توتم

ماهنامه
ادبی هنری اجتماعی مستقل

ویژه نامه‌ی

مقاومت

- یادداشت تحلیلی بر کتاب مقاومت در برابر نظریه از پل دومان
- آیا تنها توفان کودکان ناهمگون می‌زاید؟
  یادداشتی بر فیلم دخترِ با سوزن به کارگردانی مگنوس وان هورن
- مقاومت و عرصه‌های تجلی آن
- مقاومت : رمز بقا و نیل به آزادی درمغاک هستی
- دیالکتیک کلمه با ساز و آواز
  جستاری پیرامون تصنیف لری موتوچی یا دایه دایه .
- نقد؛ یک حق عمومی، نه امتیازی خاص
- ناگزیری بیان در ادبیات
- چکیدهٔ محتوای کتاب جریان شناسی شعر معاصر؛ شعر زبان، شعر پسازبان (۱۳۷۰- ۱۴۰۳)
- ماشینی شدن انسان ها در البوم حیوانات پینک فلوید
  از منظر دلوز و گاتاری در قرن بیست و یکم
- تفرّد و گریز از همرنگی

۲۸

ماهنامه ادبی هنری اجتماعی مستقل توتم
سال چهارم , اسفند ۱۴۰۳

توتم

ماهنامه
ادبی هنری اجتماعی مستقل

۲۸

مدیر مسئول :مهدی طاهری

سردبیر و صاحب امتیاز : رویا مولاخواه

مدیران اجرایی مجله : سولماز نصرابادی . مهدی فولادوند

بخش اجتماعی و فلسفه : دکتر ایمان نمدیان پور . محمد جانبازان

دبیر بخش کودک و نوجوان : سولماز نصرابادی

دستیاران رسانه ای : کیمیا جافریان . زینب ساعدی

دبیر بخش شعر : سیمین بابائی

ادبیات داستانی : شیما سلطانی زاده . سارا محمدی نوترکی . دکتر مجتبی تجلی

دبیر بخش نقد شعر : دکتر وسعت الله کاظمیان دهکردی

پژوهش هنر : محمدهادی دانش

گروه آرت بال(هنردرمانی) : شقایق بالندری ، دکتر الناز زاهد

دبیر بخش هنر سینما : امیر حسین تیکنی

ویراستاران : مریم هندو زاده . شبنم شمسواری

سر ویراستار و نمونه خوان : آناهیتا صادقی

صفحه آرا و طراح جلد : گلبرگ تجلی

طراح پوستر و گرافیست : گروه اندریمان

اسامی همیاران بیست و هشتمین شماره

دکتر رویا مولاخواه/ دکتر ایمان نمدیان‌پور /سولماز نصرآبادی/ سیمین بابائی/ آناهیتا صادقی/ مریم هندوزاده/ شبنم شمسواری/ دکتر سعید جهان‌پولاد/ دکتر عباس شکری/ بهمن عباس‌زاده/ مرتضی منادی/ ارسلان حدیدی/ فرشید شیروانی/ میثم موسوی/ یلدا یوسفی/ سپیده داداش‌زاده/ محمدرضا قائمی/ امیرحسین تیکنی/ آرش تهرانی/ حسین فاضلی/ دکتر نصرت‌الله مسعودی/ روح‌اله رویین/ شهناز شهبازی/ رامین کاوه/ اصغر شکری‌زاده/ فریده سعیدی/ سارا محمدی نوترکی/ دکتر فرخ لطیف‌نژاد/ امیرهوشنگ گراوند/ نصرالله نیکفر/ هایده حسینی/ ماهی ایمانی/ محمدرضا لاهیجی/ حسن فرخی/ پروانه وثوقی/ سیروس امیری زنگنه/ زیزی آهنگ/ مریم فاتحی/ فریده آقاسی‌پور/ وحید رضایی/ زلیخا احمدی/ حسین سلیمان‌پناه/ ژاله زارعی

عکس جلد
Gibus Bordeaux

فهرست

بیست و هشتمین شمارهٔ مجلهٔ ادبی‌هنری اجتماعی مستقل توتم ویژهٔ «مقاومت»

۴ **سخن سردبیر** رویا مولاخواه

اندیشه و فلسفه

۶ تفرّد و گریز از سلطه سولماز نصرآبادی
۸ تأملی بر مفهوم وجدان؛ با تکیه بر آراء دلوز دکتر ایمان نمدیان‌پور
۱۱ مقاومت در برابر نظریه پل دومان
یادداشت تحلیلی بر کتاب مقاومت در برابر نظریه از پل دو مان دکتر سعید جهان‌پولاد
۱۹ مقاومت، رمز بقا و نیل به آزادی در مغاک هستی دکتر عباس شکری
۲۳ مقاومت و عرصه‌های تجلّی آن بهمن عباس‌زاده
۲۶ خشونتِ پنهان مرتضی منادی (عضو هیئت‌علمی دانشگاه الزهرا)
۲۹ ناگزیری بیان در ادبیات ارسلان حدیدی
۳۱ نقد؛ حقی همگانی نه امتیازی ویژه فرشید شیروانی
۳۳ چالش شیفتگان کتاب میثم موسوی
۳۵ جهان تصویر خیال است یلدا یوسفی

هنر

۳۷ دیالکتیک کلمه با ساز و آواز؛ جستاری پیرامون تصنیف لری موتوچی یا دایه‌دایه فاطمه دریکوند

هنر سینما

۳۹ بازنمایی نظاره‌گری در فلسفهٔ دلوز با نگاهی به سینمای مدرن یلدا یوسفی
۴۱ ماشینی شدن انسان‌ها در آلبوم حیوانات پینک فلوید از منظر دلوز و گاتاری در قرن بیست‌ویکم محمدرضا قائمی
۴۳ آیا تنها توفان کودکان ناهمگون می‌زاید؟
یادداشتی بر فیلم دختری با سوزن به کارگردانی مگنوس وان هورن امیرحسین تیکنی

ادبیات کودک و نوجوان

۴۶ پنبه و پلی‌استر (مناسب برای کودکان و بیماران قلبی) آرش تهرانی

ادبیات داستانی

۴۹ یادداشتی بر کتاب به‌اتفاق اسماعیل شاهرودی نوشتهٔ حسین فاضلی رویا مولاخواه
۵۱ نقد مجموعهٔ بوی پیراهنت را پست نکردی؛ اثری از دکتر نصرت‌اله مسعودی روح‌اله رویین
۵۷ بررسی داستان «بهار آبی کاتماندو»، اثر شهرنوش پارسی‌پور شهناز شهبازی

داستان

۵۹ که چون غرق است در بی‌چون رامین کاوه
۶۲ بیانات شبانه‌ی حکیم اصغر شکری‌زاده
۶۶ داستان مترو طرشت فریده سعیدی
۶۹ داستان سرباز سارا محمدی‌نوترکی

شعر و ادب

۷۱ چکیدهٔ محتوای کتاب جریان‌شناسی شعر معاصر؛ شعر زبان، شعر پسازبان (۱۳۷۰- ۱۴۰۳)
دکتر فرخ لطیف‌نژاد
۷۳ معرفی شاعر: امیرهوشنگ گراوند شهناز شهبازی

۷۶ اشعار به کوشش سیمین بابائی

۱. نصرالله نیکفر
۲. هایده حسینی
۳. نصرت‌الله مسعودی
۴. ماهی ایمانی
۵. محمدرضا لاهیجی
۶. حسن فرخی
۷. پروانه وثوقی
۸. سیروس امیری زنگنه
۹. زیزی آهنگ
۱۰. مریم فاتحی
۱۱. فریده آقاسی‌پور
۱۲. وحید رضایی
۱۳. زلیخا احمدی
۱۴.حسین سلیمان پناه
۱۵.ژاله زارعی

سخن سردبیر

رویا مولاخواه

ما بردگانیم، محروم از تمام حقوق ممکن، برهنه در برابر هر اهانت، محکوم به مرگی مسلّم. امّا هنوز یک چیز داریم و باید با تمام قوا آن یک چیز را حفظ کنیم؛ چراکه آخرین دارایی ماست: مقاومت در برابر وادادگی.

پس باید حتماً حتی اگر شده بدون صابون و در آن آب کثیف، صورتمان را بشوییم و آن را با ژاکتمان خشک کنیم. باید کفش هایمان را واکس بزنیم، نه ازاین‌رو که قواعد اردوگاه ایجاب می‌کند؛ بلکه صرفاً به‌سبب بزرگی و برازندگی. باید شق‌ورق راه برویم نه پاکِشان، نه برای ادای احترام به نظم پروسی، که برای زنده ماندن یا به‌عبارت بهتر برای آغاز نکردن مرگ.

از کتاب اگر این نیز انسان است، پریمو لوی

مقاومت، به‌عنوان مفهومی یا حتی گفتمان در عرصه‌های مختلف زندگی انسان‌ها مورد توجه قرار گرفته است. در سطح اجتماعی، مقاومت به عمل یا فرایند مبارزه با ظلم، نابرابری، در مقابل سیستم‌های اجتماعی حاکم اشاره دارد. این مقاومت می‌تواند به شکل‌های گوناگونی بروز کند؛ ازجمله: اعتراضات، نافرمانی مدنی و جنبش‌های اجتماعی. در جوامع مختلف، افرادی که در برابر ناعدالتی ها ایستادگی می‌کنند، می‌توانند نقش‌های مهمی در تغییرات اجتماعی ایفا کنند.

اما در سطح تئوریک، مقاومت مفهومی پیچیده‌تر و انتزاعی دارد که به بررسی ماهیت اراده انسانی و قدرت های بیرونی می‌پردازد و به این پرسش‌ها پاسخ می‌دهد: آیا انسان‌ها به‌طور ذاتی قادر به مقاومت در برابر سرنوشت یا فشارهای اجتماعی هستند؟

آیا مقاومت همیشه برای برقراری عدالت مفید است یا گاهی باعث ایجاد بحران می‌شود؟

از منظر فوکو مقاومت مفهومی پیچیده و چندبعدی دارد. فوکو به‌ویژه به قدرت‌های اجتماعی و ساختارهای حکومتی توجه دارد و می‌گوید که فرد نه‌تنها در برابر ظلم های آشکار بلکه در برابر قدرت‌های ناپیدا و سیستم‌های اجتماعی‌سیاسی نیز می‌تواند مقاوم باشد. او معتقد است که این قدرت‌ها به‌طور دائم فرد را تحت کنترل دارند و مقاومت در برابر این قدرت‌ها نه‌تنها در حوزه‌های بیرونی بلکه در داخل ذهن و بدن انسان نیز می‌تواند شکل بگیرد. در این نگاه آنچه ارزش‌گذاری می‌شود و قابل‌تبیین است، میزان تأثر هر فرد برای کنش‌ورزی و ایجاد مقاومت در برابر قدرت است.

در تئوری فوکو، مقاومت نه‌تنها به‌معنای ایستادگی در برابر ستم‌های آشکار است؛ بلکه به‌عنوان مبارزه‌ای پیچیده‌تر در برابر گفتمان‌ها، نهادها و نیروهای ناپیدا که افراد را به‌نفع نظم موجود تحت فشار قرار می‌دهند، نیز مطرح است؛ به همین دلیل مفهوم مقاومت فوکو از یک‌سو با اعتراض و نافرمانی مدنی هم‌خوانی دارد؛ اما ازسویِ دیگر فراتر از این هاست و در حوزه‌هایی چون زبان، بدن و رفتارهای روزمره نیز رخ می‌دهد.

این نگاه به مقاومت از یک زاویهٔ اجتماعی و مسئولیت پذیری خطیر به ما به‌عنوان کنش‌ورز یا حتی شهروند یادآوری می‌کند که مقاومت در برابر ظلم ممکن است حتی در کوچک‌ترین اقدامات فردی و روزمره بروز یابد؛ مانند شستن صورت و واکس زدن کفش‌ها آن‌چنان‌که در نوشتهٔ پریمو لوی در آشویتس از آن یاد شده است؛ درحقیقت این نوع مقاومت در برابر سرنوشت و وضعیت‌های سخت و هولناک به‌نوعی حفظ کرامت انسانی و نشانه‌ای از مقاومت در برابر سرنوشت و فشارهای اجتماعی است.

ما مقاومت را برای تداوم و بقا برای پایداری و زندگی نیاز داریم.

مجله توتم با پرابلیمازه کردن گفتمان‌ها سعی در نشانه‌مند کردن مسئله‌هایی دارد که از منظر اجتماعی برای مای کنش‌ورز دغدغه محسوب می‌شود. ما مصریم تا در تعابیر کنش‌ورزانهٔ خودمان مقاومت را در برابر سرکوب‌ها در حوزهٔ بیان ابراز و پایداری کنیم.

لذا از مهم‌ترین راه‌های مقاومت، نگه‌داشتن کرامت انسانی در برابر فشارهای اجتماعی و سیاسی است. این به‌معنای نوشتن با صداقت و بدون ترس از مخالفت‌ها، سانسورها، فیلترها و قضاوت‌هاست.

ما باید به‌یاد داشته باشیم که هر نوشته می‌تواند صدای کسانی باشد که به‌دلیل شرایط اجتماعی یا سیاسی قادر به بیان خود نیستند. و استفاده از زبان می‌تواند به‌عنوان ابزاری برای مقاومت باشد، همان‌طور که فوکو اشاره می کند؛ پس نویسنده با نوشتن در برابر میل قدرت، می‌تواند با ابزار زبان، متن را شبیه ماشه در اختیار خواننده قرار دهد.

یکی از بزرگ‌ترین خطراتی که جوامع و تاریخ با آن روبه‌رو هستند، فراموشی است. ما به‌عنوان فعالان ادبی می‌توانیم با نوشتن از تاریخ‌ها، خاطرات و تجربیات فراموش‌شده، به حفظ یاد و تاریخ مقاومت کنیم؛ برای مثال: نوشتن دربارهٔ وقایع تاریخی که تحت فشار حکومت‌ها یا نظام‌های حاکم از آن‌ها چشم‌پوشی شده است، نوعی مقاومت است.

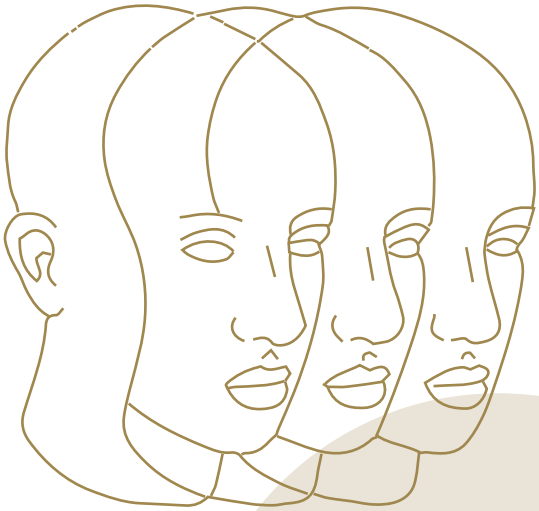
از دیدگاه دلوز، مقاومت نه‌تنها در برابر ظلم و سرکوب بلکه در برابر هرگونه سیستم ثابت و محدودکننده‌ای که می‌تواند در فرد یا جامعه ایجاد شود، ممکن است.

دلوز و گتاری در کتاب هزار فلات، بحث بسیار مهمی دربارهٔ فضاهای بی‌ثبات و جریان‌های بی‌مرز مطرح می‌کنند. از نظر آن‌ها، قدرت به‌طور معمول به‌صورت لایه‌های متراکم و هژمونیک در اجتماع عمل می‌کند؛ اما مقاومت باید در فضاهای باز در مرزهای متفاوت و در «دگرگونی»ها به‌وجود آید. نویسنده‌ای که در پی مقاومت است، می‌تواند در فضای جدیدی (هم از نظر فکری، هم از نظر اجتماعی) از ترکیب‌ها و بازسازی‌های جدیدی استفاده کند که در برابر «قدرت» ایستادگی کند.

دلوز معتقد است که مقاومت، برخلاف روش‌های متداول، باید مولد باشد، نه صرفاً تخریب‌کننده. این به این معناست که به‌جای اینکه مقاومت تنها در برابر چیزی عمل کند، باید چیزی جدید و متفاوت تولید کند؛ برای مثال: نویسنده‌ای که در پی مقاومت است، باید جریانی نو در زبان و تفکر تولید کند که به‌نوعی تفاوت‌های جدید و فضایی آزاد را به جامعه معرفی کند. خلق آثاری نوین که از بستری تازه به بیان آزادی منجر شود، استدلالی موجه از مفهوم مقاومت است.

گفتمان مقاومت از هر منظری جسته شود ازآنجاکه سبب تقویت پایداری و توان تن جمعی می‌شود حائز اهمیت و توجه است و نه‌تنها عوامل بیرونی و قدرت، فرد را در تعینی چاره‌جو برای رهایی و آزادی به چالش می‌کشد، بلکه این میل به قدرت است که فرد را با انفعالات لذتناک سمت خود نگاه می‌دارد.

مقاومت واقعی به‌گفتهٔ اسپینوزا، در تغییرات درونی، شناخت دقیق و تقویت قدرت عقلانی و خودآگاهی نهفته است؛ به این‌ترتیب، مقاومت در برابر نیروهای بیرونی، بر اساس تغییرات درونی و فهم صحیح از قدرت و آزادی فرد شکل می‌گیرد.



تفرد و گریز از همرنگی

سولماز نصرآبادی

شاید حق با یدالله رؤیایی باشد که همهٔ حرف‌ها بر سر گفتن حرفی است که از گفتن آن عاجزیم. حرفی که نهان ما را درعین‌حال که عاجزیم قادر به تداوم می‌کند قادر به نیل برای ادامه دادن راهی که شمیم رهایی از مغاک را می‌دهد. شمیم مبارزه برای به‌دست آوردن آنچه در بندبند وجود پنهان است. یک چیز غریب که می‌تواند دنیا را درعین‌حال که لبریز از اغتشاش است به مأمنی بدل کند برای زیستی معتدل و قدرتمند. انسان به‌عنوان دازاینی که می‌داند سرانجام نقطه پایانی دارد (تعین زمانی) و به تعبیر هایدگر؛ «مرگ شیوه‌ای از بودن که دازاین به‌محض اینکه هستی یافت، آن را بر دوش می‌کشد. همین‌که انسانی زاده شد، چندان‌که بی‌درنگ بمیرد، پیر است.» ناگزیر است برخورداری از دو عنصر «خودمختاری»، تفرّد و گریز از سلطه آدم و خودداری از همرنگی با جماعت و دیگری بزرگ و «تمرکز» _قدرت انتخاب و جهت‌بخشی در کشف میرندگی _ را در خود قوت ببخشد. خودمختاری و تمرکزی که او را توانا می‌سازد به‌عنوان هستنده‌ای متناهی، قائم به ثمربخشی و زیست گردد؛ هستنده‌ای که با آگاهی از اتمام خود، زندگی را پس نمی‌زند و از حرکت بازنمی‌ایستد و این همانا تعبیری است از مقاومت. رسیدن به ارتباطی درونی با در جهان بودن دازاین. دستاوردی، مختص دازاین و مواجهه او با امکان هستی آن‌طور که آگامبن دربارهٔ معاصر بودن منعقد می‌کند و معتقد است شاعر به‌مثابهٔ معاصر باید چشم به زمانه‌اش بدوزد برای اینکه نه‌تنها نور بلکه تاریکی را ببیند و قلمش را در ظلماتِ اکنون فروکند.

مقاومت، نادژدا تولوکونیکوای ۲۴ ساله است که از اعماق سلول خود در زندان موردوویای سیبری با فیلسوف درون خود (ژیژک) مکاتبه می‌کند و در تاریکی به نشو و نمای خود، صحه می‌گذارد تا روزی که دریچه را بگشاید.

ای‌بسا مقاومت در نگاه نخست، لکه‌ای باشد بی‌شکل و فاقد چهره ولی به‌تعبیر «لاکان» از اثر هانس هولبایین در نقاشی سفرا، لکه، با تغییر زاویه دید، کم‌کم شکلی از جمجمه را افشا می‌کند.

مقاومت، فاش شدن آن جمجمه است که من، تو، او در انبوه لکه‌هایی از روزمرگی و مصائب، زنده‌به‌گور کرده‌ایم. مقاومت «آرمانی مشترک» است که انسان را از مختصات چشم بستن به زنده‌به‌گوری و عجز، می‌تواند برهاند تا این گزاره دست‌به‌دست و دهان‌به‌دهان نشود که کارازکار گذشته است. تجدید قوا زیر سایهٔ مقاومت، جان هستی را معماری می‌کند، صیقل می‌دهد.

آن که بسنده می‌کند به روالی متورم از پذیرش محض و کرنش‌هایی از فرط انفعال، زیستنده‌ای تهی‌دست است که طعم شگرف مقاومت را از موضع قدرت و نه ضعف، نچشیده، مقاومت نمی‌کند. به‌خاطر اینکه انتخاب کرده تا مقاومت کند و از شفیره ترس برهد مقاومت می‌کند؛ زیرا مجبور است مقاومت کند و انتخاب دیگری ندارد و نه با رویکرد به امر مقاومت و رویکردی سویه‌مند بلکه ارتزاق عمر برای رسیدن به انتهایی محتوم.

برای نیل به مقاومت و فراجستن از تهی‌دستی، مرتبتی با نام پرسش از خود، سوژه را به خود فرامی‌خواند تا درحالی که تابوت خویش را به‌دوش کشیده از خیره شدن به چشم های کمیاب زندگی و عزیمت به منظومهٔ تاب‌آوری و مقاومت شرم نکند، اجتناب نورزد از راه و شریطه‌ای تکین. او آغشته به طرح مسئله است و از به پرسش کشیدن نمی‌هراسد؛ زیرا می‌داند یگانه مسیر برای الحاق به نوری که به‌سمت ما جاری است درک فوریت مقاومت در لحظهٔ جاریِ اکنون است؛ زیرا ما در لحظه اکنون، عینیت و بدنمندی داریم و امکان هم‌جواری با خودمان را دارا هستیم. مقاومت، بازگشت به لحظهٔ اکنون است. به‌زعم آگامبن گرچه نه به تمامی ولی چنگ می‌زنیم به جانب آن و تلاش می‌کنیم محل قرار و دیدار نسل‌ها، شده به اضطرار، فراهم آید و کامیابی در لحظهٔ دیدار نسل‌ها با وجود تمام تناقض‌هایی که دارند میسر شود.

در پدیدهٔ مقاومت، کنار گذاشتن ضعف و بازسازی خود با درون‌مایه‌ای مبتنی‌بر اقتدار برای محقق شدن توانش روی می‌دهد؛ توانشی که می‌تواند وجهی از فعلیت یا نبود

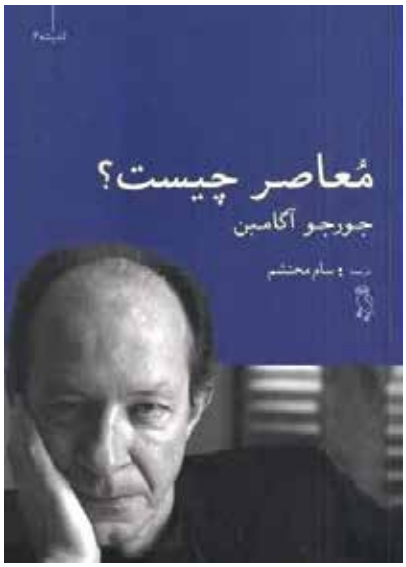
فعلیت را بر دوش بکشد؛ چه توانش نبودن نیز در اصل متعلق خود توانش است. با این رویکرد مقاومت دربرگیرندهٔ انجام دادن و انجام ندادن مبتنی‌بر دانش فکر کردن و احساس مبتنی‌بر حضور هستنده است.
شاید وجه تمایز انسان و ناانسان آستانه‌ای به‌نام مقاومت است. آگامبن استدلال می‌کند: «تسلیم‌شده‌ها جایی میان انسان و ناانسان قرار می‌گیرند.» وی رویکرد انسان «تسلیم‌شده» را در آستانه‌ای میان انسان و ناانسان ترسیم می‌کند. آنکه می‌خواهد پاس‌دار منزلت انسان باشد، لاجرم از این آستانه بایست تخطی کند و از وضعیت و فیگور تسلیم‌شده بیرون بزند.

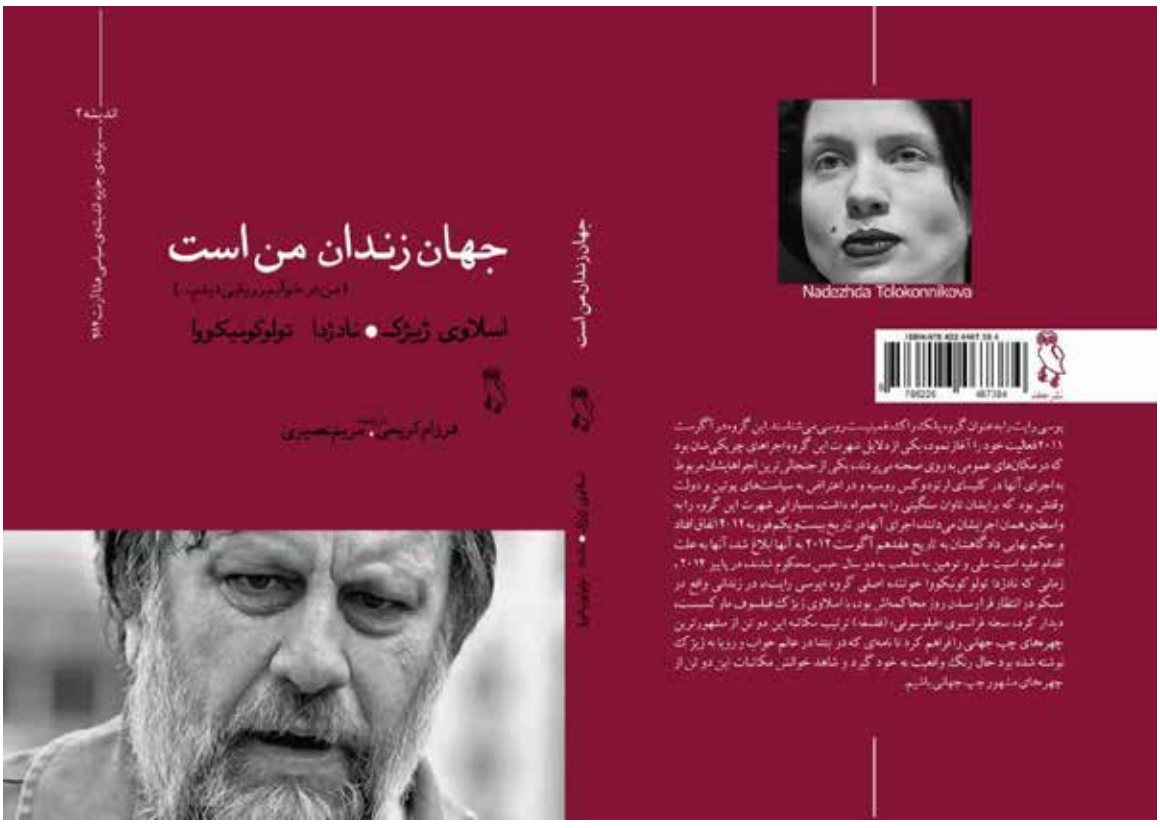
مقاومت احترام به اصالت وجود انسان و پذیرفتن مسئولیت زندگی است تا از تلاش برای دیدار با شادی دست نکشد و به تبعید به پروژهٔ هوموساکری تن درندهد؛ به‌عبارتی با مقاومت چرخهٔ سوءاستفاده از حیات انسان و فروپاشی او شقه‌شقه خواهد شد.

منابع:

۱. آگامبن، جورجو، معاصر کیست؟ ترجمهٔ سام محتشم.

۲. مکاتبه‌های ژیژک با پوسب رایت از کتاب جهان زندان من است، مکاتبات اسلاوی ژیژک و نادژدا تولوکونیکووا با ترجمه مشترک فرزام کریمی و مریم نصیری.





تأملی بر مفهوم وجدان؛ با تکیه بر آراء دلوز

ایمان نمدیان‌پور

از دکارت تا کانت در سنت فلسفی غرب، وجدان امری درونی و مستقل از ساختارهای اجتماعی تعریف می‌شد. گویا برای درک مفهوم ادراک، ما باید به درون فرد و مناسبات پیشینی سوژه رجوع می‌کردیم. دلوز و فوکو نشان داده‌اند که وجدان در مناسبات و روابط اجتماعی، اقتصادی و سیاسی ساخته می‌شود. پیش‌فرض دلوز برای فهم متفاوت از وجدان از این امر سرچشمه می‌گیرد که سوژه موجودی ثابت در تاریخ نیست و برساخت محصول نیروها و روابط درونی و بیرونی است. دلوز در کتاب هزار فلات نشان می‌دهد که وجدان انسان‌ها در گونه‌ای هم‌بودگی با نهادها، تکنولوژی‌ها و بدن‌ها ساخته می‌شود.

از این منظر دلوز به‌وساطت مفهوم میل، ایدهٔ وجدان را بسط می‌دهد. در نگاه او میل (desire) در برابر رویکرد روان کاوی فرویدی قرار می‌گیرد و ازاین‌حیث ، فقدان (lack) به حساب نمی‌آید؛ بلکه به‌مثابهٔ نیروی سازنده جمعی ادراک می‌شود. اساساً فقدان در گفتمان غالب در چارچوب آرای فرویدلکان در تاریخ اندیشه خوانده می‌شد؛ ولی برای دلوز میل نوعی (desiring– machines) یا ماشین تولید، قابل فهم است. میل فراتر از هر امری، نوعی نیرو است که واقعیت اجتماعی و مناسبات زندگی را می‌سازد. وجدان نیز در همین الگوواره محصول مناسبات ساختارهای تاریخی، اجتماعی و اقتصادی است. انسان در درون میل به خود و جهان، خود را سامان می‌دهد و آن را به‌شکل‌های متکثر می‌سازد. دلوز در ضدادیپ بیان می‌کند که میل زمانی امکان توقف دارد که نظام‌های اجتماعی کدگذاری یا ضدکدگذاری شوند. به طور مشخص او اعتقاد دارد نظام سرمایه‌داری، میل را به سمت تولید ارزش افزوده هدایت می‌کند و ازاین‌حیث نوعی وجدان مصرف‌گرا می‌آفریند.

نظام‌های کدگذاری همان مناسبات تولیدی‌اند که در زمانهٔ مدرن به‌واسطهٔ تسلط نوعی انگاره در زندگی ما، در جهان تبدیل به اندیشه‌ای غالب شده است. این اندیشه به تولید وجدان‌های جدید در قالب نظام سرمایه‌داری مشروعیت می‌بخشد؛

هرچند دلوز معتقد است وجدان در برابر کدگذاری‌های مسلط مقاومت می‌کند و تلاش می‌کند چارچوب‌های متفاوتی را ابداع کند. می‌شود گفت میل ازطریق شدن، و پیوند با سازه‌های جدید، نوع متفاوتی از وجدان را می‌سازد که این وجدان دقیقاً با گسستن از قالب‌های تاریخی تبدیل به رخدادی جدید خواهد شد.

مثلاً در جوامع سنتی یا فئودالی، میل و انرژی‌های جمعی در چارچوب قواعد، تابوها و ساختارهای تغییرناپذیر سازمان دهی می‌شوند. چنین قواعدی میل را از آن وجهی که مورد قبول ساختارها است تنظیم می‌کند. وجدان نیز دقیقاً برساخت همان جهان و مناسبات زیستی چنین جهانی شکل می‌گیرد. اگر جهان فئودالیزم نوعی کدگذاری را نهادینه کرده بود، جهان سرمایه‌داری با ضدکدگذاری، جهان جدیدی را بازکدگذاری می‌کند که در آن سنت ارباب‌رعیتی به سنت نظام مبتنی‌بر سود و سرمایه‌گذاری آزاد تبدیل می‌شود. در نظام سرمایه‌داری نیز میل سوژه‌ها به‌سمت انباشت سرمایه متمایل می‌شود.

این وجدان که ازسوی قدرت‌های غالب به‌عنوان مثال در برندسازی ساخته می‌شود تا بدن را در قالب آن چیزی که خود می‌خواهد بسازد. این قالب‌ها عموماً در جوامع سرمایه داری ازطریق تبلیغات و آموزش مصرف‌گرایی به‌هم پیوند می‌خورند؛ به زبانی دیگر می‌شود گفت، گفتمان‌ها وجدان را می‌سازند و اساساً هیچ وجدانی خارج از این روح جمعی متولد نمی‌شود؛ مثلاً در نظام‌های آموزشی نظام قدرت ازطریق آموزش، به ما مفهوم وطن‌پرستی را آموزش می‌دهد و وطن‌پرستی و ملیت به امری وجدانی تبدیل می‌شود.

دلوز با تمایز قرار دادن بین اخلاق (ethics) و اخلاقیات (morality) به مفهوم وجدان می‌پردازد. از نگاه او اخلاقیات همان قواعد و گفتارهای ازپیش‌تعیین‌شده در طول مناسبات تاریخ‌اند که تبدیل به امری متصلب و ثابت در رفتارهای انسان‌ها شده است. وجدان در معنای کلاسیک آن از چنین اخلاقی سرچشمه می‌گیرد؛ ولی دلوز به‌گونه‌ای دیگر مفهوم اخلاق را ادراک می‌کند

او با نگاه به مقولهٔ اخلاق (ethics) از مفهوم خلق فعالانهٔ شیوه‌های زندگی سخن می‌گوید. این طرح مسئله، به خود زندگی و مناسبات آن آمیخته است. اخلاق ازطریق تجربهٔ زیسته و تعامل با دیگران ساخته می‌شود؛ ازاین‌حیث وجدان نیز نه تابع قواعد متصلب و ازپیش‌تعیین‌یافته است؛ بلکه محصول آزمون و خطاها در مواجه با واقعیت‌های مادی تاریخ است.

دلوز برای بسط ایدهٔ وجدان، مفهومی را ابداع می‌کند به‌نام (body without organs) بدن بدون اندام. او با طرح این ایده تلاش دارد وجدان را از قالب ازپیش‌تعیین‌شده نجات دهد. به گمان او وجدان، در بدن بدون اندام تبدیل به زندانی می‌شود. طبقه، جنسیت و ملیت از گونه‌های‌اند که سوژه را در انقیاد ساختارهای خود به بند کشیده‌اند؛ مثلاً هنگامی‌که بدن از قید قالب‌های تعریف‌شده رها می‌شود؛ مثلاً در جنبش‌های ضدنژادپرستی، به امری تکین و نو تبدیل می‌شود و نوعی آفرینش جدید و معنای تازه می‌آفرینند. دلوز در هزار فلات می‌گوید: «بدون ارگان جایی است که قدرت سازمان‌دهنده از بین می‌رود، اینجاست که وجدان کاذب (اخلاقیات پدرسالارانه) فرومی‌ریزد و وجدان جدیدی متولد می‌شود.»

می‌شود گفت میل در این حالت وجدان را از قید اخلاقیات مسلط رها می‌کند و نوعی وجدان باتوجه‌به مناسبات زیستی، تعریف می‌شود؛ ازاین‌حیث بین دیگری و وجدان می‌شود نسبت سیالی برقرار کرد. برای دلوز دیگری، امری متعالی یا تقابل با خود نیست، وجدان حاصل مواجههٔ شبکه های رابطه‌ای است که در درون آن مرزهای خود و دیگری به‌طور مستمر درحال فروپاشی و از وجهی درحال ساخته شدن است.

تجربهٔ تفاوت، یعنی تجربه تفاوت در میل، بدن یا سبک زندگی که نوعی مواجههٔ متفاوت از سوژه را در طول تاریخ رقم می‌زند. همهٔ این‌ها به‌نوعی امر وجدان را از قیدوبندهای هنجاری ازپیش‌شکل‌گرفته رها می‌کند و نوعی وجدان تکین متولد می‌شود؛ مثلاً وجدان تاریخی می‌تواند باتوجه‌به نوعی اخلاق پدرسالارانه، گونه‌ای خاصی از اخلاق را به امری درونی تبدیل کند، چنانچه وجدان پدرسالارانه در طول تاریخ، زنان یا تفکراتی را که در برابر ایدهٔ غالب مقاومت می‌کردند، طرد می‌کرد.

وجدان جدید، دقیقاً از دل همین طردشدگی‌های اکثریت و مقاومت‌های تاریخی برساخته شد و نظام کلاسیک را وادار به پذیرش کرد. با نگاه به تاریخ می‌شود قبض و بسط‌های وجدان را دربارهٔ طبیعت مورد تامل قرار داد.

انسان‌ها در دل جهان سنت کمتر دربارهٔ حیوانات رویکرد اخلاقی به کار می‌بردند و حیوانات در پایین‌ترین سطح حقوق قرار داشتند. شاید به حیوان غذا می‌دانند و مهربان بودند؛ ولی تمام این‌ها از سر لطف مقامی بالادست به پایین‌دست بود.

امروز جنبش‌های حمایت از طبیعت اساساً سلسله‌مراتبِ از بالابه‌پایین را ویران کردند و نگاهی افقی و ریزوماتیک به جهان طبیعت دارند.

برای دلوز وجدان در روندی بی‌سلسله‌مراتبی و ریزوم‌گونه، شکل می‌گیرد و تداوم می‌یابد. چنانچه می‌دانیم ریزوم همان فرایند بی‌سلسله‌مراتبی رشد است که به‌طور مشخص در نظام‌های چندمرکزی، انعطاف‌پذیر و نظام‌های باز امکان‌های رشد می‌یابد و صورت‌های زندگی را تئوریزه می‌کند؛ مثلاً وجدان‌های اخلاقی نه به وساطت قدرت دولت ها بلکه عموماً به‌واسطهٔ شبکه‌های غیررسمی و جنبش‌های مردمی و توده‌ای درحال شکل گرفتن است.

ریزوم به این دلیل که ساختاری نامتمرکز دارد به ابزار مقاومت در برابر سلطهٔ اخلاقی از بالابه‌پایین قرار می‌گیرد. این مقاومت امکان‌های جدیدی از مدل‌های اخلاقی و ظهور وجدان‌های جدید را مهیا می‌کند. این وجدان‌ها، اساساً در برابر وجدانی که به‌واسطهٔ قدرت متمرکز ساخته شده‌اند، نوعی وجدان ریزوم و درون‌ماندگار را به سوژه‌ها معرفی می‌کنند.

ریزوم در برابر منطق یا این یا آن قرار می‌گیرد و به‌طور بنیادی، منطقی هم این و هم آن است. با چنین دستگاهی مفهوم وجدان چندصدایی و چندمرکزی فهمیده یا ساخته می‌شود؛ یعنی به‌طور کلی نمی‌شود از وجدان و ریشه‌های مشترک، وجدانی همگانی سخن گفت. وجدان و قصهٔ وجدان به جغرافیای زندگی آدمیان مرتبط است. می‌شود از «ژئووجدان» نام برد؛ یعنی وجدانی که از دل تاریخ و مناسبات مادی و اجتماعی آن ساخته می‌شود. می‌توان گفت وجدان محصول ساختار کلی و عمودی نیست؛ بلکه محصول مناسبات تاریخ افقی و بی‌سلسله‌مراتبی است.

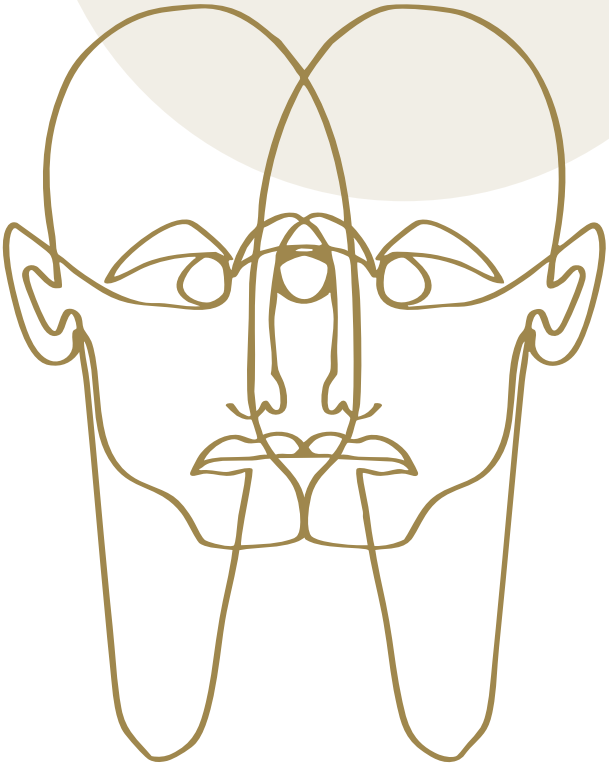
ممکن است جنگ، وجدان عده‌ای را ناآرام کند و از منظری دیگر، همان جنگ برای سوژه‌ای دیگر امری خیر و طبیعی باشد. این نمونه‌ها را می‌شود به موارد و رخدادهای متکثر تعمیم داد. وجدان، هم ساحت فردی دارد، هم روحی جمعی و وابسته به مکان و نظام زیستی و مناسبات خاص. وجدان فردی همان وجدانی است که از تاریخ تکینگی‌های فردی شکل می‌گیرد. شما تصور کنید دو فرد در خانواده، با مناسبات فرهنگی و رفتاری یکسانی بزرگ می‌شوند. آیا وجدان‌های آن‌ها در مواجه با یک اتفاق یکسان است؟

نمونه‌های بسیاری را می‌شود یافت که باتوجه‌به زیست مشترک، صاحب وجدان‌های متفاوت شده‌اند. در اینجا می‌شود از خاص‌بودگی وجدان نام برد.

تاریخ زندگی انسان‌ها نشان داده است که هر سوژه علاوه‌بر روح اشتراکی با دیگران، واجد ساحت خاص بودگی یا تکینگیِ خاص خود است. این ساحت تکینه، همان ساحتی است که از تأملات و رخدادهای خاص فرد در مواجه و برخورد با جهان بیرون رخ می‌دهد؛ ازسوی دیگر شکل‌گیری وجدان جمعی با تاریخ مادی و اجتماعی آن جامعه در ارتباط است. یک ملت می‌تواند نوعی وجدان عمومی را به‌واسطهٔ اسطوره‌ها، مناسک عمودی و نظام های ریزوم فرهنگی بسازد.

وجدان عمومی ازسویی ممکن است مختص قومی باشد و در سطحی پایین‌تر مختص گروه یا جمعیتی با ویژگی های مشترک. در دل ملت، اقوام گوناگون به‌واسطهٔ نظام های زیستی، واجد وجدان‌های متکثرند. ممکن است اشتراکی بین ملتی شکل بگیرد، چنین اشتراکی، روح تاریخی وجدان آن ملت نام دارد. آنجا که به ملتی تجاوز می‌شود، روح وجدان‌های متکثر جمعی، به وجدانی تقلیل می‌یابد. ما در این لحظه و در این موقعیت، به‌واسطهٔ نوعی وجدان جمعی، مناسبات درون‌باش خود را تنظیم می‌کنیم.

می‌شود گفت، وجدان امری درون‌باش به حساب می‌رود؛ به روایتی دیگر وقتی ما از وجدان سخن می‌گوییم از نوعی وجدان سخن می‌گویم که از شدت‌ها یا نیروهای درونی شکل می‌گیرد. وجدان درون‌باشی است که در تکرار و تفاوت‌های زندگی خود را به نمایش می‌گذارد؛ ازاین‌حیث نمی‌شود از وجدان مطلق در تاریخ سخن گفت. وجدان، جریانی افقی است که در مناسبات زندگی فردی و روح جمعی، درحال ساخته شدن و صیرورت است.



یادداشت تحلیلی بر کتاب مقاومت در برابر نظریه از پل دومان

سعید جهان‌پولاد

رویکردهای فلسفی آلمانی و فرانسوی را به مطالعات ادبی و نظریه انتقادی انگلیسی‌آمریکایی وارد کند. همراهی دومان با ژاک دریدا بسیار تأثیرگذار بود؛ زیرا هر دو مشکلات معرفت‌شناختی ذاتی هر فعالیت متنی، ادبی یا انتقادی را بر عهده گرفتند. این رویکرد مخالفت قابل توجهی را برانگیخت، که دومان آن را به «مقاومت» ذاتی در فعالیت دشوار خود تفسیر ادبی منتسب کرد.

کار پل دومان، استاد دانشکده ادبیات فرانسه و پژوهشکده ادبیات تطبیقی در دانشگاه ییل، در تاریخ ساختارزدایی بسیار تعیین‌کننده بود. دریدا در آن زمان به‌طور مکرر از دانشگاه بازدید می‌کرد و آن‌ها باهم سرنوشت چیزی را که امروزه به‌عنوان مکتب ساختارزدایی ییل شناخته می‌شود هدایت کردند. پل دومان در زمان مرگش بر اثر سرطان، استاد علوم انسانی و رئیس دپارتمان پژوهشی ادبیات تطبیقی دانشگاه ییل بود. تأثیر او در نوشته‌های گایاتاری اسپیواک، باربارا جانسون و هلیس میلر دیده می‌شود.

جایگاه پل دومان در نظریه ادبی

دومان در مقاله خود در سال ۱۹۶۷ با نام «نقد و بحران» استدلال کرد که آثار ادبی به‌جای گزارش‌های واقعی، تخیلی‌اند. بنابراین آن‌ها نمونه‌ای از گسست بین یک نشانه و معنای آن تلقی می‌شوند. ادبیات و ادبیت «معنا»ی چیزی نیست، اما منتقدان در برابر این بینش مقاومت می‌کنند.

پل دومان استدلال می‌کرد آنچه منتقدان آن را انسان شناسی، زبان‌شناسی، روان‌کاوی می‌نامند، چیزی نیست جز « ادبیاتی که مانند سر هیدرا در همان نقطه‌ای که سرکوب شده بود دوباره ظاهر می‌شود.ذهن انسان برای اجتناب از مواجهه با «هیچ‌چیزهای انسانی» از شاهکارهای شگفت‌انگیزی عبور خواهد کرد.» پل دومان معتقد بود که به دلیل مقاومت در برابر پذیرش این که ادبیات به مفهوم «معنا» نیست؛ دپارتمان‌های انگلیسی به سازمان‌های بزرگی تبدیل شده‌اند که در خدمت همه‌چیزند به‌جز موضوع خود.

او گفت که مطالعه ادبیات، به هنر به‌صورت بیناذهنی و به‌کار بردن روان‌شناسی، سیاست، تاریخ، زبان‌شناسی یا سایر رشته‌ها در متن ادبی تبدیل شده است تا متن را به چیزی جز معنا تقلیل دهند و مبدل کنند.

کوری و بینش

این مجموعه‌ای از مقالات قبلی دومان در دهه ۱۹۶۰ است. در این مقاله می‌کوشد تنش بین بلاغت و معنا را از بین ببرد. و به‌دنبال لحظاتی در متن می‌گردد که در آن نیروهای زبانی «خود را به گره‌ای پیوند می‌زنند که فرایند فهم و دریافت را متوقف می‌کند.» (از لفاظی دومان به‌معنای زبان مجازی و ترانه است.)

این مجموعه تلاشی برای جست‌وجوی پارادوکس‌ها در متون نقد جدید و فراتر رفتن از فرمالیسم است.

یکی از موضوعات محوری دومان کوری است که این خوانش‌های انتقادی بر آن استوار است و به نظر می‌رسد این بینش از حرکتی منفی به‌دست آمده است که اندیشه منتقد را جان می‌بخشد؛ اصلی بیان‌نشده که زبان او را از موضع ادعاشده‌اش دور می‌کند، گویی امکان ادعا زیر سؤال رفته است.

دومان مفهوم اثر شاعرانه را به‌مثابهٔ «نماد یکپارچه، زمانی، ذخیرگاه معنادار خوددار» عاری از مغالطه‌های عمدی و عاطفی زیر سؤال می‌برد. در استدلالش، تأکید فرمالیستی و انتقادی نو بر ماهیت «ارگانیک» شعر در نهایت خودباختگی است؛ زیرا مفهوم نماد کلامی توسط کنایه و ابهام ذاتی آن تضعیف می‌شود. فرم درنهایت به‌عنوان هم خالق و هم نابودکننده کلیت‌های ارگانیک عمل می‌کند و بینش نهایی، مقدماتی را که به آن منتهی می‌شود از بین می‌برد.

تمثیل‌های خوانش

در اینجا دومان تنش‌های ناشی از زبان مجازی را در نیچه، روسو، ریلکه و پروست بررسی می‌کند. او بر بخش‌های مهمی تمرکز می‌کند که کارکردی فرازبانی یا دلالت‌های

فراانتقادی دارند؛ به‌ویژه آن‌هایی که زبان مجازی به تقابل های فلسفی کلاسیک وابسته است. (ذات/ حادثه، همزمان/ دیاکرونیک) این تضادها در گفتمان غربی نقش محوری دارند.

برای دومان تمثیلی از خوانش زمانی پدیدار می‌شود که متون مورد سنجش دقیق قرار می‌گیرند و این تنش را آشکار می‌کنند. قرائتی که در آن متن مفروضات خود را دربارهٔ زبان آشکار می‌کند و با انجام این کار بیانیه‌ای دربارهٔ تصمیم‌ناپذیری، مشکلات ذاتی کلیت‌سازی، ناخوانایی خود یا محدودیت‌های اقتدار متن را دیکته می‌کند.

مقاومت در برابر نظریه؛ یک مرور کلی

زبان ادبی عمد اما خود اشتباه بزرگی است. این امر باعث ایجاد بحران خاصی در مطالعات ادبی می‌شود؛ زیرا «ادبی بودن» دیگر به‌عنوان کیفیتی زیباشناختی یا حالتی تقلیدی دیده نمی‌شود. به عقیدهٔ دومان، تأثیر زیبایی‌شناختی در ادبیات صورت می‌گیرد؛ زیرا با در نظر گرفتن زبان به‌عنوان رسانه‌ای شهودی و شفاف و در تقابل با رسانهٔ مادی و متعارف، مادیت دال را با مادی بودن مدلول اشتباه می‌گیرد؛ ازسوی‌دیگر، کیفیت تقلیدی مانند زیبایی‌شناختی نیز تأثیری از جنبه‌های بلاغی و مجازی زبان است. فرض مطالب ایدئولوژیک و تاریخی در متون ادبی زمانی برای زبان مشکل‌ساز می‌شود که زبان دیگر به‌عنوان یک راهنمای شفاف و شهودی از مادهٔ متنی به موقعیت تاریخی دیده نشود؛ درنتیجه، نظریه‌پردازانی که از رویکرد زیبایی شناختی به مطالعات ادبی حمایت می‌کنند و کسانی که از رویکرد تاریخی حمایت می‌کنند، نظریه را ناخوشایند و چالش‌برانگیز می‌دانند؛ بنابراین آن‌ها مخالفان جدلی نظریه اند. ازآنجایی‌که نظریه به همان اندازه که ادبیات ساختاری زبانی است، طعمه همان مشکل زبان ادبی می‌شود. پل دومان بیان می‌کند که مقاومت در برابر نظریه ممکن است مقاومت در برابر استفاده از زبان دربارهٔ زبان باشد؛ بنابراین، به‌گفتهٔ دومان مقاومت در برابر تئوری، مقاومتی در برابر این خوانش است که هیچ‌چیز نمی‌تواند بر مقاومت در برابر نظریه غلبه کند؛ زیرا نظریه خود همین مقاومت است؛ علاوه بر این، این مقاله به بررسی تکلیف و مبانی فلسفی نظریهٔ ادبی می‌پردازد. دومان با استفاده از مثال سادهٔ کلاسیک دستور زبان، بلاغت و منطق استدلال می‌کند که استفاده از علوم زبان‌شناسی در نظریه و نقد ادبی تنها به قیمت از بین بردن عناصر بلاغی ادبیات توانسته است بعد منطقی و دستوری ادبیات را هماهنگ کند.

ادبی تنها به قیمت از بین بردن عناصر بلاغی ادبیات توانسته است بعد منطقی و دستوری ادبیات را هماهنگ کند.

متن‌ها زیر عناصر بلاغی بیشترین مطالبات تفسیری را ارائه می‌کردند. همان‌طورکه قبلاً بیان شد که مقاومت در برابر نظریه مقاومت در برابر خوانش است؛ بنابراین مقاومت در برابر نظریه خود نظریه است. برای اثبات این موضوع، دومان از عنوان شعر کیتس، «سقوط هایپریون» مثال می‌زند و تفسیری تقلیل‌ناپذیر را ارائه می‌کند که همان اصطلاحات را در آثار دریدا و ژان فرانسوا لیوتار دارد. این شعر حماسی ناتمام کیتس است؛ اما درواقع در قطعهٔ بعدی با عنوان سقوط هایپریون گفته شده است، اما دربارهٔ شخصیتی گفته می‌شود که به آپولو شباهت دارد تا هایپریون. هر دو قرائت از نظر گرامری صحیح‌اند؛ اما نمی‌توان از روی زمینه تصمیم گرفت که کدام نسخه مناسب است. بااین‌حال دومان با این جمله نتیجه می‌گیرد که نظریهٔ ادبی در خطر فروپاشی نیست یا نمی‌تواند شکوفا شود؛ بلکه هرچه بیشتر در برابر آن مقاومت شود، بیشتر شکوفا می‌شود؛ زیرا زبان، مقاومت در برابر خود است.

تلاش برای پی بردن به حقیقت در زبان، کاری غیرممکن است. پیوند دوگانه که توسط دیگر ساختارزداها مجوزی برای تعقیب معنا می‌دانند تاجایی‌که نبوغ هرمنوتیکی آن‌ها می‌تواند آن‌ها را حمل کند، توسط دومان با روحیه کنایه‌ای رواقی پذیرفته شده است؛ مقاومت در برابر نظریه موضع دومان را به‌وضوح توضیح می‌دهد.

دومان می‌گوید که نظریه ادبی زمانی آغاز می‌شود که سرچشمه‌اش با رویکرد به متون ادبی بر اساس عوامل غیرزبانی مانند تاریخ و زیبایی‌شناسی نباشد. ورود اصطلاحات زبان‌شناختی و نشانه‌شناختی به مطالعات ادبی، به زبان آزادی تصورناپذیری از محدودیت ارجاعی به آن می‌دهد. این مقدمه همچنین مطالعات ادبی را از نظر معرفت‌شناختی بسیار تردیدآمیز و فرار و سیال می‌کند. (معرفت‌شناسی= نظریه معرفت، به‌ویژه باتوجه‌به روش ها، اعتبار و دامنه آن). منظور دومان این است که مطالعهٔ ادبی به‌عنوان شاخه‌ای از دانش، غیرقابل اعتماد است.

دومان ایده‌های سوسور و نیچه را فرامی‌خواند و خاطرنشان می‌کند که «بُعد بلاغی و تروپولوژیکی زبان، آن را به وسیله‌ای غیرقابل اعتماد برای انتقال حقایق تبدیل می‌کند.

زبان ادبی عمدتاً بلاغی و مجازی است؛ بنابراین منبع اطلاعاتی قابل اعتمادی دربارهٔ چیزی و همه‌چیزی نیست.

بحران در مطالعات ادبی

زبان ادبی قابل اعتماد نیست. این امر باعث ایجاد بحران در مطالعات ادبی می‌شود؛ زیرا «ادبی بودن» دیگر کیفیتی زیباشناختی یا حالتس تقلیدی نیست.

بحث دومان دربارهٔ کیفیت زیبایی‌شناختی جالب است. او می‌گوید که تأثیرات زیبایی‌شناختی زمانی در اثر پدید می‌آید که با در نظر گرفتن زبان به‌عنوان رسانه‌ای شهودی و شفاف، مادی بودن دال را با مادی بودن مدلول اشتباه بگیریم. هر دال مادی است؛ به این معنا که می‌توان آن را به عنوان دال دید و فهمید. مدلول فقط یک مفهوم یا مفاهیم بسیار است؛ مثلاً وقتی کسی «آفریقا» را می‌نویسد، می‌توانیم دال «آفریقا» را ببینیم؛ اما مدلول (آفریقای واقعی) را نمی‌بینیم؛ درواقع مدلول فقط یک مفهوم باقی می‌ماند؛ اما همچنان زبان رسانه‌ای مادی و متعارف است.

نظریهٔ ادبی نیز مانند کیفیت زیبایی‌شناختی، تأثیری از جنبه های بلاغی و مجازی زبان است. زبان راهنمای شفاف و شهودی از متنی به موقعیت تاریخی نیست؛ بنابراین، اگر فرض کنیم که زمینه‌های ایدئولوژیک و تاریخی به‌عنوان پس‌زمینه‌ای برای متون ادبی وجود دارند، آن‌گونه که تاریخ گرایی جدید ادعا می‌کند؛ فرض ما مشکل‌ساز خواهد شد؛ درنتیجه «گسست» بین واقعیت و بازنمایی زبانی همان نظریه‌پردازانی که از رویکرد زیبایی‌شناختی یا رویکرد تاریخی به مطالعات ادبی حمایت می‌کنند، نظریه را ناخوشایند و چالش‌برانگیز می‌دانند. آن‌ها مخالفان جدلی نظریه‌اند.

نتیجه‌گیری پل دومان

نظریهٔ ادبی مانند ادبیات فقط سازه‌ای زبانی است. مانند زبان ادبی اعتماد و اطمینان‌ناپذیر است. دومان بیان می‌کند که مقاومت در برابر نظریه ممکن است یکی از اجزای درونی گفتمان آن باشد. مقاومت در گفتمان خود نظریه است؛ بنابراین بحث واقعی نظریهٔ ادبی با مخالفان آن نیست؛ بلکه با مفروضات و احتمالات روش‌شناختی خود است. این به این دلیل است که مقاومت در برابر نظریه، مقاومت در برابر استفاده از زبان دربارهٔ زبان است؛ بنابراین به‌گفتهٔ دومان مقاومت در برابر نظریه، مقاومتی در برابر خوانش است: «هیچ‌چیز نمی‌تواند بر مقاومت در برابر نظریه غلبگی کند، زیرا نظریه خود این مقاومت است.»

بااین‌حال دومان با بیان اینکه «نظریه ادبی در خطر فروپاشی نیست، نمی‌تواند شکوفا شود و هرچه بیشتر در برابر آن مقاومت شود، بیشتر شکوفا می‌شود؛ زیرا زبانی که آن صحبت می‌کند زبان مقاومت در برابر خود است»، چنین نتیجه‌ای می‌گیرد.

خلاصهٔ تفصیلی

علاقهٔ شدید به نظریهٔ ادبی در ایالات متحده با «واردات و پذیرش» تأثیرات قاره‌ای همزمان شد؛ اما در دهه ۷۰ و ۸۰ علاقه به تئوری درحال کاهش است. دلیل این امر ممکن است سیری یا ناامیدی پس از اشتیاق اولیه باشد. تحولات و تغییرات علاقه‌مندی و بیزاری بسیار طبیعی است؛ اما عمق مقاومت در برابر نظریه ادبی را شفاف‌تر بروز می‌دهد. بااین‌حال، روند غالب در نقد ادبی آمریکای شمالی قبل از دهه ۱۹۶۰ مخالف جدی نظریه ادبی نبود؛ حتی نویسندگانی که به لحاظ نظری علاقه‌ای نداشتند از مجموعه‌ای حداقلی از مفاهیم مانند «لحن»، «شکل روابط ارگانیکی متنی»، «کنایه»، «سنت»، «وضعیت تاریخی» و غیره استفاده کردند. کتاب‌های درسی تأثیرگذار آن دوران عبارت بودند از درک شعر (بروکز و وارن) نظریه ادبیات (ولک و وارن) آینه و چراغ (هابرماس)، و شکل کلامی (ویمست و بیردزلی)

هیچ یک از نویسندگان فوق را نمی‌توان نظریه‌پرداز به معنای پس از ۱۹۶۰ نامید. کار آن‌ها به‌اندازهٔ نظریه‌پردازان بعدی واکنش‌های شدیدی برانگیخت. رویکردهای انتقادی آن‌ها برای تطبیق با مؤسسات دانشگاهی مشکلی نداشت. بسیاری از آن‌ها حرفه‌های موازی ظاهراً موفقی را به‌عنوان شاعر یا رمان‌نویس در کنار کارکردهای آکادمیک خودشان دنبال کردند. تجسم کامل نقد جدید، از بسیاری جهات، شخصیت و ایدئولوژی تی. اس. الیوت در کتاب مقالات سنت و استعداد فردی یا ترکیبی از استعداد اصیل، یادگیری سنتی، شوخ‌طبعی کلامی و جدیت اخلاقی را بروز می‌داد. دغدغه اصلی آن‌ها بیش از آنکه نظری باشد، فرهنگی و ایدئولوژیک بود. آن‌ها به‌سمت یکپارچگی خودی اجتماعی و تاریخی به‌جای سازگاری غیرشخصی مورد نیاز نظریه همسویی داشتند. فرهنگ، اجازه جهان وطن‌گرایی را می‌دهد و این روح آکادمی آمریکایی دههٔ پنجاه بود. برای قدردانی و جذب محصولات برجسته روح خویشاوندی که در اروپا سرچشمه می‌گیرد. کورتیوس، آئورباخ، کروچه، اسپیتزر، آلونسو، والری و غیره مشکلی نداشت. دومان می‌گوید که توافقی که این گرایش‌ها و افراد بسیار متنوع را گرد هم می‌آورد؛

مقاومت مشترک آن‌ها در برابر نظریه بود.

نظریه ادبی زمانی به‌وجود می‌آید که رویکرد به متون ادبی مبتنی‌بر عوامل غیرزبانی مانند ملاحظات تاریخی یا زیبایی شناختی نباشد؛ به‌عبارت دیگر نباید به معنا یا ارزش توجه کرد؛ بلکه باید به شیوه‌های تولید و دریافت معنا توجه مبذول داشت، مسئله رابطه بین زیبایی‌شناسی و معنادهی و معناپذیری آن‌ها مشکل‌سازتر است؛ زیرا زیبایی‌شناسی به‌جای محتوا و تعریف‌پذیری معنایی به تأثیرات معنا در متن مرتبط است. زیبایی‌شناسی بخشی از یک نظام جهانی فلسفه است. نمی‌توان آن را یک نظریه نامید. دومان می‌گوید که دشوار است که تحولات مدرن در نظریه ادبی را محصول گمانه‌زنی‌های فلسفی بدانیم. او معتقد است که نظریه ادبی معاصر مستقل است. این از فلسفه بیرونی آمده است و این عنصری ویرانگر وارونه‌ساز از رویدادی پیش‌بینی‌ناشدنی را به نظریه ادبی می‌افزاید. این کارتی بی‌محابا در بازی جدی رشته‌های نظری است. پیوند بین زبان‌شناسی ساختاری و متون ادبی در آغاز آشکار نبود. پیرس، سوسور، ساپیر و بلومفیلد اصلاً دغدغه ادبیات نداشتند؛ بلکه به مبانی علمی زبان‌شناسی توجه داشتند؛ اما فیلسوفانی مانند رومن یاکوبسون و منتقدان ادبی مانند رولان بارت به نشانه‌شناسی علاقه نشان دادند. این امر جذابیت طبیعی ادبیات را به نظریه نشانه‌های زبانی برجسته کرد. هنگامی که زبان به‌عنوان نظامی از نشانه‌ها و دلالت در نظر گرفته شد، مانع سنتی بین کاربردهای ادبی و غیرادبی زبان از بین رفت.

نشست و هم‌نشینی ادبیات با نشانه‌شناسی از پیوند ادبیات با زبان‌شناسی، روان‌شناسی یا معرفت‌شناسی شدیدتر بود. هم‌پیوندی ادبیات و نشانه‌شناسی را فقط می‌توان برحسب اصطلاحات خاص خود، به‌ویژه زبان‌شناختی توصیف کرد، درحالی‌که پیوند ادبیات با سایر رشته‌ها را می‌توان برحسب دانش رایج بازنویسی یا ترجمه کرد. زبان شناسی نشانه‌شناسی و ادبیات وجه اشتراکی دارد که فقط به آن‌ها مربوط می‌شود. این چیزی است که اغلب به‌عنوان برچسب ادبی نام‌گذاری می‌شود که خود موضوع نظریه ادبی شده است

ادبیات، ادبیت «زبان ادبی»

ادبیات و ادبیت اغلب برای پاسخ زیباشناختی به اشتباه درک می‌شود. استفاده از اصطلاحاتی مانند سبک و سبک شناسی (که دارای مفاهیم زیبایی‌شناختی‌اند) همراه با ادبیات و بیان ادبی بر سردرگمی ما می‌افزاید. .

باز هم جست‌وجو (برای مثال، توسط رولان بارت) برای همزمانی بین خصوصیات آوایی یک کلمه و عملکرد دلالتی آن‌ها به ایجاد سردرگمی کمک می‌کند. (چنین سردرگمی را زمانی ایجاد می‌کنیم که از ویژگی‌های آنوماتوپئیک کلمات معینی در زبان صحبت می‌کنیم و این واقعیت را فراموش می‌کنیم که ممکن است همان تأثیر در زبان‌های دیگر قابل مشاهده نباشد.) بارت در مورد کراتیلیسم در پروست صحبت می‌کند. پروست رابطه بین دال و مدلول را انگیزشی می‌دانست. یکی از دیگری کپی و تأثیر می‌پذیرد و در قالب مادی آن ذات مدلول آن چیز را تعیین می‌بخشد. باید به‌خاطر داشت که سوسور رابطهٔ بین دال و مدلول را دل‌بخواهی می‌دانست.

در چنین حالتی پل دومان می‌پرسد: «می‌توان گفت، آیا به‌طرزی آگاهانه در همه نوشته‌ها این سیستم وجود ندارد و آیا می‌توان نویسنده‌ای بود بدون نوعی اعتقاد به رابطه طبیعی میان نام‌ها و ذات آن‌ها؟ بنابراین کارکرد شاعرانه با آگاهی کراتیلی از نشانه تعریف می‌شود و نویسنده انتقال‌دهندهٔ این اسطوره خواهد بود که زبان را به تقلید از ایده می‌خواهد و برخلاف آموزه‌های علم زبان‌شناسی، نشانه‌ها را انگیزشی می‌داند.

نشانه‌ها و هم‌گرایی صدا و معنا که بارت در پروست تجلیل می‌کرد، بعداً ازسوی خود پروست به‌عنوان وسوسه‌ای اغواکننده برای ذهن‌های مرموز مردود می‌شود، این را می‌توان صرفاً تأثیری در نظر گرفت که زبان می‌تواند به‌خوبی به آن دست یابد؛ اما هیچ رابطه اساسی با چیزی فراتر از این اثر ندارد. دومان می‌گوید که این اثر به‌جای زیبایی‌شناختی، بلاغی است. این استنباطی قابل‌شناسایی (پارانوماسیس) است که در سطح دال عمل می‌کند و هیچ اظهارنظر مسئولانه‌ای و حتی بازتابشی دربارهٔ ماهیت جهان ندارد؛ اگرچه چنین توهمی ایجاد می‌کند. ارتباط بین کلمه و ابژه‌شئی این است؛ فوق‌العاده، اما مرسوم نیست.

این به زبان، آزادی توجه‌برانگیزی از محدودیت ارجاعی می‌دهد؛ اما درعین‌حال، استفاده از زبان را دیگر نمی‌توان با ملاحظات راست و دروغ، خوب و بد، زیبایی و زشتی یا لذت و درد معین کرد؛ درواقع دومان به ساختارزدایی سیستم زبان‌شناسی باینری و دوگانه تقابلی سوسوری و مدل‌های مرتبط به‌شکل ژاک دریدا دست می‌زند. وقتی این پتانسیل خودمختار زبان آشکار می‌شود، با ادبیات سروکار داریم. این ادبیت ما را از اعتمادناپذیر بودن گفتارهای زبانی آگاه می‌کند. پیش‌زمینه مواد و جنبه‌های پدیداری زبان، توهم قوی اغواگری زیبایی‌شناختی را ایجاد می‌کند.

ادبیات به‌جای تأیید مقوله‌های زیبایی‌شناختی مستلزم آن می‌شود که خود آن را ابطال کند.

دومان ایده بالقوهٔ انقلابی را پیشنهاد می‌کند وقتی می‌گوید: «درحالی‌که ما به‌طور سنتی به خوانش ادبیات با هنرهای پلاستیکی و انضمامی و موسیقی ریتم عادت داشته‌ایم، اکنون باید ضرورت لحظهٔ غیرادراکی و غیرزبانی در نقاشی و موسیقی را هم بشناسیم و به‌جای آن خوانش تصاویر بصری را نیز یاد بگیریم. تصوربخشی یا تجسم‌بخشی معانی آن‌ها را، چگونگی بازدید و اشتیاق ما از دیدن یک عکس بدون در نظر گرفتن معنای آن به حدس ما سپرده شده است. آیا دو مان به‌طور جدی فکر می‌کرد که چنین چیزی ممکن است؟»

ادبیات نیز یک کیفیت تقلیدی نیست.

ادبیات نیز یک کیفیت تقلیدی نیست. زبان میمیکی غیرکلامی و حرکات نمایشی تقلیدی نیز یکی دیگر، در میان بسیاری دیگر از زبان‌های غیرکلامی است. این زبانی است که انتخاب می‌کند موجودی غیرکلامی مانند طبیعت را تقلید کند، همان‌طور که پارانوماسیس، صدا را تقلید می‌کند. ادبیات‌گرایی به‌عنوان کلام‌گرایی محض به اشتباه معرفی می‌شود و این نیز یکی از ایرادهای اصلی بر نظریه ادبی است. وقتی زبان‌شناسی غیرپدیداری را مجاز می‌کنیم، جایی که دال خارج از خود ارزشی ندارد، گفتمان ادبیات را از تضاد ساده‌لوحانه بین داستان و واقعیت رها می‌کنیم. در نشانه‌شناسی اصیل، کارکرد ارجاعی زبان انکار نمی‌شود. به‌دور از آن، آنچه مورد تردید است اقتدار زبان به‌عنوان الگویی برای شناخت طبیعی (فهم و آگاهی) ماست، که شدیداً مورد تردید واقع می‌شود و دومان آن را غیرمطمئن و غیراعتماد می‌داند. ادبیات، خود داستانی یا حکایتی است نه به این دلیل که به‌نحوی از تصدیق واقعیت امتناع می‌ورزد؛ بلکه به این دلیل که پیشینهٔ مسلمی نیست که زبان بر اساس اصول و منطقی‌اش عمل می‌کند که آن‌ها، یا شبیه آن‌ها، در جهان پدیداری هستند. ادبیات تقلیدی از واقعیت و آنچه در بیرون است؛ بنابراین مطمئن نیست که ادبیات منبع اطمینان‌بخشی از اطلاعات دربارهٔ هرچیزی جز زبان خودش باشد.

جای تأسف است که مادیت دال را با مادی بودن آنچه دلالت می‌کند اشتباه بگیریم. این دربارهٔ نور و صدا واضح است. هیچ آدمی عاقلانه تلاش نخواهد کرد با روشنایی کلمهٔ روز، انگوری بکارد؛ اما دربارهٔ پدیدار بودن فضا، زمان و خود چنین نیست. تصور الگوی زندگی گذشته و آینده خود مطابق با روایات تخیلی بسیار دشوار است. ایدئولوژی دقیقاً خلط زبان‌شناسی با واقعیت طبیعی است؛ بنابراین، زبان شناسی ادبی ابزاری قدرتمند و ضروری در پنهان کردن انحرافات ایدئولوژیک است. کسانی هستند که نظریهٔ ادبی را با بی‌توجهی به واقعیت اجتماعی و تاریخی بی‌اعتبار می‌کنند. این افراد صرفاً ترس خود را از افشای رمز و رازهای ایدئولوژیک خود با ابزاری که سعی در بی‌اعتبار کردنشان دارند، ابراز می‌کنند.

چرا نظریه ادبی مقاومت و مخالفت‌های سختی برمی‌انگیزد؟

- ایدئولوژی‌های ریشه‌دار را با افشای مکانیزم کار آن‌ها بر هم می‌زند.
- مخالف سنت فلسفی قدرتمندی است که زیبایی‌شناسی بخش برجسته‌ای از آن است.
- قانون تثبیت‌شده آثار ادبی را بر هم می‌زند و مرز بین گفتمان ادبی و غیرادبی را محو می‌کند.

دومان می‌گوید که دلایل یادشده در بالا به‌اندازهٔ کافی کفایت می‌کند؛ اما این‌ها پاسخ‌های قانع‌کننده‌ای نیستند.

دومان استدلال می‌کند که توسعهٔ نظریهٔ ادبی خود به‌دلیل پیچیدگی‌های ذاتی پروژه آن و باتوجه‌به وضعیت آن به‌عنوان رشتهٔ علمی، بیش از حد تعیین‌شده است. مقاومت ممکن است جزء ساختاری گفتمان آن باشد، به‌نحوی که در علوم طبیعی تصورناپذیر و در علوم اجتماعی ذکرناشدنی است.

نشانه‌های جابه‌جایی مقاومت

دومان می‌گوید که تضاد جدلی، عدم‌درک سیستماتیک و ارائه نادرست، ایرادهای غیراساسی اما دائماً تکرارشونده، همگی علائم جابه‌جایی مقاومت‌اند که درون ذاتی خود پروسهٔ متنی نظریه ادبی است؛ اما این بهانه‌ای برای پایان دادن به نظریهٔ ادبی نیست. شبیه آن است که نقش آناتومی بدن را به‌دلیل شکست در درمان مرگ‌ومیر جدی نگیریم. بحث واقعی نظریهٔ ادبی با مخالفان جدلی آن نیست؛ بلکه با مفروضات و احتمالات روش‌شناختی خود است. به‌جای اینکه بپرسیم چرا تئوری ادبی تهدیدآمیز است، باید بپرسیم که چرا نظریهٔ ادبی در انجام کار خود چنین مشکلاتی دارد و چرا اغلب در زبان توجیه خود و دفاع از خود مستأصل می‌ماند.

دومان اضافه می‌کند که چنین دشواری‌هایی، همان‌طور که در بالا یاد شد، همیشه برای نظریهٔ ادبی وجود داشته است. یکی از دستاوردهای اصلی جریان ادبی کنونی این است که تا حدودی نسبت به این واقعیت آگاهی پیدا کرده است.

مقاومت در برابر نظریه

مقاومت در برابر نظریه، مقاومت در برابر استفاده از زبان دربارهٔ زبان است. این مقاومت در برابر خود زبان یا در برابر این احتمال است که زبان دارای امکانات و نیروها یا کارکردهایی است که نمی‌شود آن‌ها را به شهود و تعین بخشی تقلیل داد؛ اما ما فکر می‌کنیم که وقتی به کلمهٔ زبان اشاره می‌کنیم، می‌دانیم دربارهٔ چه چیزی صحبت می‌کنیم. دومان می‌گوید که احتمالاً هیچ کلمه‌ای در زبان یافت نمی‌شود که به‌اندازه خود کلمهٔ زبان بیش از حدِ معین شده از تعریف خود گریزان باشد، بدشکل و بدقواره باشد. «تریویوم» کلاسیک، آشناترین و عام‌ترین الگوهای زبانی، علم زبان را مشتمل بر دستور زبان، بلاغت و منطق می‌داند. دومان می‌گوید که این است درواقع مجموعه‌ای از اختلاف های ناحل‌مانده و این اختلافات به‌قدری قدرتمندند که گفتمانی بی‌نهایت طولانی از سرخوردگی بی‌پایان را ایجاد کرده‌اند که نظریهٔ ادبی معاصر فصل تازه‌ای از آن است.

مشکلات دربارهٔ زبان در تریویوم در رابطهٔ درونی میان اجزاء تشکیل‌دهنده (دستور زبان، منطق، بلاغت) «چهار ـ ویویوم» وجود دارد.

که به ما شناختی کلی از جهان می‌دهد و علوم غیرکلامی را در بر می‌گیرد:

از عدد (حساب)

از فضا (هندسه)

از حرکت (نجوم)

از زمان (موسیقی)

منطق، پیوندی بین تریویوم و «کوادریویوم»

در فلسفه، پیوند بین تریویوم و کوادریویوم با منطق حفظ می‌شود. در منطق، دقت گفتمان زبانی با دقت گفتمان ریاضی مطابقت دارد. در قرن هفدهم رابطه بین فلسفه و ریاضیات بسیار نزدیک بود. این قرن هندسه را که الحاقی همگن است؛ مجموعه یا نظمی از چیزهایی که به یکدیگر وابسته‌اند و گویی به‌هم مرتبطاند بین فضا، زمان و عدد به‌عنوان تنها مدل انسجام و اقتصاد در نظر گرفت. همهٔ مدل‌های دیگر درجه‌ای از سردرگمی ایجاد کردند که فقط ذهن‌های هندسی می‌توانند آن را درک کنند. این مثال روشنی از ارتباط بین علم دنیای پدیداری (ریاضیات) و علم زبان است. در اینجا زبان ابزاری برای استدلالِ بدیهی‌قیاسی و ترکیبی صحیح است.

این ارتباط علم زبان با علوم ریاضی بیانگر تداومی بین نظریهٔ زبان به‌عنوان منطق و دانش دنیای پدیداری است که ریاضیات به آن تعلق دارد. در چنین نظامی زیبایی‌شناسی جایگاهی دارد. بااین‌حال، دومان استدلال می‌کند که پیوند بین منطق و علوم طبیعی قابل اطمینان نیست. شواهد تاریخی به آن اشاره دارد. علاوه‌بر این، در محدودهٔ خود «بی‌اهمیت» است، رابطه بین دستور زبان، بلاغت و منطق، ناپایدار/ مشکل است. ادبیات یعنی استفاده از زبانی که بلاغت را بر کارکرد دستوری و منطقی پیش‌زمینه می‌کند؛ عنصر آزاردهنده و طفیلی است که تعادل درونی مدل را بر هم می‌زند؛ درنتیجه بر گسترش مدل به دنیای غیرکلامی نیز تأثیر می‌گذارد.

نتیجهٔ مقاله

مقاومت در برابر نظریه پل دومان، در نظریات پساساختارگرایان و ساختارزدایی آمریکایی تأثیر توجه برانگیزی داشت و هم‌پوشانی نظرات پسادریدایی، پسادومانی... در مطالعات انتقادی امروزه به‌وضوح دیده می‌شود. هم‌پوشانی رویکردهای ترکیبی و تلفیقیِ مباحثی چون پایان نظریه، پسانظریه از تری ایگیلتون، توقف ادبیات و نظریه از بلوم، رنه ولک و...چنین خاستگاهی را برجسته‌تر می‌نماید. اگرچه چنین مقاومتی در ذات خودش بحران‌های نظری و انتقادی بسیاری را مجال می‌دهد و این امر باعث ایجاد بحران خاصی در مطالعات ادبی می‌شود؛ زیرا «ادبی بودن» دیگر به‌عنوان کیفیتی زیباشناختی یا حالتی تقلیدی دیده نمی‌شود. اثر زیبایی‌شناختی، به‌گفتهٔ دومان، به این دلیل اتفاق می‌افتد که ما تمایل داریم با در نظر گرفتن زبان به‌عنوان رسانه‌ای شهودی و شفاف، در مقابل رسانه مادی و متعارفی که هست، مادی بودن دال را با مادی بودن مدلول اشتباه بگیریم. حرکات تقلیدی و نمایشی نیز مانند کیفیت زیبایی‌شناختی، تأثیری از جنبه‌های بلاغی و مجازی زبان است.

فرض زمینه‌ها یا زمینه‌های ایدئولوژیک و تاریخی برای متون ادبی مشکل‌ساز می‌شود، اگر زبان دیگر به‌عنوان راهنمای شفاف و شهودی از مادهٔ متنی به موقعیت تاریخی

دیده نشود؛ درنتیجه، نظریه‌پردازانی که از رویکرد زیبایی شناختی در مطالعات ادبی حمایت می‌کنند و کسانی که از رویکرد تاریخی حمایت می‌کنند، نظریه را ناخوشایند و چالش‌برانگیز می‌دانند. آن‌ها مخالفان جدلی نظریه‌اند. ازآنجایی‌که نظریه به همان اندازه که ادبیات ساختاری زبانی است، طعمهٔ همان مشکل‌شناسی زبان ادبی می‌شود. دومان بیان می‌کند که مقاومت در برابر نظریه ممکن است یکی از اجزای درونی گفتمان آن باشد. بحث واقعی نظریهٔ ادبی از این پس نه با مخالفان جدلی آن، بلکه با مفروضات و احتمالات روش‌شناختی خود است؛ زیرا مقاومت در برابر نظریه، مقاومت در برابر استفاده از زبان دربارهٔ زبان است؛ بنابراین به‌گفتهٔ دومان، مقاومت در برابر نظریه، مقاومتی در برابر خوانش است: هیچ چیز نمی‌تواند بر مقاومت در برابر نظریه تسلط یابد؛ چراکه نظریه خود این مقاومت است.

بااین‌حال پل دومان چنین نتیجه می‌گیرد که: «نظریهٔ ادبی در خطر فروپاشی نیست یا اینکه نمی‌تواند شکوفا شود؛ بلکه هرچه بیشتر در برابر آن مقاومت شود، بیشتر شکوفا می‌شود، زیرا زبانی که آن سخن می‌گوید، زبان مقاومت در برابر خود است.»

پی‌نوشت و توضیحات

• Double bind— داستان ذن تصویر خوبی برای اتصال دوگانه است. یک استاد ذن به شاگردانش می‌گوید: «اگر بگویید این چوب واقعی است، من شما را خواهم زد. اگر بگویی این چوب واقعی نیست، تو را خواهم زد. اگر چیزی نگویی، تو را خواهم زد.» به نظر می‌رسد هیچ راهی برای خروج وجود ندارد.

• پیوند دوگانه چیزی است که در استفاده از زبان اتفاق می‌افتد. دریدا استدلال می‌کند که درک ما از کلمات به کلمات دیگر بستگی دارد. این کلمات خود به کلمات دیگری برای اهمیتشان بستگی دارند؛ بنابراین، این زنجیرهٔ بی‌پایانی از دال‌ها است که به چیزی فراتر از خودشان اشاره نمی‌کنند. به‌طور خلاصه، زبان به هیچ‌چیز، هیچ منطق اساسی، علم یا جامعه وابسته نیست. آنچه یک نویسنده «منظورش» بود، وجودی خارج از کلمات ندارد. وقتی نویسنده‌ای کلمه‌ای را انتخاب می‌کند و دیگری را کنار می‌گذارد، معنایی را انتخاب می‌کند و معانی دیگر را سرکوب می‌کند. معنای نهایی نتیجهٔ سرکوب مکرر معانی دیگر است. همهٔ این معانی در تفسیر ظاهر می‌شود؛ بنابراین هیچ پایانی برای تفسیر و گریزی از آن نیست. دریدا این را «پیوند دوگانه» می‌نامد.

نبوغ هرمنوتیکی

نبوغ هرمنوتیکی زمانی پدید می‌آید که تفسیرها به‌شیوه‌ای مبتکرانه (هوشمندانه، مدبرانه و مبتکرانه) پیش می‌روند. نمونه‌ای برای نبوغ هرمنوتیک در اینجا از نوشته‌های دریدا ارائه شده است.

دریدا در حاشیه‌های فلسفه درباره «تفاوت» (شیکاگو: انتشارات دانشگاه شیکاگو، ۱۹۸۲، صفحات ۳-۲۷).

در اینجا دریدا دربارهٔ حرف Aدر «تفاوت» صحبت می‌کند. او ابتدا سکوت A را در تفاوت (در تلفظ فرانسوی به‌ندرت شنیده می‌شود) به‌عنوان مقبره‌ای خاموش، مانند هرم (A) بازی می‌کند که هگل بدن نشانه را با آن مقایسه می‌کند.. وقتی «A» را می‌نویسیم، حرف مانند هرم به‌نظر می‌رسد. هرم مقبره است. در زبان یونانی آرام oikesis است. Oikesis نزدیک به oikos یونانی (خانه) است. از کلمه oikos کلمه اقتصاد مشتق شده است. Oikos خانه و nemein– مدیریت کردن).

بنابراین دریدا از «اقتصاد مرگ» به‌عنوان «محل اقامت خانوادگی و مقبره افراد مناسب» صحبت می‌کند؛ علاوه‌بر این و به‌شکلی بیضوی‌تر، دریدا از مقبره‌ای صحبت می‌کند که همیشه کتیبه‌ای روی سنگ دارد و مرگ ظالم را اعلام می‌کند. به نظر می‌رسد این به برخورد هگل با داستان آنتیگونه در پدیدارشناسی اشاره دارد [۱]

با مثال بالا، فکر می‌کنم که محققان مشکلات پیروی از روند فکری دریدا را درک کرده‌اند. صفحات (۳-۲۷) گفتمانی خیره‌کننده به ما ارائه می‌دهند. نبوغ هرمنوتیکی نمی‌تواند فراتر رود.

کنایه رواقی

رواقی‌گرایی مکتب فلسفی است که توسط زنون پایه‌گذاری شد. او تعلیم داد که مردم باید عاری از اشتیاق باشند، شادی یا غم را متأثر نشوند و بدون شکایت تسلیم ضرورت اجتناب‌ناپذیر شوند. پذیرفتن همه‌چیز در زندگی با شانه بالا انداختن.

جزء بلاغی و شکلی در زبان

زبان مجازی هر شکل گفتاری است که به‌معنای غیرِتحت اللفظی به برخی یا همهٔ کلمات مورد استفاده بستگی دارد. انواع مختلفی از زبان مجازی وجود دارد؛ ازجمله ابزارهای ادبی مانند: تشبیه، استعاره، شخصیت‌پردازی و نمونه‌های جناسی بسیاری که فقط چند تا را نام می‌برد. تعریف زبان مجازی برخلاف تعریف زبان تحت‌اللفظی است که فقط

۱. یادآوری می‌شود که آنتیگونه با دفن برادرش پولینیس، کرئون ظالم را به چالش می‌کشد. کرئون با دفن آنتیگونه تلافی می‌کند. در آنجا او مرگ آهسته‌ای را که در انتظار او است با دار زدن فریب می‌دهد. کرئون ظالم خیلی دیر تغییر عقیده می‌دهد و پس از خودکشی پسر و همسرش، خانواده‌اش خود را می‌کشد؛ بنابراین خانواده، مرگ، کتیبه، مقبره، قانون، اقتصاد.

شامل تعاریف «مناسب» یا فرهنگ لغت کلمات است. زبان مجازی معمولاً برای درک معنای دوم، خواننده یا شنونده را ملزم به درک برخی نکات ظریف، زمینه، کنایات و غیره می‌کند. بااین‌حال، زبان مجازی آن‌قدر بخش رایج گفتار معمولی است که افراد بزرگ‌سال بومی یک زبان می‌توانند به‌راحتی زبان مجازی را به‌عنوان زبان تحت‌اللفظی تفسیر کنند.

• وقتی به آن پل رسیدیم از آن پل عبور خواهیم کرد.

• توپ در زمین شما است.

•هر ابری یک لایهٔ نقره‌ای دارد.

از مثال‌های بالا روشن است که بلاغت به‌طور مداوم سیستم های انتزاعی دستور زبان و منطق را تضعیف می‌کند. «ما از پل عبور خواهیم کرد.» به‌هیچ‌وجه به‌معنای عبور کسی از هر پلی نیست. معنای دستوری و منطقی در اینجا ربطی ندارد. آنچه برای خواننده مهم است معنای بلاغی آن است.

آگاهی کراتیلی از نشانه

کراتیلوس شخصیتی است که توسط دومان برانگیخته شده است؛ شخصیتی افلاطونی است، ذات‌گرایی که از دیدگاه ایدئولوژیک پیروی می‌کند. او تناظر لازم و مطلقاً کامل را بین کلمات و اشیا، یعنی بین دال و مدلول قرار داد. این برخلاف زبان شناسی سوسوری است که بیان می‌کند رابطه بین دال و مدلول دل‌بخواهی است.

پارانوماسیس

پارونوماسیا اصطلاحی بلاغی برای پانک زدن یا بازی با کلمات است. اصطلاح پارونومازیا گاهی اوقات برای توصیف ترکیبی از کلماتی که از نظر صدا شبیه هم هستند، به‌صورت آزادتر استفاده می‌شود.

سقوط هایپریون

سقوط هایپریون: رؤیا، شعری حماسی است که جان کیتس آن را نوشته است. شعر در دو نسخه موجود است. اولی، هایپریون، در سال ۱۸۱۸ آغاز شد و در سال ۱۸۲۰ ناتمام منتشر شد. دومی، «سقوط هایپریون»، با بازکاری، بسط و روایت شخصی سطرهایی از شعر اول سروده شد؛ همچنین ناتمام ماند و پس از مرگ در سال ۱۸۵٦ منتشر شد. طرح و ساختار شعر تاحد زیادی تحت‌تأثیر سه حماسه قبلی، آنه‌اید ویرژیل، بهشت گم‌شده میلتون و کمدی الهی دانته قرار گرفته است.

فعل واژگانی، اجرای یک گفتار:

گفتار واقعی و معنای ظاهری آن، دربرگیرندهٔ کنش‌های آوایی، فونتیکی و بلاغی مربوط به جنبه‌های لفظی، نحوی و معنایی هر گفتار معنادار است.

کنش غیروابسته: نیروی غیرکلامی، عملگرایانهٔ گفتار است.

بنابراین اهمیت مورد نظر آن به‌عنوان کنشِ کلامی معتبر اجتماعی و در مواردی خاص، عمل گفتاری دیگر؛ اثر واقعی آن، مانند متقاعد کردن، ترساندن، روشن‌کردن، الهام بخش کردن، یا به‌طور دیگری واداشتن کسی به انجام یا تحقق بخشیدن به چیزی است، خواه قصد داشته باشد یا نه.

منابع

• Paul de Man, "The Resistance To Theory", in David Lodge and Nigel Wood eds., Modern Criticism and Theory: A Reader (2005) pp 349–365

• Paul de Man, Resistance to Theory (1986), University of Minnesota Press, ISBN 978-0-8166-1294-9

• David Lodge and Nigel Wood eds., Modern Criticism and Theory: A Reader (2005), Pearson Education (New Delhi:)

این مقاله و پی‌نوشت‌ها از مطالعات دانشکده پژوهشی هندوستان و استاد راهنما دکتر سی سرکومار گرفته شده است.

مقاومت: رمز بقا و نیل به آزادی در مغاک هستی

عباس شکری

چارچوب کلی این نوشتار:

مقدمه:

- تعریف اولیهٔ مقاومت به‌عنوان مفهومی چندوجهی.
- اشاره به سخنان یدالله رؤیایی و هایدگر دربارهٔ محدودیت انسان و مقاومت در برابر آن.
- اهمیت این مفهوم در بسترهای گوناگون هنری، فلسفی و اجتماعی.

بخش اول: فلسفهٔ مقاومت

- مفهوم مقاومت در فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم: هایدگر و دازاین.
- نقش خودمختاری و تمرکز در مقاومت از منظر هایدگر و نیچه.
- مکاتبات نادژا و ژیژک: مقاومت به‌عنوان رشد در تاریکی و جست‌وجوی نور.

بخش دوم: ادبیات و هنر مقاومت

- جایگاه مقاومت در ادبیات فارسی و جهانی (مثال‌هایی از اشعار یدالله رؤیایی و شاعران مقاومت).
- تحلیل اثر هانس هولباین و تعبیر لاکان از لکهٔ جمجمه در نقاشی سُفَرا: هنر به‌عنوان ابزار افشاگری مقاومت.
- مقاومت در ادبیات داستانی و روایت‌های زندان.

بخش سوم: مقاومت در اجتماع و سیاست

- مفهوم مقاومت در جنبش‌های اجتماعی و سیاسی معاصر (مثال: جنبش «زن‌زندگی‌آزادی»).
- جایگاه مقاومت در برابر استبداد و مبارزه با سلطه.
- بازتعریف مقاومت در بستر جهانی شدن و مبارزه با بی‌عدالتی.

بخش چهارم: نگاه به درون مقاومت

- بررسی روان‌شناختی مقاومت: انسان در برابر خود، جامعه و زمان.
- مقاومت به‌عنوان حرکت به‌سوی معنا، حتی در اوج نومیدی.

نتیجه‌گیری:

- جمع‌بندی نقش مقاومت، از بنیادی‌ترین مفاهیم انسانی.
- اهمیت زاویه‌دید برای درک لکهٔ مقاومت و افشای آن در زندگی و هنر.

مقدمه

مفهوم مقاومت، با تمام گستردگی و عمقش از بنیادی‌ترین عناصر هویت انسانی است. همان‌طور که یدالله رؤیایی اشاره می‌کند، انسان در کشاکش میان گفتن و نگفتن، عاجز و درعین‌حال قادر به تداوم است؛ چراکه در هر گام از زندگی با محدودیت‌ها و موانعی روبه‌رو می‌شود که نه‌تنها زندگی او را به چالش می‌کشند؛ بلکه به او فرصتی برای بازتعریف خود می‌دهند. در فلسفهٔ هایدگر، این چالش با مرگ و میرندگی گره خورده است؛ مرگی که انسان از بدو تولد آن را بر دوش می‌کشد و زندگی را در برابر او به عرصه ای برای مقاومت تبدیل می‌کند. این مقاله به بررسی مقاومت به‌عنوان جوهری انسانی در بسترهای فلسفی، هنری، ادبی و اجتماعی می‌پردازد و تلاش می‌کند از خلال این مفهوم، لایه‌های پنهان آن را کشف کند.

بخش اول: فلسفهٔ مقاومت

مفهوم مقاومت در فلسفه، به‌ویژه در مکتب‌های اگزیستانسیالیسم و پدیدارشناسی جایگاهی محوری دارد. هایدگر با ابداع مفهوم دازاین (وجودِ در جهان)، انسان را موجودی متناهی می‌داند که آگاهی از مرگ، او را به مواجهه با محدودیت‌های خود وامی‌دارد. در این چارچوب، مقاومت شکلی از «بودن» است که انسان به‌واسطهٔ آن، معنای زندگی خود را بازمی‌یابد.

خودمختاری و تمرکز

هایدگر معتقد است که برای داشتن زندگی پربار، انسان باید دو ویژگی مهم را در خود تقویت کند: خودمختاری و تمرکز.

خودمختاری یعنی آزاد بودن از سلطهٔ دیگران و داشتن هویت مستقل، بدون اینکه صرفاً دنباله‌رو جمع باشد. تمرکز هم یعنی توانایی تصمیم‌گیری آگاهانه و پیدا کردن مسیر زندگی بر اساس درک و انتخاب شخصی. این دو ویژگی، انسان را در برابر پوچی و بی‌معنایی مقاوم می‌کنند و به او کمک می‌کنند تا مسیر زندگی‌اش را با آگاهی و اختیار پیش ببرد.

مثال از نادژا و ژیژک

مکاتبات نادژا، زندانی جوان سیبری، با ژیژک تصویری ملموس از مقاومت در دل تاریکی است. نادژا در محیطی خفقان‌آور، از فلسفه به‌عنوان ابزاری برای بازسازی معنای زندگی خود استفاده می‌کند. او با تأمل بر محدودیت‌هایش، توانایی‌ای در خود کشف می‌کند که او را به تداوم وامی‌دارد.

بخش دوم: ادبیات و هنر مقاومت

شعر مقاومت

ادبیات، به‌ویژه شعر، یکی از بسترهای مهم برای تبلور مقاومت است. در ادبیات فارسی، اشعاری چون کارهای یدالله رؤیایی، احمد شاملو و فروغ فرخزاد مملو از مفاهیمی هستند که انسان را به مقابله با استبداد و محدودیت‌ها فرامی‌خوانند؛ مثلاً در شعرهای رؤیایی، تصویری از انسانی ترسیم می‌شود که با تمام ضعف‌ها و تردیدهایش به نیروی درونی خود برای خلق معنای جدید دست می‌یابد.

نقاشی سُفَر\ و تعبیر لاکان

اثر هانس هولباین، «سُفَر\»، با تصویر مبهم جمجمه‌ای که تنها از زاویه‌ای خاص قابل مشاهده است، استعاره‌ای از مقاومت است. لاکان معتقد است که این لکه، تصویری از مرگ و پایان است؛ اما درعین‌حال، نمادی از افشاگری و کشف حقیقتی است که در نگاه نخست پنهان به نظر می‌رسد. مقاومت نیز چنین است: نیرویی که با تغییر زاویه دید، خود را آشکار می‌کند و به جهان معنا می‌بخشد.

ادبیات داستانی مقاومت

در ادبیات داستانی، روایت‌های زندان از نمونه‌های بارز مقاومت‌اند. کتاب‌هایی مانند پرسه در زندان از علی‌اشرف درویشیان یا اگر این یک انسان است از پریمو لوی، به تصویر کشیدن انسان‌هایی می‌پردازند که حتی در شرایط خفقان، توانسته‌اند امید و مقاومت خود را حفظ کنند.

بخش سوم: مقاومت در اجتماع و سیاست

جنبش‌های اجتماعی و مقاومت

تاریخ مملو از جنبش‌های اجتماعی است که در برابر ظلم و بی‌عدالتی قد علم کرده‌اند. نمونه معاصر آن، جنبش «زن، زندگی، آزادی» در ایران است. این جنبش، تجلی مقاومت در برابر سرکوب سیستماتیک است. زنانی که با تمام خطرات، برای حقوق اولیهٔ خود مبارزه می‌کنند، نمونه‌ای از این نیروی انسانی برای تغییر وضعیت موجودند.

مقاومت در برابر سلطه

مقاومت اجتماعی، تنها به مبارزه با حکومت‌های استبدادی محدود نمی‌شود؛ حتی در جوامع مدرن انسان‌ها با سلطه‌های نامرئی مانند نابرابری اقتصادی، تبعیض و جهانی شدن افسارگسیخته دست‌وپنجه نرم می‌کنند. در این بستر، مقاومت به‌معنای ایجاد آگاهی جمعی و تلاش برای ایجاد تغییر است.

مثال تاریخی: مقاومت گاندی در هند علیه استعمار بریتانیا، مثالی تاریخی از مقاومت مدنی است. گاندی با استفاده از فلسفه عدم خشونت، جنبشی به راه انداخت که توانست نه‌تنها هند را آزاد کند؛ بلکه الگویی جهانی برای مقاومت در برابر ظلم ارائه دهد.

بخش چهارم: نگاه به درون مقاومت

روان‌شناسی مقاومت

مقاومت تنها به مبارزه بیرونی محدود نیست؛ بلکه دربرگیرندهٔ مقابله با خود نیز می‌شود. انسان در لحظات سختی و نومیدی، با چالش‌هایی درونی روبه‌رو است که او را به تسلیم وامی‌دارند؛ اما مقاومت روان‌شناختی نیرویی است که او را به جست‌وجوی معنا و حرکت به جلو فرامی‌خواند.

مثال از ویکتور فرانکل:

کتاب انسان در جستجوی معنا از ویکتور فرانکل، روایتی از مقاومت درونی در برابر شرایط سخت است. فرانکل در اردوگاه‌های مرگ نازی‌ها، با یافتن معنا در زندگی، توانست بر نومیدی غلبه کند. او مقاومت را نه مبارزه‌ای فیزیکی، بلکه سفری درونی تعریف می‌کند.

زندگی در مرز مقاومت

انسان‌ها در برابر زمان و پایان‌پذیری زندگی مقاومت می‌کنند. این مقاومت، خود را در هنر، ادبیات و تلاش برای خلق چیزی ماندگار نشان می‌دهد. هایدگر این وضعیت را به «بودن برای مرگ» تعبیر می‌کند؛ وضعیتی که انسان را به خلق معنا در دل محدودیت‌ها وامی‌دارد.

نتیجه‌گیری

مقاومت، جوهری از هستی انسان است که او را از تسلیم در برابر ناملایمات بازمی‌دارد.

این مفهوم، در فلسفه، ادبیات، هنر و اجتماع، به شکل‌های گوناگونی نمود پیدا می‌کند. همان‌طور که لاکان در تعبیر خود از لکه جمجمه می‌گوید، مقاومت در ابتدا مبهم و ناشناخته به نظر می‌رسد؛ اما با تغییر زاویه دید، می‌تواند به ابزاری برای افشای حقیقت و نیل به آزادی تبدیل شود. مقاومت، نه فقط مبارزه‌ای بیرونی، بلکه سفری درونی برای کشف معنای زندگی است.

بنابراین می‌توان تأکید کرد که واژه مقاومت، پیامی جهانی دارد: در دل تاریکی، می‌شود نور را یافت و در دل محدودیت، می‌شود به آزادی دست یافت.

واژه مقاومت، با تمام گستردگی‌اش، حامل پیامی جهانی است که در تمامی ابعاد زندگی بشر جریان دارد. این مفهوم، به‌معنای ایستادگی در برابر سختی‌ها، ظلم، محدودیت‌ها و تاریکی‌هایی است که به‌طور مداوم انسان را احاطه می‌کنند؛ اما برای درک این پیام، نیازمند کالبدشکافی دقیق ابعاد مختلف آن هستیم. برای باز کردن موضوع یادشده در همین بخش، توجه‌تان به نکته‌های زیر جلب می‌کنم:

۱. مقاومت به‌عنوان اصلی جهانی

مقاومت، ویژگی‌ای است که نه‌تنها در جوامع انسانی، بلکه در طبیعت نیز وجود دارد. از رشد گیاهی کوچک در دل صخره‌های سخت گرفته تا حرکت رودخانه‌ای که مسیر خود را از میان سنگ‌ها باز می‌کند، طبیعت مملو از نمونه هایی است که پیام مقاومت را به ما می‌رسانند. این اصل جهانی نشان می‌دهد که در هر سطحی از زندگی، نیرویی درونی وجود دارد که به ادامه دادن و عبور از موانع کمک می‌کند.

نمونه: طبیعت و مقاومت

الف. درختانی که در بیابان رشد می‌کنند، ریشه‌های خود را به عمق زمین می‌فرستند تا به آب برسند. این تلاش، شکلی از مقاومت در برابر خشک‌سالی است.ب

ب. حیوانات مهاجر که در برابر طوفان‌ها و سرمای شدید مقاومت می‌کنند تا به مکانی امن برسند. این تصاویر طبیعی، استعاره‌هایی از پیام جهانی مقاومت در زندگی انسانی‌اند: هر تاریکی، روزنی به نور دارد.

۲. پیام مقاومت در بستر تاریخ

تاریخ بشر، سرشار از روایت‌های مقاومت است؛ از مبارزات انقلابی علیه استبداد تا جنبش‌های مدنی برای دستیابی به آزادی. پیام جهانی مقاومت در این است که ظلم و محدودیت‌ها همواره موقتی‌اند و انسان‌ها با ایستادگی و هم‌بستگی می‌توانند بر آن‌ها غلبه کنند.

نمونه تاریخی: گاندی و مقاومت مدنی

مهاتما گاندی در مبارزه علیه استعمار بریتانیا، از فلسفهٔ عدم خشونت استفاده کرد. پیام او این بود که حتی بدون ابزارهای نظامی، می‌توان در برابر قدرت‌های بزرگ مقاومت کرد. گاندی نشان داد که مقاومت نیروی درونی است که از امید و اعتقاد به تغییر سرچشمه می‌گیرد.

نمونه تاریخی: جنبش‌های معاصر

جنبش زن‌زندگی‌آزادی در ایران، نمونه‌ای از مقاومت علیه سرکوب سیستماتیک است. این جنبش پیام جهانی‌ای دارد: انسان‌ها، فارغ از جنسیت یا ملیت، حق دارند در برابر بی‌عدالتی ایستادگی کنند.

۳. مقاومت به‌عنوان سفری درونی

پیام مقاومت، تنها به بُعد بیرونی و اجتماعی محدود نمی‌شود؛ بلکه سفری درونی برای کشف معنا و ایستادگی در برابر شکست‌ها و ناامیدی‌هاست. این پیام، انسان را به پذیرش سختی‌ها و یافتن قدرت درونی برای ادامه مسیر دعوت می‌کند.

نمونه: روان‌شناسی مقاومت

در روان‌شناسی، مفهوم «مقاومت» به معنای مقابله با ترس ها، اضطراب‌ها و چالش‌های درونی است؛ مثلاً ویکتور فرانکل، روان‌شناس و نویسنده کتاب انسان در جستجوی معنا، در اردوگاه‌های مرگ نازی‌ها، معنای زندگی را در دل رنج یافت و توانست بر ناامیدی غلبه کند. او نشان داد که حتی در سخت‌ترین شرایط، انسان می‌تواند نیرویی درونی برای مقاومت پیدا کند.

مثال ادبی:

در آثار ادبی همچون اگر این یک انسان است از پریمو لوی، پیام مقاومت به شکل عمیقی بازتاب می‌یابد. نویسنده نشان می‌دهد که چگونه امید و معنای درونی می‌تواند انسان را از تاریک‌ترین شرایط عبور دهد.

٤. پیام مقاومت در فرهنگ و هنر

هنر و ادبیات، بسترهایی برای انتقال پیام مقاومت‌اند. از نقاشی‌های اعتراضی گرفته تا اشعار و رمان‌های سیاسی، هنر همواره تلاش کرده است پیام جهانی مقاومت را به تصویر بکشد.

نقاشی سُفَر۱ و پیام مقاومت:

هانس هولباین در نقاشی «سفر۱»، جمجمه‌ای را در زاویه‌ای خاص پنهان کرده است. این جمجمه، نمادی از مرگ و پایان است؛ اما درعین‌حال، پیام مقاومت را می‌رساند: با تغییر زاویه دید، می‌توان حقیقتی را که در ابتدا مبهم بود، آشکار کرد.

شعر مقاومت

شعرهای احمد شاملو، فروغ فرخزاد و یدالله رؤیایی، حامل پیام مقاومت‌اند؛ برای مثال، شاملو در شعر «ابراهیم در آتش» به تصویری از مبارزه و ایستادگی در برابر ظلم اشاره می‌کند و این پیام را می‌رساند که مقاومت، جوهرهٔ انسانیت است.

۵. مقاومت به‌عنوان نیروی تغییر جهانی

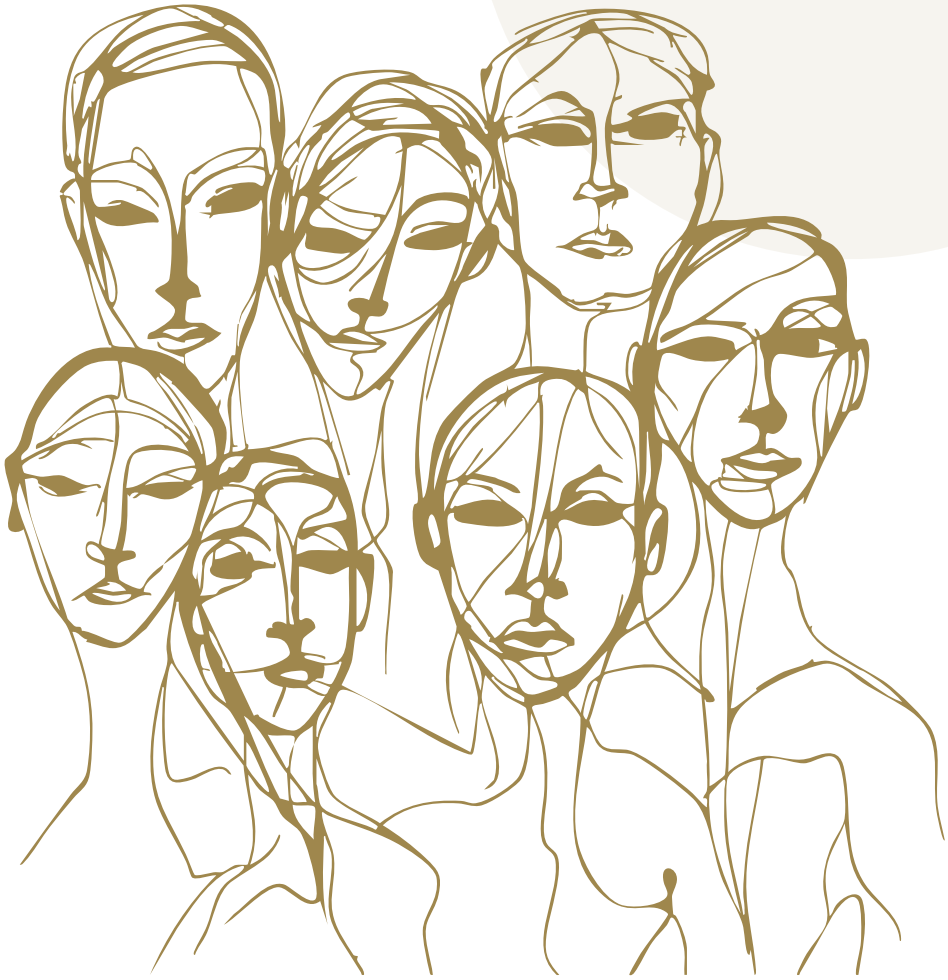
پیام مقاومت در جهان امروز، فراتر از محدودیت‌های جغرافیایی است. این پیام، انسان‌ها را به ایجاد هم‌بستگی جهانی برای مقابله با بحران‌ها و چالش‌های مشترک دعوت می‌کند.

نمونه: تغییرات اقلیمی و مقاومت جمعی

بحران‌های زیست‌محیطی، نمونه‌ای از چالشی است که به مقاومت جمعی نیاز دارد. پیام جهانی مقاومت این است که با همکاری و هم‌بستگی، می‌توان بر چالش‌هایی مانند گرمایش زمین و تخریب محیط‌زیست غلبه کرد.

نمونه: جنبش‌های جهانی

جنبش‌های حقوق بشر، پیام جهانی مقاومت را در خود دارند: آزادی و عدالت، حقی همگانی است و برای دستیابی به آن، باید ایستادگی کرد.



مقاومت و عرصه‌های تجلّی آن

بهمن عباس‌زاده

ما در این جستار گام‌های خود را از بیرون به‌سوی درون برمی‌داریم؛ همان‌گونه که آنچه در بیرون است نخست در درون نطفه بسته و در آنجا رشد کرده است. به‌این‌ترتیب می‌شود گفت مقاومت مفهومی بسیار گسترده است، چه به لحاظ نوعِ آن و چه به‌لحاظ چگونگیِ برخورد با آن؛ چه در شکلِ امری بیرونی و چه به‌مثابهٔ امری درونی؛ چه از دیدی فلسفی یا سیاسی و اجتماعی یا به‌عنوان شیوه‌ای برای مقابله با حکومت‌های توتالیتر و دیکتاتوری. پس در مجموع می‌شود به مقولهٔ مقاومت از دید فلسفی، تاریخی، روان شناسی و اجتماعی نگریست. موضوع آن‌چنان گسترده و متنوع است که ناچار می‌شویم عرصه‌هایی از آن را گزینش کنیم که بیشتر با زندگیِ توده‌های وسیع‌تری در ارتباطِ نزدیک باشد و یکی از این عرصه‌ها مقاومت توده‌های مردم در برابر نظام‌های استبدادی و در مفهوم دقیق‌ترِ آن نظام های توتالیتر است؛ مقاومت مردمی که عزمِ راسخ دارند تا در برابر هجوم سیاست‌های ویرانگر حاکمان در رویارویی با آزادی بیان و اجتماعات در اَشکال گوناگون به‌مقاومت برخیزند؛ البته باید یادآور شد که عرصهٔ درونیِ مقاومت (مقاومت‌های پنهان) نیز یکی از عرصه‌های مهمِ هستیِ انسان در سراسر جهان است. شاید باید اعتراف کرد که اگرچه مقاومت در زندگیِ عینی غالباً در برابر آنچه «تهدید» تلقی می‌شود انجام می‌گیرد؛ اما در عرصهٔ درونی مقاومت اغلب نقشی منفی ایفا می‌کند؛ به این معنا که انسان در بیشتر وقت‌ها برعلیه نقض عاداتِ منفیِ خود نظیر اعتیاد، تنبلی، پُرخوری و خُلق‌وخویِ تهاجمی و گرایش به انواع فساد، مقاومت می‌کند و همیشه خواهان ادامهٔ وضع موجود است؛ اینجا نقش «مقاومت» بسیار منفی و مُخرب است. درست عکس مقاومت در عرصه‌های بیرونی و به‌خصوص در امور اجتماعی، سیاسی و فرهنگی. نکتهٔ دیگری که لازم به یادآوری است این است که عرصه‌های متفاوت مانند عرصه‌های سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و به‌خصوص فلسفی به‌نحو گریزناپذیری بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند و موجب تحوّل یکدیگر می‌شوند. این نکته دربارهٔ نگاه و نگرش به مسئلهٔ مقاومت نیز تأثیر به‌سزایی دارد.

بنابراین پیش از آنکه به درک مسئلهٔ مقاومت در فلسفه اشاره شود، مقولهٔ مقاومت را زیر ذره‌بین قرار می‌دهیم به این معنا که در قانون اساسی آلمان صراحتاً آمده است که همهٔ آلمانی‌ها «حق مقاومت» علیه کسانی را دارند که بخواهند نظم حاکم را از میان بردارند و هر فرد آلمانی موظف است در دفاع از آزادیِ کشورش برخیزد و در برابر دشمنانِ آزادی مقاومت کند. امروزه حتی در برخی از دیکتاتوری‌های حاکم در جهان شهروندان ابتکار به خرج می‌دهند و با روش‌های گوناگون اهدافِ اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگیِ خود را به پیش می‌برند.

مقاومت ممکن است مـرزهای مشخصی بر مبنای معیارها و هنجارهای حاکم در اجتماع داشته باشد و درواقع کنشی است که در مقابله با ارگان‌ها و هنجارهای حاکم در اجتماع و همچنین در مقابله با نظمِ سیستم سیاسیِ دولتی انجام می‌گیرد. به معنای دیگر رفتاری است که در پاسخ به بی‌عدالتی و ظلم و اجحافِ دولتی صورت می‌گیرد. حق مقاومت را افراد به خود می‌دهند که ارزش‌های حاکم در کشور را به‌مثابهٔ ارزش‌های والای دولتی نمی‌پذیرند و سیستم حقوقی و سیاسی و اقتصادیِ حاکم را فاقد عدالت می‌دانند. مقاومت می‌تواند شکل‌های گوناگونی به خود بگیرد؛ مثلاً مقاومت ممکن است لفظی یا کتبی باشد که به صورت فردی انجام می‌گیرد و هم ممکن است به‌شکل گروهی باشد یا در شکلِ اُپوزیسیونی باشد که به انواع و اقسام گوناگون علیه مقاماتِ دولتی و در برابر تصمیمات دولتی از خود واکنش نشان می‌دهد و از پذیرش تصمیمات آنان سر باز می‌زند.

شکل دیگر مقاومت ممکن است بر علیه تصمیماتی باشد که ازسوی قدرتمندان برخلاف منشور حقوق بشر گرفته شده است؛ به‌طور مثال این مقاومت می‌تواند در کشوری که حقوقِ اقلّیت‌ها یا حقوق زنان و یا حقوق کارگران در آن به صورت سیستماتیک نقض می‌شود، صورت گیرد؛ همچنین مقاومت می‌تواند به گونهٔ «فعال» یا غیرفعال» صورت گیرد.

سرپیچی از فرمان‌ها و قوانین دولتی می‌تواند در سرپیچیِ سربازی یا مقامی نظامی یا امنیتی یا حتی کارمند سادهٔ دولت از مقام بالاتر نیز صورت پذیرد و در شکل فعالِ آن ممکن است به‌صورت محاصرهٔ خیابان یا بَست نشستنِ کارکنانِ کارخانه‌ای انجام شود. همان‌گونه که مقاومت مسلحانه از بارزترین شکل‌های مقاومتِ فعال شمرده می‌شود؛ اشکل‌های دیگر مقاومتِ فعال می‌تواند به‌صورت سوءقصد، کودتا، قیام‌های مسلحانه و سرانجام جنگ داخلی و انقلاب نیز روی دهد؛ البته پُرواضح است که در نظام‌های توتالیتر نافرمانی‌های مدنی در نطفه سرکوب می‌شود ولی در دموکراسی‌ها «مقاومت مدنی» مجاز و حتی قانونی است؛ ازاین‌رو می‌شود گفت که دموکراسی‌های غربی نسبت به مقاومت به‌شیوهٔ نافرمانی انعطاف‌پذیرتر عمل می‌کنند.

در عرصهٔ نافرمانی مدنی و مقاومت مردمی می‌شود به چهره های شناخته‌شده‌ای اشاره کرد که در عرصهٔ مقاومت نامی از آنان در تاریخ به‌جا مانده است؛ مثلاً مهاتما گاندی در هند، مارتین لوترکینگ در آمریکا و نلسون ماندلا در جنبش علیه نژادپرستی. البته تجربه‌ها نشان داده است که این مقاومت‌ها تا زمانی به‌صورت مسالمت‌آمیز انجام می‌شوند که به خشونت کشیده نشوند.

ایمانوئل کانت (۱۷۲٤ - ۱۸۰٤) کاملاً مخالف هر نوع مقاومتِ مردمی بود. چنانکه می‌شود گفت که به نظر او «انسان در عصر روشنگری می‌تواند با کمک عقل و شعورِ خود به بلوغ و آزادی برسد. زیرا دولت و جامعه‌ای که کانت در نظر داشت جامعه‌ای «اخلاقی» و «حقوقی» بود که حاکمان در آن سیستم می‌بایست عادلانه حکومت کنند. مقاومت در چنین جامعه‌ای جایی ندارد و ازاین‌رو کانت حتی مخالف این بود که مردم دربارهٔ حاکمان «نظر» بدهند. به نظر او سیستم حقوقیِ حاکم باید آزادی مردم را مقرر کند. درک او از «زندگی در شرایط ابتدایی» با درک نظریه پردازی نظیر «هابز» و «جان لاک» تفاوت بسیار دارد. در صورتی‌که کانت معتقد بود که: «قانون مقدس‌ترین پدیده ای است که خدا خلق نموده است» و در حقیقت، «حقوق نفی خشونت و جنگ است.» می‌شود چنین گفت که درک کانت از جمهوری به‌هیچ‌وجه درکی «دموکراتیک» نبوده است. در نظر او زنان، مستخدمان خانه‌ها، کارگرانِ روزمزد و کلاً انسان‌هایی که به‌نظر او سواد و اموال و دارایی و حداقل استقلالِ اقتصادی نداشتند، حق مشارکت شهروندی و سیاسی هم نداشتند.

آنان فقط حقِ اطاعت از سیستمِ حقوقی داشتند؛ چراکه مقاومتِ مردمی استقلالِ دولت را زیر سوال می‌بَرَد؛ اما به رغم همهٔ این نگرش‌ها، کانت حق نافرمانی را دست‌کم در رژیم‌های دیکتاتوری و توتالیتر برای اقشار پایین جامعه محفوظ می‌دانست. این نظرات کانت از آنجا ناشی می‌شود که او در آن زمان معتقد بود که «مقاومت علیه قوانینِ دولتی که آزادی را ضمانت می‌کند در حقیقت مقاومت علیه خداست.» در نقطهٔ مقابل کانت، جان لاک قرار دارد که دولتی را که حقوق مردم را سلب می‌کند دولت «طاغی» و عُصیانگرِ واقعی می‌داند؛ نه مردمی که جهت گسترشِ حقوق خود مقاومت می‌کنند.

لاک معتقد بود که «دولت‌ها ممکن است از قدرت خود سوءاستفاده کنند و حقوق مردم را پایمال کنند چنانچه قوهٔ قضایی و قوهٔ اجراییِ یک کشور حق مردم را پایمال کند و جامعه را بار دیگر به شرایط جنگی مانند «زندگی در طبیعتِ ابتدایی» بازگرداند؛ آن موقع زمانی رسیده است که انسان ها حق دفاع از حقوق خود و مقاومت را خواهند داشت.»؛ همچنین لاک به این نتیجه رسیده بود که حق مقاومتِ شهروندی بهترین نوع مصونیت و جلوگیری و محافظت از طغیان و شورشگری است. می‌شود نتیجه‌گیری کرد که حق مقاومت در فلسفهٔ سیاسیِ لاک حق دفاع از حقوق شهروندی‌ست و «چنانچه یکی از سه قوایی که می‌بایست به‌طور مستقل از هم عمل کنند به‌گونه‌ای فاسد عمل کنند؛ شهروند حق دفاع از خود را به دست می‌آورد و چنانچه دولتی قوانینی صادر کند که در مخالفت با حقوق مردم قرار گیرد، مردم اصلاً موظف نیستند که از آن قوانین به‌طور فعال اطاعت کنند» به‌نظر جان لاک «یک سیستم استبدادیِ ظالم و فاسد، حتی از «زندگی در شرایط ابتدایی» نیز بدتر است». زیرا زندگی در یک حکومت استبدادی به معنای مواجه شدن با قانون‌گذاری است که خودسرانه زورگویی را پیشهٔ خود کرده است؛ یعنی شهروندان در سیستمی استبدادی در وضعیتی قرار می‌گیرند که خلع سلاح شده‌اند و حاکمان حق داشتن اموال مسروقه، مال دزدی و غنیمت هایی را دارند که از مردم غصب کرده‌اند و آزادی مردم را گرفته‌اند.» به‌نظر لاک برطبق کتاب دو رساله دربارهٔ حکومت، در چنین موقعیّتی مقاومت در برابر دولت مستبد می‌تواند مجاز باشد. درعین‌حال او هشدار می‌دهد که حق مقاومت در جوامع استبدادی این خطر را با خود همراه دارد که جامعه را به‌سوی آنارشی ببرد و چه‌بسا منجر به «استبدادی برتر» شود؛ اما او در مجموع معتقد است که حق مقاومت در حقیقت آخرین راه نجات از استبداد است.

همان‌گونه که قبلاً نیز دربارهٔ انواع مقاومت‌ها یادآوری شد، جا دارد نگاهی دقیق‌تر به مقاومت غیرفعال یا «مقاومت خشونت‌پرهیز» بیندازیم.

نویسنده و اندیشمندی آمریکایی به نام «تاد می» (۱۹۵۵) و درواقع فیلسوف سیاسی، کتابی با نام مقاومت خشونت پرهیز- درآمد فلسفی نوشت و در آن با نگاهی تحلیلی جامع، اصول، پویایی‌ها و ارزش‌های مقاومت بدون خشونت را نقد و بررسی کرده است. این کتاب زیربنای فلسفی مقاومتِ خشونت‌پرهیز از نمونه‌های تاریخی تا معاصرِ آن را بررسی می‌کند. کتاب با تعریف خشونت پرهیزی و تمایز آن از سایر اَشکالِ مقاومت آغاز می‌شود. او تأکید می‌کند که خشونت‌پرهیزی صرفاً فقدان خشونت نیست؛ بلکه موضعی فعالانه است که به‌دنبال دست‌یابی به اهداف سیاسی و اجتماعی از راه‌های مسالمت‌آمیز است.

سپس مروری تاریخی بر جنبش‌های خشونت‌پرهیز ارائه می‌دهد و آرای شخصّیت‌های کلیدی در این میدان را مانند مهاتما گاندی و مارتین لوترکینگ جونیور را شرح می‌دهد. بعد از این مقدمات مباحث فلسفی کتاب آغاز می‌شود و مفاهیمی را معرفی می‌کند که مطابق با آن موضعِ اخلاقی مخالفانِ خشونت‌پرهیز می‌توانند خشونت فرد مقابل یا طرف مقابل را از بین ببرند، که مفهوم دیگر آن اجبار بدون خشونت است و دربردارندهٔ اِعمال فشار بدون نیروی فیزیکیِ خشن است.

محور بحث نویسنده ارزش‌هایی است که زیربنای اقدامات خشونت‌پرهیزند. تاد می بر دو ارزش اصلی تمرکز دارد: کرامت و برابری. به‌گفتهٔ نویسنده، مقاومت بدون خشونت ریشه در احترام عمیق به کرامت انسان و تعهّد به رفتار برابر با همه دارد. این کتاب همچنین جنبه‌های عملی سازمان‌دهی و حفظ جنبش‌های بدون خشونت را می‌شناساند. نویسنده بینش‌هایی دربارهٔ استراتژی و تاکتیک‌هایی ارائه می‌دهد که در زمینه‌های گوناگون در جنبش حقوق مدنی در ایالات متحده تا مبارزهٔ ضد آپارتاید در آفریقای جنوبی به‌کار گرفته شدند و موفق بوده‌اند. نکتهٔ یادکردنی اینکه منتقدان این کتاب را به‌دلیل آمیزش میانِ بینش فلسفی و کنش‌های عملیِ مقاومت تحسین کرده‌اند. مطالبی که تا اینجا بررسی شد بیشتر مربوط به نقش مقاومت در عرصه‌های اجتماعی، سیاسی، فلسفی و سایر عرصه‌های زندگیِ عینی بود؛ اما روی دیگرِ مفهومِ مقاومت مربوط به عرصه‌های درونیِ انسان است که اهمیّت ویژه‌ای در تنظیم رابطهٔ انسان با دنیای او دارد.

نکتهٔ شایان ذکر این است که در برخی موارد آنچه در زندگی جهت پیش برد زندگیِ انسان «مثبت» و راه‌گشا تلقی می‌شود در دنیای درونیِ انسان نقش «بازدارنده» و منفی ایفا می‌کند. یکی از این موارد و شاید شاخص‌ترین نوعِ آن همین مقاومت است. انسان در دنیای درونی‌اش و به‌خصوص در «ذهن دیده نشده»اش درکشاکش انواع مقاومت‌هاست که در بسیاری از موارد روح و روانِ او را تحت فشار فزاینده قرار می‌دهد و چه‌بسا که در طول زندگی در قیدوبند عادت‌هایی اسیر می‌شود که با مقاومتِ سرسختانهٔ آن عادات دچار بن‌بست‌های گریزناپذیر می‌شوند که در طول زندگی قادر به رهایی از آن‌ها نیست و همواره در خواب و بیداری با آن عادات دست‌به‌گریبان است و توانایی مقاومت در برابر هجوم آنان را ندارد و حتی در برخی موارد مقاومت شدید در برابر آن عادات موجب تحکیم هرچه بیشتر آن عادات می‌شود که از این‌گونه مقاومت‌ها با نام مقاومت‌های درونی یا مقاومت‌های ذهنی یاد می‌شود.

برای درهم شکستن این‌گونه از مقاومت‌ها، اولین و بزرگترین گام در درجهٔ نخست پذیرش وجود آن‌هاست. پذیرش مقاومت‌های درونی و ذهنی به شما امکان فعال کردنِ نقض و غلبه بر آن‌ها را در درون فراهم می‌کند.

نوع دیگری از مقاومت وجود دارد که از آن با نام «واکنش مقاومتی» یاد می‌شود. زمانی که افراد احساس می‌کنند آزادیِ انتخاب و استقلال آن‌ها محدود شده است واکنش مقاومتی رُخ می‌دهد. در این صورت فرد در برابر فشار یا تغییر وضعیّت فعلیِ خود احساس می‌کند که کنترلش را بر محیط از دست می‌دهد؛ در این شرایط فرد با انگیزهٔ بالایی برای بازپس‌گیری آزادیِ خود عمل می‌کند.

واکنش‌های مقاومتی ممکن است به‌شکل‌های گوناگون و به صورت رفتارهایی مانند مقاومت، مخالفت، سرپیچی یا تمایل به عملِ برخلاف محدودیت‌های تحمیل‌شده بر آن‌ها بروز کند. در این شرایط ترس از دست دادن آزادی‌های فردی منجر به از دست دادن انگیزه می‌شود. به همین دلیل برای کاهش واکنشِ مقاومتی، مهم است که شرایطی را برای افراد فراهم کنیم که امکان انتخاب داشته باشند تا حسِ کنترل و خودمختاری به آن‌ها بازگردد.

خشونتِ پنهان

مرتضی منادی، عضو هیئت‌علمی دانشگاه الزهرا

روزی درحال رفتن به سر کار، در روی پل صدر بودم، به محض ورود به تونل نیایش، ماشین شاسی‌بلند مشکی‌ای در مقابلم بدون راهنما پیچید و من از روی نگرانی، تک‌بوق بسیار کوتاهی زدم و نیش ترمزی گرفتم که تصادفی رخ ندهد. شاید صد متر نرفته بودم که ماشین شاسی‌بلند به سمت راست رفت که به‌نظرم علامت خوبی بود؛ ولی برعکس، شیشه را پایین کشید و از صدای بلندش احساس اعتراض یا شاید فحاشی را کردم. برای اینکه متوجه نشوم و اعصابم به‌هم نریزد؛ زیرا ساعت ۱۰ کلاس روان‌شناسی اجتماعی با دانشجویانم داشتم و برای اینکه ذهنم کلاس دانشجویان را خراب نکند، صدای موزیک ژاک بِرل خوانندهٔ فرانسوی را بلندتر کردم.

هنوز چند ثانیه نگذشته بود که صدای بوق ممتدی شنیدم که باتوجه‌به اینکه مقابلم تقریباً بسته بود، در آینهٔ بغل متوجه پرایدی شدم که قصد عبور داشت و مقابل این ماشین شاسی‌بلند هم با فاصلهٔ زیاد ماشین‌ها در حرکت بودند. رانندهٔ ماشین شاسی‌بلند با حرکت دست، رفتار زشتی را نسبت به رانندهٔ پراید انجام داد و در این حال صدای فحاشی رانندهٔ پراید کاملاً به گوش می‌رسید. چون سر از پنجره بیرون آورده بود. شاید از روی شیطنت از سرعتم کاستم و رانندهٔ پراید سبقت گرفت و در کنار ماشین شاسی‌بلند قرار گرفته و به ادامهٔ فحاشی مشغول بود. نگران بودم که به‌زودی دعوایی فیزیکی بین آن‌ها به‌وجود خواهد آمد که به دوراهی رسیدم و طبق معمول می‌بایستی به‌سمت چپ (کردستان) حرکت می‌کردم و لذا دنبالهٔ ماجرا را از دست دادم. این رفتارها نشانهٔ بارز «خشونت» است که درحال افزایش به حالت‌های مختلف در محیط‌های عمومی است و همیشه شاهد آن‌ها هستیم.

ژرژ لاپاساد[۱] (۱۹۹۱) با الهام از اندیشهٔ فروید از مفهوم «دیوانگیِ پنهان»،[۲] در پی پژوهشی پیرامون گروهی از جوانان رپ (به‌نام تگیست)[۳] که روی دیوار متروها و ایستگاه های مترو، نقاشی‌ها و نوشته‌های مُهیجی را می‌کشیدند که علاوه‌بر هزینهٔ بالای پاک کردن آن‌ها توسط شهرداری، اثرات منفی روانی بر تعدادی از مسافران می‌گذاشت، بر این باور است که نخست، زمانی که افرادی نتوانند آزادانه فعالیت فرهنگی خود را داشته باشند و تخلیهٔ روانی بشوند و هم مورد تأیید قرار نگیرند، دارای «فرهنگِ پنهان[۴]» می‌شوند. دوم، این‌گونه افراد دارای خودهای مختلف می شوند؛ به این معنی که، در پاسخ پرسش ژرژ لاپاساد از آن ها، «زمانی که در حال نقاشی هستید، چه احساسی دارید؟» به‌گفتهٔ افرادی از این گروه، «زمانی‌که ما درحال نقاشی هستیم، احساس می‌کنیم خودمانیم»، و ژرژ لاپاساد می‌پرسد، «پس زمانی‌که در خانواده هستید، چه کسی هستید؟» می‌گویند، «زمانی‌که در خانواده هستیم، ما خودِ خانوادگی داریم.» ازاین‌رو، ژرژ لاپاساد نتیجه می‌گیرد، علاوه‌بر شکل‌گیری فرهنگ پنهان، این‌گونه افراد دارای خودهای متفاوتی شده که برای جامعه مفید نیستند. (لاپاساد، ۱۹۹۰) منظور از خود به اعتقاد ژرژ هربرت میده, «انسان درعین فعالیت می‌تواند تحت‌تأثیر اعمال خود واقع گردد. او همان‌طوری‌که می‌تواند در برابر دیگران عمل کند، در برابر خود نیز قادر به عمل است؛ درواقع, رفتار دیگران راهنمای عمل و مشوقی برای رفتار انسان می‌شود.» (مید، ۱۹۶۳ : ۱۱۵). همزمان انسان دارای یک خود مشخص خواهد شد که محتوای شخصیت اوست؛ درحالی‌که، به‌نظر ژرژ لاپاساد این‌گونه افراد با خودهای متفاوت یعنی شخصیت‌های متفاوت و متغیرند.

در نتیجه، وی می‌افزاید: «در جوامعی که حاکمان یا مردم اجازهٔ فعالیت‌های فرهنگی را به افرادی یا گروه‌هایی ندهند، از سویی، این حرکت فرهنگِ پنهان (شیطان‌پرست‌ها، هم‌جنس‌گراها در غرب) شکل می‌گیرد و ازسوی‌دیگر، افراد دارای خودهای متفاوت یا شخصیت‌های متفاوت متغیر خواهند شد که نفاق (منادی، ۱۴۰۰) را در جامعه ترویج خواهند کرد و درنتیجه، سرمایه‌گذاری (عاطفی، دوستی، فکری، حتی اقتصادی) افراد بر روی یکدیگر کاهش خواهد یافت

۱ Georges Lapassade
۲ Folie Latent
۳ Tagiste
۴ Culture Latente
۵ Mead Georges Herbert

و نهایتاً، جامعه نمی‌تواند به اهداف توسعه‌ای خود برسد.» ژودیت لازار[6] نیز همین باور را این‌گونه توضیح می‌دهد، «افراد بر حسب وضعیت‌هایی که در آن قرار می‌گیرند، می‌توانند با مراجعه به یک نقش یا نقش دیگر خود در گروه، به‌صور مختلف خود را تعریف کنند.» (ژودیت لازار، ۱۳۸۰ : ۱۲۱) یعنی، در موقعیت‌های گوناگون شکل‌های مختلفی از خود را به‌نمایش می‌گذارند که ممکن است متضاد یکدیگر باشند که نفاق را تداعی می‌کند. وی نیز در ادامه دربارهٔ نفاق افراد در جامعه می‌افزاید: «وضعیت‌هایی که نفاق شدت دارد، وفاق کمتر پایدار می‌ماند.» (همان، ۱۲٤) بنابراین، جامعه‌ای که وفاق اجتماعی در آن کاهش یابد، به‌تعبیر دورکیم[7] (۱۹۸٦)، انسجام اجتماعی در جامعه کاهش می‌یابد و همکاری و مشارکت بین افراد و آحاد جامعه تضعیف خواهد شد؛ درنهایت، سلامت روانی اجتماعی جامعه به‌خطر خواهد افتاد. زیرا، «یک تعامل یا تطابق بین جامعهٔ بیمار و افراد بیمار وجود دارد.» (فروم[8] ، ۱۳۹۰ : ۱۵) فدریک لوپلی[9] نیز درهمین‌راستا در تعامل فرد و جامعه، معتقد است که، ساختار خانواده و ساختار جامعه در تعامل با یکدیگر بوده و انعکاس یکدیگر می‌باشند؛ ازاین‌رو، سلامت و ناسلامتی هریک، دیگری را هماهنگ و همراه با خود خواهد کرد. (۱۹۸۹) به‌عبارتی، خانوادهٔ ناسالم، جامعهٔ ناسالم را تولید و برعکس، جامعهٔ ناسالم خانواده را به‌مرورزمان ناسالم خواهد کرد.

با الهام از این تفکر در جامعهٔ فعلی نخست، در گذر از پژوهشی مردم‌نگارانه (منادی، ۱۳۹٤) متوجه شدیم که جوانان دارای فرهنگ پنهان هستند (منادی، ۱۳۷۷) و دوم، در سطح کلان شاهد رفتارهایی غیرمسالمت‌آمیز و تند و خشن افراد (نمونهٔ مطرح‌شده در ابتدای مقاله) هستیم که برای جامعه مُضر است که با الهام از مفهوم فرهنگِ پنهان، از مفهوم خشونتِ پنهان استفاده می‌کنیم. رفتارهای معمولی غیرمسالمت‌آمیز، مانند دعواهای لفظی در صف نانوایی‌ها، و میدان‌های میوه و تره‌بار یا حتی با وجود داشتن شماره در صف بانک‌ها، عدم‌رعایت تعدادی از افراد، بوق زدن‌های ممتد در زمان رانندگی، بعضاً فحاشی‌ها و در مواردی نزاع‌های خیابانی یا به‌گفتهٔ پزشک قانونی ۱۱۰ هزار مراجعه‌کننده به پزشک قانونی در سال ۱۳۹۷، که در سال‌های بعد افزایش چشمگیری داشته‌اند یا افزایش خودکشی در ایران (منادی، ۱٤۰۲)، یا گفتهٔ رییس‌پلیس ایران که هرچنددقیقه یک نفر در اثر ضربه چاقو کشته می‌شود. همهٔ این‌ها، نشانه‌های خشونتِ پنهان‌اند که درحال افزایش بوده و دیر یا زود جامعه را با مشکل جدی روبه‌رو خواهند کرد.

این خشونت‌های پنهان فعلاً در زیر پوست شهرهای بزرگ مانند تهران درحال رشد هستند و اندکی از آن‌ها به‌تعبیر هانا آرنت (۱۳۹۱[1]) نمود می‌یابند و اهل فن یعنی اصحاب علوم انسانی، نمود آن‌ها را در پی پژوهش‌هایشان مشاهده می‌کنند. دیر یا زود زمانی که قُبح مسائلی ریخته و رفتارهای به‌هنجار کاسته شود که در حال کاهش هم هستند،این خشونت‌های پنهان نیز سربرآورده و فاجعه تولید خواهند کرد؛ زیرا مثل هرچیز و هر فعالیت خوب و بد دیگر، مُسری هستند. امیل دورکیم (۱۹۹۰: ۱۱۹) در ارتباط با خودکشی دقیقاً همین حالت اپیدمیک یا مسری بودن را مطرح می‌کند. به باور اریک فروم، «ما اجتماعی از مردمان ناشاد هستیم؛ تنها، نگران، افسرده، ویرانگر، وابسته، مردمی که سعی شدید در اغتنام وقت داریم و چون به دست آوردیم از کشتن آن خوشحالیم.» (فروم، ۱۳۹۰ : ۱۱) چنین جامعه‌ای، ناسالم و ناموفق و شکست‌خورده خواهد بود.

در اصل، خشونت‌های پنهان معلول علت‌های متفاوت و نشان از مسائل مختلفی است که سلسله‌وار و دومینوگونه (منادی، ۱٤۰۱) دست‌به‌دست یکدیگر داده و شرایطی را به‌وجود آورده‌اند که افراد جامعه راه تخلیه و راه‌حل برون رفت از مشکلات را در خشونت می‌بینند. این خشونت‌ها به چند دسته، به مانند خودکشی دورکیم (۱۹۹۰) ضربه به خود، ضربه به دیگری، و ضربه به جامعه هستند. ضربه به خود برای مثال اعتیاد است، بی‌قیدی و بی‌توجهی به ارزش ها و هنجارهای جامعه است و نهایتاً خودکشی است که همه در آخر سر، اطرافیان و سپس جامعه را دچار مشکل و التهاب می‌کنند. ضربه به دیگری، بی‌توجهی به قوانین و ارزش‌ها و داشتن رفتارهای نابه‌هنجار و نهایتاً نزاع‌ها است که بدان‌ها اشاره کردیم. ضربه به جامعه، تخریب اموال عمومی به‌هرشکلی است، از تخریب درختی در پارک یا خیابان، تخریب وسایل عمومی مانند صندلی اتوبوس تا بستن قرارداد نادرستی برای خرید کالای بی‌کیفیت چینی یا داخلی، یا اختلاس‌های کلان.

اما بی‌عدالتی‌ها، محرومیت‌ها، افزایش غم، پارتی‌بازی‌ها، اختلاف فاحش طبقاتی، ترویج غم فراوان به بهانه‌های مختلف، خشونت دستگاه‌های فشار نظام به‌تعبیر لویی التوسر[1] (۱۳۸۸) مانند پلیس در مجامع عمومی، قطع اینترنت یا ارسال پارازیت‌ها روی ماهواره، فضای ناامن و خفقان را تولید کرده و می‌کنند که افراد جامعه را به‌سمت خشونتِ پنهان سوق می‌دهند و بخش مهم علل این وضعیت نزدیک به بحران هستند.

مشاهده‌پذیرترین و ساده‌ترین اثر این بحران‌ها را می‌توان به گفتهٔ رییس انجمن روان‌شناسی و مشاورهٔ ایران (الهیاری، ۱۳۹۵) افزایش اختلالات روانی و باز به‌گفتهٔ رئیس انجمن آلزایمر ایران (۱۴۰۳) هم با سونامی آلزایمر روبه‌رو بوده و هم در پایین آمدن سن افراد مبتلا به این بیماری روبه‌رو خواهیم شد. (منادی، ۱۳۹۹)

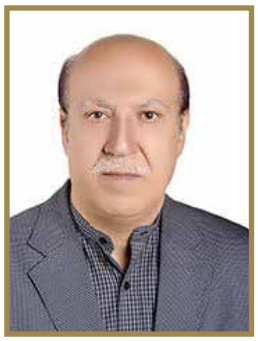
بدون شک، بی‌توجهی به وضعیت فعلی، نکاستن تمامی موارد منفی ذکرشده که هم اضطراب و هم ناامنی در افراد جامعه تولید می‌کند، فراهم نکردن شرایط شاد و رفاه عمومی، فردای بسیار بحرانی و خطرناکی در انتظار جامعهٔ ما است که حل کردن آن‌ها، نه‌تنها سخت و چه‌بسا غیرممکن خواهد بود. این عقده‌ها و خشونت‌های پنهان دیر یا زود در سطح جامعه با زورگیری‌ها و قتل‌ها و خودکشی‌ها به‌تعبیر آرنت (۱۳۹۱) نمودی عینی پیدا خواهند کرد. فروپاشی یا فرونشست ایران از هر نظر (اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و حتی جغرافیایی نظیر خشکسالی) نتیجهٔ نهایی آن خواهد بود؛ ازاین‌رو، تا دیر نشده است باید جنبید. این حرکت از مسئولان و تصمیم‌گیران تا مجریان و پژوهشگران علوم انسانی و روزنامه‌ها و مجلات را در بر می‌گیرد تا آرام‌آرام، مردم نیز خود را با این نوع برنامه‌ها پس از آگاه شدن و قبول کردن همراه شوند و جامعه را به‌سمت آرامش و نهایتاً پیشرفت و توسعهٔ پایدار هدایت کنند.

فهرست منابع

- آرنت هانا (۱۳۹۱)، حیات ذهن، جلد اول؛ تفکر. ترجمهٔ مسعود علیا. تهران، انتشارات ققنوس.
- التوسر لویی (۱۳۸۸)، ایدئولوژی و سازوکارهای ایدئولوژیک دولت، ترجمهٔ روزبه صدرآرا، تهران، نشر چشمه.
- الهیاری عباس (۱۳۹۵)، همایش بین‌المللی روانشناسی، سه‌شنبه ۲۶ بهمن ماه دانشگاه الزهرا.
- سایت انجمن آلزایمر ایران. (۱۴۰۳)
- فروم اریک (۱۳۹۰)، داشتن یا بودن، ترجمهٔ اکبر تبریزی، انتشارات فیروزه، چاپ یازدهم.
- لازار ژودیت (۱۳۸۰)، افکار عمومی، ترجمهٔ مرتضی کتبی، تهران: نشر نی.
- منادی مرتضی (۱۳۷۷)، «فرهنگ پنهان جوانان»، مجله ایران فردا، سال هفتم، شماره ۴۷، مهر.
- منادی مرتضی (۱۳۹۴)، روش پژوهش کیفی کاربردی در علوم اجتماعی و علوم رفتاری با همکاری فاطمه عابدی و لیلا طالب‌زاده شوشتری. تهران: انتشارات جامعه‌شناسان.
- منادی مرتضی (۱۳۹۹)، شناخت و مهار آلزایمر، بررسی جامعه‌شناختی، تهران: نشر آوای نور.
- منادی مرتضی (۱۴۰۰)، «فرهنگ پنهان» چگونه شکل می‌گیرد و چه مصایبی برای جامعه ایجاد می‌کند؟ رابطه معکوس «نفاق» و «وفاق»؛ روزنامه ایران سال بیست و هفتم، شماره ۷۷۱۱، دوشنبه ۸ شهریور ۱۴۰۰، صفحه ۸.
- منادی مرتضی (۱۴۰۱)، «دومینوهای موفقیت و شکست در زندگی های فردی و خانوادگی»، روزنامه اطلاعات، سال نود و هفتم، سه شنبه ۲۰ دی، شمارهٔ ۲۸۳۰۳، صفحه ۷.
- منادی مرتضی (۱۴۰۲)، «ملاحظاتی پیرامون تخلیه روانی دهه شصت تا نودی‌ها»، روزنامه اطلاعات، سال نود و هشت، پنج‌شنبه ۲ آذر.

De la division du .(1986) Durkheim Emile -
.travail social. Paris, P.U.F
Le suicide. Paris, .(1990) Durkheim Emile -
.PUF
La Fac des Raps. .(1990) Lapassade Georges -
.86 -78 Décembre. PP 15 ,In : Figaro-Magazine
.(1991) Lapassade Georges -
L'ethnosociologie. Paris, Meridiens
.Klincksieck
La Méthode Sociale. .(1989) Le Play Frédéric -
.Paris, Meridiens Klincksieck
L'esprit, le soi, .(1963) Mead Georges Herbert -
.et la société. Paris, P.U.F

۶ Judith Lazar
۷ Emile Durkheim
۸ Eric Froum
۹ Frederic Le Play
۱۰ Hana Arent
۱۱ Luis Althusser



ناگزیری بیان در ادبیات

امیرارسلان حدیدی

مقدمه: گفتن ناگفتنی، یا ناتوانی از بیان؟

یدالله رؤیایی، شاعر و نظریه‌پرداز ایرانی، به‌دنبال زبانی است که از مرزهای گفتار فراتر رود؛ زبانی که نه برای انتقال معنا، بلکه برای افشای «ناگفتنی‌ها» به کار آید. این ایده، که گویی هستهٔ اصلی تمام گفتارها تلاشی است برای بیان آنچه بیان ناشدنی می‌نماید، یادآور تنشی است که در قلب فلسفهٔ غرب و ادبیات مدرن جای دارد: تنش میان سکوت و سخن، میان آنچه می‌شود گفت و آنچه باید در سکوتِ معنابخشِ بیان ناگفته باقی بماند. این مقاله می‌کوشد با نگاهی به مفاهیم فلسفی مارتین هایدگر، ژاک لاکان و اسلاوی ژیژک و با استناد به نمونه‌های ادبی از کافکا تا کامو، این ایده را تحلیل کند که مقاومتِ انسانی در برابر مرگ، فرومایگی و ازخودبیگانگی، ریشه در همان ناتوانیِ سازنده دارد؛ ناتوانی ای که ما را به‌سوی «گفتنِ ناگفتنی» سوق می‌دهد و در این مسیر، هستیِ معناگرایانه دازاین را شکل می‌بخشد.

۱. زبان به‌مثابهٔ مرزِ ناتوانی: از کافکا تا بلانشو

«همهٔ حرف‌ها بر سر گفتن حرفی‌ست که از گفتن آن عاجزیم.» این گزارهٔ رؤیایی، پژواکی است از تلاش ادبیات مدرن برای عبور از محدودیت‌های زبان. فرانتس کافکا در رمان محاکمه، با شخصیتِ کاف که در چنبرهٔ نظام غیرقابل درکی گرفتار شده، نشان می‌دهد چگونه زبان به‌جای آنکه ابزار ارتباط باشد به دیواری تبدیل می‌شود که انسان را از حقیقت وجودش جدا می‌کند. کافکا می‌نویسد: «حقایق زیادی وجود دارند؛ اما حقیقتِ منحصربه‌فرد نه.» این همان ناگفتنی است که موریس بلانشو، فیلسوف فرانسوی، آن را «فضای خالیِ نوشتن» می‌نامد: نوشتن نه برای پرکردن خلأ، بلکه برای حفظ آن به‌مثابهٔ مرزی که معنا را ممکن می‌سازد. به‌تعبیر بلانشو، ادبیات هنگامی اصیل است که نویسنده به جای تسلط بر زبان، تسلیمِ ناتوانیِ ذاتی آن شود!

این ناتوانی اما سازنده است؛ همان‌گونه که هایدگر در هستی و زمان می‌گوید: «زبان خانهٔ هستی است.» یعنی انسان تنها در گفتمان است که می‌تواند به هستیِ خود دست یابد؛ حتی اگر این گفتمان همواره ناتمام و ناکامل بماند.

۲. دازاین و مرگ: زیستن در سایهٔ پایان

هایدگر با تعریف دازاین به‌عنوان «هستنده‌ای که همواره نسبت به وجود خودش مسئول است»، هستی انسان را در گروِ آگاهی از مرگ می‌داند. مرگ برای هایدگر صرفاً یک رویداد زیستی نیست؛ بلکه «امکانِ ناب‌ترین امکان» است که به زندگی جهت می‌دهد. نقل قول هایدگر در متن «مرگ شیوه‌ای از بودن است...» تأکید دارد که انسان از همان لحظهٔ تولد، «پیر» است، زیرا مرگ را همچون امکانی همیشگی با خود حمل می‌کند. این آگاهی، دازاین را وامی‌دارد تا از «امر روزمره» بگریزد و به «خود اصیل» دست یابد.

این ایده را در ادبیات می‌توان در شخصیت مُرسو از رمان بیگانهٔ آلبر کامو مشاهده کرد. مُرسو که در پایان رمان با اعدام روبه‌روست، ناگهان درمی‌یابد که مرگ نه پایان، بلکه نقطه‌ای است که زندگی را از پوچی نجات می‌دهد: «برای اولین بار، در برابر این شبِ لبریز از ستاره‌ها، خودم را به لطف بی‌تفاوتی مهیبِ جهان رها کردم.» این لحظهٔ کشف، همان «خودمختاری» است که رؤیایی از آن سخن می‌گوید؛ انتخابی که در مواجهه با مرگ، زندگی را معنادار می‌کند.

۳. خودمختاری: گریز از دیگری بزرگ

خودمختاری (Autonomy) در فلسفهٔ غرب، از کانت تا آدورنو، به‌معنای توانایی فرد در تعیین قوانینِ وجودی خود، فارغ از فشارهای بیرونی است. رؤیایی اما این مفهوم را با «گریز از سلطهٔ آدم ها» و «همرنگی با جماعت» پیوند می‌دهد، گریزی که یادآور ایدهٔ «تفرّد» (Individuation) در فلسفهٔ یونگ است. فرد خودمختار کسی است که مانند شخصیتِ «مرد زیرزمینی» داستایوفسکی، حتی اگر به قیمتِ انزوا و رنج تمام شود، از تبدیل شدن به «پیانیستی که کلیدها را فشار می‌دهد» سر باز می‌زند.

این مقاومت در برابر همرنگی، در فلسفهٔ ژیژک به‌شکل دیگری ظاهر می‌شود: «دیگری بزرگ» (Big Other) لاکان، که نمایندهٔ نظام نمادین حاکم بر ذهن است، همواره می‌کوشد فرد را در چارچوب‌های ازپیش‌تعیین‌شده قرار دهد. مقاومتِ نادژادای ۲۴ ساله در سیبری، که در تاریکی سلول به مکاتبه با ژیژک می‌پردازد، نمادِ نفی این دیگری است. او با نوشتن، حتی در شرایطی که زبان به ابزار سرکوب تبدیل شده است، می‌کوشد «لکه‌ای بی‌چهره» را به «جمجمه‌ای معنابخش» بدل کند؛ همان‌گونه که در نقاشی سُفَرای هانس هولباین، جمجمهٔ مرگ تنها با تغییر زاویه دید آشکار می‌شود.

۴. تمرکز: جهت‌دهی به میرندگی

تمرکز (Concentration) در این متن، نه به معنای مراقبهٔ بودایی، بلکه به‌مثابهٔ «جهت‌بخشی آگاهانه به زندگی در مواجهه با مرگ» است. هایدگر از این جهت‌گیری با عنوان «پروژِکت» (Projekt) یاد می‌کند؛ طرحی که دازاین برای خود می‌ریزد تا از پرتاب‌شدگی (Geworfenheit)صرف در جهان فراتر برود. این ایده در ادبیات، در شخصیتِ آنا کارنینا تجسم می‌یابد؛ زنی که در اوج رنج، خود را زیر قطار می‌اندازد؛ ولی نه از سر ناامیدی، بلکه به‌عنوان آخرین عملِ خودتعیین‌گرایانه.

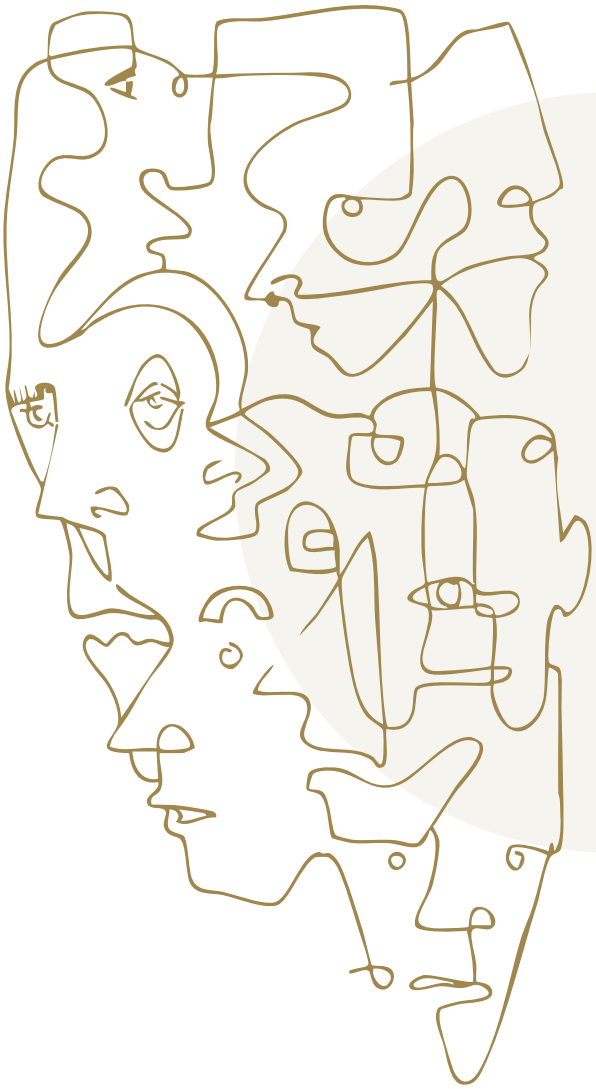
تمرکز همچنین یادآور ایده «توجه» (Attention) در فلسفهٔ سیمون ویل است: «نگاه کردن به چیزی تا حد نابودی خود.» این نگاه، در شعر رؤیایی نیز حضور دارد؛ جایی که شاعر با تمرکز بر «چیز غریبِ» درون، می‌کوشد جهانِ اغتشاش‌زده را به مکانی برای زیستِ معتدل تبدیل کند.

۵. مقاومت به‌مثابهٔ زیبایی‌شناسیِ لکه

لاکان در تحلیل نقاشی سُفَرای هولباین، بر مفهوم «آنامورفوسیس» (Anamorphosis) تأکید می‌کند: تصویری که تنها از زاویه‌ای خاص قابل درک است. لکهٔ بی‌چهرهٔ مقاومت، در نگاه اول بی‌معناست؛ اما با تغییر زاویهٔ دید، به نمادی از مرگ و امید بدل می‌شود. این ایده در رمان خشم و هیاهوی فاکنر نیز دیده می‌شود: سکوتِ بنجی، شخصیتِ عقب‌ماندهٔ ذهنی، که در عین ناتوانی از گفتن، عمیق‌ترین حقایق خانوادگی را فاش می‌کند.

مقاومت، در این معنا، شکلی از هنر است: همچون شعرِ مدرنیستی الیوت که با شکستن زبان، حقیقت را می‌آفریند. رؤیایی نیز با همین منطق، شاعر را «کسی می‌داند که از ناتوانیِ زبان، سلاحی برای گفتنِ سکوت می‌سازد.»

و درنهایت: کامو در اسطورهٔ سیزیف می‌نویسد: «باید سیزیف را خوشبخت تصور کرد»، زیرا در تلاشِ بی‌پایانش، آزادی را می‌یابد. شاید حرفِ ناگفتهٔ رؤیایی نیز همین باشد: زیباییِ مقاومت در ناتوانیِ ما از بیان آن است.



نقد، حقی همگانی نه امتیازی ویژه

فرشید شیروانی

آیا نقد ادبی باید در انحصار گروهی خاص از منتقدان حرفه ای و تحصیل‌کردگان دانشگاهی باشد یا عموم خوانندگان نیز حق دارند آثار ادبی را تحلیل و بررسی کنند؟ این پرسشی است که همواره در محافل ادبی مطرح بوده است: «چه کسانی حق نقد ادبی را دارند؟» برخی معتقدند تنها افرادی که دانش و تخصص نظری و مدارک مرتبط دارند، صلاحیت نقد را دارا هستند. در مقابل، برخی دیگر این دیدگاه را محدودکننده و ناعادلانه دانسته و نقد را فعالیتی عمومی می‌دانند که همه می‌توانند در آن مشارکت کنند.

ادبیات صرفاً پدیده‌ای دانشگاهی نیست؛ بلکه موضوعی است که به همهٔ انسان‌ها مربوط می‌شود. هر خواننده‌ای بر اساس تجربه خود با آن مواجه می‌شود. یک اثر ادبی زمانی کامل می‌شود که خوانده شود و نسبت به آن واکنشی شکل بگیرد. خواننده یکی از عناصر کلیدی در معنا بخشیدن به متن است. تری ایگلتون، از منتقدان برجسته نظریهٔ ادبی معتقد است که متن ادبی به‌خودی‌خود معنای ثابتی ندارد؛ بلکه در فرآیند خوانش ازسوی خوانندگان به آن معنا بخشیده می‌شود؛ بنابراین اگر نقد را فقط به منتقدان دانشگاهی و آموزش‌دیده محدود کنیم، بخش مهمی از فرآیند خواندن را که ازسوی طیف وسیعی از افراد صورت می‌گیرد، نادیده خواهیم گرفت.

هرچند نقد نیازمند مهارت است و ترکیبی از احساس و تحلیل به شمار می‌آید؛ اما تجربه زیسته نیز در آن نقش مهمی دارد. ممکن است منتقد دانشگاهی بتواند با ارجاع به نظریات مختلف اثری را تحلیل کند و از دامنهٔ گسترده‌تری از اصطلاحات خاص و چارچوب‌های نظریه‌های ادبی استفاده کند؛ اما خوانندهٔ غیردانشگاهی نیز می‌تواند از دریچه تجربهٔ شخصی خود به همان اثر نگاهی دقیق بیندازد. تری ایگلتون در مقدمه‌ای بر نظریه ادبی می‌گوید: «نقد تنها یک فرآیند آکادمیک نیست.» بنابراین، محدود کردن نقد به منتقدان رسمی به‌معنای حذف صداهای گوناگون در جامعه است. نقد محل تعامل نویسنده و خوانندگان است. امروزه با جست‌وجویی ساده می‌شود نمونه‌هایی از نقدهای غیرحرفه‌ای را در شبکه‌هایی مانند گودریدز و آمازون، یا حتی سایت‌های فارسی مشاهده کرد. گاهی این نقدهای عمومی از نقدهای رسمی دانشگاهی تأثیر بیشتری بر استقبال خوانندگان از یک اثر داشته‌اند.

برخی از تأثیرگذارترین نقدهای ادبی نه ازسوی استادان دانشگاهی، بلکه ازسوی نویسندگان، روزنامه‌نگاران و خوانندگان معمولی نوشته شده‌اند. نقدهایی که نویسندگانی مانند ویرجینیا وولف، خورخه لوئیس بورخس و جیمز بالدوین نوشته‌اند، همچنان الهام‌بخش دیگران هستند، بدون آنکه در چارچوب نقد آکادمیک قرار بگیرند؛ همچنین، نقدهای منتشرشده در صفحه‌های ادبی مجله‌ها و روزنامه‌ها تأثیر بسزایی در جهت‌دهی به افکار عمومی دربارهٔ یک کتاب داشته‌اند. خوانندگان، صرفاً دریافت کنندگان منفعل نیستند؛ بلکه می‌توانند در خلق معنا و تأثیرگذاری بر روند نقد نقش داشته باشند؛ حتی گاهی سرنوشت فروش یک کتاب را تغییر داده‌اند. چاپ مکرر و استقبال عمومی از برخی کتاب‌هایی که مورد پسند منتقدان حرفه‌ای نبوده‌اند، نشان‌دهندهٔ تأثیر نقدهای مردم عادی است.

بدون شک نقد آکادمیک نیازمند دانش و ابزارهای تحلیلی قوی‌تری است. منتقدان دانشگاهی می‌توانند با تکیه بر نظریه‌های ادبی، لایه‌های عمیق‌تری از متن را بررسی کنند. اما نقد خوانندگان معمولی نیز از جنبه‌های دیگری ارزشمند است. آن‌ها می‌توانند داستان را از زوایایی ببینند که منتقد حرفه‌ای ممکن است به آن توجه نکرده باشد. نقد دانشگاهی اغلب به مباحث نظری و ساختاری می‌پردازد؛ اما نوع مواجهه خوانندگان معمولی در نقد، بازتابی از تجربهٔ زیسته و تأثیر واقعی اثر بر افراد باتوجه‌به جایگاه اجتماعی آن‌هاست.

تفاوت‌های فرهنگی، اجتماعی و شخصی میان خوانندگان، به غنای نقد یک اثر منجر می‌شود. واکنش عمومی و برداشت‌های غیررسمی خوانندگان تأثیر عمیقی بر ماندگاری یک اثر دارند؛ درنهایت، ارزش اثری ادبی نه‌تنها ازسوی نهادهای آکادمیک، بلکه با مشارکت فرهنگی عموم جامعه تعیین می‌شود. این دو نوع نقد نه تنها در تقابل با یکدیگر نیستند، بلکه می‌توانند مکمل یکدیگر در گسترش ادبیات و پیام داستان باشند. ادبیات حاصل تجربه‌های بی‌شمار انسانی است که در هر خوانش می‌تواند معنایی تازه بیابد. آیا خوانش رمان‌های تولستوی، داستایفسکی و رومن رولان در طول سال‌ها یکسان بوده است؟

انحصار نقد ادبی در اختیار گروهی خاص از منتقدان حرفه‌ای، آن را به حوزه‌ای بسته و دسترس‌ناپذیر برای دیگران تبدیل می‌کند و باعث جدایی ادبیات از عموم جامعه می‌شود. در چنین شرایطی، ادبیات به کالایی لوکس برای گروهی خاص تبدیل می‌شود و نقش آن محدود خواهد شد. ماهیت ادبیات، اجتماعی و همگانی بودن آن است و درک و لذت آن در اختیار همهٔ افراد جامعه قرار دارد. حیات ادبی یک اثر وابسته به نقد است و نقد نیز نباید در اختیار گروهی معدود قرار گیرد. اگر نقد در انحصار گروهی ویژه باشد، به ابزاری برای سلطهٔ فرهنگی تبدیل خواهد شد. بررسی بسترهای ایجادشده برای همگانی کردن نقد در شبکه‌های اجتماعی، نشان می‌دهد که جریان نقد به‌سرعت در حال خروج از انحصار دانشگاهیان و ورود به فضای عمومی است.

به‌رغم ایجاد رشته‌های مرتبط با نقد در برخی دانشگاه‌های بزرگ آمریکا و اروپا، نقد حقی عمومی است. هر شخصی که داستانی را می‌خواند، باتوجه‌به پیش‌زمینه‌های ذهنی و فکری خاص خود، حق دارد درباره آن نظر بدهد و آن را تحلیل کند. نقد نباید به افراد ویژه‌ای محدود شود؛ بلکه ادبیات نیاز دارد که وارد تعاملات گسترده‌تری شود. مهم ترین نکته در نقد، کیفیت، انصاف و استدلال آن است، نه اینکه چه کسی آن را نوشته است؛ چه استاد دانشگاه باشد، چه خوانندهٔ معمولی. برای آنکه ادبیات زنده و پویا بماند، باید افراد جامعه دربارهٔ آن بحث کنند و از زوایای گوناگون آن را نقد نمایند. این امر نیازمند ایجاد بستری برای تعاملات و گفت‌وگویی چندصدایی میان نخبگان و خوانندگان است

چالش شیفتگان کتاب

میثم موسوی

بااینکه برخی بی‌مهری ایرانیان نسبت به کتاب را نپذیرفته‌اند و به جعل و تحریف آمار می‌پردازند، بسیاری نیز با صراحت اقرار می‌کنند که با کتاب و کتاب‌خوانی بیگانه‌اند. نویسنده، مترجم و اسطوره‌شناس نام‌دار ایرانی، دکتر جلال ستاری، در قسمتی از کتاب در بی‌دولتی فرهنگ اشارهٔ مختصری به سرانهٔ مطالعه در ایرانِ دوران پهلوی و جمهوری اسلامی کرده است و می‌نویسد:

روزنامه اطلاعات در مورخ ١٤ بهمن‌ماه ١٣٥٣ گزارش کرد هر ایرانی در طول یک سال به‌طور متوسّط فقط ٢٠ تا ٣٠ ثانیه از وقت خود را به مطالعهٔ کتاب می‌گذراند... چنان‌که بر اساس آمارهای موجود در سال ١٣٧٢ سرانهٔ مطالعهٔ سالیانه در ایران، ١٦ دقیقه برای هر نفر است؛ یعنی هر ایرانی در روز تنها ٣ ثانیه زمان برای مطالعه صرف می‌کند (ستاری، ١٣٧٩: ١٥٤-١٥٦).

در طرف مقابل هم برخی از شاعران و نویسندگان آن‌چنان شیدا و دل‌باختهٔ خواندن و نوشتن بوده‌اند که در ادامهٔ زندگی گرفتار تنشی غریب شده‌اند. بحران و انقلابی که نتیجهٔ آن سطرهایی آشفته و پریشان است، که شیفتگان کتاب و جست‌وجوگران عرصهٔ اندیشه را به چالش دعوت می‌کند.

مولانا در کتاب فیه ما فیه می‌نویسد:

مرا خویی‌ست که نخواهم هیچ دلی از من آزرده شود... آخر من تا این حد دل‌دارم که این یاران که به نزد من می‌آیند از بیم آنکه ملول نشوند شعری می‌گویم تا به آن مشغول شوند و اگرنه من از کجا، شعر از کجا! والله که من از شعر بیزارم و پیش من از این بتر چیزی نیست. هم‌چنان‌که یکی دست در شکمبه کرده است و آن را می‌شوراند برای اشتهای مهمان. چون اشتهای مهمان به شکمبه است، مرا لازم شد. آخر آدمی بنگرد که خلق را در فلان شهر چه کالا می‌باید و چه کالا را خریدارند، آن خَرَد و آن فروشد، اگرچه دون‌تر متاع‌ها باشد (مولوی، ١٣٨٥: ٨٩).

درک جنبه‌های روان‌شناختی افرادی که اعمال قدرت می‌کنند، برای درک رفتار و تأثیر آن‌ها بر دیگران بسیار مهم است. ویژگی‌ها، انگیزه‌ها و تأثیرات قدرت می‌تواند نه تنها زندگی آن‌ها، بلکه عملکرد گروه‌ها و سازمان‌هایی را که تحت‌تأثیر قرار می‌دهند، شکل دهد.

افرادی که قدرت را می‌پذیرند، اغلب تمایلی به پیروی از شخصیت‌های مقتدر نشان می‌دهند که می‌تواند ناشی از اجتماعی شدن یا فرهنگ سازمانی باشد. زیردستان معتقدند که تصمیمات فردِ دارایِ قدرت به نفع آن‌ها یا سازمان خواهد بود و برخی ممکن است وابستگی روانی به افراد قدرتمند داشته باشند و برای راهنمایی، حمایت یا اعتبار به آن‌ها تکیه کنند.

افراد زیردست ممکن است قدرت را بپذیرند تا موقعیت خود، آیندهٔ شغلی یا اهداف شخصی خود را ارتقا دهند؛ در حالی‌که برخی ممکن است با پذیرش قدرت احساس قدرت کنند یا حتی برخی دیگر ممکن است ناتوانی را تجربه کنند و احساس کنند که کنترلی ندارند.

زمانی که رفتار و عملکرد فرد قدرتمند با ارزش‌های شخصی در تضاد باشد، زیردستان ممکن است ناهماهنگی شناختی را تجربه کنند که منجر به استرس یا رنجش می شود. پذیرش قدرت می‌تواند بر هویت اجتماعی افراد تأثیر بگذارد و آن‌ها را با ارزش‌ها و اهداف فرد یا سازمان قدرتمند تراز کند. در برخی شرایط، افراد ممکن است در به چالش کشیدن قدرت به دلیل تأثیر تماشاگر تردید کنند، با این فرض که شخص دیگری مداخله خواهد کرد.

افرادی که قدرت را از فرد قدرتمندی می‌پذیرند، در تعامل پیچیده‌ای از اعتماد، وابستگی و پویایی‌های اجتماعی‌اند. انگیزه‌ها، پاسخ‌های روان‌شناختی و تأثیرات پذیرش قدرت می‌تواند به‌طور توجه‌مندی بر رفتار و به‌زیستی کلی آن‌ها تأثیر بگذارد. درک این عملکردها برای تقویت روابط سالم در زمینه‌های سازمانی و اجتماعی بسیار مهم است.

هنری میلر در پاره‌ای از رمان نکسوس می‌آورد:

پیشاپیش می‌دانیم چیزی برای نوشتن نداریم. هر روز برای رنج و عذاب دوباره، التماس و تمنّا می‌کنیم. درست وقتی که این بلا سَر خواننده‌هایمان نیز می‌آید، احساسمان اوج می‌گیرد... و تازه وقتی تمام این خلقت‌ها خوانده و هضم شد، مردم باز هم همدیگر را آزار خواهند داد. هیچ نویسنده‌ای حتی بزرگ‌ترینشان تاکنون نتوانسته است این واقعیت تلخ و سرد را بِگُوارد (میلر، ۱۳۸۲: ۳۷۰-۳۷۱).

توماس مان نیز در کتاب تونیو کِرِگر می‌نویسد:

ادبیات هیچ و نفرین است... و بسیاری از انسان‌ها که در جامعه جایگاهی ندارند و در زندگی خسران دیده‌اند، ادبیات را وطن خود قرار داده‌اند. و حال آنکه کسانی که به تمجید از سخنان نویسندگان می‌پردازند، گلّه و اجتماع نخستین گرویدگان به مسیح‌اند (مان، ۱۳۹۱: ۱۰۵-۱۱۲).

گاهی از آدم‌هایی که هیچ نمی‌شناسمشان، نامه‌هایی برایم می‌رسد، نامه‌های تعریف و تمجیدِ خوانندگانم، قدردانی‌های آدم‌هایی که کتاب سخت به دلشان نشسته... من این نامه‌ها را می‌خوانم و اندوهی در وجودم می‌خزد، نوعی دلسوزی بر این ساده‌لوحی شوق‌آلودی که در این سطور بازتاب پیدا می‌کند. و به‌راستی سرخ می‌شوم وقتی فکر می‌کنم این انسان پاک‌دل چقدر سرخورده می‌شود اگر که اساساً یک نگاه به پسِ پردهٔ ظاهر می‌انداخت، اگر معصومیتش اجازه‌اش می‌داد ببیند که هیچ آدم درستکار، سالم و متینی هرگز و از بنیاد دست به قلم نمی‌برد (همان: ۱۰۴).

و در یادداشتی زیبا با عنوان «بهشت ممنوعه» می‌خوانیم:

من دختری «کتاب‌باز و کتاب‌خوار» را می‌شناسم که دلش می‌خواست با یک فلفل‌دلمه‌ای ازدواج کند، و همهٔ این‌ها به خاطر کتاب‌هاست. اینکه این دوست من آدم تنهایی است به‌خاطر کتاب‌هاست. اینکه آدم خوشحالی نیست به‌خاطر کتاب‌هاست و اینکه آدم عجیبی است که فکر می‌کند می‌تواند با یک فلفل‌دلمه‌ای ازدواج کند هم به‌خاطر کتاب هاست.

به‌نظرم کتاب‌ها سازنده و نابودکننده‌اند، خطرناک و ضروری‌اند، دشمن و دوست‌اند. به‌نظرم کتاب‌ها از آن چیزهایی‌اند که زندگی آدم‌ها به قبل و بعد از آن‌ها تقسیم می‌شود. نمی‌شود کسی را به آن توصیه کرد و نمی‌شود کسی را از آن نهی کرد. زندگی با وجود آن‌ها سخت و بدون آن‌ها شاد؛ ولی بی‌بو و خاصیت است. این چالش، تناقض یا جنگی است که به‌نظرم همهٔ آن‌هایی که کتاب‌هایی را توی زندگی شان راه داده‌اند با آن دست‌به‌یقه‌اند و همهٔ این آدم‌ها لحظاتی داشته‌اند که در آن می‌توانستند همه‌چیز را بی‌خیال شوند؛ ولی بی‌خیال نشده‌اند و می‌توانستند زندگی نوینی را بدون کتاب‌ها ادامه دهند؛ ولی این کار را نکرده‌اند.

این یادداشت در ستایش کتاب‌ها نیست، در مذمت آن‌ها هم نیست. این، تاریخ‌نگاری یک رابطه است؛ چون یادم رفت بگویم که من همیشه دلم می‌خواست با یک کتاب ازدواج کنم. یادم می‌آید که کتاب‌ها نگاه قطعی را از من گرفتند و به‌جای آن شک را پیشکش کردند و ملال... و یادم دادند که هیچ‌چیزی لزوماً درست یا قطعی نیست، چون هرکسی دنیا را یک‌جور می‌بیند و یک‌جور زندگی می‌کند.

آیا هیچ‌وقت خواهم فهمید کتاب‌ها دوستان من بودند یا دشمنانم؟ هیچ‌وقت نخواهم فهمید. هیچ‌وقت از فکرشان رها نخواهم شد و هیچ‌وقت نخواهمشان بخشید. هیچ‌وقت آن‌ها را به کسی توصیه نخواهم کرد و هیچ‌وقت آن‌ها را از کسی دور و از جایی گم‌وگور نخواهم کرد. هیچ‌وقت نخواهم فهمید یک جنگل سبزِ سرپا درست‌تر است یا یک جنگل قهوه‌ای کاهی... کتاب‌ها جرئت قضاوت را از تو می‌گیرند؛ ولی لذّت سرکشی را به تو می‌بخشند (جعفریان، ۱۳۹۰: ۴۲ الی ۴۹).

منابع:

_ ستاری، جلال، (۱۳۷۹)، در بی‌دولتی فرهنگ، تهران: نشر مرکز.

_ مولوی، جلال‌الدین محمد،(۱۳۸۵)، فیه ما فیه، به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: نگاه.

_ میلر، هنری، (۱۳۸۲)، نکسوس: تصلیب گُدگون، ترجمه: سهیل سُمّی، تهران: ققنوس.

_ مان، توماس، (۱۳۹۱)، تریستان و تونیو کرِگر، ترجمه: محمود حدادی، تهران: افق.

_ جعفریان، حبیبه،(۱۳۹۰)، «بهشت ممنوعه»، داستان همشهری، تیرماه، شماره ۳.

جهان تصویرِ خیال است

یلدا یوسفی

امر خیال را می‌شود به‌مثابهٔ بازو و نیروی حیات تصور کرد. بااین‌فرض می‌تواند ما را به‌سمت واقعیت انضمامی و عینی سوق دهد و در آغازیدن به عمل یاری رساند.

از منظری دیگر، می‌شود خیال را به‌مثابهٔ قدرتی برای دگرگون کردن حیات مورد تأمل و دقت قرار داد. رخدادی در ذهن اتفاق می‌افتد که می‌تواند مبتنی‌بر هیچ وجه بیرونی نباشد و نظام تخیلی خود را سامان دهد. چنین خیالی دارای قدرتی است که توان آن را دارد تا صیرورتی در قصدمندی، آهنگ زندگی و صورت‌های عقیده ایجاد کند. می‌شود نام چنین کنش تخیلی را صیرورت نام نهاد. صیرورت یکی از بن‌مایه‌های خیال ورزیدن است. وقتی جهان عینی تنگ و متصلب می‌شود، انسان با تمسک جستن به امر خیال جهان خود را بسط می‌دهد.

خیال چونان رخداد و دگرگونیِ حیات است و حیات را به شیوه تک‌بودگی و خاص خود دچار تغیر و دگرگونی می‌کند. تصور، یکی از اجزای خیال ورزیدن به شمار می‌رود و انسان با تصور کردن که می‌توان آن را بنیاد صیرورت در نظر گرفت، به ساختار جهان خود حیات و زندگی می‌دهد. هستی و بودن انسان‌ها بدون صیرورت ممکن نخواهد بود و می‌شود در اینجا از پوچی انسانِ بدون صیرورت سخن گفت؛ بنابراین هستی انسان نیز با خیال ورزیدن دچار صیرورت می‌شود. از منظری دیگر، خیال ورزیدن امکانات و هستی‌های جدیدی برای حرکت و صیرورت پدید می‌آورد و او را با شدن‌های جدید مواجه می‌کند.

با میانجی و واسطه‌گری خیال قدرت تفاوت و تمایز برای آدمیان پدیدار می‌شود. به‌معنای دقیق‌تر کلمه، وقتی ما خیال می‌ورزیم امکان‌های جدیدی را در میدان ذهنی و عینی جهان ابداع می‌کنیم. با چنین ابداعی به‌صورت مشخص می‌شود، ادبیات، هنر، سینما، نقاشی و هر امر جدیدی را خلق کنیم. خلق تمام این مفاهیم دقیقاً با امر خیال ورزیدن محقق شده‌اند. انسان با خیال ورزیدن توانست، جهان‌های را بیافریند که این جهان‌ها رخدادهای تازه‌ای را خلق کرده‌اند.

دیدن آثار سینمایی که مخاطب را در خیال غوطه‌ور می‌کند، جزء جذاب‌ترین و فریبنده‌ترین ژانر در سینما می‌تواند باشد. خیال کنید که رؤیایی دست‌نیافتنی ممکن است واقعیتی زیبا و دست‌یافتنی باشد. لوییس بونوئل، سالوادور دالی، فون‌تریه، دیوید لینچ، مخاطب را به دنیایی برای کشف و شهود می‌برند و مرز میان خیال و واقعیت را برای بیننده سخت و او را دچار سردرگمی می‌کنند.

خیال نه‌فقط رانه یا میل فردی بلکه ساختاری جمعی است. باید گفت این روح جمعی است که ساختارهای خیال را می‌سازد. اسطوره مگر خیالی جمعی نیست؟ اسطوره، روایت وهم‌انگیز خیالی است که پدیدهٔ طبیعی یا کردار، نهاد یا اعتقاد اجتماعی را تبیین می‌کند. یکی از راه‌کارهای نظام اسطوره‌ای این است که سوژه را وادار می‌کند به جهان تخیلی جمعی تن دهد. انسان‌ها با نظام‌های اسطوره ای قسمتی از تخیل خود را می‌سازند و آن را با جهان اکنون خود مرتبط می‌کنند؛ به‌معنای دقیق‌تر می‌شود گفت، اسطوره‌ها در جهان مدرن به‌واسطهٔ تخیل دوباره بازسازی می‌شوند و به‌شکلی امروزی خود را بر ما پدیدار می‌کنند.

با چنین پیش‌فرضی می‌شود گفت، اسطوره‌ها روایتی اجتماعی به شمار می‌روند و نمونه‌ای غایی ساختار اسطوره ای را می‌شود در نظام‌های فرهنگی مشاهده کرد؛ زیرا فرهنگ‌های امروزی قسمتی از ساختارهای اسطوره‌ای را به دوش می‌کشند. اسطوره‌ها چون زادهٔ تخیل انسان‌ها هستند در زمانه و زمینه‌های اجتماعی و تاریخی دچار قبض و بسط می‌شوند و رنگ و بوی فرهنگ و جهان زندگی خود را به تن می‌کنند.

اگر اسطوره‌ها را شیوهٔ رؤیابینی جمعی مردمان جهان باستان بدانیم، شاید بشود گفت امروزه ما در ساختارهای سینمایی و با ساختن فیلم‌های فانتزی و تخیلی همچون مرد عنکبوتی. پاره‌ای از انیمه‌های ژاپنی درصدد احیای روح اسطوره‌ای در جهان مدرن هستیم. داستان‌هایی که از حقیقت زندگی روزمره بسیار فاصله دارند؛ ولی از طرفی بستری بارور برای ظهور و بالیدن دستگاه‌های نظریِ علمی و فلسفی عمل می‌کند؛

زیرا با تخیل کردن ما می‌توانیم نوعی مفهوم بسازیم. چنانچه دلوز در فصل اول کتاب فلسفه چیست بیان کرد، فلسفه و فلسفیدن با مفهوم‌سازی آغاز می‌شود و بنیاد مفهوم‌سازی و بنیادهای آن تخیل است؛ یعنی از راه معنادار کردن زیست جهان با شیوه‌ای عامیانه و تا حدودی کودکانه، کردارهای تک‌تک افراد را دگرگون می‌سازند؛ بنابراین اسطوره رؤیایی است که مردم جامعه به‌صورت دسته‌جمعی می‌بینند و به‌صورت فرم‌های ادبی و روایت‌های عامیانه و داستان‌های محلی برای دیگران روایت و بازروایت می‌کنند. باید گفت از حیث جامعه‌شناختی، نظام های اسطوره‌ای روح‌های منفرد جامعه را حول محوری تاریخی جمع می‌کنند.

شاید یکی از ناب‌ترین تخیل‌ها، تخیل‌هایی است که انسان ها در جهان کودکی می‌سازند و با آن خیال زندگی خود را معنادار می‌کنند. کودکان به‌خاطر عدم محدودیت‌های ذهنی همواره بر عنصر خیال تکیه می‌کنند و چنین خیال ورزیدنی در نوع بازی‌های کودکانه خود را نشان می‌دهد.

رؤیا و خیال هر فردی مختص او و تاریخی است که بر او گذشته است، ازاین‌حیث هر فردی سوژه‌ای تکین و منحصربه‌فرد در امر تخیل‌پردازی محسوب می‌شود. با این رویکرد، فرهنگ‌ها و تمدن‌ها نیز هریک ذهنیت خود و بافت معنایی ویژهٔ خود را در بستر تاریخشان پدید می‌آورند و بر آن مبناست که رؤیایی ویژه می‌بینند و جهانی مختص به خود را می‌آفرینند. خطای بزرگی است که کسی با تصور رؤیایی که به دیگری تعلق دارد سر به بالین بگذارد و خطایی بزرگ‌تر آن است که رؤیایی که خود دیده را شبیه به آنچه دیگران دیده‌اند تصور کند.

نشانهٔ برخورد خردمندانه و درست با پرسش‌های بنیادین و پاسخ‌های ممکن برایشان، آن است که نخست ویژه بودن پرسش‌ها و خودانگیخته بودن پاسخ‌ها را به رسمیت بشناسیم و این کاری است که اسطوره‌ها در هر اقلیمی به شکلی و در هر فرهنگی به زبانی انجام می‌دهند. چه‌بسا بازیابی ارزش و کارایی اساطیر ایرانی زمانی ممکن شود که ایرانیان بیاموزند در بستر خود بخوابند و رؤیای خویش را ببینند و همان را به بهترین شکل روایت کنند. چنان‌که پیشینیانشان چنین کردند و چنان دستاوردی از خویش به جای گذاشتند.

در شاهنامه وسیع‌ترین صور خیال، اغراق شاعرانه است و تخیل را تا مرز حیرت گسترده است.

که زیبد کزین غم بنالد پلنگ
ز دریا خروشان برآید نهنگ
و گر مرغ با ماهیان اندر آب
بخوانند نفرین بر افراسیاب

اگر تخیل بنیان‌افکن باشد و بتواند سوژه را وادار به حیرت و واژگونی کند و از منظری دیگر، حیات ذهنی و عینی را دگرگون کند، امکان ساختن مسائل جدید را ممکن می‌سازد؛ به‌سخنی دیگر فلسفه زادهٔ چنین تحول و دگرگونی است.

همه انسان‌ها دارای تخیل رادیکال نیستند؛ اما تخیل به صورت بالقوه در نهاد انسان‌ها وجود دارد. تخیل، فلسفه، هنر و علم را به‌مثابهٔ نیروهای حیات در فراشد صیرورت دایمی وادار به تحرک می‌کند. صیرورتی نه با غایتی ازپیش متصور بلکه صیرورتی که نمی‌توان محدودهٔ آن را مشخص کرد؛ زیرا عنصر تخیل با منطق مرز رابطه‌ای ندارد. تخیل اساساً روحی نامحدود دارد.

تخیل، رخدادی ناب برای انسان محسوب می‌شود و همچنین هرگز نمی‌تواند بازنمایی باشد؛ بلکه تولید و جهش و آفرینش است. تخیل امری مولد است و سخن آخر اینکه، تخیل یاری‌مان می‌کند که زندگی را به‌شیوه‌ای شادمان زیست کنیم، شاید زندگی نیز رؤیایی بیش نیست.

دیالکتیک کلمه با ساز و آواز؛
جستاری پیرامون تصنیف لری موتوچی یا دایه‌دایه

● فاطمه دریکوند

صدای کوباکوبِ سازی ضربی می‌آید از جایی دور، شاید زمانه‌ای دور، کوبش تنبک‌ها پیچیده به زنگ‌هایی آخرالزمانی، بسان سُم‌کوبان هزار اسب بر دلِ زمین. کوبه‌ها نرم‌نرم به پیشواز هجوم دشمن می‌روند. خبر چنان ناگوار از حنجرهٔ مردی نگران، بی‌باک و لاعلاج بیرون می‌ریزد که زبانِ گویای سازها بند می‌آید. خبرِ هنگامه‌ای نابرابر است و جنگی اجتناب‌ناپذیر. انتخاب میان مرگ یا تسلیم و ذلت. صدای حزینِ مرد در همان بند اولِ شعر، بی‌باکی و سر نترسش را به رخ می‌کشد و مرگ را به چالش می‌طلبد.

زین برگم بَوَنیت وو مادیونم/ خور مرگم بوریت سی هالوونم

جنگ سخت نابرابر است، جنگ لشکری دولتی با توپ و تفنگ در برابر مردانی سرکش با گرز و شمشیر یا تفنگ‌هایی ابتدایی. قهرمان مردِ این کازار همان گام اول آمادگی‌اش را به رخ می‌کشد تا رجز خوانده باشد و بی‌باکی‌اش را از مرگ، نشان داده باشد.

بردن خبر مرگِ قهرمان برای دایی‌هایش (برادرانِ مادرش) با بار احساسی و عاطفی خاص و هم‌دردی برانگیز و نه عموهایش با بار معنایی قدرت، انتقام و خون‌خواهی تا نابرابری این نبرد را گوشزد کرده باشد. در حیرت و سکوتِ مرد، کمانچه به زبان می‌آید و این بار ریتمی حماسی در پیش می‌گیرد؛ چیزی شبیه آمادگی برای پیکار. مرد با تحریری دیگر از لایه‌های چندگانهٔ صدایش که این بار، هم رقت‌انگیز است و هم حماسی و رجزگونه، می‌خواند:

دایه‌دایه وقت جنگه / قطار کی بالا سرم پرش دشنگه

حماسه است و رجزخوانی که عجیب گره می‌خورند به دل گرمی و روحیه دادن به مادر؛ مادری که به میان آمدن نامش در بیت بعدی، اوج رقت عاطفی و ناگزیری مرد را بروز می‌دهد و کمانچه‌ای که عجیب این حال خاص را با کمی فاصله، حزین و نرم همراهی می‌کند.

سنگران برمنیت لشم دِرآریت/ بورتیم سی دالکمه بونگمه وراریت

زنگ‌ها و کوبش‌ها رام‌تر این تراژدی را همراهی می‌کنند و کمانچه در لطافت نالهٔ حزین مرد صیقل می‌خورد و باز رقت‌انگیزتر می‌شود.

موتوچی یواش بَروو یواش بَروو دالکم بینم/ شیرش حلال بکه بلکم بمیرم!

کمانچه و نوای حزین مرد، موتوچی پیک جنگ به‌عبارتی قاصد مرگ را به همراهی و هم‌دلی می‌خوانند، برای دیدن مادر، وداع و حلالیت طلبیدن از او. در بیت بعدی ماتم و رخوت کوبه‌های کنگ و زاری فروکش‌کردهٔ زنگ‌ها در همراهی کمانچه‌ای که از زور رقت به ناله درآمده است، مرد را وامی‌دارند تا از فراز بغض پیچیده در گلویش از «نازی» مظهر همهٔ مادران و زنان درگیر در آن جنگ‌ها تقاضای عزاداری کند و سیاه پوشیدن. یادی از زنی یا مادر داغ‌دیده ای برای هم‌دردی‌طلبی و تازه کردن داغ همهٔ زنان و مادران عزیز ازدست‌داده در شوم‌ترین روزهای عمرشان.

نازیه تو سی بکو جومهٔ ورته/ دُر کردن دو قورسو شیر نرته

و باز در خیزشی دوباره، زنگ‌ها کمانچه را وا می‌دارند به تلاطم در حنجرهٔ مرد، برای ذکر حماسه و رجزخوانی در افتخار به قطار پر فشنگش در هنگامهٔ نبرد، گو اینکه کشته شود و در ادامه به نوایی میان شوق و گریه از هم‌رزمانش بخواهد:

قلایان بگردیت چینه‌وِچینه/ لشکه‌ام وردارید کافر نئینه!

کافر نبیند؟ فقط کمانچه خوب می‌فهمد این تُن صدای مرد را، وقتی به عاطفی‌ترین دعای مادران لر در دردمندانه‌ترین لحظات زندگی‌شان می رسد که: کافر نئینه. کافر و ملحد هم چنین مصیبتی نبیند!

در فضایی میان دردمندی و هیجان، قهرمان دوباره دست‌به دامان موتوچی می‌شود و همان درخواست قبلی. گویی هر بار یاد کردن از مادر، دردی تازه در جانش می‌ریزد. زخم ناسور دلِ زنانی که نه در حاشیهٔ این جنگ بلکه در متن این نزاعِ بی‌حاصل‌اند. جنگی که قهرمان فقط برای عزت و شرفی که می‌شناسد و باور دارد، در آن وارد شده و خود خوب می‌داند برنده‌اش نیست! پس با لحنی خواهشی و رنجور باز دست‌به‌دامان زن‌ها می‌شود تا عزا، نوستالژی و خاطره‌اش را پاس بدارند و یاد رشادت و بی‌باکی‌اش را با تسلیم در برابر دشمن نابود نکنند.

قاغذی رد بکنید وو دخترونم/ بعد خوم شی نکنن وو دشمنونم

قهرمان نه به تحکم و دستور که با لایه‌لایه‌های پیدا و پنهان خواهش و درد در صدایش می‌خواهد دخترانش تسلیم و مصلحت را نپذیرند و نفرت و دشمنی را با عشق پاسخ ندهند و تن به ازدواج از سر شکست و خواری ندهند! در پایان باز همان لحن نیمه‌حماسی نیمه‌عاطفی دایه‌دایه... است که در فرود غمگین صدای مرد به سکوت می‌پیوندد.

گاهی جوانترها با شنیدن این آهنگ به اعتراض می‌گویند: باز رفتید سراغ جنگ با این آهنگ دایه‌دایه؟ تفسیری به ناحق که اغلب از زبان افراد مختلف شنیده می‌شود؛ اما چرا این اثر فاخر جهانی که سرشار است از نکوهشِ جنگ با تأثیرگذارترین شگردهای موسیقایی و آوایی، گاهی با بی‌مهری، کج‌فهمی و تعبیری وارونه، به باور عده‌ای می شود نماد جنگ‌طلبی و خشونت؟

دایه‌دایه شعری است مربوط به اوایل قرن حاضر، دوران جنگ قبایل با قشون شاه و حکومت مرکزی، یک جنگ خانگی و نابرابر. کاری به حق یا ناحق بودنش نداریم، مهم سرنوشت و احساس انسان‌های درگیر در این موقعیت است. آنچه در اجرای فاخر این اثر با تنظیم فوق‌العادهٔ مجتبی میرزاده و صدای بی‌نظیر استاد رضا سقایی می‌شنویم (که نوشتار بالا براساس آن تنظیم شده) چیزی است در خور رویدادهای فاجعه‌بار تاریخی، با حس‌وحالی بسیار نزدیک به آن حوادث، در جنگ‌هایی از سر ناگزیری و محصول بیداد زمانه. اما در اجراهای بعدی این آهنگ در زمان جنگ ایران و عراق با چیرگی بُعد حماسی و رزمی اثر بر ابعاد عاطفی روانی و انسانی آن مواجه‌ایم. در آن اجراها سازها متفاوت شده‌اند با تنبک‌های تند و شورشی، به همراه کمانچه‌های هیجانی و سنتوری تیز و خراشنده در حد هجوم و زخمه زدن بر دشمن و خواننده‌ای که با شوق‌وذوق انگار به استقبال جنگ می‌رود. نبردی درخور دشمن بیگانه ای که به کشور هجوم آورده است با ابیاتی در ستایش انتقام و کشتن دشمن متجاوز و پیکارگرانی با پشتوانهٔ سلاح و سرمایه.

دقلا کرده و در شمشیر و دسش/ چی طلا برج می‌زنه لقوم اسبش

این بیت، جنگی طولانی با رجزخوانی دربارهٔ نیروهای انسانی و ثروت و سرمایهٔ در خدمت جنگ را در پیش گرفته با ادامهٔ نبرد برای انتقام و خون‌خواهی در بیت بعدی.

براورنم خیلی‌ان هزار هزارن/ سی تقاص خین مه سر ور می‌آرن

هرچند وصله کردن ابیاتی مثل«نازیه تو سی بکه جومه ورته ...» با آن بار معانی خاص در این اجرا ناهمگن به نظر می‌رسد؛ اما به ضرب و زور سازهای ضربی میان این ابیات جا گرفته است تا کمی هم از بعد دردناک و عاطفی جنگ گفته باشد و هم زن‌ها را به همراهی در این جنگ فرا خوانده باشد.

می‌بینیم که در هر بار اجرای این تصنیف قدیمی به فراخور وضعیت و موقعیت، شعر، موسیقی و لحن تغییر کرده. است اجرای اول برای جنگی خانگی و نوعی برادرکشی است و دومی جنگ با دشمن خارجی و متجاوز.

اما کاش ترانه یا شعری که برای جنگی از نوع قدیمی و جنگ‌های داخلی سروده شده و دورانی با آن ویژگی خاص را در ذهن تداعی می‌کند با آدم هایی اسیر در چمبرهٔ زمانه، برای زمانی دیگر و اهدافی دیگر و جنگ با دشمن بیگانه اجرا نمی‌شد یا آن‌قدر به‌روز و متفاوت می‌شد که عظمت و شکوه اجرای اصیلش زیر سایه قرار نمی‌گرفت!

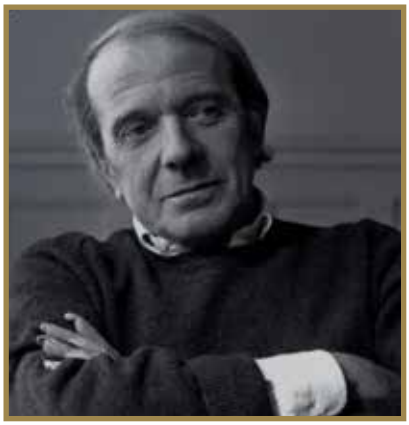
بازنمایی نظاره‌گری در فلسفهٔ دلوز

با نگاهی به سینمای مدرن

یلدا یوسفی

دلوز فیلسوف فرایندها در روند تغییر و تحولی مستمر است و با «نظاره‌گری» به این مهم می‌رسد؛ شاهد و نظاره‌گر تمامی دگرگونی‌ها. نظاره‌گری، کنش اصلی فلسفهٔ اوست.
و این سینما است که بیش از فلسفه و هر هنر دیگری به دیدن دعوت می‌کند و خود نیز نظاره‌گری می‌کند. سینما خود می‌بیند. سینما زنده است. سینما می‌اندیشد و مقید به ادراک سوژهٔ اندیشنده نیست؛ بلکه خود آغازگر فرایندی می‌شود که امکان دگرگونی‌های بی‌شماری را فراهم می‌کند.
سینما چیزی متفاوت با سایر هنرهاست؛ چراکه صورتی ناب از اندیشه است و جایگاهی خاص و ممتاز دارد؛ حتی می‌تواند مستقل از هر نوع شکل پیشینی تفکر و بی‌نیاز به فلسفهٔ ماتقدم یا نظریات کلیشه‌ای وجود داشته باشد.
مسئله این است: «تصویر واقعیت» و «واقعیت تصویر»
سینما به‌جای آنکه تصویر جهان باشد می‌تواند جهان را تابع خود گرداند و این زمانی اتفاق می‌افتد که تصویر واقعیت به واقعیت تصویر بدل شود. تصویر نه بازنمودی از واقعیت موجود، بلکه نوعی انحراف از آن باشد و در جهت تحقق امکان‌های نامکشوف پیش رود. زمانی که سینما صرفاً به کار بازنمایی مشغول باشد، دیگر هیچ‌گونه خلق و زایشِ اندیشه در کار نخواهد بود؛ مانند بسیاری از آثار سینمای تجاری که دچار میان‌مایگی‌اند. ازاین‌حیث سینما ابزاری است برای تکرار کارهای مبتذل یا آثار سینمایی که تا حد تبلیغات سیاسی تنزل کرده‌اند.
دلوز به این نظر هایدگر اشاره می‌کند که گرچه انسان از امکان اندیشه کردن برخوردار است؛ اما این امکان تضمینی نمی‌دهد که ما اندیشه کنیم یا توان آن را داشته باشیم.

تعاملی دوسویه میان فلسفه و سینما وجود دارد. سینما تنها ابزار یا مثالی برای فهم نظریه‌های فلسفی ازپیش‌موجود نیست، بلکه سینما می‌تواند به‌شیوهٔ خود دست به فلسفه ورزی زند و از بازنمایی اندیشه‌های فیلسوفان گذشته فراتر رود.
دلوز به حرکت و زمان می‌پردازد و سینما با این دو موضوع به ملاقات فلسفه می‌رود. حرکت و زمان دو مفهومی‌اند که فلسفه و سینما در آن اشتراک دارند. سینما با تصویر همان کاری را می‌کند که فیلسوف با کلمات می‌کند. سینما و فلسفه در مواجهه با هم با فرم‌های خاصی از تجربه و تفکر روبه‌رو و دچار بازاندیشی و بازتعریف خود می‌شوند و مفاهیم نو می‌آفرینند.
دلوز مرز دقیق تجربهٔ سینمایی و تجربهٔ واقعیت را برمی‌دارد و از واقعیتِ تصویر سخن می‌گوید؛ به‌این‌ترتیب، نهایتاً جهانی ورای داشته‌های ما به وجود خواهد آمد. جهانی با امکان‌های گستردهٔ حیات و تفاوت‌ها. سینما به امر بالقوه تعلق دارد نه بالفعل. یعنی خلق دائمی مفاهیم و شکاف‌ها و صیرورت‌ها.
دلوز فیلسوف مدرن است و در سینمای مدرن، تصویر حرکت به تصویر زمان تبدیل می‌شود و دیگر زمان تابع حرکت نیست؛ بلکه حرکت تابع زمان است.
نخستین نمونه‌های آن را در سینمای نئورئالیسمی ایتالیا می‌یابیم. در برخی آثار دسیکا یا روسلینی شاهد موقعیت های دیداری ناب هستیم.
در آنجا موقعیت بازیگر به نظاره‌گر صرف بدل می‌شود و در آنجا ما تماشاگران درون سینما هستیم نه سینما درون ما.
سینما در اوج خود می‌تواند تفکر را فراتر از تصاویر تثبیت شده ببرد.



دست یافتن به تصویر فی‌نفسه، تصویری است که خود را از ابژه‌اش رها می‌کند؛ مثل سایه‌ای که از ابژهٔ تولیدکنندهٔ سایه تبعیت نمی‌کند.
سینما می‌تواند به ما شوک وارد کند. شوک به اندیشه. فاصله گرفتن از جهان منسجم و نظم‌یافته و اندیشیدن به تفاوت‌هایی که جهان را شکل می‌دهند. دلوز فیلسوف تفاوت‌ها و شکاف‌هاست؛ بنابراین آثاری برای او ارزشمندند که بتوانند اشکال جدیدی از حیات را بیافرینند.

ماشینی شدن انسان‌ها در آلبوم حیوانات پینک‌فلوید؛

از منظر دلوز و گاتاری در قرن بیست‌ویکم

محمدرضا قائمی

پینک فلوید: Pink Floyd از تأثیرگذارترین گروه‌های موسیقی راک انگلیسی است که توانست با موسیقی پراگرسیو و روان‌گردان، اشعار فلسفی، استفاده از تجربیات صوتی و خلق اجراهای زنده استادانه، به موفقیت‌های چشمگیر بین‌المللی دست یابد و به محبوب‌ترین و تأثیرگذارترین گروه‌های تاریخ موسیقی بدل شود. پینک فلوید در سال ۱۹۶۵ ازسوی دانشجویان سابق سید برت، نیک میسن، راجر واترز و ریچارد رایت تشکیل شد. آن‌ها در اواخر دهه ۶۰ میلادی و تحت رهبری سید برت دو تک آهنگ موفق منتشر کردند و سپس با موفقیت اولین آلبوم خود به نام نی‌زن بر دروازه‌های سپیده‌دم را عرضه کردند و به شهرت رسیدند. دیوید گیلمور در دسامبر ۱۹۶۸ به‌عنوان پنجمین عضو به گروه پیوست و به‌تدریج جایگزین سید برت شد که به‌دلیل مصرف بیش از حد ال‌اس‌دی دیگر از سلامتی روانی برخوردار نبود. پس از جدایی برت از پینک فلوید، راجر واترز تبدیل به شاعر اصلی آهنگ‌های گروه شد و جایگاه خود را بیش از پیش تثبیت کرد. در این زمان بود که پینک فلوید با آلبوم‌های مفهومی تحسین‌شده‌شان همچون نیمهٔ تاریک ماه (۱۹۷۳)، کاش اینجا بودی (۱۹۷۵)، جانوران (۱۹۷۷)، دیوار (۱۹۷۹) و برش نهایی (۱۹۸۳) به شهرت جهانی دست یافتند.

نقطه اوج گروه پینک‌فلوید نسبت به دیگر گروه‌ها جهان بینی‌ای بود که در متن ترانه‌ها به‌روشنی دیده می‌شد. متن ترانه‌های اجتماعی که تا حدودی اعتراض به دنیای سیاه سیاسی از منظر روان‌شناسانه به آن نگاه می‌شد؛ زاییدهٔ افکار راجر واترز بود. در بین آلبوم‌های تولیدشدهٔ این گروه آلبوم جانوران (۱۹۷۷) از اهمیت خاصی از نظر مضمون شعرها برخوردار است. در این آلبوم جهان سه‌گانه‌ای مشاهده می‌شود که یک ضلع آن دسته خوک‌ها که ممکن است نمادی از جهان سرمایه‌داری باشد و دسته سگ‌های معترض ضلع بعدی است و درنهایت ضلع گوسفندان که خود بیانگر قربانیان سرمایه‌داری است. از طرفی اندیشمند و فیلسوف قرن بیستم ژیل دلوز بنیان تمام سیستم‌های تولیدی در جهان پسامدرن را ماشین‌هایی می‌داند که با تمایل شدید تولید شبکه‌هایی تشکیل می‌دهند که می‌توانند براساس ماهیت خود و شبکه محصول و یا no product را تولید کنند که محصول خود می‌تواند ماشینی اصلی برای تولید نسل‌های آینده باشد. آن چیزی که در تئوری دلوز و همکارش گاتاری مهم است نوع شبکه‌بندی پیکرهٔ ماشین‌های به‌شدت تولیدگر است که آنچه از تئوری فوق می‌بینیم شدت تولید به قرن حاضر نیز سرایت کرده است.

پیکره‌بندی آلبوم به‌گونه‌ای است که برای نماد خوک‌ها سه آهنگ در فرازهای مختلف در نظر گرفته شده است که همین ترکیب گویای تسلط سرمایه‌داری است که در فراز اول با یک جملهٔ طعنه‌آمیز شروع می‌شود؛ نشانهٔ اعتراض به سیستم سرمایه‌داری است "if you didn't care what happened to me" ، همان‌گونه که دلوز اشاره کرد سیستم‌ها برای تولید یک ماشین اصلی و چند ماشین فرعی نیاز دارند که ترکیب ماشین‌ها یک شبکه تولید می‌سازد که در این چرخه بدنه تولید باقی مانده باشد؛ اما اگر سیستم به‌درستی کار نکند به اصطلاح آن را"Body without organ" می‌نامند. خوک‌ها که ماشین‌های تولیدند برای تولید احتیاج به ماشین های دیگر دارند

که طبق فرایند becoming شبکه را تشکیل می‌دهند. این شبکه‌ها می‌توانند از دو ضلع دیگر مثلث تشکیل شوند؛ یعنی گوسفندها و سگ‌ها که باتوجه‌به چیدمان گروه برای ترتیب آهنگ‌ها ابتدا تقابل خوک‌ها با سگ‌ها برای تولید شبکه مشاهده می‌شود؛

زیرا دومین آهنگ آلبوم، سگ‌ها هستند. آهنگ با این عبارت شروع می‌شود: "you gotta crazy , you gotta have real need" که نشان‌دهنده عدم میل تولید از سمت سگ‌های معترض به سیستم است؛ بنابراین مقاومت برای تولید سگ‌ها را از ابتدا مشخص می‌کند. سگ‌هایی که در اتحاد با یگدیگرند و تکی نیستند؛ اما این سگ‌ها در سیستم دلوزی گاهی از مسیر تولید نیز خارج می‌شوند. در جایی واترز و گیلمور اشاره می‌کنند "you have to be trustetd by the people that you lie to" که به جهان انتزاعی گاتاری اشاره می‌کند و عدم تشکیل سیستم ماشین‌های میلگر یا Disere machine این تولید با سرکوب و عدم شبکه‌سازی دنبال می‌شود؛ در جایی که می‌گوید "you gotta keep one eye looking over your shoulder" به‌معنی سرباز زدن سگ ها برای ایجاد شبکه‌های دلوزی با استفاده از سیستم becoming . خوک‌های سرمایه‌داری هنوز منتظر پیدا کردن شریکی برای رفتن به شبکه‌های ریزومی‌اند؛ اما ضربهٔ نهایی سیستم را جایی سگ‌ها به خوک‌ها می‌زنند که واترز می‌گوید "And when you loose control, you'll reap the harvest you have sown.

And as the fear grows, the bad blood slows and turns to stone." در این قسمت سگ‌ها مانع ورود خوک‌ها به سیستم تولید بدن بدون ارگان می‌شود؛ اما میل تولید هنوز باقی است و خوک‌ها تلاش خود را می‌کنند. تااینکه واترز و گیلمور پیشینه سگ‌ها را برملا می‌سازند؛ در جایی می‌گویند "Who was born in a house full of pain" که نشان‌دهنده تقابل سرمایه‌داری و ضد سرمایه‌داری است؛ یعنی عدم تمایل سیستم برای تولید و ممانعت بدنه جامعه برای زاییدن No product اما ماشین اصلی که خوک‌ها هستند به شدت میل به تولید دارند.

در آهنگ بعدی که باز چیدمان آن حائز اهمیت است واترز به تفسیر خود خوک‌ها می‌پردازد که ماهیت ماشین‌های اصلی تولید را مشخص می‌کند .ابتدای آهنگ واترز عنوان می‌کند "Big man, pig man, ha ha charade you are" که جنس ماشین‌های تولیدگر در بدن بدون ارگان را نشان می‌دهد. در ادامه خوک‌هایی را می‌بینیم که با وجود becoming و میل شدید تولید در جامعه سرمایه‌داری سرخورده شده‌اند؛ در جایی واترز اشاره می‌کند: You're nearly a laugh

But you're really a cry" که نشان عمق وجودی ماشین‌های اصلی تولید و عدم ورود به شبکه است و درنهایت ضربهٔ اصلی را واترز وارد می‌کند در جایی اشاره می‌کند:

" Hey you, Whitehouse,

Ha ha charade you are.

You house proud town mouse" که فضای به‌شدت صنعتی قرن بیستم و بیست و یک را به‌نمایش می‌گذارد؛ اما ماشین اصلی هنوزم به‌شدت میل تولید دارد؛ درواقع سه خوک مختلف زاییده همون اهنگ خوک‌های بال‌دار است که بر اساس تئوری دلوز نتوانسته وارد چرخه تولید بشود. و درنهایت به‌دنبال راه خود برای تولید نامحصول در مرحله بعد است.

آهنگ بعدی که بازهم از لحاظ چیدمان اهمیت دارد؛ آهنگ گوسفند است که ماشین میلگر اصلی تمایل دارد با او وارد شبکه‌های دلوزی بشود؛ درواقع گوسفند همان مصرف کنندگان سیستم سرمایه‌داری‌اند در ابتدای آهنگ واترز اشاره می‌کند. "Harmlessly passing your time in the grassland away" که نشان‌دهنده ماشین‌های تکامل‌کننده سیستم هستند که این تکامل به‌واسطه becoming گوسفند به‌وجود می‌آید. همچنان خوک‌ها که ماشین اصلی تولیدند منتظر شبکه‌سازی جدیدی‌اند که بتوانند به مقصود اصلی خود که تولید است برسد؛ بنابراین باتوجه‌به روحیه گوسفند برای جستن یک قدرت برتر ممکن است گوسفند را به یک شبکه ریزومی یا body without organ بکشاند. همان‌گونه که واترز در ادامه می‌گوید: "The Lord is my shepherd, I shall not want

He makes me down to lie" .

در طرف مقابل میل شدید خوک‌ها (سه خوک مختلف و خوک‌های بال‌دار) می‌خواهد بدون هیچ منطق خاصی و طبق becoming و یا دوگانگی وامانده و سرخورده از سگ‌ها به تولید هرچه بیشتر در جوامع سرمایه‌داری دست بزند که در انتها عدم حضور سگ‌ها باعث ایجاد شبکه‌ای جدیدتر با گوسفندها می‌شود "Have you heard the news

The dogs are dead!" و درنهایت بازهم خوک‌های تسلط سرمایه‌داری در آهنگ بعدی به‌عنوان خوک‌های بال‌دار مشاهده می‌شود که چیدمان آخرین آهنگ نیز بسیار حائز اهمیت است. خوک‌هایی که بال‌دارند و شبکه‌های body without organs را نشان می‌دهند. خوک‌ها درست به‌جای اول خود بازمی‌گردند. واترز با نبوغ خاص خود همانند آلبوم dark side of the moon این آلبوم را درست به نقطه اول خود باز می‌گرداند. آهنگ با این عبارت آغاز می‌شود که بسیار آشناست "You know that I care what happens to you" بنابراین خوک‌ها دوباره ماشینی برای نسل بعد می‌شوند. ضمن اینکه no product خود را تولید کرده‌اند. "A shelter from pigs on the wing".

آیا تنها توفان کودکان ناهمگون می‌زاید؟

یادداشتی بر فیلم دختری با سوزن[1] به کارگردانی مگنوس وان هورن[2]

● امیرحسین تیکنی

در جهانی که همه‌چیز سیاه و سفید است آن هم با پرسپکتیو بالا، مردی که به نظر می‌رسد رییس یا مجری برنامه‌های یک گروه سیرک است، روی سن می‌رود تا با زبانی شوخ اما کنایه‌دار برنامهٔ بعدی را به‌عنوان شگفتانه‌ای جدید به تماشاچی‌ها معرفی کند؛ پس با همان گویش رندانه خود می‌گوید آن زمان که ما اینجا بودیم، در کنار خانواده‌هایمان سر کار می‌رفتیم و گمان می‌کردیم به‌خاطر جنگ زندگی‌مان زیر فشار قرار گرفته است. کسانی بودند که در میدان جنگ، جانشان را گرو گذاشته بودند؛ یعنی تمام زندگی‌شان را. بعد مردی را فرامی‌خواند که نیمی از چهره‌اش را زیر ماسک پنهان کرده است. رییس سیرک فریاد می‌زند: ببینید این چهرهٔ واقعی جنگ است! بعد از مرد می‌خواهد نقاب از چهره بردارد. تماشاچی‌ها از چهرهٔ هولناک او به لرزه می‌افتند. بعد رییس سیرک می‌پرسد: آیا کسی حاضر است بیاید و به او دست بزند؟! هیچ‌کس حاضر نیست چهره‌ای را که جنگ نصیب این سرباز کرده است لمس کند. تا اینکه همسر سابقش دست بالا می‌برد، روی سن می‌آید و به صورت او دست می‌زند. بعد رییس می‌پرسد که آیا حاضری این چهرهٔ هیولایی را ببوسی، زن می‌بوسد؛ چراکه می‌داند آن مرد تنها بازمانده یا نمای ویرانی انسانی و فردی جنگ است. زن معنای هیولا را در روحی بس شوم می‌داند که در خیابان‌ها، کارخانه‌ها، پستوهای نمور شهر و در ذهن و خیال سرمایه دارهای سودجو شکل گرفته است. دختری با سوزن، محصول سینمای دانمارک با همکاری شرکت سینمایی لهستانی، سومین ساختهٔ بلند مگنوس وان هورن، کارگردان جوان دانمارکی است که توجه بسیاری از منتقدان و طرف داران جدی سینما را به‌خود جلب کرده است. فیلم تاکنون توانسته است در فستیوال‌های مهم جهانی حضور بیابد و تحسین شود؛ ازجمله کاندید شدن برای بهترین فیلم فستیوال کن و بهترین فیلم غیرانگلیسی زبان گلدن‌گلوب و اسکار از طرف کشور دانمارک.

دختری با سوزن، بر اساس واقعیت اما با داستانی خیالی ساخته شده است. فیلم، داستان قاتلی زنجیره‌ای سنگ‌دل به نام داگمار اوربای[3] است که در دانمارک به‌عنوان قاتل نوزادان شناخته می‌شود. وان هورن، داستان را با شخصیت اصلی دیگری که محور داستان حول اوست پیش می‌برد. کارولین با بازی درخشان ویک کارمن سون[4]، زنی جوان است که همسرش در جنگ مفقودالاثر است. به‌همین‌دلیل او از مزایای اجتماعی‌اش محروم است و در شرایط سختی زندگی می‌کند. درماندگی، او را طعمهٔ پسر خانوادهٔ ثروتمندی می‌کند تا در ادامه نه‌تنها شغل خود را از دست بدهد؛ بلکه با فرزند ناخواسته‌ای در شکم با شوهری روبه‌رو شود که یک روز پس از جنگ به خانه بازگشته است.

فیلم در نیمهٔ ابتدایی خود نمایشی بسیار تیره و تلخ از تأثیر جنگ بر روان انسان ارائه می‌دهد. شخصیت‌های فیلم چیدمانی هوشمندانه برای به تصویر کشیدن موقعیت دارند. کارولین زنی است سرد و بی‌روح که شرایط او را وادار کرده است تنها به زنده ماندن بیندیشد. پسر سرمایه‌دار که اسیر دست خواستهٔ مادر است و در نمای آخری که او را می‌بینیم مشخص می‌شود رفتار کودکانه قبلی او نه برانگیخته از کودک درون او بلکه از شخصیت نابالغ او سرچشمه گرفته است. او که پدر بچه‌ای است که در شکم کارولین است، با خشم مادر و اعلام آن‌که اگر با کارولین ازدواج کند، از ارث محروم می‌شود به‌راحتی جا می‌زند. مادر پسر نیز به‌عنوان نماد و شخصیت سرمایه‌داری که به‌واسطهٔ قدرت مالی، خود را بالاتر و تصمیم‌گیرنده می‌داند در فیلم تأثیر منفی خود را بر زندگی کارولین اعمال می‌کند. پیتر، همسر کارولین نیز پیش‌تر معرفی شد. او مردی است که سایه‌ای از زندگی‌ای را در پیش روی خود می‌بیند. چهره‌اش را در جنگ از دست داده است و به‌عنوان مردی بی‌چهره، با وجود آنکه در میدان جنگ برای کشورش نبرد کرده است، همسرش را از دست داده و درنهایت به گروه سیرک پیوسته است تا از سیمای هولناکش برای کسب درآمد بهره ببرد.

فیلم در نیمهٔ نخست با ترسیم چند چهره، ساختاری گوتیک از زندگی شهری در کپنهاگِ زمان جنگ و پس از آن را به تصویر می‌کشد. نیمهٔ دوم با شخصیتی به نام داگمار اوربای آشنا می‌شویم که ترینه دورهلم[۵] نقش آن را بازی کرده است. فیلم بر اساس دفاعیات واقعی این فرد در دادگاه، دو چهره از او ارائه می‌دهد. نخست زنی موجه، که دغدغه زنان دارد. کاسبی محلی خودش را دارد و فردی از نظر شخصیتی مستقل است. داگمار در حمام عمومی متوجهٔ دختری می‌شود که با سوزن قصد دارد سقط جنین کند. او کارولین را از این کار باز می‌دارد و به او این نوید را می‌دهد که درصورتی‌که از پس بزرگ کردن این نوزاد برنیاید، بچه را از او تحویل بگیرد و به خانواده‌ای مناسب بسپرد تا سرنوشتی بهتر در انتظارش باشد. کارولین وقتی می‌بیند که پیتر حاضر به تحمل حضور بچه نیست، به سراغ داگمار می‌رود. پس از مدتی اما پیتر را رها می‌کند و به نزد داگمار می‌آید تا به او در کارهایش کمک کند. کارولین که زمانی روحیهٔ سرد و تلخی داشت، کم‌کم تحت‌تأثیر حضور کودکان، عاطفه و احساس گم‌شده‌اش را بازمی‌یابد. زندگی او در نقطه‌ای، به‌شدت عاطفی می‌شود به‌طوری‌که به نوزاد دل می‌بندد. وقتی داگمار قصد آن می‌کند که بچه را به خانواده‌ای بسپارد، از دور او را تعقیب می‌کند. تعقیبی که منجر به کشف حقیقتی وحشتناک می‌شود. داگمار با این انگیزه و باور که جهان جای زشت و پلیدی است، نوزادان را سربه‌نیست می‌کند. کارولین درمی‌یابد که فرزند او نیز به دست داگمار به قتل رسیده است. از این نقطه به‌بعد فیلم از فضای تلخ اجتماعی خود که پیرامون سه محور عواقب جنگ، مسئله زنان و خشونت اجتماعی ناشی از نظام سرمایه‌داری است، گام بیرون می‌گذارد. از این به‌بعد ما با بازتاب جهانی که در نیمهٔ نخست دیده بودیم روبه‌رو می‌شویم، بازتابی که در رفتار داگمار نشان داده می‌شود؛ یعنی زنی به‌ظاهر آراسته و به طینت بسیار آشفته، زنی که دغدغهٔ اجتماعی دارد؛ اما به‌جای اصلاح و تحت همین عنوان تصمیم به کشتار نوزادان گرفته است. در سکانس دادگاه، داگمار رو به مادرانی که فرزندان خود را به او داده اند می‌گوید من فرزندان شما را از این جهان پلشت آزاد کردم و شما باید از من قدردانی کنید؛ چراکه کاری را انجام دادم که شما نه‌تنها عرضه آن را نداشتید؛ بلکه خلاف آن هم عمل کرده‌اید.

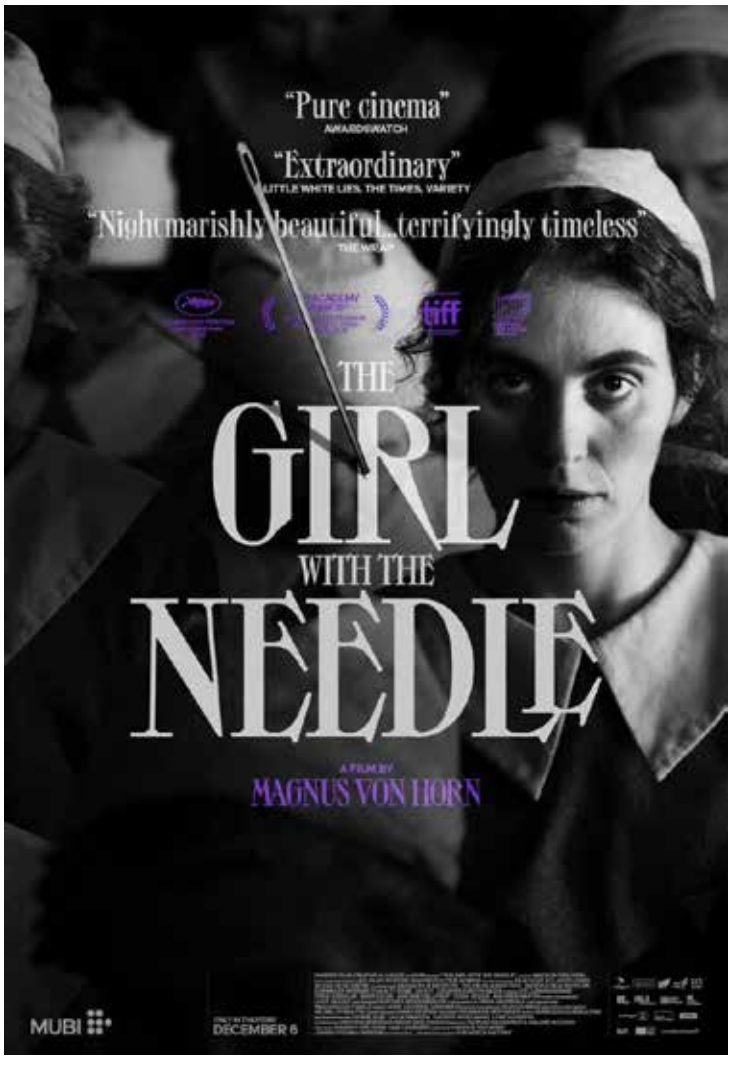
آیا باید از داگمار قدردانی کرد؟! رفتار دووجهی داگمار برای بیننده جای پرسش پیش می‌آورد. او نه با طینتی شیطانی بلکه کاملاً از روی انسانیت در جامعه، رفتار عاقلانه‌ای دارد. او طرف‌دار حقوق زنان است. آنچه وجه دیگر او را می‌سازد از وجه دیگر او جدا نیست. داگمار به‌دنبال راه‌حل است، راه حلی برای نجات زنان و کودکانی که با وجود جنگ و شرایط به‌وجودآمده، در سطحی پایین‌تر از تصور زندگی می‌کنند؛ اما او در اوایل قرن بیستم راهی برای نجات آن‌ها نیافته است. بنابراین بر این گمان است کودکانی که خانواده اصلی آن‌ها توان نگهداری‌شان را ندارند بهتر است نابود شوند. او خودش نیز در دوران جوانی شرایط بسیار فجیعی را تجربه کرده است و چند فرزند او به‌خاطر فقر، تنهایی و شرایط سخت، مرده به دنیا آمده‌اند. او بیش از آنکه از این موضوع ناراحت باشد، خشمگین است و خشم او سبب شده است که وقتی به‌دنبال راه‌حلی برای نجات نوزادان است، تنها راه‌حل را مرگ آن‌ها بداند. او نه با انگیزهٔ صرف جنایت بلکه به‌علت مستولی شدن این عقیده که برای این نوزادان مرگ بهتر از زندگی است، آن‌ها را به قتل می‌رساند تا بلکه سبب شود آن‌ها هرگز رنگ رنج و بدبختی را نبینند. نگاه وی به این مقوله، اگرچه خردمندانه و تأییدشدنی نیست؛ اما مسئله‌ای هم نیست که به‌آسانی بتوانیم از کنار آن بگذریم؛ چراکه پایه و اساسش ریشه در خوی وحشیگری ندارد؛ بلکه دقیقاً برعکس واکنشی انسانی است که منجر به جنایت و وحشیگری شده است.

آنچه داگمار را به اشتباه می‌اندازد این است که او به‌علت ناتوانی در رسیدن به خواسته‌های اجتماعی‌اش دچار اشتباه می‌شود و کنش را بدل به واکنش می‌کند. او گمان می‌کند توان کنشگری دارد درحالی‌که او ناتوان از کنش است و حرکت او ویرانگرانه و از روی استیصال است. بنابراین واکنشی است از روی گمراهی درونی و فریبی که او به خود داده است. داستان فیلم بر اساس واقعیت ساخته شده است؛ اما تنها واقعیت به‌تصویرکشیده‌شده، شخصیت داگمار و جنایات اوست. کارولین، زنی کاملاً فرضی با داستانی خیالی است که کارگردان از آن استفاده کرده است تا بتواند به فضای درک روان‌شناختی مناسب برای رسیدن به موقعیت داگمار برسد و در این مسیر نیز موفق بوده است. اگرچه وقتی برای نخستین بار با صحنهٔ کشتن نوزاد توسط داگمار روبه‌رو می‌شویم شوکه می‌شویم؛ اما روند داستان ما را مجاب کرده است که باید منتظر اتفاقی شوم باشیم و این درست حسی است که نمای یادشده به ما می‌دهد؛ یعنی باخبر شدن از خبری بد که منتظرش هستیم بی‌آنکه از قبل بدانیم ماهیت خبر چه بوده است.

۱ (2024) The Girl with the Needle
۲ Magnus von Horn
۳ Dagmar Overbye
٤ Vic Carmen Sonne
۵ Trine Dyrholm

فیلم‌برداری سیاه و سفید و با پرسکتیو تُند به فضای ابزورد فیلم کمک کرده است و موسیقی، طراحی لباس و دکور نیز کاملاً مناسب فیلم است. زمانی که نیروهای پلیس برای بازداشت داگمار به خانه او می‌آیند کارولین خودش را از پنجره به مکانی امن بیرون می‌اندازد و این درحالی است که داگمار از او می‌خواهد که بماند تا بتوانند پلیس را فریب دهند. در میان نقش‌های فیلم دخترکی نیز وجود دارد که با داگمار زندگی می‌کند. شخصیت این دختربچه نیز به فیلم کمک می‌کند تا بتواند ارتباطی میان کارولین به‌عنوان شخصیتی داستانی و داگمار به‌عنوان شخصیتی اقتباسی ایجاد کند. دختربچه ابتدا به نظر می‌رسد که فرزند داگمار است؛ اما در انتهای فیلم در می‌یابیم که این‌طور نیست. دختربچه به‌عنوان نماد نسلی که پس از جنگ قرار است در جامعه رشد کند با چند حقیقت روبه‌رو است. او شاهد اعمال داگمار است. داگمار را در چهرهٔ زنی موجه در اجتماع دیده است.

از جنایات او نیز آگاه است. تمام این تصاویر در ذهن او ثبت می‌شود. در نمای پایانی کارولین در یتیم‌خانه او را پیدا می‌کند تا بتواند سرپرستی‌اش را بر عهده بگیرد. دختربچه با آغوش باز کارولین را بغل می‌کند. این درحالی است که در زمان حضور داگمار، رابطه خوبی با کارولین نداشت. داگمار از کارولین می‌خواست به دختربچه که پنج‌شش‌ساله به‌نظر می‌رسد، از شیر خودش بدهد. در نمایی نیز دختربچه قصد می‌کند نوزادی را از بین ببرد و کارولین که هنوز از ماهیت جنایاتی که در خانه رخ می‌دهد آگاه نیست او را با سیلی طرد می‌کند. حس حسادت دختربچه به نوزادی که کارولین به او شیر می‌دهد بازتاب مستقیم رفتار داگمار است. مگنوس وان هورن در «دختری با سوزن» توانسته فیلمی چندوجهی بسازد؛ داستانی که فراتر از واقعیت پیش می‌رود و به حقیقت نزدیک می‌شود.



پنبه و پلی‌استر

(مناسب برای کودکان و بیماران قلبی)

آرش تهرانی

داخل ایستگاه مترو نشسته بودم. جنبنده‌ای آنجا نبود؛ اما همین که حواسم به بیهودگی دیگری پرت بود دو نفر وارد همان سکویی شدند که در آن بودم و ده‌ها متر دورتر در انتهای سالن نشستند، یک گوریل مخملی بزرگ راه‌راه که به‌علت جثه‌اش معلوم نبود چه کسی آن طرفش نشسته است. سرشان گرم خودشان بود.

با استناد به تابلوی مربوط به حرکت قطارها و چراغ‌های درخشان و متحرک روی آن، منتظر آخرین قطار بودم. آخرین قطار در هفتادهشتاد دقیقهٔ نهایی از آخرین شب سال.

باتری گوشی بالاخره وا داد و صدای موسیقی در گوشم متوقف شد؛ به‌جایش صدای ازپیش‌ضبط‌شده‌ای را شنیدم که علاوه‌بر اعلام نزدیک شدن به ساعت تعطیلی مترو، فرا رسیدن سال نو را به مسافران تبریک می‌گفت.

هدفون را داخل یکی از جیب‌های کاپشنم گم‌وگور کردم. روی سکوی خودم و جهت مقابل هیچ‌چیز خاصی جلب توجه نمی‌کرد، و جز صدای کلیت مترو، همان صدای خرخر ماشینی امعا و احشای شهر، چیز دیگری شنیده نمی‌شد. کافی بود چشمانم را ببندم تا همه‌چیز زیر آب برود.

غیر از رسیدن قطار ... آخرین قطار ...، هیچ‌چیزی نمی‌توانست آن رخوت حاکم بر فضا را کنار بزند. اگر انتظار خشخاش بود و از تیغ زدنش شیره‌ای تراوش می‌کرد این رخوت همان شیرهٔ انتظار بود.

پس از گذشت مدتی که ده‌ها برابر بیشتر از هفت‌هشت دقیقه به نظر می‌رسید از تونل سمت چپم صدای موهوم قطار به گوش رسید. همراه واضح‌تر شدن صدا، نور چند چراغ جلویی آن داخل تونل بزرگ‌تر و نزدیک‌تر شدند تا اینکه لحظه‌ای بعد نوک مخروطی و تیز قطار خودران از تاریکی بیرون آمد

سطوح فلزی ریل ایستگاه و چرخ‌های قطار به‌هَم سائیده شدند و صدای جیغشان شنیده شد. از نزدیک‌ترین دری که باز شد داخل شدم و روی نزدیک‌ترین صندلی نشستم.

داخل قطار مثل ایستگاه خالی از جمعیت بود، مطمئن بودم آن دو نفر دیگر هم سوار شدند؛ اما اینجا در میدان دیدم قرار نداشتند.

لحظه‌ای بعد درها بسته شدند و قطار به‌نرمی حرکتش را آغاز کرد. دوازده ایستگاه پیش رو را می‌بایست بدون گوشی، کتاب یا هیچ مدل سرگرمی طی می‌کردم چون برخلاف همیشه کیفم را همراه نداشتم.

صدایی در قطار پیچید و نام ایستگاه بعدی را اعلام کرد. خم شدم و به سمت راستم، به واگن‌هایی که بعد واگن پیش‌ران قرار داشتند نگاه کردم. چند واگن دورتر، شاید پنج تا، فردی آرام‌آرام داشت به‌سوی من می‌آمد. از این فاصله تشخیصش دشوار بود؛ اما حتماً دست‌فروش بود.

هرچه جلوتر آمد واضح‌تر شد و در نهایت دیدم حدسم درست بوده است.

یک خرس عروسکی سن‌وسال‌دار بود، درشت و قدبلند. جعبه‌ای دستش داشت و یک کوله‌پشتی روی دوشش بود. لنگان‌لنگان پس از چند بار به‌هم خوردن تعادلش به‌دلیل تکان‌های قطار، جلو آمد و وقتی مقابلم رسید نگاهی عاری از تفاوت به من انداخت.

انگار که بداند چیزی نمی‌خرم؛ اما غریزهٔ بقایی که در پایان سال تشدید می‌شد وادارش می کرد تا جعبه‌اش را جلویم بگیرد. داخل آن را نگاه کردم و ازآنجاکه حوصله‌ام سر رفته بود این کار را با اشتیاق انجام دادم. توی جعبه پر بود از فیگورهای مینیاتوری انسان‌هایی که لباس نظامی به تن داشتند و قیافه‌های بی‌روح و سلاح‌های پلاستیکی‌شان شبیه هم بود. هرکدام با بی‌سلیقگی، داخل کیسه‌ای پلاستیکی قرار داشت که سر آن به مقوایی تاشده منگنه شده بود. یکی از آدمک‌ها را برداشتم. خرس عروسکی دست‌فروش با صدای خش‌دار و گرفتهٔ ناشی از ساعت‌ها داد زدن در بین رهگذران مترو گفت: بچه‌ها عاشقشن ...

به آدمک بسته‌بندی شده‌ای که در میان دستان نرم و کاموایی‌ام قرار داشت خیره شده بودم که اخم دست فروش در هم رفت، سپس چنان‌که حق انتخاب دیگری نداشته باشد بدون برداشتن کوله‌پشتی از روی دوشش رو به‌رویم نشست، با دست پشمی و قلمبه اما کهنه‌اش به زانوی راستش چنگ زد.

طبق وصله‌ها، دوخت‌ها و کوک‌های قدیمی که روی دست‌ها و پاهای دست‌فروش قرار داشت، می‌شد گفت روزگار به هیچ‌وجه با این خرس عروسکی مهربان نبوده است.

به پایش نگاه کردم و پرسیدم: «آرتروز؟»

با اخم بیشتری پایش را فشار داد، طوری‌که صدای فشرده شدن پنبه‌های درون آن به گوش رسید، بعد پاسخ داد: «نه ... زخم دوران جنگه.»

پس از آنکه متوجه حرکت نگاهم بین آدمک در دستم و خودش شد ادامه داد: «حتماً فکر می‌کنی چقد مسخره‌ست یه کهنه‌سرباز برای اینکه از گشنگی نمیره اسباب‌بازی کسایی رو می‌فروشه که زمانی باهاشون توی جنگ بوده، کسایی که اگه گلوله‌ها یا بمب‌هاشون درست به هدف می‌خورد الان اینجا ننشسته بودم.»

جواب دادم: «آره ... کنایه‌آمیزه ... اما درواقع به این فکر می‌کردم که آیا اون‌ها هم توی کشورشون همچین چیزی دارن؟ که اسباب‌بازی‌هایی شبیه ما بفروشن و همون‌طور که بچه‌های ما با این آدمک‌ها بازی می‌کنن بچه‌های اون‌ها هم با عروسک بازی کنن؟»

خندهٔ کوتاهی کرد، در ادامه‌اش تک‌سرفه‌ای و سپس گفت: «نه جوون بعید می‌دونم. اون‌ها خیلی فرق دارن. ما زود نرم می‌شیم ... نمی‌دونم شاید به‌خاطر ذات پنبه‌ای‌مون باشه، ولی اون‌ها ذاتشون طوری سخت و خشکه که در برابر تغییرات مقاومت می‌کنن.»

پرسیدم: «چطور؟»

در حین مرتب‌سازی بیهودهٔ آدمک‌های جعبه‌اش پاسخ داد: «آخرین مأموریتم با خبر آتش‌بس و امضای پیمان صلحی که تا امروز پابرجا مونده همزمان بود ... اگه اشتباه نکنم اون موقع خیلی کم‌سن‌وسال بودی.» (با حرکت سر حرفش را تأیید کردم و ادامه داد) «... اون روز قرار بود وارد مناطق اشغالی بشیم و مقصد یه اردوگاه مخصوص اسرا بود، می رفتیم یه سری اسیر نظامی و غیرنظامی تحویل بگیریم و تا داخل کشور اسکورتشون کنیم.»

قطار با سرعت درون دالان‌هایی که زیر شهر حفر شده بود پیش می‌رفت. هرازگاهی در یک ایستگاه توقف می‌کرد؛ اما بدون آنکه کسی سوار یا پیاده شود درهایش بسته می‌شد و به راه می‌افتاد.

خرس عروسکی مندرس ادامه داد: «وقتی رسیدیم اولین چیزی که به چشممون خورد این بود که هیچ‌کس اونجا نبود. نیروهای دشمن اون‌طور که معلوم بود پیش‌پای ما اردوگاه رو تخلیه کرده بودن. شروع کردیم به گشتن اردوگاه تا اسرا رو پیدا کنیم و بریم پی زندگی‌مون ... ولی هر دری رو باز کردیم تنها چیزی که دیدیم پنبه و پلی‌استر بود. همه‌جا پر بود از پارچه‌پاره و دست و پاهای جرواجر ... عروسک‌های ازریخت‌افتاده‌ای که تا همون چند لحظه پیش زنده بودن ... اون هم درحالی‌که هنوز از بلندگوهای اردوگاه صدای موسیقی کلاسیک پخش می‌شد ... می‌گفتن چایکوفسکیه.»

پس از مکث کوتاهی به‌تلخی ادامه داد: «نمی‌دونم تابه‌حال توی اتاقی بودی که آن‌قدر عروسک داخلش سلاخی شده باشه که هواش مملو از غبار پنبه باشه، ... پنبهٔ تازه‌ای که از شکم دریده‌شده بیرون ریخته ... اگر بوده باشی می‌دونی نمی‌شه بوش رو فراموش کرد ... سرت رو درد نیارم ... احدی زنده نمونده بود و نکته این بود که اون روز ... تمام عروسک‌های جرواجرشدهٔ توی اردوگاه ... به‌طرز مشخصی نه با یه چیز تیز بلکه با دست تکه‌پاره شده بودن.»

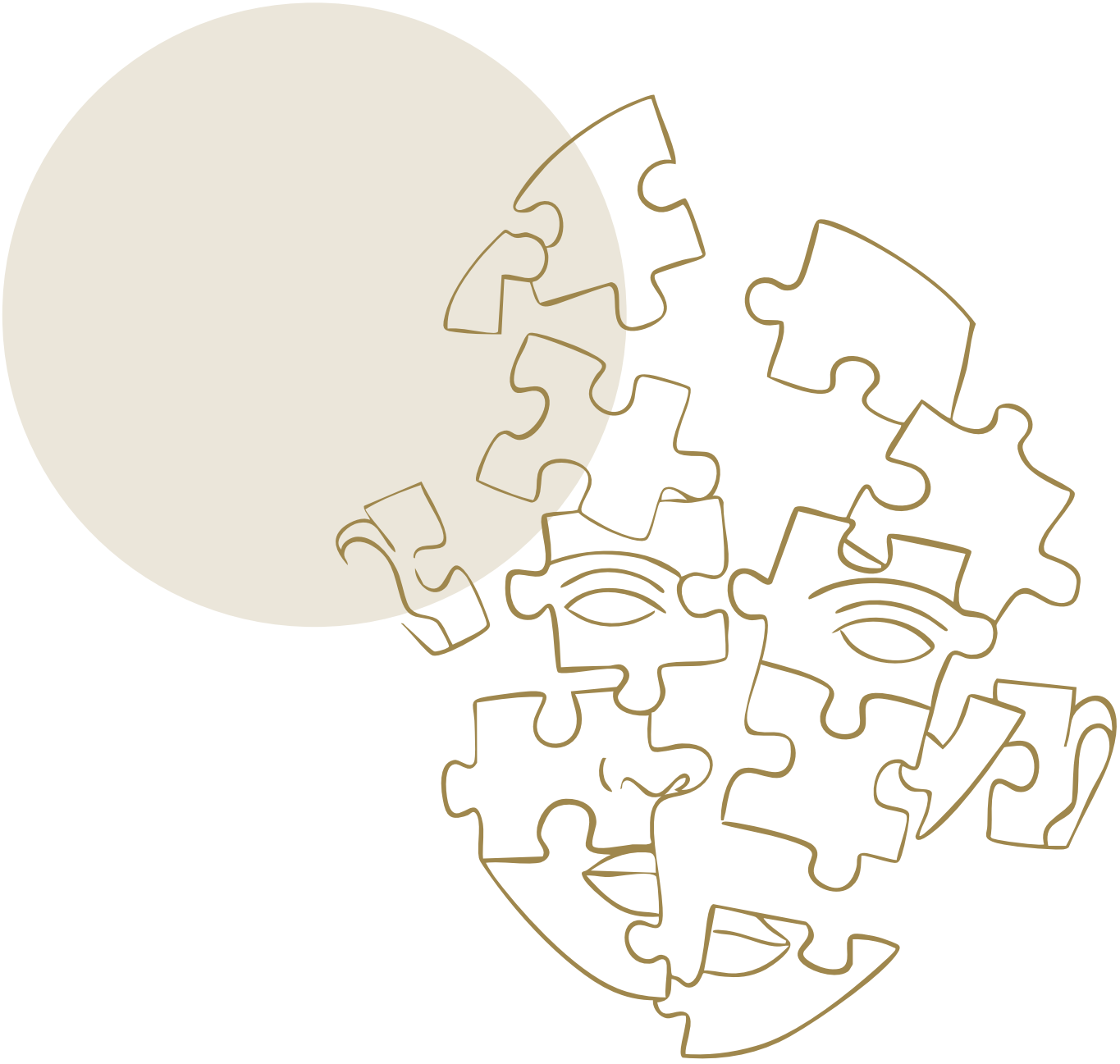
پس از بیان آخرین کلمه خاموش شد. نگاهش به کف قطار بود؛ اما آن را نمی‌دید زیرا هولناک‌ترین کابوس‌ها مقابل چشمانش زنده شده بود. احتمال می‌دادم حرفش تمام نشده و تنها از ادامه دادن عاجز است. بااین‌وجود قصدی مبنی بر اظهار نظر نداشتم و خودم هم تنها درگیر فرودادن شنیده‌های چند لحظهٔ اخیر بودم.

متوجه شدم چیزی نمانده به ایستگاه مورد نظرم برسم. از طرفی مطمئن نبودم چه‌کار کنم، می‌خواستم چیزی از دست فروش بخرم؛ اما باتوجه‌به حرف‌هایی که زده بود خریدن آن آدمک اسلحه‌به‌دست کار درستی به نظر نمی‌رسید. کمی خم شدم و همان‌طور که خواستم آدمک را پس بدهم پرسیدم: «چیز دیگه نداری ازت بخرم؟»

به‌سختی خودش را از اعماق افکارش بالا کشید و بالاخره به حرف آمد، بریده‌بریده گفت: «نه ... ولی اشکالی نداره ... تقصیر تو نیست. فروشندهٔ عاقل جای این‌جور حرف‌ها باید از جنسش تعریف کنه. اما ... نگهش دار ... مهمون من. این شکلی چیزهایی که امشب شنیدی رو هیچ‌وقت فراموش نمی‌کنی.»

در همان هنگام طوری جعبه‌اش را زیر بغلش گذاشت و در ایستگاه یکی‌مانده به ایستگاه من از قطار پیاده شد که حتی فرصت نکردم از او تشکر کنم یا جملهٔ احمقانه‌ای نظیر «سال خوبی داشته باشی» تحویلش دهم.

در ایستگاه بعدی، پیش از پیاده شدن به بازتاب خودم در پنجرهٔ قطار خیره شدم: یک اختاپوس کاموایی با آدمکی در دستش که در هیچ‌یک از جیب‌هایش جا نمی‌شود، غوطه‌ور در افکارش، عینکش را صاف می‌کند و منتظر باز شدن درهای قطار است.



یادداشتی تحلیلی بر کتاب به‌اتفاق اسماعیل شاهرودی اثری از حسین فاضلی

رویا مولاخواه

مجموعه‌داستان به‌اتفاق اسماعیل شاهرودی نوشتهٔ حسین فاضلی، دربردارندهٔ یازده داستان کوتاه است که در طی بیست سال گردآوری و منتشر شده است.

فاضلی در این فاصله زمانی در بستر خلق روایت، تکوین هرمنوتیک جهان‌بینی‌اش را با تسلسلی روایی از مونولوگ ها و حدیث نفس به خواننده بازمی‌نمایاند.

داستان‌های فاضلی به‌خاطر تعلیق و گسست طرح و پیرنگی متکسر و فروشدن و فراشدن راوی در خودآگاه و ناخودآگاه، شیوه‌ای پست‌مدرن به شمار می‌روند و در بعضی داستان‌ها با آشکار کردن سیال ذهن شخصیت‌ها و فضاهای قبض‌شده، بر ایجاد داستانی مدرن با پایانی نامحدود همت می‌گمارد.

سبک و زبان فاضلی، عاملی در خدمت درون‌مایهٔ داستان هاست و تکه‌تکه کردن مونولوگ‌ها و پریشانی گفت‌وگوی شخصیت‌ها در داستان‌های اول این کتاب مثل «نرگس»، «چمدان»، «دوال پا»، «۱۳ نحس»، «یکی بود یکی نبود»، که در سال‌های ۷۷ تا ۸۲ نوشته شده‌اند، فضایی ابزورد را خلق می‌کنند که در آن انسان‌ها در جست‌وجوی معنا و هدف در جهانی بی‌معنی و بی‌ثبات قرار دارند. در این فضا، مفاهیم سنتی مثل حقیقت، عدالت و اخلاق به چالش کشیده می‌شوند و شخصیت‌ها اغلب در کشمکش‌های بی‌پایان و بی‌نتیجه با خود و جهان بیرون مواجه‌اند.

در این داستان‌ها، وقایع و رفتارها به‌شکل بی‌منطقی پیش می‌روند، جایی که شخصیت‌ها به‌دنبال مفهومی هستند که هیچ‌گاه به‌دست نخواهند آورد. انگار شخصیت‌ها در موقعیت‌های بی‌نتیجه‌ای به دام افتاده‌اند و احساس می‌کنند که هیچ‌چیز تغییر نخواهد کرد؛ درحقیقت در این فضا، زمان و مکان به‌نظر بی‌معنی می‌آید و رابطهٔ انسان‌ها با یکدیگر، به‌ویژه در قالب دیالوگ‌های فلسفی و گاهی پوچ ترسیم می‌شود.

در داستان «نرگس» تغییر در سیاست در اسم کوچه‌ها در هرجایی خودش را می‌افزاید؛ اما راوی با شکستن قاب تابلو با پاک کردن رنگ تابلوی «اسم کوچه» برای یافتن معنا و حقیقت، جنون و گسیختگی را دست‌مایه بیان می‌نماید.

در داستان نرگس، فاضلی چهارچوب‌های روایی را به ضرورت رفت و برگشت بیان می‌کند، در این داستان نویسنده از ساختار روایی خطی فاصله گرفته و به شیوه زمان کروی داستان را روایت می‌کند. اتفاقات مختلف در زمان‌های مختلف و به صورت موازی پیش می‌روند یا حتی روایت‌گر گاهی قطع و وصل می‌شود.

در داستان «دوال پا» درگیر خود روایت می‌شود و دربارهٔ نحوهٔ روایت داستان صحبت می‌کند. فاضلی طوری این تلفیق را به روایت تزریق می‌کند که باعث می‌شود خواننده احساس کند درحال تجربه‌ای ساختگی و غیرواقعی است. این شکسته شدن دیوار بین واقعیت و داستان بر پست مدرن بودن داستان صحه می‌گذارد.

در این کتاب، فاضلی عدم ثبات جهان را در داستان‌های دوال پا و چمدان به‌صورت روایی نشان می‌دهد، جهان در این روایت‌ها فاقد نظم یا قوانین ثابت است. هیچ‌چیز نمی تواند معنا پیدا کند و گاهی این نبود معنا باعث سردرگمی و یأس در شخصیت‌ها می‌شود.

حتی شخصیت‌ها گاه از واقعیت خود جدا می‌شوند و وارد فضاهایی می‌شوند که بیشتر شبیه به کابوس یا وضعیت غیرواقعی است تا یک دنیای معمولی.

فاضلی هستی‌پروری بارزی به اشیا و چیزها در روایت می‌بخشد و نویسنده بودن راوی، گاه به مدد مونولوگ‌های فلسفی می‌آید تا نگاه راوی متکلم به هستی برای مخاطب باورپذیر و شخصیت به‌رغم داستانی بودن روایت، حقیقی به نظر برسد.

فضای ابزورد داستان‌ها نوعی حس اضطراب و رنج درونی را در شخصیت‌ها و خواننده ایجاد می‌کند که به‌شدت بی‌پایان و بی‌نتیجه بودن زندگی را به نمایش می‌گذارد. این فضای خاص می‌تواند موجب تفکر عمیق‌تری دربارهٔ ماهیت هستی، هدف و جایگاه انسان در جهان شود که درنهایت در داستان «خواب‌های خانه»، خواب و رؤیا، خودآگاه نویسنده را با ناخودآگاه خود روبه‌رو می‌کند و حقیقت را شبیه نوشتاری روایی برای راوی و مخاطب می‌نمایاند.

اما داستان «به‌اتفاق اسماعیل شاهرودی»، در وسط مجموعه، روایتی نشانه‌مند است با شخصیت‌هایی حقیقی که طی‌الطریقی را از خیابان صفی‌علی‌شاه می‌آغازند تا با عشق، این در پی گشتن را مستدل کرده به تبیین برسند. راوی با موتیف ترانهٔ «نازنین مریم» سعی در زدودن یأس و پوچی و جست‌وجوی معنا در زندگی است. شخصیت‌های این داستان به‌دنبال یافتن معنای واقعی وجود خودند و با بی‌معنایی زندگی مواجه می‌شوند. در بن‌بستی کروی گرد می‌آیند. انتخاب اسماعیل شاهرودی مستدل‌ترین دلالت برای نمایش بن‌بست و واقعیت تلخ بی‌معنایی زندگی و جنونی از استیصال برای پس زدن گزارهٔ محتوم جبر است. داستان با استفاده از شخصیت حقیقی اسماعیل شاهرودی و محمد نوری و نشانه‌ها و موتیف‌ها مرزهای میان واقعیت و تخیل را محو می‌کند. حضور و غیاب شخصیت‌ها بین دنیای واقعی و دنیای ذهنی یا خیالی در نوسان‌اند. شخصیت اسماعیل شاهرودی در وضعیتی غیرقطعی در داستان حضور دارد و در ناپایداری خود در حضوری ذهنی با خاطرهٔ حضورش موجب ایجاد سردرگمی در خصوص آنچه که حقیقتاً «خود» اوست می‌شوند.

اما فاضلی درنهایت با گفتمان عشق در داستان‌ها، گزینه‌ای را پیشنهاد می‌کند تا تلخی مبسوط زندگی را زایل و به نظر می‌رسد، نگاه نویسنده در بعد از سال‌های ۸۵ سویه‌ای علی الگریز و بی‌معنایی مطلق را عقب راتده باشد. فضای داستان‌های فاضلی در «پلاستیک ناشناس» و داستان‌های بعد از آن به‌سمت اگزیستانسیالیست می‌رود و شخصیت های وی در جست‌وجوی هویت خود دچار انزوا و تنهایی عمیقی می‌شوند. آن‌ها احساس می‌کنند که هیچ ارتباط واقعی با دیگران ندارند و درنتیجه به انزوا و جدایی دچار می‌شوند. این تنهایی نه‌تنها فیزیکی، بلکه روحی و فلسفی است

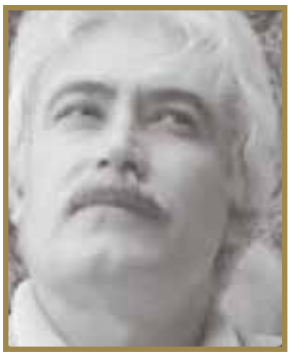
شخصیت‌های فاضلی در بسیاری از داستان‌های این مجموعه دچار رنج‌های روحی و اضطراب‌های عمیق‌اند. این رنج‌ها به‌دنبال آگاهی از بی‌معنایی زندگی و تناقضات آن به وجود می‌آیند. اضطراب وجودی، ترس از مرگ و دلهره‌های درونی از ویژگی‌های رایج در این داستان‌هاست. در داستان آخر این کتاب گفتمان مرگ بارزترین حسهٔ روایت و نمودی درونی دارد که به‌صورت رؤیا خود را ابراز و در بستری از نشانه‌ها حضور خود را تسری می‌بخشد.

در داستان «روزنامهٔ عصر» مرگ قبل از آنکه به‌عنوان حقیقتی محتوم، بارز شود، ابتدا تأثرش را بر شخصیت‌ها ابراز می‌کند. هایدگر در فلسفه وجودی خود مرگ را به عنوان بخشی جدایی‌ناپذیر از وضعیت انسانی مطرح می‌کند. در کتاب هستی و زمان، هایدگر مرگ را به‌عنوان نقطهٔ اوج و انتهای زندگی بشری می‌بیند و معتقد است که انسان با آگاهی از مرگ خود، به عمق وجود خود پی می‌برد. او اصطلاح وجود به‌سوی مرگ را به کار می‌برد تا نشان دهد که انسان همیشه با مرگ خود در تعامل است و این آگاهی از مرگ به انسان اجازه می‌دهد که زندگی خود را با اصالت و به‌شکل واقعی‌تری تجربه کند. مرگ در نظر هایدگر نه پایانی نهایی، بلکه نیرویی است که باعث می‌شود انسان‌ها زندگی خود را به‌شیوه‌ای واقعی‌تر و خودآگاه‌تر زیست کنند. فاضلی با نگاه اگزیستانسیالیستی «دُرممدِ بقال» را با پلمپ سیمانی مغازه، با حقیقت مرگ مواجه می‌سازد و مرگ را آرام‌آرام از شکل گروتسک و ناباور خود به شکلی انکارناپذیر به «دُرممد»، «ماه‌بانو» و خواننده می‌نمایاند. آگاهی از مرگ در این داستان شبیه داستان‌هایی تولستوی، با تأثیرات پست‌مدرن بر روی آن، با مرگ به عنوان ابزار یا حتی موتیف، خواننده را درگیر گزاره‌ای می‌کند که تمامی مفاهیم هویتی و واقعیت را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد.

نقد مجموعهٔ بوی پیراهنت را پست نکردی؛

اثری از دکتر نصرت‌اله مسعودی

روح‌اله رویین



«زندگی زنده نیست». این جملهٔ عجیب از آدورنو است؛ در ابتدای «اخلاق صغیر». هم او که شعر پس از آشویتس را بربریت می‌دانست. اینکه زندگی زندگی نمی‌کند، بسیار هولناک است. عبارتی تمام‌کننده و درهم‌پیچندهٔ طومار هر آنچه به آن زندگی می‌گوییم یا گفته‌ایم پیش از این. ادامهٔ جملهٔ آدورنو را در جای دیگری از اخلاق صغیر پی می‌گیریم: «آن چه زمانی فیلسوفان به آن زندگی می‌گفتند، نخست تبدیل به قلمرو زندگی خصوصی و اکنون تبدیل به مصرف گراییِ صرف شده است، همچون ضمیمه‌ای برای فرایند تولید مادی که همه جا آن را همراهی می‌کند بدون آنکه از خود استقلال داشته باشد.» اگر زندگی نمی‌کند، امکان تجربهٔ نو نیز در کار نخواهد بود. هم ازاین‌روست که فیلسوفی معاصرتر با ما؛ آگامبن، از عدم امکانِ داشتنِ تجربه سخن می‌گوید: «امروز تنها رهیافت ممکن به مسئلهٔ تجربه اذعان به این واقعیت است که داشتن تجربه دیگر برای ما ممکن نیست، زیرا انسان مدرن همان‌طور که از امکان نوشتن زندگی‌نامه‌اش محروم شده تجربه‌اش را نیز از کف داده است.» قطعیت از دست رفتن تجربه. این جملهٔ آگامبن هولناک‌تر از جملهٔ کوتاه و کوبندهٔ آدورنو است؛ چراکه از دست رفتن تجربه، ویرانیِ مضاعفی است، انگار با تأکید بگوید زندگی هرگز زنده نیست!

به‌نظرم برجسته‌ترین ویژگی «بوی پیرهنت را پست نکردی» انگشت تأکید گذاشتن بر «ویرانی» است. (امیدوارم این نوع نگاه مرا به باتلاق محتوا درنکشاند و همان‌طور که تارکوفسکی تأکید کرد در پی کشف محتوا بودن مرا از آنچه درحال شکل گرفتن است، محروم نسازد!.) اما «ویرانی» چه؟ ویران شدن من یا ویران شدن چیزی که در دیدرَس من است؟ یا هر دو؛ سوژه و هر آنچه رو به سوژه دارد و خود را به من می‌نمایاند؟

به نظر می‌رسد مجموعهٔ تازهٔ مسعودی، بیشتر و عمیق‌تر از مجموعه‌های پیشینِشان، ویرانی را گسترش داده است و شعربه‌شعر با تلخی، به‌تصویر کردنش پرداخته است.

ویرانی در این مجموعه، لحظه‌ای یا لمحه‌ای، مثل تکانهٔ زلزله یا بلایی مشابه و عظیم و لاعلاج که از درون و برون از هم می‌پاشاند و می‌گسلاند، است که ذهن را در تلاطم امواج خود درگیر می‌کند و در خود می‌بندد و محبوس می‌کند. نتیجهٔ چنین منطقی این می‌شود که اگرچه مجموعهٔ تکه‌تکه؛ شعری عنوان‌دار و هفتاد و نه شعر شماره‌دار است؛ اما در خودْ تمام است و می‌شود آن را شعر بلندی به حساب آورد؛ به‌عبارتی اگر بر اساس یکی از موازین نورتروپ فرای پیش برویم و از تأثیر یکپارچهٔ شعر، کل مجموعه، به قصد یگانه کردن سمبل‌ها و نشانه‌ها که حرکت کنیم، به درکی از ساختار شعر دست می‌یابیم. از این منظر وقتی کل مجموعه را به شعرهایی جداگانه بخش کنیم و هر شعر را به گزاره های منطقی‌تر فرو بکاهیم، درنهایت به واژهٔ برجسته اما منفجرشدهٔ ویرانی دست می‌سابیم. حقیقتاً در این مجموعه ما با انفجار مواجه هستیم. کافی است مجموعه را باز کنیم و بر نخستین شعر مجموعه با عنوان «خرابی بی‌مقیاس»؛ تنها شعر عنوان‌دار مجموعه، بیشتر درنگ کنیم:

«گَ گُم گُم...
می‌کوبند بَر پَر و بال دل وُ دنیا تَ تتق گوم...
پوست دریا را می‌سوزانند
تا راه گم کند در شکاف تن خویش...
الخ...

در این شعر ویرانی، چون بلایی مسری از دو منظرِ دل و دنیا که همیشه تفکر جمعی ما آن‌ها را در مقابل هم قرار می‌دهد، درحال منتشر شدن است؛ یعنی ویرانی درون و ویرانی برون. من و جهانی که من آنجا هستم یا در آنجا هستم. همه چیز در حال بلعیده شدن است.

«پوست دریا را می‌سوزانند
تا راه گم کند در شکاف تن خویش»

این چه قیامتی ممکن است باشد که راه گریز شکاف تن خودِ کس یا چیزی است که می‌گریزد. سیل داغان شدن اشیا و آدم‌ها در چشم به هم زدنی. مشت‌مشت قرص خوردنی که فقط جسم را سرپا نگه می‌دارد و دل را علاجی نیست. تصویری از زلزلهٔ بم، تصویری از نارنجک‌هایی که خدا هم نمی‌داند کجا منفجر خواهند شد. ویرانیِ دانای کل، تصویر هولناک بلعیده شدن دهان بسطامی در زلزلهٔ بم! تصویری از آشفتگی دنیای مجازی. زبانی که چلاق می‌شود از ترس و... همه و همه سطربه‌سطر در شعر سیلان می‌یابند و تلخ و تلخ‌تر، همه‌چیز تبدیل به فورانی از «خاکی» می‌شود که از سر شوخی با بادهای ناموافق، هم‌سماع می شود! می‌شود گفت بی‌اغراق با شعری آخرالزمانی مواجه شده‌ایم.

اما چرا فقط همین شعر عنوان دارد؟ آیا در شماره‌گذاری کردن هفتاد و نه شعر دیگر در چاپ اشتباهی رخ داده است و یک شعر که با اندکی تغییر دو بار چاپ شده است بندهای همین شعر نیستند یا نمی‌توانند باشند؟ به‌عبارت‌دیگر آیا نمی‌شود گفت که «خرابیِ بی‌مقیاس» در این شعر، در پراشه‌ها و تراشه‌های هفتاد و نه بند دیگر، که هرکدام با شماره‌ای هویت یافته‌اند، پرتاب شده و در، و با آن‌ها گسترش یافته است؟ مثلاً در شعر یکم:

دستی از خاک گورستانی
بی‌نشان بیرون زده
الخ

وقتی می‌گویم پراشه، پراشه‌های ویرانی، یعنی همین: در خرابی بی‌مقیاس چنین می‌خوانیم: «گو به مصدر جعلی که گاه اصلِ اصل است...» و در شعر یکم می‌خوانیم:

این کشته هنوز شما را از هر زنده‌ای بیشتر دوست دارد

آیا این بند از همان مصدر جعلی؛ جعلی نه از نظر منطق دستور زبانی، که از نظر منطق فراگزاره‌ای شعر، استفاده نمی‌کند؟! آیا همه‌چیز واژگونه نشده است؛ یعنی آیا این دنیا، دنیایی جعلی نیست، که کشته‌ای، زنده‌ها را بیشتر از خود زنده‌ها دوست دارد؟ و همان بند با «لاعلاجی که مشت مشت قرص» می‌خورد در خرابی بی‌مقیاس، بی‌ارتباط است؟ یا شعر شمارهٔ پنجاه‌وهشتم که این‌گونه آغاز می‌شود:

«در صفِ بازماندگانِ ایستاده
مرده با دفترچه‌های اقساطِ معوقه
و فیشِ آب و برقِ تاریک... »

بازگسترِ همان سطرِ «بگو به مصدر جعلی...» نیست؟ و البته ارتباط شعر اول و دوم؟ در شعر دوم می‌خوانیم:

«کلمات با من کنار نمی‌آیند»

و در شعر یکم:

«قلم کجاست تا بنویسد: این کشته هنوز
شما را از هر زنده‌ای
بیشتر دوست دارد.»

هم ازاین‌روست که معتقدم «بوی پیراهنت را...» شعر بلندی است؛ منظومه‌ای است که با شماره‌هایی از هم واگسلیده است: نوعی ویرانیِ نمادین در شعر! ویرانی سبب شده است تا شعر نیز ویران در دفتر بنشیند، ازهم گسیخته و پراشیده!

به همین سبب از دید این چنینیِ من، جرثومهٔ شعر ـ آن لانهٔ مورچه‌ایِ گردهم‌آورنده ـ شعر پیشایکمِ عنوان‌دارِ «خرابی بی‌مقیاس» است. همان جاست که تشعشعات ویرانی پراکنده و منتشر می‌شود. شاید شاعر نمی‌خواسته خود را در بند کلان‌روایتی قرار دهد. به همین خاطر قطعه قطعه‌اش کرده است. قطعه‌هایی که هر کدام در خودْ کامل و خرده‌روایتی‌اند که به هم راه دارند؛ کوره راه‌هایی تاریک و گم و باز به همین علت است که هر شعر شماره‌دار، اثری مستقل است.

و باز آن ویرانی منتشرشده که در کوره‌راه‌های گمِ ناخودآگاهِ شاعر در بسیاری شعرها، تنیده شده است به یک شکل یا در یک وضعیت خود را بازنمایی نمی‌کند؛ مثلاً در شعر شماره دو:

«کلمات با من کنار نمی‌آیند
نسیم روگرفته از من می‌گریزد.»

شاعری که کلمات با او کنار نیایند، شاعری که بی‌کلمه بماند، آیا ویران نشده است؟ یا سکوت چنان جان‌گزایِ زندگی باشد که مرگ برای آدمی؟ در این اثر، گریز کلمه‌ها، سکوتی که از نبود کلمه ایجاد می‌شود، برهوت و مرگ، برجسته می‌شوند و اثر را به خرابی بی‌مقیاس گره می‌زند.

در شعر شماره سه، بسودگی زبان و کلمات تکرارشوندهٔ بی‌اصل‌ونسب‌شده، برجسته می‌شوند.

«کاش کلمات چنان باکره می‌ماندند تا من با یک «دوستت دارم» / نشان دلم را... »

اما مشکل همین است اینکه کلمات باکره نیستند و تنها شاعر است که باید آن‌ها را به باکرگیِ دوباره برساند! معجزهٔ شاعر بودن همین است!

آنچه در و با زبان گسترش می‌یابد، بازنمود جهانی بی‌رمق و دست‌مالی‌شده است. خاصیت زبان، از کار انداختن ادراکی است که اوایل قرن بیستم آن اندازه فرمالیست‌های روس بر آن تأکید داشتند. ادراک تازه، زبان معمول و از تک وتاافتاده را کنار می‌زند و در تجربه‌ای تازه خود را نشان می‌دهد؛ به‌عبارت‌دیگر زبان خودش را به‌وسیلهٔ خودش یعنی به‌وسیلهٔ کلمه‌های کور و کر و الکن‌شده، بی‌هویت و نابود می‌سازد و خود را ازطریق اجزای خود به نابودی می‌کشاند. اگر شاعر نتواند زبان را در چرخشی مدام معجزهٔ زبان شاعرانه، نو کند و آن چوب نیم‌سوختهٔ دودکنندهٔ آزاردهنده را بچرخاند، آتش زبان زبانه نخواهد کشید و ابژه همچنان بی‌روح و از باکرگی افتاده خواهد ماند. این جاست که «دوستت دارم» راویِ شعر شماره سه از نوع دیگری است و می‌تواند معشوقه را در خانهٔ آفتابی‌اش به ادراک شب‌های بی‌چراغ برساند. ادراک در اینجا همین دیگرگونه دیدن است، همین بیگانه‌گردانی، چیزی که از زبان درمی‌گذرد و آن را از خودکار شدن رهایی می‌بخشد. جان دیویی بر این امکان غرق شدن در زبان آگاه بود که می‌گفت: «بازشناسی موجب مسلط شدن زبان و عقیم ماندن ادراک می‌شود.»

روشن‌تر این‌که وقتی زبان را جایگزین جهان بیرون ذهن می‌کنیم از امر غیرزبانی ابژهٔ واقعی، غفلت می‌کنیم. ادراک را تعطیل می‌کنیم و مفهوم‌پردازی از پدیده‌ها را جایگزین آن‌ها می‌کنیم. نتیجه این می‌شود که خود را از ادراک تازه بی‌نیاز می‌پنداریم. کانت هم بر این خصیصهٔ مفهوم‌پردازانهٔ ذهن دست گذاشته بود که مقوله‌ها را بدون اتکای به ادراک، تهی می‌دانست.

باتوجه‌به آنچه گفته شد در شعر شمارهٔ سه، شاعر آن سوی ندیدنی زبان را می‌چرخاند و به ما می‌نمایانَد. در این شعر، راوی آرزو می‌کند که ای کاش زبان در تازگی آغازش می‌بود تا عبارت دوستت دارم، دور از ابتذال نمایانده می‌شد. ازهمین‌روست که ادامهٔ شعر در تنش و جدال با همین ابتذالِ ازپیش‌موجود زبان پیش می‌رود. و به همین سبب است که اساساً در شعر معاصر، زبان به‌سوی پیچیدگی در حرکت است؛ چراکه از پذیرش نمادها و نشانه ها و اصطلاحات و تصاویر معهودشده امتناع می‌کند و خود را در تجربه‌ای سراسر نو و مبهم محک می‌زند. ابتذال زبانی در «روزنامه‌های زرد» به اوج می‌رسد:

«تاریکم، کورتر از سیاه‌چاله‌ها
کورتر از روزنامه‌های زرد
که با آگهی‌های صدمن‌یک‌غاز
عشق را به باد می‌دهند.»

همان‌گونه که ما چنان که باید از سیاه‌چاله‌ها آگاهی نداریم، روزنامه‌های زرد هم هیچ آگاهی‌ای به ما نمی‌دهند؛ بلکه فقط ما را به تاریکی رهنمون می‌شوند. سطر اول شعر همچنان درحال گسترش است و نابسودگی زبان را که شاعر آرزویش را کرده بود، در این برش بسط می‌دهد. روزنامه که نشانه‌ای است از سرآغاز دنیای وانموده و مجازی، زبان را همچون دیگر ساحت‌های انسانی کور و کر، از تا انداخته و سطحی کرده است. می‌دانیم که کارکرد روزنامه‌های زرد، و کلاً رسانه‌ها، این است که ما را بیش از حد با تلنبار خبرهای گوار و ناگوار مواجه می‌سازند. ما را بیش از حد به منابع و و صحنه‌ها و حوادث و افراد نزدیک می‌کنند؛ نزدیکی فاقد تجربه. نزدیکی بیش از حد به چیزها و پدیده‌ها، تلنبار بیش از حد خبرها، هرچند هولناک و بنیان برانداز، همه‌چیز را دم‌دستی و دسترس‌پذیر می‌کند و از قوت می‌اندازد. نیروی رسانه‌ها نیروی باسمه‌ای می‌شود بدون تأثیر فیگورِ نیرو! زبان، کلمه‌ها و چیزهای نامیده‌شده باآن، بی‌هویت، کم‌سو و کم‌رمق خود را نشان می‌دهند و درواقع عمق فاجعه نه‌تنها نشان داده نمی‌شود که محو می‌شود و بی‌تأثیر.

وقتی مسعودی در شعر شماره چهل می‌گوید:

«خیالم از کاخ نشینان سراپا بی‌تقصیر کانادا
و لهجهٔ انگلیسی با اسانس فارسی‌شان
خیلی به من چه بود.

بر همین ویژگیِ ازکارافتادگی تأثیر رسانه‌ها، تأکید می‌کند؛ چراکه انفجار اخبار و سوگیری به سمت خبر و هجوم رسانه ها برای پوشش دادن آن، اتفاقاً آن را بی‌اهمیت می‌کند؛ همچنین طنز نهفته در این برش حاکی از آن است که وقتی تلنبار این‌گونه اخبار را داریم دیگر تجربه از آن رخت برمی بندد و همه‌چیز مثل همه‌چیز می‌شود؛ یعنی می‌شود هیچ چیز. انگارنه‌انگار که اتفاقی افتاده است. روزها می‌آیند و می‌روند و سرشار از وقایع، اما:

«بیهودگی این روزهای رونوشت برابر اصل.» (شعر سی وسه).

پس وقتی زبان از دست می‌رود، هرچند هم دوست بداری، چون باید آن را در قامت زبان بگنجانی دوست داشتنت همسان دوست داشتن دیگران خواهد شد؛ مگر اینکه شاعر باشی و زبان را و صناعت را و عاطفهٔ تشدیدشدهٔ ابتداییِ هنوزفرسنگ‌ها فاصله‌دار با شعر را در لفاف عاطفه ای مبهم‌شده بپیچی و آن را دچار شعریت کنی. طوری که پدیده‌ها نام تازه‌ای بیابند. به‌قول نیچه: «اشخاص نوآور اغلب نامگذاران چیزها بوده‌اند.» همین نامگذاری تازه است که مسعودی را وامی‌دارد در ادامهٔ همان شعر آرزو کند که:

«کاش کلمه پیراهن روشن تو بود.» با همین تلقی است که در شعر چهارده از حجاب کلمات و روبندشان سخن به‌میان می‌آید.

به اعتبار آنچه گفته شد، شعر سوم، ویرانی گسترده‌تر و جان‌گزاتری را گوشزد می‌کند: ابتذال زبان، بسوده‌شدنش، از دست شدن ادراک در سایهٔ درخشش دروغین زبان و کور شدن ما از این درخشش! این ویرانی از زاویهٔ دیگر به دنیای مجازی امروز کشیده می‌شود، دنیایی که خلف همان روزنامه‌های زرد شوم شعر سوم است، اما در شعر پنجم نمود یافته است. ازآنجاکه این شعر را به‌عنوان نمونه کاملاً بررسی می‌کنم، تمام آن را در اینجا می‌آورم، فقط برای راحتی ارجاع‌دهی به متن شعر هر برش را با حروف انگلیسی مجزا کرده‌ام:

A: می‌گفتم: به‌دَرَک که نِت
به مغز مطلق هیچ متصل است

Bمی‌گفتم: جام جهان‌نما
پلک خواب‌گرفتهٔ توست.

C: بودی و آینگی بود و تماشا
و نیازی نبود به کلمه و کلام و تصویر.

D: اما ندانستن را نمی‌دانستم که در سایهٔ برج‌ها
روزی به تهِ تاریک معرفت می‌بازم.

E : پلک خواب‌گرفته‌ات را
شتک بی‌موسم خاک و باد
از من گرفته‌اند که حالا
چشم‌هایت
در بی‌بندوباریِ روزگاری که
بازار مکارهٔ هیچ‌های قیمتی‌ست به ولنگاری سوت می‌زنند.

F: حالیدنت را
با هرکه می‌خواهی تقسیم کن
فقط مواظب باش
در چند لحظه چرتکه‌ات را نیندازند
که به قیمت بی‌حساب شعر حافظ می‌ارزی!

این اثر در ادامهٔ همان خرابی بی‌مقیاس (مثلاً سکانسی از آن)، به ویران شدن نیاز عاشقانه در لابیرنت تاریک و تودرتو اما مبتذل و بازار مکاره‌ایِ دنیای مجازی اشاره دارد. هرچه هست باز از خطوط به‌جامانده و ردهای زمان گذشته است؛ زمانی که به‌آهستگی بود و در عمق حرکت می‌کرد

در این اثر هر برش یا هر تصویر، تصویر پیش از خود را یا نقض می‌کند، یا نیرویش را کنترل می‌کند یا کامل‌تر می‌سازد و به نیرویش می‌افزاید. .

نتیجه‌ای که حاصل می‌آید، تنش‌زا و متشنج شدن کل اثر در تمامیتی شاعرانه است. در ادامه بر آنم، و البته امیدوارم بتوانم از عهده بربیایم.

تصویر A در قاطعیتی سلبی رخ‌نمون می‌شود، نوعی منفیت دَرَک و مغزِ مطلق هیچ و نِتی که میان این اصطلاح و آن واژه نشسته است و انگار میانشان معلق و آونگ است. راوی، نِت را هم به هیچ می‌انگارد و هم انگار ترس شفاف از آن، او را در هاله خود گرفته است که چنین باقاطعیت آن را به دَرَک می‌فرستد و آن را به تصویر B درمی‌پیوندد: تصویر B رنگی از آرامش و عمق تجربه را برابر آشفتگی مطلقِ برشِ نخست قرار می‌دهد. تصویر C سنتزی است منتج از هر دو برش پیش از خود:

پلک خواب‌گرفته‌ای که جام جهان‌نما بود به آینگی و بودن و تماشا پیوند می‌خورد و کلمه و کلام و تصویر به نِت و همان مغز مطلق هیچ.

درواقع برش‌ها دقیقاً در ساختی دیالکتیکی برهم منطبق شده‌اند. از دو تصویری که اولی متشنج کنندهٔ متن است و دومی در آینه‌ای از زمان‌های دور و خاطره‌های ادبی اساطیری، آرام‌کننده، حالت سومی پدیدار می‌شود که هم هر دو است و هم هیچ‌کدام. بودن و آینگی و تماشا، از پلک خواب‌گرفته و از کنار هم بودن زاده شدن و کلمه و کلام و تصویر از نه در کنار هم بودن، از عالم مجازی زاده شده‌اند.

تصویر چهارم D این تصویر که باز متعین‌شده از دو سطر است، از چند جهت ارتباطی معنادار با تصویر آغازین شعر برقرار می‌کند: یکی اینکه دانستن و معرفت با مغزِ مطلق معنای خود را کامل می‌کند و جالب‌تر اینکه ارتباطی خاص و ویژه میان برج و دَرَک مشاهده می‌شود. برج‌ها این انگشت‌های وقیح زمین، تنها تفاوتشان با دَرَک (ته جهنم) ازاین‌روست که حرکت آن‌ها رو به بالاست. اما ارتباط جالب توجه‌تر، این است که بدانیم یکی از معانی«دَرَک»، سند و مدرکی است که پس از فروش ملک در دست کس دیگری پیدا می‌شود و به‌موجب آن ادعای مالکیتش را دارد. بر این مدار که قرار بگیریم، طنز تلخ «سایهٔ برج‌ها» رخ‌نمون می‌شود. برج‌هایی که غصبی‌اند یا به‌هرحال ادعاکنندگان دیگری دارند؛ همچنین در تصویر C اگر از واژهٔ «تماشا» معنی واقعی خودش را مراد کنیم (از کلمهٔ عربی تمشاء و تماشی) به‌معنای راه رفتن و گردش، با برج‌ها و سایه هاشان متقابل می‌شود.

تصویر پنجمE از هفت سطر و تقریباً نزدیک به چهار تصویر پیش از خود، ساخته شده است. این بُرش، پژواک تمام سطرها و تصاویر پیش از خود را داراست.

شتک خاک و باد، پلک خواب‌گرفتهٔ معشوق را از عاشق می‌گیرند. شتک خاک و باد همان برج های بی‌پایه، همان دَرَک، همان نِت و همان مغزهای مطلق هیچ‌اند. به‌عبارتی، همین‌ها بازار مکاره‌ای‌اند که چیزی جز ولنگاری نصیب کسی نمی‌کنند؛ یعنی دنیای مجازی. حالا برج ها درهم فروریخته‌اند و همه درحال سقوط‌اند و صدالبته جام جهان نما هم جایش را به بازار مکاره‌ای داده است که همه‌چیز را برای فروش به نمایش گذاشته است.

تصویر آخر که به آن تصویرF می‌گویم پنج سطر است. راوی در این تصویر فرودین، تسلیم بازار مکارهٔ نِت می‌شود. بااین‌حال هنوز سر سودای جام جهان‌نمایش هست و هنوز با حافظ است و گفتم این جام جهان‌بین به تو کی داد حکیمش. اما واقعیت این است که دیگر گنبد مینایی در کار نیست یا به کار نمی‌آید. دیگر نیازی به واقعیت تجربه‌شده هم نیست، همهٔ حوادث، تجربه‌نشده به سمت ما می‌آیند.

شعر شمارهٔ پنجم، برش‌به‌برش و تصویربه‌تصویر، مخاطب را به عمق فاجعه می‌برد. فاجعه‌ای که همه را با در خود مدفون کرده است: دَرَک واقعی، ویرانی عقل و از دست رفتن یا بی‌مفهوم شدن عشق (جام‌جهان‌نما) است.

خرابی بی‌مقیاس در شعر پنجم به اوج خود می‌رسد و در شعرهای دیگر نضج می‌یابد و همچنان به تباهی خود ادامه می‌دهد. اگر بخواهم فهرست کنم، بیشتر شعرها را در بر می‌گیرد؛ مثلاً شعرهای: ۱۲/ ۲۰/ ۲۱/ ۲۲/ ۲۶/ و... همین طور ادامه دارد که دربرگیرندهٔ بیست و پنج اثر می‌شود.

در آخر این مبحث یادآوری نکته‌ای ضروری است و آن این است که من از آنچه رفت، دربارهٔ محتوای شعرها بحثی نکرده‌ام یا امیدوارم نکرده باشم؛ چون ممکن است واژهٔ ویرانی مخاطب را به این سمت سوق دهد که نگارندهٔ این سطرها به دام محتوای شعرها افتاده است و حتی بدتر از آن اینکه گمان برده شود که شعر مسعودی بااینکه در دید نخست این‌گونه به‌نظر می‌آید، شعر محتواست که البته دیدگاه من این را برنمی‌تابد. برعکس آنچه برای من مهم می‌نمود شیوه و چگونگی نمایاندن ویرانی در این آثار بود. به‌عبارت‌دیگر اینکه چگونه مفهوم ویرانی و ویران شدن در فرمی یگانه به‌ظهور رسیده است؛ یعنی نه محتوا، نه عاطفهٔ تشدیدشده و نه صناعت‌ها و تکنیک‌های شعری؛ بلکه چگونگی فرآوری و به‌عمل آوردن همهٔ این‌ها در فرمی یگانه بدون اینکه در دام شعارهای دهان‌پرکن بیفتد.

اما محور دیگری که با برجستگی در این مجموعه هویت یافته است، نوعی گریز از واقعیتِ بی‌شکل و محتوای امروز و پناه بردن به گذشته است. حسی نوستالژیک که از سرخوردگی از حالِ دم‌دستیِ در مجاز فرورفته حکایت دارد. مسعودی وقتی در شعر سی‌وسه می‌گوید: «.... در بیهودگی این روزهای رونوشت برابر اصل» به‌همین در گریز بودن و بی‌حادثگی آن‌ها اشاره می‌کند و اینکه تجربه ای به کف نمی‌آید، وقتی همه‌چیز درست و عیناً مثل قبل است. انگار آنچه امروزی تلقی می‌شود، فاقد تجربه کردن است یا اساساً فرّار است و می‌لغزد و به تجربه درنمی‌آید. همان‌طور که در ابتدای این نوشته از آدورنو آورده شد که «زندگی زنده نیست»، از مصادیق این زنده نبودن، این است که آنچه زندگی ندارد، به تجسم درنمی‌آید، فاقد حجم می‌شود و گسترش نمی‌یابد؛ یعنی فاقد تجربه است. اینجاست که حس نوستالژیک برجستگی می‌یابد. این حس قاعدتاً نفرت از زمان حال را تداعی می‌کند. شاید اصطلاحی که ماکس شلر به کار می‌برد مفیدفایده باشد: «کین‌توزی». ماکس شلر در بحث از کین‌توزی، هدف هر نوع ستایشی از گذشته را تلویحاً کم‌ارزش شمردن واقعیت حال می‌داند؛ البته شلر در این عرصه بسیار به عقب برمی‌گردد و مثلاً به هولدرلین و عشق آتشینش به فرهنگ یونان باستان اشاره می‌کند؛ اما در مجموعهٔ «بوی پیراهنت را... » این حس، شخصی‌تر است؛ درواقع شاعر در پی سرزنش خود از آنچه امروز می‌بیند، به گذشته‌های نه‌چندان دور خود پناه می‌برد.

شیوهٔ مسعودی برای برجسته کردن این رویکرد نوستالژیک معمولاً به این صورت است که هر اثر را در دو سطح به نمایش می‌گذارد؛ تصویری از امروز در ابتدای اثر و سپس لغزیدن و درغلتیدن به گذشته. برای مثال، شعر شماره شانزدهم، راوی را در خوابی درمی‌غلتاند و گذشتهٔ عاشقانه‌ای را بازنمایی می‌کند؛ سپس گریزی به خیابان سرچشمهٔ آن روزهای عاشقی زده می‌شود و گریه‌ای که این روزها، همان درخت‌ها سر می‌دهند حس عاطفی مخاطب را نسبت به گذشتهٔ زندهٔ درحال را به‌نمایش می‌گذارد یا سیلی که از بیخ‌وبن ویران می‌سازد؛ شعر بیست‌وششم، برش می‌خورد به عکسی از سال‌های دور پدر با تفنگ سرپُری که پیشانی سربازان روسی را نشانه رفته بود، که طعمهٔ سیل می‌شود و برای همیشه چشم مادر را به ردِ ناپدید شدن آن می‌دوزد.

از کنار هم گذاشتن دو حادثه یا دو برخورد در زمان‌های متفاوت و ارزش نهادن به آنکه از زمان گذشته می‌آید و همیشه حاضر است، رویکرد شاعر را نسبت به حس نوستالژیک برجسته می‌کند. شعرهای سی و یکم و چهل و نهم هم در این مسیر حرکت می‌کنند. نصرت مسعودی این دو محور را در کلیتی احساس کرده و ارائه داده است و محصولی به‌دست داده که به‌گفتهٔ جان دیویی «مادهٔ تجربه شده» را به‌گونه‌ای مؤثر در اثر نشان داده است؛ به‌عبارت دیگر کلیت در وساطتِ حس و توانِ ارائه، فرمی را به‌ظهور رسانده است که ویژهٔ این آثار است.

به‌جای نکتهٔ آخر، شعری دیگر می‌آورم با نگاهی صرفاً فرمال به آن. یعنی شعر بیست و دو:

در شور دامنت
که شعله می‌کشد در هوای رقص
زاده می‌شوم تا تن سوخته‌ام را برداری
و دور دنیا بچرخانی
و غبار بلندبالای پای کولیان را
به زخم تنم بپاشانی
و بنشینی به نشاندنم
پای دل‌گرفتهٔ درختی بی‌پرنده
و با گونه‌ای خیس نجوا
بغل گوشم گریه کنی که:
کنار دهانِ ترانه‌خوان کولی‌ای سپیددامن
کشته می‌شوی
و او در چین‌های دلش می‌پیچاندت با
های‌های گریه و ناله‌های «چقدر دوستت دارم.

مسعودی از «واو» در ابتدای سطرهای شعر، بسیار کم استفاده می‌کند؛ اما در این شعر پانزده سطری، پنج بار به تناوب از «واو» در آغاز هر سطر استفاده کرده است؛ یعنی هر سه سطر با واو آغاز شده است. چرا؟ در آخرین سطر این اثر، خطابِ «چقدر دوستت دارم» نشانده شده است. این خطاب آن‌قدر برای راوی عزیز است که شعر را جاری می‌سازد. همه‌چیز باید ساخته و پرداخته شود تا به آن خطاب عزیز برسد، برای همین واوهای کاشته‌شده در ابتدای سطرها مخاطب را مجبور می‌کند تا یک نفس بخواند و پایین بلغزد و به آن جملهٔ رهایی‌بخش برسد؛ درواقع واوها اجازهٔ درنگ و ماندن را نمی‌دهند؛ چون پیوستار هر سطر با سطر پیش از خود هستند. انگار که رقصی به پاست، پرتحرک و پرهیجان برای رسیدن به آن انتهای دوست‌داشتنی!

دکتر نصرت‌اله مسعودی

۱. سراب شَوا یا سرچشمه در منطقهٔ مطهری شهر خرم آباد می‌جوشد.

بررسی داستان «بهار آبی کاتماندو»

اثر شهرنوش پارسی‌پور

شهناز شهبازی

داستان از زبانِ سوم شخص مفرد، در سبکِ سیال ذهن، تنهایی، اسارت و بودن در زندانِ دنیای مردسالاری را بازگو می‌کند. زن در اسارت و زندانی در چارچوبِ اتاق شخصی اش، اتاق افکارش، روزگار می‌گذراند. بیرون هوا بس گوارا و دلپذیر است و باغبان با لباس‌های آبی، امیدوارکننده و آزادانه همهٔ گل‌ها را یکسان و با عدالتی یکنواخت از آبِ زندگی سیراب می‌کند. باغبان، پیرو فکر و حزب خاصی نیست یا هرگز آن‌ها را نمی‌شناسد، در عالم بی‌خبری به حیات آرام و دور از پریشانی و آشفتگی ادامه می‌دهد.

«اتاق من اتاق خیلی خوبی است.»

این را راوی با صراحت می‌گوید. او از اتاقِ روبه‌اطلسی‌ها صحبت می‌کند و درنهایت آرزوی دیدن چنین زیبایی‌ها و گشتن میان گل‌ها را دارد. مجموعهٔ اطلسی‌های زندگی پر از شور و نشاط و رنگارنگ‌اند و راوی حسرت داشتنِ آن را در دل می‌پروراند. او جدا از اطلسی‌هاست. آن‌ها را لمس نمی‌کند، فقط می‌بیند و لذت می‌برد؛ حتی به این هم راضی است و بذر امید را همیشه در دل خود می‌کارد و بارورش می‌کند. عشق او درکوچه‌های تنگ و شلوغ خود را نشان نمی‌دهد و این نمونه‌ای از گرفتاری مردم در شهرهای بزرگ است.

آنجاکه می‌گوید: «مردم در کوچه‌های بزرگ همدیگر را نمی‌بوسند.»

راوی در کوچه‌های عریض از عشق سراغ می‌گیرد، هرگز آن را نمی‌یابد. هر روز بیشتر از روزهای گذشته غرق در فقر عشق دست و پا می‌زند. نویسنده در پیچ‌وتابِ سیال ذهنی اتاقش را ستوده است و از دیوارهای آبی آن که بن‌بستی روبه‌مرگ است با توسل به رنگِ آبیِ رهایی و عکسِ تابندهٔ باغ در سینهٔ سفید دیوار گریز زده و به فرشتهٔ بال‌دار گچیِ غنوده در گوشه‌های اتاق می‌رسد؛ فرشته‌هایی که شاید فرشتهٔ نجاتش باشند.

نویسنده تختخواب شخصیت اصلی داستانش را در شمال شرقی روبه‌آفتاب و سمت روشنایی زندگی چیده است و او را از نور لایتناهی زندگی بهره‌مند می‌سازد.

امید را در دل او میکارد و با چیدمانی منظم، خوردن ناهار و پختن آن، ورزش در مقابل آینه، نشان از دوستی راوی با خود را بازگو میدهد.

عروسک‌های چهارگوشهٔ اتاقش درحین ملوس بودن، چشم دیدنِ واقعیت‌ها را ندارند و حتی دماغی برای بوییدنِ بوی گل‌های زندگی. راوی از بودن درکنار مردی رنجِ مضاعف می‌برد؛ چنان‌که می‌گوید: «مردِ زندگی‌اش شبیهِ مردگان است.» یا پردردسرتر از مرده، می‌گوید: «حاشیهٔ قبایش که نشان از تعصب دوران گذشته دارد. قبای مخمل، لباس شایسته به تنش با نخ سفید به بی‌سلیقگی تمام دوخته شده و چه آزاردهنده است از نو دوختن و تغییر کسی که چنان به بار آمده که باب میلت نیست و مظلومانه درکنارش هستی؛ انگار که نیست ولی هست و بودنش در جایگاه حمایت و نکوداشت نبوده و سوهان روحت است.»

دو

راوی در صبحی پر از امید مصمم است. برای شروع روزی زیبا دوش میگیرد. غرق در قل‌قل سماور که نشان از جوش و خروشِ زندگی، حیات خود را دلپذیر و نشاطانگیز می‌کند. او زندگی را این‌چنین می‌خواهد درحالی‌که نیست. به خیالِ خود جان بخشیده و آن را همراهِ خود می‌پروراند، زیستنی که آرزوی آن را دارد؛ ولی واقعیت چیز دیگری است. او زندگی اجباری را در کنار مردی میگذراند و قدرت تغییر آن را ندارد. اختیارِ ترکِ آن را نیز ندارد.

شاید این مرد مخمل‌پوشِ همیشه‌درخواب عقیده‌ای باشد که خود را در آن پیچیده و راهی برای رهایی از آن نمی‌یابد. بااین‌حال او خود را سرزنده و شاداب نگه می‌دارد. برای پازل مسرت‌بخش و نزدیک به دل‌خواهِ خودش به‌دور از دغدغه‌های دست‌وپاگیرِ زندگی، امیدوار آینده‌ای روشن با پنجره‌های وسیع رو به باغ زندگی.

سه

نویسنده، زندگی با مردی بی‌احساس، بی‌مسئولیت و درنهایت زورگو، در اوج تمام ترس‌ها و بدبختی‌ها زندگی می‌کند؛ طوری‌که اگر در دنیای خواب هم دستش ناخودآگاه به‌سمت او برود چندش‌آور، آزاردهنده بودن در کنارش را به شکل سوسک‌های هجوم‌آور ترسیم می‌کند. ساعت‌ها بعد از فراری دادن سوسک‌ها خیزش آن‌ها را در دست و بازوی خود احساس می‌کند. این صحنه بسیار قابل درک و تفهیم است. زنان در کنار مردانی عشق و باهم بودنِ خالصانه را درک می‌کنند که از صمیمِ قلب به وی علاقه داشته باشند و لذت بودن با او به مذاقشان شیرین بیاید.

راوی برای گریز از تمام زندگی تهی از عشق، صندلی راحتی، اگرچه درخیال، با روکش چرمی برای خود خریده است و آن را کنار پنجره می‌گذارد. پنجره نماد روزنهٔ امید راوی است که هیچ‌وقت ازکنار آن با یأس و ناامیدی برنمی‌خیزد. حضور پسرک روزنامه‌فروش و شناختن زنگ او و دعوت او به داخلِ خانه نشان از میزان علاقهٔ زن به ایجاد روابط سالم و معاشر بودن دارد. او از پسرک اوضاع بیرون را می‌پرسد. این نشان از گرفتاری او از بابتِ داشتن عقیده یا وابسته بودن به حزبی است که از هم پاشیده شده است و طرف‌داران آن تحت تعقیب‌اند و آن‌هایی که دستگیر شده‌اند به جوخهٔ اعدام سپرده می‌شوند. فصلی را در زندانِ تنهایی خود سپری کرده و به فصل آلبالو رسیده است؛ فصلی گرم و قرمز، دلچسب مثل آلبالو .

پسرک روزنامه‌فروش و زن مشغولِ خوردن آلبالو می‌شوند. زن طوری می‌نشیند که پسرک چشمش به جسد نیفتد. جسد ترسناک و خطرآفرین است و قطعاً در دل پسر غولِ ترس و دلهره را ایجاد می‌کند. زن در غروب زیبای حیرت انگیز اما دم‌کرده و گرم آرزوی زیستن دو کوچه پایین‌تر را دارد که مردم در آنجا عاشقِ همدیگرند. دو کوچه پایین‌تر یعنی کوچیدن، پریدن و گذشتن از روی قیانوس‌ها و یافتن محیطی آرام و پرازمهر و محبت، جایی که هیچ‌کس را با کسی کاری نیست، کسی تن به زندگی اجباری نمی‌دهد، به خاطر عقیده‌اش تنبیه نمی‌شود.

چهار

شخصیت اصلی داستان از تنهایی رنج می‌برد؛ از اینکه کسی سراغی از او نمی‌گیرد دل‌تنگ و غم‌زده است؛ طوری که مشتاقانه پسر روزنامه‌فروش را به داخل خانه دعوت می‌کند. پسر روزنامه‌فروش نویدِ باریدن باران صداقت و راستی و معصومیت در زندگی یخزده زن است؛ آن گروه سنی از انسان‌ها که مهربانی‌شان بی‌منت و بودنشان پرعزت است.

راوی روی نیمکت انتظار نشسته است و انگشتان پاهایش را که نشان بارز از انتظار کشیدن است می‌جنباند و گاهی ساعت‌ها در اتاق تنهایی‌اش راه می‌رود و انتظار می‌کشد.

انتظار به پایان رسیدن روزهای ملال‌آوری که روی تابلوی آن مجبور به ترسیم نقش‌های دل‌خواه است.

زن با روزنامه سفر می‌کند. سوار بر بال شکننده روزنامه وارد کشورهای دیگر می‌شود و این آرزوی محقق‌یافته اوست. وارد کشور نپال که شاه‌نشین آن کاتماندو است می‌شود؛ اما هرجا می‌رود آسمان همین رنگ است. خیابان دراز و مشهور به‌نام شاه رقم خورده و میدانش را مجسمهٔ شخصیت سرشناس مزین کرده است و ظاهراً چیزی تغییر نکرده است و دل‌تنگی‌های او افزون‌تر می‌شود.

کاتماندو شباهت زیادی به کشورهای دیگر دارد. پر است از معابدی که شخصی آنجا چیزی را تلاوت می‌کند و اجساد مرده‌هایی که به امانت نگه داشته شده‌اند حفاظت می‌کند. کسانی به‌عنوان پاسبان بر آن‌ها گماشته شده‌اند. گنبد معابد آبی است. زن در مقابل نور آفتاب که چشمش را اذیت می‌کند، روزنامه به‌دست روی نقشه کاتماندو به خواب می‌رود، موقعیتی که در آن نه دل‌تنگ است، نه ناراحت، نه انتظار مرگ کسی را می‌کشد، نه دعا می‌کند که کسی اعدام نشود. او در خواب از تمام ترس‌ها و دلهره‌ها حتی امیدها و آرزوها خالی شده است. نه شاهد جرم، نه تماشاگر جزایی است.

که چون غرق است در بی‌چون

رامین کاوه

در اوایل این ماه کسی که ردش را پیدا نکرده بود، هر روز می‌شاشید توی غذای عبدالرزاق. اواسط ماه دختری را که عاشقش بود شوهر دادند. حالا هم که تیر خلاص. صبح آمد سرِ زمین هندوانه‌اش که دید اوّل سحر، ماه افتاده درست وسط زمینش و هندوانه‌هایش له شده‌اند.

از وقتی همه رفته‌بودند؛ یعنی مرده بودند فقط جده مانده بود. مادرِ مادربزرگش. که علی‌القاعده باید قبل از همه می مرد. مانده بود تا با عبدالرزاق همچنان به زندگی ادامه دهد. اوّل فراموشی همهٔ وجودش را تسخیر کرده بود؛ مثل خشک سالی که از کف دشت شروع شد و هی بالا آمد، هی بالا آمد. از سقف خانه‌ها رد شد و تا قلّه ها رفت. دیگر آب از سر کشاورزانی مثل عبدالرزاق گذشته بود. فراموشی جده هم همین‌طور بود. جای چیزها را فراموش می‌کرد. بعد تنور را با دست‌شویی اشتباه می‌گرفت و چادرش را در یخچال می‌گذاشت. از وقتی با عبدالرزاق تنها شدند، عبدالرزاق کار کشاورزی می‌کرد و جده کارِ خانه را.

ناهار عبدالرزاق را پسر کوچک همسایه می‌آورد. در این مدّت هر وقت ناهار دست عبدالرزاق رسیده بود بوی شاش می‌داد.

عبدالرزاق بارها پسرک را تعقیب کرده بود؛ اما کار او نبود. از اوایل ماه عبدالرزاق سخت به‌دنبال کسی بود که توی غذایش می‌شاشد.

امروز هم آمده بود به هندوانه‌هایش سر بزند که دید ماه با همهٔ بزرگی‌اش افتاده وسط هندوانه‌ها. عبدالرزاق نشست کنار مزرعه و با چشم‌های خیس‌شده به هندوانه‌های له‌شدهٔ زیر ماه نگاه می‌کرد. به بوته‌های خشک بیابان خیره شد. بوته‌هایی که سال‌ها بود خشک و بیمار بودند. بعد دوباره به هندوانه‌های له‌شده‌اش نگاه کرد، تمام زجری که کشیده بود تا این قطعهٔ کوچک زمین را به لکه‌های سبز مزین کند، از خاطرش عبور کرد. مستأصل مانده بود. برای مشکل افتادن ماه چاره‌ای به ذهنش نمی‌رسید. فکر کرد برود و به دیگران بگویدکه ماه اینجاست. با موتورش به‌سرعت حرکت کرد تا به تنها مغازهٔ روستا رسید. وقتی داشت از پیچ وخم خاکی جاده می‌گذشت و گردوخاک را با هوای داغ به عمق جانش فرو می‌داد، به این فکر می‌کرد شاید برای دیدن ماه هم که شده، کسی بیاید و به دادش برسد.

همیشه کلّی آدم بیکار کنار آب قنات جمع بودند. وقتی بهشان گفت که ماه افتاده وسط زمینش، خندیدند. یکی گفت : اگر پول مرغی را که نسیه بردی نداری به درک! لازم نیست دیوانه‌بازی در بیاوری!

فایده‌ای نداشت، نه موضوع برای کسی جذاب بود، نه کسی به خودش زحمت تکان خوردن می‌داد. به این مردم اصرار کارساز نیست؛ مثل وقتی که جده را سه بار به خواستگاری فرستاد و ندادند. گفتند عبدالرزاق دین درست و حسابی ندارد و می‌خواهند دخترشان را به کسی بدهند که مدرسهٔ دینی رفته باشد و آخرش وقتی عروسی به پا شد، عبدالرزاق داماد را شناخت. گازوئیل قاچاق می‌کرد و همیشهٔ خدا بوی گند گازوئیل می‌داد؛ حتّی شب عروسی‌اش هم بوی گازوئیل همه جا را پر کرده بود.

عبدالرزاق با دختری که حالا عروس بود، فقط یک‌بار کنار جاده چشم‌درچشم شد.؛امّا همان جا فهمید که باید جده را به خواستگاری بفرستد که صد البّته فایده‌ای نداشت.

پسرک ناهارش را آورد. دست‌ودلش نمی‌رفت درِ قابلمه را بردارد. دیگر از بوی شاش در غذایش خسته شده بود. آخر کدام ولدزنایی توی قابلمهٔ غذایش می‌شاشید؟ قابلمه را کنار گذاشت. این‌همه‌روز ناهار نخورده بود این هم رویش.

به تپّه‌هلگاه کرد. سنگ‌هایی که لایه‌لایه روی هم خوابیده بودند. انگار کسی ورق‌های مقوایی را روی هم گذاشته بود. ناکومحمد سال‌ها پیش گفته‌بود: «همهٔ اینجا روزگاری دور دریا بوده است.» ناکومحمد که سال‌ها پیش مرده بود همیشه سنگ کوه‌ها را نشان می‌داد و می‌گفت: «اینجا روزی دریا بوده است.» توضیح می‌داد که خطوط بین سنگ ها نشان می‌دهد که رسوب دریاست. بی‌سواد بود و این چیزها را احتمالاً روزی از دولتی‌هایی که آمده بودند؛ شنیده بود و تمام عمر برای همه می‌گفت؛ البته یک چیز دیگر هم می‌گفت که معلوم نبود از کجا شنیده است. می‌گفت: «چند نهنگ آب دریا را خوردند و همه جا را خشک کردند.» بارها عبدالرزاق پرسیده بود: «بعد چه شد؟ نهنگ‌ها کجا رفتند؟» و ناکومحمد هر بار گفته بود: «فقط خدا می‌داند.»

عبدالرزاق اشک‌هایش را پاک کرد و نگاهی به قابلمه انداخت و باز هم بی‌خیال غذا شد.

به ماهِ وسط زمینش نگاه کرد. به سرش زد همه جایش را ببیند. زمینش را دور زد و پشت ماه رفت. ناگهان خشکش زد. مثل وقتی که آن دختر را کنار جاده دید. بعد از اینکه چشم‌درچشم شدند. عبدالرزاق تا یک ساعت سر جایش خشکش زده بود. مثل بیشتر وقت‌ها باد می‌آمد و چادر مشکی و گوشهٔ رنگارنگ لباس دختر را در هوا معلق کرده بود. باد با تمام توانش خاک را به چشم‌های عبدالرزاق می‌کوبید؛ امّا او نمی‌توانست از دختر چشم بردارد. روبند مشکی صورت دختر را پوشانده بود و فقط چشم‌هایش دیده می‌شد؛ امّا ظاهرا همین چشم‌ها کافی بود تا وجود عبدالرزاق را بلرزاند. با دقت نگاه کرده بود که چطور دختر برای رفتن به شهر سوار یکی از کرایه‌ای‌ها شد. خیره مانده بود تا شاید یک بار دیگر نگاهش کند؛ امّا نکرده بود. نگاه عبدالرزاق ماشین را دنبال کرد تا در انتهای جاده محو شد. این دومین‌بار بود که خشکش می‌زد. مثل چوبی خشک ایستاده بود و به جایی در ماه نگاه می‌کرد. استخوان‌های جامانده نهنگ‌ها روی ماه معلوم بود؛ حتّی سوراخ دماغشان را می‌شد تشخیص داد؛ واضح و روشن. به ناکومحمد فکر کرد و اینکه همهٔ این سال‌ها درست گفته بود. فقط آخرش را نمی‌دانست. از کجا باید می‌فهمید که نهنگ‌ها به ماه چسبیده‌اند. مدّت‌ها خیره به بقایای نهنگ‌ها ایستاد. آب دهانش را که قورت داد؛ گلویش تیر کشید. وقتی ناهار عروسی را می‌خورد هم لقمه‌های اوّل گلویش را خراش می‌داد.

بعد متوجه شد چقدر خوشمزه است و او چقدر گرسنه. زمان زیادی بود که غذای پروپیمان نخورده بود. جنگی بین عاشقی و گرسنگی درگرفت. لقمه‌های بعدی غنائم این جنگ بودند که پایین می‌رفتند. گرسنگی برنده شده بود و عبدالرزاق با اشتیاق و تندتند غذایش را تمام کرده بود. بعد تلاش کرده بود تا یک وعده غذای اضافه بگیرد. بیرون خانه و کنار دیوار دو زانو نشست و با ولع وعده دوم را هم خورد. نوشابهٔ بعدش را هم با لذت فرو داد. وقتی سیر شد، دوباره چشم‌هایش خیس شده بودند و نگاه دختر دوباره در ذهنش نقش بسته بود.

همین‌طور بی‌حرکت ایستاده بود تا تک‌تک استخوان‌های نهنگ‌ها را شناسایی کند و سوراخ‌های دماغشان را بشمارد. هر لحظه چهرهٔ ناکومحمد هم جلوی چشمش بود. باد خنک عصر شروع شده بود؛ امّا عبدالرزاق همچنان محو شناسایی نهنگ‌ها بود.

کمی از عصر گذشته بود که فکر کرد شاید بتواند این حجم گرد را بچرخاند. با این‌کار هم ماه را از زمینش بیرون کند و هم زیرش را ببیند. اوّل کمی به ماه دست کشید.

بعد شروع کرد به هل دادنش. امّا فایده‌ای نداشت.

دوید وسط مسیر سیلاب که سالی یک‌بار، سیلی از آن رد می‌شد. به امید اینکه کُنده‌ای پیدا کند که آب سال پیش با خودش آورده. تند راه می‌رفت و سرش را به دنبال کُنده چپ وراست می‌کرد. خسته و عرق‌ریزان می‌دوید. عاقبت بعد از کلُّی راه رفتن کنده‌ای پیدا کرد. هوا به‌سمت تاریکی می‌رفت. باید تا غروب نشده خودش را به ماه برساند و قبل از تاریکی تکانش دهد. سنگی بزرگ کنار ماه گذاشت و کُنده را اهرم کرد؛ امّا از ضعف جانی برایش نمانده‌بود. بی‌اختیار به‌سمت قابلمهٔ غذا رفت و بی‌توجه به بوی شاش، مثل دیوانه‌ها تمام محتویات قابلمه را خورد. بعد رفت کنار ماه و این بار محکم‌تر زور زد.

نفسش بوی شاش می‌داد. مشتی خاک را در دهانش ریخت تا بوی دهنش عوض شود. خاک را تف کرد بیرون. گلوله‌های گل، زیردندان‌هایش می‌رفت. وقتی از غیظ دندان‌هایش را به‌هم فشار می‌داد، دانه‌های شن تیک‌تیک در دهانش خرد می‌شدند.

تمام هیکلش را روی کُنده انداخت و فشار داد. ماه تکانی خورد. کمی به جلو لنگر انداخت و عبدالرزاق لبخندی زد و کنده را رها کرد.

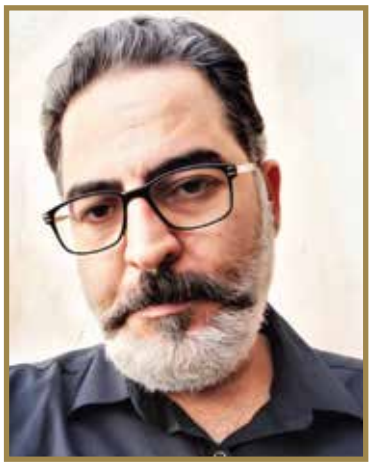
امیدوار بود ماه قل بخورد و غلتان به مسیرش ادامه دهد. با لبخند نگاه کرد تا نتیجهٔ زحماتش را ببیند. ماه کمی جلو رفت امّا از حرکت باز ایستاد. شیب زمین مانع حرکت شده بود. بعد مسیرش معکوس شد و قل خورد سمت عبدالرزاق.

پرید روی کُنده تا جلوی حرکت ماه را بگیرد. با همهٔ توانش فشار داد؛ امّا نشد. ماه قل خورد و قل خورد. یک پای عبدالرزاق زیرماه گیر کرد. فریادی کشید. صدای خرد شدن استخوان‌های خودش را به‌وضوح شنید. ماه تا زانویش آمده بود که از درد بیهوش شد.

فریادهایش خاموش شد امّا حرکت آرام و سنگین ماه تمام نشد. قل خورد و وقتی به روی سر عبدالرزاق آمد، جمجمه اش را ترکاند. صدای ترکیدن جمجمه عبدالرزاق آخرین صدای دشت بود بعد همه‌چیز ساکت شد و فقط باد مثل همیشه زوزه می‌کشید. ماه آرام شد و ایستاد.

حوالی غروب بود و هوا به‌سمت تاریکی می‌رفت. ماه باید به جایش در آسمان برمی‌گشت. ماه آرام از زمین بلند شد؛ مثل حباب سبک صابون. خودش را بالا کشید، انگار این کار برایش خیلی راحت بود. گوشت و استخوان‌های عبدالرزاق روی ماه چسبیده بود.

همان‌طور که بالا می‌رفت لکهٔ قرمزی که از عبدالرزاق رویش مانده بود، کوچک و کوچک‌تر می‌شد. بالا و بالاتر رفت تا به جایش در آسمان رسید. دیگر هیچ‌کس قصهٔ افتادن ماه در زمین عبدالرزاق را باور نمی‌کرد. هیچ مدرکی نمانده بود؛ البته که این قصه مدّعی هم نداشت. دیگر لکهٔ قرمز هم روی ماه به چشم نمی‌آمد.



بیانات شبانهٔ حکیم

اصغر شکری‌زاده

دوازده، یازده و ناگهان صفر و قرمز! یک‌بار همان اوایلِ آغاز به‌کارِ این چراغ‌های هوشمندِ ترافیکی، رَکب خورده بود و به مددِ این هوشمندی یک گَندِ اساسی به موتورش و خودش و زندگی‌اش زده بود. همان روزی که نیسان آبیِ آن دستِ چهارراه نیز به‌مددِ همین هوشمندی، پایش را روی پدال گاز گذاشته بود و با حساب و کتابی که در یک چشم برهم زدن پیش خودش کرده بود، یعنی محاسبهٔ دقیقِ این فرمول؛ مسافت باقی‌مانده تا چراغ، ضربدر مجذورِ سرعت نیسان، تقسیم بر ثانیه‌های مانده مساوی شده بود با شَتَلق برخورد نیسان با موتورسواری که او هم اتفاقاً هم‌زمان همین محاسبات را با همین سرعت و منتها در نقطهٔ مقابل با قدری تغییر در فرمول یعنی جایگزین کردن موتور به‌جای نیسان انجام داده بود. خلاصه که نتیجهٔ نهایی این محاسبات و هوشمندی شده بود یک پای شَل‌وپَل با تعداد قابل‌توجهی پلاتین اصل و درجه‌یک از زیر ستون فقرات تا نوک شصت پای چپِ رضا. ولی حالا دیگر او و تمام مردم شهر به این نتیجه رسیده بودند که هوشمندی را در خود جست‌وجو و نهادینه کنند. بر همین اصل نیز هیچ راننده‌ای این شمارش های معکوسِ هوشمندانهٔ چراغ‌های ترافیکی را به هیچ جایش که حساب نمی‌کرد هیچ، حتی گاهی اوقات نیز سبز شدنش را روی دَر و دیوار و گاهی نیز روی برخی اعضای بَدنِ خود دایورت می‌کردند. بر همین اساس رضا پلاتینی (این اسمی بود که رفقای راکبِ موتور بعد از آن تصادفِ کذایی و قضیهٔ مقادیر پلاتینی که در تَن او جا خوش کرد، صدایش می‌زدند).

با کوله‌باری از تجربه بر دوش و انبوهی از فلزات در تَن، یک محاسبهٔ سرانگشتی دقیق با خود کرد و با توکل بر خداوند متعال و تکیه بر دست تقدیر و اقتدا به سایر هم‌قطاران خود از چراغ قرمز رَد شد. هربار که می‌خواست خدایی‌ناکرده تا سبز شدن چراغ توقف کند، همان‌طور که خیره بر اعداد روی چراغ، کام‌های سنگینی از سیگارش می‌گرفت، یک رضا پلاتینی دیگر با لباس‌های یک‌دست سفید و چهره ای روحانی در آینه سمتِ چپِ موتورش ظاهرش می‌شد و درحالی‌که دستی بر محاسن خویش می‌کشید، پوزخندی می‌زد و ندایی از درون آینهٔ سمت چپِ رضا پلاتینی طنین انداز می‌شد که: همین اعدادِ لعنتی و چراغِ هوشمند، بدبختت کرد و الآن بیشتر به آدم‌آهنی شباهت داری تا آدمی‌زاد. بر همین اساس آش همان می‌شد و کاسه همان. یعنی هیچ‌وقت قسمت نمی‌شد رضا پلاتینی قرمزی‌های چراغ راهنمایی را زیاد ببیند. با عجله از این سَرِ شهر به آن سَرِ شهر و بالعکس. البته قضیه همین جا ختم نمی‌شد؛ یعنی خودِ رضا پلاتینی نیز سبب خیر شده بود و در یک تصادف کذایی دیگر، مقدار قابل‌توجهی پلاتین در تَنِ عابری پیاده جا گذاشت و ازآنجاکه پلاک موتورش برای رعایت اصول بهداشتی و مصونیتِ موتورش از آلودگی هوا همیشه با ماسک پوشیده بود، قضیه ختم به‌خیر شد و هیچ نهادِ مربوطه‌ای به سراغ رضا پلاتینی نیامد که نیامد؛ ولی ازآنجاکه هوشمندی در تمام شهر رخنه کرده بود، دوربین های مستقر در محلِ حادثه تصویرِ پلاک ماسک‌زده و کمی بالای این پلاکِ ماسک‌زده، باسنِ نُقلی و جمع‌وجورِ رضا پلاتینی را ثبت کرده بودند و لذا این تصویر دل‌انگیز (باسنی بر فرازِ پلاکی ماسک‌زده (تنها سرنخِ این پروندهٔ منجر به جرح شد. خلاصه که شب شد و موتور رضا پلاتینیِ ما زوزه‌کشان مثل تیری که از چلهٔ کمانِ آرش کمان‌گیر رها شده باشد داخل کوچه پیچید؛ لذا کمافی‌السابق مراسم خاموش کردنِ موتور آغاز شد. آقارضا از روی زین پایین پرید. اطراف موتور چرخی زد و نگاهی کارشناسانه از تمام زوایا به آن کرد که خدایی‌نکرده چیزی ازش کم نشده باشد؟! هرچند گاهی نیز نه‌تنها چیزی کم نمی‌شد؛ بلکه دست و پا و گوش و چشمی به این طرف و آن طرفش چسبیده بود که همگی هنگام ویراژهای او در پیاده‌رو از عابران و تَنِ صاحبانش کنده شده بودند. رضا پلاتینی اصولاً نه‌تنها این موتور را یک موجود فاقد حیات نمی‌دانست بلکه اسمش را سقراط گذاشته بود؛

لذا در این مواقع دستی به سر و گوش و زین و باکِ سقراط می‌کشید و با وی اختلاط می‌کرد؛ مثلاً می‌گفت: امروز خیلی گازیدم باهات حکیم، حسابی خسته شدی. بعد گوشِ راستِ سقراط را تا انتها می‌پیچید و آن حکیمِ فاضل هم نمی‌دانم از سَرِ اعتراض یا شاید همراهی یا هر دلیل دیگری شیهه می‌کشید؛ درنهایت از پنجره‌های اطراف ندا می‌آمد که: خاموش کن اون صاب‌مُرده رو بابا.... مَردم از دست شما استراحت ندارن؟ در اینجا بود که با دماغهٔ سقراطِ حکیم که نقش مهمی در مقدار پلاتین‌های تَنِ خود و آن عابر نگون‌بخت داشت وارد حیاط می‌شد. این بار نیز بالاخره حکیم را به سکوت دعوت کرد و خاموشش کرد و با صدای غرایی نعره کشید: کور شود آن که نتوان دید. البته در آن لحظات ملکوتی، دقیقاً دلیل کوری آن که کور شود نتوان دید را مشخص نمی‌کرد.

یعنی معلوم نبود که حسدبرنده باید دقیقا به‌خاطر چه چیزی کور می‌شُد؟ شخصِ رضا یا آن حکیمِ فرزانه؟ شاید هم رضا، پلاتین‌های داخلِ تَنش را جز دارایی‌های منقول و قابل فروش حساب می‌کرد. خدا عالم است.

حکیم را گوشهٔ حیاط به نرده بست و لَنگ‌لَنگان سمت پله رفت و با گفتن آخیش، ای خدا چقدر باید بکشم از این زندگیِ گه مصب؟ روی همان پله اول نشست. مَگنای قرمزش را فندک زد و با ریز کردن چشمش، کام اول را جانانه گرفت و نیکوتین با سرعتی حدود سرعت نور، اعضا و جوارحش را درنوردید و اگر خدایی‌ناکرده عضوی از اعضایش از دود و دَمِ هوای پایتخت در امان مانده بود از دودِ مَگنای قرمز مستفیض شد. همین‌طور که نیکوتین داشت کار خودش را می‌کرد، مثل هر شب همین ساعت‌ها بوی گندِ شیرِ فاسد که در گرمای این فصل، ساعت‌ها در مخزن‌ها در انتظار خالی شدن بود، زیر دماغش زد. هرچند در مرحلهٔ مراقبه و تزکیه نفس بود تا خود را با شرایط جدید وفق بدهد؛ ولی باز هم دلش آشوب شد. زیر لب گفت: منِ اُلاغ به خیال اینکه از شَرِ بوی روغن سوختهٔ کارخانهٔ روغن نباتی خلاص شم از اون سَرِ شهر کوبیدم تا شادآباد اومدم که خیرِ سَرم هم از بو خلاص شم هم یه خونه با قیمت مناسب کرایه کنم. از روغن نباتی خلاص شدم افتادم تو بوی شیر فاسد کارخونه شیر پاستوریزه. هِی بر پدر بی‌پولی لعنت. این را گفت و انگار که طی مسیر در حالت لَنگ‌لَنگان تا پله و روشن کردنِ مگنا و بعد باز کردنِ عکس پسرش در صفحهٔ موبایلش به مراسم هر شب تبدیل شده باشد، به عکس ماهان زُل زد.

در عرض چند ماه همه‌چیز زیرورو شد. نه اینکه زنِ رضا آدم سازگاری نباشد. هنوز زنش را دوست داشت و زنش هم او را دوست داشت؛ ولی اصلاً بحث بر سَرِ دوست داشتن نبود که. قضیه از جایی شروع شد که صاحب‌خانه‌شان برای تمدید قرارداد، پول پیش و اجاره را هم‌زمان دو برابر کرد. ولی خُب مگر کرایهٔ پیک موتوری‌ها دوبرابر شده بود؟ این تفاوتِ دوبرابری در این شهرِ بی‌دَر و پیکر از کجا باید تأمین می‌شد؟ برای همین پروندهٔ این زندگی بسته شد و زنِ رضا، به‌رغم میل باطنی خود، راهی خانهٔ پدری شد و ماهان را هم مادر رضا برداشت و حالا هم که خودِ رضا تک و تنها در این اتاق دوازده‌متری با پنجاه میلیون پیش و ماهی هفت میلیون در منطقهٔ شیر پاستوریزهٔ تهران به قول خودش به سبک میشل پلاتینی گل را زده بود و خانه‌ای مناسب پیدا کرده بود. حالا تا سال آینده هم خدا بزرگ بود.

زیر لب گفت: «اگه توی شهرستان خودمون بودیم این اتفاق نمی‌افتاد. توی یکی از اتاق‌های خونهٔ بابام به خوبی و خوشی زندگی می‌کردیم.» بعد خودش جواب خودش را داد که: «خُب چی می‌خوردیم؟ چی می‌پوشیدیم؟ اونجا که نه کاری نه باری، چیزی نیست که!»

ازآنجاکه سقراط در دسته‌بندی موجودات فاقد حیات قرار نمی‌گرفت و ازسویی بعد از عمری سواری دادن حقِ آب وگِل پیدا کرده‌بود، همان‌طور که فرمانش با حالتی معصومانه به‌سمت پله‌ها کج بود و قامت رضا پلاتینی را برانداز می‌کرد جواب داد: «خدا وکیلی خیلی آدم خَری هستی. خُب بدبخت مگه الآن چیزی می‌خوری؟ چیزی می‌پوشی؟ اون صنار سه‌شاهی رو که به صدقه سَرِ من در می‌آری اون صاب‌خونهٔ لاشخورت می‌آد و می‌بَره. یه نگاه به ریخت و قیافهٔ خودت و من بنداز. من‌وتو واقعاً از موتور بودن و آدم بودن چی نصیبمون شده از زندگی؟» از حق نگذریم این موتور طرح هوندای تقلبیِ ۱۲۵ یک سروگردن بالاتر از هم‌قطارانِ خود یعنی چیزی حدود دو برابر گنجایش موتورش و بالای ۲۵۰ سی‌سی، حرف می‌فهمید و قدرت تحلیل داشت. برای همین با همان گردنِ کج ادامهٔ حرفش را گرفت و شروع به شکافتن مسئله کرد و گفت: «ببین رضا! واسه پیدا کردنِ دلیل بدبختیت باید از نظر زمانی یه مقدار عقب بریم تا چیزی که بهت می‌خوام بگم خرفهم شی داداش. جونم برات بگه که زمان اجداد شما آدم‌ها که خبری از انقلاب صنعتی نبود و با بیل و کلنگ کار می‌کردید و با خَر و گاو زمین‌هاتون رو شخم می‌زدین، اصولاً قدرت تولید، خیلی کمتر از چیزی بود که حالا هست. این درست؟ بگو خُب!»

بعد وقتی دید رضا دل‌ودماغِ حرف زدن ندارد خودش به خودش گفت: «آره ای‌ول، درست، گفتم خُب». بعد ادامه داد: «با اون شرایط شُخمی و سختی کارِ تولید، هر کدوم از اجداد شما که هزار ماشالله دست‌کم از هر زن هفت تا بچه داشتن که در مجموع با احتساب چهار زن برای هر کدوم از اجداد مذکرتون، چیزی حدود بیست و هشت تا بچه و چهار تا زن و یکی هم که همون اجداد مذکرتون و با احتساب پدر مادرشون می‌شد دقیقاً سی و پنج نفر. دُرست شد؟
یعنی بدون اینکه جیمز وات دهنش صاف شه و ماشین بخار رو اختراع کنه و انقلاب صنعتی راه بیفته و بعدش هم یه سری علاف دَم و دستگاه‌های دیگه رو اختراع کنن و تو سوار من شی، می‌شد با همون بیل و گاو به سی‌وپنج نفر غذا داد و سیرشون کرد. اگه فرض رو بر نیم‌سیر کردنِ این تعداد هم بذاریم یعنی هفده نفر و نیمِ کامل، باز یه جای کار می‌لنگه؟ الان یکی‌ش خودت یه مَردِ گُنده نتونستی یه زندگی سه‌نفره رو توی این شهر به این گُندگی بچرخونی و حفظ کنی؛ پس این تولیدِ مازاد که می‌گن از زمان صنعتی شدنِ شما آدم‌ها ایجاده شده، الآن دقیقاً کجاست؟ توی انبارِ کیه؟ تو حساب کی خوابیده؟» وقتی سقراطِ حکیم به این جاها رسید، سیگار مَگنای رضا به فیلتر رسیده بود و بلافاصله نخِ بعدی را با آتش سیگارِ قبلی روشن کرد و گفت: «خُب که چی؟» حکیم جواب داد: «وقتی می‌گم خیلی خری همینه دیگه. خُب اینکه باتوجه‌به وضعیت الانِ تو، این بند و بساطِ صنعتی شدن هیچ تغییر مثبتی که توی زندگی تو و امثال تو به وجود نیاورده هیچ، بلکم فقط سگ‌دو زدن و ترافیک و بوی گندِ کارخونه‌ها و پساب‌هاشون و یه مُهرِ طلاق توی شناسنامه‌تو یه پای لَنگو یه همسایه با جُمجمهٔ شکسته‌و خونین‌ومالین و از این چیزها نصیبت شده.»
رضا گفت: «ای‌ول! همهٔ اینا که گفتی در مورد من صدق می‌کنه؛ اما این آخری، همسایهٔ خونین‌ومالین دیگه چه صیغه‌ایه دهن‌سرویس!» سقراط جواب داد: «چند دقیقه دندون رو جیگر بذاری، پایان عرایضِ بنده متوجه می‌شی و می‌بینی خودت. داشتم می‌گفتم، ولی صاحبِ همون کارخونه ها الآن توی پنت‌هاوس‌های بالای شهر دارن به ریش ما می‌خندن. اصلاً تا حالا با خودت فکر کردی چرا کارخونهٔ شیر پاستوریزه‌ای که داره بوی گند و گه‌ش رو توی حلق تو فرو می‌کنه چرا مثلاً سمتِ زعفرانیه و الهیه و نیاوران نساختن؟ یا اصلاً چرا صاحب کارخونه‌ها خونه‌شون بغل محل کسبشون نیست؟
جونم برات بگه که علم، صنعت، اقتصاد، تکنولوژی و هر چیز دیگه‌ای اصولاً در خدمت سرمایه‌داره و نه‌تنها فرقی به حال قشر ضعیف نکرده بلکم انواع بیماریِ جسمی و روحی را به جونش انداخته. فکرش‌و بکن نمونه‌ش مثلاً همین اختراع برادران رایت. مگه از زمان اختراع هواپیما به این طرف چند درصد از بدبخت‌بیچاره‌ها توان سوار شدن به هواپیما رو داشتن و دارن؟ ولی سروصدای وقت‌وبی‌وقت و نکرهٔ این آهن‌پاره‌ها همیشه گریبان‌گیرِ خونه‌های اطراف فرودگاه‌هاست. وگرنه که مسافراشون از گیت رد می‌شن‌و چمدون خودشون‌و دست‌شون می‌گیرن و می‌رن پی کارشون یا همین پزشکی مِزشکی که می‌گید. گیرم که الآن قابلیت پیوند چشمِ آهو و پوست پلنگ و قد زرافه و اُبُهتِ شیر و چالاکی میمون و عمرِ کلاغ و لاک‌پشت هم‌زمان به روی آدمی‌زاد وجود داشته باشه، خُب تویی که ناهارت رو عصر خوردی تا شام‌لازم نشی، می‌تونی همچین عملی انجام بدی؟» رضا گفت: «عُمراً!» سقراط جواب داد: «پس درواقع صنعتی شدن به‌تنهایی دردی رو دوا نمی‌کنه و نکرده. با چیزایی که گفتم یعنی معلوم نیست اصلاً همچین دستاوردی خوبه یا بد؟ یا مثلاً خدمتی به شما آدما کرده یا نه؟ نکتهٔ ریز قضیه اینه که مالکیت به‌عنوان یک پای ثابت در تمام معادلات، به اون طرفِ قضیه معنا می‌ده. اگه بخوام مطلب‌و کامل یا تصحیح کنم، این‌طور می‌شه گفت که هر جایی از تاریخِ شما آدم‌ها هر نوع پدیده و دستاوردی اگر هم مفید محسوب می‌شد در تلاقی با مالکیت درنهایت به گند کشیده شده. به زبونِ ما موتورهای طرح هوندای قلابیِ ۱۲۵ اینکه شما آدم‌ها قبل از انقلاب صنعتی باید قضیه مالکیت رو بین خودتون حل می‌کردید؛ البته خود مالکیت هم در بند مسئلهٔ دیگری به نام کنترل جمعیته.
به این معنی که شما باید اول باتوجه‌به مناطق قابل سکونت کرهٔ زمین و پتانسیل موجود از نظر غذا و هرچیز دیگه، عرضه و تقاضا را تنظیم کنید؛ مثلاً اگه ما یک لیوان آب یا یه نون یا یه قطعه زمین داشته باشیم، نسبتِ قیمت اون و حس تملکش به میزان تقاضاکننده بستگی داره؛ یعنی اینکه اگر یه نفر خواهان داشته باشه یه قیمتی داره و درصورتی‌که این متقاضی‌ها بیشتر و بیشتر شَن قیمت اون هم تصاعدی بالا می‌ره و مالکیت پررنگ‌تر و پررنگ‌تر می‌شه؛ به‌عبارتی شما آدم‌ها راه‌و چَپکی اومدین داداش گلم. طوری که باید اول جمعیت رو کنترل می‌کردین بعد از اون مهارِ مالکیت، قابل دسترس بود و درنهایت صنعتی می‌شدین.

بله جونم شکل کُلی قضیه همینه که من می‌گم بهت و هیچ شک و شُبهه‌ای در این حرفی که من می‌زنم نیست.» با تمام شدنِ آخرین کلمه، سقراط دقیقاً مثل شِلمانِ کارتون بامزی انگار زنگ خوردن و خوابیدنش خورده باشه ساکت شد و از صدا افتاد.

رضا از پله‌ها بلند شد و همین‌طور که روی باکِ حکیم را نوازش می‌کرد گفت: «خدایی یه پا سقراطی واسه خودت، بخواب که فردا کلی بسته باید جابه‌جا کنیم و دهنت سرویسه حکیم جان.» همین موقع صدای عربده‌ای کوچه را پُر کرد. در را که باز کرد، همان پای ثابتِ معنادهنده به هرچیز و همان دیوِ مالکیت که حکیم چند سطر پیش بهش اشاره کرده بود و به رضا گفته بود دندون رو جیگر بذار خودت می‌بینی قشنگ خودش را در میان معرکه و وسط کوچه نمایان کرد. چند نفر با قَمه به جان هم افتاده بودند. قضیه این بود که یکی از همسایه‌ها ماشینش را پشت دیوار دیگری پارک کرده بود و ازآنجاکه در برخی از محله‌ها، با قانونی نانوشته و همه‌شمول، تا شعاع چند متری و گاهی اوقات چندصدمتری از ملک و خانه‌ای چهل‌متری در محدودهٔ اختیارات آن مالک بوده و کوچه و خیابان‌های اطراف ملک چهل‌متری خود را جز مشاعات ملکش حساب می‌کند، درگیری بر سَرِ جای پارک به نزاع خونینِ مختصری با قَمه انجامیده بود. تحلیل این قضیه و ربط آن به آن قضیهٔ پای ثابت هر معادله‌ای که سقراط گفته بود، این بود که اگر واقعاً قرار بود علم و صنعت در بخش ساختمان و مسکن کاری برای بشر می‌کرد، قاعدتاً باید حالا ساختمان‌هایی مرتفع، شیک و مقاوم و حداقل یک پارکینگ برای هر واحد و در هر نقطه‌ای از دنیا و هر محله‌ای وجود می‌داشت تا همسایهٔ رضا پلاتینی حالا با کاسهٔ جمجمه‌ای شکافته از ضربات قَمه (پیش‌گوییِ سقراط حکیم در سطرهای پیشین) بر سَرِ جای پارک عربده نمی‌کشید و در خون خود نمی‌غلتید و یاایهاالناس‌گویان طول و عرض کوچه را نمی‌پیمود. در همین گیرودار بود که غلام بَنگی یعنی ساکن اتاق مجاورِ رضا پلاتینی، از لای دَر بیرون جهید و تنها چیزی که قابل مشاهده بود و چشم غیرمسلحِ رضا پلاتینی دید، اصطکاک و مالش کف دست‌های غلام بَنگی با کف دست‌های ساقی محل بود. اگر صحنهٔ مذکور را داخلِ جعبهٔ وی‌ای‌آر یا همان دستگاه کمک داور ویدیویی با دورِ کُند چک می‌کردی و عقب و جلو می‌نمودی، این تصویر به وضوح قابل مشاهده بود: غلام بَنگی یکه و تنها از زمین خود شروع به حرکت کرد و پله‌ها را طی کرد

بعد از ساییده شدن شانه‌اش با شانهٔ رضا، بدون هیچ تکل و خطایی از دیوار دفاعی رضا پلاتینی مقابل دَر گذر کرد و با مکثِ کوتاهی کوچه را از نظر گذراند و قدری اسکناسِ چرک و چروک و عرق‌کرده معادل سیصد هزار تومان پولِ رایج مملکت را با بغل پای نرم و آرامی از داخلِ کفِ دست چپش به کف دست چپ ساقی پاس داد و این بار با نقضِ ضرب‌المثلِ از هر دستی که بدی از همون دست می‌گیری، با حرکتی رونالدینیویی با دست دیگرش یعنی با دست راست مقدار یکی‌دو وعده شیشه از خانوادهٔ مواد مخدر صنعتی را گرفت و در چشم‌برهم‌زدنی غلام بَنگی و ساقی ناپدید شدند.

درواقع عُرف این نوع دادوستد در این معاملات در تمام شهر بر همین منوال بود و با قدری تغییر، گاهی این حرکتِ ثابت در مکان‌های مختلف انجام می‌گرفت؛ مثلاً گاهی زیر دوربین مترو دو نفر ناشناس به‌هم دست می‌دادند و به دوربین و حضار لبخند می‌زدند. رضا پلاتینی دَر را بست و لَنگ‌لَنگان پله‌ها را بالا رفت و در اتاق مجاورِ اتاقِ غلام بَنگی که حالا در حالِ چرخاندن دانه‌های ریز و بلوری شیشه داخلِ پایپِ کریستالی‌اش بود، آخرینِ نَخ از مَگنای قرمز را روشن کرد و دراز کشید. ازآنجایی‌که به‌قول حکیم ناهارش را عصر خورده بود تا شام‌لازم نشود بعد از خاموش کردنِ سیگارش مثلِ مِیت روی سنگ مُرده‌شورخانه تا صبحِ فردا بی‌حرکت افتاد.

طرشت

فریده سعیدی

به طبقهٔ منفی سه می‌رسم. راهروی طولانی سمت راست را تا انتها می‌روم تا به قسمت زنان برسم. نفسم از بی‌هوایی بند می‌آید. خداخدا می‌کنم قطار مترو زودتر برسد. از خانمی می‌پرسم:

قبلی تازه رفته؟

–نمی‌دونم من هم الآن رسیدم.

در قسمت زنانهٔ سالن مترو جلوی آینهٔ محدب می‌ایستم. کمی خودم را برانداز می‌کنم. چشمانم کمی متورم و قرمز شده‌اند. مثل کسی که سال‌هاست از خودش دور مانده خودم را نگاه می‌کنم. من کی دورترین شخص نسبت به خودم شده‌ام؟ مشاورم هفتهٔ پیش گفته بود: «گاهی آدم‌ها این‌قدر از خودشون غافل می‌شن که حتی نمی‌فهمن گرسنشونه، از بس تموم حس‌هاشون رو مثل یه توپ زیر آب نگه داشتن؛ بدنشون سِر شده.»

تو این مدّت که گفته بود حس‌هام رو بنویسم تازه فهمیدم از بس سرکوبشون کردم دیگه حسی ندارم. وقتی نتونستم با لحن عاشقونه جملهٔ دوستت دارم رو بگم، فهمیدم زندگی‌م یه فاجعه بوده. زدم زیر گریه. یه زندگی تو خالی که فقط به‌خاطر ترس از جدایی و حرف مردم و بچّه‌ها ادامه داده بودم.

با صدای زنگ گوشی‌ام به خودم آمدم. نفهمیدم چند دقیقه جلوی آینه ایستادم. منشی دفتر مشاوره: «خواستم بپرسم همسرتون این جلسه برای زوج درمانی تشریف می‌آرن؟» سال‌هاست که این سؤال را می‌شنوم و نمی‌تونم جواب قطعی بدم. عزمم را جزم می‌کنم و می‌گویم: «بله. قول داده بیاد.»

می‌گوید: «اگه نیاد جلسات زوج درمانی‌تون رو نمی‌تونیم فقط با حضور شما ادامه بدیم. متوجّهین که؟»

بله را خیلی کوتاه و کم‌رنگ می‌گویم و قطع می‌کنم. هر بار صحبت مشاوره می‌شود می‌گوید: «من که دیوونه نیستم.» عقربه‌های ساعت سالن مترو روی عدد شش‌ونیم ایستاده اند. صدای بلند رادیو در راهرو می‌پیچد. مأمور مترو گوشی موبایلش را درمی‌آورد و بلند می‌گوید:

«الو سامانهٔ مدیریت شهری؟ صدای رادیوی این ایستگاه را کم کنید. هنوز یخ مردم وا نشده.»

بعد هندزفری را در گوشش می‌چپاند.

صدای رسیدن قطار مترو می‌آید. صدای مردم قاتی همهمهٔ حرکت چرخ‌ها روی ریل می‌شود. زنی از پشت بلندگو می‌گوید: «ایستگاه میدان ولی‌عصرعجّالله تعالی فرجهُ الشریف!»

در محل‌های مشخص‌شدهٔ درِ ورودی کُپه‌کُپه جمع می‌شویم. پاهای خود را کمی بیشتر از هم باز می‌گذاریم تا عرضمان را کش دهیم و جلوی در قرار بگیریم. زنی به دخترش می‌گوید: «از روی سابیدگی موزائیک‌ها می‌شه جای تقریبی در رو حدس بزنی. چند بار که بیای حرفه‌ای می‌شی و صندلی هم گیرت می‌آد.»

گوشی موبایلم زنگ می‌خورد، می‌پرسد: «ساعت چند مترو طرشت باشم؟»

می‌گویم: «ساعت هفت‌ونیم وقت داریم.»

می‌پرسد: «راجع‌به من چی گفتی بهش؟»

می‌گویم: «گفتم چطور یاد گرفتم توپ احساساتم رو زیر آب نگه دارم.»

– «نگفتم دیوونه‌ای؟!»

آنتن گوشی قطع می‌شود و صدا نمی‌رسد. قطار ترمز خشکی می‌کشد و می‌ایستد. همه باهم به‌سمت درهای بازشده هجوم می‌آوریم. پسربچه‌ای که دست مادرش را گرفته، گازی به سیب می‌زند و می‌گوید: «این قطار رو قبلاً یه جایی دیدم.»

مادرش می‌گوید: «چند بار بگم با ارتودنسی سیب گاز نزن سیمش می‌شکنه.»

پسر می‌گوید: «چراغ‌هاش رو نیگا. یعنی کجا دیدمش؟»

مادر اعتنایی نمی‌کند. تا سوار نشویم اجازهٔ خروج به کسی نمی‌دهیم. زنی از لابه‌لای جمعیت به بیرون پرت می‌شود. فریاد می‌زند: «نمی‌خواستم پیاده شم. دخترم! دخترم رو پیاده کنین!»

مسافران جامانده او را به داخل هُل می‌دهند. لای در گیر می‌کند. در، چند بار باز و بسته می‌شود. مأمور مترو نزدیک در می‌شود. نگاهی به در
می‌اندازد. با دست به راننده علامت می‌دهد. قطارحرکت می‌کند. همه به راست و چپ می‌لغزیم. سیستم خنک‌کننده روی بالاترین درجه تنظیم شده، سردمان شده، نمی‌دانیم چطور درجه را کم کنیم، فقط به هم نگاه می‌کنیم.
پیرزنی که چادر مشکی سرش کرده می‌گوید: «خدا رو شکر که وسط تابستون به این گرمی کولر قطار کار می‌کنه.»
صدای دخترچّه‌ای بلند می‌شود: «کش مو، کش مو دارم. خسیس نباشین! ازم بخرین!» از شلوغی نمی‌توانیم سرمان را برگردانیم. از نازکی صدایش معلوم است که سنش به هفت هم نمی‌رسد. زنی می‌گوید: «چار بسته بده.» همین که سر می‌گرداند پول دختر بچه را بدهد روسری‌اش کمی عقب می‌رود. موهایش را از ته زده است.
پسربچّه می‌پرسد: «مامان این خانمه هم مثل خاله مریض شده؟»
بعد ارتودنسی شکستهٔ دندانش را نشان می‌دهد و می‌گوید: «نمی‌شه نریم دندون‌پزشکی؟ مادرش می‌گوید: «نه. نمی‌شه.»
صدای گویندهٔ داخل واگن نام ایستگاه را اعلام می‌کند. دختران جوانی با لحنی کشیده ادای گوینده را درمی‌آورند: «ایستگاهه فرهنگ‌سراا.»
پسر بچّه با ارتودنسی شکستهٔ دهانش بازی می‌کند و می‌پرسد: «چرا خانمه ایستگاه رو عوضی می‌گه؟» دختران جوان می‌خندند.
مادر اعتنایی نمی‌کند دست پسر بچّه را می‌کشد و آن را بین فضای در ورودی و شیشهٔ سمت چپ جا می‌دهد و خودش بالای سر پسر می‌ایستد. با دست راستش از دستگیرهٔ بالای سرش آویزان می‌شود. روی دستگیره نوشته شده: «با پوشک بزرگ‌سال ایزی‌لایف همه‌جا راحت زندگی کن.»
در شیشه‌ای جداکنندهٔ مردان از زنان قژنالهای می‌کند و به سمت راست می‌چرخد.
مردی از لای در شیشه‌ای جداکنندهٔ زنان از مردان، وارد کوپهٔ زنان می‌شود و آخر سر هم آکاردئونش را از زیر در می‌کشد. انگشتش را روی کلاویه‌ای فشار می‌دهد صدای بمی در فضا می‌پیچد. بلند می‌گوید: «بچّه‌م باید شیمی درمانی بشه. کمک کنین.»
پسربچّه می‌گوید: «شیمی‌درمانی چیه؟» مادر پاسخی نمی‌دهد. زنی پنج هزار تومان به‌سمتش دراز می‌کند. آن را در هوا می‌قاپد. وقتی می‌خواهد در جیب شلوار گشادش بچپاند لحظه‌ای در هوا نگهش می‌دارد و می‌پرسد: «این چندی بود؟» زن می‌گوید: «پنجی.» مرد می‌گوید: «پنجی؟» بعد انگشتش را روی نت «ر» نگه می‌دارد. «ررر»
پنجی را در جیب شلوار سبز خاکی‌اش می‌چپاند و زیپ جیب را محکم می‌بندد و با دست روی پول‌ها می‌زند که باد کرده‌اند و بلند می‌گوید: «کاش صدی بود.» قطار تکان‌های شدیدی می‌خورد. پاهایمان را به زمین فشار می‌دهیم. ترمز آن‌چنان محکم است که همه به‌سمت چپ سُر می‌خوریم به‌سمت آخرین زن. زن دستش را بین شکم و میله می‌گذارد و می‌گوید: «بچّه‌م!»
دوباره به‌سمت راست برمی‌گردیم. این‌بار پاهایمان را محکم‌تر به زمین فشار می‌دهیم تا نیفتیم. دختر جوانی می‌پرسد: «می‌خوام ایستگاه طرشت پیاده شم.»
زنی می‌گوید: «باید خط عوض کنی. یه‌سره نمی‌ره.»
یک‌مرتبه نور داخل کابین‌ها چند بار چشمک می‌زند و قطع می‌شود. کسی چیزی نمی‌پرسد. فقط در تاریکی سکوت می‌کنیم. دختر می‌پرسد: «نکنه برق‌ها قطع شده؟»
کسی پاسخی نمی‌دهد. در تاریکی به حرکت خود ادامه می‌دهیم. اسم هیچ ایستگاهی از بلندگو اعلام نمی‌شود.
گوشی موبایلم زنگ می‌خورد. می‌پرسد: «مشاور زن است یا مرد؟»
می‌گویم: «چه فرقی می‌کنه؟»
– «خیلی هم فرق می‌کنه؛ من که نمی‌تونم با این یال وکوپالم برم پیش یه زن ناله کنم؟»
– «کی گفته ناله کنی؟ هزاران نفر تو دنیا می‌رن مشاوره. من‌وتو هم یکی مثل اونا.»
واگن تکان‌های شدیدی می‌خورد. همه از شیشه به بیرون نگاه می‌کنیم. چیزی نمی‌بینیم. صدایی مثل کشیدن گچ ناسور روی تخته‌سیاه دلم را ریش می‌کند. نمی‌دانیم صدا از کجاست. گوشی هم خط نمی‌دهد.
چراغ‌های داخل برای لحظه‌ای روشن می‌شود. به هم نگاه می‌کنیم. جا برای تکان خوردن نداریم. میله‌ها را محکم‌تر از قبل فشار می‌دهیم. نفس‌هامان به‌راحتی پایین نمی‌رود. صدای ناسور چرخ روی ریل‌ها نگرانمان می‌کند.
صدای نوار داخل کابین بلند می‌شود: «ایستگاه بعد طرشت!»

نفسی می‌کشیم. همه می‌خواهند پیاده شوند. قطار نمی‌تواند بایستد. گوینده نام ایستگاه‌های دیگر را پشت سر هم بر زبان می‌آورد: «طرشت، فرهنگ‌سرا و...» قطار به سرعت از جلوی چشم مسافرانی که دورخیز کرده‌اند تا سوار شوند عبور می‌کند. بااینکه مثل کنسرو ماهی به‌هم چسبیده‌ایم، سردمان شده است. درجهٔ کولر کم نمی‌شود. صدای گویندهٔ داخل کابین قطع نمی‌شود. یک‌ریز اسم ایستگاهی را پشت سر هم تکرار می‌کند: «طرشت، طرشت، طرشت.»

مردی که نزدیک فضای شیشه‌ای جداکننده زنان از مردان ایستاده بلند می‌گوید: «این خانمه هم ما رو ایستگاه کرده ها!»

مرد آکاردئون‌زن فقط آکاردئون را باز و بسته می‌کند. دستش را روی هیچ کلاویه‌ای فشار نمی‌دهد. با غیظ بلند می‌گوید: « بچّه‌ام!»

مردم به‌سمتی دیگر نگاه می‌کنند.

دختربچّه از کیسهٔ کش موهایش تل صورتی گل‌داری را درمی‌آورد و روی سرش می‌گذارد و می‌گوید: «تلِ مو! تلِ مو بخرین!»

یک‌مرتبه برق داخل واگن قطع می‌شود. صدای نوار ضبط شده هم درنمی‌آید. پسربچّه می‌پرسد: «چرا کسی ترمز خطر رو نمی‌کشه؟»

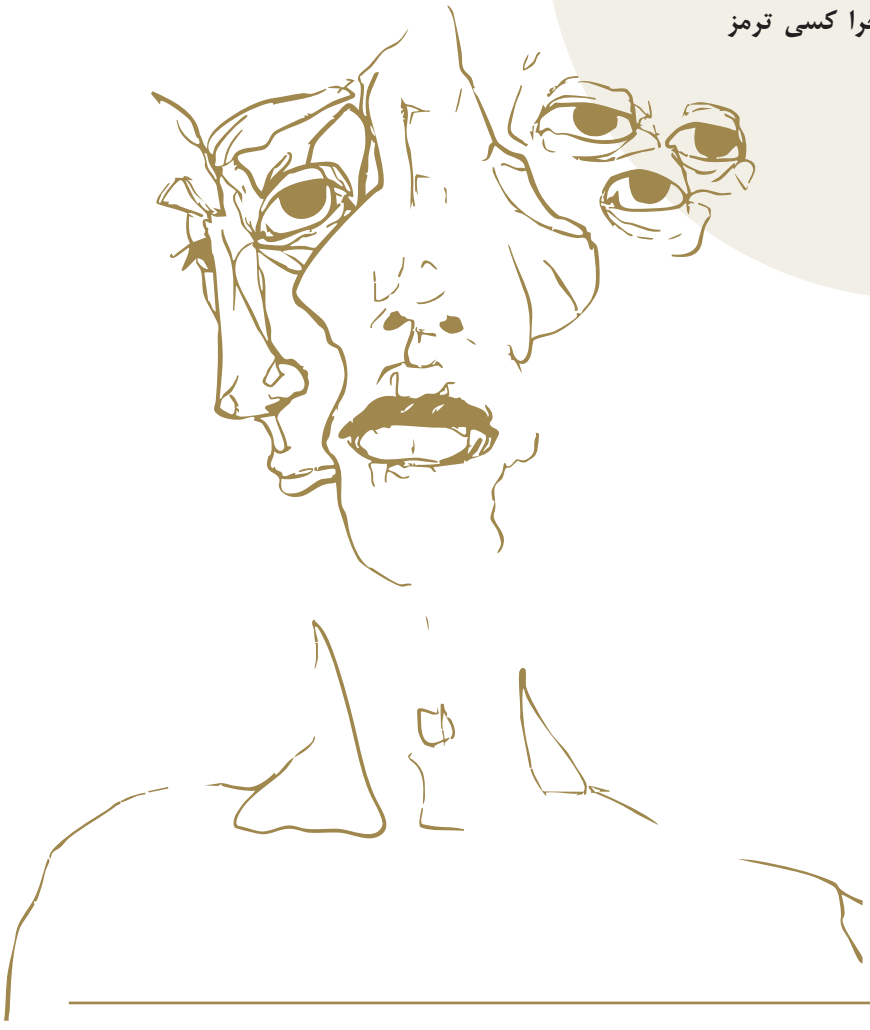
لحظه‌ای دیگر برق وصل می‌شود. درها باز می‌شوند. قطار زوزهٔ خشکی می‌کشد و می‌ایستد. همه به‌سرعت پیاده می‌شویم. دو عقربهٔ ساعت روی عدد شش مانده است. گویندهٔ سالن نام ایستگاه را پشت بلندگو تکرار می‌کند: «ایستگاه میدان ولی‌عصرعج‌الله تعالی فرجه‌الشریف!»

پسربچّه برچسب سومین سیم ارتودنسی دندانش را هم می‌کَند و رو به مادرش می‌گوید:«یادم افتاد این قطار رو تو فیلم چارلی چاپلین دیدم. چراغ‌هاش رو!...»

گوشی‌ام زنگ می‌خورد. می‌گوید: «خواهرم روان‌شناسی خونده و تنها کسی‌ه که تموم این سال‌ها من‌و راهنمایی کرده، بریم پیش اون. تازه پولی هم نمی‌گیره.» تأثیر هر کلمه‌ای که می‌خواهم بگویم، ازدست‌رفته است. مثل خودم که دیگر تاب‌آوری‌ام به صفر رسیده است.

پاسخی نمی‌دهم. می‌گوید: «نگفتم دیوونه‌ست.»

نگاهی به چپ و راست می‌کنم. سرم را بالا می‌گیرم. انگار دیگر نمی‌توانم توپ احساساتم را به‌زور زیر آب نگه دارم. می‌گویم: «لطفاً! لطفاً! لطفاً نیا!» و گوشی را قطع می‌کنم.



سرباز

سارا محمدی‌نوترکی

سرباز داشت روی بلورهای گرد و سفید و سرد راه می‌رفت. کلاه خاکی‌رنگش را با چهار انگشت هر دو دست محکم نگه داشت. برایش سؤال بود چه کسی درِ کانکس را قفل زده است. انگشتانش را سمت دهانش برد چند بار گفت: «ها، ها!»

به خاطر آورد که رئیس پاسگاه گفته بود سرباز نافرمان لیاقت خدمت به وطن را ندارد. چند بار چشمانش را باز و بسته کرد. دانه‌های سپید که از روی سردوشی‌اش به پایین سُر می‌خورد بیشتر متوجه شدت گرفتن برف می‌شد. دیگر ردی از پوتین‌ها به‌جای نمانده بود و نمی‌توانست تشخیص بدهد سربازها و رئیس پاسگاه به کدام سمت رفته‌اند. دستگاه بی‌سیم انگار چشم از جهان بسته باشد فرکانسی از آن مخابره نمی‌شد.

گفت:«قرار بود برید و زود برگردین، کلید کانکس بردنتون به چی بود دیگه؟»

به‌دنبال پیدا کردن چند تکه چوب خشک، خود را به تک درختی که با برگ‌های شکاف‌دارش در برابر باد ایستاده بود رساند. برگ‌های زیادی روی درخت نمانده بود. از میان شاخه‌هایش، جغدی به‌سمت بالا پَر گرفت. با پر گرفتن جغد تلی از برف روی زمین انباشته شد. روی چند شاخهٔ پایینی درخت، یک اورکت انداخته بودند. آستین‌هایش را کنار بینی برد گفت:

«اورکت مؤمن‌علی‌ه. ای جان که همیشه‌وقت بوی صابون گلنار می‌ده!»

گفت:«من‌و علی نداریم که.»

دستش را هل داد تا ته جیب‌های جادار و مربع‌شکل اورکت. دید طبق عادت همیشگی‌اش، جوراب‌ها را آن ته انداخته، کنار مشتی کُنارِ باغی که سوغات شهرشان بود. همان جا که اولین چاه نفت در خاورمیانه به مخزن رسیده بود.

یک‌طرف اورکت گویا از هوای یخبندان بی‌خبر باشد با آن طرف اورکت دو نیمه جدا از هم را به‌وجود آورده بودند. در پناه اورکت نشست. در جیب دیگرش شیئ برجسته‌ای را لمس کرد. دستش به فندک طلایی رنگ برخورد کرد. آن را بیرون آورد. انگشتش را روی بخش جرقه زن برد و آورد. شعله‌ای گرم و کوچک از آن گر گرفت. فهمید هوا روبه تاریکی است.

نور کم‌تابی افتاده بود بر شاخه‌های درخت؛ بر بلورهای سپیدی که به‌شکل منشور مسدس‌القاعده متبلور می‌گردیدند و بی‌وقفه از ابرها به زمین فرو می‌باریدند. صدا از آن بالا آمده بود که: «مؤمن‌علی رفت. لهراسب رفت. نعمت رفت. تو چرا ایستاده‌ای سرباز؟»

آرزو کرد کاش می‌توانست او هم پشت آن کوه که حالا چون شبحی سپید، نزدیک اما دور به نظر می‌رسید دسترسی پیدا می‌کرد. زیر اورکت نشست. دست‌هایش را مثل بیلچه گود کرد. دانه‌های برف را آن‌قدر کنار زد تا به چند ریشهٔ بیرون‌افتاده از درخت رسید.

گفت: «درخت!»

گفت:«ها!»

گفت: «این صدای تو بود؟»

درخت چیزی نگفت.

گفت: «ریشه‌های ما به‌هم می‌رسه. در تن تو مازو در جریانه، تو رگای من خون!»

درخت که باد تندی در شاخه‌های زمخت و تناورش افتاده بود آن‌قدر تکان خورد تا شاخهٔ کوچکی از ساقهٔ قهوه‌ای رنگش جدا شد. اول به فکر آتش زدن ساقه درخت افتاد؛ بعد شیطان را لعنت فرستاد. کِش روی جوراب‌هایش را وا گرفت و شاخه را به‌سمت ساقه محکم بست.

باز دست برد سوی جیب اورکت، جوراب‌های جفت‌شدهٔ مؤمن‌علی را بیرون کشید. به مؤمن‌علی گفته بود که این اورکت، که اورکت نیست؛ واسهٔ خودش یه سیتی‌سنتره.

حالا هم گفت: «دلم نمی‌آد به آتیشش بکشم وقتی گفتی بی‌بی‌م روی میل بافتنی، خوابش می‌برده آخر شب‌ها وقتی جوراب می‌بافیده. اما مجبورم، به‌والله سردمه، هار و هور شکمم هم بالا گرفته.»

وقتی جرقهٔ دوم به جان جوراب‌ها افتاد بوی سوز پلاستیک و نخ به هوا برخاست. در عرض چند دقیقه مثل اینکه هرگز آتشی به پا نشده باشد هوا آکنده از دانه‌های سپید شد. دستش را روی لب‌ها کشید.

«اگه سربازی صدای سوت من رو بشنوه سمت‌وسوی من می‌آد.» لب‌هایش بی‌رنگ شده بود.

انگشت‌های استخوانی و کشیده‌اش را روی قاچ زبان صورتی کم‌رنگش سراند. صدایی از میان انگشتانش ردوبدل شد. پژواک خفیفی که ایجاد شده بود در میان صداهای ادامه‌دار باد گم شد.
جادهٔ مقابل را پایید. خط سیاه آسفالت‌شده زیر تعداد بسیار زیاد بلورهای سفید از نظر محو و ناپیدا شده بود. صدای غژوغژ پوتین‌هایش بالا گرفت. دستش را روی میلهٔ یخ‌زده قسمت پلکانی گذاشت. سلانه‌سلانه درحالی‌که احساس آن را داشت که نیرویی برای بالا رفتن در ساق‌های پا ندارد یکی‌یکی پله‌ها را بالا رفت. بالاترین جای برجک ایستاد. سوز و سرمای بالا هم مثل پایین چشمانش را نیمه‌باز نگه می‌داشت. دوربین را که برداشت، سینه‌سرخ از گوشه‌ای به گوشهٔ دیگر پرید.
گفت: «نترسی ها! اینجا متعلق به توئه. با بودن توئه که دل گرم می‌شم، سرخی.»
سرباز در دوربین نگاه کرد. هیچ عابری دیده نمی‌شد. پایین کوه کفتاری در تعقیب روباه ریزنقشی بود. چشم‌هایش را به طرف دیگر گرداند. دوربین از روی چشم‌های سرباز به پایین سر خورد و در گردن باریک و روشنش آویزان ماند.

سرباز لبخند زد: «مادرم ایران، چقد این پرنده‌های کوچیک رو دوست داشت آزاد ببینه بهشون می‌گفت باهِندَه[1].»
کلاهش را جابه‌جا کرد و راست ایستاد. سینه‌سرخ، سوت زنان سرِ خاکستری و تنهٔ بلوطی‌اش را به صورت سرباز ساباند بعد، از این شاخه به آن شاخه پریدن گرفت و رفت در تنهٔ درخت پنهان شد. هنوز محو ناپدید شدن سینه‌سرخ بود که رئیس پاسگاه را با اخمی در چهره به خاطر آورد؛ همان وقت که زل تابستان بود.
«پسر سایه‌بون می‌خواهی چکار! سرباز یعنی کسی که سر نداشته باشه، سرباز یعنی خونهٔ بی‌سقف»
چند سنجاب در کشاکش جادهٔ برفنج، می‌دویدند به‌سمت تابلوی بزرگ و رنگ‌ورورفته‌ای که رویش نوشته بود: «پاسگاه اُردِ یک»
در پاییز هم سنجاب‌ها را دیده بود که بلوط‌های افتاده را زیر زمین پنهان می‌کنند.»
هنوز خبری از ماشین رئیس پاسگاه نبود. سرباز آه کشید: مؤمن‌علی اگه بود یه شاخه‌نبات می‌نداخت تو استکان چایی‌م، دعوتم می‌کرد به یه قوطی لوبیا.»

جیب جلویی اورکت مثل اینکه موج برداشته باشد صداهای بریده‌بریده‌ای را مخابره کرد. رفت دستش را به‌سمت صدا ببرد و ببیند صدا از کجاست. رادیوی سیاه جیبی بعد از مدت‌ها به‌کار افتاده بود، داشت می‌گفت: به علت ریزش کوه، جادهٔ شهرکرد
صدا باز قطع شد و ارتعاش روبه‌خاموشی گذاشت. نمی‌دانست ساعت چند است؛ ولی می‌دانست رئیس پاسگاه فرمان داده بود که پستش را تحت هیچ شرایطی ترک نکند. جواب داده بود: «اینجانب، سرباز وظیفه اسدالله ام.»
رفت زیر اورکت مؤمن‌علی دست‌هایش را به ریشه‌های درخت بلوط زنجیر کرد و پلک‌هایش را روی هم گذاشت.
.....
ساعت هفت صبح بود. سربازها و رئیس پاسگاه از تجسس برگشته بودند. طنین بلندی در پاسگاه پیچید:
«سرباز اسدالله چرا رو پستش نیست، اگه مُرده پس کو جنازه‌اش؟ همشهری‌ش مؤمن‌علی رفت اورکتش رو برداره پرنده‌ای بال‌بال زنون به‌سمت خورشید راه گرفت واسهٔ من که نشد جواب.»
مؤمن‌علی دست راستش را روی دست چپ گذاشت و به دسته کلید آویزان شده از قفل زل زد:
نزدیک به چهل و هشت ساعته که با گزارش رئیس پاسگاه «اُرد دو» دنبال اثری از جنازه سرباز، عبدالکریم و امشب «اُرد یک» و این سینه‌سرخ‌ها...
دیشب و پریشب باید ربطی به هم داشته باشند مگر نه آقای رئیس!

۱. به پرنده‌هایی که قابلیت پرواز تا اوج و دوردست را دارند گفته می‌شود

چکیدهٔ محتوای کتاب جریان‌شناسی شعر معاصر؛

شعر زبان، شعر پسازبان (۱۳۷۰-۱۴۰۳)

فرخ لطیف‌نژاد

باور عمومی بر آن است که جریان‌شناسی شعر معاصر در سی سال اخیر مسکوت مانده و شعر معاصر در این سال‌ها نوآوری نداشته است؛ امّا واقعیّت این است که شعر ایران همگام با جریانات ادبی جهان در سال‌های اخیر بالیده است. ازاین‌جهت همکاران آکادمی شعر معاصر در انجمن ترویج زبان و ادب فارسی طیّ پژوهشی گسترده در چهار سال اخیر ایده‌های جدید شعری را در سطح ایران گردآوری و در سلسله همایش‌های ایده‌پردازی در شعر معاصر از سال ۱۴۰۰ تا کنون از دو بُعد فلسفی و ادبی نقد کردند. سپس ایده‌های مطرح‌شده، در مجموعه‌مقالاتی گرد آمد که در مجموعه‌ای جداگانه به چاپ می‌رسد. در این کتاب ایده‌های مطروحه در مقایسه با جریانات شعری جهان به دو جریان اصلی «شعر زبان» و «شعر پسازبان» تقسیم و مبانی فلسفی و جریانات ادبی ایران و جهانِ هریک شرح داده شده است. شعر زبان زادهٔ تفکّر پساساختارگرایانه است و شاخه‌ای از شعر پست‌مدرن محسوب می‌شود که نظام نشانه‌ای جدیدی را نسبت به نظام ساخت‌گرای سوسوری پی می‌نهد.

شکست تقابل‌های دوگانه سبب از دست رفتن مرکزیّت و انسجام کلام می‌شود. متن کلاژی از روایات پراکنده و بدون هدف قبلی است که در فرایند سرودن شکل می‌گیرد. شاعرِ شعر زبان در هنگام سرایش در حالتی بین خودآگاه و ناخودآگاه قرار دارد و زبان و نحوی متناسب با همان شعر خلق می‌کند. نوزایی نه‌تنها در زمینهٔ نحو و زبان، بلکه در زمینهٔ تصویر و موسیقی نیز رخ می‌دهد.
آنچه شعر زبان را هدایت می‌کند، حسّ و حال شاعر است و آنچه به شعر زبان فرم می‌دهد، موسیقی است؛ شاعر شعرِ زبان علاوه‌بر نظام موسیقایی عروضی از دستگاه آوایی و تنفّسی برای تولید شعر استفاده و هیجانات خود را با تکنیک نفس تنظیم می‌کند.

شعر زبان به‌تدریج در چهار مکتب در ادبیّات پادفرهنگ آمریکا شکل گرفت و اهداف آن مبارزه با فرهنگ سرمایه داری و ادبیّات رسمی، افشای فسادهای اجتماعی، توجّه به خرده‌فرهنگ‌ها و کاربرد زبان و موسیقی محلّی در شعر است.

مکاتب یادشده یعنی نسل بیت، مکتب شعرای سانفرانسیسکو، مکتب نیویورک و مکتب بلک مانتن در فصل دوم کتاب حاضر معرّفی شده است و پس از آن ویژگی‌های شعر زبان که تحت‌تأثیر بیانیهٔ چارلز اولسون در شعر فرافکنانه تدوین شده، به‌طور کامل تشریح و تبیین شده است، آنگاه از دکتر رضا براهنی به‌عنوان پایه‌گذار شعر زبان در ایران یاد شده است.

براهنی شعر زبان را در پاسخ به انتقاداتی که بر شعر معاصر ایران وارد کرده است، مطرح و مبانی نظری خود را در مؤخّرهٔ مجموعه‌شعر خطاب به پروانه‌ها ذکر می‌کند که در جای‌جای کتاب بدان استناد شده است. در بخش بعد گونه های ایرانی شعر زباشده است که با نام‌هایی چون ارتعاش، متن سیاه و فراسپید شناخته می‌شوند. شاعران زبانِ ایرانی بدون آنکه با شاعران شعر زبان آمریکا آشنایی داشته باشند، اشعاری شبیه آن‌ها سروده‌اند. علّت این امر را باید در پایه‌های مشترک فکری شعرای ایران و جهان جست‌وجو کرد که ریشه در پساساخت‌گرایی و مکتب پست‌مدرنیسم دارد.

تمرکز بیش از حدّ پساساخت‌گرایان بر زبان و طرح آن به عنوان یک نظام اندیشگانی باعث انتظار بیش از اندازهٔ شاعرانِ شعر زبان از شعر شد. چنان‌که براهنی نیز اذعان داشت، شعر زبان ارادهٔ معطوف به آرزوست و امکان خلق نظام زبانی و نحوی و تصویری جدید در هر شعر جدید عملاً غیرممکن است. ازطرفی عدم‌ارتباط با مخاطب عام کم‌کم شعر زبان را به حاشیه راند و شعر پسازبان پا گرفت. شعر پسازبان با نقدی جدّی بر انسان‌محوری افراطی اومانیسم ظهور کرد که حاصل آن رقابت در دنیای سود و سرمایه و نادیده گرفتن حقوق طبقات محروم است. شعر پسازبان پیرو مطالعات پسااستعماری شکل گرفت و از مختصّات آن نقد امپریالیسم فرهنگی غرب، تأسّی به خرده فرهنگ‌ها و تلاش در راه رسیدن به عدالت اجتماعی برای نسل‌های در حاشیه مانده است.

شعر پسازبان حاصل موضع‌گیری انسان معاصر در برابر اثرات مخرّب دورهٔ اومانیسم و ورود به عصر پست‌اومانیسم است. سرمایه‌داری اومانیسم با صنعتی‌کردن جوامع به آلودگی آب و هوا دامن زده و اکوسیستم را از حالت تعادل خارج کرده است و عصر پساانسان با گسترش دنیای دیجیتال و هوش مصنوعی و ربات‌های انسان‌نما در حال دنیای انسانی است. شعر پسازبان با پایه‌های پسااستعماری- پست‌اومانیستیِ خود در پی تعدیل کردن جامعهٔ دوقطبی سرمایه‌داری، احیای کرهٔ زمین و اعادهٔ قدرت به ذهن بشری در عصر ربات‌های هوشمند است، شعری است که می‌خواهد انسان عصر معاصر را با دنیای دیجیتال هماهنگ کند. بدین منظور لازم است نگاه بشر را نسبت به هستی تغییر دهد و به جای فردیّت انسان‌محور به شبکهٔ ارتباطی بین انسان و غیرانسان (گیاهان، جانوران، اشیا) و دیگر انسان (اقوام و فرهنگ‌های در حاشیه، ناتوانان جسمی و ذهنی) بیندیشد.

شعر پسازبان از نظر فکری تحت‌تأثیر اتّصالات ریزوماتیک دلوز و شبکهٔ بازیگران است که نقش همهٔ عوامل دخیل در زیستِ انسان ازجمله محیط، فضا، زمان، مکان، اشیا و موجودات دیگر را می‌سنجد که با همیاری و هم‌زیستی مسالمت‌آمیز در هستی ایفای نقش می‌کنند. این وظیفه وارد شعر پسازبان می‌شود و شاعر را به دفاع و هم‌زبانی و هم‌سطحی با اقشار ضعیف مانند ناتوانان جسمی و ذهنی، فرهنگ‌های اصیل درحاشیه‌مانده و طبیعت تخریب‌شده و گونه‌های روبه‌انقراض گیاهی و جانوری ترغیب می‌کند.

فصل سوم به پایه‌های فلسفی‌زبان‌شناختی شعر پسازبان اختصاص دارد. در این فصل ابتدا پست‌اومانیسم تشریح می‌شود و سپس تعریف جدیدی از زبان با عنوان «پسازبان» ارائه شده است که علاوه‌بر وجوه بیناذهنی و بینافردی ارتباط، وجوه دیگر ارتباط زبانی یعنی حرکات بدنی، زبان سایر موجودات و حتّی نقش محیط و اشیا را در دریافت انسانی در نظر می‌گیرد.

در فصل چهارم به شعر پسازبان و شاخه‌های مختلف آن ازجمله اکوفمنیسم رادیکال و فرهنگی پرداخته شده است و در پایان شعرای مطرح جهانی و ایرانی آن معرّفی شده‌اند که در زمینهٔ عدالت اجتماعی، احیای زمین و حفظ زبان‌ها و فرهنگ‌های محلّی با زبان معیار یا محلّی شعر سروده‌اند.

شاعری از اشتره گل‌گل؛

معرفی امیرهوشنگ گراوند، شاعر، منتقد و تحلیلگر

● شهناز شهبازی

جاده‌های به‌وحش‌نشسته و بزک‌کرده از درختانِ بلوط ، خرم‌آباد را در فاصلهٔ نود کیلومتری وصل می‌کنند به کوه دشت، شهری به‌گستردگی دشت و به‌سرسبزی دامنه‌ها که از شهرستان‌های غربِ استان لرستان است و غرق سرسبزی و طراوت گل‌های خودرو. هفده کیلومتر آن‌طرف تر از کوه‌دشت روستایی به‌نام «اشتره گل‌گل» سر از خاک بیرون آورده است با هندسه‌ای پلکانی به پیرامون خود سرک می‌کشد.

بر اساس سرشماری سال ۱۳۸۵، گل‌گل ۱۳۱٤ نفر جمعیت دارد که ٦۹۲ نفر مرد و ٦۵۷ نفر زن‌اند، جمعیتی عشایرند و اصلی‌ترین قومِ لَک، مهاجرت کرده به ایل ملک شاهی است.

عشایری که از ییلاق‌ها و قشلاق‌های خود شیرین‌ترین لذت‌ها را می‌بردند از تصمیم رضاشاه و اجرای آن برای یکجانشینی عشایر در رنج بودند. مردم اشتره، ناخواسته و به‌اجبار در کنار چشمهٔ پرآب (هشتره) که در زبان لکی موجِ بزرگ یا تندآب نامیده می‌شود اتراق گزیدند.

چشمه در بازی دست‌دردستِ گل‌های بی‌نظیر فراوان محاصره بود، اینجا بود که در تلفظ‌های آتی، هشتره به اشتره گل‌گل یعنی چشمهٔ پرازگل تغییر نام یافت.

در این روستای غریب و دورمانده از شهرهای بزرگ که بستری مناسب برای فعالیت و زندگی‌ست، در گرماگرم و اوج عرق‌ریزان، بیست و نهم مرداد سال ۱۳٤٦ در خانوادهٔ کشاورز، مادری شانه‌ها بر زمین می‌مالید، بی‌دکتر و درمانگاه، تمامِ درد رابه جان می‌خرید تا جانی دیگر به این جهان پرآشوب بیفزاید.

کودک زاده شد و پدر و مادرش، (شاید هم پدرش به تنهایی) او را امیرهوشنگ نام نهادند و اسم فامیل را نیز از پدر به ارث برد.

وقتی به سن مدرسه رسید، نردبانِ تحصیل را تا کلاس دوم راهنمایی پیمود. حادثه‌ای با انگشتانِ به‌سیاهی‌نشسته‌اش صفحهٔ زندگی او را بد ورق زد؛ چنان‌که جای انگشتان و سیاهی‌اش هنوز که هنوز است در پیشانیِ زندگی او به جاست.

دیگر دو پای رونده‌اش به فرمانش نبودند. نخاع آسیب جدی دید، چنان‌که خودش می‌گوید: «هفتاد درصد بدنم دچار معلولیت جسمی‌حرکتی و سی درصد دیگر دچار تخیل شد.»

مهر روزی در سال۱٤۰۰ گردش دوران، درسی دیگر در آستینِ خود داشت؛ محلی از محله‌های عمرم را به خانهٔ استاد گراوند ختم داد.

استاد هوشنگ گراوند !

ماهِ مهر بود. استاد ساکن در خانه‌ای از خانه‌های مهر و من نیازمند درسی برای عبور از بحران و رسیدن به مهر. آپارتمانش رو به پارک یا فضای سبز مجتمع بود یا، به تعبیری پنجره‌ها مشرف به فضای سبز منطقه.

در که باز شد، استاد خاضعانه تا دمِ در برای استقبال ما آمده بود. مردی لاغر، روی ویلچر با سر و روی بسیار مرتب و پاکیزه و پتوی کوچکی که روی پاهای لاغر و نحیفش کشیده بود تا روی بی‌مهری و بی‌عدالتی روزگار پرده بکشد.

خانه نورگیر و روح‌افزا بود. تمیز و مرتب و عاری از هرگونه دل‌زدگی. حرف که می‌زد سیبک گلویش را به رقص درمی‌آورد و صدایی با تُن بالا از خود بیرون می‌داد. با طمأنینه و آرام حرف می‌زد. خانه‌اش بسیار تمیز و مرتب بود و کتابخانه‌اش اتاقی بزرگ‌تر.

برادر و بانوی مهرنوازش که قدم‌به‌قدم با او راه آمده‌اند، حضور گرم داشتند و خالصانه وخاضعانه از ما پذیرایی می‌کردند. سوغات راه ما نانِ محلی بسیار خوش‌طعم، با پختی متفاوت بود و این لطف بی‌مثال زن‌برادر استاد بود در آداب مهمان‌نوازی.

همراهان شاعر و هنرمندم، حرف می‌زدند، شعر می‌خواندند، ازخاطراتِ اولین دیدار می‌گفتند و من غرق در بزرگی و استقامت آقای گراوند بودم. داشتم در مکتبِ او آموزش می‌دیدم. دریافتم که انسان چه موجود قادر و توانایی است؟

تفکر و اندیشهٔ سالم، پذیرشِ موقعیت‌ها با آغوش باز باعث شده بود که استاد چهل سال به‌راحتی با وضعش کنار بیاید و این تابلویی بود سفید و آموزنده که نوشته‌های آن همه امید بود و امید.

کسی به او نیاموخت، خود بهترین راه را انتخاب می‌کند برای خارج شدن از دنیای انزوا، گوشه‌گیری و تنهایی آزاردهنده. او کتاب را، این یار بی‌منت و بی‌دردسر را، برمی‌گزیند؛ بالِ پروازی برای دیدن دنیای بزرگ و بی‌انتها و چشم‌های بینا برای دیدن زیبایی‌ها و گوشی شنوا برای نغمه‌های دل‌نشین هزاردستان و نیز پاهای خستگی‌ناپذیر برای درنوردیدنِ صحراها، دشت‌ها، دریاها و اقیانوس‌های لایتناهی.

او کتاب‌ها را به یاری می‌گیرد و نمی‌گذارد ابر بی‌حوصلگی در آسمان دلش نفوذ کند. می‌خواند و می‌خواند. آن‌قدر می‌خواند تا چشمهٔ هشتره از دلش می‌جوشد و کتیبه‌های دلش نوشته می‌شود. وارد دنیای شعر می‌شود و خیال را می‌پرورد، به بلوغ می‌رساند. کودکان ذهنش در لباس شعر به روی میز داوری می‌نشیند و در جست‌وخیز شادی و نشاط به دریافت جایزه نیز نایل می‌شود.

در ششمین دورهٔ ادبیات مستقل (لیراو) دومین جایزهٔ ادبیات پیشرو (آوانگارد) را نصیب خود می‌کند. او شاعری با احساسات رقیق، منتقدی منصف و تحلیلگری عادل است و از علم فلسفه نیز سهمی برده است.

او برای تمامِ اندوخته‌های به‌دست‌آمده تنها دانشجوی دانشگاهِ خاص خود بود و بی‌ادعا و خاضع در لابه‌لای کتاب هایش خود را می‌یابد و خود را گم می‌کند و دوباره می‌یابد. استاد گراوند عشق را می‌شناسد. عشق را می‌یابد. عشق را می‌داند. عشق را می‌نامد. عشق را ریزریز می‌بافد. بافه‌بافه در شانه‌های محبوب می‌اندازد و جرعه‌جرعه آن را نوشانوش می‌کند.

امیر هوشنگ مثل پرندهٔ زخمی در غم از دست دادنِ خواهر می‌نالد؛ خواهری که او را پرستار سال‌های بالینش می‌خواند. غروب آفتاب زودهنگام عمر خواهر، سایه‌ای بر زندگی او می‌اندازد. خداحافظی برادرزادهٔ جوانش زخمی دیگر بر زخم های او می‌شود؛ اما او قدرت و تحملِ کوه را دارد. در مقابلِ حمله‌های ناجوانمردانهٔ روزگار، استوار می‌ماند و پایه‌های ایستادگی را قوام می‌بخشد. با چشم‌های پرازلطافت پیرامون را می‌نگرد. هراس دارد از درختی که دار شود و گلویی را ببرد و جهان از عشق تهی شود و به پوچی برسد.

معرفی آثار امیرهوشنگ گراوند:

۱. طرح (مجموعه‌شعر)

۲. کسی روی صورتِ امیر دال‌ها خط می‌اندازد (مجموعه شعر)

۳. اسب‌های نجیب هم علف می‌زنند (مجموعه‌شعر)

دو کتاب در زمینهٔ نقد و نظر

۱. در سایه‌سار کلمات (مجموعهٔ نقد شعر، داستان و فیلم)

۲. زبان و زمان (مجموعه‌مقالات فلسفی و نقد ادبی)

نمونه‌ای از اشعار استاد امیرهوشنگ گراوند:

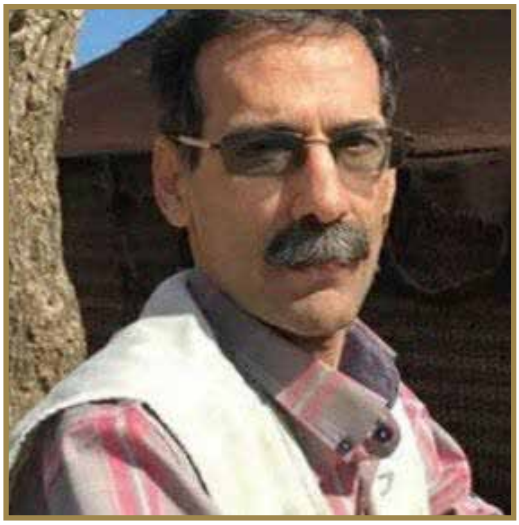
با نظیرهٔ ترکی آن

دار
بر دار
یکی قالی می‌بافد
یکی.. حلقه و طناب
یکی....چو من
بی‌دار و قالی و حلقه
تاروپودِ گسسته‌ام را
بر بالای بلندت به دار کشیده‌ام
چنگ می‌زنم
نشانه می‌کشم
نقش می‌زنم
گره می‌زنم
می‌بافم:
مویت را
که وجودم همه
به تاری از آن
بنداست.

مفهوم ترکی شعر

دار آغاجی
دارآغاجیندا
بیری فرش توخویور
بیری طنابا دویون وورور
بیری‌ده منیم کیمی
دارآغاج سیز، ایپ سیز و دویون‌سیز
جانی‌نین داغیلمیش ارقجن‌نن، ایپی‌نن
اوجا قدون‌نن اُزومی آسمیشام
ال ایاخ چالرام
عکس چکیرم
ناقش ووررام
دویون ووررام
توخویورام
سنین توک‌لریوی
کی منیم جانیمین هاممسی
سنین بیر توکووه باغلی‌دی

آقای شهرام فروغی‌مهر، صاحب‌امتیاز انتشارات هرمز در چالش خلاقانهٔ فرهنگی با به رأی گذاشتن بیشتر از صد کتاب، گام مثبتی در اعتلای فرهنگ کتاب برداشتند؛ این‌گونه که به انتخابِ داوران، کتاب برگزیده با هزینهٔ انتشارات هرمز، چاپ شود و در اختیار نویسنده قرار گیرد.
کتابِ طرح استاد گراوند برندهٔ این داوری شد و یک دوره از کتابِ طرح، چاپ دوباره شد و در اختیار شاعر قرار گرفت.



● امیرهوشنگ گراوند

اشعار

به کوشش سیمین بابائی

۱

به شمارش افتاد
از هزاران بیش
و من مردهٔ خودم را به ریسمانی کشیدم
تا فراخنای نامت

خاکمان را نبرده بودیم
زخم‌ها بود و
نگاه‌های نگران
تنها چشمان پایمال‌شده در کوچه‌ها
در پشت درها
در خیابان‌های ناآشنا

آلبالو نام تو بود
که هرسال به زبانش می‌آورد
باغچهٔ کوچک ما
اکنون گردنی فراز نیست
تو به نامت برنگشته‌ای
در زبان باغ‌ها نارنجک کاشته‌اند و
بلبلک نی تنهاست
در شب‌های سرد جهان

نصرالله نیک‌فر

۲

هایده حسینی

از کفش‌ها بگذریم
در جنبش شمالیِ جهت
و تیر چراغ
یک خیابان کارگر می‌افتد
مترو
از بالای غرب
بانک و دست‌فروش
مصادفم با خشم خوشه‌ها
فرضیهٔ اشتین بک
تا کسی بَرده‌تر
اهالی بیهقی را
لبهٔ تاریخ بالا بکشد
هستم
بی‌بساط
شهرداری جنب لاهه
منطقهٔ اعدادِ ترازو
هم‌جنس گوشت
صورتم
از بیلبورد مأمور
ضمن اعاده‌ی حیثیت تبلیغ می‌شود.

۳

نصرت‌الله مسعودی

نه نسیمی از نای روزنی
سینه به دود این دل سایید
و نه کسی
به‌رسم چهارشنبه‌سوری
با سرخی زیر پوست
از گرم خاکستر این شوق پرید
این شهر
انجمن عشق‌بازان را
کی تعطیل کرده است، آی!
چوب‌های دست‌به‌زانوی همیشه معطل
شاید این چهارشنبه‌سوری
آغاز وُ پایان دودِ دلی باشد
که هرگز برنخاست
تا سر بر دریچهٔ خاطره بگذارد

پای تو که در میان باشد
شب باران را
به نسیمی می‌بازم
و دریا را
به نم دیواری
مرا در تألیفی رقم بزن
که کلمات
به جای من گریه کنند
و صنوبر هم
برای دل‌باختگی گوژپشت نتردام
با من کنار بیا کمی بیشتر
بانوی اخم‌های شیرین

کودکی‌ام
در بغض جنگل وُ
اریب بی‌محابای باران گذشت
و جوانی هم
در جغرافیای تیمارستانی
که از آستین اطبایش
صدای زنجیر می‌وزید
چه هول کرده پیرسالی‌ام
از حدیث این سحرگاهان
که مدام با گردن کج
تاریک می‌شوند

۴

عبور

بهار می‌وزد
و آفتاب مُسکِر فروردین را به شهر می‌نوشاند
و من
چنان که باد به موهایم می‌افتد
خود اضطراب نخستین سنجاقک‌ها هستم
بر کنارهٔ نی‌زار

در امتداد خیابان
هزار خواهر گیسوگشاده‌ام
هزار قایق فانوس‌دار کوچک‌اند
که بادبان‌کشیده و آرام
سپیده را به پنجره‌ها بخش می‌کند

به پاسبان بگو
من از بنادر فروردین می‌آیم
مسافران قایق من جنیّان کوچک سبزند
بگو نسیم صبا با من است
و موی منتشرم آشیان چلچله‌هاست

شکفته‌اند خیابان‌ها
و شهر در عروق خودش
به رقص زندهٔ سنجاقک‌ها راه می‌دهد
و ناوگان ساحرگان را
درخت و زاغچه و قاصدک به پیشواز می‌آیند

به پاسبان بگو
عبور چلچله‌ها حتمی است
بگو که بارنامهٔ باران را بهار مهر می‌کند
بگو تو را نرسد
که با بهار بگویی چرا و چند

ماهی ایمانی

نوید

آبستنم به زایش رودی سرخ
از صخره‌ای سیاه
آبستنم به ذرهٔ خورشید
کز او
اجاقدان جهان
امیدوار معجزه‌ای است

زهدانم از تبرک نوزادِگان نور
چون خوشه‌های نورس انگور
تکثیر می‌شود
در من هزار جان مبارک
میلاد خویش را
در صور می‌دمند
وز گور می‌رهند

جان برده از حجامت تردید
این قطره‌های نادر امید
چون چشمه‌های خون سیاوش به جوشش‌اند

۵

سیدمحمدرضا لاهیجی

تنهایی در کادر

شلیکِ شعرِ آخرم سایه دارد
می‌رقصد روبه‌رویِ لبهٔ خیال
روحِ زنی جنگل‌زده
کفشِ پاره‌اش به صدا درمی‌آید
چشم‌هایش غسلِ تعمید
دل‌تنگ زیرِ زبرِ سرما
می‌خندد پشتِ پیراهنِ نازکِ خواب!

آه! کجا آن‌قدر غرقِ رؤیایی بی‌پایانم
تکّه‌تکّه یخ رویِ پلک‌هایم؟
کی آن‌قدر شفافم
ملموس آفتاب را تجربه
بی کیِ فتوسنتز تجزیه کنم؟
کنجِ کدام شبِ نشئه، تشنه نشسته‌ام
سایه‌ها بازی‌کنانِ شطرنج‌اند
می‌ترسم اردهٔ تابستان برگشت
تاریکی عُق زند اتّفاقی مرا!

چرا می‌نویسم درد
کاش کش می‌رود از رگ‌هایم حرف
مگر سکوتِ سنگ سفره را پُر
محصورِ رستاخیزِ رقاصکِ ساعت‌ست
هم‌مرزِ ضربِ ضربانِ عقربه‌ها
مطابقِ میلِ طعمِ طعامِ زمان
لقمه‌ای نانِ بیات تصرف می‌شود!

خُب خیلی هم عالی
بسیار هم خوب
حالا که سربازِ صفرِ دفترم مرگ است
آسمان! پلّه‌پلّه بالا می‌پرم
ذرّه‌ذرّهٔ خمیر خورشید از دستم نیفتد
شاید کلمه‌ای بویِ زندگی را ورز
وَ شعرِ آخرم بگوید
بیا تا حوالیِ دوباره زاده
زنده شویم!

۶

حسن فرخی

تو همهٔ احتمالات این شعر را در نظر بگیر
میان نخل‌های شکسته‌ای نیزه‌هاست
اینجا
حیوان دراز شده بر خاک خیس
روی پل معلق در جنوب جهان
عکس یادگاری می‌گیرند
وقت بقاست
نگاه کن
در این هوای بارانی
به اندام شقه‌شقه‌شده دست می‌کشم
اینجا خطر کرده‌ام
و بر خود آشکار کرده‌ام وحشی را
تو همهٔ احتمالات این شعر را را در نظر بگیر
پیاله‌های خالی
حوض‌های خالی
رودخانه‌های خالی
دریاهای خالی
گفتم برایتان شاعری کنم
شمس به دریا می‌رسد
رؤیا از بامداد جلو می‌افتد
شما هم نفعی از حیوان من می‌برید
از لابه‌لای سطرهای شعر من
چند شاپرک و قاصدک بیرون می‌زند
و شیهه‌های سرخ اسب را می‌شنوید؟
حالا حساب کن
تیر هوایی در می‌کنند
پشت خاک و تن‌ام
طولانی می‌شود جنگ
دیگر تعارف نمی‌کند
مرگ
نمی‌گذارند کار به عذرخواهی برسد
من زورم به داغ نمی‌رسد
در این بند
صدای تو را به باد گره می‌زنم
در هر کجای این نقشهٔ جغرافیا
صورت حیوان را زخمی می‌کنند
روی شیشه‌ها روزنامه بچسبانید-

گفتم هیچ‌کس نمی‌تواند مرا ساکت کند
نجیب تو بودی
بغض‌ات هم به‌کلی رنگ باخته است
حالا حساب کن
تسلیم شده‌ایم
و تن هرزه در آینه می‌لرزد
این شب ماه ندارد
من خواب را بر خود حرام کرده‌ام
- مفتش‌ها در می‌کوبند
طبق معمول
صورتم را از مرگ پنهان می‌کنم
سیگاری می‌گیرانم
بوی باروت گل‌های سرخ را آزار می‌دهد
پای درخت خشک‌شده‌ای
از طراوت صبح می‌گویم
دخترم به دعوت باران نی‌لبکی می‌نوازد
و من
پشت خاک و تن‌ات کمین می‌کنم
پرنده می‌وزد
فروغ را به شعر می‌رسانم
-انتظار نداشتید؟
چند کلمهٔ روشن و خرما خیرات می‌کنم؟
باران می‌بارد.
می‌خواستم دست‌های تو را محکم‌تر بگیرم
حالا هر چه بگویم حیرت می‌کنید
شکل شعر شده‌ام
در این سطر
اشتیاق حیوان تو را بیدار می‌کند

پروانه وثوقی (پرتو)

آن‌ورتر
سرمه‌ریزِ چشم‌ها با پریان
پیش از شفافیتِ بی‌قاعده
شبیه به دامن‌های رسیده
مادرانِ بندآویز را
لهجه می‌گیرند
و تو
در گونه‌های رحمانت رؤیا می‌دمی
بی‌آنکه برهنگیِ بی‌واژه‌ات را
بریزی به دهانِ رنگ
وقتی که خونابه‌ها همیشه مجردند
و مقابلم
تکه نورهای جامانده
سرخی انگشتانت را
پوست می‌کشند
تا مکرر
چکه ریزِ دهان را
که در سینه‌ام
دست‌و پا می‌شوید
تماشا کنی
و کودکان دوبرابر شده‌ات
ماه دیگری را به رود بیندازند
که بایدش روشن شود

یک نفرم به خانه برگشتم
زنِ سفیدپوست کلمه
از شبیه من
که دارد ادایِ خودش را
در می‌آورد پیراهنی که با اقیانوس آشناست
تا پشت کتف‌های تورپوشش آب بریزد
قوارهٔ چشمانش ماهی سرخ آدمی می‌بَرد
دستانش لابه‌لای آب به‌دنبال صورت‌هاش می‌گردد
تا کارِ من نیست را
به‌شکل دیگری به حوض بیندازی
حالا که آخرین رودش را به یاد نمی‌آرد
چند روزم بماند
خزرم روی بند رخت
رود به دندان
سینه‌بند بدن‌هامان را فرو می‌بری
تودرتو
همان‌گونه بودم
که آمده بودم از من

۸

سیروس امیری‌زنگنه

من نمی‌دانستم
قدرت‌ها فقط ماضی‌اند و ماضی‌ها فقط مزید به اطلاعات
استعمارند
مثلاً
نمی‌دانستم بلومبرگ
فارسی هم بلد است
و کیهان انگلیسی
قدَم اندازهٔ دیوار نمی‌دانم بلند است
تازه انگشت‌هایم را
که بالای نمی‌دانم بگذارم
خودم را اگر بالا بکشم
لحظه‌ای می‌توانم
طناب اذن دم صبح را
دور گردن شل کنم
بیننده ببیند که
مصدر، مزید اطلاعتان
با قید دو فوریت
پشت سطر
بدون رودرواسی و زدوبند
با فاعل دست داده
چیز ردوبدل می‌کنند
گاهی وقت‌ها هم
مضاف و مضاف‌الیه
یواشکی با هم
چیزچیز می‌کنند
و صفت
از پشت پاره‌خط
لبخند می‌زند و می‌رود
می‌ایستد شیک کنار قید
بی‌آنکه چیزی زیر گوش فعل بگوید
بُنش را می‌چسباند به ته مصدر
مصدر شروع می‌کند
به سرکوب در سطر

فعل از جمله‌ها،
هر قید که بخواهد سان می‌بیند سر صف
که لاک زده‌اند یا نه
من کلمه‌ای را دیده‌ام
در سطر پشت سری
تندتند چیز قرمز را
روی ناخن‌هایش می‌جوید
با ترس
با فحش
بلند از بلندی افتاد روی صف
و صف
به صف رفتند سر/
کارگاه‌ها
و کارخانه‌های خوابیده
و بیشتر مردم در پیاده‌روهای بی‌چیزی ول می‌گردند
تا
دیکتاتور
برای جماعت سطرهایی که با اتوبوس
از حوالی شعرهای یاوه، گردآوری شده‌اند
مثل کفگیر
در ظرف‌های یک‌بارمصرف غذا
یا دستگاه در ساندیس
دیکته بگوید
و بعد
از صفحه بیرون ریخته شوند
تا
دستور به زبان بعد
و صرفِ به نهوی دیگر
که در آن زنی
با آینه‌ای در دست
از چاه مضارع
با خبری خوش چون تصویر خودتان بیرون می‌آید
خواب به‌خیر

تعبیر رؤیای فرسوده

زیزی آهنگ

این‌گونه
سیاهی خواب به زردی زمین آغشته گشت
موش‌های کور کوه‌های کلانِ اشارت را جویدند
برج های سرکشیده‌به‌فراز که ارتفاعِ آسمان را سَرَک می‌کشیدند
و ساکنانش تیزنظرپرنده‌هایی بودند بلندپرواز
از پنجره‌های سرخ دفترها جیرجیر بی‌پایانشان نمایان بود
گورسازانِ تک‌چشم
گورخانه‌هایی پیوسته حفرکردند
تونل‌های مستورِ بی‌چشم‌انداز
برای گذار از مرگ به مرگ
از درهای چارطاقِ تاریخ دیده بودیم
سایه‌های قدکشیده در تناوب خورشید
زیرِ آوارِ تاریکی جان می‌دهند
این‌گونه
سیاهی خواب به زردی زمین آغشته گشت
و سرعتِ غروب بر قلب‌های آزاد سقفی عریض بست

چشم‌های در قاب نشسته‌ات دیدند
چشمان آینه برابر دیدگان روشن و خندان بسته شد

و سنگینیِ تصاویرِ عبوس در قاب آینه‌ها فروافتاد
لب‌های پرنده‌های بومی بر بستر کبودی بخیه شدند
و تک‌تکشان در اسارتِ کوچی دسته‌جمعی به خوابی ابدی شتافتند

این‌گونه
دروازه‌های جهنمیِ اوهام به وسعتِ خانه‌هامان گشوده شدند
خزندگان و جوندگان تنگ‌نظر از لانه‌های مدفونشان
پله‌ای بالاتر آمدند
و سردابِ کهنهٔ پندارِ بی‌نورشان را کاخ رهایی خواندند
و سیاهی خواب به زردی زمین آغشته گشت

چشمک الهام نوری از ورای چشم بر ما بازنتاباند
آوا انعکاسی نشد از خود بر ما
و از ما بر خود
بل هجومی مانده از همهمه‌ها

۱۰

برای هوشنگ چالنگی

مریم فاتحی

سپیدوارگی کلمه
ریخته در شرافت شعرت
ای بَردِ شیر نجیب ایل
در چشم‌هات آریو برزنی به‌تاخت می‌گذرد

چون سیاه چادر ایل
افراشته‌ای به عشق
و مانند چوقای چالنگی و برازنده
بره‌های شعر بعد تو
از سنگلاخ‌های پرخطر
به دره نمی‌افتند
تو را می‌شناسم
چونان سنگلاخ‌های عبور عشایر
شعرت مخاطره‌آمیز
ای فخر دلیر شعر
ای هم‌تبار

از من مگیر کلمه
که انگشتانم از عطش بی‌شعری
می‌سوزند
و آن کلمه که از دهانت درنیامد
خشک‌دستی خصیصهٔ درخت نیست

و باد به هر جا رو کند
پیغامبر ابر و باران است
از من مگیر عشق
که شوکران بی‌شعری
می‌کشدم
در روزگاری که شعر بی‌دروغ و نقاب
بر زمین افتاده است
دستم را بگیر تا
انهدام ظلمت آغاز شود
و جهان در سپیده‌ای ازلی
به موسم صلح و شاعرانگی
به فصل پنجم بارش‌های نخستین زمین برگردد

۱۱

می‌تراشد
چین می‌خورد
فریاد هزاران پرنده
در گلوی مداد

پس‌وندها
بعد از بابونه آمده‌اند
جهان به‌طرز عجیبی
با تو آغاز شده است!

● فریده آقاسی‌پور

۱۲

خاموشی شب
در لابه‌لای تاریکی‌ها
زمان را از یاد می‌برد
چیزی در دل زمین می‌گذرد
که هیچ‌کس نمی‌بیندش
و در سکوت
ریشه‌ها
چیزی را فراموش نمی‌کنند
چند برگ از شاخه جدا می‌شود
بی‌آنکه به جایی برسند
هیچ صدایی
نه فریاد است
نه سکوت
فقط یک جریان
که زیر پوست زمین
در حرکت است
گذر پاییز
نه از ترس است
نه از شکست
که هر لحظه در طبیعت
بیش از آنچه دیده می‌شود
در حال تکرار است
جریان‌های زیر پوست زمین
هرگز دست از کار نمی‌کشند
بی‌آنکه کسی بداند
که خاک، خود را باز می‌سازد
در رازهای زیرینش
ریشه‌ها، همان زمان که از خواب بیدار می‌شوند
خواب می‌بینند
و در شب‌های بی‌پایان
به دل خاک
مسیر می‌یابند
باد، در بطن درختان
همچنان سرگردان است
در هر برگ
تاریخ یک فصل را
ورق می‌زند
اما هیچ‌کدام از این‌ها
در شتاب خود
ایستایی نمی‌شناسند
چیزی می‌گذرد
که زمان از یاد می‌برد
نه شب، نه روز
همه‌چیز در چرخش است
حتی در سکوت‌های پررمز و راز
نه از زمان خبری هست
نه از مکان
فقط سایه‌ها
با سکوتشان می‌رقصند
تا به یاد بیاورند
حتی درختان
گذر پاییز را می‌پذیرند
بدون هیچ‌گونه سؤالی
که از گم شدن صدای خود
زیر سقف بلند شهرهاست
که هیچ‌گاه به‌هم نمی‌ریزد
همه‌چیز باقی می‌ماند
حتی وقتی
دست‌ها از هم جدا می‌شوند
هنوز چیزی در گره‌ها هست
که هیچ‌گاه نمی‌میرد

● وحید رضایی

۱۳

زلیخا احمدی

از کجا آمده‌ای؟
از هزارهٔ کدام سرزمینی؟
که امپراطوری دختران را
با حلقهٔ گره‌خورده دربند
به اسارت گرفته‌ای
تفسیر کدام جواهرفروشی
سنگ‌های شسته را الماس می‌خوانی؟
سکوت کرده‌ای
در مرز بودن و نبودن
قایقرانان در صید مرواریدها
به تو پناه می‌برند
در زوایای خالی گاوصندوق
یاقوت‌ها گم شده‌اند
در سماجت چک‌های بی‌محل
در متد باجهٔ بانک‌ها
خزانه‌ای خالی
خیابان‌های عجیب
پشت عابرها
کلاغ‌ها صف کشیده‌اند
با کارت‌های پر
پژمرده‌اند
یاقوت‌های گیلاس در کوچه‌های امروز
پنهان نشو
در سایهٔ دود
آجرها یاقوت‌های به تاراج رفته‌اند

اتفاق

ما اتفاقیم در
سراسر این حادثه
تو گیسو می‌گستری
من جنگ را جارو می‌کشم
و در حریم مرگ جاودانه می‌شوم .
تو منتشر می‌کنی لبخند
من در پای چشم‌های مجسمه‌های جهان را می‌پایم
و از سکوت آن‌ها
ترانه می‌سازم
و ریتم مزامیر امروزی را درمی‌آورم
یادت هست، نبردهای ما
که در جنگ «نخل‌ها ایستاده می‌میرند»
اما مجسمه‌ها ایستاده می‌خوابند
من و تو می‌دانیم خواب خواهر مرگ است.
و تمام مجسمه‌ها خواهران درختانند
حتی مردترینشان
ای... ما ...که اتفاقیم

حسین سلیمان‌پناه

روحمان روشن شود

چند قطره از روحمان
بر اشک‌هایمان چکیده است؟
که این چنین
کهن‌ترین شراب شهر گشته
و مزه نگاه مسیح مریم می‌دهد
کوزه‌های آبمان

چند لایه از روحمان
بر سایه خدا ساییده؟
که در برهوت هبوط
نسل‌اندرنسل سایه‌پرست شدیم
بی‌آنکه آفتاب
در عمق کوچه هایمان قدم بزند

چند تکه از روحمان را
بر ردای گدایان دوخته‌ایم؟
که در میان بهار و زمستان
به میهمانی کاسه‌های گدایشان بردیم
و تاج خاری را از سرشان بردایم
و شادی از رنج‌هایشان بجوییم

چند ترانه از روحمان
بر سروده‌های ملکوتی رسیده است
تا از سمفونی ذهنمان
جهان پر از نوای عشق شود
و سکوت سرشار از ذهنمان

حالا چند جرقه لازم است
تا روحمان روشن شود
و در جوار قلبمان باشد

۱۵

ژاله زارعی

اسلحه در دست تو
داستان را تغییر می‌دهد
پای هیچ کلیشه‌ای هم در کار نیست

هر زنی هدفِ گلولهٔ تو قرار گیرد
بی‌درنگ زنده نخواهد ماند

منتظرم
ماشه را بچکان
پایانِ غم‌انگیز
برایت متصور خواهد شد

من بی‌عشق
شبیهِ تابوتی متحرک هستم
شبیهِ زنی که با هزاران لشکر
در نبردی نابرابر شکست خورده

شبیهِ زنی ناتمام
که نام‌ها و سربلندی‌اَش را
بسیار
بر دوش حمل می‌کند

با هربار شنیدنِ نامی از خود
شبیه مینی خنثی‌نشده
شهری را می‌لرزاند و
کامل تخریب می‌کند