



ماهنامه ادبی بانگ

شماره ۰۱ شهریور ۱۴۰۵

جواد اسحاقیان: سیمای تباه «طالبان» در خوانش
جامعه‌شناختی رمان «شهربندان» جواد مجابی

مریم جعفری آذرمانی:

«از قافیه تا قانون»

تحلیل شناختی از

گفتمان مشروطه در آثار

شاعران شاخص

محمد رفیع

محمودیان:

رمان در جهان

لیلا تقوی:

روز بیست و هشتم

گریس پالی:

«گفت‌وگو با پدرم»

به ترجمه میترا داوودی

جواد مجابی درگذشت

داستانی از او: «حوصله‌ی راه رفتن»

نخستین شماره بانگ به شکل ماهنامه الکترونیک.

از شهریور تا مهر ۱۴۰۵

همه حقوق متعلق به نشریه ادبی بانگ

صفحه آرایشی این کتاب توسط ChatGPT

انجام شده و فروش آن ممنوع است.

فهرست مطالب

جستارها

- نگین ساسان‌فر: «بدن، حافظه و ادراک» - خوانشی انتقادی از
شناخت تنانه در شهر آشوب نیلوفرین نیلوفر شیدمهر ۹
-

- جواد اسحاقیان: سیمای تباه «طالبان» در خوانش جامعه‌شناختی رمان
«شهربندان» جواد مُجابی ۱۰۶
-

- مریم جعفری آذرمانی: «از قافیه تا قانون»، تحلیلِ شناختی از گفتمان
مشروطه در آثار شاعران شاخص ۱۶۱
-

- بهروز شیدا: «تنها شبی مهمان می‌کند» - گام‌هایی شتابان در مفهوم
تبعید در سه فیلم داریوش مهرجویی ۱۷۳
-

- فتانه فراهانی: شهرنوش در برزخ ۲۰۳
-

- محمد رفیع محمودیان: رمان در جهان ۲۲۵
-

- احمد خلفانی: راسکولنیکوف اعدام می‌شود ۲۵۹
-

داستان، نقد و مصاحبه

جواد مجابی درگذشت - داستانی از او: «حوصله‌ی راه رفتن» ۲۷۳

گریس پالی: «گفت‌وگو با پدرم» به ترجمه میترا داوودی ۲۸۳

لیلا تقوی: روز بیست و هشتم ۲۹۸

لیلا تقوی: گذشته در بدن، حافظه و انتظار ادامه پیدا می‌کند ۳۱۱

حسین نوش‌آذر: دمپایی‌های راحل ۳۲۱

شیرین عزیزی مقدم: «از سنگ صدا آمد، از اهل صدا، نه!» ۳۲۶

بانگ در گفت‌وگو با سارا کیان‌راد: پس از سیزده سال تلاش ۳۴۲

قاضی ربیحاوی: «نخستین بوسه‌های بی بی» - اجرا: سیما پولیت |
یک تاکینگ‌هد ۳۴۹

شعر و ترانه

تبسم غیثی: پیوستگی مفاهیم عرفانی در ترانه‌های اردلان سرفراز

۳۵۵

سجاد حقیقی: ملکه‌ی شب

۳۷۱

دنیا میخائیل: «جنگ کارش را خوب انجام می‌دهد»، به ترجمه علی

۳۷۳

آشوری

پوران کاوه: «امروز» - با صدا و اجرای محسن عظیمی

۳۷۹

سه شعر از آيسان اصلانی

۳۸۱

شعری از شهریار الوندی

۳۸۶

آرش نصرت‌اللهی: از «من» تا «ما» در جهان شعری شهیار قنبری

۳۸۸

نقد و بررسی

نسیم خلیلی: «صدای پای فرودستان» - بازخوانی تاریخی-اجتماعی
مجموعه داستان «کارنامه‌ی احیاء» نوشته حسن حسام ۴۰۸

ناهید شمس: از بحران خانواده تا فاجعه‌ی جمعی در «خانه‌ای که
می‌سوزد» رعنا سلیمانی ۴۱۸

واقع‌گرایی در جهانی سورئال: چالش‌های ادبیات داستانی در مواجهه
با واقعیت‌های مدرن ۴۲۷

نسیم خلیلی: «هجرائی» نوشته فرخنده حاجی‌زاده؛ سفری به ادبیات،
سوگ، خاطره و زخم‌های تاریخی ۴۳۶

دیدگاه

دیدگاه - شهریار مندنی‌پور: اسیر جنگی داریم، اعدامی داریم...
۴۵۳

چند رویداد

انتشار «خناجره»؛ یک داستان بلند و یک نمایش نامه از سیروس شاملو
۴۷۷

سمیره حنائی: «وقتی یک رمان از زبانش عبور می کند» - «حسین آتش پرور»، «آنی هوسپیان» و ترجمه ی جهانی یک بحران انسانی
۴۸۱

نسیم خلیلی: «عشق و آگاهی در سال های گم شده» - کتاب «سال های گم شده؛ خاطره هایی از زندان پلیچرخ»
۴۹۰

نشر آسمانا کتاب «هر فرد یک منطق» را منتشر کرد
۵۰۷

جستارها

نگین ساسان‌فر: «بدن، حافظه و ادراک» - خوانشی انتقادی از شناخت تنانه در شهر آشوب نیلوفرین نیلوفر شیدمهر

<https://baangnews.net/۲۸۶۹۴>

چکیده

مجموعه شعر شهر آشوب نیلوفرین اثر نیلوفر شیدمهر، بدن را نه صرفاً موضوع بازنمایی ادبی، بلکه یکی از سازوکارهای شکل‌گیری ادراک، حافظه، عاطفه و معنا می‌سازد. مسئله اصلی این پژوهش آن است که تن چگونه در خود فرایند شناخت مشارکت می‌کند و تجربه، پیش از آنکه در قالب گزاره‌ای ذهنی یا حکمی انتزاعی تثبیت شود، چگونه در مزه، بو، تماس، حرکت، فاصله، گرما، انقباض و گشودگی بدن رخ می‌دهد. نظریه‌های شناخت بدنمند و موقعیت‌مند امکان

صورت‌بندی این مسئله را فراهم می‌آورند، اما اطلاق تلقی‌های عام و جهان‌شمول از بدن بر شعر شیدمهر با محدودیتی اساسی روبه‌روست: بدن این اشعار بدنی بی‌تاریخ و انتزاعی نیست. جنسیت، مهاجرت، زبان، حافظه فرهنگی، مناسبات عاطفی و تجربه نظارت اجتماعی در شیوه ادراک آن رسوب کرده‌اند. از این‌رو، ساختارهای حسی و فضایی چون بالا و پایین، درون و بیرون، نزدیکی و فاصله، عمق، تماس، بو، مزه و حرکت، ارزش‌هایی ثابت و ازپیش‌تعیین‌شده ندارند؛ معنای آن‌ها در موقعیت‌های زیسته دگرگون می‌شود. مقاله برای توضیح این درهم‌تنیدگی، مفهوم «شناخت تنانه تاریخی و موقعیت‌مند» را پیشنهاد می‌کند؛ مفهومی که تن را در تقاطع جهان مادی، حافظه، میل، قدرت و رابطه با دیگری می‌فهمد. بر پایه این خوانش، شعرهای شیدمهر نمونه‌هایی برای تأیید نظریه‌ای آماده نیستند، بلکه حدود آن نظریه را آشکار می‌کنند و نسبت میان بدن، تاریخ و شناخت را از نو به پرسش می‌کشند.

واژگان کلیدی: نیلوفر شیدمهر، شهرآشوب نیلوفرین، نظریه شناختی ادبیات، شناخت بدنمند، شناخت موقعیت‌مند، حافظه تنانه، ادراک، عاطفه، اروتیسم، عاملیت، بدن زنانه.

مقدمه

شهرآشوب نیلوفرین را می‌توان در نخستین مواجهه مجموعه‌ای تنانه، اروتیک، زن‌محور و مهاجرتی خواند، اما هیچ‌یک از این وصف‌ها، حتی در کنار یکدیگر، هنوز روشن نمی‌کنند که بدن در شعرهای نیلوفر شیدمهر چه می‌کند. گفتن اینکه تن در این اشعار حضور دارد یا تجربه‌های جسمانی با صراحتی کم‌سابقه به زبان درآمده‌اند، فقط سطح آشکار اثر را نام‌گذاری می‌کند. مسئله در لایه‌ای عمیق‌تر رخ می‌دهد: بدن تنها چیزی نیست که شعر درباره آن سخن می‌گوید، بلکه در ساخته‌شدن خود سخن، در جهت‌گیری توجه و در نحوه‌ای که جهان برای سخنگو معنا می‌یابد، دخالت دارد. خاطره ممکن است با طعم چای بازگردد؛ تصمیم پیش از آنکه به صورت حکمی صریح بیان شود، در کنارکشیدن پا یا پس‌بردن دست رخ دهد؛ میل جزئی را که تا

لحظه‌ای پیش در حاشیه میدان دید بود به مرکز ادراک بیاورد؛ و خودشناسی نه به هیئت تأملی آرام و درونی، بلکه چون شناکردن، نفس‌گرفتن، فرورفتن و تقلا برای رسیدن به عمق تجربه شود. بو، مزه، گرما، فشار، تماس، فاصله، جهت و حرکت در چنین شعری مواد تزئینی تصویر نیستند. تجربه از خلال آن‌ها شکل می‌گیرد و فهم‌پذیر می‌شود.

این جابه‌جایی از بدن به مثابه موضوع شناخت به بدن به مثابه یکی از شرایط شناخت، نقطه عزیمت نظریه‌های شناخت بدنمند است. ذهن، در این چشم‌انداز، محفظه‌ای مستقل نیست که داده‌های جهان را دریافت و سپس در خلوت خود پردازش کند. دیدن از موقعیت بدنی معینی صورت می‌گیرد؛ عاطفه بر آنچه برجسته یا محو می‌شود اثر می‌گذارد؛ حافظه با حالت اندام‌ها، کیفیت فضا، بوها، مزه‌ها و اشیایی پیوند دارد که در لحظه یادآوری حضور یافته‌اند؛ و حرکت، تعادل، جهت و فاصله در پیدایش بسیاری از مفاهیمی دخالت می‌کنند که ظاهراً انتزاعی به نظر می‌رسند. حتی تصمیم را نمی‌توان همواره فرمانی دانست که ذهن صادر می‌کند و بدن پس از آن به اجرا درمی‌آورد. گاه فکرکردن در خود حرکت

دست، مکث پا، عقب‌نشینی تن یا تغییر آهنگ نفس ادامه می‌یابد. شعر شیدمهر بارها همین تقدم ناپایدار را برهم می‌زند: معلوم نیست نخست اندیشه‌ای شکل گرفته و سپس به بدن منتقل شده است یا بدن، در تماس با محیط، صورتی از اندیشیدن را آغاز کرده که زبان اندکی دیرتر به آن می‌رسد.

با این همه، نظریه شناخت بدنمند هنگامی که وارد نقد ادبی می‌شود با خطری جدی روبه‌روست. می‌توان در هر شعر حرکت رو به بالا یا پایین، مرز درون و بیرون، تقابل نزدیکی و دوری یا استعاره عمق را تشخیص داد و تصور کرد که تفسیر پایان یافته است. چنین خوانشی اثر ادبی را به مجموعه‌ای از شاهدها برای نظریه‌ای از پیش ساخته تقلیل می‌دهد و تکیه‌ی آن را درست در لحظه‌ای از دست می‌دهد که می‌پندارد سازوکارش را توضیح داده است. اهمیت طرحواره بالا و پایین در «عقاب و طاووس» صرفاً از حضور صعود و فرود ناشی نمی‌شود؛ شعر ارزش عاطفی و فرهنگی این جهت‌ها را تغییر می‌دهد و تماس پا با خاک را، برخلاف انتظار تثبیت‌شده زبان، «اوج» می‌نامد. مسئله فقط

جسمانی بودن شناخت نیست، بلکه قدرت تجربه تنانه برای بازآرایی معناهایی است که عادت، زبان و فرهنگ به بدن و فضا بخشیده‌اند.

همین قدرت بازآرایی مانع آن می‌شود که «بدن» را مفهومی بدیهی و یکپارچه فرض کنیم. بخشی از پژوهش‌های شناخت بدنمند بر تجربه‌هایی چون جاذبه، تعادل، حرکت، مرکز و پیرامون تکیه دارند که میان انسان‌ها مشترک به نظر می‌رسند. این اشتراک برای توضیح ریشه‌های جسمانی شناخت اهمیت دارد، اما اگر تفاوت تاریخی بدن‌ها نادیده گرفته شود، بدنی انتزاعی پدید می‌آید که گویا نه جنسیت دارد، نه گذشته، نه زبان و نه جایگاهی در مناسبات قدرت. بدن شهر آشوب نیلوفرین چنین بدن ختایی نیست. تنی است زنانه، ایرانی و مهاجر که تجربه دیده‌شدن، مراقبت‌شدن، میل‌ورزیدن، جابه‌جایی جغرافیایی و زیستن میان چند قلمرو فرهنگی را با خود حمل می‌کند. «باز» و «بسته»، «داخل» و «خارج»، «آشکار» و «پوشیده» یا «نزدیک» و «دور» برای بدنی که سابقه نظارت جنسیتی و مهاجرت را زیسته است، همان معنایی را ندارند که برای بدنی فارغ از این تاریخ متصور

می‌شویم. تاریخ پس از ادراک از راه نمی‌رسد تا تفسیری اجتماعی به آن بیفزاید؛ در خود شیوه دیدن، ترسیدن، خواستن، نزدیک شدن و عقب‌نشستن رسوب کرده است.

مفهوم «شناخت تنانه تاریخی و موقعیت‌مند» از ضرورت فهم همین رسوب پدید می‌آید. تاریخی‌بودن تن به معنای انکار ساخت جسمانی آن نیست؛ مسئله این است که فیزیولوژی هرگز در خلأ زیسته نمی‌شود. چشم می‌بیند، اما تاریخ نگاه نیز با آن می‌بیند. پوست لمس می‌کند، اما حافظه تماس‌های پذیرفته، تحمیل‌شده، ازدست‌رفته یا ممنوع در کیفیت این لمس حضور دارد. دهان می‌چشد، ولی مزه می‌تواند هم‌زمان کودکی، وطن، میل و امکان یک زندگی نازیسته را احضار کند. موقعیت‌مندی نیز شناخت را از درون ذهن منفرد بیرون می‌برد و در رابطه بدن با اشیاء، مکان‌ها و بدن‌های دیگر جای می‌دهد. سماور، استکان، نعلبکی، تخت، پنجره، میوه، خاک و صفحه نمایش در شعر شیدمهر دکورهای نیستند که حادثه‌ای از پیش شکل‌گرفته در میانشان روی دهد؛ آن‌ها در چگونگی پیدایش خاطره، تخیل، میل و تصمیم دخالت می‌کنند.

اروتیسم نیز از همین منطق پیروی می‌کند. میل در این مجموعه فقط مضمونی برای بیان صریح تجربه زنانه نیست، هرچند این صراحت در زمینه تاریخی و ادبی شعر اهمیت دارد. میل میدان توجه را سازمان می‌دهد: انحنای بدن، مزه میوه، بخار چای، صدای نفس، حرکت مو، پوست یا جای بوسه به مرکز تجربه می‌آیند و نسبت دیگر اجزای جهان را با یکدیگر تغییر می‌دهند. آنچه بدن می‌خواهد، در آنچه می‌بیند و در شیوه‌ای که می‌بیند نفوذ می‌کند. این نفوذ لزوماً به حقیقتی ناب یا شناختی مصون از خطا نمی‌انجامد. بدن می‌تواند به یاد آورد و تحریف کند، میل بورزد و دیگری را در تصویر خود محبوس سازد، از هنجاری‌های یابد و هم‌زمان اثر همان هنجار را در حرکات و ترس‌هایش حمل کند. ارزش شناختی تن در معصومیت آن نیست؛ در ناممکن بودن فهم تجربه بدون آن است.

پرسش بدن در شهر آشوب نیلوفرین به همین سبب در مرز میان آزادی و رسوب، نزدیکی و فاصله، خاطره و تخیل، خودشناسی و تصاحب دیگری حرکت می‌کند. هیچ‌یک از این دوگانگی‌ها به نفع یکی از دو سوی خود حل نمی‌شوند.

اشیا گذشته را بازمی‌گردانند، اما آن گذشته الزاماً مقصد بازگشت نیست؛ بوسه فاصله را کاهش می‌دهد، ولی دیگری را به تمامی در تجربه «من» حل نمی‌کند؛ فرود می‌تواند اوج شود، بی‌آنکه جاذبه از میان رفته باشد. شعر از بدن حقیقتی یک‌دست نمی‌سازد. تن همان جایی است که تاریخ، محیط، میل و زبان به یکدیگر می‌رسند، بر هم اثر می‌گذارند و گاه چنان گره می‌خورند که مرز احساس و اندیشه دیگر به‌سادگی بازیافتنی نیست.

بدن به یادآورنده: حافظه، مهاجرت و زندگی‌های نازیسته

حافظه در شهر آشوب نیلوفرین غالباً پیش از آنکه گذشته را به صورت روایتی منظم بازگو کند، آن را در کیفیتی حسی به اکنون می‌آورد. چیزی از گذشته نه چون تصویری محفوظ در مخزن ذهن، بلکه در شکل استکان، گرمای چای، بوی خوراک، حالت بدن در فضایی خانگی یا حرکت کوچکی که زمانی چنان عادی بوده که دیده نمی‌شده است، قابلیت حضور پیدا می‌کند. فاصله زمانی و جغرافیایی همین امور

روزمره را از بی‌صدایی بیرون می‌کشد. شیئی که در بستر نخستین زندگی در میان صدها شیء دیگر گم بود، پس از مهاجرت تراکمی عاطفی می‌یابد؛ نه به این دلیل که ذات آن تغییر کرده، بلکه چون شبکه‌ای که ادراک در آن شکل می‌گرفت دیگر همان شبکه پیشین نیست. صدای سماور، شکل استکان یا طعم چای در سرزمین تازه فقط جزئی از محیط محسوب نمی‌شود. هر یک می‌تواند نظمی از عادت‌ها، مناسبات و زمان‌های ازدست‌رفته را برای لحظه‌ای فعال کند.

این بازگشت حسی را نباید به نوستالژی تقلیل داد. نوستالژی اغلب گذشته را همچون کلتی ازدست‌رفته تصور می‌کند که میل خواهان بازگشت به آن است، حال آنکه حافظه مهاجرتی در شعر شیدمهر نه گذشته را دست‌نخورده نگاه می‌دارد و نه بازگشت را همواره مطلوب می‌یابد. فاصله جغرافیایی، رابطه‌های بعدی و تغییر نسبت سوژه با فرهنگ نخستین در آنچه به یاد می‌آید مداخله می‌کنند. بدن مهاجر گذشته را از جایگاه اکنون لمس می‌کند؛ از این رو، یادآوری هرگز بازیابی نسخه‌ای سالم و محفوظ نیست. چیزی که بازمی‌گردد از تنِ کنونی، از انتخاب‌های بعدی و از زخم یا

آسودگی فاصله عبور کرده است. گذشته نه پشت سر سوژه، بلکه در برخورد متغیر او با جهان مادی دوباره ساخته می‌شود.

«آشپزخانه نیمه‌تمام» این منطق را دشوارتر می‌کند، زیرا دلتنگی آن به گذشته‌ای واقعاً زیسته‌شده تعلق ندارد. سخنگو کنار سماوری برنجی و در خانه مردی ایرانی برای زندگی‌ای دلتنگ می‌شود که خود زمانی نخواستہ است. حافظه در آستانه تخیل قرار می‌گیرد و مرز میان به‌یادآوردن و آزمودن یک امکان متروک سست می‌شود:

آشپزخانه نیمه‌تمام

توی دلت آب

مثل آب در دل این سماور برنجی

کنار این آشپزخانه نیمه‌تمام آب می‌شود

دلت

برای زندگی ایرانی که نخواستی

زندگی اش کنی
برای مردی ایرانی که نخواستیش
نخواستی زندگی اش باشی.

غل غل می کند آب حالا
و تو دست بر شانه مردی خارجی
مهمان در خانه این مرد
فکر می کنی
کاش می شد زندگی کنی برای مدتی کوتاه
زندگی را که نمی خواستی.

کاش می شد
با این مرد موقتی
روی این تخت فتری
که تو و مرد خارجی امشب خواهید خوابید
بخوابی
با این مردی که شبیه
مردهایی است که نخواستی
مالشان شوی.

آب هنوز دارد غل غل می کند
کاش می شد مدت کوتاهی چای قندپهلو را
از دست این مرد بنوشی
چای دبش ایرانی
چایی پررنگ که برای سلامتی ات
خوب نیست.

چای خوش رنگ او را
تازه دم کرده به رنگ التهاب
التهابی که هنوز نجوشیده
تا زندگی ای را
که با مردی خارجی
بعد این همه دربه دری ساخته ای
تلخ نکند.

ولی نه، این مرد روزی آشپزخانه را
تمام خواهد کرد و چای را دم
و آن وقت میزی پایدار خواهد خواست.

کاش می شد ولی نمی شود
آن طور که سروده بودی صبحانه ها را
با مردی ایرانی خورد
ناهار و شام را
اما نه.

خودت هم خوب می دانی
کاش را کاشتند
و درنیامد
پس کاش را باید
تنها بگذاری
پایت را باید
کنار بکشی از خانه این مرد.

دستت را از استکان
کمرباریک لب طلایی اش
قبل نوشیدن چای

نعلبکی ات را باید
آب بکشی
از جای لب هایش.

به فکرش باید
دیگر لب نرنی
قندش را باید
معذرت بخواهی و به کام نگیری.

نه، باید بدوی
و شعله را زود
پایین بکشی.

باید زود، تا کار از کار نگذشته
باید زود، تا کارش تمام نشده
کاری کنی کارستان
تا این آب از جوش بیفتد
قبل از اینکه این مرد

که خیال‌های زیادی برای تو در سر دارد
آشپزخانه را
تمام کند.

آوریل ۲۰۱۵

دلتنگی شعر به آنچه رخ داده است باز نمی‌گردد، بلکه
زندگی‌ای را لمس می‌کند که می‌توانست رخ دهد و انتخاب
نشده است. همین چرخش، تصور متعارف حافظه را دچار
اختلال می‌کند. اگر خاطره را فقط بازمانده رویدادهای
تحقق‌یافته بدانیم، عاطفه‌ای که سخنگو تجربه می‌کند باید
صرفاً خیال‌پردازی نامیده شود؛ اما شعر چنین مرزبندی آرامی
را تاب نمی‌آورد. امکان‌های کنار گذاشته‌شده نیز در تاریخ
عاطفی فرد باقی می‌مانند. هر انتخاب، در کنار راهی که
می‌گشاید، مجموعه‌ای از زندگی‌های ممکن را پس می‌زند و
این زندگی‌های نازیسته لزوماً ناپدید نمی‌شوند. ممکن است
سال‌ها خاموش بمانند و در مجاورت شیئی، بویی یا فضایی

آشنا ناگهان کیفیتی نزدیک به خاطره پیدا کنند. سخنگو گذشته را به یاد نمی‌آورد؛ برای مدتی کوتاه در کنار آینده‌ای قدیمی قرار می‌گیرد که هرگز اکنون نشده است.

آشپزخانه شکل مادی این امکان معلق است. اگر تمام شده بود، سکونت در آن صورتی تثبیت‌شده می‌یافت و زندگی روزمره در نظمی معین جای می‌گرفت؛ اگر ویران یا غیرقابل سکونت بود، امکان پیوند از آغاز بسته به نظر می‌رسید. نیمه‌تمامی میان این دو وضعیت می‌ماند: ساختن آغاز شده، اما هنوز به سرنوشت بدل نشده است. رابطه احتمالی سخنگو با مرد ایرانی نیز در همین فاصله تنفس می‌کند. می‌توان برای لحظه‌ای به آن نزدیک شد، روی تخت فنری‌اش خوابید، چای او را نوشید و گرمای نوع دیگری از تعلق را آزمود؛ با این حال، هر قدم به سوی تکمیل آشپزخانه، خیال را از امکان گذرا به مطالبه دوام نزدیک می‌کند. «میزی پایدار» تنها قطعه‌ای از اثاث خانه نیست. پایداری میز، وزن آینده را وارد فضایی می‌کند که تا آن لحظه به یاری نیمه‌تمامی خود اجازه بازی و تعلیق می‌داد.

اشیای شعر از همین ناپایداری معنا می‌گیرند. سماور، استکان
کمرباریک، نعلبکی، قند و چای ایرانی حامل حافظه
فرهنگی‌اند، اما تقلیل آن‌ها به نمادهای وطن، مادیتشان را از
کار می‌اندازد. استکان پیش از هر چیز در دست جای
می‌گیرد؛ چای گرم است، رنگ دارد و به دهان می‌رسد؛ قند
شیرینی خود را روی زبان می‌گذارد و سماور آب را در
آستانه جوش نگه می‌دارد. ایران در بیرون این کیفیت‌های
حسی پنهان نشده است تا منتقد با رمزگشایی به آن برسد.
معنای فرهنگی در خود گرفتن، نوشیدن، چشیدن و گرم شدن
عمل می‌کند. وطن نه مفهومی انتزاعی در پس اشیا، بلکه
نظمی از عادت‌های تنانه است که اشیا دوباره امکان اجرای
آن را فراهم می‌آورند.

زبان اروتیک و زبان آشپزخانه نیز پیوسته در یکدیگر نفوذ
می‌کنند. چای مرد «پررنگ» و «تازه‌دم» است و رنگ آن به
«التهاب» می‌رسد؛ استکان کمر دارد، لبه‌اش جای لب نگه
می‌دارد و نوشیدن آن از بوسیدن جدا نمی‌ماند. شعر میان میل
به چای و میل به مرد مرزی قطعی نمی‌کشد، زیرا خود
ادراک سخنگو این دو را از یکدیگر جدا تجربه نمی‌کند. میل

معنایی ثانوی نیست که پس از دیدن شیء به آن افزوده شده باشد. کیفیت دیدن استکان، سماور و چای زیر فشار میل تغییر کرده است؛ همان‌گونه که حافظه فرهنگی نیز در بیرون کشش جسمانی نمی‌ایستد. سخنگو نه فقط مرد یا وطن، بلکه آمیزه‌ای ناپایدار از بدن، خانه، زبان و امکان تعلق را می‌چشد.

این آمیزه تا هنگامی دوام می‌آورد که «کاش» بر زبان حاکم است. «کاش» امکان را باز نگه می‌دارد، بی‌آنکه تحققش را مطالبه کند؛ اما ورود «باید» آهنگ شعر و وضعیت بدن را دگرگون می‌سازد. تکمیل آشپزخانه به معنای پایان بازی با یک زندگی احتمالی و آغاز الزام انتخاب است. تصمیم نیز به صورت گزاره‌ای مستقل—برای مثال «این زندگی را انتخاب نمی‌کنم»—ظاهر نمی‌شود. زبان فرمان به اندام‌ها منتقل می‌شود: پا را کنار بکش، دست را از استکان دور کن، نعلبکی را بشوی، به قند لب زن، بدو و شعله را پایین بکش. تکرار «باید» چنان بر بدن فشار می‌آورد که گویی اندیشه در عضلات، دهان و شتاب حرکت جریان یافته است. سخنگو تصمیم را نخست نمی‌اندیشد تا سپس آن را اجرا کند؛ کنارکشیدن دست و پا خود بخشی از اندیشیدن است.

پایین کشیدن شعله، نقطه‌ای است که خطوط پراکنده شعر — آب، التهاب، میل، آشپزخانه، زندگی احتمالی و اضطراب انتخاب — در یک حرکت جسمانی به یکدیگر می‌رسند. آب باید پیش از آنکه آشپزخانه تمام شود از جوش بیفتد؛ میل باید پیش از آنکه امکان به تعهدی پایدار بدل شود حرارتش را از دست بدهد. این حرکت نه خاطره ایران را انکار می‌کند و نه زندگی کنونی سخنگو را از هر ترک و تردیدی مصون می‌سازد. او از خانه بیرون می‌رود، اما تجربه زندگی نازیسته را با خود می‌برد. تصمیم، امکان حذف‌شده را نابود نمی‌کند؛ فقط اجازه نمی‌دهد آن امکان در این خانه به واقعیت بدل شود.

از پی همین عقب‌نشینی، حافظه مهاجرتی دیگر نمی‌تواند آرشیوی از تصاویر ثابت گذشته تلقی شود. بدن در برخورد با هر موقعیت، مواد این آرشیو را دوباره ترکیب می‌کند. همان استکان که می‌تواند نزدیکی به وطن را ممکن سازد، هنگامی که بر لب آن جای دهان مردی دیگر مانده است، وارد میدان میل، وفاداری، تردید و انتخاب می‌شود. شیء معنایی واحد ندارد که از موقعیتی به موقعیت دیگر حمل

کند؛ در شبکه رابطه‌ها کارکرد تازه‌ای می‌یابد و بدن نیز همراه آن تغییر می‌کند. پرسش ثمربخش نه «استکان نماد چیست؟» بلکه این است که استکان در این لحظه چه نیرویی بر حافظه، میل و حرکت سخنگو وارد می‌کند.

چنین حافظه‌ای فقط حافظه آنچه بوده نیست؛ حافظه امکان‌ها نیز هست. زندگی انسان از رویدادهای تحقق‌یافته ساخته می‌شود، اما راه‌های نرفته، رابطه‌های انتخاب‌نشده و شکل‌های وانهاده تعلق نیز در حاشیه تجربه باقی می‌مانند. مهاجرت این حاشیه را گاه به شکلی دردناک مرئی می‌کند، زیرا جابه‌جایی جغرافیایی تنها فاصله‌گرفتن از مکانی معین نیست؛ دورشدن از نسخه‌هایی از خود نیز هست که شاید در آن مکان می‌توانستند زندگی شوند. «آشپزخانه نیمه‌تمام» این چندپارگی را به مفهوم انتزاعی «میان دو فرهنگ بودن» فرو نمی‌کاهد. آن را در صدای غل‌غل آب، لبه استکان، شیرینی قند، تخت فنی و پایی که باید عقب کشیده شود، نگه می‌دارد. تاریخ مهاجرت در این جزئیات کوچک تنانه‌تر و بی‌رحم‌تر از هر حکم کلی سخن می‌گوید.

بدن مهاجر به این معنا آرشیوی زنده است، اما «آرشیو» اگر سکون و نگهداری بی‌تغییر را القا کند، نام دقیقی برای آن نیست. هر یادآوری آرایش مواد گذشته را تغییر می‌دهد؛ هر تماس اکنون، آنچه را قابل احضار است از نو برمی‌گزیند و به آن رنگ عاطفی تازه‌ای می‌بخشد. اشیا خاطره را مانند سندی بسته تحویل نمی‌دهند. آن‌ها بدن را در وضعیتی قرار می‌دهند که گذشته بتواند به صورتی دیگر رخ دهد. بازگشت، اگر هنوز بتوان این کلمه را به کار برد، بازگشت به مکانی دست‌نخورده نیست؛ برخورد با گذشته‌ای است که اکنون در آن نفوذ کرده و راه بازگشت کامل به آن را از پیش بسته است.

این بسته‌بودن راه بازگشت به معنای پایان تعلق نیست. تعلق می‌تواند بدون وعده بازگشت، و حتی در دل امتناع از بازگشت، به حیات خود ادامه دهد. سخنگوی «آشپزخانه نیمه‌تمام» از زندگی ایرانی فاصله می‌گیرد، اما بدنش هنوز با گرمای سماور، شکل استکان و مزه چای پاسخ می‌دهد. انتخاب آگاهانه و واکنش جسمانی بر یکدیگر منطبق نیستند. تن چیزی را می‌خواهد که سوژه نمی‌خواهد به زندگی بدل

کند؛ ذهن تصمیمی می‌گیرد که بدن پیش از اجرای آن باید از حرارت موقعیت عبور کند. شناختی که از این کشاکش برمی‌آید آرام، یک‌دست و بی‌تناقض نیست. نه میل به تنهایی حقیقت را می‌گوید و نه تصمیم می‌تواند میل را به گذشته‌ای بی‌اثر بدل سازد. مهاجرت در این شکاف ادامه می‌یابد: میان خانه‌ای که ساخته شده است و آشپزخانه‌ای که نباید تمام شود، میان دستی که گرمای استکان را حس کرده و همان دستی که ناچار است از آن فاصله بگیرد.

بدنِ جهت‌یاب: فضا، حرکت و بازآفرینی عاملیت

تنش میان دستی که گرمای استکان را نگه داشته و همان دستی که باید از آن فاصله بگیرد، حافظه را به قلمرو حرکت می‌کشانند. در «آشپزخانه نیمه‌تمام»، تصمیم زمانی واقعیت می‌یابد که بدن نسبت خود را با اشیا و فضای خانه تغییر می‌دهد؛ پا عقب می‌رود، دست از استکان جدا می‌شود و شعله پایین کشیده می‌شود. فضا در این لحظه ظرفی خنثی نیست که کنش درون آن اتفاق افتاده باشد. فاصله‌ای که بدن با استکان، تخت و خانه برقرار می‌کند، بخشی از خودِ

تصمیم است. همین پیوند میان حرکت و معنا در گروه دیگری از شعرهای شهرآشوب نیلوفرین صورتی آشکارتر می‌یابد: بدن با صعود، فرود، پرواز، یورتمه رفتن یا آرمیدن، ارزش جهت‌ها را از نو می‌سنجد و جغرافیایی می‌سازد که پیش از حرکت او وجود نداشته است.

فضا در این اشعار نه هندسه‌ای آماده، بلکه رابطه‌ای ادراکی است. بالا و پایین، دور و نزدیک، درون و بیرون یا گشودگی و انسداد، مختصاتِ صرفاً عینی نیستند؛ بدن با نحوه قرارگرفتن و حرکت خود به آن‌ها ارزش عاطفی، تاریخی و وجودی می‌بخشد. «بالا» ممکن است برای بدنی تجربه آزادی باشد و برای بدنی دیگر محل وابستگی به نیرویی بیرونی؛ «زمین» می‌تواند هم نشانه سقوط باشد و هم سطح بازیافتن اختیار؛ سینه دیگری گاه پناهگاه است و گاه عرصه‌ای که حرکت «من» را ممکن می‌سازد. هیچ جهت یا مکانی پیش از تجربه، معنای نهایی خود را به همراه ندارد. بدن در فضا فقط جابه‌جا نمی‌شود؛ کیفیت فضا را تولید می‌کند و خود نیز از فضایی که ساخته است دگرگون بیرون می‌آید.

«عقاب و طاووس» این تولید متقابل بدن و فضا را در حرکتی کوتاه و فشرده به اجرا درمی‌آورد. شعر با کنده‌شدن از زمین آغاز می‌شود، اما این صعود از همان ابتدا نتیجه نیروی سخنگو نیست. او در چنگال دیگری از خاک جدا شده است؛ دیگری که با قدرت بال‌هایش او را از ابرها می‌گذراند و هم‌زمان نفس نفس می‌زند. آنچه ظاهراً پرواز است، در نخستین سطرهای شعر کیفیتی دوگانه دارد: گشودگی آسمان با گرفتاری در چنگال همراه شده و ارتفاع، به‌رغم شکوهش، هنوز به عاملیت سخنگو تعلق ندارد.

عقاب و طاووس

در چنگالش

کنده از زمین

از ابرها می‌گذریم

او نفس نفس می‌زند و من

در نهایت او

چشم‌باز و منتظر می‌مانم
زیر طاق بال‌هایش
تا واژگونی ناگهانی منقارش.

من فرود را دوست دارم
ابرها که شکاف برمی‌دارند
چترم که باز می‌شود
لحظه‌ای که پاهایم خاک را لمس می‌کنند
آنجا اوج من است.

من طاووسم
رنگین‌کمانی که در برابر چشمان
متحیر او پدیدار می‌شود.

(۲ ژانویه ۲۰۱۶)

ساخت فضایی شعر در نگاه نخست بر طرحواره‌ای آشنا تکیه دارد: زمین پایین است، ابرها بالا هستند و حرکت به سوی آسمان با اوج پیوند دارد. این طرحواره فقط محصول قرارداد زبانی نیست؛ تجربه جسمانی ایستادن، سقوط کردن، بلند شدن و غلبه بر جاذبه در ساخت آن دخالت داشته است. زبان

روزمره نیز ارزش‌گذاری فرهنگی خود را بر همین تجربه بنا می‌کند: منزلت «بالا» می‌رود، انسان در شکست «سقوط» می‌کند، کامیابی «اوج» دارد و نومیدی با «فروافتادن» بیان می‌شود. شعر شیدمهر این الگو را می‌شناسد و از نیروی پیشینی آن بهره می‌گیرد، اما درست در نقطه‌ای که خواننده انتظار دارد ارتفاع به کمال برسد، جهت ارزش‌گذاری را تغییر می‌دهد.

صعود سخنگو به واسطه عقاب ممکن شده است. او از زمین کنده می‌شود، اما اختیار حرکت در چنگال و زیر طاق بال‌های دیگری باقی می‌ماند. ارتفاعی که ظاهراً باید آزادی بیاورد، هنوز تجربه‌ای وابسته است. نفس‌نفس‌زدن عقاب نیز نشانه قدرت مطلق نیست؛ بدن او زیر بار حمل دیگری به زحمت افتاده است. رابطه دو تن از همان آغاز در توزیعی نامتوازن از نیرو شکل می‌گیرد: یکی می‌برد و دیگری برده می‌شود، یکی بال می‌زند و دیگری منتظر لحظه‌ای می‌ماند که منقار ناگهان باز یا واژگون شود. انتظار سخنگو انفعال محض

نیست. چشم‌های باز او لحظه‌رهایی را می‌پایند و فرود، پیش از آنکه حرکت رو به پایین باشد، گسستن از نظمی است که ارتفاع را در اختیار دیگری گذاشته است.

ابرها با آغاز فرود شکاف برمی‌دارند. این شکافتگی فقط تصویری از عبور بدن نیست؛ فضای بسته‌شده زیر بال‌های عقاب اکنون گشوده می‌شود و چتر سخنگو جای نیروی حامل را می‌گیرد. تا پیش از این لحظه، حرکت او وابسته به چنگال، بال و منقار عقاب بود؛ پس از ره‌اشدن، نسبت تن با هوا تغییر می‌کند. چتر باز می‌شود و بدن نحوه فرود خود را به دست می‌گیرد. عاملیت نه در نفی جاذبه، بلکه در برقرارکردن رابطه‌ای تازه با آن پدید می‌آید. سخنگو برای آزادشدن ناگزیر نیست تا بی‌نهایت بالا برود یا خود به عقابی دیگر بدل شود؛ آزادی در پذیرفتن مسیری رو به زمین و شکل‌دادن به کیفیت این فرود تحقق می‌یابد.

عبارت «من فرود را دوست دارم» به همین دلیل اعتراف به شکست نیست. ضمیر «من» و فعل «دوست دارم» ارزش حرکت را از داوری عمومی جدا می‌کنند و آن را به تجربه

تکین سخنگو باز می گردانند. شعر نمی گوید هر فرودی اوج است یا زمین همواره از آسمان برتر است. چنین وارونگی ساده ای فقط سلسله مراتب پیشین را معکوس می کرد و پایین را در جای بالا می نشاندد. تأکید بر «اوج من» از شکل گیری مقیاسی شخصی حکایت دارد: اوج در نقطه ای قرار می گیرد که بدن سخنگو، پس از رهایی از نیروی حامل، شیوه حرکت و تماس خود را باز می یابد. فضا دیگر با ارتفاع فیزیکی اندازه گیری نمی شود؛ میزان اختیار بدن در ساختن مسیر خویش، ارزش جهت را تعیین می کند.

تماس پا با خاک نقطه کامل شدن این بازآرایی است. خاک که در منطق متعارف صعود چیزی است که باید ترک شود، اکنون سطح تحقق آزادی می شود. بدن تنها پس از لمس زمین می تواند نام خود را اعلام کند: «من طاووسم». هویت نه در اوج آسمان، زیر بال های عقاب، بلکه در لحظه بازگشت به خاک آشکار می شود. رنگین کمان طاووس نیز در برابر چشمان متحیر عقاب پدیدار می شود؛ آن که پیش تر

حامل و ناظر مسلط بود، اکنون با منظره‌ای روبه‌روست که کنترلش نمی‌کند. سخنگو از ابژه‌ای در چنگال به پدیده‌ای بدل شده است که خود نحوه دیده‌شدنش را تعیین می‌کند.

باین‌حال، رهایی از نگاه دیگری کامل نیست. طاووس در برابر چشم‌های عقاب رنگین‌کمان می‌شود و ظهور او هنوز مخاطبی دارد. عاملیت زنانه در این شعر به معنای حذف رابطه یا استقرار خودی منزوی و بی‌نیاز نیست؛ درون رابطه و با تغییر آرایش نیروها پدید می‌آید. سخنگو برای صعود به عقاب وابسته بوده، برای رهایی منتظر گشوده‌شدن منقار مانده و در پایان نیز در میدان دید او ظاهر شده است. آنچه تغییر می‌کند وجود دیگری نیست، بلکه انحصار او بر جهت حرکت و معنای بدن سخنگوست. طاووس زمین را انتخاب می‌کند و با همین انتخاب، چشم عقاب را وادار می‌سازد چیزی را ببیند که در منطق قدرت او پیش‌بینی نشده بود.

این پیچیدگی، خوانش شعر را از دوگانه ساده سلطه و آزادی دور می‌کند. اگر عقاب صرفاً سرکوبگر و طاووس صرفاً قربانی بود، لحظه رهایی به گریز از دیگری تقلیل می‌یافت؛

حال آنکه صعود بدون نیروی عقاب رخ نمی‌داد و ظهور رنگین‌کمان نیز در نسبت با حیرت او معنا پیدا می‌کند. رابطه، هم امکان حرکت را فراهم کرده و هم آزادی را به تعویق انداخته است. شعر از دل همین وابستگی دوگانه، عاملیتی را صورت‌بندی می‌کند که نه خودبستگی مطلق است و نه تسلیم. سخنگو از نیروی رابطه استفاده می‌کند، اما اجازه نمی‌دهد مقصد و معنای حرکتش را همان نیروی بیرونی تعیین کند.

بدن زنانه در اینجا فقط از مکانی به مکان دیگر منتقل نمی‌شود؛ نظام ارزش‌گذاری فضا را دست‌کاری می‌کند. تجربه زیسته به واژه «اوج» محتوایی می‌دهد که از قاموس عمومی آن قابل استخراج نیست. شناخت بدنمند، اگر بخواهد این حرکت را توضیح دهد، باید از تشخیص ساده طرحواره بالا و پایین فراتر برود و بپرسد چرا این بدن خاص، در این رابطه خاص، زمین را محل بازیافتن خود می‌یابد. جاذبه برای همه بدن‌ها نیروی فیزیکی است، اما معنای فرود از تاریخ رابطه، جنسیت، اختیار و چگونگی

توزیع قدرت عبور می‌کند. طرحواره فضایی مشترک است؛ ارزشی که تجربه درون آن می‌سازد مشترک و تغییرناپذیر نیست.

شعر «در اوج آزادی موهایم» مسئله حرکت، رابطه و عاملیت را از فرود به پرواز گیسو منتقل می‌کند. این بار سخنگو نه در چنگال دیگری، بلکه حامل دو مرد است. جابه‌جایی نقش‌ها آشکار است، اما شعر به معکوس کردن ساده تصویر زن حامل شده و مرد حامل بسنده نمی‌کند. مردان بر شانه‌های زن نشسته‌اند، حال آنکه امکان ادامه این نزدیکی به کیفیت نگاه و رفتار آنان وابسته است: موهای او را دوست دارند، به معمایش نزدیک می‌شوند، بر بال‌هایش زخم نمی‌زنند و طره‌هایش را زمین گیر نمی‌کنند. رابطه زمانی امکان پرواز می‌یابد که دیگری از تبدیل نزدیکی به مهار خودداری کند.

در اوج آزادی موهایم

دو مرد موهایم را دوست دارند

دو مرد که سر در

گلبرگ‌های نیلوفرین

معمایش

فرو برده‌اند.

دو مرد که نمی‌خواهند بر بال‌هایم

زخم بزنند

دو مرد که طره‌هایم را

زمین گیر نمی‌کنند.

این دو مرد را که بر شانه‌هایم

نشاند‌ام

گیسویم را

پرواز می‌دهم و تا گنبد نیلی‌ام

تا فرّ نیلوفر می‌برم.

این دو مرد را که همواره
در پروازم می‌خواهند
به بهشتی خاکی
به اوج معمایم می‌برم
به بهشتی که زیر گیسوی
زنان پرنده است.

(ریجاینا، ۴ مارس ۲۰۱۶)

مو در این شعر نشانه‌ای قراردادی نیست که بتوان معنای آن را با واژه‌هایی چون زنانگی، زیبایی یا آزادی تمام کرد. گیسو بخشی از بدن است، حرکت می‌کند، بر شانه و صورت می‌ریزد، دیده و لمس می‌شود و در بسیاری از نظام‌های فرهنگی و سیاسی موضوع مراقبت، پوشاندن، آراستن و کنترل قرار گرفته است. تاریخ اجتماعی مو در تجربه زن ایرانی از کیفیت حسی آن جدا نیست. وزیدن، رهاشدن یا پوشیده‌ماندن گیسو فقط حالات ظاهری بدن نیستند؛ هر یک با نظامی از مجاز و ممنوع، شرم و نمایش، تعلق و سرپیچی پیوند خورده‌اند. هنگامی که سخنگو آزادی را به موهایش

نسبت می‌دهد، آزادی از مفهومی کلی به کیفیتی جسمانی بدل می‌شود: چیزی باید بتواند حرکت کند، هوا را لمس کند و بدون زخم خوردن از بال‌های بدن امتداد یابد.

ترکیب «آزادی موهایم» مرکز ثقل شعر است. آزادی نه صرفاً آزادی «من» و نه امتیازی حقوقی در بیرون بدن است؛ در حرکت بخشی از تن تجربه می‌شود که تاریخی از کنترل را با خود حمل می‌کند. نسبت ملکی نیز دوطرفه به نظر می‌رسد. موها از آن سخنگو هستند، اما آزادی آن‌ها کیفیت آزادی او را تعیین می‌کند. اگر گیسو زمین‌گیر شود، بدن نیز از پرواز بازمی‌ماند. آزادی به این معنا مالکیتی نیست که سوژه یک‌بار برای همیشه به دست آورد و در خزانه هویت خود نگه دارد؛ رخدادی است که در نحوه حرکت بدن و رابطه‌اش با فضا و دیگران تجدید می‌شود.

مردان شعر به سبب عشقشان به موها اجازه حضور یافته‌اند، ولی این حضور آنان را صاحب مو یا تعیین‌کننده مسیر پرواز نمی‌کند. فعل‌های شعر توزیع نیرو را با دقت تغییر می‌دهند: آنان «دوست دارند»، «زخم نمی‌زنند» و «زمین‌گیر نمی‌کنند»؛

این سخنگوست که مردان را بر شانه می‌نشانند، گیسو را پرواز می‌دهد و آنان را تا گنبد نیلی و بهشت خاکی خویش می‌برد. پرهیز مردان از آسیب‌زدن شرط رابطه است، اما نیروی حرکت به زن تعلق دارد. عاملیت در همین تمایز ظریف پدیدار می‌شود: دیگری می‌تواند همراه باشد، بی‌آنکه منشأ یا مالک حرکت شود.

این رابطه الگویی متفاوت از استقلال می‌سازد. آزادی سخنگو مستلزم تنهایی او نیست و حضور دو مرد نیز ضرورتاً به محدود شدن بدن زن نمی‌انجامد. آنچه رابطه را تهدید می‌کند حضور دیگری نیست، بلکه تبدیل حضور به تصاحب، زخم یا زمین‌گیر کردن است. شعر امکان نزدیکی‌ای را می‌آزماید که در آن دیگری بر شانه جای دارد، اما سنگینی‌اش بال‌ها را از کار نمی‌اندازد. آزادی رابطه‌ای نه با حذف وابستگی، بلکه با بازتنظیم آن ممکن می‌شود. مردان تا جایی بخشی از پروازند که سخنگو را «در پرواز» بخواهند؛ یعنی میل آنان به زن، میل به تثبیت و محبوس کردن او نباشد.

با وجود این، شعر در معرض پرسشی باقی می ماند که نمی توان آن را با ستایش عاملیت زنانه کنار زد. آیا نشان دادن مردان بر شانه و بردن آنان به قلمرو گیسو فقط وارونه کردن همان ساختاری نیست که پیش تر بدن زن را منظر، مرکب یا اقلیم خیال مردانه می ساخت؟ پاسخ شعر در تفاوت میان حمل کردن و تصاحب نهفته است، هرچند این تفاوت قطعی و بی مسئله نیست. مردان به معمای زن وارد می شوند، اما معما را حل نمی کنند؛ سر در گلبرگ های آن فرو برده اند و در پایان نیز به «اوج معما» برده می شوند. دیگری به قلمرو سخنگو راه می یابد، ولی این قلمرو به دانشی کامل و قابل تملک تبدیل نمی شود. معما باقی می ماند و همین باقی ماندن، زن را از تقلیل یافتن به منظره ای کاملاً خوانا حفظ می کند.

«بهشت خاکی» نیز ادامه همان بازآرایی فضایی است که در «عقاب و طاووس» آغاز شده بود. بهشت در تخیل دینی و ادبی معمولاً در بالا و بیرون از زمین قرار دارد، اما این شعر آن را خاکی و زیر گیسوی زنان پرنده می سازد. خاک مانع اوج نیست؛ ماده آن است. در «عقاب و طاووس»، لمس زمین لحظه اوج بود و اکنون بهشت نیز برای تحقق یافتن ناچار

است از قلمرو انتزاعی آسمان پایین بیاید و در مجاورت بدن زن قرار گیرد. «گنبد نیلی» و «بهشت خاکی» بالا و پایین را از تقابل خارج می‌کنند: گیسو می‌تواند تا گنبد نیلی پرواز کند، اما مقصد این پرواز جهانی جدا از زمین نیست. تعالی در خود تجربه تنانه و در فضایی ساخته می‌شود که زنان پرنده با حرکت خویش می‌گشایند.

پرواز این زنان رهایی از بدن نیست. سنتی دیرپا، آزادی را با سبک‌شدن از جسم و صعود روح از ماده پیوند داده است؛ حال آنکه شعر شیدمهر بال، مو، شانه، گیسو و خاک را در قلب تجربه آزادی نگه می‌دارد. تن چیزی نیست که برای رسیدن به بهشت کنار گذاشته شود. بهشت زیر گیسو شکل می‌گیرد و اوج از حرکت همین ماده جسمانی نیرو می‌گیرد. آزادی، اگر نامی برای این رخداد باشد، نه ترک بدن بلکه دگرگون‌کردن نسبت بدن با نگاه، فضا و همراهان خویش است.

حرکت در «یله» از پرواز عمودی به گستره‌ای افقی منتقل می‌شود. بدن دیگر به سوی گنبد نیلی نمی‌رود؛ سینه معشوق به زمین و سرزمین بدل می‌شود و سخنگو شکل‌های گوناگون حرکت و آرامش را در آن تجربه می‌کند. فشردگی شعر ممکن است در نگاه نخست تصاویر آن را آشنا یا حتی ساده جلوه دهد، اما تغییر سریع نسبت‌های جسمانی، ثبات نقش‌ها را برهم می‌زند. سخنگو یک‌بار اسبی است که در دشت‌های سینه یورتمه می‌رود و بار دیگر به یالی بدل می‌شود که میان علفزار آرمیده است. او هم بدنِ رونده است و هم بخشی از بدنِ در حال آرامش؛ هم بر زمین حرکت می‌کند و هم با پوشش آن درمی‌آمیزد.

یله

سینه‌ات زمین آرامشی پایدار

و من اسبی

که در دشت‌هایش یورتمه می‌رود.

سینه‌ات سرزمین سبز صفا
و من یالی یله
آرمیده میان علفزاری مهتابی.

(۲۱ مه ۲۰۱۸)

سینه معشوق در این شعر از عضو بدن به اقلیم تبدیل می‌شود، اما این دگردیسی مادیت آن را حذف نمی‌کند. زمین‌بودن سینه از تماس، وسعت، نرمی و امکان اتکای بدن به آن نیرو می‌گیرد. سخنگو سینه را از بیرون به سرزمینی نمادین تشبیه نمی‌کند؛ بدن او در تماس با معشوق کیفیتی از زمین را تجربه می‌کند و همین تجربه مقیاس فضا را تغییر می‌دهد. سطحی محدود از تن می‌تواند به دشت بدل شود، زیرا ادراک اروتیک اندازه‌گیری هندسی را به سود کیفیت زیسته کنار می‌زند. فاصله‌ها دیگر با متر سنجیده نمی‌شوند؛ با امکان دویدن، آرمیدن و گسترش یافتن بدن فهم می‌شوند.

«زمین آرامشی پایدار» یادآور «میز پایدار» در «آشپزخانه نیمه‌تمام» است، اما واژه «پایدار» در این دو شعر یک کار انجام نمی‌دهد. پایداری میز، امکان گذرای میل را به نظم

تثبیت شده خانه و تعهد نزدیک می‌کرد و سخنگو را به عقب‌نشینی وامی‌داشت. در «یله»، پایداری زمین شرط رهاشدن حرکت است. اسب می‌تواند یورتمه برود چون سطحی برای حمل گام‌های او وجود دارد؛ یال می‌تواند یله شود چون علفزار آن را می‌پذیرد. یک کیفیت مادی، بسته به رابطه‌ای که در آن قرار گرفته است، گاه تهدیدکننده آزادی و گاه شرط آرامش می‌شود. شعرها اجازه نمی‌دهند واژه یا شیء معنایی ثابت از متنی به متن دیگر حمل کند.

یورتمه رفتن حرکتی میان شتاب و انتظام است. اسب نه ایستاده و نه در تاختی مهارنشده‌ی محو شده است؛ ضرباهنگی جسمانی دارد که می‌توان آن را در تکرار گام‌ها و تکان بدن حس کرد. خواندن این فعل ممکن است کیفیتی حرکتی را در بدن خواننده فعال کند، اما اهمیت آن فقط در شبیه‌سازی ادراکی نیست. یورتمه نسبت سخنگو با زمین را تعریف می‌کند: او منفعلانه بر سینه دیگری نیفتاده، بلکه در دشت‌های آن حرکت می‌کند. معشوق فضا را فراهم آورده،

اما مسیر و آهنگ حرکت به بدن سخنگو تعلق دارد. صمیمیت به توقف و سکون اجباری نمی‌انجامد؛ رابطه فضایی برای حرکت باقی می‌گذارد.

نیمه دوم شعر این پویایی را به آرامش بدل می‌کند، بی‌آنکه عاملیت از میان برود. «یله» بودن هم رهایی از قید را تداعی می‌کند و هم وضعیتی از وانهادن تن را؛ لحظه‌ای که بدن می‌تواند بدون مراقبت دائمی از مرزهای خود در علفزار بیارامد. آرامش در اینجا ضد حرکت نیست، بلکه پیامد فضایی است که حرکت در آن سرکوب نشده است. سخنگو پس از یورتمه می‌تواند یال خود را رها کند، زیرا زمین معشوق او را زمین‌گیر نکرده است. تفاوت میان زمین‌گیر شدن و بر زمین آرام‌گرفتن، تفاوتی ظریف اما بنیادی است: اولی نیروی حرکت را سلب می‌کند و دومی امکان بازگشت آن را حفظ می‌سازد.

در «عقاب و طاووس»، رهایی با جداشدن از چنگال و لمس خاک رخ می‌داد؛ در «در اوج آزادی موهایم»، حضور دیگری تا زمانی پذیرفتنی بود که بال و طره را زخمی و زمین‌گیر

نکند؛ در «یله»، بدن دیگری خود به زمینی تبدیل می‌شود که حرکت و آرامش را توأمان ممکن می‌سازد. هیچ‌یک از این شعرها وابستگی را ذاتاً نفی یا ستایش نمی‌کنند. ارزش رابطه با اثری سنجیده می‌شود که بر ظرفیت حرکت بدن می‌گذارد. دیگری ممکن است حمل کند و هم‌زمان اختیار جهت را بگیرد؛ ممکن است بر شانه بنشیند و پرواز را مختل نکند؛ یا به زمینی بدل شود که اسب در آن آزادانه حرکت می‌کند. عاملیت نه صفتی ثابت در درون فرد، بلکه کیفیتی رابطه‌ای است که در نحوه توزیع فضا، نیرو و امکان حرکت پدید می‌آید.

این کیفیت رابطه‌ای، تصور فرد خودمختار را نیز به پرسش می‌کشد. سوژه این اشعار برای آزادبودن ناچار نیست هر پیوندی را قطع کند و در خلأ به حرکت درآید. چنین خلئی اساساً وجود ندارد. چتر برای بازشدن به هوا نیاز دارد، پا برای لمس کردن به خاک، گیسو برای پرواز به فضا و اسب برای یورتمه رفتن به زمین. وابستگی جزء شرایط مادی حرکت است؛ مسئله آن است که این وابستگی چگونه

سازمان یافته و چه کسی حق تعیین جهت، سرعت و مقصد را در اختیار دارد. شعر شیدمهر به جای اعلام استقلال، انتزاعی، معماری رابطه را تغییر می دهد.

از دل این تغییر، بدن به نوعی جهت یاب بدل می شود، اما جهت یابی او بر نقشه ای ثابت تکیه ندارد. تجربه هر رابطه ارزش جهت ها را دوباره می نویسد. بالا، هنگامی که در چنگال دیگری باشی، الزاماً اوج نیست؛ پایین، هنگامی که پا دوباره خاک را لمس کند، سقوط نیست؛ حمل کردن دیگری، اگر به زخم و مهار نینجامد، ضرورتاً باربودن او نیست؛ و زمین، اگر حرکت را بپذیرد، ضد آزادی به شمار نمی رود. بدن معنای فضا را از واژه های آماده دریافت نمی کند. با حرکت خود آن را می آزماید و هر بار بخشی از جغرافیای عاطفی اش را بازمی سازد.

این بازسازی بدون مخاطره نیست. آزادی می تواند در چشم دیگری به نمایش بدل شود؛ حمل کردن ممکن است به بازتولید همان مناسباتی بینجامد که شعر قصد وارونه کردنشان را دارد؛ و آرامش در آغوش دیگری ممکن است مرز میان

اتکا و وابستگی را تار کند. شعرها این خطرها را با حکمی نظری حل نمی‌کنند. بدن را در لحظه‌ای نگه می‌دارند که هنوز باید کیفیت رابطه را از اثر آن بر حرکت خود تشخیص دهد. معیار نه ادعای عشق است و نه تصویر باشکوه پرواز، بلکه پرسشی مادی‌تر و دشوارتر: آیا این رابطه به بدن امکان می‌دهد جهت، سرعت، فاصله و شیوه تماس خود را بسازد؟

از این پرسش، راه به قلمرو میل و شناخت دیگری باز می‌شود. حرکت در سه شعر بررسی شده فقط جابه‌جایی در فضا نبود؛ نحوه نزدیک شدن به دیگری، پذیرفتن نیروی او، فاصله گرفتن از سلطه‌اش یا آرمیدن بر بدنش را نیز صورت‌بندی می‌کرد. هنگامی که فاصله کمتر می‌شود و حرکت به تماس پوست، دهان، نفس و هم‌خوابگی می‌رسد، مسئله پیچیده‌تر خواهد شد. بدن می‌تواند در دیگری فضایی برای کشف خویش بیابد، اما همین تبدیل دیگری به اقلیم تجربه، خطر تقلیل او به بستری برای میل «من» را در خود دارد. در آن نقطه، آزادی دیگر فقط با امکان حرکت سنجیده نمی‌شود؛ باید دید تماس تا کجا شناخت می‌آفریند و از کجا خیال تصاحب آغاز می‌شود.

تنِ میل ورز: اروتیسم، خودشناسی و حدّ دیگری

پرسشی که در پایان بحث فضا و حرکت پدیدار شد، با نزدیک شدن بدن‌ها شدت بیشتری می‌یابد: تماس تا کجا می‌تواند شناخت بیافریند و از کجا به خیال تصاحب دیگری بدل می‌شود؟ در شعرهای فضایی مجموعه، بدن کیفیت رابطه را با امکان حرکت، فرود، پرواز یا آرام‌گرفتن می‌سنجید؛ اکنون فاصله چنان کاهش می‌یابد که پوست، دهان، نفس و بوسه به عناصر اصلی ادراک تبدیل می‌شوند. اروتیسم در این سطح نه موضوعی افزوده بر جهان شعر، بلکه شیوه‌ای برای پدیدارشدن جهان است. میل میدان توجه را بازآرایی می‌کند، بعضی جزئیات را به پیش‌زمینه می‌آورد و نسبت میان اشیا، بدن‌ها و فضا را تغییر می‌دهد. دهان دیگر صرفاً عضو گفتار نیست؛ می‌چشد، می‌بوسد، نفس می‌دهد و زبان را از درون تجربه‌ای جسمانی عبور می‌دهد. پوست هم‌زمان سطح تماس و مرز جدایی است. بدن دیگری نیز می‌تواند در ادراک عاشقانه از اندازه زیستی خود فراتر رود و به اقلیم، دریا، کویر، جنگل یا افق بدل شود.

این دگرگونی مقیاس، امکانی شاعرانه و درعین حال مسئله‌ای اخلاقی می‌آفریند. وقتی بدن مرد در «شنا در خویشتن» به کویر، شن، افق و بستری برای سفر درونی زن تبدیل می‌شود، سنتی دیرپا وارونه می‌گردد که بدن زن را منظره‌ای برای نگاه و خیال مردانه می‌ساخت. زن دیگر موضوع خاموش مشاهده نیست؛ خود می‌بیند، می‌خواهد، انتخاب می‌کند و بدن دیگری را در جغرافیای میل خویش باز می‌سازد. وارونگی جایگاه فاعل و مفعول، باین‌حال، مسئله ابژه‌سازی را خودبه‌خود از میان نمی‌برد. اگر عاملیت فقط به معنای تصاحب جایگاه نگاه‌کننده باشد، ساختار تملک حفظ می‌شود و تنها جنسیت دارنده نگاه تغییر می‌کند. شعر درست در همین ناحیه ناآرام حرکت می‌کند: حق زن برای میل‌ورزیدن و صورت‌بخشیدن به تجربه اروتیک را تثبیت می‌کند، اما ناخواسته یا آگاهانه با این پرسش نیز روبه‌رو می‌شود که بدن دیگری تا چه حد می‌تواند ماده خودشناسی «من» قرار گیرد.

«شنا در خویشتن» این کشاکش را از همان عنوان آغاز می‌کند. شنا معمولاً به محیطی بیرونی نیاز دارد که بدن در آن غوطه‌ور شود، اما مقصد و محیط حرکت در این شعر «خویشتن» است. خود نه هسته‌ای آماده و ساکن، بلکه عمقی است که باید به سوی آن رفت؛ عمقی بدون نقشه قطعی که دسترسی به آن به حرکت، نفس، تخیل و تماس با دیگری وابسته است. خویشتن در خلوت ذهن کشف نمی‌شود. سخنگو برای فرورفتن در خود از بوسه‌های مرد نفس می‌گیرد و از تن او می‌گذرد؛ گویی رابطه اروتیک اکسیژنی فراهم می‌آورد که بدون آن سفر درونی ممکن نیست.

شنا در خویشتن

من عاشق شنایم
کویر را نیز دوست دارم
که مرد است
و در او گاهی تن
به شن می‌دهم
به تن شنی‌اش که در آن

سبزینه‌ای ریشه نتواند کرد
به تن شنی‌اش که بر آن
خانه نتوان ساخت.

و گاهی هم
تن به تن تفتیده‌اش داده‌ام
زیر آفتابی که از آن او نیست.

در مرد گاهی هم دل به افق داده‌ام
و رفته‌ام تا دوردست
تا معبد ابوالهول
آنجا که او اهرام ثلاثه را
به آسمان برده است
آسمانی که از آن او نیست.

در مرد اما از پا
نیفتاده‌ام
کور نشده‌ام
در طوفان‌های عظیم شنش

زیر سنگینی بسیار دانه‌هایش
وقتی آسمان و زمین را به هم می‌دوزد
دفن نشده‌ام.

شاید اگر می‌شد در مرد غرق شد
خطر می‌کردم
منی که عاشق دریایم و شناگری قابل و جگردار
و حتی دلش را دارم غواصی کنم
و تا اعماق
که آب و خاک با هم هم‌خوابه می‌شوند
بروم.

نه اینکه نرفته باشم آنجا
رفته‌ام
و به ندرت مرد را با خودم برده‌ام
تخیل شنی‌اش را به آنجا
که نیلوفر ریشه می‌دواند
و عمیق‌تر
به آنجا که مرجان‌ها به هم می‌پیچند.

من بارها در هم خوابگی با مرد
با خود عشق ورزیده‌ام
بارها شناکنان
از بوسه‌های عمیق مرد
نفس گرفته و در خود
فرو رفته‌ام
تا به اعماق خویش برسم
به عمق خیال زنی که مرد
در بستر کویری‌اش
با او عشق‌بازی می‌کند.

من عاشق شنایم
شنایی طولانی و نفس‌گیر
که بعد از آن تازه ساحل آغوش مرد می‌چسبد
سرم بر سینه شنی‌اش
پاهایم در ماسه‌های داغ
خیس خیس
با خطی از کف بر لب‌هایم
که نشان از لذت اعماق تن خویشتن است.

عنوان شعر حرکتی متناقض‌نما را پیش می‌نهد: کسی که در خویشتن شنا می‌کند، هم شناگر است و هم محیط شنا؛ هم به سوی خود می‌رود و هم در ماده خود پیش می‌رود. این دوگانگی، تصور هویت به‌مثابه جوهری ثابت و ازپیش‌موجود را مختل می‌کند. «من» چیزی نیست که پیش از رابطه کامل شده باشد و سپس برای مدتی با دیگری تماس پیدا کند. خود در حرکت میان تن خویش و بدن دیگری شکل می‌گیرد، از بوسه او نفس می‌گیرد و در بازگشت به عمق خود صورتی تازه می‌یابد. رابطه نه فاصله‌ای بیرونی میان دو هویت مستقل، بلکه یکی از فرایندهای تکوین هویت است.

استعاره کویر از همان آغاز محدودیتی را وارد این حرکت می‌کند. مرد، کویر است؛ اقلیمی که می‌توان تن به شن آن داد، اما سبزینه در آن ریشه نمی‌دواند و خانه بر آن ساخته نمی‌شود. تن شنی امکان تماس دارد، ولی وعده سکونت نمی‌دهد. سخنگو می‌تواند گرمای آن را تجربه کند، در افقش

پیش برود و در طوفانش گرفتار شود، اما از همان ابتدا می‌داند که این زمین برای ریشه‌کردن یا بناکردن خانه آماده نیست. بر خلاف سینه معشوق در «یله» که «زمین آرامشی پایدار» بود، جغرافیای مرد در این شعر ناپایدار، خشک و لغزنده است. شن زیر پا شکل ثابت ندارد و هر باد می‌تواند صورت آن را تغییر دهد. رابطه نیز بیش از آنکه مکان اقامت باشد، عرصه عبور و آزمون است.

آفتابی که بر تن تفتیده مرد می‌تابد «از آن او نیست»؛ آسمانی که اهرام را در خود گرفته نیز به او تعلق ندارد. تکرار این سلب مالکیت، جغرافیای اروتیک شعر را از بسته‌شدن در بدن مرد باز می‌دارد. او کویر است، اما منشأ تمام عناصر این اقلیم نیست؛ بخشی از جهانی بزرگ‌تر است که نمی‌تواند نور و آسمانش را تصاحب کند. سخنگو نیز با ورود به این جغرافیا در قلمرو مالکیت مرد حل نمی‌شود. افق او را به دوردست می‌برد، اما جهت حرکتش فقط به مرد ختم نمی‌شود. از کویر می‌گذرد تا به معبد و اهرام برسد و تماس جسمانی را به سفری میان تخیل، تاریخ و خودآگاهی گسترش می‌دهد.

زنجیره نفی‌ها—«از پا نیفتاده‌ام»، «کور نشده‌ام»، «دفن نشده‌ام»—مقاومت بدن زن را در برابر نیروهای این اقلیم ثبت می‌کند. طوفان شن می‌تواند آسمان و زمین را به هم بدوزد، مرز جهت‌ها را از میان بردارد و قدرت تشخیص را مختل کند، اما سخنگو بقای خود را با یادآوری آنچه بر سرش نیامده است صورت‌بندی می‌کند. عاملیت او در آسیب‌ناپذیری خلاصه نمی‌شود؛ خطر واقعی است و امکان کورشدن، سقوط یا دفن‌شدن را نمی‌توان انکار کرد. پافشاری بر باقی‌ماندن، تاریخ عبور از خطری را در خود دارد که می‌توانسته او را از حرکت بازدارد. این تن نه بیرون از مخاطره، بلکه درون آن توان ادامه‌دادن را یافته است.

با ورود آب، منطق کویر دگرگون می‌شود. سخنگو عاشق دریاست و خود را شناگری توانا و «جگردار» می‌نامد، اما نمی‌توان در مرد غرق شد؛ بدن او کویر است و استعاره آب را پس می‌زند. همین ناممکنی، جهت حرکت را به سوی درون زن برمی‌گرداند. او غواصی می‌کند تا به اعماقی برسد که آب و خاک با هم هم‌خوابه می‌شوند؛ نقطه‌ای که عناصر متقابل نه یکی را حذف می‌کنند و نه از تماس با یکدیگر

مصون می‌مانند. عمق دیگر در بدن مرد قرار ندارد. مرد گاه تا آستانه آن همراه برده می‌شود، اما قلمرو مرجان‌ها و ریشه‌دواندن نیلوفر به خویشتن زن تعلق دارد.

عبارت «به ندرت مرد را با خودم برده‌ام» توزیع نیرو را تغییر می‌دهد. در آغاز، زن در مرد حرکت می‌کرد؛ اکنون مرد ممکن است به درون جغرافیای زن راه یابد. این ورود نه حق همیشگی او، بلکه رخدادی نادر و وابسته به اراده سخنگوست. خویشتن فضایی بی‌دفاع و همیشه‌گشوده نیست. زن می‌تواند دیگری را تا عمقی با خود ببرد و هم‌زمان بخشی از آن عمق را دسترس‌ناپذیر نگه دارد. نیلوفر و مرجان‌ها در این ناحیه صرفاً آرایه‌های زیبایی‌شناختی نیستند؛ در برابر شنِ بی‌ریشه، امکان روئیدن و پیچیدن را پدید می‌آورند. تن زن اقلیمی است که حیات در آن نه بر سطح ثابت، بلکه در عمق و درهم‌پیچیدگی شکل می‌گیرد.

نقطه جسورانه شعر در جمله «در هم خوابگی با مرد / با خود عشق ورزیده‌ام» رخ می‌دهد. رابطه اروتیک به جای آنکه مستقیماً در مرد پایان یابد، به بازگشت زن به بدن خود منجر

می‌شود. این بازگشت خودشیفتگی ساده نیست، زیرا بدون تماس با دیگری و نفس‌گرفتن از بوسه‌های او ممکن نشده است. مرد حذف نمی‌شود؛ نقش او از مقصد میل به یکی از شرایط حرکت تغییر می‌کند. بوسه هوایی می‌شود که غواص برای فرورفتن در خود نیاز دارد. دیگری در تکوین خودشناسی مشارکت می‌کند، اما معنای نهایی تجربه را تعیین نمی‌کند.

بالین‌همه، همین ساختار پرسشی اخلاقی برجای می‌گذارد. مرد تا چه اندازه در شعر به منبع نفس، کویر، شن یا ساحلی برای سفر زن تقلیل یافته است؟ اینکه تاریخ ادبی بارها بدن زن را ماده خیال و خودشناسی مرد ساخته، وارونه‌کردن نقش‌ها را از حیث سیاسی معنادار می‌کند؛ اما وارونگی به‌تنهایی رابطه‌ای غیرابزاری نمی‌آفریند. «شنا در خویشتن» پاسخ آرامی برای این دشواری ندارد. قدرت شعر شاید در آن باشد که عاملیت زنانه را بدون پاک‌کردن خطر تصاحب دیگری پیش می‌برد. زن حق دارد بدن مرد را بخواهد، آن را در تخیل خویش دگرگون کند و از رابطه برای کشف اعماق

خود نیرو بگیرد؛ درعین حال، مرد بیش از اقلیمی است که میل زن از آن عبور می کند. چیزی از او بیرون استعاره باقی می ماند، همان گونه که آفتاب و آسمان «از آن او نیست».

پایان شعر نیز این تنش را نمی بندد. پس از شنایی طولانی و نفس گیر، آغوش مرد تازه به ساحل بدل می شود. مرد در آغاز کویر بود و اکنون ساحل است؛ نه دریایی که زن در آن غرق شود و نه مقصد نهایی سفر. ساحل محل موقت خروج از عمق، استراحت پس از تقلا و بازگشت تن به سطح است. کف بر لب های زن نه نشانه مرد، بلکه «نشان از لذت اعماق تن خویشتن» است. بدن دیگری در این تجربه حضور دارد، ولی اثر نهایی تماس بر بدن زن به نام خود او ثبت می شود. لذت از رابطه می آید و همزمان به خود بازمی گردد؛ نه استقلالی ناب در کار است و نه حل شدن کامل یکی در دیگری.

این حل ناشدگی در «عشق بی بازی» به سطح پوست می رسد. اگر «شنا در خویشتن» حرکت میان اقلیم ها و اعماق بود، این شعر کوتاه تقریباً تمام جهان خود را در فاصله ناچیز میان دو

بدن فشرده می‌کند. نفس‌ها در هم پیچیده‌اند و دو تن تا بیشترین حد ممکن به یکدیگر نزدیک شده‌اند، اما پوست هنوز باقی است: همان سطحی که تماس را ممکن می‌کند و همان حائلی که از یکی شدن کامل جلوگیری می‌کند.

عشق بی‌بازی

پیچیده در نفسیم

و تنها پوست

حائل ماست؛

حائل ما دو تن

که عشق را

بازی می‌کنند

نفس به نفس

تا به هم برسیم

تا به عشق برسیم

به عشق بی‌بازی

و پوست بدریم.

پوست در این شعر مانعی بیرونی نیست که بتوان آن را کنار زد و به «خود حقیقی» دیگری رسید. هر تلاشی برای عبور از پوست با این تناقض روبه‌روست که همان حائل، عضو تماس نیز هست. لمس بدون سطح پوست ممکن نیست و حذف کامل مرز، امکان لمس را همراه با تفاوت دو تن از میان می‌برد. میل به «پوست‌دریدن» میل به نهایت نزدیکی است، اما اگر به معنای محوشدن حد میان بدن‌ها تحقق یابد، چیزی را نابود می‌کند که رابطه را ممکن ساخته است. شعر این تناقض را در فعل «دریدن» تیز می‌کند؛ فعلی که هم شور عبور را در خود دارد و هم امکان زخم و خشونت را.

«بازی» نیز معنایی دوگانه می‌یابد. دو تن عشق را بازی می‌کنند تا به «عشق بی‌بازی» برسند، گویی اکنون رابطه هنوز با نقش‌ها، فاصله‌ها، تعویق‌ها یا قراردادهایی همراه است که باید پشت سر گذاشته شوند. میل خواهان لحظه‌ای بی‌واسطه و عاری از نمایش است؛ لحظه‌ای که در آن هیچ پرده‌ای میان دو بدن باقی نماند. اما زبان شعر خود با تکرار «بازی» و

«بی‌بازی» بازی می‌کند و امکان خروج کامل از واسطه را مشکوک می‌سازد. حتی صمیمانه‌ترین تماس از زبان، خیال، انتظار و تاریخ بدن‌ها عبور می‌کند. عشق ناب و بی‌واسطه ممکن است همان افقی باشد که حرکت را برمی‌انگیزد، بی‌آنکه هرگز به تمامی دسترس‌پذیر شود.

نفس از پوست نفوذپذیرتر به نظر می‌رسد. دو بدن می‌توانند هوای یکدیگر را فرو ببرند و مرز درون و بیرون را با هر دم و بازدم جابه‌جا کنند. «نفس به نفس» هم نزدیکی مکانی را می‌رساند و هم امتداد زمانی رابطه را: رسیدن نه در جهشی ناگهانی، بلکه در توالی تنفس‌ها رخ می‌دهد. بدن چیزی از بیرون را به درون می‌کشد، آن را دگرگون می‌کند و دوباره پس می‌دهد. با وجود این تبادل، دو تن یکی نمی‌شوند. تنفس الگوی ظریف‌تری برای نزدیکی فراهم می‌آورد: ورود دیگری بدون حذف مرز، آمیختگی بدون همسانی و مشارکت در ماده‌ای مشترک بدون محوشدن تفاوت.

از این زاویه، ناتوانی در رسیدن کامل شکست عشق نیست؛ شرط اخلاقی آن است. اگر دیگری به تمامی در تجربه من حل شود، دیگر «دیگری» باقی نمی‌ماند. شناخت اروتیک می‌تواند فاصله را کاهش دهد، جزئیات بدن را آشکار کند و میدان ادراک را چنان تغییر دهد که جهان از خلال حضور معشوق صورت تازه‌ای بیابد، اما حق ندارد این نزدیکی را با مالکیت یا دانایی کامل اشتباه بگیرد. پوست حدّ شناخت است و در همان حال سطحی است که شناخت از آن آغاز می‌شود. شعر میل به عبور را حفظ می‌کند، بی‌آنکه امکان واقعی حذف این حد را تضمین کند.

در «دمیده»، این مسئله دشوار در صحنه‌ای نرم‌تر و کوتاه‌تر ادامه می‌یابد. به جای پوست‌دریدن، بوسه بدن خوابیده را بیدار می‌کند و مزه تمشک، دهان، جنگل، رطوبت و سپیده‌دم را در مداری واحد قرار می‌دهد. شعر فقط چند سطر دارد، اما در همین فشردگی، مرز میان حس‌های مختلف و میان بدن و محیط را متخلخل می‌کند:

دمیده

برمی‌گردم

با دهانی پر تمشک

و تو را با بوسه‌ام از خواب بیدار می‌کنم.

تو سراپا جنگلی

بوی دمیدن

و نمی‌از عشق‌بازی پیش از صبح.

جزیره تیس، ۱۱ سپتامبر ۲۰۱۷

تمشک پیش از آنکه نماد باشد، خوردنی است: رنگ، دانه،
رطوبت، شیرینی و اندکی ترشی دارد. دهان سخنگو این ماده
بیرونی را با خود به صحنه بوسه می‌آورد و معشوق هنگام
بیدارشدن فقط لب زن را لمس نمی‌کند؛ مزه و بافت میوه نیز
به رابطه وارد می‌شود. جهان طبیعی در بیرون بدن‌ها باقی
نمی‌ماند. میوه در دهان زن، از راه بوسه به بدن دیگری منتقل
می‌شود و تماس دو تن را از محیطی که در آن رخ داده
جداشدنی نمی‌گذارد. شناخت موقعیت‌مند در چنین لحظه‌ای

معنایی دقیق پیدا می‌کند: تجربه بوسه محصول دو ذهن منزوی نیست، بلکه در پیوند دهان، میوه، خواب، بو، رطوبت و زمان پیش از صبح شکل می‌گیرد.

معشوق «سراپا جنگل» است، اما این استعاره نیز بدن را به منظره‌ای صرف تبدیل نمی‌کند. جنگل با بو و نم حضور دارد؛ کیفیت‌هایی که فاصله را می‌شکنند و پیش از تشخیص آگاهانه بر بدن اثر می‌گذارند. بو را نمی‌توان مانند شیئی دور فقط تماشا کرد. وارد مجرای تنفس می‌شود و مرز میان محیط و بدن را درمی‌نوردد. «بوی دمیدن» هم سپیده‌دم را احضار می‌کند و هم فعلی جسمانی را: دمیدن نور، دمیدن نفس و بیدارشدن بدن در هم می‌پیچند. زمان طبیعی و زمان اروتیک بر یکدیگر منطبق می‌شوند، بی‌آنکه یکی به تزئین دیگری فروکاسته شود.

بوسه در این شعر نوعی کنش شناختی نیز هست. سخنگو معشوق را با گزاره یا خطاب از خواب بیدار نمی‌کند؛ مزه، فشار لب و رطوبت تماس او را به جهان بازمی‌گردانند. بدن پیش از زبان پاسخ می‌دهد. بیداری نه فقط تغییر وضعیت از

خواب به هشیاری، بلکه ورود به شبکه‌ای از حس‌هاست که جهان را دوباره حاضر می‌کند. تمشک، جنگل و صبح در بوسه جمع می‌شوند و ادراک دیگری را از درون تماس تغییر می‌دهند.

«دو بوسه» تمشک را بار دیگر به دهان می‌آورد، اما ساختار ادراک در آن متفاوت است. در «دمیده»، زن با بوسه معشوق را بیدار می‌کرد؛ اینجا بوسه نخست اثری بر خود سخنگو می‌گذارد و میل را به بازگشت به لب دیگری وامی‌دارد. تماس خطی نیست که از فاعل به مفعول منتقل شود. فعل زن به بدن خودش بازمی‌گردد و چرخه‌ای از خواستن، چشیدن و دوباره بوسیدن می‌سازد.

دو بوسه

می‌بوسمش آبدار
با دهانی پر تمشک.

جای دهانم بر ترش لبانش
دلم را آب می‌اندازد.

لب بر لب خویش
دوباره می‌بوسمش.

(۱۹ اوت ۲۰۲۰)

«آبدار» هم کیفیت تمشک است، هم حالت بوسه و هم ویژگی زبانی شعر. مرز میان دهان، میوه و عمل بوسیدن از میان می‌رود، بی‌آنکه تفاوت مادی آن‌ها کاملاً محو شود. ترشی لبان معشوق مزه‌ای است که دهان زن تجربه می‌کند، اما این تجربه در سطح زبان نمی‌ماند؛ «دل» او را آب می‌اندازد. حس چشایی به عاطفه منتقل می‌شود و تعبیر متعارف «دل آب‌شدن» دوباره به مادیت دهان و میوه بازمی‌گردد. استعاره، به جای دورشدن از بدن، در آن ریشه می‌گیرد.

ترکیب «لب بر لب خویش» ابهامی بارور پدید می‌آورد. جای دهان زن بر لب معشوق باقی مانده و او با بوسیدن دوباره آن جای، به اثر بدن خودش نیز دست می‌یابد. بوسه دوم فقط تکرار تماس با دیگری نیست؛ تماس با ردّ خویش بر بدن اوست. دیگری به آینه‌ای منفعل تبدیل نمی‌شود، زیرا ترشی

لبانش کیفیت تجربه را تعیین کرده است؛ همان‌گونه که «من» نیز در مرز بسته بدن خود باقی نمی‌ماند و اثری از خویش را روی لب دیگری بازمی‌یابد. هویت در این تماس نه مستقل و دست‌نخورده است و نه کاملاً ادغام‌شده. هر بدن نشانی بر دیگری می‌گذارد و همان نشان، میل بعدی را برمی‌انگیزد.

دهان در این گروه از شعرها محل تلاقی چندین کارکرد است. می‌چشد، می‌بوسد، نفس می‌کشد، سخن می‌گوید و مرز ورود و خروج بدن را تنظیم می‌کند. شعر نیز از همین عضو به زبان درمی‌آید. اروتیسم شیدمهر را نمی‌توان فقط «بیان صریح بدن» دانست، زیرا بدن در این اشعار پیش از آنکه بیان شود در ساختمان بیان دخالت کرده است. واژه‌ها از حافظه مزه و فشار و رطوبت نیرو می‌گیرند؛ نحو با مکث نفس تغییر می‌کند؛ تکرار، حرکت دوباره لب‌ها را بازمی‌آفریند و استعاره از کیفیت مادی حس جدا نمی‌شود. زبان درباره بدن گزارش نمی‌دهد؛ یکی از رفتارهای بدن می‌شود.

عاملیت زنانه نیز در همین پیوند میان میل و زبان معنای دقیق‌تری پیدا می‌کند. سخنگو فقط حق ندارد درباره خواسته خود سخن بگوید؛ خود عمل را آغاز می‌کند، معشوق را می‌بوسد، او را بیدار می‌کند، بار دیگر به لبش باز می‌گردد و مسیر تماس را تعیین می‌کند. فاعلیت دستوری افعال با فاعلیت جسمانی همراه شده است. این صراحت، تاریخی از خاموش‌سازی میل زنانه را به چالش می‌کشد، اما ارزش شعر در اعلام ساده آزادی جنسی متوقف نمی‌ماند. زنِ میل‌ورز باید با محدودیت شناخت خود از دیگری نیز روبه‌رو شود. حق خواستن، مجوز تصاحب کامل بدن یا معنای دیگری نیست.

«شنا در خویشتن» این عاملیت را در جهت‌دادن رابطه به سوی خودشناسی صورت‌بندی می‌کرد؛ «عشق بی‌بازی» آن را به میل عبور از مرز پوست می‌رساند؛ «دمیده» بوسه را نیروی بیدارکننده می‌ساخت و «دو بوسه» اثر تماس را در چرخه‌ای میان خود و دیگری باز می‌گرداند. این شعرها به یک الگوی واحد از اروتیسم تن نمی‌دهند. میل گاه راهی به سوی اعماق خود است، گاه تمنای برداشتن آخرین حائل میان دو تن، گاه

ورود طعم و رطوبت جهان به رابطه و گاه بازشناختن ردّ خویش بر لب دیگری. تفاوت میان آن‌ها اجازه نمی‌دهد اروتیسم به مفهومی کلی و بی‌اصطکاک فروکاسته شود.

میل می‌تواند جهان را گشوده‌تر کند، اما این گشودگی همیشه بی‌خطر نیست. وقتی جزئی از بدن دیگری مرکز تمام میدان توجه می‌شود، باقی وجود او ممکن است در حاشیه بماند. تخیل اروتیک می‌تواند بدن را از محدودیت‌های تحمیل‌شده آزاد کند و هم‌زمان دیگری را به اقلیم یا ابزاری برای لذت «من» تقلیل دهد. تماس می‌تواند شناختی حسی و عاطفی بیافریند و در همان لحظه توهم دانایی کامل را تقویت کند. شعر شیدمهر در موفق‌ترین لحظه‌هایش این دوگانگی را نه با حکم اخلاقی، بلکه با حفظ فاصله در قلب نزدیکی زنده نگه می‌دارد. پوست باقی می‌ماند؛ آسمان از آن مرد نیست؛ معمای زن گشوده نمی‌شود؛ جای دهان «من» بر لب دیگری هم آشناست و هم بیرون از بدن خود او قرار دارد.

از چنین فاصله‌ای، اخلاق شناخت دیگری سر برمی‌آورد. دیگری را می‌توان لمس کرد، از بوسه‌اش نفس گرفت، بدنش را چون کویر یا جنگل تجربه کرد و ردّ خود را بر لبش بازشناخت، اما هیچ‌یک از این تجربه‌ها تمامیت او را در اختیار «من» نمی‌گذارد. نزدیکی، تفاوت را لغو نمی‌کند؛ آن را در سطحی ظریف‌تر و گاه دردناک‌تر آشکار می‌سازد. هرچه بدن‌ها نزدیک‌تر می‌شوند، مرزی که آن‌ها را از یکدیگر جدا می‌کند ملموس‌تر می‌شود. پوست، نفس، مزه و ردّ بوسه نه فقط نشانه‌های وصال، بلکه صورت‌های مادی همین فاصله‌اند.

خویشتن نیز در سوی دیگر رابطه ثابت نمی‌ماند. سخنگو پس از تماس همان کسی نیست که پیش از آن بود. بوسه راهی به عمق او می‌گشاید، مزه عاطفه را جابه‌جا می‌کند و اثر بدنش بر دیگری به خود او بازمی‌گردد. شناخت تنانه در این اشعار نه انتقال داده از یک بدن به بدنی دیگر، بلکه دگرگونی متقابل میدان تجربه است؛ هرچند این دگرگونی الزاماً متقارن نیست و هر دو سو سهم یا قدرتی برابر ندارند.

درست به همین دلیل، تحلیل شناختی نمی‌تواند از تاریخ جنسیت، مناسبات قدرت و محدودیت‌های اخلاقی میل چشم‌پوشد.

حرکت از حافظه به فضا و از فضا به اروتیسم، اکنون به نقطه‌ای رسیده است که مرز درون و بیرون دیگر استحکام پیشین را ندارد. وطن در مزه چای وارد بدن شد؛ خاک معنای اوج را تغییر داد؛ سینه معشوق به دشت بدل شد؛ نفس دیگری امکان فرورفتن در خویشتن را فراهم آورد و تمشک از محیط به دهان و از دهان به بوسه راه یافت. جهان بیرونی پیوسته به درون بدن نفوذ می‌کند و بدن نیز محیط را بر پایه حافظه، میل و تاریخ خود دگرگون می‌سازد. این نفوذپذیری فقط در رابطه عاشقانه رخ نمی‌دهد. نگاه یک حیوان، تغییر فصل، پنجره، صفحه نمایش یا حرکت شاخه‌ای در باد نیز می‌تواند بدن را پیش از هر تفسیر آگاهانه به پاسخ وادارد. مسئله بعدی دقیقاً از همین جا آغاز می‌شود: محیط چگونه از حالت پس‌زمینه بیرون می‌آید و به یکی از عاملان شناخت بدل می‌شود؟

تن گشوده به جهان: محیط، تاریخ و حدود شناخت بدنمند

نفوذ متقابل بدن و جهان، که در مزه چای، تماس پا با خاک، حرکت گیسو، نفس معشوق و رطوبت تمشک آشکار شد، مرز میان درون و بیرون را بیش از پیش ناپایدار می‌کند. اگر حافظه از طریق اشیا بیدار می‌شود و میل کیفیت فضای پیرامون را تغییر می‌دهد، محیط دیگر نمی‌تواند پس‌زمینه‌ای خاموش برای تجربه باشد. چیزی که «بیرون» نامیده می‌شود، پیوسته از راه نور، بو، صدا، دما، مزه، تماس و حرکت وارد بدن می‌شود؛ بدن نیز این داده‌ها را منفعلانه دریافت نمی‌کند، بلکه آن‌ها را بر پایه تاریخ عاطفی، عادت‌های ادراکی، ترس‌ها و کشش‌های خود برجسته یا محو می‌سازد. شناخت در هیچ‌یک از دو سوی مرز استقرار ندارد. نه ذهن در خلوت خود جهان را می‌سازد و نه محیط معنایی آماده را به بدن تحمیل می‌کند؛ تجربه در تماس میان آن‌ها پدید می‌آید، تماسی که گاه چنان سریع و پیش‌ازبانی است که بدن پیش از آنکه بداند چه دیده، پاسخ خود را آغاز کرده است.

طبیعت در شهر آشوب نیلوفرین اغلب از همین مسیر جسمانی فهمیده می‌شود. در «در آرایشگاه پاییز»، تغییر فصل نه با توصیف انتزاعی چرخه طبیعت، بلکه از خلال اعمالی ادراک می‌شود که بر چهره و بدن انجام می‌گیرند. پاییز به مشاطه‌ای بدل شده که بند می‌اندازد، ابرو برمی‌دارد، رنگ می‌گذارد و صورت طبیعت را برای ورود زمستان آماده می‌کند:

در آرایشگاه پاییز

باز فصل کار است

و مشاطه پاییز

مشغول.

او تندتند

بند می‌اندازد

ابرو برمی‌دارد

رنگ می‌گذارد

سرخاب سفیداب می‌کند

صورت طبیعت را

برای زمستان سپیدپوش

که با شتاب

در راه است.

(همیلتون، ۳۰ اکتبر ۲۰۱۹)

انسان‌انگاری طبیعت در این شعر صرفاً آرایه‌ای نیست که برای زیباتر کردن منظره به کار رفته باشد. بدن الگویی ادراکی برای فهم دگرگونی محیط فراهم می‌کند. ریختن برگ‌ها، تغییر رنگ، عریان شدن شاخه‌ها و سفید شدن زمین از خلال تجربه‌ای فرهنگی و تنانه—آرایش کردن صورت—معنا می‌یابند. فصل‌ها در بیرون بدن جریان دارند، اما زبان برای دریافت تغییرشان از حافظه حرکات دست، کشیده شدن نخ بر پوست، برداشتن مو، نشستن رنگ و انتظار برای حضور دیگری یاری می‌گیرد. طبیعت از راه بدن فهمیده می‌شود و بدن نیز در آینه طبیعت شکل تازه‌ای پیدا می‌کند.

این رابطه یک‌طرفه نیست. اگر پاییز مشاطه است، صورت طبیعت نیز بستری برای اعمالی می‌شود که در تجربه اجتماعی، به‌ویژه در نسبت با بدن زنانه، بی‌طرف نیستند.

بندانداختن، ابروبرداشتن، رنگ گذاشتن و سرخاب و سفیداب کردن فقط حرکتهایی زیباشناختی نیستند؛ با نظم‌هایی از دیده‌شدن، آمادگی، انتظار و عرضه چهره به نگاه پیوند دارند. زمستان «سپیدپوش» در راه است و پاییز با شتاب طبیعت را برای ورود او مهیا می‌کند. در این تصویر، دگرگونی فصل به صحنه‌ای از آماده‌سازی بدن بدل می‌شود؛ گویی طبیعت نیز باید پیش از مواجهه با دیگری، صورتش را دست‌کاری کند. شعر میان آرایش به‌مثابه لذت خودآفرینی و آرایش به‌مثابه انضباطی تحمیل‌شده حکم قطعی صادر نمی‌کند. همین تعلیق سبب می‌شود تصویر مشاطه از تشبیهی خوش‌آهنگ فراتر رود و تاریخی از نسبت چهره، زمان و نگاه را در خود حمل کند.

فعل‌های پیاپی شعر، تغییر را در هیئت کار نشان می‌دهند. پاییز فقط حالتی میان تابستان و زمستان نیست؛ دست‌اندرکار دگرگون‌کردن چهره جهان است. «تندتند» بودن حرکات نیز زمان طبیعی را از آرامش کلیشه‌ای منظره جدا می‌کند. شتاب در کار است، زیرا زمستان در راه است و فرصت آماده‌سازی محدود. بدن خواننده ممکن است در مواجهه با این

ضرباهنگ، فشار زمان را نه از طریق توضیح، بلکه در توالی سریع فعل‌ها تجربه کند. شناخت فصل از مشاهده منفعل رنگ‌ها حاصل نمی‌شود؛ شعر آن را به مجموعه‌ای از حرکات، تماس‌ها و انتظارهای جسمانی بدل می‌سازد.

در «نکن دیگر!» محیط حتی بی‌واسطه‌تر وارد بدن می‌شود. نه منظره‌ای وسیع در کار است و نه دگرگونی تدریجی فصل؛ نگاه و حرکت دم‌سنبابی کافی است تا بدن سخنگو از آرامش بیرون آید. واکنش پیش از آنکه به تفسیر یا تصمیمی آگاهانه تبدیل شود، در اندام‌ها منتشر می‌شود:

نکن دیگر!

از پشت این افرا
این‌طور نگاهم نکن
با آن چشم‌های خرمایی‌ات
سنباب جان.

آن دم که می جنبانی برایم
آخ!

دارد می جنباند
جای جای اندامم را.

نکن دیگر!

جان من، سنجاب جان
آن است که بیایم
در جریان این پیاده روی.

همیلتون، ۴ نوامبر ۲۰۱۹

نگاه سنجاب در شعر نه شیئی برای مشاهده، بلکه نیرویی
مداخله گر است. سخنگو حیوان را می بیند، اما هم زمان خود
را زیر نگاه او احساس می کند. نسبت معمول میان انسان
ناظر و طبیعت منظور وارونه می شود: سنجاب از پشت افرا
می نگرد و زن، دیده شدن را در بدن خود تجربه می کند.
«چشم های خرمایی» رنگی طبیعی را با کیفیتی خوراکی و

آشنا پیوند می‌زنند؛ چشم نه فقط دیده می‌شود، بلکه تقریباً مزه و گرما پیدا می‌کند. ادراک بصری در همان آغاز از مرز حس بینایی فراتر می‌رود.

جنیندن دم سنجاب نیز در محیط باقی نمی‌ماند. حرکت کوچک حیوان «جای‌جای اندام» سخنگو را به جنبش درمی‌آورد و فاصله میان بدن انسانی و غیرانسانی را به مداری از انتقال حرکت تبدیل می‌کند. این انتقال را نمی‌توان به تصمیمی آگاهانه نسبت داد. زن ابتدا معنای رفتار سنجاب را تحلیل نمی‌کند تا سپس واکنشی جسمانی نشان دهد؛ حرکت بیرونی بی‌درنگ در بدنش ادامه می‌یابد. شناخت در این لحظه همان پاسخ تنانه‌ای است که پیش از گزاره رخ داده و میدان توجه را تصرف کرده است.

خطاب عاطفی «سنجاب جان» مرز گونه‌ها را از میان نمی‌برد، اما رابطه‌ای فراتر از مشاهده طبیعت می‌سازد. حیوان به استعاره‌ای ساده برای معشوق یا میل فروکاسته نمی‌شود؛ بدن خاص خود، چشم‌ها، دم و جایگاهش پشت درخت را حفظ می‌کند. درعین حال، میل سخنگو آن را در شبکه‌ای انسانی از

ناز، دعوت، منع و تحریک وارد می‌سازد. تکرار «نکن» بیش از آنکه فرمانی برای توقف باشد، شدت اثرگذاری حرکت را آشکار می‌کند. منع، میل به ادامه را در خود پنهان کرده است؛ همان‌گونه که «جان من» هم اصطلاح محبت است و هم اعتراف به اینکه چیزی از حیات سخنگو در این مواجهه به جریان افتاده است.

«جریان این پیاده‌روی» در پایان، حرکت فردی را به محیط باز می‌گرداند. پیاده‌روی فقط عبور بدن از مسیری طبیعی نیست؛ جریانی است که افرا، سنجاب، نگاه، میل و اندام زن را به یکدیگر متصل می‌کند. محیط در اطراف سوژه قرار ندارد؛ از درون او عبور می‌کند و مسیر حرکتش را تغییر می‌دهد. سخنگو نیز معنایی انسانی را بی‌هیچ واسطه‌ای بر طبیعت تحمیل نمی‌کند، زیرا واکنش خود او پیش از تسلط تفسیری آغاز شده است. بدن در برابر جهان نفوذپذیر است و همین نفوذپذیری، خودمختاری مطلق سوژه را ناممکن می‌سازد.

این گشودگی را نباید با انفعال یکی دانست. تأثیرپذیرفتن از محیط به معنای تسلیم شدن در برابر آن نیست. بدن با تاریخ خود پاسخ می‌دهد و هر محرک برای هر بدنی اثری یکسان ندارد. نگاه سنجاب تنها به دلیل ویژگی فیزیکی چشم یا حرکت دم چنین واکنشی ایجاد نمی‌کند؛ وضعیت عاطفی سخنگو، زبان خطاب، سابقه میل و کیفیت پیاده‌روی نیز در آن دخالت دارند. محیط نیرو وارد می‌کند، اما بدن محل عبور خنثای این نیرو نیست. تجربه در رابطه‌ای شکل می‌گیرد که هر دو سوی آن مؤثرند و هیچ‌یک به تنهایی معنای نهایی را در اختیار ندارد.

رد همین رابطه را می‌توان در اشیای خانگی، عناصر طبیعی و فناوری‌های ارتباطی مجموعه دنبال کرد. استکان بدون دستی که آن را بگیرد حافظه زندگی نازیسته را فعال نمی‌کند؛ دست نیز بدون گرما، شکل و بار فرهنگی استکان به همان خاطره نمی‌رسد. تمشک بیرون از دهان بخشی از طبیعت است، اما در بوسه به ماده میل و انتقال عاطفه تبدیل می‌شود. صفحه نمایش امکان حضور تصویری دیگری را فراهم می‌کند و هم‌زمان فاصله جسمانی او را برجسته‌تر می‌سازد.

هرجا محیط از مقام پس زمینه خارج می شود، شناخت نیز از انحصار ذهن بیرون می آید و در شبکه ای از بدن ها، اشیا، نشانه ها و نیروها توزیع می شود.

بالین حال، تعبیر «توزیع شدن شناخت» اگر بی احتیاط به کار رود، می تواند تفاوت میان عناصر این شبکه را محو کند. استکان، صفحه نمایش، بدن زن، بدن مرد و سنجاب همگی در تجربه دخالت دارند، اما نحوه و میزان عاملیتشان یکسان نیست. شیء می تواند حافظه را برانگیزد، ولی مانند انسان مسئولیت اخلاقی نمی پذیرد؛ بدن دیگری می تواند موضوع میل واقع شود، اما برخلاف شیء صاحب تجربه ای است که به ادراک سخنگو تقلیل نمی یابد. نظریه شناخت موقعیت مند زمانی روشنگر است که پیوندها را آشکار کند، نه آنکه تفاوت میان ماده، حیات، سوژگی و قدرت را زیر نام کلی «شبکه» از میان ببرد.

این تفاوت در تجربه بدن زنانه اهمیت بیشتری می یابد. بدن ها فقط از نظر زیستی متفاوت نیستند؛ در جهان هایی نابرابر حرکت می کنند. خیابان، خانه، نگاه، پوشش، فاصله و

آشکارشدن برای هر تن امکان و خطر یکسانی ندارند. همان فضای باز که برای بدنی وعده آزادی است، ممکن است برای بدن دیگری میدان مراقبت از خود، سنجیدن نگاه‌ها و پیش‌بینی تهدید باشد. وقتی گیسوی زن در «در اوج آزادی موهایم» به پرواز درمی‌آید، حرکت آن تاریخ مادی پوشاندن، کنترل‌کردن و سیاسی‌شدن مو را با خود دارد. نظریه‌ای که فقط از تجربه مشترک حرکت هوا میان تارهای مو سخن بگوید، بخش تعیین‌کننده معنای شعر را از دست می‌دهد. احساس آزادی در خودِ بدن رخ می‌دهد، اما بدن پیشاپیش در تاریخ قرار دارد.

تاریخی‌بودن بدن نه لایه‌ای تفسیری است که پس از تحلیل حسی بر شعر افزوده شود، نه مجوزی برای آنکه هر تجربه فردی مستقیماً به ساختاری سیاسی تقلیل یابد. قدرت در جزئی‌ترین عادت‌های ادراکی رسوب می‌کند: در اینکه بدن کجا احساس امنیت می‌کند، از چه نگاهی جمع می‌شود، چه بخشی از خود را می‌پوشاند، چه حرکتی را پیش از انجام‌دادن مهار می‌کند و در چه مکانی می‌تواند بی‌مراقبت بیارامد. تاریخ درون این واکنش‌ها کار می‌کند، اما آن‌ها را به

تمامی تعیین نمی‌کند. اگر چنین تعیینی کامل بود، فرود طاووس نمی‌توانست معنای اوج را تغییر دهد و گیسو نمی‌توانست از تاریخ زمین‌گیر شدن خود نیروی پرواز بسازد.

عاملیت در شعر شیدمهر درست در فاصله میان اثرپذیری و تعیین‌شدگی پدید می‌آید. سخنگو جهان را از هیچ خلق نمی‌کند؛ با بدنی وارد تجربه می‌شود که حافظه، جنسیت، زبان و جغرافیا پیشاپیش در آن رسوب کرده‌اند. با این‌همه، این رسوب سرنوشت قطعی او نیست. می‌تواند ارزش جهت‌ها را تغییر دهد، از بوسه دیگری برای شناکردن در خود نفس بگیرد، امکان نازیسته‌ای را لمس کند و از تحقق آن سرباز زند، یا نگاه حیوانی را به جریان میل در پیاده‌روی بدل سازد. آزادی نه بیرون‌رفتن از تاریخ، بلکه توان دگرگون‌کردن نسبتی است که تاریخ در بدن برقرار کرده است.

چنین برداشتی از عاملیت، هم از خودمختاری مطلق فاصله می‌گیرد و هم از تصویر انسان به‌مثابه محصول منفعل نیروهای بیرونی. «من» در خلأ تصمیم نمی‌گیرد، اما

تصمیمش نیز جمع جبری علت‌های محیطی و اجتماعی نیست. در «آشپزخانه نیمه‌تمام»، حافظه فرهنگی، گرمای چای، میل، تعهد کنونی و نیمه‌تمامی خانه همگی در شکل‌گیری تصمیم دخالت دارند؛ با این حال، هیچ‌یک به تنهایی کنارکشیدن پا را توضیح نمی‌دهد. لحظه تصمیم جایی است که این نیروها در حرکت بدن به آرایشی تازه می‌رسند. بدن هم محل رسوب تاریخ است و هم محل امکان انحراف از آن.

نظریه شناخت بدنمند در توضیح این پیوند میان ادراک و حرکت توان فراوانی دارد، اما زبان نظری نباید جزئیات شعر را زیر مجموعه‌ای از سازوکارهای عمومی پنهان کند. دانستن اینکه مفاهیم فضایی از تجربه حرکت و جاذبه نیرو می‌گیرند، هنوز روشن نمی‌کند چرا «اوج» برای طاووس هنگام تماس با خاک رخ می‌دهد. سخن گفتن از شبیه‌سازی حرکتی نیز توضیح نمی‌دهد چرا یورتمه‌رفتن در «یله» با آرامش رابطه سازگار است یا چرا پرواز گیسو چنین بار تاریخی و جنسیتی دارد. نظریه در بهترین حالت حساسیت خواننده را به سازمان حسی شعر افزایش می‌دهد؛ اگر جای خواندن دقیق را بگیرد،

متن را به نمونه‌ای آزمایشگاهی تبدیل می‌کند و همان تاریخی را حذف می‌کند که به تجربه بدن معنای تکین بخشیده است.

بدن نیز نباید به سرچشمه‌ای معصوم و خطاناپذیر ارتقا یابد. نقد جدایی ذهن و جسم، اگر به تقدیس تن بینجامد، فقط دوگانه قدیمی را وارونه کرده است. بدن می‌تواند خاطره را دگرگون یا تحریف کند؛ ممکن است در برابر خطری واکنش نشان دهد که دیگر وجود ندارد، یا به چیزی میل کند که با دیگر خواسته‌ها و تعهدهای فرد ناسازگار است. لذت الزاماً حقیقت دیگری را آشکار نمی‌کند و شدت احساس، صحت داوری را تضمین نمی‌سازد. آنچه بدن را برای شناخت ضروری می‌کند مصونیت آن از خطا نیست، بلکه این واقعیت است که حتی خطا، تردید و تعارض نیز بدون تاریخ حسی و وضعیت جسمانی سوژه قابل فهم نیستند.

«آشپزخانه نیمه‌تمام» نمونه روشنی از همین ناهمسازی بود. بدن به زندگی‌ای کشش پیدا می‌کرد که سخنگو قصد انتخاب آن را نداشت. مزه و گرما امکان را دلپذیر می‌ساختند، ولی

دلپذیری جسمانی به حکم اخلاقی یا عملی «باید بمانم» نمی‌انجامید. شناخت تنانه به معنای اطاعت از هر میل نیست؛ یعنی تصمیم را نمی‌توان بدون نیروی میل و شیوه‌ای که در بدن رخ داده است فهمید. پا پس کشیده می‌شود، اما آنچه دست و دهان احساس کرده‌اند با این حرکت باطل نمی‌شود. تعارض باقی می‌ماند و همین باقی‌ماندن، تجربه را از روایت ساده پیروزی عقل بر بدن یا بدن بر عقل نجات می‌دهد.

در شعرهای اروتیک نیز تماس، دانایی کامل تولید نمی‌کند. پوست در «عشق بی‌بازی» هم سطح نزدیکی بود و هم حائل؛ مرد در «شنا در خویشتن» به سفر زن یاری می‌رساند، اما تمامیتش در استعاره کویر جذب نمی‌شد؛ و در «دو بوسه»، زن ردّ خود را بر لب دیگری بازمی‌یافت، بی‌آنکه آن لب به امتداد صرف بدن او تبدیل شود. شناخت دیگری همواره با باقی‌مانده‌ای روبه‌روست که لمس، تخیل و زبان قادر به تصاحبش نیستند. این باقی‌مانده نقص رابطه نیست؛ حدی است که رابطه را از تملک جدا می‌کند.

اخلاق اروتیسم از پذیرش همین حد آغاز می‌شود. میل می‌خواهد فاصله را کاهش دهد و گاه رؤیای حذف آن را در سر می‌پروراند، اما رابطه تنها تا جایی دوام دارد که دو سوی آن به یک تن فروکاسته نشوند. «پوست‌دریدن» در «عشق بی‌بازی» تصویر شدت میل است، ولی در معنای تحت‌اللفظی خود خشونت را نیز حمل می‌کند که نمی‌توان نادیده گرفت. شور نزدیکی در مجاورت امکان زخم قرار دارد. شعر نیازی ندارد این تناقض را با موعظه‌ای اخلاقی حل کند؛ کافی است پوست را هم‌زمان حائل و محل تماس نگه دارد تا تمنای وصال از خطر نهفته در خود جدا نشود.

در این نقطه، خوانش شناختی ناچار است محدودیت زبان خویش را بپذیرد. می‌توان توضیح داد که لمس چگونه میدان توجه را تغییر می‌دهد، بو چگونه خاطره را برمی‌انگیزد یا حرکت چگونه در ساخت مفاهیم فضایی دخالت می‌کند؛ اما این توضیحات به تنهایی نمی‌گویند در چه لحظه‌ای نزدیک شدن به دیگری به تصاحب او می‌انجامد یا چرا تجربه یک بدن در زمینه‌ای تاریخی معنایی متفاوت از همان حس در بدنی دیگر پیدا می‌کند. علوم شناختی سازوکارهایی از

تجربه را روشن می‌کنند، ولی داوری تفسیری و اخلاقی از دل مواجهه با زبان، تاریخ و تکنیکی موقعیت برمی‌آید. شعر نه داده‌ای برای تکمیل نظریه، بلکه جایی است که نظریه با آنچه نمی‌تواند به‌سادگی توضیح دهد روبه‌رو می‌شود.

ارزش شهرآشوب نیلوفرین نیز در لحظاتی بیشتر می‌شود که شعر به جای تأیید حکمی آماده، مفهوم را دچار لغزش می‌کند. حافظه به جای ثبت گذشته، زندگی نازیسته را احضار می‌کند؛ اوج در جهت فرود رخ می‌دهد؛ آزادی به حرکت گیسو سپرده می‌شود؛ بدن دیگری هم‌زمان اقلیم لذت و حدّ شناخت است؛ و طبیعت به جای موضوع مشاهده، بدن ناظر را به جنبش درمی‌آورد. این جابه‌جایی‌ها تن را از معنایی واحد باز می‌دارند. بدن نه صرفاً جایگاه حقیقت است، نه زندان ذهن، نه موضوع میل و نه ابزار مقاومت؛ می‌تواند همه این کیفیت‌ها را در لحظاتی متفاوت و حتی هم‌زمان حمل کند.

چنین تکثری مانع از آن است که «بدن زنانه» نیز به هویتی همگن تبدیل شود. زنانگی در شعر شیدمهر یک جوهر طبیعی یا مجموعه‌ای از صفات ثابت نیست؛ در نسبت با مو، پوست، نگاه، مهاجرت، میل، پوشش، خانه، زبان و بدن‌های دیگر شکل می‌گیرد. زن «عقاب و طاووس» عاملیت خود را در فرود می‌یابد؛ زن «در اوج آزادی موهایم» دیگری را با خود به پرواز می‌برد؛ زن «شنا در خویشتن» از تماس با مرد برای ورود به اعماق خود استفاده می‌کند؛ و زن «آشپزخانه نیمه‌تمام» در دل کششی جسمانی، امکان یک زندگی را کنار می‌گذارد. هیچ‌یک الگوی نهایی رهایی نیستند و تفاوتشان دقیقاً از تبدیل زنانگی به مفهومی انتزاعی جلوگیری می‌کند.

مهاجرت نیز در امتداد همین تفاوت‌ها فقط موضوعی هویتی یا جغرافیایی باقی نمی‌ماند. مهاجر جهان را با بدنی تجربه می‌کند که عادت‌های حسی‌اش در اقلیمی دیگر شکل گرفته‌اند و اکنون با اشیاء، بوها، صداها و فاصله‌های تازه روبه‌روست. این جابه‌جایی، نقشه ادراک را تغییر می‌دهد. امر آشنا ممکن است ناگهان غریب شود و شیئی که زمانی به چشم نمی‌آمد، در سرزمین تازه حامل تراکمی از عاطفه

گردد. اما حافظه وطن لزوماً دعوت به بازگشت نیست. گاه، چنان‌که در «آشپزخانه نیمه‌تمام» رخ می‌دهد، بدن امکان بازگشت را می‌چشد تا آگاهانه از تحقق آن فاصله بگیرد.

از پیوند این لایه‌ها می‌توان معنای دقیق‌تری برای «شناخت تنانه تاریخی و موقعیت‌مند» پیشنهاد کرد. تنانه‌بودن بر این واقعیت دلالت دارد که ادراک، حافظه، عاطفه و تصمیم از کیفیت‌های جسمانی جدا نیستند؛ تاریخی‌بودن یادآور می‌شود که هیچ بدن طبیعی و ختثایی پیش از زبان، جنسیت، قدرت و تجربه اجتماعی در دسترس نیست؛ و موقعیت‌مندی شناخت را در رابطه با اشیا، محیط و بدن‌های دیگر قرار می‌دهد. این سه وجه مراحل جداگانه تحلیل نیستند. مزه چای در همان لحظه که جسمانی است، تاریخ مهاجرت و مناسبات عاطفی را حمل می‌کند؛ حرکت گیسو در همان حال که از هوا و عضله نیرو می‌گیرد، با تاریخ سیاسی دیده‌شدن بدن زنانه درگیر است؛ بوسه نیز هم تماس دو سطح مادی است و هم رخدادی درون زبان، میل، حافظه و حد اخلاقی دیگری.

این مفهوم تنها زمانی سودمند می ماند که پیچیدگی شعرها را کاهش ندهد. اگر هر تصویر جسمانی فوراً ذیل عنوان شناخت بدنمند طبقه بندی شود، نام نظریه جای خود تجربه را می گیرد. اگر هر اشاره به زن، وطن یا نگاه بی درنگ به سیاست جنسیت یا مهاجرت ترجمه شود، شعر بار دیگر به سندی برای ادعایی بیرونی بدل خواهد شد. تفسیر باید اجازه دهد جزئیات مادی مقاومت کنند: استکان پیش از نمادشدن در دست قرار گیرد، چای گرمای خود را حفظ کند، پوست فقط استعاره مرز نباشد و سنجاب به نشانه ای کامل برای میل تقلیل نیابد. نظریه هنگامی زنده است که به این مقاومت گوش دهد و در برخورد با آن، زبان خود را تصحیح کند.

شهر آشوب نیلوفرین در لحظات نیرومندش نه بدن را توضیح می دهد و نه آن را در مقام شعاری رهایی بخش عرضه می کند. شعرها موقعیت هایی می آفرینند که در آن ها بدن باید با چند نیروی ناهم ساز هم زمان زندگی کند: میل و تعهد، نزدیکی و فاصله، آزادی و وابستگی، حافظه و انتخاب، لذت و خطر ابژه سازی. ارزش ادبی مجموعه از حل کردن این تضادها بر نمی آید، بلکه از توان نگه داشتن آن ها در سطح

تجربه حاصل می‌شود. خواننده با نظریه‌ای درباره تعارض روبه‌رو نیست؛ گرمای استکان را حس می‌کند و در همان لحظه ضرورت دورکردن دست را می‌بیند، همراه طاووس فرود می‌آید و تازه در تماس با خاک معنای اوج را درمی‌یابد، یا با زن شناگر از بوسه مرد نفس می‌گیرد تا به عمقی برسد که از آن خود اوست.

کلام آخر:

خوانش شهرآشوب نیلوفرین از منظر شناخت تنانه، نسبت جسم و اندیشه را از صورت دوگانه آشنای آن بیرون می‌آورد. بدن در این اشعار نه ابژه‌ای در برابر ذهن، بلکه یکی از ساحت‌هایی است که اندیشه در آن اتفاق می‌افتد. یادآوری با مزه و بو شکل می‌گیرد؛ تصمیم در حرکت پا و دست تحقق می‌یابد؛ میل نحوه توزیع توجه را تغییر می‌دهد؛ و فضا در نسبت میان بدن، جهت و امکان حرکت ارزش پیدا می‌کند. اندیشیدن همیشه پیش از عمل جسمانی قرار ندارد. گاه بدن چیزی را آغاز کرده است که زبان هنوز نامی برای آن نیافته و مفهوم فقط پس از حرکت به تجربه می‌رسد.

بالین همه، بدن در این مجموعه معیار نهایی حقیقت نیست. تن حافظه دارد، اما حافظه‌اش بی‌تغییر و مصون از تحریف نیست؛ میل می‌ورزد، اما میل الزاماً شناخت کامل خود یا دیگری را فراهم نمی‌کند؛ از هنجارها سرپیچی می‌کند، ولی رد همان هنجارها را نیز در عادت‌ها، ترس‌ها و شیوه دیده‌شدن خود حمل می‌کند. همین ناهمسازی، مفهوم شناخت بدنمند را از ساده‌سازی نجات می‌دهد. بدن به این دلیل در شناخت دخالت ندارد که همواره درست می‌گوید؛ دخالتش از آن رو بنیادی است که هیچ تجربه، خطا، تصمیم یا تعارضی بیرون از وضعیت جسمانی و تاریخ زیسته آن شکل نمی‌گیرد.

تاریخ در شعر شیدمهر نیرویی بیرونی نیست که پس از شکل‌گیری احساس بر آن معنا تحمیل کند. در کیفیت خود احساس حضور دارد. آزادی مو برای بدنی که تاریخ پوشاندن و کنترل را زیسته است، صرفاً لذت وزش هوا نیست؛ تماس پا با خاک برای تنی که در چنگال دیگری حمل شده، فقط پایان سقوط نیست؛ و استکان چای برای زنی مهاجر چیزی بیش از ظرفی خانگی است. جسمانی و

تاریخی را نمی‌توان بی‌آنکه تجربه آسیب ببیند از یکدیگر جدا کرد. بدن تاریخ را حمل می‌کند، اما این حمل‌کردن معادل فرمان‌برداری کامل از آن نیست. تن می‌تواند از دل همان رسوب‌ها ارزش جهت، کیفیت رابطه و امکان انتخاب را تغییر دهد.

موقعیت‌مندی شناخت نیز استقلال ذهن را با تصویری ساده از سلطه محیط جایگزین نمی‌کند. اشیاء، مکان‌ها، حیوانات و بدن‌های دیگر در تجربه دخالت دارند، اما نه به یک شیوه و نه با عاملیتی یکسان. سماور حافظه‌ای را فعال می‌کند، سنجاب بدن را به جنبش درمی‌آورد، بوسه راهی به سوی خویشتن می‌گشاید و پوست حدّ نزدیکی را ملموس می‌سازد. «من» در میان این روابط شکل می‌گیرد، بی‌آنکه در آن‌ها ناپدید شود. عاملیت او توان آغازکردن از نقطه‌ای بیرون تاریخ و محیط نیست؛ توان بازآرایی نیروهایی است که از پیش در بدن و جهان حضور دارند.

این بازآرایی در مجموعه غالباً از راه تغییر معنای فضا رخ می‌دهد. «عقاب و طاووس» ارزش آشنای صعود و فرود را برهم می‌زند و اوج را به تماس پا با خاک می‌سپارد. «در اوج آزادی موهامیم» بهشت را از آسمانی انتزاعی به زیر گیسوی زنان پرنده می‌آورد. «یله» سینه معشوق را زمینی می‌سازد که حرکت و آرامش را هم‌زمان ممکن می‌کند. فضا پیش از حضور بدن نقشه‌ای کامل نیست؛ حرکت بدن، تاریخ رابطه و میزان اختیار، معنای آن را تعیین می‌کنند. بالا و پایین، زمین و آسمان، درون و بیرون یا عمق و سطح فقط مختصات جغرافیایی نیستند. هر یک صورت فشرده‌ای از نسبت بدن با قدرت، میل و آزادی‌اند.

اروتیسم مجموعه نیز در همین پیوند میان حس و شناخت عمق می‌یابد. دهان می‌چشد، می‌بوسد، نفس می‌دهد و سخن می‌گوید؛ پوست تماس را ممکن می‌کند و در همان لحظه فاصله را حفظ می‌کند؛ بدن دیگری می‌تواند اقلیم خیال شود، اما هرگز به تمامی در خیال «من» حل نمی‌شود. میل جهان را غنی‌تر و جزئیاتش را محسوس‌تر می‌سازد، ولی همین تمرکز ممکن است دیگری را به ماده تجربه سوژه تقلیل دهد. شعر

شیدمهر این خطر را همیشه به یک اندازه مهار نمی‌کند، اما در بهترین لحظات خود شکاف میان نزدیکی و تصاحب را گشوده نگه می‌دارد.

اخلاق رابطه در همین شکاف شکل می‌گیرد. شناخت دیگری کامل نمی‌شود، زیرا دیگری افزون بر تصویری است که بدن، میل و تخیل «من» از او می‌سازند. تماس می‌تواند فاصله را کم کند، اما از میان بردن کامل مرز دو بدن، رابطه را همراه با تفاوت طرفین نابود می‌کند. پوست «عشق بی‌بازی» به همین سبب هم مانع است و هم شرط امکان نزدیکی. محدودیت شناخت، نقصی نیست که با تماس بیشتر برطرف شود؛ بخشی از ساختار مواجهه با دیگری است. احترام به این محدودیت، اروتیسم را از تملک و شناخت تنانه را از ادعای احاطه کامل جدا می‌کند.

شعرهای شیدمهر نظریه را تأیید نمی‌کنند؛ آن را در معرض تجربه‌هایی قرار می‌دهند که صورت‌بندی‌های آماده‌اش را ناکافی می‌سازند. چگونه می‌توان برای زندگی‌ای دلتنگ شد که هرگز زیسته نشده است؟ چگونه فرود، بی‌آنکه جهت

فیزیکی‌اش تغییر کند، به اوج بدل می‌شود؟ چگونه بوسه دیگری راهی به سوی خویشتن می‌گشاید و در همان حال فاصله میان دو تن را آشکارتر می‌کند؟ چرا نگاه حیوانی کوچک در میان پیاده‌روی می‌تواند سراسر بدن را به جنبش درآورد؟ پاسخ این پرسش‌ها در تعریفی نهایی از بدن جای نمی‌گیرد. هر شعر آرایش متفاوتی از تن، تاریخ، محیط، میل و زبان می‌سازد و مفهوم را وادار می‌کند در برابر تجربه انعطاف نشان دهد.

شاید مهم‌ترین دستاورد شهرآشوب نیلوفرین نیز در همین امتناع از تثبیت باشد. بدن گاه آرشیو حافظه است و گاه میدان تحریف آن؛ گاه راه آزادی و گاه حامل اثر انضباط؛ گاه وسیله نزدیک‌شدن به دیگری و گاه مرزی که ناتمامی این نزدیکی را حفظ می‌کند. تن در هیچ‌یک از این صورت‌ها متوقف نمی‌شود. آنچه از شعر باقی می‌ماند تصویری کامل و آرام از بدن نیست، بلکه مجموعه‌ای از حرکات است: دستی که گرمای استکان را رها می‌کند، پایی که خاک را در لحظه اوج لمس می‌کند، گیسویی که همراهانش را به پرواز می‌برد، دهانی که با طعم تمشک به لب دیگری باز می‌گردد و اندامی

که از جنبیدن دم سنجابی ناگهان به جریان می‌افتد. شناخت در همین حرکتهای کوچک و ناتمام رخ می‌دهد؛ پیش از آنکه تجربه از تن جدا شود و در قطعیت یک مفهوم آرام بگیرد.

جواد اسحاقیان: سیمای تباه «طالبان» در خوانش جامعه‌شناختی رمان «شهربندان» جواد مُجابی

<https://baangnews.net/۲۸۵۹۷>

«جواد مجابی» (متولد ۱۳۱۸) در پشت جلد رمان خود با عنوان «شهربندان» (۱۳۹۲) و در معرفی فشرده‌ی آن می‌نویسد:

«رمان شهربندان (محاصره و زندان) بازگوی سرنوشت مردمی است که به اجبار نیروهای اشغالگر، از هویت و مدنیّت خود محروم شده‌اند. کتاب، به هنگام اشغال افغانستان در اوایل دهه‌ی شصت نوشته شده اما شهربندان، می‌تواند در هر جای جهان اتفاق افتاده باشد.

وضعیت محاصره‌شدگان، همیشگی نیست؛ از گوشه و کنار، نشانه‌های آزادی و مقاومت ظاهر می‌شود؛ رمان به روند این گشایش و رهایی می‌پردازد.»

و به این گونه، نویسندگان با انتخاب یک استعاره‌ی تاریخی به ترسیم جهت‌دار جامعه‌ای در بند نیروهای تاریک‌اندیشی می‌پردازد که خود، فرآورده‌ی وضعیت تاریخی، اجتماعی و فرهنگی خاصی در تاریخ معاصر ما است. پیدایش و به قدرت رسیدن جنبش اسلام‌گرای افراطی «طالبان» در دهه‌ی ۱۹۸۰ تنها یک رخداد تاریخی و سیاسی نیست؛ بلکه محصول ذهنیتی تاریخی، فرهنگی و واپسگرا است که در مردابی عفن از باورهای شبه‌دینی سطحی‌نگرانه از دیانت اسلام ریشه دارد و در همان حال، ساختارهای تاریخی و اجتماعی همان اندازه در پیدایش آن نقش دارد که سیاست‌گذاری‌های کلان جهانی و منطقه‌ای که این ایده‌ئولوژی بنیادگرا زاییده‌ی آن هم هست و تا هنگامی که همه‌ی این ریشه‌ها و عوامل تقویت‌کننده‌ی آن تغییر نیابد، این مرداب با نام‌ها و اشکال دیگر آن (مانند «القاعده»، «داعش») از میان نخواهد رفت. مقاله‌ی کنونی، کوششی برای ترسیم و توضیح علل پیدایش، گسترش و نمودهای

اجتماعی، سیاسی و فرهنگی این جریان در اسلام‌گرایی کاذب و افراطی و در این رمان برجسته در ادبیات داستانی ما است.

۱. ریشه‌های تاریخی و اجتماعی پیدایش طالبان:

نظریه‌پردازانی که اکنون درباره‌ی مبانی «رویکرد مارکسیستی» چیز می‌نویسند، به پیوند نزدیک میان وضعیت تاریخی - اجتماعی با رخدادها و فرآورده‌های ذهنی انسان و از جمله ادبیات و هنر اشاره می‌کنند. «لوئیز تیسن» (L. Tyson) می‌نویسد:

«به باور منتقد مارکسیست، درک رخدادهای انسانی (گستره‌ی سیاسی یا شخصی)، فرآورده‌های انسانی (از زیردریایی اتمی گرفته تا «شو» تلویزیونی) بدون درک مقتضیات مشخص مادی و تاریخی - که این مقتضیات، نتیجه و محصول آن است - ممکن نیست. معنی این حکم این است که همه‌ی رخدادها و تولیدات، معلول علل مشخص مادی - تاریخی است. تصویر دقیق امور انسانی، با

پژوهش بر پایه‌ی ماهیت و اصول زمان و به گونه‌ای مجرّد، ممکن نیست؛ بلکه تنها از طریق درک اوضاع مشخص جهان میسر می‌شود» (تیسن، ۲۰۰۶، ۵۴).

پیدایش «طالبان» به‌عنوان یک جریان تاریخی - اجتماعی و فرهنگی، معلول یک رشته عوامل خارجی و داخلی در کشور «افغانستان» است. خواننده باید چشم‌انداز روشنی از این رخداد تاریخی داشته باشد تا بتواند ساختارهای اثری ادبی را - که فرآورده‌ی طبیعی و ناگزیر آن است - دریابد. من با بهره‌جویی از سه منبع، نخست «اقتصاد سیاسی طالبان» (۲۰۱۰) نوشته‌ی «عمر رحمان» از انتشارات «دانشگاه بین‌المللی فلوریدا» و دوم، مقاله‌ی «ظهور طالبان به قدرت» در «ویکی‌پدیا» (سپتامبر ۲۰۱۷) و نیز مقاله‌ی «گاسپر» ۶ با عنوان «افغانستان، سیا، بن لادن و طالبان» انتشار یافته در «مجله‌ی سوسیالیستی بین‌المللی» (نوامبر - دسامبر ۲۰۰۱) می‌کوشم تصویری تاریخی، اجتماعی و فرهنگی از این جریان سیاسی و فرهنگی ترسیم کنم تا به درک بهتر و علمی‌تر رمان کمک کند.

پیدایش «طالبان» به عنوان یک گروه مذهبی و بنیادگرای افراطی و رسیدنش به قدرت سیاسی در سال ۱۹۹۶ و نیز کمک‌های نظامی ایالات متحد آمریکا و «ناتو» نتیجه‌ی وضعیتی تاریخی بود که زمینه‌هایش در دهه‌ی ۱۹۸۰ فراهم گردید. این وضعیت، از یک سو نتیجه‌ی ناهمپیوندی اقتصاد و حیات روستایی افغانستان و از سوی دیگر، ساختارهای سیاسی بومی این کشور بود که این جریان را به قدرت سیاسی رساند. افزون بر این، یورش ارتش اتحاد شوروی به این کشور، تحرکات گسترده‌ی ایالات متحد آمریکا و حمایت پاکستان از گروه‌های مذهبی افراطی، باعث ایجاد جریان «طالبان» شد. اشغال کشور به وسیله‌ی اتحاد شوروی و دخالت نیروهای بیگانه، غیرت ملی و تعصب مذهبی «طالبان» را نیز برمی‌انگیخت. این اشغال و دخالت‌ها، خلأ اقتصادی، سیاسی و ایده‌ئولوژیک موجود در کشور را پر می‌کرد. ورود و دخالت قدرت‌های متجاوز، تمام منابع لازم را برای ادامه‌ی حیات در کشور از میان می‌برد. شیرازه‌ی اقتصاد روستایی - که هشتاد درصد جمعیت بیست و هشت میلیونی کشور را تشکیل می‌داد - از هم گسست و اصرار

نیروهای اشغالگر برای تقویت قدرت مرکزی در شهرهای بزرگ‌تر و پایتخت - که تنها بیست درصد جمعیت شهرنشین را تشکیل می‌داد و ارتباط چندانی با جمعیت روستایی و نهادهای سیاسی و فرهنگی آنان هم نداشتند - رشد ناموزون و فاصله‌ی فرهنگی میان روستا و شهر را تشدید می‌کرد. نخستین هدف نیروهای اشغالگر شوروی، از میان بردن ساخت اقتصاد روستایی و نهادهای فرهنگی آنان بود که مقاومت تشکیلات و سازمان‌های قدرتمند مذهبی آنان را - که بر سنت‌گرایی و محافظه‌کاری شدید استوار بود - از هم بپاشند و در برابر، قدرت دولت مرکزی را - که هیچ سلطه‌ای بر هشتاد درصد بقیه‌ی مناطق روستایی کشور نداشت - تقویت کنند» (رحمان، ۲۰۱۰، ۲۰).

قرآینی نشان می‌دهد که تاکتیک شوروی‌ها در از میان بردن محصولات و ساختار کشاورزی در مناطق روستایی - که «مجاهدین» در آنجا قدرت یافته بودند - یکی از دلایل ناخشنودی و دشمنی روستایی مجاهد می‌شد. هدف شوروی از این تاکتیک خطا، از میان بردن منابع درآمد و تغذیه‌ی عمومی و مبانی فرهنگ سنتی مجاهدان بود. نتیجه‌ی طبیعی

این رهیافت جنایت‌آمیز، «کمبود مواد غذایی و تشدید زمینه‌های شورش و قیام مسلحانه بر ضد ارتش اتحاد شوروی بود» (لیبر، ۱۹۸۸، ۵۸). اینان سیستم آبیاری و قنات‌های روستایی را از کار می‌انداختند تا جمعیت روستایی را وادار به مهاجرت و توان نظامی مجاهدان را ناچیز کنند (گریفیتس، ۱۹۸۸، ۶۰). این گونه سیاست‌گذاری سیاسی - نظامی نشان داد که ورود نود و سپس صد و چهار هزار سرباز شوروی به افغانستان، برای بهبود وضع اجتماعی - اقتصادی مردم افغانستان نبود. اشغال نظامی کشور و تباهی نیروی انسانی و ارضی یک کشور همسایه و مستقل، هیچ ربطی به «انترناسیونالیسم پرولتری» ندارد و تنها در پی، پیشبرد اهداف پلید توسعه‌طلبی است.

از سوی دیگر، ایالات متحد آمریکا و همپیمانان پلیدش برای جلوگیری از پیشبرد اهداف استراتژیک اتحاد شوروی در پی یافتن و تقویت نیروهای مبارز افغانی در داخل و خارج این کشور افتاد. از این‌جا است که نوشته‌ی ما، سمت و سویی فرهنگی به خود می‌گیرد.

۲. ریشه‌های فرهنگی پیدایش طالبان:

پیش از آغاز جنگ، پاکستان تنها نهصد مدرسه‌ی طلاب علوم دینی در کشور خود داشت اما در زمان حکومت ژنرال «ضیاء الحق» - که به یاری کمک‌های غرب به‌ویژه آمریکا و از طریق کودتا بر ضد حکومت قانونی و مردمی «ذوالفقار علی بوتو» به قدرت رسیده بود - شمار این گونه مدارس به هشت هزار و تعداد طلاب علوم دینی به بیش از نیم میلیون نفر رسید (رشید، ۲۰۰۰، ۸۹). طلاب علوم دینی اساساً از میان خانواده‌های تهیدست برمی‌خاستند و اصرار بر آموزش دینی، نیز خود نتیجه‌ی نظامی آموزشی بود که دولت پاکستان آن را برنامه‌ریزی می‌کرد (همان). ارتش و سازمان امنیت پاکستان (آی. اس. آی) چنین تشخیص می‌داد که آموزه‌های مذهبی و افزایش شمار طلاب علوم دینی در این کشور، بهترین گزینه برای مقابله با تهاجم شوروی، آموزه‌های کمونیستی و سکولار، نیروهای دموکراتیک، احزاب ملی‌گرا و به‌ویژه «مدرنیته» است. وظیفه‌ی این گونه مدارس و حوزه‌های علمیه، تربیت «مجاهدین» و کودکان آنان از رهگذر ایده‌ئولوژی رادیکال و تقویت حکومت مرکزی خود

در برابر کمونیست‌ها و مردم‌گرایان در کشور خویش و سپس در افغانستان بود. با این همه، صرف تربیت طلاب علوم دینی آن هم با برداشتی سطحی‌نگرانه کافی نیست. هم باید آنان را مسلح، هم زیر فرماندهی رهبران مذهبی (ملایان) سازمان‌دهی کرد.

دو حزب اصلی که می‌توانست با اتحاد میان خود، به مقابله با نیروهای مهاجم اتحاد شوروی در طی ده سال و رهبری مجاهدان کمک کند، یکی «جماعت اسلامی» به رهبری «قاضی حسین احمد» و دومی «جماعت علمای اسلامی» به رهبری «فیض الرحمان» بود (شفقت، ۱۹۹۷). به این دلیل، تأسیس مدارس طلاب علوم دینی تنها تربیت و آموزش نظامی آنان در پادگان‌های نظامی خود نبود؛ بلکه هدفش به راه انداختن جنگی مقدس («جهاد») بر ضد کمونیست‌ها (حسین، ۲۰۰۷، ۸۰) از یک سو و مبارزه‌ی عقیدتی بر ضد «مدرنیته» به‌عنوان یک جریان غرب‌گرا در کشوری بود که قدرت نظامی در دست نظامیان و سلطه‌ی فرهنگی در اختیار «ملایان» و احزاب اسلامی بود. هدف درازمدت پاکستان، جانشینی «هویت دینی» به جای «هویت ملی» بود (اسپوزیتو،

۱۹۹۶، ۱۰۹) و در تعقیب همین هدف بود که به دستور «ضیاء الحق» برای نخستین بار در تاریخ این کشور، رهبر «جماعت اسلامی» به وزارت آموزش و پرورش و «وزارت اطلاعات» رسید (علی، ۲۰۰۸، ۴) و یک حزب اسلامی، مشروعیت یافته در حکومت انباز شد. نخستین اقدام «جماعت اسلامی» در به راه انداختن «جهاد» معرفی «حزب اسلامی» به رهبری «گلبدین حکمتیار» بود. «جماعت اسلامی» تسلیحات لازم را برای جهاد با اشغالگران اتحاد شوروی مستقیماً از «وزارت اطلاعات پاکستان» دریافت می‌کرد و همین حزب بود که به «طالبان» آموزش می‌داد و نیروی انسانی در اختیارش می‌نهاد اما خود هیچ نقشی در امر مبارزه‌ی عملی با سربازان اتحاد شوروی نداشت و تنها به ایجاد اردوگاه‌هایی برای مهاجرین آواره‌ی افغانی اکتفا می‌کرد، اما از دشمنی و به راه انداختن توطئه و سمپاشی بر ضد «بی‌نظیر بوتو» دختر «ذوالفقار علی بوتو» و رهبر «حزب مردم پاکستان» در سال ۱۹۹۰ تا ۱۹۹۳ دمی نیاسود که سرشت ضدملی، سنت‌گرا، «مدرنیت‌ستیز» و گرایش ضددموکراتیک او را نشان می‌داد.

در سال ۱۹۹۶ پس از دیداری پنهانی میان شاهزاده «ترکی الفیصل سعود» رهبر سازمان اطلاعات «عربستان سعودی» با «طالبان» سیل کمک‌های مالی برای تقویت این جریان جهادی آغاز شد (مالی، ۱۹۹۸، ۷۶) و چنان که می‌دانیم، عربستان و پاکستان تنها کشورهایی بودند که حکومت «طالبان» را در «افغانستان» به رسمیت شناخت و سرشت ارتجاعی خود را در عرصه‌ی جهانی دیگر بار نشان دادند.

وظیفه‌ی مبرم ایالات متحد آمریکا، شناسایی طوایف افغانی و گروه‌های مذهبی برای تشکیل یک جبهه‌ی یگانه جهت مقابله به نیروی اشغالگر بود (سالنامه‌ی قانون بشردوستانه‌ی بین‌المللی، ۲۰۰۱، ۷). «گاسپر» استاد فلسفه در دانشگاه «نوتردام دو نامور» در مقاله‌ی افشاگرانه‌ی خود با عنوان «افغانستان، سیا، بن لادن و طالبان به نقش تعیین‌کننده‌ی ایالات متحد آمریکا در سازمان‌دهی، تسلیح و استفاده‌ی ابزاری از این سازمان‌های به اصطلاح جهادی به تفصیل سخن گفته و در پایان افزوده است:

«دعاوی گول‌زننده‌ی ایالات متحد آمریکا درباره‌ی ماهیت سرکوبگرانه‌ی رژیم «طالبان» و نیز تاریخ مداخله‌ی این کشور در منطقه هرچه می‌خواهد باشد، اما آنچه در این ادعاها واقعاً مطرح نیست، علاقه به دموکراسی و حقوق بشر است. برعکس، آنچه در درجه‌ی اول اهمیت قرار دارد، منافع حقیر اقتصادی و سیاسی طبقات حاکم ایالات متحد است. هدف همه‌ی این تمهیدات، پشتیبانی از منحط‌ترین گروه‌ها و کسانی است که ممکن است به ذهن کسی خطور کند، مشروط به این که به نتیجه‌ای مطلوب بینجامد. اکنون «واشنگتن» بر پایه‌ی این برنامه‌ی استراتژیک - که «طالبان» دیگر نمی‌تواند به‌عنوان متحدی وفادار به منافع درازمدت ایالات متحد خدمت کند - جنگی تمام‌عیار را بر ضد همین جریان به راه انداخته است. نتیجه‌ی این جنگ هم مهم نیست. آنچه اهمیت دارد، چشم‌اندازی است که این جنگ برای تأمین منافع آینده‌ی ایالات متحد فراهم می‌کند» (گاسپر، ۲۰۰۱، ۱۱).

با این همه، آنچه را خواننده نباید هیچ‌گاه از یاد ببرد، نقش مثبتی بود که «حزب دموکراتیک خلق» به رهبری «ترکی» و «حزب پرچم» به رهبری «ببرک کارمل» در ترویج مدرنیته، اصلاحات اجتماعی و دموکراتیسم در ده سال تأسیس و فعالیت خود، در کشور انجام دادند. به مصداق «عیب می‌جمله‌بگفتی، هنرش نیز بگو» استقرار نیم‌بند نمودهای سوسیالیسم در افغانستان، یک رشته تغییرات و اصلاحاتی برای تمام مردم «افغانستان» به‌ویژه زنان، کارگران، دهقانان وابسته به زمین بزرگ‌مالکان، از میان بردن محدودیت‌های ازدواج برای جوانان و تأسیس نهادهای مدنی، آموزش رایگان و همگانی، تأسیس و تجهیز دانشگاه‌ها برای تربیت نسل نو و گسترش «مدرنیته» در تمام سطوح فرهنگی، علمی، ادبی، هنری و حقوقی از عمده‌ترین دستاوردهای نظام شورایی بود. در رمان «خالد حسینی» با عنوان «هزار خورشید درخشان» ۳ (۲۰۰۷) عبارتی هست که نشان می‌دهد شوروی‌ها با وجود اشغال «افغانستان» و توسعه‌طلبی خود، برای از میان بردن نابرابری حقوقی و اجتماعی میان زنان و مردان از هر جنسیت و قومیتی، کوشیدند:

«یکی از دلایلی که مردم اونجا اسلحه به دست گرفته می‌جنگیدند، اعتراض به این نوع آزادیه. منظور بابا، نواحی‌ای بود که اغلب قوانین ایلات در آنجا حکمفرما بود و همان‌ها بودند که علیه کمونیست‌ها و اعلام آزادی زنان و منسوخ کردن ازدواج اجباری و افزایش حداقل سن ازدواج به شانزده سال، دست به شورش زدند. در آن مناطق، مردان این قوانین را توهینی به سنت‌های کهن خود می‌دانستند و این که دخترانشان می‌بایست طبق این قانون، خانه را ترک کرده به مدرسه بروند و در کنار مردان کار کنند» (حسینی، ۱۳۸۶، ۱۵۱-۱۵۰).

با این همه، کارنامه‌ی ننگین اسلام‌گرایان افراطی را از هر نوعش، باید پس از رسیدن آنان به قدرت سیاسی و تصرف «کابل» شناخت. «خالد حسینی» در رمان معروف «بادبادک‌باز» (۲۰۰۴) به رفتار خشن «ائتلاف شمال» به رهبری «گلبدین حکمتیار» و «احمد شاه مسعود» پس از تصرف بر «کابل» و خشونت نسبت به مردم بی‌گناه اشاره می‌کند که وقتی گروه خشن‌تر «طالبان» با تصرف پایتخت «قدرت را در این شهر به دست می‌گیرند، مردم به آنان

خوشامد می‌گویند» (حسینی، ۱۳۸۴، ۲۲۷). همین جریان افراطی و متعصب در نسل‌کشی قوم شیعه‌مذهب «هزاره» در «مزار شریف» در اوت ۱۹۹۸ بر هیچ‌کس ابقا نمی‌کنند. نویسنده از قول یک شخصیت «طالبان»ی می‌گوید وقتی داری شیعه‌کشی می‌کنی «باید بدانی که داری به دستور خدا عمل می‌کنی» (۳۱۲). و با چنین شناختی از پیشینه‌ی تباه این جریان اسلام‌گرای افراطی به سراغ رمان مورد خوانش خود می‌رویم.

۳. هژمونی طالبان:

«هژمونی» به معنی «سُلطه» و هر گونه چیرگی قدرت سیاسی با بهره‌جویی از ابزار سرکوب، ارباب، ایجاد فشار و محدودیت، تبعید و زندان برای از میان بردن هویت جنسی، قومی، فرهنگی، ملی و زندگی اجتماعی و خانوادگی و فردی است. نخستین نمود «هژمونی» در این رمان، ایجاد بیم و ناامنی برای به زانو درآوردن مردم زیر سُلطه است. راوی رمان، برای تحصیل حقوق در کشور «سویس» به مدت ده سال از افغانستان دور بوده و اکنون که با دانشنامه‌ی دکترا در

حقوق قضایی با هواپیما دارد به کشور و خانواده‌ی خود پیش همسر و دختر و پسرش بازمی‌گردد، در فرودگاه متوجه می‌شود هیچ‌کس به استقبالش نیامده و شگفت‌زده می‌شود (مجبایی، ۱۳۹۱، ۲۲). نخستین مشکلی که مسافر خارجی با آن روبه‌رو می‌شود، بازرسی جامه‌دان و وسایل سفر او است. نظام اداری، امنیتی و بازرسی «طالبان» چنان نیست که با یک بار بازرسی، تکلیف مسافر مشخص شود. هر طالبانی ناتراشی به خود اجازه می‌دهد جامه‌دان مسافر را خود بازرسی کند؛ همه‌چیز را به هم بریزد و عیب و ایرادهای بنی‌اسرائیلی بگیرد. جامه‌دان او قبلاً و به دقت در گمرک فرودگاه بازرسی شده اما پلیس‌های قهوه‌ای‌پوش ناهموار و مسلسل به دست، بارها او و وسایلش را مورد بازجویی و بازرسی مجدد قرار می‌دهند زیرا هیچ‌کس، مافوق خود را هم قبول ندارد. راوی می‌گوید: «در گمرک دیده‌اند» اما نگهبان شب و مسلسل به دست قهوه‌ای‌پوش می‌گوید: «ما ندیده‌ایم» (۱۷). وقتی در میان جامه‌دان آقای دکتر «رساله‌ی دکتر»یش را می‌یابند، می‌گویند:

«رساله؟ این را بعداً به شما می‌دهیم. باید دیده شود. مواد مخدر، مطبوعات قاچاق، چیزی دارید؟» (۱۸)

وقتی آقای دکتر به راننده‌ی تاکسی شبکار می‌گوید: «حق ندارند چمدان‌های مردم را توی جاده‌ها بگردند» راننده به او اطمینان می‌دهد که نگهبانان طالبانی حق دارند حتی خانه، شورت و جوراب‌ها را هم بگردند. مگر تو از کره‌ی مریخ آمده‌ای؟ (۱۹) راننده‌ی تاکسی هم در چنین نظام بی‌نظمی، احساس امنیت نمی‌کند و پیوسته نگران نگهبان شب، چراغ‌قوه و بازپرسی‌های او است. پس ترجیح می‌دهد از راه‌های فرعی، اما دور و پر از دست‌انداز برود، زیرا به هر حال «دست‌انداز بهتر از گلوله‌انداز است» (۲۱) و سپس می‌افزاید:

«دلت می‌خواهد یک جا بایستی؟ گلاب به رویتان مثل جن حاضر می‌شوند. با چراغ‌قوه ادرارت را کنترل می‌کنند؛ مبادا که از مقررات تجاوز کرده باشی. بعد با تفنگ می‌ایستند بالای سرت. نطق می‌کنند. حالا همه‌چیز، ویژه شده» (۲۳).

اما فاجعه زمانی آغاز می‌شود که آقای دکتر می‌خواهد به خانه‌ی خود برود؛ خانه‌ای پیش از رسیدن «طالبان» به قدرت، به او تعلق داشته اما اکنون در اختیار یکی از فرماندهان «طالبان» و در اشغال او و نگهبانان او است. همسر به خدمتکاری و ارضای نیازهای جنسی فرمانده و کودکان، به نوکران بی‌اجر و مواجب آنان تبدیل شده‌اند و از مانده‌ی غذای ایشان، زندگی را می‌گذرانند. تصاحب خانه و سلب مالکیت از شهروند آزاد، دومین شکل «سلطه» و قدرت بر او و

خانواده‌ی وی است. وقتی راوی به در خانه‌ی خود بر بالای تپه‌ای می‌رسد و زنگ را می‌زند، یکی از نگهبانان فرمانده اشغالگر حریم خانه، در را به ناچار باز می‌کند، صاحبخانه می‌پرسد:

- شما کی هستید؟ این خانه‌ی من است. من وکیلیم. دکتر، خانم خانه کجاست؟

نگهبان، مسلسل را به سویش نشانه گرفت: برو گم شو
وگرنه ... برو... برای همیشه برو.

آواری از خشم و جنون بر مرد فرو افتاد. زانوانش طاقت
نیاورد. روی زمین نشست. شیرینی از دلش رفت ... است.
تاسه‌ای [بی‌تابی، تشویش] عظیم او را می‌فشرده. چمدان‌ها را
با خود کشاند تا پای چنار نزدیک پیچ جاده و به کناری نهاد.
به سوی خانه‌ی چشم‌پزشکی - که دورادور سلام و علیکی
داشتند - راه افتاد. زنگ زد:

- معذرت می‌خواهم که مزاحمتون می‌شوم. من همسایه‌ی
شما هستم. می‌خواستم چند دقیقه‌ای بیایم تو. مشکلی دارم.
صدا پاسخ داد: فردا... مطب. توی رختخواب بودم. مریضم.
می‌بخشید. گوشی را گذاشت» (۲۸-۲۹).

مسأله از این قرار است که خانه و باغ آقای چشم‌پزشک نیز
مانند خانه‌ی آقای وکیل، محل مسکونی یک فرمانده دیگر
«طالبان» است. همه‌ی خانه‌های ملکی بزرگ شهر، در اختیار
نیروهای اشغالگر و به اصطلاح «خانه‌ی عمومی» است و
دیگر به صاحبان آنان تعلق ندارد. همه‌جا، اشغال شده است.

چشم‌پزشک جرأت ندارد کسی را به خانه‌ی خود راه دهد یا میهمان کند. فضای ترس و ارباب چنان بر مردم شهر چیره شده که هیچ‌کس به دیگری اطمینان ندارد و سلامت را در کنار می‌بیند. به این دلیل، جناب وکیل، شهر را «مُرده» توصیف می‌کند که تنها سگ‌ها و مردان قهوه‌ای‌پوش مسلسل به دست طالبان در خیابان‌ها، ولگردی می‌کنند:

«درختان در کار نفی خویش بودند. نه همه‌ای، نه صدای پرنده‌ای، نه افتادن برگی» (۲۰).

وکیل بخت‌برگشته ناگزیر می‌کوشد به رستورانی برود و ساعتی بیاساید. اما رستوران طبق دستور تا نیم ساعت دیگر باید بسته شود و جز نوشابه و ساندویچ چیزی برای عرضه و جایی برای خواب ندارد (۲۲). صبح وقتی وکیل دوباره به خانه‌ی خود باز می‌گردد تا از اشغال و تصرف خانه‌اش بپرسد، پاسخش را با شلیک مسلسل می‌دهند:

«تو صاحب این خانه، شوهر آن زن، پدر آن بچه، اهل اینجا بودی. برو. دیگر برنگرد. پنجره‌ی اتاق باز شد. شلیک گلوله‌ها، سرشاخه‌های درختان را سوراخ کرد. رگبار به سوی پایین میل کرد. به او مجال داده بودند تا بر زمین بغلتد و دور شود» (۳۷).

صاحب رستوران طبق وظیفه و در غیاب آقای وکیل، جامعه‌دان و وسایل او را به «اداره‌ی اماکن» برده تا مورد تفتیش جدی‌تر و جزئی‌تر قرار گیرد. آقای دکتر هیچ مدرکی برای اظهار هویت خود ندارد و دست‌خالی به جایی می‌رود که ما ناگزیر به آن «عدالت‌خانه» می‌گوییم. سومین نمود «هژمونی» سلب «هویت» از شهروند است. او باید باور کند که واقعاً وجود خارجی ندارد. آخر کسی که ده سال در خارج بوده، خانه‌ای ندارد، زن و بچه‌ای ندارد، کاری ندارد و نامش در هیچ پرونده و نهادی ثبت نشده و مدارکی هم با خود ندارد، چگونه می‌تواند هویت خود را ثابت کند؟ اگر آقای وکیل به خود اجازه دهد بگوید که آنچه تا کنون دیده «جنون‌آمیز» بوده است، آقای «عدالت» می‌گوید شما اینجا را

با تیمارستان عوضی گرفته‌اید. اگر بگویند چند نفر «قلدر» مسلسل به دست خانه‌اش را «تصرف عدوانی» کرده‌اند، «عدالت» می‌گوید:

«تو داری به نیروهای مسلح هم توهین می‌کنی. ادب واجب‌تر از آن مزخرفاتی است که خوانده‌ای. من این بالا نشسته‌ام که آدم‌هایی مثل تو دیگر نتوانند توهین کنند. زبانت را از حلقوم می‌کشم بیرون. خیال کردی... خفه شو! خائن! مزدور! حقّه‌باز!... بروید آقا. هوچیگری کافی است. اسمم این است. خانه‌ام این است. مدرک علمی دارم. تو مدرک نداری اسمت را ثابت کنی تا چه رسد به این که بگویی خانه داری و آن خانه خدای‌نکرده غصب شده. آقا بروید بیرون. مزاحم وقت دادگاه نشوید. آقا! بیا این حضرت را بینداز بیرون» (۴۵-۴۲).

از نظر رئیس «عدلیه» طبیعی است آنکه مدرک شناسایی ندارد - زیرا این مدارک و همه‌ی وسایل او در اختیار همان فرمانده اشغالگر خانه‌ی وکیل است - اصلاً هویت ندارد و آنکه هویت ندارد، نمی‌تواند از دست کسی مثل همان

فرمانده شکایت کند. پس او باید از همه‌ی دعاوی و شکایت خود صرف‌نظر کند و به «قدرت سیاسی حاکم» ثابت کند که لیاقت «احراز هویت» دارد. او سیصد و شصت‌مین نفری است که نامش در دفتر «عدلیه» به‌عنوان مراجعه‌کننده ثبت شده است. همین شماره از اکنون به بعد، همان «هویت» تازه احرازشده‌ی او است. از این پس، او تنها با همین شماره شناخته خواهد شد بی‌هیچ نام و شغل و نشانه‌ی شناسایی دیگر. رئیس «عدلیه» می‌گوید:

شما از نظر ما وجود ندارید. اگر همین حالا کشته شوید، جایی ثبت نمی‌شود. حتی قبر هم به شما تعلق نمی‌گیرد. از کفن هم محروم هستید. چه هستید؟ مثل علف، مثل کلاغ بیابان... کثافت‌ها! مزدورها! از همه‌چیز این مملکت، آب، خیابان، از هوا، از نعمات رایگان و همگانی کشور سوءاستفاده کرده و خواهید کرد. آن وقت موقع پر کردن یک فرم دولتی ناز می‌کنید. می‌دهم اعدامتان کنند. بدون شماره، بدون گور. شما لیاقت آن را هم ندارید. آدم‌هایی مثل شما طاعون هستند بلکه بدتر. مزاحم همه در خانه‌ها می‌شوید. ما را چه فرض کرده‌اید؟ ما اینجا ایستاده‌ایم که بزیم توی سر

شما فقط ... بگذار ببینم پرونده‌ات چه شماره‌ای خورده. سیصد و شصت. همان خوب است. جلو نام خانوادگی خط بزن. شغل را هم بنویس گروگان... ما اینجا جز خودمان، دو دسته داریم: یکی آدم‌هایی که کار دولتی دارند، دیگر گروگان... شما چه می‌باشید جز سربار جامعه؟ سهمیه‌ی شما باید از کجا تعیین شود؟ بفرمایید از یک خانوادگی زحمتکش. شما روی کارت جیره‌بندی آن‌ها می‌خورید» (۷۵-۷۱).

شیوه‌ی دیگر «طالبان» برای برقراری سلطه‌ی اجتماعی خود بر مردم، فراهم آوردن وضعیتی است که در آن، شهروندان نسبت به همدیگر بدگمان و افزون بر این، محتاط و منزوی شوند. این گونه «هژمونی» زمینه را برای بیگانگی، انزواجویی و انفعال اجتماعی و سیاسی فراهم می‌کند. از آنجا که جناب وکیل، دکترای حقوق خود را در سوئیس گرفته است، به نظر حاکمیت «طالبان» صلاحیت لازم را برای تدوین قانون اساسی جدید دارد. پس می‌کوشند او را جذب کنند. آقای دکتر حقوق خوب می‌داند که «طالبان» هیچ‌گونه باوری به قانون اساسی و نظام حقوقی ندارند، اما احتمال می‌دهد که شاید بتواند در این زمینه، مؤثر واقع شود و از تصویب لوایح

و مواد قانونی - که عرصه را بر فضای دموکراتیک جامعه تنگتر می‌سازد - جلوگیری کند. یکی دیگر از کسانی را که حاکمیت ارتجاعی می‌خواهد به این گروه بکشاند، یک دانشجوی رشته‌ی ارتباطات در «دانشکده‌ی ارتباطات» است که البته همکاری نمی‌کند. روزی به راوی داستان خبر می‌رسد که این جوان را اعدام کرده‌اند:

«وقتی سه روز دیگر وکیل خبر اعدام یک از آن‌ها را به جرم «شرکت در توطئه‌ای ضدملی» در روزنامه‌ی صبح خواند، قلبش تیر کشید. جوان را [در رؤیا] دید با لبان به‌هم‌فشرده، دست‌های محکم روبه‌روی او ایستاده، خون‌فشان و اندوهگین به او می‌گوید: تو مرا لو دادی. از مردگان چیزی را پنهان مکن. ما تا ابد بر فراز خانه‌ات پرواز خواهیم کرد ...»

دختر بچه‌ای گفته بود: می‌خواهم با قاتل پدرم صحبت کنم. من دختر کسی هستم که شوهر شما او را لو داده. زن جیغ کشیده بود. گوشی در دستش بود که از حال رفته بود. مردان و زنانی تلفن می‌کردند: یکی برادر جوان مقتول بود. آن دیگری، دوستش. زنی پیر که مادر جوان بود، با خود دکتر

صحبت کرده بود. پیرزن دشنام‌گویان او را زیر سؤال گرفته بود. دکتر گفته بود: مادر! نفرین نکنید. پسر شما و من، دشمنان زیادی داریم. آن‌ها این شایعات کثیف را رواج می‌دهند. من گناهی ندارم ...

- خانم! پسرت همکار حکومت بود. همان‌ها کشتندش.

- پس چرا تو را نمی‌کشند؟ او را به همکاری مجبور کرده بودند. مثل تو نبود که . . . چوبش را خواهی خورد آدم‌فروش قاتل! (۱۵۷-۱۵۹).

پاندرکی بعد آشکار می‌شود نه آن جوان اعدام شده، نه داوری‌ها و بدگمانی‌ها و اتهامات، پایه‌ای هدایت داشته است و همگی جزئی از یک سناریوی ساختگی برای بدنام کردن شخصیتی اجتماعی و مردمی بوده که ممکن بوده بعدها، موی دماغ حاکمیت شود. پس باید چنین افراد مستقل و ملی را پیشاپیش در ذهن و داوری مردم آلود و منفور ساخت. این شایعات، حتی به محیط گرم خانواده راه می‌یابد و همسر را نگران می‌کند:

«زن گفت: این دیدار هرروزهات با مرگ [فرمانده جدید در خانه‌ی اشغال‌شده‌اش] ما را خواهد کشت. تو ما را کشته‌ای. تو همه‌چیز را از بین بردی: خانه، شوکت، آرامش و اعتبار ما را» (۱۶۰).

دامنه‌ی این شایعات و خلق بدگمانی و تهدید و ارباب نسبت به وکیل تا آنجا پیش می‌رود که عرصه بر او تنگ می‌شود؛ به‌گونه‌ای که فرمانده - که اکنون رابطه‌ای دوستانه و پیوسته با او برقرار کرده است - پیشنهاد می‌کند شب‌ها نگهبانی برای محافظت از او در نزدیک خانه بگذارد (۱۶۸) که البته این پیشنهاد هم از پیش اندیشیده‌شده است. وجود یک نگهبان برای شخصیتی مانند وکیل معروف، خود به بدگمانی‌ها خواهد افزود و او را در شمار یکی از گماردگان وابسته به «طالبان» در انظار عمومی معرفی خواهد کرد. در ادامه‌ی همین جوّ غالب بدگمانی و جنگ روانی بر ضد وکیل، پسربچه‌ی او نیز زخمی و گم می‌شود و چنان وانمود می‌شود که گویا همان بدگمانان و خویشان و همسایگان دانشجوی جوان اعدام‌شده، مسبب آن بوده‌اند (۱۷۱). در

اواخر رمان، آشکار می‌شود که دانشجوی جوانی که حاضر نشده با «قدرت» همکاری کند، اعدام نشده بلکه زندانی است:

«زندانی آزادشده‌ای این خبر را آورده بود. برادر کنجکاو شده بود؛ پرس‌وجو کرده بود. کسان مقتول به او گفته بودند که هیچ‌گاه به کسی تلفن نکرده‌اند؛ کسی را تهدید نکرده‌اند. آن پیغام‌ها، ربودن بچه و مضروب کردنش، هیاهوی شبانه، نشر شایعات در سطح شهرک، همه بخشی از یک نقشه بود تا آخرین مقاومت او را درهم بشکنند و او را در مقابل مردم قرار دهند» (۱۹۳).

شگرد دیگر «قدرت» برای تحکیم و تثبیت خود در جامعه، حمایت از شخصیت‌هایی است که به جای مخالفت با حاکمیت و «هژمونی»، به کجراهه می‌روند و نیروهایی را آماج انتقاد و تهدید خود قرار می‌دهند که ربطی به طیف قدرت اقتصادی - سیاسی ندارند. در ضیافتی که آقای دکتر در خانه‌ی خود به خاطر سالگرد تولد دخترش ترتیب داده است، شخصیت‌هایی مؤثر حضور دارند که نمود عینی این روند فکری‌اند. ژنرالی که علاقه‌ی شیدامآبانه به «جغرافیا»

دارد، می گوید:

«فقط جغرافی، چرا؟ چون جغرافی، همه چیز است. مملکت من چیست؟ نقشه‌ی جغرافی. جنگ چیست؟ گسترش نقشه‌ی جغرافی. دولت چیست؟ ضبط و ربط همین نقشه. ما نظامی‌ها چیستیم؟ حافظ آن جغرافی. برای همین است که من از اول کودکی داد زده‌ام: زنده‌باد جغرافی! یعنی زنده‌باد تاریخ، مردان بزرگ، دانشمندان هم همین‌طور...»

زن دندان‌طلا [از همکاران حقوقدان دکتر] می‌گفت: دیگر اینجا، جای زندگی نیست. نه این که از حضرات گله داشته باشیم. آن طفلک‌ها کار خودشان را انجام می‌دهند. خیلی هم زحمت می‌کشند. . . این مردم بازار [بازاریان] را ببینید چه قدر سودجو شده‌اند. این کاسبکارهای محل، این دست‌فروش‌ها. انگار ما آدم نیستیم. گران می‌فروشند. بد می‌فروشند. کم می‌فروشند. نمی‌گذارند انتخاب کنیم. خودشان هر چیزی را به ما می‌اندازند. این کسبه‌ی دندان‌گرد. زن ژنرال گفت: باید پدرشان را درآورد. به زور، آدمشان کرد. . . دندان‌طلا گفت: حال این قانون جدید اگر تدوین

شود، تنظیم و اجرا بشود، جلو این بند و بست‌ها، این دزدی‌ها، این کارهایی را که فرصت‌طلب‌ها می‌کنند، خواهد گرفت» (۱۷۸-۱۷۹).

جریان فکری انحرافی دیگر - که به‌گونه‌ای رندانه و شبه‌علمی آب به آسیاب «هژمونی» در «قدرت» می‌ریزد - تفکری است که به «دورانی بودن حرکت تاریخ» باور دارد. مرد میان‌سالی که از این نظر حمایت می‌کند - مانند «ابن خلدون» در «المقدمه» و «ویکو» در «دانش نو» (۱۷۲۵) - که باور داشتند «ادوار تاریخی» پیوسته تکرار می‌شود و روند تاریخ، حرکتی بالنده و پیشرو ندارد - اعتقاد دارد «الحق لَمَن غَلَبَ»:

«من واقعاً نظر خودم را می‌گویم. اینجا که غریبه‌ای نیست. من حق را به جانب آن‌ها [«طالبان»] می‌دهم، چون قوی‌ترند؛ باهوش‌ترند. توانستند بر ما چیره شوند؛ ما را اسیر خود کنند؛ از گُرده‌مان کار بکشند. مگر نه این که روزی ما هم با دیگران چنین رفتاری داشته‌ایم؟ خود را بر دیگران تحمیل کردیم، چون فاتح بودیم. حال که وضع عوض شده، چرا باید

گله‌مند باشیم؟ چرا ترس خود را به حساب ستم آن‌ها می‌گذاریم؟ چرا ریاکاری خود را نقابی موقت می‌پنداریم؟ فرصت‌طلبی خود را سیاست صبر و انتظار نام می‌دهیم؟ این خودخواهی است. آمده‌اند در خانه‌تان نشسته‌اند؛ شما را از خانه رانده‌اند؛ زن و فرزندانتان گروگان آن‌ها است؛ همه‌جا در دست آن‌ها است. از ترس آن‌ها نمی‌توانید بلند حرف بزنید. به من بگویید تسلیم بیشتر از این چیست؟ شما غرغر کردن را مقاومت می‌گیرید. پس آن همه کسان را که با آن‌ها کار می‌کنند، در رکاب آن‌ها هستند، در اداره‌های آن‌ها، کارخانه‌هایشان، در مزارع و دانشگاهشان کار می‌کنند، علیه شما، حتی خویشان خود عمل می‌کنند... ما همگی برای آن‌ها کار می‌کنیم؛ گیرم تو با وجدان ناراحت و من با وجدان راحت. چه فرقی می‌کند؟» (۹۶-۹۷)

روند فکری دیگری که می‌تواند غیرمستقیم به «هژمونی» کمک کند، انفعال سیاسی است. «چشم‌پزشک» و همسایه‌ی حقوقدان ما، نمودی از این گونه طرز تلقی است. او همکاری حقوقدان را با «فرمانده» برای تدوین قانون اساسی برنمی‌تابد و تصور می‌کند که این همکاری، باعث تحکیم

همان سلطه می‌شود. البته این تصور وکیل که گویا می‌تواند در تدوین نظامنامه‌ی جدید قضایی کشور، تأثیرگذار باشد، اندیشه‌ی کاملاً خطایی نیست و نمی‌توان او را نکوهید اما همان‌گونه که تجربه نشان داد، هدف «طالبان» از کشاندن پای روشنفکران و اندیشمندان به اصلاح قانون اساسی، دادن مشروعیت به همان قوانین از کانال «نخبگان» جامعه بود که در جامعه، وجهه‌ای مردمی و علمی داشتند. باری «چشم‌پزشک» باور دارد که «طالبان» مخلوق قدرت‌های بیگانه‌اند و مبارزه‌ی امثال دکتر حقوقدان حتی با کشتن فرمانده، به جایی نمی‌رسد:

«گفتم: این کرمی است که از خود سیب به ضد آن در میوه رشد کرده است. . . اگر جامعه پذیرای این روابط نبود، تو فکر می‌کنی یک لحظه هم این اوضاع برقرار می‌ماند؟ چرا در جاهای دیگر این حوادث محیرالعقول رخ نمی‌دهد؟ چشم‌پزشک با لحنی فیلسوفانه گفت: کرم درون سیب، فقط زاده‌ی سیب نیست. عوامل خارجی حاکم بر باغ را فراموش نکن. گفتم: نابودش می‌کنیم. گفت: حماقت نکنی. گفتم: می‌کشمش. گفت: فایده‌ای ندارد. این، چیزی را تغییر

نمی‌دهد» (۱۰۱).

باور به این که کشتن فرمانده دشمن و تباهی کارگزاران قدرت سیاسی حاکم «فایده‌ای ندارد» و این که «طالبان» پیش‌کرده‌های بیگانه (ایالات متحد آمریکا) هستند، مایه‌ی انفعال نیروهای مردمی می‌شود. این که در ارزیابی «هژمونی»، زمینه‌های مساعد درونی و داخلی را کم ارزیابی کنیم، نیز اشتباهی بزرگ‌تر است. این گونه ارزیابی‌ها و تلقیات روشنفکری در درازمدت، زیان‌هایی جبران‌ناپذیر به بار می‌آورد. ما سپس در توضیح شیوه‌های «مقاومت» و «مبارزه» با «هژمونی» به این نکته خواهیم پرداخت که روند مبارزه با اشغالگران تا چه اندازه مؤثر بوده است اما پرداختن به زمینه‌های مناسب و مساعد برای شکل‌گیری «طالبان» نیز تا چه حد، تعیین‌کننده بوده است.

ظهور «طالبان» در مناطق روستایی‌نشین افغانستان، زائیده‌ی ساختار همان جامعه‌ی روستایی و عشیره‌ای بوده است. کمک‌های تسلیحاتی ایالات متحد آمریکا، البته می‌تواند توان نظامی این گروه اسلام‌گرای افراطی را ارتقا دهد، اما نقشی

فرعی و ثانوی ایفا می‌کند. نمودار ساختار یک واحد روستایی را در افغانستان می‌توان با مثلی نشان داد که «روستای افغانستان» در مرکز این مثلث قرار دارد اما «ملا» یا رهبر مذهبی در رأس این مثلث و «جرگه» (شورای محلی) و «لشکر» یا گروه‌های نظامی محلی (میلیشیا) در دو ضلع چپ و راست این مثلث قرار دارند. «ملا» به‌عنوان کسی که در بالای این مثلث قرار دارد، ایده‌ئولوژی خاص مذهبی خود را به روستاییان القا می‌کند؛ برداشتی سطحی و مبتنی بر احادیث جعلی. «جرگه» مرکب از ریش‌سفیدانی از قوم غالب یعنی «پشتون»ها هستند که ۴۲٪ جمعیت افغانستان را تشکیل می‌دهند و مورد اطمینان واحد اجتماعی‌اند (رایین، ۲۰۰۲، ۴۲) و احکام صادرشده از جانب «جرگه» مورد «اجماع» قرار می‌گیرد (سودارو، ۲۰۰۴، ۲۲۳). «لشکر» از افراد معتقد و متعصب و جوانی تشکیل می‌شود که گوش به فرمان «ملا» و «جرگه» دارند. به این ترتیب، ساختار روستای افغانی، ساختاری همپیوند و بر اساس پیروی بی‌چون‌وچرا و درست در برابر ساختار و نظام دولتی قرار دارد که فاقد همگونی فکری، عقیدتی و اطاعت کورکورانه است. ارتش شوروی

می‌توانست با بمب ساختارهای ارضی و کشاورزی و نیروی انسانی را در روستاها (هشتاد درصد جمعیت کشور) از میان ببرد اما قادر نبود آنچه را ستون فقرات مناسبات ارضی - اجتماعی است، یکسره تباہ کند. ساختار شهرک‌ها و شهرهای کوچک‌تر نیز به اعتبار اجتماعی، چندان تفاوتی با ساختار روستایی نداشت و به تعبیر بهتر، نظام شهری، مدنی و مدرنیته در اکثر قریب به اتفاق نقاط کشور، چندان تفاوت محسوسی نداشتند. ساختار و ترکیب جمعیت دیگر اقوام مانند «تاجیک»ها (۲۷٪)، «اوزبک»ها (۹٪)، «هزاره»ای‌ها (۹٪)، «ایمک»ها (۴٪)، «ترکمن»ها (۳٪) و «بلوچ»ها (۲٪) که در اقلیت قرار داشتند (CIA، ۲۰۰۹) هنوز هم تفاوتی نکرده است.

شیوه‌ی موزیانه‌تر «هژمونی» برای نظارت بر گفتار و کردار مردم زیر سلطه، تربیت، جذب و پراکندن «چشم و گوش» در میان مردم و گزارشِ دیده‌ها، شنیده‌ها و دریافت‌های آنان است:

«وکیل وقتی از باغ بیرون می‌آمد که هوا تاریک بود. مواظب بود که کسی مراقبش نباشد و بودند. سایه به سایه تعقیبش می‌کردند. گزارشش صبح‌ها روی میز اداره‌ی شناسایی بود. همین گزارش‌ها، مراتب قانونی شناسایی او را به تعویق می‌انداخت. مهم، نگرش دقیق امواجی بود که کوچه و خیابان، مزارع و کارخانه‌ها را در اهتزاز پنهانی به جنبش درآورده بود. وکیل می‌دانست که تعقیبش می‌کنند اما نمی‌توان به همه‌ی خلق بدبین بود. به آن گدای سرِ کوچه که کور می‌نماید و نیست. به زنی چادرکبود که روی خود را بسته و از لای برقع، دو چشم ناخوش از او پیدا است. هر روز با قفس کرّک بر سر به هر سو می‌رود و پرنده‌ی محبوس می‌فروشد و خود پرنده‌ی محبوسی است که کسی خریدارش نیست. به مس‌فروشِ شاعر مسلکی که با وکیل سلام و علیکی دارد و گهگاهی برایش رباعی و قطعه‌ای هجوآمیز می‌خواند. به آن سلمانی دوره‌گرد بیشتر گمان بد می‌برد که آینه‌ی جیوه‌ریخته‌اش در تلالو خونین غروب، بازتابی سرخ بر دیوار کاهگلی باغ داشت» (۸۲).

«وکیل» هنگام آمدن به خانه‌ی خود برای نخستین بار، درمی‌یابد که در غیابش همه‌ی نامه‌های ارسال و دریافت شده کنترل می‌شده است:

«نمی‌گذاشتند نامه و پیغامی بفرستیم. نامه‌هایت را باز نکرده پاره می‌کردند. جواب را خودشان دیکته می‌کردند. تمامی رسانه‌ها را کنترل می‌کردند. خبر، درز نمی‌کرد» (۱۴۷).

اما جالب‌تر از همه، اعتراف «رئیس عدلیه» به وجود جاسوسان و مخبرین در همه‌جا و تعقیب «وکیل» در حضور او است:

«فکر می‌کنید ما برگ چغندریم؟ مأموران ما از همان شب که آمدید، شما را زیر نظر گرفتند؛ از همان رستوران تا امروز» (۷۵).

ابزار دیگر برقراری «هژمونی» حاکمیت، روشی روان‌شناختی و پنهان است. «طالبان» کاری می‌کنند که توده‌ی مردم «تقیه» کنند؛ یعنی نتوانند عقاید و موضع خود را در قبال حاکمیت ابراز کنند. نتیجه‌ی طبیعی این تاکتیک روانی، نوعی دوگانگی شخصیتی است؛ یعنی بیشتر مردم وانمود می‌کنند که

«هژمونی» را پذیرفته‌اند یا به آن، تظاهر می‌کنند. به این پدیده‌ی روانی اصطلاحاً «پرسونا» یا «صورتک» می‌گویند. «پرسونا» دو گونه است: گونه‌ای از آن، تنها برای ایمنی خود از آسیب اجتماعی به کار گرفته می‌شود اما شخص خود به آن باور ندارد و اجازه نمی‌دهد این «دورویی تحمیلی» درونی و ذاتی او شود. تنها در محل کار و رویارویی با افراد خاص به کار می‌رود. اما گاه این «نقاب» درونی و ذاتی شخص می‌شود؛ یعنی چنان با منش شخص می‌آمیزد که تمیز واقعیت از تظاهر، دشوار می‌شود. برادر «وکیل» به این نکته واقف است و به او می‌گوید:

«نقاب گاهی کار خود را می‌کند. چهره‌ی پنهان‌شده در زیرش را به شکل خویش درمی‌آورد. کم‌اند آنان که چهره‌ی واقعی خود را از آسیب فرساینده‌ی نقاب، حفظ می‌کنند. نقاب، در آفتاب و باران و برف، سخت‌تر می‌شود؛ به پوست چهره می‌چسبد؛ پوست را می‌دراند و به عصب و خون و استخوان متصل می‌شود» (۶۱).

آنچه «وکیل» در جامعه می‌بیند، قبول همین شخصیت کاذب و مصلحتی در میان مردم است:

«وکیل در دیدارهای محتاطانه‌ای که با هم [برادرش] داشتند، متوجه تپش‌هایی شده بود که در زیر پوست وقایع روزمره جریان داشت. آنان کمابیش هنگام کار، دیدار در خیابان، رویارویی با یکدیگر یا با مأموران، نقاب یک شهروند مطیع را به چهره داشتند. نقاب‌ها در شهر لبخند می‌زدند؛ مهربان بودند؛ مماشات می‌کردند: در کارخانه کارگری متعهد، در اداره کارمندی صدیق، در مدرسه معلمی کوشا، در روزهای جشن، شهروندی خندان و در سوگ‌ها، سیاهپوشی سربه‌زیر بودند» (۶۰).

تاکتیک دیگر «هژمونی» برای ایجاد تفرقه میان افراد و گروه‌های مردم، کوشش برای جلب روشنفکران و کارشناسان به سود بسط و وجاهت قدرت خویش است. فرماندهی که پیوسته با جناب وکیل جلساتی دارد، به او می‌گوید:

ما حرف‌هایی داریم و ایده‌هایی که باید به آن، جنبه‌ی قانونی داد. این، کار شما لفاظ‌ها و کلمه‌باف‌ها است. مگر پیش از این چه می‌کردید که از ادامه‌ی آن شرم می‌کنید؟ می‌فهمم. بسیاری از کارهای ما غیرقانونی است. قبول، شما به آن جنبه‌ی قانونی بدهید. شما تنها نیستید. مجمع اقتصاددانان، از ماه‌ها پیش شروع به کار کرده. مجمع شعرا، روزنامه‌نگاران، مجمع ورزشکاران، پزشکان و باربران و ریاضی‌دانان برای تعیین هیأت رئیسه‌ی خود انتخابات دارند. شما در رأس آن‌ها هستید: راهنمای مجلسیان، مشاور ما و قانونگذار جامعه‌ی نوین» (۱۵۳).

آنچه «طالبان» از آقای وکیل می‌خواهند، همان است که «گرامشی» از آن به «رضایت اختیاری» تعبیر می‌کند:

«هژمونی، همان توانایی بورژوازی در مطیع کردن توده‌های وسیع از رهگذر «رضایت اختیاری» در تحمیل نوع حیات اجتماعی به‌وسیله‌ی گروه‌های غالب و مسلط اجتماعی به‌منظور کسب وجاهت و حیثیت اجتماعی است. این اطاعت رضایت‌مندانه نیز می‌تواند با ابزارهای دیگر قدرت دولت مانند پلیس و ارتش نیز تکمیل شود» (گرامشی، ۱۹۷۱، ۱۲).

گفت‌و شنودهای وکیل با فرمانده و «هژمونی» غالب برای تدوین و اصلاح قانون اساسی برخلاف آنچه انتظار می‌رفت، نتیجه‌ای به سود مردم نداشت و نشان داد که این پروژه، هدفی جز کسب مشروعیت و وجهه‌ی اجتماعی برای «طالبان» نداشته است. در نشستی که برای بررسی چند و چون این پروژه‌ی مردم‌فریبانه برگزار شد، آشکار شد که «طالبان» می‌خواهند به دشواری‌های اقتصادی خود در جلب حمایت «تجار» و «بازار» و تقسیم «قدرت» بپردازند. ژنرال پیر و طاسی که ریاست جلسه را به عهده دارد، سخنانی می‌گوید که نهایتاً به این نتیجه پایان می‌یابد:

«بالاخره به پیشنهاد نمایندگان قبایل براهوتی، درّانی، غلزایی و سلطان‌خیل، سرکوبی موضعی مخالفان به‌عنوان نخستین گام اصلاحات اجتماعی به رأی نهاده شد و به اتفاق آرا تصویب شد با ذکر این تبصره که بازار از حالت انحصاری خارج شود و سهم نظامیان سخت‌کوش کما هو حقّه داده شود. نتیجه‌ی نهایی در ساعت سوم، کسب امتیاز انحصار واردات کشور به سود نظامیان و افزایش صادرات به میزان دو برابر به سود اصحاب بازار بود. ... وقتی شرکت‌کنندگان

مجمع ملی «شورای دولتی نوسازی قوانین و بنیادها» به ناهار فراخوانده شدند، بر سر آن سفره‌ی پرتنعم و رنگارنگ . . . کارد تجار و چنگال نظامیان در ربودن، بریدن، تکه‌کردن، تقسیم، تلاشی اجزای بره‌های نیم‌سوخته، تیهو، دراج و هوبره‌ی کبابی، آهوهای آب‌پز چنان کارآمد بود که در ساعت دو بعد از ظهر، جز تلی استخوان، مشتی گوشت نیم‌جویده و مقداری تفاله، مقداری پیله و پوست و پشم و یک دندان مصنوعی چسبیده به فیله و دو عینک ذره‌بینی مانده در سوپ، چیزی از آن مشتهیات نفسانی پدیدار نبود» (۱۷۶-۱۷۵).

۴. مقاومت و مبارزه با هژمونی:

در خوانش جامعه‌شناختی یک اثر ادبی هر جا از «هژمونی» طبقه‌ی اجتماعی و حاکم سخن می‌رود، از «مقاومت» و «مبارزه»ی نیروهای طبقاتی، ملی، ضدامپریالیستی و طبقات زیر ستم در برابر «هژمونی» دشمن نیز گفته می‌شود. گونه‌ای از «مقاومت» همکاری نکردن با کارگزاران «هژمونی» است. رفتار «چشم‌پزشک» یک نمونه‌ی گویا از این گونه شیوه‌ی

مبارزاتی یا «مقاومت منفی» است. او خود مستقیماً با «فرمانده» در این زمینه اصلاً سخن نمی‌گوید هرچند خانه و باغ او را به اشغال خود درآورده است (۸۵) اما به جناب وکیل اندرز می‌دهد اگر بتواند احساسات فردی، عاطفی و ملی او را برانگیزد، شاید بهتر بتواند بر او تأثیر بگذارد. او «وکیل» را به مقاومت برمی‌انگیزد:

«سعی کن بر او چیره شوی. چنین رابطه‌ای، امکانی را برای تو پیش آورده. خودت را نیاز! تا وقتی نمرده‌ای، مغلوب نیستی. حمله کن. او نیز آدمی چون تو است. به ضعف‌هایش، به حس و عاطفه‌اش حمله کن. به جای این که از پا درافتی، او را از پای درآر. در گناه خود، در مصیبت همگانی سهیمش کن. نگذار از چنبر این رابطه بگریزد. این، بختی است که روی به ما آورده. یکی از فاتحان، خود را وارد بازی تازه‌ای کرده. با ما همدلی کرده. این خود در نظر همدستانش، گناهی است. نگذار از زیر بار این گناه رها شود» (۱۱۷).

نوع دیگر «مقاومت»، «نافرمانی مدنی» است. مطابق نوشته‌ی «ویکی‌پدیا»، «طالبان» برابر «قانون شریعت» با موسیقی و ابزار و گونه‌های تفریح (ورزش زنان، دیدن فیلم، تلویزیون، ویدئو، رقص، آویختن عکس بر دیوار، کف‌زدن در بازی‌های ورزشی در استادیوم، بادبادک‌بازی و مانند آن) به شدت مخالفند. با این همه جناب وکیل یک بار از دور، صدای کمانچه می‌شنود:

«مدت‌ها بود در آن فضای مذلت، صدایی چنین لطیف و به دور از بیهودگی‌های روزمره به گوشش نرسیده بود. موسیقی، غبار از سر و صورتش می‌شست. از راه گوشش، در سرش، در خونش راه می‌یافت. سال‌های دور و دست‌نیافتنی - که پاک و زلال و کودکانه بود - با موسیقی می‌آمد. با پیرمرد کمانچه‌زن در باغ آشنا شده بود. نیازی به معرفی یکدیگر ندیده‌بودند. ساز، آن‌ها را به هم شناسانده‌بود. نوشیده بودند. بدان نغمه‌ها و نواها دل سپرده بودند و از پسِ طربی مانوی، با هم سخن گفته‌بودند به صراحت. فراموش می‌کرد که بیرون از این باغ، فراسوی این چهاردیواری، هیچی است از

پوچ آکنده؛ شماره‌ای زندانی تشریفات. در این خانه از قفس عددی‌اش بیرون می‌آمد؛ از حصار ناشکیبایی و ترس و غربتش» (۷۸-۷۹).

نمود دیگری از «مقاومت» در برابر «هژمونی»، تن زدن از همکاری با «فرمانده»ی است که در خارج درس خوانده و فارغ‌التحصیل «مدرسه‌ی السنه‌ی شرقی» است (۱۰۳) و از روشنفکران خودفروخته‌ای که توانایی‌های خود را به خدمت «قدرت» گرفته‌اند. او از جمله تاریخ‌ستیزانی است که می‌خواهد «تاریخ»، فرهنگ، اساطیر و حافظه‌ی ملی و تاریخی مردم افغانستان را از ذهن آنان پاک‌سازی و خالی کند:

«نمی‌خواهم این لفظ «تاریخ» و «سابق» را بشنوم. سابق وجود ندارد: نه در اینجا و نه در جای دیگر. ما آن را از صفحه‌ی تاریخ و روزگار زدوده‌ایم» (۱۰۲).

و «وکیل» برعکس می‌خواهد خاطرات و گذشته‌ی فردی و جمعی ملتش را حفظ کند:

«شما هستی‌ام را به دم تیغ داده‌اید. گذشته‌ام را نابود کرده‌اید. آنچه برایم مانده است، مالیخولیای آینده است. آن را نمی‌توانید از من بگیرید. جز آن، چیزی نیستم که بمانم. آنچه را از کف داده‌ام، حق دارم بازپس بگیرم. از حق خود نمی‌گذرم. این، به معنای تثبیت گذشته نیست؛ حفظ هویت است. با این تعلقات و با این هویت، از درِ آینده به درون خواهم رفت. . . نفی روابط، نفی گذشته، ایجاد رابطه‌ی تازه نمی‌کند. ما در خلأ زندگی نمی‌کنیم» (۱۱۳).

بخشی از نمودهای «مقاومت» در ذهن «وکیل» رخ می‌دهد و همین اندیشه و ذهنیت مقاومت، سرانجام جنبه‌ی عملی و تجربی به خود می‌گیرد. او پیوسته در ذهنش، دشمن را می‌کشد:

«یک کلنگ دیگر کافی بود که کف خاک شکافه شود. دینامیت را کار گذاشته بود. کلنگ را زد. بالا آمد... شعله [فتیله؟] را روشن کرد. خانه به هوا رفت؛ کرکس‌ها هزارپاره شدند. از آسمان، شیشه و سنگ و پر و منقار می‌ریخت. خود

را دید ایستاده، آسیب ندیده. در صحرایی - که یک لحظه پیش خانه‌ای بود - آواز دخترکی می‌آمد که روی ابرها می‌رفت. پسرش در شب تولدش به او نزدیک می‌شد» (۶۶).

و چنین است که راوی رمان پس از مدت‌ها کشاکش ذهنی و گفت‌وگوی درونی، سرانجام از «فرمانده» دور می‌شود و از رفتن به باغ و همنشینی با وی، خودداری می‌کند؛ رفتاری دلال‌تگر که به معنی آغاز مبارزه‌ی آشکار با «هژمونی» است:

«فرمانده دیگر بار او را خواسته بود و او نرفته بود. زنش از قول او گفته بود: گفته است بیایند به زور ببرندم. فرمانده پیغام داده بود. تلفن کرده بود. تهدید کرده بود که: به صلاحش نیست خود را به دیوانگی بزند» (۱۹۳).

او پس از این قطع رابطه با «فرمانده» به پسرش نیز درس مقاومت می‌دهد. وقتی در پی آن اندازه شایعه‌پراکنی «قدرت» در مورد پدر - که گویا مسبب اعدام دانشجوی جوان بوده و بیزاری شاگردان را نسبت به پسر وکیل در مدرسه در پی

داشته است - می‌کوشد به پسرش اندرز دهد که تسلیم این شایعات و خشم و انزجار دانش‌آموزان نشود، زیرا نرفتن به مدرسه، تلویحاً به معنی قبول این اتهامات است:

«نه، باید بروی پسر! شجاع باش. جلو آن‌ها بایست، همان‌طور که من ایستاده‌ام. جلو زور، جلو حرف ناحق، در برابر شایعات کثیف. آدم وقتی فکر کند کارش درست است، نباید از کسی بترسد. آن‌ها همه‌شان بعد ملتفت می‌شوند چه کسی خادم بوده است و چه کسی خائن. ما برای این مملکت زحمت می‌کشیم، آن وقت این طور مزدمان را کف دستمان می‌گذارند» (۱۶۷).

نوع دیگر «مقاومت» منفجر کردن کارخانه‌ی اسلحه‌سازی یا مهمات و خرابکاری در ادارات و تأسیسات اقتصادی اشغالگران است که رئیس «عدالت‌خانه» خود به آن اعتراف می‌کند و از این که نتوانسته عاملین را شناسایی و دستگیر کند، کلافه است و بدش نمی‌آید چند بی‌گناه از جمله خود «وکیل» را به این بهانه، اعدام کند. این گونه خرابکاری کنشگران مخالف «هژمونی» را باید عالی‌ترین شکل مقاومت برای تباهی ابزارهای «قدرت» دانست:

«مرد احساس کرد که انفجار اسلحه‌سازی، باید هنوز برای رئیس حادثه‌ای جانگداز باشد از ترس این که مبادا به جرم انهدام مهمات دولتی بگیرندش، ورقه‌ها را به شتاب «نه» و «آری» زد. صدای رئیس می‌آمد:

«شما مخرب‌ها، انهدام نمودید. آتش در مردم، ادارات، در تره‌بار، در ارزاق عمومی زده‌اید. شما را باید کشت؛ دار زد. برای یک ضربدر زدن ناز می‌کنید اما مثل آب خوردن آدم می‌کشید» (۷۴-۷۳).

با این همه، آنکه بزرگترین ضربه را به «هژمونی» وارد می‌کند، همسر «وکیل» است. او با زهری که جوانکی مخالف دولت در اختیارش نهاده، به تدریج «فرمانده» اشغالگر را در خانه‌ی خودش مسموم و روانه‌ی گورستان کرده است:

«خبر رسید که فرمانده دشمن از فساد خون، مرده است. وکیل سعی کرد با شنیدن این خبر، خونسردی خود را حفظ کند؛ خود را متأسف نشان دهد اما اندرونهاش از ترس و خشم لرزید. از سویی خوشحال بود که آن دُرخیم هلاک

شده است. از سوی دیگر می‌ت رسید مبادا در کالبدشکافی، اثر سمی را که زن در غذای او می‌کرده است، معلوم کنند. این کار، دودمان او را به باد می‌داد ...

وقتی در صف عزاداران به راه افتاد، آرام شده بود. دانسته بود که هنوز بویی نبرده‌اند. پیش خود فکر کرد آن‌ها مغرورترند از آنند که شک ببرند بردگان نیز می‌توانند فرمانده فاتح را سر به نیست کنند. به رغم روحیه‌ی قهار پلیسیشان، از کالبد فرمانده بواسیری، قطع امید کرده بودند، چرا که آن بیچاره چندان بدحال بود که فساد خون و در پی آن مرگی فجیع، طبیعی‌ترین سرنوشت او به شمار می‌آمد» (۸۶).

در همین مراسم عزاداری - که تشییع‌کنندگان و عزاداران به مراتب تأسف ظاهری خود وانمود می‌کنند - «وکیل» متوجه نگاه‌های قدرشناسانه‌ی عزاداران و همدلی آنان با خود و خانواده‌اش می‌شود. جوانی که این سم را به همسرش می‌رسانده است، دستی بر شانه‌ی «وکیل» می‌نهد تا مراتب سپاسگزاری خود را از همسر وی، نشان دهد:

«پنجه‌ی جوان، شانه‌ی «سیصد و شصت» را فشرد. گرمای دست او از پیراهن رد می‌شد و از پوست، از گوشت و عصب به قلب می‌رسید. وکیل لبخند زد. عدد نبود. اسیر نبود؛ دو انسان در جمع دیگران بودند. جوان، دست خود را پس کشید. برگشت و رفت. پزشک گفت: آن‌ها از همین لبخندها، از این پیوند بی‌کلام هراسانند. اگر دستشان می‌رسید، لبخندها را به گلوله می‌بستند» (۸۸-۸۹).

با این همه این بار، دیگر نوبت «وکیل» است. او باید به تخیلات مبارزه‌جویانه‌ی خود با «فرمانده» - که نمودی از «قدرت» و «هژمونی» شاخص در رمان است - جنبه‌ی عملی بدهد، حتی اگر به بهای جانش بینجامد. او در واپسین دیدار با «فرمانده» مسلح است اما خیال کشتن او را ندارد، زیرا نیک می‌داند اگر چنین کند، جان همسر و دو پسر و دخترش در خطر خواهد افتاد. او می‌خواهد «فرمانده» را خوار و سرافکنده ببیند؛ غرور کاذبش را - که تنها با حضور نگهبانان متعددش نمود می‌یابد - بشکند و نشان دهد که پیروزی راستین بر دشمن اشغالگر، شکست روانی و ذهنی او است:

«می‌خواهم تصویر تو را ترسیده، شکست‌خورده، به زانو درآمده با خود ببرم. آنجا که دست‌های کثیف تو، نرسد. فریاد زد: ببینید! زانو زد مثل یک حیوان. اصلش همین است. این‌ها - که دیگران را به فریاد درآورده‌اند - ذلیلند. بی‌اسلحه چیزی نیستند؛ گندیده‌اند، حشره‌اند، حتی حشره هم نیستند، مرده‌اند. نمی‌کشمش. بگذار زنده بماند و به یاد داشته باشد که برای زنده ماندنش التماس کرد؛ زانو زد. قدرتش، تفنگ بود. بدون تفنگ، انبان باد بود. گفت: این تفنگ بود. روزی با تو، روزی با من. این اقتدار نیست؛ سایه‌ی یک دروغ است. با بیزاری اسلحه را به میان گل‌بوته‌ها پرتاب کرده بود.

در فاصله‌ی فریاد او و فریاد مسلسل‌ها، چند قدم دیگر راه رفته بود: سه، پنج یا هفت گام دیگر. آرامشی عظیم در خود حس کرده بود؛ آرامشی به پهنای عمر بی‌قرارش. . . در آخرین گام، پسرش را دید که قد برمی‌افرازد؛ بزرگ می‌شود به حجم باغ؛ زیر آسمان ترک‌خورده می‌خندد. وطنش را دید گسترده زیر آفتاب شادی چمنزارها، رمه‌ها، رودخانه‌ها، ولایات، آدم‌ها، آدم‌ها» (۱۹۷-۱۹۶).

حسینی، خالد. باربارک باز. ترجمه‌ی زیبا گنجی؛ پریسا، سلیمان زاده. تهران: انتشارات مروارید، چاپ سوم 1384.

هزار خورشید درخشان. ترجمه‌ی بیتا کاظمی. تهران: نشر باغ نو، 1386.

مجابی، جواد. شهربندان. تهران: نشر افراز، 1392.
Ali, Tariq. Pakistan in the Flight path of American Power. New York: Scribner, 2008.
Print

“CIA. The World Factbook- Afghanistan.”
Washington DC: CIA, 2009. Web. 30 Dec. 2000.

Esposito, John L., and John Obert Voll. Islam and Democracy. New York: Oxford University Press, 1996. Print.

Gaspar, Phil. Afghanistan, the CIA, Binladen and the Taliban. International Socialist Review. November- December 2000.

Gramsci, Antonio. Selections from the Prison Notebooks. Ed. Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith. New York: International Publishers, 1971.

Griffith, John Charles. Afghanistan: A History of Conflict. London: Andre Deutsch, 2001, 178-179. Print.

Hussain, Zahid. Frontline Pakistan: The Struggle with Militant Islam. New York: Columbia University Press, 2007. Print.

Laber, Jeri, and Barnett R. Rubin. "A Nation Is Dying": Afghanistan Under the Soviets, 1979-87. Evanston. IL, Northwestern University Press, 1988, Print.

Maley, William. Fundamentalism Reborn: Afghanistan and the Taliban. New York: New York University Press, 1998.

Rahman, Umer. Political Economy of the Taliban. Florida International University. FIU Digital Commons, Honors College, 2010.

Rashid, Ahmed. Taliban: Militant Islam, Oil, and Fundamentalism in Central Asia. New York: Yale University Press, 2000. Print.

Rubin, Barnett R. The Fragmentation of Afghanistan : state formation and collapse in the international system. Illustrated. Vol. 2. Connecticut: Yale UP, 2002. Print.

Shafqat, Saeed. Civil-Military Relations:

From Zulfikar Ali Bhutto to Benazir Bhutto. Boulder, Col: Westview Press, 1997. Print.
Sodaro, Michael L., and Dean Walter Collinwood. Comparative Politics: A Global Introduction. Boston: McGraw- Hill, 2004. Print.

Tyson. Lois. Critical Theory Today: A User-Friendly Guide. Second Edition, Routledge, Taylor & Francis Group, New York, London, 2006.

Wikipedia: the free encyclopedia, Taliban's rise to power. 2017.

Yearbook of International Humanitarian Law. 2001 ed. Vol. 4. New York: Asser, 2004. 7. Print.

مریم جعفری آذرمانی: «از قافیه تا قانون»، تحلیل شناختی از گفتمان مشروطه در آثار شاعران شاخص

<https://baangnews.net/۲۸۵۰۴>

در پژوهش «از قافیه تا قانون» (نشر آسمانا) سه مفهوم مشروطه، قانون، آزادی و مشابهاتش (یعنی مشروطیت، کنستیتوسیون، قوانین و لیبرته) از منظر ده شاعر دوره مشروطه یعنی ادیب پیشاوری، ادیب الممالک فراهانی، اشرف‌الدین حسینی گیلانی (نسیم شمال)، ایرج میرزا، عارف قزوینی، علی‌اکبر دهخدا، ملک‌الشعراء بهار، فرخی یزدی، ابوالقاسم لاهوتی و میرزاده عشقی بررسی شده است.

شعر یکی از زمینه‌های مهم هر دوره برای شناخت وضعیت اجتماعی و سیاسی آن است و تغییراتی که نسبت به قبل از مشروطه در واژگان و نحو زبان شعر مشروطه، با گرایش‌های متعدد و بعضاً متضاد از یکدیگر، صورت گرفت، بررسی

دقیقی را می‌طلبد که در بافت نحوی این آثار قابل مشاهده است و پیش از این توجه چندانی به آن نشده است؛ پژوهش‌های شناختی اخیر نشان داده که بررسی بافت نحوی یکی از مهمترین روش‌های رسیدن به جهان ذهنی و گفتمان‌های متفاوت شاعران و نویسندگان یک دوره است.

شعر مشروطه در حوزه به‌کارگیری نحو، همواره مورد نقد بسیاری از صاحب‌نظران قرار گرفته است، زیرا عموماً آن را از منظر دستور سنتی نگریسته‌اند و حتی در همان دستور سنتی نیز، پژوهش‌ها بر آثار شاعرانی مثل ادیب‌الممالک فراهانی یا ملک‌الشعراء بهار متمرکز بوده است، و شعر شاعرانی مثل میرزاده عشقی و عارف قزوینی را همراه با انتقاد از ناهنجاری‌های نحوی یاد کرده‌اند و شاید به همین دلیل، چندان پژوهشی درباره ارتباط بافت نحوی این آثار با تفکر و نگرش آن‌ها به مسائل پیرامون انجام نشده است. اما دیدگاه‌های جدیدی که با رویکرد شناختی در زیرمجموعه علوم شناختی مطرح شده، به دستور نگاه دیگری دارد؛ از منظر بافت نحوی که یکی از مباحث مهم بوطیقای شناختی است، می‌توان نحو عبارات و جملات را فارغ از قواعد سنتی

دستوری، از منظری توصیفی بررسی کرد؛ به این شکل که هر واژه یا عبارت زبانی یا جمله مرکب، چیزی جدا از ذهن و تجربه‌های فیزیکی انسان نیست، و از سوی دیگر هر کلمه یا عبارتی در بافت‌های نحوی متفاوت، نشانگر معنا یا معانی ضمنی است که از یک طرف با ذهن و جسم و زیست انسان، و از طرف دیگر با برهم‌کنش اجتماعی مرتبط است. فهم شعر دورهٔ مشروطه که چه در حوزهٔ مسائل اجتماعی و سیاسی و چه در حوزهٔ شعر، واجد تغییرات و تحولات فراوان است، درک تنوع اندیشه‌ها، تضادها و تناسب‌ها بین شاعران مختلف، تبیین نگاه هر یک از این شاعران به جهان سنتی و نو، چگونگی تقلید شاعران از گذشتگان یا نوآوری‌های آنان و تغییراتی که در سیر شعر فارسی صورت دادند و نگرش فردی و اجتماعی آنان، همهٔ این‌ها با دقت در بافت نحوی شعرهایشان و ارتباط بافت نحوی با انواع گفتمان‌های ذهنی و اجتماعی آن دوره، امکان می‌یابد، عدم توجه به بافت نحوی متون ادبی، باعث می‌شود که بسیاری از تحلیل‌ها با سوگیری و قضاوت‌هایی خارج از متن ادبی انجام شود، یعنی به جای آن که خود اثر و زمینه‌ای که در آن

شکل گرفته و همچنین ذهنیت گوینده شعر بررسی شود، قواعد ادبی از بیرون بر آثار تحمیل می‌شود، به عبارت دیگر، بدون توجه به بافت نحوی و استخراج جهان‌های ذهنی و گفتمانی از آن، نمی‌توان بر شعر یک دوره، با شواهد متنی، بررسی دقیق انجام داد.

این پژوهش سعی دارد به این پرسش‌ها پاسخ دهد:

۱. جهان‌های گفتمانی شاعران دوره مشروطه، چه مفاهیمی از اجتماع و سیاست را در برمی‌گیرد؟

۲. شناخت شاعران دوره مشروطه درباره مسائل اجتماعی و سیاسی آن دوره، چگونه در بافت نحوی شعرشان مفهوم‌سازی شده و چه تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند؟

۳. بر اساس بافت نحوی و معانی ضمنی یا صریح آن، و استخراج نظام‌های گفتمانی از نحو کلام شاعران، چه دسته‌بندی جدیدی از شاعران این دوره (که حاصل نگاه‌های متفاوت آن‌ها باشد نه حاصل پیش‌داوری‌های سنتی) قابل ارائه است؟

لانگاکر گفتمان را «کاربرد زبان» می‌داند. در میان مظاهر مختلف زبان و کارکردهایی که دارد، شعر از مهمترین آنهاست. می‌توان زبان شعر را به دو سطح کلیدواژه‌ها و ترکیباتی که شاعر به کار می‌برد و نحو زبان تقسیم کرد، اما در همین زمینه لانگاکر این دو سطح را به شکل پیوستار می‌بیند... مفاهیم اجتماعی در قالب کلیدواژه‌ها وارد شعر می‌شوند اما نگاه شاعر به آن مفاهیم عمدتاً از روی نحو زبان مشخص می‌شود. تقدم و تأخر نهاد و سایر ارکان جمله، وجه فعل‌ها، حذف یا تکرار یک رکن نحوی از جمله مواردی هستند که نگرش شاعر را به مفاهیم و کلیدواژه‌ها نشان می‌دهند.

مفاهیم اجتماعی سیاسی دورهٔ مشروطه بسیارند که تا حدودی از دورهٔ قبل از آن که با نام دورهٔ بیداری یاد می‌شود، وارد ایران شدند، بعضی از این مفاهیم در ادبیات کهن ایران نیز وجود داشتند، اما در این دوره معنای جدیدی یافتند، مثلاً وطن نه فقط مفهوم زادگاه یا محل زندگی بلکه مفهومی مدرن و شامل تمامیت ارضی و جلوه‌های فرهنگی و سیاسی شد، یا آزادی نه فقط در معناهای آزادی از زندان دنیا

یا معناهای عرفانی و معرفتی دیگری از این دست، بلکه تا حدی معناهایی چند جانبه و سیاسی پیدا کرد، مثلاً آزادی زنان از قید سنت‌ها یا آزادی طبقهٔ فرودست از قید استبداد حاکم و معانی دیگر. اما کلماتی مثل مشروطه، مشروطیت و قانون در معنای قانون مدنی و اساسی، کاملاً مفاهیمی نو بودند. در کنار آزادی و وطن و مشروطه و مجلس و غیره، مفاهیمی مثل طبقهٔ اجتماعی، سوسیالیسم، جایگاه زنان، مسئلهٔ حجاب، محدودیت‌های سستی زنان، آزادی بیان و مطبوعات، ظلم‌ستیزی، یادکرد ایران کهن و غیره نیز در شعرهای دورهٔ مشروطه با بسامد بالا دیده می‌شود. تمام این مفاهیم را که در نظر بگیریم و نگاهی کلی به شعر مشروطه و پیش از آن داشته باشیم، تفاوتی مشخص می‌بینیم. یکی از دلایلی که در شعر مشروطه گفتمان‌های متعدّدتری نسبت به دوره‌های قبل داریم این است که شاعران به عنوان بخشی از کنشگران و متفکران آن دوره، با مفاهیمی جدید مواجه شدند که در حال تجربه‌کردن و تعریف و توصیف آن‌ها بودند و طبیعی است که مثلاً مفهوم آزادی به معنای غربی و جهانی آن، برایشان کاملاً روشن نباشد.

مشروطه معادلی برای کلمه فرانسوی **constitutionnel** است که برگرفته از کلمه **constitution** به معنای قانون اساسی است، اولی در ایران با لفظ مشروطه و دومی با لفظ قانون اساسی وارد زبان فارسی شدند؛ به بیان دیگر مشروطه یعنی «طبق قانون اساسی»... بنا بر تعریف فرهنگ فارسی معین که در لغت‌نامه دهخدا به آن ارجاع داده شده، حکومت مشروطه یا دولت مشروطه، شیوه‌ای از حکمرانی است که در آن مجلس شورا یا مجلس سنا، قوانین را وضع می‌کنند و دولت مجری آن قوانین است.

با توجه به این که مشروطه محدودیت‌هایی در اختیارات سلطنت ایجاد می‌کرده و از سوی دیگر، مجلس شامل نمایندگانی از مردم است که قانون وضع می‌کنند، از منظر مفهوم‌سازی لانگاکر، مشروطه در رابطه برهم‌کنشی سه مفهوم حکومت یا سلطنت، قانون و مردم که آزادی انتخاب نمایندگان خود و انتقاد از وضعیت را دارند فهمیده می‌شود، یعنی دو مفهوم قانون و آزادی از نزدیک‌ترین مفاهیم به مشروطه‌اند.

شاعران نیز که بخش مهمی از متفکران آن دوره را تشکیل می‌دادند، هر یک از این مفاهیم را در شعرهایشان با بسامد بالا به کار بردند که می‌توان دیدگاه آن‌ها را در دیوانشان جستجو کرد. خاستگاه اجتماعی و خانوادگی شاعران بسیار با هم متفاوت بود و یکی از دلایل تضارب آراء در این دوره همین است، ادیب پیشاوری که در اوایل عمرش، بر اثر درگیری نظامیان انگلیسی بعضی خویشاوندان خود را از دست داد، مخالف مشروطه بود و بیشتر تمایل به تبلیغ و تحسین سیاست‌های آلمان آن دوره را داشت. ادیب‌الممالک فراهانی از خانواده‌ای متشخص از نظر طبقه اجتماعی برآمد و با وجود فراز و نشیب‌هایی که در زندگی و تأمین معیشت متحمل شد، از اطرافیان دربار و نزدیک به قدرت حاکم بود. اشرف‌الدین حسینی گیلانی معروف به نسیم شمال، از میان مردم برآمد و از همان منظر هم شعر گفت. ایرج میرزا از خاندان قاجار بود و با وجود بعضی شعرهای انتقادی، نگاهی بسیار متفاوت نسبت به شاعرانی مثل عارف قزوینی یا نسیم شمال داشت. عارف قزوینی از خانواده‌ای میانه از نظر اجتماعی بود اما با توجه به همراهی آثارش با موسیقی و

آواز، شاعر بودنش در پیوند با مردم بیشتر از بقیه جلوه کرد. علی‌اکبر دهخدا نیز از قشر متوسط جامعه بود و ارتباطاتی هم با قشر روحانیت داشت و با وجود آنکه دیوانش حجیم نیست، شعرهای انتقادی مهمی را سرود. ملک‌الشعراء بهار که ملک‌الشعرایی را از پدرش به ارث برد، مثل بسیاری از شاعران به حامیان مشروطه پیوست و دوره‌های مختلفی از نظر سیاسی و ادبی طی کرد. فرخی یزدی هم از قشر متوسط (و شاید پایین‌تر از متوسط) برخاست و در شعرهایش بیشتر تقابل سرمایه‌داری و کارگری را توصیف کرد، ابوالقاسم لاهوتی هم از خانواده‌ای نسبتاً متوسط بود اما بعدها با پیوستن به جریان‌ها و عقاید کمونیستی، شعرهایش محدود به همان حیطه شد و در نهایت میرزاده عشقی هم که از همین قشر متوسط جامعه بود، با نگاهی رادیکال‌تر از بسیاری شاعران دیگر، شعرهایی با انتقادات تند به اوضاع سیاسی و اجتماعی سرود. با این اوصاف، طبیعی است که شعرهای دوره مشروطه در توصیف و اشاره به رویدادها و مفاهیم جدید، بسیار متنوع و بعضاً متضاد از هم باشند.

مفاهیم فراوانی در دورهٔ مشروطه وارد فرهنگ و اجتماع و سیاست ایران شدند اما برای تحدید و دقت بیشتر، سه مفهوم از مهمترین مفاهیم انتخاب شد؛ مشروطه، قانون، آزادی و مشابهاش (یعنی مشروطیت، کنستیتوسیون، قوانین و لیبرته). سه مفهومی که به دلیل پیوندشان با امور سیاسی جدید تفاوت آراء شاعران را بیشتر نشان می‌دهند... اساس کار بر نحو و شیوهٔ زبانی به کار رفته در شعرهاست، تا بدون پیش‌داوری و کلی‌گویی، با تکیه بر مصادیق شعری، بتوان نگاه شاعران و روابط عرضی آنان نسبت به مفاهیم مذکور را نشان داد. برای رسیدن به این هدف یک چهارچوب نظری دربارهٔ نحو لازم است تا مشخص شود که هر کدام از مفاهیم در چه بستر نحوی ظاهر شده‌اند. از میان دیدگاه‌ها و روش‌های متعدد دستورِ شناختی و بوطیقای شناختی، مدل کمینه‌گرای لانگاکر در نحو زبان که چهار ردهٔ کانون توجه، برجستگی، تخصیص و چشم‌انداز را مد نظر دارد و در کنار آن، زنجیرهٔ کنش نحوی که استاک‌ول بر اساس مبانی نظری لانگاکر استخراج کرده و همچنین مبحث آمیزهٔ مفهومی از فوکونیه و ترنر مناسب به نظر رسید. پس از بررسی بافت

نحوی، نظام‌های گفتمانی شاعران با هم مقایسه می‌شود تا به این پرسش پاسخ داده شود که چند گفتمان را می‌توان جدا از هم دانست؛ ممکن است در یک گفتمان دو شاعر یا بیشتر قرار گیرند، و در یک گفتمان فقط یک شاعر حضور داشته باشد. هدف نهایی این است که پیوستگی و درک متقابل و گاه متضاد شاعران نسبت به مفاهیم زبانی و ادبی و اجتماعی با تمرکز به سه مفهوم مشروطه، قانون و آزادی مشخص و شرح داده شود. در نهایت دسته‌بندی جدیدی از شاعران این دوره ارائه شده است.

پی نوشت:

این کتاب که در تابستان ۱۴۰۵ از سوی نشر آسمانا انتشار یافت، برگرفته از رساله دکتری مریم جعفری آذرمانی با عنوان «جهان‌های گفتمانی در بافت نحوی شعر شاعران مشروطه» است که به راهنمایی دکتر مه‌بود فاضلی و دکتر نسرین فقیه ملک مرزبان در ۱۴ اسفند ۱۴۰۰ در دانشگاه الزهرا دفاع شده است.

لینک‌های مرتبط:

- تهیه نسخه کاغذی از طریق لولو
- تهیه نسخه کاغذی از طریق آمازون
- مطالعه بیشتر به زبان فارسی
- مطالعه بیشتر به زبان انگلیسی

بهر روز شیدا: «تنها شبی مهمان می‌کند» - گام‌هایی شتابان در مفهوم تبعید در سه فیلم داریوش مهرجویی

<https://baangnews.net/۲۸۴۳۷>

دایره‌ی مینا، فیلم بلند داستانی داریوش مهرجویی، در سال ۱۳۵۷ اکران شد؛ در آخرین سال حکومت سلسله‌ی پهلوی؛ پس از توقیف‌ها و اصلاح‌ها. ستوری، آخرین فیلم بلند داستانی داریوش مهرجویی، ساخته‌ی سال ۱۳۸۵ خورشیدی، هنوز توقیف است؛ هرچند که دست‌فروش‌ها در پیاده‌روها وصول آن را فریاد می‌کنند؛ گاه «سایت‌های اینترنتی» «دانلود» آن را توصیه. داریوش مهرجویی فیلم‌های بسیاری ساخته است. در این جستار اما ما تنها به سه فیلم بلند داستانی او می‌پردازیم. دو فیلم را نام بردیم. سومین فیلم مهمان مامان است؛ ساخته‌ی سال ۱۳۸۲ خورشیدی.

می خواهیم از دایره‌ی مینا آغاز کنیم. در مهمان مامان
توقف کنیم؛ به ستوری برسیم؛ گذری شتابان در جست
وجوی تعریف‌ها، تبعیدها؛ گام به گام.

گام نخست: خلاصه‌هایی از سه فیلم ما.

۱

خلاصه‌ی دایره‌ی مینا چنین است: علی و پدرش از راهی
دور به تهران می آیند. علی بسیار جوان است: هفده - هجده
ساله. پدر بسیار مریض است: شصت و پنج - هفتادساله. در
تهران به در بیمارستانی می روند. به تصادف به ماشین آخرین
مدلی برخورد می کنند. پشت فرمان مرد میان سالی نشسته
است؛ سامری، صاحب یک «مؤسسه»ی خرید و فروش خون
که از معتادان و «آواره گان» خون می گیرد و به مراکز درمانی
می فروشد. سامری به سر تا پای علی و پدرش نگاهی
می اندازد.. دو مرد، عباس و اصغر، را صدا می زند. از آن‌ها
می خواهد «هوای» علی و پدرش را هم داشته باشند. صبح
زود روز بعد علی و پدرش در کنار دیگران پشت یک
کامیون می نشینند و برای خون دادن به «مؤسسه‌ی» سامری

می‌روند. علی اما همین‌جا متوقف نمی‌شود. در کنار بیمارستان پادویی می‌کند. نامه‌های عاشقانه‌ی مردان جوان را به دست پرستاران می‌رساند. با پرستاری به‌نام زهرا آشنا می‌شود، با او هم خوابه می‌شود. زهرا راه علی را باز می‌کند. نخست او را با انباردار بیمارستان، آقای امامی، آشنا می‌کند. آقای امامی او را به‌هم‌راه یک راننده‌ی آمبولانس، اسمال‌آقا، به یک مرغ‌داری می‌فرستد که مرغ و تخم مرغ بیاورد؛ که مواظب اسمال‌آقا باشد که دزدی نکند. بعدها او را با آشپز بیمارستان، حسن، آشنا می‌کند. حسن یک سینی «پلو» به او می‌دهد که در «پایین شهر» بفروشد. علی چنین می‌کند. معتادان بسیاری مشتری «پلو»ی بیمارستان هستند. علی به آن‌ها پیشنهاد می‌کند که باو به «مؤسسه»ی سامری بیایند و خون خود را بفروشند. صبح زود روز بعد علی کامیونی کرایه می‌کند، معتادان را پشت آن می‌ریزد، به «مؤسسه»ی سامری می‌برد. روزهای بعد، علی به سوگلی‌ی سامری تبدیل می‌شود. در پایان پدر علی مرده است. علی هنگامی به

گورستان می‌رسد که نعش پدر در آستانه‌ی گور است. اسمال‌آقا علی را کتک می‌زند که «حرام‌زاده» است؛ چه حتا یک نماز هم بر نعش پدر نخوانده است.

۲

خلاصه‌ی مهمان مامان چنین است: طلعت خانم، شوهرش، آقا یدالله، دختر هفده‌ساله‌شان، بهاره، پسر دوازده‌ساله‌شان، امیر، در یک خانه‌ی پرجمعیت مستأجری زنده‌گی می‌کنند. خواهرزاده‌ی طلعت خانم، آقا حمید، که ستوان شهربانی است با هم‌سر تازه‌اش، شوکت، به مهمانی به خانه‌ی طلعت خانم می‌آیند. طلعت خانم برای پذیرایی چیزی ندارد. آقا یدالله عاشق سینما است. زمانی سیاهی لشگر بوده است. اینک اما آچار فرانسه‌ی سالن‌های سینما است؛ آپاراتچی، پادو، کافه‌چی. عشق به سینما به آقا یدالله اجازه نمی‌دهد رنج طلعت خانم از دست‌تنگی را بفهمد؛ شرمنده‌گی طلعت خانم در مقابل آقا حمید و هم‌سرش را. در خانه‌ی مستأجری اما کسانی هستند که دست طلعت خانم را بگیرند؛ یوسف مرد جوان معتاد و هم‌سرش صدیقه؛ یک دانش‌جوی

داروسازی که همه به او دکتر می‌گویند، مش مریم، زن مسنِ
مجنون‌مانندی که شوهرش را در بمبارانِ ایلام از دست داده
است. خانم اخوان هم هست؛ یکی از ساکنانِ محل. همه
دست طلعت خانم را می‌گیرند؛ از مهمانانِ جانانه پذیرایی
می‌کنند.

۳

خلاصه‌ی سنتوری چنین است: علی مردِ جوان هنرمندی
است. ستور می‌زند. آواز می‌خواند. راه رشد بر او اما بسته
است. وزارت ارشاد کنسرت‌های او را لغو می‌کند. به او
مجوز پخش نوار و لوح فشرده نمی‌دهد. پدر و مادر علی
بسیار ثروتمند اند. پدر علی، آقای بلورچیان، رئیس صنف
بلورفروش‌ها است؛ مادر خشکه مقدسی که به برپایی
جلسه‌های مفصل مذهبی دل‌مشغول است. علی برادری نیز
دارد؛ حامد که اسیر چنگال پدر و مادر است. علی در یکی از
کنسرت‌هایش با هانیه آشنا می‌شود؛ نوازنده‌ی ورزیده‌ی پیانو
که با مادر تنهایش زنده‌گی می‌کند. هانیه عاشق علی شده
است. وانمود می‌کند که از موسیقی هیچ نمی‌داند. از علی

می‌خواهد که به او سنتور یاد بدهد. چندی بعد هانیه و علی با یک‌دیگر ازدواج می‌کنند. پیوند آن‌ها اما دیر نمی‌پاید. علی معتاد شده است. هانیه در ایران نمی‌ماند. با یک نوازنده‌ی ویولن، جاوید، ازدواج می‌کند. به‌اتفاق او به کانادا می‌رود. علی تا آخر ویرانی می‌رود. کارتن‌خواب می‌شود. سرانجام پدر علی او را در بیمارستان بستری می‌کند. علی اعتیاد را ترک می‌کند، اما در بیمارستان می‌ماند تا به بیماران سنتور یاد بدهد.

گام دوم: تعریف کوتاه چند مفهوم: قهرمان، سرگردان ویران، قربانی، ضدِ قهرمان.

۴

در این‌جا شاید بتوانیم قهرمان را دو نوع بدانیم: قهرمان حماسه، قهرمان تراژدی. قهرمان حماسه با ایمان به حتمیت پیروزی پا به راه می‌گذارد. تقدیر قهرمان حماسه پیروزی است. قهرمان حماسه شاید شکست بخورد. قهرمانان دیگری اما خواهند آمد و راه را تا نقطه‌ی پیروزی دنبال خواهند کرد. قهرمان تراژدی با ایمان به حتمیت شکست پا به راه

می‌گذارد. تقدیر قهرمان تراژدی شکست است. قهرمان تراژدی پیروزی را در استقبال از شکوه شکست می‌یابد. سرگردان نه چشم به راه پیروزی است نه از شکست در هراس. سرگردان تعریف پیروزی و شکست را گم کرده است یا هنوز نیافته است. راه خویش را گم کرده است یا هنوز نیافته است. ویران دو نوع است: ویران نوع نخست قهرمان حماسه‌ی شکست خورده است؛ زخم‌خورده‌ای که دیگر به راه حماسی اعتقاد ندارد؛ راه خروج از ساخت حماسی را نیز نیافته است. ویران ناب دوم تاب مانده‌گاری در جهان تراژدی را نداشته است؛ تاب پذیرش شکوه شکست را. قربانی - ویرانی است که نقشی در ویرانی خویش نداشته است؛ نه اختیار نه انتخاب. جهان بر سر قربانی «آوار» شده است. ضد قهرمان ره‌رو راه «غیرحقانی» است. ضد قهرمان در راه پیروزی ویران و قربانی می‌سازد.

گام سوم: تبعید از خویش بر مبنای تعریف‌های ما.

قهرمان حماسه از خویش تبعید نشده است؛ چه به «اصل» خویش وفادار است. قهرمان تراژدی از خویش تبعید نشده است؛ چه به «اصل» خویش وفادار است. سرگردان تبعید نشده است؛ چه «اصل» خویش را نمی‌شناسد. ویران نوع اول از خویش تبعید شده است؛ چه «اصل» خویش را باخته است. ویران نوع دوم از خویش تبعید شده است؛ چه به «اصل» خویش «خیانت» کرده است. قربانی از خویش تبعید شده است؛ چه دیگران به «اصل» او «خیانت» کرده‌اند. ضدقهرمان از خویش تبعید شده است؛ چه هم به «اصل» خویش «خیانت» کرده است هم «اصل» دیگران را برباد داده است.

گام چهارم: واقعیت از چشم سینما.

سینما واقعیت خویش را پیش نهاد می‌کند؛ واقعیت خویش را تصویر می‌کند؛ واقعیت خویش را تکثیر می‌کند. واقعیتی که بر پرده‌ی سینما می‌چرخد اما بی‌مخاطب حیاتی ندارد. سینما مخاطب جست‌وجو می‌کند. مخاطب اما همیشه به واقعیتی که بر پرده‌ی سینما می‌چرخد، تن نمی‌دهد. سینما مخاطب دل‌خواه جست‌وجو می‌کند. مخاطب دل‌خواه کیست؟ مخاطب دل‌خواه کسی است که واقیت دل‌خواه سینما را تکثیر کند. سینما با تکثیر واقعیت خویش تنها هاله‌ای را که گرد هنر دور از دست می‌چرخد، از میان نمی‌برد؛ تنها هنر را به شهر و خانه‌ی «توده‌ها» نمی‌برد؛ پیش‌نهاد خویش از واقعیت را نیز به خطر می‌اندازد. تصویر خویش از واقعیت را به خطر می‌اندازد. امکان شکست اسطوره‌ی واقعیت خویش را فراهم می‌آورد. چه هر مخاطب واقعیت خویش را پیش‌نهاد می‌کند. سینما مخاطب را حریف خویش می‌یابد. سینما همه‌ی ابزار خویش را به کار می‌گیرد تا واقعیت خویش را به مخاطب بقبولاند. سینما می‌خواهد

در واقعیت رخنه کند؛ می‌خواهد واقعیت دیگری را قالب بریزد؛ می‌خواهد واقعیت را به رنگ خواست خویش رنگ بزند. سینما از تخیلی‌ترین نقطه حرکت می‌کند تا در نقطه‌ی مقصد واقعیت اسطوره‌ای خویش را ساخته باشد. سینما تلاش می‌کند از واقعیت پیشی بگیرد تا واقعیت را بازنمایی کند. جهان را به صحنه‌ی جولان تصویر خویش از واقعیت تبدیل کند. مخاطب باید در زبان سینما غرق شود.

گام پنجم: زبان سینما.

۷

زبان سینما چه‌گونه تبیین می‌شود؟ نشانه - دستور زبان سینما چیست؟ تفاوت زبان کلام و زبان سینما چیست؟ از پرسش آخر آغاز کنیم: شاید بتوان تفاوت زبان کلام و زبان سینما را در چهار نقطه جستجو کرد: نقطه‌ی نخست: در زبان کلام هر گفتار بر رمزگان‌هایی استوار است که هم از پیش در نظام زبان حضور دارند. در زبان سینما نظام زبان وجود ندارد؛ رمزگان‌های پیش‌گفتار وجود ندارند. هر گفتار

نظامی خودبسنده است. نقطه‌ی دوم: در زبان کلام رابطه‌ی دال و مدلول رابطه‌ای قراردادی است؛ دل‌خواهانه است. بین دال و مدلول شباهتی ماهوی وجود ندارد. در زبان سینما رابطه‌ی دال و مدلول بر شباهت آن دو مبتنی است. نقطه‌ی سوم: در زبان کلام امکان رابطه‌ی مستقیم بین فرستنده و گیرنده ممکن است. گفت‌وگوی مستقیم بین دو یا چند طرف ممکن است. در زبان سینما رابطه‌ی مستقیم بین فرستنده و گیرنده ممکن نیست. هیچ بیننده‌ای قادر نیست بر صندلی سینما یا بر فرش یا مبل یک خانه در پاسخ به سازنده‌ی یک فیلم فیلمی دیگر بسازد. نقطه‌ی چهارم: در زبان کلام میان واحدهای زبان تمایزی آشکار وجود دارد؛ در میان واج‌ها، واژه‌ها. در زبان سینما چنین تمایزی نیست. واحدهای زبان سینما در تداوم تصویرها گم می‌شوند.

شاید به خاطر همین تفاوت‌ها است، که زبان سینما را می‌توان زبان شعر خواند. در زبان کلام زبان شاعرانه بر مبنای آشنایی‌زدایی از زبان ابزاری متولد می‌شود. در زبان سینما بین زبان ابزاری و زبان شاعرانه فاصله‌ای نیست. در زبان سینما شبکه‌ای پیچیده از تصویر وجود دارد که فاصله‌ی زبان

ابزاری و زبان شاعرانه را به نفع زبان شاعرانه از میان می‌برد؛ شبکه‌ای پیچیده که رویاها و خاطره‌ها را احضار می‌کند. زبان سینما از فرهنگ واژه‌ها سود نمی‌برد؛ که هر تصویرش استعاره‌ای بی‌مرز است.

زبان سینما را نشانه‌هایی دیگر است؛ دستور زبانی دیگر است. نشانه - دستور زبان سینما فصل‌ها دارد: میزانشن، زاویه‌ی دوربین، فاصله‌ی دوربین با موضوع، نوع تدوین، بن‌مایه‌ها، نمادها، نورها، رنگ‌ها، حرکات‌های دوربین، جلوه‌های ویژه، لباس‌ها، گریم‌ها، صداها، سخن‌ها.

زبان سینما را تبیین‌ها می‌توان کرد: می‌توان از محور هم‌نشینی تصاویر سخن گفت؛ از ساخت‌ها، نشانه‌ها، سبک‌ها، شخصیت‌ها. می‌توان از تصویر واقعیت سخن گفت؛ از مدلولی که در چهره‌های مختلف یک دال منعکس می‌شود. این عبارت آخر انگار در این لحظه بیش از عبارت‌های دیگر به کار ما می‌آید: سه تکه‌ی کوچک از زبان سه فیلم خود را می‌بینیم - می‌شنویم تا واقعیتی را بیابیم که آن‌ها پیش‌نهاد

می کنند؛ تصویر می کنند؛ تکثیر می کنند.

گام ششم: تکه‌ای تصویر، تکه‌ای ترانه - شعر، تکه‌ای سخن از سه فیلم ما.

۸

در دایره‌ی مینا بن‌مایه‌ی خوردن مکرر است؛ تصویر خوردن پدر علی. در سکانسی علی و پدرش کنار بساط یک جگرکی ایستاده‌اند. پدر جگر می‌خورد. عق می‌زند. علی صورت خود را به نشانه‌ی انزجار درهم می‌کشد؛ از او می‌خواهد انگشت بزند. پدر می‌گوید: «چی رو انگشت بزنم؟ نعمت خدا رو؟» در سکانسی معتادان پشت کامیون نشسته‌اند و برای خون دادن می‌روند. پدر هم میان آن‌ها است. سرها به عقب یا میان پاها، همه چرت می‌زنند. پدر از کسی می‌پرسد: «چیزی هم می‌دن بخوریم؟»

در سکانسی علی و پدرش، در تاریکی‌ی شب، پشت دیوارهای بیمارستان پلاس اند؛ پشت نرده‌ها. زهرا از آن سوی نرده‌ها پیدا می‌شود؛ با قابلمه‌ای غذا؛ پیچیده میان

پارچه‌ای. قابلمه را از بالای نرده‌ها به علی می‌دهد. علی قابلمه را به پدر می‌دهد. پدر کنار درختی می‌نشیند. با دستپاچه‌گی کهنه‌ای را که دور قابلمه پیچیده شده است باز می‌کند، در قابلمه را برمی‌دارد، لقمه‌ای به دهان می‌گذارد، عقی می‌زند.

در سکانسی علی با اسمال‌آقا برای آوردن تخم مرغ به مرغ‌داری رفته است. شب، دیر وقت، بر می‌گردد؛ سلانه. پدر به او فحش می‌دهد، از او می‌خواهد که از بالای نرده‌ها به داخل بیمارستان برود، به سراغ زهرا برود، از زهرا برای او غذا بگیرد: «دارم از گشنه‌گی می‌میرم [۰۰۰] برو ازش غذا بگیر [۰۰۰] آتش، پلو، همه چی ازش بگیر.»

تصاویر بن‌مایه‌ی خوردن تا عقی زدن را چنین می‌بینیم:
حرص.

۹

در دایره‌ی مینا دو شعر می‌شنویم؛ از زبان دو معتاد که خون می‌فروشدند: شعر نخست: «در میان سینه‌ام صد تیر پنهانی زدی/ باز می‌پرسی چرا زرد می‌باشد رنگ تو/ حال من

می‌دانی و خود را به نادانی زدی» شعر دوم: «ای چرخ و
فلک دونده‌گی ما را کشت / بر درگه خلق بنده‌گی ما را
کشت / یک منکر و این همه صفات واجب؟ / ای مرگ بیا که
زنده‌گی ما رو کشت»

شعر نخست را چنین می‌شنویم: مرگ اعتماد؛ شعر دوم را
چنین: زخم بنده‌گی.

۱۰

از میان همه‌ی سخن‌هایی که در دایره‌ی مینا بر زبان‌ها
می‌آیند، تنها آخرین سخن فیلم را می‌شنویم؛ سخن اسمال‌آقا
در آخرین سکانس. پدر علی مرده است. علی سرگرم
کارهای خود بوده است. نیامده است که بر نعش پدر نماز
بخواند. سوار بر موتورسیکلت گران‌قیمت خود هنگامی
سرمی‌رسد که نعش پدر در آستانه‌ی گور است. اسمال‌آقا او
را زیر مشّت و لگد می‌گیرد: «حرام لقمه آدم شدی برای من
آدم شدی [...] گه!»

سخن اسمال‌آقا را چنین می‌شنویم: سقوط.

در سکانسی از مهمان مامان زخم یک ماهی بخیه می‌شود. گربه‌ی سیاه و سفیدی بر لبه‌ی حوض می‌نشیند. ماهی‌ی سفید و قرمز بهاره

را در آب شفاف حوضِ آبی‌رنگ چنگ می‌زند؛ زخمی می‌کند. صدیقه از کنار حوض می‌گذرد. ماجرا را می‌بیند. بهاره را صدا می‌کند. ماجرا را به او می‌گوید. بهاره گریه می‌کند. دکتر را صدا می‌زنند. قرار می‌شود دکتر زخم ماهی را بخیه بزند. ماهی را با سبد می‌گیرند. ابزار لازم را آماده کرده‌اند. مش مریم نقش پرستار «اتاق عمل» را ایفا می‌کند. دکتر صدا می‌زند: سوزن، نخ، پنس، قیچی، «بتادین»، گاز. دکتر زخم ماهی را دوخته است. برای ضدعفونی «بتادین» بر زخم‌اش ریخته است. عمل تمام شده است. ماهی در آب می‌رود.

تصویر بخیه بر زخم ماهی را چنین می‌بینیم: عطوفت.

آقا یدالله در مهمان مامان برای مهمانان خویش ترانه‌ها می‌خواند؛ از فیلم‌های بسیار؛ از ترانه‌های کوچه بازار. آخرین ترانه را رقصان بر سفره‌ی رنگینی می‌خواند که مهمانان دور آن نشسته‌اند؛ در پایانِ سفره‌ی رنگینِ «مامان» و یاران‌اش: «آمدی از اشتباه آن‌جا ز راه دیگری، باز شادم کن شبی با اشتباه دیگری، آسمان دل ندارد جز تو ماه دیگری، هر کجا که پنهان شوی ای پری چه حاصل، تو را می‌شناسد این دل.»

آخرین ترانه‌ی آقا یدالله را چنین می‌شنویم: دیدار اتفاق بود.

از میان همه‌ی سخن‌هایی که در مهمان مامان بر زبان‌ها می‌آیند تنها یک سخن می‌شنویم. سخن دکتر در گفت‌وگو با بهاره: «[...]. من دارم یه کشف جدید می‌کنم. یه ترکیبی که آدما رو نسبت به غم، بدبختی [....] واکسینه می‌کنه.»

سخن دکتر را چنین می‌شنویم: شادی آرزو است.

۱۴

در ستوری بن‌مایه‌ی سنتور مکرر است. علی عشق‌ها می‌ورزد به سنتور؛ خشم‌ها می‌گیرد به سنتور؛ آهنگ‌ها می‌نوازد با سنتور. تصاویر سنتورنوازی‌ی علی را اما، می‌توان به دو گروه تقسیم کرد: گروه اول تصاویر سنتورنوازی‌ی علی است هنگامی که هانیه را در کنار خود ندارد. در بخش بزرگی از این تصاویر از یک نمای نزدیک به نمای نزدیک دیگری می‌رویم: از نمای دست‌های علی که سنتور می‌زنند به نمای سر علی که می‌خواند یا سر تکان می‌دهد.

گروه دوم تصاویر سنتورنوازی‌ی علی است هنگامی که هانیه را در کنار خود دارد؛ در چهار نما: در حیاط خانه‌ی اجاره‌ای؛ به روزهای ماه عسل: علی سنتور می‌زند؛ هانیه دف. در کنار دریا؛ پیش از ازدواج؛ به روزهای عشق: علی در چادری سنتور می‌زند؛ هانیه در کنار چادر کباب به سیخ می‌کشد؛ می‌خواند. در چادری که برای مراسم عقد برپا کرده‌اند: علی سنتور می‌زند؛ هانیه دف. در اطاقی در کنار

یک‌دیگر: علی سنتور می‌زند؛ هانیه پیانو. در چهار نمای سنتورنوازی علی در کنار هانیه، تصویر سر و دست علی، هر دو، در قابِ نمای میانی است؛ در کنار هم. تفاوت تصاویر سنتورنوازی علی را چنین می‌بینیم: علی تنها ناقص است. علی تنها با هانیه کامل است.

۱۵

همه‌ی ترانه‌های سنتوری را بشنویم؛ از گلوی خراشیده‌ی علی: ترانه‌ی نخست: «من با زخم زبونا رفیق‌ام، مرهم بذار با حرفات رو زخم عمیق‌ام، با توام که داری به گریه‌هام می‌خندی، کاش می‌شد بیای و به من دل ببندی، تنها بودن یه کابوس شومه عزیزم، کار دل نباشی تمومه عزیزم.» ترانه‌ی دوم: «چه خوبه همیشه ما با هم باشیم، من و تو دشمن درد و غم باشیم، چه خوبه دلامون از امید پره، غم داره از من و تو دل می‌بره، من با تو خوشم، تو خوشی با دل من، از دست من و تو غصه‌ها خسته می‌شن.» ترانه‌ی سوم: «دلواپس و بی‌تاب‌ام، باز امشبم بی‌خواب‌ام، ازت خبر ندارم و تا خود صبح بیدارم، حس خوبی ندارم، چشم همه‌اش به ساعته،

می‌پرسم این چه حسیه، یکی می‌گه خیانت، گوشو بردار تا
صدات یه ذره آروم کنه، این نفسای آخره، دلم داره جون
می‌کنه، همش دارم فکر می‌کنم دست یکی تو دستته، دارم
می‌میرم ای خدا، فکر می‌کنم حقیقته.» ترانه‌ی چهارم: «رفیق
من سنگ صبور غم‌هام، به دیدنم بیا که خیلی تنهام، هیشکی
نمی‌فهمه چه حالی دارم، چه دنیای رو به زوالی دارم،
مجنونم و دل‌زده از لیلیا، خیلی دلم گرفته از خیلیا، نمونده از
جوونیم نشونی، پیر شدم، پیر تو ای جوونی، تنهای بی‌سنگ
صبور، خونه‌ی سرد و سوت و کور، توی شبات ستاره
نیست، موندی و راه چاره نیست، اگرچه هیچ‌کس نیومد،
سری به تنهایت نزد، اما تو کوه درد باش، طاقت بیار و مرد
باش، صدای سازم همه جا پر شده، هر کی شنیده از خودش
بی‌خوده، اما خودم پر شدم از گلایه، هیچی ازم نمونده جز
یه سایه، سایه‌ای که خالی از عشق و امید، همیشه محتاجه به
نور خورشید.»

ترانه‌های ستتوری را چنین می‌شنویم: ترانه‌ی نخست:
تمنای نگاه یار. ترانه‌ی دوم: شادی‌ی یگانه‌گی. ترانه‌ی سوم:
مرثیه‌ی جدایی. ترانه‌ی چهارم: مرثیه‌ی جدایی.

از میان همه‌ی سخن‌هایی که در سنتوری بر زبان‌ها می‌آیند، سه سخن می‌شنویم: دو سخن از هانیه، یک سخن از علی. در سکانسی هانیه در گفت‌وگو با مادرش با اشاره به جاوید چنین می‌گوید: «اگه این آقا و گروه‌شون بجنبن زودتر از این جهنم‌دره می‌ریم بیرون.»

در سکانسی هانیه خطاب به جاوید از آرزوی خود برای خروج از ایران سخن می‌گوید؛ از آرزوی خروج از چنین ایرانی: «از این مملکت خشن، دروغ‌گو، بی‌رحم که همه رو معتاد و بدبخت می‌کنه.»

در سکانسی علی پس از ترک اعتیاد از یکی مسئولان مرکز ترک اعتیاد می‌خواهد که اجازه دهد او در مرکز ترک اعتیاد بماند و به بیماران ستور یاد بدهد: «نذارین دوباره برگردم تو اون شهر خراب و حشی.»

دو سخن هانیه را چنین می‌شنویم: جز تبعید از وطن سیاه
گزیری نیست؛ سخن علی را چنین: در وطن خویش تبعیدی
ام.

گام هفتم: تبعید در دایره‌ی مینا.

۱۷

در دایره‌ی مینا سامری ضد قهرمان است. علی قربانی‌ای
است که به ضد قهرمان می‌پیوندد. پدر علی قربانی‌ای است
که به ضد قهرمان شبیه است. اسمال‌آقا ویران است. زهرا
ویران است. معتادان خون‌فروش قربانی اند؛ همه تبعید از
خویش. از چیزهایی که در تکه‌های خود در دایره‌ی
مینا دیدیم - شنیدیم، بهره بگیریم: واقعیتی که دایره‌ی
مینا پیش‌نهاد می‌کند، تصویر می‌کند، تکثیر می‌کند، چنین
است: حرص، مرگ اعتماد، زخم بنده‌گی، سقوط حاصل
هستی‌ی ساکنان سرزمینی است که در آن انگار همه از
خویش تبعید شده‌اند.

گام هشتم: دمی بی‌حضور تبعید در مهمان مامان.

در مهمان مامان، مامان قربانی‌ای است که تبدیل به قهرمان یک حماسه می‌شود، یوسف قربانی‌ای است که تبدیل به قهرمان یک حماسه می‌شود، صدیقه قربانی‌ای است که تبدیل به قهرمان یک حماسه می‌شود، آقا یدالله قربانی‌ای است که تبدیل به قهرمان یک حماسه می‌شود. دکتر قهرمانی است که می‌خواهد حماسه‌ی دیگری نیز بسازد؛ همه ناگهان وفادار به «اصل» خویش. از چیزهایی که در تکه‌های خود در مهمان مامان دیدیم - شنیدیم، بهره بگیریم: واقعیتی که مهمان مامان پیش‌نهاد می‌کند، تصویر می‌کند، تکثیر می‌کند، چنین است: آرزوی انسان عطوفت است؛ دیدار است؛ شادی است. گام نهم: تبعید در سنتوری.

در سنتوری علی قربانی است. هانیه قربانی است. حامد قربانی است. معتادان «کارتن‌خواب» قربانی اند. مادر علی ضد قهرمان است. پدر ضد قهرمانی که کورسویی از «اصل»

در او باقی است؛ همه تبعید از خویش؛ علی و هانیه تبعید از وطن خویش. از چیزهایی که در تکه‌های خود در ستوری دیدیم - شنیدیم، بهره بگیریم: واقعیتی که ستوری پیش‌نهاد می‌کند، تصویر می‌کند، تکثیر می‌کند، چنین است: نقص تنهایی و مرثیه‌ی جدایی، حاصل هستی‌ی ساکنان سرزمینی است که یا از خویش تبعید شده‌اند یا از سرزمین خویش تبعید می‌شوند.

گام دهم: برمی‌گردیم تا به جاگام‌های خود بنگریم.

۲۰

در ستوری فرصت رستگاری نیست. امکان رستگاری نیست. امکان ماندگاری نیست. وحشت مرگ سایه گسترده است. مرگ ناگزیر است. قربانیان ستوری کنش ندارند. زیر آوار ایستاده‌اند. سنگینی آوار را محک می‌زنند. ضد قهرمانان ستوری از پرخاش خویش، از قفسی که بر آن به نگهبانی ایستاده‌اند، نه عزت‌نفس می‌یابند نه مانایی. برای ساکنان ستوری خروج از راه مقدر ممکن نیست؛ سرگردانی میان راه‌های دیگر ممکن نیست. راه همان است؛ بی‌راه هم

همان. حاصل: قربانیانی که به زخم ضد قهرمانان در کناره‌ها افتاده‌اند؛ تبعید از خویش. قربانیان سنتوری تا از التماس، زباله‌گردی، تحقیر بگیرزند تنها یک راه می‌یابند. تبعید از سرزمین خویش؛ شاید بازگشت به خویش ممکن شود؛ تبعید از مکان برای بازگشت به اصل. هانیه از سرزمین خویش به سرزمینی دیگر می‌گریزد. علی از هراس سرزمین خویش در گوشه‌ای از سرزمین خویش پنهان می‌شود. این‌جا دنیا به آخر رسیده است. سنتوری چون سر بر می‌گرداند، مهمان مامان را شبی زودگذر می‌یابد.

مهمان مامان آذرخش رستگاری است؛ چشمه‌ای یک‌شبه که ناگهان در فاصله‌ی دو برهوت دایره‌ی مینا و سنتوری سر بر آورده است؛ امکان ماندگاری. در مهمان مامان لایه‌ی قهرمانی ناگهان بر پوست قربانیان می‌نشیند؛ لایه‌ی عطوفت بر پوست خشونت. ناگهان تبعید از خویش رنگ می‌بازد. همه به سوی خویش باز می‌گردند؛ به اصل خویش. باز می‌گردند تا جهان را از تصویر حماسه‌ی خود پر کنند؛ از تصویر قهرمانانه‌ی خویش. در مهمان مامان زینت‌ها غبار تبعید از خویش می‌زدایند، برگردن‌ها می‌آویزند، در کنار

سفره‌ی کَرَم «اصل» می‌نشینند. اینک نه فرصتی برای سرگردانی هست نه جایی برای تراژدی نه سایه‌ای از حضور ضد قهرمان. قربانیان تصویر دیگری از خویش نشان داده‌اند. مهمان مامان چون سر برمی‌گرداند، از وحشت تصویر خویش در آینه‌ی دایره‌ی مینا در لاک خود می‌خزد.

در دایره‌ی مینا فرصت رستگاری نیست. امکان رستگاری نیست. امکان ماندگاری نیست. نه پرخاش ضد قهرمانان راه‌گشا است نه ضجه‌ی قربانیان نه سرگردانی‌های زودگذر ویران‌ها. نه تراژدی‌ای بر صحنه است نه حماسه‌ای جاری. تنها یک راه باقی است: هم‌راهی‌ی قربانیان و ویران‌ها با ضد قهرمانان. آن‌ها که خون نمی‌خرند باید خون بفروشند. تبعید از خویش همه‌گانی است؛ بی آن‌که راه تبعید به سرزمینی دیگر به چشم بیاید؛ وسوسه کند. دایره‌ی مینا چون سر برمی‌گرداند واقعیت را رنگ زبان خویش می‌بیند؛ رنگ جهان خویش می‌بیند؛ رنگ زبان ستوری می‌بیند؛ رنگ جهان ستوری می‌بیند: تبعید از خویش؛ تبعید از سرزمین خویش؛ انبوه قربانیانی که از دایره‌ی مینا به ستوری تبعید شده‌اند. گام یازدهم: تبعید قربانیان به آینده.

در دایره‌ی مینا یک نوع تبعید می‌بینیم - می‌شنویم: تبعید از خویش. در سنتوری دو نوع تبعید می‌بینیم - می‌شنویم: تبعید از خویش، تبعید از سرزمین خویش. تبعید نوع سومی هم هست: تبعید قربانیان دایره‌ی مینا به سنتوری از طریق ایستگاه مهمان مامان. بخش

بزرگی از قربانیان دایره‌ی مینا معتادان خون‌فروش اند. بخش بزرگی از قربانیان سنتوری معتادان کارتن‌خواب اند. معتادان دایره‌ی مینا راهی برای گریز نیافته‌اند؛ مکرر شده‌اند؛ به سنتوری تبعید شده‌اند. در میان راه اما، فرصتی اندک یافته‌اند: در مهمان مامان در قالب یوسف فرو رفته‌اند، پدر و مادری ثروتمند یافته‌اند، نقش قهرمان بازی کرده‌اند. فرصت اما تنها شبی به طول انجامیده است. بار دیگر به قالب خویش بازگشته‌اند. به سوی سنتوری رفته‌اند. در آن‌جا مانده‌اند. قربانیان دایره‌ی مینا به آینده تبعید شده‌اند. گام دوازدهم: از گذشته تا آینده راه‌ها است.

قهرمان حماسه به آینده تبعید نمی‌شود. به آینده سفر می‌کند. به زینت تاریخ تبدیل می‌شود که زنده بماند. قهرمان حماسه تلخی مرگ را در آینده مکرر نمی‌کند؛ شکوه خود را مسافر آینده می‌کند.

قهرمان تراژدی به آینده تبعید نمی‌شود. به آینده سفر می‌کند. به زینت تاریخ تبدیل می‌شود که زنده بماند. قهرمان تراژدی تلخی مرگ را در آینده مکرر نمی‌کند؛ شکوه خود را مسافر آینده می‌کند.

سرگردان اسیر تاریخ است. ماهیت زمانه اگر تغییر کند، سرگردان به آینده تبعید نمی‌شود. در زمانه‌ی خود می‌میرد. تاریخ اگر مکرر شود، سرگردان به آینده تبعید می‌شود.

ویران اسیر تاریخ است. ماهیت زمانه اگر تغییر کند، ویران به آینده تبعید نمی‌شود. در زمانه‌ی خود می‌میرد. تاریخ اگر مکرر شود، ویران به آینده تبعید می‌شود.

قربانی اسیر تاریخ است. ماهیت زمانه اگر تغییر کند،

قربانی به آینده تبعید نمی‌شود. در زمانه‌ی خود می‌میرد.
تاریخ اگر مکرر شود، قربانی به آینده تبعید می‌شود.
ضد قهرمان تاریخ را اسیر خود می‌کند. ماهیت زمانه اگر
تغییر کند، ضد قهرمان در زمانه‌ی خود می‌میرد. تاریخ اگر
مکرر شود، ضد قهرمان، سرگردان، ویران و قربانی را به
آینده تبعید می‌کند.

گام سیزدهم: تاریخ مکرر

۲۳

تاریخ مکرر یعنی رنج مکرر است. تاریخ مکرر یعنی مرگ
مکرر است. تاریخ مکرر یعنی تبعید مکرر است. گذشته در
آینده مکرر است. تاریخ مکرر یعنی ضد قهرمانان تنها نقاب
عوض کرده‌اند. تاریخ مکرر یعنی مهمان مامان تنها شبی
بود؛ دایره‌ی مینا در ستوری مکرر است
گام آخر: گام آخر همان گام اول است.

به روایت واقعیتهایی که سه فیلم ما پیش نهاد می کنند، تصویر می کنند، تکثیر می کنند، در تاریخ سرزمین ما تبعید گام اول است. تبعید گام آخر است. گام آخر همان گام اول است. خانه تنها شبی مهمان می کند.

فروردین ماه ۱۳۸۷

آوریل ۲۰۰۸

ویرایش جدید: مردادماه ۱۴۰۵

آگوست ۲۰۲۶

فتانه فراهانی: شهرنوش در برزخ

<https://baangnews.net/۲۸۵۱۷>

شنیدن / تماشای نسخه آنلاین

متن حاضر از دو بخش تشکیل شده است. بخش نخست، نگاهی کوتاه به نویسندگی و آثار زنان پیش و پس از انقلاب دارد و با تمرکز بر زندگی و آثار شهرنوش پارسی‌پور، به جایگاه و تجربه‌ی نویسندگان زن در این دو دوره می‌پردازد. بخش دوم، با الهام از کتاب «برزخ» شهرنوش پارسی‌پور شکل گرفته است؛ روایتی خیال‌پردازانه که در آن، شهرنوش پارسی‌پور پس از مرگ، در میان شخصیت‌های داستان‌های خود حضور می‌یابد و در مجلسی خیالی، در کنار آن‌ها، درباره‌ی زندگی، آثار و تجربه‌هایش به گفت‌وگو می‌نشیند. این متن برای مراسم بزرگداشت شهرنوش پارسی‌پور در استکهلم، که به همت نشر باران در تاریخ ۷ اوت برگزار

شد ، نوشته شده و در همان مراسم برای حاضران خوانده شده است.

فتانه فراهانی، استاد مردم‌شناسی در دانشگاه استکهلم

۱

هر متن، حتی شخصی‌ترین روایت‌ها، نشانه‌های زمانه‌ی خویش را در دل دارد. مناسبات قدرت و ساختارهای اجتماعی نه‌تنها بر آنچه نوشته می‌شود اثر می‌گذارند، بلکه تعیین می‌کنند کدام صداها شنیده شوند و کدام تجربه‌ها درخورِ روایت ادبی شناخته شوند. برای فهم جایگاه شهرنوش پارسی‌پور، باید او را در بستری تاریخی و ادبی که نویسندگی او در آن شکل گرفت و دگرگون شد، دید.

با تکیه بر تحلیل‌های پیشگامانه‌ی کامران تلطف درباره‌ی ادبیات زنان ایران، در سال‌های پیش و پس از انقلاب، می‌کوشم جایگاه شهرنوش پارسی‌پور را در این بستر بررسی کنم. لازم است تأکید کنم که در اینجا اشاره به «تجربه‌ی زنانه»، «تجربه‌ی مردانه»، «زبان زنانه» و «زبان مردانه»، به معنای فرض وجود تجربه‌هایی یکسان، ثابت یا ذاتی برای

همه‌ی زنان یا مردان نیست. این اصطلاحات به موقعیت‌های تاریخی و اجتماعی و گفتمان‌هایی اشاره دارند که در پیوند با مناسبات قدرت شکل گرفته‌اند؛ موقعیت‌هایی که در آن‌ها برخی صداها و تجربه‌ها امکان بیشتری برای شنیده شدن یا به حاشیه رانده شدن یافته‌اند.

تلاطف نزدیک به سه دهه پیش نشان داد که ادبیات زنان پیش از انقلاب عمدتاً در چارچوب ادبیات متعهد و دغدغه‌های اجتماعی و سیاسی شکل گرفت؛ اما پس از انقلاب، تجربه‌ی زیسته‌ی زنان، مسائل جنسیتی و مناسبات قدرت میان زن و مرد، به تدریج به کانون روایت بسیاری از نویسندگان راه یافت. پیش از انقلاب ۱۳۵۷، یکی از جریان‌های مهم ادبیات ایران در پیوند با گفتمان ادبیات متعهد شکل گرفت. این جریان که از سنت روشنفکری چپ تأثیر پذیرفته بود، نویسنده را روشنفکری مسئول در برابر تاریخ می‌دانست؛ کسی که وظیفه‌ی خود را آشکار کردن زخم‌ها و نابرابری‌های جامعه، نقد ستم سیاسی و اجتماعی و فراخواندن خواننده به آگاهی و امکان تغییر می‌دانست.

از این منظر، ادبیات صرفاً عرصه‌ای برای بیان فردی و زیبایی‌شناختی نبود؛ بلکه ابزاری برای شناخت جامعه و مشارکت در دگرگونی آن به شمار می‌رفت. بنابراین ارزش بسیاری از آثار این دوره نیز در پیوندشان با مسائل اجتماعی، مقاومت در برابر قدرت و تعهد نویسنده نسبت به جامعه سنجیده می‌شد. شهرنوش پارسی‌پور نیز نوشتن را در دل همین فضای ادبی آغاز کرد، اما به تدریج به سمت پرسش‌هایی درباره‌ی تجربه‌ی زنانه، بدن و مناسبات جنسیتی قدرت رفت. برای نویسندگان زن حضور در این عرصه با تناقضی اساسی همراه بود. آنان وارد قلمرویی شدند که عمدتاً با تجربه و زبان مردانه تعریف می‌شد و برای پذیرفته شدن، ناچار بودند تجربه‌ی زنانه را از خلال گفتمان مسلط زمانه‌ی خود، یعنی زبان مبارزه‌ی اجتماعی، عدالت طبقاتی، استقلال ملی و نقد قدرت، روایت کنند. این مسأله را می‌توان در مسیر نویسندگی پارسی‌پور نیز مشاهده کرد؛ نویسنده‌ای که از ابتدا درگیر پرسش‌های اجتماعی زمانه‌ی خود بود، اما به تدریج نشان داد که تجربه‌ی زنانه نمی‌تواند صرفاً زیرمجموعه‌ای از دیگر اشکال ستم اجتماعی باقی بماند.

این وضعیت تا حدی با شرایط سیاسی و فرهنگی دوره‌ی پهلوی نیز پیوند داشت. حکومت پهلوی نوعی فمینیسم دولتی را نمایندگی می‌کرد؛ رویکردی که با تأکید بر نشانه‌های بیرونی مدرنیزاسیون و بی‌توجهی به لایه‌های عمیق‌تر تجربه‌ی زیسته‌ی زنان، مسائل بنیادین زندگی آن‌ها را کمتر مورد توجه قرار می‌داد. علاوه بر این، در فضای سیاسی آن دوره، پرداختن مستقیم به برخی مسائل خاص زنان گاه از سوی جریان‌های منتقد حکومت، به‌عنوان پذیرش گفتمان رسمی دولتی یا دغدغه‌ای متعلق به زنان طبقات مرفه شهری تلقی می‌شد. این برداشت با سنتی که در آن رهایی زنان اغلب در چارچوب مبارزه‌ای گسترده‌تر علیه ستم طبقاتی، امپریالیسم و استثمار تعریف می‌شد هم‌سوئی داشت. این چارچوب فکری، که بر اولویت مسائل اجتماعی و سیاسی مرد و مردانه‌محور تأکید داشت، پس از انقلاب نیز در برخی از واکنش‌های محتاطانه یا دیر هنگام نیروهای چپ نسبت به سیاست‌های جنسیتی جدید و مطالبات زنان بازتاب یافت. انقلاب ۱۳۵۷ این وضعیت را دگرگون کرد. در یک

وضعیت پارادوکسیکال، همان سازوکارهایی که در پی کنترل بدن و تجربه‌ی زنان بودند، به شکل‌گیری روایت‌هایی تازه از تجربه‌ی آن‌ها انجامیدند.

ادبیات زنان پس از انقلاب و به‌ویژه آثار شهرنوش پارسی‌پور در همین فضا شکل گرفت؛ ادبیاتی که نه تنها محدودیت‌ها را روایت می‌کرد، بلکه مرزهای روایت‌پذیری تجربه‌ی زنانه را نیز به چالش می‌کشید. همان‌گونه که ادبیات متعهد پیش از انقلاب، به دلیل نزدیکی‌اش به مسائل اجتماعی و سیاسی، گاه از نظر ارزش ادبی و زیبایی‌شناختی مورد نقد قرار می‌گرفت، ادبیات زنان نیز با این پرسش روبه‌رو شد که آیا پرداختن به زندگی روزمره، بدن، روابط خانوادگی و تجربه‌های شخصی می‌تواند ادبیاتی برخوردار از ارزش ادبی و جهان‌شمولی باشد. این نقد اما از این نکته غافل می‌ماند که امر شخصی همواره در پیوند با ساختارهای قدرت شکل می‌گیرد. بدن، جنسیت، خانواده و روابط عاطفی صرفاً حوزه‌هایی خصوصی نبودند، بلکه عرصه‌هایی بودند که قانون، مذهب، سنت و مناسبات قدرت در آن‌ها حضور داشتند و عمل می‌کردند.

از این منظر، نوشتن درباره‌ی بدن زن گشودن قلمروهایی تازه از تجربه‌ی انسانی بود. همان‌گونه که ادبیات متعهد رنج‌های اجتماعی را وارد متن کرد، ادبیات زنان نیز سکوت‌های تاریخی را به زبان بدل ساخت: سکوت بدن، سکوت میل، سکوت خشونت و سکوت زنانی که قرن‌ها روایتشان از زبان دیگران نوشته شده بود. در آثار شهرنوش پارس‌پور، این تبدیل سکوت به زبان به یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های نوشتن بدل می‌شود. زنان در جهان داستانی او قربانیان خاموش نیستند؛ آنان صاحب صدا، حافظه و امکان بازتعریف خویش‌اند. نوشتن درباره‌ی بدن، در جهان پارس‌پور، صرفاً انتخابی ادبی نیست، بلکه بازپس‌گیری حق روایت است. اهمیت پارس‌پور تنها به موضوع آثارش محدود نمی‌شود، بلکه به شیوه‌ای بازمی‌گردد که او امکان روایت تجربه‌هایی را فراهم می‌کند که در تاریخ رسمی، ادبیات مسلط و گفتمان‌های فرهنگی به حاشیه رانده شده بودند.

هرچند او با احتیاط از پذیرش عنوان «نویسنده‌ی فمینیست» فاصله گرفته است، آثارش عمیقاً با پرسش‌های اصلی ادبیات فمینیستی، بدن، جنسیت، قدرت، سکوت تاریخی زنان و بازپس‌گیری صدا درگیرند. جایگاه او از همین‌جا اهمیت می‌یابد؛ نه فقط به‌عنوان نویسنده‌ای که درباره‌ی زنان می‌نویسد، بلکه به‌عنوان نویسنده‌ای که مرزهای میان واقعیت و خیال را برای آشکار کردن تجربه‌هایی که پیش‌تر کمتر امکان ورود به ادبیات یافته بودند، از میان برمی‌دارد.

همین ویژگی است که جایگاه پارسی‌پور را در بحث درباره‌ی رئالیسم جادویی فارسی نیز اهمیت می‌بخشد. مجتبی ابراهیمیان در خوانش خود از رئالیسم جادویی در آثار پارسی‌پور نشان می‌دهد که جایگاه او در تاریخ این جریان کمتر از آنچه شایسته بود، دیده شده است. در تاریخ‌نگاری‌های رایج درباره‌ی رئالیسم جادویی در ادبیات فارسی، شکل‌گیری این شیوه‌ی روایت عمدتاً در پیوند با تجربه‌های سیاسی، اجتماعی و تاریخی جامعه‌ی ایران توضیح داده شده است. برای نمونه، حسن میرعبدینی در اثر مهم خود صد سال داستان‌نویسی در ایران، داستان

«شب‌نشینی باشکوه» (۱۹۶۰) از غلامحسین ساعدی را از نمونه‌های آغازین رئالیسم جادویی فارسی و آن را با بازنمایی پیامدهای روانی سرکوب سیاسی مرتبط می‌داند. همچنین برخی رازهای سرزمین من اثر رضا براهنی را از نمونه‌های مهم این جریان دانسته‌اند.

این تمرکز بر زمینه‌های سیاسی و اجتماعی، گاه سبب شده است ابعاد جنسیتی و فمینیستی رئالیسم جادویی کمتر دیده شود. در همین زمینه، حورا یآوری بر نقش پارسی‌پور در شکل‌گیری و بلوغ این شیوه‌ی روایت تأکید کرده و طوبا و معنای شب را از نمونه‌های برجسته‌ی آن دانسته است. ابراهیمیان حتی پیشنهاد می‌کند که سگ و زمستان بلند (۱۹۷۶) که پیش از انقلاب منتشر شد، از نخستین نمونه‌های رئالیسم جادویی فارسی به شمار آید؛ دیدگاهی که جایگاه پارسی‌پور را نه فقط به‌عنوان نویسنده‌ای پس از انقلاب، بلکه به‌عنوان یکی از پیشگامان این شیوه در ادبیات معاصر ایران بازتعریف می‌کند. در رئالیسم جادویی پارسی‌پور، امر

جادویی شیوه‌ای برای آشکار کردن لایه‌هایی از واقعیت است که در روایت‌های مسلط کمتر مجال ظهور یافته‌اند؛ به‌ویژه تجربه‌ی زنانه، بدن، میل، جنسیت و اشکال پنهان قدرت.

در همین راستا، رشمی موکرجی در خوانشی فمینیستی از زنان بدون مردان نشان می‌دهد که تخیل در آثار پارسی‌پور خود به کنشی سیاسی بدل می‌شود. پارسی‌پور با بهره‌گیری از عناصر سوررئال و رئالیسم جادویی، نه فقط جهان بیرونی، بلکه مناسبات قدرتی را که هویت زنانه را شکل می‌دهند به پرسش می‌کشد. بدن، میل و تجربه‌ی زیسته‌ی زنان از حاشیه به مرکز روایت می‌آیند و تخیل به امکانی برای بازنویسی تاریخ از منظر صداهای به‌حاشیه‌رانده‌شده بدل می‌شود. از این منظر، شکستن مرز واقعیت و خیال تنها یک انتخاب زیبایی‌شناختی نیست، بلکه راهی است برای صدا بخشیدن به کسانی که کمتر شنیده شده‌اند؛ شخصیت‌هایی با تجربه‌ها، تناقض‌ها و زخم‌های مکرر و متفاوت.:

و همین پرسشی را پیش می‌کشد، اگر این شخصیت‌ها می‌توانستند با خالق خود روبه‌رو شوند، چه می‌گفتند؟

در این جا با الهام از رمان برزخ، می‌خواهم شهرنوش
پارسی‌پور را به جهان شخصیت‌های خودش بازگردانم. اگر
شخصیت‌های پارسی‌پور می‌توانستند پس از مرگ او با او
روبه‌رو شوند، از او چه می‌پرسیدند؟ و او در برابر
سرنوشت‌هایی که برایشان رقم زده، چه پاسخی می‌داد؟

برزخ روایتی چندصدایی است که در سیزده فصل، چهارده
سرگذشت را کنار هم می‌نشانند. حال تصور کنیم صدای خود
پارسی‌پور نیز به این جمع افزوده شود؛ نویسنده در میان
شخصیت‌هایی با تجربه‌ها، تناقض‌ها و زخم‌های متفاوت.
چنین دیداری با جهان ادبی او بیگانه نیست؛ جهانی که در
آن مرز واقعیت و خیال لغزان است و آنچه در واقعیت مجال
سخن گفتن نمی‌یابد، در خیال زبان باز می‌کند. این چهارده
مرگ و چهارده صدا، پاره‌هایی از تاریخ معاصر ایران و جهان
را پیش چشم ما می‌گذارند؛ از انقلاب و جنگ و خشونت
سیاسی تا دین، مهاجرت، عشق و جنسیت.

نخستین صدا از آن زهراخانم است؛ مرده‌شوری مؤمن و زحمتکش که پس از مرگ به بارگاه زن زیبا قدم می‌گذارد. زنی که در تمام عمر کمتر کسی نظرش را پرسیده، اکنون باید دربارهٔ سرنوشت دیگران داوری کند. با همان چادر، خجل و معذب، در گوشهٔ فرش می‌نشیند؛ چنان‌که بخشی از پاهایش هنوز بر زمین سرد مانده است. گویی حتی پس از مرگ نیز به خود اجازه نمی‌دهد تمام‌قد اظهار وجود کند.

و از همین‌جا مردگان یکی پس از دیگری از راه می‌رسند: یک شکنجه‌گر و قاتل دوران پهلوی، یک زن چریک‌زدانی، یک تیمسار ارتش که پس از انقلاب تیرباران می‌شود، یک مبارز چپ، یک زن همجنس‌گرا، استادی از طبقهٔ اشرافِ رو به زوال، دو زن مسلمان مهاجر با برداشت‌هایی متفاوت از دین، یک مجاهدِ عملیاتِ انتحاری، یکی از عاملان یازدهم سپتامبر، مردی یهودی قربانی حمله‌ای انتحاری، و عاشقانی که سیاست، مذهب، طبقه و سنت از وصالشان بازداشته است.

پارسی‌پور این تیپ‌های آشنا را کنار هم می‌نشاند تا پیش‌فرض‌ها و داوری‌های ما را به چالش بکشد.

برزخ نه عرصهٔ صدور احکام قطعی، بلکه فضایی برای گفت‌وگو و مواجهه با گذشته، باورها و تناقض‌های خویش است. کسانی که در زندگی در حصار هویت‌های سیاسی، طبقاتی، مذهبی یا جنسیتی خود گرفتار بوده‌اند، اینجا ناگزیر صدای یکدیگر را می‌شنوند و روایت‌های تثبیت‌شده از تاریخ و اخلاق را به پرسش می‌کشند.

شاید به همین دلیل برزخ بیش از آنکه رمانی دربارهٔ مرگ باشد، رمانی دربارهٔ شنیدن است؛ شنیدن صدای دیگری، حتی آنجا که با او همدلی نداریم. و حال، صدایی دیگر نیز به این جمع افزوده می‌شود: صدای شهرنوش پارسی‌پور، در میان شخصیت‌هایی که روزی به آن‌ها زندگی بخشید و اکنون، در این برزخ خیالی، روبه‌رویش می‌نشینند.

شهرنوش در برزخ

مرگ، آن‌گونه که همیشه درباره‌اش نوشته بودند، نیامد.

نه فرشته‌ای ظاهر شد، نه تاریکی‌ای که همه‌چیز را در خود فرو ببرد، نه تونلی از نور که وعده‌ی رهایی بدهد. تنها سکوت بود؛ سکوتی شبیه لحظه‌ای که نویسنده پس از نوشتن آخرین جمله، قلم را آرام روی میز می‌گذارد؛ نه از آن رو که چیزی برای گفتن ندارد، بلکه چون می‌داند هیچ کلمه‌ای دیگر نمی‌تواند چیزی را کامل‌تر بیان کند.

چند روز میان ماندن و رفتن معلق بود. بدنش هنوز در بیمارستان، با دستگاه‌ها گفت‌وگو می‌کرد. گویی مرگ، برخلاف زندگی، عجله‌ای نداشت. زنی که تمام عمر میان مرزهای واقعیت و خیال، زندگی و مرگ، سکوت و صدا نوشته بود، اکنون خود در آستانه‌ی همان مرزی ایستاده بود که بارها شخصیت‌هایش را از آن عبور داده بود.

وقتی چشم گشود، نه روشنایی بود و نه تاریکی. نخستین چیزی که دید، زنی زیبا بود. زیبایی زن از چهره نبود؛ از حضوری بود که اضطراب در آن راه نداشت. نه پیر بود، نه جوان، نه مادر، نه معشوق، نه خدا و نه فرشته. تنها بود. کنار حوضی نشسته بود که آبش نه آسمان را باز می‌تاباند و نه چهره‌ی آدمیان را؛ تنها خاطره‌ها در آن دیده می‌شدند.

زن گفت:

«باز هم زود رسیدی.»

شهرنوش لبخندی زد.

صدای خش‌خش چادر آمد. زهراخانم گوشه‌ای نشسته بود؛ چادر را تا روی پیشانی کشیده و هنوز از این‌که باید درباره‌ی دیگران داوری کند، شرمگین بود. تمام عمر پایان زندگی دیگران را غسل داده بود، اما کسی نپرسیده بود چه کسی باید زخم‌های زندگی او را بشوید.

آن سوتر، شکارچی به دست‌هایی نگاه می‌کرد که دیگر نه بوی باروت می‌دادند و نه خون. برای نخستین بار، این دست‌ها چیزی برای تصاحب نداشتند. شمس زیر درختی ایستاده بود که میوه نداشت، اما بوی انار می‌داد.

بهر روز با نگاه استادانه و خسته‌اش به جمع می‌نگریست؛ مردی که تمام عمر جهان و آدم‌ها را توضیح داده بود، اما وقتی نوبت به زندگی خودش، ترس‌ها و زخم‌های ناگفته‌اش می‌رسید، زبانش از کار می‌افتاد.

محمد عطا اندکی دورتر ایستاده بود؛ برای پرهیز از هم‌جواری و هم‌صحبتی با زنان و هر آنچه بیرون از دایره‌ی باورهایش قرار داشت.

تیمسار بی‌یونیفورم و با غروری فروریخته نشسته بود؛ فرمان‌ها و ترسی که در دیگران برمی‌انگیخت، همه در آن سوی مرگ جا مانده بودند. با خاطراتی که بر آن‌ها فرمان نمی‌راند، ناتوان می‌نمود.

رضا و اشرف با عشقی که زیر بار ایدئولوژی و سیاست دفن شده بود، به یکدیگر نگاه می‌کردند. کمی آن‌سوتر، زینت و زکریا ایستاده بودند؛ با عشقی که زیر سنگینی سنت و خشونت هرگز مجال شکل گرفتن نیافته بود. یکی را آرمان و مبارزه دور کرده بود و دیگری را اجبار و خشونت؛ دو عشق متفاوت با پایانی مشابه.

یعقوب آرام گوش می‌داد. دیگر نه نماینده‌ی یک تاریخ بود و نه صاحب انحصاری درد. در این سکوت پس از مرگ، هیچ رنجی، تنها روایت ممکن از درد نبود و او باید با رنج دیگران نیز روبه‌رو می‌شد.

هیچ‌کدام جلو نیامدند. شخصیت‌ها همیشه می‌دانند چه زمانی باید نویسنده را تنها بگذارند.

زن زیبا پرسید: «نامت؟»

شهرنوش مکث کرد و گفت: «شهرنوش. زنی که تمام عمر کوشید از حاشیه، متن را بنویسد؛ نویسنده‌ای که از بدن زن نوشت؛ از نخستین سرزمینی که به میدان قدرت و کنترل بدل شد.»

زن لبخند زد و شهرنوش ادامه داد: «هر بار که از زن، تن یا میل نوشتم، گفتند از حریم خصوصی نوشته‌ام؛ مرا تابوشکن خواندند و نوشته‌هایم را «ادبیات زنانه» نامیدند؛ تجربه‌ی مردانه، تجربه‌ی انسان بود و تجربه‌ی زن، پاورقی. صدای بم، گرفته و خش دارم در مردان می‌توانست کاریزما تلقی شود و حتی بر سرمایه‌ی ادبی‌شان بیفزاید؛ اما در من نه اعتبار آورد و نه جذابیت. همان‌گونه که ادبیاتم نیز به «زنانه بودن» و «تابوشکنی» فروکاسته شد. اگر مردی از همین تن و همین میل‌ها می‌نوشت، صدایش را نو و پیشرو می‌خواندند. زنانی آفریدم که قداستِ عفتِ تحمیلی را به پرسش کشیدند و تنها ماندند؛ شاید شبیه خودم. اکنون خودم روبه‌روی همان پرسشی ایستاده‌ام که آنان با آن روبه‌رو بودند.»

زن پرسید: «چه پرسشی؟»

شهرنوش بی‌مکث گفت: «ارزشش را داشت؟»

زن دستش را به سوی زهرا خانم دراز کرد.

«زهرآخانم، تو سال‌ها نماد زنی بودی که وفاداری، صبر و حفظ خانواده را فضیلت می‌دانست. درباره‌ی شهرنوش چه می‌گویی؟»

زهرآخانم آهی کشید. «من او را نفهمیدم. دنیای او با دنیای من فرق داشت. من یاد گرفته بودم زن باید بار زندگی را تحمل کند، آبرو را حفظ کند و دردها را پنهان نگه دارد. اما او آمد و پرده‌ها را کنار زد. بعد از او، دیگر هیچ چیز مثل سابق نماند.»

شهرنوش آرام گفت: «نوشتن برای من شکستن حرمت نبود؛ تلاشی بود برای فهمیدن.»

زن زیبا نگاهی طولانی به او کرد.

«شهرنوش، تو سال‌ها درباره‌ی زنانی نوشتی که در سکوت زندگی کرده بودند. نوشتنت چه نظمی را برهم زد؟ از کدام سکوت صدا ساخت؟ چه چیزی را از انحصار صدای مردانه بیرون کشید؟ کدام مردانگی را نگران کرد؟»

صداهایی از میان جمع برخاست.

صدای تیمسار، محمد عطا، شکارچی و یعقوب در هم آمیخت: «ما معترضیم. چرا باید این چیزها نوشته شود؟ چرا زندگی خصوصی را وارد ادبیات می‌کنی؟ چرا مردان را این‌گونه نشان می‌دهی؟»

صدایی آرام‌تر از میان سایه‌ها آمد: «شاید مشکل این است که او گاهی مرز میان ادبیات و زندگی را فراموش می‌کند.»

شهرنوش به سوی صدا نگاه کرد. بهروز بود. با همان آرامشی که گاه بیش از خشم خسته‌کننده بود.

«من می‌خواهم توضیح بدهم. نویسنده باید از تجربه‌ی شخصی فاصله بگیرد. ادبیات باید از فرد فراتر برود.»

شهرنوش لبخند زد و گفت: «سال‌ها مردان برای زنان توضیح داده‌اند که تجربه‌ی خودشان را چگونه بفهمند. به ما گفته‌اند خشممان افراط است، دردهایمان شخصی است، خاطراتمان قابل اعتماد نیست و ادبیاتمان زرد است.»

زن زیبا پرسید: «تو مردستیز هستی؟»

شهرنوش نگاهش را پایین انداخت.

زن پرسید: «آزرده شدی؟»

شهرنوش لبخندی زد و شانه بالا انداخت. «سوء تفاهم، مالیات نویسنده است.»

زن زیبا برخاست. لباسش در سکوت حرکت کرد. «اگر دوباره بنویسی، از چه خواهی نوشت؟»

شهرنوش به اطراف نگاه کرد و لبخند زد.

«از زنی که هنوز میان تن و آزادی‌اش ایستاده است. از همان مرز میان خیال و جنون؛ جایی که همیشه ایستاده‌ام.»

زن آرام آرام محو شد. فقط یک نویسنده ماند و سکوتی که دیگر خالی نبود. زیرا گاهی آخرین کلمه‌ی یک داستان، پایان آن نیست؛ آغاز شنیدن است.

Ebrahimian, M. 2026. A Magical History of Their Own: Women and Iranian History in Shahrnush Pārsipur's Fiction. In: Korangy, A., Khorshidi, S. (eds) Narration and

Narratology in Modern Persian Literature.
Iranian and Persian Studies. Springer,
Singapore.

Mir Ābedini, H. 1998. *Sad Sā l Dāstā n*
Nevisi-ye Iran [One Hundred Years of Fiction
Writing in Iran]. Tehran: Nashr-e Cheshmeh,
1998.

Mukherjee, R. (2020). Gender and
imagination: A feminist analysis of
Shahrnush Parsipur's *Women without Men*. I
K. Moser & A. C. Sukla (Red.), *Imagination*
and art: Explorations in contemporary theory
(s. 111-136). Brill.

Parsipour. Sh. 2021. *Barzakh. [Limbo]*.
Baran: Stockholm

Talattof K. 1997. Iranian Women's Literature:
From Pre-Revolutionary Social Discourse to
Post-Revolutionary Feminism. *International*
Journal of Middle East Studies. 29(4):
531-558.

محمد رفیع محمودیان: رمان در جهان

<https://baangnews.net/۲۸۴۷۰>

سپهری در جهان مدرن شکل گرفته است، سپهری از آفرینندگی و لختی، پویایی و ایستایی؛ پر از تنش، همواره در آستانه‌ی فروپاشی و همچنین خیزش. این سپهر رمان است. یکی از مهمترین عرصه‌ها و شاید مهمترین عرصه‌ی تجربه‌ی ترافرازندگی در جهان مدرن. محل حضور و دیدار دو نیرو، نویسنده و خواننده، آفریدگار و آفریننده. متن هم‌وردی آندو را ممکن می‌سازد، در نوشتاری که هر چند روح نویسنده را با خود دارد ولی کالبدی بیش نیست تا آنکه خواننده با خوانش خود به آن جان بخشد. نویسنده و خواننده هر دو، یکی بگاہ نوشتن و دیگری بگاہ خواندن، در آن به ترافرازندگی دست می‌یابند، نه فقط ترافرازندگی نسبت به نیستی درون بلکه حتی نسبت به هستیمندی، هستیمندی

لخت یکپارچه‌ی جهان. در رمان آنها، در بستر درگیری دیگرگونه‌ای نسبت به درگیری‌های هستیمندی، حضور در جهان را تجربه می‌کنند، حضوری در ورای زیست روزمره‌ی خود، حضوری که تجربه‌ی هستیمندی در نیستیمندی و نیستیمندی در هستیمندی را ممکن می‌سازد. در حالیکه زندگی انسانها را در وهله‌ی اول به رویگردانی از نیستی درون و در وهله‌ی دوم به نفی هستی بر می‌انگیزد، رمان اجازه می‌دهد تا با نیستی و هستی کنار آیند. و این آنچه است که جذابیت و اعتبار رمان را رقم می‌زند.

جایگاه رمان در جهان

در عصری که انبوهی از کانونهای سرگرمی، تفریح و اطلاعات در اختیار جهانیان قرار گرفته است رمان به شکل شگفت‌آوری جذابیت و موضوعیت خود را حفظ کرده است. ضرورت‌های زندگی مدرن، از کار و مصرف گرفته تا پی‌جویی اطلاعات و دانش، وقت و توان چندانی برای انسانها در راستای پی‌گیری اهدافی دیگر در زندگی باقی نگذاشته‌اند، ولی باز انسانها رمان را به کنار نهاده‌اند.

جدی‌ترین رقیبان آن فیلم و سریالهای تلویزیونی خود در زیر مجموعه‌ی آن جای می‌گیرند. نه فقط بخاطر آنکه متکی به نوشتار راهبردی (سناریو) هستند بلکه همچنین بخاطر آنکه همانند رمان داستانی متمرکز بر رخداد و شخصیت را بگونه‌ای تصویری روایت می‌کنند.

رمان مدام سرزندگی و کارآمدی خود در برانگیختن توجه را به رخ می‌کشد. در همین چند سال گذشته چند رمان حساسیت و توجه جهانیان را برانگیخته‌اند. یکی از آنها جلد اول مجموعه‌ی چهار گانه رمانهای ناپلی، دوست باهوش من اثر النا فرانته است.[۱] کتابی که هر چند پانزده سال از انتشار آن می‌گذرد هنوز تازگی و جذابیت خود را حفظ کرده است. کتاب شخصیت زن شگرف و پیچیده‌ای را معرفی می‌کند که با محیط اجتماعی کم و بیش بسته‌ی زیستگاه خویش، ناپل ایتالیا، مدام در ستیز قرار دارد، ستیزی که او گاه در آن پیروز و سربلند است و گاه شکست خورده. کتاب گیاه‌خوار نویسنده‌ی کره‌ای هان کانگ نیز به همان میزان و شاید بیشتر توجه را برانگیخته است.[۲]. کانگ در این اثر و دیگر آثار خود از درد و رنجی می‌نویسد که گریبان انسانها را در جهان

معاصر می‌گیرد، درد و رنجی نه جسمی، نه زاده فقر یا شرایط سخت کار بلکه روحی-روانی، ناشی از حساسیت روزافزون انسان نسبت به جهان زیستی که آزادی و وجود فردی او را بر نمی‌تابد.

این فقط رمانهای جدید نیستند که حساسیت بر می‌انگیزند و مطرح می‌شوند، رمانهایی قدیمی و گاه حتی حاشیه‌ای ادبیات جهانی نیز به ناگهان برای مدتی در کانون توجه قرار می‌گیرند. دو نمونه‌ی چنین آثاری شبهای روشن داستایفسکی [۳] و مدونای پوستین‌پوش صباح‌الدین علی [۴] هستند. هر دو داستانی عاشقانه را روایت می‌کند، داستان عشقی کوتاه که در نهایت با ناکامی خاتمه می‌یابد. ناکامی در عشق ولی مضمون اصلی داستان نیست، بلکه این شکوه عشق است که در داستان می‌درخشد. عاشقان ناکام در پایان به عشق خویش همچون گاه درخشان زندگی خود می‌نگرند.

در کنار این رمان‌ها، رمانی را داریم، گوشت اثر دیوید سولوی، که به وقت انتشار، بدون تأخیر و پیش‌آمدن وقفه‌ای، واکنش خوانندگان و منتقدین را دامن زده است. [۵] کتاب که

جایزه‌ی معتبر من بوکر سال ۲۰۲۵ را برده است، در سادگی و فهم‌پذیری اثری نمونه است. همه چیز در کتاب ساده و شفاف روایت می‌شود. کتاب داستان زندگی مردی را از آغاز نوجوانی تا میانسالیگی دنبال می‌کند. مرد انسان ساکتی است و در پاسخ به پرسش و گفته‌های دیگران پی در پی از عبارت «خوبه» (It is ok) بهره می‌جوید. او از خود اراده‌ای نشان نمی‌دهد. در رابطه با دیگر انسانها قرار می‌گیرد، ولی نه از سر خواست، بلکه به اتفاق و در بستر اراده‌ی دیگران. منتقدان، جنبه‌های گوناگونی را در کتاب یافته‌اند. برخی آن را درباره بحران مردانگی در جهان دانسته‌اند، برخی دیگر آنرا همچون شرحی بر باخت اراده و ابژگی وجود دیده‌اند، کسانی نیز آنرا اثری درباره فرایند جهانی شدن و امر مهاجرت پنداشته‌اند. کتاب را حتی می‌شود بسان اثری درباره درآمیختگی میل جنسی و حس خشونت خواند.

رمان به ادعای تبیین جهان و جامعه نوشته نمی‌شود. کمتر خواننده‌ای نیز آنرا در راستای فهم زندگی یا جهان می‌خواند. با اینحال داستانی از انسانها و رخدادهایی را باز می‌گوید که در توصیفی پر از جزئیات وجودی انضمامی پیدا

می‌کنند. جذابیت و شکوه رمان در آن قرار دارد که ایوان کارامازوف، مرسو بیگانه آلبر کامو و مادام بوواری را همچون شخصیتها و شکار نهنگ در موبی دیک هرمان ملویل و مهمانی خانم دالای را همچون رخدادهایی تخیلی واقعی‌تر از واقعیت وجودی انسانها و جهان پیرامون پیشاروی ما قرار دهد. در جهان واقع، انسانها و رخدادهای می‌میرند، به فراموشی سپرده می‌شوند، در بازنگری تغییر شکل می‌دهند و گاه حتی ماهیتی دیگرگونه پیدا می‌کنند. شخصیتها و رخدادهای رمان اما استوار بر جای می‌مانند. درک ما از آنها تغییر می‌کند ولی خود آنها تحولی را از سر نمی‌گذرانند.

اعتبار رمان اصلاً به آن نیست که واقعیت را روایت می‌کند. واقعیت به فراوانی، در تندی و تلخی یا گاه به طراوت و زیبایی، ما را احاطه کرده است. همه جا و همه گاه با آن روبرو هستیم و مجبور به کلنجار رفتن با آن. رمان با باز پرداخت آن چه اعتباری می‌تواند بدست آورد؟ اعتبار رمان حتی به بیان تغزلی واقعیت نیز نیست. شعر تغزلی‌ترین شکل ممکن اندیشیدن و تبیین جهان است و در این زمینه

رمان از آن کم می‌آورد ولی دیرگاهی است که شعر دیگر
هماورد آن در برانگیختن حساسیت جهانیان نیست. معدودی
از انسانها شعر می‌خوانند ولی انبوهی از آنها خواننده‌ی رمان
هستند.

در اینکه رمان گرایشی قوی به واقعیت‌گرایی دارد تردیدی
نیست. در این زمینه گئورگ لوکاچ [۶] و ایان وات [۷]
حرفهای مهمی برای گفتن دارند. آنها رمان را همچون سندی
برای فهم گرایشها و تحولات اجتماعی می‌بینند. برای
نویسندگان زیادی از بالزاک و دیکنز گرفته تا فیلیپ راث،
احمد محمود و اورهان پاموک، تبیین، بررسی و سنجش
واقعیت غایتی مهم بوده است. خوانندگان نیز آثار این
نویسندگان و بسیاری از دیگر نویسندگان را بر آن مبنا
خوانده‌اند، بر مبنای بازاندیشی و بازنگری واقعیت. ولی
اعتبار رمان به آن نیست. بازنمایی واقعیت بیشتر کار
ژورنالیسم و علوم اجتماعی است تا رمان. رمان شاید
واقعیت را تبیین کند ولی آنرا با تخیل و بازی زبانی و شگرد
داستان‌سرایی در می‌آمیزد و این آنرا از گزارشگری سره‌ی
واقعیت دور می‌سازد.

می‌توان پنداشت که اعتبار رمان به آن است که جهانی دیگرگونه را می‌آفریند، جهانی که نویسنده به توان تخیل می‌آفریند تا خود و خواننده بتوانند در آن جهانی متفاوت با جهان زیست خود را بازشناسند.[۸] جهانی متفاوت با انسانها، رخدادها و شیوه‌ی زیست متعارف روزمره. آفرینش این جهان، نویسنده را در موقعیتی ترافرازنده نسبت به وجود انسانی خویش قرار می‌دهد. از او آفریدگار جهانی دیگرگونه، جهانی متراکم از رخداد و شخصیت، نه جهانی یکسره تخیلی بلکه جهانی مادیت یافته در داستان و متنی پا برجای می‌سازد. خواننده نیز در آن، نشانی از جهانی می‌یابد که او خود فقط می‌تواند به خیال، رویا یا کابوس از آن تصویری و درکی داشته باشد. خیال، رویا و کابوس ولی وهم‌گونه و گذرا هستند. می‌آیند و به ضرب‌آهنگ خود می‌روند. نه تنها وضعیت منسجم و پرداخته‌ای را پیدا نمی‌کنند بلکه به سختی می‌توان به اراده آنها را فراخواند و پیشاروی خود متجسم کرد. در رمان می‌توان به شکلی سازمانیافته نقشی از رویا، خیال و کابوس یافت. هم آنها در داستان و نوشتار یافت و هم به توان ذهن خویش آنها پر و

بال داد. به اینگونه می‌توان عشقی آکنده از شور و احساساتی که کمتر کسی در زندگی روزمره آنرا تجربه می‌کند را در یک رمان دی‌اچ لورنس تجربه کرد؛ کابوسی که در جهان زیست کمتر نشانی از آن بچشم می‌آید را می‌توان در رمانی از مارگارت اتوود همچون یک جهان دهشتناک پر هیبت باز یافت؛ و در رمانی از هاروکی موراکامی می‌توان با جهانی پر از رخدادهایی شگرف، همچون توان گفتگو با گربه یا باران ماهی از آسمان، در پسزمینه‌ی داستانی درباره‌ی عقده‌ی ادیپ، آشنا شد.

آفرینش و تجربه‌ی جهانی متفاوت اعتبار برای رمان می‌آفریند ولی نه آن اعتباری که رمان امروز از آن در جهان برخوردار است. افسانه و حماسه بهتر از رمان از تخیل و تجسم کلامی جهانی متفاوت بر می‌آید ولی می‌دانیم که امروز در دوران مدرن کمتر کسی بسراغ آنها می‌رود. تخیل جهانی متفاوت کار اصلی رمان نیست. رمان همچون دیگر کنشهای انسان در دوران مدرن، چه در گستره‌ی کار و زندگی روزمره و چه در گستره‌ی هنر، جهان را مدام بازآفرینی کرده و در آن فرایند آنها از نو می‌آفریند. انسانها

بصورت فردی و اجتماعی، همانگونه که نلسون گودمن و آندریاس رکویتز نشان داده‌اند، مدام در کار جهان سازی هستند.[۹] رمان خود بخود جهانی متفاوت می‌آفریند چون به ضرورت جهان بر ساخته هیچگاه نمی‌تواند همانند جهان واقع باشد. رمان پدیده‌ای مدرن است و دوران مدرن دوران درگیری‌های گوناگون اقتصادی، سیاسی و فرهنگی است. نویسنده و خواننده هر دو در زندگی خود مدام در کار بر ساختن و تجربه‌ی جهانی نو و در نتیجه متفاوت با جهان پیشین زیست خود هستند. رمان در این زمینه یک استثنا یا یک استثنای بارز نیست.

رمان امکان تجربه‌ی مهمتری را فراهم می‌آورد. به نویسنده و خواننده هر دو اجازه می‌دهد که با روی‌آوری به هستی و درگیری با آن از نیستی بگریزند و در یکپارچگی سهمگین هستی، به توان نیستی، گشایشی را بیافرینند. رمان در دوران مدرن بیش از پیش موضوعیت پیدا کرده است چون در این دوران از یکسو انسان فردیت یافته و به انزوا رانده شده بیش از پیش با نیستی درونی خود رویارو می‌شود و از سوی دیگر بگونه‌ای روزافزون درگیری واقعیت

هستی‌مندی جهان و وجود خویش شود. اعتبار رمان به آن است که سپهری است که در آن گریز و همچنین دسترسی به نیستی و هستی امکان‌پذیر است. برای شناخت بیشتر و دقیق‌تر این نکات در ابتدا باید شکل وجودی انسان را بازشناسیم و سپس به رابطه‌ی رمان با آن پردازیم.

نیستی و هستی

انسان در درون خود جز نیستی چیز دیگری را نمی‌یابد. درون تهی محض است. در خود که بنگری چیزی را نمی‌یابی. در خود، انسان کسی نیست، چیزی نیز نیست. در کند و کاو درونی، انسان نه پدر یا مادر، نه فرزند کسی، نه دارنده‌ی این یا آن حرفه، نه این یا آن عنوان، نه این یا آن جنسیت، هیچکدام نیست. آنجا احساسی از فقدان هست. دلهره از تنهایی، درماندگی و نابودی هست، ولی حسی یا دریافتی از هستی‌مندی وجود ندارد. «من هستم» دکارتی را در درون نمی‌توان یافت بلکه درست آنگونه که دکارت خود نشان داده فقط با استدلالی منطقی می‌توان به آن رسید: «من فکر می‌کنم پس من هستم.» عملاً انسان هر چه که بیشتر

درون را بکاود، نیستی ژرفتری را احساس می‌کند. کاوش درونی را باید متوقف ساخت، رو به هستی، رو به برون آورد تا بتوان بر جای ماند، تا بتوان بود، تا بتوان زیست. کاوش راه بجایی نمی‌برد. باید از خود برون جست، رو به جهان آورد و درگیر آن شد تا هستی جهان و هستی خود درگیر در جهان را تجربه کرد. نیستی بشکل دیگری نیز با هستیمندی انسان گره خورده است. بسان موجود زنده، انسان خالی محض است. باید جهان را ببلعد، بخورد، بیاشامد و بپوشد، تا بر جای ماند. انسان باید خود را درگیر جهان سازد و از آن تکه، تکه بکند و خود را از آن پر کند. به این سان، درگیری با هستی دو بُعدی است. یکی در گریز از فقدان و دیگری برای پر کردن تهی درون، همه‌ی نیازهایی که از وجود مادی سر بر می‌آورند.

جهان تجلی هستی‌مند است. در این نکته تردیدی نیست. جهان سخت و محکم، یکپارچه، بر جای است. چیزی آنرا از هستیمندی خلع نمی‌کند. اجزایی از آن تغییر شکل می‌دهند ولی کلیت آن همواره بر جای است. اینگونه نیز حس و ادراک می‌شود. چشم که بگشایی، گوش که

بدهی، کوچکترین حرکتی که بکنی آنرا حس و ادراک می‌کند. پی می‌بری که با سختی سنگ، صدای موج دریا و گرمای آفتاب/خورشید سر و کار داری. انسان خود در درون نیستی است ولی تن خویش، وجود مادی خود و همچنین وجود دیگر انسانها را همچون اجزاء هستی جهان احساس و ادراک می‌کند. کافی است که همچون جورج ادوارد مور به دست خود بنگریم تا دریابیم که با جهان هستی روبرو هستیم.[۱۰] با اینحال کافی است که به درون خود بنگریم تا با نیستی روبرو شویم. درگیری با جهان پایان ناپذیر است ولی ما مدام بدرون خویش پرتاب می‌شویم و آنجا فقط نیستی موج می‌زند. جهان همواره باز برای درگیری نیست. بستاری است که به گشایش تن در نمی‌دهد. بر هر دریا و رودخانه‌ای نمی‌توان قایق راند، از هر زمینی نمی‌توان محصول برداشت کرد، و دیگری بسا گاه از هر گونه کناکنش احتراز می‌ورزد. هستی صامت، سخت و بسته هر گونه کوشش در راستای درگیری هدفمند با آن را ناکام می‌گذارد. این ناکامی است که انسان را مدام به درون خویش پرتاب می‌کند.

هستی در یکپارچگی هستی-مندی‌اش تمایزی بخود
راه نمی‌دهد. در آن شکافی نیست تا چیزی از چیز دیگر
بازشناخته شود. همه‌ی چیزها در هستی-مندی همانند
یکدیگر هستند. سنگ، میز، دریا و درخت همه همانند
یکدیگر هستند. پس چه چیزی آنها را از یکدیگر متمایز
می‌سازد؟ این درگیری انسان با هستی است که این تمایز را
رقم می‌زند. در گریز از نیستی، انسان رو به جهان، رو به
هستی می‌آورد. ولی برخورد او فقط ایجابی نیست (تا که
خود را درگیر سازد) سلبی و نفی‌گرا نیز هست. او موجودی
زنده است. برای بودن، برای زنده ماندن، او هستی را با
رویکردی از سر نیست‌انگاری نفی کرده، دگرگون می‌سازد.
چیزها را از جا کنده، در وجود خویش، در گستره‌ی زیست
خود، ادغام می‌کند. در تلاقی این دو برخورد با هستی
(ایجاب و نفی) تمایز به هستی راه پیدا می‌کند و هر جزء
جهان در ویژگی‌های‌هایش مورد توجه قرار می‌گیرد. سنگ،
میز، دریا و درخت از آنرو از یکدیگر متمایز هستند که هر
یک بگونه‌ای انسان را درگیر خود می‌سازند و در حد معینی
نفی‌پذیر یا مقاوم در قبال نفی هستند. اینکه سنگ میز نیست

یا درخت بوته و برگ نیست بخاطر آن نیست که بین آنها فاصله و تفاوتی پیشینی وجود دارد و دیواری یا شکافی آنها را از یکدیگر جدا می‌سازد بلکه بخاطر آن است که در درگیری انسان با آنها، بصورت جزئی از هستی ویژگی‌های متفاوتی از خود نشان می‌دهند.

نیستی نیست تا حس یا ادراک شود. این درست‌ترین حکمی است که می‌توان درباره‌ی آن صادر کرد. با این حال، نیستی نه در جهان و نه در برون، که در درون احساس می‌شود. فرد درون را می‌کاود، در خود به خویشتن می‌نگرد و آنجا هیچ نمی‌یابد. این ناکامی به شکل احساسی از بی‌قراری ناشی از بی‌کسی و پوچی وجود را در بر می‌گیرد. نیستی در احساس بی‌قراری، رویگردانی از درون و چرخش بسوی جهان برون و درگیر ساختن خود با آنرا دامن می‌زند. در گریز از بی‌قراری، مواجهه با پایداری (یا سختی و سهمگینی) هستی در دستور کار قرار می‌گیرد، مواجهه برای سنجش پایداری در حد درهم شکستن آن تا هستیمندی را تجربه کند. از این رو درگیری شکلی از نفی‌گرایی دارد و نیستی را در جهان اشاعه می‌دهد. درگیری کناکنش

(interaction) را نمی‌جوید؛ در پی تجربه‌ی پایداری هستی، برخوردی همه‌جانبه در حد نیستی آن را می‌جوید.

در دوران مدرن، تلاقی نیستی و هستی شدت یافته است. از یکسو فرایند تفرد و فروپاشی نهادهای سنتی زیست اجتماعی، از خانواده گرفته تا مراسم آئینی مدنی و دینی، انسان را بیش از پیش به درون نگری کشانده است. انسان اکنون، آنگونه که چارلز تیلور تصریح کرده، مجبور است مدام با خود کلنجار رود: خویشستن خویش را بجوید و بکوشد که خود را باز شناسد (یا باز یابد)، تصمیم بگیرد و بین بدیل‌های گوناگون بر مبنای اصلی که خود بدان باور دارد بدیلی انتخاب کند.[۱۱] فشار و سختی این کار انسان را بر می‌انگیزد که با شدت بیشتری از خود، از نیستی درون خویش روی برگرداند و خود را درگیر هستی سازد. از سوی دیگر، جهان مدرن بر اساس بیشترین میزان درگیری ساماندهی شده است. زیست اکنون هیچ نیست بجز تلاش در جهت دگرسازی هستی. هر آنچه که هست باید دگرگون شود. هیچ چیز نباید در شکل داده‌شده‌ی پیشینی خود بر

جای ماند. در این دوران به گفته‌ی مارکس هر آنچه سخت و استوار است دود می‌شود و به هوا می‌رود. طبیعت یا بعبارت دقیقتر هستیمندی همه چیز سنجیده می‌شود تا راه و روش دگرسازی آنها تعیین شود و سپس امر دگرسازی در دستور کار قرار گیرد. مواجهه‌ی مدرن با هستی راهبردی است و به این خاطر آینده را نفی و در اکنون ادغام می‌کند. دگرسازی همواره باید مازادی بیافریند که بکار دگرسازی در آینده بخورد. سرمایه‌داری نماد این رویکرد است. از نیروی زنده کار، ارزش اضافه، سرمایه‌ی مرده، می‌آفریند تا بکار سرمایه‌گذاری بر ابزار هر چه کارآمدتر دگرسازی جهان آید. در گریز از نیستی اکنون نفی هستی در دستور کار قرار می‌گیرد. بیهوده نیست که بسیاری تمدن جدید را عامل نابود کننده‌ی آن شکلی از هستی می‌شناسند که ما با آن سر و کار داریم.

هستی دگرگونی‌پذیر هست ولی نیستی‌پذیر نیست. آنرا نمی‌توان از بین برد. فقط شکل تجلی آنرا می‌توان تغییر داد. این اما در برخورد انسان با آن تغییری بوجود نمی‌آورد. هستی برای او آن چیزی است که باید از جای برکنده و در

سازگاری با نیازها و خواسته‌های او دگرگون شود. هستی امر داده‌شده‌ای است، منسجم و یکپارچه، اما در رویکرد انسان، در اراده‌ی او متشکل از اجزایی است آماده‌ی تغییر. آنگاه که مشخص می‌شود که هستی تغییر ناپذیر است و اراده را راهی به آن نیست، آنگاه انسان به درون و به بی‌قراری‌اش باز می‌گردد. ولی بی‌قراری آغازی دگر باره برای مواجهه با هستی است.

رمان

اهمیت رمان در آن قرار دارد که برای نویسنده و خواننده، هر دو، امکان نفی هستی و درگیری همه جانبه با آن را همزمان فراهم می‌آورد. نویسنده به توان نگارش درگیر آفرینش گستره‌ای از هستی می‌شود. او می‌نویسد، نه برای نوشتن، نه برای توضیح مسئله‌ای و نه برای بازگویی واقعیتی. او می‌نویسد، تا به تخیل و درگیری با کلمه، مجموعه‌ای از شخصیتها و رخدادها را در یک گستره‌ی تخیلی بیافریند. این گستره جهانی در خود است، هستیمند. هستیمندی این جهان با نفی هستی جهان واقعی، جهان زیست روزمره ممکن

است. نویسنده باید با رویگردانی از هستی و زیست این جهانی خویش، هستی دیگرگونه‌ای را در رمان بیافریند. او باید ذره ذره‌ی این جهان را سامان دهد و آنرا همچون یک کلیت هستی‌مند طراحی کند. عناصر این جهان را او از جهان زیست خود وام می‌ستاند. جهانی را نیز بر می‌سازد که خواننده بتواند آنرا کم و بیش همچون جهان زیست خود بازشناسد. ولی مجموعه‌ای که می‌آفریند جهان زیست ما نیست. بطور نمونه، در کتاب بیگانه آلبر کامو، مرسیو و جهان زیستش نمایی از زیست و هستی ما نیست، او و جهان زیستش هستی‌ای است که کامو به توان تخیل تجسم می‌کند. [۱۲] عناصر این جهان بی شباهت به جهان زیست ما و خود آلبر کامو نیست ولی در تمامیت آن چیزی متفاوت با جهانی است که ما روزانه آنرا تجربه می‌کنیم. جذابیت کتاب اساسا در آن قرار دارد که او در بی تفاوتی حسی احساسی‌اش، آدمکشی ناگهانی‌اش و رفتارش در زندان کسی متفاوت با ما است.

نگارش رمان فرایندی از تلاقی نیستی و هستی است. در گریز از نیستی درون، تجلی یافته در امر ناگفته و نانوشته، نویسنده می‌نویسد. در گریز از مواجهه با نیستی کسانی حرف می‌زنند، کسانی دیگر خود را با کار تولیدی یا تلاش برای تغییر جهان مادی سرگرم می‌سازند، نویسنده می‌نویسد. نوشته‌ی روی کاغذ یا صفحه‌ی کامپیوتر تجلی هستی برای نویسنده نیست، متن در برگیرنده‌ی داستان تجلی هستی برای او است. متن البته در خود هنوز رمان نیست، باید خوانده شود تا هستیمندی یک رمان را پیدا کند ولی نویسنده به انتظار خوانده شدن آنرا می‌نویسد و همواره آنچه را نوشته از دید یک خواننده‌ی فرضی می‌خواند. به هر رو، با نوشته شدن اولین کلمه، گریز از نیستی جای خود را به هراس از هستی می‌دهد. آنچه که نوشته می‌شود در هستی‌مندی خود راه را بر انکشاف نوشته و شکل‌گیری رمان می‌بندد. دغدغه‌ی نویسنده از همان آغاز آن می‌شود که چگونه بنویسد که هم چیزی را بیان کند و هم بیان نکند تا بتواند بعدتر آنرا بیان کند. نیستی محض کار را انجام نمی‌دهد چه وجود ندارد تا در تلاقی با هستی قرار گیرد و گشایشی را ایجاد کند.

نیستی باید از خود ردی بجای گذارد تا بصورت امری ملموس در تلاقی با هستی قرار گیرد. نیستی ملموس تعلیق است. تعلیق آن امر مشخصی است که همچون یک راز نا مشخص می ماند، آن رخدادی است که همچون فرجامی باید رخ دهد و رخ نمی دهد و مدام به تعویق می افتد. در نهایت نامشخص مشخص شده، راز افشا و سیر رخدادها فرجام می یابند ولی آنگاه دیگر همه چیز به پایان رسیده است.

پویایی رمان در گرو نیستی قرار دارد. نیستی موتور انکشاف داستان و پویش متن است. هستی وضعیت تثبیت یافته است، تمامی آنچه که هست. قرص و محکم. بدون هیچگونه گسست، حفره و سوراخ. یکپارچه و ایستا، بدون ظرفیتی برای تحول. چیزی در آن وجود ندارد که تغییری را دامن زند. نیستی آنرا در هم می شکند، در آن، گسست، حفره، سوراخ و در نهایت گشایش ایجاد می کند. نیستی خود به تنهایی نمی تواند اینکار را انجام دهد. باید در تلاقی با هستی قرار گیرد تا از توان ایجاد گشایش و انشکاف برخوردار شود. در محاکمه کافکا در جمله ی اول کتاب این تلاقی را داریم: «حتما کسی به یوزف ک. تهمت زده بود،

چون بی آنکه خطایی ازش سر زده باشد یک روز صبح بازداشت شد.» [۱۳] هستی در وجود یوزف و بازداشتش تجلی می‌یابد. یوزف ک. بصورت انسان معینی هست. کتاب را که می‌خوانی پی می‌بری که یوزف ک. انسان معینی با زندگی مشخصی است. اگر جمله فقط این دو نکته را بیان می‌کرد بسختی جایی برای گشایشی می‌ماند. وجود یوزف ک. و بازداشت‌اش در قطعیت مورد اشاره قرار می‌گیرند. اما دو نکته دیگر این قطعیت در هستیمندی را در هم می‌شکنند و نیستی را مطرح می‌سازند. عبارت «حتما کسی به یوزف ک. تهمت زده بود» به دو صورت به نیستی اشاره دارند. یکی آنکه مبنا را در کلمه‌ی حتما بر پندار و استدلال می‌نهد و دیگری آنکه از کسی نا مشخص بعنوان مرجع تهمت یاد می‌کند. تهمت اینجا خود بی بنیاد است چون توضیح داده می‌شود که نشانی از آنکه خطایی از یوزف ک. سر زده باشد وجود ندارد. درست همین نکته پویایی را در کتاب می‌آفریند. تا پایان کتاب مشخص نمی‌شود خطا یا جرم او چیست و هر چه که یوزف می‌کوشد که پی ببرد که به چه جرمی مورد پیگرد قرار گرفته و چگونه می‌تواند بی‌گناهی

خود را اثبات کند راه بجایی نمی‌برد. اتهام نا مشخص آن نیستی‌ای است که در تلاقی با هستی پیگرد، محاکمه، قانون و کارگزاران قانون پویایی داستان را رقم می‌زند.

شاید محاکمه کافکا را کتابی استثنایی بشماریم، کتابی تاریک و پیچیده که نیستی را به شکل نیرویی مخوف و نابوده کننده مطرح می‌کند. ولی تلاقی نیستی و هستی را حتی می‌توان در آثار متعارف و «بهنجار» ادبی دید. کتاب چراغها را من خاموش می‌کنم اثر زویا پیرزاد می‌تواند نمونه جالبی در این زمینه باشد. [۱۴] کتاب زویا پیرزاد عامه پسند است. فروش خوبی در بازار داشته است. پیچیده نیست و هیچ احساسی بد یا دردناکی را نسبت به جهان و زندگی نزد خواننده دامن نمی‌زند. ولی در این کتاب به آسانی می‌توان رد نیستی را پی گرفت. راوی کتاب کلاریس است. زنی خانه‌دار، مادر سه فرزند. ساکن شهر آبادان، با دغدغه‌های عنصری از طبقه‌ی متوسط، بدون مشکل خاصی در زندگی. هستی سراسر زندگی او را در بر گرفته است. پویایی کتاب را عشقی دامن می‌زند که در مرز بین هستی و نیستی زندگی و وجود کلاریس را متأثر می‌سازد. مردی با مادرش و دختری

همسال دو دختر دوقلوی کلاریس به خانه‌ای در همسایگی خانه کلاریس بارکشی می‌کنند. کلاریس بتدریج از او خوشش می‌آید ولی احساس خود را به کسی (در برون) نشان نمی‌دهد و از آن هیچ سخنی نمی‌گوید. حتی در درون (در گفتگوهای درون ذهنی) نیز به آن نمی‌اندیشد. او عشق خود را در رفتار خویش نشان می‌دهد. عشق آن نیستی‌ای است که در ردی که از خود بجای می‌گذارد وجهی آشکار پیدا می‌کند و آن عاملی است که به داستان پویایی می‌بخشد.

برای همین می‌توان گفت که ما در رمان با هستی نیستیمند و نیستی هستیمند مواجه هستیم. هستی نیستیمند آن هستی‌ای است که در تلاقی با نیستی قرار گرفته و از آن متأثر شده است. هست، ولی در آن شکاف افتاده است و هستیمندی‌اش با چالش روبرو است. یک نمود آن عبارت است از متن رمان تا آنگاه که در دست خواننده قرار نگرفته و خوانده نشده است. متن ناخوانده هست ولی نیست، چون دارای نمودی نیست. نمونه دیگر آن جهانی است که رمان می‌آفریند. این جهان هست. خواندن رمان به فرض هستی آن

ممکن است. ولی خواننده همواره می‌داند که با جهانی تخیلی روبرو است که از هیچ آفریده شده است و در نیستیمندی هر چرخشی را بر می‌تابد.

نیستی هستیمد نیستی‌ای است که ردی از خود بجای می‌گذرد و به آنصورت به فهم در می‌آید. نیستی، در خود، نیست تا احساس یا فهمیده شود و باید نشانی از آن در درست باشد تا در نبوذ حس و فهمیده شود. نیستی هستیمد در رمان همه چیزهایی هستند که نیستند ولی ردی از خود بجای می‌گذارند. دردی و رنجی که می‌آزارد ولی از آن هیچ گفته (با عبارت دقیقتر نوشته) نمی‌شود، شوری که فقط در رفتار و کنشهایی خود را نشان می‌دهد و عنصری که بر مبنای آموزه‌های فروید و فردریک جیمسون ناخودآگاه جنسی و سیاسی رمان نام گرفته است، آنچه که نویسنده بدون آنکه آشکارا از آن بنویسد یا حتی آگاه به آن باشد نشانه‌هایی از آن بجای می‌گذارد.

زندگی و رمان

زندگی عرصه‌ی تلاقی هستی و نیستی است. زندگی حرکتی به پیش در قلمرو نیستی است. آینده نیست. لحظه به لحظه شکل می‌گیرد. هست بود است، گذشته‌ی فرجام یافته. گذشته به نیستی می‌گراید، در حال، در لحظه‌ی اکنون. فقط اکنون هست و اکنون همواره در حال فروپاشی است. هستی به نیستی می‌گراید و نیستی هستی می‌یابد. نزد هایدگر و اگزیستانسیالیستها، نیستی در مرگ تجلی می‌یابد، مرگ بمثابة پایان افقهای باز، ناممکنی هر ممکنی و آغاز خاموشی. مرگ نیستی هستیمند است چون در آگاهی به امکان آن نیستی‌اش موضوعیت می‌یابد. مرگ ولی بخودی خود هستیمند نیست. باید به آن اندیشید تا همچون امری هستیمند تجسم پیدا کند. از اینرو نیستی آن نیز امری محرز نیست. مرگ همچون نیستی، یک امکان است، نه امری قطعیت یافته. ولی نیستی گذشته و آینده امری متفاوت است. در هر لحظه، برای هر کس از موضوعیت برخوردارند. موضوعیتی که خود را در احساس حسرت به گذشته و دلهره از آینده خود را نشان

می‌دهند. احساس حسرت که برخی آنرا نوستالژی نامیده‌اند احساسی به انسجام و قطعیت جذاب هستیمندی گذشته‌ای است که به نیستی گراییده است. حسرت احساسی پوچ و پوشالی است. دلتنگی برای وضعیتی است که بوده است و اکنون قطعیت هستیمندی را از دست داده است. گذشته همواره در لبه‌ی نیستی فروپاشی اکنون قرار دارد. در رویگردانی از حسرت می‌توان به آینده روی آورد. خود را درگیر آن ساخت، به آن اندیشید و برای آن برنامه‌ریزی کرد. ولی آینده در نیستیمندی دلهره آفرین است. هیچ است، مگای دهشتناک است. به اتکای درگیری با جهان می‌توان از هیچ مگاک گریخت ولی درگیری‌ها همواره افقی به آینده می‌کشایند و آینده خود نیستی است.

هر چند حسرت و دلهره زمینه ساز پیدایش یاد (حافظه) و نگرانی هستند و به اینصورت ذهن را بصورت مرکزی از دغدغه‌های وجودی براه می‌اندازند ولی آزار دهنده هستند. برخاسته از نیستی و نشان از آن دارند. هستی در اکنون تجلی می‌یابد و مشکل آن است که اکنون همواره در حال فروپاشی است. دل در گرو آن نمی‌توان بست. اکنون

نقطه غلیان درگیری‌ها است. خود هوشیاری به چیزی را برنمی‌انگیزد. فقط در فروپاشی، ذهنیت آگاه به نیستی گذشته و آینده را می‌آفریند.

وجهی رمان به آن است که اکنون را به گذشته و آینده گسترش می‌دهد. دوری از رخدادها را از آغاز تا پایان روایت می‌کند. لحظه‌ها، چه لحظه‌های رخدادها و چه لحظه‌های زندگی، را در پیوند به یکدیگر قرار می‌دهد. نیستی را از گذشته و آینده باز می‌ستاند. داستان و سرگذشت فرجام یافته‌ای را باز می‌گوید، آینده‌ای برای هر گذشته‌ای دارد و گذشته‌ای برجای برای هر آینده‌ای. اکنون آن همواره گذشته‌ای است دارای آینده‌ای مشخص. نیستی در آن موج می‌زند ولی نه نیستی محض بلکه نیستی هستیمند. آنچه را که نمی‌توان در زندگی، در بستر درگیری‌های، بدون حسرت و دلهره تجربه کرد در رمان می‌توان تجربه کرد. رمان همچنین عرصه‌ی تجربه‌ی احساسات گوناگون است. از شادی و شفقت تا اندوه و بیزاری را می‌توان از خواندن آن احساس کرد. این احساس اما به دو گونه با احساسات زندگی روزمره متفاوت است. یکی آنکه نویسنده و خواننده،

هر دو، این احساسات را سامانیافته به دلبخواه خود تجربه می‌کنند. نوشتن و خواندن کنشهایی اختیاری هستند. به خواست می‌توان چرخشی به آن داد یا آنرا متوقف ساخت و از آن فاصله گرفت. دیگری آنکه این احساسات در عین هستیمندی نیستیمند هستند. نیستیمندی نهفته در آنها نیز آمیخته با هستیمندی است.

درگیری با هستی برای رویگردانی از نیستی درون کاری پر مخاطره و بی‌معنا است. پر مخاطره چونکه هر آن ممکن است به ناکامی در رسیدن به هدف تعیین شده منجر شود و بی‌معنا چون تکراری و بدون غایتی معین است. درگیری با جهان همواره در معرض خطر آن قرار دارد که در حاکمیت پروژهای زیست قرار گیرد و اهمیت خود را از دست بدهد. نمونه‌ی شاخص رخداد خطر کار دستمزدی برای امرار معاش است، کاری که با کمترین میزان درگیری آگاهانه با هستیمندی جهان انجام می‌گیرد. در دوران جدید، سرمایه‌داری بزرگترین عامل دامن زنده‌ی چنین رویکردی است. سرمایه‌داری زندگی را بطور عمده به کار و مصرف فروکاسته است، کار برای درآمد و تأمین هزینه‌ی زندگی و

مصرف برای زنده ماندن و لذت از لحظه‌های زندگی. هر دو بیش از آن نظام‌مند سازمان‌یافته هستند که نیازی به دخالت فردی انسانها برای پیشبرد آنها وجود داشته باشد. با کمترین میزان کنشگری، اراده و هوشیاری می‌توان کار و مصرف کرد.

رمان این مشکل را بر طرف می‌سازد. رمان درگیری تامی را برای نویسنده و خواننده رقم می‌زند. فقط با درگیری آگاهانه‌ی هدفمند می‌توان آن را نوشت یا خواند. اجبار یا نیازی (فوری) در این زمینه وجود ندارد و نهادی بر آن حاکم نیست. ولی هر گونه نا هوشیاری یا سردرگمی بگاه نوشتن و خواندن، آنرا خشی و یکسره ناکارآمد می‌سازد. درگیریِ احساسیِ عنصری از درگیری با رمان است و این به آن جذابیت می‌بخشد، ولی حتی در اوج هیجان احساسی نمی‌توان با آن بدون هوشیاری درگیر بود. رمان درگیری تمام عیاری را ممکن و، بیش از آن، طلب می‌کند. این درگیری چون بری از احساس حسرت و دلهره لحظه‌های زندگی و درگیری‌های آن است حسی دیگرگونه را دامن می‌زند.

این هراس همواره وجود داشته که خواندن رمان خواننده را از واقعیت زندگی، از ضرورت‌های هستیمندی دور ساخته، او را به وادی وهم و خیال، وادی لذت از درگیری‌های حسی‌احساسی، ببرد و نوشتن نویسنده را پشت میز تحریر، در اتاقی در بسته، از شناخت زندگی و پیچیدگی‌های آن باز دارد. این هراس بیهوده نیست ولی نشانی را غلط می‌دهد تا واقعیت هراس را پنهان سازد. هراس اصلی از آن است که رمان دلهره از نیستی را خنثی ساخته و امکان رهایی از گرفتاری در هستی را فراهم آورد. نظم مدرن استوار بر درگیری تام با هستی جهان مادی در راستای روی‌گردانی از نیستی درون است. این درگیری متمرکز بر نفی جهان و در هم شکستن یکپارچگی هستی است. در رمان، نویسنده و خواننده تجربه‌ای متفاوت را از سر می‌گذرانند، تجربه‌ی آفرینش جهانی نو در فرایند درگیری با هستی نیستیمند و نیستی هستیمند. هراس از رمان هراس از تجربه‌هایی است که درگیری با نیستی و هستی را بدون دلهره و حسرت زندگی روزمره ممکن می‌سازند.

پانویس:

[۱] النا فرانته (۱۴۰۲)، دوست باهوش من (ترجمه‌ی سودابه قیصری)، نشر ثالث.

[۲] Han Kang (۲۰۱۶)، The Vegetarian
Hogarth

[۳] فیودور داستایفسکی (۱۴۰۱) شبهای روشن، (ترجمه‌ی سروش حبیبی)، نشر ماهی.

[۴] صباح‌الدین علی (۱۴۰۲)، مدونای پوستین‌پوش
(ترجمه‌ی عین‌له غریب)، نشر چشمه.

[۵] David Szalay (۲۰۲۵)، Flesh
Jonathan Cape

[۶] نگاه کنید به: گئورگ لوکاک (۱۴۰۲)، معنای رئالیسم
معاصر (ترجمه‌ی احسان پورخیزی)، لاهیتا.

[۷] Ian Watt (۲۰۰۱)، The Rise of the
Novel: Studies in Defoe, Richardson
and Fielding, University of
California Press

[۸] در این زمینه، من از این نوشته آموخته‌ام:

Luiz Costa Lima (۲۰۰۶), The Control of the Imagination and the Novel, in The Novel, Volume ۱: History Geography, and Culture, Edited by Franco Moretti, Princeton University Press

Nelson Goodman (۱۹۷۸), Ways of [۹] Worldmaking, Hackett

Andreas Reckwitz and Hartmut Rosa (۲۰۲۳), Late modernity in crisis Polity

G. E. Moore (۱۹۲۵) In Defence of [۱۰] Common Sense

نوشته اینجا در اینترنت در دسترس است: <https://www.ditext.com/moore/common-sense.html>

[۱۱] نگاه کنید به: چارلز تیلور (۱۴۰۲)، اخلاق اصالت

(ترجمه‌ی وحید سهرابی‌فر)، انتشارات ادیان و مذاهب.

[۱۲] آلبر کامو (۱۳۸۶)، بیگانه (ترجمه‌ی لیلی گلستان)، نشر مرکز.

[۱۳] فرانتس کافکا (۱۳۷۰)، محاکمه (ترجمه‌ی امیرجلال‌الدین اعلم)، انتشارات نیلوفر.

[۱۴] زویا پیرزاد (۱۳۸۰)، چراغها را من خاموش می‌کنم، نشر مرکز.

احمد خلفانی: راسکولنیکوف اعدام می‌شود

<https://baangnews.net/۲۸۵۳۸>

در اینجا صحبت از اعدام فعالان و مخالفان سیاسی نیست، چرا که اعدام آنان خود جنایت است. همچنین صحبت از کسانی نیست که به اتهام جنایت، چه بسا بی‌گناه، کشته می‌شوند؛ که این نیز جنایتی دیگر است. سخن از اعدام به‌طور کلی است؛ اعدامی که قربانی آن هرکس باشد، حتی یک قاتل واقعی، جنایت و قتلِ عمدِ دولتی محسوب می‌شود.

سخن ما در اینجا از کسی است که چه بسا نمونه‌هایش بی‌شمار باشد. راسکولنیکوف، اگر در کشوری با مجازات اعدام، مثلاً در جمهوری اسلامی ایران، محاکمه می‌شد، ممکن بود به مرگ محکوم شود. اما سرگذشت او مرز میان جنایت، وجدان، مجازات، رستگاری و آرامش را به پرسش می‌کشد. او در رمان «جنایت و مکافات» مرتکب قتل می‌شود

و در نتیجه به تبعید و کار در سیبری محکوم می‌گردد. اما داستایفسکی داستان را به این نقطه محدود نمی‌کند. مسئله‌ی اصلی این است که آیا مجازات حقوقی می‌تواند مسئله‌ی اخلاقی و وجودی جنایت را حل کند؟

قانون می‌گوید او مرتکب قتل شده است پس باید مجازات شود. اما ما خوانندگان، که گویا شاهد او هم هستیم، همراه داستایفسکی می‌پرسیم: با انسانِ پشت این جنایت چه باید کرد؟

رمان نشان می‌دهد که مجازات واقعی راسکولنیکوف، پیش از هر چیز، در درون خود وی اتفاق می‌افتد. او پیش از آنکه محکوم شود، در درون خود گرفتار مکافات شده است و سرانجام، راه او به سوی اعتراف و امکان رستگاری باز می‌شود.

اگر در یک نظام حقوقی، مجازات اعدام برای چنین جرمی اعمال شود، چیزی که از منظر ادبی و فلسفی از دست می‌رود، فقط زندگی یک مجرم نیست؛ امکان ادامه‌ی داستانِ انسان پس از جنایت است.

جامعه‌ای که راسکولنیکوف را اعدام می‌کند، فقط یک قاتل را از میان برنمی‌دارد؛ امکان رستگاری او و نیز امکان مواجهه خودِ ما با وجدان‌مان را نیز از میان می‌برد.

ما در راسکولنیکوف فقط با یک قاتل روبه‌رو نیستیم؛ با انسانی روبه‌رو هستیم که جنایت را پیشاپیش در ذهن خود بارها و بارها مرور کرده است. او برای خود استدلال ساخته، ستم اجتماعی را دیده، خود را محق دانسته و از مرزی عبور کرده که ابتدا فقط در ذهن او وجود داشته است. و شاید همین است که خواننده را به او نزدیک می‌کند.

پس وقتی ما راسکولنیکوف را می‌خوانیم، دیگر با یک «قاتل» صرف روبه‌رو نیستیم. وارد ذهن او می‌شویم؛ ترس‌هایش را می‌بینیم، تردیدهایش را می‌فهمیم، تب و لرزشش را حس می‌کنیم و تنهایی‌اش را تجربه می‌کنیم. مشاهده می‌کنیم که چگونه پیش از آنکه جامعه او را محکوم کند، خود او در درون خود مجازات می‌شود و به‌تدریج میان «عمل او» و «خود او» تمایز قائل می‌شویم.

اما در زندگی واقعی معمولاً چنین امکانی وجود ندارد. خبری می‌خوانیم، تصویر و نام متهم را می‌بینیم و او را در یک کلمه «قاتل» خلاصه می‌کنیم. به ذهن او دسترسی نداریم؛ کودکی‌اش را نمی‌شناسیم، ترس‌هایش را نمی‌دانیم، تناقض‌هایش را نمی‌بینیم، ستم اجتماعی را نادیده می‌گیریم و انسان پیچیده و متشکل از لایه‌های متعدد را به یک برچسب، یک اتهام و یک جرم محدود می‌کنیم.

رمان اما امتیازی منحصر به فرد به ما می‌دهد: امکان همدلی؛ همدلی بدون تأیید جنایت. اینکه جنایت را تنها یکی از صفحات بی‌شمار زندگی راسکولنیکوف بدانیم. او دستانی خونین، اما قلبی چه بسا پاک دارد.

و این شاید یکی از بزرگ‌ترین کارهای ادبیات باشد: ما تنها به دست‌های راسکولنیکوف نگاه نمی‌کنیم، بلکه قلبش را هم می‌بینیم. ادبیات فاصله‌ای را که زندگی واقعی میان ما و دیگری می‌سازد، از میان برمی‌دارد. به ما اجازه می‌دهد ساعات و روزهای طولانی درون ذهن کسی زندگی کنیم که

شاید در زندگی عادی از او متنفر باشیم. وقتی از درون او به جهان نگاه کردیم، دیگر نمی‌توانیم او را به آسانی به یک یا چند کلمه محدود کنیم.

اما اگر راسکولنیکوف اعدام شود، امکان همدلی، امکان فهمیدن، امکان تغییر و دگرگونی، امکان مواجهه با خودمان و شاید حتی امکان رستگاری، همه را با هم از دست می‌دهیم.

هواداری از اعدام

بدتر این است که خود ما نیز هوادار اعدام باشیم. در آن صورت عملاً هم امکان همدلی و درک را از خود دریغ کرده‌ایم و هم متهم را، بی‌آنکه او را فهمیده باشیم، محکوم کرده‌ایم. قضاوت را به جای فهم گذاشته‌ایم و چیزی را خاتمه داده‌ایم تا ناچار به فهم نباشیم. غافل از این که هر چیزی نافهمیده محکوم شود، ممکن است به همان شکل یا اشکال دیگر بازگردد.

در جهان داستانی، ما به راسکولنیکوف فرصت می‌دهیم، چون می‌خواهیم بدانیم بعد از جنایت چه اتفاقی برای او می‌افتد. می‌خواهیم رنج و عذاب، اعتراف، دگرگونی و شاید رستگاری او را ببینیم. خواهان پایان یافتن داستانش نیستیم؛ برعکس، خواهان ادامه‌ی آنیم.

اما در جهان واقعی، معمولاً انسانی را به یک لحظه از زندگی‌اش، همان لحظه‌ی جنایت، تقلیل می‌دهیم؛ دست‌ها را می‌بینیم و قلب را نمی‌بینیم. قضاوت می‌کنیم، بدون آنکه فهمیده باشیم. با اعدام، حتی امکان تغییر، پشیمانی، اعتراف، خودشناسی و تبدیل شدن به انسانی دیگر را از محکوم می‌گیریم.

و شاید این همان تناقض اخلاقی مهمی باشد که «جنایت و مکافات» در برابر ما می‌گذارد: چرا برای راسکولنیکوف خیالی، امکان انسان‌بودن را حفظ می‌کنیم اما همین امکان را از راسکولنیکوف واقعی سلب می‌کنیم؟

ادبیات به ما می‌آموزد که هیچ انسانی را هرگز نباید فقط در یک صفحه از صدها صفحه داستان خلاصه کنیم. اما زندگی واقعی اغلب از ما می‌خواهد که دقیقاً همین کار را بکنیم. حکومت‌ها نیز راسکولنیکوف واقعی را به یک صفحه از تمام داستان بلندش تقلیل می‌دهند.

در رمان «جنایت و مکافات»، پایان داستان راسکولنیکوف پایان واقعی داستان نیست. اعتراف، مجازات و رنج، امکان آغاز دیگری را فراهم می‌کنند. داستایفسکی به جای آنکه داستان را با حذف انسان تمام کند، انسان را در مرکز آن نگه می‌دارد. ادبیات، پرداختن به همین زندگی‌های دور از قراردادهای حکومتی و پنهان و درخفامانده است و شاید این همان چیزی باشد که ما، هنگام خواندن رمان، ناخودآگاه از آن دفاع می‌کنیم: نه از بی‌گناهی راسکولنیکوف، بلکه از حق ادامه داستان. زیرا می‌دانیم که انسان می‌تواند، حتی پس از جنایت نیز، بیش از آن چیزی باشد که انجام داده است.

داستایفسکی ما را در موقعیتی قرار می‌دهد که از خودمان
پرسیم: اگر من در همان شرایط بودم، آیا واقعاً می‌توانستم
مطمئن باشم که هرگز چنین کاری نمی‌کنم؟

راسکولنیکوف، در حقیقت، آینه‌ای است که خواننده در
مقابل خودش می‌گیرد. با کشتن او در زندگی واقعی، او عملاً
آینه خود را پس می‌زند. قراردادهای ظالمانه حکومتی نیز به
شهروندان کمک می‌کنند که این آینه را پس بزنند. حکومتی
که اعدام می‌کند و کسی که هوادار اعدام است، عملاً دست
یکدیگر را می‌شویند، چه پیش و چه پس از جنایت. آنچه از
دست می‌رود، بخشی از فردیت انسان است. آنچه از دست
می‌رود بخشی از زندگی همان کسی است که از اعدام
جانبداری می‌کند.

شاید ما بدان دلیل خواهان نجات راسکولنیکوف هستیم که
می‌دانیم او جنایتی را که ما فقط در ذهن، خیال یا امکان
انجام داده‌ایم، به عمل رسانده است. اگر عمل او را کاملاً

غیرانسانی بدانیم، خیالمان راحت‌تر می‌شود؛ اما اگر رنج و وجدان و امکان تغییر او را ببینیم، ناچار می‌شویم بپذیریم که فاصله‌ی میان او و ما آن‌قدرها نیست که تصور می‌کنیم.

شاید به همین دلیل ادامه رمان برای ما اهمیت دارد. ما تنها منتظر نجات راسکولنیکوف نیستیم؛ بلکه می‌خواهیم بدانیم آیا انسان می‌تواند پس از سقوط دوباره به جایگاه خود بازگردد؟

در جوامعی که راسکولنیکوف‌ها را اعدام می‌کنند، ما منتظر ادامه‌ی داستان نمی‌مانیم. ما پایان را بسیار زود، بدون مراجعه به وجدان‌مان اعلام می‌کنیم.

مجرم‌سازی

وقتی قانون یک حکومت می‌تواند راسکولنیکوف را به مرگ محکوم کند، خطر فقط کشتن راسکولنیکوف نیست. خطر آن‌جاست که حکومت بتواند کسانی را نیز که هرگز مرتکب جنایتی نشده‌اند، در جایگاه راسکولنیکوف قرار دهد؛ نه از

آن رو که به‌راستی جنایتکار باشند، بلکه به آن دلیل که حکومت و مناسباتش لازم می‌دانند آن‌ها را به عنوان مجرم معرفی کنند.

کافی است حکومتی بتواند انسانی را چنان تعریف کند که مستحق مجازات به نظر برسد. آنگاه ممکن است انسانی بی‌گناه، در روایت رسمی، به همان کسی تبدیل شود که جامعه برای مجازاتش آماده شده است و حکومت، در حقیقت، اذهان جامعه را از پیش برای چنین مجازاتی آماده کرده است.

و این شاید یکی از هولناک‌ترین وجوه مجازات اعدام باشد: پیش از آنکه طناب بر گردن انسانی قرار گیرد، ممکن است داستان او در زبان قانون، رسانه و افکار عمومی چنان بازنویسی شود که دیگر کسی نپرسد این انسان واقعاً چه کسی بوده است.

راسکولنیکوف داستایفسکی دست‌کم جنایتی را مرتکب شده است؛ اما راسکولنیکوف‌های ساخته و پرداخته توسط قدرت، انسان‌هایی هستند که «مجرم» نامیده می‌شوند تا بتوان آن‌ها را مجازات کرد.

در این حالت، برای قضاوت یک انسان، دیگر نیازی به شناختن او، شنیدن صدایش، دانستن گذشته‌اش، دیدن تناقض‌هایش و فهمیدن شرایطی که او را به بدانجا رسانده نداریم. یک روایت رسمی کفایت می‌کند.

وقتی خودمان پایان داستان را به دستان جلادان بسپاریم، به‌راستی چه می‌شود و چه بر سر ما می‌آید؟

مسئله در آن صورت دیگر فقط قربانی حکم نیست؛ خود ما نیز آلت دست جلاد می‌شویم. در آن صورت ما دیگر خواننده نیستیم؛ فقط تماشاگریم. نمی‌خواهیم فکر کنیم، بلکه می‌خواهیم زندگی انسانی را به پایان برسانیم.

پذیرش پایانی که قدرت نوشته است، فقط به گناه‌کار یا بی‌گناه بودن یک نفر مربوط نمی‌شود. کم‌کم خود ما هم تغییر می‌کنیم: به انسان‌هایی تبدیل می‌شویم که پیش از خواندن

داستان، پایان آن را می‌پذیرند. شاید خطرناک‌ترین لحظه آن‌جاست که دیگر حتی احساس نکنیم چیزی از ما گرفته شده است؛ زیرا آنچه از ما گرفته شده، نه فقط امکان دفاع از دیگری، بلکه امکان داوری خود ما نیز هست.

کم‌کم یاد می‌گیریم پیش از آنکه داستانی را بخوانیم، پایانش را باور کنیم. در آن صورت، عملاً وارد داستانی شده‌ایم که حکومت برای ما نوشته است و حکمی را پذیرفته‌ایم که حکم حکومتی است. حکومت دیگر فقط برای یک انسان داستان نمی‌نویسد؛ هم‌زمان برای ما نیز می‌نویسد. و البته آن را برعکس، از آخر به اول می‌نویسد؛ حکم اعدام از پیش صادر شده است، پس باید داستانی نوشته شود. باید گذشته، رفتارها و حتی هویتِ متهم چنان روایت شوند تا قتل به دست حکومت، قانونی و پذیرفتنی جلوه کند. چنین داستانی برای رسیدن به پایان نوشته نمی‌شود، بلکه پایان است که آن را می‌نویسد.

بنابراین یک تقابل صورت می‌گیرد: در ادبیات، داستان به سوی سطور نهایی می‌رود؛ ولی در این وضعیت، پایان، داستان را به دنبال خود می‌کشد. در ادبیات، داستان از انسان آغاز می‌شود، ولی در راسکولنیکوف‌هایی که حکومت از افراد می‌سازد، داستان با حکم شروع می‌شود. و چون انسان را نمی‌بینیم، حکم حرف اول را می‌زند. وقتی خاتمۀ داستانی را که حکومت نوشته باور می‌کنیم، دیگر فقط انسان را محکوم نمی‌کنیم، بلکه قوهٔ داوری‌مان را نیز به حکومت واگذار می‌کنیم. در نهایت، دیگر لازم نیست خودمان داستان را بخوانیم. حکم جای داستان را گرفته است، راسکولنیکوف اعدام شده و دیگر داستانی برای خواندن وجود ندارد.

داستان، نقد و مصاحبه

جواد مجابی درگذشت - داستانی از او: «حوصله‌ی راه رفتن»

<https://baangnews.net/۲۸۵۸۸>

جواد مجابی (زاده ۲۲ مهر ۱۳۱۸ در قزوین) شاعر، نویسنده، طنزپرداز، نقاش و منتقد ادبی و هنری ایران بود که فعالیت ادبی‌اش را از دهه ۴۰ با شعر آغاز کرد و به تدریج داستان کوتاه و رمان را نیز به کارنامه ۴۰ پر بار خود افزود. او که حقوق و اقتصاد خوانده بود و سال‌ها در دادگستری و وزارت فرهنگ و هنر کار کرد، هم‌زمان روزنامه‌نگاری حرفه‌ای را در روزنامه ۴۰ اطلاعات و مجلات ادبی پیش برد و بیش از پنجاه اثر در قالب‌های گوناگون منتشر کرد. در حوزه ۴۰ داستان، مجموعه ۴۰ «آقای دوزنقه» از نخستین تجربه‌های طنزآمیز اوست که در اواخر دهه ۴۰ چهل نوشته شد؛ مجموعه‌هایی چون «از دل به کاغذ»، «دیوساران»، «قصه ۴۰ روشن» و «کتیبه و

ایوب» نیز نمونه‌هایی از داستان‌های کوتاه او هستند که غالباً واقعیت اجتماعی را با طنز، استعاره و نگاه انتقادی درهم می‌آمیزند.

رمان‌های مجابی، که شمارشان به حدود ده تا سیزده اثر می‌رسد، فضای گسترده‌تری برای همین نگاه فراهم کرده‌اند. «شهربندان»، «شب ملخ» (نوشته‌شده در شب‌های موشک‌باران تهران و بازنمایی هراس جنگ با پوشش طنز)، «مومیایی»، «بنفشه‌های سراشیب»، «باغ گمشده»، «عبور از باغ قرمز»، «ایالات نیست در جهان» و «گفتن در عین نگفتن» از شناخته‌شده‌ترین آثار روایی اویند. در این رمان‌ها تاریخ و جامعه معاصر ایران، مرگ، استبداد، هویت و پوچی زندگی مدرن با روایتی چندلایه، گاه فراداستانی و آمیخته به طنز تلخ بازگو می‌شود. مجابی داستان را نه صرفاً بازنمایی واقعیت، بلکه عرصه‌ای برای تأمل در سازوکار روایت، ترس جمعی و امکان بقا در جهانی نامطمئن می‌داند و تا پایان عمر همین خط را در آثار داستانی‌اش پی گرفت.

مهم‌ترین ویژگی آثار جواد مجابی، آمیختن طنز هوشمندانه و چندلایه با نقد اجتماعی، تأمل فلسفی و تجربه زیسته است؛

طنزی که در داستان‌های کوتاه و رمان‌هایش نه صرفاً ابزار خنده، بلکه پوششی برای ترس از مرگ، جنگ، استبداد و پوچی زندگی معاصر می‌شود و واقعیت تاریخی را با روایت فراداستانی، استعاره و گاه فضای سوررئال درهم می‌آمیزد. این نگاه در آثاری چون «شب ملخ»، «مومیایی»، «آقای دوزنقه» و «ایالات نیست در جهان» به شکلی منسجم دیده می‌شود: شخصیت‌ها و موقعیت‌ها همزمان آشنا و غریب‌اند، صدای راوی میان جدیت و نیشخند نوسان می‌کند و خواننده ناگزیر می‌شود هم به سازوکار قدرت و جامعه فکر کند و هم به خودِ عملِ روایت. همین تلفیق طنز، اندیشه و فرم روایی، آثار داستانی او را از صرف بازنمایی رویدادها فراتر برده و به آن‌ها عمق انتقادی و ماندگاری بخشیده است.

داستانی را که می‌خوانید نخستین بار در ۷ شهریور ۱۳۹۹ در بانگ منتشر شده بود. اکنون با گرامیداشت یاد و خاطره مجابی و تسلیت به بازماندگان او، این داستان را یک بار دیگر بازنشر می‌کنیم.

می پنداشتم - با همان یقین که دیده باشم - که بزروی اول به سمت اداره و کارگاه و کاروانسراهای پدری می رود که از همین جا هیاهوی پیر و مهممه های آشنایش را می شنیدم، صدای زنگ های عبور شتران و زنگوله بزها و تیک تاک های پایان ناپذیر و طنین شوخی های نامفهوم و ناله های ممتد که هر بار لحظه ای قطع می شد تا با هوهوی دایمی باد اشتباه نشود. همزمان صدای تاخت سواران و چکاچاک لفظها و شلیک ها هم در کار بود.

مسیر دیگر مرا بی آنکه اراده کنم با خود برد. معمولاً در جایی از این گونه راهها باید کسی نشسته باشد که راه را از او بپرسی، گدایی، راهزنی، مسافری گمگشته حتا غول بیابان. و اگر سنگنبشته ای و طلسمی از گذشتگان به جا مانده باشد که چه بهتر. یا غزالی و گور اسبی که تو را دنبال خود بکشانند که یا او به سمت چشمه می رود یا تو هوس شکارش را داشته باشی. اگر راه به دورهای جدید ساخته شده باشد دکه ای، اتاقکی شیشه ای هست با آدم بی حوصله ای تویش، که جواب های حفظ شده تکراری در مورد راه و آب و هوا و تسهیلات ترابری می دهد و احتمالاً نقشه راهنمای جاده و

اتراقگاه‌ها و تفرجگاه‌ها را می‌فروشد؛ اما در این راه هنوز کسی به فکر نیفتاده بود که آن را مناسب سفرهای آسان و تفریحی آماده کند.

به محض این که چند قدم جلو رفتم بوها مرا محاصره کرد. تمامی بوها بود که نه یکدیگر را تشدید می‌کردند و نه درهم می‌شدند و نه با یکدیگر ترکیب شده و رایحه‌ای دیگر می‌ساختند؛ بلکه صدها بو هر یک با ویژگی اشتباه نشدنی‌اش، در کنار هم موج می‌زد و کنجکاوای شخص را برای استشمام خود به سویی می‌کشید که آن بو از آنجا واضحتر می‌دمید. هر سو بو هر جا بویه، بویه‌های بودار. بویدار. بویش.

بوهای تندتر، زودتر و دقیق‌تر خود را به مشام رساندند: بوی خاک زرد و نرم که آفتاب تابستانی بر آن تابیده، بوی تراورسهای کهنه روغن خورده کنار بوی فلز ساییده گرم که خروارها سنگینی با شتاب از آن گذشته باشد، بوی ترس شیطنت‌آمیز بعد از ظهر تابستانی در عبور پاورچین از کنار اندام‌های خفته، بوی نطفه بلوغ و تن عرق نشسته از تماشای

رنگ و حجم ممنوع، بوی خنکای عصری که باشتاب از درون موها به هنگام دوچرخه سواری در کوچه گذر دارد، عطر خال کنار لبی که ماتیک عنابی حدودش را دلخواه می کند.

بعد بوی محبوس تنهای خسته در کلاس درس می آمد، بوی ادرار به زور نگه داشته شده تا پایان زنگ، که بیشتر روی عصب منقبض حس می شود، بوی این جا بودن و به هر جا رفتن هوس کودکانه در واقعیت خیالی. بوی گرم شدن تدریجی پا با انحنای پای دیگری و حرکت نوسانی که خود را به اتفاقی بودن می زند، بوی عرقی که از مسامات بسته بیرون می زند وقتی که جواب چیزی را نه حالا و نه هیچوقت نمی دانی.

به رخوت و شرمساری اندک از این ورطه عبور کردم و به منطقه دیگری از بوها رسیدم که تقریباً در یک حال و هوا سیر می کرد. تأثیر مشترک آنها بر یک منطقه خاص بویایی و یا حضور در بسته بندی خاصی از خاطره ها، شاید آن بوها را به سنین خاصی از عمر آدمی منسوب می کرد. بوی کاهگل

آخوره و شوره آجرهای آهکدار می آمد و بوی حلوا و کپک زدگی و بوی عمه قوزدار که یک گوشه تمرگیده بود و همانطور مرگیده بود و چال کردن خاطره ای پوسیده در اعماق خاک تازه کنده شده. منتظر بودم که بوی گریه های خشکیده روی گونه ها بیاید؛ اما رایحه اشک های آن روز، حالا از این حوالی غایب بود. حالا بوی رنگ های صنعتی می آمد. زرد و قرمز و آبی فقط و منگ می کرد سال های گیج جوانی را زیر سقف کوتاه نداری و دست و پایی درست وسط ترکیب بندی های جنون آمیز خواب مهاجم ریتم های مدور و شهوت افروزی خطوط اسلیمی که روی بوم کنفی نقش می بست؛ اما آن نقاشی نمی شد و این خیال پریشان می شد. بعد وزش دود سنگین دخیانیات ارزان پیچیده در بوی تند شاهدهانه بود که موج برمی داشت روی رایحه ترشال کشمش تخمیر شده که با دست و شیشه هدایت می شود در امتداد دست تا دهان کشیده می شود.

حالا بوی علف مسلط بود و بوی سبز چراگاه و بوی کبود و زرد تسلیم یک جانشینی و شمیم انتظار دهقانی و عطر بلاهت آرام بخش زندگی بی دردسر و درست در همان حال

چرخش سایه‌ای از بوهای ستیزه خوی و عاقبت بوی چنگال
های سرخ و منقارهای سرخ از پروازی مسلط و گرسنه که بر
چراگاه کوهستانی چیره بود.

باید از بوی علف و حصار آهنهای زنگ زده در باران که
بوی ماندن و پوسیدن از خود می‌تراویدند بیرون می‌آمدم،
باید از بوی کاغذهای خاک‌آلود و کتاب‌های موریانه خورده
به شتاب می‌گذشتم که خواه و ناخواه موانعی کوتاه و بلند در
جاده پدید آورده بود، باید عبور می‌کردم از فضای منظومه پر
از چرخش دستگاه‌های الکترونیکی که نمی‌دیدمش اما
فضای حس‌شدنی‌اش پر از بوی تازگی ماشین‌های تازه ابداع
شده و عمرهای زود هدر شده بود. عطر فلزی آخرین
دستاوردهای فن‌آوری با بوی سیمان و شیشه‌های
جداکننده، رایحه نرم و موزی نظم مدارهای صنعتی و گرمای
چیپ‌ها و قطعات کشف نشده و تشعشع الکترون‌ها هنگام
بازگشتن دشوار به حافظه‌ام، بینی‌ام را با حساسیتی غریب به
خارش انداخته بود.

می دانستم این را که بر نمی گردم؛ اما نمی دانستم آیا این راه را تا به آخر خواهم پیمود؟ به بوی چه می پیمودم راهی را که این همه آشنا بود و این همه با بداهتش برایم ناشناخته بود و در عین حال جادوی عبور خستگی رفتن را از تن می گرفت. یک لحظه شک کردم که بر آن راهها رفته‌ام یا تنها در بوها عبور کرده‌ام مانده بر یک جا. اما این جا محل تردید نبود. عبور بود و همین کافی بود و ادامه می دادم.

از دور ناگهان همه‌ی زنگ‌های شتران و زنگوله بزها و تیک تاک ساعت‌ها را شنیدم. آیا از آن راه اولین چندان دور نشده بودم یا به رغم انتخاب راه دوم در راه اول می راندم و یا این که پایان این جاده بر نقش‌های دسیسه آمیز به همان جا می رسید که از آن حذر کرده بودم؟

کوشیدم از منطقه مشترک دورتر بروم. از جایی گذشتم که دیگر صدایی شنیده نمی شد؛ اما در آن جا بوها هم کمتر شنیده می شد. حالا دیگر فقط حس انتظار شنیدن صدا و حس لمس بوها در مشام بود. نمی دانم در پی کدام خیال و سوسه سازی، دست راستم را به سوی دهانم بردم. دهانم را

می جستم و نمی یافتم. دست چپم را به طرف چشمانم بردم
آنها را لمس نکردم. در این هوا شاید چندان منبسط شده
بودم که دهان و چشمانم از من بسی دورتر رفته بود و می
توانستم در پی این کنجکاوی باقی اعضای صورتم را بجویم،
اما به داشتن آنها چندان یقین داشتم که در پی اثبات آنها با
لمسی بدوی نبودم. حتماً من همان بودم که بودم و قطعاً
همان شمایل را خواهم داشت. حسی بی تردید داشتم که گام
ها همچنان خستگی شناس فاصله را می پیماید و راه گام ها
را بر خود عبور می دهد تا آن جا که علف ها و درختچه ها و
برگ ها راه بر خود و بر پاها می بستند زیر گرمای آفتابی که
حس می شد حالا به نصف النهار خود رسیده است.

گریس پالی: «گفت و گو با پدرم» به ترجمه میترا داوودی

<https://baangnews.net/۲۳۰۲۰>

گریس پالی (۱۹۲۲-۲۰۰۷) نویسنده‌ای آمریکایی بود که به خاطر داستان‌های کوتاه، شعرها و فعالیت‌های اجتماعی‌اش شناخته می‌شود. او در نیویورک به دنیا آمد و بیشتر عمرش را در همین شهر گذراند و زندگی روزمره ساکنان این شهر و تنوع فرهنگی آن الهام‌بخش بسیاری از آثارش شد. پالی به عنوان یکی از صداهای مهم ادبیات فمینیستی و ضد جنگ در قرن بیستم شناخته می‌شود. سبک نوشتاری او ساده، صمیمی و پر از طنز و در همان حال عمیقاً انسانی و مملو از همدلی با شخصیت‌هایش بود.

پالی در داستان‌هایش اغلب به زندگی زنان، خانواده‌ها و مسائل اجتماعی می‌پرداخت. او با نگاهی دقیق و طنزانه، شخصیت‌هایی خلق می‌کرد که با وجود سادگی، بسیار واقعی

و تأثیرگذار بودند. مجموعه داستان‌های او، آثاری مانند «داستان‌های کوتاه» و «تغییرات عظیم در آخرین لحظه» از آثار برجسته‌اش هستند که به زبان‌های مختلف ترجمه شده‌اند.

علاوه بر نوشتن، پالی یک فعال اجتماعی پرتلاش بود. او در جنبش‌های ضد جنگ و حقوق زنان مشارکت فعال داشت و از طریق نوشته‌ها و سخنرانی‌هایش، صدای کسانی بود که در جامعه کمتر شنیده می‌شدند. گریس پالی نه تنها به عنوان یک نویسنده، بلکه به عنوان یک انسان متعهد و دغدغه‌مند، تأثیری ماندگار بر ادبیات و جامعه گذاشت.

پدرم هشتاد و شش سال دارد و در بستر است. قلبش، آن موتور خونین، به همان اندازه پیر است و دیگر نمی‌تواند برخی کارها را انجام دهد. هنوز هم سرش را از نور روشنفکری پر می‌کند، اما دیگر اجازه نمی‌دهد پاهایش وزن بدنش را در خانه حمل کنند. با وجود استعاره‌های من، او می‌گوید این ناتوانی عضلانی به خاطر قلب پیرش نیست، بلکه به دلیل کمبود پتاسیم است. روی یک بالش نشسته و به سه بالش تکیه داده، آخرین توصیه‌هایش را می‌کند و

درخواستی دارد. می‌گوید: «دوست دارم یک بار دیگر داستانی ساده بنویسی، از آن‌جور داستان‌هایی که موپاسان یا چخوف می‌نوشتند، یا از آن‌هایی که خودت قبلاً می‌نوشتی. فقط شخصیت‌ها واقعی، باورپذیر و نزدیک به زندگی روزمره باشند و بعد بنویسی چه اتفاقی برایشان افتاد.»

می‌گویم: «بله، چرا که نه؟ ممکنه.» می‌خواهم او را خوشحال کنم، هرچند یادم نمی‌آید که قبلاً این‌طور داستان می‌نوشتم. دوست دارم چنین داستانی را تعریف کنم، اگر منظورش آن نوع داستانی است که این‌طور شروع می‌شود: «زنی بود...» و بعد با یک طرح داستانی ادامه پیدا می‌کند، آن خط مطلق بین دو نقطه که من همیشه از آن متنفر بوده‌ام. نه به دلایل ادبی، بلکه چون امید را یکسر از بین می‌برد. هر کسی، واقعی یا خیالی، سزاوار سرنوشت باز زندگی است.

در نهایت، به داستانی فکر کردم که به مدت چند سال درست آن طرف خیابان در حال اتفاق افتادن بود. آن را نوشتم و بعد برایش با صدای بلند خواندم. گفتم: «بابا، نظرت چیه؟ منظورت چیزی مثل اینه؟»

«یک‌زمانی زنی بود و پسری داشت. آن‌ها به خوبی و خوشی زندگی می‌کردند، در یک آپارتمان کوچک در منهن. این پسر در حدود پانزده‌سالگی معتاد شد، که در محله ما چیز غیر معمولی نیست. برای اینکه دوستی نزدیکش را با او حفظ کند، او هم معتاد شد. گفت این بخشی از فرهنگ جوانان است و با آن احساس راحتی می‌کند. بعد از مدتی، به دلایلی، پسر همه چیز را رها کرد و با حالتی از انزجار شهر و مادرش را ترک کرد. او، ناامید و تنها، سوگوار شد. ما هم گاهی به دیدنش می‌رویم.»

گفتم: «خیلی خوب، بابا، همین بود، یک داستان ساده و غم‌انگیز.»

اما پدرم گفت: «نه، منظورم این نبود. تو عمداً حرفم را اشتباه فهمیدی. تو می‌دانی که خیلی بیشتر از این‌ها هست. تو این را می‌دانی. تو همه چیز را حذف کردی. تورگنیف این کار را نمی‌کرد. چخوف این کار را نمی‌کرد. در واقع نویسندگانی در روسیه هستند که تو هرگز اسمشان را نشنیده‌ای، هیچ چیز از

آن‌ها نمی‌دانی، اما به خوبی هر نویسنده‌ای هستند و می‌توانند یک داستان ساده و معمولی بنویسند، بدون اینکه چیزی را که تو حذف کردی، حذف کنند. من به واقعیت‌ها اعتراضی ندارم، اما به آدم‌هایی که روی درخت‌ها می‌نشینند و بی‌معنی حرف می‌زنند، صداهایی از خدا می‌داند کجا...»

گفتم: «این یکی رو فراموش کن، بابا. من چی رو الان حذف کردم؟ توی این داستان؟»

پدرم گفت: «مثلاً ظاهرش.»

گفتم: «آهان. فکر کنم خیلی خوش‌قیافه بود. بله.»

پرسید: «موهاش؟»

گفتم: «تیره، دو گیس پرپشت بافته شده، انگار که یک دختر بچه یا یک خارجی بود.»

پرسید: «والدینش چه جور آدم‌هایی بودند، اصل و نسبش چی بود که چنین آدمی شد. اینجور چیزها جالبه، می‌دونی.»

گفتم: «شهرستانی بودند. آدم‌های تحصیل کرده. والدین این زن اولین زوجی بودند که در شهرستانشان طلاق گرفتند. چگونه؟ کافیه؟»

پدرم گفت: «همه چیز را شوخی می‌گیری. پدر پسر چی؟ چرا ازش حرفی نزدی؟ او کی بود؟ یا این پسر خارج از ازدواج به دنیا اومده بود؟»

گفتم: «بله، او خارج از ازدواج به دنیا آمد.»

پدرم گفت: «ترا به خدا دست بردار، هیچ‌کس در داستان‌ها ازدواج نمی‌کنه؟ هیچ‌کس وقت نداره قبل از اینکه به تخت‌خواب بره، سری به شهرداری بزنه؟»

گفتم: «نه. در زندگی واقعی چرا. اما در داستان‌های من، نه.»

پرسید: «چرا این‌طوری جوابم رو می‌دی؟»

گفتم: «اوه، بابا، این یک داستان ساده‌س درباره یک زن باهوش که با کلی علاقه، عشق، اعتماد و هیجان به نیویورک آمد، بسیار مدرن بود، و اینکه به خاطر پسرش، چقدر در این دنیا سختی کشید. ازدواج کرده یا نه، خیلی مهم نیست.»

پدرم گفت: «خیلی هم مهمه.»

گفتم: «خیلی خوب»

او گفت: «به خودت بگو خیلی خوب. گوش کن. باور می‌کنم که خوش‌قیافه‌ست، اما فکر نمی‌کنم آن‌قدرها باهوش بوده.»

گفتم: «درست می‌گی. در واقع مشکل داستان‌ها همین‌ه. آدم‌ها در ابتدا فوق‌العاده به نظر می‌رسن. فکر می‌کنی استثنایی هستن، اما وقتی کار جلو می‌ره، می‌فهمی که آن‌ها فقط آدم‌های معمولی با تحصیلات خوب هستن. گاهی هم برعکس، آدم‌هایی ساده‌لوح و بی‌گناه‌اند، اما از تو جلو می‌زنند و حتی نمی‌توانی یک پایان خوب برای داستان پیدا کنی.»

پرسید: «بعدش چه کار می‌کنی؟» او به مدت چند دهه پزشک بود و بعد به مدت چند دهه هنرمند و هنوز هم به جزئیات، صنعت و تکنیک علاقه‌مند است.

گفتم: «خب، فقط باید بگذاری داستان بماند تا بیات بشه و اینکه تو و قهرمان لجباز به توافقی برسید.»

پرسید: «الان داری چرت و پرت می گی؟» بعد گفت: «دوباره شروع کن. اتفاقاً امشب بیرون نمی رم. داستان را دوباره تعریف کن. بین این بار چه کار می تونی بکنی.»

گفتم: «خیلی خوب، اما این کار پنج دقیقه نیست.»

تلاش دوم:

یک زمان، آن طرف خیابان ما، در همسایگی ما زنی خوش قیافه و زیبا زندگی می کرد. پسری داشت که دوستش می داشت زیرا از بدو تولدش او را می شناخت (از زمانی که نوزادی تپل و ناتوان بود و در سنین کشتی گرفتن ها و بغل کردن، هفت تا ده سالگی، و همچنین قبل و بعد از آن). این پسر، وقتی به نوجوانی رسید، معتاد شد. او از آن معتادها نبود که دیگر به آنها امیدی نیست. پس نوجوان در واقع امیدوار بود، یک متفکر و یک مبلغ موفق مذهبی هم به شمار می آمد. با

ذهن درخشان و پرکار، مقالات متقاعدکننده‌ای برای روزنامه دبیرستان می‌نوشت. به دنبال مخاطبان گسترده‌تر، با استفاده از ارتباطات مهم، توانست یک مجله به نام «ای اسب طلایی!» را در کیوسک‌های روزنامه‌فروشی منهن توزیع کند. برای اینکه او احساس گناه نکند (چون گناه، به گفته او، عامل اصلی نهم موارد تشخیص سرطان در آمریکای امروز است.) و چون همیشه اعتقاد داشت که باید در خانه فضایی هم به عادت‌های بد اختصاص داد تا بتوان روی آن‌ها نظارت داشت، او هم معتاد شد. آشپزخانه‌اش برای مدتی معروف شد- مرکز معتادان روشنفکری که می‌دانستند دارند چه کار می‌کنند. برخی مثل کالریج احساس هنرمندانه‌ای داشتند، و برخی هم مثل لیری تمایلات علمی و انقلابی داشتند. با اینکه خودش اغلب نشئه بود، برخی از واکنش‌های خوب مادرانه در او باقی ماند، و مراقب بود که همیشه آب پرتقال، عسل، شیر و قرص‌های ویتامین به اندازه کافی وجود داشته باشد. با این حال، او هرگز چیزی جز

خوراک لوبیا نمی‌پخت، و آن هم بیشتر از هفته‌ای یک بار نبود. وقتی با او صحبت کردیم، با جدیت و نگرانی گفت که این بخشی از فرهنگ جوانان است و او ترجیح می‌دهد با جوانان باشد و به این افتخار می‌کند. یک روز، وقتی پسر نوجوانش در حال تماشای یک فیلم از آنتونیونی بود و چرت می‌زد، دختری که مبلغ مذهبی و سخت‌گیر بود و کنارش نشسته بود با آرنج به او زد. دختر برای بالا بردن قند خون پسر بلافاصله به او زردآلو و آجیل خوراند و با اخم و تخم او را به خانه رساند.

دختر درباره پسر و کارش چیزهایی شنیده بود و خودش مجله‌ای رقابتی به نام «انسان فقط با نان زندگی نمی‌کند» را منتشر می‌کرد، ویرایش می‌کرد و می‌نوشت. در اثر حضور مداوم و تأثیرگذار دختر، پسر نوجوان نتوانست به عضلات، رگ‌ها و اتصالات عصبی‌اش بی‌تفاوت بماند. در واقع او شروع کرد به دوست داشتن آن‌ها، گرمی داشتنشان و ستودنشان با اشعار خنده‌دار در «انسان فقط با نان زندگی نمی‌کند. انگشتان

گوشت من از روح متعالی‌ام فراتر می‌روند. سفتی در شانه‌هایم و دندان‌هایم مرا کامل کرده‌اند. به دهان خود (که نماد اراده و تصمیم بود) سیب‌های سفت، آجیل، جوانه گندم و روغن سویا می‌رساند. به دوستان قدیمی‌اش گفت: «از حالا به بعد، فکر کنم حواسم را جمع می‌کنم. می‌خواهم ترک کنم.» او گفت که قصد دارد یک سفر معنوی تنفس عمیق را شروع کند. با مهربانی پرسید: «تو چطور، مامان؟»

دگرذیسی او چنان درخشان و باشکوه بود که بچه‌های هم‌سن و سال محله شروع کردند به گفتن این که او هرگز یک معتاد واقعی نبوده، فقط یک روزنامه‌نگار بوده که برای تهیه مطلب برای روزنامه‌اش دنبال مواد مخدر بوده. مادرش چندین بار تلاش کرد تا آنچه که بدون پسرش و دوستانش به یک عادت تبدیل شده بود را ترک کند. این تلاش فقط آن را به سطح قابل تحملی رساند. پسر و دوست‌دخترش دستگاه تکثیر الکترونیکی‌شان را برداشتند و به حاشیه پر درخت

منطقه دیگری نقل مکان کردند. آن‌ها بسیار سخت‌گیر بودند. گفتند که تا شصت روز پس از ترک مواد، او را نخواهند دید.

در خانه، تنها در عصرها، مادر گریه‌کنان هفت شماره «ای اسب طلایی!» را بارها و بارها خواند. آن‌ها به نظر او مطالب روزنامه همچنان صادقانه می‌آمدند. ما اغلب از خیابان عبور می‌کردیم تا به او سر بزنیم و دلداری‌اش دهیم. اما اگر از هر یک از بچه‌های خودمان که در دانشگاه یا بیمارستان بودند یا در خانه مانده بودند، حرفی می‌زدیم، او فریاد می‌زد: «بچه‌ی من! بچه‌ی من!» و به طرز وحشتناکی بغضش می‌ترکید و اشک‌هایش روان می‌شد. پایان.

ابتدا پدرم ساکت ماند، سپس گفت: «نکته اول: تو حس شوخ‌طبعی خوبی داری. نکته دوم: می‌بینم که نمی‌توانی یک داستان ساده تعریف کنی. پس وقت رو تلف نکن.» سپس با غم گفت: «نکته سوم: فکر کنم این داستان بیانگر تنهایی زن بود، او را این‌طور رها کرده بودند، چه بسا بیمار هم بود؟»

گفتم: «بله.»

پدرم گفت: «زن بیچاره. دختر بیچاره، که در زمان احمق‌ها به دنیا آمد، در میان احمق‌ها زندگی کرد. پایان. پایان. کار درستی کردی که این را نوشتی: پایان.»

من نمی‌خواستم بحث کنم، اما مجبور بودم بگویم: «خب، این لزوماً پایان نیست، بابا.»

پدرم گفت: «چرا، چه تراژدی‌ای! پایان یک انسان.»

گفتم: «نه، بابا، این‌طور نیست. او فقط حدود چهل سالشه. با گذشت زمان می‌تونه صد چیز مختلف در این دنیا باشه. یک معلم یا یک مددکار اجتماعی. یک معتاد سابق! گاهی اوقات این بهتر از داشتن مدرک کارشناسی ارشد در تعلیم و تربیته.»

او گفت: «شوخی. این مشکل اصلی تو به عنوان یک نویسنده است. تو نمی‌خواهی آن را بپذیری. تراژدی! تراژدی ساده! تراژدی تاریخی! هیچ امیدی نیست. پایان.»

گفتم: «اوه، بابا، او می‌تونه تغییر کنه.»

گفت: «در زندگی خودت هم باید با آن روبرو شوی.» چند قرص نیتروگلیسرین خورد و گفت: «شماره پنج رو انتخاب کن»، در حالی که به صفحه تنظیم مخزن اکسیژن اشاره می‌کرد. لوله‌ها را در سوراخ‌های بینی‌اش گذاشت و نفس عمیقی کشید. چشمانش را بست و گفت: «نه.»

من به خانواده قول داده بودم که همیشه در بحث‌ها بگذارم حرف آخر را او بزند، اما در این مورد مسئولیت متفاوتی داشتم. آن زن آن طرف خیابان زندگی می‌کند. من در مورد او چیزهایی می‌دانستم و آفریده ذهن من هم بود. برایش متاسفم. نمی‌خواهم او را در آن خانه در حال گریه رها کنم. (در واقع، زندگی هم این‌کار را نمی‌کند، که برخلاف من هیچ ترحمی ندارد.) بنابراین: او تغییر کرد. البته پسرش هرگز به خانه برنگشت. اما الان، او مسئول پذیرش یک کلینیک محلی در ایست ویلیج است. بیشتر مراجعان جوان هستند، برخی دوستان قدیمی. پزشک مسئول بخش به او گفته: «اگر فقط سه نفر در این کلینیک با تجربیات تو داشتیم...»

پدرم لوله‌های اکسیژن را از بینی‌اش درآورد و گفت:
«شوخی. بازم شوخی.»

گفتم: «نه، بابا، این واقعاً ممکنه اتفاق بیفته، دنیای امروز
دنیای عجیبی ست.»

او گفت: «نه، اول حقیقت رو ببینیم. این زن دوباره می‌لغزد.
آدم باید شخصیت داشته باشه که او ندارد.»

گفتم: «نه، بابا، اینطوریه که او کار داره. فراموشش کن. قبول
کن که در آن کلینیک مشغول کاره.»

پرسید: «برای چه مدت؟ چه مصیبتی. وضع تو هم
مصیبت‌باره. کی باهاش روبرو می‌شی؟»

منبع ترجمه (+)

لیلا تقوی: روز بیست و هشتم

<https://baangnews.net/۲۸۴۹۶>

می‌توانید بگویید نه! اما نمی‌گویید، نگفتید نه.

اگر همه‌ی گزینه‌ها و امکان‌های آن‌روز در یادتان زنده شود، لابد انتخاب خودتان بود، نگویید نه.

-خودت می‌خواستی؟

-پزشک این را پرسیده و شما گنگ و گیج نگاهش کرده‌اید و گفته‌اید:

-شد دیگه...

-پزشک خیره به کاغذ روی میزش شرح حال می‌نویسد، خودکار را بین دو انگشت چرخانده و تکرار می‌کند:

-شد دیگه...؟

و نمی‌فهمید که این دو کلمه که از دهانش درآمده،

سؤال است یا تأیید حرفتان.

-پس رفتی برای یک میتینگ کاری و گیرت انداخت و...
زیر لب ادامه می دهد... خوابیدید.

توی دهانتان می سوزد، مثل انگشتی که همین چند لحظه پیش با سوزن لنست سوراخ شده، قطره‌ی خون، خونِ انگار آلوده، افتاده روی شیشه‌ی کوچک چهارگوش. کارمند پد الکلی را داده بگذارید روی انگشتان و گفته:

بیرون منتظر باشید، جوابِ رپید تست رو می فرستم اتاق دکتر.

توی راهرو منتظرید تا دکتر صدایتان بزند، دارید به سؤال‌هایی که ازتان خواهد پرسید فکر می کنید، تنتان را همان دیروز شسته‌اید، اما حس می کنید عرق بدن مرد هنوز روی پوستتان است و آبش توی حفره‌های تاریک تنتان دلمه بسته.

چقدر گذشته؟ از چی چقدر گذشته؟ اول همین را خواهند پرسید... از وقت رابطه‌ی جنسی چند ساعت گذشته؟

چند ساعت گذشته مگر؟ چند وقت از اولین بار دیدن او می گذرد که حالا باید پاسخ بدهید به اینکه کی تنتان با تن او

درهم رفت؟ تا همین یکی دو هفته پیش او را فقط از پشت مانیتور دیده‌اید. صداش را شنیده‌اید که در یک کارگاه آموزشی آنلاین درباره‌ی برگسون و مفهوم زمان صحبت می‌کرده.

«دیرند مفهومی انتزاعی و دور از تجربه‌ی واقعی انسان است در مقابل زمان زیست‌شناختی،... دیرند تجربه‌ای است درونی و پیوسته که در آن لحظات هم‌بسته و درهم‌تنیده‌اند... هر خاطره در دیرندی از فضا-زمان شناور می‌ماند تا وقت فراخوانی آن از حافظه...»

حالا نشسته‌اید در راهروی بخش عفونی بیمارستانی دولتی، در انتظار دکتری که برایش شرح دهید در چندین و چند سالگی خودتان، همین چند ساعت پیش با مردی خوابیده‌اید که هیچ چیز در موردش نمی‌دانستید جز این که استادی قدیمی است و اصلاً از کجا باید بدانید که او به مرضی دچار است یا نه؟ و اگر هست چه مرضی؟

این سؤال را گیج و تبدار در بخش عفونی بیمارستان امام خمینی از خود می‌پرسید و خودتان نمی‌دانید در کدام این

حفره‌های معلق فضا-زمان گیر افتاده‌اید و این سؤال در ذهنتان می‌چرخد:

آنجا چه می‌کردم؟ این جا چه می‌کنم؟

نشسته‌اید توی یک جمع هنری و مرد می‌آید. از او دعوت می‌کنند اندکی برای جمع حرف بزنند، بعد از جلسه می‌آید سمت یارویی که کنارتان ایستاده احوالپرسی می‌کند، یارو شما را معرفی می‌کند به مرد، چشم‌هایش را تنگ و گشاد می‌کند به این‌که شما را کجا دیده یا فامیلی‌تان را کجا شنیده؟ شما که تا آن لحظه فقط نامی بوده‌اید در گوشه‌ای از یک پلتفرم، حالا به شکل پرسشی بر او ظاهر می‌شوید، زنی می‌شوید که از خود می‌پرسد کجا ممکن است او را شناخته باشد؟ لبخند می‌زنید و به یادش می‌آورید که در همان پلتفرم صدای زنی بودید که از او سؤالی درباره‌ی شهود پرسیده و گفته: شهود چه مبحث جالبی است و او پشت پنجره‌ی دوربین دست به ریشش کشیده و به خشکی گفته: در یک گفتمان فلسفی درباره‌ی جالب بودن مفاهیم حرف نمی‌زنند...

بابت آن پاسخ خشک و سرد پوزش می‌خواهد و می‌گوید حاضر است در فرصتی مناسب، با کمال میل درباره‌ی کشش معرفتی شهود برایتان توضیح بدهد. بعد از رفتنش و شنیدن ماجرا، یارویی که به‌هم معرفتان کرده با خنده می‌گوید: امان از این جلسات مجازی که شرکت‌کنندگان را نمی‌شود دید، طرف خوب به غلط کردن افتاده...

به روی خودتان نمی‌آورید اما شما هم آن چشم‌های دودوزنِ مرموز که از پشت عینک و راندازتان می‌کرد را دیده‌اید. همین‌طور آن لبخند با احتیاطِ محو در ریش انبوه را... در راه برگشت به خانه در حالی که گونه‌هایتان از همان نگاه و لبخند سرد گل انداخته، از خودتان پرسیده‌اید که چرا همین توجه اندک مرد شما را این‌همه سرحال آورده؟ اصلاً این جریان مرموز و ناپیدا که در سر و تنتان راه افتاده از کجاست؟ از خودتان بیشتر تعجب می‌کنید وقتی آخر شب دارید درباره‌ی آثار او در اینترنت جستجو می‌کنید و با لیست انبوهی از مقاله و کتاب مواجه می‌شوید که آن‌ها را نخوانده‌اید.

-خب پس رفتی به دفتر کارش و شد؛ چند بار؟

-چی چند بار؟ من فقط دو بار رفتم به اون دفتر.

-بله، اما همون روز که با هم بودین چند بار سکس کردین؟

-فقط یک بار.

-تو داشت؟

-خیر.

-گفتی توی اون دفتر چه کار می کرد، یعنی چه کاره ست؟

-مدرس، یعنی استاد...

-چرا فکر می کنی یک نفر که عالم و استاده ممکنه اچ آی وی

مثبت باشه؟

و می مانید چه بگوئید، استاد... نویسنده... ورزشکار...

بازیگر... کارمند... اصلاً یک مرد، از چه چیز یک مرد

می شود به این نتیجه رسید که او می تواند ویروسی در خود

داشته باشد که خودش و تو را به مرگی حتمی محکوم

می کند؟ لباسش؟ شغلش؟ یا رفتارش؟...

دکتر منتظر پاسخ مانده:

نمی دونم، راستش حس خوبی ندارم، شنیدم اهالی هنر و

ادبیات زیاد رابطه‌های پایداری ندارند و دوروبری‌ها می‌گن
اون روابط متعددی داشته و چندین بار با... سرم را پایین
می‌اندازم.

از خودتان می‌پرسید: کدام‌مان آن پیامک آغازین را فرستاد؟
همان روز که شما را دیده بود گفته بود:

-مشغول تدارک جلساتِ حضوری هستم و اگر مایل به ادامه
هستی...

-چه خوب، حالا که همه‌گیری تمام شده جلسات حضوری
را ترجیح می‌دهم... اما کی، کی به دیگری پیام داد؟ این
حرفِ عادی را به همه‌ی شرکت‌کننده‌های دوره‌های قبل
می‌گوید و نمی‌تواند به منزله‌ی شروع یا قدم اول در یک
رابطه... اما لابد شما پاسخ دادید: لطفاً کارگاه‌های در حال
برگزاری‌تان را بفرستید تا بدانم روی چه مباحثی کار
می‌کنید... نه! نه... این هم به منزله‌ی این نیست که
می‌خواهم با شما... خودتان خوب می‌دانید حرف باد
هواست و آدم‌ها را می‌کشاند به جاهایی که نباید، اصلاً چرا

باید در این لحظه یادتان بیاید که در بین آن همه کلمات
شناور بین زن و مرد کدام‌شان، چه وقت پا را فراتر می‌گذارد
و می‌شود آنچه نباید بشود... پس این چیز لعنتی از کی...
دکتر می‌پرسد: آبش رو ریخت توت؟ یا بیرون کشید آلتشو؟
و آن‌قدر این حرف را عادی و بدون هیچ مکثی ادا می‌کند که
انگار گارسونی در کافه‌ای از شما پرسیده باشد تو قهوه‌تون
شیر بریزم یا بدون... برای همان یک سؤال که انگار به زبان
چینی ادا شده، زبانتان بند می‌آید و بعد غیظتان می‌گیرد که
چرا دکتر نمی‌فهمد چنین صراحتی برایتان عادی نیست و
تن‌فروش نیستید. بعد هم یاد خودتان می‌افتید که چیزی شبیه
به این را، همین اواخر از یک مراجعه‌کننده پرسیده بودید، از
دختری که هم‌سن دخترتان است و در اتاق مشاوره ترسیده
و پریشان اعتراف کرده که با مردی بدون مراقبت‌های لازم
خواهی و این خود شما هستید که همواره آدرس و شماره‌ی
بخش عفونی بیمارستان را به چنین مراجعانی می‌دهید و
تأکید می‌کنید که تا هفتاد و دو ساعت بعد از اولین نزدیکی
بدون محافظت باید مراجعه کرد. و با این‌که شما کار خودتان
را بلد بوده و هستید، و با حفظ تمام همدلی حرفه‌ای، انگار

هر بار این حرف‌ها را ماشین‌وار تکرار می‌کنید بی‌آن‌که به تأثیر متفاوت آن‌ها در دیگری فکر کنید، شاید به این خاطر که همیشه تکرار حرف‌ها آن را از معنی تهی می‌کند و به بیهودگی می‌کشاند. و حالا چهره‌های همه‌ی زنان و مردانی که روزی آشفته روبه‌رویتان نشسته و ماجرایشان را تعریف کرده‌اند جلوی چشمتان رژه می‌روند. چه آن‌ها که قربانی تجاوز بودند و چه دیگریانی که از سر رغبت، مستی یا تعارف با کسی خوابیده. جواب تست سریع منفی‌ست، اما ویروس‌ها هنوز می‌توانند از توی زخم‌های یک رابطه‌ی جنسی خودشان را برسانند توی خونتان و آن را مسموم کنند، آمار می‌گویند ویروس‌ها در زخم‌های تن زن بهتر و بیشتر نفوذ می‌کنند، چرا؟ چون زنان بیشتر و عمیق‌تر زخم برمی‌دارند؟ لابد ویروس در خونابه‌ی زخم عمیق راحت‌تر خانه می‌کند و تکثیر می‌شود... اما نه... فقط تن نیست که زخم برمی‌دارد. همان وقت که نگاه مرد جایی دیگر را می‌کاود، همان وقت که دارد بدون هیچ فکری زیپ شلوارش را بالا می‌کشد، یا دل‌دل می‌کند که زودتر برود، نه بدتر از آن، همان پیامکی که جواب نمی‌دهد و به سرعت پنهانش می‌کند. همان

دیروزی که یادش نمی‌آید یا نمی‌خواهد به یادش بیاید. شما زخمی‌تر از آنید که دکتر بتواند ببیند... اصلاً چطور می‌شود همه‌ی زخم‌های عفتان را نشان دکتر بدهید و به او بفهمانید که مرگ خیلی زودتر از آن که ویروس‌ها هدیه بیاورندش درونتان رخنه کرده... آیا می‌شود زمان را به قبل از برداشتن زخم، نه... به قبل از وسوسه‌ی کیف برگرداند؟ آیا این جمله زیادی کلیشه‌ای و سینمایی نیست؟ آینده است که به سمت گذشته حرکت می‌کند، چون گذشته جایی نیست که بشود ایستاد. سطحی است همچون یخ که برای ایستادن بر آن باید با کفش پاتیناژ بر آن سر خورد و جلو رفت. زمان حال، آن خشِ باریک افتاده بر صفحه‌ی یخ است، به آنی ذوب می‌شود. بنابراین جایی در بین همه‌ی احتمالات به وقوع پیوسته یا نپیوسته‌ی آینده، ما به سمت گذشته در حرکت هستیم. روی تخت نشسته‌اید، به دور و بر نگاه می‌کنید و در حالی که دلتان می‌خواهد طعم فلزی دهانتان را گوشه‌ای تف کنید، به این فکر می‌کنید که این حرف‌ها که داشتید در خواب با غریبه‌ای رد و بدل می‌کردید را کی و کجا در دفتری نوشته‌اید، غریبه فقط یک صدا

بود... پژواک گنگ و غریبی که شاید می شناختیدش...
طوری زیر گوشتان نجوا می کرد که نفش را بیخ گردنتان
حس می کردید مثل حرف های او بعد از همان یک
هم آغوشی. حرف هایی که در هجوم فراموشی از حافظه پاک
شدند. شاید اگر از فیلسوف ویدیویی وجود داشت یا
صدایی، می شد بفهمید که دانشمند در تسخیر خواب به شما
چه گفته، شاید هم تأثیر داروهای پیشگیری است که
جلوه های هذیان را در خوابتان پراکنده، اما دکتر فقط گفته
بود که عوارضی ندارند مگر احساس طعمی فلزی و تلخ در
دهان و تهوع صبحگاهی... اما شما خودتان بهتر می دانید
تلخی و تلخکامی یعنی چه و تهوع را قبل تر تجربه کرده اید،
درست مثل آنتوان روکانتن در رمان تهوع. صفحه ی پیام ها
خالی است و هیجان صبحگاهی گرفتن پیامی از او جایش را
داده به دیدن خبرهای پرت و پلا درباره ی هیچ، اما مگر
خودش تلویحاً نگفته بود که تمام شده، مگر نخواستن را به
همان شکل تحقیرآمیز با پاک کردن پیام هایتان از صفحه ی
چت بهتان نفهمانده بود، چطور می شده فریاد بزند که این
هم آغوشی برایش چیزی جز یک گاییدن یک طرفه نبوده و

اصلاً مگر این چیزها را فریاد می‌زنند؟ همه در سکوت اتفاق می‌افتد. نمی‌شود به زنی گفت که به اندازه‌ی کافی در تخت‌خواب جذاب نبوده، و احتمالاً هیچ‌کس به جز خودتان نخواهد فهمید که سکوت بی‌رحمانه‌ترین نوع طرد است. روزها و شب‌ها را با فکر اینکه کجای کار را اشتباه کرده‌اید می‌گذرانید، در یک وسواس عذاب‌آور همه‌ی آن صحنه‌ها و حرف‌ها را در ذهنتان نشخوار می‌کنید، در پرسه‌های مداوم، در خواب‌های غریبه، در جابجایی بی‌جهت اشیای مکنون اتاق، و در انتظار فرسایشیِ جواب آزمایش دوم بعد از روز بیست‌وهشتم. حتی چند بار رفته‌اید پایین آن ساختمان برای مرور قدم‌های اول، انگار در آن‌روز به جای فکر کردن به ابعاد تصمیم‌هایتان بیشتر به ابعاد ساختمان نگاه کرده‌اید، چون این شما بودید که سنگ اول را به خودتان زدید. حالا آن پنجره که پرده‌هاش او را از شما مخفی می‌کند، کنار نمی‌روند تا آنچه بیتان گذشت را نشان بدهند، دیگر نمی‌شود پشت آن پنجره ایستاد و به چشم‌انداز آینده فکر کرد. همه‌ی آنچه از دیرند و ادراک زمان خوانده بودید تف تلخی شده ته گلویتان، که با آخرین قرص تجویز شده در

روز بیست‌وهشتم ریختید بیرون... راهتان را می‌کشید که
بروید... دینگ دینگ صدای رسیدن دو پیام به خودتان
می‌آورد...

بیمار به شماره‌ی پرونده ۰۷۲۱-۴۴۴ پاسخ آزمایش
یک‌ماهه‌ی شما آماده است. با تعیین وقت قبلی برای ملاقات
با پزشکِ بخش عفونی بیمارستان اقدام فرمایید.

دیدمت پایین ساختمان بیا بالا حرف بزنیم.

لیلا تقوی: گذشته در بدن، حافظه و انتظار ادامه پیدا می کند

<https://baangnews.net/۲۸۷۲۱>

شنیدن / تماشای نسخه آنلاین

داستان «روز بیست و هشتم» نوشته لیلا تقوی، روایت زنی است که پس از رابطه‌ای بدون محافظت، در بخش عفونی یک بیمارستان دولتی منتظر نتیجه آزمایش می ماند. او خود مشاور است و پیش تر بارها مراجعانش را به همین بخش فرستاده؛ اما اکنون در جایگاه همان کسانی قرار گرفته است که با ترس، شرم و اضطراب نزد او آمده اند. این جابه جایی، مرز میان درمانگر و مراجعه کننده، دانستن و تجربه کردن و همدلی حرفه ای و زخم شخصی را به پرسش می گیرد.

در تازه‌ترین برنامه «بانگ نوا»، با لیلا تقوی درباره زاویه دید خطابی داستان، تنهایی راوی در مواجهه با زبان بی‌پرده و مکانیکی پزشکی و حضور هم‌زمان گذشته، حال و آینده در ذهن و بدن او گفت‌وگو کرده‌ایم. تقوی همچنین توضیح می‌دهد که مفهوم «دیرند» نزد هانری برگسون چگونه، بی‌آنکه داستان را به متنی فلسفی تبدیل کند، به بازنمایی حافظه، انتظار و تداوم تجربه در زمان یاری رسانده است. در پایان برنامه نیز فرازی از «روز بیست‌وهشتم» را با صدای نویسنده می‌شنوید.

نسخه نوشتاری گفت‌وگوی بانگ نوا با لیلا تقوی

آنچه می‌خوانید، متن پیاده‌شده و ویرایش‌شده این گفت‌وگوی صوتی است. متن با حفظ مضمون و ترتیب سخنان، از زبان گفتاری به فارسی معیار برگردانده شده است.

درود به شما، شنندگان عزیز. به «بانگ» خوش آمدید.

داستان «روز بیست و هشتم»، نوشته لیلا تقوی، روایت زنی است که پس از رابطه‌ای کوتاه و بدون محافظت، در بخش عفونی یک بیمارستان دولتی منتظر پاسخ آزمایش می‌ماند. راوی که خود مشاور است، بارها دیگران را به همین بخش فرستاده؛ اما اکنون همان پرسش‌های صریح پزشکی، همان هفتاد و دو ساعت انتظار و همان ترس از ویروس، متوجه خود او شده است.

در پس‌زمینه داستان، ایده زمان نزد هانری برگسون، یا همان «دیرند»، نیز حضور دارد: گذشته همچون لحظه‌ای جداگانه پایان نمی‌یابد، بلکه در بدن، حافظه و انتظار روز بیست و هشتم ادامه پیدا می‌کند. امروز با نویسنده درباره این داستان گفت‌وگو می‌کنیم.

خانم تقوی، در داستان شما راوی همان کسی است که معمولاً نشانی بخش عفونی را به دیگران می‌دهد و اکنون خود بر همان صندلی نشسته است. آیا این جابه‌جایی را نوعی فروریختن مرز میان کسی که می‌داند و کسی که زخم برمی‌دارد، می‌بینید؟

برای پاسخ به این پرسش، بهتر است ابتدا به شکل روایت
بپردازیم که با زاویه دید خطابی نوشته شده است. استفاده از
«شما» برای راوی عمدی بود؛ با این هدف که علاوه بر
شخصیت داستان، مخاطبان نیز وارد بخشی از این تجربه
زنانه شوند.

به تدریج و با پیش رفتن داستان متوجه می‌شویم که
شخصیت، زنی است که در اتاق انتظار نشسته و به
پرسش‌هایی فکر می‌کند که قرار است از او پرسند. او با این
دغدغه و وسواس ذهنی درگیر است که چه پاسخی بدهد و
رخداد را در ذهن خود مرور می‌کند. کمی بعد با پزشکی
مواجه می‌شود که بسیار بی‌پرده و مکانیکی، پرسش‌هایی
درباره رابطه جنسی از او می‌پرسد. راوی زخم‌خورده ما که
انتظار همدلی دارد، این همدلی را دریافت نمی‌کند.

در همین لحظه به یاد می‌آورد که خود نیز روان‌شناسی بوده
که چند روز پیش، نشانی همین بخش را به یکی از
مراجعانش داده است. از خود می‌پرسد: آیا من همدلی لازم
را به مراجع خود نشان داده‌ام؟ مهم‌تر از آن، آیا توانسته‌ام

مراجعان زخم خورده‌ای را که روزی ماجرای روابط جنسی محافظت نشده خود را برایم تعریف می‌کردند، به اندازه کافی درک کنم؟

در واقع، گویی اکنون خود او در کنار مراجعانش نشسته و مخاطب کسی قرار گرفته است که پزشک است؛ هرچند ممکن بود آن شخص یک درمانگر باشد. در اینجا هویت شغلی راوی نیز زیر سؤال می‌رود. بنابراین، به یک معنا می‌توان گفت جای کسی که می‌داند با کسی که زخم برداشته عوض شده است؛ یا گویی نقشه‌خوان، خود در نقش گمشده قرار گرفته است.

باید به یاد داشته باشیم که معمولاً کسی که به پزشک یا درمانگر مراجعه می‌کند، انتظار همدلی و شنیده شدن دارد. راوی در مواجهه با پزشک، هم‌زمان با هویت شغلی خود نیز روبه‌رو می‌شود و وقتی همدلی دریافت نمی‌کند، خود را در جایگاه یک روان‌شناس بسیار تنها می‌یابد.

خانم تقوی، «دیرند» در فلسفه هانری برگسون، همان‌طور که می‌دانید، زمان زیسته است، نه زمان تقویمی. ساعت، زمان را به واحدهایی جداگانه و قابل اندازه‌گیری، مانند دقیقه، ساعت و روز بیست‌وهشتم، تقسیم می‌کند؛ اما در جریان پیوسته آگاهی، لحظه‌ها کنار یکدیگر چیده نمی‌شوند، بلکه در هم فرومی‌روند. گذشته تمام نمی‌شود، بلکه در زمان حال ادامه پیدا می‌کند؛ خاطره، انتظار، شرم و بدن، هم‌زمان حاضرند. می‌خواستید این ایده دقیقاً چه نقشی در روایت داشته باشد؟ آیا قرار بود درک راوی از آنچه گذشته است تغییر کند یا صرفاً چارچوبی برای نشان‌دادن این نکته باشد که گذشته تمام نمی‌شود و در بدن و انتظار نتیجه آزمایش باقی می‌ماند؟ قصد من از آوردن نکاتی درباره برگسون و نگاه او به زمان، اصلاً فلسفی کردن داستان نبود. به نظر من، در رخدادی که دلیلش به اندازه کافی روشن نیست — هرچند در اینجا آن دلیل می‌تواند عشق باشد — و نتیجه‌اش نیز نامشخص است، زمان ابزاری قدرتمند برای پیشبرد داستان به شمار می‌آید؛ اما نه زمان خطی.

در اینجا، سخن گفتن از برگسون با رشته‌ای از تداعی‌ها در ذهن زن هم‌زمان می‌شود و امکانات لازم را فراهم می‌کند تا داستان در جای خود بنشیند. زنی در زمان حال نشسته است، اما گذشته و آینده نیز هم‌زمان حضور دارند. چگونه؟ در قالب دو مفهوم حافظه و انتظار در ذهن او؛ و نیز در قالب رانه لذت در گذشته و مکافات و عوارض دارویی در آینده.

بنابراین، می‌توان گفت گذشته، حال و آینده، به دو شکل متفاوت، هم در بدن زن و هم در ذهن او جریان دارند. با این حال باید اعتراف کنم که هنگام نوشتن داستان، این شیوه استفاده از زمان برگسونی کاملاً آگاهانه نبود. داستان خود پیش می‌رفت. شاید هنگام بازنویسی، جابه‌جا کردن بخش‌هایی از متن و استفاده از برگسون تا اندازه‌ای آگاهانه بوده باشد؛ اما قصد صددرصدی و ازپیش‌تعیین‌شده‌ای برای ورود به حوزه فلسفه نداشتم.

در پایان، از شما شنوندگان عزیز دعوت می‌کنم فرازی از داستان «روز بیست‌وهشتم» را با صدای نویسنده بشنوید:

از خودتان می‌پرسید کدام یک از شما آن پیامک آغازین را فرستاد؟ همان روز که شما را دیده بود، گفته بود: «مشغول تدارک جلسات حضوری هستم و اگر مایل به ادامه هستی، چه خوب. حالا که همه‌گیری تمام شده، جلسات حضوری را ترجیح می‌دهم.»

اما چه کسی؟ چه کسی به دیگری پیام داد؟ او این حرف عادی را به همه شرکت‌کنندگان دوره‌های پیشین می‌گوید و نمی‌توان آن را آغاز یا نخستین قدم در یک رابطه دانست. اما لابد شما پاسخ دادید: «لطفاً کارگاه‌هایی را که در حال برگزاری دارید بفرستید تا بدانم روی چه مباحثی کار می‌کنید.»

نه، نه. این هم به آن معنا نیست که می‌خواهم با شما... خودتان خوب می‌دانید حرف، باد هواست و آدم‌ها را به جاهایی می‌کشاند که نباید. اصلاً چرا باید در این لحظه به یادتان بیاید که در میان آن‌همه کلمه شناور بین زن و مرد، کدام یک و در چه زمانی پا را فراتر می‌گذارد و ماجرا به چیزی بدل می‌شود که نباید بشود؟

«پس این چیز لعنتی را از چه زمانی...» دکتر می پرسد: «آبش را ریخت تو یا آلتش را بیرون کشید؟» و این جمله را آن قدر عادی و بدون هیچ مکثی بر زبان می آورد که انگار گارسونی در کافه ای از شما پرسیده باشد: «توی قهوه تان شیر بریزم یا نه؟»

در برابر همان یک پرسش که گویی به زبان چینی ادا شده، زبانان بند می آید. بعد خشمگین می شوید که چرا دکتر نمی فهمد چنین صراحتی برایتان عادی نیست و شما تن فروش نیستید.

سپس به یاد خودتان می افتید که همین اواخر، پرسشی شبیه به این را از یکی از مراجعانتان پرسیده بودید؛ از دختری هم سن دخترتان که در اتاق مشاوره، ترسیده و پریشان، اعتراف کرده بود با مردی بدون مراقبت های لازم خوابیده است.

این خود شماست که همواره نشانی و شماره بخش عفونی بیمارستان را به مراجعان می دهید و تأکید می کنید که باید تا هفتاد و دو ساعت پس از نخستین نزدیکی بدون محافظت

مراجعه کنند. با اینکه کار خود را بلد بوده‌اید و هستید و همواره همدلی حرفه‌ای را حفظ کرده‌اید، انگار هر بار این حرف‌ها را ماشین‌وار تکرار می‌کنید، بی‌آنکه به تأثیر متفاوت آن‌ها بر دیگری فکر کنید.

شاید به این دلیل که تکرار همیشگی حرف‌ها، آن‌ها را از معنا تهی می‌کند و به بیهودگی می‌کشاند. اکنون چهره همه زنان و مردانی که روزی آشفته روبه‌رویتان نشسته و ماجرای خود را تعریف کرده‌اند، پیش چشمانتان رژه می‌رود: چه آن‌هایی که قربانی تجاوز بوده‌اند و چه دیگرانی که از سر رغبت، مستی یا تعارف با کسی خوابیده‌اند.

حسین نوش آذر: دمپایی‌های راحل

<https://baangnews.net/۲۸۵۷۸>

برای مهمانان شب خونین کوهستک در بندر سیریک

شب است و من هنوز ایستاده‌ام؛ نه من در تمامیت خودم، چنانکه بودم و حالا دیگر نیستم. یک دیوارِ آجری در سمت راست، راست‌قامت و بی‌ربط به چیزی که پیش از این بودم. سقف را می‌بینم: تیرچه‌بلوک و بتن و قیر مثل پارچه‌ای که سوخته و تا شده باشد، به درون خم شده، و دیوارهای گچی اتاق‌ها به رنگ زرد را که باید از نظرها پنهان می‌ماند برهنه کرده است. آنجا که در و پنجره بود، حالا فقط دهانه‌هایی سیاه است. آسمان بالای سرم در شبی از هزاران هزار شب کوهستک ابری و بی‌ستاره است؛ هوا شرجی است و من به همین شکلی که هستم، ویرانه‌ای، سنگینی آسمان را روی بقایایم حس می‌کنم. پایین، آوارها تا زانو، در برخی جاها تا کمر روی هم تل شده‌اند: آجرهای شکسته، قطعه‌های

سیمان، ورق خم شده، غبار که با باقی صدای نی انبان قاطی می شد. صدای پا می آمد. همهمه. پاکوبی و دست افشانی. این صداها مثل مهمان هایی بودند که کفش هاشان را دم در جا گذاشته اند و خودشان رفته اند.

بوق و سورنا و کیسه ی نی انبان لای بلوک های سیمانی دفن شده بودند. نوازنده ها لابد برای یک استراحت کوتاه بیرون رفته بودند. نوازنده ها اغلب این کار را می کنند. می روند سیگاری بکشند یا آبی بنوشند و برمی گردند. نی انبان منتظر بود. سورنا کنار یک آجر شکسته دراز کشیده بود و به آهنگ بعدی فکر می کرد. آهنگ بعدی در کار نبود. تقصیر سورنا نبود. سازها را جا گذاشته بودند. همان طور که آدم کتش را روی صندلی مجلس عروسی جا می گذارد که برود برقصد. بعد ناگهان نوری آسمان را درید. بعد سکوت. عروسی که دیگر عروسی نیست. کسی باید می آمد دنبالشان. کسی دیگر نمی آید. هر دو این ها حقیقت داشت.

هنوز صداهایی در من هست. یک ساعت دیواری از جا کنده شده و روی زمین افتاده، اما عقربه‌هایش هنوز نه‌ونیم را نشان می‌دهند. سه روز است که نه‌ونیم شب است و هیچ‌کس نمی‌آید عقربه‌ها را تکان بدهد.

شام عروسی در من بود. مردانی در حیاط می‌رقصیدند. کودکی که باید می‌دوید. زنانی با دستانِ حنابسته و پیراهن‌های گلدار. از آن‌ها انبوه دمپایی‌های زنانه به جای مانده، جلوی در، در حیاط. زن‌ها در اتاق‌های من، در درون من روبه‌روی هم نشسته بودند. مردها می‌رفتند و می‌آمدند. قرار بود کسی دل‌باخته‌ی کسی شود.

بعد سقف دیگر سقف نبود. استخوان‌های بتنی‌ام در هم شکست. مهمانان ناگهان غایب شدند. ساعت نه و نیم شب را نشان می‌داد. کسی از راه رسیده بود، یا نرسیده بود، و چیزی خیلی قوی رخ داده بود؛ آجر و سنگ و سیمان به صورت آدم‌ها خورده بود. من این را می‌دانم چون تکه‌هایش هنوز در من است. لازم نیست کسی فردا آن را به نام بنامد و حالا صدای تو در من طنین‌انداز شده است که می‌گویی:

«من برگشتم دنبال کفش‌ها. تو هنوز بوی گلاب می‌دهی، و چیز دیگری که اسمش را نمی‌دانم. ساعت را که نگاه کردم نه و نیم بود؛ بعد ساعت دیگر مال تو نبود، مال سنگ بود. زدم به در، در نبود. زدم را صدا زدم. راحل. راحل. آنقدر بلند او را به نام خواندم که تو نام او را از من گرفتی و دیگر پس ندادی. دمپایی‌هایش جلوی حیاط است، جفت، انگار راحل همین حالا آن‌ها را از پا درآورده، جفت کرده کنار هم که بعد داخل بیاید. من میان تو و حیاط ایستاده‌ام و نمی‌دانم باید قدم بردارم یا نه. سقف نداشتی که بروم زیرش. باین حال از تو می‌پرسم: کسی هنوز آن تو، لای ویرانه‌هایت هست؟ اگر هست، بگو. اگر نیست، باز هم بگو. من همین جا می‌مانم تا جواب بیاید».

هستم. دیوارم. صدای تو در من باقی می‌ماند. راحل. این نام که از حنجره تو بیرون جهیده و بغض دارد. دمپایی‌ها را بردار اگر می‌توانی. اگر نمی‌توانی، بگذار همانجا بماند. کسی باید می‌آمد. کسی آمده. هر دو این‌ها حقیقت دارد. فقط من

مانده‌ام: یک دیوار، و ویرانه‌ای که هنوز شکل خانه دارد، بی‌آنکه دیگر خانه باشد و تو که ایستاده‌ای و راحل را به نام می‌خوانی.

نوری که آسمان را درید و بعد حل شد در تاریکی شب. فکر کرد کار تمام است. کار تمام نبود. عروسی در من تمام نشد؛ از من جدا شد. دمپایی‌ها هنوز جلوی درند. نی‌انبان منتظر است. من نام‌ها را تکرار می‌کنم. تو، مرد، راحل را صدا می‌زنی. شاید فردا تو دمپایی‌ها را برداری. شاید نه. شاید یک روز یکی از ما دیگر تکرار نکند. اما امروز، اینجا، تکرار تنها کاری است که از دستان برمی‌آید.

شیرین عزیزی مقدم: «از سنگ صدا آمد، از اهل صدا، نه!»

<https://baangnews.net/۲۸۶۳۴>

داستان کوتاه «دمپایی‌های راحل» نوشته‌ی حسین نوش‌آذر (+)، که در ۱۸ شهریور در نشریه‌ی ادبی بانگ منتشر شده است، روایتی است بر مرز میان داستان و فراگمت؛ متنی که به‌جای بازنمایی یک فاجعه، غیاب آن را روایت می‌کند. راوی، دیواری نیمه‌ویران است که از دل آوار، از عروسی‌ای می‌گوید که به‌ناگاه از صدا افتاد، و از زنی به نام راحل که تنها نشانی‌اش، جفتی دمپایی بی‌صاحب است. نوش‌آذر با توقف زمان بر ساعت ۹:۳۰، با شخصیت‌بخشی به اشیا و با آفرینش ابهاماتی عامدانه، خواننده را به مشارکت در آفرینش معنا فرا می‌خواند. این داستان، با ساختار قوسی عاطفی، از

ویرانه‌ای می‌گوید که هنوز ایستاده است - و هنوز صداهایی در آن هست. شیرین عزیزی مقدم در مجموعه «یک نشریه، یک داستان» این متن را بررسی کرده است. می‌خوانید:

این روزها تمام ملت ایران عزادارند؛ اما مدتی است جنوبی‌ها، پی‌درپی، صاحب‌عزایند.

داستان «دمپایی‌های راحل» نوشته‌ی حسین نوش‌آذر، داستان کوتاه تأثیرگذاری است که در ۱۸ شهریور در نشریه ادبی بانگ منتشر شده است.

نویسنده با صراحت و سادگی؛ اما با ساختاری منسجم و نشانه‌گذاری شده، روایت را بازگویی کند.

این داستان یک روایت متعارف نیست و در مرز داستان و فراگمت حرکت می‌کند. گونه‌ی ادبی «فراگمت» (Fragment) را در زبان فارسی معمولاً به عنوان «پاره‌نوشت»، «تکه‌نوشت»، «پاره‌نگاشت» یا «قطعه» ترجمه کرده‌اند. این اصطلاح به متونی کوتاه، ناتمام یا گسسته

اشاره دارد که به صورت عمدی یا غیرعمدی ساختار منسجم و کامل یک اثر ادبی سستی را ندارند و اغلب تأملات، ایده‌ها یا تصاویر پراکنده را منتقل می‌کنند.

از آنجایی که نوش‌آذر قصد روایت تنها یک فاجعه، و فقط همان فاجعه را داشته، و زمان در داستان متوقف شده است؛ از کنش داستانی یا شخصیت‌پردازی‌های معمول در آن نشانه‌ای نیست.

روایت فراز و فرود و شخصیت‌پردازی متعارف در مفهوم کلاسیک را ندارد؛ بلکه لحظه‌نگاری یک فاجعه است.

اما سویی دیگر داستان که به فراگمت پهلوی می‌زند:

فراگمت اغلب حول محور آنچه نیست ساخته می‌شود، نه آنچه هست:

راحل نیست، و از او تنها جفتی دمپایی به جا مانده است. از مهمانان، تنها صدایی؛ از سقف، دهانه‌هایی سیاه؛ و از زمان تنها یک ساعت مشخص [۹:۳۰] در داستان دیده می‌شود.

نویسنده با آفرینش ابهاماتی عامدانه، خواننده را در آفرینش داستان مشارکت می‌دهد و به تکمیل معنا وامی‌دارد.

داستان پاسخ روشنی به این پرسش‌های بنیادین نمی‌دهد:

—چه اتفاقی افتاد؟ (بمباران؟ زلزله؟ انفجار؟)

—چه کسی حمله کرد؟ (دشمن؟ طبیعت؟ تصادف؟)

—راحل زنده است یا مرده؟

داستان نوش‌آذر شبکه‌ی نمادین منسجم و قوسِ عاطفی مشخصی دارد: توصیف ویرانه، خاطره‌ی عروسی و گفت‌وگو با همسر راحل، از این جمله‌اند.

دیوار به‌عنوان راوی، خودآگاه است و می‌داند که ویران شده‌است. این خودآگاهی، داستان را از قطعه‌ای ناتمام به روایتِ ناتمامی تبدیل می‌کند.

داستان از سه بخش تشکیل شده‌است:

۱. مونولوگ دیوار (توصیف ویرانه و شب)

۲. بازگوییِ خاطراتِ عروسی و سازها

۳. گفت‌وگو با مرد بازمانده

بخش سوم نسبت به دو بخش اول کوتاه‌تر به نظر می‌رسد؛ شاید به این دلیل که تأکید نویسنده بر غیاب انسان است؛ همان‌گونه که شاملو سرود:

هر ویرانه نشانی از غیابِ انسانی است،

که حضورِ انسان

آبادانی است!

داستان از زندگان خالی، و جولانگاه مرگ است:

«مهمانان ناگهان غایب شدند.

ساعت، نه‌ونیم شب را نشان می‌داد...»

همه‌چیز پیش از این اتفاق افتاده است:

«تبردار واقعه»، خانه‌ای چراغانی و شاد را به «کومه‌ای در مفصل خاک و پوک» تبدیل کرده‌است و «بادی که بر لجه‌ی تاریک می‌گذرد، بر ایوان بی‌رونق و سرد» آن «جاروب می‌کشد.»*

دیوار تنها راوی و توصیف‌گر است. به یاد می‌آورد، و در پایان پاسخ می‌دهد.

آمدن همسر راحل نیز تحولی در طول داستان ایجاد نمی‌کند: سکونی عامدانه از سوی نویسنده آفریده می‌شود که با مضمون «توقف زمانی» هم‌خوان است.

■ اساس این داستان بر شخصیت‌بخشی به اشیا، و بر پدیده‌ی جاندارانگاری در ادبیات، استوار است. دیوار و سازها، در این داستان سخن‌گویند؛ و در بخش‌های پایانی داستان، دیوار، همسر راحل، تنها بازمانده‌ی انسان این داستان را که به‌دنبال راحل می‌گردد، مورد خطاب قرار می‌دهد.

راوی یک دیوار است؛ نه یک درخت یا پرنده یا موجودی
جاندار. دیواری از سنگ صامت. نوش آذر هوشمندانه در
ماتمِ غمی بزرگ، سنگ را به صدا درمی آورد.

سخن‌گوییِ دیوار را می‌توان نشانه‌ای برای مفاهیمی مشخص
دانست و به اشکال مختلف آن را تفسیر کرد؛ و متناسب با
سلیقه‌ی فردی، به آن معنا بخشید و آن را نشانه‌ی چیزی
دانست: سنگ و در این‌جا، دیوار سنگی، می‌تواند نشانه‌ای از
سکون، سکوت، بی‌حرکتی، انفعال، بی‌تفاوتی یا مفاهیمی از
این دست باشد. دیوارِ سنگیِ این داستان، سکوت را
می‌شکند و سخن می‌گوید.

«مهمانان ناگهان غایب شدند.

ساعت، نه و نیم شب را نشان می‌داد...»

این داستان غم‌بار را با هم مرور کنیم:

■ نام داستان “دمپایی‌های راحل” است. معنای “راحل” رفتنی است، نامی که در خود مفهوم فقدان و غیاب را دارد؛ اما از این رفتن ناگزیر، نشانه‌ای برجا مانده است: دمپایی‌هایی بی‌صاحب.

■ داستان روایت یک شب است و از زبان دیواری نیمه‌ویران که می‌گوید:

“هنوز ایستاده‌ام”

بازگو می‌شود. سقفی در کار نیست:

«آن‌جا که در و پنجره بود، حالا فقط دهانه‌هایی سیاه است.»

“دهانه‌های سیاه” ترکیب غریبی است که خواننده را از زمین برمی‌دارد و به “شب” و به “آسمان” و سیاه‌چاله‌هایش متصل می‌کند.

گوش کن!

وزش ظلمت را می‌شنوی؟

[فروغ]

مخاطب، تاریکی را در قامتِ سیاه‌چاله‌ها به چشم می‌بیند:

«تیرچه بلوک و بتن و قیر مثل پارچه‌ای که سوخته و تا شده باشد، به درون خم شده و دیوارهای گچی اتاق‌ها را نمایان کرده‌است.

داستان با شب نیز آغاز می‌شود:

هست شب یک شب دم‌کرده و خاک،

رنگ رخ باخته است

[نیما]

«آسمان بالای سرم در شبی از هزاران هزار شب کوهستک
ابری و بی‌ستاره است؛ هوا شرجی است.»

دیوار احساس می‌کند سنگینی آوار، همانند بختکی روی
سینه‌اش افتاده‌است:

«من به‌همین شکلی که هستم، ویرانه‌ای؛ سنگینی آسمان را
روی بقایایم حس می‌کنم.»

دیوار می گوید که این جا عروسی برپا بوده است:

«صدای پا می آمد. همه. پایکوبی و دست افشانی»

«بعد ناگهان نوری آسمان را درید.

بعد سکوت.

عروسی ای که دیگر عروسی نیست.»

«نوری که آسمان را درید و بعد حل شد در تاریکی شب.
فکر کرد کار تمام است. کار تمام نبود.

عروسی در من تمام نشد؛ از من جدا شد.»

«بوق و سورنا و کیسه ی نی انبان لای بلوک های سیمانی دفن
شده بودند.»

سازها و آلات طرب و شادی، از صدا افتاده اند،

از صدا افتاده تار و کمنوچه

مرده می برن، کوچه به کوچه

[شاملو]

پس سازها، با استفاده از پدیده‌ی شخصیت‌بخشی و جاندارانگاری به فغان درمی‌آیند.

«نی‌انبان منتظر بود.

سورنا کنار یک آجر شکسته دراز کشیده بود و به آهنگ بعدی فکر می‌کرد.

آهنگ بعدی‌ای در کار نبود.

تقصیر سورنا نبود.

سازها را جا گذاشته بودند.

همان‌طور که آدم کتش را روی صندلی مجلس عروسی جا می‌گذارد که برود برقصد.»

■ ساعت مرگ / توقف زمان / سکون

در ادبیات، ساعت‌های مشهوری را می‌شناسیم که خبر از توقف زمانی و مرگ می‌دهند. ساعت خانم هاویشام، یکی از آنهاست.

خانم هاویشام، در «آرزوهای بزرگ» اثر چارلز دیکنز، در روز ازدواجش، به خیانت معشوق پی می‌برد. او آماده‌ی مراسم ازدواج است. لباس عروسی پوشیده و خانه را تزئین کرده‌است؛ اما، داماد نمی‌آید. او ساعت‌های خانه را روی بیست دقیقه به ۹ متوقف می‌کند و تا پایان عمر، در لباس عروسی می‌ماند.

«ساعت مچی‌اش را دیدم که ساعت بیست دقیقه به ۴ را نشان می‌داد. ساعت دیواری هم دقیقاً بیست دقیقه به ۴ بود...»

[آرزوهای بزرگ]

همو که فروغ در هم‌ذات‌پنداری با او سرود:

«این کیست؟ این کسی که تاج عشق به سر دارد

و در میان جامه‌های عروسی پوشیده‌است؟»

و در شعر «بر او ببخشایید» باز هم در هم‌ذات‌پنداری با او سرود:

بر او ببخشایید!

بر او که از درون متلاشی است؛

اما هنوز پوست چشمانش از تصور ذرات نور می‌سوزد،

و گیسوان بیهده‌اش

نومیدوار از نفوذ نفَس‌های عشق می‌لرزد!

این توقف زمانی حکایت از مرگ روح خانم هاویشام دارد.
او به مرده‌ای متحرک تبدیل می‌شود.

فروغ خود نیز این مرگ روحی را تجربه کرده‌است. برای او
زمان بر روی ساعت ۴ متوقف شده‌است.

از ابتدای منظومه‌ی «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» تا
پایان آن، ساعت هنوز عدد ۴ را نشان می‌دهد و
حرکت نمی‌کند:

زمان گذشت...

زمان گذشت و ساعت چهار بار نواخت...

چهار بار نواخت !

امروز روز اول دی ماه است !

من راز فصل ها را می دانم

و حرف لحظه ها را می فهمم :

نجات دهنده در گور خفته است

و خاک _ خاک پذیرنده _

اشارتی است به آرامش!

[فروغ]

نوش آذر تصویر ساعت دیگری را به این مجموعه می افزاید:
«ساعت کوهستک در بندر سیریک».

او خانه ای ویران را به تصویر می کشد که ساعتی از آن خانه
به جای مانده و روی ۹:۳۰ قفل شده است:

«یک ساعت دیواری از جا کنده شده و روی زمین افتاده؛ اما
عقربه هایش هنوز نه و نیم را نشان می دهند.

سه روز است که نه‌ونیم شب است و هیچ‌کس نمی‌آید
عقربه‌ها را تکان بدهد.»

■ در بخش‌های پایانی، دیوار، نه‌تنها راوی؛ بلکه، شاهد نیز
هم هست. او در عینِ نیمه‌ویرانی، مانند یک کوه می‌ایستد و
می‌خواهد مانند کوه، بازتاب‌دهنده‌ی صدای رفتگان باشد:
«هستم. دیوارم.

صدای تو در من باقی می‌ماند.

راحل!»

از منظری دیگر، دیوارِ نیمه‌ویران می‌تواند استعاره‌ای از
تک‌تکِ ما در این دوران دشوار باشد. ما که حیران و بیخود
به‌جست‌وجویِ “راحل‌ها” و “سپهر باباها” گشته‌ایم و
درهم‌شکسته‌ایم؛ اما خوش‌باورانه می‌پنداریم:
«هنوز ایستاده‌ایم!...»

هنوز صداهایی در من [ما] هست!...»

و از تمام این‌ها، تنها خاطره‌ی تصویر مردی سرگشته در
ذهن خواننده می‌ماند که،

«میان آوار، با دیدن دمپایی‌های راحل، او را صدا می‌زند.»

و

«دیواری که هنوز بوی گلاب و صدای نی‌انبان را به‌خاطر
دارد.»

*تعبیر درون گیومه، همگی از شاملوست.

بانگ در گفت‌وگو با سارا کیان‌راد: پس از سیزده سال تلاش

<https://baangnews.net/۲۸۵۰۹>

اگر در ادبیات معاصر ایران یک رمان وجود داشته باشد که موفق شده باشد دو ژانر ادبیات تبعید و ادبیات داستانی ایران را به هم پیوند دهد، آن رمان «همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها» نوشته رضا قاسمی‌ست.

حالا خانم سارا کیان‌راد این رمان را به آلمانی ترجمه کرده و در انتشارات بسیار معتبر بک به چاپ رسانده. این یک حادثه ادبی و یک اتفاق خوب برای ادبیات معاصر ایران است. در این گفت‌وگو به این واقعیت پی می‌بریم که این اتفاق خوب حاصل یک کار نهاده‌ی فرهنگی نیست، بلکه ثمره تلاش مترجمی است که به این کتاب علاقه ویژه‌ای داشته و با پشتکار این علاقه را در طول سال‌ها پی گرفته.

زبان مادری سارا کیان‌راد آلمانی‌ست و بر فارسی هم کاملاً مسلط است. او مدرس بخش ایران‌شناسی در دانشگاه ال. ام. او در شهر مونیخ است.

این پرسش مطرح است که چه چشم‌اندازی برای ادبیات معاصر ایران در آلمان وجود دارد؟ با خانم کیان‌راد گفت‌وگو کرده‌ایم.

شنیدن / تماشای نسخهٔ آنلاین

دلیل انتخاب این اثر برای ترجمه چه بود؟

سارا کیان‌راد - دلیل انتخاب این اثر برای ترجمه، در ابتدا علاقهٔ شخصی من به این داستان و جایگاهی بود که در میان خوانندگان ایرانی داشت. برای من، کتاب رضا قاسمی نقطه‌عطفی در ادبیات داستانی ایران است. با آنکه این کتاب درست سی سال پیش برای نخستین بار در آمریکا چاپ شده است، به اعتقاد من مانند شراب ناب کهنه است که نه تنها کهنه نشده، بلکه روزبه‌روز دلچسب‌تر نیز می‌شود.

رضا قاسمی از نظر مضمون جزو اندک نویسندگان ایرانی در تبعید است که از تجربهٔ تبعید نوشته است. اغلب نویسندگان تبعیدی آن نسل معمولاً داستان‌هایشان در ایران می‌گذرد. قاسمی داستانی آفریده که در عین روایت تجربه‌ای جهان‌شمول، از ویژگی‌ها و قوت نثر فارسی بهره برده و آن را به ادبیات جهان پیوند داده است. کافی است به نقل‌قول‌های ادبی این کتاب توجه کنیم: همنوایی از حافظ تا پسوا، از فاوست و فردوسی در رفت‌وآمد است.

از نظر فرم نیز این کتاب ویژگی‌های بسیار شایسته‌ای دارد و دلیلش آن است که رضا قاسمی در چند حوزه دست داشته است: قاسمی نمایشنامه‌نویس، قاسمی موسیقی‌دان و قاسمی داستان‌نویس. برای مثال، قاسمی نمایشنامه‌نویس در همنوایی دائم دیوار چهارم را می‌شکند؛ یعنی دیواری که میان راوی و مخاطب وجود دارد، و مخاطب را مورد خطاب قرار می‌دهد. این تکنیک مرا به یاد نمایش برشت می‌اندازد. قاسمی موسیقی‌دان فوق‌العاده به موتیف، واریاسیون و ریتم دقت دارد و نیز به اصوات و رازهایی که از راه گوش به راوی و

مخاطب منتقل می‌شود. قاسمی نویسنده از تمام تاریخ ادبیات عبرت می‌گیرد تا داستانی بیافریند که در نگاه نخست بسیار شیرین است و در نگاه بعدی یک شاهکار ادبی.

انتشارات بک در آلمان معروف است به انتشار آثاری از ادبیات ایران. آیا نهادهای فرهنگی آلمان از ترجمه این اثر حمایت کردند؟

متأسفانه فقط نثر بکر و زیرمجموعه‌هایش حامی انتشار این کتاب بودند؛ اما تا انسان به آن نقطه برسد، فرایند یافتن ناشر، همان‌طور که می‌دانید، بسیار طاقت‌فرسا است. من حدود سیزده سال در به‌در دنبال ناشر گشتم برای این کتاب.

البته در سال‌های اخیر نهادهای بیشتری پدید آمده‌اند که می‌توان از آن‌ها درخواست کمک مالی کرد یا از نویسندگان تبعیدی حمایت می‌کنند. اما این نهادها مسئول کل ادبیات جهان‌اند، نه صرفاً ایران؛ در نتیجه معرفی ادبیات داستانی ایران به مخاطب آلمانی چندان آسان نیست. البته باید بگویم ناشرانی هم هستند که در آلمان کار بسیار ارزشمندی انجام می‌دهند و گاهی ترجمه آلمانی از ادبیات معاصر ایران را

چاپ می‌کنند. فقط باید خوش‌شانس بود که مشاوران این نشرها از ادبیات جدی ایران آگاه باشند و پیشنهادهایشان برای ترجمه و چاپ شامل این آثار شود.

چه راهکاری وجود دارد برای معرفی روشمند ادبیات معاصر ایران در آلمان؟ نویسندگان چه کمکی می‌توانند بکنند؟

در آلمان نیز مانند سایر نقاط جهان، ایرانیان مهاجر و تبعیدی بسیاری زندگی می‌کنند. به‌خوبی می‌دانم که قلبشان برای فرهنگ و ادبیات ایران می‌تپد و اگر هر کس به نسبت امکانات خود کمک کند، بسیار خوب می‌توانیم ادبیات ایران را به مردم آلمان معرفی کنیم.

یک دسته از ایرانیان، مترجمان و نویسندگان ایرانی ساکن آلمان هستند. برای مثال، مترجمان ایرانی که با ناشران آلمانی همکاری می‌کنند می‌توانند پلی میان دو فرهنگ باشند و پیشنهادهای ارزشمندی به ناشران آلمانی بدهند. در واقع ناشر به اطلاعات معتبر نیاز دارد. نهاد می‌خواهد آدم‌هایی را که بتواند به آن‌ها اعتماد کند.

می‌بینم که اخیراً ایرانیان در آلمان جوایز و جشنواره‌هایی برگزار می‌کنند و ادبیات ایران را معرفی می‌کنند یا حتی نمایشگاه کتاب بدون سانسور. همه این‌ها فوق‌العاده مهم است. اما مشکل این است که در جامعه میزبان کسی اصلاً باخبر نمی‌شود. فکر می‌کنم ایجاد ارتباط با نهادهای فرهنگی و ادبی و به‌ویژه صنعت نشر، پیش‌شرط معرفی ادبیات ایران به جهان است. پس خوب می‌شد اگر این جشن‌ها و جوایز و این نمایشگاه‌ها به صورت دوزبانه برگزار شود و حتی کسانی از جامعه میزبان نیز بتوانند در آن نقشی، هرچند کوچک، داشته باشند.

غیر از این، به نظرم جای یک آژانس ادبی در آلمان خالی است که به واسطه ایرانیان و نیز ایرانی و غیرایرانی ایجاد شده باشد و هدفش فقط و فقط برقراری ارتباط با ناشران آلمانی برای معرفی، ترجمه و چاپ آثار جدی ادبیات داستانی ایران باشد؛ زیرا ناشران آلمانی اغلب با آژانس‌های عربی همکاری می‌کنند.

پس از همهٔ این‌ها، ایرانیان ساکن آلمان یا هر کشور دیگری با خرید ترجمه‌های آثار هموطنانشان می‌توانند ناشران کشورهای میزبان را تشویق کنند که آثار بیشتری از ادبیات داستانی ایران ترجمه کنند.

تنظیم، پرسش‌ها، اجرای صوتی و تدوین : حسین نوش‌آذر
برای بانگ

قاضی ربیحاوی: «نخستین بوسه های بی بی» - اجرا: سیما پولیت | یک تاکینگ هد

<https://baangnews.net/۲۸۶۸۷>

در میانه جنگ و کوچ اجباری، بی بی ماندن در خانه و مردن بر تشک خود را به گریختن ترجیح می دهد. اما پشت پنجره ای پوشیده از خاک، خرابه های اکنون کنار می روند و انبار زیتون، عشق و جوانی ازدست رفته دوباره جان می گیرند. «نخستین بوسه های بی بی»، نوشته قاضی ربیحاوی، روایتی شاعرانه از جنگ، تنهایی و حافظه ای است که در برابر ویرانی تسلیم نمی شود. این اثر را با اجرای سیما پولیت در «بانگ» می بینید.

شنیدن / تماشای نسخه آنلاین

قاضی ربیحاوی: «نخستین بوسه های بی بی» - اجرا:

سیما پولیت

ضبط: محمد حیدری

اجرا سیما پولیت

تدوین عبد

بی بی می خندید. گفت: خیال می کنید از صدای بمب می ترسم؟ من از وقتی دختری جوان بودم، نمی ترسیدم. می گفتم رعدوبرق خداست. دخترها می خندیدند. صدای بمب همیشه بود، مخصوصاً توی پاییز، فصل برداشت، مثل حالا.

حلیمه، عروس بی بی، که از مقابل او رد می شد، گفت: اما حالا با همیشه فرق دارد؛ خیلی فرق دارد.

بی بی گفت: چون حالا خدا فرمان رعدوبرق را سپرده به ابلیس.

در میان صدای جیغ زن ها و بچه ها، فریاد مردها و بوق ماشین ها خندید.

صدای چه کسی بود؟ از کجا نالید؟

- ابلیس!

حلیمه روبه روی بی بی نشست و گفت: من که بدون تو نمی توانم بروم، اما بردن تو روی گاری، توی راهی که معلوم نیست چند روز طول بکشد...

بی بی گفت: نه، نمی خواهم روی گاری، لای جمعیت بمیرم. همین جا خوش ترم؛ روی تشک خودم، توی تنهایی.

حلیمه گفت: تو نمی میری. ما زود برمی گردیم. برایت غذای کافی گذاشته ام آن گوشه: نان و ماست و خرما. دیگر نرو کنار پنجره؛ خطرناک است. بیرون چیزی نیست که تماشا کنی، غیر از خرابی.

بی بی گفت: انبار زیتون را تماشا می کردم.

حلیمه پرسید: انبار زیتون؟ کجا؟

بی بی گفت: بیرون، ته کوچه ی بن بست.

حلیمه تند رفت، از پنجره به دو طرف نگاه کرد و برگشت.

گفت: صدای انفجار پنجره های منزل عمران را از جا کنده. رنگ دیوارهای اتاق دخترشان سبز است.

بی بی گفت: ها، سبز است.

حلیمه گفت: ما دیگر باید برویم. نکند باز به سرت بزند از خانه بروی بیرون و گم بشوی.

بی بی گفت: نه، خیال نبود.

و خندید.

مراد، پسر بی بی، وارد اتاق شد و رو به حلیمه گفت: عجله کن؛ گاری منتظر است. بچه ها ترسیده اند.

حلیمه به طرف در دوید. مراد آمد، جلوی بی بی زانو زد، دست های او را گرفت و چند بار بوسید. گفت: زنده بمان تا ما برگردیم.

بی بی گفت: وقتی دنیا آرام شد.

آن ها از اتاق رفتند بیرون و بی بی تنها شد. تنها ماند. ماند. صدای باد لای شاخه ها. چه مدتی طول کشید تا تیغی از آفتاب، از شکستگی سقف اتاق، روی تشک او بتابد؟ بی بی به پنجره نگاه می کرد. بعد کنار پنجره بود. از پشت یک لته، قسمتی از خیابان دیده می شد: الاغی که به زحمت گاری ای را می کشید که جمعیتی بر آن نشسته بودند؛ سایه هایی که در نور صبح، لابه لای ماشین ها، سرگردان می دویدند. پشت لتهی دیگر پنجره، قشر نازکی از خاک بود و از لای خاک، کوچه ی بن بست پیدا بود و اتاقی سبز که پنجره اش از جا کنده شده بود. درِ اتاق سبز باز شد. آفتاب خزید داخل و

روی کومه‌ی دانه‌های زیتون، وسط اتاق، لمید. پسر آمد،
زنیل پُر را از روی شانه‌اش برداشت و روی کومه خالی
کرد. دانه‌ها از بالا به پایین غلتیدند. بعد دختر آمد: جوانی
بی‌بی بود. زنیل روی شانه‌اش را روی کومه خالی کرد. پسر
او را بغل کرد. دختر ترسیده به اطراف نگاه کرد. پسر او را
روی کومه انداخت، مستی دانه‌ی سبز زیر پیراهنش ریخت و
لب‌هایش را بوسید. دختر دست‌هایش را دور گردن او
انداخت، چیزی گفت و خندید. پسر برگشت، دختر را بیشتر
به خود فشرد و بوسید و از بالای کومه غلتاند. هر دو به
پشت کومه غلتیدند.

بی‌بی می‌خندید.

شعر و ترانه

تبسم غبیشی: پیوستگی مفاهیم عرفانی در ترانه‌های اردلان سرفراز

<https://baangnews.net/۲۸۳۹۳>

مقدمه

پیوند دادن ترانه‌ی امروزی با سنت عرفانی فارسی شاید گفته‌ای دور از باور باشد. گسست میان جهان مولانا و عطار با ترانه‌هایی که در نیمه‌ی دوم قرن چهاردهم خورشیدی برای موسیقی پاپ نوشته شده‌اند چنان زیاد است که هرگونه پیوستگی میان آن‌ها ناشدنی می‌نماید. با این همه، خوانش ریزبینانه‌ی برخی ترانه‌ها نشان می‌دهد که شماری از مفاهیم بنیادین عرفان فارسی در آن‌ها نه تنها از میان نرفته‌اند، که در بستری تازه به زیست خود ادامه داده‌اند. در دهه‌های چهل و پنجاه خورشیدی، با ظهور جریانی که موج نو ترانه نام گرفت، گروهی از ترانه‌سرایان همچون شهیار قنبری، ایرج جنتی عطایی و اردلان سرفراز، افق‌های تازه‌ای در زبان و

جهان معنایی ترانه‌ی فارسی گشودند و از آن پهنه‌ای برای بیان تجربه‌های فردی، اجتماعی و فلسفی ساختند. در این دوره، برخی ترانه‌سرایان امکانات تازه‌ای برای پیوند ترانه با سنت‌های ادبی و فکری فارسی پدید آوردند.

ترانه‌های اردلان سرفراز توانایی آن را دارند که در جایگاه بخشی از پیوستگی ادبیات فارسی مطالعه شوند. در این نوشته، جهان ترانه‌های اردلان سرفراز با گروهی از مفاهیم و تصاویر سنجیده می‌شود که با برخی از مضامین بنیادین سنت عرفانی فارسی هم‌پوشانی دارند. آثاری که بیش از پنج دهه در حافظه‌ی فرهنگی ایرانیان بر جای مانده است و بسیاری از آن‌ها افزون بر سویه‌های عاطفی و اجتماعی، دربردارنده‌ی لایه‌هایی از اندیشه‌های وجودی، جست‌وجوی معنا و پرسش از جایگاه انسان در جهان هستند.

در سنت عرفانی فارسی، سیر معنوی انسان معمولاً در مراحل توصیف می‌شود که از «طلب» آغاز می‌گردد؛ یعنی لحظه‌ای که انسان ناتمامی خود را درمی‌یابد و جست‌وجو را آغاز می‌کند. این جست‌وجو در شکل «سلوک» ادامه می‌یابد؛

راهی دشوار و تدریجی که سالک در آن از جای های گوناگون می‌گذرد و در هر پله با آزمونی تازه روبه‌رو می‌شود. سرانجام، در عالی‌ترین جایگاه، مفهوم «فنا» نمایان می‌شود؛ پهنه‌ای که در آن انسان از خود گذر می‌کند تا به گونه‌ای یگانگی با حقیقت وجود دست یابد. هرچند تقسیم‌بندی جایگاه‌ها و مراحل در آثار عرفانی گوناگون یکسان نیست اما اندیشه‌هایی چون طلب، سلوک، حیرت، عشق و فنا از بنیادی‌ترین انگاره‌های این جهان به شمار می‌آیند.

این نوشته بر آن نیست تا اردلان سرفراز را به یک مکتب عرفانی ویژه پیوند دهد، که هدف آن بررسی تداوم و بازتاب برخی ساختارهای معنایی است؛ ساختارهایی که در آثار شاعرانی چون عطار، مولانا، شمس تبریزی و عراقی حضوری پررنگ دارند و در بخشی از ترانه‌های سرفراز نیز به شکلی نو بازآفرینی شده‌اند.

طلب؛ آغاز جست‌وجو

در سنت عرفانی فارسی، طلب نخستین منزل راه است. عطار در منطق‌الطیر طلب را آغاز راه سالک می‌داند و معتقد است تا شوق جست‌وجو در انسان پدید نیاید، هیچ سفری آغاز نخواهد شد. در این اثر، حقیقت در کف انسان نیست و رهرو باید خود خواستار آن باشد. در آثار مولانا نیز طلب همواره با تشنگی، ناآرامی و حرکت همراه است. رهرو به دلیل کمبود یا فقدان چیزی در جهان بیرونی راهی سفر نمی‌شود، در پی گونه‌ای عطش درونی به جست‌وجو برمی‌خیزد:

«آب کم جو، تشنگی آور به دست

تا بجوشد آبت از بالا و پست» [۱]

در این دیدگاه عشق، عطش و حیرت سویه‌های یک حقیقت‌اند: میل پایان‌ناپذیر انسان به یافتن آنچه هنوز در اختیار ندارد. این مفهوم در ترانه‌ی «حادثه» [۲] آشکارا بازتاب

یافته است. راوی در جست‌وجوی حقیقتی گم‌شده، پیوسته پرسش می‌کند و نه پاسخ که دعوت به جست‌وجوی بیشتر دریافت می‌کند:

«گفتی که طلب کن تو مرا تا که بیابی» [۳]

در این ترانه حقیقت امری آماده و در اختیار نیست، که چیزی یافتنی است. پاسخ معشوق، نهایی نیست، که آغاز راه است. همین درون‌مایه در بخش دیگری از ترانه نیز به چشم می‌خورد:

«گفتم که عطش می‌گشدم در تب صحرا

گفتی که مجوی آب و عطش باش سراپا»

در این بیت، ارزش نه در رسیدن، که در خودِ خواستن است. این نگرش به مفهوم عطش به زبان عرفان نزدیک است؛ جایی که طلب و اشتیاق از خودِ وصال اهمیت بیشتری پیدا می‌کنند. رهرو تا زمانی که تشنه است، در راه می‌ماند. نمونه‌ای دیگر از همین جهان معنایی را می‌توان در ترانه‌ی «ای عشق» [۴] مشاهده کرد:

«عشق گذشتن از مرز وجوده»

این جا نیز عشق نه تنها یک احساس عاطفی، که نیرویی برای گذر از وضعیت موجود و آغاز جست و جو معرفی می شود. عشق نیروی محرک طلب است؛ عاملی که انسان را از ایستایی بیرون می کشد و به رفتن وامی دارد. از این رو، می توان گفت که در جهان ترانه های اردلان سرفراز، طلب تنها درون مایه ای فرعی نیست، که یکی از بنیادی ترین ساختارهای معنایی است.

سلوک و سفر؛ راهی که پایان ندارد

طلب آغاز حرکت عرفانی و سلوک خود راه است. در سنت عرفانی فارسی، حقیقت نه در یک لحظه ی کشف، که در پیمودن راه آشکار می شود. از همین رو، انگاره های راه، منزل، بیابان، خطر، سفر و عبور، از پرکاربردترین بن مایه های شعر عرفانی اند. عطار نیشابوری در منطق الطیر پس از وادی طلب، سالک را وارد راهی می کند که با منزل های پیاپی و آزمون های دشوار همراه است:

«هست وادی طلب آغاز کار

وادی عشق است از آن پس، بی کنار»

راه از همان آغاز با خطر و دگرگونی همراه است و هیچ جایگاهی همیشگی نیست. مولانا نیز عشق را نیرویی می‌داند که انسان را از ایستایی بیرون می‌کشد و به رفتن وامی دارد:

«عشق از اول سرکش و خونی بود

تا گریزد هر که بیرونی بود» [۵]

و در جایی دیگر، سلوک را حرکتی پیوسته و پایان‌ناپذیر تصویر می‌کند:

«ما ز بالاایم و بالا می‌رویم

ما ز دریاییم و دریا می‌رویم» [۶]

در این جهان فکری، ایستایی نشانه‌ی دوری از حقیقت است و حرکت، شرط زنده ماندن راه. همین ساختار معنایی در ترانه‌ی «حادثه» آشکار است:

«چون همسفر عشق شدی مرد سفر باش

هم منتظر حادثه هم فکر خطر باش»

این جا نیز عشق نه پایان، که آغاز سفر است. راوی وارد راهی می شود که حادثه و خطر از آن جدایی ناپذیرند؛ انگاره ای که به جهان سلوکی عطار و مولانا نزدیک است. سرفراز در ادامه، دشواری این راه را با زبانی به تمامی عرفانی تصویر می کند:

«هر منزل این راه بیابان هلاک است

هر چشمه سرابی ست که بر سینه خاک است»

بیابان، منزل و سراب، سه تصویر بنیادین ادبیات سلوکی اند. رهرو باید از میان سراب ها گذر کند و توان تشخیص حقیقت از فریب را به دست آورد. اما شاید مهم ترین نقطه ای این ترانه، جایی است که سفر از بیرون به درون منتقل می شود:

«در خویش سفر کردم و از خویش بریدم

در راه سفر هر چه بلا بود کشیدم»

این نگاه، یادآور سخنی از شمس تبریزی است که سفر حقیقی را سفری درونی می‌داند؛ سفری که مقصد آن در بیرون نیست، بلکه در عبور از خویشتن حاصل می‌شود. در این مرحله، راه دیگر جغرافیایی نیست، بلکه وجودی است:

«هر کجا روی، آن را سفری به سوی خویش بدان؛ آن که در خویش سفر کند، جهان را سفر کرده است».[۷]

در پایان، سرفراز به یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های تجربه‌ی عرفانی اشاره می‌کند:

«با حیرت بسیار ولی از تو شنیدم

این راه که طی شد پایان سفر نیست»[۸]

در بسیاری از متن‌های عرفانی، رسیدن به حقیقت به معنای پایان جست‌وجو نیست. هر کشف، افقی تازه می‌گشاید و راه را از نو آغاز می‌کند. حیرت نیز در همین جا پدیدار می‌شود؛ دمی که سالک درمی‌یابد حقیقت بزرگ‌تر از آن است که بتوان آن را یک‌بار برای همیشه به دست آورد. و باز، «حادثه»

را می‌توان یکی از روشن‌ترین نمونه‌های بازتاب مفهوم سلوک در ترانه‌ی معاصر فارسی دانست؛ ترانه‌ای که در آن راه، منزل، خطر، سراب، سفر درونی و بی‌پایانی راه، در تاروپودی به هم پیوسته بازآفرینی شده‌اند و با سنتی که از عطار و مولانا تا شمس کشیده شده است، به گفت‌وگو می‌نشیند.

فنا و عبور از خویشتن

عالی‌ترین پله در عرفان، مفهوم «فنا» است. فنا نابودی بدن یا مرگ زیستی نیست، گذر از خویشتن محدود و فرو ریختن گسستی است که میان انسان و حقیقت بنا شده است. سالک تنها زمانی می‌تواند به حقیقت نزدیک شود که این گسست را از میان بردارد. مولانا این دگرگونی را با زبان مرگ بیان می‌کند:

«بمیرید، بمیرید در این عشق، بمیرید

در این عشق چو مردید همه روح پذیرید» [۹]

اما این مرگ نه پایان، که آغازی تازه است. عراقی نیز در لمعات، عشق را نیرویی می‌داند که مرزهای فردی را در هم می‌شکند و سالک را از خود تهی می‌کند تا توان وصال پدید آید:

«تا تویی، او نباشد؛ چون او آمد، تو نمایی.»

در این سنت، عشق و فنا جدا نیستند. در ترانه‌ی «نجات» [۱۰] اردلان سرفراز همین جهان معنایی را با زبانی امروزی بازآفرینی می‌کند:

«نجات من به دست توست از این محبس نجاتم ده

لباس کهنه‌ی تن را بسوزان و حیاتم ده»

که تن در این جا بدن نیست؛ زندانی است که سالک در آن گرفتار شده است. رهایی تنها زمانی ممکن می‌شود که این «لباس کهنه» کنار گذاشته شود. انگاره‌ی سوختن لباس تن، یادآور همان مرگ نمادینی است که در متن‌های عرفانی بارها آمده است. این مضمون در ادامه‌ی ترانه آشکارتر می‌شود:

«تنم دیوار بین ماست، تنم را از میان بردار»

فاصله‌ی میان انسان و معشوق، بیرونی نیست، خودِ او است. مانع، نه جهان، که «من» است. این نگاه از مهم‌ترین بنیان‌های مفهوم فنا در عرفان به شمار می‌رود. در ترانه‌ی «نیستی» [۱۱] نیز مرگ معنایی دگرگون از نابودی پیدا می‌کنند:

«بین مرگ مرا در خویش، که مرگ من تماشایی‌ست»

این‌جا مرگ دیگر رخدادی غم‌انگیز نیست، تجربه‌ای زیبا و دیدنی و مرحله‌ای از دگرگونی وجودی انسان است. چند بیت بعد، راوی می‌گوید:

«دروغین بودم از دیروز، مرا امروز حاشا کن»

این‌جا نیز بن‌مایه نفی خویشتن پیشین است. «من» دیروز باید کنار رود تا امکان زایش «من» دیگری فراهم آید. حتا در ترانه‌ی «خسته‌ام» [۱۲] که در ظاهر اجتماعی‌تر و تلخ‌تر به چشم می‌رسد، همین میل به گذر از بودن دیده می‌شود:

«محبس خویشتن منم، از این حصار خسته‌ام»

و در ادامه:

«من همه تن ان‌الحقم، کجاست دار؟ خسته‌ام»

بازگشت به گفته‌ی «ان‌الحق» منصور حلاج، ترانه را سراسر است به یکی از مشهورترین روایت‌های فنا در سنت عرفانی پیوند می‌دهد. راوی از زندان تن خسته است و رهایی را در گذر از این زندان جست‌وجو می‌کند. بنابراین، ترانه‌های «نجات»، «نیستی» و «خسته‌ام» را می‌توان ادامه‌ی امروزی یکی از مهم‌ترین بن‌مایه‌های عرفان دانست؛ در این آثار، مرگ، سوختن، رهایی از تن و نفی خویشتن، نه نشانه‌های نابودی، که نشانه‌های دگرگونی‌اند؛ همان معنایی که در سنت عرفانی فارسی با مفهوم فنا شناخته می‌شود.

برآیند

بررسی ترانه‌های اردلان سرفراز نشان داد که چندی از اندیشه‌های سنت عرفانی فارسی همچون طلب، سلوک و فنا در بخشی از آثار او جایی پررنگ دارند. این مفاهیم نه مانند تکرار زبانی، که در تاروپودی از انگاره، استعاره و ساختارهای معنایی بازآفرینی شده‌اند.

در ترانه‌هایی چون «حادثه» و «ای عشق» جست‌وجو، عطش و حرکت پیوسته انسان در پی حقیقت، یادآور مفهوم طلب در شعرهای عطار و مولانا است. در «حادثه» راه، منزل، خطر و سفر درونی، جهانی را می‌سازند که با سنت سلوکی عرفان فارسی پیوند آشکاری دارد. در «نجات»، «نیستی» و «خسته‌ام» نیز درون‌مایه‌هایی چون گذر از خویشتن، سوختن، مرگ نمادین و رهایی از حصار تن، به مفهوم فنا نزدیک می‌شوند. بنابراین، ترانه‌های اردلان سرفراز را می‌توان گذشته از تاریخ موسیقی پاپ ایران، بخشی از جریان گسترده‌تر ادبیات فارسی دانست؛ جریانی که در آن، اندیشه‌ها و انگاره‌های کهن در چهره‌ای نو به زیست خود ادامه می‌دهند.

منابع:

سرفراز، اردلان. از ریشه تا همیشه. تهران: ورجاوند، ۱۳۸۰
سرفراز، اردلان. سال صفر: گزیده چهل سال سروده‌ها. سوئد:
فرخنده جوان، ۲۰۱۲
شمس تبریزی. مقالات شمس. به تصحیح محمدعلی موحد.
تهران: خوارزمی

عراقی، فخرالدین. لمعات. به تصحیح سعید نفیسی. تهران: زوار

عطار نیشابوری، فریدالدین. منطق الطیر. به تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن

مولوی، جلال الدین محمد. مثنوی معنوی. تصحیح رینولد نیکلسون. تهران: هرمس

پانویس:

پانویس:

[۱]. منطق الطیر

[۲]. منتشرشده در آلبوم نازنین، ۱۳۷۱، داریوش اقبالی

[۳]. حادثه

[۴]. منتشرشده در آلبوم ای عشق، ۱۳۵۷، داریوش اقبالی

[۵]. مثنوی معنوی

[۶]. دیوان شمس، غزل شماره‌ی ۱۶۷۴

[۷]. مقالات

[۸]. ابیات «در خویش سفر کردم و از خویش بریدم...» و

«با حیرت بسیار ولی از تو شنیدم / این راه که طی شد پایان

سفر نیست» جزو متن ترانه‌ی «حادثه» با صدای داریوش نیستند. این ابیات در یادداشتی که اردلان سرفراز هنگام باز نشر ترانه «حادثه» در کانال رسمی پست (حدود ۶۹۷ کانال) خود منتشر کرده، آمده‌اند و در همان متن به «تورج نگهبان، صوفی سفرهای عشق» تقدیم شده‌اند. از این رو، در این پژوهش این ابیات به عنوان متنی مستقل از اردلان سرفراز مورد استناد قرار گرفته‌اند، نه به عنوان بخشی از متن اصلی ترانه «حادثه».

[۹]. دیوان شمس، غزل شماره‌ی ۶۳۶

[۱۰]. منتشر شده در آلبوم‌ای عشق، ۱۳۵۷، داریوش اقبالی

[۱۱]. منتشر شده در آلبوم‌ای عشق، ۱۳۵۷، داریوش اقبالی

[۱۲]. منتشر شده در آلبوم زندونی، ۱۳۷۴، داریوش اقبالی

سجاد حقیقی: ملکه‌ی شب

<https://baangnews.net/۲۸۷۸۲>

شنیدن / تماشای نسخهٔ آنلاین

به پرنده‌های آبان

ای ملکه‌ی شب!

اهورای خوشبخت تاریکی!

در عمق سیاهی

پر و بال می‌گسترم

مانند تو

تا بچینم

رویایی را

که می‌گوید

آفتاب
نان و آب است
برای جهان.

ای در خلوت خود خودترا!
بگو ساعت‌ها بخوابند
تا تیک تاک عمر او هام
بیش از این مرا
چشم به راه پاییز نگذارد
منی

که هرچه فرومی‌روم در شب
به ماه می‌رسد
ساقه‌هایم.

(۱) ملکه‌ی شب: نام رایج چند گیاه است که گل‌هایشان
شب‌ها باز می‌شود.

دنیا میخائیل: «جنگ کارش را خوب انجام می دهد»، به ترجمه علی آشوری

<https://baangnews.net/۲۸۶۲۲>

شنیدن / تماشای نسخه آنلاین

دنیا میخائیل (Dunya Mikhail)، شاعر
عراقی آمریکایی آشوری تبار، در ۱۹ مارس ۱۹۶۵ در بغداد به
دنیا آمد. او در خانواده‌ای کلدانی کاتولیک بزرگ شد، از
دانشگاه بغداد در رشته ادبیات انگلیسی فارغ التحصیل شد و
به عنوان روزنامه نگار، مترجم و سردبیر بخش ادبی روزنامه
انگلیسی زبان «بغداد آبزرور» کار کرد. به خاطر نوشته‌های
آزاداندیشانه و انتقادی‌اش در دوران دیکتاتوری صدام
حسین، نامش در فهرست دشمنان رژیم قرار گرفت و در
میانه دهه ۱۹۹۰ ابتدا به اردن و سپس به آمریکا رفت. در

میشیگان ساکن شد، شهروند آمریکا شد و مدرک کارشناسی ارشد مطالعات خاور نزدیک را از دانشگاه وین استیت گرفت. اکنون در دانشگاه اوکلند عربی و شعر تدریس می‌کند.

شعر او با زبانی ساده، طنز تلخ و تصویرهای موجز به جنگ، تبعید، سانسور، فقدان و تجربه زنان می‌پردازد. مجموعه‌هایی چون «جنگ کارش را خوب انجام می‌دهد» (The War Works Hard)، «یادداشت‌های موجی بیرون از دریا» و «شب‌های عراقی» جوایزی چون جایزه ترجمه PEN، جایزه کتاب عرب‌آمریکایی و نامزدی جایزه گریفین را برایش به ارمغان آوردند. کتاب غیرداستانی «زن‌بوردار» درباره زنان ربوده‌شده یزیدی در فهرست نهایی جایزه ملی کتاب آمریکا قرار گرفت و رمان «خالکوبی پرنده» نامزد جایزه بین‌المللی داستان عربی شد. میخائیل به عربی و انگلیسی می‌نویسد و جوایزی چون جایزه حقوق بشر سازمان ملل برای آزادی نوشتن و فلووشپ گوگنهایم را دریافت کرده است.

«جنگ کارش را خوب انجام می‌دهد» ابتدا به عربی نوشته

شده و ترجمه انگلیسی را Elizabeth Winslow
انجام داده است و عنوان عربی آن هم ان این است: «الحرب
تعمل بجد»

جنگ چه باشکوه است،
چه مشتاق
و کارآمد. صبح زود
آثیرها را همگان بیدار می کند، آمبولانس ها را
به جاهای گوناگون می فرستد،
جنازه ها را در هوا تاب می دهد،
برانکاردها را به سوی زخمی ها می لغزاند،
و از چشم مادران باران فرامی خواند.
زمین را می کند و از زیر آوار
چیزهای بسیاری بیرون می آورد: بعضی بی جان و براق اند،
بعضی رنگ پریده و هنوز تپنده.
جنگ شب و روز کار می کند.
به دیکتاتورها الهام می دهد
که سخنرانی های طولانی کنند؛
به ژنرال ها مدال می بخشد

و به شاعران ، هنرمندان موضوع .
صنعتِ اندام مصنوعی را رونق می‌دهد،
به مگس‌ها غذا می‌رساند،
بر صفحه‌های تاریخ می‌افزاید،
میان قاتل و مقتول برابری برقرار می‌کند،
دختران جوان را به انتظار کشیدن عادت می‌دهد...
برای یتیمان سرپناهی می‌سازد،
تابوت‌سازان را سرحال می‌آورد،
دستی بر شانهٔ گورکن‌ها می‌زند
چنانکه بر چهرهٔ رهبر و رهبران لبخند می‌نشانند .
جنگ با سخت‌کوشیِ بی نظیری کار می‌کند،
بی نظیر
ترجمه علی آشوری ، سندیاگو

الحرب تعمل بجد

الحرب تعمل بجد
کم هی مجده الحرب
ونشطه

وبارعه!

منذ الصباح الباكر
تبعثُ سيارات إسعاف
إلى مختلف الأمكنه
تؤرجح جثثاً فى الهواء
تزحلق نقالات إلى الجرحى
تستدعى مطراً من عيون الأمهات
تحفر فى التراب
تُخرج أشياء كثيره
من تحت الأنقاض
أشياء جامده براقه
وأخرى باهته ما زالت تنبض
تأتى بالمزيد من الأسئلة
إلى أذهان الأطفال
تسلى الآلهه بإطلاق صواريخ
وألعب ناريه فى السماء
تزرعُ الألغام فى الحقول
تحصدُ ثقباً وفقاعات

تدفعُ عوائلَ إلى الهجره
تقفُ مع رجال الدين
وهم يشتمون الشيطان
(المسكين يدهُ مازالت فى النار تؤلمهُ)
الحربُ تواصلُ عملها صباح مساء
تُلهمُ طغاهَ لالقاء خطب طويله
تمنحُ الجنرالات أوسمه
والشعراءَ موضوعاً للكتابه
تساهمُ فى صناعه الأطراف الاصطناعيه
توفرُ طعاماً للذباب
تضيفُ صفحات إلى كتاب التاريخ
تحققُ المساواه بين القاتل والقَتيل
تنشُطُ صانعى التوابيت
تربُتُ على أكتاف حفارى القبور
ترسمُ ابتسامهَ على وجه القائد
إنها تعملُ بجد لا مثيل له
ومع هذا لا أحد يمتدحها بكلمه.

پوران کاوه: «امروز» - با صدا و اجرای محسن عظیمی

<https://baangnews.net/۲۸۵۷۳>

شنیدن / تماشای نسخه آنلاین

امروز

همنشین کلماتی شده ام که متفرند از جنگ

متفرند از بی وطن کردن الفبا

متفرند از این همه نمایش و نشانه‌ها متفرند از مواجهه با

تعلیق‌های بی معنا

من اهل این سرزمین‌ام

دوست دارم برقصم کنار نارون و نارنج

فکر نکنم به گیر افتادن پروانه در دایره

به چرخیدن‌های بی فایده

نگران نباشم برای بالا آمدن آب دریا

که خیس کند صدای مان را

برگردم به همذات‌پنداری با مولانا
تا بهانه‌ی خوبی باشد
برای پر زور راه رفتن در خیابان‌های یک‌طرفه و صدا کردن
نام زنانه‌ی دریا
در عصر دق کردن شمع‌دانی‌ها و اختگی چنارها
نگران نباش
همین آسمان دست دوم
گواه فریادهای بلند ما خواهد بود

سه شعر از آيسان اصلانی

<https://baangnews.net/۲۸۴۶۵>

شنیدن / تماشای نسخه آنلاين

نسيم‌های نابلد

نسيم گاهان

برگ‌ها می‌وزيدند

حواليِ زندگي

و درختانِ دهنِ قرص

راز دارِ روز و شب بودند

انبوهی از ادامه را کنار که میزدی

مثلِ زلفِ پریشانِ زنی

دلت شور می‌زد

تا آن ور رودخانه‌ها
با پای برهنه، عشق را
در نسیم‌های نابلد می‌جستی...

چیز تازه‌ای نبود
پرسشی، پیوسته نگاه میکرد
و پاسخ، پیش پای کسی رفته بود

قرار پروانه‌ها

ای گنجشک رفته از دیروز
از کجا می‌آیی به طراوتم
چنین خوش مدار

ای هلالِ ابرِ عجول
که میبری خرد نگاهم را
به روزهای نرمِ تنِ گذشته..

تو قرار پروانه‌هایی
از اشتیاقات شهدا می‌چکد

چشم روشنی هزاره باری
که می‌خواهم دست‌خوشات شوم
تا برسم به امانِ دیروز

سوی آب را نشانم بده
در زمین‌های رفته، زمان بکاریم.

بخت مرداب

ای گنجشک رفته از دیروز
از کجا می‌آیی به طراوتم
چنین خوش مدار

ای هلالِ ابرِ عجول
که میبری خرد نگاهم را
به روزهای نرمِ تنِ گذشته..

تو قرار پروانه‌هایی
از اشتیاقات شهدها می‌چکد

چشم روشنی هزاره باری
که می‌خواهم دست‌خوش‌ات شوم
تا برسم به امانِ دیروز

سوی آب را نشانم بده
در زمین‌های رفته، زمان بکاریم.

آيسان اصلانی
در سیرِ دَمَن
گردِ مجالِ گل می‌گشتیم

هنگامِ پروانه‌های خسته
دلگرمِ آفتاب بودیم

باد می‌وزید گاهی
و خانه سرگردان می‌گشت

اطراف عشق علف می‌روید
و نیرنگِ بلبل بوسه میزد گل را

در نقطه چین رازها
خورشیدِ دیگری دیدم
مثل نیلوفری
می‌گشود بخت مرداب را

آب را زمین بگذار و بخواب
امروز جور دیگری، فردا می‌شود

شعری از شهریار الوندی

<https://baangnews.net/۲۸۴۸۹>

شنیدن / تماشای نسخه آنلاین

حلقه‌ی دار و ماه خون‌آلود، عرق سرد، روی پیشانی
خنده‌ی نیمه کاره‌ی یک صبح وسط این همه پریشانی
ما به آن مارهای دیوآسا چند مغز جوان بدهکاریم؟
صبح کی می‌رسد به شهر ما از پی این شب زمستانی؟
عصر یک جمعه توی گندم‌زار من تو را دزدکی بغل کردم
چون که ما لایق غزل بودیم پس از آن زجرهای طولانی
هیچ کس مثل تو نمی‌دانست که تو رویای باشکوه منی
سرنوشت مرا رقم زده‌ای لای آن سطرهای پنهانی
سر در آغوش تو فرو بردم گم‌شدم در میان شب‌بوها
ماه در آسمان کفن می‌دوخت! من و تو غرق در غزل‌خوانی
ما در آن شطِ بوسه‌های مدام صبح را تا ابد عقب راندیم
«شب قدری چنان عزیز و شریف» پشت نی‌زارهای بارانی

و خداوند خواند آیه‌ی نور: قد خلقناک فی صدور الناس
تو پدید آمدی به زیبایی: سرو بالا و ماه پیشانی
من نوشتم تو را در آینه‌ها: «شمع در شمع بی‌نهایت نور
به تماشای زندگی سوگند که تو در قلب من فروزانی»
پس از آن شب، من و تو «ما» بودیم به شب ناخدا
خروشیدیم:

«بوسه ممنوع و عشق بنیان‌کن، عاشقان در فراق و زندانی
هر سحرگاه پای چوبه‌ی دار دو جوان خواب حجله می‌بینند
مارها روی شانه‌ی ضحاک، اژدها در لباسِ روحانی»
سر فراروی مرگ دارم و تو چشم‌هایت هنوز بخشنده‌ست
چوبه‌ی دار و ماه خون‌آلود، عرق سرد، روی پیشانی...

آرش نصرت‌اللهی: از «من» تا «ما» در جهان شعری شهیار قنبری

<https://baangnews.net/۲۸۵۱۴>

وقتی نام شهیار قنبری را جست‌وجو کنید، به چه می‌رسید؟

زاده‌ی ۱۳۲۹، شاعر، ترانه‌سرا، آهنگساز و خواننده‌ی برجسته‌ی ایرانی و همین‌طور فیلمساز و ژورنالیست. هر کدام از این‌ها مهم است، او از شعر پس از دهه‌ی چهل ایران می‌آید و در این میان هم انقلاب و جنگ و پستی بلندی‌های متعدد اجتماعی سیاسی ایران و جهان را زیسته است و در شاخص کیفیت زیست شاعر، از سطح بالایی برخوردار است، به همین دلیل می‌توان گفت او یک ترکیب طلایی است که امکان خلق اثر موسیقایی یا یک آهنگ باکلام را به طرز ویژه‌ای در خود دارد مانند کسان دیگری در دنیای موسیقی، باب دیلن، لئونارد کوهن یا راجر واترز.

همه چیز او شعر است و این مهم است که برای شصت سال همه چیز او شعر بوده و هست! یعنی از نوجوانی که اولین کارش منتشر می‌شود، «قصه‌ی دو ماهی» در سال هزار و سیصد و پنجاه با آن زبان استعاری و به تصویر کشیدن تنهایی، ماجراجویی و جریان‌سازی او در ترانه‌نویسی نوین ایران آغاز می‌شود و بلافاصله وارد فضای حرفه‌ای هنر ایران می‌شود. خودش هم البته می‌گوید «کار دیگری بلد نیستم».

شعر خود زندگی‌ست و نه برداشتی از آن و شهیار قنبری یکی از آن‌هایی است که شعرش خود زندگی‌اش است نه این که فقط بخشی از زندگی حرفه‌ای‌اش. او مرا یاد حرف رمبو می‌اندازد که باید مطلقاً مدرن بود و مدرن بودن یعنی همواره بر پیش از خود تاختن و تازه شدن پی در پی که شهیار ترانه‌ی ایران این‌گونه بوده و توانسته با خلق آثار مدرن در شعر یا ترانه‌ی ایران، جریان‌سازی کند و همواره از خود نیز عبور کند. برای همین در آلبوم‌ها یا شعرهای اخیر او مانند آلبوم **CINÉ MOT** که نامی ترکیب شده از سینما و کلمه است هم چیز تازه شده‌ای می‌یابی، از مستندسازی، تاریخ‌نویسی و تصویرسازی مکرر با آشنازایی

غلیظ بگیر تا فضاسازی طنازانه با استفاده از عناصر محیطی نامأنوس و حتا تغییر ریتم‌ها در یک قطعه شعر و همین طور یک قطعه موسیقی برای رسیدن به تناسب لازم بین فرم و محتوا و تصور کنید که با همه‌ی این‌ها سطر آخر این باشد: «آه آقا! اجازه است بالا بیاریم؟» یک پایان‌بندی غافل‌گیر کننده برای یک شعر که کلی وقایع نگاری تاریخ معاصر را با تکنیک سیال ذهن در خود دارد.

این یادداشت، در مورد جهان شعری شهیار قنبری‌ست و چرایی و چگونگی اهمیت آثار او، واکاوی ساختاری شعر او و جهانی که در هر اثر ساخته است.

نخستین گزاره، تجربه گرایی و خطرپذیری شهیار قنبری است هم در مضمون، هم در اجرای مضمون.

نمونه‌اش جهانی‌ست که در ترانه‌ی «کودکانه» می‌سازد با اجرای تأثیرگذار فرهاد و موسیقی اسفندیار منفردزاده که انگار به تن ترانه دوخته شده:

با اینا زمستونُ سر می‌کنم / با اینا خستگیمُ در می‌کنم / عیدی،
قلک، بوی اسکناس، جایی که تلفیق بی‌امان تصویر و روایت
با یک ساخت تجربه‌گرا همراه شده و وارد فضاهاى تجربه
نشده‌ی ترانه‌ی فارسی شده است.

نمونه‌ی دیگر، آلبوم قدغن که جوانی نسل من را بلعیده، با
همین «آبی دریا قدغن / شوق تماشا قدغن» که از بطن
تجربه‌ی زیسته‌ی شاعر برآمده است. مواجهه‌ی یک شاعر با
یک شر اجتماعی از طرف حاکمیت، می‌رسد به یک شعر یا
ترانه‌ی اعتراضی و البته شاعر، جنبه‌های دیگر شر را فرا
می‌خواند و آن اثر تجربه‌گرای مخاطره آمیز را می‌سازد و
می‌نویسد: برای عشق تازه، اجازه بی اجازه / برای شعر تازه،
اجازه بی اجازه، با تکنیک تکرار برای تأکید و ریتم و
باورپذیری بیشتر متن. این جاست که اهمیت تجربه‌ی زیسته،
نمایان‌تر می‌شود.

نمونه‌ی دیگر، «بوی خوب گندم» با اجرای تأثیرگذار
داریوش و آهنگسازی واروژان بوده که شهیار و داریوش به
خاطرش به زندان می‌افتند: بوی گندم مال من، هرچی که

دارم مال من / یه وجب خاک مال من، هرچی می‌کارم مال
من / اهل طاعونی این قبیله‌ی مشرقی‌ام / تویی
این مسافر شیشه‌ای شهر فرنگ

این ترانه با شکل‌دهی به یک تعارض، به یک دوگانه، تلاشی
برای همبسته کردن و پرهیز از نزاع و خشونت بین دو طرف
ماجرای شعر است. ببینید چه طور این مضمون با توان
تصویرسازی شہیار به بار نشسته:

تن تو مثل تبر، تن من ریشه‌ی سخت / طپش عکس
یه قلب مونده اما رو درخت

ترانه‌ی «حرف» که پر از تصویرسازی‌ست:

اگه سبزم اگه جنگل / اگه ماهی اگه دریا / اگه اسم‌ام همه جا
هست / روی لب‌ها تو کتاب‌ها

می‌بینیم که شاعر خودش رو می‌برد بالا و یارش را می‌گذارد
بالا‌تر، همان رفتاری که در شعرهای حافظ هم داریم و یک
رفتار عاشقی‌ست که خیلی مدرن و کارساز است: واسه تو
قد یه برگم / پیش تو راضی به مرگم.

«واسه آرش تیر آخر» هم داره البته که من خیلی دوست دارم.

در ادامه نمونه‌ای از شعرهای شهیار قنبری که در دو بخش بررسی می‌کنم یکی شعرهای غنایی منظورم با محوریت غنایی و دیگری شعرهایی که حاصل تلفیق مضمونی عشق و اجتماع هستند درواقع با عنوان شعرها یا ترانه‌های اعتراضی شناخته می‌شوند.

به عنوان نمونه ای از شعر غنایی، «هجرت» رو برای بررسی در نظر گرفتم که توسط گوگوش به تمام معنا اجرا شده است.

با شعری رو به رو هستیم که از یک درد شخصی آغاز می‌شود، جدا شدن دو نفر به دلیل هجرت یکی. مسأله این جاست که این امر شخصی با تبدیل شدن یک من به ما و برعکس، به امر جمعی تبدیل می‌شود و آن درد جمعی را بیشتر و بیشتر نشان می‌دهد.

با سقوط دستای ما، در تنم چیزی فرو ریخت /
هجرت اوج صدام، از فراز شاخه آویخت

تصویر رو ببینید، این تلفیق عینیت و ذهنیت رو ببینید، صدا
اوج می گیرد و بعد آویخته می شود و در مقابل، تصویر فرو
ریختن هست. دو واقعه که یکی امر بیرونی ست و دیگری
درونی و شعر در این دوگانه است که شکل می گیرد.

ای زلال سبز جاری / جای خوب غسل تعمید / بی تو
باید مرد و پژمرد / زیر خاک باغچه پوسید

فصلی که من با تو ما شد / فصل سبز خواهش برگ /
فصلی که ما بی تو من شد / فصل خاکستری مرگ

رویش یا زایش که در بند اول با استعاره‌ی برگ آمده، در بند
دوم به مرگ بدل می شود.

تو بگو جز تو کدوم رود، ناجی لب تشنگیم بود / جز
تو آغوش کدوم باد، سایه گاه خستگیم بود

بی تو باید بی تو باید / تا نفس دارم ببارم / من برای
گریه کردن / شونه‌ها تُ کم میارم

چشم تو با حق حق من / با شکستن آشنا نیست / این
شکستن بی صدا بود / هر صدایی که صدا نیست

اجرای یک معنای سیال، یک عنصر معنایی از یک نفر
(چشم) با عنصر معنایی از یک نفر دیگر (حق حق)
درمی‌آمیزد تا مفهوم گریستن را بسازد و آن جا به شعر
می‌رسد که کلمه‌ی «بغض» را پنهان می‌کند و با انتخاب فعل
«شکستن»، امکان کشف ایجاد می‌کند و معنا را به تأخیر
می‌اندازد تا ذهن مخاطب صدای شکستن را بسازد و به این
ترتیب بهتر و باورپذیرتر بشنود. یک تعلیق هم اضافه می‌کند
با عبارت «هر صدایی که صدا نیست» و ما را در جهان این
شعر، معلق رها می‌کند کاری که یک اثر هنری مدرن، باید

بکند. این کار دقیق همان چیزی است که می گویم شعر، زندگی شاعر است نه فقط نوشتن و یک اثر باقی گذاشتن و این‌ها، مسأله، زیست شاعرانه است.

این‌جا ارتباط بین عناصر معنایی مختلف را هم داریم که جهان این شعر را ساخته است از جمله در بخش ابتدایی، سقوط، فرو ریخت، اوج و فراز و به موازات این‌ها شاخه، زلال سبز جاری که در ضمن اختصاص یک رفتار است به یک رنگ، بعد غسل تعمید که در ارتباط با زلال قرار می‌گیرد و کدوم رود و لب تشنگی، خاک باغچه، برگ، می‌بینم که این جهان واژگانی، از طریق ارتباط‌های اجرایی، شعر را شکل می‌دهد، تعبیر این که شعر آن چیزی نیست که نوشته می‌شود بلکه در ارتباط بین عناصر متنی شعر شکل می‌گیرد، در واقع شعر آن پشت است، آن‌جا که پیچ‌پچه‌ای بین عناصر متنی در جریان است.

حالا در تمام این‌ها ما توان تصویرسازی شاعر را داریم به همراه توان واژه‌سازی که به طور مثال کلمه‌ی «سایه‌گاه» را ساخته که چیزی شبیه «ایستگاه» است و با اضافه شدن

خستگی، تصویر کامل می‌شود. جسارت شاعر در ساخت واژه، می‌تواند جهان واژگانی او را توسعه دهد و به امکانات اجرایی شاعر، اضافه کند البته که امروزه هم در شعر و هم درترانه تلاش می‌شود از زبان محاوره و آن چه به عنوان زبان عامیانه گفته می‌شود، بیشتر استفاده شود اما من معتقدم تلاش برای ساخت واژگان درواقع توسعه‌ی امکانات زبان است و این همان چیزی است که هایدگر و نیچه از آن به عنوان نقش شاعران در توسعه‌ی زبان یاد کرده‌اند، تجربه هم نشان داده شاعرها بهتر از هر کسی به خصوص فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی، می‌توانند به جهان واژگانی ما اضافه کنند.

ساختن واژه و عبارت البته که کار سخت و با ریسک بالایی‌ست و دو عارضه می‌تواند به بار بیاورد، یکی سختی متن و دیگری تصنعی شدن یا ساختگی شدن متن که باعث کاهش میزان باورپذیری متن و کاهش میزان هم‌ذات‌پنداری مخاطب با متن می‌شود و از این طریق به رابطه‌ی متن و مخاطب لطمه می‌زند. نظر من به عنوان منتقد این است که شهیار قنبری هر چند نه در همه جا اما در بیشتر موارد

توانسته از عهده‌ی این کار سخت و پرریسک بریاد و به جهان واژگانی شعر و ترانه‌ی فارسی اضافه کند. علاوه بر این، شهیار با تلفیق زبان محاوره و زبان معیار توانسته است به زبان ویژه‌ی خود دست یابد و این به لحاظ ساختار متن، بسیار مهم است.

در شعر هجرت، روایت تنها شدن به عنوان خط روایی کار می‌کند اما مسأله اجرای هنری‌ست که می‌تواند مفهوم را تا مغز استخوان فرو کند. در بازی‌هایی که با من و ما می‌کند، می‌بینیم که بیان ساده است لایه‌های زبانی داریم، با پوسته‌ی ساده‌ای که جذب می‌کند و درواقع مخاطب را به دام می‌اندازد و درون متن که پیچیده است، درواقع زبان شعر، سهل و ممتنع است.

همه‌ی این‌ها یعنی شعری که به عنوان ترانه‌ی یک اثر موسیقایی به کار گرفته می‌شود، در یک باریکه‌ی اجرایی حرکت می‌کند که می‌شود اثری مثل «هجرت»، این یک کار تخصصی‌ست، این طور نیست که هر کسی چند تا کلمه را توی یه وزن عروضی بچیند، شعر یا ترانه‌ای درخور اجرا

تولید کرده البته مسأله، وزن عروضی نیست و آهنگ درونی کلام و موارد دیگری دخیل هستند و من طرفدار ساختارشکنی هستم اما ترانه‌های زیادی هستند که چیزی برای ارایه ندارند و این بد است، این کار نمی‌کند.

در مورد شعرها یا ترانه‌های اعتراضی که با تلفیق عشق و اجتماع همراه است، نمونه‌های بسیار زیادی هست، از «قدغن» بگیر تا «نون و پنیر و سبزی» با صدای داریوش و ابی، با آهنگسازی فرید زلاند که پر از تصویرهای متحرک با مفهوم بیم و امید است و توصیف وضعیت اجتماعی سیاسی ایران آن روز و شاید امروز. توان تصویرسازی شاعر را ببینید:

حریق سبز جنگلا/ به دست کبریت جنون/ از
کاشی‌های آبی‌مون/ سر زده فواره‌ی خون

جهان رنگ‌هاست که برای انتقال مفهوم به کار گرفته شده با درهم‌تنیدگی مؤثر فرم و محتوا. تعارض بین آبی و خون که قرمز را نمایندگی می‌کند منجر به کنتراست یا تفاوت آشکار بین این رنگ‌ها شده که برای بازنمایی بیشتر فاجعه به کار

رفته است و سبز که به آتش نسبت داده شده چون جنگل است که دارد می‌سوزد و اشاره به مبارزات آزادی‌خواهانه هم دارد و کبریت را می‌دهد دست جنون، نه مجنون، جنون! و البته این جنون در شعر تعریف و وسعت فاجعه نشان داده می‌شود، فاجعه‌ای که به جان جنگل افتاده، جنگلی که استعاره از جامعه و مردم است!

نمونه‌ی دیگر، شعر «ناخوش» از آلبوم «دلچسبیده‌ها» که در سال دو هزار و یازده منتشر شد.

در این ترانه، شهیار قنبری به تنهایی انسان می‌پردازد که به لحاظ مضمونی بسیار اهمیت دارد چرا که بسیاری از دردهای انسان امروز، جنگ‌ها، دیکتاتوری‌ها، حکومت‌های تمامیت‌خواه، حاصل تنها شدن و تنها ماندن انسان امروز است و تلقین و ترویج این تنهایی از سوی جهان مدرن و البته روزگار شر! حالا ببینیم شاعر چه طور این عناصر مضمونی را در روایت شاعرانه‌ش بازنمایی کرده است.

این شعر در پوسته‌ی بیرونی خود، روایت یک زن و مرد است که رفته رفته در ساختار روایی متن، به انسان تنهای امروز تعمیم می‌یابند و شعر به بازنمایی درد تنهایی هر دو می‌پردازد.

هر دوی ما ناخوش / تیغ ابریشم‌کش / مرد سر بر
دیوار / دزد بوسه، سیگار

شاعر با برش‌های تصویری و اجراهای اقتصادی منظوم ایجازگونه، اجازه داده بخشی از شعر را ذهن مخاطب بسازد. به علاوه آن پیچ‌پچه‌ی بین عناصر متنی، این‌جا به خوبی شنیده می‌شود، وقتی تنهایی انسان از سر بر دیوار به سیگار به عنوان نماد می‌رسد و حاصلش، دور شدن از بوسه می‌شود، ذهن ما می‌تواند بوی سیگار در دهان و پرهیز از بوسه را بسازد و به تصویر اضافه کند. ضمن این که با صنعت تشخیص، سیگار دزد شده است.

زن شک و تردید / زن در خود تبعید / تن هر دو تنها /
مرد جوراب به پا

زبان استعاری و تصویرساز شاعر به خوبی نمایان است و
همین به مقدار زیادی حجم معنایی متراکم ایجاد کرده است.

ما بهاری وسط پاییزیم / عاشقانه‌های حلق‌آویزیم /
برگ زردیم و فرو می‌ریزیم / من و تو دوباره
برمی‌خیزیم

در این بخش شعر، وضعیت امیدبخش و فعال شخصیت‌ها را
داریم که در اغلب کارهای شهیار قنبری هست، به گونه‌ای
که در یک وضعیت بسیار تیره و سخت هم روزه‌ای برای
بهبود باقی می‌گذارد، این رویکرد دوری از انفعال،
چیزی است که به ویژه در شعرهای فروغ داریم مثل «ایمان
بیاوریم به آغاز فصل سرد» و البته همان که در مورد زیست
شاعر و انطباق شعر و زندگی او نوشتیم چرا که زیست شهیار
نیز نشان‌گر این رویکرد است. نگاه شاعر به جهان، به
چرخه‌ی فروریختن و برخیزیدن انسان با استعاره‌ی برگ‌ها و
پاییز، قابل توجه است.

مسیر متن در شعر یا ترانه‌های شهیار قنبری، مهم است. ما از یک توی عاشقانه سفر می‌کنیم به یک مای اجتماعی و برمی‌گردیم و دوباره می‌رویم و دوباره برمی‌گردیم و این سفر آن قدر ادامه می‌یابد که یک آمیختگی ایده‌ال از عشق و اجتماع شکل می‌گیرد و مهم این است که در این میان ما با یک **Polyphony** (چندصدایی) که نمونه‌اش در آثار باختین یا سارتر هست، مواجهیم و وجود صداهاى مختلف در بعضى شعرها، بارز است.

به عنوان نمونه‌ی آخر، اشاره کنم به شعر «سفرنامه» به عنوان یک اثر ماندگار در شعر یا ترانه‌ی فارسی. در این شعر ضمن این که عاطفه‌ی کلمات در ارتباط عمیق هستند با آن سطر به‌یادماندنی «وقتی دورم به تو نزدیک‌ترم»، تکنیک تلفیق عینیت و ذهنیت به طور ویژه و مکرر به کار

گرفته شده و همین طور توجه به امر سوررئال یا فراواقع که با مهارت بالایی به اجرا درآمده است. امکان تصرف ذهنی سطر «چمدانی بی شکل» فراهم نیست و در همین تلاش ذهن و همین طور برداشته شدن مرز وهم و واقعیت است که شعر شکل می گیرد.

به این هم اشاره کنم که شهیار قنبری به واسطه‌ی حضور فعال و مدت دار در شعر فارسی، زوایای حرفه‌ای گوناگونی دارد و به همین دلیل، امکان اجماع نظر در مورد آثار او وجود ندارد، چرا که هم به لحاظ نگاه‌های سیاسی و اجتماعی او در زمان‌های مختلف و هم تغییراتی که در نوع خلق هنری او وجود دارد، در بررسی کارنامه‌ی او با یک جریان پرفراز و نشیب مواجهیم به قدری که حتا برخی آثار او دارای آن ویژگی‌های ساختاری که برشمردم نیست البته که در این جا معیار سنجش، دیگر آثار تأثیرگذار و درجه‌ی یک خود اوست و نقش او به عنوان یک هنرمند پیشرو به خصوص در جهان ترانه‌ی فارسی!

آخر این که با واکاوی بیشتر شعرهای شهیار قنبری، گزاره‌های بیشتری از جمله مستندسازی، وقایع‌نگاری، تغییر ریتم و ملودی همراه با روایت و مواردی از این دست پیدا می‌شود اما مسأله‌ی اصلی، تفاوت شهیار قنبری بودن با شهیار قنبری نبودن است چرا که جهان شعری او نشان می‌دهد می‌توان شاعر یا ترانه‌سرای عاشقانه‌ها و اعتراض‌ها و شوریدن‌ها بود، آن هم برای چندین دهه و ترانه‌ها و آهنگ‌های غنی تولید کرد و چیزی به شعر فارسی افزود تا بودن و نبودن، تفاوت داشته باشد. از شهیار قنبری نبودن‌هاست که شعر یا ترانه‌ی فارسی آسیب دیده است و نتیجه این شده که حجم آثار شعر یا ترانه‌ی درخور توجه، بسیار کمتر از حجم آثار بی‌مایه است.

شهیار قنبری با زیستش که همان شعرش است با سانسور مبارزه کرده است، با حاکمیت شر مبارزه کرده است، فراروی او از امر عامه‌پسند به امر هنری، خطرپذیری او در به‌کارگیری زبان ویژه‌ی خود که از مرزبندی زبان محاوره،

زبان معیار می‌گذرد، همه و همه به جهان شعری او و به تبع
آن جهان شعر فارسی افزوده است و این اهمیت شهیار
قنبری بودن است.

نقد و بررسی

نسیم خلیلی: «صدای پای فرودستان»

- بازخوانی تاریخی - اجتماعی

مجموعه داستان «کارنامه‌ی احیاء»

نوشته حسن حسام

<https://baangnews.net/۲۸۷۱۳>

«کارنامه‌ی احیاء» نوشته حسن حسام (نشر مهری، لندن) برای مخاطبان ادبیات داستانی و تاریخ معاصر ایران، از آن روایت‌های آشنا، عزیز و نوستالژیک است؛ روایتی از تاریخ اجتماعی و جزئیات زندگی مردم و فرودستان که با ظرافت، مؤلفه‌های جامعه‌شناختی و جلوه‌هایی از روان‌شناسی اجتماعی را در خود جای داده است. ناگفته‌هایی از تاریخ معاصر که تنها در قالب داستان مجال بروز و ظهور پیدا کرده‌اند.

این اثر ارزشمند، به قلم حسن حسام، نخستین بار در سال ۱۳۵۲ از سوی انتشارات جاویدان منتشر شد؛ همان کتاب ساده با کاغذهای کاهی و نقش زنی با پیراهنی سرخ و لچکی بر سر که امید، اندوه، خشم و هراس را توأمان می توان در سیمایش بازیافت.

نگارنده سال ها پیش، هنگامی که برای پژوهشی درباره زندگی فرودستان در تاریخ معاصر ایران — که بعدتر با عنوان «فرودستان در تاریخ ایران» منتشر شد — داده هایی از دل ادبیات داستانی گردآوری می کرد، این کتاب شیرین و عمیق را در قفسه های کتابخانه ای در شهر یزد یافت. فصلی مفصل از آن پژوهش به خدمتکاران اختصاص داشت؛ همان هایی که در زبان عامیانه «کلفت» خوانده می شدند. حسن حسام نیز نخستین داستان مجموعه اش را — که نامش بر پیشانی کتاب نشسته است — بر پایه بازنمایی رنج ها، مشقت ها و جزئیات زندگی یکی از همین آدم های فرودست در تاریخ اجتماعی گیلان نوشته است.

این داستان، روایتی زنده، خوش‌خوان و سرشار از جزئیات است که از یک سو نمونه‌ای برجسته از بومی‌نویسی در ادبیات داستانی به شمار می‌آید و از سوی دیگر، بازنمایی مستندگونه‌ای از زندگی فرودستان در بستر جامعه‌ای گرفتار بحران‌های فرساینده اقتصادی و اخلاقی است.

کتاب برای آن پژوهش بسیار به کارم آمد. بارها آن را از کتابخانه به امانت گرفتم و خواندنش را به بسیاری از علاقه‌مندان تاریخ اجتماعی و تاریخ مردم و فرودستان توصیه کردم. سال‌ها بعد، نشر پویای مهری در لندن این اثر ارزشمند و عمیق را بازنشر کرد و در واپسین صفحات آن، تصویری از طرح جلد چاپ قدیمی را آورد؛ تصویری که خاطره این کتاب را برای کتاب‌خوان‌های دهه‌های گذشته و پژوهشگرانی چون من زنده می‌کند؛ کسانی که از خلال آن دریچه‌ای به شناخت زندگی مردم و فرودستان یافته‌اند.

امروز این اثر با بازنشری پاکیزه در اختیار مخاطبان فارسی‌زبان قرار گرفته است؛ اثری که به‌راستی می‌توان آن را نمونه‌ای برجسته و شاخص از رئالیسم اجتماعی-انتقادی در ادبیات داستانی دهه ۱۳۵۰ ایران دانست.

حسن حسام، که پیشینه زیسته و مبارزاتی‌اش بازتابی از سرنوشت چپ دگراندیش و ادبیات مقاومت ایران است، در چهار داستان این مجموعه — «کارنامه‌ی احیاء»، «داستان بی‌نام»، «این غول» و «خیزاب» — مناسبات قدرت، روان‌شناسی طبقاتی و سازوکارهای سرکوب و بهره‌کشی در عصر پهلوی دوم را کالبدشکافی می‌کند. جغرافیای داستان‌ها اگرچه غالباً در رشت، گیلان و مسیرهای منتهی به قم و تهران ریشه دارد، بازتابی نمادین و فشرده از ساختار کلان اجتماعی ایران پیش از انقلاب را به نمایش می‌گذارد.

تاریخ زیست فرودستان در تله است شمار، انضباط نظامی و ماشین بوروکراسی

در داستان نخست، «کارنامه‌ی احیاء»، چنان‌که به اجمال اشاره شد، حسن حسام تصویری تلخ و واقع‌گرایانه از یک خدمتکار فرودست شهری ترسیم می‌کند. «احیاء» پیرزنی افلیج و محتضر است که در زیرزمین نمور خانه حاج اسماعیل سمسار آخرین نفس‌هایش را می‌کشد. زندگی او نمونه کامل زیست طبقه محرومی است که «چهل سال تمام را شیرین از بام تا شام» در خدمت اربابان و تجار رشت گذرانده، اما در پایان زندگی، نصیبی جز فراموشی، تحقیر و بی‌پناهی ندارد.

احیاء حتی هنگام مرور خاطرات گذشته‌اش در جست‌وجوی نشانی روشن از شادمانی است، اما چیزی جز سیاهی نمی‌یابد؛ تصویری عریان از شیء‌وارگی انسان زحمتکش در مدار انباشت سرمایه سنتی. داستان با تأکیدی ظریف نشان می‌دهد که چنین سرنوشتی می‌تواند نسل‌اندرو نسل ادامه یابد

و نمی‌توان پایانی برای آن متصور شد. علت این تداوم را باید در بن‌بست مبارزات بی‌فرجام و استمرار الیگارش‌ی قدرت جست‌وجو کرد:

«هر وقت ربابه می‌آمد بالای سرش و برایش غذایی چیزی می‌آورد، یا همین‌طوری می‌آمد حالش را بپرسد، چنان نگاهی به ربابه می‌انداخت که دل ربابه کنده می‌شد. و آن شادی و طراوت دخترانه‌اش محو می‌گشت. احیاء همین‌طوری توی صورت رنگ‌پریده‌ی ربابه خیره می‌شد. انگار گذار چهل سال زندگی خودش را توی این چهره می‌دید و دلش می‌گرفت و بدون اینکه حرفی بزند، اشک می‌ریخت.»

این الگوی سلطه در دو داستان «داستان بی‌نام» و «خیزاب» به حوزه‌های انضباطی ارتش و تکنوکراسی دولتی گسترش می‌یابد. در «داستان بی‌نام»، ساختار خشن پادگان، تفتیش، بازجویی، اتاق‌های تمشیت و تحقیر سربازان روستایی و فرودست تصویر می‌شود؛ سربازانی که به‌سبب تخلف‌هایی کوچک در زندگی شخصی — از جمله دیدار پنهانی با همسر — به بازداشت و اضافه‌خدمت محکوم می‌شوند، حال آنکه

فساد ساختاری و تصاحب زمین‌های نظامی به دست سرمایه‌داران و متنفذان در فضای پس از کودتای ۲۸ مرداد، امری عادی تلقی می‌شود و به‌صورت زیرمتن در روایت حضور دارد.

در داستان «خیزاب» نیز تکنوکراسی عصر پهلوی در سازمان‌های نوبنیاد آب و برق زیر ذره‌بین قرار می‌گیرد؛ جایی که مدیران بوروکرات، بی‌اعتنا به زندگی و رنج زیردستان، برای نمایش پیشرفت در سالروز تولد اعلیحضرت و دریافت نشان از استاندار، کارگران رنجور و بیماری چون یوسف برزخ را در گل‌ولای و بارانی منجمدکننده به بیگاری فرساینده می‌کشند.

طغیان نهایی یوسف، هنگامی که بیل را به نشانه اندوه و اعتراض برمی‌افرازد، استعاره‌ای تاریخی از خشم انباشته طبقه کارگر و نزدیک‌شدن آن به نقطه انفجار در برابر ساختار اداری و نمایشی حاکمیت است؛ استعاره‌ای که به‌خوبی در داستان خوش‌خوان و روان‌شناسانه حسن حسام گنجانده شده است.

کالبدشکافی طنز تلخ بورژوازی سنتی و اقتصاد مرگ

اوج توانایی روایی و تحلیل اجتماعی حسام در داستان بلند «این غول» متجلی می‌شود. داستان با مرگ ناگهانی حاج آقا صمد، تاجر سرشناس فرش و ابریشم و عضو انجمن شهر، در پایان نماز جماعت مسجد آغاز می‌شود؛ مرگی که حاضران آن را نشانه سعادت و تقوا می‌خوانند، اما زیر لایه این تقدس‌نمایی، ابتذال، خشونت و طمع نهفته است.

حسام با مهارتی کم‌نظیر، مراسم تشییع و سوگواری، انتقال جسد با آمبولانسی زهوار در رفته و تدفین در قم را به کمدی سیاهی درباره ریاکاری عمومی تبدیل می‌کند و از خلال آن، واقعیت‌هایی ناگفته از زندگی اجتماعی مردم در تاریخ معاصر ایران را بازمی‌تاباند.

در این روایت، جسد متورم و متعفن حاج آقا صمد، با چشمان باز و خیره‌اش، گویی به‌شکلی نمادین نظاره‌گر بازی اطرافیانی است که هر یک سهم خود را از مرگ او

می‌خواهند: پسران و نوچه‌های مصلحت‌اندیش، خویشاوندانی که در چادرهای سیاه اشک ساختگی می‌ریزند و تشکیلات آستانه و نایب‌التولیه‌های قم که در نقش نمادهای قدرت دینی، برای تعیین محل قبر در حیاط و حجره‌ها مبالغ کلانی طلب می‌کنند و بر سر آن چانه می‌زنند.

شاید تنها صدای نامتعارف و اصیل در این کارناوال ریا، صدای جواد، پسر نافرمان حاج‌آقا صمد، باشد که گاه منتقدانه و خشمگین در برابر مقدس‌نماها و دکانداری مذهبی می‌ایستد و نقاب از چهره این اقتصاد مرگ برمی‌دارد. تراژدی و طنز اثر زمانی به اوج می‌رسد که حتی حمال‌های محلی تابوت و قالیچه گران‌بهای روی پیکر را می‌دزدند و جسد فاسد تاجر را در بیابانی از ابتذال رها می‌کنند.

سندی ادبی از شکاف‌های ساختاری جامعه معاصر

در نهایت باید گفت که مجموعه داستان «کارنامه‌ی احیاء»، افزون بر آنکه نمونه‌ای درخشان از داستان‌نویسی بومی و واقع‌گرا در تاریخ معاصر ایران است، سندی ادبی-تاریخی به شمار می‌آید که تضادهای بنیادین نهفته در جامعه بحران‌زده ایران در دهه ۱۳۵۰ را با زبانی واقع‌گرا، لحنی بومی و آمیخته به اصطلاحات گیلکی و با توجه به روان‌شناسی توده‌ها ثبت می‌کند.

حسن حسام با پیوند زدن رنج فردی فرودستان به ساختارهای کلان استثمار، ارتش، مذهب و دیوان‌سالاری مدرن، تصویری چندبعدی از بحران هویت و زوال اخلاقی عصر خود به یادگار گذاشته است؛ اثری که مطالعه آن برای پژوهشگران تاریخ اجتماعی و ادبیات داستانی معاصر ایران، روشنگر و راهگشاست.

ناهید شمس: از بحران خانواده تا فاجعه‌ی جمعی در «خانه‌ای که می‌سوزد» رعنا سلیمانی

<https://baangnews.net/۲۸۷۰۸>

«خانه‌ای که می‌سوزد» رمانی خوش‌خوان است که در سی‌ویک فصل نوشته شده و هر چند فصل آن به یک راوی اول‌شخص تعلق دارد. راوی‌ها شامل بهرام، اقدس، آناهیتا، رحیم، آرش و... هستند و بیشترین فصل‌های رمان به بهرام اختصاص دارد.

در فصل اول، بهرام از زندگی و اختلافش با همسرش اقدس می‌گوید؛ اینکه آن‌ها قصد مهاجرت دارند، بهرام راضی به این مهاجرت نیست و قرار است ضرب‌شستی به اقدس نشان دهد. روایت با این تعلیق شروع می‌شود که بهرام و اقدس چرا به این نقطه رسیده‌اند و بهرام قرار است چه تصمیمی

بگیرد. در همین فصل درمی‌یابیم که خانواده با بحران روبه‌روست، غافل از اینکه قرار است درگیر بحرانی بزرگ‌تر شود.

در فصول بعدی، گره‌های فصل اول گشوده می‌شوند و بهرام از طریق رحیم، جوان افغانستانی که در خانه‌ی آن‌ها کار می‌کند، به تصمیم تازه‌ای می‌رسد؛ تصمیمی که به نوعی مسیر زندگی بهرام را عوض می‌کند و او را به یک بازمانده بدل می‌سازد.

در این اثر، آنچه بیش از هر چیز در مرکز توجه قرار می‌گیرد، فقدان است؛ فقدانی که شخصیت‌ها پیش و پس از حادثه با آن درگیرند. بهرام دچار فقدان رابطه با اقدس است. آناهیتا، دختر خانواده، نیز از نبود رابطه‌ی عاطفی با مادر و فرزندش رنج می‌برد؛ فرحناز و آرش از فقدان فرزند سالم و رحیم از فقدان عشق، خانواده و وطن رنج می‌برند و به نوعی همگی درگیر فقدان آرامش و آزادی‌اند. بنابراین، فقدان از

همسر و خانواده به خانه و وطن گسترش پیدا می‌کند و در نهایت، با ورود خشونت سیاسی به ساختار رمان، از فقدانِ شخصی به فقدانِ جمعی بدل می‌شود.

این فقدان برای بهرام، بعد از حادثه‌ی سقوط هواپیما، به اوج خود می‌رسد؛ به گونه‌ای که او دیگر نمی‌تواند در زمان حال حضور داشته باشد و بیشتر در حال تداعی گذشته و سیر در فضایی بین خواب و بیداری، توهم و کابوس است. در واقع، رنج فقدان به قدری سنگین است که بهرام را از زمان حال جدا می‌کند و او دیگر قادر به هضم آن نیست. او با چنگ انداختن به گذشته و تداعی خاطرات عزیزان ازدست‌رفته، به نوعی می‌خواهد آن‌ها را احیا و احضار کند. این تداعی‌ها به تدریج به ساختار ذهنی بهرام تبدیل می‌شوند و آن‌چنان او را تحت الشعاع قرار می‌دهند که به فروپاشی ذهنی او منجر می‌شوند. اما بهرام در خلال این تداعی‌ها به بازخوانی خود و روابطش، خصوصاً رابطه‌اش با همسرش اقدس، می‌پردازد. یعنی مرگ و فقدان عزیزان باعث می‌شود که بهرام به شناخت بیشتری از خود، اقدس و روابطش برسد. او در این بازخوانی‌ها متوجه نقاط ضعف خود در رابطه با اقدس

می‌شود، اما دیگر برای جبران دیر است. در حقیقت، آدم‌ها در کنار هم گرفتار دعوا، عادت، فاصله و روزمرگی‌اند، اما به محض ایجاد فاصله، ذهن شروع به بازسازی آن دیگری می‌کند. بنابراین، دیگری در حافظه با دیگری در زندگی روزمره یکسان نیست.

این بازخوانی برای آناهیتا، دختر خانواده، نیز اتفاق می‌افتد. او در زمان انتظار برای آمدن مادر به کانادا به بازخوانی رابطه‌شان می‌پردازد. مادر در زندگی روزمره، مادری واقعی با تمام اختلاف‌هاست، اما در حافظه به مادری بدل می‌شود که باید دوباره دوست داشته شود؛ اتفاقی که برای بهرام نیز می‌افتد. در «خانه‌ای که می‌سوزد»، فقدان فقط آدم‌ها را از بین نمی‌برد، بلکه از رفتگان تصویری تازه در ذهن بازماندگان می‌سازد.

یکی از تأثیرگذارترین فصل‌های رمان جایی است که بهرام رازش را با نوه‌هایش در میان می‌گذارد؛ رازی که نوه‌ها آن را برای همیشه به گور می‌برند. بهرام مرد تنهایی است و این تنهایی آن‌قدر عمیق است که نوه‌های خردسال و رحیم

کارگر، رازداران او می‌شوند. شاید آنچه سبب می‌شود بهرام در مورد مهاجرت تردید کند، همین تنهایی عمیق باشد. برای او ماندن و رفتن چندان توفیری ندارد، اما با ماندن لااقل می‌تواند به مانیفستش درباره‌ی حفظ وطن وفادار بماند. اگرچه بعد از آن اتفاق و بازخوانی زندگی‌اش درمی‌یابد که چندان هم تنها نبوده و هیچ مانیفستی مهم‌تر از حضوری حقیقی در کنار خانواده نبوده است.

آناهِتا نیز در فاصله‌ی انتظار، به بازخوانی خود و روابطش، خصوصاً رابطه‌اش با مادر که با او دچار چالش بوده، می‌پردازد و زمانی به آشتی می‌رسد که دیگر دیر شده است. البته آناهِتا به نوعی بین دو فقدان گرفتار شده است: از یک سو، فقدان رابطه‌ی عاطفی با مادر و از سوی دیگر، فقدان رابطه‌ی عمیق با فرزند. به همین دلیل، آناهِتا در زمان انتظار می‌کوشد با بازخوانی خود و روابطش به ترمیم این دو فقدان بپردازد. اما او با فقدان عظیمی که به‌زودی فرامی‌رسد چه خواهد کرد؟

و اما درباره‌ی رابطه‌ی آناهیتا و مادر، در واقع آناهیتا از نقشی که مادر برایش ساخته بود فرار کرده است. شاید یکی از دلایل اصلی مهاجرت آناهیتا، فرار از این نقش بوده باشد. دوبووار در بحث مشهورش درباره‌ی زن نشان می‌دهد که زن بودن فقط امری زیستی نیست؛ جامعه نقش‌ها و انتظاراتی را به زن تحمیل می‌کند. در واقع، آناهیتا از نقشی فرار می‌کند که جامعه و مادرش برای او ساخته‌اند؛ مادری که خود قربانی نظام مردسالاری است و متأسفانه همان ظلمی را که در حقش روا داشته شده، بازتولید کرده است. حالا آمدن مادر به کانادا همان اضطراب‌ها و گذشته‌ی تلخ را برایش تداعی می‌کند، اما فاصله‌ی انتظار سبب می‌شود که او گذشته را بازخوانی و بازیابی کند، تا حدودی به مادر حق بدهد، او را ببخشد و آماده‌ی پذیرش او باشد.

در واقع، در «خانه‌ای که می‌سوزد»، خانه پیش از آنکه با آتش بسوزد، با فقدان گفت‌وگو و با وجود تعصب، قدرت‌طلبی، خشونت و ناتوانی انسان‌ها در تحمل یکدیگر از درون می‌سوزد. همین سوختن از فضای خانواده به فضای سیاسی جامعه گسترش می‌یابد.

خانه‌ای که باید محلی امن برای زندگی و رابطه باشد، به مکانی پر از خشم، کینه، ناکامی و تعارض بدل می‌شود؛ درست مانند سیستم حاکم بر وطنی که سرشار از همین تنش‌ها و تناقض‌هاست. این خانواده برای گریز برنامه‌ریزی می‌کند، غافل از اینکه در دام همین سیستم گرفتار می‌شود و گریزش به مرگی سوزان و هولناک بدل می‌گردد.

در این اثر، ما با چندین راوی اول‌شخص روبه‌رو هستیم که به نوعی ماجرای هولناک را از زاویه‌ی دید خود روایت می‌کنند. در واقع، این انتخاب به‌منزله‌ی شهادت دادن تک‌تک آن‌ها در محضر تاریخ درباره‌ی آن چیزی است که بر آن‌ها گذشته است. از منظر فوکو، قدرت می‌تواند بدن را مجازات، سرکوب، زندانی یا حتی حذف کند، اما حذف بدن به معنای حذف سوژه از میدان گفتمان نیست. یعنی روایت کشته‌شدگان، در واقع، نوعی مقاومت در برابر سازوکارهای قدرت برای خاموش کردن سوژه است.

در «خانه‌ای که می‌سوزد»، فاجعه تنها جان انسان‌ها را نمی‌گیرد، بلکه زنجیره‌ی انتقال خاطره و تجربه را نیز قطع می‌کند. بهرام، به‌عنوان یک بازمانده، قرار است بار حافظه‌ی کسانی را که نمی‌توانند روایت کنند بر دوش بکشد و شاید همین رسالت بتواند او را زنده نگه دارد. او باید زنده بماند تا وظیفه‌ی شاهد بودن را به‌جا بیاورد، حتی اگر روانی فروپاشیده داشته باشد و در آسایشگاه به سر ببرد.

از نظر آرنت، امر خصوصی قلمرو خانه، خانواده و نیازهای زندگی روزمره است؛ در حالی که امر سیاسی در فضای عمومی و از طریق حضور، گفت‌وگو و کنش انسان‌ها شکل می‌گیرد. انسان در حوزه‌ی عمومی می‌تواند آغازگر امری تازه باشد، اما شرایط تاریخی و سیاسی می‌توانند مسیر این کنش‌ها را دگرگون کنند. در «خانه‌ای که می‌سوزد»، نکته‌ی اصلی این است که در اثر این اتفاق، مرز میان خانه و جهان بیرون فرومی‌ریزد. تصمیمی که ظاهراً خصوصی به نظر می‌رسد، تحت تأثیر شرایط سیاسی قرار می‌گیرد و سرنوشت خانواده را تغییر می‌دهد.

اما بهرام شخصیتی کنش‌مند است که در اثر این اتفاق از جهان کنش خارج می‌شود و وارد جهان حافظه و خاطره می‌گردد. یعنی بهرام که ابتدا دم از وطن‌دوستی و وطن‌پرستی می‌زند و می‌خواهد کنش‌مند باشد و اوضاع را تغییر دهد، سرانجام فقط می‌تواند گذشته‌ی خود را بارها و بارها بازسازی کند.

اگرچه در «خانه‌ای که می‌سوزد» نویسنده در پرداخت شخصیت‌ها موفق عمل کرده و ماجراها و خرده‌روایت‌ها به شناخت شخصیت‌ها و چالش‌های آن‌ها کمک کرده‌اند، شاید اگر فضاهای خالی بیشتری برای مشارکت ذهنی مخاطب باقی می‌گذاشت، اثر از تأویل‌پذیری بیشتری برخوردار می‌شد.

واقع گرایی در جهانی سورئال: چالش های ادبیات داستانی در مواجهه با واقعیت های مدرن

<https://baangnews.net/۲۳۹۵۷>



از اختلاف ولز و جیمز تا هشدار اورول: سه چهره ای که برای جدال میان واقع گرایی، بازنمایی حقیقت و آینده زبان و بیان ادبی یافتند. وقتی واقعیت شبیه رمان ژانری می شود، آنها همچنان از ما می پرسند ادبیات چگونه باید به زمان حال نگاه کند.

فرد لونزر در این مقاله به بررسی چالش‌های واقع‌گرایی در جهانی می‌پردازد که روزه‌روز به داستان‌های ژانری مانند علمی-تخیلی، هیجان‌انگیز و فانتزی شبیه‌تر می‌شود. او با اشاره به اختلاف تاریخی میان اچ.جی. ولز و هنری جیمز، استدلال می‌کند که داستان علمی-تخیلی، با وجود توانایی‌اش در به تصویر کشیدن امیدها و ترس‌های معاصر، به دلیل حس قطعیت و انتخاب یک آینده خاص، واقع‌گرایی را به‌طور کامل منتقل نمی‌کند. در مقابل، ادبیات داستانی با انعطاف‌پذیری و پذیرش ناتمام بودن، ظرفیت بیشتری برای به تصویر کشیدن واقعیت‌های آشوبناک و پیچیده امروز دارد. لونزر با مثال‌هایی از رمان‌های معاصر مانند «مدار» سامانتا هاروی و «پاسخ‌ها» کاترین لیزی نشان می‌دهد که ادبیات داستانی می‌تواند با الهام از هیجان و تخیل داستان علمی-تخیلی، زمان حال را به‌گونه‌ای واقع‌گرایانه و ملموس به تصویر بکشد، حتی بدون اختراع آینده.

نباید به خاطر مسائل ادبی پیچیده خواب به سرتان بزنند، نه وقتی که می‌توانید درگیری‌های بزرگ ادبی را جستجو کنید و نویسنده یا نویسندگانی را بیابید که درباره این موضوع

بحث کرده‌اند، بی‌خواب شده‌اند و سپس دوستانشان را هم از دست داده‌اند. ادوین فرانک در کتاب اخیرش، «غریبه‌تر از داستان» به اختلاف میان اچ.جی. ولز و هنری جیمز اشاره می‌کند. ظاهراً ولز معتقد بود که ادبیات جیمز خودمحو رانه است و به ترفند ارزان جادویی تبدیل واقعیت به نثر مشغول است، در حالی که اصرار داشت آثار خودش «واقعیت را بازتاب نمی‌دهد، بلکه ما را دعوت می‌کند تا آن را بشناسیم... آن را زیر سؤال ببریم و تغییرش دهیم.» فرانک به استدلال ولز درباره کارآمدی در هنر نور می‌تاباند: رمان باید به واقعیت اشاره کند و تلاش کند آن را حل کند.

ولز که در دوران جهش‌های علمی اوایل قرن بیستم می‌نوشت، به وضوح برخی از همان امیدها و ترس‌ها درباره فناوری و جامعه را داشت که امروز ما را به خود مشغول کرده است. آثار او حس فرصتی زیبا را برمی‌انگیزد، اما همچنین نوعی اجتناب‌ناپذیری تلخ نسبت به پیشرفت را، جایی که بشریت در شعله‌های اختراعات خودش می‌سوزد. ولز اختراعات معاصر را در داستان‌هایی درباره سفرهای فضایی، سفر در زمان، تشریح حیوانات... گسترش می‌دهد

یا به صورت تمثیلی به کار می‌برد و طنزی در این ماجرا نهفته است. ولز در تلاش برای به چنگ آوردن آینده‌ای فوری و واقعی که در اطرافش در حال گشوده شدن بود داستان علمی-تخیلی را اختراع کرد، و واقعیت در شعله‌های آن سوخت.

این ادعایی پرزرق و برق است، اما فکر نمی‌کنم مورد مناقشه باشد. داستان علمی-تخیلی چیزهای زیادی به من می‌دهد، و می‌تواند نگاهی به واقعیت و درس‌هایی برای واقعیت ارائه دهد، اما به طور کامل نمی‌تواند جایگزین واقع‌گرایی باشد. مهم است که بفهمیم چرا این گونه است، زیرا به نظر می‌رسد واقع‌گرایی به خانه جدیدی نیاز دارد، خانه‌ای با فضای کافی برای امروز که فناوری‌اش دیستوپیایی، دسیسه‌هایش هیجان‌انگیز، رسوایی‌هایش عاشقانه، و سیاستش فانتزی است. ادبیات داستانی زمانی خانه واقع‌گرایی بود، اما واقعیت چنان پر از پیچش‌های داستانی و سرشار از تخیل است که تهدید می‌کند دیواره‌های رمان ادبیات داستانی را بشکافد و

به ژانری دیگر سرریز شود. مسئله ادبی پیچیده من این است: وقتی واقعیت شبیه یک رمان ژانری شده، چگونه می‌توان واقع‌گرا بود؟

اختلاف ولز و جیمز مرا به یاد تنش بین واقع‌گرایی و واقعیت می‌اندازد. وقتی بیش از حد روی واقعیت تمرکز می‌کنید، به‌طور پارادوکسیکال آنچه واقعی است را از دست می‌دهید. همان‌طور که نویسنده ال. پنه‌لوپه می‌گوید: «نویسندگان داستان باید با تفاوت بین واقع‌گرایی و باورپذیری دست‌وپنجه نرم کنند... تفاوت بین حقیقت و... «حقیقت‌گونگی».» نقاشی امپرسیونیستی حقیقت بیشتری را نسبت به عکس آشکار می‌کند.

حقیقت‌گونگی در داستان علمی-تخیلی از موضوعاتش ناشی نمی‌شود، موضوعاتی که به شکلی رضایت‌بخش از واقعیت فاصله می‌گیرند. بلکه از پیام‌رسانی داستان علمی-تخیلی می‌آید که تمایل دارد امیدها و بیشتر اوقات ترس‌های روز را به‌طور منظم مشخص کند. ماسک‌های داستانی جنگ‌های بین‌کهکشانی، بیگانگان، و تمدن‌های دریایی تنها به‌طور

جزئی نگرانی‌های دنیای واقعی مانند جنگ، مهاجرت، و تغییرات اقلیمی را پنهان می‌کنند. می‌توان استدلال کرد که حتی غیرواقعی بودن این ماسک‌ها است که ما را وادار می‌کند به دنبال پیامی معاصر در زیر آن بگردیم.

ولز و دیگر نویسندگان داستان علمی-تخیلی به دنبال پیامدهای وحشتناک مشکلات معاصر می‌گردند و سپس آن‌ها را به هشدارهایی درخشان و زیبا تبدیل می‌کنند: «۱۹۸۴» جورج اورول همچنان یادآوری مفیدی از ضرورت مقاومت در برابر نظارت است. این سودمندی می‌تواند ظریف‌تر نیز باشد. لیلا لعلی دیستوپیاها را به‌عنوان راهی برای تسکین در عصری چالش‌برانگیز می‌بیند: او درباره رمان اخیرش، «هتل رویا»، گفته است: «وقتی کارم تمام شد، موجی از امید احساس کردم. تصور بدترین سناریوها به‌نحوی به من کمک کرد تا آن را از خودم دور کنم.» همین اتفاق می‌تواند برای خوانندگان هم رخ دهد.

سودمندی معاصر می‌تواند ادبیات را کمتر واقع‌گرایانه جلوه دهد، زیرا به آن کیفیتی زمان‌دار می‌بخشد، گویی حقیقت ابدی نیست، اما درست نیست بگوییم واقع‌گرایی نمی‌تواند مفید باشد؛ و به هر حال، حقیقت‌های ابدی در داستان‌های علمی-تخیلی بزرگ یافت می‌شوند.

برای من، ناتمام بودن ویژگی تعیین‌کننده واقع‌گرایی است. داستان‌های پراکنده، شخصیت‌های مردد، حقیقت‌های متغیر، پایان‌های باز، جهان‌های ثابت‌نشده. و این همان چیزی است که واقع‌گرایی را مفید می‌کند. وقتی واقعیت مانند امروز به‌طور چشمگیری ناتمام است، خواندن واقع‌گرایی به ما فرصتی می‌دهد تا با آن احساس راحتی کنیم.

این ما را به ادبیات داستانی باز می‌گرداند. ادبیات داستانی در ناتمام بودن مهارت دارد - حتی خود اصطلاح «ادبیات داستانی» تعریف مشخصی ندارد. هیچ ژانری - اگر بتوان آن را ژانر نامید - در برخورد با آشفتگی بهتر نیست، هیچ ژانری آزادی، انعطاف‌پذیری، صبر، یا فضای لازم برای واقع‌گرایی را ندارد. اما برای اینکه ادبیات داستانی کوچک و قدیمی

بتواند با زمان حال بزرگ، کثیف، فناوری دوست و پر از داستان کنار بیاید، باید گسترش یابد و تکامل پیدا کند، در حالی که همین حالا هم زخمی و کبود است. این ژانری است که ما عاشقانه‌ها، هیجان‌ها، رمز و رازها و گمانه‌زنی‌هایش را از آن جدا کرده‌ایم و این ارزش‌ها را به ژانرهای مستقل خودشان تبدیل کرده‌ایم. این ژانری است که به اشتباه با نخبه‌گرایی، خودنمایی و زرق و برق مرتبط شده و باعث بیگانگی خوانندگان می‌شود. زمانی ادعای مالکیت بر «حقیقت» - حقیقت عشق، نفرت، روان‌شناسی، خانواده، زندگی - را داشت، اما حتی این ادعا را هم به نفع غیرتخیلی‌های محبوب و علمی از دست می‌دهد.

و با این حال، من ایمان دارم. رمان‌های ادبی واقع‌گرایانه‌ای وجود دارند که موضوعات آینده‌نگرانه امروز را مدیریت می‌کنند. این کتاب‌ها مخفی یا خاص نیستند. «مدار» سامانتا هاروی فضا را لمس‌پذیر می‌کند. «هیچ‌کس درباره این صحبت نمی‌کند» پاتریشیا لاک‌وود غیرواقعی بودن شبکه‌های اجتماعی را به تصویر می‌کشد. «پاسخ‌ها» کاترین لیزی به فناوری تشخیص احساسات طعنه‌ای که شایسته آن است

می‌زند. به جای تصور آینده، کار دشواری که این نویسندگان انجام می‌دهند، تصور زمان حال است. هیچ‌چیز اختراع نشده، همه‌چیز واقع‌گرایانه است، حتی چیزهای غیرواقعی. این کار آسان به نظر نمی‌رسد، اما مطمئن نیستم که ادبیات داستانی هیچ‌گاه آسان بوده باشد.

ادبیات داستانی ظرفیت پذیرش زمان حال را دارد. عنصری از آثار ولز که فرانک به آن اشاره می‌کند، هیجان است. «علم مدرن جهانی ناشناخته را گشوده بود، و هرچند این ممکن است ترسناک باشد، اما هیجان‌انگیز هم بود... این چیزی بود که ادبیات باید منتقل می‌کرد، و ولز آن را منتقل کرد.» اگر واقع‌گرایی نباشد، ادبیات داستانی می‌تواند چیزهای دیگری از داستان علمی-تخیلی بیاموزد.

منبع (+)

نسیم خلیلی: «هجرائی» نوشته فرخنده حاجی زاده؛ سفری به ادبیات، سوگ، خاطره و زخم‌های تاریخی

<https://baangnews.net/۲۸۵۴۶>

مقدمه - مرگ‌های فردی و سوگ‌های جمعی

جستارها و یادداشت‌های نهفته در کتاب «هجرائی» فرخنده حاجی زاده، که چندی پیش از سوی نشر مهری به بازار کتاب هبه شده، از دل برآمده‌های تاثیرگذار و ارزشمند یک نویسنده‌ی ژرفانگر است که در اوج تکاپوها و تعاملات فرهنگی‌اش، به عنوان روزنامه‌نگار، کتابدار و فعال فرهنگی و اجتماعی، برخی را دهه‌ی هفتاد خورشیدی نوشته و برخی دیگر را در دهه‌های هشتاد و نود قلمی کرده است؛ یادداشت‌هایی خوش‌خوان که در مجلات مختلف، از «بایا» تا

«پیام جنوب» منتشر شده‌اند و هریک در دل اندوه، سوگ، نگاه جامعه‌شناختی، یادکرد و شفقتی که در خود دارند، گفتمان تاریخی و فرهنگی روزها و دهه‌ای را که در آن آفریده شده‌اند نیز با ظرافت و کمالی در خورستایش، بازنمایی می‌کنند و از این منظر می‌توان گفت بازتاب‌دهنده‌ی تاریخ فرهنگی و اجتماعی ایران معاصر هم هستند به ویژه از زاویه دید آدم‌هایی کنش‌مند در ساحت فراخ ادبیات و فرهنگ در بستر پرچالش آن سال‌های ایران؛ روایت‌هایی اغلب ژورنالیستی، ناظر بر داده‌های شگفت و شیرینی از ادبیات و شاعران و مطبوعات و فضای فرهنگی و هنری ایران معاصر؛ روایت‌هایی گاه چنان صمیمی که برای انتقال رمزگان‌هایی از گفتمان اجتماعی و تاریخی زمانه‌ی نگارنده، در قالب نامه‌ای و خطاب به یک دوست شروع می‌شوند: «به منیرو نوشتم شیک شدیم. رژ لب می‌زنیم و می‌رویم مجلس ختم. چندی پیش نوشتم؛ بعد مرگ حقوقی. نوشتم باور می‌کنی منیر! رژ زدم و رفتم؛ با یک مداد باریک مشکی زیر چشم. این که خوب است یا بد است و این و آن چه می‌گویند و چه فکر می‌کنند، مساله‌ام نیست. مساله این است

که مرگ آجین شده‌ایم و حس‌های مان سنگ... زیر آوار فقر و فلاکت و حادثه قدم به قدم به مرگ نزدیک می‌شویم و چنان در عمق فاجعه، خون جگر غلت می‌زنیم که گاه خود دلیل مرگ خود می‌شویم». چنان‌چه پیداست از همین پاره‌گفتار کوتاه می‌توان استنباط کرد که نویسنده چگونه با ظرافت و در رویکردی خلاقانه، فکت اجتماعی و روان‌شناسانه‌ی مهمی را در یک برهه‌ی آشفته از تاریخ سیاسی و فرهنگی ایران معاصر، در قالب جملاتی ساده و خودمانی، خطاب به یک نویسنده‌ی رفیق و همراه قلمی کرده است: تعدد و چگونگی مواجهه با مرگ‌ها، که در دنباله‌ی قتل‌های زنجیره‌ای و سنکوپ کردن‌های برخاسته از فشار فرهنگی و فکری، اصحاب قلم و فکر را به آن‌جایی رسانده بوده است که یکی از آن‌ها بنویسد «مرگ آجین شده‌ایم». با چنین مقدمه‌ای باید به ضرس قاطع گفت که مجموعه مقاله‌ها و یادداشت‌های کتاب «هجرائی»، بیش از آن‌که صرفاً گردآوری متن‌هایی درباره‌ی چهره‌های فرهنگی باشد، روایتی‌ست از زیستن در سایه‌ی فقدان و فشار اهرم‌های قدرت بر تن و جان آن‌ها که دل در گرو نوشتن و

مفاهمه و جامعه‌سازی داشته‌اند. از همان آغاز، کتاب با زبانی سوگمند و تصویری از مرگ‌های انباشته وارد می‌شود و مخاطب را به مهمانی ساده و قشنگ و به حزن‌آکنده‌ای مملو از کتاب و نوای شاعران و داده‌هایی از جامعه و فرهنگ و دلتنگی‌های عمیق انسانی می‌برد. در این مهمانی عزیز و دلنشین، یادکردها از درگذشتگان و اشاره به مرگ‌ها فقط برای سوگواری نیستند بلکه از یک سو ثبت تاریخ‌اند و از دیگر سو می‌خواهند نشان دهند که مرگ‌ها، مخصوصاً وقتی کسانی همچون حقوقی‌ها و آتشی‌ها و دانشورها و شجریان‌ها را در کام خود فرو می‌کشند، دیگر فقط یک خبر یا موضوعی مربوط به یک فرد به حساب نخواهند آمد بلکه به تجربه‌ای جمعی، تاریخی و حتی سیاسی تبدیل می‌شوند؛ درواقع به زبان بهتر باید گفت که نویسنده در این کتاب، مرگ هنرمندان و نویسندگان را بهانه‌ای می‌کند برای بازخوانی یک حافظه‌ی زخمی، حافظه‌ای که در آن تبعید، سانسور، حذف، دلتنگی و خاموشی، مفاهیم مرکزی به شمار می‌روند و در میان همه‌ی این مفاهیم و لمس آن‌ها، نویسنده به یاد شعری، گفتاری، روایتی از آدم‌های بزرگ فرهنگ و

ادبیات ایران می‌افتد تا با یادکرد آن روایت‌ها و اشعار، بر تن جستارهای خود لفاف و پیرهنی ادیبانه‌تر، غنی‌تر و عمیق‌تر پوشانده باشد. در هر حال درست است که در بسیاری از متن‌های این کتاب، مرگ یک شخصیت فرهنگی بهانه‌ای برای نوشتن شده است اما نویسنده هوشمندانه نشان داده است که چنین مرگی، پایان زندگی او نیست بلکه گشایش درِیچه‌ای به وضعیت جامعه و یادآوری تأثیر فردِ درگذشته بر گفتمان فرهنگی جامعه است. وقتی نویسنده از سوگ هنرمندان سخن می‌گوید، درواقع از زخمی حرف می‌زند که بر پیکر فرهنگ نشسته است. این سوگ، سوگی شخصی و به انزوا درفاده نیست؛ در خیابان، در بیمارستان، در تلفن‌ها و پیامک‌ها، در جمع‌های کوچک و در خاطره‌های ناگفته پخش می‌شود و دقیقاً به همین دلیل است که لحن کتاب، هم‌زمان هم عاطفی و هم انتقادی‌ست؛ از یک سو اندوه را ثبت می‌کند و از سوی دیگر می‌پرسد چه سازوکاری مرگ را تا این اندازه فراگیر و تکرارشونده کرده است، نویسنده در «هجرائی» مرگ را به محملی برای بازاندیشی نمادهایی از زندگی و رشد و تاب‌آوری بدل کرده است.

تبعید نزدیک

اما فارغ از سوگ، یکی دیگر از مضمون‌های مهم کتاب، تبعید است، تبعید نه فقط به معنای رانده شدن از وطن، بلکه به عنوان وضعیتی روانی و رابطه‌ای. در متن نوشتار ارزشمند «تبعید به سرزمین نیست»، نویسنده این رویکرد را بسط بیشتری داده و کوشیده است نشان دهد که تبعید، به ویژه تبعید آن کسی که کنشگر فرهنگی‌ست، از محدوده‌ی جغرافیا فراتر می‌رود و به تجربه‌ی ناامنی، مراقبت، سکوت اجباری و زیستن زیر نگاه قدرت تبدیل می‌شود، نگاهی که اندیشیدن به آن نشان می‌دهد که تا چه اندازه چنین بستری را در قالب توجه به پس‌زمینه‌های تاریخی‌اش باید فهم کرد، پس‌زمینه‌ای که آن را با فضای امنیتی، سانسور، حساسیت نسبت به نشر و ارتباطات فرهنگی و مسایلی از این دست می‌توان به یاد آورد. نویسنده در این نوشتار و نوشتارهای مشابه دیگر نشان می‌دهد که تبعید گاهی در زبان، بدن و در حافظه رخ می‌دهد بسیار پیش‌تر از آن‌که در گذرنامه و مرز خودنمایانده باشد؛ او در همین یادداشت است که با زبانی مملو از قدرشناسی از

آن کنشگری یاد می‌کند که ادبیات داستانی و فرهنگ ایرانی
برایش وطن اصلی بوده است فارغ از مهرهای گذرنامه و
عبور از مرزها، قدرشناسی صمیمانه‌ای که خود به محملی
برای انتقاد از آن دیگرانی بدل می‌شود که این نگاه را ندارند:
«تو که به کلمه احترام می‌گذاشتی و برخلاف کسانی که به
محض آشنایی با زبان یا فرهنگ دیگر از کنار نوشته‌ها یا
نویسندگان وطنی که رد می‌شوند، بینی‌شان را می‌گیرند؛ مبدا
بوی عقب‌ماندگی به مشام مبارک‌شان برسد، مدام با
شاخک‌های حساسات نه‌تنها در حال ترغیب نویسندگان
کشورت بودی بلکه دیگران را تشویق به نوشتن می‌کردی تا
دست رد به فقدان نگارش بزنی و از همین رو با جسارت
سراغ نویسندگان می‌رفتی و معتقد بودی آدم‌ها در تنهایی
سنگ می‌شوند و تبعید به سرزمین نیست. حق با تو بود.
تبعید به سرزمین نیست. می‌شود در سرزمین خودت هم
تبعیدی باشی، در جمع اطرافیان هم؛ و در درون خودت
تبعیدی خود ساخته‌ای بشوی که آرام‌آرام خودت را در
خودت دفن کنی.»، این پاره‌ها را نویسنده در نگاه اول
خطاب به یک دوست کنشگر فرهنگی می‌نویسد و در

لایه‌های بعدی، به نظر می‌رسد که بیشتر خطاب به خویشان خویش هر نویسنده و هر کنشگری قلمی شده است که در بستری از نامالایمات در حال آفریدن و تاب‌آوری و چه بسا سنگ شدن است.

تاریخ و تاریخ‌نگاری

بعد از همین نوشتار است که نویسنده به سراغ قدرشناسی عمیق و متفاوت دیگری می‌رود از همشهری فرهیخته‌ی خودش، باستانی پاریزی اما نه چون همشهری اوست یا درباره‌ی کرمان زیاد نوشته است بلکه برای جوهری در عمق وجودش، چیزی فراتر از بومی‌نویسی و تعلقات عاطفی به نویسنده‌ای از شهر خودت: «هرگز استادی چون باستانی را با تمام عشق و علاقه‌اش به کرمان محصور و محدود به فضای بومی، محفلی، قومی و قبیله‌ای نمی‌دانم. چگونه می‌توان کسی را که نسبت به دیدگاه طبقاتی معلم اول، فیلسوف بزرگ، ارسطو، با زاویه انتقادی می‌نگرد و تاریخ می‌نویسد؛ از جنس دیگری می‌نویسد؛ محصور کنم به مکانی خاص به نام کرمان؟ هرچند آسمانش زیبا باشد... نه نمی‌توانم

محدودش کنم! برای احترامش به کلمه و ادبیات؛ طوری که گاه در لابه‌لای نوشته‌هایش چنان غلت می‌خورم که گویی در هزارتوهای بورخس چرخ می‌زنم و در شیوه‌ی نگارش کلاسیک‌اش نشانه‌هایی از عناصر پست‌مدرن غافلگیرم می‌کند؛ با خرده‌روایت‌ها و شگردهای ناخودآگاه دیگرش. پس چگونه باید بپذیرم که این نوع تاریخ و ادبیات تن به مرز و سیم خاردار دهد و جهانی به وسعت کلمه طلب نکند؟» و بعدتر با یک نگاه مطبوع شخصی‌تر و عاطفی‌تر، این نگرهی خود را باز می‌شکافد تا نشان دهد که در این یادداشت‌ها قرار نیست فقط بزرگان ادبیات و تاریخ و فرهنگ را یادآوری کند بلکه فراتر از آن می‌کوشد از روند و پروسه‌ای شیرین و عمیق و عاطفی حرف بزند که آن‌ها و اهمیت‌شان را در زندگی روزمره‌ی یک نویسنده‌ی جوان‌تر نهادینه کرده است، چنین رهیافتی از نوآوری‌های دل‌انگیز نهفته در یادداشت‌های خوش‌خوان این کتاب است و از این منظر باید گفت نویسنده خود قهرمان این یادکرده‌است: «منی که در نوجوانی با بیت غزلی از او «نسترن خم شد و لعل تو نوازش می‌داد / خضر گویی به لب آب بقا گل می‌ریخت»، با

نامش آشنا شده و خضر شعرش را نشانده بودم کنار خضر،
چهل خضر مشکل‌گشای مادرم. زمانی که دیگران به خوبی،
فرمانبری و پارسایی بیش‌تر و بیش‌تر تشویق می‌کردند این
عبارت باستانی - زنان ما یا نیم‌سوزند یا سیاه‌سوز - حک
شد در ذهنم و کلید ورودم شد به نوشته‌های این تاریخ‌نویس
بزرگ، چرا باید محصورش کنم به نقطه‌ی جغرافیایی
خاص؟»

و همین نوشتار و نوشتارهای تاریخ‌مند مشابه دیگر در این
کتاب، پرده از آن رویکرد تاریخ‌نگارانه‌ی نویسنده نیز
برمی‌دارند و نشان می‌دهند که نویسنده‌ی نکته‌سنج «هجرانی»
نیز همچون باستانی پاریزی‌ها، تاریخ را فقط رسمی نمی‌بیند
و از همین روست که در وصف و بازتعریف اهمیت یکی از
بزرگ‌ترین تاریخ‌نگاران ایران معاصر نیز به درون خودش، به
عواطف و شور رویدن و بالیدن خودش در جان‌پناه کلمات
و معرفت‌شناسی آن تاریخ‌نگار ارجاع می‌دهد.

از استاد محمد تا دانشور؛ چهره‌هایی زخم‌خورده

اما چنان‌چه پیشتر هم اشاره شد، بخش مهمی از متن‌های نهفته در «هجرائی»، به چهره‌های ادبی و هنری اختصاص دارد از محمود استاد محمد بگیر تا سیمین دانشور و اکبر رادی و شجریان و دیگران. اما کتاب این چهره‌ها را فقط به عنوان نام‌های بزرگ بازنمایی نمی‌کند بلکه از خلال آن‌ها تجربه‌ی زیستن در یک دوره‌ی خاص را می‌کاود. در متن مربوط به محمود استاد محمد، که یکی از درخشان‌ترین این قبیل یادداشت‌هاست، نویسنده از تهران روزگار گذشته، از مسیر آشنایی با ادبیات، و از شکل‌گیری حساسیت نویسنده‌ای می‌گوید که درد را می‌شناسد و شفقت را به نوشتن تبدیل می‌کند. این‌جا، در این متنِ زندگی‌بخش به حزن‌آکنده، که فراز و فرود زندگی نویسنده را روایت می‌کند، ادبیات نتیجه‌ی رنج دانسته شده است، اما نه رنجی منفعل بلکه رنجی که به آفرینش بدل می‌شود: «محمود

استاد محمد غوغای نمایش یعنی همین که تو بی شعارزدگی و تئوری بافی، فقری درونی شده را بگذاری پیش چشم بیننده و خواننده، تا خود رابطه‌ی علت و معلولی متن را پی بگیرد.»

نویسنده‌ی «هجرانی»، همین رویکرد ستایش‌گر قدرشناسانه را در متن‌های دیگر و مثلاً در متن‌هایی که به یاد و در تکریم سیمین دانشور نوشته نیز تکرار کرده است. با این تفاوت محرز که آن‌جا، در تکریم و یادکرد دانشور، حاجی‌زاده با ظرافت وارد مباحث مهمی می‌شود که در دل خود به چالش کشیدن گفتمان مسلط مردسالارانه را نیز به همراه دارند. مخصوصاً از این رهگذر که نویسنده با اقتدار تاکید می‌کند که هرگز سیمین را صرفاً همسر جلال آل‌احمد نمی‌بیند بلکه بر جایگاه درخشان و مستقلش، به عنوان نخستین زن داستان‌نویس ایران تاکید می‌کند. این تاکید، از این رهگذر معنا پیدا می‌کند که آن را در بستر تاریخی نابرابری جنسیتی بخوانیم و نقد و تحلیلش کنیم؛ درواقع باید گفت که فرخنده حاجی‌زاده در فضایی که نهادهای رسمی، آموزش ادبی و حتی حافظه‌ی عمومی مردم‌محورند، با چنین اشارات موکدانه‌ای دارد می‌کوشد بر بخشی از واقعیت هویتی زنان

فعال فرهنگی در تاریخ معاصر ایران مهر تایید و بازنگری زده باشد، آن بخشی که گویای آن است که هر زن نویسنده‌ای برای دیده شدن در یک ساختار مردمحور، باید دوبار یا بهتر است گفته شود در دو میدان بجنگد؛ هم برای نوشتنی وزین و شکوهمند، هم برای به رسمیت شناخته شدنش به عنوان نویسنده‌ای که می‌خواهد خالق متنی وزین و شکوهمند باشد. از این منظر باید گفت که یکی از لایه‌های مهم کتاب، نقد نگاه مردسالارانه به نویسندگان زن است. عنوان پرسش‌گرانه‌ی یکی از متن‌ها درباره‌ی سیمین دانشور هم خودش گویای همین مساله است: «سیمین دانشور اولین زن داستان‌نویس ایران یا زوجه‌ی جلال آل‌احمد»؛ درواقع نویسنده از همین ابتدا و از همین عنوان می‌خواهد تلنگروار بپرسد که آیا سیمین را باید با آثارش شناخت یا از دریچه‌ی نسبتش با جلال آل‌احمد؟ ناگفته پیداست که این پرسش فقط درباره‌ی یک فرد نیست بلکه درباره‌ی سازوکاریست که در آن زنان اهل قلم اغلب در حاشیه‌ی نام مردان تعریف می‌شوند. نویسنده با حساسیت به این مساله نزدیک می‌شود و نشان می‌دهد که تاریخ ادبیات نیز مانند تاریخ سیاسی،

گاهی توان و ظرفیت دیدن زنان را ندارد و باید در برابر چنین رویکردی ایستاد. در نتیجه، با اطمینان باید این را هم به معرفی «هجرائی» افزود که بازخوانی این کتاب، بازخوانی جایگاه زن در فرهنگ معاصر ایران نیز هست و این همه باز هم همه‌ی «هجرائی» نیست از این رو که «هجرائی» یک سرزمین پهناور کوشش فرهنگی‌ست، کوشش فرهنگی زنی که پرتوی مصمم و باشکوهش زینت‌بخش جلد کتاب شده است.

جمع‌بندی، نثر و نیروی گفتمانی کتاب

و اما زبان کتاب، زبان کتاب، زبانی‌ست میان سوگ و نقد، نویسنده نه همچون یک پژوهشگر، سرد و خشک و متکی به داده‌های ضروری می‌نویسد و نه با اغراق و رویکرد شعارگونه‌ی مرثیه‌سرایان؛ او گاه در مرز میان این دو حرکت می‌کند و گاه شوری و شکوهی را در نوشتن از دل و درون خویش با منقش بیرون می‌کشد و تو گویی با خون خودش درخت این کتاب را آب می‌دهد که قد برافرازد و از همین روست که از سوگ خواهرانه‌اش هم برای بازنمایی تاریخ

فرهنگی و روان‌شناسی اجتماعی نمی‌گذرد، آن سوگ غمگانه‌ی مواجهه با قتل برادر و برادرزاده‌اش، حمید و کارون، در ادامه‌ی قتل‌های زنجیره‌ای در تاریخ معاصر ایران. حاجی‌زاده با همین رویکرد همدلانه و حضور باشکوه درونی خود، از یک سو به چهره‌ها نزدیک می‌شود، آن‌ها را می‌شناسد، از زیست شخصی و هنری‌شان می‌گوید، و از سوی دیگر ساختارهایی را که این زیست‌ها را محدود کرده‌اند و این آدم‌ها را در رنج و تبعید و تنهایی نابود و گاه حتی مثله کرده‌اند، افشا می‌کند: سانسور، تاریخ‌نویسی رسمی وابسته به نهاد قدرت، تبعیض جنسیتی، انجماد فرهنگی، توهم توطئه و فراموشی ارزش‌های انسانی و درآمیختن همین ترکیب است که به کتاب نیرویی انسانی و گفتمانی می‌دهد، نیرویی که «هجرائی» را کتاب تاریخ‌نگارانه‌ی ارزشمندی می‌کند که بخشی از تاریخ را شاعرانه و سوگ‌مند ثبت کرده است.

و خلاصه آن‌که «هجرائی» هرچند که انگار کتابی درباره‌ی رفتن است اما در عمق خود درباره‌ی ماندن، بقا و تاب‌آوری حرف می‌زند؛ ماندنِ خاطره، ماندنِ زخم، ماندنِ صدا و ماندنِ

نام‌هایی که با وجود حذف و سکوت و تبعیض و سانسور، هم‌چنان در حافظه‌ی فرهنگی ما زنده‌اند. این مجموعه با رجوع به زندگی و مرگ چهره‌های ادبی و هنری، تاریخ معاصر ایران را از زاویه‌ی عاطفی، انتقادی و انسانی بازخوانی می‌کند. پس‌زمینه‌ی تاریخی آن، ایران مبتلا به سانسور، تبعید، نابرابری و تسلط نهادهای رسمی‌ست بر ساحت فرهنگ و پس‌زمینه‌ی روان‌شناختی‌اش نیز سوگ است و مواجهه با سوگ، دلتنگی، شفقت و میل به معنا دادن به فقدان. و نتیجه همه‌ی این کش و واکش‌های عاطفی و عمیق، متنی‌ست به خونِ دل درآمیخته، عمیق و شریف و خوش‌خوان، تاریخ‌مند و مملو از داده‌های آموزه‌محور که هم می‌توان آن را خواند، هم شنید و هم در آینه‌ی زلال آن خود را دید، خود را شناخت، اندوه را شناخت، هویت و حافظه‌ی جمعی را هم.

دیدگاه

دیدگاه - شهریار مندنی پور: اسیر جنگی داریم، اعدامی داریم...

<https://baangnews.net/۲۸۶۴۹>

در ستون دیدگاه، بانگ میزبان نظرهای متفاوت و گاه متعارض است. انتشار هر متن در این ستون، لزوماً به معنای تأیید تمامی گزاره‌های آن از سوی بانگ نیست. ما باور داریم که گفت‌وگوی انتقادی، تنها در سایه‌ی شنیدن صداهای متفاوت ممکن می‌شود.

ملاک‌های ما برای انتشار در این ستون عبارت‌اند از:
جنسیت‌زده یا نژادپرستانه نباشد.

انسان‌ها را تحقیر نکند.

نفرت‌پراکنی نکند.

حریم خصوصی اشخاص را خدشه‌دار نکند.

تهمت نزنند و شایعه نپراکند.

از نویسندگان، صاحب‌نظران و خوانندگان دعوت می‌کنیم که

در این گفت‌وگو مشارکت کنند و پاسخ‌ها، نقدها و دیدگاه‌های خود را برای انتشار در شماره‌های بعدی برای ما بفرستند.

اسیر جنگی داریم، اعدامی داریم...

اما کنار اینان، نابینا هم داریم. تعدادشان را نمی‌دانیم...

سوگوار است شعر «شکسپیر» وقتی که سروده‌است:

“آن مرواریدها چشمانش بودند”

“Those are pearls that were his eyes”

William Shakespeare- The Tempest

و برای خواننده آمریکایی آشناتر، «الیوت»:

I remember

“Those are pearls that were his eyes. ”

Waste Land – T.S. Eliot

ایران ما هزاران نابینای تازه دارد، جانشان صدف‌های خلیج فارس، چشمانشان مرواریدهای بینا:

با شات گان به چشم‌های معترضان شلیک کرده‌اند: هزاران نفر... نمی دانیم چند نفرند؟ تعدادی از زخمیان یا اصلن به بیمارستان نرفته‌اند یا از بیمارستان‌ها گریخته‌اند چرا که خبر خیلی زود پیچیده‌است: زخمی‌ها را از بخش‌های اتفاقات بیرون می‌کشند و تیر خلاص می‌زنند. بعلاوه، پرستاران و پزشکان درمانگران آن‌ها را هم دستگیر می‌کنند.

نابینا داریم:

در فصل اول رمان «خوزه ساراماگو» (Jose Blindness, Saramago) که آغاز کوری در شهر است، پس از سبز شدن چراغ راهنما، ماشینی متوقف می‌ماند. راننده‌های پشت سر، عصبی بوق می‌زنند، و وقتی حرکتی نمی‌بینند تعدادی پیاده می‌شوند و به پنجره‌های ماشین

می‌کوبند. شیشه پنجره بسته است و راننده حرفی را تکرار می‌کند... وقتی یکی بالاخره در ماشین را باز می‌کند، شنیده می‌شود که : من کورم...

while the cars behind him frantically sound their horns. Some drivers have already got out of their cars, prepared to push the stranded vehicle to a spot where it will not hold up the traffic, they beat furiously on the closed windows, the man inside turns his head in their direction, first to one side then the other, he is clearly shouting something, to judge by the movements of his mouth he appears to be repeating some words, not one word but three, as turns out to be the case when someone finally manages to open the door, I am blind.

کوری در آن شهر ناگهانی شروع می‌شود.

کوری‌های آزادیخواهی هم در ایران، ناگهانی شروع شده‌اند:
شلیک‌های عمدی با

شات‌گان به صورت تظاهرکنندگان. خیلی نمادین است: به

چشم‌هایتان شلیک می‌کنیم چرا که بینا هستید بر ستم ما.
کورتان می‌کنیم چرا که بینا هستید بر فساد ما. کورتان
می‌کنیم چرا که بینا هستید بر زیبایی‌های ممنوع‌شده
زندگی...

...

اسیر جنگی داریم، اعدامی داریم:

روایت آن درست باشد یا غلط، افتخار یکی از بهترین‌های
کوتاه‌ترین داستان جهان به «همینگوی» رسیده است با این
داستان:

”فروشی: کفش نوزاد، هرگز پوشیده نشده”

“For sale: baby shoes, never worn”

یا:

“وقتی بیدارشد، دایناسور هنوز آن‌جا بود”

“When s/he awoke, the dinosaur was still
there”

Augusto Monterroso

بسیارند از این داستانک‌ها و فلاش فیکش‌ها...

در ایران، اما داستان و ماجرا خیلی متفاوت است: واقعی، تلخ و فجیع. مانند این داستان چند کلمه‌ای که از واقعیت ایران، به کابوس ادبیات اضافه شده است: زندانی سیاسی در ملاقات به پدرش می‌گوید:

“بابا! به مامان نگو، حکم اعدامه”

هنوز طعم تلخ و سیاه خاکی این گویه-داستان در ذهنمان بود که کشتار دی (ژانویه) ماه سیاه ایران، در تاریخ نوشته شد.

در رمان «صد سال تنهایی» ارتش، سه هزار نفر از اعتصابیون «کمپانی موز» را قتل‌عام می‌کند. جنازه‌ها را با قطارهای باری می‌برند و به دریا می‌ریزند. روز بعد، دولت همهٔ مدرک‌های کشتار را محو می‌کند و مردمان را وامی‌دارد که آن را انکار کنند.

اما حکومت اسلامی ** در ایران، با این کشتار دو روزه رفتاری دو گانه داشته است. تعداد کشته شدگان را از ده‌ها هزار نفر به چند هزار نفر تقلیل داده‌است. و جنازه‌هایی را حتا با ماشین‌های حمل بستنی، به سوله‌هایی منتقل کرده تا خانواده‌ها فرزندان خود را ببینند. با وجود قطع اینترنت در ایران، ویدیوهایی از شب‌های کشتار و سوله‌های پر از جنازه پخش می‌شدند و می‌شوند. قصابی و توحش علیه مردم چنان بوده است که شاید هر انسانی را از معنا و امید به انسانیت ناامید کند.

پدر لابلای جنازه‌های گلوله و قمه خورده می‌گردد تا پسرش را شناسایی کند و می‌نالد:

“سپهر! کجایی بابا؟”

این دیگر یک داستان شش کلمه‌ای برای یک مسابقه نیست. سه کلمه است. اندوهناک یک پدر است که در ایران زبانزد (وایرال) شده‌است و تاریخ نه تحمل آن و نه جایی برای آن دارد...

اما قتل عام به همین جا پایان نیافته. قتل عام دیگری شروع شده که تدریجی است و نتیجه‌اش کمتر از بیجان کردن ده‌ها هزار نفر نخواهد بود.

پس از کشتار دو شبۀ دی ماه/ژانویه سیاه، حکومت اسلامی، هزاران نفر از معترضین را (احتمالاً با فن‌آوری چینی) شناسایی و دستگیر کرده‌است. هفته‌ای نیست که خبر اعدام چندین تن آنان را اعلام نکند.

اسیر جنگی داریم، اعدامی داریم... ■■■

ویکتور هوگو در مخالفت تند با اعدام، فریاد کشیده است که : اعدام، نشانهٔ توحش (بربریت) است.

“The death penalty is the peculiar and appropriate sign of barbarism.”

این اعتراض در قرن نوزدهم بر مبنای این منطق صورت گرفته که فقط خدا که بخشندهٔ جان است حق دارد که آن را بگیرد. هوگو و اروپای رمانتیکش هرگز نمی‌توانستند باور کنند که حدود دویست سال بعد، حکومتی از بدو تصرف

اسلامی قدرت، به نام خدا اعدام را روزمره کند: طیف وسیعی از معترضان و مخالفان سیاسی و حتا دگراندیشان، زنان، معترضان به گرانی‌های کالاهای اساسی، همجنسگرایان، قاچاقچیان که با باندهای حکومتی رقابت کرده‌اند، و ... اعدام شده و می‌شوند.

اسیر جنگی داریم، اعدامی داریم:

In Our «در زمانه ما»
Time نوشته است:

“Two soldiers carried him downstairs and out into the rain. They tried to hold him up against the wall but he sat down in a puddle of water... When they fired the first volley he was sitting down in the water with his head on his knees”.

حالا به این عکس از یک اعدام واقعی در کردستان ایران نگاه کنید:



یا این عکس که از تصور همینگوی هم وحشتناک تر است:



پس از کشتار دی ماه/ ژانویه حکومت اسلامی با شناسایی
تظاهرکنندگان، هزاران نفر را دستگیر کرده است. حکم آن‌ها
زندان و اعدام خواهد بود.

این قتل عام تدریجی، ادامه همان سیاست اسلامی «النصر
بالرعب» است. اصطلاح اسلامی النصر بالرعب یعنی:
پیروزی با ایجاد وحشت/ ترور.

تجاوز به زندانیان سیاسی، مخصوصن دختران، کار عادی
زندان‌بانان است.

«جورج اورل» در داستان حلق آویز (تجربه شخصی‌اش در
«برمه») مراسم اعدام یک هندو را با دقت تصویر کرده است:

«... با دست‌های بسته، راه رفتنش کمی دست و پا چلفتی به
نظر می‌رسید، اما کاملاً ثابت‌قدم بود؛ با آن قدم‌های جهشی
خاص هندی‌ها که هرگز زانوهایشان را کامل صاف نمی‌کنند.
در هر قدم، عضلاتش به آرامی در جای خود می‌نشستند،
قفل موی روی سرش بالا و پایین می‌پرید و پاهایش روی
سنگ‌ریزه‌های خیس رد پا به جای می‌گذاشتند. یک بار هم با

وجود دو مردی که شانه‌هایش را محکم گرفته بودند، کمی کنار رفت تا از یک گودال آب اجتناب کند. عجیب است، اما تا آن لحظه هرگز به درستی درک نکرده بودم که نابود کردن یک انسان سالم و هوشیار چه معنایی دارد. وقتی دیدم زندانی برای اجتناب از گودال آب کنار می‌رود، راز و خطای ناگفتنی قطع کردن زندگی‌ای را که هنوز در اوج جریان بود، حس کردم. این مرد در حال مردن نبود؛ او زنده بود...» از نشریه بانگ : ترجمه میترا داوودی

He walked clumsily with his bound arms, but quite steadily, with

that bobbing gait of the Indian who never straightens his knees. At each step his muscles slid neatly into place, the lock of hair on his scalp danced up and down, his feet printed

themselves on the wet gravel. And once, in spite of the men who gripped him by each

shoulder, he stepped slightly aside to avoid a puddle on the path.

It is curious, but till that moment I had never realized what it means to destroy a healthy, conscious man. When I saw the prisoner step aside to avoid the puddle, I saw the mystery, the unspeakable wrongness, of cutting a life short when it is in full tide. This man was not dying,

اعدامیان ایران، شانس این را ندارند که به سمت جوخهٔ اعدام بروند تا با پرهیز از پا گذاشتن در یک گودال آب یا روی یک مورچه، ماهیت شیئی وارگیِ اعدامی را به وجود اعدامی تبدیل کنند. اعدامیان ایران با کیسه‌ای بر سر، به دارآویخته می‌شوند. و گاه برای درس عبرت دیگران، در ملاء عام، با جرثقال بالاکشیده می‌شوند که دردناک‌ترین شکل مرگ است زیرا ضربهٔ شکنندهٔ گردن را ندارد...

ویدیویی هست که دو مرد و یک زن را پیچیده در کیسه‌ای سیاه، با جرثقال بالامی‌کشند. بجز درخیمان، تماشاگرانی هم هستند: مردم بیمارِ ساد-مازوخیستی که در دوران نیم قرن

حکومت اسلام پرورانده شده‌اند... تقلا و لرزش پاهای
محکومان را می‌توانید تصور کنید. اما بعد، ادرار آن‌ها از آن
بالا سرازیر شد بر زمین.

بر اعدام‌گران و تماشاچیان و دنیایشان...

اسیر جنگی داریم، اعدامی داریم.

روایت شده که در کمپ آدم‌سوزان «مات هاوزن» بر دیوار
سلولی حک شده بوده که:

“اگر خدایی وجود داشته باشد، باید به من التماس کند که او
را ببخشم”

“If there is a god, he will have to beg for my
forgiveness.”

– Anonymously carved into the wall of Cell
Block 20, Mauthausen-Gusen Concentration
Camp

همهٔ اعدام‌های سیاسی و کشتار مردم ایران به نام خدای اسلام انجام شده‌است... به رسم این خدا، خانواده‌های آنان اگر جنازه‌ای بهشان تحویل‌شود، پس از پرداخت پول تیر، باید مراسم تدفین بسیار محدودی بگیرند.

و دیدیم مادران و همسران و مردانی که در تدفین‌ها، گریان رقصیدند و دست بر دست کوفتند...

در سوله‌ها، میان جنازه‌هایی که ردیف به ردیف خوابانده‌شدند افرادی هستند که «چسب لید نوار قلب» بر سینه دارند. این‌ها را، زخمی از بیمارستان‌ها بیرون‌کشیده‌اند و تیر خلاص...

در آن دوشب، کشتن بیشتر تشویق مالی داشت: نوالهٔ مختصری که جلاد اعظم جلو مزدورانش انداخته‌بود...

اسیر جنگی داریم، اعدامی داریم:

داستایوسکی در نامه به برادرش، صحنهٔ اعدامی را که از آن جان دربرد چنین تصویر می‌کند:

”امروز ۲۲ دسامبر مدت بیست دقیقه ما را در سرمای ۲۱ درجه زیر صفر در دو گروه سه نفره به جرم قصد راه اندازی یک چاپخانه مخفی زیرزمینی، در مرکز شهر در میان ازدحام مردم کنجکاو تماشاچی برای اعدام به پای چوبه دار نگه داشتند. در حالی که گوش‌ها و انگشتان پایمان از سرما یخ زده بودند، بیش از ۱۰ کیلو زنجیرآهین نیز به پاهایمان بسته شده بود. ابتدا حکم اعدام مارا قرائت کردند، سپس کشیشی از کلیسای شهر صلیبی برای زدودن گناهان و بوسیدن جلومان آورد و برای خاکسپاری بعد از اعدام، لباس سفید کفنمانندی تنمان کردند. یک دقیقه مانده به اعدام گروه اول، من با هم سرنوشتم، رفیق پلاشچو و برادر دورح، که در دوطرف ام در زنجیربودند، روبوسی کردم. در این حین پیام جدیدی از طرف دربار تزاری رسید و حکم اعدام را تبدیل به حبس ابد در سیبری، به این شکل اعلام کردند -
اعلیحضرت والامقام تزار آلکساندر دوم فرزند تزلر پتر کبیر سوم و نوه نیکلای چهارم، به شما زندگی دوباره ای می بخشد.

“Brother, dear friend of mine! All is decided! I am sentenced to four years at hard labor in the fortress (I believe in Orenburg) and then in the ranks of the common exiles. To- day, Dec. 22, we were taken to the Semenov drill ground.. There they read to all of us the death sentence. they gave us the crucifix to kiss. they broke the swords over our heads and arranged our toilet before death (white shirts). Then three were stationed at the post to be ex- ecuted. 1 was the sixth in line. They called three at a time, conse- quently I was in the second group. and I had but one minute more to live. I recalled you, brother, and yours; during the last minute you. you alone, were in my mind; only there I learned how I love you, my dear brother! I managed to embrace Plescheyev and Durov. who stood near me, and to bid them farewell. Finally they beat the drum, they brought back the three who had been bound to the post, and they read to us an order from his Imperial

Majesty granting us our life. Then followed the real sentences. Only Palm was pardoned, and he was restored to his rank in the army.

The New York Times

شاید کسانی باشند که بگویند این جنایت‌ها، جهان سومی است، خاورمیانه‌ای است، یا یک موضوع حقوق بشری است و باید اعلامیه بدهیم و محکوم کنیم.

صبر می‌کنیم این‌ها فنجان قهوه‌شان را تمام کنند تا بگوییم این موضوع اما مسئله امنیت زندگی انسان بر زمین است. چرا؟

ایران یک «قلب منطقه» ای -Heart Land- است. یک ایران دموکرات و لیبرال (اگر سیاست قدرت‌های جهانی اجازت دهد) بهاری از دموکراسی در خاورمیانه فرامی‌آورد: دموکراسی در بلاخیزترین نقطه جهان، صلح و آرامش به جهان خواهد آورد. هزاران کشته‌شده و هزاران زندانی سیاسی زیر اعدام، انسان‌های شجاعی بودند و هستند که برای آزادی

و دموکراسی جنگیده‌اند. حذف اینان، یعنی زمینه‌ای مهیا برای تولید هندسیِ حزب‌اللهی‌ها، چاقوکشان و بمب‌گذاران در غرب.

باقیمانده‌ن چوبه‌های دار و حکومت اسلامی در ایران، یعنی ادامهٔ «حزب‌الله» و «حماس» در لبنان، «حوثی‌ها» در یمن و گروه‌های تروریست دیگر که از آفریقا و دیگر جاهای جهان، قوی‌تر از قبل برمی‌آیند...

نسل من به یاد دارد که در دههٔ شصت میلادی، آرمان آزادی و استقلال فلسطین در ذهن بعضی، یک اندیشهٔ روشنفکرانه بود. آن زمان هنوز فاجعهٔ حملهٔ وحشیانه و گروگانگیری ورزشکاران اسرائیلی در المپیک مونیخ رخ نداده بود. حمله‌ای با سرانجام کشتار، در بازی‌هایی که نماد صلح و برابری انسان‌هاست. بعدها حمله-کشتار و گروگانگیری ۷ اکتبر پیش‌آمد. مردم ایران، که البته یادشان به المپیک مونیخ نبود، اما قبل از هفت اکتبر در شعارهایشان فریاد کشیدند: نه غزه، نه لبنان، جانم فدای ایران...

این شعار هوشمندان و ملی، نشان از همان بلوغ بهاری است در یک ملت. در مخالفت از حکومتی که پشتیبان حماس و حزب الله است. نان از سفره مردم و نفت از سفره های زیرزمینی ایران می دزدد که سهمی از آن را به تروریسم جهانی برساند تا خود را حفظ کند.

انسان غربی که ممکن است برای کشته شدن یک جوان سیاهپوست غیر مسلح ده ها تضاهرات انجام دهد و اعتراض نامه های زیادی را امضا کند، اما در برابر کشتار دی ماه سیاه در ایران واکنش چندانی نشان نداده است. چرا؟

“عقب مانده، جهان سومی هستند؟”

یا

“مسئله داخلی خودشان است.”

من دربارهٔ همین واکنش آخری بحث دارم. برخلاف تصور، آن کشتار فقط یک موضوع جهان سومی / خاورمیانه‌ای نبوده و نیست. جدال فرهنگ سرکوب شدهٔ ایرانی است با یک حکومت ایدئولوژیک اسلامی. نبرد نمادها و نشانه‌ها و زبان ایرانی است با فرهنگ مهاجم صحرانشینی...

مردمان زندگی‌خواه ایران اگر این جدال را ببازند، جهان غرب، بمب‌گذاری‌های بیشتر، قمه و چاقوهای بیشتری بر تن رهگذران و انفجار «بمب کثیف» را هم خواهد دید...

کشته‌های زمستان ما ایرانیان، عاشق‌ترین‌های زندگانی بوده‌اند. یک زندگی معمولی و آزادی‌های معمولی می‌طلبیدند، همان که انسان غربی در آن به کسالت «الیوت» می‌رسد که:

«...من با چند قاشق‌های قهوه‌ام زندگی‌ام را اندازه می‌گیرم...»

“I have measured out my life with coffee spoons,”

T.S. Eliot, The Love Song of J. Alfred
Prufrock

احمد شاملو، شاعر بزرگ و معاصر ایران سروده است:

«...در خلوت روشن با تو گریسته ام

برای خاطر زندگان،

و در گورستان تاریک با تو خوانده‌ام

زیباترین سرودها را

زیرا که مردگان این سال

عاشق‌ترین زندگان بودند...»

++++

پانوشته‌ها :

*عمدن در این متن، به جای زندنی سیاسی، ترکیب اسیر

جنگی POW را به کار برده ام. ۴۷ سال بیشتر است که ما

ایرانی ها داریم با این حکومت اشغالگر می جنگیم.

*** ترکیب «جمهوری اسلامی ایران» عنوانی جعلی و ریاکارانه است. اسلام و نظام خلیفه‌گری آن، هرگز با نظام جمهوری و دموکراسی همخوانی ندارد.

*** این عکس‌ها را آقای جهانگیر رزمی عکاس ایرانی گرفته. او در ۱۹۸۰ برنده «جایزه پولیتزر» شد اما از ترس جان جرئت نکرد نامش را فاش کند تا ۲۶ سال بعد.

چند رویداد

انتشار «خناجره»؛ یک داستان بلند و یک نمایش نامه از سیروس شاملو

<https://baangnews.net/۲۸۸۱۵>

«خناجره»، کتابی شامل یک داستان بلند و یک نمایش نامه از سیروس شاملو، در نشر آسمانا منتشر شده است.

بر اساس اطلاعات آسمانا، درونمایه غالب در هر دو متن کتاب جهان‌گشایی، استعمار، خشونت و میل به قدرت است.

در داستان بلند «خناجره»، سیروس شاملو جهان‌گشایی و استعمار را از خلال ماجراجویی دریایی گروهی از جهان‌گشایان، نظامیان و فرصت‌طلبان به تصویر می‌کشد؛ سفری که در آن میل به کشف سرزمین‌های تازه خیلی زود با حرص ثروت، غارت، خشونت و قدرت درهم می‌آمیزد. روایت با کنار هم نشانیدن تاریخ و تخیل و با استفاده از موقعیت‌های گروتسک و گاه عامدانه نامعقول، زبان آشنای

«اکتشاف»، «تجارت» و «پیشرفت» را به پرسش می‌گیرد. در نمایش‌نامه نیز استعمار و سلطه محور اصلی است، اما این بار بیشتر از دریچه مناسبات اقتصادی و سیاسی و بازی با قرارداد، تجارت و منافع قدرت دیده می‌شود. طنز شاملو در هر دو متن نشان می‌دهد که سلطه همیشه با شمشیر و جنگ آشکار پیش نمی‌رود و گاه پشت زبان تجارت، تمدن، پیشرفت و حتی مخالفت با استعمار پنهان می‌شود.

در این اثر شخصیت‌ها و رخدادها در فضایی خیال‌پردازانه و گاه گروتسک شکل می‌گیرند با این هدف که هر دو متن، داستان بلند و نمایش‌نامه به ماجراجویی‌های تاریخی و سازوکارهای سلطه از راه موقعیت‌های طنزآمیز راه پیدا کنند.

آسمانا می‌نویسد تخیل، کنایه، شوخ‌طبعی گزنده و طنز چندلایه از ویژگی‌های این اثر است. برای نمونه می‌توان به این فراز از داستان اشاره کرد:

بیشتر به این فکر می‌کنی که بری ببینی آن‌طرف‌ترها
چه خبر است و الماس‌ها کجاست و چه چیزی هست
که صرفاً به درد تو می‌خورد و به هیچ‌وجه به درد

بومیان نمی‌خورد. خوشبختانه آب‌ها هم بدون باد نمی‌مانند و فرشته‌گان مقرب قدرت مدام در بادبان‌های استعماری فووت می‌کنند و خداوند کماکان به سارقان جهان روزی‌رسان است نه به مسروقان!

و در فراز دیگری می‌خوانیم:

جنگ از دیرباز نعمت بود، به‌خصوص در عصر حاضر که گذشته از رفع مشکل بستر و آزادی زیر بغل زدن جنس مرغوب بر هر کرانه‌ای، می‌توانستی برای آخرت هم انگشتی انگشت بریده و النگوی بازودریده و گردنبند گردن بریده‌گان را به ارث و میراث بگذاری بدون اینکه به وجدانت خدشه‌ای وارد شود. جنگ از دیرباز نعمت بود، چه برای بازنده چه برای برنده، چون این وسط معمولاً کسانی که نه سر پیاز بودند نه ته پیاز و در طول و عرض تاریخ هیچ ربطی به نعمت‌ها نداشتند، گوشت دم توپ می‌شدند. و در خاتمه‌ی خون‌ریزی‌ها نعمت‌بازان وارد معرکه می‌شدند که: «ما از زخم‌چشیدگانیم!

سیروس شاملو نویسنده، نمایش‌نامه‌نویس، کارگردان تئاتر، مترجم و پژوهشگر ایرانی‌ایتالیایی است. او در سال ۱۳۲۹ در تهران زاده شد، در رشته هنرهای نمایشی دانشگاه تهران تحصیل کرد و فعالیتش را در حوزه تئاتر، پانتومیم، آموزش هنری و پژوهش‌های میان‌فرهنگی در ایران و اروپا ادامه داد. آسمانا در معرفی او از ترجمه آثار ادبی و اسطوره‌شناختی، شعرهای احمد شاملو و پابلو نرودا و آثاری از پیر پائولو پازولینی در کارنامه او یاد می‌کند.

سمیره حنائی: «وقتی یک رمان از
زبانش عبور می کند» - «حسین
آتش پرور»، «آنی هوسپیان» و
ترجمه‌ی جهانی یک بحران انسانی

<https://baangnews.net/۲۸۸۳۷>

به مناسبت ترجمه: کتاب چهارده سالگی بر برف

از: حسین آتش پرور

با ترجمه: آنی هوسپیان

به زبان ارمنی که اخیراً توسط انتشارات
«آکتوال آروست» در ایروان منتشر شده است.

Հոսեյն Աթեշփարվարի «Տասնչորս
տարեկանում ձյան մեջ» գրքի հայերեն
թարգմանությունը: Թարգմանիչ՝ Անի

Հովսեփյանի:

Hossein Atashparvar Annie Hovsepian

Ակտուալ արվեստ հրատարակչություն /
actual art publishing house.

همچنین این کتاب از طرف انجمن مطالعاتی آثار داستانی متفاوت برای نثر و زبان شفاف، پاکیزه، یکدست و در خور توجه و همچنین سیالیت روان روایت میان خیال و واقعیت به عنوان رمان شایسته تقدیر سال ۱۳۹۸ معرفی گردیده است.

هر ترجمه ادبی، جابه‌جایی میان دو زبان نیست. گاهی جابه‌جایی میان دو حافظه است؛ میان دو شیوه از دیدن انسان. کتابی که در یک زبان نوشته شده، وقتی وارد زبان دیگری می‌شود، ناگزیر بخشی از معنای خود را از دست می‌دهد و بخشی تازه به دست می‌آورد. کار مترجم در همین فاصله اتفاق می‌افتد: نه در وفاداری مکانیکی به کلمات، بلکه در حفظ چیزی که ممکن است با تغییر زبان ناپدید شود.

«چهارده سالگی بر برف» نوشته «حسین آتش پرور» از آن دسته آثاری است که این مسئله را جدی تر می کند. رمان، داستان نویسنده ای به نام «شهاب سمیع آذر» است. مردی که بیش از اندازه در خودش و در تصویری که از خودش ساخته زندگی می کند. او خود را یکی از بزرگ ترین شاعران و نویسندگان ایران می داند. حتی مرگش را نیز در اندازه همین تصویر تصور می کند؛ ترور به دست کسانی ناشناس که لابد اهمیت او را بهتر از دیگران فهمیده اند.

آتش پرور در «چهارده سالگی بر برف» صرفاً یک شخصیت خودشیفته خلق نمی کند. او خودشیفتگی را به مسئله ای درباره ادبیات، هویت و واقعیت تبدیل می کند. شهاب آن قدر به تصویری که از خود ساخته نزدیک می شود که مرز میان نویسنده و شخصیت، زندگی و نقش، واقعیت و خیال شروع به از بین رفتن می کند. سپس شهاب خود را در برابر چشم مردم، در یکی از شلوغ ترین نقاط مشهد، به آتش می کشد. مرگ او باید پایان داستان باشد اما نیست. رمان هنوز تمام نشده است. بنابراین شخص دیگری، «سعید آبنوس» وارد می شود تا جای او را بگیرد و داستان را به پایان برساند.

از این لحظه، مسئله‌ای که ابتدا درون شخصیت اتفاق می‌افتاد، به ساختار رمان منتقل می‌شود. اگر یک نفر بتواند جای دیگری را بگیرد، اگر نام‌ها تغییر کنند و شخصیت‌ها در یکدیگر حلول کنند، پس «من» دقیقاً کجاست؟ هیچ‌کس برای مدت طولانی سر جای خودش نمی‌ماند. این وضعیت ناپایدار، یکی از محورهای اساسی جهان آتش‌پرور است. شخصیت‌ها تغییر می‌کنند. نام عوض می‌کنند. گاهی وارد نقش دیگری می‌شوند تا از خلأیی که پشت شخصیت قبلی قرار دارد فرار کنند. انسان در این جهان، چیزی کاملاً ثابت نیست. بیشتر شبیه نقشی است که موقتاً بر تن کرده است.

از همین منظر، «چهارده‌سالگی بر برف» را نمی‌توان فقط رمانی درباره یک نویسنده خودشیفته دانست. آتش‌پرور در حال نوشتن درباره انسانی است که برای اثبات وجود خود، ناچار است دائماً نسخه تازه‌ای از خودش بسازد. اینجاست که طنز سیاه رمان با پرسشی فلسفی تلاقی می‌کند. اگر آن تصویری که از خود ساخته‌ایم از ما جدا شود، چه چیزی

باقی می ماند؟ پاسخ آتش پرور ساده نیست. شاید هیچ چیز. شاید فقط یک نام. همین پیچیدگی است که انتخاب این رمان را برای ترجمه اهمیت می دهد.

«آنی هوسپیان» مترجمی است که این جهان را به خواننده ارمنی زبان سپرده است. کاری که او انجام می دهد، صرفاً انتقال داستانی فارسی به ارمنی نیست. او باید چیزی دشوارتر را منتقل کند، وضعیت ذهنی رمان. ترجمه چنین متنی با فرهنگ لغت تمام نمی شود. مترجم باید بداند کجا شهاب مضحک است و کجا ترسناک. کجا روایت به هذیان نزدیک می شود. کجا به پرسشی جدی درباره هویت می انجامد. کجا باید فاصله نویسنده با شخصیت حفظ شود. کجا صدای شخصیت چنان نزدیک شود که خواننده برای لحظه ای در جهان او گرفتار شود.

یک تغییر کوچک در لحن می تواند نتیجه را عوض کند. طنز می تواند به جدیت تبدیل شود. فلسفه می تواند به شعار تبدیل شود. هذیان می تواند به روایت واقع گرایانه بدل شود. شخصیتی که قرار بوده همزمان مضحک و تراژیک باشد،

ممکن است فقط مضحک یا فقط تراژیک به نظر برسد. بنابراین، اهمیت هوسپیان در این ترجمه دقیقاً از جایی آغاز می‌شود که ترجمه دیگر «ترجمه کلمات» نیست. او باید اجازه دهد شهاب از فارسی خارج شود، بی‌آنکه در این خروج، شهاب بودن خود را از دست بدهد.

این کار برای خواننده ارمنی اهمیت دیگری نیز دارد. او برای فهم این رمان لازم نیست ابتدا درباره ایران اطلاعاتی به دست آورده باشد. لازم نیست شهر مشهد را بشناسد یا تاریخ ادبیات معاصر ایران را بداند تا تنهایی شهاب را بفهمد. می‌تواند پیش از آنکه شهاب را یک نویسنده ایرانی ببیند. او را انسانی ببیند که گرفتار تصویری از خویشتن شده است. این همان نقطه‌ای است که ترجمه، ادبیات را از مرزهای ملی عبور می‌دهد.

خواننده ممکن است کتاب را با این پرسش آغاز کند که «این نویسنده ایرانی درباره چه چیزی نوشته است؟» اما اگر ترجمه موفق باشد، پرسش به تدریج تغییر می‌کند: «چرا یک انسان تا این اندازه به تصویری که از خودش ساخته وابسته

می‌شود؟» بعد شاید پرسش دشوارتری شکل بگیرد: «من تا چه اندازه به تصویری که از خودم ساختم وابسته‌ام؟» در اینجا دیگر زبان مانع نیست. ترجمه کاری کرده است که زبان تازه به خانه‌ی داستان تبدیل شود.

این اهمیت انتخاب هوسپیان را دوچندان می‌کند. او با ترجمه «چهارده‌سالگی بر برف»، صرفاً یک اثر از ادبیات فارسی را به خواننده ارمنی معرفی نمی‌کند. او نوعی از ادبیات ایران را معرفی می‌کند که قرار نیست برای مخاطب خارجی توضیح داده شود تا قابل فهم باشد. ادبیاتی که می‌تواند بدون حذف پیچیدگی‌هایش، در تجربه انسانی خواننده جای بگیرد.

این تفاوت مهم است. ادبیات یک کشور می‌تواند از طریق ترجمه به مجموعه‌ای از نشانه‌های فرهنگی تقلیل پیدا کند؛ مجموعه‌ای از تصویرهای آشنا درباره تاریخ، سنت، سیاست، خانواده یا جغرافیا. اما انتخاب هوسپیان مسیر دیگری را نشان می‌دهد. او خواننده را به بخشی از ادبیات معاصر ایران می‌برد که در آن موضوع اصلی، پیش از آنکه «ایران» باشد،

«انسان» است: تنهایی، حافظه، مرگ، هویت، میل به دیده‌شدن و آن منطقه نامطمئنی که واقعیت در آن به خیال تبدیل می‌شود.

از این منظر، کارنامه یک مترجم را می‌توان نوعی نقشه‌برداری ادبی دانست. هر انتخاب او تعیین می‌کند کدام صدا از یک زبان وارد حافظه زبان دیگر شود. اینجاست که نقش آنی هوسپیان از حاشیه کتاب بیرون می‌آید. نام مترجم معمولاً پایین‌تر از نام نویسنده قرار می‌گیرد. اما این جایگاه ظاهراً کوچک، گاهی یکی از تعیین‌کننده‌ترین نقاط کتاب است. نویسنده داستان را به وجود آورده است؛ مترجم امکان می‌دهد داستان در جغرافیای زبانی دیگری دوباره متولد شود.

آتش‌پرور در «چهارده‌سالگی بر برف» درباره آدم‌هایی نوشته است که جای خود را گم می‌کنند. هوسپیان اکنون همین آدم‌ها را از زبانی به زبان دیگر منتقل کرده است، بی‌آنکه قرار باشد سردرگمی آنها را برای خواننده حل کند. شاید این همان تناقض ظریف ترجمه باشد: مترجم باید داستان را به زبان دیگری ببرد، اما نباید همه چیز را از آن سوی مرز با

خود ببرد. باید چیزی از بی‌ثباتی باقی بماند. چیزی از سکوت. چیزی از تاریکی. چیزی از آن ترس قدیمی که انسان، پس از سال‌ها ساختن چهره‌ای برای خود، ناگهان بفهمد دیگر نمی‌داند پشت آن چهره چه کسی ایستاده است.

در این معنا، کار حسین آتش‌پرور و آنی هوسپیان دو مرحله از یک اتفاق واحدند. آتش‌پرور مرز میان نویسنده و شخصیت را در فارسی متزلزل می‌کند؛ هوسپیان این تزلزل را به ارمنی منتقل می‌کند. یکی جهانی می‌سازد که در آن هویت ثابت نیست؛ دیگری امکان می‌دهد این بی‌ثباتی در زبانی دیگر زندگی کند.

نسیم خلیلی: «عشق و آگاهی در سال‌های گم‌شده» - کتاب «سال‌های گم‌شده؛ خاطره‌هایی از زندان پلچرخی»

<https://baangnews.net/۲۸۶۱۵>

از سرمد کاشی تا داود سرمد؛ مقدمه‌ای بر کتاب

زیستن در خاطراتی که ودود رهروان جوشان، در جایگاه
یک نویسنده‌ی زاده و بالیده در افغانستان، از سال‌های
شورانگیز و به حزن‌آکنده‌ی مبارزه و زندانی شدنش قلمی
کرده و از سوی نشر مهری بر طاقچه‌ی بازار کتاب نهاده شده
است، مثل باززیستن در اندوه جان‌فرسای هر کتاب
خاطراتی‌ست که مبارزان ایرانی از رنج‌ها و شادی‌ها و
رفاقت‌هایشان در زندان و حبس و تبعید نوشته‌اند، تو گویی
حزن و رنج و به‌پاخاستن‌های مردمان این دو سرزمین آرمیده

در کنار هم سال‌ها و سده‌هاست که شبیه همدیگر است و مبارزان و کنش‌گران و اندیشمندان، هم‌درد و هم‌تاریخ‌اند؛ یکی از بزنگاه‌های غم‌انگیز و آشنا را شاید بتوان بیش از هرجای دیگری در این کتاب، در آن مواجهه‌ی عمیق دردآلودی بازیافت که ودود در نخستین سطرهایی که می‌خواهد فضای زندان پلچرخی کابل را وصف کند، در حس و حالی غمگانه می‌پروراند، از شعری که تو گویی با خون به دیوار زندان نوشته شده است، شعری از شاعر پویای پرامید افغانستانی، که خود سال‌ها پرچم مبارزه را برافراشته بوده است، داود سرمد: «به روی یکی از اتاق‌ها به قلم پنسل، شعر مشهور داود سرمد، «زی خون خویش خط می‌کشم به سوی شفق»، نوشته شده بود. معلوم نبود که شعر را خود سرمد یا یکی از یاران و دوستداران او نوشته بود، هرچه بود خطی از خون بود که به سوی شفق راه کشیده بود.» روایتی که برای نویسنده‌ی این سطور، که می‌خواهد این کتاب را به چالش نقد و معرفی بکشد، در همان نخستین مواجهه، بازگشت به تاریخ ایران و یادآور شعرخوانی سید ابوالقاسم انجوی شیرازی‌ست وقتی که سوار

بر کامیون از زندان زرهی به تبعیدگاه خارک در جنوب ایران می‌رفتند در روزهای پرت‌التهابِ پساکودتای سال سی و دو؛ و اتفاقاً شعری که انجوی می‌خواند از شاعری به نام سرمد کاشی‌ست و این همه را کریم کشاورز در روزنوشت‌های تبعیدش که تحت عنوان «چهارده ماه در خارک» نوشته، مکتوب و ماندگار کرده است: «کاروان اسیران را از خیابان‌های کنار شهر عبور دادند... تهران سرگرم زندگی عادی خود بود. در کامیون ما یکی از همراهان - سید ابوالقاسم انجوی شیرازی مدیر روزنامه‌ی آتشبار - این دو بیت را - که از سرمد کاشی است... تکرار می‌کرد: در مسلخ عشق جز نکو را نکشند / روبه‌صفتان زشت‌خو را نکشند / گر عاشق صادقی ز کشتن مگریز / مردار بود هر آنکه او را نکشند». (کشاورز، ۱۳۶۳: ۶) و این مقدمه دروازه‌ای با طاق‌نصرتی آذین‌بندی‌ست برای ورود به جهان اندوه‌گین و آموزه‌محورِ روایت‌های رهروان جوشان درباره‌ی فراز و فرودهای زندگی یک مبارز چپ‌گرا در تاریخ پرتلاطم افغانستان.

پلی میان زندگی شخصی و تاریخ سیاسی افغانستان

در خاطرات ودود رهروان جوشان، تاریخ مبارزات چپ در افغانستان نه به صورت یک روایت خشک و انتزاعی، بلکه از خلال تجربه‌ی زیسته، خاطره‌ی کودکی، مناسبات اجتماعی و تکوین تدریجی آگاهی سیاسی پیش چشم ما گشوده می‌شود. این کتاب از یک سو ما را به بطن تاریخ جهانی چپ و فراز و فرودهای فکری و سیاسی آن می‌برد و از سوی دیگر نشان می‌دهد که این جریان‌ها چگونه در زمینه‌ی خاص افغانستان ریشه دوانیده و در چه بستر اجتماعی و تاریخی‌ای بالیده‌اند. از همین منظر، اثر حاضر تنها شرح حال یک فرد یا یک نسل نیست، بلکه پنجره‌ای است به روی فهم بخشی از تاریخ مبارزه‌ی چپ در منطقه و تاثیرش بر جزئیات زندگی افغانستانی‌هایی که زندگی و تاریخ و تکاپوهایشان همواره با سرنوشت فکری، سیاسی و اجتماعی ما ایرانی‌ها پیوندی تنگاتنگ و انکارناپذیر داشته است.

در همین نخستین مواجهه باید تصریح بدارم که امتیاز مهم این خاطرات آن است که از دل آن می‌توان تصویری انتقادی و در عین حال جزئی‌نگر، ملموس و زنده از مناسبات درونی چپ در افغانستان به دست آورد؛ روایتی که هم از سازوکارهای سخت‌گیرانه و بعضاً سرکوب‌گرانه‌ی درونی این جریان پرده برمی‌دارد و هم از مبارزانی سخن می‌گوید که با پرچم چپ مستقل، قهرمانانه و صبورانه در برابر این وضعیت ایستاده‌اند. از این حیث، کتاب فقط بازگویی گذشته نیست، بلکه خواننده را به تاملی جدی درباره‌ی رویکردهای اخلاق‌گرایانه در برابر کنشگری سیاسی فرامی‌خواند؛ به اندیشیدن به نسبت میان آرمان، قدرت، خشونت و استقلال سیاسی، تاملی که برای فهم تاریخ معاصر افغانستان و نیز برای بازاندیشی در تجربه‌های مشترک چپ در ایران و منطقه، اهمیتی ویژه و ارزشمند دارد.

نویسنده با روایت دوران کودکی خود، بسترهای فرهنگی افغانستان و سیر تطورش در چنین بسترهایی از همان ابتدا نشان می‌دهد که می‌خواهد میان زندگی شخصی و عاطفی و

تاریخ سیاسی و مبارزاتی پلی بزند؛ از کودکی و دوستی‌های آغازین تا دانشگاه، از بیداری سیاسی تا بازداشت، از زندان پلچرخی تا مواجهه‌ی دوباره با گذشته در دادگاه لاهه.

از عزیز اوریا خیل تا صمد بهرنگی

اما روایت، روایت از نخستین برخورد نویسنده با مفاهیم فلسفی و اندیشه‌ی مارکسیسم در فضای مدرسه و در سال‌های آغازین نوجوانی شکل می‌گیرد؛ جایی که او پای درس‌های یک محصل سال دوازدهم می‌نشیند و برای نخستین‌بار با واژه‌ها و ایده‌هایی چون کمون اولیه، برده‌داری، فئودالیسم، سرمایه‌داری و سوسیالیسم، و نیز زیربنا و روبنا آشنا می‌شود؛ دانشی که آن آموزگار جوان می‌گفت که درواقع از نوول‌ها آموخته است. راوی از همین روست که از جست‌وجوی خستگی‌ناپذیرش در کتابفروشی‌های اندک شهر برای یافتن نوول‌های آموزه‌محور می‌گوید اما چون از تورق آن روایت‌ها که مملو از عاشقانه‌ها و جزئیات داستان‌های ارباب و رعیت‌اند، به آنچه می‌خواهد نمی‌رسد، کتاب عدالت هنری باربوس را می‌خرد، کتابی که برای او

دریچه‌ای تازه به جهان فکر و تعهد اجتماعی می‌گشاید. این خط آشنایی فکری در ادامه با نام همان محصل-آموزگار سال‌بالایی، عزیز اوریاخیل، گره می‌خورد، چهره‌ای که نویسنده روایت می‌کند که چگونه بعدها نخستین جنبش مبارزاتی مرتبط با تکاپوی کارگران در کندز افغانستان را سامان می‌دهد و از این رو، در حافظه‌ی روایت به عنوان یکی از آغازگران بیداری و کنش جمعی در آن فضا و گفتمان باقی می‌ماند. نویسنده البته این مقدمات را نه صرفاً برای بازگویی یک خاطره از روزهای نوجوانی، بلکه برای نشان دادن زمینه‌های شورانگیز بومی‌سازی اندیشه‌های چپ، که در آن برهه از تاریخ بسیار محبوب بودند، روایت می‌کند؛ اینکه چگونه مفاهیمی برآمده از متون نظری و ادبی، در اقلیم اجتماعی افغانستان معنا و هویت کنش‌مندان‌ای می‌یابند و از سطح آموزه‌های کتابی به تجربه‌ی زیسته، رابطه‌ی طبقاتی و کنش سیاسی راه می‌برند. از همین جاست که روایت او به مواجهه با چند مبارز چریک فدایی خلق در ایران پیوند می‌خورد و مساله‌ی روشنفکر چپ‌گرا را پیش می‌کشد؛ روشنفکری که نمی‌خواهد تنها در زبان و زمین ایدئولوژی

بماند، بلکه دغدغه دارد حیات دهقانی و روستایی را از نزدیک تجربه کند، با رنج و ریتم زندگی فرودستان تماس بگیرد و امکان ترجمه‌ی اندیشه‌ی رهایی‌بخش را در متن واقعیت‌های بومی و روزمره‌ی آدم‌هایی که خود از میان آنها برخاسته بوده است، بیازماید.

در این میان نشانه‌های این چپ جهان‌سومی و به ویژه آن صورت درهم‌تنیده با تجربه‌های چپ ایرانی را باید در گروه عیاران و جوانمردان خراسان، این نیروی فعال سیاسی و اجتماعی در افغانستان بازجست؛ همان نحله و گروهی که رویکردها و مرامنامه‌اش، در بافت پویای کتاب رهروان جوشان، با مطالعه‌ی تاریخ امپراطوری غزنویان و نقش عیاران در فروپاشی آن، معنایی تاریخی‌تر می‌یابد. از سوی دیگر، تاثیر کتاب‌های صمد بهرنگی، آموزگار چپ‌گرای ایرانی نیز در اسلوب تدریس راوی آشکار می‌شود، آن هم زمانی که در تب‌وتاب خیزش‌های انقلابی چپ، خود به معلمی در مدرسه می‌رسد و آموزش را به میدان دیگری برای تجربه و ترجمه‌ی آرمان بدل می‌کند. از این رهگذر باید گفت این‌جا در این کتاب تاریخ‌نگارانه‌ی آشنا و صمیمی، که اول‌بار در

قالب یادداشت‌هایی در فیس‌بوک منتشر شده است، تحولات بزرگ در متن رشد یک انسان و در مناسبات روزمره‌ی او فهمیده می‌شوند. فصل‌هایی مانند «دوران کودکی»، «شهر کندز و آشنایی با عزیز اوریاخل»، «بهار پوهنتون کابل» و اشاره به روزها و مقاطع زمانی مشخص، نشان می‌دهند که نویسنده می‌خواهد تاریخ را از درون زمان زیسته بازسازی کند و نه از بیرون آن و این انتخاب و رویکرد است که اثر را زنده‌تر و انسانی‌تر می‌کند.

چپ؛ فشار بیرونی و تکثر درونی

روایت با رویکردی کرونولوژیک به کودتای ثور ۱۳۵۷ گره می‌خورد؛ نویسنده به درستی بر این باور است که با کودتای ثور ۱۳۵۷، جنبش‌های چپ‌گرای مستقل در افغانستان ضربه‌ای سنگین خوردند زیرا در فضای اختناق برآمده از دولت خلقی نوپا، دولت خلق و پرچم، با پشتیبانی شوروی و در سایه‌ی سازوکارهای تعقیب و سرکوب سازمان استخباراتی، ک.ج.ب، بسیاری از امکان‌های علنی و سازمان‌یافته از میان رفت و نیروهای پراکنده‌ی چپ با موجی

از بازداشت، حذف و کشتار روبه‌رو شدند. اما همین تجربه‌ی تلخ، در عین فرسایش و تلفات، به نوعی خودآگاهی سیاسی نیز انجامید: این‌که بقا در چنین میدان بسته‌ای جز با ارتباطات تشکیلاتی هدفمند، انسجام درونی و تعریف آرمان‌هایی روشن و مشترک ممکن نیست، آگاهی‌ای که بعدها به ضرورتی بنیادین برای ادامه‌ی حیات این جریان‌ها در دل خفقان بدل شد.

از دل همین نوزایی‌هاست که نویسنده به شکاف‌ها و اختلافات درون‌گروهی این چپ نوبرخاسته نیز نظر می‌افکند؛ اختلافاتی که در جلسات فکری پوهنتون کابل و در بحث‌های پرحرارت هسته‌های دانشجویی و سیاسی خود را نشان می‌دهد و حتی در خیابان، هنگام تظاهرات علیه اشغال‌گری شوروی، به جدل بر سر شعارها و نحوه‌ی بیان اعتراض می‌رسد. این جزئیات، صرفاً نشانه‌ی پراکندگی نیست بلکه از تلاشی حکایت می‌کنند برای یافتن زبان مشترک مبارزه در میانه‌ی فشار بیرونی و تکثر درونی؛ تلاشی که نشان می‌دهد چپ آن دوره، هم‌زمان که با سرکوب

بیرونی دست و پنجه نرم می‌کرد، ناگزیز بود برای تعریف هویت، استراتژی و افق سیاسی خود نیز در درون خویش به منازعه و بازاندیشی تن دهد.

یکی از نکات جالب توجه در ساختار کتاب، حرکت تدریجی آن از پیش‌زمینه‌های زندانی شدن به سوی زندان پلچرخی و سپس دادگاه لاهه است. این مسیر سه‌پاره، از نظر روایی بسیار معنادار است، بخش نخست به ریشه‌ها می‌پردازد، بخش دوم یعنی زندان اما مرکز ثقل کتاب است، جایی که تاریخ دیگر فقط یک ایده یا وضعیت عمومی نیست بلکه به بدن، درد، ترس، مقاومت و رابطه‌ای عمیق و خاطره‌ساز میان انسان‌ها تبدیل می‌شود و بخش سوم با رفتن به دادگاه لاهه، نشان می‌دهد که گذشته تمام نشده است، گذشته همچنان زنده است، همچنان بازمی‌گردد و همچنان نیازمند شهادت و عدالت و بازبینی‌ست.

عصاره‌ی کتاب؛ شکنجه و عشق و آگاهی

رهروان جوشان خاطرات زندانی شدنش در زندان پلچرخی را درست از همان آغاز به اسلوب همه‌ی حبسیه‌نویس‌ها، از سطح روایت صرف به فضاسازی عاطفی می‌برد: زندان را با تصویرهایی هراس‌انگیز و تکان‌دهنده، دیوارهایی که هنوز از مرگ و کشتار و ظلم‌های رفته سخن می‌گویند، و یادهایی آغشته به خون و اندوه ترسیم می‌کند؛ در عین حال، با آوردن شعری از داود سرمد بر دیوار سلولی و نیز صدای سوزناک ترانه‌ای که زندانیان را به یاد مادرانشان به گریه می‌افکند، این تجربه‌ی تلخ را به زبانی شاعرانه و حزن‌آلود درمی‌آمیزد و از پلچرخی، نه فقط یک مکان حبس، که چشم‌اندازی از رنج جمعی و خاطره‌ی زخمی یک نسل می‌سازد.

البته نویسنده خیلی زود زندان پلچرخی را از یک فضای صرفاً حبس، به شکنجه‌گاه تبدیل می‌کند و نشان می‌دهد که مساله‌ی اصلی‌اش نه فقط مکان زندان، بلکه ساز و کار فشار روانی و خرد کردن شخصیت زندانی است؛ او درباره‌ی یکی از زندانیان قربانی چنین سازوکاری، تیمورشاه آیتز می‌نویسد

که در جریان بازجویی به حدی تحت تاثیر قرار گرفته بوده و شکست خورده بود که نمونه‌ی رفتاری او را می‌توان اوج شکنجه‌ی جسمی روانی‌ای دانست که خاد، نیروهای استخباراتی دولت دموکراتیک افغانستان به مبارزین جوان وارد می‌آورده است تا آنجا که شکنجه‌ی سیستماتیک در ذهن این قربانی شکنجه، حالت ترس و امید ساخته و او را برای زنده ماندن به هر ذلتی واداشته بوده است. نویسنده همچنین با اشاره به اینکه آوازه‌ی شکستن‌های او در زیر شکنجه، پیش از ورودش به پلچرخی به گوش زندانیان رسیده بود، نشان می‌دهد که این خشونت و شکنجه، فقط جسم را نمی‌کوبد بلکه درون زندانی را هم با احساس حقارت، وحشت و فرسایش روانی درهم می‌شکند. او درباره‌ی سازوکار شکنجه به تفصیل پاره‌هایی را به گفتار خود افزوده است:

«زندان به ویژه زندان سیاسی، بدون شکنجه و شکنجه‌گر قابل تصور نیست. با شکنجه و شکنجه‌گر است که زندان سیاسی مفهوم پیدا می‌کند. چون زندانی سیاسی در درون زندان در رابطه‌ی مستقیم با زندانبان و شکنجه‌گر قرار دارد،

اکثرا روایت‌ها و خاطره‌های زندانیان از جریان شکنجه و زندان بر محور شکنجه‌گر می‌چرخند. طراحان و سازندگان سیستم شکنجه در این روایت‌ها اغلب غایب‌اند. لازم است به این نکته توجه داشته باشیم، و این نکته خیلی مهم است، که شکنجه‌گری درواقع یک سیستم است و شکنجه‌گر مهره‌ای است که در این سیستم کار خودش را انجام می‌دهد. شکنجه‌گرهایی‌اند که خود بطور مستقیم کسی را شکنجه نمی‌کنند، بلکه طراح و سازنده‌ی سیستم شکنجه‌اند. تره‌کی، امین، کارمل و سایر رهبران حزب دموکراتیک خلق، از دستگیر پنجشیری گرفته با سلطانعلی کشتمند، شاید هیچ‌کدام بصورت مستقیم کسی را شکنجه نکرده باشند، اما بدون شک این‌ها سازندگان سیستم شکنجه بوده‌اند.»

این نوع نگاه، به اثر عمقی تحلیلی می‌دهد. درواقع از این منظر باید گفت که شکنجه در این جا یک حادثه‌ی منفرد نیست، بلکه جزئی از یک سیستم است، سیستمی که با دادگاه، بازجویی، تحقیر، ترس و بی‌پناه‌سازی کامل می‌شود. با این حال، آنچه ظاهراً کتاب را از سقوط کامل به ورطه‌ی سیاهی نجات می‌دهد، تاکید آن بر امکان مقاومت است. یکی

از پرمعناترین عنوان‌های کتاب، «عشق و آگاهی دو نیروی برای مقاومت» است. درواقع همین عبارت را می‌توان چکیده‌ی جهان‌بینی کتاب دانست، جهان‌بینی اندوه‌گین اما امیدواری که می‌گوید در دل زندان، در دل سرکوب و در فضایی که انسان به شیء تقلیل داده می‌شود، هنوز دو چیز باقی مانده‌است: پیوند عاطفی با زندگی و فهمی که اجازه نمی‌دهد فرد کاملاً تسلیم روایت حاکم شود. مقاومت، در این معنا، فقط عملی سیاسی نیست بلکه فراتر از آن وضعیتی انسانی‌ست. با همین رویکرد است که نویسنده بعدتر نشان می‌دهد که زندان فقط جای حبس و رنج نیست بلکه به نوعی میدان اندیشه هم هست. نویسنده با ظرافت در میان خاطراتش آن‌هایی را برمی‌گزیند که نشان می‌دهند همان فضایی که برای شکستن زندانی و شکنجه‌ی او و بریدنش از مبارزه و فعالیت سیاسی طراحی شده، ممکن است به جایی برای تامل، شناخت دیگران و حتی بازسازی آگاهی بدل شود.

و در نهایت در بخش پایانی، نویسنده خلاقانه گذشته را در یک مواجهه بازآفرینی می‌کند، مواجهه‌ی نویسنده با مردی که روزگاری در افغانستان در پیوند با دولت دموکراتیک به شکنجه‌ی سیستماتیک زندانیان پلچرخی می‌پرداخته و با جعل هویت سال‌ها در امن و آسایش در اروپا زیسته است و اکنون به مسوولیت تاریخی خود بازگردانده شده است؛ درواقع محتوای ذیل عنوان «چشم در چشم شدن با یکی از شکنجه‌گران»، از آن لحظه‌های نادری خبر می‌دهد که تاریخ فشرده می‌شود و گذشته در چهره‌ی یک انسان بازمی‌گردد. این روایت از کتاب فقط ترسیم یک صحنه‌ی دراماتیک نیست بلکه صحنه‌ی عمیقی‌ست که در آن قربانی، حافظه و عدالت روبه‌روی هم قرار می‌گیرند.

و در جمع‌بندی می‌توان گفت که بهترین توصیف برای این اثر آن است که بگوییم «سال‌های گم‌شده»، کتاب بازپس‌گیری زمان است، تلاشی برای پس گرفتن سال‌هایی که زندان، خشونت و تاریخ بی‌رحم آن‌ها بلعیده‌اند و درست

به همین دلیل خواندن این اثر، فقط مواجهه با گذشته نیست بلکه نوعی اندیشیدن به مسوولیت امروز ما در برابر حافظه، حقیقت و فراموشی است.

منبع: کشاورز، کریم (چهارده ماه در خارک؛ یادداشت‌های روزانه زندانی) انتشارات پیام: ۱۳۶۳

نشر آسمانا کتاب «هر فرد یک منطق» را منتشر کرد

<https://baangnews.net/۲۸۵۸۱>

نشر آسمانا کتاب «هر فرد یک منطق: سفری در منطق‌های انسانی از منطق کلاسیک تا منطق‌های فردی، اجتماعی و جهانی» نوشته دکتر اسفندیار اسلامی و دکتر روح‌الله حسینی‌نوه را منتشر کرد. این اثر می‌پرسد چرا انسان‌ها با دیدن یک واقعیت واحد به نتیجه‌های متفاوت می‌رسند و سپس از این رهگذر خواننده را از منطق کلاسیک و فلسفی تا منطق‌های انسانی، اجتماعی و فردی همراه می‌کند؛ از ریاضیات و علوم تا سیاست، فرهنگ، هنر و زندگی روزمره.

نویسندگان با بیش از چهار دهه تجربه در آموزش، پژوهش و گفت‌وگوهای علمی نشان می‌دهند که دانش، تجربه، باورها، زبان، فرهنگ، احساسات و محیط اجتماعی چگونه شیوه اندیشیدن و استدلال کردن ما را شکل می‌دهند.

دکتر اسفندیار اسلامی از چهره‌های برجسته ریاضیات ایران و استاد بازنشسته دانشگاه شهید باهنر کرمان است. او کارشناسی و کارشناسی ارشد ریاضی را از دانشگاه پهلوی شیراز گرفت و دکترای منطق ریاضی و نظریه مجموعه‌ها را از دانشگاه ایالتی آیووا آمریکا دریافت کرد. از سال ۱۳۶۱ تا ۱۴۰۱ در دانشگاه کرمان تدریس و پژوهش کرد و مسئولیت‌هایی چون ریاست بخش ریاضی، معاونت آموزشی و پژوهشی، ریاست مرکز پژوهشی ماهانی و عضویت در هیئت ممیزه مرکزی دانشگاه را بر عهده داشت. حوزه‌های پژوهشی او شامل منطق ریاضی، منطق‌های چندارزشی، جبرهای منطقی، نظریه فازی و کاربردهای آن است. وی مؤلف و مترجم چند کتاب مرجع و نویسنده بیش از یکصد مقاله علمی است و بیش از ۵۰ دانشجوی کارشناسی ارشد و ۲۴ دانشجوی دکتری تربیت کرده است.

دکتر روح‌الله حسینی‌نوه پژوهشگر و مدرس ریاضیات با تخصص در نظریه مجموعه‌ها و منطق ریاضی است. فعالیت علمی او بر فورسینگ، فورسینگ با شرایط جانبی، نظریه

مجموعه‌های ترکیبیاتی و توصیفی، نظریه مدل‌های درونی،
کاردینال‌های بزرگ، تعیین‌پذیری و ناورداهای کاردینالی
متمرکز است.

کتاب از لولو(+) و آمازون(+) قابل تهیه است. معرفی کامل
اثر به فارسی(+) و انگلیسی(+) در سایت نشر آسمانا در
دسترس است.