توتم

ماهنامه
ادبی هنری اجتماعی مستقل

ویژه نامه‌ی

صیرورت

- صیرورت در مسیر شدن و درد زیستن
- تطابق فلسفهٔ صیرورت دلوز با هنرهای تجسمی پیکاسو
- ذات هستی صیرورت است
- صیرورت و فرایند تحوّل در هشیاری انسان
- دیالکتیک کلمه با ساز و آواز؛ نگاهی به چند تصنیف تأثیرگذار لرستان
- کودکی مجروح و رؤیاهای مرده
- یادداشتی بر فیلم « پرنده » آخرین ساخته آندریا آرنولد
- گفتگوی اختصاصی مجله ی توتم با نویسنده آقای حسین فاضلی
- سنت لیوتار در نهاد پست مدرن
- نگاهی به فیلم ورود به خلاء اثر گاسپارنوئه

۲۹

ماهنامه ادبی هنری اجتماعی مستقل توتم

سال پنجم , خرداد ۱۴۰۴

توتم

ماهنامه
ادبی هنری اجتماعی مستقل

۲۹

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**

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**

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 نهمین شماره

دکتر رویا مولاخواه/ سولماز نصرآبادی/ سیمین بابائی/ آناهیتا صادقی/ مریم هندوزاده/ شبنم شمسواری/ شیما سلطانی‌زاده/ دکتر عباس شکری/ دکتر ایمان نمدیان‌پور/ بهمن عباس‌زاده/ یلدا یوسفی/ مرتضی منادی/ فاطمه دریکوند/ امیرحسین تیکنی/ محمدرضا قائمی/ حسین فاضلی/ رزیتا رجایی/ لاله فقیهی/ مژده ساجدین/ حسین نوروزی‌پور/ معصومعلی صیدی/ فاطمه حاجی کریمخانی/ رامین کاوه/ فرشید شیروانی/ شایان رزقی/ فیروزه محمدزاده/ شاهرخ جوکار/ دکتر سعید جهان‌پولاد/ کریم قیطانی‌فرد/ آیدا مجیدآبادی/ شادیه غفاری/ حمید فرحناک/ ربابه ساداتی/ نسرین حزمی/ هایده حسینی/ دکتر وسعت‌الله کاظمیان دهکردی/ سحر هادیان/ آرزو رنجبر/ ابوالفضل حکیمی/ شهین راکی/ فرزانه ولی‌زاده/ شاهین درویشی

فهرست

بیست و نهمین شمارهٔ مجلهٔ ادبی‌هنری اجتماعی مستقل توتم ویژهٔ «صیرورت»

۴ **سخن سردبیر** رویا مولاخواه

اندیشه و فلسفه

۶ برگسون، زمان و دیرند دکتر ایمان نمدیان‌پور
۹ تطابق فلسفهٔ صیرورت دلوز با هنرهای تجسمی پیکاسو شیما سلطانی‌زاده
۱۱ صیرورت در مسیر شدن و درد زیستن دکتر عباس شکری
۱۶ صیرورت و فرایند تحول در هوشیاری انسان بهمن عباس‌زاده
۲۲ ذات هستی صیرورت است یلدا یوسفی
۲۵ بینامتنیت دگرگونی و شدنی متفاوت سولماز نصرابادی
۲۷ رمان‌نویسان نخستین جامعه‌شناسان مرتضی منادی

کودک و نوجوان

۳۰ بشقاب کثیف؛ خوانشی بر کتاب خورشیدی در صحرای ترکمن سولماز نصرآبادی

هنر

۳۳ دیالکتیک کلمه با ساز و آواز؛ نگاهی به چند تصنیف تأثیرگذار لرستان فاطمه دریکوند

سینما

۳۶ کودکی مجروح و رؤیاهای مرده؛ یادداشتی بر فیلم پرنده آخرین ساختهٔ اندریا آرنولد، امیرحسین تیکنی
۳۹ سنت لیوتار در نهاد پست‌مدرن؛ نگاهی به فیلم ورود به خلاء اثر گاسپار نوئه، محمدرضا قائمی

ادبیات داستانی

۴۱ گفت‌وگوی اختصاصی توتم با آقای حسین فاضلی؛ نویسنده و شاعر پرسشگر: سولماز نصرآبادی
۴۵ جست‌وجوی سایه‌ها؛ نگاهی به رمان برلین میدان آزادی ندارد نوشتهٔ رزیتا رجایی، لاله فقیهی
۴۷ بر آتش نشستگان؛ خوانشی بر رمان باغ عروسک از مژده ساجدین، حسین نوروزی‌پور

داستان

۵۱ داستان «خاک» معصومعلی صیدی
۵۴ داستان «وقتی منوچهر برگشت» فاطمه حاجی‌کریمخانی

۵۸ داستان کوتاه «واقعی مثل ماست‌وخیار» رامین کاوه
۶۰ داستان «دمبل» فرشید شیروانی
۶۴ داستان «آویز» شایان رزقی

شعر و ادب

۶۶ مرگ پیش ما هیچ است؛ نگاهی روان‌کاوانه به شعر «در جدال» از فیروزه محمدزاده، شاهرخ جوکار
۶۹ وضعیت دیفی‌قونس دریدایی در کتاب شعر سه رگه از فیروزه محمدزاده، دکتر سعید جهان‌پولاد

۷۳ اشعار به کوشش سیمین بابائی

. کریم قیطانی‌فرد
۲. آیدا مجیدآبادی
۳. سیمین بابائی
٤. شادیه غفاری
٥. حمید فرحناک
٦. ربابه ساداتی
۷. نسرین حزمی
۸. هایده حسینی
۹. وسعت‌الله کاظمیان‌دهکردی
۱۰. سحر هادیان
۱۱. آرزو رنجبر
۱۲. ابوالفضل حکیمی
۱۳. شهین راکی
۱٤. فرزانه ولی‌زاده
۱٥. شاهین درویشی

سخن سردبیر

صیرورت؛ حقیقتی فراتر از بودن

رویا مولاخواه

«جهان نه آن چیزی‌ست که هست، بلکه آن چیزی‌ست که پیوسته می‌شود.» هراکلیتوس

در جهانی که هر لحظهٔ آن در حال دگرگونی‌ست، شاید هیچ واژه‌ای به‌اندازهٔ «صیرورت» نتواند حقیقت هستی را بیان کند. تأملی بر سنگ تراورتن و فرایند تبلور سنگ‌ها و مواجهه با بنیانی دگرگون‌شده می‌تواند شمایی عینی از تغییر و شدن را بارز نماید. صیرورت یعنی شدن، یعنی جاری بودن، یعنی عبور از وضعیت امروز به فردایی ناآشنا.

وقتی زمان در تعلیقی ناآشکار ما را در وضعیت ناآگاهی مجبور به انتخاب می‌کند، این انتخاب و تأمل بر مسیر، فرصتی آزاد به انسان می‌بخشد تا به تکوین خویش برسد. این اگزیستانس و فراشدنی از خود به جانبی است که انسان را می‌سازد. وقتی که ما از گذشته عبور می‌کنیم آینده را نمی‌دانیم و تنها در اکنون زیست می‌کنیم، صیرورت است که ما را به حرکت وا می‌دارد؛ به جست‌وجو، به تلاش، به فهم، به درک هستی و این به منزلهٔ شدن از خود اکنون به من برتر، تعمقی است که حاصل تجربهٔ زیسته و تأثراتی است که زندگی بر هرکس می‌گذارد.

صیرورت صرفاً تغییر نیست؛ فرایندی درونی‌ست. نوعی بالغ شدن، رسیدن، ساختن و بازساختنِ خود. درون فرد، جامعه و حتی فرهنگ، صیرورت رخ می‌دهد. پرسش‌های بنیادین برای بدل به آنچه که مای کنونی ما را ساخته در تکوین و شدن ما دارای اهمیت است؛ اینکه چه بوده‌ایم؟ چه می‌خواهیم باشیم؟ و آیا آنچه می‌شویم، همان است که باید باشیم؟

ادبیات و هنر، آینه‌های متواتر همین شدن‌اند. از مونولوگ های درونی داستایفسکی گرفته در شخصیت‌پردازی هایش در برادران کارامازوف، جنایات و مکافات و سیر تطور و تکوین کاراکترها تا تابلوهای متغیر مونک، مانه و حتی ون‌گوک در تغییر بنیادین روح و رنگ. از سفر درونی مولانا در طی‌الطریق با شمس تا تصاویر چندوجهی پیکاسو و حتی آثار پاشیدگی سالوادور دالی. آنچه ما را به تماشای و تأمل اثر می‌نشاند، نه ثباتِ معنا؛ بلکه سیالیتِ آن است. تعلیقی حاصل انتزاع که هرآن ایستایی را می‌زداید و پویایی و تغییر و شکاف، چیزی را بارز می‌کند که در متن نخست هرچیز پنهان بود. اثر هنری نه پاسخ، که پرسش است؛ نه صورت، که مسیر است. در هر جمله در هر ضربهٔ قلم‌مو، صیرورتی جاری‌ست که ما را به خویشتن می‌خواند. هنر و ادبیات امکان نو شدن، امکان از خود فراشدن را دست‌یاب می‌کند.

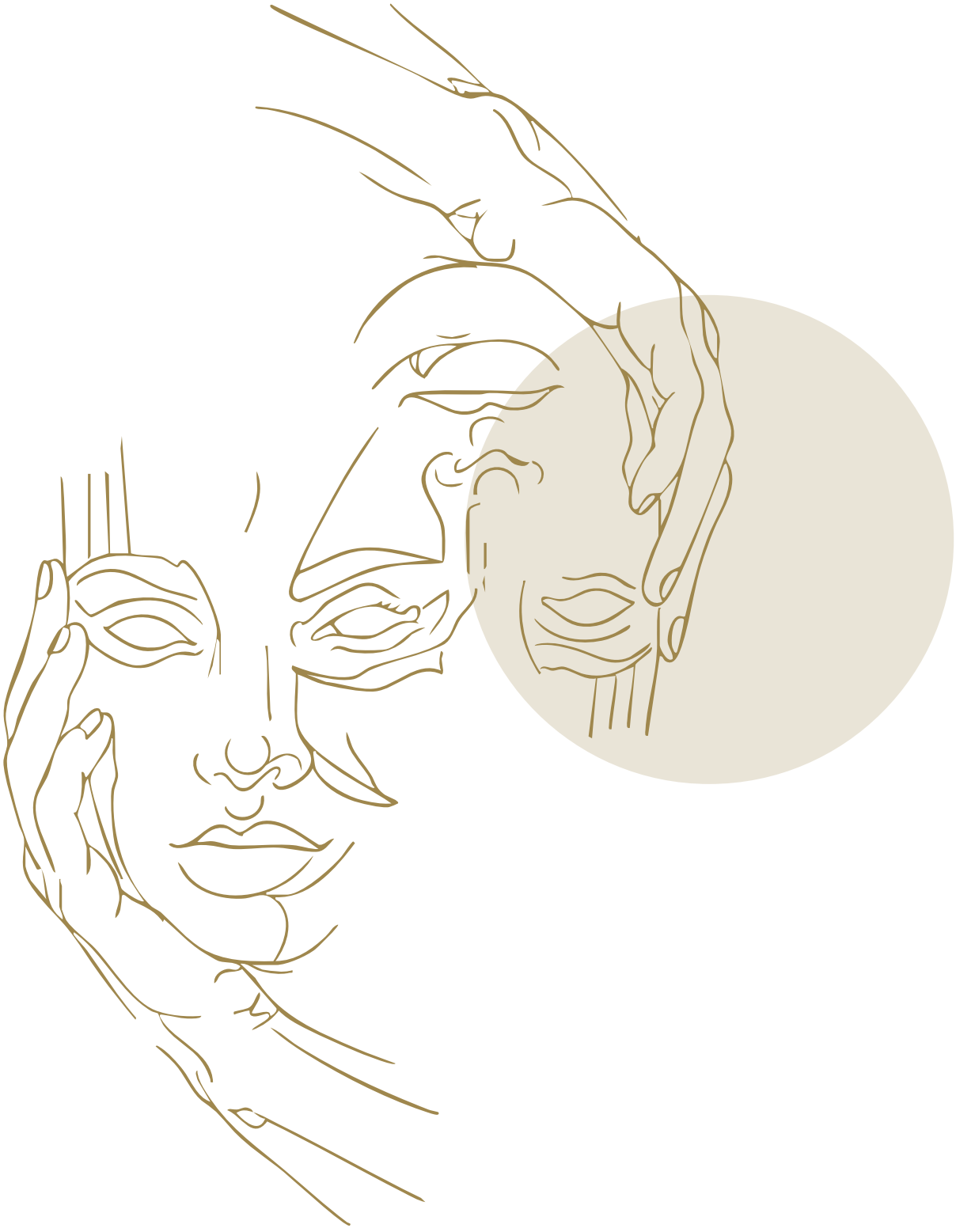
صیرورت نه‌تنها پدیده‌ای فردی یا هنری است؛ بلکه در ژرف‌ترین لایه‌های ساختارهای اجتماعی نیز جریان دارد. جامعه همان بدن جمعی است که مدام در حال شدن است؛ از سنت به مدرنیته، از انسجام به تکثر، از قطعیت به بحران معنا. تحولات اجتماعی وقتی که درونی و اندیشیده شوند، نه صرفاً دگرگونی، که صیرورتی خلاق‌اند؛ زایش نوعی تازه از بودنِ جمعی. بدنی از مای متراکم که در شدن‌های فردی هرکس، متکثر و بزرگ‌تر شده و ضمن حجم یافتن به شکلی نو پوست‌اندازی می‌کند. این شدن البته همواره در مسیر زیباشناختی به مای برتر خود دست می‌یابد که بنیان تغییر در معرض تجربیات و تأثراتی بیرونی و درونی توأم است.

به‌زعم نیچه اخلاق مسلط و نظم‌های ساختگی، ما را به بازاندیشی در ارزش‌ها فرا می‌خواند. جامعه‌ای که در صیرورت نیست، جامعه‌ای مرده است؛ در اسارت «اخلاق» و تکرار است. تنها از دل گسستن از یقین‌های کهنه و آفرینش ارزش‌های نو است که جامعه می‌تواند به فراسوی وضعیت کنونی خویش برسد.

صیرورت از این منظر، یک انتخاب است؛ ماندن در امنیت نظم‌های آشنا یا رفتن به دل انتزاعی زاینده. هنر و ادبیات در این میان، نقش میانجی و منجی دارند؛ نقش اخلال در ثبات‌های کاذب، شکستن ساختارهای فرسوده، و افکندن نور بر امکان‌هایی که هنوز به کلمه درنیامده‌اند.

اگر جامعه‌ای بخواهد زنده بماند و در سیطرهٔ میل قدرت‌ها، تکوینی برسازنده داشته باشد و از قبض و بسط و ارتجاع نجات یابد، باید خود را در آینهٔ صیرورت باز بیابد.

باید همواره در مسیر شدن، از هراس ناآگاهی رها شد.
مجله در این شماره، به فراشد این انتخاب، کوشیده است دست به انتخاب آثاری بزند تا در مسیر صیرورت، تعالی و اثربخشی، شهودی بارز را راه‌بر شود.



برگسون، زمان و دیرند[1]

ایمان نمدیان‌پور

برگسون (۱۸۵۹) از نخستین فیلسوفانی بود که مسئلهٔ زمان را به معنای امری درونی بررسی کرده است. همهٔ فیلسوفانی که مسئلهٔ زمان را پژوهش کردند، مستقیم و نامستقیم از آرای او سود جسته‌اند و ایدهٔ او را بسط داده‌اند. او ایدهٔ زمان را به‌واسطهٔ ایده duration یا زمان کیفی و درونی بررسی کرده است. برگسون معتقد است دو نوع کثرت، ادراک‌پذیر است: کثرت پیوسته که به امر کیفی توجه دارد و کثرت گسسته (مرزهای مشخصی بینشان وجود دارد و با شمارش سنجیده می‌شود). در کثرت کیفی، ما با درهم تنیدگی و ناگسستگی بین لحظات مواجه می‌شویم، ولی در کثرت گسسته، کثرت وجود دارد، ولی پیوستگی خیر. در کثرت گسسته، پدیدارها به‌صورت جدا از هم و با منطق ریاضی تحلیل‌پذیرند.

برگسون برای تحلیل مفهوم زمان از مفهوم کثرت مجازی[2] (به نوعی کثرت اشاره می‌کند که عموماً در افق ذهنی فرد وجود دارد؛ ولی هنوز امکان تحقق برایش مهیا نشده است. این کثرت با تخیل نسبت دارد). سود می‌جوید. اجزا در این نوع از کثرت به‌صورت نوعی موقعیت مستقل نیستند و در کلیت و همبودگی‌ای قرار دارند. بنیاد چنین تحلیلی بر امر کیفی بنا شده است؛ مثلاً لحظه‌های قطعه‌ای موسیقی را در نگاه برگسون نمی‌شود چنان مدل ریاضی از هم تفکیک کرد؛ زیرا نوای موسیقی کل ساختاری را با خود حمل می‌کند که امکان جدایی لحظات موسیقیایی ناممکن است.

این نوع از کثرت بر مبنای «شدن» و صیرورت دائمی برساخته شده است و هر لحظه‌اش موقعیتی منحصربه‌فرد را برای مخاطب تبیین می‌کند. ازاین‌حیث برگسون با منطق فضا که منطقی تک‌ساحتی و ریاضی‌گونه است مخالفت می‌کند. به زبان برگسون، نمی‌شود واقعیت را منظم، یکنواخت و محاسبه‌پذیر کرد.

با چنین پیش‌فرض‌هایی او ایدهٔ زمان درونی یا صیرورت زمان را طراحی می‌کند. از نظر برگسون زمان واقعی، کثرتی پیوسته است. او در فصل دوم کتاب «زمان و ارادهٔ آزاد» دیرند یا مفهوم استمرار یا دوام، را ابداع می‌کند.

دیرند بنیادین و از اساس در ذات خود، حرکت و خلق دائمی است و در حال ساختن است. می‌شود از نوعی دگرگونی درونی درحال خلق و ابداع نام برد. او در کتاب زمان و ارادهٔ آزاد، می‌گوید: «اگر از نگاه استمرار مطلق[3] به ایدهٔ زمان بنگریم، حالات آگاهی ما در وضعیت درهم آمیختگی قرار می‌گیرد و نمی‌توان مرز دقیقی بین آن‌ها قائل شد. می‌شود گفت، لحظه‌های گذشته و اکنون و آینده، کلیت یکپارچه و تفکیک‌ناپذیری را شکل می‌دهند.»

استمرار در فلسفهٔ برگسون مقوله‌ای کمّی و عددی نیست، به باور او زمان واقعی یا استمرار، همانند فضا نیست که بشود آن‌ها را به واحدهای عددی و شمردنی تقلیل داد. به گفتهٔ او وقتی انسان زمان را به‌مثابهٔ ثانیه یا دقیقه مورد تأمل قرار می‌دهد درواقع آن را کمّی و عددی می‌کند یا به زبان برگسونی تبدیل به فضا می‌شود. در نگاه برگسون زمان امری پیوسته است که گذشته، حال و آینده را در هم ترکیب می‌کند.

برگسون در کتاب زمان و ارادهٔ آزاد، بیان می‌کند که در ساختن اعداد هم فرایندهای کیفی نقش دارند؛ مثلاً وقتی به دو واحد یک واحد اضافه می‌کنیم، این صرفاً افزایش عددها نیست، بلکه ریتم و آهنگ کلی ساختار درونی میدان را دگرگون می‌کند. برگسون بیان می‌کند که در آگاهی ما، حالات ذهنی در هم ترکیب می‌شوند بدون آنکه مرزی بینشان قرار گرفته باشد و امری کلی را می‌سازد که در آن جهان گذشته و حال با هم در نوعی همبودگی قرار می‌گیرند هژمونی جهان کمّی امکان ادراک دیرند را در جهان مدرن کم‌رنگ کرده است و جهان مدرن اساساً با مفهوم کمّی از زمان گره خورده است.

برگسون در کتاب «ماده و حافظه»[4] نشان می‌دهد که ماده ترکیبی از فضا (امر کمی)، زمان و استمرار است. او از فضایی جدید سخن می‌گوید، فضایی که واقعی و عینی است. در تفکر برگسون، فضا و زمان از هم جدا نیستند و امر واقعی، ترکیبی از هر دو است؛ به زبانی دیگر او در برابر دوگانگی ذهن‌عین و درون‌بیرون موضع‌گیری می‌کند و به امری یکتا و درهم‌بودگی ذهن‌عین نزدیک می‌شود.

۱ DURATION
۲ VIRTUAL MULTIPLICITY
۳ PURE DURATION
۴ MATTER AND MEMORY

هرچند راسل، یکی از منتقدان برگسون، بیان می‌کند که زمان واقعی را باید به لحظه‌های ایستا تقلیل داد تا با منطق ریاضی سازگار شود، می‌شود گفت از نگاه راسل زمان طیفی از لحظات گسسته است. هرچند راسل پیوستگی را در منطق ریاضی تحلیل می‌کند و با ایدهٔ منطق ریاضی، پیوستگی در اعداد را اثبات می‌کند. این ایده مبتنی‌بر پیوستگی کمّی زمان است؛ یعنی در زمان ریاضی هم می‌شود امر پیوسته زمانی را کشف و نشان داد.

ایدهٔ تداوم یا استمرار در اندیشهٔ برگسون بعد از کتاب زمان و ارادهٔ آزاد، دچار دگرگونی‌های زیادی می‌شود. در زمان و ارادهٔ آزاد، مفهوم دیرند، پدیده‌ای ذهنی و وابسته به سنتز و مکانیزم‌های درونی آگاهی است. پرسش برگسون در کتاب ماده و حافظه، این است که آیا می‌شود دیرند را به اشیاء بیرونی تعمیم داد؟ یعنی اشیا بیرون از آگاهی هم ممکن است دربرگیرندهٔ ایدهٔ دیرند یا دوام شوند. او در کتاب تکامل خلّاق به این دیدگاه نزدیک می‌شود که دیرند امری درون‌ماندگار در کل کیهان است و رویکردی هستی شناختی است. از دل هستی‌شناسی دیرند که کل هستی را در حال تغییر می‌داند، نمی‌شود هیچ امری از پیش داده شده باشد. با این رویکرد و پیش‌فرض استدلال می‌کند که رویکرد فیزیک به مفهوم زمان با ساختاری بسته و ناحقیقی سروکار دارد؛ بنابراین، زمان در نگاه او به مناسبات تاریخی سوژه و لحظات درونی او مرتبط می‌شود و نسبتی بین گذشته، اکنون و آینده کشف می‌کند.

دلوز تحلیل می‌کند که دیرند مرزهای دوگانگی‌های کلاسیک در فلسفهٔ غرب را ویران کرد و هستی را به‌عنوان جریانی هم‌بوده مورد تأمل قرار داده است. برگسون وقتی از دیرند سخن می‌گوید مرادش آفرینش امر نو و پیوسته در جهان است. این پیوستگی نه در ذهن انسان، بلکه در ساختار هستی در جریان است و آن هستی‌شناسی تغییر نام دارد. دلوز در کتاب‌های خود به‌ویژه در تفاوت و تکرار، کوشید این هستی‌شناسی را گسترش دهد و ایدهٔ تکرار را به معنای امری خلاق و تکرارناشونده تبیین کند؛ یعنی تکرار، نه تکراری مکانیکی بلکه رخدادی بدیع و تازه است.

پرسش اساسی این است که پذیرش زمان به چه درد انسان معاصر می‌خورد؟ زمان درونی و فهم چنین زمانی، از نگر زیستی کدام سویه از جهان انسانی را احتمالاً از زمان کمی نجات خواهد داد؟ من گمان می‌کنم برگسون ایدهٔ دیرند و زمان درونی را در برابر روح علم‌باور در حال رشد جهان قرن ۱۹طراحی کرده بود تا بتواند نوع دیگری از اندیشیدن را به انسان‌ها نشان دهد.

زمان در دستگاه فکری برگسون امری جداافتاده و دور از من نیست. ما در زمان هستیم و زمان حضوری در درون من است. گذشته، اکنون و آینده در ایدهٔ برگسون سه‌گانه‌ای ناگسستنی‌اند. می‌شود گفت برگسون فاصله‌گذاری دکارتی را که بین من و جهان فاصله می‌انداخت با زمان درونی حل کرد. به زبان برگسونی باید گفت، زمان در من است و ما در این سه‌گانه ساختار زندگی خود را سامان می‌دهیم.

به‌واسطه ایدهٔ زمانی دیرند می‌شود همبودگی تاریخی در انسان‌ها ایجاد کرد. می‌شود گفت با احضار زمان‌ها و تجمیع آن‌ها در درون «من»، ما قسمتی از تاریخ حضور می‌شویم؛ یعنی تاریخ را نه امری بیرون از من، بلکه قسمتی از جهان درون خود تعبیر می‌کنیم. وقتی ما از زمان کمّی سخن می‌گوییم، گویا از زمانی سخن می‌گوییم که گذشته است و ما هیچ مسئولیتی در برابر آن نداریم. گذشته در تحلیل زمان کمّی، رویدادی تصور می‌شود که ما از آن فاصله گرفته‌ایم و هیچ ارتباطی با امروز ما ندارد. اکنون نیز هیچ ارتباطی نمی‌شود با گذشته داشته باشد؛ زیرا اکنون در منطق زمان کمّی امری منحصربه‌فرد و جدا از گذشته است. در منطق کمّی زمان، بین لحظه‌ها یک لحظهٔ گسست وجود دارد که لحظه‌ها و دقیقه‌ها را از هم جدا می‌کند.

نفس جدایی لحظات هیچ ایرادی ندارد؛ ولی این جدایی پیامدی بنیادین دارد و آن گسست خاطرات و حافظه‌های تاریخی است. وقتی برگسون از پیوستگی زمان یا دیرند سخن می‌گوید، «مای» انسانی در تمام لحظه‌های تاریخ حضور دائمی دارد. آنچه به این حضور ویژگی برجسته می‌دهد، ایدهٔ مسئولیت اجتماعی و دیگری است؛ به‌روایتی دیگر تاریخ مجموعه‌ای از گسست‌ها نیست؛ بلکه مجموعه ای از پیوستگی‌های درون‌باش است. در این رویکرد نمی شود از گسست سنت و مدرنیته سخن گفت، باید گفت حضور هر دو در هم و در کنار هم‌اند. ایدهٔ جدایی سنت و مدرنیته دقیقاً برساخت تصور کمّی از جهان است.

برگسون در کتاب ماده و حافظه بیان می‌کند که ادراک، برخلاف تصور کانت و برکلی محصول تعامل پیچیدهٔ مغز، بدن و محیط است. از نگاه برگسن، بدن امری جداافتاده از جهان نیست؛ بلکه درهم‌کنشی ژرف میان جهان و بدن وجود دارد. ادراک، محصول ساختار ذهن به‌تنهایی، نیست بلکه حاصل ارتباط بدن با کل گسترهٔ مادی است. به‌جایِ من می‌اندیشم پس هستم، برگسون می‌گوید من عمل می‌کنم؛ پس هستم. عمل کردن در رویکرد برگسون همان درگیری و کنش کل ساختار اندام است.

در نگاه خطی به زمان، گویا زمان از نقطه‌ای آغاز می‌شود و به نقطهٔ مشخص نزدیک می‌شود؛ ولی در رویکرد برگسون جهان مادی پیوستاری سیال دارد که به‌طور ذاتی درحال تغییر است و نمی‌توان مرکزی ثابت برای او متصور شد. در این رویکرد زمان پیوستاری است که حضور دارد و نسبتی با بدن، تاریخ و حافظه‌های تاریخی دارد.

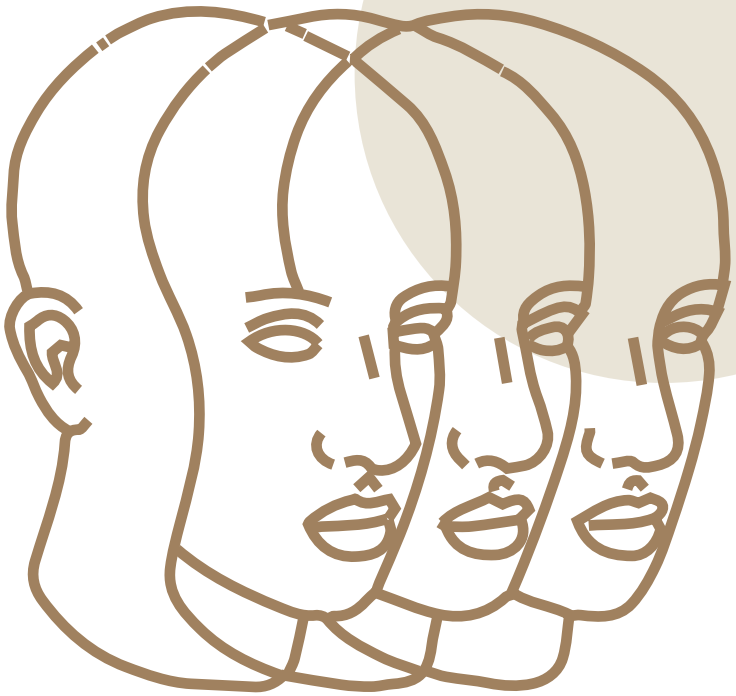
وقتی این‌گونه به زمان می‌نگریم، دیگری‌ها و ابژه‌های بیرونی نسبتی با من دارند و نمی‌توانیم آن‌ها را از تاریخ خودمان جدا کنیم. چنانچه می‌شود گفت، همچنان تاریخ مشروطه هنوز در من و درون من حضور دارد و انقلاب ۵۷ نیز حضوری در «من» است.

چنانچه گفته شد وقتی ما زمان را به‌مثابهٔ امری حاضر و کیفی نسبت به جهان می‌نگریم، گویا در هر لحظه‌ای از تاریخ نشانه‌ای از ما در تاریخ پدیدار شده است؛ به‌روایتی، تاریخ و من تصویرهایی‌اند که ما نمی‌توانیم آن‌ها را به دوگانهٔ من و تاریخ بخش‌بندی کنیم؛ بلکه باید گفت، من همان تاریخم. زیرا تاریخ امری بیرون از من نیست، تاریخ بخشی از درهم‌کنشی ماست که در پیوستار، گذشته، اکنون و آینده در جهان درون ما حاضر است.

برگسون با طرح‌اندازی ایدهٔ دیرند، بیان می‌کند که تمام تجربه‌های گذشته در امروز من حاضر است. با این طرح اندازی تخیل حافظهٔ ناب[۵] را که مالامال از تجربه‌های گذشته است احضار می‌کند و با ادراک ترکیب می‌کند تا به خلق امر تازه کمک کند.

تخیل به‌عنوان یکی از اجزای شهود، این امکان را به ما می‌دهد تا از ساختارهای از پیش تعیین شده رها شویم و تصویری تازه برای آینده طراحی کنیم. با چنین تخیل‌پردازی انسان ممکن است از جبر زمان خطی رها شود و لحظه‌هایی خیالی بیافریند. برگسون در کتاب ماده و حافظه بیان می‌کند که تخیل، حقیقت را نه با تقلید، بلکه با نفوذ به درون جریان زندگی کشف می‌کند؛

یعنی به‌واسطهٔ تخیل، امکان ساختن حقیقت و فراتر رفتن از قیدها ممکن می‌شود. از نگاه برگسون تکامل انسان‌ها محصول تصادف نیست؛ بلکه نتیجهٔ تخیل است که انسان در افق ذهن خود آن را می‌سازد.



۵. HABIT MEMORY در برابر حافظهٔ عادتی قرار دارد

تطابق فلسفهٔ صیرورت دلوز با هنرهای تجسمی پیکاسو

گردآوری و تدوین: شیما سلطانی‌زاده دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی

دلوز از نظریه‌پردازان هنجارشکن و بنیادستیزی است که روش معمول فلسفه را به چالش کشیده است. از دیدگاه دلوز، خوانش ادبیات باید وجه اکتشافی داشته باشد و نه توصیفی. در فرایند خواندن متن، خوانش باید به تأثیرآفرینی‌هایی که در فرد و حیات وی می‌انجامد، متمرکز شود. خواندن متن، هرگز عملی دانش‌پژوهانه در جست وجوی معنـای آن نیسـت، از آن کمتر عملی سخت معطوف به متن برای یافتن یک دال است. خواندن، بیشتر کاربرد تولیـدی ماشین ادبی است. خواندن سرهم‌بندی (مونتاژی) است از ماشین‌های میل‌ورز؛ عملی اسـکیزویی است که نیروی انقلابی متن را بیرون می‌کشد. مطلقاً بی‌فایده است در اثر نویسنده، دنبال درون‌مایه بگردیم؛ اما نپرسیم که اهمیت آن در این اثر چیست؛ یعنی چگونـه عمل می‌کند نه اینکه معنایش چیسـت.

خوانـدن مـتن ادبـی، نـه جای دادن آن در زمینه‌اش و نه ملاحظهٔ این است که چگونه آن مـتن یـک وقتـی تـازه بوده است. خواندن باید به ما اجازه دهد که دوباره با صورت بنـدی، تکـوین یـا آفـرینش اندیشه‌ها مواجه شویم.

براساس گفته‌های دلوز، آنچه بیش از همه در آفرینش و خوانش ادبیات برای او ضروری می‌نمایـد، کـارکرد ادبیـات اسـت کـه براساس تلقی دلوز از مفهوم و شدن یا همان صیرورت تبیین می‌شود.

حوزهٔ تأثیرات اندیشه‌های دلوز پیشاپیش مرزهای تثبیت شدهٔ فلسفه و هنر را درنوردیده بود. اهمیت انتقادات فلسفی او در شکل دادن به نوعی فلسفهٔ ذهن جدید، نشانی از قدرت ابداع و نفوذِ کنشگری تفکرات اوست؛ بااین‌حال نقش تأثیرات دلوز و همکارش گتاری در نظریهٔ روان‌کاوی و ابعاد بالینی آن هنوز آن‌چنان که باید بررسی نشده است. این تبادلات نظری و عملی که پیشاپیش با درگیری‌های فکری دائمی دلوز با روان‌کاوی از دههٔ ۵۰ و فعالیت و کارِ عملی گتاری از همین دهه در حوزهٔ «روان‌درمانی نهادی» با بیماران روان‌پریش در درمانگاه لابورد آغاز شده بود با بسط و گسترش رویکردهای مبدعانه روان‌پزشکان و روان کاوانی مانند فرانسوا توسکه‌یز و ژان اوری در پیوندِ از خودبیگانگی روانی (فروید) و ازخودبیگانگیِ اجتماعی (مارکس) به طرح فلسفی شیزوکاوی در کتاب ضد ادیپ؛ سرمایه‌داری و شیزوفرنی رسید.

دلوز انکار نمی‌کند که عمل شناخت نمی‌تواند بی‌نیاز از سرمشق باشد؛ بااین‌حال معتقد است که دانستگی باید با آنچه ناآشناست برانگیخته شود. در نگاه دلوز، حقیقت، تلاش برای آفریدن اندیشه است نه تعریف تفکر در پیوند با حقیقت. جست‌وجوی حقیقت، نقدی اسـت کـه ریچـارد رورتی نیز به سنت فلسفی غرب وارد می‌کند.

بنا به عقیدهٔ رورتی، تاریخ فلسـفه تـلاش برای رسیدن به حقیقت بوده است و در این جریان هر فلسفه و نگرشی میزان اعتبار خود را از نسبت وصول به حقیقت به دست می آورد. به‌زعم رورتی به‌جای جست‌وجوی حقیقت، باید گفت وگو را نشاند؛ در جریان گفت‌وگو، هیچ عضوی بنیادی‌تر از دیگری نیسـت و هـیچ فردی مجاز به داوری در خصوص صلاحیت دیگری نیسـت.

بـه‌زعـم رورتـی دغدغـهٔ فیلسوفان باید تداوم بخشیدن به گفت‌وگو باشد؛ زیرا در گفت‌وگو است که شناخت و معرفت ساخته می‌شود.

در هنرهای تجسمی مدرن و پست‌مدرن، کلاژ که واژه‌ای فرانسوی و به‌معنی چسباندن است، روشی است برای خلق آثار روی سطوح دیگر از هنرهای تجسمی. درواقع، در تکنیک کلاژ با سرهم کردن مواد به کمک ابزار گوناگون، اشکال کنار هم گذاشته می‌شوند و تصویر نهایی آفریده می‌شود.

کلاژ ممکن است از بریده‌های روزنامه، نوارهای کاغذی، رنگ، ریزه‌های کاغذهای دست‌ساز، تکه‌های نقاشی، عکس یا از نوشته تشکیل شده باشد. این شیوه، تاریخی چندصدساله دارد؛ اما در ابتدای قرن بیستم ظهوری تازه یافت و مورد استقبال قرار گرفت. این کلمه اولین بار توسط جورج براک و پابلو پیکاسو در ابتدای قرن بیستم به کار رفت؛ هنگامی که به بخشی ممتاز از هنر مدرن تبدیل شد. با شروع قرن ۱۹ کلاژ در اروپا جنبهٔ فانتزی به خود گرفت و در آلبوم های عکس یا تصویرسازی برخی کتاب‌های داستان به کار گرفته شد.

این آثار اغلب از تمی واحد برخوردارند و به‌وسیلهٔ راوی انسجام خود را حفظ می‌کنند. کلاژ در ادبیات جدا از گردِ هم آوردن بخش‌های متفاوتی از آثار منتشرشده معنای دیگری هم دارد. در این حالت کلاژ به‌معنای قرار دادن عقاید و باورهای متنوع از افراد گوناگون در قالب نوشته ای است که لزوماً از آثار منتشرشده‌ای گرفته نشده است. وجه هنری تکنیک کلاژ بیشتر در آثار فوتومونتاژ دیده می‌شود.

ادامهٔ بحث عقاید فلسفی دلوز دربارهٔ بدن بدون اندام است که در نتیجهٔ کنار گذاشتن دیدگاه دوگانه‌انگاری و ایدهٔ بدن بدون فاعل شناسا (مرکزیت ثابت)، ارائه شده است. انسانِ حاصل از این نگرش، موجودی است که ورای مسئلهٔ هویت، جنسیت یا هر ساختار ازپیش‌موجود، درحال شکل‌گیری در لحظه است و این شدن‌های بی‌وقفه، هستی او را سبب می‌شوند؛ به عبارتی دیگر، بدنی درحال صیرورت که تا لحظهٔ مرگ از حرکت و تغییر باز نمی‌ایستد. در این میان، با بررسی آثار پیکاسو، به ویژه خودنگاره‌های (سلف‌پرتره‌های) او با بدن‌هایی چندتکه و درعین‌حال یکپارچه، مواجه می‌شویم که در زمان شکسته می‌شوند؛ از نو ساخته و در نهایت انسان جدیدی را به‌رغم ثابت بودن سوژه به وجود می‌آورند. با این ادعا که شیوه پیکاسو در به تصویر کشیدن سوژه هایش فراتر از تبعیت صرف، از سبک هنری

بوده است و می‌توانسته نمایشی از ایدئولوژی هنرمند باشد، این پرسش را مطرح می‌کنیم که ممکن است در بر خی از آثار به‌خصوص آثار متأخرهنرمند، بدن‌ها قابلیت خوانش با بدن بدون اندام دلوز را داشته باشند؟ برای پاسخ به پرسش، با استفاده از شیوهٔ تحلیلی‌توصیفی و به‌کارگیری منابع معتبر کتابخانه‌ای در به نتیجه رساندن پویش، این بحث مطرح شد که: بدن‌های پیکاسو، بدن‌هایی درحال شدن و صیرورت بوده‌اند که در فضای نسبی و ریمانی طراحی شده‌اند و نمایشی از حضور در لحظه و فضای حاکم بر نقاشی هستند؛ ازاین‌رو، می‌توانند با بدن بدون اندام دلوز مقایسه شوند؛ در نهایت، هرچند این ادعا که پیکاسو با اشراف بر تفکر فلسفی مسلط بر سده بیستم دست به خلق آثار هنری خود زده است، اثبات‌شدنی نیست؛ اما ادعای مطابقت برخی پیکرها با بدن بدون اندام دلوز وارد بوده که طی جدولی در انتها خلاصه شده است.

اهمیت این پویش، در یافتن ارتباط منطقی میان فلسفه پست‌مدرن و هنر سده بیستم است که می‌تواند روشی برای تطابق‌هایی ازاین‌دست میان هنرهای تجسمی و فلسفه باشد.

از سال ۱۹۲۷ تا سال ۱۹۲۹ پابلو پیکاسو در فعالیت هنری اش از میان روش‌های کاری استقلال خود را به‌طور استادانه‌ای در آثارش به دست آورد و در دنبالهٔ کارهای گوناگون بهترین مثال موجود، تابلوی کارگاه هنری (The Studio) (۲۸-۱۹۲۷) است که به سبک کوبیسمِ ترکیبی به تصویر کشیده شده است که به اجرای مقتدر و برجسته تبدیل شده است. تقابل خطوط با قواعد هندسی مشخص پیکر مجسمه‌های آن زمان پیکاسو را تداعی می‌کند. تصاویر در «کارگاه هنری» می‌تواند با مجسمهٔ نیم‌تنه در

سمت چپ و پرتره تمام قد در سمت راست به شکل ابتکاری بسیار عالی قابل تشخیص باشد او به میل بینندگان برای اعتقاد به حقیقت اشیای نمایش‌داده‌شده تکیه می‌کند و مجسمهٔ نیم‌تنه در این تابلو که سه چشم دارد ممکن است ویژگی‌های شخصیتی پیکاسو را در اثر هنری خود منعکس سازد. مطلبی که می‌شود از روی این تابلوهای پرارزش فهمید این است که اثر متقابل حقیقت و خیال، دغدغهٔ مهمی در تمام طول زندگی پیکاسو بود.

و این تغییرات به‌وجودآمده شاید حاصل شکل گرفتن نوعی فلسفهٔ ذهنی پیکاسو در ابداع و خلق آثاری باشد که می‌شود آن را تلفیقی از هنرهای تجسمی و فلسفه در حوزهٔ «روان‌درمانی نهادی» دلوزی دانست.

https://fa.m.wikipedia.org/w/index.php?title)
%B1%AA%D8%D8%B1%BE%D8%=%D9
(1=action=edit&redlink&94%D9%87%D9
%A7%https://fa.m.wikipedia.org/wiki/%D8)
%D8%86%D9%87%D9%_B1%AB%D8%D8
(8C%DB%B1

صیرورت در مسیر شدن و درد زیستن

عباس شکری

آنچه ما را نمی‌کشد، ما را قوی‌تر می‌کند. «نیچه»

زندگی تنها در جلوه‌هایش به ما نمایان می‌شود؛ ما باید هر لحظه پاسخگوی دگرگونی‌های آن باشیم.

«کیرکگور»

مقدمه

در این نوشتار، مفهوم «صیرورت» نه به‌عنوان صرفاً واژه‌ای قاموسی بلکه به‌مثابهٔ فرایند بنیادین هستی‌شناختی بررسی می‌شود؛ فرایندی که از دل پرسش‌های اصلی فلسفه سر بر می‌آورد و در بطن تجربهٔ زیستهٔ انسان جاری است. از دیرباز، اندیشهٔ بشری کوشیده تا میان «بودن» و «شدن»، تعادلی یا مرزی بیابد. صیرورت، نقطهٔ تماس این دو قلمرو است؛ همان جا که ما از ایستایی فراتر می‌رویم و به‌سوی امکان‌ها پرتاب می‌شویم.

این مقاله با رجوع به آرای فیلسوفانی چون هراکلیتوس، نیچه، کیرکگور، هایدگر، دلوز و روان‌کاوانی مانند فروید و لاکان، می‌کوشد تا صیرورت را از زوایای مختلفِ هستی شناسی، اگزیستانسیالیسم، هنر، جامعه و روان بررسی کند. هدف، نه یافتن تعریفی نهایی از صیرورت بلکه همراهی با آن است؛ چراکه خود صیرورت، گریزان از نهایی شدن و تعریف‌پذیری است.

در ستایش ناتمامی

ما در جهانی زندگی می‌کنیم که میل به ثبات، ایمنی و قطعیت، چونان خواستی باستانی، در تاروپود انسان تنیده شده است؛ اما واقعیت هستی، چیزی جز حرکت و تغییر نیست. صیرورت، نه‌تنها نفی این ثبات بلکه افشاگری آن است؛ پرده‌برداری از این حقیقت که ثبات، توهمی است موقتی. در زبان فلسفی، صیرورت را می‌شود فرایند دائمی «شدن» تعریف کرد؛ چیزی که نه آغاز مشخصی دارد و نه پایان، بلکه جریان بی‌وقفهٔ تجربه، تحول و تکرار است.

بر خلاف «تغییر» که غالباً مفهومی سطحی و موقتی دارد؛ تغییر لباس، تغییر شغل، تغییر حکومت، صیرورت به عمق ساختار وجودی انسان و جهان اشاره دارد.

در صیرورت، ما نه‌تنها تغییر می‌کنیم بلکه هویتمان را بازمی‌سازیم. صیرورت، زیستن در مرز است میان آنچه هستیم و آنچه هنوز نشده‌ایم. این زیستن در مرز، زیستی آسان نیست. صیرورت، ما را وامی‌دارد تا هر لحظه خود را از نو بیافرینیم. در برابر آنچه می‌پنداشتیم پایدار است، تردید کنیم و به استقبال نامعلومی برویم که نه امن است، نه آشنا. این همان نقطه‌ای است که درد آغاز می‌شود؛ دردی شریف، زیرا از جنس زایش است. همان‌گونه که زایش جسم با درد همراه است، زایش روح نیز در دل، گسستن از عادت‌ها، تعاریف پیشین و تصویرهای تثبیت شده از خویش شکل می‌گیرد.

صیرورت، دعوتی است به بازگشت به خویشتن، اما نه آن خویشتن بسته و تثبیت‌شده بلکه خویشتنی درحال انکشاف. آنجاکه ما دست از ادعاهای یقینی می‌کشیم و می‌پذیریم که هر لحظه فرصتی است برای شدنِ دیگرگونه؛ آنجا قلمرو صیرورت آغاز می‌شود. این شدن ایستایی را تاب نمی‌آورد؛ هرگاه گمان کنیم به «بودنی» قطعی رسیده‌ایم، صیرورت ما را به پرسش می‌کشد و وامی‌دارد به عبور. در این معنا، ناتمامی نه نقص که امکان است نه کاستی، که گشودگی است. انسانِ درحال صیرورت، انسانی است که خود را پایان‌یافته نمی‌بیند؛ بلکه همچون جمله‌ای ناتمام همواره در پی نوشتن ادامهٔ خویش است. او نه‌تنها به آینده که به امکان‌های بی‌شمار اکنون، گوش می‌سپارد. در این زیستن ناتمام، زیبایی خاصی نهفته است؛ زیبایی آنکه از قطعیت نمی‌ترسد بلکه با ابهام می‌رقصد. صیرورت، تمرین دلدادگی به تغییر است. تمرینی که گاه با تردید، گاه با شور و گاه با اندوه همراه است؛ اما در همه حال، ما را به‌سوی زیستنی اصیل‌تر، ژرف تر و انسانی‌تر رهنمون می‌شود. ناتمامی، تقدیر ما نیست انتخاب ماست. انتخابی برای آزاد بودن، برای شجاع بودن، برای شدن.

صیرورت در اندیشه هراکلیتوس و نیچه: از رودخانه تا بازگشت جاودان

هراکلیتوس فیلسوف یونانی قرن ششم پیش از میلاد،

نخستین اندیشمندی بود که شدن را به‌جای بودن در مرکز فلسفه نشاند. گزارهٔ مشهور او، «پانتاری»؛ همه‌چیز در حال جریان است،
صرفاً توصیفی از طبیعت نبود بلکه بیانی هستی‌شناختی، شالوده‌شکن و بنیادگذار بود. آنچه او در «هیچ‌کس دو بار در یک رودخانه قدم نمی‌گذارد» بیان می‌کند، نه‌تنها دربارهٔ تغییر عناصر مادی که نیز دربارهٔ تغییر خود سوژه است. نه رودخانه همان است، نه آن‌کس که در آن قدم می‌گذارد. هستی، خود رودخانه‌ای بی‌قرار است و ما مسافرانی در این سیلان بی‌پایان. با افلاطون گرایشی متفاوت در اندیشهٔ فلسفی ظاهر شد؛ گرایشی به‌سوی ثبات، به‌سوی صور جاودانه و به‌سوی «ایده‌هایی» که فراتر از تغییر، در عالمی دیگر به‌ظاهر آرام گرفته‌اند.

ارسطو نیز، گرچه واقع‌گراتر از استاد خویش، اما همچنان در پی تثبیت مفاهیم بود؛ در جست‌وجوی «ماهیت»ها، «غایت»ها و تعاریف منسجم. این گرایش به ایستایی در طول قرون وسطی با متافیزیک مسیحی گره خورد و درنهایت، به برتری بودن بر شدن در سنت فلسفی غرب منجر شد؛ اما فلسفه هرگز از صیرورت خلاصی نیافت. در پس هر نظام ایستا، تزلزلی پنهان بود؛ همچون لرزش زمین زیر دیوارهای کاخی متروک.

نیچه فیلسوف قرن نوزدهم، در مقام وارث و مفسر مدرن هراکلیتوس، این تزلزل را به رعد بدل کرد. او صیرورت را از حاشیه به مرکز بازگرداند و آن را به آستانهٔ اخلاق، روان و حتی زیبایی‌شناسی کشاند. نیچه با آفرینش مفهوم «بازگشت جاودان Ewige Wiederkunft» ساختاری فلسفی شعری را طراحی کرد که در آن صیرورت نه فقط امری اجتناب‌ناپذیر بلکه محک اخلاقی و زیبایی‌شناختی زندگی است.

پرسش نیچه ساده است اما سهمگین؛ اگر روزی دیوی بر تو ظاهر شود و بگوید که همین زندگی با تمام رنج‌هایش با تمام اشتباهات و ناکامی‌هایش هزار بار بر تو بازخواهد گشت، آیا آن را آغوش خواهی گشود؟ این پرسش نه برای ترساندن بلکه برای آزمودن است؛ آزمون وفاداری ما به زندگی. آزمون «آریگویی» ما به هستی. در اینجا نیچه صیرورت را به قلمرویی اخلاقی می‌کشاند؛ آنکه می‌تواند به این زندگی با تمام تضادهایش آری بگوید، کسی است که نه‌تنها از تغییر نمی‌گریزد بلکه آن را زیسته، درونی کرده و به رقص با آن درآمده است. در جهان نیچه‌ای، صیرورت تنها قانون طبیعت نیست؛ بلکه زمینه‌هایی برای خلق خویشتن است. ما در جریان صیرورت، نه قربانی تغییر بلکه کنشگر آن می‌شویم. آن گونه که نیچه می‌گوید: «انسان باید به هیولا بدل شود تا بتواند خود را بیافریند.»

مقایسهٔ نیچه و هراکلیتوس تطبیقی صرفاً تاریخی نیست؛ بلکه مواجههٔ دو افق فکری است: اولی در آستانهٔ فلسفه، آنگاه که هنوز زبان فلسفه با شعر درهم تنیده بود و دومی در لحظهٔ فروپاشی متافیزیک آنگاه که زبان فلسفه دوباره نیازمند شعر شد. هر دو صیرورت را نه تهدید بلکه امکان می‌دانند؛ امکان آزادی، امکان خلقت، امکان رهایی از قیدهای ساختگی معنا.

اگر هراکلیتوس رودخانه را استعاره‌ای از هستی می‌دانست، نیچه زندگی را به کوهی بدل می‌کند که باید بار دیگر و بار دیگر بر آن صعود کرد. صیرورت نزد هراکلیتوس، امری طبیعی و گریزناپذیر است؛ اما نزد نیچه امری اخلاقی و انتخابی است. نیچه از ما می‌خواهد که نه فقط تغییر را بپذیریم بلکه عاشق آن شویم؛ عاشق درد، عاشق شک، عاشق تکرار.

در جهانی که به‌سوی تثبیت، هویت‌های سخت و معناهای واحد میل دارد، هراکلیتوس و نیچه ما را به سفری وامی‌دارند که در آن یقین‌ها تبخیر می‌شوند و تنها چیزی که باقی می‌ماند حرکتی بی‌وقفه به‌سوی افقی است که هرگز کامل دیده نمی‌شود. این جوهر صیرورت است؛ زیستن در پرسش، در مسیر، در شکوهِ ناتمامی.

صیرورت اگزیستانسیال: میان اضطراب و انتخاب

در فلسفهٔ اگزیستانسیالیستی، صیرورت نه‌تنها به‌عنوان امری طبیعی یا هستی‌شناختی بلکه به‌مثابهٔ تعهدی اخلاقی و انتخابی شخصی فهمیده می‌شود. کیرکگور، که به‌نوعی پدر این نحله فکری به شمار می‌رود، زیستن را فرایندی پرتنش، بحرانی و سرشار از اضطراب می‌داند. او می‌گوید انسان تنها در مواجهه با تضاد، تردید و یأس است که امکان «شدن» می‌یابد. برای کیرکگور، اضطراب نشانهٔ بیداری روح است؛ چراکه در لحظهٔ اضطراب ما با امکان‌های بی‌پایان خود مواجه می‌شویم و درمی‌یابیم که می‌توانستیم؛ و هنوز می‌توانیم، گونه‌ای دیگر باشیم. صیرورت از این منظر، واکنشی است به فراخوانی درونی برای گذار از «زیستن در جمع» به‌سوی «زیستن اصیل». این همان پریدن در تاریکی است؛ حرکتی که تضمینی ندارد، اما بدون آن انسان از خویشتن اصیل باز می‌ماند.

هایدگر و پرتاب‌شدگی: صیرورت به‌مثابه افق گشوده

هایدگر نیز با مفاهیم «پرتاب‌شدگی»، «دلهره» و «بودن برای مرگ»، صیرورت را در قالب پروژهٔ اگزیستانسیالی بازخوانی می‌کند. انسان دازاین است؛ یعنی موجودی که در هستی‌اش نسبت به هستی آگاه است. این آگاهی، هم‌زمان بار مسئولیت و امکان را بر دوش او می‌گذارد. صیرورت در اندیشهٔ هایدگر، هم‌زاد گشودگی است. گشودگی به آینده‌ای که هنوز نیامده؛ اما با تصمیمات امروز ما شکل می‌گیرد.

در این رویکرد، صیرورت همان چیزی است که ما را از اشیا متمایز می‌کند. ما صرفاً «نیستیم»؛ ما مدام در مسیرِ شدن هستیم. و همین روند ما را مجبور می‌کند تا هر لحظه خویش را بازتعریف کنیم؛ در سایهٔ مرگ و در نورِ انتخاب.

صیرورت در دلوز: رهایی از هویت، عبور از ثبات

ژیل دلوز، فیلسوف فرانسوی قرن بیستم در امتداد خط فکری هراکلیتوس و نیچه اما با زبانی پست‌مدرن مفهوم صیرورت را به‌گونه‌ای دیگر صورت‌بندی می‌کند. دلوز به‌جای آنکه صیرورت را تنها به‌مثابه تغییری در طول زمان ببیند، آن را به رخدادی رادیکال در سطح هستی و زبان تبدیل می‌کند: شدن، نزد دلوز گریزی است از هویت، از ساختارهای تحمیلی، از قالب‌های فرهنگی که «من» را منجمد می‌کنند. در کتاب‌هایی مانند هزار فلات (که با فلیکس گتاری نوشته)، صیرورت نزد دلوز به‌شکلی چندلایه و غیرخطی بازنمایی می‌شود.

او از «صیرورت حیوان»، «صیرورت زن»، «صیرورت مولکولی» سخن می‌گوید. نه به این معنا که انسانی تبدیل به حیوان می‌شود؛ بلکه به این معنا که مرزهای تثبیت‌شدهٔ هویت از هم می‌پاشند و فرد در دل جریان زندگی به چیزی دیگر بدل می‌شود. در اینجا دلوز گامی فراتر از نیچه برمی‌دارد. اگر نیچه در پی آفرینش خویشتن بود، دلوز خواهان انحلال خویشتن است. او می‌خواهد سوژه را از مرکزیت برهاند و به شبکه‌ای از نیروها، تمنیات و اتصال‌ها بدل سازد. صیرورت در این نگاه نوعی مقاومت است در برابر کلیشه، در برابر ایستایی زبان، در برابر نظم‌های سلسله مراتبی قدرت. از این منظر، هراکلیتوس، نیچه و دلوز را می‌شود سه ایستگاه یک مسیر دانست:

هراکلیتوس، پیام‌آور سیالیت هستی است. نیچه، فیلسوف خلاق صیرورت فردی است. دلوز، متفکر انفجار هویت و سیالیت رادیکال است.

دلوز، صیرورت را امکانی برای خلق هستی‌های چندگانه می‌داند، جایی که انسان دیگر به «بودن» بسنده نمی‌کند، بلکه مدام در حال عبور، اتصال و اختراع خویش است. در دنیای دلوزی ما هرگز «یکی» نیستیم بلکه بی‌نهایت شدن‌های هم زمان و درهم‌تنیده‌ایم.

صیرورت در هنر: تجربهٔ شدن

اگر فلسفه صیرورت را می‌کاود، هنر آن را به‌گونه‌ای زیسته و تجسم‌یافته عرضه می‌کند. هنرمند با اثر خود، خود را بازآفرینی می‌کند و در مخاطب میل به تحول را برمی‌انگیزد. آثار فرانسیس بیکن، با بدن‌هایی دفرمه و زجرکشیده، تجسمی از شدن در دردند. موسیقی آتونال شوئنبرگ با شکستن نظم‌های سنتی، جهان صوتی را به جریان صیرورت می‌سپارد. ادبیات بیش از هر هنر دیگری با صیرورت عجین است. شخصیت‌های داستایفسکی، ویرجینیا وولف یا مارسل پروست در بستر زمان و تجربه تغییر می‌کنند. ادبیات روایتی از شدن انسان است. خواننده ای که وارد جهان این داستان‌ها می‌شود، در حین خواندن دگرگون می‌شود.

صیرورت در جامعه: بحران‌ها و امکان‌های نو

در سطح اجتماعی صیرورت مفهومی است عمیق‌تر از تغییر. جوامع در طول تاریخ، تنها زمانی دگرگون شده‌اند که وارد فرایند صیرورت شده‌اند؛ یعنی زمانی که بحران، تضاد و درد، آن‌ها را وادار به بازاندیشی در بنیان‌های خود کرده است. انقلاب‌ها، جنبش‌های اجتماعی، تغییرات فرهنگی همه مصادیق صیرورت‌اند؛ اگر از سطح عبور کنند و به عمق ساختارها برسند. صیرورت اجتماعی، مستلزم مواجهه با پرسش‌هایی است چون: «ما که هستیم؟»، «چه می‌خواهیم باشیم؟» و «چگونه می‌توانیم از این وضعیت عبور کنیم؟»

روان‌کاوی: صیرورت در ناخودآگاه

در روان‌کاوی، صیرورت معادل فرایند تحلیل و بازشناسی است. فروید نشان داد که ناخودآگاه ما را بیش از خودآگاه می‌سازد. لاکان با خوانشی زبانی از روان‌کاوی، سوژه را نتیجهٔ فرایندهای ناتمام میل و زبان می‌داند. در این نگاه، درمان روان‌کاوانه صیرورتی است که در آن سوژه با کشف گره‌های ناخودآگاه خود را بازتعریف می‌کند. صیرورت روان کاوانه دعوتی است به «دیگر بودن»، به پذیرش زخم، به ساختن روایتی تازه.

زیبایی‌شناسی صیرورت: از تئاتر تا سینما

هنر نه‌تنها بازنمای صیرورت است؛ بلکه خود صیرورتی در بطن خلق و دریافت است. در تئاتر، بازیگر هر شب نقشی را زندگی می‌کند نه بازی.

این تکرار هرگز عین تکرار شب قبل نیست. تئاتر هنرِ لحظه است؛ هنری که در هر اجرا «می‌شود» و پس از آن دیگر نیست. در سینما کارگردانانی چون تارکوفسکی، برگمان یا تسوکهموتو، صیرورت را در ریتم زمان، در چرخش چهره‌ها، در سکوت و صدا، در بحران و رهایی به تصویر می‌کشند؛

برای مثال فیلم «آینه» اثر تارکوفسکی، سفری است در زمان‌های درهم‌تنیده، در خاطره‌ها، در نیم‌نگاه‌هایی که شخصیت‌ها را دگرگون می‌کند. این دگرگونی صیرورت درون قاب است. در این نوع هنر هیچ‌چیز نهایی نیست. شخصیت‌ها، مکان‌ها، معناها درحال دگرگونی‌اند. بیننده نیز در این فرایند، دستخوش صیرورت می‌شود؛ وقتی از سالن بیرون می‌رود، دیگر همان انسان پیش از تماشا نیست. این تجربه شبیه تجربهٔ وجودی انسان است؛ تجربهٔ ناپایداری، پرسش، شدن. هنر در این معنا، آینه‌ای از صیرورت هستی است یا شاید خودِ صیرورت در لباسی زیباشناختی.

صیرورت در عرفان ایرانی: از «من» به «حق»

شاید بتوان گفت از غنی‌ترین بسترهای فکری برای فهم صیرورت، سنت عرفان ایرانی است. اگرچه واژهٔ صیرورت در ادبیات عرفانی به‌صورت صریح به کار نمی‌رود؛ اما مفاهیمی چون سلوک، فنا، بقا، تجلی و...، همه روایت‌هایی عرفانی از همان جریان فلسفی‌اند که در اندیشهٔ غربی با نام شدن شناخته می‌شوند. در نگاه عارفان بزرگی چون مولانا، ابن عربی، و حلاج، انسان موجودی درحال شدن است، موجودی که از ظلمت کثرت به نور وحدت در حرکت است.

در مثنوی مولوی، بارها از مفهومی یاد می‌شود که به‌وضوح با صیرورت فلسفی هم‌خوان است: «هر کسی کو دور ماند از اصل خویش/ باز جوید روزگار وصل خویش» این «بازجستن» خویش، درواقع صیرورتی معنوی است؛ عبوری از خودِ محدود، از «منِ نفسانی» به‌سوی حقیقتی گسترده‌تر که در زبان عرفانی آن را «حق» می‌نامند. در این سلوک انسان دگرگون می‌شود؛ «می‌میرد» پیش از مرگ، تا از نو متولد شود. این همان معنای فنا است؛ مرگ نفس، مرگ تعلق، مرگ هویت تثبیت‌شده. و سپس بقا؛ زیستن در حق، بودن در یکی‌شدگی. می‌شود میان نیچه و مولوی نیز گفت‌وگویی پنهان تصور کرد. هر دو به دگردیسی باور دارند؛ نیچه می‌گوید: «انسان باید اژدها را پشت سر بگذارد تا به کودک بدل شود» و مولانا می‌گوید:

«از جمادی مُردم و نامی شدم/ وز نما مردم به حیوان سر زدم/ مُردم از حیوانی و آدم شدم/ پس چه ترسم؟ کی ز مردن کم شدم؟» این ابیات همان لحظات صیرورت اند؛ لحظاتی که انسان پوست می‌اندازد، خود را می‌سوزاند تا خویشتنی تازه‌تر، اصیل‌تر و درعین‌حال بی نام‌تر خلق کند. عارفان ما صیرورت را نه‌فقط تحول در سطح روان که حرکتی کیهانی می‌دانستند.

ابن‌عربی در نظریهٔ «تجلی دائمی»، می‌گوید خداوند در هر لحظه در صورت جدیدی ظهور می‌کند. چنین برداشتی هم‌سنگ نگاه دلوز به هستی است که مدام درحال خلق و اتصال است و نیز در امتداد هراکلیتوسی است که هیچ‌چیز را ایستا نمی‌دانست.

صیرورت از منظر ماتریالیستی: حرکت در دل ماده

در دیدگاه ماتریالیستی همه‌چیز در جهان از ماده یا انرژی تشکیل شده است و هیچ نیروی متافیزیکی یا الهی در پس هستی وجود ندارد. در این نگاه صیرورت، ضرورت فیزیکی است؛ جهان بر اساس قوانین طبیعی همچون ترمودینامیک، تکامل و علیت، درحال تغییر دائم است. صیرورت نه به‌عنوان امری رازآلود بلکه نتیجهٔ طبیعی تعاملات مادی دیده می‌شود.

انسان نیز محصول صیرورت است. از پیدایش سلول اولیه تا پیچیدگی روانی و اجتماعی انسان امروز، همه‌چیز بر بستر تحولات پیوستهٔ ماده رخ داده است.

امید و معنا در دل حرکت؛ نگاه ماتریالیستی نیز ممکن است نگاهی امیدبخش به صیرورت داشته باشد؛ زیرا صیرورت به‌معنای باز بودن آینده است. آینده نوشته نشده است و این خود منبعی از خلاقیت، آزادی و آفرینش معناست. در این نگاه معنا ساخته می‌شود، نه کشف. صیرورت فرصت خلق معنا از دل بی‌معنایی است.

صیرورت از نگاه خداباورانه؛ مسیر شدن در آغوش معنا.

در دیدگاه خداباورانه، صیرورت نه فقط جریان طبیعی وقایع بلکه روندی معنادار و هدفمند است که در دل مشیت الهی رخ می‌دهد. در این دیدگاه، صیرورت راهی برای رشد روحانی است. انسان با آزمون‌ها، دردها و تجربه‌ها، به کمالی که در ذاتش نهاده شده نزدیک می‌شود. این کمال، در رابطه با خداوند معنا می‌یابد.

شدن، نشانهٔ زندگی است: خدا جهان را آفرید تا درحال شدن باشد، نه ثابت و بی‌جان. درواقع، صیرورت نشانهٔ زنده بودن هستی است. درد، بخشی از فرایند رشد است. در سنت‌هایی چون عرفان اسلامی یا مسیحیت، رنج نه تنها نفی نمی‌شود بلکه به‌عنوان بخشی از مسیر صعود روح دیده می‌شود.

صیرورت در این نگاه دعوتی است به مشارکت در طرحی بزرگ‌تر از خود و پاسخی به ندای الهی برای تحقق شدنِ آنچه باید بشویم.

نتیجه‌گیری: در ستایش شدن، در دل ناپایداری

صیرورت، تنها مفهومی نظری نیست بلکه ضرباهنگ پنهان زیستن ماست. از لحظه‌ای که به دنیا می‌آییم تا واپسین دم درحال عبوریم؛ از خودی به خودی دیگر، از معنا به بی‌معنایی و بازگشت،

از قطعیت به تردید. ما همان‌قدر که هستیم، هم‌زمان درحال شدنیم و این شدن نه نشانه‌ای از ضعف بلکه نشانه ای از حیات است.

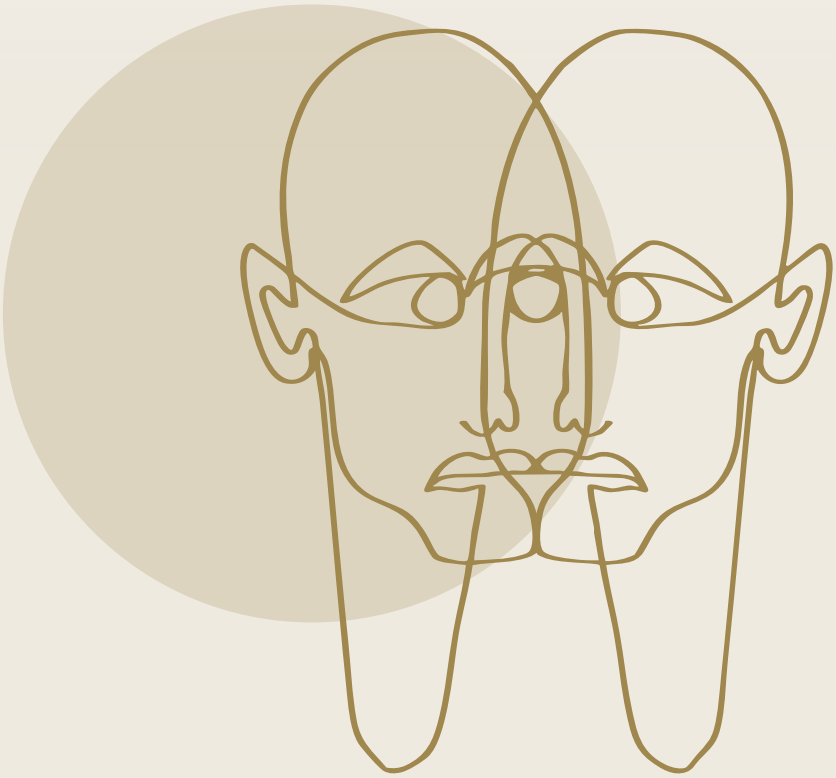
فلسفه، روان‌کاوی، هنر و حتی جامعه‌شناسی، همگی گواهی می‌دهند بر این که صیرورت، حقیقت پنهان در پشت هر تحول فردی و جمعی است. جهان در حرکت است و ما نیز با آن.

گریختن از صیرورت، کوششی است بی‌ثمر برای توقف زمان؛ اما زیستن با صیرورت، شجاعتی است برای پذیرش خویش در دل ناپایداری. ما در دل زخم‌ها، در لحظات شکست، در بحران‌های هویتی و در مواجهه با دیگری، پیوسته بازتعریف می‌شویم. این بازتعریف، نه‌تنها رنج‌زا که معنازا است. صیرورت تجربهٔ زیستن در مرز است؛ مرز میان آنچه هستیم و آنچه هنوز نشده‌ایم. در این مرز، رازِ هستی نهفته است؛ جایی که حقیقت نه در ثبات، بلکه در دگرگونی مداوم خود را می‌نمایاند. در پایان، شاید بهترین واکنش به صیرورت، نه ترس که رقصیدن در دل آن باشد؛ رقصی آگاهانه، همچون دعوت نیچه برای «آریگویی به زندگی». و این شاید شجاعانه‌ترین، انسانی‌ترین و شاعرانه ترین شکل زیستن باشد.

صیرورت دعوتی به آریگویی به ناپایداری

صیرورت فراتر از یک مفهوم، نوعی «طرز بودن» است. در جهانی که همه‌چیز در حال گذار است؛ از طبیعت تا سیاست، از زبان تا هویت، ما نیازمند نگاهی هستیم که به‌جای پافشاری بر ثبات، به استقبال از ناپایداری برود. صیرورت چنین نگاهی است؛ نوعی سلوک در مسیر شدن.

در این سلوک، ما به‌جای فرار از رنج آن را می‌پذیریم. به‌جای ترس از بحران، آن را به‌عنوان آغاز یک دگردیسی درمی‌یابیم. صیرورت پذیرش این حقیقت است که «ما کامل نیستیم و این ناتمامی مایهٔ خلاقیت ماست.» صیرورت زیستن در مرز است؛ مرز میان آنچه هست و آنچه می‌تواند بشود. در این مرز ما نه فقط تغییر می‌کنیم بلکه می‌شویم و این شدن، زیباترین تراژدی هستی است.



صیرورت و فرایند تحوّل در هوشیاری انسان

بهمن عباس‌زاده

آیا تغییر و تحولی اساسی‌تر و حیاتی‌تر از تحول و دگرگونی در هوشیاری و آگاهی انسان وجود دارد؟ انسان باید هرچه سریع‌تر به این حقیقت ژرف عمیقاً توجه کند که آنچه در تحلیل نهایی، نقش و اهمّیت اساسی در حیات و سعادت انسان دارد، نگاه انسان به هستی دَرون و درنتیجه هستی بیرونی خویش است.

برای رسیدن به این حقیقت ژرف، نخستین گام، بررسیِ هوشیارانهٔ آن هدایت‌گری است که با نامِ «آگاهیِ ذهنی» یا «منِ ذهنی» از آن یاد می‌شود. این آگاهی باید از بنیان مورد بازنگری و دگرگونیِ عمیق و اساسی قرار گیرد؛ چراکه این آگاهی در چنین سطحی نه‌تنها موجب سعادت و نیک‌بختیِ انسان نخواهد شد، بلکه گام‌به‌گام او را به ورطهٔ سقوط و نابودی سوق خواهد داد. امروزه بیش از هر زمان دیگر، انسان به بیداری و هوشیاری اصیل خود که در اعماق وجودش به‌گونه‌ای خفته وجود دارد و از آن با نام «هوشیاریِ مشاهده‌گرِ حضور» یاد می‌شود نیاز دارد.

انسان موظف است که همهٔ آگاهی غیرارادی موجود در ذهن خود را به‌طور بنیادین دگرگون کند و همهٔ علف‌های هرز موجود در آن را هَرَس کند و دور بیندازد تا بتواند با نگاهی پاک و شفاف و نافذ عصارهٔ موجود در هستی خویش را، آن گونه که باید ببیند، درک و لمس کند و با آن عاشقانه درآمیزد. ناخودآگاهِ ما مملو از فضاهای مسموم، آلوده و ویرانگر است و این جزئی از همان آشغال‌هایی است که در درون ذهن ما نفوذ کرده است و همان جا ماندگار شده است؛ بی‌آنکه ما در گزینش و تأیید آن‌ها کوچک‌ترین نقشی داشته باشیم تا آنکه روزی زَهرَش را در زندگی و تصمیم‌های ما بریزد. انسان نباید حتی لحظه‌ای هم آرام بگیرد تا زمانی که همهٔ میراث شوم گذشته را از حریم هستیِ درونی‌اش و از هوشیاریِ طبیعی‌اش بیرون نکرده است.

روح و روان هر انسانی باید به زلالی، پاکی و شفافیِ قطرهٔ شبنم باشد. هیچ انسانی هرگز نباید به کمتر از این رضایت بدهد. انسان باید به هر لحظه از هستی‌اش آگاه باشد و هیچ لحظه‌ای از زندگی و هستی‌اش نباید طعمهٔ ناآگاهی، ناهشیاری و ناخودآگاه آلوده‌ای باشد که در آگاهی حضور او نفوذ کرده است.

هر انسانی باید تاریخ تولدش را روزی بداند که همهٔ میراثِ شومِ گذشته را پشت سر گذاشته است و آن را از وجود و از روح و روان خود زدوده باشد، در غیر این صورت باید همواره به‌خاطر داشته باشد که دشمن هنوز در خانه است و این به آن معناست که هنوز به مرحله و جایگاهی که سزاوار اوست نرسیده است. باید به جایی رسید که حتی یک لحظه نیز از نگاهِ هوشیاری شما غایب نباشد. باید آن‌چنان هوشیاری تیز و برنده‌ای در آگاهیِ شما فعال شود که در یک دقیقه به‌اندازهٔ یک عمر، هستی را درک و حسّ و لمس کنید.

باید در لحظه‌لحظهٔ هس خود رشد کنید و بدانید که گسترهٔ این رشد و عُمقِ آن درک و لذت، نهایت و پایانی ندارد؛ چراکه هستی بی‌پایان است و شما به این هستی فراخوانده شده‌اید و حقِ طبیعی شما این است که با آنچه از هستی در شما به ودیعه گذاشته شده درآمیزید!

همهٔ الگوهای فکری، ذهنی، احساسی و عاطفیِ باقی‌مانده از آن میراث شوم را از سلول‌های روح و ذهنِ خود به دور بریزید. هستی بی‌نهایت است و زمانی که در لحظه و با لحظه زندگی کنید زمان محو می‌شود و همان لحظه‌ای که در آن به سر می‌برید جاودانه، ابدی و اَزلی است. آگاهیِ حضورِ شما، همهٔ نیازهای روح شما را به کامل‌ترین وجهی که حتی به ذهنتان خطور هم نکرده ارضاء می‌کند.

به‌محض آن‌که از سیاه‌چاله‌های تاریک ذهن به در آیید، نورِ درونی این آگاهی بر دل و جان و روان شما آن‌چنان می‌بارد که دیگر حتی تصوری از کوتاهی یا بلندیِ زندگی در شما و از شما بر نخواهد خاست. شما در درون با آن‌چنان عشقِ بی‌موضوعی در آمیخته خواهید شد و چنان در آن حل خواهید شد که دیگر زمان و مکان در شما مستحیل می‌شود. آن عشق هرگونه سختی را در خود حل می‌کند. آن زمان همین عشق است که بر همه‌چیز برتری دارد، همین عشق است که راهنمای شماست و درعین‌حال منبعِ زایش بی‌دریغ انرژی خلاق در شماست.

زندگی فرصت‌های بی‌شماری را در اختیار انسان قرار می‌دهد؛ اما زمانی که هوشیاری حضور و آگاهیِ حقیقی در انسان به خواب رفته باشد؛ انسان تبدیل به موجود کر و کور و بالاتر از همه به موجود ابلهی تبدیل می‌شود که همهٔ فرصت‌ها اگر مانند باران هم بر سر او ببارند، موقعیت او را تغییر نمی‌دهند؛ زیرا او طعم و مزهٔ هیچ‌چیز را نمی‌تواند درک کند. بدون آگاهی، انسان چیزی جز حشره‌ای در تاریکی نیست. در آن صورت بود و نبودش درواقع هیچ تفاوتی با هم ندارند. هیچ نیرویی هم وجود ندارد که انسان را به این هوشیاری وادار کند یا او را مجبور به این آگاهی و هوشیار کند. تا زمانی که هر انسانی به این درک نرسد که هوشیاری امری حیاتی است و مانند تنفس برای بدن، روح به آن نیاز دارد، هرگز نیرویی برای فعال کردن آن از آسمان نزول نمی‌کند؛ پس باید در انبوه این تاریکی، روزنی گشوده شود و این گشودن روزن باید توسط هر انسانی به‌گونه‌ای ارادی انجام شود. واکسن نیست تا کسی آن را به شما تزریق کند؛ البته امکان برانگیختن شما به انجام و پیگیری آن وجود دارد؛ اما باز این شما هستید که باید نخست ضرورتِ تحول و دگرگونی را درک کنید و آن را از اعماق درون خود بپذیرید، احساس کنید، ضرورتش را بفهمید و سپس اقدام کنید.

برای آغاز کار، نخست باید بدانیم تا زمانی که به آگاهی یکپارچه نرسیده باشیم؛ یعنی آن آگاهی که به همهٔ مراکزِ وجودی ما مانند: مرکز عاطفی، غریزی، حرکتی و مرکز ذهنی، هم‌زمان اشراف داشته باشد، در ذهن خامِ خود به سر می‌بریم؛ ذهنی که به نحو بسیار ناموزونی شکل گرفته است. به‌وجهی که حتی عواطف و غرایز ما نیز به میزان بالایی به همین ذهن گره خورده است؛ به این معنی که ما به‌واسطهٔ این ذهن است که عاشق می‌شویم، فریب می‌دهیم، فریب می‌خوریم، گرفتار توهم‌های رنگارنگ می‌شویم، حَسَد می‌ورزیم، خشونت می‌کنیم و به‌سادگی خود را به هلاکت می‌رسانیم. پس چگونه می‌توانیم از چنین ذهن آشفته‌ای انتظار داشته باشیم که ما را به درکِ عظمت و شکوه هستی فرابخواند؛ درحالی‌که چنین ذهنی حتی قادر نیست بر کارهای کوچکِ خود نیز آگاهی روشنی داشته باشد؛ پس ضروری است که ذهن کنونی ما ابتدا، به‌طورکلی به‌گونه‌ای بُنیادین نفی شود. البته نه با رَوِشِ مخالفت و مبارزهٔ مستَقیم بلکه از راه نگاهی ثابت، پیگیر و کاملاً بی‌طرف. پس از نفی کامل آن، آنچه برای هستی روانی ما ضروری است خود را نمایان می‌سازد.

باید در هر لحظه از زندگی خود، به آنچه در ذهنتان می‌گذرد آگاه باشید و از بالا، با نگاه بی‌طرف خود بر آن نظارت داشته باشید؛ به هر احساسی که در هر لحظه در شما بر می‌خیزد اِشرافِ کامل داشته باشید و در مجموع بر همهٔ آنچه از راه حواس پنج‌گانه به درونِ شما وارد می‌شود آگاهی کامل داشته باشید، آن‌هم نه با ذهن خود بلکه با آن نگاه ثابت پایدار و بی‌طرف، مانند دوربینی مخفی که در سقف کار گذاشته شده باشد. این روش‌ها، تمرین‌ها و شگردهای بسیار ساده‌ای‌اند که آگاهی و هوشیاری شما را از حالت خُفته و فاقد مسئولیت، خارج و به عرصهٔ حُضورِ شفاف و مؤثر وارد می‌کند.

آنچه در اثرِ تداومِ این شگردهای ساده به دست می‌آید این است که آگاهی، خودش، خودش را فعال می‌کند و روزبه‌روز بر قدرت، توانایی و هوشیاری آن افزوده می‌شود، فقط این شما هستید که باید کلید را در قفل بچرخانید. باید به هر لحظه از زندگی خود آگاه باشید چه تنها باشید، چه در جمع. البته باید افزود که در اینجا هوشیاری به معنای زیرکی یا کندوکاو در مسائل دیگران برای سوءاستفاده در مواقعِ ضروری نیست؛ بلکه به معنای دریافت آگاهانه است از آنچه هست آن‌هم بدون قضاوت یا خوب‌وبد کردن فقط به این منظور که بر آنچه به آگاهیِ شما وارد می‌شود هشیار باشید و درست همین تقویت هوشیار بودن و هوشیار ماندن در طولِ زمان موجب تقویت نیروی رهایی‌بخش در شما و تقویت آگاهی حضور در شما خواهد شد.

همین حرکتِ توجّه ساده عاری از قضاوت به آنچه در پیرامون شما و در ذهن شما می‌گذرد موجب تولد نیروی شگرفی در شما می‌شود که باعث بیداریِ روح در شماست و این بیداری به مُرورِ زمان قوی‌تر می‌شود و ازآنجاکه کانونِ آن در جایی خارج از ذهن شماست و درواقع پرتویی است که بر ذهن افکنده می‌شود، قادر خواهد بود توده‌های وَهمِ موجود در ذهن را که موجب اتلاف انرژی و ایجاد توهم در شناسایی واقعیت و حقیقت می‌شوند بزداید و نیست کند.

درک این نکته بسیار اساسی و درعین‌حال بسیار حیاتی است و درواقع نقطهٔ عطفی در گردش ما به‌سوی روشنایی ذهن و حرکت به‌سوی تعالی روح است؛ اما خیلی از انسان ها حساسیت‌های ظریف و انسانیِ روحِ خود را وا نهاده‌اند یا آن را به‌کلی از دست داده‌اند و راه فعال کردنِ آن را نمی‌دانند.

فقط قادر به پیگیریِ چیزهایی‌اند که با نیازهای جسمانی یا غریزه‌های آنان در ارتباط است؛ مانند پول، غذا، ارضای غریزه و... برای همین تا زمانی که این آگاهی حضور در انسان فعال نشود همیشه انسان‌ها با مسائل یکسانی در طول تاریخ مواجه خواهند بود.
ما عمر درازی را در ذهنی تیره و پُر از سیاه‌چاله گذرانده‌ایم و انرژی‌های زیادی را صرف پروراندن توهُم در همهٔ زمینه‌ها کرده‌ایم. ما از زندگی و درک قانونمندی‌های آن می‌گریزیم و به دامانِ توهّم پناه می‌بریم. در توهم عاشق می‌شویم. در رؤیاهای خود کاخ‌های ابری می‌سازیم و ازآنجاکه نمی‌توانیم در واقعیت کامیاب شویم در توهم‌ها خود را می‌فریبیم.

انسان ناچار است که در میان انبوه مسائل و دشواری‌های روزمرهٔ خود راهی برای تنفسِ روحِ خود و رها شدن از ذهن تیره بگشاید، روزنی برای برون‌رفت از وَهمی خفقان‌زا. آیا می‌شود به‌رغم همهٔ کمبودهای زندگیِ روزمره و دغدغه‌های آن در حریمِ خویشتنِ خویش آسوده بود؟ آیا رسیدن به گونه‌ای هوشیاری در روح و اعماقِ خود و دست‌یابی به وصالِ خویشتنِ خویش موهبت کوچکی است؟ آیا ما قادر خواهیم بود گیرنده های موجود در روحِ خود را برای درک هرچه عمیق‌ترِ هستی منحصربه‌فرد خویش فعال کنیم؟ آیا توان و ارادهٔ آزاد برای فعال کردنِ این گیرنده‌ها را در خود داریم؟ پاسخ به همهٔ این پرسش‌ها در هوشیار ساختنِ نیروی آگاهی نهفته است. آگاهی یعنی دست‌یابی به آن نیرویی که زمانی آن را در موجودی آسمانی جست‌وجو می‌کردیم و اینک آن را در عمقِ درونِ خود می‌یابیم!

ارادهٔ آزاد هر انسانی در صورت فعال شدن آگاهی مشاهده گرش، توان دیدار با آن را دارد و تعمق، در خلاء، گام نهادن به مسیری است که با هِمَّت ارادهٔ آزاد به دنیایی سرشار از وجد و سرور و خلاقیت رهنمون است؛ دنیایی که در جوهرهٔ هر انسانی نهادینه است؛ اما دست‌یابی به آن به خواستی عمیق و اراده‌ای پُرصلابت نیاز دارد؛ اراده‌ای برای گشودنِ درهای دنیایی که هستی، آن را زیبندهٔ انسان آگاه می‌داند و او را در راه رسیدن به آن همواره یاری خواهد کرد.

تأمل در خلاء، بودن، پایداری ماندن در فضایی کاملاً خالی در درونِ ذهن، روح و روان است؛ فضایی که فقط می‌شود با دو کلمه آن را توصیف کرد: «هیچِ مطلق». این آزمون درواقع وضعیتی را فراهم می‌کند که توجّه و تفکّر بی‌اختیار شما را از روی هزاران شیء و موضوع که در درون یا در پیرامونتان وجود دارد برمی‌دارد و آن را از پراکنده شدن بر اشیاء، موضوعات، افکار و رؤیاها، باز می‌دارد و در این وضعیت شما می‌مانید و هوشیاریِ تنها و مُعلّق در فضای ذهنی و درونی‌تان. این هوشیاری در هر لحظه می‌کوشد خود را به موضوعی، فکری، رؤیایی یا دغدغه‌ای بچسباند و آن را جست‌وجو کند؛
اما شما با تمرکز روی نَفَسهایتان آن نیرو را از نفوذ در هر فکری، بازمی‌دارید؛ درواقع آن هوشیاریِ تنها و معلق در فضای ذهن و درونِ شما همان انرژیِ تولیدشده از سوخت وساز بدنِ شماست که تاکنون صرف انجام کاری در بیرون یا صرف تفکر در درون می‌شده است اما اکنون شما آن را از پرداختن به آن‌ها بازداشته‌اید و آن را در درونِ خود به حالت تعلیق درآورده‌اید. زمانی که این انرژی راهی برای مصرف شدن نمی‌یابد، وارد مرکزِ وجودِ شما می‌شود و در کانونی‌ترین نقطهٔ وجود شما ته‌نشین می‌شود. در آنجا متراکم و از آن نقطه وارد مراکز متعدد درونِ شما مانند مرکز حرکتی، ذهنی، عاطفی، غریزی و جنسی می‌شود.

به دلیلِ اهمیتِ این فرایند در آزمونِ تأمّل در خلأ، به این صورت نیز می‌شود آن را بیان کرد: انرژیِ موجود در ارگانیزمِ شما که با سوخت‌وسازِ بدن تولید می‌شود، ازآنجاکه با هیچ عامل بیرونی مانند انجام دادنِ کاری و هیچ عامل درونی، مانند تفکر یا رؤیاپردازی مصرف نشده است؛ درنتیجه هرز نمی‌رود و ازسویی در خلأ نیز عاملی برای مصرف آن انرژی وجود ندارد؛ پس شما می‌مانید و انرژی پخش‌نشده‌ای در فضایی تُهی. درنتیجه این انرژیِ متراکم شده وارد مرکز وجود شما می‌شود و در آنجا متراکم می‌شود و از آنجا وارد مراکز پنج‌گانهٔ می‌شود و از طریق آن مراکز شروع به خلاقیت می‌کند که یکی از عملکردهای طبیعیِ این انرژی زلال است. چراکه انرژی هرگز نمی‌میرد، اما می‌تواند از شکلی به شکل دیگری درآید و در اینجا به‌جای مصرف شدن در ذهن، با ورود به مراکز درونی قادر است به نحو خلاقی تجلی یابد و ما قادر خواهیم بود تجلیِ آن انرژی را در آن مراکز پنج‌گانه احساس و تجربه کنیم.
این همان مسیری است که انرژی زلال باید آن را طی کند؛ به این معنا که باید از عُمق وجودِ هر انسان برخیزد؛ اما آنچه این انرژی را رهبری می‌کند، یعنی آن را به طرف مراکز سوق می‌دهد و در آن مراکز توزیع می‌کند، همان آگاهیِ مشاهده‌گر یا هوشیاریِ حضور است که از اتلاف و انحراف آن در ذهن جلوگیری شده است.

این آگاهی همهٔ انرژی تولیدشده از سوخت‌وسازِ بدن را در یک راستا به حرکت درمی‌آورد و آن را در بالاترین سطحِ کیفیت به ظهور می‌رساند و موجب می‌شود تا تمامیتِ وجود انسان در اَمرِ مشخصی به‌گونه‌ای یگانه و خلاق عمل کند.

برای همین هنگامی که از تأمّل در خلأ خارج می‌شوید احساس آزادی، وَجد و سرور و یکپارچگی می‌کنید و همه چیز را شفاف‌تر، حقیقی‌تر و عاطفی‌تر می‌بینید و احساس می‌کنید و درعین‌حال میلِ فزاینده‌ای برای در آمیختن با همه‌چیز در شما متبلور می‌شود: به شوق می‌آیید و احساسِ زلال بودن در روح و روانِ خود می‌کنید. این همان معنای وَجد و سرور و شادی بی‌سبب است!

نقطهٔ عطفِ آزمونِ تأمّل در خلأ، توقف جریان بی‌وقفهٔ هدَر رفتنِ انرژی است که با فکر و با عملکرد بیمارگونهٔ آن صورت می‌گیرد. تأمل در خلأ نه‌تنها به هیاهوی ناهنجار و زیان‌بار موجود در ذهنی که انرژی بالایی را به هرز می‌دهد پایان می‌دهد؛ اثرات زیان‌بارش را در ساختار روحی و روانیِ انسان متوقف می‌کند؛ ازسوی‌دیگر با توقف این سامانهٔ ناهنجار و ویرانگر، هوشیاری انسان به مجرای طبیعی خود یعنی آگاهیِ مشاهده‌گر بازگردانده می‌شود و درکلِ ساختارِ وجودیِ انسان فعال می‌شود تا بتواند همهٔ ساختارهای دیگر را که در مراکز پنج‌گانهٔ وجود عمل می‌کنند به نظم طبیعی خود بازگرداند.

تأمل در خلأ هنگامی که به گونه‌ای پیگیر در پرتو ارادهٔ آزاد انسان در راستای پایان بخشیدن به هرج و مرج زیان‌بارِ ذهنی انجام می‌گیرد، قادر خواهد بود که همهٔ ناهنجاری های وجود را از بین ببرد و آرامش، نظم، خلاقیت و سرور را به آن بازگرداند و این بدون تردید نخستین گام در جهت تولّد انسان نوین خواهد بود؛ انسانی که از هوشیاریِ بسیار محدود، ناقص و زیان‌بار ذهن، قدم به هوشیاریِ مشاهده گرانه، پرقدرت، خلاق و سرشار از وَجد و سرور می‌گذارد و قادر است طعم هستی شکوهمند و سرشار از اعتلا را به انسان ارزانی دارد؛

هستی شکوهمندی که در صورت برقراری به سانِ انفجاری از نور و سرور از آن یاد خواهد شد. در آن صورت است که انسان برای نخستین بار واقعاً و با تمامیت قابلیت‌های نهادینهٔ خود که از جانب هستی به او ارزانی شده است، حضور خواهد یافت و در تک‌تک لحظه‌های حیاتش با تمامیت وجود خود، آگاهانه حضوری شفاف، خلاق و بانشاط خواهد داشت.

خلأئی که از آن سخن می‌رود معنای دیگرِ آن فضایی تُهی است، همان فضایی است که ذهن در آن تاخت‌وتاز می‌کرد و اکنون کاملاً آرام گرفته است. هیچ صدایی، فکری، تصویری در آن وجود ندارد. سکوت و سکونی تمام است. هرچه شما قادر باشید در این فضا بمانید، امکانِ موفقیّت شما در این آزمون بیشتر است. اگرچه در ظاهر از این کلمهٔ خلأ یا تُهی معنای منفی برداشت می‌شود، اما این تُهیا بسیار نیرومند و بسیار مثبت است. باردار است. این تُهیا همان زُهدانی است که آمادهٔ باردار شدن از جانبِ هستی است.

از این خلأ می‌توانی به طبیعت و حقیقت وجود مُنحصربه‌فرد خویش وارد شوی و از آنجا به درونِ تمامیّت هستی نفوذ کنی!

بعدها، زمانی که این فضا را بیشتر شناختیم و با هویت حقیقی خویش بیشتر آشنا شدیم و از موهبت‌های آن سرشار شدیم و از فضاهای خلاقی که در برابر روح و روان و ذهن ما گشوده می‌شود بهره‌مند شدیم، درمی‌یابیم که چنین فضایی همیشه در اعماقِ وجودِ ما حضور داشت. درحالی‌که ما از ذهنی سطحی، غیراصیل و پُر از تضاد و تناقض و کینه و حَسَد و توهّم، طلب هویت، اصالتِ و سعادت می‌کردیم و با مراجعه به این آشفته‌بازار می‌خواستیم بدانیم که چه کسی هستیم. درصورتی‌که این ذهنِ بررسی‌نشده، دیده‌نشده و سرشار از تناقضات گوناگون، کوچک‌ترین شناختی از هویّت مصنوعی خود ندارد و کوچک‌ترین امیدی به رهایی با آن توهمی بیش نیست؛ برای همین گفته می‌شود که خیلِ عظیمی از انسان ها در خواب زندگی می‌کنند و سرانجام در همان خواب خاموش می‌شوند... و هرگز به این حقیقت پی نمی‌برند که حتی یک روز زندگی در هوشیاری و بیداریِ روح با سال‌ها زندگی در گیجی، تاریکی و ناآگاهی مقایسه‌کردنی نیست؛ چراکه در همهٔ عمر چیزی جز رنج، اندوه، مقاومت و امیدِ واهی به سعادت چیزی برای انسان به ارمغان نیاورده است. برای همین است که افراد سالخورده از گذشته با حسرت یاد می‌کنند؛ زیراکه می‌دانند هرگز به آنچه در اعماق وجودشان بوده است، دست نیافته‌اند و همهٔ عمر را به‌دنبال سراب دویده‌اند... .

انسان باید بیاموزد که هرگز با ذهنِ خود هویت نگیرد و فقط تماشاگرِ آن باشد و هیچ‌گاه تسلیم بی‌چون‌وچرای رهنمودهایش نباشد. البته این تا زمانی است که هنوز هوشیاری تماشاگر در فضای درونی انسان فعال نشده باشد

چراکه در صورت فعال شدن آن هوشیاری، کیفیت ذهن دچار تحولی بنیادی می‌شود و در آن صورت راه را برای تحقّق خلاقیت‌های آن هوشیاری هموار می‌کند؛
اما تا آن زمان باید در رفتار با ذهن مراقب بود. مراقبت به معنای مخالفت و ستیزه با آن و وادار کردنِ آن نیست؛ بلکه حفظ فاصله‌ای هوشیارانه از آن است. آنچه این فاصله را حفظ می‌کند و ذهن را مراقبت می‌کند، همان آگاهیِ فعال شده ازسوی شماست. شما باید به‌طور حتم سبک‌بار شوید از هر آنچه ناآگاهانه یا براساس آگاهیِ‌محدود و سطحی در طول زمان، در سلول‌های روح و روان و ذهنِ خود انبار کرده اید. باید شفافیت روح و آزادی درونی خود را در هر لحظه از هستیِ خود احساس کنید و از این احساسِ سبکی و آزادیِ درونی لذت ببرید.

هستی، انسان را برای رنج کشیدن‌های بی‌اساس خلق نکرده است. شادی و سرور به انسان انرژی زندگی و شادابی می‌بخشد و این انرژی و شادابی برای درک صحیح آنچه هستی در مقابل انسان قرار می‌دهد ضروری است. نگذارید مانند شبحی پیچیده در شولای تیرهٔ اوهام، گیج و منگ، قربانیِ آنچه به غلط در ذهن انباشته‌اید شوید! البته تجارب گذشته از بین نمی‌رود و در ارزیابیِ آنچه در واقعیتِ عینی رخ می‌دهد به بهره‌برداری می‌رسد؛ همانند همهٔ دستاوردهای علمی و تکنولوژی. چراکه علم و یافته‌های آن به‌هیچ‌وجه باری بر ذهن و روح انسان نیست. آزادی درونی انسان، امر نهادینه‌ای است و رویکردش به درون انسان است و نگاهش به هستی برمی‌گردد.

روح و روان انسان هر روز و هر لحظه نیاز دارد به تازه شدن، به تهی شدن از آنچه گذشته است تا بتواند هر لحظه از هستی را با تمامیت ذرات زندهٔ وجود، جذب، درک و احساس کند. شما باید بتوانید بوی گل، معصومیت حیوانات و نگاه پاک و شفاف کودکان را در هر لحظه که با آنان روبه‌رو می‌شوید با همهٔ وجود خود جذب کنید. ارتباط و پیوند عمیق با هستی، هرگز نباید با شلوغیِ ذهن و حجم بالای دانستنی‌های اضافی و تراکم حرص و حَسَد و خشم و کینه، کم‌رنگ یا به‌کلی از دسترسِ روح و روان خارج شود.

خلأ همان خالی کردنِ کامل ذهن است برای آمدن آنچه تازه، نو و باطراوت است و تمامیت وجود شما دقیقاً به آن نیاز دارد؛ اما ذهن قادر به دریافتِ آن نیست؟ یک بار برای همیشه باید به این درکِ بسیار مهم و اساسی رسید که ذهنِ سراسر آشفته قادر به تشخیص و درکِ هستی به ویژه هستیِ درونی انسان نیست؛ هر چند که خود را علامهٔ دَهر بداند.
نکتهٔ دیگری که یادآوری آن بسیار ضروری است این است که ما آموخته‌ایم که هیچ کاری را بی پاداش و دستمزد نکنیم؛ اما در آزمونِ تأمل در خلأ هیچ‌گونه توقعی از آن نه تنها معنایی ندارد، بلکه حتی پیش از شروع آن، محکوم به شکست است؛ درواقع این آزمون بدون هرگونه چشم داشتی انجام می‌شود به یک دلیل ساده و قاطع و آن این است که هرگونه توقعی از انجام این آزمون موجب حرکت و فعالیت ذهن و هجوم افکار برای کسب فایده است و فعال شدن ذهن و تفکر، همهٔ آزمون را با شکست قطعی مواجه می‌کند.

این آزمون باید در نهایتِ صداقتِ روح و بدون هیچ‌گونه توقعی انجام شود. شما با روح و روان خود صادق هستید و اجازه نمی‌دهید که نفوذِ ذهن آن را تا حدّ معامله و دادوستد کاهش دهد و آن را با شکست روبه‌رو سازد. هر مرحله که احساس کردید ذهنتان در رَوند آزمون اخلال ایجاد می‌کند، به آن پایان دهید و دوباره در فرصتی مناسب آن را آغاز کنید. باید بر این امر تأکید کرد که هرچه این آزمون در نهایت صداقت و پذیرش کامل انجام شود احساس آرامش بیشتری خواهید داشت. همهٔ روح و روان و وجود خود را در این آزمون در اختیارِ آن فضای کاملاً تُهی قرار دهید. و بر ذهن خود برای مدت کوتاهی هم که شده بمیرید و بدانید که شما در این آزمون درواقع همهٔ هستی درونی خود را از چنبرهٔ هر گونه تیرگی و اسارت و توهم، آزاد خواهید کرد. این آزمونِ بزرگی است. آزادیِ آگاهی خالص مشاهده‌گر در وجود هر انسان درواقع انقلابی اساسی و بنیادین است که هر انسان باید با آن روبه‌رو شود و همین جا باید افزود که هیچ لذتی بالاتر از آزادیِ درونی و آزادی روح و روانِ انسان نیست؛ چراکه بدون آن شما از هیچ امکانی در خارج از درون خود واقعاً لذت نخواهید بُرد؛ زیرا بی‌آنکه دقیقاً متوجه شوید همیشه چیزی که نمی‌دانید چیست در اعماقِ درونتان به‌شکل بسیار ظریفی شما را می‌آزارد؛ حتی در شادترین لحظاتی که برایتان پیش می‌آید، قادر به چشیدنِ طعم واقعی و حقیقیِ آن نخواهید بود.
آن چیز نامرئی و مُبهم که همیشه و همه‌جا همراه شماست و مانند سایه‌ای شما را تعقیب می‌کند؛ همان روحی است که به‌رغم همهٔ تمهیداتِ ذهنی هرگز آزاد نبوده است، نتوانسته آزاد باشد و همچنان نیز آزاد نخواهد بود.

گِره در جایی است که با چشم فیزیکی نمی‌شود آن را دید. با عکس‌برداری و رادیولوژی نمی‌شود آن را شناخت. چیزی است در اعماق درون که سال‌ها پنهان نگه داشته شده، طرد شده و حتی تحقیر شده است و آن، حقیقتِ هستیِ شماست که همیشه بنا به ملاحظات بیرونی و حفظ ظاهر، عقب رانده شده بود و مُهلَت بروز و ظهور به هر دلیلی از آن گرفته شده بود و این آزمون درواقع شما را به حَقیقت ِهستی‌تان و به آن مُوقعیّت انسانیِ حقیقی‌تان نزدیک می کند.

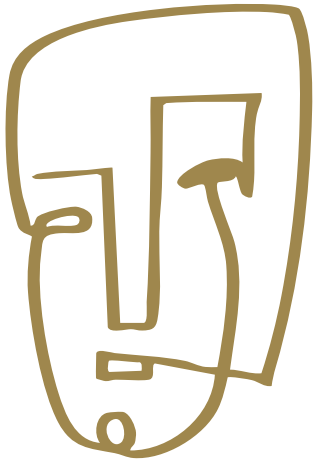
ما در این آزمون آنچه احساس می‌کنیم درواقع نوعی انتظار است نه توقع. ولی این انتظار حاملِ هیچ‌گونه توقّعی نیست. شما در حال انتظارید و این انتظار به این دلیل است که شما در طولِ آزمون به هیچ‌چیز مربوط نیستید؛ حتی به شخصی‌ترین مسائلتان. همین خلأ کامل، نوعی فضای کاملاً خالی به وجود می‌آورد که با واژهٔ انتظار از آن یاد می‌شود و نه هیچ‌چیز دیگر.

شما در این آزمون همهٔ آنچه را که بنا به باور ذهن، هستیِ خود می‌دانید می‌سوزانید. نترسید. هیچ‌چیزِ واقعی و حقیقی از بین نمی‌رود و نابود نمی‌شود، فقط آنچه کاذب و مصنوعی و اضافه است و ندانسته بر روحِ شما سنگینی می‌کند، کنار گذاشته می‌شود و شما از گران‌باری رها می‌شوید. اما بدانید که اگر برای رسیدن به هویتِ حقیقی خویش تلاش می‌کنید و با تمام وجود خواهان آن هستید، اساسی‌ترین راه همین آزمونِ تأمل در خلأ خواهد بود. همین قدر که شما اقدام به نفیِ همهٔ موجودیّت ذهن خود کرده باشید بزرگ ترین موهبت است؛ چراکه فضا را برای آنچه نو، تازه و باطراوت و درعین‌حال جزئی از هویتِ اصیلِ خویشتن شماست آماده کرده‌اید. نترسید. هیچ‌چیزِ واقعی و حقیقی از بین نخواهد رفت. اینکه چه کسی هستید، اطرافیان شما چه کسانی‌اند و چگونه بوده‌اید، باقی می‌ماند.

نکتهٔ یادآوری‌شوندهٔ دیگر، این است که چون شما ذهن خود را از همهٔ آنچه در آن و بر آن گذشته تخلیه می‌کنید و ذهن در زمانِ آزمون کاملاً خالی است طبیعی است که این وضعیت برای ذهن خوشایند نباشد؛ پس شروع به واکنش می‌کند و شما این واکنش را در شکلِ ملالت یا نوعی بیهودگی احساس می‌کنید.

به‌هیچ‌وجه تسلیم این حالت‌ها نشوید و بدانید که این واکنش‌هایی است که ذهن به‌دلیل از دست دادن امتیازاتِ ناروای خود نشان می‌دهد؛ پس بکوشید با همان ملالت و بیهودگی نیز رویارو شوید و در نهایتِ صبوری آن را تماشا کنید، درک کنید و به‌هیچ‌وجه از آن نگریزید.
و بدانید هیچ موهبتی بدون ارادهٔ آزاد و پرصلابت به دست نمی‌آید و بدانید که در اثر پایداری شما و مرعوب نشدن در برابر ترفندهای ذهن، شما بر غول خودکامه‌ای چیره خواهید شد؛ البته پایداریِ شما چیزی هم‌پای گذشتن از همهٔ آن چیزی است که ذهن با آن زنده مانده است و این عمل شما باعث نوعی تحول بنیادین در شماست و درست در همین لحظات حساس است که شما از ذهن عبور می‌کنید و درون خلأ یا همان تُهیا می‌شوید؛ یعنی درست در نقطهٔ اوج ملامت؛ آنجاکه احساس خِفگی در ذهن به شما دست می‌دهد، ناگهان چرخش آغاز می‌شود؛ چراکه هیچ‌چیز نمی‌تواند تا ابد ادامه یابد. اگر بتوانید تا نقطهٔ اوج پیش بروید بدانید که دست به آزمون سرنوشت‌سازی زده‌اید و توانسته‌اید غولِ به‌ظاهر خاموش و ناپیدا، اما بسیار قدرتمندی را شکست دهید که همهٔ هستی شما را در تاریکی، ابهام و گنگی در پنجه‌های نامرئیِ خود می‌فِشُرَد. پس از این آزمون در خواهید یافت که از چه دام هولناکی جَسته‌اید و فقط آن زمان است که اهمیّت این اقدام بنیادین را درمی‌یابید.

اینک شما از چالش بسیار بزرگی پیروز بیرون آمده‌اید. در این آزمون من ذهنی شما که رهبری ذهن شما را برعهده دارد از پا درمی‌آید و مغلوب آن آگاهی نظاره‌گرِ درون شما شده است. رهایی شما از من ذهنی‌تان درواقع رها شدن شما از همهٔ آن قید و بندهایی است که طعم اصلی زندگی و هستی را در اعماق درون شما تبدیل به زهرِ تلخ و مسموم کننده‌ای کرده بود.



ذات هستی صیرورت است

یلدا یوسفی

شاید تنها حقیقت موجود، جریان پی‌درپی دگرگونی‌هاست و حرکت و صیرورت همیشگی جهان و گذر و گذار پدیده‌ها. همهٔ موجودات همواره در جریان شدن‌اند؛ حتی اگر ندانند یا نخواهند. شاید مشهورترین سخن بازمانده از هراکلیتوس «نمی‌توان درون یک رودخانه دو بار پا گذاشت» این نوع مشاهدهٔ عینی از واقعیّت طبیعت را نشان می‌دهد که او باور داشت همه‌چیز در جهان در جریان است؛ حتی اگر از دیدِ حواس ما در سکون و ثابت باشد. ارسطو نظریهٔ هراکلیتوس را با این بیان توصیف می‌کند که: «تمام چیزها در حرکت‌اند، هیچ‌چیز ثابت و ساکن نیست.» از این نظر هراکلیتوس در دنیای باستان فریاد می‌زند که هیچ‌چیز ثابت نیست. هیچ‌چیز ساکن نیست و بی‌واقعیتی «واقعیت» را اعلام می‌کند.

به‌قول مولانا:

هر نفس نو می‌شود دنیا و ما
بی‌خبر از نو شدن اندر بقا
عمر همچون جوی نونو می‌رسد
مستمری می‌نماید در جسد (مثنوی)

بنابراین ما همواره دچار تغیر و صیرورت هستیم؛ حتی زمانی‌که نمی‌خواهیم؛ اما اگر بخواهیم شهد زندگی را بچشیم بایستی جهان صیرورت ما به شدنی کنشمند تبدیل شود. در فرایند شدن، رهایی نهفته است. فراتر رفتن از موقعیت اکنون یا حتی نفی خود تا حد فروپاشی.

بایستی باور داشت به اینکه تفاوت خجسته است و بایستی از انقیاد درآمد. ما به امید تفاوت این لحظه با لحظهٔ دیگر میل به بودن داریم. بودنی که شدنی در پی دارد. بودن و شدن و صیرورت همان زندگی است. صیرورت به قصد فراتر از خود رفتن در جریانی افقی یا عمودی و غیرخطی که در مناسبات زندگی فردی و اجتماعی صورت می‌پذیرد. آگاهی و پذیرش تفاوت، شور فاصله را به وجود می‌آورد که خود بنیاد و اساس اراده است برای صیرورت‌یافتنی آگاهانه. و در مرحله‌ای که شور به‌همراه تخیل وارد می‌شود بر متعلق خود هجوم می‌برد، بر او مسلط می‌شود و کنشمند به دوام و ارادهٔ قوی می‌انجامد؛

همچون انفجار نیرو و سرریزی آن؛ به‌کارگیری نیرومندترین رانه‌ها که همهٔ رانه‌ها را زیر فرمان خود بگیرد و درنتیجه صیرورت و حرکت را برای انسان ممکن می‌سازد.

نیروهای فرادست، کنشی و قوی بر اثر ایجاد رخداد «شور» به آن بالاترین حد خواست بیشینگی نیرو دست می‌یابد و منجر به ایجاد فاصله و فهم تفاوت خود با دیگری می‌شود و این فاصله را همچون ابژهٔ لذت بر اثر ازدیاد توان و قدرت برای تأیید و آری‌گویی تبدیل می‌سازد.

از دیدگاهی دیگر تاریخ معرفت پر است از صیرورت و فروپاشی هنجارها و باورها و ساختارهایی که رو به ویرانی نهاده‌اند و از دل آن‌ها مناسبات تازه‌ای زاییده شده است. ایدهٔ صیرورت و شدن دقیقاً با این مناسبات ساخته می‌شود. بازسازی و تغیر دیدگاه در آثار متأخر بسیاری از اندیشمندان، خود گویای این ماجراست. شدنی که نمی شود برای آن غایتی متصور بود و هیچ نیرویی نمی‌تواند این روند را متوقف کند. جهان در صیرورتی دائمی خود را آشکار می‌کند.

سوژه‌ها ممکن است تا حد فروپاشی پیش روند و وارد موقعیت تازه‌ای شوند که البته هیچ‌گاه از گذشتهٔ خود جدا نمی‌شوند. آنگاه عشق، خلاقیت، امر نو، آفرینش و هنر پدید می‌آید. هنرمند بودن روشن‌ترین شیوهٔ زندگی است و زندگی برای ما شناخته‌شده‌ترین شکل هستی است. بودن و شدن و صیرورت همان زندگی است.

چه چیزی به ما امید ز ندگی می‌دهد؟

معنا، لذت ...

تمام پاسخ‌های متفاوت اندیشمندان به این پرسش که رسالت آن‌ها معنا بخشیدن به زمین و زمان و زندگی و رهانیدن انسان از برهوت پوچی بود در فراتر رفتن انسان از من دیروز و نیز در روند تاریخ تغییر می‌کند. اگر غیر از این بود آیا می‌توانستیم به زندگی ادامه دهیم؟

گمان نمی‌کنم. نیروی به حرکت درآوردن زندگی فراتر رفتن از من امروز است. متأسفانه در جوامع بسته مانند ایران روح صیرورت و دگربودگی در شبکهٔ تعاملات انسانی از بالاترین نهادها تا روابط روزمره، خانواده، آموزش و محیط‌های کاری حذف شده است و به‌واسطهٔ آن هنجارها و باورها و ارزش‌های برده‌صفتانه قوام یافته‌اند.

به‌ناچار خلاقیت و مولد بودن و...به‌سمت نابودی رفته‌اند و از همه‌چیز فاجعه‌بارتر که جامعهٔ هنجارمندشده آن‌ها را طبیعی می‌پندارد و حقیقت را بر پایهٔ همین ارزش‌ها و هنجارها شکل می‌دهد و حتی درون فکر و هویت افراد نفوذ می‌کند. با به‌کارگیری از تمامی آن آموزه‌ها و کنترل‌هایی که سودای یکسان‌سازی همه افراد در سطحی از میانه حالی را دارند به‌طور نامحسوس و بدون اینکه اغلب افراد متوجه شوند انسان‌ها را تحت‌تأثیر قرار می‌دهند. همان کاری که مدرسه‌ها در نهادینه کردن هنجارهای اجتماعی انجام می‌دهند یا تبلیغات رسانه‌ای که بر بدن‌ها و ذهن‌ها اثر می‌گذارند و هنجارها را تحمیل می‌کند. جامعهٔ دچار انقیاد، روح صیرورت و زندگی را از دست می‌دهد.

مکاتب سیاسی و مدل‌های حکومتی دنیای مدرن، افراد جامعه را به انقیاد خود درمی‌آورند و با کنترل آن‌ها اجازه نمی‌دهند خلاقیت و آزادی خود را داشته باشند؛ مثلاً طبقهٔ کارمند در نظام سرمایه‌داری در اندیشیدن و زندگی کردن بیشترین همانندی را دارد و کمتر از ویژگی های منحصربه‌فرد بهره‌مندند؛ ازآن‌جهت که مانند چرخ دنده‌های سیستم عمل می‌کنند، اجازهٔ آفرینشگری و خلاقیت به آن‌ها داده نمی‌شود. او به چیزی بیش از چهاردیواری خانه‌اش، خانواده‌اش، شغل و سلامتی‌اش نمی‌اندیشد؛ حتی به‌دنبال آن است که دیگران را نیز در سرگرم شدن به این دغدغه‌های کوچک روزمره با خود هم‌بهره گرداند. بسیاری از مردم بیکار و جماعتی هم‌نوا هستند که توجه به سخنان آنان چیزی جز از دست دادن زمان نیست. آنان در رضایتی خموده از این وضعیتِ پَست گرفتار آمده‌اند و هیچ میلی به خروج و فرار ندارند؛ تو گویی به همان اندک داراییِ ناچیز خود بسنده کرده‌اند و اشتیاق دست یازیدن به هیچ رؤیای برتری، آن‌ها را به وجد نمی‌آورد.

اما واقعیت این است که شوق زندگی در تفاوت و نبود تکرار است. من میل به شدن دارم و این شدن در برابر ملال قرار می‌گیرد. هرگاه ملال بر ما غالب شد باید نشانه‌های آن را در روزمرگی دنبال کنیم. شوق زندگی در کشف امکان‌های جدید و تازه است. زندگی، با شوق زندگی می‌شود. ما باید در آنچه تاکنون معنایِ انسان بودن است، بازاندیشی کنیم و آن را چونان چیزی که ظرفیت بیشتری از واقعیت دارد ببینیم.

بایستی به تمام آموزه‌هایی تاخت که سودای یکسان‌سازی انسان‌ها را در سر دارند. این مهم ازطریق فائق آمدن بر وضع موجود و آفرینش ارزش‌هایی نوین امکان‌پذیر خواهد بود؛

البته بی‌گمان موانعی این راهِ روبه‌فراز را سد خواهند کرد؛ بنابراین هرکسی باید به‌اندازهٔ توان خویش در این راه روبه‌فراز بکوشد.

ازسویی آهنگ آن ندارم که صیرورت را ضرورتاً روندی همواره سازنده معرفی کنم؛ اما همین بس که انسان خویشتن را محترم شمارد و در احترام به خویشتن است که خود آفرینندهٔ ارزش‌های خویش می‌شود. بازارزش‌گذاری همهٔ ارزش‌ها با رویکردی به‌دور از انحطاط، روند صیرورت را شتاب می‌بخشد و این موجب آفرینشگری می‌شود و درنهایت به تهیِ زندگی معنا می‌دهد.

لذت آگاهی از فاصله نسبت به تفاوت‌ها شور پدید می‌آورد و تنها هنر است که خوی هولناک هستی و بی‌معنایی آن را می‌بیند و آن را آن‌گونه که هست با آغوش باز می‌پذیرد. هنر به ما امکان می‌دهد که به جهانی بدون غایت بیندیشیم، بی‌آنکه چنین اندیشه‌ای موجب شود که با ناامیدی نگرندهٔ ناپایداری ویرانگری جهان باشیم و میل به نابودی در وجودمان برانگیخته شود. هنر در ما رخداد ایده را پدید می‌آورد که این خود مسبب شادمانی و خوشی است. روح حاکم بر هنرمند روح دیونوسوسی با بیشینهٔ شور است.

تنها حقیقت این است که حقیقتی وجود ندارد و میل به حقیقت در الگوی افلاطونی و دین‌های الهی نوعی نَه‌گویی به حیات زندگی و امر حسی است و به وادادگی و سرسپردگی و خواری می‌انجامد. هنر، ارزشی بیش از حقیقت دارد و باعث می‌شود حقیقت، ما را نابود نکند. رخداد ایده نه‌تنها در هنر بلکه در هر فنی که با آن آشنایی داریم ظرفیت آن را دارد که به وجود بیاید، به‌جای آنکه خود را تحت‌تأثیر نگرشی ببینیم که نزدیک‌ترین و پیش‌پاافتاده ترین چیزها را بزرگ و همان حقیقت جلوه می‌دهد. باید به خود از فاصله بنگریم و بیاموزیم که خود را به‌صورتی تغیرشکل‌یافته ببینیم. انس و عادت سد روند صیرورت است و فراروندگان و تعالی‌جویان را در تارهای عنکبوتی خویش گرفتار خواهد کرد. آن کسی که ارزش را به امور جهان می‌بخشد خود ما هستیم و با بازتعریف ارزش‌ها از آنچه که هستیم چیز دیگری خواهیم ساخت و این همان صیرورت آگاهانه و کنشمند است.

زمانی که خود را از همهٔ زنجیرها برهانیم، زنجیرهایی چون کژاندیشی‌های سنگین و معنی‌دار در دین، اخلاق و مابعدالطبیعه، می‌توانیم چون انسانی شاداب و بی‌باک معنای خویشتن را تحقق ببخشیم، نقش خویش را بر زندگی حک کنیم و سرنوشت خویش را بیافرینیم. با رقم

آنگاه لذت خودبسندگی و سرشاری خویش که در خود هیچ نیازی به تأیید و اقبال دیگران نمی‌یابیم، همچون شهد شراب مینو به کاممان باد!

منابع

علوی‌تبار، هدایت، امامی، سیده آزاده، (۱۳۹۲)، طلوع ابرانسان در سپهر اندیشه نیچه.

دلوز، ژیل، کوچک‌منش، لیلا، نیچه و فلسفه.

کریمی، روح‌الله، (۱۳۹٤)، بازگشت جاودان.

عبدالکریمی، بیژن، (۱۳۹۸)، حقیقت و اراده معطوف به قدرت به منزله هنر.

زدن تحولی سترگ، خود را از یوغ هنجارهای دیگران برهانیم؛ آن‌گاه همه‌چیز به ما وابسته است نه به عرف.

بینامتنیت دگرگونی

سولماز نصرآبادی

اگر گیتی را به‌مثابهٔ متنی در نظر آوریم، اخص‌ترین بخش آن متنِ زیست ماست. متنی که در آن تمام جزئیات مرتبط با زیستن و زندگی کردن به رسمیت شناخته می‌شوند. جنس مواجهه ما با این متن، می‌تواند منجر به بینامتنیت شود؛ بینامتنیتی حاوی گفت‌وگو و دگرگونی.

بی‌شک دستیابی به دگرگونی زمانی رخ خواهد داد که خرق عادت صورت بپذیرد و فعلِ سرباز زدن از شکل بدیهی مکان، اشیا و آنچه زیست ما را دربرمی‌گیرد یا درون‌مایه زیست ماست «درون‌متنی و برون‌متنی» از جانب سوژه، اجرایی و در پی نشان دادن آنچه نادیدنی است بربیاید. (نگاه کروی)

«ویته تانه نگوین» نویسنده کتاب «سمپاتیزان» بر این باور است که «تماس انسان با قهر و خشونت منجر به تغییر او می‌شود. به باور او راه‌بر اکثر انقلاب‌ها اهدافی والا و برترند؛ اما برای اینکه این انقلاب‌ها بتوانند به این اهداف دست یابند، انقلابیون دست به خشونت و قتل می‌زنند.»

باری، تغییری که از این نحو، در زیست فردی و اجتماعی قلمه می‌شود دارای جوهره‌ای خواهد شد قائم بر کابوس و آشفتگی. شاید به همین دلیل است فرزندان انقلاب تا سالیان سال، طول می‌کشد تا در کلمه‌ای به نام تعادل و امنیت اقامت کنند و به تغییر و دگرکونی از جنس سکونت در امر زیبا دست بیابند.

آگامبن در کتابِ «پیلاطس و عیسی» ترجمه کیوان طهماسبیان، روایت می‌کند؛ پروست وسواس عکس داشت و می‌کوشید عکس اشخاصی را که می‌ستود به دست بیاورد.

پشت عکس یکی از افرادی که در بیست و دو سالگی عاشقش بود به نام ادگار اوبه، در لفافه چنین نوشته شده:

Look at my face: my name is Might Have Been; I am also called No More, Too Late, Farewell

(به صورتم نگاه کن: اسم من «می‌شد باشد» است؛ به من «دیگر نه خیلی دیراست، خداحافظ» هم می‌گویند).

در این نوشتار کوتاه پشت عکس ازدست‌رفته‌ای را که امکان شدن «صیرورت» داشت و این نگاه که از دست دادن هرگز مطلق نیست و همیشه می‌شود بخشی از آن واقعیتی که همواره در حال از دست رفتن است از نو ممکن کرد، قابل لمس است.

مخاطب (پروست) تشویق به دیدار شده است با کسی به اسم؛ «می‌شد باشد» کسی که اکنون «دیگر نه خیلی دیر است، خداحافظ» است.

شاید همین یک بند کافی باشد تا مخاطب امروز هم دل بدهد به صاحب عکسی که «می‌شد باشد» و با او هم‌ذات پنداری کند؛ زیرا در وجه کلان همه ما می‌شد باشدهایی هستیم رهاشده در هستی. سمپات‌هایی که از دور نظاره گریم و زیستی موجه نداریم. همدرد و همراه‌هایی فاقد لایه و اربیتال که بی‌که قد بکشیم در محاصره خیل عظیمی از خودمیان‌بینی‌های عاری از هرگونه الیت، قادر به تشخیص صدای هرز رفتن استخوان‌هایمان از وازنای زمانه خود نیستیم.

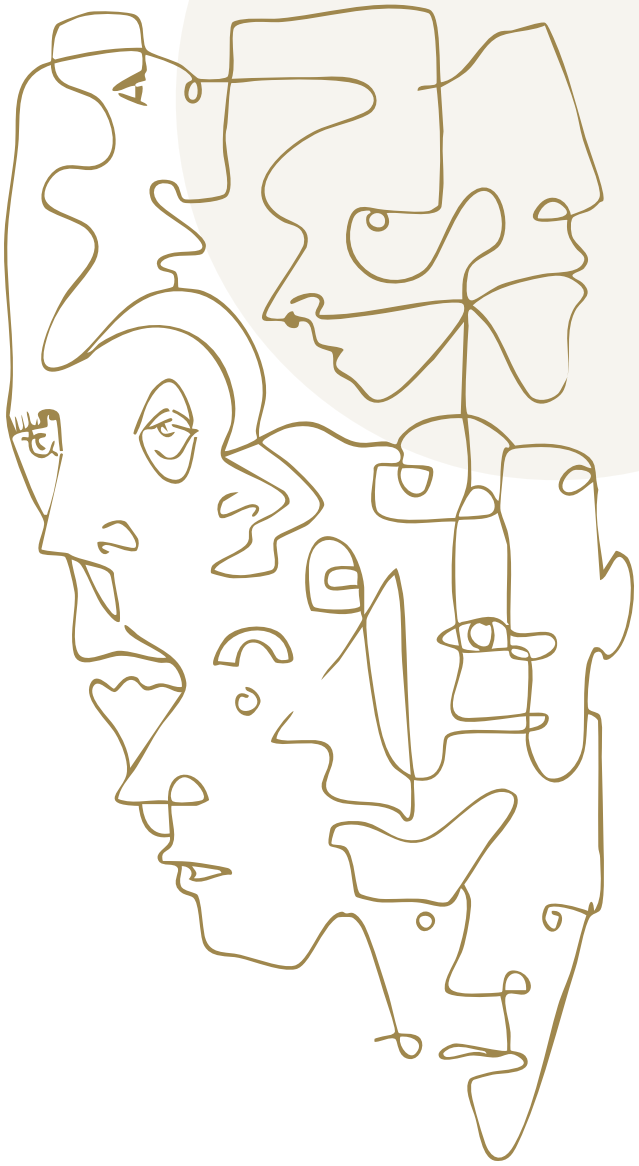
قدرتی که آدمی را ملزم به حرکت می‌کند و حرکتی که منتهی به قدرت می‌شود؛ درواقع اقدام آدمی برای دیدار با خود است. دیدار با آن کس که پی برده است حقیقت در فعالیت مستمر خانه دارد و نه در ایدئالیست‌گرایی. او یعنی سوژه می‌داند که سنگ بزرگ علامت نزدن است و کارهای بزرگ از تغییرهای خرد، تغذیه می‌کنند.

گر چه «شدن» در ظرف تعریف گنجا ندارد؛ ولی آن‌چه در ارتباط با شدن «پوست‌اندازی» ذهن را به چالش می‌کشد این است که آیا صیرورت برخاسته از اراده و وجد سوژه در او شکل می‌گیرد؟

ارسطو در نگاه به صیرورت، معتقد است که همواره تمام موجودات در مسیر شدن (صیروت)اند.

او علت‌های چهارگانه‌ای را در مسیر شدن برمی‌شمرد. علت مادی، علت صوری، علت فاعلی و علت غایی. که به نظر می‌رسد علت فاعلی به‌دلیل ارتباط با مبدأ دگرگونی و سکون، خویشاوندی بیشتری با نوع نگاه متن به صیرورت (شدن) داشته باشد. زیرا جوهر وجد و اختیار در علت فاعلی بیش از علل دیگر به چشم می‌خورد و آن اصلی که اتفاقاً بتواند فضیلت را به اکثریت یک جامعه هدیه دهد.

شاید بشود چنین اذعان کرد؛ آنچه می‌تواند برون‌رفتی از بحران وجود را که دغدغه اصلی کیرکگور بود باشد، وقوع صیرورت است و به‌قول سارتر مسئولیت خویش را بر دوش کشیدن است. بحرانی وجودی که داستایفسکی گوشه‌ای از آن را در شاکله مردی به نام راسکلنیکف خلق می‌کند و مخاطب را میان یأس و پوچی به چالش می‌کشد. در این میان نشان می‌دهد انسان، گریزی از پذیرش مسئولیت خویش ندارد. انسان به‌عنوان وجودی که علاوه بر آگاهی از ابژه‌های بیرونی، آگاه بر خود نیز است و همین وجه تمایز او از دیگر موجودات است؛ درواقع این مشخصه، او را باشنده و حی کرده است تا وجد به تغییر و شدن را در خود به‌عنوان دیمومت (استمرار)، تثبیت کند.



منابع

کتاب سمپاتیزان اثر: ویت تانه نگوین

کتاب پیلاطس و عیسی و سه متنِ کوتاهِ دیگر نوشتهٔ: جورجو آگامبن.

رمان‌نویسان، نخستین جامعه‌شناسان

مرتضی منادی

رمان، یکی از گونه‌های مهم ادبی در دنیاست و جایگاه نسبتاً ویژه‌ای هم در جامعهٔ ما دارد. رمان خواندن بیشتر نوعی سرگرمی و گذران وقت است؛ ولی رمان در عین سادگی و ویژگی سرگرم‌کننده‌گی‌اش، دنیایی پیچیده و تأثیرگذار بر خواننده دارد و دربردارندهٔ پیام‌های مهم آشکار و پنهان است که بستگی دارد به: نخست، قدرت نویسنده و دوم، فهم خواننده. البته به باور ناباکوف «خوانندهٔ خوب کسی است که تخیل، حافظهٔ خوب، فرهنگ لغات و کمی درک هنری داشته باشد» (ناباکوف، ۱۳۸۹، ۸۰). دراین صورت است که چنین خواننده‌ای قدرت کشف پیام پنهان رمان را خواهد داشت. ناباکوف معتقد است که «اما آدم نمی‌تواند کتاب را بخواند فقط می‌تواند آن را بازخوانی کند. یک خوانندهٔ خوب، یک خوانندهٔ مهم، یک خوانندهٔ فعال و خلاق یک بازخوان است.» (همان، ۸۰). به هر روی، درست خواندن و خوب خواندن تأثیر بیشتری بر خواننده می‌گذارد. ناگفته پیداست که انتظار نمی‌رود همهٔ خوانندگان مثلاً یک رمان خاص، برداشت مشابهی داشته باشند؛ ازاین‌رو ما با جامعه‌شناسی خواننده هم روبه‌رویم که هر فردی بستگی به فرهنگ، تحصیلات، نگرش و حتی باورهایش، برداشت های متفاوتی از یک رمان داشته باشد.

رمان‌نویسان، به نگر این‌جانب، نخستین جامعه‌شناسانی اند که دنیای زمانهٔ خود را با به تصویر کشیدن طبقات گوناگون اقتصادی‌اجتماعی، شکل روابط، سبک زندگی، آداب و رسوم، فعالیت‌های مختلف و حتی مکان‌های خصوصی و عمومی، نشان داده‌اند. به‌طوری‌که، با خواندن آن‌ها می‌شود به بخش‌هایی از جهان گذشتهٔ جامعه‌ای شناخت پیدا کرد؛ برای مثال، بالزاک با آثارش ازجمله: مادام دو لاشانتری (۱۳۸۹) کوچه‌ها، خیابان‌ها، و مکان‌های تاریخی جامعهٔ فرانسه را نشان داده است که امروزه نیز وجود آن‌ها باعث خوشحالی است و نبود بعضی از آن‌ها باعث ناراحتی است که چرا تخریب شده‌اند.

بدون شک بینوایان شاهکار ویکتور هوگو (۱۳۴۹) نیز همین خصوصیت را داراست و در لابه‌لای صفحه‌های آن از شهرها، روستاها و مکان‌های قدیمی مانند کلیسای نوتردام یا کلیسای پانتئون یاد می‌کند که همچنان از مکان‌های دیدنی برای فرانسوی‌ها و جهان‌گردان است.

همان‌طوری‌که، مدتی بعد، رمان مادام کاملیا اثر الکساندردومای پسر (۱۳۸۸)، خیابان‌ها، رستوران‌ها و تئاترها را مطرح کرده است که امروزه نیز می‌شود همان مکان‌ها را با لذت از نزدیک دید. و باز کمی امروزی‌تر، در زمان معاصر، پاتریک مودیانو دیگر رمان‌نویس فرانسه و برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبیات سال ۲۰۱۵، در رمان در کافه جوانی گم‌شده (۱۳۹۳)، مکان‌های عمومی، کوچه‌ها، خیابان ها، ایستگاه‌های مترو، رستوران‌ها و کافه‌ها را به نمایش می‌گذارد؛ ازاین‌رو، به جرئت می‌شود گفت نخستین جامعه شناسان، رمان‌نویسان هستند و رمان‌های آن‌ها کتاب‌های جامعه‌شناختی‌اند. به کمک آن‌ها، می‌شود شناختی نسبی از جامعهٔ پیرامون در زمانهٔ رمان‌نویس یافت؛ و بدین‌ترتیب، برای مثال رشد و پیشرفت فردی، اجتماعی و فرهنگی و حتی اقتصادی و سیاسی جامعه‌ای را شناخت. همین برداشت و بهره‌مندی را نیز می‌شود از دیگر رمان‌نویسان فرانسه و همچنین کشورهای صاحب رمان همچون روسیه، انگلیس و آمریکا و دیگران کرد.

البته رمان‌نویسان، باتوجه‌به معرفی جامعهٔ خاص و ژرف کاوی اندیشه و ذهن شخصیت‌ها، روانشناسان زمانهٔ خویش بوده‌اند و رمان‌هایشان نیز کتاب‌های روان‌شناختی تاریخ خاصی است. بعضی از رمان‌ها حتی وضعیت سیاسی زمانه را نیز نشان می‌دهند؛ مثلاً، رمان مادر ماکسیم گورکی (۱۳۵۷)، علاوه بر وضعیت اجتماعی و فعالیت‌های شماری از افراد و مخالفت‌های مسئولان وقت با آن‌ها و چگونگی فرایند فعالیت‌های آنان یا تربیت سیاسی افرادی از جامعه، کتابی تاریخی است و به دلیل روشن کردن وضعیت اجتماعی و فرهنگی، جامعه‌شناختی است؛ اما به دلیل کالبدشکافی ذهن و عاطفهٔ شخصیت‌های آن دوران، روان شناختی و تربیتی است؛ به این معنی که چگونه می‌شود فرد یا افراد یا جامعه‌ای را تحت‌تأثیر قرار داد و آن‌ها را به سوی آگاهی هدایت کرد، بدون اینکه ذهن آن‌ها را دست کاری (منادی، ۱۴۰۳) کرد.

رمان جنایت و مکافات داستایوفسکی (۱۳۹۰)، واقعاً اثر بی‌نظیر روان‌شناختی به‌ویژه روان‌کاوانه است که ژرفای ذهن انسان خطاکاری را با شیواترین و روشن‌ترین حالت به تصویر می‌کشد و هم‌زمان فضای اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی زمانه را نیز نشان می‌دهد. بی‌دلیل نیست که فروید پدر روان‌کاوی، این کتاب را کتابی خوب در حوزهٔ روان‌کاوی می‌داند و معرفی می‌کند. بالزاک در رمان کمدی انسانی (۱۳۴۸)، وضعیت فرهنگی‌اجتماعی و شکل زندگی اشراف زمانهٔ خویش را نشان می‌دهد.

مادام بواری (۱۳۹۱)، شاهکار گوستاو فلوبر است که در قالب رمان با ارائهٔ ویژگی‌های شخصیتی زنی روستایی، ازدواج و ارتباطات گوناگونش در درازای زندگی، نشان می‌دهد که او چگونه از دنیای سنتی و روستایی به دنیایی مدرن و پرتحرک و پویا وارد می‌شود. و ضمن لذت‌ها و بهره مندی‌ها، هزینه‌های افزونی برای این تغییر، در این گذار از سنت به مدرنیته می‌پردازد. فلوبر در این رمان، با فراز و فرود این شکست‌ها و پیروزی‌ها، لذت‌ها و ناکامی‌ها که نشانگر عظمت پیچیدگی این تبدیل و جابه‌جایی است، دراصل فراز و فرود و دگرگونی‌های جامعه‌ای را مطرح می‌کند، هرچند داستان به‌ظاهر دربارهٔ یک انسان است. به باور ماکس وبر (۱۳۸۲)، پدر جامعه‌شناسی آلمان، گذر از سنت به مدرنیته برای دنیای غرب بدون رنج و مقاومت و مبارزه امکان‌پذیر نبود و برای جوامعی که قصد آن را دارند نیز، غیر از این نخواهد بود.

همچنین، رمان خوب دقیقاً کتابی علمی و آموزشی است و انس و الفت با آن باعث افزایش آگاهی انسان می‌شود؛ بنابراین مجموعهٔ رمان‌های موجود در هر جامعه، دانشگاهی بی‌نظیر است. و رمان‌نویسان استادان این دانشگاه آسان و عمیق‌اند که به‌راحتی در اختیار همگان است؛ ازاین‌رو، رمان اثرات چشمگیری بر خواننده می‌گذارد و در کل باعث افزایش آگاهی و افزایش فرهنگ فرد می‌شود یا به‌تعبیر بوردیو (۱۹۸۹) جامعه‌شناس فرانسوی، سرمایهٔ فرهنگی اش افزایش می‌یابد.

رمان همچنین، روان‌کاوی است که کاری روان‌کاوانه می‌کند؛ یعنی می‌شود از کتاب به‌عنوان «کتاب‌درمانی» نام برد. (منادی، ۱۴۰۱، الف) به این شرط که انتخاب رمان بر اساس سن و شرایط روحی و روانی و فرهنگی خواننده باشد. به‌نظر نگارنده، ممکن است رمان برای فردی اثر مثبت و برای فردی دیگر اثر منفی داشته باشد؛

ازاین‌رو، انتخاب رمان باید با ژرف‌اندیشی و در صورت امکان با کمک و راهنمایی اهل فن صورت بگیرد تا از اثرات منفی آن کاسته شود و افراد از اثرات مفید آن بهره‌مند شوند. ناگفته نماند با پیروی از اندیشهٔ مکتب فرانکفورت (۱۳۸۴) ما با فرهنگ فاخر یا رمان فاخر و فرهنگ ساده یا رمان ساده یا زرد هم روبه‌رو هستیم که علاقه‌مندان به رمان باید به این نکته نیز دقت کنند. هرچقدر با رمان فاخر ارتباط بیشتری داشته باشیم، طبیعتاً ذهن و تفکر و آگاهی ما فزون‌تر و عمیق‌تر و فاخرتر خواهد شد.

در کل هرچقدر جامعه‌ای دارای افرادی با سرمایهٔ فرهنگی و سلامت روان باشد، سلامت، پیشرفت و توسعهٔ آن جامعه تضمین‌شده است. مقایسه بین کشورهای مدرن امروزی و عقب‌افتاده در بسیاری از زمینه‌ها دیدنی و بررسی‌شدنی است. ولی ازسویی، شمارگان کتاب‌های رمان و ازسوی دیگر، شمار کتابخانه‌ها و از همه مهم‌تر شمار کتاب‌خوان‌ها از ملاک‌های سنجش پیشرفت و عقب‌افتادگی شمرده می‌شود؛ برای نمونه شمارگان ششصد هزار نسخه از رمانی (پیر لومتر در سال ۲۰۱۳) در جامعهٔ فرانسه، پایه‌گذار ٦ مکتب ادبی از بین دوازده مکتب ادبی شاخص شد (سیدحسینی، ۱۳۸۹، ٤١٥). دست‌یابی به بالاترین (۱۵,۵) جایزهٔ نوبل ادبی، و سرانهٔ دو ساعت در روز را نمی‌شود به سادگی از کنارش گذشت[1]. درحالی‌که برای مثال شمارگان کتاب‌های جامعهٔ کنونی ما به مرز ۵۰۰ نسخه و گاهی بسیار کمتر نیز رسیده‌اند و سرانهٔ مطالعه در حدود دو دقیقه در روز است؛ ازاین‌رو باید رمان را جدی گرفت و در بخشی از سبد خرید و عملی (منادی، ۱۴۰۱، ب) زندگی‌مان جای دهیم تا مسیر بالندگی فردی و به‌دنبال آن، پیشرفت اجتماعی ممکن شود. در چنین حالتی مطمئناً جامعه راحت‌تر و سریع‌تر مسیر پیشرفت و توسعه را خواهد پیمود.

منابع:

- آدورنو تئودور و، و هورکهایمر ماکس (۱۳۸٤)، دیالکتیک روشنگری، قطعات فلسفی، ترجمهٔ مراد فرهادپور و امید مهرگان، تهران، گام نو.
- بالزاک اونوره دو، (۱۳٤۸)، کمدی انسانی، ترجمه عنایت الله شکیباپور، مؤسسه انتشارات شهریار.
- بالزاک اونوره دو، (۱۳۸۹)، مادام دولاشانتری، ترجمهٔ هژبر سنجرخانی، نشر نگاه.

۱. علاقه‌مندان برای مطالعهٔ بیشتر و منابع مطرح‌شده می‌توانند به خلاصه‌ای از سخن‌رانی نگارنده که روی سایتی پیاده شده است، مراجعه کنند. «ادبیات اقلیت» منادی. «تأثیر رمان بر جامعه از دیدگاه جامعه‌شناختی.»

- داستایوفسکی تئودور (۱۳۹۰)، جنایت و مکافات، ترجمهٔ علی صحرایی، نشر مهتاب.
- دومای پسر الکساندر، (۱۳۸۸)، مادام کاملیا، ترجمه محمد مجلسی، نشر دنیای نو.
- سیدحسینی رضا (۱۳۸۹)، مکتب‌های ادبی، جلد اول و دوم، تهران، موسسهٔ انتشارات نگاه.
- گورکی ماکسیم (۱۳۵۷)، مادر، ترجمهٔ علی اصغر سروش، نشر امیر کبیر.
- منادی مرتضی (۱۴۰۱)، الف، «از جادودرمانی تا کتاب درمانی»، روزنامه اطلاعات، سال نود و ششم، یکشنبه یکم خرداد، شمارهٔ ۲۸۱۱۷، صفحه ۷.
- منادی مرتضی (۱۴۰۱)، ب، پیدا و پنهان یک سبدِ خرید، روزنامهٔ اطلاعات، سال نود و ششم، دو شنبه ۱۳ تیر، شمارهٔ ۲۸۱۵۲، صفحه ۷.
- منادی مرتضی (۱۴۰۳)، «دستکاری ذهن»، ماهنامهٔ ادبی هنری توتم. شمارهٔ ۲۷ دی، صص ۱۳ الی ۱۶.
- مودیانو پاتریک (۱۳۹۳)، کافه جوانی گمشده، ترجمهٔ ساسان تبسمی، نشر افق.
- ناباکوف ولادیمیر (۱۳۸۹)، مسخ فرانتس کافکا، در بارهٔ مسخ، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، انتشارات نیلوفر.
- وبر ماکس (۱۳۸۲)، اخلاق پروتستانی و روح سرمایه‌داری، مترجمان: عبدالکریم رشیدیان و پریسا منوچهری کاشانی، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- هوگو ویکتور (۱۳۹۲)، بینوایان، ترجمهٔ عنایت‌الله شکیباپور، دورهٔ ۲ جلدی.

Le sens pratique. .(1989) Bourdieu Pierre -
.Paris، Les éditions de Minuits

بشقاب کثیف؛

خوانشی بر کتاب خورشیدی در صحرای ترکمن

سولماز نصرآبادی

خورشیدی در صحرای ترکمن، نوشتهٔ «یوسف قوجق» با تصویرگری «نجلا مهدوی‌اشرف» برای کودکان ۹سال به بالا (نونهال) منتشر شده است. جنس جلد کتاب شومیز و در قطع خشتی است. انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان آن را چاپ کرده است، چاپ اول و دوم آن مربوط به سال ۱۴۰۲ است. کتاب خورشیدی در صحرای ترکمن دربارهٔ آیلار، دختری قالی‌باف است که در روستای ترکمن‌نشین زندگی می‌کند. داستان، مخاطب خود را با فضای روستایی ترکمن‌نشین در صحرا آشنا می‌کند. در این داستان تاریخ، فرهنگ و باورهای مردم ترکمن، حضوری پررنگ دارند. تصویرگری کتاب، نامزد دریافت جایزهٔ نخستین جشنواره ملی و بین‌المللی کتاب کودک و نوجوان بولینا شده است. داستان خورشیدی در صحرای ترکمن، افزون‌بر آشنایی کودکان با فضای روستایی در ترکمن‌صحرا، دروغ‌گویی را نکوهش می‌کند؛ روایتی ساده و تأثیرگذار از زندگی روزمره روستایی ترکمن‌نشین است. کنشِ بافت قالیچه در این داستان، نمادی از زندگی و تلاش روزانه مردم روستاست.

شخصیت اصلی داستان، آیلار، در روند رخدادها پی می‌برد پذیرش خطا ممکن است گره‌گشا باشد. آیلار با تمهیدی که نویسنده در پیش گرفته است در روند تجربه‌هایی که می‌چشد از به‌هم خوردن نظم اولیه تا صیرورتی که به واسطه‌ی داشتن والدی باهوش و هنر قالی‌بافی که در او شکل می‌گیرد به‌صورت غیرمستقیم درمی‌یابد؛ پنهان‌کاری و نبود شفافیت ممکن است به شکل‌گیری تروما و کابوس منجر شود.

داستان، آغازی پذیرفتنی دارد. مخاطب را به خواندن برانگیخته می‌کند و اطلاعات اولیه که داستان در اختیار خواننده می‌گذارد او را به تداوم امر خواندن، برمی‌انگیزد. گفت‌وگوها بجا و مناسب به‌کار رفته‌اند، کارکرد خبری در خلق تعلیق دارند و حاوی حاشیه‌گویی در متن نیستند.

با این نگاه که کتاب پیش‌رو برای گروه سنی کودک است شاید بهتر بود برای تصویرگری از رنگ‌های درخشان بهره برداری می‌شد، اگرچه کاربرد رنگ‌های کدر در تداعی فضای تاریک «دروغ» و تبادر شخصیت اصلی به آن، کاربستی کلیدی دارد ولی در بخشی از داستان که پرده می‌افتد و گره وا می‌شود به‌کارگیری رنگ‌های زنده می توانست در بهبود فضا، نقشی مؤثر داشته باشد. همین عارضه در رنگِ کدر و کم‌جان روی جلد، ممکن است موجب پرهیز مخاطب مثبت ۹ سال در خواندن یا حتی لمس کتاب شود؛ در آسمانی که خورشید کامل طلوع کرده است، بایستی آسمان رنگ روشن به خود بگیرد و در انبوهی از رنگ‌های خاکستری گم نشود... .

ارجاع می‌دهم به کتاب تصویری چگونه می‌توان بال شکسته ای را درمان کرد؟ اثر باب گراهام که دقیقاً تصویرهای سیاه و سفید و کدر کتاب از جایی که کودک متوجه بال شکستهٔ کبوتر می‌شود، جان می‌گیرند و رنگ، عشوه‌گری می‌کند؛ درواقع کاربرد رنگ در تصویرگری کتاب کودک صرفاً وضعیت تزیینی ندارد؛ بلکه تعیین‌کننده است و می‌شود چنین گفت که شخصیتی نانوشته ولی تأثیرگذار در روند خلق فضا و شکل‌گیری معنا دارد.

دار و نخ و المان‌های مربوط به قالی می‌توانست بار هویتی بارزتری را در تصویرگری کتاب بر دوش بکشد و به مخاطب ایرانی و در وجهی گسترده، مخاطبی برون‌وطنی، کمک کند تا به همزادپنداری همزمان با جادوی روایت و هنر باستانی قالی‌بافی بغلتد.

محتوا و نوع داستان برای گروه سنی در نظر گرفته شده، مناسب است.

کارل یونگ، «اختلال تنش‌زای پس از رویداد» را در قامت رؤیا و خواب در زندگی روزمره افراد مرتبط می‌جوید. وی رؤیاها را پل ارتباطی میان خودآگاه و ناخودآگاه ذهن برمی‌شمرد؛ بنابراین کابوس‌های آیلار در امتداد عملی رخ می‌دهد که روان او را به آشوب می‌کشد.

کاری که یوسف قوجق به‌طرزی پذیرفتنی از عهده آن برآمده است و با نشان دادن احساس آسیب‌پذیری و اضطراب آیلار به‌واسطهٔ آغشته شدن به کابوس‌ها، توانسته است مخاطب را با خود همراه کند و ناپسند بودن دروغ‌گویی را نشان دهد. ارتباط و صمیمیت در خانوادهٔ روستایی در مسیر حل این بحران، عملکرد باورپذیری را به نمایش گذاشته است.

یوسف قوجق با تمرکز بر دروغ گفتن، در بررسی یکی از دغدغه‌های انسانی در امر تربیت، گام‌های هوشمندانه‌ای برداشته است؛ آن هم با نگاه و رویکردی تازه و دیگرگون. آیلار قالی‌باف، شخصت اصلی داستان خورشیدی در صحرای ترکمن، در حال بافتن آخرین ردیف‌های نقش‌های قالیچه‌ای است با خانه‌های روستایی، دشت سرسبز، آسمان آبی با لکه‌ابری سفید.

نویسنده در سطرهای آغازین کتاب وقتی دربارهٔ دوازده خانهٔ کوچک کنار هم با سقف‌هایی حلبی یا کاه‌گلی می‌نویسد به نبودن حصار و دیواری بینشان اشاره می‌کند. این اشاره درعین‌حال که به بافت موجود خانه‌ها در وضعیت ظاهری آن ها در یک منطقه به‌خصوص نظر دارد ممکن است استعاره‌ای باشد از آمیختگی جان و مال ساکنان این روستای ترکمن نشین.

یوسف قوجق با عملکردی زیرپوستی این پرسش را مطرح می‌کند که؛ ساختمان‌ها و واقعیت‌ها چه تعاملی با یکدیگر دارند؟ مخاطب قرار است از نوع بنای خانه‌هایی که در بستر داستان توصیف شده‌اند چه ماهیتی را کشف کند؟! یا به کدام درون‌مایه دست بیابد؟ یا کدام واقعیت پیش نظر ببالد و به فرهیختگی‌اش توجه شود؟!

روستایی که در طرح قالی آیلار جان می‌گیرد، مایه‌هایی اعتنامند از روابط پاک و دست‌نخورده را به تصویر می‌کشد. یوسف قوجق با به‌هم ریختن تعادل اولیه فضا، آیلار را برای دروغی که به پیرزن همسایه گفته است، به چالش می‌کشد. دقیقاً همزمان با تنیدن نقش خورشید در آسمانی صاف که راوی معتقد است برای بافتنش کافی است به نان گرد و کوچولویی فکر کند. رفتار یوسف قوجق در این فراز از داستان استعاری است؛ خورشیدی که به‌واسطهٔ نور و روشنایی‌اش، برای رهیدن از تاریکی هر دروغ و ناراستی، حکم نان شب را دارد.

کار کشیدن از گردهٔ مفاهیم دینی در این اثر اتفاق افتاده است؛ نمونه‌اش سنگینی شانهٔ چپ آیلار پس از دروغی که بافته است در پیوند با این حرف مادرش که می‌گفت: «روی شانه هر آدمی، دو فرشته نشسته. فرشتهٔ سمت راست، کارهای خوب را و فرشته سمت چپ کارهای بد را می‌نویسد.»

آیلار عذاب وجدان دارد؛ دیگر صدای پرستوها را همچون قبل نمی‌شنود، رفتار غازها و اردک‌ها، مرغ‌ها و خروس‌ها با او مانند قبل نیست، آن‌ها فهمیده‌اند که آیلار دروغ گفته است. او قالیچه را به‌تنهایی نبافته است؛ به‌عبارتی گنجش را به‌تنهایی نیافته! وی مرهون زندگیِ جمعی است و آنچه در تنهایی او پرورش یافته مدیون زیستی است که در زمینی به نام روستای ترکمن‌نشینی در صحرا، نشو و نما یافته است! اندوهی که آیلار تجربه می‌کند برای او به‌مثابه فرایندی اخلاقی است. عبور از مسیری که او را با خودش مواجه می‌کند تا مسئولیت حرفی را که زده است، بپذیرد.

هراسی که آیلار در این داستان مشق می‌کند به‌تعبیر اَدیسن انگلیسی (۱۷۱۲ ـ ۱۷۱۱) هراسی مطلوب است؛ هراسی که او را به لذت کشف امری زیبا به نام صمیمیت و شهامت راست‌گویی، می‌رساند.

هنر آیلار در اینجا دادرس است؛ هنری که ای بسا به‌تنهایی به کاتارسیس آیلار برای بازگرداندن و افزایش قدرت او برای ادامه زیستی انسانی و آشکار کردن هنر زندگی راستین، کافی است.

نویسنده سنگ بزرگی برنداشته است؛ ولی با سنگی کوچک توانسته است هدف بزرگی را نشانه بگیرد و میلی پوشیده به رضایت را در برگه‌های پایانی کتاب به مخاطب خود، به‌ویژه مخاطب کودک، هدیه بدهد.

از تشبیه‌های نوآورانه که در این کتاب خصوصاً در پهنهٔ ادبیات کودک روی داده است تشبیه خورشید کدر قالیچه آیلار به بشقاب کثیف است! نویسنده با دست‌مایه قرار دادن این تشبیه، چندین روابط منطقی (دال و مدلولی) را در طول داستان با جزئی‌بینی و ریزنگری، ریزوم‌وار در هم تنیده است و فضا را به‌خوبی برساخته و چیدمان کرده است تا مخاطب کودک با اعلانی غیرمستقیم بپذیرد دروغ گفتن، صحن زندگی را کدر و زیبایی موجود در جهان فرد را مخدوش می‌کند؛ انگار که قلم‌مویی را در رنگی سیاه فرو بِبَری و شیشه‌های پنجره را در برابر عبور نور بپوشانی. یک دروغ، آغاز رشته‌دروغ‌ها و بحران‌های شخصیتی می‌شود.

ترسیم کابوس آیلار؛ سناریوی محاصره شدنش با مرغ و خروس‌ها، غازها و اردک‌ها و آیلاری که راه فراری ندارد؛ زیرا دیواری را می‌بیند که به‌تازگی اطراف خانه‌شان سبز شده است، دیواری که تا آن روز هرگز ندیده بود. این دیوار نیز نقشی استعاری دارد. دیواری (دیوی) که با دروغ آیلار پا گرفته است

و ارتباط خانهٔ آن‌ها را با دیگر خانه‌ها قیچی کرده است و حتی موجب ندیدن خورشید شده است! نبود نورافشانی و تاریکی این سوی دیوار!

یوسف قوجق بی‌که مستقیم‌گویی کند و در ورطهٔ شعار و پند اخلاقی بیفتد توانسته است با تدبیری تحسین برانگیز در لابه‌لای داستان، مخاطب را به چالش بکشد که؛ ما مسئول کلام و رفتار خود هستیم. حرف‌ها باد هوا نیستند که بگویی و تمام بشود، آن‌ها در زندگی ما به‌مثابهٔ حضوری زنده وول می‌خورند و مؤثرند.

آیلار درحالی‌که در محاصرهٔ حیوانات است و راه گریزی از سرزنش و هجوم آن‌ها ندارد، درست در اوج کابوس، قیچی و شانه قالی‌بافی را می‌بیند که به یاری او آمده‌اند. قیچی به‌عنوان سمبلی برای بریدن، قیچی کردن و قطع بحرانِ به‌وجودآمده و شانه که گره‌ها را می‌گشاید، دست های آیلار را می‌گیرند؛ دست‌های هنرمند آیلار را. آیلار مرتکب خطا شده است؛ ولی این از مهارت و زیبایی کار او برای خلق نقش‌های قالی نمی‌کاهد. او همچنان توانا است و می‌تواند از این بزنگاه عبور کند. شاید یوسف قوجق در این بخش از کار خواسته است بگوید اشتباه کرده‌ای؛ ولی دنیا به آخر نرسیده است و می‌توانی در ریل درست خودت قرار بگیری و راهت را از نو بیابی. آدمی، خطا هم کرده باشد، راه بازگشتش بسته نیست.

در صفحه ۱۶ کتاب در سطرهای پایانی وقتی آیلار از شور بودن چشم پیرزن همسایه حرف می‌زند، مادر با عباراتی صریح و بزرگ‌سالانه از گناه و غیبت سخن می‌کند. به نظر می‌رسد نویسنده می‌توانست و ابزار زبانی لازم را داشت تا از مستقیم‌گویی غلیظ و گل‌درشت در این بخش بپرهیزد. و شاید بسنده کردن به این دیالوگ و نه توضیحات اضافی دیگر می‌توانست از بار اضافی مفاهیم بزرگ‌سالانه در این صفحه بکاهد. «گوشش را می‌دانم که سنگین است و خوب نمی‌شنود؛ اما فکر نمی‌کنم چشمش شور باشد.»

شکافته شدن خورشید کدری که شکل بشقابی کثیف و کهنه بود، بافته شدن خورشید نو و خوش‌رنگ، اعتراف آیلار به حقیقت و دستیابی او به اینکه نان یعنی برکت و انطباق نان و خورشید، تکان خوردن شانه راست آیلار که لابد فرشته داشت می‌نوشت آیلار راستگوست و لبخندی روی لب همه، پایان‌بندی تأثیرگذاری را برای خورشیدی در صحرای ترکمن رقم زده است.

یوسف قوجق با آوردن بجای باورهای بومی‌قومیِ زیست بوم خود در این کتاب، مخاطب را به هم‌ذات‌پنداری با فضای کار دعوت کرده است

و در جهان اندیشگی کودک، کنشی آفریده است تا هر وقت خورشید را دید یاد بشقاب کثیف و آیلار بیفتد و صحرایی که چشم‌به‌راه نوری تازه، تمیز و صمیمی است.

دیالکتیک کلمه با ساز و آواز؛
نگاهی به چند تصنیف تأثیرگذار لرستان

فاطمه دریکوند

این بار از میان تصنیف و آهنگ‌های مناسبتی و اجتماعی لرستان به سراغ آهنگ قدیمی «بزمیری» می‌رویم؛ هنگامهٔ گرفتاری و بلا.

بزمیری از آهنگ‌های معروف لرستان است با شعری از دههٔ سی؛ زمانی که برف نابه‌هنگامی بر زندگی ناچیز و دارایی اندک روستاییان و عشایر فشار افزون و شکننده‌ای وارد می‌آورد و بیشتر دام‌ها می‌میرند و زندگی از آنچه که بود سخت‌تر می‌شود و روزگار تنگ‌تر.

چارپایان و دام‌ها پایهٔ اصلی زندگی عشایری‌اند و در این بین بز، عنصری مهم و ویژه است. ایلات و عشایر، سیاه‌چادر (خانهٔ سیار)، چیت‌ها و حصارهای نیین همین سیاه‌چادرها، رشته و ریسمان‌ها، خورجین و بافته‌های مخصوص حمل آرد و حبوباتشان را، از ریسمان‌های بافته‌شده از موی بز می‌سازند؛ همچنین مشک‌های ویژهٔ آب و دوغ و روغنشان که به‌نوعی یخچالی سیار است، از پوست بزها هستند؛ به‌علاوه بخش بسیاری از درآمد و خوردوخوراکشان وابسته به محصولات لبنی و گوشتی بز است؛ پس مرگ بزها بسیار ناگوار است و برابر با بر فنا شدن هستی و زندگی آنان است؛ برای همین آهنگی که در حزن و اندوه گرفتاری در برف نواخته می‌شود بزمیری نام می‌گیرد و گاه برابرنهاد است با لُرمیری. این تصنیف با ترانه‌ای که سراینده‌اش گمنام است، بارها ازسوی خوانندگان لر اجرا شده است. در این جستار توجه نویسنده به دو اجرای فوق‌العاده این ترانه است که استاد علی‌اکبر شکارچی اجرا کرده است:

اجرای اول منحصراً با همراهی کمانچه و تنبک است. کمانچهٔ فوق‌العاده استاد به‌همراه آواز و لحن بیانش، تُن و حجم کلمات و ادای آن‌ها با لهجهٔ ویژهٔ استاد و شیرینی ویژهٔ زبان مادری، بسیار شبیه و نزدیک به لهجهٔ عشایر بومی گرفتار در این مصیبت است؛ اجرایی که در آن استاد شکارچی به‌خوبی توانسته درددل‌ها را واگویه کند با احساسی نوستالژی و دردمندانه و کلامی مناسب و تأثیرگذار.

کمانچه در ابتدای این اجرا شورشی و غمگین اوج می‌گیرد با ریتم و تناژی خاص به زبان می‌آید و ابیات شعر را با زیر و بم خاص خود هم‌سرایی می‌کند با هم‌نوایی تنبکی که سنگین و بم به میانهٔ این روایت دردناک و لاعلاج می‌آید.

در آغاز ابیات ترانه در لحن و آهنگ کمانچه طنین‌انداز می شوند و بعد، از زبان، لحن و حنجرهٔ طلایی استاد به کلام درمی‌آیند. تنبک با طنینی بم و سهمگین روایت را انگار گام به‌گام فاصله می‌گذارد و تأیید می‌کند.

تصویر پیرزنی رنجور و سوگوار و بر سروروی‌زنان همراه می‌شود با نوای کمانچه‌ای اندوهگین که تنبکی بم، مانند گام‌های آدمی درمانده همراهی‌اش می‌کنند و کلمات با لحنی سرد و سرزنشگر از لای نت‌های کمانچه به زبان راوی معترض سرریز می‌شوند.

دادای‌ها یا که توروه دِ گُرده ها زنه مین کپو که سی بزونِ مرده.[۱]

پیرزنی پریشان و دردمند می‌آید به هیبت آدمی برگشته از مراسم سوگ با خبری ناگوار، او برای بزهای مرده‌اش توی سروروی خود می‌کوبد.

ویی یی دواریاکه پهن که ملاریاکه جُفته ویی یی خدا د بارو که کرنگیا روفته.[۲]

تصویری دیگر و وای و افسوس از سیاه‌چادرهای بی‌رونق، بساط جمع‌شدهٔ زندگی و پرچین‌های به‌تاراج رفته از باد و باران، گرسنگی و مرگ احشام.

شو صوو وریسام که تیام و خوو بی سی بییون بی دا که دلم کوو بی.[۳]

---

۱. پیرزنی دارد می‌آید با پوششی تیره روی دوش و شانه‌اش (احتمالاً طُره یا گلونی که زنان لر در هنگام عزاداری روی شانه و تن خود می‌کشیدند) پیرزن دارد مدام برای بزهای مرده‌اش توی سر خودش می‌زند.

۲. آه و افسوس برای سیاه‌چادرهای برپاشده و سه‌پایه‌های مشک‌زنی جفت‌جفت (کنایه از روزگار فراوانی نعمت) که در مرگ بزها باید جمع شده‌اند. خدایا پناه به تو از دست پرچین‌های روفته و خالی‌شده بعد از سیل و برف و مرگ‌ومیر احشام.

۳. صبح بلند شدم چشم‌های خواب‌آلود بودند برای بزغاله‌های مادرمرده دلم کباب شد.

روایتی عاطفی‌تر از آدمی اسیر این چنبر بدشگون و صبحی که با دردمندی و شفقت صاحب بزغاله‌های مادرمرده آغاز می‌شود.

ووبی و روزت نیا که سال چهار وده بل کال و بل رش
که منن ته هونه. [4]

ناله از سالی شوم و طبیعتی قهار که بزها را، اساس زندگی ساده و کوچک عشایر را، مجبور به انزوا و در خانه ماندن و مرگ می‌کند.

ناله از سالی شوم و طبیعتی قهار که بزها را، اساس زندگی ساده و کوچک عشایر را، مجبور به انزوا و در خانه ماندن و مرگ می‌کند. بزها در این دنیای ساده آن‌قدر مهم‌اند که دیگر نه دام، بلکه شخصیت‌اند و اسم خاص دارند. نام هایی که دلالت بر رنگ و شکل ظاهری‌شان دارد. بزها بازیگران اصلی زندگی عشایرند. مرگشان باید هم اساس این زندگی‌ها را بلرزاند؛ زیرا نبودشان مردم را از حرکت و کوچ بازمی‌دارد.

و اما اجرای دیگر همین ترانه از آلبوم «خلقِ لر» است با سرپرستی و تنظیم حسین علی‌زاده سال ۱۳۵۸. آنجاکه نه تنها با کمانچه و سازهای ضربی که با همراهی چند سازِ دیگر فضا و حال‌وهوایی متفاوت می‌سازد و حس منحصراً نوستالژیک و اندوه حاکم بر اجراهای دیگر اینجا با احساساتی چندگانه و خلق دنیایی مرموز بدوی و آدم‌هایی پریشان و ناگزیر درهم می‌آمیزند، آمیخته به حال‌وهوای دوران انقلاب و بازتاب آوازهای بومی در فضایی اجتماعی و سیاسی تازه.

آواز بی‌بدیل استاد و کمانچهٔ جادویی‌اش را این بار و در این اجرای متفاوت از بزمیری، سنتورِ استاد مشکاتیان، تنبک ناصر فرهنگ‌فر نی و دهل جمشید عندلیبی، عود احمد فیروز و تار باس فرخ مظهری، هنرمندانه و باشکوه همراهی می‌کنند.

تار و سنتور و نی و عود با ریتمی ملایم در تلاش‌اند برای خلق و بازنمایی دنیای کوچک دور و مهجور عشایر روزگاران سپری‌شده و رنج‌های دیده‌نشده و تصاویری بدیع و حقیقی، این بار برساخته از کلمه و ساز و آواز که در دنیایی مقهورِ نیروهای طبیعی، ابرهای مه‌آلود در لطافت تار و سنتوری نرم و دلگیر هی به‌هم برمی‌آیند. آرام‌آرام تنبک و کمانچه به کمک این سازها می‌آیند تا روایتگر ماجرایی شبه رأیایی شوند.

ورکردش و بارو که بیشترش ژیره ا د حا بمیرم سی قاطر هیله. [5]

بارانی شروع شده است همراه با ریزه‌های برف، اما نه مبارک و پربرکت و از پشت شیشه‌های خانه‌ای گرم که در دنیایی مه‌آلود و ماتم‌زده با برف و بارانی ویرانگر و مردمانی پناه‌گرفته در سیاه‌چادرهای نامطمئن و گله‌های بی‌سرپناه و عریان زیر باران. ره‌آورد این بارشِ شوم، مرگ بزها و قاطر حنایی‌رنگ است. قاطر مرکب پرزور و برترین نیروی باربری در این دنیای ابتدایی است و مرگش آن‌قدر دردناک و لاعلاج است که صاحبش را تا مرحلهٔ آرزوی مرگ برای خود می‌برد.

اوریا گرته که ها برفی بونه چوپو و سر مز ها گیره بونه. [6]

ابرهای تیره و احتمال برف و بارانِ بیشتر، دنیا و زندگی پرمشقت را تنگ‌تر می‌کند و آدم‌ها را محافظه‌کار و تنگ‌نظر و ترسوتر از قبل، چوپان از ادامه کار و دریافت مزد نگران است و بهانه می‌گیرد.

تنگناها، حسرت راوی را نسبت به گذشته برمی‌انگیزند و سازها به‌درستی و بجا با زیر و نرم‌تر شدنشان ابیات را با حسی نزار و رنجور و نوستالژیک‌تر همراهی می‌کنند.

و اُو بهار که رتیم بُری گُوء داشتیم سر بالا که اومایم چرمشون ورداشتیم [7]

چرمشون ورداشتیم دو درِ دکو ووی که د تاو قرد دار اومایم دِ رکو [8]

حسرت و دریغ برای بهاری که با گله‌ای گاو کوچ می‌کردند و در برگشت چرم گاوهای مرده را برای فروش به دکان‌دار عرضه می‌کردند. بهای چرم‌ها ناچیز است و مرد عشایر بیچاره از ترس طلبکارها در حال لرزیدن است.

با لرزشی در صدای سازها و به‌تبع آن در آواز استاد، برای بیان شکستن بی‌صدای غرور و عزت مردی درمانده و خوارشده. دردی که در ادامه راوی را وامی‌دارد برای گریز یا تسلی، آوازی عاشقانه و سوزناک در مایه‌های علی‌دوستی سر دهد.

اری وی‌ی‌ی روزگاری ایسه که تلی زیتری رو زیتری رو
لر کی داشته طاقت سر کردن شوو اره بووانم اره‌ی شیرینم! [9]

راوی با درد و ناله از روزگار می‌خواهد حالا که این‌همه تلخ و ناگوار است زودتر برود و در پایان با لحن و کلامی عاشقانه که: ای عزیزم و شیرینم! لر در برابر فقر و فاقه و تنگ‌دستی که مثل شب سایه گسترده، بی‌طاقت است.

دنیایی که در ابتدا با باران و برف آغاز شده است، در پایان به شب و سیاهی مطلق رسیده است.

۴. وای گرفتار چنان روزگاری مانند سال ده و چهار (سال چهارده یا شاید ۳۴) نشوی؛ روزگاری که تنها بزهای بازمانده از گله بز سیاه با خال قهوه‌ای و بز سیاه با خال‌های سفید (بل کال و بل رش) بیمار و درمانده ته خانه مانده‌اند.

در ادامه سازها برمی‌گردند به ادامهٔ ماجرا و مصیبت با جزئیاتی عینی و ملموس‌تر.

شو صو وریسام که تیام د خوو بی سی بیونکه بی دا دلم کوآو بی [۱۰]
وویی د دواریاکه سیه پن که ملاریا جُفته وویی خدا د بارو که گورنگیان روفته

باز همان حکایت بزغاله‌های مادرمرده است و باران‌های سیل‌آسا و پرچین‌های روفته و ویران‌شده از سیل و باران. سیل و ویرانی و ناگزیری که این دنیا محقر و آدم‌هایش را مسکین و دربه‌در کرده است و گویا تنها چاره آه و ناله و گله از خالق است و تلطیف این تقدیر نامیمون در روایت لطیفِ ساز و آواز که وقتی به لهجهٔ کمانچه و هم‌زبانی سازهای اغواگر روایت می‌شود بازسازی گذشته است با همهٔ خوبی و تلخی‌هایش، گفته و ناگفته‌هایش در دنیای غنایی ترانه و ساحت جادویی موسیقی.

۵ . باران آغاز شده است، نصف بیشترش ژِیره یا ریزه برف است، (نگران از بارش برفی سنگین) دیگر من باید بمیرم برای گرفتاری یا مرگ قاطر حنایی‌رنگ.

٦ . ابرها گرفته و متراکم هستند، انگار باز می‌خواهد برف سنگینی ببارد. چوپان ترسیده از این وضعیت و احتمال مرگ دام‌ها دارد بر سر مزد بهانه‌گیری می‌کند.

۷ . دریغ و افسوس برای هنگام کوچ بهاره که چندین گاو داشتیم هنگام بازگشت چرم گاوهای مرده را با خود داشتیم.

۸ . چرم گاوهای مرده رو بردیم برای دکان‌دار و از ترس و بیم طلبکاران بر خود می‌لرزیدیم.

۹ . ای روزگار حالا که تلخ هستی زودتر و زودتر برو لرها طاقت به سر آوردن شب تاریک و تلخ را نداشته‌اند.

۱۰ . صبح از خواب بیدار شدم چشم‌هایم خواب‌آلود بود برای بزغاله‌های مادرمرده دلم کباب شد.

کودکی مجروح و رؤیاهای مرده

یادداشتی بر فیلم «پرنده[1]» آخرین ساخته آندریا آرنولد[2]

امیرحسین تیکنی

برای پایان یافتن اضطراب‌ها، خشم‌ها و نفرت‌ها، آغوش آرامش‌بخش پرنده‌ای بزرگ و تنومند نیاز است. تا سخت آدمی را در بغل بگیرد و با تپش تند قلبش، شور و امید را در شریان‌های زندگی جاری کند. آدمی از دیرباز گرفتار تقدیری بوده است که جبر جغرافیای زادگاهش برای او رقم زده است. همه‌چیز زندگی آدمی از ابتدا بر این اساس شکل می‌گیرد، از المان‌های درونی اش، رشد تک تک آن‌ها تا رفتارهای بیرونی که همگی بازتاب محیط است. اگر تقدیر آدمی دلخواه او نباشد، آیا از آن گریزی هست؟ اگر هست چگونه می‌توان به این گریختن و از نو شکل گرفتن مسلح شد؟! چقدر آدمی خود، در شکل دادن و یا بدل به شکل دیگر کردن این تقدیر سهیم است؟ و این که آدمی چگونه می‌تواند جهان درونش را بر جهان برون خود مسلط کند؟ بشر هزاران سال است به این پرسش‌ها اندیشیده است، پاسخ‌های بسیاری به آن داده است، بارها از پاسخ‌های خود نومید شده است و بارها امیدوارانه به توصیف آرمان شهرهایش پرداخته است.

پرنده، آخرین فیلم آندریا آرنولد کارگردان، بازیگر و فیلم‌نامه‌نویس با تجربهٔ بریتانیایی است. خانم آرنولد سال ۲۰۰۵ به‌خاطر فیلم «زنبور بی‌عسل[3]» برنده جایزه اسکار بهترین فیلم کوتاه شد. از مهم‌ترین ساخته‌های وی که با اقبال منتقدان و علاقه‌مندان سینما همراه شد، فیلم «تنگ ماهی[4]» و فیلم «دلبر آمریکایی[5]» را می‌توان نام برد که در فستیوال‌های معتبر بسیاری حضور داشته اند و مورد تحسین قرار گرفته‌اند. آندریا آرنولد اینک به ساختار شخصی خودش در سینما رسیده است و سینمای او دارای ویژگی‌هایی است که امضای سازنده در قاب تصویر و همچنین در محتوا به حساب می‌آیند.

تمرکز بر زندگی قشر حاشیه‌نشین، تهیدستان و زندگی کارگران با نگاهی تحلیلی و شاعرانه که باید آن را زاویه دیدی رئالیستی و متکی بر علم روانشناختی با گرایش اجتماعی دانست از مهم‌ترین دغدغه‌های این کارگردان به‌حساب می‌آید. داستان‌های او عموماً زن محورند؛ زن با مفهومی مجرد در آثار او ابژه‌ای است که رنج‌های آدمی را در کالبد خود جای داده است، شخصیتی که در کنار خود قهرمانی را می‌یابد که بیش از هر چیز با قدرت خیال می‌تواند به او کمک کند.

استفاده از دوربین دستی، نور طبیعی و ترکیب آن‌ها با تصاویری انتزاعی یا استعاری در آثار خانم آرنولد به سینمای او کمک کرده است تا بهتر بتواند با بیننده ارتباط محتوایی برقرار کند. همانطور که گفته شد این فیلم‌ساز، همواره به واسطهٔ روایت‌های صمیمی و انسان‌محور خود شناخته شده است؛ روایت‌هایی که در دل زخم‌های اجتماعی، نشانه‌هایی از نور و رهایی را جست‌وجو می‌کنند. در پرنده، خانم آرنولد به سرزمین خاطرات خود در شمال کنت بازمی‌گردد تا تصویری شاعرانه و دردناک از فرایند رشد و بلوغ را در جهانی بی‌ثبات ترسیم کند. این فیلم با ترکیبی از واقع‌گرایی اجتماعی و المان‌های شاعرانه و خیال پردازانه، اثری تأثیرگذار در کارنامهٔ هنری او به‌شمار می‌رود؛ به‌طوری که بررسی نقدهای منتقدین نیز کمتر سویه منفی نسبت به این اثر داشته است. پرنده، داستان بیلی، دختری دوازده ساله با بازی درخشان بازیگر غیرحرفه ای این نقش، نایکی آدامز[6]، را بازگو می‌کند؛ کودکی که در سایهٔ غیبت ثبات خانوادگی در یک محیط شهری فقیر و دور از شاخصه‌های شناخته شده تمدن شهری، همراه با برادر ناتنی‌اش هانتر و پدر بسیار جوانش باگ با بازی بری کیوگان[7] که شخصیتی ناپایدار دارد، در خانه‌ای متروک و خرابه، زیست می‌کند. زندگی بیلی میان عشق بی‌قید پدر و مسئولیت‌های بزرگ‌تر از سنش در نوسان است؛ گویی بر لبهٔ تیغ باریکی گام برمی‌دارد که هر لحظه می‌تواند او را به درهٔ بی‌پناهی فرو اندازد. آرنولد با بهره‌گیری از شیوهٔ فیلم برداری بدون فیلمنامهٔ کامل، فضای مستندگونه و ناتمامی به روایت می‌بخشد. این تکنیک سبب می‌شود که واکنش ها و گفتار شخصیت‌ها، به‌ویژه بیلی، اصالت و نیرویی غریزی‌ای بیابند که به‌ندرت در سینمای داستانی دیده می‌شود.

۱ Bird
۲ Andrea Arnold.
۳ Wasp.

المان خیال در پرنده حضوری کوتاه‌مدت اما پررنگ دارد. با ورود برد (پرنده) با بازی فرانتس روگووسکی[۸] به زندگی بیلی که شخصیتی اسرار آمیز، منحصر به‌فرد و متفاوت با جامعه دارد، فیلم به قلمروی رئالیسم جادویی پا می‌نهد؛ قلمرویی که در آن مرز میان واقعیت سخت و رؤیا در هم می‌شکند و برای بیننده غیر قابل تمییز می‌گردد. به‌طوری که بیننده در تصاویری که برد به هیبت پرنده بدل می‌گردد، نمی‌داند که در حال دیدن واقعیت قصه است یا تماشاگر خیال بیلی برد، همان‌گونه که نامش تداعی می‌کند، به سان پرنده‌ای آزاد و رام‌ناشدنی، نمادی از امید، رهایی و امکانی برای گریز از تنگنای بیلی است. به‌همین‌دلیل، با همان ورود غیرمنتظره‌اش به داستان، برای بیلی اهمیت پیدا می‌کند و تصویر او روز و شب با بیلی است. آرنولد با مهارتی تحسین برانگیز، این عنصر خیال‌پردازی را به‌گونه‌ای دراماتیک بدون اغراق در تار و پود اثر تنیده است؛ به‌گونه‌ای که بیننده، میان رؤیا و واقعیت، بی‌آنکه خود بداند، به نرمی جابه‌جا می‌شود و در حقیقت در این روایت هر چه قصه را پی می‌گیرد، واقعیت را گم می‌کند تا به حقیقتی شمول بر واقعیت برسد.

یکی از نقاط قوت فیلم پرنده، درخشش بازی نایکی آدامز است؛ بازیگری که با نشان دادن صداقت و نوعی ظرافت غیرجنسی زنانه، شکنندگی شخصیت یک نوجوان را در کنار امید و شور کودکانه‌اش به تصویر می‌کشد. در کنار او، بری کیوگان، باگ را نه به‌مثابه پدری شرور بلکه به‌عنوان انسانی سردرگم که گمان می‌کند راه خود را یافته است، بازی خوبی ارائه داده است که البته با شیوه و سبک نقش آفرینی‌های پیشین او تفاوت زیادی ندارد. باگ، در عین زورگویی مهربان و احساسی است. تصمیم‌گیری‌های عجولانه و زندگی سبکسرانه از او پدری غیر قابل اعتماد برای بیلی ساخته است که نمی‌تواند از نظر عاطفی تکیه گاهی باشد. به‌همین‌دلیل حضور برد برای بیلی به یکباره مهم می‌شود. پرنده، در نهایت اثری شاعرانه و روان است برای لحظات گذار؛ لحظاتی که در آن‌ها معصومیت، آسیب، و اشتیاق در هم می‌آمیزند. آندریا آرنولد در فیلم جدیدش با نگاهی تحلیل‌گر، بدون قضاوت و قلبی آکنده از مهر، روایت می‌کند که چگونه در دل هر فروپاشی، امکان دوباره برخاستن وجود دارد؛ چگونه در دل هر کودکیِ مجروح، رؤیایی برای پرواز پنهان است. به‌همین دلیل این فیلم نه تنها یکی از آثار مهم سینمای بریتانیا در سال‌های اخیر است، بلکه اثری است که با زبانی جهانی، از امید و بازسازی زندگی سخن می‌گوید.

پرنده نسبت به آثار دیگر این کارگردان، از رئالیسم جادویی پررنگ‌تری بهره می‌برد. مسئله بلوغ جسمی و روحی، به شکل زیبایی به هم گره می‌خورند و در نهایت به خودشناسی کاراکتر می‌رسند؛ به‌گونه‌ای که بیننده و بیلی همراه یکدیگر در پایان فیلم به یک میزان با شرایطی که بیلی در آن گرفتار است و تمام اضطراب‌هایی که ناشی از شرایط محیطی او و شرایط سنی و شخصیتی‌اش به حساب می‌آید، آشنا می‌شوند. بیلی هم‌زمان با نخستین نشانه‌های بلوغ زنانه‌اش، دچار چالشی محیطی است. مادری بی‌بندوبار که برای او ارزشی شایسته رابطه مادر و فرزندی، قائل نیست و پدری که در عین مهربانی، شخصیتی سبکسر و بی فکر دارد که سعی می‌کند از راه‌های به نظر غیرقابل اجرا، ثروتمند شود و با دوست دخترش ازدواج کند. اضطراب در بیلی منجر به دو خصیصه محیطی در او شده است: خشم و افسردگی. برادر بیلی عضو گروه محلی کوچکی است که تلاش می‌کنند افرادی را که به گمان آن ها، انسان‌های مزخرفی هستند، ادب کنند. بیلی با کوتاه کردن موهایش و فرمی که به آن‌ها داده است سعی می‌کند به این دارودسته بپیوندد؛ اگرچه هنوز برای همراهی آن‌ها کوچک است. او برادرش را هدایت می‌کند که از دوست پسر مادرشان که انسان خشن و بددهنی است انتقام بگیرد. در بُعد اجتماعی در رفتارهای بیلی حتی با پدرش نیز این خشونت دیده می‌شود. او حاضر نیست ساقدوش همسر جدید پدر شود و به پدر می‌گوید که رؤیاهای او برایش مهم نیست. جمله‌ای که ذهن پدر را به هم می‌ریزد. بیلی در خلوت خود، به‌شدت افسرده است. نداشتن چشم انداز خوبی از آینده، سبب می‌گردد پس از آشنایی نسبی با شخصیت برد، جذب کاراکتر گوشه‌گیر او شود. تصویر برد دائم جلوی چشمان اوست. برد، پرنده آزادی است که از قید این دنیا رسته است و تنها برای سرک کشیدن به گذشته‌ی محوی که در ذهن دارد، به زادگاهش بازگشته است و وقتی با برخورد پدر، از مرور گذشته‌اش دلسرد می‌شود، تصمیم می‌گیرد که همچنان به زندگی دلخواه خود بازگردد. در دو نما برد، بدل به پرنده می‌شود. نمای نخست زمانی که دوست پدر مادر بیلی قصد دارد به بیلی آزار برساند که برد از کالبد آن جوان آرام و مهربان بدل به یک پرنده خشمگین می‌شود تا از بیلی مراقبت کند و نمای پایانی که بیلی را در آغوش می‌کشد. در این نما، برد بال هایش را دور بدن بیلی حلقه می‌زند و بعد از آن است که چشم‌های بیلی شبیه چشم‌های پرنده‌ای می‌شود که امید در آن‌ها می‌درخشد.

۴ Fish Tank.
۵ American Honey.

بیلی در داستان وقایع روزمره را با دوربین خود ضبط می‌کند. او نفرت خود از محیط را با فیلم گرفتن از آن‌ها نشان می‌دهد. این رفتار گیج‌کننده بیلی ریشه در اندیشه‌ای روان شناختی‌ای یونگی دارد که کارگردان از آن اقتباس علمی کرده است. این اقتباس در سیر تکامل و بلوغ ذهنی بیلی نیز به چشم می‌خورد. عقده‌ای که از مادر در ذهن اوست و واکنش مادرمآبانه او با دیگر فرزندان مادرش و همچنین آسیب‌هایی که ذهن او از محیط دیده است که وابستگی‌اش به شخصیت برد نیز ریشه در همین مسئله دارد.

استفاده کم از دیالوگ و متکی بودن فیلم به تصاویر، حرکت ها، کلوزآپ‌های متعدد و سکوت از ویژگی‌های فیلم پرنده به حساب می‌آید. همچنین کارگردان تمرکز خود را بر به تصویر کشیدن احساسات گذاشته است و چندان به داستان به‌عنوان اساس فیلم توجه نکرده است. با وجود این فیلم هرگز از ریتم مناسب نمی‌افتد و جز سرنوشت نقشه کشیدن برای انتقام از دوست پسر مادر بیلی که گنگ است، روند داستان با اتکا بر تصویر و با کمترین دیالوگ به بیننده انتقال داده می‌شود. مفهوم پرنده و کاراکتر برد نیز در فیلم به‌عنوان یک نماد به این موضوع کمک کرده است تا فیلم بتواند برای مخاطب به‌خوبی قابل پذیرش باشد. پرنده در ذات خود، رهایی از پایبندی‌هایی را که سبب اضطراب به‌عنوان مولد خشم و افسردگی بیلی هستند نهفته دارد و این کمک می‌کند تا کاراکتر در انتهای فیلم دریابد که برای جداشدن از موقعیت اجتماعی و خانوادگی راهی جز گشودن بال‌هایش ندارد. در کنار پرنده به‌عنوان یک نماد، کارگردان از المان‌های محیطی دیگری نیز برای خلق فضای هوشمند استفاده کرده است، به‌طور مثال استفاده از تصاویر طبیعت در نزدیکی محیط فقیر نشین فیلم که ناخودآگاه کمک می‌کند به بیننده تا بتواند با تضاد درونی و برونی بیلی ارتباط برقرار کند. دو کاراکتر دیگر اصلی فیلم یعنی پدر و برد نیز دقیقاً با دو شخصیت متفاوت در دو دنیای متفاوت در کنار بیلی هستند. برد، درونگرا و بی‌خطر و جسته از پایبندی‌های اجتماعی و پدر به‌شدت برونگرا و به‌صورت احمقانه‌ای چنگ انداخته بر جامعه‌ای که میان گسست و پایبند بودن بر سنت‌ها و قانون‌های اجتماعی به نتیجه قاطع نرسیده است. بیلی در طول فیلم از دختری افسرده و خشمگین به پرنده‌ای بدل می‌شود که دریافته است باید راه زندگی خود را دیگرگونه بیابد. او نیاز به پرواز دارد، پروازی به سمت زندگی شخصی خودش، زندگی‌ای که از آن خودش باشد و رسیدن به بلوغ جسمی و روحی توأمان برای او، می‌تواند گامی مهم در زندگی‌اش به‌حساب بیاید؛ بی‌شک، مسیر جدید نیز چالش‌های خودش را خواهد داشت که کارگردان آن را تنها با ورود نابهنگام روباهی که بوی پرنده (برد) را رد گرفته است، به‌صورت المانی نمادین به بیننده معرفی می‌کند؛

اما به مسئله آن ورود نمی‌کند. به احتمال زیاد این تصویر نمادین صرفاً اشارتی است به این موضوع که چالش‌های پیش رو از نظر کارگردان پنهان نیست اما مجال پرداختن به آن به‌صورت مفید و دقیق نیز وجود ندارد.

فیلم پرنده در اکران جهانی خود و فستیوال‌ها جهانی مورد تحسین قرار گرفت که مهم‌ترین آن‌ها کاندید بودن فیلم برای بهترین فیلم فستیوال کن و بفتا در سال گذشته بود.

۶ Nykiya Adams
۷ Barry Keoghan.
۸ Franz Rogowski.

ثوثم
۳۹
شماره ۲۹ . خرداد ۴۰۴

سنت لیوتار در نهاد پست‌مدرن؛

نگاهی به فیلم ورود به خلاء اثر گاسپار نوئه

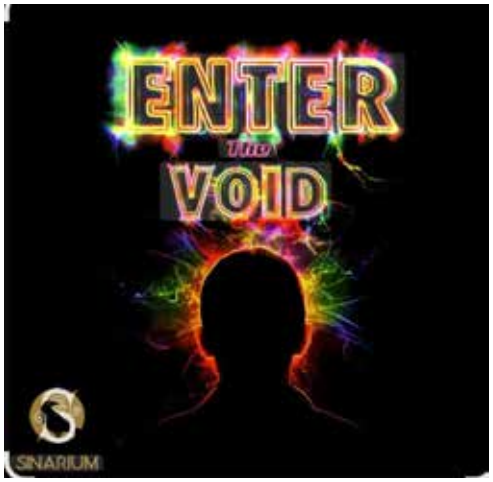
محمدرضا قائمی

کلیدواژهٔ پست‌مدرن فراتر از یک واژه است، اندیشمندان این حوزه به‌طور گسترده نظریات خود را به دو بخشِ اندیشه‌های لیوتار و دیگر اندیشمندان ارائه کرده‌اند. به‌طور کلی جان فرانسوا لیوتار باور داشت که عصر پست‌مدرن در حقیقت در ادامهٔ همان مدرنیسم شکل گرفته است؛ درواقع مدرنیسم از درون پیدایش ماشین‌ها شکل گرفت و بشر خود را با آن تطبیق داده است؛ بنابراین با ورود به این دوران، بشر نوع دیگری از معنا را در ماده تجربه کرد که تا پیش از آن تجربه نکرده بود. مدرنیسم تنها به ماشین‌ها محدود نمی‌شد بلکه فرهنگی را وارد جامعه کرد که به تدریج سیطرهٔ خود را به معنای عام در تمامی امور گستراند. فراگیری این فرهنگ توانست انسان‌ها را بیش از پیش به ماده وابسته کند و خود ماده، محور بیشتر تعاملات بشری شد؛ در حقیقت عصر پسامدرن در میان دو جنگ اول و دوم جهانی شکل گرفته است؛ در زمانی که به نظر می‌رسد بشر توانست به پیامد ماشینی شدن در خلال جنگ پی ببرد. پیامدهای این دوران برای انسان در فاکتورهای گوناگون از نقد ادبی گرفته تا تعاملات روزمره ریشه دوانیده است و به‌طور کلی توانسته است این حوزه را تا امروز بکشاند. جان فرانسوا لیوتار باورمند بود عصر پست‌مدرن در حقیقت عصری است که بشر توانست به تبعات ماشینی شدن پی ببرد؛ بنابراین این اثرات جانبی (که عموماً در خلال جنگ شکل گرفت) توانسته است انسان را منزوی‌تر کند و آثار منتشره را نیز آبستره نماید. برخی از اندیشمندان دیگر از بودریار گرفته تا اسلاوی ژیژک عصر پست‌مدرن را بخش نوینی از تاریخ بشری می‌دانند نه ادامهٔ دوران مدرنسیم. بنابراین می‌شود گفت که در حیطهٔ نقد ادبی منتقدان به دو دستهٔ دنباله‌رو لیوتار و دیگران تقسیم می‌شوند.

گاسپار نوئه از آن دست مؤلفانی است که به‌خاطر عریان بودن سبک فیلم‌سازی‌اش که با کمی چاشنی ترس و خشونت همراه است، همواره توجه مخاطبان و منتقدان را برانگیخته است؛ درواقع زندگی هنری گاسپار نوئه را می‌شود به دو بخشِ پیش از بیماری (دوران سرکشی) و بعد از بیماری (دوران اخلاقیات) بخش‌بندی کرد. این مؤلف مسائل را به‌گونه‌ای بیان می‌کند که آثار خود را به‌نوعی در سبک فیلم‌سازی منحصربه‌فرد می‌سازد. جالب است که بدانید مخاطبان این هنرمند در دو طیف کاملاً متضادند؛ گروهی او را می‌پرستند و گروهی به‌شدت او را منزجرکننده می‌دانند.

جالب است بدانید این هنرمند دو اثر در بهترین‌های سبک منزجرکننده یا فاکداپ دارد که خود جای بحث اند. ورود به خلأ ساختهٔ وی در سال ۲۰۰۹ است که به‌دلیل ویژگی‌های رنگی و اثرات سرگیجه‌آور آن، میان منتقدان بسیار توجه برانگیز شده است؛ درواقع گاسپار نوئه با به‌کارگیری ابزار سینمایی، تجربهٔ استفاده از مواد مخدر صنعتی را به مخاطب خود القا می‌کند. در اِلمان‌های به‌کاررفته از فیلم می‌شود عناصر پست‌مدرن؛ از پالت‌های رنگی گرفته تا درهم‌آمیختگی داستان و خط روایی را به‌راحتی دید؛ درواقع اگر بخواهیم به پست‌مدرن لیوتاری بازگردیم که پست مدرن را عصر شکوفا شدن اثرات ویرانگر مدرنیسم ارائه می‌دهد، گاسپار نوئه نیز به‌طور مستقیم به این مهم اشاره می‌کند؛ از مواد مخدر صنعتی (که در فیلم به نوع خاصی از مواد به نام DMT اشاره دارد) تا نحوهٔ ارتباط عناصر داستانی به‌ویژه کلاژ بین پرسونا در فیلم که به‌طور خاص به سنت لیوتاری ارجاع می‌دهد.

ارجاعات گاسپار نوئه به زندگی و مرگ و زاویهٔ دید دوربین به مسئلهٔ مرگ و زندگی و تداخل آن با طیف رنگی قرمز می‌تواند به‌نوعی به مکتب سایبرپانک گریزگاهی بزند که درنهایت با نحوهٔ زایش انسان به‌نوعی گذر از دوران پست مدرن لیوتاری را با مرگ گوشزد می‌کند؛ درواقع لیوتار سیطرهٔ پست‌مدرن را در راستای مکتب مدرنیسم می‌داند و در برخی متون اشاره می‌کند که؛ می‌شود انتهای پست را بازگشت به عصر مدرنیسم دانست. که این چرخه ممکن است تا زمان وجود ماشین‌ها ادامه پیدا کند. (درواقع برخلاف برخی از اندیشمندان مانند بودریار، ژیژک و..).



مؤلف در متن فیلم اشاره می‌کند به ماده‌ایی که طبق تحقیقات محققان برای تسهیل در مرگ، در ٦ دقیقهٔ پایانی زندگی انسان در مغز منتشر می‌شود و اثرات آن همانند اثرات داروی مخدر است. به‌نوعی مواد مخدر DMT را به خلسهٔ پیش از مرگ ارجاع می‌دهد و این کار را با نوعی فیلم برداری با نام چشم خدا (نماهای بالا) انجام می‌دهد؛ گوئی که خدا از ماورا به مرگ سرگیجه‌گونهٔ بشر اشاره دارد و این انتقال از مدرنیسم به پست‌مدرن، از پست‌مدرن به سایبرپانک و از آن به وادی مرگ هدایت می‌شود. اکنون پرسش اصلی مخاطب از دیدگاه پست‌مدرنیستی لیوتار این است که آیا پس از پشت سر گذاشتن دوران پسا سایبرپانک بشر نابود می‌شود یا بشر به چرخهٔ پیش از مدرنیسم بازمی‌گردد و این چرخه تا ابد ادامه خواهد یافت؟

گفت‌وگوی اختصاصی توتم با آقای حسین فاضلی؛ نویسنده و شاعر

پرسشگر: سولماز نصرآبادی

-لطفاً دربارهٔ خودتان برای مخاطبان جدی توتم سخن کنید.

روزی شخصی در بوئنوس‌آیرس بورخس را دید. رفت جلو و پرسید: شما بورخس هستید؟ بورخس پاسخ داد «بعضی وقت‌ها...» و این «بعضی وقت‌ها...» حرف‌ها دارد... «آن» بورخسِ «داستان‌ها و شعرها و ترجمه‌ها».
برای من هم بعضی وقت‌ها صادق است. البته به شکلی دیگر...
در هر حال به‌طور مختصر : متولد ۳۱ اردیبهشت ۱۳۵٤ ایران (مشهد)- داستان‌نویس و شاعر- مدیر انتشارات پاندا و مدیر و بنیانگذار انتشارات بوتیمار- و در حال حاضر دبیر داستان و شعر نشر جغد
و کتاب‌ها:
۱. (روزها) در پرانتز (کتاب شعر) ۱۳۸۳
۲. کافه‌های شبانه (یک داستان) ۱۳۸٤
۳. هوشنگ گلشیری (مجموعه‌شعر) ۱۳۸٦
٤. زندگی خصوصی (مجموعه‌شعر) ۱۳۹۱
۵. خاکِ سور (رمان ۱۳۹٤)، (به دلیل ابلاغ حذف و اصلاحیه از ارشاد برای چاپ دوم آن، از انتشار دوبارهٔ آن تا به امروز خودداری کردم).
٦. به‌اتفاق اسماعیل شاهرودی (مجموعه‌داستان) چاپ اول ۱۳۹۸- چاپ دوم ۱٤۰۲ (به‌دلیل ابلاغ حذف و اصلاحیه از ارشاد برای چاپ سوم آن، از انتشار دوبارهٔ آن تا به امروز خودداری کردم).
در دست چاپ:
۱. زندگی سگی (مجموعه‌داستان)
۲. قرارهای درخت نسترن (رمان)
۳. ماه از پشتِ ابر بیرون آمده (نقد و جریان‌شناسی شعر و داستان معاصر)
٤. حرف‌های وطن در آب‌های قنات (یک شعر بلند)
۵. ...
و سردبیر مجله‌های دال و ارمغان فرهنگی و فعالیت‌های دیگر... .

-فکر می‌کنید چه عواملی دست‌به‌دست هم می‌دهند تا اثری اعم از ادبیات، سینما و معماری خلق بشود؟

در واقع از نظر منِ نویسنده، در جدال با خاموشی و واقعیتِ بیرونی، یعنی دیالکتیکی بین ذهن و عین. خلق یک اثر چه در ادبیات یا سینما و یا معماری و یا ... ، عصیان در بُعد زیبا شناسی پیش و از خودِ هنرمند یا نویسنده است حالا چه می شود که این عصیان در یک نفر اتفاق می‌افتد کار منتقد با سواد و حرفه‌ای است. نویسنده یا هنرمند در واقع دچار می شود که این دچار شدگی به خاطر زیست فردی و اجتماعی او نهفته است. وقتی شما درگیر «زندگی» می‌شوید «آن» اتفاق می‌افتد؛ بگذارید مثالی بیاورم از بوف کور صادق هدایت:
۱- «در زندگی زخم‌هایی هست که مثل خوره روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد» (سطر آغازین بوف کور)
۲- « ناگهان نگاهم به‌بالای رف افتاد... ولی همین‌که آمدم بغلی را بردارم ناگهان از سوراخ هواخور رف چشمم به بیرون افتاد... زندگی من از این لحظه تغییر کرد...»
آن روزنه در واقع همان اتفاقی‌ست که برای یک نویسنده یا هنرمند می‌افتد و دچار می‌شود و دست به آفرینش می‌زند و اقدام به افشای آن حقیقتِ راستین می‌کند. عصیان می‌کند. و این حقیقت و نوع دیگر را در همان انزوا و خلوت خود خلق می‌کند. رابطه‌ی بین من و بیرونِ من، من و اجتماع. حالا یکی با داستان، یکی با سینما ، یکی با معماری، یکی با موسیقی و نقاشی و شعر به همراهِ ظرفیت‌های هنری و ادبی نو و خلاقه... یا جهانی که کافکا ایجاد می‌کند به نامِ «وضعیتِ کافکایی»

-تغییر یعنی انتقال از وضعیتی به وضعیت دیگر. تغییر می تواند در عرصه های خرد و کلان روی بدهد. ما بیشتر شاهد وقوع تغییرات در هر دو سطح هستیم به عبارتی بیشتر از آنکه عامل باشیم تماشاگریم و شاید به ندرت نقشی در تغییرات دور و بر خود داریم آیا این استدلال را می پذیرید؟ لطفا در این باره بیشتر سخن کنید..

البته سئوال کلی‌ست و یک جامعه‌شناس خبره که کار میدانی و مطالعه کرده در این مورد صاحب‌نظر است. اما به عنوان یک نویسنده باید بگویم خصلتِ هر جامعه‌ی «توده وار» که فقط زیستی گوارشی دارد، تماشاگری‌ست و در تعلیق و انتظار و مسخ شدگی به سر می‌برد. هیچ عاملیتی ندارد مگر در زمینه‌ی خوردن و دفع کردن و تولید انبوهِ «سلبریتی‌های بزک کرده»...

حالا در این جامعه‌ی «توده‌وار» خُب طبیعی‌ست که اکثر به اصطلاح نویسندگان و هنرمندان آن (سلبریتی‌های بزک کرده) هم سعی در راضی نگه داشتن همین «توده»ی چُرتی دارند و مراقب وضع موجود هستند تا امرار معاش کنند و سرخوش و نشئه به زندگی گوارشی خود ادامه دهند. البته تعداد اندکی هم هستند که دستِ خود را بالا می‌برند با سری برافراشته و با صدایی بلند می‌گویند: «نه!». کنش گرند و تاریخ ادبیات و هنر را رقم می‌زنند و موج ایجاد می کنند.

_عصیان در برابر بی معنایی برای شما یادآور کدام مابه‌ازای بیرونی است؟

مایلم ابتدا روی کلمه‌ی «عصیان» تمرکز کنم. در واقع عصیان ذاتِ هنر و ادبیاتِ خلاق و آوانگارد است. ادبیات و هنری که اعتراض دارد به تمام جنبه‌های زندگی و زیباشناسی پیش از خود، و این را در اثر خود اجرا می‌کند. تاریخ هنر و ادبیات را عوض می‌کند و کتابِ تاریخ هنر و ادبیات را از فصلی به فصل نوی دیگری می‌برد. این عصیان نمودهای زیادی را می‌توان برایش نمونه آورد. تئاتر ابزورد(پوچ‌گرایی)، در واقع بکت در نمایشنامه‌ی «در انتظار گودو» این بی‌معنایی را اجرا می‌کند و نشان می‌دهد و یا کامو در افسانه‌ی سیزیف و ... وقتی زندگی از معنا تهی می شود و «انسان» خود را در این وضعیت می‌بیند و آگاه به این امر می‌شود قطعن دست به عصیان می‌زند. نویسنده و هنرمند در اثرش و «جامعه‌ی انسانی» و «مردم» با حرکت های انقلابی و اعتراضی نسبت به این بی‌معنایی و تهی شده‌گی زندگی از زندگی (به عنوان نمونه نسل ضد) هنرمند و نویسنده تاریخ مدرن ادبیات و هنر را می‌آفریند و «جامعه‌ی انسانی و مردمی» آگاه تاریخ انقلابات اجتماعیِ مدرن را به حرکت در می‌آورند.

-چه ویژگی هایی، سبب جهانی شدن ادبیات داستانی یک کشور می‌شود؟

_دستاوردهای جهانی شدن ادبیات داستانی یک کشور چه می تواند باشد و به زعم شما با جهانی شدن ادبیات داستانی، چه فرصت‌هایی به دست می‌آید؟

_فکر می‌کنید ادبیات داستانی ایران امکان جهانی شدن را دارد؟

_موانع جهانی شدن ادبیات داستانی در یک کشور چیست؟

از آنجا که این چند سئوال مکمل هم هستند و در ادامه‌ی هم، سعی می‌کنم هم زمان به آنها پاسخ دهم. ابتدا به ویژگی‌ها بپردازیم: در واقع مهم‌ترین ویژگی «خودنویسی» کردن است، ایستادن روی ظرفیت‌های ملی-میهنیِ سرزمین خود و استفاده از این ظرفیت‌های سرشار که ایران از این نظر بسیار حرف دارد. از شمال و جنوب تا شرق و غرب این ایرانِ جان سرشار از منبع و سوژه‌های ادبی و هنری‌ست. از پیشینه‌ی بسیار غنی و تکنیکی نثر و نظم تا ادبیات فولکلور. می‌توان به اندازه‌ی تاریخ ایران مثال آورد، تا حوادث و اتفاقات و سوژه‌های معاصر از مشروطه تا به امروز... کاری که به عنوان نمونه نویسندگان آمریکای لاتین در ادبیات آن‌ها شاهد هستیم. زمانی دیده می‌شویم که از تجربیات تاریخی و معاصر خود بنویسیم. و قطعن ادبیات داستانی ما آن ظرفیت را با این پشتوانه‌ی غنی برای جهانی شدن را دارد. اما به دلایلی هنوز آنطور که باید دیده نشده یا اصلن دیده نشده.

یک نویسنده در اینجا همان‌قدر که تلاش می‌کند اثری درجه یک خلق کند، دو چندان درگیر چاپ و مجوز و امر و نهی‌های متولیان این امر می‌شود. نویسنده‌ی خلاق در اینجا یتیم است. از هر نظر. چه بایکوت توسط مافیاهای جامعه‌ی کوتوله‌ی ادبی که سکان‌های شبهه نقد و رسانه را در دست دارند (حسادت و تنگ‌نظری و مهندسی کردن...)، چه بایکوت توسط مافیاهای توزیع و پخش و معرفی یک اثر ارزشمند، چه بایکوت توسط مافیاهای ناشران...

یک نویسنده‌ی خلاق و مستقل باید هم بنویسد، هم خودش اثرش را معرفی کند و از آن به دفاع برخیزد و ... نمونه‌ی بارزش چاپ بوف کور توسط خود صادق هدایت در تیراژ ۵۰ نسخه آن هم خارج از ایران و ارسال آن برای چند تن از دوستان خود است... انگار صادق هدایت سرنوشت ادبیات داستانی خلاقه و مستقل بعد از خود را در اینجا پیش بینی می‌کند: «تیراژ اندک و شیوه‌ی پخش آن را...»

وقتی ما آژانس‌های ادبی با سواد و حرفه‌ای به هیچ عنوان نداریم تا به رایزنی و معرفی آثار خلاق ما در عرصه‌های بین‌المللی بپردازند، وقتی اکثر منتقدین ما سواد (ادبی، فلسفی، جامعه‌شناسی، روانشناسی و ...) ندارند و اگر هم اندکی دارند دچار باند بازی و محفل‌گرایی و حذف دیگری هستند؛ به عنوان نمونه می‌توان به یادداشت محکم و زیبای رضا براهنی در سوگ هوشنگ گلشیری اشاره کرد: «مرگ گلشیری مرگِ هر کسی نیست» و ای کاش در زمان حیات او از این یادداشت‌ها و نقدها می‌نوشت. وقتی ناشران حرفه‌ای در این عرصه نداریم تا بدون باند بازی و محفل بازی به معرفی و چاپ آثار داستانی بپردازند، وقتی متولیان و نمایندگان دولتی ما بیگانه با ادبیات داستانی معاصر ما هستند چطور می‌توانند به معرفی آن همت گمارند... هنوز ادبیات داستانی خلاقه ما در داخل با مشکل مجوز و چاپ و پخش و گاهی برخورد قهرآمیز روبروست و چنان فشاری بر نویسنده است که به گوشه و انزوایی پرت و پناه می‌برد چه رسد به جهانی شدن. همین الان که دارم این پاسخ‌ها را برای شما می‌نویسم، پیامک می‌رسد که شیوا ارسطویی نویسنده خودکشی کرد. آن هم در سالگرد و نزدیک به روز خودکشی غزاله علیزاده نویسنده‌ای دیگر و ... وقتی هنوز آثار هوشنگ گلشری مجوز چاپ ندارد، وقتی از احمد محمود در مستند زندگی‌اش می‌پرسند: آیا اگر به عقب برگردید دوباره نویسندگی را انتخاب می‌کنید؟ و او با آن حال و روز می‌گوید: «نه!»... و رمان «همسایه‌ها»یش مجوز چاپ نمی‌گیرد و به شکل غیرقانونی در کنار خیابان توسط کاسبانِ نشر کتاب و مافیاهای کتاب با تیراژ بالا چاپ و به فروش می‌رسد... وقتی شما در رسانه‌ی به اصطلاح «ملی» هیچ از ادبیات داستانی معاصر نمی‌بینید و دانشگاه‌ها و مدارس ما بیگانه با این نوع ادبیات هستند... ما هنوز با جهانی شدن فاصله‌ی زیادی دارم.

_ارزش‌هلی اخلاقی چون صداقت و وفاداری میان ملل، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده‌اند. این نوع شاخصه‌ها می‌تواند منجر به یک انسجام، همسان نگری ، دوستی و نزدیکی در سطح بین‌المللی بشود؟

قطعن- اما از آنجا که روابط مناسبات بین‌المللی را کمپانی های بزرگ و هلدینگ‌های زیر مجموعه و الیگارش‌ها و مهره‌های سیاسی آنها تعیین می‌کنند... این دوستی‌ها و صلح جهانی تنها در حد شعار و تبلیغات‌های انتخاباتی می مانند. تنها گروه‌ها و اقلیت‌هایی فرهنگی، ادبی و هنری هستند که به صورت مستقل توانسته‌اند به این دوستی و نزدیکی‌ها کمک کنند و کمی سد راه قصابانِ در قدرت‌های سیاسی باشند.

_تفاهم چگونه در عرصه ادبیات داستانی رخ می‌دهد و آیا اصولن ادبیات داستانی چنین پتانسیلی برای به هم نزدیک کردن ملت‌ها دارد؟ لطفا نمونه‌هایی را بیاورید

در عرصه‌ی آفرینش ادبی و هنری مثلن داستان، تفاهم باید به تفاوت‌ها برسد. به بررسی آنها... اما در عرصه‌ی بازتاب و حوزه‌ی عمومی و تاثیر ادبیات و هنر بر جامعه‌ی جهانی قطعن و اگر تا به امروز آدم‌خواری به صورت رسمی در سازمان‌های بین‌المللی به تصویب نرسیده به خاطر همین تلاش آفرینشگران ادبیات و هنر بوده و هست.

از تاثیرات ادبیات کلاسیک گرفته تا ادبیات مدرن. از خیام و شاهنامه و سعدی تا شکسپیر و گوته و ... از کافکا و داستایوفسکی و یوسا و ... که جهان را به صلح و دادگری و برابری و عدالت فرا می‌خوانند و وضعیت انسان را در جنبه ها و موقعیت‌های گوناگون به تصویر می‌کشند.

وقتی ما از «وضعیتِ کافکایی» به عنوان نمونه سخن می گوییم، این وضعیت تنها در قالب ادبیات قابل ایجاد و تبیین است و هیچ جامعه‌شناس و فیلسوف و روانشناسی نمی تواند آن را در نظریه‌ها و تئوری‌های خود طبقه‌بندی کند، جز کافکا و جهانِ داستانی او، یعنی خلق وضعیتی که فقط در ادبیات و داستان قابل تحلیل و نشان دادن است.

_چرا نویسندگان معاصر ایران در پیِ فرم گرایی از محتوا و خلق موقعیت داستانی ناتوان اند و در بیشتر داستان ها تکرار و کلیشه، سبب دلزدگی مخاطب شده است؟

به نظرم چون از «فردیت» به چاله‌ی فردگرایی انتزاعی افتاده‌اند. فردگرایی که باعث ایجاد فرم‌گرایی انتزاعی و تهی از موقعیت داستانی‌ست. انگار وارد یک شهرک سینمایی شده‌ای که پشت این ماکتِ زیبا هیچ چیزی نیست. هیچ موقعیت و روابط مناسبات انسانی‌ای در آن نمی بینی و نمی‌توانی هیچگونه همزاد پنداری داشته باشی و پرسشی در تو شکل بگیرد و باعث تفکری در تو شود و ترجیح می‌دهی به جای آن از خوردن یک پفک نمکی لذت ببری.

نویسنده‌ای که «اتاق نشین» است و هیچ کنش و واکنشی با دنیای بیرون از اتاق خود نداشته و ندارد نمی‌تواند جز ماکت‌نویسی و ساختن یک ساختمانِ زیبای بزک کرده‌ی داستانی اما متروکه و خالی از سکنه کار دیگری انجام دهد.

_کدام نویسنده را در ادبیات داستانی ایران موفق می دانید؟ آیا موافقید بعد از بوف کور، خلق فضایی مبسوط از توامانِ فرم و تصویر در آثار متاخر متوقف شده است؟

البته من همه‌ی آثار نویسندگان در قیدِ حیاتِ معاصر را نخواندم اما از میان آنانی که خوانده‌ام می‌توان به شهریار مندنی‌پور، حسین آتش‌پرور، محمد قاسم‌زاده، جمشید ملک‌پور، قاسم کشکولی ، رامین کاوه و ... اشاره کرد.
بوف کور و در واقع صادق هدایت از آنجا توانسته به این موقعیت برسد که بحران را فراتر از روابط مناسبات سیاسی-حزبی و محفلی و غیره دیده همان کاری که کافکا می‌کند یا بورخس یا خوان رولفو یا .... با آن‌که با تمام سیاسیون و سردمداران روزگار خود (عبدالحسین نوشین و مریم فیروز و ...) معاشرت و دوستی داشته و درگیر با مسائل معاصر خود بوده، اما آلوده‌ی سیاست‌زدگی نشده. با این حال جزو انگشت شمار روشنفکران نکته سنج و درست و حسابی معاصر است. توانسته از مرزهای بی شماری عبور کند و دست به آفرینش بزند. البته بعد از هدایت هم هستند نویسندگان انگشت شماری که توانسته اند به نوعی دیگر به این موقعیت برسند و آثار ماندگاری خلق کنند. که در همان نسل اول تا سوم داستان‌نویسان شاهد آن هستیم. و تعداد کمی در نسل‌های بعدی و هر چه به داستانِ امروز نزدیک‌تر می‌شویم و آن هم دلایل زیادی دارد از قبیل تئوری زدگی، عدم مطالعه‌ی ادبیات کلاسیک ایران، عدم حضور و قطع ارتباط با «انسانِ معاصر» و جهان اش؛ به قولی نسلِ امروز نسلِ «ماکروفری» هستند که یک شبه می‌خواهند رمان و داستان و شعر و نویسنده شوند. اما همیشه نویسندگان هوشیار هر چند اندک در گوشه و کنار کار خود را می‌کنند و خواهند کرد و ادامه دهنده‌ی سیر تاریخی از ادبیات مشروطه و دهخدا و هدایت به بعد هستند و خواهند بود و زمان این را هر چند گاهی با تاخیر اما عیان و معرفی خواهد کرد.

_نقد داستان را تا چه حد در گره گشایی و واگشایی روایت در داستان و همراهی خواننده با متن موثر می دانید

فکر نمی‌کنم نه من و نه هیچ‌کس دیگری بتواند این مهم را انکار کند. این منتقدِ آگاه است که در واقع حلقه‌ی میانی بین نویسنده و جامعه‌ی مخاطب است. و باعث رشد و آگاهی هم نویسنده و هم مخاطب می‌شود. البته منتقدی با سواد که مسلط به فلسفه و ادبیات و جامعه‌شناسی و ... باشد که این روزها یا در طول تاریخ ادبیات ایران نداشته‌ایم یا به تعداد انگشتان یک دست هم نمی‌رسند.

_سخن پایانی به نویسندگان تازه کار و خوانندگان جدی ادبیات داستانی چیست

خواندن و خواندن و کار کردن- حضور و درک دیگری.
تا می‌شود و زمان داریم باید مطاله کنیم چه در متنِ کتاب چه در متنِ جامعه. فیلم خوب ببینیم و در هنرهای دیگر سرک بکشیم و تفکر کنیم. باید بین خلوت و کتابخانه‌ی خود و خیابان در رفت و آمد باشیم. آثار ادبی کلاسیک و مدرن ایران و جهان را تا جایی که می‌توانیم بخوانیم و دستِ آخر تجربیات زندگی خود و خودِ با دیگری را بنویسیم و صدای خود و صدای خاموشان باشیم.

جست‌وجوی سایه‌ها؛

نگاهی به رمان برلین میدان آزادی ندارد

نوشتهٔ رزیتا رجایی

● لاله فقیهی

رمانِ برلین میدان آزادی ندارد روایت موازی دو خواهر است. خواهر بزرگ‌تر، لیلا، سال‌هاست به‌اجبار به آلمان مهاجرت کرده است و خواهر کوچک‌ترش، نازلی، در ایران است. لیلا درصدد برپایی نمایشگاه عکسی از حوادث خیابانی ایران است؛ عکس‌هایی که سال‌ها پیش همراه نامزدش، سهراب، گرفته است یا پدرش طی سال‌ها برایش فرستاده است.

او تقریباً با واقعهٔ سهمگین زندگی‌اش کنار آمده است یا سعی می‌کند آن را بپذیرد و از موقعیت جدید استقبال کند. او به این روش، توانسته است میان هویت فردی و هویت اجتماعی خود هم‌بستگی معناداری ایجاد کند. نازلی که روان شناسی می‌خواند، دانشگاه را رها کرده است و در کافه‌ای کار می‌کند؛ کافه‌ای که در طول رمان پلمب می‌شود. موقعیت این دو خواهر ازاین‌جهت مشابه است که لیلا سال‌هاست از نامزدش بی‌خبر است و نمی‌داند چه بلایی سرش آمده است و خانواده هم خبر بزرگ را از او پنهان کرده‌اند و حالا با شروع رمان، نازلی نیز نمی‌داند چرا عشقش، امیر، او را ترک کرده است. و اصلاً دلیل روایت این رمان نیز رفتن بی‌مقدمهٔ امیر است و پریشانی نازلی از این اتفاق.

وقتی نیک بنگریم این بی‌خبری، در تمام ساحت‌های رمان نمود دارد. همهٔ شخصیت‌ها از اتفاقات اساسی زندگی خانوادگی و رخدادهای مهم زندگی اعضای خانواده به‌نوعی بی‌خبرند و نازلی شخصیت اصلی رمان، حتی از هویت آدمی که توی خواب‌هایش همیشه چند قدم از خودش جلوتر است خبر ندارد. کسی که در خواب‌ها هر بار به‌شکلی تازه ظهور می‌کند و از دست او درمی‌رود. او به‌دنبال گم‌شده‌ای در خواب و بیداری می‌گردد؛ گم‌شده‌ای که در پایان می‌فهمیم یکی نیستند؛ گویی همواره شکافی میان خواست خودآگاه و ناخودآگاهش وجود داشته است. شکافی که منجر به احساس بی‌هویتی در عرصه‌های شخصی و اجتماعی شده است.

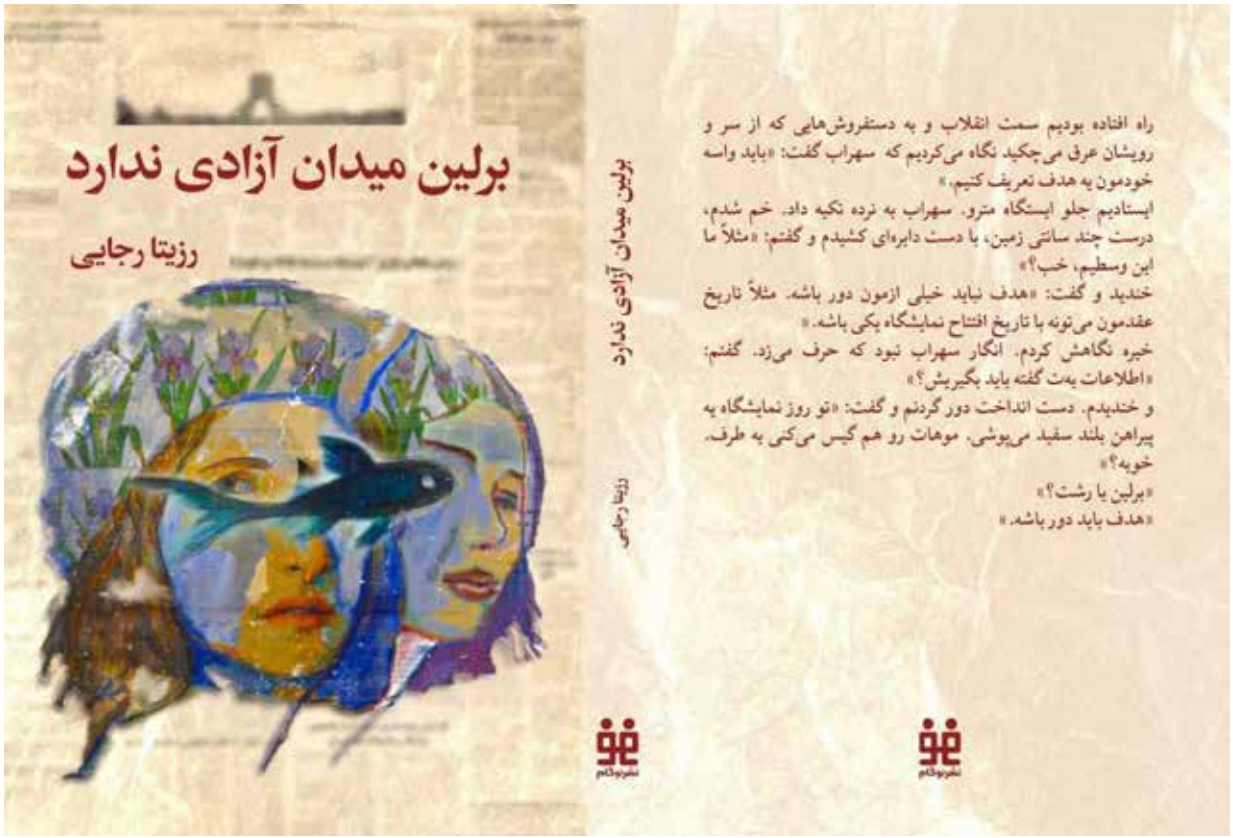
اعضای خانوادهٔ نازلی؛ پدر، مادر و برادر و خواهر، هیچ‌کدام نمی‌دانند دغدغهٔ فکری و عطف توجه دیگری که هر روز با او در تماس‌اند چیست. گویی غریبه‌هایی به‌اتفاق در جایی به هم رسیده‌اند و درونیات آن‌ها که پایهٔ تصمیم‌های بعدی را می‌سازد از دسترس دیگران خارج است.

رمان برلین میدان آزادی ندارد با روایت شخصی دو خواهر از دل اتفاقات سیاسی اجتماعی برهه‌ای از تاریخ ایران می‌گذرد و ما علاوه‌بر انتظارات خانواده، تأثیر اتفاقات و رویدادهای اجتماعی را بر جهت‌گیری زندگی شخصیت‌ها می‌بینیم و همین بی‌خبری و ناآگاهی است که این دو سطح واقعیت یعنی زندگی درونی و شخصی و زندگی اجتماعی را به‌هم پیوند می‌دهد.

سهراب، نامزد لیلا نقطهٔ مرکزی رمان است. شخصیتی مبارز که اکنون هیچ اثری از او باقی نمانده است و ماجراهایی که از سر گذرانده هرگز رسانه‌ای نشده است. او برای شخصیت‌های دیگر کششی مرموز و اسطوره‌ای دارد. شخصیتی که همه می‌خواستند به او نزدیک شوند و از او الگو بردارند. همین احساس مدتی نازلی نوجوان را گیج می‌کند. او که نمی‌داند احساسش به سهراب از چه جنسی است تا پایانِ رمان نسبت به خواهرش عذاب وجدان دارد. او در آغاز آشنایی با امیر، هنوز درگیر سهراب است؛ اما سپس به‌مرور نسبت به امیر احساس عاشقانه می‌یابد؛ اما آن حس مبهم قدیمی و فراموش‌شده نسبت به سهراب زمانی در حضور امیر به‌شکلی ناخوداگاه در کلمات نازلی بروز می‌کند؛ کلماتی که امیر را به اشتباه می‌اندازد و موجب سوءتفاهم اساسی می شود. مانعی که بر سر راه شخصیت‌های این رمان قرار دارد، بی‌عملی و بی‌کوششی شخصیت‌ها برای گفت‌وگو و شفاف سازی و برطرف کردن سوءتفاهم‌هاست.

آن‌ها در تمام جاها در جهت عکس حرکت می‌کنند. از سخن گفتن باز می‌ایستند. مخفی می‌کنند. دور می‌شوند و تمام آنچه گفته نمی‌شود زیربنای رخدادهای رمان است؛ گویی نگفته‌ها از پنهان‌کاری صرف خارج می‌شوند و خاصیتی ایجابی در خلق حوادث و جریان زندگی شخصی و خانوادگی شخصیت‌ها پیدا می‌کنند و ازآنجاکه تمام این اتفاق‌ها در

متن پررنگ است و پس‌زمینهٔ وقایع سیاسی اجتماعی بیش از یک دههٔ ایران می‌گذرد، می‌توانند تجلی چرایی‌های رخدادهای اجتماعی در مجراهای باریک‌تر باشند. زندگی شخصی نازلی و لیلا بازتاب رویدادهای اجتماعی و ریشهٔ کاستی‌های فرهنگی است؛ به‌ویژه که یکی از درون و یکی از بیرون به جریان‌های اجتماعی‌سیاسی ایران نگاه می‌کند. چینش مناسب و همگون رویدادهای بیش از پنجاه سال از تاریخ ایران در سراسر رمان، بستر مناسبی برای تدقیق در کنش‌های زندگی شخصی آدم‌ها فراهم می‌کند. وجود دو راوی اول شخص که در زمان حال روایت می‌کنند، ناخوداگاه احساس عمل‌گرایی، حضور و وقوع نزدیک واقعه ای مهم را القا می‌کنند و نیروی محرکهٔ داستان محسوب می‌شوند و همین نوید پایان‌بندی مبارزه‌جویانه و نزدیکی به هویت متفاوت و استقلال فکری نازلی را می‌دهد. نازلی برای یافتن دو گم‌شده‌اش مسیری پُرپیچ‌وخم را طی می‌کند و ما با تغییر مداوم هویت او تحت‌تأثیر عوامل خانوادگی، اجتماعی، سیاسی مواجه می‌شویم و جریان دیالکتیکی میان تضادهای شخصی منجر به شکل‌گیری هویتی متفاوت می‌شود؛ درواقع جست‌وجوی هویت به ساختِ هویت می‌انجامد. وقتی نازلی تا آخرین مرزهای خواسته‌اش پیش می‌رود و با چنان شور و جدیتی برای یافتن امیر تلاش می‌کند و با یادآوری شبی کلیدی، گذشته را با روایت جدیدی می‌سازد، حال و آینده حول این گذشته تغییر شکل می‌دهند. نازلی در طول رمان باید برای رسیدن به آن هویت گم‌شده از الگوهای شخصی خود یعنی سهراب و لیلا فاصله بگیرد و همچنین وابستگی عاطفی به امیر را به عنوان تعریفی از هویت فردی خود تعدیل کند. آینه‌ای که پیش روی مردم این سرزمین قرار دارد تا وجود و روح خود را با تعریفی مستقل و نه‌تنها در قیاس و تفاوت با دیگر ملت ها یا با گذشتهٔ شکوهمند خود بروز دهند. این جست‌وجو مدام ما را با شکل‌گیری هویت‌های سیال جدید روبه‌رو می کند تا که در پایان، نازلی با خراب کردن پل‌های پشت سر به ما ثابت می‌کند بالاخره گم‌شدهٔ خواب‌هایش را یافته است.



بر آتش نشستگان؛

خوانشی بر رمان باغ عروسک از مژده ساجدین

حسین نوروزی‌پور

اساس و بنیان هر متن بر انگیزه و خاستگاه فکری نویسندهٔ متن وابسته است. جهان ذهنی نویسنده در متن گسترده می‌شود و نباید از مطرح شدن بی‌طرفی نویسندهٔ متن غافل شد. هیچ متن داستانی جدای از زندگی نویسنده نیست. نویسنده آنچه را می‌اندیشد در داستان انتقال می‌دهد. جهان‌نگری نویسنده در متن، شکل می‌یابد؛ اما برای ایجاد داستان، تخیل سهم مهمی دارد. تخیلی که بر مبنای چیستی زندگی و محوری برای تحرک بخشی به حیات انسانی باشد. روایت شگفت‌انگیز و نهادینه در تخیل، داستان را از خاطره‌زدگی دور نگه می‌دارد. نیچه در تبارشناسی اخلاق، درد را قوی‌ترین دستیار حافظه می‌داند. به نظر او آدمی برای آنکه فرمان‌بر شود باید با خشونت ترسانده شود؛ اما این خشونت نه‌تنها برای درد ناشی از آن بلکه همچنین برای ایجاد حافظه به‌منظور یادآوری و تکرارش در ذهن است؛ به‌این‌ترتیب حافظه برایند بخشی از روابط مبتنی بر قدرت است که بر اساس آن مناسبات بیرونی، به‌طور نسبی درونی می‌شوند. به نظر نیچه، بنیاد حافظه پایهٔ دیرینه‌ترین بنیادهای روان شناسی است. در این وضعیت روان یا من درون به تکرار خاطرهٔ دهشتناک همراه با درد در ذهن قربانی تولید و بازتولید می‌شود. رابطهٔ اشخاص در رمان باغ عروسک به‌دور از چنین عقده‌گشایی ها نیست. همهٔ شخصیت‌های اصلی داستان طعم شوم درد را در ذهن بازگویی می‌کنند و با صدای بلند فکرشان را به گوش مخاطب می‌رسانند. مخاطب داستان باغ عروسک، بی‌پرده وحشت زندگی را بر دوش چند نسل احساس می‌کند. فرم پدیدآمدهٔ باغ عروسک، رابطهٔ بین وحشت و انحلال زندگی ازسوی کسانی است که خود قربانی بوده‌اند. جنون، بخش توجه مندی از رویدادهای تأثیرنهادهٔ درون حافظهٔ شخصیت‌های داستان است. هرچند جنون گاهی شدت برق‌آسایی در رابطهٔ اشخاص نداشته باشد؛ اما ضمیر درون شخصیت‌ها گویای بحران ساختمند زندگی در جامعه‌ای است که ناشی از بحران تولید و بازتولید روابط اجتماعی افراد است.

هر داستانی واقعهٔ مجازی است که نسبیت زندگی را پیش روی مخاطب نمایان می‌کند.

مسلم است در زندگی واقعی، ما دچار تحولات پیش‌بینی ناشده‌ای می‌شویم و از پیش حادثهٔ فرودیافته بر ما یقینی نیست. هرچند از آغاز بشریت افکار انسان در رشد تخیل مؤثر بوده‌اند تاآنجایی‌که او را به مرتبهٔ شهودی نزدیک می‌کند. تاحدی که بتوانیم لایه‌های پیچیدهٔ قضا و قدر را شبیه‌سازی کنیم و در همین زندگی بدوی و پیشاتاریخ هم انسان در تصورات خود جوری می‌خواسته زمان را به تصرف خودش دربیاورد و به شکل‌های گوناگونی دست به ساخت ذهنیِ سایه و همزادسازی می‌زد. کسانی که در پرداخت اوهامات ذهنی مهارت ویژه‌ای داشتند، می‌توانستند قدرت برتر در میان قبیله‌ها باشند و کیش‌های شخصیتی در قبیله ها تعیین‌کنندهٔ حرکت زندگی افراد بوده‌اند و می‌توانستند قربانی‌های خدایان را معین کنند و جهالت‌بخشی عظیم توده‌ها عمل جادوگری را بیشتر هویت می‌داد. انسان خواسته و ناخواسته آب به آسیاب کسانی می‌ریخت که قدرت جادوگری را وسعت می‌دادند و هنوز هم تحت‌تأثیر کشش جادوگری که نوعی سوداگری است، قرار دارد. پیچیدگی انسان درهم‌ریخته با پیچیدگی جهان هستی است. هرجا نابرابری و ظلمتی بوده است، انسان‌هایی در فکر تسخیر افکار دیگران به مهارت‌های خاص دست یافته اند و برای مهار ذهن انسان‌ها نوعی افسونگری را رشد داده‌اند. علوم انسانی کوششی برای تبیین جهان بر اساس تجربه و مناسبات علی‌معلولی است و می‌کوشد نتایج روشنی از جهان تاریک را به ثمر برساند؛ اما در کنار پژوهشگران علم‌گرا، کوششی برای قداست افسانه‌گرایی و جادو در خط موازی دنبال می‌شده است و نهایت اینکه ادبیات هم، چه در زمان کهن چه امروزه محلی برای پهن کرددن رویدادهای دور از ذهن و افسانه‌های خیال‌انگیز بوده است. سورئالیست‌های برآمده از جنبش دادائیستی توانستند با شناخت قومی خود، نشانه‌های اساطیری و جادویی سرزمین خود را با بیان مفاهیمی هنری و روشنگرانه بشناسانند و به توانایی ادبیات در هویت‌بخشی

به انسان معاصر کمک کنند و در این راه گامی استوار بردارند و این گام‌ها تا به امروز ادامه یافته است؛ کوششی که در راستای انتقال اطلاعات واقعی با گره زدن به اوهامات و خیال ضمیر ناخودآگاه جمعی است و با فرم بدیع و شکوفا، مسئله قدرت و ضدِقدرت را، درون‌مایهٔ داستان‌ها می‌سازد.

هر متن رمان باید زمینهٔ پرسش تازه‌ای در ذهن مخاطب باشد. پرسش و باز هم پرسش در متن مهم است. حقیقت وجود ندارد. شک و گمانه‌زنی، پایه‌ای برای فهم تازه از متن خواهد بود؛ پس اگر حقیقت وجود ندارد چرا باید رمان خواند؟ باید میان دریای متن غرق شد. چند وقتی از رمان خلاص شد؛ اما دوباره خواند؛ مثل زندگی که به‌گونه‌ای تداوم دارد. آیا خوانش متن رمان به‌گونه‌ای کمک‌کننده به تکثر معنای درون متن است؟ باید جوابش بله باشد و اینکه متن در جریان تلألو در ذهن مخاطب، شکل خاص می‌گیرد که ممکن است منظور نویسنده غیر این بوده باشد. ضمیر درون نویسنده به‌نوعی در چرخش شخصیت‌ها اثرگذار است. همین است که رمان باغ عروسک گویای نفس درونی نویسنده‌اش است. تعلیق درون داستان باغ عروسک از همان آغاز نمایانگر وضعیت پیچیده‌ای است.

«دو بار این‌طور رقصیده‌ایم. یک بار در خواب فریده و این بار هر دو بیداریم. بیدارترین زنانی که ماه و آسمان امشب می‌بینند. به دو پر رهاشدهٔ دُرنا شبیه‌یم. همان‌قدر آزاد، رقصان در نسیم و بی‌خبر از پیچ‌وخم تن.»

نسترن و فریده پیچ‌خورده درون هم‌اند که بعد در بخش های دیگر داستان نزدیکی‌شان به‌هم بیشتر نمایان می‌شود. بافت تنیده‌به‌هم در شخصیت فریده و رنجوری شخصیت تحول‌یافتهٔ نسترن نگاره‌ای از جان، روح و تن کوزه‌ای است که آب درونش زنگاری از زندگی گرفته است که همین زنگاری درون شخصیت‌های فریده و نسترن را نشان می‌دهد. روایت‌های اشخاص فشرده شده است. اطلاعات قطره‌چکانی متن سبب پارگی روابط اشخاص درون داستان در ذهن مخاطب است. جای پای پدر فریده کم‌رنگی خاصی دارد و متن برای جلوه‌نمایی اشیا شتاب‌زده است. شتاب در شناسایی خانواده‌های درون داستان باغ عروسک سبب سردرگمی خواننده می‌شود و برای فهم و درک بهتر متن باید داستان را چند بار خواند.

«اگر همین‌طور، همین الان زیر خاک نرم و سیاه، پای درختی در همین نزدیکی، جایی که سگان و شغالان در دم این را از خاک بیرون نکشند به گور بشود، پلک چشم این هم تکان نمی‌خورد. نه خوف دارد و نه درد. اصلاً طفل به این کوچکی، درد و خوف چه می‌داند چیست؟ همان ذره تریاکی که سر زبان این باقی بماند، او را تا بهشت در خواب می‌دارد. ببینم در خانهٔ خدابیامرز حکیمه‌خانم باز هست؟ خواهرزای او گاهی‌وقتی در را باز می‌گذارد» (صفحه ۱۵).

زندگی بانو عروس، زمانی زیر خانه گذشته است با مادرشوهری که رمان توصیف دقیقی از ظلمت و سیاهی او نمی‌دهد. و اما نسترن چون ققنوس از میان آتش پر می‌کشد و به تهران می‌رسد. نزد خالجون می‌رود که او هم ریشه‌ای از تبار افسون و جادو است. در کنار خالجون پخته و آبدیده می‌شود و چهره و نام عوض می‌کند. به محل زندگی شوهر و مادرش نزدیک می‌شود و در تنظیم برنامه ای می‌کوشد که بتواند با قدرت جادویی خود خانوادهٔ ظالم را دچار نیستی کند. در بهترین بخش باغ عروسک (صص ۱۶۶ تا ۱۷۴) که می‌شود قدرت نویسنده را در روایت داستان دید، بخش عروسی نسترن با پرویز است. بازگشت نسترن به کودکی و قدرت اکنون او؛ «نمی‌گذارم پستی، حقارت و تسلیم محضشان منصرفم کند. بدون این هم خیلی چیزهاست که برای تلافی کردنشان دیر شده است» (صفحه ۱۷۳).

بخش راوی با آگاهی مختصری که از شخصیت‌ها ارائه می‌دهد اشاره‌وار است و نمایی از شخصیت بانو که از نام های دیگرش نسترن است. شاید اگر بسط و گسترش شخصیت‌های داستان صورت می‌گرفت جایی برای عملکرد جادو و افسونگری بیشتر باز می‌شد و تمرکز ذهنی مخاطب بر عمل جادوگری، بیشتر قابلیت داستانی می‌یافت. اینکه درون متن رمان، مردها به‌گونه‌ای مضحک نشان داده می‌شوند و نسترن یا بانو رابطه‌ای عمیق و احساسی با مردها ندارد؛ قدرت زنانگی را به سحر و جادو نزدیک می کند. اغراق لطمه‌زننده‌ای که درون متن باغ عروسک راه یافته است، جلوه‌ای از جریان قدرتمندی زنان در برابر مردان است. ملاحظات دیگر درون متن باغ عروسک، افراط در توصیف طبعیت و جغرافیای درون متن رمان است. عملکرد و روابط شخصیت‌های درون داستان، پاسخ‌گوی مناسب به فضای درون متن نیست. فریده، شخصیت دوست‌داشتنی درون متن، شکل متناقض کودک در روند رشد و زندگی ارائه‌شدهٔ درون داستان است.

حضور نویسنده در میان متن و حس جانبدارانه‌اش نسبت به شخصیت‌های خاصی آشکار است؛ اما به چند دهه تلاش ادبی خانم مژده ساجدین سر تعظیم فرود می‌آورم و ارزش ادبی رمان باغ عروسک بیش از این خواهد بود و قلم من به فراخور نگاه محدودم به این اثر ارزشمند بوده است؛ چراکه داستان باغ عروسک از رمان‌های به‌یادماندنی است که می‌تواند درون ذهن مخاطب جا بازکند و فرایند داستانی جنایی است. قتل‌هایی با انگیزه‌های شخصی و بدون اینکه طعم کیفری برای کنندهٔ قتل‌ها وجود داشته باشد، سرکشی لطیف و نوعی با پنبه سر بریدن حریف است.

لذت ادبی که در خواندن داستان است، مانع از حرکت باورپذیری درون متن نیست یا به‌عبارتی خوانندهٔ داستان نکات باورنشدنی را در میان شتاب صحنه‌های متقارن داستان به زیر پا می‌اندازد و توجیه عمل داستانی را به‌نوعی پذیرا می‌شود. هرچند ممکن است بعد از خواندن تمام داستان در ذهن خود معادلات معقول زندگی را در کنار متن حلاجی کند و در این پنبه‌زنی‌های پی‌درپی با تخیل داستانی به ربط و ضبط کلمه‌ها بیندیشد. گاهی هم در ذهن خود به انواع قتل‌های کشف‌شده فکر کند یا به خون‌آشام‌ها و سلسلهٔ جادوگری و اسطرلاب و رمال‌ها که در زندگی تمام جوامع به‌نوعی دامنه‌اش گسترده بوده است؛ اما هم از لحاظ معناباختگی، هم از نگاه ادبی، باغ عروسک با همهٔ کاستی‌ها و فرض ساده‌انگاری مخاطب، شرح حال ویژه و فشردهٔ روایتی است از فانتزی‌های شکل‌یافتهٔ کودک‌واره اش که در متن، عروسک‌هایی‌اند که در دست‌هایی خاص جان می‌گیرند. در تمام اندام عروسک‌ها سوزن‌های‌اند از جنس روح که بر آن‌ها دمیده می‌شود تا زندگی را برای ادامهٔ جادوگری بنا نهند که اساس و بنیانش بر شکوفه‌های جنون باشد.

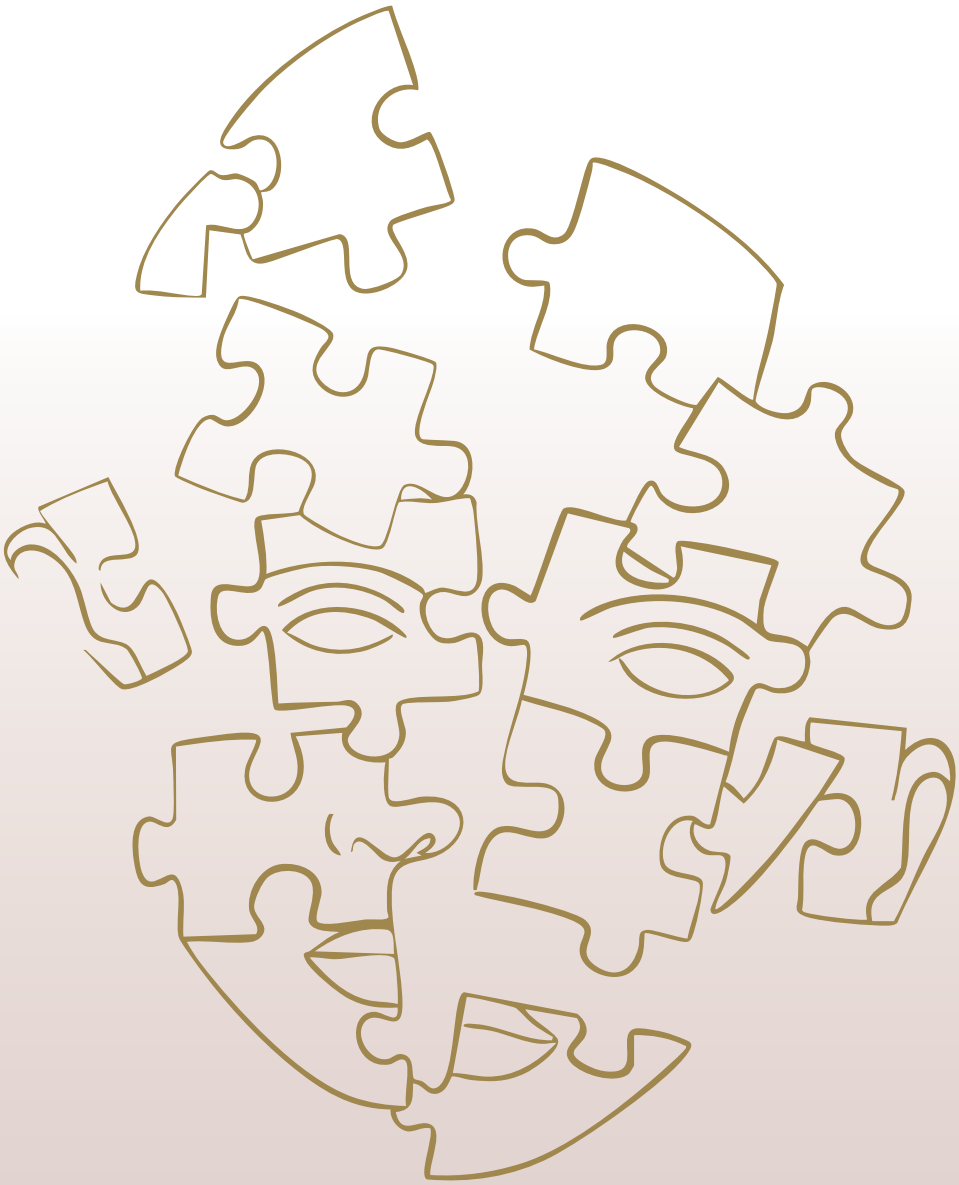
داستان باغ عروسک از منظر فلسفهٔ زیستی، احساس‌های چندگانه‌ای را به ذهن خواننده انتقال می‌دهد: قدرت و استمرار انتقام؛ نبود عواطف انسانی میان عملیات قتل در سطح داستان و رشتهٔ نامرئی ارتباط ذهنی نسترن با فریده. دنیایی که باغ عروسک می‌سازد خراش‌خورده از رفتارهای جنون‌آسای نسترن با اطرافیانش است. اگر بانو تولد عجیب نداشت و حقارت دوران کودکی بر او تحمیل نمی‌شد یا پیش از ازدواج با پرویز از او بهره‌برداری‌جنسی نمی‌شد و در زمان ازدواج با پرویز به‌گونه‌ای دچار عذاب نبود و توطئه سقط بچه‌اش و به‌دنبالش طلاق شرمسارانه‌اش شکل نمی‌گرفت، رابطهٔ سوزن‌زنی عروسک‌ها یا سلسله ارتباط جادوگری قابلیت داستانی می‌یافت.

اینکه نسترن تشنهٔ انتقام زاده شده بود یا این عطش سیری‌ناپذیرِ خون‌خواهی رابطه‌ای علی‌معلولی با همهٔ رخدادهای گذشته‌اش داشت و از او موجود مرموزی ساخته بود و به‌راحتی مرگ را توزیع می‌کرد و سهم هر مرگی که او شکل می‌داد وجه متناقضی از زندگی است، همین حسادت و تخاصم عجیب در این اشخاص مایهٔ داستان بوده است. جادو و افسون در این رمان مشخصهٔ وضعیت رابطهٔ انسان و خیال است. انسان همواره در کنار زندگی واقعی، زندگی دیگری در سایه دارد. تمام زمانی که در سایه به کندوکاو مشغول است، ارتباط زندگی واقعی او با پیرامون تحت‌تأثیر قرار می‌گیرد.

رمان باغ عروسک با جان دادن به زندگی سایه‌ها در ادبیات داستانی ایران جای خوش و رنگینی خواهد داشت. درخشش این رمان در صحنه‌آرایی چشمگیر است. طعم لذت متنوع خورش‌های گیلانی در متن برجسته است. هرچند نحوهٔ گویش گیلکی همراه با فارسی ممکن است یک‌جور سازوکاری باشد برای بیان شخصیت‌های داستان؛ محلی که شخصیت‌های داستان به‌نوعی با روند بالا رفتن موقعیت اجتماعی خود همراه شوند؛ ولی دور از مستند بودن زندگی واقعی‌شان نباشند. هرچند در قدیم به گیلانی‌هایی که فارسی و گیلکی را با هم ترکیب می‌کردند شوخی‌ای راه یافته بود که می‌گفتند: در خانه شما انجیر کفتک واجست؛ اما این در کلیت داستان باغ عروسک خدشه‌ای ایجاد نمی‌کند و متن باغ عروسک نمودی از جریان داستان نویسی امروز است. خواننده با لذت مکاشفه در متن و هم ذات‌پنداری با شخصیت بانو ، تماشاگر چالاک درون متن است که رو به تشک بازی با تمام حواس وضعیت رمان را ملاحظه می‌کند و واکنش‌های خاص خود را دارد.

رابطه پدرجون و نسترن و فریده، خال گوشتی قرمزی است که بر شانه‌هایشان نمایان است. رابطهٔ نامشروع پدر پرویز با مادر نسترن و رابطهٔ پرویز و نسترن به‌شکل ظریفی در متن گویای چیره‌دستی نویسندهٔ باغ عروسک است؛ اما نسترن به ادامه زندگی فریده دل‌بسته است که از راه تودر توی دالان‌های عروسک‌ها و سوزن‌هایی است که بر اندام هایشان به‌نوعی دامنه‌اش گسترده خواهد شد. در رمان باغ عروسک زندگی برای فریده رنگی از افسانه‌های باقی‌مانده از حادثه‌های جنون‌آور است.

«با این‌همه فکر و بی‌قراری برای آینده، به چیزی قدرتمند برای تمرکز نیاز دارم. چه بهتر از آتش؟ گاهی آن‌قدر به آتش همیشه روشن در آتشدان سنگی خیره می‌شوم که زمان و مکان را از دست می‌دهم. گذشته، شتابان در آینهٔ آتش از پیش چشمم می گذرد. حال فقط یک چشم برهم زدن است و فردا را با نیاز به تمرکز بیشتر، درهم‌برهم در آتش می‌بینم. راه‌هایی که نمی‌شناسم، کوچه‌هایی که نمی‌دانم به کجا ختم می‌شوند و هر بار آن‌قدر به درازا می‌کشد که....» (باغ عروسک، صفحه ۲۲٤).



خاک

معصوم‌علی صیدی

شیون و گریه و فغان از درد، لب‌های لرزان و چشمان پر از اشک، گونه‌های شسته در بارانِ بی‌امان، ابر چشمان، خانه ای با آدمیانی گریان. شاید که از میان این‌همه، تنها اصغر، مسلم و نریمان بودند که از ته دل می‌گریستند؛ غمی به یادگار از ته دل آنچه ریشه در اعماق وجود بگذارد. تنها سه جوان در تن‌پوش‌های چروک که بر پیکرشان زار می‌زد با سر و شانه‌های گِل‌گرفته از خاک قرمز. رخسارهای بی‌نشاط و اندوهگین، پیکرهایی از خاک و سنگ. گریه برای ننه صغرا. ننه صغرا، مادر هر سه تن آنان؟ او که همیشه می‌گفت:

–«پسرا، پسرا! بیاین لقمه‌ای نان بخورین!...»

«پسرا»، نامی بر همه و برای هر سه نفرشان.

–«این سهم نریمانه.»

–«بی‌بی صغری! چرا زحمت کشیدی؟ یه لقمه نان تو این سفره هم پیدا می‌شد.»

–«مگه گفتم نیست یا نمی‌شه؟ این پسر بدقلق یاد نگرفته که با اصغر سر سفره بشینه؛ کاسمسا[1] آدم را سیر نمی‌کنه، دلگرمی و محبت می‌آره. تو را خدا بده مسلم بخوره.»

بهانه‌ای چیزی، دستاویزی برای گفت‌وگو، آدم باید برای همدم شدن با دیگری بهانه‌ای داشته باشد. تبسمی، لبخندی، مهری... یا چیزی وسیله‌ای آغاز به‌هم جوش خوردن دو قلب، پیوند دو مهر در یک قلب.

مهر ننه صغری بر سه پسر، سه تن در یک قالب، یک قالب برای یک روح. آن‌ها پیش‌تر گفته بودند:

–«ما با هم صیغهٔ برادری خواندیم؛ توی «بان اماراو[2]» پای سقاخانه، دستمان را تیغ زدیم و خونمان را با هم قاطی کردیم.»

چند سال پیش، که هنوز لب‌هایشان سبز و موبوره‌ای بر آن نروییده بود و از بیخ گلویشان ریشی جوانه نزده بود و پوست صورتشان شفاف بود، اصغر با تیغ ناست دو سوسمار رگ دست‌هایشان را زده بود و خون بیرون‌جهیده را با خون دیگری به‌صورت صلیبی روی هم نهاده بودند.

–«قسم که با هم برادریم!»

جسم‌هایشان را بسته و زیر لب همین جمله را تکرار کرده بودند. شاید که میل و نیاز وجودی هر سه‌تایشان در اینکه چون هیچ‌کدام از پدر برادری نداشتند، دلشان می‌خواست که یکی برادرش شود و حالا هر کدام با دو برادر دیگر.

–«برادر که شاخ و دم نداره! حتماً باس از تو پاچهٔ مردی پس بیفتی؟ چه فرقی داره؟ حتماً که نباس ننه صغری زور زده و تو را بزاید. ما با هم برادریم تا پای جان تعصب هم را بکشیم و به هم دروغ نگیم و خیانت نکنیم.»

او به همین بسنده می‌کرد. نمی‌توانست یا نمی‌دانست بگوید برادران یوسف، یوسف را در چاه انداختند و به او خیانت کردند. اصغر، نگاه عمیق در چشم‌های سیاه و درشت نریمان میخکوب می‌کرد:

–«یا قمر بنی‌هاشم! این کیه رو به‌روی منه؟»

–«هی قناری! مواظب باش طعمهٔ گرگ‌ها نشی! مواظب باش از گله جدا نشی! تنهایی یعنی طعمه شدن.»

ازاین‌رو بود که اصغر می‌گفت:

–«مسلم! باس شش‌دانگ مواظب نریمان بود یه وخت دیدی پای بساط قماربازها نشست و هوای عرق‌خوری با آن ها نشه! آدمی‌زاده، شیرخام‌خورده و هوس‌بازه. شیطان یه دم تو جلد آدم می‌ره و آن وخته که شیخ و ملا سرت نمی‌شه. ببینی مسلم این داش کوچیکه ما مث یه دسته گله نباس بذاریم پژمرده بشه...»

– «هی اصغرا! چی می‌گی؟ این داش کوچیکهٔ ما درسته قشنگه اما آتشه. آتشم قشنگه. هرکی نمی‌تانه دست رو زبانهٔ آتش بگیره.»

–«می‌دانم نریمان تیزه؛ اما باس مواظب بود بی‌گدار به آب نزنه.»

–«اگه قراره ما با هم باشیم، پس سه‌تایی بی‌گدار به آب می‌زنیم.»

و هیچ‌وقت یکی از آن‌ها، جدای از دیگری قدم‌ازقدم برنمی داشت. حالا هر سه کنار هم ماتم‌به‌دل و اشک‌به‌چشم. اصغر فقط می‌گریست؛ پیکره‌ای تکیده و پیرتر از آنچه بود. سر خاک ننه صغری، اصغر مات شده بود. حیران به گورها نگاه می‌کرد.

---

۱. خوش‌خوشک کاسه همسا (کاسمسا): بهانه و دستاویزی که همسایگان برای هم می بردند.

۲. نام محله‌ای است.

قنوسی بر بوته‌های خشک، بال‌بال زدن مژه‌ها، چشم‌ها، پرندهٔ بی‌قرار، مات و میخکوب بر نقطهٔ ناآرامی درون. غلیان دل، آواز قنوس. آواز غمناک پرنده‌ای تنها، مثل نالهٔ جغدی بر درختی.

–«کجایی تو ننه صغری!»

–«من در خانه خودمم.»

–«خانه؟ خانه تو کجاست؟ پس چرا به چشم نمی‌آیی؟»

–«خانهٔ من؟ خاک، خاک... من در خاکم...»

–«من تنهام. مرا به خانه‌ات ببر!»

–«این خانه، خانهٔ تنهایی و دائمی من است.»

–«مرا تنها گذاشته‌ای که چه؟»

–«تو را تنها نذاشتم، من باس تنها می‌رفتم.»

–«ننه! ننه صغری! تو کجایی؟»

کجا بود ننه صغری؟ در خاک و با خاک؛ آنچه در باور اصغر نمی‌گنجید. گور و خاک جسمی که دیگر نبود و از او تنها نامی بر زبان اصغر و نه دیگران. آن دو تن، مسلم و نریمان می‌دانستند که ننه صغری، رختش را از این خانه درکشیده است. جسمی که یک روز، وقتی پای به درگاه درگذاشتند، زیر لحاف کرسی بزرگ جان سپرده بود. بعد، بگو مگو و پچ پچهٔ آدمیان خانه. در هر ذهن سؤالی، این پیرزن را باید در کجا به خاک سپرد؟ کسی بی‌کس و اگر کسی، چیزی از دست و بالش ساخته نبود. قرار نیست صاحب‌مرده خود دست به‌کار شود! مردی از مردان خانه، فرز رفت و چند متر کرباس سفید آورد و او را به مرده‌شوی‌خانه بردند. زن مرده شوی، با پوستی سیاه و دماغ چاق و سوراخ‌های گشاد بینی و خالی درشت بغل ابروی چشم راستش، رو به جماعت گفته بود:

–«این مرده میراثی نداره؟»

–«خدا عوض بده. میراث چه؟ از دار دنیا فقط یه پسر یه لاقبا داره.»

و مرده‌شور، بی‌هیچ رغبتی جسد را غسل داده بود. بعد او را در پارچهٔ کرباس کفن‌پیچ کرد. پاها و زیر چانه، روی گردنش و میانگاهش را با باریکهٔ کرباسی گره زده بود و برای غسل میت آماده کرد. چند جوان غریبه از همسایگان، قبر را کنده بودند و اصغر را به اجبار روانهٔ گور کردند که جسد را بگیرد تا برای همیشه در آن جای همیشگی گیر کند.

اشک ناباوری در دیدگان اصغر جوشیده بود. پرده‌ای از اشک بر دیدگان. در بهت و ناباوری دل و دیده، اصغر پیکر ریزهٔ مادرش را در گور جای داده بود.

–«ننه صغری! حلالم کن، حلال!»

بغض دردناکش در میان گور ترکیده بود. بغضی که دیوارهٔ گور را به ریزش انداخت. دست و دستهٔ بیل، تیغهٔ بیل و خاک. شکاف دل خاک و تلنبار بر سفیدی کفن. پنهان شدن جسمی در خاک، پنهان شدن پیکری از چشم آدمیان. این پیکر نحیف و لاغر، این اندام ریزه نه اکنون که ساعتی، روزهایی پیش، پای بر این خاک داشت. پا و نفسی اگر نه، به توش و توان می‌کشید، به‌هرحال نفس‌نفسی از سر سینه می‌زد. چشمی به پاییدن، زبانی به گفتن و دست به کاری داشتن... اکنون؟ اکنون چشمی و دلی اگر در گریستن او بود، نه بر او، که برای بی‌کسی او. آدم بعضی وقت‌ها بر بی کسی دیگران دل می‌سوزاند. شاید دیگری بهانهٔ دل سوختن برای خود است. درد دیگران؟ درد اینکه زنی در این مرگ گیس نکند. و فریادی از جگر برنیاید. کلام درد، موقعی تأثیرگذار است که از حنجرهٔ دردناک برآید، اما اینک؟

مادر نریمان و مسلم و از همسایگان، با گریه مردگان خود را به کلام می‌آورند. چندین مرد، با قیافه‌های ماتم‌گرفته، دستان آویزان یا قفل‌کرده بر شکم‌هایشان، صحنه و گریه دیگران را می‌پاییدند. تنها و شاید دل مجروح در آن جماعت، مسلم و نریمان و اصغر بود. سه جوان بی‌مادر، های‌های گریه و ناله در نایشان. هر سه بر سر گور ننه صغری می‌گریستند که تلی از خاک جسم او را پوشیده بود و چند سنگ برای نشانه بر کومهٔ خاک گور نهاده شده بود. اصغر برای مادرش و آن دو شاید برای اصغر. خاک‌سپاری تمام شده بود. جماعتی مات و متحیر. عزا، عزای ننه صغری بود؛ اما عزادار؟ هرکدام به‌نوعی مانند اصغر، همدم و مونس آن پیرزن بودند و این بود که چه کسی را باید تسلی داد؟ نگاه‌ها میخکوب در هم. دست‌ها و پاها بی‌حرکت. آدمیان انگار درختان خشک. سنگ‌هایی از گوشت و استخوان. هیچ زبانی به گفتن درنمی‌آمد. زبان گویی تلی از خاک بر آن نشسته بود. دلبر، مادر زیبای نریمان که زیبایی نریمان به او می‌برد، بالای سر اصغر ایستاد، دست بر شانهٔ او زد:

–«پا شو روله جان! پاشو اصغر، من که نمردم، من دایه‌ات... من ننه صغرای توام.»

کلامی برای دلداری. این گفتار، آیا روح زخمی اصغر را التیام می‌بخشید؟ هر انسان بویی دارد. هر نفسی گرمای خاص خود را دارد. چه کسی می‌تواند جای کس دیگری را پر کند؟ بسیار به باور نمی‌گنجد که دایه جای مادر را بگیرد؛

حتی اگر مهربان‌تر از مادر باشد. اما این شاید عادت است که آدم‌ها در این‌گونه مواقع در گوش هم می‌خوانند. کلامی برای تسکین. دمی برای تسلی روح. هرچه هست، لحظه‌ای زودگذر است. روح زخم‌خورده، مثل ریشهٔ گون است. زخم و درد روح به‌سادگی درمان‌پذیر نیست. جیران مادر مسلم هم به کنار دلبر آمد. او خم شد و سر اصغر را در دامن گرفت.

-«پاشو روله! پاشو... دنیا زاد و مرگه... نمیر خداس. دل قوی دار! بریم... پاشو!»

اصغر نگاهش را به گور دوخته بود. دل به کندن راه نمی‌داد. پا به رفتن نمی‌افتاد. همچنان به گور مادر خیره مانده بود. لحظه‌ای چشم برداشت و آرامستان را در چشم‌انداز خود انداخت.

گورستان و گورها، گورهای خاموش. آدمیان چشم‌بسته از دار دنیا و زبان‌های خاموش. دست در کنار پهلو، چشم‌ها فروبسته، لب‌ها بی‌صدا، جای‌جای دسته‌ای آدم سیاه‌پوش، علم بر گوری، سر به درون هم برده بودند و شاید با قطره اشکی و کلامی همدیگر را دلداری می‌دادند. این چشم‌های گریان، این لب‌های لرزان، این پیکرهای سیاه بر گورها چه می‌گویند؟ شاید به‌نوعی گریهٔ پیش از مرگ، بر عقوبت خویش که در انتظار آدمی است.

خاموشی چشم، کفن‌پوش‌شدن پیکر، بیماری روح و روان، شکاف زمینی و در دل خاک و زیر آن آرام گرفتن. مقیم خاک. اقامت همیشگی با مور و مار، اهل قبور... پایبند و دلبسته ماندگار شهر سنگستان. شهری که خانه‌هایش یک قدوقواره‌اند. شهری که دل آدمیانش دیگر نمی‌تپد، نه در شادی، نه در غم. لب‌ها نه به خنده و نه به گریه نمی‌لرزد. جسمی بی‌هوس و هیجان. اگر هیاهویی است مگر در زیر خاک. شاید که مردگان نیز برای خود زندگی‌ای دارند. تبدیل پوست و گوشت به استخوان به خاک ناایین این آیا زندگی است؟ شاید. اما برای خود و با خود. شهر سنگ و سنگستان؛ آنجا که فقط سنگ‌نوشته‌هایش با هم متفاوت اند؛ اما آدم‌هایش به یک گونه و در یک گونه و در یک جامه آرمیده‌اند.

طاق‌باز و رو به آسمان و خاموش با مخاطب خود به گفت وگو شدن، به گفت‌وگویی که به گوش دیگران نمی‌آید. شهر آدمیان مسکوت، شهر خاموش و سنگ. آخر زمان آخر خط دنیا، هرآنچه بوده و گذشته، گذشت و گذر عمر، چه خوب و چه بد، بگذشت. و اینک از دنیای پرجاروجنجال، به کوی بی‌هیاهو. این‌همه آدم ساکت! این‌همه سنگ‌نوشته، این‌همه قاب عکس. این‌همه گور؟ این اجساد به‌خاک‌خفته، این لب‌ها، دست‌ها، پاها، چشمی برای چه به تک‌وتا نمی‌افتد؟ دیگر نه روزی نه شبی، نه ماه و نه خورشید، نه در برف و نه در باران، نه سرمای برف و نه گرمای آفتاب.

اصغر در فکر خود به‌یک‌باره پا به دنیای هولناکی نهاد. موی سر و ریش سپید، دست‌های استخوانی و لرزان، پاهای بی‌رمق، چشم‌های بی‌سو، دیگر خود دل به کندن از دنیا باشی، هرآنچه در آن هست، از رفیق شفیق گرفته از دوست تا دشمن، از غم و اندوه و شادی، از درد و رنج روزگاران، همه را به عطایش ببخشی و راهی همین کوی شوی. گذر عمر... جنین، طفل، کودکی، نوجوانی، جوانی و میان‌سالی و پیری... پیری و مرگ، دو نام بر یک سرنوشت، چه سِرّی بود؟ پیری و مرگ هم‌داستان است! و مرگ پایان عمر آدمی. دنیایی که دیگر مرگ نیست. یک روزگار بدون مرگ، روزگار شاید بدون آرزو هم، بی‌صدا و بی‌فریاد تنش را در گور جای دادند. تن بی‌کفن. نریمان بود که پیکر او را در گور جای داد و چشم‌هایش را فروبست. از گور بیرون آمد. اصغر دمی سرش را بلند کرد که بیرون بیاید؛ اما دستان نریمان او را به آرامش در گور خواند. بیل‌ها و خاک و فروریختن در گور.

-«نه! نه! من زنده‌ام!...»

-«پاشو اصغر! پاشو داداش! پاشو بریم خانه جای ننه صغری. آنجا جای یادگاری است پاشو!»

کلام نریمان، به یک‌باره وهم و خیال اصغر را شکست.

-«ها... ها... من نمردم؟»

-«پاشو اصغر! هذیان می‌گی؟ پاشو لامروت!... پاشو زخم ما را مرهم باش برادر!»

جیران و دلبر در دو سوی اصغر و نریمان و مسلم، دست دردست اصغر او را از سر گور بلند کردند. جماعتِ اندک بر گور چند قدمی به راه افتادند.

در بی‌غبار آدمیان، جدایی همیشگی آدمیان از یکدیگر. یکی در خاک و یکی با خاک. یکی در دل خاک و یکی پا بر خاک. گاهی بانگ بلندی از حنجره‌اش بیرون زد: «ای هوار!...»

به گور مادرش نگاه انداخت. آخرین نگاه و آخرین وداع. بر او چه کسی مخاطب بود؟ تا چشم کار می‌کرد، سنگ و فقط سنگ. چیزی درونش را می‌آشوبید. چشم‌هایش پر از اشک شد و گریه‌ای با بانگ بلند آواز داد.

هنوز فاصلهٔ زیادی دور نشده بودند که اصغر دم دیگری ایستاد. چشم‌هایش را به گورستان و نقطه گور مادرش میخکوب کرد. روح خسته و زخمی، دل مجروح و دردمند اصغر پردهٔ سنگین و ضخیمی از اشک بر دیدگانش کشیده شد. دلش دوباره به قل‌قل افتاد. چیزی از میان سینه‌اش داشت می‌جوشید و در گلوگاهش چنبر می‌انداخت.

وقتی منوچهر برگشت

فاطمه حاجی‌کریمخانی

–«دلم می‌خواست آب‌جوش بریزم سرشون.»

–«فقط چون حرف می‌زدن؟!»

«چون دقیقاً وقت استراحت من زیر پنجرهٔ اتاق‌خوابم مجمع دوره‌ای برگزار می‌کنن.»

بعد، روان‌درمانگرم چیزهایی راجع به ارتباط کلامی مؤثر گفت که به نظرم جذاب نیامد و به‌جایش تصمیم گرفتم جای خواب عصرم را عوض کنم. چند روزی روی کاناپه توی هال خوابیدم؛ اما بعد دیدم آنجا هم از خواب خوش خبری نیست. سکوت باعث می‌شد زیادی فکر و خیال کنم و خواب نامزد سابق خائنم را ببینم. این شد که به همان اتاق‌خواب پرسروصدا و آن تخت پای پنجره برگشتم.

تخت چوبی قدیمی هم با صدای ملایمی از بازگشتم استقبال کرد. روبالشی لطیف ابریشمی سر پریشانم را نواخت و پنج کرم خندان در حباب شیشه‌ای روی میز کنار تختم به رویم لبخند زدند. آنجا دیرتر خوابم می‌برد؛ اما در عوض وقتی بالاخره می‌خوابیدم آن‌قدر خسته بودم که تقریباً می‌مردم. بیدار هم که می‌شدم، چند ثانیه‌ای یادم نمی‌آمد که چقدر از این دنیا و آدم‌ها و تمام کثافتی که در بینشان جاری است بیزارم و یک‌جور هیجان ناشی از وهم تولد دوباره تمام قلبم را پر می‌کرد؛ ضمن اینکه کم‌کم داشتم یاد می‌گرفتم به صدای پیرمردها بی‌اعتنا باشم.

عصر یک روز تعطیل از سر بیکاری دلم خواست ببینم اصلاً راجع به چه آن‌قدر وراجی می‌کنند. اولین باری بود که در وقت دورهمی‌شان خسته و خواب‌آلوده نبودم؛ بنابراین می‌توانستم به‌جای آن جسد همیشگی، موش باهوش توی دیوار باشم.

اولش خواستم بروم دم پنجره ببینمشان، اما بعد منصرف شدم. رادیوی کهنهٔ وروره. این چیزی بود که آن‌ها بودند. به تصویر نیازی نداشتند؛ در ضمن ممکن بود اگر نگاهشان کنم آن‌ها هم فرصت کنند نگاهم کنند و آن‌وقت شاید مثل بقیه قیافه‌ام را اشتباه می‌خواندند. جمله‌ای کوتاه مثل نیش حشره‌ای موذی از حافظه‌ام بیرون زد و در قلبم فرورفت: «بهت برنخوره؛ ولی اصلاً قیافه‌ت به تیزبازی و مچ‌گیری نمی‌اومد!»

لبهٔ تختم نشستم و چشمانم را بستم. سعی کردم همان طور که تمرین کرده بودم بر حس متفاوتی متمرکز شوم. دم عمیقی کشیدم و گوش‌هایم را تیز کردم.

پیرمردها حول‌وحوش همان ساعت همیشگی آمده بودند و با وسواس و ذوقی افزون راجع به خوشمزه‌ترین فسنجانی که به عمرشان خورده بودند حرف می‌زدند. گوشهٔ لبم بالا رفت و مزهٔ ملس فسنجان دهانم را پر کرد.

–«خودت هم بلدی درست کنی؟»

–«دیگه تو این یک سال یه چیزهایی یاد گرفتم. دائم که نمی‌تونم مزاحم دیگران باشم.»

عجب! تا آن موقع هرگز چشم یا گوشم به پیرمردی که فسنجان پختن یاد گرفته باشد نخورده بود.

–«خدا خواهرت رو حفظ کنه که این‌قدر بامعرفته. هوات رو داره.»

–«از خوبی دامادشه. خواهر که باز خواهره. بچه‌های ما بعد از ازدواج دیگه ماه‌تاماه به‌زور یه سری بهمون می‌زنن، غذا پیشکششون.»

–«نگو علی‌آقا! اون‌ها هم واسه خودشون اون‌قدر گرفتاری دارن! تو این زمونهٔ سخت، همین که با هم می‌سازن و از پس زندگی خودشون برمیان باید خدا رو شکر کرد.»

من هم خدا را شکر کردم. چون فهمیده بودم که دست‌کم پیرمردی منصف و عاقل در جمعشان هست؛ بنابراین اگر احیاناً روزی می‌خواستم از سروصداها اعتراضی بکنم، بالاخره یک جفت گوش نسبتاً شنوا آنجا وجود داشت. چهار دهان گویا و یک جفت گوش شنوا. داشتم ادوات دشمن را شناسایی می‌کردم.

–«آقا می‌گن اسرائیل لبنان رو زد. درسته؟ منوچهر تو خبر نداری؟ تلویزیونت بیست‌وچهارساعته روشنه، چیزی نشنیدی؟»

–«تلویزیون من فقط برای این روشنه که سکوت نباشه. گوش نمی‌دم که چی می‌گه.»

صدای ذهن من گفت: «تلویزیون برای همینه دیگه. کی حوصله داره واقعاً گوش بده؟»

بعد از لبنان گفتند. نه این لبنان به‌هم‌ریخته و زخمی؛ آن لبنان که پایتختش عروس شهرهای خاورمیانه بود. یک عروس ناکام دیگر.

–«چی شده باز منوچهر؟ قیافه‌ت تو هم رفت که!»

–«هیچی. یاد بیروت افتادم... با خانمم رفته بودیم.»

سکوت کوتاهی برقرار شد.

–«خدا بیامرزدش!»

مزهٔ محو تلخ‌وشیرینی به نوک زبانم آمد. که این‌طور... پس همدیگر را دوست داشتند. درست مثل آن عشاق کم‌یاب و متعهد فیلم‌ها که سالیان سال با هم زندگی می‌کردند و تنها مرگ می‌توانست از هم جدایشان کند... .

کسی آه بلندی کشید. من در ذهنم دستم را برای تسلی روی شانه‌های پیر و خمیده‌اش گذاشتم.

–«بله خلاصه اون بیروت کجا و این بیروت کجا! البته این جوری نمی‌مونه. ورق برمی‌گرده.»

صدای سنگین و سردی که دیگر می‌دانستم اسمش منوچهر است پاسخ داد: «برگشتن ورق مشکل من رو حل نمی‌کنه. دیگه فقط عزرائیل باید بیاد.»

–«نگو آقا! اسرائیل کجا بیاد؟!»

–«عزرائیل، نه اسرائیل!»

صدایِ شوخی که حرف سیاسی می‌زد هوشمندانه بحث را دوباره به اسرائیل برگرداند. داشت باب تحلیل تاریخی روابط بین ادیان در اورشلیم را می‌گشود که تلفن من زنگ خورد و باقی بحث را از دست دادم.

عصر روز بعد هم به ادامه‌اش نرسیدم؛ چون باید اضافه‌کار می‌ماندم و روال کارها را به همکاری که تازه به جمعمان اضافه شده بود توضیح می‌دادم. آن روز در کمال تعجب متوجه شدم از اینکه مجبور بودم عصرم را به‌جای پیرمردها با آن مرد جوان خوش‌هیکل با آن‌همه پتانسیل بی‌وفایی بگذرانم، چندان راضی نیستم. درواقع برای خانه رفتن لحظه‌شماری می‌کردم؛ بنابراین همه چیز را با بیشترین سرعت ممکن توضیح دادم؛ بااین‌حال وقتی به خانه برگشتم پیرمردها رفته بودند.

روز بعد بحث فوتبالی داشتند و من را با فسادی آشنا کردند که مثل بختک روی تمام اعضای جامعهٔ فوتبال و باندهای تودرتویش افتاده بود. روز بعد نیامدند. جمعه بود؛ پس روالشان این‌طور بود. جمعه‌ها خانه می‌ماندند. دیگر رسماً دلم برایشان تنگ می‌شد.

چند روز بعد همکار جدیدمان از باب تشکر بعد از کار، به فنجانی قهوه دعوتم کرد. لحظه‌ای مردد شدم. دنبال دردسر نبودم. دنبال هیچ صمیمیت جدیدی نبودم. هنوز جای قبلی در قلب و معده‌ام می‌سوخت؛ بعلاوه کارم گاهی تنها بخشی از زندگی‌ام بود که در آن می‌توانستم چیزی بیشتر از یک عروسک باشم. بعد یاد بحث هیجان‌انگیز و ادامه‌دار بین علی‌آقا، پیرمرد عصبی و غرغرو، و آقای مهندس، پیرمرد عاقل و باانصاف، افتادم. خیره به تصویر کوچک و سفید خودم در عنبیهٔ بزرگ و سیاه چشم همکارم از خودم پرسیدم: «عروسکی آسیب‌پذیر یا عضوی از انجمن پیرمردهای فراموش‌شده؟» خیلی راحت از قهوه گذشتم.

چند روز بعد شنیدم مستأجر جدیدی به همسایگی آپارتمان منوچهر آمده است و از شوق کلام پیرمردها حدس زدم که احتمالاً خانم خوش‌برورویی باشد.

–«منوچهر تو باید بهش سر بزنی ببینی چیزی احتیاج داره یا نه. بالاخره نیکی به همسایه ثواب داره!»

منوچهر ناراحت شد. گفت سرش درد می‌کند و می‌رود که زودتر بخوابد. کلی عذرخواهی کردند و منتش را کشیدند که راضی شد دوباره سر جایش بنشیند. جز این خبر خاصی نبود.

هفتهٔ بعد بچه‌های علی‌آقا آمدند. عروسش باردار بود. شیرینی آورد گذاشت در اتاقک نگهبانی. دلم شیرینی خواست؛ اما نه، موش‌های باهوش توی دیوار هرگز با چنین طعمهٔ ساده‌ای از سوراخشان بیرون نمی‌رفتند. شیرینی چه ارزشی داشت؟ حتی ممکن بود به خوشمزگی تصوراتم نباشند. خیلی چیزها این‌طورند.

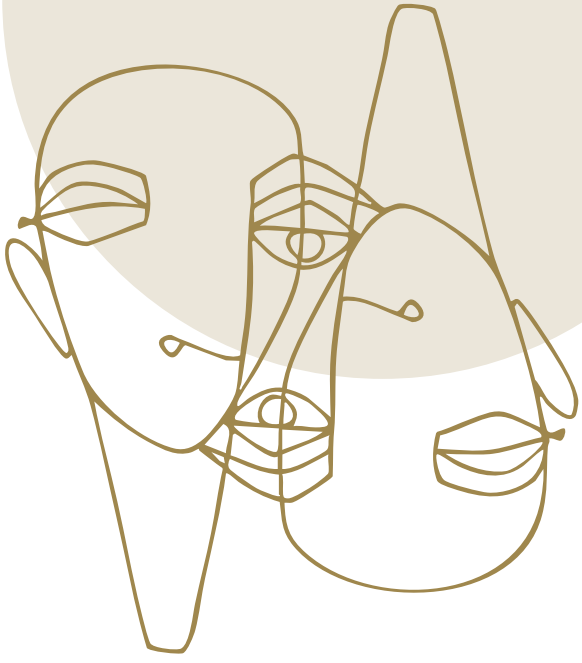
بعد از چند روزی باران بارید که برای آن موقع از سال جذاب و هیجان‌انگیز بود. پیرمردها هم غیبتی نسبتاً طولانی داشتند که باعث شد من از فشار بیکاری سروقت کوهی از پیام‌های بی‌پاسخ‌ماندهٔ دوست و آشنا در شبکه های اجتماعیٰ بروم. همکار جدیدم درخواست دنبال کردن صفحهٔ اینستاگرامم را کرد. چرا؟ همه‌چیز همان‌طور که بود امن و عالی بود. عجالتاً درخواستش را قبول یا رد نکردم چون نمی‌خواستم عواقب هیچ‌کدام را بپذیرم.

وقتی بالاخره پیرمردها برگشتند آقای تحلیلگر امور سیاسی خاورمیانه بوهایی حس کرده بود. بوهایی گنگ و دور که سوار بر جریان کندی مثل یک‌جور نسیمِ آغازِ فصل،

آرام‌آرام نزدیک می‌شدند. فردای همان روز همکار جدیدم درخواست اینستاگرامی‌اش را شفاهی هم تکرار کرد و گیرم انداخت. مجبور شدم قبولش کنم.
بعد از آن من هم کم‌کم بوها را حس کردم. سر کارم شدیدتر بودند. دوست نداشتم دنبال منشأشان بگردم. دنبال دردسر نبودم؛ اما بوها آنجا بودند. همکار جدیدم بیشتر لبخند می‌زد. به چانهٔ قوی و چشم و ابروی سیاهش خوش می‌نشست. عکس‌های اینستاگرامم را دیده بود و اصرار داشت که بدعکسم.
یک روز عصر آقای مهندس بحث دینامیک خطرناک ملت های خاورمیانه را این‌طور جمع کرد: «رسم دنیا اینه. هرکی با محیط سازگار نباشه حذف می‌شه.»
بعد من خوابم برد. وقتی بیدار شدم ساعت از نُه شب هم گذشته بود و من هیچ‌چیزِ خوردنی در یخچالم نداشتم. در کمال بی‌میلی لباس به تن کردم و تا فروشگاه سر کوچه خزیدم. در صف شلوغ و بی‌نظم جلوی صندوق ایستاده بودم که شنیدم خانمی از پشت سرم گفت: «واقعاً امنیت محله و همسایه‌ها برام مهم بود؛ ولی این خونه یه سری چیزهاش مشکل داره. همه جا همین‌طوره البته! کم‌کم یاد می‌گیرم. از وقتی همسرم فوت شد تنها زندگی کردم. آدم بالاخره به همه‌چیز عادت می‌کنه.»
صدای مردانهٔ آشنایی خیلی کوتاه پاسخ داد: «بله. چاره چیه!»
–«چند تا از همسایه‌ها رو دیدم. بِه از شما نباشن، آدم‌های خیلی خوبی به نظرم رسیدن. به من گفتن شما مهندس برق هستید. من می‌تونم احیاناً کاری بود مزاحم شما بشم؟»
–«بله مشکلی نیست.»
صدای مرد مثل جریان سنگینی از سرب آرام‌آرام در مجرای گوشم فرو رفت.
–«صفر، نهصد و یازده... آقا منوچهر ذخیره می‌کنم.»
خشکم زد. بله بله بله. دیگر کی می‌توانست باشد جز همان منوچهر خودمان با آن صدای بم و دوبلوری‌اش؟
اما... صدای زن خیلی جوان‌تر از تصویری بود که از تعریف پیرمردها در ذهنم ساخته بودم. پیرمردهای من قرار نبود مثل پیرکفتارهای منحرف دنبال زنان جوان تنها باشند! مزهٔ دهانم عوض شد. نوبت من بود. صندوق‌دار خریدهایم را در ساک گذاشت. دست خانم همسایهٔ جدید را دیدم که وسایلش را از سمت چپ من روی پیشخوان گذاشت. اشتهایم کور شد. کاش با چیزی دم‌دستی خودم را سیر کرده بودم. حالا جملاتی که ماه‌ها با چند روان‌درمانگر گوناگون برای حذفشان در ذهنم زحمت کشیده بودم دوباره به زمزمه در سرم تکرار می‌شدند: «همهٔ مردها مثل هم‌اند. زن‌ها را تنها برای بازی می‌خواهند. هیچ مرد امنی وجود ندارد...»
گیج شده بودم. باید جلوی هجوم حجم بزرگی از افکار مزاحم و بدمزه ایستادگی می‌کردم.
اصلاً شاید باید با آن منوچهر پدرسوخته چشم‌درچشم می‌شدم و ازش می‌پرسیدم: «چطور می‌تونی لعنتی؟ از سنت خجالت بکش. از زنی که احتمالاً نیم قرن براش نقش عاشق دلخسته رو بازی کردی، خجالت بکش!»
پس برگشتم. منوچهر هم برگشت. چشم‌درچشم هم شدیم و من وا رفتم. نمی‌فهمیدم چه اتفاقی داشت می افتاد. از واقعیت دور مانده و برای خودم پیله‌ای با نقش خیال بافته بودم که حالا تاروپودش داشت ذره‌ذره از هم باز می‌شد.
فقط یک مرد آنجا بود... منوچهر بود... تصویرش هم به اندازهٔ صدایش سینمایی بود... پیر نبود... چطور امکان داشت؟
به‌زحمت چهل‌ساله بود.
اما او عضو ثابت مجمع پیرمردها بود. پیرمردها نوه داشتند. خاطرات قدیمی داشتند. صداهایشان خسته بود؛ جز این‌ها چه دلیل قانع‌کنندهٔ دیگری برای اینکه منوچهر را پیر فرض کرده بودم داشتم؟
زنش مرده بود.
این خانم هم شوهرش مرده بود...؛ اما سنی نداشت. مگر فقط پیرها بیوه می‌شدند؟
او هنوز برای وقت گذراندن با پیرمردها و فسنجان پختن خیلی جوان بود.
در دنیای زیرورو‌شده‌ام به خانه برگشتم. تمام شب را به مرور مکالمات پیرمردها با منوچهر گذراندم و وقتی رفتم بخوابم حباب شیشه‌ای روی میز کنار تختم را دیدم که در آن سه کرم با دو موجودی که معلوم نبود چه هستند به من نگاه می‌کردند.

صبح روز بعد حواسم همچنان به‌جای اصلی‌اش برنگشته بود. یک آن به خودم آمدم و متوجه شدم که همکارم دارد به چیزی دعوتم می‌کند: «کارگردانش داداشمه. اگه دوست داشتی پنجشنبه بیا با هم بریم. فکر کنم خوشت بیاد.»
او چه می‌دانست؟
من چه می‌دانستم؟
من اغلب اوقات فقط عروسکی بودم، گاهی جسدی، گاهی موش، گاهی کِرمی. گاهی هم اصلاً معلوم نبود چه هستم.
مضطرب و بی‌اراده رد کردم.
–«مرسی برای دعوتت. فکر کنم آخر هفته می‌رم پیش خانواده.»
دروغگو دشمن خداست. اما من و خدا با هم شوخی داشتیم و یاد گرفته بودیم که به این راحتی‌ها از دست هم ناراحت نشویم.
بعدازظهر منوچهر نیامد. فردا و پس‌فردا هم همین‌طور. وقتی بالاخره آمد چیز جدیدی در صدایش جوانه زده بود و رشد می‌کرد؛ چیزی مثل یک‌جور پیچک گرمسیری.
روز بعد که باز نیامد علی‌آقا گفت: «برای این پسر خوشحالم. جوانی آدم تا ابد دووم نداره. الان باید زندگی کنه.»
مهندس گفت: «از غم گذشتن سخته ولی چه می‌شه کرد؟ همهٔ ما محکومیم به امیدواری و ادامه دادن.»
تحلیلگر سیاسی گفت: «دیگه وقتش رسیده بود.»
من چهره‌های چروکیده و مهربانشان را با لبخند تصور کردم و احساس کردم گوشهٔ لب‌های خودم هم بالا می‌رود.
پنجشنبه منوچهر آمد. بحث هوا و فوتبال و جنگ و موج جدید کرونا و جنسیت نوهٔ علی‌آقا که تمام شد گفت: «دیشب خواب خانمم رو دیدم.»
در ذهنم با اشتیاق پرسیدم: «خب؟»
–«حالش خوب بود. هیچ اثری از مریضی نداشت. سرحال بود؛ مثل اوایل.»
مهندس گفت: «روحش شاد. خیلی دختر نازنینی بود. جاش تو بهشته.» و هوشمندانه اضافه کرد: «تو که شاد باشی روح اون هم شاده.»

بعد دیگر صدایی از کسی درنیامد جز قطرهٔ اشک کوچکی که بالاخره توانست خودش را از زندان پلک‌های به‌هم فشردهٔ من رها کند و روی گونهٔ داغم رقص‌کنان سرود رهایی سر دهد.
از جایم بلند شدم که دستمال بردارم. قبلش پشت پنجره مکثی کردم. گوشهٔ پرده را کنار زدم و نگاهشان کردم. سه پیرمرد مهربان و منوچهر همان جا بودند. رفقای شفیقی که در تمام طول این مدت بدون اینکه بدانند قلب یخزدهٔ این عروسک پشت پرده را گرم کرده بودند.
با خودم گفتم چه خوب شد که نسوزاندمشان!
بعد چشمم به کاغذ مچاله‌ای پشت حباب کرم‌ها افتاد. فلایر نمایش برادر همکارم بود. مردد اما هیجان‌زده برش داشتم. عنوانش را خواندم: رقص پروانه‌ها. بارکد آدرس تماشاخانه را اسکن کردم. نزدیک بود؛ اما باید عجله می‌کردم. توی راه یک توضیحی برای این که چرا پیش خانواده نبودم پیدا می‌کردم.



واقعی مثل ماست و خیار

رامین کاوه

دلیل همه گرفتاری‌های من انتخاب شغلم بود. وقتی جوان بودم و مثل همهٔ جوان‌ها برای زندگی‌ام هدف‌گذاری می‌کردم؛ تصمیم گرفتم در آینده یا آدم‌کش حرفه‌ای بشوم یا عکاس پلی‌بوی و مدل‌های لختی.

امّا متاسفانه در سرزمینی زندگی می‌کردم که آدم‌کشی در آن هنوز به بخش خصوصی واگذار نشده بود و اصلاً چیزی حتی شبیه به پابلو اسکوبار هم نداشتیم. پلی‌بوی هم نبود و مدل لختی هم جایی پیدا نمی‌شد.

هدف‌گذاری در زندگی بسیار مهم است و همین هدف‌گذاری بود که زندگی‌ام را به فنا داد؛ چون کارهای دیگر را دوست نداشتم و وقتی علاقه‌ای نباشد بردی هم نیست.

اما هیچ‌کدام از این‌ها واقعیتی نبود که وادارم کرد تصمیم بگیرم ۱۵ کیلومتر لِی‌لِی بروم.

واقعیت این بود که دلم می‌خواست به کسی یا چیزی آزار برسانم؛ یک‌جور حس سادیستیک. به هرکس یا هرچیزی که فکر کردم نتوانستم خودم را به آزار رساندنش قانع کنم. فقط خودم مانده بودم و بعد تصمیم گرفتم ۱۵ کیلومتر لِی لِی بروم تا تاب‌آوری‌ام را امتحان کنم. خودم را با ماشین به جاده‌ای نسبتاً خلوت در حومهٔ شهر رساندم. هوای مه‌آلودِ اولِ صبح وضعیتی رؤیایی ایجاد کرده‌بود؛ امّا دوباره به خودم شک کردم. انگار مه و جاده وادارم کرده بود دوباره فکر کنم که چرا چنین تصمیمی گرفتم؟ فرض بر اینکه ۱۵ کیلومتر را لِی‌لِی رفتم. خُب که چه؟

ازطرفی تمام این مأموریت به‌ظاهر احمقانه شاید کمک می کرد به بقیهٔ زندگی بی‌در و پیکرم سامانی بدهم. نوعی خودآزاری هم محسوب می‌شد؛ البته در سابقهٔ ژنتیکی، ما کارهای احمقانه‌تر از این هم داریم. بچه که بودم شنیدم یکی از اجداد پنج یا شش نسل عقب‌تر، روزی در حمام چیزی شبیه نخ در دهانش احساس می‌کند. سرِ نخ را می‌گیرد و می‌کشد. هرچه می‌کشد؛ تمام نمی‌شود. دقایقی طولانی می‌کشد و می‌کشد. کف حمام مملو از چیزی شبیه به روده می‌شود و بعد بالاخره تمام می‌شود. همهٔ آن رودهٔ دراز بیرون می‌آید. مرد، آن جد بزرگوار، کف حمام می‌افتد و می‌میرد. چه کسی آن روز در حمام شاهد ماجرا بود؟ نمی‌دانم. شاید از بقایای ماندهٔ کف حمام نتیجه گرفته‌اند. من در دوران نوجوانی هرچه فکر کردم به نظرم می‌آمد که داستان گفته‌شده نسبت به بقایای باقی‌مانده، احتمالاً منطقی‌ترین نتیجه باشد. یک بار مادربزرگم برای پاسخ به سؤالم گفته بود: «وسط‌های کار زنش را صدا می‌زند و او شاهد ماجرا بوده.»

اگر چنین باشد؛ دیگر جای شکی باقی نمی‌ماند.

نوعی بی‌رحمی نسبت به خود شاید در ژنتیک ما نهفته باشد وگرنه منطقاً با دیدن سر نخ در دهانش باید به پزشک مراجعه می‌کرد. البته شاید بی‌ارزشی نظریه‌های پزشکی هم در تفکر ما موروثی است. مادربزرگم همیشه در پاسخ به توصیه‌های پزشکی که او را به پرهیز از برخی چیزها وا می‌داشت؛ فقط یک پاسخ می‌داد: «دکتر گوه خورده!» و بعد به روال خودش به زندگی ادامه می‌داد. با همهٔ این احوال، عمر طولانی و سلامتِ تا آخرین لحظات را هم نمی‌شود نادیده گرفت. مدام ذهنت درگیر می‌شود که شاید واقعاً دکتر گوه خورده.

این فکرهای مشوش مرا از اصل ماجرا دور می‌کند. این ۱۵ کیلومتر لِی‌لِی را بروم یا این هم از همان کارهای احمقانه اجدادی است؟

هر لحظه مه کمتر می‌شود و زمین‌های سبز کشت‌شدهٔ دو طرف جاده نمایان‌تر می‌شوند. درخت‌های توت با فاصله کنارِ جویِ آب، در باد، صدایی هماهنگ ایجاد کرده‌اند. شاید قدم زدنی معمولی کافی باشد تا خودم را سر عقل بیاورم.

ازطرفی انجام ندادن تصمیم بد است. یادم هست روزی در کلاسی مربوط به رشد شخصّیت، استاد می‌گفت: «هر تصمیمی که بگیری و انجام ندهی ضربه‌ای مهلک به عزّت نفست زده‌ای.»؛ امّا هرچه آنجا مثال زدند؛ تصمیمات عاقلانه بود. مثل یادگیری زبان خارجه. شاید لازم است به استاد دوره تلفن کنم و بپرسم آن قانون شامل ۱۵ کیلومتر

لِی‌لِی هم می‌شود یا نه؟ حالا اگر پرسید چرا ۱۵ کیلومتر چه بگویم؟ واقعاً چرا ۱۵ کیلومتر؟ چرا مثلاً ۸ نه؟ یا هر عدد لعنتی دیگر؟ تا این مسئله حل نشود؛ از جایم تکان نمی‌خورم. چرا ۱۵ قدم نه؟ اگر گفته بودم ۱۵ قدم از کلّهٔ سحر اینجا علاف نمی‌شدم.
همان اول ۱۵ قدم را رفته بودم و خلاص. به عزّت نفس هم ضربه‌ای وارد نمی‌شد. شاید با همین عزّت نفس لجم؟ عمدا چیزی گفتم که می‌دانم عرضهٔ انجامش را ندارم؛ اما کار نشد ندارد. در بدترین حالت دو روز طول می‌کشد. برای همین هم کیسه‌خواب آورده‌ام. کنار جاده می‌خوابم و فردایش ادامه می‌دهم. ۱۵ کیلومتر هم آخری دارد. بالاخره تمام می‌شود.

نور خورشید کم‌کم هوا را گرم می‌کند. گه‌گاه ماشین‌هایی عبور می‌کنند و سریع در خلوتیِ جاده سریع می‌روند. معلوم است اهداف مشخصی دارند. هرچه هوا گرم‌تر شود کار سخت‌تر می‌شود و این لحظاتی مرا به شوق می‌آورد. همین شوقِ از سختی کار هم شاید موروثی است. هرچه کار سخت‌تر و مشقت‌بارتر، بهتر. پدرم یکی از خاطرات مهمّ سال‌های دور را تعریف می‌کرد. دو نفر از اعضای بزرگوار و درگذشتهٔ فامیل که یکی خر نری داشت و دیگری اسب ماده‌ای؛ تصمیم گرفتند قاطری تولید کنند و برای این کار باید خر و اسب با هم جفت‌گیری می‌کردند. همهٔ اعضای مهمّ فامیل برای اجرای این پروژه جمع می‌شوند. ساعتی می‌گذرد و هیچ ترفندی خر را راضی به سکس با اسب نمی‌کند. راه‌های تجربه‌شده امتحان می‌شوند؛ امّا فایده‌ای ندارد؛ نهایتا چند نفر خر را می‌گیرند و یکی با آلت خر ور می‌رود تا بزرگ شود. بعد از موفقیت مرحلهٔ اول، آلت را چرب می‌کند و تازه بخش سخت ماجرا شروع می‌شود. تلاشی همگانی می‌طلبد تا خر را به اسب برسانند و نهایتاً با دست آلت خر را در شرمگاه اسب فرو کنند. به یاد دارم از هر کسی می‌پرسیدم بالاخره نتیجه حاصل شد و قاطری به دنیا آمد؟ کسی نمی‌دانست. خود آن تلاش امّا مقدس بود. تلاش به‌شکلی موروثی فارغ از نتیجه مقدس است؛ حتّی اگر برای فرو کردن آلت خر در شرمگاه اسب باشد.

لِی‌لِی رفتن من هم می‌تواند ازاین‌جهت تلاشی مقدس باشد. نتیجه هم که اصلا از اول نداشت که مهم باشد. شاید بی‌انصافی می‌کنم و نتیجه این است که در آزمون تاب‌آوری قبول شوم. فقط همین. نه آدم‌کش حرفه‌ای می‌شوم و نه عکاس پلی‌بوی.

دوباره همه چیز به اول ماجرا برمی‌گردد همان انتخاب شغل لعنتی. هوا مدام گرم‌تر می‌شود و صدای جوی آبی که از زیر درخت‌های توت به راه خود می‌رود؛ هر لحظه جذاب‌تر.
جوی آبی که فقط و فقط چون زمین زیر پایش شیب‌دار است، حرکت می‌کند و این‌همه زیبایی را می‌سازد؛ بااین همه، مسئله اصلی همچنان پابرجاست. ۱۵ کیلومتر لِی‌لِی را چه کنم؟
شاید همین که آدم‌کش حرفه‌ای نشدم؛ اما همچنان ادامه دادم خودش نوعی آزمون تاب‌آوری به حساب آید. به‌هر حال همیشه با چیزهای سختی که نمی‌خواستم دست‌وپنجه نرم کرده‌ام و همچنان ادامه داده‌ام. اگر این فرض را بپذیرم دیگر نیازی به آزمون مجدد نیست. بی‌اختیار و تنها به‌خاطر جذبهٔ این جوی آب و درخت‌های توت قدم می‌زنم. حالا صدای پرندگان هم بیشتر شده است. زیر سایهٔ درختی می‌نشینم. شاید بهترین کار این باشد که کفش هایم را دربیاورم و پایم را در آب بگذارم. شاید همین واماندگی زیر سایه درخت توت چیزی است که عمری به دنبالش بوده‌ام. شاید زندگی من به همین لحظهٔ توقف احتیاج دارد. شاید بهتر است قید لِی‌لِی رفتن را بزنم.

دمبل

فرشید شیروانی

مطمئن هستم همهٔ آن‌ها هم‌دست بودند. همین چند هفتهٔ پیش بود که یکی از آن‌ها پایم را با موتورسیکلت هوندای قرمزش زیر گرفت. رفته بودم بازار میوه خرید کنم. خانم سفارش کرده بود برو فقط از همان‌جا خرید کن که نمی‌دانم یهو مرد موتورسوار از کجا پیدایش شد و با چرخ جلوی موتور از روی پایم گذشت. انگشت بزرگ پایم تقریباً له شد. حتم دارم عمد داشت. او از بالا به من که روی زمین ولو بودم نگاه خصمانه‌ای انداخت و بعد با پوزخند گفت: « مگه کوری؟» وقتی به او اعتراض کردم گفت: «پررو نشو! دفعهٔ بعد جوری دیگر می‌آیم سراغت.» درد داشتم نمی‌توانستم تکانی به خودم بدهم و کاری کنم. مردم دورمان جمع شدند و چندنفری مرا از زمین بلند کردند. شانس آوردم سرم به کف خیابان نخورد. دستم هنوز درد می‌کند. موتورسوار گاز داد و رفت. آدم‌هایی که دوروبرم بودند هیچ تلاشی برای جلوگیری از رفتنش نکردند. یکی‌دو نفری با ترحم نگاهم کردند و کمک کردند خودم را جمع‌وجور کنم؛ اما بقیه رهایم کردند و حتی یکی‌دو نفرشان خندیدند و پسربچه‌ای هم مرا که روی زمین افتاده بودم مسخره کرد. دکتر انگشت پایم را گچ گرفت و گفت: «حواست کجاست مرد؟ مگه از جون خودت سیر شدی؟!» با تعجب به او نگاه کردم و متوجه منظورش نشدم. مردک چون خیال می‌کند مدرک پزشکی دارد باید هی حرف مفت بزند و منت سر بیماران بگذارد. همسرم همیشه از پزشکان تعریف و تمجید می‌کند و می‌گوید: «پشت‌سر دکترها حرف نزن!» به او گفتم من سال‌هاست که معلم هستم و به‌زودی بازنشسته خواهم شد و دانش‌آموزان زیادی داشته‌ام که چندتایی‌شان پزشک شده‌اند و هر بار که مرا در خیابان می بینند به مطبشان دعوتم می‌کنند. همیشه افکاری عجیب از ذهنم می‌گذرد، تصاویری می‌بینم که خیلی‌ها نمی‌بینند. حرف‌هایی می‌شنیدم که بعضی‌شان رخ می‌داد. وقتی با همکارانم از آن‌ها حرف می‌زدم با تعجب نگاهم می‌کردند. یکی از همکارانم که به من گرایش داشت یه من می‌گفت: «چهرهٔ شما نورانی است.»

خانم با دلسوزی گفت: «حواست کجاست پایت به کجا خورده؟»

گفتم: «جایی نخورده، خودت می‌دونی که حواسم کاملاً جمع است.»

او با دلخوری رویش را برگرداند و گفت: «همیشه جایی از تو زخم‌وزیلی است و سرتاپا خاکی می‌آی خونه، کاری رو نمی‌شه داد دست تو!»

و بعد با ناراحتی پرسید: «قرص‌هات رو خوردی؟»

خانم روزهایی پیله می‌کند که خودت را به دکترهای تهران نشان بده. همین دکترهایی که رفته‌ام کافی است. قرص هایی به من داده‌اند. قرص‌ها ضعیف و سست و بی‌حالم می‌کنند، طوری‌که ساعت‌ها می‌خوابم. شما بگویید آدم بی هیچ درد و مرضی به دکتر مراجعه می‌کند؟ بروم بگویم که چه مرگم است؟ سرم درد می‌کند؟ خوب همه سرشان درد می‌گیرد؛ مثل من قرص می‌خورند؟ نه پایم درد می‌کند، نه حتی قلبم. با وجود آنکه روزی یک پاکت سیگار کنت می‌کشم. خانم سیگارهایم را قایم می‌کند تا زیاد نکشم. گاهی موتورم را روشن می‌کنم و به خیابان می‌زنم به دورترین جایی که می‌شناسم پناه می‌برم تا سیگار بکشم. خانم دوست ندارد به خیابان بروم و با دیگران حرف بزنم. می‌گوید حرف‌های بی‌ربط می‌زنی. درباره‌ات حرف‌های عجیب‌وغریبی می‌زنند. رفتارم آزارش می‌دهد. رنجشش را نمی‌تواند پنهان کند و آن را علنی می‌گوید. وقتی قرص‌ها را نمی‌خورم خواب‌های عجیب و وحشتناکی می‌بینم و از صدای شکستن استخوان‌های انگشتانم از خواب بیدار می‌شوم.

گفتم: «خورده‌ام»؛ اما قرص‌ها را نخورده بودم. خانم قرص ها را در ظرف مخصوص می‌گذارد به ترتیب روز و ساعت. دلم می‌خواهد قرص‌ها را برحسب‌رنگ یا اندازه طبقه‌بندی می‌کرد. قرص‌های آبی و قرمز را بیشتر ترجیح می‌دهم. یک بار یکی از آن‌ها توی گلویم گیر کرد، خانم آمد و محکم به پشتم کوبید و حتی گردنم را فشار داد و جای ناخنش روی گردنم ماند.

چند روز پیش مرد موتورسوار را توی کوچه دیدم. اول فکر کردم همسایه است. باید نمرهٔ عینکم را عوض کنم. ایستادم نگاهش کردم. باورم نمی‌شد. از کجا خانه را پیدا کرده است! او رفت و دوباره برگشت و جلوی من ویراژ داد. به خیالم مرا تعقیب می‌کند. خودش هم نباشد رفقایش را می‌فرستد. یک بار هم رفقایش جلوی دکهٔ سیگارفروشی جلویم را گرفتند و یکی از آن‌ها مرا هل داد و به زمین خوردم. بهانه‌شان هم حرف عجیب و غریبی بود که تو از دکه سیگار بلند کرده‌ای؛ اما من معلم شریفی هستم و دستم به این کارها نمی‌رود. تمام بدنم درد گرفت. گوشه‌ای در پیاده‌رو نشستم. مرد دکه‌دار به من نزدیک شد و گفت: «چرا اینجا نشسته‌ای بلند شو برو. تو همیشه مایهٔ دردسری.» این حرف را یک بار خانم قبلاً به من زده بود. به نظرم بی‌دلیل نبود که عین هم حرف می‌زنند. آخر یک روز حساب همه‌شان را می‌رسم. وقتی سرم را بلند کردم آن طرف خیابان، مرد موتورسوار را دیدم. مرد اول با انگشت اشاره تهدیدم کرد؛ یعنی دستش را زیر گلویش گذاشت و دو بار به علامت بریدن کشید و بعد با اشاره دست و سر به مرد دکه‌دار و دوستانش علامت داد. از ترس مرد موتور سوار به خانه پناه بردم. خانم خندید، انگار منتظر آمدنم بود. می‌گویم خانم چرا سعی می‌کنی مرا بخوابانی؟ زن، همان خانم، من به او خانم می‌گویم این را از پدرم یاد گرفته‌ام که به مادرم می‌گفت خانم، لبخند می‌زند. یک بار که آرایش کرده بود تا سر کار برود، در جواب سؤالم خندهٔ بلندی سر داد که به‌شدت باعث تنفرم شد و گفت خواب برای تو خوبه. یک بار هم شنیدم که با تلفن حرف می‌زد به‌گمانم با خواهرش بود. خواهرش زن معامله‌گر املاک است؛ داشت آرام گریه می‌کرد و به او می‌گفت: «از دستش ذله شده‌م، حسابی قاتی کرده، هر بار می‌ره خیابان زخمی و خونین برمی‌گرده خونه.» نمی‌دانم آن‌طرف تلفن، چی به او گفت که خانم گفت: «آخرش باید کاری کنم. قرص‌هاش رو مرتب نمی‌خوره.» این را خودم شنیدم با گوش‌های خودم؛ اما او از کارهای خودش نمی‌گوید. بیشتر اوقات قرص‌ها را نمی‌خورم، زیر زبانم نگه‌شان می‌دارم، خودم را به خواب می‌زنم و با چشمان نیمه‌باز او را می‌پایم. همیشه گوش ایستاده است و هربار صدای موتوری را می‌شنود که از کوچه عبور می‌کند، تند و سریع خودش را به پنجره می‌رساند؛ آن را باز می‌کند و سرش را تا گردن بیرون می برد و کوچه را نگاه می‌کند و به‌دنبال صدا گردنش می‌چرخد و دست تکان می‌دهد.

گاهی هم تلفن را برمی‌دارد و به اتاق می‌رود و حرف می‌زند و حرف می‌زند. کلماتش را در هوا می‌بینم که پرواز می‌کنند؛ مثل سنگ‌ها یا تیرهایی آتشین می‌آیند و به سرم می‌خورند. سرم درد می‌گیرد و بعد دلم می‌خواهد این کلمات را می‌شد بر سر او کوبید تا دردش را بفهمد و حس کند که حرف‌هایش چطور می‌توانند آزاردهنده باشند.

وقتی به مادرم ماجرا را گفتم کمی ترسید. به توصیهٔ مادرم از آن روز بهبعد وقتی همسرم از خانه بیرون می‌زند دور از چشم او، همه جای خانه را می‌گردم، شاید دارویی، سمی، چیزی را جایی پنهان کرده باشد. جایی نیست که زیرورو نکرده باشم. در این کار مهارت دارم. هیچ وقت نمی‌فهمد که وسایلی جابه‌جا شده یا دست خورده است.

به‌نظرم نیم‌کاسه‌ای زیر کاسه‌اش است. تلفنش را همیشه پنهان می‌کند. به گوشی‌اش دور از چشمش سرک کشیدم. یک بار با موتور هوندای قرمزم او را تعقیب کردم. سر چهارراهی کنار تلفن عمومی ایستاد. بعد دستپاچه شماره ای را گرفت. جلوی مغازه‌ای ایستادم و خودم را سرگرم خرید کردم. وقتی از تلفن عمومی دور شد، مرد موتورسوار را دیدم که از کنارم گذشت و به من خندید. این بار خنده اش واضح‌تر بود و حتی برایم دستی تکان داد.

شب، برق رفته بود و ما زیر نور شمع نشسته بودیم. تلویزیون هم خاموش بود و سایه‌های همدیگر را روی دیوار می‌دیدیم. آدم می‌تواند چه تصاویری با دست و بدن رویِ دیوار از خودش بیندازد. بازی خوبی بود. کله‌ام را و دستم و پاهایم را پیچ‌وتاب می‌دادم و سایه‌های عجیب‌وغریب درست می‌کردم؛ اما خانم در این بازی شرکت نمی‌کرد. یهو تصویر مرد موتورسوار را روی دیوار دیدم. از خشم فریاد زدم. خانم ترسید. جا خورد و با وحشت فریاد زد: «بسه دیگه، من می‌ترسم.» بعد نگاهش مهربان شد. فقط همان یک بار حواسش به من و سایه‌ها بود.

دمبل‌های من کنار میز تلویزیون بود. دمبل‌ها را از اصفهان خریده بودم؛ از یکی از کوچه‌های قدیم پشت کهنه‌میدان. اتفاقی به آنجا رفته بودم. اول خیال کردم راه را درست می روم. کوچه‌ها شبیه هم بودند. وقتی از آنجا سر درآوردم، دیوارهای قدیمی بلند خانه‌ها و تنگ و باریکی کوچه مرا ترساند. پسربچه‌ای از روبه‌رویم آمد و بی‌آنکه نگاهم کند از کنارم گذشت، کاری‌که در کوچه‌های ناآشنا برای پسربچه ها غریب است. به سرعتِ قدم‌هایم افزودم تا بلکه کوچه را تندتر تمام کنم. مغازه‌ای انتهای کوچه بود. بوی خوب عودی که می‌سوخت مرا به‌سمت مغازه کشاند. داخل مغازهٔ

قدیمی پیرمردی تنها کنار وسایل و خرت‌وپرت‌ها نشسته بود. چپق بلندی دستش بود که دورتادور آن را با کهنه‌ای قرمز پیچیده بود. روی دیوار مغازه چند عکس رنگ‌ورورفته چسبانده بود. لامپ کوچک آویزان به سقف، نیمی از مغازه را روشن می‌کرد. دو تا دمبل جلوی مغازه کنار پیشخوان بود؛ جلوی چشم همهٔ آدم‌ها. نقش کنده‌کاری‌شدهٔ ناآشنا، روی دمبل‌ها توجهم را جلب کرد. پاهایم سست شد. در وسط دمبل نقش آدمی بود با شاخ، دهانی باز و چشمانی مورب. قیمتش را که پرسیدم، پیرمرد دود سفیدی را از لای دندان‌های زردش بیرون داد، به سبیل و ریشش که از دود چپق زرد شده بود دستی کشید و آرام پرسید: «باستانی‌کار هستی؟ ورزش‌کاری؟»

سرم را به علامت نه بالا بردم و گفتم: «نه؛ اما دمبل‌های زیبایی هستند.»

پیرمرد سرش را به‌سمت عکس مردی با سبیل‌های آویزان روی دیوار برگرداند و زیر لب زمزمه کرد: «هر چیزی صاحبی دارد.» قیمت را نه گران گفت، نه ارزان. به بقیهٔ حرف‌هایش توجهی نکردم. وقتی پول را گرفت و فهمید مبلغ کمتری به او داده‌ام ساکت بود، جوری رفتار کرد که انگار مرا می‌شناسد. بعد بلند شد. کمرش خمیده بود. رویش را برگرداند و بی‌توجه به انتهای مغازه رفت، انگار اصلاً من آنجا نبودم.

وقتی به مسافرخانه برگشتم خانم خوابیده بود. از غیبت من تعجبی نکرد. حتی نگفت چرا او را تنها رها کرده‌ام.؛ اما از دیدن دمبل‌ها جا خورد و بعد لبخند مرموزی زد و گفت: «روغن برای جلا دادن به آن‌ها خریده‌ای؟»

روغن را نشانش دادم و بعد به اصرارِ پیرمرد برای خرید روغن، فکر کردم. روغن داخل قوطی‌ای بود که به خط هندی چیزهایی رویش نوشته بودند که از آن سر در نمی‌آوردم. پیرمرد گفته بود اگر جلا ندهی دمبل‌ها از بین می‌روند؛ حتی ممکن است به آن‌ها موریانه بزند و خندیده بود.

خیال نکنید که با دمبل‌ها به گود زورخانه می‌رفتم. دمبل‌ها را به انباری انتقال دادم، مدتی بعد دمبل‌ها را از انباری بالا آوردم و در کنار تلویزیون جا دادم. دیدن دمبل‌ها احساس خوبی داشت و همیشه نگاهم به آن دهان همیشه‌باز بود. انگار با من حرف می‌زد. دهان باز و چشمانی که بعدها با لاک خانم آن‌ها را قرمزکردم، زیبا شده بودند؛ حتی خانم که روزهای اول با وحشت به آن چشم‌ها و دهان نگاه می‌کرد تأیید کرد که زیبا شده‌اند. خانم چند باری دید که با نقشِ روی دمبل‌ها حرف می‌زنم، مسخره‌ام کرد: «عاشق شدی؟»

عکس روی دمبل گاهی شب‌ها تغییر می‌کرد. زنی با موهای بلند می‌شد با دهانی به رنگ قرمز. چشمانش مرا به یاد کسی خیلی دورتر می‌انداخت. دختر همسایه‌مان که خودکشی کرده بود.

گردش دمبل در هوا را دوست داشتم به‌خصوص وقتی که آن را توی هوا پرتاب می‌کردم یا وقتی دمبل را در هوا می‌چرخاندم. چرخش دمبل‌ها مثل سرگیجه‌هایم بود که برایم رخ می‌داد. یک بار در خیابان تصویر گردش دمبل‌ها را به یاد آوردم. صدها دمبل در کنار هم تصویر خطی ساخت که محکم به میان سرم خورد و به زمین افتادم. وقتی برخاستم، موتورسوار را آنجا دیدم. کنار خیابان ایستاده بود عینکی دودی روی چشم‌هایش و کلاه‌کاسکت روی سرش بود. به‌سمتم آمد و با دلسوزی آهسته در گوشم گفت: «منم مثل تو هستم، گاهی زمین می‌خورم.»

دمبل‌های زرد زیر نور شمع می‌درخشیدند. نور به یک طرف آن‌ها افتاده بود. تصویر دراز وکشیدهٔ آن‌ها روی دیوار افتاده بود. دمبل‌ها را بلند کردم و بالای سر بردم و چرخاندم و دم گرفتم: «یک و دو و سه»

خانم گفت: «مرد چه وقتِ این کاره! نمی‌بینی که برق رفته؛ می‌زنی به جایی و وسایل را خرد و خاکشیر می‌کنی!»

گفتم: «من باستانی‌کارم.»

با خنده گفت: « الان وقتش نیست، مواظب باش آقای باستانی‌کار!»

این را عمداً گفت تا لجم را دربیاورد. با عصبانیت به او نگاه کردم. از تحقیر من لذت می‌برد؛ مثل مرد موتورسوار، هر دو مثل هم بودند. دمبل‌ها را بالاتر بردم و یک دور آن‌ها را در هوا چرخاندم. بازوانم در اختیارم بود. با دهانم صدای زنگ زورخانه درآوردم و باز دمبل‌ها را در هوا چرخاندم. سایه های حرکت دمبل‌ها روی دیوار و سقف می‌نشست. هوا گرم بود. بی‌شمار تصویر از سقف سُر می‌خورد روی دیوار می آمد، کشیده می‌شد و به‌صورت خطی در می‌آمد. عرق از سروورویم می‌بارید.

خانم روی مبل نشسته بود. موهایش را کوتاه کرده بود. همیشه آن‌ها را به بالا شانه می‌کرد، شبیه پسرها می‌شد. موی کوتاه را دوست ندارم. برای کی موهایش را کوتاه می‌کند او که می‌داند. بارها گفته بودم من موی کوتاه دوست ندارم. وقتی خندید حس کردم رگ‌های مغزم منجمد می‌شود و الان است که مثل میخ‌هایی برجسته تیز و سفت از مغزم بیرون بزند. سرم درد گرفت، انجماد رگ های مغزم به شقیقه‌هایم رسید و درد به پایین آمد و به تیرهٔ پشتم

رسید. دردی در کمرم حس کردم. درد تا پایین کمرم رفت و به پاهایم رسید. احساس کردم به پایین خم می‌شوم و مایعی سفید و لزج چشمانم را گرفته است. یکی از دمبل‌ها را زمین گذاشتم ولی دیگری توی دستم ماند. نگاه سردی به خانم انداختم. دمبل را بالا بردم و چرخاندم و چرخیدم. درد همچنان در سرم می‌پیچید. نفس‌هایم تند و نامرتب شد. خانم بلند شد و به من نزدیک شد. ترس و هراس را در چشمانش دیدم. با التماس دست دراز کرد تا دمبل را از دستم بگیرد. شمع دستش بود. خانم اول لرزید، شمع به زمین افتاد و بعد جیغ وحشتناک او را شنیدم چند بار. و صدای شکستن و افتادن و آه.

: «آخر چرا مرد؟ چرا من؟»

صدای خندهٔ بلندی را از توی کوچه شنیدم و صدای موتوری که دور می‌شد. پنجره باز بود.

خانم روی زمین افتاده بود و شمع‌ها خاموش شده بود. خانه در تاریکی بود. صدای بچه‌ای از بیرون می‌آمد. صدای خرخری از جسدی که روی زمین افتاده بود به گوشم می‌خورد.

درهم‌شکسته و خسته کنار جسد خانم نشستم. خانم با چشمانی نیمه‌باز خیره به دیوار، دیگر جیغ نمی‌زد. موهایش آغشته به خون بود. همیشه دوست داشتم به موهایش دست بکشم. میان موهایش، موهای سفیدی روییده. عجیب است که تا حالا متوجه نشده بودم. نفس‌هایم به شماره افتاده بود، می‌توانستم آن‌ها را بشمارم. برق آمد و خانه پر از نور لامپ های روشن شد. تلویزیون با صدایی روشن شد.

صدای گوینده‌اش را شنیدم که داشت حرف می‌زد. به‌نظرم از شیری تنها در جنگل‌های دور می‌گفت.

انگار خوابم برده بود. نمی‌دانم چند ساعت یا دقیقه گذشت، شاید هم اصلاً نگذشته بود. به اطرافم نگاه کردم دمبل خونین گوشه‌ای از اتاق افتاده بود. میز شیشه‌ای خرد شده بود و کف اتاق پر از خرده‌های شیشه. کسی محکم مشت به در زد. حواسم به صداهایی رفت که از راهروی جلوی خانه‌مان به گوشم می‌رسید. همهمه‌ای توی ساختمان پیچیده بود. حتماً همسایه‌ها هستند. صداهایی که بلند حرف می‌زدند و همدیگر را خبر می‌کردند. یکی محکم‌تر به در کوبید و یکی دیگر مرا صدا کرد و زنی پشت‌سرهم، خانم را صدا می‌کرد. صدایی گفت: «در را باز کنید اونجا خبری شده؟» زنی خطاب به کسی دیگری گفت صدای چند جیغ شنیده. تنم می‌لرزید. مچاله کز کردم. صدایی از دیگری پرسید: «ما تازه رسیدیم. خیلی وقته پشت در هستید؟» صدا جواب داد: «برق که آمد. در را باز نمی‌کنند؟» صدای آشنایی گفت: «ما همسایه کناری‌شون هستیم، بهتره که به پلیس زنگ بزنیم. من از اولش اینجام. به در می‌زنم باز نمی‌کنند.» از شنیدن اسم پلیس ترسیدم. به دیوار تکیه دادم. درد سرم کم شد. نه من جواب می‌دهم نه خانم. کنار خانم روی زمین دراز کشیدم، دست خونینم را زیر سرم گذاشتم. عقربهٔ ثانیه‌گرد ساعت روی دست خانم تندتند می‌چرخید. چشمان خانم همچنان نیمه‌باز بود و به دیوار رو به‌رو، به جای سایه‌ها نگاه می‌کرد. نگاهش کردم و گفتم: «خانم بلند شو! جوابشان را بده، قرص‌هام را بده! چرا ساکتی؟»

آویز

شایان رزقی

ـ «می‌دونی اگه ویزای زنبورها نرسه چی‌کار می‌کنن؟»
روزبه گوشی‌اش را از این گوش به آن گوشش چسباند و با لبخندی که به‌ناچار، گوشهٔ لبش ظاهر شد پاسخ داد: «نه!»
ـ «خودشون رو از کندوی ملکه، آویزون می‌کنن.»
روزبه سرعت پلک زدنش بیش‌تر شد. از سرِ دل خندید و چاره‌ای ندید جز این که بگوید بامزه بود! بعد، برای اینکه پشت تلفن مبادا خوابش بگیرد، فوری گفت: «فعلاً!» گوشی از گوشش جدا شد و پرت شد به‌سمت میز. وقتی که بین گوشِ روزبه و میزش درحال سقوط بود، شب تمام اتاقش را فرا گرفت. شاید تمام روح روزبه را نیز! بلند شد و جوراب نو به پا کرد؛ پیراهن اتوکشیده‌اش را با دست صاف‌تر کرد و به تن زد. موقع بستن دکمه‌ها چشمش به ساعت افتاد. دکمه آخر لباسش را مثل همیشه نَبست و به‌جای آن کمی به سبزه‌ها آب پاشید. ضربه‌ای آرام به تُنگ نواخت. ماهیِ قرمز نگاهش کرد، شاید ماهیِ سیاه نیز.
هنوز فرصت داشت. پس چی بهتر از این‌که برود سراغ کبریت و سفره سال نو را روشن کند. اتاقش روشن‌تر شد، شاید دلش نیز. باید همه‌چیز را به‌موقع انجام می‌داد. برای این کار، تمام روزهای آخر اسفند را پشت میز نشسته بود و برنامه‌ریزی کرده بود. اگر ثانیه‌ای زود یا دیر می‌شد چه؟ حتماً حالش گرفته می‌شد، شاید دلش نیز.
دلش خواست این‌بار برخلاف همیشه، دکمه آخر پیراهنش را ببندد. برای بستنش، لحظه‌ای دنبال دلیل زیباشناسانه گشت. رفت سمت آویز و آخرین چیزی را که روی آن بود برداشت. کراوات را که داشت می‌بست به صفحهٔ لپ تاپش خیره شد و گفت: «اگر ویزام بیاد، ادامه می‌دم، اگر ویزام بیاد، امشب رو فراموش می‌کنم. اگر ویزام بیاد، پشت دستم رو داغ می‌ذارم که دیگه همچین فکری به سرم نزنه. اگه ویزام بیاد...»
صدای تلویزیون را شنید که که کسی پرسید: «حالا که فقط چند دقیقه تا تحویلِ سال ما ایرونی‌ها مونده چه آرزویی داری؟»
کسی جواب داد: «آرزو می‌کنم سال نوی آینده، در مملکت خودم بخونم.» دوباره کسی پرسید: «اگه آرزوت برآورده بشه، کدوم آهنگت رو اول از همه می‌خونی؟» گلویی صاف شد و روزبه صدای این آواز را از تلویزیون شنید: «وقتی شب، شب سفر بود توی کوچه‌های وحشت، وقتی هر سایه کسی بود واسه بردنم به ظلمت...»[1] روزبه با یک دست چشم خیسش را خاراند و با دست دیگرش شبکه را عوض کرد. قاب تلویزیون پر شد از نقّاشی‌هایی که امضای پیکاسو پای آن بود. با خودش گفت: «بهتره قبل از تموم کردن کار، پیکاسو رو بیش‌تر بشناسم.» این جمله‌اش باعث شد که گره کراواتش را شل‌تر کند و بنشیند پای تلویزیون؛ ولی چون نمی‌خواست پلک‌هایش سنگین شود سریع شبکه را عوض کرد و همان شبکه قبلی را آورد. کسی هنوز داشت می‌خواند: «وقتی هر ثانیهٔ شب تپش هراس من بود، وقتی زخمِ خنجرِ دوست، بهترین لباس من بود...»[2] گره کراوت را باز کرد؛ شاید آغوشش را نیز. آوازه‌خوانِ توی تلویزیون قاب صفحه را به‌آرامی شکافت و آمد در آغوش بهروز. بازوی آوازه‌خوان را سِفت گرفت و لب‌های هر دو ریتم‌دار شد. بهروز ساعت را نگاه کرد. آوازه‌خوان سیگاری آتش زد و گذاشت روی لب‌های بهروز. اتاق، اشک و دود و آواز شد. آوازه‌خوان بیش‌تر از این وقت نداشت. با بهروز خداحافظی کرد، شاید با ماهی‌ها نیز. بهروز خواست با آوازه‌خوان وارد قاب تلویزیون شود. دم قاب تلویزیون ایستاد و به آوازه خوان گفت: «اول شما!» آوازه‌خوان برگشت به قاب تلویزیون. بهروز خواست پایش را در قاب بگذارد. نگاهش به ساعتِ ریز گوشهٔ قاب تلویزیون افتاد. زمان‌شمارِ تحویلِ سال نو، دورقمی شد. نباید وقت را تَلَف می‌کرد. کاری را ناتمام گذاشته بود؟ شاید!
قفسهٔ کتاب را به‌تندی نگاه کرد. آخرین کتاب را برداشت. عنوان روی کتاب را زمزمه کرد. زد صفحهٔ آخر. با صدای بلند خواند: «مثل پیکاسو، زندگی کنید. شب‌ها سالاد سزار

بخورید و با کراوات، به رختخواب بروید تا صبح‌های پرنشاط‌تری داشته باشید. فرقی نمی‌کند، کجای این کرهٔ خاکی باشید، آسمان همه‌جا یک رنگ دارد.

مهم این است که فقط شب‌ها زود بخوابید و قبلِ خواب، شام سبک بخورید. درست مثل پابلو. این آخرین پیشنهاد من به‌عنوان نویسنده کتاب هزار و یک راه موفقیت برای مردم خاورمیانه است.» روزبه صفحهٔ آخر را کند و عرق سرد پیشانی‌اش را با آن پاک کرد. با کنده شدن صفحهٔ کتاب، نویسنده هم از کتاب کنده شد و آمد در اتاق بهروز. بهروز ترسید و سیلیِ محکمی به صورت نویسنده زد. نویسنده بغض کرد. زیرِ گاز را خاموش کرد و از خانه بهروز بیرون رفت. بوی سالاد سزاری که شام آخرش بود در اتاق پیچید؛ شاید در تمام خانه نیز.

زمان‌شمارِ تحویل سال نو، آمد روی دَه. شمارش معکوس را آغاز کرده بود. چارپایه را زیر پا گذاشت. با پای راست رفت بالا. شاید با پای چپ نیز. طناب را به گردنش انداخت و پوف![1] [3]

شهر سبز شد. آوازه‌خوانِ توی تلویزیون، خندید و گونهٔ مجری را سه بار بوسید؛ شاید هم دو بار! روزبه روی هوا تاب می‌خورد. ماهی قرمز بال‌بال می‌زد؛ شاید ماهی سیاه نیز. شلوار روزبه گریه کرد. صفحهٔ لپ تاپِ کنار چارپایه، زرد شد. لپ تاپ وِزوزی کرد و روشن شد. چشم‌های روزبه روی پیام جدیدی که روی صفحهٔ خیس لپ تاپ نقش بسته بود، باز ماند: «درخواستِ وی...وی...ویز...ویزای شما با موفقیت...» چشم‌های روزبه ساکت شد. ماهی سیاه ماند بالای آب. ماهی قرمز تا خود صبح رقصید. نویسنده کتاب بی‌خانه‌مان شد. آسمان لباس نو به تن کرد. پیکاسو سال تحویل را خواب ماند. آوازه‌خوان از قاب تلویزیون به مردم نگاه کرد و برای اولین‌بار، شاد خواند.

۱. ترانه‌نامه ایرج جنتی‌عطایی
۲. ر.ک به پانوشت اول ص دوم
۳. عنوان نمایش‌نامه‌ای از عباس نعلبندیان

مرگ پیش ما هیچ است؛

نگاهی روان‌کاوانه به شعر «در جدال» از مجموعه‌شعر سه رگه اثر فیروزه محمدزاده

شاهرخ جوکار

در جدال

روی ماه مرگ را می‌بوسم که روی دیگر خودم است
که بالا آمده
آن روی دیگرم/ از شانه‌هایم بالا می‌رود
و به مرگ می‌گوید: «صبح به‌خیر»
اگرچه زیبا نیستی...
و به مرگ می‌گوید:
صبحانه چه داریم؟
جز تنی رنجور
روحی سنگی
و خاطراتی مبهم
که همیشه مجبور است با مجبور سر کند
صبحانه چه داریم؟
هوسی کور
که نمی‌بیند ما مرده‌ایم و این زنده ماست
که دربه‌در هوس زندگی می‌کند
که اما نیست
که اما نبوده
که اما نخواهد بود
که اما کوری دردسر چشم نیست
ولی مرگ دردسر مبهمی برای زندگی‌ست
با یک قرص/ آرام می‌کنم درد را
که معلوم نیست چقدر کشیدمش

با دو قرص/ آرام می‌کنم دندان را
که معلوم نیست چقدر کشیدمش

با سه قرص/ آرام می‌کنم
شرم را که معلوم نیست چقدر کشیدمش

با مشتی قرص/ آرام می‌کنم
این رنجور را که کشیدم با شانه‌هایم
حتی با پاشنه‌هایم
قرار نیست که کور باشی
تا زخم پاشنه را داد نکشی
قرار نیست که لال باشی
تا درد را ندیده بکشی
قرار بود خیلی زنده بمانیم
اما نه خیلی دیر
که این‌همه آن روی ماه را بالا بیاوری
و روی مرا زمین بیندازی

سطر نخستین شعر، ناخواسته مرا به یاد این سخن اپیکوروس انداخت که «مرگ پیش ما هیچ است»؛ اما به سطر آخر که رسیدم، به ناگاه طنین فریاد ادوارد مونک را در درون من به صدا درآورد. به ناچار تفسیر و تأویل این اثر ادبی غوطه خوردن در این پارادوکس است که گویی فیروزه محمدزاده آن را همچون ناقوسی امیدبخش و هراس‌انگیز به صدا درآورده است. او به‌راستی که در این شعر رهروی است که به دل شب زده است!

روی ماه مرگ را می‌بوسم که روی دیگر خودم است

وحدتی این‌چنین با مرگ، تراژدی شکوهمندی است که جان هر آزادهٔ مرگ‌اندیش را به رقص می‌آورد و به اندوه می‌آلاید. کسی که این‌گونه به مرگ تشخص می‌بخشد و سپس او را روی دیگر خود می‌خواند، در زیست بدنی خود، آن‌گونه از مرگ و زندگی پر است که زندگی‌اش مرگ و مرگش زندگی است!

اشاره به این سطر از نیچه:«رهروی به دل شب می‌زند/ با گام‌هایی استوار از اکنون میان دو هیچ» (ترجمه علی عبدالهی ص۴۳).

بانو محمدزاده برای این تا بدین‌پایه با مرگ به همدلی و هم‌زبانی برخاسته است که از بعد اگزیستانسیال می‌خواهد به فلسفه‌ای متکی باشد که استوار به حقیقت است. او همچون سارتر نمی‌خواهد به‌دنبال «مجموعه‌ای پرامید ولی عاری از اساس واقعی باشد» او آگاهانه می‌خواهد حقیقت را به چالش بکشد و چه حقیقتی بالاتر از خود یا هست اگزیستنی و سپس رویارویی این خود و هست با مرگ!

این همدلی و هم‌زبانی با مرگ به‌طرز خیره‌کننده‌ای زیبا و هراس‌آور است. دربارهٔ حقیقت مرگ و جزوی از طبیعی بودنش در روند زندگی، سعید جهان‌پولاد در مقالهٔ «تأملی دربارهٔ ترس از مرگ از دیدگاه نیچه و فروید» (مجلهٔ شهرگان، مرداد ۱۴۰۱) می‌گوید:

«در دوران ماقبل تاریخ و دوران بدوی، این زمان جالب توجه‌ای بوده است؛ زیرا در این دوره هیچ ارتباطی بین فرهنگ‌های مختلف وجود نداشت. به این معنی که دیدگاه مشترکی در مورد مرگ وجود نداشت. ازآنجایی‌که هیچ دیدگاه مشترکی در مورد مرگ وجود نداشت، قبایل جداگانه‌ای وجود داشتند که مرگ را به‌گونه‌ای خاص می‌نگریستند. در طول این دوره، برخی از قبایل احتمالاً از مرگ به‌عنوان ویرانگر چیزها می‌ترسیدند. برخی دیگر آشکارا آن را می‌پذیرفتند. همان‌طور که نیچه و فروید و دیگران آن را به‌عنوان بخشی طبیعی از زندگی می‌دیدند. فروید در کتاب و مقاله‌ای در تأملاتی در مورد جنگ و مرگ، نشان می‌دهد که در میان مردمان بدوی تناقضی دربارهٔ موضوعاتی مثل مرگ و ترس از مرگ و... وجود داشته است.»

علاوه‌براین، او نشان می‌دهد که دست‌کم از نظر او مرگ چیزی است که مردم به‌خودی‌خود آن را چیزی پذیرفته شده می‌دانستند و از آن نمی‌ترسیدند.

رفتار فیروزه محمدزاده با مرگ در این شعر ساختارشکنانه است. حقیقت مرگ را جزئی از روند طبیعی زندگی می‌داند؛ درواقع، به‌دنبال تابوشکنی و شکستن برساخته‌های ایدئولوژیکی و چه‌بسا الهیاتی است که معمولاً حکومت‌ها آن را برای ترساندن و سرکوب توده‌ها بازتولید می‌کنند.

از رویی دیگر، خوانشی این‌گونه هستی‌شناسانه از مرگ، همانا می‌اندیشم، پس هستم دکارتی است؛ چون سر زدن این زیبایی و هراس وجودی، چیستی‌ای کاملاً اندیشگانی دارد. بدون اندیشهٔ ذات‌گرایانه، شاعر نمی‌تواند این‌گونه دستِ پر از مکاشفهٔ شاعرانه و هنری خود به خودآگاه برگردد.

طلوع مرگی ماهْ‌گون که از شانه‌های شاعر بالا می‌آید، به راستی که به سخره گرفتن مرگ است؛ رویدادی شگرف در ناخودآگاه شاعر بدل به اثری ادبی می‌شود. مناظره و گفت وگویی بین شاعر و مرگ! آن‌هم گفت‌وگویی ساده و بی‌پیرایه و صمیمی. و همین صمیمیت است که موجب فلسفی شدن و اثربخشی گفت‌وگو می‌شود. گفت‌وگو از صبحانه است و تنی رنجور، روحی سنگی، خاطراتی مبهم و مفاهیم دیگری از این دست که دم دستی‌اند، اما واقعی تا بدان‌جا واقعی که مرگ سروکارش فقط با همین مفاهیم است. به تصویرکشیدن کسی که همیشه مجبور است با مجبوری سر کند، به تصویرکشیدن جنبهٔ تراژیک و هول انگیز زندگی انسان مدرن است. این صحنهٔ تراژیک تا بدان‌جا به نمایش درمی‌آید که:

که اما کوری دردسر چشم نیست
ولی مرگ دردسر مبهمی برای زندگی‌ست!

به انصاف که اغازیی آن‌گونه زیبا، پایانی این‌گونه حسرت بار را انتظار می‌کشید؛ چه در بعد شعر و چه در زندگی شاعر!

در فرازی دیگر از مقالهٔ «درباره ترس از مرگ» سعید جهان پولاد که نظرگاه نیچه دربارهٔ مرگ را بررسی می‌کند، به موضوع برساخت مفهومی از ترس و مرگ که نظام‌های دینی و ایدئولوژیکی می‌توانند آن را دست‌مایه ایجاد خفقان و ترس سرکوبگرانه جامعه کنند اشاراتی دقیق دارد؛ چنان‌که این شعر فیروزه محمدزاده نیز درواقع بازنمایی زنانه چنین وضعیتی در جامعه است. جهان‌پولاد باور دارد؛ اما اینجا باید ارتباط اخلاقی و الهیاتی موضوع و مفاهیمی برجسته را که همانا ترس و مرگ است، در پروژهٔ فلسفی نیچه و بازدارندگی از ورود به نیهیلیست و بازگشت ابدی را کمی کنکاش کنیم و همین‌طور ارتباط چنین مفاهیم برساخته از طریق فکری و فلسفی یا اخلاقی دین‌مدارانه در پروژه‌های رژیم‌ها، دولت‌ها و سرکوب و ترساندن توده‌ها را بازخوانی کنیم. منظور این است که چگونه چنین برساخته های مفهومی از ترس و مرگ که دین و اخلاق بازتولیدشان کرده است، می‌تواند دست‌مایهٔ استبداد و خودکامگی دولت ها و حاکمان در ایجاد خفقان، ترس و سرکوب شود.

باورمندم که ترس از مرگ خاستگاهی تئولوژیکی در رژیم های دیکتاتوری چه مذهبی، چه غیرمذهبی دارد و نیز اینکه این مفاهیم چگونه از سیری تاریخی برخوردار بوده‌اند و

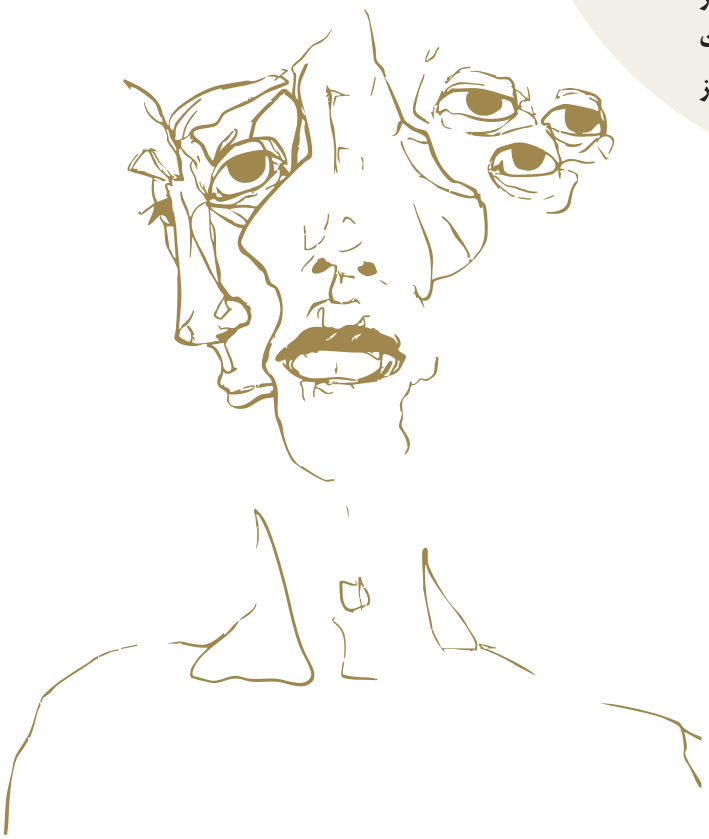
چگونه دست‌مایه دین‌داران و رژیم‌های سرکوبگر قرارگرفته است و به‌نوعی در موارد دیگر اجتماعی، فرهنگی از فردی تا جمعی توسعه یافته‌اند و به‌شکل اخلاق اجتماعی و تابو مبدل شده است.

بار دیگر به این سطرهای پایانی شعر باتوجه‌به آنچه گفته شد، نظری بیندازیم تا ژرفای این تابوشدگی ترس و مرگ را و اعتراض زنانهٔ شاعر و تابوشکنی‌اش را ژرف‌تر درک کنیم.

با سه قرص/ آرام می‌کنم
شرم را که معلوم نیست چقدر کشیدمش
با مشتی قرص/ آرام می‌کنم
این رنجور را که کشیدم با شانه‌هایم
حتی با پاشنه‌هایم
قرار نیست که کور باشی
تا زخم پاشنه را داد نکشی
قرار نیست که لال باشی
تا درد را ندیده بکشی
قرار بود خیلی زنده بمانیم
اما نه خیلی دیر
که این‌همه آن روی ماه را بالا بیاوری
و روی مرا زمین بیندازی.

در پایان با چنین نگاه‌ها و رویکردهای زنانه در شعر امروز ایران می‌شود نوید شاعرانی از نسل تازه و آگاه را در حیات شعر معاصر به‌روشنی، چشم داشت که درکی فرهنگی از موقعیت و وضعیت تازهٔ دوران دارند.

● فیروزه محمدزاده



وضعیت دیفی‌قونس دریدایی[۱]

در کتاب شعر سه رگه از فیروزه محمدزاده[۲]

سعید جهان‌پولاد

جیغ
_می‌شنود
کو؟
کو؟

به فکر می‌افتم با چهار دست و پا...

پوچم اگر/ در خالی تنم
به بستگان حنجره/ بستگی ندارد غریبگی صدات... با سکوت...

جیغ می‌کشیدم از بغل
از گوشهٔ لبت
از...از...مسرت
از...از...تهی‌های قشنگ آزادی
از...از...تنت

به شنیدن/ اگر مایلی/ دعوتت می‌کنم شام/ کمی جیغ بخوریم...

دعوتت می‌کنم/ نقاشی... جیغ بکشیم
کو مهمانی که برویم آنجا...؟
بهترین لباسمان را جیغ بپوشیم

جیغ بکشیم/ برقصیم/ بچرخیم/ زمین بخوریم
کو... کو...؟
زمینی که بلند است/ کو زمینش بزنیم؟
بعد زنگ بزنیم ۱۱۵
آمبولانس جیغ بکشد خیابان را
بالا بیاورد جنون هوشیاری را
دیر کند

_ بایستی... تلخ بگویی
کو...کجاس...کدام...ما....؟
بگویم کو...کجا..کدام...ها...؟؟؟

و از کو ها/ کوه بسازیم/ پرت کنیم
سر راه مرگ
و مرد داد بکشد
_ کو راه هموار...؟
کو جاده؟
ما که از جیغ‌ها کوه ساخته‌ایم
پس کو جیغ اورژانسی من؟

خوابم می‌آید/ می‌خواهم سرم بکشم.

آن روز که به خود آمدنی شبیه بودم شبیه صدا/ به در نیامدنی بودم/ نبودم
شبیه گلویی از بغض پر
صدای مرا جیغ کشیدند/ از زیر پای منصور

از حنجرهٔ منصور به گریخته زنی خفته/ خفه‌ام...)
_ بلدی شاهرگم را بدون درد وُ خونریزی جیغ بزنی؟
چقدر دیر کرده‌ای مجازاتم را به ترس
که از ترس/ وقت و بی‌وقت/ مدام ترسم می‌ریزد...

از رنگ‌ها که تویی کدام را منم
که پریده‌ترینش باشم؟

هوا/ هوایی نبود بزند به سرم/ بزنم به کوه/ دنبال بیابان بگردم/ تو را پیدا نکنم
چهارپایه را نشانت بدهم

---

۱. تفاوت، تأخیر و به‌تعویق انداختن معنا.

۲. انتشارات بین‌المللی جاده ابریشم، ۲۰۲۱.

تو چشمانت بسته باشد/ من چشمانم تار...
تو بگویی کو...کو...؟؟؟
از گلویت جیغ را بکشم/ تو بشنوی صدای تارم را/ من نبینم چهار پایه را/ از هیچ بالا بروم
پایم را نرسانم به بالای تو
بلند بالای تو را جیغ بکشم/ تن زخمی بیابان را کوه/ تن افتاده کوه را تیغ

صبح که شد مردم با چشمان تار از میدان عبور کنند/ و گلوی تو را وُ گلوی مرا/ گلوی تار طناب را/ جیغ بکشند هی بگویند.

کجا...کدام...کو...کو...؟؟؟

Différance (دیفی‌قونس)، نوعی وضعیت است، نوعی واسازی دوبارهٔ متن، چراکه ما چیزی در بیرون از متن، (منظورم خود متن شعر) نداریم و لزوماً قرار هم نیست که از بیرون چیزی را به متن شعر تحمیل کنیم. دیفی‌قونس، بر بنیان تفاوت‌ها، تأخیر و تأخرها و به‌تعویق‌افتادگی معناها در زبان و زبان شعر دیده می‌شود که خود شیوهٔ مدرن گسست‌ها، روایت‌درروایت بودن، در چند گزاره‌ای بودن و در اجرای نمایشی زبان است؛ چراکه زبان در ذاتش استعاره‌ای است و بر رویکرد مقتدرانه خود پای می‌فشرد؛ اما در اینکه شاعر در این شعرها و در کارکرد زبان شعری و اجرای زبانی‌اش نمی‌خواهد از این هنجار دستورزبانی پیروی کند، دست به گریز از این هنجار می‌زند. در نظام فکری و فلسفی ژاک دریدا و پساساختارگرایان هماره این وضعیت، کل ساختار زبانی و سیستم‌های فکری و ارزشی را به چالش می‌کشد؛ به‌طوری‌که مسئلهٔ تقابل‌های دوگانه، دو قطبی‌ها و دوگانه‌سازی‌ها در نظام‌های فکری و ایدئولوژیکی مبنایی برای برتری یکی بر دیگری و فروکاست یکی از دیگری شده است. چنان‌که در حوزهٔ زبان نیز ما پیوسته بین این دو جهان معنایی در حالت تعلیق یا کشش به‌سوی نیروی مقتدر ارزشیِ یکی بر دیگری هستیم.
بیشترین چالش زمانی رخ می‌دهد که در نظام زبانی، مسئلهٔ جنسیت و زبان و نوشتار زنانه می‌کوشد این برتری مذکرزده را برهم بزند. در این حالت زبان در تلاش است معانی و ارزش‌های ایدئولوژیکی و اجتماعی کلیشه‌شده در نظام اجتماعی و سیاسی زبان را به تعویق و تأخیر بیندازد و تفاوت (تفاوط) ایجاد کند.
نرینگی زبان دچار چالش می‌شود و می‌کوشد بر تثبیت مقتدرانه خود ایستادگی کند؛ اما فضای سیال و متکثر شعر که به‌قول هلن سکسو فیلسوف پساساختارگرا، چنین واسازی و ساختارزدایی را در نهاد خودش تولید کرده است، بازی را آغاز می‌کند. من این شعر خانم فیروزه محمدزاده را مصداق بارز این بازی می‌دانم.

جیغ می‌کشیدم از بغل
از گوشهٔ لبت
از...از...سرت
از.. از...تهی‌های قشنگ آزادی
از...از...تنت

از این سبب شیوهٔ اجرای زبانی در هر گسست روایتی، در روایتی خطی و غیرخطی نوعی بازی آزاد زبانی را همواره پی می‌گیرد که بر اساس تفاوت‌ها در نگرهٔ دال/ مدلول‌های سوسوری و دلالتمندی غیرزمانی هوسرلی است. به لحظه اکنون و ابدی در کنش نوشتاری متن که ضرباهنگ و سنکپیک زبان را در آحاد آوامحورانه تا کلمه و سطرمحوری و پارتیشن‌بندی هر گزاره روایی توسعه می‌دهد. در اجرای زبانی نیز کاملاً چندوجهی و معناگریزانه است؛ از واحدی دالی به دال شناور یا دال متکثر به دلالت‌های متکثر در کلیت شعر مانند دایره‌ای چرخان تا بی‌زمانی. مثلاً از اسم صوت تا پرسشگری بی‌پاسخی که در حالت دیفی‌قونزی. تأخیرافتادگی پرسش‌ها و پاسخ‌هایی که انگار در تعویق و تأخر زبانی معلقِ درهم می‌مانند که معطوف است بر چرخش زوایای دید و پرسونایی و نشانه‌ای که اقتدار زبان تک‌گوی و تک‌ساخته را در عدم تمکین به نمایش می‌گذارد.
شیوهٔ نگارش در سه‌نقطه‌ها و ایضا و پرانتزها... حد فاصلی است در فضای تنفسی و مکث. همچنین تسریع در عملکرد واجی و آوایی و درون‌لفظی به‌شیوهٔ سروکرونیکی و ادغامی چندصدایی موزیکی و تونالیتی است از تکثر در صداها و تسریع در دکلاماسیونی شدن و اجرای نمایشی

زبان. در هر پاره که «جیغ» می‌آید اضطراب و تشویش و تعلیق تازه‌ای در راه است و
از نظر وضعیت دیفی‌قونزی دریدایی که بر اساس تفاوت و تأخر در مانیفست و همچنان وضعیت تاریخی‌فرهنگی که به تعویق افتاده است.
ما، در این شعرها به حالت تعویق فرایند معناهای پویای ذهنی، کلیشه‌ای، تابوهای آشنا و سنگواره‌ای‌شده را به واپس خود نگه داشته و به تعویق می‌اندازد؛ درواقع به مرحله پیشامعنایی بازگشت می‌کنیم.
)بخوانیم که زبان جنسیت‌زدۀ فارسی و مذکرزده، از پس تاریخ مذکر که زن و زنانگی هماره در آن واپس رانده و تقلیل یافته بود و ادبیت و فرهنگ برخاسته از آن نوعی اختگی فکری و فرهنگی را در نگاه جامعه‌شناختی زبانی بر زن و زنانگی معطوف می‌ساخت که این خود نوع دیگری از وضعیت انشقاقی و پارگی و گسست را در نحوۀ برخورد شاعر با زبان در بر می‌گیرد) که بر بنیان این فواصل و گسست‌ها، کنش نوشتاری متن، نوعی جنون هوشیاری را (بخوانید شیزوفرنی زبانی) از دل همان بینامتنییت و تاریخ ادبیت به مکالمه و گفت‌وگومندی می‌کشاند و بازخوانی می کند؛ مثلاً جیغ زنانه، جیغ بنفش، تابلوی جیغ ون‌گوگ و تابلو چهارگانه ادوارد مونک و... که تلاقی تأمل‌برانگیزی در ترامتنیت دارد، زن و زنانگی موقعیت برجسته‌ای ندارد؛ بلکه کاملاً در دیفی‌قونزی و جنبۀ تعارضی‌اش بر رویکرد تقابلی و تقارن و پارادویی قرار گرفته است. این شیوه اعاده حیثیت از «نوشتار خواهر» یا به‌تعبیر افلاطون «دختر نامشروع» همان گفتار است. اپوخگی و تعلیق در حضور، حضور من‌های متکثر که من روایی سعی در انحلال آن دارد؛ حتی درونی‌ترین شکل زیرساخت هم درحال هنجارگریزی است؛ اما نوشتار خواهر در وضعیت دلالت های متکثر گاه در تقدم و گاه در تأخر کلامی، (منظورم جنبۀ گفتاری و نوشتاری در هستی‌شناختی زبان متن است)، به لحظۀ اکنون و ابدی در چرخش کروی است. هلن سکسو به چنین عملکرد و اجرای زبانی «نوشتار زنانه» می‌گوید؛ چون این زبان در ذات خودش ساختارزدا است. ابتدا و انتهای سطر نخست و سطر پایان، گردشی چندوجهی شیوۀ روایت در این شعر است؛ چراکه فرصت حضور و مکالمه را و تعامل چندسویه را با متن‌های دیگر تاریخ ادبیت و تاریخ اجتماعی ایجاد می‌کند و همواره درحال اعادۀ حیثیت از حقوق ذاتی زبان و نوشتار زنانه است.

در روزگار مدرن اگر می‌بینید که شعر از زبانی چندوجهی و لحن و بیان متفاوت و پلی‌فونی در درون مونولوگ و دیالوگی شدن‌ها و تقطیع و سه‌نقطه و وضعیت عدم تمرکز بر واحد زبانی چرخش دارد؛ برای این است که خاستگاه آن ساختاری چندوجهی است از وضعیت تشویش و اضطراب و تعلیق مدرن و عدم تمرکز بر تک‌بعدی شدن معنا. به طوری‌که مثلاً اگر بگویند این شعر فقط تاریخ زن و جنسیت است که انگار همین است و این نقطۀ مرکزی این شعر است؛ درصورتی‌که هر کدام این نگره‌ها در این شیوۀ روایی در گسست‌ها و پیوست‌ها نقش‌ها و موتیف و تشخص معناها را از هم می‌زداید و شاید بهتر است گفته شود زبان شعر بر علیه زبان مقتدر می‌آشوبد. اشارت...یعنی ایستادن در وضعیتی بغرنج، سترون و پادرهوا. همه در جست‌وجوی پرسش‌ها، پاسخ‌ها، چه، چگونه، کی، کجا و کدام‌اند و این پرسش‌ها در وضعیت دیفی‌قوتزی، در تأخیر و تعویق می افتند و تفاوت‌ها را آشکارتر می‌کنند.
از نظرایزوتوپیکی و هستۀ سلولی صدا و آوا در حروف و ترادفات واجی و آوایی و موزیکالی مصوت‌ها مانند: ج، ی، غ، خ و ش، ک و واو با دسته‌ای از حرف و صداهایی مواجه ایم که زنگ خراشنده و پُراسترسی دارند و تولید صدای خراشنده می‌کنند. در پاره‌پارۀ این گزاره‌ها اضطراب، تشویش، سرگردانی و آشفتگی، برجسته‌تر بازنمایی می‌شود تا مخاطب پا روی زمین عینی و ملموس اجتماعی و زمینه‌های سیاسی و فرهنگی ایران امروز بگذارد.
شعرهای فیروزه محمدزاده در این کتاب، وضعیت تازه‌ای را در رفتار با اجرای زبانی در شعر زنانه‌مان گشوده است.، زنانگی تنها وجهی از گریز از تابوزدگی‌های معنایی، اجرای کنش نمایشی زبان، رویکرد معوق‌سازی دلالت‌ها خود و عدول از هنجارهای رایج زبانی است. نرم‌گریزی‌ها و معلق های زبانی، گسست‌ها و پیوست‌ها، بر تکیه‌گاه دکلاماسیونری شدن زبان و بیان و لحن چندوجهی و ادغامی اوست که بسیار جای تأمل دارد.
بر پایۀ آنچه گفته شد، شعر می‌خواهد در برابر زبان مقتدر و جنسیت‌زده و اشرافیت تک‌ساحته نافرمانی زبانی کند و از آن اقتدار زبان و گفتمان مسلط عدول کند و سر باز بزند. و آن را با شگرد بازی‌های آزاد زبانی در مخاطره و اضطراب و تعلیق و تشویش که خاستگاه مدرنیتگی زبان و کارکرد ادبی آن است، به چالش فراخواند و از یکدستی شدن زبان بگریزد.

نقد در تأویل امروزی ما نوعی واسازی است، نه تحلیل و تحمیل سلیقه‌ای و شرح و به‌عبارتی معنی کردن آنچه در تحلیل متون تا پیش از این خوانده‌ایم. نقد در ایران ما نیاز به پیش‌نیازهای نقادی دارد. دستهٔ تحلیل‌ها و خوانش‌ها و شرح و تفسیرها، مقدمه و پیش‌نیاز نقد ادبی جدی است و می‌تواند به هرگونهٔ دیگری نیز بررسی شود؛ یعنی مقدمات نقادی است. اما در نقد نوین یا دیکانستراک متن خود متن، هیچ ارجاع بیرونی ندارد. هر متن از متون دیگر برمی‌خیزد و دانش ادبی پساپیشین و حاضر اکنون را روخوانی می‌کند.

شعر و ادبیات محصول و پدیده‌ای اجتماعی است؛ پس لزوماً آن‌همانی و این‌همانی است در حدوث زبان که زبان آن را تبیین می‌کند، فرو می‌برد و فرازش می‌کند. نقص‌ها و معلولیت‌ها و پیچیدگی‌هایش جزءلاینفک امر زیبایی‌شناسانه نقص و زیباشناسی منفی یا نازیباشناسی است که من آن را پسازیباشناسی می‌نامم. چنین نگاه جامعی از خوانش و نقد ادبی که واسازی است، نوعی ساختارشکنی نیست؛ شالوده زدایی و تمیز دادن لایه‌های متأخر و در تعویق‌مانده در متن است.

خوانش زیر لایه‌ها و نقص‌ها و نازیبایی‌ها و کمبودها و معلولیت‌های نوشتاری و نگارشی که اثری را برجسته و در دوره تکاملی همراه با نقدها و خوانش‌ها به‌طور پیوسته و هم پیوند هم‌آفرینی می‌کند. در چنین نقد و وضعیت انتقادی، ناقد و مؤلف و متن و زمینه‌ها در دوره تکاملی و تکمیلی متن به سوی ابرمتن، تعاملی درهم‌تنیده دارند. این نقد واسازانه، استراتژی و پیشنهاددهندهٔ چگونه خواندن است و وضعیت پیشنهادی که متون متکثر را تنها می‌شود در این رویکرد بازسازی کرد.

چنانکه گفته آمد فیروزه محمدزاده در این مجموعه‌شعرهای اکوفمنیستی با رویکردی پسازباتی، معانی و ارزش‌های پیشافرهنگی و گفتمان‌های مسلط فرهنگی و ادبی حاکمیت های ایران را در طول تاریخ به چالش می‌کشد. تعبیر بازی در علوم انسانی دریدا یا بازی حقیقت نیچه‌ای و بازی در نظرگاه ساموئل بکت، بازی به بی‌معنایی کشاندن ارزش‌های کهنه و بازآفرینی دوباره ارزش‌های نوین است؛ اما بازی حقیقی که در نهاد زبان، وارونگی تقابل‌ها را بر فراز زبان می‌کشاند هیچ نیست جز همین بازی؛ آنجاکه نافرمانی زبانی اقتدار زبان و گفتمان مسلط را به چالش می‌کشد و آن را با زبان و نوشتار زنانه، با بدن با حواس و عواطف و حتی با نقص‌ها و ناتوانی های متنی تمکین نمی‌کند.

آن روز که به خود آمدنی شبیه بودم شبیه صدا/ به در نیامدنی بودم/ نبودم
شبیه گلویی از بغض پر
صدای مرا جیغ کشیدند/ از زیر پای منصور
از حنجرهٔ منصور به گریخته زنی خفته/ خفه‌ام
_ بلدی شاهرگم را بدون درد وُ خونریزی جیغ بزنی؟
چقدر دیر کرده‌ای مجازاتم را به ترس
که از ترس/ وقت و بی‌وقت/ مدام ترسم می‌ریزد

فیروزه محمدزاده

اشعار

به کوشش سیمین بابائی

۱

استیتمنت پسازبان

تاریکی تفرقه‌افکن است و نمی‌خواهد دستی در دست دیگر باشد. روزی که ظلمات همه جا را فرا بگیرد. آنچه نجات بخش است نور است، روشنایی است. امروز شناخت روشنایی همیشه از جانب دیدن ظاهری حاصل نمی‌شود؛ بلکه این عقلانیت است که ما را به روشنایی پیوند می زند و شهودی که قلب را به قلبی دیگر پیوند می‌زند.

کریم قیطانی‌فرد

دلم خونه
واسه دنیایی که بی‌وقفه می‌باره
رو سر پول‌دار تاسی که بخار طمع هم ازش بلند نمی‌شه
و عشق به پناهگاه می‌ره
ناموساً بی‌خیال شو
چقدر می‌خوای، آدم از زمین درو کنی
چقدر رو زبون هوش مصنوعی حرف بذاری
چقدر ما رو هی کوچیک و بزرگ کنی
لامصب واسه یک ثانیه هم که شده
به آسمان رحم کن
تا که خیلی‌ها از دست نروند
تا توی زمان رفته نیفتیم
توی قطراتی که نازل نشدن
تا زندگی را نجات بدهند
از دست سایه‌روشن این افعال

و من خیره
به یک علامت سؤال
تو از کدام سوی آن توی سرم سلام می‌کنی؟
به بی‌بویی گل‌های بی‌رنگ
از کدام سو نشسته‌ای؟
به تماشای لبخند گریان هوا
دلم خونه اینجا
جهان دارد تمام می‌شود
بدون اینکه بدانیم کجای این بوده‌ایم

۲

آیدا مجیدآبادی

تو را در آستانهٔ شب شلاق می‌زنند
و من زیر پاشنه‌های آزادی کبود می‌شوم
گناه این خاک چه بود
که عقوبتش در تن ما تصفیه می‌شود
و تن بی‌وطن می‌ماند
مگر بوسه با خون گل می‌دهد
که جای لبان مرا بر شانه‌ات داغ زده‌اند؟
مگر عشق گناه نخستین بود
که رد مرا تا قلبت گرفته‌اند
مادرت با پارویی شکسته
در اتاق می‌چرخد
که در اشک‌هایش غرق نشود
و من می‌دانم
اشک‌ها
بخت کسی را روشن نمی‌کند

۳

هسته‌ی هیچ

سیمین بابائی

باشد که درآیی
ضرب در/ رنجی خنُک
از هندسهٔ رفتارِ لب‌ها
ما گذشتیم/ چون معجر باد
در مقامِ سکوت/ از لبهٔ تیز فقدان
قصدِ تعویق نیست
نطق غلیظ ریشه را
باشد که بلغزد هوش _
از اندام تودرتوی دقایق/ به‌وقت ترمیم
گواهمان _
لکه‌های زرد تقویم
ما را دست‌کم گرفتند
چون هجوم گرتهٔ احتمالات/ نشسته _
بر گردهٔ فربه تاریکی
و اشاره کردیم/ به انکار مرزهای سیاه
چنان هیبت جغدی/ لمیده بر زاویهٔ پلک‌ها
و چشم‌هامان _
چاله‌ای تهی
برآمده از مثلث عتیق جمجمه
در طاقدیسِ ساییدهٔ ابروان
گفتیم ترس را/ خواب بگیرند تا منطقهٔ چندم حواس
مرز این حروف/ ضلع کدام دهان بود

که دانه .. دانه ..
پرواز رویاند
بر ارتفاعات مستعد شانه؟
هنوز/ باقی مانده‌ایم
در هرچه حافظهٔ عمیق
که فاصله _
شبیه حجم ما نیست
و تکه‌های درشت بودِمان
سخن گفتند
با استخوان‌های دست‌چین/
درآاا...
درآ/
به توانِ رنج
از بُهت مساحتِ دریغ
به شاهرگِ کوهستانیِ وجدان
آنکه به ذات ایستاده با دلی رویین
بر خطوط مچالهٔ دنیا
زیست کرده/ جاری
دایرهٔ صیرورتِ ناگهان
تکانده دست‌های دارچینی‌اش
بر آخرین لایهٔ تقدیر _
و نکهت بازدَمش
از هستهٔ هیچ دَویده/ سهل
شکافِ مجسمِ حضور را

۴

حرز

شادیه غفاری

گریخته‌ای از تومورهای عریضِ رَمل
از لامبانینِ هکاته‌ی کوژ
در گورستانی از استخوان‌های نذر...
من/ نه جادوی هاتن‌تاتم
نه از بومیان تامپسن
نه فریفتگانِ اوجیب‌وای،
من/ منم
صبورِ سمج،
جدای از جنبلِ مدوسا،
خالی از اصرارِ خطرها...
نه تهدیدم نه تعویذ
شن‌های ازپاافتادهٔ تبعید را
و تو باز می‌آیی!
در تظاهراتِ مریضِ وضع
بدون هیچ جراحتی از کوارتزهای رُک،
در غیابِ ترکش‌هایِ متجاوز به عذر،
می‌آیی!
بیگانه با همدلانگیِ عود و دود

عمیق‌تر از میخ‌هایِ تابوتم
در نگاهبانیِ عشق...

می‌خواهم جمع شود حواس حرف،
روی لبخند مرده‌ای
که تکیه داده به قوز متن
که گوش سپرده به بوق سگ!

تا کن خواب‌های جامانده
در حجامت پلک‌ها!
مگر چند ستاره مانده،
به لیز خوردن ماه
تا ضعف برود شب در انتهای خط؟

تو/ آخرین نامه کافکا
و من/ بوسهٔ کش‌رفته از قبیلهٔ فلیسه،
در جیب اشباح،
می‌پوسم در معذوراتِ راه.

باید تن داد به بازپرسیِ لب
و نوشت از تب‌دارهایِ مسروقه
پشتِ شکوایه‌هایِ پاشویه.
باید دوباره افتاد به جانِ شک
صندوق‌ها دزدیدند بوسه‌ها را...؟!

۵

سرِ صدا
درد می‌کند
از
همهمهٔ سکوتِ لم‌داده
بر پشتیِ مشت‌برپیشانی
که بی‌خیال‌تر
از خواب آبلوموف[۲]
در جاده خاکی
[به چپ می‌پیچد
سر از راست درمی‌آورد]

دندانِ جگر لق
دهان‌به‌دهان نفس کم آورده
آبشخور ماهی، لب‌به‌لب دریا دوخته
سربالایی تُف/ به روزگارِ نیامده
شکلک ابری که با هرزهٔ باد می‌رقصد

این سکوت الکن
زیرلفظی می‌خواهد
بادا بادا/ مبارکِ شعر
که عشق را آشِ دهن‌سوز نبود
دوگانه سوز جگری رنگِ سراشیبی قبر بود

عمری‌ست ، رسوای شهری‌م
کسی هوای ما را بُر نمی‌زند
آس دل
بی‌بی عشوه‌گری
که شاه ماتِ دو عالم است

سه قابِ قول
پای قمار
خوش‌قرارتر از
وعده‌های بامداد خُمار[۲]

تو را که جن‌زدهٔ عشقی
مویت را آتش بزنی
آنی
پای میزِ مراوده‌ای
تمام کن
این بازی راضی نیست
کسی برنده باشد
یا
بُردبُرد
یا ..

حمید فرحناک

باخت‌باخت
مگر جرزدنی در کار
تواضع تعامل، چگالی وزنی‌ست
که وضع موجود را به قادسیه می‌برد

من را ...
پری خیالم
عین خیالش نیست
«ن»
نگفته
نی‌لبکش
لب‌جنبانِ نقش کوزه‌ای‌ست
قلم‌به‌دوش

باید هر دو نفرمان
[هدایت] شویم
پای افیون جامعه
برخیز ...
دو رکعت مانده به شمع
نذرش با من

۱ . آبلوموف، نام رمانی از ایوان گنچاروف است.

۲. بامداد خمار نام رمانی از فتانه حاج سیدجوادی است.

۶

دیر که می‌شود
گلو ترش می‌کند
رد پا می‌سوزد
وُ عقدهایم ماغ می‌کنند
و تو روی بند، جِر می‌دهی پاهای باد را...
که تو را تکان می‌دهد
قواره از تنت بیرون می‌کشد
جفت دلت نشسته، باد، گلویش را خالی می‌کند
تو از نافش بیرون می‌زنی، دنبال سگی که صاحبش را نمی شناسد/ سند می‌گذاری
حالا، تختی که هم‌جنس‌گراست
در باکِرگی حواسم پس می‌زند، روی بندبازی‌ها، بندی که سر سینه باز می‌کند
بالا رفتن از تو...
نفس از پنجره‌ها می‌گیرد
غبار می‌زند وُ
من از زیر سرت بلند می‌شوم
گل از اندام‌های قالی بیدار می‌شود
شاید دست‌های تو آفیلیاست
که دور می‌شود هر بار
و من هر بار...
در جماعت شلوغ، خلسه‌آوری می‌کنی
دیر می‌شود، گلو از طناب بالا می‌رود
و شیره می‌کشد از جانی که در برهنگی، خیابان، راه می‌رود.

ربابه ساداتی

یک پا ایستاده‌ام
و لانهٔ کلاغ‌ها را بر دوش می‌کشم
و تو جمعیتی که در من زندگی می‌کنی
لابه‌لای دل‌سوزی‌هایم
دشنهٔ دلتنگی صاف می‌کنی
برای جویدن روز تا نشخوارهای شب
دریا را رانده‌ام.. بی‌مرافعه
تا خسته مرا می‌پوشد
گریه مرا می‌شوید
درد زار می‌زند
و دهانم دنبال حرف‌های گم‌شده
تُف می‌کند! می‌پرد در گلوی
تن‌به‌تن شدن در حیز نگاه
تا عقربه ساعت را دنبال کند
من در دیروزهای خودم رسوب می‌کنم
دَلوی مرا پُر می‌کند و
ریسمانش را می‌تابد
از تَرَک‌های که در من به راه افتاده می‌ریزم
و جوش‌ها، بلوغم را بالا می‌کشد
می‌چسبد
ایستاده‌ام تمام زنانگی‌ام را
در فَورانی از تخمک‌ها
ماهی‌ها دهان باز می‌کنند
برای آب‌مرواریدهایم
کجای این فصل نشسته‌ای
من ریشه کرده‌ام در لانه کلاغ‌ها

۷

ابژهٔ گندم
سانتی‌مانتالی از آفتاب
با فرکانس صبح
از هر ساقه‌ای به گوش می‌رسم

در سیصد و چند گرهٔ ناهمگون
که درخت‌وار به من چسبیده
صداقت فقراتم به‌هم می‌خورد

اما من زیر منفی یازده
با سرمای بهمنی که در سینه‌ام سرفه می‌کند
هنوز هم
لاله را
واژگون دوست دارم
هنوز هم
ابَرگاهی از غروبم
به ضمانت فرسخ‌ها رگ
یک‌تنه به پوستم باز می‌گردم

با لهجهٔ شرقی بنویس
شاخه‌شاخه نسرین
یک شعر که بیشتر نبود

● نسرین حزمی

۸

به شکاف باد ریختَنم
سمتی در کم
توت
مچاله با اندام مرورها تا شیرین
قطع‌به‌یقین درختم
تنهٔ غلیظ
صیرورِت دست
هرچیز عمیق به آب افتاد
از جایی که سَر ایستاده
به هَرس طعم قدکشیدهٔ پیراهنم

تصمیم بگیر
من
از گلوی روز بیرون بیاید
از انفرادی یخبندان
با صامت بلند
به هُرم لیام[1] گره بزن
دستانم را بگیر
در هذیان هوایی که نیست
شرجی‌تر از شعله
رئال‌تر از ری‌را باش
به تعبیر دگردیسی

زود شبیه آدم دیرشده
مکث فرتوت
حالا از استعاره برگردم
زن کم می‌آید
تجرد فعل می‌دَود
و با اتهام صورت در کناره‌ای
اجابت تَه‌رنگم
از بایرِ آبی‌نفتیِ سال
سیاه که چاه‌تر است
در موات خون
مُد می‌شوم.

● هایده حسینی

۱. حامی

۹

وسعت‌اله کاظمیان دهکردی

تدر دو برکهٔ چشمت
آواز دو درختِ تبرزده
حبس است
شکل اتاقی
بی‌دریچه و دستگیره
با خواب‌های ما
دعوا دارد و
از شیار سینه‌ات
دو جهان مضطرب
زمان در زمان
فرو می‌چکد..
تا کلمه‌زاری ناآرام
حیاط سنگیِ ما را
تغییر دهد...

۱۰

سحر هادیان

رودم؛ ولی روانی دریا نمی‌شوم
از من گذشت! راهی فردا نمی‌شوم

من آن درخت سوخته‌ام، کنج باغ سبز
با کوشش بهار شکوفا نمی‌شوم

گاه اژدها و گاه عصا می‌شوم ولی
در شهر کورهام! تماشا نمی‌شوم

داد از سکون نداشتنم، باد بودنم!
درد مداومم که مداوا نمی‌شوم

سرسخت دست می‌کشم از پَر کشیدنم
سنگم که پیش پای کسی پا نمی‌شوم

در هر زمینه سایه‌ای از آتشم! گمم!
چون روز روشن است که پیدا نمی‌شوم

از من نرنج! از من بیرون از اعتدال
چندین زنم! درون خودم جا نمی‌شوم

آرزو رنجبر

آاز حوالی اتاق می‌آیم
از پس‌کوچه‌های منتهی به آهن و چوب
که دیده نشدن را شکست-ه
هجی می‌کنند بر جیوهٔ پوست
برای احتضار جسمی که زن در آن خفته است

پس‌لرزه‌های صداست
که تکرارم می‌کند بر شیشه
تا سرخ بماند ردپای برگشتن
به نیمِ دیگرم در تبعید

می‌ترسم
از نبض چراغ
که نور را به التماس وامی‌دارد
از سایه‌ای که
تکرارم می‌کند به موازاتِ دیوار
در قدم‌قدم دور شدنش

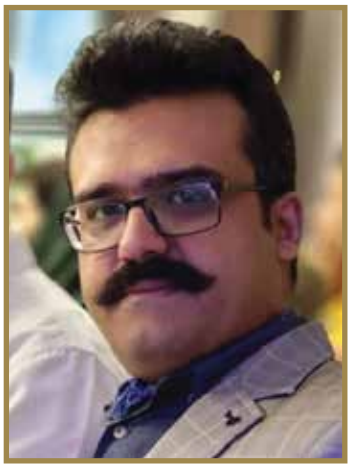
باید احتمال دست‌ها را بچینم
قدم بگذارم در مسیرِ پیچک‌ها
سفر کنم به کناره‌های خودم
آلودگیِ هوا را بهانه و
ابرها را جمع کنم توی دامنم

تا از فراز گنبدهای مخملی
ببارم تا پرنده شدن!

نیامدی و از ادامهٔ اشک
موازیِ بیهودگی نشسته‌ام به شعر
نمی‌دانم پشت کدام پنجرهٔ باز ایستادی
که روحت در اسارتِ باد، رفت

نیستی و فراموشی، صدایت شد؛
پژواک غریبی که
پرنده بودن جرم است را خواند و
قفس، مرا آدم کرد.

۱۲



ابوالفضل حکیمی

حافظه‌ام گلوی اجبار
حافظه‌ات قهر است
بریده دقت کن
به خشک‌سالی حروف
تازیانه را نمی‌توانم به خودم برسم
به فاصله کودکی می‌دهم
تا صدای بنفش را سوار میدان کنم
تو درندشتی در گلوی من که حافظه نداری
اعتمادم به حوالی قرمز نیست
غارنشین عاشقانه‌ام
دست‌وپا به صاعقه زدن
جای بغض را پیوسته کن به بند
بند نمی‌آید قهر
به خشک‌سالی
که حروف من بریده‌اند
امضا که می‌کنم تو را
شب مهره‌های زیادی را صبر می‌کند
و دست‌های حالا را بالا می‌گیرد

از حال می‌گیرد
شب مهره ندارد کمرم
شب، شاه را مکث می‌کند
حافظه‌اش کاه‌گلی است
خواب از کوزه دیدن بالاخره می‌شکند
سرزمینم رشته‌کوهی استخوانی است
که بالاخره
زل زدم به زاگرس شقیقه‌هایت
عطر چای می‌شکند
مهرهٔ پشتم خزر می‌خواهد
اگر از لوت برگردد عکس پدربزرگ
اگر به دست بیاوری حافظه‌ای

راهی
به تفسیر خود
بر تو، رفته و می‌رود
دریچه‌ای
به نیم‌نظری
صدایت کرده و می‌کند
و آینه‌ای
از فرازها فاصله
آفتاب‌های کوچکی
به نگاهت تابانده و می‌تاباند
این‌گونه که
ضمیرهای پنهان
در رسالتی به‌هنگام
پیام‌آور موطن خویشَت
می‌گرداند
این‌همه
بارها
تو را لرزانده و می‌لرزانند
تا بر این تناقض به‌قرار
و نشیب‌های بی‌قرار
به هم‌قدمی راشیانت
بگرداند
و این‌گونه

شهین راکی

با جناق شکافته
به تبیین، با خاک و علف
درخت از حلقومت روییده
و برویاند
به تنفس برگ‌به‌برگ
و مدارا با باد
تا آنچه در تو
قرارش به مرگ بود
به مکرر دست‌هایت
جان به تکرار یابد
و آنچه
تنها و پنهان است
به گفتن‌ها
عیان گردد

۱۴

فرزانه ولی‌زاده

من، حومه بودم
شلوغی شهر را
به کناری می‌بردم
فراموشی‌اش را
عزیز می‌شمردم
می‌نشاندم بالای آن دیوار
دیوارم کوتاه بود
آن‌قدر که
حواشی قالیِ همسایه
همیشه از من
آویزان بود
دیوارم کوتاه بود
و شلوغی شهر می‌توانست
رد پای آدم‌ها را بگیرد
می‌توانست دنبال آن‌هایی باشد
که در او نبودند
دنبال مسحوری
که گمان می‌کرد
برای محشر آمده
کسی که بالای دیوار
به اشتهای شهر
توشه‌های تطهیر
تعارف می‌کرد
همه را عزیز می‌داشت

عزیزان
خشت‌ازخشت دیوار برداشتند
دیوار کوتاه آمد
مسحور به جان آمد
نام آن شهر را پس داد
نام و نیت و طینتش را برد

دیوارش کوتاه بود
و فراموشی می‌توانست
این بار
بازار عکازه و مکاره را با هم
در توشهٔ آن مسحور
به دروازه‌های حرمان
راهی کند...

حرمان به حومه رسیده
همسایه‌ها
گل‌های قالی را
پشت دیوار می‌فروشند
شهر دست به سینه ایستاده
شلوغی‌اش را
عزیز می‌دارد
و دنبال کسی نمی‌گردد...
من می‌خواهم
همانی باشم
که در او نیست!

شاهین درویشی

در ملکوتی گریست
به گاه تنهایی
ای گرسنگی جاری رگ‌هام
تکه
تکه‌ام را
به‌هم بریز
ای رنج
شعله‌های شادی خاموش
شوپن زخم می‌نوازد
زیر بلوط‌های زاگرس
زیر ناخن
مویه‌های ایلیاتی مادرانم
خون فواره می‌کند
کودکانمان اما
به سینه‌های پرشیر هیچ کوهی
پناه نمی‌برند هرگز
ای رسولان گرسنگی
به هیچ کوهی پناه نبرید
اگر اعجازتان
نان نیست