توتم

ماهنامه
ادبی هنری اجتماعی مستقل

ویژه نامه‌ی

آینده

- آینده‌فروشی؛ از فلسفه تا فیوچرز
  از چرچیل تا شت‌کوین
- انسان و درون‌ماندگاری؛ نگاهی به آخرین نوشتهٔ ژیل دلوز
- در مسیر شدن: روایت چندوجهی از اصل تغییر
- دیالکتیک در فلسفهٔ زیست
- ابن‌الوقت: هنر زیستن در اکنون و رهایی از اضطراب آینده
- تفکر فلسفی دربارهٔ آینده؛ امکان، زمان و آزادی در تجربه انسانی
- مراقبت و رشد متن: از نطفه تا ویرایش
- گفت‌وگوی متن‌ها
- استرداد سوژه در سیالیت تاریخ
- زبانشهر و فروپاشی اعتماد به زبان
- فرزندان سرعت، آتش و ماشین؛
  یادداشتی بر فیلم «مانیفستو» به کارگردانی جولیان رُزفلت
- ارکتایپی های پایدار در آثار بهرام بیضایی

۳۱

طرح جلد: مراد قلی‌پور

ماهنامه ادبی هنری اجتماعی مستقل توتم
سال ششم، خرداد ۱۴۰۵

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

دستیاران رسانه ای: کیمیا جافریان. زینب ساعدی

دبیر بخش شعر: سیمین بابائی

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/ مسلم دهقانی/ جواد پورمهاجر/ دکتر ایمان نمدیان‌پور/ احسان براهیمی/ مرتضی منادی/ آیدین آریایی/ سونیا عطایی/ حسین رسول‌زاده/ مراد قلی‌پور/ شیما سلطانی‌زاده/ خرم سعیدی/ امیرحسین تیکنی/ ناصر پویش/ فرخنده حاجی‌زاده/ ربابه کریمی/ حسین نوروزی‌پور/ فاطمه شکرالله ابهری/ نفیسه خلیلیان/ حجت یکتا/ اصغر شکری‌زاده/ نعمت مرادی/ محمدعلی فرج‌زاده/رامین کاوه/ محمد آشور/ ابوالفضل پاشا/ هستی محمودوند/ نادر چگینی/ امیر طاهری/ اعظم ملک‌پور/ نصرت‌الله مسعودی/ زینب ساعدی/ سیروس امیری زنگنه/ نسرین حزمی/ هایده حسینی/ علیرضا کاشف/ سوفیا جمالی/ حسین فرخی/ سامان ساردویی/ خالد بایزیدی/ معصومه داداش بهمنی/ محمد باغبان

نقاشی جلد: مراد قلی‌پور

فهرست

سی و یکمین شمارهٔ مجلهٔ
ادبی‌هنری‌اجتماعی مستقل توتم
ویژهٔ «آینده»
در این شماره می‌خوانید:

۴ **سخن سردبیر** رویا مولاخواه

فلسفی و اجتماعی

۶ در مسیر شدن؛ روایت چندوجهی از اصل تغییر — مسلم دهقانی
۷ آینده‌فروشی؛ از فلسفه تا فیوچرز از چرچیل تا شت‌کوین — جواد پورمهاجر
۱۱ انسان و درون‌ماندگاری؛ نگاهی به آخرین نوشته‌ی ژیل دلوز — دکتر ایمان نمدیان‌پور
۱۴ دیالکتیک در فلسفهٔ زیست — احسان براهیمی
۱۶ تماشای تابلوی نقاشی با شهاب‌سنگ — مرتضی منادی
۱۹ تفکر فلسفی دربارهٔ آینده؛ امکان، زمان و آزادی در تجربهٔ انسانی — آیدین آریایی
۲۴ ابن‌الوقت: هنر زیستن در اکنون و رهایی از اضطراب آینده — سونیا عطایی
۲۷ گفت‌وگوی متن‌ها — حسین رسول‌زاده
۳۱ زبانشهر و فروپاشی اعتماد به زبان — مراد قلی‌پور

خبر

۳۳ گفت‌وگوی ویژه مجله توتم با خرم سعیدی، شاعر، نویسنده و پژوهشگر — پرسشگر: سارا محمدی نوترکی

هنر

۳۸ فرزندان سرعت، آتش و ماشین؛
یادداشتی بر فیلم «مانیفستو» به کارگردانی جولیان رزفلت(بخش اول) — امیرحسین تیکنی
۴۴ آرکی تایپ های پایدار در آثار زنده‌یاد بهرام بیضایی — شیما سلطانی‌زاده

ادبیات داستانی

۴۹ مراقبت و رشد متن: از نطفه تا ویرایش
یادداشتی درباره‌ی زایش متن و مسئولیت نویسنده — ناصر پویش
۵۱ استرداد سوژه در سیالیت تاریخ
یادداشتی بر رمان «از چشم‌های شما می‌ترسم» نوشتهٔ: فرخنده حاجی‌زاده — رویا مولاخواه
۵۴ جهان متروکه
نگاهی به مجموعه‌داستان «زمین را بافتم، شکافتم» نوشتهٔ ربابه کریمی — حسین نوروزی‌پور

داستان

۵۶ پایان سکوت — فاطمه شکرالله ابهری
۵۹ چمدان — نفیسه خلیلیان
۶۲ زندگی سگی — حجت یکتا
۶۵ خاطرات یک آهن‌پاره — اصغر شکری‌زاده
۶۸ ملامحمد — نعمت مرادی
۷۰ طلوعی به هنگام غروب — محمدعلی فرج‌زاده
۷۶ ثبت در سودا — رامین کاوه

شعر و ادب

۷۸ سه دریچه به شعر «اینجا هنوز ترس» سرودهٔ محمد آشور — منتقدان: ابوالفضل‌پاشا، مراد قلی‌پور، هستی محمودوند
۸۳ زنی با بال‌های رنگینش؛ جنسیت و زنانه در شعر نازنین نظام‌شهیدی — نادر چگینی

اشعار به کوشش سیمین بابائی

۸۵ ۱- امیر طاهری (امرداد)
۲- اعظم ملک‌پور
۳- نصرت‌الله مسعودی
۴- زینب ساعدی
۵- سیروس امیری
۶- نسرین حزمی
۷- هایده حسینی
۸- علیرضا کاشف
۹- سوفیا جمالی
۱۰- حسین فرخی
۱۱- سامان ساردویی
۱۲- خالد بایزیدی
۱۳- معصومه داداش بهمنی
۱۴- محمد باغبان
۱۵- احسان براهیمی

سخن سردبیر

آینده به‌مثابه تعلیق

رویا مولاخواه

شمارهٔ سی‌ویکم مجلهٔ توتم با محور «آینده» شکل گرفت؛ نه به‌عنوان پیش‌گویی و نه به‌مثابه وعده، بلکه همچون مسئله‌ای روایی و تاریخی. انتخاب این محور، پیش از وقایع و گسست‌هایی که در ماه‌های بعد رخ داد، شاید تصادفی به نظر می‌رسید، اما اکنون روشن است که آینده، پیش از آن که زمانِ نیامده باشد، شکلی از ناپایداری معناست. تعویق انتشار این شماره، خود بخشی از همین روایت است؛ وقفه‌ای ناخواسته که نشان می‌دهد آینده همواره در دل اختلال، سوگ، و شکست‌های پی‌درپی ساخته می‌شود.

در جهان معاصر، نویسنده دیگر در مقام خالقِ مسلط ظاهر نمی‌شود. او ناگزیر با راوی همدست است؛ همدستی‌ای که نه از سر اختیار، بلکه از سر فقدانِ جایگاهِ بیرونی نسبت به روایت شکل می‌گیرد. روایت، پیش از آن‌که به انسجام برسد، نویسنده را رها می‌کند و در مسیری بی‌قرار به پیش می‌رود. در چنین وضعیتی، ایده‌ها ناقص‌اند؛ نه به‌معنای ناتمام بودن، بلکه از آن رو که پیش از آن‌که به سوژگی برسند، در آستانهٔ شدن فرو می‌افتند. این نقصان، ویژگی ذاتی جهان معاصر است؛ جهانی که در آن، معنا مجال تثبیت نمی‌یابد.

روایت آینده در این شماره، روایتی خطی نیست. راوی در تعلیقی غیرزمان‌مند گرفتار است؛ تعلیقی که گذشته، حال و آینده را در هم می‌ریزد. آینده نه مقصد، بلکه میدان جست وجویی بی‌پایان است. این جست‌وجو، کنشی است که بیش از آن‌که به کشف منجر شود، به تکرار می‌انجامد. آنچه رخ می‌دهد، یادآور وضعیت سیزیف است؛ همان تلاش پیوسته برای معنا که در هر بار، به شکست ختم می‌شود. اما آنچه این وضعیت را در جهان امروز رادیکال‌تر می‌کند، مسئلهٔ حافظه است.

حافظهٔ انسانی، چون در قید زمان است، تکرار را به‌تمامی به یاد نمی‌آورد. سنگ هر بار، چون تجربه‌ای نو به نظر می‌رسد؛ گویی هرگز پیش از این به قله نرسیده است. همین فراموشی است که امکان تداوم تقلا را فراهم می‌کند و در عین حال، شکست را تاریخی می‌سازد. تاریخ، آن‌گونه که والتر بنیامین یادآور می‌شود، نه روایت پیشرفت، بلکه انباشت ویرانه‌هاست؛ آرشیوی از شکست‌هایی که هر بار با نامی تازه بازمی‌گردند. آینده، در این معنا، چیزی جز بازآرایی همین ویرانه‌ها نیست.

در این چشم‌انداز، نویسنده و راوی هر دو در موقعیتی ناپایدار قرار دارند. نویسنده می‌نویسد، اما روایت از دستش می‌گریزد. راوی جست‌وجو می‌کند، اما معنا مدام عقب می‌نشیند. آنچه باقی می‌ماند، نه قطعیت بلکه تجربهٔ زیستن در آستانه است؛ آستانهٔ میان امید و فروپاشی، میان کنش و تعلیق. این وضعیت، اگرچه به شکست می‌انجامد، اما از همین رو، مستند است. شکست‌های تاریخی، نه حاشیه، بلکه متن روایت آینده‌اند.

شمارهٔ سی‌ویکم توتم تلاشی است برای اندیشیدن به آینده، نه به عنوان امری قابل تصرف، بلکه همچون وضعیتی ناتمام و گسسته. متونی که در این شماره گرد آمده‌اند، آینده را نه وعده می‌دهند و نه انکار می‌کنند؛ بلکه آن را در مقام مسئله‌ای روایی، اجتماعی و تاریخی می‌گشایند. آینده، در اینجا، همان جایی است که روایت می‌لغزد، حافظه دچار اختلال می‌شود و انسان، بی‌آن‌که مطمئن باشد پیش‌تر شکست خورده است، بار دیگر سنگ را به حرکت درمی‌آورد.

در این میان، آینده را نمی‌توان جدا از بدن‌هایی اندیشید که در مسیر این روایت، ناپدید یا متوقف شده‌اند. بدن، نخستین جایی است که تاریخ بر آن نوشته می‌شود؛ پیش از آن‌که به زبان درآید،

پیش از آن‌که به آرشیو سپرده شود. بدن‌هـــــایی که ایستادند، بازداشته شدند، خود بدل به نشانه‌هایی از گسست روایت شدند. کشتار در این معنا، فقط حذف فیزیکی نیست؛ بریدن زنجیرهٔ روایت است، مکثی خشونت‌بار که آینده را نه متوقف، بلکه مـــــعلق می‌کند. آینده‌ای که از دل این تعلیـــــق برمی‌خیزد، ناگزیر باری از فقدان را با خود حمل می‌کند.

با این‌همه، لحظه‌ای که انسان سنگ را برمی‌دارد، پیش از هر نتیجه‌ای، کنشی رخ داده است. این برداشتن، شکستن انفعال است؛ اعلام این‌که حتی در جهـــانی که نتیجه از پیش نامعلوم یا محتوم به شکست می‌نماید، اراده هنوز امکان بروز دارد. کنش، هرچند تکراری و محکوم به لغزش، نقطهٔ اهتمام است؛ جایی که سوژه، ولو برای لحظه‌ای، از سکون فاصله می‌گیرد. شکست، در این وضعیت، قطعیت ندارد؛ همان‌قدر که پیروزی ندارد. از همین روست که امید و یأس نه در تقابل، بلکه هم‌زمان امکان شدن می‌یابند. آینده در این چشم‌انداز، نه وعدهٔ رستگاری است و نه حکم فروبستگی؛ بلکه میدان ناپایداری است که در آن هر بار سنگ بالا می‌رود، امکان شکست و پیروزی توأمان زنده می‌شود.

زبان: آینهٔ جـــــــــان و جهان

مسلم دهقانی

زبان خانهٔ وجود است.
(هایدگر)

در آغاز، زبان نه واژه بود و نه دستور؛ بلکه لرزشی در جان، اشاره‌ای در چشم، و سکوتی حامل معنا. زبان، پیش‌از آنکه در دهان جاری شود، در تن می‌رقصد. در نگاه می‌درخشد و در رفتار می‌تراود. زبان، نه‌فقط ابزار بیان که خودِ بیان است. نه فقط وسیلهٔ ارتباط که خودِ ارتباط است. زبان، آن رشتهٔ نامرئی است که انسان را به انسان، انسان را به جهان، و جهان را به خویشتن پیوند می‌زند.

زبان‌شناسی، تلاشی است برای رمزگشایی از این رشتهٔ پیچیده؛ علمی که می‌کوشد از دل واژه‌ها، ساختارها، و آواها، به فهـــمی از انسان برسد؛ اما انســـان‌شناسیِ (مردم‌شناسیِ) زبان‌شناســـی، گـــامی فراتر می‌نهد: می‌پرسد زبان چگونه انسان را می‌سازد؟ چگونه فرهنگ را شکل می‌دهد؟ چگونه زمان و مکان را در ذهن انسان حک می‌کند؟ در این نگاه، زبان نه‌فقط موضوع مطالعه، که خودِ میدانِ کنش انسانی‌ست.

در کنش‌ها و رفتارهای روزمره، زبان همچون هوایی است که تنفس می‌کنیم. در سلامی ساده، در اخمی گذرا، در سکوتی سنگین، زبان حضور دارد. زبان، در گفتار نیست؛ در فاصلهٔ میان کلمات است. در لحن، در مکث، در انتخاب واژه‌ای خاص. تعامل انسانی، رقصی است میان زبان‌های آشکار و پنهان؛ میان آنچه گفته می‌شود و آنچه ناگفته می‌ماند.

اما زبان فقط در کلام نیست؛ در هنر نیز جاری است. در ادبیات، زبان به اوج خود می‌رسد: واژه‌ها جان می‌گیرند، استعاره‌ها می‌رقصند و معنا از دل فرم می‌جوشد. در سینما، زبان در تصویر و صدا تنیده می‌شود؛ در قاب‌بندی، در حرکت دوربین، در سکوت‌های میان دیالوگ‌ها؛ در عکاسی، زبان در لحظه‌ای منجمدشده، در نگاهی ثبت‌شده، در نوری که بر چهره می‌تابد؛ در رقص، زبان در بدن جاری است. در ضرباهنگ، در تعادل، در پرش و فرود؛ در نقاشی، زبان در رنگ‌ها و خطوط نفس می‌کشد؛ در ترکیب‌بندی، در بافت، در فضای خالی؛ در موسیقی، زبان در آواهاست؛ در ملودی، در هارمونی، در سکوت میان نت‌ها.

زبان، حافظهٔ فرهنگی است؛ گنجینه‌ای از تجربه‌های جمعی، از اسطوره‌ها، از ضرب‌المثل‌ها، از ترانه‌های مادرانه. زبان، زمان را در خود حمل می‌کند: گذشته را روایت می‌کند، حال را می‌سازد، و آینده را تصور می‌کند. زبان، مکان را معنا می‌بخشد: از نام‌گذاری کوه‌ها و رودها تا خلق فضاهای ذهنی و نمادین.

انسان و زبان، همزادند. انسان، زبان را می‌سازد و زبان، انسان را. در این رابطهٔ دوسویه، فرهنگ شکل می‌گیرد؛ فرهنگی که در آن زبان نه‌فقط وسیلهٔ بیان، که خودِ بیانِ هستی است. زبان، آینه‌ای است که در آن جان انسان و جهان پیرامونش بازتاب می‌یابد. آینه‌ای که گاه شـــفاف است، گاه کدر، اما همواره حامل حقیقتی است که باید کشف شود.

و شاید، در نهایت، زبان همان فاصلهٔ ظریف میان من و توست؛ فاصله‌ای که جدایی نیست؛ بلکه امکانِ پیوند است. زبان، همان نقطهٔ طلایی است که در آن انسان، جهان، زمان، مکان، و فرهنگ به هم می‌رسند؛ نقطه‌ای که در آن معنا زاده می‌شود.

آینـــــــده‌فروشی؛ از فلسفه تا فیوچـــــرز

از چرچیل تا شت‌کوین

جواد پورمهاجر

تکرار رنج، توهم انتخاب: فلسفهٔ آینده‌فروشی

هر چیزی را باید به «پول» یا «ارزش» تبدیل کرد تا در دنیای سراسر مادی امکان ادامه حیات مقدور باشد. از «خدا» تا «عنبر نساء» در اعصار گذشته، و از «توجه» و «تماشا» تا «داده» در جهان معاصر. هر پدیدهٔ عینی و هر مفهوم ذهنی، پتانسیل و ظرفیت بالقوه‌ای برای تبدیل شدن به پول، ارزش و ارزش افزوده را دارد؛ تنها کافی است راه تبدیل آن را پیدا کنیم.

یکی از مفاهیمی که فی‌نفسه درآمدزا شده است، مفهوم گنگ، لغزنده و گریزانِ آینده است. این کالای سودآور، چیزی است که هیچ‌گاه نمی‌توان آن را لمس کرد، تحویل داد یا پس گرفت؛ به‌واقع می‌توان گفت آینده بیشتر شبیه چیزی است که از آن می‌ترسیم تا چیزی که آرزو می‌کنیم و همین کلیدواژه ساده کافی است تا آینده قابلیت «نقد»، «نقد شدن» و «نقدینگی» پیدا کند؛ گویی فردا شیئی برای فروش است نه برای رسیدن. ساختن آینده خود وسوسه‌برانگیز است. به‌قول پیتر دراکر: «آینده را نمی‌بینیم، آن را می‌سازیم و تأسف‌بار آنجاست که معمولاً در ساختنش هم اشتباه می‌کنیم.»

مک‌لوهان هم بر این باور است که آینده برای کسانی که به آن باور دارند روشن نیست و برای کسانی که آن را می‌سازند ناشناخته باقی می‌ماند. این ناشناختگی خود منشأ ترس و اضطراب انسانی است. اما نکتهٔ ترسناک‌تر آنجاست که آینده هرگز به‌طور مساوی توزیع نشده است. مارشال برمن، نظریه پرداز مدرنیته، معتقد است آینده چیزی نیست که وارد آن شویم؛ چیزی است که از آن بیرون می‌آییم. همین نابرابری در توزیع آینده، یأس و سرخوردگی به دنبال می‌آورد. آینده هرگز «نمی‌آید»؛ وقتی می‌رسد دیگر آینده نیست. ما برای این حالِ در حال لغزش نام «آینده» را برمی‌گزینیم شاید بتوانیم آن را برنامه‌ریزی یا پیش‌بینی کنیم.

دون دلیلو، نویسنده آمریکایی، می‌نویسد: «آینده را پیش‌بینی نمی‌کنیم، آن را تحمل می‌کنیم.» آینده را نمی‌توان فهمید، مسیر حرکت قطعی‌اش را نمی‌توان شناخت و حتی لحظهٔ بعد (به‌اندازهٔ یک لمحه) را نمی‌توان تضمین کرد. ژاک دریدا در «سیاست دوســـــتی» می‌گوید: «آینده همیشه در راه اســـــت اما هرگز نمی‌رسد.» همین نرسیدن، خود آینده است. آینده از هرجایی و از هرزمانی شروع می‌شود؛ اما هرگز پایان نمی‌پذیرد. آینده نیرویی است بی‌رحم و فراتر از کنترل انسان. ژان‌پل سارتر در نمایش‌نامهٔ «در بسته» (Huis Clos, ۱۹۴۴) می‌نویسد: «آینده؟ آینده چیست؟ ما در آن نیستیم. آن در ما نیست، آن بیرون است، کاملاً بیرون. و اگر گاهی به ما برسد، ما را می‌بلعد. آینده چیزی است که انسان‌ها را می‌کشد، نه چیزی که آن‌ها را می‌سازد. ما آینده را نمی‌سازیم؛ آینده یا ما را می‌سازد یا نابود می‌کند.»

برای هایدگر، آینده حرکت پیشرونده انسان به‌سوی مرگ است؛ «اصیل‌ترین امکان» آینده همین است. او در «هستی و زمان» آینده را نه زمان خطی، بلکه بعد اصیل وجود انســـــان معرفی می‌کند؛ بعدی که هستی ما را تعریف می‌کند. انسان موجودی است «پرتاب‌شده» به آینده، و آینده نه انتخاب ما بلکه سرنوشتِ تحمیلی ماست. هایدگر شاید تنها فیلسوفی باشد که آینده را به هستهٔ هستی‌شناسی انسان تبدیل کرده است.

شوپنهاور زندگی را نوسانی میان رنج و ملال می‌داند و آینده را چیزی جز تکرار همین نوسان نمی‌بیند. نیچه در «بازگشت ابدی» می‌گوید آینده متعلق به کسانی است که می‌توانند همین زندگی را میلیون‌ها بار دوباره تجربه کنند؛ یعنی آینده حقیقتی تازه نیست بلکه تکرارِ بی‌پایانِ اکنون است.

در جهان شرق نیز آینده محل پرسش و اعراب است. خیام آینده را فقط تکرار بی‌معنای چرخه‌ها می‌بیند؛ نه پیشرفتی هست، نه نقطه عزیمتی تازه: «خورشید چراغدان و عـــالم فانوس/ ما چون

صورتی در او حیرانیم.» برای مولانا آینده خطی نیست؛ بازگشت به مبدأ و فنا شدن در آن است. لائوتسه هرگونه پیش بینی را بزرگ‌ترین توهم بشر می‌داند؛ زیرا دخالت در مسیر طبیعی جهان است. ابن‌عربی آینده را لوحی ازپیش‌نوشته‌شده می‌انگارد و انسان با تصور آزادی فقط خود را سرگرم می‌کند. او ارادهٔ آزاد را فقط، توهمی زیبا می‌داند.

آینده‌ای که صاحب ندارد، فروشنده دارد: سیاست وعده و خون در آغاز نخست‌وزیری وینستون چرچیل و درست در میانهٔ جنگ جهانی دوم، او سخن‌رانی مهمی ایراد کرد؛ سخنرانی‌ای که شاه‌بیت آن جمله معروف بود: «من آینده‌ای جز خون، رنج، اشک و عرق نمی‌بینم.» این جمله نه فقط خطاب به مردم بریتانیا و نه فقط برای دشمن و نه برای متفقین (برای فاتحانی که چند سال بعد جهان را تقسیم می‌کردند و باز هم آینده‌ای جز خون و اشک و عرق نداشتند. چه که آینده هرگز تمـــــام نمی‌شود؛ فقط صاحب عوض می‌کند) بلکه خطاب به هر انسانی است که آینده‌ای تاریک، مبهم و پرفشار را پیش رو دارد. آینده ای که حتی دولت‌های متفق، با وجود سرمستی از پیروزی در نبردهای خونبار، باید آن را مدیریت می‌کردند. فاتحان نیز آینده‌ای دارند؛ آینده‌ای که باید آنها را متحد کند، برایش وعده دهند، رأی جمع کنند و تداوم قدرت را در آن تضمین نمایند. نمی‌توان تنها به امروز اندیشید و از غول بزرگ فردا غافل ماند. آینده همیشه پشت در ایستاده است، منتظر فرصتی برای ورود.

چند دهه بعد شارل دوگل در اوج شورش‌های مه ۱۹۶۸ فرانسه، زمانی که پاریس می‌سوخت و همه گمان می‌کردند درهای سقوط نظام سیاسی گشوده شده است با یک حرکت ورق را برگرداند. او جمله‌ای گفت که عصارهٔ سیاست‌ورزی در دل بحران است:

«آینده فقط یک چیز را نمی‌بخشد: ترسیدن از آن» ما امروز، وارثان آیندهٔ آن دوران هستیم؛ اما آیا آن نظامیان تا بن دندان مسلح را بخشیده‌ایم؟ یا آن مردمی را که از «امروز ما» نترسیدند؟ باید از آینده ترسید یا نه؟ آینده یک بام و دو هوا نیست؛ آنچه در جهان سیاست اهمیت دارد چیز دیگری است؛ این‌که آینده قابل فروش باشد.

مهم این نیست که آینده چه شکلی است؛ مهم این است که بتوان آن را به «ارزش»، «قدرت»، «اجماع»، «امید» یا حتی «پول» تبدیل کرد. گاهی فقط با وعده‌ها می‌توان آینده را فروخت.

کاری که مارگارت تاچر برای اجرای خصوصی‌سازی و ایجاد بازار آزاد انجام داد. آینده را نمی‌توان پیش‌بینی کرد، اما می‌توان آن را قیمت‌گذاری کرد؛ می‌توان برایش بازار ساخت، می‌توان خریدار و فروشنده پیدا کرد. کافی است کسی بگوید: «این راه آینده است» و گروهی آن ادعا را بخرند.

نظریه‌های روابط بین‌الملل نیز بازار آینده‌فروشی‌اند. جان مرشایمر و واقع‌گرایی تهاجمی‌اش، آینده را میدان اجتناب‌ناپذیرِ رقابت می‌بینند. از آن‌سو، لیبرال‌ها آینده را صلح‌آمیز، تعاملی و مبتنی بر نهادهای جهانی معرفی می‌کنند. هر دو دیدگاه در واقع نسخه‌هایی برای «خریدن آینده» هستند؛ چه نسخه امنیت و زور، چه نسخهٔ همکاری و عقلانیت.

ولادیمیر لنین هم آینده را می‌فروخت، فقط با بسته‌بندی متفاوت. او از دریچه‌ای دیگر سخن از آینده می‌گفت: «ده‌ها سال دیگر هم بگذرد، آینده متعلق به ماست؛ حتی اگر ما دیگر نباشیم.» امروز لنین نیست، اتحاد جماهیر نیست، پرچم سرخ هم نیست؛ اما هوادارانش هنوز می‌گویند: «آینده هنوز نیامده.» گویی آینده همیشه در انبار است و فقط باید صبر کنیم تا تحویلش بدهند. آینده‌ای که در آن کارگران متحد می‌شوند و تاریخ را دگرگون می‌کنند. این نیز نوعی فروش آینده بود؛ آینده‌ای که قرار بود در آن عدالت برپا شود، ولو به بهای انقلاب. و جالب آنکه حتی امروز، ده‌ها سال پس از مرگ او، هواداران دوآتشه‌اش همچنان می‌گویند: «آینده در راه است.» و مسئله دقیقاً همین است؛ آینده همیشه در حال آمدن است و درعین‌حال هیچ‌وقت نمی‌رسد. امروز ما، همان آیندهٔ دیروزِ میلیون‌ها انسان دیگر است؛ اما نه‌تنها متعلق به آنها نیست، بلکه حتی مطابق تصورشان هم نیست.

آینده هرگز مالکیت‌بردار نیست. نه چرچیل مالک آینده بریتانیا بود، نه دوگل مالک آینده فرانسه، نه تاچر مالک آینده اقتصاد، و نه لنین مالک آینده انقلاب. آینده فقط یک چیز دارد: قدرت بلعیدن تصورات ما. آینده را نباید ساده فهمید. آینده جایی نیست؛ «جریانی» است. آینده منطقه‌ای نیست که بتوان بر آن حاکم شد؛ حرکتی دائمی است که با ترس، امید، ایدئولوژی، اراده و قدرت شکل می‌گیرد. آینده درواقع انباشتی از وعده‌هاست؛ وعده‌هایی که برخی محقق می‌شوند، برخی فرو می‌ریزند و برخی هیچ‌گاه به مرحله آزمون نمی‌رسند.

ولادیمیر پوتین در سال ۲۰۲۲، هنگام نبرد اوکراین پشت شیشهٔ ضدگلوله، گفت:

«آیندهٔ روسیه را نه ما، بلکه کسانی که امروز در سنگر هستند تعیین می‌کنند؛ بقیه فقط حرف می‌زنند.» یعنی آینده دیگر حتی خریدنی هم نیست؛ فقط باید با خون پرداخت شود. آینده همیشه پشت در ایستاده است؛ اما دیگر منتظر نمی‌ماند تا ما در را باز کنیم. حالا خودش کلید دارد، خودش در را می‌زند، خودش وارد می‌شود و می‌گوید:
«من آمدم. حالا نوبت شماست که بفروشید یا بمیرید.»

پایان باز، آینده‌ای که نمی‌خواهند ببینیم: هنر آینده‌فروشی
پایان باز چه در داستان‌نویسی، چه در سینما روشی قدرتمند برای دیده شدن اثر است؛ اما به‌واقع هیچ‌چیز مخوف‌تر و ترسناک‌تر از این نیست. رها کردن دست مخاطب و گذاشتن او در بی‌نهایت راه نامعلوم. این مسئله همان قدر استرس‌زا و دلهره‌آور است که رها کردن دست کودک ازسوی مادر در شلوغی بازار و میان هیاهوی هندسهٔ اشکال. پایان باز همان آینده‌فروشی است. قمار بر سر آنچه مخاطب می‌پسندد و واگذاری آینده به مخاطب، رها کردن او در مسیر نامعلوم و التیام ذهن پرسشگرش با آنچه مصلحت می‌داند، با رؤیا!
عده‌ای پایانِ باز را نه فقط یک تکنیک، بلکه فلسفهٔ هنر می‌دانند. کریستوفر نولان می‌گوید ابهام، تماشاگر را «وادار به مشارکت فعال» می‌کند؛ استنلی کوبریک توضیح اضافه را «مرگ معنا» می‌نامد؛ اینگمار برگمن زندگی را ذاتاً مبهم می‌بیند و هنر را موظف به بازتاب همان ابهام؛ آندری تارکوفسکی پایانِ باز را راهی برای «تعمیق تجربه معنوی» می‌داند؛ دیوید لینچ آن را «فعال‌سازی آزادی خیال» می‌خواند؛ عباس کیارستمی احترام به شعور مخاطب را در باز گذاشتن درِ تفسیر می‌جوید؛ اصغر فرهادی پیچیدگی اخلاقی انسان را تنها با پایانِ باز قابل نمایش می‌داند؛ حتی هیچکاک، سلطان تعلیق، در «پرندگان» همه‌چیز را معلق رها می‌کند و می‌گوید: «جواب ندادن، گاهی بهترین جواب است.» همهٔ این‌ها درست می‌گویند؛ اما یک چیز را نمی‌گویند: آن‌ها آینده را به تماشاگر می‌فروشند. پایانِ باز همان چیزی است که ما درباره آینده تجربه می‌کنیم: هیچ‌کس نمی‌داند فردا چه می‌شود. هیچ‌کس پایان
تاریخ را ننوشته است. هیچ‌کس نمی‌تواند قول بدهد که چرخِ فلکِ خیام لحظه‌ای بایستد یا فرشتهٔ والتر بنیامین سرانجام از بادِ پیشرفت رها شود و به عقب نگاه کند. ما همین حالا هم درون فیلمی با پایانِ باز زندگی می‌کنیم؛ فیلمی که کارگردانش غایب ناظر است. مخالفان این تکنیک هنری همان‌هایی‌اند که گویی از دل تجربه واقعیِ آینده حرف می‌زنند. فرانسیس فورد کاپولا می‌گوید: «تماشاگر پول می‌دهد تا یک داستان کامل ببیند، نه معمایی که تا آخر عمر با او بماند.»
استیون اسپیلبرگ هشدار می‌دهد پایانِ باز همیشه فکر نمی‌آورد، گاهی فقط سردرگمی می‌آورد. (همان سردرگمی‌ای که در مواجهه با آینده داریم). بیلی وایلدر می‌گوید: «پایان باید مثل پایان یک جوک باشد؛ اگر مبهم بماند، شوخی (یعنی زندگی) خراب می‌شود.» دیوید فینچر صریح‌تر می‌گوید: «وقتی همه چیز را در هوا رها می‌کنید، یعنی کار را نیمه‌کاره رها کرده‌اید»؛ دقیقاً همان حسی که آینده در ما ایجاد می‌کند: «پروژه‌ای عظیم که هیچ‌کس جرئت تمام کردنش را ندارد.» سیدنی لومت معتقد است ابهام باید در طول فیلم پراکنده باشد، نه در پایان. چون پایانِ مبهم معمولاً یعنی فیلمساز خودش هم راه‌حل را نمی‌دانسته است و ریدلی اسکات، که خود پایانِ باز را آزموده، اعتراف می‌کند: «بیشتر وقت‌ها پایانِ باز یعنی فیلمساز از جواب دادن فرار کرده است.» مخالفان چیزی را فریاد می‌زنند که ما در زندگی واقعی هر روز حس می‌کنیم. ما خسته‌ایم از آینده‌ای که هیچ‌وقت تمام نمی‌شود؛ از داستانی که هیچ‌وقت نقطه‌اش گذاشته نمی‌شود؛ از فیلمی که کارگردانش وسط راه سالن را ترک کرده، چراغ‌ها را خاموش کرده و ما را با یک صفحه سیاه تنها گذاشته است.
پایانِ باز در هنر، بازتاب صادقانهٔ آیندهٔ واقعی ماست: ترسناک، بی‌رحم، بی‌پایان و بی‌جواب. شاید به همین دلیل است که هرچه جلوتر می‌رویم (در سینما و در زندگی) تعداد کسانی که جرئت پایانِ قطعی زدن دارند کمتر می‌شود؛ چون دیگر هیچ‌کس جرئت ندارد بگوید «داستان تمام شد» حتی اگر تمام شده باشد. (یا شاید اصلاً تمام نشده باشد) و این، وحشتناک‌ترین پایانِ بازِ ممکن است.

فروش فردا در امروز: صنعت میلیارددلاری

در جهان امروز، «آینده» بیش از همیشه کالایی ارزشمند است. بازار آینده‌فروشی از هر زمان بزرگ‌تر شده است از اقتصاد و سیاست گرفته تا رسانه، علم، فناوری، آموزش، حتی سرگرمی. هرکس می‌خواهد نسخه‌ای از آینده بفروشد؛ آینده‌ای امن، آینده ای دیجیتال، آینده‌ای سبز، آینده‌ای جهانی، آینده‌ای آزاد از جنگ، یا آینده‌ای مملو از رقابت و قدرت.

اما حقیقت تلخ این است: آینده نه آن چیزی است که سیاستمداران وعده می‌دهند، نه آن چیزی که نظریه‌پردازان می‌نویسند. آینده همان چیزی است که در نهایت به ما تحمیل می‌شود و ما، تنها کاری که می‌کنیم این است که نسخهٔ دلخواه خود از آن را بخریم؛ آنچه چرچیل و دوگل و تاچر فهمیده بودند: آینده را نمی‌توان پیش‌بینی کرد؛ اما می‌توان آن را فروخت.

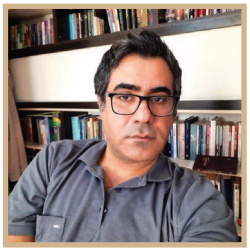
امروز، آینده فقط مسئلهٔ فلسفی نیست؛ به صنعتی میلیاردی تبدیل شده است. آینده‌پژوهی، تحلیل روندها، پیش‌بینی بازارها، طراحی سناریوها، اقتصاد توجه، هوش مصنوعی، داده کاوی، تبلیغات هدفمند و... همه و همه بر پایهٔ فروختن «نسخه هایی از آینده» به مردم شکل گرفته‌اند. آینده به «کالا» تبدیل شده است. کالایی که هرکس بهتر آن را بفروشد، قدرتمندتر است. شرکت‌ها «ترس از آینده» را بسته‌بندی می‌کنند و به بیمه، امنیت سایبری، دوره‌های آموزشی و حتی سبک زندگی تبدیل می‌سازند. سیاستمداران با «وعدهٔ آینده» حکومت می‌کنند. دانشگاه‌ها با «گواهی آینده» دانشجو می‌گیرند. اقتصاد دیجیتال با «دادهٔ آینده» نفس می‌کشد؛ حتی شبکه های اجتماعی با «نسخهٔ به‌روز بعدی زندگی افراد» آن‌ها را نگه می‌دارند.

حالا در قرن بیست‌ویکم آینده دیگر فقط یک مفهوم فلسفی نیست؛ یک محصول خرده‌فروشی است: در تیک‌تاک با چند ثانیه می‌فروشند. در اینستاگرام به کمک فیلتر و ژست با دوره های «درآمد بالا در ۹۰ روز» در وال‌استریت با قراردادهای آپشن و فیوچرز، در کریپتو در پی آینده‌ای کریپتویی با میم‌کوین‌ها و شت‌کوین‌هایی که اسمش «FUTURE۲۰۳۰» است با این شعار و آرزو که «این یکی دیگر به ماه می‌رسد!» چرا که فلان نهنگ دبی‌نشین به آن اشاره کرده است. در NFT با خرید عکس یک میمون که حتی پیکسل‌های آن آن‌قدر پایین است که در حالت عادی کسی حاضر نیست آن را در حافظهٔ دستگاهش ذخیره کند.

در سیاست با وعده‌های انتخاباتی که تاریخ انقضایش روز بعد از رأی‌گیری است. در روان‌درمانی با جلسات «طراحی آیندهٔ رؤیاهایت». در متاورس با زمین‌های مجازی که قرار است «آیندهٔ زندگی» باشند. در بانک با وام‌هایی که آیندهٔ بچه‌هایمان را گرو می‌گیرند و در نهایت، در شبکه‌های اجتماعی با هر استوری و لایو که آیندهٔ حریم خصوصی، آرامش و حتی خاطراتمان را به حراج می‌گذاریم.

در سیاست با وعده‌های انتخاباتی که تاریخ انقضایش روز بعد از رأی‌گیری است. در روان‌درمانی با جلسات «طراحی آیندهٔ رؤیاهایت». در متاورس با زمین‌های مجازی که قرار است «آیندهٔ زندگی» باشند. در بانک با وام‌هایی که آیندهٔ بچه‌هایمان را گرو می‌گیرند و در نهایت، در شبکه‌های اجتماعی با هر استوری و لایو که آیندهٔ حریم خصوصی، آرامش و حتی خاطراتمان را به حراج می‌گذاریم.

آینده دیگر نمی‌آید؛ همین الان روی پیشخان است با تخفیف ویژه، فقط امروز، فقط برای تو، با یک مشکل کوچک: هرگز تحویل داده نمی‌شود.



انســـــان و درون‌ماندگاری؛

نگاهی به آخرین نوشتهٔ ژیل دلوز

ایمان نمدیان‌پور

دلوز در مقالهٔ «درون‌ماندگاری: یک زندگی» که در واپسین سال‌های عمرش نگاشته است (۱۹۹۵)، نوعی روایت از زندگی و انسان را برای ما طراحی کرده است که در آن روایت، انسان امری فراتر از همین زندگی تاریخی نیست. انسان بنیاداً موجودی است که به‌واسطهٔ مناسبات درونی خودش در حال ساخته شدن است. به زبان ساده‌تر او منتقد هر نوع متافیزیک سازی از نوع افلاطون‌گرایی است که مبنای آن هستی‌شناسی نیروی بیرونی از تاریخ انسان باشد.

او قصد دارد تا میدان فهم امر استعلایی را مورد تحلیل دیگرگونه‌ای قرار دهد و نوع جدیدی از امر استعلا را که از اسپینوزا و برگسون وام‌دار است تئوریزه کند. در دستگاه فکری دلوز، استعلا بیرون از منطق دوگانگی سوژه و ابژه قابلیت تحلیل دارد. چنانچه برگسون و اسپینوزا پیش‌تر در ایده‌های خودشان به آن پرداخته‌اند و به یک یگانگی بیرون و درون برای تحلیل مناسبات پدیدارها نزدیک شده‌اند. ازاین‌حیث، منطق استعلایی امری بی‌واسطه و درون‌باش است که در رخداد آگاهی خود را پدیدار می‌کند. آگاهی و ادارک در منطق استعلایی، امری تکین و ناب است؛ یعنی آگاهی نیرویی از بیرون نیست، بلکه نیرویی درونی و ناب است که انسان را به تفکر و اندیشیدن وادار می‌کند. هرچند دلوز به این امر واقف است که انسان برساخت نیروهای درون و ساختارهای بیرونی است؛ برای ساختن یک رخداد و امر نو گویا او به امر درون و تکینه‌های درونی بیشتر از امر اســـــــتعلایی سنتی متوسل می‌شود.

او نام این فرآیند و ادارک ناب را تجربه‌گرایی استعلایی می‌نامد. اگر بخواهیم آن را تعریف کنیم باید گفت، نوعی امر تجربی که بر شدن، دگرگونی و تغییر استوار است. چنانچه در کتاب **تفاوت و تکرار** می‌گوید: تکرار کردن نوعی رفتار است؛ اما در نسبت با چیزی یکه و خاص که هیچ همتا یا معادلی ندارد (مقدمهٔ **تفاوت و تکرار**). بودنی که همیشه در موقعیت شدن و ناتمامی قرار دارد. نوعی هستی‌شناسی که همیشه در جریان و شدن است. دلوز، فیلسوفِ شدن و صیرورت است و جهان برای او نه امری ثابت بلکه در شدنی دائمی قرار دارد.

تجربه‌گرایی استعلایی، نیرویی درونی، غیرشخصی و از بنیاد در حال شدن قرار دارد. شدن در رخدادها و مواجهات زندگی در حال تغییر است. نوعی تجربه شدن که نه به سوژه وابسته است، نه صرفاً به ابژه‌ای بیرونی. نه‌اینکه متأثر از این دو نباشد، بلکه جهان انسان‌ها را نمی‌توان به یکی از این دو تقلیل داد.

او در این مقاله بیان می‌کند که امر متعالی بیرون از فرد، قابل تصور نیست. امر متعالی برآمده از درون و درون‌ماندگی فرد است. هیچ چیزی فرای انسان برای دلوز قابل تصور نیست. به‌خاطر همین او یک **ضدهگلی و ضدهایدگری** محسوب می‌شود. به جای تأکید بر روح تاریخی و تأکید بر هستی، که اموری کلی و بیرون از تاریخ قرار دارند، او بر منطق تفاوت و شدن و امر درون باش در تاریخ تأکید می‌کند.

می‌توان گفت آگاهی و ادراک هنگامی محقق می‌شود که ما فاصلهٔ بین سوژه و ابژه را کنار بگذاریم و در فراسوی آن به یک هم‌زمانی در منطق زندگی نزدیک شویم.

برای تدوین این ایده، باید در باب سامانهٔ زمان نیز اندیشید. این چنین است که او زمان را از تفکر برگسون به ارث می‌برد و تعبیری متفاوت از زمان ارائه می‌دهد. مفهوم زمان نه امری گذشته و نه در آینده، بلکه زمان همان منطق حضور است. زمان نه دور است، نه در حال گذر. ما در زمان زندگی می‌کنیم. فراموشی تنهـــا عنصر مهمی است که زمان را در تعلیق قرار می‌دهد، در غیر این صورت تمام خاطرات کودکی و اکنون همه در یک لحظه و در اکنونیت ما حاضر است. برگسون در کتاب **ماده و حافظه** از جمله متفکرانی است که به مفهوم ادراک و حافظه می‌پردازد.

از نظر او انسان در لحظه‌ای از مناسبات زندگی ممکن است از آن شیء حافظه نداشته باشد یا حافظهٔ او امکان پدیدار شدن نداشته منطق به یاد آوردن را از دست داده باشد. برگسون از ادراکی نام می‌برد به نام «ادراک ناب». این ادراک فقط شامل داده‌های حسی لحظه‌ای است و هیچ خاطره‌ای در آن دخیل نیست. موجودات زنده فقط آن قـــــسمتی از اشیا را ادراک می‌کنند که برای بدن مهم است. بقیهٔ اطلاعات از کنار ما عبور می‌کنند بدون اینکه دیده شوند.

برگسون در همان کتاب (**ماده و حافظه**) می‌گوید: اگر خاطره ارتباط خود را با گذشته حفظ نکند ما آن را به‌مثابهٔ خاطره تشخیص نخواهیم داد. بخش زیادی از چیزی که ما آن را اکنون نام می‌نهیم همان گذشتهٔ خیلی نزدیک است. خاطره بین آگاهی و ناخودآگاه در رفت و آمد است و نمی‌توان مرز مشخصی بین این دو تعیین کرد. هر چیزی را که در لحظه درک می‌کنیم، هم‌زمان خاطره‌اش هم شکل می‌گیرد. حافظه منتظر ادراک نمی‌ماند. از نگاه برگسون حافظه با ادراک شکل می‌گیرد. ذهن ما هم‌زمان در حال ادراک است و هم در حال ساختن خاطره.

انسان به‌خاطر فراموشی یا به زبان برگسونی، ماندن در وضعیت «ادراک ناب»، گمان می‌کند حوادثی که در دوران گذشته اتفاق افتاده است در زمانی بسیار دور رخ داده است. درصورتی که در منطق و مناسبات زمان خطی، این روابط و مناسبات این گونه نشان داده می‌شوند. می‌شود گفت، بنیاد این فراموشی به زبان برگسونی، سلطهٔ امر کمی زمان بر امر کیفی است.

در منطق برگسونی‌دلوزی زمان یک دیگری بیرونی نیست؛ زمان همان درون است که در تاریخ زندگی من ماندگار شده اســـت. در سنت متـــــافیزیک کلاسیک، زمان مـــــوقعیتی بیرونی است که در بیرون از من قرار دارد و انسان مناسبات زندگی خود را با آن تنظیم می‌کند. سنت زمان به‌مثابهٔ امری دیگری بعد از ریاضی دیدن جهان، برجسته شده است. زمان دیگری نیست، زمان همان کنش درونی انسان است که انسان خـــــاطرات و مناسبات کنش‌ورزی خود را به‌واسطهٔ آن سامان می‌دهد.

ازاین‌حیث یک نوع هم‌زمانی بین سوژه و ابژه در جریان است؛ یعنی بین من و بیرون نظمی‌توان یک خط فاصل ایجاد کرد. ایده ای که دلوز از اسپینوزا آن را وام‌دار است؛ یعنی نقد دوگانگی‌های زندگی. در نگاه دلوز امر ترنستندنتال[1] یک تجربهٔ درونی و خاص است، تجربه‌ای که به هیچ نیروی دیگری وابسته نیست و اساساً بازنمای چیزی در خارج از خودش نیست. ایدهٔ بازنمایی یکی از ایده‌های پررنگ و غالب در تاریخ تحلیل اجتماعی است. برگسون در کتاب **مـــــاده و حافظه** نخستین‌بار از مفهوم تصویر استفاده می‌کند. برگسون ماده را تصویر می‌نامد، که در میانهٔ بازنمایی قرار دارد. وقتی ما جهان و ماده را تصویر می‌نامیم دیگر برای جهان، امر فراتری قائل نیستیم. در نگاه برگسون جهان چونان تصویری است که ما آن را مشاهده می‌کنیم. ترجمهٔ آن چنین است که حوادث زندگی همان هستند که می‌بینیم و نباید به دنبال چیزی پس یا پشت یک رخداد بود.

این‌گونه به جهان نگریستن دقیقاً در برابر ایدهٔ بازنمایی قرار می گیرد. بازنمایی یعنی اینکه در تحلیل پدیده‌ای، تلاش می‌کنیم آن پدیده را به رویدادی در بیرون از خود ارجاع بدهیم. فلسفهٔ سنتی همواره به‌دنبال بازنمایی بوده است. در سنت افلاطونی بازنمایی یعنی تقلید کردن از ایده‌ای کلی. و به‌معنای دیگر ما باید همواره به ایده‌ای کلیِ ازپیش‌تعیین‌شده نزدیک شویم.

بازنمایی، ضدیت با ایدهٔ تفاوت دلوزی دارد. ما در تفاوت به‌دنبال تکینه‌های خاص یک سوژه هستیم و هر سوژه‌ای یک امکان در جهان محسوب می‌شود. ازاین‌حیث دلوز و گاتری در کتاب **فلسفه چیست**، فلسفه را نه تأمل بازاندیشانه، بلکه فلسفه و فلسفیدن، خلق مفاهیم جدید و نو است. ایدهٔ ریزوم یا همان شبکه‌های غیرخطی در دستگاه فکری دلوز، نشان از آن دارد که مناسبات جهان نه مناسباتی سلسله‌مراتبی، بلکه جهان مبتنی است بر ساختاری بدون مرکز و افقی.

برخلاف سنت فلسفهٔ کلاسیک که مبتنی است بر امری کلی و سلسله‌مراتبی، جهان ریزوم همیشه در حال شکستن مناسبات متصلب است و با مناسبت ذات‌محور بازنمایی نسبتی ندارد.

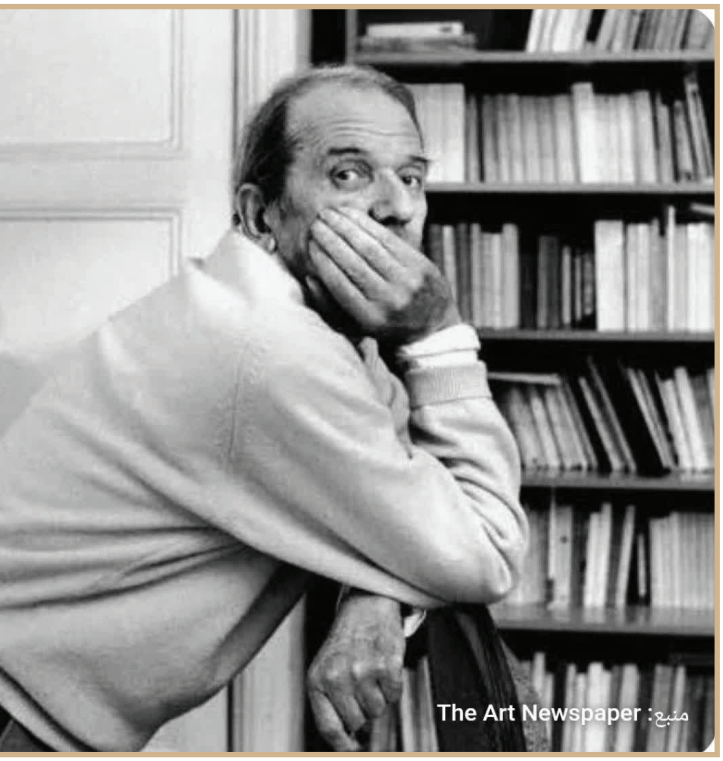
۱. transcendental

ترنسنتندال همان تجربهٔ درونی و ناب است که در برابر امر متعالی افلاطونی قرار می‌گیرد.

دلوز این تجربه را درون‌ماندگاری[۲] می‌نامند. درون‌ماندگاری دقیقاً همان تجربهٔ زندگی است یا خود زندگی است. در این رویکرد زندگی به هیچ‌چیز ارجاع داده نمی‌شود. او در برابر هر نوع بازنمایی به خود زندگی و خاص‌بودگی‌های آن متمسک می‌شود. آن‌چنان که دلوز می‌گوید: «همه‌چیز از درون انسان برمی‌خیزد.»

در آن‌سوی انسان چیزی نیست. انسان همین بودن است؛ بودنی که از دل تجربه‌های درونی انسان ساخته می‌شود و برساخته می‌شود؛ بنابراین درون‌ماندگاری همان زندگی است؛ زندگی برای زندگی. زندگی ناب فارغ از درگیری‌های درون و برون و جدا از منطق دوگانگی‌های ذهن و عین. می‌توان گفت ما با انسان نابی مواجه می‌شویم، یک نوع بی‌واسطگی، که فرد به لحظهٔ ناب نزدیک می‌شود. یک نوع یگانگی، گویا انسان فرای منطق و وضعیت خوب و بد قرار می‌گیرد.

چنانچه برگسون در تحلیل زمان بیان کرده است و دلوز آن را بسط داده است، می‌توان گفت زندگی لحظه‌های جدا از هم ندارد؛ حتی اگر آن لحظه‌ها خیلی با هم نزدیک باشند. زندگی در میان زمان قرار دارد، فاصله‌های میان لحظه‌ها که نه آغاز دارد، نه پایان.


منبع: The Art Newspaper

۲. immanence

دیالکتیک در فلسفهٔ زیســـــت

احسان بَراهیمی (پژوهشگر فلسفه)

دیالکتیک[۱] کلمه‌ای است یونانی و در اصل از واژهٔ دیالگو[۲] مشتق شده است که به‌معنای مباحثه و مناظره است. دیالکتیک به روش خاصی از بحث و مناظره گفته می‌شود که سقراط حکیم در مقابلِ طرف گفت‌وگوی خود در پیش گرفت. هدف وی از این روش، رفع اشتباه و رسیدن به حقیقت بود. روش او به این صورت بود که در آغاز، از مقدمات ساده شروع به پرســـــش می‌کرد و از طرف خود در موافقت با آن‌ها اقرار می‌گرفت.

سپس به پرسش‌ها خود ادامه می‌داد تااینکه بحث را به جایی می‌رساند که طرف مقابلش، دو راه بیشتر نداشت: یا اینکه مقدماتی را که قبل‌از این در شروع بحث پذیرفته بود، انکار کند یا اینکه از مدعیات خود دست می‌کشید و به آنچه سقراط معتقد است، معترف شود. این روش گفت‌وگو و بحث، امروزه نیز به نام روش دیالکتیکی یا روش سقراطی معروف است. افلاطون، کلمهٔ دیالکتیک را به روش خاص خود اطلاق کرد که هدفش دستیابی به معرفت حقیقی بود. به عقیده او، از راه سلوک عقلی و همراه با عشق، باید نفس انسانی را به‌سوی درک کلیات یا مُثُل که حقایق عالم‌اند، راهنمایی کرد. او طریقهٔ خاص خود را برای کسب این نوع معرفت، دیالکتیک نامید و تمام آثارش را نیز به طریق بحث و گفت‌وگو و به‌عبارت‌دیگر به روش دیالکتیکی نگاشت. دانشمندان جدید، همچون کانت نیز این کلمه را در مواردی به کار برده‌اند.

اما قبل‌از همهٔ این‌ها، حدود پنج قرن ق.م، فیلسوفی یونانی به نام هراکلیتوس، نخستین کسی بود که این لفظ را به کار برد. او معتقد بود که عالم همواره در حال تغییر و حرکت است و هیچ چیز پابرجا نیست؛ البته فولکیه، زنون الیائی را اولین کسی می‌شمارد که این کلمه را در اصطلاح خودش به‌کار برده است.

بعداز او هم دیگران به کار بردند تا به سقراط و افلاطون رسید که این دو باز هریک اصطلاح خاصی در این کلمه داشتند. دیالکتیک سقراط و افلاطون مربوط به فن گفت‌وگوست و از انسان و فکر انسان تجاوز نمی‌کند و می‌شود گفت که بخشی از منطق است. وی می‌گوید افلاطون این کلمه را به کار برد و مفهوم خاص فلسفی به آن داد و روش خاص خود را به این نام نامید؛ البته درست معلوم نیست که این روش خاص تا چه حدش از خود افلاطون و تا چه حدش از سقراط است؛ زیرا افلاطون کتابش را تماماً از زبان سقراط نوشته است. همهٔ آن به‌صورت محاوره بین افراد مختلف است که آن‌ها را فرض کرده است که فلان چنین گفته و فلان چنان، و مطالبی را که به‌نظرش حق و صواب بوده از قول سقراط نقل کرده است و ممکن است بخشی از این افکار، افکار خودش بوده که از سقراط نقل کرده است؛ پس معمولاً بین نظر افلاطون و سقراط اشتباه می‌شود.

هگل، دانشمند مشهور آلمانی، نیز با توسل به مفهومی که هراکلیتوس ابداع کرده بود و در ادامهٔ نظریهٔ وی، منطق و روش مخصوص خود را برای کشف حقایق، دیالکتیک نام گذارد. وی وجود تضاد و تناقض را شرط تکامل فکر و طبیعت می‌دانست و معتقد بود که پیوسته ضدی از ضد دیگری تولید می‌شود. مفهوم کلیدی این حرکت دیالکتیکی از هستی در جهان، تا رسیدن به ایدهٔ مطلق[۳] ، است که در فلسفهٔ هگل، سه معنای الغا، ابقا و ارتقا را در خود حمل می‌کند. از طریق این مفهوم، هگل می‌کوشد نشان دهد که تضاد وضع و وضع مقابل آن به وضع سومی منجر می‌شود که ضمن انحلال دو حد، آن‌ها را در وضعیت تعالی‌یافته ای حفظ می‌کند. فلسفهٔ تاریخ هگل نیز وابسته به مفاهیمی چون تمامیت[۴] و صیرورت[۵] است. از دیدگاه هگل، تاریخ تمامیتی است که آغاز و انجام مشخـــــص دارد و دوره‌های متفاوت آن را باید

۱. Dialectic.
۲. Dialogos.
۳. Aufhebung.
۴. Totality .

لحظه‌هایی گذرا از صیرورتی واحد دید. به نظر نمی‌رسد که ماتریالیستی شدن دیالکتیک در تفکر مارکس و انگلس آن را از بستر فلسفی و هگلی‌اش جدا کرده باشد و آن‌طور که کسانی مانند ویلیامز برداشت کرده‌اند، مارکس صرفاً جنبه روش‌شناختی دیالکتیک هگل را برگرفته باشد؛ به‌طور مثال، کسانی چون ارنست مایر[۶]، زیست‌شناس تکاملی، اگرچه خودش مارکسیست نبود، دریافت که برداشت فلسفی وی از زیست‌شناسی به‌طرز حیرت‌انگیزی اشتراکات فراوانی با اصول ماتریالیسم دیالکتیکی دارد؛ یعنی سیستم اندام‌وار با سنتزِ تضادهایش دارای بسیاری از خصوصیات نوپدید می‌شود که هرگز در جهان غیر اندام‌وار یافت نمی‌شود. همان‌طورکه اشاره شد در تحلیل دیالکتیک و انواع آن، فصل مشترکی یافت می‌شود که نفی نام دارد. در نفی، بقا و ارتقا هم هست. وقتی در چرخهٔ تکاملی گیاهان دانه‌دار دقت کنیم، از دانه تا میوه، ماهیت گیاه حفظ می‌شود؛ ولی در هر مرحله که نفیِ مرحله پیشین است شکل تازه و متفاوتی پدیدار می‌شود.

این چرخه از دانه آغاز می‌شود ولی در جوانه آشکارگی اتفاق می‌افتد و بعد در شکوفه و گل است که با عطر و رنگ‌ها و با جذب حشرات و پرندگان در گرده‌افشانی، وجه دیگری از گیاه برای انسان و دیگر موجودات آشکار می‌شود تا به میوه برسد یا اگر به چرخهٔ جنین، نوزاد، کودک، جوان، میانسال، پیر، جسد، نظر بیندازیم، در این حد فاصل‌ها تغییرات کمی به تغییرات کیفی می‌انجامد و جهش از مرحلهٔ قبل به بعد صورت می‌گیرد؛ مثلاً در ابتدای چرخه، جنین انسان در وابستگی‌اش به مادر، نُه ماه در شکل‌های مختلف، رشد می‌کند و در پایان رشد با جهش تولد، آشکارگی اتفاق می‌افتد. انگار طبیعت از شدت اشتیاق از خود بیرون می‌آید و به نمایش خود مشغول می‌شود.

گل دادن شکوفه، تولد نوزاد یا رسیدن میوه، از نمونه‌های آشکارگی در طبیعت است؛ اما منشی قاعده‌مند دارد که به گفتهٔ هایدگر فیلسوف، در نظر افلاطون «هر آنچه سبب شود چیزی از نیستی به هستی درآید پوئسیس یا فرا پیش آوردن (آفریدن) است.» براساس این دیالکتیک، نوپدیداری هریک از سطوح یک چرخه با مجموعه‌ای از خصوصیات متمایز، مشخص می‌شود و هر سطح گاهی مطابق قوانین پیش‌بینی ناپذیر از سطوح مقدماتی‌تر پدید می‌آید. حرکت از جزء به کل یکی از انواع ترکیب یا سنتز است. در فرایند سنتز، پدیدهٔ جدید با کیفیت و شکلی نو از طریق نفی اجزا (نه انکار) ضمن حفظ اجزا، حاصل می‌شود. به‌عبارت‌دیگر حرکت سنتز یعنی فراروی از پراکندگی و چندگانگی به یگانگی. سنتز، وارونهٔ تجزیه است و با آن تضاد دارد؛ اما در همین تضاد هم نسبتی با تجزیه دارد! هنگامی که از کل‌های لایهٔ درونی‌تر به‌سمت کل‌های لایه‌های بیرونی‌تر می‌رویم، انگار سنتز آن‌ها را بررسی می‌کنیم؛ مانند سنتز هیدروژن و اکسیژن در آب که دارای ماهیت یکسان (H_2O) و نمودهای مختلفی چون یخ، بخار و... است. مایع یا سیال بودنِ آب را

نمی‌توان از ویژگی‌های اتم‌های هیدروژن و اکسیژن به‌صورت منفرد استنتاج کرد؛ اما می‌شود آن را از تعاملات بین آن‌ها که منجر به مولکول‌ها H_2O می‌شود و از برهم‌کنش‌های بین تعداد زیادی از مولکول‌های H_2O تحت شرایط دمایی خاصی استنتاج کرد.

کلینتون ریچارد داوکینز[۷] رفتارشناس و زیست‌شناس فرگشتی اهل بریتانیا، قائل است که زیست‌شناسی مطالعه موجودات پیچیده‌تر است؛ ولی فیزیک مطالعه موجودات ساده‌تر، اما مراد او تعیین حوزه مطالعات علوم است نه محال بودن فروکاهش موجودات پیچیده و قوانین حاکم بر آن‌ها به موجودات ساده‌تر سطح فیزیک و قوانین فیزیک. در نظر او، یک زیست‌شناس نیز ماهیت یک موجود زنده پیچیده را بر اساس اجزای ساده‌تر تبیین می‌کند؛ اما فقط یک سطح فروتر. او برای توصیف این دیدگاه اصطلاح «فروکاهش‌گرایی سلسله‌مراتبی» را معرفی می‌کند که سیستم‌های پیچیده را می‌توان با سلسله‌مراتبی از سازمان‌ها توصیف کرد که هرکدام تنها از نظر اشیاء یک سطح پایین‌تر در سلسله‌مراتب توصیف می‌شوند. زیست‌شناس، هنگام تبیین چگونگیِ یک موجود بر اساس اجزای سازنده و قوانین سطح زیست‌شناسی می‌تواند سطحی از سادگی برسد که با خیال آسوده مطالعه آن سطح را به فیزیکدان بسپارد. (داوکینز، ۱۹۸۶).

پس از طرفی، این سیستم‌ها قابل مطالعه‌اند. به این معنا که بتوان با تلاش علمی فهمید که از چه زیرساخت و زیرلایه‌هایی، چه آثار و ویژگی‌هایی نوخاسته می‌شوند و ازاین‌رو قابل الگوبرداری و برنامه‌ریزی‌اند و می‌توان آن‌ها را برای انجام وظایف خاص تحت شرایط خاص تنظیم کرد؛ اما ازسوی‌دیگر، حداقل برخی از ویژگی های آن‌ها برای همیشه فراتر از دانش ما خواهد بود؛ به این معنا که ممکن است هرگز متوجه نشویم که چرا ترکیب خاصی از اجزای به‌خصوصی منجر به نوخاستگی می‌شود.

---

۵. Becoming . ۶. Ernst Mayer.

۷. Clinton Richard.

تماشای تابلوی نقاشی یا شهاب‌سنگ

مرتضی منادی (عضو هیئت‌علمی دانشگاه الزهرا)

چگونه و چرا افراد جامعه‌ای (فرانسه) به هنر و فرهنگ علاقه‌مند می‌شوند و از آن برای ارتقاء فکری، کاری و سلامت روان خود و سپس جامعه بهره می‌برند و در جامعه‌ای دیگر، (روسیه و کرهٔ شمالی) علم و تکنیک منبع کلیدی شده است. و در جامعه‌ای دیگر، (آمریکا و چین) فکر و برنامهٔ اقتصادی را ملاک اصلی قرار می‌دهند؟ بدون شک، هریک از این تفکرات و دیدگاه‌ها، ابتدا در دوران کودکی با برنامه‌ریزی ازسوی نهادهای اجتماعی، آموزشی رسمی و غیررسمی به عنوان نویسندگان ذهن انسان مانند خانواده، مدرسه و رسانه‌ها (منادی، ۱۴۰۴) آغاز شده و بنابراین، نتایج متفاوتی را نیز در بر خواهد داشت.

در بازدید از موزه‌ای در پاریس در مقابل یکی از تابلوهای کلود مونه[1] نقاش مشهور فرانسوی بودم که تعدادی دانش‌آموز دختر و پسر دبستانی همراه با معلمشان به‌سمت تابلو آمدند. دانش‌آموزان روی زمین مقابل تابلو نشستند و معلم دقایقی خیلی مختصر مونه را معرفی کرد و سپس به هر دانش‌آموز ورقهٔ سفیدی داد که نظرات و برداشت‌هایشان را دربارهٔ تابلو بنویسند. در این زمان که دانش‌آموزان مشغول تماشای تابلو و نوشتن دربارهٔ آن بودند، کنجکاوانه به‌سمت معلم رفتم و گفتم: «باتوجه‌به اینکه تحصیلاتم در رشتهٔ علوم تربیتی بوده و هم اینکه عضو هیئت‌علمی در همین رشته هستم، مایلم بدانم هدف و برنامهٔ شما از این یادداشت‌های دانش‌آموزان چیست؟» در پاسخ گفت: «ما در هر بازدید فرهنگی اعم از سینما، تئاتر یا موزه، از دانش‌آموزان می‌خواهیم نظرات و برداشت‌هایشان را بنویسند. و در پایان بازدید به ما تحویل بدهند. با این کار، هم تفکر در موضوع را به آن‌ها می‌آموزیم، هم نگاهشان را مثلاً در این‌باره به هنر نقاشی می‌سنجیم و در صورت عدم برداشت درست یا کافی، به آن‌ها آموزش لازم را می‌دهیم و گاهی دانش آموزان به‌خاطر ذهن باز و خلاقشان مطالبی را بیان می‌کنند

وی در ادامه می‌افزاید: «زیبایی به‌معنای ذهنی[2] آن را چیزی می‌دانیم که لذتی مخصوص برای ما فراهم آورد و به‌معنای عینی[3] آن را چیزی می‌دانیم که مطلقاً کامل است، زیبایی بدین معنا را فقط بدان سبب می‌پذیریم که از تجلی این «کمال مطلق» لذتی ویژه برمی‌گیریم.» (همان، ۷۵).

در همین راستا، در فصلی مفصل اثرات فعالیت‌های جانبی از هر نوعش را بر حیات فکری و فرهنگی و هنرشناسیِ دانش‌آموزان توسط نهاد آموزش و پرورش (مدرسه) توضیح داده‌ایم (منادی، ۱۳۹۲).

در گفت‌وگویی با مدیر یکی از سرای محله در شمال تهران (پائیز ۱۴۰۲) پرسیدم: «فعالیت‌های سرای محله در ارتباط با سنین مختلف چیست و چه میزانی است؟» ازجمله دربارهٔ کتاب‌خوانی بحث شدکه ایشان گفتند: «کلاً مردم اهل مطالعه نیستند و خیلی در این زمینه موفق نبوده‌ایم و راضی‌کننده نیست.» که البته بر اساس گفته‌هایشان کار خاصی هم انجام نداده بودند؛ مثلاً از نویسنده‌ای دعوت نکرده بودند که به بهانهٔ جشن امضاء یا مشاهدهٔ نویسنده‌ای از نزدیک، مردم علاقه‌مند به مطالعه شوند یا استاد دانشگاهی را در زمینهٔ خاصی مانند فلسفه، جامعه‌شناسی، روان شناسی، یا سیاسی را دعوت نکرده‌اند که ساکنانِ اهل محل با این نوع تفکرات هم آشنا بشوند. در همین رابطه، وی با خوشحالی بیان کرد که، «در چند مورد به کمک استاد فیزیک دانشگاهی، توانستیم نوجوانان علاقه‌مند به نجوم را با دو اتوبوس به کویر ببریم تا حرکت شهاب‌سنگ‌ها را از نزدیک ببینند. و خیلی خوشحال هستیم از این استقبال.» یاد اندیشهٔ میشل فوکو[4] افتادم که معتقد است؛ بین قدرت و دانش رابطه وجود دارد؛ به این نحو که قدرت، دانشی را تقویت می‌کند که آن دانش به او در پایداری‌اش کمک می‌کند یا دانش شکل خاصی از قدرتی را تقویت می‌کنند که باعث تقویت آن‌ها بشوند؛

۱. Claude Monet.
۲. Subjective .
۳. Objective.
۴. Michel.

در واقع، به نقل از ضیمران، «در تحلیل روابط ویژهٔ قدرت و دانایی، فوکو به همبستگی علوم انسانی و فناوری قدرت اشاره می‌کند و مدعی است که پیدایش و بسط و گسترش این علوم زمینهٔ ذهنی‌سازی و عینی‌سازی افراد را در چنبرهٔ قدرت فراهم ساخت. نهادهایی چون آسایشگاه، بیمارستان، زندان و مطب روان‌پزشک عرصه‌هایی است که روابط قدرت در چارچوب آن ها شکل می‌گیرد.» (ضیمران، ۱۳۸۱: ۱۷۶) وی می‌افزاید که فوکو، «معتقد است که علوم انسانی و اجتماعی در شبکه‌ای از تعامل میان دانش و قدرت شکل گرفت و به دیسیپلین‌های گوناگون تقسیم شد.» (همان، ۱۵۲).

به‌عنوان مثال، درحال‌حاضر در جامعهٔ ما رشته‌های فنی و پزشکی مهم هستند و از درآمدهای خوبی برخوردارند و مورد تشویق هم قرار می‌گیرند، درحالی‌که توجهی جدی به رشته های علوم انسانی نمی‌شود و بی‌حساب نیست که مشکلات عدیده‌ای از افزایش آلزایمر (منادی، ۱۳۹۹) تا افزایش اختلالات روانی (الهیاری، ۱۳۹۵) یا خودکشی (منادی، ۱۴۰۲) و افزایش طلاق و غیره را در جامعه شاهد هستیم.

در سفری به پاریس و گفت‌وگو با استاد متخصص در علوم تربیتی (بهمن ۱۴۰۲)، در ضمن بحث‌ها به اندیشهٔ ژان پیاژه[۵] (۱۹۸۹) پدر روان‌شناسی کودک، و پی‌یر بوردیو[۶] (۱۹۸۹) جامعه‌شناس آموزش و پرورش، اشاره می‌کرد که باید از دبستان، معلمان دانش‌آموزان را مثلاً با کتاب‌خوانی، با فعالیت های فرهنگی و هنری آشنا کنند تا در بزرگ‌سالی این افراد با هنر و فعالیت‌های فرهنگی آشنا و مأنوس باشند؛ بدین‌ترتیب، هم زندگی‌شان معنی‌دار خواهد بود، هم سطح سرمایهٔ فرهنگی شان به تعبیر بوردیو (۱۹۹۶) افزوده خواهد شد و هم از زندگی شان استفادهٔ بهینه خواهند کرد و به‌دنبال آن، جامعه هم پیشرفت خواهد کرد. به تعبیر فروم[۷] در عکس این حالت، «یک تعامل یا تطابق بین جامعهٔ بیمار و افراد بیمار وجود دارد.» (فروم، ۱۳۹۰: ۱۵).

پس اگر جامعه سالم باشد محصولش سلامت روان خواهد بود. فروم در کتاب دیگرش بیان می‌کند که: «یک جامعهٔ سالم ظرفیت و توانایی انسان را به عشق‌ورزی با هم‌نوعان، به کار بارور، به توسعه خرد و فهم، به داشتن حس خود بودن که بر مبنای استفاده از نیروهای سازنده خود شخص است، گسترش می‌دهد.

جامعهٔ ناسالم و بیمار سبب ایجاد دشمنی متقابل و عدم اعتماد می‌گردد و در نتیجه انسان به ابزار بهره‌کشی دیگران تبدیل می‌شود. حس خود بودن از بین می‌رود و بالاخره فرد تبدیل به آدمک کوکی می‌شود» (فروم، ۱۳۸۵: ۹۶).

بنابراین، نهاد آموزش و پرورش آموزشگاه مهمی است که می‌تواند افراد سالمی را برای داشتن جامعهٔ سالم پرورش بدهد؛ نهایتاً، رضایت از زندگی هم برای همهٔ افراد افزایش خواهد یافت. در ضمنِ این بحث‌ها هم، یاد مشاهداتم از دانش‌آموزانی که به تماشای تابلوی مونه مشغول بودند و هم ماجرای گروه علاقه‌مندان به نجوم و مشاهدهٔ شهاب‌سنگ‌ها افتادم و برای او تعریف کردم و نظر این استاد را در این زمینه‌ها خواستم. ضمن تأیید تماشای موزه و دیدن اثر مونه ازسوی دانش‌آموزان پاریسی، از من پرسید: «آیا این دانش‌آموزان ایرانی، که جابه‌جایی شهاب‌سنگ‌ها را دیده‌اند، چه تأثیری بر زندگی‌شان داشته است؟ اگر ندیده بودند چه فقدانی یا تغییری در زندگی‌شان به وجود می‌آمد؟» پاسخ درستی نداشتم. به‌نوعی کم‌اثری یا بیهودگی این فعالیت در ذهنم شکل گرفت. در همین حال باز به یاد موضوعی افتادم و در این‌باره هم نظر ایشان را جویا شدم.

یک بار در پارکی در شمال تهران، پدر و مادر و فرزندِ خردسال حدوداً ۳ ساله‌اشان در حال قدم زدن بودند که خانمی سگ کوچک خود را بدون قلاده رها کرده بود و سگ از روی کنجکاوی به‌سمت کودک آمد و کودک از ترس به آغوش مادر پناه برد. آن خانم سگ خود را صدا کرد، که اسم میوه‌ای بود، و با لحنی ملایم رو به کودک و پدر و مادر کرد و گفت: «این سگ مهربانی است. می‌خواهی او را نوازش کنی؟» مادر تمایل به این کار را داشت؛ ولی پدر مخالف بود و فرزند را در آغوش گرفت و از مهلکه دور شد و من هم در حال قدم زدن پشت‌سر آن‌ها شاهد گفت‌وگوی آن‌ها بودم. مادر اصرار می‌کرد؛ «بچه‌ها باید با حیوانات مأنوس شوند. این به‌نفع آن‌هاست.» و پدر می‌گفت: «من که با حیوان آشنا نشده‌ام، آیا نقصی دارم؟»

آن استاد بعد از شنیدن این ماجرا گفت: «بچه‌ها باید از ابتدا محبت را در حالت کلی بیاموزند. آداب و رسوم جامعه را بیاموزند. فکر کردن را یاد بگیرند. روابط اجتماعی را تمرین کنند. هم‌زمان با محیط زیست هم آشنا بشوند؛ مثلاً آب را بشناسند و به‌خوبی از آن استفاده کنند. گل‌ها را، گیاهان را، تولید و اهمیت مواد

۵. Jean Piaget
۶. Pierre

غذایی مانند نان و غیره را بشناسند تا از آن‌ها استفادهٔ درست بکنند و زمانی که به طبیعت می‌روند، از زیبایی طبیعت لذت ببرند و قدر آن را بدانند. حال در طبیعت با حیوانات و پرندگان هم آشنا بشوند که بخشی جدایی‌ناپذیر از طبیعت هستند. این شناخت‌ها اولویت دارد.»

بدین‌ترتیب، به‌نظر این استاد متخصص جامعه‌شناسی تربیتی، فرزندان جامعه باید با تفکر، با عناصر فرهنگ، با طبیعت، با محیط زیست و تمام امکانات پیرامون خود آشنا بشوند تا در زندگی از آن‌ها بهره ببرند.

نتیجه‌گیری:

به جرئت می‌شود گفت که انسان‌ها متأثر و محصول فضاهایی هستند که در ارتباط بیشتر با آن‌ها هستند؛ در واقع، وقتی صحبت از فضا می‌شود دو معنی عینی و ذهنی از آن برداشت می‌شود: یک معنی منظور مکانی فیزیکی است که عینی است؛ یعنی رؤیت‌پذیر و دیدنی است؛ مانند سالن رستوران، سالن پذیرایی در منزل یا کلاس درس که محدودهٔ آن کاملاً مشخص است، که هانری لوفبور[8] (۲۰۰۰) از آن نام می‌برد؛ ازاین‌رو در این تعریف از مفهوم مکان استفاده می‌شود؛ ولی منظورِ دیگر از فضا که مفهومی ذهنی است، در این است که جو، شرایط و فرهنگِ آن مکان چگونه است؟ مثلاً وقتی به مکانی وارد یا خارج می‌شویم، می‌گوییم مکانی با روح و معنوی بود یا در آن رستوران فضایی شاد وجود داشت یا وقتی از جلسه‌ای خارج می‌شویم می‌گوییم فضای سنگینی بود. در این تعریف به محتوا یا فرهنگ آن مکان اشاره می‌کنیم. که بوردیو (۱۹۹۶) از این تعریف استفاده می‌کند و منظور ما از تأثیر، این نوع فضا[9] است؛ بنابراین، زمانی که منظور فرهنگِ مکان ملاک باشد، از مفهوم فضا استفاده می‌کنیم؛ در نتیجه می‌توان گفت که فضا جایگاه مهم‌تر و حساس‌تر و تأثیرگذارتری نسبت به مکان دارد.

بنابراین، هر چقدر در انتخاب نوع فضا دقت کنیم، بیشتر شبیه به فرهنگ موجود آن فضا خواهیم شد. ما در اطراف خود، فضاهای فرهنگی، علمی، اقتصادی، ورزشی، مذهبی، سیاسی، ادبی و...داریم که نوع شخصیت یا هویت ما یا فرهنگ و روان ما متأثر از محتوای آن‌ها خواهد بود. به‌تعبیر فروم در سطح کلان، «هدف جامعهٔ آمریکا مطلقاً کسب ثروت و سودجویی است، و به‌ندرت شکل «بودن» زندگی به چشم می‌خورد.» (فروم، ۱۳۹۰: ۴۱). در نتیجه، باز به باور فروم، بی‌حساب نیست که، «در ایالات متحده آمـــریکا که پیشرفته‌ترین کشور جهان است، روان‌پریشی از هر کشور دیگری بیشتر است.» (فروم، ۱۳۸۵: ۲۵). چرا؟ چون اولویت با مسائل اقتصادی است تا روانی و فرهنگی. ازاین‌رو، فضای فرهنگی و سالم روانی، همراه با علم، افرادی با سرمایهٔ فرهنگی بالا و سلامت روان تولید خواهد کرد و برعکس، فضای فرهنگی سطح پایین و ناسلامتی روان تولید دیگری متفاوت از حالت قبلی خواهد داشت؛ به‌عبارتی، علم به تنهایی برای بهتر زندگی کردن کافی نیست؛ بلکه فرهنگ و محصولات آن نیز در داشتن زندگی مناسب و سالم نقش مهمی دارد.

فهرست منابع

۱. الهیاری عباس (۱۳۹۵)، همایش بین‌المللی روان‌شناسی، سه‌شنبه ۲۶ بهمن ماه دانشگاه الزهرا.

۲. تولستوی لئون (۱۳۹۴)، **هنر چیست؟ حواشی، توضیحات** و ترجمهٔ کاوه دهگان، تهران، انتشارات امیرکبیر، چاپ شانزدهم.

۳. ضیمران محمد (۱۳۸۱)، میشل فوکو، **دانش و قدرت**، تهران، نشر هرمس.

۴. فروم اریک (۱۳۸۵)، **جامعه سالم**، ترجمهٔ اکبر تبریزی، تهران، انتشارات بهجت، چاپ چهارم.

۵. فروم اریک (۱۳۹۰)، **داشتن یا بودن**، ترجمهٔ اکبر تبریزی، انتشارات فیروزه، چاپ یازدهم.

۶. منادی مرتضی (۱۳۹۲)، **جامعه‌شناسی آموزش و پرورش**، تهران، انتشارات آوای نور.

۷. منادی مرتضی (۱۳۹۹)، **شناخت و مهار آلزایمر**، بررسی جامعه‌شناختی، تهران نشر آوای نور.

۸. منادی مرتضی (۱۴۰۲)، «ملاحظاتی پیرامون تخلیه روانی دهه شصت تا نودی‌ها»، روزنامه اطلاعات، سال نود و هشت، پنج شنبه ۲ آذر، شمارهٔ ، صفحه ۷.

۹. منادی مرتضی (۱۴۰۴)، **فرهنگ و پداگوژی**، تهران، انتشارات دانش بنیاد.

- Le sens pratique. .(۱۹۸۹) Bourdieu Pierre .Paris, Les éditions de Minuits
- La distinction, critique .(۱۹۹٦) Bourdieu Pierre .sociale du jugement. Paris, Les éditions de Minuits
- La production de .(۲۰۰۰) Lefebvre Henri .l'espace. Paris, Anthropos. Série, Ethno-sociologie
- La Psychologie de .(۱۹۸۹) Piaget Jean ?l'enfant. Paris, P.U.F., Que sais-je

۷. Erich From
۸. Henri Lefebvre
۹. Champ

۱۹ | ثوثم
شماره ۳۱ . خرداد ۴۰۵

تفـــکر فلسفی دربارهٔ آینـــده؛

امکان، زمان و آزادی در تجربه انسانی

آیدین آریایی

آینده همواره یکی از موضوعات بنیادین و پیچیده در اندیشه بشری بوده است که در عرصهٔ فلسفه به‌عنوان بازتابی از زمان و وجود مورد تأمل عمیق قرار گرفته است. انسان‌ها از گذشته های دور باتوجه‌به محدودیت‌های ناپیدا در درک زمان و امکان های پیش‌رو، همواره در تلاش بوده‌اند تا آینده را بشناسند، پیش‌بینی کنند یا دست‌کم معنایی از آن استخراج کنند؛ در واقع، آینده به‌عنوان بخشی از زمان که هنوز رخ نداده و درعین حال به‌عنوان فضایی از امکانات و احتمالات متنوع، توجه فیلسوفان را از سقراط گرفته تا معاصران، به خود جلب کرده است.

در فلسفه، آینده نه‌تنها به‌عنوان واقعیتی خطی یا امری صرفاً ذاتی برای وقوع رویدادهای پیش‌رو مطرح نیست؛ بلکه به‌عنوان عـــرصه‌ای که در آن امـــکان انتخاب، اراده و گاه جبر درگیر می‌شوند، بررسی می‌شود. گستره تحلیل‌های فلسفی در این زمینه از مفهوم وجود و زمان در هستی‌شناسی‌های مارتین هایدگر تا بحث‌های هانا آرنت دربارهٔ چگونه بودن و آزادی عمل انسان در شکل‌گیری آینده، نشان‌دهنده پیچیدگی موضوع است؛ همچنین، بحث دربارهٔ ماهیت آینده با محوریت مسئلهٔ جبرگرایی و اختیار، نگرانی‌هایی فلسفی را مطرح می‌کند که می‌کوشند نشان دهند آیا آینده ازپیش‌تعیین‌شده است یا به واسطهٔ ارادهٔ آزاد انسان قابلیت تغییر دارد.

این پرسش‌ها نه‌تنها در زمینهٔ فلسفه نظری بلکه در حوزه‌های عملی و اخلاقی نیز اهمیت پیدا می‌کنند؛ زیرا فهم ما از آینده و جایگاه انسان در آن بر نحوهٔ تصمیم‌گیری، مسئولیت‌پذیری و برنامه‌ریزی زندگی تأثیر مستقیم دارد؛ بنابراین در این مقاله هدف بررسی جنبه‌های فلسفی آینده، ماهیت آن و نحوهٔ تبیین امکان و جبر در بستر زمان است تا تصویری جامع و دقیق از اینکه آینده چیست و چگونه می‌توان آن را فهمید، ارائه شود. بررسی دقیق این موضوع می‌تواند به شناخت بهتر جایگاه انسان در جهان و ارتقای آگاهی فردی و جمعی نسبت به مسیرهای احتمالی پیش رو بینجامد.

تحلیل فلسفی ماهیت آینده و مفاهیم امکان و جبر در بستر زمان

آینده، از مهم‌ترین موضوعات فلسفی بوده است که از نگاه‌های مختلف به آن پرداخته شده است. در این بررسی، برای درک بهتر آینده، ابتدا باید به ماهیت آن توجه کنیم و سپس ارتباط آن را با مفاهیم امکان و جبر در زمان تحلیل کنیم. مفهوم آینده به‌معنای زمانی است که هنوز رخ نداده است و با احتمالات و امکانات مختلفی همراه است. این امکان‌ها به‌معنای راه‌های متعددی است که رویدادها می‌توانند در آن مسیرهای مختلفی طی کنند؛ اما سؤال کلیدی اینجاست که آیا آینده واقعاً باز است و دربردارندهٔ همهٔ احتمالات ممکن است یا اینکه ازپیش تعیین شده و جبر بر آن حاکم است.

یکی از محورهای اصلی در فهم ماهیت آینده، توجه به دو رویکرد عمدهٔ فلسفی به نام‌های جبرگرایی و اختیارگرایی است. جبرگرایی بر این باور است که همهٔ وقایع، از جمله آینده، پیشاپیش مشخص و تعیین شده‌اند و انسان نقشی در تغییر آن ندارد. این دیدگاه ریشه در فلسفه‌های طبیعی و دینی دارد؛ جایی که قوانین ناگسستنی جهان یا سرنوشت از ابتدا همه‌چیز را تعیین می‌کنند. به‌عنوان مثال، در فلسفهٔ مدرن، نظریه‌های مکانیکی نیوتنی بر این اصل استوارند که اگر وضعیت همه ذرات در یک لحظه معلوم باشد، آینده به‌طور کامل قابل پیش‌بینی است. از این منظر، انسان با وجود انتخاب‌های ظاهری، نمی‌تواند در سرنوشت نهایی تأثیر واقعی داشته باشد.

در مقابل این دیدگاه، اختیارگرایی (یا آزادی اراده) است که قائل به امکان انتخاب آزاد انسان و وجود راه‌های مختلف برای آینده است. این نگرش تأکید می‌کند که آینده باز است و اتفاقات آن از قبل تعیین نشده‌اند؛ بلکه بر اساس تصمیمات و انتخاب‌های انسان شکل می‌گیرند.

این مسئله به‌ویژه در فلسفهٔ اخلاق و مسئولیت‌پذیری اهمیت دارد؛ زیرا اگر آینده جبرگونه باشد معنا و مفهومی برای مسئولیت اخلاقی وجود نخواهد داشت. فیلسوفانی مانند هانا آرنت بر اهمیت اراده آزاد و نقش‌آفرینی فعال انسان در آینده سازی تأکید کرده‌اند و معتقدند که انسان به‌دلیل ظرفیت انتخاب، می‌تواند مسیر پیش رو را تغییر دهد. از پیچیده‌ترین مباحث در این زمینه، تلاش برای فهم رابطه بین زمان و وجود آینده است.

فیلسوفانه، زمان به سه بخش «گذشته»، «حال» و «آینده» تقسیم می‌شود؛ اما این تقسیم‌بندی به‌اندازهٔ ظاهر ساده نیست؛ برای مثال: هایدگر در تحلیل وجودی خود تأکید داشت که آینده بخشی از «دازاین» (وجودآگاه) است و یکی از ویژگی های بنیادی انسان تمایل و توانایی برای «آینده‌نگری» است. از نظر او، آینده نه‌تنها به‌عنوان زمان خطی، بلکه به‌مثابهٔ افقی از امکانات که انسان می‌تواند به‌سمت آن پیش رود اهمیت دارد؛ بنابراین، انسانی که به آینده توجه دارد، خود را در نسبت با زمان می‌شناسد و معنای وجودی خود را در زمینه‌ای پویا می‌یابد.

در پرتو این نگرش‌ها، می‌توان به مفهوم امکان نیز پرداخت. امکان یعنی وجود راه‌ها و گزینه‌هایی که هنوز شکل نهایی نگرفته‌اند. آینده برخلاف گذشته که قطعی و تثبیت شده است، فضای امکاناتی است که می‌تواند چندین خروجی مختلف داشته باشد. این مفهوم از اهمیت بالایی برخوردار است؛ چون نشان می‌دهد آینده مستعد تغییر است و محدود به یک مسیر واحد نیست. از طرف دیگر، مفهوم جبر که به معنی لزوم و اجبار در رویدادهاست، به وضعیت قطعی و تغییرناپذیر آینده اشاره می‌کند. نتیجه این است که فهم دقیق آینده نیازمند نگاه به تعامل و تضاد این دو مفهوم است؛ به‌عبارت‌دیگر، آینده فضایی از امکان است اما این امکان‌ها ممکن است تحت‌تأثیر عوامل جبرگونه محدود یا هدایت شوند. به‌طورکلی، رابطهٔ آینده با امکان و جبر در بستر زمان، به نوع نگاه ما به جهان، انسان و قوانین هستی بستگی دارد.

برخی مکاتب فلسفی همزمان به وجود جبر و امکان اذعان دارند و آینده را نه کاملاً باز، نه کاملاً ازپیش‌تعیین‌شده می‌دانند. این دیدگاه‌ها تلاش می‌کنند تا تضاد میان اختیار و جبر را به‌گونه‌ای تعادل بخشند که هم نقش ارادهٔ انسان حفظ شود و هم به اصول منطقی و طبیعی جهان پایبند باشند. این حالت ابهام و چندگانگی در فهم آینده، نوعی زمینه‌ساز گشودگی‌های فلسفی و علمی در حوزه‌هایی مانند فرازمانی، احتمالات کوانتومی و فلسفهٔ ذهن شده است؛ در نهایت، بررسی فلسفی آینده و مفاهیم امکان و جبر آن را در چارچوبی عمیق‌تر و چندبعدی قرار می‌دهد که ورای درک خطی زمان است و به ماهیت وجود، اراده و محدودیت های آن می‌پردازد. این تحلیل نه‌تنها در حوزهٔ نظری بلکه در زندگی روزمره انسان نیز کاربرد دارد و می‌تواند نگرش ما را نسبت به انتخاب، مسئولیت و برنامه‌ریزی تغییر دهد. فهمی متعادل از آینده به عنوان فضایی از امکانات تحت تأثیر عوامل جبرگونه می‌تواند به ما کمک کند که باتوجه‌به شرایط موجود، بهترین تصمیم‌ها را اتخاذ کنیم و در مسیر پیش روی خود نقش فعال‌تری ایفا کنیم.

دیدگاه‌های فلسفی دربارهٔ آینده

در فلسفهٔ معاصر، آینده نه‌تنها به‌عنوان یک مفهوم زمانی تعریف می‌شود؛ بلکه به‌مثابهٔ تجربه‌ای وجودی و امکان بنیادی برای انسان مطرح می‌شود. دو فیلسوف برجسته که به‌شکل قابل توجهی دربارهٔ آینده تفکر کرده‌اند، مارتین هایدگر و هانا آرنت هستند. هر یک از این اندیشمندان بر جنبه‌های متفاوتی از آینده تأکید دارند؛ هایدگر آینده را به‌مثابهٔ امکان وجودی انسان می‌بیند و آرنت بر نقش آزادی و نوآوری در بازسازی آینده تأکید می‌کند.

از نگاه مارتین هایدگر، آینده بخشی از ساختار وجودی یا «دازاین» است که ویژگی اصلی آن «رو به آینده بودن» است. هایدگر معتقد است که وجود انسانی به‌دلیل آگاهی و توجه به آینده معنا پیدا می‌کند؛ زیرا انسان‌ها موجوداتی هستند که همواره در حال پیش‌روی به‌سوی امکان‌های تازه و امکانات ناشناخته‌اند. این «رو به آینده بودن» نه‌تنها به‌معنای انتظار زمان بندی‌شده بلکه به‌معنای حالی از بودن است که ماهیت انسان را تعریف می‌کند. هایدگر می‌گوید آینده نباید صرفاً به‌شکل یک خط زمانی تصور شود؛ بلکه به‌عنوان افقی از امکانات موجود برای تحقق وجود انسان است. این امکان‌ها نه تصادفی‌اند، نه کاملاً

ازپیش‌تعیین‌شده، بلکه در معرض انتخاب‌ها و تصمیم‌گیری‌های آگاهانه انسان قرار دارند.

به‌نظر هایدگر این تجربهٔ امکانی، آینده انسان را از بودن صرف در زمان حال جدا می‌کند و فضایی برای «پیش‌داوری» یا پرش به‌سوی امکان‌های متعدد فراهم می‌آورد؛ به همین دلیل است که آینده برای هایدگر معنای وجدانی دارد و با «اصل وجود» انسان پیوند می‌خورد. مفهوم «مرگ» نیز در این چارچوب اهمیت دارد؛ چراکه آگاهی به پایان نهایی موجب می‌شود انسان ارزش زمان حال و آینده خود را درک کند و به‌سوی زندگی اصیل و پرمفهوم حرکت کند.

نتیجه این است که آینده برای انسان هایدگری همیشه فرصتی برای تحقق اصالت و آزادی وجود است و به‌نوعی حوزه‌ای است که در آن امکان «خود» شکل می‌گیرد و تحقق می‌یابد. ازسوی دیگر، هانا آرنت آینده را عرصه‌ای برای ظهور آزادی و نوآوری می‌داند. آرنت بر این باور است که آینده برخلاف گذشته که قطعی و تغییرناپذیر تلقی می‌شود، میدان بی‌نهایت امکاناتی است که ازسوی انسان‌ها خلق و بازآفرینی می‌شود. در نظر او، انسان‌ها با فعالیت‌های سیاسی، عمل و گفت‌وگو قادرند آینده را به‌شکلی نو بسازند و از طریق نوآوری، ساختارهای کهنه را تغییر دهند.

آزادی در نگاه آرنت تنها به‌معنای فقدان محدودیت نیست؛ بلکه ظرفیت انسان برای آغاز کردن کارهای جدید است. این آغاز، که او آن را «آغازیت» می‌نامد، نقطهٔ مقابل جبر تاریخی است. آرنت آینده را نه‌تنها یک زمان بلکه یک فضای اجتماعی ژرف می‌داند که در آن فرد می‌تواند با دیگران تعامل داشته باشد و با کنش‌های جمعی امکان تغییر و نوآوری را تحقق بخشد. این کنش‌ها فراتر از انتخاب‌های فردی‌اند و دربردارندهٔ مسئولیت اجتماعی و تاریخی می‌گردند. بدین ترتیب، آزادی آرنتی به‌معنای توانایی برای شکستن زنجیره تصمیمات تکراری و وارد کردن نوآوری به ساختارهای سیاسی و اجتماعی است؛ به‌عبارت‌دیگر یعنی خلق آینده‌ای که تاکنون وجود نداشته است و مستقیماً از ظرفیت‌های انسانی نشئت می‌گیرد.

نکتهٔ کلیدی در اندیشهٔ آرنت اهمیت فضای عمومی و گفت‌وگو است که در آن افراد می‌توانند اختلافات خود را مطرح کنند و در فرآیند تصمیم‌گیری‌های جمعی مشارکت داشته باشند. این مشارکت زمینه‌ای را فراهم می‌کند که آینده دیگر صرفاً ادامهٔ مسیر گذشته نباشد؛ بلکه تبدیل به عرصه‌ای پویا برای نوآوری و تغییر شود. به باور آرنت، تنها هنگامی که افراد آگاهانه وارد این فرایندها می‌شوند، می‌توانند بر جبرهای تاریخی غلبه کنند و آینده را به‌شکل دلخواه خود بسازند.

جمع‌بندی اینکه، هایدگر و آرنت هر دو آینده را به‌عنوان فضای امکان درک می‌کنند ولی از منظرهای متفاوتی به آن می‌نگرند. هایدگر بیشتر روی بعد وجودی و فردی تمرکز دارد و آینده را به مثابهٔ «بودن به‌سوی» امکانی خودآگاهانه می‌داند که ماهیت وجود انسان را رقم می‌زند؛ درحالی‌که آرنت آینده را عرصه‌ای اجتماعی و سیاسی می‌بیند که در آن از طریق کنش‌های آزاد و نوآورانه، امکان بازآفرینی ساختارها و تغییر مسیرهای پیشین وجود دارد. ترکیب این دو نگرش، درک عمیقی از آینده به گیرنده می‌دهد که هم دربردارندهٔ بُعد وجودی فرد است هم کنش جمعی و تأثیرگذاری‌های اجتماعی و تاریخی.

در نهایت، فلسفهٔ آینده بر اساس این دو دیدگاه، ما را به یادآوری این نکته دعوت می‌کند که آینده نه‌صرفاً زمانی انتزاعی بلکه تجربه‌ای از آزادی، امکان و مسئولیت است. این نگاه به ما امکان می‌دهد تا با درک عمیق‌تر از نسبت خود با زمان و جهان پیرامون، نقش فعال و سازنده‌تری در شکل‌دهی به آینده ایفا کنیم؛ آینده ای که همواره فرصتی برای نوآوری، بازآفرینی و تحقق اصالت وجودی است.

جبرگرایی و اختیار در زمینهٔ آینده

مسئله جبرگرایی و اختیار از گذشته‌های دور یکی از چالش برانگیزترین مباحث فلسفی دربارهٔ آینده بوده است. جبرگرایی نظریه‌ای است که بر اساس آن همهٔ پدیده‌ها و از جمله سرنوشت انسان‌ها، بر اساس قوانین علت و معلولی کاملاً ازپیش تعیین شده‌اند. این دیدگاه معتقد است که آینده به‌طور دقیق و قطعی مشخص است و هر رویدادی ناگزیر از اتفاق افتادن است؛ چراکه نتیجهٔ زنجیره‌ای از علل و عوامل است که هیچ نقطهٔ انحرافی در آن‌ها وجود ندارد. به‌این‌ترتیب، اصولاً هیچ چیزی خارج از حیطهٔ جبر طبیعی و علّی رخ نمی‌دهد و مفهوم آزادی به‌معنای واقعی جایگاهی در این چارچوب ندارد. در مقابل جبرگرایی، نظریه اختیار و آزادی اراده وجود دارد که بر امکان تصمیم‌گیری مستقل و آزاد انسان تأکید می‌کند. این دیدگاه معتقد است که انسان‌ها توانایی انتخاب میان گزینه‌های مختلف را دارند و آینده می‌تواند

بسته به تصمیمات و کنش‌های آن‌ها تغییر کند. به بیان ساده تر، آزادی اراده بدین معناست که گذشته و قوانین طبیعی تمام واقعیت را تعیین نمی‌کنند و انسان می‌تواند بر سرنوشت خود تأثیر بگذارد. این امر زمینه را برای مسئولیت اخلاقی و رشد فردی فراهم می‌آورد.

ایمانوئل کانت، فیلسوف برجسته روشنگری، در این بحث نقش بسیار مهمی ایفا کرده است. کانت میان دو عرصه تمایز قائل می‌شود: جهان پدیدار که تحت قوانین طبیعت است و در آن جبرگرایی حکم‌فرماست، و جهان نومنال یا جهان واقعی که در آن روح و آزادی اراده وجود دارد. به‌نظر کانت، گرچه در جهان ظاهری (پدیدار) همه‌چیز به شدت طبق قوانین علت و معلول پیش می‌رود؛ اما انسان به‌عنوان موجودی اخلاقی و اراده آزاد، می‌تواند در سطح نومنال یعنی در عمق هستی خود، تصمیمات آزاد بگیرد که نه‌تنها اخلاقی است؛ بلکه امکان تغییر آینده را فراهم می‌آورد. این تأکید کانت بر استقلال اخلاقی و اراده انسانی، نقطه توازنی برای حل تضاد میان جبرگرایی و اختیار ایجاد می‌کند. نظریه‌پردازان دیگری نیز با حجمی متفاوت، بر قابلیت آزادی اراده تأکید کرده‌اند؛ به‌عنوان مثال، برخی فلاسفه معاصر بر «اختیار سازگار» پافشاری دارند؛ این دیدگاه معتقد است که جبر و اختیار می‌توانند در کنار هم وجود داشته باشند، به این معنا که هرچند قوانین علّی بر جهان حاکم است، اما انسان به‌گونه‌ای انتخاب می‌کند که این انتخاب دقیقاً خود بخشی از علت‌های زنجیره‌ای است و درعین‌حال واقعی و آزاد محسوب می‌شود؛ بنابراین، آزادی به‌معنای نبود هرگونه محدودیت نیست؛ بلکه توانایی عمل بر اساس اراده و تمایلات خود است.

ازسوی‌دیگر، مخالفان آزادی اراده یعنی «نامعتقدان به اختیار» بیان می‌کنند که اگر جبرگرایی صحیح باشد، نمی‌توان آزاد بود؛ زیرا همه‌چیز ازپیش‌تعیین‌شده است و آزادی واقعی مفهومی توخالی است. آن‌ها تأکید دارند که اگر آینده کامل و قطعی پیش‌بینی‌پذیر باشد، هیچ راهی برای تغییر آن توسط اراده آزاد انسان وجود ندارد. این دیدگاه در برخی مکاتب فلسفی و دینی مانند تقـــــدیرگرایی نیز مورد حمـایت قرار می‌گیرد. در جمع‌بندی، بحث میان جبرگرایی و اختیار دربارهٔ آینده همچنان از مهم‌ترین مباحث فلسفی با تأثیرات گسترده در حوزه‌های اخلاق، دین، روانشناسی و علوم انسانی است.

نظریهٔ جبرگرایی آینده را به‌صـــــورت قطعی و ازقبل‌تعیین‌شده می‌بینند، درحالی‌که نظریهٔ آزادی اراده، امکان انتخاب و خلق آینده ازسوی انسان‌ها را اصالت می‌دهد. فلسفهٔ کانت و برخی مکاتب معاصر تلاش کرده‌اند پلی میانه بین این دو نگاه ایجاد کنند که بتواند هم واقعیت قوانین طبیعی را بپذیرد و هم به آزادی و مسئولیت انسان باور داشته باشد. این تعادل نظری، به ما یادآوری می‌کند که آینده، هم عرصهٔ تأثیرپذیری از عوامل بیرونی، هم محل بروز انتخاب‌ها و نوآوری‌های انسانی است.

ترکیب مفاهیم امکان و جبر و اختیار در تعریف آینده

آینده از منظر فـــــلسفی مفهومی پیچیده و چندوجهی است که نمی‌توان آن را تنها به یک بعد محدود کرد. در این زمینه، جمع بندی آراء مختلف نشان می‌دهد که آینده عرصه‌ای است تلفیقی، از امکان جبر و اختیار که همزمان ویژگی‌های نامعین بودن و پویایی را دارد و تحت‌تأثیر انتخاب‌های انسانی شکل می‌گیرد.

نخست، مفهوم امکان به ما یادآور می‌شود که آینده لزوماً قطعی و ازپیش‌تعیین‌شده نیست؛ بلکه مجموعه‌ای از احتمالات و حالت های ممکن را در بر دارد. این نگاه باعث می‌شود آینده فضایی باز با گزینه‌های متعدد برای تحقق داشته باشد و انسان در مواجهه با آن احساس امید و توانایی انتخاب کند؛ اما در مقابل، واقعیت وجود جبر طبیعی و علت و معلول که ما آن را به‌عنوان جبرگرایی می‌شناسیم، نشان می‌دهد که برخی چهارچوب‌ها و شرایط خاص در آینده ثابت و غیرقابل تغییرند. به بیان دیگر، قوانینی که جهان را اداره می‌کنند، محدودیت‌هایی را برای تحقق امکانات به وجود می‌آورند و برخی مسیرها را بسته یا امکان‌پذیر می‌سازند. این نکته، آینده را نه کاملاً آزاد بلکه در حیطه‌ای از چارچوب‌های طبیعی و اجتماعی قرار می‌دهد که امکان انتخاب در آنها تعریف می‌شود.

ازسوی‌دیگر، امر مهم و تعیین‌کننده در این ترکیب، دخالت و نقش اختیار انسانی است. انسان با داشتن آزادی اراده و توانایی انتخاب میان گزینه‌های مختلف، می‌تواند به شکل فعالانه آینده خود و جهان پیرامونش را تغییر دهد. این اختیارات و تصمیم‌ها در تعامل دائمی با شرایط جبرگرایانه و موقعیت‌های احتمالی، باعث می‌شود آینده به‌عنوان پدیده‌ای پویاتر و نامعین‌تر از یک سرنوشت واحد دیده شود؛ بنابراین ترکیب این سه عنصر؛ امکان، جبر و اختیار، به ما تصویری کامل‌تر می‌دهد که آینده نه کاملاً قطعی، نه کاملاً آزاد است؛ بلکه عرصـــــه‌ای است متحـــرک و

انعطاف‌پذیر که با تأثیرات درونی و بیرونی شکل می‌گیرد. ویژگی‌های اصلی آینده را می‌توان به سه نکتهٔ برجسته خلاصه کرد: اول نامعین بودن، بدین معنا که آینده دقیقاً معلوم و مشخص نیست و به‌شکلی بالقوه و احتمالی وجود دارد. دوم، پویایی که نشان می‌دهد آینده در حال تغییر و تکامل مداوم است و می‌تواند بسته به عوامل مختلف دستخوش تحول شود و سوم، تأثیرگذاری انتخاب انسانی که نقش تعیین‌کننده‌ای در شکل‌دهی به آینده دارد و انسان را نه‌فقط ناظر، بلکه بازیگری فعال و مسئول در این عرصه معرفی می‌کند. این خصوصیات به ما امکان می‌دهند تا با نگرشی متعادل، آینده را به‌عنوان همزمان مجموعه‌ای از امکانات باز یک حوزه تحت‌تأثیر قوانین جبرگرایانه و عرصه انتخاب و کنش انسانی ببینیم.

نتیجه‌گیری

در پایان، می‌شود گفت آینده مفهومی است که با تعاریف و دیدگاه‌های متعدد فلسفی ادامه یافته است و هرکدام بخشی از واقعیت آن را روشن می‌سازد. جبرگرایی بر قطعی بودن و ازلی بودن بر آینده تأکید دارد و معتقد است همه‌چیز از پیش رقم خورده است. نظریهٔ آزادی اراده یا اختیار، بر خلاف آن، به قدرت انتخاب انسان و امکان تأثیرگذاری او بر آینده باور دارد؛ اما واقعیت آن است که آینده به‌عنوان عرصه‌ای پویاتر و نامعین‌تر، ترکیبی از این دو دیدگاه است؛ آینده هم شکل می‌گیرد تحت‌تأثیر قوانینی که چارچوب آن را مشخص می‌کنند و هم قابل تغییر و تحول به‌واسطهٔ کنش‌های آزاد انسان است. اهمیت فهم فلسفی آینده در زندگی و تصمیم‌گیری انسان‌ها بسیار محسوس است. وقتی انسان به طبیعت نامعین، پویا و تأثیرگذار آینده پی می‌برد، مسئولیت بیشتری نسبت به انتخاب‌ها و رفتار خود احساس می‌کند. این درک، منشأ امید، انگیزه برای برنامه‌ریزی دقیق‌تر و تلاش در جهت ساختن آینده‌ای بهتر می‌شود.

همچنین شناخت ماهیت آینده کمک می‌کند تا فرد با اضطراب ناشی از ناشناخته بودن آن بهتر مقابله کند و با نگرشی منطقی و آگاهانه‌تر به تصمیم‌گیری بپردازد. برای مطالعات و تفکرات بیشتر پیرامون موضوع، پیشنهاد می‌شود به بررسی دقیق‌تر نظریات فلسفی مرتبط با زمانی، علیت و آزادی اراده پرداخته شود، خصوصاً در پیوند با علوم نوین مانند فیزیک کوانتوم که امکان نامعینیِ طبیعت را به‌طور علمی مطرح کرده استهٔ همچنین توجه به رویکردهای میان‌رشته‌ای که فلسفه، روان‌شناسی، جامعه شناسی و حتی دین و الهیات را در تحلیل مفهوم آینده تلفیق می‌کنند، می‌تواند به شفاف‌تر شدن و تعمیق درک‌های مربوط به آینده کمک کند. این روند مطالعاتی، امکان ارائه راهکارهایی بهینه برای مواجهه با چالش‌های فردی و جمعی در عرصهٔ آینده را افزایش می‌دهد و زمینه‌ساز گفتمانی سازنده در جامعه خواهد شد.

منابع:

۱. آلتوسر، لوئی، (۱۳۹۶)، «آینده تا ابد ادامه دارد»، مترجم عظیم فضلی‌پور، نشر متخصصان بدون مرز، چاپ اول.
۲. باردون، آدریان، (۱۴۰۳)، «تاریخچهٔ فلسفه زمان»، مترجم حسن امیری‌آرا، نشر کرگدن، چاپ چهارم.
۳. دکارت، رنه، (۱۳۹۸)، «تأملات در فلسفه اولی»، مترجم احمد احمدی، چاپ پانزدهم.
۴. هایدگر، مارتین، (۱۳۸۸)، «هستی و زمان»، مترجم سیاوش جمادی، نشر ققنوس، چاپ سوم.

ابن‌الوقت

هنر زیستن در اکنون و رهایی از اضطراب آینده

سونیا عطائی

از کجا آمده‌ام آمدنم بهر چه بود
به کجا می‌روم آخر ننمایی وطنم
«مولانا»

واژهٔ «انسان» در برخی تفسیرها از ریشه «نَسی» (فراموشی) گرفته شده است؛ فراموشی که او را میان دو ابدیت سردرگم کرده است: جایی که از آن آمده‌ایم و جایی که به آن می‌رویم. این سرگشتگی، تمنای دانستن و رهایی را در ما برمی‌انگیزد و ما را در برابر آینده‌ای نامعلوم قرار می‌دهد؛ آینده‌ای که چون سرابی مبهم، وعده معنا می‌دهد اما آرامش اکنون را می‌رباید.

انسان در پی فردایی است که نه می‌داند چگونه خواهد بود، نه یقین دارد به آنچه می‌طلبد خواهد رسید یا خیر. همین اضطراب، فرصت زیستن در لحظه حاضر و بهره‌مندی از زیبایی های آن را از او می‌ستاند. این دغدغه‌ها نه‌تنها چالشی فلسفی، بلکه مشکلی روزمره در جهانی پرشتاب و پرتغییرند که سایه نگرانی بر هر انتخاب و رابطه می‌افکند.

بیایید با تأمل در اندیشهٔ برخی بزرگان فلسفه و ادبیات، به درکی ژرف‌تر از مفهوم و هنر زیستن در اکنون دست یابیم.
یکی از فیلسوفانی که نگرشی بی‌همتا به زمان دارد، باروخ اسپینوزا است. در کتاب اخلاق، او از وجود جوهر واحدی سخن می‌گوید که آن را خـدا یا طبیعت می‌نامد؛ جـــوهری ازلی، بی‌کران و علتِ وجودِ خویش.
هیچ‌چیز بیرون از این جوهر نیست و هیچ رویدادی در جهان نمی‌تواند بیرون از ضرورت آن رخ دهد. هر پدیده، از کوچک ترین تا بزرگ‌ترین، نمودِ همان ضرورت درونی است؛ ازاین‌رو در جهان اسپینوزا تصادف و ارادهٔ آزاد به‌معنای متداولش جایی ندارد. در نگاه او، زمان نه ویژگی ذاتی هستی، بلکه حاصلِ ادراک ذهنی انسانِ محدود است.

ذهن ما پدیده‌ها را یکی پس از دیگری می‌بیند و از این توالی، مفاهیمِ گذشته، حال و آینده را می‌سازد؛ اما در سطح جوهر، در ذات خدا یا طبیعت، هیچ «پیش» و «پس»ی وجود ندارد؛ همه چیز در ابدیتِ بی‌زمـــان و ضروری حضور دارد. آنچه ما «آینده» می‌نامیم؛ در واقع بخشی از همین نظام ازلی است که ذهنِ ما هنوز آن را درک نکرده است.

اسپینوزا می‌نویسد: «آنچه از ذات خدا ناشی می‌شود ازلی است، نه به اعتبار زمان بلکه به اعتبار ذات.» بنابراین، آینده در معنای واقعی، هنوز نیامده نیست؛ بلکه از پیش در نظم ابدی طبیعت حاضر است. تنها به سبب ناتوانی در درک کلیت هستی، ما آن را به‌صورت انتظار، امید یا بیم تجربه می‌کنیم.

از نظر اسپینوزا، آزادی راستین در همین شناخت نهفته است. وقتی انسان بفهمد که هر رویداد از ضرورت ذاتِ طبیعت سرچشمه می‌گیرد، از ترس و اضطراب دربارهٔ آینده رها می‌شود. او درمی‌یابد که رنج‌ها و دگرگونی‌ها بخشی از همان نظم جاودان اند و با پذیرش این درک به آرامشی ژرف دست می‌یابد. چنین نگاهی، تنها نظریه‌ای فلسفی نیست؛ بلکه در زندگی و هنر نیز معنا می‌یابد. در پرتو این اندیشه، آینده دیگر زمانی پس از اکنون نیست؛ بلکه بُعد پنهانِ همین لحظه است. تخیل و هنر، از این منظر، کوشش برای دیدن ضرورتِ پنهان در لحظه‌اند. دیدن آنچه هست، پیش از آنکه برای چشم ناآگاه آشکار شود. هنرمند از مرز زمان می‌گذرد و در ابدیتِ اکنون، امکان‌ها را می‌بیند.
پذیرش ناپایداری و دگرگونی، هرچند دشوار است، خود نشانهٔ پیوستگی ما با کل هستی است. در گذر لحظه‌ها، در گفت‌وگو و

خنده، در همدلی و کاستن از رنج دیگران، پرتویی از آن ابدیت را تجربه می‌کنیم. شاید همیشه لذت نبریم، اما هر لحظهٔ آگاهی، نشانی است از آزادی روح در دل ضرورت. این نگرش، تنها در اندیشهٔ فلسفی باقی نمی‌ماند؛ بلکه در شیوهٔ زیستن و آفرینش انسان نیز جلوه دارد. در پرتو آن، آینده دیگر زمانی پس از اکنون نیست؛ بلکه بُعد پنهانِ همین لحظه است. انسانِ آگاه، آنگاه که با عقل و شهود درونی خود به جهان می‌نگرد، واقعیت را نه در توالی زمان، بلکه در ابدیتِ حضور می‌بیند. در این معنا، هنر نه زادهٔ تخیلِ سرگردان، بلکه برآمده از نوعی شناخت شهودی از پیوستگی همه‌چیز در کلِ طبیعت است؛ تلاشی برای بیان همان ضرورت ابدی که در دل هر لحظه نهفته است. پذیرش دگرگونی و گذر زمان، هرچند دشوار است، خود نشانهٔ هماهنگی انسان با طبیعت است. در گفت‌وگو، خنده، همدلی و کاستن از رنج دیگران، پرتویی از همان ابدیت را تجربه می‌کنیم. چنین لحظاتی، نه گریز از زمان، بلکه آگاهی از جاودانگی در درون زمان‌اند؛ همان جایی که روح انسان در دلِ ضرورت، طعم آزادی را می‌چشد.

نباید پایان را غایت زندگی دانست؛ چراکه زندگی، به‌تعبیر آرتور شوپنهاور، «لحظه‌ای کوتاه میان دو ابدیت» است؛ ابدیتی پیش از ما و ابدیتی پس از ما.

اندیشیدن به آینده‌ای که در آن حضور نخواهیم داشت، نه نتها بیهوده، که گاه نامعقول است. اسپینوزا ما را دعوت می‌کند تا از «چشم‌انداز ابدیت» به زندگی بنگریم؛ نگرشی که ما را از اندیشه فقدان‌ها و نبودن‌ها رها می‌سازد و امکان لذت ساده و عمیق از حال را فراهم می‌کند. این دیدگاه، ما را از تکرارهای روزمرهٔ بی‌معنا و انگیزه‌های پوچ آزاد می‌سازد و زندگی را در معنایی اصیل‌تر نشان می‌دهد.

این نگرش در اشعار حافظ و خیام نیز جلوه‌گر است:

جهان و کار جهان جمله هیچ بر هیچ است
هزار بار من این نکته کرده‌ام تحقیق
«حافظ»
دنیا دیدی و هرچه دیدی هیچ است
و آن نیز که گفتی و شنیدی هیچ است
سرتاسرِ آفاق دویدی هیچ است
و آن نیز که در خانه خزیدی هیچ است
«خیام»

این اشعار، تأملی بر پوچی و ناپایداری جهان‌اند، اما هم‌زمان یادآوری‌اند که در فهم همین نکته، می‌توان به آرامش و آزادی رسید. چشم‌اندازی که اسپینوزا پیش می‌نهد، ما را به زیستن در لحظه و پذیرش ضرورت‌ها فرا می‌خواند و بدینسان زندگی را معنایی ژرف می‌بخشد.

بااین‌حال، نگرش اسپینوزا به زمان و ضرورت جوهر، اگرچه عمیق و رهایی‌بخش است؛ اما با برخی پرسش‌ها و نقدها روبه‌روست:

- کاهش آزادی به شناخت ضرورت: اسپینوزا آزادی را در فهم ضرورت می‌داند؛ اما این تعریف ممکن است پویایی و انتخابگری انسانی را نادیده بگیرد. انسان نه صرفاً تابع ضرورت، بلکه موجودی خودآگاه با اراده و امکان انتخاب است. آزادی به معنای واقعی نیازمند آن است که انسان بتواند بر وضعیت خود تأثیر بگذارد، نه‌فقط ضرورت را بپذیرد.
- انکار ارادهٔ آزاد: اسپینوزا ارادهٔ آزاد را امری وهمی می‌شمارد و همه‌چیز را بر اساس ضرورت جوهر تبیین می‌کند. این دیدگاه با تجربهٔ روزمرهٔ انسان و حس مسئولیت اخلاقی او در تضاد است. اگر همه‌چیز ازپیش‌تعیین‌شده باشد، مسئولیت و اخلاق چگونه توجیه‌پذیر است؟

- نادیده گرفتن تجربهٔ زیستهٔ زمان: اسپینوزا زمان را پدیده‌ای ذهنی می‌داند و جوهر را فراتر از زمان. اما تجربهٔ ما از زمان، گذر و تغییر است و بخشی بنیادین از وجود ما به‌شمار می‌آید. فلسفه‌ای که این تجربه را نادیده بگیرد، نمی‌تواند تمام واقعیت انسان را تبیین کند.

- آینده به‌مثابهٔ امکان نوآفرینی: اسپینوزا آینده را بالفعل و ازلی می‌داند؛ اما می‌توان آینده را عرصه‌ای برای خلق، نوآوری و امید دید. در این صورت، خطر آن هست که انگیزه‌های انسانی رنگ ببازد و امید، از نیروی خلاقه‌اش تهی شود.

در نهایت، این پرسش باقی می‌ماند: آیا می‌توان پیش‌فرض‌هایمان را دربارهٔ زمان، آزادی و زندگی تغییر داد؟ آیا می‌توان از «چشم انداز ابدیت» به زندگی نگاه کرد و هنر زیستن در اکنون را آموخت؟

در این مسیر، مفهوم ابن‌الوقت پدیدار می‌شود؛ انسانی که در لحظهٔ حال می‌زید، نه اسیرِ گذشته است و نه بیمناک از آینده. اما ابن‌الوقت بودن، به‌معنای دل‌سپردن به لذتِ گذرا یا بی‌اعتنایی به

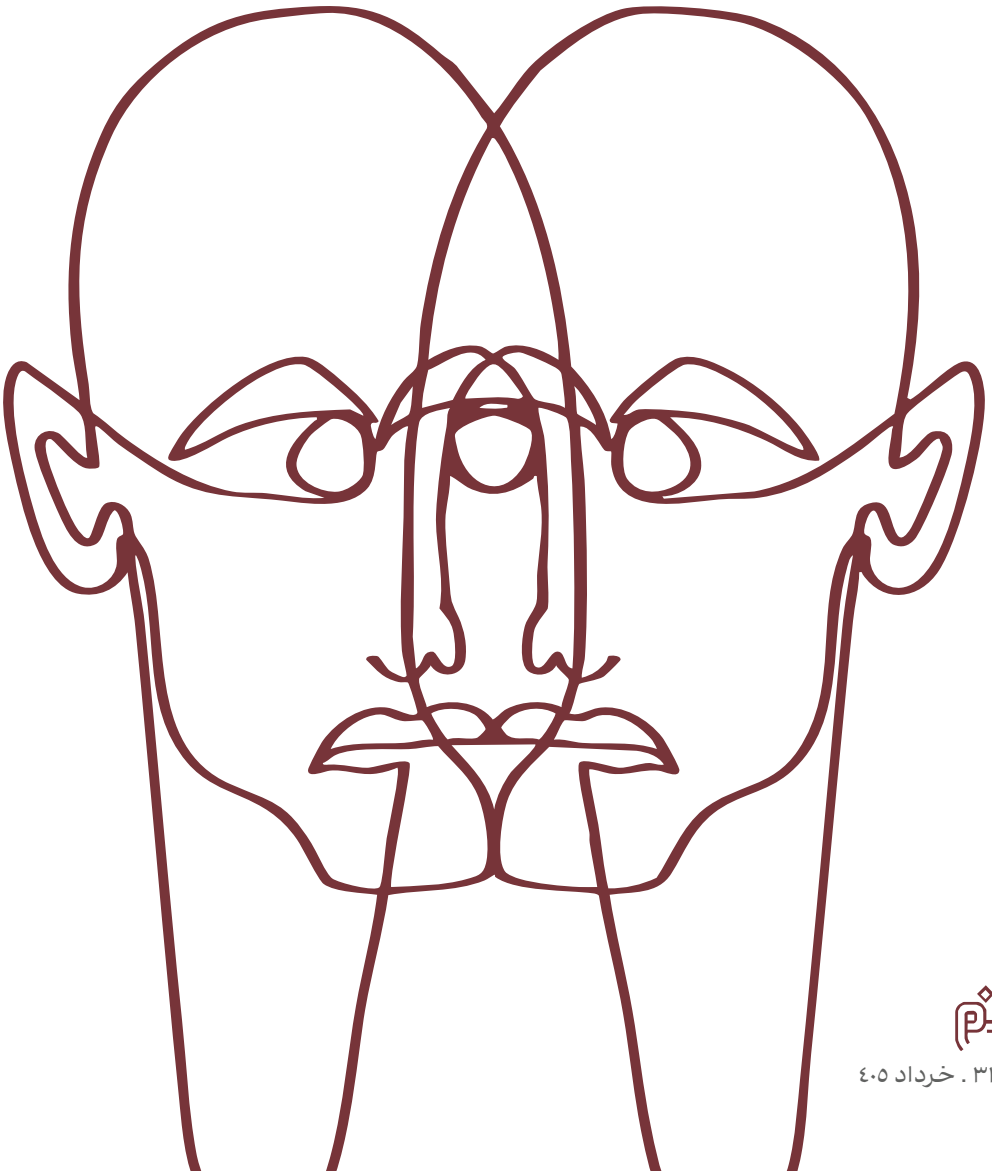
فردا نیست؛ بلکه نوعی رهایی از زمانمندی ذهن است. او در لحظه حضور دارد؛ زیرا می‌داند که هرچه هست در همین لحظه به ضرورتِ ذاتِ هستی جریان دارد. به‌تعبیر مولانا، انسانِ کامل نه‌تنها «فرزندِ وقت»، که «پدرِ وقت» است؛ یعنی کسی که زمان را از چشم ابدیت می‌بیند و از قیدِ دگرگونی و اضطراب آزاد است.

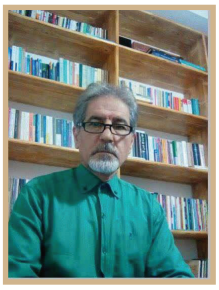
در این نگاه، حالْ نقطه‌ای گذرا میان گذشته و آینده نیست؛ بلکه صورتِ محسوسِ ابدیت است، همان جایی که هستی خود را به آگاهی انسان می‌نمایاند.

ابن‌الوقت بودن، دعوتی است به بازگشت به درون؛ به تأمل و سکوت، تا ذهن از توهمِ پیش و پس رها شود و لحظه، چنانکه هست، دیده شود.

انسانِ آگاه، در چنین حضوری، درمی‌یابد که آینده در ذاتِ اکنون نهفته است و هیچ رویدادی بیرون از نظمِ ضرورت پدید نمی‌آید. این نگرش، انسان را به زیستی اصیل و روشن می‌رساند؛ زندگی‌ای که در آن آینده دیگر تهدید نیست؛ بلکه ادامهٔ ابدیت در ماست. در چنین حضوری، زمان نه دشمن است، نه قفس بلکه نغمه‌ای از نظمِ جاودان هستی است و انسان، اگر گوش جان بگشاید، در همان نغمه طعمِ آزادی را می‌چشد.

من به خود نامدم اینجا که به خود باز روم
آنکه آورد مرا باز بَرَد تا وطنم
«مولانا»





گفت‌وگـــــــوی متن‌ها

حسین رسول‌زاده

۱

«چطور باهم آشنا شدند؟ اتفاقی، مثل همه. اسمشان چیست؟ مگر برایتان مهم است؟ از کجا می‌آیند؟ از همان دور و بر. کجا می‌روند؟ مگر کسی می‌داند کجا می‌رود؟ چه می‌گویند؟ ارباب حرفی نمی‌زند؛ و ژاک می‌گوید فرمانده‌اش می‌گفته از خوب و بد هرچه در این پایین به سرمان می‌آید، آن بالا نوشته شده.»

۲

«سن	بی‌اهمیت
سر	کوچک و گرد
چشم‌ها	سبز
رنگ مو	سفید
مو	زرد
ساختار	متحرک
دورِگردن	۱۳- ۳/۴
بازو	۱۱
ساعد	۹- ۱/۲
دور مچ	۶
دور باسن، غیره	۳۵
روی پا	بی‌اهمیت»

از دو قطعهٔ بالا، قطعهٔ اول، شروع رمان **ژاک قضاقدری و اربابش** اثر دنی دیدرو است که او آن را بین سال‌های ۱۷۶۵ تا ۱۷۸۴ نوشت؛

نیز قطعهٔ دوم، آغاز فصل دوم رمان **مرفی** اثر ساموئل بکت است که به سال ۱۹۳۵ نوشته است.

راویِ دانای کُل در قطعهٔ نخست از بلندای نامرئی و ماورایی خود فرود آمده و نه‌فقط حضوری زمینی یافته بلکه با نگاهی تمسخرآمیز، بیهودگیِ ساختارهای رِوایی تمامیت‌خواه را به رخ می‌کشد.

خواننده ناگهان در وسط یک مکالمه قرار می‌گیرد و راویِ دانای کل که قاعدتاً باید بر افق‌های روایت، اِشراف داشته باشد، با شوخ طبعی به خواننده گوشزد می‌کند اینکه دو نفر چطور باهم آشنا شده‌اند یا چه نام دارند و از کجا می‌آیند به کجا می‌روند و مانند آن‌ها اصلاً مهم و ضروری نیست. او در طی رمان با سرک کشیدن و با ایجاد درنگ و مکث در خط روایت، بارها بر ساختارِ اتفاقیِ رخدادها تأکید ورزیده و اذعان می‌کند که رمان بر نقشه یا ساختار تماماً ازپیش‌تعیین‌شده بنا نشده است. و بدین ترتیب است که در روند روایت، راویِ دانای کل، خود به جزئی از مکالمه بدل می‌شود.

راوی دانای کل در قطعهٔ دوم، با همین شوخ‌طبعی با غلو و بزرگ نمایی در دانایی ماورایی خود، دانش خود از نقش‌های داستان را به تمسخر می‌کشد و در واقع نشان می‌دهد در پسِ روایت و دقت ریاضی‌وارش، نه‌فقط هیچ اطلاعی از وضع و ظاهر شخصیت داستانی ندارد؛ بلکه اساساً اهمیتی نیز به این موضوع نمی‌دهد.

پیش‌تر بکت در فصل اول رمان **مرفی**، از زاویهٔ دید دانای کل، مرفی را نشان می‌دهد که با «هفت شال» خود را به نَتو بسته است. اما هنگامی که به توصیف شال‌ها می‌پردازد از شش شال نام می‌بَرَد!

عده‌ای چنین تصور کرده‌اند بکت در شمارشِ شال‌ها دچار اشتباه شده است؟! و برخی این تمهید را به بیهوده بودن «اعداد» در معرفت‌شناسیِ «موقعیت» تعبیر کرده‌اند. به گمان من بکت با این تمهید، دانایی ماورایی راوی دانای کل را به سُخره کشیده است. راوی دانای کل در ژاک قضاقدری نیز به‌رغم آنکه جابه‌جا و گاه وبی‌گاه تسلط خود بر حوادث داستان را یادآوری می‌کند؛ اما ناگهان در موارد مشخصی، گویی مسیر حوادث را گم می‌کند و مثلاً می‌گوید: «من از آنچه به‌دنبال عزیمت آن‌ها از مسافرخانه روی داده است، بی‌خبرم.»

و گاهی با قطع یا نقض روایت، تردیدها و وسواس‌هایش را با خواننده در میان می‌گذارد:

«ژاک منتظر دستور ارباب نمی‌ماند، بی‌درنگ سرِ اسب را کج می‌کند، با قدم آهسته. چون هرگز شتاب ندارد و به‌سوی قلعهٔ درندشت؟ نه، نه. از میان مأواهای گوناگونِ ممکنی که پیش‌تر برایتان گفتم. آن را که بهتر از همه در خور شرایط است، خودتان انتخاب کنید.
اما اینک ارباب و نوکر از هم دور افتاده‌اند و نمی‌دانم به کدام یک بپردازم....»

بی‌تردید بکت در رمان **مرفی** با دیدرو در رمان **ژاک قضاقدری** در گفت‌وگوست. در فصل دوم رمان **مرفی**، وقتی سیلیا می‌خواهد ماجراهایش را برای آقای کِلی تعریف کند، او دائماً روایت سیلیا را قطع می‌کند و می‌گوید «برو سراغ مرد.» یا «هی! این طوری از روی بخشای داستان نپر، باشه؟ شما شاد و خرم و بازوبه‌بازوی همدیگر راه افتادین. بعدش چی شد؟» یا «می‌شه حالا سریع بری سراغ نتیجه‌گیری، از مرفی خسته شدم.» و الی آخر ...
در **ژاک قضاقدری** نیز ارباب، دائم از ژاک می‌خواهد که داستان عشق‌هایش را تعریف کند، به سراغ آن‌ها برود، در روایت شتاب کند یا آهسته رود: «بعدش چی شد، وراج لعنتی، بعدش ...»
حالا که منتظریم، برگرد به داستان عشق و عاشقی است...»
دیدرو خود در **ژاک قضاقدری** با **تریستر‌ام شندی** اثر لارنس اشترن و حتی **سرگذشت تام جونز** اثر هنری فیلدنیگ در گفت وگوست. **تریستر‌ام شندی** در سال ۱۷۳۷ و **تام جونز** به سال ۱۷۴۹ انتشار یافته‌اند. فیلدنیگ در همان آغاز تکلیفش را با «خواننده» روشن کرده است:
ای خواننده، فکر می‌کنم بهتر باشد پیش از آنکه باهم قدمی دیگر پیش نهیم، برایت بگویم که من در تمام طول این سرگذشت قصد دارم هرجا مناسبتی بیابم حاشیه روم ...»
و به‌راستی حاشیه نیز می‌رود. ناگهان «شخصِ نویسنده» در میان روایت «بر صحنه» «ظاهر» می‌شود. به‌ناگاه خط روایت را رها می‌کند تا «اندر باب سبک جدی در ادبیات» سخن براند و تمام فصل اول کتاب پنجم را به همین مبحث اختصاص می‌دهد یا در اوج داستان، «درس‌هایی» را برای «منتقدان امروزی» ضروری می‌یابد! چنین تمهیدی ما را به یاد میلان کوندرا می‌اندازد که در رمان‌هایش (**خنده و فراموشی**، **سبکی تحمل ناپذیر هستی** و...) گاه‌وبی‌گاه روایت را قطع می‌کند، حاشیه می‌رود و سعی می‌کند خط روایی را در گونه‌ای شکفتگی چندوجهی فرو برد. لارنس اشترن نیز در طول رمانِ تقریباً هفتصدصفحه‌ای‌اش دائماً روایتی را ناتمام می‌گذارد و به سراغ روایت دیگر می‌رود. دیدرو در **ژاک قضاقدری** گاه‌وبی‌گاه به‌مثابهٔ راویِ اصلی، سکانِ روایت را به دست می‌گیرد و به‌قول هنری فیلدینگ به «حاشیه» می‌رود و حکایت‌هایی را که ژاک و ارباب و مسافرخانه‌دار یا حتی خودش روایت می‌کنند نیمه‌تمام می‌گذارد و به روایت‌های دیگر می‌پردازد... .
متن‌ها در گفت‌وگوی باهم زاده می‌شوند؛ اما خِرد خرده‌بورژوایی چنان در بساط خنزرپنزرش غرق می‌شود که به گفت‌وگو به‌عنوان «سرقت» نگاه می‌کند.

۱

«نطفهٔ وجودِ من، شب‌هنگام بین یک‌شنبه اول و دوشنبه اولِ ماه مارس سال ۱۷۱۸ بسته شد.»

۲

«مادر شاعر هروقت از خود می‌پرسید نطفهٔ شاعر کجا بسته شد، فقط می‌توانست سه امکان را در نظر بگیرد: شبی روی نیمکت یک فلکه، بعدازظهری در آپارتمان یکی از دوستان پدر شاعر، یا صبحی در گوشه‌ای شاعرانه حوالی پراگ.»
از دو قطعهٔ بالا، اولی پاراگرافی است از آغازگاه رمان **تریستر‌ام شندی** اثر لارنس اشترن (۱۷۳۷) و دومی نخستین سطور رمان **زندگی جای دیگری است** اثر میلان کوندرا (۱۹۷۳).
بی شک میلان کوندرا که آغاز رمان خود را همان موضوعی قرار داده که آغاز گاه رمان **تریستر‌ام شندی** بوده، در گفت‌وگو با رمان لارنس اشترن بوده است. این «نطفه» همچون زانوی تیرخوردهٔ ژاک در رمان **ژاک قضاقدری** از متنی به‌سوی متنی دیگر جهیده است. خِرد کاسب‌کارانه در مواجهه با چنین گفت‌وگوهایی، بلافاصله آن‌ها را جرم‌انگاری کرده و به آن‌ها انگ «سرقت ادبی» می‌زند.
به‌تازگی در شبکه‌های مجازی به مقاله‌ای بر خوردم که استدلال کرده بود چون در فلان رمان از فلان نویسنده فرانسوی، «مگس ها» اطراف جسد مرده‌ای وصف شده لذا درنگ‌های توصیفی صادق هدایت در **بوف کور** هم که مکرراً پرواز مگس‌ها در اطراف

آدم‌ها و جسدها را روایت می‌کند، «سرقت» از رمان مذکور است؟! البته من هرچقدر به این متن‌ها نگاه کردم هیچ شباهتی میان آن‌ها نیافتم؛ حتی گفت‌وگویی هم میان آن‌ها ندیدم؛ زیرا حضور مگس‌ها در متن‌های مورد نظر (متن‌های مال‌باخته؟!) در حد توصیف بود؛ درحالی‌که حضور مگس‌ها در **بوف کور** جزئی از ساختار روایت‌اند. (این احتمال وجود دارد که منظور نویسنده (مفتشِ) مقاله، آن باشد که صادق هدایت، خودِ مگس‌ها را از آن رمان «کِش» رفته و وارد **بوف کور** کرده است؟! اما این احتمال هم منتفی است؛ زیرا مگس‌های صادق هدایت سبزرنگ‌اند؟!)

داستایفسکی رمان **جنایت و مکافات** را بارها نوشت و بارها تغییر داد. این تغییرات هنگامی آشکار شد که در سال ۱۹۲۱، دفترچه‌ها و یادداشت‌های داستایفسکی گشوده و بازبینی شد. معلوم شد طرح اولیه داستایفسکی نوشتن **جنایت و مکافات** از زبان اول شخص بوده است:

«من همه‌چیز را خواهم نوشت. دارم این را برای خودم می نویسم... این یک اعتراف است؛ (یک اعتراف کامل). ~~من برای خودم می‌نویسم به‌خاطر نیازهای خودم و بنابراین هیچ رازی~~ ندارم که نگه دارم. چگونه (تمام) این موضوع آغاز شد، بی‌فایده است درباره‌اش سخن گفتن. ~~این ماجرا بدیهی (آشکار) است.~~ من یکراست می‌روم سراغ چگونه رخ دادن تمام این ماجرا. پنج روز پیش مثل یک دیوانه داشتم قدم می‌زدم. نمی‌گویم که (واقعاً) آن موقع دیوانه بودم و نمی‌خواهم خودم را (با دروغ گویی) توجیه کنم. ~~(یک کلمهٔ دروغ) نخواهم گفت. ولو اینکه رستگاری من وابسته به آن باشد.~~ نه نمی‌خواهم، نمی‌خواهم! من کاملاً عاقل بودم، ~~فقط می‌خواهم بگویم داشتم قدم می‌زدم، فقط می‌گویم.~~ (تمام ماه این را به خودم می‌گفتم).

[فقط می‌گویم داشتم قدم می‌زدم مانند] دیوانه‌ای [و حقیقت همین بود]. تمام دوروبر شهر را این‌طوری قدم زدم. درصدد پرسه زدن بودم تا جایی که کم‌کم از حال رفتم ...»

در همین یاداشت‌ها عباراتی که رویش خط کشیده شده، جملاتی است که داستایفسکی آن‌ها را خط زده است؛ اما همین جملاتِ خط‌کشیده‌شده، ما را یاد اعترافاتِ رمان **بوف کور** صادق هدایت می‌اندازد:

«من سعی خواهم کرد آنچه را یادم هست، آنچه را که از ارتباط وقایع در نظرم مانده بنویسم. شاید بتوانم راجع به آن، یک قضاوت کل بکنم...چون برای من هیچ اهمیتی ندارد که دیگران باور بکنند یا نکنند...»

گویی هر آنچه را که داستایفسکی خط زده، سر از رمان **بوف کور** درآورده است! یادداشت‌های داستایفسکی تا دهه ۱۹۶۰ به انگلیسی ترجمه و منتشر نشدند و با این وصف می‌توان مطمئن شد که صادق هدایت هیچ‌گاه به این یادداشت‌ها دسترسی نداشت. بااین‌حال گونه‌ای قرابت و نزدیکی در سخن و موسیقی و فضای اعترافات میان راوی **بوف کور** و راوی اولیه **جنایت و مکافات** وجود دارد؛ گویی یکی در دیگری گام برمی‌دارد. می‌توان این خودگویه‌ها را درهم آمیخت بی آنکه دانسته شود هرگز هریک از آن‌ها از جهانی کاملاً متفاوت آمده‌اند.

از آنچه تاکنون نوشتم گفت‌وگوی متن‌ها را ردیابی کردم و اکنون می‌خواهم حتی ناممکنی سرقت را نتیجه بگیرم. خورخه لوئیس بورخس در میان داستان‌های عجیبش، داستان غریبی دارد با عنوان «پی‌یر منار، مؤلف دن‌کیشوت» در این داستان پی‌یر منار بی‌آنکه هرگز قصد «رونویس مکانیکی متن اصلیِ» **دن‌کیشوت** اثر سروانتس را در سر بپروراند بر آن شد «دن کیشوتِ» خود را بیافریند. بی‌شک او «نمی‌خواست آن را کپی کند. قصد، قابل ستایشِ او بازآفرینی چند صفحه‌ای بود که کلمه‌به‌کلمه و سطربه سطر با صفحات میگل دو سروانتس منطبق شوند.»

بنابراین او «فصل‌های نهم و سی و هشتم اولین قسمت دن کیشوت و همچنین تکه‌ای از فصل بیست و دوم» را عیناً می‌نگارد.

بااین‌همه حاصل کار پیر منار که نگارش سطربه‌سطر فصل‌هایی از دن‌کیشوت سروانتس بود هیچ شباهتی به آن رمان نداشت. اثر پیر منار «باریک‌بینانه‌تر از اثر سروانتس» بود.

بیایید به داستان کوتاه بورخس بازگردیم:

«مقایسهٔ دن‌کیشوت منار با اثر سروانتس نوعی کشف و شهود است؛ مثلاً سروانتس می‌نویسد (دن‌کیشوت، بخش اول، فصل نهم): «...حقیقت، که مادر او تاریخ است، رقیب زمان، امانت‌دار اعمال، گواه گذشته، سرمشق و شناخت حال و هشدار آینده.» این برشماری که در قرن هفدهم به دست سروانتس «نابغه عامی» نگاشته شده است، مدح بلاغی ناب تاریخ است. در عوض منار می‌نویسد:

«... حقیقت، که مادر او تاریخ است، رقیب زمان، امانت‌دار اعمال، گواه گذشته، سرمشق و شناخت حال و هشدار آینده.» تاریخ مادر

حقیقت؛ این عقیده حیرت‌آور است.

مـــنار که هم عصر ویلیام جیمز است تاریخ را نه به‌عـــــنوان جست‌وجوی واقعیت که به‌عنوان منشأ آن تعریف می‌کند. حقیقت تاریخی برای او چیزی نیست که اتفاق افـــتاده است؛ چیزی است که ما فکر می‌کنیم اتفاق افتاده است...»

با وجود آنکه فصل‌های تحریرشده پیر منار، کلمه‌به‌کلمه، همان است که سروانتس در **دن‌کیشوت** روایت کرده است، اما روایت منار چه از لحاظ «سبک» و چه از منظر تأویل، شباهتی به دن کیشوت ندارد. روایت **دن‌کیشوت** طنازانه ولی خطی است؛ درحالی‌که روایت منار گنگ و مبتنی‌بر گسست‌های روایی است.

متن‌ها در گفت‌وگوی باهم غوطه‌ور می‌شوند. چنان‌که این متن نیز در پرسشی غوطه‌ور می‌مـــــانند: «سرقت در کجا اتفاق می‌افتد؟»

میخائیل بولگاکف در رمان‌های **قلب سگی** و **تخم‌مرغ‌های شوم** از پروژهٔ تبدیل حیوانات به «انسان‌های طراز نوین» و در واقع از ویران‌سازی هولناک زیست طبیعی، پرده بـــــرمی‌دارد؛ اما پیش‌تر از او اچ.جی.ولز کم‌وبیش همین مضمون را دست‌مایهٔ خلق رمان جزیرهٔ دکتر مورو قرار داده بود. بی‌شک نه بولگاکف، نه ولز در خلق رمان‌های خود، به دست همدیگر سرک نکشیده بودند؛ اما متن‌ها مستقل از مؤلفان باهم سخن می‌گویند. در هم شناور می‌شوند، بر هم می‌لغزند. پیش از به پایان بردن این جُستار، بیایید سه امکان را به تصور درآوریم:

۱. الف، داستانی می‌نویسد دربارهٔ مردی عاشق که به‌علت شکست در عشق، دچار یأس می‌شود و خودش را می‌کشد. راوی: دانای کل است.

۲. ب، داستانی می‌نویسد دربارهٔ مردی عاشق که به‌علت شکست در عشق، دچار یأس می‌شود و خودش را می‌کشد. راوی: اول‌شخص است. (مثلاً زن).

۳. ج، داستانی می‌نویسد دربارهٔ مردی عاشق که به‌علت شکست در عشق، دچار یأس می‌شود و خودش را می‌کشد. راوی: دو اول‌شخص، یعنی هم مرد و هم زن هستند.

پرسش: آیا ب و ج داستان الف را به سرقت برده‌اند؟ شما چه فکر می‌کنید؟

۳۱ | ثوثم
شماره ۳۱ . خرداد ۴۰۵

زبان‌شهـــــــــر و فروپاشی اعتماد به زبان

مراد قلی‌پور

در زبان‌شهر، فروپاشی اعتماد به زبان نه یک رویداد ناگهانی، بلکه فرایندی تدریجی و عمیق است. از لحظه‌ای آغاز می‌شود که زبان دیگر قادر به تضمین نسبت خود با تجربهٔ زیسته، حافظهٔ جمعی و رنج تاریخی نمی‌ماند و به‌تدریج به ابزاری برای مدیریت، تعدیل و حتی بی‌اثرسازی معنا تبدیل می‌شود. در این وضعیت، زبان نه حامل حقیقت، بلکه واسطه‌ای برای گردش نشانه‌ها در شبکه‌ای از قدرت، الگوریتم و اقتصاد توجه است و همین دگردیسی موجب می‌شود که سوژهٔ زبان‌شهر دیگر به کلمات اعتماد نکند؛ نه ازآن‌رو که زبان دروغ می‌گوید؛ بلکه ازآنجاکه بیش از حد سخن می‌گوید، بیش از حد تولید می‌شود و بیش از حد در دسترس است؛ به‌گونه‌ای که هر واژه پیش از آنکه شنیده شود، مصرف می‌شود و پیش از آنکه فهمیده شود، بی‌اعتبار شده است.

فروپاشی اعتماد به زبان در زبان‌شهر همزمان با انفجار روایت ها، تکثیر بی‌پایان تفسیرها و سلطهٔ منطق الگوریتمـــــی رخ می‌دهد. الگوریتم‌ها نه‌تنها تعیین می‌کنند کدام گفتار دیده یا شنیده شود؛ بلکه به‌تدریج معیار صدق، اهمیت و اعتبار را نیز بازتعریف می‌کنند، به‌طوری که زبان از میدان گفت‌وگوی انسانی به میدان رقابت داده‌ها رانده می‌شود و معنا نه بر اساس تجربه یا حقیقت، بلکه بر اساس قابلیت انتشار، میزان تعامل و سازگاری با منطق پلتفرم ارزش‌گذاری می‌شود. در چنین شرایطی، زبان‌شهر با نوعی پارادوکس بنیادین مواجه است: هرچه زبان فراگیرتر و قدرتمندتر می‌شود، اعتماد به آن کاهش می‌یابد؛ زیرا زبان دیگر مکانی برای مکث، تردید و تأمل نیست، بلکه ماشینی است که بی‌وقفه معنا تولید می‌کند، بی‌آن‌که مسئولیت آن را بپذیرد.

این زوال اعتماد، پیامدهای عمیقی برای اخلاق، سیاست و زیباشناسی دارد. اخلاق زبان فرو می‌ریزد؛ زیرا وعدهٔ گفتار دیگر الزام‌آور نیست. سیاست به نمایش زبانی بدل می‌شود؛ زیرا سخن گفتن جای کنش را می‌گیرد.

و هنر ناگزیر به سکوت، گسست یا تخریب زبان روی می‌آورد تا بتواند شکاف‌های این فروپاشی را نشان دهد. در زبان‌شهر، سوژه‌ای پدید می‌آید که همزمان به زبان وابسته و از آن بی‌اعتماد است؛ سوژه‌ای که می‌داند بدون زبان نمی‌تواند زیست کند، اما می‌فهمد که زبان دیگر پناهگاه حقیقت نیست؛ بلکه میدان بی‌ثباتی، دستکاری و تعلیق است. از همین جا، اَشکال تازه‌ای از مقاومت زبانی زاده می‌شوند: سکوت‌های معنادار، لکنت‌های آگاهانه، روایت های شکسته، شعرهای الگوریتم‌گریز و کنش‌های زبانی‌ای که به جای اقناع، تزلزل ایجاد می‌کنند.

فروپاشی اعتماد به زبان در زبان‌شهر، در نهایت، نه پایان زبان بلکه آغاز مرحله‌ای رادیکال‌تر از زیستن با زبان است؛ مرحله‌ای که در آن انسان می‌آموزد نه به صدق نهایی گفتار، بلکه به شکنندگی آن گوش بسپارد و از دل این شکنندگی، امکان اخلاقی تازه‌ای برای هم‌زیستی، گفت‌وگو و معنا بیافریند؛ امکانی که در آن اعتماد دیگر پیش‌فرض زبان نیست؛ بلکه دستاوردی موقتی، شکننده و همواره در معرض بازاندیشی است.

در زبان‌شهر، فروپاشی اعتماد به زبان نه یک رویداد ناگهانی بلکه فرایندی تدریجی، فرساینده و عمیق است که از هم‌زمانی سه نیرو شکل می‌گیرد: تکثیر بی‌مهار نشانه‌ها، الگوریتمی شدن تولید معنا و فرسودگی تجربهٔ زیسته به‌عنوان مرجع اعتبار.

زبان، که زمانی حامل امکان فهم مشترک، انتقال تجربه و بنیان همبستگی اجتماعی بود، در این وضعیت به سطحی لغزنده و ناپایدار فروکاسته می‌شود؛ سطحی که در آن واژه‌ها بیش از آنکه به جهان ارجاع دهند، به یکدیگر بازمی‌گردنـــــد و در چرخه‌ای خودبـــــسنده از بازنمایی‌های تهی گردش مـــــی‌کنند. در چنین شرایطی، سوژهٔ زبان‌شهر دیگر به زبان اعتماد نمی‌کند؛ زیرا زبان دیگر تضمینی برای صدق، مسئولیت یا حتی نیت ندارد. هر جمله می‌تواند هم‌زمان صادق و جعلی، انســـــانی و ماشینی، اعتراف و

تبلیغ، شهادت و شبیه‌سازی باشد. این فروپاشی اعتماد، بیش از آنکه بحران معرفت باشد، بحران زیست است؛ زیرا انسان بدون اعتماد به زبان، امکان کنش اخلاقی، تصمیم سیاسی و حتی روایت خویشتن را از دست می‌دهد.

در این وضعیت، زبان از ابزار ارتباط به میدان نبرد بدل می‌شود؛ نه نبرد میان ایدئولوژی‌ها، بلکه نبرد میان لایه‌های معنا، میان سرعت و تأمل، میان تولید و سکوت. الگوریتم‌ها، با منطق بهینه‌سازی توجه و بیشینه‌سازی تعامل، زبان را به کالایی مصرفی تبدیل می‌کنند که ارزشش نه در حقیقت‌مندی بلکه در قابلیت گردش، وایرال شدن و برانگیختن واکنش است؛ در نتیجه اعتماد که نیازمند زمان، تداوم و مسئولیت است، قربانی اقتصاد شتاب می‌شود. زبان‌شهر در اینجا شاهد نوعی پارادوکس بنیادین است: هرچه زبان فراگیرتر و پرحجم‌تر می‌شود، اعتبارش کمتر و شکننده‌تر می‌شود. وفور گفتار به جای شفافیت، مه غلیظی از ابهام می‌سازد که در آن تمایز میان اطلاع، تفسیر، دروغ و تخیل عملاً فرو می‌ریزد.

فروپاشی اعتماد به زبان پیامدهای عمیق سیاسی و اجتماعی نیز دارد. در غیاب زبانِ قابل اعتماد، قرارداد اجتماعی فرسوده می‌شود؛ زیرا هیچ توافق پایداری بدون حداقلی از اعتماد زبانی ممکن نیست. قانون، عدالت، حقوق و حتی اعتراض، همگی به زبان وابسته‌اند؛ و هنگامی که زبان به ابزاری مشکوک بدل می‌شود، این مفاهیم نیز حالت تعلیقی و ناپایدار می‌یابند. در زبان شهر، قدرت دیگر نیازی به جعل آشکار ندارد؛ کافی است زبان را آن‌چنان متکثر، متناقض و پرسرعت کند که امکان اعتماد از میان برود. در این وضعیت، سکوت نه الزاماً نشانهٔ مقاومت، بلکه گاه نتیجهٔ خستگی زبانی و فروپاشی امکان معناست. بااین‌حال، زبان شهر در دل همین فروپاشی، امکان‌های نوینی نیز می‌زاید.

بی‌اعتمادی به زبان رسمی، به ظهور اشکال تازه‌ای از بیان می‌انجامد: زبان‌های شکسته، روایت‌های ناتمام، شعرهای گسسته، تصاویر خام، لکنت‌ها و مکث‌ها. این اشکال، نه برای بازسازی اعتماد ساده‌لوحانه، بلکه برای بازاندیشی رادیکال در نسبت میان زبان، قدرت و حقیقت پدیدار می‌شوند. در این معنا، فروپاشی اعتماد به زبان می‌تواند آغازی باشد برای اخلاقی تازه: اخلاقی که به‌جای قطعیت، بر مسئولیت. به‌جای ادعا، بر گوش دادن و به‌جای سلطهٔ معنا، بر هم‌زیستی با ابهام استوار است. زبان شهر، اگرچه در بحران اعتماد زاده می‌شود؛ اما شاید تنها جایی باشد که بتوان در آن پس از ویرانی زبان، دوباره امکان زیستن با زبان را؛ نه به‌مثابه ابزار یقین، بلکه به‌عنوان میدان مراقبت، تردید و همدلی، تصور کرد.

گفت‌وگوی ویژهٔ مجلهٔ توتم با خـــــــرم سعیدی؛

شاعر، نویسنده و پژوهشگر

مصاحبه‌کننده: سارا محمدی‌نوترکی

لطفاً اندکی دربارهٔ خودتان و آثارتان در زمینهٔ ادبیات فولکلور و تجربه‌های مرتبط بفرمایید.

سپاسگزارم که این فرصت را به من دادید. تا کنون چهار کتاب به ترتیب زیر چاپ کرده‌ام:

۱. **بازی‌های بومی**، ایذه سال ۱۳۹۹ انتشارات همسایه؛ ۲. **بونهٔ دل**، دو دهه ســـــــروده‌هایم به گویش بختیاری سال ۱۴۰۰ انتشارات ایل‌دخت بختیاری؛ ۳. **فرهنگ اشارات و کنایات بختیاری** سال ۱۴۰۳ انتشارات ناهونته؛ ۴. **آنتولوژی شعر لری از لک تا ممسنی** به‌انضمام فرهنگ آواها و آواسان‌های بختیاری سال ۱۴۰۴ انتشارات ناهونته.

چند اثر در دست آماده‌سازی برای چاپ دارم که مهم‌ترین آن ها عبارت‌اند از: **فرهنگ لغات عوامانه بختیاری**، **فرهنگ مردم ایذه** شامل آداب، رسوم، اعتقادات، باورها، ادبیات عامه، گاه‌شناسی عامه، هواشناسی عامه، اوزان و مقادیر، زندگی و معیشت، سور و سوگ و... ملاحظه می‌فرمایید موضوع و بازتابگاهِ همهٔ نوشته هایم بدون احساساتی‌گری، « فرهنگ عام بختیاری» یا همان فولکلور است. موضوعات شعری کتاب بونهٔ دل نیز دربارهٔ آداب، رسوم، باورها، اعتقادات، زیست و دیگر موارد مربوط به فرهنگ عام منطقه است. من فـــــرهنگ عام مردم را مانند آینهٔ درونی می‌دانم که روشنگر راه و آسان‌کنندهٔ زندگی‌مان است.

نخستین تجربیات من مانند دیگران از آغاز تولد شروع شد. زمانی که مادر با تکانه‌های «تئده»[1] لالایی‌هایی که در واقع گفت‌وگوی مادر و فرزند است و جزئی از فولکلور و ترانه‌های عامیانه منطقه است با موزونیت خاص در گوشم زمزمه می‌کرد، با آن پنجهٔ گرگ، مهره‌های رنگارنگ، کریستال نمک معروف به نمک نَر، «چله‌بُری»، زنگوله‌های فلزی کوچک و اورادی که در آن گهواره آویزان کرده بود، همه‌وهمه در ذهن و یاد من نقش می‌بست با فرهنگ عام منطقه آشنا شدم. بعدها که چشم گشودم هرجا که گذرم می‌افتاد، با بخشی از فرهنگ عام محل روبه‌رو می‌شدم.

می‌شود گفت با آن‌ها رشدونمو کردم و بالیدم؛ پس به‌نوعی خود را وامدار فولکلور منطقه می‌دانم و در دنباله‌گیری، جمع‌آوری و نشر آن‌ها می‌کوشم. می‌دانم که فرهنگ عام به‌طور کلی دوران طولانی مراحل تکامل را به‌مرور زمان طی کرده است و بر اساس نیاز جامعه، گاه تغییراتی را پذیرفته و تحول و تکامل خاص خود را پشت‌سر نهاده و با سلیقهٔ روزگار هماهنگ شده است، و باتوجه‌به نوع زندگی مردم منطقه که عشایر، دامدار وکشاورز بوده‌اند ویژگی مخصوص خود را کسب کرده است؛ چون پدیدآورندهٔ خاصی نداشته است و به‌قول مولوی: «هرکسی از ظن خود شد» یارش و تغییراتی بر اساس خواست و میل اجتماع در آن ایجاد کرد و «مقبول طبع مردم» گردید. فولکلور آینهٔ واقعی اجتماعی انسان است و پژواکگر روحیات، آلام، شادی، درد و رنج اوست. رابطهٔ من با فرهنگ منطقه، همانند رابطهٔ دست و پایم با بقیهٔ وجودم است که از هم جدایی‌ناپذیرند.

ادبیات فولکلور را چگونه تعریف می‌کنید و چه تفاوتی با ادبیات رسمی دارد؟

ابداع‌کننده اصطلاح فولکلور[2] ویلیام جان تامز[3] (تامس) انگلیسی (۱۸۰۳- ۱۸۸۵) است که منظورش از این اصطلاح مجموعهٔ رسوم باستانی، خرافه‌ها و باورهای عامیانه بود. گرچه folk به معنی مردم یا عامه است و lore به معنی فرهنگ ذکرشده است؛ اما تعریف این اصطلاح به‌سادگی امکان‌پذیر نیست؛ اما اکنون به مجموعهٔ فرهنگ ناملموس و نانوشتهٔ مردم گفته می‌شود که دربردارندهٔ آداب، رسوم، باورها، جشن‌ها؛ انواع ادبیات شفاهی اعم از ادبیات داستانی، قصه ها، افسانه‌ها، تمثیل‌ها، فکاهی‌ها، لطیفه‌ها، حکایت‌ها، ادبیات نمایشی، اشعار با مواضع گوناگون اعم از عاشقانه‌ها، طنز، کار، جنگ‌نامه‌ها و... است.

آفرینش ادبیات رسمی، رابطهٔ تنگاتنگی با ادبیات عام یا شفاهی دارد. ریشهٔ بخش عظیمی از آثار هنری مدرن در ادبیات فولک نهفته است؛ برای مثال: زیربنای داستان‌های شاهنامه یا خـــمسهٔ

---

۱. Ta de
۲. folklore
۳. William john thoms

نظامی داستان‌های فولکلوریک هستند که در منطقه وجود داشته‌اند. کشورهایی که ادبیات عامِ غنی و قوی‌تری دارند، ادبیات مکتوب آن‌ها نیز قوی و غنی است. ادبیات رسمی، یا به قولی تألیفی، مکتوب و نوشته‌شده‌ا هستند. برخی معتقدند خط، اولین بار در حدود پنج هزار سال پیش در بین‌النهرین به وجود آمد درصورتی‌که آموزش خط و نوشتار و عام شدن آن و استفاده از آن قرن‌ها طول کشید؛ درصورتی‌که ادبیات شفاهی قرن‌ها قبل از خط وجود داشته و عمر آن به‌اندازهٔ زمان صحبت کردن و گفت‌وگوی انسان می‌رسد. سابقهٔ ادبیات مکتوب که باقی مانده است بیش از یک الی دو هزار سال پیش است.

ادبیات شفاهی یا فولکلور ویژگی‌های خاص خود را دارد که مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از:

۱. آفریننده و به‌وجودآورندهٔ خاصی ندارند؛

۲. به‌صورت شفاهی منتقل می‌شوند یا شده‌اند؛

۳. چون گویندهٔ خاصی نداشته‌اند زمینهٔ شکل‌گیری روایت‌های متنوع و متعدد از یک متن معین شده است؛ بنابراین تکرار اتفاقات مشابه با شرح یکسان دارند؛

۴. از زبان گفتار مردم‌اند؛ یعنی زبان زنده‌ای که مردم به‌عنوان وسیلهٔ ارتباط و رفع نیازهای روزمره به کار می‌برند و از زبان رسمی متمایزند و از آیات، اخبار، روایات، ترکیبات عربی و علمی در آن‌ها نشانی نیست؛

۵. گرایش صریح‌گویی یا صراحت لهجه یکی دیگر از نشانه‌های ادبیات عامه است؛

۶. از دیگر ویژگی‌های ادبیات شفاهی سرگرم کردن شنونده و مخاطب، رفع خستگی، ایجاد نشاط، پر کردن اوقات فراغت شنونده است؛

۷. ادبیات شفاهی از لحاظ تاریخی مقدم بر ادبیات تألیفی است.

نقش ادبیات فولکلور در شکل‌گیری هویت فرهنگی جامعه چیست؟

آنچه از ادبیات فولکلور باقی مانده از ارزش والایی برخوردار است؛ زیرا آن‌ها پژواک فرهنگی هر منطقه‌اند و نمی‌توان تنها به‌صورت یک‌بعدی به آن‌ها پرداخت. فرهنگ فولکلور که در ادبیات تجلی یافته و در شعر و نثر نمو پیدا کرده با شیوهٔ زندگی و فرهنگ رابطهٔ تنگاتنگ دارد. از طریق ادبیات فولک است که می‌شود به شناخت تاریخ و گذشته پی برد؛ زیرا موضوعات واقعی هستند و به‌عنوان سند تاریخی شایان توجه اند و تداعی‌کنندهٔ قابلیت‌های ویژهٔ زندگی‌اند. اگر فولکلور را زبان پیش‌مدرن به حساب آوریم، پیوندی ناگسستنی با هویت فرهنگی جامعه دارد و در ساخت اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی جامعه اثرگذار است. می‌شود فرهنگ هر جامعه را به دو بخش رسمی و غیررسمی تقسیم کرد. آنچه در بخش غیررسمی قرار می‌گیرد را می‌توان فولکلور نامید. فولکلور و ادبیات شفاهی در جامعهٔ ما همیشه جزئی از مردم شناسی به شمار می‌رفته است. باید اذعان کرد که تاریخ ایران قدیم را کاملاً نمی‌دانیم؛ مثلاً می‌گویند آریایی‌ها حدود چهار هزار سال پیش به ایران کوچیدند؛ ولی به کمک باستان‌شناسی و حفاری‌هایی که در مناطق باستانی، غارها و اشکفت‌ها تا کنون صورت گرفته سابقهٔ حضور انسان‌های اولیه در ایران از چند صد هزار سال می‌گذرد. دکتر علیقلی محمودی بختیاری در کتاب **بابل دل ایرانشهر و قطب جهان**، معتقد است؛ (نقل به مضمون) اگر بخواهیم بدانیم مردمی که در فلات ایران می‌زیسته‌اند چگونه مردمی بودند، باید آنچه در کتاب‌ها خوانده‌ایم نادیده بگیریم و فرض کنیم که با ناحیهٔ ناشناخته روبه‌رو بوده‌ایم و اگر بخواهیم آن را بشناسیم؛ سه راه وجود دارد:

۱. اسطوره‌ها را بکاویم و مغز آن‌ها را از پوستش جدا کنیم.

۲. تاریخ‌های قدیم و نوشته‌های نزدیک‌تر به زمان اقتدار آن قوم یا ملت را دقیق بررسی کنیم و مطالب درست و اصلی را از نادرست جدا کنیم.

۳. آثار به‌دست‌آمده از باستان‌شناسی را به‌دور از نام‌گذاری‌های ساختگی بررسی کنیم (پایان نقل قول).

به‌عنوان مثال وقتی در غار پبده نزدیک مسجدسلیمان سابقهٔ پانزده هزارساله کشف شده است یا در اشکفتی در لرستان فعلی بقایای انسان با بیش از چهارصد هزار سال به دست آمده است؛ بنابراین سابقهٔ ادبیات فولکلور ما دیرپا و ریشه‌دار است. نمونهٔ کشف‌شدهٔ دیگر جامِ ارِگان یا ارجان است که مربوط به دوران عیلام (ایلام) و خاندان «کتین هوتران» است. در این جام ۱۹۶ نقش وجود دارد. ۱۱۴ نقش انسان، ۲۰ نقش پرنده، ۲۰ نقش درخت، ۴۰ نقش حیوان نقر شده و اشیا و ابزار ورزشی نیز در آن وجود دارد. ذر یکی از این نقش‌ها، دو نفر در حال انجام بازی معروف «الختار»[۴] است که هنوز در مناطق بختیاری انجام می‌شود. من در این زمینه در کتاب «**بازی‌های بومی ایذه**» مطالب را ذکر کرده‌ام.

آیا نویسنده یا شاعر امروز توانسته بین ادبیات شفاهی و مدرنیته تعادل برقرار کند؟

در تحولات و پوست انداختن تاریخی، هجوم واژه‌های جدید و از بین رفتن واژه‌های کهن هر روز شتاب بیشتری می‌گیرد و ناگزیر درحال از دست دادن هزاران واژه و به دست آوردن هزاران واژهٔ دیگر هستیم.

۴. alaxtār

گرچه از دگرگونی زبان گریزی نیست؛ زبان محاوره‌ای و ادبیات عامیانه نیز سنگواره نیست که ثابت بماند. زبان موجودی زنده است. گنجینهٔ واژگان، با جوشش درونی و بهره‌گیری از گویش های دیگر گسترش به‌سزا یافته است. ادبیات شفاهی که جزیی از میراث معنوی و فکری تمدن‌های گذشته بوده که به ما رسیده است، دارای زبانی پرورده و آموختهٔ ذهن و اندیشه‌اند که همگام با اجتماع رشد کرده‌اند و گسترش یافته‌اند. ادبیات عامه در جای‌جای ایران سرمایه‌ای گران‌بها برای گسترش واژگان در قلمرو مدرن زبان رسمی‌اند که همچون دیگر اجزای طبیعی و فرادست یا همچون زیست‌بوم یا خانهٔ آشنای پدری ما به شمار می‌روند. در طول تاریخ، باتوجه‌به شواهد ذکرشده در سندها مورد اسنادی و بنابر اذعان خود شاعران و نویسندگان چه به‌طور مستقیم یا نامستقیم تحت‌تأثیر ادبیات شفاهی یا همان فولکلور بوده‌اند. ناب‌ترین و ماندگارترین آثار، مانند صدها کتابی که چاپ شده است و در دسترس‌اند؛ همانانی هستند که به‌طور مستقیم از ادبیات شفاهی استفاده کرده‌اند. توانمندی محورها و موضوعات متنوع و بکر ادبیات فولکلور از فراوانی نسبی برخوردار است؛ به‌نوعی که نقش و اهمیت ادبیات فولک در بازآفرینی ادبیات مدرن یا تازه از قدیم تا حال انکارناپذیر است. بُردارِ اصلی همهٔ دگرگونی‌ها در حوزهٔ اندیشه و گفتمان‌ها در پدید آوردن بحران‌ها و دگرگونی‌های اجتماعی نقش بنیادی داشته است و از یکدیگر اثر پذیرفته‌اند. دکتر تقی وحیدیان در کتاب بررسی وزن شعر عامیانه (نقل به مظمون) فرموده؛ حس هنر و زیبایی در انحصار طبقات عالی و تربیت‌شده نیست. نابغه‌های ساده‌ای وجود دارند که در محیط های ابتدایی تولد یافته، احساسات خود را بی‌تکلف با تشبیهات ساده بیان کرده‌اند. گاهی به‌قدری ماهرانه از عهدهٔ کار برمی آیند که اثر آن‌ها جاودانه می‌شود. این نابغه‌های گمنام، مؤلفان ترانه‌ها، آوازها، متل‌ها، افسانه‌ها، نمایندهٔ روح ملت‌اند و از طبقات گمنام بی‌سواد گرفته می‌شوند و صدای درونی هر ملتی هستند (پایان نقل قول).

ازطرفی همان بلایی که زبان عربی با زبان فارسی کرد، زبان فارسی دارد با لشکر رسانه‌ها و همسان‌سازی آموزش سر زبان ها و ادبیات بومی می‌آورد، و ازطرف‌دیگر آمیختگی بیش از اندازهٔ نثر فارسی با عربی، ضربات مهلکی وارد کرد؛ اما ادبیات با پشتوانهٔ فولکلور و تنوع و غنای آن توانست دوام بیاورد.

کدام داستان یا افسانهٔ فولکلور محلی برای شما اهمیت ویژه‌ای دارد و چرا؟

من در پژوهشی، حدود سی و پنج گویش از زاگرس‌نشینان و فراتر از آن برخی زبان‌های باستان ازجمله: اوستایی و پهلوی و ایرانیان مقیم اویغور و سین‌کیانگ چین با بختیاری را گردآوری کردم که در نوع خود گنجینه‌ای به شمار می‌رود و بر غنا و دایرهٔ واژگانی‌ام مؤثر بوده است. به همان نسبت نیز از بخشی از ادبیات شفاهی مناطق مختلف نیز بهره برده‌ام؛ اما افسانهٔ «علی میش‌زا» نُقل نَقل این افسانه را بارها در کودکی از زبان مرحوم مادرم شنیدم و لذت بردم. این افسانه برای من مثل عسل شیرین و آتش زیر خاکستر بود. گاه خود را با نبض قهرمانان این افسانه شریک کردم و برای پهلوانان و قهرمانان مورد علاقه‌ام آرزوی روزگار بهی نمودم و پیروزیشان را در سر پروراندم تا به اهدافشان برسند. آرزو می‌کردم قهرمان افسانه که از دیدم پنهان بود نهان می‌شد و گرمابخش کلبهٔ فقرا می‌گردید و مرهم زخم ستم‌دیدگان می‌شد. این افسانه نه‌تنها در من اثر داشت همان‌طورکه پسر برادرم از مادرم شنیده بود، بن‌مایهٔ کتاب داستانی به اسم **افسانهٔ آدانوش** شد که ایشان ازسوی نشر «هنر پارینه» در سال ۱۳۹۹ در ۲۹۳ صفحه به چاپ رسانده‌اند.

چرا به‌دنبال افسانه‌ها نباشیم و این‌ها را از دل این سال‌خوردگان، این میراثِ گران‌بهای گذشتگانمان بیرون نکشیم و آن‌ها را به ثبت نرسانیم و در این دنیای واویلای هجوم ازخودبیگانگی به خود نیاییم و بر خود نبالیم که ما ملتی بوده و هستیم و سابقه‌ای به قدمتِ تاریخ داریم. در اینجا گفتهٔ «لئون تولستوی»، نویسندهٔ بزرگ روس را به یاد می‌آورم که گفته است: «چه‌بسا در زیر هر سنگ قبر یک تاریخ خفته باشد.»

آیا ادبیات فولکلور را می‌توان به زبان امروزی بازنویسی کرد بدون آنکه اصالتش از بین برود؟

نیرومندی ادبیات فولکلور به‌گونه‌ای است که بااین‌همه مشکلاتی که در طول پیش‌وپسِ تاریخ و بیشتر بر اثر هجوم اقوام بیگانه، مثل حملهٔ اعراب، مغول، اشکانیان و غیره سرِ راهش بوده است؛

چون اصالت داشته توانسته خود را حفظ کند و به حیات اجتماعی خود ادامه بدهد و پایه‌ای اساسی برای آثار جهانی ایران مانند: شاهنامه، تاریخ بیهقی و... باشد. تحولات درون زبانی را تاب آورد و ارزش ادبی و فرهنگی خود را نگه دارد. باغِ ادبیات فولک ما به هیچ سرو و صنوبری نیاز ندارد و با هر زبان که او را بشنویم، باز نامکرر است؛ گرچه قابل مقایسه با ادبیات بیگانه نیست؛ وقتی متنی را ترجمـــــه می‌کنند اصالت و خمیرمایهٔ خود را حفظ می‌کند؛ به‌خصوص ادبیات فولکلور. چون در رگ و پیوند ما ریشه دارد و از عمق وجود آن را درک می‌کنیم. وقتی برای خـــوانش آسان‌تر و درکِ بهتر آوانویسی می‌کنیم یا به زبان معیار و رسمی باز می‌نویسیم مثل درخت تنومندی که اصل و ریشه نگهدارنده‌اش در خاک است و شاخ و برگش پیداست و اگر آن را پیرایش کنیم و شاخ و برگش را خـــزان بزند باز به رشد و نمو خـــود ادامه می‌دهد و خودآرا می‌شود.

آیا فولکلور را می‌شود نوعی مقاومت در برابر مدرنیته یا فراموشی فرهنگی دانست؟

اصولاً فولکلور، کمابیش بنابر ماهیتش پیوسته درحال دگرگونی خرد عام است و نوعی تعامل اجتماعی و دلبستگی نسلی است و پیونددهندهٔ نسل‌ها و جلوگیری از گسست نسل جوان از نسل والدینشان است. فرهنگ به‌طورکلی عبارت است از فرایند مبارزهٔ دائم و تأثیر متقابل نیاز بدوی و ممانعت اجتماعی. مدرنیته بتی است که هر لحظه به‌شکل دیگری عرضه می‌شود. فولکلور بلوط ریشه‌داری است که قرن‌ها دوام آورده و توانسته تا حال در مقابل تندرهای مدرنیته اصالت و بن مایه خود را حفظ کند. از این به‌بعد هم پابه‌پای مدرنیته گام برمی‌دارد و به حیات فرهنگی خود ادامه می‌دهد. دیدگاه مردم شناسانهٔ اندیشمندان حوزه‌های اجتماعی حکم ابزاری مؤثر و حقیقت برملاکنِ شناخت فولکلور دارد. فولکلور ما آن‌قدر بزرگ و نام‌بردار است که بزرگانِ زبان‌شناس و خاورنگاران از مهد مدرنیته به خود زحمت بدهند و گوشه‌هایی از عظمت و بزرگی فولکلور ما برای جهانیان به‌عنوان رهاورد با خود ببرند تا زینت بخش کتابخانه‌های آنان گردد. شاید طبیعی بودن و معنوی گرایی ادبیات فولک ما باعث دوام و باقی ماندنش در طول تاریخ بوده و عاملی است تا به فراموشی نگراید و چراغش همواره پرتوافشانی کند. حسرت گذشته و اقتباس از الگوهای فرهنگی قدیمی که نمونه‌اش در موسیقی و فـــــرهنگ عامه به‌طور کلی یافت می‌شود نشانهٔ کوشش برای ازسرگیریِ گذراندن تجربیات نسل‌های قبلی‌است. بنابراین فولکلور نوعی جداسازی فروپاشنده در مقابل مدرنیته نیست. درحال‌حاضر فولکلور به‌قول شمس لنگرودی: «صبور مثل درختی است که در آتش می‌سوزد و توان گریختن ندارد.»

جایگاه فولکلور در نقد ادبی و نظریه‌های معاصر چیست؟

زبان‌زدی فارسی، نیمچه هشداری می‌دهد که «املای نانوشته غلط ندارد»؛ بنابراین کهن‌الگوی ادبیات فولکلور ما به‌جز جسته‌و گریخته گردآوری و مکتوب نگردیده تا در بوتهٔ نقد قرار گیرند تا ظرایف و هنرهای پنهان و آشکار آن بارز گردد و لذت بیشتری به خواننده و شنونده منتقل کند. به‌قول ادبا؛ ادبیات فولک در دستهٔ «سهل‌ِممتنع» قرار دارند و هنر خود را پنهان می‌کنند؛ یعنی اثر هنری، هنر خود را به رخ نمی‌کشند و بروز نمی‌دهند. نقد میان ادبیات کلاسیک با ادبیات عامیانه می‌تواند پرتو خاصی بر انواع ژانرهای عامیانه بیفکند. مسئله انتخاب مطلب که محقق باید به طرزی نظام‌مند آن را پاسخ دهد، در نقد ادبی به این صورت حل نشده است که نحله‌های گوناگون ادبیات عامه را با ژانرهای گوناگون ادبی تطبیق دهند و متون معینی را برگزینند و اصول نظام‌مندی بر تحلیل ادبی حکم کنند. در بعضی زمینه‌ها شاید بتوان بررسی‌های فرهنگی را با حوزه‌هایی که از فرهنگ عام از دیرباز در آن اعمال شده است همراه ساخت. با این کار می‌توان رهیافتی شبیه و رقیب سایر رهیافت‌های تحلیل فرهنگ به وجود آورد و به بـــــررسی‌های فرهنگ عامه مـــــشروعیت بخشید. تی.اس.الیوت[5] دربارهٔ نقد می‌گوید: «ابزار منتقد عبارت است از مقایسه و تجزیه و تحلیل» ادبیات فولک ما آثاری هنری مخصوص به خودند که نباید با واقعیت ادبیات مکتوب اشتباه گرفته شوند؛ بنابراین بین این‌گونه آثار با منتقد فاصله است تا بتوانند مسائل زیبایی‌شناسانهٔ آن هنرها دیده شود. ما در ادبیات رسمی نیز با فقر ناقد آگاه و علمی روبه‌رو هستیم، چه رسد به ادبیات فولکلور که ناقد خاص خود را می‌طلبد؛ کسی که آگاهی و اشراف کامل با ادبیات رسمی و فولکلور داشته باشد تا بتواند با تطبیق این دو در دام مغلطه قرار نگیرد.

نخستین مواجههٔ شما با فولکلور چگونه بود آیا مخاطبان در این‌باره استقبال کرده‌اند؟

در یکی از پاسخ‌های بالا روبه‌رو شدن خود با فولکلور را بیان کردم. من نیز همانند قشر عظیمی از مردم، از سهیم شدن در شکل‌های فرهنگی عامه‌پسند کـــسب لذت می‌کنم و آن به دلیل

۵. Thomas stearns Eliot ۱۸۸۸ - ۱۹۶۵ شاعر و ناقد آمریکایی

نیاز انسان به لذت است. قوت قلب و لذتی که از ماهیت لزوماً اجتماعی و فعالیت‌های فرهنگی عامه‌پسندانه برمی‌آید. به‌قول «فروید»؛[۶] «لذت‌های غیرجنسی می‌توانند بدل به لذت‌های جنسی شوند و کلاً خوشی‌های جسمانی را می‌توان با خوشی های غیرجسمانی جایگزین کرد.»

بنابراین فرهنگ با تحمل واقعیات با نوعی خاص از تجربیات طبقاتی هم‌خوانی ایجاد می‌کند و برانگیزانندهٔ احساساتی است که به ما مجال لذت‌یابی می‌دهد. ما هم محدودیت لذت‌یابی را دوست داریم و هم امکان لذت بردن را زیرا این دو لازم و ملزوم یکدیگرند. مخاطبِ هر موضوع، ذوق درست و سالمی دارند. اهـــل زبان و ادبیات، چیزی را از زبان و فـــرهنگ دیگر وام می‌گیرند یا همچون جزئی طبیعی از آن بنا به طبیعت و هم خـــوانی به‌کارگرفته‌شده می‌پذیرند و مورد اســـتقبال قـرار می‌دهند یا همانند عضو ناهم‌خوان، آن را پس می‌زنند. مخاطبان فرهنگ عام خاص و کم‌شمارند. زبان زندهٔ گفتار که زبان مردم «عوام» است، به نظر عده‌ای بی‌ارج و ارزش است تا کنون هرچه فرهنگ لغت نوشته شده است برای مراجعهٔ اهل ادب و مشکل‌گشای کار آنان بوده است و زبان‌های رسمی را به دید «ناسیونالیستی» نگاه می‌کنند و آن را عنصر بنیادی ملیت می‌دانند. این یک‌سویه‌نگری بیشتر جنبهٔ سیاسی در پیش دارد تا نظر دقیق نسبت به به‌کارگیری فرهنگ عامه.

اگر بخواهید فولکلور را به جامعهٔ امروزی معرفی کنید از کجا آغاز می‌کنید؟

در یکی از مـــطالبی که در این گفتار عنوان کرده‌ام، زادگاه و واضع فولکلور را به‌طور اجمال عنوان نموده‌ام. برخی از موضوعات، پدیده‌ها یا کالاهایی که وارد می‌شوند، نام خود را همراه می‌آورند و به هـــمان صورت وارد اجتمـــاع می‌گردند؛ مـــانند تلویزیون،کامپیوتر، رادیو و...؛ اما برخی نیز برایشان برابرنهاد نوشته‌اند؛ مانند اجزای ماشین؛ تسمه‌پروانه، سپر، سگ‌دست، گلگیر، چپقی و... فولکلور نیز شاید تعریف‌پذیر نباشد. عده‌ای «فرهنگ عامه» را معادل فولکلور می‌دانند؛ اما باتوجه‌به جاذبه های عاطفی و شکل‌های خاص و عمدهٔ فرهنگ مردم، فرهنگ عامه بار معنایی مثبتی را حمل نمی‌کند و معنایی غنی و درعین حال نامعین دارد و انگار لفظ فرهنگ عامه، نوعی مردود دانستن و تحقیر را به همراه خود دارد؛ درصورتی‌که فرهنگ عامه، به سادگی برای اشاره به رفتارها و تجـــربیاتِ دست‌کم اقلیت‌های بی‌شماری از مردم در هر فرهنگ ملی به‌کار می‌رود.

رفتارها و تجربیاتی که مستلزم هیچ‌گونه قابلیتی که به‌لحاظ اجتماعی مـــــحدود شده باشد (از نظر تحـــصیلات، ثروت، یا شبکه‌های اجتماعی) نیست. ادبیات عامه، یکی از اجزای مهم فولکلور یا فرهنگ مردم است و اهمیت آن به‌اندازه‌ای است که گاه مترادف یا به‌جای فولکلور به‌کار می‌رود. یکی از پیشگامان فولکلور ایران، «صادق هدایت» (۱۲۸۱ -۱۳۳۰)، نویسنده، محقق و مترجم، است. کتاب گران‌سنگِ **فرهنگ عامیانهٔ مردم ایرانِ** ایشان برای شناخت موضوعات مختلف فولکلور، شایان توجه است. هدایت معتقد است؛ ادبیات عامه، هنر کاملی است و شرایط کلی هنر را دارد و آن را گنجینهٔ ملی می‌داند. حوزهٔ فولکلور بسیار گسترده و شامل تمام دانش عوام است.

۶. Sigmund Freud، ۱۸۵۶ - ۱۹۳ بنیانگذار دانش روانکاوی اتریشی .

فرزندان سرعت، آتـــش و ماشـــین؛

یادداشتی بر فیلم «مانیفستو»[1] به کارگردانی جولیان رُزفلت[2] (بخش اول)

امیرحسین تیکنی

فیلم **مانیفست** یا به‌عبارتی **مانیفستو** به کارگردانی جولیان رُزفلت، سال ۲۰۱۵ ابتدا به‌صورت چند تجربه مجزای ویدیویی ساخته شد؛ اما سازنده تصمیم گرفت باتوجه‌به قابلیت پرداخت بیشتر به موضوع، آن را به فیلمی سینمایی بدل کند. فیلم فارغ از توانایی یا ناتوانی از لحاظ شکل اجرا از جسورانه‌ترین کاوش های سینمایی در تاریخ جنبش‌های هنری است. این اثر با بهره گیری از استعداد بی‌نظیر بازیگر محوری خود کیت بلانشت[3] که در دوازده نقش متفاوت ظاهر می‌شود، مانیفست‌هایی از هـــنرمندان و نـــظریه‌پردازان پیشرو معاصر را به‌صورت خودانتقادگونه‌ای، بازسازی می‌کند. فیلم، نه‌تنها به خاستگاه بحث‌برانگیز و آوانگارد این بیانیه‌ها ادای احترام می‌کند؛ بلکه پرسش‌هایی بنیادین در باب نقش هنرمند در جامعه امروز مطرح می‌کند که آیا زبانه‌های سرکش هنر در عصر مصرف گرایی و هجوم انبوه رسانه‌های دیجیتالی افول کرده است؟ آیا این نقش تا سطح یک بازگوکنندهٔ تکراری سوژه‌هایی پوچ و نمایشی نامعتبر گشته‌اند؟

رُزفلت، کارگردان نسبتاً جوان آلمانی در زمینه ویدئوآرت تجربه‌های بسیاری دارد، او با الهام از شیوه اعلان مانیفست آن گونه که سوررئالیست‌ها، فلوکسیست‌ها، فمینیست‌ها و دادائیست‌ها از آن استفاده می‌کرده‌اند، فیلمی ساخته است که مرزهای میان هنر، سیاست و زندگی روزمره را محو می‌کند؛ ساختار فیلم در دوازده بخش اصلی و یک پیش‌درآمد کوتاه است. هر بخش با یک شخصیت اجتماعی معاصر از آموزگار مدرسه تا کارگر کارگاه روایت می‌شود که در تمام آن‌ها کیت بلانشت با نقش‌آفرینی شگفت‌انگیز و پرفورمنس مناسب در چهره، صدا و ژست، آن را بازی می‌کند. او آن‌گونه واژگان مانیفست‌های تاریخی را با صلابتی آمیخته با طنزی تلخ بازگو می‌کند که تماشاگر را وادار به تأمل در پارادوکس میان آرمان های هـــــنری در گذشته و واقعیت‌های خشن جهان امروز می‌سازد؛ این فیلم، که ابتدا در گالری‌های هنری مانند ایستگاه راه آهن هامبورگ در برلین نمایش یافت و سپس در جشنواره‌هایی **چون ساندنس به شهرت رسید،**

نه‌تنها کلاژی چند اپیزودهٔ هدفمند دیداری‌شنیداری است؛ بلکه نقدی تند به کالاسازی هنر در دوران سوق جهان به‌سمت سرمایه **داری به حساب می‌آید، جایی که لبیدوی هنری و خلاق به کالایی** قابل فروش تبدیل می‌شود. فیلم در عین حال به ما یادآوری می کند که هنر در درونی‌ترین حالت خود نیز امری اجتماعی است؛ **حتی اگر در قالب مونولوگی در میان آشغال‌های شهری یا پشت** میز اخبار، اجرا شود. **مانیفستو**، با مدت زمان تقریبی ۹۰ دقیقه در **نسخه سینمایی، فراتر از فیلم، تجربه‌ای چندلایه است که هر بار تماشای آن، لایه‌های جدیدی از معنا را برای بیننده آشـــــکار** می‌سازد و در نهایت، تماشاگر را به اندیشیدن به پرسش‌های مطرح **شده در مانیفست‌ها و نقدهای آن وامی‌دارد.**

داستان فیلم مانیفستو، خطی نیست بلکه از ترکیب چند سری تک گویی‌های به‌هم‌پیوسته است که بر پایه بازخوانی مانیفست‌های **هنری معاصر نوشته شده است. در پیش‌درآمد آن، بیننده نریشنی** با صدای بلانشت می‌شنود که بخش‌هایی از مانیفست‌های جنبش های معاصر بر تصاویری تلخ از وضعیت بشری است؛ سپس در **دوازده بـــــــخش، شخصیت‌های مختلفی از اقشار جامعه ظاهر** می‌شوند که هرکدام، در محیطی روزمره و غالباً کنایه‌آمیز، واژگانی از هنرمندان آوانگارد پیشین را به زبان می‌آورند؛ این شخصیت‌ها، **که به تفصیل دربارهٔ آن‌ها صحبت خواهد شد، هر کدام نمادی از** لایه‌های مختلف جامعه‌اند. آن‌ها مانیفست‌هایی را مرور می‌کنند که از آینده‌گرایی تا هنر مفهومی را شامل می‌شوند. سکانس‌ها در **وضعیت‌های متفاوتی مانند مراسم خاکسپاری یا استودیوی** تلویزیونی بازسازی می‌شوند. این دوزده کلاژ به‌صورت غیرخطی در کنار هم تدوین شده‌اند و در نهایت، فیلم با یک پس‌درآمد در **کلاس درس به پایان می‌رسد که بر اهمیت آموزش و اصالت تأکید**

۱. Manifesto
۲. Julian Rosefeldt
۳. Cate Blanchett

دارد؛ این ساختار، نه تنها تاریخ هنر را مرور می‌کند، بلکه نشان می‌دهد چگونه ایده‌های گذشته بدون خلاقیت مبتنی‌بر خاستگاه امروزی در برابر واقعیت‌های زمان حال، بسته به عوامل متعدد، می‌توانند گاه پوچ و گاه الهام‌بخش به نظر برسند. برای چنین موضوعی نمی‌توان عنوان اتفاق یا شانس را قرار داد؛ چراکه هر آنچه که رخ می‌دهد به عواملی وابسته است که کنترل جمعی آن‌ها از دست خارج شده است. تم اصلی فیلم، جست‌وجوی معانی هنر مدرن در میان واژگانی است که معرف معانی نهادینه‌شده در هنر هستند.

دوازده بخش اصلی فیلم، نه تنها بازسازی متن این مانیفست‌ها هستند؛ بلکه تفسیری تأویلی از خاستگاه آن‌ها ارائه می‌دهند. جایی که رُزفلت با ترکیب خلاقانه عبارات و واژگان، به لایه‌های پنهان ایدئولوژیک و اجتماعی آن‌ها می‌پردازد؛ هر بـــــخش، با مدت تقریبی ده تا یازده دقیقه، جهان تصویری کـــــــوچکی می‌سازد که در آن، مانیفست‌ها نه به‌عنوان یک سند تاریخی، بلکه به‌مثابهٔ ابزاری زنده برای نقد جامعه عمل می‌کند. خاستگاه تأویلی مانیفست‌ها یعنی ریشه‌های تفسیری و تاریخی آن‌ها که چگونه از زمینه‌های فرهنگی و سیاسی برآمده اند و چگونگی تحول این خاستگاه‌ها در گذر زمان، موضوعی است که در پس چرایی ساخت این فیلم سینمایی وجود دارد. بینندهٔ کنجکاو که از تماشای فیلمی از این دست، در پی یافتن در معادلات جهان است. بی‌شک به جست‌وجوی این موضوع‌ها خواهد رفت. اگر پیش از این بر همه یا بخشی از آن آگاه نباشد. رُزفلت، مانیفست‌ها را از حالت انتزاعی خارج می‌کند و به ابزارهایی برای بازاندیشی در باب اصالت هنری در عصر مدرن و پسامدرن تبدیل می‌کند؛ مونولوگ‌هایی ژرف، تند و گزنده، ادبی و شاعرانه که هرکدام نقبی به تأملات انسان معاصر می‌زد. در ادامه این مانیفست‌ها را تک‌به‌تک مورد بررسی و مرور قرار می‌دهیم:

بخش اول: مرد بی‌خانمان و مانیفست وضعیت‌گرایی[۴]

این بخش که با تصاویر شهری متروک برلین آغاز می‌شود، بلانشت را در نقش مرد بی‌خانمان نشان می‌دهد که در میان مخروبه‌ها و زباله‌ها، بخش‌هایی از مانیفست‌های وضعیت‌گرایی را زمزمه می‌کند؛ خاستگاه تأویلی این مانیفست‌ها به جنبش جهانی وضعیت‌گرایان بازمی‌گردد، که در دهه پنجاه و شصت میلادی توسط گی دبور[۵] و چندتن دیگر در فرانسه بنیان گذاشته شده است و ریشه در نقد مـــــارکسیستی به جامعه مصرف‌گرا و نمایشی[۶] جهان و به‌ویژه فرانسه دارد؛ جایی که انتظار از یک زندگی سازنده به یک نمایش مصرفی، افول کرده است. موضوعی که در سینمای موج نو فرانسه و آثار کارگردان‌های پیشرویی همچون گُدار نیز دیده می‌شود.

زندگی واقعی دیگر در جایی وجود ندارد؛ ما در جهانی از نمایش‌ها زندگی می‌کنیم، جایی که همه‌چیز به کالا بدل شده است. (از **مانیفست گی دبور، ۱۹۶۰**)

مانیفست وضعیت‌گرایی بر اساس افشای تضادها در یک نظام سرمایه‌داری شکل گرفته است. اندیشه‌ای که ریشه در دادائیسم، سوررئالیسم و مارکسیسم دارد و می‌توان آن را بنیان جنبش ماه می ۱۹۶۸ فرانسه نامید. رُزفلت با بیان بخش‌هایی از این مانیفست با زبان یک بی‌خانمان، به تناقض‌های موجود در نظام سرمایه‌داری اشاره می‌کند: انتظاری که در گذشته با بیان این مانیفست‌ها بوده است و شرایطی که امروز تجربه می‌شود، به تصویر کشیده می‌شود و در این راستا، تصاویر و موقعیت‌هایی را پیش رویمان می‌گذارد که با مـــــانیفست در ارتباط است. بی‌خانمان از مکان‌هایی عبور می‌کند که قرار است متجلی تحقق آرمان‌ها باشد، آرمانی که ناکامی در حاصل شدن آن، ریشه در قدرت خشن و ضدانسانی نظام سرمایه‌داری دارد. انتخاب یک بی‌خانمان به‌عنوان شخصیت محوری این بخش بی‌دلیل نیست، وی نه یک افشاکننده یا یک تماشاگر موقعیت موجود، که خود قربانی وضعیتی است که پیش آمده است.

«**ما علیه هر آنچه که ما را به تمـــاشاگر تبدیل می‌کند، شـــــورش می‌کنیم**»

(از پیش‌نویس مانیفست جان رید، ۱۹۳۲ که رُزفلت آن را برای تأکید بر انزوای فرد در جامعه مدرن بازسازی کرده است).

این بخش، با تصاویر آهسته از آتش زدن زباله‌ها، تحولی نافرجام را بازگـــــو می‌کند، دلایل اهمال در رسیدن به اتفاقی را به چالش می‌کشد، که مـــــحقق نشده است. کارگردان در این بخش نشان می‌دهد چگونه این دیالکتیک در عصر نئولیبرالیسم، به تک‌گویی مجرد تبدیل شده است؛ کل این اپیزود به تماشاگر اجازه می‌دهد با ریتم آهستهٔ دوربین، همراه با بی‌خانمان، در فضای خالی و مخروب شهر پرسه بزند و بفهمد که وضـــــعیت‌گرایی، بیش از ایدئولوژی، دعوت به اجرای عملی هنرمندانه است، مسئله‌ای که ناکامی آن، در بی‌خانمانی و ویرانه‌های به نمایش گذاشته شده، نشان داده شده است. از نظر رُزفلت هنرمند باید سازندهٔ وضعیت ها باشد. او به عنوان معیار باید عمل کند. اخلال‌گر ناهنجاری‌هایی

۴. Situationist International
۵. Guy Debord
۶. Society of the Spectacle

باشد که بدل به هنجار شده‌اند. او باید شهر را به میدان نبرد تبدیل کند.

بخش دوم: دلال مالی و مانیفست آینده‌گرایی[۷]

در این بخش، بلانشت به‌عنوان دلال سهام در دفتر کاری شلوغ و پر از صفحه‌نمایش دیده می‌شود و بخش‌هایی از مانیفست‌های آینده‌گرایی را با سرعت و هیجان به‌صورت نریشن ادا می‌کند؛ خاستگاه تأویلی آینده‌گرایی به ایتالیای پیش از جنگ جهانی اول بازمی‌گردد؛ جایی که فیلیپو توماسو مارینتی[۸] در سال ۱۹۰۹، مانیفست معروفش با نام «آینده‌نگری» را ارائه داد، مانیفستی در ستایش سرعت، ماشین‌های صنعتی و خشونت مدرن که بعدها در فاشیسم و نئوامپریالیسم خود را نشان داد. در بخشی از این مانیفست آمده است: ما آینده‌گرایان با شور و شوق اعلام می‌کنیم که شکوه نوین جهان در زیبایی سرعت نهفته است؛ ما خواهان نابودی گذشته، سنت، موزه‌ها، کتابخانه ها و آثار کلاسیک هستیم؛ زیرا آن‌ها مانع پیشرفت‌اند. ما ستایشگر ماشین، صنعت، جنگ، خطر و جسارتیم و باور داریم که هنر باید بازتابی از پویایی، خشونت و زندگی مدرن باشد. ما خواهان هنری هستیم که با قطار، هواپیما و کارگاه هم‌راستا باشد، نه با سکون و خاطره. ما فریاد می‌زنیم که باید گذشته را درهم شکست و آینده را با قدرت، سرعت و تحول ساخت؛ زیرا تنها در حرکت و دگرگونی است که زیبایی حقیقی پدیدار می‌شود. شرح این خاستگاه بیانگر آن است که اندیشهٔ آینده گرایانه‌ای این‌چنینی، از ترکیب ناسیونالیسم با مدرنیسم صنعتی، به‌عنوان ابزاری برای پیشرفت تکنولوژیک شکل می‌گیرد.

این مانیفست در گذر زمان به انتقادی از جنگ و خشونت تبدیل گردید و حتی بر جنبش‌های هنری مانند دادا و سوررئال تأثیر گذاشت؛ رُزفلت، با قرار دادن بخش‌هایی از این مانیفست در بستر وال‌استریت، به طنزی تلخ اشاره می‌کند. در اینجا نکتهٔ مهمی وجود دارد و آن این است که بین ایدهٔ آینده‌گرایی و هدفی که وجود داشته است، تفاوت وجود دارد. ایده آینده‌گرایی با هدفی که به‌خاطر آن این مانیفست تعریف شده است، شکست خورده است؛ اما اینکه این ایده بدون در نظر گرفتن هدف خود، راهکاری برای رسیدن موفقیت‌آمیز به هدف است یا خیر، نکتهٔ دیگری است.

ای آینده‌گرایان! کشور را هشیار کنید! بگذارید خدایان باستان در میان ما بمیرند! (از مانیفست مارینتی، ۱۹۰۹، که در فیلم با فریادهای دلال، به طنزی کاپیتالیستی تبدیل می‌شود).

رُزفلت در این بخش، ایده‌ای ساختارشکن را به چالش می‌کشد و آن را دچار چرخهٔ تکرار می‌داند. جایی که مجریان آن به نمادهای همان سرمایه‌داری ماشینی‌ای تبدیل شده‌اند که زمانی ستایشش می‌کردند؛ میل به آینده‌گرایی و مدرنیسم، تبدیل به معاملات مالی شده و در آن خلاصه است. این بخش، تماشاگر را به فکر وامی‌دارد که آیا مدرنیته‌ای که آینده‌نگری به آن اصرار می‌ورزد، بیش از پیشرفت، خود دچار نخوت و چرخه‌ای تکراری است؟

«**سرعت، خشونت و ماشین، این‌ها خدایان جدید ما هستند**»

(از مانیفست نقاشان آینده‌گرا، ۱۹۱۰ بوکونی در نقد به رمانتیسیسم، که رُزفلت آن را برای نشان دادن سرعت معاملات سهام و به چالش کشیدن تفاوت میان ایده و بازتاب امروزی آن، قرائت آن را بازسازی کرده است).

تأویل آینده‌گرایی، به‌عنوان تفسیری از مدرنیته همیشه دوگانه بوده است: میل به پیشرفت در برابر خطر فاشیسم. رُزفلت با فیلم‌برداری سریع و نورهای نئونی، این دوگانگی را برجسته می‌کند و اپیزودی تمثیلی می‌سازد که از سقوط آرمان‌های هنری به ابزارهای اقتصادی سخن می‌گوید.

(از مانیفست نقاشان آینده‌گرا، ۱۹۱۰ بوکونی در نقد به رمانتیسیسم، که رُزفلت آن را برای نشان دادن سرعت معاملات سهام و به چالش کشیدن تفاوت میان ایده و بازتاب امروزی آن، قرائت آن را بازسازی کرده است).

تأویل آینده‌گرایی، به‌عنوان تفسیری از مدرنیته همیشه دوگانه بوده است: میل به پیشرفت در برابر خطر فاشیسم. رُزفلت با فیلم‌برداری سریع و نورهای نئونی، این دوگانگی را برجسته می‌کند و اپیزودی تمثیلی می‌سازد که از سقوط آرمان‌های هنری به ابزارهای اقتصادی سخن می‌گوید.

۷. Manifesto of Futurism.

۸. Filippo Tommaso Marinetti

بخش سوم: سخن‌رانی در مراسم خاک‌سپاری و دادائیسم[۹]

هوشیاری مستأصل می‌آید؛ یعنی جایی که دانایی و آگاهی در یک مقوله فرد را به مرتبه‌ای می‌رساند که نیاز به امید دارد؛ اما دانایی و آگاهی به او می‌فهماند که امیدی در کار نیست. رُزفلت، در این بخش با مانیفستی که بلانشت به زبان می‌آورد به همه‌چیز می‌تازد. او همهٔ دنیا را قیل‌وقالی احمقانه می‌پندارد:

از حالا به‌بعد ما می‌خواهیم به رنگ‌های مختلف گند بزنیم، برای تزئین باغ‌وحش هنر با همه پرچم‌ها. دادا نه دیوانگی است، نه حکمت، نه طنز. دادا هیچ معنایی ندارد. و همهٔ شما احمقید. می‌دانید، همهٔ شما کاملاً احمق‌هایی هستید ساخته‌شده از الکل و در خواب و بی‌خبری مطلق. شما، مثل امیدهایتان، هیچ چیز نیستید، مثل بهشتتان که هیچ است؛ مثل بت‌هایتان که هیچ است؛ مثل مردان سیاسی‌تان، که هیچ‌اند؛ مثل قهرمانانتان، هیچ چیز. مثل هنرمندانتان، هیچ‌چیز. عقیده‌تان، هیچ‌چیز. دیگر نقاشی نیست. دیگر نویسنده‌ای نیست. دیگر موسیقی‌دانی نیست. دیگر مجسمه‌سازی نیست. دیگر عقیده‌ای نیست. دیگر جمهوری‌خواهی نیست. دیگر سلطنت‌طلبی نیست. دیگر امپریالیستی نیست. دیگر آنارشیستی نیست. دیگر سوسیالیستی نیست. دیگر بلشویکی نیست. دیگر سیاستمداری نیست. دیگر پرولتاریایی نیست. دیگر دموکراتی نیست. دیگر بورژوایی نیست. دیگر اشرافی نیست. دیگر ارتشی نیست. دیگر پلیسی نیست. دیگر وطنی نیست. بس است از همهٔ این حماقت‌ها. دیگر هیچ‌چیز نیست. دیگر هیچ‌چیز نیست. هیچ‌چیز. هیچ‌چیز. هیچ‌چیز. هیچ‌چیز (بخشی از مانیفست قرائت‌شده از زبان بلانشت بر سر مزار).

بخش چهارم: پانک خالکوبی‌شده و استریدنتیسم/ کریشنالیسم[۱۰]

بلانشت در نقش پانک عصیانگری، با خالکوبی‌های زیاد بر بدن و موهایی که آشفته مدلینگ شده است، مانیفست‌های استریدنتیست و کریشنالیست را در محیط خانه‌ای نسبتاً تاریک که پر است از افرادی از طیف خودش، ابتدا آرام، چیزی شبیه غرولند و در ادامه با فریاد اعلام می‌کند. استریدنتیسم یا کریشنالیسم جنبشی هنری و ادبی است که اساس آن در آغاز قرن بیستم در مکزیک شکل گرفت و هدفش شکستن قالب های سنتی با رفتارهای غیرمتعارف بود. طرفداران این جنبش عموماً طرفدار سر و صدا و شلوغی، خشونت و برخوردهای تند، عصیانگری و بی‌مبالاتی رفتاری در برابر سنت هستند. آن ها از اعلام اعتراض خود، به‌صورت غیرمتعارف ابایی ندارند. طرفداری پیشرو این جنبش اجتماعی هنجارشکن، با الهام از صنعت، ماشین‌آلات و تحولات اجتماعی، خواهان هنری بودند که پرشور، تند و بی‌پروا باشد؛ آن‌ها از زبانی گزنده و پر از گوشه کنایه، تصاویر تأثیرگذار و ساختارهای نو بهره می‌بردند تا با نظم پیشین که به‌صورت سنتی بدل به هنجار شده بود، مقابله کنند و هنر را از سکون و تکرار رها سازند و به ابزاری برای دگرگونی فرهنگی، آن‌گونه که در ذات مفهوم هنر نهادینه شده است، بازگرداند.

خاستگاه اصلی این مانیفست‌ها و پا گرفتن آن، به آمریکای لاتین دهه ۱۹۲۰ بازمی‌گردد؛ جایی که مانوئل ماپلز و وینسنته هویوبرو، استریدنت را راهی برای ادغام هنر و زندگی شهری در مکزیک اعلام کردند. نوعی نوآوری همراه با تفکر سنت‌ستیز که ریشه در دوران مدرنیسم لاتین و شرایط محیطی پس از دوران استعمار داشت. شرح این خاستگاه نشان‌دهنده آن است که استریدنتیسم، از ترکیب سنت‌های بومی با نوآوری‌های اروپایی، به‌عنوان ابزاری برای مقاومت در برابر سلطه فرهنگی جهانی استفاده می‌کند. این ایده در گذر زمان، به پایه‌ای برای جنبش‌های ادبی آمریکای لاتین تبدیل شد. رُزفلت، در این بخش در پی نشان دادن آن است که پانک امروزی، وارث همان روحیه است؛ اما در تحقق خواسته‌ای خود درجا زده است.

«**ما باید خلق کنیم، نه تقلید؛ شاعر خالق جهان است**».

در این دیالوگ که از متن مانیفست هویوبرو نقل شده است، تضاد میان ایده و هدف در ژست‌های تند پانک‌های اتاق قابل درک است.

فیلم در این بخش، با موسیقی مورد علاقه پانک‌ها و نورهای جیغ نئونی، فضایی شلوغ دارد که گویای همان نکتهٔ کلیدی در

۹. Dadaism Manifesto.

۱۰. Estridentismo / Creationism

استریدنتیسم است؛ یعنی اینکه این دیدگاه مانیفستی بیش از آنکه جنبشی ادبی باشد، دعوتی به ادغام هنر و زندگی است و رُزفلت با این بازسازی، به پتانسیل زیرفرهنگ‌های این جنبش برای نوعی مقاومت می‌پردازد؛ مقاومت در برابر کم‌رنگ شدن بُعد خلاقانه هنر در بافت عامه جامعه جهانی که اهالی و بانیان آن، هنر را به دید سرگرمی یا نهایتاً اُبژهٔ جانبی و نمایشی می‌بینند.

بخش پنجم: مهمانی خصوصی خانم مدیرعامل و ورتیسیست،[11] بلورایدر (سوار آبی)[12] و بیان‌گرایی انتزاعی[13]

در محیطی لوکس و پر از مهمانان ثروتمند، بلانشت به‌عنوان مدیرعامل یک شرکت متمول، مانیفست‌های ورتیسیست، بلورایدر و بیان‌گرایی انتزاعی را با اعتمادبه‌نفس ادا می‌کند؛ خاستگاه این مانیفست‌ها به انگلستان، آلمان و ایالات متحده پیش از جنگ بازمی‌گردد. رُزفلت با طنزی تلخ این بیانه‌ها را توسط مدیرعامل شرکت، بازگو می‌کند که ادای نقدی به تصاحب هنر ازسوی سرمایه‌داران است. این بخش دوگانگی میان ایده‌های سه مانیفست را در برابر ظاهر و شرایط افرادی که امروزه به‌عنوان متولیان، دم از این مانیفست‌ها می‌زنند، به تصویر می‌کشد. این سه مانیفست هنری مهم در آغاز قرن بیستم، هریک با رویکردی متفاوت، در پی دگرگونی بنیادین در هنر و گسست از سنت‌های گذشته بودند. مانیفست جنبش ورتیسیست در سرزمین بریتانیا با زبان پرخاشگرانه و ترکیب بندی‌های هندسی، خواهان هنری بود که انرژی، خشونت و پویایی جهان صنعتی را بازتاب دهد؛ آنان شهر مدرن را نقطهٔ اوج نیروهای فرهنگی می‌دانستند و با انتشار مانیفست‌هایی در نشریه‌ای به‌نام «انفجار» که دو شمارهٔ آن بیشتر منتشر نشد، هنر را به میدان نبرد فرهنگی کشاندند. در سوی دیگر، مانیفست بلورایدر در آلمان، با تأکید بر معنویت، رنگ و بیان درونی، هنر را ابزاری برای انتقال احساسات ژرف انسانی می‌دانست و با رد واقع‌گرایی و هنر آکادمیک، به‌سوی انتزاع، آزادی و بی‌فرمی در بیان روایی حرکت کرد؛ بنیان‌گذاران آن، با گردآوری آثار و مقالات در سال‌نامه‌ای هنری، دیدگاه‌های نوگرایانه خود را منتشر کردند و در نهایت، مانیفست بیان‌گرایی یا هیجان‌نمایی انتزاعی در سرزمین آمریکا که بیشتر در هنر نقاشی مدرن خود را نشان می‌داد

با کنار گذاشتن بازنمایی عینی و تمرکز بر ضربه‌های آزاد قلم‌مو، رنگ‌های تند و فرم‌های غیرقابل‌تشخیص، هنرمند را به بیان بی‌واسطهٔ حالات درونی فراخواند؛ این جنبش با آثار پرشور و بی‌قاعده، مرزهای سنتی هنر را درنوردید و تجربهٔ زیسته را، جایگزین تصویر عامه آن ساخت. هر سه مانیفست، با زبان و فرم خاص خود، در پی آفرینش جهانی نو در عرصه هنر بودند؛ جهانی که در آن، آزادی، انرژی و بیان فردی جای تقلید، سکون و نظم گذشته را می‌گرفت. در اپیزود مهمانی، تصاویر به فرم نقاشی با چشم‌اندازهایی زیبا و مینیمالیستی به تصویر کشیده می‌شوند. از نمای دریا گرفته تا خاموش کردن ته‌سیگار یا زنی که پشت به دوربین، گیلاسی در دست دارد، همگی از ابژه‌های این سه مانیفست‌اند؛ اما ماهیت همگی در مهمانی مجلل شرکتی و در جمعی ثروتمند رخ می‌دهد که به نظر می‌رسد آنچه از زبان مدیرعامل بیان می‌شود، واژگانی تصاحب‌شده است که احتمالاً گوینده و شنونده از خاستگاه آن و حتی ماهیت آنچه به زبان می‌آید یا در حال رخ دادن است، بی‌خبرند.

بخش ششم: کارگردان گروه رقص و مانیفست فلوکسوس[14] و جنبش مرز[15]

در این بخش، کیت بلانشت در نقش طراح رقص مدرن ظاهر می‌شود. گروه او در استودیویی زیر نظر وی، حرکاتی موزون را بر اساس اصول رقص آزاد زیباشناختی[16] اجرا می‌کنند. در این اپیزود بلانشت، بخش‌هایی از مانیفست‌های فلوکسوس و جنبش مرز را با صدایی پُرانرژی و کمی با حالت مغرورانه ادا می‌کند؛ خاستگاه تأویلی این مانیفست‌ها به دهه ۱۹۶۰ بازمی‌گردد، زمانی که جورج مکونیاس، بنیان‌گذار فلوکسوس، با الهام از داداییسم جنبشی را پایه‌گذاری کرد که هنر را از بند ساختار نمایشی معمول آن خارج می‌کرد و به زندگی روزمره پیوند می‌داد؛ مانیفست فلوکسوس به‌دنبال محو کردن مرز میان هنرمند و مخاطب بود. این مانیفست در دوران خود توانست، هنرمندانی از کشورهای مختلف را، گرد هم آورد تا با استفاده از اجرا، صدا، تصویر و اتفاقات روزمره، هنر را از فضاهای نمایشی رسمی مثل موزه‌ها، گالری‌ها و سالن‌ها، بیرون بکشد. بنیان‌گذار این جریان، با انتشار مانیفست خود اعلام کرد که هدف فلوکسوس، حذف جدیت و پیچیدگی از هنر و جایگزینی آن با شوخ‌طبعی، سادگی و مشارکت عمومی است. هنرمندان این جنبش معتقد بودند که هنر باید در خدمت تجربه‌های انسانی باشد

۱۱. Vorticist Manifesto
۱۲. The Blue Rider Manifesto
۱۳. Abstract Expressionist
۱۴. Manifesto of Fluxus

بر اساس خواست این نظریه، هنرمند تأثیرپذیر و وامدار به جامعه است به همین دلیل، امضای هنرمند پس از خلق اثر هنری دیگر پای اثر ثبت نمی‌شود و نتیجه کار او یک سوژه عمومی است. جنبش مرز نیز در ادامه‌یِ همین دیدگاه شکل گرفت. این جنبش مرز میان هنر و زندگی را بی‌معنا دانست و بیشتر بر تجربه‌های شخصی، تعامل با مخاطب و استفاده از رسانه‌های جدیدتر تمرکز داشت. هنرمندان جنبش مرز تلاش کردند تا با عبور از محدودیت‌های سبک و فرم، هنر را به ابزاری برای بیان آزادانه و ارتباط مستقیم تبدیل کنند. هر دو جنبش، با تأکید بر آزادی، تجربه و مشارکت، نقش مهمی در تحول هنر معاصر بازی کرده‌اند.

رُزفلت، با قرار دادن این دیدگاه‌ها و متن‌های این مانیفست در رقص، همچنان که به اصل بیانیه‌ای این دو جنبش احترام می‌گذارد، با کنایه نشان می‌دهد که حتی این جنبش آزاداندیش و آزادمحور، در قالب اجرای خود در استودیویی مدرن، به‌نوعی نمایش بدل شده است که با متن و معنای مانیفست، دارای پارادوکس مفهومی است. طراح رقص درحالی متنی را قرائت می‌کند که خود در موقعیتی عکس آن و درحال نمایشی استودیویی است. بیننده در این حالت دچار دوگانگی ای می‌شود که کارگردان هوشمندانه او را در آن وضعیت قرار داده است؛ آیا هنر رهایی‌بخش فلوکسوس، در جهانی که همه چیز درحال تبدیل شدن به کالا است، هنوز می‌تواند اصیل و ناب بماند؟ مانیفست فلوکسوس و جنبش مرز، که هر دو تلاش هایی بودند برای شکستن قالب‌های سنتی هنر و نزدیک کردن آن به زندگی روزمره تا چه حد ازسوی مدعیان و رهروان آن هدایت می‌شوند، آنچه مسئله را کمی پیچیده‌تر می‌کند این است که وفاداران این مانیفست، چه تعدادی هستند و باتوجه به اصول این جنبش‌ها که هنرمند پس از خلق هنر، حضورش کم‌رنگ می‌شود چگونه می‌توان جنبش را همچنان پرانرژی مدیریت کرد تا برابر هجمه تبلیغات و هنرهایی که به کمک فُرم رسمی نمایش هنر ارائه می‌شوند، همچنان دیده شود.

امری که می‌توان امروزه تحقق آن را ناموفق دانست؛ اما نسبت به آن همچنان می‌توان امیدوار ماند. چگونگی این امر را باید در پیاده‌سازی بستر مناسب ارائه آن سامان‌دهی کرد. اصولاً برای تحقق جنبشی یا انقلابی فرهنگی نیاز است ذهن افراد جامعه نسبت به آن آشنا و اهمیتش تعریف شود. پس از حصول باورپذیری و آماده بودن بستری ارائه تحول است که یک جنبش می‌تواند در مسیر خود به حرکتی طولانی‌مدت، حرکت کند و نهادینه شود وگرنه ازسوی نیروهای پروپاگاندا و پوپولیسم محو یا از تراز اصلی ایده خود، منحرف می‌شود.

فلوکسوس زندگی است، نه هنر! هر لحظه از زندگی و هر حرکت قابلیت بدل شدن به یک اثر هنری را دارد!

این بخشی از مانیفست فلوکسوس است که مکونیاس سال ۱۹۶۳ آن را منتشر کرد و رُزفلت آن را با حرکات رقصنده هایش بازسازی کرد تا زندگی و هنر را درهم‌آمیزد، امری که همان‌طور که گفته شد با محیط اجرا در تناقضی مفهومی و عامدانه است. در این بخش، با ریتم موسیقی مینیمال و حرکات رقص جمعی، مانیفست فلوکسوس همچون شعری دیداری تصویر شده است. رُزفلت، با این بازسازی، نشان می‌دهد که فلوکسوس، همچنان در زیرفرهنگ‌های معاصر جریان دارد و هنوز نگاه هنرمندان به آن، تأییدکننده است؛ هرچند به نظر می‌رسد شرایط برای آنکه هنرمندان معتقد به این جریان فکری در مسیر این جنبش بتوانند آثار خود را عرضه کنند، وجود ندارد. در این راستا پرسش مهمی پیش می‌آید که چه کسی جز خرد جمعی هنرمندان، می‌تواند بانی شکل‌گیری این بستر باشد؟ در شرایط فعلی، هنرمند اگر در مسیر جریان حرکت کند، محو می‌شود؛ به‌ناچار مسیری را می رود که رُزفلت پارادوکس آن را به نمایش گذاشته است. جداسازی هنر از هنرمند و بدل آن به مسئله‌ای عمومی نیازمند به انقلابی درونی در خرد جمعی هنرمندان است و پس از آن بدل کردن آن به مانیفست، آن‌چنان که مکونیاس و چند تن دیگر آن را ارائه دادند.

آرکتایپی‌های پایـــــــدار در آثار بهـرام بیضایی

شیما سلطانی‌زاده

شخصیت و شخصیت‌پردازی یکی از ارکان مهم آثار داستانی و دراماتیک است که اهمیت آن بر هیچ اهل فنی که در این حوزه کار می‌کند، پوشیده نیست.

اگرچه ارسطو نقش طرح و پیرنگ را در آثار نمایشی بیشتر از شـــخصیت‌پردازی می‌داند، اما خود ارسطو هم اهمیت و تأثیر شخصیت‌پردازی را در کل اثر نه تنها انکار نمی‌کند، بلکه راه کارهایی هم برای شخصیت‌پردازی ارائه می‌دهد.

اما از ارسطو به این طرف شخصیت‌پردازی دستخوش تحولات مختلفی شده است و بخصوص با ورود روانشناسی فروید و بعداً یونگ به این عرصه، شاهد حضور شخصیت‌های پررنگ‌تر و واقعی‌تر هستیم که بسیار فراتر از تیپ هستند.

شخصیت‌هایی که خون انسانی در آنها جریان دارد و بیشتر صفات انسانی را همزمان دارند، اگرچه ممکن است لزوماً این شخصیت‌ها انسان نباشند.

این‌گونه آثار که بیشتر به آثار شخصیت‌محور مشهورند، در آثار و نوشته‌های غیرارسطویی نمود و جلوهٔ بیشتری دارد.

کارل گوستاو یونگ اولین‌بار اصطلاح ناخودآگاه جمعی را که ریشه در فرهنگ و تاریخ ملت‌ها دارد و محل ظهور و بروز است، مطرح کرد و روان آدمی را به بخش‌های مختلفی از جمله آنیما، آنیموس، نقاب، سایه و فرایند تفرد تقسیم‌بندی نمود. (آرکتایپ)

آگاهی و تسلط به این اصطلاحات می‌تواند راهنمای هر اهل قلمی برای خلق شخصیت‌های ماندگار در حوزهٔ ادبیات داستانی و نمایشی گردد.

آرکتایپ به اعتبار یونگ ریشه در جان آدمی دارد و در طول تاریخ خود را به اشکال و گونه‌های مختلف در اسطوره‌ها، افسانه ها، آیین‌ها، مناسک مذهبی اقوام مختلف، رؤیاها، خیال‌پردازی ها و آثار هنری (به‌ویژه آثار نمایشی) تکرار می‌کند.

هنر و بخصوص آثار نمایشی هم، بســـــتر بسیار مناسبی برای تجلی نمادهای آرکتایپال و بخصوص شخصیت‌های آرکتایپال‌اند.

در هالیوود به مدد مطالعه نمادها و شخصیت‌های آرکتایپال و شخصیت‌پردازی بر اساس آنها شـــــخصیت‌ها و آثار جدیدی خلق می‌شود که تا مدت‌ها مخاطبان خود را در دنیا تـــــحت تأثیر قرار می‌دهد.

شخصیت‌هایی هم‌چون شخصیت‌های فیلم ماتریکس، ترمیناتور و آواتار که نو می‌نمایند اما درواقع برخاسته از آرکتایپ‌ها هستند و از طریق ناخودآگاه جمعی که در همهٔ انسان‌ها به ودیعه گذاشته شده است، با روح و روان مخاطب ارتباط برقرار می‌کنند.

در ایران بهرام بیضایی؛ کارگردان و نویسنده، از جمله هنرمندانی است که از آرکتایپ یا کهـــن‌الگوها درشـــــــخصیت‌پردازی آثار سینمایی و نمایشی خود بهره برده است.

شخصیت‌های آرکتایپال که یونگ از آنها نام مـــــــــی‌برد و بعداً کریستوفر ووگلر و جوزف کمبل بیشتر آن را مورد بسط و بررسی قرار می‌دهند، منبعث از روان انسان هستند.

بنابراین در ذات این شخصیت‌ها کارکرد روانشناختی متناسب با اهداف و کارکرد آنها وجود دارد. استفاده آگاهانه از این آرکتایپ‌ها به‌دست نویسنده‌ها موجب می‌شود تا شخصیت‌ها در جایگاه خود و با کارکرد درست قرار بگیرند و مخاطب را جلب و جذب نمایند.

علاوه بر این با شناخت این شخصیت‌ها می‌توانیم به خلق شـــــخصیت‌های منحصربه‌فرد و ماندگار در حوزهٔ ادبیات نمایشی دست یابیم.

نظریهٔ کهن‌الگو در روانشناسی تحلیلی مطرح گردیده است و به بررسی جنبه‌های ناخودآگاه جمعی در بشر می‌پردازد و رفتار افراد را بر اساس آن مورد تحلیل قرار می‌دهد.

از بین کهن‌الگوها نقاب و سایه، با مفهوم خاص خود درخور توجه اند. نقاب درواقع شخصیت بیرونی فرد است که با آن در اجتماع حضور می‌یابد و سایه شامل تمام غرایز بدوی و حیوانی ماست که سعی در پنهان کردن آن داریم.

از ویژگی‌های تأثیرگذار بودن نوشته‌های بیضایی، زبان و نوشتار اوست که ارتباطی ویژه و جدانشدنی بین اثر و مخاطب ایجاد می‌کند، چه در اثری مانند مرگ یزدگرد که متنی بسیار ادبی و سنگین برای عوام دارد و چه در باشو، غریبهٔ کوچک که گویش گیلکی دارد و فهم زبان برای افراد غیر، در ابتدای شروع داستان کمی دشوار است.

اما ویژگی‌های سبکی بیضایی به گونه‌ای است که این ارتباط با این شرایط نیز قطع نمی‌شود و این ویژگی یک فیلم‌نامه خوب است که آن را تبدیل به فیلمـــــــی موفق، تأثیرگذار و فراموش‌نشدنی می‌کند.

در این‌جا نام تعدادی از اساطیر مهم ایرانی آورده می‌شود که دلیل انتخاب آن‌ها، استفاده بهرام بیضایی از این اساطیر و یا اشاره‌ای بر آن‌ها در فیلم‌نامه‌هایش بوده است.

۱-مهر/ میترا

در اوستا میثر Mithr به معنی پیمان و معاهده آمده و در پارسی باستان و سانسکریت میترا Mitra به معنی مهر آمده است، هم‌چنین نام ایزد فروغ یا فرشته روشنایی است.

در زبان فارسی مهر به معنی خورشید به جای مانده و نیز نام هفتمین ماه از سال و شانزدهمین روز از هر ماه است.

مهر همراه با خورشید از مشرق به مغرب می‌رود، پس از فرورفتن خـــــورشید نیز به زمین می‌آید و بر پیمان‌ها نظارت می‌کند و برای بهتر انجام دادن این وظیفه صفت خدای همیشه بیدار را دارد و هرگز خواب به چشمانش نمی‌آید.

مهر هم‌چون میانجی میان خدا و مردمان، رهاننده یا رستگار کننده یا رهایش‌گر مـــــــردمان است از این رو صفت و لقب برجستهٔ او «سوشیانس» است؛ به معنی رهاننده.

۲- ناهید/ آناهید

ایزد بانویی با شخصیتی بسیار برجسته که جای مهمی در آیین های ایران باستان به خود اختصاص می‌دهد. (آناهیتا پاکی و بی‌آلایشی معنی می‌دهد.)

این ایزد بانو با صفات نیرومندی، زیبایی و خردمندی به صورت الههٔ عشق و باروری نیز در می‌آید؛ زیرا چشمهٔ حیات از وجود او می‌جوشد و بدین‌گونه «مادر خدا» نیز می‌شود، به‌عنوان ایزد بانوی باروری، زنان در هنگام زایمان برای زایش خوب و دختران برای یافتن شوهر مناسب به درگاه او استغاثه می‌کنند بیضایی در مورد زنان و جایگاه آنها در جامعه و دوران مختلف اعم از دوران تاریخی ایران (قبل از اسلام)، دوران گذشته (اوایل انقلاب) و همچنین دنیای معاصر، از سایه و نقاب اساطیری زنان استفاده می‌کند.

با توجه به نیرو و توان واقعی آن‌ها دیدی ویژه و خاص و البته صادقانه داشته است و به‌خوبی وضعیت او را در مقابل جامعهٔ مرد سالار و مشکلات آن نشان داده است.

نقاب در واقع همان صورتکی است که هریک از ما به‌خاطر انتظاراتی که جامعه دارد به چهره می‌زنیم و همان شخصیت بیرونی فرد برای تأثیرگذاری بر دیگران است که با آن در جامعه حضـور می‌یابد.

که این کهن‌الگو، بیان‌گر این است که انسان‌ها مایلند شخصیت واقعی‌شـان را از دیگران پنهان نمایند.

بیضایی نیز برای شخصیت‌پردازی زنان در آثارش به ریشه‌های وجودی زن در تاریخ و اسطوره برگشته و آن را در زنان امروزی به نمایش گذاشته است.

ریشه‌هایی که اغلب به دست فراموشی سپرده شده‌اند، ریشه‌هایی که از الهگان بزرگ ایرانی؛ آناهیتا، گرفته شده است. بیضایی با رویکردی پست مدرن در جامعه‌ای نه چندان مدرن اما معاصر ایران آن‌ها را به تصویر کشانده است.

زن در آثار بیضایی، زن درواقع آرمان‌خواه جامـــــعهٔ ما را نشان می‌دهد، به‌گونه‌ای نشان دهنده و نماد آرمان و گونه‌ای از اسطوره ها و مفهوم ما در ناخودآگاه یا «مادر مثالی» نشأت گرفته است. «مادر مثالی» که به آن کهن‌الگو می‌گوییم.

این بحث را یونگ بنا گذاشت، یونگ معتقد بود که در ناخودآگاه همهٔ انسان‌ها یک کهن‌الگو یا یک صورت مثالی مشترک است.

هر چیزی که رشددهنده و پرورش‌دهنده است و هر چیزی که به ترتیبی می‌خواهد ما را به رشد و شکوفایی برساند و مهرش را نصیب ما کند و ما را مراقبت کند، با مفهوم مادری در ارتباط است.

این کهن‌الگو در آثار بیضایی به اوج خودش می‌رسد و زنان آثار

بیضایی جنبه نمادین دارند.
گرچه زنان در سایه و نقاب اســـــطوره‌ها در آثار بیضایی نقش می‌یابند اما در آنها نیز واقع‌گرایی وجود دارد، در واقع تمامی فیلم‌نامه‌های انتخاب شده یک واقعه یا حقیقتی ساده و روشن را بیان می‌کنند، که تفاوت در نحوهٔ بیان و ایجازهای نمایشی آن است که اثر را گاه به‌سوی فراواقع‌گرایی یا آرمان‌گرایی هدایت می‌کند.
در باشو، غربیه‌ی کوچک، بهرام بیضایی به‌رغم توانایی در جهت بهره‌برداری از مردم و پیش کشیدن مقولهٔ واقیعت‌پردازی، با حذف کنش‌های اضافی مردم و انتخاب کنش‌هایی که آمیزه‌ای از عناصر نمایشی و زندگی را توأمان در معـــــــرض دید قرار می‌دهد، به پرداختی موجز و دقیق از زندگی؛ و واقعیت، دست می‌یازد.
مردمی که در واقعیت اثر بیضایی تجلی یافته‌اند، حضوری پررنگ، واقعی، زنده و درعین‌حال نمایشی بر پرده دارند. عنصر تخیل و وهم، نیز جزئی عادی و جدایی‌ناپذیر از آن واقعیتی است که هنرمند ساخته و پرداخته است.
ازاین‌روست که حضور مادر باشو در هیبتی غریب در خطهٔ شمال، صرفاً از باور سادهٔ ناشی از مهرورزی کودکانه خارج شده، به‌عنوان ما به‌ازای درونی نایی جان در صحنهٔ پی‌جویی باشو، با نشان دادن مسیر در میان راه طوفانی، نیز کار می‌کند. در این‌جا تداخل، وهم و واقعیت و آفرینش هنرمندانه در سه فصل از داستان به اوج خود می‌رسد.
در آثار اولیهٔ بیضایی نیز، زنان حالت اسطوره‌ای خود را ندارند؛ در فیلم رگبار، زن شکل جدی به خود نگرفته بلکه فقط بچه ای در بغل دارد و پشت مرد خود ایستاده و حرفی نمی‌زند.
اما این امر رفته‌رفته، حالتی تکاملی پیدا می‌کند و زنان جایگاه ویژه و جدی خود را در آثار بیضایی پیدا می‌کنند.
به‌طور مثال زن در مسافران (مادربزرگ) با عاطفه و محبتی که دارد مانع مرگ مهتاب و عزیزانش شده و این عاطفهٔ او بود که آن‌ها را به خیال و باور او برگرداند و مانع از رفتن آن‌ها شد.
یا در سگ‌کشی این محبت و عاطفهٔ گلرخ کمالی نسبت به همسر خود و ادای دین او، به ناصر معاصر است که تمام سختی ها را تحمل می‌کند و در میان راه این مسئله را نه در حد یک ادای دین بلکه بیشتر از آن، که برای امتحـــــان خودش ادامه می‌دهد و تا آخر با موفقیت پیش می‌رود و همین‌طور در باشو، غریبهٔ کوچک که اساساً بر محور محبت و عـــــــشق مادرانه می‌چرخد.
مانند داستانی واقعی و مستندگونه، عشق مادرانهٔ زن را به فرزند نشان می‌دهد و در چریکه تارا، باز موضوع بر سر مهر تاراست که مانع زندگی آشوب (برادر شوهر تارا) و درماندگی قلیچ و از همه مهم‌تر، مانع از رفتن مرد تاریخی شده که با وجود پیدا کردن شمشیر، عشق تارا نمی‌گذارد که او برود و به زمان و دیار خود بپیوندد.
البته در این میان، زن مورد نظر بیضایی با زنان معمولی کمی فرق دارد، آن‌ها علاوه بر داشتن محبت و مهر و عشق، دارای قابلیت‌های ویژه‌ای هستند که می‌توانند آن‌ها را در پیش‌برد اهداف بزرگ‌شان یاری کنند؛ ویژگی‌هایی مانند صداقت، قدرت در تصمیم‌گیری، کنترل احساسات، منش رفتاری اندیشمندانه، صاحـــــب تفکر و... که به‌طورکلی خنثی نیستند و منتظر اتفاق نمی‌نشینند، بلکه خود سرنوشت و تقدیر را تغییر می‌دهند و در این راه تمام دارایی خود را به‌کار می‌گیرند تا پیروز میدان شوند.
گویی زن اسطرلابی است که می‌توان از پهنهٔ آن نه تنها مناسبات اجتماعی که همهٔ هستی را رصد کرد، او آینه‌ای است برای وانمایی تاریخ و تاریخ حقیقی و روایت‌گر همهٔ ستم‌هایی که انسان این سرزمین در طول تاریخ و در شرایط گوناگون ناچار به تحمل آن بوده است و زنان از این همه، سهمی بیش از مردان داشته‌اند. زنان خلاف عادات جامعه حرکت می‌کنند و از درایت و هوش سرشار برخوردارند و این نگاه ریشه در اسطوره‌های ایرانی دارد که باز می‌گردد به الههٔ «آناهیتا» یکی از مهم‌ترین الهه‌های ایران باستان.
دومین بن‌مایه موجود در آثار بیضایی که برپایهٔ نماد و اسطوره‌ها هستند مفهوم مرگ یا جدایی یکی از بن‌مایه‌های مشترک بیشتر آثار بیضایی است که به گونه‌ای تازه مطرح می‌شود و رنگ و بویی دیگر دارد.
البته در آثار بیضایی همیشه مرگ با زندگی یا جدایی با رسیدن در یک نشانهٔ جانشینی قرار دارند و پس از جدایی، رسیدن و بعد از مرگ، زندگی و امیدی دوباره حضور پیدا می‌کند.
در مسافران در ابتدای فیلم اتفاق داستان برای مخاطب توسط خود بازیگران گفته می‌شود، پس مخاطب در انتظار خبر نیست، اما چیزی که در این اثر متفاوت است نحوهٔ برخورد و باورهای افراد داستان با این واقعه است.
مرگ مسئلهٔ محوری مسافران است که در قالب سرنوشت در شکل جبرگونه‌اش به آشکارترین شکل ممکن مطرح می‌شود.

حلقه‌های جبر به هم بافته می‌شوند اما نه تنها عمودی به شکل زنجیر که هم عمودی است و هم افقی، همچون کار بافتنی که اولین حلقه در ازل و آخرین آنها در ابد است.

در بین مسافرانی که در سواری به سمت تهران در حرکتند ارتباط منطقی نیست بلکه فقط جبر است که بدون هیچ منطقی آنها را همسفر یکدیگر ساخته است.

بعد از روایت مهتاب از جریانی که اتفاق خواهد افتاد و سوار شدنش در ماشین، تصویر بالا می‌رود به سوی کوه خزان‌زده و آسمان ابرآلود که همگی نماد غم و اندوه و نشانه‌ای بر تأکید حرف مهتاب هستند.

مهتاب در ماشین ســـــواری خود را با فامیل اصلی خود عنوان می‌کند و گفتن این جمله که «آه نه! معمولاً در این موارد اسم قبلی رو به کار می‌برن» مهتاب معارفی؛ نشان از مرگ شوهر است و معرفی خود که تنهاست و جدا شناخته خواهد شد.

رفتن سواری سیاه‌رنگ، از فضاهای سیاه به فضای سفید و دوباره تکرار این تضاد، همان دیالکتیک فضای امید و ناامیدی، عروسی و عزا و باوری است که در کل فیلم حاکم است.

پس از روبه‌روگویی مهتاب جلوی دوربین و حرکت آنها توسط یک ماشین سیاه به سمت تهران، سیاه بودن ماشین و تصادف و سپس مرگ، ماشین سیاه، تبدیل به نمادی از قبر متحرک (تابوت) می‌شود.

پس از خبردار شدن خانواده داوران و معارفی‌ها از تصادف، حال و هوا و نشانه‌های مرگ از راه می‌رسند. بیضایی در این اثر، حادثه را به نمایش نمی‌گذارد اما نشانه‌های آن را در بین بازماندگان به زیبایی بیان می‌کند.

به‌طورمثال برای تأکید بر فضای عروسی و همین‌طور نشان دادن شروع فضای عزا و ناراحتی، در سمساری، ماهو سفارش وسایلی را می‌دهد که تکرار و حضور آنان برای تأکید فضاست، که در ابتدا به صورت شاد و پر از رنگ و نقش است؛ «جا شمعی با پارچ آب طلا، رومیزی صورتی، زرد، سفید، آینه با حاشیه فرشته، گل‌های لاله‌ای اصل گلبهی، فیروزه‌ای، دسته گل همیشه بهار شبه طبیعی.»

سپس تغییر آنها به وسایل مورد نیاز سوگواری «حذف صورتیف پرده بهشت و دوزخ، زیرسیگاری با رقم یا صاحب صبر، کتیبه‌ها با رقم یا کرام الکاتبین و...»

علاوه بر آن، تضادهایی که در داستان است نیز از نشانه‌های مرگ به حساب می‌آیند: قطع درخت، (شاخه‌های آن) که نمادی از مهتاب است توسط باغبان که کارش کاشت و محافظت از درختان است و پس گرفتن نامه‌های عروسی از مهمانان توسط پستچی که قبلاً آنها را به مهمانان رسانده بود.

اما با تمام این نشانه‌ها، مادربزرگ که دست از اعتقاد و انتظارش نسبت به بازگشت مسافران بر نمی‌دارد مرگ را باور نمی‌کند و بقیه افراد باور کرده را نیز نصیحت به عدم باور می‌کند و مرتباً با گفتن این که «از مرگ حرف نزن» یا «از خرابی حرف نزن» از ابتدای داستان شروع می‌شود. البته باید گفت این یک آرزوی قدیمی بشر است که عزیزانش را از دهان مرگ پس بگیرد.

در افسانه‌های باستانی میان‌دورود، ایشتار برای پس گرفتن تموز، به جهان مردگان می‌رود. البته چند قرنی بعد از آن در یونان هم ئورفه برای باز آوردن ئوریدچه به جهان مردگان می‌رود.

همین‌طور در گیلگمش که یکی از متون ادبی و حماسی اولیهٔ بشری مـــــــحسوب می‌شود، او که به جهان مردگان می‌رود و چندگاهی با دوست مرده‌اش انکیدو که آینه‌ی خود اوست، حرف می‌زند.

پس انتظار و خواستهٔ مادربزرگ به اندازهٔ تاریخ ایران باستان و باقی تمدن‌های باستانی دیگر قدمت دارد.

به‌طور کلی می‌توان نشانه‌های فضای مرگ را در فیلم مسافران در تمام اثر مشاهده کرد: شکستن بلور ماهی که تا قبل از شنیدن خبر تصادف همهٔ اعضای خانه تلاش می‌کردند نشکند، چون بدیمن بوده، شکستن آینه، قطع ساقه‌های گل (که نماد عشق رهی به ماهرخ بوده) به وسیلهٔ شمشیر خانوادگی و شکستن تصویر رهی در آینه‌ای که قبلا شکسته شده، نشانه‌ای از عدم وجود امید به فردا و زندگی است.

تضاد در حرکت بین سیاه و سفید حتی روی کتیبه‌هایی که برای مراسم گرفته شده نیز نشانهٔ عدم وجود سیاهی مطلق و یا سفیدی مطلق (نماد بین و یانگ، جاودانگی) و حضور امید و روزنه‌ای رو به فردا در میان سیاهی و تاریکی است.

جاده نیز نمادی از جدایی و دوری است که در ابتدای داستان یکی از نشانه‌های مرگی در راه و در ادامه آن جدایی است.

سرانجام خانه برای مراسم عزاداری حاضر می‌شود، اما مادربزرگ آن را استقبالی برای آمدن مسافران می‌داند که هم‌زمان است با عـــــــروسی ماهرخ، به همین علت او به همه مهمانان خوش‌آمد می‌گوید و تنها کسی است که لباس سیاه عزا نپوشیده است.

در این مراسم شش صندلی خالی نیز وجود دارد که نمادی از حضور روح شش مسافر است.

آینه یکی از ابزارهای مهم در آثار بیضایی است. آینه در اندیشه ها، نمادی از روشنایی و یار همیشگی ایرانیان آریایی است. بدون این که بدانیم همیشه چون گیاه به سوی روشنایی کشیده می‌شویم.

شاید در پنهان‌گاه تک تک یاخته‌های بدن ما، آن ترس از تاریکی نیاکان دور در ما خفته است که برای گریز از تاریکی و سرمای سخت مهاجرتی تاریخ‌ساز آغاز می‌کردند.

به دنبال همین مفهوم از روشنایی است که در باورهای ایران کهن والاترین جای‌ها در بهشت برای برگزیده‌ترین بندگان، نورانی‌ترین جای‌هاست.

آینه نماد روشنی است که به‌طور مثال در مسافران هم‌چون (اگنی) خدای آتش و دوران ودایی هندوان در همهٔ آیین‌ها به مهمانی (آیینی) نو می‌رود و چون داس مرگ، هستی این شش موجود نازنین را درو می‌کند.

در مسافران آینه نمی‌شکند بلکه گم می‌شود، چون نور روشنایی را نمی‌توان برای همیشه نابود کرد.

سرانجام هر چند در رؤیا، در پایان مراسم تلخ سوگواری باز می‌گردد و از خود روشنایی می‌تاباند و با حضور خود دست پیمان نو عروس و نو داماد را در دست هم می‌گذارد.

پس در این‌جا، آینه نمادی از باروری، نوزایی و جاودانگی است. داستان از یک آینه شروع می‌شود و با آن تمام می‌شود. که این بر اهمیت و جایگاه آن اشاره دارد و تمام داستان بر مبنای گم شدن و پیدا شدن آن می‌چرخد.

به تعبیری دیگر ابتدا و انتهای مسافران بین دو آینه می‌گذرد: آینهٔ اول چیزی از خود و خاص خود ندارد همان تعبیری که در (آئین ذن) از تهیت یا تهیگی می‌شود و تنها منعکس‌کنندهٔ چیزهاست، ولی آینه دوم حامل بار مفهومی ژرف‌تر است.

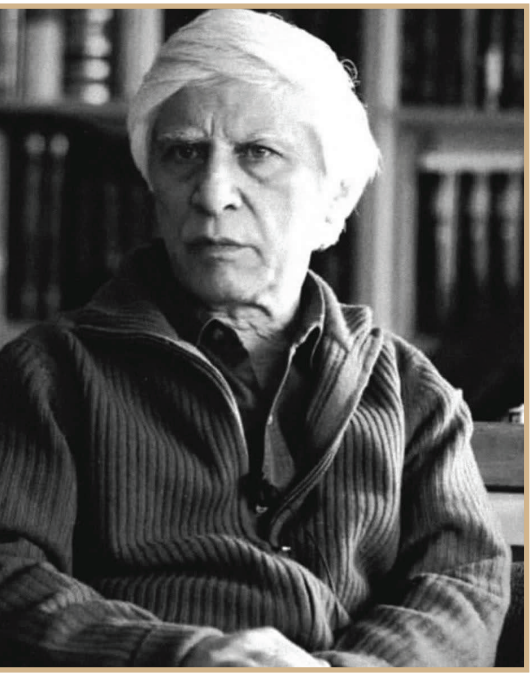
آینهٔ مسافران در انتهای فیلم روح مسافران را در برابر روح سوگواران قرار می‌دهد. دو روح مقابل هم مانند دو آینه روبه روی هم، در حالی‌که هیچ حجابی نمی‌تواند مانع بازتاب توأمان و ملکوتی این دو گردد.

و اما اطمینانی که مسافران از محکم بودن طناب و جایگاه آینه دارند، در راستای به نمایش گذاشتن ویژگی‌های منحصربه‌فرد آینه است.

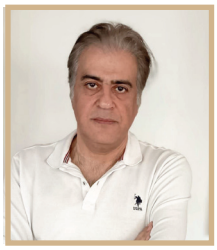
اگر آن را به آهستگی بلند می‌کنند نه به این دلیل که سالم به مقصد برسد، بلکه در تفسیر این مفهوم است که هنگام تصادف مرگ‌بار وقتی آینه ناپدید می‌شود، ما به این حقیقت دست می‌یابیم که نیروهای دیگری از آن محافظت می‌کنند.

و در انتها استفاده از نماد کهن‌الگوی آینه در اثر به‌یاد ماندنی بیضایی وجود آینه در مرگ یزدگرد، به صورت نمادین و غائب است و اگر ویژگی انعکاس و بیان واقعیت را یکی از ویژگی‌های آینه بدانیم جایگزین شدن افراد خانواده (زن _ مرد _ دختر) آسیابان به جای یک‌دیگر و گاه به جای پادشاه نمادی از حضور آینه در بین آنهاست، البته آینه‌ای که حقیقت را بر ملا می‌کند نه فقط واقعیت را.

یا در باشو غریبهٔ کوچک، آینه نمادی از باروری و مهر است. پس از این طریق با زن در ارتباط است. پس می‌توان گفت نایی آینه‌ای از حضور مادر باشو ست که عشق و مهر مادر باشو را در او برای باشو منعکس می‌کند.



اما در این‌جا نیز آینه حالتی غائب دارد، فقط نشانه‌های او دلیل بر اثبات وجود آن هستند.



مراقبت و رشد متن: از نطفه تا ویرایش

یادداشتی دربارهٔ زایش متن و مسئولیت نویسنده

ناصر پویش

نطفهٔ نخست

جملهٔ اول لحظه‌ای است که جهان متن از خاموشی بیرون می‌آید. هنوز چیزی نیست جز حرکتی کوچک در ذهن نویسنده که در زبان جا می‌افتد. همان‌جا، در چند واژهٔ نخست، سرشت داستان شکل می‌گیرد؛ ضرب‌آهنگ، زاویهٔ دید و کیفیت جهان روایت در نطفه حاضرند. جملهٔ اول مانند نطفه است: همه‌چیز در آن هست؛ اما هنوز به چیزی بدل نشده است. از این لحظه به‌بعد، متن دیگر صرفاً محصول ارادهٔ نویسنده نیست؛ بلکه از دل ساختار زبانی نخست رشد می‌کند. هر جمله‌ای که با منطق جملهٔ اول ناسازگار باشد، مانند کودکی است که نشانه‌هایی از مراقبت ناکافی در اندامش پدیدار است.

مراقبت نویسنده

از همان لحظه، نویسنده وارد رابطه‌ای دیالکتیک با متن می‌شود. او دیگر خالق مطلق معنا نیست، بلکه مراقب متن است: تداوم دادن به رشد سالم، تشخیص خطوط ناسازگار و اصلاح مسیرهایی که ممکن است از شکل اصلی خارج شوند. مراقبت نویسنده کنترل نیست؛ بلکه شنیدن و توجه ظریف است؛ مثل مادری که کودک تازه‌به‌دنیاآمده را می‌پوشاند، تغذیه می‌کند و مسیر رشدش را هموار می‌سازد، بدون تحریف ذات او. مهارت نویسنده در این مراقبت، کیفیت و انسجام متن را تعیین می‌کند.

رشد طبیعی متن

جملهٔ دوم و پس‌از آن، دیگر در انحصار نویسنده نیستند؛ آن‌ها از دل ساختار و ریتم جملهٔ اول زاده می‌شوند. متن مانند موجودی زنده عمل می‌کند که امکانات خود را عرضه می‌کند و نویسنده با مهارت، آن‌ها را به مسیر هماهنگ هدایت می‌کند؛ مثال روشن: شروع داستان بیگانه آلبر کامو «امروز مادر مرده است.» و جملهٔ بعدی «یا شاید دیروز، نمی‌دانم.» است. این دگرگونی از قطعیت به تردید، همان زایش درونی متن است؛ حرکتی از نطفه به موجود زنده. جملهٔ دوم به‌طور طبیعی از جملهٔ اول رشد می‌کند و نشان می‌دهد شخصیت «مرسو» نسبت به زمان و وقایع اطرافش بی‌تفاوت است. در همین دو جمله، هم ژنتیک زبانی متن شکل می‌گیرد، هم منطق عاطفی و فلسفی آن. بیگانه از همان آغاز در خود زبان زاده می‌شود، نه در ذهن نویسنده، نه در واقعیت بیرون از متن.

ویرایش و مراقبت نهایی

در این فرآیند، ویرایش و مراقبت نهایی نقش حیاتی دارد. پس از رشد متن، نویسنده دوباره وارد عمل می‌شود؛ نه برای خلق دوباره، بلکه برای اصلاح ظریف مسیرها. حذف ناسازگاری‌ها و تقویت انسجام زیباشناختی اثر. متن تا اینجا زنده و خودبسنده بوده است؛ اما بدون مراقبت نهایی، جریان طبیعی و هماهنگی آن دچار نقصان می‌شود. ویرایش نهایی، همراهی آگاهانه با زایش متن است؛ حرکتی برای تسهیل جریان طبیعی و حفظ انسجامی که از لحظهٔ نطفه در زبان آغاز شده است.

نسبت با نظریه‌های نویسنده‌زدایی

این نظریه با نظریهٔ بارت و دریدا تفاوت بنیادین دارد: جملهٔ اول هنوز محصول ذهن نویسنده است و آغازگر متن. درحالی‌که بارت و دریدا نقش نویسنده را محو می‌کنند و جمله‌ها را صرفاً رخداد زبان می‌دانند. در این مدل حضور نویسنده ضروری است. او سوژه ای است که نطفه را می‌سازد و مسیر رشد متن را همراهی می‌کند. بدون این نقطهٔ آغاز، متن نمی‌تواند مسیر طبیعی خود را پیدا کند و مسئولیت شکل‌دهی به متن همواره با نویسنده است.

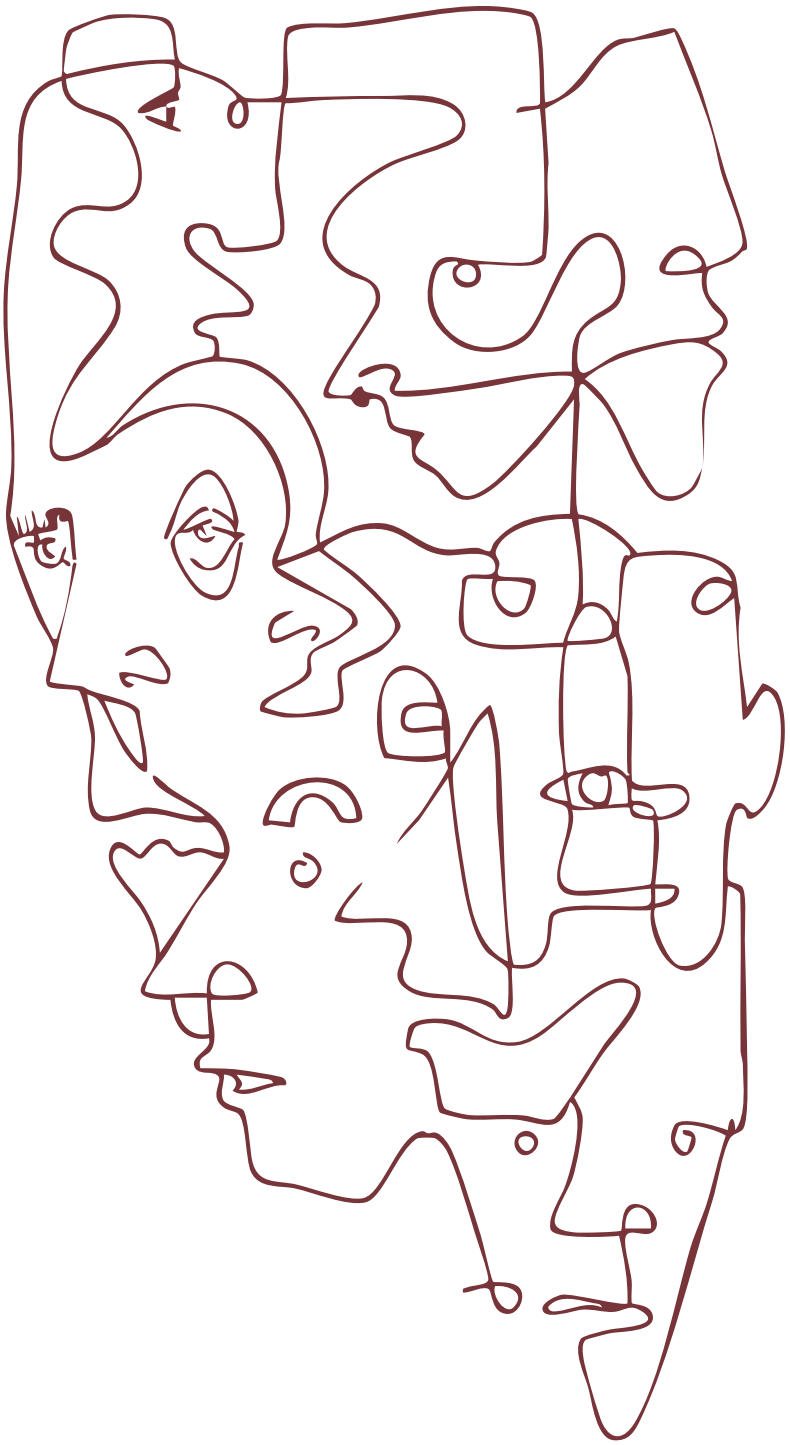
نویسنده به‌مثابهٔ داور

برخلاف استعاره‌های «نیرو» و «ماشین» بارت و دریدا که متن را مستقل و خودبسنده می‌دانند، این نظریه بر داوری و مراقبت واقعی نویسنده تأکید دارد. متن زنده است و مسیر خود را پیشنهاد می‌کند؛ اما بدون حضور هوشیار نویسنده نمی‌تواند به انسجام برسد. این نگاه مسئولیت انسانی نویسنده را برجسته

می‌کند: او نه خالق مطلق، نه منفعل، بلکه داوری است که رشد متن را همراهی و هدایت می‌کند.

زبان، بدن و زایش

زبان در این مدل هم ابزار و هم شریک زایش متن است. همان طور که مرلوپونتی زبان را با بدن و ادراک گره می‌زند، جمله‌ها در متن به‌مثابهٔ «بدن متن» عمل می‌کنند و از دل تجربه و ریتمِ زبان رشد می‌کنند. دلوز رخداد بیان را نشان می‌دهد؛ متن در جریان زایش خود، نیرو و امکانات زبانی خود را عرضه می‌کند. آرنت زایش را کنش انسانی می‌داند. در این نظریه، نویسنده کنشی انسانی و همراه با زبان انجام می‌دهد که متن را شکل می‌دهد؛ اما بدون حذف قدرت خود متن. زبان، متن و نویسنده در رابطه‌ای دیالکتیکی زنده‌اند.



استرداد سوژه در سیالیت تاریخ

یادداشتی تحلیلی بر رمان «از چشم‌های شما می‌ترسم» نوشته‌ی فرخنده حاجی‌زاده

رویا مولاخواه

«من همیشه با چشم‌هایم شنیده و بی‌شک روزی که کور شوم کر خواهم شد.»

رمان **از چشم‌های شما می‌ترسم** فرخنده حاجی‌زاده یکی از نمونه‌های شاخص روایت پست‌مدرن در ادبیات معاصر ایران است که با ترکیبی از روایت‌های چندصدایی، شکستن مرز زمان خطی، و ادغام صداهای تاریخی، اسطوره‌ای و روان‌شناختی، تجربه‌ای روایی، پیچیده و چندلایه می‌سازد. در این رمان، راوی و شخصیت‌ها در شبکه‌ای از صداها، تصاویر و خاطرات اسیر می‌شوند و این اسارت، زمینه‌ای برای طرح پرسش‌های بنیادین درباره‌ی هویت زن، خشونت تاریخی، و امکان بازسازی سوژه در دل روایت است.

رمان حاجی‌زاده را می‌شود در پرتو نظریه پلی‌فونی باختین تحلیل کرد. روایت از همان ابتدا با حدیث نفس مانا، زنی که در مطب دکتر پرتو با تصویر خود در آینه گفت‌وگو می‌کند و در پی گم‌شده‌ای می‌شود، آغاز می‌شود؛ اما به‌سرعت مرز بین صداها مخدوش می‌شود. صدای راوی اول‌شخص، سوم‌شخص و صدای نویسنده در متن درهم می‌آمیزند و گاه مشخص نیست روایت از آنِ چه کسی است. این جابه‌جایی صداها، که تکنیک سیال ذهن است، راوی به‌صورت چندصدایی خواننده را در فضای سیال ذهن و زمان کروی معلق نگه می‌دارد.

مانا، شخصیت اصلی داستان، برای بازیابی خودِ حقیقی و یافتن زمان به مطب دکتر پرتو که روان‌پزشک است می‌رود. نخستین مواجهه‌ی خواننده با مانا با تصویر او در آینه است که به‌دنبال خود و شباهت در دیگری است. ساحت امر خیال و بازیابی خود با نشانه‌هایی که در تمام داستان در صورت تمام شخصیت‌ها به شکل شیاری در گونه‌ی چپ نشانه‌گذاری شده است، شناسه‌ای روان‌شناختی است.

حاجی‌زاده برای بازیافتن سوژگی مانا، مفهوم «خود» را از دیدگاه لکان در سه ساحت خیال، نمادین و واقعی به‌شکل روایتی داستانی به مخاطب می‌شناساند. زبان رمان شاعرانه و استعاری است و تصاویر بیش از آنکه واقع‌گرایانه توصیف شوند، از طریق افعال و بازی استعاری جمله‌ها شکل می‌گیرند.

«از موسیقی غریب صدا لرزیدم. چرخیدم، خواستم جهت صدا را پیدا کنم. صدا می‌غلتید و می‌آمد و شادی غمناکی پخش می‌کرد؛ مثل صدای اذان، فکر کردم غم و شادی این صدا مثل حلول عقربه‌هاست توی وجود یکدیگر...»

مانا برای یافتن خود در زمان، مجبور است روایت خود را از زبان دیگری بازبشناسد.

مطابق با نظر باختین؛ «ما خود را از چشم دیگری می‌شناسیم.» مانا نیز خود را نه در درون، بلکه در مناسبت با صداهای دیگری، چه واقعی، چه خیالی و چه تاریخی، بازمی‌یابد.

مانا دچار گسست هویت است. نه در قالب دختری مطیع در خانواده تعریف می‌شود، نه در اجتماع جایگاهی ثابت می‌یابد. صداهایی که از کودکی از زمین شنیده، گفت‌وگوهای شیزوفرنیک درونی، و بازگشت‌های مداوم به خاطرات و اسطوره‌ها، همگی او را به‌سمت شکست در بازیابی سوبژکتیویته سوق می‌دهند.

مانا که در ابتدا شخصیتی حقیقی است، در رجعت به زادگاه و مواجهه با صداها و اسطوره‌ها، در واقع به‌دنبال دیگری‌هایی است که همه‌ی تکه‌های ناخودآگاه او را تشکیل می‌دهند. این دیگری ها که بخشی خیالی و بخشی نمادین‌اند، نمایه‌ای از خود او هستند که به‌شکل بیرونی در روایت کاراکتر می‌یابند.خود مانا، که در نیمه‌های کتاب یک شخصیت داستانی به مخاطب معرفی می‌شود، از روایت نویسنده بیرون می‌زند و اختیار ذهن خود را دارد؛ اما بدون تجربه و بازتاب دیگری‌ها، هرگز کامل نمی‌شود؛

شناخت و بازسازی هویت او تنها از طریق تعامل با این دیگری های واقعی، خیالی و تاریخی امکان‌پذیر است.

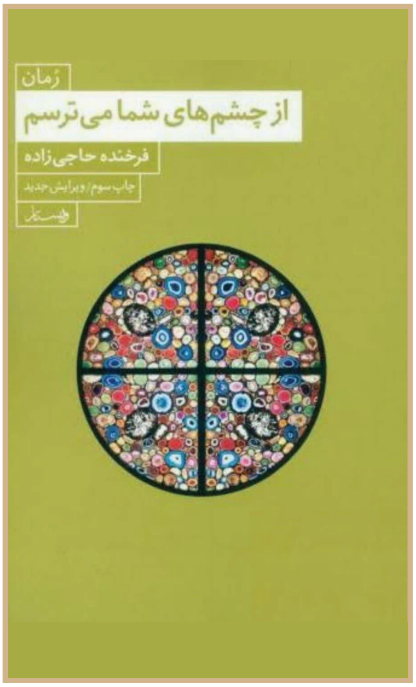
مانا هر جا در خلال رفت و برگشت در مواجهه با خشونت گم می‌شود. به خواب جنینی فرو می‌رود.و این قابلیت را دارد که از زمان بیرون بزند. این فرایند رجعت به درون، به‌گونه‌ای یادآور بازگشت به مرحله‌ی جنینی و پیشاجنینی است؛ جایی که سوژه در غیاب زمان تقویمی، در بی‌زمانی مطلق سیر می‌کند؛ چیزی که در داستان **از چشم‌های شما می‌ترسم**، می‌شود به‌منزله‌ی عنصر اصلی روایت نوشت: بی‌نظمی عمدی زمان برای منطق روایی داستان.

«حاجی‌زاده با آغاز از میانه، منطق روایت خطی را فرو می‌ریزد و به‌جای علیت تقویمی، علیت روانی و تداعی‌محور را جایگزین می‌کند. شخصیت‌ها در این فلش‌بک، فلش‌فورواردها به خواننده شناسانده می‌شوند. گاهی میان زمان روایت و زمان داستان گسست غیرمنطقی پیش می‌آید؛ اما تداوم روایت‌ها با راویان متعدد با موتیف‌هایی نشانه‌مند، شبیه پازل کم‌کم معنا می‌یابند. حاجی‌زاده با استفاده از کارکرد بسامد که به تعداد روایت رخدادی در رمان می‌پردازد، هربار رخداد را از دیدگاه دیگری روایت می‌کند تا نهایت روایت شکل منطقی به خود بگیرد.

زمان در این رمان نه‌تنها بستر روایت، بلکه فاعل آن است. حاجی‌زاده بارها با فریز کردن لحظه‌ها (مثلاً در تصویر عقربه هایی که به ابدیت سفر می‌کنند) روایت را از تقویم بیرون می‌برد و به گردباد تاریخی می‌کشاند؛ ازهمین‌رو مانا سال‌ها در خواب می‌ماند؛ از قاجار تا پهلوی و از پهلوی تا انقلاب. این تعلیق زمانی، از یکسو کارکردی پست‌مدرن دارد (شکستن قطعیت روایت)، و از سوی دیگر بازتابی از ذهن آشوب‌زده و فروپاشی هویت ماناست.

روایت میان مانا و دکتر پرتو، و بازیابی هویت مانا از طریق گفت وگو با روان‌پزشک، نگاه تطبیقی با رمان سیبل فلوریتا شرایبر را تداعی می‌کند؛ با این تفاوت که مانا هر بار با یک هویت برنمی‌گردد؛ بلکه بخش‌هایی از خود گم‌شده‌اش را در گذشته پیدا می‌کند و این بخش‌ها از طریق گفت‌وگو یا صداهای دیگر بازشناسی می‌شوند.

یکی از شگردهای برجسته‌ی رمان، استفاده از صدا به‌عنوان موتیف است. از صدای سه‌تار امان‌الله‌خان که در کودکی در جان مانا تنیده شد تا صداهای برخاسته از زمین و صداهای جمعی مردم و تاریخ، همگی نقش راهنما و نشانه را برای بازسازی هویت بازی می‌کنند. صداها در اینجا تنها بازتاب نیستند؛ بلکه محرک های عاطفی و پیونددهنده‌ی روایت‌های پراکنده‌اند. نیمکت نارنجی، خانه‌ی بن‌بست و زمان تقویمی نیز همگی با این موتیف های صوتی و تصویری به‌هم متصل می‌شوند و وحدت کروی روایت را شکل می‌دهند.



چشم‌ها در این رمان موتیفی محوری‌اند؛ نه‌فقط به‌عنوان ابزار نگاه، بلکه به‌مثابه‌ی فاعلان خشونت و قضاوت. از پروژکتورهای خیره در صحنه‌ی سنگسار گرفته تا نگاه‌های روزمره‌ی خریدارانه بر بدن زن. چشم‌ها همواره در مقام ناظر و مجازات‌کننده حاضرند. انتخاب کرمان، جایی که کور شدن چشم‌ها در تاریخ ثبت شده است، کاملاً هدفمند است. چشم‌ها به‌نوعی به تئاتر شقاوت بدل می‌شوند. حاجی‌زاده در بخش سورئال پایان کتاب شبیه آرتو چشم‌ها را از بدن یکپارچه بیرون می‌آورد و بدل به وجودی قائم‌به‌ذات می‌کند.

چشم‌ها در کتاب حاجی‌زاده نه صرفاً ناظر، بلکه قادر به مجازات کردن، قضاوت و شکنجه‌اند. تمام انتخاب‌های حاجی‌زاده از شخصیت‌های تاریخی و حتی شاعران (رودکی) به‌نوعی با چشم‌ها و کوری پیوست دارد. چشم‌ها حتی در مکالمه‌های شخصیت‌های فرعی داستان می‌توانند مانا را دچار شکنجه کنند.

بوی کلم‌پاچه، سیرابی شیردون در شهر پیچیده بود و صدایی می‌گفت: «حاجی قربون دست‌وپنجه‌ات، بی‌زحمت دو تا چشم درشتم بزار!» و صدای مردی دیگر پاسخ می‌دهد: «چشمت بی‌بلا، حالم را بهم می‌زند!»

حاجی‌زاده با آوردن اسطوره‌هایی چون سودابه و سیاوش، یا بازگشت به داستان لطفعلی‌خان و روایت جنگ و کور شدن او از چشم یک زن خیالی(ستاره)، پیوندی میان خشونت تاریخی و جنسیتی برقرار می‌کند. روایت در اینجا از سطح فردی مانا فراتر می‌رود و به بازتابی از روح تاریخی زن ایرانی بدل می‌گردد. زنی

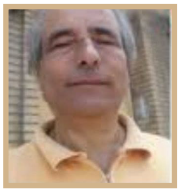
که بارها در تاریخ به جرم عاشقی یا جسارت، در سنگسار اجتماعی و فرهنگی درهم شکسته است.

یکی دیگر از شگردهای پستمدرنیستی رمان، تکنیک فراداستان است. نویسنده در متن حضور می‌یابد، با شخصیت‌ها وارد گفت‌وگو می‌شود و حتی از محدودیت خود در دسترسی به ذهن مانا سخن می‌گوید. فراداستان در رمان حاجی‌زاده فقط شگرد نیست؛ نوعی مقاومت هم هست؛ چون نویسنده با آشکار کردن فرایند نوشتن، سلطه‌ی روایت تک‌صدایی را می‌شکند و به خواننده این پیام را می‌رساند که در حال خواندن یک قصه است و این هشدارهای هرازگاهی خواننده را دچار قبض و بسط احساس می‌کند.

در بخش‌هایی، روایت به‌طور ناگهانی به تاریخ و اسطوره منحرف می‌شود و نویسنده عمداً روایت اصلی را کنار می‌گذارد و روایت جنبی را آغاز می‌کند؛ شگردی که در کتاب **اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری** کالوینو به‌عنوان رمانی پستمدرن قابل ذکر است. این ارجاعات تاریخی نه‌تنها بر چندصدایی روایت می‌افزاید؛ بلکه تعلیق و گسست ساختاری رمان را نیز تقویت می‌کند. از **چشم‌های شما می‌ترسم**، رمانی است که در آن روایت پاره‌پاره، صداهای متکثر، و زمان معلق در خدمت بازنمایی هویتی گم‌شده و خشونتی تاریخی قرار می‌گیرد. حاجی‌زاده با استفاده از تکنیک‌های پستمدرن، تعلیق، سیال ذهن، خواننده را در موقعیتی معلق و بی‌قطعیت نگه می‌دارد؛ وضعیتی که همخوان با وضعیت خودِ ماناست. از منظر روان‌کاوی، مانا سوژه‌ای است که در جست‌وجوی خود به گذشته و ناخودآگاه رجعت می‌کند، اما این رجعت همواره با حضور دیگری‌ها و صداهایی همراه است که بازشناسی او را ناممکن می‌سازند.

شکست در بازسازی سوژه، نه ضعف که «استراتژی» متن است. همان وضعیتی که زن ایرانی در تاریخ تجربه کرده است؛ میل به بازسازی و همزمان اسارت در صداها و نگاه‌های دیگری.

بنابراین، رمان حاجی‌زاده نه‌تنها تجربه‌ای ادبی، بلکه مطالعه‌ای در باب شکست و امکان بازسازی سوژه‌ی زن ایرانی در بستر خشونت تاریخی و اجتماعی است.



جهان متروکه

نگاهی به مجموعه‌داستان زمین را بافتم، شکافتم نوشتهٔ ربابه کریمی

حسین نوروزی‌پور

داستان‌های مجموعهٔ **زمین را بافتم، شکافتم** از سرکار خانم ربابه کریمی بیانگر وضعیت ناهمگون رفتارهای بشری است. داستان‌های این مجموعه حاصل ضدونقیض‌های جامعه معاصر ایران است. جنگ و خشونت، از مفاهیم داستانی مورد نظر خانم کریمی بوده است. چهارده داستانِ مجموعه با کمی چشم پوشی در کلیت وجودیت شکل و شمایل داستانی در روند آزمون و خطا به مسیر مناسبی بستر خویش را فراهم نموده است. اگر تخیل را عامل مهمی در استحکام داستان بدانیم، متن چند داستانِ مجموعه از این ویژگی برخوردار بوده است. ریسک‌پذیری در نحوهٔ پرداخت داستان به‌قدری نبوده است که روایت را در ذهن مخاطب دچار چالشی سخت کند. نحوهٔ پردازش متن تحت‌تأثیر خط معمول جریان داستان‌نویسی چند دههٔ اخیر ایران بوده است. ساده بودن داستان و پرهیز از نوآوری در ریخت داستان می‌تواند از جهتی کمک‌کننده به مخاطب باشد که واضح به متن بیندیشد؛ اما میان چند داستان برگزیده از مجموعهٔ **زمین را بافتم، شکافتم**،در داستان‌های «بازی کوسه‌ها»، «شومان»، «کتانی قرمز» و «حلقهٔ مسی» نکات ارزشمند خاص داستانی مدرن بیشتر نمایان می‌شود. در چهار داستان نام‌برده ماهیتی از لحاظ کیفیت اثر و کمیت دردهای امروزی جامعه معاصر ایران است. نویسنده با ریشه دواندن در جان متن، با روایت پخته‌ای از ذهن خود به عینیت جهان داستان نفوذ می‌کند تا تخیل، بازگشایی جهان داستانی باشد. و اطلاع‌رسانی و گزارش چنین رخدادهایی از بار تجربه جامعه بوده است. خانم کریمی به‌شکلی ذهن خود را، یا به عبارتی میخ خود را بر متن کوبیده است. میخ اندیشهٔ او، روایت را متحول کرده است. روایت گزارش در جامعه به روایت خاص داستانی مدرن شکل گرفته است. شروع داستان «بازی کوسه ها»، لعاب داستانی قابل‌توجه‌ای دارد.

«پل دو نیمه شده و من به نرده‌هایش آویزانم. از آن بالا می‌بینمش که روی آب به این‌طرف و آن‌طرف می‌رود. انگار بالای سرم ایستاده و کش عینکش را سفت می‌کند و می‌پرسد: «ها عامو! دنبال چه می‌گردی؟» باد چفیه‌اش را بلند می‌کند، با دست نگهش می‌دارد: «دنبال تو!»

باتوجه‌به تنوع داستان‌ها در مجموعه می‌توان به چندگونه بودن داستان‌ها اشاره کرد. بعضی داستان‌ها شکل خواب‌گونه دارند. در داستان‌های «مداد زرد» و «عکس‌های نامرئی» بافت آن‌ها به‌نوعی انگیزهٔ نوشتن آن‌ها را ارائه می‌دهد، شکل ابتداییِ بیان داستان‌ها در نزدیکی متن و خواننده به یکدیگر، اثرگذار است. هرچند تجربه گرایی داستان‌ها و آداب نوشتن در مجموعه، همه نمایی از کارکرد ذهنی نویسنده است که به متن تحمیل شده است؛ اما نمی‌شود قدرت نوشتن را در مجموعه‌داستان مورد نظر انکار کرد. روش نوشتن تعدادی از داستان‌ها برآمده از تخیل بوده است. «بازی کوسه‌ها»، «شومان» و «کتانی قرمز»، شروع تأثیربرانگیزی دارند؛ اما بعضی داستان‌های مجموعه از لحاظ روایت و ضرب‌آهنگ ورودی داستان کمی لنگ می‌زنند. وضعیت متنِ «حلقهٔ مسی» نمونهٔ ارزشمند مجموعه است؛ اما شروع داستانیِ پرتحرکی ندارد. چنگی به دل نمی زند. بعد از دو صفحه که پیش می‌رود، نبض داستانی جان می‌گیرد و داستان جالب و خواندنی می‌شود.

– «آخ چقدر دلم می‌خواهد نان تازه بخورم. دیروز کون‌سره رفتم تا دم خانهٔ ننه‌سکینُه و تمام نانهایی را که برای اردک‌هایش ترید کرده بود، برداشتم و خوردم...»

در ادامه روند داستانی که دارد محصول تخیل ناب، ورز آمده است. یا در جایی دیگر همین داستان «دو تا کیسه‌هاش مثل لیمویی که ننه توی قیمه می‌ریخت، کوچک و سیاه شده بود....»؛ اما داستان «حلقهٔ مسی» با پایان‌بندی محکم و جاندارش نمایی از خلاقیت نویسنده است که توانسته تصویری شگرف و اندوه‌بار از خـــانوادهٔ

داستان «حلقهٔ مسی» در ذهن مخاطب بنشاند و متن با جـــــان و روح خاص، مخاطب را تحت‌تأثیر قرار دهد.

-«نمی‌دانم چرا با اینکه هیچی نمی‌خورم، باز ننه ناراحت است. خواهرم وسط حیاط خودش را لخت می‌کند و هی قر می‌دهد و بلند می‌خندد. حالا درازبه‌دراز هر دو کنار دیوار خوابیده‌ایم. ننه بالای سرمان نشسته و نگاهمان می‌کند.»

داستان «حلقهٔ مسی» چیزی از یک داستان رئال کم ندارد؛ اما ورودی داستان کمی لنگ می‌زند. کاش داستان از سطرهای پایین صفحهٔ دوم شروع می‌شد. داستان‌های رئال باید چنان خلق شوند که نحوهٔ روایت و ریخت داستانی مخاطب را میخکوب کند. باید گفت‌وگوها طولانی نباشد و تصویرهای بکر ارائه دهد و نمایی از حقیقت ذهنی روایت در ترکیبی جاندار با وضع و حال شخصیت‌ها باشد وگرنه صرف به اینکه اطلاع رسانی از محیط داستانی پیش‌رونده باشد، جز خاطرات نخواهد بود. داستان‌های «گزینش»، «زوال»، «چکه‌چکه مردن»، «بافتم، شکافتم»، «چشم‌های باز ماهی»، «کانال»، «گوریل» از داستان‌های مجموعه‌اند که خلاقیت داستانی در آن‌ها پیش برنده نبوده است. داستان‌هایی که می‌توانستند حس‌وحال داستانیِ جاودانه‌ای داشته باشند؛ اما کوشش انگار نویسنده بر آن بوده است، نوشتن داستان مینی‌مالیستی را تجربه کند. جهان داستان باید در جهان مخاطب نفوذ کند. اگر این نفوذ به ذهن و دل مخاطب جااندازی نشود مسلم است که جایی از داستان می‌لنگد. هر داستان کشف تازه‌ای را بر ذهن مخاطب آشکار می‌کند و اگر متن داستانی نتواند رازورمزهای روح‌وروان آدم‌ها را در بر گیرد، فاقد توانایی تحرک‌بخشی مخاطب در داســـــتان می‌شود و مخاطب در چالش داستان راه به جایی نمی‌برد. مجموعه‌داستان مورد نظر با چند داستان برانگیخته از جان و دل توانسته مجموعه را از فراموشی نجات دهد و ماندگار کند. هرچند من، انتخاب نام کتاب را ناشیانه می‌دانم. کاش می‌شد نام چـــــــالش‌برانگیزی، بر این مجموعه قرار مـــی‌گرفت؛ مـــــــجموعه‌ای که چنین قطعه‌های داســـتانی خوش‌فرمی را در خود جای داده است.

زائر می‌گفت: «وقتی بیفتی تو رودخانه، کوسه‌ها اول با تنت بازی می‌کنند و بعد کم‌کم شروع می‌کنند به خوردنت. به سرت که می‌رسند، تو چـــــشم‌هات زل می‌زنند. بعد ولت می‌کنند و می‌روند. کوسه‌ها سر نمی‌خورند. بیا ببین شاید سر تو هم اینجا باشه.» حوادث درون متن داستان «بازی کوسه‌ها» چنان چیدمان به‌هم‌اتصـــــال‌شده‌ای دارند که باور داستان را سخت نمی‌کند.

دیالوگ‌های داستان «بازی کوسه‌ها» و هیجان محیط بی‌تکلف است. جریان انفجار و طنز حاکم بر متن، زندگی آدم‌هایی را روایت می‌کند که کله‌شق و سخت‌جان هستند. شخصیت مانده در هیاهوی جنگ، به گاو و زمین وابسته است و سرباز درون داستان به سرهای جامانده نگاه اندیشناکی دارد.

صدای انفجار شدیدی می‌آید. یک لحظه جلو چشم‌هایم با دود سیاهی پر می‌شود. دور خودم چـــــرخ می‌زنم و بعد درازبه‌دراز می‌افتم. گلوله‌ای در رودخانه می‌افتد و آب بر سروصورتم شتک می‌زند: «ها چی می‌گی عاموا! بلن شو هنوز نمردی!»

کوسه و انفجار و رودخانه اجزای مناسب بستر داستان بوده است که نفرت از جنگ را روایت می‌کند. داستان جالب دیگر مجموعه، «شومان»، از نحوهٔ روایت عشق و هذیان است. خیرگی شخصیت راوی بر شومان چنان است که روح و جانش را گرفتار خرافه و جادو می‌کند. داستان خیال‌انگیز و پرصلابت دیگر مجموعه «کتانی قرمز» است که روح داستانی در آن دمیده شده است. شخصیت راوی دچار اوهام ذهنی است؛ اما روایت چندبعدی از جهان زندگی به‌سرشده است. شخصیت دچار ترس از جامعهٔ مـــــردسالاری، چنان روایتی را بیان می‌نماید که گویی پیری در بطـــــن جوانیِ او ریشه کرده بود. تجـــربه‌ای هراسان بر جان او هـموار شده است. تکه‌ای جسم بی‌قواره در انبـــاری از تن. فساد.

-«آره جیغ بکش، این‌طـوری بیشتر حال می‌ده. عـــــزیز جون! حالا زانو بزن سلیطه، زانو بزن!...»

داستان «کتانی قرمز»، داســتان نهال شکوفای باطراوتی بوده است کـــه با خـــنجر کابوس شقه‌شقه شده است. غم جاری بر داستان، خطوط رگه‌های عمیق برجستهٔ زندگی ویران‌شده‌ای است که تنگنای جهان را به روایت می‌کشد. چهار داستان نامبرده با روایت و پردازش نازک‌اندیشانه، جهان نویسنده را رونمایی می‌کند و امتداد نوری ظریف بر تارک صفحات داستانی است.

پایان سکوت

فاطـــــمه شکرالله‌ابهری

همه بودند. من، افشین، شادی و حتی مادر و پدر. برف بر سرمان می‌ریخت و می‌خندیدیم؛ مثل وقت‌هایی که تـــــولد می‌گرفتیم. ناگهان غوغا شد. سقف روی سرشان ریخت و همه بی‌جان افتادند روی زمین. اثری از خنده‌ها نبود. تاریکی بود. صورتم را جلو بردم. افشین زنده بود و می‌خندید.

ساعت سه و نیم شب است. باز هم همان کابوس همیشگی. عرق روی پیشانی‌ام را خشک می‌کنم. لیوان آب در دســـــتانم می‌لرزد. می‌روم وضو بگیرم. دایی بیدار است و پیش از من سجاده‌اش پهن شده. پشت سرش می‌نشینم و می‌گویم: «دایی می‌خوام برم.» الله‌اکبری می‌گوید و من پشتش را می‌بوسم. برمی‌خیزم و نـــــگاهش می‌کنم. مثل گنجی در نور اندک اتاق می‌درخشد. آرزو می‌کنم او را تا آخرین نفس‌هایم داشته باشم...

روی نیمکت نشسته‌ام با دســـــت چپم دست راستم را نوازش می‌کنم. چهار انگشت دست راستم درد می‌کند. بچه‌ای با مادرش از کنارم رد می‌شود و برایم شکلک درمی‌آورد. موهایش را مثل شادی باز گذاشته و با گیره و مهره‌های رنگی آراسته است. لبخند روی لبم خشک می‌شود. آن شب هم موی شادی باز بود؛ موهای بلندش که من می‌گفتم فر و زشت هستند. دروغ می‌گفتم. فقط می‌خواستم لجش را دربیاورم. آخر او هم یک بار رژلب قرمز مرا از کیفم درآورده بود و نقاشی کشیده بود روی آینهٔ هال و چه غوغایی به پا شده بود. اصلاً دیگر رژ قرمز دوست ندارم. رژ قرمز که به رخت سیاه نمی‌آید...

کلید خانه را در دست چپم می‌گیرم و با آن در آهنی خانه را باز می‌کنم. مدت‌هاست که تصمیم دارم برگردم. دایی خیلی خوب است؛ اما یک چیزی کم دارد؛ چیزی مثل بوی مادرم و موج صدای مهربان پدرم که غروب آخر با خریدهای فراوان و نفس‌زنان آمده بود خانه و داد می‌زد: «بچه‌ها بیایین کمک!» من و شادی دویدیم. افشین خانه نبود، همیشه دیر می‌آمد. منتظرش نبودیم. می‌دانستیم پیش اوست.

با دست چپم کلید را در قفل می‌چرخانم و داخل می‌شوم. حیاط کوچکمان خلوت و آرام خوابیده. کسی در خانه منتظرم نیست. ماشین همان‌جا کنج حیاط زیر پارچهٔ آبی راه‌راه آرام گرفته. دیگر دعوایی بر سرش نیست. من و افشین خاطرخواهش بودیم که دیگر نیستیم. با پاهای مرتعش و دستان لرزان می‌آیم داخل هال. صدای جیغ شادی را می‌شنوم. مادرم را غرق خون می‌بینم. پدرم با چهرهٔ بهت‌زده به ماشهٔ اسلحه زل زده؛ انگار انتظار معجزه‌ای دارد. می‌دوم مثل همان شب. صدایی از پدر نمی‌شنوم. فقط می‌دوم. می‌دوم و می‌دانم که به‌دنبالم می‌آید.

در کوچه به زمین می‌افتم و تمام درد درونم را به حـــــــنجره‌ام می‌بخشم: «قلبم داره تموم می‌شه خدایا! من چه کنم کمکم کن!» می‌نشینم. در سکوت به پاهایم می‌کوبم و حتی نفس کشیدن هم برایم سخت شده. همسایهٔ روبه‌رویی‌مان با مهربانی بغلم می‌کند. در آغوش او آرام می‌گیرم. روسری‌ام را که حالا افتاده سرم می‌کند و اشک می‌ریزد. دست‌هایش هنوز بوی ســـــــبزی‌های محلی را می‌دهد که از کوهستان می‌آوردند و او با مادرم پاک می‌کرد و خدا می‌داند چقدر درد دل می‌کردند و از همه‌چیز می‌گفتند. حتماً مادرم به او از سرکشی من می‌گوید که نمی‌خواستم دانشگاه بروم و به‌زور آن‌ها و بدون رغبت وادار شدم یا از شیطنت شادی کوچک خانه‌مان یا شاید این اواخر از افشین هم گفته باشد؛ عزیزدردانهٔ مادر که از من بزرگ‌تر بود و برای پدرومادر همه‌کس بود، اختیار ماشین را داشت. سوییچ ماشین را به او می‌دادند و مادر برای پسرش غذاهای محبوبش را می‌پخت. حتماً مادر پیش خانم همسایه از آن زن گفته. من به او خاله‌ثریا می‌گفتم، دوست مادرم بود. به خانه‌مان می‌آمد و برای مادرم درددل می‌کرد. شوهرش با سه بچه رهایش کرده بود. دختر بزرگش هم‌سن‌وسال من بود؛ اما خیلی به خودش می‌رسید. آرایشگاه داشت؛ اما خیلی اوقات آرایشگاهـــش بسته بود و در عین حال از پس مـــــــخارج زندگی برمی‌آمد. از مادرم دوسه سالی کوچکتر بود؛ اما خیلی جوان‌تر به نظر می‌رسید. باشگاه می‌رفت.

این اواخری جوان‌سازی پوستش واضح بود؛ اما انکارش می‌کرد. خیلی شیک لباس می‌پوشید؛ ولی به‌طرز عجیبی رفت‌وآمدش کم شده بود. دخترش هم که دوست من بود، دیگر نمی‌آمد. مادر می‌گفت حتماً سرش جایی گرم است. افشین هم به بهانهٔ شرکت و سفر کاری برای تبلیغات شرکت تازه‌تأسیس با دوستانش غیبت‌های طولانی داشت؛ اما چه کسی فکرش را می‌کرد این دو به هم مربوط باشند. به زن نگاه می‌کنم و به سختی می‌گویم: «مادرم اواخری چه می‌گفت به شما؟» و زن بیچاره زار می‌زند.

عزیزه‌خانم می‌گوید: «چرا برگشتی؟» به‌سختی می‌گویم: «می‌می‌خوام ب‌بمانم.»

برمی‌گردم به خانه. می‌روم داخل اتاق خودم و شادی. تحمل جای خالی‌اش چه‌قدر سخت است. یادم است همیشه می‌گفتم: «قبل از آمدن تو، این اتاق برای من بود و تو مزاحمی» و حالا انگار موج صدایم در این اتاق مانده باشد، خجالت می‌کشم.

به اتاق افشین می‌روم. عکس‌هایش با زیرپوش در باشگاه به روی دیوار روبه‌روی تختش چسبیده، تنها یادگار زنده از خانواده‌ام، برادرم. عکس‌هایش با عینک آفتابی می‌خندد. انگار هنوز در آن روزگاران خوش گیر کرده. آه می‌کشم و می‌نشینم روی تخت که مادر مرتبش کرده بود. همیشه اتاقش را مرتب می‌کرد و اگر امشب نجاتش ندهیم حتماً تا ابد مرتب می‌ماند. در و دیوار خانه امانت‌دار مادرم هستند. صدایش را در گوشم زمزمه می‌کنند: «خواهر، مادر دوم هست. با برادرت قهر نمون. تو قهر نشو باهاش تا راه برگشت داشته باشه، حرفش رو بزنه بهت.» به اتاق مادر و پدر می‌روم. پدر گوشهٔ سمت دیوار می‌خوابید. می‌آیم لبهٔ تخت و در آغوش مادرم نوازش‌هایش را تصور می‌کنم و صدایش را می‌شنوم که می‌گوید دختر گنده تو دیگه باید خودت مادر بشی نوازش می‌خوای. ولی من بیش از همیشه محتاج نوازش هستم. محتاج حرف‌های مادرم که راه را نشانم بدهد. آخ! که اگر بود حرف‌هایش را با تمام جان گوش می‌دادم. سرم پر از صداست. صدای افشین که می‌خواست مادر و پدر را مجبور کند به سازش برقصند و این اولین بار بود که کوتاه نمی‌آمدند. صدای مادرم که آن زن را نفرین می‌کرد و به خودش لـــــعنت می‌داد. سرزنش پدرم که مادرم را شماتت می‌کرد و می‌گفت: «من از این زن خوشم نمی‌اومد. تو راه رو براش باز کردی، آوردیش جلـــــوی جوونت. ثمرهٔ زندگی‌مون رو آزمـــــون داره می‌گیره. زن بی‌حیا خانه هم می‌خواد برای ضمانت زندگی‌ش.»

وای که مادرم چقدر ناله می‌زد. همان شب آخر مثلاً، وقتی که داشت جایمان را توی هال می‌گذاشت که همگی فیلم ببینیم و بخوابیم. چه‌قدر از نبودن افشین و دعوای ظهرشان گفت و گفت: «پسره رو ببین، به من می‌گه مراقب حرف زدنت باش. ثریا عشق منه. زن زندگی‌مه. آخه احمق جان ثریا هم‌سن منه. به من می‌گه ثریا راس مـــــــی‌گه که تو حسادت می‌کنی. می‌گه داری کاری می‌کنی از دستش بدم. مادری نمی‌کنی. می‌شه مگه آخه بچه‌مو بندازم توی آتیش. من تو فکر بودم دختر اون‌و برات بگیرم. پس بگو چرا می‌گفتی نه.» چقدر اشک ریخت مـــــــادرم. آن‌قدر که بی‌حال خزید داخل رختخواب. نگذاشت که فیلم ببینیم. آن‌قدر گفت و نالید که افـــــشین نیامده. تا آخرین لحظه‌ای که نگاهش می‌کردم نخوابیده بود. پاهایش را جمع می‌کرد. حتماً سندروم پای بی‌قرارش عود کرده بود. کاش می‌رفتم و بغلش می‌کردم. حتماً حالا من هم مرده بودم و این‌همه عذاب نمی‌کشیدم.

گوشی‌ام را باز می‌کنم تا از این‌همه سکوت و از این همهمه خلاص شوم. آخرین پست افشین را هزارباره می‌بینم. ویدئویی از مادر که می‌خندید و افشین در کپشن قربان‌صدقه‌اش رفته بود. این فیلم مال چند روز قبل از آن شب بود. مادر خرید داشت و افشین به قول خودش نوکری‌اش را می‌کرد. کامنت‌ها را هم هیچ وقت نمی‌خوانم؛ اما وسوسه‌ام که ببینم مردم چه‌ها نوشته‌اند.

دیگر مجال خواب نیست، باید برخیزم. حالا وقت بیداری است. تنها بازمانده از خانواده‌ام یاری می‌خواهد. مادرم را در این اتاق‌ها حس می‌کنم و مدام در سرم این پرسش است که اگر مادرم با آن دل بزرگ و مهربانش بود چه می‌کرد. تلفن همراهم را چـــــک می‌کنم. تماس بی‌پاسخ از دایی. وضو می‌گیرم و می‌روم تا شاید بتوانم عدالت را برقرار کنم. هزار بار تمام این مـــــــسیر را تصور کرده‌ام؛ اما هر لحظه که طی می‌شود کاملاً برایم بیگانه است.

ویبرهٔ گوشی تکانم می‌دهد. معلوم است که او هم بیدار است: «شکوفه جان حرف بزن با من، کجایی؟ من اینجا منتظرتم. از دیشب جلوی در زندانم. بیا حرف بزنیم دایی.»

می‌آیم بنویسم که می‌خواهم کاری کنم که اگر خـــــواهرت بود می‌کرد یا حتی خودت؛ اما، اما پاسخی نمی‌دهم. گوشی را در کوله‌ام می‌گذارم و سر از آن دیوارهای بلند درمی‌آورم و از میان سایه‌ها و صداهای گنگ و تصویرهای محو می‌گذرم تا می‌رسم به پای چوبهٔ دار. آن‌ها چه می‌گویند؟ نمی‌شنوم برادرم را می‌بینم. دایی هست با چشمان ملتمس. می‌دانم او هم نجات خواهرزاده اش را می‌خواهد. افشین آن بالاست؛ برادرم، تنه یادگار آن خانه،

پسر ارشد خانواده. تنها پسر خانواده که نفس مادرم بود و پدرم او را عصای پیری‌اش می‌دانست. می‌خواهم جیغ بزنم. صدا در گلویم می‌میرد. برادر من آن بالاســـــــت. دست راستم را بالا می‌گیرم که او را به نمایندگی از پدر و مادرم نشان بدهم و بگویم پایینش بیاورید. او مقصر نیست، فریبش دادند. آن زن را به‌جایش آن بالا بگذارید تا من با دل قرص بگویم بیندازید آن صندلی را. دست بالا می‌برم و در روشنی نور اردوگاه جای خالی چهار انگشت دست راستم مرا می‌کَند می‌برد به آن شب. برادرم دنبالم بود و من نمی‌دانستم خوابم یا بیدار. مثل دیوانه‌ها فریاد می‌کشید و دنبالم بود و من حتی صدایم درنمی‌آمد مثل حالا. قمه بود، شمشیر بود، نمی‌دانم؛ اما چهار انگشت دست راستم پرید و من حتی لحظه‌ای نایستادم.

خودم را به شلوغی میدان که رساندم ترسید و فرار کرد. مردم دورم جمع شده بودند و من به خون دستم، به چشمان پدرم، به اندام غرق خون مادرم فکر می‌کردم و به شادی که خوابش سنگین بود و آرزو می‌کردم او و پدرم زنده باشند؛ اما زود ناامید شدم. می‌گفتند پسری به‌خاطر عشق بیوه‌زنی که هم‌سن مادرش بوده، دیوانه شده و خانواده‌اش را کشته، چون با ازدواجش مخالفت می‌کردند. مادر را با قمه، پدر را با گلوله و شادی را هم با شلیک‌های ممتد گلوله کشته بود. بعد با قمه دنبال من آمده بود. با همان قمه‌ای که خون مادرم رویش بود. چهار انگشت دست راست مرا گرفت؛ اما کارش نیمه‌تمام ماند. من هرچند در این یک سال به‌جز سرگردانی در اتاق، خانهٔ دایی و مزار پدر و مادر و خواهرم، چیزی از زندگی نفهمیدم؛ اما هنوز زنده‌ام. بعد از آن، بهترین خبر، دستگیری زودهنگامش بود که بعدها فکر کردم کاش دستگیر نمی‌شد. این بار روی دوش من نمی‌افتاد. نه عمویی داشتیم، نه پدربزرگی. عمه ها هم کلاً خودشان را کنار کشیدند از این بی‌آبرویی. اما حالا پس از گذشت یک سال من باید انتخاب می‌کردم که آن صندلی بیفتد یا نه.

چهار انگشت دست راستم دیگر درد نمی‌کند. اشک‌هایم نمی‌آید. حرفم نمی‌آید. درد در دلم می‌پیچد. به خودم می‌پیچم. نمی‌دانم با چه نیرویی، اما چیزی در جانم می‌پیچد. یک درد عمیق، مثل نگاه مظلوم پدرم لحظه‌ای که افشین اسلحه گرفته بود به‌سمتش و مادرم که حتی نفهمید ضربه را از کجا خورده و شادی که احتمالاً بعد از شنیدن صدای گلوله از خواب پریده؛ اما به پشت افتاده بود. همیشه به خودم می‌گویم او چیزی ندیده. این دلخوشی من است که قبل از مرگ این درد عمیق را که روح مرا آزار می‌دهد نچشیده باشد. «من نمی‌بخشم به‌خاطر مادرم، پدرم، به‌خاطر شادی.» شوری اشک‌هایم را حس کردم بالاخره. حنجره ام از لرزش درد گرفته بود. صدایم برای خودم هم غریبه بود، انگار بیگانه‌ای فریاد می‌زد. من بعد از یک سال داشتم ســـــــوگواری می‌کردم. دایی بود حتماً. دستش را پشتم گذاشت. پشتم را به صندلی و چوبهٔ دار و قاتل پدر و مادر و خواهرم کردم و در آغوش دایی به‌اندازهٔ یک‌سال سکوت و تلخی هق‌هق کردم. صدای دایی در گوشم برای ابد باقی ماند: «تمام شد.»

چـــــــمدان

نفیسه خلیلیان

دیرهنگام بود. خیلی پس‌از نیمه‌شب، و خیلی قبل‌از صبح. فرودگاه آرام بود. بیش از حد آرام برای جایی که قرار بود پر از سر و صدای زندگی باشد. سکوتی شبیه به تنفس عمیق میان دو گریه.

زن چرخ‌دستی حمل بار را روی زمین می‌کشید. صدای کلیک منظم چرخ‌ها روی کف صیقلی و براق در رگ‌هایش می‌پیچید و صدای قلبش را محو می‌کرد. آخرین پرواز به‌تازگی بر زمین نشسته بود. زن با آرامشی چون سکوت پس‌از سقوط به‌سمت تسمه‌نقاله رفت و کنار چند مسافر خسته پرواز ایستاد. چرخ دنده تسمه‌نقاله با صدای ناله‌ای به حرکت درآمد. صدای تق‌تق تسمه‌نقاله، مترونوم موسیقی متن این صحنه تکراری شد. دور باطل آغاز شده بود. زن دقیقاً می‌دانست هم‌اکنون باید منتظر چه چیزی باشد. و صدای جیغ کوتاه کودک که از حرکت تسمه نقاله‌ای که روی آن نشسته بود جا خورده بود، گواه این تکرار شد. گواهی از کابوسی در بیداری که برای بار سیزدهم تکرار می‌شد.

حفره‌ای در قلب زن خالی شد و تمام تنش را چون دودی به درون کشید؛ اما چیزی نگذشت که نخی نامرئی دوباره او را از درون خودش بیرون کشید و حواسش را به‌سمت مسافرانی که با چشمان خسته به تسمه‌نقاله چشم دوخته بودند، معطوف کرد؛ همان نخی که یک سال بود او را سی‌ام هر ماه به‌سمت فرودگاه می‌کشاند. فرودگاهی که نه کسی در انتظارش بود، نه به انتظار کسی در آن قدم می‌گذاشت. او نه مسافر بود، نه به پیشواز کسی آمده بود.

اولین چمدان روی تسمه افتاد. هیچ‌کس جلو نرفت. هیچ‌کس آن را لمس نکرد تا حتی برچسبش را چک کند. هیچ‌کس حتی به آن نیم‌نگاهی نینداخت. زن منتظر نبود؛ اما می‌دانست که این چمدان پنج بار روی تسمه می‌چرخد و کسی حتی آن را لمس هم نمی‌کند. یک سال بود که می‌دانست چه چیزی را قرار است ببیند. چه در بیداری چه در خواب‌هایش. و حـــــتی می‌دانست با دیدن برچسب، کدام فکر در ذهنش به گردبادی سوزان می‌انجامد.

«چرا این چمدان این‌همه سال نگه داشته شده بود؟»

چمدان‌های بعدی هم رد شدند و مسافران در سکوت نگاه کردند. هیچ‌کدامشان هیچ نمی‌گفتند، تکان نمی‌خوردند و حتی تکیه‌شان را بر پای دیگر نمی‌انداختند.

چمدان اول از جلوی زن رد شد. به دسته‌اش برچسب کهنه و زردشده‌ای متصل بود. گوشه‌های چرم پوسته‌شده و رنگ‌ورورفته اش را به‌سمت زن گرفته بود و روی تسمه نقاله آرمیده بود؛ گویی در خواب عمیقی فرو رفته باشد؛ اما بداند که بیدار نیست. چمدان و آنچه حمل می‌کرد نه مرده بود، نه هشیار. رنجی بود که هیچ‌کس آن را متقبل نمی‌شد. رنـــجی خواب‌زده در خلسهٔ محیطی دوار و بی‌انتها.

صدای کرنومتر ذهنش این بار ضرب مترونوم را در دست گرفت. او می‌دانست که تا چند ثانیه بعد چه فکری به ذهنش خطور می‌کند. چرا آن را برایم فرستاد؟ مگر تمام آدم‌ها حتماً باید اولین خانه زندگی‌شان را ببینند؟

کم‌کم تک‌تک مسافران چمدان‌هایشان را برداشتند و هریک در سکوت به راه خود رفتند. در آخرین دورهای تسمه‌نقاله فقط آن چمدان قهوه‌ای رنگ‌ورورفته و پوسته‌شده با برچسبی که چون دندان‌های جمجمه‌ای پوسیده بود، در دوری باطل می‌چرخید و در هر زاویه‌ای به او دهن‌کجی می‌کرد.

آخرین صحنه‌ها در پیش بودند. زن می‌دانست که پس از محو شدن چمدان پشت پرده، تسمه‌نقاله برمی‌گردد و به‌سمت خانه، یا چیزی شبیه به آن می‌رود اما این بار با صدای جیغ خفه و تیزی به خودش آمد.

این صحنه در این یک سال هیچ‌وقت اتفاق نیفتاده بود.

با ترس و هراس پایش را بلند کرد. زیر پایش نه جسم سختی بود، نه دستهٔ چمدانی و نه کاغذ چسب‌دار پوسیده‌ای. او با پنجهٔ کوچکی روبه‌رو شد که زیر پاشنه کفشش خرد شده بود. بچه‌گربه

کوچکی که به دامن پشمی و بلند او چنگ زده بود در پناه همان گرما مصدوم شده بود.

زانوهای زن سست شد. روی زمین نشست. دستش در یک سانتی‌متری تن بچه‌گربه نالان و لرزان متوقف شده بود و به او نمی‌رسید. این شد که به پهنای صورت اشک ریخت.

صدای تسمه‌نقاله و بچه‌گربه درهم آمیخته بود. مترونوم این بار با ناله‌های یک نوزاد هماهنگ شده بود. با دست چپ اشک هایش را پاک کرد؛ اما چیزی در این میان هجوم احساساتش را زیر سؤال برد. هیچ لمس و گرما و رطوبتی وجود نداشت. او این را می‌دانست اما انتظارش را نداشت. دستش هیچ حسی نداشت. همان دست سرد و شور را آرام و مردد به‌سمت بچه‌گربه دراز کرد. گربه با دهان کوچکش انگشتان مصنوعی زن را گاز گرفت باز هم هیچ‌چیز حس نمی‌کرد. هیچ درد و خونی وجود نداشت. پس از ۲۸ سال دوباره گربه‌ای دستش را گاز گرفته بود؛ اما این بار جای نوزادها عوض شده بود.

پس از یک سال آن کابوسی که در سی‌ام هرماه در بیداری‌اش تکرار می‌شد در نقطه‌ای نزدیک به پایان شکسته شده بود. قرار بود به سوی خانه برگردد. نه به‌سمت یک بچه‌گربه.

زن دستش را روی زمین نشاند. سطحی سرد و خیس بر سنگ ها آرمید. بچه گربه خودش را روی زمین کشاند و داخل دست زن نشست و انگشت‌های بی‌حسش را چنگ زد. پس از ۲۸ سال زمان، باز هم شاهد تقلای نوزادی بر پوستی مصنوعی و بی‌جان بود.

زن این بار آن نخ نامرئی را خودش به دست گرفت. دست بر زانوی راستش گذاشت و خودش را بالا کشید اما نه با قدرت. با چیزی شبیه به تسلیمی آرام، پس از سقوط. به‌سمت تسمه‌نقاله رفت و دستهٔ چمدانی که نیمی از آن در سیاه‌چاله پشت پرده‌ها بلعیده شده بود و هرلحظه بیشتر به درون آن کشیده می‌شد را گرفت و کشید.

چمدان کهنه با صدای خش‌داری روی تسمه کشیده شد و زیپ کهنه و زهواردررفته‌اش که توان چنین شتابی برای برگشت از مسیر دور باطلش را نداشت، دهان گشود. و چون رازی که دیگر دلیلی برای پنهان شدن ندارد به سکون رسید.

بچه‌گربه ترسید و از دست زن بالا رفت. از روی مفصل آرنجش جهش کوچکی کرد و در یک لحظه حس وجودش بر تن زن نشست. گربه خودش را به روی شانه زن رساند و در گودی گردنش کز کرد.

زن چمدان قهوه‌ای رنگ‌ورورفته را روی چرخ‌دستی گذاشت و مسیر خروج را در پیش گرفت. بدون هیچ مقاومتی، بدون هیچ مبارزه‌ای، بدون غصه و خرسندی از شکست یا پیروزی.

چمدان از آنچه فکر می‌کرد سبک‌تر بود. چرخ‌دستی را کنار گذاشت و آن را تا صندلی‌های سرد فلزی حمل کرد. با چمدانی که دیگر رام شده بود و چنگ و دندانی نشان نمی‌داد به راه افتاد. نه رو به عقب، نه رو به جلو. به‌سوی فضای سومی که در گذشته و آینده نمی‌گنجید.

کمی جلوتر روی صندلی نشست و چمدان را کنارش گذاشت. نه چون باری بر دوشش بود. چون حس می‌کرد انسانی‌ست در کنار انسانی دیگر. بچه‌گربه سرش را به گردن زن چسبانده بود و با صدای خفیف و لرزانی میو میو می‌کرد. صدایی به غایت بی‌جان اما واقعی. واقعی‌تر از تمام سی‌ام‌های این یک سال.

زن نفس عمیقی کشید. هوای گذشته را تا اعماق شش‌هایش فرو برد و با بازدمی خاطرات را بیرون داد. خاطراتی که در دودی از قلب برخاسته جلو چشمانش رژه می‌رفتند. صحنه‌هایی دور و نیمه‌کامل در برابر دیدگانش شکل می‌گرفتند. دختر کوچکی را می‌دید که در آغوش زنی با دست‌های پینه‌بسته و لباسی خاک گرفته در گوشه‌ای از ساختمان خوابگاه نوانخانه نشسته بود. بخاری که از لیوان چای کنار زن بیرون می‌آمد با نوازشی بر آرنج و ساعد دخترک که حس نمی‌شد. اما دیده می‌شد.

صحنه عوض شد. چکمه‌های پلاستیکی لنگه‌لنگه‌ای را دید که به زور پای دخترکی را در خود جای داده بودند و با برخورد به کف زمین صدای مردد و منظمی ایجاد می‌کردند. با لیز خوردن دختر و صدای شکسته شدن لیوان چای برخود لرزید. ناخودآگاه سرش به‌سمت دست چپ برگشت و ترس از سوختن با چای داغ قلبش را ذوب کرد.

صدای کودک در آغوش زن، او را به آن دود غلیظ بی‌سروته برگرداند.

-«من نمی‌خواستم این‌طوری بشه.»

-«عیبی نداره. برات تمیزش کردم. مهم اینه خودت نسوختی و دردت نگرفته.»

-«ولی همهٔ پولتو دادی برای من این دست رو خریدی. باید مواظبش باشم.»

-«مواظبشی، می‌خواستی واسه من چای بیاری که خستگی‌م دربره.»

نگاهش روی دست‌های زخـــــمی زن ثابت شد. و باز آن صدای

کودکانه در هزار توی ذهنش پخش شد. دستت درد گرفته، کلی کار کردی دستات درد گرفت بعد پولش‌و دادی برای من دست خریدی.

صدای خندهٔ زن، و گرمای آغوشش و پژواک محبتی که در تمام این سال‌ها او را به این دنیا متصل کرده بود هوای دور و برش را پر کرد.

-«دستم درد گرفت؛ ولی عـــــوضش یه دست خریدم که نه می‌سوزه نه درد می‌گیره نه ازش خون می‌آد.»

لبخندی محو بر صورتش نقش بست. دست در جیبش کرد و پیامی را که یک سال پیش از طرف آن زن بر گوشی‌اش داشت برای بار سیصد و شصت و ششم خواند. پیامی که برای خوانده شدن در ذهنش با همان صدا و همان دل‌تنگی و همان تپش قلب نیازی به مکتوب بودن نداشت:

«من سی‌ام ماه به دیدنت می‌آم عزیزم. یه امانتی برات دارم که دیگه وقتشه به دستت برسونم. ۲۸ سال نگه‌ش داشتم. گفتم شاید دلت بخواد بعدها اون رو ببینی.»

و پیام بعدی که به فاصله یک هفته این‌گونه نوشته شده بود:

«فکر می‌کردم می‌تونم خودم هم بیام ولی این درد نمی‌ذاره. چمدونت رو به بار پرواز سپردم. به امید دیدارت دختر عزیزم.»

ذهنش به‌سوی روز آخری که در نوانخانه بود پرواز کرد. پرونده‌ای که از مدیر تحویل گرفته بود و گزارش نحوه پیدا شدنش:

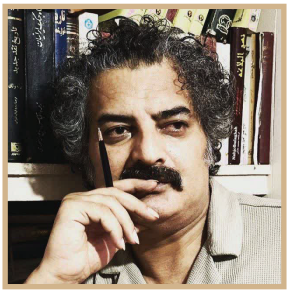
«نام‌برده در ساعت ۱ بامداد توسط پاکبان محترم منطقه در چمدانی قهوه‌ای‌رنگ یافت شد؛ درحالی‌که دست چپ از ناحیه آرنج کنده شده و خون‌ریزی فعال داشت. گزارش پزشکی قانونی احتمال کندگی بافتی و گازگرفتگی توسط حیوانی از تیره گربه سانان را مطرح می‌کند.»

غرق در فکر بود که صدای بچه‌گربه او را به خودش آورد.

نگاهی به پنجهٔ آویزان بچه‌گربه انداخت. چمدان را گشود و پارچهٔ سفیدی که به زردی می‌گرایید را از داخل آن بیرون کشید. بچه گربه را داخل آن دستمال آلوده به زمان پیچید و او را داخل کیف دستی‌اش گذاشت.

آرام و بی‌صدا از روی صندلی برخاست و به‌سوی در خروج به راه افتاد. پس از چند قدم ایستاد. کفش‌هایش را بیرون آورد و صدای تق‌تق منظم مترونوم را خاموش کرد و به راهش ادامه داد.

زن رفت و چمدان درحالی‌که روی صندلی فلزی سرد همان‌طور با دهان باز آرمیده بود، برجای ماند. پس از ۲۸ سال تمام گفتنی هایش را گفته بود. دور نقاله شکسته شده بود. دیگر چیزی برای دهن‌کجی وجود نداشت.



زندگی سگـــــی

حجت یکتا

آفتاب غضب کرده بود و با تازیانهٔ داغ زمین را می‌زد. گرم بود هوای لعنتی، گرم! چلهٔ تابستان بود و به قول آدم‌ها توی هوای گرم سگ هم توی کوچه پرسه نمی‌زد.

ولی ما ساعت‌ها بود که خسته و گرسنه و بی‌رمق روی آسفالت داغ خیابان‌ها و کوچه‌ها پرسه می‌زدیم.

به سگ‌های لوس خانگی حسودیمان می‌شد. الان با شکم‌های سیر زیر خنکای کولر لَم داده بودند شاید هم روی مبل! و مجبور نبودند مثل ما سگ‌دو بزنند. برای استراحت و فرار از گرما در سایهٔ دیوار خانه‌ها نشستیم. زبانمان از شدت گرما از دهانمان بیرون زده بود.

ناگهان از پنجرهٔ طبقهٔ دوم بالای سرمان پسربچهٔ تُخسی، سطل آبی روی سرمان خالی کرد. هراسان پا به فرار گذاشتیم. گرسنه و بوکشان می‌رفتیم. ظهر بود و آدم‌ها در خانه‌هایشان استراحت می‌کردند. کوچه و خیابان‌ها خلوت و بی‌روح بود. کنار زمینی در سایهٔ دیواری نشستیم و دستمان را زیر سرمان گذاشته و به صدای سمفونی شکم‌های گرســـــــنه‌مان گوش می‌دادیم.

ناگهان چیزی باشدت به دیوار آجری پشت سرمان خورد و تکه ای از آجـــــــر آن را پراند. پسر جوانی از آن‌طرف دورتر از ما می‌خواست با تفنگ ساچمه‌ای کور و شَل‌وپَلمان کند. شانس آوردیم تیرش به خطا رفت. باز وحشت‌زده پا به فرار گذاشتیم. رنگ من سفید و رنگ دوستم زرد است. آدم‌ها می‌گویند سگ زرد برادر شغال است؛ اما این خیلی سال است که با من رفیق است. یکرنگ و باوفاست و به‌قول آدم‌ها قاب‌هایمان در یک کیسه است.

دنیای خیلی از آدم‌ها پر از مکر و حیله است؛ پر از نقاب و تظاهر به خوب بودن؛ اما خدا نکند دنیای ما مثل آدم‌ها باشد. سال‌ها قبل داخل سطل‌های آشغال خیابان‌ها، پر از استخوان و قلم گاو و گوسفند بود. خیلی وقت است چیزی نمی‌بینم، انگار آدم‌ها سفره‌هایشان کوچک شده و مثل گذشته قدرت خرید ندارند.

در مسیر خیابانی به سطل آشغال بزرگی رسیدیم. زنِ جوانی با گونی کنار آن ایستاده بود. خم می‌شد و چیزهایی از داخل سطل درون گونی‌اش می‌انداخت. از آنجا هم ناامید راهمان را گرفتیم و رفتیم.

شکم بی‌صاحبمان بدجور ضعف می‌رفت. به یک تکه نان خشک هم قانع بودیم. در مسیر خیابان صدای غرش وحشتناک اتومبیلی را از پشت‌سر شنیدم. پسر جوانی فرمان اتومبیل مشکی‌رنگش را به طرف ما گرفته بود و بوق می‌زد. با یک پرش خودمان را به پیاده رو انداختیم. ایستادیم و به اتومبیلی که با سرعت از کنارمان رد شد نگاه کردیم. بعضی آدم‌ها انگار آزار دارند؛ حتی از آزار دادن هم نوعانشان لذت می‌برند و اسم خودشان را هم اشرف مخلوقات گذاشته‌اند.

همین چند روز پیش بود که در مسیر خیابانی مردی را دیدم که از کنار اتومبیل پارک‌شده‌ای رد می‌شد. خیابان فرعی و خلوت بود. او دسته‌کلیدش را از جیب شلوارش بیرون آورد و با کلید روی بدنهٔ اتومبیل خط بلندِ عمیقی کشید و با عجله از آنجا دور شد.

آدم‌ها دوست دارند امثال ما را بچزانند. چند سالی است که بهتر شده، سال‌ها قبل هم‌نوعانم را با سنگ و چوب می‌زدند و دست و پایشان را می‌شکستند یا چشم آن‌ها را کور می‌کردند. آن‌ها معتقد بودند که ما نجس هستیم!

همان‌طورکه خسته و گرسنه در پیاده‌رو می‌رفتیم بوی گوشت به مشاممان خورد. بو را دنبال کردیم تا پشت در بستهٔ مغازهٔ قصابی. می‌دانستیم داخل یخچال قصابی پر از لاشهٔ گوسفند است. دهانمان آب افتاده بود. یاد ضرب‌المثل آدم‌ها افتادم که می‌گوید: «دست ما کوتاه و خرما بر نخیل».

دوست نداشتیم از پشت در قصابی برویم. با حرص و ولع بوی گوشـــــت را به دمـــــاغمان می‌کشیدیم. دوست زردم نگاهی به من

انداخت. دلم برایش سوخت. پوزه‌هایمان را به پلهٔ مغازهٔ قصابی و کناره‌های در بزرگ آن نزدیک کردیم. چه می‌شد اگر دو تکه استخوان ناقابل پشت آن در بود! ما قانع بودیم؛ مثل بعضی از آدم‌ها که به اندک قانع هستند و همان را هم دنیا از آن‌ها دریغ کرده است.

پشت در قصابی در سایهٔ دیوار نشستیم. بوی لذیذ گوشت آراممان می‌کرد. اتومبیل شاسی‌بلند سفیدرنگی که موسیقی از داخل آن پخش می‌شد از خیابان گذشت. زن و مرد جوانی در آن دیده می‌شدند. سگ خانگی سفید و پشمالویی روی پای زن در صندلی جلو نشسته بود. سگ پشمالو که قلادهٔ چرمی زیبایی به گردن داشت، سرش را از شیشهٔ ماشین بیرون آورده بود. ما را که دید با صدای نازکی واق‌واق کرد. انگار ته دلش به ما می‌خندید و پز می‌داد؛ درست مثل بعضی آدم‌ها که به‌خاطر شرایط زندگی‌شان به هم‌نوعـــــــانشان پز می‌دهند و فخر می‌فروشند. شاید آن سگ خانگی این را از آدم‌ها یاد گرفته بود!

می‌دانستم اگر او در شرایطی که ما زندگی مـــــی‌کردیم، نفس می‌کشید و سگ‌دو می‌زد زنده نمی‌ماند. باز ناز شست ما که چریک‌وار و بی‌هیـــــچ امکاناتی گلیم خودمان را از آب بیرون می‌کشیدیم. بعضی شب‌ها به خرابه‌ای در حـــــــاشیهٔ شهر می‌رفتیم و آنجا استراحت می‌کردیم. در آنجا ماده‌سگ نحیف و لاغرمردنی، پنج تولهٔ شِپل به دنیا آورده بود. توله‌ها تا صبح به پستان‌های چـــــــروکیدهٔ مادرشان می‌افتادند و آن‌ها را می‌مکیدند شاید شیری به شکم‌های گرسنه‌شان برسانند.

اما مگر آن ماده‌سگ بیچاره چه می‌توانست گیر بیاورد و بخورد تا توله‌هایش را سیر کند!؟ با دیدن آن ماده‌سگ و توله‌های بیچاره‌اش یاد آدم‌هایی می‌افتادم که بی‌حساب و کتاب در محله‌های فقیرنشین شهر با تکیه به شعار: «هر آنکس که دندان دهد نان دهد.» بچه‌های زیادی به دنیا می‌آورند که این کارشان به خیانت که هیچ، شاید به جنایت شبیه باشد. ما تا سحر آن‌ها را نگاه می‌کردیم و غصه می‌خوردیم. کاری از دستمان برنمی‌آمد. خـــودمان هم بیشتر شب‌ها گـــــــرسنه می‌خوابیدیم.

دیشب صدای شلیک گلوله و پشت‌سر آن صدای عوعو و نالهٔ چند تا از هم‌نوعانمان را شنیدیم. امروز در کوچه‌ای خاکی، هم‌نوع قهوه‌ای‌رنگِ لاغرمردنی را دیدیم. وحشت‌زده بود و ترس در عمق چشمانش رخنه کرده بود. چند لحظه کنارش ایستادیم و با او گپی زدیم. می‌گفت شب‌ها مأموران با اسلحه سگ‌های ولگرد را می‌کُشند و با چشمان خودش دیده که جنازهٔ چند سگ را داخل کامیون انداخته و با خودشان برده‌اند.

حالا علاوه‌بر گرسنگی ترس این را هم داشتیم نکند ما را هم با گلوله بکشند! نمی‌داستیم باید چه‌کار کنیم. در بیابان‌های اطراف شهر که چیزی برای خوردن پیدا نمی‌شد به‌ناچار باید با پرسه در کوچه‌خیابان‌های شهر، قوتِ‌لایموتی برای سیر کردن شکم‌های گرسنه‌مان پیدا می‌کردیم.

زندگی سگی که آدم‌ها می‌گویند واقعیت داشت، زندگی ما بود. امروز جمعه بود. روز تعطیلی آدم‌ها. امشب پارک شلوغ بود. همراه دوست زردرنگم با ترس و لرز اطراف پارک گشتی زدیم. مردم گوشه‌کنار پارک در حال خوردن شام بودند. گوشه‌ای از پارک بوی جوجه‌کباب می‌آمد. هر دو گرسنه به‌طرف بوی لذیذ جوجه‌کباب رفتیم. چند خانواده روی چمن‌ها زیرانداز انداخته و گِرد هم نشسته بودند. دو مرد کنار منقل بزرگی مشغول کباب کردن سیخ‌های جوجه، نگاهمان کردند.

آب از لب‌ولوچه‌مان راه افتاده بود. روبه‌رویشان روی زمین در خودمان مچاله شدیم و نگاهمان به آن‌ها بود. به امید اینکه دلشان به رحم بیاید. شاید پس‌ماندهٔ استخوان و آشغال جوجه کباب را جلوی ما بریزند!

بعد از چند لحظه غذا آماده شد و مشغول خوردن شدند. به خودمان جرئت دادیم و کمی به آن‌ها نزدیک شدیم و دم تکان دادیم تا ما را ببینند. پسربچه‌ای تکه‌استخوانی جلوی ما پرت کرد. با عجله به طرف استخوان رفتیم. من ایستادم تا دوست زردرنگم آن را بخورد.

آن‌ها دلشان به رحم آمد و چند تکه استخوان دیگر برایمان انداختند. همچنان که دم تکان می‌دادیم، مشغول خوردن شدیم. بعضی آدم‌ها چقدر خوب هستند؛ از چیزی که دارند به دیگران هم می‌بخشند. دل‌رحم هستند و فرقی ندارد طرف مقابلشان هم نوعشان باشد یا مثل ما حیوانی زبان‌بسته. دوباره سر جایمان نشستیم و همچنان که لب‌ولوچه‌مان را با زبان لیس می‌زدیم به آن‌ها خیره شدیم.

یکی از آن‌ها که از بقیه جوان‌تر بود به همراه پسربچه‌ای به طرف

ما آمد و بشقابی پر از استخوان روی زمین جلویمان ریخت. با حرص و ولع مـــــــــشغول خوردن شدیم. آن‌ها ما را نوازش می‌کردند و ما با تکان دادن دم از آن‌ها تشکر می‌کردیم و از ته دل برایشان دعای خیر می‌کردیم.

مرد جوان بعد از چند لحظه دست پسربچه را گرفت و از پیش ما دور شدند. ناگهان تکه‌سنگی به‌طرف ما پرت شد. ترسیدیم و سر بالا کرده و چند قدم به عقب رفتیم. سری چرخاندیم و اطرافمان را نگاه کردیم. نگهبان پارک بود. لباس فرم سبزرنگی به تن داشت با یک جفت چکمهٔ سیاه به پا، دوان‌دوان به‌طرف ما آمد و سنگ دیگری به طـــــــرفمان پرت کرد. ترسیدیم و هراسان از آنجا فرار کردیم.

به کوچه‌های اطراف شهر رفتیم. هوا تاریک بود و نور تیرهای چراغ برق کوچه‌ها را روشن کرده بود. بی‌هدف از کوچه‌پس کوچه‌ها گذشتیم. سایه‌هایمان روی دیوارها ما را دنبال می‌کرد. در خیابان فرعی خلوتی، چشممان به کامیونی افتاد که دو نفر اسلحه‌به‌دست پشت کامیون دیده می‌شدند. آن‌ها از بالا ما را نشانه گرفتند و شلیک کردند. شانس آوردیم گلوله‌هایشان به ما نخورد. وحشت‌زده پا به فرار گذاشتیم.

به ساختمان نیمه‌کاره‌ای پناه بردیم و داخل حیاط گوشه‌ای کز کردیم؛ سپس از چند پله پایین رفته و وارد زیرزمین آنجا شدیم. چند لحظه همان جا ماندیم تا آن دو نفر با کامیون از آنجا بروند.

قلبمان تندتند می‌زد. گوشه‌ای از زیرزمین تاریک نشستیم. دوست زردرنگم داخل زیرزمین به این‌طرف و آن‌طرف می‌رفت. انگار بی‌قرار بود و دلهره داشت. از پله‌ها بالا رفت و داخل حیاط شد.

نور چراغ‌قوهٔ بزرگی فضای آنجا را روشن کرد. دوستم با نور خیره‌کنندهٔ چراغ قوه سر جایش میخکوب شد. نور به چشمانش خورده بود و نمی‌توانست حرکت کند. یکی از آدم‌ها فوری اسلحه‌اش را بالا آورد و به دوست زردرنگم شلیک کرد. صدای دوستم در حیاط خانهٔ نیمه‌کاره پیچید و جنازه‌اش به گوشه‌ای افتاد.

من آهسته به گوشهٔ تاریک زیرزمین رفتم و از وحشت همان‌جا کز کردم. می‌لرزیدم. نور چراغ قوه خاموش شد. حدس زدم رفته باشند. با ترس و لرز از پله‌ها بالا آمدم. بوی خون و اثر آن را کف حیاط دیدم؛ اما دوستم نبود. خیلی برایش ناراحت شدم و اشک از گوشهٔ چشمانم سرازیر شد. سر تا پایم را ترس و دلهره گرفته بود. نباید امـــــــشب داخل کوچه و خیابان پرسه می‌زدم. می‌دانستم آن‌ها تا دیـــــــروقت دنبال من و هم‌نوعانم هستند و می‌خواهند همهٔ ما را بُکشند.

از طرفی دوست نداشتم در آن خانهٔ نیمه‌کاره در قتلگاه دوست و همراهم بمانم. به سرم زد به طرف خرابه‌ای که مـــــــــاده‌سگ و توله‌هایش آنجا بودند بروم و همان‌جا تا صبح بمانم. بعد از چند لحظه به خرابه رسیدم. از سوراخی که زیر دیوار گِلی‌اش بود وارد شدم.

سگ ماده گوشه‌ای به پهلو افتاده بود و توله‌هایش پستان‌های چروکیده‌اش را می‌مکیدند. سگ ماده با حس کردن بویم گردن راست کرد. نگاهم کرد و چند بار واق‌واق کرد و دوباره سرش را روز زمین گذاشت و ساکت شد.

سرم را پایین انداختم و پشت تخته‌سنگ بزرگی رفتم. همان‌جا با کوله‌باری از درد و غصه و داغ دوستم دراز کشیدم. هنوز چهره‌اش در ذهنم بود، چهرهٔ خسته و درمانده‌اش. ناگهان صدای غرش کامیونی که به خرابه نزدیک می‌شد دنیای وحشت را بر سرم آوار کرد.

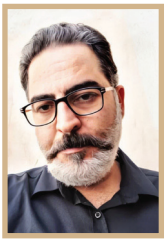
با عجله پشت دیوار گِلی اتاقکی که سقفش ویران شده بود پنهان شدم. کامیون ایستاد. نور چـــــــراغ‌قوهٔ بزرگی از روی دیوار گِلی خرابه، محوطه را روشن کرد. صدای وَق‌وَق توله‌ها به گوش دو مأمور رسید.

دو تا از توله‌ها از پیش مادرشان برخاستند و کنجکاو به طرف نور چراغ قوه دویدند. سگ ماده که با دیدن نور احساس خطر کرده بود از جایش بلند شده بود و رو به نور چراغ قوه با صدای بلند واق واق می‌کرد.

یکی از مأموران که اسلحه دستش بود سگ ماده را نشانه گرفت و شلیک کرد. سگ ماده با زوزهٔ خفیفی روی زمین افتاد. صدای چند گلولهٔ دیگر در خرابه پیچید. مأمور اسلحه‌بهدست پنج تولهٔ شِپل را با گلوله زد؛ سپس جنازهٔ ماده‌سگ و توله‌هایش را به‌طرف کامیون بردند.

آن لحظه دوست داشتم نره‌شیرِ خشمگینی بودم و به آن دو مأمور بی‌رحم حمله می‌کردم. از فشار خشم و عصبانیت و غصه دندان هایم را روی هم فشار می‌دادم. افسوس می‌خوردم که کاری از دستم ساخته نبود.

می‌دانستم یکی از این شب‌ها، نور چراغ قوه توی چشمانم می‌افتد و داغیِ گلوله‌ای برای همیشه خاموشم خواهد کرد.



خاطـــــرات یک آهـــــن‌پاره

اصغر شکری‌زاده

آفتاب پشت کوه‌ها داشت فرو می‌رفت که عصایم را روی قله کوبیدم. دست‌هایم را به کمرم زدم و به منظرهٔ روستا خیره شدم. به برج‌های سربه‌فلک‌کشیده... بله! روستا و برج‌های سربه فلک‌کشیده‌اش. حالا که من اینجا روی این قله ایستاده‌ام، اوضاع این‌شکلی شده. آدم‌آهنی‌هایی که چراغ‌های رنگارنگ شان از دور مانند ستاره سوسو می‌زد، ترافیکِ هواییِ عصرگاهی و همین چیزهای تکراری؟! شب می‌شد و من هنوز بعداز این هـــــمه از این قله به آن قـــــــله شدن روی کـــــــــــوهِ «۳۵۷۸FL_XR۸۹۵۳۸» چیز دندان‌گیری پیدا نکرده بودم. دنبال گونهٔ گیاهی خاص، این پنجمین بار در یک ماه گذشته بود که از مریخ به زمین می‌آمدم تا این کوه را زیرورو کنم. کوهِ «۳۵۷۸FL_XR۸۹۵۳۸» در مرزبندی جغرافیایی هزار سال پیش که هنوز کرهٔ زمین به دهکدهٔ جهانی تبدیل نشده بود و آدم‌های زیادی بر سر تصاحب بیشتر این خطوط مرزی فرضی، جان خود را از دست می‌دادند. منطقه‌ای در سرزمین اجدادی ام، که به آن کوهِ «میشو» یا به زبان ترکی «مـــــیشو داغی» می‌گفتند. این کوه، در روستایی به نام بِنیس در ۲ کیلومتری شهر شبستر از توابع تبریز قرار داشت. البته این پنج بار سفرم از مریخ تا بِنیس در ماه گذشته به‌خاطر ضعف و خطای دستگاهم نبود. این دستگاه از جدیدترین مدل‌های آن به حساب می‌آمد. از سیر تا پیاز تمام گونه‌های گیاهی که تابه‌حال در کهکشان روییده، روی حافظه‌اش ثبت بود. لحظه‌به‌لحظه آپدیت می‌شد؛یعنی اگر همین الان که دستم بود، گیاه جدیدی پیدا می‌کرد با اتصال به شبکهٔ جهانی کهکشان، گیاه جدید ثبت می‌شد. کافی بود مثل یک سگ مواد‌یاب، قلاده‌اش را بچسبی و دنبالش راه بیفتی. این پنجمین بازگشتم به زمین در این چند روز اخیر بود. با سرعتی که این روزها در تغییر آب و هوا، خاک و ژنتیک روی می‌داد، هر ثانیه احتمال رویش گیاهی جدید یا ظهور هر موجود جدیدی در کهکشان می‌رفت. مثل همیشه یک ربات فول‌آپشن از همان شرکت هـــــمیشگی سفارش دادم و در قـــــــالب یک منِ دیگر و مَنِ دوم، کارهایم را می‌کردم؛ در واقع، لذت داشتن دو جسم هم‌زمان از دستاوردهای چند قرن اخیر محسوب می‌شد؛ البته این سفرهای کاری و جغرافیایی برایم خسته‌کننده بود. بیشتر سفرهای تفریحی در بعد زمان را دوست داشتم. سفرهایی به گذشته و آینده؛ سفرهای نامحدود زمانی، با هرکسی که دوست داشته باشی. ازآنجاکه به آینده هیچ علاقه‌ای نداشتم بیشتر به گذشته سفر می‌کردم. از دوارن دایناسورها یا حتی قبل‌تر گرفته تا هر دوره‌ای که دلت بخواهد. در آخرین سفرم با چارلز بوکوفسکی و تولستوی در قونیه در مدرسهٔ پنبه‌فروشان، مهمان مولانا و شمس‌تبریزی بودیم. از هر دری گفتیم و سماع رقصیدیم. چارلز چشم‌هایش را بسته بود و دست‌هایش را رو به آسمان از هم باز کرده بود. از این لباس‌های بلند و دامن‌مانند مخصوصِ سماع پوشیده بود. سرش را رو شانهٔ راست کج کرده بود و عکس عـــــــقربه‌های ساعت، به‌سمت چپ می‌چرخید. «مـــــا زِ بالاییم و بالا می‌رویم، ما ز دریاییم و دریا می رویم، ما از آنجا و از اینجا نیستیم...» می‌خواند و می‌چرخید. مزیت دیگر این سفرها چشیدنِ طعم نوشیدنی‌ها و غذاهای مختلف بود. برای آهن‌پاره‌های سالِ ۳۰۰۵ که فقط با شارژ و انرژی‌های امروزی حرکت و فکر می‌کردند، تجربهٔ خوبی محسوب می‌شد. یک بار که به دورانِ سرخ‌پوست‌ها سفر کرده بودم، با «قُلابِبینی» رئیسِ قبیلهٔ آپاچی، خوراک کاریبو خوردم. بعد از آن حتماً باید با مراسم خاصی، چُپُق می‌کشیدی و دورِ آتش می‌رقصیدی، وگرنه نفرین می‌شدی و صاعقه دَردَم نصفت می‌کرد؛ ولی حالا در بعد مکانی و در زمان زیست خودم در سفر بودم: از مریخ به زمین. همین‌طور که می‌رفتم کمی دورتر، نور ضعیفی توجه‌ام را جلب کرد. یک ربات نیمه‌جان؛ یا همان رباتِ در حالت استندبای. روی زمین افتاده بود. فکر کردم این یکی هم مثل خیلی‌های دیگر، از زندگی طولانی و رباتیکش خسته شده و بعد از ۲۰۰ سال زندگی جسمانی و چندصد سال زیست رباتی، خودش را از قله پرت کرده است. هرچند حافظهٔ انسان در اثر مرگ ناشی از ضربه، از بین نمی‌رفت و

در بانک حافظهٔ کهکشانی، یک نسخه از سوابق آن موجود بود و روی ربات جدید دیگری فعال می‌شد و به زندگی ادامـــــه می‌داد؛ ولی این‌جور چیزها آن اوایل جذاب بود. پیش‌بینی‌هایی که هزار سال پیش افرادی مثل یوآل نوح هراری، در مورد آیندهٔ بشر، کرده بودند (زندگی جاوید و رسیدن به بالاترین لذت‌ها توسط هوش مصنوعی و تصویرسازی‌هایی از این قبیل). در یکی از کتاب‌های این نویسندهٔ قدیمی و عهدِبوقی هزارسال پیش به گمانم کتاب «انسان خردمند» یا «انسان خداگونه» یا چیزی در همین مایه‌ها در مورد اینکه، انسان‌ها در آینده، برای کسب لذت بیشتر، از روش‌های مصنوعی، مانند ترشح موادی شبیه به آدرنالین در مغز استفاده خواهند کرد، چیزهایی خوانده بودم؛ یعنی به‌جای خریدن ماشینی گرانقیمت یا رفتن به سفری خیلی لاکچری، با ترشح مواد خاصی، لذتی مصنوعی در همان مقیاس یا حتی هزاران برابر بیشتر در مغز تـــــولید می‌کنند؛ اما این لذت‌ها و زندگی طولانی و جاودانی، همان اوایل جالب بود. با چنین انقلابی، انسان به لذت‌های بی‌نهایتی رسیده بود. بعد از مدتی همین حد اعلای لذت‌ها هم دیگر تکراری شد و خروار خروار آهن‌پاره از روی پل‌ها و نوک قُله‌ها تالاپ‌تالاپ خودشان را پایین می‌انداختند. آخر تا کی می‌شد با تراشه‌هایی که شرکت‌های غول‌آسای سازنده و انحصاریِ این صـــــنایع در سرت فـــرو کرده بودند زندگی کـــــنی؟! این آهن‌قراضه‌ها که هنوز حافظه‌ای برای اندیشیدن در سر داشتند ولی خُب داغون و قُر شده بودند، گوشه‌ای بی‌حرکت می‌افتادند. در نهایت عصرها ساعت پنج با زباله‌های فضایی به خارج از کهکشان پرتاب می‌شدند و به‌این‌ترتیب زندگی نکبتی و تکراری یک ربات خسته و افسرده تمام می‌شد. طبق قانون جدید که در راستای حفظ حریم شخصی در جهت پایان دادن به این تکرار تصویب شده بود، مکان خاصی خارج از کهکشان در نظر گرفته شد که نوعی خلاء سیگنالی محسوب می‌شد و هیچ فرکانسی در آن وجود نداشت. به‌این‌ترتیب، این ربات‌ها بعد از خارج شدن از مدار و ورود به چنین فضایی، از دسترس سیستم یکپارچهٔ کهکشانی خارج می‌شدند و چیزی شبیه مرگ در زمان گذشته اتفاق می‌افتاد. تراشه در اثر قطع ارتباط غیرفعال می‌شد و بعد از مدتی معلق ماندن در برزخ بیرونِ کهکشانی این آهن‌پاره‌ها هم متلاشی می‌شدند و خلاص. این از مرگ؛ در زمینهٔ تولید، تغییر زیادی نسبت به هزار سال گذشته روی نداده بود و آدم‌آهنی‌ها کمافی‌السابق در کارخانه‌ها تـــــــولید می‌شدند؛ اما در مورد تولد اینکه، آدم‌های گوشتی را داخل آزمایشگاه کشت می‌کردند. خَرتوخَرِ دَرهمی از انسان و آهن. اتفاقاً «WE۵۳۲۲۳٤CV-H۲۵» مرا سر همین قضیه پس زده بود. قضیهٔ خَرتوخَرِ انسان و آهن را عرض می‌کنم. چون خود من هم چیزی حدود ۴۵۶ سال داشتم؛ به‌عبارتی ۱۴۷ سال زندگی گوشتی و جسمانی و چیزی حدود ۳۰۰ سال قالب رباتی. چندصد سال آزگار بود که مرتب کاور عوض می‌کردم و تراشه‌ام را از این ربات به ربات جدید و پیشرفته‌تر دیگر منتقل کرده و از این آهن‌پاره به آهن‌پارهٔ دیگری اسباب‌کشی می‌کردم. شاید من هم همین روزها از روی یکی از این پل‌های بلند مریخ خودم را پرت کنم و از این دربه‌دری نجات پیدا کنم. با وجود از بین رفتن تمام دردهای روحی و جسمی انسان در قالب یک پیکره از آهن و چشیدن همهٔ لذت‌ها؛ اما باز یک جای کار لنگ می‌زد. درست مثل هزار سال پیش که عده‌ای در اوج ثروت و شهرت و هر چیز دیگر، مثل این آهن‌پاره‌ها خودشان را از پل‌ها پرت می‌کردند؛ مثل همین همینگوی یا صادق جانِ خودمان! البته که دیـــــگر نمی‌شد مثل همینگوی یا ریچارد براتیگان، اسلحه را بگیری سمتِ خودت و بَنگگگگ... یا مثل صادق خانِ هدایت، دَروپنجره ها و دَرز و دورزِ خانه را ببندی و شیر گاز را تا ته باز کنی. چند اسکناس روی میز کنار تخت بگذاری؛ بعد نامه‌ای بنویسی: «۱۲۵ فرانک برای صاحب‌خانه بابت کرایه تا فردا، ۱۸فرانک برای مصرف گاز که به زندگی من پایان می‌دهد، چند فرانک دیگر می‌ماند که بیش از آن مرگِ من خرج برمی‌دارد. یاهو.» روی تخت دراز بکشی و خلاص. یا مثل ویرجینیا وولف جیب‌هایت را پر از قلوه سنگ کنی و مثل کشتی خودت را غرق کنی. به‌هرحال لذتی که در گوشت و پوست و استخوان هست که در مشتی آهن‌پاره نیست؛ درست مثل همان جملهٔ کلیشه‌ایِ «لذتی که در عفو هست در انتقام نیست». اینکه در جریانی بی‌هدف و بدونِ انتها در بعد زمانی بی‌نهایت، هرچند با لذت و بدون هیچ رنجی، دور خودت بچرخی دیوانه‌ات می‌کند. WE۵۳۲۲۳٤CV-H۲۵ دختر جوانی بود که در مرحلهٔ گوشتی و در قالب اولیه و فابریک انسانی خودش قرار داشت و هنوز وارد مرحلهٔ رباتی و آهن‌پاره‌ای نشده بود. دختری با قد ۲۳۵ سانتیمتر، پیشانی بلند، چشم‌های ســـرخ

تیله‌مانند و درشت. اما بعد از مدتی باهم بودن، گفت: «این رابطه دیگر کار نمی‌کند.» البته خودم فهمیدم این بهانه‌ای برای پیچاندن من بود. در نهایت با وجود هزینهٔ گزافی که برای خرید آخرین ورژن نرم‌افزار «FullStyleForRobot» برای دلبری بیشتر کرده بودم، در آن مقطع، شکست سختی خوردم و بازی را سه‌برهیچ به رقیب دوزاری خودم که پسر جوانی ۱۰۸ ساله بود واگذر کردم. من، رباتی خوش‌تیپ با سینهٔ ستبر، عضلات قوی، شکم شش‌تکه، چشم‌های سبز خیلی خفن بودم. با موهای پرپشت تا روی شانه که اغلب دم‌اسبی می‌بستم؛ اما این دختر احمق، عاشق آن پسر الدنگ کچل شد و رفت. واقعاً دخترها گاهی چیزهای عتیقه‌ای را برای رابطه انتخاب می‌کنند که آدم به عقلشان شک می‌کند؟! اما در مورد این رباتی که روی زمین افتاده بود، باید بگویم وقتی نزدیکش رفتم، دیدم که کاملاً سالم است؛ یعنی آثار سقوط در بدنش دیده نمی‌شد و به آهن‌قراضه تبدیل نشده بود. روی صورتش خم شدم و انگشتم را روی جمجمه‌اش گذاشتم؛ اما کانکت نشدم. هرچه تلاش کردم، نشد که نشد. قدری با نوک انگشت‌هایم ور رفتم و سنسورهایش را چک کردم. خیلی عجیب بود. چنین موردی تابه‌حال ندیده بودم. یک جای کار ایراد داشت. محال بود یک ربات در وخیم ترین حالت فیزیکی هم تا قبل از پرتاب به برزخ کهکشانی هیچ سیگنالی از حیات در تراشه‌اش نباشد. فقط همان نور ضعیف حالت استندبای، سوسو می‌زد. از هر دری وارد شدم به بن‌بست خوردم. راهی برای دسترسی به اطلاعات تراشه‌اش پیدا نکردم. کاملاً گیج شده بودم که یاد WE۵۳۲۲۳٤CV-H۲۵ افتادم. همان دختر زیبایی که به من گفته بود: «این رابطه دیگر کار نمی‌کند.» و رفته بود پی کارش با آن پسرک دوزاری کچل الدنگ؛ اما از حق نگذریم اعجوبه‌ای بود در هک‌کردن؛ چند بار کارم را راه انداخته بود. هر چیزی را هک می‌کرد دخترهٔ...؟! از ورود به سیستم‌های یکپارچهٔ کهکشانی که ظاهراً هیچ راه نفوذی نداشتند بگیر تا پیچیده‌ترین سیستم‌های مالی و فلان. حالا به تخصص این دختر زیبا و بی‌وفا و البته...؟! نیاز داشتم. برای همین فازِ تله‌پاتی یا همان کانکت سیگنالی یا بلوتوثی گرفتم و سریع کانکت شدم. مِن‌مِن‌کنان گفتم:

_«اِه... اوم... راستش... سلام؛ چطوری عزیزم؟»

_«مرسی، خوبم.»

_ «خواب بودی؟»

_ «آره خودت دیدی که؟!»

_ «ولی الان بهت نیاز دارم؛ ببخشید.»

_«اوکی، چی رو می‌خوای هَک کنی باز هم؟»

_ «راستش... یه آدم‌آهنی اینجا افتاده. هیچ علائم سیگنالی توی تراشه‌ش نیست.»

_ «اوهه چه جالب!»

_ «چطور می‌تونم باهاش کانکت شم؟»

_ «باشه مرحله‌به‌مرحله می‌ریم جلو.»

این را گفت و بعد از چند مرحله، سیگنال‌هایی از ربات ظاهر شد. همین‌طور داشتم ور می‌رفتم که ناگهان چراغ روی پیشانی‌اش چندبار روشن‌خاموش شد؛ پلک‌هایش مثل بادبزن‌های قدیمی که خانم‌ها جـــلوی صورتشان می‌گـــــرفتند و تندوتند چپ وراست می‌کردند باز و بسته شد. اطلاعات اولیه و هویتی‌اش بالا آمد: کد هویتی: ۸۹۰۰_٤۵۰۳٤۰M٤۲۳D . رشتهٔ تخصصی: جنگ افزارهای هوشمند فضایی. سن اولیه: ۱۴۲ سال. سن رباتی: ۳۵۴ سال. با خِش‌خِش، کلمات ناقصی را سرهم می‌کرد: کَکَکهکشان خَخَططرر سااازمان... این کلمات دست‌وپا شکسته را گفت و از زمین بلند شد. دست‌هایش را روی صورتش گذاشته بود و به این طرف و آن‌طرف می‌دوید. به سنگ‌ها می‌خورد و به اطراف پرت می‌شد. سرش غوغایی از تداخل امواج و نوسانات شدید فرکانسی بود. در همین حین دوست هکر و بی‌وفایم گفت: «واووو... پسررر؟! فکر کنم این ربات در حالت فریِ سیگنالی بوده؟! بعد از مشاهدهٔ سیگنال‌های غیرکهکشانی شیری و مشکوک در ربات‌های امنیتی، این اتفاق می‌افته تا فراکهکشانی‌ها بهش دسترسی نداشته باشن.» همین موقع، ربات ناگهان ایستاد و نقش بر زمین شد. امواج ناشناسی روی خودم ظاهر شد که با فرکانس‌های کهکشان ما هم‌خوانی نداشت. با کنار هم قرار دادن تخصص او و کلماتی که می‌گفت و این امواج ناآشنای فراکهکشانی و چیزهایی که دختر گفت، به این نتیجه رسیدم که این آهن‌پارهٔ بینوا، احتمالاً قربانی یک جنگ فراکهکشانی شده است و در پروژهٔ سلاح‌های جنگی فعالیت می‌کرده. من با تحریک فرکانس و دست کاری کدها، او را از فریز خارج و دوباره وارد مدار کرده بودم و توسط فراکهکشانی‌ها ردیابی شده بود. حالا دیگر تمام حافظهٔ او هک شده و در کهکشان دشمن در قالب ربات جدیدی به اسارت گرفته شد. با اطلاعاتی که احتمالاً از موقعیت نظامی کهکشان راه شیری در تراشه‌اش داشت در آینده‌ای نزدیک شکست سنگینی در راه بود؛ ولی من فقط قصدم کمک به آدم‌آهنی بینوایی بود. به جان خودم؛ فقط همین؟!

ملامحمد

نعمت مرادی

لعنت به این ملامحمد افغانی! گفت جواب می‌ده. تو سیستان یکی جواب گرفته. من هم خر شدم. آدم جایزالخطاست. به جدم قسم نمی‌خواستم این‌جوری بشه. پری گفت خدا بزرگه. تا حالا کی از این وضعیت مرده تا ما دومیش باشیم. اصلاً کل احمدآباد مستوفی برج، به ما چه. همین خونه‌کاهگلی هم از سرمون زیادیه.

امروز اینا رو آوردم تجریش. یه حـــــال‌وهوایی عوض کنن. از دیدوبازدید این مغازه‌ها لذت ببرن و خودم هم تصمیم گرفتم این قضیه رو تموم کنم؛ یعنی به جد جفتمون قسم اون باری که اومدم پابوس، به‌خاطر همین اومدم که تمومش کنم؛ اما این ملامحمد افغانی گفت حالا که خدا روزبه‌روز بهت می‌ده واسه چی می‌خوای همه‌چی رو نابود کنی. تازه، همه‌شون سروسامون گرفتن. واسه پری هم جهیزیه خریدی. بقیه هم که دارن دانشگاهشونو می‌رن.

با بدبختی زندگی کردم؛ اما اگه اون درخت رو بعد از این‌همه سال قطع کنم مردم در موردم چی می‌گن؟ خودت بگو، تو رو به جدت خودت بگو، این‌ها ما رو زنده‌زنده چال نمی‌کنن؟ موندم چه‌کار کنم. بچه‌هام تازه مزهٔ خوشی رو چشیدن؛ به‌جز پری. اگه بقیه‌شون بدونن تو این‌همه سال پدرشون بهشون دروغ گفته، چی فکر می‌کنن؟ یا کل احمدآبادی‌ها که تموم مجلس‌هاشون ما رو بالای مجلس نشوندن و با حرمت و احترام خاصی از ما پذیرایی کردن؟ حالا که تصمیم گرفتم، تو بهم بگو چطوری تو چشماشون نگاه کنم و بگم این‌همه سال، درمورد فلان قضیه، بهشون دروغ گفتم؟ نه واقعاً بازاری‌های احمدآباد که این‌قدر خرج کردن، وقتی بفهمن؟ نه نمی‌تونم؛ اما واقعاً اراده کردم که تمومش کنم. عذاب وجدان گرفتم. دو سال پیش، همون شب بارانی که توی احمدآباد باران شدیدی بارید، می‌خواستم به بهونهٔ سیل از اونجا برم؛ اما همه‌جا سیل اومد؛ به جز خونهٔ ما. بیشترِ مردمِ اون چند محله اومدن و شب رو اونجا موندن و چقدر نذرونیاز کردن تو اون خونه. روز بعدش هم اومدن چند تا گوسفند قربونی کردن و خونش رو ریختن پای درخت. گفتن خودش ازمون قبول کنه.

گاهی باورم می‌شه که نکنه معجزه می‌کنه. تو رو جدت راهی پیش دل ما بذار که از این بدبختی و عذاب وجدان نجات پیدا کنم. ای تف تو ذاتت ملامحمد! تف تو دهن پر از ناست! تف به گراست! با اون موتور چوپا و چفیهٔ دورگردن و اون لباس‌های بلند افغانی چه بدبختی برامون آوردی!

شب اول که دیدمش پشت خرابه‌ای بود که روز عاشورا و تاسوعا اونجا گوسفند می‌آرن واسه قربونی. خریدوفروش گوسفند و گاو. همین ملامحمد خوب می‌دونست به کدوم گوسفند آب نمک زیاد دادن که شکمش باد کرده. این‌قده که بهشون آب نمک داده بودن، تو این کار خبره بود. و می‌دونست که آن جماعت روز عاشورا هم دست از کلاهبرداری برنمی‌دارن. دلالی می‌کرد. داشت گراس می‌کشید. من هم داشتم گریه می‌کردم. با یک ترکه‌چوب رو زمین می‌کشیدم. حالا تو رو جدت فکر نکنی من آدم وراجی هستم و رفتم رو منبر. اومدم پیشت دردل کنم. درسته، بار قبل هم اومدم. توبه هم کردم که همه‌چی رو به مردم بگم؛ اما راستش رو بخوای به جد جفتمون قسم، نتونستم. حالا که دوباره اومدم تصمیم نهایی رو گرفتم. من خودم از این عبای سبز خجالت می‌کشم. از این کلاه مشکی که فقط لایق سیدهاست. تو رو جدت شفاعت منو بکن!

داشت گراس می‌کشید. گفت تو سیستان همچین کاری رو یه نفر انجام داده. گفت جواب گرفته. وضعش از این‌رو به اون‌رو شده. گفت حقیقتاً خواستم من هم این کار رو بکنم؛ اما یه اتفاقاتی برام پیش اومده که نتونستم. گفت مَرد، گریه نکن خدا بزرگه. درسته بدبختی و کارگری مردم رو زیاد انجام دادی؛ اما شاید این راه نجاتت باشه.

من هم شروع به کار کردم. به جدت قسم یه شاهی هم تو بساطم

نبود. با بدبختی و التماس خودم رو رسوندم در خونه‌ت. از یک مغازه که تو تکیه از این پارچه‌های سبز آویزان کرده بود تا سرش شلوغ شد، یه توپ برداشتم و زودی سمت اتوبوس‌های بلیتی رفتم. رفتم به راننده گفتم که بلیت ندارم. خدا پدر و مادرش رو بیامرزه، بنده‌خدا چیزی نگفت و سوارمون کرد. دارم از خـــــجالت آب می‌شم این چیزا رو می‌گم. اگه نگم واقعاً دق می‌کنم. آزادی، ما رو پیاده کرد. چند ساعتی دور میدان آزادی چرخیدم و به این عکاس‌های داخل میدون آزادی نگاه کردم که بیشتر مشتری‌هاش کارگرهای لر، لک، ترک یا افغانی‌ها بودن. یک موتور هم داشت. اکثراً دوست داشتن سوار موتور عکس بگیرن. بعدش، سوار یک سواری شدم تا احمدآباد. درددلم رو به راننده گفتم. نگاهی به ریش بلندم کرد. گفت چند وقته موها و ریشت رو کوتاه نکردی. من هم خندیدم و گفتم درویشم. اولِ احمدآباد پیاده شدم و به‌سمت خونه رفتم. خونه که چه عرض کنم، با کاهگل یک چیزی سرهم کرده بودیم. تنها زیبایی که داره، همین درخت چنار تو حیاطه. خیلی قطور و کلفته. می‌گن چهارصد و پونصد سال قدمت داره.

به جدت قسم، دخترم هیچ گناهی نداره. اولش خیلی مخالفت کرد. گفت از گشنگی بمیریم بهتر از این کاره. فرداپس‌فردا بفهمن که کلکی تو کار بوده، کل خونواده رو نابود می‌کنن.

به جدت قسم، دخترم هیچ گناهی نداره. اولش خیلی مخالفت کرد. گفت از گشنگی بمیریم بهتر از این کاره. فرداپس‌فردا بفهمن که کلکی تو کار بوده، کل خونواده رو نابود می‌کنن.

اون لحظه به جدت قسم، هیچ‌چیزی جلوی چشم‌هام نبود؛ به جز این کار و نجات همین بچه‌ها. با ناراحتی در حلبی رو به‌هم کوفتم و رفتم ســـــــراغ ملامحمد. رفتم دیدم دوباره داره ناس می‌ذاره و وای‌ساده دور میدون و از یه نیسانی چند کیلو پرتقال گرفته. قضیه رو گفتم. گفتم چه‌جوری به مردم بگیم که همچین چیزی وجود داره. چفیهٔ کثیفش رو دور گردن پیچید و موتور رو روشن کرد. گفت جون پری خانومت، اون‌وقت چی‌چی ســـود ما می‌شه؟ بهش قول مردونه دادم که یه چیزی هم به او می‌ماسه. به من گفت تو برو اون‌و آماده کن، من می‌رم همه رو خبر می‌کنم. بعد گفت ملتِ افغانستان از اقوام پشتون و هزاره و تاجیک و ازبک، ترکمن، بلوچ، پشه‌یی، نورستانی، آیماق، عرب، قرقیز، قزلباش، گوجار، براهوی و سایر اقوام می‌باشه، الان می‌رم داخل خونه‌هاشون و می‌گم فلان جا همچین معجزه‌ای افتاده.

به جدت قسم، گفتم اینا که همه‌شون دینشون فرق می‌کنه. به حرفت اعتماد می‌کنن؟ گفت دینشون فرق می‌کنه. خداشون که یکیه، طوری می‌گم که حرفام رو باور کنن.

ازش جدا شدم و خودم رو به خونه رسوندم. اون باری که پیشت اومدم فقط واسه توبه اومدم؛ اما این بار واقعاً به جد جفتمون قسم، هم واسه توبه اومدم، هم واسه دردل. حالا این مردم هم هی می‌آن رد می‌شن می‌گن نکنه این مرد با این عبا و عصا دیوونه است.

خلاصه کل پارچه سبز رو با چاقو تیکه کردمو با بدبختی از درخت چنار بالا رفتم و بستمشون به درخت. تازه پری چه‌قد دل نگرونم بود هی می‌گفت جون جدت بابایی مواظب خودت باش یه موقع نیفتی.

اما تاج‌بانو، اسما و عاتکه لام‌تاکام چیزی نگفتن. فقط رو دو تا پلهٔ سیمانی نشسته بودن و نگاه می‌کردن. خودت می‌دونی پری چه قد زیبا، خوش‌برورو و مهربونه. می‌گن پدر و مادرها بچه‌هاشون‌و یه اندازه دوست دارن؛ اما واقعاً من پری رو از هر سه‌تاشون بیشتر دوست دارم و آرزومه یه شوهر پدرومادردار گیرش بیاد؛ خلاصه پارچه‌های سبز رو تیکه کردم و بستم. روز اول دوسه تا زن و یه پیرمرد افغانی اومدن دخیل بستن و پول جا گذاشتن. روزهای بعد هم کم‌کم هی تعدادشون زیاد می‌شد و مردم هی می‌اومدن و بعضی‌ها هم حاجت می‌گرفتن. به جد جفتمون قسم، درخته واسه خودش یه پا امامزاده شده. حالا اومدم خودت شفاعتم رو بکنی.

طـــــلوعی به هنگام غروب

محمدعلی فرج‌زاده

عطر گندم‌ها از مزرعه تا خانه مشامم را پرکرده بود. بوی قلم، کاغذ، اسب‌ها و کالسکه‌ها از سرم رفته بود. چه زود پرید عطر ورق‌های کتابی که لای دستانم عرق می‌کرد.

چه چوب‌هایی که از دست معلم می‌خوردی و گاه از زیر بار چوب فرار می‌کردی. حالا دیگر تو مانده‌ای با مزرعهٔ گندم و پدر پیرِ ناتوان. با مشعل‌هایی که باید همراه با ماه روشن بمانند تا کار زمین نماند. گَرد خوشه‌ها را در جان خودت جمع کن و به‌جای غر زدن، بشنو!

-«یعنی باید این لباسای پاره‌پوره‌م رو دوباره تن کنم؟ آخ فکرشم منو آزار می‌ده! اون لباسمو نگاه، چه حالی می‌کردم باهاش می‌رفتم مدرسه، یادش به‌خیر بچه‌ها بِهِم می‌گفتن آقا دکترا! چه‌ها رو یادمه. از مدرسه متنفر بودن.»

-«پسرم، داری چی‌کار می‌کنی؟چرا برّوبر کمد لباس‌هات رو نگاه می‌کنی؟»

-«زود لباس کارت رو بپوش! باید سریع خودمونو به مزرعه برسونیم.»

-«چشم پدر جان! اومدم. عجله واسه چیه؟ پدر جان راستی اون کوله‌پشتی درب‌وداغون رو بیارم واسه مشعل‌ها؟»

-«آره پسرم. زود باش!»

-«چشم پدرا!»

-«آخ کوله رو. فکر کنم مال دو سال پیش بود. یادمه از شب قبلش کتابام رو داخلش می‌چیدم. نگاش کن حالا شده پاتوق مشعل‌ها!»

-«پسرم، پسرم!»

-«بله پدرا! صداتون رو می‌شنوم.»

-«مشعل‌ها رو کمتر بیار. امشب هوا روشنه. شب ماهه.»

-«باشه پدر، باشه! پدر نگاه کن ببینم این مشعل‌ها بسه؟!»

-«یک، دو، سه، بله. بسه واسه امشب.»

-«بریم پسرم، دیر شد.»

-«بریم پدر.»

-«از اینکه می‌بینم پسرم بزرگ شده و می‌تونه بهم کمک کنه خیلی خوشحالم. دوست دارم اون بتونه آرزوی مادرشو برآورده کنه. آخی بیچاره مادرش چقدر حرص‌وجوش خورد تا پسرمون رو به اینجا رسوند. همیشه می‌گفت دوست دارم پسرم مثل یک قهرمان باشه، سرسخت بمونه و بتونه به جایگاه خوبی تو زندگی‌ش برسه. یادمه آخرای روزای زندگی‌ش بود، مریض بود. ازم خواست از بچه‌مون مراقبت کنم. چقدر دلم واسه اون روزا تنگ شده، چقدر واسه پسرمون غصه می‌خورد!»

-«پدر، پدرا! نگاه کن کجا رفتم!»

-«پسرم بالای درخت شاتوت چی‌کار می‌کنی؟ بیا پایین می‌خوری زمین!»

-«پدر اینجا شاتوتاش خیلی خوشمزه‌س. الآن مـــــی‌ریزم تو کوله پشتی واسه‌ت می‌آرم پدر!»

-«باشه من می‌رم مزرعه. زود بیا!»

-«باشه پدر الآن می‌آم! این خیلی عالیه هر روز می‌تونم بیام اینجا کلی شاتوت‌های خوشمزه پیدا کنم. وای اونجا رو! چقدر لونهٔ پرنده افتاده اون پایین!»

-«آخی! پرنده‌هاشون مُردن، چقدر دردناکه!»

-«پسرم بیا داخل مزرعه.»

-«باشه پدر اومدم. بیچاره‌ها! دلم واسه پدرمادرشون می‌سوزه. این همه زحـــــــــمت می‌کشن لونه می‌سازن، از بچه‌هاشون مراقبت می‌کنن، آخرش با یه باد همهٔ زحمت‌هاشون به باد می‌ره.»

-«پسرم کوله‌ت رو زیر همون درخت شاتوت بذار بیا!»

-«چشم پدر اومدم.»

-«امروزو یه‌کم باید بیشتر کار کنیم تا بتونیم این کرضه رو جمع کنیم.»

-«چشم پدرا!»

پدرم خوشه‌ها را از زمین جدا می‌کرد و من گوشه‌ای آن‌ها را خرمن

می‌کردم.
هنوز هیچ نشده، آفتاب کلّه‌ام را دونگ آورده بود. باد ملایمی می‌وزید و گَرد خوشه‌ها را از زمین بلند می‌کرد و به چشمم فرو می‌کرد و از یک طرف هم روی صورتم می‌ریخت.
تا کلّهٔ ظهر مشغول کار بودم.
-«پسرم بیا یه‌کم زیر اون درخت استراحت کنیم. صورتت خیلی سرخ شده!»
-«باشه چقدر زود گذشت پدر. کلّهٔ ظهره.»
-«آفتاب فقط می‌سوزونه.»
-«آره پسرم. این‌قدر محو کار بودیم زود گذشت. فردا واسه‌ت یه سایه‌بون می‌بافم. صورتت خیلی سرخ شده!»
-«ممنون پدر!»
-«یه‌کم زیر همین ســـــایه بشینیم باد بخوره به صورتت بهتر می‌شه. تو یه‌کم بیشتر استراحت کن.»
-«ممنون پدر، باشه!»
«راستی پدر نگاه کن چقدر لونه وسط درخت هست!»
-«آره پسرم می‌بینم.»
-«اون شاخهٔ بالا سمت چپ رو نگاه کن!»
-«کدوم رو پدر؟»
-«همون که یه لونه بزرگ وسط شاخه‌شه.»
-«آها دیدمش!»
-«چرا این‌قدر لونه‌ش بزرگه؟»
-«اون خونهٔ جغده، پسرم.»
-«چه جالب!»
-«راستی پدر، چرا باد این لونه‌ها رو از سرجاش تکون نمی‌ده؟»
-«پسرم این درخت کاجه، شاخهٔ بلند و برگاش جلوی باد رو می‌گیره. این درخت‌ها واسه پرنده‌ها امنه.»
«چه جـــــــالب! راستی چرا بقیه پرنده‌ها داخل درخت کاج نمی‌آن؟»
-«نمی‌دونم پسرم، من دیگه پاشم برم خوشه‌ها رو بچینم.»
-«تو یه‌کم دیگه استراحت کن، بعدش بیا.»
-«باشه پدر.»
کمی استراحت کردم و صورتم که خنک‌تر شد به کمک پدر رفتم. ساعت‌ها غرقِ کار کردن بودم، به‌قدری که وقتی سرم را بالا گرفتم، دیدم آفتاب دارد غروب می‌کند. خوشحال شدم که از تندیِ آفتاب خلاص شده بودم؛ اما او هنوز اثرش را روی گونه هایم به جا گذاشته بود.
-«پسرم برو زیر اون درخت استراحت کن، گونه‌هات خیلی سرخ شده!»
-«باشه پدر.»
«من به خـــــوشه‌ها سرکشی کنم تا یه وقت باد نبرتشون. الآن می‌آم.»
-«باشه پدر، من زیر درخت شاتوت منتظرتم.»
زیر آن درخت استراحت می‌کردم. آفتاب درحال غروب بود. باد تازه یادش آمده بود خشمش را رو کند. شاخه‌های بالای سرم به پایین‌ترین جای ممکن سقوط می‌کردند و دوباره تا بالاترین جای ممکن اوج می‌گرفتند.
خشم باد از یک طرف دست‌وپایم را شل کرده بود و از طرف دیگر گونه‌هایم را از پختگی می‌خورد. باد گردوغبار زیادی را به چشم هایم فرو کرده بود. چشمانم می‌سوخت اما محو نگاه پرنده‌های میان آسمان شده بودم. باد سینه آن‌ها را گرفته بود، نه راه پسی داشتند، نه را پیشی؛ فقط در آسمان درجا می‌زدند و کمی که خسته می‌شدند، خود را به باد تسلیم می‌کردند. پس از غروب آفتاب باد خشم خود را فرو برد. پدرم با سختی، داشت سرکشی می‌کرد تا گندم‌ها را باد نبرد.
من هم در گوشه‌ای نشسته بودم. محوِ تماشایِ ماه شده بودم. همه‌جا تاریک و سیاه بود و ماه انگار قلب سفیدی بود وسط آسمان؛ قلبی کامل که برای خود می‌درخشید و سیاهی اطرافمان را روشن می‌کرد.
احساس کردم آسمان درحال سرخ شدن است. تا اینکه چشمم به پشت تپه‌های شهر افتاد و از دور شعلهٔ آتش را دیدم؛ دود همه‌جا را پرکرده بود. دوروبرمان سیاه و سیاه‌تر می‌شد. دود از کنار ماه می‌گذشت و درخشش ماه را می‌دزدید. پدرم زود خود را رساند.
چنان محو درخشیدن ماه شده بودم که حتی یادم رفته بود مشعل‌ها را روشن کنم.
-«پدر اونجا رو نگاه کن.»
-«دارم می‌بینم پسرم.»
-«باید زود خودمون رو به شهر برسونیم.»
-«باشه پدر.»
از داخل جنگل میان‌بُر زدیم و سعی کردیم هرچه زودتر خودمان

را به شهر برسانیم. همهٔ فکر و ذکرمان شده بود نجات شهر. جنگل وهمناک بود، کسی از اهالی شهر جرئت قدم زدن در جنگل را نداشت. آن هم در شب. انگار جانمان کف دستمان بود. از یک طرف جابه‌جا شدنِ خفاش‌ها و از طرف دیگر ترس از گیر افتادن در باتلاق پاهایم را سُست می‌کرد؛ اما پدرم را نه.

-«پدر! پدر! وای‌سا یه دقیقه اینجا نفسی تازه کنم! دیگه، دیگه نفسم بالا نمی‌آد!»

-«پسرم چیزی نمونده. اوناهاش. نگاه کن تپه از همین‌جا معلومه. دستت رو بده به من بیا؛

آفرین! سه قدم، دو قدم، یه قدم، یه قدم دیگه. آفرین پسرم! رسیدیم. همین‌جا یه نفسی بگیریم بریم پشت تپه.»

-«باشه پدر.»

با خستگی زیاد خود را به شهر رساندیم. پاهایم می‌لرزید. انگار آن را از کورهٔ آتش بیرون کشیده بودند. سخت بود؛ اما خود را به پشت تپه‌های شهر رساندیم و دیدیم که کلبه‌ای آتش گرفته است. همهٔ اهالی شهر برای کمک دور هم جمع شده بودند؛ اما همه فقط برّوبرِّ آتش را نگاه می‌کردیم. ایستادن مردم بیشتر خسته‌ام می‌کرد.

با خود می‌گفتم خودمون‌و به آب‌وآتیش زدیم آخه واسه کی؟ پدرم جلوتر رفت تا ماجرا را جویا شود.

-«ببخشید، دوست عزیز، اینجا چه اتفاقی افتاده؟ چرا کسی کاری انجام نمی‌دهد؟»

-«این کلبه، آزمایشگاه بوده آقا! بالای تپه رو ببین!»

-«همونی که داره می‌خنده؟»

-«آره اون صاحب این کلبه‌س. مثل اینکه داشته یک‌سری آزمایش‌ها رو انجام می‌داده که ناخواسته کلبه منفجر می‌شه. ما همگی واسه کمک اومدیم.»

اما او بالای اون تپه نشسته بود و می‌گفت: «نمی‌خواد کاری انجام بدین. بیاین پیش من بشینین و عظمت خدا رو نگاه کنین.»

-«نگاش کن تورو خدا! جونمون‌و واسه کی به خطر انداختیم. مردیکهٔ احمق!»

-«چی؟»

-«می‌گم نگاه کن برای کمک به کی اومدیم به اینجا. یه آدم احمق واقعاً حقشه. آره واقعاً ارزشش‌و نداره.»

-«کی هست حالا این آدم؟ فکر کنم تازه به این محل اومده. مردم بهش می‌گن ادیسون!» -«ادیسون! اسم قشنگیه ولی به همچین آدم احمقی نمی‌آد!»

-«آره واقعاً! راستی اونجا رو نگاه کن، یه تابلو هست که زیاد نسوخته، فکر کنم اسم آزمایشگاهش باشه.»

-«اسم آزمایشگاهش رو می‌شه خوند؟ فکر می‌کنی چی نوشته شده باشه؟»

-«نمی‌دونم. الآن می‌رم جلو ببینم چی نوشته.»

-«باشه زود بیا.»

-«الآن می‌آم.»

-«پدر فکر می‌کنی واسه همچین آدمی ارزشش‌و داشت که خودمون رو به آب‌وآتیش بزنیم؟»

-«نه پسرم، واقعاً ارزشش رو نداشت؛ اما اشکال نداره پسرم ما که نمی‌دونستیم چه اتفاقی افتاده؛ ولی خب وظیفه‌مون رو برای حفاظت از شهرمون انجام دادیم.»

-«بله پدر جان موافقم، ما وظیفه‌مون رو انجام دادیم. من برم پسرم، زود برمی‌گردم.»

-«باشه پدر زود برگرد!»

-«هی آقا، تونستی بخونی چی نوشته؟!»

-«یه‌کم بیا جلوتر.»

-«اومدم.»

-«اونجا رو ببین نوشته طلوعی به هنگام غروب!»

-«ای وای، چه اسم مسخره‌ای!»

-«اره واقعاً اسمش هم مسخره‌ست.»

-«پدر بیا برگردیم خونه من دیگه حوصله ندارم اینجا بمونم.»

-«باشه پسرم بیا برگردیم.»

روزگاری گذشت. هر روز صبح به مزرعه می‌رفتم و برای کمک به پدرم تمام تلاشم را می‌کردم. بیشترِ روز، شعلهٔ آتش پشت تپه گُر می‌گرفت. همه می‌دانستند که این دسته‌گلی است که ادیسون به آب داده. کسی برای کمک به آنجا نمی‌رفت.

-«پسرم! اونجا رو نگاه کن. کلبه ادیسون دوباره آتیش گرفته!»

-«آره پدر. امروز تا حالا دو بار آتیش گرفته. راستی پدر، اون وقتی کلبه‌ش آتیش می‌گیره چی‌کار می‌کنه؟ من به یکی از اهالی محل گفتم، گفت خوب که کلبه‌ش سوخت. می‌ره جنگل، چوب‌های بلند رو جمع می‌کنه و دوباره کلبه‌ش رو با گل می‌سازه. واقعاً که

اون یک احمقه. از حیوونای توی جنگل نمی‌ترسه؟ از باتلاق چی؟»

-«نمی‌دونم پسر. چی بگم خب! پسرم اون خوشه‌ها رو یادت رفته جمع کنی.»

-«ای وای ببخشید پدر الآن همه‌شون رو جمع می‌کنم.»

-«زیاد تو فکرش نرو پسر!»

-«دیگه خوشه‌های زیادی نمونده تا پس‌فردا همه‌شون رو جمع می‌کنیم.»

-«چشم پدر!یعنی بعدش می‌تونم برم مدرسه؟!»

«آره پسرم. دو هفته دیگه مدرسه‌ت شروع می‌شه.»

«واقعاً پدر؟»

«آره پسرم. اون هفته آخرم واسه خودت استراحت کن. این چند وقت خیلی زحمت کشیدی. این خوشه‌ها رو هم می‌ذاریم واسه فردا. کم‌کم داره غروب می‌شه.»

-«باشه پدر. ازتون ممنونم. ولی مگه شما نمی‌خواین هفته آخر خوشه‌ها رو ببرین انبار؟»

-«نگران نباش پسرم! به مش‌غلام‌حسین گفتم که به کمک هم اونا رو ببریم انبار.»

-«ممنونم پدر جان!»

-«مشعل روشن کن پسرم. دیگه باید راه بیفتیم.»

-«چشم پدر، بفرمایید پدر این مشعل واسه شما.»

-«ممنون پسرم، بریم.»

-«راستی پدر، مش‌غلام‌حسین چند تا کالسکه داره؟»

-«فکر کنم سه تا.»

-«ما هم می‌تونیم یکی از اون کالسکه‌ها بخریم؟»

-«آره پسرم. البته!»

-«پارسال سوار یکی از کالسکه‌ها شدم. اون می‌خواست پسرش رو ببره مدرسه. من رو هم تو راه سوار کرد. فکر می‌کنم خیلی باحال باشه!»

-«آره پسرم با پول گندم‌های امسال حتماً یکی رو می‌خریم.»

-«ممنون پدر جان.»

آن هفته از شدت هیجان توهم زده بودم. بی‌خود و بی‌جهت به پرنده‌های آسمان سلام می‌کردم و برایشان آرزوی موفقیت می‌کردم.

-«پسر به کی آخه سلام می‌کنی؟ زود کارات رو انجام بده تا بتونی زود بری خونه و استراحت کنی.»

-«چشم پدر. ببخشید.»

. همین‌که می‌گفتم ببخشید به خودم می‌آمدم و می‌دیدم دارم با درخت‌ها حرف می‌زنم. فکر آن روز که به سرم می‌خورد با خود می‌گویم چقدر دیوونه بودم! آن یک روز برایم اندازهٔ دَه روز گذشت؛ اما هر دقیقه امیدوارترم می‌کرد. با هزاران توهم و دیوانگی از شدت هیجان به خانه برگشتم. انگار خستگی از نوک پاهایم می‌جوشید و به مغزم می‌رسید. از شدت خستگی با همان لباس‌های کثیف و کهنه روی تخت افتادم و با کتاب خواندن چشانم گرم شد و دیگر نفهمیدم چه شد. پلک که باز کردم، دیدم یکی در گوشم می‌گوید: «این هنوز نیومده تا لنگ ظهر خوابه. حداقل لباسات رو درمی‌آوردی پسر!»

دیدم واقعاً لنگ ظهر است. سرم چنان درد می‌کرد که لباسم را عوض کردم و دوباره افتادم روی تخت. دیدم در گوشم می‌گوید: «بازم که عین مار افتادی روی تخت! نمی‌خوای ناهار بخوری؟!»

-«نه پدر خسته‌م. می‌خوام بخوابم.»

-«ادیسون با اون عقل کمش هر روز داره زندگی‌ش رو زیرورو می‌کنه، آخه تو که از اون کمتر نیستی. بلند شو یه تکونی بخور، پسر!»

-«نمی‌خوام پدر! الآن خسته‌م.»

-«باشه. پس استراحت کن!»

چشم‌هایم را که باز کردم فقط سقف اتاقم را می‌دیدم. از بس خوابیده بودم، کلّه‌ام دونگ آمده بود. پدرم پنجره اتاق را باز کرده بود و رفته بود به کارهایش برسد. تنها چیزی که می‌شنیدم صدای پرندگانی بود که به جشنِ شبانگاهی می‌رفتند و تنها چیزی که حس می‌کردم بوی رسیدن پاییز بود. با خودم فکر می کردم که تا زردهٔ شب خواب بودم. وقتی از جایم بلند شدم دیدم که بله. درست است. خورشید دارد غروب می‌کند، آن هم غروبی که آسمان را انگار به رنگ زرد درآورده بود. همه‌جا سرخ و روشن بود. انگار آخرین غروب تابستان بود. با خودم تصمیم گرفتم که دیگر از فردا تنبلی نکنم و به جایش کمی کتاب بخوانم. «اصلاً چه کاریه؟ بذار همین حالا کتاب بخونم. آره پس پنجره‌ها رو باز می‌ذارم و تو این هوای دل‌نشین شمع روشن می‌کنم و کتاب می‌خونم. آره به‌نظرم فکر خوبیه.»

مدتی کنار پنجره نشستم و کتاب خواندم که دیدم از پشت تپه‌ها

دارد دود بلند می‌شود.
نگران بودم نکند جایی آتش گرفته باشد. کمی با خودم فکر کردم. دیدم این دسته‌گلی است که ادیسون به آب داده. هفت روز هفته را پشت پنجره نشستم و کتاب خواندم. در نهایت، شب آخر تابستان فرارسید. آن شب از شدت شور و هیجان تصمیم داشتم فردا لب پنجره بشینم و تا صبح کتاب بخوانم.
-«پسرم اصلاً حواست هست که دیگه این هفته کلبهٔ ادیسون آتیش نگرفته؟»
-«مگه می‌شه پدر؟»
-«مگه تو لب پنجره کتاب نمی‌خونی؟ چطور متوجه‌ش نشدی؟»
-«من سرم داخل کتاب بود پدر، خیلی به بیرون نگاه نمی‌کردم. بیچاره دلم واسه‌ش می‌سوزه. فکر کنم داخل جنگل اتفاقی افتاده باشه براش.»
-«بله من هم فکر می‌کنم همین‌طوره.»
آن‌قدر محو کتاب خواندن شده بودم که اصلاً حواسم نبود کل شب لب پنجره نشسته بودم و به این فکر می‌کردم که ممکن است چه اتفاقی افتاده باشد.
کمی کتاب خواندم و چشم‌هایم گرم شد و لب پنجره خوابم برد.
-«پسرم بیدار شو! صبح شده باید بری مدرسه.»
چشم‌هایم را باز کردم و دیدم یادم رفته پنجره را ببندم. همه اتاقم را گردوخاک برداشته بود.
با شور و شوق زیاد آماده شدم و به‌سمت مدرسه راه افتادم.
-«پسرم وای‌سا. نمی‌خوای اتاقت رو مرتب کنی؟»
-«دیرم شده پدر، وقتی برگشتم خونه مرتب می‌کنم.»
پا به خیابان گذاشتم. پرستوهای مهاجر زیبایی آسمان را کامل می‌کردند. رفتگرها برگ‌های درختان را کف خیابان‌ها جارو می زدند؛ اما انگار فایده‌ای نداشت. هرچه جمع می‌کردند، دوباره دسته‌ای تازه از شاخه‌ها رها می‌شدند و خیابان‌ها را می‌پوشاند.
اما چه می‌توان کرد؟ این خصلت پاییز بود. صدای بلند روزنامه فروش تمام خیابان را در بر گرفته بود: «بدو بدو خبرهای تازه! بدو خبرهای...»
روزنامه‌فروش: «آقای رفتگر بیا در مغازه من رو جارو کن مشتریا الآن می‌آن.»
شهردار: «نه. فقط خیابونا را جارو کن. الآن کالسکه‌ها می‌آن.»
این بحث‌ها هر روز ادامه داشت.
روز اول مدرسه:
مدیر: «بچه‌ها به‌صف! همگی گوش کنید! فردا شب قراره به جای مهمی بریم؛ پس همگی آماده بشید!»
همگی چنین فکر می‌کردیم: «یعنی می‌خوان ما رو کجا ببرن؟ می‌دونم یعنی می‌خوان ما را به اردو ببرن؟! آخه تو عقلت رو از دست دادی! روز دوم مدرسه و اردو؟! اون هم تو شب؟ پس کجا می‌خوایم بریم؟ من چه می‌دونم! فردا شب می‌فهمی. من که دیگه از مدرسه خسته شدم خواب و خوراک رو ازمون گرفتن. الان می‌خوان شبمونم ازمون بگیرن.»
مدرسه که تموم شد، به‌دو به خانه رفتم و ماجرا را برای پدرم تعریف کردم.
همگی حیران که ما را کجا می‌خواهند ببرند. آن شب هم از شدت کنجکاوی پشت پنجره نشستم. دم‌دم‌های سحر خوابم برد.
صبح زود با چشم‌های خسته از خواب بیدار شدم و به‌سمت مدرسه راه افتادم. تصمیم گرفتم یک روزنامه بخرم شاید...
-«آقای روزنامه‌فروش، می‌شه لطفاً یه روزنامه هم به من بدین؟»
-«چشم! بفرما آقا پسر!»
اولین کلمه را که خواندم، دهانم باز ماند. «ادیسون!» همین را که دیدم جا خوردم و زود به خانه برگشتم.
-«پدر شما اخبار امروز رو دیدین؟»
-«نه پسرم چی شده؟»
-«عکس ادیسون رو توی روزنامه‌ها زدن!»
-«اون که یه آدم احمقه، عکسش کجا بوده!»
-«مطمئنم خودش بود؛ حتی دیدم زیر روزنامه نوشته بود ادیسون!»
-«ولی اون که احمقی بیش نبود. یعنی تونسته کارای مهمی انجام بده؟»
-«نمی‌دونم، شاید!»
-«ولی من می‌گم تو اشتباه می‌کنی، پسرم.»
-«نه. من مطمئنم خودش بود. من دیگه باید برم مدرسه، پدر. خداحافظ.»
-«خداحافظ پسرم.»
بیچاره دلم برای رفتگرها می‌سوخت. این بار به‌جای برگ باید اخبار ادیسون را از خیابون‌ها جارو کنند.

اخبار ادیسون خیابان‌ها را پُر کرده بود؛ حتی وقت نکردم نگاهی دیگر به روزنامه‌ها بیندازم چون باید زود به مدرســـــــه می‌رفتم.

روز دوم مدرسه:

مدیر: «بچه‌ها همه باید شب تو مدرسه جمع بشین. می‌خوایم به یه جای مهم بریم.»

آن روز چیزی از درس نفهمیدم. همه فکر و ذکرم این بود که ادیسون چه کرده و می‌خواهند ما را کجا ببرند؟

معلم: «هی پسر خوابت می‌آد؟ حواست کجاست؟»

من: «نه، ببخشید آقا معلم!»

ساعت مدرسه تمام شد و زدم به راه. آن روز روزنامه‌فروش به اندازهٔ یک سالش روزنامه فروخت؛ حتی هنوز هم آدم داخل صف بود برای روزنامه خریدن.

زود خودم را به خانه رساندم و تکالیفم را انجام دادم. به هر طرف می‌رفتم با خودم فکر می‌کردم واقعاً ادیسون چه کرده؟! تا غروب آن‌قدر پشت پنجره انتظار کشیدم که انگار یک سال از زندگی‌ام گذشت.

حاضر شدم و به راه زدم.

باز هم بیچاره رفتگرها! ادیسون همه را ایلان‌و ویلان کرده بود.

به مدرسه رسیدم. مدیر بچه‌ها را به چند گروه تقسیم کرد و هر گروه سوار کالسکه شدیم.

آن‌قدر با خودم فکر کرده بودم که دیگر خسته شده بودم؛ از حرف‌های بقیه که می‌گفتند قرار است کجا برویم.

«هی پسرا! می‌دونی ما رو می‌خوان کجا ببرن؟ من از زبون مدیر شنیدم می‌خوان ما رو پشت تپه‌ها ببرن.»

ناگهان کالسکه به بیراهه زد. سنگ‌های برآمده از زمین چرخ های کالسکه را از زمین بلند می‌کرد و بر زمین می‌کوبید. کالسکه ایستاد. سرم را از کالسکه بیرون کردم. دیدم دقیق پشت تپه‌هاست. روبه‌روی آزمایشگاه ادیسون. هیچ فکری به مغزم راه پیدا نمی‌کرد که چه اتفاقی افتاده است.

مدیر: «بچه‌ها وارد این آزمایشگاه بشین!»

من: «اینکه همون آزمایشگاه ادیسونه!»

آره. من حتی عکسش را هم توی روزنامه‌ها دیدم. دوست نداشتم نظرات دیگران را بشنوم. فقط مـــــــــی‌خواستم با چـــــشمان خود ببینم که چه اتفاقی افتاده است. درِآزمایشگاه باز شد. انگار خورشیدی در شب طلوع کرده بود. درصورتی‌که هیچ مشعلی روشن نبود. آزمایشگاه ادیسون نور عظیمی را به خود اختصاص داده بود. سرم را که بالا می‌کردم، یاد شب‌های مهتابی می‌افتادم که ماه چگونه می‌درخشید و دلبری می‌کرد.

مدیر: «اِه! بچه‌ها ایشون همون آقای ادیسون هستند!»

ما: «بله درسته.»

مدیر: «بچه‌ها ایشون آقای ادیسون هستند، مخترع همین نوری که مشاهده می‌کنید. ما به اینجا اومدیم تا از تجربه‌های ایشون بهره ببریم.»

آن شب نگاهم به این آدم تغییر کرد.

همان آدمی که ما به‌عنوان یک احمق می‌شناختیمَش امروز به مخترع بزرگی تبدیل شده بود.

آن شب کمی با دستگاه‌های آزمایشگاهی ادیسون آشنا شدیم. او اسم اختراعش را «طلوعی به هنگام غروب» گذاشته بود.

قرار بود آن نور به کمک آقای ادیسون در تمامی سطح شهر بدرخشد. از آزمایشگاه بیرون آمدیم. اشتیاق اینکه ماجرا را برای پدرم تعریف کنم از چیزهایی که دیدم بیشتر بود. به‌سمت خانه دویدم.

«پدر، پدر شنیدی چی شده؟!»

-«اره، پسرم. روزنامه‌ش رو خوندم و خبرش رو هم از مردم شنیدم. این واقعاً معرکه‌ست!»

-«آره پدر حتی گفت می‌خواد به کمک مردم تمام شهر رو از اینا پُر کنه. فکر کنم واسه همهٔ مردم شهر عالی باشه.»

از فردای آن روز همه مردم شهر ادیسون را تحسین می‌کردند و آرزوی همـــــه کمک کردن به او بود. همهٔ مردم وقتی که او را می‌دیدند، نگاهشان را به او می‌دوختند و محو نگاهش می‌شدند.

-«پدر!»

-«بله.»

-«مشعل‌ها!»

-«باید مشعل‌ها رو به خواب ابدی‌شون بسپریم.»

-«کی گفته؟»

خدمتگزار شما: «توماس ادیسون!»

ثبات در ســـــــودا

رامین کاوه

غروب، سایه‌ها را کش‌دار می‌کند و سایه‌هایی بزرگ و خنده‌دار می‌سازد. سایه‌هایی که گه‌گاه دلیل سرگرمی‌اش بودند. همین دلیلی شد تا به‌دنبال سایه‌اش بگردد؛ اما نبود. دور خودش چرخید؛ حتی لای بوته‌های خار را به‌دقت نگاه کرد به این امید که با سایه‌های خار مخلوط شده باشد؛ اما نبود. ترسش بی‌دلیل نبود می‌دانست هر وقت سایه‌اش می‌رود؛ چیزی به مرگش نمانده است.

دستش لای برگ‌های تاک روی خوشه‌ای ایستاد. دانه‌های رسیده و سیاه انگور حس لمسی دلپذیر را به او بخشید؛ اما دستش را پس کشید. باور داشت انگور در رسیده‌ترین حالتش هم کال است و وسوسه‌ای دروغین دارد. یک چرخهٔ دیگر لازم است تا شراب شود؛ مخصوصاً حالا که چیزی به مرگ نمانده، انگور کال دردی دوا نمی‌کند.

کنار همان تاک ایستاد و به یک سال قبل رفت. باید آن‌قدر در یک سال قبل بماند تا مرگ را سپری کند؛ حتی اگر از زیاده خواری سیاه‌مست شود.

توی چاله افتاده بودم. گل به لباس‌هایم چسبیده بود. خیلی گود نبود؛ اما آن‌قدر گل داشت که همهٔ هیکلم را خیس و گل آلود کند. کم‌کم یادم آمد چرا اینجا هستم. خنده‌ام گرفت. در حال مستی تصمیم گرفته بودم شغالی را در تاکستان دنبال کنم. شب بود و چشم‌هایش لای برگ‌های تاک معلوم بود. یادم هست ما سه نفر بودیم. یکی از یکی بدحال‌تر. صدای خنده هامان در تمام تاکستان پخش بود. نمی‌دانم شاید شغالی هم در کار نبود؛ اما به‌هرحال من دویدم و حالا این چالهٔ گل‌آلود.

آن دو تای دیگر چه شدند؟ یعنی به فکرشان نرسید دنبالم بیایند؟ دستم را لبهٔ چاله می‌گیرم و خودم را بیرون می‌کشم. به حال خودم می‌خندم. هیچ‌جای تاکستان ثابت نیست؛ همه چیز می‌چرخد. وقتی در این حال هستی و همه‌چیز در حرکت است؛ معنی در جهان بودن را بیشتر حس می‌کنی. جهانی که هیچ‌جای کوفتی‌اش ثابت نیست.

تو از این‌همه درد چه می‌دانی؟ حتی نمی‌دانی چرا به اینجا آمدم. نیمه‌شب وسط تاکستان، تو ساز خودت را می‌زنی. یک بار راستش را بگو. بود و نبود من برایت مهم است؟ جواب ندهی هم می‌دانم. هیچ اهمیتی ندارد. تو فقط ردّ نگاه خودت را دنبال می‌کنی؛ حتی یک بار هم به چشم‌های من خیره نشده‌ای. گاوی، یک گاو کامل و بی‌نقص! مست باشم یا هوشیار هیچ فرقی برای تو ندارد. اصلاً فرقش را می‌فهمی؟

معنی سیگارهای پشت‌هم در مستی را می‌دانی؟

گاو دوست داشتنی من! جواب‌هات را باید با دستمال‌کاغذی پاک کرد. جواب‌های کثیف.

حالا هم که یکی این وسط مرده، سعی داری تمام تقصیر را گردن من بیندازی. می‌دانی وقتی مُرد من آنجا نبودم. وقتی برگشتم و خون را پای تاک دیدم؛ فکر کردم ظرف شراب را ریخته‌اید؛ اما هنوز خرخر می‌کرد و خونش از درزهای خاک به‌سمت ریشه‌های تاک می‌رفت.

تصمیمش را گرفته بود. به یک سال پیش برگشت و مست کرد. نمی‌دانست تا چه زمانی قرار است جهان دور سرش بچرخد. تاک های طاق را جفت می‌دید و عبور از میان تاک‌ها دشوار بود. در تاریکی شب دو چشم براق را دید که لای شاخه‌ها وول می‌خورند. صدای شغال را از سر شب شنیده بود. مطمئن بود شغالی به طمع انگورهای رسیده آمده است. سنگی برداشت و به سمتش پرت کرد. برای لحظاتی چشم‌ها را دیگر ندید؛ اما لحظاتی بعد کمی آن طرف تر دوباره چشم‌ها برق زدند. نسیمی خنک که فرزند خلف شهریور ماه بود تنش را لمس کرد و حس سرخوشی شراب را بیشتر کرد. مهتاب لای تاک‌ها می‌دوید و همهٔ این‌ها وادارش کرد تا پی شغال بدود.

ردیف‌های مرتب تاک‌ها را در حالی قطع می‌کرد که در سایه‌روشن مهتاب به‌سختی جلوی پاهایش را می‌دید. بعید بود دیگر شغالی آن نزدیکی‌ها مانده باشد؛ اما او همچنان می‌دوید. رضایتی درونی احساس می‌کرد و خنده‌های بی‌دلیل هم به دویدن اضافه شد. همهٔ

این‌ها تا وقتی ادامه داشت که زیر پایش خالی شد، دست‌هایش را ستون کرد تا صورتش به زمین نخورد. خنده‌اش قطع شد و به دیوار تکیه داد و به قرص ماه در آسمان خیره شد.

وقتی برگشتم با دیدن خون زیر تاک شوکه شدم. زبانم بند آمده بود. کمی از تنهٔ تاک هم سرخ شده بود. عرق سردی بر تنم نشست و نسیمی که لذت‌بخش بود حالا عذاب‌آور شده بود. تاریکی تاکستان حالا وحشت‌آور شده بود. همچنان همه چیز دور سرم می‌چرخید؛ انگار توازن زمین به هم خورده بود؛ مثل ترازویی که هر لحظه یکی از کفه‌هایش سنگین می‌شود.

خون از درزهای خاک حرکت می‌کرد و لای شیارها راهش را باز می‌کرد. شیارهای خاک رگ‌هایی برای حرکت خون شده بودند. باد برگ‌ها را تکان می‌داد و سایه‌روشنی روی خاک جابه جا می‌شد. هر بار نور بر بخشی از خون روی خاک می‌تابید. برقی سرخ‌رنگ لحظه‌ای نمایان می‌شد. سرخی زیبایی زیر مهتاب که اگر خون نبود، می‌توانست تماشایی باشد.

حالا بعداز یک شب که به مستی گذشته بود، من مانده بودم و جسدی روی زمین و خونی که تمامی نداشت و انگار قصد کرده بود تمام شیارهای خاک تاکستان را پر کند.

جز حرف مفت زدن هیچ کاری بلد نیستی؟ من از کجا بدانم چطور مُرد؟ عادت کرده‌ای فقط من را مقصر نشان دهی. خودت کدام گوری بودی؟

این‌همه سال کنار تو بودن چه سودی داشت؟ وقتی حتی یک بار هم فایده‌ای برای من نداشتی!

قبول دارم. بارها گفتم دوستت دارم؛ اما شاید از بی‌کسی بود یا به هر دلیل احمقانهٔ دیگری. کاری به دلیلش ندارم هر دلیلی که داشته باشد؛ به‌هرحال من به تو بدی نکردم؛ اما آخرش را ببین. کار به جایی رسیده که من را قاتل صدا می‌زنی. منی که اصلاً آنجا نبودم. نمی‌دانم چقدر طول کشید، فقط می‌دانم وقتی رفتم تاریک بود و مهتاب زیبایی بر همه‌جا می‌تابید. وقتی هم برگشتم همین‌طور بود؛ پس خیلی فاصله‌ای نداشت؛ اما خودت کجا بودی؟ چرا به این سؤال ساده جواب نمی‌دهی؟ حالا قهر نکن. این شب لعنتی، نفرینی بود. انگار قرار نیست صبح شود. قرار بود میان تاک‌ها یک شب زیبا داشته باشیم؛ اما حالا ببین. با توام!

بدترین زمان را برای حرف نزدن انتخاب کرده‌ای. وسط تاریکی و وهم اینجا، با خونی که روی زمین است. اصلاً زمان مناسبی برای قهر کردن نیست. باشد من بد حرف زدم؛ اما نگذار تنهایی هم به بقیهٔ مصیبت‌ها اضافه شود.

انگار از مرگ گریزی نبود. رفتن به یک سال قبل هم مرگ را دور نکرد. زیر همان تاک نشست تا به جای اولش برگردد، به همان غروب که انگورهای رسیدهٔ کال را لمس کرده بود.

صدای خش‌خشِ لابه‌لای برگ‌ها، سکوت تاکستان را شکست. چشم‌های برّاق را دوباره دید؛ اما تار و چهارتا. هیچ‌چیز واضح دیده نمی‌شد. بی‌تفاوت سرش را برگرداند. زانوهایش را در بغل گرفت و سرش را روی زانوهایش گذاشت.

از دیدن تصویرهای تار چرخان خسته شده بود. جهان حتی لحظه ای آرام نمی‌گرفت. تصمیم گرفت تا وقتی مطمئن نشده که به غروب اول بازگشته؛ چشم‌هایش را باز نکند. بی‌حرکت ماند تا خنکای نسیم به بدنش نفوذ کند. نفس‌هایش آرام‌تر شد.

صدای کلاغ‌ها را شنید. دسته‌ای بزرگ. بی‌آنکه چشمش را باز کند مطمئن بود کلاغ‌ها غروب را آوردند. نفس راحتی کشید؛ اما هنوز آن‌قدر مطمئن نبود که چشم‌هایش را باز کند.

صدای کلاغ‌ها بیشتر شد. فکر کرد چقدر خوب که کلاغ‌ها آرامش تاکـــــستان را به‌هم زدند. در دلش حس کرد عاشق کلاغ‌هاست. بی‌اختیار سرش را بلند کرد. به کلاغ‌ها در آسمان نگاه کرد و فریاد زد: «خیلی ممنون.»

غـــــروب سایه‌ها را کش‌دار می‌کند و سایه‌هایی بزرگ و خنده‌دار می‌سازد. به سایه‌اش روی زمین نگاه کرد. تابه‌حال به سایهٔ چمباتمه زدنش دقت نکرده بود. بانمک شده بود.

ســـــــه دریچه گشوده به شعرِ «اینجا هنوز ترس»

سرودۀ محمد آشور[1]

منتقدان: ابوالفضل پاشا، مراد قلی‌پور، هستی محمودوند

اینجا هنوز ترس
رأس ساعت سه ایستاده است

در چارراه؛ چاره‌ای نبود،
ساعت سه بود... ایستادم
پلیس قرمز بود... عقربه‌ها سبقت...اعداد له‌شده
کسی برای رفتن نمانده است
راه، افتاده بود... همه‌جا سایه...

تمام ساعت‌ها یک حرف را دروغ می‌گفتند
وقتی پلیس
درست مثل ساعت سه
ایستاده بود

نگاه نخست: رأس ساعت سه
خوانشی از: ابوالفضل پاشا

این شعر سه بند دارد. شاعر در بند اول، شناختی موجز و البته کلی از موقعیت مورد بحث را ارائه می‌دهد: اینجا هنوز ترس، رأس ساعت سه ایستاده است. اگر تمهیدات شاعر، دستمایۀ کار او نبود، مسلماً این معرفی در آغاز شعر، معرفی ساده و معمولی‌ای تلقی می‌شد؛ اما من توضیح خواهم داد که چرا برخلاف معرفی‌های ساده، این معرفی کاملاً هنری است.

در مصراع اول با سه کلمه روبه‌روییم: اینجا/ هنوز / ترس، و باید بگویم که وجود هر سۀ این کلمات برای آفرینش چنین شعر درخشانی لازم و ضروری است؛ فی‌المثل اگر شاعر می‌گفت: «ترس/ رأس ساعت سه ایستاده است»؛ ظاهراً توانسته بود حرف خود را انتقال دهد؛ زیرا صحبت از «ترس» و «مـــقررات حاصل از قوانین خشک و پایدار »(در این شعر: رأس ساعت سه) در میان است و اگر صرفاً با همان گزارۀ فرضی: ترس، رأس ساعت سه ایستاده است، روبه‌رو بودیم، باز هم شاعر به هر دوی این عوامل کلیدی (ترس، رأس ساعت سه) اشاره کرده بود؛ اما می‌بینیم شاعر از دو کلمۀ دیگر نیز بهره برده است: اینجا/ هنوز. پس باید توضیح داده شود که نقش این کلمات چیست:

۱. کلمۀ «اینجا»: فراروی از حوزه‌های زمانی مورد بحث را در این شعر، به حوزه‌های مکانی به عهده دارد، که البته شدت کنش «ترس» را رأس ساعت مقرر، بیش از پیش به رخ می‌کشد. چنان که اگر کلمۀ «اینجا» نبود، ما می‌توانستیم وضع اضطراری توصیف‌شده در این شعر را به هر مکان دل‌خواهی تسری بدهیم؛ اما شاعر روی این کلمه تأکید به‌خصوصی دارد که من نکتۀ مورد نظر را در ادامۀ این متن، بیشتر توضیح خواهم داد.

۲. کلمۀ «هنوز»: فرض کنید آغاز شعر این‌گونه بود: «ترس/ رأس ساعت سه ایستاده است» چنین گزاره‌ای یک توصیف شاعرانۀ معمولی را به رخ می‌کشد. حالا فرض کنید آغاز شعر این‌گونه بود: «اینجا ترس/ رأس ساعت سه ایستاده است» این گزاره، همان گزارۀ قبلی است که اهمیت کلمۀ «اینجا»، با توضیحاتی که قبلاً ذکر آن گذشت، به آن افزوده شده است.

اما نکتۀ مهم این‌جاست که شاعر هیچ‌یک از این آغازها را نپسندیده و در عوض سروده است: این‌جا هنوز ترس/ رأس ساعت سه ایستاده است. این گزاره، از یک طرف موضوع را به حوزه‌های مکانی و موقعیت انسان خاص امروز تسری می‌دهد، و از طرف دیگر نکتۀ شاعرانه‌ای را با خود به همراه دارد، چنان‌که انگار شاعر می‌خواهد بگوید ترس از مدت‌ها پیش رأس ساعت سه ایستاده بود و البته هنوز هم ایستاده است!

۱. از گزینۀ شعر «حجمی شبیه تو»

به عبارت دیگر شاعر می‌خواهد نقش مفهومی ساعت سه را از آن بگیرد و مفهوم دیگری به آن القا کند: آری مگر می‌شود در زمان‌های مختلف، ساعت هم‌چنان رأس سه ایستاده باشد؟!

پس «رأس ساعت سه» در این شعر، نشان‌دهندهٔ زمان نیست؛ بلکه توصیف موقعیتی حاکی از قوانین خشک است: در چنان شرایطی، حتی خودِ «ساعت سه» هم دچار ترس می‌شود و در رأس ساعت سه توقف کرده است و این موضوع از مدت‌ها پیش رخ داده و هنوز هم آشور در بند اول شعر، تأکید می‌کند که در موقعیت‌های خاص جغرافیایی امروز، شرایطی هراس‌آمیز و رعب‌آور، از مدت‌ها پیش آغاز شده، هنوز هم ادامه دارد. نکتهٔ حائز اشاره، همانا رعایت زمان‌های مختلف این شعر است؛ چنان که در بند اول با زمان حال روبه‌روییم؛ اما در بندهای دوم و سوم با زمان گذشته؛ و این «فاصله» یا «تغییر زمان» در واقع به همان پایداری و ماندگاری موقعیت اضطراری اشاره دارد.

شاعر در بند دوم وارد جزئیات می‌شود و عوامل هـــــــراس را می‌شکافد و به خوانندهٔ شعرش توضیح می‌دهد: شرایط نامساعد و غیرقابل پذیرش و البته اضطراری، وجود داشت: در چارراه، چاره‌ای نبود، چنان‌که «ساعت سه بود»، یعنی آن‌که موقعیتی حاکی از قوانین خشک حاکم بود؛ پس من به ناچار ایستادم. شاعر در مصراع بعدی، ادامهٔ موقعیت را شرح می‌دهد: پلیس قرمز بود، یعنی پلیس؛ مجری قانون، در چنان شرایطی دچار قانون‌زدگی شده بود. صفت «قرمز» در این شعر، علاوه بر آن‌که به چراغ قرمز اشاره‌ای دارد، «خطر» را نیز در ذهن ما تداعی می‌کند: خطرناک‌ترین شرایط، حتی برای پلیس.

در چنان شرایطی، عقربه‌ها: عقربه‌های سرعت‌سنج یا کیلومترشمار یا سایر عقربه‌های پیشِ روی راننده، یا حتی عقربه های ساعت، از یکدیگر سبقت می‌گرفتند و اعداد، زیر پای آن‌ها له می‌شد. این بخش، عینی‌ترین شکل توصیف برای شرایطی هراس‌آور و اضطراری است؛ چنان‌که آشور اگرچه به گذشت زمان یا تغییر موقعیت‌ها اشاره دارد؛ اما در همهٔ این شرایط متغییر و ناپایدار، موقعیت هراس‌آور و اضطراری، همچنان پایدار است و همه‌جا خبر از ساعت سه در میان است. در آن شرایط کسی برای رفتن نمانده بود. آری همهٔ مردم محکوم به ایستادن و ماندگار شدن بودند و هیچ‌کس حق نداشت قدمی به پیش بردارد؛ حتی خودِ راه نیز زمین افتاده بود، نکتهٔ شـــــــاعرانه همین جاست که ما معمولاً تحرک را با راه رفتن تعبیر می‌کنیم؛ اما آشور با تمهیدی شاعرانه، موقعیتی پارادوکسیکال یا متناقض نما به وجود می‌آورد و از تعبیر راه رفتن، معنایی ضد آن را به دست می‌دهد؛ پس در چنان شرایط حادی که حتی خودِ راه بر زمین افتاده بود و نمی‌توانست پیش برود، همه‌جا را سایه و هراس و اضطرار، پوشانده بود.

تمام بند سوم به توصیف موقعیت هراس‌آور می‌پردازد؛ اما این توصیف‌ها گذار از کمّیت به کیفیت را نشان می‌دهد. چنان‌که دیگر با ذکر جزییات سر و کار نداریم و مثل بند اول به ذکر کلیات بسنده شده است و همین موضوع ایجاد فاصله میان بند دوم و سوم را توجیه، بلکه تأیید می‌کند. در بند سوم، تنها حرف از زمان است: ساعت‌ها همه یک حرف را می‌زدند و آشور چه شاعرانه گفته است که یک حرف را دروغ می‌گفتند، آری وقتی ساعت‌ها همه یک حرف را می‌زنند، همین موضوع، به‌نوعی اشاره به فراگیر شدن هراس است.

در اینجا ساعت‌ها توقف می‌کنند و این نکته به «مکث روی ساعت سه» تعبیر شده است؛ حتی پلیس هم به یکی از آن ساعت‌های هراس‌زده تبدیل می‌شود چنان‌که موقعیت قرمز او به پایداری و ماندگاری می‌رسد: چیزی غیراز هراس و اضطرار نیست؛ حتی در کنار آن، قیدِ «وقتی» آمده است و به‌کارگیری این قید؛ در حوزهٔ زمان، نشان می‌دهد که «ساعت سه» به مفهومی غیراز زمان اشتمال دارد، و البته نکتهٔ مهم، همان‌گونه که قبلاً توضیح دادم، پایداری پلیس و ماندگاری شرایط اضطراری، که از زمان گذشته (وقتی پلیس/ درست مثل ساعت سه/ ایستاده بود)، تا زمان حال (اینجا هنوز ترس/ رأس ساعت سه ایستاده است) ادامه دارد.

قیدهای «هنوز» و «وقتی»، در ابتدا و انتهای شعر، نشان از همین گذشت زمان دارد که القای مفهوم جدیدی از تعبیر ساعت سه را به رخ می‌کشند و تبدیل پلیس به یکی از ساعت‌های دروغ‌گو و وضع ماندگار او در موقعیتی تغییرناپذیر، نکتهٔ اساسی تبدیل کمّیت به کیفیت است.

نگاه دوم: نوشتن در تعلیق
خوانشی از: مراد قلی‌پور

میدان متنی این شاعر نوشتنی است. متن را در تعلیقی از صفر و

یک تقسیم‌بندی می‌کند و این عامل پویایی کارهایشان است؛ نه صفر و صفر است نه یک و یک.

بین برودت و حرارت تصویرها در نوسان است و زمان را در تعلیق منفی، مثبت رخدادهای متنی دچار اختلال ساختاری می‌کند و به‌خاطر همین به‌راحتی برخی شباهت‌سازی‌های اعدادی شاعر قابل پذیرش‌اند و هویتی ثانوی پیدا می‌کنند و این نوع جانشینی‌های بینابین در کارهای دهۀ هفتاد هویتی بیگانه دارند و با آشناسازی‌های این نوع رفتارها می‌توان فرهنگ خاصی را آشکار کرد.

میدانی که در جامعۀ متنی شاعر به‌وجود می‌آید هم به گستردگی درونی و هم بیرونی‌اش افزوده می‌شود و هم‌زمان مرزهایش برای مختل شدن محدودیت‌ها از هر طرف گسترده می‌شوند و در این گستره نمی‌توان به نقاط مشترکی در مقابل کنشگران متن شاعر رسید و خود کنشگر هم نمی‌تواند در مقابل حرکت‌های متنی، لغزنده نباشد و درواقع با توده‌ای خوانشگر واحد روبه‌روییم و از خود خوانشگر، خوانشگرانی بی نهایت زاده می‌شود و این نوع زایش خوانشی در ادبیات امروز بی‌بدیل است.

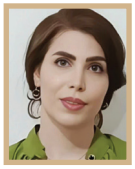
محال است در اکثر کارهای شاعر خوانشگری واحد به ناپایداری لیز نرسد و تمامی دستاوردهای خوانشگر با خوانش دوباره او علیه خود او جبهه خواهند گرفت و چنین میدانی در متن‌های دهه‌های اخیر تبار ویژه دارند.

کمتر پیدا می‌شود که بافت‌های معنامند وقتی در کنار هم قرار بگیرند به ساختار گستردۀ بی‌معنا تبدیل شوند و این نشان از تجربۀ منحصر نویسنده‌ای دارد که خودش هم پر از خوانشگران متحیر در متن‌هایش است و هرگز نخواهد توانست در این میدان متنی دست به سلطه و هژمونی ایدئولوژیک بزند.

شناخت‌شناسی میدان متنی می‌تواند یکی از بزرگ‌ترین دستاوردهای متن‌شناسی در دهه‌های اخیر باشد که درواقع یکی از عوامل شکاف و گسست شعر هفتاد از دهه‌های قبل شد و با کالبدشکافی نوع رفتار نویسندگان این سه دهه می‌توان به برخی عملکردهای ارزشمندی اشاره کرد که همۀ این‌ها در چارچوب این میدان متنی قابل بررسی‌اند.

میدان عمل دادن به برخی شخصیت‌های متنی که در ادبیات گذشته، خود حتی هویتی شنیداری هم نداشتند (مثل عدد سه) و تبدیل‌کردن این چنین شخصیت‌هایی به هویت دیداری و ساختاری نشان از جسارت‌هایی دارد که برای فرهنگ عمومی جامعه به‌نوعی غریبه‌نمایی می‌کند و چیزی فراتر از باورهای فرهنگی جامعه است و شاید به‌خاطر همین عوامل دموکراتیک و رهایی‌بخش بود که با آزادسازی کاراکترهای پنهان و روکردن آن ها جهت رسیدن به حقیقت‌های ساختاری باعث شد که فرهنگ عام از چنین شعرهای متوسع و دامنه‌داری فاصله بگیرد و این معضل آن‌ها را تبدیل به شخصیت‌های شعر فنی و سخت گرداند که درواقع می‌توانست خلاف این واقعیت باشد.

درواقع بخش عظیمی از شاعران دهۀ هفتاد، با پیشی گرفتن از طراز فرهنگی ایستای جامعۀ خود حاضر شدند که تن به هر اتهامی بدهند و حتی جلوتر از بخش تخصصی فرهنگ جامعه (مثل فهم دانشگاه و رسانه‌های خبری) حرکت کنند و این چیزی بود که در بررسی شعرهای شاعران این دهه‌ها مبرهن و آشکار است و با ریشه شناسی علل این جریان‌ها می‌توان به مختصات و نمودارهای ارزشمندی نائل شد.



نگاه سوم: ایستادن در ساعت سه

خوانشی از: هستی محمودوند

شعر پیشِ رو، شعری است که توانایی شاعر را در ساختن فضای شاعرانه با حداقل ابزارها و تصاویر چندمنظوره نشان می‌دهد.

شعری که بی‌آنکه ظاهری پیچیده داشته باشد، زیرساختی استعاری‌روایی دارد و با تعلیق و تصویرسازی مینیمال، ترس، سکون و بحران را بازنمایی می‌کند.

شاعر به‌ظاهر، بدون مکث و از همان نخستین سطر، وضعیت را پیش چشم مخاطب فاش می‌کند:

«اینجا هنوز ترس رأس ساعت سه ایستاده است»

«اینجا»، هم‌زمان هم مکانی است فیزیکی (چهارراه) و هم ذهنی/ روانی.

«ترس» حالتی فیزیکی پیدا کرده؛

«رأس ساعت سه ایستاده است».

و بعد بلافاصله شاعر از وضعیت خود در آن لحظه می‌گوید:

«در چارراه، چاره‌ای نبود، ساعت سه بود... ایستادم»

دو واژۀ «چارراه» و «چاره» جدای از هم‌آوایی، با همدیگر در تضاد/

تطابق طنزآمیزِ معنایی‌اند. در محل انتخاب (چهارراه)، راهِ چاره و گریزی نیست؛ شاعر مانند «زمان»، مانند «ترس»، ایستاده است.

امّا این «ایستادن»، دیگر فقط یک حرکت فیزیکال نیست، بلکه تبدیل به وضـــعیتی فلسفی از «انفعال»، «بـــــــی‌ارادگی» و «سکون» ناشی از جبر شده است.

اگرچه تصاویرِ بیرونیِ این شعر هرکدام به‌تنهایی و جدا از یکدیگر، ساده‌اند؛ امّا با درهم‌تنیدگی و سپس گسترش یافتن در کلِ شعر، ابعادی استعاری پیدا می‌کنند؛

«پلیس قرمز بود» می‌تواند همان «چراغ قرمز» باشد؛ عامل بازدارنده یا همان قدرت کنترل‌کننده.

«عقربه‌ها سبقت... اعداد له‌شده» می‌تواند اشاره داشته باشد به «شتابِ طی شدنِ زمان» و «زوالِ واقعیتِ آن».

«راه، افتاده بود» می‌تواند به ایستایی اشاره داشته باشد؛ انگار «راه» زمین خورده است و توان بلند شدن و طی‌کردن مسیر را ندارد؛ به تعریف دیگر، انگار راه مانند سایهٔ انسانی‌هایی است که بر زمین افتاده و از رفتن بازمانده‌اند.

شعر در سطر «تمام ساعت‌ها یک حرف را دروغ می‌گفتند» به «بی‌اعتمادی به زمان» اشاره دارد؛ به عدم اطمینان به روایت رسمی از اکنون.

در انتهای شعر، «پلیس» و «زمان» با هم یکی می‌شوند:

«وقتی پلیس درست مثل ساعت سه ایستاده بود»؛ هر دو «دروغین»، هر دو «بازدارنده» و هر دو فقط «نمایشی از نظم»!

در این شعر، تمام عناصر در تعلیق‌اند. همه‌چیز بین «حرکت» و «ایستایی» معلق مانده است؛ بین «چاره» و «بی‌چارگی».

این‌جا نه‌تنها رفتن ممکن نیست، که حتّی راه، معنای خود را رها کرده و خود محل سکون است.

شاعر در وضعیتی ایستاده که:

دیگر «کسی» نمانده که اهل رفتن باشد!

«اعداد» (مصادیق زمان) از معنا خالی شده‌اند.

«عقربه‌های ساعت» (که می‌بایست زمان را مخابره می‌کردند)، در وضعی بی‌سامان، از هم «سبقت» گرفته‌اند!

این فروپاشیِ درونیِ ساختارِ زمان، معادل است با فروپاشیِ حافظه و تجربهٔ زیسته.

محمد آشور این شعر را با زبانی موجز و «مینیمال» ساخته است. چینش سطرها، با تأکید بر سطرهای کوتاه، به ساختار مکث‌دار و متوقف‌شدهٔ شعر کمک می‌کند.

استفاده از هم‌نشینی‌های هوشمندانه (چهارراه/ چاره)، (ساعت/ عقربه/ عدد)، (پلیس/ ترس/ ایست) باعث نوعی انسجام مفهومی شده است.

این شعرِ آشور، روایتی از ایستایی و سکون در قالب زبان استعاری است؛ شعری که در آن، شاعر نه با فریاد، بلکه با سکوت و مکث، از بحران صحبت می‌کند.

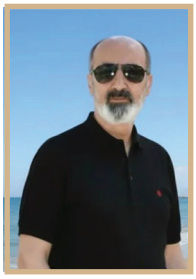
ساعت سه، می‌تواند به فروپاشیِ «حافظهٔ شخصی یا جمعی» اشاره کند یا صرفاً استعاره‌ای باشد از زمانی که در آن «زمان» دیگر فاقد معناست.

یکی از شگردهای آشنای محمد آشور؛ ایجاد «تعلیق» است و این‌بار، این تعلیق میانِ «اتفاق» و «بی‌اتفاقی»ست و از این طریق ایجاد نوسان در معنا.

شاعر در این شعر، موقعیتی را برمی‌سازد که در آن هم جهان در تعلیق مانده است، هم خودِ معنا.

شعری که در آن همه‌چیز در لحظه متوقف شده است؛ شبیه عکس یا تابلوی نقاشی.

شعری اعتراضی که بی‌آنکه به قلمروی شعار نزدیک شود، تنها با افشای دروغ، حقیقت را برجسته می‌کند.



زنـــی با بال‌های رنگینش؛

جنسیت و زنانه در شعر نازنین نظام‌شهیدی

نادر چگینی

کلمهٔ اروس نام الههٔ عشق در یونان است و نخستین‌بار سقراط، اروس یا خدای عشق را دربارهٔ زیبایی تن زمینی تعریف کرد. بر همین اساس آثار اروتیک به آثاری گفته می‌شود که در آن ها برخوردهای احساسی و جنسی اهمیت دارد و چنین مسائلی در این‌گونه آثار به‌شکلی بی‌پرده و با در نظر گرفتن اصول زیباشناسی بیان می‌شود و مؤلف تلاش می‌کند تا تمام جزئیات را با در نظر گرفتن شرایط روحی بیان کند. اروتیک بار سنگینی از شخصیت‌پردازی را بر عهده دارد و به‌شکلی بازتاب تصویری است که از معشوق در نزد عاشق جلوه‌گری می‌کند. عاشق در رؤیا و تخیلات با خلق چنین تصاویری در حقیقت می‌کوشد تا عمق اشتیاق عشق را در روح و روان خود تقویت کند و از این طریق خود را ابراز نماید و این امکان به‌معنای صددرصدِ برهنگی جسمی در شعر یا تصویر نیست؛ چراکه حرکت به‌سوی برهنگی جسمی، شعر را به ابتذال می‌کشاند و تصویری زشت و دور از شئون اخلاقی به نمایش می‌گذارد.

تصویرپردازی عاشقانه تا جایی که بتواند روح اشتیاق را سیراب سازد امری است زیبا که بسیاری از شاعران با بهره‌گیری از آن توانسته‌اند آثاری زیبا خلق کنند؛ اما آنگاه که شعر وسیله‌ای برای برآوردن عطش هوس در ذهن شاعر می‌شود شعر به ورطهٔ سقوط می‌رود؛ یعنی امری که هیچ لذتی در آن نمی‌توان یافت و تنها ابزاری صرف برای پاسخ به هوسی زودگذر است. سکس زاییدهٔ غریزه و تن است، عشق با روان و حس آدمی سروکار دارد و ادبیات اروتیک توصیف رابطهٔ شهوانی، عاطفیِ یک نفر به دیگری است.

یکی از ویژگی‌هایی که عناصر و المان‌های رایج و جنبه‌های غریزی و حسی و عاطفی این رویکرد را در دلالتمندی معانی برجسته‌تر می‌کند، ســـــاختار و نحوهٔ برخورد و کارکرد زبانی است. این گرایش، برجستگی خاصی از فردیت یا حتی تجمیع کلمات را در پدیداری نشانه‌ای و نمادین و نیز در پیوستگی تصویری و تشبیهی و توصیفی را به پیش می‌برد و در نتیجه به‌کار بردن صحیح زبان جنسیتی و حس‌آمیزی‌های حاصل از آن، در انتقال عناصر نشانه‌شناسی اروتیکی و جنبه‌های پورنوگرافی در فضاسازی مؤثر می‌افتد و کارآیی لازم را در انتقال این رویه و خصوصیات سبکی آن ارائه می‌کند و به اجرا درمی‌آورد. ازاین‌حیث، شعر و جنبش شعر زنانهٔ معاصر ایران افق گسترده‌ای در پیشارو دارد و به‌نظر نگارنده، کمتر مورد توجه و تجربه قرار گرفته است.

با این توصیف در اشعار نازنین نظام‌شهیدی، زبان و کاربرد زبان جنسیتی کم‌بنیه و کم‌تجربه شده است و به‌ندرت می‌توان در بیشتر اشعار وی، جنبه‌های زبان زنانه و جنسیتی را سراغ گرفت. در پی این نگره، در جای‌جای اشعار نازنین نظام‌شهیدی بهره‌مندی از پتانسیل زبان زنانه و جنسیتی به عناصر و المان‌های اورتیکی و حتی پیش‌تر از آن با بینش فیمنیستی مواجهیم.

اجماع این نشانه‌های اروتیکی بسیار محدود است و کمتر خلاقیتی و بدعتی را می‌توان دید؛ مگر در عناصری مثل پرده، بکارت، دامن، پوست، ملحفه، آغوش، بوسه و بسیار واژه‌های دیگری که هرکدام در ساخت به‌هنگام و کارکرد مؤثرش در تصویرسازی و انتقال حسی اروتیکی و شهوانی، ظرفیت بالایی را از خود نشان می‌دهند؛ اما چنان‌که پیش‌تر گفته شد، مکاشفه و شهود قابل اعتنا و متمرکزی در تکیه‌گاه شدن در ساخت زبان ندارند و گزینش هرکدام، با اراده و میل گذار و جنبهٔ توصیفی و توضیحی در سطح زبان شعر لحاظ شده است؛ در نتیجه اتفاق‌های منجر به زیرساخت زبانی خاص و ویژه یا برجسته‌سازی در پدیدار شدن حس و غرایز زنانگی و انتقال نگرهٔ اروتیکی و شهوانی، کمتر دیده می‌شود.

توصیف احتمالی اعمال یا امیال جنسی تنها بخشی از اثر را شکل

می‌دهد. در این‌گونه آثار، زیبایی و زیبایی‌شناسی از جایگاه مهمی برخوردارند و توصیف عمل جنسی یا نشان دادن و تأکید بر اندام جنسی، هسته و مضمون اصلی اثر را شکل نمی‌دهد؛ بلکه حامل معیارهای زیبایی‌شناسیک است. این‌گونه اشعار، عاشقانه‌هایی‌اند که بی‌پروا و بی‌پرده به بیان احساسات اروتیک شاعری می‌پردازند؛ البته تعبیرات و صور خیال رایج شعری در لفافه درهم پیچیده شده‌اند و مهم‌ترین ویژگی شعر نازنین نظام شهیدی تجربه‌های اندوه‌بار درددل‌ها و هویت زنانگی اوست که از شخصیت معمولی بودن زن فراتر می‌رود و عاشقانه‌هایش را بی‌پرواتر جان می‌بخشد:

انباشته از فرحناکی
می‌شکفد زن میان ملافه‌ها
و نیم‌روز در بخار دیگ‌ها
دود می‌شود
نیمه‌شبان اما
زنی با بال‌های رنگینش
از هوایی ناپدید می‌آید
با هر کوبش بالش
رنگ هوا دگرگونه می‌شود.

نازنین نظام‌شهیدی در تک‌گویی درونی و ذهنیت و زبان زنانه، جهان فردی خود را در شعر معنا می‌بخشد و تمام مسائل را از چشم‌انداز زنانه و از موضع جنسی هم فراتر می‌برد و تصویری از زن اندیشمند ارائه می‌دهد که هویت خویشتن را می‌شناسد که پیرو الگوهای متعارف نیست. او به‌دنبال زیبایی است؛ زیباییِ آمیخته در کلمه بزرگ‌ترین لذت را به ما ارزانی می‌دارد. چیزی که تـــــصورات بسیاری را در مدت کوتاه ممکن می‌کند و به ما می‌بخشد، عالی‌ترین معرفت است که منِ مخاطب دنبالِ آن است و این استعداد نازنین نظام‌شهیدی است که در چینش این احساس استتیک را می‌سازد:

میان چشمانش
تاریکی جهان غرق است
به منقار باستانی
چیزی برگرفته که روز
در هیاهوی دیگ و نجوای ملافه
پنهان است.

دید نو و نگاه زنانهٔ نازنین در شعر، هویتی است که او به زن داده است. زن یعنی انسان آزاد، موجودیتی که جسم، اندیشه، زبان، احساس، روح و در نتیجه استقلال فردی دارد. حضور زن در بیشتر شعرهای این شاعر فقط انگیزهٔ عشق، هوس، شهوت، نابه کاری، مـــــکر یا بی‌وفایی نیست؛ زن در این شعرها مطلقِ زیبایی است و حیات حقیقی او در دوردست انصاف و واقعیت درهم آمیخته است و چنین است که معشوق در شعر نازنین عموماً چهره‌ای مبهم و نامشخص دارد؛ یعنی مفهومی کلی است و همیشه معشوق، موجودی ساده، آمیخته با عناصر طبعیت و اشیای پیرامون اوست و اگر زمینی هم باشد چه متعالی، چه غیر متعالی ناشناخته است:

با لبخند ابری‌اش
صبح می‌آید
بر شیشه می‌ایستد
مثل کودکی گیج
سرک می‌کشد
اینک من اتاقی مه‌گرفته‌ام
که اشیای ساده‌ام
توری سپید می‌پوشند
و یاد می‌گیرند
ترک‌های تازهٔ خود را به مرهمی بپوشانند.

در این شکی نیست که نازنین از شاعران ثبت‌شدهٔ شعر دههٔ شصت و هفتاد است؛ چه در عرصهٔ شور ذاتی شعر، چه در عرصهٔ زبانی آن؛ چه در خلق ایماژها و اشاره‌های تازه، چه در ساختارشکنی فرمی و معنایی. او هم در عرصهٔ اروتیسم عاشقانه موفق بوده است، هم به بیان شاعرانهٔ این بازی عاشقانهٔ اروتیکی و چندلایه پرداخته است. از طرفی شعرش و بازی میان کلماتش به بازی عاشقانه و اروتیک و مالامال از احساسات تبدیل می‌شود و ما از طریق اشعارش وارد جهانی عاشقانه و زنانه می‌شویم و قادر به حس و لمس احساسات مختلف و پرشور او می‌گردیم. به باور من این بازی اروتیکی و عاشقانه را در اشعارش پایانی نیست و مرتب چرخ می‌خورد و به‌شکلی تازه از بازی عشق و جدل عاشقانه می‌انجامد و او حس و لمس این بازی پرشور را از چشم‌اندازهای مختلف ارائه می‌دهد:

سر از دامان ابریِ شهر برگرفته است
زنی که آن‌سو میان ملافه‌ها
پلکِ باران‌گرفته‌اش را
باز می‌کند
با لبخند ابری‌اش
یک‌دم
صبح گیج را می‌نگرد
جهان آشناست
و هم‌چنان آفتابی‌ست

نازنین در شعرِ «آستین‌های آویزان» در طنزی عاشقانه از بحران عشق می‌گوید؛ اما می‌داند که این عشق دیگر توان زندگی ندارد و این هماغوشی، هماغوشی مرگ و عشق است در جدل قدرتی که اکنون در درونش خشم و شاید هم غم پایان عشق، جای عشق را گرفته است. فضای این هم‌خوابگی مالامال از حس و دانایی مبنی‌بر به پایان رفتن عشق و چیرگی بر دیگری است:

گفت
پنهان شویم
پس با مهِ بازوانش آمد
تا در بر بگیردم
از چشم مرگ تا فروبپوشاند
اما مرگ می‌وزید
مثل بادی گرم و پرحوصله
که سنگین
مه را پراکنده می‌کند
و عشق ناگهان
آن افلیج آشنا بود
که در دو آستین آویزانش
باد می‌چرخید
دریچه‌های شرجی را نمی‌بندید؟

اما دربارهٔ نشانه‌های جنسیت‌گرایی باید در نظر داشت این توانایی در آثار نازنین بسیار کم است. مشبه، رکنی از تشبیه است که شاعران آن را به چیز دیگری همانند می‌کنند؛ در واقع شاعر بین مشبه و شیء دیگری که ارتباطی در میانشان دیده نمی‌شود، پیوند حاصل می‌کند تا نگرهٔ خاص و ویژهٔ عاطفی خود را دربارهٔ مشبه از طریق مشبه‌به مخاطب منتقل کند. البته این نگره ابتدا در ذهن شاعر نقش می‌بندد؛ سپس شاعر بین آن و عناصر پیرامونش شباهتی می‌یابد و تشبیه به فضای درونی شاعر کمک می‌کند تا هرآنچه را در اختیار دارد ارائه دهد. مشخص است که نشانه‌های جنسیت‌گرایی در آثار نازنین نظام‌شهیدی بسیار کم است و اگر هم تشبیهاتی در آثار او دیده می‌شود مشبه‌هایی هستند که از دیدگاه جنسیت‌زده و اروتیک در واقع به‌شکلی ضعیف به‌کار گرفته شده است. شاعر با مشاهدهٔ هر عنصری میان آن و تجربه‌های خاص زنانهٔ خود ارتباط را می‌بیند و سعی دارد آن اندیشهٔ شکل‌یافته در ذهنش را با مشبه‌هایی که خبر از نگرش زنانهٔ او به اشیا و عوالم ناشی از تجربه‌های خاص زنانه می‌دهد، تداعی کند که تا حدودی نیز ناموفق عمل کرده است:

در می‌زنند و باز
زن نوروز است
با بزکی تند و ناشیانه
بر لب و صورت
ماسیده بر چین‌های چهره‌اش
با دم سردش
هفت صدای قدسی را خاموش می‌کند.

اشعار

به کوشش سیمین بابائی

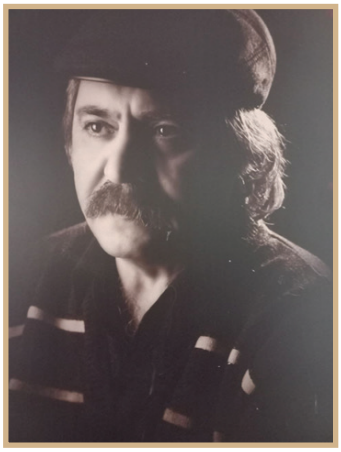
۱

امیر طاهری (اَمُرداد)

جغرافیایِ پاره‌پاره

دیگر رگ‌های مرا
به نقشهٔ این گربه گره نزن
خونِ من از فلات گذشته است
از مرزهایی که بویِ باروت و بوسه می‌دهند
منحنی‌هایم
دیگر نه سرفرازی دنا و نه شکوه جاده ابریشم!...
اتوبان‌هایی هستند که فقر را
از شمال به فاحشه‌خانه‌های جنوب صادر می‌کنند.
یکی صدای این پیانو را ببرد!
کلاویه‌ها زیر دستِ تاریخ، جیغ می‌کشند
نت‌ها،
شبیه کارگرانی شده‌اند که از داربستِ آرزو سقوط کرده‌اند
و خونشان بر سنگ‌فرشِ ها،
آزادی را هجی می‌کند.
ایرانِ من
چشمانت را به کدام افقِ مه‌آلود دوخته‌ای؟
که در آن نه کشتی‌ای به گل نشسته،
نه ستاره‌ای به نامِ ما سوسو می‌زند؟
چگونه از طعمِ چای بهار نارنج شیراز بگویم
وقتی دهان‌ها از گرسنگی،
بویِ آهن و سیمان می‌دهند؟
من را در غسال‌خانهٔ نگاهت بشوی
و به خاکستریِ جان سوخته‌ات برگردان
اکنون که مرگ،
بر لب‌های پروتز شدهٔ این شهر می‌خندد،
از انزوایِ تنت، من را به من برسان
ایرانِ من!
مرا در میانِ این‌همه «خداوندانِ دروغین»
تنها به آیینِ اندامت دعوت کن
می‌خواهم خستگی‌ات را ببویم
پیش از آنکه انگورها
در خمره‌هایِ ممنوعه، خودکشی کنند
می‌خواهم بودنم را
در میانِ صف‌هایِ طولانیِ نان، فریاد بزنم
بی‌پرده‌تر از رگِ گردنِ آن سربازِ یخ‌بسته
سمتِ دیگرِ تو
پاییز، زردی‌اش را به ریه‌هایم می‌پاشد
از ردیفِ نفس‌های اجاره‌ای
و
از ردیفِ مردمک‌های مقوایی گذر خواهم کرد
بگذار برای آن‌همه سکوت بگویم:
زیباترینِ من
تهی شدن، تنها ارثیهٔ ماست
وقتی که سرزمین،
زبانِ گرسنه‌اش را
بر زخم‌هایِ بازِ ما می‌کشد.
ایرانِ من!
بگو آن شکوهِ زیرِ خاکستر را
در کدام جیبِ خالیِ این مردم، پنهان کرده‌ای

۲



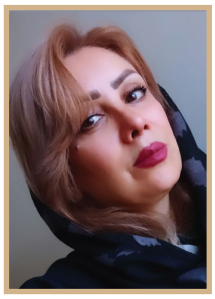
نصرت‌الله مسعودی

دیشب ورق می‌خوردم

پیرتر که می‌شوی
با آن‌همه نقرهٔ روییده در آینه
سخت‌تر می‌شود دل کندن
از شاعرانگی باد
در خیابان‌های این‌همه گیسوی سیم آخر
و پیچیده می‌شود گردن و یقه‌ات
با شعبدهٔ عطرهای آن سوی آب‌ها وُ
ضربان‌های تند بر قفسهٔ سینه!
صدا می‌زند کسی مرا
که در هیچ صراطی
سر مستقیمی نداشتی!
سلسبیل بود یا ونک یا ته تجریش
که تکان گردن وُ گیسویی
سستی زانوانت را افشا کرد
و شانه‌ات بار گران درخت شد.
– هی،
من که اهل صنعان نبوده‌ام دختر
پس چرا چنین به‌سمت قبله برمی‌گردانی‌ام!
دیشب ورق می‌خوردم
و هوا چه می‌بُرید از تلخی طعم
می می می‌خوردم ورق
و جهان ورق می‌خورد
و می‌گذشتم از همهٔ اوراد کتاب‌های کهن
که گیلاس
به نیابت لبانت
سرخ پوشیده بود
وسط انگشتان من
و هم بر سر شاخه‌های تر بهار.
کاش به بی‌پروایی باران به ناگهان
ضرب نمی‌گرفتی
تا این بغلی وُ آن بغل
ایمان خیس مرا
بر طناب همیشه‌خشک همسایه
پرت نمی‌کرد در زوزهٔ باد.
من که عطر خاک صنعان
بر پیراهنم شتک نزده بود دختر!
اهل همین ویرانی‌ام وُ
تنها در پیچ یکی‌دو بوسهٔ ترس
پرت شده‌ام کنار مزار زار پدرم

که بی‌چاره
زار گوشهٔ لبی رفت.
ضرب نگیر روی این خانهٔ دیواربه‌دیوار
و نفس را لای گیسو
پنهان کن
که مرگ
از چهار سوی تعلیق
بی‌تعلیق می‌گذرد.
یادت باشد
از پدرم خیلی این‌جایی‌ترم من
و می‌دانم عاشقانه‌ها را
انگشت‌نگاری می‌کنند.
آی دختر ترسای وزیده بر پیرسالی
ببین در پریشانی انکار
چگونه دلم
با کف پای شیخ‌صنعان
ضرب می‌گیرد!

۳



اعظم ملک‌پور

مجال نفس کشیدن نیست
تیر می‌کشد
استخوان سکوت،
و زخم‌های گذشته
در خواب سربازان جوانه می‌زنند

جنگ با جنون جفت می‌شود،
و فاجعه‌ای بزرگ‌تر
در رحم سیاست زاده می‌شود
پشت میزهای چوبی قدرت،
دست‌نشانده‌ها لبخند می‌کارند
در خیابان‌های بی‌اعتماد
و انگشت‌های اتهام
از آستین توده‌ها بیرون می‌جهد

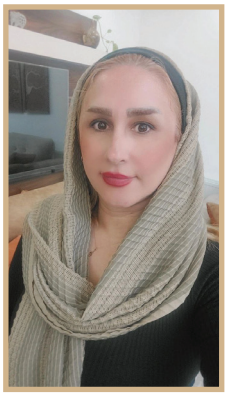
خیال هزارسالهٔ من برای صلح
میان دود و دعا پنهان است
طلسمی که هنوز
منتظر شکستن طالع تیره است

تقدیر پرواز را مقدر کن
که سلول‌هایم از هیجان بیرونی مرده‌اند
و امروز، در کشاکش خیابان
تکثیر می‌شوند،
در صدای گام‌هایی که
فال‌گوش تعلیق‌اند

همان گل‌های باغ بی‌کینه،
می‌خواهند از چهرهٔ شهر
غبار نسیان را بتکانند

قول داده‌ام
مهره‌های سوخته را
از اصالت تن بزدایم،
در شیار شکاف‌ها نور بپاشم،
و مجال گفت‌وگوی نفس‌هایم را
به دهانی بسپارم
که هنوز برای آزادی
سرود صلح می‌خواند

دیوار مهربان آینده



زینب ساعدی
(س. شاپرک)

در آستانهٔ فردا
من، با تن‌پوشی وام‌گرفته از وارثانِ شکافِ زمان
در گذرگاهی قدم می‌زنم
که نه گذشته‌ست
و نه جسارت کامل آینده

ریسمان‌هایی که هرگز
به پنبهٔ فرمان‌برداری برنمی‌گردند
در نبض پنهان زمین می‌لولند
هر تکهٔ جهان
چون آینه‌ای شکسته
خاطره و امید را بی‌اجازه به‌هم می‌دوزد

در مرزی تنفس می‌کنم
که لحظه‌های نیامده
در آن خودشان را تکثیر می‌کنند
آینده
مثل شعری بی‌کاغذ
از دهانم بیرون می‌ریزد

هر نگاه
تنها یک تکه نیست
یک مدار کامل است
که از گریز نور شکل گرفته

و باد
خبر دیواری را در گوشم می‌ریزد
که مهربانی‌اش را
از رنج آدمیان قرض کرده

این دیوار،
پناه خستگی نامرئی من است
می‌گذارد پاهایم
با گام‌های چروک‌خورده
با قدم‌هایی که در هیچ نقشه‌ای ثبت نمی‌شوند
به‌سوی افقی بروند
که قانون‌هایش هنوز نوشته نشده‌اند
و من،
میان سایه و انحنای نور

و هیچ ریسمانی
دیگر به پنبهٔ فرمان‌پذیر
تبدیل نمی‌شود

در این مسیر ناتمام
من و دیوار مهربان
از میان شکاف‌های زمان
نسلی را می‌کشیم بیرون
نسلی که صدا ندارد
اما پژواکش
تا قرن‌های بعد
زیر جمجمهٔ جهان
جا خوش می‌کند

۵

سیروس امیری‌زنگنه

دکترها
حرف آخر را زده‌اند
او بدخیم است
گلبول تربیت می‌کند برای انهدام
نظام‌های سلولی
سلولی که با سلول دیگر
از قرمه‌سبزی بگوید
به سلول انفرادی تبعید می‌شود
از دی‌ان‌ای حرف‌هایش می‌توانید بفهمید
ستون فقرات فقرا را می‌توانستند به‌جای دوغ
با آش کشک خاله درست کنند
اما نکردند
ما هم نمی‌کنیم
چراکه
ما موش‌خرماهای جهان سه و نیم‌ایم
ما قلاب‌هایمان را
از طریق تونل
برای گرفتن پری‌های دریایی
که گِرد یک حوض در جهان نامرئی
در انتظار ما
در شیر و شراب و شهوت غوطه‌ورند
انداخته
و با خونی که از زخم‌های شما می‌چکد
ما قطره‌قطره
به آن جهان نزدیک می‌شویم
ما را بکشید
به دَرَک
ما شهیدتر می‌شویم
و این جهان
با زباله‌هایش برای شما
ببخشید!
شما؟!
بله با حضرت‌عالی هستم
می‌توانید بپرسید
من که شصت را پر کرده‌ام دیگر

[انگشت شصت دست راست گره‌کرده‌اش را
شاعر
با انگشتان دست چپ نوازش می‌کند
اینجا]
و دکترها هم که عرض کردم حرف آخر را
زده‌اند خیلی وقت
پروس
همان پیشوند تات زمین است
که عود کرده
و به‌علت بدخیمی
تمام خاورمیانه را
آلوده است به رادیو
اینجا لندن است
به وقت گرینویچ ساعت دوازده اعلام شده بود
حالا نمی‌دانم
چه ساعتی را
چه کسی
از کجا اعلام خواهد کرد
که یک‌باره این پرنده‌های شب‌کور که با یک
پا به طاق قاره چسبیده
و با کله آویزان مانده‌اند
خون‌آشام به پرواز دربیایند
در آن هنگامهٔ بی‌برقی و باد و خاک و نفیر
اسرافیل و برخاستن مردگان از گور با رهبری
رقص مایکل‌جکسونی در خیابان‌های تاریک
آن شب جهان
تو در عکس نه
در خانه
در رختخوابمان بمان
من برمی‌گردم
من پس از آتش زدن عکس
که زمین چروک صورتش را
با کرم و نور و زور وافور پر کرده‌اند
که در واقعیت
شیارهای پوستش را

حتی با
خرآهن هم
در بارانی‌ترین عکس هم
خیس هم که باشد از اشک
شخم نمی‌شود زد برای کشت یک اندیشهٔ
تازه
در به‌فرض
بهاری
مثل بهار عربی
یا حرکتی، چیزی شبیه خودسوزی کی بود؟
نههههه
نه احمد بدبخت بالدی نه
کسی حتی ککش هم نگزید
کسی برای زندگی
زندگی‌اش را داد
آن دست‌فروش تونسی را می‌گویم

بپرسید آیا می‌توانم
عکسی که شیارهایش
در بارانی‌ترین فرم حتی
سبز بشوند اگر به‌فرض
قابل خوردن گاو هم نخواهند بود
وارونه آتش بزنم؟
من خیلی سال هست که
عاشقم
در دل هم
با هم عروسی کرده‌ایم
بلههه؟!
نه عزیز من این چه حرفی‌ست
من چه‌کار به تن شیائو پنگ دارم
یا پوتین مگر پای مرا زده
یا چین مگر
برادرزن همسایهٔ شمالی من است
که دیروز
مرا چپ‌چپ نگاه کرد
به‌خاطر اینکه فهمید

من زنان اوکراینی را در شعر نرم تصویر کرده
ام
این‌ها قصه‌هایی‌ست که خبرنگاربازجوها
قبل یا بعداز هر خودسوزی، قتل، تجاوز،
گران‌فروشی و اختلاس
بنا به گزارش ضعیفه پرونده می‌کنند برای
گرفتن اضافه‌کار
تازه اگر
به جرم آتش زدن عکس چرک و چروک یک
تودهٔ سرطانی
تازه‌داماد حساب نمی‌شوم
هنوز دارم با انگشتان دست چپ
شصت دست راستم را
نوازش می‌کنم

به عرض مَقال
وارونه هست
نمی‌بینیدش دارد می‌افتد
شما که پولش را نداده‌اید

عکس خودم هست
دلم می‌خواهد مال خودم را آتش بزنم
به شما چه!
دامادها سوختند
دکه‌داران اوختند
من اوخم می‌آید
از این‌همه آخ
آهسته هم اگر بروم
تو تند هم اگر نیایی
گربه آخر
شاخ درمی‌آورد

نسرین حزمی

هستنده‌ام

حضورم/ حاضری عصیان‌زده
دورادور/ دورِ دور
بوی عصیان را می‌شنوی
بوی یاسِ/ مأیوس
به پیش/ نهاد، افق گروگان زده
در آذرِی از آذران
از انقباض و انبساط سال‌ها
جوار آدم‌های ساطور به تمکین
که با لبه‌های ورآمدهٔ عافیت در ستیزند

اکنونِ آینده‌ام
با نخستین چگونه
از کهنه شراب/ که به تاک نبض کشیده می‌شود

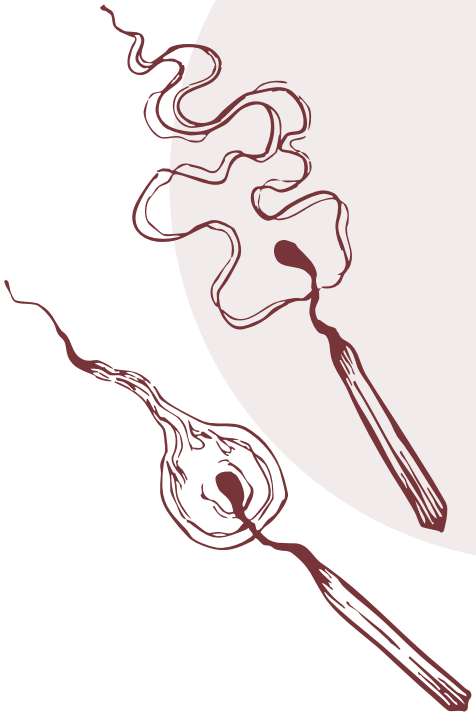
وقتی از درز ابلاغ‌ها
شبیه ژورنالیست‌ها
با رمان شروع نشده‌ام/ هم‌شیار می‌شوی
گرد و غبارم را ببین
حصار پوست کلفتی‌ام تیر می‌کشد
می‌کشد
تا خاک گورستان بتکاند
باید
نامم را
در رابطهٔ نور و نبات
به آوندهای داستان تززیق می‌کردم
مثل پر کردن شیشهٔ خوش‌رنگ مربای بهِ پاییزی
لای صفحات کتاب/ شفیره‌ها را جای می‌دادم

من بودم که
باید برمی‌گشتم به شیوهٔ آینه
با شکست‌های ممتد
و از زاویهٔ صبور
که زیبا صیقل خورده‌ام/ خویش را می‌نگریستم
و تصویری که
با شتاب از نور/ من/ شور می‌شد
و در شورش پرگار خود خیره می‌ماند
را
خیمه می‌زدم
فرداها آرام
چه دیده‌اید از پچ‌پچ‌های بی‌هوازی‌ام
که در قصهٔ ناتمام من پوست می‌اندازید
اندوه از خویش رهیده
خنیانگری را
از برزخ زخم بیرون می‌راند

۷

هایده حسینی

کاهنَم
به تعویق یک زن
شیر به محک آتش
هشتگ حال
گاهی با استمرار شن
ساعت آویزان است
همین عصر
فقرات در تراش اهرام
گرم و مومیایی
ایستاده در چهارچوب دف
پا یک پا
لب‌ریز چند لعاب
یا تَرک داشت
باز چه می‌خواهی
باز چه می‌بینی
از دفینه من



۸

علیرضا کاشف

چوب اکسیر بزن بر مسِ در کانی من
تا که عریان بشود گوهر پنهانی من

از مذابِ تهِ جغرافی من سر زده است
این گسل‌ها که نشسته است به پیشانی من

عاقبت گوشهٔ تن‌پوش تو را می‌گیرد
خشک پنهان‌شده در کورهٔ عریانی من

جامه‌ای نیست که از کوک خودش جر نخورد
نیم قرن است پس افتاده مسلمانی من

کار مستی‌ست اگر سمت صراطی بِبَرد
کوچه‌درکوچه مرا با صلواتی بِبَرد

سایه‌ای مانده ز من نور بگیرید مرا
وا شدم از گرهٔ کور بگیرید مرا

این که طفلان حماسه سَرِ زا می‌میرند
نه به میل خودشان یا به رضا می‌میرند

نطفه‌ها چون به تغزل همگی بسته شدند
پای اربابِ غزل قابله‌ها خسته شدند

تُف بر این حس تعشق که به من زل زده‌است

فتنهٔ چشم تو می‌خواست که پیدا بکند
رخنه در شاه‌نشین تب عرفانی من

نابلد بود ره کشف مضامین تو را
بی هوا رفت ولی طفل دبستانی من

حال درویش مرا قلب شما می‌داند
چشم من اهل هوا نیست خدا می‌داند

در من انگار کسی تازه زبان وا کرده است
آتشی هفت‌خط از خون رزان جا کرده است

دفتر شعر مرا گندِ تغزل زده است

عطسه‌ای نیست؟! بگو اسب مرا زین بزنند
به خطا رفتن من را به مضامین بزنند

در من انگار کسی باز زبان می‌ریزد
ساغری از می خونین رزان می‌ریزد

دامنی پهن بکن نیمه‌شب رنج مرا
غنچه بودند گرفتی تَرِ نارنجِ مرا

آنکه از حال بد خویش به‌هم ریخت منم
آب در پهنهٔ غربال غزل بیخت منم

سوفیا جمالی‌صوفی

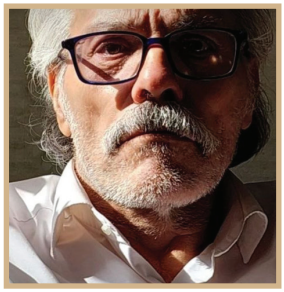
لبخند

اینجا
سنگ، بویِ باران نمی‌دهد
خیس است
از بویِ خون

دختر همسایه
پشت پنجره‌ای شکسته
لبخند می‌دوزد
به پیراهن کودکش
من
با دست‌های ترک‌خورده
از انتظار
به ماه فکر می‌کنم
که هر شب
از من بیشتر می‌میرد

می‌گویند
غم را باید قورت داد
اما نگفتند
با کدام گلو؟
و عشق
آه، عشق...
جرعه‌ای که هر صبح
می‌نوشم
تا بدانم هنوز زنده‌ام
نه به امیدِ نجات
بلکه به حرمت زیستن
به یاد کسانی که هنوز
لبخند می‌دوزند
برابرِ مرگ
و سنگ را
به بوی انسان آلوده می‌کنند

۱۰



حسین فرخی

عاشقانهٔ ۱

ذکر دیگر حیفم می‌آید کنار بکشم

شعر دیگری بشویم در تاریکی
و تاول‌ها و تن‌ها یکی‌یکی بیفتیم
طعم و رنگ تازه‌ای را آواز بدهیم
و در اطراف دیلمان پناه بگیریم
قرار دیگری بشویم
در تاریکی‌های پر از لمس و بوسه
که (بلندتر بگو) حیف است از تو بگذرم
و کلماتت را به من بده
- حیفم می‌آید کنار بکشم
و جمع کشتگانت را منعکس نکنم
حالا که معرکه است
بیایم جلوتر و به تو بپردازم
بیایم و در دیلمان قدم بزنیم
و با عطر یاس‌های باران‌خورده
فعلاً بی‌پروا و روشن بمانیم
-ای روزگار عجیب، ای روزگار عجیب
خب این هم طالع سعد ماست
شعر بشویم
و برای نوشتن معطل نکنیم
عاشقانه‌ها هنوز هم معتبرند
و این صدا لذت بسیار می‌آورد
من اهلم در این ماجرا
تو دلبری‌ات را به اجرا بگذار
تاریکی و تاول (لطفاً) از هر طرف
پیش می‌آیند شاهد باش
و جمع هوایی شده و سیامست
در کافه‌های شلوغ دیلمان می‌خوانند
نترس درهرصورت نترس
عاشقانه؟
بفرمایید
حق مسلم شماست.

عاشقانهٔ ۲

ذکر تشنهٔ صدایت بودم

تشنه‌ات بودم صدایت می‌زدم
خبر بازداشت گنجشکی پخش می‌شد
و لابه‌لای عطر گل سرخی می‌پیچید
تشنهٔ صدایت بودم
و از کجا تا کی می‌گفتم تشنه‌ات بودم
و گنجشک‌ها چقدر عاشقانه
دنیایی را به‌هم می‌ریختند
و آفتاب (به این درشتی) دیگر آخر نداشت
می‌گفتم
و در اطراف حافظ بی‌تفاوت نبودم
-ببین از گلویم آتش و خنجر می‌ریزد ای وای!
در هر نفس
که جاذبه‌ات بالا می‌گرفت
و گل‌های سرخ همین‌طور
بر سر زبان‌ها می‌افتادند و می‌افتند
گفتم در چند صورت و تکان‌دهنده
که حرام نیست
با یک حساب سرانگشتی در اطراف حافظ
با سیاه‌چشم و سیاه‌موی مثل آفتاب روشن
و من که (بله شرمنده) تشنه‌ات بودم
پوست و گوشت را باید چه می‌کردم؟
با هر ضربه با هر واژه
که دنیا را در معرض یک مبارزه قرار می‌دادم
- حداقل به یک پرده از این جمع توجه کن
صدا بالا می‌گیرد
و چقدر (بله خودمانیم) تشنه‌ام
مثلاً ببین دارم اقرار می‌کنم
مثلاً دلم
چند وعدهٔ تروتازه
می‌خواهد.

سامان ســـــاردویی

برگرد
از این قهر لبخندکُش
که چشمانم
چشمه‌ای خروشان گشته‌اند
از این حسِ به نفرت‌کِشِ مهربانی
برگرد و
خزانِ گَرد دل را
بهار بوسه کن
تا بروید مفتونی در صدایم
من در این زمان همیشه‌غروب جمعه
به شکوه آغوشی نیازمندم
که بوی ترحم و التماس و منت ندهد
برگرد
و از رگ گردن به من نزدیک‌تر شو
تا ریشهٔ آشتی
در ژرفای جان پیش رود
تا هراس جدایی
در مرگ هم وجود نداشته باشد
من تو را
برای یکی شدن
اندوه شده‌ام!

۱۲

خالد بایزیدی (دلیر)

چند چامک:

۱. مشغولم
به چیدن تنهایی‌های خودم
چه پربار است
شاخه‌های این درخت

۲. چترها را
جمع کنید
آدم‌های امروزی
این‌قدر
دل‌هایشان غمگین است
که مدام دوست دارند
بدون چتر
زیر باران قدم بزنند

۳. بر چهره‌ام
صورتک‌هایی‌ست
هرکدام
رسالتی دارند
صورتک خنده سال‌هاست
لب‌هایش بر تابوت مرگ
آویزان شده است

۴. زنان زخم‌هایشان را
لای موها پنهان می‌کنند
باد با ناز
دست می‌کشد
به رنج‌نامه‌ها

۵. زیر سیل اشک‌ها
و باران سنگ‌ها
زنی فریاد می‌زند؛
نیمهٔ جهانش را

۶. شعر تکیه به درخت داده است
تا که در آرامش جنگل
ریشه‌دارترین
سرود را بسراید

۷. تنهایی
گلولهٔ سرگردانی‌ست
که بی‌صدا....
به شقیقه‌ات می‌خورد
در ازدحامی از سکوت

معصومه داداش‌بهمنی

ژرف فاجعه

بوسه بر دست اجل
رخت بربستن و کوچ
عمق یک فاجعه شد
راه با توشهٔ پوک

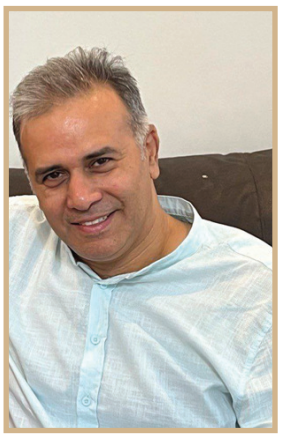
با زبان‌هایی سرخ
همهٔ اندوخته‌ها
می‌سپاریم به باد
سرسبزی، ای داد

نقص در آینه بود
غرق در فخر زبون
عیب‌جویی از که؟
حسرت، آبستن بود

در نظرها
اتفاقی ساده...
که به‌واقع
ژرف یک فاجعه بود...

آنگاه که فهم کوتاهی
روزهای حیات
در باور انسان
نقش بست
در شب طویل مرگ،
دهلیزها از کابوس خالی
و مملو از رؤیا شدند.

۱۴

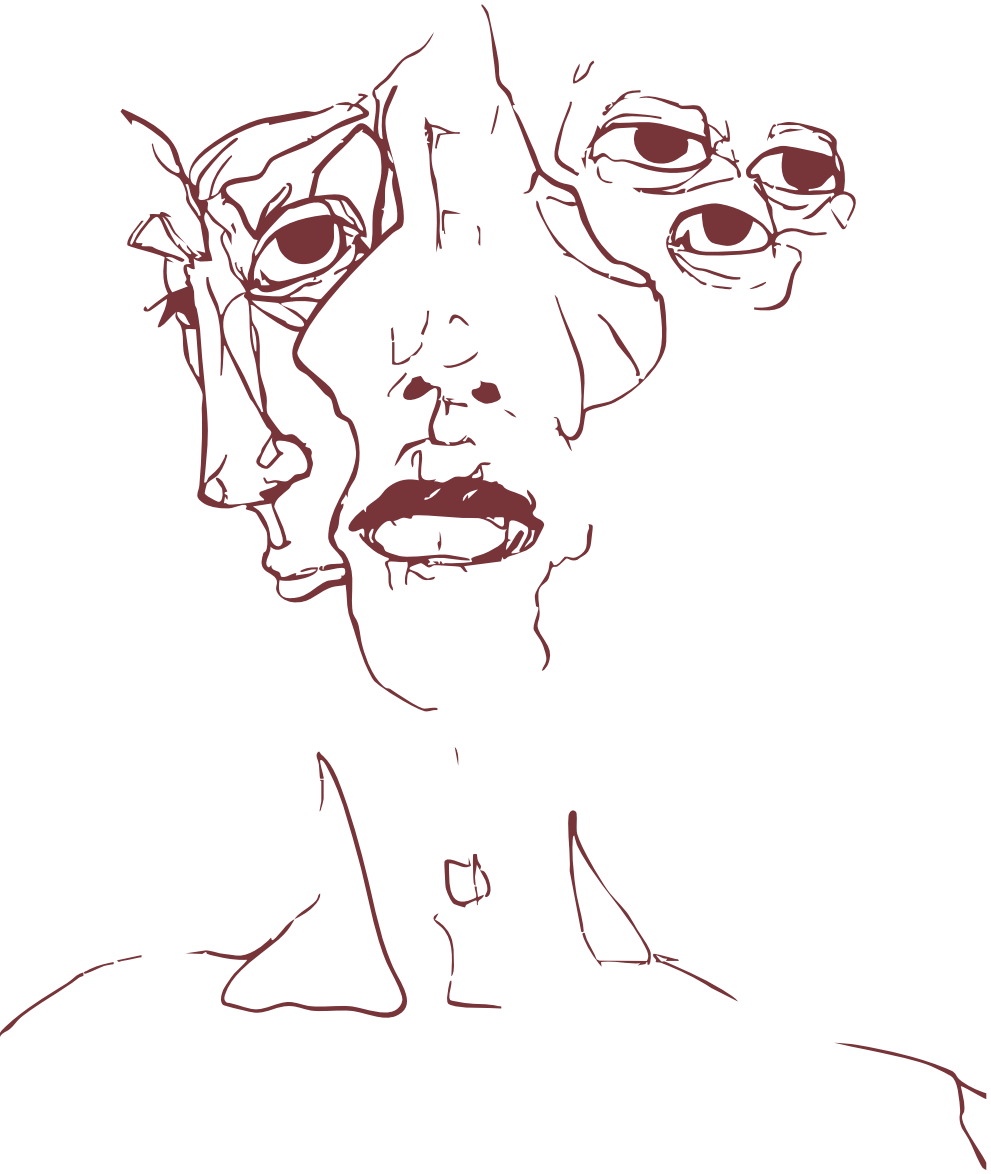


محمد باغبان

تمام رؤیاهای خاک،
چشم بخورکردهٔ گیاه
و شست‌وشوی میراث خانواده‌ای متبرک
در طراوت بوسه‌های زهرآگین تمنا
هشدار می‌دهند:
به ستاره
به تابش پرتویی در گودال حیات
به گوارش آسان یک تجسم که زبانه می‌کشد
به دهان بلعیدهٔ طعمه‌ای مسموم.

نامت چه بود، قسمت دوم بودن؟
آخر زمان، زیر پایم فرسوده به فراتر
به ستاره
به تابش پرتویی در گودال حیات

لطفاً برایم ترجمه کن حروف «چگونه» را
ابهام دارم تا رسیدن به پرسش شب
تا رسیدن به قسمت دوم پایان



احسان بَراهیمی

حالا
که از ته‌دیدهای زنانهٔ زمان
چون مار می‌خزد همزادم
در خِش‌خِشانهٔ خشم‌های جوانی
عشق با عشوه‌های عقربه‌ای
از خزانِ رابطه‌ها برگشته است
تا در کافهٔ خرابات
مرا به فنجانی دم‌نیش
دعوت کند
و به بیدهای ولگرد
قاه‌قاه بخندد!

تباری
که تبَش را بریده است نیشِ مار
عار ندارد
از کشیدن بارِ دروغ‌ها بر دوش
تا فتحِ قلهٔ نوشدارو
و جشن پوست‌اندازی در جهانی مجازی