دریچه

مفاهیم و رویکردها در آثار «فرشید شفیعی»

ایلیا آل‌خمیس

• هنر معاصر مشحون از نوآوری است. شکل‌گیری رسانه‌های اجتماعی، جهان را به دهکده‌ای تبدیل کرده و نفوذ فرهنگ‌ها خواسته یا ناخواسته در آثار هنری این قرن به چشم می‌آید. اگر از دوره دیرینه‌سنگی تا اواخر قرن هجدهم، هنرمند، یگانه حکیم زمانه بود؛ اما قرن نوزدهم آبستن اتفاقات جدیدی در دنیای هنر شد که در قرن بیستم و تأثیرات جنگ‌های جهانی به اوج خود رسید.

مدرنیته مانند توفانی بر هنرمندان معاصر کوبید و گاه یکی را در مسیر درست قرار داد و گاه هنرمندی را به انحطاط کشاند. هنرمند جادوگر دوره نوسنگی که بعدها به اشکال مختلفی درآمد و علمدار دنیای هنرش بود، در قرن بیستم از بین رفت و هنر مدرن به هر هنردوستی گفت که تو هم می‌توانی هنرمند باشی و خلاقیت و نوآوری عنصر اصلی فکر و حرکت هنرمند معاصر شد.

به جز اندکی از هنرمندان تقریبا اکثریت هنرمندان نسل جوان، علاقه شدیدی نشان دادند که خود را «هنرمند مدرن» بنامند و از اینجا کثرت آثاری شکل گرفتند که در اغلب موارد هیچ عنصری از زیباشناسی هنری را دارا نبودند. هنرمندان ایرانی نیز از این قاعده مستثنا نبودند و شکاف عمیقی بین نسل جوان و هنرمندان نسل بالاتر شکل گرفت.

این شکاف حلقه مفقوده‌ای بود که هنر این سرزمین را در دوره‌ای به افول کشاند. کثرت آثار بود و جنگی فرسایشی بین هنرمندان جوان و نسل بالاتر. هنرمند جوان که خود را نقاش یا مجسمه‌ساز مدرن می‌نامید، آثار استادانش را فسیل می‌خواند و از آن طرف نسل بالاتر در شأن خود نمی‌دید که حتی با هنرمند جوان گفت‌وگویی داشته باشد.

اما دراین‌میان هنرمندان جوانی بودند که به مدد اتفاقات هنری روز و فهم مفاهیم زیباشناسی از هنرمندان نسل بالاتر در مسیر درست این حرکت تاریخی قرار گرفتند که هم می‌توان بر آثارشان واژه مدرن و هم ایرانی را نام نهاد. اینان را می‌توان هنرمند پیشرو نامید که از آن جمله فرشید شفیعی نقاش و تصویرگر معاصر است. فرشید شفیعی ادراک و ذهنیت نوگرای ایرانی را با زبانی فیگوراتیو در آثارش بیان می‌کند. اهمیت کار فرشید شفیعی در سازشی است که بین تصویرسازی و نقاشی مدرن برقرار می‌کند. در قیاس با بسیاری از هنرمندان و براساس استاندارد نقد مدرن، فرشید شفیعی را باید چهره‌ای مدرن قلمداد کرد.

او در پی خیال است؛ خیالی کودکانه که مجذوب اوست. آثار اخیر او بی‌پرواترند. باربی‌هایی انتزاعی در خلأیی ماتریکس‌گونه که در پی هویت‌اند؛ اما آنچه در آثار فرشید شفیعی اهمیت دارد، اتمسفر ایرانی آثار است؛ با وجود اینکه نه قالب و نه محتوای آثار نشانی صریح به جغرافیایی نمی‌دهد و جهانی است؛ اما ارزش خطوط او دارای اهمیتی جغرافیایی‌اند. خطوطی شکسته با لکه‌هایی به‌ظاهر پراکنده؛ اما در وحدت موضوعی که شاید بتوان فرشید شفیعی را نقاش خط و لکه‌ها نامید. برای هنرمندان تصویرگر، او تصویرگری کارکشته است و برای نقاشان معاصر او نقاشی نوگراست؛ هرچند به واسطه حرکت در آثار و دانش‌آموختگی‌اش در تصویرسازی و انیمیشن شاید بسیاری او را یک تصویرگر یا انیماتور بنامند؛ اما فرشید شفیعی یک نقاش است. نقاشی که شاعر است. نقاشی که روایتگر است و نگاهش نگاهی شرقی است، با ابزار و قالبی جهانی. او پویایی و نیروی محرکه مدرنیسم را حفظ می‌کند و از سوی دیگر شخصیت ایرانی خود را نیز متبلور می‌کند. همان‌قدر که خطوطش گاهی یادآور گورکی، ماتا و ماتیس هستند، همان‌قدر تداعی‌کننده خطوط دوره نوسنگی در جنگ‌آوران راه‌پیما (اسپانیا-۸۰۰۰-۳۰۰۰ ق.م) و خطوط ساکنان چتل هویوک در ۵۷۵۰ ق.م است.

ریتم و هارمونی دورانی فیگورهایش به‌شدت شرقی است؛ اما برخورد هنرمند به‌شدت مدرن است. در آثار سیاه‌وسفیدش به فرانز کلاین و گوتلیب نزدیک می‌شود و در آثار رنگی‌اش به دیوید هاکنی و فیت رینگولد و جان میشل باسکیت. حالات چهره فیگورهایش گاهی مخاطب را به یاد گلدان جنگاوران دوره میسنی در حدود ۱۲۰۰ ق.م می‌اندازد و گاهی به تندیس‌های چوبی قبیله مایوری با نقش و نگاره‌های ظریف. راز فرشید شفیعی را باید در شناخت او از مفهوم اثر هنری دانست.

او درک درستی از ارزش خط، نقطه و ساختار یک اثر دارد و این درک درست الهام‌بخش آثار اوست. فرشید شفیعی با کلید بازیگوشی وارد جهان خلق می‌شود؛ اما چون فیزیک‌دانی بنام با رنجی مدام کارش را به پایان می‌رساند. او عاشق ساختارشکنی و عصیان است؛ عصیانی که گاه حتی علیه خودش باشد. بدون شک در باب فرشید شفیعی در آینده بیشتر خواهیم شنید چراکه او هنرمند پیشرویی است که همیشه یک گام جلوتر از هم‌نسلانش است... .

نگاهی به موسیقی-۵

حمید فرید

در سلسله‌نوشتارهای «نگاهی به موسیقی» پس از آشنایی با سیر تاریخی و مفاهیم آن، به موسیقی کلاسیک ایران موسوم به «موسیقی دستگاهی» پرداخته خواهد شد. مفهوم دستگاه شاید مهم‌ترین مفهوم در نظام موسیقی ایران است که نظامی زیباشناسانه را شکل می‌دهد. در واقع اهمیت دستگاه در موسیقی ایرانی از این نظر مهم است که به‌عنوان یک ساختار فرمال؛ جهت‌دهی، شکل‌دهی، ترکیب و گسترش زیربنای موسیقی ایران را سامان بخشیده است. در گذشته به آهنگ‌هایی که مطابق با سیستم هفت نغمه‌ای (هفت نت) نواخته می‌شد، «خسروانی» می‌گفتند. کلمه «خسروانی» در لغت به معنای سرود خوش است و ازآنجاکه تعداد این آهنگ‌ها و نغمه‌ها هفت عدد بوده «هفت خسروانی» نیز نامیده می‌شده؛ ولی در اصل، خسروانی معنی اعم همه آهنگ‌ها و آوازهای خوش است؛ اما به‌تدریج هفت خسروانی (سیستم خسروانی)، جای خود را به «مقام» و سپس «دستگاه» داد. هفت دستگاه مشهور موسیقی ایرانی عبارت‌اند از: شور، سه‌گاه، چهارگاه، ماهور، همایون، راست‌پنجگاه و نوا. پنج آواز مشق‌شده از این دستگاه‌ها نیز با نام‌های ابوعطا، دشتی، افشاری، بیاتِ‌زند (ترک) و بیات اصفهان نام دارند. هنوز در باب این مقوله اساسی که نظام ردیف بالاخره هفت‌دستگاهی است یا ۱۲دستگاهی شک وجود دارد. پرسش‌هایی کلیدی از این دست که «چرا و طبق کدام معیار منطقی کرد بیات - که معلوم نیست چه کم از مثلا افشاری دارد - جزء پنج آواز شمرده نمی‌شود؟»، هر دستگاه متشکل از مجموعه قطعاتی با عنوان گوشه است که براساس نظم خاصی به هم پیوند خورده‌اند. البته این تعریف در زمینه موسیقی چندان رسا و مقبول نیست. به‌همین‌دلیل به تجزیه کلمه «دستگاه» می‌پردازیم؛ این کلمه از دو جزء «دست» و «گاه» تشکیل شده است، از طرفی کلمه «دست» نه‌تنها در موارد مختلف در موسیقی ایران به کار می‌رود؛ بلکه در موسیقی مغرب‌زمین و همچنین دیگر ملل دنیا به‌شدت رواج دارد و در موسیقی ایران به طور اخص به مفهوم خودِ دست انسان یا مجموع پنج انگشت دست مورد استعمال فراوان قرار می‌گیرد. در موسیقی قدیم ایران نیز از انگشتان دست حتی برای نام‌گذاری نت‌ها استفاده شده؛ به‌عنوان مثال به دست باز، «مطلق» و به محل قرارگرفتن انگشت دوم «سبابه» و انگشت سوم «وسطی» و به چهارم و پنجم «بنصر» و « خنصر» می‌گفتند. از این سخنان می‌توان نتیجه گرفت که کلمه دستگاه می‌تواند به مفهوم محل و موقع دست روی دسته ساز باشد یا ساده‌تر آنکه «دستگاه» یعنی محل و طرز قرارگرفتن انگشت‌های دست نوازنده روی دسته ساز در«گاه»، موقع یا در نوبت معینی است. از سویی، موسیقی ردیف دستگاهی، مجموعه‌ای از آهنگ‌ها و نقش‌مایه‌های ایرانی، از دوران کهن تا امروز است و آنچه در این راه ذوق و ابتکار را نشان می‌دهد، اعجاز و اختصار در آوردن همین آهنگ‌هاست که به‌عنوان «گوشه» از آن نام برده می‌شود. از نگاهی به دلیل کیفیت فواصل ایرانی معنایی وسیع‌تر از مد داشته که تشکیل‌شده از آوازها و گوشه‌های خاص خود است. البته گاهی برخی از این گوشه‌ها نیز خود به‌تنهایی مجموعه کوچکی از این گنجیه عظیم موسیقی ایرانی هستند. در موسیقی ایرانی این امکان وجود دارد که از مقامی به مقام دیگر برویم و به عبارت دیگر، می‌توانیم در اجرا احساس مُدال را پیوسته تغییر دهیم؛ اما باید توجه داشت که این تغییر مقام (یا تغییر احساس مُدال) عمل بسیار حساس و ظریفی است. گذر از یک مقام به مقام دیگر، اگر بدون رعایت قواعد و اصول مربوطه صورت گیرد، صدای بسیار ناخوشایندی خواهد داد؛ زیرا باعث تغییر احساس مدال به صورت ناگهانی خواهد شد. ردیف‌های دستگاهی موسیقی در بدو ایجاد، درست مانند دوران پیش از ردیف، به صورت سینه‌به‌سینه منتقل می‌شدند. شکل‌گیری ردیف دستگاهی را عموما به خانواده و شخص آقا علی‌اکبرخان فراهانی که به درخواست میرزاتقی‌خان فراهانی (امیرکبیر) به جهت نشر موسیقی از فرهان به تهران دعوت شده بودند، نسبت می‌دهند. فراهانی به کمک موقعیت ویژه و به دلیل علاقه‌ای که در حفظ موسیقی ایرانی (با وجود افول فرهنگی دوران خودش) داشت، دست به طبقه‌بندی موسیقی ایرانی زد. ردیف «فراهانی» امروز به جای نمانده؛ اما آثار آن را در تمام ردیف‌های بعدی (که به‌ویژه از طریق فرزندانش میرزا عبدالله و آقا حسینقلی منتقل شدند) می‌توان یافت. بیشتر استادان صاحب ردیف، خودشان موسیقی را نزد چند نفر از استادان صاحب ردیف پیش از خود می‌آموختند؛ برای مثال نورعلی برومند نزد درویش‌خان و موسی معروفی و دیگران ردیف را فرا گرفته بود. نتیجه این روال آن است که این شاگردان، معمولا با ترکیب ردیف‌هایی که از استادان مختلف آموخته‌اند، ردیف‌های جدید مربوط به خود را ایجاد می‌کردند و به نسل بعد می‌آموختند. ترکیب این آموزش سینه‌به‌سینه و تحولات ناشی از ترکیب ردیف‌ها، باعث می‌شد ردیف موسیقی ایرانی مفهوم ثابتی نداشته باشد. روند با شروع ضبط ردیف‌ها به صورت مکتوب یا قابل شنیدن، تا حدی تغییر کرد. نگارش ردیف را اولین بار علینقی وزیری در اواخر دهه ۱۲۹۰ خورشیدی آغاز کرد که در آن ردیف چهار دستگاه را که از آقا حسینقلی و پسرش علی‌اکبر شهنازی یاد گرفته بود، به رشته تحریر درآورد. وزیری همچنین اولین کسی بود که به تدوین تئوری موسیقی ایرانی پرداخت. از دهه ۱۳۵۰ خورشیدی، ردیف‌های استادانی مانند علی‌اکبرخان شهنازی، نورعلی‌خان برومند، سعید هرمزی، یوسف فروتن، عبدالله دوامی و محمود کریمی روی نوار کاست ضبط شده و تا امروز باقی مانده است.

نگاهی به فیلم «Les Misérables»

روایت ستمدیدگانِ پیروز

محمدعلی افتخاری

هرچند فیلم «بینوایان» را نمی‌توان به‌عنوان اقتباسی از بینوایان ویکتور هوگو در نظر گرفت؛ اما تلاش کارگردان برای طراحی روابط میان شخصیت‌های فیلمش بی‌شباهت به تصور سنتی ویکتور هوگو از جایگاه «ستمدیده و ستمگر» نیست؛ تصوری که حاصل غلبه نوعی احساس‌گرایی ادبی به موضوعی اجتماعی است که کاربردش را صرفا می‌توان در فراز و فرودهای تاریخ ادبیات و پیدایش نگرش‌های هنری متفاوت به «هنجارهای اجتماعی» و «هنجارگریزی‌های قهرمان» جست‌وجو کرد. لاج لی با ارائه تصویری غم‌انگیز از وضعیت حاشیه‌نشینان مونفرمی و محدودکردن پیرنگ به مبارزه‌ای هیجانی، در پی ارائه تصویری واقعی از مواجهه پلیس ستمگر و حاشیه‌نشین محروم و ستمدیده است؛ اما هرچند کارگردان در نزدیک‌شدن تماشاگر به این تصویر دردناک موفق عمل می‌کند، باید دید که آیا نگرش سینمایی لاج لی به زندگی عیسی و دوستانش و اشباع‌شدن روایت فیلم از لحنی هیجانی به‌عنوان گامی فراتر از «رسانه‌بودن» پذیرفتنی است؟ به بیانی دیگر حاصل تحقیق سینماگر درباره زندگی شخصیت‌های فیلمش تا چه اندازه قادر است بیان هنری فیلم را به نوعی واکنش مستقل تبدیل کند؟

سرگذشت شخصیت‌های جداافتاده فیلم «بینوایان» که در جبهه مقابل نیروی پلیس برای دفاع از حقوق اولیه شهروندی دست‌وپا می‌زنند، درست مثل کاتالیزوری عمل می‌کند که به‌راحتی می‌تواند فعالیت گروه‌های مختلف و کنشگران اجتماعی و سیاسی در مواجهه با قصه «در جست‌وجوی عدالت» را به چالش بکشد.

بدیهی است که درباره عملکرد لاج لی به‌عنوان کنشگر سینمایی، رسانه (هر آنچه در روابط مدرن امروز نقش پیام‌رسان و تولید اجزای بنیادین حاشیه فکری پیرامون وقایع اجتماعی و سیاسی را برعهده دارد) به‌عنوان همراه همیشگی سینماگران در واکنش به موضوعات اجتماعی نقش بسیار مهمی را ایفا می‌کند. درباره نوع حضور شخصیت‌های فیلم بینوایان در روایت فیلم، این رسانه است که ضوابط اخلاقی را (مبتنی بر همان سازوکار مدیریتی) تعیین می‌کند؛ بنابراین از نگاه رسانه هرگونه تخطی از این ضوابط با تعاریفی مانند خشونت، ناسازگاری مدنی، آشوبگری و... همراه خواهد بود. جهان داستان، مضمون و دیگر عناصر روایی در پیرنگ فیلم «بینوایان» درست بر مبنای چنین تعاریفی شکل می‌گیرند.

ورود استفان رویز به شهر مونفرمی به‌عنوان غریبه‌ای تازه‌وارد و همراهی او با کریس و گوادا او را در موقعیت یک پلیس ناظر قرار می‌دهد. به‌تدریج رفتار شخصیت کریس و تندروی‌های ناعادلانه‌اش، استفان را به‌عنوان جایگزینی عادل و خیرخواه به تماشاگر معرفی می‌کند. اینجاست که لاج لی برای نجات عیسای هنجارگریز همراه دلسوزی را پیشنهاد می‌کند. لاج لی در طراحی میزانسن صحنه پایانی فیلم که عیسی با تفنگ فشفشه‌ای بالای راه‌پله ایستاده و مأموران پلیس را هدف قرار داده است، استفان را به نیرویی آماده و مظلوم تبدیل می‌کند. هرچند در ظاهر حضور عیسی به‌عنوان مبارزی شجاع در برابر پلیس تصویری متفاوت ارائه می‌دهد؛ اما قدرتی که لاج لی در این صحنه به عیسی می‌دهد، همان تصویر غیرواقعی و احساس‌زده‌ای است که عملکرد لاج لی و رسانه را در یک راستا قرار می‌دهد؛ چراکه اولا تماشاگر در مواجهه با این لحظه از سرگذشت جداافتادگان اجتماعی شهر مونفرمی ابتدا باید نقشه طراحی‌شده توسط لاج لی را پذیرفته باشد و سپس با تصویری از انتقام شکوهمند ستمدیدگان روبه‌رو شود و این نقشه همان پیرنگی است که با قراردادن کریس به‌عنوان نیروی پلیس ظالم در کنار استفان به‌عنوان تازه‌واردی دانا بستر هیجانی فیلم را مهیا کند. ثانیا با توجه به آنچه از زندگی واقعی حاشیه‌نشینان مونفرمی می‌دانیم، تماشای این صحنه سینمازده، تنها قادر است لحظه‌ای آرمانی و دست‌نیافتنی را برای ستمدیدگان شهری تداعی کند. در واقع نوع واکنش لاج لی به محرومیت ابدی حاشیه‌نشینان، برآمده از واکنشی است که بستر آن را پلتفرم نوینی به نام رسانه، فراهم کرده و در واقع نگاه سینمایی لاج لی به مبارزه عیسی و نیروهای پلیس در نسبت جدایی‌ناپذیری با مفاهیم ساخته‌شده توسط رسانه قرار دارد (این مفاهیم به‌راحتی در تعیین جایگاه اجتماعی افراد تأثیر می‌گذارند و به شکلی ناپیدا همه ناهنجاری‌های اجتماعی را به جداافتادگان نسبت می‌دهند.

در توضیح این امر می‌توان به نگاه ژورنالیستی برنامه‌های تلویزیونی برای تحلیل وضعیت کودکان کار نگاهی انداخت. گزارشگر، علت حضور کودکان در خیابان را فشار خانواده و سودجویی پدری طمع‌کار می‌داند و یکی از مدیران شهری، تحلیل گزارشگر را با هشدار درباره کمک‌رسانی به دست‌فروشان خیابانی به پایان می‌رساند)؛ بنابراین با درنظرگرفتن تأثیر غیرمستقیم کارگردان از حواشی فکری ژورنالیستی، دور از تصور نیست که دشواری‌های زندگی حاشیه‌نشینان فیلم «بینوایان» در کنش‌هایی هیجانی و قهرمان‌پرور ارائه شوند و طبیعی است که حاصل فرایند سینمایی‌شدن قصه دردناک «قهر عدالت با حاشیه‌نشینان»، لحن انتقادی کارگردان را به کارت‌پستالی چشمگیر تبدیل کند که تنها قابلیت یادآوری یک واقعه تاریخی را داشته باشد.

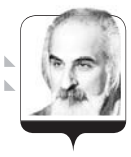
به‌هرحال با وجود اینکه طراحی هنری فیلم «بینوایان» و به‌ویژه استفاده از شیوه‌های مستندنگاری، تلاش دارد تصویری واقعی و دور از کلیشه‌های رایج ژورنالیستی را برای تماشاگر امروز ارائه دهد و دراین‌میان شاید قرار است لاج لی به‌عنوان هنرمندی معترض برچسب «آینه تمام‌نمای جامعه بودن» را به فیلمش الصاق کند؛ اما در بازخوانی رسانه‌ای لاج لی، به‌هیچ‌وجه نشانی از نگاه سینماگری حساس و کنشگری اجتماعی پیدا نیست. استفان و کریس هر دو در یک موضع امنیتی قرار داشته و وظیفه دارند در مقابل هرگونه بی‌نظمی از نیروی بازدارنده «پلیس‌بودن» کمال استفاده را ببرند.

در صحنه پایانی سکانس پیداکردن دزد توله‌شیر، آرامش و عقل‌مداری استفان است که صلاح را متقاعد می‌کند تا دست از دشمنی و کینه‌توزی بردارد. به طور کلی حضور او در فیلم، ضرورتی غیر از صلاحیت‌بخشیدن به مأموری آگاه و خوش‌قلب ندارد. حال نکته اینجاست که اگر در پیرنگ فیلم «بینوایان» نیروی پلیس به‌عنوان فرشته نجات در نظر گرفته می‌شود، پس نقل قول پایان فیلم (ویکتور هوگو: «...گیاه بد یا انسان بد نداریم. تنها زارع بد داریم») که نگاه تماشاگر را متوجه یک نیروی پرورش‌دهنده ستمگر می‌کند، در تناقض با جایگاهی است که لاج لی برای استفان در نظر می‌گیرد.

به‌هرترتیب حاصل این نگرش که همسویی با خوانش رسانه از مشکلات اجتماعی را نشان می‌دهد، تنها قادر است چرخه بازتولید شخصیت‌های تماشایی و نمایشی را هموار کند. همان نگرش کلیشه‌ای رایج در برخی آثار هنری که همواره ستمدیدگان به «مجرم هنجارگریز پیروز» و ستمگران به «نیروی قانون‌مند؛ اما شکست‌خورده» تبدیل می‌شوند. بدیهی است که دراین‌میان مفاهیم انتزاعی مثل «عدالت‌خواهی» به اشعاری رؤیاگونه بدل می‌شوند. چنان‌که تجربه زیستن در جوامع امروزی به ستمدیدگان سراسر دنیا آموخته است که رسیدن به عدالت، تلاشی بیهوده مانند دست‌وپازدن در دریایی بی‌انتهاست.

نگاه

تامی ۱۲۷ و درخت توت شرابی کوچه صدیق



علیرضا کریمی‌صارمی
عکاس و مدرس دانشگاه علم و صنعت ایران

• از سال‌های دور، درختی کهن‌سال در کوچه صدیق، سایه‌سار بازی بچه‌ها بود. همه ما، زیر سایه آن درخت بازی کرده‌ایم. چه رؤیاها و تصورات عکاسانه‌ای که داشته‌ایم و چه سخن‌ها که از آرزوهای‌مان گفته‌ایم. درخت کهن‌سال، مانند مادری مهربان، سایه خود را بر ما می‌گسترانید و همواره ما را از گرمای آفتاب تابستان محافظت می‌کرد و تلألو نور خورشید از لابه‌لای شاخه‌ها و برگ‌های او فضایی خیال‌انگیز و رمانتیک را ایجاد می‌کرد. خرداد که می‌شد، همه ما رنگی می‌شدیم؛ یعنی دست و صورت و لباس‌های‌مان رنگ ارغوانی می‌گرفت و من با دوربین عکاسی‌ام، تامی ۱۲۷ و دنیایی از خیال و تصویر، به همراه همه بچه‌های کوچه صدیق، میهمان درخت توت شرابی بودیم. البته فقط ما نبودیم، گنجشکان محله ما هم بی‌نصیب نبودند، آنها با خود میهمان هم می‌آوردند، چلچله‌ها بودند و مرغان عشق. هر صبح زود، قبل از اینکه من و دوستانم به زیر درخت بنشینیم و خیال‌پردازی روزانه خود را آغاز کنیم و آنها ژست بگیرند و من از آنها عکس، گنجشکان سحرخیز آمده، هم‌سرایی سپیده‌دم خود را آغاز و نوک و پاهای خود را با توت شرابی، قرمز می‌کردند، آخر می‌خواستند مثل مرغان عشق، زیبا و رنگین باشند. حتما سخن‌ها با هم داشتند؛ چون صدای جیک‌جیک مستانه آنها سخن از بی‌قراری داشت و حدیثی بود از سرّ درون و ما بی‌خبر

از اندیشه آنها. شاید به دنبال یار بودند و شاید به دنبال دیار. طنازی‌ها داشتند با هم در سحرگاهِ کوچه صدیق. البته در طول سال این‌گونه نبودند. فصل توت شرابی که می‌شد و همنشینی با مرغان عشق، آنها نیز دگرگون می‌شدند، جست‌وخیزهای عجیبی داشتند، انگار در تدارک جشن و سروری مهرانگیز بودند. عصرها هم که می‌شد، میهمانان دیگری داشت این درخت توت شرابی. شیرین، دختر همسایه بغلی ما که با فرهاد، پسرِ یکی دیگر از همسایه‌ها تازه نامزد کرده بود، یواشکی می‌آمدند زیر درخت توت شرابی و با هم می‌خندیدند. البته فرهاد توت هم می‌چید، این نبود که فقط بخندند. شیرین هم مثل گنجشکانِ کوچه صدیق، توت شرابی دوست داشت؛ اما او توت نمی‌چید؛ چون می‌ترسید سرخی رنگ توت روی انگشتانش بماند و بعد برای خانواده سؤال‌برانگیز شود. فرهاد توت می‌چید و با شادمانی در دهان او می‌گذاشت و هر دو با هم از ته دل می‌خندیدند. مثل فیلم سینمایی بود، ما هم که یواشکی آنها را می‌پاییدیم، می‌خندیدیم و البته به کسی چیزی نمی‌گفتیم. روزگار خوشی بود، این درخت برای اهالی محل بسیار قابل احترام بود. فکر می‌کنم همه با این درخت توت خاطره‌ها داشتند. آنها معتقد بودند که کسی حق ندارد شاخه‌ای از آن را بشکند؛ زیرا درخت توت نظرکرده است و گناه دارد. شاید این حرف‌ها برای حمایت از محیط زیست و حفظ درختان بود؛ ولی واقعیتش این بود که توت‌های درشت و شیرینی داشت و از همه مهم‌تر هزاران خاطره برای اهالی محل. عاشقی روی تنه درخت نوشته بود:

«ف، عزیزم
تا جهان باشد نخواهم در جهان هجران عشق
عاشقم بر عشق و هرگز نشکنم پیمان عشق.

آمدم ولی نیامدی، توت‌ها دارند تمام می‌شوند. به قربانت. ایرج» و برای تأکید بر عشق آتشینش، قلبی تیرخورده را کشیده و با توت، شرابی‌رنگش کرده بود، واقعا ذهن خلاقی داشت. بسیاری نوشته بودند از این‌گونه سخن‌ها... جالب است که در آن زمان اکثر این ارتباطات عاشقانه، به ازدواج ختم می‌شد و چند ماه بعد همیشه بعد از ماه محرم و صفر در محله ما عروسی بود. دوباره بچه‌های آنها زیر درخت توت شرابی بازی می‌کردند و این سیر همچنان تا سال‌ها ادامه داشت؛ تا اینکه طرح ساماندهی بافت فرسوده شهر آغاز شد و خانه‌های قدیمی و باصفا تخریب شدند و جای‌شان برج‌هایی جدید و عاری از احساس، سر به فلک کشید. ساختمان‌های جدید عقب‌نشینی کردند و درخت کهن‌سالِ کوچه صدیق، ناگهان خود را یکه و تنها در وسط کوچه‌ای عریض یافت. پس از مدتی آن یار دیرینه عشق‌باز را مزاحم تردد ماشین‌ها تشخیص دادند و کمر به قتل او بستند، شبانه آمدند و بریدند و بردند. از آن زمان تا به امروز دیگر کسی در کوچه صدیق جیک‌جیک گنجشکان عاشق را نشنیده و دستان و لبان بچه‌ها، با توت شرابی رنگین نشده. شاید نوای خوش تار و سه‌تار پیچیده در شهر، آوای عاشقانه همان کهن‌درخت کوچه صدیق باشد که تن خسته و قطعه‌قطعه‌شده او، همچنان دل می‌دهد به دلشدگان و هر زخمه بر تارهای آن سه‌تارها، نوای عاشقانه‌ای است، طنین‌افکن از سال‌های عاشقیِ درخت کهن‌سالِ کوچه صدیق، برای بچه‌ها، گنجشک‌ها و عاشقان، کوچه‌ای که دیگر امروز نامش صدیق نیست.