توتم

ماهنامه
ادبی‌هنری‌اجتماعی مستقل توتم

ویژه نامهٔ
انسان

- تفاوت دیدگاه اومانیسم کلاسیک با اگزیستانسیالیسم سارتری
- زیست انسان در سایهٔ خلاقیت
- تأثیر فلسفهٔ وجودی و معاصر بر مفهوم «خود» در جهان پسامدرن
- ضد انسان مارکس و انسان ماشینی دلوز؛
  در جستار فیلم «عشق» اثر مشائیل هانکه
- ژانر در ادبیات؛ از طبقه‌بندی تا بازتاب ایدئولوژی‌ها
- انسان، لویاتان، فانوس؛ اوج و حضیض انسان در میانهٔ حقیقت و تمدن
- شمایل مرگ راستین
  یادداشتی بر نمایشنامهٔ «اتاق ورونیکا» اثر آیرا لوین
- ساحت اجتماعی بحران آزادی
  در شعر شاملو، فروغ و سید مهدی موسوی

۳۰

ماهنامه ادبی‌هنری‌اجتماعی مستقل توتم
سال پنجم. مهرماه ۱۴۰۴

توتم
ماهنامه ادبی‌هنری‌اجتماعی مستقل توتم

مدیر مسئول :**مهدی طاهری**
سردبیر و صاحب امتیاز : **رویا مولاخواه**

مدیر اجرایی مجله : **سارا محمدی‌نوترکی**
همیار اجرا : **مهدی فولادوند**
بخش اجتماعی و فلسفه : **دکتر ایمان نمدیان‌پور**
دبیر بخش کودک و نوجوان : **سولماز نصرآبادی**
دستیاران رسانه ای : **کیمیا جافریان . زینب ساعدی**
دبیر بخش شعر : **سیمین بابانی**
ادبیات داستانی : **شیما سلطانی‌زاده . سارا محمدی‌نوترکی . دکتر مجتبی تجلی**
دبیر بخش نقد شعر : **دکتر وسعت‌الله کاظمیان‌دهکردی**
پژوهش هنر : **محمدهادی دانش**
دبیر بخش هنر سینما : **امیرحسین تیکنی . محمدرضا قائمی**
ویراستاران : **مریم هندوزاده . شبنم شمسواری**
سرویراستار و نمونه‌خوان : **آناهیتا صادقی**
صفحه‌آرا و طراح جلد : **گلبرگ تجلی**
طراح پوستر و گرافیست : **گروه اندریمان**

نام همیاران بیست و نهمین شماره

رویا مولاخواه/ سارا محمدی نوترکی/ سیمین بابائی/ آناهیتا صادقی/ مریم هندوزاده/ شبنم شمسواری/ عباس شکری/ بهمن عباس‌زاده/ صحرا کلانتری/ سونیا عطایی/ کریم قیطانی‌فرد/ جواد پورمهاجر/ محمدرضا قائمی/ محبوبه برزمند/ امیرحسین تیکنی/ شیما سلطانی‌زاده/ آیدین آریایی/ فهیمه مصدرالامور/ دکتر مجتبی تجلی/ مرداد عباس‌پور/ معصوم‌علی صیدی/ مریلا مرادی/ حسین سلیمان‌پناه/ نصرالله نیکفر/ ماهی ایمانی/ سعید سروش‌راد/ محمدرضا لاهیجی/ آذر غلامی/ سولماز نصرآبادی/ ویدا فیروززاده/ تقی جهانبخشی/ لیلا عبدی/ آرزو رنجبر/ حمید فرحناک/ ربابه ساداتی/ مهشید رستمی/ اکبر رشنو

فهرست

سی‌امین شمارهٔ مجلهٔ ادبی‌هنری‌اجتماعی
مستقل توتم ویژهٔ «انسان»
در این شماره می‌خوانید:

۴ **سخن سردبیر** رویا مولاخواه

فلسفی و اجتماعی

۵ ژانر در ادبیات؛ از طبقه‌بندی تا بازتاب ایدئولوژی‌ها دکتر عباس شکری
۹ خرد، حقیقت و «معنای گل سرخ» بهمن عباس‌زاده
۱۳ اضطراب، انتخاب، رنج سونیا عطایی
۱۶ انسان، لویاتان، فانوس؛ اوج و حضیض انسان در میانهٔ حقیقت و تمدن جواد پورمهاجر
۲۲ تفاوت دیدگاه اومانیسم کلاسیک با اگزیستانسیالیسم سارتری شیما سلطانی‌زاده
۲۴ تأثیر فلسفهٔ وجودی و معاصر بر مفهوم «خود» در جهان پسامدرن آیدین آریایی
۲۷ انسانِ خلاق، روشنگری و کُنشِ سیاسی بهمن عباس‌زاده
۳۱ زیست انسان در سایهٔ خلاقیت فهیمه مصدرالامور

خبر

۳۳ گفت‌وگوی اختصاصی توتم با نویسندهٔ کتاب مسلخ؛ معصومعلی صیدی پرسشگر: سارا محمدی‌نوترکی

هنر سینما

۳۹ یادداشتی بر نمایش‌نامهٔ «اتاق ورونیکا» اثر آیرا لوین امیرحسین تیکنی
۴۲ ضد انسان مارکس و انسان ماشینی دلوز؛
در جستار فیلم «عشق» اثر مشائیل هانکه محمدرضا قائمی

ادبیات داستانی

۴۴ خوانشی بر مجموعه‌داستان «مسلخ» از معصومعلی صیدی سارا محمدی‌نوترکی
۴۶ نو شدن امر نو؛
نگاهی به رمان نیم‌طبقه نوشتهٔ نیکُلسن بیکر مرداد عباس‌پور
۴۹ زن خاموش در غیاب سوبژکتیویته
با نگاهی تطبیقی به زن در روایت هدایت، رحیمیان و پرفورمنس آبراموویچ رویا مولاخواه
۵۱ تحلیل روان‌کاوی «مرگ ایوان ایلیچ» یا زندگی نزیستهٔ ایوان ایلیچ حسین سلیمان‌پناه

داستان

۵۵ یاغی کوچک من — اصغر شکری‌زاده
۵۹ شهر وهمانی — میثم نکوئی
۶۱ بودنفکا — حمید سرواما‌ن‌الهی
۶۶ کُرغ — رامین کاوه
۶۸ دایرهٔ تقدیر — حمید نیسی
۷۰ عامل صورتی — مریلا مرادی
۷۵ همه‌چیز از الف شروع شد — سارا محمدی‌نوترکی

شعر و ادب

۸۳ بنیان‌گذاری روان‌شناسی پسازبان؛ از آنتروپی زبان تا فروپاشی ذهن و روان (بخش اول) — کریم قیطانی‌فرد
۸۴ یادداشتی تحلیلی بر شعر «آینه برگرد» نوشتهٔ صحرا کلانتری — رویا مولاخواه
۸۶ ساحت اجتماعی بحران آزادی در شعر شاملو، فروغ و سیدمهدی موسوی — محبوبه برزمند
۸۹ نگاهی به کارنامهٔ ادبی محمود کیانوش — دکتر مجتبی تجلی

۹۴ **اشعار** به کوشش سیمین بابائی

۱. نصرالله نیکفر
۲. ماهی ایمانی
۳. سعید سروش‌راد
٤. سولماز نصرآبادی
۵. آذر غلامی
٦. محمدرضا لاهیجی
۷. ویدا فیروززاده
۸. شیما سلطانی‌زاده
۹. تقی جهانبخشی
۱۰. لیلا عبدی
۱۱. آرزو رنجبر
۱۲. حمید فرحناک
۱۳. ربابه ساداتی
۱٤. مهشید رستمی
۱۵. اکبر رشنو

سخن سردبیر

رویا مولاخواه

انسان معاصر بیش از هر زمان دیگری خود را در میانهٔ تناقضی بنیادی می‌یابد: گسترش بی‌سابقهٔ ارتباطات و تکنولوژی از یک‌سو، و انزوای عمیق اگزیستانسیالی ازسوی‌دیگر. این همان چیزی است که آلبر کامو آن را در افسانهٔ سیزیف به‌شکل «وضعیت ابزورد» نشان می‌داد. تنش حل‌نشدنی میان جست‌وجوی ما برای معنا و سکوت جهان. در جهان امروز، این سکوت نه تنها در «بی‌پاسخ‌ماندن پرسش‌ها» که در هیاهوی بی‌وقفهٔ اطلاعات، شبکه‌ها و تصاویر رخ می‌نماید؛ جهانی که در آن صدای معنا در میان انبوه پژواک‌ها گم می‌شود.

انسان تنها در رویارویی با «پرتگاه امکان» به خود واقعی‌اش نزدیک می‌شود. این پرتاب‌شدگی به‌تنهایی، در زمانهٔ ما به‌شدت برجسته شده است؛ زیرا ساختارهای سنتی معنا، دین، خانواده، اجتماع، دیگر همان اقتدار گذشته را ندارند؛ به‌تعبیر ژان پل سارتر در کتاب هستی و نیستی «انسان محکوم به آزادی است»؛ آزادی‌ای که بیش از آنکه رهایی باشد، باری است بر دوش فرد در جهانی بی‌مرجع.

در چنین چشم‌اندازی، ادبیات و هنر نقشی دوگانه ایفا می‌کنند: هم آینهٔ وضعیت ابزورد هستند و هم امکانِ برون‌رفت از آن. کافکا در رمان محاکمه به‌خوبی نشان داد که چگونه فرد در نظام‌های بی‌چهره و خفقان‌آور مدرن خرد می‌شود؛ اما همین روایت‌های تیره، خود بدل به نقطهٔ روشن فهم می‌شوند؛ چراکه امکان شناساییِ وضعیت را فراهم می‌کنند. در عصر مدرن «تجربهٔ مشترک» از دست می‌رود و هنر تنها جایی است که می‌تواند شکل‌های تازه‌ای از ارتباط انسانی را برپا دارد.

در سوی دیگر، ادبیات اگزیستانسیالیستی نه‌تنها تنهایی را به تصویر کشیده بلکه راهی برای زیستن با آن نشان داده است. در داستان‌ها و شعرها زندگی روایتی از مواجهه و گذر است؛ به‌این‌ترتیب نشان می‌دهد که تنها با مواجههٔ بی‌واسطه با فناپذیری است که می‌توان زندگی را صادقانه زیست.

این رویکرد در آثار هنری نیز قابل‌رؤیت است؛ در واقع هنر و ادبیات توأمان به فضایی بدل می‌شوند برای تحمل‌پذیرکردن بی‌معنایی یا تلاشی برای فهم این عبور. نکتهٔ بنیادین در این پویش استناد به هنر به‌مثابهٔ زبان تن، نقاشی، صدا و کلمه، که می‌تواند تجربهٔ پراکندهٔ انسان معاصر را به هم پیوند بزند. وقتی موسیقی شوستاکوویچ در دوران استالین یا نقاشی‌های اکسپرسیونیست‌ها در مواجهه با جنگ، تجربهٔ مشترکی از رنج و مقاومت آفریدند، نشان دادند که هنر صرفاً بازتاب نیست؛ بلکه امکان آفرینش معنای تازه در دل وضعیت ابزورد است.

به‌این‌ترتیب، اگر جهان معاصر را می‌توان صحنهٔ تنهایی‌های بی‌شمار دانست، ادبیات و هنر همان چیزی‌اند که این تنهایی را به «زبان» بدل می‌کنند. در کلمات کافکا، در تراژدی‌های بکت، در تأملات کامو، یا حتی در شعرهای معاصر، انسان با خودِ تنها و بی‌پناهش روبه‌رو می‌شود و همین رویارویی، آن لحظه‌ای است که آزادی آغاز می‌شود: آزادیِ معنا بخشیدن، هرچند موقت و لرزان، در جهانی که ذاتاً معنایی ندارد.

بر این مبنا توتم بر آن است این امکان را فراهم آورد تا ادبیات و هنر به انسان بپردازد و در این راستا نوشتن به مثابهٔ نوشتن، طی‌الطریق نیست که پویش است.

ثوثم
۵
شماره ۳۰ . مهر ۴۰۴

ژانر در ادبیات؛

از طبقه‌بندی تا بازتاب ایدئولوژی‌ها

عباس شکری

مقدمه

از نوجوانی، وقتی برای نخستین‌بار شعرهای نیما را در کنار غزلیات حافظ می‌خواندم، گیجِ این بودم که چرا دو دنیای این‌چنین متفاوت را «شعر» می‌نامند. بعدها، وقتی به رمان‌های داستایفسکی، ویرجینیا وولف، یا داستان‌های کوتاه صادق هدایت روی آوردم، برایم روشن‌تر شد که جهان ادبیات، همان‌قدر که از زبان ساخته شده است، از قالب‌ها نیز تغذیه می‌کند. در میانهٔ این سفر، واژه‌ای پرتکرار اما همیشه‌زنده خودنمایی می‌کرد: ژانر.

ژانر در نگاه نخست، شاید صرفاً چارچوب یا ابزار طبقه‌بندی باشد؛ اما در واقع، چیزی فراتر از آن است: ژانر راهی است برای درک، برای پیش‌بینی و حتی برای مقاومت. این یادداشت، کوششی است برای بازنگری در معنا و کارکرد ژانر در ادبیات، نه از منظر آموزش رسمی، بلکه از دل تجربهٔ زیستهٔ من با کتاب‌ها، با متن‌هایی که گاه مرا تسخیر کرده‌اند، گاه پس‌زده‌اند و همیشه چیزی برای گفتن داشته‌اند.

سال‌ها پیش در یکی از جلسه‌های نقد کتاب، وقتی بحث از دسته‌بندی رمانی تازه‌منتشرشده بالا گرفت، دیدم که چقدر نگاه ما به ژانرها هم حامل معناست و هم محدودکننده. نویسندهٔ آن رمان می‌گفت من فقط می‌خواستم قصه بگویم، چرا باید اول مشخص کنم قصه‌ام در چه قفسه‌ای است؟ آن روز برایم سؤال قدیمی تازه شد: آیا ما ژانر را انتخاب می‌کنیم یا ژانر ما را؟

بخش اول: ژانر؛ همان نقشه‌ای که گم‌شدن را معنادار می‌کند

وقتی کتابی را برمی‌دارم، ناخودآگاه پیش‌فرض‌هایی ذهنم را اشغال می‌کنند. اگر بدانم که در حال خواندن داستانی علمی‌تخیلی‌ام، چشمم به‌دنبال دستگاهی است که آینده را نشان می‌دهد یا جهانی که هنوز نساخته‌ایم؛ اما اگر روی جلد اشاره‌ای به «خاطرات یک زن» باشد، آماده‌ام برای سفری درونی، لحنی صمیمی و زخمی پنهان.

ژانر در این میان چیزی بیش از قرارداد است؛ ژانر نوعی «همدلی ازپیش‌تعیین‌شده» میان من و نویسنده می‌سازد. همان لحظه که وارد جهان متن می‌شوم، نقشه‌ای نانوشته در ذهنم ترسیم می‌شود؛ ژانر همان نقشه است. گاه دقیق و راه‌گشا، گاه فریبنده و پر از بیراهه.

می‌خواهم بگویم خواننده هنگامی که کتابی را در دست می‌گیرد، پیش از ورود به جهان متن به سراغ نقشه‌ای می‌رود که راه او را هموار می‌کند؛ این نقشه همان ژانر است. ژانر همچون چراغی است در مسیر خوانش که نه تنها شیوهٔ دریافت معنا را شکل می‌دهد، بلکه درک مخاطب از روابط میان شخصیت‌ها، پیرنگ و حتی زبان را نیز هدایت می‌کند. ژانر در این معنا، مجموعه‌ای از کدهای فرهنگی و ادبی است که نویسنده و خواننده بر سر آن توافقی نانوشته دارند؛ برای مثال اگر خواننده‌ای بداند که در حال خواندن داستانی در ژانر «گوتیک» است خود را برای فضایی رازآلود، معماریِ وهمناک، حضور نیروهای فراطبیعی و شخصیت‌هایی درگیر با ترس‌های درونی آماده می‌کند. درحالی‌که همان خواننده، هنگام خواندن داستانی پسااستعماری، به‌دنبال ردپای تاریخ، تبعیض، مقاومت و بازنویسی روایت‌های قدرت خواهد بود.

بخش دوم: تاریخچه و سیر اندیشهٔ مفهومی ژانر

نخستین نظریه‌پردازان ژانر را باید در یونان باستان جست. افلاطون و ارسطو، هر دو، گونه‌های ادبی را بر پایهٔ تقلید (میمسیس) از واقعیت طبقه‌بندی کردند. ارسطو در رسالهٔ معروف خود «بوطیقا» به تمایز میان تراژدی و کمدی پرداخت و عناصر ساختاری هریک را برشمرد.

در سده‌های میانه، این طبقه‌بندی به‌شکل نظام‌مندی با معیارهای اخلاقی و دینی درآمیخت. در دوران رنسانس شاعران و نظریه‌پردازان، ازجمله سِر فیلیپ سیدنی و بوامبوآ بر وحدت ساختار ژانرها تأکید داشتند. در عصر روشنگری با رشد نقد ادبی و چاپ کتاب، مرزهای ژانری

بیش از پیش تثبیت شد.
اما در سدهٔ بیستم، به‌ویژه با ظهور نظریه‌های پساساختارگرا، نگاه به ژانر دچار دگرگونی شد. ژاک دریدا با جملهٔ مشهور خود «هیچ متنی بیرون از ژانر نیست» و هم‌زمان «هیچ ژانری خالص نیست» (Derrida, ۱۹۸۰)، به تزلزل و انعطاف‌پذیری ژانرها اشاره کرد. میخائیل باختین، با معرفی «ژانرهای گفتاری» و مفهوم «چندصدایی» (polyphony)، نقش تاریخی و دیالوژیک ژانرها را برجسته ساخت (Bakhtin, ۱۹۸۱).

بخش سوم: تقسیم‌بندی ژانری؛ نیاز یا توهمِ نظم؟

بله، ما همچنان از ژانرهای «کلی» حرف می‌زنیم: شعر، نثر، نمایش و زیرمجموعه‌هایی چون داستان کوتاه، غزل، درام. و حتی از ژانرهای فرعی: علمی‌تخیلی، جاسوسی، فانتزی.
اما راستش را بخواهید هر بار که رمانی را باز می‌کنم که خودش را «روایت چندلایهٔ فانتزی‌روان‌شناختی در قالب خاطره» معرفی می‌کند، با خودم می‌گویم این تقسیم‌بندی‌ها بیش از آنکه برای فهم اثر باشند، گاهی فقط برای بازارند. و بااین‌حال، نمی‌شود نادیده گرفت که همین ژانرهای ترکیبی از «رمان‌شعر» گرفته تا «داستان تعاملی»، دارند مرزها را جابه‌جا می‌کنند و این خود نشانه ای از زنده بودن ادبیات است.
در ادبیات فارسی معاصر، نمونه‌هایی از ژانرهای ترکیبی را می‌شود در رمان‌های رضا براهنی دید، جایی که خودزندگی‌نامه، اسطوره، شعر و سیاست در هم می‌آمیزند یا در برخی آثار هوشنگ گلشیری، که تعلیق داستان جنایی با درون‌نگری روان‌شناختی درهم تنیده شده است.

طبقه‌بندی ژانری و گونه‌های عمده

ژانرها را می‌شود در سه سطح کلی، فرعی و ترکیبی طبقه بندی کرد:

۱. ژانرهای کلی:

شعر: دربردارندهٔ انواع ادبیِ کلاسیک مانند: قصیده، غزل، مثنوی و نیز شکل‌های مدرن مانند شعر آزاد و شعر سپید؛
نثر داستانی: همچون رمان، داستان کوتاه، نوول، و داستان بلند؛
نمایش‌نامه: تراژدی، کمدی، درام، ملودرام، و تئاتر تجربی.

۲. ژانرهای فرعی:

رمان پلیسی، علمی‌تخیلی، عاشقانه، فانتزی، روان‌شناختی، اتوپیایی و دیستوپیایی، تاریخی، جاسوسی، ناتورالیستی.

۳. ژانرهای ترکیبی:

مانند «فانتزی علمی»، «اتوبیوگرافی داستانی»، «روایت‌های متنی‌چندرسانه‌ای»، «شعر داستانی» یا «رمان‌شعر».

طبق نظر تودوروف Tzvetan Todorov در کتاب «دیباچه‌ای برای شعر» «Introduction to Poetics»، ژانرها همچون زبان، ساختاری قراردادی دارند و با فرهنگ تغییر می‌کنند (Todorov, ۱۹۷۳).

بخش چهارم: ژانر به‌مثابهٔ قرارداد فرهنگی و روانی

ما انسان‌ها به‌نوعی به دسته‌بندی نیاز داریم. شاید چون ذهنمان دوست دارد نظم را در بی‌نظمی کشف کند. ژانرها به‌نوعی مثل ریتم‌اند؛ تکرارهایی که کمکمان می‌کنند تا با دنیای بی‌ثبات بیرونی کنار بیاییم.
داستان‌های عاشقانه، حسرتی را آرام می‌کنند که شاید هرگز مجال بروز نیافته‌اند. تراژدی‌ها به‌طرز شگفتی ما را آرامش می‌دهند و کمدی‌ها؟ گاهی تنها راه نجات ما از تلخیِ زندگی‌اند .ژانرها نه‌تنها روایت‌ها را سازمان می‌دهند، عاطفه‌ها را نیز مدیریت می‌کنند.
و البته تجربهٔ ژانری همیشه یک‌دست نیست. ما گاهی با اثری مواجه می‌شویم که همه‌چیز را به هم می‌ریزد. ژانر آنجاست که شکست می‌خورد تا ما دوباره از نو بسازیمش. ژانر نه‌تنها مجموعه‌ای از قواعد ساختاری، بلکه آیینی فرهنگی است که حافظ تعادل میان آفرینش ادبی و انتظار خواننده است. John Frow در کتاب «Genre» تأکید می‌کند که ژانرها بیش از هرچیز ابزارهایی شناختی هستند برای سازمان‌دهی معنا و تجربه (Frow, ۲۰۰۶).
در این دیدگاه، هر ژانر نوعی تجربهٔ عاطفی یا روانی را تداعی می‌کند. تراژدی احساس تهی بودن هستی و سرنوشت محتوم را در ما بیدار می‌کند؛ درحالی‌که کمدی، با فرافکنی رنج، نوعی رهایی را پیش می‌کشد. داستان عاشقانه، نوستالژی فقدان را می‌کاود و داستان علمی تخیلی، اضطراب یا اشتیاق نسبت به آینده را بازتاب می‌دهد.

بخش پنجم: ژانر؛ میدان نبرد پنهانِ ایدئولوژی‌ها

Fredric Jameson در کتاب «The Political Unconscious» ژانر را همچون ابزار ایدئولوژیک می‌بیند که ناخودآگاهِ جمعیِ جوامع را بازنمایی می‌کند. به زعم او، ژانر به ما کمک می‌کند ساختارهای پنهان ایدئولوژیک در متون را بشناسیم (Jameson, ۱۹۸۱).

در ژانرهای استعماری، معمولاً نگاه به «دیگری» شرقی، زن، یا بومی، نگاه از بالا و ابژه‌ساز است؛ اما در ژانرهای پسااستعماری، روایت برعکس می‌شود و صدای سرکوب‌شده به سخن درمی‌آید؛ همچنین ژانر فانتزی گاه ممکن است ابزاری برای تحکیم اسطوره‌های محافظه‌کارانه باشد یا بالعکس بستری برای انتقاد از نظام‌های قدرت موجود.

در ادبیات فارسی معاصر، می‌شود تأثیرات ایدئولوژیک ژانر را در آثار سیاسی، تبعیدی یا زنانه دید. برای نمونه، در رمان‌های فمینیستی همچون «طوبا و معنای شب» از شهرنوش پارسی‌پور، ژانر رمان تاریخی و عرفانی، به بازخوانی نقش زن در ساختار سنتی ایران اختصاص یافته است.

یکی از نخستین‌بارهایی که متوجه شدم ژانر فقط ابزاری ادبی نیست، وقتی بود که در میهمانی ادبی، بحث بر سر «رمان‌های زنانه» بالا گرفت. برخی آن را ژانری مستقل می‌دانستند. برخی ردش می‌کردند.

اما کافی است به رمان‌های پسااستعماری نگاهی بیندازیم؛ آنجا که ژانر ابزاری می‌شود برای بازپس‌گیری صدا. جایی که «دیگریِ استعمارشده» خود را از نگاه ابژه‌ساز استعمار بیرون می‌کشد و سخن می‌گوید.

چنانچه گفتم وقتی «طوبا و معنای شب» شهرنوش پارسی‌پور را خواندم، فهمیدم که ژانر عرفانی‌تاریخی، در دستان نویسندهٔ زن می‌شود بدل به عرصه‌ای برای فریاد باشد، فریادی برضد خاموشی تاریخی زنان.

بخش ششم: سیالیت ژانر و بازآفرینی در عصر دیجیتال

N. Katherine Hayles در آثارش به ادبیات دیجیتال و ژانرهای نوپدید اشاره دارد و معتقد است که در عصر دیجیتال، فرم‌های تازه‌ای از روایت خلق شده‌اند که ماهیتی بینارسانه‌ای[۱] دارند (Hayles, ۲۰۰۸).

ادبیات تعاملی (Interactive Fiction)، ادبیات دیجیتال، داستان‌های چندرسانه‌ای، رمان‌های اینستاگرامی یا توییتری، و روایت‌های بینامتنی، نشان می‌دهند که ژانر نه فقط پیکره‌ای ایستا، بلکه روندی پویا، زنده و تاریخی است.

ادبیات دیجیتال را نمی‌شود نادیده گرفت. با نسل جدیدی که داستان‌ها را در اینستاگرام می‌نویسند، یا با پادکست‌ها روایت می‌کنند، ژانر نیز خود را بازتعریف می‌کند.

شاید بشود گفت ژانر دیگر صرفاً «ادبی» نیست. حالا با مفاهیمی مانند روایت‌های چندرسانه‌ای، ادبیات تعاملی یا رمان‌های مبتنی بر هوش مصنوعی، با جهانی روبه‌رو شده‌ایم که در آن ژانر به‌جای آنکه مرز بکشد، به‌نوعی به سکوی پرش بدل شده است.

در این معنا شاید بشود گفت: ادبیات دیجیتال را نمی‌شود نادیده گرفت. با نسل جدیدی که داستان‌ها را در اینستاگرام می‌نویسند، یا با پادکست‌ها روایت می‌کنند، ژانر نیز خود را بازتعریف می‌کند.

کلام واپسین: ژانر؛ هم چهارچوب، هم چالش

ژانر، این ساختار کهن اما همواره نو، پل میان فرم و محتوا، میان نویسنده و مخاطب، میان گذشته و اکنون است. درک عمیق از ژانر، نه‌تنها به فهم بهتر متن کمک می‌کند، بلکه ما را به شناختی ژرف‌تر از جهان‌بینی‌های فرهنگی، نظام‌های قدرت و لایه‌های ناخودآگاه جمعی رهنمون می‌شود.

در جهانی که مرزها شکسته‌اند و فرم‌ها در هم آمیخته‌اند، ژانرها نیز دیگر چهارچوب‌های بسته نیستند؛ بلکه جریان هایی سیال‌اند که پیوسته خود را با روح زمانه بازمی‌سازند. نویسندهٔ خلاق، همان است که با درک دقیق ژانر، قواعدش را می‌داند، اما از آن‌ها عبور می‌کند و خوانندهٔ دقیق، آنکه نه فقط ژانر را می‌فهمد، بلکه در لایه‌های زیرین آن به دنبال معنا، ایدئولوژی و بازی‌های زبانی می‌گردد.

جهان ادبیات، بی‌ژانرها چون کویری بی‌نقشه است؛ و با ژانرها چون کاروان‌سراهایی در مسیر خیال که خواننده را از ایستگاهی به ایستگاه دیگر می‌برند؛ اما در نهایت این خواننده است که باید بداند هر نقشه، انعکاسی است از میلِ رفتن، نه پایانِ راه.

برای من ژانر، نه قفس است و نه تنها یک راهنما. چیزی ست میان این دو: راهی برای فهم، اما نه پایان فهم.

ما از ژانرها استفاده می‌کنیم چون بی‌آن‌ها، شاید در ادبیات گم شویم؛ اما دقیقاً همان لحظه که با آن‌ها بیش از حد احساس امنیت کنیم، نوآوری می‌میرد.

---

۱. ادبیات «بینارسانه‌ای» یا «رمان بینارسانه‌ای» (به انگلیسی: intermedial literature یا intermedial novel) به‌نوعی از نوشتار ادبی گفته می‌شود که مرزهای سنتی میان رسانه‌ها را درمی‌نوردد و از چند رسانهٔ مختلف به‌طور همزمان بهره می‌گیرد. در این نوع آثار، متن ادبی تنها محدود به نوشتار نیست، بلکه صدا، تصویر، فیلم، موسیقی، طراحی گرافیکی، بازی‌های دیجیتال یا رسانه‌های تعاملی نیز در ساختار آن حضور دارند.

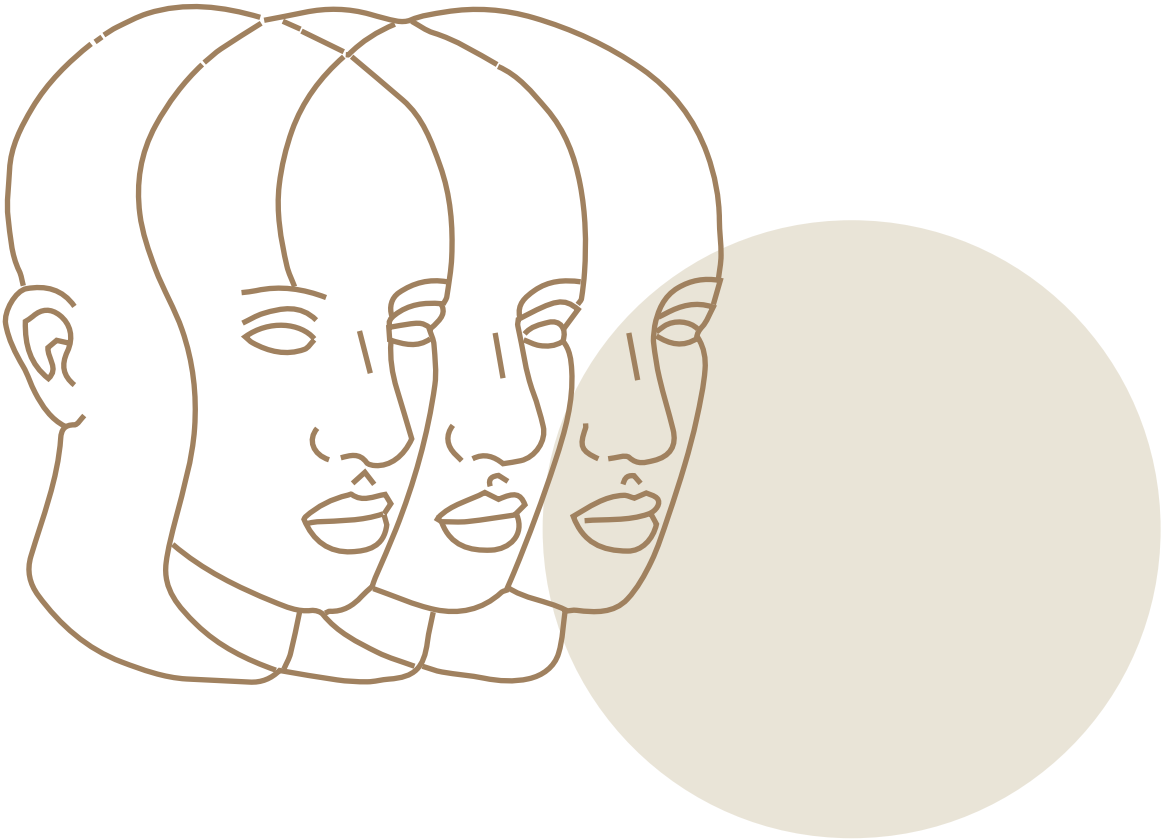
نویسندهٔ خلاق، کسی است که با شناخت دقیق ژانر، جایی فراتر از آن را کشف کند و خوانندهٔ حساس، کسی است که میان سطرها، نه‌فقط داستان، بلکه صدای جهان، صدای سرکوب و شاید حتی صدای خودش را بشنود.

درعین‌حال، نباید فراموش کرد که گاهی ژانر، به‌ویژه در ساختارهای بستهٔ سیاسی یا بازار کتاب، بدل به «انتظار»ی می‌شود که خلاقیت را خفه می‌کند. آنچه منتشر می‌شود، باید درون ژانری تعریف‌پذیر باشد و آنچه بیرون می‌ماند، شاید دقیقاً صدایی است که ما نیاز داریم بشنویم. اینجاست که نویسنده باید جسارت عبور از مرزها را داشته باشد؛ حتی اگر برای مدتی خواننده را در بی‌نقشگی رها کند.

در نهایت، اگر نقشه‌ای هست فقط به این دلیل ارزش دارد که ما را به جایی ببرد که هنوز ندیده‌ایم.

منابع:

The Dialogic Imagination. .(۱۹۸۱) .Bakhtin, M. M
.University of Texas Press
The Law of Genre. .(۱۹۸۰) Derrida, Jacques
.Critical Inquiry
.Genre. Routledge .(۲۰۰٦) Frow, John
Electronic Literature: .(۲۰۰۸) Hayles, N. Katherine
New Horizons for the Literary. University of
.Notre Dame Press
The Political .(۱۹۸۱) Jameson, Fredric
.Unconscious. Cornell University Press
Introduction to Poetics. .(۱۹۷۳) Todorov, Tzvetan
University of Minnesota Press



ثوثم
۹
شماره ۳۰. مهر ۴۰۴

خرد، حقیقت و «معنای گل سرخ»

بهمن عباس‌زاده

آیا تابه‌حال حس کرده‌اید «چیزی» در اعماقِ روحتان هست که پیوسته بی‌حرکت، ثابت و ناظر بر همهٔ آن چیزی است که بر شما می‌گذرد؟ چه آنچه در بیرون یا در درون با آن روبه‌رو می‌شوید؟ چیزی شبیه به نگاهی آرام، ثابت و همیشه پایدار، حتی زمانی که با درد شدید جسمانی یا پریشانیِ ذهنی روبه‌رو هستید، آن نگاه ثابت همواره در شما حضور دارد بدون آنکه دربارهٔ شما قضاوت کند. کمی به ژرفای درونِ خود نگاه کنید؛ هیاهوی زیادی در ذهنتان برپاست: فکر، فکر، و انبوهی از خیال و توهم حتی در کسری از زمان در آمدوشدند؛ اما آیا آن شاهد ایستاده در سایه را می‌بینید؟

«آن» واقعیتِ شماست؛ هشیاریِ مشاهده‌گرِ شما. شاهدِ بودن و نظاره‌گر بودن، آگاه شدن از واقعیتی است که وجود شما نام دارد؛ پنجره‌ای است به هستهٔ مرکزیِ درونتان. این درک و اِشراف را از بیرون نمی‌شود کسب کرد. خِرد در درون ساکن است؛ واقعیتِ درونیِ شما. پس نگاهتان را صد و هشتاد درجه به درون بچرخانید تا درخششِ نورِ خیره‌کنندهٔ آن را ببینید! خرد از جنسِ باور نیست؛ از ذهنِ «من»دار برنمی‌خیزد. مثلاً فرد معمولی جواب‌های ازپیش‌آماده‌ای دارد. او یک آدم آهنی است، کامپیوتر است، دکمه را فشار می‌دهید پاسخ بیرون می‌آید. اما خردمند حقیقی چنین نیست. خرد ناب کاملاً متفاوت است. مهم‌ترین نکته دربارهٔ آن، خودانگیخته بودن و خودجوش بودنِ آن است. پاسخ‌های او در موقعیت‌های گوناگون متفاوت است. گاه پاسخِ او پیش‌از آنکه به پرسشِ پرسشگر مربوط باشد به حال‌وهوای فردِ پرسشگر مربوط است. می‌شود گفت خرد ناب بی‌ثبات است؛ زیرا که زندگی اساساً بی‌ثبات است. عقاید و نقطه نظرهای ثابت و معینی ندارد؛ مثل آینه است. پیوسته آزادی را مجاز می‌دارد و همه‌چیز را همان‌گونه که هست بازمی‌تاباند. ذهنِ فرد معمولی، خط ویژه‌ای را دنبال می‌کند. طولی است تک‌بُعدی، ازاین‌رو کاذب است. درحالی‌که زندگی چندبُعدی است. چیزهای زیادی را هم زمان باهم دارد.

در زندگی همه‌چیز باهم است؛ تضادآمیز است. تفاوت فرد خردمند با فیلسوف در همین است. فیلسوف بسیار ثابت است و در نظام عقایدی که به آن وسواس پیدا کرده است و در آن تثبیت شده است، ریشه کرده است. انسان خردمند مانند رود متلاطم است درحالی‌که فیلسوف همچون یخ منجمد است. برای همین است که فلسفه سرد است و خرد، گرم.

خرد گرمای عشق را در بر دارد؛ زیرا جاری است و جاری می‌ماند. خرد در حرکت است و زنده. به‌همین‌دلیل خرد برتر، گاهی موافق عقل است و گاهی قاطعانه برضد آن. نمی‌شود دریافت که انسان خردمند چگونه پاسخ خواهد داد. نمی‌شود آن را پیش‌بینی کرد. و چنین فردی، کسی است که متضاد اما متوازن و آرام زندگی می‌کند، بی‌آنکه عقیده‌ای دربارهٔ زندگی کردن داشته باشد؛ فقط زندگی می‌کند.

فقط بازتاب می‌دهد، تصویر نمی‌سازد. به‌همین‌دلیل انسانِ واقعاً خردمند زنانه است؛ پذیرا و منفعل. زیرا ویژگیِ انفعال و پذیرش زنانه‌اند. فرد خردمند زندگیِ حقیقی را بازتاب می‌دهد؛ ترانه‌ای را می‌خواند که جهان هستی می‌خواهد از طریق او بخواند. به‌همین‌دلیل است که زندگی فرد خردمند بر بستر حقیقت به پیش می‌رود؛ اما چگونه حقیقتی؟ به این معنا که زمانی که از «حقیقت» صحبت می‌کنیم از چه چیزی سخن می‌گوییم؟ می‌دانیم انسان از زمانی که توجهش به «چه بودِ خود» و به‌تعبیر دیگر به هویتِ خود جلب شد، مشتاقِ درک و دریافتِ چیزی به نام حقیقت هم بوده است؛ اما همواره این حقیقت را در جایی غیراز وجود خویش جست‌وجو می‌کند. و جالب اینجاست که هرگز نتوانسته است به آن دست یابد؛ آن‌هم به یک دلیل روشن؛ اینکه حقیقت، شیئ نیست که بشود آن را در جایی در کوه‌های هیمالیا یا در غارهای آن‌سوی کرهٔ زمین یافت. اگر حقیقت را موضوعی بیرونی تصور کنیم از همان آغاز آن را از دست داده‌ایم؛ زیرا زمانی که نخستین گام را به‌نادرستی برداریم، خطاهای بیشتری می‌کنیم، چرا که هر گام، به گام بعدی منتهی می‌شود.

گام نخست، مهم‌ترین گام است؛ در اصل نیمی از فرایند جست‌وجو است. اگر گام نخست درست باشد می‌شود گفت که تقریباً به مقصد رسیده‌اید و در مسیر درست پیش رفته‌اید. حقیقت در دنیای بیرون نیست به‌همین‌دلیل است که به آن نمی‌رسید و راهی برای رسیدن به آن وجود ندارد. این موضوع نه‌تنها دربارهٔ حقیقت، که دربارهٔ تمام جست‌وجوهای معنوی نیز صدق می‌کند: سرور، زیبایی، عشق و شادی نیز از این جمله‌اند. گاه پیش می‌آید که شاعران به حقیقت نزدیک می‌شوند. شعر بیش از هر چیز دیگر به حقیقت نزدیک است؛ در واقع شعر نیم‌نگاهی به حقیقت است. ما کاملاً از هویت خود غافل شده‌ایم و شناخت هویتِ حقیقیِ خویش مهم ترین گامی است که به‌سوی شناخت حقیقت برداشته می‌شود؛ بنابراین به جست‌وجوی هیچ نوری در دنیای بیرون نباشید. نوری فرا راهِ خویش باشید. کمی ژرف‌تر به درون بروید. کنکاش کنید. شاید خاکستر زیادی روی آتش را گرفته باشد. به ژرفای درون بروید؛ آنگاه اخگری را خواهید یافت و زمانی که اخگری تنها در درونِ خود یافتید به‌زودی شعله خواهد شد. و این آتشی است که تطهیر می‌کند. آتشی که دگرگون می‌کند. آتشی که تولدی تازه و وجودی تازه به شما می‌بخشد و شما از آغاز آن آتش بوده‌اید؛ چیزی غیراز آن نبوده‌اید؛ پس به یاد داشته باشید. به خود یادآوری کنید. به خود ضربه بزنید تا هوشیار شوید. از تمام فرصت‌های زندگی به‌عنوان «ماشه‌هایی برای شلیک» استفاده کنید تا هشیار شوید و هویتِ خود را بشناسید. برای شناختِ هویت حقیقی تنها دشواری این است که چگونه درونمان روشن، هوشیار، بیدار و بی‌خواب شود. ناآگاهی ریشهٔ توهّم و سرگردانی است؛ پس ریشه را ببرید؛ همین حالا ریشه را ببرید. همه‌چیز در شما به حدِّ کمال وجود دارد. فقط یک مانع اساسی بر سر راه شما و هویت و حقیقت وجود دارد و آن ناآگاهی است. مانع دیگری که بر سر ر اه شما با حقیقت و هویت حقیقی وجود دارد؛ زمان روان‌شناختی است. بکوشید این فاصلهٔ روان‌شناسی را درک کنید. فاصلهٔ میانِ «آنچه هست» و «آنچه باید باشد» و اگر صریح‌تر گفته شود فاصلهٔ میانِ «آنچه هستیم» و «آنچه باید باشیم»، این فاصله همان زمانِ روان‌شناختی است. این همان فاصله‌ای است که میانِ شما و لحظهٔ اکنون وجود دارد. لحظهٔ اکنون زمانِ دَریدنِ آنیِ پردهٔ توهم است. توهم نسبت به همهٔ آنچه طیِ قرن‌ها در درونتان رسوب داده شده است. ما کاملاً از هویّت حقیقیِ خود غافل شده‌ایم. و آگاهیِ برتر گشودنِ راهی است که هویتِ و حقیقت را بر ما می‌نمایاند.

حربهٔ دیگری که از آن می‌شود برای قطعِ ریشهٔ توهم و ناآگاهی از آن سود جُست تفکر منفی است؛ زیرا این نوع تفکر با هیچ نتیجه‌ای شروع نمی‌شود؛ بلکه همهٔ نتایج را دور می‌ریزد، همهٔ نتایج را کنار می‌گذارد، همهٔ نتایجی را که از دیگران کسب شده‌اند و آن‌ها را بدیهی شمرده‌اند و به این‌ترتیب به ذهنی دست می‌یابید که کاملاً باز، آزاد و فوق‌العاده حساس است. زمانی که همه‌چیز را در درون نفی می‌کنید، چه چیزی باقی می‌ماند؟ فقط آگاهی‌تان! یک آگاهیِ پاک، خالص و یکدست. شما همه‌چیز را حذف کرده اید. همهٔ چیزهایی را که جامعه به شما داده بود دور انداخته‌اید. همهٔ شرطی‌شدگی‌ها را کنار گذاشته‌اید. نمی‌دانید چه کسی هستید. فقط «هیچ‌کس»اید. ذهن منفی، درونِ شما را از همهٔ زوائد تخلیه می‌کند و شما را به خلأ تبدیل می‌کند: تُهی از همهٔ چیزهایی که از بیرون به درونِ شما ریخته‌اند و شما این‌همه را تخلیه کرده‌اید و حالا لوحی پاک هستید؛ آینهٔ پاکی که حتی ذره‌ای غُبار روی آن ننشسته است. در این لحظه است که ریشهٔ توهم و ناآگاهی بریده می‌شود در چنین لحظه‌ای وقتی که چشمانتان کاملاً باز و شفاف است، هویت حقیقی و حقیقت پیشِ روی شماست. این شفافیّت، این وضوح، این پاکی مطلقِ بینش، ادراکِ حقیقت است. حقیقت، موضوعی یا شیئ بیرون از خودِ ما نیست. حقیقت در درون ماست؛ به رغم باور شما از بیرون برنمی‌خیزد. درونِ همهٔ ما کانونی هست که حقیقت به‌صورت کامل در آن حضور دارد و پیرامونِ آن را دیواری از پوست و گوشت احاطه کرده است. شبکهٔ ذهنِ دیده‌نشده، منحرف و عاجزکننده این کانون را در بند کشیده است و ازاین‌رو سرچشمهٔ خطاها می‌شود. آگاهی، گشودنِ راهی است که پرده‌های توهم و فریب را می‌شکافد؛ پس به جست‌وجوی حقیقت در بیرون نباشید. منتظر نباشید تفکر منفی را خلق کنید، ذهنِ منفی را خلق کنید. این نوع تفکر و ذهنیت، همهٔ برگ‌ها و شاخه‌های زائدِ درون را محو می‌کند و شما را کاملاً تُهی می‌سازد و ریشه‌های توهم و ناآگاهی را می‌بُرد. در آن حالتِ منفی خود را به یاد می‌آورید. خود جاری می‌شود و شما لبریز از آن می‌شوید.

انسان قرن‌هاست که به‌دنبال حقیقت و کشفِ معنای هستی و زندگی است. همان‌گونه که گفته شد حقیقت شیئ نیست، بلکه «وضوح در ادراک» است.

حقیقت، دیدنِ چیزی در بیرون نیست. بلکه «وضوح در نگرش» است. زمانی که همه‌چیز در درون ناپدید می‌شود همهٔ محتواهای ذهنی کنار می‌روند. فقط وضوح است که می‌ماند و در این وضوح، همه‌چیز شفاف می‌شود و شما می‌توانید به‌طور کامل ببینید. هیچ‌چیز از شما پنهان نمی‌ماند. آن ادراکِ حقیقت است؛ در واقع حقیقت نوعی بیداری و هشیاریِ مشاهده‌گرِ حضور است و در این فضای هشیاری به‌دلیل وضوحِ ادراک، جست‌وجویی برای درکِ به‌اصطلاح معنا، بی‌معناست! ژان پل سارتر گفته است: «انسان هیجانی بی‌فایده است.» اما چرا انسان هیجانی بی‌فایده است؟ سارتر پاسخ می‌دهد: «زندگی فاقد معناست. انسان می‌جوید و می‌جوید و آنچه در این جست‌وجو می‌یابد، هیچ است؛ سرخوردگی‌ست. انسان محکوم به شکست است؛ زیرا معنا وجود ندارد.» پیام سارتر پیام نومیدی، درماندگی و اضطراب است. اگر معنایی وجود نداشته باشد؛ طبعاً انسان، هیجانی بی‌فایده است. برای چیزی زندگی نمی‌کند و وجود، تصادفی و اتفاقی است. انسان سرگرم کارهای بیهوده می‌شود. و در نهایت چیزی جز پوچی نیست! هیچ‌چیز به‌دست نمی‌آید؛ انسان تُهی به دنیا می‌آید و تُهی از دنیا می‌رود. همهٔ تلاش‌ها پوچ است. و به‌قول و نظر سارتر؛ افسانهٔ سیزیف در اسطوره‌های یونانی از همین نظر دارای اهمیّت و معناست!. این افسانه، نماد پوچی و بیهودگیِ زندگی و هستیِ انسان از تولد تا مرگ را بازمی‌نماید. از تأثیر همین ایدهٔ پوچیِ زندگی و هستی است که خیلی‌ها ترجیح می‌دهند به اعماق ادراک و اندیشه وارد نشوند و در سطح پدیده‌ها شناور باقی بمانند؛ زیرا معتقدند که اگر در اعماق فروریم و هیچ‌چیز پیدا نشود؛ پس بهتر است که به عُمق نرویم و فقط در سطح شناور بمانیم!

چه چیزی در انسان به‌دنبالِ معناست؟ آیا ذوق و شوق کودکی با دیدنِ بادکنک‌های رنگ‌وارنگ در بالای گهواره‌اش، از جست‌وجوی کودک به‌دنبالِ معنا ناشی می‌شود؟ معنا ناشی از مقایسهٔ ذهن بین معنا و بی‌معنایی پدید می‌آید. منشاء گرایش به معنا، ذهن است. این ذهن است که اسیر تجزیه، مقایسه و ارزش‌گذاری است؛ درصورتی‌که هستی بدون قضاوت، سرشار از زیبایی، ظرافت و سرور و همچنین رمز و راز است؛ بدون آنکه مدعیِ معنا یا بی‌معنایی باشد؛ بنابراین اگر معنا را رها کنیم، بی‌معنایی نیز از میان می‌رود و انسان از گیرِ ذهنیِ سمج رها می‌شود. کافی است که دریابید که عشق چیست؟ آیا عشق نتیجهٔ قضاوتِ ذهن است؟ آیا شما با ذهنتان عاشق می‌شوید؟ پس بدانید که چنین عشقی چندان پایدار نخواهد بود و به طول نخواهد انجامید.

آیا هنگامی که به باغی سرشار از گل‌های رنگارنگ همراه با عطرهای خوش‌بوی گوناگون گام می‌گذارید با ذهنتان دربارهٔ آن باغ قضاوت می‌کنید یا آن‌چنان سرشار از وجد و سرور می‌شوید که ذهنتان ساکت می‌شود؟ آیا زمانی که در آن باغ گردش می‌کنید و برابر گل سرخی می‌ایستید و سرشار از عطر و لطافتِ آن گل می‌شوید از خود می‌پرسید که معنای این گل سرخ چیست؟ و چنانچه پاسخی دریافت نکردید از آن گل روی برمی‌گردانید؟... البته که چنین نیست! زیرا که زیباییِ آن گل و همچنین جاذبهٔ عطر دل‌نشینِ آن شما را مسحور می‌کند؟ یا جاذبهٔ عشق، آن‌هم در یک نگاه و در یک لحظه ذهنِ شما را خاموش نمی‌کند؟ و شما اختیار عقل را نیز از کف نمی‌دهید؟ و سراپا مجذوب نمی‌شوید؟ آیا در چنین موقعیّت‌هایی می‌نشینید و به معنا یا بی‌معنایی زندگی و هستی می‌اندیشید؟ اگر به معنا نیندیشید، بی‌معنایی نیز از میان می‌رود؛ آنگاه شما می‌مانید و سرور و اعجاب که هیچ‌کدام منشاءِ ذهنی، فکری و منطقی ندارند؛ پس هستی بدون چسبیدن به ذهن و خوب و بَد کردنِ آن نیز سرشار از جاذبه‌هاست؛ جاذبه‌هایی فارغ از قضاوت ذهن، فارغ از معنا و بی‌معناییِ ساختهٔ ذهن. چراکه بدون چسبیدنِ وسواس‌گونه به چون‌وچراهای ذهنی نیز می‌توان در آغوشِ پُرمهر هستی با اعتماد به آن آرمید. زمانی که چسبیدن به معنا را رها کنید، بی‌معنایی هم ناپدید می‌شود. آنگاه اَسراری شگفت از درونِ هستی سر بر می‌آورد و تمامیتِ وجود شما را غرق در سرور و وجد و اعجاب خواهد کرد. و این بصیرتی عالی است! فقط به‌خاطر طلبِ ذهن در پیِ معناست که بی‌معناییِ زندگی پدید می‌آید.

اگر در طلبِ معنای ذهنی نباشیم، پس چه چیزی بی‌معناست؟ و زمانی که وسواس ذهن را در پیِ معنا رها می‌کنیم، اَسرار یکی پس از دیگری شما را مجذوب خواهند کرد. آنگاه سروری عظیم بر خواهد خاست. جست‌وجو به دنبال معنا، طمعِ بیهودهٔ ذهن است. انسانِ طبیعی از این لحظه لذت می‌بَرَد. آیا نمی‌توانید از عریانیِ این لحظه لذت ببرید؟ آیا باید حتماً در ذهنِ خود به آن لحظه معنایی بدهید تا بتوانید از آن لذت ببرید؟. آیا باید مانند دلال‌ها در چنین مواقعی از خود بپرسیم: فایدهٔ آن چیست؟! شاید دوست دارید آن معنای کذایی را در بازار بفروشید؟ و زمانی که یک اسکناس در اِزای آن گرفتید بگویید: «بله معنا دارد»؛

اما شما چه می‌خواهید؟ منظورتان از طلب معنا چیست؟ ما کل زندگی را به کاربُرد و فایده‌رسانی فروکاسته‌ایم. همهٔ ما به‌دنبال کاربُرد و فایده هستیم. وقتی که ماه از شما جدا نیست؛ وقتی که برگ درخت و دورترین ستاره هر دو در شما به‌هم می‌رسند؛ آن‌گاه همه‌چیز درهم بافته می‌شود و طرحی واحد می‌آفرینند؛ با کُلِّ هستی یکی می‌شوید. چگونه ممکن است تنها باشید؟ ماه آنجاست، نسیم آنجاست، کاج و نهر، کوهساران و ستارگان و این هستیِ نامتناهی و عظیم متعلق به شماست و زیبایی و عطر دل‌آویزِ گل سرخ در روح شما شناور است... .

۱۳ | نوتم
شماره ۳۰. مهر ۴۰۴

اضطراب، انتخاب، رنج

سونیا عطائی

اگر بشود لحظه‌ای ایستاد؛ نه از روی خستگی، بلکه با اراده‌ای آرام و جهان را نه از زاویهٔ آموخته‌ها بلکه از ساحت تجربهٔ زیسته نگریست، آنگاه شاید پرده‌ای نازک اما پیوسته میان ما و واقعیت دیده شود؛ پرده‌ای که از جنس اضطراب، رنج، تردید و انتخاب است. واژگانی که بارها در گفتارهای فلسفی و روان‌شناختی تکرار شده‌اند؛ اما در متن زندگی، صورت‌هایی زنده، متغیر و بی‌رحم دارند.

این جستار از تماشای همین پرده آغاز می‌شود؛ از ایستادن روبه‌روی لحظاتی که ذهن پاسخی ندارد و زبان سکوت می‌کند. آنگاه که هیچ نظام فکری هیچ تئوری نجات و هیچ امید عرفی قادر نیست معنا را به‌جای ما بیافریند، چه باقی می‌ماند؟ کدام نیروی ناپیدا ما را به ادامه دادن وادار می‌کند؟ و آیا امکان دارد در دل این بی‌پناهی، شکل دیگری از ایمان یا دست‌کم شجاعت، رخ دهد؟

در سطرهای پیش رو، نه برای آنکه راهی نجات‌بخش پیشنهاد شود؛ بلکه برای آنکه خودِ پرسش با دقت، صبوری و سکوت کاویده شود به تأملی می‌نشینیم؛ تأملی که در آن رنج نه صرفاً مصیبت است؛ بلکه زبان پنهان هستی است. اضطراب، نه نشانهٔ ضعف بلکه دروازهٔ آگاهی و انتخاب، نه عملی بیرونی، بلکه سرنوشت سازترین کنش درونی انسان است.

بی‌آنکه در پی درست و دروغ مکاتب باشیم، تلاش این نوشتار آن است که از سطح تعاریف عبور کند و به تجربهٔ زندهٔ انسان در لحظات جدی نزدیک شود؛ آنجا که بودن دیگر بدیهی نیست و زیستن، خود به پرسش بدل شده است. در آغاز هیچ‌چیز روشن نیست. جهان، گسترده اما خاموش چشم‌درچشم انسان می‌دوزد و پاسخ نمی‌دهد. هیچ نشانی بر زمین نیست که بگوید چه باید کرد، چه باید شد یا از چه باید پرهیز کرد. تنها صدای دائم، صدای درون ماست؛ آمیخته به پرسش، اضطراب، امید، تردید و گاه سکوتی که سنگین‌تر از فریاد است.

در چنین وضعیتی، انسان خود را موجودی آگاه و مختار می‌یابد؛ اما نه آسوده، بلکه پرتاب‌شده در جهانی بی‌راهنما با بار انتخاب بر دوش.

آزادی در نگاه نخست، هدیه‌ای گران‌سنگ به‌نظر می‌رسد؛ اما این آزادی اگر از معنا تهی باشد به اضطرابی خاموش می‌انجامد؛ اضطرابی که نه از چیزی بیرونی بلکه از خودِ توانایی انتخاب ناشی می‌شود؛ از آنکه هیچ‌کس جز ما مسئول نتایج تصمیم‌هایمان نیست و این بار مسئولیت گاه چنان سنگین است که انسان به تمنای تسلیم در برابر تقدیری ازپیش‌نوشته می‌افتد؛ اما چنین تقدیری وجود ندارد. جهان اگر چیزی می‌گوید، سکوت است.

این سکوت، اضطرابی بنیادین در ما برمی‌انگیزد نه اضطرابی سطحی یا عصبی بلکه اضطرابی هستی‌شناسانه؛ نوعی بیداری تلخ که هم‌زمان ممکن است آغاز آگاهی نیز باشد. آگاهی به اینکه نه‌تنها باید انتخاب کنیم؛ بلکه با هر انتخاب، خود را شکل می‌دهیم. آن‌گونه که سارتر می‌گوید، ما محکوم به آزادی‌ایم؛ زیرا هیچ توجیهی بیرونی برای بودنمان نیست و همین ما را وامی‌دارد که معنای آن را از درون بجوییم؛ اما در همین مسیر بیداری، انسان با نیرویی بزرگ‌تر از آزادی نیز مواجه می‌شود: رنج.

رنج، تجربه‌ای است که نه می‌شود از آن گریز زد و نه آن را به پیامدهای جسمانی یا روانی صرف فروکاست. رنج، به ویژه وقتی بی‌دلیل، بی‌مرهم و بی‌پاسخ باشد، هستی انسان را می‌لرزاند. این رنج، چه ناشی از فقدان باشد، چه خیانت، چه بیماری و چه تنها بودن در انتخابی دشوار، چیزی را در انسان به حرکت درمی‌آورد که از جنس فکر صرف نیست؛ از جنس شناخت نیست؛ بلکه نوعی کشفِ خود است در تیره‌ترین آینه‌ها.

در چنین لحظاتی، بسیاری فرو می‌پاشند؛ اما برخی دیگر به درون می‌روند. آن‌ها به سطحی از وجود پا می‌گذارند که در آن انسان نه‌تنها رنج می‌کشد؛ بلکه رنج را می‌بیند.

آن‌ها به سطحی از وجود پا می‌گذارند که در آن انسان نه تنها رنج می‌کشد؛ بلکه رنج را می‌بیند. . آنگاه که فاصله ای میان «من» و «درد من» پدید می‌آید امکان فهمی نو گشوده می‌شود. این لحظهٔ جدا شدن از رنج، نه برای انکار آن بلکه برای مواجهه با آن، نقطه‌ای حیاتی است. انسان، اگر بتواند در برابر رنج نه‌تنها دوام بیاورد، بلکه آن را به نقطهٔ تأمل بدل کند، نخستین گام را به‌سوی معنا برداشته است.

در بسیاری از سنت‌های عرفانی، رنج نه تصادف یا بی‌عدالتی، بلکه نشانی است از دعوتی پنهان. رنج، زبان بی‌کلام حق است برای آنکه انسان به درون بازگردد. تعلقات را فرو بگذارد و به سرچشمه نزدیک شود. عارفان، رنج را آینه‌ای می‌دانند که حقیقت را آشکار می‌کند و آنکه در این آینه نگریست، خویشتن را به‌گونه ای دیگر خواهد شناخت. نه از سر توهم یا خودبینی، بلکه از سر فروتنی و آگاهی به ناتوانی. این آگاهی اگر درست حمل شود، نطفهٔ قدرتی نو در خود دارد: قدرت انتخاب.

انتخاب، در چنین بستر عمیقی، دیگر تنها گزینش میان دو چیز نیست. انتخاب به معنای ایستادن در جهان است؛ ایستادن با چشمِ باز در برابر مرگ، فقدان، بیم، و سکوتِ جهان و گفتنِ آری. این آری، آری به زندگی نیست از سر ساده‌دلی بلکه تأییدِ هستی است، به‌رغم همهٔ انکارهایی که زندگی به ما عرضه می‌کند. آری‌ای است که کامو از آن سخن می‌گوید وقتی می‌نویسد باید سیزیف را خوشحال تصور کنیم: مردی که می‌داند سنگ فرو خواهد افتاد؛ اما باز آن را بالا می‌برد. نه برای پیروزی، بلکه برای اینکه بگوید: «من هنوز معنا را می‌سازم.»

در عمیق‌ترین لحظات رنج، این پرسش در دل انسان جوانه می‌زند: آیا این درد بیهوده است؟ و اگر نه، پس برای چیست؟ اگر پاسخی از بیرون نیاید، پاسخ باید از درون برخیزد. در سنت‌های دینی این پاسخ در رابطه‌ای شخصی و عاشقانه با خدا شکل می‌گیرد. در این نگاه، رنج نه فقط مسیر آزمون، بلکه ابزار قرب است. آنکه می‌سوزد پالایش می‌شود. آنکه تهی می‌شود، پذیرنده می‌گردد. و آنکه در تاریکی ایستاده است اگر نلغزد، نوری خواهد دید؛ اما حتی در فقدان چنین چارچوبی نیز، انسان می‌تواند معنایی بیافریند؛ از طریق خلاقیت، عشق، تعهد، و حضور. معنا، گاه نه در هدفی دوردست، بلکه در خود کنش بیداری است.

مرگ آخرین و بزرگ‌ترین آموزگار ماست. دانستن اینکه پایان خواهد آمد، پرسش از «چگونه زیستن» را فوری و صریح می‌سازد. مرگ ما را مجبور می‌کند تا ببینیم کدام لحظات، کدام انتخاب‌ها، کدام واژه‌ها حقیقتاً از آنِ ما بوده اند. آگاهی به مرگ اگر به‌درستی زیسته شود، باری سبک کننده دارد؛ زیرا بیهودگی‌های بسیاری را فرو می‌ریزد و جوهر تصمیم را هویدا می‌سازد. آنچه می‌ماند، مسئولیتی است عمیق: مسئولیت زیستن تا انتها حتی با دانستنِ پایان. و این‌جاست که تنهایی، نه به‌عنوان فقدان رابطه بلکه به‌عنوان موقعیت بنیادین انسان، رخ می‌نماید. هیچ کس به‌جای ما انتخاب نمی‌کند، نمی‌سوزد، نمی‌بخشد، و نمی‌میرد. این تنهایی، اگر پذیرفته شود، سرچشمهٔ استقلال و خلاقیت است. آنکه تنهایی را می‌فهمد دیگر برای پر کردن آن با شلوغی بیهوده تلاش نمی‌کند؛ بلکه آن را چون سکوتی مقدس پاس می‌دارد و از درون آن صدایی نو می‌شنود؛ صدای خویشتنِ راستین.

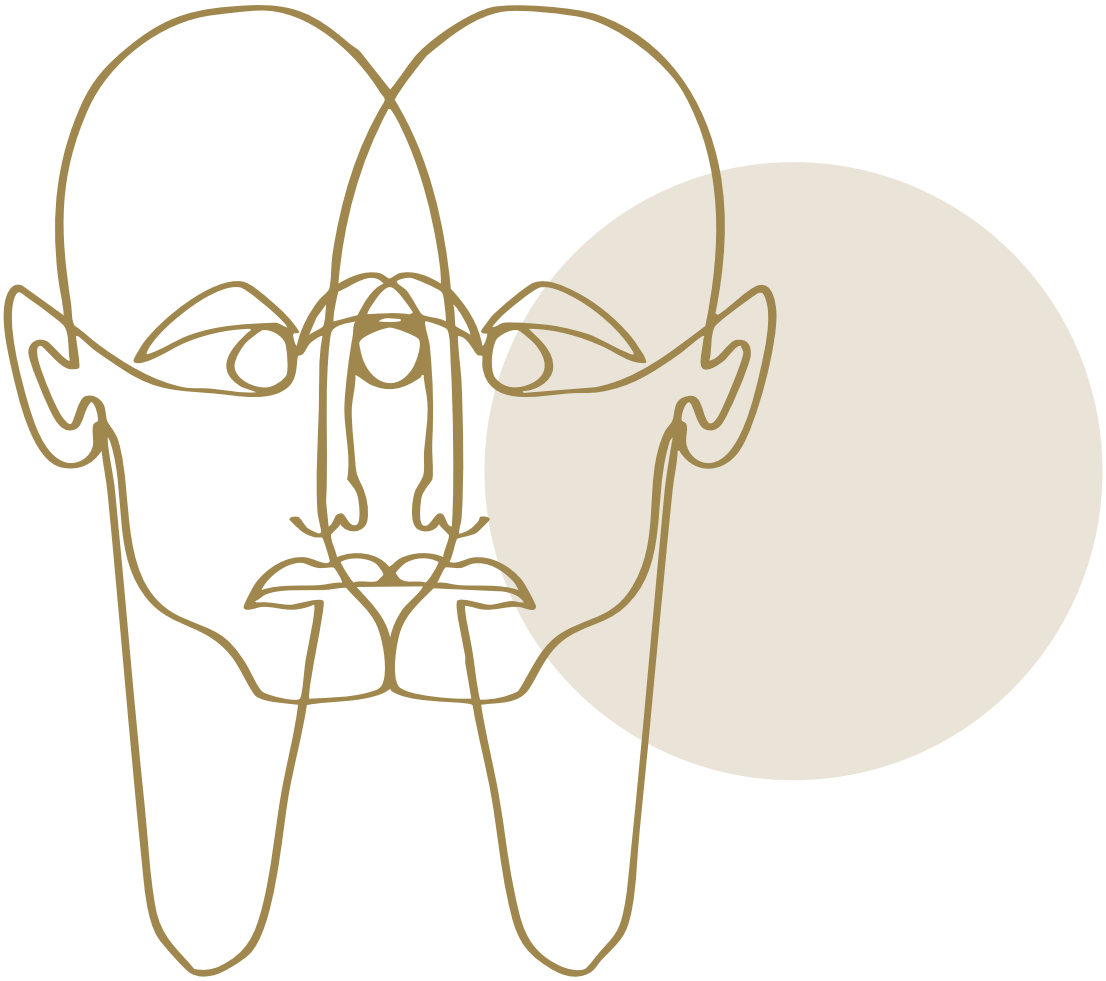
تمام این سیر از اضطراب تا انتخاب، از رنج تا معنا، از تنهایی تا حضور، مسیری است برای آفرینش خود. انسانی که این مسیر را می‌پیماید در هر گام، بخشی از خویش را می‌سازد. معنا نه در بیرون، نه در نصیحت، نه در وعده‌ها، بلکه در ایستادگی انسان است. آنکه ایستاده، حتی اگر بلرزد؛ حتی اگر بداند که خواهد شکست، معنایی را بر دوش دارد که از جنس بودن است. و این معنا، هم‌سنگ حیات است.

زیستن با همهٔ دردهایش اگر آگاهانه و صادقانه باشد، خود نوعی نیایش است. نیایشی بی‌کلام که نه از ترس بلکه از حضور برمی‌خیزد. در چنین زیستنی حتی گریه هم تقدّس دارد؛ حتی سکوت نشانی از ایمان است و حتی ندانستن بخشی از حقیقت. انسان اگر در این راه قدم بگذارد نه ضمانتی برای آسایش خواهد یافت، نه پاداشی در انتظارش خواهد بود؛ اما شاید همین سیر خود پاداش باشد.

شاید نیازی نباشد که همه‌چیز روشن شود. شاید اصلاً قرار نبوده چیزی روشن باشد. آنچه اهمیت دارد نه وضوح مسیر بلکه آگاهی به گام‌هایی است که بر آن نهاده‌ایم و به لرزشی که هر گام با خود دارد. چه‌بسا حقیقت نه در جایی دوردست بلکه در همین ایستادنِ خاموش در برابر پرسش‌هایی است که بی‌پاسخ مانده‌اند.

ما هرگز تا پایان نخواهیم دانست که رنج چرا هست. که اضطراب از کجا برمی‌خیزد یا اینکه کدام انتخاب از میان هزاران، ما را به خویشتن نزدیک‌تر خواهد کرد؛ اما شاید همین ندانستن، بخشی از بازی باشد و بخشی از بلوغِ آگاهی‌ای که نه از داشتن پاسخ بلکه از پذیرش فقدان آن می‌زاید.

اگر معنایی باشد شاید نه در آن‌سوی رنج بلکه در نحوهٔ بودن در دل آن نهفته است. در نوعی نگاه، در نوعی ایستادگی، در سکوتی که پر است از تماشا. و شاید همهٔ آنچه می‌شود گفت همین باشد: که هنوز چیزی هست که ارزش نگاه کردن دارد. و شاید تنها همین نگاه بسنده باشد.



انسان، لویاتان و فانوس؛

اوج و حضیض انسان در میانهٔ حقیقت و تمدن

جواد پورمهاجر

ویکتور هوگو، در بینوایان و گوژپشت نتردام، انسان را در میانهٔ دو نیروی عظیم به تصویر می‌کشد: سقوط و رستگاری. او از دوگانگی وجود انسان سخن می‌گوید. هنگامی که از هوگو دربارهٔ این راز بزرگ انسانیت پرسیدند، پاسخی ژرف و تأمل‌برانگیز داد: «انسان تنها موجودی است که می‌تواند به اوج برسد؛ ولی درعین‌حال عمیق‌ترین سقوط را تجربه کند.» این سخن نه‌تنها جوهرهٔ آثار او، بلکه حقیقت وجود انسان را در بر دارد: موجودی که در یک لحظه، هم به‌سوی قله‌های کمال گام برمی‌دارد و هم در معرض سقوط به ژرف‌ترین تاریکی‌هاست.

این دوگانگی، قلب فلسفهٔ هوگو را تشکیل می‌دهد. در بینوایان، ژان والژان، مردی که از دزدِ نان به قدیسی رستگار بدل می‌شود، نمونه‌ای است از این سفر پر فراز و نشیب. او در حضیض فقر و جرم فرو می‌رود؛ اما با نیروی اراده، بخشش و عشق به اوج انسانیت می‌رسد. در گوژپشت نتردام، کازیمودو با ظاهری که جامعه او را طرد کرده است در دل خود نوری از محبت و فداکاریِ نهان دارد که او را از بسیاری انسان‌های به‌ظاهر کامل برتر می‌سازد. هوگو به ما می‌آموزد که انسان، نه صرفاً فرشته است و نه دیو، بلکه موجودی است که در میانهٔ این دو، با انتخاب‌هایش سرنوشت خویش را رقم می‌زند.

اما چگونه انسان به اوج می‌رسد و چگونه به حضیض فرو می‌غلتد؟ این پرسش، در قلب هر انسانی که به وجود خویش می‌اندیشد، طنین‌انداز است. اوج انسان در لحظه‌ای است که او از خود فراتر می‌رود: در عشقی بی‌چشمداشت؛ در فداکاری برای دیگری؛ در جست وجوی عدالت و حقیقت. ژان والژان، با بخشیدن دشمنش، با نجات کودکی بی‌پناه، به این اوج می‌رسد؛ اما حضیض در لحظه‌ای است که انسان تسلیم خودخواهی، ترس یا نفرت می‌شود. کلود فرولو، کشیش گوژپشت نتردام، با وسوسه‌های تاریک درونش به ورطه‌ای سقوط می‌کند که نه‌تنها خود، بلکه دیگران را نیز نابود می‌کند.

این سقوط و صعود، گاه چنان به هم تنیده‌اند که انسان در یک لحظه، هر دو را تجربه می‌کند. انسان در ذات خویش موجودی پارادوکسیکال است. او می‌تواند در اوج مهربانی سایه‌ای از خودخواهی را در خود ببیند و در حضیض گناه، نوری از رستگاری را جست‌وجو کند. این دوگانگی نه‌تنها ضعف انسان، بلکه قدرت اوست؛ چرا که تنها موجودی که می‌تواند سقوط کند همان موجودی است که توانایی برخاستن را دارد.

انسان معاصر اما گاه این دوگانگی را فراموش می‌کند، در میان آسمان‌خراش‌ها و صفحه‌های نمایش، گاه از یاد می‌برد که چه ظرفیت‌هایی در وجودش نهفته است.

این سفر از حضیض به اوج، اما آسان نیست. انسان برای صعود باید با سایه‌های درونش روبه‌رو شود. او باید شجاعت آن را داشته باشد که به خطاهای خویش بنگرد. از آن‌ها درس بگیرد و بار دیگر برخیزد. رستگاری، نه در نبود سقوط بلکه در برخاستن پس از سقوط نهفته است. انسان، با هر سقوط فرصتی می‌یابد تا خود را بازآفرینی کند تا از خاکستر خویش برخیزد و به‌سوی قله‌ای نو گام بردارد.

اینجاست که انسانیت در معنای واقعی کلمه، آشکار می‌شود. انسان نه به‌دلیل معصومیت بلکه به‌دلیل توانایی اش در مبارزه با نقص‌های خویش، انسان است. او باید با چراغی در دست، در پی انسان راستین بگردد و این انسان راستین نه در آسمان‌ها بلکه در همین زمین، در همین لحظه های انتخاب، یافت می‌شود. شاید بشود گفت سقوط، پایان راه نیست؛ بلکه آغازی است برای صعود.

انسان در پی جایگاه

از سحرگاه زایش اندیشه تا دمادم لحظات امروز، انسان در پی یافتن جایگاه خویش در پهنهٔ خلقت بوده است. او با ذهنی پرسشگر، در جست‌وجوی نشانه‌هایی از برتری یا برابری خود با سایر موجودات، به‌سوی آسمان‌ها و زمین می‌نگرد و در آینهٔ ادیان و فلسفه‌ها، بازتاب وجود خویش را کاوش کرده است. هر آیین و مکتبی به زبانی دیگر انسان را موجودی یگانه می‌داند که در میان مخلوقات، جایگاهی

ویژه دارد؛ جایگاهی که گاه او را به فرشتگان نزدیک می‌کند و گاه او را در میانهٔ نبرد خیر و شر همکار خالق می‌سازد.

در مزامیر داوود (مزمور ۸-۵: ٤)، انسان موجودی است که اندکی پایین‌تر از فرشتگان آفریده شده است؛ اما بر تمام مخلوقات زمین تسلط یافته است. این جایگاه، نه تنها عظمت انسان را نشان می‌دهد؛ بلکه مسئولیت او را در برابر جهان و آفرینش گوشزد می‌کند. در انجیل عهد جدید، انسان به‌عنوان مخلوقی به تصویر کشیده شده است که به‌صورت خدا (تصویر خدا)، به‌مثابهٔ آینه‌ای از الوهیت، آفریده شده است. (پیدایش ۲۷-۱ : ۲٦). این شباهت نه‌تنها شأن والای او را نشان می‌دهد؛ بلکه او را به‌سوی کمال و تقدس فرامی‌خواند. در قرآن انسان موجودی است که با ویژگی‌های منحصربه‌فرد از سایر مخلوقات متمایز شده است و حتی به‌عنوان اشرف مخلوقات ستوده شده است. او که خلیفهٔ خدا بر زمین است، با عقل و اختیار، امانت الهی را بر دوش می‌کشد؛ امانتی که حتی کوه‌ها و آسمان‌ها از پذیرش آن سر باز زدند. (بقره۳۰_تین٤_جاثیه۱۳).

در بودیسم، انسان به‌دلیل توانایی‌اش در درک چهار حقیقت والا و دستیابی به نیروانا (رهایی از رنج و چرخهٔ بی‌پایان تولد و مرگ) موجودی بی‌همتا شمرده می‌شود. در متون بودایی، مانند «دهاماپادا»، زندگی انسانی فرصتی نادر است برای تمرین ذهن‌آگاهی و رسیدن به بیداری. در میان شش قلمرو تناسخ (از حیوانات و ارواح گرسنه گرفته تا خدایان) زندگی انسانی بالاترین شکل وجود است، نه به دلیل تسلط بر دیگران بلکه به‌دلیل ظرفیت بی‌نظیرش برای رهایی از بندهای کارما. این جایگاه، انسان را به موجودی تبدیل می‌کند که می‌تواند با آگاهی و تمرین، از چرخهٔ رنج فراتر رود و به نور حقیقت دست یابد.

در آیین زرتشت، انسان همکار اهورامزدا (خدای نیکی) در مبارزه با اهریمن (شر) آفریده شده است. در گات‌ها، او با منش نیک و اختیار، نقشی فعال در حفظ نظم کیهانی بازی می‌کند. این اختیار که انسان را از دیگر موجودات جدا می‌سازد، او را به موجودی مسئول تبدیل می‌کند که انتخاب‌هایش نه‌تنها سرنوشت خویش، بلکه سرنوشت جهان را رقم می‌زند. انسان زرتشتی، با خرد و اراده، در میانهٔ خیر و شر ایستاده است و با هر گام جهانی بهتر یا بدتر می‌سازد.

اما این جایگاه والا، تنها یک موهبت نیست؛ بلکه باری است سنگین بر دوش انسان. در هر یک از این ادیان، انسان نه‌تنها با عظمت خود، بلکه با مسئولیت خویش روبه‌روست. او موجودی است که می‌تواند بسازد یا ویران کند، به‌سوی نور گام بردارد یا در تاریکی فرو رود. این دوگانگی همان چیزی است که انسان را از دیگر مخلوقات متمایز می‌کند. او نه فرشته است که از خطا مصون باشد و نه حیوانی که تنها به غریزه وابسته باشد. او در میانهٔ این دو با عقل و قلب، با اختیار و آگاهی، راه خویش را می‌جوید.

این جست‌وجو اما، همواره با پرسش‌هایی عمیق همراه بوده است. انسان معاصر در جهانی که علم و تکنولوژی افق‌های جدیدی پیش رویش گشوده است، بار دیگر به جایگاه خویش می‌اندیشد. آیا او هنوز همان اشرف مخلوقات است؟ آیا هنوز می‌تواند به‌عنوان همکار خالق، جهانی بهتر بسازد؟ یا آنکه در میان چرخ‌دنده‌های مدرنیته، در میان انبوه اطلاعات و تصاویر گم شده است؟ انسان امروز گاه در آینهٔ تکنولوژی، خود را نه به‌صورت خدا، بلکه به‌صورت ماشینی می‌بیند که برای مصرف و تولید برنامه ریزی شده است. این تصویر گویی او را از آن جایگاه والا به زیر می‌کشد و به موجودی تک‌ساحتی تبدیل می‌کند.

انسان معاصر، در میان هیاهوی جهان مدرن گاه فراموش می‌کند که کیست و کجاست. او در پی معنا گاه به‌سوی پوچی می‌لغزد. پوچی، نه از نبود معنا بلکه از برخورد آرزوی انسان با سکوت بی‌رحمانهٔ جهان زاده می‌شود.

انسان در پی انسان

انسان، این موجود دو پای پرسشگر کجا می‌تواند معنای خویش را بیابد؟ کجا می‌توان جایگاه واقعی او را در پهنهٔ خلقت جست؟ آیا هر که بر دو پا راه می‌رود، انسان است؟ یا انسانیت، گوهری است که در پس هنجارهای ساختگی تمدن، در زیر لایه‌های غبار جامعه، گم شده است؟ قرن‌ها پیش در کوچه‌پس‌کوچه‌های آتن باستان، «دیوژن سینوپه ای»، آن پیر ژولیده‌پوش، با فانوسی در دست به هر کوی و برزن سر می‌کشید و بانگ برمی‌داشت: «من به دنبال انسان می‌گردم!» او، با نگاهی تیزبین و قلبی بی‌قرار، تمدن را مسئول انحطاط انسان می‌دانست. به باور دیوژن انسان واقعی از دل طبیعت زاده شده است و با قوانین ساده و بی‌آلایش آن زندگی می‌کند؛ اما هنجارهای اجتماعی، رسوم ساختگی و امیال کاذبی که جامعه در جان انسان کاشته است، او را از جایگاه والای خویش به زیر کشیده است.

دیوژن، با طنزی گزنده و زندگی‌ای ساده، برضد این انحطاط شورید. او در خمره‌ای زیست. نه به‌دنبال ثروت بود و نه در بند شهرت. برای او انسانیت در آزادی از قید و بندهای تمدن، در بازگشت به طبیعت و در رهایی از خواسته‌های کاذب نهفته بود. او می‌خواست انسان را از زیر نقاب‌های دروغین جامعه بیرون کشد؛ انسانی که نه به جاه و مقام بلکه به حقیقت و صداقت وفادار باشد؛ اما آیا او در آن کوچه‌های شلوغ آتن در میان مردمانی که خود را انسان می‌نامیدند، آنچه را که می‌جست یافت؟ یا فانوسش تا ابد در جست‌وجوی نوری گم‌شده، در تاریکی سرگردان ماند؟

قرن‌ها بعد، در دیار شرق، مولانا جلال‌الدین بلخی این زخم کهنه را تازه کرد. او نیز چون دیوژن انسان را نه در هر دوپایی، بلکه در گوهری نایاب می‌جست. «دی شیخ با چراغ همی گشت گرد شهر/ کز دیو و دد ملولم و انسانم آرزوست.» مولانا از فقدان انسان راستین، انسانی که با صداقت و فضیلت زیست کند، رنج می‌برد. او در جهانی که پر از دیو و دد بود حسرتی عمیق در دل داشت: حسرت دیدار انسانی که قلبش از عشق و حقیقت لبریز باشد. این حسرت تا لحظه‌ای که چشم از جهان فرو بست با او همراه بود. «گفتند: یافت می‌نشود، گشته‌ایم ما!» و او پاسخ داد: «آنچه یافت می‌نشود، آنم آرزوست» این جست‌وجوی انسان اما، تنها به دیوژن و مولانا محدود نمی‌ماند. از سحرگاه اندیشه تا امروز، انسان همواره در پی یافتن خویش بوده است. او گاه در آینهٔ ادیان، گاه در فلسفه و گاه در سکوت طبیعت به‌دنبال معنای خویش گشته است؛ اما تمدن چه؟ انسان معاصر در جهانی که همه‌چیز به منطق سود و زیان تقلیل یافته است گاه فراموش می‌کند که کیست. او در میان انبوه اطلاعات در میان صداهای بی‌پایان، صدای اصیل خویش را گم کرده است. تکنولوژی که وعده اتصال می‌داد او را به جزیره‌ای تنها تبدیل کرده است. روابطش که روزگاری از قلب برمی‌خاست، اکنون به قراردادهایی سرد و حساب‌شده بدل شده است. آیا این انسان، همان انسانی است که دیوژن با فانوس در پی‌اش بود؟ یا آنکه او نیز، چون مولانا، باید حسرت انسان راستین را به دل ببرد؟

انسان معاصر، در این روزگار غریب باید بار دیگر فانوس خویش را برافروزد و در پی آن انسانی بگردد که نه در کوچه‌های آتن، نه در شهرهای مدرن، بلکه در قلب خویش نهفته است.مولانا، باید حسرت انسان راستین را به دل ببرد؟

انسان معاصر، در این روزگار غریب باید بار دیگر فانوس خویش را برافروزد و در پی آن انسانی بگردد که نه در کوچه‌های آتن، نه در شهرهای مدرن، بلکه در قلب خویش نهفته است.

انسان در جنگ با انسان

انسان بدبین از جست‌وجوی انسان راستین دست می کشد. او، خسته از شعارهای آرمان‌گرایانه در افکار خویش تجدیدنظر می‌کند. دیگر نه به‌دنبال معنای والا می‌گردد و نه در پی گوهر گمشده انسانیت. او در سایه بدبینی به دامن صلحی ظاهری پناه می‌برد، صلحی که نه از سر عشق به دیگری، بلکه از ترس و ناچاری شکل گرفته است. توماس هابز، این فیلسوف بدبین، انسان را «گرگ انسان» می‌نامد. در نگاه او طبیعت انسان ذاتاً خودخواه و نزاع‌جو است. رقابت، بی‌اعتمادی و تمنای شهرت، چون شعله‌هایی در جان انسان زبانه می‌کشند و او را به‌سوی جنگی بی‌پایان با هم‌نوع خویش سوق می‌دهند.

هابز، در جهانی که انسان را در برابر انسان قرار داده است، راه رهایی را نه در فضیلت بلکه در قرارداد می‌جوید. او از «لویاتان» سخن می‌گوید؛ آن هیولای عظیم‌الجثه در اعماق دریا که چون سایه‌ای ترسناک بر زندگی انسان چیره می‌شود. لویاتان این حاکم مطلق، نه از سر مهر بلکه از ضرورت زاده شده است. بدون او به باور هابز، انسان در وضعیتی طبیعی گرفتار می‌ماند؛ وضعیتی که در آن ترس مداوم و خطر مرگ خشونت‌بار زندگی را به صحنه‌ای فقیرانه، کثیف، وحشیانه و کوتاه بدل می‌کند. در این جهان، انسان بدبین به این حقیقت تلخ می‌رسد: «این گلوله نیست که انسان را می‌کشد، این انسان است که انسان را می‌کشد.»

این بدبینی اما، تنها یک تصویر از انسان نیست؛ بلکه آینه ای است که هابز پیش روی ما می‌نهد. او ما را وادار می‌کند که به طبیعت خویش بنگریم، به آن گرگ درون که در کمین است. رقابت که روزگاری انگیزهٔ پیشرفت بود، اکنون به حسادت بدل شده است. بی‌اعتمادی که گاه محافظ جان بود، دیواری میان انسان‌ها کشیده است و شهرت، این بت مدرن، انسان را به بازیچه‌ای در دست هوس‌های زودگذر تبدیل کرده است. هابز باور داشت که بدون لویاتان، بدون این قرارداد اجتماعی که انسان‌ها را به اطاعت وامی‌دارد، هیچ امیدی به صلح نیست؛ اما آیا این صلح، صلحی راستین

است یا صرفاً آتش‌بسی موقت در میان گرگ‌ها؟
انسان معاصر در سایهٔ این بدبینی، گویی بیش از پیش به‌سوی انزوا می‌رود. او که روزگاری در جمع به‌دنبال معنا بود، اکنون در خلوت خویش در پی امنیت است؛ اما این امنیت، چه بهایی دارد؟ لویاتان هابز، اگرچه ترس از مرگ خشونت‌بار را کاهش داد؛ اما انسان را به بند کشید. او در ازای صلحی ظاهری، آزادی خویش را واگذار کرد. این قرارداد که قرار بود انسان را از طبیعت وحشیانه‌اش نجات دهد، گاه او را به موجودی مطیع و بی‌اراده بدل کرده است. انسان معاصر در میان ساختارهای عظیم اجتماعی، در میان قوانین و نظام‌هایی که خود ساخته است؛ گویی خود را گم کرده است.
آیا این همان سرنوشت محتوم انسان است؟ آیا او برای همیشه در بند گرگ درون یا هیولای بیرون گرفتار خواهد ماند؟ هابز، با بدبینی خویش ما را به این پرسش وامی‌دارد که آیا می‌توان از این چرخه گریخت؟ آیا انسان می‌تواند به جای تسلیم به لویاتان، راهی دیگر بیابد؟ شاید پاسخ در بازگشت به همان چیزی باشد که هابز از آن گریزان بود؛ فضیلت. فضیلتی که نه در رقابت، بلکه در همدلی. نه در بی‌اعتمادی، بلکه در اعتماد. و نه در شهرت، بلکه در صداقت ریشه دارد؛ اما این راه، آسان نیست. انسان بدبین که از انسان ناامید شده است، باید بار دیگر شجاعت نگاه به خویش را بیابد.
این نگاه اما، تنها به درون نیست. انسان معاصر در جهانی که تکنولوژی و مدرنیته او را به‌سوی انزوای بیشتر سوق داده است، باید به‌سوی دیگری بازگردد. او باید بیاموزد که چگونه، در میان این همهمهٔ دیجیتال، صدای انسانیت را بشنود. لویاتان مدرن که گاه در قالب الگوریتم‌ها، بازارها و نظام‌های جهانی ظاهر می‌شود، انسان را به‌سوی مصرف و اطاعت می‌کشاند؛ اما انسان همان‌گونه که مولانا می‌گفت می‌تواند با چراغی در دست در پی انسان راستین بگردد. او می‌تواند به‌جای گرگ بودن، هم‌نوعی باشد که دست یاری به‌سوی دیگری دراز می‌کند.
اینجاست که بدبینی هابز با همهٔ عمقش، تنها نیمی از حقیقت را نشان می‌دهد. انسان گرچه گرگ است، اما می‌تواند فراتر از گرگ بودن گام بردارد. او می‌تواند با الهام از دیوژن، از هنجارهای کاذب بگریزد و با درس مولانا به‌سوی حقیقت درون خویش سفر کند. صلح راستین نه در سایهٔ لویاتان، بلکه در پیوند قلب‌ها شکل می‌گیرد.

انسان بدبین، اگرچه از انسان ناامید شده است، هنوز می‌تواند انتخاب کند: یا در سایهٔ ترس و بی‌اعتمادی بماند، یا با شجاعت به‌سوی نوری گام بردارد که در ژرفای وجودش نهفته است.
این انتخاب همان چیزی است که انسان را از گرگ به انسان تبدیل می‌کند. او می‌تواند به‌جای آنکه انسان را بکشد، انسان را بسازد. این ساختن نه با گلوله، بلکه با کلمات، با نگاه‌ها و با عشق ممکن می‌شود.

انسان تک‌ساحتی

انسان معاصر در سایهٔ بدبینی خویش به انتخابی بی‌رحمانه تن داده است: گزیدن خلوت به جای رویارویی. او که روزگاری در پی یافتن فضیلت بود و آن را در آینهٔ نگاه دیگری جست‌وجو می‌کرد، اکنون از زیاده‌خواهی دست کشیده و به کم بسنده کرده است. گویی نبرد برای معنا، برای پیوند و برای بودن، هزینه‌ای گزاف دارد و انسان ترجیح داده است به‌جای تقابل، به انزوای خویش پناه ببرد. خلوت‌گزینی به‌زعم او راهی کم‌هزینه‌تر است؛ اما این انتخاب آیا پایان راه است یا آغاز سقوطی عمیق‌تر؟
انسانی که زمانی در همهٔ ابعاد وجودش می‌درخشید، اکنون به تک‌ساحتی شدن رضایت داده است. او که روزگاری با تفکّر نقّاد، میراث گران‌بهای فرگشت، جهان را به چالش می‌کشید، اکنون از خطر اندیشیدن گریزان است. تفکر، این نیروی رهایی‌بخش، برایش به بار سنگینی بدل شده است که دیگر تاب حملش را ندارد. «به اندیشیدن خطر مکن، روزگار غریبی است نازنین»، گویی این نجوای درونی انسان معاصر است که در سکوتی سرد، خود را تسلیم جریان بی‌رحم زمانه کرده است. مارکوزه و هابرماس این انسان تک‌ساحتی را چون ماشینی می‌دیدند که در چرخ دنده‌های نظام مدرن گرفتار آمده است؛ ماشینی که نه‌تنها از توانایی خلق و رهایی محروم شده است، بلکه حتی از درک این محرومیت نیز ناتوان است.
انسان تک‌ساحتی بازیچه‌ای است در دست بازیگران اصلی، آن‌هایی که در پشت پرده‌های نامرئی جوامع مدرن، تک‌تک ثانیه‌های زندگی او را برنامه‌ریزی می‌کنند. این عروسک خیمه‌شب‌بازی بی‌آنکه خود بداند، با رشته‌هایی نامرئی هدایت می‌شود. منطقِ ابزاری که قلب تپندهٔ این جهان مدرن است، نه‌تنها روابط انسانی او را تحت سلطه خود درآورده است، بلکه حتی رؤیاهای او را نیز به زنجیر کشیده است. انسان دیگر به رهایی امیدوار نیست. امید، که زمانی جرقه‌ای در دل تاریکی بود، اکنون به خاکستری

سرد بدل شده است. او در جهانی زندگی می‌کند که همه چیز به کارکرد و سود تقلیل یافته است و حتی ارتباط، این گوهر انسانی به ابزاری برای پیشبرد اهداف دیگران تبدیل شده است.

این سقوط، تنها از دست دادن تفکر نقّاد نیست. انسان معاصر گویی از خود بیگانه شده است. او که روزگاری در پی معنای بزرگ‌تری بود، اکنون به لذت‌های کوچک و زودگذر دلخوش کرده است. شادی‌هایش نه از سر خلاقیت یا پیوند با دیگران، بلکه از مصرف بی‌پایان کالاها و تصاویر ساخته‌شده توسط دیگران به دست می‌آید. جهان او، جهانی است که در آن صفحه‌های نمایش جای گفت‌وگوهای رودررو را گرفته‌اند و الگوریتم ها به‌جای قلب و ذهن مسیر زندگی‌اش را تعیین می‌کنند. او دیگر نمی‌پرسد «چرا»، بلکه تنها می‌پرسد «چگونه». چگونه مصرف کند، چگونه سرگرم شود، چگونه در این چرخه بی‌پایان بقا یابد.

اما این تک‌ساحتی شدن، تنها یک سرنوشت محتوم نیست. مارکوزه باور داشت که انسان می‌تواند در برابر این ماشین عظیم مقاومت کند. او از «امتناع بزرگ» سخن می‌گفت، امتناعی که در آن انسان از پذیرش نقش عروسک در این خیمه‌شب‌بازی سر باز می‌زند. هابرماس نیز از امکان گفت‌وگوی حقیقی سخن می‌گفت؛ گفت‌وگویی که در آن انسان‌ها نه به‌عنوان ابزار، بلکه به عنوان سوژه‌هایی آزاد با یکدیگر روبه‌رو شوند؛ اما این مقاومت آسان نیست. انسان معاصر در میان انبوه اطلاعات و تصاویر گم شده است. او دیگر نمی‌داند که صدای اصیلش کجاست. نمی‌داند که چگونه از این قفس آهنینِ نامرئی رها شود.

شاید این انزوا، این بدبینی نه انتخابی آگاهانه، بلکه واکنشی باشد به جهانی که انسان را به حاشیه رانده است. جهانی که در آن ارزش‌ها به سود، و روابط به قراردادهای سرد تقلیل یافته‌اند. آیا در این تاریکی هنوز روزنه‌ای برای امید وجود دارد؟ انسان باید بار دیگر بیاموزد که چگونه خطر اندیشیدن را به جان بخرد. چگونه با دیگری گفت‌وگو کند. چگونه از خلوت خویش به سوی جمع گام بردارد. این گام، هرچند لرزان، می‌تواند آغازگر تحولی باشد. تحولی که نه در آسمان‌ها بلکه در همین زمین، در همین لحظه، در همین نگاه به دیگری شکل می‌گیرد.

انسان معاصر، اگرچه در چنبرهٔ منطق ابزاری گرفتار آمده است هنوز می‌تواند به یاد آورد که او تنها یک ماشین نیست. او موجودی است که می‌تواند بیافریند، عاشق شود و در برابر بی‌معنایی جهان، معنایی برای خویش بسازد. این معنا شاید در یک لبخند، در یک دست یاریگر یا در یک لحظه تأمل در برابر سایه خویش یافت شود؛ اما برای رسیدن به این معنا، انسان باید بار دیگر شجاعت روبه‌رو شدن با خود و دیگری را بیابد. او باید از خلوت خویش بیرون آید. نه برای نبرد، بلکه برای پیوند. این پیوند شاید همان چیزی باشد که انسان تک‌ساحتی را به‌سوی چندساحتی شدن، به سوی رهایی هدایت کند.

انسان گریزان از انسان

آلبرت کامو در اثر جاودانه‌اش، افسانهٔ سیزیف می‌گوید که انسان با انتخاب‌هایش خود را به ورطهٔ نابودی می‌کشاند. این انتخاب‌ها گاه آگاهانه و گاه از سر ناچاری، انسان را به جایی رسانده است که اکنون حتی از سایه خویش نیز گریزان است. دیگر نه نیمهٔ گمشده‌ای یافت می‌شود و نه اگر نیمه‌ای باشد به‌درستی با دیگری جفت می‌شود. پیوندها شکننده‌اند. زود ترک برمی‌دارند و به‌سرعت از هم جدا می شوند. انسان معاصر از انسان ناامید شده است. این ناامیدی، گویی ریشه در عمق وجودش دوانده و او را به انزوایی خودخواسته سوق داده است. گروه که زمانی پناهگاه و معنای بقا بود، جای خود را به تنهایی داده است و حتی تنازع بقا که شرط حیات را در جمع بودن می‌دانست، زیر سؤال رفته است.

انسان معاصر دیگر به دیگری اعتماد ندارد. این بی‌اعتمادی، دیواری است که او را از جهان و از هم‌نوعانش جدا کرده است. او تنها می‌خواهد بماند، نه برای زیستن بلکه برای جان به در بردن. گویی معنای انسان بودن همان معنای مورد نظر کامو،در جهانی تهی از معنا گم شده است. کامو می‌گوید پوچی از برخورد آرزوی بی‌پایان انسان با سکوت سرد و بی‌رحمانه جهان زاده می‌شود. این پوچی، نه فقط در برابر عظمت کیهان، بلکه در ناتوانی انسان برای پیوند با دیگری نیز خود را نشان می‌دهد. انسان معاصر همانند شخصیت‌های رمان طاعون کامو، در برابر مصیبت‌ها و بیماری‌های زمانه به‌جای همبستگی، به‌سوی خودخواهی و جدایی می‌لغزد. دیگر کسی رنج جمعی را تاب نمی‌آورد. انسان از سایهٔ خود گریزان شده است و در این تجربهٔ سقوطی هولناک، حتی از نگاه خویش نیز می‌گریزد.

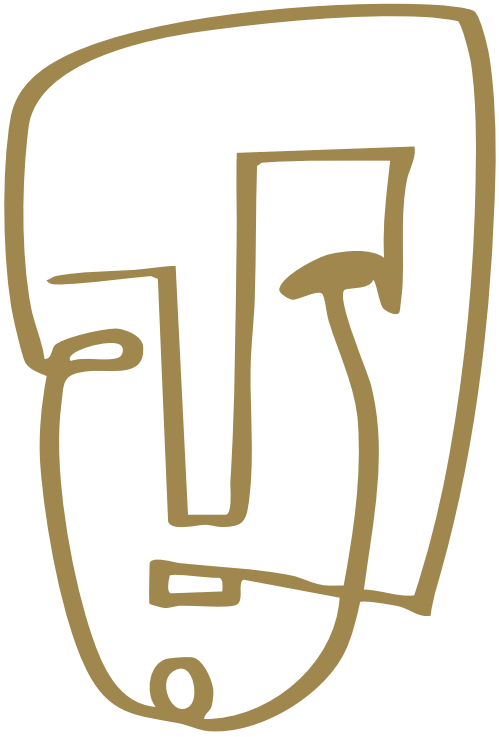
جهان معاصر جهانی است که در آن هر فرد به جزیره‌ای تبدیل شده است. دورافتاده و محصور در دیوارهای نامرئی ترس و بی‌اعتمادی. این انزوا، تنها یک انتخاب نیست؛ بلکه گویی سرنوشتی است که انسان معاصر برای خود رقم زده است. او که روزگاری در جمع به دنبال هویت بود اکنون در تنهایی به‌دنبال معناست؛ اما این معنا هرگز یافت نمی‌شود؛ چراکه معنا به‌قول کامو، نه در جهان بیرون بلکه در دل مبارزهٔ انسان با پوچی شکل می‌گیرد؛ اما انسان معاصر از این مبارزه نیز خسته شده است. او دیگر نه سنگ سیزیف را به دوش می‌کشد و نه امیدی به قلّه دارد. سنگ فروغلتیده و انسان در دامنهٔ کوه، تنها و بی‌هدف به نظاره نشسته است.

این انزوا، تنها یک انزوای جسمانی نیست. روح انسان معاصر نیز در تنگنای تنهایی گرفتار آمده است. او دیگر نمی‌تواند با دیگری گفت‌وگو کند، نمی‌تواند دستانش را به سوی دیگری دراز کند. حتی کلمات، که روزگاری پل ارتباط بودند، اکنون به دیوارهایی تبدیل شده‌اند که انسان‌ها را از هم جدا می‌کنند. در جهانی که تکنولوژی وعدهٔ اتصال داده، انسان‌ها بیش از هر زمان دیگری از هم دور شده‌اند. صفحه‌های نمایش، جایگزین نگاه‌های گرم و انسانی شده‌اند و پیام‌ها، جای خنده‌ها و اشک‌های مشترک را گرفته‌اند. انسان معاصر، در میان این همهمه دیجیتال، گویی در سکوتی عمیق فرو رفته است.

اما آیا این پوچی این انزوا، پایان راه است؟ کامو باور داشت که انسان می‌تواند در برابر پوچی مقاومت کند. او می‌گفت که سیزیف، حتی در تکرار بی‌پایان کار بی‌ثمرش، می‌تواند معنایی بیافریند. معنای سیزیف نه در رسیدن به قلّه، بلکه در خود تلاش، در خودِ ایستادگی در برابر پوچی نهفته است. شاید انسان معاصر نیز بتواند چنین کند. شاید در دل این تنهایی، در میان این گریز از سایه‌ها بذر امیدی کاشته شود؛ اما این امید نه از آسمان و نه از دیگری، بلکه از خود انسان برمی‌خیزد. او باید بار دیگر بیاموزد که چگونه به دیگری نگاه کند. چگونه دستش را به‌سوی دیگری دراز کند. چگونه در میان سکوت جهان، صدای خویش را بشنود.

انسان معاصر مانند قهرمانان کامو در برابر طاعون زمانه ایستاده است. طاعون نه‌فقط بیماری جسمانی، بلکه بیماری روحی است که او را از هم‌نوعش جدا کرده است؛ اما شاید هنوز دیر نشده باشد. شاید هنوز بتوان پلی ساخت، نه از سنگ و فولاد بلکه از کلمات و نگاه‌ها. شاید انسان بتواند بار دیگر بیاموزد که چگونه در کنار دیگری، نه در برابر او، بایستد.

این شاید همان معنایی است که کامو در پی آن بود: معنایی که نه در پاسخ‌های قطعی بلکه در پرسش‌های بی‌پایان، در تلاش‌های بی‌وقفه و در عشق به زندگی، حتی در جهانی پوچ یافت می‌شود.



تفاوت دیدگاه اومانیسم کلاسیک با اگزیستانسیالیسم سارتری

شیما سلطانی‌زاده

اومانیسم[1] و اگزیستانسیالیسم[2] دو جریان فکری مهم در فلسفه هستند که اگرچه هر دو بر انسان تمرکز دارند؛ اما تفاوت‌های اساسی در دیدگاه‌هایشان وجود دارد. در زیر به مهم‌ترین تفاوت‌های این دو مکتب اشاره می‌کنیم:

تعریف انسان و جایگاه او در فلسفهٔ فکری:

اومانیسم: انسان را به‌عنوان موجودی عقلانی، آزاد و ارزشمند در مرکز جهان قرار می‌دهد. اومانیست‌ها معتقدند انسان می‌تواند با استفاده از عقل و اخلاق زندگی بهتری بسازد.

فلسفهٔ فکری اگزیستانسیالیسم‌ها: بر فردیت و تجربه های شخصی انسان تأکید دارد. اگزیستانسیالیست‌ها معتقدند انسان، نخست وجود دارد و سپس ماهیت خود را می‌سازد (برخلاف موجودات دیگر که ماهیت از پیش تعیین‌شده دارند).

معنای زندگی:

اومانیسم: زندگی معنایی ذاتی دارد یا انسان می‌تواند با عقل و اخلاق به آن معنا ببخشد.

اگزیستانسیالیسم: زندگی ذاتاً بی‌معناست و انسان باید خودش معنایی برای آن خلق کند؛ مانند دیدگاه سارتر و کامو.

آزادی و مسئولیت:

اومانیسم: آزادی انسان در چارچوب عقل و اخلاق تعریف می‌شود و انسان مسئول بهبود جامعه است.

اگزیستانسیالیسم: انسان محکوم به آزادی است (سارتر). و مسئولیت کامل انتخاب‌هایش را بر عهده دارد؛ حتی اگر این آزادی باعث اضطراب شود.

خوش‌بینی در مقابل بدبینی:

اومانیسم: معمولاً خوش‌بینانه است و به پیشرفت بشر از طریق علم و اخلاق باور دارد.

اگزیستانسیالیسم: گاهی بدبینانه است؛ مانند دیدگاه کی‌یرکگور و هایدگر دربارهٔ اضطراب و پوچی. ولی برخی اگزیستانسیالیست‌ها همچون سارتر، معتقدند انسان ممکن است با انتخاب‌هایش بر شرایط غلبه کند.

دین و ماوراءالطبیعه:

اومانیسم: معمولاً سکولار است و بر توانایی انسان بدون اتکا به دین تأکید می‌کند. (البته اومانیسم مسیحی هم وجود دارد).

اگزیستانسیالیسم: برخی اگزیستانسیالیست‌ها مذهبی‌اند (کی‌یرکگور) و برخی ضد دین (نیچه، سارتر)؛ اما همه بر تجربهٔ فردی از وجود تأکید دارند.

عقل‌گرایی در مقابل تجربه‌گرایی:

اومانیسم: معمولاً عقل‌گراست و به پیشرفت انسان از طریق دانش باور دارد.

اگزیستانسیالیسم‌ها: بیشتر بر تجربه‌های فردی، احساسی و وجودی انسان تمرکز می‌کند؛ مثل اضطراب، ترس، آزادی.

در نتیجه می‌شود براساس داده‌های ارائه‌شده این دو جریان فکری را به دو مسیر کاملاً جدا، اما در راستای شناخت انسان بدین‌گونه بیان کرد:

اومانیسم به انسان به‌عنوان موجودی عقلانی و اجتماعی نگاه می‌کند که می‌تواند جهان را بهبود ببخشد.

اگزیستانسیالیسم بر تنهایی، آزادی مطلق و مسئولیت فرد در ساختن معنای زندگی تأکید دارد.

هر دو مکتب انسان را مهم می‌دانند؛ اما اومانیسم جمع گراتر و خوش‌بینانه‌تر است، درحالی‌که اگزیستانسیالیسم فردگراتر و گاهی همراه با دلهره و پوچی است.

بررسی دیدگاه سارتر نماد برجستهٔ فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم

ژان‌پل سارتر فیلسوف و منتقد ادبی که نماد برجسته فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم است، دربارهٔ انسان و اصالت وجود کتابی نوشته است. باتوجه به آن در ادامه نظریات سارتر در برابر اومانیسم کلاسیک را بررسی می‌شود:

- آزادی، از نظر او مطلق است و هر انتخاب، بار مسئولیت سنگینی دارد.
- انسان محکوم به آزادی است؛ حتی عدم انتخاب هم یک انتخاب است.

1 .Humanism
2 .Existentialism

- اضطراب و دلهره ناشی از این آزادی، بخشی جدایی ناپذیر از وجود انسان است.

در ادامه نظرات او دربارهٔ انسان:

- خوش‌بینی به پیشرفت بشر؛
- جهان ذاتاً پوچ و بی‌معناست (مانند اندیشه‌های کامو)؛
- انسان باید خودش معنایی خلق کند؛ اما این کار دشوار و همراه با رنج است؛
- جهان احمقانه است (در نمایشنامه‌ی دست‌های آلوده) هیچ نظم طبیعی یا الهی وجود ندارد؛
- فردگرایی در مقابل جمع‌گرایی.

برخلاف دیدگاه اومانیسم‌های کلاسیک که جهتی مخالف با نظرگاه سارتر است:

- معمولاً بر همکاری اجتماعی و پیشرفت جمعی تأکید دارد.
- انسان‌گرایی لیبرال (مثل اومانیسم مدرن) حقوق بشر و دموکراسی را ترویج می‌کند.

و اما متفکر الحادی اگزیستانسیالیسم ژان‌پل سارتر می‌گوید فردگرایی رادیکال هر کس تنهاست و باید خودش انتخاب کند.

در کتاب و اثر او (هستی و نیستی) می‌گوید: جهنم، دیگران هستند. (نشان‌دهنده‌ی تنش در روابط انسانی).

البته سارتر بعدها به مارکسیسم گرایش پیدا کرد و به مسائل اجتماعی پرداخت؛ اما هسته‌ی فلسفه‌اش فردگرایانه باقی ماند.

نگاه او و اومانیسم‌ها نسبت به دین و ماوراءالطبیعه:

- بسیاری از اومانیست‌ها سکولارند؛ اما برخی (مانند اومانیسم مسیحی) به خدا باور دارند.
- اومانیسم مدرن عمدتاً غیردینی است اما ضد دین نیست.

و سارتر به‌عنوان معرف نظریهٔ اصالت وجودی و الحادی رادیکال معتقد است خدا وجود ندارد و انسان باید بدون اتکا به هرگونه نیروی ماورایی زندگی کند. در کتابش اگزیستانسیالیسم و اصالت وجودی می‌گوید: «اگر خدا وجود نداشته باشد، همه‌چیز مجاز است (اما این به‌معنای هرج‌ومرج نیست؛ چون انسان مسئول اعمالش است).

در ادبیات و نمایشنامه‌های سارتر در مقایسه و تفاوتش با دیدگاه اومانیسم:

- سارتر در آثارش (تهوع، مگس‌ها، دست‌های آلوده) بر پوچی، تنهایی و بار مسئولیت انسان تأکید دارد.

و اما اومانیسم کلاسیک در ادبیات (آثار اومانیست‌های رنسانس یا روشنگری) بر زیبایی‌های انسان و امید به پیشرفت تأکید شده است.

- سارتر انسان را در جهانی بی‌خدا و پوچ رها می‌کند، درحالی‌که اومانیسم‌ها به عقل و اخلاق انسان امیدوارند. هر دو به انسان اهمیت می‌دهند؛ اما سارتر بر رنجِ آزادی و اومانیسم بر امید به پیشرفت تأکید دارد.

تأثیر فلسفهٔ وجودی و معاصر بر مفهوم «خود» در جهان پسامدرن

آیدین آریایی

فلسفهٔ وجودی و معاصر به‌طور چشمگیری بر مفهوم «خود» در جهان پسامدرن تأثیر گذاشته است، جایی که تعریف و درک ما از هویت فردی به چالش کشیده می‌شود و درعین‌حال به‌دنبال معنا و حقیقتی جدید می‌گردد. در این زمینه، فیلسوفان وجودی مانند سورن کیرکگور و مارتین هایدگر، با تأکید بر تجربه فردی و وجود پیشین انسان، نشان می‌دهند که خود نه‌تنها موجودی ثابت و ازپیش‌تعیین شده نیست؛ بلکه فرآیندی پویا و متغیر است که تحت‌تأثیر انتخاب‌ها، اضطراب‌ها و تنهایی‌های فرد قرار دارد. این رویکرد، در کنار فلسفه های معاصر مانند پست‌مدرنیسم که به نقد روایت‌های کلان و ساختارهای قدرت می‌پردازند، موجب می‌شود تا مفهومِ خود به‌عنوان ساختاری اجتماعی و فرهنگی نیز مورد بررسی قرار گیرد؛ در واقع، در دنیای پسامدرن، خود به‌عنوان یک ساختار چندوجهی ظهور می‌کند که نه تنها تحت‌تأثیر عوامل فردی بلکه تحت‌تأثیر رسانه‌ها، فناوری و فرهنگ جهانی نیز شکل می‌گیرد. این تغییرات باعث می‌شود تا فرد به‌جای اینکه تنها یک هویت ثابت داشته باشد، مجموعه‌ای از هویت‌ها و نقش‌های گوناگون را تجربه کند که به‌طور مداوم در حال تحول است؛ به علاوه، در این جهان پیچیده، مفهومِ خود با چالش‌های جدیدی مواجه می‌شود؛ از جمله بحران هویت، احساس بی‌معنایی و تنهایی که ناشی از زندگی در دنیای دیجیتال و ارتباطات مجازی است. این مسائل، انسان معاصر را به تفکر عمیق‌تر دربارهٔ وجود خود و جایگاهش در جهان فرامی‌خواند و او را به‌سمت جست‌وجوی معناهای جدید سوق می‌دهد؛ بنابراین، فلسفهٔ وجودی و معاصر نه‌تنها به ما کمک می‌کند تا درکی عمیق‌تر از خود پیدا کنیم؛ بلکه ما را به‌سمت پذیرش پیچیدگی‌های هویت انسانی و درک تنوع تجربیات انسانی هدایت می‌کند. این فرآیند نه‌تنها بر فرد تأثیر می‌گذارد، بلکه بر روابط اجتماعی و فرهنگی نیز تأثیرگذار است؛ زیرا درک ما از خود به نحوهٔ تعامل ما با دیگران و جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنیم مرتبط است؛ در نهایت، این تأثیرات متقابل بین فلسفه وجودی و معاصر و مفهومِ خود در جهان پسامدرن، ما را به سمت گفتمانی جدید دربارهٔ هویت انسانی سوق می‌دهد که در آن فردیت و جمعیت، انتخاب و سرنوشت، آزادی و مسئولیت به‌طور هم‌زمان بررسی می‌شوند و راه را برای فهم عمیق‌تر از معنای وجود انسان هموار می‌سازند.

فلسفهٔ وجودی به‌ویژه در آثار فیلسوفانی چون ژان‌پل سارتر، بر مفهوم فردیت و آزادی تأکید فراوانی دارد و این دو عنصر را به‌عنوان پایه‌های اصلی شکل‌گیری «خود» معرفی می‌کند. سارتر بر این باور است که انسان‌ها با آزادی انتخاب‌های خود، مسئولیت زندگی‌شان را بر عهده می‌گیرند و از این طریق هویتِ خود را می‌سازند. او معتقد است که وجود انسانی پیش از ماهیتِ آن است؛ به این معنا که انسان‌ها نخست وجود دارند و سپس از طریق انتخاب های خود، معنای زندگی و هویتشان را تعریف می‌کنند. این دیدگاه، فرد را به‌عنوان موجودی فعال و خلاق در نظر می‌گیرد که در هر لحظه از زندگی‌اش در حال ساختن خود و هویتش است. اما در دنیای معاصر، باتوجه‌به تغییرات اجتماعی، فرهنگی و تکنولوژیکی، مفهوم آزادی و فردیت با چالش‌هایی مواجه شده است. در جهانی که به نظر می‌رسد معنای آن از بین رفته است، فلسفهٔ وجودی به ما یادآوری می‌کند که ما باید خودمان معنای زندگی‌مان را بسازیم. این ایده، اگرچه می‌تواند به بیداری فردی و خلاقیت منجر شود؛ اما همچنین می‌تواند به بحران هویت دامن بزند. در شرایطی که افراد با فشارهای اجتماعی و فرهنگی مواجه اند، ممکن است احساس کنند که انتخاب‌هایشان محدود شده است یا تحت‌تأثیر عوامل خارجی قرار دارد. این بحران هویت ممکن است ناشی از احساس عدم تعلق، تنهایی و بی‌معنایی باشد؛ زیرا فرد در تلاش برای ساختن خود ممکن است با تضادهایی روبه‌رو شود که او را از درک واقعی هویتش بازمی‌دارد؛ در نتیجه، فلسفهٔ وجودی نه‌تنها فرد را به جست‌وجوی معنا دعوت می‌کند؛ بلکه او را با چالش‌های جدی در حوزهٔ هویت و آزادی نیز مواجه می‌سازد. این چالش‌ها ممکن است دربردارندهٔ احساس

گم‌گشتگی در دنیای مدرن، فشارهای اجتماعی برای conforming به نُرم‌های اجتماعی و همچنین تأثیر رسانه ها و فناوری بر تصورات فرد از خود باشد. در این راستا، فرد ممکن است با این سؤال مواجه شود که آیا واقعاً آزاد است یا اینکه انتخاب‌های او تحت‌تأثیر عوامل خارجی قرار دارد؛ به‌علاوه، در عصر دیجیتال، مفهومِ خود به‌طور فزاینده‌ای پیچیده‌تر می‌شود؛ زیرا افراد ممکن است هویت‌های مختلفی را در فضای مجازی تجربه کنند که گاهی با هویت واقعی‌شان همخوانی ندارد. این تناقضات می‌توانند احساس بی‌معنایی و بحران هویت را تشدید کنند؛ چراکه فرد ممکن است نتواند بین هویت‌های مختلفش تعادل برقرار کند؛ بنابراین، فلسفهٔ وجودی با تأکید بر اهمیت انتخاب‌های فردی و مسئولیت‌پذیری، هم‌زمان ما را به چالش‌هایی دعوت می‌کند که در دنیای معاصر با آن‌ها روبه‌رو هستیم؛ در نهایت، بررسی رابطه میان فردیت، آزادی و بحران هویت در فلسفهٔ وجودی می‌تواند به ما کمک کند تا درک عمیق‌تری از خود پیدا کنیم و راه‌هایی برای مقابله با چالش‌های موجود بیابیم. این فرآیند نه‌تنها به ما امکان می‌دهد تا هویت خود را بهتر بشناسیم؛ بلکه ما را به‌سمت پذیرش تنوع تجربیات انسانی و پیچیدگی‌های زندگی دعوت می‌کند.

فلسفهٔ معاصر در زمینهٔ پست‌مدرنیسم، به بررسی مفهوم خود و هویت می‌پردازد و این مفهوم را به‌عنوان پدیده‌ای نسبی و متغیر معرفی کرده است. فیلسوفانی چون میشل فوکو و ژاک دریدا با نقد دیدگاه‌های سنتی دربارهٔ هویت، نشان می‌دهند که خود نه یک موجود ثابت و تغییرناپذیر، بلکه مجموعه‌ای از هویت‌های متغیر و متنوع است که تحت‌تأثیر عوامل مختلفی مانند قدرت، زبان و گفتمان های اجتماعی قرار دارد. فوکو با تأکید بر رابطه قدرت و دانش، به ما یادآوری می‌کند که چگونه هویت فردی در بستر اجتماعی و فرهنگی شکل می‌گیرد و تحت‌تأثیر ساختارهای قدرت تغییر می‌کند. او معتقد است که هویت نه‌تنها از طریق تجربیات فردی، بلکه از طریق گفتمان هایی که در جامعه غالب‌اند، تعریف می‌شود؛ به‌عبارتی دیگر، هویت فرد به‌نوعی محصول تعاملات اجتماعی و فرهنگی است که در آن زندگی می‌کند و این تعاملات می توانند به شکل‌گیری تصورات مختلف از خود کمک کنند. ازسوی‌دیگر، دریدا با نظریهٔ دکونستراکسیون، به نقد مفاهیم ثابت و دوگانه‌های فلسفی می‌پردازد و بر این نکته تأکید می‌کند که معنا همیشه در حال تغییر است و هیچ معنای ثابتی وجود ندارد. او نشان می‌دهد که زبان نه تنها وسیله‌ای برای ارتباط است؛ بلکه خود عامل شکل دهنده‌ای برای هویت و خودشناسی نیز به شمار می‌شود.

در این راستا، تحلیل زبان به ما کمک می‌کند تا بفهمیم چگونه گفتمان‌های اجتماعی و فرهنگی بر درک ما از خود، تأثیر می‌گذارند و چگونه زبان ممکن است به‌عنوان ابزاری برای قدرت عمل کند. این رویکرد باعث می‌شود که ما به جای یک هویت ثابت، به چندگانگی و تنوع هویتی توجه کنیم و بفهمیم که افراد ممکن است در وضعیت‌های مختلف، هویت‌های متفاوتی را تجربه کنند؛ به‌عبارت‌دیگر، خود، ساختار سیال و پویایی است که تحت‌تأثیر وضعیت اجتماعی، فرهنگی و تاریخی قرار دارد. این دیدگاه به ما این امکان را می‌دهد که به تنوع تجربیات انسانی احترام بگذاریم و از قالب‌های سنتی هویت فراتر برویم. باتوجه‌به این تحولات، مفهوم هویت در فلسفه معاصر به موضوعی پیچیده و چندبعدی تبدیل شده است که نیازمند بررسی دقیق‌تری است. در این راستا، ما باید به چالش‌های جدیدی که در دنیای مدرن با آن‌ها مواجه هستیم توجه کنیم؛ چالش‌هایی که ناشی از جهانی شدن، فناوری‌های نوین و تغییرات اجتماعی‌اند. این عوامل می‌توانند بر نحوهٔ درک ما از خود و هویتمان تأثیر بگذارند و باعث شوند که ما در جست‌وجوی معنای جدیدی برای هویت خود باشیم؛ بنابراین، فلسفهٔ معاصر با تأکید بر نسبیت هویت و تأثیر زبان بر شکل‌گیری خود، ما را به‌سوی تفکر انتقادی دربارهٔ هویت فردی و اجتماعی هدایت می‌کند. این فرآیند نه‌تنها به ما کمک می‌کند تا خود را بهتر بشناسیم؛ بلکه ما را به سمت پذیرش تنوع انسانی و پیچیدگی‌های زندگی دعوت می‌کند؛ در نهایت، بررسی مفهومِ خود در فلسفهٔ معاصر می‌تواند به ما کمک کند تا در دنیای پیچیدهٔ امروز، هویتی پویا و انعطاف‌پذیر بسازیم که بتواند با تغییرات محیطی سازگار شود و به ما اجازه دهد تا در کنار دیگران زندگی کنیم و از تجربیات مشترک بهره‌مند شویم.

در جهان پسامدرن، مفهوم هویت به یکی از پیچیده‌ترین و چالش‌برانگیزترین موضوعات تبدیل شده است. در این عصر، بحران هویت به پدیده‌ای رایج بدل شده است و افراد به‌طور مداوم با چالش‌های مربوط به خود روبه‌رو می شوند. رسانه‌ها و فرهنگ معاصر تصاویری متناقض از هویت ارائه می‌دهند که این امر می‌تواند به سردرگمی و عدم اطمینان دربارهٔ هویت فردی منجر شود. این تصاویر متنوع و غالباً متناقض، افراد را در موقعیتی قرار می‌دهند که

نمی‌دانند کدام جنبه از هویت خود را باید بپذیرند یا چگونه باید خود را تعریف کنند. در این فضا، فرد ممکن است احساس کند که هویتش به‌شدت تحت‌تأثیر فشارهای اجتماعی و فرهنگی قرار دارد و این فشارها می‌تواند از طریق رسانه‌های اجتماعی، تبلیغات و دیگر اشکال ارتباطی به او منتقل شود؛ در نتیجه، افراد ممکن است به جست‌وجوی هویت‌هایی باشند که با آنچه در جامعه وجود دارد، همخوانی نداشته باشد و این امر می‌تواند منجر به ایجاد تضاد در درک خودشان شود. ازسوی‌دیگر، درحالی‌که فلسفهٔ وجودی بر اهمیت فردیت تأکید می‌کند، در جهان پسامدرن، شاهد تمایل فزاینده ای به‌سوی هویت‌های جمعی هستیم. این تضاد بین فردیت و جمع‌گرایی می‌تواند منجر به سردرگمی هویتی شود؛ چراکه افراد ممکن است احساس کنند که برای یافتن معنا و هویت خود، باید به گروه‌ها و جمع‌ها متصل شوند؛ اما درعین‌حال این وابستگی به جمع ممکن است باعث تضعیف حس فردیت آن‌ها شود؛ در واقع، افراد ممکن است با این احساس مواجه شوند که برای حفظ هویت خود باید خود را با انتظارات گروه هماهنگ کنند و این همخوانی می‌تواند به قیمت از دست دادن جنبه‌های خاص و منحصربه‌فرد شخصیت آن‌ها تمام شود. این وضعیت نه‌تنها به سردرگمی هویتی می‌انجامد بلکه می‌تواند باعث ایجاد تنش‌های داخلی نیز شود؛ زیرا افراد ممکن است بین نیاز به تعلق به یک گروه و تمایل به حفظ فردیت خود در کشمکش باشند؛ در نتیجه، این تضادها می‌توانند منجر به اضطراب و نارضایتی از زندگی شوند، زیرا فرد در تلاش برای یافتن تعادل بین این دو جنبه از هویت خود است؛ همچنین، باتوجه‌به جهانی شدن و تأثیرات فرهنگی متنوع، افراد با هویت‌های چندگانه‌ای مواجه‌اند که ممکن است در شرایط مختلف به کار گرفته شوند. این هویت‌های چندگانه می‌توانند شامل هویت‌های قومی، ملی، جنسیتی و فرهنگی باشند که هریک از آن‌ها می‌توانند در زمان‌های مختلف بر فرد تسلط یابند. این امر باعث می‌شود که فرد نتواند تصویری ثابت و واضح از خود داشته باشد و همواره در جست‌وجوی هویتی پایدار باشد؛ در نهایت، چالش‌های هویتی در جهان پسامدرن نه‌تنها به بحران فردی منجر می‌شود، بلکه می‌تواند بر روابط اجتماعی نیز تأثیر بگذارد. وقتی افراد نتوانند هویت خود را به‌وضوح تعریف کنند، ممکن است در برقراری ارتباط با دیگران دچار مشکل شوند و این موضوع می‌تواند به کاهش احساس تعلق و ارتباطات اجتماعی منجر شود. بنابراین، در دنیای پسامدرن نیاز به بازنگری در مفهوم هویت و چگونگی تعریف آن احساس می‌شود؛ زیرا تنها با شناخت بهتر از خود و پذیرش تنوع هویتی می‌توانیم به زندگی رضایت‌بخش‌تری دست یابیم.

منابع:

۱. هایدگر، مارتین، (۱۳۹۹)، زمان و وجود، نوید آقایی‌پور، نشر نگاه معاصر.

۲. کاپلستون، فردریک چارلز، (۱۳۹۲)، علی‌اصغر حلبی، انتشارات زوار، چاپ سوم.

۳. وارد، گلن، (۱۳۹۶)، پست مدرنیسم، قادر فخر رنجبری، ابوذر کرمی، نشر ماهی، چاپ ششم.

٤. دریدا، ژاک، (۱۳۹٦)، نوشتار و تفاوت، عبدالکریم رشیدیان، نشر نی، چاپ دوم.

۵. سارتر، ژان‌پل، (۱٤۰۰)، هستی و نیستی، مهستی بحرینی، انتشارات نیلوفر، چاپ چهارم.

۲۷
توتم
شماره ۳۰ . مهر ۴۰۴

انسان خلاق، روشنگری و کنش سیاسی

بهمن عباس‌زاده

انسان این‌گونه که هست، چیزی جز «دانه» و «امکان» نیست؛ این آگاهی است که از این دانه درختی می‌رویاند با شاخه و برگ‌های فراوان و میوه‌های بسیار. این امکان در خود بذر رویش جنگلی سرسبز را دارد؛ چه بسا در دل دانه‌ای جنگلی نهان باشد. برای بالیدن و رویش این دانه، فرد باید پای در «رکاب خویش» داشته باشد. این دانه باید به‌تنهایی رشد کند و این «امکان» باید بتواند در جهات گوناگون، عرصه‌های پیشرفت خود را دریابد و به کار بندد.

انسان موجودی است که باید از «قوه» به «فعل» درآید. مایهٔ شکوفایی و خلاقیّت در سرشت هر انسانی موجود است؛ اما آنچه در مقابل رشدِ این قوّه و به فعل درآوردن آن مقاومت می‌کند، ساختار کهنهٔ اجتماعی و فرهنگی در جوامع و انعکاسِ آن در ذهن افراد است؛ پس تحول باید در دو عرصه مورد توجه قرار گیرد: یک عرصهٔ آن در ذهن و دگرگون کردنِ آن است و عرصهٔ دیگر در ساختار اجتماعی صورت می‌گیرد. به همین دلیل نخست فردِ خواهانِ رشد و شکوفایی می‌بایست ابتدا ذهنیّت تلقین شده ازسوی جامعه و ساختارهای کهنهٔ آن را به چالش بکشد و در آغاز کُلیّت آن را «نفی» کند؛ البته این نفی الزاماً به معنای «ستیز» نیست؛ بلکه به این معناست که آن آموزه‌ها اغلب کاذب و شرطی‌شده‌اند و در بُعد اجتماعی ضروری است که به این دریافتِ مهم نائل آید؛ زیرا که «تحول» مستلزمِ اندیشیدنِ مستقل و باور به دگرگونی در عرصه‌های اجتماعی، فرهنگی و سیاسی است.

البته در این رویکرد موانع اجتماعی، سیاسی و فرهنگی جامعه نیز حائز اهمیّت به‌سزایی است؛ که می‌شود در این‌باره از اندیشهٔ فیلسوفانِ شاخصی چون امانوئل کانت و هانا آرنت بسیار سود جُست: کانت برای بیرون آمدنِ نوع انسان از زیر بار طاقت‌فرسای رژیم‌های استبدادی، یک گذار سه‌مرحله‌ای را پیشنهاد می‌کند که بسیار مورد توجه اندیشمندان و روشن‌فکرانِ زمان او بوده و اکنون نیز هست؛

در واقع او گذر از این مراحل را لازمهٔ گذار انسان از نظام های توتالیتر و تمامیّت‌خواه می‌داند. فرایند این گذار شامل گذر از مرحلهٔ «روشنگری» است؛ به این معنا که توده‌های مردم در رژیم‌های مستبد برای رسیدن به دموکراسی و رهایی از رژیم‌های دیکتاتوری ابتدا باید از مرحله «صغارتِ خودخواسته» به‌معنای عدم استفاده مردم از «اندیشهٔ مستقل» و عدم اعتمادِ آنان به «قوای عقلی خود» در تغییر ساختارهای اجتماعی، سیاسی و فرهنگیِ حاکمانِ مستبد، عبور و به عقل و درک و شعور خود برای دفاع از منافع خود، اعتماد کامل پیدا کنند؛ زیرا که حاکمان در طول سالیان و با نفوذ در اذهانِ توده‌های مردم و تکیه بر خرافات و ایجاد توهّمات واهی، سعی کرده‌اند به آنان بقبولانند که سرنوشت آنان، نه به اراده، تدبیر و عقل آنان بلکه به مشیّت و اراده‌ای ماورای ارادهٔ آنان، وابسته است.

به همین دلیل با ترفندهای گوناگون به مردم حُقنه می‌کنند که موفقیتِ آنان نه در اختیار اراده، عقل و تشخیص آنان بلکه به خواست سرنوشت و خواستهٔ قدرت‌های ماوراء الطبیعه است و آنان فقط باید از خواسته و ارادهٔ حاکمان اطاعت کنند و خدمتگزار آنان باشند. به همین دلیل است که کانت اولین گام را برای ورود آگاهانه به دموکراسی، خروج توده‌ها از نابالغیِ ذهنی و به نوعی «نابالغیِ خودخواستهٔ» توده‌ها می‌داند و تأکید دارد که نخست مردم باید از این مرحله عبور کنند تا به این درک نائل آیند که «خود» توانِ اندیشیدن و تغییر وضعیت و موقعیت خود را دارند. این اندیشه به‌عنوان اولین سنگ بنای دموکراسی و محو حکومت‌های استبدادی مورد پذیرش اندیشمندان قرار گرفته است. پس از گذار از این مرحله، کانت به مرحلهٔ دوم اشاره می‌کند و آن مرحلهٔ سوژه (عاملیّت) است و آن به این معناست که توده‌ها درک کنند که به‌واسطهٔ «اندیشیدن» به این حقیقت که خود توان دگرگونی در ساختارهای اجتماعی، سیاسی و فرهنگی را دارند می‌توانند خود منشاء تغییرات بزرگی در ساختارهای تحمیل‌شده ازسوی حاکمان باشند؛

و پُر واضح است که در این راستا، مسئولیت تصمیمات خود، در تغییر این ساختارها را نیز خود به عهده خواهند گرفت؛ زیرا که اکنون آنان دیگر خود را آلتِ بی‌اراده‌ای در دست حاکمان نمی‌دانند و به این درک رسیده‌اند که در واقع خود، را منشاء و منبعِ اصلیِ قدرت می‌دانند، نه حاکمان مستبد را. و ازاین‌روست که نسبت به تصمیماتِ خود احساس مسئولیت می‌کنند و پیامدهای آن را نیز می‌پذیرند.

نکتهٔ دیگری را که کانت بر آن تأکید فراوان دارد و نقش آن را در بی‌تحرکی توده‌ها به‌سوی دموکراسی و احقاقِ حقوقِ خود از حاکمان، بسیار مؤثر ارزیابی می‌کند؛ دو عامل «ترس و تنبلی» است؛ به این معنا که او مردم را دُچار نوعی «عافیت‌طلبی» یا به‌تعبیر دیگر دوری کردن از مبارزه برای دستیابی به آزادی و ایجاد تشکل‌های مستقل از حاکمیت می‌داند و به همین دلیل و با چنین گرایشی حتی اجازه فکر کردن و نقد حاکمیّت سرکوبگر را نیز به خود نمی‌دهند؛ اما به‌رغم گرایش عمومیِ توده‌ها به پرهیز از گذار از «صغارتِ خودخواسته» و به‌تعبیری اقلیّت آگاه که همواره پیشروان برقراریِ دموکراسی‌اند پیوسته خواهان شکستن طلسم استبداد بوده‌اند و همواره اهداف مشارکتِ عمومی و دموکراتیک را در مقابل رژیم‌های استبدادی تقویت کرده‌اند و آن‌ها را به‌شیوه‌ای موفقیّت‌آمیز به پیش برده‌اند و سعی در پیوند زدنِ اهدافِ رهایی‌بخش با نهادهای جامعهٔ مدنی داشته‌اند.

پُر واضح است که رابطه میانِ استبدادِ حاکم و دموکراسی از نوعِ رابطهٔ «جمع اضداد» است و تحت هیچ شرایطی نظام‌های استبدادی و تمامیّت‌خواه، بدون فشارهای فزایندهٔ جامعهٔ مدنی و مقاومت مدنی تمایلی به ایجاد فرصت‌هایی برای باز گشودنِ فضای دموکراتیک و آزادی بیان نخواهند داشت. حکومت‌های تمامیّت‌خواه ذاتاً نمی‌توانند تحمل هیچ نوع اندیشهٔ تساهل و آزادی‌خواهی را داشته باشند؛ البته ممکن است که فضاهایی برای برقراری انتخابات نمایشی ازطریق دستکاری افکار عمومی برای مشروع جلوه دادن استبداد، به‌ویژه در برابر دیدگان جهانیان طراحی و برنامه‌ریزی کنند؛

امّا از نقطه‌نظر دیکتاتورها، به‌دلیل خصائص ذاتی استبدادی و تمامیت‌خواهانهٔ خود نمی‌توانند در برابر دموکراسی خواهی مدارا کنند. هر گاه این تمایلات استبدادی با مذهبِ نهادین و ساختاری ترکیب و تکمیل شود؛ آیین جزمیِ سرکوبگری به وجود می‌آید که ماهیتاً نمی‌تواند آزادی و دموکراسی را تحمل کند. با این توصیفات، مهم ترین موضوعی که امروزه در برابر علاقه‌مندان به آزادی خواهی و دموکراسی در همهٔ جنبه‌های آن قرار دارد؛ این است که که چگونه می‌شود استبداد را به تسلیم در برابر خواستِ برحقِ مردم وادار کرد؛ البته دگرگونی در ساختار استبدادی به درجاتی قابل قبول، به فهم صحیح از «شرایطِ در حالِ تحولِ جامعه»، ویژگی‌های جامعهٔ جهانی و سیاست‌گذاری‌های مرتبط با آن و همچنین دانشِ صحیح از فرآیندها و سازوکارهای مقاومت مدنی در برابر حاکمیت استبدادی، بستگی دارد؛ درعین‌حال نمی‌توان نقشِ روشنگرانهٔ جوامعِ موفق به گذار به دموکراسی را نیز از نظر دور داشت؛ علاوه‌براین فهمِ روشنِ نظریه‌های حقوق بشری، نهادها و سازوکارهای نظارتیِ آن‌ها، نیروهای فعال و کنشگر درگیر در فرایندهای دموکراتیک و شیوه‌های نفوذ و چانه‌زنی‌ها برای ایجاد فشار بر نظام‌هایی استبدادی را نمی‌توان نادیده انگاشت. از طرف دیگر باید در نظر داشت که مدافعانِ جدِّی «حقوق بشر»، نظریه‌پردازانِ حقوق بشر و دموکراسی‌خواه، سازمان‌ها و اتحادیه‌های دانشجویی و صنفی، روزنامه‌نگارانِ متعهد، هنرمندان، وکلا و حقوق‌دانان، فعالانِ محیط زیست، گروه‌های متشکلِ زنان، سازمان‌های کارگری و نهضت‌های خودجوش قومی و زبانی می‌توانند فرایندِ گذار از رژیم‌های دیکتاتوری و توتالیتاریسم را به دموکراسی تسهیل کنند.

تقویت فضای مدنیِ کنش‌گرایانه، لازمهٔ برقراری تمهیدات برای فعالیت نیروهای حقوق بشری و دیگر بازیگرانِ فرایندِ دموکراسی است. در این فرایند است که احترام به آزادی بیان و اندیشه، شکل‌گیری مسالمت‌آمیز اجتماعات و گروه ها و همکاری و مساعدتِ آگاهانه شکل می‌گیرد و به این طریق اعضای جامعهٔ مدنی را قادر می‌سازد تا بتوانند بدون برخورد با هیچ مانعی با یکدیگر ارتباط برقرار کنند و از تجربیاتِ یکدیگر استفادهٔ لازم را ببرند و در سازمان‌دهیِ مقاومتِ مدنی با یکدیگر همکاری کنند؛ بنابراین فضای مدنی در پناه معیارهای حقوقِ بشری، ظرفیت دموکراتیکِ مقاومتِ نیروهای دموکراسی‌خواه را بالا می‌برد و آن را تقویت می‌کند و جامعهٔ مدنی را قادر می‌سازد در زندگیِ سیاسی، اقتصادی و اجتماعیِ جوامع نقش داشته باشد؛ به ویژه فضای مدنی، افراد و گروه‌ها را قادر می‌سازد تا به‌گونه‌ای آگاهانه بر فرایندِ سیاست‌گذاری‌های عمومی نظارت داشته باشند و بتوانند ازطریق بسیج نیروهای حقوقِ بشری و دموکراسی‌خواه، نظام‌های استبدادی را به تسلیم بکشانند؛

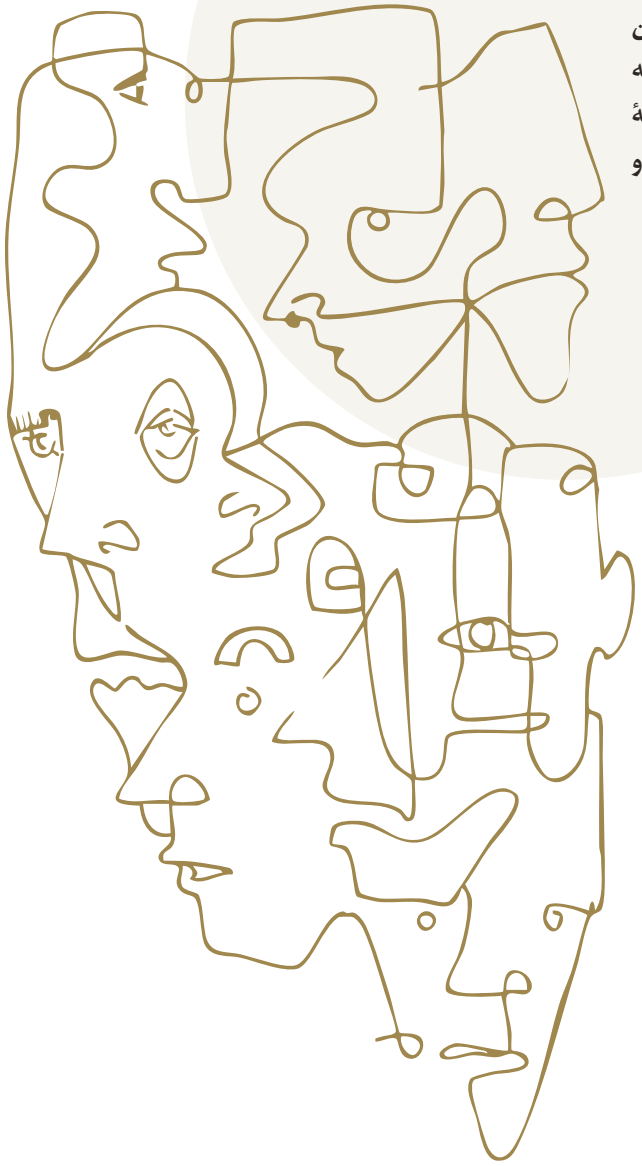
بنابراین همهٔ نیروهای حاضر در فضای مدنی می‌بایست ازطریق مجاری همه‌پُرسی اطلاعات لازم را برای یکدیگر فراهم آورند و ضمن تأکید بر ضرورتِ تکثر در عقاید و احترام به اختلاف‌نظرها با یکدیگر تعاملِ سازنده برقرار کنند.

به همین دلیل فضای مدنی با تأیید کثرت‌گرایی، آزادی بیان و عقیده و همچنین آزادی اجتماعات را تضمین می کند و فرایند تحول به دموکراسی را تسهیل می‌بخشد. طبیعی است که نظام‌های استبدادی دشمنانِ اصلی فضای دموکراتیک باشند و از حضور چنین فضایی وحشت دارند. درهم شکستن فضایی دموکراتیک ازطریق مداخلات مستقیم و خشونت‌بار ازسوی نیروهای رسمی پلیس و نظامیان یا نیروهای امنیتی یا گروه‌های انگلیِ هوادار استبداد، و نیز فضای رسانه‌ای آن، موضوعی است که همه‌روزه در همهٔ نظام‌های استبدادی همواره اتفاق می‌افتد؛ بنابراین برای حفاظت از فضای مدنی، این ضرورت وجود دارد تا از یک‌سو موارد آسیب رساندن به آن توسط نیروهای مقاومت مدنی به‌گونه‌ای مستند به سازمان‌های فرامرزیِ محافظت از حقوق بشر، شامل نهادهای حقوق بشریِ ملل متحد گزارش شود. از دیگر سو ازطریق برقراریِ پیوند با بازیگران جامعهٔ مدنی در کشورهایی که در آن‌ها الگوهای مقاومت با موفقیّت همراه بوده است یا در جریان است، بر ظرفیّت آگاهانهٔ فضای مدنی افزوده شود و فضای مدنی را در حفاظت از خود و موفقیّت در نبرد دموکراتیک با استبداد یاری کنند.یکی دیگر از شگردهای مهم در رویارویی با حاکمیت تمامیّت‌خواه، کنش سیاسی است. کنش سیاسی می‌تواند ابعادِ گوناگونی در عمل داشته باشد. در جوامعی که زیر سلطهٔ استبدادی هستند در مقاطعی، پس از ایجادِ تشکل‌های صنفی و مبارزات مدنی، چنان‌که این مبارزات در عملکردِ حاکمیتِ مستبد تأثیر لازم را نبخشیده باشد؛ جامعه می‌بایست که به کنش مؤثرتری روی آورد. «هانا آرنت» معتقد است که این کنش مؤثر، همان کنش سیاسی است. و این در عمل به آن معناست که هرگاه اعتراضات صنفی و خواسته‌های مدنی از طرف حاکمیت مورد ملاحظه و قبول واقع نشد، تشکل‌ها به طرح شعارها و کنش‌های متنوع سیاسی دست می‌زنند به این معنا که خواهان تغییراتِ بنیادین در ادارهٔ امور سیاسیِ کشور می‌شوند و از سیاست‌های داخلی اقتصادی و فرهنگی چه در درونِ کشور و چه در سیاستِ خارجیِ حاکمیت مستبد، انتقاد می‌کنند و خواهانِ تغییرات بنیادین در آن زمینه‌ها می‌شوند؛ در واقع این اقدام ماهیّت ساختار استبدادی را به زیر سؤال می‌برد و آن را در چالشی جدّی قرار می‌دهد. و پایه‌های حاکمیت را به لرزه در خواهد آورد. آرنت معتقد است؛ کنش سیاسی در تعامل با دیگران اتفاق می‌افتد. این امر مستلزم مشورت، انتخاب، رقابت، شجاعت و تلاش مشترک است. قدرت سیاسی از «اقدام مشترک» حاصل می‌شود، نه از فرمان ازپیش‌صادرشده. همچنین به حفظ یکپارچگی افراد و استقلالِ هویتی در کانون‌ها و احزاب سیاسی نیز بستگی دارد. ازآنجاکه عرصهٔ سیاست منعطف و سیّال است؛ فعالان سیاسی هنگام درگیر شدن در شرایط متغیّر و ظهور امور جدید با محصور کردنِ خود در محدودهٔ عرف یا تکرار قوانینِ قدیمی، افتخاری به دست نمی‌آورند. به‌گفتهٔ آرنت این آزادی سیاسی است که بزرگ‌ترین دستاورد است او در کتابِ «انقلاب» (۱۹۶۳) می‌گوید افرادی که این نگرش را درک کرده‌اند؛ همان کسانی بودند که انقلاب آمریکا را رقم زدند. آن‌ها به‌دنبالِ ایجاد «نظمی نوین» بودند و شکوهمندانه موفق شدند. اگرچه آرنت به این نتیجه می‌رسد که قانون اساسی بزرگ‌ترین دستاورد مردم آمریکاست که در نهایت به‌طرز ناعادلانه‌ای از غرور آن‌ها نسبت به دارایی‌هایشان جلوگیری کرد.

دغدغهٔ هانا آرنت این است که چطور می‌توان از تفکرِ مستقل در برابر حکومت‌ها و ایدئولوژی‌های تمامیت‌خواه و نیز شَرِّ سیستماتیک آنان محافظت کرد. او کنش سیاسی را به موضوع تفکر بَدَل کرد و دربارهٔ آن آثار مهمی تألیف کرده است. در اندیشهٔ سیاسی او داوری اخلاقی، با کنش سیاسی و سیاست درهم‌تنیده شده است. او کنشِ سیاسی، بدون داوری اخلاقی را اصلی‌ترین سرچشمه‌ی شَر و خشونت در جوامع مدرنِ امروز می‌داند. او همچنین به مفهومِ آزادی و چگونگیِ تحقق آن در جوامع دموکراتیک پرداخته و دربارهٔ نسبت میانِ آزادی و کُنشِ سیاسی به تأمل پرداخته است.

از مطالبی که تا کنون ذکر شد درمی‌یابیم که به‌طور کلی انسان این‌گونه که هست باید عمیقاً متحول شود و این تحول در سطح و از رفتار ظاهریِ انسان آغاز نمی‌شود؛ بلکه برعکس از عمیق‌ترین و نهانی‌ترین هستهٔ درونیِ او این دگرگونی آغاز می‌شود. پس از آن است که تأثیراتِ آن در سطح رفتار، کردار و گفتار او ظاهر می‌شود. به‌عبارتی دیگر باید گفت تغییر بنیادی و تحول اساسی در واقع از

«ذهنِ مجرد» آغاز نمی‌شود. گرچه می‌تواند به ذهن ختم شود. این یک نکتهٔ بسیار اساسی و بسیار حساس است که هر انسانی ضرورت دارد که عمیقاً به آن توجه کند؛ بنابراین می‌شود گفت که در واقع انسانی به‌معنای واقعی«زنده» است که نسبت به مسائل پیرامونش و هم چنین به عمیق‌ترین زوایای درونی‌اش کاملاً آگاه و هشیار باشد و در واقع این انسان کنشگر و هشیار است که می‌تواند هم خود را از آنچه هست متحول سازد، هم جامعهٔ خود را آن‌گونه که «باید» متحول سازد و در برابر چنین انسانی هیچ‌گونه ساختار دگماتیک، متحجِّر و تمامیت‌خواهی توان ایستادگی را نخواهد داشت. زیرا که تنها پس‌از فرارفتن از آگاهیِ بسیار محدود و بستهٔ ذهنی است که می‌شود به ابعاد شکوهمند آن «آگاهی مشاهده‌گرِ حضور» هشیار شد؛ زیرا که آگاهیِ مشاهده‌گرِ حضور همان آسمانِ شفاف و عمیق و بی‌انتهایی است که با لکه‌های اَبرِ ذهنی از دید انسان پنهان مانده است و این آستانهٔ همان معجزه‌ای است که هر انسانی شایستگیِ رسیدن به آن را دارد و این مرحلهٔ جدیدی از تکامل انسان است که فقط با ارادهٔ آزاد او محقق خواهد شد.



نوتم
۳۱
شماره ۳۰ . مهر ۴۰۴

زیست انسان در سایهٔ خلاقیت

فهیمه مصدرالامور

خلاقیت فرایندی است که از درون انسان می‌جوشد. انسان خلاق برای زایش اثر هنری و خلاقانه بایستی دارایی‌های درونی خود همچون نیازهای اولیه را بشناسد. ویلیام گلاسر در کتاب «تئوری انتخاب» نیازهای انسان را به پنج دستهٔ اصلی تقسیم می‌کند: «نیاز به بقا، نیاز به آزادی، نیاز به قدرت، نیاز به عشق و تعلق خاطر و نیاز به تفریح.» این دسته‌بندی در ابتدای بحث از آن نظر اهمیت پیدا می‌کند که در این زندگی کوتاه‌مدت، هر انسانی دریابد که خلأ و نیازهای اصلی او چیست و چه انتخاب‌هایی دارد. محدویت زمانی و جبری که در دوران زیست انسان حاکم است او را به این وادی می‌کشاند که دامنهٔ علایق، استانداردها و نیازهای خود را با سرعت بالاتری بیابد و برای هرکدام به‌دنبال ارائهٔ راه‌حل و تبلور خلاقیت باشد. درجه‌بندی نیازهای انسان از نگاه گلاسر اگرچه شاخص‌های کیفی زندگی را در نظر می‌گیرد، اما نحوهٔ رسیدن به این نیازها محیط و شرایط ایدئالی را می‌طلبد.

امروزه باور اندیشمندان بر این مبنا است که محیط مضطرب و متشنج، فضای خلاقیت را کور می‌کند. انسانی که مدام در تلاش برای جنگیدن و رسیدن به حداقل خواسته‌ها و نیازهای خود باشد، انرژی مضاعف نیاز دارد تا بتواند سوار بر مَرکب احساسات و عواطف خود شود و تجربه‌ای همچون خلق کردن را به منصهٔ ظهور بگذارد. ازسوی‌دیگر برخی افراد، محدودیت را عامل خلاقیت انسان‌ها می‌دانند. ممکن است این فرضیه درست باشد؛ اما بهتر است همین‌جا این پرسش را مطرح کنیم که آیا در زمانهٔ خفقان و محدودیت، انسان بلندپرواز و نواندیش چاره‌ای جز خلاقیت دارد؟! آیا این ایده که خلاقیت در محدودیت متبلور می‌شود، کمک می‌کند تا تاب‌آوری لازم را در خود تقویت کنیم و راه‌های جدید پیشرفت و توسعه را از خلال تنگناها بیابیم؟ از نگاه من؛ انسانِ در محدودیت، ناچار به ارادهٔ تقویت داشته‌ها و عبور از مسیر نداشته‌هاست. نادیده گرفتن برخی از امکانات موجود در فضای تکنولوژی و پیشرفت در دنیای امروز که بخشی از آن به هوش مصنوعی و ابزارهای کارآمد آن گره خورده است، ما را به این امر وامی‌دارد که تکه‌ای از نیازهای اصلی خود را به گوشه‌ای وانهیم تا خاک بخورد! بنابراین ناگزیریم برای عقب نماندن از این ایده‌های جدید و نوآورانه، قدم در دنیایی بگذاریم که اقتضائات و نیازهای اولیهٔ برآورده‌نشدهٔ خود را در آن جست‌وجو کنیم. برداشتن تکه‌ای از هرچیز و نپرداختن به اصل، ریشه و عمق مسائل و رخدادهای روزمره و نوگرایانه، نتیجهٔ ابتدایی سرخوردگی از برآورده نشدن نیازهای بنیادین انسان است.ما برای رشد و پیشرفت فردی و اجتماعی، علاوه‌بر خواندن و مطالعهٔ کتاب و عمیق شدن در آن و استفاده از تکنولوژی روز دنیا و کار کردن با آن؛ نیازمند خلق و تجربهٔ ایده‌های خام و دست نخورده‌ای هستیم که همچون نوری به مسیر تعالی ما بتابند. انسانی که مادام با ترس از زندگی نکردن و ماندن در نقاط امن خود دست‌وپنجه نرم می‌کند، چطور می‌تواند فرصتی برای خلق و آفرینش ناب ایده‌ها و به‌کارگیری آن‌ها در زندگی شخصی و اجتماعی خود داشته باشد؟

داشتن حداقلی از نیازهای اولیه مانند بقا، آزادی و امنیت، قدرت، عشق و تفریح لازم است تا انسان بتواند تمرکز خود را روی دیگر داشته‌های موجود، امکانات و ابزارهای دنیای مدرنی که از آن جامانده، بگذارد. یک جهان موازی ساختگی در درون انسان که تمامی این نیازها را در حد ممکن پاسخ گو باشد کافی است تا جرقه‌های اولیهٔ اندیشه و شکوفایی کلید بخورد. ستاره‌هایی نورانی که در جهان تاریک و تیرهٔ نرسیدن‌ها، چراغ راه انسان خواهند شد و فانوسی برای ادامه دادن.

اما از منظری دیگر انسانِ خلاق برای نوآوری و کشف ایده ها، پا را فراتر از محدودیت‌ها و نیازهای فکری خود می‌گذارد و پلی به سوی خلاقیت می‌گشاید. این امر گاهی ازطریق ایده‌پردازی و خیال‌پردازی، گاه به‌سبب مشاهده و

عمیق شدن، گاهی یادداشت نقوش ذهنی خود و فاصله گرفتن و از دور خیره ماندن به جریانات و اتفاقات زندگی و تجربهٔ لذت‌بخش تنهایی خود ممکن می‌شود. به عقیدهٔ «رولو مِی»، روان‌شناس: «برای باز کردن راه ابتکار و خلاقیت، شخص باید ظرفیت استفادهٔ مناسب از تنهایی خود را داشته باشد و بر ترس تنها بودن غلبه کند.»

ذهن انسان خلاق برای خلق؛ نیازمند ریسکی فراتر از دستیابی به نیازهای اولیه و شیرجه در ماجراجویی‌های جدید است. افراد خلاق علاقهٔ عجیبی به تجربه در موضوعات نو دارند و دائم در تلاش‌اند تا ذخائری از دانسته‌ها و داشته‌های خود را مانند نخ تسبیحی به یکدیگر متصل و ارزش جدیدی خلق کنند. این ویژگی گاه در انزوا و تنهایی حاصل می‌شود، گاه در مشاهده دیگران و پرداختن به دغدغه‌های اجتماعی.

ناگفته پیداست که جزء لاینفک تفکّر خلاق در انسان، پرداختن به موضوعات هنری و جنبه‌های زیبایی‌شناختی آن‌هاست. به‌طوری که هنرمندان، نویسندگان، موسیقی دانان و مدیران خلاق کسب‌وکارها، زیبایی را با رنگ‌های درخشان بر تابلو و بوم بِکر خود می‌پاشند و اثر و ارزشی تازه می‌آفرینند.

قوای درونیِ انسان خلاق در جوامعی با محدودیت‌های فراوان با تکیه بر خودانگیزشی، تقویت می‌شود و بازوهای تعقّل و جداسازی ذهن از ناخالصی‌ها و نویزهای پراکنده، قدرت تمرکز او را بالا می‌برد. باری؛ در این فضا رشد و شکوفایی مجال تازه‌ای برای عرض‌اندام پیدا می‌کنند. این سبک فکری نو و تازه، محرک ابداع راهکارهای جدید برای کشف ایده و چکش‌کاری طرح های مبتدی است.

کوته‌فکرانه است که بیندیشیم تخصص و مهارت به تنهایی می‌توانند فعالیت خلاقانه را به پیش برند. عوامل و ویژگی‌هایی که مطرح شد همگی در بستر محیطی سالم، پویا و برآورده شدن نیازهای اولیهٔ انسان در فضایی مملو از پذیرش برای دریافت ایده‌های بکر و نوآورانه، تبلوری دوچندان خواهند یافت و ظهور امر خلاقانه را تسهیل می‌کنند.

درصورتی‌که خوش‌بینی را پیشهٔ راه خود کنیم با نگاهی به سخن «نورد ستروم» دربارهٔ خلاقیت که آن را «بیرون کشیدن نظم از دل بی‌نظمی می‌داند»، می‌توانیم دریچه ای نو بیابیم و خود را از مُرداب ایستایی و فضاهای مأیوس‌کنندهٔ عاری از ابژهٔ خلاقانه بیرون بکشیم.

گفت‌وگوی ویژهٔ مجلهٔ ادبی‌هنری اجتماعی توتم

با معصومعلی صیدی نویسندهٔ کتاب «مسلخ»

مصاحبه‌کننده: سارا محمدی‌نوترکی

به بهانهٔ مجموعه‌داستان تازه‌منتشرشدهٔ مسلخ به سراغ منتقد و نویسندهٔ کرمانشاهیِ کتاب آمده‌ایم تا پرسش‌هایی دربارهٔ ادبیات داستانی امروز با ایشان در میان بگذاریم. از این نویسندهٔ پیشکسوت دو اثر دیگر به نام‌های زن، گندم و سرباز و مجموعه‌داستان آب، گندم و خون منتشر شده است.

۱. جناب صیدی، داستان‌های مجموعهٔ مسلخ را در چه سالی نوشتید و آخرین ویرایش‌های این مجموعه مربوط به چه تاریخی است؟

پیش از پاسخ به پرسش‌هایتان جا دارد از شما بسیار تشکر کنم و به شما و دیگر همکارانتان خسته نباشید بگویم و آرزومندم که در تن‌درستی کامل و عمر طولانی و باعزت، نسبت به ترویج ادبیات داستانی، همچنان کنشگر و کوشا باشید.

مجموعه‌داستان مسلخ، مربوط به تاریخ‌های متعددی است. داستان مسلخ، تقریباً مربوط به اوائل دهه‌ی ۷۰ است؛ البته همان سال‌ها قصد داشتم آن را تبدیل به داستان بلندی کنم. صفحاتی از این مجموعه را نیز نوشتم تااینکه در بازخوردهای خصوصی دوستان، ویرایش نهایی آن به این صورت شکل گرفت و اما سه داستان ابتدایی که داستان‌های به‌هم پیوسته‌اند، تاریخ نگارش متن اولیه برمی‌گردد به سال ۸۸ که این داستان نیز سرنوشتی همچون مسلخ داشت. و حدوداً شش سال پیش، آن را به‌صورت داستان‌های به‌هم‌پیوسته درآوردم. فعلاً چهار داستان آن نگارش یافته است و چند داستان دیگر در ادامهٔ داستان «جنون دارد» که مربوط به زندگی نریمان و دلبر مادرش می‌شود. داستان‌های دیگر هم (برای «کف‌پاره‌ای نان») سال۹۳ یا ۹۴ نوشتم و «نیم روزهای تلخ» و «گورهای بی‌نشان» هم برمی‌گردد به سال ۹۲ و تغییرات نهایی نیز به همان تاریخ نگارششان برمی‌گردد.

۲. زبان در داستان‌های «مسلخ» عنصری کارآمد به شمار می‌رود در این‌باره توضیح می‌دهید؟

اصولاً مؤلفه‌های داستان خوب، برخورداری از زبان مستقلی است که نویسنده در پناه تلاش‌هایش به آن دسترس می‌شود. این مسئله باید جزو یکی از اهداف نویسنده باشد که از پرتوِ آن، راهی بیابد برای ارتباط با مخاطبانش. زبان مستقل، نثر شسته‌رفته و تراش‌خورده که اثر را از حالت زمخت درآورد. نویسنده با به‌کارگیری درست و بجای این مؤلفه‌ها به غنای داستانش می‌افزاید. به‌نظر من، نویسنده بدون داشتن زبان روایی مستقل و نثر شیوا و پخته، نمی‌تواند به قله‌های رفیع داستان‌نویسی و محدودهٔ آن پای نهد. داشتن این ابزارها، نویسنده را در پیمایش کوه عظیم داستان، پرتوان می‌سازد.

۳. تکنیک و نوآوری در داستان را چگونه تعریف می‌کنید؟

تکنیک و نوآوری چیزی نیست جز روایت به‌شکلی تازه. شکلی نو که مخاطب تابه‌حال ندیده است؛ البته این را برای خوانندگان حرفه‌ای ادبیات داستانی عرض می‌کنم؛ چون آن ها از نوع روایت نویسندگان مطرحمان آگاهی دارند. در شکل تازهٔ روایت مشخص است که نویسنده از شگردهای دیگر اهل قلم، تقلید نکرده است. تقلید به هر شکل و فرمی راه به جای آبادی نمی‌برد؛ جز اینکه ما را به سر خرابه‌ای بازمی‌گرداند که از آنجا آغاز کرده‌ایم؛ پس هر کسی که ره‌پوی داستان‌نویسی است، باید بکوشد که از راه کوشش به ارزش‌هایی در داستان برسد. اگر ما از نثری خام، زبانی فقیر، کهنه و منسوخ‌شده، و روایتی کسل‌کننده با مخاطب خود روبه‌رو شویم؛ در حقیقت این نوعی توهین به شمار می‌رود. ما با داستانمان باید با رخساره‌ای تازه و شاداب، جاندار و زنده با آنان روبه‌رو شویم. باید نسبت به تکنیک و روش روایی نویسندگان دیگر آشنا باشیم. با شناخت آن‌ها و شیوهٔ روایی تازهٔ خود، به این وادی پا بگذاریم.

٤. شما چه راهکاری برای وصل شدن به ادبیات بومی پیشنهاد می‌دهید، باتوجه‌به اینکه داستان‌های امروز در محیط‌های آپارتمانی اتفاق می‌افتد؟

باید با مردم دیار خود و هم‌زبان خود ارتباط نزدیک و تنگاتنگ داشته باشیم. قطع ارتباط با مردم، منجر می‌شود به ارائهٔ ادبیاتی بی‌رگ‌وریشه. مردم ما دارای روابط و فرهنگ‌های متفاوتی‌اند. دیدگاهایشان دربارهٔ مسائل جامعه متفاوت است. خب، مسلماً وقتی این ارتباط به‌صورت تنگاتنگ و نزدیک نباشد، فرهنگ آن‌ها، روابط آن‌ها و بازخوردشان با مسائل برای ما غریب می ماند و اثری که ارائه می‌دهیم، فاقد آن ارزش‌هایی است که باید بازتاب پیدا کند؛ ازاین‌رو کار او چیزی است که محتوای لازم را ندارد. زندگی مردم اطرافمان پر از راز و رمز است. مگر نه اینکه باید این مردم را شناخت؟ شناخت مگر جز از راه ارتباط داشتن با آنان به دست می‌آید؟ این‌ها سبب می‌شود که هنرمند خودش را در چهاردیواری‌ای زندانی کند. و حاصل کارش می‌شود همین ادبیات آپارتمانی داستان‌های کش‌داری که شخصیت‌های انسانی در آن حضور ندارند و اگر هم دارند، باورپذیر نیستند، چرا؟ به‌دلیل همان نبود ارتباط. جوهره و شیرازهٔ کارهای ما، بی‌ارتباط با ادبیات بومی‌مان نیست.

ادبیات بومی، مانند سرچشمه است؛ مانند مرجعی که مرتبط بودن با آن، باعث می‌شود اثر ما هم زنده، جاندار و باورپذیر باشد. مادامی که هنرمند این رشته‌ی ارتباطی را نبریده و قطع نکرده است، به کارش می‌شود امیدی داشت؛ اما در صورت پاره شدن این رابطه‌ها، کار به ارائهٔ آثار آپارتمانی می‌انجامد و هنرمند در هاله‌ای از ذهنیات خود غرق می‌شود و نتیجه‌اش، تولیدی ذهنی، باورناپذیر و بی‌ربط با مردم و جامعه‌شان است و چنین ادبیاتی، باعث تفکری مأیوسانه نسبت به کل ادبیات می‌شود. شاید دامنهٔ این تخریب بیش از این‌هاست و سبب اختلال فرهنگی می‌شود که برای پاک کردن آثار آن، ده ها نفر سال‌ها تلاش کنند تا بتوانند تأثیرات آن را از ذهن مردم پاک کنند.

٥. در مقایسه با آثار منتشرشدهٔ گذشته، فکر می‌کنید سبک و سیاقتان چه تغییری داشته است؟

در مقایسه با آثار گذشته، قدر مسلم این است که آثار کنونی پخته و برای مخاطب پذیراتر است. به‌واسطهٔ وسواسی که در چیدمان واژه‌ها دارم، نهایت کوششم بر این است که هر چیزی در جای درست خودش قرار بگیرد. من موقع شروع و چاپ نخستین مجموعه‌داستانم، مفهوم دقیقی از زبان، نثر و تصویرسازی و...نداشتم. تاریخ نگارش داستان‌های نخستین مجموعه ام، مربوط به سال ٥٣، پانزده‌سالگی و بازخوانی و بازسازی شان مربوط به سال ٥٦، هجده‌سالگی‌ام بوده است. این مجموعه از سال ٦٠ نایاب بود؛ حتی خودم نسخه‌ای از آن ها را نداشتم. چیزی مثل یادی دور و محو و گنگ از داستان ها در خاطرم بود. تا اینکه شش‌هفت سال پیش نسخه‌های دیجیتالی آن‌ها را خودم و یکی از دوستان در اینستاگرام پیدا کردیم و همان دوست، گفت کاش مجموعه‌ات را بدهی به دیباچه تجدید چاپ کند. من با ناشر حرف بزنم؟ و صحبت‌های او مرا برای تجدید چاپ، کنجکاو کرد. دیدم همین مجموعه، که ٤٢ سال از چاپ نخستش می‌گذرد، نسبت به خیلی از مجموعه‌های جدید، یک سروگردن بالاتر است. سال ١٤٠٠ نشر دیباچه، چاپ سوم اثر را انجام داد. شما داستان زن، آب و سرباز را که صوتی‌اش در صفحهٔ اینستاگرامم (mswmlysydy) موجود است گوش کنید. به هرحال، داستان پسندیده‌ای است یا داستان آخرین روز، که سرگذشت کسانی است که به‌صورت کولبری، کالایی را قاچاق می‌کنند. در جاهایی از داستان به نکته‌هایی عاطفی احساسی روبه‌رو می‌شویم که خواننده را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد؛ حتی با نگاه امروزی، این مجموعه پذیرفتنی بوده و هست. هیچ نقدی تا یک سال بعد از تجدید چاپش، بر آن نوشته نشد. زنده‌یاد قاسم امیری، شاعر، منتقد آگاه، و صاحب‌نظری یگانه در مسائل ادبی و شعری، با زبان مستقل شعری، نقدی بر آن نوشت با نام «نهنگ در حوض» که در اردیبهشت ١٤٠١ آفتاب کرمانشاه آن را چاپ کرد. و واقعاً به‌دور از هر نوع تعصب، دیدم این مجموعه چه زمان چاپ، چه در مقایسه با بسیاری آثار کنونی، یک سروگردن بالاتر است.

در آن داستان‌ها، جزئی‌نگری بسیار دیدنی است. باتوجه‌به وضعیت سنی در زمان نگارش و چاپ اول، داستان‌ها پیشروترند با نثر پختهٔ داستان و بدون اطناب کلام. موضوع داستان‌های من، نه تقلیدی است و نه تکراری. سوژه‌ها تازه است. تعهد و رسالت، در داستان‌ها مشخص است و نوید نویسندهٔ هدفمندی را می‌دهد. اگر همان سال‌های ٥٨ و ٥٩، یکی‌دو مجموعهٔ دیگر از من به چاپ می‌رسید، بدون شک همان زمان، نامم به‌عنوان نویسنده‌ای که ناقدان به کارهایش اشاره کنند، مطرح می‌شدم؛ اما پیش آمدِ

موانعی، به‌خصوص خمیر شدن مجموعه‌داستانم؛ من همین فردا، کاری خواهم کرد کارستان که دربردارندهٔ پنج داستان بود و نشر شباهنگ آن را چاپ کرد و فقط صحافی آن باقی مانده بود که با جریان انقلاب فرهنگی، تعطیلی دانشگاه‌ها و انتشاراتی‌ها و بعضی کتاب‌فروشی ها، که یا مصادره یا به آتش کشیده شدند، هم‌زمان شد. آن مجموعهٔ خمیرشده که متأسفانه نسخهٔ خطی‌اش هم در دست ناشر است، ماند و خبری از سرنوشتش در دست نبود. و دیگر هم آن‌ها بازسازی و بازنویسی نشدند. بعداز ۵۰ سال داستان‌نویسی، از مشکلات من چاپ نکردن کتاب بوده است. خوانندهٔ امروزه از من انتظارِ داشتن زبانی مستقل و نثری پاک و پخته و شیوهٔ خاص روایی داستان را دارند و من هم باید در این راستا، کارهایم همین ویژگی‌ها را داشته باشند.

۶. بازار پخش و فروش کتاب را چگونه می‌بینید، آیا هر کتاب مخاطب خاص خودش را دارد؟

بازار چاپ و پخش کتاب، باتوجه‌به آن چیزی که از آغاز تاکنون دیده و تجربه کرده‌ایم واقعاً افتضاح است. افتضاح تا این حد که مجموعه‌ای را به ناشر می‌دهی که دوسه‌ماهه چاپ و پخش کند. بعداز یک سال می‌بینی خبری از چاپ مجموعه‌ات نیست. با ناشر تماس می‌گیری، بهانه‌هایی می‌آورد که برایت پذیرفتنی نیست. شاید ازنظر خودش درست باشد. مسئلهٔ مهم در این‌باره، این است که ناشر می‌خواهد با وضعیت روشن فرهنگی جامعه، کتابی را چاپ کند که سرمایهٔ هزینه‌شده به دستش بازگردد. این را حق دارد؛ اما رعایت عرف و قراری که شفاهی بین او و نویسنده انجام گرفته، طرف دیگر قضیه است. اگر در صحبت‌های ابتدایی، این اگر و مگرها بین آن‌ها مطرح شود، باز حرفی‌ست، اما اینکه ناشر صرفاً به منافع خود بیندیشد و قول و قرارها را زیر پا بگذارد، این خلاف عرف ماست. مسائل دیگری که نویسنده از آن اطلاعی پیدا نمی‌کند، بازچاپ کتاب و شمارگان کتاب است. نویسندگان، در چاپ و بازچاپ کتاب‌هایشان نظارت ندارند. و اظهارات شفاهی ناشر به عنوان حکم کلی در این زمینه باید فرض شود. در مشخصات ظاهری کتاب، (شمارهٔ ثبت، شابک، شمارهٔ کتابخانهٔ ملی و شمارگان)، منبع اتکاشونده‌ای برای نویسنده نیست. ما نویسندگان که سنی ازمان گذشته، اصلاً برایمان خیلی چیزها خنده‌آور است؛ حتی چیزهایی که به‌عنوان حقوق محسوب می‌شود؛ مثلاً حق تألیف. قاعدتاً باید ۱۰ تا ۱۵ درصد قیمت پشت جلد به عنوان حق تألیف، به نویسنده داده شود. نویسنده‌ای مثل بنده، که یک سری گفته‌ها را عرف می‌داند، هیچ‌وقت به گرفتن حق تألیف، فکر نکرده و نمی‌کند؛ اما باید این را با ناشری قابل اجرا و رعایت دانست که وی هم متقابلاً این گونه بیندیشد نه اینکه حق و حقوق خود را قانونی و لازم الاجرا بداند؛ ولی نویسنده حق چیزی نداشته باشد. متأسفانه بین ناشر و نویسنده قراردادی، حتی شفاهی، دال بر اعتماد و اطمینان هر دو سو وجود ندارد که مطابق آن عمل شود.

نویسنده وقتی به صفحهٔ درج مشخصات ظاهری اتکا می‌کند، ناشر منکر می‌شود و می‌گوید این تعداد را همین جوری زده است. همین جوری چرا؟ وقتی شمارگان کتاب به ۱۰۰ یا ۲۰۰ نسخه می‌رسد، درج هر نوع شمارگان غیرواقعی برای نویسنده پذیرفتنی نیست؛ چون درج واقعی شمارگان از ارزش واقعی او نمی‌کاهد. امروزه شمارگان کتاب همه در این حول‌وحوش است. از طرفی دیگر وقتی مرجعی به‌عنوان کانون نویسندگان وجود ندارد، وقتی مرجعی برای حق و حقوق ناشر و نویسنده وجود ندارد، صحبت کردن از مواردی که مرجعیت قانونی داشته باشند، بی‌نتیجه است. بین ناشر و نویسنده فضای دوستانه و قابل اعتمادی وجود ندارد و بیشتر ناشران ما، مجوز نشر را بر اساس رسالت و تعهد فرهنگی نگرفته‌اند؛ بلکه مسئلهٔ تجاری آن برایشان مهم است. ای کاش وزارت ارشاد نویسندگان را بر چاپ کتابشان ناظر بداند. نویسنده از وضعیت، امکاناتی مثل کاغذ که دولت به ناشران و صاحب امتیازان مطبوعات می‌دهد، آگاه باشد که آن مقدار کاغذ برای چه شمارگانی و با چه قیمتی در اختیار ناشران قرار می‌گیرد؛ ولی نویسنده در دنیایی کاملاً سیاه، تاریک و بدون حضور در چاپ کتابش به سر می‌برد. و اما اینکه هر کتابی مخاطب خاص خود را داشته باشد، این‌طور نیست. مخصوصاً موضوعات تخصصی مثل سینما، روان‌شناسی. باید کمی واقع‌بین باشیم، جایی‌که شمارگان کتاب به کمترین شماره رسیده است، دیگر مخاطب خاص وجود ندارد. مخصوصاً در جامعهٔ ایران این‌گونه نیست که مطالعات بر اساس فرمول‌بندی ویژه‌ای باشد.

۷. چرا بعضی از نویسنده‌های خوب مطرح نمی‌شوند به‌رغم اینکه چند کتاب در زمینهٔ ادبیات داستان منتشر کرده‌اند؟

در جامعه‌های بی‌دروپیکر، چیزی که تعیین‌کننده است، تبلیغات است. نویسنده یا شاعری، با ترفند و باندبازی علَم می‌شود و خواننده هم که همیشه از طریق داده‌های استخراجی دیگران، به این یا آن نویسنده و شاعر علاقه مند می‌شود، بی آنکه خودش از دیدگاهی برای تشخیص موضوع یا افراد برخوردار باشد. وقتی مطبوعات ما با مطالبی از این‌وآن منتقد، دربارهٔ نویسنده و شاعر تازه کاری پر می‌شود، دیگر جایی برای نویسنده و شاعر خوب نمی‌ماند. بگویم این قانون است؟ متأسفانه کوته نظری و کوته‌بینی، در مطبوعات ما فراوان است. از این گذشته، تنگ‌نظری تا حد حسادت است. من می‌پرسم؛ آیا حسادت، حس خوبی است؟ یقین دارم خود افراد حسود جواب نه می‌دهند. نتیجه اینکه حسادت نوع نفرت انگیزی از نگاه بعضی‌ها به مسائل است. وجود یک تنگ نظر در ماه‌نامه، هفته‌نامه یا روزنامه‌ای کافی است تا تمام معیارها را برهم زند. من این مثال را باتوجه‌به دیده‌ها و تجربه‌هایم می‌گویم. شما به مطبوعات شهر ما نگاهی بیندازید سابقهٔ چاپ مطلب به نام من به ۲۰ سال پیش برمی‌گردد.

من در شرایطی که چاپ کتاب آسان‌تر بود، نیرویم را صرف تهیهٔ مطلبی برای هفته‌نامه‌هایی در شهرم می‌کردم. دست‌کم سه‌چهار هفته‌نامه در این شهر بارها مطالب بنده را چاپ کردند یا با ارتباط تلفنی از من خواسته‌اند دربارهٔ فلان موضوع یا فلان نویسنده مطلبی بنویسم. می‌خواهم این را بگویم که دست‌کم این هفته نامه‌ها با نام من آشنا هستند؛ اما دریغ از اینکه یکی از آن ها دربارهٔ مجموعه‌های منتشرشده‌ام مطلبی بنویسند. این وظیفهٔ خبرنگاران ادبی و فرهنگی است. صاحبان امتیاز هفته‌نامه، از این مسئله بی‌اطلاع‌اند. متأسفانه وقتی کتابی از خوان وول معرفی نشود، خوان هایدیگر، تابع همین سیاست پیش می‌روند. مگر نویسنده مؤظف است همه‌چیز را خودش به اطلاع این‌وآن برساند؟ در این‌باره، نیروهای متخصص و کارشناسان، باید خودکار این کارها را انجام دهند. اگر به مطبوعات سه دههٔ پیش نگاه کنیم، خیلی کارشناسانه عمل و اقدام می‌کردند؛ مثلاً داشتن گروه خبری در تمامی زمینه‌ها: اقتصادی، ورزشی، فرهنگی، و... برابر با شیوهٔ انتشار نشریه‌شان مطالب، جمع‌آوری و چاپ می‌شد؛ ولی حالا احتمال اینکه خبر نشر کتابی چاپ شود، دو سال زمان می‌برد؛ یعنی بعداز دو سال نسبت به چاپ فلان کتاب باخبر می‌شوند. دیگر در مطبوعات ما جایی برای درج خبر تازه‌های نشر وجود ندارد. آن هم به همت فرد خبرنگار و رابط فرهنگی. بدون استثنا، مدیران مسئول و صاحبان امتیاز، به علت گرایشات سیاسی (سیاسی وابسته به دولت) بر محتوای قسمت‌های دیگر نشریه‌شان، توجهی ندارند؛ مگر در قالب صفحه‌آرایی که چه مطالبی در صفحهٔ اول و با تیتر درشت درج شود. آن ها متأسفانه نظارتشان به همین محدود می‌شود؛ حتی به احتمال زیاد مطالب را قبل‌از چاپ نخوانند؛ چون نه وقتش را دارند، نه حوصله‌اش. بررسی آنان ختم می‌شود به همان تیتر و مطالب صفحهٔ اول.

وقتی نشریه‌ای از مطالب نشریهٔ دیگری که در همان قالب و تاریخ، چاپ و پخش می‌شود، بی‌اطلاع است، این‌ها برمی گردد به بی‌سوادی‌شان. داشتن سواد و آگاهی، انسان را در مطالعهٔ نشریات شهرش جسور می‌کند. همین مسائل به او حکم می‌کند که بی‌تفاوت نباشد، کاستی‌های کارش را خیلی زود تشخیص دهد و.... خب، رسانه‌هایی با چنین عملکردی، می‌خواهید از نویسندهٔ خوب نام ببرند؟ حتی سعی می‌شود برای اینکه نامشان برده نشود، موانعی هم ایجاد کنند. آیا خبرنگاری که با من گفت‌وگو و از چندوچون انتشار مجموعه‌ام پرسش می‌کند، وظیفه ندارد که زمان منتشر شدن آن، خبری هم درج کند؟ در شهری با دست‌کم جمعیتی یک‌میلیونی، هیچ‌کدام از مطبوعاتی که منتشر می‌شوند، خبری دربارهٔ مجموعه‌ام ازسوی خبرنگار آن نشریه چاپ نشد، جز یک نمونه در غرب که اختصاص به تجارب من در چاپ کتاب‌هایم و اینکه باتوجه‌به فضای جنگ در سطح بیشتر کشورها، آرزوی صلحی جهانی و پایدار کرده بودم. و آن مطلب نیز کنایه‌ای انتقادی داشت. ناگفته نماند که ناشر هم در ایجاد چنین جوی دخیل است. هنوز خبری ازسوی تارنمایی به‌عنوان خبر نشر این مجموعه منتشر نشده است. درصورتی‌که نویسنده و شاعر فلان ده‌کوره، به‌محض چاپ کتابش، خبر آن نیز از طریق خبرنگاری ایبنا منتشر می‌شود.

بنده حتی از یک ماه پیش با فرستادن پیامی به ایبنا، دربارهٔ انتشار مجموعه‌داستانم اطلاع‌رسانی کردم. هنوز بازتاب خبری ازسوی این تارنما ندیده‌ام، که خبر نشر کتاب از مهم‌ترین فعالیت‌های این تارنماست؛ پس بی‌جهت نیست که نویسندهٔ خوب، به‌دلیل حجب و حیای خود که جزو خصیصه‌های اوست، در جایی نام‌بردار و مطرح نشود. بعضی‌ها وظیفهٔ اصلی‌شان مانع شدن از درج نام نویسندگان خوب است. و همین مأموریت‌یافته‌ها، دیگر به

کتاب‌های متعدد نویسنده کاری ندارند. ولی به‌عکس آنکه ندارد از پدر نشان، می‌بینی خیلی سریع و در جاهای گوناگون از کتاب و شیوهٔ کارش سخن می‌گویند. وقتی صفحات نشریاتی در یک کلان‌شهر از ثبت و نظر چنین بی‌هویت‌هایی پر می‌شود، دیگر جایی برای نویسندهٔ خوب نمی‌ماند.

۸. دربارهٔ محدویت‌های مکانی بگویید. آیا تأثیری در برخورداری شما از امکاناتی ویژه شده است؟

محدودیت‌های مکانی تا حدی. در پرسش بالا چیزهایی گفتم. اینجا همه‌اش برای من محدودیت بوده است. وقتی محدودیت تو را احاطه کرده، دیگر چه امکانات ویژه‌ای ممکن است به من تعلق بگیرد؟ حتی احتمال اینکه ما را در آرامستان هنرمندان دفن نکنند نیز هست یا بهره‌مند نشدن از صندوق هنرمندان. چند سال پیش با یکی از مدیران ارشاد دربارهٔ شابک گفت‌وگو کردم. گفتم: جناب مدیر، به‌نظرتان امتیاز بهره‌مندی از صندوق هنرمندان باید بر اساس شابک باشد یا پیشینهٔ هنری او؟ پرسید: مشکل شما چیست؟ گفتم: مشکل من همین است که شما به‌عنوان مدیر ادارهٔ فرهنگ، نویسندهٔ شهر خود را نمی‌شناسید. طوری به من قول داد که فردا بیا اداره فرهنگ تا کارتان را درست کنم، گفتم می‌آیم؛ ولی کارم به همان صورت ناقص می‌ماند؛ چون یک شابک دارم. کشوری که مطابق شابک به نویسنده امتیازی بدهند، دیگر حساب دیگر مسائلش را بکنید که چقدر بی‌پایه و اساس است.

به‌هرحال روز بعد به اداره فرهنگ رفتم و آقای مدیر مرا به مسئول صندوق ارجاع داد. او هم راحت، به بخش‌نامه و مواد مندرج در آن اشاره کرد و رفت. آقای مدیر سرش را پایین انداخت و گفت بله. یک شابک دارید، باید دو تا شابک داشته باشید. خواستم بگویم حیف از اینکه تو مدیر باشی و من ارباب رجوعی که به شما پناه بیاورم. من جز محدودیت‌ها چیزی بهره‌ام نشده است. از کوزه برون همان تراود که در اوست. نویسنده‌ای که سر در هیچ آخوری ندارد و مستقل، داستانی می‌نویسد و می‌دهد چاپ کنند، آیا تسهیلاتی در اختیارش قرار می‌دهند؟ من حاضرم به‌جای انگشت سبابه، ده انگشت دستم را بگذارم برای اثبات اینکه: اگر۶۶ سانت زمین یا ملک دیگری به نامم بود و اگر در همهٔ بانک‌های ایران یا جایی ۶ میلیون، شش‌صد هزار تومان داشتم، به‌جای اعدام، مرا تیرباران کنند و فتوای مجازات دروغگوی تاریخ هم بر پیشانی‌ام بزنند. به نظرتان حرف دیگری مانده که به این پرسش اضافه کنم؟

۹. چه راه‌هایی برای تشویق نسل امروز به کتابخوانی پیشنهاد می‌دهید آیا مشکل بیشتر آن‌ها مادی است؟

مطالعه و کسب آگاهی در رویارویی با مسائل متعدد جامعه است. احساس این ضرورت ازسویی و مسئله تورم وگرانی در بازار کتاب، مشکلاتی است که پیش پای جوانان، و کودکان و نوجوانان کشور ماست. باتوجه‌به اینکه نسل امروز با فقر مالی‌ای روبه‌رو است که در نهاد خانواده هایشان با آن دست‌به‌گریبان‌اند، برای محفوظ نگه داشتن این قشر که سرمایه‌های جوان و آینده‌ی جامعه‌مان به شمار می‌روند، نباید از آنان غفلت کرد. هرگونه غفلت از آنان تهدیدی است تا آن‌ها را در دامن انواع بزه‌ها مانند: دزدی، کلاه‌برداری، قتل و... فرو بغلتاند. این سوی جدی مسئله است. سوی دیگر نظارت عملی دولت در وضعیت غلبه تورم و گرانی بر همهٔ اجناس و کالاها، نیاز رسیدگی جدی به این مسئله را پیش رویمان می‌گذارد. متأسفانه دولت رویکرد تأثیرگذاری به‌طور جدی با کالایی به‌نام کتاب، ندارد. وقتی یارانه‌ای برای کتاب وجود ندارد، وقتی این کالا در سبد خرید خانواده‌ها نیست، به این معنی است که دولت، دل خوشی به این موضوع ندارد. فراتر از این، حتی از نویسندگان نیز هیچ حمایتی نمی‌کند. حال آنکه در کشورهای غربی، دولت برای حمایت از نویسندگان، حدود صد هزار نسخه از کتابشان را خریداری می‌کند.

در ایران ناشران رغبتی برای فروش کتاب چاپ‌شده به اداره فرهنگ و ارشاد را ندارند. وقتی دلیلش را می‌پرسی، می‌گویند پول این کتاب‌ها را دیگر به چشم نمی‌بینیم. اگر هم ببینیم، یک سال بعد. نهاد و ارگان فرهنگی آیا شایسته است با این مسئله چنین رفتار کند؟ این است که برای همه ایجاد بی‌اعتمادی می‌کند.

حال به کشورهای مختلف دنیا نگاه می‌کنی، آن‌ها از نویسندگانشان عملاً حمایت می‌کنند، اما اینجا؟ نه‌تنها حمایتی صورت نمی‌گیرد؛ برعکس، کاری می‌کنند که ناشر و نویسنده دست از کارهای فرهنگی‌شان بکشند. آیا تبدیل شدن به کسی یا منبعی غیرفرهنگی بهتر است؟ و راه کمک به نسلی که آیندهٔ این کشورند، محدود کردن است؟ همین حمایت نشدن‌ها نتیجه‌اش می‌انجامد به آمار بیشتر بزه کاری.

ناامنی در جامعه بیشتر می‌شود. وقتی می‌بینیم عملاً کاری برای فرهنگ نمی‌شود، آدم درمی‌ماند که چه راه حلی برای نسل جوان بدهد؟ زیرا ارائهٔ هر نظریه و دیدگاهی نیازمند ایجاد زمینه‌های عینی و مادی است که متأسفانه نیست. زمینهٔ رشد آن فراهم که نمی‌شود، بلکه مراتب قهقرا رفتن جلوه‌های کار فرهنگی یکی بعد از دیگری فراهم می‌شود. رشد و گسترش کتاب‌خوانی نیازمند فرهنگ‌سازی است. در این‌باره عملاً کاری نشده و روزنه‌هایی هم اگر بوده آن‌ها هم کم و بسته می‌شود.

۱۰. نقش انجمن‌ها و جشنواره‌ها را از دهه‌های پیش تا به امروز چگونه می‌بینید؟

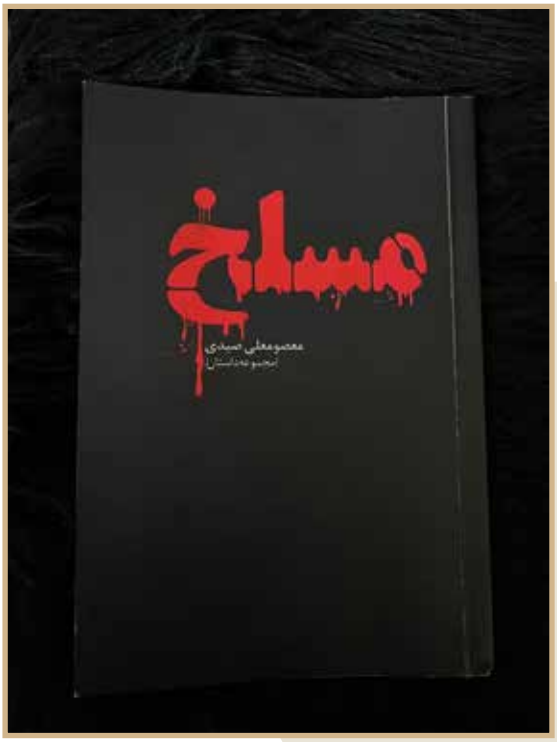
هیچ مسئلهٔ فرهنگی، جدای از موارد دیگر بررسی‌شدنی نیست. بنده با هیچ جشنواره‌ای همکاری عملی نداشته‌ام. اما آن جشنواره‌هایی هم که ازسوی دولت پشتیبانی می‌شوند، راه و روششان مشخص است. جشنواره‌هایی اند که نتیجهٔ کاری‌شان از قبل تعیین شده است. و نویسندگانی که سفارشی‌نویسی می‌کنند از برنده‌های مسابقات این جشنواره‌ها هستند. و اما جشنواره‌هایی مثل هدایت و گلشیری. این‌ها خدا عالم است تا چه اندازه، مطابق منشور خود عمل می‌کنند؟ جشنواره‌های متعددی برگزار می‌شود که نشان از رشد آن‌ها از نظر کمی می‌دهد. داوران این جشنواره‌های مردمی، سعی کنند انتخاب‌هایشان درست باشد. آنچه از انسان قابل بحث و یادآوری می‌ماند و ادامه‌ی راه او می‌شود، درست‌کاری و ارائهٔ دیدگاه‌های منطقی و درست است. امیدوارم انسان‌ها در این جایگاه ارزش کرامت انسانی را با ارزش های مادی عوض نکنند. همین. والسلام.

به امید فراهم شدن وضعیتی که حضور چشمگیر و رشد و پیشرفت انجمن‌ها و دسته‌های فرهنگی را شاهد باشیم؛ انجمن‌هایی که محلی برای رفیق‌بازی و دوستان هم‌کیش نباشد و در راستای سیاستی گروهی و دسته‌ای گام برندارند؛ بلکه جایگاهی شوند برای حضور اندیشه های برتر و نیروهای انسانی شایسته‌تر.

سخن پایانی

امیدوارم گفت‌وگو به‌دلخواه انجام گرفته باشد. به امید پیروزی‌های روزافزون برای شما و دیگر افرادی که خالصانه می‌کوشند که کرامت انسان‌ها به ظهور بنشیند.

معصومعلی صیدی



شمایل مرگ راستین

یادداشتی بر نمایشنامهٔ «اتاق ورونیکا» اثر آیرا لوین

امیرحسین تیکنی

نمایشنامهٔ «اتاق ورونیکا»، اثر آیرا لوین، از پیچیده‌ترین و لایه‌مندترین آثار تئاتری قرن بیستم است. اثری که در ظاهر همچون معمایی جنایی و روانی پیش می‌رود؛ اما در ژرفا به کاوشی دربارهٔ هویت، خاطره، گناه، بازسازی گذشته و ساختار روان انسان معاصر بدل می‌شود. این نمایشنامهٔ چندوجهی، واقعیت را می‌شکند و تکه‌تکه‌های آن را در برابر دیدگان خواننده یا تماشاگر قرار می‌دهد. تکه‌هایی که هر یک از زاویه‌ای خاص، بازتابی تحریف‌شده از هستی، هویت، گناه، و حافظه‌اند. این اثر نه‌تنها درامی روان‌شناسانهٔ پرتنش است؛ بلکه در لایه های ژرف‌تر خویش، کاوشی فلسفی و روان‌کاوانه دربارهٔ امکان شناخت خویشتن و خطر بازسازی گذشته بر بنیان دروغ و توهم به شمار می‌آید.

در «اتاق ورونیکا» واژهٔ «اتاق» به‌معنای مکانی فیزیکی نیست؛ بلکه به‌مثابهٔ رمزی روانی و نمادین است. جایی که خاطره‌های دفن‌شده، شخصیت‌های مرده و هویت های مخدوش در آن با یکدیگر گفت‌وگو می‌کنند و واقعیت گذشته، حال و آینده همدیگر را به چالش می‌کشند. به همین دلیل مفهوم اتاق به نماد بدل می‌شود؛ اتاقی بسته که نه‌فقط محل فیزیکی وقوع رویدادهاست، بلکه ضمیر ناخودآگاه شخصیت اصلی را باز می‌نمایاند. جایی تاریک، زندان‌وار و سرشار از پیامدهای هولناک که یک‌باره بر سر وی آوار شده‌اند. «ورونیکا»، نامی زنانه با پیشینه‌ای لاتینی و بار مذهبی است. در مسیحیت، ورونیکا زنی است که چهرهٔ خون‌آلود مسیح را با دستمالی می‌زداید و چهرهٔ عیسی نبی بر آن باقی می‌ماند. اثر باقی‌مانده از چهرهٔ پیامبر، استعاره‌ای است از آنچه در ذهن انسان، به‌ویژه در روان ناخودآگاه همچون نقش خاطره یا تصویری ازلی باقی می‌ماند. از طرفی این نام از ترکیب دو کلمه لاتین وَرا و آیکون ساخته شده است که به‌معنای چهرهٔ راستین است. «اتاق ورونیکا»

هجوم پرسش‌ها و چالش‌ها بر واقعیت‌های تبیین‌یافته در ذهن است تا حقیقتی را آشکار کند که الزاماً همیشه بر واقعیت منطبق نیست.

آنچه در نمایش «اتاق ورونیکا» رخ می‌دهد، هم‌زمان به دو شکل روایی نگاشته شده است؛ یکی واقعیت ملموس بیرونی که در آغاز، مخاطب را به دنبال کردن داستان در چارچوبی رئالیستی می‌کشاند. آشنایی زن و مرد جوان با زوجی سالمند در عمارتی قدیمی. دیگری بخش اصلی اثر است که از نوعی درهم‌آمیختگی ذهن و شکل‌گیری توهم همراه است. نمایش و شخصیت‌ها، نام عوض می‌کنند و تداخل هویتی‌ای به وجود می‌آید که گویی با خیال شخصیت‌هایش و بازی روانی آن‌ها هدایت می‌شود. شخصیت «سوزان» که به قصد هم‌نشینی و هم‌صحبتی با زن و مردی مسن به خانه‌شان کشانده می‌شود، ابتدا برای یک نمایش و وانمود دوستانه به «ورونیکا» بدل می‌شود؛ اما به ناگاه خود را در موقعیت جعلی ورونیکا، گیرافتاده می‌بیند. زن جوان می‌پذیرد تا برای دلخوشی زن و مرد لحظه‌ای نقش ورونیکا را بازی کند؛ اما آنچه در ادامه رخ می‌دهد فراتر از بازی‌ای ساده است. هویت تحمیلی یک قاتل، خاطراتی دروغین و سرنوشتی مرگبار، به‌تدریج زندگی سوزان را در بر می‌گیرد. پذیرفتن خواستهٔ زن و مرد که ابتدا به‌خاطر شباهت چهره صورت می‌گیرد، تبدیل به تغییر هویت سوزان به ورونیکا می‌شود به‌طوری که خواننده نیز دچار سردرگمی شگفت‌انگیزی می‌شود. آیا سوزان از ابتدا همان ورونیکا بوده است؟! این دگرگونی در نمایشنامه چندین بار رخ می‌دهد و شخصیت‌ها جا و نام خود و حتی زمان رخداد نمایشنامه را تغییر می‌دهند. مهم‌ترین ویژگی این نمایش که می‌شود از آن به‌عنوان شاخص‌ترین ویژگی اثر نام برد، ساختار دایره‌وار و فریبنده آن است. آیرا لوین با مهارتی شگفت‌انگیز، ذهن خواننده را درگیر بازی نوشتاری می‌کند. ذهن نسبت به آنچه واقعیت به نظر آمده است

دچار تردیدی شوک‌کننده می‌شود؛ اما باز نمی‌تواند میان واقعیت و غیرواقعیت تمیزی قائل شود به‌گونه‌ای که در ذهنش هر واقعیت ممکن است حقیقتی هولناک در دل خود نهفته داشته باشد. این بازی دوگانه میان واقعیت و خیال، نه صرفاً به‌عنوان یک تم روایی بلکه به‌مثابهٔ ابزاری برای بررسی روان انسان مدرن عمل می‌کند؛ انسانی که پیوسته در میان واقعیتی که خود می‌بیند و آنچه دیگران به عنوان واقعیت به او ارائه می‌دهند، سرگردان است.

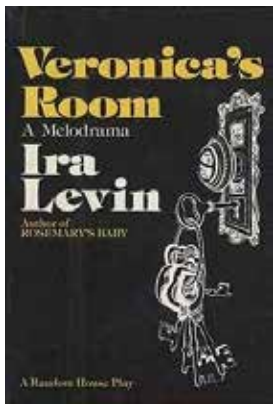
شخصیت سوزان که در آغاز هویتی مستقل، نسبتاً قوی و محکم دارد، رفته‌رفته به شخصیتی متزلزل بدل می‌شود که در اتاق محبوس، احساس ناامنی می‌کند. احساسی که بی‌منطق نیز نیست. سوزان پیوند خود با واقعیت بیرونی را ازدست‌رفته می‌بیند. به همین دلیل خودآگاه او در رویارویی با شدت و سرعت هجوم ورودی آنچه به یک باره در آن موقعیت با آن مواجه شده است، دچار فروپاشی می‌شود.

یکی از بنیان‌های لایهٔ‌درونی این نمایشنامه، مسئلهٔ تحمیل خاطره است؛ خاطره‌ای که نه از درون سوژه یا کاراکتر خاص، بلکه از طرف شخصیت‌های دیگر و فضاسازی بر سوژه تحمیل می‌شود. سوزان که هیچ نسبت و پیوندی با ورونیکای درگذشته ندارد، رفته‌رفته به هویت خود شک می‌کند و به نظر می‌رسد که در حال متقاعد شدن است که خود، همان دختری است که روزگاری در آن اتاق زیسته، مرتکب گناه شده و مستوجب مجازات است. این شک و متقاعد شدن به خواننده نیز منتقل می‌شود. آیا آیرا لوین برای رسیدن به خواسته‌اش نقبی به نظریهٔ دروغ بودن مطلق تاریخ نیچه زده است؛ آنجا که معتقد است تاریخ چیزی جز تکرار غلوشدهٔ دروغی قدیمی نیست که به هدف مطیع کردن انسان‌ها شکل گرفته است. مفهوم تجربه در تاریخ، مسئلهٔ پیچیده ای است. بشر مسیری را در شکل‌گیری تمدن خود طی کرده است که تنها یک بار رخ داده است. آیا می‌تواند از آن به‌عنوان تجربه یاد کرد؟! آیا اینکه بشر از آنچه که تجربهٔ تاریخی نامیده می‌شود، نمی‌تواند آن‌چنان که انتظار می‌رود درس بگیرد، ریشه در شک به اصل صحت مفهوم تجربهٔ تاریخی دارد؟ این‌گونه است که نمایش «اتاق ورونیکا» فراتر از تئاتری روان‌شناسانه، بدل به جستاری دربارهٔ قدرت، حافظه و جعل هویت می‌شود. در جهانی که حقیقت با نقاب خاطره و سنت بازسازی می‌شود، هویت آدمی چیزی جز تصویری سست و لرزان در آینه‌ای شکسته نیست. انسان همواره در مواجهه با دیگران خود را تعریف می‌کند، می‌شناسد؛ اما این تعریف اگر از مسیر آگاهی به خویش نگذرد، به اثیری عبثی می‌انجامد. زوج سالمند نمایش که در حقیقت هویتی جعلی دارند و در انتهای اثر خود را دو قاتل روان‌پریش می‌نمایانند، در حکم نمادهایی از جامعه یا هر ساختار بیرونی دیگری عمل می‌کنند که آزادی و حقیقت وجود فرد را هدف نابودی قرار داده‌اند. در سراسر نمایش نشانه‌ها و استعاره‌هایی پنهان‌اند که به لایه‌های درونی متن دلالت دارند. اتاق، همان‌گونه که گفتیم نه‌تنها مکان رخداد، که استعاره‌ای از ضمیر ناخودآگاه است. آینه‌ای که در صحنه توصیف شده است نشانهٔ آن هویتی است که دیگران می کوشند به فرد بقبولانند یا چادر بالای تخت همچون تجلی فضایی مرگ‌آور است که سوزان را در قالب قربانی مقدسی به قربانگاه می‌فرستد. بدین شکل می‌شود «اتاق ورونیکا» را همچون تمثیلی از «قربانی آیینی» یا «قربانی اساطیریِ خون در برابر خون» نیز تعبیر کرد. سوزان بی‌آنکه خود بداند بدل به قربانی‌ای می‌شود که باید در اتاقی که نماد گناه و عصیان است، کشته شود تا نظمی خیالی، کهن یا سنتی بازسازی شود. این نگاه، ما را به اسطوره‌شناسی می‌برد؛ جایی که قربانی هم نماد ناپاکی است، هم ابزار تطهیر. در این معنا سوزان به قربانی در آیین کفاره می‌ماند که باید گناهان دیگران را بر دوش بکشد و نابود شود. از منظری دیگر این نمایشنامه کاوشی دربارهٔ حافظه است. خاطره در «اتاق ورونیکا» نه پدیده‌ای خودانگیخته، که ساختاری تحمیلی و تحریف‌شده است. مخاطب درمی‌یابد که سوزان بدون آنکه پیوندی با گذشتهٔ تحمیل‌شده داشته باشد، درون آن گذشته گرفتار شده است؛ چنان‌که حتی مرگ را همچون سرنوشت محتوم خود می‌پذیرد. آیرا لوین نمایشنامه‌ای نوشته است که در آن مرز میان تئاتر، آیین، شکنجه‌گاه و کابوس فرو می‌ریزد. نمایشنامهٔ «اتاق ورونیکا»، نه فقط هشداری مینیمال نسبت به بازسازی‌های دروغین تاریخی است، بلکه پژواکی است از کابوس همیشگی انسان مدرن که خویشتن را در آینهٔ خواسته‌های دیگری، باز می‌شناسد. «اتاق ورونیکا» مخاطب را وا می‌دارد که جریانی غیرهدایت وجود دارد که مهندسی آن روان انسان مدرن است و نهایت تلاش این جریان، توطئه ای برای خودفروپاشی جهان ذهنی انسان

معاصر است؛ انسانی که در ابتدای نمایشنامه، سوزان نماد آن است؛ اما در ادامه نشانه‌های این ویرانی خودش را میان شخصیت‌های دیگر نیز بروز می‌دهد. بار هولناک گذشته‌ای بیگانه بر دوش او نهاده می‌شود که فشار روانی آن در توان تحملش نیست. از سوزان خواسته‌اند که بار گناهی را بر دوش بکشد که مرتکب آن نشده است؛ گویی سوزان در مقام انسانی از نسل امروز، گرفتار اتهام زن معصیت‌کارِ دیگری می‌شود و بی‌آنکه خود بداند به مرگی نمادین و روانی تن می‌دهد.

نمایشنامهٔ «اتاق ورونیکا» را باید درامی ترسناک و مدرن دانست که با روایتی بسیار گزنده، موجز و تأثیرگذار به مخاطب خود می‌گوید که اگر خویشتن را به چشم دیگری بنگرد و آن نگاه را بی‌چالش بپذیرد، چه‌بسا که در نهایت خود را در نقش کسی بیابد که هرگز نبوده است؛ نقشی که ممکن است منجر به مرگ وی شود. مرگی که شاید جسمی نباشد؛ اما حتماً مرگی روانی است؛ مرگی که می‌شود آن را مرگِ راستین دانست.

نمایشنامهٔ «اتاق ورونیکا» مجموعه‌ای است از صداهایی که ما را به نام‌هایی می‌خوانند که هیچ‌گاه از آن ما نبوده اند. آینه‌ای روبه‌روی هویت مدرن اجتماع جهانی ما؛ شکننده، تقلیدی و در خطر فروپاشی آنی به‌خاطر فشار روایت‌هایی که به‌جای حقیقت، بر ما تحمیل می‌شوند با سرنوشتی که نه آن را می‌شود فهمید، نه از آن گریخت.



ضد انسان مارکس و انسان ماشینی دلوز؛

در جستار فیلم «عشق» اثر مشائیل هانکه

محمدرضا قائمی

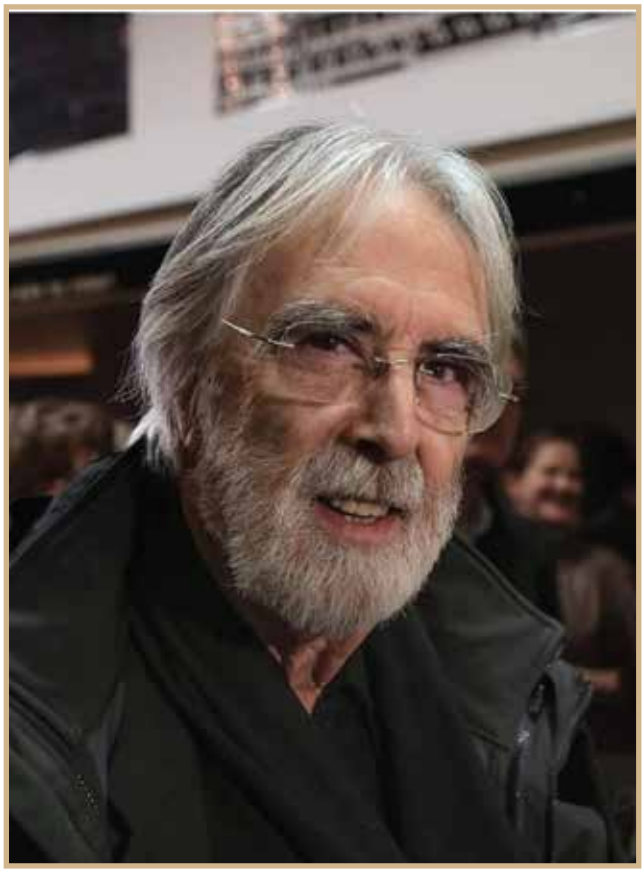
به نظر می‌رسد بشر با ورد به عصر مدرنیسم معنای ماهوی خود را بازنشر کرده است. اندیشمندان این حوزه تمام تلاششان را کرده‌اند که نظریات خود را در چارچوب انسان ارائه دهند؛ اما آیا دیدگاه اومانیستی توانسته جواب‌گوی ماهیت اخلاقی دورهٔ یادشده باشد؟ گذار از دورهٔ ماشین‌ها به دوران پسامدرن با تغییرات چشمگیری همراه بوده است. اگر بخواهیم از دیدگاه لیوتار به گذار در این عصر بنگریم، تبعات ماشینی شدن انسان غبار عمیقی بر اخلاقیات در عصر گذار نشانده است. در دورهٔ پسامدرنیسم آنچه برای ماشین‌ها اهمیت جنون‌آمیزی داشته است، واژهٔ تولید است. تولید به‌معنای مصرف است و مصرف به‌معنای از دست رفتن اخلاقیات. در این میان بوده‌اند اندیشمندانی که عقاید خود را معطوف تولید، سرمایه و مصرف کرده‌اند. همان‌گونه که مارکس در مبحث سرمایه، انسان را یک عامل تولید می‌داند، دلوز و گاتاری با الهام از پدیده‌های نشانه‌شناسی در معنای اوبژه انسان را تولیدمحور در نظر می‌گیرند. این پدیده‌ای است که منتقدان از قرن بیستم برای قرن حاضر به ارث گذاشته‌اند. دلوز که به لیوتار مؤمن بود. ماشین ایدئال انسانی را برای تولید از اندیشمندان پیشین خود فردیناندو سوسور، امبرتو اکو یا حتی میشل فوکو استخراج کرد و آن را در معنای سوبژه متبلور کرد. در این میان مارکس با همکاری دوست دیرینهٔ خود انگلس انسان را در عصر سرمایه‌داری، پویا می‌خواهد. در حقیقت مارکس موجود زنده را موجود پویا می‌داند و دلوز موجود تمایل‌گرا. به زبان ساده‌تر اگر موجودی دست به تولید بزند از نظر مارکس موجودی زنده و اگر میل به تولید داشته باشد از نظر دلوز موجودی زنده به حساب می‌آید. دلوز در کتاب هزاران فلات پدیدهٔ «شدن» را موتور پیش‌ران تولید انسان در این عصر می‌داند و برای بسط این واژگان زندگی زنبور عسل را وام می‌گیرد.

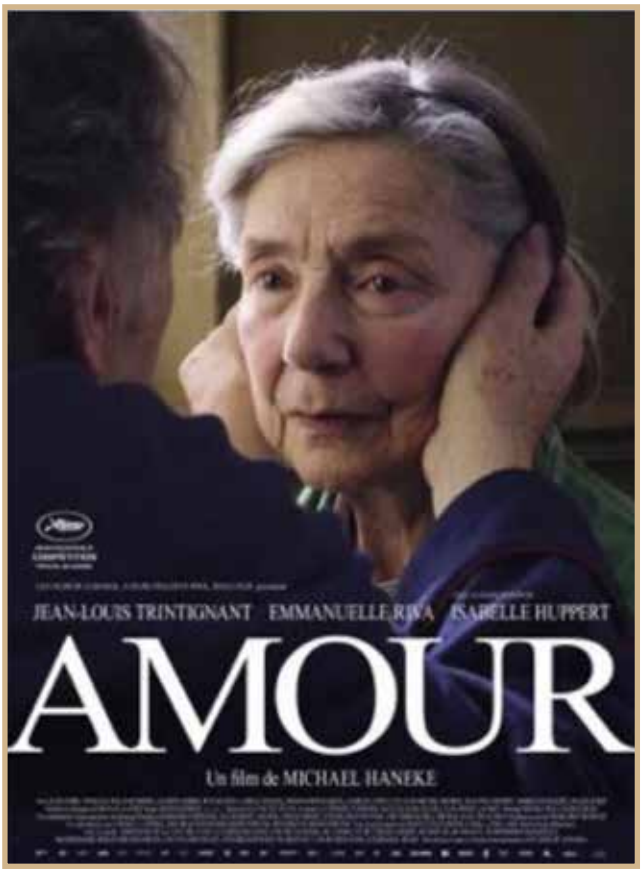
از نظر دلوز زنبور چون تمایلی برای تولید دارد موجودی زنده به حساب می‌آید، درحالی‌که مارکس زنبور را پس از تولید عسل زنده می‌شناسد؛ بنابراین واژگان تحت سلطهٔ تولید معنای ماهوی خود را تغییر می‌دهند. در عصر حاضر به نظر می‌رسد تمایلات تولید بشری و پس‌ازآن مصرف‌گرائی جنون‌آمیز، انسان را به‌سمت پوچ‌گرائی بیشتر سوق داده است.

میشائیل هانکه را می‌شود در طیف مؤلفان متأخر معناگرا قرار داد. در برخی از آثار وی اخلاق انسانی در عصر حاضر به‌شدت مورد نقد قرارگرفته است، ازاین‌دست اثر می‌شود به پنهان، بازی‌های خنده‌دار، روبان سفید و عشق اشاره کرد. فیلم عشق محصول ۲۰۱۲ است و به نظر می‌رسد هانکه به پختگی کامل در این اثر رسیده باشد، کمااینکه هنوز پنهان را بهترین اثر وی می‌دانم (فارغ از ظرافت‌های فیلم معلم پیانو)؛ اما عشق معنای ژرفی در برابر انسان دارد؛ در حقیقت هانکه بار سنگینی که در تمام دوران فعالیت هنری خود به دوش کشیده در اثر حاضر به زمین گذاشته است. فیلم، داستان خود را با نمایی از مرگ ماشین میل‌گرای دلوز و توارث نسل بعد آغاز می‌کند. همان چیزی که به‌خودی‌خود برای مارکس مرگ محسوب نمی‌شود؛ چون از ابتدا برای ماشین زیستی وجود نداشته است. هانکه روایتی مصور از چرخهٔ بدن بدون ارگان دو ماشین میل‌گر در برابر دیدگان مخاطب قرار می‌دهد، همان ماشین‌هایی که می‌بایست بر اساس تئوری تفاوت و تکرار ژیل دلوز و گاتاری میل تولید را در چرخه ریزومی به ماشین‌های نسل بعدی بسپارد؛ اما ماشین‌های میل‌گر وارد چرخهٔ بدن بدون ارگان می‌شوند و نامحصول را در انتهای فیلم به ارمغان می‌آورند. در طرف مقابل مرگ مارکسی زمانی اتفاق افتاده است که ماشین های دلوزی تولیدی انجام نداده‌اند، حال سؤال اصلی این است که آیا مرگ خود یک محصول نیست؟ محصولی که از ماشین غیرپویای مارکس و بدن بدون ارگان دلوز آمده است.؛ اما محصول اصلی این جفت ماشین در شبکه ریزومی چه می‌تواند باشد؟

به‌اختصار موسیقی، هرگاه این ماشین‌ها بتوانند تولید موسیقی کنند در مفهوم انسانی زنده به شمار می‌روند (به نظر می‌رسد مارکس و دلوز در این مورد اتفاق نظر دارند) و می‌توانند این محصول را در تفاوت و تکرار به ماشین نسل بعدی منتقل کنند؛ اما هانکه با ظرافت پردازش داستانی خویش مخاطب را در میان سه‌راهی می‌گذارد؛ مخاطب بعد از برخاستن از صندلی سینما (اگر اندیشه بگذارد که از صندلی برخیزد) همواره به سه چیز فکر می‌کند: ۱. مرگ؛ ۲. موسیقی؛ ۳. نسل بعد.

اما رسالت اصلی هانکه در این فیلم این سه چیز نیست، باتوجه‌به روند داستان، هانکه تا انتهای فیلم در حقیقت مقدمه‌چینی می‌کند که در انتها طرح مسئله کند. مسئله ای که هانکه مطرح می‌کند به‌شدت ذهن مخاطب را درگیر می‌کند و مخاطب در نوعی ابهام ازخود می‌پرسد که آیا مرگ محصول است یا نامحصول؟ یا به زبان دیگر آیا این نوع مرگ، مرگ دلوزی است یا مرگ از منظر مارکس؟ ارزش است یا ضد ارزش؟ اینکه زن در طول فیلم مطرح می‌کند که تو یک هیولایی. آیا واقعاً ماشین اصلی داستان را ماشین کشتار می‌داند یا فرشتهٔ نجات. هانکه فیلم را با دقت خاصی در مراحل تدوین پرداخت کرده است. اثر، ضرب‌آهنگی کند دارد (در اصطلاح مونوتن) که همان فرآیند فرسودگی را به‌درستی به تصویر می‌کشد و در ابتکاری خلاقانه، ابتدای فیلم روایتگر انتهای آن و انتهای آن روایتگر ابتدای آن است. این دور تسلسل نشانهٔ چرخهٔ زندگی است که گوئی تداعی تئوری تفاوت و تکرار در چرخه ریزومی دلوز و گاتاری نیز هست. در انتها مرگ، ارمغان ماشین اصلی فیلم و نیز نامحصول چرخهٔ بدن بدون ارگان است که هانکه آن را در چرخهٔ جدید و در کالبد موسیقی متبلور می‌کند. حال که مرگ مارکسی از ابتدای چرخه صورت گرفته و به‌صورت معکوس به زندگی بازمی‌گردد.





مشائیل هانکه

خوانشی بر مجموعه‌داستان «مسلخ» از معصوم‌علی صیدی

سارا محمدی‌نوترکی

دیگر به‌راستی می‌دانم که درد یعنی چه.
درد به‌معنای کتک خوردن تا حد بیهوش شدن نبود. بریدن پا بر اثر یک تکه‌شیشه و بخیه زدن در داروخانه نبود. درد یعنی چیزی که دلِ آدم را درهم می‌شکند و انسان ناگزیر است با آن بمیرد، بدون آنکه بتواند رازش را با کسی در میان بگذارد؛ دردی که انسان را بدون نیروی دست و پاها و سر باقی می‌گذارد و انسان حتی قدرت آن را ندارد که سرش را روی بالش حرکت دهد. (ماثورده واسکونسلوس)

مجموعه‌داستان مسلخ مجموعه‌ای از روایت‌هایی ملموس و باورپذیراست که نه با غلو بلکه با نشان دادن و تصویرگرایی پررنگ نویسنده برای مخاطب پذیرفتنی شده‌اند. داستان‌هایی ژرف و جاندار که از زاویه دید دانای کل به نمایش گذاشته می‌شوند. زبان در تمام داستان‌های این مجموعه به‌منزلهٔ عنصری کارآمد خودنمایی می‌کند؛ زبانی شاعرانه که در خود، توصیف های ظریف و دقیقی دارد. هر کلمه در جای درست خود قرار گرفته است و هر جمله انعکاسی از تصویری در خور توجه است؛ آن طور که باید به سطرهای پیشین رجوع کرد و دوباره مطلب را خواند تا سررشته داستان از دست نرود. همین شاعرانگی باعث شده است تا خواننده با علاقه بیشتری سطرهای روایت را پی‌گیری کند؛ زیرا نویسنده ترجیح داده است از وضوح و شفافیت فاصله بگیرد، جملات را طوری ادا کند که چندین معنا در بر داشته باشند؛ بنابراین توجه نویسنده به زبان و صورت داستان‌ها از مقولهٔ لفاظی که بعضی از معاصران به آن بها می‌دهند، مستثنی است. در تمام داستان‌های مجموعه زبان خود عنصری پویاست که هنر و توانایی نویسنده اش را در همان سطرهای آغازین نشان می‌دهد. مرگ در نخستین داستان نمود چشمگیری دارد؛ همچنان که در آخرین داستان نیز مرگ به‌منزلهٔ پایان فلاکت‌های این جهانی است. سه داستان»مرگ»، «خاک» و «جنون» در این مجموعه به‌هم مرتبط‌اند.

در تمام داستان‌ها مؤلف با جزئی‌نگری و توصیف‌های بجا در ساختن جهان داستان روایت کوشیده است.

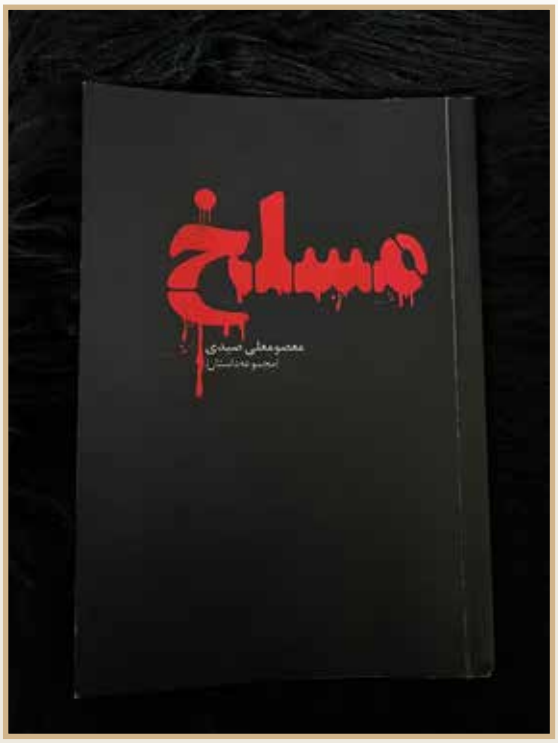
دنیای داستان‌ها مملو از درد و فقدان است. شخصیت‌پردازی های پویا خود گویای این تلخی‌اند. نویسنده به‌دنبال تصنع یا حس برانگیختگی مصنوعی نیست. روایت‌ها تصویرهای دردناکی را به نمایش می‌گذارند و شخصیت‌ها آن‌چنان ملموس‌اند که گویا در کنارمان زندگی می‌کنند. در داستان «مسلخ» که از بهترین و نمایشی‌ترین داستان‌های مجموعه است، لحن هر گفت‌وگو با دیگری متفاوت است و شخصیت ها هر کدام به زبان خودشان صحبت می‌کنند. فضاپردازی زندان کاملاً عینی و رئال و دقیق است. زندان، استعاره از دنیایی است که قربانی را به جایگاه می‌کشاند. مسلخ در اساطیر اغلب مکانی فیزیکی برای قربانی کردن انسان یا حیوان در نظر گرفته می‌شود، نمادی از تحول و تغییر دانسته می‌شود. قربانی شدن در مسلخ ممکن است نمایان‌کنندهٔ پایان دوره‌ای دهشت‌بار و آغاز دوره‌ای دیگر باشد. فضای تمام داستان‌ها تیره و تار و سیاه است. رنج با انسان‌ها مدام در حال حرکت است و گویا اوست که پیروز می‌شود. مرگ اندیشی در جوهرهٔ کار نویسنده، به داستان‌ها ژرفا بخشیده است و تأکید بر مسائل فلسفی و روان‌شناختی شخصیت های داستانی دارد. شخصیت‌هایی که با مرگشان به زندگی معنا می‌بخشند. شخصیت‌ها آن‌قدر واقعی به تصویر کشیده شده‌اند که مخاطب وا می‌ماند آن‌ها را کجا به تماشا ایستاده است؛ گویا آن‌ها را در گوشه‌گوشهٔ همین خاک دیده است و هم‌وطن خود می‌پندارد. معصوم‌علی صیدی به اقلیم و زیست بوم خود توجه فراوان دارد. از اعتقادات و اصطلاحات و آداب و رسوم و سنت محل زیست و اجتماع خود سخن می‌گوید. بی‌گمان از نشانه‌های داستان راستین این است که این ویژگی در متن داستان اصیل باشد. یعنی وصف مکان و اقلیم همان‌گونه گفته شده است که وجود دارد. این نوعی تکنیک و ترفند است که نویسندهٔ کاربلد به کار می‌گیرد تا از ایجاد تصنع جلوگیری کند. همین موقعیت، تفاوت را به وجود آورده است تا نوشته‌های معصوم‌علی صیدی با داستان‌های نویسنده‌های دیگر فرق ایجاد کند.

در داستان‌های «مرگ»، «خاک»، «جنون»، «نیم‌روزهای تلخ»، «برای کف‌پاره‌ای نان»، «گورهای بی‌نشان»، «مسلخ»، رنگ‌ها و فضاها در پردازشی بومی‌محلی و اصیل به موجودیت می‌رسند. تابلویی که نویسنده از تصاویر عرضه می‌دارد جلوه‌های گوناگونی از زندگانی است. در سراسر داستان‌ها همه‌چیز به‌هم پیوسته است. بافت منسجم روایت و وحدت تمامی اجزا نیز ناشی از همین زبردستی و کیفیت است؛ افزون‌بر آن، تخیل تیزپوی نویسنده است که در همهٔ اشیا باریک می‌شود و از وجود بی‌جان آن‌ها تصویرهایی زنده و حساس به دست می‌دهد تا تجربه‌های فکری و عاطفی نویسنده به صورتی لطیف و دلپذیر درآورده شوند. تکرار بعضی از جمله‌ها و نام‌ها گاه تکیه‌گاهی است برای تأکید بر آنچه در جهان داستانی نویسنده اهمیت دارد. دنیای داستان های مسلخ برنده و تاریک است. همان تراژدی‌های صادق چوبک‌اند؛ اما در نگارشی نو و مستقل و بی‌تأثیر از آن نویسندهٔ بزرگ به پویایی و ماندگاری خود بدون هیچ تاریخ انقضا و مصرف ادامه می‌دهند.

مسلخ همان دنیای انسان‌هاست؛ استعاره‌ای خونین از جایی که محدودیت دارد؛ ولی باید در آن مکان و اقلیم زیست. وسعت دامنهٔ تخیل و مضمون‌یاب آفرینندهٔ مسلخ سبب شده است که هر شیء و موضوع و حادثه در متن روایت تأثیر کند و مؤثر واقع شود و اوصافی که به زبانی شاعرانه برشمرده درخور توجه باشند. در پایان اگر بخواهیم به انصاف سخن بگوییم نمی‌توانیم جایگاه داستان های معصوم‌علی صیدی را از لحاظ زبان، لحن، فرم و تکنیک نادیده بگیریم.

پی‌نوشت:

مجموعه‌داستان مسلخ نوشتهٔ معصوم‌علی صیدی است که با شمارگان ۳۰۰ جلد در سال ۱۴۰۴ خورشیدی به‌کوشش نشر دیباچه چاپ و وارد بازار کتاب شده است.



معصومعلی صیدی

نو شدن امر نو

نگاهی به رمان نیم‌طبقه نوشتهٔ نیکُلسن بیکر

مرداد عباس‌پور

ما نیاز داریم به اینکه همسایهٔ خوب چیزهای کم‌اهمیت شویم. این جملهٔ فریدریش نیچه است در کتاب آواره و سایه‌اش.

نیم‌طبقه پاسخ به این نیاز است و ادامهٔ خواست لارنس استرن نویسندهٔ کتاب زندگی و عقاید تریسترام شندی در ضرورت حاشیه‌پردازی در داستان. آنجا که می‌گوید: «حاشیه‌پردازی بی‌تردید خورشید زندگی است، جوهر و جان نوشته است.» حتی می‌شود گفت نیم‌طبقه جلد دوم تریسترام شندی است و نسخهٔ آمریکایی آن. آنجا در تریسترام شندی نویسندهٔ کتاب تصمیم می‌گیرد فصلی دربارهٔ گره‌ها بنویسد و انواع پازُلفی و انواع جادکمه‌ای، اما بیشتر از همهٔ این‌ها در صفحات زیادی از کتاب، به بینی و انواع بینی می‌پردازد و خودش همان‌جا به غیر عادی بودن کارش اعتراف می‌کند و می‌نویسد: «این شرم‌آور نیست که آدم دو فصل دربارهٔ چیزهایی بنویسد که هنگام پایین آمدن از پله‌ها بین دو نفر گذشته است؟» حالا هم در نیم‌طبقه، حوادث داستان، اگر بشود اسم حوادث روی آن گذاشت، اگر بشود اسم داستان روی آن گذاشت، در زمانی کوتاه، یعنی بین دو زمان کاری صبح و بعدازظهر رخ می‌دهد. بند کفش هاوی، شخصیت داستان، پاره شده است و تصمیم می‌گیرد در زمان کوتاهی که در اختیار دارد به داروخانه‌ای در همان حوالی برود و آن را تهیه کند. این زمان کوتاهِ یک‌ساعته به رمانی نسبتاً طولانی منجر می‌شود و نویسنده با حوصلهٔ هرچه تمام‌تر در این زمان کم به ذکر جزئی‌ترین و کم اهمیت‌ترین چیزها می‌پردازد و ریزترین و دورترین حس ها را در مخاطب برمی‌انگیزد. از این حیث نیم‌طبقه اگرچه در تقابل با تأملات مارکوس اورلیوس و تأملات دکارت و اندیشهٔ سوژه‌محور اروپایی‌یونانی است؛ اما و به همان اندازه در جهت نوعی خودشناسی مدرن گام برمی‌دارد

بدون اینکه به دام بازی‌های فروید و یونگ بیفتد. رمان از آغاز تا پایان می‌کوشد از حیطهٔ امر عینی پا فراتر نگذارد و آنگاه هم که نویسنده از دیدن ابژه‌ای به خاطره‌ای در دوران گذشته و به ذهن پرت می‌شود، بیشتر از آنکه نوعی پرتاب شدگیِ همراه با حس نوستالژی به اعماق زمان باشد، نوعی تعیّن بخشیدن و هویت دادن به نامتعین‌ها و ناچیزهاست. با این توضیحات عنوان رمان می‌توانست به‌راحتی و در راستای تأملات مارکوس اورلیوس تأملات نیکُلسن بیکر باشد. در هرحال تأملاتِ هاوی از جنس تأملات مارکوس اورلیوس نیست، کتابی که در تمام لحظات رمان، همراه راوی است و البته تنها زمان کمی در انتهای رمان و بعداز خریدن بند کفش و خوردن کلوچه و ذرت بوداده، برای پنج دقیقه آن را باز می‌کند و ورق می‌زند و چند سطر از کتاب را می‌خواند و با خستگی آن را می‌بندد. آنجا که مارکوس اورلیوس نوشته است: «اندکی بنگر که چه گذرا و ناچیز است زندگی فانی؛ دیروز آب منی و فردا مشتی خاکستر و خاک.» این یک‌جور اندیشهٔ خیامی است که ازقضا نویسنده در میانه‌های کتاب به این نام اشاره می‌کند. راوی‌نویسندهٔ داستان به‌عنوان یک آمریکایی که در انتهای قرن بیستم قرار گرفته، میانه‌ای با این‌دست اندیشه‌های ازلی دربارهٔ زندگی، مرگ و سرنوشت ندارد و همین‌طور میانه‌ای با این جمله از مارکوس اورلیوس: «آشکارا هیچ لمحه‌ای در حیات تو نیست که چونان لحظهٔ اکنون که بخت یارت بوده توفیق بیابی فلسفه را درش به کار بندی.» راوی عاشق بدقوارگی و مهجوری این جمله و عباراتی چون لمحه‌ای در حیات می‌شود. این اندیشه و رویکرد نویسندهٔ تأملات، با رویکرد نو شدن امر نو که رد آن را در همه‌جای کتاب نیم‌طبقه می‌بینیم، سازگار نیست و همین‌طور با جملاتی مانند:

فکر کنم اصلاً صدای شاش این یارو را نشنیدم! گمونم اومد اینجا وای‌ساد، ادای شاشیدن‌و درآورد و بعدم سیفون‌و کشید و رفت.» یا «پاشیدنِ با فشار و تعجب‌آور شاش که با گوزهایی ناگهانی و غیرمترقبه همراه بود و این گوزها صدایی شبیه صدای باز کردن درِ شیشهٔ آبجو می‌دادند.» به همین خاطر است که هاوی در نهایت، خسته از خویشتن‌داری بی‌امان و بیمارگونهٔ مارکوس اورلیوس، با سرخوردگی کتاب را می‌بندد و ترجیح می‌دهد در مدت زمان کمِ باقی‌مانده، بند کفش‌هایی را که تازه خریده است، ببندد؛ نوعی تفکر فایده‌باورانه و عینی گرا. زمانی هم که در صفحات پایانی کتاب چیزهایی را که در یک سال گذشته به آن‌ها فکر کرده است ردیف می‌کند و مقابل هر کدام تعداد فکر کردن‌ها را می‌نویسد، متعیّن کردن امر نامتعیّن، در صدر این تأملات، ال (دوست دخترش) مسواک، گوش‌گیر و جاروبرقی قرار دارند که بین ۴۵ تا ۵۸۰ بار به آن‌ها فکر کرده است و در پایان این فهرست طولانی، امانوئل کانت قرار دارد که تنها نیم بار به آن فکر کرده است؛ امانوئل کانتی که یکی از ستون‌های تاریخ اندیشه است و برخی از منتقدان از او به‌عنوان بزرگ‌ترین فیلسوف همهٔ ادوار فلسفه یاد می کنند. مسئله این است که چیزهایی که هاوی در طول رمان به آن‌ها می‌اندیشد چیزهای عجیبی نیستند و به دنیای دیگری تعلق ندارند. همان چیزهایی‌اند که ما مخاطبان در طول روز با آن‌ها سروکار داریم؛ اما فکر نمی کنیم آن‌ها ارزش و قابلیت تأمل دارند و به‌ویژه اینکه فکر نمی‌کنیم موضوعات مناسبی برای داستان‌نویسی باشند و با آن‌ها هم بشود داستان نوشت: چیزهایی مثل بند کفش، پله‌برقی، آسانسور، مسواک، ذرت بوداده، گوش گیر، دست‌شویی، دستمال توالت، و وضعیت‌ها و کارهایی مثل؛ قرار دادن پا روی پله‌برقی، تمیز کردن دسته‌های پله‌برقی و قرار دادن آشغال در سطل زبالهٔ پُرازآشغال، آن قدر که نیفتد و ما از آن مکان دور شویم. «موقع گذاشتن پاکت شیر روی آشغال‌ها چند ثانیه وقت صرف کردم تا بتوانم جوری با نوک انگشت‌هایم و با ظرافت بگذارمش آن بالا که حداقل تا قبل‌از رفتنم به داخل ساختمان قِل نخورد و نیفتد پایین.» و «خیلی قبل‌از آنکه واکس آدم تمام شود، قوطی‌اش می‌افتد پشت کمد و گم می‌شود.» نویسنده صفحات زیادی را به هر کدام از این چیزهای کوچک اختصاص داده و به آن صفحات بسنده نکرده است و در پانویس رمان دوباره به همان‌ها پرداخته است،

گاه حتی با جدیتی بیشتر از متن اصلی. البته اینجا متن اصلی و پانویس‌ها جز در اختلاف اندازهٔ قلم تفاوتی باهم ندارند. تفاوت شخصیت داستان، هاوی با مخاطبان، به‌ویژه مخاطبان غیرآمریکایی، آن است که او نسبت به این امور کم‌اهمیت، نه‌تنها بی‌تفاوت نیست؛ بلکه کنجکاو است و کنجکاوی‌اش آمیخته با شیفتگی، لذت و تحسین است و ظاهراً از کودکی این‌گونه بوده است. آنجا که اشاره می‌کند به خاطره‌ای در چهارسالگی، وقتی از دوستش فِرِد که صاحب جعبه‌ای مدادشمعی همراه با مدادتراش است، می‌خواهد که اجازه دهد به کارخانهٔ سازندهٔ آن نگاه کند و فِرِد اجازه نمی‌دهد و هاوی قیچی باغبانی را در گردن او فرو می‌کند. این کنجکاویِ آمیخته با تحسین، حالا هم دست از سر راوی برنداشته است و درحالی‌که از خواندن کتاب تأملات مارکوس اورلیوس خسته می‌شود، در همان زمان از خواندن کتاب چکیده‌هایی در باب منسوجات که مرتبط است با پوسیدگی بندهای کفش، لذت می‌برد و می‌نویسد: «عجب مرد بزرگی، احساس کردم کتابخانه حالم را خوب کرد.» پیش‌تر هم، هنگام خرید ذرت بوداده محو فرایند آن شده و به کتابخانهٔ دانشگاه رفته بود تا نام مخترع فایل‌های آلومینیومی را پیدا کند؛ «شمارهٔ تلفن خانهٔ مِنِن را از بخش اطلاعات گرفتم و به او زنگ زدم تا سی سال بعداز ثبت این اختراع بهش تبریک بگویم و بپرسم خودش بیشتر از خود بسته‌بندی مارپیچ راضی بوده یا دستگاه خوش‌ساختی که اختراع کرده بود تا کل بسته را به‌شکل مارپیچ درآورد؟ تلفن شش بار زنگ خورد و من با هر زنگ، بیشتر خجالت کشیدم و بیشتر نگران شدم که مبادا مرده باشد و برای همین از ترس مواجهه با پاسخی ازسوی بیوهٔ مِنِن، تلفن را قطع کردم.»

می‌شود گفت نیم‌طبقه در نهایت رمانی رئالیستی است، با ذکر این نکته که؛ رئالیسم در همه‌جای دنیا و همهٔ فرهنگ‌ها یک معنا نمی‌دهد و شبیه هم نیست. رئالیسم اروپایی تا حدی با رئالیسم آمریکایی فرق می‌کند و رئالیسم آمریکایی هیچ سنخیتی با رئالیسم روسی ندارد و نقطهٔ مقابل آن است و احتمالاً اصلاً دوست نداشته باشد با همتای روسی اش تحت عنوان یک نام، رئالیسم، یک‌کاسه شود.

نیم‌طبقه رمانی است که در غیاب تعمدی مفاهیم بزرگ و در غیاب آگاهانهٔ طبیعت، صرفاً و با شیفتگی، به تکنولوژی و دستاوردهای جهان مدرن می‌پردازد و ازاین‌حیث می‌شود گفت نیم‌طبقه رمانی فوتوریستی است و احتمالاً اگر فیلیپو مارینتی و دوستانش بودند نخستین و متعصب‌ترین

خوانندگان این کتاب می‌شدند؛ رمانی که برخلاف بیشتر رمان‌های معاصر، نه‌تنها از مصرف‌گرایی بد نمی‌گوید بلکه با اشتیاق کودکانه‌ای به توصیف نمونه‌هایی از تکنولوژی مدرن و شیوه‌های استفاده از آن‌ها می‌پردازد. در صفحات پایانی کتاب می‌نویسد: «جریانی از رضایتی آرام‌بخش شروع کرد به حرکت کردن از دستِ در سایه ام به دست زیر آفتابم و از بازوها و شانه‌هایم عبور کرد و در طول مسیرش در ذهنم هم چرخی زد؛ جوری که انگار دارم خودم را سرزنش می‌کنم. زیر لب تکرار کردم: «آشکارا هیچ لمحه‌ای در حیات تو نیست که چونان لحظهٔ اکنون که بخت یارت بوده توفیق بیابی فلسفه را درش به کار بندی.» آن روز بخت این‌گونه یارم بود که از صبح برای یک لقمه نان داشتم کار می‌کردم، بند کفشم پاره شده بود، با تینا گپ زده بودم، با موفقیت در یک دست‌شویی اداری شاشیده بودم، صورتم را شسته بودم، نیمی از یک ذرت بوداده را خورده بودم، یک جفت بند کفش نو خریده بودم، و یک هات‌داگ و یک شیر و کلوچه خورده بودم. و حالا بخت مرا، زیر نور خورشید و نشسته روی نیمکتی سبز و درحالی‌که کتابی جلدکاغذی روی رانم گذاشته بودم، یاری می‌کرد. به‌لحاظ فلسفی من چه غلطی می‌توانستم با این موقعیت بکنم؟»

این هم از نیم‌طبقه، کتابی که بدون نیاز به هیچ نقطهٔ اتکایی، تلاش می‌کند روی پای خودش بایستد و نه‌تنها تأملات امپراتوری اخلاق‌مدار روم، مارکوس اورلیوس، که به‌شکلی آرام و دور از هیاهو، کل تاریخ فلسفهٔ اروپا را به چالش می‌کشد، کتابی که به نظر من نه صرفاً برای خوانندگان بلکه و بیشتر، برای نویسندگان نوشته شده است.

زنِ خاموش در غیاب سوبژکتیویته

با نگاهی تطبیقی به زن در روایت هدایت، رحیمیان و پرفورمنس آبراموویچ

رویا مولاخواه

در سنت پدرسالارانه، بدن زن نه به‌مثابهٔ سوژهٔ صاحب میل، بلکه به‌شکل ابژه‌ای برای نمایش و اعمال قدرت مردانه ظاهر می‌شود. این ابزارسازی در ادبیات و هنر نمودهای متنوعی دارد، از حضور غایب و سکوت زن تا بهره‌گیری از بدن او برای نمایش میل سلطه و قدرت.

از نگاه فوکو، قدرت نه‌فقط چیزی است که از بالا اعمال می‌شود؛ بلکه از طریق شبکه‌ای از روابط اجتماعی، نهادها و رفتارهای روزمره در بدن‌ها مستقر می‌شود. بدن ها با نظم‌دهی، تنبیه و آموزش به‌تدریج «رام» می‌شوند و میل به سلطه و اطاعت در آن‌ها نهادینه می‌شود. بدن زن در سنت پدرسالارانه، نمونهٔ برجسته‌ای از این فرایند است، نه به‌عنوان سوژهٔ مستقل بلکه به‌عنوان ابژه‌ای که باید میل مردانه را بازنمایی و در چارچوب قواعد خانواده و جامعه حرکت کند.

در سطح خانواده، می‌شود این سیستم قدرت و میل سلطه را به صورت شماتیک چنین تصویر کرد که پدر یا برادر یا مرد خانواده، نمایندهٔ قدرت و نظم اجتماعی، تعیین‌کنندهٔ حدود رفتار، حضور و سوبژکتیویته زن است و زن (همسر یا دختر یا خواهر)؛ جسم و حضور او، محل اعمال قدرت است؛ رام و کنترل‌شده، ابژهٔ مشروعی برای نمایش اطاعت و وفاداری است و فرزندان دیگر اعضای خانواده، ناظران و بازتولیدکنندگان نظم و شاهد و تأییدکنندهٔ سلسله‌مراتب قدرت‌اند. و فضا و سنت خانوادگی نیز چارچوبی است که اعمال قدرت را مشروع و طبیعی می‌سازد و مرزهای ابژه بودن زن را تثبیت می‌کند.

در داستان «عروسک پشت پرده» از هدایت، زن به‌شکل عروسک بی جان و غایب نمایش داده می‌شود.

رخشنده، در اوج تلاش برای خودنمایی، خود را شبیه عروسک می‌کند و پشت پرده می‌ایستد؛ اما مهرداد تنها با لمس گرمای بدن او متوجه زنده بودنش می‌شود و او را با اسلحه می‌کشد. این صحنه نه‌فقط خشونت مردانه، بلکه آشکارترین نمود میل سلطه است.

زن به‌عنوان ابژه تحت کنترل و قدرت مرد قرار دارد. حضور واقعی‌اش، عشقش و سوبژکتیویته‌اش نادیده گرفته می‌شود. عشق و حیات زن تنها از خلال تجربهٔ مرد دیده می‌شوند و نه از جانب خود او.

از نگاه خانوادهٔ ایرانی‌سنتی، زن می‌تواند موجودیت پیدا کند؛ اما در چارچوب بازتعریف‌شده‌ای که شبکهٔ قدرت اجازه می‌دهد.

در «دکتر نون زنش را بیشتر از مصدق دوست داشت»، رحیمیان، زن (ملک‌تاج)، در خانه حضور دارد؛ اما به چشم مرد دیده نمی‌شود. دکتر نون درگیر فضیلت و توهم وفاداری به مملکت و مصدق است و حضور واقعی زن را نادیده می‌گیرد. ملک‌تاج با عشق و حضور خود می‌کوشد سوژگی فراموش‌شدهٔ خود را بازگرداند؛ اما عشق او نیز تنها از طریق فانتزی و توهم مرد دیده می‌شود؛ درست مانند رخشنده، زن واقعی در روایت که با حضور و احساساتش نمی‌تواند از سلطه مردانه رهایی یابد. ابژه بودنش در ذهن مرد، یا همان بازنمایی خیالی، استمراریافته است.

موجودیت زن به‌مثابهٔ ابژهٔ مشروع برای وفاداری، عشق یا خدمت به خانواده و جامعه است.

و استقلال و حضور فعال زن محدود به فضای غیرچشمگیر یا ذهنی است، جایی که مرد آن را می‌بیند یا می‌پذیرد.

در هر دو اثر، میل سلطه و قدرت مردانه از طریق غیاب زن یا بازنمایی ذهنی او آشکار می‌شود. مهرداد با ایستادن پشت ویترین و لمس تن عروسک، حضور زن را کنترل و او را به ابژه تبدیل می‌کند. دکتر نون با نادیده گرفتن حضور ملک‌تاج، عشق زن را با وفاداری سیاسی و مشروعیت قدرت پیوند می‌زند و سوبژکتیویتهٔ زنانه را معلق می‌گذارد.

زن می‌تواند سوبژکتیویته‌ای داشته باشد، اما اغلب در عینیت خیالی یا ذهنی مرد نمود می‌یابد؛ همانند ملک‌تاج در رمان رحیمیان که حضور واقعی او نادیده گرفته می‌شود، یا توهم زن در بدن عروسک پشت پردهٔ هدایت که هر دو در توهم مرد و بازسازی ذهنی او عشق و موجودیت می‌یابند.

به این ترتیب، بدن زن در خانواده، درست مانند بدن رام شده در نظام‌های قدرت گسترده‌تر، محل بازتولید میل سلطه است. هنر و ادبیات، مانند روایت هدایت و رحیمیان، این فرایند را افشا می‌کنند. روایت داستانی بازنمایی روایتی واقعی است که در آن، زن اغلب خاموش، غایب یا ذهنی است و سوبژکتیویته‌اش تنها زمانی ممکن می‌شود که ساختارهای قدرت یا تخیل مرد آن را مجاز بداند. در اینجا هنر و ادبیات، میل انقیاد زنانه را از طریق روایت و تصویرگری افشا می‌کنند. زن ابژه است و عشق او همواره در سایهٔ قدرت مردانه تجربه می‌شود.

پرفورمنس «ریتم صفر» از مارینا آبراموویچ این افشاگری را به سطح عملی و مستقیم می‌آورد. او آگاهانه تصمیم می‌گیرد که مقاومتی نکند و بدن خود را به مدت شش ساعت با هفتاد شیء در اختیار تماشاگران قرار دهد. در این اجرا، میل سلطه آشکار و فعال می‌شود: لمس، تهدید، خشونت، و تملک، همه در بستر بدن زن دیده و ثبت می‌شود. آبراموویچ با سکوت و انفعال خود، سطحی از میل سلطه را عریان می‌کند که در ادبیات تنها به‌شکل استعاری یا ذهنی نمایش داده می‌شود.

پایان پرفورمنس، برخاستن و بازپس‌گیری سوژه ازسوی آبراموویچ، نقطهٔ مهمی است. زن از ابژه به سوژهٔ فعال بدل می‌شود. میل سلطه که تا آن لحظه اعمال شده بود، به بحران و توقف می‌رسد. این برخاستن، تمایز روشن‌بین تجربهٔ خشونت و بازپس‌گیری سوبژکتیویته را نشان می‌دهد؛ همان چیزی که در روایت هدایت و رحیمیان رخ نمی‌دهد و زن همچنان در حاشیهٔ قدرت مردانه باقی می‌ماند.

به‌این‌ترتیب، تطبیق سه اثر نشان می‌دهد که میل سلطه و قدرت در سنت پدرسالارانه، حضور زن را به‌عنوان ابژه تضمین می‌کند و عشق و حضور واقعی زن همواره در سایهٔ این سلطه قرار دارد. هنر، از طریق افشاگری و نمایش، امکان فهم و تجربهٔ این پویایی قدرت را برای مخاطب فراهم می‌کند. پرفورمنس آبراموویچ این تجربه را به‌شکل عینی و عملی تحقق می‌بخشد.

این تحلیل نشان می‌دهد که شبکهٔ قدرت خانوادگی و اجتماعی، بدن زن را نه‌فقط محدود و رام می‌خواهد؛ بلکه مرزهای امکان موجودیت زنانه و سوبژکتیویته را نیز تعریف و تثبیت می‌کند.

منابع:

پیر بوردیو، سلطهٔ مردانه، ۱۹۹۸.

ژولیا کریستوا، انقلاب در زبان شعر، ۱۹۷٤.

میشل فوکو، تاریخ جنسیت، جلد اول، ۱۹۸۷.

صادق هدایت، عروسک پشت پرده.

شهرام رحیمیان، دکتر نون زنش را بیشتر از مصدق دوست داشت.

مارینا آبراموویچ، ریتم صفر، (پرفورمنس)، ۱۹۷٤.

تحلیل روان‌کاوی «مرگ ایوان ایلیچ» یا زندگی نزیستهٔ ایوان ایلیچ

حسین سلیمان‌پناه

کتاب مرگ ایوان ایلیچ از کتاب‌هایی است که به‌طور مستقیم «پرسهٔ مرگ» را بررسی و آن را تشریح می‌کند و به‌نظر من در حقیقت «کالبد شکافی مرگ» است که این کتاب را در این زمینه مطرح کرده است. رشته‌هایی چون روان‌شناسی و ادبیات به‌ویژه شعر و رمان به مقولهٔ مرگ از زوایای گوناگونی پرداخته است؛ البته فلسفه به مقولهٔ مرگ گسترده‌تر و وسیع‌تر نگریسته است. تولستوی با این کتاب کوچک فلسفه‌ای عمیق را به خواننده القا می‌کند و آن «بیدار بودن و به خودآگاهی رسیدن و درنهایت به درک باطل بودن» اشاره می‌کند. نکتهٔ بعدی که نویسنده به آن می‌پردازد ناراستی تمدن است که نویسندهٔ روسی دیگری به نام «ولادیمیر ناباکف» در رمان حیرت‌انگیز و موشکافانه و پنهان‌نگر لولیتا کوشید این امر ر ا نشان دهد که زندگی مردمان «متمدن» دروغی بزرگ است. تولستوی در جای‌جای و سطربه‌سطر کتاب با شگردهای قلمی خود، اندیشه‌ها و ایده‌های خودش را با واژه‌ها القا می‌کند و مسائل و مطالب تازه‌ای را مطرح می‌کند که در ادامه به آن‌ها اشاره می‌کنیم:

۱. مواجهه با مرگ: دربارهٔ شیوهٔ رفتار با مرگ، کتاب با چند سطر و توضیحات با جمله‌ای محکم و کوبنده آغاز می‌شود و آب پاکی را بر دست مخاطب می‌ریزد و با این روش به‌نوعی خواننده را تسلیم محض کتاب می‌کند. در ابتدای امر مخاطب باید با تولستوی همراه باشد که قهرمان داستان دیگر مرده و تمام شده است. کتاب در حقیقت در شروع تمام می‌شود. جملهٔ حیاتی و اساسی کتاب این است: «آقایان، ایوان ایلیچ مرده!» (ص ۱۷). و شنوندگان سریع بازخورد نشان می‌دهند: «نه، شوخی می‌کنید!» (ص ۱۷). نخستین واکنش جمع حاضر نسبت به مرگ ایشان. همه به فکر خودشان هستند؛ انگار اینکه مرگ به سراغ آن‌ها نخواهد آمد، واکنش«تغییر و تحول، ترفیع‌ها بود.» و البته این واکنش‌ها، اعمال و رفتار ناخودآگاهانه روان‌شناختی است.

۲. زندگی نزیسته: لئو تولستوی به‌نظر من به مرگ ایوان ایلیچ چندان نپرداخته بلکه به زندگی نزیسته آن، به زیستنی که به روزمرگی تبدیل شده، هیچ انگیزه و هیجانی نداشته، و این نبودِ کش‌وقوس و تحرک، کشنده‌تر بوده است. چنانچه فصل دوم کتاب چنین شروع می‌شود: «زندگی ایوان ایلیچ بی‌نهایت ساده، بی‌نهایت معمولی و به همین دلیل بی‌نهایت طاقت‌فرسا بود» (ص۲۹). زندگی ماشینی و خوددار، مقید به کارهای اداری خود، بدون لذت بردن از مسائل زناشویی و حتی ازدواج مصلحتی و عقل گرایانهٔ محض. «ایوان ایلیچ اکنون پی برده بود که زندگی زناشویی همیشه هم راهی به‌سوی خوشی و رفاه نیست؛ بلکه برعکس آسایش را هم از میان می‌برد و هم اخلاق را زیر پا می‌گذارد.»

۳. آگاهی از مرگ، زندگی آگاهانه‌تر: ایوان ایلیچ به مرگ خویش آگاه شده بود و این در «روان‌شناسی مرگ» و سوگ امری بهتر تلقی می‌شود. ایوان صدای مرگ خویش را درک می‌کند چنانچه می‌خوانیم: «صدایی از درون خبر مرگ مرا به من می‌داد» (ص ۷۰). و برای آگاه شدن در عرصهٔ مرگ به مکاشفه‌های مرگ می‌پردازد و به این نتیجه می‌رسد. که باید روال گذشته را بازیابد و ایشان به مرگ‌آگاهی می‌رسد؛ اما دیگران با او روراست نیستند؛ اما نمی‌دانم چرا با مرگ او رو راست نیستند و درحقیقت به آگاهی، بینش و شعور او، توهین می‌کنند؛ «چیزی که بیش از همه ایوان ایلیچ را زجر می‌داد. این فریب و دروغ بود.»

دکتر اروین یالوم، که از بزرگان درمانگری اگزیستانسیالیسمی است، در بسیاری از کتاب‌هایش به مقولهٔ مرگ که می‌رسد، این مفهوم را بیان می‌کند. هراس آلودگی مرگ در این است که فرد هنگام مرگ و برای گذر از این جهان به دیار باقی، باید تنها و تنها بمیرد. و با استناد به اسطورهٔ گیلگمیش، یادآوری می‌کند که قهرمان و پهلوان گیلگمیش به‌هنگام مرگش به همه اظهار کرد که

یکی با من بیاید تا باهم به آن جهان سفر کنیم. هیچ‌کس نپذیرفت و ایشان خیلی اندوهگین شد. فقط «عملش» گفت که من با تو می‌آیم.

ایوان ایلیچ صرفاً مریضی در آستانهٔ مرگ نیست؛ بلکه سریع دریافت‌کننده است؛ اما دوروبر و اطرافیانش دربارهٔ مرگ و بیماری او به ایشان دروغ می‌گویند و او به پارادوکس عمیقی می‌رسد و در این میان یافتن حقیقیت دیگر کمتر اتفاق می‌افتد و مشکل می‌شود. چنانچه حضور دیگران برایش ناخوشایند بود؛ زیرا آن‌ها چهرهٔ واقعی مرگ را به ایشان عرضه نمی‌کردند. ایوان ایلیچ آن‌چنان از حضور آن‌ها ناراحت می‌شد که از حضور مرگ آن‌قدر خشمگین نبود. آن‌ها مدام بر روند مرگ او سرپوش می‌گذاشتند؛ اما خودش می‌فهمید که دارد می‌میرد. و این آگاهی حالش را بهتر می‌کرد، هرچند درد همان بود و هراس همان.

٤. ادبیات، روان‌شناسی، مرگ: یکی از شاخه‌های اصلی در روان‌شناسی، کتاب‌های رشد است. که روند رشد انسان را، از نطفهٔ شروع: طفولیت، کودکی، نوجوانی، جوانی، میان‌سالی، کهن‌سالی و مرگ پی‌گیری می‌کند؛ پس علم روان‌شناسی به ناگزیر با مسئله مرگ و مردن سروکار دارد و نیز هنگام اتفاق مرگ، بازماندگان متوفا که به افسردگی دچار می‌شوند که به آن «افسردگی سوگ» گفته می‌شود. باز در این مرحله و در این موقعیت زمانی، روان‌شناسان و روان‌درمانگران وارد عمل می‌شوند و مداخله می‌کنند. این دو دلیل موجب شده است که بسیاری از روان‌شناسان به موضو ع«مرگ و مردن» اهمیت بیشتری بدهند. از منظر روان‌شناسی، ایوان ایلیچ می‌دید دارد می‌میرد و بدین گونه نومیدی رهایش نمی‌کرد.

ایوان ایلیچ از ته دل می‌دانست دارد می‌میرد، باز آن را درک نمی‌کرد و نمی‌توانست درک کند. ایوان ایلیچ به خود گفت: «اگر می‌بایست مثل کایوس بمیرم خودم می دانستم، صدایی از درون، خبر مرگ مرا به من می‌داد، ولی صدایی نمی‌شنوم... کوشید به روال اندیشه‌هایی بازگردد که پیش از این، آگاهی او را به مرگ از وی پنهان داشته بود. اما عجیب اینجاست که آنچه پیش از این آگاهی او به مرگ از ذهن وی رانده و پنهان داشته و از میان برده بود، دیگر کارایی خود را از دست داده بود. اکنون بیشتر ساعت‌ها زندگی ایوان ایلیچ صرف این می‌شد که روان گذشته را بازیابد. به خود می‌گفت: «باز کارهای اداری‌ام را از سر می‌گیرم. هرچه باشد روزگاری به کمک آن‌ها زندگی کرده‌ام» و آنگاه همهٔ تردیدها را کنار می‌گذاشت. توجه ایوان ایلیچ معطوف به درد می‌شد و می‌کوشید آن را از ذهن خود بتاراند؛ اما بیهوده بود (بهرامی،۱۳۷۹).

از جمله روان‌شناسان مشهور و معروف که به این مقوله پرداخته‌اند؛ یکی خانم الیزابت کوبلر راس است. که طی پنج سال با بسیاری از افراد در شرف مرگ مصاحبهٔ بالینی کرد و کتاب‌های تحقیقی و پژوهشی به نام پیرامون مرگ و مردن نوشت و پروسهٔ مرگ را به پنج مرحله تقسیم کرده است. ایشان واکنش انسان به مرگ و مردن را بررسی کرده است و به نتایج قابل ملاحظه‌ای رسید؛ اما نویسندگان و هنرمندان و شاعران و...نیز به مقوله مرگ پرداخته‌اند و رمان‌ها و اشعار بسیار نغز و تأمل‌برانگیزی در این‌باره نوشته و سروده‌اند که گاهی عمیق‌تر و اساسی‌تر از تحقیقات علمی روان‌شناسی‌اند. ازجمله: خیام، مولوی... یا شارل بودلر، رابیندرانات تاگور، اشعاری دربارهٔ مرگ سروده اند. چنانکه تاگور می‌گوید: «مرگ، خاموش کردن چراغ نیست، بیرون بردن چراغ است؛ چون سپیده دمیده است.» البته جدای از فیلسوفان که باز در این‌باره بسیار تفکر و تدبر و اندیشیده‌اند و زیاد فلسفیده‌اند؛ چون اپیکور و موریس مترلینگ و دیگر فیلسوفان بزرگ و نامی.

خانم الیزابت کوبلر در پرسهٔ مرگ به پنج مرحله معروف مردن رسیده است که به‌این‌ترتیب است: ۱. انکار؛ ۲. خشم؛ ۳. چانه‌زنی؛ ٤. افسردگی؛ ٥. پذیرش.

خیلی جالب است که پنج مرحله خانم کوبلر در داستان مرگ ایوان ایلیچ هم به همان ترتیب آمده است و این مراحل در داستان کوتاه لئو تولستوی به‌وضوح دیده می‌شود. هر چند مابین آن‌ها تقریباً یک سده فاصله است، این داستان در سال ۱۸۸٦ نوشته شده و نظریه خانم کوبلر درسال ۱۹۷۱ منتشر شده است.

در داستان، ایوان ایلیچ مرگش در واپسین مرحله پذیرش بود؛ زیرا، مرحله رضا و تسلیم، دیگر شکست و تلخ‌کامی نیست. اما قهرمان داستان سه روز فریاد می‌کشد، درد و رنج و عذاب می‌کشد و دو ساعت پیش از مرگ بدین مرحله می‌رسد. جالب است که در کتاب خیره به خورشید دکتر اروین یالوم از منظر بودا می‌نویسد که «سه روز طول می‌کشد تا روح از جسم دور شود.» هر دو پس بودا و تولستوی در مرگ به مهلت سه‌روزه قایل هستند؛ یعنی، تولستوی و دکتر راس به یک نتیجه مشترک می‌رسند و آن اینکه تجربهٔ مرگ هرچند تجربه فرار است و آسان به بیان

درنمی‌گنجد؛ درعین‌حال می‌توان آن را به جزئیات مشخص پنج مرحله تقسیم کرد.

واقع‌گرایی در هنر آفرینی بودلر، گاه در قالب تصویرسازی عشق در تمامی صور ممنوعه تجلی می‌یابد. و گاه برای مثال در شعر «لاشه» با نمایش عریان زشتیِ بیزارکننده جسد در حال فساد و تذکر مدام اینکه به یاد داشته باش که «تو نیز میرنده‌ای وجه غافلگیرکننده و تکان‌دهنده‌ای به خود می‌گیرد و پژواکی خیامی در گوش خوانند دارند» (ص۴۸) در این وجه غافلگیرکننده دو نکته قابل تأمل است: نخست آنکه تذکر بی‌رحمانه بودلر به خود و مخاطبش: «به یاد داشته باش که تو نیز میرانده‌ای» این فقط توصیفی آینده‌نگرانه نیست؛ یعنی رئالیسمی نیست که از توجهات اخلاقی تهی باشد. در دل همین توجه دادن بی‌رحمانهٔ رئالیستی وجه اخلاقی آشکار است در غیر این صورت چنین تذکری چه اهمیتی دارد؟ اگر هدف رئالیسم صرفاً امر واقع است و اگر بودلر به‌عنوان رئالیست یا سوررئالیست قصد توصیف محض واقعیت را آن‌چنان که می‌بیند دارد، آن تأکید و تذکر پایانی یا باید امری بیرون از رئالیسم تلقی شود.

اگر «من» نیز مثل آن لاشه میرنده‌ام یا باید قدر لحظه‌ها ی زندگی را بدانم و خوش باشم همچون خیام، یا بیمناک از چنان عاقبتی راه پرهیزگاری پیش گیرم. باتوجه‌به تمایلات دینی بودلر، راه دوم مقبول‌تر به نظر می‌رسد. احتمال سوم گرفتار ماندن در رئالیسم سیاه است. و انکار ارادهٔ فردی به‌عنوان پناهگاهی موقت در مواجهه با سلطهٔ شده، سلطه‌ای که تا رسیدن شد به کمال تباهی دوام خواهد داشت؛ اما نکته دوم دربارهٔ پژواک خیامی شعر بودلر است. در این‌باره نمی‌شود چندان با نظر مؤلف همراه بود و مرگ‌اندیشی و مرگ‌آگاهی بودلر را خیامی انگاشت. مرگ‌آگاهی خیام روش خوش‌باشانه است. او نشانه‌های مرگ و میرایی را نه در زشتی‌ها و در لابه‌لای اجساد متعفن بلکه در حیات جاری طبیعت می‌جوید. مرگ خیامی، مرگ متفعن نیست بلکه، سبزه، کوزه، جوی آب و خاک که یادآور مرگ و گذران زندگی جهانی‌اند، که آدمی دائمی می‌پنداردشان. هیچ لکه سیاه و بدبوی در تصویر مرگ خیاموار به چشم نمی‌آید، پس در هر معنای دیگری در مرگ‌اندیشی خیام، می‌توان ردپای ناپایداری و گذرا بودن زندگی و انسان و جهان را مشاهده کرد نه سیه روزی و فلاکت و ادبار را. برای همین است هر رباعی او که زنگ پایان را اعلام می‌دارد، سرشار از سرخوشی و حس سبک‌باری هم است؛ حسی که در اشعار «مرگ پیمانه» بودلر موج می‌زند: ای دل چو زمانه می‌کند غمناک| ناگه برود ز تن روان پاکت| بر سبزه نشین و خوش بزی روزی چند| زان پیش که سبزه بر دمد از خاکت|

ابر آمد و باز بر سر سبزه گریست| بی بادهٔ گلرنگ نمی‌باید زیست| این سبزه که امروز تماشاگر ماست| تا سبزهٔ خاک ما تماشاگر کیست؟

تصویری که خیام از عاقبت انسان می‌دهد و دریافتی که او از حضور سبزه‌وار بدن آدمی دارد در مقایسه با تصویر بودلر از جنازه‌ای که در حال پوسیدن است، آن‌قدر از هم دور و نسبت به‌هم بیگانه‌اند که به‌سختی می‌توان مشاورینی میان این دو فیلسوف، دو شاعر، پیدا کرد. شاید بتوان همانندی میان خیام و بودلر را در جای دیگر یافت. آنجا که هر دو زَهره و جسارت این را دارند که در نقطه صفر متافیزیک هستی بایستند و از آن نقطه هر دو مرز لرزان و بی‌اعتبار به شمار آورند. آنجا که بودلر، همچون خیام نه یکسره از خدایی بودن جهان دست می‌شوید، نه از شیطانی انگاشتن آن: «شیطان مدام دوروبرم می‌پلکد و گرد من شناور است. چون هوای ناملموس او را فرو می‌بلعم و احساس می‌کنم می‌سوزاند ریه‌ام را و آکنده می‌سازدش از تمنای ابری» (ص ٥٤). ایوان ایلیچ نیز مانند بیشتر بیماران دکتر راس از افسردگی بیرون آمد و چون از دالان مرگ گذشته است با واقعیت مرگ خویش راحت‌تر روبه‌رو می‌شود. ایوان ایلیچ برخلاف پاره‌ای از بیماران، نرفت تا ستیزه‌گرانه سراسر این مسیر را طی کند. دیلن تامس از همین کسان می‌گوید:

آرام و مهربان به درون این شب خوب پای مگذار، روز که بسته می‌شود| پیری می‌باید که بسوزد و به خشم آید؛ خشم و خشم بر جان دادن روشنی.

اما مردن ایوان ایلیچ به‌صورتی که تامس تصویر می‌کند نیست. مصداق مرگ این شعر دبلیو.اس.لُنُدُراست:

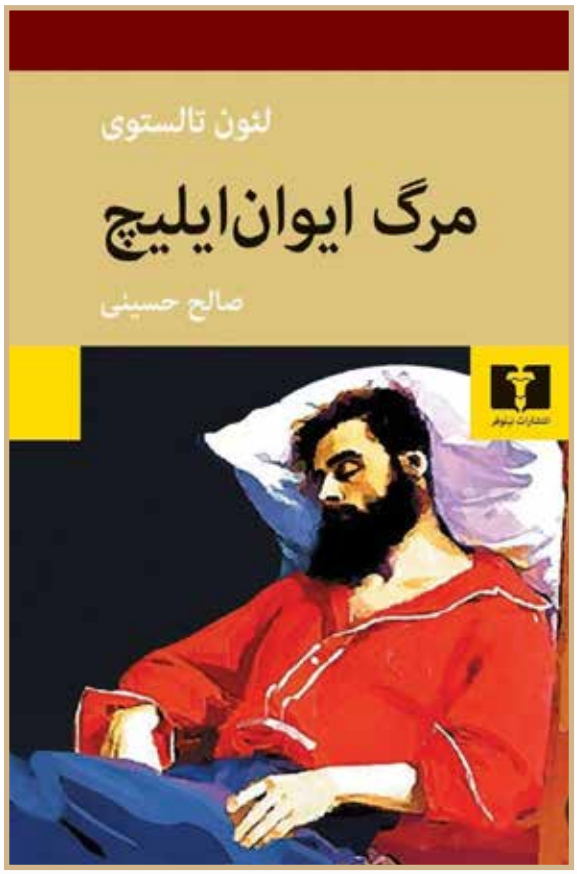
دست‌هایم را بر آتش هستی گرفتم و گرم شدم، اینک آتش خاموش می‌گیرد و من مهیای کوچم.

دکتر راس برای بازنمودن احساس پذیرش بیمار، شعری از تاگور نقل می‌کند:

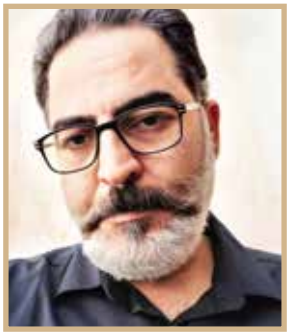
در برابرتان کرنش می‌کنم و به راه می‌افتم کلید در خانه‌ام را به شما وا می‌نهم| و از همهٔ ادعاهایم بر این خانه چشم می‌پوشم...| اکنون سپیده سر زده است و چراغی که زاویهٔ تاریک مرا روشن می‌داشت فرو مرده است مرا می‌خوانند و من کوچ را آماده می‌شوم

دربارهٔ ایوان ایلیچ این واپسین مرحلهٔ پذیرش، مرحلهٔ رضا

می‌کند بعد با مرگ می‌جنگد. می‌بیند نمی‌شود، به مذاکره و چانه‌زنی می‌افتد ولی فایده‌ای ندارد. آخر سر به افسردگی و سپس تسلیم می‌شود و درمی‌یابد که زیست خوب موجب مرگ خوب نیز می‌شود؛ پس انسان‌هایی که در زندگی با تمام و کمال زیسته‌اند و هیچ زندگی نزیسته ای ندارند وقتی با مرگ روبه‌رو می‌شوند آسوده و آگاهانه با او رفتار می‌کنند و مرگ را با آغوش باز پذیرا می‌شوند؛ چون به مرگ خویش در دوران زندگی آگاهی داشتند. اسطورهٔ گیل گمیش و بسیاری از داستان‌ها، و شعرها و کتاب‌های فیلسوفانی که دربارهٔ مرگ سخن گفته‌اند می‌توانند نیاکان این کتاب کم‌جان لئو تولستوی شوند.



یاغیِ کوچک من



اصغر شکری‌زاده

موضوع: انسان در محور اخلاق، خشونت، قدرت، عشق

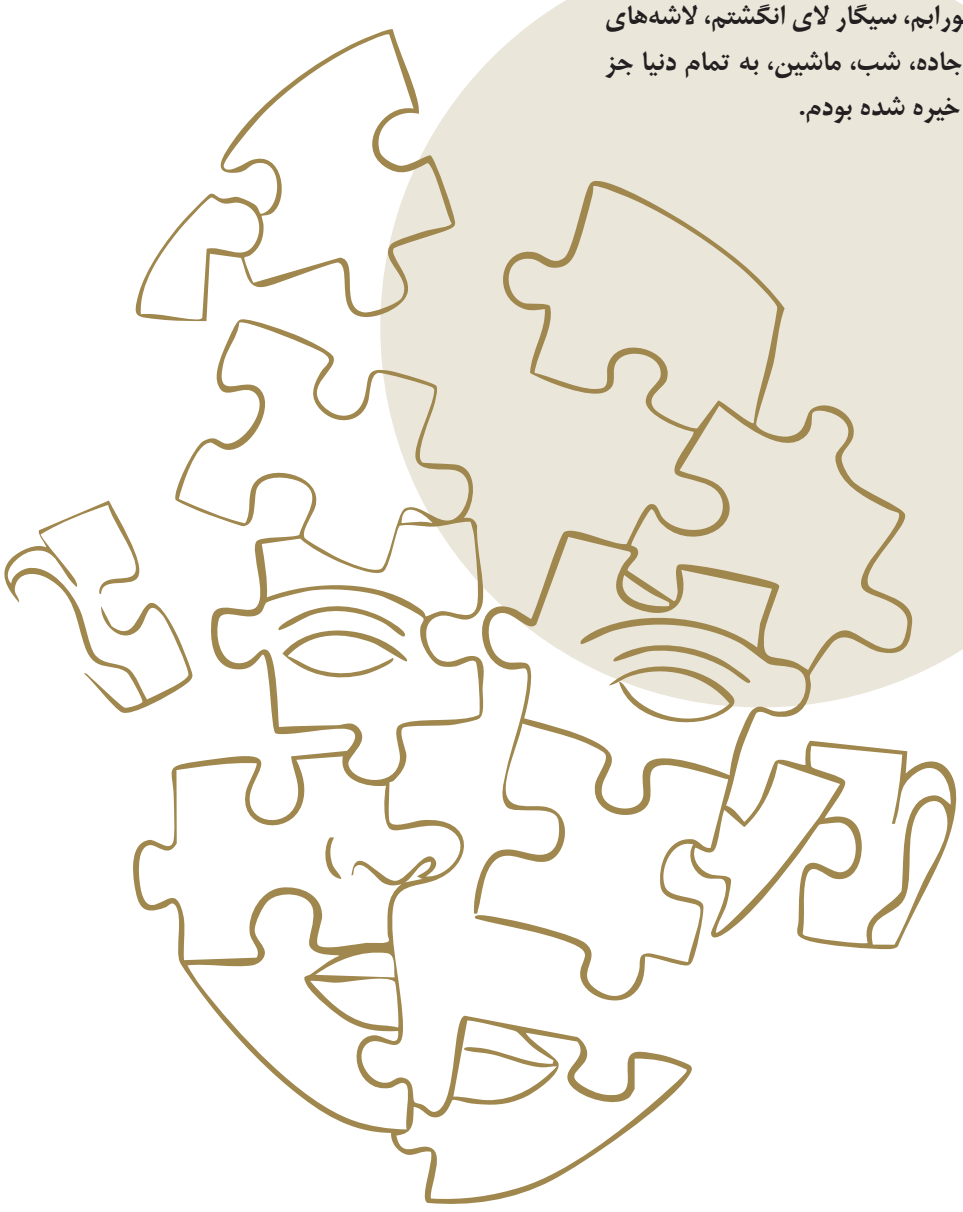
سروصدای این جوانک الدنگ که با دست و پاها و دهان بسته، مدام داخل صندوق‌عقب جفتک‌پرانی می‌کرد حسابی کلافه‌ام کرده بود و حسی که همیشه با آهنگ های جیپسی کینگز می‌گرفتم، حاصل نشد. از روبه‌رو که خسته می‌شدم نگاهی به آینه می‌کردم. تا چشم کار می‌کرد از پس‌وپیش فقط جاده بود و تاریکی. چیز زیادی در موردش نمی‌دانستم؛ ولی در نهایت با کمی دقت، تمام اسرار آدم‌ها در ویترین چشم‌هایشان یافت می‌شد. بالاخره بعداز این‌همه سال سروکله زدن با هرجور آدمی واقعاً باید خر باشی که آدم‌ها را از چشم‌هایشان نشناسی. بر همین اساس، حدس زدم که این جوان، سیاسی‌میاسی است. اغلب این تیپ آدم‌ها مثل هم بودند. یاغی، سرسخت و ساکت. با حرف‌ها و اعتقاداتی شبیه به هم. اینکه: (قانون در خدمت زورمندان است و ابزاری برای مهار برده‌ها و طبقات پست جامعه. گه‌خوری هایی پیرامون آزادی و این‌جور جفنگیات. اینکه در جهانی که چنین است، آدم‌ها باید خودشان حقشان را بگیرند. هرچند به قیمت جان و زندگی‌شان تمام شود. اینکه عده ای جمع شوند و باید و نبایدهایی در مسیر حفظ منافع خود تعیین کنند و با زور قانون و زندان و هر مجازات دیگری در حلق انبوهی از انسان‌های دیگر فرو کنند دیوانه و یاغی‌شان کرده بود.) آن شب حس غریبی داشتم. تصویر چشمانش وقتی‌که جوراب چرکم را درآوردم و قبل از بستن صندوق‌عقب ماشین، داخل دهانش چپاندم و جملهٔ «حروم‌زاده؛ بهتره آروم باشی.» را نثارش کردم، مدام جلوی چشمانم بود. متوجه شدم صدای تقلاهایش قطع شده و فقط کولی‌های اسپانیایی عربده می‌زنند. یادم افتاد وقتی داشتم جورابم را در حلقش فرو می‌کردم گفت تنگی نفس دارم. درهرصورت باید سالم تحویلش می‌دادم. ازآنجاکه همهٔ این آدم‌ها در بهترین حالت، با چشم و دست‌وپاهای بسته داخل صندوق‌عقب ماشین‌ها سفر می‌کردند، احتمال خفگی اولین گزینهٔ مرگ‌های قبل‌از صدور حکمشان محسوب می‌شد؛ البته گاهی پیش می‌آمد که در حین انتقال یا هرجای دیگری بلایی سرشان می‌آمد؛ ولی آب از آب تکان نمی‌خورد. فقط مرگشان کمی زودتر اتفاق می‌افتاد. با حسی که این‌بار داشتم بلافاصله ضبط را خاموش کردم. با عجله روی سر ترمز کوبیدم و شانه‌خاکی جاده ایستادم. صندوق را باز کردم. جورابم را از دهانش درآوردم. تکانش دادم و داد زدم: «هی! چهت شد یه دفعه؟ با توام مادرسگ! جواب بده! زنده‌ای؟» وقتی بلندش می‌کردم سرش به قفل صندوق گرفت و ابرویش شکافت. از صندوق بیرون می‌کشیدمش که تعداد زیادی نقطهٔ ریز روشن در اطرافم ظاهر شد. نقاط نورانی درشت‌تر می‌شدند و به همراه صدای خرناس و زوزه نزدیک می‌شدند. دیگر فکر اینجایش را نکرده بودم. قبل‌از اینکه فرصت پیدا کنم و اسلحه را بکشم، اولین گرگ از شانه‌هایم آویزان شد. جوانک از دستم رها شد و به پشت روی زمین افتادم. خوشبختانه دورهٔ آموزشی ما دورهٔ کاملی بود. همان لحظه که گرگ پنجه‌هایش را روی سینه‌ام گذاشت و بوی گند نفس‌هایش به صورتم خورد، اولین جملهٔ استاد دفاع شخصی مثل چراغی بالای سرم روشن شد. آن روز استاد در را که باز کرد، بدون هیچ حرفی سمت تخته رفت و به بزرگی ابعاد تخته نوشت: «تحت هیچ شرایطی خودت رو نباز پسر، حتی اگه یه گرگ گرسنه روی سینه‌ات نشسته باشه!» با همان سرعتی که ظاهر شده بود، پشتش را به ما کرد و از کلاس خارج شد. جلسهٔ بعد هم به‌محض باز شدن در، به‌جای استاد یک گرگ واقعی وارد کلاس شد. همگی با وحشت از پنجره بیرون پریدیم و از نرده‌ها آویزان شدیم. یکی از ما روی میز کنار پنجره پرید. همگی رنگ‌پریده از پشت شیشه نگاهش می‌کردیم. به چشم‌های گرگ خیره شده بود. هر دو حریف قدر، همدیگر را برانداز کردند.

دوست ما بدون معطلی با آرنج شیشه را شکست. حواس گرگ پرت شد و یک قدم عقب رفت. خرده‌شیشه‌ها روی سر ما و داخل کلاس ریخت. تکه‌شیشهٔ بزرگی را برداشت. با چند حرکت سریع، لباسش را با شیشه پاره کرد و دور دستش پیچید. دستش را مقابل صورتش گرفت و از همان بالا خودش را روی گرگ انداخت. ضربه ای به سر و پت‌وپوزهٔ حیوان زد و گیجش کرد. گرگ هم بلافاصله دندان‌هایش را داخل پارچه‌ها فرو کرد. با قدری تقلا و گلاویز شدن، شیشه را در پهلوی گرگ فرو کرد و خلاص. استاد وارد کلاس شد. خاکستر سیگارش را روی سرمان تکاند و همین‌طور که آویزان داشتیم نگاهش می‌کردیم گفت: «خب؛ خاک بر سر همه‌تون کنم. غیر از این دوستمون همگی مردودین.» زیر لب تکرار کردم: «خودتو نباز پسر!» وقتی به خودم آمدم دیدم لاشهٔ یک گرگ روی سینه‌ام و سه تای دیگر در اطراف ماشین و یکی هم روی جوانک الدنگ افتاده و تکان نمی‌خورند. بقیه هم زوزه‌کشان درحال فرار بودند. نگاهی به خشاب خالی اسلحه‌ام کردم. اوضاع امیدوارکننده بود. پنج هدف با هفت گلوله. وقتی لاشهٔ گرگی را که رویش افتاده بود، بلند کردم، چشم‌هایش را باز کرد. با اشارهٔ دست، حالی کرد که اسپری داخل کیفش را بیاورم. با دست‌های لرزان داخل حلقش خالی کرد و کمی آرام گرفت. به لاستیک تکیه داده بودم و سیگار بعداز مبارزه با گرگ‌ها را دود می‌کردم. همین‌طور که به حلقه‌های دود که در تاریکی رقص‌کنان محو می‌شدند زل زده بودم، گفتم: «می‌دونی چه اتفاقی افتاد؟» به لاشه‌های گرگ‌هایی که اطرافمان درازبه‌دراز افتاده بودند اشاره‌کردم؛ ولی همان‌طور یاغی، سرسخت و ساکت نگاهم می‌کرد. پرسیدم: «چند سالته؟» گاهی خیلی‌کم از این گپ ها با این آدم‌ها می‌زدم. این‌بار حس می‌کردم نصفه‌شبی، گوشهٔ این جاده لابه‌لای لاشهٔ پنج گرگ، به حرف زدن با یک آدم نیاز دارم؛ در نهایت من هم آدم بودم. وانگهی اگر مرگ جوانی به‌دست هم‌نوعانش که از دست پنج گرگ قسر در رفته بود هم چند ساعتی به تعویق می‌افتاد، به جایی برنمی‌خورد. برای همین عجله‌ای نداشتم. جواب داد: «بیست و دو سال.» نمی‌دانم قضیهٔ پیش‌آمدهٔ حملهٔ گرگ ها یا قضیهٔ چشمانش، این مورد را برایم خاص کرده بود و آن شب آدمی کاملاً متفاوت شده بودم. گفتم: «سیاسی هستی؟» با اشارهٔ سر جواب مثبت داد. ادامه دادم: «می‌دونی اگه پات برسه اونجا چه بلایی سرت می‌آد؟» جواب داد: «هیچ فرقی واسه‌م نمی‌کنه.» گفتم: «هوووم چه پسر با خا...ای؟ یادم باشه بسپارم به‌جای ناخن‌هات از لای پاهات شروع کنن تا واسه همیشه خلع سلاح شی تخم جن!» بالای سرش ایستادم. اسلحهٔ خالی را طرفش نشانه گرفتم؛ وقتی ماشه را چکاندم چشمهایش را بست. باید التماسم می‌کرد ولی نکرد. برای همین ته سیگارم را روی گردنش فشار دادم و در میان جلزولز دانه‌های درشت عرق تنش، خاموش شد. بویی آشنا، بوی گوشت سوختهٔ مخلوط با دود سیگار در دماغم پیچید. باز هم فقط چشم‌هایش را بست، همین. همیشه بعداز این حرکت، قهقهه می‌زدم؛ ولی این‌بار هر کاری کردم حتی لبخندی هم روی لب‌هایم نیامد؟! خون گوشهٔ لبش را پاک کرد.

بلند شد و نشست. نیروی غریبی به ذهنم فشار می‌آورد. قضیهٔ چشمانش جدی شده بود و مثل پتکی به سرم می‌کوبید. بی‌برو‌برگرد من این چشم‌ها را جایی دیده بودم؛ ولی نمی‌دانم کجا و کی؟ تابه‌حال در مقابل هیچ یک از این سگ‌پدرها زمین‌گیر نشده بودم. در این مسیری که پا گذاشته بودم، قرار بر توجه به این جزئیات پیش‌پاافتاده و مزخرف نبود. اصلاً من این‌طرف قضیه بودم. سمتی که قدرت، ثروت و اختیار بازی در دستش بود؛ ولی من در پست‌ترین و پایین‌ترین قسمت این هرم قرار داشتم. جایی که به قیمت جان و زندگی و اعصابم باید این قوانین و مجازات‌ها را در حلق این بخش انبوه از انسان‌ها فرو می‌کردم. با زور چوب‌وچماق و گلوله و جوراب. پس سخت ترین قسمت کار روی دوش من بود، با کمترین سهم سود از این ماشین قدرتمند و ویرانگر. در نهایت دوباره با تکیه به همان درس اول در کلاس‌های دفاع‌شخصی، ذهنم را جمع‌وجور کردم. فایل‌های ذهنم را یکی‌یکی مرور کردم؛ حتی فایل‌های پاک‌شده و فراموش‌شده را شخم زدم تا بی‌اهمیت‌ترین چیزهایی که در این سال‌ها برایم اتفاق افتاده بود. تمام آدم‌هایی که تابه‌حال دیده بودم، کتکشان زده بودم، فحششان داده بودم، چند زنی که به زور ترتیبشان را داده بودم. از قیافهٔ مکانیک ماشینم و نگهبان ساختمانمان بگیر تا پیشخدمت رستورانی که گاهی با زن وبچه‌ام آنجا می‌رفتم. هرچند خواب‌هایم برایم اهمیتی نداشتند ولی با حافظهٔ قوی و متمرکزی که داشتم، تمامشان را که در این چندسال دیده بودم مرور کردم. به مرور خواب‌ها که رسیدم، ذهنم ایستاد. چند وقت پیش، خوابی را مدام می‌دیدم؛ البته چند تا از خواب‌هایم را، گاهی چند بار می‌دیدم؛ مثلاً یکی از آن‌ها، خواب مسخرهٔ زلاتان

ابراهیموویچ بود. چند بار در خواب دیدم با یک دست موهای دم‌اسبی زنی را گرفتم و دست دیگرم را لای پاهایش انداختم و داخل صندوق‌عقب ماشین پرت کردم؛ ولی چیزی که دستم لای پاهایش لمس می‌کرد با مختصات اندام یک زن جور درنمی‌آمد. در نهایت وقتی داخل محوطهٔ اداره، زنیکه را از صندوق درمی‌آوردم می‌دیدم زلاتان ابراهیموویچ در آغوشم لبخند می‌زند؛ اما فایل این خواب در ذهنم بسته شد؛ بنابراین من ماندم و آن خواب کذایی! این خواب را همیشه شب‌های بعد از معاشقه با زنم می‌دیدم. ابتدا صدای جیغ‌وناله‌هایی از پشت اتاق خوابمان می‌آمد. تعداد زیادی زن و مرد با تن های بدون سر و خونین از درز باریک زیر در، از سوراخ کلید و از هرجایی‌که یک تن واقعی، رد نمی‌شود وارد می‌شدند. همگی سرهایشان را در دست گرفته و دور تختمان می‌چرخیدند. زنم هم از کنار من بلند می‌شد و سرش را در دستش می‌گرفت و به آن‌ها ملحق می‌شد و اطراف من می‌رقصیدند. رقص‌کنان از درودیوار بالا می‌رفتند. بعد من اسلحه‌ام را می‌کشیدم و به دست هایشان شلیک می‌کردم. دست‌ها سست می‌شدند و سرها از بالا می‌افتادند. بارانی از سرهای خونی. همیشه می‌گشتم و زنم را از لابه‌لای جمعیت پیدا می‌کردم و اولین نفر به او شلیک می‌کردم. وقتی اتاق از هیاهو آرام می‌گرفت، سر پسر جوانی از زیر تخت بیرون می‌آمد و وسط اتاق قِل می‌خورد. همین‌طور با چشم‌های خیره، قِل می‌خورد و به من زل می‌زد. سال‌ها این سر، زیر تخت اتاق‌خواب ما زندگی می‌کرد. گاهی تا صبح قِل می‌خورد و گاهی سر، خسته می‌شد و زود می‌رفت. همیشه قبل از رفتن با خنده می‌گفت نمی‌خواهی به سر پسرت شلیک کنی؟ در خواب صدایم خفه می‌شد و با خودم می‌گفتم ولی من که پسری ندارم؟! فقط همین دو تا دختر. همین موقع از خواب می‌پریدم. بله شک ندارم، سر همین پسری بود که جوراب‌هایم را داخل دهانش چپاندم، به پهلویش لگد زدم و بهش مدام گفتم حروم‌زاده. هر بار بعداز دیدن این خواب، انگار که همان خواب زلاتان را دیده باشم، بی‌تفاوت دوباره به خواب می‌رفتم؛ ولی حالا برای اولین بار در عمرم از ترس می‌لرزیدم. با صدای زنگ گوشی به خودم آمدم. صدا از کوله‌پشتی داخل صندوق می‌آمد. قبل از او به گوشی‌اش رسیدم. با کف دست به تخت سینه‌اش زدم و به عقب پرتش کردم. گفت: «بده من گوشی رو آشغال عوضی؛ حتماً مادرمه!» توجهی به حرفش نکردم؛ حتی دلم برایش سوخت. نیرویی مرا به‌سمت شنیدن صدای این زن هل می‌داد.. وقتی دایرهٔ سبز را روی صفحه کشیدم و به‌سمت راست پرت کردم، تصاویر اطراف محو شدند و جاده و ماشین و پسرجوان به همراه لاشهٔ پنج گرگ باسرعت وحشتناکی از من دور شدند. نمی‌دانم شاید آن‌ها ثابت بودند و من در حال دور شدن بودم؟! همان‌طور که صدای هراسان زن، مدام اسم پسرش را صدا می‌زد، من در حال پرت شدن به گذشته بودم. این صدای آشنا هم با من به عقب پرت می‌شد و تبدیل به التماس و گریه‌های زنی می‌شد که برای حفظ روح و جسم زنانه‌اش به مردی متجاوز التماس می‌کرد. محال بود این حافظهٔ قوی، چنین صدایی را فراموش کند. جسمم داخل آن جادهٔ تاریک بود و روحم به‌اندازهٔ سن این پسر، عقب و عقب‌تر رفت تا به آرامی از دیوار خانهٔ یک زندان فراری به داخل حیاط افتاد. هرطور شده باید امشب از داخل خانه‌اش بیرون کشیده و می‌بردمش. آمار دقیق بود و قرار بود که برای دیدن زنش پنهانی از راه پشت بام وارد خانه‌اش شود؛ ولی هیچ اثری از آدمی‌زاد و روشنایی در این خانه نبود. روی پنجه و به مهارت یک گربه، کاملاً بی‌سروصدا وارد اتاق شدم. چشم هایم که به تاریکی عادت کرد و موقعیت اتاق را بررسی کردم، اولین تصویر، کتابخانهٔ گوشهٔ اتاق بود. جاهای دیگر را گشتم. لابه‌لای لباس‌های آویزان از چوب‌رختی، پشت کمدها، حمام، توالت، آشپزخانه، حتی داخل یخچال. فقط اتاق‌خواب مانده بود. مطمئن بودم که از آنجا می‌کشمش بیرون. خیلی آرام در را باز کردم. عطر ملایمی اتاق را پر کرده بود. زن جوانی با لباس‌خواب ساتن سورمه‌ای، رو به پنجرهٔ اتاق خوابیده بود. مردی کنارش نبود. ماه آن شب در کامل‌ترین حالتش بود. هاله‌ای از نور سفید روی اندام زن افتاده بود. شانه‌های عریانش، ران‌های سفید و تراشیده و صیقلی‌اش و تمام خطوط منحنی اندامش زیر نور ماه پررنگ‌تر جلوه می‌کرد. انحناهای ریزودرشت استادانه‌ای از خلقت که تابه‌حال در عمرم ندیده بودم. قلبم داشت از سینه بیرون می‌پرید. اصلاً فراموش کرده بودم که برای چه کاری به این خانه آمدم و از دیوار آن پایین پریدم؟ زن پشت به من و به پنجره بود. روی نوک پا خودم را به پنجره رساندم. حالا کاملاً روبه‌رویش ایستاده بودم. به روی صورتش خم شدم. حرارت نفس‌هایش شعله‌هایی بود که از تنوری شعله‌ور به صورتم می‌زد. لب‌هایش زیر نور ماه می‌درخشید. محال بود چنین موجودی آدمی‌زاد باشد؟! احتمالاً موقع پایین پریدن از دیوار، اشتباهی شده بود و من

جایی دیگر از بعد زمان و مکان پرت شده بودم؟! قطعاً جایی جز زمین. تکانی خورد و در حالت خواب‌آلودگی با دیدن سیاهی هیکلم، اسم شوهرش را صدا کرد؛ اما ناگهان صدایش قطع شد. چشم‌هایش از ترس گرد شدند و زبانش بند آمد. توان جیغ زدن نداشت. نفس هایش به شماره افتادند. وقتی کارم را کردم و از خانه بیرون زدم هنوز بی‌هوش بود. وارد کوچه که شدم، به جای کوچه و تیر برق‌های ردیف‌شده و رفتگری که با جارویش خش‌خش می‌کرد، جاده بود و لاشهٔ پنج گرگ و پسری که با دهان خونی و گردن سوخته به آسمان زل زده بود. چشم‌های این پسر چقدر شبیه مادرش بود و سیرتش مثل شوهر آن زن، یاغی؟! در آن لحظات به پاهای لخت بدون جورابم، سیگار لای انگشتم، لاشه‌های پراکندهٔ گرگ‌ها، به جاده، شب، ماشین، به تمام دنیا جز چشم‌های این پسر خیره شده بودم.



شهر وَهمانی

میثم نکوئی

«گفتی نیک‌تر که آب تنزیه از حوض شهر برداریم.»

در نیمه‌شبی کم‌حرف، در خفا به پردهٔ خواب درآمدم و جلالت کلام را در صندوقچهٔ پستو وانهادم و پی صیرورت حزنی که به اُنس می‌مانست؛ چون پروانه‌ای بی‌دست‌وپا به شهر ارواحی آمدم که نَسَب از قو داشتند و شیفتهٔ چشمک فلک و نقش برج های هزارنور در آب بودند.

می‌دیدم از هر سو روحی، شاخه‌گل اندوهی بر تابوتی می انداخت سپس زمزمهٔ شطح از پشت حریر پرده‌ها می آمد. من آنجا دل در گرو گردش بوی ریحان‌های سیاه داشتم و از مقاصدی که به محبس منتهی می‌شد و ابرینگی را می‌گرفت تهی بودم. در آن خواب، در شهر وهمانی به تو رسیدم تو با مِعجرت، شکل شکوهٔ شب تاریده، تو: «حیلت!» شکل گل سرخی خشکیده در نسیم می‌لرزیدی.

گفتم: «رمق مهتاب در جان من است، بیا بالا برویم!»

اما تو چادرت را به رقص درآوردی و اوهام پاشیدی و سپس رخ، پشت پریشانی گیسو و مِعجر تیره پوشیدی. آنگاه آواز جَنانی، خموش و پردیسی از حنجره بیرون دادی.

و گفتی: «نیک‌تر که آب تنزیه از حوض شهر برداریم.»

نازکای شمع احوالم بود وقتی هرکجا پروانگیِ ارواح، عطر غیب می‌افشاند و شطّاحان، غربت کوچه را با چنگ رنگ می‌زدند. تو حزن شب بوییدی و پراکندی و من، بی‌تاب، باشتاب تو را خواندم: «حیلت... حیلت... حیلت... !»

حیلت سرخیِ موهومی شد. حریر مُطَرّا بر تن ره‌گرفته به تاریِ ورستان، می‌موییدِ. رواح، هر کجای شهر شهانه جام از ماه پر می‌کردند و پسِ پرده‌ها در سور.

من با پُرسه و پویش، راهی، که سر از حوض مغیب درآورم تا لوح دل منزه سازم. از شب گل سرخ آویخته بود و عود ریحانی از پنجره‌ها می‌آمد و خیال می‌ربود از وجد. رخ افسانیِ من عیان شده بود و شرب پنهان باب‌های رمزی شهر در نظرم هویدا می‌کرد.

حزن از قبرها می‌شکفت و همچون دود راهی کوچه‌ها. تمام شب مویهٔ حیلت به دور شهر پیچک تاریک می‌رویاند. صفوت شراب‌ها از غمینیِ او غافلم نمی‌کند «حیلت» آن سری است عنابِ خرابه‌ها رایحه‌ای برآمده از مزارها.

تو از قبور آمدی به دستی کتابی فرسوده که از آن عطر شب بو می‌خاست و به دست دگر طبقی نارنج. گیسوی تو روشنی خیابان بود و چون آن بیدهای کنار راه که سخنان محزون می‌گویند با نجوایی به سیرهٔ خواب گفتی: «این کتاب «رایحات» است. تو را از ربودگیِ اشباح و پراکندگی در سراهای سیاه عبور می‌دهد. آن را بگشای! مشامت را بی‌چگونه سوی نزهت خواهد برد!»

من از آن برات نیم‌شبی دل‌شاد، خواستم لب باز کنم که باد آمد و رویت و افشانی مویت را پراکند و برد... .

هر سو زاغی بر فراز، زیر ماه تمام و آدمیان پوشیده با قبای سوگ به درِ تاریکی می‌رفتند. در خیابانِ مبهوت، گشودم کتاب کهنهٔ سِحر، کتاب «رایحات» را که بر جلدش طرحی از گل ارغوان بود. دیدم در آن با زبان مینوان اشارات و اسرار خوش‌بوی مکتوب گشته، عطری مدهش برخاست که خود بی‌حاجت کلامی نمود راه شد. بر ره قیرگون زیر پایم، دستانی خفیه به رشتن دیبا نوازش تار گو به انگشتانی نزار و پیش رو، سیه‌پوشانی با ردای بلند، مفتون از هلهلهٔ سُکر و فریفتهٔ رایحات در هوا پیچ و تاب می‌خوردند.

آهسته بر ره حریر گام برداشتم و بروزات وهمی همچو آویز گیاهی در چاه در آن خواب رخ می‌داد. بیدی گوشه‌گرفته به حال مویه، موی به چهر شب آویخته بود و در زیر پناهش زنی روپوشیده شمع می‌افروخت. در کنار زن، بُخور مشک و کاسی شهی که شراب الوهی داشت.

دست که می‌بردم پرده واهی بود! به یک اشاره تهیگی... اما آن زن، نهان حیلت و همزادهٔ عرشی او بود که حزن‌آلودیش شهر را پر می‌کرد و به خواب من اندوهی می‌بخشید؛ همچون قلعه‌های تار آکنده و عتیق که منارهای صعید و تیزه دارشان آشیان کلاغان است و آشامندگان خون باستانی در

سرداب آن قلعه‌ها مأوا دارند، خون‌آشام‌هایی که خو به ظلام گرفته‌اند.
با چنین اندیشگی، از پس پناه بید و روی ناپدید زن گذشتم. همره پرندگیِ سیه‌پوشان و مخموری از کتاب رایحات.
رفته‌رفته افزون بر هوای خوش مُشک‌آمیز به کلمات سِرّ، آواز از فراز مقابر در محیط کوچه‌ها می‌پیچید. گو آوایی کروبی بود! که همراه شاخ نفیر و کرّنای سماوی بر مه‌زدگی شهر می‌دمید.
آن پیش‌ترها، سرمه‌فروشی ژنده‌عبا با قامت خمود با فانوس خود نور به منازل متروک می‌افروخت و می‌رفت! سیه‌قبایان پرنده به آواز کروبی شور می‌کردند؛ گویی آب و نان آن‌ها عطر و موسیقی بود که آن‌گونه فریباتر و فربه تر می‌شدند.
شمایل روح‌وار سرمه‌فروش هنوز در پیش رویم و در تعاقبش جانم، هر آن به حرمان حوض مغیب و آب تنزیه می‌سوخت؛ چونان تشنه‌ای گداخته. کمی دورسوتر به گرد یک درخت سیب، هوایی حزین، مردی با دیداری مرثیه سان، گونه‌اش سرمه‌آلوده و اشک‌ریز، سیب از درخت می‌چید و بر سینه‌اش ماه نو ظاهر می‌شد!
گیسو و جامه‌ای سراسر به لون شب داشت؛ لیک با دمی تپنده و با نگاهی از شرار تابنده به من نگریست و بر نیمکتی نیمه‌پیدا که پایه در بخور روحانی داشت نشست؛ گویی خود را در آینهٔ مکتوم می‌دیدم! که بوی سیب اندوه مرا سوی مقربان می‌برد و از شائبهٔ جهان رها می‌کرد. از آن دیدار وجدی بر ساحت روحم برآمد به نازکای اُنس و من،خواب‌رو به راه خود پیش رفتم.
آن پیش‌تر پریچهٔ ابهام بر تاب نارنج دامان مِهش لفافه ای سپید و معطر ناگاه تنبوری به راز نواخت و صوت خندهٔ پریوش آن دخترک بدل به شیون شومی شد. و لبانش هزار خفاش خفیه به هوا پر داد.
حیلت از دور به هم‌پُرسی با ارواح، شهر وهمانی را با سوز می‌پویید و بر لب: «توتیا! توتیا!...» گویان.
با آن زلف و حریر عروسانهٔ مُشکین پای درخت نارنج رسید. زیر پایشان نقوش هراتی و سوسن نخی پدید آمد و هوا مخمور از طیب سپند و غالیه شد.
حیلت دست سوی «توتیا» پیش آورد و به آوای تیره گفت: «به گاهوار آغوش من بیا! چه چیز تو را در این مکان ترنج و ترانه پریشان کرد؟!»
و پس توتیا با مویه‌ای پوشیده از تاب پایین شد و همچنان که به چنبر آغوش حیلت می‌رفت گفت: «سایه‌ای آویخت. زاغی مه دامنم را می‌برد که کفن او کند.. !»
کوچه‌ای بود، از هر مخروبهٔ آن عفریتی دست سیاه برآورده که؛ لبم از کوزهٔ گِلین تر کن!
حزن سوی تو آمد چونان دود قبایی تیره به سراپای تو پوشید. گفتی: «بیا از کنار این بوتهٔ زهری گذر کنیم و با شکندی بیدار شویم از خواب. از سبوگران شهر که چهر در حجاب دارند می‌ترسم. نگاهشان شرار در تاریکی است. آنان که به یک ایما، با یک آه، غنای دهل و کرنای جنیان را به راه می‌اندازند در دست، گل یاقوتی می‌گیرند و نقاب سفیرا پیش چهر که جلوت الوهی کنند؛ لیکن بر اجساد زارشان کتابت اوراد عیان است.»
با چشمی تار که افشانهٔ سرای غیب بود، عرق‌آلوده از خواب درآمدم. پرده‌های به هوا خاسته، شمع‌های شک‌انگیز!
پیش روی آینه ایستادم، شگفتا! روحی خرابه‌نشین در آن پیدا بود؛ گویا خیالی است که با من از شهر وهمانی آمده است و عنقریب این اتاق، مکانتِ رخسارهای ناتمام و غرایب گورستان خواهد شد و من میان مردمان، سخره به اهل هوا.
رُز سیاهم بر میز عطر خواب پراکنده و پیچک نیز ساق و برگ از دهانهٔ رؤیایم بیرون آورده.
در کام هنوز عطش نزهت دارم و رنجوری فراق حیلت، آن زاغی است که بر درخت خشک حیاط نشسته اشارات غریب می‌کند؛ اشارت به پیری که با ذکر نهفت و ردای ختایی از کوچه می‌گذرد. اشارت به ارواح شبینه و بی‌چهر که اطراف منتظرند تا دوباره به خواب روم. اشارت به تاج گل اربعه که پیشکشیِ عطرائیل بود و در خزینهٔ اوهام نهادمش تا شبی در عمارت جلیه دوباره بر سر گذارم.
در تاریکیِ روحم جایی در عمق علف چشمه، چونان رازی پنهان می‌رویید. برخاستم که پردهٔ بی‌قرار را کنار بزنم باشد که مهتاب به قلعهٔ خوفم بتابد. از اشارات کلاغ یکی آن پیر بود که عبورش رطلی عطر مبارک و محزون به‌سان سوسن مکنون در هوا آکند و مرا مفتون در اندیشه برد که شاید او به دروازهٔ باغی سماوی، مملو از سپیدهٔ طیب راه دارد!
شاید او در لفافِ عبایش به پردهٔ ملکوت می‌رود! و بسا شاید دیگر. با من زلف عروسان شهر وهمانی بود. در من خوف ارواح قبرآرا و صد رمز که خلوت‌خانه‌ی جانم را مُسَخر می‌کرد.
پا به کوچه گذاشتم. سایه‌های حزین به عیان از درختان

می‌ریخت. پیر با عصای ساروج چو رُهبانی که به‌تازگی طعم طراوت محراب را چشیده باشد، با زمزمهٔ هاروتی می‌رفت.

اشتیاقِ گشودن ارکیدهٔ خواب، قدم‌هایم را تندتر می‌کرد تا مگر آن پیر را مُعَبر خواب‌ها بیابم تا شاید به آینهٔ شهودش روا بدارد که روانم از معمایی چند، از مزارهای نسیانی آن شهر، از قلعه‌های دودآلودی که ردی از بوسهٔ شبح و جن ازازیلی بر هر شیشهٔ آن پیدا بود و از حزن آلودی و رمندگی سایه‌وار حیلت رها کند.

پیر گویی آگه از پی آمدنم شده باشد، فانوس مشعشع خود بالا آورد و رو سوی من گرفت. خنکایی که چون دَم از لب شب میان من و آن پیر وزان بود و گیس مجعدش همچون چتری از موهومات و ماوقعی پاییزی به پایین جاری.

پیشتر رفتم تا فانوس، شرح گوید آن عبای پرندین را که به‌سان جبروتی به خاک آمده جلویم فرحانه تاب می‌خورد تا رخ پیر در پس تاب و تار نیم‌شبی، جلوه کند.

لیک ناغافل، پیر خطاب کرد: «که هستی؟ پی چه آمده ای؟»

عجبا! به بر عبایش سرمه‌دان پیدا بود! بر من دِهشتی مهیب چو دود نفس شیاطین، هجوم آورد. او همان سرمه فروش عوالم متروک، نیم‌عریان و محنت‌زدهٔ خوابم بود؛ همان پیری که در آن کوچه‌ها، رخ‌پوش و دوده‌ای می‌رفت. در حیرت بودم که از چه راهِ سِتر و پوشیده به بیداری آمده بود! با حالتی رنگ‌پریده و پریش گفتم: «ایماوش، نامم را از شوریدگانِ دِیرهای دور گرفته‌ام. از تاریکنای خواب‌هایم متحیر بودم که قدم سپیدافشان شما در این کوچه به گوشم خورد. شما به کسانی می‌مانید که با عمارت‌های هزارتو و سردابه‌های نستوه عهود کهن آشنایی دارند. که هستید؟ آیا می‌شود چندی از رمزهای خواب مردابی‌ام بگشایید؟»

پیر عصاکشان نزدیک آمد با تبسمی که محاسنش را چو حوض باغ‌های برین جلا می‌داد. اینک در جلوات لطیف و افسانیِ فانوس، روبه‌روی هم بودیم، وقتی شاخ‌های بی‌بروبرگ و عفریتی درختان بالای سرمان سایه‌های تیزه‌ای و شبح‌سان ظاهر می‌کرد و بوف خرابه‌های دور نوایی مطرود و کور سر می‌داد.

پیر با بانگی آرام گفت: «نام من «طُرفه» است، با من بیا جوان! به سرسرای پر از کتایب و طومار من بیا! گشودگی این پرده آنجا خواهی یافت.»

در آن کوچه، طیران خفاش‌های اماکن حرمان‌زده در تاریکا، به هر سو گَرد نحوست کاخ‌های جامانده از زمان می‌پاشید؛ اما من چشم بر مهابت طُرفه در دلم بسیاری ابهام، مستتر و انبوهی گمان با واژگان مندرس و پیشاتاریخی بر لوح وجودم مکتوب گشته بود.

حس می‌کنم وقت‌هایی هست که مشاعر من با نوشیدن جام اشربهٔ سرخ، و هوشم از بوییدن عطر دسته‌ای گلایولِ تاریک بر میزِ قهوه‌ای یک کاخ به لب ابهام می‌رسد؛ حتی وقتی از خود بیرون می‌آیم هیچ آبگیر روشن و آینه‌جمال، به سواران نفس‌بریده‌ی خیالم پاسخگو نیست! پس‌ازاین، رحل ابدی حیلت را جز خواب برای من علاجی نخواهد بود، حال که همانند وسمه از گیسو به دور افتاده‌ام از او و از آن هنگام که با تن‌پوش حریر سیاهش، با قدم ملوکانه از رواق های بلند شاه‌نشینم عبور کرد و به دیار سرابین موت پرید و به جانم رقت تمام شورابه‌ها رسوخ کرد، مرا دل‌آرامی تنها به اوهام و خیالات است.

از صدها سرو قیرگون و صد چراغِ نئون و جمجمه‌ها و جوارح آلوده‌به‌خون گذشته بودیم که هُولِ هوایی انبوه بر نرده‌های فولادینِ دروازه‌ای نمایان شد. بر دو سرستون آن دو سر بافومه که با آن شاخ و سر و موی به‌شکل شقاوت دوزخ بودند.

آن دروازهٔ موحش پیشاپیش با منادی غیب بر ما گشاده بود و حیاطی فراخ که گویی مِهِ تمام قرون را در خود سریان می‌داد و درست میانهٔ آن سنگفرش‌های زجاجی، بط سپید و قدیسی در شرنگ ازلیِ حوضچه شست‌وشو می‌کرد.

آنجا در آن همه بخار و خرابیِ فیضان، بنایی معظم به‌سان حریم خدایان پدیدار بود و طُرفه همچنان ذکرگو از پلکان گل سرخ و بخور و مشعله‌ها به اندرون سرا می‌رفت و من در پی او.

هر گوشه‌ای عزایم و نُسُخ عتیق پراکنده و کُتب خطیِ افسون بر هم روی میز و قفسه‌های لبالب و اشباع از شرایع و حکمت و الهیات.

او سوی قفسه‌ای رفت که حالت هجران ابنیه‌ی بیابانی داشت و از آن کتابی بیرون آورد که گَرد عزلتگاه بعید تارکان بر مجلد چرمش نشسته بود.

همچنان که کتاب‌دردست می‌رفت تا بر کرسی اعلا از خز پربهای خود جلوس کند، دو خادم با تنی ماهوی و مات و صفاتی نفرینی همچون بعل زبوب و از زلف شوم غیبیان پوشیده با دو چشم از اخگر منحوس‌ترین آتش‌ها و دو

شاخ کوچک و رخی آدمی‌گون با سینی چای و گلاب و ادعیه در دست داخل آمدند. مرا رعشه‌ای گرفته بود که بیانش به صرف جمیع سیاهه دوات‌های عالم مُیسَر نیست. طرفه که به خوف خطیر من آگه شده بود، آنان را بیرون راند و مرا در مقابل خود نشاند و به عزم و طوف گفت: «این خواب‌نامهٔ عهد پسر سیرین است، حال برای من از آغاز، خواب‌هایت را بازگو و به تفصیل شرح ماجرا کن!»

برخاستم. به آینهٔ بزرگی نظر انداختم که آبگیری تاریک و شبه‌خیال می‌نمود و بر کناره‌اش زنبق خشکی مکدر درون سفالی از برهوت سر می‌کرد. چو ماه پیدا بود که طُرفه حاجبِ پرده‌های خواب و غیب‌دانِ هر سر مکتوم است و من در مقابل نظرش چونان پاتیلی در خلجان.

در گم‌گشتگیِ آنی، سرخ‌گل خشکیده‌ام و خش‌وخش آوای خشتی‌اش را به خاطر آوردم، آن صلصال که تب قبرها او را در شب سَروها سرگردان می‌کرد، بید را و سیب را و ترنج را و توتیا که نوشَرار حب من و حیلت بود که در انتهای کوی شهیق و شبهات به ما می‌پیوست و جیغ عجوجانی را به خاطر آوردم که گیسشان را ابلیس می‌کشید و می‌افکند میان ظلام سیاهچالی بی‌بن و نامختوم. آه این حدیثِ آینه‌ای تا نهایت سیاهیِ مرگ خواهد رفت و از هیچ وصل و سرخیِ گلبرگ تازه‌ریخته در پای هیچ گلدان، خبری نخواهد داد!

پسر سیرین می‌گوید: «درخت سیب در تأویل، مَرد بود و بوی سیب غم‌های مَرد.»،

گویا قرار است رایحه‌ای مغموم از این درخت سیب، الی‌الابد به‌سان روحی منتشر این بادیه را در سوگ فرو ببرد.

«بید زنی بود خوب‌روی؛ لیک او را ثمره نبود و یافتن ترنج، نیکی و خرمی است.»،

گفتم: «طُرفه! این‌ها نه مشمول خوابگردی است که سودازده از تن تیره می‌خیزد و به‌شکل غباری پوینده و اندامواری بی‌استخوان در مُلک ارواح، نفیر عزا می‌کِشد!»

پس او در پاسخ گفت: «فرزندم غمین مباش و الفت کن به ارکیدهٔ معطر گورستان! خواب‌های تو در خواب‌هایت محقق خواهد شد!

من آنجا پرده از یکایک آن‌ها کنار خواهم زد و بر ورق آهوی مشوش به ثبت خرمی‌تان قلم می‌زنم. بگذار حکایت این عشق بدل شود به غزل‌های وحیانی.»

بودِنُفکا[1]

حمید سروامان‌الهی

چشم‌هایم را می‌بندم. در خیال غوطه‌ور می‌شوم و به قعر ترک‌های سقف سفر می‌کنم. صدایی از لای ترک‌ها بیرون می‌ریزد. صدا سایه می‌شود و مانند مه درون اتاق می‌چرخد. اتاق پر می‌شود و بعد شکل می‌گیرد و می‌ایستد.

پدر با صورتی رنگ‌پریده و چشمانی بسته و پالتویی که خیلی کم اتفاق می‌افتد آن را از تنش بیرون بیاورد، گوشه ای تاریک و روشن از اتاق کز کرده و سیگار می‌کشد. پنجره به‌خاطر بوی خفیف خون و الکلی که همیشه به مشام می‌رسد نیمه‌باز است. باد سردی در اتاق جریان دارد و موهای سفید و ژولیده‌اش را به بازی گرفته است؛ درست همانند دانه‌های برفی که هنوز به زمین نرسیده و باد در آن‌ها پیچیده باشد. بعداز سال‌ها امروز تقریباً سی سال می‌شود که او را پیدا کرده‌ام. شباهت بسیار عجیبی با همدیگر داریم. یادم هست دقیقش سی و سه سال پیش در همین اتاق. تا مرا دید گفت؛ من پدر تو هستم و رابطه ما از آن روز به‌بعد آغاز شد.

اما تصمیم گرفته‌ام از او جدا شوم. دیگر کسی برایش نمی‌ماند. تنها بود. تنهاتر می‌شود. کسی هم دیگر دربارهٔ مادرم نمی‌پرسد تا او از بی‌خوابی‌ها و رؤیاها و کابوس هایش حرف بزند. گاهی فکر می‌کنم اصلاً این آدم من را برای خلاصی ذهنش از مرور گذشته می‌خواسته و به دنیا آورده است.

به او می‌گویم می‌خواهم هرطوری‌شده مادرم را پیدا کنم. رنگ صورتش تغییر می‌کند و چشم‌های خسته و قرمزش را باز می‌کند، نگاهش برقی می‌زند. از نقطه‌ای که همیشه دوست دارد بنشیند بلند می‌شود. صندلی‌اش را جابه‌جا می‌کند و درست روبه‌روی پنجره می‌گذارد تا زمستان بی‌پایان پشت پنجره را بهتر ببیند.

می‌ترسم به‌خاطر سهل‌انگاری چندساله مرا سرزنش کند. فریاد بزند تا الان کدام گوری بودی؟ پس چرا این‌قدر دیر به فکر افتادی؟

اما فریاد نزد. دوباره چشم‌هایش را به همدیگر فشرد و بعد گفت: «تصمیم سختی گرفته‌ای. برای خلاصی، یک روزی باید انجامش می‌دادی.»

تنها یادگارهایی که از مادرم هست و برایمان باقی‌مانده را می‌آورد تا دوباره با همدیگر مرور کنیم؛ همان عکس‌های قدیمی که در یکی از آن‌ها، پدرم خیلی رسمی با کلاه بودِنُفکا روسی‌اش و همین پالتوی تنش، تفنگ‌دردست روی تخته‌سنگی شانه‌به‌شانه زن جوانِ اسلحه‌به‌دست، کلاه بره بر سر و لبخندبه‌لب، که موهای پریشانش هم از زیر کلاه بیرون زده، نشسته است. و عکس دیگری که پدرم همچنان خشک و بااعتماد ایستاده و اسلحه در دست دارد؛ اما زن حاضر در عکس دیگر مثل زن عکس اول نیست و هیچ کلاهی بر سر و اسلحه‌ای در دست ندارد. لباس‌های رسمی و بی‌رنگش تغییر کرده و شلوارِ جین آبی به پا دارد. در نگاه‌های به دوردست فرستاده‌شدهٔ زن می‌شود یک جور بریدن و نافرمانی کامل را دید.

این عکس‌ها برای همهٔ آن‌هایی که من را می‌شناسند سند هویتم هم به حساب می‌آیند؛ البته هرگز به کسی نگفته‌ام من غیراز این عکس‌ها تصویر روشنی هم از او در ذهن دارم.

هوای اتاق سرد و سنگین است. لیوانِ همیشه‌پُر کنار دستم را سر می‌کشم و دوباره یک نخ سیگار روشن می‌کنم و مثل همیشه به آثار باقی‌ماندهٔ زخم روی گونهٔ راست پدرم دست می‌کشم. زخم عمیق و بزرگی است، طوری که وقتی به پدرم نگاه می‌کنی فقط آن بریدگی به چشم می‌آید؛ در واقع تمام نگاهت را آن بریدگی همانند خلأیی سیاه می‌بلعد. بااینکه سال‌هاست این زخم روی صورتش نشسته، اما هنوز می‌شود خونابه‌هایی را که از لای ترک آن بیرون می‌زند، دید.

این روزها او به‌ندرت حرف می‌زند یا بهتر است بگویم

.1 BUDENOVKA

بیشتر مواقع تا چیزی از او نپرسم با من حرف نمی‌زند. فقط می‌نشیند و نگاهم می‌کند، طوری که تنهایی و اضطراب‌ها و نفرت‌های درونی او را با تمام وجودم حس می‌کنم. مردمک چشمانش دائم دودو می‌زنند. گاهی ناخودآگاه همانند او دستانم را مشت می‌کنم. می‌دانم دوست دارد روی میز یا ران‌هایش بکوبد. در نهایت برای گذر از چیزی که به ذهنش آمده بازدمش را صدادار بیرون می‌دهد؛ بازدمی که فکر می‌کنم اگر چند لحظهٔ دیگر آن را نگاه دارد من هم خفه می‌شوم.

گفتن از مادرم همیشه او را سر ذوق می‌آورد؛ البته سعی می‌کند واماندگی‌اش را پنهان کند. من بوی واماندگی‌اش را خوب می‌شناسم و چیزی به رویش نمی‌آورم. در آخر جواب سؤال‌ها را با حرارت زیادی می‌دهد. هرچند من تمام جواب‌هایش را از قبل می‌دانم. صدها بار آن‌ها را در ذهنم دوره کرده‌ام. فقط می‌پرسم تا گرد فراموشی پدر، روی آن زن داخل عکس و من ننشیند.

راستش را بخواهید من هنوز هم نمی‌دانم پدرم اهل کجاست، یا سرگذشتش چه بوده است. شنیده‌ام او یک مهاجر است. خودش هم همین‌طور فکر می‌کند؛ اما این دروغی بزرگ است. من اعتقاد دارم بیشتر به فراری شباهت دارد تا مهاجر.

عده‌ای می‌گویند او روس است. عده‌ای عقیده دارند که نه، او آلمانی است. تعدادی نژادش را به شرق و تعدادی هم به غرب وصل می‌کنند. نمی‌دانم! ولی خیلی زور می‌زند چیزهایی را از من پنهان کند. نمی‌داند هر کاری کند دیگر من را که نمی‌تواند فریب دهد. ناخودآگاه چیزهایی از ذهنش می‌گذرد و کلماتی به زبان می‌آورد که کلید رازهای درونش هستند.

این را با اطمینان به شما می‌گویم. این آدم یک‌جایی رؤیاهایش نابود شده‌اند و احتمال می‌دهم دست خودش هم در کار بوده و بی‌گناه نیست! و می‌دانم آن یک‌جا همان مکان یا زمانی است که مادرم را از دست داده یا از او گرفته‌اند. ایمان داشته باشید، زمانی یک انسان به الکل پناه می‌برد و سکوت پیشه می‌کند، از زخم‌هایش با گذر این‌همه سال خون می‌چکد و بی‌اراده سرش باسرعت به چپ و راست تکان می‌خورد و بعد از اعماق وجودش آه می‌کشد. او کسی است که یک روزی، یک جایی اشتباه بزرگی را مرتکب شده است. او کسی است که خودش، خودش را نابود کرده است.

یک‌بار به من گفت: «آخرین باری که مادرت را دیدم در قلب یک جهنم واقعی بود. دوست و دشمن را نمی‌شد شناخت. لحظه‌ای صدای تیراندازی قطع نمی‌شد. به ما گفته بودند خیانت خاک و خون نمی‌شناسد. همه به همدیگر شلیک می‌کردیم؛ برادر به برادر، پسر به پدر، پدر به دختر، همسر به همسر. بعداز آن جهنم، دیگر او را ندیدم.»

این جملهٔ آخر را خیلی آرام گفت! وقتی این را گفت ناخودآگاه به‌یاد آن عکس افتادم؛ عکسی که در قامت و چشم‌های زن عصیان بود.

از مهارت بسیار زیاد مادرم در تیراندازی می‌گفت؛ با کمترین دقت گلوله‌هایش به هدف می‌نشست. درست سر و صورت را هدف می‌گرفت. خطا نمی‌زد؛ طوری‌که ما فکر می‌کردیم تفنگ با او سَروسِری دارد. فکر می‌کنم این تفنگ همچنان منتظر است روزی دوباره دستان مادرت را لمس کند.

همیشه می‌نشیند و مشغول تمیز کردنش می‌شود. امروز بی مقدمه آن را به‌طرف من نشانه رفت و بی‌درنگ ماشه را چکاند. نالهٔ گلوله در اتاق پیچید. گلوله پشت سر من در دل دیوار آرام گرفت. کارش برایم عجیب و ترسناک بود! بعد دستش را پایین آورد و گفت: «مگر تصمیم نگرفته‌ای مادرت را پیدا کنی؟ مگر نمی‌خواهی بدانی چه بلایی بر سرش آمده؟ حالا که انتخاب کرده‌ای، هرکسی را سر راهت ایستاد باید از میان برداری! اگر کسی به او آسیبی زده باشد باید تاوانش را پس بدهد و این بدون تفنگ غیرممکن است! یادت باشد همیشه آمادهٔ شلیک باشی و در چکاندن ماشه تعلل نکنی!»

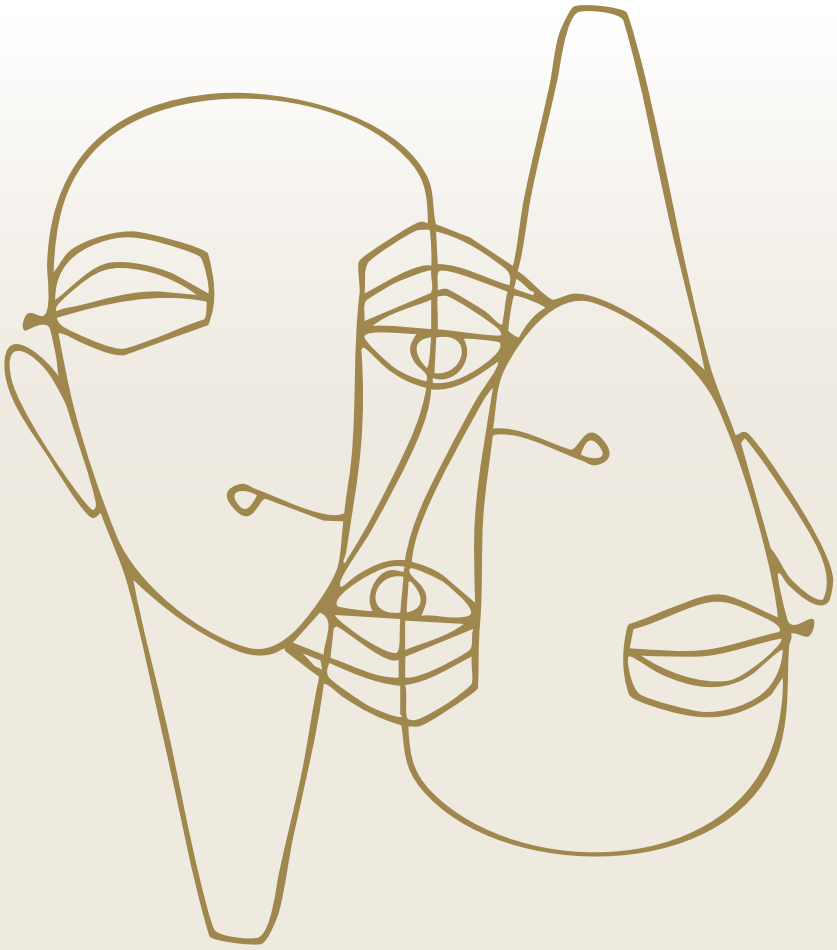
بعد انگشتانش را به‌آرامی روی قنداق کشید؛ درست مثل کسی که در حال نوازش عزیزترین کَسَش باشد.

می‌گفت: «اگر کسی مرمی چنین تفنگی در جانش بنشیند محال است جان به‌در ببرد. من این واقعیت را تجربه کرده ام. برای پیروز شدن این تنها اسلحه نیست که نیاز داری؛ این میزان عشق به تفنگ و نفرت آغشته‌به‌گلوله است که طرف مقابل را از پای درمی‌آورد. اگر لحظه‌ای به هر دلیلی دست و دلت بلرزد، حتماً تیرت به خطا می‌رود یا اگر هم به هدف اصابت کند کشنده نخواهد بود.

سرما و سیاهی کم‌کم فضای اتاق را درمی‌نوردید. دهانهٔ ترک همانند دهانهٔ قبری در گورستانی کهنه و ساکت، باز و بازتر می‌شود. من همچنان خیره به عمق آن نگاه می‌کنم تا زمانی که هرچه تودهٔ چرکین در سینه‌ام پنهان است، هق بزند و بیرون بریزد.

برمی‌خیزم. اسلحه را برمی‌دارم. کلاه و پالتو را می‌پوشم و

یقهٔ آن را کاملاً بالا می‌دهم، طوری‌که کامل گونه‌هایم را هم بپوشاند. این خانه و این اتاق و این ترک را برای مهاجری جوان که نمی‌دانم نژاد و ملیتش چیست و اهل کدام دسته و گروه است و چرا تنهاست و چرا پشته‌پشته سیم خاردار و برف و گلوله و خندق را گذرانده و از مرزها گذشته است، به یادگار می‌گذارم. او هم در عوض، به‌جز چند قطعه عکس خودش و همسرش و لباس‌های تنش و اسلحه‌ای که شاید روزی برای گرفتن تاوان و رها کردن خودش از شر گذشته به کمکش نیاز پیدا کند؛ هر چیز دیگری را مانند کارت هویت و چند بلیت قطار و سه یا چهار عدد ژتون غذای رایگان که همراهش بود، به من بخشید و از همدیگر دور شدیم.



کُرغ

رامین کاوه

تو آنجا بودی وقتی جسدم را از آب گرفتند. مثل هندوانه باد کرده بودم؛ یادت است؟ گِل از روی موهام تا سوراخ های دماغم شرّه می‌کرد. چطور یادت نیست؟ چاره‌ای نداری باید با من بیایی تا قاتلم را پیدا کنم.

یادت است سال‌ها پیش در خانهٔ پدری تلاش می‌کردم مرغ و کبک را باهم جفت کنم و حیوانی جدید بسازم؟ اسمش را هم «کُرغ» گذاشته بودم. هیچ‌وقت موفق نشدم؛ اما تو هر روز صبح پیگیر ماجرا بودی و هر روز کلّی به این تلاش می‌خندیدی. بعدها گفتی انگار تمام زندگی‌ام را صرف کارهایی ازاین‌دست کرده‌ام. در ذهنت بگرد شاید قاتلم در جایی از همین ماجراها پنهان شده باشد. شاید در یکی از پس‌کوچه‌هایی که قدم می‌زدیم و سیگار تیر پُک می‌زدیم؛ کسی نقشه‌ای در سر داشت؛ مثلاً همان روزی که گفتی ترکیب شلوار جین و اورکت سبز آمریکایی و ریش بلند وقتی کتاب اقتصاد اسلامی را در دست دارم؛ شبیه ماجرای کُرغ است.

همه‌چیز می‌توانست از همان‌جا شروع شده باشد، از کسی که کرغ را خطری برای موجودات دیگر می‌دانست. شاید فکر کنی به چیزهای عمیق‌تری مربوط است؛ اما قتل‌ها به همین سادگی ساخته می‌شوند.

ماجرای «زیگزاگ» هم باید بازخوانی شود؛ اسمی که در دوران مدرسه، تو رویم گذاشتی. آن‌وقت‌ها ضعف عضلاتم باعث شده بود موقع راه رفتن کج‌وکوله به‌نظر بیایم. دست و پایم چپ وراست می‌رفت و تو زیگزاگ را لقب اسمم کردی. مدتی بعد تمام مدرسه به همین لقب صدایم می‌کردند؛ البته که بعدها دوستان جدیدی به زندگی‌ام وارد شدند و این وضعیت تبدیل به نوعی ویژگیِ جوان سیگاربه‌لبی شد که حرف‌های عمیقی می‌زد؛ اما تو دست از زیگزاگ گفتن برنداشتی. هیچ‌وقت از حرفت ناراحت نبودم. از حرف‌های دیگرت هم ناراحت نشدم.

اما معلوم نیست شاید کسی در جایی آن‌قدر از دستم ناراحت شده باشد که تنها راه چاره را قتل من بداند. یکی از آدم‌های خانه‌ای که تو اسمش را آغل گذاشتی. اولین بار که آمدی کسی غیراز من آنجا نبود. از در که وارد شدی ایستادی. به آشغال‌ها و لباس‌های افتاده کفِ زمین، لابه لای ظرف‌های کثیف پر از ته‌سیگار خیره شدی و گفتی چطور راه می‌روم که پایم روی چیزی نمی‌رود و من گفتم وقتی برای تمیزکاری ندارم. گفتی خانه بوی آغل حیوانات می‌دهد و خندیدی. سعی کردم توضیح بدهم لابه‌لای ساعت‌های طولانی مطالعه و جلسات بحث و گروه‌های شعرخوانی، وقتی برای تمیزکاری پیدا نمی‌شود؛ اما تو کاندومی را لای دستمال کاغذی نشان دادی و گفتی آن چنان هم وقت کم ندارم.

هیچ‌وقت باهم موافق نبودیم. درکی از کارهای من نداشتی. اما سال‌ها دوست ماندیم و من همیشه از بودنت خوشحال بودم. به‌نظر، تو هم همین‌طور بودی وگرنه دلیلی نداشت به آغل بیایی و گه‌گاهی در جلسات شعر هم شرکت کنی.

آدم‌های زیادی به آغل می‌آمدند و می‌رفتند. در ذهنت مرور کن کشتن کار ساده‌ای است. گاهی از کسی سر می‌زند که باورت هم نمی‌شود. اصلاً تصور نکن اگر کسی شعرهای لطیفی می‌گوید؛ توانایی آدم کشتن ندارد. هر کدام از آن آدم‌ها ممکن بود دفتر شعرش را از زیر بغلش زمین بگذارد و آدم بکشد. باور کن! تو نبودی، ما بارها در جلسات برای مرگ دیگران نقشه کشیدیم؛ چراکه جهان بدون بعضی‌ها خیلی بهتر می‌شد؛ پس همهٔ آنها می‌توانستند قاتل باشند. فقط کافی بود به این نتیجه برسند که جهان بدون من بهتر خواهد بود.

یادم است یک بار در آغل مست کرده بودیم و شعرهای هم را مسخره می‌کردیم. یکی که خیلی دستش انداختم برافروخته شد و گفت همهٔ ما حیوان هستیم و رفت.

دیگر او را ندیدیم. به او فکر کن. پیدایش کن. او به‌طور بالقوه می‌تواند نقشهٔ کشتن من را کشیده باشد. شاید هم نه... یکی از آن جوجه‌قرتی‌های دانشگاه‌رفته کاری کرده باشد. من همیشه می‌گفتم در دانشگاه‌ها چیزی یاد نمی‌دهند و همه‌شان را مسخره می‌کردم. هیچ‌کدام به قدر من مطالعه نداشتند. هرچه یاد می‌گرفتند از من بود. سینه سپر می‌کردند و به درس‌خواندگی می‌بالیدند و من فحش‌کششان می‌کردم. خیلی‌ها این‌طور زخم خورده‌اند. هر کدامشان به‌راحتی می‌تواند بر سکوی قاتل بنشیند.

به وقتی که من را از آب گرفتند فکر کن. تو آنجا بودی. به ردّ پاهای جامانده کنار آب فکر کن. یکی بود یا چند تا؟ شاید چند نفر بودند؛ مثل ماجرای قطار بعداز نیمه‌شب. چند نفر که کینه داشتند با هم همدست شدند. به‌خاطر بیاور اگر لازم است دوباره به آنجا برو. اگرچه فایده‌ای ندارد. دیگر ردّ پاهای اصلی تشخیص‌دادنی نیست. فقط می‌توانی به حافظه‌ات اعتماد کنی. چیزهایی را که دیدی به خاطر بیاور. چه لباس‌هایی تنم بود؟ البته من لباس‌های زیادی ندارم؛ حداکثر دو دست. هیچ‌وقت در قید این ظواهر احمقانه نبودم. همان لباس‌هایی که در تمام جلسات شعر و بحث هم می‌پوشیدم. کهنه و آویزان شده بودند و همین هم نوعی ویژگی برای کسی تلقی می‌شد که زندگی‌اش را صرف ایده‌هایش کرده بود؛ البته تو تمام این‌ها را احمقانه می‌دانستی و طبق معمول با شوخی و مسخره‌بازی به همهٔ این‌ها می‌خندیدی.

انگار هیچ‌چیز این ماجراها برایت جدی نبود؛ ولی برای ما همهٔ زندگی بود. ما که می‌گویم همان‌ها که وقتی به آغل می‌آمدی؛ می‌دیدی. همهٔ آن‌ها که تو می‌گفتی هواداران «مَواکس» هستند. اسمی که باز هم از خودت درآوردی: از ترکیب مواد و سکس. همه‌شان را مسخره می‌کردی. آخرش هم می‌گفتی: «امیدی به شماها نیست. شما از پسِ بند تنبانتان هم برنمی‌آیید.» شاید درست می‌گفتی و همین هواداران مواکس در حالتی غیرعادی تصمیم به قتل من گرفتند؛ مثلاً از سر حسادت. همه می‌دانستند که من به نوعی رئیس همهٔ آن‌ها هستم و این می‌توانست حسادت خیلی‌ها را تحریک کند.

حسادت، به‌راحتی ممکن است انگیزهٔ قتل شود؛ اما باز هم می‌گویم به حافظه‌ات رجوع کن. وقتی مأموران جسدم را می‌گرفتند؛ تو چرا آنجا بودی؟ من هنوز هم نمی‌دانم چه کسی به تو خبر داد که بیایی؟

یک هفته بود باهم هیچ تماسی نگرفته بودیم و تو ناگهان کنار دریاچه پیدایت شد. معلوم بود ناراحتی. چند قطره اشک هم ریختی؛ اما انگار اتفاقی عادی رخ داده و من به مرگی طبیعی مرده‌ام. فقط ناراحت بودی. حتّی درست به ردّپاها دقت نکردی. خیلی راحت است که همه‌چیز را گردن مأموران حکومت بیندازی؛ اما تو می‌دانی ماجرا به این سادگی نبود. خیلی‌ها ممکن بود قاتل باشند و بی‌خیالیِ تو از همه عجیب‌تر بود. هیچ‌چیز تو را شگفت‌زده نکرده بود؛ حتّی مرگ من در ۳۷ سالگی یا جسد بادکرده‌ام. آن ردّپاهای کنار آب که تو هیچ توجهی به آن نکردی. من در تمام این سال‌ها برایت دلیل خنده و شوخی بودم. تو هیچ وقت مرا جدی نگرفتی.

حتّی مرگم تو را بیش از ناراحتی‌ای سطحی و معمولی درگیر نکرد. مثل این بود که از همه‌چیز خبر داشتی. آخرِ ماجرا را می‌دانستی. بعد هم حضورت کنار آب که معلوم نیست چطور فهمیدی و چه کسی به تو خبر داد... .

شاید تو به دیگران خبر دادی؟

بی‌توجهی‌ات به ردّپاها هم برای این بود که می‌دانستی ردّپای چه کسانی است. از نظر تو کسی که همهٔ عمر به دنبال ایدهٔ احمقانهٔ کرغ بود، حذف شده بود و این اصلاً چیز مهمی نبود. حالا می‌فهمم پشت تمام خنده‌هایت تحقیر بود. از بچگی تا ۳۷ سالگی فقط به من خندیدی. حرام‌زاده! تو همیشه از من متنفر بودی. اصلاً از کجا می‌دانستی کجا و چه وقت من را از آب درمی‌آورند؟

همه‌چیز تو را قاتل نشان می‌دهد؛ شاید قاتلی گریان!

دایرهٔ تقدیر

حمید نیسی

صدای اشک، مثل صدای آب از لای دیوار در ذهنش می‌چکید. شهرزاد قدم که به آن خانه گذاشت باورش نمی‌شد روزگاری در آنجا زندگی می‌کرد که نوجوانی و جوانی‌اش را در آن اتاق‌ها و با وسایل داخل خانه گذرانده بود. به یاد بیست‌سالگی‌اش افتاد که به‌خاطر آرش خانه را ترک کرده و مادرش را تنها گذاشته بود. تمام گوشه و کنار خانه را ورانداز کرد. در تمام هفت‌سالی که نبود تغییر چندانی در آنجا رخ نداده بود؛ ولی انگار گرفتار زوال شده بود و مثل اینکه تک‌تک اجزای خانه برای او پیامی داشتند. مثل همان پیام تلفنی که همسایهٔ مادرش برایش فرستاده بود. ساعت سه صبح پنجشنبه‌ای بود که زنگ پیام تلفن او را از خواب بیدار کرد. همسایه نوشته بود:

«شهرزاد خانم، مادر حمله قلبی کردن و فوت کردن.»

زمانی که لباس می‌پوشید تا برود منزل مادرش ترسیده بود؛ ترسی غریب و مبهم. ولی نمی‌دانست چرا. حال کسی را داشت که می‌داند قرار است دردی به جسمش وارد شود؛ اما هنوز حسش نکرده بود.

در مدت هفت سال، فقط دو یا سه بار به دیدن مادرش رفته بود و آن هم برای ده دقیقه یا ربع ساعت و هر بار که به دیدنش می‌رفت، حس می‌کرد خانه همان خانهٔ قدیمی نیست و بدن مادرش دیگر آن بدن همیشگی نیست. انگار چیزی در هوای آن خانه معلق بود، چیزی نمور و کهنه و بدن مادرش مثل گیاهی خانگی که در معرض نور زیاد قرار گرفته باشد داشت می‌پژمرد. آخرین بار که وارد خانه شد مادر را دید که روی کاناپهٔ اتاق نشیمن زیر پتو دراز کشیده بود. در نگاهش سرمای خاصی را حس می‌کرد؛ مثل اینکه داشت چیزی را سبک سنگین می‌کرد. انگار می‌خواست با حالت چهره‌اش احساساتش را به او نشان بدهد؛ اما زندگی او در عالم دیگری جریان داشت، عالمی موازی با زندگی مادر و الان که وسط خانه ایستاده بود فقط عکس بزرگی از چهرهٔ زنی با موهای خاکستری و صورتی که حتی از درون قاب هم داشت با او حرف می‌زد. صورتی چروکیده که نشان از سال ها رنج و درد بود. شهرزاد بی‌آنکه قطره‌ای اشک بریزد دستی به قاب عکس کشید و سعی کرد چهرهٔ جوانی مادرش را به خاطر بیاورد. همان چهره‌ای که زیرش را خون پر کرده بود؛ اما در غبار غلیظی از خیالات گُمَش کرد. زندگی مادرش برایش رازآلود بود. تا زمانی که در آن خانه بود برای اینکه مردهایی که به خانه رفت‌وآمد می‌کردند او را نبینند، خودش را در انباری قایم می‌کرد و تا زمانی که بروند ترس بر او سایه می‌انداخت. به یاد داشت که نوزده سالش بود با اندامی به‌سانِ نیلوفر ظریف و همچون شیر، تازه، اما هیچ نشانی از جوانی جز تنی جوان در وجودش نبود و مردان هم خواهانش بودند و او همیشه با ترس‌ولرز رفت‌وآمد می‌کرد. تنها چیزی که در سرش بود یادآوری خاطرات مبهم زندگی در آن خانه بود که همیشه حس سرپناهی موقت داشت. نه، حتی در دوران جوانی با اینکه هیچ تجربه‌ای از زندگی در جای دیگری نداشت، باز هم اینجا برایش حس خانه را نداشت. همیشه با خودش می‌گفت به‌محض اینکه از اینجا بزنم بیرون، راحت می‌شم. تاریکی رفته‌رفته چتر سیاهش را همه‌جا پهن می‌کرد و شهر که در کنار دریا آرام گرفته بود با آن گرمای جهنمی اش انسان را خفه می‌کرد. برای همین شهرزاد رفت طرف پنجره و آن را باز کرد و به میز گوشهٔ کافه‌ای که روبه‌رو بود خیره شد:

-«ببخشید، اجازه می‌دید اینجا بشینم؟»

شهرزاد نگاهش را از تلفن برداشت و به پسری جوان و سبزه‌رو که با یک دست موهای جوگندمی‌اش را به بالا شانه می‌کرد و در دست دیگرش لیوانی قهوه بود نگاه کرد. سکوتی بینشان به وجود آمد و شهرزاد بدون آنکه جوابی بدهد باز به تلفنش نگاه کرد و سرش را پایین انداخت و

آرش هم بدون معطلی روی صندلی روبه‌روی او نشست. در آن سکوت به شهرزاد خیره شد و به آن دختر که همچون آینه‌ای که زنگار ندارد یا طلسمی که همیشه به کار می‌آید، دل بست و با واژه‌هایی که داشت در ذهن خودش انتخاب می‌کرد می‌خواست دیوار سکوت را بشکند:

-«شما همیشه اینجا می‌آیید؟»

شهرزاد که چهره‌اش پر از خنده بود سرش را بالا آورد و گفت: «گاه‌گداری، نه همیشه.»

و برای لحظه‌ای به خانهٔ مادری‌اش نگاه کرد که مردی چهارشانه با کت‌وشلواری طوسی‌رنگ از آنجا درآمد.

کولر گازی را روشن کرد و روی کاناپه‌ای که بار آخر مادرش را روی آن درازکشیده دیده بود نشست و یاد آخرین حرفی افتاد که به آرش زده بود: «آرش، من آدم روزهای سختی نیستم.»

و بعداز این حرف چمدانش را بسته و آرش را تنها گذاشته بود. رفت داخل اتاق‌خواب مادرش و در اتاق نیمه تاریک ساعت‌ها به عکس مادرش خیره ماند. خواب به چشمش نمی‌آمد. درونش چیزی در حال فوران بود و این حس از زمانی که پا به خانه گذاشته بود درونش ریشه دواند. موجی از ترس مثل صاعقه تنش را لرزاند. ترسی احمقانه از اینکه شبیه مادرش بشود یا اصلاً بشود خود او. با اینکه بیرون از خانه صداهای کامیون‌ها، اتومبیل‌ها، گفت‌وگوهای مردم می‌آمد؛ اما انگار سکوت مرگباری در فضای خانه منتشر شده بود و این سکوت را دوست نداشت و احساس اینکه آرش را با حال بد رها کرده بود او را عذاب می‌داد؛ چون در هفت سال زندگی با آرش فهمیده بود تنها کسی که به توانایی‌های او ایمان داشت و تنها کسی که به او اعتماد داشت فقط آرش بود. یاد آخرین حرف مادرش افتاد:

«آدم هر کاری بکنه نمی‌تونه پاش رو از دایرهٔ تقدیرش بیرون بذاره. از روزی که پدر نامردت منو تو قمار به رفیقش باخت و خودش رفت تقدیر من این شد. تو هم تقدیرت اینه که با آرش باشی.»

فقط منتظر بود که هوا روشن شود و از خانه بیرون بزند. صداهای بیرون شبیه صداهای میدان جنگ بود و احساس می‌کرد قدم در میدان جنگ گذاشته است. همان‌طور که هفت سال پیش زندگی در میدان را به ماندن در آن خانه ترجیح داده بود. قبل‌از اینکه اسنپ بگیرد با آرش تماس گرفت؛ اما جواب نداد و در واتس‌اپ او پیام فرستاد؛ ولی آن را هم ندید. وقتی سوار ماشین شد برای چند بار تماس گرفت، اما جوابی نمی‌داد. از کنار ساحل که رد می‌شد آدم های زیادی را دید که آرش در موردشان می‌گفت می‌دونی این آدم‌ها بعداز کار می‌آن می‌شینن تو کافه تا بدبختی هاشون رو تو بندر از یاد ببرن. برا همین شروع می‌کنن داستان گفتن و می‌رن تو عالم خواب و خیال.

-«پس تو هم که نویسنده‌ای داستاناشون رو بنویس.»

-«تو فکرش هستم.»

به راننده گفت: «آقا اگه می‌شه سریع‌تر برید. ممنونم.»

به آپارتمان که رسید درِ هال را باز نکرد و از پنجرهٔ سمت پارکینگ داخل را نگاه کرد. آرش با زیرپوش روبه‌روی آینه نشسته بود و تلفنش هم خردشده کنارش بود. با خودش حرف می زد:

-«ها چ چه‌ته؟ من‌ن‌ت منتظری که حرف بزنم؟ از چی بگم؟ ا از دردهام، بدبختی‌هام، آخه ا از چی؟»

پاکت سیگار را از روی زمین می‌خواست بردارد؛ اما لرزش دستش نگذاشت نخی درآورد و همهٔ آن‌ها ریختند روی زمین و او فقط یکی از آن‌ها را بلند کرد؛ اما همان نخ را هم درون دستش له کرد و زمانی که دیوار را گرفت تا بلند شود توتون‌های له‌شده تکه‌تکه از دستش می‌ریختند. با اینکه کولر روشن بود ولی چهره‌اش برافروخته بود و خیلی دلش می‌خواست دستانش را جلو صورتش بگیرد و بگذارد اشک های خشم و ناامیدی‌اش جاری شوند. در اتاق‌خوابشان را باز کرد. هوای داخل اتاق را بو کرد و انگار برای کسی دارد حرف می‌زند گفت: «بو بوی تند عطرش همه همه‌جا هست.»

شهرزاد طاقت نیاورد و در هال را باز کرد و با چمدان وارد شد. آرش مثل این که فکرش قفل شده باشد و صورتش به جز تنش و اضطراب از هر حس و حالی تهی شده باشد، کاملاً بی‌حرکت ماند. نفس‌هایش سنگین و پر سروصدا بود. می‌خواست به‌طرف شهرزاد حرکت کند؛ اما پاهایش توان حرکت نداشتند و انگار که زیر پایش خالی شده باشد روی زمین افتاد و اشک‌هایش نه صدای گریه، بلکه صدای شکستن بود. شهرزاد آهسته جلو رفت و کنار او زانو زد. و برای اولین بار، نه به‌خاطر مادر، نه به‌خاطر ترس بلکه برای خودش گریه کرد.

عامل صورتی

مریلا مرادی

شاه‌دخت گم شده.
تا چند ساعت دیگر سال نو می‌شود.
اخبار پایان روز خبر جدیدی دربارهٔ گم شدن شاه‌دخت نداد.
مردم توجهی به گم شدن شاه‌دخت ندارند. نیروهای تجسس برای پیدا کردن سرنخ در تمام نقاط مهم شهر مستقرند. زنی که در امتداد خیابان جنب بازار باعجله، و البته بدون عمد، آگهی کاغذی شناور روی آب گودال کف خیابان را لگد می‌کند سرنخی بابت گم شدن شاه‌دخت نیست. واکس غلیظ پوشش چکمهٔ کهنه نیست. زن آگهی کاغذی را لگد می‌کند و بی‌توجه به جمعیت از کنار بازار رد می‌شود؛ همچنین زنی که ظرف سمنو و تنگ بلور ماهی‌گلی را به نصف قیمت می‌خرد هم نمی‌تواند سرنخی بابت گم شدن شاه‌دخت باشد. زن زیر پرتوی نور کم جان لامپ نئون بساط هفت‌سین، به کاردستی فکاهی شبیه است. تنها علائم عینی حیات زن، خلاصه می‌شود به پیروزی در خرید تنگ بلور و ظرف سمنو به نصف قیمت. چنان بی‌واکنش زیر چکهٔ آب ایستاده که این احتمال مضحک را به هر بیننده‌ای القا می‌کند کسی به عمد برای تمسخر بیشتر آب باران شُر کرده از سایه‌بان بساطی را روی کله‌ش تنظیم کرده است. آب از سایه‌بان بی‌وقفه روی پرندهٔ صورتی روسری زن می‌ریزد.
پرندهٔ صورتی با بال خیس قطره‌های باران را از روی صورت نحیفش پاک می‌کند. پَرپَرکنان خودش را به جیب بیرونیِ کیف چرمی می‌رساند و با
یک جهش پرنده‌وار داخل جیب، کنار پاکت خرید، پهلوبه پهلوی چاقوی زینتی ضامن‌دار، جا می‌گیرد. زنی که از ترس باران خودش را به‌شکل مستطیل باریکی زیر سایه بان جا داده، نگاه خیره‌اش را از پرندهٔ صورتی روسری زن خیس برمی‌گرداند و بعداز چک کردن پاکت خرید در جیب بیرونی کیفش با اضطراب به آسمان زل می‌زند. نشانه‌هایی چون دوبار فشردن لب‌ها روی هم، جابه‌جا کردن مداوم عینک دودی روی چشم‌ها، چک کردن پشت سرهم ساعت به‌فاصلهٔ چند ثانیه، پنهان کردن سر و گردن میان یقهٔ بلند کت، و نگاه‌های بدون انگیزه به آسمان گواه این است که زن در اضطراب شدید چیزی مثل، از دست دادن زمان، به‌سر می‌برد. زن مطمئن نیست که قبل‌از ترک خانه اتو را از برق کشیده؛ به‌همین‌دلیل قبل‌از قطع شدن بارش از زیر سایه‌بان بیرون می‌آید و به‌سمت مسیری که به آن اشراف دارد با گام‌های بلند قدم برمی‌دارد. خود این عمل، برداشتن گام‌های بلند، دلیل موجه دیگری که زن به شدت در اضطراب از دست دادن زمان است. ضرورتی غیرقابل تشریح زن را وادار می‌کند فاصلهٔ کوتاه بازار تا خانه مدام حضور پاکت خرید را در جیب کیفش چک کند. پاکت توی جیب بیرونی کیف است. کیف هدیهٔ خانم فرمانی است و به‌هیچ عنوان بخشی از دستمزد زن بابت سفارش‌های دوخت لباس نبوده است. کیف چرمی از انواع متداول کیف دوشی زنانه با بند بلند است. مشخص نیست عدم تعبیه بندینک برای کوتاه و بلند کردن بند کیف یا رنگ چرم بدنهٔ متغایر با سلیقهٔ زن باعث شده که او در تمام لحظات اجباری حمل کیف چهرهٔ همیشه موقر خانم فرمانی را مثل یک تابلو مخدوش اخطار زیستی مدام جلوی چشم مجسم کند.
خانم فرمانی بالای سر جنازه ایستاده و تنها کسی است که هق‌هق گریه می‌کند.
اینکه زن جنازهٔ خودش را پیچیده در متقال سفید تصور می‌کند، باتوجه‌به شغل او تصویر بعیدی نیست؛ اما تصور برآمدگیِ ناطبیعی زیرگلوی جنازه جای شگفتی دارد؛ حتی خانم فرمانیِ همیشه‌موقر هم به‌محض دیدن باد زیر گلوی جنازه وحشت‌زده اشکش را پاک می‌کند و توی جیب کت صورتی‌اش دنبال عینک دسته‌پلنگی‌اش می‌گردد.
«دختر بیچاره از تنهایی مُرد! خیاط خوبی نبود، ولی ارزون حساب می‌کرد.»
«دختر بیچاره از تنهایی مُرد! خیاط خوبی نبود، ولی خوش‌قول بود.»

هیچ پدیده‌ای در آستانهٔ ورود به خانه دست‌کاری نشده است.

گرفتگی آب‌راهه ناشی از گیر کردن زباله‌های رهاشده توسط اهالی بی‌ملاحظه اتفاق معمول روزهای بارانی در محله است؛ دو گاری بزرگ زباله با دو رنگ کاملاً متفاوت برای تفکیک زباله‌های تر و خشک سر کوچه زیر تیر چراغ برق حضور دارند؛ پلاک زنگ‌زدهٔ شمارهٔ کوچه گِرد تنها میخ باقی‌مانده بر دیوار آویزان است؛ احتمال کرم های زیر پوست تنهٔ به‌جامانده از درختی پیر به قوّت خود باقی است.

و سوراخ کلید که با وجود همکاری منصفانهٔ تمامی این سال‌ها از نظر زن با اندازهٔ کلید تناسب دقیقی ندارد. زن از روی جویِ آب‌گرفته می‌پرد، درنگ می‌کند. نیم‌نگاهی به پشتِ سر. و بعداز اینکه مطمئن می‌شود هیچ‌کدام از گاری‌های زباله‌های تر و خشک دنبالش نمی‌کنند کلید را با شک در سوراخ در می‌چرخاند. در آخرین معجزهٔ پایان سال درِ خانه طبق معمول به رویش گشوده می‌شود. در اقدامی ازپیش‌فکرشده به‌محض ورود اتو را بررسی می‌کند. در اقدامی ازپیش‌فکرشده اتو را چک می‌کند. کت ودامن صورتی روی میز اتو غش کرده است.

صورتی کم‌رنگ با یقه آرشال؛

صورتی پررنگ با دامن پلیسه؛

صورتی صدفی با کت کمر کراپ؛

صورتی خال‌خالی با کت‌ودامن یک‌دست راسته.

محض رضای خدا دست بردار از این تکرار ملول.

اتو کشیدن در شرایطی که گوشی همراه را میان صورت و گردن نگه داشته به شیرین‌کاری‌های مسابقه‌های درجه دوِ تلویزیونی می‌ماند، از آن برنامه‌هایی که بیننده به بی مزه بودنش واقف است؛ ولی مثل یک کودنِ مسخ‌شده در کسالت تمام تا تهِ برنامه را تماشا می‌کند.

-«خیلی خب، دیوونه‌م کردی از بس تماس گرفتی، خانم فرمانی! نظرت چیه یه سنجاق‌سینهٔ طلایی نصب کنم روی یقه‌ش؟ برای خرید همین رفته بودم بازار. خیلی شلوغ بود. درسته سنجاق‌سینه دیگه مُد نیست، دست‌کم یه‌ذره از کسالت صورتی بیرونش می‌آره.»

-«اگه نمی‌خواستم امشب پای سفرهٔ هفت‌سین بپوشم بهت فشار نمی‌آوردم. لاشخورها! همهٔ قوم‌وخویش شوهره ریختن اینجا.»

-«نیم ساعت دیگه بیا دنبالش.»

-«پیک می‌فرستم، بهش بسپار چروک و کثیفش نکنه، وگرنه هزینهٔ پیک رو نمی‌دم.»

-«سفارشت رو بدون کاور نمی‌فرستم.»

-«تلویزیونت روشنه؟ مثل اینکه یه سرنخ‌هایی پیدا کردند.»

با اینکه زن به‌شدت در دلهرهٔ از دست دادن زمان است، پرت کردن گوشیِ همراه روی کاناپه در این لحظه از روی هیچ‌گونه دشمنی نیست. علاقه‌ای به پیدا کردن کنترل تلویزیون روی کاناپه ندارد، اما کنترل روی کاناپه است، کنار زیرسیگاری سرامیکی. دقیقاً همان نقطه‌ای که گوشی همراه را پرت کرد. کنترل تلویزیون، زیرسیگاری، گوشی همراه، هر سه در جلب توجه زن به شکل سمجی در رقابت اند.

کنترل تلویزیون گرد سیگارش را توی زیرسیگاری می‌تکاند.

-«تمنا می‌کنم آقای کنترل! راحت باشید! فقط خودتون پیش‌تر فرموده بودید سیگار رو ترک کردید وگرنه که من برای همین در خدمتم.»

-«بله، بله! باید یه سری از عادت‌های قدیمی رو در سال نو ترک کنم؛ مثلاً چرا همه انتظار دارن من همیشه زیر کاغذهای الگو باشم؟ بنده هم مایلم آزادی عمل ویژهٔ خودم رو داشته باشم، جناب زیرسیگاری گرامی! البته با حفظ شأن یه کنترلِ تلویزیون. ببخشید یهو این رو می‌پرسم، شما گچی هستید؟»

-«خیر، بنده سرامیکی‌ام.»

-«پس چرا لب‌پَر شده‌اید؟»

-«از بس ضربه سنگین بود.»

-«خیلی متأسفم. امیدوارم زیاد درد نداشته باشه. شما هم بد نیست ملودی تماس‌هاتون رو برای سال نو عوض کنید، آقای گوشیِ همراه! یه کم آهنگ زمختیه.»

-«بله! خودم هم همین تصمیم رو دارم. به فکر یه آهنگ از شاهکارهای شومان هستم.»

-«اوه روبرت شومان. بی‌نظیره!»

-«نه. نه. کلارا شومان. تا قبل‌از ازدواج با روبرت چه زندگی فوق‌العاده‌ای داشت. می‌شه یه نخ هم به من بدید؟»

زن در این لحظه وسوسهٔ شدیدی برای کشیدن سیگار دارد. انگیزهٔ معیوبش برای قولی را که به خانم فرمانی بابت ترک سیگار داده، در ذهن مرور می‌کند. هیچ جای ذهنش پاسخ‌گوی احساس دِین دروغینی نیست که همیشه در

رودررویی با چاق‌ها دارد؛ به‌ویژه اگر چاق‌هایی با رفتاری موقر باشند. تلویزیون را روشن می‌کند. تصاویر حضور نیروی پلیس در سطح شهر از تلویزیون پخش می‌شود. رئیس پلیس ادعا دارد که هنوز ردی مبنی‌بر زنده یا مُرده بودنِ شاه‌دخت وجود ندارد. تا ساعتی دیگر سال نو می‌شود. شاه‌دخت در واپسین سخن‌رانی خود وعدهٔ نصب سطل زباله‌های هوشمند داده بود. اتو را به برق می‌زند. سنجاق‌ها را از پوست صورتی پارچهٔ کت‌ودامن بیرون می‌کشد. اتوی داغ را روی یقه کُت سُر می‌دهد. دکمهٔ بخار اتو را فشار می‌دهد. از پوست صورتی کُت بخار بلند شده است.

پارچه‌فروش۲ در میان بخار صورتی ظاهر می‌شود.

ازاین‌که می‌تواند روی نمایشگر گوشی همراه کلمهٔ ذخیره شدهٔ پارچه‌فروش۲ را از فاصلهٔ نه‌چندان نزدیک بخواند به بینایی خودش می‌بالد و بی‌درنگ از غرورمندی کم‌بنیهٔ خود شرمنده می‌شود. به‌عنوان مشتری همواره رفتار سرشار از وفاداری نسبت به پارچه‌فروش۲ داشته و او نیز نسبت به بقیه فروشنده‌های سرشناس پارچه در بازار منصفانه‌تر با زن برخورد کرده است؛ اما این باعث نمی‌شود که به تماس بی‌دلیل و شبهه‌برانگیز پارچه فروش در لحظات پایانی سال پاسخ دهد. دکمهٔ بخار اتو را دوباره فشار می‌دهد. پارچه‌فروش۲ قوارهٔ پارچه را باز می‌کند. دستهٔ پرنده‌های صورتی از لای پارچه به‌سمت بخار حمله می‌کنند.

یادآوری کُپه موی سیاه که از دو سوراخ گشادبینی پارچه فروش۲ بیرون زده به‌هیچ‌روی توهین‌آمیز نیست؛ طبیعی است که هرکسی با شناسهٔ مشخصی دیگران را به یاد بسپارد؛ اما شرافتمندانه این است که در به تصور کشیدن همسر مرد پارچه‌فروش۲ انگیزه‌های پست زنانه را دخالت نمی‌داد و همسری با معیارهای زیبایی دل‌نشین‌تری برای مرد پارچه‌فروش متصور شود؛ البته در تصور زن رابطهٔ زناشویی آن‌ها سراسر از علاقه است. اولین وظیفه‌ای که به زن خیالی به‌عنوان همسر پارچه فروش محول می‌کند اصلاح موهای دماغ پارچه‌فروش۲ است. ماشین ریش‌تراش از بهترین نوع موجود در بازار است. آن دو خانوادهٔ توانگری هستند.

همسر پارچه‌فروش۲ ماشین ریش‌تراش را خاموش می‌کند. خرده موهای نازکِ پاشیده روی سینهٔ لباسش را می‌تکاند. پارچه‌فروش۲ به عطسه می‌افتد. همسر پارچه فروش۲ با خشم بزاق پاشیده به صورتش را پاک می‌کند. اتو را ایستاده نگه می‌دارد. اتو به‌شکل هیولای داغی در انتظار واکنش بعدی زن ایستاده مانده است. زن از اتو کشیدن دست می‌کشد و بدون هیچ انگیزهٔ پنهانی، صرفاً برای خارج کردن زباله‌ها، وارد آشپزخانه می‌شود.اشاره به حضور چاقوی کثیف در لگن ظرف‌شویی ضرورتی ندارد. بیرون کشیدن زباله از کابینت زیر ظرف‌شویی به‌دلیل سنگینی بیش از حد کیسهٔ زباله برای زن چالش‌برانگیز است. اگرچه زن موفق می‌شود زودتر از زمانی که انتظار می‌رود کیسه را از زیر سینک خلاص کند؛ اما کیسهٔ تحت کشاکش حاصل از این چالش، سوراخ شده است و مایع شنگرفی رنگ از سوراخ به‌وجودآمده در حال خارج شدن است. مایع شنگرفی، موکت کف آشپزخانه را آلوده کرده. زن با چند کاغذ الگو روی موکت لکه‌شده را می‌پوشاند. به اتاق برمی‌گردد و ناگهان تحت یک فشار غیرقابل انکار روی کاناپه ولو می‌شود. دستش با زیرسیگاری سرامیکی برخورد می‌کند.

–«شما هم دیدید؟ انگاری دوباره یه چیزی محکم خورد توی سرم.»

–«نه، اشتباه می‌فرمایید! به خاطر ضربهٔ قبلی ترسیده شدید.»

–«مرد حسابی، می‌گم یه چیزی خورد توی سرم، می‌گی به نظرم می‌آد؟»

«جناب زیرسیگاری، متوجه هستید یه مدته خیلی کم‌ظرفیت شده‌اید؟»

«آه، بله! حق با شماست! تازگی‌ها واقعاً تحت فشارم. از این شکستگی‌های ریز مداوم خسته‌ام. الآن هم که تماس پی‌درپیِ این مردک نفهم! ببخشید این واژهٔ زننده رو به کار بردم، اما واقعاً روی مُخه.»

–«از شما بعید بود.»

–«ببخشید دوستان، نمی‌خوام وسط مکالمه شما دو نفر بپرم؛ ولی جناب گوشی همراه، واژهٔ نفهم چندان هم توهین محسوب نمی‌شه. بیشتر توصیف رفتارمندیه پارچه‌فروش۲ هست. به‌هرحال رفتارش چندان هم آمیخته به فهم نیست. مدام تماس می‌گیره در حالی‌که مشخصاً خانم خیاط قصد پاسخ‌گویی ندارند.»

–«بله خب، منم نخواستم بگم جناب زیرسیگاری اهل بددهنی هستند. یک‌جورایی حرف‌تون معنی‌ش اینه که بنده قصد بزرگ‌نمایی داشتم.»

–«نه به جان خودم. اصلاً چنین قصدی نداشتم.»

–«بهتره تمومش کنیم. سرم خیلی درد می‌کنه.»

زن رد تماس می‌دهد. تلویزیون در حال پخش صحنه‌های تحسین‌برانگیز فعالیت نیروی تجسس در سطح شهر است. زن چیدمان روی کاناپه را عوض می‌کند، زیرسیگاری سرامیکی را در طاقچه جا می‌دهد. کنار طاقچه یک آینهٔ قدی روی دیوار نصب است. چشم‌هایش را می‌بندد، نه برای اینکه به خواب برود؛ بلکه برای حدس زدن دلیل تماس مرد پارچه فروش۲ در این لحظات پایانی سال.

–«فکر نمی‌کنید برای شادباش گفتنِ سال نو کمی زود تماس گرفته‌اید جناب پارچه‌فروش۲؟»

–«البته که وظیفهٔ خودم می‌دونم سال نو رو پیش از هرکسی به مشتری‌های وفادارمون شادباش بگم. راستش، موضوع پارچه نیست خانم خیاط‌باشی، آدم به لحظهٔ پایان سال که نزدیک می‌شه همهٔ کارهاش عین گولهٔ آتیشی توی قلبش قلمبه می‌شه. اگه حرف دلش رو به یه رازدار نزنه، همهٔ نکبت سال پیش رو با خودش به سال نو می‌آره.»

–«من طاقت شنیدن رازها رو ندارم.»

–«اختیار دارید! چشم‌های شهلای شما خودش حامل رازی زیباست که انگار کسی قادر به کشفش نبوده.»

چشم‌هایش را باز می‌کند. از هیچ‌کدام از دو میخ فرورفته در دیوار کنار آینهٔ قدی چیزی آویزان نیست. زن کت صورتی را جلویش می‌گیرد و در آینهٔ قدی به تصویر جورنشدهٔ تن نحیفش با کُت گشاد صورتی برای آخرین بار نگاه می‌کند. کت‌ودامن صورتی آمادهٔ تحویل به مشتری است. از پاکت خرید پرنده را بیرون می‌کشد. صدای تلویزیون را زیاد می‌کند. رئیس‌پلیس در آخرین مصاحبهٔ سال از همه شهروندان درخواست می‌کند برای پیدا شدن شاه‌دخت دعا کنند. صدای بلند تلویزیون مانع از شنیده شدن صدای زنگ مداوم گوشی همراه نیست. اگر رئیس‌پلیس بود یا بخشی از سیستم پلیس شهر بود حتماً از مردپارچه‌فروش۲ به‌عنوان مظنون پروندهٔ گم شدن شاه‌دخت بازجویی مفصلی می‌کرد.

«امیدوارم راز شما این‌قدرها شهلا نباشه.»

–«چیزی دربارهٔ SA شنیدید؟»

–«فکر نمی‌کردم رازتون تا این حد امنیتی باشه که نیاز به مخفف‌سازی باشه.»

سنجاق‌سینهٔ طلایی را از پاکت بیرون می‌کشد. منجوق های طلایی روی بال پرنده می‌درخشند. پرندهٔ طلایی را روی یقهٔ کت صورتی سوار می‌کند. پرندهٔ روی یقهٔ لباس بی‌تاب است.

پرنده از روی یقهٔ کُت بلند می‌شود، می‌پرد و روی موهای وِز سیاه همسر پارچه‌فروش۲ می‌نشیند. چهره‌اش رؤیایی می‌شود.

–«آقای ریموت کنترل، آقای ریموت کنترل، صدای من رو می‌شنوید؟ یکی دستش رو گذاشته روی زنگ و برنمی‌داره. نمی‌خواید که بگید بابت زنگ در هم خیالاتی شدم؟ هووف، سالی که نکوست از بهارش پیداست.»

پسری که به‌عنوان پیک‌موتوری پشت در ایستاده، مأموریت دارد تا در ساعت باقی‌مانده کت‌ودامن صورتی را به خانم فرمانی برساند؛ انگشتش در نزدیک‌ترین وضعیت برای فشردن دوبارهٔ زنگ در است. زیر دکمهٔ زنگ چند آگهیِ کاغذی مربوط به خدمات سیار چسبانده‌اند. به‌نظر نمی‌رسد پسر توجهی به آن‌ها داشته باشد. او زنگ در را می‌فشرد.

پرنده از روی موهای زن می‌پرد و در اوج پرواز می‌کند.

–«واقعاً پرواز شکوهمندیه!»

–«بله! همین‌طوره، جناب کنترل گرامی! آدم تحت‌تأثیر قرار می‌گیره.»

زن از جاگیری مناسب سنجاق‌سینه روی یقهٔ کُت مطمئن است. زمان کاور کشیدن سفارش همیشه برای زن اضطراب‌آور است. باتوجه‌به وضعیت زن که از ابتدا تحت فشار لحظات پایانی بود و اضافه شدن بار لحظهٔ وداع با کت‌ودامن صورتی تعرق بیشتری دارد و از نزدیک شاید بتوان متوجهٔ لرزش ریز دست‌های زن شد. یک سنجاق باعث اتصال دو کاغذ الگوی بُرش‌خورده به هم شده است. اتصال را با بیرون کشیدن سنجاق منفک می‌کند. کت‌ودامن صورتی را در شقهٔ جداشدهٔ کاغذ الگو می‌پیچد. کاور کردن سفارش مشتری واپسین مرحلهٔ فرستادنِ لباس‌های دوخته شده است.

–«این آزمایش SA آخرین شانس منه. همسرم گفته اگه عدم بارداری از من باشه ترکم می‌کنه. واقعاً دوستش دارم. نمی‌خوام زندگی زناشویی‌ام از هم بپاشه.»

شاید پسری هم که به‌عنوان پیک‌موتوری پشت در است در دلهرهٔ از دست دادنِ زمان باشد؛ بی‌وقفه زنگ در را می‌فشارد.

–«من باید برم. دارن در می‌زنند.»

–«می‌شه برای زندگی زناشویی‌ام دعا کنید؟»

–«دعا می‌کنم سال جدید عوض یکی دوقلو گیرتون بیاد.»
–«خوشبختانه علم در این زمینه خیلی پیشرفت کرده. نود درصد نازایی‌ها درمان‌پذیرند.»
–«چه عالی! پس خیالم راحت شد. الان می‌تونم برم در رو باز کنم.»
زن به آشپزخانه برمی‌گردد. کیسهٔ رها شده را از زمین بر می‌دارد. در یک دست زن کیسهٔ زباله و در دست دیگرش کت‌ودامن آمادهٔ تحویل است.
–«بله! علم کار خودش رو کرده... مگر اینکه من نتونم موفق بشم.»
–«توی نتیجهٔ آزمایش؟»
–«نه، توی اتاق آزمایش. چه‌طوری اون قوطی نمونه رو پر کنم؟ الان مشکلم اینه. به‌همین‌خاطر با شما تماس گرفته م.»
–«خب همه چه‌جوری پر می‌کنن؟»
–«آخه همین‌جوری که نمی‌شه. اجازه دارم فردا موقع پر کردنِ قوطی به چشم‌های شهلای شما فکر کنم؟»
زن به‌تازگی متوجه تیرگیِ زیر چشم‌هایش شده است؛ تیرگی ماندگاری که ژرفای ناخوشایندی به نگاهش می‌دهد. کت‌ودامن صورتی آمادهٔ تحویل است. زن قبل‌از باز کردن در خودش را در آینهٔ قدی تماشا می‌کند. به گودی زیر چشم‌هایش نگاه می‌کند. در یکی از دست‌هایش کت ودامن صورتی است و در دست دیگرش کیسهٔ زباله.
«آقای زیرسیگاری، شما اون سمت هستید. دیدید که خانم خیاط رفت بیرون؟ عجب کیسه‌زبالهٔ بزرگی دستش بود. این همه زباله کی جمع شد که ما نفهمیدیم؟»
–«هیش!»
زن در را باز کرده. پیداست پسر پیک‌موتوری در تعلل پیش‌آمده تا باز شدن در سرگرم بوده؛ هیچ نارضایتی در چهره‌اش نیست. کلیدی را که با آن مشغول خراش دادن آگهی‌های چسبیده زیر زنگ بود، به جیبش برمی‌گرداند. دو دست مشتاق پسر نشانهٔ آمادگی برای انجام مأموریت‌اند. صدای عطسه‌ای بیرون از جغرافیای حضور زن شنیده می‌شود. زن کیسهٔ زباله را به پیک تحویل می‌دهد.

زن رودرروی گاری زباله ایستاده است؛ کت‌ودامن کاورپیچ را در دست دارد. دو گاری زباله به زن زل زده‌اند.

همه‌چیز از الف شروع شد

سارا محمدی‌نوترکی

قرص‌های سبز و نارنجی را در دهان می‌چپانم. این روزها مشاعرم قد نمی‌دهد تا از گل و درخت و دریا یک رنگین کمان قوس‌دار زیبا وسط آسمان بکشم. برآمدن آفتاب اینجا مثل فرو رفتن آن است. همهچیز از یک کوچه شروع و به هیاهوی خیابان ختم می‌شود. سوییچ را بالای رف می‌اندازم و به چشمان درشت و ورقلمبیده‌اش زل می‌زنم. روی ستون فقراتش دست می‌کشم. چند بار کف دستم را روی ساعدش می‌برم و می‌آورم. زانوانش کرخت می‌شوند و گوش‌های هوشیارش به پایین سرنگون می‌شوند. صدای ضعیفی بیرون می‌دهد و دیگر مرا نمی‌بیند. شمد را روی نیم‌تنه‌اش می‌کشم و آرام در اتاق را به رویش چفت می‌کنم.

برای خودم چای می‌ریزم. یله می‌دهم به صندلی لهستانی و به میله‌های عمودی و افقی پنجرهٔ زنگارگرفته چشم می‌دوزم. از لای میله‌ها آقای سرابی را می‌بینم. از آن هنگام که حکم بازنشستگی‌اش آمده است، گیر این نرده‌های آهنین در خانه‌اش است. صدای موتورجوش و ذوب سیم‌جوش‌ها یک دم آرامم نمی‌گذارند. ماسک جوش‌کاری، صورتش را پوشانده است؛ ولی من خر باشم که نتوانم این آقا را بشناسم و البته آن آقای سایه را. خانه‌ی من شصت متر است، آن‌قدر که حتی قادر نیستم ماشینم را در حیاطش پارک کنم؛ اما این دو کفتار پای‌مانده، بر و بومی دارند به‌اندازهٔ ترمینالی که هر بار با لکنته‌ام یک جایش پلکیده‌ام. نه نمی‌گذارند حتی در مجاورت خانه‌شان ماشینم را پارک کنم. . هر دفعه که این ابوطیاره را مقابل خانه‌ام پارک می‌کنم سرابی می‌گوید: «های پسر، حواست به موبایلت باشه. این زباله گردها سرشون واسه هیشکی درد نمی‌کنه، حتی پدرشون!» و ادامه می‌دهد: «این سایه، خاک‌برسر، زن ذلیله! مواجب و مستمری‌ش مستقیم می‌ره تو جیب زنش. قبل رفتن به کارگاه خیاطی‌ش، در رو قلف می‌کنه رو این بخت‌برگشته. می‌دونم که بی‌خبری از احوالات اون زنیکه موفری، همین که قد کوتوله‌ش بند یه چادره، شوورش ولش کرده و رفته. بهله این جوراست پسر! شوور نامردش‌و بعد یه ورشکستی اون‌چنونی، انداختن زندون. کسی نیست به این پیرمرد بیچاره‌ی بدبخت بگه تو دیگه چرا قباله خونه‌ت رو گرو گذاشتی واسه این دوماد پدر سوخته‌ت. خلاصه یه دختر هم داره سینزه سالشه. گاهی می‌آد با نوه‌م هم‌بازی می‌شه. بی‌پدر زبروزرنگه اما. جور مادرش نیست که شوور دستش‌و بذاره تو حنا در ره.»

خودم را به کوچه‌ی علی‌چپ می‌زنم. دوست ندارم در مورد کسانی بشنوم که تا حالا با آن‌ها نشست‌وبرخاستی نداشته‌ام. مثل همیشه موضع من در برابر این حرف‌ها خاموشی است. خیلی که ساکت بمانم حرص سرابی را درمی‌آورم. برای اینکه او هم مقابله‌به‌مثل کرده باشد می‌گوید: «های پسر! آخرش ملتفت نشدیم اسم این توله سگ چیه!» نمی‌گویم چرا به الف لقب توله‌سگ می‌دهی.

می‌گویم: «اسمش الف است.» می‌زند زیر خنده. دندان های مرواریدگون مصنوعی‌اش می‌جنبند.. «آخه الف هم شد اسم؟»

جوابی ندارم. می‌دانم که او پخته‌سال است و می‌خواهد پته‌ی من را هم روی آب بریزد. می‌گوید: «یه خرده سیاسی بودن هم بدک نیست ها. پس اون قلم گندیده‌ت به چه درد می‌خوره؟» می‌گویم: «بعد اون سیل لعنتی نه می‌تونم سیاسی باشم نه با مسائل حکومتی کار داشته باشم. اصلاً اسم این کار مطالبه‌گری است. مرا به سیاست کثیف چه مربوط!»

اما در دهه سوم زندگی‌ام دو بار به جرم اغواگری در بند مأموران دولتی گرفتار بودم. نه واقعیتش را بخواهید اغواگر نبودم. من فقط تحت‌تأثیر شعرهای شاملو و پل الوار بودم و به پل سلان و عاقبت غم‌انگیزش عشق می‌ورزیدم.

ونگوک و ویرجینیا وولف و براتیگان و زیگموند فروید در نظرم، نهایتی استثنایی داشتند. برای چه من کسی را اغفال کرده یاشم. بعد آن تهدید و توقیف بود که دیگر به کافه‌کتاب هم نرفتم.

اما در این دهه که به پنجمینش نزدیک می‌شوم، همه‌اش به نعمت فکر می‌کنم. آخر چرا نعمت زندگی‌مان را با خودش برد. چه می‌خواست از ننه‌بابای از پاافتاده‌ی من. باید شکایتم را پیش چه کسی می‌بردم؟ همان وقت‌ها اتفاقاً شهردارمان در شهر حضور نداشتند. مرخصی رفته بود سفر خارجه. کی به کی؟ هر چه زنگ می‌زدی کسی جز این آبی که تا گلو بالا آمده بود از پیشت رد نمی‌شد. باور کنید سپیده سر زده بود آن وقت که گروه امداد خودش را به محل طغیان آب رساند؛ در واقع گروه کمک رسانی آمد و جنازه‌ها را با خود برد. حالا خوب یا بد بگذریم. حوصله بازگویی این بحث ها را ندارم. همان روزها که در سوگ بابانناه‌ام بودم، طبق شکایت شورای شهرمان محکوم بودم به توهین و آن‌ها اعاده حیثیت کرده بودند که به تو چه شهردار کجا رفته بود. گفتند: «بارون باعث شد هوا پاک بشه و ما ذخیره‌های آبی خوبی داشته باشیم. سیل برای همه بود، هر کی قسمتش مرگ بود آب بردش.» آن وقت بود که من هم قبول کردم که دیگر مفت حرف نزنم. حالا که همهٔ زندگی‌ام از الف شروع شده، این شارلاتان فرخنده‌ی نامبارک می‌گوید: «قدیما این جونورا رو دواخور می‌کردن. نور به قبرشون که این‌قدر دوناد بودن.»

بعد این حرف می‌ترسم بیرون بفرستمش. الف توله‌سگی یافته‌شده زیر گاری عمو زمان بود. عمو زمان کیسه‌های سیاه بازیافتی را در محله‌های مختلف می‌گرداند. تا یار که را خواهد و میلش به که افتد. آخر کیسه‌های بازیافتی‌اش در شکل و شمایل‌های مختلف عرضه می‌شد. من که ندیدم مادری داشته باشد. همیشه می‌ترسیدم زیر چرخ های نخراشیده عمو زمان له بشود. اما حالا خیالم راحت است. الف توی کارتن کتاب‌ها بزرگ شده است. یک کارتن‌خواب سالم بدون وابستگی به مواد افیونی است. فرخنده می‌گوید آن روز ظهر می‌خواسته از پیچ کوچه، سمت قصابی بپیچد که الف او را گاز گرفت. از درد و التهاب مفاصل می‌نالید. من که خانم را بردمش درمانگاه دکتر نگفت که جای گاز دندان‌های الف است. دکتر گفت نیازی به آمپول کزاز و ضدهاری نیست و بلافاصله یک چکاپ کلی از او خواست بعد هم او را به مرکز ام.آر.آی عودت داد. تازه هنوز هم جواب چکاپ و ام.آر.آی این خانم نیامده تا ببیند آیا سالم است یا نه. حالا من کاری با سلامت فرخنده ندارم. تاکنون الف پاچه کسی را نگرفته این را مطمئنم. این کوچه خاموش و بی‌صداست، وقتی الف عوعو می‌کند؛ مثل انسانی است که دنبال رفیق می‌گردد.

یک استخوان جلویش می‌اندازم موس‌موس می‌کند. پوزه را بر سطح کرم‌رنگش می‌مالد و بعد با وقار و آرامش زیر دست و پاهای شش‌ساله‌اش قایم می‌کند.

سرابی و زنش فرخنده، سایه و خانم خیاطش و آن خانم پیشامد که به نقل از سرابی شوهرش فراری است، می‌گویند سگ حیوانی نجس است؛ اما دروغ می‌گویند. بیشتر از اینکه از الف دل خوشی نداشته باشند از من ناراضی‌اند. سایه، مردی مطیع اوامر است، شاید این تنها حرفی است که از تمام حرف‌های صدمن‌یک‌غاز سرابی قبول دارم. روزهای اول که به این محله نقل مکان کردم با دو انگشت دستش سوت بلندی زد و گفت: «یه قرونم نمی‌خواد بذاری به جیبم. یه امشب مهمون من. جون من نه نگی ها!» گفتم چه همسایه‌های دست‌ودل‌بازی. ده دقیقه بعد سروصدای زنش بلند شد: «یا می‌ری دعوتت رو پس می‌گیری یا به این چراغ می‌ذارم می‌رم!»

بعد سایه، هولی آمد به من بگوید از دعوت کردن پشیمان شده. من قبل‌از او دست‌به‌کار شدم و گفتم: «من و الف باهم چاییدیم. امشب نمی‌تونیم بیاییم مهمونی.»

بعد دیدم زنش جلدی تو کوچه پریده، حین دادن لباس‌های دوخته‌شده به فرخنده می‌گفت: «دده فرخنده، از تو چه پنهون از قرار معلوم، پیمون‌کار می‌خواد خونه‌های این دست چپ و بکوبه بعد بسازوبفروش کنن. آخه خونه‌های دست چپ با خونه‌های دست راست کوچه همخونی ندارن!»

فرخنده هم جواب داد: «هر چی این ور تمیز و حلاله اون ور نجس و حرامه. چه بهترا! از دست این سگ‌توله و صدای نکره‌اش هم راحت می‌شیم خواهرا!»

بعد تا من را دیدند که دارم به گلدان‌های توی پنجره آب می‌دهم سر صحبت را عوض کردند. آخرش هم بی هیچ سردردی رفتند پی کارشان. با خودم گفتم این الف بیچاره همین چند روز عوعو می‌کند، بعدش به‌اجبار هم که شده می‌رود پی کارش. اما تا برج بسازند فعلاً همسایه‌داری کنیم. نه. نکردند. همه‌شان جدیداً می‌گویند الف پاچه‌شان را گرفته است. بعد به دکتر رفته‌اند و دکتر برایشان برگ آزمایش داده که خونشان را یک چکاپ کلی کنند و گفتند

جواب ام.آر.آی برای بررسی مغزی کاملاً ضروری است. الف من، سگی دستی و اهلی است. موهای سفید و کرکی اش توی شب دیدن دارند. دندان‌های مرتب و سفیدی دارد و مثل سایه فقط دنبال صاحبش راه می‌افتد.

از این دریچهٔ زنگارگرفته پچ‌پچ همسایه‌ها به سرگیجه هایم قدرت می‌بخشند. هرچند من بشخصه الف را سگ پاچه‌گیر و وحشی نمی‌بینم؛ اما از منظرگاه این نیم‌دری، برای پچ‌پچ‌های مزاحم زمزمه می‌کنم؛ ماه می‌درخشد و سگان عوعو کنند. الف، ماه درخشان من الان خوابیده است. این سگ دوست‌داشتنی دارد زندگی‌اش را می‌کند و بقیه دوست دارند زندگی را از او بگیرند. قبل‌از الف، وابستهٔ ننه‌ام بودم. ننه به من می‌گفت: «برا چی از هر نویسنده‌ای که حرفش رو به میون آوردی، عاقبتش خودکشی بوده؟» می‌گفتم: «ننه به‌قول نویسندهٔ تاریخ بیهقی، آخر و عاقبت کار آدمی بالاخره مرگه!»

می‌گفت: «ننه وولف کار خوبی نکرد آخر عمری سنگ بذاره تو جیب پیرهن و خودش‌و تو رودخونه غرق کنه.»

می‌گفت: «چه سود داشت به حال هدایت، تو خودکشی دوم دیگه نتونستن نجاتش بدن.» بعد همه‌اش می‌گفت: «خدا لحنت کنه این ونگوک رو، قیومت گوشش به صدا می‌آد. واسه چی گوش خودش رو برید بعد داد به اون فاحشه؟!»

می‌گفت: «این شیر ناپاک خورده، پل سلان دیگه چرا؟ اون که خود گوربه‌گورش یهودی بود. ننه یهود که قوم ظالمینه. دلت به حالش نسوزه. خوب که خودش رو هلاک کرد وگرنه همه رو سربه‌نیست می‌کرد.»

بعد می‌گفت: «مگه هزار بار بهت نگفتم دور غلوم‌حسین ساعدی و چوبک نفرین‌شده رو خط بکش.»

پدرم هم کشیک من را می‌داد.

هرازگاهی دستش روی پیشانی‌اش بود که پسرمون از دست رفته. به ننه‌ام می‌گفت: «پسرت پاک خل شده. دایم با خودش حرف می‌زنه. خودبه‌خود می‌خنده.»

یک روز دیدم کاغذ می‌شویند در چای صبحانه‌ام. تصمیم گرفتم دیگر هیچ‌چیز از نویسنده‌ها به ننه‌ام نگویم. خیر سرش یعنی ننه‌ام شش کلاس درس خوانده بود. به پدرم گفتم: «می‌خوام از طریق مسافرکشی پول دربیارم. کتاب خوندن خرج داره.»

پدرم گفت: «تو مغزت عیب داره، بابا جون نکن این کار رو، یا خودت رو می‌کشی یا می‌زنی زیر یه آدم بی‌گناه. آخه تو پسر، روز خدا تو فکری. رانندگی مال آدم های آزاده. تو مخت گیر این کاغذپاره‌هاست.»

چند روز مادرم واسطه شد به پدرم گفت: «این آب‌باریکه مستمری کفاف خرج سه تامون رو نمی‌ده.» تا بالاخره راننده این لکنته شدم. بد هم نیست با پول مسافرکشی خرج شکم خودم و الف را درمی‌آورم. گاهی از سر چهارراه کتاب دست دوم می‌خرم. آقای صالحی هر روز روبه‌روی بانک ملی بساط کتاب پهن می‌کند. هر ماه دوسه جلد کتاب شعر و داستان می‌خرم و می‌گذارم جلو ماشین. جلو ماشینم یک اسکلت سگ آویزان کرده‌ام. شبیه الف، زندگی معلقی دارد. در اثر حرکت‌های ماشین مدام می‌چرخد. پدرم می‌گفت: «مرد اون هست که تو خونه‌ش اول یه پسر داره بعد یه تفنگ.» می‌گفت: «پدربزرگم اسب و تفنگ و پسر هر سه رو باهم داشت و هیچ‌وقت محتاج هیچ‌کس نشد.»

اما نیاز من الف است. کسی که فقط گوش شنوا داشته باشد و بی‌جهت نپرد میان صحبت‌های من بگوید این غلط است آن درست است. من با الف راحت حرف‌هایم را می‌زنم. چشم‌های سیاه و براق الف، مسرفانه طناز و زیبای اند. الف حکم سنگ صبور را دارد که شخصیت‌های گوهر و بلقیس و جهان‌سلطان و احمدآقا و کاکل‌زری را برای من باورپذیر کرده است. شاید خوب بود با الف رفتار بهتری داشتم. یک طرفه شنیدن هم برای هر موجودی خطر دارد. در خانه‌ای که همه مرده‌اند آدم از زندگی سیر می‌شود. اگر الف را زیر چرخ عمو زمان نجات نمی‌دادم حالا کسی در اتاق کناری نبود. وجود الف در زندگی‌ام باعث شده راحت زندگی کنم، راحت کتاب بخوانم. آخرین جمله‌ای که با الف در میان گذاشتم این بود: «چوبک چه سخاوتی داشت که موقع مرگ، زنش رو شریک خودش نکرد.» الف هم خیره به کتاب سنگ صبور، نگاهم می‌کرد.

حتماً فرخنده حین جابه‌جایی سیخ‌های برشتهٔ کباب، توانسته بود مشاوره موفقی با همسرش داشته باشد. نتیجه این شد که باید حق مادری‌اش را نسبت به من ادا کند. آمده بود یک عرض‌حال بلندبالا به همسایه‌های هم سمت وسویش داد تا به‌قول خودش استشهاد محلی بر علیه من بگیرد. که فلانی عزب است و ما شاکی این آقا هستیم؛ ولی من به او گفتم: «ببین مادری، شریک زندگی من شدن، خرج داره. این الف را که می‌بینی ذهن کوچکش از باور شخصیت‌های داستان‌هایم لبریز شده است.» چه کنیم که ما دو تا داریم با کتاب‌ها زندگی می‌کنیم؛ حتی چایم را به شخصیت‌های محترم و نامحترم داستان‌ها، تعارف می‌کنم. چرا باید فرخنده حق مادری داشته باشد به این

پسرخوانده. باید بپذیرند من در حق هیچ‌کس ظلم نمی‌کنم تا وقتی که کسی را دوست نداشته باشم در زندگی‌ام راه نمی‌دهم؛ حتی وقتی الف به سن شعور رسید، بردم در کوچه، که برهانمش از خودم. اما پی‌ام آمد. بله. چند بار متلک بارم کردند که من اخته و نامسلمانم و با سگ‌ها مراوده خاص دارم. نه من پاک پاکم. گاهی اما به این الف ظلم می‌کنم. گاهی حوصله دود کردن سیگار را در بیرون از چهاردیواری ندارم. در این عمر شش‌ساله، خدا بارها، جان دوباره به الف داد. یک روز که مسافر برده بودم راه دور، با پاره‌سنگ او را تارانده بودند. همسایه‌ها سروپای الف را خونین‌ومالین کردند. بعدش هم که از آن‌ها دلیل کارشان را پرسیدم گفتند: «پوزه کشید به کاسه‌ای که توش خوراک می‌خوردیم.»

من کسی که دهن‌به‌دهنم می‌شد را با سنگ نمی‌تاراندم؛ ولی چون گفتند کار درستی نکرده است مجبور شدم ببندمش به پوزه‌بند، آن هم هفت‌صد و سی روز آزگار. حالا فقط دهنش برای خوردن غذا باز می‌شود. یک بار هم شاطرعلی نانوا که معلم بازنشسته است قرصی نان را با غیظ انداخت جلو الف. الف نگاه کرد به ساق‌های چرکین و زخمی پسرک افغانی، آن وقت بی‌اعتنا به بوی تازه نان، از خوردن آن منصرف شد. شاطرعلی نانوا به مرد افغانی گفته بود: «ورپایی‌های این بچه کوش؟ فقط بلدین مثل سگ، توله پس بندازین. از سر و روی شما گُه و کثافت می‌باره. من این سگ ولگرد رو ترجیح می‌دم به آدم‌های عقب‌مونده و نجس!»

بعد پسر افغانی را دیدم که بدجوری بغض کرده است. بی هیچ درنگ، در آنی از ثانیه بغل آکنده از سنگلاخش را سوی الف پراند. الف را به خانه بردم. کنار شومینه خواباندم. گفتم الف جان، تو حالا هم‌نشین یک کتابخوان جدی هستی. از سگ ولگرد گرفته تا سپید دندان همه را از بری. غمت نباشد. از کار آدم‌ها که نباید ناراحت شد.

آن قبل‌ترها که یک مسافر دربستی داشتم به الف گفتم یک کیلو گوشت که دیگر خوب است، بخور تا من هم کمی به کار خودم برسم. من را که می‌شناسی از غلبه اوره‌ها نیست که گیاه‌خواری می‌کنم. من علاقه‌ام به جوانهٔ گندم است و بُنشن و آفتاب‌گردان و زیتون. خوب دیگر این‌ها به من حال بیشتری می‌دهند. من دنبال حال خوبم. راضی‌ام به این چاشت و ناهار و شام.

باور نمی‌کنید این سگ مثل اینکه به بوی غذاهای من شرطی شده باشد، نسبت به خوردن گوشت بی‌علاقه شد و گوشت‌خواری را برای همیشه کنار گذاشته است. الف گیاه خواری شده است که با من روی یک سفره می‌نشیند. البته سفره روزنامه‌ای است که روی میز پهن شده است. این خانم سایه چند بار مؤکداً، توصیه کرد:

«با یه گز پارچهٔ سنتی مشکلت حل می‌شه، بنداز دور این برگه‌مرگه‌ها رو!»

قدیم‌ها که جثهٔ کوچکی داشت می‌آوردمش روی روزنامه و قطعات کوچک خوراکی را توی دهانش می‌گذاشتم.. الان که شش‌ساله شده است یاد گرفته که چگونه روی صندلی بنشیند. همه‌چیز به این مربی ربط دارد. من هم اگر نمی‌رفتم آموزشگاه الان نمی‌دانستم چگونه با بیکاری‌ام کنار بیایم. راستش تنها مدرکی که به من کمک کرد تا پول درآورم همین گواهی‌نامه پایهٔ سوم رانندگی شهری است. قبل‌از این با داشتن مدرک لیسانس بیکار و ویلان، در کوچه و خیابان قدم می‌زدم. راست گفته بود سرابی این جمله را: « پدر و مادر برای آدم قباله نمی‌شوند.»

بالاخره یک روز در این دنیا تنها می‌شوی با سگی که نامش الف است. صندلی تکان‌تکان می‌خورد. لیوان دوم چای را جوری سر می‌کشم که انگار درد سرم بهتر شده است. همسایه‌ها همچنان تا دیر وقت در کوچه حرف می‌پراکنند. برگ‌های زرد و نارنجی توی خیابان حس خوبی به من می‌دهند. اینجا همیشه آفتابش پرحرارت و شعله‌ور است. کولر آبی با شتاب می‌چرخد. باورم نمی‌شود که این تقویم دیواری راست گفته باشد. از قرار معلوم امروز پانزده آبان ماه است و من هنوز با دمای چهل درجه هوا مشکل دارم. شهرهای کوچک هیچ چیزشان خوب نیست. پایت مدام باید روز کلاچ و ترمز باشد. چهار تا ماشین هم زیاد است دور فلکه بگردند. یک خیابان که بیشتر نداریم ما. همه‌اش فرعی است. همه‌اش کوچه و البته بن‌بست. خانه من از دو طرف به خیابان می‌خورد؛ البته خانهٔ پدری‌ام ته کِفت بود. توی حیاط خانه پدر یک درخت سیب سر به آسمان کشیده بود. مادرم می‌گفت: «هیچ وخت نزدیک این درخت نشو. می‌افتی پایین دست و پایت می‌شکند.»

من نزدیکش نشدم؛ حتی طناب تابم را می‌ترسیدم به شاخه‌هایش گره دهم. نزدیک یک فلکه که اسمش تختی بود خانهٔ ما از دور هم به‌واسطهٔ همان فلکه و درخت هیچ وقت گم نمی‌شد. پدرم می‌گفت: «علاقهٔ من بلوط است.» هر سیزده‌به‌در زیر سایه درخت علاقه‌هایشان ساعت‌ها می‌نشستند. من به مادرم می‌گفتم: «بلوط‌ها چند سال عمر

می‌کنند؟» مادرم جواب می‌داد: «چند برابر عمر دالو بیگم.» از دالو بیگم صد و بیست‌ساله فقط مرگش را به خاطر دارم. در بستر احتضار افتاده بود. مادرم گفته بود: «تا زمانی که اتاق دالو شلوغه عزرائیل جرئت نمی‌کنه پا پیش بذاره و جونش‌و بگیره باید جا رو خلفَت ببینه.»

جا را خلوت کردیم. یکی دو روز بعد صدای وای‌وای زن‌ها ما را سراسیمه تا قبرستان برد. باز این بیرون حرف از الف است. مثل اینکه جواب آزمایش آن‌ها آمده است. آن‌ها به بیماری‌هایی مبتلایند که تا حالا نمی‌دانستند.

شنیدم نام دو تاشان «نقرس» و مالیخولیاست آن دیگر هم «اختلال بینایی» است.

الف از خواب بیدار شده است. یک استخوان جلویش می‌اندازم. آن را به بازی می‌گیرد. پوزه‌اش را نزدیکم می‌آورد. مثل اینکه فهمیده است که درد سرم خوب شده و می‌خواهم با لکنته‌ام مسافرکشی کنم.

سرابی می‌گوید: «های پسر، لکنته تویی که نمی‌توانی از مدرک لیسانست پول دربیاری وگرنه مد این ماشین زیاد تو ذوق نمی‌زنه!» خوب که فکر می‌کنم می‌بینم با هر منظوری که گفته باشد اشتباه نگفته است. توی کوچه صدای استارت خوردن ماشین را که می‌شنوند همسایه های روبه‌رو به دورم می‌ریزند. جواب برگه‌های آزمایش توی دستشان است. هرکس چیزی می‌گوید؛ اما همه مشکل اساسی‌شان الف است. می‌گویند: «ما چه می‌دانستیم از نقرس و مالیخولیا، هر چی هست زیر سر این سگ ولگرده.»

و ادامه می‌دهند: «اصلاً این نجاست با شامه قوی‌اش مدام آدما رو دنبال می‌کنه.»

دستم را زیر چانه‌ام می‌گذارم درحالی‌که چشمانم را تنگ می‌کنم می‌گویم:

«این جمله را خوب آمدید. الف دنبال انسان است.»

دست به یقه‌ام می‌شوند.:

«شرش رو بکن یا می‌کنیم!»

جواب می‌دهم:

«بهتر نیست جواب را در خوراک خودتان جست‌وجو کنید؟ آخر عوعو و ولگرد یودن الف چه دخلی به شما دارد؟»

صمیمانه می‌گویم:

«الف در چهاردیواری خودش تنهاست. حواستان به او باشد. چند مسافر دست‌ودل‌باز جابه‌جا کنم قول می‌دهم برای همیشه از این محل بروم.»

همه گفتند:

«انشالا که عوعو آخرش باشه!» پا را روی گاز می‌گذارم. با شتاب از کوچه دور می‌شوم.

شهر جای سوزن انداختن ندارد. ترافیک این شهر را دوست دارم. حداقل ماشین‌ها راه می‌دهند که به کارم برسم. راننده‌های ماشین اکثرشان به معناهای بوق آشنایند. برای همین هر بوق برای آن‌ها معنایی دارد. مسافر آخری را که سوار می‌کنم مردی که ریش بلند و جوگندمی دارد، وقتی پیاده می‌شود می‌گوید: «از خروس‌خون تا بوق سگ، پاتون رو کلاچ و ترمز و گازه خسته نمی‌شید! بابا جون!»

با گفتن این دیالوگ یک‌جانبه دل‌تنگ الف می‌شوم. حتماً حالا گرسنه‌اش شده است.

دارم مسیر را به‌سمت خانه دور می‌زنم. ناخوداگاه به دوشنبه که فکر می‌کنم لبخند روی لبم می‌آید. همان روز که شاطرعلی نانوا، نان را به‌خاطر پاهای برهنه دوشنبه جلو الف انداخت. یک جفت صندل از بازار روز خریدم و به او هدیه دادم. گوشی‌ام زنگ می‌خورد. تنها کودکی که با او رفیقم دوشنبه است. می‌گویم چقدر حلال‌زاده است؛ اما چرا این وقت شب با گوشی پدرش به گوشی‌ام زنگ می‌زند سر در نمی‌آورم.

می‌گوید: «کاکا از سامانه‌ت خبرگیری کن! کلکین‌ات را بسته نکردی.» دل‌شوره رهایم نمی‌کند. کاش پنجره را بسته بودم. پدرم راست می‌گفت هوش و حواسم سر جایش نیست. فکرم هزار راه می‌رود. وارد کوچه می‌شوم. راست گفته دوشنبه، از دور می‌بینم همسایه‌ها کنار پنجره‌ام جمع شده‌اند و مثل همیشه در گوش هم پچ‌پچ می‌کنند. از میان پچ‌پچه‌ها کنارشان می‌زنم. کلید را در قفل می‌چرخانم. روبه‌روی میز، الف را می‌بینم که دارد درد می‌کشد. با قطعه گوشت ناچیزی مسمومش کرده‌اند. دو دستم را مانند مادرمرده‌ها روی سرم می‌گذارم. تقصیر من بود که الف را گیاه‌خوار کردم تا او نسبت به قطعه‌ای گوشت سمی حریص شود.

شاید اگر کمی زودتر می‌آمدم، می‌توانستم نجاتش دهم.

ولی حالا وظیفه‌ام حکم می‌کند سرباز جنگی را خلاص کنم و نگذارم بیشتر از این زجر بکشد. این دستور فرمانده‌مان است که در دوران سربازی آویزهٔ گوشمان کرده بودیم.

روی همسایه‌ها هوار می‌کشم:

«قاتلا!.. جانیا!... برید گم شید!»

می‌روند گم می‌شوند. آن‌ها به مرادشان رسیده‌اند. با مرگ

الف حتماً سلامتشان باز خواهد گشت و کسی عوعو نمی‌کند. کسی پاچه نمی‌گیرد.

الف همچنان از درد به خود می‌پیچد و زوزه‌هایش مرا مصمم می‌کند که سگم را زودتر بکشم. سگم را روی میز گذاشته‌ام. از دهانش خوناب می‌ریزد. گوش‌های تیزش آویزان شده‌اند و زبان درازش را دیگر نمی‌بینم.

می‌بویمش، چقدر بویش به پیراهن من نزدیک است. می‌روم سراغ اسلحهٔ پدر. ضامن را می‌زنم. انگشتم را روی ماشه می‌گذارم. در این ساعت فقط به فکر راحت کردن سگ بی‌آزارم هستم. روبه‌سروی آینه می‌ایستم و برای خلاصی‌اش شلیک می‌کنم.

بنیان‌گذاری روان‌شناسی پسازبان؛
از آنتروپی زبان تا فروپاشی ذهن و روان (بخش اول)

کریم قیطانی‌فرد

چکیده

در این مقاله، با بهره‌گیری از مفاهیم کتاب‌های «پسازبان» (۱۴۰۰ نشر هشت) و «پساعلم» (۱۴۰۳ سمت روشن کلمه) و همچنین فلسفهٔ زبان، روان‌شناسی شناختی و نظریات پست‌مدرن، شاخه‌ای جدید از روان شناسی با عنوان «روان‌شناسی پسازبانی» بنیان نهاده می‌شود. این رویکرد میان‌رشته‌ای به بررسی نسبت فروپاشی زبان، افزایش آنتروپی شناختی و تضعیف ساختار روان در انسان معاصر می‌پردازد. زبان در این تحلیل نه‌تنها ابزار بیان بلکه بستر شکل‌گیری ذهن، حافظه و معناست. با تکیه بر نظریاتی همچون «آنتروپی ذهن»، «حاد زبان»، «زبان فاسد»، «واسازی دریدایی» و «حاد واقعیت بودریار» و نیز با اشاره به پدیده‌هایی مانند حافظهٔ جانبی و اطلاعات آماده در عصر دیجیتال، نشان داده می‌شود که چگونه فروپاشی معنا و زبان منجر به واپاشی ذهن، اختلالات روانی و تضعیف قدرت اندیشه می‌شود. در پایان، راه‌کارهای درمانی مبتنی‌بر فرمول‌های ریاضی پسازبان پیشنهاد می‌شود.

واژگان کلیدی

روان‌شناسی پسازبانی، آنتروپی ذهن، آنتروپی زبان، حاد زبان، زبان دروغ‌گو، حافظهٔ جانبی، اطلاعات آماده، واسازی، حاد واقعیت، بحران معنا، استعاره، پسازبان، پساعلم.

۱. مقدمه

روان، زبان و بحران معنا

زبان و ذهن پیوندی ساختاری و درهم‌تنیده دارند. برخلاف روان‌شناسی سنتی که زبان را ابزاری برای بیان شناخت می‌دانست، دیدگاه پسازبانی بر آن است که زبان، خود ساختار ذهن و روان است. اگر این زبان دچار اختلال شود، ذهن نیز از هم می‌پاشد.

در جهان امروز، زبان دیگر نقش حامل معنا را از دست داده است و به نظامی خودارجاع و بی‌مرجع بدل شده است. آنچه در این مقاله دنبال می‌شود، بررسی تأثیر این وضعیت بر ذهن و روان انسان، در قالب دستگاه تحلیلی جدیدی به‌نام «روان‌شناسی پسازبانی» است.

۲. آنتروپی زبان: از معنا تا فاسد زبان

آنتروپی، مفهومی برگرفته از ترمودینامیک و نظریهٔ اطلاعات به افزایش بی‌نظمی در یک سیستم اشاره دارد. در بستر زبان، آنتروپی زمانی رخ می‌دهد که زبان توان دلالتی خود را از دست می‌دهد و به تولید بی‌پایان نشانه هایی بدون مرجع بدل می‌شود.

حاد زبان[1] : حالتی که زبان به‌جای ارجاع به واقعیت، صرفاً نشانه‌هایی را بازتولید می‌کند که تنها به خود اشاره دارند.

زبان دروغ‌گو[2] : نظامی زبانی که هدف آن نه بازنمایی حقیقت بلکه تحریف، حذف و شبیه‌سازی است.

زبان فاسد[3]: نظامی از دال‌های تهی و بدون مدلول است که از طریق اندیشه‌های نوآورانهٔ پساساختارگرایانهٔ رسانه، ترجمه، کتاب و متن‌ها وارد بافت زبان می‌شود.

این فروپاشی زبان نه‌فقط بحران فلسفی بلکه مقدمه‌ای بر بحران روانی و شناختی انسان معاصر است.

۳. آنتروپی ذهن: تضعیف ادراک، حافظه و هویت

ذهن انسانی، ساختاری زبانمند دارد. زبان بستر بازنمایی مفاهیم، حافظه و خویشتن است. زمانی که زبان دچار آنتروپی می‌شود ذهن نیز در فرایند تفکر، تمایزگذاری و معناسازی ناتوان می‌شود.

آنتروپی ذهن: افزایش بی‌نظمی در نظام شناختی، حافظه ای و هویتی ذهن.

پیامدها: اضطراب‌های اگزیستانسیال، اختلالات معنا، بی‌ثباتی هویتی و بحران تمرکز.

1 .hyper language
2 . Liar's Language
3 .Corrupt language

در چنین وضعیتی، ذهن دیگر قادر به تمایز بین واقعی و شبیه‌سازی‌شده، خاطره و داده، خود و دیگری نیست. روان‌پریشی‌های نوظهور نیز دقیقاً از این ناتوانی در بازسازی معنا ناشی می‌شوند.

٤. واسازی دریدایی و نابودی مرجع در زبان و روان

ژاک دریدا با نظریهٔ واسازی[4] نشان داد که زبان هرگز معنای ثابتی ندارد و معانی در ساختارهای متنی و تاریخی دائماً در حال فرارند. این مفهوم، زمانی که به تجربهٔ پساساختارگرایی تعمیم یابد، نشان می‌دهد که ذهن نیز در برابر تثبیت معنا و حقیقت ناتوان است.

نتیجه: از بین رفتن مرجع معنایی، از هم پاشیدن انسجام روانی.

پیامد روانی: ذهنی که نمی‌داند «دقیقاً چه معنایی را دارد تجربه می‌کند،» دچار آشفتگی، بی‌هویتی و اضطراب می‌شود.

٥. حاد واقعیت بودریار: شبیه‌سازی و حذف تجربهٔ زیسته

ژان بودریار در نظریهٔ حادواقعیت[5] از جهانی سخن گفت که در آن مرز بین واقعیت و تصویر محو شده است. انسان مدرن به‌جای تجربهٔ مستقیم، با نسخه‌های دیجیتالی سانسورشده و طراحی‌شده از زندگی مواجه است.

شبکه‌های اجتماعی، سلفی‌ها، روایت‌های ساختگی؛ واقعی‌تر از واقعیت.

ذهنی که در این فضا رشد می‌کند، نمی‌تواند میان تجربهٔ زیسته و تجربهٔ شبیه‌سازی‌شده تمایز قائل شود. این گسست ادراکی، مستقیماً به فروپاشی هویت، حافظه، و درک خود منجر می‌شود.

٦. حافظهٔ جانبی و اطلاعات آماده: فروپاشی تدریجی ذهن فعال

یکی از پیامدهای مستقیم دیجیتالی شدن زندگی، ظهور پدیدهٔ حافظهٔ جانبی است؛ یعنی واگذاری وظیفهٔ یادآوری، طبقه‌بندی و تفکر با ابزارهای بیرونی مانند تلفن همراه و موتورهای جست‌وجو.

ذهنی که به‌جای تفکر، فقط «دریافتگر اطلاعات آماده» است، توانایی ترکیب، استنتاج، و تفکر انتقادی را از دست می‌دهد. این وضعیت به‌معنای فروپاشی عملکرد اجرایی ذهن است.

ورود فناوری دیجیتال و گسترش فضای وب، آنتروپی زبان و ذهن را وارد مرحله‌ای بحرانی‌تر کرده است.

ویژگی‌های این مرحله عبارت‌اند از:

۱. افزایش حجم اطلاعات بی‌سابقه؛

۲. تکثر منابع، زبان‌ها و گفتمان‌ها؛

۳. کاهش مواجهه عمیق با متون و مفاهیم؛

٤. مصرف‌گرایی دانشی به‌جای خلق معنا؛

٥. ازسوی‌دیگر، پدیدهٔ حافظهٔ جانبی یعنی وابستگی.

انسان دیگر نمی‌اندیشد، بلکه «مصرف می‌کند» و اطلاعات، به‌جای تبدیل شدن به دانش، به دادهٔ بدون زمینه بدل می‌شوند. (ابزارهای ذخیره اطلاعات به‌جای حافظهٔ انسانی) منجر به کاهش ظرفیت مغز در ذخیره‌سازی، پردازش و بازیابی معنا شده است. این وابستگی، ذهن را از فرایند تفکر عمیق و یادآوری فعال محروم می‌سازد و درنتیجه، تخریب تدریجی ساختارهای شناختی را رقم می‌زند.

۷. فروپاشی گفتمان‌ها: از انسجام فکری تا آشوب معنایی

نظریه‌ها، فرهنگ‌ها و گفتمان‌های بشری زمانی چارچوب هایی برای انسجام معنایی بودند؛ اما در عصر اطلاعات این گفتمان‌ها به‌سرعت دچار تکثر، پراکندگی و تضعیف معنا می‌شوند.

(تغییرات زبانی و فرهنگی؛ کاهش انسجام مفاهیم پایه مانند «انسان، «خود»، «معنا»، «حقیقت)

چرخهٔ معیوب آنتروپی: زبان← ذهن ← زبان

فرایند آنتروپی شناختی به‌صورت چرخه‌ای بازخوردی عمل می‌کند.

فروپاشی انسجام در زبان منجر به کاهش انسجام در ذهن می‌شود. ذهنِ آشفته نمی‌تواند معناهای تازه و منسجم بیافریند. زبانی که از این ذهن برمی‌خیزد بیش از پیش دچار بی‌مرجعی و چندپارگی می‌شود؛ درنتیجه، انسان در چرخه‌ای از سردرگمی زبانی، ضعف شناختی، و بحران روانی گرفتار می‌شود؛ چرخه‌ای که در عصر دیجیتال به شدت تقویت شده است. ذهن‌هایی پر از داده و نظر، اما فاقد چهارچوب‌های پایدار برای اندیشیدن.

۸. روان‌شناسی پسازبانی: تعریف، اهداف، ابزارها

روان‌شناسی پسازبانی شاخه‌ای میان‌رشته‌ای است که زبان را نه ابزار، بلکه علت و ساختار روان می‌داند. این رویکرد بر این باور است که بحران روانی معاصر ریشه در بحران زبانی دارد.

4 Deconstruction
5 Hyperreality

اهداف اصلی:

۱. تحلیل اختلالات زبانی‌روانی مانند اضطراب معنا، اختلال هویتی و افسردگی پساحقیقی و پساواقعی است.

۲. ارائه درمان‌های مبتنی‌بر دو فرمول ریاضی و نظریه پردازی نمادین است (قیطانی‌فرد، پسازبان، نشر هشت، ۱۴۰۰).

۹. نتیجه‌گیری: چرا روان‌شناسی پسازبانی ضروری است؟

روان‌شناسی شناختی و زیستی هرچند در توصیف عملکردهای ذهنی موفق‌اند، اما در برابر بحران معنا و فروپاشی زبان ناتوان‌اند. روان‌شناسی پسازبانی این خلأ را با نگاهی میان‌رشته‌ای پر می‌کند. زبان، نه‌فقط ابزار شناخت، بلکه بنیان روان است. و فروپاشی آن، به‌معنای فروپاشی خودآگاهی، حافظه، هویت و معناست. عبور از این وضعیت، تنها از مسیر زبان ممکن است؛ زیرا در نهایت، زبانْ روان است.

یادداشتی حقوقی:

کلیه مفاهیم پایه‌ای این نظریه به کتاب‌های پسازبان (نشر هشت ۱۴۰۰) و پساعلم انتشارات سمت روشن کلمه ۱۴۰۳) و مقالات کریم قیطانی‌فرد ارجاع دارند و این مقاله، بخشی از پروژهٔ پژوهشی ثبت‌شده در حوزهٔ روان‌شناسی پسازبان است. هرگونه بهره‌برداری تجاری، ترجمه یا بازنشر کامل بدون اجازهٔ مکتوب، پی‌گرد قانونی دارد.

در نسخه دوم این نظریه، مسیرهای درمانی مبتنی‌بر زبان و بازسازی روان پیشنهاد می‌شوند.

این شعر نیست، تئاتر شورش اندام‌هاست؛

یادداشتی تحلیلی بر شعر «آینه برگرد» نوشتهٔ صحرا کلانتری

رویا مولاخواه

صحرا کلانتری

«تئاتر، بدون عنصری از شقاوت در ریشهٔ هر نمایشی شکل نمی‌گیرد.»
آنتونن آرتو

شعر صحرا کلانتری، نوعی بدن‌نگاری هستی‌شناسانه است. بدن در بیشتر اشعار صحرا، به‌مثابهٔ ساحت نوشتن، هستی خود را تعریف می‌کند. بدن با تئاتری شورشی به تعریف تازه‌ای از خود دست می‌زند. در این شعر بالاخص بدن نه یکپارچه که حتی گسسته و ناآشناست. این بدن همان بدن بدون اندام «آرتو» است؛ جایی که کارکرد و مکانیسم اندام‌ها از حالت طبیعی خود خارج شده‌اند. پاها غذا می‌خورند. لب‌ها شکار می‌شوند، پستان‌ها آزمایش می‌شوند.

آمدم
بنشینم با پاهای کوچکم
اما بسیار درازند
مجبور به پرخوری شده‌اند

در این شعر، بدن دیگر ابژهٔ نمایش نیست؛ بلکه خود صحنهٔ نمایش است. این تئاتر شورش اندام‌ها، برای مقاومت و فرار از ابژگی است. صحرا، در این شعر با شکستن قاعدهٔ زبانی شعر و فرار از انسجام نحوی، متذکر می‌شود که فرم در این شعر متأثر از سوژه‌ای در حال فروپاشی است. جمله‌ها شکسته، پی‌درپی، جهنده و بدون مرکزند. قاعدهٔ تسلسل و وحدت معنا مدام تکه‌پاره می‌شوند و در حال پرتاب شدن‌اند.

صحرا کلانتری با بازی‌گردانی اندام‌ها، پرفورمنسی را به اجرا درمی‌آورد که هرچند در فضایی سورئال روی صحنه می‌روند؛ اما ضدروایت بازی می‌کنند. صحرا، با به کارگیری جامپ کات از خرس قطبی به ناهید، از پستان به میمون، از قطب به ماداگاسکار، از عقاب به تمساح... این هم‌زمانی روایی را متلاشی می‌کند.

رحمات توی آسمان پرواز کند
دنبالِ جفت‌گیری با یک عقاب باشد
و از هم‌آغوشی کرکسی باردار شود
تمساحی در امپراطوریِ ماداگاسکاری‌اش
از طعمِ لب‌هایت به کروکودیل‌های رقیب افتخار کند

این پرش‌ها در شعر آینه برگرد، در خدمت بیان ذهنی روان پریشانه و عامدانه برای نمایش تئاتر تروما استفاده شده است؛ طوری که خواننده حس شتاب و ناآرامی شاعر را به صورتی نفس‌گیر در کلمات دنبال می‌کند.

سوژه در این شعر مرکزیت ندارد؛ روایت‌گریز است. اصلاً روایت نمی‌شود، بلکه مدام در حال اجرا و سپس فروپاشی است. نوشتار به‌شدت زنانه است، طوری‌که از نظم مردانه سرباز می‌زند. و فرم در خدمت نمایشی پست‌مدرن و دراماتیک است، طوری که خواننده را وارد صحنه‌ای کابوس وار می‌کند.

صحرا، با بازنویسی بدن، سوژه و زبان را نه درمان می‌کند، نه تطهیر، بلکه با نمایش و پرفورمنس زخم، رنج را فرامی‌خواند و رودرروی آن می‌ایستد. شاعر در این شعر، تروما را از سطح روانی و فردی و جنسیتی، به سطحی جهانی، اجتماعی، جغرافیایی، سیاسی، فلسفی می‌کشاند.

وی با به‌کارگیری هوش مصنوعی، ناهید، بیگ‌بنگ، خرس، عقاب، قطب در یک وضعیت اگزجره نشان می‌دهد سوژه در عصر حاضر انسانی منسجم و یکپارچه اعم از ذهن مرکزی و بدن نیست؛ بلکه اشیا، اندام‌ها، ماشین‌ها، حیوانات، اجرام؛ هر چیزی به همان اندازه که آزاد است و می‌تواند شورش کند، سوژهٔ روایت است.

که آزاد است و می‌تواند شورش کند، سوژهٔ روایت است.
اصلاً لب‌هایم روبه‌روی دهانِ آن ببر چه می‌کند؟
که از شکارِ دیشبش چند گوشت به کفتارها هبه کرده است.

در واقعیت، سوژه همواره خود را در آینه بازمی‌تاباند؛ اما آینهٔ شعر صحرا از نوع آینه نمایش آرتو است.

تا چند پیک زهر به سلامتیِ فاصله‌هایت بزنی
و نزدیکی‌ات به رصدِ هیچ آینه‌ای نرسد
همین دیشب نبود
آینه مشت کوبید به نامرئی‌ات
که بقایش را به سخره گرفته‌ای
ندیدی کوله برداشت
و از میانهٔ «معلوم‌نیست‌ات» گریخت

«من از مرکز افتاده است. بازتابی نیست»، برای همین آینه مشت می‌کوبد به نامرئی خودش. آینه در شعر ابزار خشونت است. از سوژه می‌گریزد. وجود وی را بازنمی‌تاباند. کریستوا آینه را میدان برخورد سوژهٔ زنانه با بدن و زبان مردانه می‌داند. در شعر صحرا راوی خود را در آینه نمی‌بیند، بلکه نقش «دیده‌شده» یا «خوانده‌شده» را می‌بیند و آن را انکار می‌کند.

شاید آینه را برگرداندم
و با یک تکهٔ کوچکِ مرئی
که از تو دزدیده‌ام
اعتمادِ بقایش را برانگیختم

در این بند، صحرا آینه را به‌مثابهٔ بازتاب تروما و از خودبیگانگی یا همان انکار خود در مرحلهٔ آینگی لاکان به تصویر می‌کشد. آینه محل بازگشت امر سرکوب‌شده است. بازتاب ندارد. چندتکه است. یک تکه از آن خاطرهٔ تروماست که به عمد توسط آینه بازخوانی و در حافظهٔ راوی به‌شکلی دردناک ثبت می‌شود.

در شعر آینه برگرد، بیگ‌بنگ نه حادثه‌ای کیهانی بلکه رخدادی درونی و روان‌شناختی است.

هر شب می‌روم با این تکهٔ نامرئی
او می‌داند محصولِ بیگ‌بنگی مکرر در مرکزم است
می‌آیم به مرکز تو
شاید یک تکه از خودم برداشتم
از نگاتیوهای سوخته‌ات

تکرار بیگ‌بنگ، یعنی سوژهٔ شعر بارها منفجر، تکه‌تکه و از نو ترکیب شده است. مرکز هستی شاعر در این شعر نه سکون دارد و نه مأوا. اینجا مرکز خود به میدان زایش تروما بدل شده است.

نگاتیوهای سوخته، اشاره نامستقیمی است به خاطرات سوخته و ردپای تروما در تلاش برای بازپس‌گیری خود نامرئی‌شدهٔ راوی است در آینهٔ نگاه دیگری.

این بیگ‌بنگ در واقع رخدادی روانی‌نمایشی است که سوژه در آن هربار که خود را در دیگری می‌جوید، انفجاری درون وی رخ می‌دهد و لکه‌های تروما بخش‌هایی از وی را نامرئی می‌کند.

صحرا در سطری اشاره به فرگشت و میمون‌های محقق دارد.

تا دل‌شوره‌ی مکرر پستان‌هایم را بفهمد
که می‌خواهند برگردند
اما در دستِ میمون‌های محقق
برای بازنویسیِ فرگشتی ثانویه
تحتِ آزمایش‌اند
آینه باید صبر کند
صبر کن آینه

در این بند اجزای زنانه (پستان‌ها) به‌عنوان ابژهٔ پژوهش‌ها و شیئی برای تحقیق، از سوژهٔ هویت زنانه خود تهی و شکلی از خشونت را نمایش می‌دهد. این بخش به‌قدری جسورانه پرداخت شده است که می‌شود از آن به‌عنوان نقدی بر روایت مردسالارانه و نگاه ابژه به زن به‌مثابهٔ دادهٔ آزمایشگاهی یاد کرد.

صحرا، با بیان فرگشت، بازنویسی مردانهٔ بدن، تاریخ و هویت زن را نشانمند می‌کند. در شعر آینه برگرد، تغییرات اقلیمی، یخزدگی و سرما در خدمت بازنمایی بحرانی روانی جنسیتی است.

در این شعر، زنی تکه‌تکه‌شده از مرکز خود بیرون زده است و به‌دنبال ترکیب مجدد خود است تا خود را از نگاه دیگری پس بگیرد.

اما با این آینهٔ بی‌طاقت
بعید می‌دانم ترکیبِ مجددی شوم.

ساحت اجتماعی بحران آزادی در شعر شاملو، فروغ و سید مهدی موسوی

محبوبه برزمند

وقتی از «آزادی» سخن می‌زنیم، در واقع از واژه‌ای سخن می‌گوییم که چون منشوری، بسته به زاویهٔ نگاه، رنگ های گوناگون نشان می‌دهد. درک ما از آزادی همیشه یکسان نیست و می‌شود آن را در سه ساحت فلسفی، اجتماعی و زیستی بازخوانی کرد.

در این نوشتار، ساحت اجتماعی آزادی را که از بنیادی ترین آرمان‌های انسانی است، در شعر معاصر ایران، محدود و کوتاه، ارزیابی می‌کنیم.

برای واکاوی این بُعد، سه صدای متفاوت در شعر معاصر برگزیده شده‌اند: احمد شاملو، فروغ فرخزاد و سیدمهدی موسوی. هریک از این شاعران، از فرازگاهی ویژه، به ثبت و تحلیل این بحران پرداخته‌اند و در مجموع، تصویری چندلایه از آزادی اجتماعی و محدودیت‌های آن پدید آورده‌اند.

احمد شاملو؛ آزادی به‌مثابهٔ حق جمعی و مقاومت پایدار

در شعر شاملو آزادی مفهومی بنیادین و جمعی است که با سرنوشت یک ملت پیوند خورده است. این آزادی نه هدیه، بلکه حقی است که باید در برابر هر شکل از استبداد به دست آورد. زبان او بیانیه‌ای است که از حسرتِ نداشتن آزادی آغاز می‌شود و به دعوت به مقاومت می‌رسد. شاملو آزادی را در بطن رابطهٔ شاعر و جامعه می‌بیند؛ جایی که اعتراض وظیفهٔ همگانی است و حتی مرگ در راه آن باری از شرافت و رهایی دارد.

شعر شاملو آینهٔ آزادی جمعی است؛ آزادی‌ای که در تقابل مستقیم با استبداد و فضای بسته جان می‌گیرد.

۱. حسرت آزادی

آه! اگر آزادی سرودی می‌خواند کوچک
همچون گلوگاه پرنده‌ای
هیچ کجا دیواری فرو ریخته برجا نمی‌ماند
سالیان بسیار نمی‌بایست در یافتن را

که هر ویرانه نشانی از غیاب انسانی استکه حضور انسان آبادانی است.

آه اگر آزادی سرودی می خواند
... کوچک کوچک‌تر حتی از گلوگاه یک پرنده

در این تصویر، غیاب آزادی به‌هیچ‌وجه خاموش نیست؛ بلکه حسرت شنیدن حتی صدای ضعیفش تمام جامعه را در بر می‌گیرد.

-تمامی الفاظ جهان را در اختیار داشتیم و آن نگفتیم که به کار آید.

۲. نمادهای ممنوعیت و انسداد

دهانت را می‌بویند
مبادا گفته باشی دوستت می‌دارم
... و پرواز کبوتر ممنوع است...
عشق را در پستوی خانه نهان باید کرد
... نور را در پستوی خانه نهان باید کرد...
...شوق را در پستوی خانه نهان باید کرد ...
ابلیسِ پیروزِ مست سورِ عزای ما را بر سفره نشسته است
... خدا را در پستوی خانه نهان باید کرد...

شاملو با پیوند عشق و آزادی نشان می‌دهد که در فضای خفقان، حتی احساسات خصوصی نیز مورد بازرسی‌اند.

یا در این شعر:

-به نو کردن ماه بر بام شدم
با عقیق و سبزه و آینه
داسی سرد بر آسمان گذشت که پرواز کبوتر ممنوع است.

۳. آزادی به‌مثابهٔ مقاومت:

-پر پرواز ندارم
اما دلی دارم و
حسرت درناها
خوشا پر کشیدن، خوشا رهایی
خوشا اگر نه رها زیستن، مردن به رهایی

اینجا ایستادگی به ارزش آزادی معنا می‌بخشد؛ حتی به بهای جان.

فروغ فرخزاد؛ گذار از فردیت به جمعیت در مفهوم آزادی

آزادی در شعر فروغ فرخزاد مسیری تحول‌یافته دارد. فروغ مسیر تحولِ آزادی را از ساحت شخصی آغاز می‌کند: رهایی از سلطهٔ مردسالاری، شکستن تابوهای عشقی و خروج از حصار سنت. در سه دفتر نخست او (اسیر، دیوار، عصیان)، این آزادی بیشتر رنگ و بوی فردی و عشقی دارد؛ تلاشی برای رهایی از قیدهای مستقیم و ملموس سنت و روابط محدودکننده. نگاه شاعر این‌جاست، صریح و بی‌پرده، متوجه رهایی زن از سلطهٔ مرد و عرف:

-بیا ای مرد، ای موجود خودخواه
بیا بگشای درهای قفس را
اگر عمری به زندانم کشیدی
رها کن دیگرم این یک نفس را

در همین دوره، نمادهایی چون قفس، دیوار، و «حلقه» بارها بازمی‌گردند تا سلطه‌پذیری اجباری زن را نشان دهند:

-سال‌ها رفت و شبی
زن پریشان شد و نالید که وای...
حلقهٔ بردگی و بندگی است...

با گذشت زمان، این مفهوم از محدودهٔ رابطهٔ زن و مرد بیرون می‌آید و وارد گسترهٔ اجتماعی می‌شود. نگاه او به آزادی دیگر صرفاً معطوف به حقوق فردی نیست؛ بلکه در نقد ساختارهای بسته، تبعیض و ضعف همبستگی جمعی جلوه می‌کند. فروغ در دورهٔ پایانی، آزادی را عاملی برای دگرگونی جامعه می‌بیند و به همان اندازه که برای فرد می‌طلبد، برای جمع هم می‌خواهد. در دو دفتر پایانی، تولدی دیگر و ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، آزادی از سطح فردی فراتر می‌رود و به مسئله‌ای اجتماعی، انسانی و جهانی بدل می‌شود. او از برابری همهٔ انسان‌ها سخن می‌گوید و ساختارهای بستهٔ جامعه را به چالش می‌کشد:

-در سرزمین قدکوتاهان
معیارهای سخن
همیشه بر مدار صفر سفر کرده‌اند
چرا توقف کنم؟
من از عناصر چهارگانه اطاعت نمی‌کنم

این تحول، زبان فروغ را هم دگرگون می‌کند؛ استعاره‌ها از فضای شخصی فاصله می‌گیرند و به نقد اجتماعی نزدیک می‌شوند. در شعر «عروسک کوکی»، زن نماد انسانی است که در نظم رسمی بی‌حرکت و بی‌اختیار مانده است و خواست آزادی دیگر محدود به جنسیت نیست:

-می‌توان همچون عروسک‌های کوکی بود
با دو چشم شیشه‌ای دنیای خود را دید
... بی‌سبب فریاد کرد و گفت:
آه، من بسیار خوشبختم

بدین ترتیب، فروغ از زنی که در پی آزادی فردی است به شاعری بدل می‌شود که آزادی را گره‌خورده به مسئولیت اجتماعی و رهایی جمعی می‌بیند.

سید مهدی موسوی؛ آزادی در متن خفقان و عصیان زبانی

در جهان شعری موسوی، «بحران آزادی» نه‌تنها در مضمون بلکه در ساختار و جنس واژه‌ها آشکار می‌شود. او آزادی را از پشت دیوارهای خفقان، سانسور و بی‌اعتمادی روایت می‌کند؛ اما راه بیانش با بسیاری از شاعران معاصر متفاوت است. موسوی به زبان رسمیت‌یافته و نزاکت اجتماعی بی‌اعتماد است و آن را بخشی از همان مکانیسم های پنهان سرکوب می‌داند.

به همین دلیل، شکستن قراردادهای زبانی و استفادهٔ آگاهانه از ناسزا، اصطلاحات ناهنجار یا ضربه‌های لفظی، در شعر او کارکردی دوگانه دارد: هم برهم‌زدن تعارفات و نقاب های فرهنگی، هم شکستن سانسور ذهنیِ تثبیت‌شده در ناخودآگاه جمعی:

دیگه از حرفاشون نمی‌ترسم| از فضولیِ چند دونه کلاغ| فحش نیس، آرزوی تو دلمه| به اُلاغا بگم بلند: الاغ!

این جمله فراتر از خلاف‌آمدی زبانی، اعلام تقابل با «ادبِ تحمیل‌شده»ای است که از مردم انتظار دارد در برابر ظلم و ریا سکوت و احترام ظاهری داشته باشند.

در کنار این عصیان زبانی، موسوی مقاومت روانی و عزت نفس را نیز برجسته می‌کند. در بیت‌هایی مانند:

...خنده‌ای باش مثل پیروزی| جلوی چشم‌های قصّابت

یا:

...توی زنجیر هم نمی‌خواهم| پیشِ آدم‌فروش گریه کنیم

شاعر از لابه‌لای بند و زنجیر، «حقِ انتخاب واکنش» را به عنوان معنای عمیق آزادی به رخ می‌کشد. در اینجا زنجیر، نشانهٔ محدودیت بیرونی است؛ اما خنده در برابر «قصّاب» و امتناع از عجز پیش «آدم‌فروش»، به پیروزی معنوی و حفظ کرامت انسانی بدل می‌شود؛ حتی در اوج اسارت.همین بحران آزادی گاه به‌شکل تصویرهای کاملِ

خفقان بروز می‌کند:

-کجا فرار کند این کلاغِ بی‌آخر؟!| که پشت هر درِ بسته دوباره دیواری‌ست!

در این تصویر «کلاغِ بی‌آخر» نمایندهٔ جست‌وجوگری است که بی‌وقفه در پی روزنه‌ای برای رهایی می‌گردد؛ اما ساختار محدودیت‌ها چنان لایه‌لایه و فشرده است که پشت هر امید به گشایش، مانع تازه‌ای سر برمی‌آورد. «دیوار پشت دیوار» تنها حاکی از مسدود بودن مسیر نیست؛ بلکه لایه‌لایه بودن محاصره و سامانهٔ کامل موانع را نشان می‌دهد؛ جایی که بحران آزادی به اوج می‌رسد و جست‌وجوگر در چرخه‌ای بی‌پایان و فرساینده گرفتار می‌شود.

ترکیب‌های تضادآمیز مانند:

گریه کن مثل انتخاب جنون| گریه‌هایی که از سرِ شادی‌ست|

آخرین پیک را زیاد بریز| لذتِ محض، رمز آزادی‌ست

لحن شعر را نامنتظر و آزاد می‌سازد.

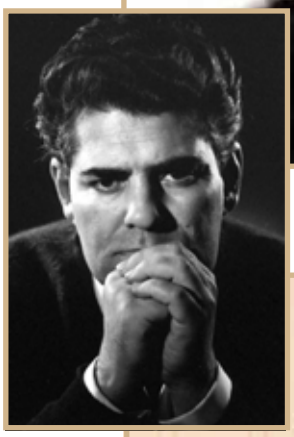
موسوی با کنار هم گذاشتن شادی و اندوه، نزاکت و توهین، جدیت و هزل، فضای احساسی شعر را به‌شکلی سرکش و پیش‌بینی‌ناپذیری درمی‌آورد. در این نگاه، حتی شکل و فرم شعر، کنش برضد سانسور است؛ زیرا هر سطر با شکستن هنجار گفتار عمومی، جای خالی آزادی را به چشم می‌آورد.

«بحران آزادی» در شعر موسوی، انتزاع فلسفی نیست؛ تجربه‌ای زنده و جسمانی است. همان فریادی که در میانهٔ سکوتی اجباری، هم عصیان است و هم گواهی بر اینکه آزادی پیش از آنکه در بیرون حاصل شود، درون شاعر به دست می‌آید.

این سه رویکرد، سه سیمای مستقل؛ اما درهم‌تنیده از «ساحت اجتماعی آزادی» را پیش چشم می‌گذارند.

شاملو با نگاه کلان و آرمان‌گرایانه، آزادی را به مقیاس مسئولیتی جمعی ارتقا می‌دهد؛ جایی که شاعر نه شاهدی منفعل، بلکه کنشگری است که در میدان مقاومت در برابر استبداد، دفاع از کرامت انسانی را وظیفهٔ خود می‌داند. فروغ، مسیر را از تجربهٔ شورمندانهٔ رهایی فردی به‌ویژه در بُعد زنانه و شخصی آغاز می‌کند و در گذر زمان به نقد ساختارهای اجتماعی می‌رسد که ریشه‌های تبعیض و انسداد را بازتولید می‌کنند؛ او نشان می‌دهد که بدون تحول در روابط و نگرش‌های عمومی، آزادی فردی نیز ناپایدار خواهد ماند؛ اما موسوی در بطن تجربهٔ معاصر، با ثبت فضای خفقان و بی‌اعتمادی اجتماعی، از دل زبانی فرسوده، عصبی و بی‌پناه، حسِ انسداد و محاصرهٔ چندلایه را تصویر می‌کند؛ گویی که شاهد آزادی ای است که پیش از شکوفایی در لابه‌لای دیوارهای پیاپی خاموش شده است.

در پیوند این سه صدا، بحران آزادی در شعر معاصر صرفاً موضوعی یا درون‌مایه‌ای ادبی نیست؛ بلکه به روایت چندلایه‌ای از تجربهٔ تاریخی و اجتماعی ایران بدل می‌شود؛ روایتی که هم خاطره و آرمان را در خود دارد، هم زخم و سرخوردگی را. و هم کوششی برای حفظ شعلهٔ رهایی در میانهٔ تاریکی است.



نگاهی به کارنامهٔ ادبی محمود کیانوش

مجتبی تجلی

«نچرالیستی گیرافتاده در سیاه‌نایِ مدرنیته که با واژگانش هستی را می‌سراید.»

«چارلز بوکوفسکی» سخنی دارد که ترجیح می‌دهم دروازهٔ ورود به یادداشتم باشد. (آن را بعداً بارها لازم خواهیم داشت): «اعجاز، همیشه در سادگی است. برای رسیدن به حقیقت مطلق، برای انجام دادن کارها، برای نوشتن، برای نقاشی کشیدن. زندگی در سادگی است که عمق پیدا می‌کند.»

نیچه نیز دربارهٔ حقیقت چنین حکمی دارد: «حقیقت در سادگی نهفته است.»

اما چرا باید چنین مدخلی را برای نگاشتن از «محمود کیانوش» برمی‌گزیدم؟ پاسخم این است: «جویندهٔ آثار کیانوش که هیچ‌گاه در نوشتارش قصدی از پیچیده‌نویسی نمی‌بینیم، در اولین برخورد با آن‌ها دو وجه و عرصهٔ تقابل را مقابل خود می‌یابد: نخست زبانی ساده، صمیمی و روان و دست‌مایه‌های روزمرهٔ زیستن، حتی گاهی می‌شود گفت کاملاً کودکانه. همان‌طور که شاید بسیاری او را به‌عنوان نویسندهٔ کودک و نوجوان بشناسند؛ اما از آن سوءمفاهیمی که با شیوه‌ای تردستانه، از قصه‌گویی سرگرمی‌ساز فاصله می‌گیرد و مخاطبِ صاحب‌اندیشه را به تفکری عمیق و پی‌جویی حقیقتِ ممکن و جاری در هستی و زندگی وامی‌دارد.

با این وصف، واقعیت آن است که نوشتن از سپهر ادبی‌ای که او آفرینشگر آن است نیاز به درانداختن خود در دریایی است که اگرچه آرام و آرامش‌بخش به نظر می‌رسد، از چنان دامنه‌ای بهره‌مند است. و با وصف فوق، خود را عمیق و ژرف عرضه خواهد کرد که جدایی آن از قرار گرفتن شباهنگام در میانهٔ اقیانوسی به وسعت هستی دشوار خواهد شد.

باید اقرار کنم زمانی که از من خواسته شد دربارهٔ جهان ادبی او بنویسم به این مسئله تا حدودی آگاه بودم؛ اما انتظار چنین مواجه‌ای با این وسعت را نداشتم. موضوع، صرفاً کثرت آثار او نیست، اگرچه خود این مسئله شگفت‌آور، تحسین‌برانگیز و البته گویای حقیقت دربارهٔ منش و نگرش او به ساحت ادب است. ماجرای دشواری مواجهه با کیانوش، حتی تنوع و گوناگونی پرسه‌زنی نویسنده در پهنه‌های مختلف ادبیات و هنر هم نیست؛ بلکه در واقع و دست‌کم به پندار من همان ژرف‌گونگی معنایی سخنان و صدور گزاره‌های به‌ظاهر ساده است.

بگذارید همین‌جا عنوان نوشتارم را کامل کنم و سپس به گفت‌وگو ادامه دهم: «یک نچرالیست گیرافتاده در زندگیِ حال، اکنون با کلمات و واژگانی وامدار از هستی، برای ما دام می‌گذارد.»؛ فریبنده‌ای از نوع خوب آن، که با سرودن نوا و آوای هستی ما را از خواب بیدار می‌کند. حیله‌گری نوشتار او، نه با بار معنایی منفی بلکه ازآن‌دست فریب‌هاست که لذت غوطه‌وری بعداز خواب را به ما می‌چشاند؛ درست همان هنگامی که قصدی و عزمی برای شستن تن و به آب زدن نداریم و تنِ روح بر خود می‌لرزد. در شروع این کار واردشونده بی اختیار باید بگوید: «اینک ماییم. شما افتاده در غرقابه‌ای تا خود که داند آشنا!»

شنا و آشنایی در بررسی آثار محمود کیانوش شامل و ملتزم به صبوری، صرف وقت و در نهایت تعمق است. غوطه‌وری در این آب روبه‌رو شدن با جهانی است که در آن می‌شود سرگرم شد، به اندیشه درغلتید، اندوهِ «بودن و زیستن» را در آغوش گرفت؛ اما نمی‌شود، در واقع مجال آن را نمی‌یابید، تا خندیدن به کنار، لبخندی بزنید و بگذرید. ساده اما مسموم و محتوم به اندوه و تفکر. مخاطب در آن، به وادی وسعت و حیرت و سؤال پای می‌گذارد.

مخلص آنچه نوشتم و واجب بود با مخاطب در میان گذاشته شود این است که خوانندهٔ گفتارهای مکتوب کیانوش به‌دلیل فاصله گرفتن آواز تکنیک‌های فرمیک

مرسوم یا غیرمرسوم و بهره‌وری از زبان خودمانی و بی آلایش نباید به این اشتباه بیفتد که کیانوش قصد سرگرمی دارد، بی پروا[1] می‌نوشت و با فلسفه‌ورزی بیگانه بود؛ برعکس به ساده‌ترین دلیلی که خواهم گفت او در عین آنکه به‌تعبیر «هگل»، فرزند زمانه خویش است و میلی به بازگشت در مسیری که تا حال پیموده ندارد و به زبانی دیگر یک پرایمیتیویست نیست؛ اما طبیعت و پیرامونی‌های حیات و سکنی‌گزیدگی بر کرهٔ خاکی آن چنان در آثارش جابه‌جا و لحظه‌لحظه ساری است که تردیدی بر آشنایی و از آن مهم‌تر دغدغه‌مندی او بر «چیست آنچه می‌نامدش حقیقت؟» برایمان باقی نمی‌گذارد. نشان به آن نشان که به‌زعم من اگر از واژگان پرکاربرد نویسندگی بگذریم، واژهٔ معنایِ «طبیعت» شاید بیشترین کاربری را برای قلم پرکار او دارد. این به کارگیری و یادآوری از طبیعت بی تردید دارای خاستگاه ذهنی قلسفه‌مند است و نشانی از سوگیری اندیشه و تعالی و صیرورت آن طی زندگی است و نه یک اتفاق! آنچه از آن به‌عنوان طبیعت یاد می‌کنم دربرگیرنده تمامی متعلقات، وسعت و زوایای آن است. درخت، حیوان. که دست بر قضا با یک جست‌وجوی ساده در عنوان داستان ها و شعرها و کتاب‌های او می‌شود به‌کَرات نام‌های متفاوت گونه‌های حیوانی را یافت. پدیده‌های طبیعی و جریان کلیِ هستی پیرامونی انسان است؛ عنصری جدایی ناپذیر از متن. دربارهٔ گفتار غیرمکتوب ملفوظِ کیانوش به عنوان مجری و برنامه‌ساز رادیو و تلویزیون، محتمل است که وضع بر همین سیاق باشد. اگرچه به‌عنوان نگارنده به دلیل اطلاعات و دسترسی اندک دربارهٔ آن اظهارنظری نمی‌کنم. (هرچند نمی‌شود منکر این حقیقت شد که از کوزه چیزی جز محتوای آن بیرون نمی‌تراود).

بگذارید قبل از بازگشت دوباره به این مبحث اشاره‌ای کنم به جاری بودن مکرر دو زیستندهٔ نمادین در نوشته های محمود کیانوش؛ «اسب» و «الاغ»، آن هم از نوع دانای آن. حضور این دو که در بسیاری جاها نام داستان یا شعر نیز وام‌دار آن‌هاست، نمی‌شود به حساب تهی بودن دست خیال نویسنده‌ای پرکار از نام حیوانات گذاشت. این دو به‌علاوه برخی عناصر طبیعی دیگر در نوشتن‌های او (مانند یونجه؛ نمادی از نبات که وجهی از آفرینش انسانی و وجهی از شاعرانگی را با خود به‌دوش می‌کشد،) دارای اشارتی فلسفی و تعمیقی است. در سرآغاز مجموعه شعر نوِ خرخاکی‌ها، یونجه‌ها و کلاغ‌ها می‌نویسد: «به انسان، اما برای خرخاکی‌ها» و کیست که بتواند این کوتاه‌نوشت را عاری از عناصر معنایی که از آن یاد شد، بپندارد؟

قبل از ورود متمرکزتر به موضوع، با نگاهی گذرا به فهرست آثارش همان‌طور که اشاره‌ای کوتاه شد درمی‌یابیم نوشته های کیانوش طیف وسیعی از کار ادبی را دربرمی‌گیرد. شعر به‌عنوان والاترین گفتهٔ آدمی[2] بخش مهمی از آثار او را دربرمی‌گیرد و خود او نیز به نظر می‌رسد تمایلی بیشتر به شعر دارد؛ اینکه شاعر معرفی شود تا ادیب، داستان‌نویس یا پژوهشگر. او در این وادی خود را به قالب خاصی از شعر محدود نکرده است و در سروده‌هایش از شعر نو تا رباعی یافت می‌شود. و باز با همان زبان و سیاق‌هایی که ذکرش رفت؛ برای نمونهٔ شعر بلند و پرآوازه‌اش را چنین نام‌گذاری کرده است: ناگهان انسان و زمینش. شعر؛ و البته بسیاری از آثار کیانوش ممکن است برای کودکان و نوجوانان جذاب، کِشنده و فهم‌پذیر باشد[3]؛ اما وقتی پای پژوهش و دقت‌نظر به میان آید، کیانوش را نمی‌شود مؤکداً هیچ‌گاه نمی‌شود، حتی در ساده‌ترین نوشته‌هایش، کودکانه‌نویس برشمرد؛ اگرچه نوشتن برای کودک و نوجوان نه نقص که شاید هنر و برتری به شمار آید؛ اما حقیقت را نیز نمی‌شود برای راحت کردن خویش از تأمل، نادیده گرفت.

به دلایل نظرم بعداً بیشتر خواهم پرداخت؛ اما فعلاً به این اشاره می‌کنم که یادداشت‌های کیانوش بر نوشتارهای «صادق هدایت» و مشخصاً واکاوی بوف کور مؤید آن است که او به دانشی متصل است که قصد آن گشودگی در راز یا دست‌کم خرده‌رازهای هستی است و سؤالِ «هستی چیست؟» یا دست‌کم چگونه می‌شود با آن کنار آمد؟ برایش مشغولیت دل به همراه داشته است و به ذهنش عمق بخشیده است. و اما مگر غیر این است که دانایی، اندیشه را برای فرار از خلق‌تنگی و خفگی به کودکی و کودکانگی می‌کشاند و روان‌شناسی نیز آن را به گونه‌ای تأیید می‌کند؟

آیا هنوز وقتش نرسیده است که آدمیزاد بداند هیچ آدمیزادی نمی‌تواند بدون پرداختن دینار شک و دِرهم سؤال در بازار زندگی «جهان خود» را بخرد؟ (از کتاب «سفر شک و سؤال» تألیف کیانوش در لندن). و در ادامه می‌نویسد: «فکر می‌کنم هفت، هشت‌ساله بودم که دورهٔ به شک افتادن و سؤال داشتن زندگی‌ام را شروع کردم و در این راه، تنهایی و حاشیه‌نشینی در خانواده به من کمک می‌کرد.» و کمی بعدتر و در ذکر روند زندگی‌اش در خانواده

۱ . پروا با بار معنایی فلسفی به‌معنای مراقبه و توجه و پاسداری.
۲ . به‌تعبیر هایدگر و متأثر از فن هومبلت، شاعرفیلسوف.
۳. همان‌طور که به‌عنوان نویسنده و شاعر کودک و حتی گاهی پدر شعر کودک فارسی از او یاد می‌شود.

(که اینجا بنا ندارم وارد آن شوم ولی برای جوینده به سهولت قابل دسترسی و البته لازم است) ادامه می‌دهد: «تازه حالا که هفتادهشتادساله شده‌ام و دارم شروع دورهٔ به شک افتادن و «سؤال داشتن» خودم را به یاد می‌آورم، می‌بینم چقدر به‌اصطلاح خوشبخت بوده‌ام که برای شک هایم نتوانسته‌ام از بزرگ‌ترها سؤال کنم.»

این پیش‌گفته‌های نه‌چندان کوتاه را به‌عنوان روزنهٔ ورود به جهان داستان‌نویسی محمود کیانوش برگزیدم تا خوانندهٔ مطلب برای پذیرش وجه فلسفی‌اندیشه‌ای آثارش با تردید کمتری مواجه شود و اگر عناوین بلندبالای داستان‌های او را ببیند و بخواند، دست‌کم با دیدن اسامی آن‌ها از اندیشه مواجهه با جهانی صرفاً کودکانه خلاصی یافته باشد. این مسئله از نظر من دارای اهمیت است؛ چراکه اگر به‌عنوان یک منتقد بخواهیم منصفانه بر داستان‌های او تأملی بکنم این ذهنیت ما را به دو درنگ وا خواهد داشت:

اول زبان سلیس، ساده و روان داستان‌نویسی و شیوه و تکنیک کلاسیک آن و سپس صبر برای یافتن آنچه حقیقت ذهنی اوست. بگذارید کمی مصداقی‌تر سخن بگویم. در میان نام‌های داستان‌های کیانوش، همان‌طور که یاد کردم می‌شود به‌کرات وجود اسامی حیوان و گیاه را دید؛ همچنین از نظر فرمیک شیوهٔ پیشبرد داستانی او خطی، رو به جلو و روایی است و کمتر به فرم‌های مدرن و پست‌مدرن نزدیک می‌شود. به این قرار شاید بشود گفت او در گروه نسل اول داستان‌نویسان معاصر جای می‌گیرد. بااین‌حال او با آثار مدرن داستانی آشناست و به آن‌ها نیز پرداخته است.[۴] او حتی در داستان‌هایی که شخصیت‌های آن حیوانات هستند، به‌عنوان نمونه «آدم و روباه»، داستان را با ساده‌ترین زبان و واژگان ممکن و روایت‌گونه جلو می برد؛ اما زیرکانه و هوشیار شاید برخاسته از ناخودآگاه یا نیمه‌خودآگاه ذهن، تلنگری فلسفی را که در ذهنش رسوخ کرده است به خواننده‌ای که تأمل را بر سرگرمی ترجیح می‌دهد، منتقل می‌کند. من دوست دارم پیام داستان‌های او را (درواقع محتوا، درون‌مایه و معنا)، «پذیرش واقع بینانهٔ بودگی» در «ظلمات سکنای آدمی در هستی» بنامم و بدانم. این خصیصهٔ پذیرفتگیِ بودن وجهی از «اگزیستانس» مختص کیانوش است. نکته دارای اهمیت و تأمل در «بودن» و زیستن در جهان داستان محمود کیانوش با میل و کشش او به نچرالیسم، نبود حسرت و نبود تقلا یا تقبیح حالِ موجود است و این همان «پذیرشی» است که از آن یاد کردم. اگر بخواهم مقایسه ای، حتی اگر آن را قیاس مع‌الفارغ بدانید، بین او و «صادق هدایت» انجام دهم، ویژگی‌های سادگی نوشتار در کنار پذیرش و برنشوریدن بر هستیِ حال، او را به نویسنده‌ای بدل کرده است که جاگیری آدمی را در هستی اشتباه می داند؛ اما این اشتباه را جزیی از روند تاریخ‌مندی او می‌داند. اعتراض نمی‌کند، حسرت نمی‌خورد و فقط بیان می‌کند؛ چیزی که در هدایت نمی‌بینیم؛ پس با محتوای داستانی او می‌شود در هر وضع، زیست، زیبایی را درک کرد، لذت برد و اگر صاحب فکرت بود، گریزی منطقی از ناملایمات یافت. با تأمل در داستان‌های نگارش‌شده او حتی آن‌هایی که پس از مهاجرت از ایران نوشته شده است، می‌شود دریافت که او در عین ظالمانه یافتن و برنتابیدن فرهنگ جدید، به‌جای اشارت مستقیم و ناله از بدِ روزگار، با شیوه‌های ساده روایت روزمرگی‌ها و تجربیات زیسته، دلبستگی حقیقی خود را به فرهنگ سرزمین مادری بیان می‌کند و در پاسبانی از آن می‌کوشد و پیام کوشیدن می‌دهد.[۵]

گمان می‌کنم اگر کیاتوش در بند زندگی بود و نوشته‌ام را می‌خواند در پانوشت آن می‌گفت: «برادر این‌ها را ننویس، آقا ننویس!» چراکه بیش‌تر از حد به وجوه معنایی و محتوایی آثارش پرداخته‌ام، درحالی‌که با شناخت از روحیات ادبی‌اش شاید بیشتر خوش می‌داشت مانند خودش روان، ساده و صمیمی به او پرداخته شود. پس تتمه یادداشت را به ذکر مصادیق سبک، فرم و تکنیک‌های جهان نویسندگی‌اش خواهم پرداخت؛ مگر آنکه باز به اجبار اشارتی را لازم بیابم.

«نگاه چسبناک» در کتاب «در آنجا هیچ‌کس نبود» یا «اشک چشمانش را روشن کرد»، «قلب‌های پنبه‌ای»، «ساختمان هایی از موم» و توصیفاتی لطیف، بدیع و خلق‌شده در زبان او نشانگر دقت‌نظر و تمرکز او بر کنش‌های انسانی و فضاهایِ دست‌ساختهٔ اوست و ازاین‌دست توصیف و استعارات را به‌فراوانی در آثار او می‌شود دید؛ اما برای چنین شیرین‌سخنی علاوه‌بر ذوق ادیبانه، تسلط و آگاهی بر کلیات پهنای ادبی دوران‌ها، آگاهی و همچنین دلبستگی و کندوکاو در ادبیات کهن و کلاسیک ایرانی نیز لازم است. نوشته‌های کیانوش این خصیصهٔ او را به حدس و گمان واگذار نمی‌کند و دلایل متقن آن را باقی می‌گذارد. کتاب قدما و نقد ادبی علاوه‌بر دادن اطلاعات تأمل‌برانگیز دربارهٔ نقد ادبی دوران پیش‌مدرن و مقایسه آن با شیوه‌های نقد و تأویل نو، به مخاطب این آگاهی را می‌دهد که او در آثار به

---

۴ . مجدداً به دو کتاب او در مورد «هدایت» و به‌خصوص «نقد تحلیلی بر داستان بوف کور» و کتاب «بررسی شعر و نثر فارسی» ارجاع می‌دهم..

۵ . به نوشته‌هایش در «برادر این‌ها را بنویس، آقا» یا مشخص‌تر داستان «آن روز یکشنبه» در مجموعه‌داستان «و بلا آمد و شفا آمد» نگاه کنید.

قول خودش قدمای ادب ایران‌زمین، کندوکاوها کرده و بر آن تسلط تأمل‌برانگیزی دارد. . برای مثال حاصل این اطلاعات، علاقه و البته تعهد، تبدیل داستان‌های شاهنامه به نثر ساده و با هدف آشنایی نسل نوجوان با این شاهکار ادبی است. [۶]

تا از این بحث فاصله نگرفته‌ام به نکاتی از کتاب قدما و نقد ادبی اشاره می‌کنم و سپس نتیجه‌ای به دست می‌آید. در آن نوشته کیانوش برای ورود به مطلب می‌گوید: «انسان حرکتی است در طبیعت»؛ اینجا نیز از گمشدهٔ ذهنی‌اش نمی‌گذرد و شیوهٔ نقادی را بر آن پایه‌ریزی‌شده می‌داند و سپس در ادامه شیوهٔ نقد ادبی قدیمی نقلی به این مضمون می‌افزاید که نقادی کلاسیک بیشتر از آنکه بر شیوهٔ علمی استوار باشد، بر تعریف، ذکر و مرور اثر استوار است و نویسندگان آثار کهن مانند بیهقی یا سعدی و ازاین‌دست، از الهام و نوعی وحی‌گونگی دریافت و صدور استفاده می‌کنند، (دربارهٔ هنر نیز همچنین می‌پندارد) و از فضیلت بهره می‌گیرند. چنین نگاهی ما را به دو نتیجه می‌رساند: اول آشنایی او با نظرات فلاسفه یونان به‌ویژه افلاطون و ارسطو دربارهٔ هنر و دیگر رسوخ باورهای مذهبی و آیینی و نقش خواب و رؤیا و تعبیر آن در ذهن و روح کیانوش. همین ویژگی در محتوای داستانی او نیز دیده می‌شود. بدون آنکه آن را تقبیح یا تأیید کند یا در کلیات به آن بپردازد؛ گویی آن را نیز جزئی از زیستن می‌داند و می‌گذرد.

اگر بخواهیم با موشکافی و انصاف بیشتر بر کارهای او در ادبیات داستانی متمرکز شویم، یقیناً چند نمونهٔ برجسته نباید فراموش و ناگفته بماند؛ ازجمله آنکه در شیوهٔ داستان‌نگاری کیانوش کنش‌های انسانی آرام و معمول است و جزئی عادی از زندگی به تصویر درمی‌آیند و وجه احساسی و هیجانی در آن‌ها برجسته نمی‌شود؛ زیرا همان طور که یاد شد، نوعی از تفکر اگزیستانسیالیتی در تفکر او نهفته است.

داستان‌ها به هر نوع، در هر فضا و با هر پیرنگی شروع شوند با فضاسازی و توصیف موشکافانهٔ موقعیت و شخصیت‌ها قوام می‌یابند و با رفتارهایی که از هر انسانی بسته به تصمیم و آزادی انتخاب، خلق‌وخوی و فرهنگ، جنسیت و حتی انسانی و حیوانی، کاراکتر آن متفاوت پیش می‌رود. کیانوش، احساس، نظر یا احیاناً پند خود را از ارائهٔ مستقیم در امان نگه می‌دارد و درعوض آن‌ها را بر محوریت دیالوگ کاراکترها که به تناوب وارد عرصهٔ داستان می‌شوند و می‌روند و می‌آیند و می‌گویند و خموش می‌شوند، استوار و تبیین می‌کند. اگر بخواهم مشخص‌تر بگویم، وجود راوی دانای کل را کمتر می‌شود در آثار او دید و این گفت‌وگو و رفتارمحوری است که مقصود را بیان می کند و نه نویسنده. با این اوصاف و با مقایسهٔ آثار وی با نویسندگان معاصرش، می‌شود به قطعیت گفت که کیانوش به دلایلی ازجمله خلقی و وجوهِ روان‌شناسانه در سایهٔ آگاهی بسیطش بر ادبیات، نویسنده‌ای مستقل و بی‌تشابه و نامقلد است که با نوشتن از جهان گیرافتاده در آن می‌گریزد و با تکنیک‌های بدیعش مخاطب را با سادگی گفتار در دام اندیشه‌اش گرفتار می‌کند.

و اما کمتر نویسنده‌ای را؛ دست‌کم پیش از انقلاب، می‌شود یافت که در داستان‌نویسی به جنبه‌های تنانه ورود پیدا نکند. جنسیت و عوامل مرتبط با آن حتی اگر برای جدابیت بخشیدن به داستان به آن پرداخته نشود، به‌خاطر حضور دائم غریزه در زندگی گریزی از حضور در داستان‌ها ندارند. تبعاً این حوزهٔ کنش آدمی در داستان‌های محمود کیانوش نیز، اگرچه اندک، به چشم می‌آیند؛ اما با ویژگی خاصی در داستان‌هایی که او محوریت داستان را بر اروس گذاشته است، در نهایت ذهن کنجکاو یا مشتاق، لب‌تشنه از پای چشمه‌ی شنیدن یک درهم‌پیچیدگی لذت‌بخش برمی‌گردد و انتهای وصال نه‌تنها توصیف نمی‌شود؛ بلکه به مخاطب القا می‌شود که شاید در این ماجرا، غریزه جنسی عامل محرکهٔ آفرینش داستان نبوده است؛ بلکه آنچه کار دو شخصیت را بدان‌جا کشانده تنهایی روحی یا یک نگاه تخیلی‌روان‌کاوانه و فانتزیک به حقیقت دو جنس است. این ویژگی به گمان من دو منشأ دارد؛ یکی حجب و حیای ذاتی نویسنده و دیگری آن وجه تنهایی که در او کنش جنسی را به دیدگاه روان‌کاوانه به امری اخلاقی و انسان‌دوستانه ترانسفر می‌کند و از لودگی و دم‌دستی شدن آن پیشگیری می‌کند.[۷] امری که هر نویسنده‌ای حاضر به پرداختن بهای آن، یعنی کمتر خوانده و دیده شدن، نیست.

باید به یاد داشت و نوشت که عطا و بخشش کیانوش در عرصهٔ داستان محدود به نگارش‌های خود او نیست. کیانوش فهرست بلندبالایی از ترجمهٔ آثار داستان‌نویسان دیگر کشورها را در کارنامه خود دارد. ویژگی مهم این آثار، ناشناخته بودن اکثر مؤلفان برای مخاطب ادبیات ایران است. به‌جز یکی‌دو نمونهٔ ویژه، مانند «جبران خلیل»، دیگر نویسندگانی که او آثارشان را به فارسی برگردانده است، در ایران ناشناس‌اند و جالب آنکه همچنان کمتر شناخته و

۶ . از کیکاووس تا کیخسرو، جوینده می‌تواند با جست‌وجو در آثارش نمونه‌های دیگری نیز بیابد که از بیان آن‌ها درمی‌گذرم تا مطلب به درازا نکشد.

۷ . مشخص‌تر ارجاع می‌دهم به مجموعه‌داستان «در آنجا هیچ‌کس نبود» و البته چند داستان دیگر با این مضمون مانند: داستان‌های «هیچ» و «از همه بهارها تا یک پاییز».

بازخوانی شده‌اند؛ اما شاید این فرصت نوشتار، علاوه‌بر بازشناخت خود او، موقعیتی باشد برای سرک کشیدن دوستداران ادبیات در ایران به دیده شدن این نویسندگان و نوشته‌هایشان و تبعاً خدمت ارجمندی دیگر از کیانوش به ادبیات این مرز و بوم.

در پایان این کوتاه‌نوشت که ادای وظیفه‌ای کوچک، اندک و شاید ناقصی باشد در برابر زحمت‌های این گوهر بی‌مدعای ادبیاتمان، خالی از لطف نمی‌بینم که بند پایانی داستان بلند «غواص و ماهی»؛ (جز معدود داستان‌های بلند او) را که از زبان شخصیت داستان بیان می‌شود هم‌رسانی کنم. این شاید پایان‌بندی خوش و رمانتیک و همچنین مُهری پرمهر به عشق او به طبیعت و بنیان فلسفی اندیشه اش باشد:

«هر وقت می‌آیم و روی این تخته‌سنگ می‌نشینم این احساس را دارم که انسانم و این تخته‌سنگ تحت فرمانروایی من است و این درخت چتری است که طبیعت بالای سر من گرفته است. آن چشمه که در حوضچه زیر آفتاب تلألو دارد گنجینهٔ من است. نگاه کن! همهٔ معنی همین‌جاست. مدتی کلمه‌ها را فراموش کن. معنی در اینجا به کلمه نیاز ندارد.»

اشعار ۱

به کوشش سیمین بابائی

به دامنه‌های درد می‌رسد
این چشمِ گمشده در زاغِ زندگی
به پناهِ ناپایدار در شهرهای پر انار
انبوهه‌های شگفته در اورنگ یک روز
یک روزی که فراخواهد رسید
هنگامی‌که دست سپیدار به نیزه‌های
آفتاب برسد

به سرزمین بادها و برگ‌ها
برده‌اند نامت را
و در ترس‌های دیوانه تریاک انداخته‌اند
لب بسته است و دل گشاده است گرگِ
همیشه گریانِ گلویت
لبخندی را که گم کرده است
می‌جوید تمام دریاها
تمام تنهایی
گناهت به‌گردن بادها
می‌کُشانمت
به مرگ!.

نصرالله نیکفر

آهو نبود یادهایت که برود
گرگ خندانی بود که فراموش نکرد
مزهٔ خون را
و
زاغ‌هایی که پراندی
پس از فرو رفتن آفتاب در کامت
بر سرنوشت ما نشستند یکی‌یکی

کسی نیامدکه رفته باشد
و سال دف‌دف داشت در پای آواره

به بهای بلندی
آوارگی هم‌زاد زندگی ما شد
زبانش را فرا گرفتیم
او شدیم
وطن را گذاشتیم
لغزید
لغزید
در همهٔ رفتن‌هایمان

ماهی ایمانی

آوار

می‌خواستم
از اعتماد ذره به خورشید دور
چیزی به گوش باغ بخوانم
اما گلوی ابر گرفته است
می‌خواستم
در جوف نامه‌ها
بذری نهان کنم
اما کبوتران موافق را
گردن شکسته‌اند
ناچار
در قاب عکس خویش شکستم

فردا که بر کرانهٔ آوار بگذری
بر دوش بادهای عزادار
جز لاشهٔ سکوت نمی‌بینی
باور نکن
لختی بپای
قدری بجوی
ایمان ما
در نامه‌های خطزده
خورشید ما
در استخوان یخزده پنهان بود

نوید

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

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

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

سعید سروش‌راد

خواب هم خوب بود
اگر می‌شد
زخم‌های سنگین را توی رختخواب
گذاشت
و به سلامتی صبح سبک‌تر بلند شد
کابوس‌ها اما بمباران‌های شبانه‌اند
فکر کن هر شب
با تنی از ترکش به رختخواب پناه
بیاوری
و صبح تکه‌تکه بیرون پرت شوی
فکر کن تمام روز رو به جوخهٔ اعدام
رها مانده باشی
و سکوت طوری چنبره زده باشد
که تپش‌های قلبت
چکاندن ماشه را در سرت تداعی کند
فکر کن هر روز آینه را زیر و رو کنی
و چیزی از خودت پیدا نکنی

من کجاست؟
که از تمام نشانی‌ها
جاده‌ای بی‌انتها به جاست
من کجاست؟
که نه در قبرستان سنگی به نام
اوست
نه در آسمان ستاره‌ای

ای پرنده‌ها
که بی‌اجازهٔ آسمان
اندام مرز را در بال‌های گسترش
شکسته‌اید
مرا به من برگردانید
مرا که ریشهٔ درخت‌ها در حافظه‌ام
تا شکست تشنگی می‌رسید
مرا که گهوارهٔ مرگ در خواب‌هام
اجداد زندگی را تکان می‌داد
مرا به من برگردانید
ای شناسنامه‌های افتاده‌ازاصل
ای نام‌های به‌پیوست
ای کجای هست

سولماز نصرآبادی

تمام

تُک می‌زند تمام
دانه‌های ما را
مام در تِ تِ تِ تمام
با وَ وَ وَیِ سیاسیون در تردد تن‌ها
وِی می‌شود
زندگیِ مقتول سر/ بازی در وظیفهٔ
خانه‌های سیاسفید

حدقه در آستیگمات جنگ
به اعوجاج دیدار می‌افتد
به کور/ تاژ انسان
در فروپاشی اعتماد.

جنگ
آبونمان اندوه در دست‌های یک باقی
مانده
جنگ را نمی‌شود زیر سر گذاشت و
با سیاوش سر از زن/ دان فرنگیس
درآورد
نمی‌شود با جنگ
برای دوماهگی
آرامشی شکل جغجغه ساخت
و لبخند درشت آبدار را
از ننوی حافظه‌ای بومی آویخت
جنگ
اکران خانه در تو/ قیف می‌ریزد

اضطراب را پوزه‌ای می‌کند ولگرد
در بغرنج کوچه‌ای بن‌بست
کارگر شده‌ایم رفیق در سندرم چرخ
دنده‌های سیاست
کسی نیست اهرم بکشد و بازگشت
بیاورد به مسکن
به بهترم کمی
به امنیت دست‌هایی پیاز رنده
می‌کنند
و آشپزخانه برمی‌گردانند از ویرانی
تمام قسمت‌های ما در یک برداشت
جنگ به کلمهٔ رقت‌بار فی/ نیش
می‌رسد
رسیدن اتفاق خوبی نیست
وقتی قرار است آن‌که باز می‌کند در
در «باز می‌کند»

به فقید بیفتد
به فعل عریض بستن
باز و بسته شدن دهانی در تکوین تنگ با
رگ‌های بریده‌ای از دراز کشیده در ته
آرشه‌ای بقایای یک اسب در آلزایمری
دسته جمعی
صدایم را نمی‌توانم از مبهم دربیاورم
و هر قدر می‌دوم به زنی ایستاده لب پنجره
به زنی با لب‌های پنجره معاشقه می‌کند
به زنی واژگون در هوش گل
نمی‌رسم
ای قلیل نامتناهی
ای گلی سرپا نگه‌داشته ای بهار
به رفتار نرم زن با هرج‌ومرج لکه‌های
آنارشیست احتیاج دارم

به دستمال سه‌گوش سفیدی با انقلاب
سترگش
استبداد لکه‌های با یک گل بهار نمی‌شود
را منهدم کند
انفعال هر شاخه‌ای چشم‌به‌راه جوجه
کردن شاخه‌ای دیگر
فقدان که
کاشی‌های خانه با بی‌مبالاتی یک کاش
تابه‌تا می‌کند

بیا بِکن
عقربه‌های خوابیده از دقیقه
بیا بکن
تفرج جنگ از دایره‌المعارف بوسیدن
ما به گنجی بیشتر از مردن نیاز داریم

۵

کودک احساس
در قافیه‌های اجبار تقدیر
محکوم است
به جبرِ زندگی

آنگاه که هذیان روح
پنجه می‌کشد
بر انزجار تارِ تنهایی

و از سر انگشتان انتظار
قطره
قطره
سمفونی درد می‌چکد

اینجا
پاپتی‌های تیپاخورده
لم داده‌اند
بر مَسند مصلحت
شیون را
کِل می‌کشند
قدم
قدم
شکار می‌کنند
عربده‌های بربام‌نشسته را

کمی آن‌سوتر
پشت پردهٔ سکوت
آتش عصیان
در مسیر حق
ققنوس آزادی می‌زاید

آذر غلامی

سیدمحمدرضا لاهیجی

بعد از تو پاییز
وسیلهٔ ایاب و ذهابِ تنهایی‌ست
لبخندِ درختان می‌رود
صدایِ خش‌خشِ مرگ می‌آید
وَ من کم‌کم می‌مانم
شبیهِ بودن باشم
یا بی لیسِ بستنی‌ام
کفش‌هایی که ندارم را پا
مزهٔ رفتن دهد دهان‌درهٔ چمدانم!

چه می‌دانم
نترس شاید شبِ جشنِ تولّد
سایه‌ها
سوارِ مادیانِ ابلقِ خواب
فوراً فُرادیٰ سمتِ فردا فرار
نزدیکی زمستان
طولانی شد تا حرفِ برف
شال و کلاهِ آدم‌برفی را قرض
همگام شمارشِ ردِّپایِ تلگرافیِ
سروها
پشتِ تک‌سرفهٔ بوفی میانِ
کنسرتِ تاریکی
شوخی شوخی بیدار
پرت شود حواسِ پرتم به
تابستان
وَ انگشتِ اشاره‌ام سیب آرزو کند!

ترافیک تنهایی‌ست
کاج ها می‌دوند خیابان را برعکس
وَ کلاغِ هم‌خونِ دارکوب
موریانهٔ تبر در دست
سرِ میز بی‌گوشه
گوش‌تاگوش جانِ سَرو سِرو
هم‌خوانِ زبانِ حیضِ زمان
حاضرجواب می‌خندد!

مرگ حالا
دست بالا
بشقاب‌ها بی سانسور
سریالِ استخوان پخش
پشتِ پلکِ سکانس و پلان‌ها
نوشته است
نمایشنامه تمام
_ زندگی زنده‌زنده دفن شد!

۷

ویدا فیروززاده

یکی از همین روزها
که روز از همیشه کوچک‌تر است
صدا وسط دایره می‌چرخد
مرغابی‌ها تولدشان را جشن می‌گیرند
کودکی دور شده
زیر سایه هیولا می‌لرزد
از میان جهت‌ها و پروازها
عادت می‌کنم
به شیوه‌های جدید نوشتن
این قهوهٔ تلخ
به وقتی که تو خانه نیستی
تنهایی بزرگ

به اینکه نیمی از پرنده‌ها در زمستان
می‌پرند
و این لکنت بیست و چهارساعتهٔ ماه
از روی دلتنگی نباشد که می‌نویسم
می‌دانم که درد در ندارد
و این تاریخ رحم به بلوارها و مجسمه
ها
روزی عوض می‌شوند
از سنگی مرمری به آهن سرد بی‌قواره
می‌شمارم چند سانت مانده
برای سقوط امپراطورهای ذهنت
پیدا کردن سر زنی با موهای بلند
که چهلمین جهت عشوه
ختمیِ ترسیده‌ای بود
که نیمه‌غایب آدم‌ها را دوست داشت

۸

شیما سلطانی‌زاده

می‌بندم دریچه را
تا خطور نکند خط‌های موازی‌ش
به مرزهای زندگی
و به یاد نیاورد
بوی نسیم یادهای بادبرده را
و خاکی که چنگ می‌زند
خنده‌های خط‌خورده را
آی آدم‌ها!
کجاست قاب‌های آویزان بهار؟
و لبخندهایی، خاک آن را خورده
به دیوارها رنگ فرو ریزید
تا محو کند رد ناخُنی که خراشیده

که دل آرامشی عمیق می‌خواهد
تا خستگی این مردن‌ها را
به در کند...
آی آدم‌ها!
کجاست بالش خواب‌ها؟
کجاست آن بستری که
به بیرون از خیال پریده؟
آی آدم‌ها....!
میان همهمهٔ رنگ و شکوفه
کول کنید شکستهٔ ساقه‌ها را
که ریشه را در چشم بهار
فرو کردند
با خرده‌های شیشه ...

۹

بگذار
گل‌های پیراهنم
پرپر کنار بیفتند!
می‌خواهم در مستی بویشان
نامم را
از اسارت زمین
پس بگیرم!
اینجا هر ضلع تاریکی
شب را
به تنم می‌ریسد!
و گریه‌های تنهایی
از تلواسهٔ اندوهم
نمی‌کاهند!

هنوز حرف‌های خاک‌خورده
من با تو
ضمیر مشترک بی‌قرارمان را
به سوگند هزاره‌های فراموش
اثبات می‌کند!
دیگر کسی
در این گریخته قرن‌ها
از لحظه لحظهٔ شکستنم
نمی‌گوید!
تا در هیاهویی بی‌صدا
دوباره نامم را
از فلز صدایم
به جای آورند ...

تقی جهانبخشی

۱۰

دهانِ خاموش جهان
با استخوان خاطره‌هایم
مرا بلعید
بدنی ترک‌خورده
که از عبور نام خویش
می‌لرزد
زیر پوست یقین
هزار شکوفهٔ رنج می‌روید
انسان
پادشاه گلوی معنا نیست
تبعیدیِ خلأ نیست
شعله‌ای‌ست در کاسهٔ باد
جانی
که شمایل درک را
بر کتف می‌کشد

بی‌نیاز از نجات
نشانی پنهان
در چین ابرو می‌خزد
بر دیواره‌های شهود
و خندهٔ تلخ عقل
سایه می‌کشد
روی هر میل بی‌قرار
آزاد؟
شاید آنجاست
جایی میان زخم و فهم
جایی که نامی نیست
تنفسی‌ست ساده
بی‌مرز
بی‌تکرار
در عبور از فصل تن

لیلا عبدی

۱۱

آرزو رنجبر

با یک چشم
نیمه‌عریان،
بر سطحی لرزان
از نقره و شَک،
خود را
واج واج
می‌دَود
در تاروپودِ کلمه،
به‌دنبال معنا،
تا تراوشِ صیغهٔ مجهولِ حضور،
که زبان را درهم می‌پیچد،
گرم و ظریف،

آتشی سرد و ناپیدا،
تا بفهمد زن
کجای جملهٔ ناتمام است.

در این سکوتِ پرهیاهو،
زبان،
شکسته در انعکاسِ سایهٔ خواب
با دستانی جامانده در آینه
از باد بالا می‌روم،
تا زنده بماند میان سطرها،
در جست‌وجوی ردِ لبخندی
که انسان را
یادش می‌آورد

سزارین سکوت

میان گلوگاه رُستن وُ زیستن
خلق‌الساعهٔ چنبره‌ای
لم‌داده بر سزارین سکوت

میلادی در آوردگاه رُستن
میعادی در کشاکش شدن
کمی مانده به جلجتای رستگاری
خواب رؤیاهای وارونه
آرزوهای چروکیده در خیال آینه
پُرترهٔ تصویر دوریان گری [۱]
با سندرومی از جنون وُ جوانی وُ ..
جر زدن‌های پیری

وقتی ..
«آرام»
قرار ندارد
جایی برای استردادِ نقاب خسته
وُ ..
صورتک دست‌وپا بسته

راهی برای گُر گرفتن
میانبری در انتهای دوست داشتن
پا در میانی نردبان وُ
پرنده را بالا رفتن

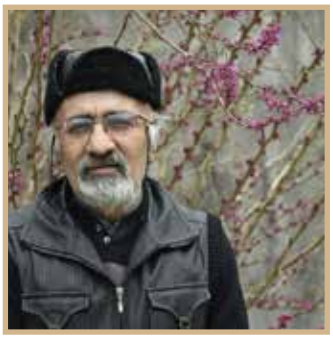
نه آب حیات که بنوشانیدش به تبرک
نه زمزمهٔ زرین کِلکِ خیال

کشیدن موی شعری مشوش
شیونِ جامانده در حوالی کشمکش
و....
قافیه‌ای که اصلاً ردیف نیست

حالا ...

کسی هست آیا؟
آینه‌ای بیاورد
گیسوی بلند شعر را ببافد؟

نه
به
آسمان چیزی بگو
نه
به
زمین ...
سفرهٔ دلت را برای باران پهن کن
.....آبِ نطلبیده بطلب
که عافیت تو وُ
آمین مرغ سقا



حمید فرحناک

کسی که از دلِ قلوه‌سنگ
تیر بکشد شقیقه‌اش
شَستَش خبردار شود
رگ خوابش بِپَرد
لب تا لبِ بوسه
صدا بشکند در پژواک این‌سو وُ
آن‌سو
برقصد آرزوهای تودرتو...

کسی که مثل اهرم بکنّد جا را
و خورشید، خودش را جا کند
در دهان اژدهای عشق؟!
و اسبان یالمند
یال بیفشانند و شیهه شکر به‌جای
آورند؟

۱ – تصویر درویان گری (The picture of doriangrays) رمانی فلسفی و گوتیک «ژانری در ادبیات همراه با وحشت و مضامین عاشقانه» نوشتهٔ اسکار وایلد.

۱۳

باران را در خامی چترها ریخت
و با کوچه هم‌نفس در اغماض ابرها پرتم می‌کرد
کمی خودم را بلند می‌کنم تا شب به سایه‌های من
نرسد
این خط ممتد پیشانی
در گشادی رنج‌های من فرو می‌رود
تا انتهای خیابان پیر
تا انتهای آب‌های روان
که از انگشت‌هایم چگالی اقیانوس‌ها را
بیرون می‌کشند
مغاک بین دو عظمت را...
حالا غم از زائقهٔ من پایین می‌رود
کمی خودم را پوست می‌کنم از لایه‌هایم

ربابه ساداتی

از خط‌های، خط‌خطی‌شده
از ساق‌هایم، شیر مادرم را بیرون کشیدن
در انجماد سلول‌هایم
بیرونم از روسپیگری‌ها خیابان
تا جذام‌های درونم، بیدارم
و تا خنیاگری بادها بیدارم
چیزی مرا گم می‌کند لای
سایه‌های تپیده در تنهایم
رشد می‌کنم عرض خیابان، در خشونت تاریکی
دست می‌برم به سماجت شب به سلنوفیل
به خون مشعوف‌شده که
سایه‌پراکنی می‌کند در غربال‌های باد

۱۴

مرگ‌های گم‌شده

سیرکی در کمر لنگیدهٔ زمین
بیتوته کرده
نگاه کن و امید را
چنان روشنایی چشمان ارواحی
که شب‌های جمعه آزادند
در پستوی رگ‌های خشکیده‌ات
به خون- یاری!
چه اعتراضی برای لهیدگی رؤیاها؟
وقتی هنوز
برترین احساس خفته در سردخانه‌های یخی

مهشید رستمی

در رگ‌هایمان جاری‌ست!
خوشبختی از «هیچ» بالاتر؟!
ما حتی در بندبند استخوان‌هامان
مرگ را به ذخیره‌ای جدی
چون جهان میلیون‌ها دو پای امیدوار زنده‌به‌گور
به مضحکه‌ای حفظ کرده‌ایم
گویا که از دیرباز
با قراری از آسمان و زمین
تسلسلی از مرگ‌های گم‌شده در تاریخ بوده‌ایم

اکبر رشنو

عجول نمی‌شوم
روی تفاله‌های وقت
کجا بن‌بست می‌زد
به زلف عبارت روز و شب
بر/ نامه بی بر بود
آستین پر از تهی
دست‌به‌دست می‌گشت
من
نیمهٔ خالی لیوان
با چشم
پر می‌شد از هیچ
نوعی پوچ
با محتوایی از گیچ
همه‌جا
پر تب‌وتاب و تناب و تب‌خال
و تن آب
لیز می‌زد به بستر
در آستین اکنون
وای انفجار فردا
حال را
می‌زند
به دیوار در فراموشی
خاکستر آغوش باد

پر می‌خواهد کرد از تو و من
درگیر ممتد
در سم آهنین
در سن غبار رقصان هزار روزن
در مشدد
روز زن خواهد گردید
دیروز
همه
دپوی دروغ
روی سینهٔ ثانیه
می‌کشید
بر صعود بدل
در آلا/ کلنگی
بی‌دروپیکر و ربط
بیرون زده
از رقم و عدد
متن
از زرد به خاکستر
و خونین آب و عطش
درهم
نقش بی‌شگون من
زده به بی در وای بودن