تحمل می‌رسد. او تصمیم می‌گیرد که اقدامی متقابل انجام دهد، سکوت خود را بشکند و کنترل مردان بر خود را به چالش بکشد. او سعی می‌کند با برقراری رابطه‌ی جنسی و بعداً ترک خانه‌ی شوهرش، جایی که از نظر فرهنگی انتظار می‌رود تحت کنترل شوهرش باقی بماند، کنترل بدن خود را پس بگیرد. او صدای خود را که توسط اقتدار پدرش، مرد مستبد، ربوده شده بود، بازپس می‌گیرد و آشکارا به شوهرش، که با او مانند یک اسباب بازی جنسی مکمل برای لذت خود رفتار می‌کرد، اطلاع می‌دهد که باید از او دوری کند. او نیاز به آزادی دارد.

منابع

۱. عبودی، د. (بدون تاریخ). «مادران و دختران در ادبیات زنان عرب: مرز خانواده». بوستون: انتشارات بریل.
۲. آکاد، ای. (۱۹۹۰). «تمایلات جنسی و جنگ: نقاب‌های ادبی در خاورمیانه». نیویورک: انتشارات دانشگاه نیویورک.
۳. احمد-گوچ، اچ. (۲۰۰۴). «دارایی‌های جامعه: خشونت خانگی در هند». «خشونت علیه زنان»، ۱۰ (۱)، ۹۴-۱۱۸.
۴. البداینه، د. (۲۰۱۲). «خشونت علیه زنان در اردن». قابل دسترسی در: <http://ikcrsjo.org/docs/VAW.pdf> [دسترسی: ۹/۴/۲۰۱۳].
۵. الشیخ، ح. (۱۹۹۵). «داستان زهرا». نیویورک: انتشارات انکر.

۶. اندرسون، س. (۲۰۱۲). «خوانش‌هایی از تروما و بدن». نیویورک: انتشارات پالگرو مک‌میلان.
۷. بکنل، دی. (۲۰۰۵). «خشونت مبتنی بر جنسیت در اردن: خشونت خانگی و جنایات ناموسی». قابل دسترسی در: http://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/428 [دسترسی: ۱/۲/۲۰۱۲].
۸. بربراوگلو، ب. (۲۰۰۵). «مقدمه‌ای بر نظریه‌ی اجتماعی کلاسیک و معاصر: یک دیدگاه انتقادی». آکسفورد: انتشارات رومن و لیتفیلد.
۹. بتوش، ر. و حاج یحیی، م. (۲۰۰۸). «نگرش جامعه‌ی اردن نسبت به همسرآزاری». «مجله‌ی خشونت بین‌فردی»، ۲۳، ۱۵۳۱-۱۵۵۴.
۱۰. بوست، م. و پپلر، د. (۲۰۰۲). «کانادا». در: سامرز، ر. (ویراستار)، «برداشت‌ها از خشونت خانگی در کانادا» (ص ۱۳-۲۴). وست‌پورت، سی‌تی: انتشارات گرین‌وود.
۱۱. کارلسون، ب.، وردن، آ.، ون رین، م. و همکاران. (۲۰۰۳). «خشونت علیه زنان: تلفیقی از تحقیقات برای متخصصان». قابل دسترسی در: <https://www.ncjrs.gov/pdffiles1/nij/grants/199577.pdf> [دسترسی: ۱۹/۷/۲۰۱۴].
۱۲. چاک، آر. و کینگ، پی. ای. (۱۹۹۸). «خشونت در خانواده‌ها: ارزیابی برنامه‌های پیشگیری و درمان». واشنگتن دی‌سی: انتشارات آکادمی ملی.
۱۳. کوک، م. (۱۹۹۳). «زن-مرد، بازگویی افسانه‌ی جنگ». در: کوک، م. و وولاکوت، ا. (ویراستاران)، «بحث جنسیتی جنگ». پرینستون: انتشارات دانشگاه پرینستون.
۱۴. دوباش، ر. و دوباش، ر. (۱۹۹۲). «زنان، خشونت و تغییر اجتماعی». لندن: انتشارات روتلج.
۱۵. فاریس، دبلیو. (۲۰۰۴). «افسون‌های معمولی: رئالیسم جادویی و بازاریابی روایت». نشویل: انتشارات دانشگاه وندربلت.
۱۶. فلمن، س. (۱۹۷۵). «زنان و جنون: فالاسی انتقادی». در: وار هول، ر. و هرندل، د. (ویراستاران)، «فمینیسم‌ها». نیوجرسی: انتشارات دانشگاه راتگرز.
۱۷. فیلی، ل. (۲۰۱۳). «فمینیسم مارکسیستی». در: فیلی، ل. (ویراستار)، «دایره‌المعارف خشونت و سوءاستفاده‌ی خانگی» (ص ۳۸۹). سانتا باربارا، کالیفرنیا: ABC-CLIO, LLC.
۱۸. فراست، ن. (۲۰۱۱). «روش‌های تحقیق کیفی در روانشناسی: ترکیب رویکردهای اصلی». میدنهد: انتشارات دانشگاه آزاد.
۱۹. غنیم، دی. (۲۰۰۹). «جنسیت و خشونت در خاورمیانه». وست‌پورت، سی‌تی: گروه انتشارات گرین‌وود.

۲۰. حداد، ل.، شوتر، ا.، یانگر، ج. و همکاران. (۲۰۱۱). «غربالگری خشونت خانگی در اردن: اعتبارسنجی نسخه‌ی عربی پرسشنامه‌ی خشونت خانگی علیه زنان». «مجله‌ی بین‌المللی سلامت زنان»، ۳، ۷۹-۸۶.
۲۱. حجار، ل. (۲۰۰۴). «دین، قدرت دولت و خشونت خانگی در جوامع مسلمان: چارچوبی برای تحلیل تطبیقی». «حقوق و تحقیقات اجتماعی»، ۲۹، ۱-۳۸.
۲۲. حاج یحیی، م. (۲۰۰۲). «باورهای زنان اردنی در مورد کتک زدن همسر». «فصلنامه‌ی روانشناسی زنان»، ۲۶، ۲۸۲-۲۹۱.
۲۳. هانسر، ر. (۲۰۰۷). «نظریه‌ی فمینیستی در رابطه با خشونت خانگی و سایر جرایم علیه زنان». در: جکسون، ن. (ویراستار)، «دایره‌المعارف خشونت خانگی» (ص ۳۲۶). نیویورک: انتشارات روتلج.
۲۴. هرندل، دی. (۲۰۰۹). «جنون». در: والاس، ای. (ویراستار)، «دایره‌المعارف نظریه‌ی ادبی فمینیستی» (ص ۳۰۴). نیویورک: انتشارات روتلج.
۲۵. حسینی، ر. (۲۰۱۰). «حقوق زنان در خاورمیانه و شمال آفریقا». قابل دسترسی در: <http://www.unhcr.org/refworld/topic,4565c22535,4565c25f42b,4b9901227d,0,,JOR.html> [دسترسی: ۱۱/۱۱/۲۰۱۲].
۲۶. هوکس، ب. (۱۹۸۶). «خواه‌ری: همبستگی سیاسی بین زنان». «فمینیست ریویو»، ۲۳، ۱۲۵-۱۳۸.
۲۷. اینگلیس، دی. و تورپ، سی. (۲۰۱۲). «دعوتی به نظریه‌ی اجتماعی». کمبریج: انتشارات پولیتی.
۲۸. کلی، جی. و جانسون، ام. (۲۰۰۸). «تمایز بین انواع خشونت شریک زندگی صمیمی: به‌روزرسانی تحقیقات و پیامدهای مداخلات». «بررسی دادگاه خانواده»، ۴۶، ۴۷۶-۴۹۹.
۲۹. کردوانی، ا. (۲۰۰۲). «مردانگی هژمونیک، سلطه و خشونت علیه زنان». قابل دسترسی در: <http://www.adfvc.unsw.edu.au/Conference%20papers/Exp%20horiz/Kordvani.pdf> [دسترسی: ۱۹/۷/۲۰۱۴].
۳۰. مانیا، ای. (۲۰۱۰). «یمن». در: کلی، اس. و برسلین، جی. (ویراستاران)، «حقوق زنان در خاورمیانه و شمال آفریقا: پیشرفت در بحبوحه‌ی مقاومت». لانهام، مریلند: انتشارات رومن و لیتفیلد.
۳۱. منسلی، ای. (۲۰۰۹). «خشونت شریک زندگی: نژاد، طبقه‌ی اجتماعی و مردانگی». در: مک‌شین، ام. و ویلیامز، پی. (ویراستاران)، «عدالت کیفری، پژوهش‌های اخیر» (ص ۱-۱۸). ال پاسو: انتشارات علمی LFB.

۳۲. مک کیو، م. (۲۰۰۸). «مسائل جهان معاصر: خشونت خانگی». سانتا باربارا، کالیفرنیا: ABC-CLIO, Inc.
۳۳. مهرآیین، م. (۲۰۱۳). «عوامل اجتماعی همسرآزاری: مطالعه‌ای در تهران». «مجله‌ی علوم و فناوری آرپن»، ۱۱ (۳)، ۱۰۵۲-۱۰۵۶.
۳۴. مرنیسی، ف. (۱۹۹۱). «حجاب و نخبگان مرد: تفسیری فمینیستی از حقوق زنان در اسلام». ریدینگ، ام.ای: انتشارات پرسئوس.
۳۵. مایرزفلد، ب. (۲۰۰۸). «خشونت خانگی، سلامت و حقوق بین‌الملل». «مجله‌ی حقوق بین‌الملل اموری»، ۲۲، ۶۱-۱۱۲.
۳۶. مرادیان، و. (۲۰۰۰). «سوءاستفاده در روابط صمیمانه: تعریف ابعاد و اصطلاحات چندگانه». قابل دسترسی در: <https://www.musc.edu/vawprevention/research/defining.shtml> [دسترسی: ۵/۲/۲۰۱۴].
۳۷. اویس، آ.، غرایبه، م.، الناطور، آ. و همکاران. (۲۰۰۹). «خشونت علیه زنان: آشکار کردن رنج زنان کم‌درآمد در اردن». «مجله‌ی پرستاری بین‌فرهنگی»، ۲۰، ۶۹-۷۶.
۳۸. پریش، دبلیو.، وانگ، تی.، لاثومن، ای. و همکاران. (۲۰۰۴). «خشونت علیه شریک جنسی در چین: شیوع ملی، عوامل خطر و مشکلات بهداشتی مرتبط». «چشم‌اندازهای بین‌المللی برنامه‌ریزی خانواده»، ۳۰ (۴)، ۱۷۴-۱۸۱.
۳۹. پری، آ. و دی‌لیلو، د. (۲۰۰۷). «سوءاستفاده‌ی جنسی از کودکان». در: جکسون، ن. (ویراستار)، «دایره‌المعارف خشونت خانگی» (ص ۱۴۷-۱۵۶). نیویورک: انتشارات روتلج.
۴۰. پولت، س. (۲۰۱۱). «سوءاستفاده‌ی اقتصادی: جنبه‌ی نادیده‌ی خشونت خانگی». «مجله‌ی انجمن وکلای ایالت نیویورک»، ۸۳، ۴۰-۴۳. قابل دسترسی در: https://www.nycourts.gov/ip/parented/pdf/economicabuseenysbjournal2011_1_1.pdf [دسترسی: ۲۴/۸/۲۰۱۳].
۴۱. سالتزمن، ال.، فنسلو، جی.، مک‌ماهون، پی. و همکاران. (۱۹۹۹). «نظارت بر خشونت شریک جنسی: تعاریف یکسان و عناصر داده‌ای توصیه‌شده». قابل دسترسی در: http://www.cdc.gov/ncipc/pub-res/ipv_surveillance/Intimate%20Partner%20Violence.pdf [دسترسی: ۱۹/۷/۲۰۱۴].
۴۲. سن، سی. (۲۰۰۲). «دایره‌المعارف نظریه‌های فمینیستی». لندن: انتشارات روتلج.
۴۳. شوالتر، ای. (۱۹۷۱). «آزادی زنان و ادبیات». سن دیگو: گروه ناشران هارکورت.

۴۴. شوالتر، ای. (۱۹۸۵). «بیماری زنانه: زنان، جنون و فرهنگ انگلیسی، ۱۸۳۰-۱۹۸۰». نیویورک: انتشارات پانتئون.
۴۵. سوماچ، س. (۲۰۱۲). «خشونت خانگی در اروپا و اوراسیا: به روزرسانی ۲۰۱۲». قابل دسترسی در: http://www.gem2.org/sites/default/files/Domestic%20Violence%20Update_12AUG31%20final.pdf [دسترسی: ۲۸/۱/۲۰۱۴].
۴۶. سنبل، آ. (۲۰۰۳). «زنان اردن: اسلام، کار و قانون». نیویورک: انتشارات دانشگاه سیراکیوز.
۴۷. اسپنسر، آر. و چسلر، پی. (۲۰۰۷). «سرکوب خشونت‌آمیز زنان در اسلام». قابل دسترسی در: <http://frontpagemag.com/upload/pamphlets/ViolentOpp.pdf> [دسترسی: ۱۲/۶/۲۰۱۳].
۴۸. سان، آی.، سو، ام.، و وو، وای. (۲۰۱۱). «نگرش‌ها نسبت به واکنش پلیس به خشونت خانگی: مقایسه‌ای از دانشجویان چینی و آمریکایی». «مجله‌ی خشونت بین‌فردی»، ۲۶، ۳۲۸۹-۳۳۱۵.
۴۹. یونیسف. (۲۰۰۶). «پشت درهای بسته: تأثیر خشونت خانگی بر کودکان». قابل دسترسی در: <http://www.unicef.org/protection/files/BehindClosedDoors.pdf> [دسترسی: ۱۳/۸/۲۰۱۳].
۵۰. صندوق جمعیت سازمان ملل متحد. (۲۰۰۸). «خشونت علیه زنان، ارزیابی وضعیت در اردن». قابل دسترسی در: http://www.un.org/womenwatch/ianwge/taskforces/vaw/VAW_Jordan_baseline_assessment_final.pdf [دسترسی: ۴/۲/۲۰۱۲].
۵۱. ولپه، جی. (۱۹۹۶). «اثرات خشونت خانگی بر کودکان و نوجوانان: مروری کلی». قابل دسترسی در: <http://www.aacts.org/article8.htm> [دسترسی: ۲۱/۱/۲۰۱۳].
۵۲. والاک، اچ.، وینگرام، زد. و آویتان، او. (۲۰۱۰). «نگرش‌ها نسبت به خشونت خانگی: یک دیدگاه فرهنگی». «مجله‌ی خشونت بین‌فردی»، ۲۵، ۱۲۸۴-۱۲۹۷.

مصاحبه‌ی SJ Fowler با ایمان مرسال در Poetry Parnassus

(همراه چهار شعر منتخب از وی)

برگردان: غزال تشکر



ایمان مرسال، شاعر، نویسنده و مترجم مصری، متولد ۱۹۶۶ در دلتا نیل است. او از چهره‌های برجسته شعر معاصر عربی‌ست که با زبانی صریح، ریزبین و عاطفی، تجربه‌های زیسته‌اش را به بیان درمی‌آورد—از تنهایی، فقدان، مهاجرت گرفته تا زن‌بودن در بستر تاریخ و خانواده. مرسال پس از تحصیل در دانشگاه منصوره و قاهره، به کانادا مهاجرت کرد و در دانشگاه آلبرتا به تدریس ادبیات عرب پرداخت. مجموعه شعرهای او مانند ممر معتم یصلح لتعلم الرقص و حتی أتخلى عن فكرة البيوت مورد تحسین گسترده قرار گرفته‌اند و به زبان‌های گوناگون از جمله انگلیسی، فرانسوی، آلمانی ترجمه شده‌اند. زبان او روایت‌گر درونیات زنانه و سیاسی است؛ بی‌آن‌که به شعار یا خودنمایی گرایش داشته باشد.

SJF: از کتاب جغرافیای دیگر ۲۰۰۶ به بعد، به نظر می‌رسد موضوع کارت‌ان به سوی کاوش در معنای شاعر تبعید یا دست‌کم جابجایی تغییر کرده است، و این کار را بدون توسل به نوستالژی انجام داده‌اید، که دست‌آوردی چشمگیر است. آیا فکر می‌کنید این وضع برای یک شاعر دائمی است، یا احساس جابجایی با گذر زمان کاهش می‌یابد، همان‌گونه که برای شما در ادمونتون اتفاق افتاده است؟

ایمان مرسال: من به‌جای «تبعید»، واژه «جابجایی» را ترجیح می‌دهم، چون هرگز به ترک مصر مجبور نشده‌ام. در سال‌های نخست در بوستون و سپس در ادمونتون، کانادا، آنچه بسیاری در تجربه جابجایی حس می‌کنند را از سر گذراندم: نوستالژی، دلتنگی، خشم، مقایسه دو مکان. حتی خواب‌های سورئالیستی می‌دیدم که مکان‌ها، آدم‌ها و زبان‌ها را درهم می‌آمیختند. در آن دوره حتی وسوسه‌ای برای نوشتن شعر نداشتم. پنج سال تمام هیچ شعری ننوشتیم. حالا که به گذشته نگاه می‌کنم، دلیلش را این می‌دانم که واکنش‌های مستقیم عاطفی برایم فضای جذابی برای نوشتن نیستند. حتی پیش از ترک مصر نیز گفته می‌شد که شعرم از دام احساس‌گرایی می‌گریزد. کتاب‌های بسیاری درباره تجربه جابجایی خواندم (در آمریکای شمالی یافتنشان دشوار نیست)، اما با بیشترشان ارتباطی برقرار نکردم. نویسندگانشان نقش واسطه میان دو فرهنگ، یا گذشته و حال، یا «اینجا» و «آنجا» را به خود می‌دادند. این نوع نوشتن شاید برای مطالعات پسااستعماری مفید باشد، اما من تجربه‌ام را در جایی دیگر می‌دیدم. تا وقتی در سال ۲۰۰۳ برای یک سال به مصر برگشتم، چیزی در درونم گشوده نشد. آن وقت بود که فهمیدم بازگشت به خانه ناممکن است. جغرافیای دیگر را بلافاصله پس از بازگشت به کانادا آغاز کردم.

وقتی برای نخستین بار مصر را ترک می‌کردم، یک عمه پیرم که هیچ‌گاه استان ما را ترک نکرده بود، با این عبارت بدرقه‌ام کرد: «امید که آستانه‌ای خوش باشد.» چیزی که در اینجا برایم مهم است این نیست که آن آستانه

خوش یا ناخوش باشد، بلکه خود آستانه بودن آن است. این همان جایگاهی ست که می‌توانم از آن بنویسم. گویی پیش از آن یک سال اقامت در مصر، چیزی برای مقایسه داشتم، معیاری که تجربه کنونی‌ام را در برابرش قرار دهم. اما با بازگشت، آن مرجع را از دست دادم و میان دو مکان، روی خطی گیر افتادم.

مسئله جایگاه، برای نوشتن حیاتی‌ست. اگر پنج شاعر درباره یک گل سرخ یا یک جنازه بنویسند، آنچه میانشان تفاوت می‌آفریند جایگاهی ست که از آن می‌نویسند. بعضی این را «صدا» می‌نامند. یافتن جایگاه زمان می‌برد و من آن را چالش اصلی نوشتن می‌دانم. وقتی جایگاه پیدا شود، نوشتن گشوده می‌شود، البته با چالش‌هایی تازه. در مورد جغرافیای دیگر، اضطرابی درباره چگونگی نوشتن از آن جایگاه مرزی به زبان عربی داشتم. اکنون می‌توانم این مسیر را بازشناسم، اما آن زمان آن را صرفاً حس سرخوردگی‌ای عمومی تجربه می‌کردم.

SJF: بسیاری از شاعرانی که در Poetry Parnassus حضور دارند، شاعرانی تبعیدی‌اند. متأسفانه شعر اغلب صدای اعتراض و بیان سیاسی در شرایطی ست که گفتن آنچه باید گفته شود تنها از راه شعر ممکن می‌شود. آیا فکر می‌کنید این ویژگی، پیوندی میان شاعران ایجاد می‌کند، زیرا شعر به گونه‌ای منحصربه‌فرد توان بیان اعتراض و تبعید را دارد؟

ایمان مرسال: در فهرست شاعران دعوت‌شده به Poetry Parnassus بسیاری هستند که ناچار به ترک کشورشان شده‌اند، اما بسیاری نیز خودخواسته چنین کرده‌اند، و در عین حال، بسیاری هم بدون ترک وطن، احساس بیگانگی، جابجایی و مبارزه سیاسی را تجربه کرده‌اند. به همین دلیل، بار دیگر از به کار بردن واژه «تبعید» پرهیز می‌کنم، چرا که واژه‌ای مبهم و مستعد سوءاستفاده است. برای من، «تبعید» آنا آخمتووا در مرثیه، کمتر از تبعید چسواف می‌واش در قلمرو بومی نیست.

در مورد شعر به عنوان صدای اعتراض، باید بگویم که هرگز نتوانسته‌ام با آن ارتباط برقرار کنم. شاید این، واکنشی به فرهنگی باشد که از آن آمده‌ام. پرسش‌های بزرگ سیاسی پس از پایان دوران استعمار، بحث‌های

خوش یا ناخوش باشد، بلکه خود آستانه بودن آن است. این همان جایگاهی ست که می‌توانم از آن بنویسم. گویی پیش از آن یک سال اقامت در مصر، چیزی برای مقایسه داشتم، معیاری که تجربه کنونی‌ام را در برابرش قرار دهم. اما با بازگشت، آن مرجع را از دست دادم و میان دو مکان، روی خطی گیر افتادم.

مسئله جایگاه، برای نوشتن حیاتی‌ست. اگر پنج شاعر درباره یک گل سرخ یا یک جنازه بنویسند، آنچه میانشان تفاوت می‌آفریند جایگاهی‌ست که از آن می‌نویسند. بعضی این را «صدا» می‌نامند. یافتن جایگاه زمان می‌برد و من آن را چالش اصلی نوشتن می‌دانم. وقتی جایگاه پیدا شود، نوشتن گشوده می‌شود، البته با چالش‌هایی تازه. در مورد جغرافیای دیگر، اضطرابی درباره چگونگی نوشتن از آن جایگاه مرزی به زبان عربی داشتم. اکنون می‌توانم این مسیر را بازشناسم، اما آن زمان آن را صرفاً حس سرخوردگی‌ای عمومی تجربه می‌کردم.

SJF: بسیاری از شاعرانی که در Poetry Parnassus حضور دارند، شاعرانی تبعیدی‌اند. متأسفانه شعر اغلب صدای اعتراض و بیان سیاسی در شرایطی‌ست که گفتن آنچه باید گفته شود تنها از راه شعر ممکن می‌شود. آیا فکر می‌کنید این ویژگی، پیوندی میان شاعران ایجاد می‌کند، زیرا شعر به گونه‌ای منحصربه‌فرد توان بیان اعتراض و تبعید را دارد؟

ایمان مرسال: در فهرست شاعران دعوت‌شده به Poetry Parnassus بسیاری هستند که ناچار به ترک کشورشان شده‌اند، اما بسیاری نیز خودخواسته چنین کرده‌اند، و در عین حال، بسیاری هم بدون ترک وطن، احساس بیگانگی، جابجایی و مبارزه سیاسی را تجربه کرده‌اند. به همین دلیل، بار دیگر از به کار بردن واژه «تبعید» پرهیز می‌کنم، چرا که واژه‌ای مبهم و مستعد سوءاستفاده است. برای من، «تبعید» آنا آخمتووا در مرثیه، کمتر از تبعید چسواف می‌واش در قلمرو بومی نیست.

در مورد شعر به عنوان صدای اعتراض، باید بگویم که هرگز نتوانسته‌ام با آن ارتباط برقرار کنم. شاید این، واکنشی به فرهنگی باشد که از آن آمده‌ام. پرسش‌های بزرگ سیاسی پس از پایان دوران استعمار، بحث‌های

ایدئولوژیکی بعد از آن، و البته تراژدی فلسطین، جایگاه بزرگی در صحنه ادبی عرب داشتند. شاعران بزرگی چون محمود درویش از دل این فضا برخاستند، اما حتی در آنجا نیز باور دارم که عنصر شاعرانه در کار او مستقل از عنصر اعتراض است. هنر اصیل می‌تواند در نقش پداگوژیک خود نیرویی سیاسی به صورت غیرمستقیم باشد، همان‌گونه که آلن بدیو توصیف می‌کند: «هنر پداگوژیک است چون حقیقت تولید می‌کند و آموزش (مگر در حالت‌های سرکوبگرانه یا منحرف) چیزی جز این نبوده: چیدمان فرم‌های دانایی چنان‌که راستی‌ای بتواند در آنها رخنه کند».

SJF: شما جهان را برای خوانش شعر و شرکت در جشنواره‌ها پیموده‌اید. آیا حس مشخصی از جامعه‌ای میان شاعران، به‌ویژه آن‌هایی که وطن خود را ترک کرده‌اند، از خلال شعر تجربه کرده‌اید؟ آیا این تجربه در Poetry Parnassus نیز ادامه خواهد یافت؟

ایمان مرسال: خودِ عملِ سفر، به‌تنهایی، جدا از کار و مسئولیت‌های روزمره، و به مکانی دیگر، عملی فردی‌ست. می‌توان سبک‌بار حرکت کرد و با دیگرانی که در همان حالت‌اند دیدار کرد. اما «جامعه‌ای از شاعران» بدترین نوع جامعه‌ای‌ست که می‌توان تصور کرد.

با این حال، برخی از دوستی‌های بسیار مهم زندگی‌ام در جشنواره‌های شعر شکل گرفته‌اند. فوق‌العاده است که شاعران را در حال خواندن شعرشان به زبان خودشان می‌شنوی. گاه صدایی تازه یا حتی صحنه‌ای ادبی کامل را کشف می‌کنی. یکی از جشنواره‌هایی که برایم برجسته بود، جشنواره بین‌المللی شعر اسلوونی در سال ۲۰۰۷ بود، جایی که غنای نسل نوین شاعران اروپای شرقی را کشف کردم.

SJF: در آغاز مسیر نوشتنتان، به خاطر استفاده از شعر منشور و روش‌های تازه در فضایی اساساً سنتی در شعر مصر شناخته شدید. آیا این استفاده از شعر منشور ضرورتی بود برای بیان آنچه احساس می‌کردید باید بیان شود؟ آیا همچنین در پی گریزی از لفاظی پرطمطراق و ایدئولوژی تاریخی شعر عربی بودید؟

ایمان مرسال: هرچند من از نسلی هستم که شعر منشور را از حاشیه به مرکز صحنه ادبی عربی آورد، اما این قالب پیش از ما هم وجود داشت. واژه «شعر منشور» و بحث‌های پیرامونش از دهه ۱۹۶۰ در صحنه غنی ادبی بیروت مطرح بود، با چهره‌هایی چون یوسف الخال، آدونیس، و انسی الحاج. شخصاً بیشتر تحت‌تأثیر شاعران منشور عراقی قرار گرفتم که بعدها ظاهر شدند، مانند سرکون بولص و صلاح فائق. این شاعران در هیچ جشنواره یا انتشارات رسمی عربی پذیرفته نمی‌شدند. ما شعرهایشان را فتوکپی می‌کردیم. با شعر منشور پیش از آن هم آشنا بودم، اما از خلال این شاعران بود که نخستین‌بار حس کردم این نبود احساسات‌گرایی یا ایدئولوژی، این شفافیت زبان، می‌تواند در عربی وجود داشته باشد. برای من و دیگر هم‌نسلانم، از مراکش تا عراق، شعر منشور یک انتخاب سبکی نبود. باور ندارم که نویسندگان سبک را انتخاب می‌کنند. بلکه سبک به سراغشان می‌آید، بسته به جستجویشان برای یافتن راهی برای نوشتن خودشان.

در آن لحظه تاریخی، در دهه ۹۰، در چشم‌انداز شهری ویران‌شده قاهره، گروهی از شاعران جوان و نومید که من نیز بخشی از آن بودم، شاهد حمله عراق به کویت، هم‌پیمانی دولت‌های عرب با آمریکا برای ویرانی عراق، ادامه مبارزه فلسطینیان، بی‌عدالتی و فقر، و دورویی رایج در جوامعی بودیم که میان سرمایه‌داری جهانی و رسوم و سنت‌های شکل‌دهنده هویتشان گرفتار شده‌اند؛ درباره ناسیونالیسم عربی، درباره دموکراسی غربی و روشنگری هم دچار تردید بودیم. این بیگانگی، در میان برخی نویسندگان، فیلم‌سازان و روشنفکران نسل من، میل به گریز از لفاظی پرشکوه و ایدئولوژی تاریخی فرهنگ عربی، به‌ویژه شعر را برانگیخت. شعر منشور، در آن زمینه، راهی برای مقابله با روایت‌های رسمی و ساختن صدای خودمان بود.

SJF: به نظر می‌رسد که این، راهی برای فشرده‌سازی موضوع کارتان نیز بود، برای آنکه ساده‌تر شود و تجربه‌های روزمره زندگی روشن‌تر بیان شوند. آیا این درست است؟

ایمان مرسال: فکر می‌کنم همین‌طور است. حتی اگر سبک و فرم را آگاهانه انتخاب نکنیم، این چیزها می‌توانند نقش مهمی در به چالش کشیدن آنچه به آن خو گرفته‌ایم داشته باشند. مثلاً پس از چند تلاش ناموفق در جوانی برای به‌تصویر کشیدن رابطه پیچیده‌ام با پدرم — یک بار به‌سوی پدرسالاری‌اش لغزیدم، و بار دیگر به‌سوی فداکاری و مهرش — وقتی هر دو ارجاع را کنار گذاشتم و دوباره تلاش کردم، گویی با هستی‌ام، زبانم، دانایی‌ام و تاریکی‌ام قمار می‌کردم. اما این کار، لذت هم دارد؛ اینکه بخواهی چیزی را بدون ارجاع ثبت کنی، جدیتی را که دیگران درباره‌اش تصویر کرده‌اند، پس بزنی؛ بازی کنی و نه فقط چیزی بسازی، بلکه چیزها را ویران کنی و لفاظی‌ای را که پیرامون‌شان ساخته شده، از هم بپاشی.

SJF: نظرتان درباره وضعیت سیاسی کنونی مصر چیست؟ آیا همان‌گونه که بسیاری امیدوار بودند، زمانی برای خوش‌بینی است؟

ایمان مرسال: این سؤال دشواری‌ست. از آغاز خیزش مصر در ژانویه ۲۰۱۱، فکر می‌کنم بسیاری از مصری‌ها روزبه‌روز یا حتی ساعت‌به‌ساعت میان خوش‌بینی، بدبینی، و گاه حتی بددلی در نوسان‌اند. با این حال، پشت پرده رخدادهای سریعی که به برگزاری نخستین انتخابات ریاست‌جمهوری تحت کنترل ارتش انجامید، پشت ناامیدی از دیدن تداوم رژیم سابق و آزادی جنایتکارانی که اقتصاد و سیاست کشور را ویران کرده‌اند، امید فراوانی هست. این انقلاب چیزی عمیق را درون من تغییر داد؛ واژگانی مانند «میهن»، «تعلق» و «شهروندی» که پیش‌تر فقط در سخنان حسنی مبارک یا در شعرها و ترانه‌های شاعران و خوانندگان متوسط‌الحال پخش شده از تلویزیون دولتی در جشن‌های ملی حضور داشتند، اکنون پاک شده‌اند از زنگار دیکتاتوری.

من باور دارم که انقلاب یک کنش نیست، بلکه فرایندی‌ست. زمان و انرژی و شاید جان‌های بی‌گناه بیشتری خواهد طلبید، اما مردم سرانجام به آزادی دست خواهند یافت.

منتخبی از شعرهای ایمان مرسال

شعر اول (تمرین‌های تنهایی)

او در اتاق کناری می‌خوابد،
میان ما دیواری ست.
نه، قصدی از این جمله ندارم —
فقط، میان ما دیواری ست.
می‌توانم آن را از عکس‌های معشوقم پر کنم:
در حال سیگار کشیدن،
در لحظه‌ی اندیشیدن.
اما باید برای آن عکس‌ها
جایی بی‌طرف بیابم،
با احترام به فاصله‌ای که میان ماست.
به‌نظر می‌رسد خدا دوستم ندارد.
من آن‌قدر بزرگ شده‌ام که باور کنم
خدا از همان قدیم دوستم ندارد؛
از همان وقت که معلم ریاضی را دوست داشت،
و به او تیزبینی داد،
گیج‌های رنگی،
و فرصت‌هایی بی‌شمار برای شکنجه‌ی دختری
که نمی‌توانست پیوندِ دو عددِ بی‌ربط را بفهمد.
اما مهم نیست
که خدا دوستم دارد یا نه.
در این جهان، حتی پارسایان
نمی‌توانند ثابت کنند خدا دوستشان دارد.
می‌توانم در آرام‌باز و بسته‌کنم،
بی‌آن‌که او بیدار شود.
دختری بی‌پناه به خیابان می‌رود،
موضوع دراماتیکی نیست.
وقتی داستایفسکی گفت:

باید خانه‌ای برای بازگشت داشت —
 از مردانی کلاسیک حرف می‌زد
 با سیل‌های بلند،
 و پالتوهایی شبیه تنهایی.
 من درام را دوست ندارم.
 پس گل را از لذت بی‌واسطه‌اش تهی نمی‌کنم
 تا در آغوش مردی مرده
 معنای تازه‌ای بیابد.
 اگر اکنون بروم،
 دست نخستین رهگذر را می‌گیرم،
 او را به کافه‌ای در کوچه‌ای فرعی می‌برم.
 می‌گویم: مردی هست که در اتاق کناری می‌خوابد،
 بی‌کابوس.
 سرش هیچ‌گاه در سطح تن من نبوده،
 و در ایفای نقش سطل زباله‌ای برای من شکست خورد؛
 فقط گذاشت همه‌چیز،
 به خیابان نشت کند.
 به او می‌گویم: من یتیم‌ام،
 فکر می‌کردم برای نوشتن شعر کافی‌ست.
 اما نبود.
 من از خودم خوب مراقبت نکردم،
 و حالا التهاب کوچکی در سینوس‌هایم،
 در آستانه‌ی تبدیل شدن به توموری‌ست.
 با این حال، همچنان به دروغ گفتن ادامه می‌دهم —
 قرار است آدمی، پیش از مرگش،
 قدری فرشته‌وار شود،
 تا دوستانش
 برای یافتن صفاتی شریف در او،
 به زحمت نیفتند.
 می‌دانم اگر او مرا تنها بگذارد،
 مرگم آسان‌تر خواهد بود
 از حرکت دادن پای راستم.
 در کافه‌ای در کنار خیابان،

برای مردی که نمی‌شناسم،
 خیلی چیزها را یک‌جا خواهم گفت
 و تارهای صوتی‌ام را فشار می‌دهم
 بر میل دیرینه‌اش به مفید بودن.
 شاید مرا به خانه‌اش ببرد،
 و همسرش را بیدار کند.
 قدمش را به سویم می‌نگرم،
 وقتی فرشی چرک را لگدمال می‌کند
 مثل لودر خانگی،
 و شرمی مصنوعی بر چهره می‌آرایم
 تا دلش آرام بگیرد،
 و خوشحال شود به خاطر شوهرش
 که به من پیشنهاد می‌دهد
 از نو آغاز کنم.
 قول می‌دهم نواختن سازی را یاد بگیرم
 که با کوچکی بدنم هماهنگ باشد،
 و شاید در یکی از جشن‌های ملی
 باز هم همدیگر را ببینیم.
 من همه‌ی آن‌هایی را که دوستم داشتند،
 با وعده مرگ خودم تهدید کرده‌ام
 که اگر از دستشان بدهم...
 با این حال، فکر نمی‌کنم
 برای هیچ‌کس بمیرم.
 کسانی که خود را کشتند — بی شک
 بیش از اندازه به زندگی اعتماد داشته‌اند،
 و باور کرده‌اند که جایی دیگر
 زندگی در انتظارشان است.
 از این خانه نخواهم رفت،
 تا مرگش را با چشمان خودم ببینم.
 گوشم را بر سینه‌اش می‌گذارم،
 جایی که سکوت آن قدر خالص است
 که حتی گربه‌ای —
 با چنگال‌های زنی نوامید

که هیستریک، دلوی پُر از
 باقی مانده‌های شبمان را واژگون می‌کند
 (که بالای پله‌ها می‌گذارم
 تا به همسایه‌ها ثابت کنم خانواده‌ای امن دارم) —
 نمی‌تواند مرا به شک اندازد.
 انگشتانت را می‌گیرم،
 و با دقت جراحی نگاه می‌کنم
 که بی‌نیاز از تیغ،
 کانون‌های چرکی را از تنِ زوال‌یافته بیرون می‌کشم.
 آن‌ها را در کاسه‌ای از یخ می‌گذارم،
 جایی که حتی لرزشی نیست.
 و من این خانه را ترک می‌کنم —
 پوشیده از فقدان،
 و نور.
 تو باید پیش چشمم بمیری.
 مرگِ عزیزان،
 فرصتی‌ست بی‌نظیر برای یافتن بدیل‌ها.
 در قطارِ شرقِ دلتا،
 اغلب زنی مناسب را انتخاب می‌کنم
 که وقتی به او می‌گویم
 مادرم وقتی شش‌ساله بودم مرد،
 آغوشِ همدردی‌اش را باز می‌کند.
 راستش،
 آن اتفاق وقتی هفت‌ساله بودم افتاد.
 اما برای من، «شش» تأثیر بیشتری دارد.
 مادران میانسال
 به غمِ اعتیاد دارند —
 شاید برای توجیهِ سوگواری،
 پیش از موعداش.
 این دست‌کاری‌ها در روایت
 افسونی دارند،
 که آنان که هرگز نیازی به دزدیِ
 مهربانیِ دیگران نداشته‌اند،
 درک نخواهند کرد.

(زندگی)

این اتفاق در خانه‌ی پدری‌ام نیفتاد،
بی‌تردید نه در میان کسانی که گمان می‌کردم مرا
می‌شناسند.

زندگی‌ام —

همان که همیشه در لمسش ناکام ماندم،
در آن که تصویری از خودم با او بیابم،
در کنارم، روی همان تخت،
که چشمانش را می‌گشاید پس از اغمایی طولانی،
کشش می‌آید چون شاه‌دختی
مطمئن از این که قصر پدرش از دست دزدان در امان
است،

مطمئن از این که شادی
زیر پوست جاری‌ست،
با وجود جنگ‌هایی که هرگز نمی‌خوابند.
آن زندگی —

که در آن بیش از یک پدر بلندپروازی‌اش را جا داد،
بیش از یک مادر، قیچی‌هایش را،
بیش از یک پزشک، آرام‌بخش‌هایش را،
بیش از یک مبارز، شمشیرش را،
بیش از یک نهاد، بلاهتش را،
و بیش از یک مکتب شعری، تصورش را از شعر.
زندگی‌ام —

که از شهری به شهری دنبالش کشاندم،
و نفس نفس زدم در دویدن پشت سرش
از مدرسه به کتابخانه،
از آشپزخانه به بار،
از نی به پیانو،
از مارکس به موزه‌ها،
از یاد بوی بدنی
تا رؤیای سالنی در فرودگاه،
و از هر آنچه نمی‌شناختم

به سوی هر آن چه نمی شناختم.
زندگی ام —

که حتی در اثبات وجودش
کنارم، روی همان تخت،
که چشمانش را می گشاید پس از اغمایی طولانی،
کشش می آید چون شاه دختی
که می داند قصر پدرش
از دست دزدان در امان است،
و شادی

زیر پوست جاری ست
با وجود جنگ هایی که هرگز نمی خوابند —
ناکام ماندم.

چنین بود که در سرزمینی بیگانه از خواب برخاستم،
در آن صبحی که به چهل سالگی رسیدم.
و اگر خدا پیش از من زنی نفرستاده بود،
می گفتم این نخستین نشانه های نبوت است.
و اگر مزاج خاصم نبود،
به نقل قولی از محمود درویش اشاره می کردم
درباره ی "زنی که با تمام زردآلوی خویش، وارد
چهل سالگی می شود"،
یا به سخن میلوش
درباره ی دری که درونش گشوده شد،
و او از آن گذشت.

پیش روی من
صفی از مردگانی ست
که شاید فقط چون دوستشان داشتم، مردند.
خانه هایی برای بی خوابی
که با وفاداری در روزهای تعطیل تمیزشان کردم.
هدیه هایی که در لحظه ی رسیدن شان بازشان نکردم.
شعرهایی که بنده بند از من دزدیده شدند
تا آن جا که دیگر در انتساب شان به خودم تردید دارم.
مردانی که فقط در زمان اشتباه دیدمشان،
و آسایشگاه هایی

که تنها چیزی که از آنها به یاد دارم، میله‌های آهنی
پنجره‌هاست.
زندگی‌ام، تمامش،
جلویم ایستاده —
تا آن جا که می‌توانم اگر بخواهم در آغوشش بگیرم،
می‌توانم حتی
روی زانوانش بنشینم
و آواز بخوانم،
یا زاری کنم.

(خیال‌خانه)

گوشواره‌هایم را فروختم
تا حلقه‌ای از بازار نقره بخرم.
بعد، آن حلقه را با شیشه‌ای جوهر کهنه
و دفتری سیاه عوض کردم.
این، پیش از آن بود که دفتر را
روی صندلی قطاری جا بگذارم
که قرار بود مرا به خانه برساند.
اما هر شهری که می‌رسیدم،
خانه‌ام جایی دیگر به نظر می‌آمد.
اولگا، بی‌آنکه چیزی از این گذشته بداند، گفت:
«خانه فقط وقتی خانه می‌شود
که آن را بفروشی.
تازه آن وقت است که می‌فهمی
باغچه‌اش چقدر می‌توانست زیبا باشد،
و اتاق‌هایش چقدر وسیع.
کابوس‌هایت را تا لحظه‌ی فروش
زیر همان سقف نگه می‌داری،
و حالا باید همه‌شان را
در یک یا دو چمدان جا بدهی —
اگر خوش‌شانس باشی.»
اولگا ناگهان سکوت می‌کند،
و بعد لبخند می‌زند،
مثل ملکه‌ای که میان قهوه‌ساز آشپزخانه‌اش
و پنجره‌ای رو به گل‌ها،
برای لحظه‌ای با رعایایش صمیمی می‌شود.
شوهر اولگا آن صحنه را ندیده،
شاید برای همین
هنوز فکر می‌کند خانه همان دوست وفاداری‌ست
که اگر روزی نابینا شد،
باز هم گوشه و کنارش
قدم‌هایت را به خاطر می‌سپارد،

و پله‌هایش نمی‌گذارند در تاریکی زمین بخوری.
من دنبال کلیدی می‌گردم
که همیشه ته کیفم گم می‌شود—
در جایی که نه اولگا مرا می‌بیند
و نه شوهرش،
آنجا که دارم در واقع تمرین می‌کنم
تا از فکر داشتن خانه، دست بکشم.
هر بار که برمی‌گردی،
و غبار سفر را هنوز بر انگشتانت داری،
هرچه توانسته‌ای بیاوری،
در کمدها و کشوها جا می‌دهی.
با این حال، هنوز حاضر نیستی بپذیری
که خانه، فقط جایی‌ست برای جمع کردن خرت‌وپرت‌ها؛
اشیایی که شاید زمانی
یادآور امیدی دور بودند،
ولی حالا فقط در سکوت، گوشه‌ای افتاده‌اند.
بگذار خانه جایی باشد
که نور مرده‌اش را نمی‌بینی،
و دیواری که ترک‌هایش آن‌قدر زیاد شده‌اند
که یک روز، جای درها را می‌گیرند.

شعر چهارم

تابوت، برای هر دوی ما جا دارد
بر درازا کشیده‌ام
در تابوتی که از تنم وسیع‌تر است.
گل‌هایی که بر پیکرم ریخته‌اند،
مرا وامی‌دارند با ناخن، تنم را بخراشم.
روزنه‌های دوستانم
گشوده‌اند برای نوشتن شعرهایی تازه—
در ستایش مرگ،
بی مقدمه‌های معمول،
در ستایش آسودگی پنهانی
وقتی کسی می‌میرد
که هرگز فرصت دوست داشتنش را نیافته‌ایم.
تو کنار سرم ایستاده‌ای،
تنها چیزی که بی‌قید و شرط
دوستش داشتم.
هنوز پانزده سانتیمتر از من بلندتری،
و برق چشمانت
هنوز هم می‌تواند حسد مرا برانگیزد.
آن خواهشی
که هرگز در بستر رسمی‌مان احضار نشد،
اکنون
بر ما چیره گشته است.
چرا همیشه چشم‌هایم را می‌بستم
تا همه چیز بی‌صدا تمام شود؟
بارها لذت کاملت را دیدم
بی آن که بدانی،
در حالی که نبضم دنبال چیزی گم شده می‌دوید.
مرا رها کردی
کنار پیاده‌رو، لبریز از تحقیر.
خواهشی که همیشه
از من می‌گریخت،
اکنون در نقطه‌ای کور

منفجر می شود.
به خاطر تو
بی طرفی چهره ام را جارو می کنم،
و شهوت را
با حرکاتی حساب شده،
روی پوست می پاشم.
تابوت،
برای هر دوی ما جا دارد.
پس چرا نمی آیی؟
در اندوهت تردید دارم.
تو هنوز ایستاده ای —
بی نقص،
با لباسی تمیز تا حدی ظالمانه.
و من،
برنامه ای برای مرگ پیش از تو نداشتم.
بیلیارد —
نه، این نه جاده ی روستایی ست
که از کنار خانه ی پدری ام می گذرد،
نه خیابانی پر از کافه های نخبگان
در قلب قاهره.
آتش ها
پیش از آن که بیدار شوم خاموش شده بودند.
گمان می کنم
همه با فنجان ها و عکس های یادگاری
و پنجره هایی که بسته بودند
یا نیمه باز
یا کاملاً گشوده،
درهم آمیختند و رفتند.
پاهایی درمانده،
با سماجت،
روی این دنیا کوبیده اند.
سرفه ام،
نشان می دهد که هنوز زنده ام.

تو روبه‌رویم ایستاده‌ای
 با آن لباس‌های بی‌چین و چروک،
 آن قدر تمیز که خشن به نظر می‌رسی.
 بوی تو را نفس می‌کشم،
 می‌دانم که راهی برای نگه‌داشتن عطر تو نیست.
 برایم سبدي پرتقال می‌آوری،
 با لبخند دریانوردی
 که تازه به بندر رسیده.
 و من به یادم می‌افتد
 که از او بیزارم —
 و اینکه چقدر ناراحت‌کننده است
 وقتی کسی عادت‌هایت را فراموش می‌کند.
 — این پرتقال نیست، عزیز من.
 یکی را می‌شکافی
 و دستم را پر از مرواریدی می‌کنی
 که شبیه خورشیدهای کوچک نیست.
 به تو می‌گویم که جهان به پایان رسیده،
 و دندان‌های ما
 توان جویدن این مواد سخت را ندارند.
 می‌گویم: بگذار این گوی‌ها را
 با گوی‌های نارنجی بیلارد
 جایگزین کنیم.
 آوار کیهانی،
 می‌تواند به میزی صاف بدل شوند،
 و شش حفره‌ی عمیق
 که با فاصله‌هایی مساوی
 از هم جدا شده‌اند.
 برای پروازی خودجوش.
 پس از هر خیانت،
 می‌نشینم روبه‌روی آینه،
 در تمرینی دشوار
 برای پاک کردن اثر لب‌هایی
 که بر گردنم نشسته‌اند.

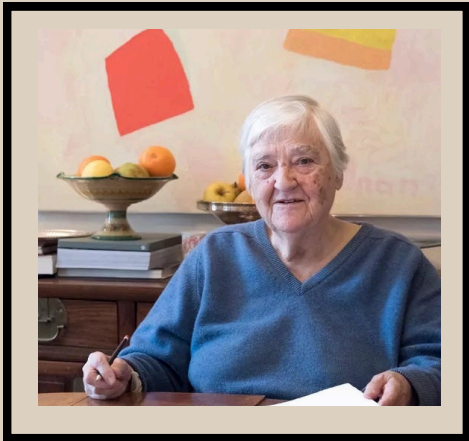
با اینکه نیازی به ثبت اندوه نیست،
 همچنان
 اشک‌هایم را می‌شمارم —
 به تعداد دستمال‌های کاغذی‌ای
 که در سطل انداخته‌ام.
 و در آن لحظه،
 چشمانم را زیباتر از هر تصور پیشین می‌بینم.
 با خود می‌اندیشم:
 فهمیدن،
 برتر از بخشیدن است.
 و اینکه با تو
 در سفری به جایی مقدس بودم —
 لباس شاهزاده‌ای فرانسوی از قرن نوزدهم را به تن داشتم
 وقتی مرا از صومعه دور کردی،
 به سمت پلکانی که سرش در هوا معلق بود.
 و چون صعود
 با آن‌همه چین و لایه ممکن نبود،
 دامن‌های فندارام را درآوردم،
 و بالا رفتم.
 بندهای سینه‌بند،
 کمربندهایی که شکل پایون داشتند،
 که وقت باز شدن،
 به پروانه‌هایی مرده بدل می‌شدند.
 و باز بالا رفتم.
 در آخرین پله،
 برهنه بودم
 زیر نم‌نم نوری خفیف.
 تو آنجا نبودی.
 در بستر مردی دیگر بیدار شدم.
 و از این رو،
 باور دارم
 که همیشه چیزی هست
 فراتر از «درست بودن».

به پوستم نگاه می‌کنم
که چیزی به آن نمی‌چسبد.
فقط لاغرتر می‌شوم —
گویی خود را برای پروازی خودجوش آماده می‌کنم.

مصاحبه‌ی نوری الجراح با اتل عدنان

منتشر شده در Banipal، شماره ۷۴

(تابستان ۲۰۲۲) همراه با چند شعر منتخب از او



ترجمه‌ی انگلیسی: جاناتان رایت
برگردان: غزال تشکر

من یک دمشقی یونانی‌ام

«آری، خودم را شاعری عرب می‌دانم که به زبان انگلیسی و فرانسوی می‌نویسد، و این مسئله‌ای است که با آن زندگی می‌کنم و حل‌نشده‌ای است. در کودکی‌ام به مدارس فرانسوی در بیروت رفتم و راهبه‌های لبنانی با زبان عربی مخالف بودند و از آموزش آن به ما امتناع می‌کردند. در خانه، مادرم یونانی بود و پدرم برای صحبت با او ناچار بود از زبان ترکی و فرانسوی استفاده کند. بنابراین من این خوشبختی را نداشتم که عربی را درست بیاموزم و خوب بنویسم.»

اتل عدنان شاعر و هنرمند تجسمی اهل سوریه بود که به زبان انگلیسی می‌نوشت و بیش از چهل سال خارج از سوریه، میان پاریس و کالیفرنیا، زندگی کرد. او دختر افسری دمشقی به نام عَسَف عدنان قدری از ارتش عثمانی بود و مادری یونانی به نام رز لیلیا لاکورت داشت که در ازمیر به دنیا آمده بود. بخشی از کودکی‌اش را در بیروت گذراند و در دوره‌ای پرورش یافت که زبان فرانسه در میان خانواده‌های مرفه بیش از زبان عربی

رواج داشت. او ادبیات انگلیسی خواند و نخست به فرانسه مهاجرت کرد. سپس راهی ایالات متحده شد، جایی که در رشته‌ی فلسفه تخصص یافت و به عنوان استاد دانشگاهی آمریکایی فعالیت کرد. او در آمریکا بیش از هر جای دیگر زندگی کرد، و بیشتر شعرهایش در همان‌جا منتشر شد.

این گفت‌وگو در لندن، طی یکی از سفرهای سالانه‌اش میان کالیفرنیا و پاریس، انجام شد. این مصاحبه را بیست‌وپنج سال پیش، زمانی که مجله‌ی «الکاتبه» را در لندن در اوایل دهه‌ی ۱۹۹۰ ویرایش می‌کردم، با او انجام دادم. میان من و او نوعی دوستی شاعرانه‌ی ویژه شکل گرفت: روزی غافلگیرم کرد، زمانی که تابلوی بزرگی کشید الهام‌گرفته از کتاب من، مُجَارَاةُ الصَّوْت (هم‌صدایی با صدا). آن تابلو در چندین گالری در نیویورک، ژنو و پاریس، و سپس در نمایشگاهی در لندن به نمایش درآمد. پس از نمایشگاه، آن تابلو را به من هدیه داد؛ تابلویی که شبیه آکاردئون بود. متأسفانه باید اعتراف کنم که آن تنها نسخه از تابلو را گم کردم و هرگز نتوانستم به این شاعر و هنرمند بزرگ بگویم که اثری که برای آن جوان سرکش کشیده و به او بخشیده بود، دیگر وجود ندارد.

شاعران موجوداتی دمدمی‌اند، اما این مصاحبه موفقیتی بلیغ بود. تا آن زمان هرگز با شاعری گفت‌وگویی نداشتم و نخوانده بودم که با این میزان ژرفا و سادگی خیره‌کننده درباره‌ی شعر، شاعران، واژه‌ها، هنر، هنرمندان و جهان سخن بگوید. تنها چیزی که قابل مقایسه است، ژرفای کودکانه‌ی شگفت‌انگیز خود شعرهایش است. دیگر چیزی نمی‌افزایم. بگذارید شاعر خود سخن بگوید.

نوری الجراح

نوری الجراح: در کتاب شعرتان کتاب البحر که به تازگی به عربی ترجمه شده و یکی از آثار ابتدایی شماست، نوعی رشته‌ی فلسفی دیده می‌شود. آیا با من هم عقیده‌اید که این بُعد فلسفی در شعر شما به‌طور کلی حضور دارد؟

اتل عدنان: شعرهای نخست کتاب البحر را پیش از آن نوشتم که فلسفه بخوانم. ابتدا ادبیات خواندم، بعد در فلسفه تخصص گرفتم. در آمریکا، در دانشگاهی نزدیک سانفرانسیسکو، استاد فلسفه بودم. کتاب البحر را پیش از بیست‌سالگی نوشتم. احتمالاً انتخابم برای فلسفه، برآمده از یک کشش طبیعی، و در نتیجه زودهنگام بود. علاقه‌مند بودم جهان را درک کنم. چند سال پیش سخت بیمار شدم و از مرگ می‌ترسیدم. هنوز به یاد دارم که چقدر نگران مردن بودم، زیرا عمیقاً باور داشتم که با مرگ من، جهان یکی از دوستان بزرگش را از دست می‌دهد. چنین احساسی داشتم. من جهان را دوست دارم. از کودکی عاشق طبیعت بودم — آسمان، خورشید، ماه، و رنگ آبی تیره. پدرم افسری سوری از دمشق در ارتش عثمانی بود. او علاوه بر علوم نظامی، زبان، نجوم و جغرافیا نیز آموخته بود. مردی تحصیل کرده و آگاه به موضوعات گوناگون بود. وقتی کودک بودم، مرا با پدیده‌های طبیعی و اشیای موجود در طبیعت آشنا می‌کرد. مثلاً می‌گفت: «به آن نگاه کن. هیچ‌کس نمی‌تواند به آن برسد.» ماه برایم نمادی سه‌بعدی از چیزی غیرممکن شده بود. چیز دیگری که خیلی دوست داشتم، دریا بود.

نوری الجراح: کدام دریا؟

اتل عدنان: دریای بیروت. از چهار سالگی شنا کردن را شروع کردم، و از آن زمان به بعد شنا برایم مانند حرکت آزادانه در جهان بود. من هم متولد برج حوت هستم. ده سال پیش در شعری نوشتم که من مردان را دوست ندارم، زیرا دریا را بیشتر از هر موجود دیگری دوست دارم. و همان‌طور که می‌دانی، آدمی چیزهایی می‌نویسد که بعدتر معنایشان را درک می‌کند. اما این حقیقتی شاعرانه است، نه انسانی. باید میان واقعیت شعری و واقعیت انسانی تمایز گذاشت تا مرز میان هنر و واقعیت را مخدوش نکنیم.

آنقدر که عاشق دریا بودم، وسوسه‌ی رسیدن به آب در من بود. از پشت ساختمان‌هایی که آن را از من پنهان می‌کردند، یا خیابان‌هایی که به‌سویش می‌رفتند، نگاهش می‌کردم و جذبش می‌شدم. نه فقط چشمانم، بلکه تمام بدنم دریا را حس می‌کرد و به‌سوی آن کشیده می‌شد. پس از انتشار کتاب البحر، منیر آکاش — اگر او را می‌شناسی — به من گفت: «این شعر دریا را چنان تصویر کرده که تنها یونانیان توانسته‌اند. حس حرکت آغازین هستی را به خواننده می‌دهد، تصاویری از آفرینش کیهان، وقتی جهان هنوز ابری از غبار بود. به‌گمان من، این کتاب تجسم ازدواج خورشید و دریاست.» شعر من از تاریخ شعر تغذیه نمی‌کند، بلکه از تجربه‌ی شهودی انسان‌ها هنگام اندیشیدن روشن به هستی می‌آید. پس هنگام نوشتن، حس می‌کنم جهان دارد به چیزی تازه تبدیل می‌شود. بدون رجوع به ادبیات پیشین می‌نویسم، و این شیوه از همان آغاز نوشتن با من بوده و تا آثار بعدی‌ام نیز ادامه یافته. این امر شامل تمام نوشته‌هایم می‌شود.

نوری الجراح: به‌نظرتان آیا شعر حقیقتی درباره‌ی جهان می‌گوید؟ آیا شعر باید حقیقتی را عرضه کند؟ در طول تاریخ، بیشتر حقایق اجتماعی‌ای که می‌بینیم، ضدانسان، زیان‌بار، و حتی ویران‌گرند، مخصوصاً آن هنگام که از عدم تعادل به‌سود نیروهای سلطه‌گر، خودخواهی و طمع برخاسته‌اند. در این میان، حقیقت شعر و شاعر چیست؟

اتل عدنان: اگر چیزی به‌نام حقیقت وجود داشته باشد، آن حقیقت در اصل و بنیاد در هنر است. انسان‌ها می‌توانند دروغ بگویند، اما شعر دروغ نمی‌گوید. شعر از اعماق می‌آید، از جایی پیش از اندیشه. گاهی باید بنویسی تا بفهمی چه می‌اندیشی. در نوشتن، آدمی به حقیقت خود دست می‌یابد، و از حقیقت خود به حقیقتی بزرگ‌تر می‌رسد. اما اگر از خود آغاز نکنی، به هیچ حقیقتی نخواهی رسید.

نوری الجراح: اما آیا می‌توان حقیقت شعر را نام‌گذاری کرد؟

اتل عدنان: حقیقت شعر، خود شعر است. شعر ترجمه‌ی هیچ حقیقت فرضی نیست. گاه ممکن است حقیقت‌هایی وجود داشته باشد که هیچ فایده‌ای ندارند. اگر کسی بکوشد با شعر همه‌چیز را توضیح دهد، حقیقت

از دست خواهد رفت. چون شعر مانند موسیقی است؛ موسیقی را نمی‌توان با واژه‌ها توضیح داد. شعر هم همین‌گونه است، و نمی‌توان آن را ترجمه کرد.

نوری الجراح: اما شعر با واژه‌ها نوشته می‌شود، و واژه‌ها معنایی تاریخی و اجتماعی دارند. شاعر نمی‌تواند این معناها را نادیده بگیرد. پس چگونه واژه‌هایی که پیش از شاعر وجود داشته‌اند، به واژه‌های خاص او تبدیل می‌شوند؟

اتل عدنان: این همان مسئله‌ی بنیادی در نوشتن است. شعر پلی است میان واژه‌ها به‌عنوان ابزار مشترک و واژه‌ها به‌عنوان سازهای شخصی.

نوری الجراح: پس زندگی خصوصی واژه‌ها کجاست؟

اتل عدنان: واژه‌ها مانند زمینی‌اند که با پاهای برهنه روی آن راه می‌رویم، و شعرهای ما ردپاهای ما بر آن زمین‌اند.

نوری الجراح: آیا شعر یک نیرو است؟

اتل عدنان: بله، یک نیرو است.

نوری الجراح: چگونه؟

اتل عدنان: در تاریخ می‌دانیم که شعر چگونه قدرتمندان را ترسانده است. حکومت‌های استبدادی از قدرت شعر می‌هراسند، چون این قدرت نامرئی است. و هر چیز نامرئی‌ای، هراس برمی‌انگیزد. شعر اثری هیپنوتیزم‌کننده دارد، و اهل قدرت این را بهتر از همه درک می‌کنند. برخی انسان‌ها بی‌آنکه بدانند، تحت تأثیر شعر قرار می‌گیرند. به‌نظر من این اثر مستقیم است. ممکن است مردی قدرتمند شعری بشنود و در اثر چیزی که خودش از آن آگاه نیست، آب شود.

نوری الجراح: اگر از آن آگاه شود، دیگر قدرتمند نخواهد بود؟

اتل عدنان: شاید. در درون هر انسانی، فارغ از نیکی یا بدی‌اش، نقطه‌ای پنهان و دوردست هست که بازتاب سادگی و بی‌گناهی اوست. شعر به آن نقطه در جان انسان دست می‌یابد. و همان‌جا دیوارهایی را که در درون افراد ساخته شده، فرو می‌ریزد.

نوری الجراح: اما شعر، به‌نظر می‌رسد، از ناحیه‌ی شکست، شکاف، و

لحظات ضعف می‌آید. پس چگونه ممکن است چنین چیزی این چنین نیرومند باشد؟

اتل عدنان: شعر نیروی حقیقت را دارد، و هیچ چیز انقلابی‌تر از حقیقت نیست. حقیقت آدم‌ها را می‌ترساند، و واقعیت ضعف از هراس‌انگیزترین واقعیت‌های انسانی است. پس خودِ ضعف، قدرتی بزرگ است. انسان‌ها معمولاً از ایستادن در برابر آینه می‌ترسند. اگر کسی درباره‌ی ضعفش حرف بزند، به نظر من قوی‌تر از کسی است که قدرتش را به رخ می‌کشد یا تظاهر به نیرومندی می‌کند. کسی که می‌تواند جهان را همان‌گونه که هست، در ژرفایش ببیند، نیرویی ذهنی و روحی بزرگ دارد که بتواند بر ضعف خود چیره شود. سخت‌ترین کار در جهان، نامیدن چیزهاست، چه ساده باشند چه عظیم. شعر چیزها را نام می‌نهد. به آن‌ها نام می‌دهد.

نوری الجراح: شما به عنوان شاعر با واژه‌ها شعر می‌سرایید، و به عنوان هنرمند نقاشی می‌کشید. به نظرتان کدام یک بیشتر بازتاب‌دهنده‌ی روح هنری شماست، کدام به شما نزدیک‌تر است و آن روح را با کمترین مانع باز می‌تاباند: شعر یا نقاشی؟

اتل عدنان: راستش نمی‌دانم. من پیش از نقاشی کردن، می‌نویسم. نوشتن و نقاشی، هر دو از یک انگیزش درونی می‌آیند. از یک روح، ولی بازتابی متفاوت دارند. گمان نمی‌کنم کسی بتواند تمام رابطه‌های میان این دو گونه‌ی هنری را دریابد. بسیاری از کارهایی که انجام می‌دهیم، برایمان روشن نیستند. ما راه می‌رویم، ولی سازوکار فیزیکی راه رفتن را دقیق نمی‌دانیم. حتی متخصصان هم همه‌چیز را نمی‌دانند. همیشه رازی وجود دارد. ما در بدن‌هایمان این را حس می‌کنیم. مثلاً چگونه است که کودکی ناگهان شروع به راه رفتن می‌کند؟ در جهان رازهای بسیاری هست و ما تنها اندکی از حقیقت‌ها را می‌دانیم.

نوری الجراح: یعنی منتقدان، مثلاً، فقط خوانندگانی‌اند که گاه بر اساس توهم یا ناتوانی خود داوری می‌کنند، و بنابراین تفسیرشان لزوماً درست نیست؟

اتل عدنان: دقیقاً. اگر به موضوع هنرمندی برگردیم که دو نوع هنر را

می‌آفریند، قضاوت درباره‌ی اینکه کدام بهتر است دشوار می‌شود، چون ما با لذت‌هایی متفاوت سروکار داریم. مثلاً نوشتن به‌لحاظ فیزیکی دشوار است، چون نویسنده معمولاً در وضعیتی ناراحت می‌نشیند، ولی هنر تجسمی مانند ورزش است. بدن در آن نقش بیشتری دارد، و بنابراین هنرمندان تجسمی در کارشان رضایت‌مندی بیشتری احساس می‌کنند. و البته رابطه‌ی میان واژه‌ها و نقاشی از هنرمندی به هنرمند دیگر متفاوت است. مثلاً پل کلی و دلاکروا هر دو می‌نوشتند، ولی نوشته‌هایشان بیشتر در قالب دفتر خاطرات یا تأملات فلسفی بود. در نامه‌هایش، ونگوگ نیز نویسنده‌ای بزرگ بود، نه فقط یک نقاش توانا. با آنکه از نظر توان هنری و اندیشه‌ی فلسفی هم‌پایه‌ی کلی بود، در هنرش بسیار با او تفاوت داشت. ونگوگ به‌دنبال حقیقتی دوگانه بود، نه فقط نقاشی کردن، بلکه پاکی و تعالی در هر دو، نقاشی و نوشتار؛ ولی کلی تمام احساسات و اندیشه‌هایش را در نقاشی‌هایش می‌ریخت. او با نقاشی فکر می‌کرد، با خط و رنگ، مفهومی فلسفی را منتقل می‌کرد؛ برخلاف ونگوگ که نقاشی می‌کرد تا ناب‌تر شود.

نوری الجراح: و شما در این میان کجا قرار دارید؟ در نسبت میان واژه‌ها و رنگ‌ها، کدام فلسفه را برای نشان‌دادن رابطه‌ی میان این دو ترجیح می‌دهید؟

اتل عدنان: در آغاز، نمی‌توانستم به نتیجه‌ای فکری برسم، اما بعدها متوجه شدم که دو وجه در شخصیت من وجود دارد که در نوشتنم ظاهر می‌شود — یکی تراژیک و دیگری فلسفی — در حالی که عشق به شادی و میل به شاد بودن مرا به‌سوی نقاشی برد. من در نقاشی خوشحال‌ترم. نقاشی من را خوشحال می‌کند.

نوری الجراح: آیا به همین دلیل است که در نقاشی‌تان چیزی کودکانه وجود دارد؟

اتل عدنان: شاید. فکر می‌کنم همین‌طور است، هرچند ممکن است این تعبیر را ایجاد کند که نقاشی‌هایم آسان‌اند، در حالی که شهودی‌اند، و نزدیک به سادگی ژرفی که از تجسم طبیعت آغازین سرچشمه می‌گیرد.

نوری الجراح: درباره‌ی شعر شکست و ناامیدی چه نظری دارید؟ جایی که اندوه، نوشتاری تأمل برانگیز و رمانتیک را به وجود می‌آورد؟

اتل عدنان: شکست و ناامیدی در وجود هر انسانی هست. هیچ کس نیست که از آن خالی باشد. حتی هیچ حیوانی نیست که نشکسته باشد. هیچ چیزی در طبیعت نیست که ترک نداشته باشد. اندوه کودکان هم حامل همین ناامیدی است. اولین فقدان، تجربه‌ی ناامیدی را به همراه می‌آورد. فراتر از آن، مرگ است. ما در زندگی مان چندین بار می‌میریم. هیچ کس نمی‌تواند خودش را از مرگ و درد مرگ جدا کند. زندگی همین است، و آدمی ممکن است به خاطر دلیل کوچکی بسیار غمگین و ناامید شود. وقتی کودکی تویی را گم می‌کند، احساس شکست می‌کند.

نوری الجراح: من فکر نمی‌کنم چیزی به راستی کوچک در جهان وجود داشته باشد. چیزهای کوچک، همان قدر بزرگ‌اند که عناصر اصلی یک کل بزرگ را شکل می‌دهند.

اتل عدنان: کاملاً درست است. مثلاً کسی که عاشق کسی می‌شود و نمی‌تواند عشق معشوق را به دست آورد، تا حدی می‌میرد. در جهان عرب، تقریباً همه چیز موجب ناامیدی مردم می‌شود. و در نهایت، جهانی بدون سرخوردگی وجود ندارد، چون قدرت‌هایی که کنترل را در دست دارند، به حقوق انسانی یا به نیاز انسان‌ها به عدالت و آزادی اعتقادی ندارند. بنابراین ناامیدی تنها به شاعران حساس و شعرهایشان محدود نمی‌شود، بلکه همه را دربرمی‌گیرد. نکته‌ی دیگر این است که مسئله بر سر قدرت نیست، بلکه شرافت مهم است. هرچقدر هم که کسی فقیر باشد، حتی اگر در زندان باشد، اگر درونش هنوز آزاد باشد، پس او قدرتمند است. قدرت در آن بُعد شریف انسان نهفته است، همان بخشی که انسان را شریف می‌سازد. هرچه زندانبان با زندانی بکند، اگر زندانی چیزی در ژرفای وجودش داشته باشد که زندانبان به آن دسترسی نداشته باشد، آن گاه قدرت همان چیزی است که باقی می‌ماند.

نوری الجراح: آیا در شعر به دنبال معنایی خاص هستید؟

اتل عدنان: نه، به هیچ وجه؛ مگر به آن معنا که بازتاب یگانگی، هماهنگی،

آرامش و صداقت روح باشد. فراتر از این، در شعر، هرکس مسیر خودش را دارد، بینش خودش را.

نوری الجراح: شما شاعری هستید با ریشه‌ی سوری، و تمام شعرهایتان را به زبان‌های انگلیسی و فرانسوی نوشته‌اید. در موضوع هویت، در شعر از زبان نخست خود به زبانی دیگر مهاجرت کرده‌اید. تا چه اندازه این زبان دیگر بر شما و شعر شما غلبه یافته، به گونه‌ای که دیگر صرفاً زبان دیگری نیست، بلکه زبانی شده که در ژرفای شما کار می‌کند؟ پرسشم در باب مسئله‌ی هویت است.

اتل عدنان: آری، من خودم را شاعری عرب می‌دانم که به زبان انگلیسی و فرانسوی می‌نویسد، و این مسئله‌ای است که با آن زندگی می‌کنم و حل‌ناشدنی است. در کودکی‌ام به مدارس فرانسوی در بیروت می‌رفتم، و راهبه‌های لبنانی با زبان عربی مخالفت می‌کردند و حاضر نبودند آن را به ما آموزش دهند. در خانه، مادرم یونانی بود و پدرم برای صحبت با او ناچار بود از ترکی و فرانسوی استفاده کند. بنابراین این شانس را نداشتم که عربی را خوب صحبت کنم و درست بنویسم.

نوری الجراح: پدرتان سعی نکرد به شما عربی یاد دهد، دست‌کم در گفت‌وگو؟

اتل عدنان: نه، چون پدرم افسر ارتش عثمانی بود و مادرم هم چون در ازبک زندگی کرده بود، ترکی را خوب بلد بود. گفتگوهایشان اغلب به زبان ترکی بود. مادرم با من به یونانی صحبت می‌کرد. افزون بر آن، فضای بیروت فرانسوی بود. عربی را بعدها از خیابان آموختم و سپس در خانه‌ی خانواده‌ام در دمشق. بعدها، زمانی که در آمریکا زندگی می‌کردم، نوشتن به عربی برایم دشوار بود و خانواده‌ام به زبان دیگری جز ترکی و عربی آشنا نبودند، و این یعنی ارتباطم را با آن‌ها از دست دادم. به نظر من، پرهیز از آموزش عربی در آن زمان در بیروت، بی‌عدالتی بزرگی در حق جوانان بود. باید نخست به آن‌ها عربی یاد می‌دادند و سپس اجازه می‌دادند زبان دیگری را انتخاب کنند.

نوری الجراح: نام خانوادگی پدرتان چه بود؟

اتل عدنان: قدری (Kadri). اما در مشرق، معمولاً نام پدر بزرگ را به کار می‌برند. نام کوچک پدرم عسف بود و پدر بزرگم عدنان. چون ابتدا به فرانسه رفتم، بعد از بیروت به آمریکا، و بیش از سی سال در دانشگاه آمریکایی تدریس کردم، در نهایت تمرکز را بر یادگیری زبان انگلیسی گذاشتم تا بتوانم در شعر و ادبیات خود را به درستی بیان کنم، و نتوانستم همین کار را با زبان عربی انجام دهم. و اکنون فکر نمی‌کنم دیگر مشکلی با زبان داشته باشم. ولی از اینکه در عربی خوب نیستم، بسیار اندوهگینم؛ زبانی که دوستش دارم و آن را زبانی شگفت‌انگیز می‌دانم. ولی در نهایت، مهم این است که انسان چه چیزی را ترجیح می‌دهد. در هر تمدنی، کسانی بوده‌اند که به زبان دیگری می‌نوشتند. در عصر طلایی تمدن عربی، عرب‌هایی بودند که به فارسی و ترکی و حتی یونانی می‌نوشتند. و بالعکس، فارس‌ها و ترک‌هایی بودند که به عربی یا به دو زبان می‌نوشتند. زبان، عنصر بسیار مهمی در هویت است، ولی صداقت در بیان اندیشه‌های ژرف، در هر زبانی که باشد، مسیر واقعی هویت است. هویت لزوماً چیزی نیست که از بیرون بر ما تحمیل شود؛ بلکه چیزی است درونی، که یا با آن زاده شده‌ایم یا کسبش کرده‌ایم. برخی انسان‌ها دوگانه‌هویت دارند. همین، خودش یک نوع هویت است. هویت لزوماً یک‌تایی نیست. اگر چهار فرزند داشته باشی، ناگزیر انرژی داری که هر کدام را به شیوه‌ای متفاوت دوست بداری. هیچ تمدنی نژادی خالص نبوده است. عظمت تمدن عربی در آن است که بر آمیزه‌ای از تمدن‌ها استوار بوده. و هر تمدن مهمی چنین است. من هویت را از این منظر می‌بینم. بله، هویت را می‌توان به‌اختیار کسب کرد. مفهوم هویت از زمانی به زمانی، از تمدنی به تمدنی، و از شخصی به شخص دیگر تغییر می‌کند.

نوری الجراح: ولی کسب هویت تحت اجبار چه؟ استعمار اروپایی به ملت‌ها و فرهنگ‌هایشان ظلم کرد و تلاش کرد در لحظات تعیین‌کننده‌ی رشد آن‌ها، فرهنگ و زبان دیگری را بر آن‌ها تحمیل کند.

اتل عدنان: درست است، و به‌نظر من این یک جنایت است: سرکوب این ملت‌ها، فرهنگ‌ها و انتخاب‌هایشان در زندگی. به‌همین دلیل است که

گفتم از دوگانگی وفاداری در رنجم.

نوری الجراح: نام مادرتان چه بود؟

اتل عدنان: رز لیلیا لاکورت (Rose Lilia Lacorte).

نوری الجراح: چه تأثیری بر شما گذاشت؟

اتل عدنان: مادرم تحصیلات بالایی نداشت. تحصیل را در دوازده سالگی رها کرده بود. اما شور و شوقی غریزی برای زیبایی داشت. وقتی در آشپزخانه ظرفی را تمیز می کرد، می دیدم که با لبخند می گفت: «حالا مثل ماه می درخشد!» زیبایی را در همه چیز دوست داشت و می دید. از او آموختم که زیبایی را دوست بدارم، آن هم از چیزهای ساده و روزمره آغاز کردم. میز غذاخوری اش همیشه رنگارنگ بود. رومیزی اش مثل روتختی های قلاب دوزی شده بود. پرده ها را خودش می بافت و از کارش خوشحال بود. خصلت های بورژوایی نداشت. هرگز زنی را ندیدم که به اندازه ی او عاشق کار دستی باشد. پدرش نجار بود. یادم هست که به خیاطخانه می رفت، عاشق لباس های زیبا بود و به چیزهای ظریف و لطیف مغازه ها، مثل ابریشم، علاقه داشت. من در آمریکا با کسانی برخورد کرده ام که تحصیلات بالایی داشتند، ولی تفاوت پنبه و ابریشم را نمی دانستند. مادرم زندگی می کرد و درکی حسی از زندگی داشت. از تفاوت ها لذت می برد. از خانه ای پاکیزه لذت می برد، از چیزهای کوچک و ساده خوشحال می شد.

پدرم، در سوی دیگر، عاشق فرش بود. با فرش ها چنان رفتار می کرد که ما امروزه با تابلوهای نقاشی. یادم هست به بازار حمیدیه ی دمشق می رفت، و فروشنده ی فرش خاصی را به طور منظم ملاقات می کرد، همان گونه که ما در لندن یا سانفرانسیسکو به گالری نقاشی سر می زنیم. هدفش صرفاً زیبایی شناسانه بود. همان طور که ما ترنر را هنرمند بزرگی می دانیم، او هم فرش ها را چیزی بزرگ از حیث هنری می دانست. متأسفانه اعراب امروز شخصیت خود را از دست داده اند. دیگر نمی توانند ویژگی های شگفت انگیز هنری ای را که در میراثشان زنده است، حس کنند.

حالا که درباره ی فرش حرف می زنیم، به نظرم برخی فکر می کنند فرش مهم

نیست، چون روی آن پا می‌گذاریم. می‌خواهند غرب را در همه‌چیز تقلید کنند. چیز عجیبی است که غربی‌ها برای کار دستی احترام قائل‌اند و با شگفتی به فرش‌ها می‌نگرند، گویی تابلوهایی هنرمندانه‌اند. نیاکان ما برای راه رفتن روی فرش، کفش از پا درمی‌آوردند. ولی امروزه در دنیای عرب، دریافته‌ام که مردم فقط برای پول احترام قائل‌اند.

نوری الجراح: از جایگاه فرهنگی‌تان میان چند زبان، درباره‌ی شعر عربی نسبت به دیگر گونه‌های شعر چه نظری دارید؟

اتل عدنان: نسل جدید شاعران را دوست دارم، نسل دهی هشتاد میلادی. بسیاری از آن‌ها را خوانده‌ام و شعرشان را مدرن‌تر، نوتر، و جسورانه‌تر از شاعران پیش از خود می‌دانم. چیزی که در شعرشان اهمیت دارد، تفاوت در حس‌مندی است. در آن، چیزی می‌لرزد، مثل درخت در باد. جست‌وجویی واقعی برای نو شدن در آن هست. آن‌ها به گذشته یا وضعیت ناخوشایند حال گوش نمی‌دهند؛ به خودشان گوش می‌دهند. در شعرشان ریتم‌هایی کاملاً تازه هست. گمان می‌کنم منبعی سرشار از همان لرزشی‌اند که گفتم. شاعران جوان دیگر درباره‌ی زبان و اصولش به‌عنوان تاریخی تثبیت‌شده حرف نمی‌زنند، بلکه بر تجربه‌ی شخصی خود تکیه دارند. چون اگر شاعری تمام اعتمادش را به زبان بگذارد، خطر آن هست که به‌طور خودکار بنویسد؛ به‌ویژه که زبان عربی چنان زیباست که می‌توان با روانی فریبنده آن را به‌کار برد. زیبایی زبان، در این معنا، تله‌ی شاعر است.

ادونیس درباره‌ی زیبایی زبان صحبت می‌کند، و در این زمینه نمونه است. اما این، یک دام است. چون می‌توانی هر چیزی بگویی و زیبا به‌نظر برسد. شاعر باید از زیبایی زبان بترسد. زیبایی زبان را مانند ریل قطاری می‌دانم که واگنی را با سرعت حمل می‌کند. این ترسناک است.

اما شگفت‌انگیز آن است که بیشتر شاعران جدید در این دام نمی‌افتند. آن‌ها از خودِ نوین‌شان آغاز می‌کنند، و خودِ نوین‌شان همان‌جاست که پایان می‌یابند.



زمان اتل عدنان: نوری در دل

تاریکی

ترجمه‌ی گفت‌وگو با سارا ریگز،
مترجم انگلیسی کتاب زمان و
شعرهای دیگر شعرهای اتل عدنان

نوشته‌ی: ژوئن شانهان

ژوئن شانهان: چه زمانی برای نخستین بار با آثار اتل عدنان آشنا شدید؟ آیا شعر «۲۷ اکتبر ۲۰۰۳» نخستین مواجهه‌تان بود؟

سارا ریگز: اولین بار بهار ۲۰۰۳ در پاریس با اتل عدنان و شریک زندگی‌اش سیمون فتال آشنا شدم، از طریق عمر برّاده، نویسنده و مترجم مراکشی که در کارگاه‌های ترجمه‌ی شعر در صومعه‌ی روایومو با آن‌ها آشنا شده بود. عمر آن‌زمان نسخه‌ای بزرگ و نارنجی‌رنگ از کتاب آخرالزمان عربی (The Arab Apocalypse) در دست داشت که خود اتل آن را از فرانسه ترجمه کرده بود.

عدنان و فتال معمولاً هنگام دیدار کتاب‌هایی به ما هدیه می‌دادند، هم به انگلیسی و هم فرانسوی. آثاری مثل پاریس، آن‌گاه که عریان است، از شهرها و زنان (نامه‌هایی به فواز)، و در قلبِ قلبِ کشوری دیگر برایم بسیار تاثیرگذار بودند.

هم‌زمان عاشق اتل و نوشته‌هایش شدم؛ همان شور و شفافیتی که در نوشته‌هایش بود، در نقاشی‌هایش، و در خودِ او نیز دیده می‌شد—همه‌ی این‌ها یک چیز بودند. شعرهایش با ایجاز، عمق تاریخی و جغرافیایی و شدت عاطفی‌شان با من سخن می‌گفتند و دوست داشتم بدانم به انگلیسی چگونه خواهند بود.

شدت عاطفی‌شان با من سخن می‌گفتند و دوست داشتم بدانم به انگلیسی چگونه خواهند بود.

ژوئن شانهان: شعرهای عدنان گاه حالتی پندآمیز دارند. آیا این ویژگی در کتابی به نام Time معنا یا چالشی خاص برای شما در ترجمه ایجاد کرد؟
سارا ریگز: در نسخه‌ی تونس‌ی از چهار بخش نخست، هر شعر در یک صفحه‌ی جداگانه قرار داشت و ترجمه‌ی عربی سردبیر در صفحه‌ی مقابل. این کار باعث می‌شد خواننده بتواند هر شعر را جداگانه یا در ارتباط با دیگر شعرها بخواند. نسخه‌ی نایت‌بوت نیز چنین بازی‌ای را امکان‌پذیر می‌کند، و این ویژگی همواره در آثار اتل هست: واژه‌ها همچون تکه‌های رنگ در نقاشی‌های اویند—جدا، اما در پیوند با آنچه در پیرامونشان است.

ژوئن شانهان: در سراسر کتاب، «سایه» نقشی تکرارشونده دارد—گاه حاضر، گاه غایب. آیا انتخاب واژگان برای بازتاب این مفاهیم چالش‌برانگیز بود؟

سارا ریگز: من شاعران فرانسوی‌زبان بسیاری را ترجمه کرده‌ام، و گاه این کار با بحث‌های دشوار درباره‌ی واژگان و دستور همراه بوده، به‌حدی که گاهی پروژه را رها کرده‌ام. اما با اتل، شاید به‌خاطر سال‌ها زندگی‌اش در کالیفرنیا، یا فعالیت روزنامه‌نگاری‌اش، ترجمه را چنان نوشتم که گویی شعر خودم است.

او گاهی با چند علامت یا تصمیم برای حذف بخشی، نظرش را می‌گفت و ما با هم بررسی می‌کردیم. واژه‌هایی مانند "nuage" (ابر) مکرر می‌آمدند و من فکر می‌کردم: آیا واقعاً کافی‌ست که بنویسم «ابر»؟ اما این اتل است. شعرهایش هم همان‌گونه به گوش می‌رسند.

ژوئن شانهان: روی جلد کتاب، اثری از سیمون فتال، شریک زندگی اتل، قرار دارد. آیا می‌توانید از ارتباط این اثر با شعرها بگویید؟

سارا ریگز: در مجموعه‌ی «باغ حافظه»ی سیمون، بسیاری از قطعات با نوشتار عربی نقش بسته‌اند. اتل هرگز در کودکی نوشتن عربی نیاموخت، اما همواره شیفته‌اش بود. در بسیاری از آثار تصویری‌اش، به‌ویژه در

لیپَرلوها (دفترچه‌های آکاردئونی ژاپنی)، با خوشنویسی و حرکت‌های خط عربی بازی می‌کند.

این شعرها، زبان را چنان ترسیم می‌کنند که گویی بر عناصر طبیعت حک شده‌اند. برای سیمون و اتل، هنر، نوشتار و روزنامه‌نگاری، درهم‌تنیده با تاریخ کشورهای عربی‌اند—درگیر جنگ‌های بیروت، سوریه، عراق، و همچنین تحت تأثیر اندیشمندانی مانند ابن عربی.

اتل ماه‌ها در مراکش سفر کرد و کتابی درباره‌ی صنایع‌دستی آن‌جا نوشت. سیمون و اتل هر دو فیلم ساخته‌اند، نقاش بوده‌اند و آثارشان در سراسر جهان به نمایش درآمده است.

ژوئن شانهان: بخش پایانی، «بعلبک»، به‌جای ایجاز، با نوعی روایت آغازین همراه است. آیا هنگام تنظیم کتاب، به مسیر زمانی خاصی توجه داشتید؟

سارا ریگز: بعلبک، محوطه‌ای باستانی در لبنان است که سال‌ها میزبان جشنواره‌ای بزرگ بود. اتل از شرکت‌کنندگان بود و مثلاً مأمور شده بود نینا سیمون را از هتلش به اجرا ببرد.

شعر «بعلبک» برای یکی از همین رویدادها نوشته شد. در آن، عدنان به گذشته‌اش در لبنان بازمی‌گردد—به مکانی که دیگر نمی‌تواند به آن برگردد—و می‌گوید:

باز نخواهم گشت/ تا صدای الا فیتزجرالد را بشنوم/ که بر ستون‌ها می‌لغزد.

در این شعر، تجربه‌ی زندگی چندفرهنگی او—یونانی، ترکی، عربی، کالیفرنایی—همگی در هم تنیده‌اند؛ و هر مکان برایش همچون معبدی‌ست با تاریخ‌هایی محو و پدیدار.

او در این شعر، به نوعی به اوج تأملات خود می‌رسد: سنگ، آسمان، هنر، ویرانی، حافظه، و قدرت شعر برای پیوند با ناشناخته.

(برگردان آزاد از ترجمه‌ی سارا ریگز از متن فرانسوی اتل عدنان)

از ۲۷ اکتبر ۲۰۰۳

شعرا

آنان که در بند مانده‌اند،
جغرافیای تن را کشف می‌کنند،
فرودگاه‌ها و بندرهای
بر سطح جان ماست.
مدیترانه را
بی‌وداع ترک نکن؛
به او بگو که دوستش داشتی.
دختران و پسرانش
رو به شمال رفتند،
در روزی بارانی،
یا روزی پر از آتش جنگ.
من اما،
از آن سنگ‌هایی‌ام
که به جای بالگرد
به آسمان پرتاب شدند،
از آن زنانی در قفل و زنجیر،
از آن زندانیان سیاسی.
گاه از دلبستگی‌ام
به شکوه،
پشیمان می‌شوم.
اما خورشیدِ مادر،
و پدرِ مهتابی،
به شیوه‌ی خود
یادگارهایی به ما سپردند،
اشیایی بی‌فایده
از قرنی فراموش شده.

حقیقت‌ها

حقیقت‌ها
 مثل فروشگاه‌های بزرگانند:
 بالا می‌روی،
 سوار پله برقی می‌شوی،
 و دیگر
 باز نمی‌گردد.
 در تاریکیِ مرددِ
 کشمش‌ها،
 نیمی از خورشید
 پنهان بود
 و بعد،
 سایه‌ای
 از گذشته.
 گاهی آماده می‌شوم
 برای سفری بی‌بازگشت،
 اما سحرگاه، پرده‌ها را کنار می‌زنند،
 و نوجوانی‌ام
 در گوشه‌ای ایستاده،
 در ناکجا.
 زیر شگفتی
 آسمان‌های سرد.

تجلیات سفر

پله‌های خانه‌ام
 دچار سرگیجه‌اند.
 ماده،
 قوانینش را وانهاده
 و ما
 فرود آمده‌ایم به دوزخ،
 در حالی که به بهشت
 صعود می‌کنیم.



سایه‌ها
 از نردبان‌ها بالا می‌روند،
 در سکوت اشیای روزمره،
 سکوتی دیگر نهفته است:
 نه از آنِ برگ‌هاست
 نه از آنِ مردگان.



پرنده‌ها بر فراز سرش
 چرخ می‌زنند
 و کودکی
 در خانه‌ای متروک
 می‌دود.
 پلکان،
 تهی بودن خود را
 اندازه می‌گیرد.



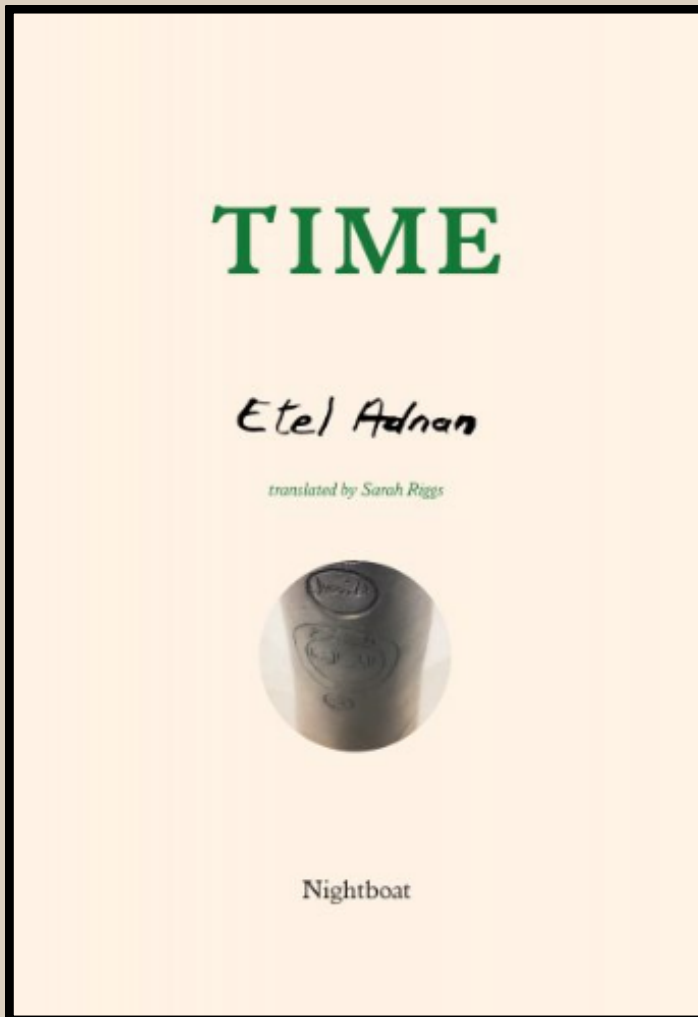
من خود،
 همان پله‌ام
 که زمان،
 در گذرگاه سوگ خود
 از آن گذشته است.

دوست داشتم

دوست داشتم
 بروم به کافه‌ی سرِ کوچه،
 و از پشت شیشه،
 عبورِ سرمای خیابان را تماشا کنم
 در حالی که در گرما نشسته‌ام،
 یا حتی عشق‌بازی کنم...
 اما امشب،
 بمب‌ها بر بغداد می‌بارند.
 دوستان من،
 امشب زود به تخت می‌روم،
 چون تاریکی،
 بیش از حد غلیظ است.
 سعی خواهم کرد،
 بر خلاف آن‌چه در رؤیایها معمول است،
 موج‌ها مرا با خود نبرند،
 و در پی کلیدم نگردم.
 سعی خواهم کرد بخوابم،
 شاید...
 همان‌گونه که کودکان می‌خوابند.
 در پاییز
 زمانی هست
 که درختان
 ماهیت خود را عوض می‌کنند،
 و آن‌سوی ماده
 بیدار می‌شوند؛
 و بعد،
 بازگشت‌شان را می‌بینی
 به همان حالِ همیشگی‌شان.

از طغیان
 شبی طولانی را گذراندم
 در این اندیشه که شاید واقعیت، همان داستان
 نوع بشر باشد
 شکست خورده‌گان در جستجوی شکست خورده‌گان اند
 صداهایی به گوش می‌رسند و روح آشوب می‌شود
 کِش آمدن فضا را حس می‌کنم،
 وقتی کتاب‌هایی را می‌خوانم که او
 از جنگ‌هایی که دیده، نوشته است
 چرا فصل‌ها که همیشه در زمان خود می‌رسند،
 توان خاص خود را از ما دریغ می‌کنند؟
 چرا از پی زمستان،
 باز چند روز زمستانی دیگر داریم؟
 ما آمده‌ایم تا از آن درخشش که از آن برخاسته‌ایم،
 سخن بگوییم؛ تا نامش را بر زبان بیاوریم
 هرچند درگیر سفری همیشگی هستیم،
 شدن چیزی که خود، از پیش
 به‌تمامی شده است.

بخش‌هایی از شعر بعلبک
از کتاب زمان



بعلبک

۱

از اورفئوس تا مایاکوفسکی،
خورشید گردِ سرمِ چرخید،
انبوهی از زر
و نور.

نخستین ایزدی که
به دیدنم آمد،
و بی‌شک

آخرین بود،

ایزدی که برایش
معبد‌های سنگی
افراشته شد.

میان تخته‌سنگ‌ها

و ستون‌ها بود

که در کودکی فهمیدم،

قلمرو من

از جنس همین سنگ‌هاست

و از شبِ نهفته در آن‌ها.

خشکی ای بر گلوی من نشست،
 نخواهم خواند.
 معبدی واقعاً
 وجود داشت،
 پله‌هایش
 هنوز استوارند.
 خدایان که
 نمی‌خواستند بروند،
 رقصیدند،
 و سپس
 تصمیم گرفتند بمیرند...
 آن‌ها
 خورشیدی بر جا گذاشتند
 که اگرچه بربر بود،
 ما عاشقش شدیم.
 در تاریکی مهر و موم‌شده‌ی
 مغز،
 گیاهان می‌رویند
 و ماهیان شنا می‌کنند،
 در حالی که ما می‌پنداریم
 منظره می‌بینیم،
 و به دریا
 نگاه می‌کنیم.
 نخواهیم دانست
 که آیا زندگی
 برمی‌گردد یا نه،
 اما در رنج،
 شادی‌ای نوشته شده
 که زخم‌زننده تر است از خود رنج.
 در دل‌های بیابان شده
 اثر انگشتِ
 یاد
 باقی است.

۳

در این حوالی
باران نه از
آب است
نه از فرشته.
مزارع،
رنگ خون گرفته‌اند،
اما آسمان
بسته است.
جوانه‌ی تنها تیغه‌ی
علف،
که می‌کوشد
این دیوار را بشکافد،
لرزش‌های
اورفئوس را در خود
نگه داشته،
او،
آینه‌ی
روح من.

۴

با دستان برهنه
بر نیروهایی ناپایدار
کوفتم،
به سایه‌هایی رسیدم
که شبیه بودند
اما جوهرشان
گریخته بود.
ما
در موج‌ها
و بر باد
زندگی می‌کنیم.
در پیِ خدایان،
زمین را

وانهادیم،
زمینی سنگین‌تر
از خوشه‌های انگور،
چنان‌که پلک‌های
مرده‌ها را
می‌بندند.

۵

دریا
دور است،
افقی تب‌آلود
که در خوابش
با رؤیای شکوه خود
می‌لرزد.
او آنجا نیست
که من هستم.
فصل‌ها
در گیجی نور
در مناطق خشکیده‌ی
اندیشه‌های ما
می‌نگرند،
اندیشه‌هایی
پراز
گلوه.
در این پهنه‌ها،
ذهن
نفسش را
حبس می‌کند،
چون کودکی
که مادرش را
گم کرده است.
من
این شب را
درازکش

بر گرمایی که
آنها بر جای گذاشتند
خواهم گذرانند.

۲۱

وقتی دیگر
هیچ کس در انتظار ما نیست،
مرگ هست،
این چنین وفادار.

۲۲

روح‌های شکسته
بی‌نام نیستند،
همان گونه که هندسه‌ای
که برای پاهای برهنه‌ام
کنار گذاشته شده،
بی‌نام نیست.

۲۳

گاه لحظاتی هست
که گذشته،
دیگر شکلی از اکنون
نیست.
باران
و اشک،
به هم شبیه‌اند.

۲۴

سوریه همیشه
مادر آشوب بوده است؛
سرزمینی هم‌ردیف
با همه‌ی دیگر سرزمین‌ها.
در مکاشفه‌ی
خورشیدی که خواهد آمد،

نفس بریده.

۲۵

درخت زیتون دلفی،
کنار معبد سیکئون،
به یاد دارد پیش گو
گفت:

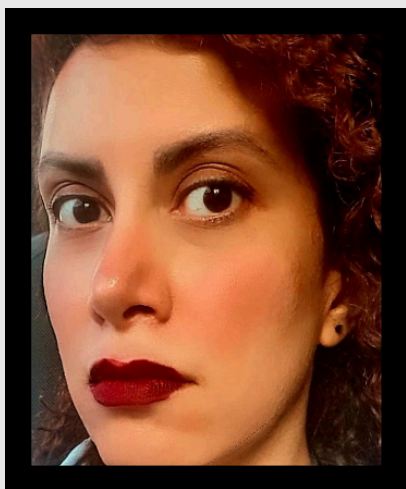
جایی در دشتی
که دریای سرخ را
به دریای مرده
پیوند می دهد،
موسیقی
آسمان را
جابه جا خواهد کرد.

۲۶

ویرانه ها،
بقایای مقدس اند.
نسَب که مهم نباشد،
ما با آنها
خویشاوندیم.



شعر



مصعب ابو توهه

برگردان: نازیتا شاه اسماعیلی

مرگ شایسته‌تری حق‌مان است
با بدن‌های از شکل افتاده و درهم پیچیده
که با ترکش و ساچمه نقش دوزی شده‌اند.
نام‌هایمان در رادیو و تلویزیون به اشتباه خوانده می‌شوند
عکس‌های چسبیده بر دیوارهای ساختمان‌هایمان رفته رفته رنگ می‌بازند
و نامرئی می‌شوند.
کتیبه‌های سنگ مزارمان،
در زیر نجاست پرندگان و خزندگان، محو می‌شوند
هیچکس درختانی را که بر قبرمان سایه گسترده‌اند آبیاری نمی‌کند.
خورشید سوزان بدن‌های رو به فسادمان را درهم می‌شکند.

حنان میخائیل عشراوی برگردان: نازیتا شاه اسماعیلی



پس از یک سال، فردا بانداژ باز می شود و
من با خود می اندیشم؛
آیا می شود نصف یک پرتقال
نصف یک سیب
و نصف صورت مادرم را
با یک چشم برجای مانده ام، ببینم؟
گلولة را ندیدم
دردش اما در سرم منفجر شد.
هرگز فراموشم نشد، تصویر آن سرباز
با تفنگ بزرگ و دستان بی قرار و نگاه چشمان اش. نمی توانستم بفهمم.
با چشمان بسته ام می توانم ببینم اش.
در سرهایمان حک شده.
ما همگی یک جفت چشم اضافی داریم که می بینند
به جای چشمان از دست رفته مان.
ماه بعد، زادروزم، یک چشم شیشه ای کاملاً نو خواهم گرفت.
شاید در مرکزش، اجسام گرد و چاق به نظر بیایند.
من از میان تمام تیله هایم اطراف را نگاه کرده ام
جهان در آن ها عجیب به نظر می آید.
می شنوم کودکی نه ماهه نیز
یک چشم اش را از دست داده.
آیا همان سرباز من او را هدف قرار داده؟
سربازی در جستجوی دخترکان کوچکی که به چشمان اش نگاه کنند.
من بزرگ شده ام، تقریباً چهارساله.
آنقدر که باید، زندگی را دیده ام.
اما او تنها، نوزادی کوچک است که هیچ هنوز نمی داند.

اسماء عزایزه

برگردان: صفورا هاشمی چالشری



دو نخجیر

صف‌ها، زیر درختان توت

من پیش از این

جا گرفته‌ام

گفتند به من

چنین نخواهد کرد

زمزمه‌ای می‌شنوم

از درون‌ام

صدای گرفته‌ی من است

و ناله‌ی من

به باغبان گفتم

درختان توت از بیرون پوست می‌اندازند

گنجشک‌ها قلب‌اش را می‌نوازند

با دستان خودم

دیوارهای بیداری و خواب را فرو ریختم

با دهان‌ام از پستان رویا مکیدم

مادرم شد

دهقانان به جشن پیدایش آمدند

راضی‌شان کردم که این امری کاملاً عادی است

مرگ‌هایی هستند که نمی‌کشند

این یکی از آنهاست

گور را کن‌دیم

بیرون‌اش آوردیم

پدرم بین ما ایستاده
می گوید زندگی شوخی بزرگی است
هیچ قصه‌ی عاشقانه‌ای نیست که به‌سان نام یک سرباز در سنگر قلب
حک نشده باشد

هیچ لذتی در دهان غم پنهان نیست
هیچ غمی نیست که ما را به گریه بیندازد
اشکی نیست وقتی مسیر خشنودی را می‌گشایند
درخت انجیری نیست
گرچه میوه‌های‌اش بر سر پدر خندان‌ام فرو ریختند
شاید ما هم نیستیم
خارج از این مسیر
همچون شن‌های خیس صف می‌کشیم
ستاره‌ای بر پیشانی خدایی هدایت‌مان می‌کند
اما

هیچ کس با هیچ کس سخن نمی‌گوید
صف‌هایی برای آنان که از زندگی خشنود نیستند هست
آن بیچارگان ترسویی که نقش‌های‌شان را به مردگان داده‌اند
خود را در میان آنان یافته‌ام
ورق‌هایم را در بازار سیاه فروختم
از میان سایه‌ها گذر کردم
انقلاب روی دیواره‌های لبان‌ام
خواب دیدم انگشتی بیگانه دندان‌هایم را تکان می‌داد
صدای افتادن‌شان را شنیدم
دندان به دندان
عرب‌ها گفتند

اگر دیدی به زمین می‌افتد، مرگ است
اگر پایه‌های‌شان فرو بریزد، تو را از کردار و گفتار بازمی‌دارند
اگر همه‌ی آن‌ها بریزند، خانواده‌ی تو هلاک خواهند شد و تو پس از آن‌ها

خواهی ماند
بیدار شدم
دیدم دهان‌ام پر از اغوا است
فریاد زدم
فراوان فریاد وازده را در خود فرو بردم
حرف زدم، اما زبان‌ام سنگ شد
گفتم چه اهمیتی دارد
با دهن خالی می‌روم بیرون
و با قلبی پر از امید
بیرون رفتم
کسی صدایم می‌زد
غرق می‌شد
کمک می‌خواست
دستم را به سمت‌اش دراز کردم
باد مرا پس زد
نام‌اش
نامی نو برای زمانه‌ای نو
جایی که تمام صفحات کتاب‌ها سفید است
رودخانه‌ها از افکار ما رنگ می‌گیرند
انقلاب کفش گشادی است
و پاهای ما کوچک
خانواده‌ام در گرداب زندگی بر دوش خود می‌چرخند
راه به فراموشی می‌سپارند
پدرم به چوب‌رختی فقدان آویزان است
و تاریخ در دندان طلایی‌اش خاموش
جوری لبخند می‌زند گویی زندگی فقط یک شوخی است
خنده‌های مان فرو افتاد و شوخی‌هایمان حزین شد
در سوگ او به اندیشه نشستم

فصاحت در قایق ترس رقص کرد
و جوجه‌های معانی پنهان به دنبال‌ام آمدند
در اندیشه‌ام بود که تنها یک کلمه بگویم
شاید نیمی از یک کلمه
شاید: ای کاش
صدایش زدم
شبحی بود که گریخت
«اگر پدرم زنده بود»
اما

پدرم بر مرگ‌های‌اش می‌افزود
درختی شدم بر کناره‌ی رود
ریشه‌هایم بریده شدند و خاطراتم آبی کبود
خواب دیدم رویاهایم از دهانم بیرون می‌ریزند
و در عمق رود به فسیل تبدیل می‌شوند
اعراب رفتند و نه زبان باقی ماند و نه تعبیر
جنگ‌های باستانی گذشته‌اند و جنگ‌های دیگری هم رخ نداده‌اند
او هم رفت

پس از آن که دندان‌هایش یکی‌یکی افتاد
گفتندش که این‌جا نه نانی برای تو هست و نه خونی
این را بخور و آن را رها کن
این است جهانی که آسمان‌اش را به اوج برده‌اند
کوه‌هایش برپا شدند و پسرانش برای عدالت قیام کردند
نگاه کن

اینک او با اندوهی در دل
بر پل‌هایی می‌گذرد که تنها در خیال ساخته شده‌اند
کوه‌هایش بر شکم‌های‌شان آرمیده‌اند
پسرانش، چوب‌پنبه‌های پاره‌پاره‌اند
کسی جز من در ساحل نیست
درختی که از درخت بریده شده

نسل‌های بی‌شماری از من گذشته‌اند
نقاشی‌ها از دیوارهای دهانم بالا رفته‌اند
کلمه‌ای از گذشته‌ی دور را به یاد آوردم
گفتمش

شاید

شاید یک‌سوم آن را

شاید نگفتم

شاید به آن فکر کردم

دنیا گردن کج کرد

کالبد‌های مهیب بالا آمدند

و نام خیس من با سر بزرگش برخاست

از آن زمان تاکنون

از هزاران سال پیش

جیرجیر دیرینه‌ای می‌شنوم.

اتل عدنان
به لورا کلیج



برگردان: صفورا هاشمی چالشتری

از صفر تا هیچ

1

واقعاً

واقعاً

واقعاً

کلاغ و گاو را

به من

ترجیح می دهی؟

یعنی:

زبان

و

ابر را؟

2

آوریل بی رحم ترین ماهها

و دسامبر

تاریک ترین

رودخانه ی شرقی

و آسمان رادیواکتیوی

رفته اند

منهتن به جای آفتاب

طلوع می کند.

3

گل‌های متعال
درست بعد از باران
سقوط می‌کنند
ساموئل بکت
چای می‌نوشد
در گوشه‌ای
از خیابان ووستر
و بهار.

4

بلوا
یک
و
دو
شهردار مرده
از انتهای شرقی
تا غرب
قطارها
از هم
می‌پاشند
مثل
مرلین مونرو
که عادت داشت.

5

رونالد
یک تف‌دان دارد
تالاب

ماه را
بین
پاهایش
دارد
توپ بازی می کند.

6

دو پنی
روی فرش
زنی را
خم می کند
مثل سربازی
که از جنگ
برمی گردد.

7

این روزها
همه جا پر از فریاد است
آن قدر که
فرشتگان صورت های شان را
با خون
می پوشانند
اگر
بگویم
به تو
دوستت دارم
باور می کنی
که هواپیماها

پرواز می کنند
در شب؟

8

نه

ولش کن
تو آمدی بالا
با پله ها
و قهوه
من لیموی کلیدی
و کره را
گم کردم.

9

غرب میانه آن جاست
و سفید
من با
تعداد زیادی
اسنپشات
حرف زدم
در حالی که
شنا می کردی
به من گفتی:
«چشم های من آبی است
و من سرطان دارم
فقط
دولت می داند».

10

یک به علاوه‌ی یک
صفر شدن بر بی نهایت
گوش دادن به رادیو
کشتن سوسک‌ها
کله‌ی سحر
رفتن به کالیفرنیا.

11

کلیسای چوبی
می‌خواهد به اقیانوس برود
ملوانی
با قایقی نو
از راه می‌رسد
ما با اشک
و مقداری پول
تا مرز جنون
پیش می‌رویم.

12

به سرعت موشک
و آبشار پارک فکر کرده‌ای؟
آن‌ها کنار دو چرخه‌های شان راه می‌روند
به سگ‌ات گفتی که
حریص پروانه‌ها است؟

13

به جاهایی رفت و آمد می‌کنم

پر از صندلی راحتی
و تیرک‌های فلزی
شهرها پرتوهایی هستند
از نور
چون که کامیونی
پر از قارچ
چپ شده توی
تونل لینکلن.

14

جیم در فرودگاه است
به واشنگتن دی‌سی می‌رود
مانند یک فضاانورد لباس پوشیده
بادی
از حمام می‌وزد
وقتی مسواکت را
فراموش می‌کند
یک ماشین بخر.

15

به طرز فوق‌العاده‌ای
شکاف قاره‌ای
به سمت شهر
نیویورک
پیش می‌رود
ده دو یک
تقریب‌اش می‌شود
هیچ.

16

بودا می رقصد
در موزه‌ی ویتنی
و ماه
دل‌تنگ است.

17

رودخانه‌ی کلمبیا
رفت مغازه‌گردی
ما داشتیم عشق‌بازی می‌کردیم
روی کاناپه
مرد عنکبوتی
از پنجره
وارد شد
مادرت زنگ زد...
خب ما
تلویزیون تماشا کردیم.

18

غرق نشو
درست روز عروسی‌ات
خورشید گرد و قرمز است
دو به علاوه‌ی دو هرگز
چهار نمی‌شود
قبل از ظهر
یا بعد از آن...

19

وقتی تصمیمات عالی سرازیر می شوند از
بردهای الکترونیکی شان
به وسط مغزت
چرا فریاد می زنی
پلیس داره میاد؟
می دونی که فقط
مادرت و گاهی
آخرین شوهرش
هستند. در غیر این صورت
دریا است.

20

هیولاها روی سرشان گل سوسن می کارند
کشتی یدک کش می آید
بعد
زیردریایی برای همیشه
بیا اعداد زوج را بشماریم
مثل زندانی ها.

21

ماشین از روی پل پرید پایین
چتر نجات باز نشد
جسد در سردخانه نبود
به خانه هم نرفت
تا دنور کلی ماشین روی هم انباشته شده بود.

22

عکس گرفتن
مثل آینه که یه آژیر خطر اشتباه بکشی
اجداد از این کار خشمگین می‌شن
همینه که هست، همینه که هست، همینه که هست
یه روز صبح
ماهی سالمون
در خونه‌م رو زد
وای! چه لبخند زیبایی!

23

بین رودخانه‌ی هادسون
و رودخانه‌ی شرقی
یک باغ توت‌فرنگی هست
هلیکوپترها میان و می‌رن
اجساد سرخ‌پوستان را بار می‌زنند
که قبلاً دفن شده بودند زیر
دشت‌ها.

24

دلم برای منهن تنگ شده
خط افقاش و چراغ‌های تاول‌زن‌اش
امروز دارند
گندم می‌کارند
جایی که میدان تایمز
قرار داشت
اتوبوس‌ها
طبق برنامه

بدون چرخ‌های‌شان

حرکت می‌کنند.

25

اگر ناخدایی

با کایاک

از روی استانیسلاوس عبور کند

و در چمن‌زارها قدم بزند

آیا پاهای

ریش‌شده‌اش را

می‌شوئی

یا او را

به یک رقص

در سوهو

کنار زباله‌ها و

گرما

دعوت می‌کنی؟

26

یک انتقال قدرت

بین موش و آهو رخ داد:

این اتفاق در

پارک مرکزی

رخ داد

در حالی که شما سوار بر گلایدر

و چوب‌اسکی بودید

کوهی در هوای رقیق

در حال تپیدن بود.

جمانا حداد

برگردان: صفورا هاشمی چالشری



بازگشت لیلیت

لیلیت هستم،

الهه‌ی دو شب

که از تبعیدش باز می‌گردد

لیلیت هستم،

زن سرنوشت

هیچ مردی نمی‌تواند از سرنوشت من فرار کند

و هیچ مردی نمی‌خواهد از آن فرار کند.

دو زن

دو ماه،

لیلیت.

سیاهی‌شان بدون سفیدی‌شان کامل نیست

زیرا پاکی‌ام، جرقه‌ی فسق

و ممانعت‌ام از گمان نخست است.

زنی بهشتی‌ام

از بهشت هبوط کردم

هبوط بهشت‌ام

باکره‌ام،

چهره‌ی نامرئی فاحشه،

مادر-عاشق

زن-مرد.

شب چرا که روزم

راست چرا که چپ‌ام

جنوب چرا که شمال‌ام.

لیلیت هستم،
از زندان فراموشی سپید باز می‌گردم،
شیرزنِ ربع‌النوع و الهه‌ی دو شب.
آن‌چه را نمی‌توان جمع کرد
در جامی جمع می‌کنم
و می‌نوشم
چرا که کاهن و معبدام.
هیچ ردی از خود برای کسی نمی‌گذارم
مباد پندارند که سیر شده‌ام.
با خودم جفت‌گیری می‌کنم و
تکثیر می‌شوم
تا از نسل خودم مردمی بسازم
آن‌گاه عاشقانم را می‌کشم
تا برای آنان که مرا نمی‌شناختند جا باز کنم.
آیه‌ی سیب‌ام
کتاب‌ها درباره‌ام نوشته‌اند
حتی اگر تو مرا نخوانده باشی.
لذتی سرکش،
همسری چموش،
شهوته‌ی کامل
که ویرانی عظیمی به بار می‌آورد.
پیراهن‌ام پنجره‌ای به‌سوی دیوانگی
هر که سخن مرا بشنود، سزاوار کشته شدن است
و هر که نداند، از عذاب وجدان خود،
سزاوار کشته شدن است.
راز انگشتان هستم
آن‌گاه که در هم گره خورده‌اند.
راه هموار می‌کنم،

رویا آشکار می‌کنم،
شهرهای مردانگی را در برابر سیل خود می‌گشایم.
نگهبان چاه و محل تلاقی اضدادام
بوسه‌های بر بدنم،
جای زخم کسانی است که تقلا کردند.
از نی ران‌هایم سرودام برمی‌خیزد
و از سرودام نفرین مانند آب در زمین جاری می‌شود.
لیلیت هستم،
زن جنگل.

تن خود را می‌خورم
تا به‌خاطر گرسنگی سرزنش نشوم
آب خود را می‌نوشم
تا از تشنگی شکایت نکنم.
موهای بافته‌ام برای زمستان بلند است
و ایوان‌هایم پوشیده نیستند.
هیچ چیز مرا راضی یا خشنود نمی‌کند،
و من به شیرزن گمشدگان روی زمین بودن بازمی‌گردم.
من اولین کسی بودم که راضی نشدم،
چون ارتباط کامل بودم،
کنش و دریافت،
زن شورش،
نه زن بله‌قربان‌گو.
شریک آدم در آفرینش،
نه یک دنده‌ی تسلیم.
خدای من مرا از خاک آفرید تا اصل باشم،
و حوا را از دنده‌ی آدم آفرید تا سایه باشد.
برمی‌گردم
تا با آب خود حجاب عفت را زخمی کنم

و با عطر هرزگی،
زخم‌های محرومیت را پاک کنم.
الهه‌ی دو شب و ملاقات اضداد
فقط در تاریکی می‌درخشم
فقط به ورطه صعود می‌کنم
فقط روی لبه می‌ایستم
فقط از مرگ می‌لرزم
نگهبان چاه‌ام
آهی از گلویم بیرون نمی‌آید
جز آن‌که شسته شده باشد
با خاکستر انگشتان‌ام.
لیل‌ت هستم،
جام،
ریزنده‌ام.

آدم بگویم: باید بیشتر از یک فنجان بنوشم!
آدم بگویم: خدمت‌گذار کور است!
آدم بگویم: آدم! آدم! تو مشغول کارهای زیادی هستی،
اما آنچه لازم است یک چیز است.
جمع‌ام کن.

یک چیز لازم است
بیا در سیلاب چشمان‌ات، مرا جمع کن
قله‌هایت را به پرتگاه‌هایم می‌خکوب می‌کنم
خطوط را بر حافظه‌ی کف دست‌های‌ام حک کن
ببر ماده تیغه‌های شانه‌اش را بو می‌کشد.

نه آزادم و نه اسبِ بی‌دردسر،
لرزشِ اولین و سوسه‌ام
نه مرد آزادم و نه اسبِ بی‌دردسر،
شکست نهایی پشیمانی‌ام.

تقدیر دانایان، الهه‌ی دو شب
آشنایی با خواب و بیداری
جنین شاعرام.
خودم را کشتم
خودم را پیدا کردم.
از تبعیدم باز می‌گردم
تا عروس هفت روز و
ویران‌کننده‌ی زندگی پس از مرگ باشم.
آن شیر ماده‌ی اغواگرم،
بر می‌گردم تا به اسیران تجاوز کنم و
سرزمین را تصاحب کنم.
بر می‌گردم تا دنده‌های آدم را ترمیم کنم و
انسان را از حوای‌اش آزاد کنم.
لیل‌یت هستم،
از تبعید برگشته‌ام
تا برای مرگ مادری که به دنیا آوردم
سوگواری کنم.

جمانا حداد

برگردان: غزال تشکر

دعوت به یک مهمانی پنهانی

خودم را می دزدم
و ثروتم هر لحظه فاحشه تر می شود،
وقتی در فاصله ی میان دو شهوت ایستاده ام
درازای دستان ام گیج می رود،
که لذت ام بلند است
سرکش و بی انتها.
در شهوت ام به خود می پیچم
مثل درختی مست،
از نفس خودش.
تن های شما
نه شراره ام را خاموش می کنند،
نه توبه گاه اند،
نه شایسته ی کفاره.
گناهان من
بزرگ تر از عطایای شماست.
هرگاه تنها می شوم
خیال ام احضارتان می کند،
و پر می شوم از کسی
که دستان ام توان در آغوش کشیدنش را ندارند.
بی گناهی ام
فرا تر از هر سوءظن است
گناهی سزاوارش عطا کن!
من مقاومت نمی کنم تا بازداري ام،

پس می‌زنم،
تا فرمان ندهی.
عصیان،
کلید لذت من است.
و فور، تجمل خواص است
شیرین‌تر از هر لذتی.
شفایش نده،
شعله‌اش کن!
با پیشانی‌ام تباری کن،
ردش را پاک نکن،
او شریک توست در دشواری من،
او نردبان من است
به سوی دهان تو.
تو صخره‌ی منی،
و من، آب تو
کف می‌کنم
هر بار که بر تو می‌کوبم،
و کائنات در پیچش تن‌هامان
ما را در هم می‌تنند.
ما همیشه
در آستانه‌ی انفجار چیزی هستیم،
و همین ما را
همیشه، بیشتر از پیش
عاشق می‌سازد.
گناه نخستین را از نو می‌سازم
تا عریانی‌ام سزاوار بخشایش باشد.
هر زخم بر پشت
نالهای ژرف است،

هر سکوت
اوجی ست در بند.
اوجم را در تو می فشارم،
فریادهایی که تحقق یافته اند،
این گونه است که
لذتم را
با خاطره اش
به تو می بخشم.
بگذار زبان ات
موج های تن ام را بسوزانند،
آتش ات
تابستان زنانگی من است.
کاش آنان که دوست شان داریم
همیشه در آغاز بمانند،
و لحظه شان
تا ابد تکرار شود...

داستان



درختِ رز

نوشته‌ی سنا منواسلی



ماشین را زیر سایهٔ درختِ بزرگی پارک می‌کنیم. با اولین قدم، شروع به شمردن می‌کنم، برمی‌گردم پدرم را نگاه می‌کنم. یکی از دست‌هایش آزاد است، دستم را سمتش دراز می‌کنم، اما از او جا می‌ماند.

می‌گویم: «بابایی این صدای بوم‌بوم که گاهی می‌پیچه توی گوشم چیه؟ انگار یه چیزی می‌خواد از توی سینه‌م بیرون بپره اما صداش رو توی گوشم می‌شنوم.»

«قلبه بابا که تَدَتَد می‌زنه... مثل گنجشک‌کی که تازه پرواز رو یاد گرفته با هیجان بال می‌زنه و استرس داره که از همراهی با دوستاش جا نمونه.» یکی از پاهایش به سنگی می‌گیرد و با اخم برمی‌گردد.

«همینه بشین فاتحه بفرستیم، فاتحه خوندن که یادت نرفته؟»

پایین سنگ می‌نشینم و سرم را به نشانهٔ تأیید، بالا و پایین می‌کنم. لبخند می‌زنم، اما بابایی حواسش پی گل‌هاست که پریشان کند. از جوی کنار قبرها، بطریِ خالی‌ای را که همیشه بین درخت‌ها قایمش می‌کردیم، پُر می‌کند. آب جوی، سر و روی سنگ را تمیز می‌کند. سرم را بالا می‌آورم؛ به عکس‌های قاب‌شده نگاه می‌کنم. گنجشک درون سینه‌ام، بال‌بال می‌زند. صدایِ اِدو^۱ را می‌شنوم؛ «اُم طاهر اشمالیج بس امقندبه.»^۲

یوما^۳ سرش را از روی صبورها بالا آورد و اِدو با خنده خواند: «عُبرت الشط علی مودک، خلیتک علی راسی.»^۴

یوما جدی‌تر از قبل مشغول پاک کردن صبورها شد. اِدو نگاهم کرد، چشمک زد و شعر را بلندتر خواند.

قطره‌های اشک روی صورتم سُر می‌خورند و یقه پیراهن گل‌صورتی‌ام خیس می‌شود. لحظه‌ای گنجشک توی سینه‌ام می‌ایستد. بابایی سرش پایین است، تا دستم روی سینه‌ام می‌رود، سمتم می‌آید.

چشم‌هایمان به در و گوش‌هایمان منتظر صدای زنگ خانه برای آمدنشان بود. من و داداشی برایشان توی کوچه خودمان، خانه پیدا کرده بودیم. از صبح که بیدار می‌شدیم، چند دقیقه بعد، رختخواب‌ها را جمع نکرده، دست و رویمان را نشسته توی آشپزخانه که دُرست کنار اتاقمان بود، سرک می‌کشیدیم. مامانی کتری‌اش را روی گاز می‌گذاشت و مشغول کارهایش می‌شد. من و حیدر بههم نگاه می‌کردیم. حیدر با چرخش چشم به در خانه که نیمه‌باز بود، اشاره می‌کرد، با دو، سمت ته کوچه می‌رفتیم. اِدو وقتی واکنشی از یوما برای شعر عربی‌اش ندید، دستش را سمتم دراز کرد تا بروم کنارش بنشینم.

«اِدو ما اینجا شباً تاکسی تیلیفونی داریم. مسافر می‌برن و میارن... یه وقت نترسی‌ها؟»

«احمدای حرفا چیه؟! بچه خوف می‌کنه. عینی یوما اِدو شوخی می‌کنه بات، خرمشهر مثل شهر خودتون نیست، هوا خیلی گرمه... کولرا چون استراحت ندارن، صداشون درمیاد شباً.»

یادم هست مسافرهای شبانه را در همان سفر اول دیدیم. موش‌های شکم گنده‌ای که دنبال سوسک‌ها می‌کردند تا خودشان را سیر کنند. یکی دوتا سوسک هم کافی‌شان نبود. تا صبح بین سوراخ‌های دیوار درحال رفت‌وآمد بودند.

اِدو با لباس‌های اتو کشیده و موهای کامل سفیدش از جلوی کامیون پیاده شد، پشت سرش یوما با شِل^۵ و چادر عبایش پایین آمد.

به دست‌های خاکی‌ام نگاه کردم، بعد به اطرافم و دستی به بافت‌های پاپیون بسته‌ام کشیدم. اول یک دل سیر خودم را توی بغل اِدو رها کردم و بعد توی دل یوما که همیشه بوی عطر عِش^۶ همراه خودش داشت.

«یوما چی کار می کنی؟ صبح زود که عیش پختی حالا داری باز چوب می داری توی تنور واسه چی؟»

«ها بناتی^۶ می خوام ماهی شوی^۷ کنم براتون، حصه روحی^۸ یم امیج ریوگ حاضر، روحی عینی دود می ره توی چشای خوشگلت.»
«آخ جون می خوام ماهی صبور کباب کنی به به، ولی هوا خیلی گرمه اذیت می شیا.»

«ای سایه بون حصیری بالا سرم... می بینی؟! خیسش کردم، یواش یواش خنک می شه، اگه باد هم بیاد که دیگه هوا خوش می شه عینی.»
«یوما چرا همه خونه های اینجا خرابه شده؟ کسی داخلشون زندگی نمی کنه؟! دلت نمی گیره اینجا؟! چرا نمایین شهر ما؟!»
یوما آهی کشید، به من خیره شد.

«انتی^{۱۱} وین چنتی^{۱۲} آیام گبل^{۱۳}؟! تو کجا بودی روزهای قدیم؟ چه می دونی اینجا چه جوری بود؟! سبدم ور می داشتم می رفتم سوگ.»
«مثل هفته پیش که سبدت گذاشتی رو سرت، رفتی بازار؟»
«ها ولی اون وقت بازار نزدیکمون بود، ماهی تازه، سبزی تازه، خونه ها عین کاخ، شط روبه رومون بود و پُر از لنج و کشتی... بچه ها عصرا می رفتن شط شنا می کردن، همیشه عروسی و هل هل بود. هرچی خوب بود و همه خوشی ها رفت، ولی خو خاکمونه، شهرمونه حالا که ای طور شده نمی شه وُلش کرد و رفت.»

«ممد، هادی بپرین پایین وسایلا خالی کنین الانی که ظهر بشه...»
راننده، دستمالش را روی صورت و گردنش کشید و همراه کارگرها پایین رفت. سیگاری روشن کرد و جلوی کامیون ایستاد.
«بچه ها به شب نکشه ها... تر و فزر باشین.»

چشمم به خاکستر سیگارش بود که از قد سیگارش، کوتاه می کرد و روی زمین می ریخت؛ متوجه نشدم حیدر کجا غیش زد. تکه آخر سیگار را دود کرد، ته اش را زیر پا له کرد و سمت کارگرها چرخید.

«ا ماشاءالله به شما جوونا... همه وسایلا رو ریختین پایین که! حاجی پس ما بریم.»

با اِدو دست داد و تا کمر برای یوما خم شد، سوار ماشینش شد و رفت. دیوارهای خانه عین پنبه، سفید بود. درخت گوشه حیاط از سنگینی، شاخه‌هایش به دیوار تکیه داده و از اول کوچه، پرتقال‌های آبدارش پیدا بود. بوی خوشی در خانه پیچیده بود. من و حیدر جلوی آشپزخانه ایستاده و دهانمان آب افتاده بود. سفره پهن شد. دایی سر رسید. صدای خنده و احوال‌پرسی‌شان با اِدو و یوما به گوشمان رسید. بابایی هم صبح اول وقت زنگ زد و گفت به زودی مرخصی می‌آید، سلامش را به همه برسانیم. منتظر بقیه نشدیم، با چشمک داداشی، چهارزانو پای سفره نشستیم. «گومو^{۱۵} بابا کسی با دست کثیف غذا نمی‌خوره... بلند شین برین دستون رو بشورید و بیاید ما هم منتظرتون می‌مونیم.»

دست‌هایمان را شستیم و بشمار سه، برگشتیم. نفس‌هایم از قاشق‌های غذا عقب ماند، لقمه‌ای شیطنت کرد و پرید توی گلویم، سرفه کردم. منتظر بودم که با مَشتهای حیدر، چشم‌هایم همراه لقمه بیرون بپرد. یوما سمتم آمد و شروع به ضربه زدن و ماساژ دادن کمرم کرد.

«هلو یوما^{۱۶}، نوش جونت مامان نوش جونت، خویواش بخور.» لقمه با درد پایین رفت. آرام شدم و به خوردن ادامه دادم. دایی بالای سفره نشسته بود و با اِدو خوش و بش می‌کرد. دایی قدش از همه بلندتر است؛ آن‌قدر که به بالای درخت پرتقال می‌رسد، موهایش رنگ شب و همیشه مرتب است. کسی او را نشناسد و چهره و رفتار آرامش را ببیند، فکر می‌کند برای کوچک‌ترین کار، یک روز وقت می‌گذارد، اما وقتی اسم مامانی و اِدو می‌آید، انگار که کارهایش می‌افتاد روی دور تند، آن‌قدر که تا سر می‌چرخاندی همه‌چیز تمام می‌شد.

با کمک دایی تمام وسایل خانه یک‌روزه چیده شد. عصرها زیراندازی می‌انداختند زیر سایه برگ‌های پهن درخت رز، اول دایی و پشت سرش من، مامانی، حیدر مهمانشان می‌شدیم. فصل تابستان بعد فصل امتحانات، همه ساعت‌های تعطیلی‌مان کنارشان گذشت.

چند وقتی بود که یوما ماهی پخته نشده را داخل ظرف برنج خیس شده می‌انداخت و سر ظهر دادِ ادو بالا می‌رفت. دایی با مامانی صحبت کرد و قرار شد چند روزی خانه دایی باشند و یکی دو روز هم خانه ما بیایند، اما روزهای اول مرخصی بابا، خانه‌مان نمی‌آمدند و مامانی سراغ خانه پدری‌اش می‌رفت.

پاییز با بارانش آمد و زمستان با سرما، یوما هم برای سرگرمی همه‌چیز را از صبح تا شب در حیاط می‌شست. مدتی بعد سرما، درد به پاهایش انداخت، با اولین اعتراض دیگر حیاط فراموش شد، تُشکی گوشه اتاق انداخت و سراغ هیچ کاری نرفت. روزها خواب و شب تا دم اذان صبح بیدار بود. ادو هم برای همراهی‌اش بیدار می‌ماند. یک شب که فکر کرده بود روز است و می‌ترسید ما پشت در بمانیم، در خانه را قفل نکرده، خوابش برد، اما آن روز مامانی سردرد داشت و دستمالی به سرش بست و خوابید. من و داداشی هم سرگرم درس‌هایمان بودیم که درِ خانه پشت سرهم زده شد، حیدر در را باز کرد.

«اُم حیدر کجایی که بیچاره شدم، نیستش رفته...»

مامانی اول از جایش بلند شد، به دور و برش نگاه کرد. وقتی دید ادو دو دستی محکم روی سرش زد، دستمال سرش را باز کرد، چادرش را سر کرد و تلفن را برداشت.

«بالاخره رفت، بیا که خونه خراب شدیم!»

از صبح تا شب با ماشین دایی گوشه به گوشه شهر را گشتیم؛ هرجایی که فکر می‌کردیم شاید او رفته باشد. یک هفته گذشت و پیدا نشد.

ادو با مشت به سینه‌اش می‌کوبید و می‌گفت: «یو نَفْتُ ... شَأْنِ أَحْرَگِ رُوحی... حِصَه زکیه خانم وین... نفت بیارید، تا خودم رو آتیش بزنم! الآن زکیه خانم کجاست؟ کجا دنبالش بگردم؟!»

از وقتی ادو و یوما را شناخته بودم، هیچ وقت آن دو را از هم جدا ندیده بودم.

مامانی شب و روز می‌نشست، با چشم‌های همیشه خیس و تسبیحی در دست، همان‌طور خوابش می‌برد. هشت روز گذشت و خبری نشد. ادو

هر روز روبه‌روی در خانه می‌نشست، شاید خوش‌خبری در بزند. وقتی نگاهش می‌کردم، دیگر صدای بوم‌بومی نمی‌آمد؛ گمانم بال‌وپر گنجشکم شکسته بود و دلش پُر از غصه شده بود.

تلفن خانه زنگ خورد. من و مامانی با هم سمتش دویدیم. دست مامانی زودتر رسید. چشم‌هایش را بست، چیزی زیر لب گفت، نفسش را آهسته بیرون داد و شروع به حرف زدن کرد. بعد از چند جمله، لبخند زد و اشک‌هایش صورتش را شست.

«بدو، برو خبر خوش بده... بالاخره پیدا شد!»

مامانی، تلفن را قطع نکرده، همان‌جا به دایی زنگ زد. سه‌تایی آماده شدیم. یک ساعت بعد، پیش یوما بودیم. یکی از همسایه‌های قدیمی‌شان او را توی خیابان دیده و به خانه‌اش برده بود. هرچه آدرس پرسیده بودند، فقط خرمشهر یادش مانده بود. وقتی بعد از یک هفته بی‌خوابی، خوابش برده بود، شماره توی دستش روی زمین افتاده بود.

ادو تا یوما را دید، سمتش دوید و گفت: «چرا بیدارم نکردی و از خونه رفتی؟»

«رفته بودم سوگ، ماهی بخرم.»

یوما دیگر غذا نمی‌خورد و با هیچ‌کس حرف نمی‌زد. ادو هم پابه‌پای او لاغر می‌شد.

«آقای دکتر، با دارو خوب می‌شه؟»

«بسپارید به خدا... بهتره دیگه تنه‌اش نذارید.»

مدتی به خانه دایی رفتند تا مراقبشان باشند. اما ادو دلتنگمان شد و یک روز که ما خانه یکی از اقوام مهمان بودیم، آمد تا ما را ببیند.

«ادو، تو که گفتی یوما برگشته و حالت خوب می‌شه، با هم بازی می‌کنیم، پس چرا رفتی؟ حالا من بعد مدرسه کجا برم؟ ادو... چرا رفتی؟»

«سلما، سلما! چته توی خواب داد می‌زنی؟ همه رو از خواب بیدار کردی!»

«مامانی! مامانی! خواب دیدم ادو رو تخت بیمارستانه و همه دارن دورش گریه می‌کنن. من و تو اونجا نبودیم...»

«زبونت رو گاز بگیر، صلوات بفرست و بخواب... زیادی شام خوردی. فردا می‌ریم خونهٔ ادو می‌بینیش.»

به عکس روی دیوار نگاه کردم. گنجشکم محکم خودش را به سینه‌ام کوبید. سینه‌ام را مالیدم. داخل خانه رفتم، همه‌جا پُر از پارچهٔ مشکی بود. مامانی بیدار می‌شد، دوباره می‌خوابید و می‌گفت: «یوبا...!»

تمام مراسم بدون مامانی برگزار شد. بعد از چهل‌م، دکتر دستور بستری مامانی را داد، و سه روز بعد...

سر خاک رو به بابا می‌گویم: «بابایی... باید دوتا فاتحه بخونم؟»

توضیحات پاورقی:

۱. پدربزرگ
۲. مادر طاهر چته؟ چرا همش اخم کردی؟
۳. به مادر و مادربزرگ گفته می‌شود
۴. به‌خاطرت از شط رد شدم و گذاشتمت روی سرم
۵. روسری عربی
۶. نان
۷. دخترم
۸. کباب کردن
۹. خودم را
۱۰. حالا برو پیش مادرت، صبحانه حاضره
۱۱. تو (اشاره به مخاطب مؤنث)
۱۲. کجا بودی؟
۱۳. روزهای قدیم
۱۴. بازار
۱۵. بلند بشید
۱۶. نوش جونت مامان
۱۷. بابا

دلایل تازه



نوشته‌ی سمیرا عزام
برگردان از عربی به انگلیسی:
رانیا عبدالرحمن
برگردان: غزال تشکر

درست است، مردی مرده بود. و معلوم بود که مرگش با مرگ‌های معمول تفاوت داشت. اما همین تفاوت باعث شده بود به‌جای آگهی کوچک در بخش ترحیم — که به اندازه هر سانتی‌متر هزینه دارد — داستانی در روزنامه نصیبش شود. از بالای ساختمانی چهار طبقه سقوط کرده بود، در حالی که آنتن تلویزیون جدیدی را نصب می‌کرد. بله، حالا ما تلویزیون داریم و — مانند هر چیز تازه‌ای — دلایل تازه‌ای هم برای رخ دادن اتفاقات به‌وجود آمده‌اند. مثلاً تا آنجا که من می‌دانم، کسانی که از پشت‌بام‌ها سقوط می‌کنند، معمولاً خودکشی کرده‌اند، و این یعنی انتخاب کرده‌اند که بمیرند. اما این جوان ظاهراً مرگی انتخابی نداشت. معلوم بود که اسم دارد، اما اسمش در کنار شرایط مرگش بیش از آنکه در زندگی‌اش چشمگیر باشد، به چشم نمی‌آمد. در واقع، تنها نکته‌ای که غیر از خبر مرگش تأیید شده بود، این بود که حادثه یک تصادف بوده. انگار جهانی که اهمیتی به چگونگی زیستن او نمی‌داد، فقط مشتاق بود بداند چگونه مرده. آن شب، به چهره‌ی برادرم که روبه‌رویم نشسته بود نگاه کردم. خطوط صورتش گرفته بود و انگشتانش بی‌اختیار بر دسته‌ی صندلی ضرب گرفته بودند — حالتی که همیشه نشان می‌داد چیزی ذهنش را مشغول کرده. ما هم هیچ‌وقت نمی‌گذاشتیم زیاد در حال خود بماند؛ زود از او می‌پرسیدیم که چه شده. معمولاً پا روی پا می‌انداخت — پای چپ روی راست یا برعکس — و بعد شروع می‌کرد به تعریف داستانی.

اما آن شب دیدم آن قدر ناراحت است که حتی نمایش همیشگی اش را فراموش کرده. فقط گفت:

– دُنیا... همه چیز خوبه؟

روزنامه‌ای را از جیبش بیرون آورد و به سویم دراز کرد. همان روزنامه‌ای بود که ظهر در دفتر ورق زده بودم، تا خورده تا نصفه‌ی ستون اخبار محلی دیده شود. گفت:

– می‌تونی تصور کنی مرگی وحشتناک‌تر از این؟

چشمم دوباره روی خطوط لغزید:

– در حالی که مردی به نام احمد مرزوق ...

ارتباطی میان برادرم و مرگ احمد مرزوق ندیدم و با نگاهی پرسش‌گر به او خیره شدم. گفت:

– نفهمیدی احمد کیه؟

«احمد؟» با نگرانی پرسیدم:

– یعنی احمد...؟

دوباره داستان را خواندم و بعد چشمانم را بستم، تا تصویر دهشتناکی را که با شناختن هویت احمد در ذهنم نقش بست، پس بزنم. آهسته گفتم:

– چطور نشناختمش؟ تقریباً فراموشش کرده بودم. اما اون احمد فقط پسر مغازه‌دار بود، و این یکی انگار تکنسین تلویزیونه. برادرم پرید وسط حرفم:

– بین اون پسر مغازه‌دار و تکنسینی که شد، هفت سال فاصله‌ست. وقت کافی برای این که آدم دیگه‌ای بشه.

از دل سال‌ها و حافظه‌ی غبارگرفته، چهره‌ی قهوه‌ای و کودکانه‌اش در خاطرم زنده شد. روزی که برادرم اولین بار او را به خانه فرستاد یادم آمد. گفته بود:

– براش یه جفت کفش پیدا کن. می‌خوام تو مغازه کار کنه.

من هم کفش‌های کهنه‌ای که زمانی مال برادر کوچکم بود را بهش دادم. پرسید:

— شب کفشا رو تو مغازه بذارم، یا ببرم خونه مون؟
مدتی بعد، با شوخی ازش می پرسیدیم که شب کفش ها کجا خوابیده اند؟
خانه ی احمد یا مغازه؟ و او با خنده ای که چهره اش را روشن می کرد، سبد
خرید خانه مان را برمی داشت و به سوی دوچرخه اش می دوید. با همان
دوچرخه، از خانه ای به خانه ی دیگر می رفت، تا سه سال که دیگر مغازه را
ترک کرد.
گفتم:

— یادم نیست چرا از پشت رفت.

برادرم فندکش را روشن کرد:

— آدمی مثل احمد که نمی تونه تا ابد پادو بمونه. می دونی چه استعداد
عجیبی تو جمع و تفریق ذهنی داشت؟ از من سریع تر حساب می کرد،
بی هیچ اشتباهی تو حساب مشتریا. اما وقتی روزنامه دستش می گرفت،
انگار با زور و اراده کلمات رو می خوند — چون فقط دو، شاید سه سال
مدرسه رفته بود. اون روزی هم که رفت، خوب یادمه. مغازه رو جارو
کرد، پنجره ها رو پاک کرد، یخچال رو چک کرد و بطری های نوشابه
گذاشت. بعد اومد و با لبخندی که همیشه زودتر از کلمات به لبش
می رسید، گفت: «می تونم یه چیزی بپرسم؟» منم گفتم پرس. پل بینی اش
را مالید و گفت: «فکر می کنی اینجا چه آینده ای داشته باشم، آقا؟»
صادقانه بگم، تعجب کردم. کلمه ی عجیبی برای احمد بود — «آینده».
آینده اش چی می تونست باشه جز این که حقوقش رو یکی دو لیره زیاد
کنم؟ غذا هم بهش می دادم، می دونی که. پرسیدم: «منظورت چیه؟» گفت:
«مثلاً اگه ده سال همین جا کار کنم، چی می شم؟» گفتم: «شریکی در کار
نیست.» کمی تند. گفت: «می دونم.» پرسیدم: «می خوای چونه بزنی؟ دو
ماه پیش حقوق تو زیاد کردم.» گفت: «مگه تا حالا دیدی چونه بزنی؟ نه،
دنبال یاد گرفتن یه چیز مفیدم. شما هم که خیرمو می خواین، نه؟»
پرسیدم: «می خوای پاشا بشی؟» با عصبانیت. خندید و گفت: «نه بابا،
پاشا که خیلی بزرگه! ولی می تونم برم پیش پسرعموم، برق کاری یاد
بگیرم.» با وجودی که حقوقش رو زیاد کردم، رفت. اما هیچ وقت دیدنم

رو قطع نکرد. هر بار می‌اومد، مثل قدیم پنجره‌ها رو تمیز می‌کرد، قفسه‌ها رو مرتب می‌کرد. بعد یه نوشابه از یخچال برمی‌داشت و می‌گفت: «این دستمزدمه.» با خیال راحت می‌نشست، حال خانواده رو می‌پرسید، از پاکت سیگارش تعارف می‌کرد. یه بار با کنایه ازش پرسیدم: «بگو ببینم، احمد، حالا شریک پسر عمت شدی؟» گفت: «ترکش کردم.» و قبل از این که بپرسم چرا، خودش گفت: «تلویزیون خریدی؟» گفتم: «نه، چرا می‌پرسی؟» گفت: «ولی می‌خری. همه می‌خرن. می‌دونی که رفتم پیش یه شرکت مخصوص تلویزیون. دارم کارآموزی می‌کنم.» پرسیدم: «تلویزیون مهندسی؟» (با خنده) گفت: «لازمه بگیرم مهندسی؟ اونجا می‌کن تعمیرات.» ساکت شد، بعد ادامه داد: «مدیرم گفت از بین کارگرا منو انتخاب کردن تا بفرستن آلمان. سه ماه دیگه، اگه همه‌چیز درست پیش بره، می‌رم اونجا واسه آموزش نصب آنتن.» نگاهش کردم؛ در آن لحظه در نظرم بلندتر از همیشه شد. حتی کلیدهای مغازه رو که همیشه می‌دادم ببنده، این بار ندادم. خودش اومد گرفت، در رو بست و گفت: «شب‌ها دارم آلمانی یاد می‌گیرم.» برای اولین بار تو عمرم دستم رو دراز کردم و باهاش دست دادم. این دقیقاً دو سال پیش بود. از اون موقع دیگه نیومد، فهمیدم که رفته خارج. تا هفته‌ی پیش که اومد دیدنم، هیچ خبری ازش نداشتم.»

پرسیدم:

— بعد از این که برگشت؟

گفت:

— آره. کاش می‌دیدى اون پسرک پابرنه با موهای وز چطور شده بود یه مرد مرتب و چشم‌نواز. گفت: «حالا نظرت راجع به من چیه، آقا؟» گفتم: «دیگه من نباید بهت بگم آقا؟» خندید و گفت: «شرمندهم نکنین، چشم از ابرو بالاتر نمی‌ره. تلویزیون خریدی؟» گفتم که خریدم. گفت: «اگه خراب شد، یادت نره منو خبر کنی.» پرسیدم: «مهندس شدی دیگه، نه؟» (با شوخی) گفت: «نه دقیقاً، ولی زنم می‌گه چرا.» پرسیدم: «زن؟ یعنی ازدواج کردی؟» گفت: «آره، آلمانی، آقا. ولی عاشق پوست تیره‌ست!»

هیچ چیز واقعاً معنا ندارد، مگر این که بهش احساس پیوند داشته باشی. و فقط از طریق احساسات برادرم بود که مرگ احمد برایم از یک خبر روزنامه‌ای فراتر رفت. خبری که ظهر چشمانم از روی آن گذشت در حالی که گاز می‌زد، بی‌این که حتی یک دقیقه وقت بگذارم تا بدانم احمد مرزوق که از ساختمانی چهار طبقه افتاده، کی بوده. اما حالا، تصویر پسری با صورت قهوه‌ای و خنده‌ای همیشگی، هر آن‌چه سال‌ها انباشته شده بود را پاره کرد، و نشان داد که زندگی‌اش به‌اندازه‌ی مرگش واقعی بوده، و زندگی‌اش حاضر نیست در لابه‌لای واقعیت بی‌رحم مرگ، محو شود. انگار کوبیدن در خانه‌مان، وقتی مایحتاج را می‌آورد، حالا به درون جانم کوبیده می‌شد، و غمی را برمی‌انگیخت که هنگام خواندن آن خبر کوچک روزنامه، هیچ نشانی از آن نبود.

تا آخر شب در اندوه غرق بودیم. حتی وقتی برادرم رفت تا اخبار تلویزیون را ببیند، این اندوه رهایمان نکرد. تصویر شروع شد، ولی ما فقط خیره مانده بودیم، بی‌آن که چیزی بفهمیم: روح احمد از درون افکارمان وارد صفحه‌ی کوچک شده بود، گویی تنها تصویری که معنا داشت، تصویر او بود. نفهمیدم اخبار چگونه شروع شد یا تمام شد یا کی برنامه‌ی محلی شروع شد. اما ناگهان با تصویری از احمد مواجه شدم — تصویری ناآشنا — وقتی گوینده همان حرف‌های روزنامه را تکرار کرد و تصویر جنازه‌ی افتاده مقابل ساختمانی نشان داده شد. بعد دوربین، همچنان تشنه و کنجکاو، لنزش را روی آنتن مرگ‌بار زوم کرد، که با غرور روی بام می‌رقصید، تا تصویری از احمد را، همان لحظه که ما تماشا می‌کردیم، به یک تلویزیون در همان ساختمان برساند: توده‌ای مچاله از انسانیت که داستانی از بلندپروازی را در واپسین فصلش مجسم می‌کرد.

انزوا



نوشته‌ی صباح سنه‌وری
برگردان و بازنویسی: غزال تشکر

[صبح سنه‌وری نویسنده، شاعر و مترجم سودانی‌ست که در دهه‌ی ۱۹۹۰ در خارطوم متولد شد و از نویسندگان جوان، متفاوت و پیش‌روی ادبیات معاصر عرب به‌شمار می‌رود. او با سبک تجربی، مینیمالیستی و گاه سورئالیستی‌اش در داستان‌های کوتاه و نثرهای شاعرانه، به مضامینی چون انزوا، بدن، خشونت، جنون، و بحران هویت در جهان عرب معاصر می‌پردازد.

سنه‌وری نویسنده‌ی کتاب‌هایی چون:

- ممرّ معتم یصلح لتعلّم الرقص .. گذرگاه تاریکی برای آموختن رقص
- اللاّ أحد

● و مجموعه‌هایی از میکرو داستان‌ها و متون تجربی است. او تاکنون در مجلات و پروژه‌های ترجمه‌ی متعددی مشارکت کرده و در جوایز گوناگونی مانند جایزه‌ی الطیب صالح حضور داشته است. سبک نوشتاری‌اش با فضا‌سازی‌های خفه، شخصیت‌هایی بی‌نام، و لحنی شاعرانه، او را به یکی از صداهای منحصربه‌فرد در ادبیات عرب امروز بدل کرده است.]

هوا آنقدر گرم بود که انگار نفس کشیدن غیرممکن شده. در اتاقی مستطیل شکل، روی میزی دراز کشیده بودم که تنها چیز قابل دیدن در آن فضا بود. اتاق چهار در داشت و دوازده پنجره: در هر ضلع یک در، در ضلع‌های کوتاه‌تر بین دو پنجره یک در، و در ضلع‌های بلندتر، در میان دو پنجره‌ی سمت چپ و دو پنجره‌ی سمت راست قرار گرفته بود. شهر کاملاً خالی بود. تنها صدایی که شنیده می‌شد، صدای افکار خودم بود که از من فاصله می‌گرفتند و به عصبانیت می‌رسیدند. من تنها بودم؛ در این سالن، روی این میز، در این شهر. تنها کسی که حتی مرگ هم دنبالش نبود.

حس می‌کردم آرام‌آرام در چوب میز فرو می‌روم، طوری که گویی تخته‌های چوب با مغز استخوان‌هایم یکی شده بودند. بلند شدن از آن آسان نبود، مثل پوست انداختن یک مار بود. سعی کردم بلند شوم. با خودم گفتم کیف‌ام را کجا گذاشته‌ام؟ احتمالاً بیرون است. چون میز در مرکز سالن بود، ترجیح دادم از یکی از درهای ضلع بلند خارج شوم، نه از ضلع کوتاه که سخت‌تر بود.

هوای بیرون هم داغ بود. چشم‌ام به کیف افتاد که کنار در قرار داشت. نمی‌دانستم از کجا آمده، فقط می‌دانستم از لحظه‌ای که به خودم آمدم، آنجا بود؛ با بطری‌هایی از شراب کهنه. نه این که شراب تأثیری داشته باشد؛ هیچ چیز دیگر اثری نداشت. فکر کرده بودم شاید مستی‌اش کمک کند چیزی را به یاد بیاورم. مثلاً این که من که‌ام؟ اسم‌ام چیست؟ از کجا آمده‌ام؟ دیگران کجا رفته‌اند؟ اصلاً چه کسانی بودند؟

هوا انگار فقط همین‌جا داغ بود و خورشید فقط برای این زمین مأمور شده بود. باد هم، لابد بازنشسته شده بود، یا شاید مُرده. یک بطری شراب برداشتم، کمی نوشیدم، بعد پرت کردم. هنوز هم کاملاً به‌هوش بودم. فکری به سرم زد: شاید در شهر کمی قدم بزنم. نمی‌دانستم مردم کجا رفته‌اند. آرزو می‌کردم یک موجود زنده ببینم—آدم، حیوان، هرچه. اما هیچ کس نبود.

شهر ساکت بود، ساکت‌تر از همیشه. تنها صدایی که می‌شنیدم، تپش قلب

خودم بود. از درِ یکی از خانه‌ها، که قفل نشده بود، وارد شدم. تاریک بود، اما آن قدر که بشود داخل را دید. مبلمان قشنگی داشت. روی دیوار چند عکس خانوادگی بود: مرد جوانی، احتمالاً پدر و مادرش کنارش. کجا بودند؟ ناگهان لرزی درونم افتاد. از خانه بیرون زدم.

خیابان‌ها همه ساکت بودند. کمی جلوتر، یک آسیاب بادی دیدم. عجب طعنه‌ای—انگار ساخته شده بود در زمانه‌ای که هنوز باد می‌وزید. یواش واردش شدم. همه‌جا پر از تار عنکبوت بود، اما خبری از خود عنکبوت‌ها نبود. اطرافم را نگاه کردم؛ کیسه‌های آرد و دانه‌هایی که هنوز آسیاب نشده بودند. به نظرم رسید حتماً باید کسی آن‌جا باشد. غیرممکن بود که هیچ کس نباشد. نه حتی یک موش. نه حتی یک حشره.

فکر کردم باید فریاد بزنم. اما صدایی از گلویم بیرون نیامد. حتی یک کلمه. انگار زبانم را فراموش کرده بودم. در ذهنم حرف می‌زدم اما نه با صدای بلند. آیا می‌ترسیدم که دیوانه خطابم کنند؟ یا کسی رازهایم را بشنود؟ اما به خدا قسم، اگر کسی فقط پیدا می‌شد و می‌گفت: دیوانه‌ای! از شدت خوشحالی دیوانه می‌شدم. اگر می‌دانستم مردم به آدمی که با خودش حرف می‌زند گوش می‌دهند، در تمام زبان‌های دنیا فریاد می‌زدم. فقط برای این که کسی بیاید. اما دیگر فایده‌ای نداشت. صدایم را برای همیشه از دست داده بودم.

در همین فکرها بودم که یادم افتاد در آن خانه قبلی، شیشه‌ای عسل دیده بودم. اگر عسل را روی زمین بریزم، مورچه‌ها پیدایشان می‌شود. مورچه‌ها زنده‌اند، و همین برایم کافی بود. به خانه برگشتم. عسل را پیدا کردم. درش را باز کردم. مزه‌اش هنوز خوب بود. با ظرفی در دست، در خیابان دویدم و قطره‌قطره، عسل را روی زمین ریختم. حالا فقط باید صبر می‌کردم. مورچه‌ها می‌آمدند. مطمئن بودم.

اما ساعت‌ها گذشت و هیچ مورچه‌ای نیامد. آفتاب داشت غروب می‌کرد. فهمیدم وقتش رسیده که به میز برگردم. شبی را دور از آن گذرانده بودم. پشتم تیر می‌کشید، انگار عضوی از وجودم را کنده باشند. به خانه برگشتم، به میز. بغلش کردم، بوسیدمش، و دوباره رویش دراز کشیدم.

برای اولین بار بعد از مدتی طولانی، حس امنیت داشتم. خوابم برد. در خواب، خودم را به شکل موجودی سبز و بی‌فایده دیدم—ژله‌ای، چسبناک، با دو چشم بزرگ که فقط به چپ و راست نگاه می‌کردند، بی‌آن که حتی سرم را بچرخانم. بی‌حرکت. بی‌صدا. از خودم پرسیدم: آیا جنگی از این‌جا گذشته؟ اگر همه مرده‌اند، چرا من زنده‌ام؟ پس جسدها کجاست؟ لرز سردی تنم را فرا گرفت. و باز برگشتم—همان من، روی همان میز، در همان شهر خالی. این بار تصمیم گرفتم خودم را به دو شخصیت خیالی تقسیم کنم: یکی «من» و دیگری «او». او بازتابی از من بود، شبیه تصویرم در شیشه‌ی شراب. گفتم: «باشه، من باشم» «من» و تو «او». گفت: «چرا تو؟ چرا من نباشم؟» جواب دادم: «چون من اول بودم.» گفت: «نه، من اصل هستم. بدون من نمی‌تونی این‌جا زندگی کنی.» گفتم: «باشه. من» «او» می‌شوم، تو «من». حالا راضی‌ای؟

گفت: «نه تا شراب‌ها را بهم ندهی. بعد هم باید میز را بدهی. از حالا به بعد، من روی آن می‌خوابم، تو جای دیگر برو.» فریاد زدم: «نه! تو خیال هستی! میز مال من است! من واقعی‌ام!» او ناپدید شد. به میز خیره شدم. آرام و بی‌صدا، دوباره رویش دراز کشیدم.

نجوا کردم: «نترس. هیچ‌چیز ما را از هم جدا نمی‌کند، نه حتی مرگ. من تو را دوست دارم.»

و برای اولین بار، خوابی آرام و شیرین دیدم. خودم را کنار دریا تصور کردم؛ پسری درازکشیده، چشم دوخته به بازتاب خودش در آب. و ما—من و میز—در بازتاب آب با هم بودیم. خدایان، آن پسر را به گل تبدیل کردند، و ما را به دو گل زیبا.

وقتی بیدار شدم، حالم خوب بود. اما این حس، مثل همیشه، به سرعت محو شد. دوباره همان من بودم—در سالن، روی میز، در شهر. تنها، تنها کسی که مرگ سراغش نمی‌آمد.

و این بار، بار دیگر به آن موجود سبز، چسبناک، بی‌فایده تبدیل شدم... با دو چشم ژله‌ای بزرگ، که فقط به چپ و راست نگاه می‌کردند. و همه‌چیز، پایان یافت.

نامیدی‌ها



نوشته‌ی بسمه النسور
برگردان از عربی به انگلیسی: اندرو لبر
برگردان: غزال تشکر

[بسمه النسور، نویسنده، وکیل و روزنامه‌نگار برجسته اردنی متولد ۱۹۶۰ در عمان است. او از پیشگامان داستان کوتاه در اردن به شمار می‌رود و تاکنون چندین مجموعه داستان منتشر کرده است. بسمه همچنین سردبیر مجله‌ی «تایکی» است؛ نشریه‌ای فرهنگی-ادبی با تمرکز بر ادبیات زنان. او سال‌ها ستون‌نویس در روزنامه‌های عربی، از جمله العربی‌الجدید بوده و عضویت نهادهایی چون اتحادیه نویسندگان عرب و کانون وکلای اردن را نیز در کارنامه دارد. آثارش با زبانی صریح و روایتی زنانه به مسائل فردی و اجتماعی می‌پردازند.]

زندگی‌ام خیلی آسان‌تر می‌بود اگر مادر بزرگم دروغ‌گو نبود. یا اگر بخواهم مؤدب‌تر بگویم، اگر آن شب زمستانی آن‌قدر خیال‌پرداز نمی‌شد که مرا قانع کند هیچ‌گاه ترکم نمی‌کند. اگر به من گفته بود که خواهد مرد، آن‌قدر ساده‌دل نمی‌شدم. نمی‌دانم اصلاً داستانم مهم هست یا نه، یا حتی اصلاً داستانی دارم یا نه—در نهایت، من زنی شکست‌خورده‌ام که بارها و بارها با ناامیدی روبه‌رو شده‌ام. اما این‌ها حالا دیگر مهم نیست. مهم این است که آن زن، مرا از اساس خراب کرد.

شاید متوجه شده‌اید که با احترام خاصی از او یاد نمی‌کنم. دلیلش این است که او مادر بزرگم به معنای سنتی کلمه نبود. بیشتر شبیه دوستی عجیب و غریب بود که مدام حرف‌های بی‌ربط می‌زد. آن زن ساده‌دل مرا لوس کرد، و باعث شد فکر کنم همیشه زنده خواهد ماند. درست مثل سروِ غول‌پیکری که در حیاط خانه‌مان بود. گاهی از پدر بزرگم حرف می‌زد، و تعریف می‌کرد که او این سرو را وقتی جوان بود کاشته، و خیلی پیش از آن‌که درخت از بین برود، از دنیا رفته بود. درخت برای سال‌ها زنده ماند، تا این‌که دایی‌ام تصمیم گرفت آن را قطع کند تا برای همسر دومش اتاقی اضافی بسازد. همسر اولش فقط دختر به دنیا آورده بود، و او که نمی‌خواست نسلش منقطع شود، ترجیح داد درخت را قطع کند. به مادر بزرگم گفتم که درخت، پیش از آن‌که با صدای مهیبی به زمین بیفتد، همه‌جا را با خورش پوشاند. گفتم: «نمی‌تونم بخوابم—همه‌ی شب ناله می‌کنه.»

مرا در آغوش گرفت و آرام در گوشم زمزمه کرد: «حرف‌های بچه‌گانه زن! درخت‌ها خون می‌ریزند، اما ناله نمی‌کنند.»

می‌بینید؟ من همه‌چیز را باور می‌کردم! هرچه از دهانش درمی‌آمد، برایم تبدیل به حقیقتی تغییرناپذیر می‌شد. یک بار گفت: «تو یک شاهدختی؛ نباید مثل بقیه‌ی بچه‌ها رفتار کنی! اونا باید سرشون رو بالا بگیرن تا بتونن تو رو ببینن.» من هم، البته، باور کردم و همان‌طور رفتار کردم—و بچه‌های دیگر شروع کردند به گفتن «اون احمق خودبزرگ‌بینه» و ازم فاصله گرفتند. مادر بزرگم این رفتارشان را حسادت سوزان دانست، چون من شاهدختی واقعی بودم و آن‌ها فقط بچه‌هایی ابله.

گفت که من نیازی به دوستی با هیچ کدامشان ندارم.

مرا واداشت که فقط با شاهدخت‌هایی مثل خودم دوست شوم. مرا به اتاق زیبای «زیبای خفته» برد و تلاش کرد او را بیدار کند تا با من بازی کند، اما شاهدخت از جایش تکان نخورد. درِ اتاق را بستیم و با نوک پا بیرون رفتیم تا مزاحم شاهزاده‌ی خوش‌قیافه نشویم، چون مادر بزرگم گفت که او در راه است. یک بار هم تلاش کردم قورباغه‌ای افسون‌شده را ببوسم، اما فرار کرد، که مرا حسابی گیج کرد؛ فکر می‌کردم دارم لطف بزرگی بهش می‌کنم.

من و مادر بزرگم با هم در جنگل می‌گشتیم و «لیلا» را دیدیم، با شنل قرمز پاره‌اش و سبدي پر از کلوچه‌های کپک‌زده در همان راهی که مادرش به او هشدار داده بود از آن نرود. موهای لیلا سفید شده بود، و سعی کردم به او هشدار بدهم که همه‌شان مرده‌اند—مادر بزرگ و مادر و گرگ بدجنس هم. اما مادر بزرگم با سرزنش نگاهم کرد و محکم گفت: «تو خودتو درگیر کار دیگران نکن.» برای دوست‌ام «سیندرلا» خوشحال بودم، حتی اگر شاهدخت واقعی نبود، چون تا صبح با شاهزاده‌ای خوش‌قیافه رقصیده بود که او را به همه‌ی دختران دیگر ترجیح داده بود. من پری مهربانی را دوست داشتم که همه‌چیز را ممکن کرده بود. به مادر بزرگم گفتم: «زندگی وقتی پری‌های مهربون کنارمون باشن خیلی قشنگ‌تره.» با آینه‌ام زیاد حرف می‌زدم و همیشه بهم اطمینان می‌داد که من زیباترین دخترم— نه زشت و نه غمگین.

وقتی برای اولین بار خون‌ریزی کردم، مادر بزرگم خواب بود. شب‌ها مرا به دست شاهدخت‌های خیالی‌ام می‌سپرد. هنوز نمی‌دانم چرا نگفت که حتی شاهدخت‌ها هم مثل سرو خون‌ریزی می‌کنند. وقتی برای میلیون‌مین بار خون‌ریزی کردم، سنگ قبرش نتوانست بهم بگوید که این همه درد کی تمام می‌شود. برگ‌های ریحان قبری را پوشانده بودند، ساقه‌ها شاداب و

سبز ایستاده بودند. شاید بوی تندشان به مشامش در آن تاریکی رسید، بی‌آنکه مجبور باشد مثل همیشه برگ‌ها را به بینی‌اش بفشارد، کاری که همیشه جلوی دیگران باعث شرمندگی‌ام می‌شد. قبر به من گفت که باید با همه‌چیز تنهایی روبه‌رو شوم.

آیا مرا بلند کرد تا فنجان را برای نوشیدن جلوی دهانم نگه دارد؟ آیا همان لالایی‌هایی را زمزمه کرد که در کودکی با شنیدنشان در آغوشم به خواب می‌رفت؟ بخواب، حالا بخواب... آیا دست‌هایم پیش از آن‌که آن‌ها را در دستانش بگیرد به‌شدت می‌لرزیدند، و آیا در حالی که اشک‌هایش روان بود با لبخند نگاهم می‌کرد؟ گفت، محرمانه و آرام: «الان همه‌چیز تموم می‌شه.» همان لحظه فهمیدم چرا چای را این‌قدر شیرین کرده بود. روحم با شادی جهید و آماده‌ی رفتن شد، مهی غلیظ همه‌چیز را در بر گرفت. مرگ همچون معشوقی ناممکن فرا رسید. اما اندوه تلخ او نگذاشت آرام بخوابم.

نمی‌خواهم دوباره خواب‌هایش را برآشفته کنم. به سراغش نمی‌آیم، چون مردگان کمکی به زندگان نمی‌کنند. باید غم را کنار بگذارد، و با همه‌چیز تنهایی روبه‌رو شود. نمی‌خواهم تسلیم هیچ احساس‌گرایی‌ای از طرف او شوم. باید دیگر اسم مرا صدا نزند هر بار که دل‌تنگ می‌شود. باید کاملاً بمیرم، آن بخش از خودم را که در حافظه‌اش زنده مانده بازپس بگیرم، تا کاملاً آزاد شوم، و دخترکم هم بتواند هنرِ تنهایی را بیاموزد—همان‌طور که مادر بزرگش پیش از او آموخت.

کشیف



نوشته‌ی ملیکه مستظرف
برگردان: غزال تشکر

[ملیکه مستظرف (۱۹۶۹-۲۰۰۶) یکی از برجسته‌ترین نویسندگان عرب‌زبان مراکشی و از پیشگامان ژانر داستان کوتاه در مراکش بود. او در سن سی‌وهفت‌سالگی بر اثر بیماری کلیوی درگذشت و از خود یک رمان با عنوان زخم‌های روح و بدن ۱۹۹۹ و مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه با عنوان سی‌وشش ۲۰۰۴ بر جای گذاشت.]

مستدراف به‌خاطر نوشتن درباره‌ی زندگی در حاشیه، بدن زن و تجربه‌ی زیسته‌ی زنانه شهرت دارد. و سبک نگارش او مستقیم، بی‌پرده و آمیخته با زبان کوچه‌وبازار کازابلانکا است.]

اگر حرفم را گوش کرده بود، حالا نه من این جا بودم و نه او آن جا... اما لجاجتش توی این محله زبانزد است؛ لجبازی در حد شکستن سر! شپش و بوی گند و سوسک. فکر می کردم نسل شپش سر منقرض شده، ولی توی این خراب شده هنوز پابرجاست. زن شل و وارفته ای روبه رویم نشسته و دارد لابه لای موی دوستش را می گردد. هر چند وقت یک بار داد می زند:

– یکی شو پیدا کردم! گرفتمش!

و بعد با دو شستش لهش می کند.

مادرم هم سرم را روی زانو می گذاشت و دنبال این حشره های ریز می گشت. کنارش بطری نفت داشت و شانه ای از شاخ گوسفند یا غزال، که آن روزها همه داشتیم. بعد هم حمله می کرد به انگل هایی که خونم را می مکیدند. من سعی می کردم فرار کنم، او دست هایم را می گرفت. بازم تقلا می کردم. آخر سر می گفت:

– قصه ی حینا رو برات تعریف می کنم، همونی که غول بردش... و من فوراً تسلیم می شدم.

زن زردچهره ای که روبه رویم نشسته – که به خاطر رنگ صورتش بهش می گن «تخم مرغی» – دستش را می برد لای سینه هاش، پاکت کوچکی درمی آورد و بازش می کند. پر از ته سیگار. یکی را با دقت انتخاب می کند و از زنی رنگارنگ کبریت می خواهد (نمی گم رنگارنگ از روی نژاد، فقط چون لباسش خیلی رنگیه) که بدون قطع کردن آوازش کبریت را می دهد:

– هیچ چاهی پرترا از این نبود

اما کوزه مون خشکه، خدا شاهد.

دختر جوان می خواهد از دست زن شل وارفته فرار کند، اما آن زن داد می زند:

– دختر، سرت پر شپشه، بذار بسوزونمشون!

– شپش های خودتو بسوزون!

دارم از دست مادرم فرار می کنم. دستم را محکم تر می گیرد و بطری نفتی را که از عطار السعیدی خریده، باز می کند.

چشم‌هام را می‌بندم که نفت توی‌شان نرود. مادرم تعریف می‌کند: حینا دختر زیبایی بود، موهایش به بلندی یال اسب و نرمی ابریشم... قطره‌های نفت از پشت گردنم پایین می‌ریزد. بوی تندش آزارم می‌دهد. بینی‌ام را می‌گیرم.

مامان، از نفت خوشم نمیاد، از شپش خوشم نمیاد، از السعیدی هم خوشم نمیاد! دارم گریه می‌کنم.

زن شل‌وارفته روبه‌رویم می‌گوید:

– گریه نکن. بیشتر از شش ماه زندونی ت نمی‌کنن.

زن زردچهره می‌آید طرفم و ته‌سیگاری می‌دهد دستم:

– بیا، اینو بگیر. یکی دیگه دارم.

– سیگار نمی‌کشم.

سرم روی زانویم است.

آخرین بار برایش نوشتم:

– چرا سعی نمی‌کنی دیدگاه منو بفهمی؟

جواب داد:

– چون حرفات منطقی نیست.

کیبورد رو گرفتم و تایپ کردم:

– کسی که پول ازدواج نداره، روزه بگیره و از ضیافت شهوت بگذره.

روزه گرفتم، ولی همیشه یکی می‌پرسه: «چرا روزه‌ای؟ مناسبت مذهبیّه؟»

همون لحظه یاد بدنم می‌افتم و فشارم بیشتر می‌شه.

– زناکار و زناکار زن، هر دو در آتش دوزخ می‌سوزند.

– خُب، خدا همه‌ی گناه‌ها رو می‌بخشه جز شرک، درسته؟

– وقتی در افاق رو ببندیم چی می‌شه؟

– من پیش‌گو نیستم.

مکث.

– ولی شاید پیامبر باشم... می‌خوام مسیح تو باشم. مگه مسیح مرده‌ها رو

زنده نکرد؟

– می‌ترسم.

پیام بعدی به مقصد نرسید. انگار طرف آفلاین بود.
کلافه‌ام.

بوی ته‌سیگارها خفه‌ام کرده، بخار نفت سرم را می‌چرخاند. دلم می‌خواهد
بالا بیاورم. مادرم نفت‌ریختن را رها می‌کند و ادامه می‌دهد:
– یه روز حینا با دوستاش رفته بود هیزم جمع کنه که بارون شدید گرفت.
آسمون انگار ترکیده بود. رعد و برق... یا لطیف!
می‌لرزم.

– هنوز بیرون داره بارون میاد.

بهش می‌گم. بغلم می‌کنه، سرم رو روی سینه‌ی برهنه‌اش می‌ذارم.
– تا چند دقیقه دیگه سردت نمی‌شه... نقشه‌ی بدنت رو با انگشت‌هام
دوباره می‌کشم.

لبخند می‌زنم. به دورترین گوشه‌ی اتاق فرار می‌کنم، ولی مادرم دنبالم
می‌آید، می‌گیردم و با ادامه‌ی قصه‌اش دوباره راهی به موهام باز می‌کنه:
– حینا خوشحال بود، چون بعد از خشکسالی طولانی، بارون زمین رو
سیراب کرده و حیوانات رو سیراب‌تر. ولی بعد یه ابر سیاه پیدا شد و
برخلاف دوستاش، نتونست فرار کنه، بیچاره. اون ابر سیاه درواقع یه غول
بود که حینا رو دزدید و برد، خیلی دور... دوررررررررررر...
افسر از کنارم رد می‌شه، دستش رو به بهونه‌ی تصادف به باسنم می‌زنه و
می‌گه:

– خودتو بپوشون، هرزه.

این‌طوری خطابم می‌کنه، در حالی که با نگاهش منو می‌بلعه.
دلم می‌خواست بهش بگم فقط می‌خواستم فریاد بدنم رو خاموش کنم.
مادرم موهام رو با پلاستیک می‌پوشونه تا شپش‌ها خفه بشن و بمیرن.
– من می‌میرم، نه شپش‌ها!

– نمی‌میری. بزرگ می‌شی، یه آدم حسابی می‌شی، کلی افتخار می‌کنیما
بهت.

– مامان، آخرش حینا از دست غول نجات پیدا می‌کنه؟

زن شل‌وارفته روی سیمان خوابیده، بازوهایش بالش‌شده. او گفت من
پیش‌گو نیستم، و مادرم هیچ‌وقت قصه‌اش رو برام تموم نکرد.

مرگ

نوشته‌ی ملیکه مستظرف
برگردان: غزال تشکر

کنترل را برمی‌دارم و تلویزیون را روشن می‌کنم. گوینده‌ی خبر لبخند می‌زند، دندان‌های سفید و براقش را نشان می‌دهد. چطور آن‌قدر سفید نگه‌شان می‌دارد؟

— و اسرائیل در پاسخ به کشته‌شدن دو سرباز اسرائیلی، شهر غزه را بمباران کرده است.

لبخندش عریض‌تر می‌شود. امروز لنز سبز گذاشته، دقیقاً به رنگ همان پیراهن تنگ سبزش. سبز به او نمی‌آید... پیراهن، سینه‌های گرد و بی‌نقصش را به رخ می‌کشد.

— کمکم کن میز رو بچینیم.

— همون گوشت گوسفند کافی بود. چرا مرغ هم سرخ کردی؟

— لاشه‌های در حال گندیدن —

چاقو و چنگالم را در تکه‌ای گوشت فرو می‌کنم و با اشتها می‌خورم.

— سرهای بریده —

— «هوممم، عالی شده. گوشتش خوشمزه‌ست.» شوهرم می‌گوید.

گوینده سعی دارد چهره‌ای غم‌زده به خود بگیرد... به او نمی‌آید.

— مادرانی که گریه می‌کنند —

— نگاه کن لباسشو، خیلی خوشگله.

— فقر، فلاکت —

— یه لیوان تانگ می‌خوام.

- جیغ و فریاد —
- برای دخترم آب میوه می ریزم.
- آسفالت خون آلود —
- کوکا کولا بهتره، کمک می کنه غذا هضم شه.
- ولی باعث نفخ می شه.
- و اسرائیل دارد از سلاح ها و بمب هایی استفاده می کند که به طور بین المللی ممنوع شده اند —
- مامان، نگاه کن! دارم مثل نانسی عجرم می رقصم!
- دختر کوچولو پیچ و تاب می خورد و می خواند:
- آه و نص، بوس بوس بوس!
- تشویقش می کنم. درست مثل خودم در همان سن است.
- «خدا حفظتون کنه دخترهای خوشگل منو.» شوهرم می گوید.
- پسر کوچولوی مان حسودی اش می شود، از صندلی می پرد پایین:
- من از اون بهتر آواز می خونم!
- مشتش را گره می کند، انگار که میکروفون گرفته:
- چرا نمیای پیش من، گربه ی ناز؟
- برات قلیون خریدم و شکلات
- اما تو یه کت خواستی و یه کلاه کوچولو!
- آن قدر می خندم که اشکم درمی آید.
- دهنِت پره، حرف نزن، مون پتی.
- ولی خودت داری حرف می زنی، تو و مامان!
- مامان و من داریم راجع به چیزهای مهم حرف می زنیم.
- پسر کوچولو ساکت می شود. دختر کوچولو هم همین طور.
- در عراق، ۴۲ غیرنظامی کشته شده اند، که سہ تای آنها کودکان، و پانزده نفر دیگر زخمی، که هفت نفرشان در وضعیت بحرانی اند، بعد از اینکه بمبی پرتاب شده —
- شنبه شب بریم بالکن ۳۳؟ یه رقصنده ی شکم آمریکایی برنامه داره!

- نه، شنبه بازی مهمیه – الرجاء با الوداد بازی داره – و من خسته از استادیوم میام. البته اگه الوداد ببره، هر جا خواستی می‌ریم.
- یه روزی فوتبال باعث مرگت می‌شه.
- می‌دونم، آره؟ یه مرد واقعی کسیه که برای کشورش، خانواده‌اش یا برای الوداد بمیره.
- «سرخ‌ها تا ابد! سرخ‌ها، سرخ‌ها، سرخ‌ها! می‌تونم باهات پیام ورزشگاه؟» پسرم با شادی می‌پرسه.
- اگه درساتو کامل حفظ کنی، آره، می‌ریم.
- همه‌چی رو خوندم، فقط تاریخ مونده. نتونستم حفظ کنم، خیلی سخته!
- ببین، دقیقاً بهت می‌گم چطوری: تاریخ آسونه. همش همون درسات که هی تکرار می‌شن.
- گوینده هنوز دارد حرف می‌زند. رژ لب قرمز پررنگ بهش نمیاد... دهنش رو از اندازه‌ی صورتش بزرگ‌تر نشون می‌ده.
- دو کشتی پر از گردشگر امروز به سمت اسپانیا حرکت می‌کنند –
- جنگ ناگهانی در لبنان –
- و اسرائیل رد کرده است –
- تا زمانی که –
- گردشگران حرکت کنند.
- «یه ساعت دیگه بیدارم کن، خسته‌ی خسته‌ام.» شوهرم می‌گه، بعد جلوی تلویزیون دراز می‌کشه...

به آنها نگو گریه کردم! از مجموعه‌ی «ورق پاره‌های زندان عرب»

نوشته‌ی اسامه العیصه

برگردان به انگلیسی: سارا عبدالحلیم
برگردان: غزال تشکر



[اسامه العیصه متولد ۱۹۶۳ نویسنده، روزنامه‌نگار و محقق فلسطینی در دو دوره‌ی تاریخی (۱۹۷۸-۱۹۸۲ و ۱۹۸۹-۱۹۹۱) چندین بار توسط رژیم اسرائیل بازداشت و در زندان‌های مختلف (از جمله رام‌الله، جنین، و مسکوبیه) زندانی شد.

در این دوره‌ها، او شاهد مستقیم شکنجه، بازجویی، و زندگی در سلول‌های انفرادی بوده است.

خاطرات او از زندان در قالب داستان کوتاه به آنها نگو گریه کردم» (Do Not Tell Them I Cried!) در شماره‌ی ۵۰ نشریه‌ی Banipal منتشر شد—شماره‌ای ویژه درباره‌ی ادبیات زندان.]

«از دستوراتشان پیروی نمی‌کنم و برای مجازاتشان آماده‌ام.»

این را کمال به من گفت، آن‌گاه که در حیاط زندان رام‌الله قدم می‌زدیم —آیین روزانه‌ای که زندانیان به آن «الفورة» می‌گفتند. این واژه از «فَوْران» عربی (به‌معنای جوشش) گرفته شده و یکی از اصطلاحات جافتاده در زبان زندانی‌ها بود. حیاطی کوچک که زندانیان اجازه داشتند فقط یک ساعت در روز در آن قدم بزنند. در نتیجه، اغلب زندانیان، مانند آب در حال جوش، مدام در آن عقب و جلو می‌رفتند.

دوست من، کمال، دو سال از من بزرگ‌تر است. ما هر دو ساکن اردوگاه آوارگان «الدّهیشه» هستیم —اردوگاهی در نزدیکی بیت‌لحم که برای اسکان کسانی بنا شد که در پی جنگ ۱۹۴۸ از روستاها و شهرهای اطراف بیت‌المقدس، تپه‌های فلسطین و مناطق ساحلی رانده شده بودند. کمال از جوانی به مبارزه‌ی مسلحانه پیوست و عضو یکی از بزرگ‌ترین گروه‌های مقاومت فلسطینی شد. او بر این باور بود که تنها راه پایان دادن به اشغال اسرائیل، مقاومت مسلحانه است. در حالی که من به‌عنوان یک فعال دانشجویی، بیشتر در تظاهرات، سنگ‌پراکنی به سوی سربازان اشغالگر، پخش شب‌نامه‌ها و نوشتن شعارهای ضد اشغال روی دیوارها شرکت می‌کردم.

کمال همیشه به راهی که من در آن قدم می‌زدم می‌خندید، راهی که با اشتیاق زودهنگام به مطالعه آغاز شد —شوقی که مرا مجذوب نمادهایی ساخت که نسل‌هایی از چپ‌گرایان عرب را تحت تأثیر قرار داده بودند.

کمال از آن اکثریت اردوگاه بود که شعارهایی چون «بَطْلٌ يَنْفَعُ غَيْرِ الْمَدْفَعِ» (دیگر هیچ چیز جز توپ جواب نمی‌دهد) را سر می‌دادند.

در واقع، نه تویی در کار بود و نه تفنگی، اما این باعث نمی‌شد که میان پسرها و جوانان اردوگاه که در دل اشغال استعماری بی‌رحمی گرفتار شده بودند، بحث‌های پرشور و رقابت‌های لفظی در نگیرد.

در اردوگاه دهیسه—گوهر مثلث مقدس بیت‌المقدس، بیت‌لحم و الخلیل—خیزش‌های ضد اشغال خیلی زود آغاز شد و همین باعث شد اردوگاه برای خبرنگاران اسرائیلی و خارجی و گروه‌های همبستگی، نامی آشنا باشد. ما از تجربه آموخته بودیم که چگونه با خبرنگاران خارجی و فعالان همبستگی رفتار کنیم—کسانی که به خانه‌های محقر و کوچه‌های باریک اردوگاه ما سر می‌زدند، پس از هر حمله‌ی تنبیهی که معمولاً به‌خاطر پرتاب سنگ به خودروهای شهرک‌نشینان در جاده بیت‌المقدس—الخلیل اتفاق می‌افتاد. علاوه بر یورش‌های مکرر، تخریب خانه‌ها و کتک‌زدن خانواده‌ها، یکی از رایج‌ترین مجازات‌های اشغالگران، قرنطینه‌ی طولانی‌مدت بود. یک بار، یکی از نمایندگان گمنام کنست با این قرنطینه مخالفت کرد و گفت این کار باعث افزایش جمعیت اردوگاه می‌شود، چون تنها راه تخلیه‌ی انرژی، رابطه‌ی جنسی خواهد بود!

ما یاد گرفته بودیم که در برابر خارجی‌ها تمام حقیقت را درباره خشونت اشغالگری نگوییم، چون می‌دانستیم که باور نمی‌کنند. البته برخی از جوانان اردوگاه، در روایت خشونت‌هایی که به آن دچار شده‌اند اغراق می‌کردند، اما حتی روایت دقیق و بی‌اغراق ما هم برای دوستان خارجی و روزنامه‌نگاران، شوکه‌کننده بود. از همین رو، من، کمال و دیگران، ناچار می‌شدیم در توصیف خشونت‌هایی که بر مردم و کودکانمان می‌رفت، خوددار باشیم تا شاید حرفمان را باور کنند.

در بهار ۱۹۸۱، پس از یکی از خیزش‌های دانشجویی در سرزمین‌های اشغالی، مرا به زندان رام‌الله بردند—زندان قدیمی‌ای که ابتدا توسط انگلیسی‌ها ساخته شده و بعد به اردنی‌ها و نهایتاً اسرائیلی‌ها رسیده بود.

با وجود شرایط دشوار بازداشت، از دیدار با کمال در همان زندان خوشحال شدم. او پیش‌تر به سلول شماره‌ی ۸ آمده بود؛ جایی که زندانیان بر اساس وابستگی‌های جناحی فلسطینی، دسته‌بندی می‌شدند.

برای یک زندانی، انتقال از سلول بازجویی به سلول عادی، شادی وصف‌ناپذیری است. اما مثل همه‌ی شادی‌ها، این یکی هم برای کسی مثل من تلخ شد. چون می‌دانستم که باید وارد «آیین عادی» شویم: پس از دوره‌ی خوشامدگویی به زندانی تازه‌آمده—که شامل دادن لباس زیر تمیز و شاید حمامی کوتاه می‌شد—او باید با کمیته‌ی سازمانی، که نمایندگان گروه‌های مختلف سیاسی زندان را شامل می‌شد، جلسه‌ای برگزار کند و اعلام کند که در مدت محکومیت، عضو کدام جناح خواهد بود. آن زمان هنوز گروه‌هایی چون حماس، که نماینده‌ی اسلام سیاسی باشند، تأسیس نشده بودند.

من همیشه دوست داشتم مستقل بمانم، اما این برای نظام داخلی زندان، که از زمان اشغال ژوئن ۱۹۶۷ با آزمون و خطا ساخته شده بود، قابل قبول نبود. یکی از بدترین قوانین این نظام به نظر من، حفظ دائمی فضای قطبی و تعصب جناحی میان زندانیان بود. خوشبختانه من عضو یکی از جناح‌های کوچک چپ بودم—خودی که میان جناح‌های چپ نیز اختلافات فراوانی وجود داشت.

همان‌طور که خواننده احتمالاً حدس زده، پس از گذر از این آیین نامحبوب، اوقات زیادی را با کمال می‌گذراندم، چه در وقت آزاد و چه در خلال جلسات آموزشی جناح‌ها. با هم از گذشته می‌گفتم، از اختلاف‌نظرمان درباره راه آزادی فلسطین. از سماح، معشوقه‌ی کمال، پرس‌وجو می‌کرد—دختری از روستای «عَرتاس» در نزدیکی اردوگاه. گاه، وقتی شوقش به او غلبه می‌کرد، کمال به کوه مشرف بر عرتاس—که نامش به معنای «بهشت بسته» است—می‌رفت و نام معشوقش را فریاد

می‌زد؛ کاری که برایش در دسر درست می‌کرد، به‌خصوص با خانوادگی دختر.

۲

در زندان رام‌الله، برنامه‌ی روزانه با صبحانه در حیاط شروع می‌شد. ما را خیلی زود بیدار می‌کردند و در حالی که هنوز از خواب‌آلودگی بیرون نیامده بودیم، به سرعت به حیاط می‌رفتیم تا چیزی را بخوریم که، با کمی اغماض، می‌شد نامش را صبحانه گذاشت. ترکیبات آن چندان قابل شناسایی نبود: تکه‌ای کوچک از نان، یک عدد زیتون، کمی پنیر، مقدار کمی کره، و چای—که هر زندانی باید با یک لیوان پلاستیکی فرسوده از دیگ بزرگی برمی‌داشت. این چای شباهت چندانی به چای واقعی نداشت، جز رنگ تیره‌اش، اگر اصلاً بتوان گفت رنگ سیاه، رنگ چای است. مزه‌ای هم نداشت. میان زندانیان رایج بود که اداره‌ی زندان به آن «کافور» می‌افزاید تا میل جنسی را کاهش دهد. هنوز نتوانسته‌ام این ادعا را تأیید کنم.

خوردن صبحانه برای زندانیان تازه‌وارد کار ساده‌ای نبود. من از «عاطف»، مسئول پیشین جناح بزرگ، راهی آموختم برای آسان‌تر خوردن صبحانه: همه‌ی محتویات را روی یک بشقاب کوچک می‌گذاشت، چای نام‌برده را روی آن می‌ریخت و همه را با قاشق، در حالی که در حیاط نشسته بود و به صبحانه‌ای خوشمزه که زمانی خورده بود فکر می‌کرد، می‌خورد. عادت کردن به این روش کار ساده‌ای نبود و مدتی طول کشید تا به آن عادت کنم.

بعد از صبحانه، ما را به سلول‌ها باز می‌گرداندند. اغلب، پیش از آن که صبحانه‌مان تمام شود، ساعت هشت و نیم صبح، زندان‌بانان رادیوی اسرائیلی به زبان عربی را روشن می‌کردند و صدای قدرتمند گوینده‌ی اخبار پخش می‌شد. ما همیشه با احتیاط به خبرهای این رادیو گوش می‌دادیم، چون مخاطب آن اعراب بودند.

بعد از اخبار، برنامه‌ی صبحگاهی معروفی پخش می‌شد که حدود دو ساعت تا ساعت ده‌ونیم ادامه داشت. البته ما خودمان رادیو نداشتیم؛ در هر سلول بلندگویی کار گذاشته شده بود و پخش برنامه‌ها از اتاق کنترل مدیریت زندان انجام می‌گرفت. همین رادیو یکی از دستاوردهای اعتصاب‌های متعدد زندانیان بود، در جریان برخی از آن‌ها برخی زندانیان به شهادت رسیدند.

از ساعت ده‌ونیم تا وقت ناهار، که آن هم در حیاط صرف می‌شد، هر زندانی می‌توانست قدم بزند، شطرنج بازی کند یا کتاب بخواند. ناهار— که معمولاً ولی نه همیشه— یک تکه گوشت خشک و سفت بود، با ماهیتی نامعلوم: مرغ بود؟ ماهی؟ گاو؟ برای ما زندانیان، این سوال پاسخی نداشت. پس از ناهار، به سلول‌ها بازمی‌گشتیم و مدتی بعد دوباره به حیاط می‌رفتیم. بعد هم بازگشت به سلول، جایی که جناح‌ها برای اعضای خود جلسات آموزشی درباره‌ی عقایدشان برگزار می‌کردند. این جلسات تا زمان شام ادامه داشت— که در همان سلول و به صورت حلقه‌ای بزرگ صرف می‌شد. شام شادترین بخش روزهای زندان بود، چون برخی زندانیان با خلاقیت خاصی غذاهای داده‌شده را به شکلی قابل خوردن درمی‌آوردند، و ترکیب‌های عجیبی از آن‌ها خلق می‌کردند. صبحانه و ناهار معمولاً توسط زندانیان عادی (غیرسیاسی) آماده می‌شد؛ زندانیان امنیتی، مانند ما، اجازه‌ی شرکت در آن نداشتند.

ساعت شش‌ونیم عصر، برنامه‌های رادیویی از سر گرفته می‌شد: خلاصه‌ی اخبار و بعد یک ساعت ترانه از ام‌کلثوم. این هم بخشی از برنامه‌های روزانه‌ی رادیوی عربی‌زبان اسرائیلی بود. در طول این یک ساعت، بعضی از زندانیان— به‌ویژه روشنفکران چپ‌گرا که ام‌کلثوم را نماد موسیقی بورژوایی و مخدر می‌دانستند— در خود فرو می‌رفتند و از ملکه‌ی موسیقی عرب فاصله می‌گرفتند تا به جاهایی که پشت سر گذاشته بودند، و خاطراتی از کسانی که دوستشان داشتند و نمی‌دانستند که آیا بار دیگر آن‌ها را خواهند دید یا نه، سفر کنند.

در همین آیینِ ام‌کلثوم، بعضی از زندانیان «ضعیف‌تر» ممکن بود بغض کنند، اما خود را پنهان می‌کردند تا کسی اشک‌شان را نبیند. در زندان، هیچ چیز مثل گریه نشانه‌ی ضعف نیست. کسانی که «گیر می‌افتادند» و اشک‌شان دیده می‌شد، معمولاً با خواهش می‌گفتند: «بهشون نگو که گریه کردم!»

پس از ترانه‌های غم‌انگیز ام‌کلثوم، نیم ساعت زمان آزاد تا ساعت هشت بود. معمولاً از آن ساعت تا ده، برنامه‌ای در سلول برگزار می‌شد: یا جلسه‌ی بحث گروهی درباره‌ی کتاب یا مسئله‌ای تاریخی-سیاسی (تا از مجادله بر سر مسائل روز پرهیز شود)، یا جلسه‌های جداگانه‌ی جناح‌ها.

جلسه‌ی آشنایی ما با مسئول جدید جناح کمال، در قالب همان جلسه‌ی گروهی برگزار شد. زندانیان با اشتیاق در انتظار شنیدن جزئیات عملیات مسلحانه‌ای بودند که، در پایان معلوم شد، مسئول جدید نقش بزرگی در آن نداشته است. او فقط همراه گروهی از مبارزان بوده که از فلسطین خارج شده بودند و مسئولیت تدارک غذا و اسکانشان را تا حدی برعهده داشته است.

او جزئیات عملیات را دقیقاً همان‌طور تعریف کرد که برای بازجوهایش بازگو کرده بود—سرشار از غرور و مباحثات به تحمل طولانی‌مدت در سلول‌های بازجویی، پیش از آن‌که به سلول‌های زندان منتقل شود.

تنها چند روز پس از ورودش، او تصمیم گرفت قدرت خود را بیازماید. نخستین اقدامش ممنوعیت خواندن کتاب‌های چپ‌گرایانه و مارکسیستی بود. رقابت میان جناح او و جناح‌های چپ‌گرا، از ویژگی‌های برجسته‌ی آن دوران در جنبش ملی و جنبش زندانیان بود. برای کسی مثل من، این تصمیم ضربه‌ی سنگینی بود. در بیرون از زندان، اشغالگران در آن روزها جنگی تمام‌عیار علیه کتاب‌ها به راه انداخته بودند.

فهرست کتاب‌های ممنوعه، تقریباً همه‌ی کتاب‌های منتشرشده در کشورهای عربی را شامل می‌شد—رفتاری که با ادعای لیبرال‌بودن اشغالگران هم‌خوانی نداشت. یکی از محدود مزایای زندان برای ما این بود که می‌توانستیم در کتابخانه‌های زندان بخوانیم—کتابخانه‌هایی که به لطف مبارزات زندانیان سیاسی از آزار نیروهای اشغالگر مصون مانده بودند.

۳

زندان‌های اسرائیلی از نظر امکانات کتابخانه‌ای، یکسان نیستند. برای مثال، در بازداشتگاه‌هایی مانند زندان «المسکوبیه» در بیت‌المقدس، نه کتابخانه‌ای وجود دارد و نه کتابی. در این زمینه، زندان‌های مرکزی که زندانیان محکوم به حبس طولانی در آن نگهداری می‌شوند، بسیار بهترند—و این، بیش از هر چیز، نتیجه‌ی اعتصاب‌هایی است که زندانیان برای بهبود شرایط زندگی خود انجام داده‌اند. برای کسی که به حبس ابد محکوم شده، کتاب‌خواندن امری حیاتی است که هیچ فعالیتی جای آن را نمی‌گیرد.

اما مشکل کمال، فقط ممنوعیت خواندن بعضی کتاب‌ها نبود؛ موضوع به آنجا رسید که رهبران جناحش به او دستور دادند دیگر با من قدم نزنند، چون مسئول جدید نگران نفوذ افکار چپ‌گرایانه‌ی من بر او بود. کمال به من گفت که از این دستورات پیروی نخواهد کرد و آماده‌ی هرگونه مجازاتی هست.

من خودم را در وضعیتی دشوار دیدم. شاید اگر جای او بودم و سن و سال کم‌تجربه‌ی او را داشتم، به همین شکل به فکر نافرمانی می‌افتادم. با این حال، سعی کردم او را قانع کنم که از درگیری پرهیز کند. کمال تلاش می‌کرد زیرکانه رفتار کند؛ وقتی با من حرف می‌زد یا کتابی ممنوعه را پنهانی از زیر تخت بیرون می‌آورد، برای هر موقعیتی بهانه‌ای آماده می‌کرد.

بسیاری از زندانیان هم سن و سال ما اهمیتی نمی دادند که او چه می خواند — یک نخ سیگار کافی بود تا دهان یک خبرچین احتمالی را ببندد. اگر هم کسی چیزی می پرسید، تنها می خواست بگوید: «فقط بهشون نگو که من می دونستم و بهشون دروغ گفتم!»

سیگار در زندان، حکم پول را داشت. هر روز، به هر زندانی چهار نخ سیگار بی فیلتر از بدترین برند اسرائیلی داده می شد — با بویی تند و آزاردهنده. زندانیان به آن «الختریش» می گفتند. در سلول های بازجویی، سهمیه ی سیگار کمتر بود. در «المسکوبیه» مثلاً، فقط دو نخ در روز می دادند، و اگر پخش سیگار در شیفت پلیس روسی به نام «آرکادی» انجام می شد، وضع بدتر می شد، چون او بخشی از سهم زندانی ها را می دزدید. نمی دانم چرا این کار را می کرد — شاید خودش واقعاً عاشق آن برند خاص بود!

اما چیزی که بیشتر از این «سرکوب فکری» ذهن من و کمال را درگیر کرده بود، وجود جاسوس های مخفی در سلول ها بود — کسانی که در اصطلاح زندان «پرنده» (الطیور) نامیده می شدند. وقتی می گفتند کسی «پر کشیده»، یعنی آن شخص به سلول جاسوس ها منتقل شده است.

معمولاً یک «پرنده» پیش از لو رفتن، مانند بقیه در سلول زندگی می کرد، در حالی که قبلاً همکاری با دستگاه اطلاعاتی اسرائیل (شاباک) را پذیرفته بود. این همکاری الزماً به معنای آزادی نبود، بلکه شاید وعده هایی جزئی به او داده می شد.

وقتی پرنده حس می کرد ممکن است شناسایی شود، برای فرار آماده می شد. در هنگام «تمام»، یعنی شمارش روزانه ی زندانیان که در یک حلقه ی بزرگ انجام می شد و مأموران نام هر زندانی را می خواندند، او منتظر می ماند تا نامش خوانده شود و در همان لحظه به سوی مأمور دویده و خودش را تسلیم می کرد.

پیش از فرار، گاهی زندانی مظنون در درون جناح خودش مورد بازجویی داخلی قرار می‌گرفت. در این مواقع می‌گفتند «گوشه‌گیرش کرده‌اند» — یعنی او را به گوشه‌ای از سلول، پشت پتو یا در محاصره‌ی دیگر زندانیان قرار می‌دادند تا بفهمد شناسایی شده است. آن‌گاه خودش را تسلیم اداره می‌کرد تا به سلول «پرنده‌ها» منتقل شود.

در زندان شایع بود که همه‌ی کسانی که خود را تحویل می‌دهند، الزاماً جاسوس نیستند. بعضی از آن‌ها فقط می‌خواستند از شکنجه‌ی روحی و جسمی فرار کنند، که قابل درک است. چون با جاسوس‌ها هیچ رحم و گذشتی وجود نداشت.

برای کسی مثل من، پدیده‌ی «پرنده‌ها» ضربه‌ای شدید بود، چون مثل باقی نسل خودم، نگاه رمانتیکی به مقاومت و زندان داشتم. این پدیده را در تابستان ۱۹۸۱ در زندان جنین نیز از نزدیک دیدم. آنجا بخشی پنج‌سلولی وجود داشت: یکی برای بازداشت‌شدگان (که من در آن بودم) و چهار سلول دیگر برای پرنده‌ها. همین کافی بود تا در من حس نفرت و انزجار برانگیزد، و مرا به پرسش درباره‌ی این پدیده وادارد.

در راهروهای زندان، بارها «پرنده»هایی را دیدم که می‌شناختم. برخلاف ما، آن‌ها در هر ساعتی از سلول بیرون می‌آمدند. سیگارهای فیلتردار می‌کشیدند و تعداد آن‌ها بیشتر از «الخنتریش» بود که به ما می‌دادند.

مردی سوری و قدبلند را دیدم که گفته می‌شد محکوم به حبس طولانی است. در راهرو قدم می‌زد و از سیگارش لذت می‌برد، بی‌آن‌که اهمیتی به اطرافش بدهد. با خودم گفتم چرا چنین کسی، که خودش زندانی است، به جاسوسی روی آورده؟ این امتیازهای کوچک که آن‌قدر وسوسه‌انگیز نیست!

یکی از مأموریت‌های سلول‌های پرنده، ادامه‌دادن کار بازجوها بود: زندانی‌ای که زیر شکنجه و بازجویی اعتراف نکرده بود، به سلول پرنده‌ها منتقل می‌شد. آنجا با آغوش باز از او استقبال می‌کردند، بعد از هفته‌ها فرسودگی روانی و جسمی به او حمام می‌دادند، لباس زیر تمیز می‌دادند و به او آرامش می‌دادند. بعد، پرنده‌ی ارشد سراغش می‌رفت و از او می‌خواست فعالیت‌های مقاومتش را بنویسد تا به رهبری جناحش منتقل شود. در بسیاری موارد، این نیرنگ جواب می‌داد—طرف خسته و درمانده بود و فکر می‌کرد دارد درد دل می‌کند. بعد، دوباره به سلول بازجویی فراخوانده می‌شد، جایی که مأمور شاباک متن اعتراف خودش را، با دستخط خودش، پیش رویش می‌گذاشت.

روایت شده که یک زندانی سابق که حالا در شهر رمله زندگی می‌کند، مدعی است ایده‌ی سلول پرنده‌ها را او ابداع کرده—در واکنش به ظلم‌هایی که از طرف زندانیان دیده بود. می‌گوید تصمیم گرفت انتقام بگیرد و با شاباک همکاری کرد و در طراحی این سلول‌ها نقش داشت. این داستان میان زندانی‌ها رواج دارد، ولی شاید صحت نداشته باشد.

وقتی داشتم این خاطرات را می‌نوشتم، هم‌زمان خاطرات «عیسی البندک» (۱۸۹۸–۱۹۸۴) را می‌خواندم که می‌گفت این پدیده سابقه‌ی تاریخی دارد. شاید نخستین بار در دوران استعمار بریتانیا به وجود آمده باشد. البندک از تجربه‌اش در زندان «المسکوبیه» بیت‌المقدس در ژوئیه‌ی ۱۹۳۸ روایت می‌کند، در سلول شماره ۳۶، که پر از جاسوس بود. اما آن زمان به آن‌ها «زنبور» می‌گفتند—شاید توصیف بهتری از «پرنده» باشد. او نگفت که در آن روزگار، در المسکوبیه کتابخانه‌ای بوده یا نه. امروزه اما این زندان را «کشتارگاه» می‌نامند: نه کتاب دارد، نه آرامش—و از این نظر، حتی از زندان‌های نظامی مانند «الفارعة» هم بدتر است.

چند ماه بعد، در تابستان ۱۹۸۲، من در میان نخستین گروهی بودم که برای «افتتاح» یک زندان نظامی جدید اسرائیل در دره‌ی اردن منتقل شدند. آن زندان، در واقع پادگانی قدیمی و متروکه بود که در زمان بریتانیایی‌ها ساخته شده بود، سپس به اردنی‌ها رسید و در نهایت به اسرائیلی‌ها. هدف از افتتاح آن، نگه‌داشتن بازداشتی‌هایی بود که حتی دلیل روشنی برای بازداشتشان وجود نداشت—جز آنکه مقامات می‌خواستند در واکنش به اوج‌گیری قیام‌ها، زندانی جدید باز کنند.

اداره‌ی زندان به ارتش اسرائیل و نیروهای مرزی (گارد مرزی) سپرده شده بود—بخشی از پلیس اسرائیل که در سرکوب شهرت بدی داشت.

در مسیر انتقال، سربازان با دست، پا و حتی قنداق اسلحه، ما را درون خودروهای نظامی می‌زدند، تا از همان ابتدا سلطه‌شان را به ما تحمیل کنند. این، آیینی بود برای تطبیق دادن ما با شرایط جدید زندان. زندانی که زیاد هم از اردوگاه پناهندگان «الفارعة» فاصله نداشت.

ما، گروهی دانشجو، کف خودروی نظامی نشسته بودیم و سربازان گارد مرزی با ضرب و شتم، ما را در کنترل خود می‌گرفتند. اما اتفاقی غیرمنتظره افتاد: خودرو مسیرش را گم کرد و واحد انتقال نمی‌توانست راه زندان جدید را پیدا کند. ناگهان رفتارشان تغییر کرد. فرماندهی واحد با لحنی مؤدبانه پرسید: «شما راه الفارعة را بلدید؟» در واقع، ما حتی از او هم ناآگاه‌تر بودیم.

آیین ورود به زندان نظامی «الفارعة» با ضرب و شتم جمعی همه‌ی زندانیان تازه‌وارد در مقابل درِ ورودی آغاز شد. پس از این «مراسم»، هر زندانی باید پس از شنیدن نامش، جواب می‌داد: «بله قربان!» و شماره‌اش را اعلام می‌کرد. از آن پس، در تمام دوران حبس، وقتی سربازی او را صدا

می زد یا چیزی می پرسید، باید عدد خود را می گفت و با عبارت «بله قربان!» پاسخ می داد.

نمی دانم چطور سربازان تشخیص می دادند چه کسی از گفتن این عبارت طفره می رود. اما مرا، به دلیل عدم اطاعت، به سلول انفرادی بردند و کتک زدن به طور پراکنده ادامه یافت. هر بار که سربازی در را باز می کرد، نامم را می خواند و من با عدد و «بله قربان!» جواب نمی دادم، چندین سیلی می خوردم. این وضع ادامه داشت تا دکتر زندان، که یونیفورم نظامی بر تن داشت، وارد شد.

وظیفه ی پزشک بیشتر صوری بود: بررسی وضع زندانیان پیش از پذیرش و امضای برگه ها. معاینه شامل این بود که پزشک از دور می پرسید: «مشکلی داری؟» آن هم در حالی که زندانی با چند سرباز احاطه شده بود.

دکتر خشمگین آمد، غرولندکنان و بی حوصله. وقتی دید که نمی گویم «بله قربان»، پیش از آن که فرصت حرف زدن بیابم، چنان مشت و لگدی نثارم کرد که حتی نفهمیدم از کجا می آید، در حالی که گوشی پزشکی اش هنوز روی سینه ام بود. حاضر نبود حتی همان «بله قربان»ی را بشنود که بالاخره از دهان جسدنیمه جانِ هجده ساله ای که کف سلول افتاده بود، بیرون آمد.

دو سه ساعت بعد، دوستانم نفس راحتی کشیدند وقتی در سلول باز شد و من به جمعشان برگشتم. دیگر لازم نبود آنچه گذشته بود تعریف کنم. شرایط ما چنان نبود که بتوانیم حرفی رد و بدل کنیم، در میان ناله هایی که از بدن های نحیف مان بیرون می آمد. می دانستیم که صبح باید خود را سامان بدهیم و تصمیم بگیریم چطور با روزهای آینده ی زندان مقابله کنیم. نمی دانستیم قرار است تا کی آنجا بمانیم.

زندان الفارعة ابتدایی و بدوی بود. توالت ها چیزی نبود جز سوراخ هایی

در زمین، دور از سلول‌ها. شمارش (تمام) هر لحظه ممکن بود اتفاق بیفتد. سربازان هر لحظه که می‌خواستند، در سلول را باز می‌کردند و هر که را می‌خواستند، برای کار یا تنبیه، بیرون می‌بردند—و «الفورة» در کار نبود.

ما در بنای این زندان نقش داشتیم: دیوارهای آشپزخانه را رنگ زدیم و در بسیاری کارها شرکت کردیم. سعی می‌کردیم با سربازان، و با فرمانده‌شان «غدیر» درگیر نشویم. غدیر اگر می‌خواست، بی‌رحم بود؛ و اگر حالش خوب بود، مدارا می‌کرد.

دو هفته بعد، صلیب سرخ از ما دیدن کرد. اولین خواسته‌ی ما، اجازه‌ی دسترسی به کتاب‌ها بود. مدتی بعد هم سازماندهی‌هایی برای بهبود شرایط سخت زندان انجام دادیم.

روزی همچون غافلگیری خوش، غدیر در سلول را باز کرد و مرا صدا زد. با حالتی متکبر اما شوخ‌طبع، همراه با لبخندی که شاید می‌خواست نشان دهد آن‌قدرها هم بد نیست، دسته‌ای کتاب به من داد—همان غدیری که پیش‌تر شلنگ آب را به داخل سلول گرفته بود تا ما را تنبیه کند، بی‌آن‌که حتی بدانیم چه جرمی مرتکب شده‌ایم، و باعث شده بود نتوانیم شب را روی زمین خیس بخوابیم.

همراهانم و من به سرعت کتاب‌ها را واریسی کردیم. معلوم بود که این کتاب‌ها از فیلتر سانسور گذشته‌اند و فقط چند عنوان مذهبی، رمان‌های سنتی، داستان‌های کارآگاهی از کالین ویلسون و حکایاتی درباره نیروهای فراطبیعی مجاز شده‌اند. اما کتاب‌های چپ‌گرا و مارکسیستی، که از صلیب سرخ خواسته بودیم، ممنوع بودند.

با این حال، دسترسی به کتاب‌ها برایمان دستاورد بزرگی بود. توانستیم آن‌ها را بررسی و آنچه می‌شد، انتخاب کنیم. از میان آن‌ها، آثار ادبی و نقدی «سید قطب» هم بود.

وقتی موعد آزادی‌ام از زندان رام‌الله فرا رسید، کمال را با گرمی بدرود گفتم، در حالی که اندوه را در چشمانش می‌دیدم. تلاشی که برای فروخوردن اشک در نگاهش می‌کرد، برایم ارزشمند بود.

سال‌ها بعد، در اردوگاه از او استقبال کردم. در دانشگاهی محلی تحصیل کرده بود، اما با دشواری‌هایی روبه‌رو بود. اثرات زندان را می‌شد در رابطه‌اش با دیگران، به‌ویژه با زنان، دید. به بریتانیا رفت، در مشاغلی گوناگون کار کرد، و برای گرفتن اقامت یا تابعیت، ازدواج کرد. یکی از دوستان‌مان — که با ما در رام‌الله زندان کشیده بود و حالا در لندن بود — به آن‌ها توصیه کرد سفری به فلسطین بروند، تا مقامات بریتانیایی را قانع کنند که رابطه‌شان واقعی است.

در طول اقامتشان در فلسطین، برای خانواده و دوستان کمال آشکار بود که همسر انگلیسی‌اش تا حد ممکن از این قرارداد بهره‌برداری کرده است. حتی شایعه بود که برای پول با مردان دیگری نیز خوابیده است.

پیش‌تر گفتم که همیشه تلاش می‌کردیم حقیقتِ کامل اشغال را برای خبرنگاران نگوئیم. چهار سال پیش که درباره تجربه‌ی خودم و دوستانم در زندان خوف‌انگیز «المسکوبیه» نوشتم، تا حد زیادی از بیان شیوه‌های شکنجه پرهیز کردم. علت، حضور دوستانی بود که زیر همان شکنجه‌ها رفته بودند، و نمی‌خواستم دیگران فکر کنند دارم با جعل قهرمانی گذشته، خودستایی می‌کنم.

در میان گفتنِ حقیقتی غیرقابل‌باور و پرهیز از سوءظنِ دوستانه، حقیقت در فلسطین همیشه ناقص می‌ماند.

آخرین باری که کمال به فلسطین بازگشت، به من گفت مسیحی شده و

پروتستانیسیم را انتخاب کرده است—چیزی که یکی از دوستان ارتدکس من را، که گاه به دیدنم می‌آمد، ناراحت کرد. او می‌خواست کمال مسیحی ارتدکس شود.

زندان رام‌الله بعدها به مقر نخستین رئیس تشکیلات خودگردان فلسطین تبدیل شد—یاسر عرفات تا زمان محاصره در آنجا زندگی کرد و سپس به پاریس منتقل شد، جایی که درگذشت. پیکرش به‌عنوان نمادی از فلسطین، در همان محوطه‌ی زندان به خاک سپرده شد.

ما دنبال کلیسایی مناسب می‌گشتیم که کمال بتواند در زمان حضور در فلسطین در آن شرکت کند—اقامت‌هایش هر بار طولانی‌تر می‌شد. کلیسای «انگلیکان-لوتری» در بیت ساحور مناسب‌ترین گزینه بود، اما جماعت آن کمال را نپذیرفتند، احتمالاً برای آن‌که احساسات مسلمانان فلسطینی را رعایت کنند و متهم به تبلیغ مسیحیت نشوند.

در بیرون از زندان، چیزهایی هست که شبیه درون زندان است. در کشور من، چیزهایی هست که همه طرف‌ها باید به آن احترام بگذارند.

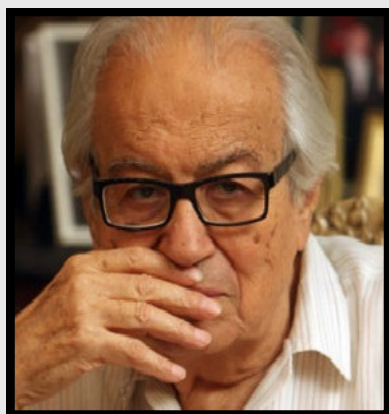
آنچه اکنون ذهن کمال را مشغول کرده—کسی که خود اعتراف دارد در بسیاری از عرصه‌های زندگی شکست خورده—این است که حتی نزدیک‌ترین خویشاوندانش، حتی مادرش، باور نمی‌کنند که واقعاً مسیحی شده است، با وجود اصرارش بر هویت جدید.

او به من گفت:

— مشکل نسل ما این است که هیچ‌کس حرف‌مان را باور نمی‌کند—نه خبرنگاران خارجی، نه دوستان و هم‌بندان‌مان، و نه حتی خوانندگان رمان‌ها.

پنجره‌های باز از مجموعه‌ی «ورق پاره‌های زندان عرب»

نوشته‌ی شریف حتاته
برگردان: غزال تشکر



[شریف حتاته (به عربی: شریف حتاته؛ زاده ۱۳ سپتامبر ۱۹۲۳ – درگذشته ۲۲ مه ۲۰۱۷) پزشک، نویسنده و روشنفکر چپ‌گرای مصری بود که بخش مهمی از زندگی خود را در مبارزه با استبداد سیاسی، فقر و نابرابری اجتماعی در مصر گذراند. او در خانواده‌ای زمیندار و اشرافی به دنیا آمد، اما به آرمان‌های سوسیالیستی و کمونیستی گرایش پیدا کرد و به سبب فعالیت‌های سیاسی‌اش، سال‌ها را در زندان‌های رژیم ملک فاروق و سپس جمال عبدالناصر سپری کرد. حتاته در کنار مبارزات سیاسی، آثار متعددی در زمینه ادبیات و جامعه‌شناسی منتشر کرد که در آن‌ها تجربه‌های شخصی‌اش از زندان، سرکوب و تبعیض بازتاب یافته‌اند. او همچنین همسر نوال السعداوی، نویسنده و فمینیست برجسته مصری بود و تا سال‌ها با او همکاری فکری و سیاسی داشت. حتاته نمونه‌ای از روشنفکری متعهد در جهان عرب بود که زندگی‌اش را وقف آرمان آزادی، عدالت و کرامت انسانی کرد.]

زندان نظامی – فصلی از کتاب «زندان نظامی»
ترجمه از خاطرات: پنجره‌های باز، قاهره، انتشارات Merit ۲۰۰۶

ناگهان با صدای پاهایی که با احتیاط روی ایوان به سمت درِ اتاقم حرکت می‌کردند، از خواب پریدم. به ساعت مچی‌ام نگاه کردم. عقربه‌ها کم‌کم در تاریکی شروع به درخشیدن کردند، سبز رنگ، و ساعت چهار را نشان می‌دادند. می‌دانستم که در لحظات بعدی چه خواهد شد. ملحفه‌ها را کنار زدم، با سرعت لباس پوشیدم و لبه‌ی تخت نشستم، در انتظار.

درِ اتاق با صدای قیژ قیژ باز شد. پرتوی نوری رنگ‌پریده و اندامی شب‌مانند نمایان شد. ناگهان چراغ‌ها روشن شدند و مرا برای لحظه‌ای کور کردند؛ دیگر چیزی نمی‌دیدم. سپس به تدریج توانستم چهره‌ی مردی را که وارد اتاق شده بود تشخیص دهم—قد بلند، چهره‌ای رنگ‌پریده، چیزی سیاه و کشیده در دستش گرفته بود که به سمت من نشانه رفته بود. با صدایی بلند و طنین‌دار—که در سکوت شب غریب به نظر می‌رسید—با من صحبت کرد:

—دکتر شریف حتاته، تصور می‌کنم؟

گفتم:

—بله.

گفت:

—لطفاً زحمت بکشید با ما بیایید. می‌بینم که آماده‌اید.

و اسلحه‌اش را به سمتم تکان داد.

بلند شدم. لحظه‌ای سکوت کردم و سپس گفتم:

—کیفی دارم که لباس‌ها و چند وسیله در آن است، شاید به کارم بیاید.

با صدایی بلند و خشمگین جواب داد:

—نیازی نیست. وقت نداریم. چیزی با خودت نمی‌بری. راه بیفت، آقای شریف.

به راهرو رفتم. چند مرد آنجا ایستاده بودند، لباس‌های معمولی به تن داشتند. از پله‌ها پایین رفتیم و آن‌ها در راهرو ماندند. در خیابان، سه مرد دیگر منتظر بودند که بلافاصله ما را محاصره کردند.

مردی که وارد اتاقم شده بود یک طرفم راه می‌رفت، و طرف دیگرم مردی بلندقد با سبیل‌های پرپشت. شب صاف و خنک بود و درختان در نور ماه می‌لرزیدند. نفسی عمیق کشیدم و ریه‌هایم را از هوا پر کردم، انگار پس از مدتی طولانی غرق شدن، تازه از عمق دریا بیرون آمده باشم. صدای خشن‌دار مردی از پشت سر شنیدم که گفت:
—زودتر حرکت کن.

با خودم فکر کردم: «همیشه همین‌طورند، زیبایی شب را در لحظه‌ای ویران می‌کنند.»

در صندلی عقب ماشین بین دو مرد نشستم. مردی که وارد اتاقم شده بود جلو نشست. دیدم که اسلحه‌اش را در جلدی زیر بغلش جا داد. بدون ریش، خوش‌چهره، از همان نوع زیبایی‌هایی که افسران پلیس دارند— کسانی که سریع در مراتب نظامی بالا می‌روند.

ماشین در خیابان‌های خالی که فقط با چراغ‌های خیابان روشن بودند، با سرعت پیش می‌رفت. حس مهاجری را داشتم که سرزمینی را که دوست دارد ترک می‌کند، بی‌آنکه بداند آیا بازخواهد گشت یا نه. اما در درونم آرامشی بود، احساسی از آسودگی پس از روزهای دشوار. دیگر نیازی نبود مدام فرار کنم، دیگر خبری از تلاش‌های ذهنی و بی‌وقفه نبود. حالا من سوار بر کشتی‌ای بودم که سکانش در دستان کسی دیگر بود.

افسری که جلو نشسته بود، پاکت سیگاری از جیب بیرون آورد، به طرف من برگشت و گفت:
—سیگار می‌کشی؟

ناگهان تصمیم گرفتم دیگر سیگار نکشم. میل به مقاومت در من بیدار شد. غافلگیر شده بودم، اما حالا دوباره بر خودم مسلط می‌شدم. گفتم:
—نه، متشکرم. میل ندارم.

مردی که وارد اتاقم شده بود یک طرفم راه می‌رفت، و طرف دیگرم مردی بلندقد با سبیل‌های پرپشت. شب صاف و خنک بود و درختان در نور ماه می‌لرزیدند. نفسی عمیق کشیدم و ریه‌هایم را از هوا پر کردم، انگار پس از مدتی طولانی غرق شدن، تازه از عمق دریا بیرون آمده باشم. صدای خشن‌دار مردی از پشت سر شنیدم که گفت:
—زودتر حرکت کن.

با خودم فکر کردم: «همیشه همین‌طورند، زیبایی شب را در لحظه‌ای ویران می‌کنند.»

در صندلی عقب ماشین بین دو مرد نشستم. مردی که وارد اتاقم شده بود جلو نشست. دیدم که اسلحه‌اش را در جلدی زیر بغلش جا داد. بدون ریش، خوش‌چهره، از همان نوع زیبایی‌هایی که افسران پلیس دارند— کسانی که سریع در مراتب نظامی بالا می‌روند.

ماشین در خیابان‌های خالی که فقط با چراغ‌های خیابان روشن بودند، با سرعت پیش می‌رفت. حس مهاجری را داشتم که سرزمینی را که دوست دارد ترک می‌کند، بی‌آنکه بداند آیا بازخواهد گشت یا نه. اما در درونم آرامشی بود، احساسی از آسودگی پس از روزهای دشوار. دیگر نیازی نبود مدام فرار کنم، دیگر خبری از تلاش‌های ذهنی و بی‌وقفه نبود. حالا من سوار بر کشتی‌ای بودم که سکانش در دستان کسی دیگر بود.

افسری که جلو نشسته بود، پاکت سیگاری از جیب بیرون آورد، به طرف من برگشت و گفت:
—سیگار می‌کشی؟

ناگهان تصمیم گرفتم دیگر سیگار نکشم. میل به مقاومت در من بیدار شد. غافلگیر شده بودم، اما حالا دوباره بر خودم مسلط می‌شدم. گفتم:
—نه، متشکرم. میل ندارم.

پرسید:

— تو که سیگاری هستی، نه؟

گفتم:

— بله، اما الآن دلم نمی‌خواهد بکشم.

ماشین جلوی دروازه‌ای باز توقف کرد، انگار که منتظرمان بودند. نگهبان‌هایی که دو طرف در ایستاده بودند خبردار شدند و سپس سلام نظامی دادند. تماشای بسته شدن دروازه‌ها پشت سرمان برایم حسی داشت انگار زندگی را پشت سر گذاشتم.

مرا در محوطه‌ای پیاده کردند که زمینش با شن پوشیده بود. نوری رنگ‌پریده از افق بالا می‌آمد. اطرافم ساختمان‌هایی کوتاه دیده می‌شد، نه مثل ساختمان‌های معمول زندان. مرا به اتاقی بردند که یک گروه‌بان با یونیفورم نظامی در آن نشسته بود. ایستاد، سلام داد، دوباره نشست، کشوی میزش را باز کرد و دفتری بیرون کشید. انگشتانش را تر کرد و ورق زد. دست‌هایش بزرگ و غول‌پیکر بود. ساعت و کیف پولم را گرفت، پول و ساعت را ثبت کرد و از من اسمم را پرسید. کمر بند، بند کفش و عینکم را خواست، و آن‌ها را کنار سه پوند پول و ساعت روی میز گذاشت.

سپس یک سرباز بلندقد و پوست‌تیره با فک بیرون‌زده مرا از اتاق بیرون برد. نور سرخ‌رنگی از افق می‌خزید. مسافت نسبتاً بلندی را روی شن‌ها راه رفتیم. در سکوت، صدای خش‌خش قدم‌هایمان را می‌شنیدم، که وقتی به دیواری رسیدیم و از در آن گذشتیم، متوقف شد.

به محوطه‌ای مربع‌شکل رسیدیم که آن هم با شن پوشیده بود و در میانش ساختمانی کوتاه بود—احتمالاً دستشویی. سرباز مرا به یکی از درها برد، آن را باز کرد و داخل فرستاد. سلولی بود با تختی فلزی و پتوئی قهوه‌ای‌رنگ، یک میز، یک صندلی و ظرف پلاستیکی سیاه برای ادرار. نگهبان چیزی نگفت و در را بست.

و این گونه، صبح سوم نوامبر ۱۹۵۳، من وارد زندان نظامی شدم.

شب‌ها، سلول در تاریکی مطلق مدفون می‌شد، بی‌آنکه ذره‌ای نور در آن راه داشته باشد. در طول روز، نوری خاکستری‌رنگ از طریق سوراخی گرد در سقف به داخل می‌تابید. از میان میله‌های آهنی سیاه، تکه‌ای کوچک از آسمان را می‌دیدم. هوای سرد از بالا یا از شکاف پایین در وارد می‌شد. سعی می‌کردم زیر پتوی زبر و نازک جمع شوم و از لرزش بدنم گرما بگیرم. گوشم را تیز می‌کردم تا کوچک‌ترین صدایی را در آن ساعت‌های طولانی سکوت بشنوم. گاهی صدای پای کسی را می‌شنیدم که روی زمین می‌خزید، یا زمزمه‌ای که به در نزدیک می‌شد، اما بلافاصله ناپدید می‌شد. گاهی سرفه‌ای، یا سوت باد در فضای باز.

شن، به تدریج از زیر در به داخل می‌خزید، گویی می‌خواست کم‌کم مرا دفن کند. مرا در این مکان گذاشته بودند تا یک‌بار و برای همیشه از من خلاص شوند.

شب‌ها، سوزش‌هایی روی پوستم حس می‌کردم، مانند سوزن‌هایی که داغ شده باشند و به پوستم فرو می‌روند. روزها، همه جای سلول را می‌گشتم تا منبع این شکنجه‌ی شبانه را پیدا کنم، تا اینکه ترک‌های باریکی در دیوارها را دیدم که ساس‌ها در آن پنهان می‌شدند. از نان، خمیری ساختم و ترک‌ها را با آن پوشاندم. بعد از آن، توانستم ساعاتی کوتاه بخوابم، گرچه بیشتر شبیه رویا بود تا خواب واقعی.

شروع کردم به قدم زدن در سلول، عضلات و مفاصل بدنم که از سرمای شدید و درازکشیدن زیاد خشک شده بودند، نیاز به حرکت داشتند. هر وقت صدایی می‌شنیدم، به در نزدیک می‌شدم تا شاید کلمه‌ای بشنوم، اما همیشه صداها دور می‌شدند. تمام وقتم صرف یافتن راه‌هایی برای گذراندن ساعات طولانی می‌شد. به دیوارها نگاه می‌کردم، کف، میز و صندلی، ترک‌ها، لکه‌ها، سایه‌ها، و حتی نقاط کوچک.

رد پای زندانیان پیشین را پیدا کردم: علامت‌هایی برای شمردن روزها، اثر انگشت‌های سیاه یا قهوه‌ای، اسامی‌ای که بالای در نوشته شده بودند. یکی نوشته بود: «خدا به داد کسی برسد که به اینجا وارد می‌شود.» مدتی به آن نگاه کردم، اما واکنشی در من برنینگخت. انگار جمله برای من نبود، معنایی نداشت. احساس بی‌حس شده بود، دیگر از ناشناخته‌ها نمی‌ترسیدم. آن وحشت اولیه که وقتی مرا تنها و دور از همه در این سلول رها کردند در دلم بود، حالا جای خود را به نوعی کنجکاوی داده بود. حالا دیگر صبر داشتم و منتظر بودم تا ببینم چه پیش می‌آید.

نوعی بی‌تفاوتی عجیب بر من مستولی شده بود؛ بی‌اعتنایی‌ای که مرا از اضطراب و ترس محافظت می‌کرد—واکنشی غریزی برای مقابله با فشار روانی این وضعیت غیرانسانی‌ای که توسط اطلاعات ارتش بر من تحمیل شده بود.

روزی هنگام قدم‌زدن در سلول، ناگهان احساس غریبی به من دست داد: کسی مرا زیر نظر دارد. به در نگاه کردم. دریچه‌ی فلزی روی چشمی در، که همیشه بسته بود، باز شده بود. چشم سیاهی آن‌سوی آن بود، شبیه چشم حیوانی که شکارش را تعقیب می‌کند. چشم‌مان به هم افتاد و فوراً دریچه بسته شد.

حالا می‌دانستم که هر حرکت، سکون، خواب یا بیداری‌ام، تحت نظارت دائمی و موشکافانه است. آن‌ها روانم را می‌کاویدند، رفتارم، نگاه کردنم به اشیای اطرافم را بررسی می‌کردند تا شکافی پیدا کنند و از آن نفوذ کنند.

در همان لحظه‌ی کوتاه که چشمم به آن چشم افتاد، حس کردم زمان ایستاد. مبارزه‌ای خاموش با دشمنی نامرئی بود. وقتی دریچه‌ی فلزی بسته شد، احساس پیروزی کردم—او بود که عقب‌نشینی کرد، نه من.

همین تجربه‌ی زیرنظر بودنِ دائم، بعدها الهام‌بخش نوشتن نخستین رمانم شد: چشم با درِ آهنین.

در سلولم سه بار در روز باز می‌شد. پشت در، همیشه نگهبان تیره‌چهره و عبوس با فک بیرون‌زده ظاهر می‌شد. همراه او یک سرباز و سه زندانی بودند که بلوزهای کوتاه و شلووارهایی تا زیر زانو به تن داشتند؛ لباس‌هایی که گویا برای نوجوانان نحیف طراحی شده بود. این پوشش تحقیرآمیز، بر چهره‌های غمزده و چشم‌های پر از ترس‌شان، لایه‌ای دیگر از خواری می‌افزود—ترسی که هر لحظه منتظر فرو ریختن تنبیهی ناگهانی بر سرشان بود، حتی بی‌هیچ دلیل روشنی، تنها برای تحقیر یا تغییر حال افسران زندان.

این سه، سربازانی بودند که بر اساس قوانین سخت‌گیرانه‌ی نظامی، به دلایل مختلف، به حبس یا زندان محکوم شده بودند.

یکی از آن‌ها کتری بزرگی از آلومینیوم به دست داشت و چند فنجان فلزی. مایع زردرنگ و رقیقی که به آن «چای» می‌گفتند، در فنجانم می‌ریخت. دیگری بشقاب حلبی‌ای با قالبی زرد از عدس پخته و نانی کپک‌زده به همراه مقداری نمک درشت روی میز فلزی‌ام می‌گذاشت. سومی، ظرف پلاستیکی سیاه مخصوص ادرار را برمی‌داشت و با ظرفی دیگر—که بویش حتی از قبلی هم بدتر بود—جایگزین می‌کرد.

همه این روند، بیش از یک دقیقه طول نمی‌کشید و بدون ردوبدل شدن حتی یک کلمه یا اشاره انجام می‌شد.

اگر عدس می‌آوردند، می‌دانستم ناهار است و نیمی از روز گذشته. اگر پنیر سفید بود، صبحانه بود و آغاز روز. اما اگر چیزی شبیه سبزی‌های پخته‌شده با تکه‌ای استخوان یا غضروف می‌دادند، شام بود و شب نزدیک.

خودم را مجبور می‌کردم شام را بخورم، چون می‌دانستم روز تمام شده و کار دیگری جز انتظار برای خواب نمانده.

آن شب، خواب راحت آمد، اما ناگهان در خواب حس کردم مثل آسانسوری که در یک معدن ذغال سنگ بالا می‌رود، در حال صعود سریع هستم. چشم گشودم. در سلول نیمه‌باز بود. صدای قدم‌هایی نزدیک شد و چراغ روشن شد.

از تخت بیرون آمدم و در وسط سلول ایستادم. چند لحظه طول کشید تا دیدم سه مرد کمی عقب‌تر از در ایستاده‌اند و مرا در سکوت برانداز می‌کنند. دو نفرشان افسر بودند و سومی همان نگهبان بود.

یکی از افسران کلاه نظامی‌اش را برداشت و زیر بغل گرفت، با اینکه هوا سرد بود. عینک قاب‌طلایی داشت و سر طاسش زیر نور برق می‌زد. افسر دیگر، جوان، قدبلند، چهارشانه و چشم‌هایش یا آبی بودند یا سبز. از پشت شانه‌ی افسر اول که گویا درجه‌اش بالاتر بود، مرا برانداز می‌کرد. در چهره‌اش چیزی از نفرت دیده می‌شد.

مدتی در سکوت مقابلشان ایستادم تا اینکه فرمانده پرسید:

— دکتر، چیزی لازم دارید؟

لحن صدایش کمی متمدانه بود، پس با اعتماد پاسخ دادم:

— بله، لباس، حوله، مسواک، خمیردندان، صابون، و عینکی که ازم گرفتید.

پاسخ داد:

— مسئله‌ی لباس را بررسی می‌کنم.

بعد ساکت شد.

پرسیدم:

— عینکم چی؟

گفت:

— الان نمی‌تونیم پیش بدیم.

رسیدم:

— چرا؟

لحظه‌ای مکث کرد، سپس گفت:

— ممکنه باهاش به خودت آسیب بزنی.

نفهمیدم منظورش چیست. آماده شدم که بپرسم، اما فرصت نداد. گفت:

— اویس، درو ببند.

پیش از آنکه بتوانم واکنشی نشان دهم، در بسته شد و در سکوتی تیره و آهنین روبه‌رویش ایستادم.

نشستم لبه‌ی تخت، مات، ناتوان از واکنش—انگار لحظه‌ای پیش از رؤیایی ناگهانی بیدار شده باشم. سه مرد، از دل تاریکی آمده و به آن بازگشته بودند، تنها با یک جمله که در سکوت همچنان تکرار می‌شد: «ممکنه با عینکت به خودت آسیب بزنی.»

چگونه؟ ناگهان منظورش را فهمیدم: شاید از شیشه‌ی عینک برای بریدن رگ گردن یا مچم استفاده کنم. اما چرا باید چنین کاری بکنم؟ چه چیزی مرا به خودکشی می‌کشاند؟

ناگهان موجی از ترس و سرماییی سخت‌تر از همیشه بر من چیره شد. پتو را کشیدم روی خودم و زیر آن جمع شدم.

یک هفته گذشت—شاید بیشتر، شاید کمتر. روی تخت دراز کشیده بودم. نوری ضعیف از زیر در به درون سلول می‌خزید، همان‌طور که گاهی می‌افتاد، وقتی چراغ‌هایی را روشن می‌کردند که معمولاً خاموش بودند. در سلول باز شد و چهره‌ی تیره و درهم‌رفته‌ی اویس، نگهبان، نمایان شد. زیر لب غرولند کرد، طوری که به‌سختی فهمیدم چه می‌گوید:

— می‌خوان ببریمت اداره. لباس بپوش.

از لباس خواب بیرون آمدم و لباس تمیزی که از خانه در کیسه‌ی پارچه‌ای نخ‌ی برایم فرستاده شده بود، پوشیدم. بیرون آمدم در شبی که با نور زرد

چراغ‌هایی که بالای برخی درها نصب شده بودند، به زحمت روشن شده بود. صدای قدم‌هایمان روی شن، در فضای باز طنین می‌انداخت، طوری که انگار به دیوارها می‌خورد و باز می‌گشت. سکوت و تنهایی تاریکی همه‌جا را فرا گرفته بود—جز دیوارها، درها، سایه‌ها و نورهای زرد، هیچ چیز نبود.

به جایی رسیدیم که شبیه باغچه‌ای بود. درختانی در حال پژمردن، گل‌هایی آویزان از ساقه‌ها، و گیاهانی که شبیه بازوهای بلند خاریپوش بودند، دیده می‌شدند. از میان باغچه، در راهی باریک قدم زدیم که به ساختمانی کوتاه با سقف و پنجره‌هایی قهوه‌ای‌رنگ ختم می‌شد. دو پله بالا رفتیم، وارد ایوانی شدیم که دور تا دور ساختمان می‌چرخید، و از دری باز وارد ساختمان شدیم. راهرویی طولانی با کف مومی قرمز تیره را طی کردیم. اویس دری در انتهای سمت راست راهرو باز کرد، مرا به درون هل داد و در را با کلیدی قفل کرد که هنگام چرخیدن در قفل، صدای جیغ‌مانندی داشت.

به اطراف نگاه کردم. دیوارها و کف از سیمان خاکستری بودند. زیر دستم زبر حس می‌شدند، ضخامت‌شان از زیر نور لامپ نئونِ سقفی قابل‌درک بود. در اتاق تنها دو صندلی بود، روبه‌روی هم، با فاصله‌ای حدود یک متر. روی یکی نشستم و منتظر ماندم. صندلی دوم نشان می‌داد که کسی قرار است بیاید. چیزی در فضا حس می‌شد که نشان می‌داد سحر نزدیک است. زمان ایستاده بود—جایی میان خواب و بیداری، میان زندگی و نوعی مرگ، جز آن لامپ نئون که مثل حیوانی ذبح‌شده می‌لرزید؛ انگار می‌خواست هشدار دهد.

نیم ساعت یا بیشتر گذشت. ذهنم به این سو و آن سو می‌رفت: از زیر چادر امتحانی در گرمای تابستان، که در حال نوشتن بودم و عرق بر کاغذ می‌چکید، تا سیرک آلمانی در محوطه‌ی نمایشگاه، با شیری که از حلقه‌ی آتش می‌پرید و دل‌قکی که صورتش را به من دوخته بود.

تصاویر تند و بی‌ربط در ذهنم رژه می‌رفتند، مثل خواب‌هایی شکسته، تا مرا از فکر شکنجه‌ای که شاید در این اتاق سیمانی آغاز شود، باز دارند.

در باز شد. مردی قدبلند وارد شد، سرش را خم کرده بود تا به چارچوب نخورد. در زیر نور، موهای سیاه براقش می‌درخشید. کت و شلوار سرمه‌ای، کراوات و پیراهنی ابریشمی به تن داشت، انگار می‌خواست به مهمانی برود یا به عروسی. بوی ادکلنی که شب بازداشتم از او استشمام کرده بودم، به مشامم رسید.

نگاهی به پاهایم انداخت که روی هم انداخته بودم، با نارضایتی. خودش نشست، پاهایش را باز کرد، سیگاری بیرون کشید، چند بار به جعبه زد، روشن کرد، دود را بیرون داد، به پاهای بلندش خیره شد، سپس به صورتم نگاه کرد و گفت:

— چطوری، شریف؟

از لحن خودمانی‌اش خوشم نیامد—طوری حرف می‌زد انگار با دوستی قدیمی یا زیردستش صحبت می‌کند. برای لحظه‌ای خواستم ناراحتی‌ام را نشان دهم، اما خودداری کردم. گفتم:

— خوبم.

لبخند زد. لبخندش در آن صورت اصلاح‌شده و متکبر، زشت می‌نمود. گفت:

— می‌خوام رک باهات حرف بزنم. بین ما دیوار نساز. خانواده‌ات رو می‌شناسم. بعضی‌هاشون دوستای منن. با هم توی باشگاه جزیره بسکتبال بازی می‌کنیم. می‌تونی منو مثل یه برادر بدونی که از وضعیت ناراحته. می‌دونم باهوشی، استثنایی هستی. آینده‌ی حرفه‌ای درخشانی می‌تونه در انتظارت باشه. از تمام کارهایی که تو این سال‌ها کردی چی گیت اومد؟ داری زندگیتو تلف می‌کنی. علیه دولت نمی‌تونی کاری کنی. اگه به خودت بیای، می‌تونی کارهای مهم‌تری بکنی.

سکوت کرد، نگاهم کرد تا واکنشم را ببیند.

پرسیدم:

– انتظار داری چی کار کنم؟

گفت:

– فقط منطقی باش. مستقل فکر کن. بذار مغزت کار کنه. آدم زیرکی هستی، نذار دیگران رهبریت کنن، اونایی که از تو پایین‌ترن. جلوی روت فرصتیه که بری سر زندگیت، از این‌جا بیای بیرون. اگه ردش کنی، در زندان می‌مونی. کسی نمی‌دونه تا کی. شاید حتی بدتر هم بشه. حالا خودت بگو، کدومو ترجیح می‌دی؟

گفتم:

– خب، معلومه که ترجیح می‌دم از زندان پیام بیرون.

لبخند رضایتی زد. صندلی‌اش را نزدیک‌تر کشید و گفت:

– خیلی خوب، داریم به تفاهم می‌رسیم. بیرون اومدن از این‌جا اون‌قدر که فکر می‌کنی سخت نیست. به خودت بستگی داره. اگه به من اعتماد کنی و باهام همکاری کنی، کمکت می‌کنم.

به چشمانش نگاه کردم. کمی باد کرده بودند، انگار حرف زدن برایش خسته‌کننده شده باشد.

پرسیدم:

– انتظار داری چی کار کنم؟

گفت:

– اول از همه باید باهام صادق باشی. هیچی رو پنهون نکنی.

پرسیدم:

– چی می‌خوای بدونی؟

گفت:

– رفیق، فقط بگو مشغول چی بودی. چرا قایم می‌کنی؟ مگه به کارت ایمان نداری؟

گفتم:

– واقعاً نمی‌فهمم منظورت چیه.

با حالتی ناراضی عقب رفت. صدایش تند شد.
گفت:

— فکر می‌کردم باهوش‌تری. فکر می‌کردم شجاعت داری. ظاهراً درکم از تو اشتباه بوده. نمی‌فهمی می‌تونیم این‌جا دفنت کنیم و هیچ‌کس نفهمه؟
گفتم:

— این کاریه که نمی‌تونین بکنین.
لبخندی تلخ زد. گفت:

— این اعتماد به نفس رو از کجا آوردی؟ داری توی توهم زندگی می‌کنی. دولت دیگه بازی نمی‌کنه. زمانه عوض شده. دولت آماده‌ست له‌تون کنه، هر کسی رو که سر راهشه.

من سکوت کردم. حرف‌هایش را می‌شنیدم، اما در من اثر نداشت. انگار از دوردست می‌آمد. دیگر واقعاً نمی‌شنیدم. همه‌چیز غریب و غیرواقعی بود، مثل خواب. حس می‌کردم پیش از آمدنش تصمیم را گرفته‌ام، و همه‌چیز برایم تمام شده است.

او متوجه سکوت من شد و گمان کرد این سکوت نشانه‌ی نرم‌شدنم است. صندلی‌اش را دوباره جلو کشید و لحنش دوباره ملایم شد:

— تو هنوز جوونی، زندگی جلوته. مگه تا حالا به اندازه‌ی کافی زجر نکشیدی؟ تنها چیزی که ازت می‌خوام اینه که ازم نترسی، رک باهام حرف بزنی. هیچ‌کس از گفت‌وگوی ما خبردار نمی‌شه، حتی رفقات، اگه از اون‌ها می‌ترسی. تازه، اصلاً چرا باید براشون اهمیتی قائل بشی؟ اونا مثل تو نیستن، نه شانس‌هاات رو دارن، نه موقعیت رو. پس چرا زندگیتو با اونا تلف می‌کنی؟
گفتم:

— من چیزی ازت پنهون نمی‌کنم. حرفی برای گفتن ندارم.
از جا پرید، با خشم جلوتر آمد. چهره‌اش درهم، صدایش از نفرت آکنده شده بود:

— آقای شریف! خوب گوش کن. ما همه‌چیز رو دربارتون می‌دونیم. سکوت به درد نمی‌خوره. کوچک‌ترین جزئیات هم برامون روشنه، حتی اینکه فیستول داری که هنوز درمان نشده.

متعجب نگاهش کردم. چه می‌گفت؟ لبخندی بی‌احساس زد و ادامه داد:

— فیستول مقعدی داری، درسته؟ همونی که تحت درمان بودی؟

سپس، ناگهان از جا بلند شد، به در کوبید. اویس، نگهبان، با دسته‌کلیدی در دست، بیرون ایستاده و سلام داد. مأمور دستش را تکان داد و گفت:

— ببرش برگردون، اویس. فردا معقول‌تر خواهد شد.

خورشید در آسمان بالای ساختمان‌های زندان بالا آمده بود که ما برگشتیم. سرم گیج می‌رفت. در ذهنم چکش‌وار تکرار می‌شد: «او از فیستولم چطور خبر داشت؟» جز خودم کسی نمی‌دانست.

در سلول، سربازی منتظر بود، چیزی بلند در آغوش داشت که برای لحظه‌ای شبیه مار به نظر می‌رسید. ذهنم مشغول بود، توجهی نکردم. اویس وارد سلول شد و گفت:

— وسط وایسا، دستاتو پشت سرت بذار، پاهاتو باز کن.

سرباز پشت سرم رفت. چیزی روی زمین انداخت که صدای زنجیر داد. سرمای آهن روی مچ‌هایم نشست؛ دستانم را پشت سرم بست. سپس جلو آمد، کمر بند چرمی دور کمرم بست و آن را با دو دست سفت کشید.

از آن کمر بند، دو زنجیر آهنی آویزان بود که انتهای هر کدام حلقه‌ای نیم‌دایره با میخی بزرگ داشت. سرباز زانو زد، آن حلقه‌ها را دور مچ پاهایم بست، با چکش دو ضربه به میخ‌ها زد، و از سلول خارج شد.

اویس چراغ را خاموش کرد و در را بست.

قفل با ناله‌ای بسته شد و من در تاریکی، وسط سلول ایستاده بودم — دستانم پشت سر بسته، زنجیری سنگین بر پاها و کمری، و هر حرکت، صدای زنجیر می‌داد. دیگر به سختی می‌توانستم حرکت کنم. خوابیدن فقط به پهلو ممکن بود، یکی از پاها روی دیگری.

اگر می‌خواستم از تخت پایین بیایم، باید به زحمت به لبه‌ی آن می‌خزیدم، دو پا را پایین می‌انداختم، با تکیه بر آرنج و پا، بلند می‌شدم.

برای ادرار کردن، باید کنار ظرف پلاستیکی سیاه می‌ایستادم، شانه‌ام را به دیوار تکیه می‌دادم، کمی خم می‌شدم، با حرکاتی عجیب، دهانه‌ی شلوارم را باز می‌کردم تا بتوانم اندامم را بیرون بیاورم.

موقع غذا، دست‌بند را باز می‌کردند، بعد از غذا دوباره می‌بستند. دیگر گذر زمان را حس نمی‌کردم. زمان سنگین، کند، و تقریباً متوقف بود. با دنبال کردن جابه‌جایی نور و سایه روی دیوار و زمین، یا با رسیدن وعده‌های غذایی، روز را تشخیص می‌دادم—اما دیگر روزها نامی یا عددی نداشتند.

می‌چ‌هایم، انگشتانم از فشار زنجیر درد می‌کرد. احساس خفگی و عصبانیتی عمیق داشتم، پر از نفرت نسبت به کسانی که این‌گونه با من رفتار کرده بودند، بی‌هیچ دلیل جز باور به ایده‌هایی که باب میل‌شان نبود.

با خود گفتم: «فکر می‌کنم با این کارا می‌تونم وادارم کنن؟ محاله حرفی بزنم که دلشون می‌خواد.»

پس وقتی کتک زدنم شروع شد، آماده بودم برای هر نوع خشونت. اما شکنجه‌ای که دیدم شبیه آنچه خوانده یا شنیده بودم نبود. به ضرباتی به صورت و گردن و شکم با مشت‌های گره‌کرده، و لگدهایی با چکمه‌های سنگین محدود بود. گاهی هم با چوب‌های کلفت و سنگین بر پشتم یا باسنم می‌کوبیدند.

این ضرب‌وشتم حدود یک هفته ادامه داشت. اویس هم با شور در آن شرکت می‌کرد، همراه با چند سرباز. اما افسران همیشه در پس‌زمینه بودند —دستور می‌دادند ولی در صحنه ظاهر نمی‌شدند.

سپس این خشونت پایان یافت، اما انفرادی همچنان ادامه داشت. نه اجازه‌ی قدم‌زدن داشتم، نه کتاب، نه ملاقات.

سخت‌ترین بخش زندان برای من، سیستم موسوم به حبس انفرادی بود. مسئولان زندان‌ها، کسانی که به اعمال شکنجه و سرکوب عادت دارند، به‌خوبی می‌دانند که انفرادی چگونه روحیه‌ی زندانیان سیاسی را می‌شکند و توان مقاومتشان را در هم می‌شکند.

انسان موجودی اجتماعی است. در زندگی، همواره در حال تبادل ذهنی، روانی، عاطفی و جسمی با دیگران است؛ در طبیعت زندگی می‌کند، مناظر متغیر، صداها، رنگ‌ها و موسیقی می‌شنود، کتاب می‌خواند، حرف می‌زند، حرکت می‌کند—زندگی می‌کند.

اما اگر همه‌ی این‌ها از او گرفته شود، اگر در سکوتی مطلق، در خلایبی بی‌پایان قرار بگیرد، بی‌هیچ کاری، بی‌هیچ ارتباطی، در وضعیتی شبیه مرگ زنده، ممکن است تعادل ذهنی، عاطفی و جسمی خود را از دست بدهد.

در چنین شرایطی، به‌ویژه در ایزولاسیون مطلق که حتی کوچک‌ترین محرک حسی هم وجود ندارد، انسان به موجودی بی‌ستون فقرات، بی‌ثبات، بی‌اراده تبدیل می‌شود. شخصیتش تحلیل می‌رود، انسجامش فرو می‌پاشد، و آنگاه قابل تأثیر و تسلیم شدن می‌شود. انفرادی را دقیقاً برای این استفاده می‌کنند—برای گرفتن اعتراف، برای تبدیل زندانیان به جاسوس، یا استفاده‌ی سیاسی از آن‌ها.

ساعت‌ها و روزها، لاک‌پشت‌وار می‌گذشتند. روی تخت می‌خوابیدم یا در سلول راه می‌رفتم، در میان دیوارهای سفید، که به‌خاطر گرد و غبار به خاکستری کدر متمایل شده بودند، پر از لکه‌های خون خشک شده، رد انگشتان و حشرات. خیلی زود، همه‌ی ترک‌ها، سوراخ‌ها، برجستگی‌ها، شکاف‌های دیوار و زمین را می‌شناختم.

این نگاه دقیق و وسواسی به پیرامون، تنها راه گذراندن زمان شده بود. به‌تدریج، حس می‌کردم بدنم در دیوارهای سلول حل می‌شود، انگار بخشی از آن شده‌ام. پویایی درونم محو می‌شد، زیرا چیزی نبود که ذهنم را درگیر کند یا جریان زندگی را حفظ کند.

با پایان روز، شب می‌رسید—شب‌هایی تاریک، سیاه چون پتویی ضخیم، که با خود تاریکی مطلق می‌آورد، بی‌حتمل‌ترین روزنه‌ی نور. بوی ادرار و مدفوع، شب‌ها پررنگ‌تر از روز در هوا پخش می‌شد؛ از ظرف پلاستیکی سیاه در گوشه‌ی سلول، و از زیر در، از سلول‌های دیگر. بویی نبود که از بدن خودم بیاید و بتوانم تحملش کنم؛ بویی بود جمع شده از نسل‌های پیایی زندانیان، که ماه‌ها و سال‌ها در این ظروف ادرار و مدفوع کرده بودند.

این بو، بخشی از بافت این مکان شده بود—نفرت‌انگیز، تهوع‌آور، تحقیرکننده. و من هیچ کاری از دستم برنمی‌آمد.

در این قفس آلوده، حتی شایسته‌ی یک حیوان هم نبودم. بدنم در زنجیر بود، حرکاتم محدود، فضایی که در آن حبس شده بودم هم محدودتر. احساس می‌کردم بدنم به دماغی بزرگ تبدیل شده، چسبیده به ظرف بویناک ادرار، که تمام شب باید نفس می‌کشید. حشراتی ریز و گرسنه با آغاز تاریکی از هر شکاف دیوار، در، میز، صندلی، از درزهای تشک و پتو بیرون می‌خزیدند. صدها ساس، همچون سوزن‌هایی سوزان، پیایی در پوست بدنم فرو می‌رفتند—از بالا، پایین، پهلو، پشت، گردن، شکم؛ همچون آتشی سوزان بر تنم.

این خون‌آشام‌های بی‌رحم بی‌وقفه حمله می‌کردند، گویی هر دسته، راه را برای دسته‌ای دیگر باز می‌کرد.

در این شرایط، تنها چیزی که منتظرش بودم، سه وعده بازدید روزانه‌ی نگهبان و سه زندانی حامل غذا بود. آن‌ها در چشم‌به‌هم‌زدنی می‌آمدند و می‌رفتند، بی‌آنکه به چهره‌ام نگاه کنند یا کلمه‌ای بگویند. اما همان حضور اندک‌شان، تنها رابطه‌ی من با دنیای بیرون بود، تنها نشانه‌ی این که جهان هنوز وجود دارد، و من هنوز بخشی از آنم.

با آنکه در صورت‌ها و بدن‌های لاغر و زخم‌خورده‌شان فقط غم و فلاکت دیده می‌شد، در نوع قرار دادن ظرف غذا، در نحوه‌ی ریختن چای، یا حتی در لرزش ملایم‌شان هنگام برداشتن ظرف ادرار، می‌توانستم رگه‌ای پنهان از همدلی ببینم—همدلی‌ای که مجبور بودند پنهانش کنند، اما می‌دانستم حس می‌کنند ما همه، قربانیان شرایطی مشترک هستیم.

با اندوهی در چشمانشان، سر را اندکی به عقب می‌بردند، انگار می‌خواستند چیزی بگویند، اشاره‌ای بکنند، اما نمی‌توانستند. غمگین از آنکه مرا این‌چنین تنها رها می‌کردند.

دیگر خواب به‌سختی می‌آمد. شب را با غلت‌زدن‌های پی‌درپی روی تخت می‌گذراندم. روزها بی‌وقفه در سلول راه می‌رفتم، تا شاید با خستگی خواب را به تنم بیاورم، اما بی‌فایده بود. بدنم، که از هرگونه فعالیت طبیعی محروم شده بود، دیگر نیازی به استراحت نداشت. ذهنم پر از افکار بی‌قرار، بی‌وقفه، چون الکتریسیته‌ای انباشته، از خواب سر باز می‌زد.

دیگر نمی‌توانستم گذر زمان را اندازه بگیرم. روزها چون موج‌هایی پی‌درپی می‌آمدند و می‌رفتند، بی‌آنکه دیروز، امروز یا فردایی داشته باشند. هیچ‌چیز در سلول تغییر نمی‌کرد. سلولی با طول چهار قدم و عرض دو و نیم قدم، که بارها با صدای زنجیر گام‌هایم اندازه‌اش گرفته بودم. زمین، با شیبی جزئی به سمت در، سبز تیره بود، با چشمی‌ای فلزی در دوسوم بالایی آن، که با درپوش فلزی کوچکی پوشیده می‌شد؛ چشمی‌ای که همیشه نگاهی سرد از پشت آن در کمین نشسته بود—نظاره‌گری که صبورانه انتظار لحظه‌ی فروپاشی‌ات را می‌کشید.

سقف کوتاه بود، و هر روز احساس می‌کردم پایین‌تر آمده، با سنگینی بیشتری بر سرم فشار می‌آورد. با این‌حال، هر روز چیز جدیدی در سلول می‌یافتم—چیزی کوچک برای تمرکز: خراشی بر دیوار، برآمدگی‌ای نامحسوس، ترک ریز، نقطه‌ای از رنگ، مورچه‌هایی که از شکافی در سقف بیرون می‌خزیدند، از دیوار پایین می‌آمدند، دور پایه‌ی میز می‌چرخیدند و به خرده‌نان‌هایی که عمداً روی میز باقی گذاشته بودم می‌رسیدند.

تنها راه گذراندن زمان، پُر کردن ذهن و بدن با کاری مداوم بود.

روزها، هفته‌ها، ماه‌ها گذشت، و من در میان این دیوارها غرق شدم. اشباع‌شده از بوی نمناک ترشحات انسانی، شب‌ها را بی‌خواب گذراندم و روزها را با راه رفتن‌های تنهای بی‌پایان پر کردم. صدایم در این سکوت بی‌صدا پژواک می‌گرفت.

اگر می‌خوابیدم، تنهایی تنها همدم بود. صبح که بیدار می‌شدم، دستانم به‌دنبال گرمای بدنی دیگر دراز می‌شدند، اما جز هوای سرد و خالی چیزی نمی‌یافتم. نگاهم در جست‌وجوی انسانی دیگر می‌چرخید، اما فقط میز فلزی، چهار دیوار، صندلی، و ظرف ادرار مقابلم بود.

دلم برای شنیدن صدا، برای صحبت، برای آواز، برای خنده تنگ شده بود—در این سکوتی که خود فریادی خاموش بود.

ماه‌ها، چشم‌هایی مرا تماشا می‌کردند، انگار حیوانی زخمی را در دام انداخته باشند، منتظر مرگش. حشره‌ها همچنان خونم را می‌مکیدند. شپش‌ها در چین‌های لباس‌هایم لانه کرده بودند. با خشمی بی‌رحمانه آن‌ها را له می‌کردم.

نفسم سنگین شده بود از بوی فاضلاب، بوی تعفن بدن‌هایی که نسل به نسل در این زندان ادرار و مدفوع کرده بودند. زیر فشار تهدید، وزن زنجیر، خفقان در بسته، دیوارها، نجوای خیالی در تاریکی، ترس از آینده، آرزوی آزادی، دشت‌های سبز، گرمای سینه‌ی زنی برای تکیه‌گاه، دلم برای همه‌ی آنچه انسان را انسانی می‌کند تنگ شده بود.

تشنگی برای کلمه‌ای در گوش، اما جز سکوت چیزی نبود. هر آنچه بود، بی‌جان بود، بی‌روح، مرگ‌آلود.

مرگ، در این‌جا چهره‌ی واقعی‌اش را نشانم داد. پیش‌تر برایم مفهومی دور بود، اما اکنون، آن را در طناب‌هایی می‌دیدم که ممکن بود از سقف آویزان شوند، یا در زمینی که شکاف بردارد و بدنم را بلعد.

عرق از تنم جاری بود و لرز به جانم افتاده بود. سرم را روی میز فلزی گذاشتم و خود را به ناامیدی سپردم—به فکری که می‌گفت:

«دیگر هرگز از این زندان آزاد نخواهی شد. آماده باش برای پایان.»

با شتاب از جا پریدم. یأس و جنونی ناگهانی مرا در برگرفت. شروع کردم به لگد زدن به هر آنچه در اتاق بود. با زنجیرهایی که بر پا داشتم، بر دیوار کوبیدم، بر زمین کوبیدم، بر وسایل.

دیگر نمی‌فهمیدم چه می‌کنم. خشم ویرانگری بر من چیره شده بود. میز فلزی و صندلی را شکستم، ظرف پلاستیکی ادرار را بر زمین ریختم، بر آن لگد زدم، پتوی نازک و تشک کهنه را دریدم، روی تخت آهنی افتادم و به گریه افتادم.

صبح شد.

اویس در را باز کرد. چشمانش اطراف سلول را پایدند: میز افتاده به گوشه‌ای، صندلی خردشده، پتو و تشک پاره‌پاره، زمین خیس از ادرار. عقب رفت و در را بی‌کلام بست.

روی لبه‌ی تخت نشستم، می‌لرزیدم—از سرما، از ترسِ مجازات احتمالی.

شاید چند ساعت یا بیشتر گذشت. دوباره در باز شد. سربازی، همراه دو زندانی وارد شد. همه‌چیز را از سلول بردند—جز تخت آهنی. بدون کلام، سلول را تهی کردند و رفتند.

در ذهنم گفتم: «می‌خوان منو همین‌طور بذارن تا بمیرم.» دوباره نشستم همان‌جایی که پیش‌تر بودم—لبه‌ی تخت. می‌لرزیدم، لرزشی که بند نمی‌آمد.

بعد از مدتی از جا برخاستم. شروع کردم به راه رفتن در سلول، تا آنجا که زنجیرها اجازه می‌دادند، تند و بی‌وقفه. در همین حین، در دوباره باز شد. سرباز برگشت، باز با همان دو زندانی، این‌بار با یک صندلی، یک میز، یک تشک، چند پتو و ظرف تازه‌ی ادرار. همه‌چیز نو بود، انگار از انبار آورده شده باشند. هر چیز را سر جای خود گذاشتند. مات و متعجب به آن‌ها خیره بودم. بدون هیچ حرفی، سلول را ترک کردند.

روی صندلی نشستم. دست بر سطح میز کشیدم، رنگ سبز تیره‌ی تازه‌ای زیر انگشتم حس می‌شد. ظرف ادرار هم تازه بود—بی‌بوی تعفن همیشگی.

آیا این یک پیام پنهانی بود؟ آیا با این کار می‌خواستند به من بفهمانند که هر کار کنم، بی‌فایده است؟ که سرنوشت من در دست آن‌هاست؟ که هر چقدر هم سرم را به دیوار بکوبم، فقط خودم آسیب می‌بینم؟ دوباره روی تخت دراز کشیدم. احساس می‌کردم ناتوانم. کوچک‌ترین حرکتی مرا خسته می‌کرد. دست‌هایم سنگین شده بودند، گویی صخره‌ای رویشان گذاشته بودند.

در تخت افتاده بودم، بدنم ناتوان از حرکت، ذهنم خسته، بی‌قدرت تفکر. تنها میل به بستن چشم‌ها، فراموشی اطراف، خاموشی مطلق.

اما این آرامش، آرامش ترسناکی بود—آرامشی که از درماندگی می‌آمد، نه از پذیرش. حس می‌کردم دارم آهسته در سکون مطلق فرو می‌روم، انگار دارم آرام‌آرام می‌میرم.

اضطراب به تدریج در درونم بالا می‌آمد. عرق از پیشانی‌ام جاری شد، بر صورتم لغزید، به گردن و سینه‌ام رسید. از همه جای بدنم بیرون می‌زد. نفس کشیدن سخت شده بود، ضربان نبضم به سختی حس می‌شد. می‌ترسیدم.

می‌دانستم دارم وارد حمله‌ی عصبی می‌شوم. هنوز ابتدایی بود، اما اگر فکری به حالش نمی‌کردم، ممکن بود به چیزی جدی‌تر تبدیل شود. اما چطور باید خودم را نجات می‌دادم؟ چطور از این سکوت کشنده، از این بی‌کاری بی‌پایان، از فکرهایی که مثل طوفان ذهنم را می‌کوبیدند، خلاص می‌شدم؟

فهمیدم باید بدنم را فعال کنم، نگذارم بی‌حرکت بماند، نگذارم خاموش شود. باید با تمرین، عرق بریزد، خسته شود، انرژی‌اش تخلیه شود. ذهنم هم باید فعال باشد—درگیر فکرهای متنوع، نه فقط اضطراب و ترس. باید برنامه‌ای تنظیم می‌کردم—برای فعال کردن بدن و ذهن، برای اینکه آن نیروی درونم که در حال نابودی‌ام بود، به انرژی سازنده تبدیل شود. اما چطور؟ با این زنجیرهای آهنی چه می‌توانستم بکنم؟

تصمیم گرفتم تمرین‌هایی طراحی کنم که با وجود زنجیرها قابل اجرا باشند: خم شدن از کمر، چرخش گردن به اطراف، درازکشیدن روی شکم و بالا آوردن نیم‌تنه یا پاها (که با زنجیرها سخت‌تر می‌شد، اما مفیدتر بود)، درازکشیدن به پهلو و بالا بردن دو پا با هم.

زنجیرها می‌توانستند مقاومت ایجاد کنند—در واقع کمکم می‌کردند عضلاتم قوی‌تر شوند.

صبح‌ها، این تمرین‌ها. شب‌ها، با ذهنم کتاب‌هایی را که خوانده بودم مرور می‌کردم—نه، شب بهتر بود، چون تمرکز و خیال آزادتر بود.

در ذهنم سینما می‌رفتم، تئاتر می‌دیدم، فیلم‌هایی را که در قاهره یا پاریس دیده بودم بازسازی می‌کردم، موسیقی‌ای که شنیده بودم، باز می‌نواختم.

روزها، دفاعیه‌ام را برای دادگاه آماده می‌کردم—چگونه از خود و از باورهایم دفاع کنم.

در روز هم می‌توانستم برقصم، آواز بخوانم—اما نه تنها؛ با دختری، زنی که زیبا بود و با او در حال رقص.

از تخت بلند شدم.

شروع کردم به رقصیدن— با صدای زنجیرهایی که در پایم صدا می‌کردند.

سال‌ها از آن رقص گذشته است.

پس از آن لحظه، دریافتم که زندان تنها زمانی می‌تواند انسان را درهم بشکند که بتواند خیال او را هم زندانی کند. اما اگر تخیل آزاد بماند، اگر ذهن همچنان در پرواز باشد، دیگر زندان هم دیوارش را از دست می‌دهد، و زندگی، حتی در تاریک‌ترین حبس‌ها، می‌تواند جریان پیدا کند.

از آن پس، روزها سریع‌تر می‌گذشتند. زندگی در زندان رنگ گرفت. دفاعیه‌ام را در ذهن نوشتم. عضلات پشتم، پاهایم، تمام بدنم قوی‌تر شدند. مثل کودکی خوابم می‌برد— خواب‌های عمیق، آرام، بی‌اختلال. با اشتها غذا می‌خوردم. در ذهنم به چیزهایی که پیش‌تر خوانده یا دیده یا شنیده بودم، بازمی‌گشتم و گاه کشف‌هایی می‌کردم که در زمان اولیه از دستم رفته بودند.

برنامه‌ای که برای خودم ساخته بودم، مرا در تمام روز و حتی بخشی از شب مشغول نگه می‌داشت— تا خواب فرا می‌رسید و مرا در بر می‌گرفت.

روزی در ماه مارس، صبح زود، ناگهان در سلول باز شد. پتو را روی زمین پهن کرده بودم، به پشت دراز کشیده، پاهایم را بالا گرفته، یکی از تمرین‌های بدنی‌ام را انجام می‌دادم.

سرم را بلند کردم و دیدم یکی از افسران با حالتی متعجب و ناراضی به من خیره شده. تمرین را قطع کردم و نشستم. گفتم:

— به نظر می‌رسد ورزشکاری، دکتر. زنجیراتو باز می‌کنیم تا راحت‌تر ورزش کنی.

سپس یکی از نگهبانان وارد شد. دست‌بند را از پشت باز کرد. زانو زد و زنجیرهای پا را نیز با چند ضربه‌ی چکش باز کرد. خودم کمربند چرمی دور کمرم را باز کردم، و زنجیرها با صدایی سنگین بر زمین افتادند.

ناگهان، حس کردم همچون پرنده‌ای که بال‌هایش را دوباره گشوده است.

افسر گفت:

— لباس بپوش.

پرسیدم:

— دارین منو کجا می‌برین؟

با خشکی پاسخ داد:

— حق نداری سؤال کنی.

از درگاهی که از محوطه‌ی سلول‌ها می‌گذشت، وارد باغی بزرگ شدیم. چمن‌زار بود، با بسترهایی از گل‌های زرد و قرمز. دیوار باغ سیم‌خاردار داشت، نورافکن و برجک نگهبانی.

در کنار دیوارها، ردیفی از صندلی‌های نی‌بافت بود که حدود بیست متر از هم فاصله داشتند. هر صندلی طوری قرار گرفته بود که فرد رو به دیوار و پشت به باغ می‌نشست.

وقتی رسیدیم، بیشتر صندلی‌ها خالی بودند. چند نفر نشسته بودند. سرباز مرا تا یکی از صندلی‌ها همراهی کرد و نشاندم. نشستم، به این تغییر ناگهانی فکر کردم. افسر در فاصله‌ای ایستاده، عصایی بلند در دست داشت و ما را زیر نظر گرفته بود.

سعی کردم بدون چرخاندن سر، اطراف را نگاه کنم. در سمت راستم احمد الرفاعی را دیدم. لبخند زدم و او نیز به آرامی لبخند زد.

خورشید می‌تابید. گرمایش در بدنم نفوذ کرد، صورتم را به نور چرخاندم، چشمانم را بستم. حس کردم نور به قفسه سینه‌ام می‌رسد، به شکمم، تا پاهایم می‌خزد. کفش و جوراب را درآوردم، انگشتان پاهایم را تکان دادم تا نور میانشان بخزد، سرم را بالا گرفتم و گردنم را به نور سپردم. ناگهان کسی را آوردند و روی صندلی کنارم نشاندد.

اول نشناختمش. استخوان‌های صورتش بیرون زده بود، پوستش رنگ‌پریده، در چانه‌ها با ته‌ریشی آبی‌رنگ می‌آمیخت. چهره‌اش همچون نقابی بی‌جان شده بود. به او خم شدم، لبخند زدم، دستی بالا بردم، اما توجهی نکرد. دوباره اشاره کردم. باز هم بی‌پاسخ ماند.

در چهره‌اش غمی عمیق بود، انگار چیزی در درونش برای همیشه شکسته بود.

نحوه‌ی نشست‌اش، نشانه‌ی انسانی فرسوده بود—بی‌رمق، خالی‌شده، چون پوسته‌ای بی‌روح.

ادامه دادم به نگاه‌کردن—چشمانش، بدنش، انگار که چیزی را جست‌وجو می‌کردم، واکنشی، نشانی که به من امید بدهد. اما او همچنان در خلأ خیره مانده بود. گویی روحش را جایی در کوهی گم کرده بود، یا همچون دریانوردی بود که به‌دنبال گنجی رفته و بازگشته، اما حافظه‌اش را جا گذاشته.

از آن روز، رفتارها به کلی تغییر کرد.

افسران زندان و اطلاعات، محدودیت‌ها را کاهش دادند. سعی کردند ما را به حمایت از جنبش نظامی تشویق کنند. خبرهایی از اختلاف در میان افسران آزاد، از بحث بر سر آزادی‌های دموکراتیک و شورای انقلابی، به گوشمان می‌رسید.

برخی افسران با ما وارد گفت‌وگوهای آشکار درباره‌ی دموکراسی در جنبش شده بودند. حس می‌کردیم تحولات مهمی در جریان است—که دادگاه انقلابی عقب‌نشینی کرده، و چیزی ما را از سرنوشتی دهشتناک نجات داده است—احکامی از حبس ابد یا حتی اعدام.

در این دوران، توانستم عماد را ببینم. گفت که قرار است برای درمان با شوک الکتریکی به بیمارستان نظامی منتقل شود. صداهایی می‌شنید، پرنده‌ها در باغ با او حرف می‌زدند. از من درباره‌ی شوک الکتریکی پرسید—آیا باعث اعتراف می‌شود؟

خیالش را راحت کردم. گفتم که موافق شوک نیستم، اما شاید در شرایط فعلی، چاره‌ای نباشد. تأکید کردم حالش موقتی است، ناشی از فشارهای سنگینی که تحمل کرده.

پس از برداشتن زنجیرها، اجرای برنامه‌ی روزانه‌ام آسان‌تر شد. با پیاده‌روی در هوای آزاد، حالم به سرعت بهتر شد. دو هفته گذشت.

اوایل آوریل، ما را به زندان قاهره منتقل کردند—جز چند نفر از بازداشتی‌ها که نامشان را به یاد دارم: حَنَفی الشریف (وکیل و عضو حزب

وفد)، سعد کامل (روزنامه‌نگار)، احمد الرفاعی، دکتر فؤاد منیر، کمال عبدالحلیم (با نام حزبی «عماد»)، و یوسف حلمی (وکیل و دبیرکل شورای صلح مصر).

آنها بیانیه‌ای در حمایت از جمال عبدالناصر امضا کرده بودند—بیانیه‌ای که هرگز به من یا دیگر زندانیان نشان داده نشد و سال‌ها بعد از آن باخبر شدم.

فرشتگان

نوشته‌ی سلوی النعیمی
برگردان: غزال تشکر



[سلوی النعیمی Salwa Al Neimi نویسنده، شاعر و روزنامه‌نگار سوری‌ست که در فرانسه زندگی می‌کند. او اصالتاً اهل دمشق است و به‌خاطر دیدگاه‌های صریح و بی‌پروایش درباره‌ی موضوعاتی که در جهان اسلام تابو به‌شمار می‌روند – به‌ویژه مسأله‌ی تمایلات جنسی زنان – شناخته می‌شود. در سال ۲۰۰۷ نخستین رمان خود را با عنوان «برهان عسل» منتشر کرد؛ اثری که به‌دلیل نگاه جسورانه‌اش به آزادی جنسی زنان، بسیار مورد توجه قرار گرفت.]

چه چیزی در من می‌میرد وقتی آنچه می‌خواهم را انجام نمی‌دهم؟ سردرد. پست و ترسو. سردردی از جنس قانون‌های بدن، از جنس نیازها. چقدر گذشته از آخرین باری که کسی مرا بوسیده؟ چقدر از آخرین بار که فکر بوسیدن کسی در سرم چرخید؟ اه، این یکی بدتر است. سردرد کیسه‌ی صفر، جایی که بخار تلخی بالا می‌آید و در سرت می‌پیچد.

به او نگاه می‌کنم. خوابیده. کمی خرخر می‌کند. با تحقیر به صدای خرخرش گوش می‌دهم. این یعنی «توسعه‌ی زناشویی». اوایل، صدای خرخرش دلم را نرم می‌کرد. نشانه‌های آغاز. نشانه‌های پایان. شاید همان چیزی که در آغاز جذبان می‌کند، در پایان پس‌مان می‌زند. چه کسی سعی در درکش می‌کند؟ من که نمی‌کنم.

«تو خیلی دادی و خیلی کم گرفتی»، دیگری گفت. کم چیست و زیاد کدام است؟ نانِ خواستمان را بدهید. یک بوسه‌ی طولانی می‌توانست زنده‌ام کند. همین که چشم‌هایم را ببندم کافی‌ست، اما بازند. خواسته در اولین پلک زدن می‌ایستد. کدام سخت‌تر است؟ «آره» گفتن یا «نه» گفتن؟ اصلاً چرا باید بخواهم هیچ‌کدام را بگویم؟ کافی‌ست چشم‌هایم را ببندم و گرمایی ردوبدل کنم.

دوشیزه‌ها چطور می‌خوابند؟ مربی میمونی در یکی از خیابان‌های دمشق سر میمونی داد می‌زد. یادم نیست میمون چه می‌کرد، ولی مردم دورش می‌خندیدند. کودک بودم و با آن‌ها خندیدم. خوابِ دوشیزه؟ کشفش کردم بی‌آن‌که دوشیزه باشم. کشفش کردم کنار مردی که او هم خوابِ دوشیزه را می‌برد. چگونه زن و مردی کنار هم مثل دوشیزگان بخوابند؟ در ازدواج. در بستر زناشویی. در سال‌های زناشویی. از عشق چه می‌ماند پس از ازدواج؟ خوابِ دوشیزه.

به او گفتم: «دو روز آینده دیر می‌آم.» صدایش سرد بود، نگران و سپس برنده. مرا تنبیه می‌کرد؟ واژه دیگر معنایی نداشت. بر حسب عادت قدیمی، گلویی‌ام گرفت وقتی تلفن را قطع کردم. اما با یک ناسزا، آن گیر فروپاشید. قبلاً همین گلوله‌ی بغض ممکن بود تکانم دهد، در دورانی که دیگر به یاد نمی‌آورم. حالا، یک فحش کافی‌ست تا مثل توپ از گلو بیرون بجهد.

می خواهد به موقع برگردم؟ نه از سر دلتنگی؛ فقط می خواهد ببیند وظایف زناشویی ام را انجام می دهم. از ما چه می ماند بعد از سال ها زندگی مشترک؟ فقط خود ازدواج. آنجا، تنها و نزدیک مرگ بودم. اینجا هم، تنها و نزدیک مرگم؛ تنها مثل سگی کچل. نه، مثل یک ماده سگ کچل. از سال های ازدواج چه می ماند؟ سکوت ازدواج. سکوتی عادی، نه تنش زا و نه عمدی.

دیگری گفت: «تو جاری هستی. این همان تصویری ست که در ذهنم خواهد ماند؛ تصویر زنی آماده برای عشق.» تنها وارد اتاق می شوم و در را پشت سر می بندم. در آن زن آماده برای عشق، چه چیز در حال مردن بود؟ سبکی آغاز، پر زدن های میل، جهش خون. هر بار زود می گذرد و بازگشت، اندوهی ست مثل کودک سوگوار.

از پنجره دریا را می بینم، خشمگین پس از توفان دیروز. ساحل متروک، همچون بیابان. فکر می کنم بروم در آب سرد، تنها، به یکباره شیرجه بزنم... بدنم مورمور می شود. لرزشی شبیه اوج. لرزش ها فرق دارند، اما مرگ یکی ست.

با چشم های باز کنار پنجره می ایستم، او خواب است. پسرک تنها بازی می کند. آواز می خواند، حرف می زند، می خندد، جیغ می زند، نقش بازی می کند. می دود طرفم:

– کی می ریم دریا شنا کنیم؟
می گویم:

– وقتی خورشید طلوع کنه.
– طلوع کرده!

– درسته. پشت ابر قایم شده.
– چرا پشت ابر قایم می شه؟

می دود، منتظر پاسخ نمی ماند. شلوارش را درمی آورد. می دود برای دستشویی، درحالی که وراجی اش را ادامه می دهد.

– اگه تنها بمونه دیوونه می شه. کاش یه خواهر یا برادر داشت.
او گفته بود. من آرام گفتم:

– ژان پل سارتر هم تک‌فرزند بود.
تیز نگاهم کرد:

– مسخره! هیچ وقت عوض نمی‌شی.

صبح، چشم باز می‌کنم، سرم پر از تصویرهای گذراست. دنبالش نمی‌روم. بذار برن. می‌خوام خالی بمونم، مثل طبل. سردرد. سردرد صفرا. صفرای «نه»‌ی مردد. صفرای «نه»‌ی نامطمئن. صفرای خواب بی‌قرار. صفرای فراموشی، یا تظاهر به فراموشی بدن.

بخندانش، با چشم‌های درخشان، در نگاه دیگران دنبال «لالای غزال» بگردد. دیگری را خواهم دید. سلام خواهم کرد. چشم‌هایم را هنگام بوسه‌اش خواهم بست. او را می‌بوسم، او مرا می‌بوسد. لب‌هایش بر صورتم، گردنم، درحالی‌که به او نگاه می‌کردم.

روزی پژوهشی درباره‌ی بوسه خوانده بودم، درباره‌ی علت لذت آن. همه را فراموش کرده‌ام. با دست‌هایی نابینا به صورتش دست کشیدم. نقشی ظریف داشت. بوسه‌اش در خونم نفوذ کرد.

در هواپیما از دیگران گریختم. به پنجره، بوی دود پناه بردم. هربار که آماده‌ی رفتن می‌شوم، با شک نگاهم می‌کند:

– از کی تا حالا عاشق سفر شدی؟

– ضرورت‌های کاری.

از نگاهش فرار می‌کنم. آیا باید بگویم این لحظه‌ها، لحظه‌های نفس کشیدن منند؟ سوپاپ اطمینانم؟ منفذ نجاتم؟ ترس از سکون. ترس از خاکستری بودن. ترس از زناشویی. در را پشت سرم می‌بندم و به روزهای نو می‌پریم.

دیگران که می‌پرسند، با زحمت جواب می‌دهم: «خوبم. همه خوبن.» تکرار می‌کنم. کمی متعجب. انگار دیگری در آن خانه زندگی‌ام را ادامه می‌دهد. بیمار فراموشی‌ام. سلامت از فراموشی‌ام.

روان‌پزشک گفت زوجها مثل دریا، در جزر و مدند؛ دوره‌ی وصال و دوره‌ی سوگ. چرخشی مثل شب و روز. پس کدامیک از نعمت‌های پروردگارتان را انکار می‌کنید؟ من در دوره‌ی سوگ‌ام. از کی؟ یادم نیست.

مهم هم نیست.

او گفت:

– نمی‌خوام عمرم رو هدر بدم. هنوز جوونم. یه زندگی دیگه می‌خوام.
من هیچ نمی‌خوام.

در ماشین، در راه شهر ساحلی، دست و پای‌مان به هم خورد. یادم افتاد به یکی از حکایت‌های بابا که مامان از آن متنفر بود: مردی از شیخی پرسید:

– می‌ترسم بوسیدن زنم در روز رمضان روزه‌ام را باطل کند.
شیخ پرسید:

– چند ساله ازدواج کرده‌ای؟

– بیست سال.

شیخ گفت:

– نگران نباش. انگار کون منو بوسیدی!

نباید بیست سال صبر می‌کردیم تا روزه‌مان باطل نشود.
تو کنارم، سعی می‌کنم تمرکز کنم بر تماس‌ها، اما هیچ. دو سال پیش، بدنم برای نخستین بار کنار مردی دیگر گشوده شد. کنار هم بودیم. دستش با لرزش ماشین به دستم خورد. لرزه‌ای ناگهانی در تنم پیچید. بی‌صبرانه منتظر تماس بعدی‌اش بودم. به چهره‌اش نگاه کردم. فهمیدم خواستش را. با شادی فهمیدم که هنوز زنده‌ام: نفس می‌کشم و مردی دیگر را می‌خواهم.

آیا هنوز توان خواستن داشتم؟ مثل کسی که سال‌ها بی‌سر زندگی کرده و ناگهان آن را یافته: می‌شنود، می‌بیند، می‌چشد، می‌بوید و می‌خواهد. تو می‌گفتی: «بار وفاداری تو ننداز روی دوشم.» دو سال پیش، کنار آن مرد، درخشش خونم را باز یافتم، مثل بهبود از بیماری‌ای طولانی، هم خسته و هم خوش‌حال.

از سال‌های ازدواج چه می‌ماند؟ پیش‌تر، حتی وسط جنگ‌هایمان، بدن‌هامان در سکوت و خشونت هم‌خانه می‌شدند و صبح از هم جدا. آخرین چیزی بود که داشتیم. به تو نزدیک شدم. میل پرخونت را بر پوستم حس کردم. پاهایم را گشودم و بی‌کلام درونم شدی، جز نفس‌های تند، صدایی نبود تا رهایی آخر. همین هم دیگر نمانده.

نگاهت می‌کنم در خواب، و فکر می‌کنم فقط یک قدم بردارم. چشمانت باز می‌شود. روی تخت مستقر می‌شوم، همان‌گونه که پیش‌تر. همان‌جا، کنار پنجره، می‌مانم. میل نبود، و نباید مقاومت می‌کردم. از ازدواج چه می‌ماند؟ بی‌جنس می‌شویم. فرشته‌وار. اینک، پاک‌شده‌ام، چون کاغذ. سال‌های ازدواج از رویم گذشته مثل غلتک. اینک، خسته، سرد، سنگین، انگار سنگ‌ها دارند مرا می‌کشند به ته. سردرد.

با وجود باد، عده‌ای جرئت کرده‌اند به ساحل بروند. از پنجره می‌بینم‌شان که به ماسه دل می‌دهند، اما خورشید هنوز پنهان است. می‌خواستم از او بپرسم: «بعد از این همه سال، از ازدواج چی می‌مونه؟» اما نگفتم.

در عوض گفتم:

– یه ایده دارم!

– چه شروعی واسه روز!

گفت:

– نخند!

جواب دادم.

– بگو ببینم چی تو سرته!

گفت:

– قول بده به کسی نگی!

گفتم.

لبخندش کش آمد و گفت:

– بگو ببینم!

– هیچ مرد و زنی تنها نمی‌مونن، جز اینکه سومی شون شیطونه... مگر همسران.

لحظه‌ای سکوت کرد، فکر کرد، بعد بلند خندید. بیشتر فکر کرد و پرسید:

– چی به ذهنت رسید؟

شانه بالا انداختم و گفتم:

– هیچی. هیچی.

دوباره خندید، بلندتر، و تکرار کرد:
– مگر همسران! مگر همسران!
صدای خنده‌اش پشت سرم بود، درحالی‌که دست پسرک را گرفته بودم و
به‌سوی در می‌رفتم.





آنتی مانتال شروع تلاشی ست برای آنان که می‌خواهند نو بنویسند و خارج از گفتمان فرهنگی مسلط، فضای نقادانه‌ای برای این روزهای ادبیات ایجاد کنند؛ فضایی برای بازشناسی عمیق‌تر ادبیات.

از آن‌جا که مرزهای ادبیات در حال پیش‌روی ست و کم‌کم جایگاهی هم‌عرض با علوم انسانی می‌یابد، ما بر آنیم که ادبیات را به‌طور علمی دنبال کنیم و از حوزه‌هایی چون جامعه‌شناسی، زبان‌شناسی، فلسفه و روان‌شناسی بهره ببریم تا آن را امری جداافتاده نپنداریم.

امید که با همیاری اهل قلم، بتوانیم تفکر نو را جایگزین سنت‌های فرسوده‌ای کنیم که پایه‌های ادبیات ما را تهدید می‌کنند.