هفت دات کام

یک وبلاگِ فرضی

بهروز شیدا

هفت دات کام

یک وبلاگِ فرضی

بهروز شیدا

نشر باران

هفت دات کام
یک وبلاگِ فرضی

بهروز شیدا
نشر باران، سوئد
چاپ اول: ۲۰۰۹ (۱۳۸۸)
چاپ الکترونیکی (ویرایش جدید): ۲۰۱۸ (۱۳۹۷)
شابک: ۹-۲۹-۸۵٤٦۳-۹۱-۹۷۸
صفحه آرایی: جهانگیر سروری
طرح روی جلد: جهانگیر سروری
عکس‌ها: Public Image

Baran
Box48,163 04 SPÅNGA, SWEDEN
info@baran.st
Tel: +46 8 88 54 74
ISBN: 978-91-85463-29-9
© Baran 2009

تمامی حقوق برای نشر باران محفوظ است.
نقل تمامی یا بخش‌هایی از این کتاب جهت چاپ مجدد، استفاده در رادیوها، گرفتن میکروفیلم و برگردان منوط به اجازه‌ی کتبی ناشر است.
نقل قول از کتاب جهت نقد و بررسی از این قاعده مستثنی است.

باز هم برای **فروغِ** عزیزم که همه‌ی کتاب‌هایم برای او است.

به حرمت تمام یاد می کنم از عزیز دوست از دست رفته‌ام، **بهزاد رعیت** که آخرین روزهای حیات‌اش را به سخاوتی توأمان بهت‌انگیز و دردانگیز به من نیز بخشید. خطاهای این کتاب را تصحیح کرد. حضور او در جهان یکی از ماجراهای گران‌قدر زنده گی‌ی من است.

سپاس گزارم از دوست عزیزم، **جهانگیر سروری** که رفاقت تمام کرد، به مهارت این کتاب را آراست، به دلی بزرگ هزار بار وسواس ـ خطاهای من را پیراست.

فهرست

در این کتاب چنین می‌خوانید ۱۶
چند نکته پس از یادآوری ۱۸

هراسِ اول: مرگ ۲۱

سرطان زمان
ساموئل بکت از مرگ چه می‌گوید؟
شعری از ساموئل بکت
شعری دیگر از ساموئل بکت
یک نوع ادبی
سفر به عالم ملکوت
ترجمه‌ی آزاد تکه‌ای از گامی در نقد فلسفه‌ی حق هگل، نوشته‌ی کارل مارکس
قلبِ او
معرفی‌ی یک کتاب: سوگ، نوشته‌ی شهلا شفیق
محبوب یک ملیون دلاری، فیلمی از کلینت ایستوود
رابطه‌ی فیلم بچه‌ی یک ملیون دلاری با مجموعه داستان سوگ چیست؟
حادمنطق مرگ
ژان بودریار از مرگ چه می‌گوید؟
خط‌هایی از ژان بودریار در کتاب آمریکا
در مورد استفاده از زمان مضارَع
ترجمه‌ی آزاد یک جستار، نوشته‌ی لین شارون شوارتز
چشمه حریص می‌کند
روایتی از جهان اسطوره‌ای‌ی ژاپن
تکه‌ای از جورج لوکاچ
روایتی از جهان اسطوره‌ای‌ی چین
تکه‌ای از ویلیام بلیک
گریز از تازیانه‌ی زمان
نکته‌ای از یک کتاب: سبک استعلایی در سینمای یاسو جیرو اُزو
جنگ ستاره‌ها، به کارگردانی‌ی جورج والتون لوکاس نیز از مرگ سخن می‌گوید
شعرِ مرگ
تورَق یک کتاب: مرگ مرا خواهد یافت: بیست‌ونه شعر از پانزده شاعر، انتخاب و ترجمه‌ی بهزادَ رعیت
مرگ بر بامِ من
چهار سال پَس از فتوا: ترجمه‌ی آزاد و تلخیص یک مقاله، نوشته‌ی سلمان رشدی

هراسِ دوم: جنگ ۵۵

خاک دل‌تنگی
چند خط در گزارش ادبیات تبعید افغانستان
از خاک که چشم‌اش خشکیده است
به بهانه‌ی بادبادک‌بازِ خالد حسینی در آینه‌ی عسکرگریز، از چاه به چاهِ محمدآصف سلطان‌زاده
قوم‌های گوناگون در افغانستان
اسلام در افغانستان
سایه‌ی سیاوش زیرنویس ندارد
در میان خط‌های عقرب روی پله‌های راه آهن اندیمشک یا از این قطار خون می‌چکه قربان!، نوشته‌ی حسین مرتضائیان آبکنار
انگار گفته بودی لیلی، نوشته‌ی سپیده شاملو، هم به جنگ اشاره می‌کند
بازگشت جنگ‌جویان
ترجمه‌ی آزاد و تلخیص یک مقاله، نوشته‌ی یان اکلوند
بوزینه و ذات، نوشته‌یَ آلدس هاکسلی، از سقوط انسان سخن می‌گوید

نوآم چومسکی از رسانه‌ها می‌گوید
سلطه‌ی ترسناک پدر
روان‌شناسی‌ی استعمارگران و استعمارشونده‌گان از چشم اوکتاو مانونی
بی‌اعتنایی‌ی اوکتاو مانونی به استثمار اقتصادی
نظر فرانتس فانون در مورد روان‌شناسی‌ی استعمار
سه بازنده زیر ذره‌بین
ترجمه‌ی آزاد و تلخیص یک مقاله، نوشته‌ی آندرش کولهد
برگردان آزاد شعری از برتیل مالمبری: شنونده‌ی رادیو
دوش‌فنگ، فیلمی به کارگردانی‌ی چارلی چاپلین
رویای سیمون ماشار: یک نمایش‌نامه، نوشته‌ی برتولد برشت

هراسِ سوم: فقر ۱۰۱

سخنِ تغییر جهان
تورقِ یک کتاب در چند خط: مارکسیسم و فلسفه، نوشته‌ی الکس کالینیکوس، ترجمه‌ی اکبر معصوم‌بیگی
آپتون سینکلر فقر را روایت می‌کند
شرود آندرسون هم فقر را روایت می‌کند
فرانسیس اسکات کی فیتز جرالد هم فقر را روایت می‌کند
عدالت از چشم جان راولز در چند کلمه
طلوع آرزو
میر نوروزی چه می‌گوید؟
خلاصه‌ای از یک پژوهش: تاریخ فقر در ایران

هراسِ چهارم: تنهایی ۱۱۳

خانه تنها شبی مهمان می‌کند
گام‌هایی شتابان در مفهوم تبعید در سه فیلمِ داریوش مهرجویی: دایره‌ی مینا، مهمان مامان، سنتوری

نوعی تقسیم‌بندی‌ی سبک‌های سینمایی
تبعیدی‌ها در سینمای ایران
تصویر زخم
گفت‌وگوی شاهرخ تندروصالح با بهروز شیدا
چند خط در مورد یک کتاب: مجموعه داستان پنجره، نوشته‌ی خسرو دوامی
چند خط در مورد یک کتاب: مجموعه داستان باغ اناری، نوشته‌ی محمد شریفی
چند خط در مورد یک کتاب: رمان فرانکولا یا پرومته‌ی پسامدرن، نوشته‌ی پیام یزدانجو

هراسِ پنجم: نادیده‌شده‌گی ۱۴۳

بسترِ مشترک: چرا؟
دو تَکه از سخن‌رانی‌ی هارولد پینتر در کنار دو تکه از سخن‌رانی‌ی اورهان پاموک در خط‌هایی از نظریه‌ها، شعرها
یکی بود یکی نبود
ترجمه‌ی آزاد سخن‌رانی‌ی تونی موریسون به مناسبت دریافت جایزه‌ی نوبل
هارولد بلوم در مورد نخستین رمان تونی موریسون می‌نویسد
هارولد بلوم در مورد رمان محبوب هم می‌نویسد
معرفی‌ی یک کتاب: فمینیسم، نوشته‌ی جین فریدمن، ترجمه‌ی فیروزه مهاجر
خندان لبِ نظم‌ستیز
در معرفی‌ی داریو فو
تئاتر قساوت چیست؟
رنگ تا رنگ
دو تاریخِ نقاشی را فقط ورق می‌زنیم: هنر در گذرِ زمان، نوشته‌ی هلن گاردنر؛ جست‌وجوی هویت در نقاشی معاصر ایران، نوشته‌یَ مرتضی گودرزی (دیباج)

هراسِ ششم: دشمن ۱۸۳

از یادِ دردها تا دردِ یادها

گفت‌وگوی فرزین ایران‌فر با بهروز شیدا
هم‌دردی شادی می‌سازد
رقابت منطق و احساس در فلسفه‌ی اخلاق دیوید هیوم
مثلث اندوه: هاملتِ ویلیام شکسپیر در یَک نگاه

هراسِ هفتم: رقیب ۱۹۱

مفاخره: یک نوع شعر
شهرآشوب: یک نوع شعر
مناظره: یک نوع شعر
منظومه‌ی درخت آسوریک

پرسش نخست: تاریخ را غایتی هست؟ ۱۹۹

رنگِ تقدیر چیست در تصویر من؟
پاره‌ای از پرسش‌ها و پاسخ‌های سینمای ایران و شعر نوین فارسی در پاره‌ای از سال‌ها
قصه‌های سحر و جادویی چه می‌گویند؟
لودویگ ویتگنشتاین از رنگ‌ها هم می‌گوید
نام آشوب‌ها
واژه‌ی پسامدرنیسم را نخست چه کسانی به کار بردند؟
هاوارد فاکس از هنر پسامدرن می‌گوید
دیوید اینگرام از جدال یورگن هابرماس و پساساختارگرایان می‌گوید
سینمای پسامدرنیستی در چهار اصل
مؤلف چیست؟
ترجمه‌ی آزاد و تلخیص یک جستار، نوشته‌ی میشل فوکو
خانه کدام است؟
چهار ویژه‌گی‌ی معماری‌ی پسامدرنیستی
معرفی‌ی یک کتاب: سبک‌شناسی معماری ایرانی، نوشته‌ی محمد کریم پیرنیا، تدوین غلامحسین معماریان
از سخن ساخت‌ها

فردینان دو سوسور، رومن یاکوبسون، کلود لوی اشتراوس، ولادیمیر پراپ، تزوتان تودوروف در چند حرف

پرسش دوم: زمین یا آسمان؟ ۲۴۱

من تبخیر شده است در آینه‌ها
تنها نگاه به آینه‌ی خسرو خوبان، نوشته‌ی رضا دانشور در آینه‌ی مسافر هیچ‌کجا، نوشته‌ی رضا دانشور
در وصفِ چشمِ میم
تورق سریعِ رمانَ میم [خواب‌نامه‌ی مارهای ایرانی]، نوشته‌ی علی‌مراد فدایی‌نیا، در گذر از گوشَه‌هایَی از سه نظریه‌ی ادبی
معرفی‌ی یک کتاب: ارسطوی بغداد، نوشته‌ی محمدرضا فشاهی
کارل گوستاو یونگ حضور بشقاب پرنده در خواب را تعبیر می‌کند

پرسش سوم: جسم یا روح؟ ۲۷۷

محکِ زیبایی
رساله‌ی گُرگیاس افلاطون را به‌سرعت ورق بزنیم
ژولیا کریستوا از وحدت روح و جسم می‌گوید
خانه‌ی خدایان کجا است؟
چند خط در مورد انسان در ادبیات روم
یک رمان در چند خط: خنده‌ای در تاریکی، نوشته‌ی ولادیمیر ناباکوف
کوه خوراکی‌ها
معرفی‌ی کتاب مستطاب آشپزی: از سیر تا پیاز، نوشته‌ی نجف دریابندری

پرسش چهارم: ذهن یا عین؟ ۲۹۱

حقیقت ناپنهان
کتاب سرچشمه‌ی اثر هنری‌ی مارتین هایدگر در چند خط

شورش شاعرانه‌گی
جستار پارتاکسیس تئودور آدورنو در چند خط
تئوری‌ی شعرِ ساموئل کولریج
اسطوره‌ی قهرمان یا قهرمان اسطوره؟
گفت‌وگوی حسین نوش‌آذر با بهروز شیدا
نبرد مرده‌دزدان
چند کلمه پس از تورق رمان رؤیای بابل، نوشته‌ی ریچارد براتیگان

پرسش پنجم: فرد یا جمع؟ ۲۹۹

پیش خودمان نماند
بی زیرنویس: ادبیات شفاهی‌ی ایران در یک روایت شفاهی

پرسش ششم: تردید یا یقین؟ ۳۱۳

تاریخ علم راست می‌گوید؟
معرفی‌ی یک کتاب: ساختار انقلاب‌های علمی، نوشته‌ی توماس. س. کوهن
ریچارد رورتی از رئالیسم و پراگماتیسم می‌گوید
پایان کتاب
ژاک دریدا چنین می‌گوید
تری ایگلتون از ادبیات می‌گوید

پرسش هفتم: انسان شر است یا خیر؟ ۳۲۵

سیاره‌ی سیاه‌باران
چند کلام در مورد مجموعه شعر سیاه چون نقره، سروده‌های برونو ک. اویر، شاعر سوئدی: برگردان‌ها و حاشیه‌ها
خط آخر شاید: یک کاریکلماتور

کتاب‌شناسی ۳۵۰

فارسی

انگلیسی و سوئدی

در این کتاب چنین می‌خوانید

پیش از هر چیز باید در مورد شکل کتابی که پیش رو دارید، چیزهایی بگویم. راه ورود این‌جا است: فرض کنید صاحبِ یک وبلاگ تصمیم گرفته است مطالبی را که در یک دوران دو ساله در وبلاگِ خودَ نوشته است، به صورت یک کتاب چاپ کند. حاصل کتابی خواهد بود که پیشِ رو دارید. این کتاب بر این مبنا شکل گرفته است: یک وبلاگ فرضی به صورت یک کتاب کاغذی. ویژه‌گی‌های این وبلاگِ فرضی اما چیستندَ؟ مطالب این وبلاگَ به دو گروَه تقسیم شده‌اند: گروه اول را هراَس‌های انسان تشکیل می‌دهند؛ گروه دوم را پرسش‌های انسان. هراس‌های انسان خود در هفت عنوان تقسیم شده‌اند؛ پرسش‌های انسان نیز خود در هفت عنوان. هراس‌ها عبارت اند از: **هراس اول: مرگ، هراس دوم: جنگ، هراس سوم: فقر، هراس چهارم: تنهایی، هراس پنجم: نادیده‌شده‌گی، هراس ششم: دشمن، هراس هفتم: رقیب**. پرسش‌ها عبارت اند از: **پرسش اول: آیا تاریخ را غایتی هست؟ پرسش دوم: زمین یا آسمان؟ پرسش سوم: جسم یا روح؟ پرسش چهارم: ذهن یا عین؟ پرسش پنجم: فرد یا جمع؟ پرسش ششم: تردید یا یقین؟ پرسش هفتم: انسان خیر است یا شر؟** زیر همه‌ی عنوان‌ها هم عنوان ثابتی هست که در بخش بزرگی از وبلاگ‌ها به چشم می‌خورد: **در همین زمینه.** مطالب مربوط به هر بخش زیر عنوان **در همین زمینه** گردآوری شده‌اند. ماجرا هنوز تمام نیست. باز هم درست مثل بخش بزرگی از وبلاگ‌ها در پایان هر مطلب عنوان دیگری هست: **نظر خواننده‌گان.** زیر عنوان **نظر خواننده‌گان** گاه مطلبی آمده است؛ گاه مطالبی آمده است؛ گاه مطلبی نیامده است. گاه در تفاوت با مطلب مورد نظر مطلب یا مطالبی آمده است؛ گاه در تعارض؛ گاه در تشابه؛ گاه در تکمیل. البته نیاز به توضیح ندارد که نه خواننده‌ای می‌توانسته است آن وبلاگ فرضی را بخواند نه خواننده‌ای این کتاب را پیش از چاپ خوانده است؛ تنها نویسَنده‌ی این کتاب خود در نقش

خواننده‌گانِ آن وبلاگِ فرضی هم ظاهر شده است تا چیزهای دیگری را هم ثبت کند.

همه چیز این‌جا فرضی است: یک وبلاگ فرضی با خواننده‌گان فرضی؛ تا نویسنده‌ی این کتاب در نقش‌هایی ظاهر شود؛ نگاه‌هاییَ به هراس‌های انسانی را بخواند؛ پاسخ‌هایی به پرسش‌های انسانی را بخواند.

در این کتاب نه جُستار بلند، یازده مطلب کوتاه، چهل‌وپنج مطلب بسیارکوتاه، معرفی یا تورق هفده کتاب، یک رساله و یک جُستار، سه گفت‌وگو، نه ترجمه‌ی آزاد یا ترجمه‌ی آزاد و تلخیص، یک کاریکلماتور خواهید خواند.

چیزهای دیگری هم بگویم: کتابی که پیش رو دارید کتابی نیمه‌تمام است. کتابی نیمه‌تمام است؛ چه فرض شده است چاپ کاغذی‌ی یک وبلاگ است؛ یعنی این‌که چه بسیار خواننده‌گان که هنوز باید نظرها در آن بنویسند. کتابی نیمه‌تمام است؛ چه بخش بزرگی، بخش بسیار بزرگی، از دغدغه‌های انسان زیر عنوان‌های هراس‌ها یا پرسش‌های این کتاب جا می‌گیرند. این کتاب هرگز تمام نمی‌شود. آنچه می‌خوانید سخت اندکی از بی‌نهایتی است. نویسنده‌ی این کتاب تنها پاره‌ای از اشاره‌های ریز و درشت خود را زیر عنوان‌هایی جا داده است که از سخن پر نمی‌شوند.

چیزهای دیگری هم بگویم: رسم بر این است که کتاب‌های کاغذی گاه چاپ الکترونیکی هم می‌شوند. این کتاب خواسته است این رسم را واژگونه کند: یک وبلاگِ فرضی را کتاب کند. پس تلاش کرده است وبلاگِ فرضی مطابق اصل باشد: مطالبِ کوتاه، مطالب بلند؛ مطالب تک خطی؛ خواننده‌گانیِ که نظرهایشان از مطلب مورد نظر بلندتر است. دو چیز اما از یاد نرفته است: نخست آن‌که محور آن وبلاگِ فرضی ادبیات است؛ دوم آن‌که خواننده‌گان آن وبلاگ فرضی تنها تلاش کرده‌اند چیزی به متن بیفزایند.

چیزهای دیگری هم بگویم: خوانندَه‌گان این کتاب می‌توانند جستاری از این کتاب بخوانند؛ می‌توانند مطلب کوتاهی بخوانند؛ می‌توانند خطی بخوانند؛ می‌توانند مطالبی را که زیر عنوانی گرد آمده است به عنوان یک تمامیت بنگرند؛ می‌توانند همه‌ی کتاب را به عنوان یک تمامیت بنگرند. چشم‌های ما به جاپای اندوه‌ها، پرسش‌ها، جست‌وجوها، رویاها می‌نگرند.

چند نکته پس از یادآوری

در میان مطالبی که در این کتاب خواهید خواند، این مطالب پیش از این چاپ شده‌اند؛ در این نشریه‌ها: **مرگ بر بامِ من**،[1] نوشته‌ی سلمان رشدی، **ترجمه‌ی آزاد تکه‌ای از گامی در نقد فلسفه‌ی حقِ هگل**، نوشته‌ی کارل مارکس، **سیاره‌ی سیاه‌باران:** چند کلام در مورد مجموعه شعر سیاه چون نقره، سروده‌های برونوک. اویر، شاعر سوئدی، برگردان‌ها و حاشیه‌ها در نشریه‌ی **آرش**، به مدیریت پرویز قلیچ‌خانی.

قلب او: معرفی‌ی یک کتاب: **سوگ**، نوشته‌ی شهلا شفیق؛ چند خط در مورد یک کتاب: **مجموعه داستان پنجره**، نوشته‌ی خسرو دوامی؛ **خندان‌لبِ نظم‌ستیز:** در معرفی‌ی داریو فو؛ **معرفی‌ی یک کتاب: ارسطوی بغداد**، نوشته‌ی محمّدرضا فشاهی؛ **یک کاریکلماتور** در نشریه‌ی **سنگ**، به سردبیری‌ی حسین‌نوش‌آذر، عباس صفاری، بهروز شیدا.

در مورد استفاده از زمان مضارع: ترجمه‌ی آزاد یک جستار، نوشته‌ی لین شارون شوارتز؛ **یکی بود، یکی نبود:** ترجمه‌ی آزاد سخن‌رانی‌ی تونی موریسون، به مناسبت دریافت جایزه‌ی نوبل؛ **نویسنده چیست:** ترجمه‌ی آزاد و تلخیص یک جستار، نوشته‌ی میشل فوکو در نشریه‌ی **افسانه**، به سردبیری‌ی داریوش کارگر.

از خاک که چشم‌اش خشکیده است: به بهانه‌ی **بادبادک‌باز** خالد حسینی: **در آینه‌ی عسکرگریز، از چاه به چاه** محمدآصف سلطان‌زاده.

سایه‌ی سیاوش زیرنویَس ندارد: در میان خط‌های **عقرب روی پله‌های راه آهن اندیمشک** یا **از این قطار خون می‌چکه قربان!**، نوشته‌ی حسین مرتضائیان آبکنار، **خانه تنها شبی مهمان می‌کند:** گام‌هایی شتابان در مفهوم تبعید در سه فیلم داریوش مهرجویی: **دایره‌ی مینا، مهمان مامان، سنتوری؛ تصویر زخم:** گفت‌وگویَ شاهرخ تندرو صالح با بهروز شیدا؛ در وصفِ **چشمِ میم:** تورق سریع رمانِ میم [خواب‌نامه‌ی

۱- این مقاله در نشریه‌ی آرش زیر عنوانِ متن عذرخواهی نوشته‌ی من نبود، چاپ شده است.

مارهای ایرانی]، نوشته‌ی علی‌مراد فدایی‌نیا، در گذر از گوشه‌هایی از سه نظریه‌ی ادبی در نشریه‌ی **باران**، به مدیریت مسعود مافان.

بستر مشترک چرا؟: دو تکه از سخن‌رانی‌ی هارولد پینتر در کنار دو تکه از سخن‌رانی‌ی اورهان پاموک؛ در خط‌هایی از نظریه‌ها، شعرها؛ **من تبخیر شده است در آینه‌ها:** تنها نگاه به آینه‌ی **خسرو خوبان**، نوشته‌ی رضا دانشور در آینه‌ی **مسافر هیچ کجا**، نوشته‌ی رضا دانشور در نشریه‌ی الکترونیکی‌ی **اثر**، به سردبیری‌ی شاهرخ رئیسی.

رنگ تقدیر چیست در تصویر من؟: پاره‌ای از پرسش‌ها و پاسخ‌های سینمای ایران و شعر نوین فارسی در نشریه‌ی الکترونیکی‌ی **دوات**، به مسئولیت رضا قاسمی.

اسطوره‌ی قهرمان یا قهرمان اسطوره: گفت‌وگوی حسین نوش‌آذر با بهروز شیدا در چیستی ـ چرایی‌ی قهرمان در نشریه‌ی الکترونیکی‌ی **با شما نیستم**، به مسئولیت حسین نوش‌آذر.

چند نکته‌ی دیگر: ترجمه‌ی **تکه‌ای از گامی در نقد فلسفه‌ی حق هگل** در نشریه‌ی **آرش** بدون ذکر نامِ مترجم چاپ شده است. ترجمه‌های مقاله‌ی **مرگ گرد بام من می‌چرخد** و جستارهای **در مورد استفاده از زمان مضارع، نویسنده چیست**، تلخیص و بازنویسی شده‌اند. ترجمه‌ی **یکی بود یکی نبود:** سخن‌رانی‌ی تونی موریسون به مناسبت دریافت جایزه‌ی نوبل بازنویسی شده است. **از یاد دردها تا درد یادها:** گفت‌وگوی فرزین ایران فر با بهروز شیدا در مورد ادبیات تبعید، شکل کوتاه شده‌ی گفت‌وگویی است که پیش از این از رادیو **همبسته‌گی**، استکهلم، پخش شده است. **اسطوره‌ی قهرمان یا قهرمان اسطوره:** گفت‌وگوی حسین نوش‌آذر با بهروز شیدا تلخیص و بازنویسی شده است. یکی از زیرنویس‌های جستارِ **بستر مشترک: چرا؟** تغییر کرده است. از آن جا که این کتاب به عنوان یک تمامیت درَ نظر گرفته شده است، شماره‌ی پانویس‌ها به دنبال هم آمده‌اند.

هراسِ اول: مرگ

سرطان زمان
ساموئل بکت[۲] از مرگ چه می‌گوید؟

یک نوع ادبی
سفر به عالم ملکوت

قلب او
معرفی‌ی یک کتاب: سوگ، نوشته‌ی شهلا شفیق

حادمنطق مرگ
ژان بودریار[۳] از مرگ چه می‌گوید؟

در مورد استفاده از زمان مضارع
ترجمه‌ی آزاد یک جستار، نوشته‌ی لین شارون شوارتز[۴]

چشمه حریص می‌کند
روایتی از جهان اسطوره‌ای‌ی ژاپن

گریز از تازیانه‌ی زمان
نکته‌ای از یک کتاب: سبک استعلایی در سینمای یاسو جیرو اُزو[۵]

شعرِ مرگ
تورَق یک کتاب: مرگ مرا خواهد یافت: بیست‌ونه شعر از پانزده شاعر، انتخاب و ترجمَه‌ی بهزاد رعیت

مرگ بر بامِ من
چهار سال پس از فتوا، ترجمه‌ی آزاد و تلخیص یک مقاله، نوشته‌ی سلمان رشدی[۶]

2- Samuel Beckett
3- Jean Baudrillard
4- Lynne Sharon Schwartz
5- Yasu Giro Ozo
6- Salman Rushdie

سرطان زمان

ساموئل بکت از مرگ چه می‌گوید؟

ساموئل بکت در جستار «پروست»[۷] زمان را سرطان می‌خواند؛ یکی سرطان که رد پایش جز خاطره و عادت نیست. زمان بی‌آن‌که بدانیم ما را فرسوده می‌کند؛ بی‌آن‌که بخواهیم ما را می‌کشد. ما محکوم زمانیم؛ چه گناه بزرگ را مرتکب شده‌ایم: زاده شده‌ایم. کفاره‌ی این گناه تحمل رنج زیستن است؛ عادت شاید دوای این رنج. عادت ما را در برابر کسالت زنده‌گی مصون می‌کند؛ در برابر خطر نیز. عادت سازشی است میان ما و جهان؛ سازشَ سگ با استفراغ‌اش. زنده‌گی عادت است؛ خاطره، رنجی که در حافظه ثبت می‌شود.[۸]

خردادماه ۱۳۸۷

7- Proust

۸- آلوارز، آ. (۱۳۷٤)، بکت، ترجمه‌ی مراد فرهادپور، تهران، صص ۳۷ - ۳٦

نظر خواننده‌گان (دو نظر)

شعری از ساموئل بکت

به این فکر کن
روزی این
یک روز زیبا
فکرش را بکن
تنها یک روز دیگر
یک روز زیبا این
تمام می‌شود
فکر کن[۹]

شعری دیگر از ساموئل بکت

گام‌به‌گام
هیچ‌کجا
تنها هیچ‌کس
می‌داند چه‌گونه
گام‌های کوتاه
هیچ‌کجا
لجوجانه[۱۰]

9- Beckett, Samuel. (2001), Dikter, tolkning och komentarer av Magnus Hedlund, Stockholm, sid. 83
10- Ibid., sid. 98

یک نوع ادبی

سفر به عالم ملکوت

در این نوع ادبی، سفر آفریده‌ای پارسا به جهان دیگر تصویر می‌شود تا حقانیت یک دین ثابت شود. آفریده‌ای پارسا سفر آغاز می‌کند، زنده‌گی‌ی نیکوکاران را در جهان دیگر می‌نگرد، به برزخیان سرگردان سر می‌زند، از زنده‌گی‌ی پراز رنج گناه‌کاران در دوزخ الهی تصویری هولناک به دست می‌دهد. گناه‌کاران فرمان‌های الهی را نشنیده‌اند؛ در مقابل وسوسه‌های خویش تسلیم شده‌اند.

به عنوان نمونه **ارداویراف‌نامه** که در زمان حمله‌ی اسکندر به ایران، نوشته شده است، حکایت سفر ارداویراف به عالم ملکوت است. ماجرا این است که مردمان در حقانیت دین تردید کرده‌اند. پس موبدان گرد می‌آیند و مردی بنام ارداویراف را بر می‌گزینند تا به عالم دیگر رود. آن‌گاه به او می و منگ می‌دهند، بر بسترش می‌خوابانند، روح‌اش را به آسمان می‌فرستند. سفر ارداویراف هفت روز به طول می‌انجامد. در پایان سفر به حضور اهورامزدا بار می‌یابد و پیام او برای پیروان‌اش را به جهانِ خاکی می‌برد.[۱۱]

تیرماه ۱۳۸۳

۱۱- تفضلی، احمد. (۱۳۷۶)، تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام، تهران، صص ۱۷۰ – ۱۶۷

نظر خواننده‌گان (یک نظر):

ترجمه‌ی آزاد تکه‌ای از گامی در نقد فلسفه‌ی حق هگل، نوشته‌ی کارل مارکس[۱۲]

بنیان نقد بی‌دینان این است: این کشور، این جامعه، دین را فراز می‌آورد؛ که جهان آگاهی‌ی واژگونه است. دین نظریه‌ی همه‌شمول این جهان، چکیده‌ی دائره‌المعارفی‌ی آن، منطق مردمی‌ی آن، افتخار معنویت‌گرایانه‌ی آن، شورمندی‌ی آن، نسخه‌ی اخلاقی‌ی آن، مکمل رسمیت‌بخش آن، بنیان کهکشان تسلا و توجیه آن است. تحقق خیالی‌ی انسان است؛ هنگام که انسان به واقعیت راستیَن نرسیده است. ستیز با دین ستیز با جهانی است که دین عطر معنوی‌ی آن است.

فلاکت دین هم فلاکت واقعی را بیان می‌کند هم در مقابل آن می‌ایستد. دین آفریده‌ی آه انسان ستم‌دیده، قلبِ جهان بی‌قلب، روح زمانه‌ی بی‌روح است. دین افیون توده‌ها است.

الغای دین، که توهم نیک‌بختی می‌سازد، یعنی تمنای نیک‌بختی‌ی راستین انسان؛ تمنای رهایی از وضعیتی که نیازمند توهم است. نقد دین جنین نقد دره‌ای پُراشک است که دین هاله‌ی آن است.

نقد دین گل‌های خیالی را از زنجیر نچید تا انسان زنجیر را بدون خیال‌پروری یا تسلا تاب آورد؛ که گل‌های خیالی را چید تا انسان زنجیر را به دور اندازد و گل‌های زنده را جمع آورد؛ تا بتواند بیندیشد، عمل کند، حقیقت خویش را قالب ریزد؛ تا بتواند گرد خورشید راستین خویش بچرخد.[۱۳]

12- Karl Marx

13- Marx, Karl. (1978), ”Till kritiken av den hegelska rättsfilosofin” i Marx, Karl. & Engles, Friedrich., Filosofiska skrifter: Skrifter i urval, Stockholm, sid. 133-134

قلبِ او

معرفیِ یک کتاب: سوگ، نوشته‌ی شهلا شفیق

سوگ از مجموعه‌ی شش داستان فراز آمده است؛ شش داستان که در تک‌تک آن‌ها هر حادثه بهانه‌ای است تا یک سوگ دیرپا برجسته بنماید. شخصیت اصلی‌ی همه‌ی داستان‌ها زنی است که دختری پانزده‌ساله را از دست داده است که یادش هرگز از یاد نمی‌رود. در روایت‌های راوی که نثر شاعرانه‌اش غیاب دختر را برجسته می‌کند، سرانجام زنجیره‌ی شش‌حلقه‌ای داستان‌ها را داستان هستی‌ی زنی تکمیل می‌کند که قلب دختر از دست‌رفته‌اش را به مرد جوانی بخشیده است. زن پس از مدت‌ها تردید به دیدار مرد جوان می‌رود و با او می‌آمیزد؛ شاید صدای قلب دخترش را در سینه‌ی مرد بشنود. قلبی که می‌جوید باید بیابد قلب گم‌شده‌ی دختر به‌خاک افتاده را؛ حتا در تن یک مرد: «**لرزه، موج موج، گسترد روی پوست‌اش، جاری شد. به‌سوی گودترین نقطه شکم‌اش. چسبیده به شکم مرد. مرتعش از صدای کوبشی منظم که می‌پیچد توی دالان‌های سرش.**»[۱۴]

خردادماه ۱۳۸۰
بازنویسی: اردیبهشت ماه ۱۳۸۶

۱۴- شفیق، شهلا. (۱۳۷۹)، سوگ، پاریس، ص ۸۳

نظر خواننده‌گان (دو نظر)

محبوب یک ملیون دلاری، فیلمی از کلینت ایستوود:[۱۵]

فرانکی دان[۱۶] صاحب یک باشگاه – آموزشگاه بوکس است. مربی‌ی بوکسورهای بسیاری نیز بوده است. پاره‌ای از آن‌ها پس از آن‌که آموزشگاه – باشگاه او را ترک کرده‌اند، موفقیت‌هایی هم به دست آورده‌اند. فرانکی اما به دلیل روش محتاطانه‌اش هرگز نتوانسته است بوکسوری را در هیچ سطحی به مقامی برساند.

روزی یک زن سی‌ویک‌ساله، مگی فیتز جرالد،[۱۷] که به شغل گارسونی مشغول است، به آموزشگاه – باشگاه فرانکی مراجعه می‌کند تا در آن‌جا بوکس را آغاز کند. فرانکی او را نمی‌پذیرد. بارها به او نه می‌گوید. مگی اما تسلیم نمی‌شود. فرانکی مربی‌ی مگی می‌شود؛ رابطه‌ای عمیق میان آن دو آغاز. فرانکی در وجود مگی دختری می‌یابد؛ مگی در وجود فرانکی پدری.

مگی در مسابقه‌های بسیاری پیروز می‌شود. آخرین مسابقه‌ی او، مهم‌ترین مسابقه‌ی او است. مسابقه‌ای با بیلی، خرس آبی[۱۸] در لاس وگاس. در پایان راند سوم مگی و بیلی به هم می‌پیچند. داور آن‌ها را از هم جدا می‌کند. مگی به سوی گوشه‌ی خود می‌رود. بیلی از پشت به او ضربه‌ای می‌زند. مگی با گردن روی میله‌ی گوشه‌ی رینگ فرود می‌آید. نخاع‌اش قطع می‌شود.

روزی فرانکی به بیمارستان می‌رود. لوله‌ی اکسیژن مگی را می‌کشد. مگی از رنج می‌رهد؛ می‌میرد.[۱۹]

رابطه‌ی فیلم بچه‌ی یک ملیون دلاری با مجموعه داستان سوگ چیست؟

رابطه‌ی فیلم **بچه‌ی یک ملیون دلاری** با مجموعه داستان **سوگ** چیست؟ خواننده‌ی بالا می‌خواهد بگوید عشق زبان‌ها دارد: یکی قلب فرزند خود را زنده می‌خواهد؛ دیگری فرزند خود را می‌کشد تا او را در قلب خود زنده نگهدارد؟ می‌خواهد بپرسد فرانکی با سوگ خود چه کند؟ می‌خواهد با چشمانِ فرانکی بگرید تا شخصیتِ اصلی‌ی مجموعه داستان **سوگ** هم‌صدایی بیابد؟

15- Clint Eastwood
16- Frankie Dunn
17- Maggie Fitzgerald
18- Biily, The Blu Bear
19- Schneider, Steven Jay. (2007), 1001 Filmer: Du måste dö innan du dör, översättning Johan Nilsson, Nille Lindgren, Stefan Lindgren, sid. 949

حادمنطق مرگ

ژان بودریار از مرگ چه می‌گوید؟

به روایت ژان بودریار ما در دوران مرگ واقعیت به سر می‌بریم. همه‌ی واقعیت‌ها در حادواقعیت مستحیل شده‌اند. حادواقعیت یعنی این‌که اصل وانمایی بر حیات ما مسلط است. یعنی این‌که هیچ غایتی متصور نیست. یعنی این‌که نظمی که در آن به سر می‌بریم. هر انقلابی را بی‌معنا کرده است. یعنی این‌که تنها راهی که برای ما باقی مانده است پناه به علم راه حل‌های خیالی است؛ یعنی پناه به حاد منطق مرگ تا به کمک آن حادمنطق واقعیت را ویران کنیم.[۲۰]

خردادماه ۱۳۸۷

۲۰- بودریار، ژان. (۱۳۸۱)، در سایه‌ی اکثریت‌های خاموش، ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران، صص ۱۵ - ۷

نظر خواننده‌گان (یک نظر):

خط‌هایی از ژان بودریار در کتابِ آمریکا

ژان بودریار در گوشه‌ای از کتاب **آمَریکا** چیزی نزدیک به این می‌نویسد: انگار مقدر است همه چیز در جهان به صورت وانموده ظاهر شود. منظره‌ها به صورت عکاسی، زن‌ها به صورت فیلم‌نامه‌های جنسی، فکرها به صورت نویسنده‌گی، تروریسم به صورت مُد و رسانه‌های همه‌گانی، روی‌دادها به صورت تلویزیون. انگار همه چیز تنها با کمک این تقدیر غریب وجود دارد. انگار این جهان تنها وجود دارد تا به عنوان نسخه‌ی تبلَیغی‌ای جهانی دیگر عمل کند.

زیبایی‌ی جسم با جراحی‌ی پلاستیک به وجود می‌آید؛ زیبایی‌ی شهر با جراحی‌ی منظره؛ نظر با جراحی‌ی نظرسنجی.[۲۱]

۲۱- بودریار، ژان. (۱۳۸٤)، آمریکا، ترجمهٔ عرفان ثابتی، تهران، ص ٤٥

در مورد استفاده از زمان مضارع[۲۲]

ترجمه‌ی آزاد یک جستار، نوشته‌ی لین شارون شوارتز

من از استفاده‌ی گسترده از زمان حال در داستان به همان شکلی مطلع شدم که انسان می‌تواند از شیوع آنفلوانزا مطلع شود. با این تفاوت که آنفلوانزا شدیدترین ضربه را به افراد مسن می‌زند، حال آن‌که «زمان حال» بیش‌تر بر نویسنده‌گان جوان اثر می‌کند. من که بَا داستان‌هایی که در زمان گذشَته نوشته شده‌اند، بزرگ شدهَ بودم، بی‌درنگ زمانِ حال را یک انحراف یافتم. برأی من، صدای نویسنده نه صدای قابل تحسین راوی، کهَ صدای یک تکنیسین بود. در آن هیچ نشانی از صدای انسانی وجود نداشت. آن‌چه من را ناراحت می‌کرد، نه شکسته شدنَ قراردادها که این تب فراگیر بود؛ چرا که خوب نوشتن در جوهر خود به‌معنی‌ی شکستنِ قراردادها است، اما معقولانه این است که وقتی قراردادی را می‌شکنیم، به دقت بدانیم، چرا این کار را می‌کنیم، چه به‌دست می‌آوریم، چه از دست می‌دهیم؛ نه این‌که فقط قراردادی با زیان‌های پنهان‌تر را جای‌گزینِ قراردادِ قبلی کنیم.

22- Schwartz, Lynne Sharon. (no year), Remembrens of the Past, (no place), pp.?

از دانش‌جویان پرسیدم، چرا در زمان حال می‌نویسند؟ همه یک‌صدا پاسخ کوتاهی دادند: زمان حال بی‌واسطه‌گی‌ی بیش‌تَری القا می‌کند. هنگامی که از آن‌ها خواستم توضیح دهند، منظورشان از بی‌واسطه‌گی چیست؟ پاسخ دادند: یعنی داستان در همان لحظه‌ای رخ می‌دهد که آن را می‌خوانید.

داستان در همان لحظه‌ای رخ می‌دهد که آن را می‌خوانیم چه معنایی دارد؟ جان[۲۳] به طرف پنجره می‌دود پرده را کنار می‌زند و به بیرون نگاه می‌کند. یکی از هم‌سایه‌ها را می‌بینَد که دارد ماشین را روشن می‌کند. هم‌سرش وارد اتاق می‌شود و می‌گوید برای خرید بیرون می‌رود و غیره. حتا ارزشِ خمیازه کشیدن هم ندارد. در هر صورت داستان در لحظه‌ای رخ می‌دهد که آن را میَ‌خوانیم یا باور می‌کنیم که در همان لحظه رخ می‌دهد.

قرارداد ضمنی میان نویسنده و خواننده بر مبنای خوش‌باوری بنا می‌شود. قبل از هر چیز خَواننده می‌پذَیرد که آن‌چه بر صفحه‌ی کاغذ ظاهر شده است، واقعی است و آن‌قدر ارزش دارد که او وقت و توجه خود را صرف آن کند. زمانِ حال اما چیز بیش‌تری طلب می‌کند. یعنی از خواننده خواسته می‌شود که باور کند داَستان در همان لحظه‌ای رخ می‌دهد که آن را می‌خواند.

اگر به خواننده مجموعه‌ای از حوادث ناقص، حوادثی که در همان لحظه‌ای رخ دهد که آن‌ها را می‌خواند، ارائه شود واکنشَ و ارزیابی‌ی او هم پریشان‌گونه و نامعلوم خواهد بود. حادثه در هیئت بی‌واسطه‌گی آن‌چنان به خواننده نزدیک است که در آن غرق می‌شود یا قرار است غرَق شود. به‌ناگزیر به سطحی‌ترین و سریع‌ترین واکنش‌های خود، که همیشه به‌ترین واکنش‌ها نیستند، تکیه می‌کند. در این حالت دخالتِ او در اثر بیش از آن‌که متفکرانه و تخیلی باشد، غیرارادی و منفعلانه است؛ مثلِ پریدنَ پا هنگامی که دکتر با چکش روی زانو می‌زند.

بی‌واسطه یعنی بدون هر نوع واسطه؛ بدون وجود مانعی میان حادثه‌ی روی کاغذ و خواننده. اگر زمانِ حاَل بی‌واسطه‌گی ایجاد می‌کند، پس از قراَرِ معلوم زمانِ گذشته نوعی واسطه است. َیعنی این‌که مهم نیست یک حادثه یا «اپیزود» چه‌قدر قویَ است. تنها به‌خاطر این‌که در زمانِ گذشته نوشته شده است، کم‌خون‌تر است و نمی‌تواند تماس مؤثری ایجاَد کند. این یکَ داوری‌ی غریب است که در مورد چیستی‌ی داستان پرهایی می‌آفریند.

باور به وجود زنده‌گی در لحظه‌ی کنونی آن‌قدر که برای زنده‌گی‌ی واقعی مفید است، برای داستان مفید نیست. از آن‌جا که زنده‌گی‌ی واقعی پُر از آشفته‌گی است و خود را

23- John

پیوسته خلق می‌کند و سامان می‌دهد، ما نیاز داریم که در قید گذشته نمانیم و برای درک آن‌چه سر راه‌مان قرار می‌گیرد، به اندازه‌ی کافی خودجوش و منعطف باشیم. داستان اما افراد ساخته‌گی‌ای را به ما ارائه می‌کند که داستان‌شان به این خاطر تعریف می‌شود، که اهمیّتی بیش از وقایع روزمره و موقت دارد. داستان آفریده‌ای است که به لحظه‌های دل‌خواهانه‌ای از زنده‌گیِ تسلسل و مرز می‌بخشد.

برای درک یک شخصیت باید بتوانیم خط سیر تجربه‌های او را ببینیم. این خط سیر را از طریق شکلِ داستان می‌بینیم. زمان حال می‌تواند راهی برای گریز از بررسی‌ی دقیق این تجربه‌ها باشَد؛ خودداری از دیدن اندیشه و به‌کارگیری‌ی حساسیت در ماده‌ای که در دست داریم. پس از خواندن یک داستان در زمان حال در مورد چه‌گونه‌گی یا معنای زنده‌گی‌ی شخصیت‌های داستان، تنها به اندازه‌ی زَنده‌گی‌ی غریبه‌هایی که در خیابان می‌بینیم، شناخت داریم. گرفتاری این‌جا است که همه‌ی چیزی را که می‌توانیم بفهمیم، چیزی است که با یک نظر می‌توان فهمید.

گفته می‌شود که برتری‌ی تلویزیون ناشی از تکیه‌ی تلویزیون بر بی‌واسطه‌گی‌ی حادثه و تماس چشمی است. داستان اما نه در حادثه‌ی قابل رویت که در شخصیت‌ها و سرنوشت‌ها ریشه دارد. حوادث عمده‌ی داستان، اغلب سفرهای درونی و احساسی‌ای هستند که تصویرشان از طریق حرکت‌های فیزیکی ممکن نیست؛ عاملی که سبب شده است از کتاب‌های ارزشمند فیلم‌های ارزشمند ساخته نشود.

تلویزیون بدون حادثه نمی‌تواند زنده بماند. زمان حال در داستان اما این استعداد ناچیز را دارد که حَتا وقتی چیز مهم و قابلِ دیدنی رخ نمی‌دهد، وقوع یک حادثه را القا کند. نمونه‌ی جان به طرف پَنجره می‌دوَد و ماشینِ هم‌سایه را می‌بیند، در حالی‌که صدای هم‌سرش را می‌شنود که برای خرید بیرون می‌رَود، گواه این ادعا است. حادثه‌ای که تعریف شده است، هیچ چیز ویژه‌ای ندارد. حادثه‌ی واقعی درون شخصیت‌ها رخ می‌دهد. به‌عنوان نمونه در صورتی که جان فرد مشکوکی باشد که از هَم‌زمانی‌ی بیرون رفتنِ هم‌سرش و حضور هم‌سایه در خیابان آشفته شده است. نویسنده بخش قابلِ دیدن را، هَر چند کسل‌کننده اَست، ارائه کرده و نتیجه‌گیری را به عهده‌ی ما گذاشتهَ است. درست مثل میزبانی که از میهمانان خود با کنسرو ماهی پذیرایی می‌کند و اجازه می‌دهد بوی خاویار پنهان را خود حس کنند.

بنابراین مسئله‌ی اساسی این است که بفهمیم چه چیز بی‌واسطه شده است. یکی از راه‌های فهم این مسئله تبدیلِ زمان حال به گذشته در یک قطعه‌ی داستانی است. این قطعه (که زمان‌اش تغییر دادهَ شده است) قطعه‌ای است از داستان **سه هزار دلار**، اثر

دیوید لیپسکی[۲۴] که در نیویورکر ۱۱ نوامبر ۱۹۸۵ چاپ شده است. راوی دانش‌جویی جوان است: «**کاری در کتاب‌فروشی‌ی ب. دالتون گرفتم. مدیر کتاب‌فروشی باید فورم‌هایی را پُر می‌کرد. هنگامی که از من پرسید چه مدت کار خواهم کرد، تمام سال یا تابستان؟ همین‌طور فکر نکرده گفتم: فقط تابستان. وقتی به خود آمدم او پاسخ من را نوشته بود و به نظر نمی‌رسید که ارزش داشته باشد به او زحمتِ برگشت و تغییر آن را بدهم. با این‌همه بقیه‌ی روز را با این احساس گذراندم که کارَ اشتباهی کرده‌ام [...] به طبقه‌ی اصلی فرستاده شدم؛ به بخش میانی. زن‌ها دوتا دوتا می‌آمدند و در بخش داستان‌ها این طرف و آن طرف می‌رفتند. ناهار را در پارک کوچکی، کمی پایین‌تر از مغازه، خوردم؛ جایی که آبشاری مصنوعی پایین می‌ریخت و منشی‌ها نوشابه‌های کم‌کالری می‌نوشیدند. نسیم خنکی از سطح آب برمی‌خاست.**»

روشن است که این جمَله‌ها در زمان حال زنده‌تر به نظر می‌آمدند و چیزی، هر چند مغشوش را القا می‌کردند. از این جَهت، نویسنده زمان را عاقلانه انتخاب کرده است، به‌ویژه آن‌که داستان‌گونه‌گی یا بی‌واسطه‌گی‌ی زمانِ حال فقر زبان و احساس را می‌پوشاند. از خواننده خواسته شده بود، احساسی را که بَاید توسط این قطعه آفریده می‌شد، خود ایجاد کند. با تغییر زمان حال به زمان گذشته آدم مات می‌ماند که چه چیز برای خواننده باقی مانده است.

به نظر می‌رسد که داستان‌هایی که در زمان حال نوشته شده‌اند، هر چه بیش‌تر به هم شبیه می‌شوند؛ یعنی این‌که هر چه بیش‌تر بأَ یک صدا حرف می‌زنند. من فکر می‌کنم این ناشی از ترکیب و ساختار جمله‌ها است. زمان حال، بگذشته از چند استثنای برجسته، نوعی لحن محاوره‌ای دارد و به همین خاطر به‌سادگی به ساختارهای پیچیده میدان نمی‌دهد؛ به چیزی که داستان را با شکوه‌تر و آگاهانه‌تر می‌کند.

قطعه‌ای از یکی از این استثناها شاید گواه مناسبی باشد. آن‌چه در زیر می‌آید قطعه‌ای است از داستان هیزم اثر راسل بانکر[۲۵] که در مجموعه‌ی **داستان‌های موفق** چاپ شده است و نشانَ می‌دهد کَه نیازی نیست از زمانِ حال همیشه درجهت ارائه‌ی یک جهان‌بینی‌ی محدود استفاده شود. شخصیتی که توصَیف می‌شود، نلسونَ پینتر،[۲۶] یک الکلی است که تمامی‌ی صبح را هم‌چون تمامی‌ی زنده‌گی‌اش صرف مست‌شدن بیش‌تر کرده است: «**برف سنگین‌تر از آن است که او انتظار داشته است. تا همین حالا ارتفاع برف به پانزده ــ بیست سانتی‌متر رسیده است. برفی سنگین و آب‌دار که توسط باد سهمگینی که از شمال شرقی می‌وزد، جابه‌جا می‌شود و به هر سطحی**

24- David Lipsky
25- Russel Banker
26- Nelson Pinter

که در مقابل‌اش قرار می‌گیرد، با سماجت می‌چسبد؛ به درخت‌ها، خانه‌ها، طویله‌ها، دودکش‌ها و حالا به نلسون پینتر که تلاش می‌کند راه خود را از مقابل در عظیم طویله، به جلو باز کند. مردی که به سرعت سفید می‌شود؛ و وقتی به تلِ چوب‌ها می‌رسد به‌تمامی سفید شده است؛ حتا صورت‌اش. هر چند سرش را تا آن‌جا که می‌تواند در کت‌اش فرو برده است و به‌سختی می‌تواند از میانِ امواجِ برفی که دست‌خوش باد اند، جلوی خود را ببیند.»

و حالا بَه انتهای قطعه نگاه کنیم؛ هنگامی که مرد تلاش می‌کند به طویله برگردد: «**طویله در دوردست است. آن دریچه‌ی تاریک در این دنیای یک‌سره سفید فرسنگ‌ها و سال‌ها دور است. آن‌قدر دور که او مطمئن نیست اگر سال‌ها و یا حتا همه‌ی زندگی‌اش را در این برف سنگین و در مسیر آن طویله‌ی یخ‌زده، تاریک و ساکت بگذراند، باز هم به آن‌جا برسد. طویله‌ای که در آن می‌تواند سه تکه چوب‌اش را زمین بگذارد و یکی را به دیگری تکیه بدهد تا تکیه‌گاهی برای سومی فراهم آورد.**»

چند بار پیش می‌آید که زمانِ حال بتواند این چنین ماهرانه حضور شخصیت در جهان داستان را به روشنی و موزونی القا کند؟ کاری که بانکر کرده است و اکثر نویسنده‌گانی که در زمان حال می‌نویسند، میلی به انجام‌اش ندارند این است که تجربه‌ی شخصیت‌اش را جذب کَرده و اجازه داده این تجربه در صدای نویسنده ته‌نشین شود.

هنگامی که ترکیب و ساختار جمله‌ها یک‌نواخت اند، اما نویسنده فرصت چندانی برای ایجاد تفاوت در صداها ندارد. به این خاطر داستان‌هایی که در زمانِ حال نوشته می‌شوند تا حد زیادی شبیه هم هستند و این شاید همان چیزی است که نویسنده‌گانِ تازه‌کار می‌خواهند. فشارهای بازار و مشکل پیدا کردن ناشر باعث می‌شود که جوانانَ مستعد حس کنند که اگر کارشان شبیه نویسنده‌گانی باشد که در مراحلِ جنینی‌ی کارشان مورد تحسین قرار گرفته‌اند، شانس بیش‌تری خواهند داشت، اما صَدای این جوانان به‌ناچار محو خواهد شد. همان‌گونه که تمایز صداهایی که از گوشی‌ی تلفن شنیده می‌شود، از دست می‌رود. هنگام خواندنِ داستانی که در زمانِ حال نوشته شده است، آدمی حس می‌کند صدایی از تلفَن می‌شَنود یا در بدترین حالَت صدای کامپیوتری را که اگرچه همه‌ی نشانه‌های صدایی واقعی را در خود دارد، اما از تنفس و زنده‌گی تهی است.

چنین چیزی به‌تمامی با فضای پنجاه سال پیش متفاوت است. در آن هنگام نویسنده‌گان نه به هم‌سانی که به تمایز صدایشان با دیگران مغرور بودند. همان‌گونه که بعضی‌ها هنگام سخن گفتن کلمات را حس می‌کنند و بعضی چنان یک‌نواخت سخن می‌گویند

که شنونده کسل می‌شود. صدای نویسنده نیز نشان می‌دهد که ارتباط‌اش با داستان ارتباطی زنده و قابل اعتماد است یا مرده و بی‌معنا.

استفاده‌ی گسترده از زمان حال نه تنها نشان‌دهنده‌ی گرایش‌های جدید در داستان‌نویسی که هم‌چنین نشان‌دهنده‌ی آن است که نویسنده‌گان در مقابل پژواک صدای خود مقاومت می‌کنند یا حتا از آن می‌ترسند. همان‌گونه که مطرح شدن سریع بعضی از کتاب‌های اخیر نشان می‌دهد، آن‌ها از این‌که به صورتِ فیزیکی در معرضِ تماشا گذاشته شوند استقبال می‌کنند، اما کماکان خجالت می‌کشندَ محتوای ذهنی و خَیال‌پردازی‌های خود را نشان دهند.

نویسنده به‌جای این‌که بگوید شخصیتی که من ساخته‌ام چنین و چنان کرد، که به‌مفهوم عملی است که انجام شده است، می‌گوید شخصیت من چنین و چنان می‌کند؛ یعنی عملی آزمایشی که فقط در حال رخ‌دادن است و نویسَنده مجبور نیست مسئولیت کاملِ آن را به‌عهده بگیرد. دلیل چنین رَوش آیا این نیست که نویسنده‌گان درست مثل مَا که درَ صورت عدم اطمینان به حرف خود ترجیح می‌دهیم جواب‌گو نباشیم، آرزو دَارند خود را به‌طوَر کامل از چیزی که میَ‌نویسند جدا کنند، زیر لب چیزی بگویند، غرغری کنند یا صدایشان را بپوشانند؟ چنین چیزی بسیار محتمل است؛ چرا که هیچ چیز فاش‌کننده‌تر از خیال‌پردازی‌ی آشکار و انعکاس صدای درونی نیست؛ با این‌همه تنها همین‌ها می‌توانند داستان را قابل اعتمادتر و به‌راستی بی‌واسطه‌تر کنند.

همین‌ها هستند که نشان می‌دهند نویسنده اثرش را به‌طور کامل درک کرده و در آن درگیر است. بگذشته از این‌ها اگر نویسنده در سرنوشت شخصیت‌هایش درگیر نشود، چه‌گونه می‌توان از خواننده چنین توقعی داشت؟ پس بی‌واسطه‌گی‌ی واقعی ارتباط چندانی با این نکته ندارد که داستان در زمان حال اتفاق می‌افتد یا در گذشته اتفاق افتاده است، حال آن‌که به حقیقی بودن احساسی که اثر منتقل می‌کند به شدت مربوط است.

یک نویسنده اما چه‌گونه به این حقیقی بودن دست پیدا می‌کند؟ زمانی جویس کارول اوتس[۲۷] گفت: «**مهم‌ترین چیزی که یک نویسنده باید داشته باشد صبوری است**» نویسنده‌ی معروف دیگری از پشت‌کار نام برد و من اضافه می‌کنم: جسارت. جسارت با جرئت، که نویسنده برای این‌که قلم بر کاغذ بگذارد به آن نیاز دارد، تفاوت دارد. واژه‌ی جسارت نوعی بی‌پروایی را با خود حمل می‌کند؛ نوعی کندوکاو در چیزی که خطرناک اما در عینِ حال هیجان‌آور است؛ یک ویژه‌گی‌ی شجاعانه. آدم‌های جسور شجاعت‌شان هم‌چون شَجاعت یک متجاوز نیست. جسارت نویسنده به این معنا است که ویژه‌گی‌های خود را داشته باشَد و به جنبه‌هایی از ماهیتِ انسان نگاه کند که ما اغلب سعی می‌کنیم

27- Joyce Carol Oates

نادیده بگیریم؛ نگاه کند برای این‌که درک کند و درک کند برای این‌که به آن‌ها روشنی ببخشد.

آگاهی به تجربه‌های انسانی‌ای که در یک داستان گنجانده می‌شوند باید از ورای واژه‌ها هم‌چون هاله‌ی نور پرتو بیفکند. این هاله‌ی نور آگاهی است که به آثار بزرگ توان جادویی و روشنایی می‌بخشد. کمال یک اثر کمال نویسنده را باز می‌تاباند.

اگر نویسنده به این درک عمیق نائل شود و اثرَ را با پوست‌وگوشت خود حس کند، زمان حال می‌تواند به‌خوبی‌ی زمان گذشته عمل کند یا با آن ترکیب شود. نمونه‌ی خوب این تَرکیب داستان **سرزمین آب** گراهام سویفت[۲۸] است که در آن زمان حال و گذشتَه به‌زیبایی درهم می‌آمیزند تا هم‌شانه‌گی‌ی گذشته و حال و آینده را در سرنوشتِ انسان به نمایش بگذارند. داستان‌های آلیس مانرو[۲۹] هم در تاریخ ریشه دارند. آن‌ها به شکَلی سیال در زمان حرکت می‌کنند و زمان داستانی هم منطبق با آن‌ها حرکت می‌کند. رمان عالی‌ی ج. ام. کوتزی،[۳۰] در **انتظار بربرها**، نیز در زمانِ حال نوشته شده است؛ که تمامی‌ی آن در عمق روح انسان رخ می‌دهد.

سرَانجام باید از نویسنده‌گان فناناپذیری هم‌چون چارلز دیکنز[۳۱] و جورج الیوت[۳۲] نیرو بگیریم. آن‌ها، هم‌چون بسیاری دیگر، زمان حال و گذشته را به‌تناوب به‌کار گرفته‌اند تا تداومِ تجربه‌ی انسانی را اثبات کنند، و نه تنها گذشته و آینده، که حادثه و تأثیر، شخصیت و خوَاننده و جهان واقعی و جهان داستان را به یک‌دیگر پیوند دهند.

اردیبهشت‌ماه ۱۳۷۲
بازنویسی: فرودین‌ماه ۱۳۸۷

28- Graham Swift
29- Alice Munro
30- J. M. Coetzee
31- Charles Dickens
32- George Eliot

نظر خواننده‌گان:

نظری داده نشده است.

چشمه حریص می‌کند

روایتی از جهان اسطوره‌ای‌ی ژاپن

به روایت اساطیر ژاپنی روزی پیرمردی هیزم‌شکن در جنگلی به برکه‌ای رسید که آب چشمه‌ای در آن روان بود. هیزم‌شکن بر برکه خم شد و سیر از آب نوشید. آن‌گاه در آینه‌ی برکه که نگریست خود را جوانی رعنا یافت. پس دانست که چشمه‌ی جوانی را یافته است. شتابان به خانه رفت و زن پیر خود را مژده داد. فردای آن روز پیرزن نیز به سراغ چشمه‌ی جوانی رفت. پیرمردِ جوان از خواب که برخاست، به دنبال زن خویش به سوی چشمه رفت. در میان بوته‌های کنار برکه صدای نوزادی شنید. به سوی صدا رفت. چشم‌های آشنای نوزاد را شناخت. پیرزن چنان به حرص از چشمه‌ی جوانی نوشیده بود، که به دورانِ نوزادی بازگشته بود.[۳۳]

فروردین‌ماه ۱۳۸۷

۳۳- پیگوت، ژولیت. (۱۳۷۳)، اساطیر ژاپن، ترجمهٔ باجلان فرخی، تهران، صص ۲۰۷ - ۲۰۴

نظر خواننده‌گان (سه نظر):

تکه‌ای از جورج لوکاچ[۳۴]

جورج لوکاچ در مورد مفاهیم اسطوره‌ای چیزی در این حدود می‌گوید: تلاش برای ساخت مفاهیم اسطوره‌ای، به‌معنای ناتوانی از درک وضعیت زنده‌گی‌ی انسان است. ناتوانی از شناخت ذات یک پدیده خود را در باور به وجود نیروهای محرک استعلایی بیان می‌کند؛ باور به نیروهایی که واقعیت، روابط میان چیزها و پدیده‌ها، روابط ما با چیزها و پدیده‌ها، دگرگونی‌ی چیزها و پدیده‌ها را اسطوره‌وار شکل می‌دهند. روح مطلق هگل آخرین صورت اسطوره‌ی بزرگ بود.[۳۵]

روایتی از جهان اسطوره‌ای‌ی چین

به روایت اساطیر چینی یکی از الهه‌های ماه، همیشه شکوهمند، به جرم آن‌که داروی جاودانه‌گی‌ی معشوق خود را ربوده است، به وزغ تبدیل می‌شود و به ماه می‌رود.[۳۶]

تکه‌ای از ویلیام بلیک[۳۷]

ویلیام بلیک از مرگ چنین می‌گوید: بسیاری، چون ولتر،[۳۸] درست مثل گروهی از یونانیان قدیم، چنین می‌گویند: ما نمی‌خواهیم در مورد چیزی سخن بگوییم که خیر و شر را در بر می‌گیرد. ما آرزو داریم در بهشت و آزادی زنده‌گی کنیم. شما می‌توانید در جهان بصیرت خود چنین کنید، اما نه چنان‌که ادعا می‌کنید در یک تن میرا پیش از روز جزا. چرا که در بهشت هیچ‌کس جسم یا تن میرا ندارد. تا زمانی که در جهان میرا زنده‌گی می‌کنیم، باید رنج ببریم. در همه‌ی چیزهایی که آفریده شده‌اند، حسرت رهایی هست.[۳۹]

34- Georg Lukàcs

۳۵- لوکاچ، جورج. (۱۳۷۷)، تاریخ و آگاهی طبقاتی، مترجم: محمدجعفر پوینده، تهران، ص ۱۱۵

۳۶- بیرل، آن و دیگران. (۱۳۸۵)، جهان اسطوره‌ها، ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران، ص ۲۸۵

37- Wiliam Blake

38- Voltaire

39- Blake, William., Artaud, Antonin., Becket, Samuel. (1992), essär och tolkningar, Stockholm, sid. 43

گریز از تازیانه‌ی زمان

نکته‌ای از یک کتاب: سبک استعلایی در سینمای یاسو جیرو اُزو

سبک استعلایی در سینما: نگرشی بر گرایشهای معنوی در آثار سینمایی، نوشته‌ی پل شرایدر،[40] نگاهی است به فیلم‌های یاسو جیرو اُزو، فیلم‌ساز ژاپنی، روبر برسون،[41] فیلم‌ساز فرانسوی، کارل درایر،[42] فیلم‌ساز دانمارکی. پل شرایدر نخست در مقدمه‌ای تعاریفی از استعلایی و سبک به دست می‌دهد. استعلایی یعنی آن چیزی که آن سوی تجربه‌ی معمول حواس است؛ چیزی متعالی. سبک یعنی شکلی کلی و دلالت‌کننده. سبک استعلایی یعنی شکلی که بر چیزی متعالی دلالت می‌کند.[43] در آینه‌ی این سه تعریف، آن‌گاه، به فیلم‌های یاسو جیرو اُزو، روبر برسون، کارل درایر می‌نگریم. در پایان نتیجه‌گیری را می‌خوانیم. نکته ای که می خواهیم بر آن انگشت بگذریم اما این است: زمان در فیلم‌های یاسو جیرو اُزو چه‌گونه پدیدار می‌شود؟

40- Paul Schrader
41- Robert Bresson
42- Carl Dreyer

۴۳- شرایدر، پل. (۱۳۷۵)، سبک استعلایی در سینما: نگرشی بر گرایشهای معنوی در آثار سینمایی، مترجم: محمد گذرآبادی، تهران، صص ۲۱ ـ ۷

به روایت سینمای یاسو جیرو اُزو زمان سه مرحله دارد: مرحله‌ی روزمره، مرحله‌ی ناهم‌گونی، مَرحله‌ی ایستایی. مرحله‌ی روزمره جایی است که در آن کسالت زنده‌گی جریان دارد. مرحله‌ی ناهم‌گونی روندی است که در آن انشقاق میان انسان و جهان‌اش رخ می‌دهد. مرحله‌ی ایستایی مرحله‌ای است که در آن ناهم‌گونی برطرف نمی‌شود. انسان از ناهم‌گونی فراتر می‌رود. انسان و طبیعت وحدت پیدا می‌کنند. طبیعت چنان غیرعقلانی است که تردیدهای انسان را درمان می‌کند. انسان در تسلیم به طبیعت از خود فراتر می‌رود.

یاسو جیرو اُزو در فیلم‌هایی چون **داستان توکیو** و **بعدازظهر پاییزی** مکتب ذن را سینمایی می‌کند؛ با دوربینی که همیشه در سطح چشم‌های شخصی است که در ارتفاع یک متری از سطح زمین، روی تشکچه‌ی سنتی نشسته است؛ با دوربینی که به‌ندرت حرکت می‌کند؛ با دوربینی که تنها با قطع ساده فیلم را نقطه‌گذاری می‌کند.

به روایت سینمای یاسو جیر اُزو وحدت با طبیعت تنها راه گریز از تازیانه‌ی زمان است.[44]

اردیبهشت‌ماه ۱۳۸۷

نظر خواننده‌گان (یک نظر)

جنگ ستاره‌ها نیز از مرگ سخن می‌گوید

فیلم **جنگ‌های ستاره‌ها**، به کارگردانی ی جورج والتون لوکاس[45] از نبرد خیر و شر سخن می‌گوید. شخصیت اصلی باید شاه‌زاده خانم را از چنگ جنگ‌جوی شرور نجات دهد. نیرو به همه چیز شکل می‌دهد؛ به شخصیت اصلی‌ی جنگ‌های ستاره‌ای نیز. ایمان به این نیرو ویژه‌گی‌ی همه‌ی کشیش – جنگ‌جویانی است که «جدای» نام دارند. این نیرو کهکشان‌ها را به هم پیوند می‌دهد. کسی که به نیرو تن بسپارد، از مرگ رسته است.[46]

۴۴- همان‌جا، صص ٦٤ ـ ۱۹

45- George Walton Lucas

۴٦- استون، برایان‌پی. (۱۳۸۳)، مفاهیم مذهبی و کلامی در سینما، ترجمه: امید نیک‌فرجام، تهران، ص ۱۲۰

شعرِ مرگ

تورقِ یک کتاب: مرگ مرا خواهد یافت، بیست‌ونه شعر از پانزده شاعر، انتخاب و ترجمه‌ی بهزاد رعیت

مرگ مرا خواهد یافت مجموعه شعری است از ویلیام باتلر ییتز،[۴۷] امیلی دیکینسون،[۴۸] سارا تیسدیل،[۴۹] الیزابت بارت براونینگ،[۵۰] آنا لتیتیا باربولد،[۵۱] توماس هود،[۵۲] جوزف اَدیسون،[۵۳] خورخه لوئیس بورخس،[۵۴] روبرت لوئیس استیونسون،[۵۵] روبرت هریک،[۵۶] روپرت بروک،[۵۷] رودیارد کیپلینگ،[۵۸] سیدنی کلاپتون لینی‌یر،[۵۹] شارلوت برونته،[۶۰] هارولد پینتر؛[۶۱] به هم‌راه چند خطی در معرفی‌ی هر شاعر.

ویلیام باتلر ییتز، شاعر ایرلندی، در سال ۱۸۶۵ متولد شد؛ در سال ۱۹۳۹ درگذشت. امیلی دیکنسون، شاعر آمریکایی، در سال ۱۸۳۰ متولد شد؛ در سال ۱۸۸۶ درگذشت. سارا تیسدیل، شاعر آمریکایی، در سال ۱۸۸٤ متولد شد؛ در سال ۱۹۳۳ درگذشت. الیزابت بارت براونینگ، شاعر انگلیسی، در سال ۱۸۰۶ متولد شد؛ در سال ۱۸۶۱ درگذشت. آنا لتیتیا باربولد، شاعر انگلیسی، در سال ۱۷٤۳ متولد شد؛ در سال ۱۸۲۵ درگذشت. توماس هود، شاعر انگلیسی، در سال ۱۷۹۹ متولد شد؛ در سال ۱۸٤۵ درگذشت. جوزف اَدیسون، شاعر انگلیسی، در سال ۱۶۷۲ متولد شد؛ در سال ۱۷۱۹ درگذشت. خورخه لوئیس بورخس، شاعر آرژانتینی، در سال ۱۸۹۹ متولد شد؛ در سال

47- William Butler Yeats
48- Emily Dickinson
49- Sara Teasdale
50- Elizabeth Barrett Browning
51- Anna Laetitia Barbauld
52- Thomas Hoo
53- Joseph Addison
54- Jorge Luis Borges
55- Robert Louis Stevenson
56- Robert Herrick
57- Rupert Brooke
58- Rudyard Kipling
59- Sidney Clopton Lanier
60- Charlotte Bronte
61- Harold Pinter

۱۹۸۶ درگذشت. روبرت لوئیس استیونسون، شاعر اسکاتلندی، در سال ۱۸۵۰ متولد شد؛ در سال ۱۸۹٤ درگذشت. روبرت هریک، شاعر انگلیسی، در سال ۱۵۹۱ متولد شد؛ در سال ۱۶۷٤ درگذشت. روپرت بروک، شاعر انگلیسی، در سال ۱۸۸۷ متولد شد؛ در سال ۱۹۱۵ درگذشت. رودیارد کیپلینگ، شاعر انگلیسی، در سال ۱۸۶۵ متولد شد؛ در سال ۱۹۳۶ درگذشت. سیدنی کلاپتون لینی‌یر، شاعر آمریکایی، در سال ۱۸٤۲ متولد شد؛ در سال ۱۸۸۱ درگذشت. شارلوتِ برونَته، شاعر انگلیسی، در سال ۱۸۱۶ متولد شد؛ در سال ۱۸۵۵ درگذشت. هارولد پینتر، شاعر انگلیسی، در سال ۱۹۳۰ متولد شد؛ در سال ۲۰۰۸ درگذشت.

بر پشت جلد کتاب، تکه شعری از سارا تیسدیل چاپ شده است:

«بی‌تابان را بگو فراموش شدند
دیرگاهی است
چون گلی، چون آتشی، چون صدای پای خاموشی
در برفِ کهنه‌ی فراموشی.»[۶۲]

بهمن‌ماه ۱۳۸۷

نظر خواننده‌گان (یک نظر):

شعر دیگری از مجموعه شعر مرگ مرا خواهد یافت، شعری از امیلی دیکینسون:

کتابی دارم، هدیه‌ی دوستی،
مدادش، این‌جا و آن‌جا،
نقش‌زده جاهایی را که دوست داشت،
جای استراحتِ انگشتان‌اش را.

حالا، وقتی می‌خوانم، نمی‌خوانم، زیر اشک‌های بهاری
که محو می‌کنند خط‌هایی را
که گران‌بهاتر از آن اند که ترمیم شوند.[۶۳]

۶۲- رعیت، بهزاد. (۱۳۸۷)، مرگ مرا خواهد یافت: بیست ونه شعر از پانزده شاعر، استکهلم
۶۳- همان‌جا، ص ۱۹

مرگ بر بامِ من[۶۴]

چهار سال پس از فَتوا؛ ترجمه‌ی آزاد و تلخیص یک مقاله، نوشته‌ی سلمان رشدی

چهار سال گذشته است و من هنوز این جا هستم. و شگفت آن که چنین بودنی توأمان شکست و پیروزی است.

چرا پیروزی؟

هنگامی که در چهارده فوریه‌ی۱۹۸۹، خبر را از تهران شنیدم، نخستین واکنش‌ام این بود: من مُردم. به یاد شعری از یک دوست افتادم. شعری از نویسنده‌ی آمریکایی، ریموند کارور. او هنگامی که از دکتر شنیده بود سرطان ریه دارد، چنین سروده بود:

او گفت اگر معتقد باشی
زانو می‌زنی در بیشه‌زارها و یاری می‌طلبی
من هنوز چیزی نگفته‌ام
امروز اما آغاز خواهم کرد.

64- Rushdi, Salman. (1993), ”Fyra år i ingenmansland mellan de levande och de döda” i Dagens Nyheter den 7 Februari, Kultur, sid. B2 - B3

من اما معتقد نیستم. من زانو نزدم. در یک مصاحبه‌ی تلویزیونی شرکت کردم و گفتم ای کاش کتاب تندتری نوشته بودم. چرا چنین چیزی گفتم؟ هنگامی که قتلی به نام خدا فرمان داده می‌شود، انسان احترام کم‌تری نسبت به خدا احساس می‌کند.

سپس چنین اندیشیدم: اگر خدایی وجود داشته باشد، نباید از **آیه‌های شیطانی** رنجیده باشد، چرا که کتابی که یک خدا متزلزل‌اش کند، چندان خدا نیست؛ و اگر خدایی وجود نداشته باشد، **آیه‌های شیطانی** کسی را نرنجانده است. بنابراین دعوا بین من و خدا نیست، بین من و آن‌هایی است که به قول باب دیلان فکر می‌کنند چون خدا با آن‌ها است، می‌توانند هر غلطی بکنند.

فرشته ی قتل بونوئل

پلیس به خانه‌ام آمد و به من گفت آرام باشم و جایی نروم. اقداماتی صورت گرفته است. دستور دادند تمامی‌ی شب را از من به شدت مراقبت کنند. من دراز کشیده بودم و به صدای فرشته‌ی قتل بونوئل گوش دادم. این فیلم که در مورد انسان‌هایی است که نمی‌توانند از یک اطاق خارج شوند، همیشه از فیلم‌های دل‌خواه من بوده است.

عصر روز بعد، در حالی که تلویزیون خون و تهدید استفراغ می‌کرد، قرار شد پلیس امنیتی من را محافظت کند. به من گفتند در حین این‌که سیاست‌مداران مسئله را بررسی می‌کنند، من باید به «جایی» بروم.

یادتان می‌آید؟ چهار سال پیش همه‌ی ما فکر می‌کردیم این بحران در چند روز حل خواهد شد. این‌که در پایان دهه‌ی ۱۹۹۰ مردی به خاطر یک کتاب تهدید به قتل شود سخت مضحک بود. چنین تهدیدی باید متوقف می‌شد.

پلیس چنین فکر می‌کرد. شما چنین فکر می‌کردید. من خود هم چنین فکر می‌کردم. بنابراین ما راه افتادیم، اما نه به سوی یک مخفیگاه عجیب غریب؛ که به سوی هتلی در خارج از شهر. در اطاق پهلویی‌ی من روزنامه‌نگاری از روزنامه‌ی **دیلی میرور** با زنی که هم‌سرش نبود، مشغول بود و به این ترتیب در شبی که هر روزنامه‌نگاری سعی می‌کرد به محل اقامت من پی ببرد، این آقای محترم، او را چه بنامم [...] خبری داغ را از دست داد.

قرار بود مسئله در عرض چند روز تمام شود، اما من پس از گذشت چهار سال من می‌شنوم که تهدید هنوز کاهش نیافته است. می‌شنوم که پلیس امنیتی هرگز کسی را که زنده‌گی‌اش بیش از من در خطر باشد، محافظت نکرده است.

مرده ای در مرخصی

یک پیروزی و یک شکست: یک پیروزی چرا که من علیرغم این‌که توسط یک دوست، مرده ای در مرخصی خوانده شده‌ام هنوز زنده‌ام؛ و یک شکست چرا که من هنوز در این زندان نشسته‌ام.

دیوارهای سنگی زندان را نمی‌سازند
همان‌گونه که میله‌های آهنی قفس را برپا نمی‌کنند[۶۵]

هنگامی که روشن شد که حل مسئله بسیار بیش از چیزی که ما فکر می‌کردیم طول می‌کشد، من به دنیای زیرزمینی‌تری پناه بردم؛ دنیایی که اکنون در آن زنده‌گی می‌کنم؛ دنیایی که اگر تصویر شود قابل استفاده نخواهد بود.

من در معرض فشارهای سیاسی قرار گرفتم. فکر نمی‌کنم شدت این فشارها به‌تمامی شناخته شده باشد. از من خواسته شد که به نوعی عذرخواهی‌ی رسمی تن دهم؛ چه در غیر این صورت مسئول عواقبی بودم که می‌توانست برای گروگان‌ها پیش بیاید.

سخنانی را که به آن تن دادم، توسط من نوشته نشده بود. جان لیتل، اسقف اعظم کانتربوری، مأمور حل مسئله‌ی گروگان‌ها با کمک بعضی از صاحب‌منصبان و عالی‌مقامان، متن این سخنان را نوشته بود. من دو واژه را تغییر دادم و حتا این تغییر کوچک نیازمند مبارزه‌ای شدید بود.

سخنان من به کسی فایده‌ای نرساند. این سخنان قرار بود به گروگان‌ها کمک کند، اما شکست این طرح به مثابه اولین تلاش برای جان بی ارزش‌ام قلمداد شد.

خمینی فتوایش را تکرار کرد. در ازای یک تیر چند ملیون دلار قول داده شد.

حالا دیگر از طرف مراجع رسمی تحت فشار قرار گرفتم که به‌تمامی محو شوم. چرا که به اندازه‌ی کافی دردسر ایجاد کرده بودم. من نباید در مورد مسئله صحبت می‌کردم. نباید از خودم دفاع می‌کردم. حفظ وضع موجود به اندازه‌ی کافی مشکل بود و از آن جا که مراجع دولتی کار زیادی برای محافظت من انجام داده بودند، نباید زنده‌گی را بر آن‌ها مشکل می‌کردم. جایی نرو! کسی را نبین! حرفی نزن! تبدیل به یک تصویر محو شو! و سپاس‌گزار باش که زنده‌ای!

دیوارهای سنگی زندان را نمی‌سازند.

تا یک سال‌ونیم بعد با هیچ یک از اعضای دولت انگلیس یا کارمندان وزارت کشور یا وزارت امور خارجه تماسی نداشتم. من در ناکجاآبادی که میان مرده‌گان و زنده‌گان

۶۵- بخشی از یک شعر ریچارد لاولیس (۱۶۵۸ ـ ۱۶۱۸)

دهان گشاده بود، ساکن بودم. وزارت کشور ملاقات با من را ممنوع کرده بود.

سرانجام به ویلیام والدگراو، معاون وزارت خارجه، تلفن کردم و پرسیدم که آیا زمان آن نرسیده است که یک‌دیگر را ببینیم؟

گروگان گروگان‌ها

او نمی‌توانست من را ببیند. فکر می‌کنم اجازه نداشت، اما سرانجام یکی از کارمندان وزارت امورخارجه را ملاقات کردم. این ملاقات به این شرط انجام شد که به خاطر گروگان‌ها به‌تمامی مخفی بماند. تا روز آزادی‌ی تری وایت من گروگانِ گروگان‌ها بودم.

تنها امیدوار بودم که پس از آزادی‌ی آن‌ها رژیم بریتانیا و جامعه‌ی جَهانی برای پایان دادن به بحران رشدی نیز کوشش کنند.

انتظار طولانی شد. تجربه‌های عبثی نیز به هم‌راه داشت.

یک فیلم پاکستانی که من را به صورت شکنجه‌گر، قاتل و دائم‌الخمر تصویر می‌کرد، در بریتانیا اجازه‌ی نمایش نگرفت. من یک کپی‌ی ویدئویی از این فیلم را دیدم. وحشتناک بود. فیلم با اعدام من توسط یکی از یاران خدا تمام می‌شد. صحنه‌های وحشتناک این فیلم تا مدت‌ها در خاطر من ماندند.

نامه‌ای به دفتر سینمایی‌ی بریتانیا نوشتم و تضمین کردم که در صورت آزادی‌ی نمایش فیلم علیه این دفتر یا سازنده‌گان این فیلم اقدامات حقوقی نکنم. اعلام کردم که نمی‌خواهم سانسور از من محافظت کند. ممنوعیت نمایش فیلم لغو شد، اما کوشش برای نمایش فیلم در برادفورد با صندلی‌های خالی مواجه شد: نمایشی مؤثر از منطق آزادی‌ی بیان: هر انسانی نظیر خود را می‌سازد.

حمل و نقل با ماشین نعش کشی

یک بار قرار بود برای کشیدن دندان‌های عقل‌ام به بیمارستان بروم. بعدها فهمیدم که پلیس برای حمل ونقل من طرحی بسیار ویژه ریخته بود: باید بی‌هوش می‌شدم، در کلیسای مخصوص اجساد قرار می‌گرفتم و با ماشین نعش‌کشی حمل می‌شدم.

نام من هرگز استفاده نمی‌شد. من یاد گرفتم با شنیدن نام دیگری گوش تیز کنم. من «شخص اصلی» بودم. در طول این مدت با بسیاری چیزها آشنا شده‌ام که چهار سال پیش به شکل غیرقابل فهمی غریبه بودند، اما به این چیزها عادت نکرده‌ام؛ چه از روز

نخست فهمیدم که عادت چون تسلیم است.

در چهار سال گذشته اشخاص بسیاری برای من نامه نوشته‌اند و پیش‌نهاد کرده‌اند که نام‌ام را عوض کنم، به جراحی‌ی پلاستیک تن دهم و زنده‌گی‌ی جدیدی را شروع کنم. این تنها راه حلی است که هیچ‌گاه به آن واکنش نشان نداده‌ام. چنین چیزی از مرگ بدتر است. من نمی‌خواهم کس دیگری باشم. می‌خواهم خودم باشم.

یک بار در یک راه‌بندان نزدیک مسجدی گیر کردم؛ درست زمانی که نمازگزاران از نماز جمعه برمی‌گشتند. من که در صندلی‌ی عقب یک جاگوار ضدگلوله نشسته بودم، تا دماغ‌ام را در **دیلی تلگراف** فرو کردم. محافظین‌ام به شوخی می‌گفتند که تاکنون من را این همه علاقه‌مند به این روزنامه ندیده‌اند.

نمازگزاران بی‌تردید آماده بودند که در باره‌ی دفن من صحبت کنند، اما زنده ماندن از به قتل رسیدن پیروزمندانه‌تر است.

من یاد گرفته‌ام که خشم و تلخی را از خود دور کنم. آن‌ها برخواهند گشت. می‌دانم. اکنون اما پیروزی‌ی من در این است که نگذارم زمین‌ام بزنند. من نباید خود را ببازم. باید به تلاش‌ام ادامه دهم.

دیگر گروگانی وجود ندارد. برای اولین بار در طول چند سال من می‌توانم به خاطر مشکل خود مبارزه کنم؛ بی‌آن‌که متهم به ضربه زدن به منافع دیگران شوم. من نیز هم چون دیگران هنگامی که آزمون سخت گروگان‌ها پایان یافت، خوشحال شدم.

همه‌ی ما اما حس می‌کردیم در آزادی‌ی گروگان‌ها نیز نوعی خطر وجود دارد. شاید مردم دیگر نمی‌خواستند بشنوند که ببخشید هنوز یک مشکل دیگر هست؛ شاید به من به چشم برهم‌زننده‌ی شادی‌شان می‌نگریستند. از سوی دیگر شایعه‌های مکرری در مورد تلاش دولت انگلیس برای عادی سازی‌ی رابطه با ایران و فراموشی‌ی مسئله‌ی رشدی به گوش می‌رسید. چه باید می‌کردم؟ دهان‌ام را می‌بستم و کماکان به دیپلماسی‌ی سکوت اعتماد می‌کردم یا حرف‌ام را می‌زدم؟

سوء قصدهای مکرّ

خیلی‌ها فکر می‌کنند من به این دلیل هنوز نمرده‌ام که کسی تلاش نکرده است من را بکشد. چنین چیزی نیست.

در ماه‌های اوّل یک تروریست عرب در هتلی در پادینگتون خود را منفجر کرد. بعدها یک روزنامه‌نگار که از پایگاه حزب‌الله در دره‌ی بقا دیدن کرده بود، به من گفت که

عکس او را بردیواری که برآن عکس‌های شهدا نصب می‌کنند، دیده است. زیر عکس نوشته شده بوده است که هدف او من بوده‌ام. هنگام جنگ خلیج فارس شنیدم که رژیم ایران برای قتل من قرارداد مالی بسته است. بعد از ماه‌ها اقدامات امنیتی‌ی شدید مطلع شدم که قاتلین، اگر بخواهم زبان دل‌خواه دستگاه‌های امنیتی را به کار ببرم، «خنثا شده‌اند».

در سال ۱۹۹۲ سه ایرانی از انگلیس اخراج شدند. دو نفر از آن‌ها در سفارت ایران کار می‌کردند و نفر سوم دانش‌جو بود. از طریق وزارت امور خارجه مطلع شدم که آن‌ها جاسوس بودند و بی‌تردید برای اجرای فتوا در بریتانیا حضور داشتند.

ادامه‌ی سکوت بی فایده بود

از دید من انتخابی وجود نداشت. آزادی‌ی گروگان‌ها بند زبان من را باز کرده بود. بی‌فایده بود که که جنگ به خاطر آزادی‌ی بیان را با سلاح سکوت ادامه دهم.

در دسامبر ۱۹۹۱، چند روز بعد از آزادی‌ی تری آندرسون، آخرین گروگان آمریکایی، اجازه یافتم برای سخن‌رانی در دانشگاه کلمبیا به آمریکا بروم. تدارک برای سفر مثل یک کابوس بود. به من اجازه داده شد که با هواپیمای نظامی سفر کنم.

لحظه‌ی حرکت بسیار به‌یادماندنی بود. بعد از سه سال برای اولین بار بود که از انگیس خارج می‌شدم. برای یک لحظه احساس کردم قفس بزرگ‌تر شده است. در نیویورک توسط کاروانی شامل یازده ماشین و تعداد زیادی موتور سیکلت استقبال شدم. من را در یک لیموزین سفید نشاندند و با سرعت وحشتناکی به محل اقامت‌ام بردند. رئیس عملیات گفت: ما در مورد عرفات هم به همین شکل عمل می‌کنیم. و من به‌آرامی پرسیدم: در مورد رئیس جمهور چه می‌کنید؟ برای رئیس جمهور تعداد زیادی از خیابان‌های اطراف نیز بسته می‌شد، اما در مورد شما فکر کردیم این کار شاید بیش از حد به چشم بخورد.

تمرین خلسه

آن روز را در آپارتمانی در طبقه‌ی چهاردهم به‌هم‌راه بیست مرد مسلح به سر بردم. پنجره‌ها با تشک‌های ضدگلوله مسدود شده بودند. بیرون آپارتمان چند مرد غول‌پیکر که شباهت زیادی به آرنولد شوایتزینگر داشتند، با انباری از اسلحه ایستاده بودند. در

این آپارتمان تعداد زیادی را ملاقات کردم که تنها می‌توانم به یکی از آن‌ها اشاره کنم. موفق شدم آلن گینزبرگ شاعر را به مدت بیست دقیقه ببینم. او به محض این‌که داخل شد، تشکچه‌های مبل‌ها را روی زمین‌ها پهن کرد و گفت: کفش‌هایت را بکن و بنشین. می‌خواهم به تو چند تمرین خلسه یاد بدهم. این تمرین‌ها به تو کمک می‌کنند بر شرایط وحشتناک تسلط پیدا کنی. هنگامی که ما تمرین نفس کشیدن می‌کردیم و آیین را به جا می‌آوردیم. فکر کردم چه قدر عجیب است که یک هندی در اتاقی با مردان تا دندان مسلح چهارزانو نشسته باشد و از یک شاعر آمریکایی درس بودیسم بگیرد.

آن شب آن کاروان عظیم من را به دانشگاه کلمبیا برد و من توانستم سخن‌رانی‌ام را انجام دهم. به یاد می‌آورم که گفتم آزادی‌ی بیان خود زنده‌گی است. روز بعد مطبوعات آمریکا بسیار مثبت و با محبت بودند. در انگلیس اما نوای دیگری ساز بود. هنگامی که به انگلیس باز گشتم با تیترهایی از قبیل رشدی بار دیگر خشم مسلمانان را برمی‌انگیزد، روبه‌رو شدم؛ چرا که تقاضا کرده بودم **آیه‌های شیطانی** در قطع جیبی منتشر شود.

نسخه‌ی جیبی‌ی **آیه‌های شیطانی** در بهار ۱۹۹۲ منتشر شد. شانس این را یافتم که در روز انتشار نسخه‌ی جیبی در واشنگتن باشم. در کنفرانسی که به خاطر آزادی‌ی بیان برپا شده بود، درحالی‌که به زحمت می‌توانستم جلوی ریزش اشک‌هایم را بگیرم، نسخه‌ای از کتاب را به مدعوین نشان دادم.

قصد اصلی‌ی من از سفر به واشنگتن سخن‌رانی در مقابل اعضای کنگره بود. شب قبل از جلسه مطلع شدم که جیمز بیکر به رؤسای کنگره‌ی نماینده‌گان و مجلس سنا تلفن کرده و خواسته است که این سخن‌رانی صورت نگیرد، اما علیرغم اصرار شدید دولت بوش، موفق‌شدم گروهی از سناتورهای برجسته را در یک مهمانی‌ی نهار که در ساختمان کنگره‌ی نماینده‌گان به خاطر من برپا شده بود، ملاقات کنم. آن ها چندین نسخه از کتاب من را با خود داشتند و خواستند که این نسخه‌ها را برایشان امضا کنم.

تابستان سال ۱۹۹۲ توانستم به عنوان مهمان انجمن قلم به دانمارک سفر کنم. در دوران اقامت‌ام در دانمارک، دولت دانمارک هیچ تماسی با من نگرفت. گفته می‌شد یکی از دلایل این احتیاط ترس از به خطر افتادن صدور پنیر به ایران بوده است. با این وجود، من از سوی سیاست‌مداران احزاب مختلف و از جمله آنریکور گنسن، نخست وزیر اسبق سوسیال دموکرات، که کنفرانس مطبوعاتی‌ی مشترکی نیز در عرشه‌ی یک کشتی با یک‌دیگر داشتیم، به‌شدت مورد حمایت قرار گرفتم.

دیدار کوتاهی نیز از اسپانیا داشتم. در اسپانیا گوستاو ویلا پالوس، رئیس دانشگاه کمپلوتنس، به من پیش‌نهاد وساطت داد. مردی که هم با دولت اسپانیا نزدیک بود هم

تماس‌های نزدیکی با دولت ایران داشت. بعد از مدت کوتاهی او به من خبر داد که نشانه‌های امیدوارکننده‌ای از سوی ره‌بران رده بالای ایران دریافت کرده است. به شکلی به او فهمانده بودند که این فرصت محشری برای حل مسئله است. ایران می‌دانست که مسئله‌ی من بزرگ‌ترین مانع در راه به اجرا درآمدن برنامه‌های اقتصادی‌ی کشور است.

تحول در نروژ

چند هفته بعد روزنامه های اروپایی اعلام کردند که ویلا پالوس از قول من گفته است که من با تغییر بخش‌هایی از **آیه‌های شیطانی** موافقت کرده‌ام. من چنین کاری نکرده بودم. ویلا پالوس بعدها به من گفت که حرف او بد فهمیده شده است و تقاضای ملاقاتی در لندن را کرد که من پذیرفتم. از آن به‌بعد از او هیچ خبری ندارم.

تحول در تابستان در نروژ رخ داد. یک بار دیگر انجمن قلم میزبان من بود. این بار دولت جرئت به میدان آمدن پیدا کرده بود. من وزیر فرهنگ و وزیر آموزش و پرورش را ملاقات کردم و نامه‌ی دوستانه‌ای نیز از طرف نخست‌وزیر برایم فرستاده شد. سپس کشورهای اسکاندیناوی با دل‌واپسی‌ی سنتی‌ی خود برای حقوق بشر اندک‌اندک به صحنه آمدند. در اکتبر دعوت شدم که در کنفرانس شورای مشترک کشورهای اسکاندیناوی در هلسینکی صحبت کنم. این شورا قطع نامه ای در حمایت از من صادر کرد و بسیاری از شرکت کننده‌گان در کنفرانس قول دادند که مسئله را با پارلمان‌ها و دولت‌های خود مطرح کنند.

سفیر انگلیس نیز در جلسه‌ای که قرار بود من در آن سخن‌رانی کنم، دعوت شده بود، اما دعوت را نپذیرفته بود. بعدها از برگزارکننده‌گان این جلسه شنیدم که از لحن بی‌ادبانه‌ی او ناراحت شده‌اند.

در دسامبر به عنوان مهمان انجمن قلم به کانادا سفر کردم. همین‌جا باید بگویم که هیچ نویسنده‌ای تا کنون این همه مورد حمایت هم‌کاران خود قرار نگرفته است. اگر روزی از این زندان رها شوم، زنده‌گی‌ام را صرف تلاش برای جبران بخش کمی از این محبت‌ها خواهم کرد.

فارغ از هر چه که پیش بیاید، می‌دانم که مبارزه‌ی ما نه مبارزه‌ای در راه فرد که مبارزه به خاطر آزادی‌ی بیان است. **آیه‌های شیطانی** تنها شناخته‌شده‌ترین مورد است. نویسنده‌گان، روشن‌فکران و ترقی‌خواهان بسیاری در جهان اسلام مورد تعقیب قرار گرفته‌اند، زندانی شده‌اند و به قتل رسیده‌اند. هنرمندان و روشن‌فکران ایرانی این نکته را

به‌خوبی می‌دانند و به همین خاطر است که شجاعانه و پی‌گیرانه از من حمایت می‌کنند. پیروزی در این مبارزه نه به‌معنای پیروزی در یک جدال فردی، که به‌معنای پیروزی در جنگی بزرگ است.

ما نمی‌توانیم ببازیم پس باید ببریم. مسئله به همین ساده‌گی است.

ما اجازه نداریم انسان ها را به خاطر کتاب‌هایشان بکشیم. مسئله به همین روشنی است.

اسفندماه ۱۳۷۱

بازنویسی و تلخیص: آذرماه ۱۳۸۷

نظر خواننده گان:

نظری داده نشده است.

هراسِ دوم: جنگ

خاک دل‌تنگی
چند خط در گزارش ادبیات تبعید افغانستان

از خاک که چشم‌اش خشکیده است
به بهانه‌ی بادبادک‌باز خالد حسینی در آینه‌ی عسکرگریز، از چاه به چاهِ
محمدآصف سلطان‌زاده

سایه‌ی سیاوش زیرنویس ندارد
در میان خط‌های عقرب روی پله‌های راه آهن اندیمشک یا از این قطار خون
می‌چکَه قربان!، نوشته‌ی حسین مرتضائیان آبکنار

بازگشت جنگ‌جویان
ترجمه‌ی آزاد و تلخیصِ یک مقاله، نوشته‌ی یان اکلوند[۶۶]

سلطه‌ی ترسناک پدر
روان‌شناسی‌ی استعمارگران و استعمار شونده‌گان از چشمِ اوکتاو مانونی[۶۷]

سه بازنده زیر ذره‌بین
ترجمه‌ی آزاد و تلخیص یک مقاله، نوشته‌ی آندرش کولهد[۶۸]

66- Jan Eklund
67- Octave Mannoni
68- Anders Cullhed

خاک دل‌تنگی

چند خط در گزارش ادبیات تبعید افغانستان

زمینه‌های ادبیات داستانی‌ی تبعید افغانستان با کودتای محمد داود در سال ۱۹۷٤ به وجود آمد. در دوران محمد داود آزادی‌های مطبوعاتی، فرهنگی، سیاسی سخت محدودتر شد و مهاجرت نویسنده‌گان به خارج از کشور اندک‌اندک آغاز. با کودتای کمونیستی‌ی نورالدین محمد ترکی در سال ۱۹۷۸ و پی‌آمدهای آن، از جمله، هجوم نیروهای شوروی به خاک افغانستان و جنگ چریکی‌ی گسترده‌ی نیروی اسلامی‌ی گوناگون علیه حکومت مرکزی، مهاجرت یا تبعید افغانی‌ها به خارج از کشور در ابعادی گسترده آغاز شد. بخش بسیار بزرگ افغانی‌ها، از آن میان نویسنده‌گان به ایران و پاکستان مهاجرت کردند. دست‌یابی‌ی نیروَهای اسلامی به قدرت در سال ۱۹۹۲ یا تصرف حکومت توسط طالبان حضور افغانی‌ها در خارج از مرزهای افغانستان را کم نکرد؛ حضوری که پس از هجوم آمریَکا به افغانستان نیز ادامه دارد.

چیزی که امروز ادبیات تبعید افغانستان خوانده می‌شود، در سال ۱۹۹۳ و پس از

مهاجرت اکثریت قریب به اتفاق نویسنده‌گان افغانی اوج می‌یابد؛ بیش از هر جا به ایران؛ پس از آن به پاکستان و کشورهای غربی.

ادبیات داستانی‌ی افغان‌ها در ایران سه دوران را تجربه می‌کند. در ادبیات دوران اول که از نفرت نسبت به نیروهای شوروی انباشته است، نیروهای مجاهد اسلامی ستایش می‌شوند و جنگ آن‌ها علیه نیروهای اشغالگر تقدیس. داستان‌های مجموعه داستان **مهاجران فصل دلتنگی**، به کوشش اسحاق شجاعی[٦٩] از نمونه‌های ادبیات داستانی‌ی تبعید افغانستان در این دوران اند. در ادبیات داستانی‌ی دوران دوم جنگ نامقدس است؛ منفور است؛ از هر دو سو جز نشان میل به برادرکشی نیست. مجموعه داستانی‌ی **پروانه‌ها و چادرهای** سفید، نوشته‌ی محمدحسین محمدی،[٧٠] نمونه‌ای از ادبیات داستانی‌ی این دوران است. دوران سوم را دوران بازگشت خوانده‌اند. در این دوران به ادبیات سیاسی و تبلیغی پشت می‌شود؛ نگاه تاریخی به دردها و رنج‌های جاری و میل به وحدت ملی اهمیت پیدا می‌کند. رمان **خاکستر و خاک**، نوشته‌ی عتیق رحیمی،[٧١] نمونه‌ای از ادبیات داستانی‌ی این دوران است.[٧٢]

اسفندماه ۱۳۸٦

نظر خواننده‌گان:

نظری داده نشده است.

٦٩- شجاعی، اسحاق. (ناتا)، مهاجران فصل دلتنگی، تهران
٧٠- محمدی، محمدحسین. (ناتا)، پروانه‌ها و چادرهای سفید، تهران
٧١- رحیمی، عتیق. (۲۰۰۲)، هزارخانه‌ی خواب و اختناق، پاریس
٧٢- شجاعی، اسحاق. (۱۳۸۵)، میراث شهرزاد در افغانستان، تهران، صص ۳٦ - ۹

از خاک که چشم‌اش خشکیده است

به بهانه‌ی بادبادک‌باز خالد حسینی؛ در آینه‌ی عسکرگریز، از چاه به چاهِ محمدآصف سلطان‌زَاده

شاید بارها از خود پرسیده‌ایم. یک بار دیگر هم بپرسیم: در طولِ تاریخ چه چیز نوع رابطه‌ی قدرت‌مداران حاکم و «مردم» را تعیین کرده است؟ جمله‌ی پرسشی‌ی ما طولانی شد. تکه‌تکه‌اش کنیمَ. تعریف «مردم» چیست؟ «مردم» مفهومی آرمانی است؟ مفهومی ایدئولوژیک است؟ مفهومی تاریخی است؟ مفهومی طبقاتی است؟ مفهومی بیولوژیک است؟ آیا قدرت‌مداران حاکم خود «مردمی» نیستند که در رقابتی سخت‌تلخ با «مردمی» دیگر به قدرت چنگ انداخته‌اند؟ آیا تباهی‌ی قدرت‌مداران حاکم را توجیه نکرده‌ایم اگر آن‌ها و «مردم» را هم‌سرشت بدانیم؟ چه چیز سبب می‌شود از «مردم» تقدسی بسازیم که فردای خوش را در مشت دارد. در مشت دارد؟ فردای خوش کدام است؟ آیا برای تاریخی چنین شرم‌آور فردای خوشی ممکن است؟ چرا در صحنه‌ی سیاست یأس مجاز نیست؟ به این خاطر که مفهومِ قدرت معنا می‌بازد؟ به این خاطر که تباهی همیشه‌گی می‌شود؟ جست‌وجوی «حقیقَت» چه‌گونه ممکن است در صحنه‌ای که در آن یأس مجاز نیست؟ چه کسی می‌تواند مأیوس نشود در حضور این درنده‌گی زمین‌گستر؟

همه‌ی این پرسش‌ها را در مورد تاریخ افغانستان نیز می‌توانَ پرسید؛ بارها. **بادبادک‌بازِ** خالد حسینی را بخوانیم از دل پرسش‌های خویش؛ از دلِ نوعی نمایش‌نامه؛ نوعی ساخت.

۱

بادبادک‌باز در بیست‌وپنج فصل روایت می‌شود؛ از منظر اول شخص. فصل اول تاریخ دسامبر ۲۰۰۱ را بر پیشانی دارد. همه چیز اما شاید از روزی در زمستان سال ۱۹۷۵ آغاز شده است. در آن روز راوی پشت دیواری گِلی کِز کرده بوده است و دزدانه به کوچه‌ای نگاه می‌کرده است که در آن آصف به حسن تجاوز می‌کرده است. راوی فرزند یک خانواده‌ی مرفه افغانی است؛ نام‌اش امیر؛ متولد سال ۱۹۶۳. پدر امیر در محله‌ای اعیان‌نشین در شهر کابل قشنگ‌ترین خانه را دارد؛ خانه‌ای با کف مرمرین، پنجره‌های بزرگ، چهار حمام، سقفی پرنقش‌ونگار .

خانه‌ی حسن اما سقف و دیوارهایی محقر دارد. حسن در خانه‌ی مستخدم‌های خانه‌ی بزرگ امیر به دنیا آمده است؛ در آلونکی گلی، تاریک؛ در سال ۱۹٦٤. درست یک سال بعد از آن‌که مادر راوی به هنگام به دنیا آوردن او سر زا رفته است. مادر حسن هم یک سال بعد از به دنیا آمدن او مرده است. می‌گویند پدر حسن، علی، مستخدم قدیمی‌ی خانه است. امیر و حسن از پستان یک دایه شیر خورده‌اند. پدر امیر را «آقاتوفان» می‌خوانند؛ یک پشتوی بلندبالا؛ با ریشی پرپشت، مجعد، قهوه‌ای رنگ؛ تاجری سخت موفق. علی هزاره‌ای است با پاهایی معیوب. بچه‌های محل علی را آزار می‌دهند. در میان آن‌ها آصف بی‌رحم‌ترین است.

زمستان سال ۱۹۷۵ است. مسابقه‌ی بادبادک‌زنی برپا است. امیر همه‌ی بادبادک‌ها را می‌اندازد. آخرین بادبادک آبی است. حسن به دنبال بادبادک آبی تا کوچه‌ای دور می‌رود. آصف و دوستان‌اش سر راه او سبز می‌شوند. آصف حسنَ را به خاک می‌اندازد؛ به او تجاوز می‌کند. امیر پشت دیواری سست و گلی کز کرده است. از آن روز بیست‌وشش سال گذشته است.

در ماه مارس سال ۱۹۸۱ امیر و پدرش از افغانستان فرار می‌کنند؛ به آمریکا می‌روند. در آن‌جا امیر تحصیل می‌کند؛ پدرش در یک پمپ بنزین استخدام می‌شود. امیر با دخترِ یک تیمسار سابق ارتش افغانستان ازدواج می‌کند؛ پدرش به بیماری‌ی سرطان می‌میرد. در تابستان سال ۲۰۰۰ رحیم‌خان، دوست صمیمی و شریک پدر، به راوی تلفن می‌کند؛ از او می‌خواهد به خانه‌ی او برود؛ در پاکستان.

داستان را نیمه‌کاره رها کنیم و چند شخصیت اصلی‌ی **بادبادک‌باز** را نامی دیگر بدهیم؛ نامی برآمده از برجسته‌ترین ویژه‌گی‌هاشان. خواهید خواند که چرا چنین می‌کنیم. از

آصف شروع کنیم.

۲

آصف پسرِ محمود است؛ یکی از دوستان پدر امیر. محمود خلبان است؛ با خانه‌ای اعیانی؛ در مَحله‌ی وزیراکبرخان؛ با فاصله‌ی چند خیابان از ضلع جنوبی‌ی خانه‌ی امیر. همه‌ی بچه‌محل‌های آصف طعم پنجه‌بوکس فولادی‌اش را چشیده‌اند. مادر آصف آلمانی است؛ آصف چشم آبی و قد بلند خود را از او دارد؛ بلندقدی که پیشاپیش نوچه‌گان در خیابان‌ها جولان می‌دهد. نژادپرست است. عاشقِ حضور زیردستان؛ عاشقِ قدرت؛ قدرتِ عریان؛ عاشق هیتلرها: «**آصف پرسید: دفعهٔ دیگر که داودخان برای شام آمد خانه‌ی ما می‌دانی می‌خواهم به او چه بگویم؟ می‌خواهم کمی با او گپ بزنم. مرد و مردانه. چیزهایی را که به مادرم گفتم، به او هم می‌گویم. در باره‌ی هیتلر. هر چه باشد او یک ره‌بر واقعی بود؛ یک ره‌بر بزرگ. یک مرد با بصیرت. می‌خواهم به او بگویم که اگر گذاشته بودند هیتلر کاری را که شروع کرده بود، تمام کند، الان دنیای به‌تری داشتیم.**»[۷۳]

هیتلر نمانده است. آصف اما معماران جهانِ برتر را یافته است: طالبان. آصف به طالبان پیوسته است؛ به یاد هیتلر. میان اطاق‌هایِ گاز و میدان‌های سنگ‌سار تنها کمی تکنولوژی فاصله است. آصف به طالبان پیوسته است؛ با عینک جان لنونی؛ برای تطهیر جهان از گناه نژادهای دیگر، آیین‌های دیگر؛ برای تقدیس دفن و سنگ. خضوع در برابر قدرت سنگ‌بنای بی‌رحمی است؛ خضوع برهنه در برابر بدویت برهنه‌ی قدرت: «[...] **سوت نیمه‌ی اول که زده شد، آن دو نفر را آوردند توی زمین، یَک جفت وانت قرمزِ کثیف، از همان‌ها که در گوشه و کنار شهر از زمان ورودم دیده بودم، از در استادیومَ وارد میدان شدند. جمعیت برخاست. زنی با برقع سبز در اطاقک یکی از وانت‌ها بود. مردی چشم‌بسته در یکی دیگر. وانت‌ها آهسته دور میدان حرکت کردند. انگار می‌خواستند جمعیت حسابی نگاهشان کنند. این کار مؤثر واقع شد: مردم گردن می‌کشیدند، اشاره می‌کردند و روی پنجه‌ی پا می‌ایستادند. در کنار من فرید سیب آدم‌اش بالا و پایین می‌رفت و زیر لب دعا می‌خواند.**

وانت‌های قرمز رنگ وارد زمین بازی می‌شدند، در میان ابر گردوخاک به سوی یکی از دروازه‌ها رفتند. نور خورشید در قالپاق‌ها منعکس می‌شد. سومین وانت در کنار دروازه منتظر آن‌ها بود. پشت این یکی پر از چیزهایی بود و من ناگهان فهمیدم ماجرای آن دو گودال پشت دروازه چیست. بار وانت سوم را خالی کردند. جمعیت

73- Hosseini, Khaled. (2007), The Kite Runner, London, p. 37

انگار منتظر چیزی است، ولوله می‌کرد.

[...]

دو مرد طالبانی با کلاشینکوف‌های آویزان از شانه، به مرد چشم‌بسته کمک کردند تا از وانت اول پایین بیاید و دو مرد دیگر به زن برقع‌پوش. زانوهای زن تا شدند و زمین خورد. سربازها بلندش کردند و بار دیگر زمین خورد. سربازها بلندش کردند. زانوهای زن در زیر بدن‌اش تا شدند و تالاپی خورد زمین. دو باره سعی کردند بلندش کنند، زن جیغ زد و لگد پراند. تا زمانی که نفس می‌کشم، صدای جیغِ آن زن را فراموش نخواهم کرد. فریاد حیوانی وحشی بود که تلاش می‌کرد پاهای آش و لاشاش را از تله‌ی خرس برهاند. دو مرد طالبانی دیگر به کمک آمدند و زن را به زور در یکی از گودال‌ها چپاندند. آن طرف مرد چشم‌بسته بی‌سروصدا گذاشت او را در گودالی که برایش کنده بودند، جا دهند. حالا فقط نیم تنه‌ی دو متهم از زمین بیرون مانده بود.

[...]

همان موقع مرد قدبلند و چهارشانه‌ای از وانت آمد پایین. با دیدن او تعدادی از تماشاچیان هورا کشیدند. این بار کسی به خاطر این‌که با صدای بلند هورا کشیده است، طعم شلاق را نچشید. جامه‌ی براقِ سفید مرد قدبلند در آفتاب بعد از ظهر می‌درخشید. دست‌هایش مثل دست‌های مسیح بر صلیب از هم باز بود و لبه‌ی پیراهن شل‌وول‌اش در نسیم تکان می‌خورد. یک دور کامل به‌آهسته‌گی چرخید تا به جمعیت سلام کند. به سمت ما که رو کرد، دیدم عینک آفتابی تیره زده است؛ از همان‌هایی که جان لنون می‌زد.

[...]

مرد طالبان قدبلندی که عینک آفتابی داشت، به طرف تل سنگی رفت که از وانت سوم خالی کرده بودند. سنگی برداشت و آن را به مردم نشان داد. هیاهوی مردم فروکش کرد و جای خود را به پچ‌پچی داد که در جایگاه تماشاچیان پیچید. دور و برم را نگاه کردم و دیدم همه نُچ‌نُچ می‌کنند. مرد طالبانی که به نحو مضحکی شبیه یک پرتاب کننده‌ی توپ بیسبال بود، به طرف مرد چشم‌بسته سنگ پرتاب کرد. سنگ به یک طرف سر مرد خورد. زن بار دیگر جیغ زد. آخ ترسانِ جمعیت به گوش می‌رسید. چشم‌ها را بستم و دست‌ها را بر چشم‌ها گذاشتمَ.

[...]

وقتی همه چیز تمام شد و جنازه‌های خون‌آلود بی هیچ تشریفاتی به پشت دو وانت

پرتاب شدند، دو مرد به سرعت گودال‌ها را پر کردند. یکی از آن‌ها سهل‌انگارانه تلاش می‌کرد لکه‌های بزرگ خون را با خاک بپوشاند. چند دقیقه بعد هر دو تیم بار دیگر به میدان آمدند. نیمه‌ی دوم شروع می‌شد.»[۷۴]

آصف از ستایش هیتلر تا جامه‌ی طالبان آمده است؛ از تجاوز به حسن تا سنگ‌سار زنان و مردانی که در گودال اندوه، در گودال بغض، در گودال درمانده‌گی اسیر اند. از ستایش قدرت تا سکوی قدرت آمده است. آصف را بنامیم درَنده‌گی‌ی قدرت.

نامی هم برای رحیم‌خان پیدا کنیم.

۳

رحیم‌خان شریک پدر امیر است؛ یار غار او؛ خنده‌رو؛ گشاده‌دست؛ یار پدران؛ دستِ نوازش بر سر پسران. امیر در ده‌ساله‌گی نخستین داستان خویش را نوشته است: مردیِ فنجان جادویی پیدا می‌کند؛ آن‌گاه در می‌یابد اگر در فنجان بگرید اشک‌هایش به مروارید تبدیل خواهند شد. مرد شادان است؛ خندان است؛ به‌ندرت گریه می‌کند. وسوسه‌ی ثروت اما او را وا می‌دارد تا غمگین شود؛ تا بگرید. سرانجام مرد را می‌بینیم که بر کوهی نشسته است، چاقویی در دست دارد، پیکر بی‌جان هم‌سرش را درآغوش گرفته است.

امیر نخستین داستان خویش را برای پدرش و رحیم‌خان می‌خواند. پدر سری تکان می‌دهد. رحیم‌خان اما نسخه‌ی دست‌نویسِ داستان را از او می‌گیرد، خود یک بار دیگر می‌خواند، برای او یادداشتی می‌نویسد: «**امیرجان از داستان‌ات بسیار لذت بردم. ماشاءالله، خداوند استعداد خاصی به تو عطا کرده است. حالا دیگر وظیفه‌ی تو است که این استعداد را شکوفا کنی. چون کسی که استعداد خدادادی را هدر دهد، آدم بی‌شعوری است. داستان تو دستورزبان درست و سبک جالبی دارد، اما تأثیرگذارترین نکته‌ی داستان تو طنزآمیز بودن آن است. شاید حتا معنای این کلمه را هم ندانی، اما یک روز یاد می‌گیری. این همان چیزی است که بعضی از نویسنده‌گان همه‌ی عمر دنبال‌اش می‌روند و به آن نمی‌رسند [...]**

در خانه‌ام به رویت باز است و همیشه خواهد بود امیرجان. آماده‌ی شنیدن داستان‌های دیگر تو هستم، براوو.»[۷۵]

رحیم‌خان امیر را می‌فهمد. رمز فهمِ دیگری اما کجا است؟ رمز فهم قصه‌خوانان جوان؟ پاس‌داری از عشق نیست؟ مقاوَمت در برابر عشق‌خواران؟

جشن تولد سیزده ساله‌گی‌ی امیر است. رحیم‌خان کنار امیر نشسته است. از ماجرای عشقِ دورانِ جوانی‌ی خود برای امیر سخن می‌گوید: «**می‌دونستی زمانی نزدیک بود**

74- Ibid., pp. 247-250
75- Ibid., p.31

ازدواج کنم؟ [...] هیجده سال‌ام بود. اسم‌اش حمیرا بود. هزاره‌ای بود، دختر خدمت‌کار هم‌سایه‌مان. مثل یک پری خوشگل بود، موهای قهوه‌ای روشن، چشم‌های درشت میشی [...] چه خنده‌ای [...] هنوز هم گاهی صدای خنده‌اش را می‌شنوم [...] دزدکی تو باغ سیب پدرم یک‌دیگر را می‌دیدیم، همیشه بعد از نصف شب؛ وقتی که همه خواب بودند. زیَر درخت‌ها قدم می‌زدیم و دست یک‌دیگر را می‌گرفتیم [...] موضوع را که به پدرم گفتم، باید قیافه‌اش را می‌دیدی. مادرم غش کرد. خواهرم به صورت‌اش آب پاشید. مادرم را باد می‌زدند و طوری به من نگاه می‌کردند که انگار من گلویش را بریده‌ام. برادرم، جلال، می‌خواست برود تفنگ شکاری‌اش را بیاورد، اما پدرم جلویش را گرفت [...] من و حمیرا در مقابل تمام دنیا قرار گرفتیم. و این را هم به تو بگویم امیرجان، همیشه سرانجام دنیا برنده است. رسم روزگار این است. [...] همان روز، پدرم حمیرا و خانواده‌اش را سوار وانتی کرد و فرستادشان هزارجات. دیگر ندیدم‌اش.»[۷۶] رحیم‌خان جوان عاشق است. عشق اما می‌میرد؛ اگر شجاعت یاری‌اش نکند. رحیم‌خان شجاعتَ پای‌داری ندارد؛ در برابر سیطره‌ی سکوت‌ها؛ در برابر کسانی که عشق را لکه‌ی دامن می‌پندارند. رحیم‌خان را بنامیم عاشق مغلوب.

رحیم‌خان در دو نقش ظاهر می‌شود. نامی دیگر هم برای او پیدا کنیم.

٤

حسن مرده است. فرزانه، هم‌سرش هم مرده است. سهراب فرزند آن دو یتیم و بی‌خانه مانده است. رحیم‌خان به امیر تلفن کرده است. که برای نجاتِ فرزندِ حسن و فرزانه، سهراب، به پاکستان بیاید. امیر می‌آید. رحیم‌خان رازی را برایِ او فاش می‌کند. حسن پسر «آقاتوفان» بوده است؛ برادر امیر: «**رحیم‌خان گفت علی عقیم بود.**

– نه نبود. او و صنوبر که حسن را داشتند.

رحیم‌خان گفت: نه، نداشتند.

– چرا داشتند!

– نه، نداشتند امیر.

– پس کی؟

– فکر کنم بدانی کی بود.

احساس کسی را داشتم که ناگهان از صخره‌ای با شیب تند لیز بخورد بیاید پایین. به دنبال بوته‌ها و درختچه‌ها می‌گشتم که به آن‌ها چنگ بیندازم. اتاق بالا و پایین می‌رفتَ؛ از این طرف به آن طرف. با دهانی که حس کردم مال خودم نیست. گفتم

76- Ibid.,pp.91-92

حسن می‌دانست؟ رحیم‌خان چشم‌هایش را بست. سرش را تکان داد که نه. زیر لب گفتم حرام‌زاده‌ها.»[۷۷]

رحیم‌خان تنها در پاره‌ای از لحظه‌ها کس دیگری است. در پاره‌ای از لحظه‌ها شورشی است، شوخ است، عاشق است، قصه‌ی جوان دوست دارد. در دیگر لحظه‌ها یاور یک ساخت است. در مقابل قبیله‌ی خود شورش نمی‌کند. دروغ را پاس می‌دارد تا لغَزش‌های اخلاقی‌ی پاس‌داران اخلاق برملا نشود. فاصله‌ی وفاداری و سرسپرده‌گی چیست؟ فاصله‌ی رعایت حقیقت خواست دیگری و حفظ دروغِ قبیله‌ی خود نیست؟ رحیم‌خان را این بار بنامیمَ غالب سَرسپرده.

نامی هم برای حسن پیدا کنیم.

۵

حسن برای رضایت امیر همه کار می‌کند؛ خود هیچ چیز نمی‌خواهد. حسن تحصیل نمی‌خواهد. توجه نمَی‌خواهد. پیروزی نمی‌خواهد؛ عشق، سقف، منظره، پدری که به او ببالد. حسن تنها در خدمت امیر است. حسن از امیر هیچ نمی‌خواهد. رفاقت نمی‌خواهد. حمایت نمی‌خواهد. حسن از همه چیز امیر خاطره‌های خوش می‌سازد.

آصف به حسن تجاوز می‌کند. امیر آن‌جا است. از حسن دفاع نمی‌کند. می‌گریزد. حسن را بر خاک تحقیر جا می‌گذارد. حسن اما همیشه خود را مدیون او می‌داند: «[...] **من و فرزانه جان و سهراب دعا می‌کنیم که وقتی این نامه به دست شما می‌رسد، سالم و در پناه لطف خدا باشید. لطف کنید به خاطر رساندن این نامه از قول من از رحیم‌خان صاحب تشکر کنید. امیدوارم روزی نامه‌ای از شما به دستم برسد و از زندگی‌تان در آمریکا با خبر شوم. شاید چشم ما به دیدن عکسی از شما هم روشن شود. ذکر خیر شما با فرزانه و سهراب زیاد بوده است** [...] **وقتی از آتش‌هایی که می‌سوزاندیم برایشان تعریف می‌کنم، غش غش می‌خندند!**

امیر آقا

[...]

کاش سهراب را می‌دیدید. پسر خیلی خوبی است. من و رحیم‌خان صاحب به او خواندن و نوشتن یاد داده‌ایم تا وقتی بزرگ شد مثل پدرش خنگ بار نیاید [...]

[...]

این اواخر خیلی خواب می‌بینم امیر آقا. بعضی‌هایشان کابوس اند [...] **هر چند بیش‌تر اوقات خواب‌های خوش می‌بینم و به خاطرش خدا را شکر می‌کنم. خواب**

77- Ibid., pp. 205-206

می‌بینم حال رحیم‌خان صاحب خوب می‌شود. خواب می‌بینم پسرم بزرگ که شود آدم خوبی از آب در می‌آید؛ آدمی آزاد و مهم. خواب می‌بینم که گل‌های لاله‌ی خیابان‌های کابل بار دیگر به بار می‌نشینند و آهنگ رباب در قهوه‌خانه‌ها به ترنم در می‌آید و بادبادک‌ها در آسمان پرواز می‌کنند. و خواب می‌بینم روزی شما به کابل قدیمی برمی‌گردید تا سرزمین کودکی‌تان را ببینید. اگر بیایید [...] **دوستی قدیمی و وفادار چشم به راه شما است.»**[۷۸]

در معادله‌ی قدرت، مهربانی چون از سوی هم‌طرازان نصیب شود، چندان به چشم نمی‌آید، انگار مهربانی از سوی هم‌طراز حتا اگر عاطفه و نیاز هم بسازد، ستایش نمی‌سازد. چکه مهری از بالادستی‌ها اما انگار باران بی‌دریغ است. پایین‌دستی‌ها انگار از جور آن‌ها نیز هویت می‌سازند. سرسپرده‌گی جزَ این است؟ حسن را بنامیم مغلوب سرسپرده.

نامی هم برای «آقاتوفان» پیدا کنیم.

٦

«آقاتوفان» «صاحب» ثروت است. هم از این رو است که حرمت همه را کسب کرده است. حسادت همه را نیز. که آن کس که به چیزی حسادت می‌کند؛ به ارزش آن چیز نیز تأکید می‌کند. قدرت و ثروت «آقاتوفان» حرمت و حسادت برمی‌انگیزند؛ از هر کجا که می‌خواهند آمده باشند: «**با وجود موفقیت‌های بابا باز هم مردم به او همیشه شک داشتند. به او می‌گفتند که تجارت توی خون‌اش نیست و باید مثل پدرش وکالت می‌خواند. اما بابا به آن‌ها ثابت کرد که اشتباه می‌کنند؛ نه تنها از پس تجارت برآمد، بل‌که به یکی از ثروتمندترین تاجرهای کابل تبدیل شد بابا و رحیم‌خان شرکت بزرگ و موفقی در زمینه‌ی صادرات فرش راه انداختند؛ و دو داروخانه و یک رستوران.**

وقتی مردم بابا را اذیت کردند که هیچ‌وقت نمی‌تواند زن خوبی بگیرد [...] **با مادرم سوفیا اکرمی ازدواج کرد** [...] **که یکی از زیباترین، نجیب‌ترین و محترم‌ترین زنان کابل به حساب می‌آمد و در دانشگاه ادبیات کلاسیک فارسی تدریس می‌کرد. از تبار خانواده‌ی سلطنتی هم بود. پدرم عادت داشت او را به شوخی شاه‌زاده خانم من خطاب کند** [...]»[۷۹]

ثروت نشان قدرت است؛ نشان قدرت زمینی؛ بهانه‌ی ستایش قدرت‌های دیگر. قدرت زمینی اما همیشه یک نشان ندارد. همیشه نشان زمینی هم ندارد. نشان قدرت هر چه باشد اما ستایش قدرت نشان خودضعیف‌پنداری است؛ نشان آرزوی قدرت است.

78- Ibid., pp.199-202
79- Ibid.,p.14-15

ستایش قدرت با بسیاری از چیزها خوانایی ندارد با هم‌دردی با قربانی‌ی قدرت؛ با تحملِ رنجِ تنهایی در برابر قدرت؛ با رنج ستیز با قدرت. قدرت سنگری است که انسان در آنَ امنیَت می‌یابد؛ در قالب ترساننده یا ترسنده. پدر امیر قدرت را ستایش می‌کند. پدر امیر را بنامیم قدرت‌ستایی.

نامی هم برای امیر پیدا کنیم.

۷

امیر حسن را دوست دارد، اما از وجود او شرمسار هم هست. از این‌که او هزاره‌ای است؛ از این‌که هم‌طراز او نیست. از این‌که حسن شجاع‌تر است. از این‌که ساده‌دل‌تر است. از این‌که بی‌دریغ‌تر است. امیر از ترس‌های خویش رهایی ندارد؛ حتا هنگامی که حسن به خاطر او زیر بدن سنگین آصف تحقیر تجاوزشده‌گی را در تن خود احساس می‌کند:

«**حسن دولا شد و سنگی از روی زمین برداشت.**

آصف یکه خورد. اول یک قدم عقب رفت، اما بعد ایستاد. آخرین مهلت است هزاره‌ای.

حسن در پاسخ، دستی را که سنگ در آن بود، بلند کرد.

هر طور میل‌ات است. آصف دکمه‌های پالتویش را باز کرد و آن را درآورد. به آهسته‌گی و دقت تا کرد. گذاشت‌اش پای دیوار.

[...]

بعد حمله کرد. حسن سنگ را پرت کرد. خورد به پیشانی‌ی آصف.

آصف نعره‌زنان خودش را انداخت روی حسن و زدش زمین.

[...]

آصف پشت حسن زانو زد، دست‌هایش را روی باسن او گذاشت و کپل‌های برهنه‌اش را بلند کرد. یک دست‌اش را گذاشت پشت حسن بماند و با دست دیگرش کمربندش را باز کرد. زیپ شلوارش را هم باز کرد. لباس زیرش را پایین کشید. پشت حسن جابه‌جا شد. حسن مقاومت نمی‌کرد. صدایش هم درنمی‌آمد. کمی سرش را تکان داد و من یک لحظه چشم‌ام به چهره‌اش افتاد [...] آن نگاه را پیش از این هم دیده بودم. نگاه گوسفند قربانی بود.»[۸۰]

امیر خود را نجات می‌دهد. عادت ندارد پای کسی بایستد؟ در شأن خود نمی‌داند که پای حسن بایستد؟ قدرت بدنی‌ی آصف مرعوب‌اش می‌کند؟ ترس یک سو ندارد. ترس گاه تهاجم می‌سازد، گاه می‌گریزاند، گاه می‌خنداند، گاه می‌گریاند، گاه ساکت

80- Ibid., pp. 68-71

می‌کند گاه لاف می‌سازد. ترس یک چهره ندارد. همه‌ی چهره‌های درد اما نقاب یک چیز بیش نیست: تحقیری که مرز ندارد. امیر را بنامیم حقارت ترسان.

چرا این نام‌گذاری‌ها؟ سراغ نوعی نمایش‌نامه برویم.

۸

نمایش‌نامه‌ی اخلاقی در سال‌های پایانی‌ی سده‌های میانی و سال‌های نخستین دوران رنسانس بر صحنه می‌آمدند. شخصیت‌های نمایش‌های اخلاقی ویژه‌گی‌های گوناگون آدمی بودند: یکی محبت بود؛ دیگری گناه بود؛ سومی زهد بود؛ چهارمی انتقام؛ پنجمی شجاعت. شخصیت‌ها بسیار بودند. نمایش‌نامه‌های اخلاقی اما تنها یک وظیفه داشتند: پیروزی‌ی خوبی‌ها در برابر بدی‌ها را تمثیل ببخشند تا تماشاچیان عبرت بگیرند. یکی از شناخته‌شده‌ترین نمایش‌نامه‌های اخلاقی، نمایش‌نامه‌ی **مردم** است که در اواخر قرن شانزدهم میلادی به صحنه آمد: شخصیت اصلی‌ی نمایش‌نامه به هنگام مرگ می‌کوشد تا دوستی، یاری، مهربانی، ثروت، زیبایی را به هم‌سفری با خویش برانگیزد. هیچ یک از آن‌ها اما دعوت او را اجابت نمی‌کنند. تنها کردار نیک است که با او به سفر می‌رود.[۸۱]

نمایش‌نامه‌های اخلاقی سال‌ها است که به صحنه نمی‌آیند. در این لحظه اما به کار ما می‌آیند. از نام‌هایی که به شخصیت‌های اصلی‌ی **بادبادک‌باز** دادیم. می‌خواهیم صحنه‌ای از یک نمایش‌نامه را بسازیم؛ سناریویی که می‌تواند به صحنه رود؛ که سال‌ها است به صحنه رفته است؛ نمایش‌نامه‌ای با حضورِ درنده‌گی‌ی قدرت، عاشق مغلوب، غالب سرسپرده، مغلوب سرسپرده، قدرت‌ستاییَ، حقارت ترسان؛ نمایش‌نامه‌ای با حضورِ آصف‌ها، رحیم‌خان‌ها، حسن‌ها، «آقاتوفان‌ها»، امیرها. همین‌جا هشدار بدهیم: نمایش‌ـ‌نامه‌ی ما نتیجه‌ی اخلاقی ندارد.

۹

صحنه روشن می‌شود. قدرت‌ستایی و سرسپرده‌گی‌ی غالب، هر یک تازیانه‌ای در دست، به سوی درختی می‌روند که عاشق و مغلوب زیر آن نشسته‌اند. بر گرده‌ی آن‌ها تازیانه می‌زنند. عاشق و مغلوب برمی‌خیزند؛ گرد قدرت‌ستایی و سرسپرده‌گی‌ی غالب می‌چرخند. اینک صفتی به هر یک از آن‌ها اضَافه شده است. عاشق به عاشق مغلوب تبدیل شده است؛ مغلوب به مغلوب سرسپرده. همه، در کنار یک‌دیگر، به سوی تخته‌سنگی می‌روند که درنده‌گی‌ی قدرت بر آن نشسته است. در مقابل او سر به خاک می‌گذارند. درنده‌گی‌ی قدرت از تخته‌سنگ پایین می‌آید. بر گرده‌ی آن‌ها تازیانه می‌زند.

۸۱- رضایی، عربعلی. (۱۳۸۲)، واژگان توصیفی ادبیات: انگلیسی ـ فارسی، تهران، صص ۲۱٤ – ۲۱۳

همه به سوی درخت می‌گریزند. حقارت ترسان از تاریکی بیرون می‌آید. به سوی درخت می‌رود. کنار آن‌ها می‌نشیند. همه سر بر زانو می‌گذارند. صحنه تاریک می‌شود.
نمایش‌نامه‌ی اخلاقی‌ی ما چند صحنه دارد؟ چند بار به صحنه می‌رود؟ در چند جای تاریخ؟
سراغ نوعی نظریه برویم.

۱۰

فرنان برودل، فیلسوف – مورخ فرانسوی، بر مفهوم تاریخ درازمدت تأکید می‌کند؛ در برابر تَاریخ کوتاه‌مدت. تاریخ کوتاه‌مدت تاریخ حادثه‌ها است؛ تاریخ حوادث سیاسی؛ تاریخ حوادث دیپلماتیک. به رِوایت تاریخ کوتاه‌مدت هستی‌ی اجتماعی به دنیا می‌آید، رشدَ می‌کند، می‌میرد. درست مانندَ یک انسان که زمان‌اش چنین می‌گذرد. تاریخ کوتاه‌مدت کنش‌ها را گزارش می‌کند؛ به چرایی‌ی کنش‌ها بی‌اعتنا است؛ به ساختاری که کنش‌ها در کنار یک‌دیگر می‌سازند، بی‌اعتنا است.
تاریخ درازمدت بر همه‌ی کنش‌هایی بنا می‌شود که در کنار یک‌دیگر وحدتی بزرگ را بنا می‌کنند تا همه‌ی ریشه‌های حوادث تاریخی را دریابند. وحدت بزرگ همان ساختار است. یک وحدت که دو نقش را توأمان بازی می‌کند: هم گفتمان‌های مختلف تاریخی را در یک ساختار جمع می‌کند؛ هم تلاش می‌کند روند برپایی‌ی گفتمان‌ها را توضیح دهد. تاریخ درازمدت از ساختارهای تاریخی‌ی یک‌سانی که گفتمان‌های گوناگون می‌سازند، پرده برداری می‌کند.[۸۲]
وحدت ساختاری‌ای را دریابیم که گفتمان‌های تاریخ افغانستان در این سال‌ها ساخته‌اند؛ از محمدظاهرشاه به بعد.

۱۱

دوران محمدظاهرشاه در سه مرحله: مرحله‌ی اول: محمدظاهرشاه اعلام می‌کند که در سایه‌ی حکومت او «مردم» از امنیت و عدالت بهره‌مند خواهند شد. مرحله‌ی دوم: سیل مخالفت جاری است. محمدظاهرشاه اعلام می‌کند که علیرغم توطئه‌ی دشمنان «مردم» به هدف خویش خواهند رسید. مرحله‌ی سوم: محمدظاهرشاه توسط کودتای داودخان سرنگون می‌شود. محمدظاهرشاه اعلام می‌کند دشمنان «مردم» سرانجام به هدف خویش رسیدند.
دوران داودخان در سه مرحله: مرحله‌ی اول: داودخان اعلام می‌کند که در سایه‌ی

82- Braudel, Fernand. (1980), On History, Translated by Sarah Matthews, Chicago, pp. 9-50

حکومت او «مردم» از امنیت و عدالت بهره‌مند خواهند شد. مرحله‌ی دوم: سیل مخالفت جاری است. داودخان اعلام می‌کند که علیرغم توطئه‌ی دشمنان «مردم» به هدف خویش خواهند رسید. مرحله‌ی سوم: داودخان توسط نورمحمد ترکی سرنگون می‌شود. داودخان اعلام می‌کند که دشمنان «مردم» سرانجام به هدف خویش رسیدند.
دوران نجیب‌الله خان در سه مرحله. مرحله‌ی اول: نجیب‌الله خان اعلام می‌کند که در سایه‌ی حکومت او «مردم» از امنیت و عدالت بهره‌مند خواهند شد. مرحله‌ی دوم: سیل مخالفت جاری است. نجیب‌الله اعلام می‌کند که علیرغم توطئه‌ی دشمنان «مردم» به هدف خویش خواهند رسید. مرحله‌ی سوم: نجیب‌الله توسط مجاهدین سرنگون می‌شود. نجیب‌الله اعلام می‌کند دشمنان «مردم» سرانجام به هدف خویش رسیدند.
دوران مجاهدین در سه مرحله: مرحله‌ی اول: مجاهدین اعلام می‌کنند در سایه‌ی حکومت آن‌ها «مردم» از امنیت و عدالت بهره‌مند خواهند شد. مرحله‌ی دوم: سیل مخالفت جاری است. مجاهدین اعلام می‌کنند که علیرغم توطئه‌ی دشمنان «مردم» به هدف خویش خواهند رسید. مرحله‌ی سوم: مجاهدین توسط طالبان سرنگون می‌شوند. مجاهدین اعلام می‌کنند دشمنان «مردم» سرانجام به هدف خویش رسیدند.
دوران طالبان در سه مرحله: مرحله‌ی اول: طالبان اعلام می‌کنند که در سایه‌ی حکومت آن‌ها «مردم» از عدالت و امنیت بهره‌مند خواهند شد. مرحله‌ی دوم: سیر مخالفت جاری است. طالبان اعلام می‌کنند که علیرغم توطئه‌ی دشمنان «مردم» به اهداف خویش خواهند رسید. مرحله‌ی سوم: طالبان توسط مجاهدین سرنگون می‌شوند. طالبان اعلام می‌کنند که دشمنان «مردم» سرانجام به هدف خویش رسیدند.
ساخت تاریخ افغانستان گفتمان‌ها در خویش گرد آورده است. چه قصه‌ها که همین را می‌گویند؛ از آن میان: دو قصه‌ی کوتاهِ محمدآصف سلطان‌زاده: **عسکرگریز**، **از چاه به چاه**.

۱۲

عسکرگریز روایت گریز بی‌ثمر است. صفر از خدمت سربازی گریخته است؛ بعد از سه ماه و هفده روز خدَمت در ارتشِ حکومت خلقی. در جبهه‌ی جنگ با مجاهدین دندان درد گرفته بوده است. همین انگیزَه‌ی او برَای فرار را بیش کرده است. راهی طولانی را طی می‌کند. به روستایی می‌رسد. یکی از اهالی‌ی روستا از او می‌پرسد آیا اسلحه‌ای هم با خود دارد؟ چون پاسخ منفی می‌شنود، به او سیلی می‌زند. صفر خشم خود را می‌خورد. به سوی روستای خود راه می‌افتد. به خانه‌ی برادر می‌رسد. زن‌برادرش به‌سردی با او

برخورد می‌کند، از او گله می‌کند چرا در این مدت به فکر آن‌ها نبوده است. از خانه بیرون می‌آید. با گروهی از مجاهدین روبه‌رو می‌شود. مجاهدین به او پرخاش می‌کنند که چرا به خدمت رفته است؛ که چرا زودتر نگریخته است؛ که چرا اسلحه‌ای با خود نیاورده است. به خانه برمی‌گردد. شب برادرش، صادق، به خانه برمی‌گردد. صادق به خدمت رفته است؛ به خدمت در ارتش خلقی. چندساعتی برای هیزم‌کشی به خانه آمده است. خسته است. می‌خوابد. صفر به جای او به هیزم‌کشی می‌رود.[۸۳]

به روایت **عسکرگریز**، گریز از یک ساخت ممکن نیست؛ گریز از نمایش‌نامه‌ای که هنوز بر صحنه است. تاریخ افغانستان جز سقوط در چاه های گوناگون نیست.

۱۳

از چاه به چاه روایت چاه‌های مکرر است. یک مرد جوان افغانی که به اتفاق استادش برای کندن یک چاه به مزرعه‌ی یک مرد ایرانی آمده است. طناب به کمرش می‌بندد. به ته چاه می‌رسد. در ته چاه دو خاطره را به یاد می‌آورد. در دوران کودکی به بازی با هم‌سالان خود به چاهی می‌رفته است که پر از نعش بوده است؛ پر از بوی تعفن. هر کس بیش‌تر در چاه می‌مانده است، برنده بوده است. کودکی گذشته است. در دوران جوانی به ایران گریخته است. روزی به عنوان مقنی، با طناب برادرش، در چاهی بوده است که مأموران برای دست‌گیری‌ی افغان‌هانی که کارت اقامت ندارند، هجوم آورده‌اند. برادرش طناب را رها کرده است و گریخته است. او ته چاه مانده است.[۸۴]

به روایت **از چاه به چاه**، گریز از یک ساخت ممکن نیست؛ گریز از نمایش‌نامه‌ای که هنوز بر صحنه است. **از چاه به چاه** روایت دیگری است از یک ساخت مکرر؛ تمثیلی از سرگردانی میان ایست‌گاه‌های درد.

به‌گوشه‌ای دیگر از **بادبادک‌باز** بنگریم.

۱۴

امیر به دنبال سهراب به سراغ آصف می‌رود. آصف سهراب را فرا می‌خواند. سهراب می‌آید؛ با پیراهن و تنبان گشاد؛ به رنگ آبی‌ی سیر. یکی از محافظان آصف دکمه‌ای را فشار می‌دهد. صدای آهَنگی پشتویی برمی‌خیزد. سهراب به آهنگ مَی‌رقصد. سهراب رقاصه‌ی آصف است؛ وسیله‌ی ارضای نیازهای جنسی‌ی او. آصف امیر را می‌شناسد. امیر حاضر است آزادی‌ی سهراب را به پول بخرد. آصف او را مسخره می‌کند. آصف از روزگار خویش می‌گوید؛ از راهی که تا آن‌جا پیموده است. امیر به او پرخاش می‌کند.

۸۳- سلطان زاده، محمدآصف. (۱۳۸۵)، عسکرگریز، تهران، صص ۴۰ – ۷

۸۴- سلطان زاده، محمدآصف. (۱۳۸۲)، نوروز فقط در کابل با صفاست، تهران، صص ۱۰۰ – ۹۱

آصف تنها به شرطی سهراب را به امیر می‌دهد که او را به دست بیاورد. آن‌ها حسابی قدیمی با هم دارند: در دوران کودکی حسن با تیرکمان به چشم آصف زده است. آصف قسم خورده است که روزی حساب هر دو را خواهد رسید. حساب حسن را رسیده است؛ حالا نوبت امیر است. آصف از محافظان‌اش می‌خواهد، هر صدایی شنیدند به اتاق نیایند. رو به امیر می‌کند: تنها یکی از ما زنده از این اتاق بیرون می‌رود. نوبت امیر است: **«نمی‌دانم با آصف نبرد جانانه‌ای کردم یا نه. فکر نمی‌کنم. آخر چه طور ممکن بود. اولین بار بود که با کسی دعوا می‌کردم. در تمامِ عمرم این همه مشت نخورده بودم.**

[...]

بیش‌ترین چیزی که یادم است این است: پنجه‌بکسی که در روشنایی‌ی بعد از ظهر برق می‌زند و در اولین ضربه‌ها سرد است، اما به زودی از خون من گرم می‌شود. یادم می‌آید که به طرف دیوار پرتاب می‌شوم و چیزی به پشت‌ام فرو می‌رود؛ میخی که شاید زمانی تابلویی از آن آویزان بوده است. یادم می‌آید که سهراب جیغ می‌زند [...] **فک‌ام با پنجه‌بکس خرد می‌شود. دندان‌هایم در گلویم گیرکرده‌اند و قورت‌شان می‌دهم.** [...] **به زمین می‌افتم و خون از لب بالایی‌ی جرخورده‌ام روی فرش ارغوانی می‌ریزد. درد در شکم‌ام می‌پیچد** [...] **یادم می‌آید که صدای شکستن دنده‌هایم، درست مثل صدای شکستن شاخه‌هایی است که من و حسن** [...] **با آن‌ها شمشیربازی می‌کردیم. یادم می‌آید که سهراب جیغ می‌زند.** [...] **دست‌هایی موهایم را چنگ می‌زنند. سرم را به عقب خم می‌کنند. درخششِ فولادِ براق.** [...] **دوباره صدای شکستن. این بار دماغ‌ام.**

[...]

بعد: صدایی ظریف: بس است.

[...]

خواهش می‌کنم: بس است.

[...]

دست‌اش را بالای شانه نگه داشته بود، لاستیک تیرکمان را تا ته کشیده بود.

[...]

بگذارش زمین. آصف گلوی من را رها کرد و به طرف سهراب پرید.

سهراب لاستیک تیرکمان را که ول کرد، تیرکمان ویژی کرد. بعد آصف جیغ زد. دست‌اش را گذاشته بود جایی که لحظه‌ای پیش چشم چپ‌اش بود. خون از لای انگشت‌هایش می‌ریخت. خون و یک چیز دیگر؛ یک چیز سفید و ژله‌مانند. [...]

آصف روی فرش می‌غلتید [...]
سهراب گفت بیا برویم. دست‌ام را گرفت. کمک کرد سرپا بایستم [...] پشت سر ما آصف هنوز نعره می‌زد.
[...]
دست کوچک سهراب در دست، لنگ‌لنگان از سالن گذشتم. از روی شانه آخرین نگاه را انداختم. محافظان روی آصف خم شده بودند و با صورت‌اش ور می‌رفتند.
[...]

[...] رفتیم بیرون. در روشنایی‌ی روز دست‌ام دور تن سهراب حلقه بود [...] فرید دوان دوان به طرف ما می‌آمد.

[...] دست‌ام را گذاشت روی شانه‌اش و بلندم کرد. دوان دوان من را به طرف ماشین برد [...] ماشین از جا کنده شد و دست کوچکی را روی پیشانی‌ام احساس کردم.»[85]

خونی که از تن امیر می‌آید، خون رهایی از ترس است. انگار امیر با آصف می‌جنگد تا در نمایش ما خلل وارد کند. حقارت ترسان نمایشِ ما دیگر شخصیت یک‌دستی نیست. شاید تطهیر شده است. شاید نیست. تا حرَف بعدیَ شاید نیست.

حرف بعدی را شاید در رمان دیگری بخوانیم؛ در نمایش‌نامه‌ی دیگری بخوانیم.

۱۵

ساخت تاریخِ افغانستان هم خلل می‌پذیرد؟ رمان ما چیزی نگفته است. پاسخ این پرسش را شایَد در رمان دیگری بخوانی؛. شاید در نظریه‌ی دیگری بخوانیم.

۱۶

دیگر چه بگوییم؟ از «مردم»؟ از سیاست؟ از قدرت؟ از خاک که چشم‌اش خشکیده است؟ دیگر چه بگوییم؟ بارها پرسیده‌ایم. یک بار دیگر هم بپرسیم.

اسفندماه ۱۳۸۶

85- Hosseini (2007), pp. 264-268

نظر خواننده‌گان (دو نظر):

قوم‌های گوناگون در افغانستان

در افغانستان بیش از دویست تیره یا قوم زنده‌گی می‌کنند. تنوع قومی و نژادی در افغانستان مجموعه‌های فرهنگی‌ی متفاوتی به وجود آورده است. تفاوت فرهنگ‌ها سبب شده است نمادهای ملی ساخته نشوند؛ فرهنگ ملی به وجود نیاید. قدرت‌مداران پشتون‌تبار کوشیده‌اند، ویژه‌گی‌های فرهنگی‌ی جامعه‌ی پشتون را به عنوان نمادهای فرهنگ ملی ترویج کنند، اما با شکستی عریان مواجه شده‌اند. جنگ‌های داخلی که پس از پیروزَی‌ی مجاهدین شعله کشیدند، از کینه‌های قومی حکایت‌ها دارند.[86]

اسلام در افغانستان

در افغانستان دو مذهب بزرگ دین اسلام در مقابل هم ایستاده‌اند: تشیع، تسنن. یک سوم جمعیت افغانستان را شیعَیان تشکیل می‌دهند؛ دو سوم باقی‌مانده را سنی‌ها. بخش بزرگ شیعیان از قوم‌های هزاره، قزلباش، تاجیک هستند؛ بخش بزرگ سنی‌ها از قوم‌های پشتون، تاجیک، ازبک، ترکمن، ایماق.

تاریخ افغانستان از درگیری‌های خونین میان شیعیان و سنی‌ها پُر است. بزرگ‌ترین درگیری در سال‌های ۱۸۹۰ رخ داد: به فتوای جهاد مولوی‌های سنی، عبدالرحمان‌خان شصت‌ودو درصد از شیعیان هزاره را قتل‌عام کرد و ده‌ها هزار نفر دیگر را به برده‌گی گرفت.[87]

۸۶- واعظی، حمزه. (۱۳۸۱)، افغانستان و سازه‌های ناقص هویت ملی، تهران، صص ۴۲ - ۴۰
۸۷- همان جا، صص ۴۷ - ۴۶

سایه‌ی سیاوش زیرنویس ندارد

در میان خط‌های عقرب روی پله‌های راه آهن اندیمشک یا از این قطار خون مَی‌چکه قربان!، نوشته‌ی حسین مرتضائیان آبکنار

جنگ ایران و عراق اتفاق افتاده است. کسی تردید دارد؟ کسی نیست. چه‌گونه اما اتفاق افتاده است؟ کدام تاریخ راست می‌گوید؟ کدام کانالِ تلویزیونی؟ کدام ایستگاه رادیویی؟ کدام اداره‌ی آمار؟ کدام نظرخواهی؟ گزارش کدام سازمان جاسوسی؟ کدام فیلم؟ کدام رمان؟ نکند رمان **عقرب روی پله‌های راه آهن اندیمشک یا از این قطار خون می‌چکه قربان!** راست مَی‌گوید؟ نکند راویان رمان به نویسنده راست نگفته‌اند؟ نکند تنها از کابوس‌های خود گفته‌اند؟ رمان **عقرب روی پله‌های راه آهن اندیمشک یا از این قطار خون می‌چکه قربان!** چه می‌گوَید؟ چرا این طوری می‌گوید؟ به‌تر است خودمان سری به ماجراها بزنیم.

۱

سرباز وظیفه، مرتضا هدایتی، روی پله‌های راه آهن اندیمشک نشسته است. تازه از

خدمت مرخص شده است. دژبان‌ها دور و بر راه آهن می‌پلکند و سربازانِ فراری را دست‌گیر می‌کنند. مرتضا منتظر است که او را نیز دست‌گیر کنند. «حوالی»ی سال‌های «شصت‌وهفت» است. این فصل اول است. همه‌ی ماجراها اما در نوزده فصل تکه‌تکه شده است؛ در دالان‌های تودرتو؛ از منظرهای گوناگون؛ در شکل‌های گوناگون.

عقرب روی پله‌های راه آهن اندیمشک یا از این قطار خون می‌چکه قربان! در نوزده فصل روایت می‌شود. فصل‌ها تنها با شماره مشخص شده‌اند. یک: از منظرِ سوم شخص. دو: از منظر سوم شخص. سه: از منظر سوم شخص. چهار: در قالبِ گفت‌وگویی میانِ انباردار و مرتضا هدایتی به هنگام تسویه حسابِ مرتضا. پنج: از منظرِ سوم شخص. شش: از منظر سوم شخص. هفت: ازَ منظر سوم شخَص. هشت: از منظر علی، یکی از دوستان نزدیک مرتضا هدایتی در دوران خدمت. نه: از منظر سوم شخص. ده: از منظر سوم شخص. یازده: از منظر سوم شخص؛ متکی بر گفت‌وگوی چند سرباز و درجه‌دار هنگام تریاک‌کشی. دوازده: از منظر سوم شخص. سیزده: از منظر سوم شخص. چهارده: از منظر سیاوش؛ رویایی از سیاوش. پانزده: از منظر سوم شخص. شانزده: از منظر سوم شخص؛ متکی بر گفت‌وگوی مرتضا هدایتی و یکی از هم‌دوره‌ای‌هایش، اشکان. هفده: از منظر سوم شخص. هژده: از منظر دوم شخص. نوزده: از منظر سوم شخص.

در بخش بزرگی از **عقرب روی پله‌های راه آهن اندیمشک یا از این قطار خون می‌چکه قربَان!** اما مرتضا انگار خیال می‌کند. سیاوش را هم خیال می‌کند.

۲

سرباز وظیفه، مرتضا هدایتی، روی پله‌های راه آهن اندیمشک نشسته است. دژبان‌ها سربازان فراری را دست‌گیر می‌کنند. مرتضا خطاب به کسی می‌گوید: «**داره نوبتِ ما می‌شه رفیق!**» مرتضا کنار جاده‌ای خاکی، در انتظار ماشین، ایستاده است. ماشینی نمی‌آید. خطاب به کسی می‌گوید: «**انگاری خبری نیست رفیق. بزن بریم!**» مرتضا در کنار جاده راه می‌رود. به پوتین‌هایش نگاه می‌کند. خطاب به کسی می‌گوید: «**دو ساله که اینها پامه! باور می‌کنی؟ موقع خواب هم درشون نیاوردم.**» یک ماشینِ آیفا در مقابل مرتضا توقف می‌کند. مرتضا پا روی رکاب مَی‌گذارد؛ خودش را بالا می‌کَشد. خطاب به کسی می‌گوید: «**بیا بالا سیا دست تو بده به من!**» اندکی بعد مرتضا خطاب به راننده‌ی آیفا از منظر اول شخص جمع مَی‌گوَید: «**ما ترخیص شده‌یم.**» راننده‌ی آیفا در مقابل یک ایستگاه دژبانی روَی ترمز می‌کوبد. مرتضا خطاب به کسی می‌گوید: «**بریم پایین!**» اندکی بعد برگه‌ی ترخیص را به یک دژبان نشان می‌دهد. خطاب به دژبان می‌گوید:

«**ما ترخیص شده‌یم سرکار.**» ماشین آیفا به سوی اندیمشک پیش می‌رود. مرتضا کنار راننده نشسته است. کامیونی از کنار آیفا رد می‌شود مرتضا خطاب به کسی می‌گوید: «**سرتو برنگردون سیا!**» راننده‌ی آیفا جسد سربازی را پایین می‌اندازد. مرتضا خطاب به کسی می‌گوید: «**دیدی سیا؟!**» راننده‌ی آیفا در قهوه‌خانه‌ای پشتِ میزی نشسته است. مرتضا در مقابل او نشسته است. صندلی‌ی کناری‌اش را عقب می‌کَشد. خطاب به کسی می‌گوید: «**بیا بشین سیا!**» مرتضا از قهوه‌خانه بیرون می‌آید. کنار جاده‌ی اندیمشک رو به سوی اندیمشک دارد. خطاب به کسی می‌گوید: «**بیا بریم سیا! بیا بریم!**» مرتضا در اندیمشک است. به طرف راه آهن می‌رود. صدای آژیر هوایی به گوش می‌رسد. مرتضا خطاب به کسی فریاد می‌زند: «**حملهٔ هواییه سیا! بدو پناه بگیر!**» لحظه‌ای بعد مرتضا کسی را دل‌داری می‌دهد: «**نترس سیا [...] نترس، چیزی نیست [...] الان تموم می‌شه [...]**» مرتضا در مقابل درب راه آهن اندیمشک ایستاده است. به در می‌کوبد. پاسخی نیست. خطاب به کسی می‌گوید: «**انگاری تعطیله سیا**»

انگار کسی با مرتضا است. انگار دو نفر اند: مرتضا، سیا. سیا همان سیاوش است. مطمئن‌ایم. ما اما در رمانِ **عقرب روی پله‌های راه آهن اندیمشک یا از این قطار خون می‌چکه قربان!** خواندیمَ، می‌خوانیم، خواهیم خواند که سیاوش مرده است.

۳

مرتضا هدایتی، حبیب، یزدان، علی، سیاوش در جبهه اند. سنگر می‌کَنند. می‌خواهند خسته‌گی در کنند. می‌خواهند چایی بخورند:

«آب که جوش آمد صدا زد: بیاین بچه‌ها. یه چایی می‌چسبه.
همگی پابرهنه بودند و تکیه به بیل، داشتند عرق‌شان را خشک می‌کردند.
همه پوتین به دست آمدند، جز سیاوش.
گفت: سرد می‌شه‌ها!
سیاوش گفت: صَ صَ صَ صبر کن اَ اَ اَلان میام.
داشت گل‌های کف پایش را با دستمال پاک می‌کرد تا جورابش را بپوشد.
حبیب گفت: سِیل کن، سِیل کن، چَنی وسواس دارَه ئی، رولَه!
داد زد: بیا دیگَه!
سیاوش گفت: بذار بَ بَ بَ بندشو ببندم.
یزدان لیوانش را جلو آورد.
کتری را از روی آتش برداشت و برایش چای ریخت. یزدان گفت: دستت درد نکنه.

خواست کتری را بگذارد روی آتش که یکهو دسته‌اش در رفت و کتری افتاد روی آتش و جرقه‌ها پرید هوا و آتش دود کرد [...] و صدای مهیب انفجاری بلند شد. همگی از ترس روی زمین درازکش شدند و تا خاکِ به هوا رَفته، روی زمین ننشست، چشم‌هایشان را باز نکردند.
موج انفجار پردهٔ گوشش را لرزانده بود و توی سرش صدای سکوت بود.
سرش را که بلند کرد، سیاوش را دید که دمر افتاده روی زمین. بلند شد و با دست‌ها و دهان باز، رفت به طرف سیاوش. می‌خواست داد بزند: سیا! [...] داد هم زد، اما صدایش درنیامد.
صورت و سینهٔ سیاوش روی خاک بود و وای [...] پارچهٔ دور دستش خونی بود و وای [...] یک لنگه پوتینش افتاده بود کناری و وای [...] وای [...] وای [...]»

سیاوش مرده است. مرده است؟ سیاوش که در کنار مرتضا روی پله‌های راه آهن اندیمشک نشسته است. چه کسی راست می‌گوید؟ رمانِ **عقرب روی پله‌های راه آهن اندیمشک یا از این قطار خون می‌چکه قربان!** که مَی‌گوید سیاوش زنده است یا رمانِ **عقرب روی پله‌های راه آهن اندیمشک یا از این قطار خون می‌چکه قربان!** که می‌گوید سیاوش مرده است؟ اگر سیاوش مرده است. این کیست که فصلِ چهارده رمانِ **عقرب روی پله‌های راه آهن اندیمشک یا از این قطار خون می‌چکه قرَبان!** را روایتَ می‌کند. روایت می‌کند؟

٤

راوی‌ی فصلِ چهارده از منظر اول شخص سخن می‌گوید. از یک استخر بزرگ می‌گوید که پر از آب‌هَای آبی است؛ زلال. در استخر تنها زن‌ها حضور دارند؛ همه جا. در آب؛ در کناره‌های استخر. بعضی چاق اند؛ بعضی لاغر. مایو به تن دارند. پوست‌هایشان سفید است. راوی کنار استخر ایستاده است. زن‌ها او را نمی‌بینند. ناگهان صدای انفجار همه جا می‌پیچد. استخر آتش می‌گیرد. زن‌ها جیغ می‌زنند. در هم غوطه می‌خورند. محو می‌شوند. به زیر آب فرو می‌روند. راوی با لباس و پوتین درون استخر می‌پرد. سرنیزه‌اش باز می‌شود. کف استخر آبی است. بوی عطر بدن‌ها زیر آب پیچیده است. روی استخر آتش گرفته است کلاه راوی آتش می‌گیرد. تمام استخر انگار آتش می‌شود. راوی فریاد می‌زند: مرتضا!

در تمامِ این فصل نقطه‌ای نیست. هیچ جمله‌ای را نقطه‌ای از نقطه‌ی دیگر جدا نمی‌کند. جَمله‌ها در هم پیچیده‌اند. خیال فرصت تفکیک ندارد. خیالی که تفکیک شود

خیال نیست. خیال قید جمله نمی‌پذیرد. من ـ راوی‌ی فصلِ چهارده خیال می‌کند. خیال می‌کند سرنیزه دارد، لَباس سربازی بر تن دارد، زن‌ها او رَا نمی‌بینند، جسم ندارد. در خیال جابه‌جایی رخ داده است؛ تراکم رخ داده است؛ انفجاری که آرزوی وصالِ زن را مختل می‌کند. خواب، آرزو و مرگِ آرزو را در هم آمیخته است؛ به هم وصل کَرده است. راوی خیال می‌کند. مرده اما که خیال نمی‌کند. مرده که صدا نمی‌زند مرتضا! نکند مرتضا خیال می‌کند؟ نکند مرتضا خوابی را به یاد می‌آورد که سیاوش برایش تعریف کرده است؟ سیاوش مرده است؟ سیاوش زنده است؟ پاسخ را در رمانی دیگر بخوانیم؛ در رمانی که مرتضا سرِ پُست نگهبانی می‌خواند.

۵

در جایی از رمان **عقرب روی پله‌های راه آهن اندیمشک یا از این قطار خون می‌چکه قربان!** مرتضا هدَایتی سرِ پُست نگهبانی رمان **قطار خون چکان** را می‌خواند؛ گزارشی از قتل یک سرباز در جبهه‌هَای جنگ: «**ماه نبودَ و تآریکی ریخته بود روی دشت. سرباز زیر پشه‌بند خواب بود. زیر پیراهن سفید تنش بود و یک پایش از ملافه بیرون مانده بود. باد گرم می‌آمد و می‌پیچید و می‌رفت [...] پشه‌ای روی بازوی سرباز نشسته بود و داشتَ خونش را می‌مکید. سرباز غلتی زد و پشه از روی دستش بلند شد و نشست روی گردنش.**

هیبت سیاهی نزدیک شد. سرباز خواب بود. از دور صدای زوزهٔ کشدار سگ‌ها می‌آمد. دست‌های سیاه، گوشهٔ پشه‌بند را از زیرِ تشک بیرون کشیدند. سرباز خواب بود. دست‌ها خزیدند تو [...] به یک فشارِ موربَ سرنیزه، گلوی سرباز پاره شد. خون پاشید به زیر پیراهن سفید. دستِ دیگرَ سیاهیَ، روی دهان سرباز بود تا صدایش بیرون نیاید. پاهای سرباز تکانی خوردند و بعد همان‌طور بی‌حرکت ماندند. خون نشت کرد روی ملافه ...

دست‌ها که از پشه‌بند بیرون رفتند، از لبه‌های تخت خون می‌چکید روی خاکِ داغ شب و قوطی خالی کبریت که کنار پایهٔ تخت افتاده بود [...]»

نَام رمانی که مرتضا می‌خواند چه رمانی را به یاد ما می‌آورد؟ پرسیدن ندارد. رمانِ **عقرب روی پله‌های راه آهن اندیمشک یا از این قطار خون می‌چکه قربان!** را. همینَ رمانی که در موردش می‌نویسیم. همین رمانی که می‌خوانیم. انگار رمانی که مرتضا می‌خواند تکه‌ای از رمانِ ما است. تکه‌ای که مرتضا می‌خواند از مرگ می‌گوید؛ مرگ به دستِ دشمن. یعنی سَربازی مرده است. یعنی سربازان مرده‌اند. یعنی این تکه تمثیلِ

مرگ سیاوش هم هست؟ یعنی سیاوش مرده است. چه کنیم؟ تک چهره‌ی رمان **قطار خون چکان** را باور کنیم یا نکنیم؟ در رمان **عقرب روی پله‌های راه آهن اندیمشک یاَ از این قطار خون می‌چکه قربان!** خیال‌هایَ دیگری هم اما هست. هست؟

٦

مرتضا هدایتی روی پله‌های راه آهن اندیمشک نشسته است. دژبان‌ها سربازهای فراری را جمع می‌کنند. کامیونی نزدیک راه آهن ایستاده است. دژبان‌ها دست و پای سربازان فراری را می‌گیرند و در کامیون پرتاب می‌کنند؛ روی سربازانِ دیگر. سربازان اما خود را در گوشه و کنار پنهان کرده‌اند. یکی از دژبان‌ها چنگکی را درَ کپه‌های خاک و بوته‌های انبوه فرو می‌کند. گاهی سربازی به نوک چنگک گیر می‌کند، در هوا دست و پا می‌زند، در کامیون پرتاب می‌شود. از کامیون صدای ناله می‌آید؛ صدای استخوان‌های شکسته.

مرتضا خیال می‌کند. سرباز، نوک چنگک، روی هوا؟ ممکن نیست. مرتضا خیال می‌کند. همه چیز را؟ مرتضا خیال می‌کند سیاوش زنده است. سیاوش مرده است؟ چه چیز را باور کنیم؟ چه چیز را باور نکنیم؟ سوراخِ گونه‌ی راننده‌ی آیفا را هم باور نکنیم؟

۷

مرتضا هدایتی در کنار راننده‌ی آیفا نشسته است. راننده می‌خواهد از اندیمشک سرباز بیاورد. راننده‌ی آیفا چهره‌ی عجیبی دارد؛ خودِ آیفا هم: «**آیفا شیشهٔ جلو هم نداشت. فقط یکی از برف پاک‌کن‌هایش همان‌طور سیخ مانده بود. خوب که نگاه کرد دید از پهلو و بازوی راننده خون می‌آید.**

گفت: تیر خورده‌ی؟

راننده گفت: یه چند تایی.

و باز خندید. این بار دندان‌هایش را هم دید که نصفش شکسته بود و لُپش به اندازهٔ گلوله ژ ـ ۳ سوراخ بود. به صندلی نگاه کرد که خونی بود و از لبه‌اش خونِ سیاه می‌چکید کف آیفا. پوتین هم پایش نبود و همان‌طور با پای برهنه روی پدالَ فشار می‌داد و می‌خَندید.»

راننده‌ای که لپ‌اش به اندازه‌ی یک گلوله سوراخ است، خیال است. خیال نیست؟ چرا هست. پس وجود سیاوش هم خیال است. روایتِ سیاوش از استخر در ذهنِ مرتضا گذشته است. مرتضا صدای خیالِ سیاوش را در خیَال شنیده است. صدای بی‌نَقطه‌ی مردی را که لکنت داشته است. سیَاوش دیگر به لکنت مرتضا را صدا نمی‌کند. سیاوش

مرده است. وگرنه این زن در جاده‌ی اندیمشک چه می‌گفت؟ این زن در خیالِ مرتضا چه می‌گفت؟

۸

مرتضا هدایتی در جاده‌ای به سوی اندیمشک روان است که صدای زنی را می‌شنود. صدا می‌گوید که چهار ماه است از «او» خبری نیست. صدای مردی تأیید می‌کند که نه نامه‌ای، نه تلفنی، نه خبری. صدای زن می‌گوید که هیچ‌کس نیست که بداند او از مرگ پسرش چه می‌کشد. صدای مرد می‌گوید که گریه و زاری فایده‌ای ندارد. صدای زن می‌گوید که می‌خواهد داد بزند تا سبک شود. مرتضا در جاده‌ای به سوی اندیمشک روان است. صداها از کنارش رد می‌شوند. هیچ‌کس را اما نمی‌بیند. راوی این را می‌گوید. راوی او را افشا می‌کند.

همه‌ی چیزی را که ما به دنبال کشف‌اش بودیم، راوی افشا کرده است. پس ما دنبال چه بودیم؟ مرتضا خیال می‌کند سیاوش زنده است. راوی خود می‌گوید که مرتضا خیال می‌کند. کشف ما چندان کشفی نیست. یک نکته اما هست. راوی مرتضا را افشا می‌کند: مرتضا زن و مَردی را خیال می‌کند. کسانی که نیستند امّا چه‌گونه می‌گویند که سیاوش مرده است. خیال که خیال را افشا نمی‌کند. خیال خیال را تقویت می‌کند. خیال مرتضا امّا مرز ندارد. نقض اخبار تاریخی را هم خیال می‌کند. تاریخ را هم نقض می‌کند. نقض می‌کند؟

۹

مرتضا هدایتی یکی از هم دوره‌ای‌هایش، اشکان، را در مقابل راه آهن اندیمشک می‌بیند. اشکان او را به سوی اتاقکی می‌برد؛ مرتضا باید چیزی را ببیند؛ باید کسانی را ببیند: «**جلو در اتاقک پر بود از پوتین‌های گِلی و پاره و مچاله شده که درهم و برهم روی زمین افتَاده بودند.**

ـ اتاق به این کوچیکی این‌همه آدم توش جا شده؟ دویست سیصد تا پوتینه اینها!

ـ اگه بَدونی اون تو چه خبره. همه هستن. فرمانده لشکر بیست و یک، فرمانده تیپ زرهی، لشکر هفتاد و هفت، سرلشکر بابایی، سرتیپ فلاحی [...] فرمانده‌های قدیمی همه‌شون اومده‌ن کمک. حاج کاظم رستگار، جهان‌آرا، ابراهیم همت [...]

ـ مگه اون شهید نشده؟

ـ چرا. خیلی‌هایی که اینجان همه‌شون شهید شده‌ن. فرماندهٔ لشگر ده، موحد دانش، سرتیپ فکوری، فرماندهٔ لشگر بیست و هفت، حاج عباس باقری [...] خیلی‌ها هم

شیمیایی شده‌ن. گوش کن، ببین این سرهنگه قبل از شهید شدنش چی‌ها گفته.

صدای خرخر و فشش بیسیم شنیده می‌شد.

آرام گفتَ: مَی‌شنَوی؟ ... فرماندهٔ لشکر بیست و یکه. خیلی آدمِ بزرگیه. پوتین‌هاشو ببین [...] اونهاست [...] شماره‌ش پنجاه و پنجه!

با انگشتش پوتین‌هایی را نشان داد که به بزرگی کلهٔ یک گاو بودند.

ـ داره می‌گه شما زیر کولر نشسته‌ین به ما میگین مقاومت کنین!»

مرتضا شهیدان را هم زنده می‌بیند. شهیدان که جایی جمع نمی‌شوند. می‌شوند؟ نه، نمی‌شوند. یعنی مرتضا تنها خیال می‌کند؟ از هیچ قطاری خون نمی‌چکد حتا؟ عقربی هم نیست حتا؟ نام رمان ما هم خیال است حتا؟ آن عقربی که در ایستگاه راه آهن اندیمشک روان است هم خیال است حتا؟

۱۰

مرتضا هدایتی بر پله‌های راه آهن اندیمشک نشسته است عقربی کنار پایش می‌ایستد. مرتضا خیال می‌کند. حالا دیگر ما اطمینان داریم. ما دنبال کشف دیده‌های خیالی‌ی مرتضا بودیم. راوی‌ی سوم شخص اما خود او را افشا کرد. حالا دیگر ما اطمینان داریم عقربی جایی نمی‌چرخد. می‌چرخد؟ نمی‌چرخد. حتا اطمینان داریم که از قطاری خون نمی‌چکد. می‌چکد؟ نمی‌چکد. مرتضا خیال می‌کند.

۱۱

مرتضا هدایتی در جاده‌ای به سوی اندیمشک روان است. صدای قطار می‌آید. قطار به ایستگاه نزدیک می‌شود. همه جا را مه می‌گیرد: «**چشم‌هایش را باز کرد. مِه سفید که کمرنگ‌تر شد، قطار را دید که مقابلش ایستاده است. بزرگ و سیاه.**

[...]

از زیر واگن قطار خون و خونابهٔ زرد می‌چکید روی ریل‌ها [...]

اشکانَ به دو از جلویش رد شد. داد می‌زد: قربان [...] از این قطار خون می‌چکه قربان! [...] خونابه‌ها روی زمین پخش می‌شدند و بخار می‌کردند [...] بوی خون و آهن توی هوا ایستاده بود.

سربازهایی که ماسک سفید زده بودند، دو سر برانکاردی را گرفته بودند و با سختی از قطاری پایین می‌آمدند [...] مُرده‌ها را توی تاریکی می‌انداختند و دوباره برمی‌گشتند به قطار.»

مرتضا خیال می‌کند. اشکان هیچ جا ندویده است. دویده است؟ ندویده است. از اول هم روشن بود. مرده‌ها را اما چرا در تاریکی می‌انداختند. می‌انداختند؟ «واقعیت» کجا است؟

۱۲

«واقعیت» چیست؟ «واقعیت» این بار تکه‌هایی است که رمان **عقرب روی پله‌های راه آهن اندیمشک یا از این قطار خون می‌چکه قربان!** ثبت کَرده است؛ تاریخی که در کتاب‌های تاریخ نخوانده‌ایم. تاریخی که شاید بتوانیم زیر عناوینِ سربازان خسته، مواد مخدر در جبهه‌ها، درگیری‌ی «افراد» با یک‌دیگر، وظیفه‌شناسانَ رشوه‌خوار هم ثبت کنیم. از سربازان خسته شروع کنیم.

علی، یکی از دوستان نزدیکِ مرتضا هدایتی در دوران سربازی، جایی می‌گوید: «**ببین مرتضا من دیگه مستأصل شدَم وادادم دیگه نمی‌تونَم به خدا دیگه نمی‌تونم دیگه تحمل ندارم مرتضا به جون مامانم قسم رسیدم ته خط ببین کجا داریم زندگی می‌کنیم قاطی یه مشت عقرَب و رتیل و مار و موش و سگِ وحشی و پِمب و خمپاره و شیمیایی و کوفت و زهر مار آدم‌هاش هم که قربونَش برم همه گه همه دهاتی همه کله‌خر [...] [...] ما هم یه جورهایی سرگردونیم توی این بیابون با یه تفنگ و چند تا فشنگ و همین سرنیزهٔ لعنتی‌مون انگاری منتظریم یکی بیاد بزنیمش [...] آخه چرا [...] [...] به خدا مرتضا حرف‌هات همیشه تو گوش‌مه اما چی کار کنم این یکی دو ماه هم به خاطر حرف‌های تو تونستم تحمل کنم اگه اون شب سر پُست باهام حرف نزده بودی که کارو یه سره کرده بودم [...] با این آشغال‌ها نه نمی‌تونم نمی‌تونم [...] من مثل این کله‌کج‌ها نیستم می‌بینی چه عشقی می‌کنن از چاپلوسی و خایه‌مالی و خبرچینی [...] می‌گن چهارماه اضافه اما اسماً چهار ماهه تا جنگ تموم نشه ول‌مون نمی‌کنن می‌شیم عین اون وری‌ها که سربازی‌شون پنج ساله بیچاره‌ها دیده‌ی همه‌شون بیشتری‌هاشون موهاشون سفیده همه مُسنن زن و بچه دارن بیچاره‌ها [...]**» در خیال مرتضا علی از «واقعیت» می‌گوید. مرتضا خیال می‌کند. در متنِ این خیال بی‌نقطه اما «واَقعیتی» راهی است. از این «واقعیت»، در کشاکشِ بمب و عقرَب، در کشاکشِ اضافه‌خدمت و موهای سپید، یک صدا به رسایی به گوشَ می‌رسد: چرا جنگ؟

۱۳

چهره‌ی دیگرِ «واقعیت»، موادِ مخدر در جبهه‌ها است: در سنگری بوی جوراب همه جا

پیچیده است. صدای گر گرفتن کبریت می‌آید. لوله‌ای وارد قمقمه‌ای می‌شود. صدای فش فش گاز می‌آید. کسی دیگری را تهدید می‌کند که اگر یک بار دیگر دعوا کند می‌فرستدش خط مقدم. کسی قمقمه جور می‌کند برای تریاک‌کشی. کَسی به سرگروهبانی فحش می‌دَهد. استکانی می‌شکند. صدای سیخ باریکی که می‌خورد به لبه‌ی گاز پیک‌نیکی. همه ساکت می‌شوند. کسی دود سنگین می‌گیرد. دود تریاک می‌پیچد در سنگر. صدای قُلقُلِ آب میزان است. مزه‌ی تریاک تلخ است. قاشق چای‌خوری آرام می‌چرخد. به لبه‌ی استکان‌ها می‌خورد. نبات‌ها حل می‌شوند.

در متن این «واقعیت»، در کشاکشِ قُلقلِ آب و دودِ تریاک، در کشاکشِ تلخی‌ی فحش و شیرینی‌ی نبات، یک صدا به‌رَسایی به گوش می‌رسد: قهرمانِ صفحه‌ی تاریخ دروغ است.

۱۴

چهره‌ی دیگر «واقعیت»، درگیری‌ی «افراد» با یک‌دیگر است؛ درگیری‌ی مرتضا هدایتی، سیاوش، علی، حبیب، یزدان هم با صمد و کیا: یزدان، یکی از دوستان مرتضا، مسموم شده است. مرتضا به سراغ آب‌لیمو می‌رود: «**یزدان چشم‌هایش را تا نیمه باز کرد اما نای حرف زدن نداشت. فقط سرش را کمی تکان داد و دوباره چشم‌هایش را بست.**
گفت: باید مایعات بخوری. آبلیمو هم خوبه.
شیشهٔ آبلیمو را کج کرد اما فقط چند قطرهٔ زرد چکه کرد ته لیوان.
گفت: الان میام.
شیشه به دست از سنگر بیرون آمد و رفت سمت سنگرِ شمس اینها. صمد و کیا که دیدنش، رویشان را گرداندند. انگار هنوز غیظِ چند ماهَ پیش را داشتند که از سنگر انداخته بودشان بیرون.
زیر لب گفت: بوزینه‌های مُفنگی!»

در متن این «واقعیت»، در کشاکشِ دهن‌کجی و خشم، در کشاکشِ بیماری و نفرت، این صدا به رسایی به گوش می‌رسدَ: قهرمان صفحه‌ی تاریخ دروغ اَست.

۱۵

چهره‌ی دیگر «واقعیت»، وظیفه‌شناسانِ رشوه‌خوار است. مرتضا هدایتی برای تسویه‌ی حساب به انبار رفته است. انباردار بهانهَ می‌گیرد؛ به اشکال گوناگون او را زیرِ فشار قرار می‌دهد: برای یک چراغ قوه، برای یک خشاب، برای یک کیسه‌ی انفرادی، برای یک

قمقمه. مرتضا به انباردار پیش‌نهاد رشوه می‌دهد.
در بطن این «واقعیت»، در بطنِ ترش‌رویی و آزار، در بطن حقارت و ابتذال، یک صدا به رسایی به گوش می‌رسد: قهرمَان صفحه‌ی تاریخ دروغ اَست.

۱۶

خیال جاری در رمان **عقرب روی پله‌های راه آهن اندیمشک یا از این قطار خون می‌چکه قربان!** را عریان دیدیم؛ نقش «واقعیت» را هم. حالا از خویش می‌پرسیم چه چیز تمثیلِ جدایی‌ی خیال و «واقعیت» است؟ به یاد نامِ دو رمان می‌افتیم. رمانِ اول را مرتضا هدایتی بر سر پست نگهبانی می‌خواند؛ با نامَ **قطار خون‌چکان**. رمان دوم را ما خواندیم، می‌خوانیم، خواهیم خواند؛ با نام **عقرب روی پله‌های راه آهن اندیمشک یا از این قطار خون می‌چکه قربان!** انگار یک عقرب نام این دو رمان را از یک‌دیگر جدا می‌کند. در نامِ رمانی که مرتضا می‌خواند، عقربی نیست. در نام رمانی که ما می‌خوانیم عقرب هم هست. عقرب را تمثیل «واقعیت» هم می‌دانیم. حضور قطار خون‌چکان جنبه‌ی خیالی‌ی رمان ما را تمثیل می‌کند؛ حضور عقرب جنبه‌ی «واقعیَ» را. عقرب تمثیلِ یک پرسش است: چرا جنگ؟ عقرب تمثیلِ یک حکم است: قهرمان صفحه‌ی تاریخ دروغ است.
می‌خواهیم متنی بی‌زیرنویس بنویسیم، وگرنه در این زمینه شاید کتاب‌ها و صفحه‌هایی برای ارجاع داشتیم.

۱۷

تخیل صحنه‌ی ظهور تصویر است؛ تاریخ صحنه‌ی ظهور مفهوم. تصویر با شب هم‌پیمان است؛ مفهوم با روز. تصویر می‌خواهد جهان درون را پنهان کند؛ مفهوم می‌خواهد جهان بیرون را عریان کند. بنیان تصویر پیچیده‌گی است؛ بنیان مفهوم بازبوده‌گی. تصویر می‌خواهد چشم را فریب دهد؛ مفهوم می‌خواهد چشم را بگشاید.
یک حکم بدیهی را تکرار کنیم: رمان **عقرب روی پله‌های راه آهن اندیمشک یا از این قطار خون می‌چکه قربان!** آمیخته‌ای است از تمثیل و تاریخ؛ آمیخته‌ای از تصویر و مفهوم؛ آمیخته‌ای از شب و روز. درجا بپرسیم: آیا تخیلی که از همه‌ی درزهای آن «واقعیت» بیرون بزند، به «واقعیت» نباخته است؟ آیا شبی که با رگه‌های سپید روزن‌ها بسازد به روز نباخته است؟ آیا تصویری که مفهوم تاریخ را بر شانه ببرد، به تاریخ نباخته است؟ آیا قطارِ خون‌چکانِ رمان ما به عقربِ رمان ما نباخته است؟

می‌خواهیم متنی بی‌زیرنویس بنویسیم، وگرنه در این زمینه شاید کتاب‌ها و صفحه‌هایی برای ارجاع داشتیم.

۱۸

خوانشِ راستین در مفهوم خوانش بحران ایجاد می‌کند. گذری است از همه‌ی خوانش‌های پیشین. ابداع مقوله‌های جدید است. خوانش راستین نهادِ ادبیات را تکرار نمی‌کند؛ یکتایی‌ی اثر ادبی را درمی‌یابد. درمی‌یابد که ذات متن ادبی یعنی گریز از تعین‌های ذاتی؛ تعین‌های اثباتی. پیش از متنِ ادبی هیچ چیز وجود ندارد. متنِ ادبی ابداع می‌شود؛ در محور افقی؛ در محور عمودی. بد نیست اما همین‌جا بپرسیم: ابداع افقی چیست؟ ابداع عمودی چیست؟ تا آن‌جا که به یک رمان مربوط می‌شود، پاسخ چندان پیچیده نیست. محور افقی یعنی شکلِ آرایشِ فصل‌ها، منظرها، زبان‌ها، زمان‌ها بر خطی که آغاز رمان را به پایان رمان وصل می‌کند. محور عمودی یعنی پرسش ـ زبانی که یک فصل را ویژه‌گی می‌بخشد. محور عمودی یعنی یک صدا در رقابت با صداهای دیگری که بر محور افقی نشسته اند. انگار محور افقی پرواز خیال است؛ محور عمودی کُشتی‌ی خیال و صدایی از تاریخ ـ فلسفه ـ روان‌شناسی؛ کُشتی‌ی خیال و یک نگاه. انگار در محور افقی، در پناه خیال، راه گریز از درد جست‌وجو می‌شود، در محور عمودی صدایی از خود درد گلو پاره می‌کند. انگار محور افقی از ترکیبِ فصل‌ها، منظرها، زبان‌ها، زمان‌ها تصویر می‌سازد؛ محورِ عمودی حجابِ تصویر از روی مفهوم پس می‌زند. انگار محور افقی به سوی شب می‌رود؛ محور عمودی می‌خواهد صدای روز خود را به گوش‌ها بخواند. در رمان ما شاید محور افقی قطار خون‌چکانی است که بر ریل‌ها می‌گذرد؛ محور عمودی عقربی که بر پله‌های اندیمشک سر می‌کشد. محور افقی‌ی رمانِ ما به محور عمودی نباخته است؟ باخته است؟
می‌خواهیم متنی بی‌زیرنویس بنویسیم، وگرنه در این زمینه شاید کتاب‌ها و صفحه‌هایی برای ارجاع داشتیم.

۱۹

محور عمودی، مفهوم، روز رمان **عقرب روی پله‌های راه آهن اندیمشک یا از این قطار خون می‌چکه قربان!** چنین می‌گوید: تاریخ به ما دروغ گفته است. چیزی نگفته است: دروغی بدتر از سکوت؛ سکوتی بدتر از دروغ. تاریخ دروغ گفته است؛ نگفته است چرا جنگ؟ تاریخ دروغ گفته است؛ نگفته است قهرمان مرده است. تاریخ لُپ

سوراخ آرایش کرده است. تاریخ رزالت در پستو پنهان کرده است. تاریخ به بوی افیون خویش نشئه است. رمان **عقرب روی پله‌های راه‌آهن اندیمشک یا از این قطار خون می‌چکه قربان!** مفهوم درد را شاید در تاریخ ایران جست‌وجو می‌کند. درد چرایی‌ی جنگ را شاید در جنگ ایران و عراق جست‌وجو می‌کند؟ مفهوم مرگِ قهرمان را شاید از دل جنگ ایران و عراق شکار می‌کند. عقربی که از فشنگِ مرتَضا هَدایتی جانِ سالم به درَ برده است، عقربی که در حلقه‌ی آتش علی دُمِ خود را گاز می‌گیرد، شاید تنها درد برآمده از تاریخِ جنگ ایران و عراق را می‌چرخد. مَی‌چرخد؟

می‌خواهیم متنی بی‌زیرنویس بنویسیم، وگرنه در این زمینه شاید کتاب‌ها و صفحه‌هایی برای ارجاع داشتیم.

۲۰

رمان **عقرب روی پله‌های راه آهن اندیمشک یا از این قطار خون می‌چکه قربان!** سایه‌ی سنگین سیاوش را تصویر می‌کند تا مفهوم درد جنگ ایران و عراق را برجسته کند. شبِ وجود سیاوش را در نور روز مرگ اوَ افشا می‌کند تا از همه‌ی قطارهای خون‌چکانی که نعشِ شهید می‌برند عقَربی برَ پله‌های راه آهنی بپرد. نعشِ سایه‌ی سنگین سیاوش را از هَمه‌ی قطارها به تاریکی پرتاب می‌کند تا همه‌ی قطارهاَ شهادتِ عقرب به ایستگاه ببرند. سایه‌ی سنگین سیاوش می‌خواهد دروغ افشا کند، قهرمانَ بکشد، عقرب احضار کند. سایه‌ی سنگین سیاوش تابِ مستوری ندارد. درد این است.

می‌خواهیم متنی بی‌زیرنویس بنویسیم، اما حتا اگر میَ‌خواستیم زیرنویسی بنویسیم، در این زمینه هیچ کتاب و صفحه‌ای برای ارجاع نداشتیم. سایه‌ی سیاوش که زیرنویس ندارد.

دی‌ماه ۱۳۸۶

نظر خواننده‌گان (یک نظر):

انگار گفته بودی لیلی، نوشته‌ی سپیده شاملو، هم به جنگ اشاره می‌کند

انگار گفته بودی لیلی سرگذشت زنی است که هم‌سر خود را در جنگ ایران و عراق از دست داده است. **انگار گفته بودی لیلی** این‌گونه آغاز می‌شود: «**بمبها از آسمان ریختند روی خانه همسایه. تو از ایوان پرت شدی و مردی.**»[۸۸] شخصیت‌های اصلی‌ی **انگار گفته بودی لیلی** شاید پنج نفر اند: شراره، زنی که روایت می‌کند، علی، هم‌سر از دست‌رفته‌ی شراره، مستانه، خواهر علی، محمود، هم‌سر مستانه، سیاوش، پسر شراره و علی. از مرگ علی سال‌ها گذشته است. شراره تلاش می‌کند از یاد علی برهد. محمود ره‌بر یک فرقه‌ی عرفانی است. مستانه مرده است. سیاوش دانش‌جوی رشته‌ی معماری بوده است؛ گم‌شده است. شراره انگار نمی‌تواند از یاد علی رها شود: «**درست است، توی این سه سال با تو حرف نزده‌ام. اما واقعیت و شاید هم حقیقت این است که فراموشت نکرده‌ام. هنوز هم وقتی فکر می‌کنم به حرکت لبهات، آن روز و آن لحظه که کبوترها نشستند روی سر دخترک کوچولو، می‌بینم انگار گفته بودی لیلی.**»[۸۹]

۸۸- شاملو، سپیده. (۱۳۷۹)، انگار گفته بودی لیلی، تهران، ص ۱
۸۹- همان جا، ص ۱۸۲

بازگشت جنگ‌جویان[۹۰]

ترجمه‌ی آزاد و تلخیصِ یک مقاله، نوشته‌ی یان اکلوند

نسل گم‌شده، بزرگ‌ترین نسل، نسل ایکس، نسل قتل. برچسب‌ها بسیار اند؛ به ویژه آن‌که نسل‌ها آمریکایی باشند؛ به ویژه آن‌که در جنگی سرنوشت‌ساز درگیر شده باشند. کسانی که در جنگ ویتنام فرو افتادند، نسلی از دست‌رفته بودند؛ هرگز اما به‌روشنی تصویر نشدند. شاید به این خاطر که جنگ آمریکایی‌ها در ویتنام بسیار بدنام بود؛ جنبش صلح بسیار قوی. با این‌همه جنگ ویتنام بر ما که بسیار جوان بودیم، تأثیری عمیق باقی گذاشت. جنگ ویتنام در تلویزیون‌های سیاه ـ سفید دوران کودکی‌ی ما حضوری همیشه‌گی داشت.

کتاب‌هایی که در مورد جنگ ویتنام نوشته شدند، در محاق باقی ماندند. همه اما فیلم‌هایی را که توسط کارگردانانِ بزرگ زمان ما ساخته شدند، به یاد دارند: **اکنون آخرالزمان**، ساخته‌ی فرانسیس فوردَ کاپولا،[۹۱] **کت تمام‌فلزی**، ساخته‌ی استانلی کوبریک،[۹۲]

90- Eklund, Jan. (2008), Krigarens återkomst, i Dagens Nyheter 6 September, Stockholm, Kultur, sid. 6
91- Francis Ford Coppola
92- Stanley Kubrick

شکارچی‌ی عزیز، ساخته‌ی مایکل کیمینو[۹۳]، **گروهان**، ساخته‌ی اولیور استون.[۹۴]

اکنون راند دوم آغاز شده است. «کانال پلاس»، پخش سریال **نسل قتل** را آغاز کرده است؛ تصویری هفت ساعته از هجوم آمریکا به عراق در سال ۲۰۰۳.

در سال‌های اخیر فیلم‌های زیادی در مورد جنگ عراق ساخته شده است؛ از جمله **نبرد برای حدیثه**، ساخته‌ی نیک بروم‌فیلد،[۹۵] **در دره‌ی خدا**، ساخته‌ی پاول هاگی.[۹۶]

این فیلم‌ها چون فیلم‌هایی که در مورد جنگ ویتنام ساخته شدند، درخشان نیستند. در بسیاری از موارد اما تصویر تکه‌تکه‌ی روزنامه‌نگاران از جنگ را عمق می‌بخشند؛ تصویری که نقص‌اش بیش از هر چیز ناشی از آن است که عراق سرزمین خطرناکی است. تا کنون دویست روزنامه‌نگار در عراق کشته شده‌اند.

نسل قتل بر اساس کتاب ایوان رایت[۹۷] ساخته شده است؛ تصویری تکان‌دهنده و جزئی‌نگرانه از هفته‌های اول جنگ. **نسل قتل** از کودکان و زنان قطعه‌قطعه پر است؛ از ساختمان‌ها و خانه‌هایی که در اثر بمباران به خاک و خاکستر تبدیل شده‌اند؛ همه برای این‌که راه بغداد هموار شود. سربازی می‌گوید: البته چنین چیزهایی در تلویزیون‌های آمریکا نشان داده نمی‌شوند.

آدمی به‌ساده‌گی فراموش می‌کند که چه بسیار صدام حسین را با هیتلر[۹۸] مقایسه کردند؛ چه بسیار در مورد سلاح‌های کشتار جمعی‌ای که نظم جهان را تهدید می‌کنند، پرت و پلا بافتند. برای کسانی که جنگ را با پوست و گوشت خود تجربه کردند اما جنگ واقعیتی عریان بود.

«عملیات آزادی»ی محافظه‌کاران نو عراق را به خطرناک‌ترین سرزمین جهان تبدیل کرد.

ایوان رایت پیش از هر چیز به سربازان نزدیک می‌شود؛ به نسل جدید جنگ‌جویان. تصویر آن‌ها بسیار گویاتر و نگران‌کننده‌تر از تصاویر قدیمی‌ی معمولی است؛ از تصاویر قهرمانان میهن‌پرست یا از جنگ‌خسته‌گان روان‌پریش.

کتاب ایوان رایت که بر اساس سه گزَارش بلند بنیان گذاشته شده است، اعتراض قدرتمندانه‌ای است در چهارصد صفحه.

ایوان رایت ادعا می‌کند که آمریکا فراموش کرده است جنگ چیست. دیگر کسی رمان **برهنه‌گان و مرده‌گان** نورمن میلر[۹۹] را نمی‌خواند؛ یا **سلاخ‌خانه‌ی شماره ۵** کورت وونه‌گات[۱۰۰] را؛ یا **لحظه‌یَ ۲۲** جوزف هلر[۱۰۱] را.

93- Michael Cimino
94- Oliver Ston
95- Nick Broomfield
96- Paul Haggi
97- Evan Wright
98- Hitler
99- Norman Mailer
100- Kurt Vonnegut
101- Joseph Heller

سربازی می‌گوید ما «فلان» ناچیز آمریکا هستیم. با ما مثل تخم‌شان رفتار می‌کنند. گاه‌گاهی رهایمان می‌کنند تا به کسی حمله کنیم.

ایوان رایت واحد نخبه‌ی تفنگ‌داران را دنبال می‌کند که از شرق عراق پیش رفتند. مأموریت آن‌ها این بود که شلوغی ایجاد کنند تا دشمن نتواند نیرو به غرب بفرستد.

سربازان مردان بسیار جوانی هستند؛ تعداد زیادی از آن‌ها در آغاز دهه‌ی ۱۹۸۰ میلادی متولد شده‌اند. در خانواده‌های فقیر و ویران رشد کرده‌اند. تعدادی از آن‌ها عضو گروه‌های تبه‌کار بوده‌اند؛ تعدادی معتاد. با هیپ‌هوپ و پورنوی اینترنتی بزرگ شده‌اند. بازی‌های تلویزیونی را خوب بلدند. به نهادهای دولتی و کاخ سفید هم اعتقادی ندارند. بکارت خود را مدت‌ها است از دست داده‌اند.

آن‌ها جمع‌گرایی‌ی نظامی را به جای فردگرایی انتخاب کرده‌اند؛ زنده‌گی‌ی بیرونی را به جای بازی‌های کامپیوتری؛ پرهیزگرایی را به جای مصرف‌گرایی. اعتراض آن‌ها چنین است.

آن‌ها به کسانی که دست‌پاچه می‌شوند و بی‌هدف تیراندازی می‌کنند، به سختی می‌خندند؛ «هی رومبو!»

کسان دیگری وجود دارند که اهل خانه‌های به‌تری هستند؛ که به جای زنده‌گی‌ی مدنی ماجراجویی را انتخاب کرده‌اند. شاید هم خواهری در هاروارد داشته باشند. دل‌شان می‌خواهد خود را آزمایش کنند. ورزش‌های آسیایی را دوست دارند.

افسرانی هم هستند. کسانی مثل ستوان نات‌هانیل که یک دانشگاه خوب را ترک کرده‌اند تا چند سالی با تفنگ‌داران باشند. آن‌ها را «آرمانی» پیش می‌راند: ارتش به دانش‌جویان احتیاج دارد؛ به شهروندان معمولی که ماشین چشم‌بسته نیستند.

همه‌ی اعضای گروهان اما در یک چیز مشترک اند: خوب می‌کُشند. در این مورد مشکلی ندارند. دست‌کم مشکل جدی ندارند. آن‌ها می‌توانند فریاد بزنند: بگیرش. یا کوتاه و راحت: بکش.

سربازان سیگار نمی‌کشند، اما مرتب تنباکو می‌جوند. آب‌دهان‌شان مثل سگ هار جاری است. همه سرفه می‌کنند. چشم‌ها و دماغ‌هایشان از طوفان کویر متورم است. پاره‌ای از آن‌ها اسهال خونی دارند. پاهایشان در چکمه‌های جنگی گندیده‌اند. در به‌ترین حالت تنها ماهی یک بار دوش می‌گیرند. اسقف گروه سر تکان می‌دهد. او زبان تند سربازان را دوست ندارد. آن‌ها زیادی میل کشتن دارند. فکر می‌کنند مسیح فرش پادری است. کشیشی می‌گوید کشتن اشکالی ندارد، اما تنها تا زمانی که انسان از کشتن لذت نمی‌برد.

به قول یک افسر آن‌ها گروهی مادربه‌خطا هستند. حالا می‌خواهند از مرز بگذرند. می‌خواهند از نصیریه ره‌سپار الکوت بشوند، بین‌النهرین کلاسیک، سرزمینی میان عرفات و تیگریس؛ ایالتی زیبا که چرخ و زبان نوشتار در آن کشف شده است؛ ایالتی که شاید روزگاری باغ بهشت بوده است.

آن‌ها ایالتی ویران از خود به جای می‌گذارند و کمی بعد با هرج‌ومرجِ بغداد روبه‌رو می‌شوند. گشت زدن در شب بسیار خطرناک است. این‌جا شهری بی‌قانون است.

اخلاق فرو می‌پاشد. خاطرات زنده می‌شوند: اجساد بدون‌سر در خندق‌ها؛ دختر کوچکی در لباس زیبایی به پشت افتاده است و پا ندارد؛ سگ‌های وحشی گِرد جسدی تازه جشن گرفته‌اند.

یکی از سربازان می‌گوید که این خاطره‌ها او را از درون می‌کشند.

گروهان صدها کشته به جای می‌گذارد، اما تلفاتی نمی‌دهد. تنها گلوله‌ای به پای یک سرباز خورده است. همین.

شهریورماه ۱۳۸۷

نظر خواننده‌گان (دو نظر):

رمان بوزینه و ذات، نوشته‌ی آلدس هاکسلی،[۱۰۲] از سقوط انسان سخن می‌گوید

رمان **بوزینه و ذات** در دو قسمت نوشته شده است: قسمت اول زیر عنوانِ **تالیس**؛ قسمت دوم زیر عنوان **فیلم‌نامه**. قسمت اول از منظر اول شخص روایت می‌شود. روز ترور مهاتما گاندی است. راوی و باب بریگز،[۱۰۳] کارمندان یک مؤسسه‌ی فیلم‌سازی در دفتر کار خود نشسته‌اند. از هر دری سخن می‌گویند. فیلم‌نامه‌ها را هم زیر و رو می‌کنند. فیلم‌نامه‌ای مجذوب‌شان می‌کند: **بوزینه و ذات**؛ نوشته‌ی ویلیام تالیس؛[۱۰۴] ساکن کالیفرنیا. به طرف کالیفرنیا راه می‌افتند. به خانه‌ی ویلیام تالیس می‌رسند. کمی دیر رسیده‌اند. ویلیام تالیس دو هفته پیش مرده است. راوی و باب بریگز تصمیم می‌گیرند فیلم‌نامه را چاپ کنند.

قسمت دوم **بوزینه و ذات**، همان‌گونه که از نام‌اش برمی‌آید، یک فیلم‌نامه است؛ نوشته‌ی ویلیام تالیس. شخصیت‌های اصلی‌ی فیلم‌نامه‌ی **بوزینه و ذات** میمون‌ها، بوزینه‌ها، عنترها، هستند. در قصرگونه‌ای گروهی تماشاچی بر صندلی‌ها نشسته‌اند و به صحنه‌ای می‌نگرند. بر صحنه بازی‌ها برپا است. ۲۰ ماه فوریه‌ی سال ۲۰۱۸ میلادی است. جنگ جهانی‌ی سوم در جریان است. زنان و مردان میمون‌نمایی که بر صحنه اند، از زلاند نو به آمریکای شمالی فرستاده شده‌اند. دو طرف جَنگ از زلاند نو چشم پوشیده‌اند؛ چه پرت‌تر از آن است که ارزش نابود کردن داشته بَاشد.

به روایت **بوزینه و ذات** همه چیز شیطانی است: تکنولوژی، پیش‌رفت، دموکراسی. جهان تا ویرانی‌ی تمام فاصله‌ای ندارد. جدالی جاری است میان ذات از دست‌رفته‌ی انسان که عشق و صلح می‌خواهد و بوزینه – شیطان وجود که نفرت و مرگ می‌بافد.[۱۰۵]

102- Aldous Huxley
103- Bob Briggs
104- William Tallis

۱۰۵- هاکسلی، آلدس. (۱۳٦۷)، بوزینه و ذات، ترجمهٔ فرزانه شیخ، تهران

نوآم چومسکی[۱۰۶] از رسانه‌ها می‌گوید

نوآم چومسکی از نقش رسانه‌ها چیزی نزدیک به این هم می‌گوید: جنگ‌های تبلیغاتی‌ی ایالات متحده‌ی آمریکا تاریخی طولانی دارد. اولین جنگ تبلیغاتی‌ی مدرن در دوران وودرو ویلسون[۱۰۷] انجام شد که در سال ۱۹۱٦ با شعار صلح بدون پیروزی به ریاست جمهوری انتخاب شد. بحبوحه‌ی جنگ جهانی‌ی اول بود. مردم بسیار صلح‌دوست بودند؛ دلیلی برای شرکت در جنگ اروپاییان نمی‌دیدند. حکومت وودرو ویلسون تصمیم گرفته بود در جنگ شرکت کند. باید برای تغییر این وضعیت کاری صورت می‌گرفت. یک کمیسیون تبلیغی‌ی دولتی وارد کارزار شد؛ کمیسیون کریل که در طول شش ماه موفق شد مردمی صلح‌دوست را به مردمی دیوانه‌ی جنگ تبدیل کند که می‌خواستند همه‌ی چیزهای آلمانی را نابود کنند، آلمان‌ها را تکه‌تکه کنند، در جنگ شرکت کنند، جهان را نجات دهند. هم در همان زمان هم بعد از جنگ همان تکنیک به کار گرفته شد تا ترسی غریب از کمونیست‌ها همه جا را فرا گیرد. به یاری‌ی این ترس هم اتحادیه‌های کارگری در هم شکسته شدند هم مسائل دردسرسازی چون آزادی مطبوعات و آزادی‌ی عقیده «حل» شدند.[۱۰۸]

106- Noam Chomsky
107- Woodrow Wilson
108- Chomsky, Noam. (1999), Makt, Lögner och Motstånd: Intervjuer och essäer, 1987 – 1997, översättning: Hans O. Sjöström, Stockholm, sid. 67 - 68

سلطه‌ی ترسناک پدر

روان‌شناسی‌ی استعمارگران و استعمار شونده‌گان از چشم اوکتاو مانونی

اوکتاو مانونی، روان شناس فرانسوی، **روان‌شناسی‌ی استعمار** را در سال ۱۹۴۸ نوشت. اوکتاو مانونی در این کتاب تلاش کرد، سازوکار جنبش آزادی‌خواهانه‌ی سیاه‌پوستان ماداگاسکار و پاسخ خونین استعمارگران فرانسوی به آن‌ها را توضیح دهد؛ رابطه‌ی استعمارگر و استعمارشونده را.

به روایت اوکتاو مانونی نخستین تجربه‌ی کودک در خانواده، حس وابسته‌گی به پدر و مادر است؛ چیزی که عقده‌ی وابسته‌گی را می‌سازد. کودک در جهان مدرن خود رابطه با پدر و مادر را می‌گسلد، این اما سبب نمی‌شود که از جدایی از پدر و مادر رنج نبرد. جدایی از پدر و مادر، در هر صورت، عقده‌ی خودکم‌بینی را می‌سازد؛ میل تسلط به دیگران را. رابطه‌ی فرزند و پدر و مادر تصویری از تاریخ اروپا نیز هست. اروپای بدوی بر نوعی رابطه‌ی وابسته‌گی مبتنی بود. در دوران فئودالیسم این رابطه از میان رفت؛ میل به تسلط بر دیگران در قدرت‌های اروپایی سر برآورد. انقلاب فرانسه، فردگرایی را در مرکز قرار داد. فردگرایی عقده‌ی خودکم‌بینی را افزایش داد. این آخرین گام اروپا به سوی سیاست‌های امپریالیستی بود.

به روایت اوکتاو مانونی آفریقا سرشتی چون اروپای بدوی داشت. به پدران افسانه‌ای وابسته بود. پس استعمارگران اروپایی را جای‌گزین پدران افسانه‌ای کرد. پس از سقوط رژیم ویشی در فرانسه، هنگامی که در سال ۱۹۴۲ فرانسه اجرای سیاست‌های لیبرالی در مستعمره‌ها را آغاز کرد، آفریقایی‌ها احساس کردند پدران آن‌ها را تنها می‌گذارند. شورش آن‌ها در عقده‌ی خودکم‌بینی ریشه داشت؛ حس از دست‌داده‌گی‌ی پدر و مادر. خشونت مردان فرانسوی نیز ریشه‌ای جز این نداشت. سیاهان میل خود به وابسته‌گی را در شورش در برابر سفیدها جبران کردند؛ سفیدها ترس خود از جدایی از پدر و مادر را در سرکوب خونین سیاه‌ها.[۱۰۹]

تیرماه ۱۳۸۷

نظر خواننده‌گان (دو نظر):

بی‌اعتنایی‌ی اوکتاو مانونی به استثمار اقتصادی

از **روان‌شناسی‌ی استعمار** انتقادهای بسیار شده است. سال‌هایی پس از انتشار نگاه اوکتاو مانونی، مارکسیست‌های فرانسوی او را متهم کردند که به استثمار اقتصادی و پیچیده‌گی‌های سیاسی بی‌اعتنا بوده است. امه سزر[۱۱۰] اوکتاو مانونی را سرزنش کرد که در لفافه‌ی واژه‌های خوش‌منظر سیاهان را کودکان گنده‌ای خوانده است که قادر نیستند به اندازه‌ی انسان غربی رشد کنند. فرانتس فانون[۱۱۱] اعلام کرد که اوکتاو مانونی هیچ اشاره‌ای به شرایط، مشکل‌ها، گریزراه‌های سیاهان در دوران اشغال نمی‌کند.[۱۱۲]

نظر فرانتس فانون در مورد روان‌شناسی‌ی استعمار

فرانتس فانون اعتقاد داشت هدف اوکتاو مانونی در **روان‌شناسی‌ی استعمار** این بود که از طریق این پژوهش روان‌شناسانه برای رهایی‌ی سیاه‌پوستان از سرکوب سفیدپوستان راهی بیابد. فرانتس فانون علیرغم همه‌ی انتقادها، این کتاب را شریف خوانده است.[۱۱۳]

109- Liljeland, Håkan. (2001) ”Octave Mannoni (1899-1989)” i Manoni, Octave., Freud, översättning: Håkan Liljeland, Stockholm, sid. 7-21

110- Aime Cesaire

111- Frantz Fanon

112- Ibid., sid. 12

113- Ibid

سه بازنده زیر ذره‌بین[۱۱۴]

ترجمه‌ی آزاد و تلخیص یک مقاله، نوشته‌ی آندرش کولهد

ادبیات از کلیشه‌ها سرشار است. تشخیص این کلیشه‌ها همیشه کار ساده‌ای نیست؛ صبوری می‌خواهد. یکی از کسانی که از این ویژه‌گی به اندازه‌ی کافی برخوردار است، کلاوس آهلوند[۱۱۵] است؛ نویسنده‌ی کتاب پیراسته و بلندپروازانه‌ای در مورد شعر سوئدی در دو دوران پیش و پس از جنگ جهانی‌ی اول. در مرکز توجه او سه شاعر قرار دارند؛ هر سه مرد و هر سه جوان: ک.گ. اوسیانیلسون[۱۱۶] ایدئولوژی‌زده، برتیل مالمبری[۱۱۷] چابک، توره نرمن[۱۱۸] سوسیالیست؛ هر سه با شورَی مردانه، تصاویر زبانی‌ی جنگ‌زده، لرزشی در صدَا. آن‌ها از نگاه عصر خود حرکت می‌کنند؛ از باور به نقش ضرورت تاریخ در سقوط غربِ معاصر؛ هر چند به روش‌های گوناگون. گوستاو اوسیانیلسون و برتیل مالمبری به تبعیتَ از یکی از پیش‌گامان خود ورنرون هیدنستام[۱۱۹] در دوران پیش از جنگ تلاش می‌کنند مردم را در راه عملی سخت مردانه بسیج کنند؛ در حالی که توره نِرمن افول

114- Cullhed, Anders. (2008), ”Tre förlorare under lupp” i Dagens Nyheter 29 July 2008, Kultur, sid. 4-5
115- Claes Ahlund
116- K G Ossiannilsson
117- Berttil Malmberg
118- Ture Nerman
119- Verner Von Heidenstam

اروپای بورژوایی را نزدیک می‌یابد و انقلاب ناگزیر را خونین.

همان‌گونه که خودِ نِرمن بعدها اشاره کرد: جنگ غلطی درگرفت: در سال ۱۹۱٤ کارگران در سنگرهایِ رو در رو جنگیدند؛ شوکی برای نرمن که به روند تاریخ خوش‌بینانه می‌نگریست؛ یک خوش‌بینی که تا حدی در هر سه شاعر مشترک بود. اثر کلاس آهلوند بیش از هر چیز از جنگ وحشتناکی سخن می‌گوید که باور به آینده را از میان برد؛ میراث اروپا و سوئد از قرن نوزدهم را. بعدها اوسیانیلسون شیپور جنگ را به نفع لحنی به‌تمامی صلح‌طلبانه کنار گذاشت و مالمبری به‌دشواری توانست لحن خطابی‌ی پیامبرانه‌ای که از نیچه و دیگران آموخته بود با تأثیر عمیقی که از بی‌رحمی‌ی جنگ گرفته بود، ترکیب کند.

اثر کلاوس آهلوند به‌ویژه هنگامی درخشان است که ادبیات سوئد را بر بستر ادبیات جهان می‌نگرد. او هم از پژوهش‌های مارشال برمن[۱۲۰] و ماتِی کالینسو[۱۲۱] در مورد تاریخ روح مدرنیته سود می‌جوید هم لحن جنگ‌جویانه‌ی سه شاعرِ سوئدی را به کمک نظریه‌یَ کلاوس تولیت[۱۲۲] در مورد فانتزی‌های مردانه‌ی تکاوران آلمانی بازمی‌خواند.

کلاس آهلوند اما بیش از هر چیز سه «گزارشگر» خویش را به‌دقت می‌خواند: نوشته‌های متنوع آن‌ها را در رشته‌های گوناگون می‌خواند و بر مبنای توضیح پیش‌زمینه‌ها بر شعرهای گاه مبهم آن‌ها نور می‌اندازد.

کلاوس آهلوند سرانجام تأکید می‌کند که سه بازنده را زیر ذره‌بین گذاشته است: مدرنیسم متأخر نرمن را از خویش رانده است، اوسیانیلسون به جایی نرسیده است، مالمبری هرگز نتوانسته است کمان خویش را به اندازه‌ی هیدنستام بکشد.

جمع‌بندی‌ی کلاوس آهلوند را چنین نیز می‌توان خواند: سه شاعر ما قربانی‌ی دوران خویش شدند؛ قربانی‌ی تناقض میان ستایش قهرمان و جمع‌گرایی، ارج جوانی و سلاخی‌ی انسان، ایمان به آینده و بی‌تابی.

شهریورماه ۱۳۸۷

120- Marshall Berman
121- Matei Calinescu
122- Klaus Theweleit

نظر خواننده‌گان (سه نظر):

برگردان آزاد شعری از برتیل مالمبری: شنونده‌ی رادیو

هنگامی که اخبار گوش‌آزارِ آشویتس را شنید
به خود لرزید
هلیوگابالوس، سوریه‌ای‌ی جوان
سراپاگوش در کنار مادرش

آن‌گاه بیش‌تر نالید
و پا بر زمین کوبید
پاسایه‌ی بی‌رمق[۱۲۳]

دوشفنگ: فیلمی به کارگردانی‌ی چارلی چاپلین[۱۲۴]

دوشفنگ در تابستان سال ۱۹۱۸ ساخته شد. در ۲۰ اکتبر همان سال، بیست روز پیش از پایان جنگ نمایش داده شد؛ ماجرای زنده‌گی‌ی سربازی که یک تنه باعث پیروزی‌ی متفقین می‌شود؛ تقبیح جنگ از طریق هجو قهرمان.

سربازی با گروهی ناشی مشق صف جمع می‌کند. سپس لنگان به چادری می‌رود، بر بستری می‌افتد، به خواب می‌رود. بقیه‌ی ماجرا در خواب سرباز می‌گذرد. **دوش‌فنگ** با دست‌گیری‌ی قیصر آلمان و ولیعهدِ او، آن‌گاه بیدار شدنِ سرباز پایان می‌یابد.[۱۲۵]

رویای سیمون ماشار: یک نمایش‌نامه، نوشته‌ی برتولد برشت[۱۲۶]

ماه ژوئن سال ۱۹۴۰ است. در دهکده‌ای میان پاریس و اورلئان، دختری کوچک، خدمت‌گزار یک مسافرخانه، به راه ژاندارک[۱۲۷] می‌رود. دختر به سفارش یک فرشته، با چهره‌ی برادرش، که به جبهه رفته است، به گروهی پناهنده‌ی گرسنه غذا می‌دهد، یک انبار بنزین را آتش می‌زند. صاحب هتل و افسران آلمانی او را به یک دیوانه‌خانه تحویل می‌دهند. دیوانه‌خانه را تعدادی راهبه اداره می‌کنند. آن‌ها باید دختر را رام کنند.

123- Gustafsson, Lars. (1980), Svensk dikt: Från trollformler till Lars Noren, Stockholm, sid. 612

124- Charlie Chaplin

۱۲۵– لاوسن، جان هاوارد. (۱۳۶۲)، سیر تحولی سینما، ترجمه‌ی محسن یلفانی، تهران، صص ۴۷ – ۲۷

126- Bertolt Brecht

127- Jeannedarc

در **رویای سیمون ماشار** واقعیت و رویا در هم می‌آمیزند؛ درنده‌خویی‌های بی‌مرز وآرزوهای دختری که خود را چون ژاندارک قهرمان می‌یابد.[۱۲۸]

۱۲۸– سیدحسینی، رضا. (۱۳۸۰)، فرهنگ آثار: معرفی آثار مکتوب ملل جهان از آغاز تا امروز، جلد سوم: د – ژ، تهران، ص ۲۳۰۱

هراسِ سوم: فقر

سخنِ تغییر جهان

تورق یک کتاب در چند خط: مارکسیسم و فلسفه،[۱۲۹] نوشته‌ی الکس کالینیکوس،[۱۳۰] ترجمه‌ی اکبر معصوم‌بیگی

طلوع آرزو

میرنوروزی چه می گوید؟

۱۲۹- کالینیکوس، الکس. (۱۳۸٤)، مارکسیسم و فلسفه، ترجمه‌ی اکبر معصوم‌بیگی، تهران

130- Alex Callinicos

سخن تغییر جهان

تورق یک کتاب در چند خط: مارکسیسم و فلسفه، نوشته‌ی الکس کالینیکوس، ترجمه‌ی اکبر معصوم‌بیگی

مارکسیسم و فلسفه در درآمد، شش فصل، فرجام سخن نوشته شده است. عناوین فصل‌ها چنین اند: فصل نخست: **دو سنت**، فصل دوم: **پایان فلسفه**، فصل سوم: **بازگشت سرکوفتگان**، فصل چهارم: **ماده‌باوری و طبیعت‌باوری**، فصل پنجم: **ماتریالیسم و رئالیسم**، فصل ششم: **زبان و ایدئولوژی**.

درآمد را ناخوانده می‌گذاریم.

فصل نخست دو بخش دارد: از **کانت**[131] **تا هگل**،[132] از **کانت تا فرگه**.[133] محورهای بخش از **کانت تا هگل** چنین اند: پرسش نخست این است: فیلسوفان چه می‌کنند؟ پاسخ این است: فیلسوفان می‌پرسند علت بودن چیست. کانت تلاش می‌کند تجربه‌های

131- Kant
132- Hegel
133- Frege

عینی و پیش‌تجربه‌های ذهنی را در هم بیامیزد: فلسفه نه به تنهایی با تجربه‌ی ممکن مربوط است نه امکان و ضرورت. واقعیت تنها از طریق کنش قوه‌های انسانی‌ی از پیش‌موجود فهمیده می‌شود. فریدریش هگل عقل‌گرایی و مکتب نوافلاطونی را ترکیب می‌کند: ایده‌ی مطلق در طبیعت از خویش بیگانه می‌شود؛ در فلسفه به خویش باز می‌گردد؛ موضوع خویش می‌شود. محورهای بخش از **کانت تا فرگه** چنین اند: فرگه تأکید می‌کند که حساب برخلاف ادعای کانت تألیفی پیشینی نیست. حساب از قوانین منطق استخراج می‌شود.

فصل دوم سه بخش دارد: **کشف پرولتاریا، تکوین ماتریالیسم تاریخی، منطق سرمایه**. محورهای اصلی‌ی بخش **کشف پرولتاریا** چنین اند: مارکس به عنوان فیلسوف آغاز می‌کند. در نامه‌ای به پدرش، به تاریخ نوامبر ۱۸۳۷، اعلام می‌کند که به فلسفه‌ی هگل گرویده است. نخستین نوشته‌ی فلسفی‌ی مارکس رساله‌ی دکترای او در مورد دموکریت[134] و اپیکور[135] است. سال‌هایی بعد **نقد فلسفه‌ی حقوق هگل** را می‌نویسد؛ نقدی بر وارونه‌سازی‌ی واقعیت و اندیشه توسط هگل. محورهای اصلی‌ی بخش **تکوین ماتریالیسم تاریخی** چنین اند: **دست‌نوشته‌های اقتصادی و فلسفی ۱۸۴۴** حاصل نخستین جدال مارکس با اسمیت،[136] ریکاردو[137] و دیگر اقتصاددانان بورژوایی است: نقطه‌ی پایان فرایند تاریخی‌ی کمونیسم است؛ بازگشت کامل انسان به خویش. **برنهاده‌هایی در باره‌ی فویرباخ** در تقابل با لودویگ فویرباخ[138] نوشته می‌شود: ذات انسان انتزاعی ثابت نیست؛ مجموعه‌ای از شرایط اجتماعی است. **ایدئولوژی‌ی آلمانی** را مارکس و انگلس به اشتراک می‌نویسند: حمله‌ای به هگلیان جوان. محورهای اصلی‌ی بخش **منطق سرمایه** چنین اند: در **ایدئولوژی‌ی آلمانی** ابهام‌های بسیار وجود دارد: مهم‌ترین ابهام تداخل روابط اجتماعی و روابط فنی است. مارکس این ابهام را در **فقر فلسفه** حل می‌کند؛ از طریق ارائه‌ی مفهوم روابط تولیدی. روابط تولیدی، بر خلاف نیروهای تولیدی، به سازمان وِیژه‌ای از فرایند کار مربوط نیستند؛ که روابطی اجتماعی مبتنی بر جدال طبقاتی اند. مارکس **بیانه‌ی کمونیسم** را با تأکید بر همین مفهوم آغاز می‌کند: تاریخ جامع انسانی تاریخ جدال‌های طبقاتی است. ساختار کتاب سرمایه ضدهگلی است. سرمایه‌داری در آشتی‌ی تضادها در یک یگانه‌گی‌ی برتر به اوج نمی‌رسد؛ در روند مبارزه‌ی طبقاتی به اوج می‌رسد.

فصل سوم سه بخش دارد: **مارکسیسم‌های بین‌الملل دوم، لوکاچ و مارکسیسم**

134- Democritus
135- Epicurus
136- Smith
137- Riccardo
138- Ludwig Feuerbach

هگلی، منتقدان هگل: **آدورنو**[۱۳۹] **و آلتوسر**.[۱۴۰] محورهای اصلی‌ی بخش **مارکسیسم‌های بین‌الملل دوم** چنین اند: **آثار فلسفی انگلس**،[۱۴۱] **آنتی دورینگ، لودویگ فویرباخ پایان فلسفه‌ی کلاسیک آلمان، دیالکتیک طبیعت**، نوشته می‌شوند تا مارکسیسم را در مقابل ایدئولوژی‌های بیگانه مصون کنند. انگلس اما تحت تأثیر فلسفه‌ی هگل است: تبدیل کمی به کیفی و بالعکس، درهم‌تنیده‌گی‌ی متقابلان، نفی نفی. به روایت نظریه‌پردازان بین‌الملل دوم، کائوتسکی،[۱۴۲] پلخانوف،[۱۴۳] لابریولا،[۱۴۴] دیالکتیک باید آن مارکسیسمی را توجیه کند که بر مبنای آن نتیجه‌ی دگرگونی‌ی اجتماعی از پیش روشن است. برنشتاین[۱۴۵] به مارکسیسم ارتدوکس حمله می‌کند، بخش عمده‌ی سرمایه را زیر سئوال می‌برد، به اخلاق کانتی می‌گراید. آدلر،[۱۴۶] فیلسوف اصلی‌ی مارکسیسم اتریشی، تلاش می‌کند سوژه‌ی ترافرازنده را به مارکسیسم باز گرداند. لنین،[۱۴۷] لوکزامبورگ،[۱۴۸] تروتسکی[۱۴۹] از تکامل‌گرایی‌ی کائوتسکی و پلخانوف هم از زاویه‌ی فلسفی هم از زاویه‌ی سیاسی فاصله می‌گیرند. محورهای عمده‌ی بخش **لوکاچ و مارکسیسم هگلی** چنین اند: کتاب **تاریخ و آگاهی طبقاتی**‌ی لوکاچ شاه‌کار مارکسیسم هگلی است. لوکاچ از پرولتاریا مفهومی مسیحایی به دست می‌دهد؛ کوششی بلندپروازانه برای بازگرداندن سوژه‌ی ترافرازنده به مارکسیسم. محورهای اصلی‌ی بخش **منتقدان هگل: آدورنو و آلتوسر** چنین اند: دو کتاب **دیالکتیک روشنگری، کسوف عقل** سنت روشنگری را پشت می‌کنند. سلطه‌ی انسان بر طبیعت با سلطه‌ی انسان بر انسان گره خورده است. آدورنو امر مطلق را هم‌بسته‌ی فلسفی‌ی جامعه‌ای می‌داند که زیر سلطه‌ی بت‌واره‌گی‌ی کالایی است. آلتوسر اعلام می‌کند که تاریخ به سوی هدفی ثابت پیش نمی‌رود. باید مارکس اومانیست و ایدئولوژیک دست‌نوشته‌ی فلسفی را پشت سر گذاشت و به مارکس علمی و ماتریالیست سرمایه بازگشت.

فصل چهارم سه بخش دارد: **طبیعت‌باوری و ضدطبیعت‌باوری، فروکاست ناپذیری امر اجتماعی، سرشت انسان و نیروهای تولیدی**. محورهای عمده‌ی بخش **طبیعت‌باوری و ضدطبیعت‌باوری** چنین اند: کسانی چون، انگلس، کائوتسکی، استالین[۱۵۰] می‌کوشند، سوژه‌ی «ترافرازنده» را بار دیگر در مارکسیسم وارد کنند. انسان به مثابه موجودی فیزیکی بخشی از طبیعت است. علوم طبیعی و علوم اجتماعی با یک روش تدوین و ارزیابی می‌شوند. مفهوم‌ها و گزاره‌های علوم طبیعی برای علوم اجتماعی الگویی فراهم می‌کنند.

139- Adorno
140- Althusser
141- Engels
142- Kautsky
143- Plekhanov
144- Labriola
145- Bernstein
146- Adler
147- Lenin
148- Luxemburg
149- Trotsky
150- Stalin

محورهای بخش **فروکاست ناپذیری‌ی امر اجتماعی** چنین اند: طرح نهایی‌ی روابط اقتصادی در سطح وارونه‌ی طرح درونی‌ی آن است. ماتریالیسم تاریخی ساختارهای پنهانی را تشخیص می‌دهد که در بُن رفتار آگاهانه‌ی انسان قرار دارد. محورهای بخش **سرشت انسان و نیروهای تولیدی** چنین اند: مارکس در تحلیل شرایط نه انسان که روابط تولیدی را بنیان قرار می‌دهد. روابط تولیدی سرشت و میزان توسعه‌ی نیروهای تولیدی را توضیح می‌دهد.

فصل پنجم سه بخش دارد: **رئالیسم و مارکسیسم، رئالیسم و ذات‌گروی، رئالیسم و بازنمود**. محورهای بخش **رئالیسم و مارکسیسم** چنین اند: ماتریالیسم معرفت‌شناختی یا رئالیسم مارکس با طبیعت‌باوری‌ی او گره خورده است. ماتریالیسم معرفت‌شناختی سه عنصر اصلی دارد: جمله‌ها بیش از آن‌که به سبب وضع شناخت بشر صادق یا کاذب باشند، به سبب وضع جهان صادق یا کاذب اند. اندیشه جَهان را تشکیل نمی‌دهد؛ آن را بازتاب می‌دهد. موجودات مشاهده‌ناپذیر مفروض گرفته می‌شوند تا رفتار چیزهایی را توضیح دهند که مستقل از اندیشه وجود دارند. محورهای بخش **رئالیسم و ذات‌گروی** چنین اند: جهان فلسفی شاهد چیزی بوده است که پی‌یر ژاکوب[۱۵۱] آن را احیای رئالیسم می‌خواند. به روایت این نوع رئالیسم جهان از اجزایی تشکیل شده است که سرشتی ذاتی دارند. این روایت دو سرچشمه دارد: علیت هیوم، نظریه‌ی علی‌ی نام‌ها که فیلسوفان تحلیلی‌ای چون فرگه، راسل،[۱۵۲] ویتگنشتاین[۱۵۳] بر آن انگشت گذاشته‌اند. فیلسوفان تحلیلی اعتقاد دارند که معنای یک نام خاص را یا توصیف‌های مشخص آن نام فرا می‌آورند یا گزینه‌ای از آن توصیف‌ها. محورهای بخش **رئالیسم و بازنمود** چنین اند: رئالیسم با چیزی مربوط است که می‌توان آن را عینیت «معناشناختی – هستی‌شناختی» خواند؛ یعنی این‌که واقعیتی مستقل از ما وجود دارد که گزاره‌ها می‌توانند به آن پاسخ دهند. ریچارد رورتی[۱۵۴] در کتاب **فلسفه و آینه‌ی طبیعت** اعلام می‌کند که رشد فلسفه‌ی تحلیلی مفهوم ذهن به مثابه آینه‌ی طبیعت را تضعیف کرده است. ایمره لاکاتوش[۱۵۵] اعتقاد دارد بر مبنای سه معیار می‌توان صحت یک نظریه‌ی علمی را پذیرفت: نظریه‌ی جدید چیز تازه‌ای را پیش‌بینی کند، مشاهده بَخشی از محتوای نظریه‌ی جدید را تقویت کند، نظریه با چیزی که کشف شده است، هم‌آهنگ باشد.

فصل ششم چهار بخش دارد: **فقر ایدئولوژی، دو مفهوم از زبان، صدق و ارتباط،**

151- Pier Jakub
152- Russel
153- Wittgenstein
154- Richard Rorty
155- Imre Lakatos

گفتمان و کردار. محورهای بخش **فقر ایدئولوژی** چنین اند: مارکسیسم غربی به بررسی‌ی ایدئولوژی بسیار دل‌بسته اَست. این دل‌بسته‌گی در آثاری از مکتب فرانکفورت پیدا است؛ از جمله **پژوهش در اقتدار و خانواده**، بخشی از **دیالکتیک روشنگری** با نام **عناصر یهودی‌ستیزی، شخصیت اقتدارطلب**. سخن **مارکس** در مورد ایدئولوژی دو عنصر دارد: عنصر نخست: ایدئولوژی مجموعه‌ای از باورهای کاذب است. عنصر دوم: طبقه‌ی حاکم تا تضادهای جامعه‌ی طبقاتی را پنهان کند از توهم‌هایی سود می‌جوید که فرایند زنده‌گی‌ی تاریخی به وجود می‌آورد. محورهای بخش **دو مفهوم از زبان** چنین اند: بر مبنای درک فرگه و سوسور از زبان، معنای لفظ‌ها را جای‌گاه آن‌ها در شبکه‌ی زبان تعیین می‌کند. میان درکِ فرگه و درکِ سوسور تفاوتی هست: فرگه کارکردهای زبان جمله را مقدم می‌داند. سوسور اما تمایزی میان واژه‌ها و جمله‌ها قائل نیست؛ که بر آمیزش واحدهای زبانی متمرکز می‌شود. محورهای بخشِ **صدق و ارتباط** چنین اند: در میان فیلسوفان تحلیلی‌ی زبان دو گروه می‌توان تشَخیص داد: نظریه‌پردازان معناشناسی‌ی صوری، نظریه‌پردازان معنای ارتباطی. گروه نخست، که فیلسوفانی چون دیویدسون[۱۵۶] در میان آن‌ها وجود دارد، تأکید می‌کنند که معنای یک جمله را شرایط صدق آن تعیین می‌کند. گروه دوم، که فیلسوفانی چون سرل[۱۵۷] در میان آن‌ها وجود دارد، تأکید می‌کنند که معنای واژه را نیرویی تعیین می‌کند که واژه با آن ادا می‌شود. هابرماس تا نوعی «عمل‌شناسی‌ی صوری» بسازد، از نظریه‌ی گروه دوم بهره گرفته است. محورهای بخشِ **گفتمان و کردار** چنین اند: «تحلیل معناشناختی‌ی صوری»‌ی یک گفتمان قادر استَ شرایط صدق جمله‌های آن گفتمان را به دست دهد، اما قادر نیست هویت ویژه‌ی خود گفتَمان رَا به دست دهد. بر بستر رویارویی‌ی اندیشه‌های گفتمانی و اندَیشه‌ی گرامشَی[۱۵۸] می‌توان به پیش‌رفتِ نظریه‌ی مارکسیستی‌ی ایدئولوژی امیدوار بود.

فرجام سخن چیزی نیست مگر این سخن مارکس که در **درآمد** آمده است: «**فیلسوفان به راه‌های گوناگون فقط جهان را تفسیر کرده‌اند؛ نکته بر سر تغییر جهان است.**»[۱۵۹]

شهریورماه ۱۳۸۷

156- Davdson
157- Searle
158- Gramsci

۱۵۹- همان جا، ص ۱۵

نظریه‌ی خواننده‌گان (پنج نظر):

آپتون سینکلر[۱۶۰] فقر را روایت می‌کند

آپتون سینکلر، نویسنده‌ی آمریکایی، جهان سرمایه‌داری را برنمی‌تابید؛ جامعه‌ی ایالات متحده‌ی آمریکا را نیز. عضو گروه رمان‌نویسانی بود که رسواکننده‌گان خوانده می‌شدند؛ رمان‌نویسانی که تلاش می‌کردند فساد اقتصادی ـ سیاسی‌ی جهانی سوداگر را افشا کنند. معروف‌ترین رمان او **جنگل** است. **جنگل** در سال ۱۹۰۶ منتشر شد. سرگذشت جرجیس رادکاس[۱۶۱] و خانواده‌اش که از لیتوانی به ایالات متحده‌ی آمریکا مهاجرت کرده‌اند؛ گزارشی از رنج کارگران در کشتارگاه‌های متعفن، بی‌رحمی‌ی تراست‌های گوشت، سیاهی‌ی فقر، می‌خواره‌گی، مرگ در بیغوله‌ها.[۱۶۲]

شرود آندرسون[۱۶۳] هم فقر را روایت می‌کند

شرود آندرسون، نویسنده‌ی آمریکایی، نیز تصویر بی‌پناهی‌ی ستم‌دیده‌گان را هدف داشت؛ تصویری از کوچه و خانه‌های ایالات متحده‌ی آمریکا. نخستین مجموعه داستان خود را در سال ۱۹۱۹ منتشر کرد: **واینزبورگ اوهایو**.[۱۶۴] شرود آندرسون تلاش کرد سبک جدیدی در داستان کوتاه بنیان گذارد: رهایی از شخصیت‌های قراردادی، روایت ساده‌ی آواره‌ها، گرسنه‌ها، ناجورها. در داستان‌های شرود آندرسون انسان لای چرخ‌های جهان صنعتی له می‌شود، روح خود را به شیطان می‌فروشد، دستِ خالی به خانه می‌برد.[۱۶۵]

فرانسیس اسکات کی فیتز جرالد[۱۶۶] هم فقر را روایت می‌کند

فرانسیس اسکات فیتز جرالد، نویسنده‌ی آمریکایی، نیز از فقر و تنهایی در ایالات متحده آمریکا روایت‌ها می‌کند. رمان **این سوی بهشت** را در سال ۱۹۲۰ منتشر می‌کند؛ رمان **گتسبی‌ی بزرگ** را در سال ۱۹۲۵؛ رمان **شب لطیف است** را در سال ۱۹۳۴. **این سوی بهشت** روایتِ هستی‌ی نسل جوانی است که در روزگار پس از جنگ جهانی‌ی اول در فقر

160- Upton Sinclair
161- Jurgis Rudkus

۱۶۲- سیدحسینی، رضا. (۱۳۸۳)، فرهنگ آثار: معرفی آثار مکتوب ملل جهان از آغاز تا امروز، جلد دوم: پ ـ خ، تهران، ص ۱۳۹۶

163- Sherwood Anderson
164- Winesburg ohio
165- Olsson, Bernt och Algulin, Ingemar. (1995), Literaturens Historia i världen, Stockholm, sid. 543
166- Francis Scott Key Fitzgerald

و تنهایی فرسوده می‌شود. **گتسبی‌ی بزرگ** روایت آرزوهای آمریکایی است؛ هم‌خوانی‌ی سرباز، گانگستر، نویسنده در جهانی تباه. **شب لطیف است** روایت جهان مردی است که نماینده‌ی تنهای نسل خود است؛ نسل شکست؛ نسلی که به غارت رفته است.[۱۶۷]

یک کتاب در چند خط؛ چراغانی در باد؛ نوشته‌ی احمد آقائی

رمان **چراغانی در باد** گزارشی است از جدال‌های سیاسی‌ی سال‌های ۱۳۳۲ – ۱۳۲۰ خورشیدی؛ بر بستر ماجراهایی که شخصیت‌هایی قراردادی تجربه می‌کنند. شیرافکن، باربر بزرگ‌دل، جذب مبارزه‌ای آزادی‌خواهانه می‌شود. علوان، شاگرد حجره‌ای در بازار طرفدار محمد مصدق است. دکتر فاتح، یکی از ره‌بران حزب توده سرانجام به آرمان خود خیانت می‌کند. تیمور هوادار صادق حزب در جریان تظاهرات ۳۰ تیرماه سال ۱۳۳۱ کشته می‌شود. شکرالله بازاری‌ی دیوسیرتی است که حتا زن‌اش را می‌فروشد. سرهنگ صنوبری به زن حاج‌شکرالله نظر دارد. رمان **چراغانی در باد** گزارش غلبه‌ی سایه است بر آفتاب: «**آفتاب بی‌رمق انتهای روز، کمرنگ و بی‌فروغ و کهربایی، تن وارفته‌اش را از توی حیاط برچیده بود و حالا رفته بود آن بالا و حاشیه چینهٔ بام نشسته بود و از سوی سایه دیوار پس رانده می‌شد.**»[۱۶۸]

عدالت از چشم جان راولز[۱۶۹] در چند کلمه

از چشمِ جان راولز، اقتصاددان آمریکایی نابرابری‌های اجتماعی ـ اقتصادی به دو شرط پذیرفتنی است. نخست: به شرطی که نابرابری‌ها شامل مشاغلی شود که دست‌یابی به آن‌ها برای همه‌ی مردم ممکن است. دوم: به شرطی که محروم‌ترین اعضای جامعه بیش‌ترین بهره را از نابرابری‌ها ببرند.[۱۷۰] چه عدالت با برابری تفاوت دارد. عدالت را نباید با تصویری که از یک جامعه‌ی ایده‌آل ترسیم می‌شود، اشتباه گرفت. گاهی اوقات باید نابرابری را به عنوان عدالت به رسمیت شناخت یا دست‌کم بی‌عدالتی نشمرد.[۱۷۱]

167- Ibid., sid. 530

۱۶۸- آقائی، احمد. (۱۳۶۸)، **چراغانی در باد**، تهران

169- John Rowls

۱۷۰- راولز، جان. (۱۳۸۵)، عدالت به مثابه انصاف، ترجمهٔ عرفان ثابتی، تهران، ص ۸۴

171- Sen, Amartya., Walzer, Michael., Rawls, John. (1993), Ideer om Rättvisa: Volym 1 i Tidens Ideseri, Översättning: Germund Hesslow och Lars G. Larsson, sid. 24

طلوع آرزو

میرنوروزی چه می‌گوید؟

در اولین چهارشنبه‌ی سال نو مردم یکی از میان خود را به امیری بر می‌گزینند؛ به او میرنوروزی یا پادشاه نوروزی نام می‌دهند. میرنوروزی به هنگام طلوع آفتاب بر تخت می‌نشیند. مردی اعضای دربار را به او معرفی می‌کند. کهن‌وزیر پیری بذله‌گو است. وزیر دست راست احکام منطقی صادر می‌کند؛ وزیر دست چپ احکام مضحک. در کنار امیر یک میرزا نیز هست؛ تعدادی نیز فراش، جلاد، نوازنده، دلقک. میرنوروزی دستور رسیده‌گی به فقرا، آزادی‌ی زندانیان بی‌گناه، آشتی‌ی خانواده‌های درگیر را صادر می‌کند. سرانجام فرار می‌کند، به خانه‌ی یکی از بزرگان می‌رود، در آب‌اش می‌خوابانند.[۱۷۲]

بهمن ماه ۱۳۸۶

۱۷۲- بیضایی، بهرام. (۱۳۸۳)، نمایش در ایران، تهران، ص ۵۳

نظر خواننده‌گان (یک نظر):

خلاصه‌ای از یک پژوهش: تاریخ فقر در ایران

به روایت فریبرز رئیس‌دانا تاریخ فقر در ایران از آغاز تا سال ۱۳۸۱ خورشیدی را به چهار دوران می‌توان تقسیم کرد: دوران نخست: از آغاز تاریخ ایران تا روزگار صدارت امیرکبیر را در بر می‌گیرد. در این دوران سلطه‌ی شاهان و دست‌نشانده‌گان‌شان فقر انبوه بخش عظیمی از مردم را سبب شده بود. دوران دوم: از روزگار صدارت امیرکبیر تا انقلاب سفید محمدرضاشاه پهلوی را در بر می‌گیرد. در این دوران در کنار فقر در شهرها، فقر گسَترده در روستاها و مناطق عشایری، که هشتاد درصد جمعیت ایران را در بر می‌گرفتند، به چشم می‌خورد. دوران سوم: روزگار انقلاب سفید تا سال ۱۳۶۹ خورشیدی را در بر می‌گیرد. در این دوران فقر چهره‌ها و اندازه‌های گوناگون داشت. پس از انقلاب سفید، فقر سال‌ها در حال رشد بود. اندک اندک اما با افزایش درآمد نفت، مشاغل گوناگون در شهرها و روستاها، به وجود آمدند و فقر تا حدی کنترل شد. پس از انقلاب اسلامی از جمله برنامه‌های جهاد سازنده‌گی فقر را تا حدی محدود کرد. با آغاز جنگ ایران و عراق اما بار دیگر فقر رو به افزایش گذاشت. دوران چهارم: از سال ۱۳۶۹ تا سال ۱۳۸۱ خورشیدی را در بر می‌گیرد. در این دوران فقر، به دلیل بازارگرایی‌ی افراطی و سیاست‌های تعدیل ساختاری، به‌شدت گسترش یافت.[۱۷۳]

۱۷۳- رئیس دانا، فریبرز. (۱۳۸۳)، «تحول فقر در ایران» در مسائل اجتماعی ایران، انجمن جامعه شناسی ایران، تهران، صص ۱۳۶ - ۱۳٤

هراسِ چهارم: تنهایی

خانه تنها شبی مهمان می کند
گام‌هایی شتابان در مفهوم تبعید در سه فیلمِ داریوش مهرجویی: دایره‌ی مینا، مهمان مامان، سنتوری

تصویر زخم
گفت‌وگوی شاهرخ تندروصالح با بهروز شیدا

خانه تنها شبی مهمان می‌کند

گام‌هایی شتابان در مفهوم تبعید در سه فیلمِ داریوش مهرجویی: دایره‌ی مینا، مهمان مامان، سنتوری

دایره‌ی مینا، فیلم بلند داستانی‌ی داریوش مهرجویی، در سال ۱۳۵۷ خورشیدی اکران شد؛ در آخرین سال حکومت سلسله‌ی پهلوی؛ پس از توقیف‌ها و اصلاح‌ها. **سنتوری**، آخرین فیلم بلند داسَتانی‌ی داریوش مهرجویی، ساخته‌ی سال ۱۳۸۵ خورشیدی، هنوز توقیف است؛ هر چند که گاه دست‌فروش‌ها در پیاده‌روها وصُول آن را فریاد می‌کنند؛ گاه «سایت‌های اینترنتی» «دانلود» آن را توصیه. داریوش مهرجوَیی فیلم‌های بسیاری ساخته است.[۱۷۴] در این جستار اما ما تنها به سه فیلم بلند داستانی‌ی او می‌پردازیم. دو فیلم را نام بردیم. سومین فیلم **مهمان مامان** است؛ ساخته‌ی سال ۱۳۸۲ خورشیدی.

می‌خواهیم از **دایره‌ی مینا** آغاز کنیم. در **مهمان مامان** توقف کنیم. به **سنتوری** برسیم؛ گذری شتابان در جست‌وجوی تعریف‌ها، تبعیدها؛ گام به گام.

۱۷۴– فیلم‌های داستانی‌ی داریوش مهرجویی از جمله عبارت اند از: الماس ۳۳ (۱۳٤٦)، گاو (۱۳٤۹)، آقای هالو (۱۳٤۹)، پستچی (۱۳۵۱)، دایره‌ی مینا (۱۳۵۷)، مدرسه‌ای که می‌رفتیم (۱۳۵۹)، سفر به سرزمین رمبو (۱۳٦۳)، اجاره نشین‌ها (۱۳٦۵)، شیرک (۱۳٦٦)، هامون (۱۳٦۸)، بانو (۱۳۷۰)، سارا (۱۳۷۱)، پری (۱۳۷۳)، لیلا (۱۳۷۵)، درخت گلابی (۱۳۷٦)، داستان‌های جزیره؛ اپیزود اول دخترداییی گم شده (۱۳۷۷)، میکس (۱۳۷۸)، بمانی (۱۳۸۰)، مهمان مامان (۱۳۸۲)، سنتوری (۱۳۸۵)، تولدت مبارک (۱۳۸۵)، فرش ایرانی (۱۳۸۵)

گام نخست: خلاصه‌هایی از سه فیلم ما.

۱

خلاصه‌ی **دایره‌ی مینا** چنین است: علی و پدرش از راهی دور به تهران می‌آیند. علی بسیار جوان است: هفده ـ هجده‌ساله. پدر بسیار مریض است: شصت‌وپنج ـ هفتادساله. در تهران به در بیمارستانی می‌روند. به تصادف به ماشین آخرین مدلی برخورد می‌کنند. پشت فرمان مرد میان‌سالی نشسته است: سامری، صاحب یک «مؤسسه»ی خرید و فروش خون؛ که از معتادان و «آواره‌گان» خون می‌گیرد، به مراکز درمانی می‌فروشد. سامری به سر تا پای علی و پدرش نگاهی می‌اندازد. دو مرد، عباس و اصغر، را صدا می‌زند، از آن‌ها می‌خواهد «هوای» علی و پدرش را هم داشته باشند. صبح زودِ روز بعد، علی و پدرش، در کنار دیگران، پشت یک کامیون می‌نشینند و برای خون دادن به «مؤسسه»ی سامری می‌روند. علی اما همین‌جا متوقف نمی‌شود. در کنار بیمارستان پادویی می‌کند؛ نامه‌های عاشقانه‌ی مردان جوان را به دست پرستاران می‌رساند، با پرستاری، زهرا، آشنا می‌شود، با او هم‌خوابه می‌شود. زهرا راه علی را باز می‌کند: نخست او را با انباردار بیمارستان، آقای امامی، آشنا می‌کند. آقای امامی او را به هم‌راه یک راننده‌ی آمبولانس، اسمال آقا، به یک مرغ‌داری می‌فرستد که مرغ و تخم مرغ بیاورد؛ که مواظب اسمال آقا باشد که دزدی نکند. بعد 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 مشتری‌ی «پلو»ی بیمارستان هستند. علی به آن‌ها پیش‌نهاد می‌کند که با او به «مؤسسه»ی سامری بیایند و خون خود را بفروشند. صبح زودِ روز بعد علی کامیونی کرایه می‌کند، معتادان را پشت آن می‌ریزد، به «مؤسسه»ی سامریَ می‌بَرد. روزهایی 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. اسمال آقا علی را کتک می‌زند که «حرام‌زاده» است؛ چه حتا یک نماز هم بر نعش پدرش نخوانده است.

۲

خلاصه‌ی **مهمان مامان** چنین است: طلعت خانم، شوهرش، آقا یدالله، دختر هفده‌ساله‌شان، بهاره، پسر ده دوازده‌ساله‌شان، امیر، در یک خانه‌ی پرجمعیت مستأجری زنده‌گی می‌کنند. خواهرزاده‌ی طلعت خانم، آقا حمید، که ستوان شهربانی است، با هم‌سرش تازه‌اش، شوکت، به مهمانی به خانه‌ی طلعت خانم می‌آیند. طلعت خانم برای

پذیرایی چیزی ندارد. آقا یدالله عاشق سینما است. زمانی سیاهی‌لشگر بوده است، اما اینک آچار فرانسه‌ی سالن‌های سینما است؛ آپاراتچی، پادو، کافه‌چی. عشق به سینما به آقا یدالله اجازه نمی‌دهد رنج طلعت خانم از دست‌تنگی را بفهمد؛ شرمنده‌گی‌ی طلعت خانم در مقابل آقا حمید و هم‌سرش را. در خانه‌ی مستأجری اما کسانی هستند که دستِ طلعت خانم را بگیرند؛ یوسف، مرد جوان معتاد و هم‌سرش صدیقه، یک دانش‌جوی دارَوسازی که همه به او دکتر می‌گویند، مش مریم زنِ مسنِ مجنون‌مانندی که شوهرش را در بمبارانِ ایلام از دست داده است. خانم اخوان هم هَستَ؛ یکی از ساکنان محل. همه دست طلعتَ خانم را می‌گیرند؛ از مهمانان جانانه پذیرایی می‌کنند.

۳

خلاصه‌ی **سنتوری** چنین است: علی مرد جوان هنرمندی است: سنتور می‌زند. آواز می‌خواند. راه رشد اما بر او بسته است. وَزارت 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، رئیسِ صنف بلورفروش‌ها است؛ مادر خشکه‌مقدسی که به برپایی‌ی جلسه‌های مفصلِ مذهبَی دل‌مشغول است. علی برادری نیز دارد: حامد که اسیر چنگال پدر و مادر است. عَلی 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. به اتفاق 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 دهد.

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

٤

دراین‌جا شاید بتوانیم قهرمان را دو نوع بدانیم: قهرمان حماسه، قهرمان تراژدی. قهرمان حماسه با ایمان به حتمیت پیروزی به راه پا می‌گذارد. تقدیر قهرمان حماسه پیروزی است. قهرمان حماسه شاید شکست بخورد. قهرمانان دیگری اما خواهند آمد؛ 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 نوع دوم تاب مانده‌گاری در جهان تراژدی را نداشته است؛ تاب پذیرشِ شکوه شکست را. قربانی ویرانی است که نقشی در ویرانی‌ی خویش نداشته است؛ نَه اختیار، نه انتخاب. جهان بر سر قربانی «آوار» شده است. ضدقهرمان ره‌رو راه «غیرحقانی» است. ضدقهرمان در راه پیروزی ویران و قربانی می‌سازد.

گام سوم: تبعید از خویش بر مبنای تعریف‌های ما.

۵

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 بر باد داده است.

گام چهارم: واقعیت از چشم سینما.

٦

سینما واقعیت خویش را پیش‌نهاد می‌کند. واقعیت خویش را تصویر می‌کند. واقعیت خویش را تکثیر می‌کند. واقعیتی که بر پرده‌ی سینما می‌چرخد اما بی مخاطب 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 پیش‌نهاد سینما از واقعیت را بپذیرد. تصویر سینما از واقعیت را بپذیرد. مخاطب دل‌خواه کسی است که واقعیت 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؛[۱۷۵] 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 پیش‌نَهاد 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 اسطوره‌ای‌ی خویش را ساخته باشد. سینما تلاش می‌کند از واقعیت پیشی بگیرد. واقعیت را بازنمایی کند.[۱۷۶] 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 ـ 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 جست‌وجو 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 پیش از گفتار وجود ندارند. هر گفتار نظامی‌خودبسنده 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 صندلی‌ی 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

۱۷۵– بنیامین، والتر. (۱۳٦٦)، «اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن» در احمدی، بابک.، نشانه‌ای به رهایی: مقاله‌هایی از والتر بنیامین، تهران، صص ۲۸٦ – ۲۳۷. والتر بنیامین در جستارِ «اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن» از جمله بر این نکته انگشت می‌گذارد که تکثیر یک اثر هنری َهاله‌ی آن را از میان می‌برد. یعنی وجود یکتای آن در زمان و مکانی خاص را خدشه دار می‌کند؛ اقتدار برآمده از اصالت را.

۱۷٦– بودریار، ژان. (۱۳۸۳)، «اهریمن شریر تصاویر» در یزدانجو، پیام.، اکران اندیشه: فصل‌هایی در فلسفه‌ی سینما، تهران، صص، ۲۷٦ – ۲۵۵. ژان بودریار در جستار «اهریمن شریر تصاویر» یک بار دیگر بر بنیان‌های نظریه‌ی خویش پای می‌فشارد؛ از جمله بر این نکته که در تصاویر سینمایی نیز واقعیت جای خویش را به حادواقعیت‌ها داده است؛ به بازنمایی‌ها.

میان واج‌ها، واژه‌ها. در زبان سینما چنین تمایزی نیست. واحدهای زبان سینما در تداوم تصویرها گم می‌شوند.[۱۷۷]

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.[۱۷۸]

زبان سینما را نشانه‌هایی دیگر است؛ دستور زبانی دیگر است. نشانه ـ دستور زبان سینما فَصل‌ها دارد: میزانسن، زاویه‌ی دوربین، فاصله‌ی دوربین با موضوع، نوع تدوین، بن‌مایه‌ها، نمادها، نورها، رنگ‌ها، حرکت‌های دوربین، جلوه‌های ویژه، لباس‌ها، گریم‌ها، صداها، سخن‌ها.

زبان سینما را تبیین‌ها می‌توان کرد؛ می‌توان از محور هم‌نشینی‌ی 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 ـ می‌شنویم تا واقعیتی را بیابیم که آن‌ها پیش‌نهاد می‌کنند؛ تصویر می‌کنند؛ تکثیر می‌کنند.

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

۸

در **دایره‌ی مینا** بن‌مایه‌ی خوردن مکرر است؛ تصویر خوردنِ پدر علی. در سکانسی علی و پدرش کنار بساط یک جگرکی ایستاده‌اند. پدر جگر می‌خورد. عق می‌زند. علی صورت خود را به نشانه‌ی انزجار در هم 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؛

۱۷۷– متز، کریستین. (۱۳۷۸)، «در بارهٔ مفهوم زبان سینما» در نیکولز، بیل. ساخت‌گرایی، نشانه شناسی، سینما، ترجمه: علاء الدین طباطبایی، تهران، صص ۹۳ – ۸۱

۱۷۸– پازولینی، پیرپائولو. (۱۳۷۸)، «سینمای شعر»، در همان جا، صص ٦۱ – ۳۵

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، عق می‌زند.

در سکانسی علی با اسمال آقا 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 بپرد، به سراغ زهرا برود، از زهرا برای او غذا بگیرد: «**دارم از گشنه‌گی می‌میرم [...] برو ازش غذا بگیر [...] آش، پلو، همه‌چی ازش بگیر.**»

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

۹

در **دایره‌ی مینا** دو شعر می‌شنویم؛ از زبان دو معتاد که خون می‌فروشند: 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 صفاتِ 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 اسمال آقا در آخرین سکانس را. پدر علی مرده است. علی سرگرم کارهای خود بوده است. نیامده است که بر نعش پدر نماز بخواند. سوار بر موتورسیکلت گران‌قیمت خود هنگامی سر می‌رسد که نعش پدر در آستانه‌ی گور است. اسمال آقا او را زیر مشت و لگد می‌گیرد: «**حرام‌لقمه آدم شدی برای من [...] گه.**»

سخن اسمال آقا را چنین می‌شنویم: سقوط انسان.

۱۱

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 حوض آبی‌رنگ چنگ می‌زند. یک ماهی را زخمی می‌کند. صدیقه از کنار حوض می‌گذرد. مَاجرا را می‌بیند.

بهاره را صدا می‌کند. ماجرا را به او می‌گوید. بهاره گریه می‌کند. دکتر را صدا می‌زنند. دکتر زخم ماهی را می‌دوزد. ماهی در آب می‌رود.

تصویر بخیه بر زخم ماهی را چنین می‌بینیم: عطوفت.

۱۲

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 پایان سفره‌ی رنگین «مامان» و یاران‌اش: «**آمدی از اشتباه آن‌جا ز راه دیگری/ باز شادم کنَ شبی با اشتباهَ 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.

۱۳

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 **سنتوری** 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 سنتورنوازی‌ی علی در کنار هانیه، تصویر سر و دست علی، هر دو، در قابِ نمای میانی است؛ در کنار هم.

تَفاوت تصاویر سنتورنوازی‌ی علی را چنین می‌بینیم: علی‌ی 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 خوش‌ام/ تو خوشی با دل من/ از دست من و تو غصه‌ها خسته می‌شن.**» ترانه‌ی سوم: «**دلواپس و بی‌تاب‌ام/ باز امشب‌ام بی‌خوابم/ ازت خبر ندارم و تا خود صبح بیدارم/ حس خوبی ندارم/ چشام همه‌اش به ساعته/ می‌پرسم این چه حسیه/ یکی می‌گه خیانته/ گوشیو بردار تا صدات یه ذره آروم‌ام کنه/ این نفسای آخره/ دل‌ام داره جون می‌کنه/ همه‌اش دارم فکر می‌کنم/ دست یکی تو دست‌اته/ دارم می‌میرم ای خدا/ فکر می‌کنم حقیقته.**» ترانه‌ی چهارم: «**رفیق من سنگ صبور غم‌هام/ به دیدن‌ام بیا که خیلی تنهام/ هیشکی نمی‌فهمه چه حالی دارم/ چه دنیای رو به زوالی دارم/ مجنون‌ام و دل‌زده از لیلیا/ خیلی دل‌ام گرفته از خیلیا/ نمونده از جوونیام 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 تنهایی‌ات 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 **سنتوری** را چنین می‌شنویم: ترانه‌ی نخست: تمنای نگاه یار. ترانه‌ی دوم: شادی‌ی یگانه‌گی. ترانه‌ی سوم: مرثیه‌ی جدایی. ترانه‌ی چهارم: مرثیه‌ی جدایی.

۱۶

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 سنتور یاد بدهد: «**نذارین دوباره برگردم تو اون شهر خراب وحشی.**»

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 ضدقهرمان است. علی قربانی‌ای است که به ضدقهرمان می‌پیوندد. پدر علی قربانی‌ای است که به ضدقهرمان شبیه است. اسمال آقا ویران است. زهرا ویران است. معتادان خون‌فروش قربانی اند؛ **همه** تبعید از خویش.

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**.

۱۸

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.

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.

۱۹

در **سنتوری** علی قربانی است. هانیه قربانی است. حامد قربانی است. معتادان «کارتُن‌خواب» قربانی اند. مادر علی ضدقهرمان است. پدر ضدقهرمانی که کورسویی از «اصل» در او باقی است؛ همه تبعید از خویش؛ علی و هانیه تبعید از وطن خویش.

واقعیتی که **سنتوری** پیش‌نهاد می‌کند، تصویر می‌کند، تکثیر می‌کند، چنین است: نقص تنهایی، 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 **سنتوری** فرصت رستگاری نیست. امکان رستگاری نیست. امکان مانده‌گاری نیست. وحشت مرگ سایه گسترده است. مرگ ناگزیر است. قربانیان **سنتوری** کنش ندارند. زیر آوار ایستاده‌اند. سنگینی‌ی آوار را محک می‌زنند. ضدقهرمانان **سنتوری** از پرخاش خویش، از قفسی که در آن به نگهبانی ایستاده‌اند، نه عزت نفس می‌یابند نه مانایی.[۱۷۹] برای ساکنان **سنتوری** خروج از راه مقدر ممکن نیست؛ سرگردانی میان راه‌های دیگر ممکن نیست. راه همان است؛ بی‌راه هم همان. حاصل: قربانیانی که به زخم ضدقهرمانان در کناره‌ها افتاده‌اند؛ تبعید از خویش. قربانیان **سنتوری** تا از التماس، زباله‌گردی، تحقیر بگریزند، 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 مانده‌گاری. در **مهمان مامان** لایه‌ی قَهرمانی 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،

۱۷۹– صنعتی، محمد. (۱۳۸۱)، تحلیل روانشناختی زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی و هنر و ادبیات ذهن، تهران، ص ۱۲۸

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

در **دایره‌ی مینا** فرصت رستگاری نیست. امکان رستگاری نیست. امکان مانده‌گاری نیست. نه پرخاش ضدقهرمانان 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 ضدقهرمانان. آن‌ها که خون نمی‌خرند، باید خون بفروشند. تبعید از خویش همه‌گانی است؛ بی‌آن‌که راه تبعید به سرزمینی دیگر به چشم بیاید؛ وسوسه کند. **دایره‌ی مینا** چون سر بر می‌گرداند واقعیت را رنگ زبان خویش می‌بیند؛ رنگ جهان خویش می‌بیند؛ رنگ زبان **سنتوری** می‌بیند؛ رنگ جهان **سنتوری** می‌بیند: تبعید از خویش؛ تبعید از سرزمین خویش؛ انبوه قربانیانی که از **دایره‌ی مینا** به **سنتوری** تبعید شده‌اند.

گام یازدهم: تبعید قربانیان به آینده.

۲۱

در **دایره‌ی مینا** یک نوع تبعید می‌بینیم ـ می‌شنویم: تبعید از خویش. در **سنتوری** دو نوع تبعید می‌بینیم ـ 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.

۲۲

قهرمان حماسه به آینده تبعید نمی‌شود. به آینده سفر می‌کند. به زینت تاریخ تبدیل می‌شود که زنده بماند. قهرمان حماسه تلخی‌ی 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 تلخی‌ی 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.
ضدقهرمان تاریخ را اسیر خود می‌کند. ماهیت زمانه اگر تغییر کند، ضدقهرمان در زمانه‌ی خود می‌میرد. تاریخ اگر مکرر شود، ضدقهرمان، 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 ضدقهرمانان تنها نقاب عوض کرده‌اند. تاریخ مکرر یعنی **مهمان مامان** تنها شبی بود؛ **دایره‌ی مینا** در **سنتوری** مکرر است.
گام آخر همان گام اول است.

۲٤

دایره‌ی مینا، فیلم بلند داستانی‌ی داریوش مهرجویی، در سال ۱۳۵۷ خورشیدی اکران شد؛ در آخرین سال حکومت سلسله‌ی پهلوی؛ پس از توقیف‌ها و اصلاح‌ها. **سنتوری**، آخرین فیلم بلند داستانی‌ی داریوش مهرجویی، ساخته‌ی سال ۱۳۸۵، هنوز توقیف است؛ هر چند که گاه دست‌فروش‌ها در پیاده‌روها وصول آن را فریاد می‌کنند؛ گاه «سایت‌های اینترنتی» «دانلود» آن را توصیه. داریوش مهرجویی فیلم‌های بسیاری ساخته است.[۱۷۹] در این جستار اما ما تنها به سه فیلم بلند داستانی‌ی او پرداختیم: **دایره‌ی مینا**،

۱۷۹– صنعتی، محمد. (۱۳۸۱)، تحلیل روانشناختی زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی و هنر و ادبیات ذهن، تهران، ص ۱۲۸

مهمان مامان، **سنتوری**.
به روایت واقعیتی که سه فیلم ما پیش‌نهاد می‌کنند، تصویر می‌کنند، تکثیر می‌کنند، در تاریخ سرزمین ما تبعید گام اول است. تبعید گام آخر است. گام آخر همان گام اول است. خانه تنها شبی مهمان می‌کند.

فروردین‌ماه ۱۳۸۷

نظر خواننده‌گان (دو نظر):

نوعی تقسیم‌بندی‌ی سبک‌های سینمایی

در مورد سبک‌های سینمایی این تقسیم‌بندی را نیز می‌توان به دست داد: سبک‌های سینمایی به چهارگروه تقسیم می‌شوند: سینمای تخیلی، سینمای تجربی ـ آبستره، مستند سینمایی، سینمای واقعیت بکر. سینمای تخیلی خود به این انواع تقسیم می‌شود: درام سینمایی، تراژدی، مبارزه، کَمدی، فارس، کمدی‌ی رفتار، ملودرام. درام سینمایی خود به این انواع تقسیم می‌شود: رئالیسم، ناتورالیسم، اکسپرسیونیسم، نئورئالیسم، نیو نئورئالیسم. سینمای تجربی ـ آبستره خود به این انواع تقسیم می‌شود: شعر سینمایی، سینمای آبستره، سینمای سوررئالیست. سینمای واقعیت بکر خود به این انواع تقسیم می‌شود: سینما وریته، سینمای سینه استتیک، سینمای گزارشی ـ آموزشی.[۱۸۰]

تبعیدی‌ها در سینمای ایران

دو مضمون تبعیدی به‌معنای «عامل قدرت‌های جهانی» و پناهنده به‌معنای «سرگردانِ خودباخته»، در سینمای ایران، در دوران جمهوری‌ی اسلامی، جایی ویژه دارند. از فیلم‌هایی که با مضمون اول ساخته شده‌اند، به این فیلم‌ها می‌توان اشاره کرد: **افعی**، ساخته‌ی محمدرضا اعلامی، **پنجاه روز التهاب**، ساخته‌ی کریم آتشی، **حادثه در کندوان**، ساخته‌ی جهانگیر جهانگیری، **دیپلمات**؛ ساخته‌ی داریوش فرهنگ. از میان فیلم‌هایی که با مضمون دوم ساخته شده‌اند، به این فیلم‌ها می‌توان اشاره کرد: **ویزا**، ساخته‌ی بهرام ری‌پور، **آدم برفی**، ساخته‌ی داود میرباقری، **تجارت**، ساخته‌ی مسعود کیمیایی.[۱۸۱]

۱۸۰– رفیعا، بزرگمهر. (۱۳۸٤)، ماهیت سینما: جلد اول، تهران، صص ٦۷ – ٦۳
۱۸۱– صدر، حمیدرضا. (۱۳۸۱)، درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران، تهران، صص ۲۹۹ – ۲۹٤

تصویر زخم

گفت‌وگوی شاهرخ تندروصالح با بهروز شیدا

ادبیات مهاجرت و تبعید ایران از نظر شما دارای چه قدمتی است؟

تبعید جزای تفاوت با قدرت‌مداران است؛ جاری در همه‌ی تاریخ؛ جاری در تاریخ سرزمینِ ما نیز؛ در سفرهای حلاج، شهرگردی‌های سهروردی، خانه‌به‌دوشی‌های عین‌القضات. نمونه‌های دیگری هم هست؛ در سکونت شاعران سبک هندی در دربار پادشاهان هند در دوران صفویه؛ در سکونت زین‌العابدین مراغه‌ای، فتحعلی آخوندزاده، طالبوف تبریزی در شهرهای کشورهای شَرقی در دورانِ قاجاریه؛ در سکونتِ احمد شاملو، غلامحسین ساعدی، رضا براهنی در پایتخت‌هایِ کشورهای غربی درِ دوران پهلوی. تبعید پُرهیاهوی ما اما با سرکوبِ نیروهای مخالفِ جمهوری‌ی اسلامی آغاز می‌شود؛ در پایان خردادماه ۱۳۶۰ خورشیدَی.

به نظر شما مشخصه‌های اصلی‌ی ادبیات مهاجرت و تبعید ایران چیست؟

برای پاسخ به این پرسش بر دو مبنا حرکت می‌کنیم: نخست مشخصه‌های عمومی‌ی ادبیات خارج از کشور را بر مبنای مشخصه‌های عمومی‌ی ادبیات داخل کشور می‌نگریم؛ آن‌گاه در سطحِ انواعِ گوناگونِ ادبی به ماجرا می‌پردازیم؛ در سطح رمان، شعر، داستان کوتاه، نقد و پژوهشِ ادبی. همَ این‌جا اما بگویم، که در پاسخ پرسشَ‌های شما از عبارتِ ادبیات خارج از کشَور استفاده می‌کنم تا به توضیحِ تفاوتِ ادبیاتِ تبعید و ادبیاتِ مهاجرَت مجبور نشوم.

بخشِ غالبِ ادبیات سیاسی‌ی خارج از کشور بر مبنای ستیز اعضای اپوزیسیون با جمهوریَ‌ی اسَلامی یاَ زندان‌های جمهوری‌ی اسلامی نوشته شده است؛ به عنوانِ نمونه: داستان‌های کوتاه **مرایی کافر است** نسیم خاکسار، **دوزخیان بهشتی‌ی** علی‌عرفانَ؛ **چهار فصلِ ایرانی‌ی** قاضی ربیحاوی؛ رَمان‌های **مونولوگ پاره پاره‌ی شاعران شمای** اکبر سردوَزآمی، **نه توی عشق و کین تعزیه‌داران** سردارَ صالحی. ادبیات سیاسی‌ی داخل کشور بسیاری از اوقات بر مبنای ستیز در جبهَه‌ی جنگ ایران و عراقَ؛ به عنوان نمونه: **دل دلدادگی‌ی** شهریار مندنی‌پور؛ بسیاری از اوقات بر مبنای روایتِ انقلاب اسلامی؛ به عنوان نمونه **رازهای سرزمینِ من** رضا براهنی؛ بسیاری از اوقات برِ مبنای ستیز اعضای اپوزیسیون با رژیم محمدرضَاشاه یا زندان‌های رژیم محمدرضاشاه؛ به عنوان نمونه: **روضهٔ قاسمِ** امیر حسن چهل‌تن، **بادها خبر از تغییر فصل می‌دهند** جمال میرصادقی. ادبیات خارجَ از کشور موضوع تبعید را در چهره‌ی درد، بحران، پرسَش نگریسته است؛ به عنوان نمونه: رمان‌های **بدون شرح**، **شرح حال نسلِ خاکستری‌ی** مهدی استعدادی شاد، **نه دیگر تک نه دیگر تاب** حسین نوش‌آذر، **بادنمَاها و شلاق‌های** نسیم خاکسار، **تبعیدی‌های** محسن حسام، **درَ سفرِ** مهشید امیرشاهی، **تثلیث جادوی** منصور کوشان. مجموعه داستان‌های **پرواز** جواد جَواهری، **خیابان طولانی‌ی** محمود فلکی. ادبیات داخلِ کشور موضوع تبعید را در چهره‌ی انسان‌هایی چند شخصیتی و گم‌کرده‌راه نگریسَته است؛ به عنوان نمونه: رمان‌های **ثریا در اغماء** اسماعیل فصیح، **آینه‌های دردار** هوشنگ گلشیری. ادبیات خارج از کشور زبان اروتیک را به یکی از عناصر اصلی‌یَ خود تبدیل کرده است زبان‌های غیرفارسی را در متنِ فارسی به‌کار گرفته است، در بیان خشم و میل هیچ محدودیتی نجسته است. ادبیات دَاخل کشور در همه‌ی این موارد دست بسته بوده است. ادبیات خارج از کشور ماجرای گریز از ایران از راه‌های پُرکوسه، پُرترس و پُربرف و پُرتجاوز و پُرشگفتی را بارها تصویر کرده است؛ به عنوان نمونه: رمان‌های **پایان یک عمرِ داریوش** کارگر، **در آنکارا باران می‌بارد** حسین دولت‌آبادی،

روایت‌های **پرسه در کوچه پس‌کوچه‌های ناآشنای** اکبر سردوزآمی، مجموعه داستانِ **عروس دریایی**ی داریوش کارگر. ادبیات داخل کشور به این ماجرا چندان نپرداخته است. در ادبیات زنانه‌ی خارج از کشور میل به تجدد و تن‌کامه‌گی به‌عریانی تصویر شده است؛ به عنوانَ نمونه: مجموعه داستان **بریده‌های نور** مهرنوش مزارعی، رمانِ **شالی به درازای جاده‌ی ابریشم** مهستی شاهرخی. رمان زنانه‌ی داخل کشور به دو شاخه تقسیم می‌شود؛ شاخه‌ای به سوی تصویر تن‌کامه‌گی و تجدد رو کرده است، شاخه‌ای به سوی ستایش سنت‌ها؛ به عنوان نمونه در گروه اول: رمان‌های **انگار گفته بودی لیلی**ی سپیده شاملو، **آسمان خالی نیست** شیوا ارسطویی، **پرندهٔ من** فریبا وفی؛ در گروه دوم: رمان‌های **یلدا و رهایی**ی مه‌کامه رحیم‌زاده، **دیانا که بود** زهرا زواریان، **قصه زندگی**ی ستاره نصیریان.

در زمینه‌ی رمان شباهت‌هایی بین نوعی از رمان و بخش غالب رمانِ خارج از کشور و بخشی از رمان داخلِ کشور دیده می‌شود. بر این مسئله تأمل کنیم. رمانِ داخلِ کشور را از زاویه‌ای می‌توان به سه گروه تقسیم کرد: رمان پاورقی‌گونه، رمان اسلامی، رمانِ کیفی. در رمان کیفی نیز می‌توان دو گروه تشخیص داد: رمان‌هایی که عناصر عمده‌ی گفتمانِ فرهنگ ایرانی را در خود بازتولید می‌کنند. رمان‌هایی که در مقابل عناصر عمده‌ی گفتمانِ فرهنگِ ایرانی می‌ایستند. مراد من از عناصر گفتمانِ فرهنگ ایرانی این عناصر است: حضورِ جدالی آشتی‌ناپذیر میانِ اردوی نیکی و اردویِ بدی، ترجیح قلمرو جان بر قلمرو غریزه، باور به ظهور مُنجیانی که سرانجام پیروزی‌ی اردوی نیکی را ممکن خواهند کرد، ترجیح کلیت آرمانی بر نیازهای فردی، امید به تحقق یک آرمان‌شهر، ترجیح عمل بر اندیشه‌ی غیرعرفانی‌ای که منجر به عمل نمی‌شود. بخش عمده‌ی رمان خارج از کشور با رمان کیفی‌ی داخل کشور که در مقابلِ گفتمان فرهنگ ایرانی می‌ایستد، هم‌خوانی نشان می‌دهد؛ به عنوان نمونه؛ در میان رمان‌های خارج از کشور: **خسرو خوبان** رضا دانشور، **چاه بابل** رضا قاسمی، **سوره‌الغراب** محمود مسعودی، **سایه‌های** محمودِ فلکی، **نگاتیو** هومن عزیزی. در میان رمان‌های داخل کشور: **شاه کلید** جعفر مدرس صادقی، **باورهای خیس یک مرده**ی محمد محمدعلی، **سوءقصد به ذات همایونی**ی محمدرضا جولایی.

در زمینه‌ی شعر در خارج از کشور تنوع موج‌ها اندک است، شعر زنانه‌ی اروتیک جایگاهی ویژه دارد، اندوه روزمره‌گی بسیار به چشم می‌خورد، تعمق فلسفی چهره می‌کند، شعر مفهوم‌گرای سیاسی بسیار سروده می‌شود. در شعر داخلِ کشور تنوع بسیار است، شعر مفهوم‌گرای سیاسی کم‌تر به چشم می‌خورد، مکتب‌هایِ بسیار چهره می‌کنند؛ از آن میان شعر حرکت، شعر سینمایی، شعر چندصدایی، شعر غزلِ جدید، شعرِ

گفتار، شعرِ چندلحظه‌ای.

نکته‌هایی را که در مورد شعر و رمان گفتم می‌توان در هم آمیخت و در مورد داستانِ کوتاه بیان کرد: در داستانِ کوتاه در خارج از کشور حادثه محوری‌تر است، روی‌کردِ مدرنیستی بیش از روی‌کردِ پسامدرنیستی به چشم می‌خورد، به موضوع‌هایی مثل بحران دو جنس، فشار سنت، تن‌کامه‌گی، ویرانی‌ی روزمره‌گی، اختلاف دو نسل، شکست، پدرسالاری، بی‌هوده‌گی در جوامع مدرن، بحران مردانه‌گی و شورش زنانه‌گی توجه بسیار می‌شود؛ به عنوان نمونه: مجموعه داستان‌های **دوازدهمی**ی بهمن فرسی، **سلاح سرد** علی عرفان، **رخ** جواد جواهری، **زمانی عاشق بودم** کوشیار پارسی، **فردا می‌بینمت** سودابه اشرفی، **پرسه**ی خسرو دوامی، **یک روز آفتابی**ی حسین نوش‌آذر. در داستانِ کوتاه داخل کشور از تن‌کامه‌گی، بحران مردانه‌گی، شورش زنانه‌گی، بی‌هوده‌گی در جوامع مدرن کم‌تر نشان به چشم می‌خورد.

در زمینه‌ی نقد ادبی در خارج از کشور به جنبه‌ی پژوهشی توجه بسیار می‌شود، نظریه‌پردازی و نقد عملی درهم می‌آمیزد، به زبان شاعرانه توجه می‌شود، روی‌کردهای گوناگون نقد به کار گرفته می‌شود، جنبه‌ی کشف اهمیت ویژه دارد، از ترجمه‌ی اندیشه‌های نظری کم‌تر اثر هست؛ به عنوان نمونه **مقدمه‌ای بر ادبیات تبعید** ملیحه تیره‌گل، **اسلامی‌نویسی، ذهن در بند، زمینه و پیشینه اندیشه ستیزی در ایران، عشق در ادبیات داستانی ایران در تبعید** اسد سیف، **ما و قهقرا، شاعران و پاسخ زمانه، در ستایش تبعید** مهدی استعدادی شاد، **روانکاوی و ادبیات، دو متن، دو انسان، دو جهان** حورا یاوری، **در سوک آبی‌ی آب‌ها، از تلخی‌ی فراق تا تقدس تکلیف، گم‌شده در فاصله‌ی دو اندوه، تراژدی‌های ناتمام در قاب قدرت، پنجره‌ای به بیشه‌ی اشاره، مخمل سرخ رویا، می‌نویسم: توقف به فرمان نشانه‌ها**ی[۱۸۲] خود من. همه‌ی این عناصر را شاید بتوان در نقد داخل کشور نیز جست؛ هر چند که در داخلِ کشور نقد روزنامه‌نگارانه بسیار به چشم می‌خورد؛ ترجمه‌ی آثار نظریه‌پردازانِ غرب بسیار دیده می‌شود. به عنوان نمونه؛ به رسمِ تفأل: **لکان، دریدا، کریستوا**، نوشته‌ی مایکل پین، ترجمه‌ی پیام یزدانجو، **ادبیات پسامدرن**، مجموعه‌گزیده‌ها، ترجمه‌ی پیام یزدانجو، **لذت متن**، نوشته‌ی رولان بارت،[۱۸۳] ترجمه‌ی پیام یزدانجو، **مارکسیسم و نقد ادبی**، نوشته‌ی تری ایگلتون، ترجمه‌ی اکبر معصوم‌بیگی، **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**، نوشته‌ی رابرت اسکولز،[۱۸۴] ترجمه‌ی فرزانه طاهری، **زبان شناسی و ادبیات،**

۱۸۲- چهار کتاب عشق در ادبیات داستانی ایران در تبعید، پنجره‌ای به بیشه‌ی اشاره، مخمل سرخ رویا، می‌نویسم: توقف به فرمان نشانه‌ها که پس از انجام این گفت‌وگو چاپ شده اند، به متن گفت‌وگو اضافه شده اند.

183- Roland Barthes

184- Robert Scholes

مجموعه مقاله‌ها، ترجمه‌ی کوروش صفوی، **زیبایی‌شناسی و ذهنیت: از کانت تا نیچه**، نوشته‌ی آندرو بووی،[۱۸۵] ترجمه‌ی فریبرز مجیدی، **وصیت خیانت‌شده**، نوشته‌ی میلان کوندرا،[۱۸۶] ترجمه‌ی فروغ پوریاوری، **نظریهٔ رمان**، نوشته‌ی جورج لوکاچ، ترجمه‌ی حسن مرتضوی.

آیا تبعید یک قلمرو جغرافیایی خاص دارد؟

خیر! تنها تبعید جغرافیایی، یک قلمرو جغرافیایی‌ی خاص دارد. تبعیدهای دیگری هم هست. تبعید از خویش؛ یعنی تناقض با خویش. تبعید از فرهنگِ غالب؛ یعنی تناقض با بسیارانی که صدای انسان را درنمی‌یابند؛ تبعید از رژیم حاکم؛ یعنی تناقض با حکومتی که تنها ترس و کوچکی می‌آفریند. تبعید از جاودانه‌گی؛ یعنی جان‌سختی‌ی اضطرابِ مرگ در وجود؛ تبعید از جهان؛ یعنی بی‌باوری به رهایی‌ی سیاسی ـ اجتماعی‌ی انسان. تبعید دوری است. تبعید جغرافیایی اما تنها دوری‌ی جغرافیایی نیست؛ حس بی‌بدیل ناتوانی در مقابل قواعد بازی‌های ناآشنا است؛ حس بی‌بدیل شنیده نشدن زبانِ مادری در کوچه‌ها؛ حس بی‌بدیل به یغما رفتنِ گذشته؛ حس بی‌بدیل دوپاره‌گی در غروبِ پُربغضِ پارک‌های عصرِ یک‌شنبه.

به نظر شما تبعید، مهاجرت، پناهندگی و مسائلی از این دست بزرگترین تأثیرات‌اش را بر روی کدام‌یک از ویژه‌گی‌ها و مشخصه‌های آثار ادبی گذاشته و نشان می‌دهد؟

این پرسش همان پرسش شماره‌ی دو است در قالبی دیگر.

تأثیرپذیری یا تأثیرگذاری، کدامیک از این پدیده‌ها بیش‌ترین ساختارشناسی‌ی ادبیات مهاجرت و تبعید را معلوم می‌سازد؟

تأثیرپذیری.

زبان گفتاری و نوشتاری به عنوان ارکان اصلی ارتباطات بینازبانی و بینافرهنگی مطرح اند. به نظر شما در ادبیات مهاجرت و تبعید ایران این عناصر چه‌گونه به حیات خود ادامه می‌دهند؟

گمان نمی‌کنم تقسیم زبان به دو حوزه‌ی «گفتاری و نوشتاری در ادبیات» چندان دقیق باشد؛ یا همه‌ی ماجرا را بیان کند. به‌ویژه در بیست سال گذشته، بحث‌های گوناگونی

185- Andrew Bowie
186- Milan Kundera

در این زمینه در جریان بوده است؛ با این همه با کمی مسامحه ناگفته روشن است که زبان گفتاری (زبانِ گفت‌وگو؟ زبان کوچه؟) در یک متنِ ادبی چنان منعکس می‌شود یا باید منعکس شَود، که در میان حاملان آن زبان بیرون از متنِ ادبی جاری است. «زبان گفتاری»ی ایرانیان در خارج از کشور، بنابراین، زبانی است به‌تمامی متفاوت با زبان «گفتاری»ای که در رمان‌هایی چون **کابوس** سیامک گلشیری، **شهر بازی**‌ی حمید یاوری، **عادت می‌کنیم** زویا پیرزاد، **پستی**‌ی محمدرضا کاتب، **آداب بی‌قراری**‌ی یعقوب یادعلی، **پاگرد** محمد حسن شهسواری می‌بینیم. در ادبیاتِ خارج از کشور از عباراتی مثل از آب‌گوشَت به بالا حرف زدن، آنتن دادن، مخ را تیلیت کردن، خفن بودن، تو نخاع کسی زدن اثری نیست. «زبان گفتاری»ی دیگری هست؛ زبان دوزبانی‌ی نسل کنونی از یک‌سو و زبان «کوچه»ی «نسَلِ گذشته» از سوی دیگر. سایه‌ی این دو زبان، به عنوان نمونه، در رمان‌های **کافه رنسانس** ساسان قهرمان، **اتفاق آنطور که نوشته می‌شود می‌افتد** ایرج رحمانی، **تابستان تلخ** رضا علامه‌زاده، **بچه‌های اعماق** مسعود نقره کار، **برادرم جادوگر بود** اکبر سردوزآمی، مجموعه داستان‌های **یاد و رویای تهران** مهدی استعدادی شاد، **سرسَفره‌ی خویشان** حسین نوش‌آذر، **نبات سیاه** بهمن فرسی، **مردی در حاشیه**‌ی شهرام رحیمیان پیدا است.

در زمینه‌ی «زبان نوشتاری» هم شاید تنها باید گفت: «زبان» بسیاری از نویسنده‌گانِ خارج از کشور زبانی است درست، محکم و متشخص. طبیعی است که لغزش‌های زبانی در صحنه‌ی ادبیات خارج از کشور نیز دیده می‌شود؛ همان‌گونه که در صحنه‌ی ادبیات داخلِ کشور دیده می‌شود. این جمله‌ی اسطوره‌ای که زبان فارسی در خارج از کشور امکانِ رشد ندارد، به عصرِ ما تعلق ندارد.

اگر بپذیریم که محدودیت زبانی و یادگیری آن در مخاطب‌پذیری آثار ادبی ایرانیان موثر است، آیا زبان فارسی توانسته است با روی‌کردهای فراگیر در فرهنگ میزبان به مخاطب جهانی برسد؟

خیر، نتوانسته است.

به نظر شما عمده‌ترین موضوعاتِ آثار ادبی‌ی نویسنده‌گان ایرانی در قلمرو فرهنگ آمریکایی و اروپایی چیست؟

نخست باید به این نکته توجه کرد که «ادبیات تبعید ـ مهاجرت» پیکری یک‌پارچه نیست. ما یک «ادبیاتِ تبعید ـ مهاجرت» نداریم، دوران‌های گوناگون «ادبیاتِ تبعید ـ

مهاجرت» داریم شاید.

ادبیاتِ خارج از کشور را شاید بتوان به سه دوران تقسیم کرد. دورانِ اول را دورانِ تازه‌گی‌ی زخم می‌خوانیم. در این دوران رنج‌های سرزمینِ پشت‌سر از یک‌سو و اندوه غربتِ پیش‌رو از سوی دیگر، خاستگاه ادبیاتِ خارج اَز کشورَ است؛ خاستگاه موضوع‌هاییَ چون زندان‌های جمهوری‌ی اسلامی، شکنجه، اعدام، گریز از ایران، بحران دو جنس، حضور نژادپرستی در جامعه‌ی میزبان. دوران دوم را دورانِ تعمق در ریشه‌های فرهنگی‌ی سرزمینِ پشت‌سر می‌خوانیم. در این دوران جست‌وجوی یک گناه جمعی خاستگاهِ ادبیاتِ خَارج اَز کشور است. به روایتِ ادبیاتِ خارج از کشورِ این دوران یک گناه جَمعیَ سبب‌ساز موقعیت کنونی‌ی انسانَ ایرانیَ است؛ سبب‌سازَ شکنجه، جنگ، تنهایی، بی‌رحمی، زندان، فروپاشی. گناه جمعیَ خود را در دو نوع تکرارَ نشان می‌دهد؛ تکرارِ طولی، تکرارِ عرضی. مراد از تکرار طولی نگاهی است که ریشه‌ی کنش‌ها، تنش‌ها، خسَته‌گی‌ها، خشَونت‌ها، ناصبوری‌ها، شکست‌های انسان ایرانی را در بنیان‌های فرهنگی‌ی یک سرزمین می‌جوید. به روایت ادبیاتِ خارج از کشورِ این دوران تکه‌ای از رستم، گوشه‌ای از حلاج، ذره‌ای از میترا، چیزیَ از امام حسین، قطره‌ای از سیاوش، بخشی از ابن سینا در انسانِ ایرانی زنده‌گی می‌کند؛ بهره‌ای از اسطوره‌ی ایرانی، حماسه‌ی ایرانی، عرفان اسلامی ـ ایرانی، فلسفه‌ی اسلامی. مرادِ ما از تکرار عرضی تقدیری هستی‌شناسانه است. انسان شر مطلق است و بی‌گناهی‌ی لحظه‌ای‌ی او تنها نشان آن‌که شر وجود برای تحقق خویش موقعیت مناسب نیافته است. به روایت بخشِ غالبِ ادبیاتِ خارج از کشورِ این دوران از یک‌سو گفتمانِ غالبِ فرهنگِ ما باری است بَر شانه‌هَای خسَته‌ی انسان ایرانی، از سوی دیگر نوعِ انسانَ چنانَ تشنه‌ی قدرت است که چون در موقعیت مسلط قرار بگیرد، از او توقعِ رعایَت و عدالت نمی‌توان داشت. دوران سوم ادبیاتِ خارج از کشور را دوران تعمقِ هستی‌شناسانه می‌خوانیم. در این دوران جست‌وجویَ ریشه‌ی سرگردانی‌های نَوعِ انسَان خاستگاه ادبیاتِ خارج از کشور است؛ خاستگاه جنگل پرسشی که فراروی نوعِ انسان روییده است: مدرنیته یا سنت؟ زمین یا آسمان؟ زنانه‌گی یا مردانه‌گی؟ چپ یا راست؟ زنده‌گی‌ی مشترک با جنسِ مخالف یا تنهایی؟ پرسش‌هایی که خاستگاه موضوع‌هایی چون کودکی، تنهایی، بحرانَ دو جنس، پیری، مرگ، خسته‌گی‌ی پرسش، سنگینی‌ی پاسخ اند.

آیا کشورهای میزبان ادبیات مهاجرت و تبعید ایران توجهی به تولیدات اندیشه‌ی ایرانیان در قالب آثار ادبی دارند؟ این توجهات چه‌گونه خود را نشان می‌دهند و در

قالب چه رفتارهایی ابراز می‌شوند؟

پاسخ به این پرسش احتیاج به دست‌یابی به همه‌ی نشریه‌های ادبی‌ی همه‌ی کشورهایی دارد که نویسنده‌گان ایرانی در آن‌ها مهمان اند؛ پژوهشی عظیم مبتنی بر شناخت زبان‌های بسیار؛ یک مأموریت ناممکن. تنها می‌توانم بگویم کشورهای میزبان، البته، در نشریه‌های ادبی، محفل‌های ادبی، محفل‌های دانشگاهی به ادبیات خارج از کشور به اشکال گوناگون توجه نشان می‌دهند. این توجه اما نه استوار بر برخوردی نظاممند که استوارَ بر واکنش‌های موردی است.

آثار کدام طیف از نویسندگان و خلاقان ادبی ایرانیان خارج از کشور دارای مخاطب بیشتری است؛ نویسندگان زن یا مرد؟

ارزیابی‌ی این موضوع ممکن نیست. تعدادی از کتاب‌های نویسنده‌گان زن، تعدادی از کتاب‌های نویسنده‌گان مرد.

بیشترین بالنده‌گی ادبیات مهاجرت و تبعید ایران را به ترتیب در کدام رشته می‌دانید؟ ادبیات داستانی، ادبیات منظوم، نمایشنامه نویسی، نقد ادبی، مباحث تئوریک؟

در همه‌ی این انواع «بالنده‌گی» دیده می‌شود. در دورانی در «رشته‌ای»، در دورانی در «رشته‌ی دیگر». در دوران اول شاید در ادبیاتِ داستانی. این روزها شاید در شعر، به ویژه شعر زنانه. میزان «بالنده‌گی»ی نوع‌های ادبی، البَته، نیاز به دقت بیش‌تر دارد؛ بحثِ مفصل‌تر.

مطبوعات ایرانیان خارج از کشور را در حوزه ادبیات از نظر برخورداری از انسجام و روشمندی در انتشار، موضوع‌یابی و سایر مباحث ژورنالیستی در چه مرتبه‌ای می‌بینید؟

داوری در مورد مرتبه‌ی یک نشریه‌ی ادبی هنگامی که محک کمی‌ی مشترکی وجود ندارد، همیشه جدال برانگیز است. پرسش شما را اما شاید بَتوان این‌گونه پاسخ داد: نشریه‌های فارسی‌زبان خارج از کشور در طول بیست سال گذشته بی‌تردید در زمینه‌های شکل، محتوا، تنوع مَطالب گام‌های بلندی برَداشته‌اند؛ هر چند که بسیاری از آن‌ها از عدم تداومِ انتشار رنج برده‌اند.

در خارَج از کشور، هم‌چون داخل کشور، با نشریه‌های گوناگونِ فرهنگی، ادبی، سیاسی روبرو هستیم. بر مبنای گرایشِ غالب شاید بتوان نشریه‌هایَ ادبی‌ی خارج از کشور را به پنج نوع تقسیم کرد: نشَریه‌های فرهنگی، ادبی؛ مبتنی بر محوریتِ ادبیاتِ کلاسیک؛ به عنوان نمونه: **ایران‌نامه** به مسئولیت هرمز حکمت، **ایران‌شناسی** به

مسئولیت جلال متینی. نشریه‌های فرهنگی، ادبی؛ مبتنی بر محوریت ادبیات مدرن؛ به عنوان نمَونه: **افسانه** به مسئولیت داریوش کارگر، **کبود** به مسئولیت بهزاد کشمیری‌پور، بهنام باوندپور، **سنگ** به مسئولیتَ حسین نوش‌آذر، عباس صفاریَ و خود من، **نامه‌ی کانون**، به تناوب، به مسئولیت غَلام‌حسین ساعدی، اسماعیل خویی، نسَیم خاکسار، منصور خاکسار، مجید نفیسی، **مَکث** به مسئولیت مرتضا ثقفیان، **باران** به مسئولیتِ بهزاد کشمیری‌پور، مسعود مافان. نشریه‌های سیاسی، ادبی؛ به عنوان نمونه: **آرش** به مسئولیت پرویز قلیچ‌خانی، **سیمرغ** به مسئولیت مرتضا میرآفتابی. نشریه‌های ادبی، سیاسی؛ به عنوان نمونه: **چشم‌انداز** به مسئولیت ناصر پاکدامن، شهرام قنبری. نشریه‌های ادبی، روزنامه‌نگارانه؛ با محوریت ادبیات مدرن؛ به عنوان نمونه: **بررسی کتاب** به مسئولیت مجید روشنگر، **دفترهای هنر** به مسئولیت بیژن اسدی‌پور.

آیا به نظر شما نویسندگانمان در مهاجرت یا تبعید با سانسور مواجه می‌شوند؟ با خودسانسوری چطور؟

سانسور دولتی به هیچ عنوان. خودسانسوری‌ی هیچ‌کس نیز قابل اثبات نیست. خودسانسوری را تنها کسی که خود را سانسور کرده است، می‌تواند اَعتراف کند، اما تردیدی نیست که همیشه مرزی وجود دارد میان «باوری راستین» و باوری برآمده از پیشینه‌ی تاریخی، فشار ارزش‌های غالب اجتماعی، فشار رسانه‌ها، ترس از تفاوت. شاید تنها به یاری‌ی شورش مداوم در برابر ترسَ از فشار تقدس‌های کنترل کننده و ارزش‌های اجتماعی بتوان بر خودسانسوری غلبه کرد. تردیدیَ نیست که ادبیات خارج از کشور نیز به دلیل پیشینه‌ی تاریخی‌ی پُراستبداد از یک‌سو و فشار جهان رسانه‌ها از سوی دیگر، گاه از نوعی خودسانسوری رنج می‌برد. خودسانسوری کجا انجام شده است؟ نمی‌دانم.

عمده‌ترین تابوهای ذهنی ایرانیان در تبعید و مهاجرت را چه تابوهایی می‌دانید؟

تصور می‌کنم «تابو» از نوعی شیفته‌گی متولد می‌شود؛ یک شیفته‌گی که گاه از ترس برمی‌آید، گاه از مقایسه. انسان تبعیدی‌ی ایرانی از دالان ترس و سرکوب گذشته است. پس می‌تواند شیفته‌ی جهانی شود که در آن بی‌ترس کتاب می‌خواند. در ساحل دریا در کنار یار تن می‌سوزاند؛ در بارهای پردود مستانه می‌رقصد؛ شیفته‌ی جامعه‌ی میزبان. در پاره‌ای از آثار ادبیات خارج از کشور تابوهای برآمده از شیفته‌گی به جامعه‌ی میزبان دیده می‌شوند. تابوهایَ برآمده از شیفته‌گی به بوی خوب کوچه‌های جوانی نیز هستند؛ تابوی برآمده از سرزمینِ پُشت‌سر؛ تابوی برآمده اَز جان‌سختی‌ی عناصر ریشه‌دار یک

فرهنگ. انسان تبعیدی‌ی ایرانی انگار همیشه درگیر مقایسه، شوک، یا نابه‌هنگامی است؛ درگیر جهانی دوقطبی که جز تعظیم در برابر یک قطب‌اش گزیری نیست. «تابوهای» انسان ایرانی در تبعید از نوعی «دوشقه‌گی» برمی‌آید.

تأثیر قلمروهای جغرافیایی و فرهنگی خارج از کشور را بر روند آثار ادبی ایرانیان چگونه ارزیابی می‌کنید؟

قلمروهای جغرافیایی و فرهنگی» بی‌تردید بر ادبیاتِ خارج از کشور موثر بوده است؛ بر مکان‌ها، زبان‌ها، درون‌مایه‌ها، شخصیت‌ها، موضوع‌ها، شکل‌ها. **همنوایی‌ی شبانه‌ی ارکستر چوب‌های** رضا قاسمی مُهر کشور فرانسه را بر خود دارد. **اتفاق آنطور که نوشته می‌شود می‌افتد** ایرج رحمانی مُهر کانَادا را، **به بچه‌ها نگفتیم** ساسان قهرمان مُهر کانادا را، **فریدون سهَ پسر داشت** عباس معروفی مُهر آلمان را. **مَقدمه‌ای بر ادبیات معاصر دانمارکِ** اکبر سردوزآمی مَهرِ دانمارک را.

چه بخشی از مواهب دنیای مدرن را در آثار ادبیات در تبعید ایران می‌توان دید؟

منظور شما از مواهب را نمی‌فهمم. تنها می‌دانم ادبیاتی که فشارِ سانسورِ دولتی را بر شانه‌های خویش حس نکند، طور دیگری نوشته می‌شود. عریانیَ حرف اَول این نوع ادبیات است؛ در تخالف با دنیای مدرن، پذیرش دنیای مدرن، تحلیل دنیای مدرن، در خشم، هم‌آغوشی، در تصویرِ قدرت‌مداران، در تصویر زخم سرزمین زادگاه.

ادبیات تبعید و مهاجرت ایران چه طیف از مخاطبان را پوشش می‌دهد؟

کتاب‌خوان‌های خارج از کشور را شاید بتوان به سه گروه تقسیم کرد: روشن‌فکران سیاسی، روشن‌فکران دانشگاهی، روشن‌فکران فرهنگی؛ هر چند که بسیاری از اوقات بین این گروه‌ها تداخل رخ می‌دهد. روشن‌فکران سیاسی به طور عمده، به فعالیت سیاسی می‌پردازند. روشن‌فکران دانشگاهی به طور عمده به متن‌های مربوط به حوزه‌های تخصصی‌ی خویش مشغول اند، روشن‌فکران فرهنگی به طور عمده درگیر حوزه‌های فرهنگی – ادبی اند. ادبیات خارج از کشور بیش‌ترین مخاطب خود را در میانِ گروه سوم می‌یابد.

آینده‌ی ادبیات تبعید را چگونه می‌بینید؟

نمی‌دانم. همه چیز به شرایطِ سیاسی ـ فرهنگی‌ی ایران بسته‌گی دارد. اما هر چه پیش

بیاید سال‌ها گذشته است؛ متن بلندِ ادبیاتِ خارج از کشور تولید شده است. آینده جز امروز دیگری نیست؛ سرکشیده از دیروزی که پاک نمی‌شود.

مهرماه ۱۳۸٤

نظر خواننده‌گان (سه نظر):

چند خط در مورد یک کتاب؛ مجموعه داستان پنجره؛ نوشته‌ی خسرو دوامی

مجموعه داستان **پنجره** حدیث تباهی‌های یک نسل را در خویش گرد آورده است؛ حدیث مردانی که شکست خورده‌اند، زنانی که پیر شده‌اند، خیال‌هایی که در برابر کابوس واقعیت رنگ می‌بازند.

مجموعه داستان **پنجره** از هشت داستان فراز آمده است: **هتل مارکوپولو، دیدار، پله، سپید، غزال، سیاوش، سارا، شاهد**. در **هتل مارکوپولو** سرگشته‌گی‌های سه راننده تاکسی‌ی ایرانی در آمریکا را می‌خوانیم. در **دیدار** حکایت هستی‌ی زنی را می‌شنویم که از شکنجه‌گاه‌های جمهوری‌ی اسلامی به دیدار معشوق روزگار جوانی آمده است. معشوق نقاش است و زن آمده است تا بگوید واقعیت با طرح‌های خیالی‌ی او فاصله‌ها دارد. در **پله** شخصیت زن داستان یک نویسنده در مه گم شده است. نویسنده به جرم قتل او بازجویی می‌شود. **سپید** حدیث خودکشی‌ی زن جوانی است که به همراه فرزند کوچک‌اش از یک بلندی پایین پریده است. کودک مرده است. زن در بیمارستان بستری است. **غزال** ماجرای مرگ همه‌ی آرزوهای مردی است که روزی زندانی‌ی سیاسی بوده است. او نامه‌ای به هم‌رزم دوران جوانی‌اش می‌نویسد تا از عشق‌ها و تمام‌شده‌گی‌ها

سخن بگوید. **سیاوش** ماجرای گم شدن هنرپیشه‌ای است که قرار است نقش سیاوش را در نمایش‌نامه‌ای که یک گروه تبعیدی قرار است به صحنه ببرد، بازی کند. **سارا و شاهد** ماجرای مسخ تبعیدیان است؛ تکرار بی‌هوده‌گی.

مجموعه داستان **پنجره** ماجرای تباهی‌ی یک نسل است در حادثه‌هایی که خسته‌گی می‌سازند. همه‌ی ماجرا را شاید بتوان در تک‌بیتی خواند که در آغاز این مجموعه بر صفحه‌ای نقش بسته است: «**ساقی بده آن کوزه‌ی خُمخانه بِدَرویش/ کانها که بِمُردند گِل کوزه‌گرانند.**»[۱۸۷]

چند خط در مورد یک کتاب؛ مجموعه داستان باغ اناری؛ نوشته‌ی محمد شریفی

بر داستان‌های مجموعه داستان **باغ اناری** فضایی وهم‌انگیز سایه افکنده است. هر داستان برهوتی است که در آن همه‌ی شخصیت‌ها همه چیز را از یاد برده‌اند.

در داستانِ **وضعیت**، آموزگاری پیر به جای دوشنبه جمعه سر کلاس آمده است. تنها یک شاگرد در کلاس حاضر است؛ فضای مدرسه از سکوتی خوف‌انگیز انباشته. آموزگار متوجه می‌شود جمعه است و تنها شاگرد کلاس مرده‌ای بیش نیست. در داستانِ **باغ اناری**، راوی نخست مثلث عشقی‌ی معروَف شیرین، فرهاد و خسرو را می‌بیند.فَرهاد را جوی آب می‌برد؛ شیرین فریاد می‌زند فرهاَد. خسرو فریاد می‌زند شیرین. اندکی بعد راوی گروهبانی را می‌بیند که می‌گرید و شیرین را فریاد می‌زند. گروهبان خیالی بیش نیست؛ سه سال پیش تیرباران شده است. در داستانِ **پاسگاه** پیرزنی به هوای فروش تخم مرغ‌هایش به پاسگاهی متروک آمده است. پیرزَن به یاد دوران کودکی می‌افتد؛ یاد دورانی که همین‌جا خاک‌بازی می‌کرده است. در داستانِ **کودکان ابری** دو کودک در مورد مالکیت چیزهایی سخن می‌گویند که به مالکیت نمی‌آیند؛ درخت انار مدرسه، گنجشک‌های آسمان، پرچم، مستراح مدرسه.

در داستان **زن سورچی** ناظری بر حیاطی ایستاده است. زن سورچی از هم‌سرش می‌گوید که از عهد اردشیر اول سورچی بوده است. زن تا کنون نگذاشته است که هم‌سرش او را ببوسد؛ چه لب‌هایش بوی خاک می‌داده است؛ بوی خاکِ نمور حرم‌سراها. کودکی شاهد ماجرا است. مردی عینکی نیز حضور دارد که سرانجام به اسکلت سورچی تبدیل می‌شود که دست در گردن اسکلت زن دارد. **عاشقانه** داستان زن گرفتنِ یک خرکچی‌ی پیر است. **حیوونکی بارون** صحبت دو مرده است در مرداب. در مجموعَه داستان باغ اناری سه داستان دیگر هم هست: **کوکبه، حیاط خلوت، آخرین شعر**. آن‌ها را هم بخوانید.[۱۸۸]

۱۸۷- دوامی، خسرو. (۱۳۸۰)، پنجره، لس آنجلس، مطابق شمارش ما، ص ٤

۱۸۸- شریفی، محمد. (۱۳۷۱)، باغ اناری، تهران

چند خط در مورد یک کتاب؛ رمان فرانکولا یا پرومته‌ی[۱۸۹] پسامدرن؛[۱۹۰] نوشته‌ی پیام یزدانجو

فرانکولا روایت زنده‌گی‌ی مردی است که هیولابودن را برگزیده است؛ از منظرِ اول شخص.

فرانکولا روایت خود را چنین آغاز می‌کند: «**در زندگی زخم‌هایی هست که مثل خوره روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد** [...]»[۱۹۱] زخم فرانکولا این است که هیولا است؛ آمیخته‌ای از فرانکنشتاین[۱۹۲] مری شلی[۱۹۳] و دراکولای[۱۹۴] برام استوکر.[۱۹۵] هیولای مری شلی و خون‌آشام برام استوکر هر دو در ظاهر در کنار شر ایستاده‌اند، اما در راستای خیر عمل می‌کنند. فرانکولا اما در جهانی زنده‌گی می‌کند که شر بودن او شگفتی‌ای ایجاد نمی‌کند؛ چه جهان یک‌سره شر است. فرانکولا خود را می‌فروشد، در سیرک استخدام می‌شود، نقش بازی می‌کند، شکست می‌خورد، خاطرات خویش را می‌نویسد و بار دیگر به صحنه باز می‌گردد.

189- Prometheus

۱۹۰- یزدانجو، پیام. (۱۳۸٤)،فرانکولا یا پرومته‌ی پسامدرن، تهران

۱۹۱- همان‌جا، ص ۱۱

192- Frankenstein

193- Mary Shelley

194- Dracula

195- Bram Stoker

هراسِ پنجم: نادیده شده گی

بستر مشترک: چرا؟
دو تکه از سخن‌رانی‌ی هارولد پینتر در کنار دو تکه از سخن‌رانی‌ی اورهان پاموک؛[۱۹۶] در خط‌هایی از نظریه‌ها، شعرها

یکی بود یکی نبود
ترجمه‌ی آزاد سخن‌رانی‌ی تونی موریسون[۱۹۷] به مناسبت دریافت جایزه‌ی نوبل

خندان لبِ نظم‌ستیز
در معرفی‌ی داریو فو[۱۹۸]

رنگ تا رنگ
دو تاریخِ نقاشی را فقط ورق می‌زنیم: هنر در گذرِ زمان؛ نوشته‌ی هلن گاردنر،[۱۹۹]
جست‌وجوی هویت در نقاشی معاصر ایران، نوشته‌ی مرتَضی گودرزی (دیباج)

196- Orhan Pamuk
197- Toni Morrison
198- Dario Fo
199- Helen Gardner

بسترِ مشترک: چرا؟

دو تکَه از سخن‌رانی‌ی هارولد پینتر در کنار دو تکه از سخن‌رانی‌ی اورهان پاموک؛ در خط‌هایی از نظریه‌ها، شعرها

نگاهی کنیم به سخن‌رانی‌های هارولد پینتر و اورهان پاموک به مناسبت دریافت جایزه‌ی نوبل. سخنِ سخن‌رانی‌های آن‌ها با یک‌دیگر، در کنار یک‌دیگر، درَ مقابلِ یک‌دیگر. نخست دو تکه از سخن‌رانی‌ی هارولد پینتر را بخوانیم؛ بعد هر تکه در خَط‌هایی از نظریه‌ها؛ بعد خط‌هایی در مورد پرسشِ هنر، پاسخِ سیاست؛ بعد دو تکه از سخن‌رانی‌ی اورهان پاموک. بعد؟ هر تکه در خط‌هایی از شعرهایی از سودرگران. بعد؟ دیگر هیچ. نخست دو تکه از سخن‌رانی‌ی هارولد پینتر در ماهِ دسامبر سالِ ۲۰۰۵. تکه‌ی اول: در ماهیتِ هنر.

۱

در سالِ ۱۹۵۸ چنین نوشتم:

«مرزهایَ پررنگی میانِ واقعی و ناواقعی وجود ندارند؛ میانِ حقیقت و دروغ هم. هیچ چیز یا حقیقت یا دروغ نیست؛ هر چیزی می‌تواند هم حقیقَت باشد هم دروغ.»

گمان می‌کنم این سخن هنوز هم معتبر است و هنوز هم می‌تواند در جست‌وجوی

واقعیت از راه هنر به‌کار آید. به عنوان نویسنده پای این سخن ایستاده‌ام. به عنوانِ شهروند اما نمی‌توانم چنین کنم. به عنَوانِ شهروند باید از خویش بپرسم: حقیقتَ چیست؟ دروغ چیست؟

در نمایش حقیقت سخت‌یاب است. حقیقت را هرگز نمی‌توان یافت. از جست‌وجو اما گزیری نیست. خود جست‌وجو است که نیروی محرکه‌ی همه‌ی ماجرا است. جست‌وجو مأموریتِ آدَمی است. آدمی بسیاری از اوقات در تاریکی، روی حقیقت سکندری می‌خورد، با آن تصادم می‌کند. روشن بگویم: گمان می‌کند تصویر یا شکلی با حقیقت منطبق است؛ بسیاری از اوقات بی‌آن‌که خود بداند چه کرده است. تنها حقیقت واقعی اما این است که در نمایش حقیقتی یگانه وجود ندارد. حقیقت‌های بسیار وجود دارند. حقیقت‌هایی که یک‌دیگر را به‌جدال می‌طلبند، برای یک‌دیگر جا خالی می‌کنند، یک‌دیگر را بازتاب می‌دهند، یک‌دیگر را نادیده می‌گیرند، از یک‌دیگر می‌گریزند، بر یک‌دیگر چشم می‌بندند. آدمی گاه احساس می‌کند حقیقت را در دست دارد. لحظه‌ای بعد اما آن را از دست می‌دهد.

مردم گاه می‌پرسند نمایش‌نامه‌های من چه‌گونه متولد می‌شوند. نمی‌دانم. آن‌ها را جمع‌بندی نیز نمی‌توانم. تنها می‌توانم بگویم این اتفاق افتاد آن اتفاق افتاد. آن‌ها چنین گفتند، آن‌ها چنین کردند.

بیش‌تر نمایش‌نامه‌های من از یک خط برمی‌خیزند؛ از یک واژه؛ یک تصویر؛ از واژه‌ای که گاه تصویری به‌دنبال دارد. بگذارید دو مثال به دست بدهم؛ از دوخطی بگویم که ناگهان در من سر برآوردند. آن‌گاه تصویری به دنبال‌شان آمد. آن‌گاه من به دنبالِ تصویر رفتم.

قطعه‌ها از بازگشت به خانه و زمان‌های قدیم **اند. خط نخستِ** بازگشت به خانه **این است: «با قیچی چه کردی؟» نخستین واژه‌ی** زمان‌های قَدیم «**تیره**» **است. در هیچ یک از دو مورد من اطلاعات بیش‌تری نداشتم.**

در مورد اول شخصی که به‌دنبال قیچی می‌گردد، از شخصی که فکر می‌کند قیچی را دزدیدهَ است، سؤال می‌کند: قیچَی کجا است. من اما حس می‌کردم، شخصی که از او سؤال می‌شود، نه به قیچی اهمیت می‌دهد نه به کسی که می‌خواهد بداند قیچی کجا است.

تیره را توصیفِ موی کسی یافتم؛ موی یک زن؛ پاسخی به پرسشی. در هر دو مورد خود را ناگزیر دیدم کَه جلوتر بروم؛ اتفاق به شکلِ دیداری رخ داد. چیزی به آرامی از سایه به نور آمد.

من یک نمایش را همیشه با نام‌گذاری‌ی شخصیت‌ها زیرِ عنوانِ A, B, C آغاز می‌کنم.

در نمایشی که به بازگشت به خانه **تبدیل شد، مردی را دیدم که به اطاقی سرد آمد و از مردی جوان‌تر که روی مبل زشتی نشسته بود و مجله‌ی مسابقات اتومبیل‌رانی می‌خواند، چیزی پرسید. احساس می‌کردم که A پدر است و B پسرش، اما مدرکی نداشتم. احساس من اما درست از آب درآمد؛ چه B، که بعدها نام‌اش لنی شد، به A، که بعدها نام‌اش ماکس شد، چنین گفت: بابا! اشکالی ندارد من موضوع صحبت را تغییر دهم؟ می‌خواهم چیزی بپرسم. نام غذایی که همین الان خوردیم، چه بود؟ تو اسم این غذا را چه می‌گذاری؟ چرا نمی‌روی برای خودت یک سگ بخری؟ این غذایی که تو درست می‌کنی، غذای سگ است. تو فکر می‌کنی برای چند تا سگ غذا درست می‌کنی. از آن‌جایی که A, B را پدر می‌خواند منطقی بود که آن‌ها پدر و پسر باشند. در ضمن سخت روشن بود که A غذای به‌دردنخور را درست کرده است. آیا همه‌ی این چیزها به این معنی بود که مادری در کار نیست؟ نمی‌دانستم، اما همان‌گونه که همان‌موقع به خود گفتم، آغاز ما چیزی از پایان ما نمی‌داند.**

«تیره»، پنجره‌ای بزرگ، آفتاب بعد از ظهر، یک مرد، A، که بعدها نام‌اش دیلی شد، و یک زن، B، که بعدها نام‌اَش کیت شد، جایی نشسته‌اند؛ هر یک گیلاسی در دست‌شان. مرد سؤال می‌کند: چاق یا لاغر؟ از چه کسی صحبت می‌کنند؟ اما بعد من زنی را می‌بینم: C، که بعدها نام‌اش آنا شد، در کنار پنجره در نور دیگری ایستاده است؛ تیره‌موی؛ پشت به آن‌ها.

لحظه‌ی شگفتی است؛ لحظه‌ی خلق شخصیت‌هایی که پیش از این وجود نداشته‌اند. چیزی که به دنبال می‌آید سرکش، مَبهم و توهم‌آمیز است؛ هر چند گاه چون بهمنی توقف‌ناپذیر. موقعیت نویسنده ویژه است. شخصیت‌ها او را نادیده می‌گیرند، با او جدال می‌کنند. زنده‌گی با آن‌ها سخت است؛ نه می‌توان آن‌ها را تعریف کرد نه می‌توان به آن‌ها فرمان داد؛ درگیری در یک بازی‌ی مداوم؛ درست مثلِ بازی‌ی موش و گربه؛ بازی‌ی گرگم به هوای چشم‌بسته، بازی‌ی قایم باشک. آدمیَ اما سرانجام درمی‌یابد که با انسان‌هایی از گوشت و خون سروکار دارد؛ انسان‌هایی با اراده‌ی مستقل و آگاهی‌ی فردی. ترکیبی از تکه‌هایی پابرجا که نه می‌توان تغییرشان داد نه می‌توان در اختیارشان گرفت نه می‌توان تحریف‌شان کرد.

بنابراین زبان هنر چیزی است سخت مبهم، دزد ریگ، تخته‌شیرجه، برکه‌ی یخ‌زده‌ای که هر لحظه می‌تواند زیر پای نویسنده بشکند، اما همان‌طور که گفتم جست‌وجو

را نمی‌توان متوقف کرد؛ نمی‌توان به زمانی دیگر موکول کرد؛ نمی‌توان به تعویق انداخت. باید به جست‌وجو برخاست؛ بی‌هیچ تأخیری.[۲۰۰]

بنیان نظری‌ی این تکه از سخن‌رانی‌ی هارولد پینتر؟

۲

بنیان تئوریک این تکه از سخن‌رانی‌ی هارولد پینتر را در چند حکم فرو بکاهیم: روایت کبیر مرده استَ. خاستگاه مرده است. غایت مرده است. پاسخ مرده است. اثر مرده است. مؤلف مرده است. تقابل دوتایی مرده است. جنبه‌ی ارجاعی‌ی زبان مرده است. مدلول مرده است.

تا این حکم‌ها را در عبارت‌هایی دیگر بخوانیم، بر سه متن چشم بچرخانیم: نخست بر متنی از ژان بودریار: **دسیسه‌ی هنر**: هنر مدرن توانست از طریق انتقالِ هجوم واقعیت به ناواقعیت، هجوم به بخشی از سهم نفرینی، بدیلِ دراماتیکِ واقعیتَ، باشد، اما در جهان حادواقعیتِ، در جهانِ سرد و بازارپسند، هنر چیست؟ جز برکشیدنِ پوچی تا حدِ ارزش؟ جز ادعایِ پوچی؟ پوچی اما کیفیتی است مرموز که به‌ساده‌گی نمی‌توان مدعی‌یِ آن بود. پوچی ـ بی‌معنایی کیفیت والای آثار استثنایی است؛ شاعرانه‌گی یعنی برآوردنِ پوچی از نیروی نشانه‌ها. پوچی تسلیم به حادواقعیتِ، خلع تمنای توهم، نیست. تصرفِ میان‌مایه‌گی نیست. فراگفتمان حادواقعیت ـ پوچی را نیز باید به جدال خواند.[۲۰۱] آن‌گاه بر متنی از بهابها: **مکان فرهنگ**: حذف دیگری بیش از هر چیز بر تعریف‌های ثابت بنا می‌شود. به دیگری جایَ‌گاه منفی‌ی ثابت می‌بخشیم تا حقانیتِ خویش را توجیه کنیم. بدون تعیین این جای‌گاه نه معادله‌ی سلطه‌گر و زیر سلطه نوشته می‌شود نه ادامه پیدا می‌کند. حقیقت به عنوان نشان مرئی‌ی اقتدار تنها پس از تعیین جای‌گاه راست و دروغ ظاهر می‌شود.[۲۰۲] آن‌گاه بَر متنیَ از رولان بارت: **لذتِ متن**: زبانی که آدمی با آن سخن می‌گوید در نشانه‌های ایدئولوژیک اسیر است. با این زبان باید ستیز کرد؛ با این زبانواره باید ستیز کرد. در متنِ لذت‌بخش هیچ ایدئولوژی‌ای از ایدئولوژی‌ی دیگر برتر نیست؛ اخلاق مفید تبلیغ نمی‌شود. نیرویی سرکوب نمی‌شود. متن لذت‌بخش گذرگاه انگیزه‌های غیرقطعی است. متن لذت‌بخش معنایی نمی‌آفریند. به تقابل راست و دروغ پشت می‌کند. به زبان زخمه می‌زند.[۲۰۳]

200- Pinter, Harold. (2005), Art, Truth, Politics: Nobel Lecture, Stockholm, pp. 1-2

201- Baudrillard, Jean. (2005), The Conspiracy of Art, Edited by Sylvere Lotringer,Translated by Ames Hodges, New York. PP. 25 - 29

202- Bhabha, Homi. K. (2004), The Location of Culture, New York, pp. 94 - 120

۲۰۳- بارت، رولان. (۱۳۸۲)، لذت متن، ترجمه‌ی پیام یزدانجو، صص ۵۷ – ٤٤

تکه‌ای دیگر از سخن‌رانی‌ی هارولد پینتر: در ماهیتِ سیاست.

۳

زبان سیاسی، زبانی که سیاست‌مداران با آن سخن می‌گویند، جرأت ندارد به چنین قلمرَوهایی وارد شود؛ چه اکثریت سیاست‌مداران [...] به حقیقت دل نبسته‌اند؛ به قدرت دل بسته‌اند و به حفظ قدرت. برای حفظِ قدرت اما باید مردم را در جهل نگه دارند؛ جاهل به حقیقت؛ حتا حقیقت زنده‌گی‌یَ خود. بنابراین ما توسطِ یک گوبلنِ بزرگ دروغ محاصره شده‌ایم که ما رَا تغذیه می‌کند.

همان‌گونه که همه‌ی کسانی که در این‌جا حضور دارند، به‌خوبی می‌دانند، حمله‌ی عراق بر این مبنا توجیه شد که صدام یک انبار بزرگ سلاح‌های کشتار جمعی‌ی خطرناک دارد که تعدادی از آن‌ها می‌توانند به فاصله‌ی چهل‌وپنج دقیقه شلیک شوند و ویرانی‌ی وحشتناک ایجاد کنند. آن‌ها به ما اطمینان دادند، این حقیقت است. حقیقت نبود. به ما گفتند که عراق با القاعده رابطه دارد؛ هم‌دست در جنایتی که در ۱۱ ماه سپتامبر سال ۲۰۰۱ نیویورک را دچار کرد. آن‌ها به ما اطمینان دادند این حقیقت است. حقیقت نَبود. به ما گفتند عراق امنیتِ جهان را تهدید می‌کند. آن‌ها به ما اطمینان دادند این حقیقت است. حقیقت نبود.

حقیقت به‌تمامی چیز دیگری است. حقیقت مربوط به این است که آمریکا چه‌گونه به نقش خود در جهان می‌نگرد؛ چه‌گونه می‌خواهد این نقش را بازی کند.

پیش از آن‌که به اکنون برگردم اما می‌خواهم به گذشته‌ی نزدیک نگاهی بیندازم؛ منظور من از گذشته‌ی نزدیک سیاست خارجی‌ی آمریکا بعد از پایان جنگ جهانی‌ی دوم است. گمان می‌کنم وظیفه‌ی ما است که این دوران را تا حدودَی بررسی کنیم؛ تا حدودی که وقت ما اجازه می‌دهد.

چیزی که در اتحاد جماهیر شوروی و همه‌ی اروپای شرقی در دورانِ پس از جنگ رخ داد را همه می‌دانند؛ وحشی‌گری‌ی سیستماتیک؛ بی‌رحمی‌ی گسترَده؛ سرکوب بی‌مهار اندیشه‌ی آزاد؛ همه‌ی این‌ها مستند و تأیید شده.

اما چیزی که من در این‌جا می‌خواهم ادعا کنم این است که جنایات آمریکا در همین دوران فقط به صورت خلاصه ثبت شده است؛ کم‌تر مستند؛ کم‌تر تأیید شده؛ کم‌تر به‌عنوان جنایت پذیرفته‌شده. [...]

حمله‌ی مستقیم به یک دولت مستقل هرگز خط آمریکا نبوده است. آمریکا بیش‌تر چیزی را ترجیح می‌دهد که به عنوانِ جنگِ تدرَیجی توصیف می‌شود. حاصلِ این

نوع جنگ این است که هزاران انسان می‌میرند، اما آهسته‌تر از حالتی که یک‌باره بمبی بر سر آن‌ها بیفتد. در این حالت قلب یک سرزمین فاسد می‌شود، غده‌ای بدخیم آفریده می‌شود و آتش سرد خود را می‌گسترد. هنگامی‌که مردم ساکت یا کشته شدند و دوستان آمریکا، یعنی ارتش و شرکت‌های بزرگ، قدرت را در دست گرفتند، آدمی در مقابل دوربین قرار می‌گیرد و اعلام می‌کند، دموکراسی پیروز شد. در طول سال‌هایی که من در موردشان سخن می‌گویم، این خوراکِ روزانه‌ی سیاست خارجی‌ی آمریکا بوده است.

تراژدی‌ی نیکاراگوئه مثال بسیار مناسبی است. من نیکاراگوئه را به مثابه مثال تکان‌دهنده‌ای در مورد نگاه آمریکا به نقش‌اش در جهان انتخاب کردم؛ نقشِ آن زمان و اکنون‌اش.

در پایان دهه‌ی هشتاد من در جلسه‌ای در سفارت آمریکا در انگلستان شرکت کردم. کنگره‌ی آمریکا در حال مشورت بود که پول بیش‌تری در نبرد بر علیه حکومت نیکاراگوئه به کنتراها بدهد. من عضو هیئتی بودم که به نیابت از نیکاراگوئه سخن می‌گفت. مهم‌ترین عضو هیئت اما یک پدر روحانی بود؛ جان مدکاف.[۲۰۴] ره‌بر گروه آمریکا، ریموند سیتز،[۲۰۵] نفر دوم سفارت آمریکا بود که بعدها سفیر شد. پدر مدکاف گفت: آقا من کشیش کلیسایی در شمال نیکاراگوئه هستم. کسانی که به این کلیسا وابسته هستند، یک مَدرسه، یک درمانگاه و یک فرهنگ‌سرا ساخته‌اند. ما در آسایش و وحدت زنده‌گی می‌کردیم. چند ماه پیش نیروهای کنتراها به این منطقه حمله کردند. آن‌ها همه چیز را خراب کردند: مدرسه، درمانگاه، فرهنگ‌سرا. به پرستارها و معلم‌ها تجاوز کردند و پزشکان را به وحشیانه‌ترین شکل سر بریدند [...] محبت بفرمایید ترتیبی دهید که رژیم آمریکا از حمایت از این جریان تروریستی‌ی خشم‌بر-انگیز دست بردارد. ریموند سیتز چهره‌ی بسیار موجهی بود. به‌عَنوانِ شخصی خردمند مسئول و بافرهنگ به شدت در حلقه‌های دیپلماتیک مورد احترام بود. او گوش داد و پس از لحظه‌ای با وقار تمام گفت: پدر به من اجازه دهید چیزی را به شما یادآوری کنم. در جنگ همیشه انسان‌های بی‌گناه قربانی می‌شوند. سکوت سردی برخاست. به چهره‌اش خیره شدیم. کوچک‌ترین تغییری نکرد.

به‌راستی که انسان‌های بی‌گناه همیشه قربانی می‌شوند.

سرانجام کسی گفت: اما در این مورد انسان‌های بی‌گناه قربانی‌ی جنایت کثیفی شدند که مورد حمایت رژیم شما است؛ یکی از بسیار جنایاتی از این دست. اگر کنگره پرداختِ کمک دیگری به کنتراها را تصویب کند، وضعیت به همین شکل

204- John Metcalf
205- Raymond Seitz

ادامه پیدا خواهد کرد. با این موافق نیستید؟ در این صورت آیا رژیم شما مسئول نیست که مخارج قتل و ویرانی‌ی شهروندان یک دولت مستقل را پرداخته است؟ سیتز تکان نخورد. گفت: من مدارکی در اختیار ندارم که سخن شما را تأیید کنند. وقتی می‌خواستیم سفارت را ترک کنیم یک مشاور آمریکایی گفت نمایش‌های من را دوست دارد. جواب ندادم.[۲۰۶]

بنیانِ نظری‌ی این تکه از سخن‌رانی‌ی هارولد پینتر؟

٤

بنیان نظری‌ی این تکه از سخن‌رانی‌ی هارولد پینتر را در چند حکم بخوانیم: خاستگاه زنده است؛ غایت زنده است؛ تاریخیگری زنده است؛ تأویل ثابت زنده است؛ مدلول استعلایی زنده است؛ تقابل‌های دوتایی زنده اند. تا این حکم‌ها را در عبارت‌هایی دیگر بخوانیم، بر سه متن چشم بچرخانیم. نخست بر متنی از یورگن هابرماس: **گفتمان فلسفی‌ی مدرنیته**: تمایز بارز جهانِ نو با جهان کهنه این است: جهان نو راه خود را به سوی آینده می‌گشاید؛ تولدی مداوم. تنها اما کار نیست که راه آینده را می‌گشاید؛ که به انسان ویژه‌گی می‌دهد. زبان هم هست؛ توانایی‌ی ایجاد ارتباط. کار و زبان سه نوع دل‌بستگی به وجود می‌آورند: کار یک نوع دل‌بسته‌گی. زبان دو نوع دل‌بسته‌گی. کار دل‌بسته‌گی‌ی تکنولوژیکی به وجود می‌آورد که به تولد علوم تجربی ـ تحلیلی منجر می‌شود. زبان دل‌بسته‌گی‌ی عملی به وجود می‌آورد که به تولدِ علوم هرمنوتیکی منجر می‌شود. زبان دل‌بسته‌گی‌ی دیگری هم به وجود می‌آورد: دل‌بسته‌گی‌ی رهایی‌بخش که به تولد علوم انتقادی‌ای منجر می‌شود که با انحراف مفاهیم، انحراف مسیر ارتباطِ انسانی، می‌ستیزند. علوم انتقادی حقیقت را نجات می‌دهند؛ راست و دروغ را از یک‌دیگر باز می‌شناسانند.[۲۰۷] بعد بر متنی از نوآم چومسکی: **قدرت، دروغ، مقاومت**: وظیفه‌ی آدمی این است که حقیقت را بگوید؛ حقیقت را در مورد مسائلِ مهم بگوید؛ برای کسانی بگوید که می‌توانند در راه گسترش حقیقت کاری انجام دهند. تنها در چنین صورتی است که آدمی می‌تواند ادعا کند موجودی اخلاقی است. ایستاده‌گی در مقابلِ قدرت، افشای دروغ قدرت‌مدران برای جمعی که منافع یک‌سان دارند؛ سمت‌وسوی یک‌سان دارند. این است مسئولیت آدمی.[۲۰۸] بعد متنی از جورج لوکاچ: **تاریخ و آگاهی طبقاتی**: در جامعه‌ی سرمایه‌داری گذشته بر حال حاکم است. حکومت سرمایه اگر با یورش حقیقت، یورش آگاهی، روبه‌رو نشود، سرشتِ تاریخی ـ اجتماعی‌ی انسان را پنهان می‌کند؛ «واقعیتی»

206- Pinter (2005), pp. 3 - 5

۲۰۷- نوذری، حسینعلی. (۱۳۸۱)، بازخوانی هابرماس، تهران، صص ۱٤۱ – ۱۳۳

208- Chomsky (1999), sid. 125 - 143

دروغ می‌آفریند؛ انجمادی غیرانسانی می‌آفریند؛ حرکت تاریخ را انکار می‌کند؛ راه بر رستگاری‌ای می‌بندد که انسان را شایسته‌ی نامِ انسان می‌کند. حقیقتِ انسانی در مقابلِ دروغِ غیرانسانی این است سرشتِ دیالکتیکِ تاریخ.[۲۰۹]

دو تکه از سخن‌رانی‌ی هارولد پینتر با یک‌دیگر چه می‌گویند؟

٥

قلمرو سیاست قلمرو پاسخ است. قلمرو هنر قلمرو سؤال. قلمرو سیاست قلمرو غلبه‌ی بی‌انتها است. قلمرو هنر قلمرو جست‌وجوی بی‌پایان. در قلمرو سیاست رمزگان‌های قدرت در کار است؛ در قلمرو هنر رمزگان‌های زیبایی. در قلمرو سیاست کسب هدف آرزو است؛ در قلمرو هنر درکِ راه. در قلمرو سیاست مرگ نیز ابزار حقانیت است؛ در قلمرو هنر مرگ سکوی ناگزیری‌ی تراژیک. قلمرو سیاست یعنی مسند تو حق من است. قلمرو هنر یعنی مسند چیست؟ قلمرو سیاست یعنی باغ من بذر سبزسایه‌ی خوش‌بختی دارد. قلمرو هنر یعنی باغ کدام است؟ بذر چه رنگ است؟ سبزسایه کجا است؟ پوست خاک خوش‌بختی تاول زده است؟

دو تکه از سَخن‌رانی‌ی اورهان پاموک؛ تکه‌ی نخست: تنهایی در من.

٦

برای من نویسنده کسی است که سال‌ها صبورانه تلاش می‌کند موجودیت دوم را درونِ خویش کشف کند؛ و جهانی را که او را به چیزی تبدیل کرده است که هست. در مورد نوشتن که سخن می‌گویم، نخستین چیزی که به ذهن‌ام می‌آید، یک رمان، یک شعر، یک سنت ادبی نیست؛ شخصی است که خود را در اتاقی حبس کرده است، پشت میزی نشسته است، در تنهایی به درون خویش روکرده است، در میان سایه‌هایش با واژه‌ها جهانی تازه می‌آفریند. این مرد ـ یا زن ـ ممکن است از ماشین تحریر استفاده کند، از یک کامپیوتر بهره ببرد، یا مثل من سی سال با قلمی بر کاغذی بنویسد. به هنگامِ نوشتن می‌تواند چای یا قهوه بنوشد، یا سیگار بکشد. گاه ممکن است از پشتِ میزش بلند شود و از پنجره به کودکانی نگاه کند که در خیابان بازی می‌کنند؛ و اگر خوش‌شانس باشد به درختان؛ به منظره‌ای. یا می‌تواند به دیواری سیاه خیره شود. می‌تواند شعر، نمایش‌نامه یا مثلِ من رمان بنویسد. همه‌ی این تفاوت‌ها بعد از وظیفه‌ی قاطع پشت میز نشستن و روی‌کرد صبورانه به درون خویش قرار دارد. نوشتن یعنی روی‌کرد به درون خویش را در واژه‌ها ریختن،

۲۰۹- لوکاچ، (۱۳۷۷)، صص ٤۰٦ – ۳٦۲

بررسی‌ی صبورانه‌ی جهانی که وقتی شخص به درون خویش عقب‌نشینی می‌کند، از آن می‌گذرد؛ با صبوری‌ی تمام، سرسختانه؛ نیک‌بَختانه. پشت میز که نشسته‌ام روزها، ماه‌ها، سال‌ها و به‌آهسته‌گی واژه‌های جدید به صفحه‌ی خالی اضافه می‌کنم، احساس‌ام این است که دنیای تازه‌ای می‌آفرینم؛ که به همان کس دیگری موجودیت می‌دهم که درونِ من است. همان گونه که کسی سنگ به سنگ پل یا گنبدی بنا می‌کند. سنگ‌هایی که ما نویسنده‌گان استفاده می‌کنیم، واژه‌ها هستند. آن‌ها را در دست‌هایمان می‌گیریم، راه‌های تماس آن‌ها با یک‌دیگر را احساس می‌کنیم، گاه آن‌ها را با نوک قلم‌ها و انگشت‌هایمان نوازش می‌کنیم، آن‌ها را وزن می‌کنیم، جابه‌جا می‌کنیم، سال بعد از سال صبورانه و امیدوارانه جهان‌های تازه‌ی خود را می‌آفرینیم.

راز نویسنده الهام نیست؛ چرا که هرگز روشن نیست از کجا می‌آید. سرسختی است. صبر است. به نظر می‌رسد اصطلاح زیبای ترکی‌ی کندن چاه با سوزن در مورد نویسنده‌گان گفته شده است. در میان داستان‌های قدیمی من صبر فرهاد را که به خاطر عشق کوه می‌کند، هم دوست دارم هم می‌فهمم. وقتی در رمان خود نام من سرخ، در مورد مینیاتوریست‌های قدیمی‌ی ایرانی نوشتم که سال‌ها اسبی را با اشتیاق کشیده‌اند، هر خط را از بر شده‌اند، تا جایی که می‌توانند اسبی زیبا را با چشمانی بسته بازبیافرینند، می‌دانستم در مورد حرفه‌ی نویسنده‌گی سخن می‌گویم؛ و زنده‌گی‌ی خودم. اگر یک نویسنده باید داستان خود را بگوید، ــ آهسته بگوید، و انگار که داستانی در مورد کسانی دیگر است ــ اگر باید احساس کند قدرتِ داستان از درون او برمی‌خیزد، اگر باید پشت میزی بنشیند و خود را صبورانه وقفِ این هنر و مهارَت کند، نخست باید امیدی دریافت کرده باشد. فرشته‌ی الهام (که بعضی را مرتب ملاقات می‌کند و بعضی را به‌ندرت صدا می‌زند.) امیدوارها و مطمئن‌ها را ترجیح می‌دهد؛ و وقتی یک نویسنده به‌شدت احساس تنهایی می‌کند، وقتی در مورد تلاش‌ها، رویاها و ارزش نوشتن‌اش به‌شدت تردید دارد، وقتی که احساس می‌کند داستان او فقط داستان او است، فرشته بر او داستان‌ها، تصویرها و رویاهایی را فاش می‌کند که جهانی را ترسیم خواهد کرد که او آرزو دارد بسازد. اگر بخواهم به کتاب‌هایی بازبیندیشم که همه‌ی زنده‌گی‌ی خود را وقف‌شان کرده‌ام، بیش از هر چیز از لحظه‌هایی شگفت‌زده می‌شوم که احساس کرده‌ام جمله‌ها، رویاها و صفحه‌هایی که من را به وجد آورده اند، از خیال من نیامده اند؛ قدرت دیگری آن‌ها را یافته است و سخاوتمندانه به من هدیه کرده است.[۲۱۰]

این تکه را در برگردانِ آزاد شعری از ادیت سودرگران،[۲۱۱] شاعر سوئدی، بخوانیم: **به**

210- Pamuk, Orhan. (2006), My Father's Suitcase: Nobel Lecture, Stockholn, pp. 2-3
211- Edith Södergran

سوی هر چهار باد.

۷

هیچ پرنده‌ای سرنمی‌زند به کنج تاریکِ من
هیچ سیاه‌پرستویی توشه‌اش دل‌تنگی
هیچ سپیدمرغی پیام‌اش توفان
در سایه‌ی صخره‌ها در کمین است وحشی‌خویی‌ی من
که بگریزد بی‌صدا، سبک‌پا
آرام است جهان من؛ مایل به آبی‌ها؛ رستگار
دری دارم به سوَی چهار باد
دری زرین به سوی شرق؛ به سوی عشق که نمی‌آید هرگز
دری به سوی روز؛ دری دیگر به سوی حزن
دری به سوی مرگ که باز است همیشه[۲۱۲]

تکه‌ای دیگر از سخن‌رانی‌ی اورهان پاموک: خوش‌بختی چیست؟

۸

به‌راستی از پدرم عصبانی بودم، چرا که او مثل من زنده‌گی نکرده بود، چرا که او هرگز با زنده‌گی‌اش جدال نکرده بود؛ و زنده‌گی‌اش را با خنده و شادی سپری کرده بود؛ با دوستان‌اش و کسانی که دوست داشت، اما بخشی از من می‌دانست که چندان عصبانی نیستم، بل‌که حسادت می‌کنم؛ که واژه‌ی دوم دقیق‌تر بود. و این هم من را ناراحت می‌کرد. و این وقتی بود که با صدای به صورتِ معمول عصبانی و تحقیرآمیز خود از خود می‌پرسیدم: خوش‌بختی چیست؟ آیا خوشَ‌بختی زنده‌گی‌ی عمیق من است در یک اتاق تنها؟ آیا خوش‌بختی پیش‌برد یک زنده‌گی‌ی آسوده است در جامعه؟ باور به همَان چیزهایی که دیگران باور دارَند؟ یا کاری که تو کردی؟ نوشتن در خفا در حالی که به نظر می‌آمد با همه‌ی اطراف در هم‌آهنگی هستی، خوش‌بختی بود یا بدبختی؟ همه‌ی این پرسش‌ها اما فوق خشمگینانه بود. به‌علاوه من از کجا به این نظر رسیده بودم که معیار یک زنده‌گی‌یَ خوب خوش‌بختی است [...] به‌علاوه پدرم بسیاری از اوقات از خانواده گریخته بود. چه‌قدر او را شناخته بودم؟ چه‌قدر می‌توانستم بگویم تشویش‌های او را می‌فهمم؟

[...]

212- Södergran, Edith. (1994), Samlade dikter, Stockholm, sid. 16

مثل همیشه شاهد رفتن او بودم. با حسادت شاهد خوش‌بختی‌ی او بودم؛ شاهد سرزنده‌گی‌ی بی‌قیدانه و همیشه‌گی‌ی او. به یاد می‌آورم که در آن روز جرقه‌ای از لذت درون من وجود داشت که من را شرمنده می‌کرد. این از این اندیشه برمی‌خاست که شاید من مثل او در زنده‌گی آسوده نبودم؛ شاید مثل او زنده‌گی‌ی خوش و بی‌قیدی را نگذرانده بودم من اما زنده‌گی را وقف نوشتن کرده بودم. از این‌که [...] چنین فکر می‌کردم خجالت می‌کشیدم.[۲۱۳]

این تکه را نیز در برگردان آزادی از شعری از ادیت سودرگران بخوانیم: **دو الهه.**

۹

سیمای خوش‌بختی را که دیدی اندوهگین شدی
خفته‌ای با خطوطِ فروریخته
او بود که تمنا می‌کردی؟ بارها به نام می‌خواندی؟
گم‌نام‌ترینِ الهه‌گان
او که بر دَریاهای بی‌موج حاکم بود
بر باغ‌های شکوفان؛ روزهای آفتابی‌ی بی‌پایان
و تو بر آن شدی که از خدمت به او برای همیشه سر بپیچی
رنج با تو مأنوس‌تر بود؛ چشمان‌اش عمیق
سرشناس‌ترینِ الهه‌گان؛ تنهاترینِ الهه‌گان
او که بر دریاهَای توفانی حاکم بَود؛ کشتی‌های غریق
بر زندانی‌های زنده‌گی
بر نفرین‌های سنگین که دست در دست کودکان در رحم مادران غنوده‌اند[۲۱۴]

۱۰

هارولد پینتر از دهانِ هنر می‌پرسد؛ از دهانِ سیاست پاسخ می‌دهد. اورهان پاموک در کنارِ سؤال هارولد پینتر مَی‌ایستد. خوش‌بختی چَیست؟ پرسشی فلسفی. فلسفه و هنر در مقابلَ سیاسَت در کنار هم می‌ایستد. سرانجام خسته از سرگردانی در هزارتوی نظریه‌ها؛ غریق برکه‌ی شعرها؛ حیران شقاوت‌ها؛ زخمی‌ی هراس‌ها؛ بی‌اعتناء به قدرت‌ها؛ چشم‌گشوده در بسترِ مشترک: چرا؟

آبان‌ماه ۱۳۸٦

213- Pamuk (2006), pp. 6 and 10
214- Södergran (1994), sid. 31

نظر خواننده‌گان:

نظری داده نشده است.

یکی بود یکی نبود[۲۱۵]

ترجمه‌ی آزاد سخن‌رانی‌ی تونی موریسون به مناسبت دریافت جایزه‌ی نوبل

یکی بود، یکی نبود. یک پیرزن بود؛ کور اما دانا. یا یک پیرمرد؟ شاید یک قدیس؟ یا آوازه‌خوانی دوره‌گرد که بچه‌های پریشان را دل‌داری می‌داد؟ این قصه یا چیزی شبیه به این را من در فرهنگ‌های گوناگون شنیده‌ام.

یکی بود، یکی نبود. یک پیرزن بود؛ کور اما دانا.

در روایتی که من می‌شناسم، زن دختری است از تبار برده‌گان؛ یک سیاه آمریکایی که در خارج از شهر تنها زنده‌گی می‌کند. شهرتِ او به‌عنوانِ انسانی دانا، ویژه و تردیدناپذیر است. او برای مردم‌اش هم قانون است هم نقضِ آن. حرمت و ستایشی که نصیبِ او شده است از محلِ زنده‌گی‌اش فراتر می‌رود؛ تا شَهر؛ جایی که استعدادِ پیامبرانِ روستَایی منبع تفریح فراوانَ است.

روزی چند جوان، که به‌نظر می‌رسد قصد دارند بصیرتِ پیرزن را تکذیب و او را به‌عنوانِ کلاه‌بردار افشا کنند، به دیدار او می‌روند. نقشه‌ی آن‌ها ساده است. به خانه‌ی

215- Morrison, Toni. (1993) Once Upon a Time: Nobel Lecture, Stockholm

پیرزن می‌روند و پرسشی را مطرح می‌کنند که پاسخ‌اش به‌تمامی به تفاوتِ او با آن‌ها بسته‌گی دارد؛ تفاوتی که به گمانِ آن‌ها یک ناتوانی‌ی مهلک است؛ کوری‌یَ پیرزن. در مقابلِ او می‌ایستند و یکی از آن‌هَا می‌گوید: پیرزن! من در دست‌ام یک پرنده دارم. به من بگو این پرنده زنده است یا مرده؟ پیرزن جوابی نمی‌دهد و پرسش تکرار می‌شود: پرنده‌ای که در دستِ من است زنده است یا مرده؟

پیرزن باز هم پاسخَ نمی‌دهد. کور است و نمی‌تواند ملاقات‌کننده‌گان‌اش را ببیند؛ چه برسد به پرنده‌ای که در دست آن‌ها است. نمی‌داند آن‌ها چه رنگ، چه جنسیت یا چه ملیتی دارند؛ تنها انگیزه‌ی آن‌ها را می‌داند.

سکوت پیرزن طولانی‌تر از آن است که مردانِ جوان بتوانند جلوی خنده‌شان را بگیرند. سرانجام او سخن می‌گوید: نمی‌دانم. نمی‌دَانم پرنده‌ای که در دستِ تو است زنده است یا مرده. یک چیز را اما می‌دانم. پرنده در دست تو است! در دستِ تو!

معنای پاسخِ پیرزن می‌تواند این باشد: اگر پرنده مرده است یا آن را به همین شکل پیدا کرده‌ای یا آن را کشته‌ای و اگر زنده است می‌توانی آن را بکشی. زنده ماندن این پرنده به تصمیم تو بسته‌گی دارد. مسئولیتِ هر اتفاقی با تو است.

ملاقات‌کننده‌گان جوان به‌خاطر این‌که می‌خواسته‌اند قدرت خود و ناتوانی‌ی پیرزن را نشان دهند، خودَ را سرزنش می‌کنند. آن‌ها می‌دانند که مسئول اند. نه فقط به خاطرِ تمسخر پیرزن، که هم‌چنین به‌خاطرِ جان کوچکی که در راه هدف‌شان قربانی کرده‌اند. زن نابینَا توجه آن‌ها را از نمایش قدرت به سمت وسیله‌ی اعمال قدرت برمی‌گرداند.

تعمق در مورد پرنده‌ی در دست، فارغ از بدن شکننده‌اش، همیشه برای من جذاب بوده است؛ به‌ویژه حالا که خود را وقف کاری کرده‌ام که من را به این جمع کشانده است. بنابراین می‌خواهم پرنده را به مثابَه زبان و زن را به مثابه نویسنده‌ای با تجربه تأویل کنم. او نگران این است که با زبانی که با آن رویا می‌بافد و از هنگام تولد به او بخشیده شده است، چه‌گونه رفتار می‌شود؛ چه‌گونه از آن بهره‌برداری می‌شود؛ چه‌گونه او را به‌خاطرِ مقاصد حقیر از دست‌رسی به آن محروم می‌کنند. از آن‌جا که نویسنده است، به زبانَ از یکَ‌سو به عنوان یک نظام و از سوی دیگر به مثابه موجودی زنده می‌نگرد که زیرِ کنترل انسان استَ. بیش از هر چیز اما زبان را یک عامل می‌داند؛ عملی که پی‌آمدهای وِیژه دَارد. بنابراین پرسش بچه‌ها از او که این پرنده زنده است یا مرده، غیر واقعی نیست؛ چرا که او به زبان به مثابه چیزی که می‌تواند ریشه‌کن یا کشته شود فکر می‌کند. چیزی که به‌تمامی در خطر است و تنها از طریق تلاشی صمیمانه می‌تواند نجات داده شود. او اعتقاد دارد اگر پرنده در دستِ ملاقات‌کننده‌گانِ جوان مرده است،

این محافظانِ پرنده اند که مسئول جسد اند. برای او زبانِ مرده تنها زبانی نیست که گفته یا نوشتَه نمی‌شود؛ که زبانی بی‌ثمر است که خود را با تحسینِ ناتوانی‌ی خویش راضی می‌کند. چنین زبانی هم‌چون زبانِ یک قدرتِ دولتی هم سانسَور شده است هم سانسور می‌کند. چنین زبانی، بی‌رحم در انجامِ وظَایف پلیسی‌اش، آرزو یا هدفی جز این ندارد که میدانی فراخ برای حفظ خودشیفته‌گی‌یَ نشئه‌آورش داشته باشد؛ برای حفظ انحصاری‌ی بودن و تسلط‌اش. اَین زبان علیرغمِ مرده‌بودن‌اش بی‌اثر نیست؛ چرا که درَ مقابلِ خرد مانع ایجاد می‌کند، راه بر وجدان می‌بَندد، امکان‌های درونی‌ی انسان را سرکوب میَ‌کند. چنین زبانی، بی‌تفاوت در مقابلِ پرسش‌ها، نمی‌تواند نگاه‌های جدید بیافریند، نگاه‌های جدید را تحمل کند، اندیشه‌هَای دیگرگون را شکل دهد، داستان دیگری بگوید، سکوت‌های سرگشته را پُر کند. این زبانِ رسمی که برای مشروعیت بخشیدن به جهالت و حفظ امتیازها ساخته شده است، یک زره است که به شکلِ ناخوشایندی برق انداخته می‌شود؛ یک پوسته که شوالیه‌ها مدت‌ها است کنار گذاشته‌اندَ. به هر تقدیر این زبان وجود دارد: گنگ، غارت‌کننده، احساساتی. این زبان خود را وقف این می‌کند که احترامِ بچه‌مدرسه‌ای‌ها را برانگیزد، مستبدان را پناه دهد، خاطراتِ دروغَین در مورد ثبات و هَم‌آهنگی میانِ مردم را زنده کند.

پیرزن مطمئن اَست که هنگامی که زبانَ بر اثرِ سهل‌انگاری، سوءاستفاده، کم‌بود احترام و بی‌تفاوتی می‌میرد یا مطابقِ حکمی کشته می‌شَود، نه تنها او، که همه‌ی استفاده‌کننده‌گان و آفریده‌گان زبان مسئول اینَ مرگ هستند. در سرزمین او بچه‌ها زبان‌شان را گاز گرفته‌اند و به‌جای آنَ از گلوله اَستفاده می‌کنند؛ تا صدای خاموشی، صدای زبان ناتوان‌شده و ناتوان‌کننده را بازگو کنند. زبانی که مردان و زنان «بالغ» آن را به مثابه وَسیله‌ای برای یافت یک معنا، یافت یک سرنخ و بیان یک عشق به‌تمامی واگذاشته‌اند. او اما می‌داند که قتَل زبان تنها انتخَاب بچه‌ها نیستَ. چنین چیزی میان سران دولت‌ها و دادوستد–کننده‌گان نابالغِ قدرت، کَه زبان تهی‌شان آن‌ها را از دستَ‌رسی به باقی‌مانده‌ی غرایز انسانی‌شاَن محرَوم می‌کند، بسیاَر معمول است؛ چرا که آن‌ها یا برای اطاعت‌کننده‌گان صحبت می‌کنند یا برای این‌که مجبور به اطاعت کنند.

این غارت سیستماتیک زبان می‌تواند از روی گرایش استفاده‌کننده‌گان‌اش به چشم‌پوشی ازَ ویژه‌گی‌هایَ متنوع، پیچیده و زایای زبان، که به خاطرِ حفظ آن به عنوانِ وسیله‌ی تهدید و انقیاد صورت می‌گیرد، تشخیص داده شود. زَبانِ سرکوبگر کاریَ بیش از نماینده‌گی‌ی خشونت انجام می‌دهد؛ خود خشونت است. کاَری بیش از نماینده‌گی‌ی محدوده‌های دانش انجام می‌دهد؛ دانش را محدود می‌کند. فارغ از این‌که

چنین زبانی یک زبان نامفهومِ دولتی است یا زبان جعلی و تُهی از اندیشه‌ی رسانه‌ها، فارغ از این‌که زبانَ مَغرور امَا متحجر آکادمیک است یا زبانِ کالایی‌ی دانش، فارغ از این‌که زبانِ پلیدَ یک قانون تهی از اخلاق است یا زبانی کهَ وقف تنفر از اقلیت‌ها می‌شود، در حَالی‌کَه خود راَ پشت ادعاهای ادبی پنهان کرده استَ، فارغ از این‌که کجا ظاهر می‌شود، باید دور انداختَه شود، تغییر کند، افشا شود. این زبانی است که خون می‌آشامد، زخم‌پذیری‌ها را می‌پوشاند، پوتین‌های فاشیستی‌اش را زیر دامن‌های پف‌کرده‌ی محترم‌نمایی و وطن‌پرستی پنهان می‌کند، در حالی‌که به شکلیَ لجوجانه به‌سوی قهقرای مطلق پیش می‌رود. زبانِ جنسی، زبانِ نژادپرستانه، زبانِ خداپرستانه همه زبان‌های کلیشه‌ای ـ پلیسی‌ی حاکمانَ هستند؛ نه می‌توانند به دانش‌هاَی جدید اجازه‌ی ظهور دهند نه می‌توانند تبادل افکار را تشویق کنند.

پیرزن به‌تلخی آگاه است که هیچ مزدور روشن‌فکری، هیچ دیکتاتورِ سیری‌ناپذیری، هیچ سیاست‌مدار خریدنی یا عوام‌فریبی، هیچ روزنامه‌نگار ریاکاری تحتَ‌تأثیرِ اندیشه‌های او قرار نخواهد گرفت. یک زبانِ تحریک‌کننده وجود دارَد و وجود خواهدَ داشت برای این‌که شهروندان را مسلح کند وَ مسلح نگه دارد؛ در حالِ کشته شدن یا کشتنِ دیگران؛ در مراکزِ خرید، اداره‌ی پست، محل‌های بازی، اتاق‌های خوَاب و بلوارها؛ زبانِ اَحساساتی‌ی روزهَای یادبود برای این‌که هم‌دردی و بی‌معنا بودن کشتارها را پنهان کَند. یک زبانِ دیپلماتیک وجود خواهد داشت تا تجاوز، شکنجه و قتل را موجه جلوه دهد. یک زبانَ اغواکننده و متغیر وجود خواهد داشت برای این‌که زنان را خفه کند و گلوی آن‌ها را هم‌چون غازهایی که برای تولید جگر پرورش داده می‌شوند، از کلمات ناگفتنی و مرزشکن پُر کند. در لباس مبدل تحقَیق، یک زبان کنترل‌کننده وجود خواهد داشت؛ یک زبان سیاسی و تاریخی برای این‌که صدای رنجِ مَلیون‌ها انسان را ساکت کند. یک زبانِ پُرزرَق و برق برای این‌که ناراضی‌ها و محروم‌هَا را به حمله به هم‌سایه‌گانشان تحریکَ کند؛ یک زبان گستاخ و مبتنی بر تجربه‌های جعلی برای این‌که انسان‌های خلاق را در قفسِ فرومایه‌گی و ناامیدی به بند کشد.

زَیر سطحِ فصاحت، فریب‌کاری و هم‌کاری‌های دانشمندانه، هر چه‌قدر هم که تحریک‌کننده‌َ یا فریبا باشند، قلب چنین زبانی افسرده است یا اصلا نمی‌تپد؛ اگر پرنده پیش از این مرده باشد.

پیرزن به چیزی فکر کرده است که می‌توانست تاریخ خردمندانه‌ی هر رشته‌ی علمی باشد؛ اگر این رشته به شکلی لجوجانه به خاطر عقَلانی کردن یا مطرح کردن یک موقعیتِ مسلط بر نوعی اتلاف وقت یا زنده‌گی پای نفشرده یا به آن مجبور نشده بود؛

به موعظه‌هایی مرگ‌آور در موردِ تحریم که سبب می‌شوند راه دانش، چه بر تحریم‌کننده چه بر تحریم‌شونده، بسته شود.

منطق رایج قصه‌ی برج بابل این است که خراب شدن برج یک مصیبت بود؛ که پراکنده‌گی یا سنگینی‌ی زبان‌های متعدد بود که فروریزی‌ی ساختمان برج را تسریع کرد؛ که زبان یک‌پارچه می‌توانست بنای ساختمان و نیل به آسمان را تسریع کند. پیرزن اما می‌پرسَد آسمان چه کسی و چه نوع آسمانی؟ شاید نیل به به بهشت زودرس و عجولانه بود، هنگامی که هیچ‌کس فرصت نداشت زبان‌های دیگر، نقطه‌نظرهای دیگر، روایت‌های دیگر را بفهمد. اگر آن‌ها این چیزها را فهمیده بودند، شاید آسمانی را که تصور می‌کردند، زیر پاهایشان پیدا کرده بودند. پیچیده‌تر و دیریاب‌تر، اما آسمان به مثابه زنده‌گی نه آسمان به مثابه جهانی دیگر.

پیرزن نمی‌خواست به ملاقات‌کننده‌گان جوان‌اش این نظر را القا کند که زبان مجبور است زنده بماند، تنها به خاطر آن‌که وجودَ داشته باشد. حیات زبان ناشی از توانایی‌ی آن در تصویر زنده‌گی‌ی رویایی و ممکن گوینده‌گان، خواننده‌گاَن و نویسنده‌گان‌اش است؛ اگرچه زبان گاهی تعادل‌اش را در این پیدا می‌کند که به‌جای تجربه به صحنه بیاید، اما هرگز جانشینی برای تجربه نیست. زبان به سویی کمان می‌کشد که معنا حضور دارد. هنگامی که رئیس جمهور آمریکا به سرزمین‌اش که تبدیل به قبرستان شده است فکر می‌کند و می‌گوید که جهان به چیزی که ما این‌جا می‌گوییم چندان توجه نخواهد کرد و آن را به‌یاد نخواهد آورد، اما کاری که آن‌ها این‌جا انجام دادند، هرگز فراموش نخواهد کرد، کلمات ساده‌اش به خاطر استعدادشان برای قابل تحمل‌کردن زنده‌گی نشاط‌آور هستند؛ چرا که از در بر گرفتن واقعیت کشته شدن شش‌صدهزار انسان در یک جنگِ فاجعه‌بار نژادی سر باز می‌زنند. سخنان اَو، به دلیل اجتناب از ساختن بنای یادبود، تحقیرِ کلام آخرَ، جمع‌بندی‌ی دقیق و اعتراف به توانایی‌ی اندک‌شان برای افزودن و یا کاستن، نشانه‌هایی اند از احترام در مقابلِ ناممکن بودن تصویر زندگی‌ای که برایش سوگواری می‌کنند. این احترام است که پیَرزن را تکانَ می‌دهد. اعتراف به این‌که زبان هرگز نمی‌تواند هم‌تراز زنده‌گی شود؛ و نباید هم بشود. زبان هرگز به‌تمامی قادر به تصویرِ تمام و کمال بردَه‌گی، قتل‌عام و جنگ نیست. زبان نباید آرزومند چنین گستاخی‌ایَ باشد. قدرت و سعادت زبان در آن است که به سوی ناگفتنی‌ها دستَ دراز کند.

زبان چه با شکوه باشد، چه بی‌شکوه، نقب‌زننده و منفجرکننده باشد یا ردکننده‌ی تقدس، خواه بلند بخندد، خواه فریادی بدونِ الفبا باشد، کلام برگزیده باشد یا سکوتِ انتخابی، اگر آزار ندیده باشد، به سوی دانشَ حرکت می‌کند؛ نه به سوی تخریبِ آن. اما

چه کسی در مورد تکفیر ادبیات چیزی نشنیده است؟ چرا که به‌خاطرِ انتقادی بودن‌اش پرسش‌های سوءظَن برانگیز ایجاد می‌کند؛ پرسش‌هایی که باید ریشه‌کَن شوند؛ به‌خاطر این که به‌دنبالِ جای‌گزین هستند، و باید ریشه‌کن شوند. و چند نفر هستند که از فکر به زبانی که خودَ را ساکت کرده است، آشفته نشوند؟

پیرزن فکر می‌کند کار با کلمه نوعی تعالی است؛ چرا که آفریننده است. این کار تفاوت‌هایی به‌وجود می‌آورد که تفاوت‌های ما را حفظ می‌کنند؛ تفاوت‌های انسانی‌ی ما را؛ روشی که به وسیله‌ی آن ما خود را از دیگران متمایز می‌کنیم.

ما می‌میریم؛ این شاید معنای زنده‌گی است، اما زبان می‌آفرینیم؛ این می‌تواند معیار زنده‌گی باشد.

یکی بود، یکی نبود [...] چند ملاقات‌کننده که از پیرزنی چیزی می‌پرسند. این بچه‌ها چه کسانی هستند؟ از این دیدار چه چیزی به‌دست می‌آورند؟ آن‌ها در چند کلمه‌ی آخر پرنده در دست شما است، چه شنیدند؟ این جمله‌ای است که به یک امکان اشاره می‌کند یا جمله‌ای کَه یک چفت را می‌اندازد؟ شاید چیزی که بچه‌ها شنیدند این بود: این مسئله‌ی من نیست. من پیَرم، زن‌ام، سیاه‌ام، کورم. خردی که من دارم ناشی از آگاهی به این نکته است که نمی‌توانم به شما کمک کنم. آینده‌ی زبان مال شما است.

آن‌ها آن‌جا می‌ایستند. می‌شود تصور کرد که چیزی در دست‌های آن‌ها نبود؟ می‌شود تصور کرد که ملاقات تنها یک ترفند بود، برای این‌که آن‌ها در مقامِ مخاطب قرار بگیرند و طوری جدی گرفته شوند، که هرگز گرفته نشده بودند؟ بختیَ برای برگذشتن از کودکی و ورود به دنیای بزرگان که از صحبت در باره‌ی آن‌ها، برای آن‌ها، نه با آن‌ها، کپک زده است. آن‌ها پرسش‌های مبرمی دارند؛ از جمله پرسشی که پرسیده‌اند: پرنده‌ای که در دست ما است، مرده است یا زنده؟ شاید معنای پرسش این بوده است: کسی می‌تواند به ما بگوید زنده‌گی چیست؟ مرگ چیست؟ هیچ ترفند یا حماقتی در کار نبوده است. پرسشی صریح که آن‌قدر ارزش دارد که توجه انسان دانا را جلب کند؛ توجه انسانی پیر را. و اگر این انسان پیر و دانا که زنده‌گی را پشت سر گذاشته و چهره‌ی مرگ را دیده است، نتواند این دو رَا توصیف کند، چه کسی می‌تَواند؟

پیرزن اما این کار را نمی‌کند. او رازش را حفظ می‌کند؛ نظر مساعد در مورد خودش، اظهار نظرهای اندرزگونه‌اش و هنر خالی از تعهدش را. او فاصله‌اش را حفظ می‌کند، بر این فاصله پای می‌فشارد و به سوی بی‌هم‌تایی‌ی تنهایی‌اش عقب‌نشینی می‌کند؛ به سوی فضای رمزآلود و ویژه‌اش.

هیچ چیز، هیچ کلمه‌ای، به دنبال گفته‌ی او در مورد انتقالِ مسئولیت گفته نمی‌شود.

سکوت عمیق است؛ عمیق‌تر از معنایی که در سخنان او مستتر است؛ سکوتی مرتعش که بچه‌ها، با کلافه‌گی، با زبانی که در همان لحظه می‌آفرینند، پُر می‌کنند.

آن‌ها می‌پرسند: هیچ سخنی وجود ندارد، کلامی که بتواند ما را در برگذشتن از پرونده‌ی شکست‌های شما کمک کند؟ برگذشتن از تعلیمی که به ما داده‌اید؟ هر چند که تعلیم شما چندان تعلیم هم نبود؛ چرا که ما به عمل شما، همان مانعی که میانِ خرد و سخاوت برافراشته‌اید، به اندازه‌ی گفته‌تان اهمیت نمی‌دهیم.

ما هیچ پرنده‌ای در دست‌هایمان نداریم؛ نه مرده نه زنده. فقط شما را داریم و پرسش مهم‌مان را. آیا این هیچ که در دست‌های ما است. چیزی است که شما طاقت ندارید در موردش تعمق کنید یا حتا حدس بزنید؟ جوانی‌ی خود را به‌خاطر نمی‌آورید، وقتی که زبان جادویی بود، بی آن‌که معنایی داشته باشد؟ وقتی که چیزی می‌گفتید، معنایی نداشت؟ وقتی که نادیدنی چیزی بود که خیال به دنبال دیدن‌اش بود؟ وقتی که پرسش و توقع پاسخ چنان به‌روشنی می‌سوختند که شما خشمگین از ندانستن پاسخ می‌لرزیدید؟

آیا ما باید آگاهی‌مان را با جنگی شروع کنیم که زنان و مردانِ قهرمانی چون شما با شکست پشت سر گذاشتند تا ما را بی‌آن‌که توشه‌ای جز آنچه شما تصور می‌کنید در دست‌هایمان باشد، رها کنند؟ پاسخ شما زیرکانه است، اما زیرکانه بودن‌اش ما را شرمنده می‌کند و باید شما را هم شرمنده کند. پاسخ شما به خاطرِ خودپسندانه بودن‌اش ناپسند است. یک سناریوی تلویزیونی که اگر چیزی در دست‌های ما نباشد، سخت بی‌معنا می‌شود.

چرا دست‌هایتان را دراز نکردید؟ با انگشت‌های نرم‌تان ما را نوازش نکردید و گزیدن و درس دادن به ما را به بعد از شناخت ما محول نکردید؟ آیا آن‌قدر از روش و ترفند ما احساس نفرت کردید که نتوانستید ببینید که ما نمی‌دانستیم چه‌گونه توجه شما را جلب کنیم؟ ما جوان و ناپخته‌ایم و در تمام طول زنده‌گی‌ی کوتاه‌مان شنیده‌ایم که باید مسئولیت قبول کنیم. این مسئولیت در جهانی که به فاجعه تبدیل شده است، چه مفهومی دارد؟ جهانی که در آن به گفته‌ی شاعری هیچ چیز نیاز به افشا ندارد؛ چرا که همه چیز پیشاپیش چهره عریان کرده است. ما وارث یک ذهنیت ایم. شما می‌خواهید ما با چشم‌های کهنه و تهی‌ی شما و فقط وحشی‌گری و پوچی را ببینیم. شما فکر می‌کنید که ما آن‌قدر احمق ایم که بارها و بارها بر قصه‌ی هم‌بسته‌گی‌ی ملی شهادتِ دروغین بدهیم؟ شما چه‌گونه جرأت می‌کنید، با ما در موردِ وظیفه صحبت کنید، وقتی که ما تا کمر در زهرابه‌ی گذشته‌ی شما فرو رفته‌ایم؟

شما ما و پرنده‌ای را که در دست‌های ما نیست، ناچیز می‌شمرید. آیا هیچ زمینه‌ای

برای زنده‌گی‌ی ما وجود ندارد؟ هیچ ادبیاتی، شعر سرشار از توانی، تاریخ متکی بر تجربه‌ای که برای ما باقی بگذارید تا ما را در آغازی پرقدرت یاری کند؟ شما بالغ هستید؛ پیر و دانا. بیش از این به نجات چهره‌ی خود فکر نکنید. به ما فکر کنید و از دنیای ویژه‌تان برای ما سخن بگویید. داستانی خلق کنید. روایت معنایی ژرف دارد؛ چه در همان لحظه‌ای که خلق می‌شود ما را نیز خلق می‌کند. اگر بلندپروازی‌های شما فراتر از توانایی‌هایتان باشد، اگر عشق چنان آتشی به کلامِ شما بزند که به‌تمامی بسوزد و غیر از زخمِ سوخته‌گی چیزی از آن باقی نماند، اگر کلمات شما، محتاط هم‌چون دست‌های یک جراح تنها آن‌جاهایی را بدوزند که خطر خون‌ریزی تهدیدشان می‌کند، ما شما را سرزنش نخواهیم کرد. ما می‌دانیم که شما هرگز نمی‌توانید این کار را یک بار برای همیشه به شایسته‌گی انجام دهید. اشتیاق تنها، هم‌چون مهارت تنها، هرگز کافی نیست، اما تلاش کنید به خاطر خود و به خاطرِ ما دغدغه‌ی نام و ننگ را کنار بگذارید و برای ما بگویید دنیای شما در تاریکی و روشنایی چه‌گونه بوده است. به ما نگویید به چه چیز باید اعتقاد داشته باشیم و از چه چیز باید بترسیم. به ما گستره‌ی پهناورِ اعتقاد را نشان دهید و تیری که پوسته‌ی ترس را می‌درد. تو پیرزن که به یمن کوریِ متبرک شده‌ای، می‌توانی با آن زبانی حرف بزنی که به ما آن چیزی را بگوید که تنها زبان می‌تواند بگوید: بدون تصویر چه‌گونه می‌توان دید. تنها زبان است که می‌تواند ما را در مقابل چیز ترساننده‌ای که در چیزی بدون نام پنهان است، محافظت کند. تنها زبان است که معنای اندیشه می‌دهد.

به ما بگو زن بودن چیست تا معنای مرد بودن را دریابیم. به ما بگو چه چیزهایی در حاشیه‌ی شهرها رخ می‌دهد. خانه نداشتن در این‌جا چه مفهومی دارد؟ رانده شدن از خانه‌ی خود یعنی چه؟ به ما بگو زنده‌گی کردن بیرون از شهرهایی که نمی‌توانند حضورِ انسان را تحمل کنند، چه معنایی دارد؟

برای ما از کشتی‌ای که عیدِ پاک از ساحل رانده شد، از جفتِ یک نوزاد در یک دشت بگو. برای ما از ارابه‌ایِ با بار برده بگو. بگو برده‌گان چه‌گونه آن‌قدر آهسته آواز می‌خواندند که صدایشان در صدای بارش برف گم می‌شد؟ چه‌گونه با نگاه به بغل‌دستی‌ی قوزکرده‌شان می‌فهمیدند که ایستگاه بعدی می‌تواند آخرین ایستگاه‌شان باشد؟ بگو چه‌گونه در حالی که دست‌هایشان را لای پاهایشان گذاشته بودند به گرما و خورشید می‌اندیشیدند؟ چه‌گونه به‌هوای گرما، چنان‌که گویی خورشید در آسمان بود و تنها باید گرمایش را جذب می‌کردند، سرهایشان را بالا می‌گرفتند و به چپ و راست می‌چرخاندند. ارابه در مقابل یک مهمان‌خانه می‌ایستد. ارابه‌ران و دوستان‌اش برده‌گان

را با زمزمه‌هایشان در تاریکی باقی می‌گذارند و فانوس به دست به داخلِ مهمان‌خانه می‌روند. شاش اسب بخارکنان در برف فرو می‌رود و برف آب‌شده از شَاش، رشکِ برده‌های در حال انجماد را برمی‌انگیزد.

در مهمان‌خانهَ باز می‌شود. دختر و پسری از روشنایی بیرون می‌آیند و از ارابه بالا می‌روند. پسر سه سال دیگر تفنگ به دست خواهد گرفت. اکنون اما فانوسی در دست دارد و کوزه‌ای شراب گرمِ سیب. آن‌ها کوزه را دهان به دهان می‌چرخانند. دختر نان و گوشت تقسیم می‌کَند وَ یک چیز دیگر؛ نگاهی به چشمان کسانی که سهم‌شان را می‌گیرند. یک سهم به هر مرد؛ دو سهم به هر زن و یک نگاَه. آن‌ها نگاه او را پاسخ می‌گویند. ایستگاه بعدی آخرین ایستگاه آن‌ها است، اما نه این ایستگاه؛ این ایستگاه به آن‌ها گرما بخشیده است.

بچه‌ها که از سخن گفتن باز می‌ایستند، بار دیگر سکوت حاکم می‌شود، تا این‌که پیرزن سکوت را می‌شکند.

او سرانجام می‌گوید: اکنون من به شما اعتماد می‌کنم و پرنده‌ای را که در دست‌های شما نیست به شما می‌سپارم، چرا که حالا آن را به راستی صید کرده‌اید. نگاه کنید چه زیبا است کاری که ما با هم انجام داده‌ایم.

مردادماه ۱۳۷۲
بازنویسی: خردادماه ۱۳۸۷

نظر خواننده‌گان (سه نظر):

هارولد بلوم[۲۱٦] در مورد نخستین رمان تونی موریسون می‌نویسد

هارولد بلوم در مورد نخستین رمان تونی موریسون چنین می‌نویسد: **آبی‌ترین چشم**، رمان اول موریسون که در سی‌ونه ساله‌گی‌ی او چاپ شد، همه چیز هست جز اثر یک مبتدی. مایکل وود،[۲۱۷] منتقد معتبر ادبی، در مورد این اثر درخشان و شیوا به‌ترین تفسیر را نوشت: همه‌ی اعضای خانواده زشتی‌های خودَ را تفسیر و بازی می‌کنند، هیچ یک از آن‌ها اما نمی‌فهمد که دانای مطلق خدا نیست؛ که تاریخ و عادت است.[۲۱۸]

هارولد بلوم در مورد رمان محبوب هم می‌نویسد

هارولد بلوم در مورد «محبوب‌ترین» رمان تونی موریسون **محبوب** نیز می‌نویسد: اهمیت فرهنگی‌ی محبوب‌ترین رمان تونی موریسون، **محبوب**، به‌سختی می‌تواند فراموش شود. این رمان بیش از همه‌ی رمان‌های موریسون من را حیرت‌زده می‌کند. سبک بسیار ماهرانه است؛ باروک در شکوه‌اش. روایت محکم است. شخصیت‌ها پروبلماتیک اند.[۲۱۹]

معرفی‌ی یک کتاب: فمینیسم، نوشته‌ی جین فریدمن،[۲۲۰] ترجمه‌ی فیروزه مهاجر

فمینیسم، نوشته‌ی جین فریدمن، در یک مقدمه و پنج فصل نوشته شده است. عنوان مقدمه این است: **یک فمینیسم یا فمینیسم‌های متعدد**. عنوان‌های پنج فصل این‌ها هستند: فصل اول: **مساوی یا متفاوت؟**: **معضل فمینیستی ابدی**؛ فصل دوم: **فمینیسم و امور سیاسی: نبرد برای حقوق شهروندی زنان**؛ فصل سوم: **اشتغال و اقتصاد جهانی**؛ فصل چهارم: **احساسات جنسی و قدرت**؛ فصل پنجم: **قومیت و هویت: مشکل ذات‌گرایی و چالش پسامدرن**. در مقدمه، از جمله، چنین می‌خوانیم: چیزی که ما امروز به عنوان فمینیسم می‌شناسیم، مدت‌ها پیش از آن‌که خود واژه به کار گرفته شود، وجود داشت: جنبش حقوق زنان در سال ۱۸٤٤ با پیمان آبشار سنکا ظهور کرد. در انگلستان، در سال

216- Harold Bloom
217- Michael Wood
218- Bloom, Harold. (2005), Novelists and Novels: A collection of Critical Essays, New York, p. 516
219- Ibid., p. 521
220- Jane Freedman

۱۷۹۲، مری وُلستن کرافت،[۲۲۱] کتاب احقاق حقوق زنان را نوشت. بسیاری از کسانی که در راه حقوق زنان مبارزه می‌کردند اما تا پایان سال‌های ۱۹۶۰ و آغاز سال‌های ۱۹۷۰، خود را فمینیست نخواندند.

فصل اول زیر سه عنوان فرعی نوشته شده است: **بحث زیست‌شناختی: جنس و جنسیت، بازگشت به تفاوت: اصول اخلاقی، مادری کردن، و نظام اخلاقی مسئولیت و مراقبت، فراتر از بحث تساوی ـ تفاوت؟** در این فصل، از جمله، تلاش می‌شود به این پرسش‌ها پاسخ داده شود: آیا زنان باید در راه تساوی با مردان مبارزه کنند یا تفاوت‌های خود با مردان را قدر بشناسند. تفاوت جنسِ زیست‌شناختی و جنسیت اجتماعی چیست؟ آیا زنان از زاویه‌ی اخلاقی با مردان تفاوتَ دارند؟

فصل دوم زیر هفت عنوان فرعی نوشته شده است: **دوحوزهٔ عمومی و خصوصی، زنان و مشارکت سیاسی: مبارزه برای حق رأی، گسترش مرزهای سیاسی: به سمت سیاست غیر رسمی، زنان و نهادهای سیاسی: مبارزات برای تساوی جنسیتی، منافع زنان: سیاست آرا یا سیاست حضور، فمینیسم و شهروندی، زنان و نظام رفاه اجتماعی**. در این فصل از جمله تلاش می‌شود به این پرسش‌ها پاسخ داده شود؟ آیا تقسیم‌بندی‌ی روابط اجتماعی به دو حوزه‌ی خصوصی و عمومی به تحکیم مردسالاری کمک می‌کند؟ آیا حق رأی زنان شهروندی‌ی سیاسی‌ی آن‌ها را نیز تأمین می‌کند؟ آیا زنان برای جدال با مردسالاری باید وارد عرصه‌ی سیاست رسمی شوند؟ تأثیر کار خانه‌گی و کار دست‌مزدی‌ی زنان در رفاه اجتماعی چیست؟

فصل سوم زیر چهار عنوان فرعی نوشته شده است: **زنان و کار دستمزدی: سرمایه و مردسالاری، زنان در مقام مراقبت و مسئول بی‌مزد: بحث دستمزد در مقابل خانه‌داری، اقتصاد جهانی: زن در مقام تولیدکننده و مصرف‌کننده، فمینیسم و محیط زیست**. در این فصل، از جمله، تلاش می‌شود به این پرسش‌ها پاسخ داده شود: چرا درآمد زنان هنوز از مردان کم‌تر است؟ فمینیست‌های مارکسیست در این مورد چه می‌گویند؟ فمینیست‌های رادیکال در این مورد چه می‌گویند؟ چه گروه‌هایی از کار رایگان زنان در خانه بهره می‌برند؟ «اکو فمینیسم» چیست؟

فصل چهارم زیر چهار عنوان فرعی نوشته شده است: **ناهم‌جنس‌خواهی و روابط هم‌جنس‌گرایانه در زنان، پورنوگرافی، تجاوز و خشونت جنسی، تولید مثل و مادری کردن**. در این فصل، از جمله، تلاش می‌شود به این پرسش‌ها پاسخ داده شود: آیا روابط ناهم‌جنس‌خواهی به نظام سلطه تعلق دارد؟ روابط جنسی‌ی به‌هنجار چیست؟ آیا پورنوگرافی قدرت مردانه را تبلیغ می‌کند؟ آیا ممنوعیت پورنوگرافی به آزادی‌ی بیان

221- Mary Wollstonecraft

لطمه می‌زند؟ آیا تولید مثل و اجرای نقش مادری بستر سرکوبِ زنان را فراهم می‌کنند؟

فصل پنجم زیر شش عنوان فرعی نوشته شده است: **فمینیَسم‌های سیاه، فمینیسم غربی و جهان سومی: اروپامحوری و استعمار، جنسیت و ملت، پایان ذات‌گرایی؟، فمینیسم‌های پساساختارگرا و پسامدرن، سیاست هویت یا سیاست مورب؟** در این فصل، از جمله، تلاش می‌شود به این پرسش‌ها پاسخ داده شود: رابطه‌ی جنسی‌گرایی و نژادپرستی چیست؟ رابطه‌ی فمینیسم غربی و اروپامحوری چیست؟ پاسخ فمینیست‌ها به اتهام ذات‌گرایی چیست؟ آیا مقوله‌ی زن واهی است؟[۲۲۲]

۲۲۲- فریدمن، جین. (۱۳۸۱)، فمینیسم، ترجمه: فیروز مهاجر، تهران

خندان لبِ نظم‌ستیز

در معرفی‌ی داریو فو

فرهنگستان سوئد، در روز پنج‌شنبه ۹ اکتبر سال ۱۹۹۷ داریو فو برنده‌ی جایزه‌ی ادبی‌ی نوبل در سال ۱۹۹۷ را مردی خواند که به مثابه وارث مضحکه‌نویسان قرون وسطا قدرت را به تعارض می‌طلبد؛ ارج پای‌مال‌شده‌گان را باز می‌سازد. داریو فو این خندان‌لبِ نظم‌ستیز خود را تحمیل کرده بود.

داریو فوَ، نمایش‌نویس، کارگردان، بازیگر و صحنه‌آرای نمایش‌خانه‌های مردمی در سال ۱۹۲۶ در دهکده‌ی کوچک سانجیانو در ایتالیای زمان بنتو موسولینی[۲۲۳] به دنیا آمد. در آغاز جوانی معماری را به عنوان رشته‌ی تحصیلی برگزید، اما پس از اتمام تحصیلات‌اش در این رشته خیلی زود جذب چیزی شد که انگار جان‌اش را با آن سرشته بودند: نمایش‌نامه. از نمایش‌نامه‌های رادیویی آغاز کرد؛ با تک‌گویی‌هایی زیر نام **بخت‌برگشته**. بازیگری را در سال ۱۹۵۲ شروع کرد. در همان سال نخستین نمایش‌های انتقادی ـ

223- Beneto Mussolini

اجتماعی‌اش را نوشت. در سال ۱۹۵٤ با فرانکا رمه[۲۲٤] بازیگر صحنه‌های نمایش ازدواج کرد و با یاری‌ی او در سال ۱۹۵۹ یک گروه نمایشی‌ی مستقل به وجود آورد. در سال ۱۹٦۰ نمایش‌نامه‌هایش به صحنه‌ی نمایش‌خانه‌های دیگر کشورهای جهان راه یافتند. در سال ۱۹٦۸ با حمایت حزب کمونیست ایتالیا تعاونی‌ی تئاتر نواسنا را پایه گذاشت که به دلیل درگیری‌های ایدئولوژیک چندان دوام نیاورد. در سال ۱۹۷۰ از حزب کمونیست جدا شد و گروه نمایشی‌ی لاکومونه را بنیان گذاشت. در سال‌های ۱۹۷۰ به خاطر دفاع از نیروهای مخالف دولت بارها در مقابل دادگاه قرار گرفت. در سال ۱۹۸۰ ایالات متحده‌ی آمریکا از سفر او به آن کشور به دلیل عضویت‌اش در گروهی که از زندانیان آمریکایی حمایت می‌کرد، جلوگیری کرد. در سال ۱۹۸۱ به عنوان به‌ترین نمایش‌نامه‌نویس سال جایزه‌ی سانینگ را گرفت. شانزده سال بعد برنده‌ی جایزه‌ی نوبل ادبیات شد.

داریو فو را هنرمندی سازش‌ناپذیر خوانده‌اند، اما آنچه به هستی‌ی هنری‌ی او ویژه‌گی می‌بخشد، تبدیل صورت‌های کهن‌نمایشی به ظرف فریاد دادخواهی‌ی ستم‌دیده‌گان قرن بیستم است. نمایش‌نامه‌های او از یک‌سو از صورتَ‌های نمایشی‌ی قرون وسطا، فارس و ساتیر متأثر اند، از سوی دیگر زیر نفوذ کمدی‌ی دلارته قرار دارند. فارس‌ها و ساتیرها اربابان مکار و زنان حیله‌گر را به صحنه فرا می‌خواندند؛ کمدی دلارته بر بداهه‌گویی پای می‌فشرد. داریو فو اما بازیگران بی‌نقاب را وا می‌دارد تا طنز و جد و بداهه‌گویی را در نمایش‌نامه‌هایی در هم بیامیزند که زنده‌گی‌ی کارگران صنعتی، شَهرنشینان مرفه و قدرت‌مندان فاسد را به سخره می‌گیرند. داریو فو نه از تحریک «احساسات توده‌ها» ترسی به دل راه می‌دهد نه از اشاره‌ی عریان به شخصیت‌های واقعی.

داریو فو هفدهمین نمایش‌نویسی است که جایزه‌ی نوبل را می‌برد؛ نمایش‌نامه‌نویسی که نه چون ساموئل بکت تناقض‌های یک ساخت را بنیان فتوای بی‌سرانجامی‌ی جهان مدرن می‌کند نه چون یوجین اونیل[۲۲۵] بر تباهی‌ی ذات انسانی صحه می‌گذارد؛ که تنها به مثابه وارث مضحکه‌نویسان قرون وسطا قدرت را به تعارض می‌طلبد و ارج پای‌مال‌شده‌گان را باز می‌سازد.

آذرماه ۱۳۷٦
بازنویسی: خردادماه ۱۳۸۷

224- Franka Rame
225- Eugene Oneill

نظرخوانندگان (یک نظر):

تئاتر قساوت چیست؟

بنیان‌گذار تئاتر قساوت آنتونن آرتو،[۲۲۶] نمایش‌نامه‌نویس و بازیگر فرانسوی است که نخستین بیانیه‌ی این نوع تئاتر را در سال ۱۹۳۲ منتشر کرد. تئاتر قساوت می‌خواهد اضطراب‌ها، تنهایی‌ها، بی‌سرانجامی‌های انسان نوعی را به صحنه آورد؛ در قالب جدال‌های میان طبقات گوناگون، نژادهای گوناگون، نیروهای طبیعی‌ی گوناگون؛ در چهره‌ی خدایان، قهرمانان اسطوره‌ای، انسان‌های معمولی. عناصر اصلی‌ی شکل تئاتر قساوت چنین اند: استفاده از حرکت‌های بسیار، استفاده از نقش‌های بسیار، استفاده‌ی بسیار از منظرهای طولی و عمقی، استفاده از اشیاء بسیار، استفاده‌ی بسیار از رنگ‌ها، نورها، صداها؛ همه‌ی این‌ها برای این‌که نه جایی در صحنه خالی بماند نه جایی در ذهنِ تماشاچی. همه‌ی این‌ها برای این‌که همه‌ی هراس‌های انسان به صحنه بیایند.[۲۲۷]

226- Antonen Arto

۲۲۷– آنتونن، آرتو. (۱۳۸٤)، «تئاتر قساوت (مانیفست دوم)» در نمایی از نمایش: جستاری در باب هنر تئاتر: (مجموعه‌ی مقالات): (جلد نخست)، به کوشش مسعود نجفی، تهران، صص ۳۰ – ۱۱

رنگ تا رنگ

دو تاریخ نقاشی را فقط ورق می‌زنیم: هنر در گذر زمان،[۲۲۸] نوشته‌ی هلن گاردنر؛ جَست‌وجوی هویت در نقاشی معاصر ایران،[۲۲۹] نوشته‌ی مرتضی گودرزی (دیباج)

۱

به روایت هنر در گذر زمان، نوشته‌ی هلن گاردنر، نقاشی‌ی یونان از عناصر همیشه‌ی فرهنگ یَونان تغذیه می‌کند:؛ از انسان، طبیعت، عقل. نقطه‌ی آغاز این نقاشی نقش سفال‌ها است؛ سبک هندسی. سبک هندسی نخست بر خط‌های خمیده بر گلدان‌ها متکی است. به تدریج اما از خط‌های راست بر گلدان‌ها استفاده می‌کند. پیکر انسان در اوج سبک هندسی ظاهر می‌شود؛ از جمله در **گلدان دیپولون** از سده‌ی هشتم پیش از میلاد. پس از سبک هندسی نوبت سبک خاورمآبی است؛ نوبت حضور حیوان‌ها، نیم‌حیوان‌ها، نیم‌آدم‌ها بر گلدان‌ها. **گلَدان فرانسوا** برجسته‌ترین آثار نقاشی‌ی این دوران را بر خود دارد. بخش بزرگی از نقاشی‌های این دوران نقاشی‌های دیواری هستند؛ دیوار معبدها. در نقاشی‌های دیواری نقشِ پیکرها در سطح‌های متفاوت قرار دارند؛ بر

۲۲۸– گاردنر، هلن. (۱۳۷۰)، هنر در گذرِ زمان، به تجدید نظر هورست دلاکروا و ریچارد ج. تنسی، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، تهران

۲۲۹– گودرزی، مرتضی. (دیباج). (۱۳۸۵)، جست وجوی هویت در نقاشی معاصر ایران، تهران

خط‌هایی که می‌خواهند ژرفا را القا کنند.

نقاشی‌های اتروسکی در این دوران بیش‌تر تصویر ضیافت‌ها هستند بر دیوارها. در نقاشی‌ی **مقبره‌ی پلنگان** سه مرد جوان در رنگ‌های سیاه، آبی، قرمز حضور دارند؛ یکی از آن‌ها ردایی بر دوش انداخته است؛ دیگری نی‌لبک می‌نوازد؛ دیگری چنگ.

در روم چهار سبک به دنبال یک‌دیگر ظاهر می‌شوند: سبک اول، سبک دوم، سبک آراسته، سبک پیچیده. عناصر عمده‌ی این سبک‌ها به ترتیب چنین اند: سبک اول: رنگ‌های متضاد، چشم‌انداز متقاعدکننده. سبک دوم: پیکرهای رنگین، عمق نهایی. سبک سوم: اندکی از عمق نهایی باقی است. سبک پیچیده: نمای نور و هوا.

در دوران مسیحیت اولیه، نخست با نقاشی‌ی دخمه‌ای روبه‌رو هستیم؛ با نقاشی بر دیوارهای مقبره‌ها. مقبره‌ها شبکه‌های گسترده‌ای هستند از دالان‌ها و اتاق‌های زیرزمینی در زیر شهر رم؛ گورستان‌هایی پنهان برای دفن مرده‌گان؛ شهیدان مسیحیت. **داستان یونس** از جمله نقاشی‌هایی است که بر دیوار مقبره‌ها تصویر شده است: یونس به دریا پرتاب شده است و از کام نهنگ زنده بیرون آمده است. در این نقاشی مسیح به شکل چوپانی جوان ظاهر شده است. سبک نقاشی‌های دخمه‌ای امپرسیونیسم شتابان است.

در دوران کنستانتین[۲۳۰] و جانشینان‌اش نقاشی‌ی دیواری بر کلیسا ظاهر می‌شود. در آثار اولیه عیسی مسیح چون آموزگار و فیلسوف مجسم می‌شود؛ در آثار بعدی امپراطوری؛ فرمان‌روای زمستان. در نقاشی‌هایی مثل **لوط و ابراهیم**، شیوه‌ای خوشه‌ای از سرها، حالت‌های معنی‌دار بدن و شکلک‌نمایی می‌بینیم.

در قرون وسطا در ایتالیا تصویرهای روایتی را بر دیوارهای کلیسا می‌بینیم. اگرچه در این دوران هر گونه تناسب یا ساختار بدنی از میان رفته است. جسمیت همه چیز اما با دقت ترسیم شده است. به عنوان مثال: **قدیس متی**[۲۳۱] از کتاب **انجیل شارلمانی**. هنرمندان اوتونی اما بر خلاف هنرمندان بیزانسی راه خود را می‌روند؛ در قالبِ وضوح پیکروارانه و برجسته‌گی‌ی نمای نیم‌رخ‌گونه. نقاشان اوتونی خیال را به نقاشیِ احضار می‌کنند؛ به عنوان نمونه: **اوتوی ااا بر اورنگ شاهی**.

در دوران رمانسک نقاشی‌ی دیواری بر کلیساها رونق بیش‌تری می‌یابد. به عنوان نمونه در پیشانی‌ی غربی‌ی کلیسای سن لازار. ویژه‌گی‌ی نقاشی‌های رمانسک این است: آمیخته‌گی‌ی پیکرها با یک‌دیگر؛ خط‌های گرد و نوعی پیچیده‌گی؛ به عنوان نمونه **ادوین کاتب از مزمور ادوین**.

واژه‌ی گوتیک را نخستین بار منتقدان عصر رنسانس که عدم انطباق هنر گوتیک با معیارهای یونان و روم کلاسیک را خوار می‌شمرند، به عنوان یک اصطلاح تمسخرآمیز

230- Constantine
231- Matthew

به کار می‌برند. آن‌ها به خطا فکر می‌کنند که گوت‌ها مبتکر این سبک بوده‌اند؛ مسئولان اصلی‌ی نابودی‌ی سبک اصیل.

در دوران رنسانس آغازین در ایتالیا نخست سبک بیزانسی چهره می‌کند؛ به عنوان نمونه در **محجر مذبح قدیس فرانسیس**. یکی از نماینده‌گان عمده‌ی سبک بیزانسی دوتچو دی بوئو نینسنیا[۲۳۲] است؛ آفریننده‌ی **محجر مذبح جلال ملکوتی** که عمق‌نمایی‌ی خطی یکی از ویژه‌گی‌های آن است.

در همین دوران **جوتودی بوندونه**[۲۳۳] در نقاشی انقلابی ایجاد می‌کند. از عمق‌نمایی‌ی خطی دست برمی‌دارد. به برجسته‌نمایی‌ی فورم و ژرف‌نمایی‌ی روشن به تاریک روی می‌آورد. او عصری را آغاز می‌کند که آن را عصرِ علم می‌خوانند؛ عصری که در آن «دید» از همه چیز برتر است. از آثار جوتودی بونَدونه است: **دیدار ژواشم و قدیسه حنا، مرگ قدیس فرانسیس**.

در همین دوران سیمونه مارتینی[۲۳۴] پیرو سبک بین‌المللی است؛ پیرو سبکی که در آن شه‌سواران، معشوقه‌هایشان، یاران‌شان، اسب‌هایشان خود می‌نمایند؛ آفریننده‌ی نقاشی‌ی دیواری‌ی بزرگی به نام **گیدور تیچیو دافولیانو** در کاخ مردم شهر سینا.

در قرن پانزدهم در ایَتالیا توماس مازاتچو[۲۳۵] سبکی دیگر می‌سازد؛ با انقلابی در شکل پیکرها و ترکیب نور و سایه‌ها؛ آفرینش چشم‌انداز هوایی؛ از جمله در نقاشی‌ی **تثلیث مقدس با مریم عذرا و قدیس یوحنا**.

نقاشی‌ی ایتالیا در قرن شانزدهم نقاشانی چون لئونارد داوینچی[۲۳۶] را به صحنه می‌آورد. لئونارد داوینچی اعتقاد دارد که چشم مهم‌ترین عضو انسان است. او تلاش می‌کند نه تنها سایه‌روشن‌های جسم که سایه‌روشن‌های روح را نیز نشان بدهد؛ در آثاری چون **مریم عذرا بر کنار صخره‌ها، شام آخر، لبخند مونالیزا**. سبک لئونارد داوینچی بر رئالیسم، کالبدشکافی و بازی با نور اَستوار است. دو نقاش بزرگ دیگر نیز در این دوران به میدان می‌آیند: رافائل سانتسیو،[۲۳۷] میکل آنژ بونروتی.[۲۳۸] رافائل سانتسیو به راه نقاشی‌ی یونان و لئونارد داوینچی می‌رود؛ با این‌همه سبک ویژه‌ای به وجود می‌آورد؛ از جمله در نقاشی‌ی **مریم با سهره**، نقاشی‌ی **مدرسه‌ی آتن** در کاخ واتیکان رم. میکل‌آنژ نمونه‌ی انسان کامل است. او کارش را با ابعاد ریاضی نمی‌سنجد؛ چرا که اعتقاد دارد هنرمند باید پرگار را در چشمان‌اش نگه دارد؛ چه دست اجرا می‌کند؛ چشم داوری. میکل‌آنژ بونروتی معتقد است هنرمند خود آفریننده‌ی تصورهای خود نیست؛ چه آن‌ها

232- Duccio di Buoninsegna
233- Giotto di Bondone
234- Simone Martini
235- Tommaso Masaccio
236- Leonardo da Vinci
237- Raffaello Sanzio
238- Michelangelo Buonarroti

را از دنیای طبیعی می‌گیرد تا مثال مطلق را منعکس کند؛ زیبایی را.

اصطلاح شیوه‌گزینی به برخی گرایش‌های مهم در هنر رنسانس پسین یعنی دوران پس از مرگ رافائل سانتسیو تا پایان سده‌ی شانزدهم مربوط می‌شود. این واژه به‌معنای پیروی‌ی افراطی از یک سبک هنری است. شیوه‌گزینان به پیروی از میکلآنژ بونروتی اعلام می‌کنند که هنرمند حق دارد قواعد را طبق تشخیص خود تفسیر کند؛ در جست‌وجوی مُثُل افلاطونی.

در همین دوران جووانی بلینی[۲۳۹] به سبک ونیز رونق می‌بخشد. در نقاشی‌های جووانی بلینی پیکرها هم‌چون دوران رنسانس هرَم‌گونه کشیده شده‌اند، اما حضورشان بیش‌تر فردی است. به عنوان نمونه **مذبح‌سازان کاریا**. ساده‌نمایی اما در نقاشی‌های جووانی بلینی باقی نمی‌ماند؛ که تا نقاشی‌های تیستیانو وچلی[۲۴۰] ادامه پیدا می‌کند. تغییر بزرگ روزگار تیستیانو وچلی پذیرش بوم به جای قاب‌های تخته‌ای است؛ در آثاری چون **عشق مقدس و نامقدس** و **مردی با دست‌کش**.

بعد از دوران رنسانس به سبک باروک می‌رسیم؛ در دورانِ گالیلئو گالیله،[۲۴۱] یوهان کپلر،[۲۴۲] ایزاک نیوتون.[۲۴۳] جنگ امپراطوری‌ها جای جنگ شَهرها را می‌گیرد. نور به پدیده‌ای فیزیکی تبدیل می‌شود؛ خورشید تقدس خود را از دست می‌دهد. فضای بی‌کران نگاه‌ها را خیره می‌کند. دوران باروک در قرن‌های هفدهم و هجدهم تسلط دارد. نقاشی‌ی رنسانس سه میراث بزرگ به جای گذاشته است: سبک رافائل سانتسیو، سبک میکل‌آنژ بونروتی، سبک تیستیانو وچلی. سبک باروک ادامه‌ی این سه نقاش است. سبک باروک با تزیین **کاخ فارنزه** توسط آنیباله کاراتچی[۲۴۴] آغاز می‌شود. موضوع اصلی‌ی نقاشی‌ی او عشق‌های خدایان است. ویژه‌گی‌ی بخش بزرگی از نقاشی‌های سبک باروک چشم‌انداز سقفی است. به عنوان نمونه در نقاشی‌های جووانی گوئرچینو[۲۴۵] که در مکتب بولونیا پرورش یافته است.

در دوران باروک در نقاشی‌ی اسپانیا دو نوع ویژه‌گی می‌بینیم: اعتقاد دینی ـ عرفانی از یک‌سو، رئالیسم سرسختانه از سوی دیگر. دومنیکوس تئوتوکوپولوس[۲۴۶] معروف به ال‌گرکو[۲۴۷] این هر دو را در هم می‌آمیزد: در رنگ‌های تند؛ به عنوان نمونه در نقش **تدفین کنت اورگاس** که در سال ۱۵۸۶ برای کلیسای سانتو تومه در تولدو می‌کشد؛ آمیخته‌ای از جنبه‌های زمینی و آسمانی.

در قرن هجدهم جهان شکل تازه‌ای به خود می‌گیرد. امپراطوری‌ی بریتانیا به قدرتی

239- Giovanni Bellini
240- Tiziano Vecellio
241- Galileo Galilei
242- Johannes Kepler
243- Izzak Nioton
244- Annibale Carracci
245- Giovanni Guercino
246- Domenicos Theotokopoulos
247- El Greco

عظیم تبدیل می‌شود، دولت پروس سر برمی‌آورد، قدرت روسیه خودنمایی می‌کند، اسپانیا غرق در فساد است، ایتالیا طعمه‌ای است که قدرت‌های بزرگ بر آن چنگ انداخته‌اند.

در قرن هجدهم فرهنگستان نقاشی‌ی فرانسه به دو گروه تقسیم می‌شود. یک گروه اعتقاد دارد که شکل مهم‌ترین عنصر نقاشی است. گروه دوم به رنگ‌ها توجه می‌کند. اعضای فرهنگستان با توجه به موضع‌گیری‌شان پوسنیست‌ها یا روبنیست‌ها نامیده می‌شوند. با پیوستن آنتوان واتو[۲۴۸] به فرهنگستان گروه دوم پیروز می‌شود و سبک روکوکو در نقاشی به وجود می‌آید؛ برمبنای رنگ‌گزینی. آنتوان واتو تابلوی **سفر زیارتی به جزیره‌ی الهه‌ی عشق** را در همین سبک کشیده است؛ نقش عاشقانی که برای حرکت به جزیره‌ی جوانی و عشق جاودانی که وقف آفرودیت شده است، آماده می‌شوند. اعضای جوان و خوش‌لباس رقصان از سایه‌ی یک پارک جنگلی، مملو از عاشق‌پیشه‌گان و پیکرهای شهوت‌انگیز، خارج می‌شوند.

رمانتیسم قرن نوزدهم را تصرف می‌کند. فرانسیسکو گویا،[۲۴۹] نقاش اسپانیایی، در آستانه‌ی عصر جدید ایستاده است؛ تصویرکننده‌ی شرارت آدمی در سبکی که رئالیسم، امپرسیونیسم، اکسپرسیونیسم را در هم می‌آمیزد. در **تابلوی سوم ماه مه ۱۸۰۸**، که با رنگ و روغن بر یک بوم تصویر شده است، یک جوخه‌ی آتش فرانسوی با استفاده از روشنایی‌ی فانوس شهروندان مادرید را پس از سقوط این شهر تیرباران می‌کند.

در دوران رمانتیسم در فرانسه نیز نقاشان بسیاری به میدان می‌آیند. ژاک لویی داوید یکی از آن‌ها است. **مرگ مارا** یکی از آثار او است. اوژن دلاکروا[۲۵۰] نقاش دیگر فرانسوی اما نقش برجسته‌تری دارد.

تاریخ نقاشی در شانزده سال نخست قرن نوزدهم از پیکار میان اوژن دلاکروای رنگ‌پرداز و ژان انگر[۲۵۱] «نقشه‌کش» رنگ پذیرفته است. سبک ژان انگر بر مبنای سبک حقیقی‌ی یونانی استوار است؛ بر مبنای پیکرهای تخت و خطی.

رئالیسم نیز در این دوران به میدان می‌آید. گوستاو کوربه[۲۵۲] یکی از پیروان رئالیسم است. او اعتقاد دارد که هنر نقاشی باید اشیای ملموس را شبیه واقعیت بسازد. نقاش باید قوای ذهنی‌اش را برای شناخت اشیا و اندیشه‌های روزگار خویش به کار گیرد.

اصطلاح امپرسیونیسم را برای نخستین بار در سال ۱۸۷٤ روزنامه‌نگاری به کار می‌برد که یکی از منظره‌های ادوارد مانه[۲۵۳] به نام **امپرسیون ــ طلوع خورشید** را به ریش‌خند گرفته است. در امپرسیونیسم نوعی نور عکاسی‌گونه وارد می‌شود بی‌آن‌که احساس

248- Antoine Watteau
249- Francisco Goya
250- Eugene Delacrios
251- Jean Ingres
252- Gustave Courbet
253- Edouard Manet

نقاش دخالت کند؛ از آن میان **تابلوی پرده‌ی ناهار در سبزه‌زار** دست‌کارِ ادوارد مانه: زنی برهنه در کنار دو مرد در جنگل.

پساامپرسیونیست‌ها پاره‌ای از عناصر امپرسیونیسم را پشت سر می‌گذارند. به روایت پساامپرسیونیست‌ها فضاها و اجسام را قوه‌ی تخیل هنرمند ابداع می‌کند. **آسمان پرستارهٔ شب** دست‌کارِ ونسان ونگوگ[۲۵٤] از تابلوهای پساامپرسیونیست‌ها است.

فووها در سَال ۱۹۰۵ در پاریس ظاهر می‌شوند. در آن سال گروهی نقاش جوان به پیش‌گامی‌ی هانری ماتیس[۲۵۵] پرده‌هایی چنان حیرت‌انگیز و رنگین به نمایش می‌گذارند که یکی از منتقدان آن‌ها را فووها، یعنی حیوان‌های وحشی، می‌نامد. هانری ماتیس خود بیش از همه به اصول فووها وفادار می‌ماند. هانری ماتیس شیوه‌ی دو بعدی را تکمیل می‌کند، اما از طریق تأکید ظریف بر رنگ‌ها جلوه‌ای از فضای سه بعدی را به تماشاگران انتقال می‌دهد. تابلوی **تجمل** از نخستین نقاشی‌های هانری ماتیس است: زمینه‌ای مرکب از دریاها، تپه‌ها و آسمان امتداد می‌یابد و از پیکرها فراتر می‌رود.

اکسپرسیونیسم، از آن میان اکسپرسیونیسم آلمانی، ظرف تأمل‌های ذهنی، رنگ‌آمیزی، الگوی خطی، عاطفه‌های تند است. ماکس بکمان[۲۵٦] اکسپرسیونیست آلمانی برخی از مهم‌ترین آثار نقاشی‌های اکسپرسیونیستی را می‌آفریند. از نقاشی‌های او است: **عزیمت**: قاب سه لوحه‌ای از خیانت؛ کاریکاتورگونه‌ای از دوران نازی‌ها.

کوبیسم با نام پابلو پیکاسو[۲۵۷] گره خورده است. پیکاسو واقعیت را به انتزاع فرو می‌کاهد. اشیا را به اجسام هندسی تقسیم می‌کند. به خاطر همین حضور شکل‌های هندسی در آثار پیکاسو است که منتقدی به شیوه‌ی کار او و هم‌راهان‌اش نام کوبیسم می‌دهد. از آثار پابلو پیکاسو است: **آکوردئون‌نواز**، **طبیعت بی‌جان با حصیر سلطنتی**، **دوشیزگان آوینیون**.

داداییست‌ها با همه چیز مخالف اند؛ حتا با خود دادا. مارسل دوشان،[۲۵۸] داداییست فرانسوی تا مخالفت خود با همه چیز را نشان دهد، برای مونالیزا سبیلی می‌کشد. از نقاشی‌های مارسل دوشان است: **دیده شدن (از پشت شیشه) با یک چشم، نزدیک به یک ساعت**.

سوررئالیسم با بیانیه‌ی آندره برتون[۲۵۹] آغاز می‌شود. مارکس ارنست[۲٦۰] از نخستین پیروان این بیانیه است؛ با تابلوی **دو کودک در معرض تهدید یک بلبل**. سوررئالیسم اما با سالوادور دالی[۲٦۱] آوازه‌ی جهانی می‌یابد. سالوادور دالی به روش بنیادین سوررئالیسم

254- Vincent van Gogh
255- Henri Matis
256- Max Beckman
257- Pablo Picasso
258- Marcel Duchamp
259- Andre Berton
260- Marx Ernest
261- Salvador Dali

دست یافته است. با کنار هم چیدن اشیای نامربوط در موقعیت‌های نامنتظر. از آثار او است: **پای‌داری حافظه**: موجودی بی‌شکل در پیش‌زمینه به خواب رفته است. ساعتی بر رویش افتاده است. ساعت دیگری از درخت خشک آویزان است. ساعت سوم بر لبه‌ی یک مکعب مستطیل افتاده است. چند مورچه و یک مگس به دیدار ساعت‌ها آمده‌اند.

در همین روزگار یک مکتب رئالیسم اجتماعی رونق می‌گیرد؛ در سال‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۳۹؛ به ویژه در مکزیک و ایالات متحده‌ی آمریکا. داوید آلفرو سکسیروس[۲۶۲] از چهره‌های پُرپژواک این مکتب است؛ با تابلوی **فریاد یک پژواک**.

اکسپرسیونیسم انتزاعی بعد از جنگ جهانی‌ی دوم به صحنه می‌آید. اختلاف اکسپرسیونیست‌های انتزاعی با اکسپرسیونیست‌های تجسمی بر سر این است که گروه اول معتقد است پیکر انسان باید از نقاشی زدوده شود؛ در حالی که گروه دوم معتقد است پیکر انسان باید در نقاشی حضوری پررنگ داشته باشد. فرانتس کلاین[۲۶۳] به مکتب اکسپرسیونیسم انتزاعی اعتقاد دارد؛ با آثاری که سخت اسرارآمیز می‌نمایند.

فورمالیسم انتزاعی در آمریکا ظاهر می‌شود؛ تحت تأثیر کوبیسم فرانسوی. استوارت دیویس[۲۶۴] از نماینده‌گان این مکتب است؛ با تابلوی **کوبیسم استعماری**.

هنر پاپ با سنت هنرهای زیبا به جدال برمی‌خیزد؛ به هنرهای مردمی به اندازه‌ی هنر نخبه‌گان اعتبار می‌بخشد. نقاشی‌ی پاپ بیش از هر چیز واکنشی است به اکسپرسیونیسم انتزاعی؛ با آثاری چون **تعظیم به نیویورک**، آفریده‌ی ژان تینگلی.[۲۶۵]

۲

جست‌وجوی هویت در نقاشی معاصر ایران، نوشته‌ی مرتضی گودرزی (دیباج)، چاپ دوم، در دوازده بخش نوشته شده است: **مقدمه، درآمدی بر موضوع، دنیای مثالی نقاشی ایرانی، دنیای خیالی نقاشی قهوه‌خانه‌ای، آغاز توجهات جدی‌تر به غرب، جست‌وجوی هویت. الف) جست‌وجو در قلمرو فرم، جست‌وجوی هویت. ب) جست‌وجو از طریق موضوع و مضمون، گروه سقاخانه، حضور خط ایرانی در قلمرو نقاشی معاصر، نقاشی انقلاب اسلامی و هویت‌گرایی دینی و ملی، رجوع به خویشتن، جان کلام**.

مقدمه را بگذاریم. از **درآمدی بر موضوع** آغاز کنیم. در **درآمدی بر موضوع** چنین هم می‌خوانیم: نقاشی‌ی معاصر ایران در نگاه اول زنده و پویا است. به گمان پاره‌ای اما با هویت ملی بیگانه است. از زمانی که محمد زمان، نقاش دوران صفویه، به غرب

262- Alfaro Siqueiros
263- Franz Kline
264- Stuart Davis
265- Jean Tinguely

سفر می‌کند، شالوده‌ی نقاشی‌ی خیالی از هم می‌گسلد. پس از انقلاب اسلامی پرداخت به ارزش‌های دینی ـ قومی در نقاشی‌ی ایران عمق دیگری می‌یابد. نقاشی‌ی ایران در سال‌های پس از جنگ جهانی‌ی دوم تحول بزرگی را از سر می‌گذراند. پیش از آن اما شیوه‌ی ناتورالیستی ـ کلاسیک کمال‌الملک بر نقاشی‌ی ایران تسلط دارد.

در بخش **دنیای مثالی نقاشی ایرانی** چنین هم می‌خوانیم: جهانی که نگارگری‌ی ایران تصویر می‌کند از عرفان تأثیرها گرفته است. جهان نگارگری‌ی ایران جهان اقلیم هشتم است؛ جهان عالم مثال؛ جهانی که در آن جدال روح و جسم پایان می‌پذیرد؛ اجسام صورت مثالی می‌پذیرند. در این جهان اجسام و پیکرها بُعد ندارند؛ نوری فضا را روشن می‌کند.

در بخش **دنیای خیالی نقاشی قهوه‌خانه‌ای** چنین هم می‌خوانیم: نقاشی‌ی قهوه‌خانه‌ای در دوران فرنگی‌سازی در عصر صفویه به وجود می‌آید، اما در اواخر قاجار به صورت جدی مطرح می‌شود. به این نقاشی خیالی‌نگاری یا نقاشی‌ی خیالی یا غلط‌سازی هم گفته‌اند. در میان عواملی که موجب رشد نقاشی‌ی قهوه‌خانه‌ای می‌شود، یکی جنبش مشروطیت است که هم تصویرهای حماسی می‌طلبد هم تابلوهایی می‌خواهد که دیگر زینت خانه‌های اشراف نباشد. عامل دیگر حضور نقال به عنوان راوی‌ی همه‌جانبه است که تصویرهای خود را می‌طلبد. ویژه‌گی‌ی این نوع نقاشی عدم توجه به «پرسپکتیو» و «آناتومی» است. بنیان‌گذار این نقاشی شاید علیرضا قوللر آغاسی باشد که برای اولین بار هنر نقاشی را از صورت درباری و هنری در می‌آورد. از دیگر نماینده‌گان پراهمیت این سبک محمد مدبر است. از آثار حسین قوللر آغاسی است: **تراژدی کربلا**. از آثار منسوب به محمد مدبر است: **تراژدی کربلا**.

در بخش **آغاز توجهات جدی‌تر به غرب** چنین هم می‌خوانیم: نخستین گام به سوی تغییر در نقاشی‌ی معاصر تأسیس دانشکده‌ی هنرهای زیبا در سال‌های ۱۳۲۰ است؛ که مراکز آموزشی‌ی دیگری هم‌چون دانشکده‌ی هنرهای تزئینی و هنرستان هنرهای تجسمی را به دنبال دارد. مجله‌ی **سخن** هم در همین دوران به میدان می‌آید؛ با نوشته‌هایی در مورد مکتب‌های نقاشی‌ی غرب، شرح زنده‌گی‌ی نقاشان غربی، تاریخ نقاشی‌ی غرب.

در بخش **جست‌وجوی هویت. الف) جست‌وجو در قلمرو فرم** چنین هم می‌خوانیم: با برپایی‌ی سومین بی‌ینال تهران، در سال ۱۳۴۱، جنبش نقاشی‌ی ایرانی به صورت جدی حرکت آغاز می‌کند: در آثار کسانی هم‌چون ناصر اویسی، مسعود عربشاهی، منصور قندریز، ژازه طباطبایی، پرویز تناولی، صادق تبریزی که تلاش می‌کنند، فضای

آثار خود را با فرهنگ ایران ارتباط دهند. استفاده از اشعار فولکلوریک فارسی، نقش‌های سنتی، حروف فارسی، موتیف‌های تزئینی، دربها و حوض‌های قدیمی، از جمله ترفندهای جنبش است که نقاشی‌ی ایران را ایرانی می‌خواهد.

در بخش **جست‌وجوی هویت. ب) جست‌وجو از طریق موضوع و مضمون** چنین هم می‌خوانَیم: در سال‌های ۱۳۳۰ گروهی از نقاشان ایرانی موضوع‌های ایرانی یا مذهبی را به کار می‌گیرند؛ موضوع‌هایی گرد افسانه‌های کهن ایرانی، منظره‌های روستایی، فرش ایرانی، آثار باستانی، بازارهای ایران. دَر میان نقاشانی که به موضوع‌های ایرانی یا مذهبی توجه نشان می‌دهند، از این نقاشان می‌توان نام برد: مارکو گریگوریان، پرویز کلانتری، هوشنگ سیحون، سرکیس واسپور، رضا جامیون بانگیز، محمدعلی ترقی‌جاه، حجت‌الله شکیبا، علی اکبر صادقی، حمید نیکان. از آثاری از این دست است: **در پناه تو** اثر حمید نیکان، کبوتری بر دیوار مسجدی لانه ساخته است. گروهی کبوتر بر لبه‌ی بام مسجد نشسته‌اند.

در بخش گروه **سقاخانه** چنین هم می‌خوانیم: برای شیعیان سقاخانه مکانی نمادین است که همَه‌ی اجزای آن به جنگ کربلا اشاره‌ها دارند: شمع‌های خاموش و روشن، پنجه‌ی مسی، شمایل‌های گوناگون. در سال‌های ۱۳٤۰ نقاشانی که از آن‌ها با نام گروه سقاخانه یاد می‌شود، نمادهایی از این دست را در نقاشی‌های خود به کار می‌گیرند؛ همه‌ی نمادهای مذهبی ـ ملی را. نام سقاخانه را کریم امامی، بر این گروه می‌گذارد. اعضای این گروه عبارت اند از: صادق تبریزی، فرامرز پیلارام، منصور قندریز، مسعود عربشاهی، حسین زنده‌رودی، پرویز تناولی.

در بخش **حضور خط ایرانی در نقاشی معاصر** چنین هم می‌خوانیم: در اواخر سال‌های ۱۳٤۰ پاره‌ای از نقاشان عناصری از خوش‌نویسی را وارد نقاشی می‌کنند؛ پاره‌ای از خوش‌نویسان عناصری از نقاشی را وارد خوش‌نویسی. حاصل چیزی است که نقاشی ـ خط نام می‌گیرد. از جمله کسانی که نقاشی ـ خط‌ها می‌آفرینند، می‌توان اشاره کرد به: نصرالله افجه‌ای، محمد احصایی، حسین زنده‌رودی، فرامرز پیلارام، محمد جلیل رسولی، صادق بریرانی، منصوره حسینی. از میان نقاشی ـ خط‌ها می‌توان به **تابلوی عشق** اثر نصرالله افجه‌ای و **انعکاس کلام** اثر محمد احصایی اشاره کرد.

در بخش **نقاشی انقلاب اسلامی و هویت‌گرایی دینی و ملی** چنین هم می‌خوانیم: پس از انقلَاب اسلامی گروهی نقاش مسلمان گرد هم جمع می‌شوند تا نقاشی‌ی یک‌سره اسلامی بیافرینند. هسته‌ی اصلی‌ی این گروه عبارت اند از: حبیب صادقی، حسین خسروجردی، کاظم چلیپا، ناصر پلنگی. بخش بزرگی از این گروه نقاشی را

محتوایی می‌داند که سبک تنها ابزار آن است؛ بی‌آن‌که نقشی تعیین‌کننده بازی کند. از آثار این گروه است: **شهید** اثر حسین خسروجردی، مردی در اثر اثابت گلوله‌ای بر لبه‌ی پنجره‌ای مرده است. در کنار پنجره اعلامیه‌ای بر دیوار چسبانیده شده است. **هابیل و قابیل** اثر حبیب صادقی، بر ابرگونه‌ای، انسان‌نمایی بر فرشته‌گونه‌ای خنجر کشیده است. گاوی در آن پایین ایستاده است. سایه‌های کارد و طپانچه هم در میان ابر و گاو پیدا است.

دو بخش آخر را هم بگذاریم و بگذریم.

تیرماه ۱۳۸٦

نظرخواننده‌گان:

نظری داده نشده است.

هراسِ ششم: دشمن

از یادِ دردها تا دردِ یادها

گفت‌وگوی فرزین ایران‌فر با بهروز شیدا

از یادِ دردها تا دردِ یادها

گفت‌وگوی فرزین ایران‌فر با بهروز شیدا

اگر بخواهیم از چیزی به نام ادبیات زندان در دوران جمهوری‌ی اسلامی صحبت کنیم، چه انواعی را می‌توانیم شماره کنیم؟ چه تقسیم‌بندی‌هایی می‌توانیم داشته باشیم؟

قبل از این‌که به پرسش شما پاسخ بدهم، اجازه بدهید، به سه نکته اشاره کنم: نکته‌ی اول این‌که در حوزه‌ی مسائل انسانی همه‌ی تعریف‌ها و تقسیم‌بندی‌ها از نوعی محدودیت رنج می‌برند؛ چه همیشه استثنایی هست که تعریفی همه‌شمول را دچار اخلال می‌کند. نکته‌ی دوم این‌که همه‌ی تعریف‌ها و تقسیم‌بندی‌ها تنها تا این لحظه صدق می‌کنند. تولد یک اثر درست لحظه‌ای بعد از این لحظه می‌تواند تعریف یا تقسیم‌بندی‌ی مورد نظر را دچار اخلال کند. نکته‌ی سوم این‌که همه‌ی تعریف‌ها و تقسیم‌بندی‌ها بر مبنای محدودیت‌های دانسته‌های من و ما استوار است.

با توجه به مقدمه‌ای که چیدم نخست ادبیات زندان را به دو گروه تقسیم می‌کنیم: خاطرات، زندان در ادبیات. بعد زندان در ادبیات را به چهار شاخه تقسیم می‌کنیم: ادبیات خلاقه، ادبیات پژوهشی، نامه‌ها، وصیت‌نامه‌ها. بعد ادبیات خلاقه را به سه نوع تقسیم می‌کنیم: داستان کوتاه، رمان، شعر. بعد شعر را به دو نوع تقسیم می‌کنیم: شعری

که توسط زندانیان سروده شده است، شعری که در مورد زندانیان سروده شده است.

آیا می‌شود میان خاطرات زندان و خاطرات دیگر تفاوت یا تفاوت‌هایی یافت؟

گمان می‌کنم می‌شود. به گمان من خاطرات، به مثابه یک نوع ادبی، اغلب متنی خودشیفته است. مراد من از متن خودشیفته متنی است که راوی در آن همه یا بخش بزرگی از حقانیت را به خود متعلق می‌داند؛ بر بی‌خطایی‌ی خود پای می‌فشارد. در این نوع متن راوی تاب سخن گفتن از دیگران را کم‌تر پیدا می‌کند. وقتی از دیگران سخن می‌گوید نیز آن‌ها را بهانه‌ای می‌کند تا خود را به رخ بکشد.

خاطرات رهبران و اعضای سازمان‌های سیاسی نوعی خودشیفته‌گی‌ی جمعی را منعکس می‌کند. در این نوع خاطرات نه من که سازمان من حقانیت بی‌بدیل است. خاطرات روشن‌فکران نوعی خودشیفته‌گی‌ی فردی را منعکس می‌کند. خاطرات صاحبان قدرت یا دولت‌مدران سابق توجیه، توهم، تفرعن را منعکس می‌کند. بخش عمده‌ی متن بلند خاطرات زندانیان سیاسی اما خودشیفته نیست. می‌گویم بخش عمده، چرا که در پاره‌ای از خاطرات زندانیان سیاسی هم رگه‌های خودشیفته‌گی‌ی جمعی دیده می‌شود. محور بخش عمده‌ی متن بلند خاطرات زندان نه حقانیت بی‌مرز من و ما که یک ویژه‌گی‌ی آرمانی است که خود را در جان بسیاری از زندانیان تکثیر کرده است؛ ویژه‌گی‌ای که در تقابل با بی‌رحمی‌ی بی‌نظیر صاحبان قدرت به میدان می‌آید.

عناصر مشترک خاطرات زندان چه چیزهایی هستند؟

پیش از این‌که به عناصر مشترک خاطرات زندان اشاره کنم به من اجازه دهید خاطرات زندان را به سه دوران تاریخی تقسیم کنم؛ با اندکی مسامحه. دوران اول سال‌های ۱۳۵۷ تا ۱۳۶۰ را در بر می‌گیرد: خاطرات سران یا عناصر رژیم سابق یا در موارد اندک دیگرانی که در این دوران به زندان افتادند. دوران دوم خاطرات زندانیانی است که بین سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۷۶ در زندان بودند. دوران سوم خاطرات زندانیانی است که زندان را در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۷۶ تا امروز تجربه کرده‌اند. البته باید توجه کرد در میان خاطرات سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۷۶ هم می‌توان دو گروه تشخیص داد. تفاوت‌هایی هست میان خاطرات زندانیانی که در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۶۷ در زندان بودند و خاطرات زندانیانی که در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۶۷ تا ۱۳۷۶ زندان را تجربه کرده‌اند. این تفاوت‌ها اما آن‌چنان بزرگ نیست که عناصر مشترک خاطرات سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۷۶ را خدشه‌دار کند. پس عناصری را که شماره می‌کنم به خاطرات زندانیان سیاسی

در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۷۶ مربوط است.

نخستین عنصر خاطرات زندان فراموش‌شده‌گی است. فراموش‌شده‌گی یعنی حس تنهایی در برابر تاراج قدرت بی‌مُروتی که به‌ویژه در لحظه‌ی اول دست‌گیری همه‌ی پیوندهای زندانی را با حوزه‌های آشنا می‌برد تا به او بگوید هیچ دل و چشمی دیگر به او خیره نیست. فراموش‌شده‌گی یعنی شورش انسان تنهایی که به دنبال معنای هستی تنها در خود می‌گردد. فراموش‌شده‌گی سرشت تراژیک خاطرات زندان را برجسته می‌کند. دومین عنصر مرگ است که شب و روز گرد بام و سر می‌چرخد. به روایتِ متن بلند خاطرات زندان، حضور مرگ دو واکنش در زندانی ایجاد می‌کند: خشم و افسرده‌گی. خشم به عنصر حماسی میدان می‌دهد. افسرده‌گی بنیان حس شکست و تسلیم است. سومین عنصر کنش حماسی است. در متن بلند خاطرات زندان بین اردوی نیکی و اردوی شر نبردی همیشه‌گی جریان دارد. زندانی، به پیروزی‌ی اردوی نیکی باور دارد. پس رسم خویش‌کاری به جا می‌آورد؛ ادای تکلیف می‌کند. عنصر چهارم کنش عرفانی است. در متن بلند خاطرات زندان بی‌نیازی‌ی عارفانه جایی ویژه دارد. هر سه عنصر حماسی، تراژیک و عرفانی هنگامی که زندانی به سوی میدان مرگ یعنی جوخه‌های تیرباران حرکت می‌کند، به عنصر دیگری مبدل می‌شوند که شاید بتوان آن را «وداع کیخسروگونه» خواند. می‌دانیم که به روایت **شاهنامه‌ی** فردوسی کیخسرو پس از آن‌که تکلیف حماسی ادا کرد، تبلورِ اردوی شر، افراسیاب، را به خاک انداخت، جامه و دستار به یاران بخشید و به سوی جَهان مینوی رفت. متن بلند خاطرات زندانیان سیاسی از صحنه‌هایی پر است که در آن‌ها کسی که به سوی میدان مرگ می‌رود، بازمانده‌گان را دل می‌دهد، بغض پنهان آن‌ها را روی بر می‌گرداند، یاران را ترک می‌کند. عنصر دیگر مفهوم دوست است. در متن بلند خاطرات زندان به تکرار بر بلندای مفهوم دوست تأکید می‌شود. همین عنصر است که هم مفهوم شکنجه‌ی روانی را شکل می‌دهد هم مفهوم مقاومت را. شکنجه‌ی روانی گاه یعنی احساس عمیق ناتوانی در مقابل عمق بی‌انتهای ناتوانی‌ی دوست؛ مقاومت گاه یعنی تلاش برای حفظ تن و جان دوست در مقابل عمق بی‌انتهای تیز دندانی‌ی دشمن.

در متن بلند خاطرات زندان عناصر حماسی، تراژیک، عرفان در فضایی که به اتاق انتظار مرگ می‌ماند در هم می‌آمیزند تا تلاش برای حفظ حرمت خود و دوست در قالب شجاعت جلوه کند. عنصر شجاعت همه‌ی سرشتِ متن بلند خاطرات زندان را رقم می‌زند.

در چهارچوب ادبیات زندان از دو نوع شعر در مورد زندانیان و شعر خود زندانیان

سخن گفتید. لطفاً کمی در مورد ویژه‌گی‌های شعر زندانیان صحبت کنید.

گمان می‌کنم شعر به مثابه یک نوع ادبی جای‌گاه بسیار بزرگی در متن بلند خاطرات زندان دارد. شعر به سرعت آفریده می‌شود. تنش‌های تند احساسی‌ی داغ را خنک می‌کند. همیشه هم به کار مراسمی می‌آید که به دلایل مختلف یا به مناسبت‌های گوناگون در زندان بر پا می‌شود. شعرخوانی، شعرگویی، شعر نویسی بر دیوارهای زندان بخشی از زنده‌گی‌ی زندانی است. زندانیان سیاسی هم شعر زیاد می‌دانند هم شعر زیاد می‌خوانند هم شعر زیاد می‌سرایند. بخشی از خاطرات زندان از شعرهایی تشکیل شده است که توسط زندانیان سروده شده است؛ حماسه‌ها یا مرثیه‌هایی که بخش عمده‌ی آن‌ها را می‌توان شعر کم‌تصویر آسان خواند.

شما عناصری را در خاطرات زندان بر شمردید، اما تأکید کردید که این عناصر تنها در خاطرات دوران دوم وجود دارند. چرا این عناصر در خاطرات دوران سوم وجود ندارند؟

نخستین تفاوت خاطرات دوم با خاطرات دوران سوم این است که در خاطرات دوران سوم عنصر فراموشی وجود ندارد. در خاطرات زندان این دوران زندانی امیدوار است که یاد آورده شود یا می‌داند که یاد آورده خواهد شد. عنصر فراموشی که نباشد، عنصر تراژیک هم نداریم. دومین تفاوت این است که عنصر مرگ ساکن همیشه‌گی‌ی خاطرات زندان دوران سوم نیست. عنصر مرگ که حذف بشود، کنش حماسی هم کم‌رنگ است. پاره‌ای از عناصر عرفانی هم غایب است. سومین تفاوت این است که بخش بزرگی از خاطرات دوران سوم، خاطرات زندانیانی است که به دلیل فعالیت‌های علنی زندانی شدند. هم از این رو است که حفظ تن و جان دوست در این خاطرات نقش چندانی ایفا نمی‌کند. سایه‌ی دوست در خاطرات دوران سوم چندان گسترده نیست. کنش حماسی و سایه‌ی دوست را که حذف کنیم، شجاعت جای چندان بزرگی در خاطرات این دوران پیدا نمی‌کند. به گمان من خاطرات زندان دور سوم به‌تمامی خاطرات دیگری است.

به زندان در ادبیات برگردیم اما اجازه بدهید ابتدا به سراغ زندان دوران محمدرضاشاه برویم. ادبیات زندان در دوران محمدرضاشاه چه‌گونه بوده است؟ آیا در آن دوران هم می‌توان از خاطرات زندان به عنوان یک نوع ادبی نام برد یا از حضور موضوع زندان در ادبیات سخن گفت؟

اولین نکته‌ای که در پاسخ پرسش شما به ذهن می‌آید، این است که بخش بزرگی از شعر

فارسی یعنی شعر حماسی‌ی سال‌های ۱۳۴۹ تا ۱۳۵۷ بر بنیان‌های زندان، اعدام، شکنجه و کنش قهرمانانه‌ی زندانیان استوار است. در زمینه‌ی خاطرات هم نمونه‌هایی وجود دارد؛ از جمله: **پنجاه‌و سه نفر** بزرگ علوی، **یادداشت‌های زندان** جعفر پیشه‌وری که به صورت سلسله مقاله‌هایی در سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ در روزنامه‌ی **آژیر** منتشر می‌شود. **خاطرات سیاسی‌ی** خلیل ملکی، **مهمان این آقایان** به‌آذین، **حماسه‌ی مقاومت** اشرف دهقانی که در خارج از کشور منتشر می‌شود. از میان رمان‌هایی هم که در آن‌ها موضوع زندان حضور دارد، از جمله می‌توان به **همسایه‌های** احمد محمود اشاره کرد؛ از میان داستان‌های کوتاه هم به **رنجی که می‌برم** جلال آل احمد، **آخر پاییز** ابراهیم گلستان. تصویر کامل زندان و زندانی‌ی سیاسی در دوران محمدرضاشاه اما در ادبیات بعد از انقلاب دیده می‌شود؛ در رمان‌هایی چون **چاه به چاه**، **آواز کشتگان**، **رازهای سرزمین من** رضا براهنی، **بادها خبر از تغییر فصل می‌دهند** جمال میرصادقی، **شب گرگ** احمد آقائی، **روضهٔ قاسم** امیر حسن چهل‌تن، **آدمهای غایب** تقی مدرسی، **دیگر سیاوشی نمانده‌ی** اصغر الهی.

زندان در ادبیات بعد از انقلاب چه‌گونه منعکس شده است؟ چه خصوصیاتی پیدا کرده است؟

زندان هم در ادبیات داخل کشور منعکس شده است هم در ادبیات خارج از کشور. زندان در ادبیات داخل کشور به صورت موضوعی گاهی انعکاس پیدا کرده است؛ بی‌آن‌که جزئیات پرداخته شود. از میان رمان‌هایی که در داخل کشور به موضوع زندان پرداخته است، این رمان‌ها را به یاد می‌آورم: **گیسوی** قاضی ربیحاوی، **کولی کنار آتش** منیرو روانی‌پور، **ویران می‌آیی‌ی** حسین سناپور، **سهم من** پرینوش صنیعی‌پور. ادبیات زندان اما در ادبیات خارج از کشور به شاخه‌ای برجسته تبدیل می‌شود: از جمله در داستان‌های کوتاه **بازپرسی‌ی** بیژن کارگر مقدم، **پرواز در چاه** محمود فلکی، **دیوار** شهلا شفیق، **نماز عشق** رضا دانشور؛ رمان‌های **نه توی عشق و کین تعزیه‌دارانِ** سردار صالحی، **در آنکارا بارآن می‌بارد** حسین دولت‌آبادی، **بادنماها و شلاق‌های** نسیم خاکسار، **چاه بابل** رضا قاسمی، **اتفاق آنطور که نوشته می‌شود می‌افتد** ایرج رحمانی، **شاه سیاه‌پوشانِ** هوشنگ گلشیری؛ رمان‌گونه‌ی **بازنویسی روایت شفق** اکبر سردوزآمی.

بر مبنای موضوع زندان شعر هم بسیار سروده شده است؛ بر مبنای زبانی دو رنگ، حرکت به سوی معنای روشن واژه‌ها، روایت‌های تمام، تصاویر زبانی‌ای که تنها تا مرزهای ممکن کشف معناهای خود خیالی می‌شوند.

درحوزه‌ی نقد ادبی و پژوهش به ادبیات زندان تا چه حد پرداخته شده است؟

ادبیات زندان جا پای خود را در این حوزه نیز به جا گذاشته است. شاید بشود به چند اثر اشاره‌ی ویژه کرد: کتاب **مقدمه‌ای بر ادبیات تبعید** ملیحه تیره‌گل، **مقاله‌ی ادبیات داستانی‌ی پس از انقلاب در خارج از کشور، نوشته‌ی حورا یاوری، در ایرانیکای شماره‌ی ۹، کتاب‌های نقطه‌ی** ناصر مهاجر.

از وصیت‌نامه‌ها و نامه‌ها گفتید. می‌خواستم از ویژه‌گی‌های نامه‌ها بپرسم؟

نامه‌ها به ویژه نامه‌های عاشقانه‌ای که زندانیان به یاران خود نوشته‌اند، زیر چشم نامحرم نوشته شده‌اند؛ زیر چشم‌های زندانبانان. از همین رو نامه‌ها را می‌توان متن‌های فروخورده خواند؛ متن‌هایی که اگرچه سرشار از میل‌اند، اما فرصت بیان میل پیدا نمی‌کنند. درست مثل موج متراکمی که فرصت نکرده است به‌تمامی برخیزد.

آبان‌ماه ۱۳۸٤
بازنویسی: مرداماه ۱۳۸۷

نظر خواننده‌گان:

نظری داده نشده است.

هراسِ هفتم: رقیب

هم‌دردی شادی می‌سازد
رقابت منطق و احساس در فلسفه‌ی اخلاقِ دیوید هیوم[۲۶۶]

مفاخره
یک نوع شعر

266- David Hume

هم‌دردی شادی می‌سازد

رقابت منطق و احساس در فلسفه‌ی اخلاقِ دیوید هیوم

دیوید هیوم در کتابِ **پژوهشی در مورد اصول اخلاق** در موردِ رقابت منطق و احساس چنین حکم می‌کند: داوری در مورد شخصیت‌ها و عمل‌ها، چه ارزشمند باشند چه شایسته‌ی سرزنش؛ داوری در مورد افتخار یا بدنامی، صحت یا سانسور، فضیلت شادی‌ها و تلخی‌ی سیاه‌بختی‌ها، همه، بر مبنای احساسی صادر می‌شوند که طبیعت به نوعِ انسان هدیه کرده است. در رقابت میان منطق و احساس، دیوید هیوم در کنار احساس می‌ایستد. تا حکم خود را توجیه کند اما راه ساده‌ای را انتخاب می‌کند.

دیوید هیوم تلاش می‌کند ویژه‌گی‌های روانی‌ی انسان را، بررسی کند؛ ویژه‌گی‌های جهان‌شمول را: طبیعت انسان عقربه‌ی سنجش او در داوری‌ها و رفتارها است. چیزی که در طبیعت انسان جایی ویژه دارد اما نوعی «فضیلتِ اجتماعی» است؛ یعنی «خیراندیشی».[۲۶۷]

«خیراندیشی» با «خوددوستی» پیوندی ندارد. «خیراندیشی» تنها به شرطی ظاهر می‌شود که انسان با دیگران هم‌درد باشد. هم‌دردی با دیگران تنها به شرطی ظاهر می‌شود که انسان از رنج دیگران رنج ببرد، از شادی‌ی دیگران شاد شود. هیوم اما از

267- Hume, David. (1998), An Enquiry Concerning the Principles of Morals, Edited by Tom L. Beauchamp, Oxford, pp. 73-77

«هم‌دردی» دو تعریف به دست داده می‌شود. تعریف نخست را در کتاب **رساله‌ای در طبیعت انسان** می‌خوانیم: «هم‌دردی» خواستِ شادی برای دیگران است؛ لذتی که انسان از ارضای خواست دیگران احساس می‌کند؛ درست انگار خواست خود او ارضا شده است.[۲۶۸] تعریف دوم را در کتاب **پژوهشی در مورد اصول اخلاق** می‌خوانیم: «هم‌دردی» یعنی گرایش به داشتن احساس‌ها و باورهایی که دیگران دارند.[۲۶۹]

تا مفهوم «شادی» در فلسفه‌ی اخلاق هیوم روشن نشود اما مفهوم «هم‌دردی» روشن نمی‌شود. به روایت دیوید هیوم شادی‌ی راستین رضایت می‌آفریند. تعریف شادی‌ی راستین دو تعریف هیوم از مفهوم هم‌دردی را در هم می‌آمیزد. تعریف هیوم در کتاب **پژوهشی در مورد اصول اخلاق** به ضرورت «خیرخواهی» منتهی می‌شود، در حالی که تعریف او در کتاب **رساله‌ای در طبیعت انسان** به پیوند «شادی» و «خیرخواهی». «شادی» و «خیرخواهی» در «هم‌دردی» با دیگران ریشه دارند. هم‌دردی با دیگران از احساس برمی‌خیزد.

به روایت دیوید هیوم تنها به شرطی می‌توان رقابت تلخ میان انسان‌ها را حذف کرد، که در رقابت میان «احساس» و «منطق»، احساس پیروز شود.

دی‌ماه ۱۳۸۶

نظر خواننده‌گان (یک نظر):

مثلث اندوه؛ هاملت[۲۷۰] ویلیام شکسپیر[۲۷۱] در یک نگاه

نمایش‌نامه‌ی **هاملت** ویلیام شکسپیر، ماجرای زنده‌گی‌ی غم‌انگیز هاملت شاه‌زاده‌ی جوان دانمارکی است که عمویش، کلادیوس،[۲۷۲] پدرش، شاه دانمارک، را کشته و مادر او را به زنی گرفته است. روزی هاملت، از هوراشیو،[۲۷۳] یکی از دوستان صمیمی‌اش، می‌شنود که روح پدرش شب‌ها به قصر می‌آید. هاملت چند شب بعد روح پدر را ملاقات می‌کند. راز مرگ او را درمی‌یابد: عموی هاملت، مادر او را اغوا کرده و در گوش پدرش سم ریخته است. هاملت سوگند می‌خورد که انتقامِ مرگِ پدر را بگیرد.

268- Mackie. J. L. (1993), Humes Moral Theory, London, pp. 120-129
269- Hume (1998), pp. 108-118
270- Hamlet
271- William Shakespeare
272- Claudius
273- Horatio

در این میان، هاملت عاشق اوفلیا،[۲۷۴] دختر پولونیوس،[۲۷۵] مشاور پادشاه، می‌شود. عشق آن‌ها اما به ناکامی منجر می‌شود. هاملت نمایش‌نامه‌ای در دربار ترتیب می‌دهد؛ در آن ماجرای قتل پدر را فاش می‌کند. رنج‌های او پایانی ندارد هاملت به تصادف پولونیوس را در خوابگاه ملکه می‌کشد. اوفلیا غرق می‌شود. عموی هاملت تلاش می‌کند او را از میان ببرد. یک مسابقه‌ی شمشیربازی میان هاملت و لیرتس،[۲۷۶] پسر پولونیوس، ترتیب می‌دهد. شمشیرِ لیرتس را به زهر آلوده می‌کند، جامِ شراب زهرآلودی فراهم می‌کند تا در صورت پیروزی‌ی هاملت به او بنوشاند. ملکه جام شراب را به اشتباه می‌نوشد؛ می‌میرد. هاملَت عمویش را می‌کشد. خود از زخمی که خورده است به‌رنج می‌میرد.

۱

به روایت زیگموند فروید[۲۷۷] رویا راهی است برای بیان ناخودآگاه، نهاد و بخشی از من.[۲۷۸] این سانسور از چند طریق صورت می‌گیرد؛ از آن میان: تراکم، جابه‌جایی، نمادها. تراکم یعنی ترکیب تکه‌های گوناگون از واقعیت در یک شخصیت یا یک ماجرا.[۲۷۹] جابه‌جایی یعنی انتقال شور روانی از عنصری به عنصری دیگر. در رویا چهره‌ای منفور به شکل چهره‌ای محبوب جلوه می‌کند، مرگ و زنده‌گی جا عوض می‌کنند، چهره‌ای کم‌اهمیت به عنوان چهره‌ای پُراهمیت ظاهر می‌شود.[۲۸۰] نمادها نیز هر یک معنای خویش را دارند. هنر رویاَ در بیداری است. زیگموند فروید خود در مقاله‌ی **نویسنده‌ی خلاق و رویای روزانه** این نظریه را توضیح داده[۲۸۱] و در مقاله‌های گوناگون نظریه‌ی خود را عملی کرده است؛ از جمله در مورد نمایش‌نامه‌ی **هاملت**. ما نیز بر مبنای نظریه‌ی زیگموند فروید چند نکته در مورد نمایش‌نامه‌ی **هاملت** می‌گوییم.

۲

نمایش نامه‌ی **هاملت** را می‌توان ظرف رابطه‌ی مثلث‌گونه‌ی پدر، مادر پسر خواند که خود را در مربع پدر، هاملت، مادر، عمَوی هاملت منعکس کرده است. به عنوان نمونه سه صحنه از نمایش‌نامه‌ی **هاملت** را می‌توان در جست‌وجوی چه‌گونه‌گی‌ی این مربع

274- Ofelia
275- Polonius
276- Laertes
277- Sigmund Freud
۲۷۸- شیدا، بهروز. (۱۳۸۵)، «مخمل سرخ رویا» در مخمل سرخ رویا: یک برگ از هزاران، استکهلم، ص۴۱
279- Ibid., sid. 142
280- Ibid., sid. 160
281- Freud, Sigmund. (1985), Art and Literatur, Translated from the German under the general editorship of James Strachey, London, p. 132

نگریست. در پرده‌ی نخست، صحنه‌ی پنجم هاملت و روح پدرش با یک‌دیگر ملاقات می‌کنند. روح پدر راز مرگ خویش را بر پسر فاش می‌کند و بر این نکته انگشت می‌گذارد که پسر چون راز را بداند به انتقام او برخواهد برخاست. پسر می‌شنود، اما خود رازی را پنهان می‌کند؛ ترس خویش از پدر و میل خویش به پدرکشی را که برآمده از ترس از اخته‌گی و رقابت با پدر بر سر مادر است. در این‌جا اما چند جابه‌جایی صورت می‌گیرد: میل به پدرکشی جای خود را به میل به انتقام از قاتلِ پدر می‌دهد. گناهی که پسر از میلِ پدرکشی احساس می‌کند، جای خود را به چهره‌ی آرمانی‌ای می‌دهد که پسر از پدرَ می‌سازد. عموی هاملت بخشی از هاملت را در خود متراکم می‌کند. جنبه‌هایی از عموی هاملت خودِ هاملت است. عموی هاملت هم تبلور عشق جنسی‌ی هاملت به مادر خویش است هم نشان میل او به پدرکشی؛ پدرکشی‌ی تحقق‌یافته. در همه‌ی این موارد جا پای مادر به چشم می‌خورد. عمو پدرکشی است که با مادر هم‌بستر شده است. هم هاملت است هم پدرش. هم هدف نفرت هاملت است هم حاملِ حس گناه هاملت. همه‌ی این ویژه‌گی‌ها که بر مبنای جابه‌جایی‌ی چندین حس و تَراکم پدَر و هاملت در عموی هاملت صورت گرفته است در نمایش‌نامه‌ای که هاملت در دربار ترتیب می‌دهد نیز خود را نشان می‌دهند.

پرده‌ی سوّم صحنه‌ی دوّم رویایی است که در بیداری همه‌ی جابه‌جایی‌ها و تراکم‌ها را بار دیگر به صحنه آورده است؛ سانسور یک ناخودآگاه در دلِ سانسور یک ناخودآگاه دیگر. بازیگران نمایش‌نامه‌ای که هاملت ترتیب داده است همَ جای‌گزین عمو هستند هم جای‌گزین پدر هم جای‌گزین هاملت؛ تراکم‌هایی پیچیده که با جابه‌جایی‌های پیچیده در هم آمیخته‌اند. گویی هاملت ناخودآگاه سانسورشده‌ی خویش را به صحنه آورده است تا آن را پنهان کند.

در پرده‌ی پنجم صحنه‌ی دوّم همه‌ی جابه‌جایی‌ها و تراکم‌ها به مرگ منجر می‌شوند. هاملت عمو را می‌کشد. یعنی نفرت از خویش را پاسخ می‌دهد. هم خود را می‌کشد هم پدر را. عمو باعث مرگ هاملت می‌شود؛ یعنی پدر پسر را می‌کشد. مادر نیز می‌میرد؛ سبب همه‌ی جَنایَت‌ها می‌میرد. محتوای همه‌ی نهاد افشا نشده باقی مانده است. نمایش‌نامه‌ی **هاملت** جز نقابی برای همه‌ی نهاد نیست.

مفاخره

یک نوع شعر

مفاخره نوعی شعر است که در آن شخصی به‌ذکر صفات نیک اخلاقی یا توانایی‌های علمی یا قدرت بدنی یا اصل و نسب برجسته‌ی خویش می‌پردازد. مفاخره‌ی پهلوانی ـ حماسی را رجز می‌گویند. رجز اما تنها نوع مفاخره نیست.[۲۸۲]

مهرماه ۱۳۸۶

۲۸۲- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۰)، انواع ادبی، تهران، صص ۲۶۱ – ۲۵۹

نظر خواننده‌گان (سه نظر):

شهرآشوب؛ یک نوع شعر

شهرآشوب نوعی از هجو است که در مورد یک شهر و مردم آن سروده شده باشد.[۲۸۳]

مناظره؛ یک نوع شعر

مناظره نوعی رجزخوانی است میان دو چیز، دو شخص، دو گروه بر سر این‌که کدام برتر است.[۲۸۴]

در مورد منظومه‌ی درخت آسوریک

منظومه‌ی **درخت آسوریک** مناظره ـ مفاخره‌ای است میان بز و نخل که به زبان پارتی یا پهلوی‌ی اشکانی سروده شده است. در طول این مناظره ـ مفاخره نخل به میوه، چوب، برگ، الیاف خود می‌نازد؛ بز به شیر، پوستَ، پشم، روده‌ی خود. سرانجام بز پیروز می‌شود. نخل و بز، هر دو، به دو شکل تأویل شده‌اند: گروهی بز را نماد دین زرتشت دانسته‌اند؛ نخل را نماد دین آشوری ـ بابلی. گروهی بز را نماد دام‌داری دانسته‌اند؛ نخل را نماد کشاورزی.[۲۸۵]

۲۸۳- همان جا، صص ۲۶۵ – ۲۶۳
۲۸۴- همان جا، صص ۲۶۲ – ۲۶۱
۲۸۵- تفضلی (۱۳۷۶)، صص ۲۵۷ – ۲۵۶

پرسش نخست:
تاریخ را غایتی هست؟

رنگِ تقدیر چیست در تصویر من؟
پاره‌ای از پرسش‌ها و پاسخ‌های سینمای ایران و شعر نوین فارسی در پاره‌ای از سال‌ها

نام آشوب‌ها
واژه‌ی پسامدرنیسم را نخست چه کسانی به کار بردند؟

مؤلف چیست؟
ترجمه‌ی آزاد و تلخیصِ یک جستار، نوشته‌ی میشل فوکو[۲۸۶]

خانه کدام است؟
چهار ویژه‌گی‌ی معماری‌ی پسامدرنیستی

از سخن ساخت‌ها
فردینان دو سوسور،[۲۸۷] رومن یاکوبسون،[۲۸۸] کلود لوی اشتراوس،[۲۸۹] ولادیمیر پراپ،[۲۹۰] تزوتان تودوروف[۲۹۱] در چند حرف

286- Michel Foucault
287- Ferdinand de Saussure
288- Roman Jakobson
289- Claud Levi Strauss
290- Vladimir Propp
291- Tzvetan Todorov

رنگِ تقدیر چیست در تصویر من؟

پاره‌ای از پرسش‌ها و پاسخ‌های سینمای ایران و شعر نوین فارسی در پاره‌ای از سال‌ها

هم خسته می‌شویم از پرسش. هم خسته می‌شویم از پاسخ. هم خسته می‌شویم از بی‌راهی. هم خسته می‌شویم از راهی که جز مقصد سرد ندارد. هم خسته می‌شویم از صدای مأیوس. هم خسته می‌شویم از سرود پُرترجَیع. هم خسته می‌شویم از آسمان موهوم. هم خسته می‌شویم از زمین بی‌فرجام. هم خسته می‌شویم از هراس مرگ. هم خسته می‌شویم از وعده‌ی بهشت. هم خسته می‌شویم از اخم اخلاق. هم خسته می‌شویم از قهقهه‌ی بی‌بها. وای من! چه‌قدر پرسش؟ چه‌قدر پاسخ؟ چه‌قدر تکرار؟

راهی نیست انگار. کمی دیگر بپرسیم از تکرار؛ از جدال گفتمان‌ها؛ گفت‌وگوی سینمای ایران و شعر نوین فارسی در پاره‌ای از سال‌ها؛ گفت‌وگوی دو قصه از قصه‌ها.

۱

قصه‌ی سینمای ایران در سال ۱۲۷۹ خورشیدی آغاز می‌شود. مظفرالدین‌شاه به فرانسه سفر می‌کند. در میان همه‌ی چَیزهایی که در آن‌جا سحرش می‌کنند، دستگاهی هست که

آدم‌ها را روی دیوار به حرکت درمی‌آورد: سینماتوگراف. مظفرالدین‌شاه دستور می‌دهد نمونه‌ای از این دستگاه بخرند. سینماتوگراف وارد ایران می‌شود.

چهار سال بعد اولین سالنِ سینما در ایران تأسیس می‌شود؛ در خیابانِ چراغ‌گاز؛ توسط میرزاابراهیم صحاف‌باشَی. چندی بعد مهدی‌خان روسی هم سینمایی بَاز می‌کند؛ در خیَابان علاءالدوَله. جدال مشروطه‌خواهان و استبدادطَلبان به تاریکی‌ی سالن سینماها هم کشیده می‌شود. روسیَخان استبدادطلبی است که با دربار محمدعلی‌شاه رابطه‌ها دارد.

سینما اما با سالن اردشیرخان ارمنی عمومی می‌شود؛ در سال ۱۲۹۱. نخستین سینمایی که به صورت مرتب فیلم نشانَ می‌دهد متعلق به علی وکیلی اَست. نخستین سینمایی که فیلم‌های ناطقَ نمایش می‌دهد، سینما پالاس؛ در سال ۱۳۰۹.[۲۹۲] هر سالنی را اما پرده‌ای هست و هر پرده‌ای را نیاز به فیلمی.

۲

اولین فیلم سینمای ایران **آبی و رابی** است؛ اقتباسی از یک فیلم دانمارکی: **پات و پاتشون**. **آبی و رابی** در سال ۱۳۰۸ ساخته می‌شود؛ به کارگردانی‌ی آوانس اوهانیان. آوانس اوهانیان دومین فیلم خود را در سال ۱۳۱۱ می‌سازد؛ **حاجی‌آقا آکتور سینما**. حاجی‌آقا سینما را مایه‌ی گم‌راهی می‌داند. دختر و دامادش او را در گوشه و کنارِ شهر می‌چرخانند و از او فیلم می‌گیرند؛ آن‌گاه او را به سالن سینما می‌کشانند و فیلمَ را به او نشان می‌دهند. حاجی‌آقا مفتون سینما می‌شود. پرده از تصور رنگ گرفته است، اما هنوز صدایی نیست.

اولین فیلم ناطق ایرانی در سال ۱۳۱۲ ساخته می‌شود: **دختر لر**؛ به کارگردانی‌ی محمدعلی سپنتا. **دختر لر** بر اساس داستان عامیانه‌ی **جعفر و گلنار** شکل گرفته است. گلنار را در دوران کودکی راه‌زنان دزدیدَه‌اند و در قهوه‌خانه‌ای به کار گمارده‌اند. قلی‌خان، رئیس راه‌زَنان، به او چشم طمع دارد. گلنار اما به جعفر، مأمور دولت، دل بسته است. سرانجام جعفر و گلنار به وصالِ یک‌دیگر می‌رسند، اما از ترسِ انتقامِ راه‌زنان به بمبئی می‌گریزند.

سالی بعد از نمایشِ **دختر لر**، **بوالهوس** ساخته می‌شود؛ به کارگردانی‌ی ابراهیم مرادی. مردی در روستایَی با دختری روستایی آشنا می‌شود و با او ازدواج می‌کند. پس از چندی مرد به حادثه‌ای دچار می‌شود و به قصد معالجه به تهران سفر می‌کند. در تهران به دختری دل می‌بندد. خبر که به هم‌سرش می‌رسد، از شدت اندوه خودکشی می‌کند.

۲۹۲- مهرابی، مسعود. (۱۳٦۵)، تاریخ سینمای ایران: از آغاز تا سال ۱۳۷۵، تهران، صص ۲۱ – ۱٤

شخصی نجات‌اش می‌دهد. مرد پس از چندی به اشتباه خود پی می‌برد و به روستا باز می‌گردد. دیگر اما دیر شده است.

محمدعلی سپنتا سینما را رها نمی‌کند. سه فیلم تاریخی ـ کلاسیک نیز می‌سازد: **فردوسی، شیرین و فرهاد، لیلی و مجنون**.

پرسش‌ها و پاسخ‌های سال‌های اول سینمای ایران را بنویسیم.

۳

پرسش نخست: مدرن یا سنت؟ پاسخ: به روایت **حاج‌آقا آکتور سینما، دختر لر**، مدرن. پرسش دوم: کدام مدرن؟ پاسخ: به روایت **حاج‌آقا آکتور سینما، دختر لر**، مدرن آمرانه. پرسش سوم: روزگار پیش از اسلام یا روزگار بعد از اسلام؟ پاسخ: به روایتِ **فردوسی**، روزگار پیش از اسلام. پرسش چهارم: شهر یا روستا. پاسخ: به روایت **بوالهوس**، روستا. نخستین تناقض در گفتمان‌هایی که سینمای ایران می‌آفریند: مدرنِ آمرانه در مقابلِ روستا.

در همان دوران شعرِ نوین فارسی؟

٤

نخستین شعر نوین فارسی شاید **افسانه** است؛ سروده‌ی نیما یوشیج. **افسانه** در سال ۱۳۰۱ خورشیدی منتشر می‌شود؛ در چند شماره‌ی پی در پی نشریه‌ی قرن بیستم؛ به سردبیری‌ی میرزاده‌ی عشقی.[۲۹۳] نیما یوشیج اعلام کرده است که مناسبات اجتماعی ـ تاریخی تغییر کرده‌اند، پس حتا مفاهیم ازلی نیز باید به زبانی دیگر فریاد شوند. شعر زمان شکلِ دیگری می‌خواهد.

نیما یوشیج را بگذاریم؛ که **افسانه**‌ی او مکرر است؛ جاپای او را رد بگیریم در دوران‌ها.

۵

در فاصله‌ی سال‌های ۱۳۰٤ تا ۱۳۲۰ شعر نوین فارسی در هاله‌ای از سکوت فرو می‌رود. در دوران رضاخان تنها دو شاعر در کنار نیما یوشیج چهره می‌کنند: محمد مقدم، پرتو تندرکیا. سه مجموعه شعر محمد مقدم عبارت اند از **راز نیمه شب؛ راهی چند بیرون از پرده، بانگ خروس، بازگشت به الموت**. مجموعه شعرِ پرتو تندرکیا **شاهین** نام دارد. دو شعرِ عمده‌ی نیما یوشیج در مجله‌ی **موسیقی** چاپ می‌شوند؛ **غراب، ققنوس**. شعرهایی از این دوران را بخوانیم.

نخست: تکه‌ای از شعری از پرتو تندرکیا: **سلام من به ایران**: «**هلا خاک ایران، هلا**

۲۹۳– لنگرودی، شمس. (۱۳۷۷)، تاریخ تحلیلی شعر نو، جلد اول: ۱۳۳۲ – ۱۲۸٤، تهران، ص ۱۰۰

پاک مام/ سلام! ای وطن با تو هستم، سلام!/ شنیدی؟ نه! کی می‌شود باورم/ که دادم رسد بر تو ای مادرم/ کزین گوشه تا گوش تو سنگ‌هاست/ میان نی و ناله فرسنگ‌هاست/ مگر سیم و بی‌سیم و نیروی برق/ ز غرب آورد غُرشم را به شرق»[۲۹٤]

بعد: تکه‌هایی از شعری از نیما یوشیج: «**ققنوس، مرغ خوشخوان، آوازه‌ی جهان،/ آواره مانده از وزش بادهای سرد،/ بر شاخ خیزران،/ بنشسته است فرد./ بر گرد او به هر سر شاخی پَرندگان./ او ناله‌های گمشَده ترکیب می‌کند،/ از رشته‌های پارهَی صدها صَدای دور،/ در ابرهای مثل خطی تیره روی کوه،/ دیوار یک بنای خیالی/ می‌سازد./ [...] آن مرغ نغزخوان،/ بر آن مکان ز آتش تجلیل یافته،/ اکنون، به یک جهنم تبدیل یافته،/ بسته ست دمبدم نظر و می‌دهد تکان/ چشمان تیزبین./ وز روی تپه‌ها،/ ناگاه، چون بجای پر و بال می‌زند/ بانگی برآرد از ته دل سوزناک و تلخ،/ که معنیش نداند هر مرغ رهگذر./ آنگه ز رنج‌های درونیش مست،/ خود را به روی هیبت آتش می‌افکند./ باد شدید می‌دمد و سوخته ست مرغ!/ خاکستر تنش را اندوخته ست مرغ!/ پس جوجه‌هاش از دل خاکسترش به در.**»[۲۹۵]

پرسش‌ها و پاسخ‌های سال‌های اولِ شعر نوین فارسی را بنویسم.

٦

پرسش نخست: مدرن یا سنت؟ پاسخ: به روایت **ققنوس**، مدرن. پرسش دوم: کدام مدرن؟ پاسخ: به روایت **ققنوس**، اندیشه‌ی چپ. پرسش سوم: روزگار پیش از اسلام یا روزگار پس از اسلام؟ پاسخ: به روایت **سلام من به ایران**، روزگار پیش از اسلام. نخستین تناقض در گفتمان‌هایی که شعر نوین فارسی می‌آفریند: اندیشه‌ی چپ در مقابلِ روزگارِ پیش از اسلام.

سینمای ایران در سال‌های ۱۳۳۲ ـ ۱۳۲۰؟

۷

در میان دوران‌های اول و دوم سینمای ایران سال‌ها فاصله است. دورانِ دوم سینمای ایران در کمرکَش سالَهای ۱۳۲۰ آغاز می‌شود؛ با **توفانِ زندگی**؛ به کارگردانی‌ی اسماعیل کوشان.[۲۹٦]

زندانی امیر در سال ۱۳۲۷ ساخته می‌شود؛ به کارگردانی‌ی اسماعیل کوشان. مرد جوانی که شیفته‌ی دختر امیر است، وزیر بدطینت را که سلطنت را غصب کرده است،

۲۹٤– همان جا، ص ۱۹۳

۲۹۵– طاهباز، سیروس. (۱۳۸۰)، زندگی و شعر نیما یوشیج: کماندارِ بزرگِ کوهساران، تهران، صص ۳۱۹ – ۳۱٦

۲۹٦– اجلالی، پرویز. (۱۳۸۳)، دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران: جامعه‌شناسیِ فیلم‌های عامه‌پسندِ ایرانی (۱۳۵۷ – ۱۳۰۹)، تهران، ص ۸۹

سرنگون می‌کند، امیر را به پادشاهی می‌رساند، با دختر امیر ازدواج می‌کند.

شرمسار در سال ۱۳۲۹ ساخته می‌شود؛ به کارگردانی‌ی علی کسمایی. مریم، دختر روستایی، فریب یک مرد جوان شهری را می‌خورد. نامزدش را رها می‌کند و آواره‌ی شهر می‌شود؛ اَز ترس رسوایی. چندی بعد سر از صحنه‌های کاباره‌ها درمی‌آورد. خواننده‌ی مشهوری می‌شود. سرانجام با نامزدش ازدواج می‌کند.

ولگرد در سال ۱۳۳۱ ساخته شد؛ به کارگردانی‌ی مهدی رئیس‌فیروز. مرد جوانی به تصادف با دختری، که کیف‌اش را سارقین زده‌اند، برخورد می‌کند. این آشنایی به ازدواج می‌انجامد. چندی بعد دوستان نااهل دست مرد جوان را به قمار باز می‌کنند. مرد جوان همه‌ی زنده‌گی‌ی خود را در قمار می‌بازد. حتا گردن‌بند طلای خدمت‌کار خانه را می‌دزد. دیگر روی بازگشت به خانه را ندارد. به یکی از شهرستان‌ها می‌رود و هجده سال تمام به خانه باز نمی‌گردد. سرانجام طاقت از دست می‌دهد. به تهران باز می‌گردد. در یَک نزاع به حال اغماء می‌افتد. مردی بر او ترحم می‌کند؛ او را به خانه‌اش می‌برد. این مرد برادر او است؛ بی‌آن‌که خود بداند. روز عروسی‌ی دختر برادرش است. زن‌اش نیز آن‌جا است؛ به او پرخاش می‌کند؛ بی‌آن‌که او را بشناسد. مرد بیرون می‌رود؛ حکومتِ نظامی است؛ کشته می‌شود.

پرسش‌ها و پاسخ‌های سینمای ایران در سال‌های ۱۳۳۲ ـ ۱۳۲۰ را بنویسیم.

۸

پرسش نخست: چه چیز سرگذشت آدمی را رقم می‌زند؟ لغزش‌های فردی یا شرایطِ اجتماعی؟ پاسخ: به روایت **ولگرد**، لغزش‌های فردی. پرسش دوم: نشانِ رستگاری چیست؟ پاسخ: به روایتِ **شرَمسار**، شهرت. به روایتِ **زندانی امیر**، قدرت. پرسش سوم: کدام نوع حکومت مشروعیت دارد؟ پاسخ: به روایتِ **زندانی امیر**، حکومت پادشاهی.

شعر نوین فارسی در سال‌های ۱۳۳۲ ـ ۱۳۲۰؟

۹

دو شعرِ این سال‌ها را بخوانیم: شعری از اسماعیل شاهرودی، که شاعر ایمان به فردای روشن بَود؛ شعری از هوشنگ ایرانی که شاعرِ آزمایش فورم‌ها، شهود شاعرانه، باغِ خیال‌های دور بود.

نخست: شعری از اسماعیل شاهرودی: **دقت**: «**غنچه‌ئی هست که شاید هرگز/ نشکفد .../ هست سربازی می‌جنگد./ با که؟/ ـ نشناسد .../ عاشقی هست که از**

کوئی او شب همه شب/ بگذرد ـ بگذرد .../ هست یک مرد که او تیشه به دست از ره دور/ سوی شهر آید/ آرام آید .../ شمع افروخته‌ئی هست که خاموش شده ـ مرده .../ چشمه‌ئی هست که خشکیده .../ بوسه خشکیده ـ :/ به لب‌های زنی/ بوسه‌ئی هست که خشکیده‌ست .../ لیکن/ ای ملت!/ دقت!/ لیکن ـ/ ای ملت!/ غنچهٔ خشم تو، عصیان تو، طغیان تو دائم شکفد./ شکفد دانم زود/ بوی گل مستم سازد .../ می‌شناسم تو را ـ دشمن!/ می‌ستیزم به تو/ (می‌ستیزد سرباز)/ همه جا دشمن بگریزد ـ گریزد/ بگریزد از تو ـ ز من .../ تیشهٔ مردی کاید از دور/ (سوی شهر آید، آرام آید)/ می‌کند گور تو را ـ ای دشمن، گورت را .../ شمع خاموش برافروخته اینک .../ تا من از چشمهٔ خشکیده بنوشم/ تا ببوسد زن دلمرده لبانم .../ عاشقی هست که از کوئی، او شب همه شب/ بگذرد ـ بگذرد/ چشم‌های زنی از روزنه او را نگرد ...»[۲۹۷]

بعد: تکه‌ای از شعری از هوشنگ ایرانی: **کاساندرا**: «[...] **آرام باش ... طوفان ناآشنا/ این غبارها پستی خواهند گرفت/ این برجهای عاج به گردابها خواهند ریخت/ رقص خشم‌انگیز برگهای خشک بازخواهد ایستاد/ و پاهای عظیم آن سایه نزدیک‌شونده/ که در خود خورشیدها پنهان دارد/ بر آنها گذر خواهد کرد ... [...]**»[۲۹۸]

پرسش‌ها و پاسخ‌های شعر نوین فارسی در سال‌های ۱۳۳۲ ـ ۱۳۲۰ را بنویسم.

۱۰

پرسش نخست: مدرن یا سنت؟ پاسخ: به روایتِ **دقت**، مدرن. پرسش: کدام مدرن؟ پاسخ: به روایت **دقت**، اندیشه‌ی چپ. به روایتِ **کاساندرا**، ابهام روشنایی. تناقضی دیگر در گفتمان‌هاییَ که شعرِ نوین فارسی می‌آفرینند: اندیشه‌ی چپَ در مقابل ابهام روشنایی.

سینمای ایران در سالَ‌های ۱۳۴۱ ـ ۱۳۳۲؟

۱۱

نقل‌علی در سال ۱۳۳۳ ساخته می‌شود؛ به کارگردانی‌ی «سرهنگ» گلسرخی. مرد جوانی به دلیل اختلافی که با نامزدش پیدا کرده است، به خدمت سربازی می‌رود؛ نظم و مردانه‌گی می‌آموزد.

مرجان در سال ۱۳۳۵ ساخته می‌شود؛ به کارگردانی‌ی محمدعلی جعفری. قبیله‌ای از کولی‌ها نزدیک دهکده‌ای اتراق می‌کنند. یکی از کولی‌ها گوسفندی از مدرسه‌ی دهکده سرقت می‌کندَ. معلمِ مدرسه، مرد جوان، موفق می‌شود سارق را به دام اندازد. مرجان،

۲۹۷- لنگرودی (۱۳۷۷)، صص ۴۸۳ - ۴۸۱

۲۹۸- همان جا، ص ۵۰۱

دختر سارق، برای دیدنِ پدرش، به مدرسه‌ای می‌رود که در آن زندانی است. در آن‌جا با معلم جوان روبه‌رو می‌شود؛ عشقی بین آن‌ها شعله می‌کشد. پس از مدتی معلم جوان راهی‌ی شهر می‌شود. مرجان نیز به دنبال او می‌رود، اما معلم را پیدا نمی‌کند. دَر یک بیمارستان به عنوان مستخدم به کار مشغولَ می‌شود. معلم در شهر ازدواج می‌کند. روزی زن‌اش را برای زایمان به بیمارستان می‌برد. در آن‌جا با مرجان روبه‌رو می‌شود، اما او را نمی‌شناسد. مرجان مأیوس به قبیله‌اش باز می‌گردد.

بلبل مزرعه در سَال ۱۳۳۶ ساخته می‌شود؛ به کارگردانی‌ی مجید محسنی. یک مرد جوان روستایی به دخترِ ارباب دل می‌بندد؛ خواهر همین مرد جوان به پسر ارباب. ارباب با ازدواج پسرش با دختر روستایی موافقت می‌کند، اما اعلام می‌کند که تا مرد جوان ثروتمند نشود، اجازه نخواهد داد با دخترش ازدواج کند. مرد جوان آستین‌ها را بالا می‌زند و به‌سرعت ثروتمند می‌شود. در پایان ارباب مرد جوان نوثروتمند را به دامادی می‌پذیرد.

لات‌جوان‌مرد در سال ۱۳۳۷ ساخته می‌شود؛ به کارگردانی‌ی مجید محسنی. داش حسن دختری را که فریبَ‌خورده، سرگردان، تنها است، به خانه‌ی خود، نزد مادرش، می‌برد. در همین بحبوحه یکی از دوستانِ داش حسن، که عازم سفر حج است، خانواده‌ی خود را به او می‌سپارد. دختر مرد مسافر بَا مرد جوان «هوس‌باز»ی رابطه دارد. داش حسن او را همه جا تعقیب می‌کند؛ سرانجام داش حسن با مرد جوانِ هوس‌باز درگیر می‌شود. در این درگیری مرد جوان کشته می‌شود. در دادگاه اما مشَخص می‌شود که مقتول مدت‌ها است به فریبِ دختران ساده‌دل مشغول بوده است. داش حسن تبرئه می‌شود و با دختری که در خانه‌یَ او پناه َگرفته است، ازدواج می‌کند.

دلهره در سال ۱۳۴۱ ساخته می‌شود؛ به کارگردانی‌ی ساموئل خاچیکیان. مرد جوانی، که در کارخانه‌ی شن‌سازی‌ی عموی زن‌اش کار می‌کند، عموی زن‌اش را می‌کشد. عاشق سابق زن‌اش را برای اخاذی، به سراغ زن‌اش می‌فرستد. بعد با صحنه‌سازی وانمود می‌کند که زن‌اش مرد را کشته است؛ آن‌گاه به اشکال مختلف مرد را در مقابل زن ظاهر می‌کند تا زن از ترس سکته کند؛ تا او بتواند با پول زن‌اش با زن دیگری «خوش» بگذراند، اما جمشید، کارآگاه ورزیده‌ی پلیس، عاشقِ سابق زن، ماجرا را کشف می‌کند. مرد جوان در درگیری با پلیس کشته می‌شود.

پرسش‌ها و پاسخ‌های سینمای ایران در سال‌های ۱۳۴۱ ـ ۱۳۳۲ را بنویسیم.

۱۲

پرسش نخست: نشان رستگاری چیست؟ پاسخ: به روایت **بلبل مزرعه**؛ ثروت. پرسش

دوم: شهر یا روستا؟ پاسخ: به روایتِ **مرجان**، **بلبل مزرعه**، روستا. پرسش سوم: سنت یا مدرن؟ پاسخ: به روایت **لات‌جوان‌مرد**، سنت. پرسش چهارم: سیستم سیاسی‌ی مستقر یا سیستمِ سیاسی‌ی دیگر؟ پاسخ: به روایت **نقل‌علی**، سیستم سیاسی‌ی مستقر. پرسش پنجم: نشانِ سیستمِ سیاسی‌ی مستقر؟ پاسخ: بهَ روایت **نقل‌علی**، ارتش. به روایتِ **دلهره**، پلیس.

شعَر نوینَ فارسی در سال‌های ۱۳۴۱ ـ ۱۳۳۲؟

۱۳

سه شعر از این سال‌ها بخوانیم. شعری از مهدی اخوان ثالث که شاعر نفرین به زمانه بود؛ شعری از نصرت رحمانی که شاعرِ لجن‌زارِ هستی بود؛ شعری از سیاوش کسرایی که شاعرِ صبحِ خروس‌خوان بود.

نخست: تکه‌هایی از شعری از مهدی اخوان ثالث: **کتیبه**: «**فتاده تخته سنگ آنسوی‌تر، انگار کوهی بود./ و ما اینسو نشسته، خسته انبوهی [...] ندانستیم/ ندائی بود در رؤیای خوف و خستگیهامان،/ و یا آوایی از جایی، کجا؟ هرگز نپرسیدیم./ چنین می‌گفت:/ ـ فتاده تخته سنگ آنسوی، وز پیشینیان پیری/ بر او رازی نوشته است، هر کس طاق هر کس جفت [...]/ چنین می‌گفت چندین بار/ صدا، و آنگاه چون موجی که بگریزد زخود در خامشی/ [می‌خفت./ [...] شبی که لعنت از مهتاب می‌بارید،/ و پاهامان ورم می‌کرد و می‌خارید،/ یکی از ما که زنجیرش کمی سنگینتر از ما بود،/ [لعنت کرد و گوشش را و نالان گفت: باید رفت/ و ما باخستگی گفتیم: لعنت بیش‌بادا/ [گوشمان را چشممان را نیز، باید رفت/ و رفتیم و خزان رفتیم، تا جایی که تخته سنگ آنجا بود/ یکی از ما که زنجیرش رهاتر بود، بالا رفت، آنگه خواند:/ ـ کسی راز مرا داند/ که از اینرو به آنرویم بگرداند./ [...] یکی از ما که زنجیرش سبکتر بود،/ به جهد ما درودی گفت و بالا رفت./ خط پوشیده را از خاک و گل بسترد و با خود خواند/ [...] ـ بخوان! او همچنان خاموش./ ـ برای ما بخوان! خیره به ما ساکت نگاه می‌کرد./ پس از لختی/ در اثنایی که زنجیرش صدا می‌کرد،/ فرود آمد. گرفتیمش که پنداری که می‌افتاد./ نشاندیمش./ بدست ما و دست خویش لعنت کرد./ ـ چه خواندی، هان؟/ [مکید آب دهانش را و گفت آرام:/ ـ نوشته بود همان، کسی راز مرا داند، که از اینرو به آنرویم بگرداند.**»[۲۹۹]

بعد: تکه‌هایی از شعری از سیاوش کسرایی: **آرش**. دوران منوچهر، پادشاه کیانی، است. با افراسیاب، پادشاه توران جنگ درگرفته است. سپاه توران پیروزی پشتِ پیروزی

۲۹۹- حقوقی، محمد. (۱۳۷۵)، شعر زمان ما ۲: مهدی اخوان ثالث، تهران، صص ۱۴۹ - ۱۴۶

به دست آورده است. تا قلب مازندران و دامنه‌ی البرز پیش آمده است. تورانیان به ایرانیان وعده می‌دهند که به اندازه‌ی پرتاب یک تیر از زمینی که تصرف کرده‌اند، چشم بپوشند. قرار می‌شود کمان‌داری از لشگر ایرانیان تیری پرتاب کند؛ هر جا تیر فرود آمد مرز ایران و توران باشد. آرش قدم پیش می‌گذارد، زه می‌کشد، تیر رها می‌کند. تیر پرواز می‌کند تا دور، آن‌سوی جیحون، بر درخت گردویی فرو می‌نشیند. از آرش جز دود و غبار هیچ چیز بر جای نمی‌ماند: «[...] **قصه می‌گوید برای بچه‌های خود عمو نوروز:/ [...] گفته بودم زندگی زیباست./ گفته و ناگفته ای بس نکته‌ها کاینجاست./ [...] آری، آری، زندگی زیباست/ زندگی آتشگهی دیرنده پابرجاست/ گر بیفروزیش، رقص شعله‌اش در هر کران پیداست/ ورنه خاموش است و خاموشی گناه ماست.»/ [...] جنگلی هستی تو، ای انسان!/ جنگل! ای روییده آزاده/ بی‌دریغ افکنده روی کوه‌ها دامان/ آشیان‌ها بر سر انگشتان تو جاوید/ چشمه‌ها در سایبان‌های تو جوشنده/ آفتاب و باد و باران بر سرت افشان/ جان تو خدمتگزار آتش [...]/ سربلند و سبز باش، ای جنگل انسان!/ [...] روزگاری بود؛/ روزگار تلخ و تاری بود./ بخت ما چون روی بدخواهانَ ما تیره/ دشمنان برجان ما چیره/ شهر سیلی‌خورده هذیان داشت/ بر زبان بس داستانَ‌های پریشان داشت/ [...] چشم‌ها با وحشتی در چشمخانه هر طرف را جست‌وجو می‌کرد/ وین خبر را هر دهانی زیر گوشی بازگو می‌کرد:/ آخرین فرمان،/ آخرین تحقیر/ مرز را پرواز تیری می‌دهد سامان!/ گر به نزدیکی فرود آید/ خانه‌هامان تنگ/ آرزوهامان کور،/ ور بپرد دور/ تا کجا؟ [...] تا چند؟/ آه، [...] کو بازوی پولادین و کو سرپنجهٔ ایمان؟/ [...] کم کمک در اوج آمد پچ‌پچ خفته/ خلق، چون بحری برآشفته/ به جوش آمد/ خروشان شد/ به موج افتاد/ برش بگرفت و مردی چون صدف بیرون داد./ منم آرش، ــ/ چنین آغاز کرد آن مرد با دشمن ــ/ منم آرش، سپاهی مرد آزاده/ به تنها تیر ترکش آزمون تلختان را/ اینک آماده،/ مجوییدم نسب/ فرزند رنج و کار/ گریزان چون شهاب از شب/ چو صبح آمادهٔ دیدار.»**[۳۰۰]

بعد: شعری از نصرت رحمانی: **و خدای دیگر**: «**ابلیس رهای بی‌سروپائی‌ست/ انگشت‌نما شده به ناپاکی/ تن شسته در آب چشمه‌ی خورشید/ تف کرده به روی آدم خاکی/ خندید به بارگاه یزدانی/ دندان طمع ز آسمان کنده/ بندی غرور خویشتن گشته/ زانو نزده به پای هر بنده/ در بند کشیده ناخدایان را/ خود نیز در انزوای خود زنجیر/ از دوزخ و از بهشت آواره/ در برزخ خویش مانده بی‌تدبیر/ مطرود شما سیاه‌کیشان است/ کز بیم نیازمند یزدانید/ لیکن چو به خویشتن پناه آرید/ دانید که بندگان شیطانید/ ابلیس منم، خدای بی‌تاجان/ پیشانی خود بر آسمان سوده/ سوزانده غرور اگرچه بالم را/ ابلیس اگر منم رها بوده**»[۳۰۱]

پرسش‌ها و پاسخ‌های شعر نوین فارسی در سال‌های ۱۳۴۱ – ۱۳۳۲ را بنویسیم.

۱۴

پرسش نخست: یأس یا امید؟ پاسخ: به روایتِ **کتیبه، و خدای دیگر**، یأس. به روایت **آرش**؛ امید. پرسش دوم: کدام یأس؟ پاسخ: به روایت **کتیبه**، فلسفی ـ اجتماعی. به روایت **و خدای دیگر**؛ فلسفی ـ رمانتیک. تناقض‌هایی دیگر در گفتمان‌هایی که شعرِ نوین فارسی می‌آفریند: یأس در مقابل امید. یأس فلسفی ـ اجتماعی در مقابل یأسَ فلسفی ـ رمانتیک.

سینمای ایران در سال‌های ۱۳۴۹ ـ ۱۳۴۱؟

۱۵

آقای قرن بیستم در سال ۱۳۴۳ ساخته می‌شود؛ به کارگردانی‌ی سیامک یاسمی. مرد جوانی جیب ثروتمندان را می‌زند؛ هم به فقیران می‌دهد هم خرجِ معالجه‌ی مادر مریض خود را تأمین می‌کند. مرد ثروتمندی دختر دم‌بختی دارد و زن جوانی. زنِ جوان معشوق خود را به خانه آورده و او را به عنوان برادر خود جا زده است. آن‌ها تصمیم دارند، مرد ثروتمند را به طریقی فریب دهند؛ ثروت او را تصاحب کنند. در این میان مرد ثروتمند و تحصیل‌کرده‌ای قرار است برای تعطیلات از آمریکا به ایران بیاید؛ در صورت امکان با ستاره ازدواج کند. او اما یک هفته تأخیر می‌کند. زن جوان و معشوق‌اش مرد جوان جیبر را به جای مرد ثروتمند و تحصیل‌کرده جا می‌زنند. سرانجام همه چیز لو می‌رود. دختر مرد ثروتمند و مرد جوان اما به یک‌دیگر دل بسته‌اند.

جهان پهلوان در سال ۱۳۴۵ ساخته می‌شود، به کارگردانی‌ی سیامک یاسمی. پسر مرد ثروتمندی بدون اطلاعَ پدرش با یک دختر دهاتی ازدواج کرده است. صاحب دختری نیز شده است. پسر سرانجام ماجرای ازدواجَ خود را بر پدرش فاش می‌کند. پدر او را از خانه بیرون می‌کند. ماشین شخصی‌ی پسر در راه دهکده به دره می‌افتد؛ پسر می‌میرد. پیرمرد ثروتمند در ده آتش‌سوزی‌ی ساخته‌گی ترتیب می‌دهد؛ وانمود می‌کند نوه‌اش مرده است. نوه را به خانه‌ی خود می‌برد، بزرگ می‌کند، به فرنگ می‌فرستد. مردی که این آتش‌سوزی را ترتیب داده است، در بستر مرگ همه چیز را به مادر دختر می‌گوید. مادر در اتوبوسی در راه تهران با مرد جوانی روبه‌رو می‌شود. تعدادی تبه‌کار می‌خواهند پول‌های او را بدزدند. مرد جوان و دوست‌اش تبه‌کاران را تارومار می‌کنند. مرد جوان

۳۰۰– لنگرودی، شمس. (۱۳۷۷)، تاریخ تحلیلی شعر نو: جلد دوم ۱۳۴۱ – ۱۳۳۲، تهران، صص ۵۰۱ – ۴۹۸

۳۰۱– رحمانی، نصرت. (۱۳۷۴)، آوازی در فرجام، تهران، صص ۱۵۹ – ۱۵۸

مادر را رها نمی‌کند. دخترش را نیز برای او پیدا می‌کند. مرد جوان رذلی می‌خواهد به خاطر پول‌های دختر با او ازدواج کند، اما سرانجام دختر که به مرد جوان دل‌باخته است، او را برمی‌گزیند.

گاو در سال ۱۳٤۸ ساخته می‌شود؛ به کارگردانی‌ی داریوش مهرجویی. در دهکده‌ای تنها یک گاو وَجود دارد: گاو مش‌حسن. مش‌حسن دیوانه‌ی گاو خود است. نشانه‌های خوبی به چشم نمی‌خورد. «بلوری‌ها»، سه نفری که با خود بدیمنی به همراه دارند، بر تپه‌های اطراف دهکده دیده شده‌اند. مش‌حسن برای عمله‌گی رفته است که گاواش می‌میرد. مش‌حسن دیوانه می‌شود؛ خود را گاو مش‌حسن می‌پندارد. ریش‌سفیدان دهکده تلاش می‌کنند او را برای معالجه به شهر ببرند. در راه شهر مش‌حسن می‌گریزد، از یک بلندی سقوط می‌کند، می‌میرد. بلوری‌ها بر تپه‌ای ایستاده‌اند.

قیصر در سال ۱۳٤۸ ساخته می‌شود؛ به کارگردانی‌ی مسعود کیمیایی. خواهر کوچکِ قیصر که به اتفاق دو برادر و مادر و دایی‌اش در خانه‌ای زیر بازارچه زنده‌گی می‌کند، نامه‌ای به «عزیزان»اش نوشته و خود را کشته است. نوشته است روزی، هنگامی که برای درس خواندن با خواهرِ سه برادر آب منگل به خانه‌ی آن‌ها رفته بوده است، یکی از برادرانِ آب منگل به او تجَاوز کرده است. هنگامی که خان‌دایی مشغول خواندن نامه برای مادرَ او است، برادر بزرگ او، فرمان، سر می‌رسد و همه چیز را می‌فهمد. فرمان قصاب است و مدت‌ها است چاقوکشی را کنار گذاشته و کاسب شده است. فرمان به سراغ برادران آب منگل می‌رود. آن‌ها او را می‌کشند. قیصر که برای «کاسبی» به خرمشهر رفته است، به تهران بازمی‌گردد. از همه چیز با خبر می‌شود. پاشنه وَر می‌کشد. سه برادر آب منگل را یکی پس از دیگری می‌کشد.

پرسش‌ها و پاسخ‌های سینمای ایران در سال‌های ۱۳٤۹ ـ ۱۳٤۱ را بنویسیم.

۱٦

پرسش نخست: مدرن یا سنت؟ پاسخ: به روایتِ **قیصر**، سنت. به روایت **آقای قرن بیستم**، **جهان پهلوان**، مدرن. پرسش دوم: کدام مدرن؟ پاسخ، به روایتِ **آقای قرن بیستم**، **جهان پهلوان**، مدرن آمرانه. پرسش سوم: نشان رستگاری چیست؟ پاسخ: به روایت **آقای قرن بیستم**، **جهان پهلوان**، ثروت. پرسش چهارم: نشان اخلاق چیست؟ پاسخ: به روایت **آقای قرن بیستم**، **جهان پهلوان**: بی‌اعتنایی به ثروت. پرسش پنجم: تسلیم در مقابل سیستم سیاسی‌ی مستقر یا شورش فردی؟ پاسخ: به روایتِ **آقای قرن بیستم**، **جهان پهَلوان**، تسلیم در مقابل سیستم سیاسی‌ی مستقر. به روایت **قیصر**، شورش

فردی. پرسش ششم: آشتی‌ی طبقاتی یا آشتی‌ناپذیری‌ی طبقاتی؟ پاسخ: به روایت **آقای قرن بیستم**، **جهان پهلوان**، آشتی‌ی طبقاتی. به روایت **گاو**، آشتی‌ناپذیری‌ی طبقاتی. تناقض‌هایی دیگر در گفتمان‌هایی که سینمای ایران مَی‌آفریند: سنت در مقابل مدرن آمرانه. حرمت ثروت در مقابل بی‌اعتنایی به ثروت. تسلیم در مقابل سیستم سیاسی‌ی مستقر در مقابل شورش فردی. آشتی‌ی طبقاتی در مقابل آشتی‌ناپذیری‌ی طبقاتی.

شعر نوین فارسی در سال‌های ۱۳٤۹ ـ ۱۳٤۱؟

۱۷

پنج شعر از شعر این سال‌ها را بخوانیم. شعری از سهراب سپهری که شاعر عرفان بود، شعری از فروغ فرخزاد که شاعر صدای زنانه بود. شعری از حمید مصدق که شاعر نوید بود، شعری از احمدرضا احمدی که شاعر موج نو بود، شعری از یدالله رویایی که شاعر حجم بود.

نخست: تکه‌هایی از شعری از سهراب سپهری: **صدای پای آب**: «**اهل کاشانم/ روزگارم بد نیست/ تکه نانی دارم، خرده هوشی، سر سوزن ذوقی./ مادری دارم، بهتر از برگ درخت./ دوستانی، بهتر از آب روان./ و خدایی که در این نزدیکی است:/ لای این شب‌بوها، پای آن کاج بلند./ روی آگاهی آب، روی قانون گیاه./ من مسلمانم./ قبله‌ام یک گل سرخ./ جا نمازم چشمه، مهرم نور/ دشت سجادهٔ من/ من وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم./ [...] من به مهمانی دنیا رفتم/ من به دشت اندوه/ من به باغ عرفان/ من به ایوان چراغانی دانش رفتم/ رفتم از پلهٔ مذهب بالا./ تا ته کوچهٔ شک،/ تا هوای خنک استغنا،/ تا شب خیس محبت رفتم./ من به دیدار کسی رفتم در آن سر عشق./ [...] مردمان را دیدم/ شهرها را دیدم/ دشت‌ها را،/ کوه‌ها را دیدم/ آب را دیدم، خاک را دیدم/ [...] زندگی رسم خوشایندی است./ زندگی بال و پری دارد با وسعت مرگ،/ پرشی دارد اندازهٔ عشق./ زندگی چیزی نیست، که لب طاقچهٔ عادت از یاد من و تو/ برود./ [...] هر کجا هستم، باشم،/ آسمان مال من است./ پنجره، فکر، هوا، عشق، زمین مال من است./ چه اهمیت دارد/ گاه اگر می‌رویند/ قارچ‌های غربت؟/ [...] مرگ پایان کبوتر نیست./ مرگ وارونهٔ یک زنجره نیست./ مرگ در ذهن اقاقی جاری است./ مرگ در آب و هوای خوش اندیشه نشیمن دارد./ [...] در نبندیم به روی سخن زندهٔ تقدیر که پشت چپرهای صدا می‌شنویم./ [...] کار ما نیست شناسایی راز گل سرخ./ کار ما شاید این است/ که در افسون گل سرخ شناور باشیم. [...]**»[۳۰۲]

۳۰۲- حقوقی، محمد. (۱۳۷۵)، شعر زمان ما ۳: سهراب سپهری، تهران، صص ۱۸۱ – ۱۵٦

بعد تکه‌هایی از شعری از فروغ فرخزاد؛ **تولدی دیگر**: «**همهٔ هستی من آیهٔ تاریکیست/ که ترا در خود تکرار کنان/ به سحرگاه شکفتن‌ها و رستن‌های ابدی خواهد برد/ من در این آیه ترا آه کشیدم، آه/ من در این آیه ترا/ به درخت و آب و آتش پیوند زدم/ [...] دستهایم را در باغچه میکارم/ سبز خواهم شد، میدانم، میدانم، میدانم/ و پرستوها در گودی انگشتان جوهریم/ تخم خواهند گذاشت/ [...] هیچ صیادی در جوی حقیری که به گودالی میریزد، مرواریدی/ صید نخواهد کرد./ من/ پری کوچک غمگینی را/ میشناسم که در اقیانوسی مسکن دارد/ و دلش را در یک نی‌لبک چوبین/ مینوازد آرام، آرام/ پری کوچک غمگینی/ که شب از یک بوسه میمیرد/ و سحرگاه از یک بوسه به دنیا خواهد آمد.**»[۳۰۳]

بعد تکه‌هایی از شعری از حمید مصدق؛ **آبی، خاکستری، سیاه**: «**در شبانِ غم تنهایی خویش،/ عابدِ چشم سخنگوی توام./ من در این تاریکی،/ من در این تیره شب جانفرسا،/ زائرِ ظلمت گیسوی توام./ [...] خواب رؤیای فراموشیهاست!/ خواب را دریابم،/ که در آن دولت خاموشیهاست./ من شکوفایی گلهای امیدم را در رؤیاها می‌بینم،/ و ندایی که به من می‌گوید:/ گرچه شب تاریک است/ دل قوی دار،/ سحر نزدیک است/ [...] باز کن پنجره را/ من تو را خواهم برد/ به سرِ رودِ خروشان حیات،/ آب این رود به سرچشمه نمی‌گردد باز؛/ بهتر آنست که غَفلت نکنیم از آغاز./ باز کن پنجره را! ــ / صبح دمید!./ [...] سخن از مهر من و جور تو نیست./ سخن از/ متلاشی شدن دوستی است،/ و عبث بودنِ پندار سرور آورِ مهر/ آشنایی با شور؟/ و جدایی با درد؟/ و نشستن در بُهت فراموشی ــ/ ــ یا غرق غرور؟!/ سینه‌ام آینه‌ایست،/ یا غباری از غم./ تو به لبخندی از این آینه بزدای غبار./ آشیانِ تهی دست مرا،/ مرغ دستان تو پر می‌سازند./ آه مگذار، که دستان من آن/ اعتمادی که به دستان تو دارد به فراموشیها بسپارد./ آه مگذار که مرغان سپید دستت،/ دست پر مهر مرا سرد و تهی بگذارد./ من چه می‌گویم، آه .../ با تو اکنون چه فراموشیها؛/ با من اکنون چه نشستنها، خاموشیهاست./ تو مپندار که خاموشی من،/ هست بُرهانِ فراموشی من./ من اگر برخیزم/ تو اگر برخیزی/ همه برمی‌خیزند**»[۳۰۴]

بعد شعری از احمدرضا احمدی؛ **جمعهٔ خواب**: «**شفا به آسانی دانست که تدبیر نامت چیست/ نامت/ حقیر شده‌ها/ و له شدهٔ آوارها خبرها را/ شفا داد/ اکنون کسی به کوچه می‌آید که تو را به نام می‌خواند/ و نمی‌داند/ جوانی و مهر و اشتیاق/ گلدسته‌های شرق را/ در هر زبانی/ به آسانی یک اعتماد/ خواهد زاد./ درختان پخته می‌شد/ حدیث می‌شد/ آیه می‌شد/ و درِ چشمان فرو می‌افتاد/ هزاران کبوتر**

۳۰۳- فرخزاد، فروغ. (۱۳۶۸)، مجموعه اشعار، زاربروکن، صص ۳۹۵ - ۳۹۱
۳۰۴- مصدق، حمید. (۱۳۶۱)، دو منظومه، تهران، صص ۳۵ - ۹

بیمار/ آسوده می‌شدند/ چرا که ساده و آسان/ نامت را گفته بودند./ دیر رسیدم و/ با همین پسرک سپاهی گفت‌وگو کردیم/ هم او گفت:/ سلاحداران گل‌های باغچه را لگدکوب کرده‌اند/ اما تبار گل/ هرگز نخواهد مُرد./ عصر که نامت را در آینه گفتیم/ نوروز شد/ با هم به خانهٔ شکوفه‌ها رفتیم/ مدرسه‌ها باز بود/ بچه‌ها به کوچه آمدند و/ تو را به نام می‌خواندند/ و این در جمعهٔ خواب بود.»[۳۰۵]

بعد شعری از یدالله رویایی؛ **از دوست دارم**: «**از تو سخن از به آرامی/ از تو سخن از به تو گفتن/ از تو سخن از به آزادی/ وقتی سخن از تو می‌گویم/ از عاشق/ از عارفانه/ می‌گویم/ از دوست دارم/ از خواهم داشت/ از فکر عبور در به تنهائی/ من با گذر از دل تو می‌کردم/ من با سفرِ سیاه چشم تو زیباست/ خواهم زیست./ من با به تمنای تو/ خواهم ماند./ من با سَخن از تو/ خواهم خواند./ ما خاطره از شبانه می‌گیریم/ ما خاطره از گریختن در یاد/ از لذت ارمغان در پنهان/ ما خاطره‌ایم از به نجواها .../ من دوست دارم از تو بگویم را/ ای جلوه‌ای از به آرامی/ من دوست دارم از تو شنیدن را/ تو لذت نادرِ شنیدن باش./ تو از به شباهت، از به زیبایی/ بر دیدهٔ تشنه‌ام تو دیدن باش!**»[۳۰۶]

پرسش‌ها و پاسخ‌های شعر نوین فارسی در سال‌های ۱۳۴۹ ـ ۱۳۴۱ را بنویسیم.

۱۸

پرسش نخست: عرفان یا جهان زمینی؟ پاسخ: به روایتِ **صدای پای آب، از دوستت دارم**، عرفان. به روایتِ **تولدی دیگر، آبی، خاکستری، سیاه**، جهانِ زمینی. پرسش دوم: تغییر سیاسی ـ اجتماعی یا رستگاری‌ی فردی؟ پاسخ: به روایتِ **تولدی دیگر، آبی، خاکستری، سیاه**، تغییر سیاسی ـ اجتماعی. به روایت **صدای پای آب، از دوستت دارم، جمعهٔ خواب**، رستگاری‌ی فردی. پرسش سوم: تعهد اجتماعی یا تعهد زیباشناسانه؟ پاسخ، به روایتِ **تولدی دیگر، آبی، خاکستری، سیاه**، تعهد اجتماعی. به روایتِ **صدای پای آب، از دوستت دارم، جمعهٔ خواب**، تعهد زیباشناسانه. تناقض‌هایی دیگر در گفتمان‌هایی که شعر نوین فارسی می‌آفریند: عرفان در مقابل جهان زمینی. تغییر سیاسی ـ اجتماعی در مقابل رستگاری‌ی فردی. تعهد اجتماعی در مقابل تعهد زیباشناسانه.

سینمای ایران در سال‌های ۱۳۵۷ ـ ۱۳۴۹؟

۱۹

پستچی در سال ۱۳۵۱ ساخته می‌شود؛ به کارگردانی‌ی داریوش مهرجویی. یک مرد

۳۰۵- لنگرودی، شمس. (۱۳۷۷)، تاریخ تحلیلی شعر نو: جلد سوم ۱۳۴۹ - ۱۳۴۱، تهران صص ۵۴۸ - ۵۴۷
۳۰۶- همان جا، صص ۵۵۳ - ۵۵۲

علف‌های هرز در سال ۱۳۵۵ ساخته می‌شود؛ به کارگردانی‌ی فرزان دلجو، امیر مجاهد. مرد فقیرِ جوانی عاشق دختری می‌شود. مرد جوان سرباز فراری است. پدر دختر درجه‌داریَ است که دربه‌دَر به دنبال آن است که مرد جوان را دست‌گیر کند؛ به خدمت ببرد. مرد جوان دو دوست نزدیک نیز دارد؛ یکی از آن‌ها سرطان می‌گیرد و می‌میرد. دشمنی هم دارد: صاحب یک کاباره. مرد جوان با دختر جوان ازدواج می‌کند. بعد به خدمت سربازی می‌رود. چند روز به پایان دوره‌ی آموزشی و بازگشت‌اش به خانه نمانده است که صاحب کاباره به دروغ به دختر خبر می‌دهد که مرد جوان در راه خانه تصادف کرده و مرده است. زن جوان خودکشی می‌کند؛ می‌میرد. مرد جوان به سراغ صاحب کاباره می‌رود. او را بهَ قصد کشت می‌زند. خود نیز توسط اطرافیانِ صاحب کاباره چاقو می‌خورد.

سفر سنگ در سال ۱۳۵۷ ساخته می‌شود؛ به کارگردانی‌ی مسعود کیمیایی. زمین‌دارِ بزرگ یک دهکده صاحب تنها آسیاب دهکده نیز هست. تلاش اهالی‌ی دهکده برایَ این‌که سنگ بزرگ آسیاب را از کوهستان‌های اطراف به دهکده بیاورند، آسیاب خود را راه بیندازند، تا کنون بی‌نتیجه مانده است. پس از آن‌که گذار یک غربتی به دهکده می‌افتد، وسوسه‌ی حرکت سنگ بار دیگر اوج می‌گیرد. غربتی و چهار مرد دیگر سنگ را حرکت می‌دهند، تا نزدیکی‌ی دهکده می‌آورند. سنگ را به سوی خانه‌ی ارباب رها می‌کنند. خانه‌ی ارباب ویران می‌شود.

پرسش‌ها و پاسخ‌های سینمای ایران در سال‌های ۱۳۵۷ ـ ۱۳۴۹ را بنویسیم.

۲۰

پرسش نخست: مدرن یا سنت؟ پاسخ: به روایتِ **غریبه و مه**، مدرن. به روایتِ **سفر سنگ**، سنت. پرسش دوم: کدام مدرن؟ پاسخ: به روایت **غریبه و مه**، آزادی‌ی فردی. پرسش سوم: نقش نیروهای خارجی؟ پاسخ: به روایتِ **پستچی**، **خاک**، سببِ تباهی. پرسش چهارم: حمایت از سیستم سیاسی‌ی مستقر یا شورش در مقابل سیستم سیاسی‌ی مستقر؟ پاسخ: به روایت **تیغ آفتاب**، حمایت از سیستم سیاسی‌ی مستقر. به روایتِ **خاک**، **سفر سنگ**، شورش دَر مقابل سیستم سیاسی‌ی مستقر. پرسش پنجم: یأس یا امید؟ پاسخ: به روایت **علف‌های هرز**، یأس. به روایتِ **تیغ آفتاب**، **اوسا کریم نوکرتیم**، امید. تصویر زن؟ پاسخ: به روایتِ **تیغ آفتاب**، **اوسا کریم نوکرتیم**، اثیری یا لکاته. به روایت **غریبه و مه**، قربانی‌ی جامعه‌ی مردسالار. پرسش ششم: اسارت هستی‌شناسانه یا بشارَت اجتماعی؟ پاسخ: به روایتِ **غریبه و مه**، اسارت هستی‌شناسَانه. به روایت

پستچی که از زاویه‌ی جنسی ناتوان است، به نوکری‌ی صاحب یک مؤسسه‌ی پرورش گوسفند نیز مشغول است. یکی از بسته‌گان صاحب مؤسسه، یک مرد مهندس که از فرنگ به ایران آمده است، تصمیم دارد مؤسسه‌ی پرورش گوسفند را به مؤسسه‌ی پرورش خوک تبدیل کند. مرد مهندس با زن پستچی نیز رابطه‌ی جنسی برقرار کرده است. مرد دام‌پزشکی که در مؤسسه‌ی پرورش گوسفند، کار می‌کند، از مرد پستچی به عنوان موضوع آزمایش استفاده می‌کند. سرانجام مرد پستچی هم‌خوابه‌گی‌ی مرد مهندس و زن‌اش را می‌بیند، اختیار از دست می‌دهد، زن‌اش را می‌کشد، دست‌گیر می‌شود.

تیغ آفتاب در سال ۱۳۵۲ ساخته می‌شود؛ به کارگردانی‌ی امیر شروان. دو برادر به دو راه جداگانه رفته‌اند. برادر کوچک قاچاقچی است. برادر بزرگ درجه‌دار ژاندارمری. برادر کوچک به خواهش برادر بزرگ دست از قاچاق مواد مخدر می‌کشد. چندی بعد هر دو برادر به زنی که در خانه‌ای بدنام کار می‌کند، دل می‌بندند. پس از ماجراهایی برادر کوچک به خاطر برادر بزرگ از زن چشم می‌پوشد؛ او را زن‌برادر می‌خواند.

خاک در سال ۱۳۵۲ ساخته می‌شود؛ به کارگردانی‌ی مسعود کیمیایی. دو برادر در روستایی در زمین‌های یک زن فرنگی کار می‌کنند. خود نیز تکه زمینی دارند. زن فرنگی از آن‌ها می‌خواهد تکه زمین خود را به او بفروشند. قبول نمی‌کنند. زن یکی از مردان مزدور خود را به سراغ آن‌ها می‌فرستد. مرد مزدور برادر کوچک را می‌کشد. برادر بزرگ که دیوانه شده است، مرد مزدور را می‌یابد، او را می‌کشد، دست‌گیر می‌شود.

اوسا کریم نوکرتیم در سال ۱۳۵۳ ساخته می‌شود؛ به کارگردانی‌ی محمود کوشان. لوطی‌ی یک محله، که تاجر ثروتمندی هم هست، به اتفاق شاگرد مغازه‌اش از سفری تفریحی به فرنگ به تهران برگشته است. پس از آن‌که مورد استقبال گرم اهالی‌ی محل قرار می‌گیرد، به پیش‌نهاد یکی از اهالی‌ی محل، همه‌ی میزبانان و مهمانانَ به یک کاباره می‌روند. مرد لوطی عاشق رقاصه‌ی کاباره می‌شود. پس از ماجراهایی او را از دست، صاحب کاباره نجات می‌دَهد، فرزند او را به فرزندی می‌پذیرد، با او ازدواج می‌کند. شاگرد مرد لوطی هم با خواهر مرد لوطی که مدت‌ها است نامزد او است، ازدواج می‌کند.

غریبه و مه در سال ۱۳۵٤ ساخته می‌شود؛ به کارگردانی‌ی بهرام بیضایی. روزی مرد جوانی در قایقی به یک شهر ساحلی می‌رسد. ورود او سنت‌های ساکنان روستا را دست‌خوش تغییر می‌کند. در این روستا زن جوانی زنده‌گی می‌کند که نزدیک به یک سال است، هم‌سر خویش را، که به‌ترین ماهی‌گیر روستا بوده است، از دست داده است. مرد جوان به زن دل می‌بندد، علیرغم مخالفت اهالی‌ی روستا با او ازدواج می‌کند، سرانجام کسانی او را از روستا می‌برند.

سفر سنگ، بشارت رهایی‌ی اجتماعی. تناقض‌هایی دیگر در گفتمان‌های سینمای ایران می‌آفریند: سنت در مقابل مدرن. حمایت از سیستم سیاسی‌ی مستقر در مقابل شورش در مقابل سیستم سیاسی‌ی مستقر. یأس در مقابل امید. فریب زنانه در مقابل جامعه‌ی مردسالار. اسارت هستی‌شناسانه در مقابل بشارت رهایی‌ی اجتماعی.

شعر فارسی در سال‌های ۱۳۵۷ ـ ۱۳۴۹؟

۲۱

تنها یک شعر از این سال‌ها بخوانیم. شعری از احمد شاملو؛ **میلاد آنکه عاشقانه بر خاک مرد**: «**نگاه کن چه فروتنانه بر خاک می‌گسترَد/ آن که نهال نازک دستانش/ از عشق/ خداست/ و پیش عصیانش/ بالای جهنم/ پست است./ آن‌کو به یکی آری می‌میرد/ نه به زخم صد خنجر،/ و مرگش در نمی‌رسد/ مگر آن که از تب وهن/ دق کند/ قلعه‌ئی عظیم/ که طلسم دروازه‌اش/ کلام کوچک دوستی است./ [...] انکار عشق را/ چنین که به سرسختی پا سفت کرده‌ای/ دشنه‌ئی مگر/ به آستین اندر/ نهانَ کرده باشی. ـ/ که عاشق/ اعتراف را چنان به فریاد آمد/ که وجودش همه بانگی شد. [...] نگاه کن/ چه فروتنانه بر درگاه نجابت به خاک می‌شکند/ رخساره‌ئی که توفانش/ مسخ نیارست کرد./ چه فروتنانه بر آستانهٔ تو به خاک می‌افتد/ آن که در کمرگاه دریا/ دست حلقه توانست کرد./ نگاه کن/ چه بزرگوارانه در پای تو سر نهاد/ آن که مرگش میلاد پرهیاهوی هزار شهزاده بود./ نگاه کن!**»[۳۰۷]

پرسش‌ها و پاسخ‌های شعر فارسی‌ی نوین در سال‌های ۱۳۵۷ ـ ۱۳۴۹ را بنویسیم.

۲۲

پرسش نخست: سیستم سیاسی‌ی مستقر: یا شورش در مقابل سیستم سیاسی‌ی مستقر؟

پاسخ: به روایت **میلاد آنکه عاشقانه بر خاک مرد**، شورش در مقابل سیستم سیاسی‌ی مستقر. کدام شورش؟ به روایت میلاد **آنکه عاشقانه بر خاک مرد**، شورش حماسی.

دیگر چه؟

۲۳

سینمای ایران در سال‌های ۱۳۵۷ ـ ۱۳۰۴ به فریادی سیستم سیاسی‌ی مستقر را ساده می‌کند؛ به زمزمه‌ای شورش در برابر سیستم سیاسی‌ی مستقر را پیچیده. شعر نوین فارسی در این سال‌ها همیشه شورشی است. در میان این خط‌ها تکرار کرکننده‌ی جدالِ

۳۰۷- شاملو، احمد. (۱۳۶۸)، مجموعه اشعار: ۱۳۵۹ - ۱۳۴۱، آلمان غربی، صص ۱۰۳۰ - ۱۰۲۷

گفتمان‌ها در زهدانِ همه‌ی پرسش‌ها: رنگِ تقدیر چیست در تصویر من؟

آبان‌ماه ۱۳۸۶

نظر خواننده‌گان (دو نظر):

قصه‌های سحر و جادویی چه می‌گویند؟

در این نوع قصه‌ها، قهرمان قصه به کمک نیروهای اعجاب‌آور بر نیروهای شر پیروز می‌شود. نقش زنان در این قصه‌ها برجسته است. به این معنا که قهرمان قصه یا به سحر و جادو زنی را نجات می‌دهد یا خواست‌های او را برآورده می‌کند. به عنوان نمونه: پادشاهی که فرزند ندارد، از درویشی سیبی معجزه‌آسا می‌گیرد و صاحب پسری می‌شود. پسر می‌بالد و به جوانی برومند تبدیل می‌شود. روزی از دیار خود بیرون می‌رود تا به وصال شاه‌زاده خانمی نائل شود. در راه دو دوست که نیروی فوق طبیعی دارند با او هم‌راه می‌شوند. جوان در میان راه دو اژدها را می‌کشد. اژدهاها آب را بر روی مردم بسته بوده‌اند و در مقابل بازکردن آب، هر بار دختری می‌خواسته‌اند. جوان سرانجام به وصال معشوق نائل می‌شود.[۳۰۸]

لودویگ ویتگنشتاین[۳۰۹] از رنگ‌ها هم می‌گوید

اگر از ما بپرسند معنای قرمز، آبی، سیاه، سفید چیست، تنها می‌توانیم چیزهایی را نشان دهیم، که چنین رنگ‌هایی دارند. این همه‌ی توان ما برای تعریف معنای رنگ‌ها است.[۳۱۰]

۳۰۸- مارزُلف، اولریش. (۱۳۷۱)، طبقه بندی قصه‌های ایرانی، مترجم: کیکاووس جهانداری، تهران، صص۱۵۲- ۷۵

309- Ludwig Wittgenstein

۳۱۰- ویتگنشتاین، لودویگ. (۱۳۸٤)، در بارهٔ رنگ ها، ترجمه لیلی گلستان، تهران، ص ۵۷

نام آشوب‌ها

واژه‌ی پسامدرنیسم را نخست چه کسانی به کار بردند؟

در سال‌های ۱۸۷۰ نقاش انگلیسی، جان واتکینز چاپمن،[۳۱۱] عبارت پسامدرنیسم را برای توصیف یک تابلو به کار برد. واتکینز چاپمن اعتقاد داشت آن تابلو از تابلوهای امپرسیونیست‌های فرانسوی از آن میان کلود مونه[۳۱۲] و پیر اوگوست رنوآر،[۳۱۳] نوآورانه‌تر است.

در سال ۱۹۱۷ نویسنده‌ای آلمانی، رودولف پانویتز،[۳۱۴] عبارت پسامدرن را برای توصیف انسان‌های بی‌اخلاقی به کار برد که به ارزش‌های حاکم بر اروپای سنتی پشت کرده بودند.

در سال ۱۹۴۷ دی سی سامرول[۳۱۵] نگاه مورخ انگلیسی، آرنولد توین‌بی[۳۱۶] به تاریخ را پسامدرن خواند. آرنولد توین‌بی دوران چهارم تاریخ را دوران پسامدرن می‌دانست. سه دوران نخست تاریخ عبارت اند از: فاصله‌ی زمانِ سقوط دولت روم، تا قرن دهم، قرون

311- John Watkins Chapman
312- Claude Monet
313- Pierre Auguste Renior
314- Rudolph Pannwitz
315- D C Somervell
316- Arnold Toynbee

وسطا؛ یعنی فاصله‌ی سال‌های ۱۰۷۵ ـ ۱۴۷۵، دوران مدرن؛ یعنی فاصله‌ی سال‌های ۱۴۷۵ تا ۱۸۷۵. به روایت آرنولد توین‌بی دوران مدرن ثبات و پیش‌رفت به ارمغان داشت. دوران پسامدرن اما سرشار از آشوب‌ها است. برآمده از جهان صنعتی.

در سال ۱۹۵۷، مورخ آمریکایی، برنارد روزنبرگ،[۳۱۷] دوران خویش را پسامدرن خواند؛ دوران تسلط تکنولوژی و فرهنگ توده‌ای؛ دورانی که جهان تک‌شکل می‌شود.

در سال ۱۹۶۸ منتقد آمریکایی، لئو استاینبرگ،[۳۱۸] در هنرهای تجسمی تغییری پسامدرن مشاهده کرد: بازنمایی‌ی طبیعی به بازنمایی‌ی مسطح تبدیل شده بود. هنرتجسمی‌ی مدرن می‌خواست واقعیت را تجسم ببخشد. پاپ آرت اما تصنعی‌ها را تجسم می‌بخشید. پاپ آرت پسامدرن بود.[۳۱۹]

خردادماه ۱۳۸۷

317- Bernard Rosenberg
318- Leo Steinberg
۳۱۹- وارد، گلن. (۱۳۸٤)، پست مدرنیسم، مترجم: قادر فخر رنجبری، ابوذر کرمی، تهران، صص ۲۰ – ۱۸

نظر خواننده‌گان (سه نظر):

هاوارد فاکس[۳۲۰] از هنر پسامدرن می‌گوید

هاوارد فاکس، نویسنده‌ی آمریکایی، در مورد هنر پسامدرن چیزی نزدیک به این می‌گوید: هنر پسامدرن نه تقلیل‌گرا است نه انحصاری؛ بسیج همه‌جانبه‌ی شرایط، تجربه و دانشی است که پشت «ابژه» حضور دارد. هنر پسامدرن تجربه‌ی کاملِ فردی را جست‌وجو نمی‌کند، به سوی شرایط جامع حرکت می‌کند؛ به سوی بی‌نهایتَ نقطه؛ به سوی بی‌کرانه‌گی‌ی تفسیرها.[۳۲۱]

دیوید اینگرام[۳۲۲] از جدال یورگن هابرماس[۳۲۳] و پساساختارگرایان می‌گوید

دیوید اینگرام، نویسنده‌ی آمریکایی، در مورد جدال یورگن هابرماس و پساساختارگرایان چیزی نزدیک به این می‌گوید: از زمانی که هابرماس پساساختارگرایان را زیر عنوان محافظه‌کاران نو طبقه‌بندی کرده است، با انتقادهای بسیار روبه‌رو شده است. پساساختارگرایان که حمایت خود را از پسامدرنیسم اعلام کرده‌اند، خود را از کسانی چون هابرماس، که از مدرنیته دفاع می‌کند، چپ‌تر می‌دانند.[۳۲۴]

سینمای پسامدرنیستی در چهار اصل

سینمای پسامدرنیستی بر چهار اصل استوار است: وانمودن، پیش‌سازی، بینامتنیت، بریکلاژ. وانمودن یعنی نقیضه‌پردازی؛ تقلید هجوآمیز از پیش‌موجودها. آن سه اصلِ دیگر بر وانمودن بنا می‌شوند. پیش‌سازی یعنی استفاده از تصویرها، آهنگ‌ها، شخصیَت‌ها، سخن‌هایی که پیش از این به مناسبت یا مناسبت‌هایی دیگر از آن‌ها استفاده شده است. بینامتنیت یعنی ارجاع به متن‌های دیگر؛ به فیلم‌های دیگر؛ آثار هنری‌ی دیگر. بریکلاژ یعنی هم‌نشینی‌ی سبک‌ها، بافت‌ها، ژانرهای گوناگون.[۳۲۵]

320- Howard Fox
321- Connor, Steven. (2006), Postmodernist Culture: An introduction to the Theories of the Contemporary, London, p. 96
322- David Ingram
323- Jurgen Habermas
324- Ingram, David. (1986), Habermas and the Dialectic of Reason, Michigan, p. 75
325- Connor (2006), pp. 195-203

مؤلف چیست؟[۳۲۶]

ترجمه‌ی آزاد و تلخیص یک جستار، نوشته‌ی میشل فوکو

لحظه‌ی تولد مفهوم مؤلف در تاریخِ اندیشه، دانش، ادبیات، فلسفه و علوم، لحظه‌ی بزرگ تولد فَردیت است. حتا امروز، مَقوله‌هایی هم‌چون تاریخ یک بینش، یک نوع ادبی یا یک مکتب فلسفی در مقابلِ واحدهای محکم مؤلف و اثرَ ضعیف، فرعی و بیَرونی به نظر می‌رسَند.

در این‌جا قصد ندارم تحلیلی تاریخی از شخصیت حقوقی‌ی مؤلف ارائه کنم. بی‌تردید پژوهش در مورد چیزهایی از این دست هم ارزشمند است: مؤلف در فرهنگ ما چه‌گونه فردیت یافت؟ مطالعه در مورد اصالت یک اثر و مؤلف آن چه زمانی آغاز شد؟ مؤلف بر مبنای چه معیاری ارزش‌گَذاری شَد؟ از چه زمانی به جای زنده‌گی‌ی قهرمانان، زنده‌گی‌ی مؤلفان را تعریف کردیم؟ مقوله‌ی بنیادین نقد انسان و اثرش چه‌گونه آغاز شد؟ در این لحظه اما تنها می‌خواهم به ارتباط میان متَن و شیوه‌ی اشاره‌ی متن به چهره‌ای که بیرون از متن و مقدم بر آن ایستاده اَست، اَشاره کنم.

326- Faucault, Michel. (1977), ”What is an Author” in Language, Counter-Memory, Practice, New York, pp.?

می‌خواهم با سخن بکت آغاز کنم که این موضوع را به زیبایی بیان می‌کند: چه فرق می‌کند چه کسی سخن می‌گوید؟ کسی گفت: چه فرق می‌کند چه کسی سخن می‌گوید؟ این بی‌تفاوتی یکی از اصول اخلاقی‌ی نوشتارِ معاصر است. می‌گویم اخلاقی چرا که این بی‌تفاوتی شیوه‌ی سخن گفتن یا نوشتنِ کَسی را مشخص نمی‌کند، بل‌که قانونی جوهری است که بارها به‌کار آمده است. هرگز اما به‌تمامی اعمال نشده است.

پیش از هر چیز می‌توانیم بگوییم که نوشتار امروز دیگر نمی‌خواهد چیزی را بیان کند. نوشتار تنها به خود ارجاع می‌کند. نوشتار هم‌کاری‌ی متقابلِ نشانه‌ها است؛ نشانه‌هایی که نه بر مبنای محتوای ویژه‌ی خود که بر مبنای سرشت وَاقعی‌ی معنادهنده‌شان در کنار یک‌دیگر قرار گرفته‌اند. نوشتار بازی‌ای است که مرتبَ از محدودیت‌های خود فرا می‌رود. نوشتار نه می‌خواهد چیزی را آشکار کند نه عملِ نوشتن را ستایش نه موضوعی را در زبان محصور. نوشتار فضایی می‌آفریند که در آن مَوضوعِ نوشتار ناپدید می‌شود.

موضوع دوم، یعنی پیوند نوشتار با مرگ، آشناتر است. این پیوَند سنت دیرینه‌ای را که در حماسه‌های یونان به چشم می‌خورد، واژگون می‌کند. سنت جاری در حماسه‌های یونانی می‌خواست بی‌مرگی‌ی قهرمان را جاودانه کند. حماسه‌ی یونانی تنها به شرطی به مرگ قهرمان در دوران جوانی تن می‌داد که حاصل مرگ‌اش شکوه، تقدس و جاودانه‌گی باشد. بن‌مایه، درون‌مایه و دست‌آویز روایت‌های عربی‌ای چون **هزارویک شب** نیز گریز از مرگ بود. کسی تا دم صبح قَصه می‌گوید تا بر مرگ پیشی گیرد. شهرزاد می‌خواهد مرگ را از دایره‌ی زنده‌گی بیرون نگه دارد.

فرهنگ ما این نگاه را دگرگون کرده است. نوشتار با فداکاری پیوند خورده است؛ حتا با فدا کردنِ هستی. اثر که زمانی وظیفه داشت بی‌مرگی را سامان دهد، اکنون حق کشتن را با خودَ حمل می‌کند. همه‌ی ماجرا البته این نیست. کسی که می‌نویسد به کمک ترفندهایی نشانه‌های فردیت خود را در نوشتار خود از میان می‌برد. نشانه‌ی حضورِ مؤلف در اثر چیزی بیش از ویژه بودن غیبت او نیست. مؤلف باید در نوشتار نقش مرده را بر عهده بگیرد.

هیچ یک از این نکته‌ها جدید نیست. نقد و فلسفه بسیار پیش از این مسئله‌ی ناپدید شدن، یا مرگ مؤلف، را مورد توجه قرار داده‌اند. نتایج این کشف اما به‌اندازه‌ی کافی بررسی نشده اَست. به نظر مَی‌رسد پاره‌ای از نظریه‌هاَ که قصد دارند موقعیتِ ممتاز مؤلف را تغییر دهند، این موقعیت ممتاز را محافظت می‌کنند و معنای واقعی‌ی مؤلف را پای‌مال. از میان این نظریه‌ها من به دو نظریه که امروز اهمیت عظیمی دارند، نگاه می‌کنم.

نخستین نظرَیه، نظریه‌ی اثر است. همه با این نظریه آشناَ هستند که وظیفه‌ی نقد این

نیست که ارتباط اثر با مؤلف را کشف کند یا این‌که بر مبنای متنی، نظر یا تجربه‌ای را بازسازی کند، بل‌که باید اثر را در چهارچوب ساختار، معماری، شکلِ ذاتی و بازی‌ی ارتباطات درونی‌ی آن تحلیل کند. در این جا مَشکلی سر بر می‌آورد: یَک اثر چیست؟ واحد غرَیبی که آن را اثر می‌خوانیم چیست؟ از چه عناصری ساخته شده است؟ آیا چیزیَ نیست که مؤلف نوشته است؟ می‌توانیم همه‌ی نوشته‌های کسی را که مؤلف نیست، اثر بخوانیم؟ هنگامی که ساد[۳۲۷] مؤلف خوانده نمی‌شد، آثار او چه جایگاهی داشتند؟ آن‌ها آیا تنها کاغذهایی هستند که او در دوران زندان، خیال‌پردازی‌های خود را بر آن‌ها جاری کرده است؟

در مورد کسی که به‌عنوان مؤلف پذیرفته شده است، باز هم این پرسش به جای خود باقی است که آیا هر چَه او نوشته است بخشی از آثار او است؟ مشکلِ ما در این‌جا هم نظری است هم تکنیکی. برای مثال کسی که مسئولیتِ انتشارِ آثارِ نیچَه[۳۲۸] را بر عهده می‌گیرد، کجا باید متوقف شود؟ بی‌تردید همه چیز بایدَ منتشرَ شودَ. این‌همه چیز اما چیست؟ بی‌تردید همه‌ی آن چیزهایی که اگر خود نیچه هم بود، منتشر می‌کرد. با پیش‌نویس آثارش اما چه باید کرد؟ البته که باید منتشر شوند. عبارت‌های قصار چه؟ بله. قطعه‌های حذف شده و پانوشت‌ها چه؟ بله. اگر در دفترچه‌ای که پُر از عبارت‌های قصار است، به ارجاعی، یادداشتی در مورد یک جلسه، آدرسی یا برنامه‌ی رخت‌شوی‌خانه برخوردیم، باید چه کنیم؟ چه‌گونه می‌توان در میان ملیون‌ها نشانه‌ای که پس از مرگ کسی از او باقی مانده است یک اثر را تعریف کرد؟ مَی‌توان فراتر رفت: آیا **هزارویک شَب** یک اثر است؟ کلمه‌ی اثر و یگانه‌گی‌ی آن شاید به اندازه‌ی جایگاه مؤلف پیچیده است.

نظریه‌ی دیگری که فهمِ ما از ناپدید شدن مؤلف مانع ایجاد می‌کند، نظریه‌ی نوشتار است. نظریه‌ی نوشتار نهَ به عمل نوشتن تَوجه دارد نه به منظوری که مؤلف قصد بیان آن را داشته است. به نظر می‌رسد که نظریه‌ی نوشتار نوعی ناشناسی‌ی استعلایی را جای‌گزین ویژه‌گی‌های تجربی‌ی مؤلف می‌کند. ارزیابی‌ی نوشتار به مثابه نوعی غیبت چیزی نیست جز تأکید بر اصلِ جاودانه‌گی‌ی اثر پس از مرگِ مؤلف؛ استعلای معماگونه‌ی اثر.

این کافی نیست که تکرار کنیم انسان ناپدید شده است یا چنان‌که نیچه می‌گفت تکرار کنیم که خدا و انسان مرگی مشترک را تجربه کرده‌اند. ما باید فضایی را که به دنبالِ مرگ مؤلف خالی مانده است، کشف کنیم، شکاف‌ها و ترک‌ها را دریابیم؛ روزنه‌هاییَ را کهَ نمایان می‌شوند.

327- Sade
328- Nietzsche

نخست باید مشکل‌هایی را که استفاده از نام مؤلف ایجاد می‌کند، روشن کنیم. نام یک مؤلف چیست؟ چه‌گونه عمل می‌کند؟ نام مؤلف یک اسم خاص است و از این رو مشکل‌هایی به‌وجود می‌آورد که در مورد همه‌ی اسم‌های خاص وجود دارد. (در این‌جا من از تحلیلِ سرل[۳۲۹] استفاده می‌کنم). روشن است که نمی‌شود یک اسم خاص را تبدیل به یک مُعرفَ ساده کرد. اسم خاص تنها کارکرد دلالتی ندارد. اسم خاص بیش از آن‌که دلالتی، اشاره‌َای یا انگشتی باشد که کسی را نشانه می‌رود، یک توصیف است. وقتی می‌گوییم ارسطو واژه‌ای را به‌کار می‌گیریم که معادل یک یا مجموعه‌ای از توصیف‌های مشخص است؛ توصیف‌هایی نظیر مؤلف علم تحلیل، بنیان‌گذار هستی‌شناسی. در این‌جا اما نمی‌توان متوقف شد؛ چرا که اسم خاص تنها یک معنا ندارد. اسم خاص و نام مؤلف بین دو قطب توصیف و معرفی قرار دارند. ارتباط میانِ یک اسم خاص و فردی که به این اسم خوانده می‌شود و ارتباط میان نام مؤلف و چیزی که او نام‌اش را به آن می‌دهد، همانند نیستند.

به‌عنوان مثال اگر پیر دوپان[۳۳۰] چشم آبی نداشته باشد، متولد پاریس یا دکتر نباشد، باز هم نامِ پیر دوپان به همان فرد مشخص دلالت می‌کند. اگر ما بفهمیم شکسپیر در خانه‌ای کهَ ما امروز از آن دیدن کردیم، متولد نشده است، تغییری در کارکرد نام مؤلف حاصل نمی‌شود، اما اگر ثابت کنیم شکسپیر سونات‌هایی را که گفته می‌شود مال او است، نسروده است، تغییری اساسی رخ خواهد داد. اگر ثابت کنیم که آثار بیکن[۳۳۱] و شکسپیر را یک مؤلف نوشته است، نوع دیگری از تغییر رخ می‌دهد که می‌تواند به طور کامل کارکرد نام مؤلف را تغییر دهد.

این اختلاف می‌تواند ناشی از این واقعیت باشد که نام مؤلف تنها عنصری از یک گفتمان نیست، بل‌که در ارتباط با گفتمان داستانی نقشی مشخص بر عهده می‌گیرد. نام مؤلف به ما اجازه می‌دهد که تعداد مشخصی متن را در یک گروه جمع‌آوری کنیم، آن‌ها را تعریف کنیم، از دیگر متن‌ها جدا کنیم، در مقابل دیگر متن‌ها قرار دهیم. نام مؤلف شکل خاصی از گفتمان را مشخص می‌کند. این‌که بتوانیم بگوییم این گفتمان توسط فلانی نوشته شده است. یا این‌که فلانی مؤلف این گفتمان است، نشان می‌دهد که این گفتمان نه یک سخن معمولی‌ی روزمره است نه چیزی قابل مصرف؛ که سخنی است که باید تحت شرایطی ویژه فهمیده شود و در فرهنگی مشخص جایگاه خود را بیابد.

شاید بتوان گفت که نام مؤلف بر خلاف دیگر نام‌های خاص بر فرد واقعی‌ای که گفتمانی را تولید کرده است، دلالت نمی‌کند. نام مؤلف همواره حضور دارد، محدوده‌ی

329- Searle
330- Pirre Dupont
331- Francis Bacon

یک متن را مشخص می‌کند، چه‌گونه‌گی‌ی آن را آشکار می‌کند. نام مؤلف پیدایش یک مجموعه‌ی استدلالی را اعلام می‌کند؛ بر جای‌گاه این گفتمان در یک جامعه و فرهنگ ویژه دلالت می‌کند. در تمدنی نظیر تمدن ما تنها پاره‌ای از گفتمان‌ها از امتیاز کارکرد مؤلف بهره می‌برند. یک نامه‌ی خصوصی امضاکننده دارد، اما مؤلف ندارد. یک قرارداد ضامن دارد، اما مؤلف ندارد. متنی که به دیواری زده شده است نگارنده دارد، اما مؤلف ندارد.

بگذارید کارکرد مؤلف را تحلیل کنیم. چه‌گونه می‌شود گفتمانی را که در آن کارکردِ مؤلف وجود دارد، مشخص کرد؟ این گفتمان از چه زاویه‌ای با دیگر گفتمان‌ها تفاوت دارد؟ اگر توجه خود را به مؤلف یک کتاب یا یک متن محدود کنیم، می‌توانیم چند ویژه‌گی تشخیص دهیم. این گفتمان‌ها به شخص معینی تعلق دارند. شکلِ مالکیتِ این گفتمان‌ها شکلی ویژه است. این نوع مالکیت از زاویه‌ی تاریخی به‌دنبال چیزی که باید آن را «تخصیص کیفی» خواند، پیدا شده است. حالا دیگر متن‌ها، کتاب‌ها و گفتمان‌ها به جای چهره‌هایِ اسطوره‌ای، مقدس یا تقدیس‌کننده مؤلف داشتند تا جایی که مؤلفان در معرض مجازات قرار گرفتند؛ یعنی گفتمان‌ها را می‌شد به عنوان گناه‌کار ارزیابی کرد. در فرهنگِ ما گفتمان از ابتدا یک محصول، یک چیز یا کالا نبود. نوعی عمل بود که در فضای دوقطبی‌ی مشروع و غیرمشروع و مذهبی و کفرآمیز رخ می‌داد.

هنگامی که در پایان قرن هجدهم و آغاز قرن نوزدهم سیستم مالکیت بر متون به وجود آمد، هنگامی که قوانینِ سختی در مورد مسائلی از قبیل حقوق مؤلف و رابطه‌ی مؤلف و ناشر وضع شَد، امکان ارتکاب گناه در عمل نوشتن تبدیل به ویژه‌گی‌ی ادبیات شد. گویی مؤلف می‌بایست در ازای موقعیتی که به دست آورده بود، تاوان پس می‌داد.

به هر رو تأثیر کارکرد مؤلف بر همه‌ی گفتمان‌ها ثابت و جهان‌شمول نیست. زمانی متن‌هایی که امروز ادبی خوانده می‌شوند، پذیرفته می‌شدند، منتشر می‌شدند، ارزش‌گذاری می‌شدند؛ بدون این‌که کسی هویت مؤلف آن‌ها را بپرسد. تنها قدمت متن‌ها مقام آن‌ها را تضمین می‌کرد. از سوی دیگر متنَ‌هایی که ما امروز آن‌ها را علمی می‌خوانیم، در قرون وسطا تنها هنگامی پذیرفته می‌شدند که هویت مؤلفان‌شان مشخص می‌شد.

عکس این مسئله در قرن هفدهم یا هجدهم رخ داد. گفتمان‌های علمی شروع کردند به‌خاطر خودشان پذیرفته شوند. کارکرد مؤلف در این حیطه رنگ باخت و نام مخترعان تنها در خدمت نام‌گذاری‌ی یک استدلال، پیش‌نهاد، نتیجه‌ی خاص، یک خاصیت، گروهی از عناصر یا یک بیماری قرار گرفت. اکنون در مورد هر متن شاعرانه یا قصه‌گونه می‌پرسیم از کجا آمده است؛ چه کسی آن را نوشته است؟ چه وقت، در چه شرایطی،

بر اساس چه طرحی شروع شده است؟ اگر مؤلف یک متن به‌صورت اتفاقی یا به دلیلِ خواست مؤلف ناشناس مانده باشد، تلاش می‌کنیم مؤلف را کشف کنیم. اکنون ناشناسی‌ی مؤلف را تنها به مثابه یک رمز می‌پذیریم.

ویژه‌گی‌ی دیگر کارکرد مؤلف این است که به انتساب یک گفتمان به یک فرد منجر نمی‌شود؛ که نتیجه‌ی عمل پیچیده‌ای است که موجودیت عقلانی‌ی شخصی را می‌سازد که ما او را مؤلف می‌خوانیم. پیوندهایی که ما می‌سازیم، ویژه‌گی‌هایی که ما به مثابه ویژه‌گی‌های مناسب تقویت می‌کنیم، پیوسته‌گی‌هایی که ما تشخیص می‌دهیم، نکاتی که ما نادیده می‌گیریم، بر مبنای تسلط گفتمان‌های گوناگون در دوره‌های گوناگون تغییر می‌کنند. ما مؤلف موضوع‌های فلسفی را به همان شکلی نمی‌سازیم که یک شاعر را. در قرن هجدهم یک داستان‌نویس نیز به شکل امروز ساخته نمی‌شد. برای مثال شیوه‌ای که نقدَ ادبی زمانی برای تعریف مؤلف به‌کار می‌برد، ریشه در سنتی دارد که مسیحیت برای تعیین اعتبار یک متن به کار می‌گرفت. سنت جروم[۳۳۲] تأکید می‌کند که تشابه اسمی تنها برای تأییدِ اصالت یکی از آثاری که مؤلف مشترک دارند، کافی است.

اما چه‌گونه می‌توان چند گفتمان را به یک مؤلف مشخص نسبت داد؟ چه‌گونه می‌توانیم کارکرد مؤلف را برای پاسخ به این پرسش به‌کار گیریم که با یک فرد روبه‌رو هستیم یا چند فرد؟ سنت جروم چهار معیار پیش‌نهاد می‌کند: اگر در میان کتاب‌هایی که به یک مؤلف نسبت داده شده‌اند، سطح یکی نسبت به بقیه پایین‌تر است، آن را از فهرست آثار مؤلف بیرون بکشید. همین کار را با متن‌هایی بکنید که در تناقض با اندیشه‌هایَ حاکم بر آثار دیگر مؤلف هستند. آثاری را که به سبک دیگری نوشته شده‌اند و واژه‌ها و اصطلاح‌هایی را در خود دارند که در آثار دیگر مؤلف دیده نمی‌شوند، حذف کنید. سرانجام: قطعه‌هایی را که در آن‌ها یا از کسانی نقل قول شده است که در زمان حیات مؤلف زنده‌گی نمی‌کرده‌اند، یا به حوادثی اشاره شده است که پس از مرگ مؤلف رخ داده‌اند، جعلی محسوب کنید.

نقد ادبی کماکان مؤلف را به همین شیوه تعریف می‌کند: مؤلف نه تنها مبدأیی برای توضیح پاره‌ای از حوادث اثر، که مبنایی برای توضیح استحاله‌ی این حوادث و انحراف و تغییر شکل آن‌ها است. اساس وحدتی از نوشته‌ها است. منبع ویژه‌ی سخنی است که در آثار، طرح‌ها، نامه‌ها، قطعه‌ها ظاهر می‌شود.

کارکرد مؤلف اما یک بازی‌ی ساده نیست که از روی متنی که به مثابه ماده‌ی منفعل در اختیار داریم، ساخته شده باشد. یک متن همواره تعداد مشخصی نشانه در خود دارد که به مؤلف مربوط اند. این نشانه‌ها ضمائر شخصی، قیدهای زمان، قیدهای مکان، زمان

332- Saint Jerome

فعل‌ها هستند. چنین عناصری در گفتمان‌هایی که امتیاز کارکرد مؤلف دارند، همان نقشی را بازی نمی‌کنند که در گفتمان‌هایی که این امتیاز را ندارند. در گفتمان‌هایی که کارکرد مؤلف ندارند، این عناصر به سخن‌گوی واقعی و زمان و مکان گفتمان او دلالت می‌کنند. در گفتمان‌هایی که کارکرد مؤلف دارند، نقش این عناصر بسیار پیچیده‌تر و انعطاف‌پذیرتر است. همه می‌دانند در داستانی که از منظر اول شخص روایت می‌شود، نه ضمیر اول شخص نه زمان حال اخباری به مؤلف و لحظه‌ای که او می‌نویسد، دلالت نمی‌کند. هم‌سان دانستن مؤلف با نگارنده‌ی واقعی همان‌قدر غلط است؛ که هم‌سان دانستن او با سخن‌گوی فرضی. کارکرد مؤلف در این شکاف، جدایی و فاصله است که عمل می‌کند.

تردیدی نیست که می‌توان برای کارکرد مؤلف ویژه‌گی‌های بسیاری کشف کرد. من اما خود را به چهار ویژه‌گی محدود می‌کنم: الف: کارکرد مؤلف به سیستم حقوقی و نهادی‌ای ارتباط دارد که جهان گفتمان‌ها را احاطه می‌کند، تعین می‌بخشد، توضیح می‌دهد. ب: کارکرد مؤلف بر همه‌ی گفتمان‌ها، در همه‌ی زمان‌ها و همه‌ی تمدن‌ها تأثیر یک‌سان ندارد. پ: کارکرد مؤلف نه بر مبنای انتساب یک گفتمان به تولیدکننده‌ی آن‌که توسط مجموعه‌ای از اعمال پیچیده تعریف می‌شود. ت: کارکرد مؤلف به ساده‌گی بر فردی واقعی دلالت نمی‌کند.

تا این‌جا من موضوع را به شدت محدود کردم. بی‌تردید کارکرد مؤلف در نقاشی، موسیقی و دیگر هنرها نیز می‌تواند مورد بحث قرار گیرد. من در مورد مؤلف تنها در معنای محدود یک کتاب یا یک اثر بحث کردم. یک فرد اما می‌تواند مؤلف تئوری، سنت یا نظمی باشد که در چهارچوب آن کتاب‌های دیگر و مؤلفان دیگر جا بگیرند. این نوع از مؤلفان در موقعیتی هستند که ما فرا گفتمانی می‌خوانیم.

در طول قرن نوزدهم در اروپا نوع دیگری از مؤلفان ظاهر شدند که ما آن‌ها را بنیان‌گذاران استدلال‌گرایی می‌خوانیم. آن‌ها تنها مؤلفان آثار خود نیستند؛ چیز دیگری تولید کرده‌اند: امکان‌ها و قانون‌هایی برای شکل‌گیری‌ی متن‌های دیگر. فروید تنها مؤلف **تعبیر خواب** و **شوخی‌ها** و ارتباط آن‌ها با ناخودآگاه نیست. مارکس تنها مؤلف **مانیفست کمونیسم** یا **سرمایه** نیست. آن‌ها برای تعداد بی‌شماری گفتمان امکان ساخته‌اند.

فروید و مارکس، به مثابه بنیان‌گذاران استدلال‌گرایی، نه تنها پاره‌ای از شباهت‌ها که پاره‌ای از تفاوت‌ها را نیز ممکن کرده‌اند. گفتن این‌که فروید روان‌کاوی را بنیان گذاشت، به این معنا است که فروید با توجه به متون، مفاهیم و فرضیه‌هایش انشعاب‌هایی را ممکن کرده است که همه از گفتمان روان‌کاوی سرچشمه می‌گیرند.

این نکته اما آیا در مورد همه‌ی بنیان‌گذاران یک علم صدق نمی‌کند؟ گالیله تنها آن گفتمان‌هایی را که قوانین او را تکرار می‌کردند، ممکن نکرد؛ که پیدایش فورمول‌بندی‌هایی را ممکن کرد که با قوانین او بسیار متفاوت بودند. دلیل این‌که کوویر[۳۳۳] بنیان‌گذار بیولوژی و سوسور بنیان‌گذار زبان‌شناسی محسوب می‌شود، به این خاطر نیست که بعد از آن‌ها مفهوم ارگانیزم در بیولوژی و نشانه در زبان‌شناسی متولد شد، که به این خاطر است که کوویر به تئوری‌ی تکاملی‌ای امکان داد که با مثبت‌گرایی در تخالف بود. سوسور نیز گرامر زایا را ممکن کرد که به شدت با تحلیل ساختاری‌ی او متفاوت بود.

به عنوان نتیجه‌گیری دل‌ام می‌خواهد دلایل اهمیت چیزهایی را که گفته‌ام مرور کنم. شیوه‌ی تحلیلی‌ای که من به کار بردم، زمینه را برای گونه‌شناسی‌ی گفتمان فراهم می‌کند. به نظر می‌رسد این گونه‌شناسی نمی‌تواند فقط از ترکیب‌های دستوری، ساختارهای ظاهری و موضوع‌های گفتمان حاصل شود؛ که ویژه‌گی‌ها و ارتباط‌هایی وجود دارند که ویژه‌ی گفتمان هستند. یکی از این ویژه‌گی‌ها شکل‌های گوناگون ارتباط با مؤلف است.

اعتقاد دارم که در این‌جا می‌توان پیش‌درآمدی بر تحلیل تاریخی‌ی گفتمان نیز پیدا کرد. شاید وقت آن است که گفتمان‌ها را نه در زمینه‌ی ارزش بیانی یا تغییر شکل‌های ظاهری‌ی آن‌ها که در ارتباط با چه‌گونه‌گی‌ی هستی‌شان بررسی کنیم. اعتقاد دارم که شیوه‌ی فورموله‌شدن این گفتمان‌ها را از طریق کارکرد مؤلف به‌تر می‌توان فهمید تا از طریق موضوع‌هایی که آن‌ها مطرح می‌کنند.

به نظر می‌رسد با شروع از این نوع تحلیل می‌توان هم‌چنین امتیازهای موضوع را نیز مورد بررسی قرار داد. تصدیق می‌کنم که در تحلیل درونی و معماری‌ی یک اثر چشم‌پوشی از زنده‌گی‌نامه و روان‌شناسی‌ی مؤلف، موجودیت غیرمشروط و نقش بنیان‌گذارنده‌ی موضوع را از میان برده است، اما باید به موضوع بازگشت؛ نه به منظور بازبرپایی‌ی بحث موضوع آفریننده؛ که به منظور شناخت نقطه‌های اتصال این موضوع و چه‌گونه‌گی‌ی کارکرد آن.

مؤلف سرچشمه‌ی بی‌پایان معانی نیست. مؤلف بر آثار سبقت نمی‌گیرد. مؤلف یک اصل کارکردی‌ی مشخص است که توسط آن می‌توان محدود، حذف، انتخاب کرد؛ می‌توان مانع انتشار آزاد، پرداخت آزاد، ترکیب آزاد، درهم‌آمیزی‌ی آزاد، ترکیبِ دوباره‌ی آزاد شد؛ چهره‌ای ایدئولوژیک کَه ترس ما از تکثیر معانی را بیان می‌کند.

درست در لحظه‌ی تغییر جامعه کارکرد مؤلف ناپدید خواهد شد؛ متن‌ها به روش دیگری عمل خواهند کرد؛ کماکان اما با سیستمی از محدودیت‌ها. همه‌ی گفتمان‌ها هر جایگاه، شکل یا ارزشی که داشته باشند، بر مبنای ناشناسی‌ی مؤلف گسترش خواهند

333- Cuvier

یافت. دیگر پرسش‌هایی از این دست را نخواهیم شنید: چه کسی سخن می‌گوید؟ آیا خود او است که سخن می‌گوید؟ با چه میزان از صحت و اصالت؟ چه بخشی از خود را در این گفتمان بیان می‌کند؟ به جای این چیزها پرسش‌های دیگری مطرح خواهند شد: هستی‌ی این گفتمان چه‌گونه است؟ کجا مورد استفاده قرار گرفته است؟ چه‌گونه می‌تواند انتشار یابد؟ چه کسی می‌تواند آن را به خود اختصاص دهد؟ در چه نقاطی از آن فضا برای فاعل‌های احتمالی وجود دارد؟ چه کسی می‌تواند کارکردهای فاعلی‌ی آن را به‌عهده بگیرد؟ در پس همه‌ی این پرسش‌ها چیزی نخواهیم شنید، مگر صدای جنبش یک بی‌تفاوتی: چه فرق می‌کند چه کسی سخن می‌گوید.

بهمن‌ماه ۱۳۷۰
بازنویسی: مردادماه ۱۳۸۷

نظر خواننده‌گان:

نظری داده نشده است.

خانه کدام است؟

چهار ویژه‌گی‌ی معماری‌ی پسامدرنیستی

ویژگی‌های معماری‌ی پسامدرنیستی را چنین نیز می‌توان شماره کرد:
۱ ـ معماری‌ی پسامدرنیستی آمیخته‌ای است از همه‌ی سبک‌های معماری‌ی قدیمی؛ آمیخته‌ای از گل‌خانه‌های عصر ویکتوریا، سینمای «آرت دکو»، معماری‌ی «عصر جورجی.»
۲ ـ معماری‌ی پسامدرنیستی آمیخته‌ای است از سبک‌های معماری‌ی گوناگون؛ از آن میان رستوران سبک آمریکایی، پیتزا فروشی‌ی سبک ایتالیایی، مشروب‌فروشی‌ی سبک لندن، کافه‌ی سبک فرانسوی.
۳ ـ معماری‌ی پسامدرنیستی از روش‌های گوناگون تزئینی بهره می‌برد؛ از آن میان نقاشی‌های دیواری، برجسته‌نمایی، سنتوری، برج‌های ساعت.
٤ ـ معماری‌ی پسامدرنیستی از رنگ‌ها، ماده‌ها و سطح‌های گوناگون بهره می‌برد؛ از آن میان سطح‌های مرمر، آینه، شاه‌تیرهای نمایان، پلاستیک‌های صاف، چوب، ماده‌های چوب‌نما.[۳۳٤]

اردیبهشت‌ماه ۱۳۷۸

۳۳٤- وارد (۱۳۸٤)، ص ۳۱

نظر خواننده‌گان (یک نظر):

معرفی‌ی یک کتاب: سبک‌شناسی معماری ایرانی؛ نوشته‌ی محمد کریم پیرنیا، ویراستار: علی محمد رنجبر کرمانی، تدوین کننده: غلامحسین معماریان
سبک شناسی معماری ایرانی بدین ترتیب تنظیم شده است: **پیشگفتار، دیباچه، بخش اول: اصول معماری ایرانی، بخش دوم: شیوه پارسی، بخش سوم: شیوه پارتی، بخش چهارم: شیوه خراسانی، بخش پنجم: شیوه رازی، بخش ششم: شیوه آذری، بخش هفتم: شیوه اصفهانی، واژه‌شناسی، فهرست منابع، فهرست منابع نگاره‌ها، فهرست آثار استاد پیرنیا، فهرست نامها**.
پیش‌گفتار را غلامحسین معماریان نوشته است: در ستایش تلاش‌ها و توانایی‌های «استاد پیرنیا». برجسته‌ترین ویژه‌گی‌ی سبک‌شناسی‌ی «استاد پیرنیا» تشخیص سبک‌ها با توجه به تفاوت‌های کیفی و محل رواج آن‌ها است. **سبک‌شناسی معماری ایرانی** برای نخستین بار در مجله‌ی **باستانشناسی و هنر ایران** چاپ شده است؛ آن‌گاه در نوشته‌های گوناگون گسترش پیدا کرده است.
محمد کریم پیرنیا دیباچه را در توضیح شیوه‌های معماری در جهان اسلام نوشته است. جهان اسلام چهار شیوه‌ی معماری را تجربه کرده است: شیوه‌ی مصری، شیوه‌ی شامی، شیوه‌ی مغربی، شیوه‌ی ایرانی.
بخش نخست به اصول معماری‌ی ایرانی اختصاص دارد؛ به مردمواری، پرهیز از بی‌هوده‌گی، نیارش، خودبسنده‌گی، درون‌گرایی. مردم‌واری یعنی رعایت تناسب میان اندام‌های ساختمانی با اندام‌های انسان. به عنوان نمونه درگاه به اندازه‌ی بالای انسان بوده است و پهنای اتاق خواب به اندازه‌ی یک بستر. پرهیز از بی‌هوده‌گی یعنی پرهیز از اسراف. به عنوان نمونه از نگارگری، سنگ‌تراشی و آذین‌بندی استفاده نمی‌شده است. نیارش یعنی دانش ایستایی، فن ساختمانی و مصالح. به نیارش ساختمان توجه بسیار می‌شده است. خودبسنده‌گی یعنی ساختمان چنان ساخته می‌شده است که مصالح آن در نزدیک‌ترین جاها فراهم باشد. درون‌گرایی یعنی ساختمان‌ها طوری ساخته می‌شده است که حرمت زنده‌گی‌ی شخصی رعایت شود. به عنوان نمونه سردر خانه‌ها دو سکو داشته است و درها دو کوبه؛ یکی زنانه؛ دیگری مردانه. اندرونی محل زنده‌گی‌ی اعضای خانواده بوده است؛ بیرونی محل پذیرایی از مهمانان.
بخش دوم به شیوه‌ی پارسی اختصاص دارد: شیوه‌ی پارسی نخستین شیوه‌ی معماری‌ی ایران است که از روزگار هخامنشیان تا حمله‌ی اسکندر مقدونی به ایران

امتداد داشته است؛ از قرن ششم پیش از میلاد تا قرن چهارم پیش از میلاد. در بخش دوم اما نخست از معماری‌ای می‌خوانیم که پیش از شیوه‌ی پارسی رواج داشته است؛ از **تپه‌ی زاغه** در دشت قزوین که از مراکز اولیه‌ی استقرار کشاورزی در ایران است و در آن بیست‌ویک خانه به دست آمده است؛ از **نیایشگاه چغازنبیل**، در نزدیکی‌ی شوش، که از آثار مهم معماری‌ی ایلامی است. ویژه‌گی‌های شیوه‌ی پارسی را از جمله چنین می‌توان شماره کرد: بهره‌گیری از شیوه‌ی ارارتو در طرح فضاهای راست‌گوشه، تالارهای ستون‌دار و کلاوه‌ها، ساخت ساختمان روی سکو و تخت‌گاه، درون‌گرایی، ساخت سایبان و آفتاب‌گیر در جاهای ضروری، روش سقف تخت چوبی و شیب‌دار با تیرریزی‌ی عمود بر هم و دهانه‌های بزرگ با تیرچه‌ی چوبی، بهره‌گیری از سقف خمیده و تاق در زیرزمین‌ها، نماسازی‌ی بیرونی با سنگ‌تراش و نماسازی‌ی درونی با کاشی‌ی لعاب‌دار، بهره‌گیری از پایه‌ستون و سرستون، آرایش سرستون‌ها به شکلی که برای بارگذاری‌ی تیرچه‌های چوبی مناسب باشد، آرایش تارمی‌ی پله‌کان‌های کوتاه و مال‌رو با نقش‌های برجسته و کنگره‌های زیبا. **پاسارگاد، آرامگاه کوروش در پاسارگاد، کاخ شوش، تخت جمشید، آرامگاه‌های نقش رستم** به شیوه‌ی پارسی ساخته شده‌اند.

بخش سوم به شیوه‌ی پارتی اختصاص دارد. شیوه‌ی پارتی از حمله‌ی اسکندر مقدونی به ایران تا قرن سوم ـ چهارم هجری قمری امتداد داشته است. ویژه‌گی‌های شیوه‌ی پارتی را از جمله چنین می‌توان شماره کرد: بهره‌گیری از طرح‌ها و اندام‌های گوناگون، جفت‌سازی در نیایش‌گاه‌ها و کاخ‌های پذیرایی، درون‌گرایی از طریق بهره‌گیری از میان‌سرا، بهره‌گیری از سقف‌های خمیده‌تاقی و گنبدها، پی‌سازی با سنگ‌لاشه، گچ‌بری با خط‌های شکسته و خمیده، بهره‌گیری از کنگره‌ها و کوردرها در نمای ساختمان. **نیایشگاه آناهیتا کنگاور، کاخ الحضرا، مجموعه نسا، کاخ آشور، کوه خواجه، بازه هور، آتشکده فیروز آباد، تاق کسری، بیشاپور، کاخ سروستان، کاخ قصر شیرین**، به شیوه‌ی پارتی ساخته شده‌اند.

بخش چهارم به شیوه‌ی خراسانی اختصاص دارد. شیوه‌ی خراسانی در قرن نخست هجری قمری پدید آمد؛ تا قرن چهارم هجری قمری ادامه پیدا کرد. ویژه‌گی‌های شیوه‌ی خراسانی را از جمله چنین می‌توان شماره کرد: طراحی‌ی ساده، پرهیز از بی‌هوده‌گی، مردم‌واری. **مسجد مدینه، مسجد جامع فهرج، تاریخانه دامغان، مسجد جامع اصفهان، مسجد جامع اردستان، مسجد جامع نایین، مسجد جامع نیریز**، به شیوه‌ی خراسانی ساخته شده‌اند.

بخش پنجم به شیوه‌ی رازی اختصاص دارد. شیوه‌ی رازی در دوران حکومت

سلسله‌ی آل زیار آغاز شد و تا زمان حکومت سلسله‌ی خوارزم‌شاهیان ادامه پیدا کرد. ویژه‌گی‌های شیوه‌ی رازی را از جمله چنین می‌توان شماره کرد: آمیزه‌ای از نغزکاری‌ی شیوه‌ی پارسی، شکوه شیوه‌ی پارتی، ریزه‌کاری‌ی شیوه‌ی خراسانی. **مقبره امیر اسماعیل سامانی، گنبد قابوس، برج‌های خرقان، مسجد جامع اصفهان، رباط شرف، مسجد جامع زواره، مسجد جامع اردستان، گنبد سرخ مراغه**، به شیوه‌ی رازی ساخته شده‌اند.

بخش ششم به شیوه‌ی آذری اختصاص دارد. شیوه‌ی آذری دو دوره را در بر می‌گیرد. دوره‌ی نخست از زمان هولاکوخان آغاز شد؛ دوره‌ی دوم از زمان تیمور. ویژه‌گی‌های شیوه‌ی آذری را از جمله چنین می‌توان شماره کرد: پیمون‌بندی و بهره‌گیری از عناصر یک‌سان، بهره‌گیری از هندسه در طراحی‌ی معماری، ساخت ساختمان‌های بسیار بزرگ، استفاده از تاق‌های گوناگون. **مقبره سلطانیه، مسجد علیشاه تبریز، مسجد جامع ورامین، مسجد جامع یزد، خانقاء شیخ عبدلصمد نطنز، مسجد گوهرشاد، مدرسه‌ی غیاثیه‌ی خرگرد، مسجد میرچخماق یزد، مسجد بی‌بی خانم سمرقند، گور امیر سمرقند، مسجد کبود تبریز**، به شیوه‌ی آذری ساخته شده‌اند.

بخش هفتم به شیوه‌ی اصفهانی اختصاص دارد. شیوه‌ی اصفهانی دو دوره را در بر می‌گیرد. دوره‌ی نخست از زمان قره‌قویونلوها آغاز شد؛ در روزگار محمدشاه قاجار به پایان رسید. دوره‌ی دوم از زمان افشاریان آغاز شد؛ در روزگار محمدشاه قاجار به پایان رسید. ویژه‌گی‌های شیوه‌ی آذری را از جمله چنین می‌توان شماره کرد: ساده شدن طرح‌ها، کم‌شدن پیش‌آمده‌گی و پسرفته‌گی در ساختمان‌ها، پیمون‌بندی و بهره‌گیری از اندازه‌های یک‌سان. **مسجد امام اصفهان، مسجد شیخ لطف‌الله، مدرسه خان شیراز، مجموعه گنجعلی‌خان، مسجد حکیم، چهلستون، هشت بهشت، مدرسه چهارباغ اصفهان، مدرسه امام، مدرسه آقابزرگ کاشان**، به شیوه‌ی اصفهانی ساخته شده‌اند.

واژه‌شناسی، فهرست منابع، فهرست منابع نگاره‌ها، فهرست آثار استاد پیرنیا، فهرست نامها را هم خود می‌خوانید.[۳۳۵]

۳۳۵- پیرنیا، محمدکریم. (۱۳۸۰)، سبک‌شناسی معماری ایرانی، تدوین: غلامحسین معماریان، تهران

از سخن ساخت‌ها

فردینان دو سوسور، رومن یاکوبسون، کلود لوی اشتراوس، ولادیمیر پراپ، تزوتان تودوروف در چند حرف

ساختارگرایی، به مثابه یک روش، شاید از فردینان دو سوسور آغاز می‌شود؛ از زبان‌شناس سوییسی که ابزاری مناسب برای تحلیل ساختاری تدوین کرد.[۳۳۶] اثر اصلی‌ی سوسور جزوه‌ای است که توسط دانش‌جویان او تدوین شد: **دورهٔ زبان شناسی عمومی**. فردینان دو سوسور به سه سطح فعالیت زبانی اشاره می‌کند: لانگاژ، لانگ، پارول. لانگاژ مطلق زبان است. تعریف ساختار لانگاژ ممکن نیست. تعریفِ ساختار لانگ اما ممکن است. لانگ همه‌ی ساختار زبانی‌ای است که هر یک از ما به عنوان زمینه‌ی ممکن تولید سخن استفاده می‌کنیم. پارول، گفتار فردی‌ی ما است؛ کاسه‌ای که هر یک از ما از دریای زبان برمی‌داریم. تنها چیزی که ما در دهان داریم؛ بر زبان داریم، پارول است. لانگ هست بی‌آن‌که کرانه‌هایش را بیابیم. پارول تنها به شرطی شناخته می‌شود، که ساختار آن را ترسیم کنیم؛ آن‌گاه از سکوی این ساختار می‌توانیم به طرف شناخت ساختار لانگ حرکت کنیم؛ از سکوی ساختاری فردی به سوی ساختاری عمومی. تحلیلِ ساختاری‌ی

۳۳۶- اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹)، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، ص ۳۲

یک پدیده اما به‌معنای تحلیل هم‌زمانی‌ی یک پدیده است؛ نه تحلیلِ درزمانی‌ی آن. تحلیل درزمانی تحلیلِ روند تاریخی‌ی یک پدیده است؛ تحلیلِ ریشه‌ها؛ سابقه‌ها.[۳۳۷] فردینان دو سوسور تحلیلِ ساختاری‌ی زبان را گرد دو محور شکل می‌دهد؛ تشخیصِ سطوحِ سه‌گانه‌ی زبان؛ تحلیلِ درزمانی‌ی زبان. رومن یاکوبسون چه می‌گوید؟

رومن یاکوبسون بحث خویش را بر این حکم استوار می‌کند که در یک فرایند ارتباطی شش عنصر وجود دارد. این شش عنصر عبارت اند از گوینده، مخاطب، مجرای ارتباطی، رمز، موضوع، پیام. رابطه‌ی پیام با این شش عنصر نقش‌های شش‌گانه‌ی زبان را می‌سازند. هنگامی که پیام به سوی گوینده جهت می‌گیرد، نقش عاطفی‌ی زبان به وجود می‌آید، هنگامی که پیام به سوی مخاطب جهت می‌گیرد، نقش ترغیبی‌ی زبان به وجود می‌آید، هنگامی که پیام به سوی موضوع جهت می‌گیرد، نقشِ ارجاعی‌ی زبان به وجود می‌آید، هنگامی که زبان به سوی رمزگان جهت می‌گیرد، نقشِ فرازبانی به وجود می‌آید، هنگامی که زبان به سوی مجرای ارتباطی جهت می‌گیرد، نقشِ هم‌دلانه‌ی زبان به وجود می‌آید. هنگامی که پیام به سوی پیام جهت می‌گیرد، نقش ادبی‌ی زبان به وجود می‌آید.

زبان ادبی نوعی زبان‌پریشی است. زبان‌پریشی بر مبنای دو نوع اختلال شکل می‌گیرد: اختلال مشابهت، اختلال مجاورت. اختلال مشابهت با استعاره منطبق است؛ اختلال مجاورت با مجاز مرسل. رومن یاکوبسون معتقد است ردپای استعاره، مجاز مرسل در همه‌ی تلاش‌های انسانی پیدا است؛ ساختاری عمومی که تنها نظام‌های کلان را در برنمی‌گیرد؛ که همه‌ی نظام‌های نشانه‌ای را تصرف می‌کند. به عنوان نمونه، در میان سبک‌های نقاشی، کوبیسم بر مجاز مرسل مبتنی است؛ سوررئالیسم بر استعاره. رومن یاکوبسون تلاش می‌کند به پدیده‌های انسانی ساختاری نظام‌مند ببخشد.[۳۳۸] لوی اشتراوس چه می‌گوید؟

کلود لوی اشتراوس از یک پرسش آغاز می‌کند: انسان چیست؟ پاسخ خود او این است: یک مفهوم مشترک. هیچ منی نیست که بخشی از ما نباشد. کلود لوی اشتراوس تلاش می‌کند، نوعِ انسان را از طریق شناخت انسان اولیه بشناسد؛ تلاش می‌کند تشابه ساختارهای جهان اسطوره‌ای و جهان کنونی را بشناسد. به گمان لوی اشتراوس جوهر اسطوره را نه بر مبنای درک عمومی از شعر، که بر مبنای درکِ عمومی از ادبیاتِ داستانی می‌توان دریافت. جوهر اسطوره را بر مبنای تحلیل موسیقی، تحلیلِ سبک، تحلیلِ تصویرهای زبانی‌ی آن نمی‌توان دریافت. جوهر اسطوره را بر مبنایِ تحلیل محتوایِ آن می‌توان دریافت. چنین حکمی به این معنا است که در ساختار اسطوره نه

۳۳۷- سوسور، فردینان دو. (۱۳۷۸)، دورهٔ زبان شناسی عمومی، ترجمهٔ کورش صفوی، تهران، صص ٥٤ – ۳ و صص ۱٤۲ – ۹٥

۳۳۸- اسکولز، (۱۳۷۹)، صص ٥۷ – ٤۳

استعاره، که مجاز مرسل اهمیت دارد. اسطوره‌ها ساختاری جهانی دارند. هر اسطوره گفتاری است که به الگوی ساختار زبانی جهانی آفریده شده است. هر اسطوره معنای اسطوره‌ای دیگر را فاش می‌کند؛ اسطوره‌ها، دست در دست یک‌دیگر، زنجیره‌ای معنایی می‌سازند؛ نظامی واحد که از یک‌سو بر شباهت مبتنی استَ؛ از سوی دیگر بر تقابل. هر اسطوره شکلی دیگر از اسطوره‌ی دیگر است؛ روایتِ ناقص یک ناخودآگاه جمعی که به ساختار زنده‌گی‌ی مدرن نیز شباهتی تمام دارد. کلود لوَی اشتراوس تلاش می‌کند برای ذهنیتِ انسان ساختاری عمومی بیابد.[۳۳۹]

ولادیمیرَ پراپ ساختار مشترک حکایت‌های پریان روسی را جست‌وجو می‌کند. به روایت ولادیمیر پراپ، کَه صد حکایت را مطالعه کرده است، شخصیت‌های همه‌ی حکایت‌ها کارکردی ثابت دارند. ولادیمیر پراپ هفت نوع شخصیت، هفت نوع کنش، هفت نوع گستره‌ی کنشی در حکایت‌های پریان را شماره می‌کند: شخص شرور، شخص هدیه‌کننده، شخص یاری‌رسان، شخص مورد جست‌وجو، شخص پیام‌آور، قهرمان، قهرمان دروغین. این هفت شخصیت در کنش‌هایی چنین درگیر می‌شوند: یکی از اعضای خانواده خانه را ترک می‌کند. از قهرمان خواسته می‌شود از انجام کاری که هدف دارد، خودداری کند. شخص شرور در باره‌ی قربانی اطلاعاتی کسب می‌کند. قهرمان خانه را ترک می‌کند. قهرمان آزمایش می‌شود؛ از او سئوال یا به او حمله می‌شود تا توان پذیرش ابزاری سحرآمیز یا مددی جادویی را به دست آورد. قهرمان به کنش‌های شخص هدیه‌کَننده واکنش نشان می‌دهد. قهرمان و شخص شرور درگیر نبردی تن به تن می‌شوند. قهرمان زخمی می‌شود. شخص شرور شکست می‌خورد. قهرمان به سوی خانه باز می‌گردد. قهرمان تعقیب می‌شود. انجامِ عملی شاق از قهرمان خواسته می‌شود. عمل شاق انجام می‌شود. قهرمان شناخته می‌شَود. شخص شرور به مجازات می‌رسد. قهرمان ازدواج می‌کند. قهرمان بر تخت می‌نشیند. به روایَت ولادیمیر پراپ ساختارِ حکایت‌های پریان روسی بر مبنای کنش‌های گوناگون شخصیت‌ها فراهم می‌شود؛ هرَ چند که گاه یک شخصیت بیش از یک کارکرد دارد.[۳۴۰] تزوتان تودوروف چه می‌گوید؟

تزوتان تودوروف سه نوع روی‌کرد به متنِ ادبی را تشخیص می‌دهد: روی‌کرد فرافکنانه، روی‌کرد تفسیری، روی‌کرد بوطیقاییَ. در روی‌کردِ فرافکنانه منتقد تلاش می‌کند، نظر خویش را بر متن فرافکند. روی‌کردهای جامعه‌شناسانه، روان‌شناسانه را می‌توان فرافکنانه خواند. در روی‌کرد تفسیری، منتقد تلاش می‌کند متن را تشریح کند؛

339- Harland, Richard. (1987), Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism, London and New York, pp. 25-33.
340- Propp. V. (1979), Morphology of the Folktale, Translated by Laurence Scott, Revised by Louis A. Wagner, London, pp. 21-65

معنی کند. تزوتان تودوروف خود اما به روی‌کرد بوطیقایی معتقد است؛ به جست‌وجوی ساختارهای خاص در ساختارهای عام. هر اثری بر مبنای خوانش خواننده شناخته می‌شود؛ یک خوانش که ساختار عام را تکمیل می‌کند. به روایتِ تزوتان تودوروف خوانش بوطیقایی چیزی است میاَن علم و تأویل؛ شناخت قوانین عَامی که چهارچوب آفرینش یک اثر ادبی را می‌سازند. خوانش بوطیقایی قوانین ادبیات را در خود ادبیاتَ جست‌وجو می‌کند؛ یعنی هم مجرد است؛ هم درونی. یک پرسش اما باقی است: رابطه‌ی خوانش بوطیقایی و ساختارگرایی چیست؟ تزوتان تودوروف پاسخ می‌دهد: ادبیات تولیدی زبانی است. این حکم اما بیش از آن‌که بوطیقا و زبان‌شناسی را به یک‌دیگر پیوند دهد، بوطیقا و همه‌ی دانش‌های زبانی را به هم پیوند می‌دهد. خویشاوندانِ نزدیک بوطیقا، همه‌ی رشته‌هایی هستند که به سخن می‌پردازند. بوطیقا در طرح نشانه‌شَناسی‌ی عمومی شرکت می‌کند. به روایت تزوتان تودوروف بوطیقا بر سخن‌ها نور می‌اندازد تا خود قربانی‌ی این نور شود. چه آن‌گاه که ابهام جهانِ ادبیات در نور بیاید، پرسش چیز دیگری خواهد بود: چه چیز سبب می‌شود، یکَ متنَ را ادبی بخوانیم؟[۳۴۱]

اسفندماه ۱۳۸۶

نظر خواننده‌گان:

نظری داده نشده است.

۳۴۱- تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۹)، بوطیقای ساختارگرا، تهران، صص ۱۰۱ – ۱۹

پرسش دوم:
زمین یا آسمان؟

من تبخیر شده است در آینه‌ها
تنها نگاه به آینه‌ی خسرو خوبان، نوشته‌ی رضا دانشور در آینه‌ی مسافر هیچ کجا، نوشته‌ی رضا دانشور

در وصفِ چشم میم
تورق سریعِ رمانَ میم [خوابنامه‌ی مارهای ایرانی]، نوشته‌ی علی‌مراد فدایی‌نیا در گذر از گوشه‌هایی از سهَ نظریه‌ی ادبی

من تبخیر شده است در آینه‌ها

تنها نگاه به آینه‌ی خسرو خوبان، نوشته‌ی رضا دانشور در آینه‌ی مسافر هیچ‌کجا، نوشته‌ی رضا دانشور

می‌خواهیم به رمان **خسرو خوبان**، نوشته‌ی رضا دانشور و نمایش‌نامه‌ی **مسافر هیچ‌کجا**، نوشته‌ی رضا دانشور بنگریم؛ به تکرار **خسرو خوبان** در **مسافر هیچ‌کجا**؛ به فرجام این در آن؛ به ترکیب‌ها، تفاوت‌ها، تقدیرها؛ به آینه، آینه در آینه، آینه در آینه در آینه. به صحنه بنگریم. به صحنه‌ها بنگریم. تنها بنگریم.

حالا صحنه‌ی **مسافر هیچ‌کجا**.

۱

آلفرد، پناه‌جوی ایرانی، در فرودگاه شارل دوگل فرانسه سرگردان است؛ سال‌ها است؛ هم‌خانه‌ی شخصیت‌های بسیار. شخصیت‌هایِ **مسافر هیچ‌کجا** به ترتیب ورود به صحنه عبارت اند از آلفرد،[۳۴۲] من، سزار،[۳۴۳] ویلیام ناکس دارسی،[۳۴۴] عروس، داماد، راننده، بازپرس، وکیل، زن نظافت‌چی، هلن،[۳۴۵] پاسبان، قاضی عسکر، دکتر. همه‌ی این

342- Alfred
343- Szar
344- William Knox Darcy
345- Hellen

شخصیت‌ها اما انگار به صحنه می‌آیند تا بر زنده‌گی‌ی آلفرد نور بپاشند؛ آلفرد را به آلفرد معرفی کنند.

آلفرد را بگذاریم. حالا من.

۲

من بر صحنه چنین نیز می‌گوید: «**این طوری نمی‌تونی رو گذشته خط بکشی! دلیل اصلی گیر کردنت تو این سوراخ، همون گذشته‌ایه که انکارش می‌کنی**»[۳۴۶] «**برهوت؟ شاید همون جاست که ازش اومدی؟**»[۳۴۷] «**[...] نویسنده باید ماسک لحظه رو از روی صورت زمان حقیقی ورداره [...] این گذشته است که داره پشت این نقاب بازی می‌کنه، گذشته‌ای که ازش اومدی**»[۳۴۸] «**من نویسنده‌ی توام**»[۳۴۹] «**من خالق توأم**»[۳۵۰] «**وقتی آدم نه گذشته داشته باشه و نه آینده، دیگه وجود نداره، مجازیه**»[۳۵۱]

همه‌ی چیزی را که من می‌گوید یک بار با خود تکرار کنیم: من نویسنده‌ی آلفرد است. آلفرد چوب گذشته‌اش را می‌خورد. آینده‌ای هم ندارد. چیز دیگری هم هست؟ نه نیست.

من را بگذاریم. حالا سزار.

۳

سزار عکسی از تظاهرات خود و یاران‌اش در فرانسه را به آلفرد نشان می‌دهد. بر صحنه چنین نیز می‌گوید: «**بیشتر از عکس سندن، اسناد جنایتِ بوروکراسیِ ضد بشریِ کرِ کور احمق ظالم دنیای بی‌ارزشی‌ان که ما آدمایِ کورَ و کرِ احمقَ بدبخت رو بهَ بردگی گرفته. تاَ مثه خر جون بکنیم، مثه گوسفندَ سرمونو بندازیم پائین، مثه سگ، سگدو بزنیم و پول درآریم، پول پول پول پول که خرج قِر و فِر زنمون کنیم، قسط خونه‌ی کوفت و زهرماری بدیم، بریزیم تو جیبِ آژانسای متقلب مسافرتی که ببرندمون دو روز هونولولو که زنه‌مون بیکینی بپوشهَ را بیفته یک یاردانقلی بک دیگه رو تور کنه و آدمو قال بذاره و بعدم شکایت کنه که این شوهر بی‌همه چیز من ناتوانه [...]**»[۳۵۲]

۳۴۶- دانشور، رضا. (۱۳۸۵)، مسافر هیچ‌کجا، پاریس، ص ٦٤
۳۴۷- همان جا، ص ٤١
۳۴۸- همان جا، ص ٥٣
۳۴۹- همان جا، ص ٦٦
۳۵۰- همان جا، ص ٦٧
۳۵۱- همان جا، ص ۱۳۰
۳۵۲- همان جا، ص ۹۰

همه‌ی چیزی را که سزار می‌گوید یک بار با خود تکرار کنیم: سزار از جهان غرب خسته است؛ از غرب جهان خسته است. چیز دیگری هم هست؟ نه نیست.
سزار را بگذاریم. حالا ویلیام ناکس دارسی.

٤

ویلیام ناکس دارسی بر صحنه چنین نیز می‌گوید: «**من ویلیام ناکس دارسی به نام تمدن [...] و به نام نفت [...] و به نام آینده [...] شما رو به هم اتصال می‌دم و این اتفاق فرخنده رو با خون سیاه اژدها تدهین می‌کنم.**»[۳۵۳] «**شما شهر منو بنیاد می‌کنین! یه کلنی صنعتی وسط خرابه‌های تمدنی درب و داغون.**»[۳۵٤] «**من ویلیام ناکس دارسی، زمانیَ که در لندن شاعر جوونی بودم، شبی سلیمان نبی رو به خواب دیدم بهم گفت ویلیام ناکس! وقت ور رفتن با کلمه‌های بی‌فایده تمومه، بلن شو برو شعرتو صورت واقع بده! معبد عصر جدید و به نام من بنا کن! یه شرکت شهر جالب پای مقبره‌م بساز که پاسبوناش همه شاعر باشن، خونه‌هاش از سنگ و کوچهَ‌هاش دو اسمی!**»[۳۵۵] «**قبیله‌های غارتگر و با گوسفنداشون توی اون خونه‌های سنگی جا بده و یادشون بده سر پا بشاشن و بعد دوش بگیرن، سینما برن و فیلم‌های سرخپوستی ببینن و بچه‌های دو رگه‌شونو بفرستن متروپل فوتبال بازی کنن و عالم بشن**»[۳۵٦] «**می‌شه اولین مرکز نفتی این سرزمین، اسمشو بذار مسجد سلیمون**»[۳۵۷] «**نَسل دورگه‌ای که پس انداختینَ از وسط شقه شده**»[۳۵۸] «**نصفش می‌خشکه، نصفشو باد می‌بره**»[۳۵۹]

همه‌ی چیزی را که ویلیام ناکس دارسی می‌گوید، یک بار با خود تکرار کنیم: ویلیام ناکس دارسی دو نفر را به هم پیوند می‌دهد. حاصل این پیوند نسلی است که دو رگه‌گی، دو شقه‌گی را سرنوشت دارد. چیز دیگری هم هست؟ نه نیست.
ویلیام ناکس دارسی را بگذاریم. حالا داماد.

٥

داماد بر صحنه چنین نیز می‌گوید: «**کافر انگلیسی اخراج باید گردد، صنعت نفت ملّی ایجاد باید گردد. کافر انگلیسی، صنعت نفت ملّی، اخراج باید گردد، ایجاد باید**

۳۵۳- همان جا، ص ٤۳
۳۵٤- همان جا
۳۵۵- همان جا، ص ٤٤
۳۵٦- همان جا، ص ٤٥
۳۵۷- همان جا، ص ٤٦
۳۵۸- همان جا، ص ٤۷
۳۵۹- همان جا

گردد!»[۳٦۰] چیزی را که داماد می‌گوید یک بار با خود تکرار کنیم: ملی‌گرایی چراغ راه‌نما است. چیز دیگری هم هست؟ نه نیست.
داماد را بگذاریم. حالا عروس.

٦

عروس بر صحنه، خطاب به داماد، چنین نیز می‌گوید: «**تو که مهر علی توی دلته، نفت ملی سی چنته**»[۳٦۱] چیزی را که عروس می‌گوید یک بار با خود تکرار کنیم. عشق داماد به ملیتَ‌عشق به اسلام را نیز آمیخته دارد. چیز دیگری هم هست؟ نه نیست.
عروس را بگذاریم. حالا راننده.

۷

راننده بر صحنه، خطاب به آلفرد، چنین نیز می‌گوید: «**خونه‌ی ما کارگری بود اما سگش می‌ارزید به این هلفدونی‌آیی که اینجا توش هستیم. حیف که تو اعتصابای سال چهل و یک بیرونمون کردن. بابام یکی از سردسته‌ها بود، از زمان کودتام پرونده داشت اونام بیرونش کردن و خونه‌هه رفت. خودمم تو کار تظاهرات دانش‌آموزی بودم زیر پای آجانا ترقه در می‌کردیم و ددررو، روزگار زنده‌ای بود یادش به خیر. گمونم همون وقتا باید دیده باشمت.**»[۳٦۲] «**حرومزاده! [...] حرومزاده جلوشو نیگا نمی‌کنه. من تو رو شناختم [...] تو چی [...] اسم مستعار من حسن سبیل بود [...] با بچه‌های چپ مستقل کار می‌کردم.**»[۳٦۳] «**خودم چند بار تو وضعیتهای مختلف دیدمت. زمان انقلاب و بعدش، تهرون و [...] بگم؟ تو زندون اوین**»[۳٦٤] همه‌ی چیزی را که راننده می‌گوید یک بار با خود تکرار کنیم. مبارزه‌ی نیروهای چپ، سبب شده است که رنج سرگردانی نصیب ببرند. چیز دیگری هم هست؟ نه نیست.
راننده را بگذاریم. حالا بازپرس.

۸

بازپرس، به هنگام رسیده‌گی به پرونده‌ی پناهنده‌گی‌ی آلفرد، بر صحنه چنین نیز می‌گوید: «**فرهنگ؟ اگر این مرد فرهنگ می‌داشت تا حالا خودکشی کرده بود**»[۳٦٥]

۳٦۰- همان جا
۳٦۱- همان جا، ص ٤۷
۳٦۲- همان جا، ص ۵۸
۳٦۳- همان جا، ص ۵۹
۳٦٤- همان جا
۳٦٥- همان جا، ص ۷۷

«**حقوق بشر البته محترمه اما اول باید بشر بودنش ثابت بشه**»[۳۶۶] همه‌ی چیزی را که بازپرس می‌گوید یک بار با خود تکرار کنیم: آلفرد فرهنگ ندارد. آلفرد انسان نیست. چیز دیگری هست؟ نه نیست.

بازپرس را بگذاریم. حالا وکیل.

۹

وکیل، در دفاع از آلفرد، بر صحنه چنین نیز می‌گوید: «**عالیجناب من قبلاً هم با ایرانی‌ها سر و کار داشتم، اونجا محکومیت و زندان جزو مراسم ملحق شدن به جامعه است تو بعضی کشورا اینطوریه، جزو آداب مرسومه ما نمی‌تونیم اینو سوءسابقه محسوب کنیم، هر فرهنگی آداب خودشو داره، دموکراسی ما به تفاوت فرهنگ‌آ احترام می‌ذاره**»[۳۶۷] همه‌ی چیزی را که وکیل می‌گوید یک بار با خود تکرار کنیم: در ایران زندان رفتن هم ناگزیری است هم هویت می‌آفریند. چیز دیگری هم هست؟ نه نیست.

همه‌ی چیزهایی را که بر صحنه دیدیم بگذاریم. حالا آینه‌ها.

۱۰

در صحنه‌ای من به آینه نزدیک می‌شود. تصویر خود را چنین می‌بیند: «**صورت موقر، متفرعن، غایب، سبیل بخوبی اصلاح شده. دور چشم‌ها حلقه‌ی سیاه، چشم‌ها چاه [...] بر چیزای ترسناکی که توش قایم شده صداهای بینوایی که از توش در می‌آد. رنگ مومی پریده‌ی سفید. رنگ مرده. تقریباً مرده. اما زنده. فاصله‌ی چشمها و دهن سنگ. فاصله‌ها همه سنگ. سنگ پشت سنگ. تا آخرین سنگ. جذاب. مملو از بی‌یقینی. مقتدر از جهل. ترسیده. ترس‌آور از دانایی. دهن، آماده‌ی گفتن. جذام در کلمه‌ها. قانقاریا. واگیردار. خاموش. حرف بزن آلفرد!**»[۳۶۸]

در صحنه‌ای آلفرد آینه‌ای از میان اثاثیه‌اش در می‌آورد. راننده از او می‌پرسد: «**کجاها بودی ما نمی‌دیدیمت؟**»[۳۶۹] آلفرد در حالی که خودش را در آینه ورانداز می‌کند، پاسخ می‌دهد: «**همین جا!**»[۳۷۰]

آینه‌ها با یک‌دیگر چه می‌گویند؟ تصویر آلفرد همان تصویر راننده است. در آینه‌ها انگار اما تصویر دیگری نیز هست: تصویر **خسرو خوبان** که شاید من نوشته است.

حالا **خسرو خوبان** در آینه‌ها.

۳۶۶- همان جا، ص ۸۰
۳۶۷- همان جا، ص ۷۷
۳۶۸- همان جا، صص ۱۷- ۱۶
۳۶۹- همان جا، ص ۹۸
۳۷۰- همان جا

۱۱

خسرو خوبان حکایت شگفت‌انگیز هستی‌ی بهرام راستین است که از سر تقدیری غریب به گوش نویسنده‌ی ماجرا رسیده است. هم‌زمان با آغاز جنگ ایران و عراق یکی از «**هیأت‌های تحقیقاتی وابسته به انجمن‌های اسلامی پژوهش اسناد**» هنگام بررسی‌ی پرونده‌های ساواک به پرونده‌ای برخورد می‌کند که از بروز حوادثی مشکوک در «کهندژ»، دهکده‌ای واقع در بلندی‌های البرز، خبر می‌دهد. گزارش ساواک را سه گزارش دیگر از وزارت کشاورزی، سازمان برنامه و اداره‌ی ثبت اسناد و املاک تکمیل می‌کنند. عجیب‌ترین گزارش اما متعلق به کارمند اداره‌ی ثبت اسناد و املاک است که منجر به خشم شدید ساواک و بازنشسته‌شدن کارمند مزبور شده است؛ گزارشی از پدر بهرام راستین، شخصیت اصلی‌ی **خسرو خوبان**. پس از پیروزی‌ی انقلاب، انجمن‌های اسلامی‌ی پژوهش اسناد از جهاد سازندگی می‌خواهند که گروهی را به «کهندژ» اعزام کند تا راز این پرونده‌ی عجیب بگشاید. گروه پس از جست‌وجوی بسیار در نقطه‌ای «**نسبتا دورافتاده**» لکه‌ای خون می‌یابد و پس از ماه‌ها حفاری جسدی را کشف می‌کند که از «**صدها زخم، خون‌چکان**» است؛ پیکر بی‌جان بهرام راستین.

در این میان از آن‌جا که در بحبوحه‌ی جنگ ایران و عراق بسیاری می‌کوشند پاره‌ای از اندام شهید خود را به دست آورند، منبع درآمدی برای کارکنان سردخانه‌ها ایجاد شده است. آن‌ها اجساد را تکه‌تکه می‌کنند و به فروش می‌رسانند تا خانواده‌های شهدا از مزایای قانونی‌ی شهادت عزیزشان بی‌بهره نمانند. جسد بهرام راستین تکه‌تکه می‌شود و دست او به زن بیوه‌ای می‌رسد که هم‌سرش را در جنگ از دست داده است. زن دست را در چادر می‌پیچد و به سوی خانه می‌رود، اما هنگامی که می‌خواهد سکه‌ای به گدایان سر راه بدهد، دست بر زمین می‌افتد. یکی از گدایان بانگ برمی‌آورد که این دست پسر او است. گدایان را به دادگاه می‌برند. دو دوست گدای مدعی شهادت می‌دهند که او هرگز نه زنی داشته است نه فرزندی. در تمام طول دادگاه دست در گلدانی قرار دارد و چون مقرر می‌شود آن را به زن برگردانند، دست غیب شده است و به جای آن گل‌های رنگارنگ روییده است. یکی از اعضای دادگاه که از این حادثه سخت به شگفت آمده است، ماجرا را دنبال می‌کند و حکایت **خسرو خوبان** را می‌نویسد. وزارت ارشاد اما حکایت را شرک‌آمیز ارزیابی می‌کند؛ نویسنده‌ی حکایت در حضور مردم شلاق می‌خورد. نویسنده‌ی **خسرو خوبانی** که پیش روی ما است، از پنجره‌ی اتاق خویش شاهد شلاق‌خوردن او است. کنج‌کاوی‌اش تنها هنگامی ارضا می‌شود که نویسنده‌ی حکایت اولیه‌ی **خسرو خوبان** ماجرا را برای او روایت می‌کند. **خسرو خوبان** بار دیگر

نوشته می‌شود؛ سرگذشت بهت‌آورِ بهرامِ راستین.[۳۷۱]
خسرو خوبان را دیدیم.
حالا آینه‌ها در آینه‌ها.

۱۲

روزی مادر بهرام راستین در توتنی بر دریاچه‌ی هامون می‌رود؛ بر جایی که توتن‌رانان و ماهی‌گیران هرگز به آن نزدیک نمی‌شوند؛ به جایی که نطفه‌ای الهی قرن‌ها است به ودیعه گذاشته شده است. نطفه‌ی بهرام راستین چنین شکل می‌بندد: «**توتن به آهستگی چرخید، گویی به صخره‌ای گیر کرده باشد، ایستاد. تکانی کوچک خورد و به همان آهستگی نخست روی خود در غلتید، آنقدر آهسته که هیچکدام باورشان نشد دارد غرقشان می‌کند. به آنی هر سه زیر آب بودند و روسری و کلاهِ بانوان روی آب. آنگاه عروس جوان گمان کرد کمربندی از فولاد به کمرش پیچید و پیکرش را هزاران فلس فلزی سوزان گزید. خانمِ دیگر، یک لحظه پنداشت قایقران چون تصویری در صَدها آینه، مکرر شده است و نوعروس را در میان گرفته و به اعماق می‌بَرَد** [...]
[...]
دقایقی بعد که آنها را یافتند، نوعروس، تازه به روی آب آمده بود. نیم‌مرده‌ای سنگین از پیراهنی خیس. آن سو تَرَک کلاهی برای همیشه دور می‌شد و دورترها، قایقران که به طور عجیبی دور شده بود نزدیک نیزارهای مشتعلِ ساحلِ دیگر، شنا می‌کرد.
[...]
زن نیز آن شب با هزار و یک مرد ندیده و نشناخته عشق باخت و تمام شب و همه‌ی ماه‌های بارداری، طعم محرک رُس‌های اعماق هامون را در دهان و گلویش حس کرد، طعمی تلخ با عطری نه خَوب و نه بد، امّا سرگیجه‌آور و همواره توهّم‌زا.»[۳۷۲]

نطفه‌ی بهرام راستین چون نطفه‌ی سه منجی‌ی موعود آیین زرتشتی شکل می‌بندد. سه منجی‌ی موعود آیین زرتشتی هر سه فرزند زرتشت اند. نَطفه‌ی زرتشت در کف دریاچه‌ی هامون به ودیعه است. در آغاز هر هزاره از سه هزاره‌ی چهارم هستی، دختر باکره‌ای از نطفه‌ی زرتشت بار برمی‌دارد تا به ترتیب اوشیدر، اوشیدرماهَ، سوشیانت به جهان پا بگذارند.[۳۷۳]

۳۷۱- شیدا، بهروز. (۲۰۰٤)، «تاریخ از منظر اسطوره‌ها» در سوک آبی‌ی آب‌ها، استکهلم، صص ۱٤٦ - ۱٤٥
۳۷۲- دانشور، رضا. (۱۳۷۳)، خسرو خوبان، اپسالا، صص ٤۱ - ۳۹
۳۷۳- بهار، مهرداد. (۱۳٦۲)، پژوهشی در اساطیر ایران: پارهٔ نخست، تهران، صص ۲٤٤ - ۲۲۹

آینه‌هایی از آینه‌های بهرام راستین: اوشیدر، اوشیدرماه، سوشیانت.
حالا آینه‌ای دیگر در آینه‌هَا.

۱۳

بهرام راستین در منزل‌گاهی از سفر خویش در رویایی با دشمنی چنین می‌جنگد: «**بهرام همه‌ی نیروی نهفته‌ی درون و مهارت‌های آموخته‌ی اندامش را به کار گرفت و سر در پی حریف نهاد. گاه آن بی‌راهه‌های طلسم در طلسم نُه تو را چون کلاغی فکور به دوراندیشی دور زد و گاه از آن سنگستانِ لغزان چون شَیری جهید و گاه چون گراز به گام‌های سنگین و سر راست پیش رفتَ و چون سربازی که برای فتح می‌رود، سراب‌ها و دام‌هایی را که مار بر سر راه تعبیه می‌کرد یکی پس از دیگری درنوردید و هر دم به ضربه‌ی تیغش جانوری از آن گله‌ی زهرناکان ناکار کرد** [...]»[۳۷٤]

به روایت جهان اسطوره‌های ایرانی بهرام خدای پیروزی ده چهره دارد. هر چهره نشان یکی از توانایی‌های او است: باد، گاو نر، اسب سپید، کلاغ، گراز، جوان پانزده ساله، شتر، قوچ، مرد شمشیر به دست، بز.[۳۷۵]

آینه‌ای دیگر از آینه‌های بهرام راستین: بهرام، خدای پیروزی.
حالا آینه‌ای دیگر در آینه‌ها.

۱٤

بهرام راستین در منزل‌گاهی از سفر خویش در رویایی چنین می‌بیند: «**لائیدن سگ‌ها پسر را که در مه سنگینی گم شده بود به سوی غاری می‌کشاند که جنگی ازلی در آن ادامه داشت.**»[۳۷٦]

به روایت جهان اسطوره‌های ایرانی میترا، خدای جنگ و روشنایی، روزی گاوی را در چراگاهی اسیر می‌کند و به سوی غاری می‌کشاند. فاصله‌ی محل اسارت گاو تا غار معبر نمادینی است که در آن سالک راه معشوق بالا هفت منزل را طی می‌کند. گاو نمادِ نَفس است؛ غار منزل نهایی‌ی نبردِ نفس و جان.[۳۷۷]

آینه‌ای دیگر از آینه‌َهای بهرام راستین: میترا، خدای جنگ و روشنایی.
حالا آینه‌ای دیگر در آینه‌ها.

۳۷٤- دانشور (۱۳۷۳)، ص ۲۰۸
۳۷۵- هینلز، جان. (۱۳٦۸)، شناخت اساطیر ایران، ترجمهٔ ژاله آموزگار، احمد تفضلی، تهران، صص ٤۵ - ٤۰
۳۷٦- دانشور (۱۳۷۳)، ص ۹٤
۳۷۷- رضی، هاشم. (۱۳۷۱)، آئین مهر: میترائیسم، تهران، صص ۲۲۹ - ۲۱٦

۱۵

بهرام راستین در منزل‌گاهی از سفر خویش در رویایی چنین می‌بیند: «**ماهانه [...] شیون برداشت که: این پسر [...] به من طمع آورد. بر من تاخت [...] مرد [...] آغاز به شکستن چیزها کرد [...] تا آن که یونانی پیر و زابلی دیوانه و مستهای می‌فروشی زابل [...] فرا رسیدند و او ذله از حضور سَالیانشان، بر پیکرشان نفت پاشید و کبریت کشید [...] چهره‌ی پسر بر فراز شب، چون تاجی از الماس می‌درخشید.**»[۳۷۸]

به روایت جهان حماسه‌ی ایرانی، سودابه، هم‌سر کیکاوس، پادشاه بی‌خرد ایرانی، به سیاوش، پسر کیکاوس، عاشق می‌شود. چون از او پاسخ رد می‌شنود، بانگ برمی‌آورد که سیاوش به او چشم بد داشته است. کیکاوس آتشی برپا می‌کند تا سیاوش برای اثبات بی‌گناهی‌ی خویش از آن بگذرد. سیاوش به سربلندی از آتش می‌گذرد.

آینه‌ای دیگر از آینه‌های بهرام راستین: سیاوش، خدای نباتی، نماد پاک‌دامنی.

خسرو خوبان را بگذاریم. حالا آینه‌ای دیگر در **مسافر هیچ‌کجا**.

۱۶

هلن مادر- قابله‌ی کودکان بسیاری است؛ از شاخ آفریقا تا چین. هلن پاهای بچه‌ها را می‌گرفته است، در «کون‌شان» می‌کوبیده است، بغل‌شان می‌کرده است، سینه‌ی خود را لخت می‌کرده است؛ بوی تن‌اش را در «فیها خالدون» آن‌ها وارد می‌کرده است، آن‌ها را به آغوش خود معتاد می‌کرده است. هلن، در صحنه، با آلفرد چنین نیز می‌گوید: «**[...] آینه نمی‌خوای؟ [...] وقتی خدا با یک زن زمینی می‌خوابه و اون زن بچه‌دار می‌شه، اون بچه دیگه نه خداست نه آدمیزاد. قدَیما از این جور اتفاقا می‌افتاد. اونا به شکل غریبه‌هایی با قیافه‌های گریم کرده ظاهر می‌شدن که از زمان‌های دیگه‌ای می‌اومدن متفاوت با مال ما [...] زمانِ خدا که سرعتِ خودشو داره با زمانِ ما که سرعت خودشو داره، درِ وجود اونِ بچه با هم تلاقی می‌کنن. یک چشمَش اون زمانو مَی‌بینه یه چشمش این زمانو. بیشتر حرومزاده‌هایی که تو این‌ور و اون‌ور دنیا از تو لنگ زنا کشیدم بیرون اینطوری بودن. یه چشم دائم به تاریکی نگاه می‌کنه و به چیزایی که اسم ندارن. اون چشمِ دیگه‌م پر از خاطره‌های این نگاه می‌شه و دیگه نمی‌تونه چیزهایی رو که اسم دارَن ببینه. حتی اسم خودشم فراموش می‌کنه. تو آینه‌م که نگاه می‌کنه خودشو یه خاطره می‌بینه. خاطره‌ی یه کسی که بین اینجا تا ابدیت گم شده.**»[۳۷۹]

۳۷۸- دانشور (۱۳۷۳)، صص ۹۷ - ۹۶

۳۷۹- دانشور (۱۳۸۵)، ص ۱۱۸

آلفرد حرام‌زاده است. این را در آینه‌ی صحنه‌ها دیده‌ایم؛ در آینه‌ها دیده‌ایم؛ در آینه‌ی من دیده‌ایم. حرام‌زاده اما همیشه آینه تجربه نمی‌کند؛ تاریکی تجربه می‌کند؛ تاریکی‌ها تجربه می‌کند.

آینه‌ها را بگذاریم. حالا سگی که از تاریکی به صحنه پریده است.

۱۷

در صحنه‌ای آلفرد و من از یک سگ نیز سخن می‌گویند:

آلفرد دیروز یه سگ منو با یه مجسمه عوضی گرفت
من سگ فیلسوفی بوده
آلفرد یاه! مثه تو [...]
من متشکرم
آلفرد [...] هی دور و برم چرخید و بو کشید تا بالاخره پاشو بلند کرد رو پام شاشید
من فلسفه‌شو به پات ریخته
آلفرد امروز فهمیدم
من که رو پات [...]؟
آلفرد فهمیدم خودش بود!
من خودش؟ کی؟
آلفرد خوبم می‌دونی کی؟ ولترا سگِ همون پیرزنِ نیست در جهانی که جعل کرده بودی»[۳۸۰]

همه‌ی چیزی را که آلفرد و من با یک‌دیگر می‌گویند، یک بار با خود تکرار کنیم: در جهان خیال نویسنده، ولتر سگ است؛ فلسفه‌ی روشنگری، ادرار. چیز دیگری هم هست؟ نه نیست.

ولتر را بگذاریم. حالا **خسرو خوبان** در آینه‌ها.

۱۸

بهرام راستین در منزل‌گاهی از سفر خویش در کهندژ در آینه‌ها می‌نگرد: «**در هزاران هزار تکه آینه‌ی شکسته، بهرام منظره‌ای دیگر دید: بهرامی پیر و سپید مو که رگ‌های آبی چون نیلوفرانی بر قامت سرو کهن، تمامیِ اندامش را پوشانده بود. آن بهرام چشمانی از آتش ملایم به رنگ برگ‌های پاییزیَ داشت. با حریفی اژدها پیکر، سبز، پوشیده از فَلس‌های بی‌شمار، موزون حرکات و پیرانه‌سر، در اتاقی بزرگ، قدیمی،**

۳۸۰- همان جا، صص ۱۲۵ - ۱۲۴

با زینت‌هایی چون دکان سمساری عجیب و از همه دست، شطرنج می‌بازید. صدای پرندگانی می‌آمد و پنجره‌ی اتاق رو به باغی باز بود که درختانش میوه‌هایی منور داشتند. باغ به رنگ‌های ناشناخته‌ی بی‌حد، رنگین بود و سکوتی که فاصله‌های آواز پرندگان و صدای جا به جایی گاه گاه مهره‌ها را به صفحه‌ی شطرنج، پر می‌کرد، شیرین بود و دلنواز. بهرام دانست اکنَون چون در خوابی، خود میان آن منظره‌ی مکرر حضور دارد. پس دهان گشود که چیزی بگوید، اما صدایش از َحنجره‌ی آن بهرام پیر درآمد.»[۳۸۱] بهرام راستین حریف خویش نیز هست. پیری اژدها پیکر نیز هست. انگارَ با خویش شطرنج می‌بازد.

آینه‌ای دیگر از آینه‌های بهرام راستین: ره‌بر انقلاب اسلامی، خمینی.

حالا آینه‌ای دیگر در آینه‌ها.

۱۹

در یکی از منزل‌گاه‌های سفر بهرام راستین در رویا، مرد مارگیری کشته شده است. ژاندارم‌های حکومت محمدرضاشاه پهلوی، بهرام راستین را مشکوک به قتل مرد مارگیر می‌یابند. بهرام راستین نقش مرد مارگیری را که در راه دیده است برای ژاندارم‌ها بر کاغذ نقش می‌زند: «**چون بهرام از کار کشیدن خطوط چهره‌ی مارگیر فارغ شد دیگران را فرا خواند [...] از دهان مهمانیَ جوان پرید که: چه شباهت عجیبی دارد به عکس پشت آینه‌ی کدخدا [...] اما ژاندارم با قیافه‌ای پرسان به طرف کدخدا برگشت کَه داشت می‌گفت: بلاتشبیه عیناً تمثال مبارک همایونی است.**»[۳۸۲] محمدرضاشاه پهلوی به مرد مارگیر شباهت دارد. مرد مارگیر خمینی است. محمدرضاشاه پهلوی به خمینی شباهت دارد.

آینه‌ای دیگر از آینه‌های بهرام راستین: محمدرضاشاه پهلوی.

حالا آینه‌ای دیگر در آینه‌ها.

۲۰

در یکی از منزل‌گاه‌های سفر بهرام راستین در رویا، میان دو گروه مسلح جنگی درگرفته است: «**میان گروهی مسلح به سلاح‌های آتشین که به زحمت بر آن شط حشره لیز می‌خوردند، رفقای همدرسش را باز شناخت که به سوی نئون‌های چشمک‌زن و ویترین‌های مغازه آتش گشوده بودند و کسان مسلح دیگری به آنان.**

جنگی که ابتدا گمان می‌رفت بازی کودکانه‌ایَ ست، درگرفت و مرگ، از هر دو سو

۳۸۱- دانشور (۱۳۷۳)، صص ۲۰۵ - ۲۰۴

۳۸۲- همان جا، ص ۱۱۹

بارید و خون بر در و دیوارها نقش زد.

بهرام گفت: اینان دانشجویان معماری اند.

اسکندر گفت: به ظاهر شباهت‌هایی با تو دارند. دسته‌ای زن و مرد، دف‌زنان و پای‌کوبان از میان آتش و اجساد عبور کردند. دختران و پسران نوبالغی که صورت‌هایی فاقد چشم و دهان داشتند با فرقان‌های آهنی فرا رسیدند و گشتگان را جمع کردند و به گورستانی بردند که میانِ میدانِ بزرگی واقع بود و مردگانِ خود را چون فواره از گورها به بیرون پرتاب می‌کَرد.»[۳۸۳] بهرام راستین به جنگ‌جویانَ مسلح شباهت دارد. به دختران و پسرانی که چشم ندارند؛ دهان ندارند.

آینه‌ای دیگر از آینه‌های بهرام راستین: گروهای چریکی‌ی چپ.

حالا مقصد آینه‌ها.

۲۱

بهرام راستین در منزل‌گاهی از سفر خویش در رویایی به سوی کهندژ می‌رود: «**روزی که آن محفلِ مخفی بهرام را به همراه برد، جمعه‌ی درخشانی بود و نشاط چون نسیم کوهستان برَ دل‌های جوانشان می‌وزید [...]**

[...] تا ظهر، هنوز خورشید با جلال درخشانی به جلوه‌گری بود. نیم ساعتی توقف کردند و ناهار مختصری خوردند و َراه افتادند. کمی بعد، راه‌ها باریک‌تر و پرتگاه‌ها خطرناک‌تر شد. حجابِ نامحسوسِ مهی خیال‌انگیز، از جبروت آفتاب کاست [...]

[...]

بهرام گفت: اینجا به نظرم آشناست.

همکلاسی که واسطه‌ی آشنایی‌اش با دیگران شده بود، به سوءظن خفیفی پرسید: تو که گفتی هیچوقت کوه نرفته‌ای؟

بهرام گفت: نه در خواب دیده‌ام، مطمئنم. لبخندهای به لب آمده با تندری ناگهانی از یاد رفت. تندر، تندرها شد و بادها، رها. بارانِ تگرگ در باد پیچید و بوران، کوهستان را از جا کند [...] دو ساعتِ بعد نمایش پَرده عوض کرد و کوه به عیاری خندید. طوفان تلخ‌چهر جای به خورشید باز سپرد و تگرگِ ترس دست از بارش برداشت و بادَ مرگ، سر به سنگ نهاد و خوابید. اما هنوز آه‌هَای در سینه حبس شده را رها نکرده دریافتند که از میانه یکی گم است: بهرام راستین.

باقی روز را با هول و هراس، به جست‌وجوی بی‌فرجام بهرام گذراندند. تا در آخرین دقایقِ غروب، صدای چکش و سندان، کورسوی امیدی به دلشان دمید و به

۳۸۳- همان جا، ص ۷۴

کهندژ کشیدشان.»[۳۸۴]

مقصد بهرام راستین شهر آرمانی است؛ شهری اسطوره‌ای که سیاوش بر آسمان ساخته است؛ کیخسرو از آسمان به زمین آورده است.[۳۸۵]

آینه‌ای دیگر از آینه‌های بهرام راستین: مقصد آینه‌ها، کهندژ.

حالا آینه‌ای دیگر در کهندژ.

۲۲

در یکی از منزل‌گاه‌های سفر بهرام راستین در رویا، یکی از یاران او از کدخدای کهندژ در مورد سگ‌ها می‌پرسد: «**جوان سکوت، یا صداها را تاب نیاورد. این صدای چکش دل آدم را می‌لرزاند.**

چه جوان‌های دلشوره‌ای هستید شما!

کدخدا، بالاخره داستان این سگ‌ها را نگفتی!

کدام سگ‌ها؟

همان‌ها که برای راندنشان سندان می‌کوبند.

سگی در کار نیست، خیالاتند.

چه خیالاتی؟

خرافات کهندژ کهنه، خیال می‌کنند. سگ‌های نامریی به جمعه‌ها می‌آیند تا زنجیر مار را پاره کنند.

بی‌اعتنا به انتظار جوان برای هنوزشنیدن باز کدخدا به سکوت افتاد. چشم دوخت به توفانی که اندک‌اندک فرو می‌خفت و سرانجام، گویی با خود، واگویه کرد: اگر زنجیرش پاره شود به قیافه‌ی بزرگی، سرداری، عالیمقامی، ظاهر خواهد شد و همه کس عاجز از شناختنش.»[۳۸۶] سگ‌هایی در کهندژ هستند که زنجیر ماری را خواهند گشود[۳۸۷] که منجی خواهد نمود.

آینه‌ای دیگر از آینه‌های بهرام راستین: سگ‌ها.

حالا سگ‌های **خسرو خوبان** با سگ **مسافر هیچ‌کجا** وصلت می‌کنند.

۲۳

سگ‌ها زنجیر مار را خواهند گشود. مار تصویر خمینی است در آینه‌های **خسرو خوبان**؛

۳۸۴- همان جا، صص ۸۷ - ۸۶

۳۸۵- اصیل، حجت‌الله (۱۳۸۱)، آرمانشهردر اندیشه ایرانی، تهران، صص ۵۵ - ۴۹

۳۸۶- همان جا، ص ۹۱

۳۸۷- به روایتِ «آیین مزدایی» سگ مقدس است؛ مار اهریمنی. رضی (۱۳۷۱)، ص ۲۱۹

تصویر محمدرضاشاه پهلوی، چریک‌های چپ، اوشیدر، اوشیدر ماه، سوشیانت، بهرام، میترا، سیاوش. مار تصویر خود بهرام راستین است. سگ‌ها زنجیر نیمه‌ی یک فرهنگ را خواهند گشود تا با نیمه‌ای دیگر بیامیزد؛ با ادرار سگی در **مسافر هیچ‌کجا**. سگ‌ها دهان و پنجه می‌گشایند تا ماری از فرهنگِ ایران با ادراری از فرهنگِ غرب بیامیزد؛ مار فرهنگ ایران با ادرار فلسفه‌ی روشنگری. آلفرد حاصل چنین آمیزشی است. من حاصل چنین آمیزشی است. سزار حاصل چنین آمیزشی است. راننده حاصل چنین آمیزشی است؛ حاصل آمیزش بهرام‌سگ و ولترسگ؛ حاصل آمیزش پزشکی خوزستانی و مادری انگلیسی. آلفرد هم پدر است هم پسر است. بهرام راستین است که در آینه‌ای دیگر می‌نگرد. من است. من **خسرو خوبان** را در **مسافر هیچ‌کجا** پی می‌گیرد. کهندژ در **مسافر هیچ‌کجا** گم می‌شود.

حالا کهندژ در آینه‌ی **مسافر هیچ‌کجا**.

۲۴

در صحنه‌ای صدای بلندگوی فرودگاه نیز به گوش می‌رسد: «**تا چند لحظه‌ی دیگر پرواز شماره سیصدوشصت‌وپنج از تلآویو به زمین می‌نشیند، لطفاً مسافران پرواز صد و دوازده به مقصد لندن برای سوار شدن به هواپیما آماده شوند.**»[۳۸۸]

چیزی را که بلندگوی فرودگاه شارل دوگل می‌گوید، یک بار با خود تکرار کنیم: مسافری که به جایی راه ندارد، ساکن هیچ کجا است؛ مسافر هیچ کجا است. کهندژ هیچ کجا است.

بلندگوی فرودگاه را بگذاریم. حالا یک چیز دیگر در آینه.

۲۵

در نخستین سطر **مسافر هیچ‌کجا** چنین می‌خوانیم: «**تمام شخصیت‌های این نمایشنامه توسط چهار بازیگر، بازی می‌شوند.**»[۳۸۹] چرا چهار نفر؟ در **مسافر هیچ‌کجا** تنها چهار نفر حرام‌زاده اند: آلفرد، راننده، سزار، من. همه‌ی دیگران آمده‌اند تا آن‌ها را بر صحنه ببینیم. **مسافر هیچ‌کجا** چهار بازیگر بیش ندارد.

حالا واپسین نگاه در آینه‌ها.

۲۶

در آینه‌ی **خسرو خوبان** بهرام راستین ناسیونالیست است، مسلمان است، چپ است،

۳۸۸- دانشور (۱۳۸۵)، ص ۱۶

۳۸۹- همان جا، ص ۶

من است، منجی است، آرمان‌شهر می‌خواهد، سگ‌مارِ خود را نمی‌بیند. در آینه‌ی **مسافر هیچ‌کجا**، آلفرد، راننده است، سزار است، من است، مَنجی می‌خواهد، آرمان‌شهرش گم شده است، آلوده‌ی ادرار ولترسگ است.

در متنِ **خسرو خوبان** بهرام راستین در آینه‌ها گم شده است. در صحنه‌ی **مسافر هیچ‌کجا** آلفرد آینه‌ی بهرام راستین شده است. من تبخیر شده است همه جا در آینه‌ها.

خردادماه ۱۳۸۷

نظر خواننده‌گان:

نظری داده نشده است.

در وصفِ چشم میم

تورق سریع رمان میم [خواب‌نامه‌ی مارهای ایرانی]، نوشته‌ی علی‌مراد فدایی‌نیا در گذر از گوشه‌هایَی از سه نظریه‌ی ادبی

تابستان است؛ تیرماه. مکان بی‌بیان است. بعد از ظهری تاریک؛ برآمده از کسوف. یک خانواده‌ی هفت نفری درَ تاریکی‌ی گرم ماجراها می‌گذراند. پدر خانواده، البرز، چهل‌وچند ساله است؛ مادر خانواده، بیبی، مریم سیاوش، بیست‌وچند ساله. چهار فرزند خانواده به ترتیب عبارت اند از اسماعیل، ستاره، میم، یحیا. مادربزرگ، بیبی شیرین، مادرِ پدر، مرده است؛ در منطقه‌ای به نامِ سرگچ. انگار بعد از نماز تکیه داده است به دیواره‌یَ سنگی و مرده است. سر میم به شیر گاز خورده است. یک حفره‌ی کوچک در سرش باز شده است. میم را به بیمارستان می‌برند. بخش بزرگی از رمان **میم**، تصویر روزهایی است که میم در بیمارستان بستری است.

رمان **میم** را از چشم سه نظریه‌پرداز ورق می‌زنیم، بر مبنای گوشه‌ای از نظریه‌ی ادبی‌یَ موریس بلانشو؛[۳۹۰] گوشه‌ای از نظریه‌ی ادبی‌ی نورتروپ فرای، گوشه‌ای از نظریه‌ی ادبی‌ی پیر ماشری. رمان **میم** را ورق می‌زنیم تا مفهوم خط‌هایی را بخوانیم؛

390- Maurice Blanchot

مفهوم خط‌هایی را بپرسیم تا اشتراک و تفاوت چشم‌ها را ببینیم.
نخست به سراغ گوشه‌ای از نظریه‌ی ادبی‌ی موریس بلانشو می‌رویم.

۱

موریس بلانشو در مورد ادبیات جایی چنین می‌گوید: «**ادبیات به دو شیب تقسیم شده است. مشکل این است که اگرچه آن‌ها متعارض اند، اما به آثار یا اهدافِ متفاوت منجر نمی‌شوند. هنری که وانمود می‌کند، روی یک شیب پیش می‌رود، هم از پیش روی شیب دیگر است. شیب نخست، شیب نثر معنادار است. هدف‌اش این است که چیزها را در زبانی بیان کند که درآن چیزها بر مبنای معنایشان نام‌گذاری می‌شوند. این روش صحبت همه است. و بسیاری به روشی می‌نویسند که ما صحبت می‌کنیم، اما در این سوی زَبان هم لحظه‌ای فرا می‌رسد که هنر می‌فهمد زبان روزمره ناصادق است و آن را رها می‌کند. گله‌ی هنر از زبان روزمره چیست؟ [...] هنر احساس می‌کند دیوانه‌گی است فکر کَنیم در واژه چیزی حاضر است که واژه از طریق غیاب آن ساخته شده است؛ و بنابراین هنر در جست‌وجوی زبانی است که بتواند خودِ این غیاب را بازبیافریند و حرکتِ بی‌پایان درک بشر را بازبنماید.**»[۳۹۱] موریس بلانشو در این تکه چه می‌گوید؟

به چشمِ موریس بلانشو تفاوت متن ادبی با متن‌های دیگر بیش از هر چیز در نقش زبان ریشه دارد. در متن غیرادبی وظیفه‌ی زبان آن است که مفهومی را منتقل کند. در متن ادبی ماجرا برعکس است. مفهوم مغلوب زبان است؛ مغلوب واژه، ساختار، آهنگ زبان. نکته اما فقط این نیست. تفاوت متن غیرادبی با متن ادبی را در این عبارتِ پیچیده می‌توان بیان کرد: در متن غیرادبی زبان یعنی جبران غیاب چیز توسط معنا؛ در متن ادبی زبان یعنی هم غیاب چیز هم غیاب معنا. این عبارتَ پیچیَده را ساده‌تر هم می‌توان کرد: در متن غیرادبی خودِ چیز غایب است، اما از طریقِ نامیدن آن چیز، از طریقِ انطباق نام با مصداق ثابت، مفهوم را حاضر می‌کنیم. مفهوم از طریقِ غیاب چیز ساخته می‌شود. در متن ادبی اما غیابِ چیز با حضور مفهوم جبران نمی‌شود. متن ادبی غیاب مضاعف است؛ خالی است. در متَن ادبی هم چیز غایب است هم مفهوم.

همه‌ی چیزهایی را که خواندیم از زبان خود موریس بلانشو یک بار دیگر بخوانیم؛ در پاسخ به یک پرسش: خواندن چیست: «**خواندن جاهل است. خواندن با چیزی که می‌خواند آغاز می‌شود و از این طریق نیروی آغاز را کشف می‌کند. خواندن دریافت کردن و شنیدن است نه نیروی رمزگشایی و تجزیه و تحلیل؛ رفتن به فراسو**

391- Blanchot, Maurice. (2004), The Work of Fire, Translated by Charlotte Mandell, Stanford, pp. 332-333

است از طریق گسترش؛ یا بازگشت به عقب است از طریق عریانی. خواندن اثر [...] را درک نمی‌کند؛ در اثر حاضر می‌شود؛ معصومیتی شگفت‌انگیز. رد همه‌ی تأویل‌ها و پذیرش تصویری که خود اثر پیش‌نهاد می‌کند اما نوعی ساده‌سازی‌ی بی‌گذشته و بی‌یقین نیست؟ آیا برخوردی ناعادلانه با غَنای خلاقیت ادبی نیست؟»[۳۹۲] پاسخِ موریس بلانشو به پرسش خود چیست؟

ادبیات کوششی تراژیک است؛ خواندن هم. ادبیات از طریق پذیرش ناتوانی‌ی خود در کشف چیزها می‌خواهد چیزهایی را کشف کند که کشف خراب‌شان می‌کند. ادبیات بازنمایَی نمی‌کند. تنها هست. ادبیات دلالت نمی‌کند. تنها عرضه می‌کند.[۳۹۳] ادبیات کوششی تراژیک است؛ ادبیات بیان چیزها است از طریق دلالت‌هایی که دلالت خراب‌شان می‌کند. خواندن نیز کوششی تراژیک است؛ خواندن اَیجاد دلالت برای زبانی است که دلالت خراب‌اش می‌کند. در ادبیات بازی‌ی مرگ و جان‌بخشی پایان ندارد.

روایت موریس بلانشو از مرگ را در چند پیش‌نهاد می‌توان خلاصه کرد: مرگ یعنی تجرَبه‌ی چشم‌انداز مرگ در هر لحظه از زنده‌گی. مرگ یعنی هراس برآمده از بی‌معنایی‌ای که در زنده‌گی نهفته است.[۳۹۴] انسان تنها خود نمی‌میرد؛ در مرگ دیگری هم می‌میرد. مرگ دیگری هم مرگ دیگری است هم چشم‌انداز محتوم من. هراس من هم از این است. بی‌معنایی‌ی زنده‌گی هم از این است. مرگ امکان‌هایَ جاری در هستی را تقویت نمی‌کند؛ بی‌معنا می‌کند. موریس بلانشو بر بستر تحلیل شعری از شارل بودلر[۳۹۵] از مرگ چنین می‌گوید: «**مرگ در برابر ما نیست؛ بل‌که هستی است که تا زمانی که من جلو می‌روم جلوی من است؛ همیشه در برابر من است؛ هر چه‌قدر که فرو بروم باز هم از من پایین‌تر است [...] در کنار مُغاک، وحشتِ هستی چیزی را در هستی کشف می‌کند که هم از پیش پایین‌تر از مرگ است؛ در پسِ پشتِ پایانِ خود؛ چیزی که در کرختی‌ی هیچ بودن، یک ایده‌ی ساخته‌گی، یک امَیدِ کاذَب استَ.**»[۳۹۶] سخن موریس بلانشو این است: مرگ تنها یک بار اتفاق نمی‌افتد؛ همیشه هم‌راه انسان است. وجود مرگ هستی را بی‌معنا می‌کند. رابطه‌ی مرگ و ادبیات چیست؟

به روایت موریس بلانشو مرگ به زنده‌گی معنا نمی‌دهد؛ این تنها ظاهر ماجرا است. ادبیات نیز چَنین است؛ تنها در ظاهر به واقعیت معنا می‌دهد. کتاب تنها ظاهر ادبیات است. بر کتاب نام نویسنده هست. نام نویسنده بر کتاب می‌ماند. جاودانه می‌شود. به

392- Blanchot, Maurice. (2008), The Infinite Conversation, Translation and foreword by Susan Hanson, Minneapolis and London, p. 320
393- Blancho (2004), p. 328
394- Ibid., p. 334
395- Charles Baudelaire
396- Ibid., pp. 149-150

واقعیت وجود نویسنده معنا می‌دهد. انگار نویسنده در کتاب مفهوم خود را جای‌گزینِ غیاب خَود می‌کند. بر مرگ خود غلبه می‌کند. نویسنده اما تا بر جلد کتاب خود تبدیلَ به یک مفهوم شود یا زنده‌گی‌ی خود را تبدیل به مفهوم کند، باید در اثر غیاب خود را بپذیرد؛ بی‌معنایی‌ی سخن خود را بپذیرد؛ بی‌معنایی‌ی زبان را بپذیرد. در اثر نویسنده می‌میرد. مرگ مضاعف را می‌پذیرد. هم مرگ خود را می‌پذیرد هم مرگ معنای سخن خود را.

موریس بلانشو دوری تراژیک را ترسیم می‌کند. در دور تراژیک سخن آخر همان سخن اول است: جست‌وجوی معنا از طریق پذیرش بی‌معنایی‌ی هستی: «**من می‌گویم این زن. هولدرلین، مالارمه، و همه‌ی شاعَرانی که جوهر شاعرانه دارند، احساس کرده‌اند که عمل نامیدن تشویش‌آور و شگفت‌انگیز است. یک واژه ممکن است معنای خود را به من بدهد، اما نخست آن معنا را له می‌کند. برای آن که بتوانم بگویم این زن، باید گوشت وخون واقعیت را از او بگیرم. باید سبب شوم غایب شود. باید او را نابود کنم.**»[۳۹۷] سخن موریس بلانشو این است: متن ادبی صحنه‌ی مرگِ همه‌ی حضورها است؛ غیاب مطلق. در این صحنه وارد می‌شویم. حاضر می‌شویم در دل خالی‌ی سکوت.

رَمان **میم** را از چشمِ موریس بلانشو می‌خوانیم.

۲

از یک علامت آغاز کنیم؛ از علامت همیشه؛ علامت سئوال. در پاره‌ای از صفحه‌های رمان **میم** در پاره‌ای از خط‌ها هیچ واژه‌ای نیست. تنها یک علامت سئوال هست. پاره‌ای از علامت سئوال‌ها را صید کنیم. در بیمارستان هستیم. در اتاقی که میم در آن بستری است. پرستاری با میم سخن می‌گوید: «**در وا می‌شود. پرستار موخمری می‌آید تو. آمدم.**
؟
نایبت زودتر از خودت آمد.
کلاه مشکی می‌گوید، به آدم هم نگاه نمی‌کند.
اگر تو هم این سر را داشتی نگاه نمی‌کردی، زن.
اما می‌گوید، مگر آمده‌ام خواستگاریت خانم.»[۳۹۸]

در بیمارستان هستیم. در اتاقی که میم در آن بستری است. پرستاری با میم سخن می‌گوید: «**پرستار که برمی‌گردد انگار نرفته.**

397- Ibid., p. 322
۳۹۸- فدایی نیا، علی مراد. (۱۳۸۵)، میم: [خواب نامه‌ی مارهای ایرانی]، تهران، ص ٥٤

امروز ملاقاتی نداشتی.
؟»[۳۹۹]

در بیمارستان هستیم. در اتاقی که میم در آن بستری است. پرستاری با میم سخن می‌گوید: «**همان داستان نبض و یادداشت.**
هنوز کسی نیامده.
؟
می‌خواهی ببرمت بیرون.
میم می‌گوید، نه.»[۴۰۰]

در بیمارستان هستیم. در اتاقی که میم در آن بستری است. پرستاری با میم سخن می‌گوید: «**می‌خواهی تختت را بگردانم که چمن را ببینی.**
می‌گرداند.
این طور خوبست.
؟
برمی‌گردم.»[۴۰۱]

میم گاهی سخن نمی‌گوید. پاسخ نمی‌دهد. شاید هم پاسخ می‌دهد؛ بی آن‌که ما بشنویم. شاید هم پاسخ نمی‌دهد تا ما خود هرچه می‌خواهیم بشنویم. شاید پاسخ نمی‌دهد تا ما به جای علامت سئوال هر چه خود می‌خواهیم بنویسیم. در این‌جا هم چیز غایب است هم مفهوم. هم واژه. علامت سئوال را غیابِ عریان چیز می‌خوانیم. غیاب عریان مفهوم. غیاب عریان چیز و مفهوم. به جای این غیَاب اما چه حاضر کنیم؟ به جای این غیاب چه بنویسیم؟ سکوت میم می‌خواهد ما را وادارد به جای مفهوم واژه بنویسیم. چه تفاوت می‌کند که به جای واژه‌ها واژه‌هایی دیگر بنویسیم یا به جای سکوت؟ با سکوت به مرگ نزدیک‌تر می‌شویم؟ به غیابِ ناب نزدیک‌تر می‌شویم؟ به مرگ جاری در رمانِ **میم** نزدیک می‌شویم؟ شاید سکوتَ تنها مجملی است از حدیثی مفصَل. گزیری نیستَ. تا به مرگِ جاری در رمان **میم** نزدیک شویم باید در مرگِ مفاهیمِ رمانِ **میم** اخلال کنیم. باید در سکوت اخلال کنیم.
بایَد به جای علامت سئوال‌ها چیزهایی بنویسیم.

۳

به جای سکوت‌های میم، به جای علامت سئوال‌ها، دو مصراع از یک شعر می‌نویسیم؛

۳۹۹- همان جا، ص ۹۹
۴۰۰- همان جا، ص ۱۱۴
۴۰۱- همان جا

یک تکه از شعری دیگر. دو مصراع را انگار راوی می‌خواند؛ تکه شعر را انگار میم سروده است. بنویسیم؛ مصراع نخست: «**منم از هر کس اکنون غارت‌زده‌تر.**»[۴۰۲] مصراع دوم: «**اگر مرگ داد است بیداد چیست؟**»[۴۰۳] شعری که انگار میم سروده است: «**خبر را آخر می‌آورند خانه مادر، اگر مرا همین‌جا بگذاری مادر.**
مادر من می‌خواهم برای هفت مادر بزرگ بیایم خانه.
مادر من شب‌ها خواب‌های بد بد می‌بینم.
مادر من این‌جا خیلی تنها هستم.
یک آدم و یک اتاق.
مادر این‌جا یخ خیلی زیاد است.
مادر حتی پدر تنها توی یک اتاق نمی‌خوابد.
مادر من گفتم که شب‌ها خواب‌های بد بد می‌بینم مادر.
مادر چرا تمام نمی‌شود این شب.»[۴۰۴]

به جای علامت‌های سئوال واژه‌هایی نوشتیم. برای همه‌ی این واژه‌ها چهار مفهوم حاضر می‌کنیم؛ چهار مفهوم در چهار واژه. به جای مصرع اول واژه‌ی غارت را حاضر می‌کنیم؛ به جای مصرع دوم واژه‌ی مرگ را؛ به جای تکه شعر واژه‌های تنهایی و شب را. در ترکیبِ چهار واژه‌ی خود چند عبارت نیز حاضر می‌کنیم: مرگ غارت می‌کند من را. مرگ در بَرابر غارتی که من شده‌ام هیچ است. شب‌ام را تنهایی پر می‌کند. تنهایی از شب تاریک‌تر است. تنهاتر از شب من است. در برابر مرگ تنها ایستاده‌ام. همه‌ی هستی‌ی من را شب غارت کرد. عبارت‌های خود را وامی‌گذاریم.
به سراغِ واژه‌ای دیگر می‌رویم: میت.

٤

واژه‌ی میت نام یا ویژه‌گی‌ی تعدادی از کارکنان بیمارستان است در موقعیت‌های مختلف؛ ویژه‌گی‌ی خود میم نیز. دکتر میت،[۴۰۵] میت مستخدم،[۴۰۶] پرستارِ جنس میت،[۴۰۷] میم میت.[۴۰۸] میت اما یک تلفظ ندارد؛ یک آهنگ ندارد. این واژه را چه‌گونه بخوانیم؟ به کدام آهنگ بخوانیم؟ به سکونِ م و ی میت بخوانیم؟ یا به کسره‌ی م و ی مِیت بخوانیم؟
این واژه را به سکونِ میم و یَ میت بخوانیم که معادل لاتین اسطوره اَست؟ بخوانیم اسطوره‌ی دکتر؟ اسطورَه‌ی مستخدم؟ اسطوره‌ی پرستار؟ در آینه‌ی واژه‌ی میت مفهوم اسطوره را حاضر کنیم؟ تمثیل اسطوره را تکرار کنیم؟ یعنی همه چیز تکرار نمونه‌ی

۴۰۲- همان جا، ص ۱۰۴
۴۰۳- همان جا، ص ۱۲۰
۴۰۴- همان جا، ص ۷۲
۴۰۵- همان جا، ص ۶۰
۴۰۶- همان جا، ص ۷۳
۴۰۷- همان جا، ص ۷۳
۴۰۸- همان جا، ص ۸۷

مثالی است در جهان میم؟ یعنی هیچ چیز تغییر نکرده است در تاریخ هستی‌ی بشر؟ یعنی هیچ دکتری، مستخدمی، پرستاری، جز تکرار خود نیست؟ یعنی خود میم هم جز تکرار میمی دیگر نیست؟ جز تکرار میم‌هایی دیگر نیست؟ یعنی امروز آینه‌ی دیروز است؟ فردا آینه‌ی امروز؟ یعنی بن‌بست است که تکرار می‌شود؟ یعنی بن‌بست است که اسطوره است؟ یعنی تکرار بن‌بست است که اسطوره است؟ یعنی مرگ است که اسطوره است؟

این واژه را به کسره‌ی م و ی میت بخوانیم که به‌معنای نعش است؟ بخوانیم دکترِ مرگ؟ مستخدمِ مرگ؟ پرستارِ مرگ؟ در آینه‌ی واژه‌ی میت مفهوم مرگ را حاضر کنیم؟ یعنی هیچ دکتری، پرستاری، مستخدمی، جز مرگ نمی‌پراکند؟ یعنی میم خود نماد مرگ است؟ یعنی سایه‌ی مرگ همه جا گسترده است؟ یعنی مرده‌گان همه جا سایه گسترده‌اند؟ یعنی مرده‌گان گلوی زنده‌گان را می‌فشارند؟

این واژه را چه‌گونه بخوانیم. راهی نیست. به هر دو آهنگ می‌خوانیم. هر دو آهنگ را ترکیب می‌کنیم. هر دو مفهوم را حاضر می‌کنیم. می‌خوانیم میتِ میت. مفهوم عبارت دو واژه‌ای‌ی خود را بپرسیم: اسطوره‌ی مرگ همیشه است؟ مرگ در سرزمین میم همیشه است؟ مرگ در جهنم میم همیشه است؟

پرسش‌های خود را وامی‌گذاریم.

به سراغِ مفهومی دیگر می‌رویم: سوزش

۵

جهانِ میم داغ است. میم آتش گرفته است. میم تشنه است: «**و این میم چند باره برای یک جرعه آب جان می‌دهد و کسی نیست که آب برساند و می‌داند که کسی نخواهد بود.**»[۴۰۹] میم باز هم تشنه است؛ سوخته است؛ تا مرز مرگ تشنه است: «**تمام تن سوخته می‌گوید، این‌ها کرند مگر. من دارم از عطش می‌میرم.**»[۴۱۰] میم باز هم تشنه است؛ نوحه می‌خواند از تشنه‌گی: «**چرا کسی آب نمی‌دهد. مگر صحرای کربلاست این‌جا.**»[۴۱۱] خیال‌های میم هم داغ می‌کند؛ تب می‌آورد: «**میم می‌ماند تنها، دوباره. با این خیالی که تب است و داغ است و داغ می‌کند تن میم را که میم فراموش می‌کند بیداری را خواب را.**»[۴۱۲] تن میم کوره‌ی گدازان است؛ باز هم سوزان از تبِ ناشناخته: «**با این تن نحیف. با این تن کوره‌ی گدازان. این تب ناشناخته، میم نشَسته قرص،**

۴۰۹- همان جا، ص ۲۸
۴۱۰- همان جا، ص ۴۸
۴۱۱- همان جا، ص ۵۵
۴۱۲- همان جا، صص ۷۲ - ۷۱

توی تخت.»[۴۱۳] همه‌ی عبارت‌هایی را که از غیاب چیزها پُر اند؛ که می‌خواهند مفهوم چیزها را هم غایب کنند، مفهوم سوزش می‌دهیم؛ مفهومِ سوزش را حاضر می‌کنیم.

همه جا داغ است؛ تشنه‌گی همه‌جا است. تشنه‌گی اما بی‌رنگ نیست. رنگ تشنه‌گی سیاه است؛ رنگِ جرعه سفید.

۶

جایی در رمان **میم** گروهی سیاه‌پوش می‌آیند تا بر سوخته‌گی‌ی آسفالت بایستند: «**سیاهپوشان مَی‌آیند طرف آسفالت خیابان. می‌ایستند کنار جاده‌ی آسفالته‌ی سوخته‌ی از سنگینی هوای بعدازظهر – عصر.**»[۴۱۴] باز هم سیاهی است؛ شب است. پنجره پُر از شب است. اتاق پُر از شب است: «**اما پنجره‌ی هنوز شب نشده، پر از اتاق است عین شب. پشت پنجره، تاریکی، وصله‌وصله‌ی همان چیزی که نه عصر است و نه شب.**»[۴۱۵] مادر بزرگ مرده است. عزاداران می‌آیند. ترس و عطش دست در دست یک‌دیگر دارند؛ هر دو سیاه: «**عطش آمده، از آواز و گریه‌ها ترس آمده است. ترس آمده است مثل عطش مثل گرما. بی‌طاقتش می‌کند ترس. توی این تاریکی سیاهپوش‌ها می‌آیند، جنگلی از زنان سیاهپوش می‌آیند و نمی‌رسند.**»[۴۱۶]

در میان حضور این همه سیاهی اما گاه تصورِ سپیدی هم هست؛ پروانه‌ای در شب: «**چشم بسته میم خیال می‌کند چشم واکرده. روبَروش یک پروانه‌ی سفید جنس از ما بهتران دره جنی، مال داستان الا زنگی.**»[۴۱۷] باز هم یک سپیدی‌ی دیگر؛ پرنده‌ای سپید بر دیواری سپید: «**یک پرنده‌ی سفید که پرهایش پر از شعف است روبروی میم روی این دیوار سفید اتاق اضطراری. یک پرنده‌ی سفید از جنس از ما بهتران، تمام دیوار روبه‌روی میم، سفید.**»[۴۱۸] نمونه‌ی مثالی‌ی همه‌ی سپیدی‌ها اما انگار گیسوی مادربزرگ است که خال برنمی‌دارد: «**و گیسوهای مادر بزرگ را می‌بیند میم سفید و سفید و سفید، با دو چشم همیشه بیدار حالا بسته منتها.**»[۴۱۹]

مفهوم همه‌ی سیاهی‌ها را در یک واژه حاضر می‌کنیم: ضدآرزو؛ مفهوم همه‌ی سفیدی‌ها را هم در یک واژه: آرزو. همه‌ی سیاهی‌ها اما انگار از نفس ماری است.

رمان **میم** پر از مار است.

۷

چشم خود میم شبیه مار است به خواب: «[...] **نیش سیاه تمام تن میم است، چشم مار**

۴۱۳- همان جا، ص ۱۰۷
۴۱۴- همان جا، ص ۱۳۰
۴۱۵- همان جا، ص ۱۳۳
۴۱۶- همان جا، صص ۲۳ - ۲۲
۴۱۷- همان جا، ص ۳۹
۴۱۸- همان جا
۴۱۹- همان جا، ص ۴۹

دارد میم به خواب.»[۴۲۰] میم خواب دیده است؛ خوابی پر از مار: «**میم چیزی خورده نخورده به خواب می‌رود، بر که می‌گردد از عیادت عصر، بیدار می‌شود. هنوز دوازده شب نشده، پر از خواب این مار، مار نقاشی شده‌ی توی اتاق دکتر آشور.**»[۴۲۱] پرستاری از میم می‌پرسد که شب برای او چه بیاورد. میم مار می‌خواهد: «[...] **یک مار. منتها از آن خوش خط و خال‌هاش.**»[۴۲۲] پرستاری از میم می‌پرسد مادربزرگ چه‌گونه مرده است. میم پاسخ می‌دهد از مار: «**حتماً مار زدتش.**»[۴۲۳] پرستار دوباره می‌پرسد: «**مگر توی بی‌بیان مار زیاد است.**»[۴۲۴] میم پاسخ می‌دهد مار یعنی مرگ: «**نه. نمی‌دانم. ولی خوب مار می‌زند آدم را که آدم می‌میرد دیگر. مرا هم یک بار زد. مردم، بعد زنده شدم.**»[۴۲۵] همه چیز را اما انگار ملا در گوش میم می‌گوید: «**این جهان آه یک مار بوده.**»[۴۲۶]

تا مفهومِ مار را حاضر کنیم، در جهان اسطوره‌ی ایرانی سرک می‌کشیم.

۸

مار در بخشی از جهان اسطوره‌ی ایرانی، از جانوران اهریمنی است. آفریده‌ی اهریمن است که همه‌ی پلیدی‌ها را آفریده است: «**او خرفستران را بر زمین هِشت. خرفستران گزنده و زهرآگین چون اژدها، مار و کژدم و چلپاسه، سنگ پِشت وزغ آنگونه خزیدند و زیاد شدند که از (زیادی) خرفستران (به اندازهٔ) تیغ سوزنی (جای بر) زمین باز نماند.**»[۴۲۷] مار نماینده‌ی اهریمن است که منجیان موعود از زمین پاک‌اش می‌کنند: «**به پایان هزاره، اوشیدرماه، به سی‌سالگی به دیدار هرمزد رسد. خورشید از آن روز به (بیست) شبانه‌روز به بالای (آسمان) بایستد. شش سال گیاه، آنچه نباید، نخشکد [...] نوع مار همه فراز (به) یک جای شوند، اندر یک جای بر هم آمیزند و ماری که هشتصدوسی‌سه گام پهنا و هزار ششصدوپنجاه‌وشش گام درازا (دارد)، پدید آید.**

مزدیسنان، بدان دستوری اوشیدرماه، سپاه آرایند، به کارزار آن مار شوند [...]»[۴۲۸]

مار نماینده‌ی اهریمن است که در دوزخ گوشت گناه‌کاران را می‌جود: «**آن‌گاه روان آنان را دیدم که ماران ایشان را (می)گزیدند و می‌جویدند. پرسیدم که ایشان روان‌های کیانند؟ سروش پرهیزگار و ایزد آذر گویند که این روان آن دروندان است که به گیتی به یزدان و دین منکر بودند.**»[۴۲۹]

۴۲۰- همان جا، ص ۳۹
۴۲۱- همان جا، ص ۴۲
۴۲۲- همان جا، ص ۵۷
۴۲۳- همان جا، ص ۱۳۴
۴۲۴- همان جا
۴۲۵- همان جا
۴۲۶- همان جا، ص ۱۸۲
۴۲۷- بهار (۱۳۶۲)، صص ۵۵ - ۵۴
۴۲۸- همان جا، ص ۲۳۱
۴۲۹- همان جا، ص ۲۷۱

حالا مفهوم مار را حاضر کنیم. مار یعنی جهان اهریمنی است. این را هم جهان اسطوره‌ی ایرانی گفته است هم ملا. انگار جهان اسطوره‌ی ایرانی و ملا هم‌صدا هستند. هم‌صدایی‌ی این دو جای دیگری هم به گوش می‌رسد؛ در دوگانه‌گی‌ی نام‌ها.

۹

در خانواده‌ی البرز نام‌ها دوگانه اند؛ دو بخش دارند؛ چنین: مریم سیاوش، نادر یحیای البرز، اسماعیل البرز، علی البرز. در دوگانه‌گی‌ی نام‌ها هم می‌توان مفهومی حاضر کرد؟ نخست مفهوم نام‌ها در جهان اسطوره‌ها و نمادها: از البرز آغاز کنیم. البرز به روایت اساطیر ایرانی مرکز و پیرامون جهان است: «**کوه البرز پیرامون جهان، کوه تیرگ میان جهان است. خورشید را (در) پیرامون جهان چون افسر(ی) گردش است (که) به پاکی (بر) ز بر کوه البرز و پیرامون تیرگ باز گردد.**

چنین گوید که تیرگ البرز آن است که خورشید، ماه و ستار(گان) من از پس (او) باز گردند؛ زیرا بر البرز یکصدوهشتاد روزن است به خراسان و یکصدوهشتاد به خاوران.»[۴۳۰] مفهوم مریم سیاوش چیست؟ مریم سیاوش آمیخته‌ای است از مریم که به روایت آیین مسیحی نطفه‌ی مسیح از خداوند می‌گیرد؛ که معنای بکارت جاودانه است؛ که نام‌اش یعنی خدمت‌کار خداوند و سیاوش که به روایت جهان اسطوره‌ی ایرانی گنگ‌دژ، شهر آرمانی، بر آسمان ساخته است؛ که بر زمین نشان معصومیت است؛ که خون‌اش را ناپاکان بر زمین ریخته‌اند. مفهوم نادر یحیا چیست؟ نادر یحیا آمیخته‌ای است از نادر که به روایت تاریخ ایران اشرف افغان را شکست داده است؛ که سلسله‌ی «نالایق» صفویه را از سلطنت عزل کرده است؛ که به هندوستان لشگر کشیده است؛ که «تخت طاووس» و «دریای نور» از آن‌جا به غنیمت گرفته است؛ که پسر خود را کور کرده است؛ که توسط یاران خود کشته شده است و یحیا که به روایت آیین مسیحی رسول خداوند است؛ که از طرف خدواند مأمور است تا بر زمین به نور وجود عیسا مسیح بشارت دهد؛ که خداوند عصمت او را به محمد بخشیده است. مفهوم اسماعیل چیست؟ اسماعیل پسر ابراهیم، پیغمبر خداوند، است؛ که خداوند توسط او ابراهیم را آزمایش می‌کند؛ که ابراهیم او را در راه خداوند قربانی می‌کند. مفهوم علی چیست؟ علی امام اول شیعیان است؛ که ولی‌ی خداوند است؛ که آغاز سلسله‌ای است که به منجی‌ی موعود شیعیان ختم می‌شود.

به مفهوم اسطوره‌ای ـ نمادین نام‌های خود هم مفهومی بدهیم؛ یعنی این‌که مفهوم نام‌هایی را حاضر کنیم که آمیخته‌ای از نام‌هایی هستند که مصداق‌های اسطوره‌ای، دینی

۴۳۰- همان جا، ص ٦٦

یا تاریخی دارند. مفهوم نام‌ها را در یک عبارت حاضر کنیم: جهانِ رمان **میم** حاصل تاریخی است که سایه‌ی باوری خدایی بر آن سنگینی می‌کند.

باز هم از حضور مار در جهانِ رمان **میم** بگوییم.

۱۰

میم خود شبیه مار است؛ ماری با چندین سر: «**میم سه سر، دو دست و دو پا، سه روز تمام را در بیمارستان می‌گذراند.**»[۴۳۱] «**پرستار کلاه‌مشکی [...] دیوار به دیوار، می‌آید طرف در اتاق میم که بسته است حالا. در می‌زند. میم جواب نمی‌دهد. در وا می‌کند این. می‌آید تو. سلام می‌گوید. جواب سلام می‌دهد میم، بی که بتواند سر هزار سر را بردارد.**»[۴۳۲] «**میم سه سر یکی از سرهاش را از دست داده حالا.**»[۴۳۳] نخستین مفهومی که می‌توانیم به این تکه بدهیم، همان مفهوم اول است: میم شبیه مار است. به جای این عبارت چه مفهومی حاضر کنیم؟ میم شبیه مار است یعنی چه؟ یعنی این‌که انسان تنها در جهانی که از آه مار فراز آمده است، زنده‌گی نمی‌کند؛ که خود یکی از ماران است. یعنی این‌که نیش‌خورنده خود نیش‌زننده است؛ حتا اگر کودکی باشد. حتا اگر کودکی باشد؟

میم چند ساله است؟

۱۱

میم چندساله است؟ کودک است؟ نوجوان است؟ جوان است؟ سن میم را از روی سن یحیا البرز بخوانیم. نخست اما بدانیم که یحیای البرز را به نام دیگر نیز می‌خوانند؛ چنین: «**بعد، نادر یحیی (هفده ساله هیجده ساله نادر یحیی) که رفته بود مادر بزرگ را از سرگچ بیاورد، بین راه – راه خشک برهوت سوخته‌ی آخر خرداد اول تیر، تب ـ دیده بود پنداری مادر بزرگ بَعد از خَواندن نماز تکیه داده به دیواره‌ی سنگی مرده‌ی اشگفت، پی چرتی کوتاه.**»[۴۳۴] یعنی این‌که نام دیگرِ یحیای البرز نادر یحیی است. یعنی میم که بزرگ‌تر از یحیای البرز است، بیش از هفدهَ ـ هجده سال دارد؟ پس چرا چنین کودک می‌نماید؟ مفهومِ کودک‌نمایی‌ی میم چیست؟ شاید مفهومِ کودک‌نمایی‌ی میم این است: جهانِ رمان **میم** از معصومیت کودکانه خالی است. شایدَ این است: جهان رمان **میم** از عقل بلوغ خالی است.

مفهوم کودک‌نمایی‌ی میم هرچه می‌خواهد باشد. میم جهان را به شکلِ نیش می‌بیند؛ به شکل سوزن.

۴۳۱– فدایی‌نیا (۱۳۸۵)، ص ۴۰
۴۳۲– همان جا، ص ۵۳
۴۳۳– همان جا، ص ۵۷
۴۳۴– همان جا، ص ۱۳

۱۲

میم به در اتاق خویش در بیمارستان نگاه می‌کند: «**نگاه می‌کند به در که دهان زنبور است حالا، بزرگ خیلی بزرگش منتها.**»[۴۳۵] پرستار به میم می‌گوید که می‌خواهد به او سوزن بزند. میم پاسخ می‌دهد: «**من عاشق سوزنم. به خصوص آن‌ها که از توی گلو پیدا می‌شود. بزرگ بشوم سوزن زن می‌شوم.**»[۴۳۶] برای زنبور و سوزن چه مفهومی حاضر کنیم؟ مفهوم زنبور و سوزن باید همان مفهومِ تشنه‌گی و سوخته‌گی باشد. یعنی مفهوم زنبور و سوزن باید سوزش باشد.

همَه‌ی چیزی را که خواندیم یک بار دوره کنیم.

۱۳

موریس بلانشو متن ادبی را صحنه‌ی غیابی مضاعف می‌بیند؛ هم صحنه‌ی غیاب خود چیز هم صحنه‌ی مفهوم چیز؛ متنی خالی که هم صحنه‌ی مرگ نویسنده است؛ هم زمینه‌ی زایش زنجیره‌ی بی‌انتهای درک انسان. یعنی تنها صحنه‌ی حضور معصومانه‌ی خواننده. نگاه موریس بلانشو به متن ادبی را سکوی حرکت خود کردیم. آن‌گاه تلاش کردیم در متن خالی‌ی رمان **میم** حاضر شویم. تلاش کردیم با حضور خویش صحنه‌ی خالی را با مفهوم پاره‌ای از چیزها پر کنیم؛ یعنی تلاش کردیم حلقه‌ای از زنجیره‌ی را که مرگ نویسنده می‌سازد به صدا درآوریم؛ یعنی تلاش کردیم تنها حلقه‌ای از زنجیره‌ی بی‌انتهای درک انسان باشیم. مفاهیمی که حاضر کردیم این‌ها بودند: غارت، شب، مرگ، تنهایی، تکرار، سوزش، مار، جهان اهریمنی، تسلط آمیخته‌ای از اندیشه‌های آسمانی.

دمی هم موریس بلانشو را وابَگذاریم هم مفاهیمی را که حاضر کرده‌ایم. به سراغ گوشه‌ای از نظریه‌ی ادبی‌ی نورتروپ فرای[۴۳۷] برویم.

۱۴

نورتروپ فرای در کتاب **تحلیل نقد، جستارسوم، نقد کهن‌نمونه‌ای**، از سه نوع تصویر مثالی سخن می‌گوید: تصاویر بهشتی، تصاویر دوزخی، تصاویر قیاسی. روایتِ او از تصاویر قیاسی در این‌جا به کار ما نمی‌آیند. تصاویر بهشتی، تصاویر دوزخی را اما از نزدیک‌تر نگاه می‌کنیم.

سخن نورتروپ فرای در مورد تصاویر بهشتی این است: در بهشت واقعیت‌ها در لباس آرزوهای انسانی ظاهر می‌شوند. چیزهایی که در بهشت وجود دارند یا اتفاق‌هایی

۴۳۵– همان جا، ص ۷۷
۴۳۶– همان جا، ص ۷۹

که در بهشت رخ می‌دهند، جز تبلور یا تمثیل آرزوهای انسان نیستند. در بهشت پنج حوزه، یا به زبان نورتروپ فرای، پنج دنیا، برای تبلور یا تمثیل آرزوهای انسان وجود دارند: دنیای ملکوتی، دنیای انسانی، دنیای حیوانی، دنیای نباتی، دنیای کانی. در دنیای ملکوتی تبلور آرزوهای انسان، خدای واحد است. در دنیای انسانی تبلور آرزوهای انسان، انسان واحد است؛ یعنی تن واحدی که اراده‌ی خدایی را تمثیل می‌کند. در دنیای حیوانی تبلورَ آرزوهای انسان، حیوان‌های اهلی اند؛ به ویژه گوسفند که در بخش بزرگی از بهشت دین‌های گوناگون نقشی برجسته دارد. در دنیای نباتی، تبلور آرزوهای انسانی، باغ، مزرعَه یا پارک است. در دنیای کانی، تبلور آرزوهای انسان شهر است که از طریق کار انسان از سنگ ساخته شده است.

همه‌ی چیزی را که خواندیم از زبان خود نورتروپ فرای یک بار دیگر بخوانیم:
«**اجازه دهید، طبق طرح کلی‌ی بازی‌ی بیست سئوالی، یا اگر ترجیح می‌دهید، زنجیره‌ی بزرگ هستی، طرح سنتی برای طبقه‌بندی‌ی داده‌های حسی، پیش برویم. دنیای آپوکالیپتیک، بهشت دین، مقوله‌های واقعیت را در درجه‌ی نخست، به صورت خواست‌های انسانی عرضه می‌کند** [...] **به عنوان نمونه صورتی که کار و خواست انسان بر دنیای نباتی اعمال می‌کند، باغ، مزرعه، درخت‌زار یا پارک است. صورت انسانی‌ی دنیای حیوانی، دنیای حیوان‌های اهلی است، که از میان آن‌ها گوسفند هم در استعاره‌ی کلاسیک هم در استعاره‌ی مسیحی** [...] **مقدم است. صورت انسانی‌ی دنیای کانی، صورتی که در آن کار انسان سنگ را دگرگون می‌کند، شهر است** [...] **مسیحیت تأکید می‌کند که** [...] **خدا هم سه شخص است هم خدای واحد است** [...] **در ابتدای کتاب هشتم ایلیاد، وقتی که زئوس اشاره می‌کند که می‌تواند همه‌ی زنجیره‌ی هستی را هر وقت که خوش داشته باشد به درون بکشد، می‌توانیم دریابیم که برای هومر در المپ مفهومی از چشم‌انداز دوگانه مطرح بوده است؛ جایی که گروهی از رب‌النوع‌های پرسروصدا، چه بسا ناگهان به صورت اراده‌ی خدایی واحد درمی‌آمده‌اند** [...]
[...]
در مورد جامعه‌ی انسانی، استعاره‌ی بنی آدم اعضای یک پیکر اند بخش بزرگی از اندیشه‌های سیاسی، از افلاتون تا روزگار ما، را سامان داده است.» [۴۳۸] تصاویر بهشتی را از زبان نورتروپ فرای خواندیم. به سراغ تصاویر دوزخی برویم.

سخن نورتروپ فرای در مورد تصاویر دوزخی این است: تصاویر دوزخی آرزوهای انسانی را به جدال می‌طلبند. یعنی تبلور یا تمثیلِ کابوس، درد، پریشانی اند. در دوزخ هم

438- Fry, Northrop. (2000), Anatomy of Criticism: Four Essays, With a Foreword by Harold Blom, New Jersey, pp. 141-142

پنج حوزه یا باز هم به زبان نورتروپ فرای، پنج دنیا، برای تبلور یا تمثیل ضدآرزوهای بشر وجود دارند: دنیای ملکوتی، دنیای انسانی، دنیای حیوانی، دنیای نباتی، دنیای کانی. در دنیای ملکوتی تبلور ضدآرزوهای انسانی خدایان تهدیدکننده اند؛ خدایانی که تنها قربانی می‌خواهند. در دنیای انسانی، تبلور ضدآرزوهای انسانی، کش مکش پایان‌ناپذیر انسان‌ها است؛ بی‌وفایی، شهوت‌برده‌گی، تَله‌چینی در روابط جنسی. در دنیای حیوانی، تبلور ضدآرزوهای انسانی حیوان‌های وحشی اند؛ از آن میان گرگ، ببر، کرکس، اژدها، مار. در دنیای نباتی، تبلور ضدآرزوهای انسانی جنگل زشت، بیابان، درخت‌زار خشکیده اند. در دنیای نباتی، تبلور ضدآرزوهای انسانی بیابان، سنگ، زمین بی‌حاصل اند.

همه‌ی چیزی را که خواندیم از زبان خود نورتروپ فرای یک بار دیگر بخوانیم:
«**در تعارض با نمادگرایی‌ی آپوکالیپتیک، نمایی از دنیا هست که در آن میل انسان به‌تمامی پس می‌زند: دنیای کابوس و بلا، بنده‌گی و درد و پریشانی** [...] **همان‌گونه که تصاویر آپوکالپتیک** [...] **بهشت دینی را تداعی می‌کند، متضاد دیالکتیکی‌ی آن** [...] **با جهنم وجودی ارتباط دارد؛ مانند دوزخ دانته یا جهنمی که انسان بر زمین می‌آفریند؛ چنان که در ۱۹۸٤، در بسته و تاریکی در نیم‌روز** [...]
[...]
دنیای الهی‌ی دوزخی [...] **قدرت‌های بیکران، تهدیدکننده، ابله طبیعت را برای جامعه‌ای که از زاویه‌ی تکنولوژیک رشدنایافته است، مجسم می‌کند** [...]
[...]
دنیای انسانی‌ی دوزخی جامعه‌است که از طریق نوعی تنش ملکولی‌ی من‌ها پیوند می‌یابد [...]
[...]
رابطه‌ی جنسی‌ی دوزخی به صورت هیجانی [...] **مخرب در می‌آید که با وفاداری هم‌خوانی ندارد** [...] **و در قامتِ لکاته، ساحره، عفریته‌ی دریایی** [...] **نمادین می‌شود**
[...]
[...] **دنیای حیوانی در قامت هیولاها یا جانوران درنده تصویر می‌شود: گرگ، دشمن سنتی‌ی گوسفند، ببر، کرکس** [...] **مار، اژدها** [...]
[...]
دنیای نباتی جنگل شومی است، هم‌چون چیزی که در کاموس یا آغاز دوزخ هست. یا خلنگ‌زاری، که از شکسپیر تا هاردی سرنوشت تراژیک را تداعی می‌کند. یا بیابانی است هم‌چون بیابانی که در چایلد رولان براونینگ یا سرزمین بی‌حاصل

الیوت هست [...]
[...]
دنیای کانی شاید در شکل دست‌نخورده‌ی بیابان، سنگ و زمین بی‌حاصل باقی بماند.»[۴۳۹]

تصاویر دوزخی را هم از زبان نورتروپ فرای خواندیم.
باز هم به سراغِ رمان **میم** برویم.

۱۵

مفاهیمی را که در رمان **میم** حاضر کردیم از چشم نورتروپ فرای بسنجیم. یعنی از سرشت تصاویر رمان **میم** بپرسیم: دنیای الهی‌ی رمان **میم** چه‌گونه است؟ خدای حاضر در رمان **میم** غارت، شب، تنهایی، سوزش، مرگ هدیه می‌کند؛ خدایی تهدیدکننده است، حتا اگر واحد باشد. پس پاسخ پرسش اول این است: تصاویر دنیای الهی‌ی رمان **میم** دوزخی اند. دنیای انسانی‌ی رمان **میم** چه‌گونه است؟ انسان‌های حاضر در رمان **میم** غارت، شب، تنهایی، سوزش، مرگ، به یک‌دیگر هدیه می‌کنند؛ یک‌دیگر را نیش می‌زنند. پس پاسخ پرسش دوم این است: تصاویر دنیای انسانی‌ی رمان **میم** دوزخی اند. دنیای حیوانی‌ی رمان **میم** چه‌گونه است؟ مار حاکم مطلق‌العنانِ رمان **میم** است. پس پاسخ پرسش سوم بسیار ساده است: تصاویر دنیای حیوانی‌ی رمان **میم** دوزخی اند. دنیای نباتی‌ی رمان **میم** چه‌گونه است؟ رمان **میم** در شهر مرده‌گان می‌گذرد؛ در باغ تک‌درخت؛ در برهوت.[۴۴۰] پس پاسخ پرسش چهارم این است: تصاویر دنیای نباتی‌ی رمان **میم** دوزخی اند. دنیای کانی‌ی رمان **میم** چه‌گونه است؟ مکان مرگ مادربزرگ را به یاد بیاوریم: مادربزرگ به دیواره‌ای سنگی تکیه داده است و مرده است. انگار رمان **میم** در کنار تخته‌سنگی می‌گذرد که کار انسان از آن شهر نساخته است؛ در خاک بیابان. پس پاسخ پرسش پنجم این است: تصاویر کانی‌ی دنیای **میم** دوزخی اند.

از چشم نورتروپ فرای تصاویر همه‌ی دنیاهای رمان **میم** دوزخی اند. پس آن پروانه‌ی سپید چیست؟ آن پرنده‌ی سپید؟ آن دیوار سپید؟ آن گیسوی سپید مادربزرگ؟

دمی هم نورتروپ فرای را بگذاریم هم تصاویر دوزخی‌ی رمان **میم** را.
به سراغ گوشه‌ی کوچکی از نظریه‌ی ادبی‌ی پیر ماشری[۴۴۱] برویم.

۱۶

به روایت پیر ماشری اثر ادبی بی‌مرکز است. اثر بی‌مرکز چیست؟ پاسخ کوتاه پیر ماشری

439- Ibid., pp. 147-150

۴۴۰- فدایی نیا (۱۳۸۵)، ص ۷۴

441- Pierre Macherey

به پرسش ما پنج اصل دارد: اصل اول: اثر ادبی سخنِ یک ایدئولوژی را بیان می‌کند. اصل دوم: اثر ادبی سخن یک ایدئولوژی را نه از طریَق گفته‌ها که از طریق ناگفته‌ها بیان می‌کند؛ از طریق سکوت‌ها، فاصله‌ها، غیبت‌ها. اصل سوم: اثر ادبی همیشَه ناکامل است. اصل چهارم: اثر ادبی صحنه‌ی برخورد معناهای متناقض است. اصل پنجم: هدفِ خوانش یک متن ادبی این است که ناکاملیت و معناهای متناقض از طریقِ تحلیل رابطه‌یِ اثر و ایدئولوژی توضیح داده شود.[۴۴۲]

۱۷

نگاه پیر ماشری به اثر ادبی در این لحظه به چه کار ما می‌آید؟ شاید به کار طرح چند پرسش: پرسش اول این است: صدای‌ی مسلط بر رمان **میم** می‌خواهد چه بگَوید؟ پاسخ این پرسش به روایت مفاهیم و تصاویری که در رمانَ **میم** یافته‌ایم چنین است: آتشی که سرزمین ایران را مَی‌سوزاند، حاصل ترکیبی از آیین‌های گوناگونِ آسمانی، باورهای فرهنگی، حوادث تاریخی، مناسبات اقتصادی ـ اجتماعی، حکومت‌های انسان‌سوز است. پرسش دوم این است: در فضایی چنین سیاه حضور سپیدی‌ها، حضور پروانه‌ی سفید، پرنده‌ی سفید، دیوار سفید چه‌گونه ممکن است؟ پرسش سوم این است: حضور سپیدی‌ها کدام آرزو، کدام چشم‌انداز، کدام ایدئولوژی را تمثیل می‌بخشد؟ پاسخ این پرسش‌ها را شاید در نامِ محل وقوع رمان **میم** بیابیم یا نیابیم. راوی‌ی رمان **میم** پیش از آغاز کتاب چنین نوشتهَ است: «**تمام این حکایت در بیبیانِ قدیم اتفاق افتاده. راوی فقط اسامی را عوض کرده. برای سرگرمی.**»[۴۴۳] به پیشَنهادَ راوی نام محل وقوع رمان **میم** به کسره‌ی ب‌ی بی و سکونِ ب‌ی بیان، بی‌بیان تلفظ می‌شود. این واژه را طورهای دیگری هم مَی‌توانیم بخوانیم؛ بهَ عنوان نمونهَ به سکونِ ب‌ی بی و فتحه‌ی ب‌ی بیان: به این شکل؛ بی‌بَیان. مفهوم تلفظی که ما برای نام مَحلِ وقوع رمان **میم** پیش‌نهاد می‌کنیم کدام است؟ تلفظ ما یعنی چه چیزها که بَیان نشده‌اَند. یعنی چه چیزها که در سخن نمی‌گنجند. یعنی چَه چیزها که جای گفتن‌شان نیست. یعنی چه چیزها که زمان گفتن‌شان نیست. یعنی چه چیزها که باید ناگفته بمانند. یعنی چه پرسش‌ها که پاسخ ندارند. یعنی رنگِ سپیدِ دربه‌در خواب‌ها است.

۱۸

رمان **میم** را ورق زدیم. در **خواب‌نامه‌ی ماران ایرانی** جهان از سوزش غلغله بود. هنوز پرسش‌ها مانده است. بِیتی از **مولوی** را بخوانیم که بر پیشانی‌ی رمان **میم** آمده است:

۴۴۲- ایگلتون، تری. (۱۳۸۳)، مارکسیسم و نقد ادبی، ترجمه‌ی اکبر معصوم بیگی، تهران، صص ۶۳ - ۶۱
۴۴۳- فدایی نیا (۱۳۸۵)، مطابقِ شمارش ما، ص ۹

«**چون الف چیزی ندارم ای کریم/ جز دلی تنگ‌تر از چشم میم.**»[٤٤٤]

مهرماه ۱۳۸۷

نظر خواننده‌گان (دو نظر):

معرفی‌ی یک کتاب؛ ارسطوی بغداد، نوشته‌ی محمدرضا فشاهی

محمدرضا فشاهی در یادداشتی که به عنوان مقدمه بر ارسطوی بغداد نوشته است، تأکید می‌کند: «**[...] زبانهای ایرانی و اندیشه‌ی ایرانی [...] از قرن هفتم میلادی یا اول هجری به بعد [...] مهر و نشان خود را [...] بر تمامی آنچه که فلسفه و تفکر اسلامی نام دارد نهاده‌اند. نه تنها پدر ارسطوئیان جهان اسلام یعنی فارابی و ابن‌سینا همراه پدر افلاطونیان جهان اسلام یعنی سهروردی ایرانی بوده‌اند، بلکه بزرگترین مفسر قرآن در تاریخ جهان اسلام یعنی محمدبن جریر طبری، و یا برجسته‌ترین متفکر اهل سنت یعنی امام محمد غزالی نیز از همین کشور برخاسته‌اند.**»[٤٤٥]

محمدرضا فشاهی آن‌گاه در مسیر بررسی‌ی «فلسفه و تفکر اسلامی» به تفاوت فلسفه‌ی اسلامی و عقل یونانی نگاه می‌کند، بر اختلاف هگل و ملاصدرا تأمل می‌کند، جای‌گاه زرتشت و افلاطون در اندیشه‌ی اسلامی را بررسی می‌کند، بر سکون جهان فیلسوفان اسلامی انگشت می‌گذارد و سرانجام به این جمع‌بندی می‌رسد: «**همه‌ی آنچه که در زمینه‌ی تفکر در سرزمین‌های اسلامی تحریر گردیده، همه‌ی آنچه که از فارابی تا ملاصدرا و از صدرا تا طباطبایی گفته و نوشته شده یکسره الهیات است و هیچ شباهتی به فلسفه به مفهوم آتنی آن ندارد.**»[٤٤٦]

کارل گوستاو یونگ حضور بشقاب پرنده در خواب را تعبیر می‌کند.

کسی خواب دیده است. خواب او این است: من و تعدادی دیگر در یک کامیون کوچک نشسته‌ایم. کامیون از بالای خیابان شانزه‌لیزه رو به پایین حرکت می‌کند. ناگهان آژیر حمله‌ی هوایی به گوش می‌رسد. کامیون می‌ایستد. سرنشینان از کامیون بیرون می‌پرند. در نزدیک‌ترین خانه‌ها پناه می‌گیرند. من آخرین نفری هستم که از کامیون بیرون می‌پرم.

٤٤٤- همان جا، مطابق شمارش ما، ص ۷

٤٤٥- فشاهی، محمدرضا. (۱۹۹۸)، ارسطوی بغداد: از عقل یونانی به وحی قرآنی، کوششی در آسیب‌شناسی فلسفه‌ی ایرانی- اسلامی، استکهلم، ص ۲

٤٤٦- همان‌جا، صص ۳۸ - ۳۷

سعی می‌کنم، مانند دیگران، در خانه‌ای پناه بگیرم، اما همه‌ی درها بسته اند. به دیواری تکیه می‌دهم و به آسمان خیره می‌شوم. به جای هواپیماهای بمب‌افکن، بشقاب پرنده‌ای می‌بینم به شکل یک گلوله‌ی فلزی، به شکل یک قطره‌ی آب از شرق به غرب پرواز می‌کند. احساس می‌کنم کسانی در بشقاب پرنده من را می‌پایند. صدای پای زنی را می‌شنوم، انگار کفش پاشنه‌بلند پوشیده است، از پیاده‌روی خیابان رو به پایین سرازیر می‌شود.[٤٤٧]

کارل گوستاو یونگ این خواب را این‌گونه تعبیر می‌کند: نمای عمومی‌ی این خواب یک وحشت‌زده‌گی‌ی عمومی است. بشقاب پرنده مثل قطره‌ی باران است؛ مایعی آسمانی که باید با مفهوم کیمیاگرانه‌ی آب جاودانی، که در کیمیاگری‌ی قرن شانزدهم آسمان نیز نامیده شده است، ارتباط داشته باشد. کیمیاگران همان‌گونه که از سنگی سخن می‌گویند که سنگ نیست، از آب فلسفی هم سخن می‌گویند که آب نیست؛ بل‌که جیوه است که نشان روح است. این آب فلسفی از ماده‌ی کانی جدا می‌شود و از این طریق ماده‌ی کانی استحاله پیدا می‌کند و به چهره‌ای روحانی تبدیل می‌شود؛ اغلب در سیمای یک شخص؛ در قالب پسر دوجنسی؛ عالم کبیر. آب فلسفی از سویی فلز است؛ از سویی مایعی که به بخار، به روح تبدیل می‌شود. جیوه نجات‌بخش جهان است، دشمنان را آشتی می‌دهد، جاودانه‌گی می‌بخشد. کسی که خواب دیده است به وسوسه‌ی گریز تن نمی‌دهد؛ روح جاودانه را بر آسمان می‌بیند. زنی که صدای پایش در پیاده‌رو به گوش می‌رسد، نماینده‌ی بی‌خبرانی است که بشقاب پرنده را در آسمان ندیده‌اند؛ بی‌خبرانی که نه وسوسه‌ی گریز دارند؛ نه سری رو به آسمان.[٤٤٨]

٤٤٧- یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸٤)، اسطوره‌ای نو: نشانه‌هایی در آسمان، ترجمه‌ی جلال ستاری، تهران، ۵۵ - ۵٤

٤٤٨- همان جا، صص ٦۱ - ۵٦

پرسش سوم:
جسم یا روح؟

محک زیبایی
رساله‌ای گرگیاس[۴۴۹] افلاطون[۴۵۰] را به‌سرعت ورق بزنیم

خانه‌ی خدایان کجاست؟
چند خط در مورد انسان در ادبیات روم

کوه خوراکی‌ها
معرفی‌ی کتاب مستطاب آشپزی: از سیر تا پیاز، نوشته‌ی نجف دریابندری

449- Gorgias
450- Platon

محک زیبایی

رساله‌ی گُرگیاس افلاطون را به‌سرعت ورق بزنیم

سوفیست‌ها، که مهم‌ترین هم‌آوردان فلسفی‌ی افلاطون بودند، اعتقاد داشتند شکاف بزرگی میان طبیعت انسانی و قراردادهای اجتماعی دهان گشاده است. جهتِ طبیعت انسانی لذت است. لذت‌جویی و نیکی یک معنا دارند.

افلاطون در رساله‌ی گُرگیاس می‌خواهد سوفیست‌ها را شکست دهد. می‌خواهد میان نیکی و لذت مرزی ترسیم کند؛ میان دانایی و باور نیز. می‌خواهد نشان دهد عدالت بزرگ‌ترین فضیلت است.

رساله‌ی گُرگیاس با ورود دیرهنگام سقراط[۴۵۱] به محل فستیوال سخنوری آغاز می‌شود. تأخیر سقراط اما چیزی را تغییر نمی‌دهد. کالیکلس[۴۵۲] برای سقراط خبر خوبی دارد. گُرگیاس در خانه‌ی او اقامت داشته است؛ آماده است رساله‌ی خود را برای سقراط بخواند. سقراط خواست دیگری دارد. می‌خواهد بداند معنای هنر سخنوری چیست.

451- Sokrates
452- Kallikles

گُرگیاس خسته است. پولوس[۴۵۳] پاسخ سقراط را می‌دهد. پاسخ او جز واژه‌های زیبای توخالی نیست.

گفت‌وگویی طولانی میان سقراط و گُرگیاس آغاز می‌شود؛ در جست‌وجوی پاسخ به پرسش‌های سقراط: دانش به چه چیز می‌پردازد؟ گُرگیاس پاسخ می‌دهد: سخن که توانایی‌ی متقاعد کردن هیئت منصفه‌ی یک دادگاه، نماینده‌گان یک شورای دولتی، اعضای یک جمع مردمی، طرف‌داران نظرهای سیاسی‌ی گوناگون را دارد. هنر سخنوری اما توان متقاعد کردن معمولی نیست؛ هنری ویژه است. گُرگیاس اعتراف می‌کند که متقاعد کردنی که او از آن سخن می‌گوید آن‌جا به کار می‌آید که میان حق و ناحق جدال برپا است. اعتراف او تعیین‌کننده است. سقراط پرسشِ دیگر خود را مطرح می‌کند. دانایی و باور یک چیز هستند یا دو چیز گوناگون؟ پاسخ گُرگیاس غیرمنتظره نیست: دو چیز گوناگون. سقراط بر مبنای پاسخ گُرگیاس نتیجه می‌گیرد: هنر سخنوری در ذاتِ خود با ارزش نیست؛ که محتوای یک سخن ارزش آن را تعیین می‌کند: تنها سخنی که خود را وقف عدالت می‌کند، شرافتمندانه است؛ چه دانایی تنها عدالت را توجیه می‌کند.

سقراط مرز محکمی میان دانایی و باور برپا می‌کند تا بنیانی بسازد که بر آن می‌توان دانشِ نیکی را بنا گذاشت؛ ادعا می‌کند اگر مختار باشد عملی ناحق انجام دهد یا اجازه دهد عملی ناحق علیه او صورت گیرد، دومی را انتخاب می‌کند. انتخابِ سقراط گامی است بزرگ به سوی عنصر اصلی‌ی اندیشه‌ی افلاطون؛ انتخاب میان لذتِ روح یا لذت جسم. سقراط ادعای خود را تکمیل می‌کند: پولوس عملی ناحق انجام می‌دهد؛ ناحق همیشه بدبخت است. بدبخت‌تر است اما اگر کفاره‌ی گناه خود را پس ندهد. حریفان سقراط ادعای او را خنده‌دار می‌یابند. سقراط اما ثابت می‌کند زیباترین مفهوم عدالت است و تنها مجازات است که روح گناه‌کار را تطهیر می‌کند. جدال هنوز تمام نشده است. سقراط می‌خواهد نشان دهد؛ نهادهای جامعه باید با ساختار روح انسان منطبق باشند؛ عدالت یعنی این.

کالیکلس با سقراط موافق است. پیش از این اما ادعا کرده است که قدرت‌مداران به‌تر اند. سقراط از او پرسش‌هایی دارد: آیا درست است که جمع قوی‌تر از فرد است؟ آیا درست است که جمع در مورد چه‌گونه‌گی‌ی نهادهای جامعه تصمیم می‌گیرد؟ پاسخ کالیکلس کوتاه است: درست است. بحث به میل سقراط پیش می‌رود. سقراط پرسش دیگری دارد: آیا درست است که هنگامی که جمع عمل ناحقی انجام می‌دهد زشتی‌ی بیش‌تری تولید می‌کند تا هنگامی که دچار عملِ ناحقی می‌شود؟ پاسخ کالیکلس مطابق میل سقراط است: درست است. سقراط ادامه می‌دهد: به‌تر است نهادها نیز دچار عمل

453- Polos

ناحق شوند تا عمل ناحقی انجام دهند؛ نهادها نیز هم‌چون انسان باید سهم خویش ببرند؛ نقش خویش ایفا کنند. تا پایان بحث چندان راهی نمانده است: نیکی و لذت یکی نیستند.

در رساله‌ی گُرگیاس افلاطون یک بار دیگر بر بنیان اندیشه‌ی خود تأکید می‌کند. در جامعه سه گروه وجود دارند: سیاست‌مداران، نیروهای نظامی، نهادهای اقتصادی. این سه گروه تبلور جنبه‌های اصلی‌ی وجود انسان هستند؛ به ترتیب تبلورِ عقل، جان، میل. انسان تنها به شرطی عادل است که سروری‌ی عقل بر جان و میل رَا بپذیرد؛ عدالت یعنی این.

افلاطون اصول اخلاقی‌ی خویش را برتقدیس زیبایی‌ی ناب بنیان می‌گذارد؛ زیبایی‌ی ناب؛ یعنی «خداوند» که محکِ عدالت، محک رضایت، سرچشمه‌ی شادی است.[٤٥٤]

مردادماه ۱۳۸۷

٤٥٤– افلاطون (١٣٦٧)، دورهٔ آثار، ترجمهٔ محمدحسن لطفی ـ رضا کاویانی، جلد اول، صص ۳۷۰ – ۲۶۱

نظر خواننده‌گان (یک نظر):

ژولیا کریستوا[٤٥٥] از وحدت روح و جسم می‌گوید

ژولیا کریستوا نیز از یکی از واژه‌های افلاطون سود می‌جوید؛ از واژه‌ی کورا. در چشم ژولیا کریستوا روند دلالت دو جنبه دارد: نمادین، نشانه‌ای. جنبه‌ی نمادین بخشی از زبانَ است که از طریق آن سخن‌گویان تلاش می‌کنند معنایی را منتقل کنند؛ زبانی قاعده‌مند. جنبه‌ی نشانه‌ایَ اما اگر به زبان راه پیدا کند، قاعده‌ای نمی‌پذیرد؛ که انرژی تن را بیان می‌کند. علم از جنبه‌ی نمادین زبان سود می‌جوید؛ شعر از جنبه‌ی نشانه‌ای.[٤٥٦]

افلاطون در رساله‌ی تیمائوس، در روند شرح آفرینش جهان، از واژه‌ی کورا سود می‌جوید که هم به‌معنای ظرف است هم پرستار. ژولیا کریستوا اما کورا را فضایی می‌داند که در آن کودک بر بستر رابطه با تن مادر غرایز خویش را تجربه می‌کند؛ احساس‌های خویش را. کورا فضایی است که در آن جنبه‌ی نشانه‌ای‌ی زبان شکل می‌گیرد؛ فضای زبان‌پریشی‌ها.[٤٥٧]

در چشمِ ژولیا کریستوا انرژی‌های تن در رفتارهای دلالتی‌ی انسان راه می‌گشایند. جان و تن دَو مفهوم به‌هم پیوسته اند.[٤٥٨]

449- Julia Kristeva

٤٥٦– مک آفی، نوئل. (١٣٨٥)، ژولیا کریستوا، ترجمه‌ی مهرداد پارسا، تهران، ص ۳۵
٤٥٧– همان جا، ص ۳۹
٤٥٨– همان جا، ص ۷۰

خانه‌ی خدایان کجاست؟

چند خط در مورد تصویر انسان در ادبیات روم

پرسش‌های همیشه‌ی انسان تکرار می‌شوند؛ پاسخ‌ها گوناگون نیز. انسان رومی نیز چنین می‌کند؛ صدها سال پیش. به پرسش‌های همیشه‌گی پاسخ‌های گوناگون می‌دهد؛ از توجیه عمل شجاعانه تا تبلیغ برای لذت‌های زمینی.

به یادماندنی‌ترین حماسه‌سرای رومی ویرژیل[۴۵۹] است؛ نویسنده‌ی **آئه‌ئیدن**. ویرژیل در **آئه‌ئیدن** روح‌های والا را ستایش می‌کند: «**دیدو**[۴۶۰] **فاش می‌کند سرانجام درد پنهان‌اش را برای خواهرش/ آنا**[۴۶۱] **خواهرم! چه رنجی! رنج می‌برم از بیداری‌ی پرهراس. این مهمان کمیاب کیست در سرای من؟/ این قهرمان‌سا! چه باشکوه است این اصیل!/ یک لحظه دریافتم و باور دارم که: نسب از خدایان می‌برد/ [...]/ قهرمانی است او؛ سرور تقدیرهایی که انسان را می‌آزمایند.**»[۴۶۲] انسان آرمانی‌ی ویرژیل روح را بر جسم ترجیح می‌دهد؛ وظیفه به جای می‌آورد.

459- Vergilius
460- Dido
461- Anna
462- Karlsson, Gustav. (1996), Romersk Litteratur, Stockholm, sid. 50-51

انسان آرمانی‌ی انسان رومی اما تنها انسان ویرژیل نیست؛ تصویر دیگری نیز دارد. در مرثیه‌های پروپرتیوس؛[۴۶۳] در شعرهای هوراتیاس:[۴۶۴] «**چرا هدر دهیم نیروهای خود را در این عمر کوتاه/ [...] از خانه می‌توانی بگریزی؛ از خود هرگز./ اندوه سرنشین دیگر کشتی‌ی تو است؛ بی آن‌که کسی بداند/ دوشادوش تو است/ می‌تازد هم‌راه تو/ [...] دنبال می‌کند تو را چابک‌تر از بادی که ابر را دنبال می‌کند/ شاد باش از چیزی که خواهد آمد/ زمانی خواهد پایید/ تلخی‌ها سبک خواهند شد/ اگر بدانی که می‌توان به خود لبخند زد/ [...]**»[۴۶۵] انسان آرمانی‌ی پروپرتیوس و هوراتیاس لذت‌های جسمی را جست‌وجو می‌کند.

ویرژیل در مقابل پروپرتیوس و هوراتیاس می‌ایستد؛ در مقابل اندیشه‌های فلسفی‌ی آن‌ها نیز. ویرژیل پیرو فلسفه‌ی رواقی است؛ پروپرتیوس و هوراتیاس پیرو فلسفه‌ی اپیکور.[۴۶۶] برجسته‌ترین نماینده‌ی فلسفه‌ی رواقی سنکا[۴۶۷] است. سنکا بر قدرِ عروج روح اصرار می‌کند. جسم انسان هم قفس است هم سنگینی. خدایان کسانی را یاری می‌کنند که غایت هستی را فضیلت بدانند؛ رستگاری‌ی روح را. اپیکور با چشم دیگری می‌نگرد؛ قصه‌ی هستی را چنین می‌بیند: همه‌ی جهان از اتم ساخته شده است. انسان تنها موجودی است که اتم عقل دارد. برای روح غایتی نیست. انگیزه‌ی ساخت جهان مکانیکی است. خدایان در فاصله‌ی جهان‌های گوناگون مسکن دارند. شبانه روز می‌خورند، می‌نوشند، لذت می‌برند. غایت خدایان لذت است. انسان باید در راهی برود که خدایان می‌روند. سنکا و اپیکور، هر دو، زنده‌گی‌ی عقلانی را توجیه می‌کنند؛ از دو راه مخالف. یکی پیروزی‌ی عقل را در آرامش روح می‌خواهد؛ دیگری در لذت جسمانی.

حماسه‌ی رومی اندیشه‌ی سنکا را بازمی‌تاباند؛ اشعار عاشقانه و مرثیه‌های رومی اندیشه‌ی اپیکور را؛ منزل‌هایی دیگر از نبردی که هر دَم آغاز می‌شود.

تیرماه ۱۳۸۶

463- Propertius
464- Horatius
465- Ibid., sid 98
466- Epikuros
467- Seneca

نظر خواننده‌گان (یک نظر):

یک رمان در چند خط؛ خنده‌ای در تاریکی، نوشته‌ی ولادیمیر ناباکوف[۴۶۸]

شخصیت‌های اصلی‌ی رمان **خنده‌ای در تاریکی**، که در اواخر سال‌های ۱۹۲۰ یا اوایل سال‌های ۱۹۳۰، در برلین، روی می‌دهد، شش نفر اند: آلبینوس،[۴۶۹] الیزابت،[۴۷۰] ایرما،[۴۷۱] پل،[۴۷۲] مارگو،[۴۷۳] آکسل رکس.[۴۷۴] آلبینوس کارشناس و منتقد نقاشی است؛ با ثروتی در خور که از پدر به ارث برده است. الیزابت هم‌سر آلبینوس است؛ زنی وفادار، آرام، رام که به آلبینوس اطمینان می‌بخشد، اما تن او را گرم نمی‌کند؛ زنی که همه چیز دارد جز جاذبه‌ی جنسی. ایرما دختر آلبینوس و الیزابت است؛ در آغاز رمان هشت ساله. پل، برادر الیزابت است؛ محترم، درشت‌هیکل، نیک‌طبع. مارگو معشوقِ آلبینوس است. پدر و مادرش کارگر یک خانه اند. عاشق هنرپیشه‌گی است. در یک سینما، مشتریان را با چراغ قوه به سوی صندلی‌هایشان راه‌نمایی می‌کند. مارگو جز جاذبه‌ی جنسی چیزی ندارد. آکسل رکس، برای مجله‌ای در آمریکا کارتون می‌کشد؛ آلبینوس با او تماس گرفته است که از روی یکی از نقاش‌های مشهور، یک فیلم کارتون بسازد. آکسل رکس پاسخ داده است، تنها به شرطی انجام این پروژه ممکن است که خود آلبینوس روی آن سرمایه‌گذاری کند. آکسل رکس اولین مرد زنده‌گی‌ی مارگو هم هست؛ یک ماهی با او رابطه داشته است؛ آن‌گاه او را ترک کرده و به آمریکا رفته است. همان یک ماه رابطه اما مارگو را برای همیشه معتاد او کرده است؛ معتاد جسم او کرده است.

آلبینوس برای اولین بار مارگو را در سالن سینما می‌بیند؛ در نور چراغ قوه‌ای که مارگو برای او به زمین تاریک انداخته است. از همان نگاه اول در می‌یابد که مارگو گم‌شده‌ی او است؛ پاسخ به تمنای جنسی‌ای که الیزابت هرگز به آن پاسخ نداده است. آلبنیوس شیفته‌ی مارگو می‌شود؛ الیزابت و ایرما را ترک می‌کند؛ در وجود مارگو عطش جسم فرو می‌نشاند؛ اسیر می‌شود. کمی بعد دخترش از یک بیماری می‌میرد، آکسل رکس به برلین برمی‌گردد، در یک مهمانی با آلبینوس و مارگو روبه‌رو می‌شود، رابطه‌ی خود با مارگو را از سر می‌گیرد. کمی بعد در جریان یک تصادف آلبینوس کور می‌شود. مارگو و آکسل او را به یک مرکز درمانی می‌برند؛ در مقابل چشمان تاریک او به رابطه‌ی پنهان خود ادامه می‌دهند. روزی پل به دیدار آلبینوس می‌آید؛ رابطه‌ی مارگو و آکسل رکس فاش می‌شود. پل آلبینوس را به خانه می‌برد. الیزابت او را می‌پذیرد. کمی بعد آلبینوس

468- Vladimir Nabokov
469- Albinus
470- Elisabeth
471- Irma
472- Paul
473- Margot
474- Axel Rex

درمی‌یابد که مارگو برای جمع‌آوری‌ی وسایل خود به خانه‌ی مشترک‌شان آمده است. هفت‌تیری بر می‌دارد، تاکسی‌ای می‌گیرد، به سراغ مارگو می‌رود تا او را بکشد. در خانه اتفاق دیگری می‌افتد: مارگو هفت‌تیر را از دست آلبینوس درمی‌آورد؛ او را می‌کشد.[۴۷۵]

475- Nabokov, Vladimir. (1992), Laughfter In The Dark, New York

کوه‌خوراکی‌ها

معرفی‌ی کتاب مستطاب آشپزی: از سیر تا پیاز، نوشته‌ی نجف دریابندری

کتاب **مستطاب آشپزی: از سیر تا پیاز** سخت مفصل است؛ در دو جلد، سه کتاب، هزارونهصدوشصت‌وپنج‌صفحه، سی‌ودو بخش، چهار پیوست، صدوسی‌وهشت فصل. پیش از آغاز بخش اول اما با عنوان‌های دیگری نیز روبه‌رو هستیم: **پیش‌گفتار، سپاس‌گزاری، مقیاس، پیمانه و قاشق، کارد و تخته و برش**. عنوان‌های سه کتاب چنین اند: کتاب اول: **آشنایی و آموزش**، کتاب دوم: **دستورهای پخت و پز**، کتاب سوم: **پیوست‌ها**. عنوان‌های سی‌ودو بخش چنین اند: بخش اول: **مکتب‌های آشپزی**، بخش دوم: **آشپزخانه**، بخش سوم: **مواد خوراکی**، بخش چهارم: **نوشیدنی: گرم، سرد**، بخش پنجم: **سالاد، چتنی، بورانی**، بخش ششم: **سس**، بخش هفتم: **هفت با**، بخش هشتم: **پیش غذا (اُردُر)**، بخش نهم: **چلو، پلو**، بخش دهم: **خورش**، بخش یازدهم: **آبگوشت، اشکنه**، بخش دوازدهم: **خوراک**، بخش سیزدهم: **تاس‌کباب**، بخش چهاردهم: **کوفته، دلمه**، بخش پانزدهم: **پاستا، پیتزا**، بخش شانزدهم: **سوفله، گراتن**، بخش هفدهم: **کباب،**

بریان، تنوری، بخش هجدهم: **شامی، کتلت، روغن جوش**، بخش نوزدهم: **ماهی، میوه‌های دریا**، بخش بیستم: **کوکو و خاگینه (اُملت)**، بخش بیست‌ویکم: **سیب زمینی**، بخش بیست‌ودوم: **خوراک بُنشَن**، بخش بیست‌وسوم: **کالباس، سوسیس، پاته**، بخش بیست‌وچهارم: **ساندویچ**، بخش بیست‌وپنجم: **شکار**، بخش بیست‌وششم: **اندرونه**، بخش بیست‌وهفتم: **غذاهای بازیافته**، بخش بیست‌وهشتم: **گیاه‌خواری و خام‌خواری**، بخش بیست‌ونهم: **دسر و مختصری شیرینی**، بخش سی‌ام: **مربا و مارمالاد**، بخش سی‌ویکم: **ترشی، شور**، بخش سی‌ودوم: **نان**.

نجف دریابندری **پیش‌گفتار** را چنین آغاز می‌کند: «**اولین نکته‌ای که خوانندهٔ گرامی باید بداند این است که هیچ‌کس با خواندن کتاب آشپزی آشپز نمی‌شود؛ اما نکتهٔ دوم این است که هیچ آشپزی، و نیز هیچ کسی کَه خیالِ آشپز شدن در سر داشته باشد، از کتاب آشپزی بی‌نیاز نیست.**»[۴۷۶] زیر عنوان **سپاس‌گزاری** فهرست بلندی از یاری‌دهندگان آمده است؛ به ترتیب حروف الفبا؛ بسیار بلند. زیر عنوان **مقیاس** تأکید شده است: «**در کتاب مستطاب طبعاً مقیاس‌های متریک و سانتی‌گراد به کار رفته است، ولی برای جلوگیری از سردرگمی که ممکن است برای بعضی از خواننده‌گان پیش بیاید، در صفحه‌های بعد جدول‌های مقابلهٔ مقیاس‌های متفاوت ــ از جمله مقیاس‌های سنتی ایران ــ داده می‌شود.**»[۴۷۷] زیر عنوان **پیمانه و قاشق** تأکید شده است: «**در این کتاب مستطاب مکرر از پیمانه و نیم پیمانه و یک سوم پیمانه و یک چهارم پیمانه و قاشق (قاشقِ غذاخوری) و قاشق م (قاشق مرباخوری) و قاشق چ (قاشق چای خوری) نام بَرده شده است. در آشپزی فنجان و قاشق‌های عادی می‌توان به کار برد، ولی در شیرینی‌پزی که اندازه‌ها باید دقیق باشد بهتر است پیمانه‌ها و قاشق‌های استاندارد به کار بریم [...]**»[۴۷۸] زیر عنوان **کارد و تخته و برش** در چهل‌وشش نقاشی از **چرخاندن پیاز در تابه** تا انواع گوناگون بریدن‌ها و خرد کردن‌ها بر تخته را می‌بینیم؛ با چاقو و ساطور؛ از **دان کردن انار با ضربهٔ پشت قاشق** تا **شیوهٔ گرفتن و به کار بردن تیرک غذاخوری چینی**.

عنوان بخش‌ها خود خبر از همه چیز می‌دهند؛ دستور پخت کوهی از خوردنی‌ها؛ ترش و شیرین، مایع و جامد، گوشتی و گیاهی، چرب و خشک. بَخش اول، بخش دوم، پیوست‌ها اما به «چیزهای دیگری» اشاره می‌کنند.

بخش اول در ده فصل نوشته شده است. عنوان فصل‌ها این است: فصل اول: **مکتب‌های مادر: ایرانی، چینی، رومی**، فصل دوم: **آشپزی ایرانی**، فصل سوم: **آشپزی**

۴۷۶- دریابندری، نجف. (۱۳۸۴)، کتاب مستطاب آشپزی: از سیر تا پیاز، با همکاری فهیمه راستکار، تهران، ص ۹
۴۷۷- همان جا، ص ۴۵
۴۷۸- همان جا، ص ۵۱

هندی، فصل چهارم: **آشپزی ترکی و عربی**، فصل پنجم: **آشپزی اسپانیایی**، فصل ششم: **آشپزی چینی**، فصل هفتم: **آشپزی ژاپنی**، فصل هشتم: **آشپزی ایتالیایی**، فصل نهم: **آشپزی فرانسوی**، فصل دهم: **آشپزی روسی**. در فصل اول بخش اول تأکید شده است: «**از نگاه اول به خورد و خوراک مردمان گوناگون چنین برمی‌آید که در این جهان به شمار کشورها، یا حتی شهرها، شیوه‌های آشپزی وجود دارد؛ اما اگر این شیوه‌ها را از روی شباهت‌ها و تفاوت‌های‌شان دسته‌بندی کنیم در نهایت به سه شیوهٔ آشپزی متمایز می‌رسیم، که قابل تحویل به یکدیگر نیستند** [...] **این سه شیوه که ما آن را مکتب‌های مادر می‌نامیم عبارت‌اند از آشپزی ایرانی، آشپزی چینی و آشپزی رومی.**»[۴۷۹]

بخش دوم در دو فصل نوشته شده است: فصل یازدهم: **آشپزخانه، طرح و لوازم**، فصل دوازدهم: **بهداشت محیط زیست**. در فصل یازدهم تأکید می‌شود: «**در هر آشپزخانه‌ای سه مرکز وجود دارد – یا باید وجود داشته باشد – و کارهای روزانه میانِ این‌ها انجام می‌گیرد. این سه مرکز عبارت‌اند از:**

۱) جای نگه‌داری مواد غذایی، که یخچال و یخ‌بند (فریزر) هم جزو آن است؛

۲) جای پخت و پز، یا همان اجاق آشپزی؛

۳) حوضچهٔ ظرف‌شویی (سینک)، که ممکن است ماشین ظرف‌شویی هم کنار آن قرار گیرد.»[۴۸۰]

پیوست یکم زیر عنوان **یخ‌بند (فریزر)** نوشته شده است: در دو فصل: فصل صدوبیست‌ونهم: **یخ‌بندی مواد خوراکی**، فصل صدوسی‌ام: **مواد خوراکی یخ بسته**.

پیوست دوم زیر عنوان **فر موج‌پز (مایکروویو)** نوشته شده است: در هشت فصل: فصل صدوسی‌ویکم: **فر موج‌پز (مایکروویو)**، فصل صدوسی‌ودوم: **پخت‌وپز در فر موج‌پز**، فصل صدوسی‌وسوم: **مدت و روش پخت در فر موج‌پز**، فصل صدوسی‌وچهارم: **گوشت، مرغ، و ... در موج‌پز ...**، فصل صدوسی‌وپنجم: **تبدیل دستورهای آشپزی**، فصل صدوسی‌وششم: **چند نمونه**، فصل صدوسی‌وهفتم: **نان و کیک موج‌پز**، فصل صدوسی‌وهشتم: **مربا، مارمالاد و ... در موج‌پز**.

پیوست سوم **فرهنگ واژه‌ها و اصطلاح‌ها** است.

پیوست چهارم **نمایه‌ها (فهرست‌های راهنما)** است؛ در پنج نمایه: **نمایهٔ ۱، فهرست تفصیلی، نمایهٔ ۲، فهرست غذاهای ملت‌ها، نمایهٔ ۳، فهرست غذاهای بدون گوشت، نمایهٔ ٤، خوراک شکار، نمایهٔ ۵، فهرست راهنمای عمومی**.

کتاب مستطاب آشپزی: از سیر تا پیاز با یک بیت شعر آغاز شده است: «**من آنچه**

۴۷۹– همان جا، ص ٦۵

۴۸۰– همان جا، ص ۱۰٦

وصف طعام است با تو می‌گویم/ تو خواه از سخنم پند گیر خواه ملال.»[۴۸۱]

مردادماه ۱۳۸٦

نظر خواننده‌گان:

نظری داده نشده است.

۴۸۱– همان جا، مطابق شمارش ما، ص۷

پرسش چهارم:
ذهن یا عین؟

حقیقت ناپنهان

کتابِ سرچشمه‌ی اثر هنری، نوشته‌ی مارتین هایدگر[۴۸۲] در چند خط

شورش شاعرانه گی

جُستار پاراتاکسیسِ، نوشته‌ی تئودور آدورنو[۴۸۳] در چند خط

482- Martin Heidegger
483- Teodor Adorno

حقیقت ناپنهان

کتاب سرچشمه‌ی اثر هنری، نوشته‌ی مارتین هایدگر در چند خط

مارتین هایدگر در کتاب **سرچشمه‌ی اثر هنری** بر این پرسش متمرکز می‌شود: سرچشمه‌ی اثر هنری چیست؟ یعنی از چه چیز و با چه چیز اثر هنری آن می‌شود که هست؟ نخستین پاسخ می‌تواند این باشد که هنرمند سرچشمه‌ی اثر است. با اندکی اما دقت درمی‌یابیم که بدون اثر هنرمند نمی‌تواند وجود داشته باشد. پس هنرمند سرچشمه‌ی اثر است و اثر سرچشمه‌ی هنرمند. پیش از این دو اما چیزی وجود دارد که بخشی از نام هر دو است؛ خود هنر. هنر اما واژه‌ای بیش نیست. «ایده»ای همه‌گانی است که تنها در هنرمند و اثر فعلیت دارد. نکته این‌جا است که پرسش از سرچشمه‌ی اثر در واقع پرسیدن از گوهر هنر است. هنر از طریق بررسی‌ی اثر دانسته می‌شود؛ اثر با دانستن گوهر هنر. این حلقه‌ی هرمنوتیک است: از اثر به هنر؛ از هنر به اثر.

مارتین هایدگر پیش‌نهاد می‌کند برای حل دشواری‌ی هنر از اثر آغاز کنیم. او خود در راه تبیین درک خویش از هنر به تابلوی کفش‌های ونسان وان‌گوگ مراجعه می‌کند.

کفش‌های تابلوی نقاشی‌ی ونسان وان‌گوگ سه کارکرد دارند. کارکرد اول: کفش‌های کهنه‌ی زنی روستایی در گوشه‌ای از جهان بیرون از ما هستند. در این حالت ما آن‌ها را چیز می‌خوانیم. کارکرد دوم: جنبه‌ی ابزاری دارند؛ در کار و رنج به کار زن روستایی می‌آیند. در این حالت آن‌ها را وسیله می‌خوانیم. کارکرد سوم: اثر هنری هستند؛ بیرون از ساختار و موضوع و زبان؛ مستقل و بی‌نیاز از تعریف. اثر هنری موضوع چیز دیگری نیست. خود یک جهان است. حقیقت در اثر رخ می‌دهد. سرچشمه‌ی اثر رخ‌داد حقیقت است. اثر باید آشکارکننده‌ی هستی باشد.

به روایت مارتین هایدگر دازاین نمی‌تواند حقیقت را در گزاره‌ها، یعنی در قضیه‌ها و تعریف‌های معمول بیابد. حقیقت برای او در زبان دیگری جریان دارد. زبانی که نه ابزار است نه به چیز دیگری اشاره می‌کند؛ که خود حقیقت است. زبان دازاین زبان شعر است. زبان شعر حقیقت جهان را می‌آفریند. درست همان‌گونه که تابلوی وان‌گوگ حقیقت را می‌آفریند. اثر هنری خود هستی است. امکان‌های هستی را نمایان می‌کند. شیوه‌های دیگر بودن را می‌آزماید. اوج امکان دازاین است. حجاب چیزها را برمی‌دارد.

به روایت مارتین هایدگر اثر هنری راهی است به سوی زیبایی. در زیبایی حقیقت چون ناپنهانی روی می‌نماید.[۴۸۴]

فروردین‌ماه ۱۳۸۶

نظر خواننده‌گان:

نظری داده نشده است.

484- Heidegger, Martin. (1987), Konstverkets ursprung, Översättning: Richard Matz, Göteborg

شورش شاعرانه‌گی

جُستار پاراتاکسیسِ، نوشته‌ی تئودور آدورنو در چند خط

تئودور آدورنو جُستار **پاراتاکسیس** را در بحث با مارتین هایدگر در مورد شعر فریدریش هولدرلین[۴۸۵] نوشته است. نگاه مارَتین هایدگر به شعر فریدریش هولدرلین می‌تواند در دو عبارت فروکاسته شود: فقه‌اللغه و نیت ذهنی. تا به این دو عبارت نزدیک شویم اما باید بر دو مفهوم در فلسفه‌ی مارتین هایدگر متمرکز شویم: هستی و هستنده. به گمان مارتین هایدگر یک اثر هنری عبارت است از چهره‌ای مشخص از هستی. معنی‌ی این سخن این است که اثر هنری زمانی آفریده می‌شود که هستن خود را در هستنده متبلور می‌کند. مارتین هایدگر در بحثِ خویش در مورد شعر فریدریش هولدرلین از جمله به یکی از شعرهای او اشاره می‌کَند: **آلمان‌ها**. فریدریش هولدرلین در این شعر از مرگِ خدایانِ یونانی سخن می‌گوید. به روایت فریدریش هولدرلین زمان خدایان یونانیِ گذشتهَ است؛ دیگر تکرار نخواهد شد. خدایان جدیدی اما در زمانی دیگر ظاهر خواهند شد. مارتین هایدگر در نگاه به شعر فریدریش هولدرلین بر امید او به ظهور سرزمینی

485- Fridrich Holderlin

جدید با خدایانی جدید تأکید می‌کند. به گمان مارتین هایدگر سرزمینی که فریدریش هولدرلین به آن اشاره می‌کند، سرزمین آلمان‌ها است. مارتین هایدگر شعر فریدریش هولدرلین را از منظر فلسفی می‌نگرد و نیت شاعر را مبنای شعر می‌خواند.

به گمان تئودور آدورنو اما شعر فریدریش هولدرلین تبلور یک واقعیت است؛ حقیقتی ادبی است؛ حقیقتی است که از طریق فورم زیبایی‌شناسانه‌اش واقعیت را به جدال می‌طلبد. تئودور آدورنو بر رابطه‌ی دیالکتیکی میان فورم و محتوا تأکید می‌کند. از طریق فورم به محتوای یک اثر هنری می‌توان پی برد. به این ترتیب تئودور آدورنو از یک‌سو نقش نیت ذهنی در تولد اثر ادبی را پشت سر می‌گذارد؛ از سوی دیگر برخلاف مارکسیست‌های اصول‌گرا کار ادبی را عکسِ واقعیت نمی‌داند. تئودور آدورنو از طریق تجزیه و تحلیل فورم به زبان می‌رسد.

به روایت تئودور آدورنو شعر فریدریش هولدرلین برآمده از یک موقعیت تاریخی است. از طریق فورم اما از موقعیت تاریخی فاصله می‌گیرد تا موقعیتِ تاریخی را نقد کند. میان جهان مدرن و هنر مدرن تفاوت‌ها است. هنر مدرن علیه جهان مدرن فریاد می‌کشد.

به روایت تئودور آدورنو فریدریش هولدرلین با فورم شعر خود نظم جاری را انکار می‌کند. شعر فریدریش هولدرلین نه ایده‌آلیسم ناب است نه عکس‌برداری از واقعیت؛ که حمله‌ای است به واقعیت به وسیله‌ی تصاویرِ شاعرانه.[۴۸۶]

فروردین‌ماه ۱۳۸٦

486- Adorno, Theodor W. (1990), Parataxis om Holderlins sena lyrik, översättning: Roland Lysell; instalationer: Joseph Beuys, Stockholm

نظر خواننده‌گان (یک نظر):

نظریه‌ی شعرِ ساموئل کولریج[۴۸۷]

ساموئل کولریج نخست بر این نکته تأکید می‌کند که عمل سرایش حاصل عمل آگاهانه و عمل غیرآگاهانه، هر دو، است. عمل آگاهانه تبلور شاعرانه‌ی خویش را در تصویرسازی‌ی اولیه می‌یابد و عمل غیرآگاهانه تبلور شاعرانه‌ی خویش را در تصویرسازی‌ی ثانویه. پس برای تولد شعر خیال لازم است، اما کافی نیست. تصویر شاعرانه آفریده نمی‌شود مگر بر مبنای نوعی دانش. نظریه‌ی ساموئل کولریج چندان پیچیده نیست: نه هر خیال‌پردازی‌ای شاعرانه است نه هر قلمبه‌گویی‌ای. شعر آمیخته‌ای است از احساس و عقل. آگاهی و ناآگاهی، تخیل و دانش. شاعر هم‌قدر خداوند است؛ آفریننده‌ای که ذهنیت خویش را عینیت می‌دهد.

جهان شاعر اما هنوز ناکامل است، اگر توسط خواننده‌ای خوانده نشود؛ بازآفریده نشود. شاعر تا شعر بیافریند از مرحله‌ی تصویر اولیه تا تصویر ثانویه برمی‌گذرد. آن چیزی که به عنوان تصویرهای ثانویه‌ی شاعرانه بر کاغذ آمده است، حاصل درک شاعرانه است. حاصل درک شاعرانه در چشم خواننده اما خود تصویر اولیه‌ای است که به تصویر ثانویه‌ی دیگری تبدیل می‌شود. شاعر خداوندی است که ذهنیت خویش را عینیت می‌دهد. این خداوند بدون وجود خواننده اما هنوز کامل نیست. همه‌ی نظریه‌ی شعر ساموئل کولریج شاید این است.[۴۸۸]

487- Samuel Coleridge

۴۸۸- دیچز، دیوید. (۱۳۶۹)، شیوه‌های نقد ادبی، ترجمهٔ محمدتقی صدقیانی، غلامحسین یوسفی، تهران، صص ۱۸۳ - ۱۶۶

پرسش پنجم:
فرد یا جمع؟

اسطوره‌ی قهرمان یا قهرمان اسطوره؟
گفت‌وگوی حسین نوش‌آذر با بهروز شیدا

نبرد مُرده‌دزدان
چند کلمه پس از تورق رمانِ در رؤیای بابل، نوشته‌ی ریچارد براتیگان[۴۸۹]

پیش خودمان نماند
بی‌زیرنویس؛ ادبیات شفاهی‌ی ایران در یک روایتِ شفاهی

489- Richard Brautigan

اسطوره‌ی قهرمان یا قهرمان اسطوره؟

گفت‌وگوی حسین نوش‌آذر با بهروز شیدا

اولین پرسش من از شما این است: چه تعریفی دارید از قهرمان و اسطوره؟ قهرمان و اسطوره چه تفاوت‌هایی با هم دارند؟

گمان می‌کنم به‌تر باشد این پرسش را این‌گونه باز بنویسیم که تفاوت «قهرمان اسطوره‌ای» با قهرمان «غیر اسطوره‌ای» چیست؟ برای اشاره به چه‌گونه‌گی‌ی این تفاوت اما باید از ساخت و عناصر جهان اسطوره‌ای سخن گفت. در تعریف جهان اسطوره‌ای شاید به کوتاهی بتوان گفت که جهان اسطوره‌ای مجموعه‌ی روایت‌هایی نمادین است از آفرینش هستی، جهان پس از مرگ، نقش خدا یا خدایان، حوادث شگفت‌انگیز، عبرت‌آمیز، سلحشورانه؛ مجموعه‌ی روایت‌هایی از چرایی، چه‌گونه‌گی، سرانجام هستی. این تعریف بسیار کلی اما بسیار ناقص می‌ماند اگر به چند عنصر اصلی‌ی جهان اسطوره‌ای اشاره نکنیم. عنصر اول، پاسخ جهان اسطوره‌ای است به میل انسان به جاودانه‌گی. این پاسخ از طریق آیین‌ها و مناسکی تبلور می‌یابد که معنایی جز تکرار لحظه‌ی آفرینش ندارند. عنصر دوم، آفرینش نمونه‌های ازلی است. عنصر سوم، حضور ارزش‌های ازلی است. عنصر چهارم، ارجحیت کل بر جزء است؛ که در هم‌خوانی‌ی جغرافیای تن انسان با

جهان بیرونی نمادین می‌شود. پس در تعریفی دیگر می‌توانیم بگوییم که جهان اسطوره‌ای جهان بی‌آغاز و فرجام، نمونه‌های ازلی، پیوند جدایی‌ناپذیر جزء با کل، ارزش‌های خلل‌ناپذیر، تقابل‌های دوتایی است. قهرمان اسطوره‌ای آینه‌ی چنین ساخت و عناصری است؛ در قامت موجودیتی خدایی یا خدایی ـ انسانی که رنج‌ها یا آرزوهای انسان یک عصر یا انسان نوعی را در خویش متبلور می‌کنند.

قهرمان غیراسطوره‌ای نیز تبلور رنج‌ها یا آرزوهای انسان یک عصر یا انسان نوعی است؛ موجودیتی که بخشی از عناصر جهان اسطوره‌ای را نیز حمل می‌کند؛ تبلور جاودانه‌گی، ارزش‌های خلل‌ناپذیر، ارجحیت کل، جهان دو قطبی. تنها تفاوت او با قهرمان اسطوره‌ای میرایی‌ی او است.

می‌گویید قهرمان غیراسطوره‌ای نماینده‌ی کل است، تبلور آرزوی جاودانه‌گی است و برآمده از جهانی دو قطبی. در این مفهوم ما چه‌گونه‌گی‌ی پیدایش قهرمان غیراسطوره‌ای را از منظر کل نشان می‌دهیم. اگر بخواهیم به این امر از دریچه‌ی چشم قهرمان، به عنوان شخصی که مردم در وجود او رنج‌ها یا آرزوهایشان را می‌بینند، نگاه کنیم ممکن است به این نتیجه برسیم که با توجه به توانایی‌های انسان در عصر حاضر و خواست جمع خطر انشقاق «من» قهرمان وجود دارد. یعنی این خطر که قهرمان نتواند تصویر و تصوری را که جمع از او دارد بازتولید کند. در این مورد چه می‌گویید؟

برای پرداخت به این پرسش قبل از هر چیز لازم است بر این نکته تأکید کنم که در وجود همه‌ی قهرمانان، به هر دلیلی که قهرمان شده باشند، دو ویژه‌گی‌ی مشترک هست. نخست این‌که قهرمان بیان ارزش‌های یک گروه بزرگ یا کوچک است؛ دوم این‌که پیروان قهرمان خود توان برآورده کردن آن ارزش‌ها را ندارند. قهرمانان را اما در کلی‌ترین شکل، به دو گروه می‌توان تقسیم کرد: قهرمانانی که بر مبنای پذیرش «ارزش‌های مسلط» به قهرمان تبدیل می‌شوند؛ قهرمانانی که بر مبنای شورش در مقابل «ارزش‌های مسلط» به قهرمان تبدیل می‌شوند. ناگفته روشن است که قهرمانانی که بر مبنای «ارزش‌های مسلط» به قهرمان تبدیل می‌شوند با «قدرت سیاسی» درگیر نیستند؛ هم از این‌رو به طور معمول در جوامعی چهره می‌کنند که تغییر ساخت سیاسی «ذهن جمع» را درگیر نمی‌کند. قهرمانانی که بر مبنای شورش در مقابل «ارزش‌های مسلط» به قهرمان تبدیل می‌شوند اما خطر به جان می‌خرند، شجاعانه عمل می‌کنند، چهره‌ای حماسی ـ تراژیک از خود به جای می‌گذارند.

کوتاه کنم قهرمانان همه در هراس از دست دادن موقعیت خویش زنده‌گی می‌کنند. قهرمانانی که بر مبنای شورش در مقابل «ارزش‌های مسلط» به قهرمان تبدیل می‌شوند اما این هراس را با تنهایی‌ی همیشه می‌آمیزند.

در منطق اسطوره‌ای مفاهیمی مانند آرمان از پیش پذیرفته شده‌اند. به همین دلیل قهرمان در کنار ایزد و ایزدبانوان قرار می‌گیرد. با توجه به این‌که ذهن اسطوره‌ساز عاطفی است و از دیدگاه انتقادی به ماجرا نمی‌نگرد، از شما می‌پرسم چه‌گونه می‌توان از دور باطل جامعه‌ی اسطوره‌مدار رها شد؟

گمان می‌کنم تعریف شما از اندیشه‌ی اسطوره‌مدار درست است. در اندیشه‌ی اسطوره‌مدار آرمان از پیش پذیرفته شده است. در این تعریف اما نوعی نقص وجود دارد و نوعی مقایسه‌ی ساختاری‌ی پنهان میان جوامع «اسطوره‌مدار» و «جوامع غیر اسطوره‌مدار.» این هر دو در نتیجه‌گیری‌ی ما اخلال خواهند کرد.

نقص این تعریف این است که به جای «اندیشه‌ی اسطوره‌مدار» از «جامعه‌ی اسطوره‌مدار» سخن می‌گوید. این درست است که هر گاه یک «اندیشه‌ی اسطوره‌مدار» در یک جامعه در موقعیت مسلط قرار گیرد، «جامعه‌ای اسطوره‌مدار» خواهیم داشت، اما در یک «جامعه‌ی اسطوره‌مدار» چندین نوع «اندیشه‌ی اسطوره‌مدار» یا «غیراسطوره‌مدار»می‌توانند در رقابت با یک‌دیگر زنده‌گی کنند.

مشکل این تعریف این است که از آرمان به مثابه مقوله‌ای سخن می‌گوید که در «اندیشه‌ی غیراسطوره‌ای» جایی نخواهد داشت. گمان می‌کنم این تعریف دقیق نیست. انسان، به مثابه یک نوع، خویش را بر مبنای مقایسه با دیگری تعریف می‌کند. تعریف بر مبنای مقایسه یعنی نوعی یقین. یقین یعنی نوعی آرمان؛ حتا اگر عمر یقین تنها یک دقیقه باشد. انسان یک‌سره تردید از موجودیت خالی است؛ از صدا خالی است؛ چه سخن بر مبنای نوعی یقین شکل می‌گیرد. این نوعی محدودیت تراژیک است؛ نفی یک چیز برای اثبات چیزی دیگر. بنابراین به یک معنا «ساخت اسطوره‌ای» شکستنی نیست. می‌دانیم که همه‌ی تاریخ فلسفه‌ی غرب از افلاطون تا روزگار ما بر مبنای نوعی باور به یک «خط فاصل» شکل گرفته است. می‌دانیم که همه‌ی فلسفه‌ی پسامدرن نیز در اعتراض به این «خط فاصل» بر پا آمده است؛ در اعتراض به «لوگوس محوری»، «متافیزیک حضور». فیلسوفان پسامدرن اما خود از «خط فاصل» گریخته‌اند؟ «خط فاصل» دیگری نساخته‌اند؟ تلاش برای شکست «ساخت اسطوره‌ای» ادامه دارد. ادامه دارد؟

تفاوت نقش قهرمان در «جوامع مدرن» با «جوامع پیشامدرن» شاید تنها این است که

در جوامع مدرن «قهرمان سیاسی» از طریق جان‌بازی مفهوم خویش را از دست داده است؛ هر چند که در جوامعی نظیر آمریکا «نیروهای شر مسلح خارجی» در دوره‌های گوناگون به اشکال گوناگون آفریده شده‌اند تا قهرمانان جان‌باز نیز ساخته شوند. در اکثریت جوامع مدرن اما قهرمان در قلمروی سیاست ظهور نمی‌کند. در جوامع مدرن سه قلمروی ورزش، سینما، موسیقی، بیش از همه‌ی قلمروهای دیگر صحنه‌ی ظهور قهرمان است. ارزش‌هایی را که قهرمانان جوامع مدرن آرمانی می‌کنند، البته دو چیز است: «داشتن»، «دیده شدن». بدین ترتیب ثروت و شهرت حسرت برمی‌انگیزند. شهرت‌داران و ثروتمندان جهان را صحنه‌ی جولان خود می‌کنند.

به پرسش شما برگردیم؛ تعاریف خویش را کمی دقت بخشیم؛ به «راه‌حل‌ها» بیندیشیم. انسان از تعریف خویش بر مبنای «تفاوت» با دیگری راه گریز ندارد؛ بنابراین انگار در «ساختی اسطوره‌ای» همیشه درگیر است. تفاوت «اندیشه‌ی اسطوره‌ای» و «اندیشه‌ی غیراسطوره‌ای» را اما چنین می‌توان تعریف کرد: در «اندیشه‌ی اسطوره‌ای» ارزش‌های از پیش‌تعیین‌شده از نیازها، آزادی، حرمت، انسان مقدس‌تر اند. در «اندیشه‌ی غیراسطوره‌ای» نیازها، آزادی، حرمت انسان تنها تقدس است. امروز البته «در جهان شرق» اسطوره‌ی «ارزش‌های آسمانی» انسان را زیر سایه می‌گیرد در جهان غرب اسطوره‌ی «ارزش‌های بازار». چه‌گونه می‌توان از این دور باطل رها شد؟ شاید تنها می‌توان قهرمانان خویش را به مثابه بخشی از وجود خویش به نفع نیازها، آزادی، حرمت انسان تقدس‌زدایی کرد. خواهید پرسید نیازها، آزادی، حرمت انسان چیست؟ مگر نه این‌که همه‌ی «اسطوره‌های اسارت» نیز زیر بیرق همین واژه‌ها ساخته می‌شوند؟ بحثی است بی‌پایان به قدمت رنج‌ها و آرزوهای انسان.

تفکر دوبنی باعث انشقاق ذهنیت و عینیت می‌شود. تبلور این انشقاق که خود باعث سرکوب ذهنیت یا عنیت می‌شود در وجود قهرمان چه‌گونه است؟

شاید بتوان به مفهوم انشقاق میان ذهنیت یا عینیت از دو دیدگاه روان‌کاوانه و فلسفه‌ی عملی هم نگریست. بر مبنای بخشی از نظریه‌های روان‌کاوانه‌ی تا کنونی، از زیگموند فروید تا ژان لاکان، انشقاق وجودی امری ناگزیر است. چه کشف مهم روان‌شناسی‌ی مدرن قاره‌ی ناخودآگاه است که جز مخزن پنهان‌شده‌ها و تابوهای «ذهنی» نیست؛ قاره‌ای در تقابل با «عینیت فرامن». «عینیت فرامن» قانون می‌سازد. «ذهنیت ناخودآگاه» در مقابل عینیت شورش می‌کند یا تسلیم می‌شود.

در صحنه‌ی نظریه‌های اجتماعی ـ سیاسی نیز تا کنون چنین است: هگل تلاش می‌کند

انشقاق طبیعت و روح یا عینیت را با پذیرش سلطنت ویلهم، به عنوان تبلور روح مطلق، حل کند، پیش از این اما انشقاق ذهنیت و عینیت را «موتور حرکت روح» دانسته است. «لیبرالیسم» هم نخست ذهنیتی بوده است در تقابل با عینیت «قدرت مطلقه‌ی کلیسا»؛ تقابلی که سرانجام منشور انقلاب انگلستان، اعلامیه‌ی استقلال ایالات متحده‌ی آمریکا، اعلامیه‌ی حقوق بشر در فرانسه را زاییده است. کمی بعد «ذهنیت مارکسیسم» «عینیت لیبرالیسم» و «عینیت محافظه‌کاری» هر دو را به مصاف طلبیده است. ماجرا ادامه دارد. انشقاق ذهنیت و عینیت پایانی ندارد؛ مگر در رضایت مطلق، سکوت مطلق، بی‌آرزویی‌ی مطلق، بی‌حسرتی‌ی مطلق، بی‌رنجی‌ی مطلق. چنین مطلق‌هایی هست؟ چنین مطلق‌هایی خواهد بود؟ زنده‌گی‌ی قهرمان نیز یکی از بی‌نهایت پاسخ‌ها است به انشقاق ذهنیت و عینیت.

مردادماه ۱۳۸۰

نبرد مُرده‌دزدان

چند کلمه پس از تورق رمان در رؤیای بابل، نوشته‌ی ریچارد براتیگان

رمان **در رؤیای بابل** ریچارد براتیگان در هفتادونه فصل روایت می‌شود؛ زیر هفتادونه عنوان؛ از **خبر خوبَ**، **خبر بد** تا **بخت‌یاری**. رمان از زاویه‌دید اول شخص روایت می‌شود. ۲ ژانویه‌ی سال ۱۹۴۲ میلادی است؛ روزگار جنگ جهانی‌ی دوم. راوی، سی. کارد، یک کارآگاه خصوصی‌ی ورشکسته است: هفت‌تیرش گلوله ندارد. دفتر کارش را تخلیه کرده است، اجاره‌ی خانه‌اش هم عقب افتاده است. همه چیز اما بد نیست: از خدمت در ارتش معاف شده است؛ هر چند که پنج سال پیش در اسپانیا جنگیده است؛ جای دو گلوله هم در «ماتحت‌اش» هست.

دو تن از دوستان راوی در رمان **در رؤیای بابل** نقش بزرگی دارند: گروهبان رینک،[۴۹۰] پلیس خشن. پاچوبی، کارمند پزشک قانونی؛ مردی که یک پای خود را از دست داده است. راوی به سراغ گروهبان رینک می‌رود تا چند فشنگ از او قرض کند. دست خالی باز می‌گردد. به سراغ پاچوبی می‌رود. پاچوبی دو عادت بد دارد. عادت اول: هفت‌تیری که در کشوی میز دفتر کارش دارد که با آن به مرده‌ها شلیک می‌کند. مبادا زنده باشند.

490- Rink

عادت دوم: با نعشِ زنان زیبا می‌خوابد. پاچوبی راوی را ناامید نمی‌کند: هفت‌تیر خود را به او قرض می‌دهدَ؛ با شَش فشنگ.

راوی مشتری‌ای پیدا کرده است: زنی زیبا که به افراط آبجو می‌نوشد و راننده ـ محافظی گردن‌کلفت هم دارد. سفارش مشتری به راوی این است: جسد یک فاحشه را از پزشکی‌ی قانونی بدزدد؛ در مقابل مبلغی رویایی؛ هزار دلار. ماجراهای عجیب‌تری هم اما در راه اند: زن زیبا هم به دو نفر دیگر مأموریت داده است که همان جسد را از پزشکی‌ی قانونی بدزدند هم به گروهی دیگر مأموریت داده است که جسد را از راوی بدزدند. چیز دیگری هم روشن می‌شود: خود زن زیبا و یاران‌اش زنِ فاحشه را کشته‌اند. در پایان روز تنها یک چیز به زنده‌گی‌ی راوی اضافه شده است: جسدِ زنِ فاحشه که در یخچال خانه‌ی خود پنهان کرده است.

راوی اما تنها در جهان واقعی زنده‌گی نمی‌کند؛ جهانی رویایی هم دارد: بابل که در آن همه‌ی آرزوها تحقق یَافته است: راوی کارآگاهی موفق است، زنان زیبا برای او سر و دست می‌شکنند، بطری‌ها بر میز اند؛ لباس‌ها فاخر، ماشین‌ها بر در.[۴۹۱]

چند کلمه: در **در رؤیای بابل** بازی کوچک است؛ رویا کوچک است؛ پیروزی کوچک است. بابل بهشت پیروزهای کوچکِ بازی‌های کوچک است. بابل هم کوچک است.

مهرماه ۱۳۸۷

نظرخواننده‌گان:

نظری داده نشده است.

۴۹۱- براتیگان، ریچارد. (۱۳۸۶)، در رؤیای بابل، ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران

پیش خودمان نماند

بی‌زیرنویس؛ ادبیات شفاهی‌ی ایران در یک روایتِ شفاهی

در سرزمین ایران ادبیات شفاهی جایی بزرگ را اشغال کرده است. از دوران ساسانیان تا دوران قاجار مردم ایران، حماسه‌ها ساخته‌اند، شعرها سروده‌اند، تصنیف‌ها زمزمه کرده‌اند، قصه‌ها گفته‌اند. تکه‌تکه‌های ادبیات شفاهی، البته، سرانجام جایی به دست کاتبی مکتوب شده‌اند. بنیاد شفاهی آن‌ها اما نه تنها تأویل‌ها که تبیین‌های مکرر را ممکن کرده است. از آن‌ها سلاحی برای جدال‌های فرامتنی ساخته است؛ سلاحی که گاه به نفع قدرت‌های حاکم عمل کرده است؛ گاه در تقابل با قدرت حاکم.

در ایرانِ پیش از اسلام سنت به کتابت درآمدن آثار دینی چندان معمول نیست. تنها اسناد سیاسی، دولتی، اقتصادی مکتوب می‌شوند. **اوستا** قرن‌ها سینه به سینه حفظ می‌شود تا این‌که سرانجام در دوره‌ی ساسانیان به کتابت درمی‌آید، در روایت‌های پهلوی در مورد **اوستا** افسانه‌های زیادی هست؛ از جمله آن‌که اسکندر **اوستا** را که روی پوست نوشته شده است، در آتش می‌اندازد. **اوستا** اما بار دیگر گردآوری می‌شود.

گان‌ها یا گات‌ها، کهن‌ترین اثر ادبی‌ی ایرانی، در دوره‌ی ساسانیان با آیین‌ها، افسانه‌ها، اسطوره‌های آیین‌های دینی‌ی پیش از زرتشت در هم می‌آمیزند و **اوستای** متأخر را به وجود می‌آورند؛ شاید به زمان شاپور دوم؛ به زمان موبد آرتورباد. نخستین **اوستای** مکتوب را البته می‌توان به زمان بلاش اشکانی نسبت داد.

اوستا اما تنها سخنی نیست که سینه به سینه نقل می‌شود. نخستین شاعران و موسیقی‌دانان ایران، گوسان‌ها، روایت‌های خود را به شعر نقل می‌کنند. همین روایت‌ها است که از دوران اشکانیان به دوران ساسانیان می‌رسد، بخشی از منابع **خدای‌نامه** را تشکیل می‌دهد، به **شاهنامه‌ی** فردوسی می‌رسد، به منظومه‌های دیگر فارسی نیز تبدیل می‌شود. معروف است که منظومه‌ی **ویس و رامین** اصل پارتی دارد؛ داستان **بیژن و منیژه** هم؛ **یادگار زریران** هم.

تدوین **خدای‌نامه** در زمان انوشیروان صورت می‌گیرد. **کلیله و دمنه** نیز در همین زمان توسط برزویه‌ی طبیب از سانسکریت به پهلوی ترجمه می‌شود. برزویه‌ی طبیب، البته روایت‌هایی از منابع هندی یا شفاهی به آن می‌افزاید. ابن مقفع در قرن دوم هجری‌ی قمری **کلیله و دمنه** را به عربی ترجمه می‌کند؛ نصرالله منشی متن عربی را در قرن ششم هجری‌ی قمری به فارسی. از آن پس **کلیله و دمنه** بارها منتشر می‌شود؛ از جمله تحت نام **انوار سهیلی**. هر بار نیز سنت شفاهی چیزی از آن می‌کاهد یا به آن می‌افزاید.

هزار داستان نیز روزگار درازی سینه به سینه نقل می‌شود. تا این‌که به زبان پهلوی مکتوب می‌شود. آن‌گاه روایت‌های دیگری، از جمله روایت‌هایی که در بغداد و قاهره بر زبان‌ها است، به آن اضافه و به عربی ترجمه می‌شود. متن عربی را عبداللطیف طسوجی در زمان فتحعلی شاه قاجار از فارسی به عربی ترجمه می‌کند؛ به آن نام **هزارویک‌شب** می‌دهد.

روایت‌هایی که در مورد نخستین شاعر پارسی‌گوی در دست است نیز شفاهی است. **تاریخ سیستان** که نویسنده‌ی آن شناخته شده نیست، بر مبنای روایت‌های شفاهی، اولین شاعر پارسی‌گو را، محمدوصیف می‌داند که از دبیران یعقوب لیث است. نورالدین محمد عوفی، نویسنده‌ی کتاب **لباب‌الباب**، اما بر مبنای روایت‌های شفاهی‌ی دیگر بهرام گور را اولین شاعر پارسی‌گو می‌خواند.

سمک عیار نیز از ادبیات شفاهی برآمده است. فرامرزبن خدادبن عبدالله الکاتب جرجانی، مؤلف **سمک عیار**، ادعا می‌کند که این کتاب را از زبان کسی که او را راوی‌ی قصه، خداوند حدیث، خداوند اخبار می‌خواند نقل می‌کند. همین شاید نشان این است که ماجراهای **سمک عیار** سینه به سینه نقل می‌شده‌اند.

در فاصله‌ی قرن دهم و قرن دوازدهم حماسه‌های دینی‌ی بسیاری بر مبنای روایت‌های شفاهی مکتوب می‌شوند؛ از آن میان: **صاحبقران نامه، حمله‌ی حیدری**.

در دوران صفویه، در نتیجه‌ی گسترش شهرنشینی و رفاه نسبی‌ی طبقه‌ی متوسط، شعر از دربار بیرون می‌آید، به قهوه‌خانه‌ها راه می‌یابد، به لباس سبک هندی در می‌آید. اولین شاعران شعری که بعدها به سبک هندی معروف می‌شود، پیشه‌ورانی هستند که شعر نیز می‌سرایند. میرالهی همدانی و ملاشکوهی قهوه‌چی هستند؛ شاهپور تهرانی و متصف شیرازی بازرگان؛ زکی همدانی نعلگر.

در دوران مشروطیت شعر در جان گروه بزرگی از مردم ریشه‌ای عمیق می‌یابد. شعرها و تصنیف‌ها ساخته می‌شوند؛ خوانده می‌شوند: **ننه جان خواب بودم خواب دیدم/ ماه رمضان شد ننه جان/ نان و گوشت ارزان شد ننه جان/ خواب من دروغ بود ننه جان/ هر چه دیدم دروغ بود ننه جان**.

بگذریم. قصه‌ای نیز از ملا نصرالدین، شخصیت برجسته‌ی ادبیات شفاهی، بخوانیم؛ در کتاب کوچه‌ی احمد شاملو: **ملا نصرالدین و پسرش دیرگاه از عروسی به خانه باز می‌گشتند. راه ایشان از میان بازار شهر بود. ناگاه آوازی به گوش آمد. پسر گوش فرا داشت. چیزی درنیافت. از پدر پرسید: این صدا چیست؟**

ملا دانست. آن صدا از دزدان است که تخته دکانی را اره می‌کنند. پس گفت: شتاب کن پسر چیزی نیست. یکی آن جا در تاریکی کمانچه می‌زند. پسر گفت: سبحان‌اله این چگونه کمانچه‌ای است که آوازش برنمی‌آید. ملا گفت: آواز این گونه کمانچه‌ها سپیده‌دمان برمی‌آید.

اسفندماه ۱۳۸۶

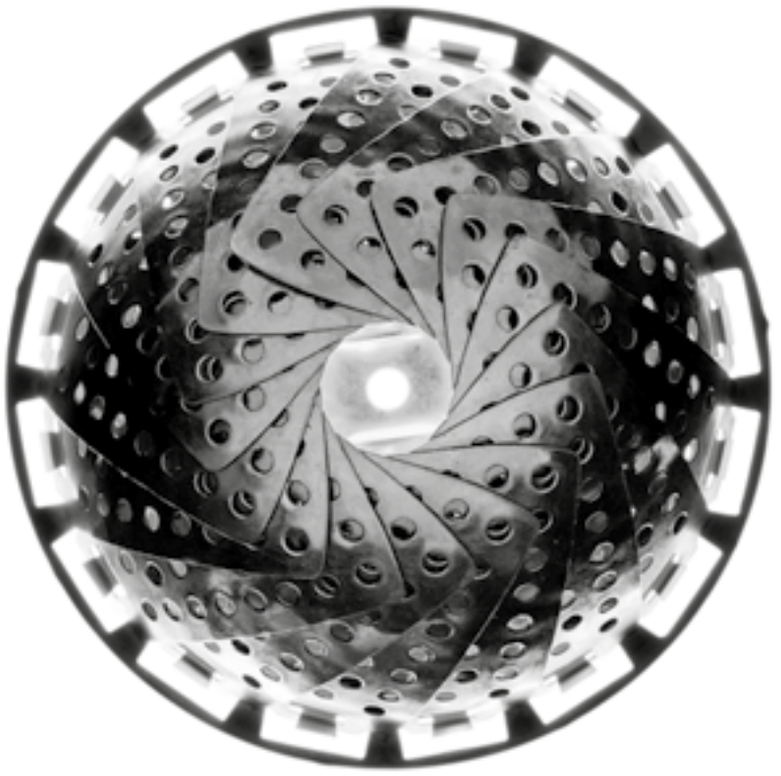
نظر خواننده‌گان:

نظری داده نشده است

پرسش ششم:
تردید یا یقین؟

تاریخ علم راست می گوید؟
معرفی ی کتابِ ساختار انقلاب‌های علمی، نوشته‌ی توماس. س. کوهن[۴۹۲]

پایان کتاب
ژاک دریدا[۴۹۳] چنین می گوید



492- Thomas S. Kuhn
493- Jacques Derrida

تاریخ علم راست می‌گوید؟

معرفی‌ی کتابِ ساختار انقلاب‌های علمی، نوشته‌ی توماس. س. کوهن

ساختار انقلاب‌های علمی در یک مقدمه، سیزده فصل، یک پی‌نوشت نوشته شده است. مقدمه را بگذاریم.

فصل اول زیر عنوان درآمد: **نقش تاریخ** نوشته شده است. حکم نخست چنین است: «**اگر به تاریخ به عنوان چیزی غیر از حامل حکایت‌ها و گاه‌شماری‌ها بنگریم، تصویری که امروز از کار علمی داریم به‌تمامی دگرگون خواهد شد.**»[۴۹۴] توماس کوهن تلاش می‌کند «تصویر کار علمی» را دگرگون کند.

مورخان تلاش می‌کنند نشان دهند که محتوای علم ترکیبی است از روش، قانون، واقعیت. تاریخِ راستین تکامل علم اما چیزی نبوده است جز توصیف نظریه‌های قابل پذیرش، قانون‌ها، اسطوره‌سازی‌ها، خرافات‌هایی که راه بر تکامل سریع‌تر علم بسته‌اند. مورخان اما در گذر زمان، با پرسش‌های سختی از این دست روبه‌رو خواهند شد: در چه تاریخی اکسیژن کشف شد؟ چه کسی برای نخستین بار قانون ذخیره‌ی انرژی را فورموله کرد؟ آیا می‌توان نظریه‌هایی چون دینامیک ارسطو[۴۹۵] را علم خواند؟ چنین

494- Kuhn S. Thomas. (1981), De vetenskapliga revolutionernas struktur, Till svenska av Örjan Björkhem, Karlshamn, sid. 15

495- Ibid., sid. 27

پرسش‌هایی جهان نظریه‌های علمی را دگرگون کرده‌اند. مورخان جدید تلاش می‌کنند تاریخ تکامل علم را یک بار دیگر بنویسند.

فصل دوم زیر عنوان **راهی به سوی علم به‌هنجار** نوشته شده است. «علم به‌هنجار» چیست؟ به روایت توماس کوهن «علم به‌هنجار» پژوهشی است که روی کامیابی‌های یک رشته بنا گذاشته شده است. این نوع کامیابی‌ها را می‌توان پارادایم خواند. پارادایم و «علم به‌هنجار» عناصر مشترک بسیار دارند. پارادایم یعنی نمونه‌های پذیرفته‌شده‌ی یک رشته‌ی علمی که به سهم خود مرزهای ممکن نظریه‌ها، کاربردها، عناصر مجاز، سنت‌های یک پژوهش را ترسیم می‌کنند. نکته‌ی مهم این است: واقعیت خاستگاه پارادایم‌ها نیست؛ که واقعیت چونان تفسیر می‌شود که در قاب پارادایم‌ها بگنجد.

توماس کوهن در راه اثبات ادعای خود نمونه‌های زیادی به دست می‌دهد؛ از آن میان: «**کارشناسانی که اعتقاد داشتند برق مایع است و از این رو بر هدایت الکتریکی متمرکز می‌شدند، مثال برجسته‌ای هستند. تحت‌تأثیر این نظریه که به سختی می‌توانست تعدد شناخته‌شده‌ی جاذبه و دافعه را توضیح دهد، بسیاری از آن‌ها به فکر افتادند که مایع الکترونیکی را در یک بطری جمع کنند. ثمره‌ی مستقیم تلاش‌های آن‌ها بطری‌ی لیدن [...] بود که [...] نمی‌توانست توسط کسی کشف شود که به صورت اتفاقی طبیعت را بررسی می‌کند [...] در عالم واقعی، در اوایل دهه‌ی ۱۷۴۰، دست کم دو نفر، مستقل از یک‌دیگر، آن را تکامل دادند. فرانکلین [...] علاقمند بود این ابزار غریب [...] را توضیح دهد. موفقیت او در این کار [...] او را به یک پارادایم تبدیل کرد [...] پارادایمی که هنوز قادر نبود [...] همه چیز را توضیح دهد. برای آن‌که یک پارادایم به عنوان یک نظریه پذیرفته شود، باید از نظریه‌های رقیب به‌تر باشد، اما نیاز ندارد همه‌ی واقعیت‌ها را [...] توضیح دهد [...]**»[۴۹۶] پارادایم بر واقعیت پیروز می‌شود. دو پارادایم رقیب اما چه‌گونه درگیر می‌شوند؟ «پارادایم جدید» چه‌گونه جای «پارادایم قدیم» را می‌گیرد؟

فصل سوم زیر عنوان **طبیعت علم به‌هنجار** نوشته شده است؛ پاسخی به دو پرسش: «**[...] طبیعت پژوهش حرفه‌ای‌تَر و سخت‌یاب‌تری که بر مبنای پذیرش یک پارادایم مشترک، توسط یک گروه، ممکن می‌شود، چه‌گونه است؟ اگر پارادایم کاری را نماینده‌گی می‌کند که یک بار [...] انجام شده است، این گروه [...] چه مسائلی را باید حل کند؟**»[۴۹۷] توماس کوهن خود به این پرسش‌ها پاسخ می‌دهد: یک پارادایم تنها به شرطی کامیاب خوانده می‌شود که یک خواست را برآورده کند؛ ابزار کامیابی‌ی نمونه‌های برگزیده را فراهم کند. دانش به‌هنجار یعنی دانشی که تفاوت میان پیش‌بینی‌ی پارادایم

496- Aristotle

497- Ibid., sid. 30

و واقعیت را تخفیف دهد. این اما به این معنی نیست که پژوهشگر به دنبال «واقعیت راستین» است؛ که تنها به این معنی است که واقعیت باید خود را به پیش‌بینی‌ی پارادایم نزدیک کند: «**کار تجربی انجام می‌شود تا هر چه بیش‌تر نظریه‌ی پارادایم را توضیح دهد؛ تا ناروشنی‌هایی را که هنوز وجود دارند حل کند؛ تا برای حل مسائل پُراهمیت، زمینه فراهم کند.**»[۴۹۸] در صورت تخالف میان نظریه و واقعیت، این واقعیت است که باید خود را با نظریه منطبق کند. مشکل‌های جاری در یک پارادایم اما چه‌گونه حل می‌شوند؟

فصل چهارم زیر عنوان **علم به‌هنجار به مثابه مشکل‌گشایی** نوشته شده است. نخست اما تعریف «مشکل به‌هنَجار»: «مشکل به‌هنجار» مشکلی است که پارادایم مربوطه آن را قابل حلَ می‌یابد. همه‌ی مشکل‌های دیگر برچسب می‌خورند؛ برچسب‌هایی چون متافیزیک، موضوعِ نظمی دیگر، پیچیده‌تر از آن‌که زمان صرف آن شود. میان «مشکل به‌هنجار» و حل آنَ رابطه‌ای سخت نزدیک وجود دارد. پاره‌ای از قوانین محتوا و روش «حل یک مشکل» را محدود می‌کنند؛ از آن میان کشف جاذبه‌ی نیوتون: «**در طول قرن هجدهم پژوهشگرانی که تلاش می‌کردند حرکتِ مَشهودِ ماه را از قانون حرکتِ نیوتون استخراج کنند، به تکرار شکست خوردند. در نتیجه تعدادی از آن‌ها پیش‌نهاد کردند که قانون جاذبه‌ی نیوتون را، که طبق آن نیرو نسبت معکوس دارد با مجذور فاصله، باید با قانونی تعویض شود که در مورد فاصله‌های کوتاه از این قانون تخطی می‌کند. انجام این تغییر اما به‌معنای تغییر پارادایم بود؛ به‌معنای تعریف یک مشکل جدید بود نه حل مشکل قدیم. در عمل پژوهشگران قوانین را تا زمانی که یکی از آن‌ها کاربرد موفقیت‌آمیز آن‌ها را [...] کشف کرد، حفظ کردند.**»[۴۹۹] پژوهشگران و مورخان وفادار هرگز از مرزهای مجاز تخطی نمی‌کنند.

فصل پنجم زیر عنوان **اولویت پارادایم‌ها** نوشته شده است؛ نکته‌هایی در مورد رابطه‌ی قوانین، پارادایم‌ها، «علم بَه‌هنجار.» روند تصویب پارادایم‌های مشترک مثل روند تصویب قوانین مشترک نیست. پژوهشگران می‌توانند در مورد هویت یک پارادایم به توافق برسند؛ بی آن‌که تفسیر یک‌سانی از آن داشته باشند یا در مورد بازسازی‌ی آن به توافق رسیده باشند. تفاوت قوانین یا تفسیرها سبب نمی‌شود که یک پارادایم نقشی همه‌جانبه ایفا نکند. در غیاب قوانین چه چیز پژوهشگران را در مرحله‌ی ویژه‌ای از یک «علم به‌هنجار» نگه می‌دارد؟ پاسخ این است: پارادایم‌ها می‌توانند «علم به‌هنجار» را هدایت کنند؛ بی آن‌که قوانین جداکننده وجود داشته باشند؛ تنها به یک شرط: روش‌های مشکل‌گشایی مورد قبول باشند.

فصل ششم زیر عنوان **ناهنجاری و پیدایش کشف‌های علمی** نوشته شده است.

498- Ibid., sid. 34
499- Ibid., sid. 43

پرسش‌های محوری چنین اند: در یک رشته‌ی علمی تغییر چه‌گونه رخ می‌دهد؟ چه هنگام یک کشف ظاهر می‌شود؟ چه هنگام یک نظریه به صحنه می‌آید؟ پاسخ روشن است: «**کشف‌ها هم‌راه با آگاهی از ناهنجاری‌ها آغاز می‌شوند.**»[۵۰۰] ناهنجاری یعنی سرشت انتظارهایی که پارادایم مسلط آن‌ها را برآورده نمی‌کند. پژوهشگران اما به‌راحتی نظریه‌یَ جدید مطرح نمی‌کنند. مشکل را پدیده‌ای زودگذر می‌خوانند. تلاش می‌کنند مشکل را در چهارچوب پارادایم مسلط حل کنند: «[...] **کشف اشعه‌ی ایکس یک نمونه‌ی کلاسیک از کشف تصادفی است؛ چیزی که بسیار بیش از آن‌که [...] گزارش‌های پژوهشی [...] خبر می‌دهند، اتفاق می‌افتند. داستان زمانی آغاز شد که فیزیک‌دان، رونتگن، مجبور شد یک آزمایش معمولی در مورد اشعه‌های کاتود را قطع کند، چرا که کشف کرد که یک صفحه آغشته به باریوم – پلاتینو که دور از دستگاه [...] او قرار داشت، در طول تخلیه‌ی الکتریکی می‌درخشد. آزمایش‌های بعدی [...] نشان داد که منبع تأثیر نور روی خط مستقیمی قرار دارد که از لوله‌ی اشعه‌های کاتود می‌آید، که تشعشع سایه می‌اندازد، که منبع تأثیر نور توسط آهن‌ربا منحرف نمی‌شود و بسیاری چیزهای دیگر. رونتگن پیش از آن‌که کشف خود را اعلام کند، خود را قانع کرده بود که این تأثیر به اشعه‌ی کاتود مربوط نیست؛ که به چیزی مربوط است که دست‌کم به نور شباهت ندارد**»[۵۰۱] مقاومت‌هایی از این دست دیر یا زود شکسته می‌شوند، اما تنها به شرطی که کشف‌های جدید بتوانند یک پارادایم جدید بسازند.

فصل هفتم زیر عنوان **نقش بحران در پیدایش نظریه‌های علمی** نوشته شده است. پرسش اصلی این است: ساختار تغییر یک پارادایم چیست؟ همه‌ی پاسخ را در همان چند خط نخست می‌توان خواند: «**همه‌ی کشف‌هایی که در فصل ششم بررسی کردیم، یا دلیل تغییر پارادایم‌ها بودند یا به تغییر پارادایم‌ها کمک کردند؛ به تغییرهایی که گاه مخرب بودند گاه سازنده. هنگامی که کشف جا می‌افتاد، پژوهشگران می‌توانستند انواع بیش‌تری از پدیده‌های طبیعی را توضیح دهند، [...] اما این پیروزی تنها از این طریق به دست می‌آمد که چند نقطه‌نظر و روش مورد پذیرش کنار گذاشته شوند و بخش‌های پارادایم قبلی جای خود را به بخش‌های دیگری دهند**»[۵۰۲] ساختار تغییر پارادایم را با مثال‌های بسیار می‌توان توضیح داد؛ از آن میان: «**اجازه دهید نخست یک مثال بسیار معروف تغییر پارادایم را بررسی کنیم؛ پیدایش ستاره‌شناسی‌ی کوپرنیکی. زمانی که پیش‌گام آن، دستگاه بطلمیوسی، در طول دویست سال آخر پیش از تولد مسیح و دویست سال اول بعد از تولد مسیح تکامل پیدا کرد، در پیش‌بینی‌ی تغییر**

500- Ibid., sid. 52
501- Ibid., sid. 55 - 56
502- Ibid., sid. 62

وضعیت ستاره‌ها و سیاره‌ها بسیار موفق بود. هیچ سیستم کهنی چنین موفق عمل نکرده بوَد [...] **در مورد سیاره‌ها نیز پیش‌بینی‌ی بطلمیوس َبه همان اندازه خوب بود که پیش‌بینی‌ی کوپرنیک. موفقیت یک نظریه‌ی علمی اما هرگز به‌معنای موفقیت کامل آن نیست. پیشگویی‌های بطلمیوس** [...] **هم هرگز** [...] **با به‌ترین مشاهدات در دست‌رس منطبق نبود.**»[۵۰۳] معنای این مثال چیست؟ ناهنجاری تنها نقش را در تغییر پارادایم بازی نمی‌کند؛ چرا که برای تغییر نظریه‌های مورد پذیرش دلایل دیگری هم هست. پارادایم تغییر می‌کند در صورتی که قوانین مورد پذیرش قادر به حل مشکل به روشی رضایت‌بخش نباشند.

فصل هشتم زیر عنوان **واکنش‌ها به بحران‌ها** نوشته شده است. بدون بحران‌ها نظریه‌های جدید به وجود نمی‌آیند؛ واکنش‌ها در برابر نظریه‌های جدید اما بسیار سخت هستند. تصمیم در مورد ترک پارادایم قدیم و پذیرش پارادایم جدید از یک‌سو بر مقایسه‌ی پارادایم قدیم و پارادایم جدید استوار است؛ از سوی دیگر بر مقایسه میان هر دو پارادایم و واقعیت. پژوهشگران همه‌ی تلاش خود را به کار می‌برند تا مشکل را در چهارچوب پارادایم موجود حل کنند. مشکل غیرقابل حل، بیش از هر چیز نشان ناتوانی‌ی پژوهشگر فرض می‌شود نه ناتوانی‌ی نظریه. ناهنجاری باید چیزی بیش از ناهنجاری باشد تا به بحران منجر شود. تغییر اما یک روند تدریجی نیست؛ هر چند که بحران دیر یا زود می‌تواند به یک انقلاب علمی منجر شود.

فصل نهم زیر عنوان **طبیعت انقلاب‌های علمی و ضرورت آن‌ها** نوشته شده است. پرسش محوری این است: «**چرا تغیر پارادایم‌ها انقلاب خوانده می‌شود؟**»[۵۰۴] پاسخ این است: انقلاب‌ها تنها برای پارادایم‌هایی انقلاب هستند که تحت تأثیر این انقلاب‌ها قرار می‌گیرند. یک نظریه می‌تواند ساخته شود، بی‌آن‌که پارادایم قدیمی را انکار کند. پژوهشگران تلاش می‌کنند میان پارادایم موجود و کشف‌های جدید پیوندی بیابند: «**از نظریه‌ی انیشتن می‌توان استفاده کرد برای این‌که نشان دهیم که پیش‌بینی‌های برآمده از معادله‌ی نیوتون می‌تواند در تمام کاربردهایی که شمار کمی محدودکننده برای آن‌ها کفایت می‌کند، به عنوان ابزار سنجش به کار رود. به عنوان نمونه اگر نظریه‌ی نیوتون بخواهد درست تخمین بزند، سرعت‌نسبی‌ی اجسام باید در مقایسه با سرعت نور کم باشد. بر مبنای این محدودیت** [...] **به نظر می‌رسد که می‌توان نظریه‌ی نیوتون را از نظریه‌ی انیشتن استخراج کرد** [...] »[۵۰۵] سخن این است: انقلاب علمی تنها زمانی ضرورت پیدا می‌کند که مشکل‌ها در چهارچوب پارادایم قدیم قابل حل

503- Ibid., sid. 63
504- Ibid., sid. 81
505- Ibid., sid. 86

نباشند. پارادایم قدیم اما زمانی، و فقط زمانی، کنار گذاشته می‌شود که پارادایم جدید بتواند جای‌گزین آن شود. واقعیت نقش اصلی را بازی نمی‌کند. پارادایم‌های رقیب نقش اصلی را بازی می‌کنند.

فصل دهم زیر عنوان **انقلاب به مثابه تغییر درک از جهان** نوشته شده است. نکته‌ی اصلی این است: تغییر پارادایم‌ها جهان را تغییر می‌دهد: «**پژوهشگر نمی‌تواند به‌جز جایی که خود با چشم و ابزار خویش دیده است، پناه آورد. اگر مرجع بالاتری وجود داشته باشد** [...] **مرجعی است که به منبع واقعیت او تبدیل می‌شود؛ و تجربه‌ی عینی‌ی او به منبع مشکل**»[۵۰۶] نمونه‌های بسیاری در دست اند: «**کسی که به کوپرنیک اقتدا می‌کند هنگامی که ماه را می‌بیند نمی‌گوید من یک سیاره می‌دیدم، اما حالا یک ماهواره می‌بینم. از این عبارت این معنی برمی‌آید که سیستم بطلمیوسی زمانی درست بوده است. به جای این عبارت نوپیرو ستاره‌شناسی‌ی نوین می‌گوید: زمانی فکر می‌کردم (یا چنین می‌دیدم) که ماه یک سَیاره است، اما اشتباه می‌کردم** [...]»[۵۰۷] نکته‌های دیگری هم هست: تصحیح یک پارادایم در چهارچوب علم به‌هنجار ممکن نیست؛ علم به‌هنجار سرانجام به بحران منجر می‌شود. تنها پارادایم‌ها، قوانین، روش‌ها، ابزار انقلاب علمی را سبب نمی‌شوند؛ که جهان‌بینی‌ها نیز نقشی تعیین‌کننده بازی می‌کنند.

فصل یازدهم زیر عنوان **نامرئی بودن انقلاب‌ها** نوشته شده است. انقلاب‌های علمی‌ای وجود دارند که به رسمیت شناخته نمی‌شوند؛ تنها مهر «تبصره به انبوه علم» را می‌خورند. انکار انقلاب‌ها در منابعی چون کتاب‌های درسی، عامه‌پسندی‌ها، آثار فلسفی ریشه دارند: «**کتاب‌های درسی تلاش می‌کنند زبان و نحو علم معاصر را ارائه کنند. گرایش‌های عامه‌پسند تلاش می‌کنند همان زبان را به زبان روزمره نزدیک‌تر کنند** [...] **فلسفه‌های علم، به ویژه در جهان انگلیسی زبان تلاش می‌کنند ساختار منطقی را تجزیه و تحلیل کنند.** [...]»[۵۰۸] اما تنها پژوهشگران نیستند که وجود انقلاب‌ها را انکار می‌کنند؛ مورخان نیز هستند. هم‌کاری میان پژوهشگران و مورخان ضروری است؛ ارائه‌ی تصویر جعلی از انقلاب‌های علمی اجتناب‌ناپذیر: «**به عنوان نمونه سه توضیح ناهم‌خوانی که دالتون از تکامل اتمیسم شیمیایی‌ی خود به دست می‌دهد، این تصور را به وجود می‌آورد که او پیش از این به مشکل** [...] **مربوط به نسبت‌های ترکیبی، که بعدها خود به حل‌اش مشهور شد، علاقه‌مند بوده است** [...] **چیزی که در توضیح‌های دالتون کنار گذاشته می‌شود** [...] **تأثیرهای انقلابی‌ی کاربرد پرسش‌ها و مفاهیمی است که پیش از این در فیزیک و هواشناسی به‌کاربرده می‌شد** [...]»[۵۰۹]

506- Ibid., sid. 98
507- Ibid
508- Ibid., sid. 114
509- Ibid., sid. 116

پژوهشگران و مورخان گاه هم‌کاری می‌کنند تا واقعیت‌های تاریخی را پنهان کنند.

فصل دوازدهم زیر عنوان **نقض انقلاب‌ها** نوشته شده است. پارادایم جدید در چه روندی جای‌گزین پارادایم قدیم می‌شود؟ پاسخ را پیش از این هم خوانده‌ایم: پژوهشگران تلاش می‌کنند مشکل یا مشکل‌ها را در چهارچوبِ پارادایم قدیم حل کنند. درست مثل شطرنج‌بازی که حرکت‌های جدید را آزمایش می‌کند. تغَییر هنگامی ضرورت پیدا می‌کند که بحرانی شعله بکشد. بحران اما از طریق مقایسه‌ی واقعیت و نظریه حل نمی‌شود؛ از طریق رقابت پارادایم‌ها حل می‌شود. نقطه‌حرکتِ پژوهشگران این است که برای اثبات صَحت یک نظریه معیار مشخصی وجود نَدارد. یکی از پارادایم‌های رقیب را باید پذیرفت. فراموش نباید کرد اما که پژوهشگران هر پارادایمی را نمی‌پذیرند. آن‌ها از سکوی یکی از سنت‌های پارادایمی حرکت می‌کنند؛ یعنی از سکوی یکی از نظریه‌های موجود.

فصل سیزدهم زیر عنوان **تکامل از طریق انقلاب** نوشته شده است؛ بر مبنای پرسشی دیگر: چرا تکامل حوزه‌های علمی با تکامل حوزه‌های دیگر متفاوت است؟ برای پاسخ به این پرسش باید تفاوت میان علم و هنر را فهمید: دانشمند خود را تنها عضوی از گروهی می‌داند که در راه یک هدف مشترک حرکت می‌کند. هنرمند اما خود را عضو هیچ گروهی نمی‌پندارد. دانشمند به داوری‌ی اجتماع بی‌اعتنا است. هنرمند چنین نیست. دانشمند از کتاب‌های درسی الهام می‌گیرد. هنرمند چنین نمی‌کند. به هر تقدیر، تفاوت دانشمند و هنرمند هر چه باشد، دو چیز نباید فراموش شود. نخست: «**موجودیت علم بر قدرت انتخاب پارادایم توسط اعضای مجمعی ویژه مبتنی است.**»[۵۱۰] دوم: «**اگر یاد بگیریم معنای تکامل را از ما چه می‌دانیم به ما چه دل‌مان می‌خواهد بدانیم تغییر دهیم؛ پاره‌ای از مشکل‌های دردسرساز [...] از میان خواهد رفت.**»[۵۱۱] بر جهان علم اندیشه‌ای محافظه‌کاری حکم می‌راند. این‌جا نیز نیاز انسان به خواستِ صاحبان قدرت می‌بازد. همه‌ی سخن‌توماس. س. کوهن این است.

پی‌نوشت را هم بگذاریم.

شهریورماه ۱۳۸۶

510- Ibid., sid. 137
511- Ibid., sid. 140

نظر خواننده‌گان (یک نظر):

ریچارد رورتی[۵۱۲] از رئالیسم و پراگماتیسم می‌گوید

ریچارد رورتی در مورد تفاوت رئالیسم و پراگماتیسم چنین نیز می‌گوید: کسانی که هم‌بسته‌گی را بر مبنای عینیت می‌سازند، رئالیست خوانده می‌شوند. آن‌ها متافیزیکی را بنا می‌گذارند که از طریق آن می‌توان حقیقت را از کذب تشخیص داد. کسانی که عینیت را به هم‌بسته‌گی فرو می‌کاهند، پراگماتیست خوانده می‌شوند. به چشم پراگماتیست‌ها حقیقت چیزی است، که باور به آن برای انسان خوب است. رئالیست‌ها پراگماتیست‌ها را نسبی‌گرا می‌خوانند. نسبی‌گرایی را از سه چشم‌انداز می‌توان تعریف کرد: تعریف اول: همه‌ی باورها ارزش یک‌سان دارند. تعریف دوم: تعداد حقیقت برابر است با تعداد روش‌های توجیه. تعریف سوم: در مورد حقیقت چیزی نمی‌توان گفت مگر از طریقِ توجیه یک جامعه‌ی مشخص.[۵۱۳]

512- Richard Rorty

۵۱۳ – رورتی، ریچارد. (۱۳۸۱)، «همبستگی یا عینیت»، ترجمه‌ی حمید عضدانلو، در کِهون، لارنس، از مدرنیسم تا پست مدرنیسم، ویراستار فارسی، عبدالکریم رشیدیان، تهران، ص ۶۰۱

پایان کتاب

ژاک دریدا چنین می‌گوید

ژاک دریدا در فصل اول کتاب **از گراماتولوژی، پایان کتاب و آغاز نوشتار**، چنین هم می‌گوید: همه‌ی آن چیزی که از بیست قرن پیش زیر نام زبان گِرد آمده بود، اندک اندک زیر نام نوشتار خلاصه شده است. یعنی این‌که درک غرب از زبان که بر حضور زبان گفتار، صوت، صدا، دم تأکید می‌کرد و بر مبنای این تأکید بر ثبات مدلول نشانه‌ها انگشت می‌گذاشت، تخریب شده است. یعنی زبان در یک بازی وارد شده است: هر مدلولی خود دالی است برای ارجاعی دیگر؛ زنجیره‌ای که پایانی ندارد. یعنی این‌که متافیزیک لوگوس‌محور به پایان خود نزدیک شده است. مرگ کتاب یعنی مرگ گفتار؛ یعنی آغاز نوشتار؛ یعنی مرگ دال تک‌معنا؛ یعنی آغاز متنی که بسته نمی‌شود.[۵۱۴]

مردادماه ۱۳۸۶

514- Derrida, Jacques. (1998), Of Grammatology, Translated by Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore, pp. 6-10

نظر خواننده‌گان (یک نظر):

تری ایگلتون[۵۱۵] از ادبیات می‌گوید

تری ایگلتون در فصل آخر کتاب **پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی** چنین هم می‌گوید: ادبیات وجود ندارد؛ پس نظریه‌ی ادبی هم وجود ندارد. نظریه‌ی ادبی نوعی پندار است؛ یعنی این‌که تنها شاخه‌ای از ایدئولوژی‌ها است؛ نه چیزی جدا از فلسفه، روان‌شناسی یا زبان‌شناسی. باید به نگاه رادیکال بازگشت. ادبیات تافته‌ی جدابافته‌ای نیست. زیبایی از نگرش‌ها، انگیزه‌ها، دلیل‌های اجتماعی جدا نیست.[۵۱۶]

515- Terry Eagleton
516- Eagleton, Terry. (1996), Literary Thory: An Introduction, Oxford

پرسش هفتم:
انسان شر است یا خیر؟

سیاره‌ی سیاه‌باران

چند کلام در مورد مجموعه شعر سیاه چون نقره، سروده‌های برونوک. اویر،[۵۲۰] شاعر سوئدی: برگردان‌ها و حاشیه‌ها

517- Imre Kertesz
518- Raymond Chandler
519- Jacques Lacan
520- Bruno K. Öijer

سیاره‌ی سیاه‌باران

چند کلام در مورد مجموعه شعر سیاه چون نقره، سروده‌های برونوک. اویر، شاعر سوئدی؛ برگردان‌ها و حاشیه‌ها

اکنون می‌خواهیم چند کلام از مجموعه شعر **سیاه چون نقره**،[۵۷۰] آخرین مجموعه شعر برونو ک. اویر،[۵۷۱] بگوییم. می‌خواهیم حاشیه‌هایی بنویسیم بر برگردان چند شعر از شاعری که شعرهایش با ساز جهان قدرت نمی‌رقصند؛ به هر زمزمه‌ای نمی‌خوابند. می‌خواهیم شعرهایی را بخوانیم که به چشم‌انداز تنهایی‌ی خویش دل بسته‌اند. می‌خواهیم چند کلام در حاشیه‌ی مجموعه **شعر سیاه چون نقره** بگوییم.

کلام اول: برونو ک. اویر کیست؟

۱

برونو ک. اویر شاعر سوئدی است. در سال ۱۹۵۱ در شهر لین‌شوپینگ متولد شده است. مجموعه شعرهای بسیار منتشر کرده است؛[۵۷۲] از آن میان هفت مجموعه شعرِ

570- Svart som silver
571- Bruno K. Öijer

۵۷۲- در مورد تعداد مجموعه شعرهای برونو، ک. اویر روایت‌های گوناگونی ثبت شده است. به روایتِ دانش‌نامه‌ی ویکی‌پدیا او دوازده مجموعه شعر دارد.

ترانه‌ای برای آنارشیسم[۵۷۳] (۱۹۷۳)، **عکس‌هایی از لب‌خند ویرانی**[۵۷۴] (۱۹۷۴)، **سنگ آن بازیگر**[۵۷۵] (۱۹۷۹)، **گیوتین**[۵۷۶] (۱۹۸۱)، **در حالی که زهر اثر می‌کند**[۵۷۷] (۱۹۹۰)، **واژه‌ی از دست رفته**[۵۷۸] (۱۹۹۶)، **مِهی از همه چیز**[۵۷۹] (۲۰۰۱).

چرا نام‌های این هفت مجموعه شعر را در این‌جا ثبت می‌کنیم؟ پاسخ این است: نام‌های این هفت مجموعه شعر به کار خوانش ما می‌آیند.

کلام دوم: نام هفت مجموعه شعر برَونو ک. اویر در کنار یک دیگر.

۲

پیش از آن‌که به جهان مجموعه شعر **سیاه چون نقره** نگاه کنیم، نام هفت مجموعه شعر برونو ک. اویر را در کنار یک‌دیگر، در یک زنجیره‌ی هم‌نشینی، بخوانیم؛ بی‌آن‌که به این نکته توجه کنیم که هریک از این نام‌ها در خود مجموعه شعر مورد نظر به کدام شعر اشاره می‌کند یا آن شعرها خود چه‌گونه چه می‌گویند. تنها چند نام داریم که به عنوان عناصر یک ساخت عمل می‌کنند. این نام‌ها را به شکل‌های گوناگون می‌توان کنار هم نشاند: شکل‌های گوناگون هم‌نشینی‌ی این نام‌ها آهنگ‌ها می‌سازند؛ تصویرها، اما شاید جز یک ساخت نسازند: یکی در برابر همه یا ترانه‌ای که در مقابل جهان تنها است. در این ساخت نام اولین مجموعه شعر برونو ک. اویر، **ترانه‌ای برای آنارشیسم**، در مقابل نام شش مجموعه شعر دیگر او قرار می‌گیرد. آن شش نام چه‌گونه فضایی می‌سازند؟ سنگ‌بناهای چه‌گونه جهانی هستند؟ پاسخ چندان دور از دست نیست: ویرانی‌ای که دهان گشوده است؛ جهانِ بی‌عطوفتی که نقاب‌ها به چهره دارد؛ سرهایی که به سختی یا نرمی قطع می‌شوند یا خمَ می‌شوند؛ پیکرهای مسمومی که تا دم مرگ از مسمومیت خود خبر ندارند؛ غیبت عشق که دیگر در جهان افسانه‌ها هم جایی ندارد؛ مهی که هیچ‌کس از آن سر بیرون ندَارد.

ساخت **سیاه چون نقره** هم این‌گونه است: جهانی در برابر یک ترانه: **ترانه‌ای برای آنارشیسم**.

کلام سوم سخنِ میشل ریفاتر[۵۸۰] است

573- Sång för Anarkismen
574- Fotografier Av Undergångens Leende
575- Spelarens Sten
576- Giljotin
577- Medan Giftet Verkar
578- Det Förlorade Ordet
579- Dimman Av Allt
580- Michael Riffaterre

۳

سخن اول میشل ریفاتر این است: شعر چیزی می‌گوید چیز دیگری اما، منظور دارد. معنای این سخن کلی چیزی نیست مگر این‌که شعر باید بر مبنای «ساخت زبان» آن تجزیه و تحلیل شود؛ بر مبنای نشانه‌هایی که جنبه‌ی ارجاعی‌ی خود را پیچیده یا تحریف می‌کنند. سخن دوم میشل ریفاتر این است: زبان شعر دو سطح دارد. سطح نخست زبان تحت‌الفظی است؛ سطح دوم زبان هنجارشکن؛ زبان شاعرانه. سخن سوم ریفاتر این است: هر شعر ساختاری بنیادین دارد که از مجموعه‌ای از واژه‌های از پیش موجود تشکیل شده‌اند. سخن چهارم ریفاتر این است: در هر شعر نشانه‌هایی وجود دارند که خواننده را راه‌نمایی می‌کنند تا ساختار بنیادین شعر را دریابد. این نشانه‌ها را می‌توان «تعبیرکننده» خواند. سخن پنجم ریفاتر این است: ساختار هر شعر را «ابرخواننده»‌ای درمی‌یابد که به مثابه مخرج مشترک همه‌ی خواننده‌گان آن شعر خود را از همه‌ی سلیقه‌ها، نگاه‌ها، داوری‌ها خالی می‌کند تا ساختار راستین شعر را دریابد.

سخن میشل ریفاتر را در پنج سخن می‌توان فروکاست. این لحظه اما تنها دو سخن از پنج سخن او به کار ما می‌آیند؛ سخن چهارم و پنجم او؛ یعنی دو مفهوم «تعبیرکننده» و «ابرخواننده». مفهوم «تعبیرکننده» را میشل ریفاتر از چارلز پیرس وامَ گرفته است. چارلز پیرس «تعبیرکننده» را نشانه‌ای می‌داند که میان چیزی که قرار است بازنمایی شود و کسی که قرار است آن بازنمون را دریافت کند، میانجی‌گری می‌کند. «تعبیرکننده» خطاب به دریافت‌کننده چنین می‌گوید: غریبه همان چیزی را می‌گوید که من می‌گویم.[۵۸۱] به روایت میشل ریفاتر اما، «تعبیر کننده» نشانه‌ای است که خواننده‌ی شعر را در خوانشی ساختاری یا قیاسی راه‌نمایی می‌کند؛ به خواننده کمک می‌کند تا شعر را بگشاید. «تعبیرکننده» می‌تواند اشاره به متنی دیگر باشد، یک تصویر باشد، یک واژه باشد، یک وجه شبه باشد، یک تشبیه باشد؛ یک عبارت باشد.[۵۸۲] مفهوم «ابرخواننده» بیش از هر چیز به این کار می‌آید که رابطه‌ی یک شعر با ساختار بنیانی‌ی آن شعر را پیدا کند، اما بیش از هر چیز باید تبدیل به مخرج مشترک صدای همه‌ی خواننده‌گان شود. این یعنی این‌که «ابرخواننده» باید خود را از همه‌ی تفسیرها و نظریات شخصی خالی کند تا بتواند صدای شعر را دریابد. «ابرخواننده» دو جنبه دارد؛ هم متکثر است هم خالی است. متکثر است به این معنی که درمی‌یابد هر شعر صورت تغییریافته‌ای است از یک ساختار عمومی؛ و خالی است به این معنی که تفسیرهای خود را در کار «تعبیر»

581- Hoopes, James. (1991), Peirce on Signs: Writings on Semiotic by Charles Sanders Pierce, Chapel Hill and London, p. 28

۵۸۲- ایوتادیه، ژان. (۱۳۷۸)، نقد ادبی در قرن بیستم، ترجمهٔ مهشید نونهالی، تهران، ص۳۱۰

شعر دخالت نمی‌دهد؛ تنها تلاش می‌کند ساختار عمومی‌ی شعر را دریابد.[۵۸۳] تنها تلاش می‌کند شعر را همان‌گونه که ساختارش حکم می‌کند، تفسیر کند.

بر مبنای دو مفهوم «تعبیرکننده» و «ابرخواننده» شش شعر از مجموعه شعرِ **سیاه چون نقره** را می‌خوانیم. یعَنی نخست در سه شعر دنبال واژه‌ی «تعبیرکننده» می‌گرَدیم؛ آن‌گاه این سه شعر را در مقابل سه شعر دیگر قرار می‌دهیم تا در نقش یک «ابرخواننده» ساختار عمومی‌ی جهانِ مجموعه شعر **سیاه چون نقره** را بیابیم.

کلام چهارم برگردان سه شعر است در جست‌وجوی واژه‌ی «تعبیرکننده»‌ی **پنجره**. شعر اول نامی ندارد. شعَر دوم **علف آبی** نام دارد؛ شعر سوم **هنوز**.

٤

نفس کشیدی
بر شیشه‌ی پنجره
نام‌ات را بر بخار حک کردی
آن‌گاه نام را خط زدی
یک بار
دو بار
تا آرام شدی
تا شادی به‌آرامی در تو خزید[۵۸۴]

علف آبی

شکاف گشوده شد
و قلم از دست‌ام افتاد
به زمین هرگز نرسید
هم‌چنان سقوط کرد
پنجره‌ی اتاق خواب در تندباد به هم می‌خورد
صداهای مشتاق
از خیابان بالا می‌آمدند
و می‌خواستند من بار دیگر ظاهر شوم
بار دیگر آغاز کنم

۵۸۳- اسکولز (۹۷۳۱)، ص ٦٢

584- Bruno K. Öijer. (2008), Svart som silver, Stockholm, sid. 11

من اما، آن‌جا نبودم
من در گذشته‌ای بس دور بودم
از لای انگشتان گشوده‌ام
دیدم که اسب خورشید عروج می‌کند
و در آسمان می‌گردد
سم‌ها ابرهای برآمده از طلابرگ‌های چرخان را می‌آشفتند
علف آبی تا بلندها قد می‌کشید[۵۸۵]

هنوز
کف‌پوش سنگی
او را خورده است
نه اما همه‌ی او را
پوست و استخوانی مانده است
هنوز نفس می‌کشد
از لای نرده‌های پنجره
نور هجوم می‌آورد
ذره‌های غبار در اشعه‌های خورشید گرد آمده‌اند
لمس می‌کند آن‌ها را
به سینه می‌کشد آن‌ها را
چون یک ساز سیمی
انگشتان‌اش دنبال چیزی می‌گردند
پیش از آن که نور را از خود جدا کند
با انگشتان‌اش بر آن زخمه‌ای می‌زند
باز هم
نور را به دیوار تکیه می‌دهد و می‌نشیند
و خیره می‌ماند[۵۸۶]

کلام پنجم تعبیر واژه‌ی **پنجره** است که در سه شعری که خواندیم، یک قطب از ساختار جهان شعر **سیاه چون نقره** را می‌سازد.

585- Ibid., sid. 19
586- Ibid., sid. 49

۵

در شعر بی‌نام **پنجره** یک صفحه است. تنها صفحه‌ای که نام شاعر را بر خود می‌پذیرد. تنها اما **پنجره** تنها نیست. نام هم بر صفحه‌ی پنجره تنها است. تنها صفحه تنها نیست. متن هم تنها است. بر **پنجره** تنها نام شاعر حک می‌شود. شاعر در مقابل **پنجره**‌ی تنهای خود تنها است. شاعر تنها می‌تواند نام خود را بر **پنجره** تکرار کند. پس آن قدر نام خود را می‌نویسد تا آرام شود؛ آن قدر خود را تکثیر می‌کند تا از هراس تنهایی‌ی خود بکاهد؛ تا **پنجره**‌ی خود را رو به جهان تکثیر کند.

در شعر **علف آبی** قلمی که سقوط می‌کند هرگز به زمین نمی‌رسد؛ درست مثل صدای شاعر که به خیابان‌ها نمی‌رسد؛ به دیگران نمی‌رسد. قلم به زمین نمی‌رسد؛ چه انگار به کسانی که جهان را به شکل دیگری می‌بینند، باور ندارد، حتا اگر کسانی که در خیابان ایستاده‌اند برای صاحب قلم و صاحب **پنجره** هورا بکشند، صدای شاعر به خیابان نمی‌رسد؛ تنها **پنجره** در باد تکان می‌خورد. صداهایی که از خیابان می‌آیند شاعر را از سرشت خود می‌خواهند. شاعر اما تنهایی‌ی خود را پاس می‌دارد. همه‌ی عروج او برخاسته از تنهایی است. همین تنهایی است که او را به سوی آسمان می‌برد؛ به سوی خورشید می‌برد. از لای انگشت تنهای شاعر خورشید طلوع می‌کند؛ علف‌های بلند هم می‌رویند. قلمی که به زمین نمی‌رسد همان **پنجره**‌ای است که در باد تکان می‌خورد. تنهایی‌ی شاعر هم سبب‌ساز رنج او است هم عروج او.

در شعر **هنوز** زمین در مقابل شاعر ایستاده است. کف‌پوش سنگی او را خورده است. چرا کف‌پوش سنگی او را خورده است؟ چرا زمین او را خورده است؟ چه بر زمین کسانی راه می‌روند که از جنس زمانه اند؛ که سبب می‌شوند صداهای متفاوت تنها بمانند. زمین شاعر را می‌خورد. دیگران او را می‌درند. **پنجره** اما عامل رهایی‌ی او است؛ **پنجره** نوری است که با تاریکی‌ی درنده‌گی جدال می‌کند. **پنجره** نشان تنهایی است، مخزن نور هم اما هست؛ نماینده‌ی خورشید هم هست؛ هوای تنفس هم هست. نور از همان‌جایی می‌آید که تنهایی می‌آید؛ از تفاوت با دیگران. از تفاوت با کسانی که از جنس زمین‌اند؛ از تفاوت با کسانی که از جنس امروز اند.

در سه شعر ما **پنجره**، واژه‌ی تأویل‌کننده است. **پنجره** سه شعر ما را تأویل می‌کند: صدا، نور، تنهایی. در ساختار مجموعه شعر **سیاه چون نقره**، **پنجره** قطبی است در مقابل قطب دیگر. قطب دیگر را در سه شعر دیگر جست‌وجو می‌کنیم.

کلام ششم برگردان سه شعر است در جست‌وجوی قطب مقابل **پنجره**. شعر اول **شهر عجیب** نام دارد؛ شعر دوم **افشا**؛ شعر سوم **خیلی کم**.

٦

یک شهر عجیب

یک شهر عجیب
خیابان‌هایش را از میان من کشید
هیچ چیز تکان نمی‌خورد
و هیچ‌کس نبود
همه جا از انسان خالی و ساکت
حتا صدای سایبان هتل‌ها و پارچه‌ی پرچم‌ها
در کولاک به گوش نمی‌رسید
حتا صدای برگ‌های درخت بلوط
یک دستمال کاغذی‌ی مچاله
بی‌هیچ حرکتی افتاده بود زیر آفتاب در پیاده‌رو
زنگ کلیسا بی‌صدا می‌زد
ماشین‌ها پارک کرده بودند
شیشه‌هاشان پوشیده از غبار
هیچ‌کس قلبی نکشیده بود بر شیشه‌ی ماشین‌ها
و هیچ‌کس نمی‌دانست
چرا چنین است
ردپای جنگی نبود
شیوع ناگهانی‌ی یک بیماری‌ی ناشناخته نبود
هیچ چیز نبود
تنها این احساس بد بود که
من زمانی این‌جا دنبال کسی می‌گشته‌ام
تنها سرنخی که او به من داده بود این شهر بود
این شهر عجیب که برمی‌گردد و نگاه‌اش من را دنبال می‌کند[۵۸۷]

افشا

در اطراف میزی که چیده بودند
بزرگ‌ترها نشسته بودند و گپ می‌زدند

587- Ibid., sid. 53

در بازی‌ی خیالی‌ی خود می‌دیدی که فاصله‌ها
تُهی‌ی میان آن‌ها
چون تاجی بر سرشان نشسته است
و زود دانستی به کدام یک از آن‌ها می‌توانی اطمینان کنی
کدام یک از آن‌ها چیزهایی را دوست دارند که آزاد می‌بالند
دیگران سیخ، نامطمئن و پوک نشسته بودند
و هیچ احساسی نشان نمی‌دادند
انگار زنده‌گی‌ها و روح‌هایشان
محل ارتکاب جرم بود
که جرئت نداشتند به آن سر بزنند
از ترس این‌که دست‌شان رو شود
افشا شوند[۵۸۸]

خیلی کم

چیزهای کمی
عزیز و محترم مانده‌اند
زیباترین‌ها و پُربهاترین‌های ما را
هرگز کسی نمی‌بیند
هرگز کسی نمی‌شنود
انگار بقیه اند که زیر نور
پوچ و بی‌معنا طناب می‌زنند
همه چیز فاضلابی است که بالا می‌آید
که از طاعون شایعه سر می‌رود
از چرندیات مضحک
این‌ها اهل کجایند
این متفرعن‌های متورم
این بی‌مخ‌ها
که خود را تحقیر می‌کنند
که می‌خواهند انسان را خفیف کنند

588- Ibid., sid. 21

که هنگامی که
در روده‌ی عقیده‌ی هم نقب می‌زنند
پایین تنه‌های هم را هم می‌کاوند
آن‌ها اما محکوم اند
نگران نباش!
هر شب
پرده‌ی سینمایی بالا می‌رود
و نخستین کلام فیلم به زبان می‌آید
چون رهایی

If they move, kill'em![۵۸۹]

کلام هفتم تعبیر قطب مقابل واژه‌ی **پنجره** است در سه شعری که خواندیم.

۷

در شعر **یک شهر عجیب** عناصر عمده چنین اند: سکوت، سرما. در این شهر هیچ‌کسی قلبی بر شیشه‌ی غبارآلود اتومبیلی نکشیده است؛ هیچ‌کس قلبی بر هیچ‌جا نکشیده است. کولاک نیز چیزی را تکان نمی‌دهد. زنگ‌ها نیز صدا ندارند. هرچه هست غیاب است؛ تنهایی است؛ شباهت است. با این همه شاعر در این شهر دنبال چیزی می‌گشته است. دنبال چه چیز می‌گشته است؟ دنبال **پنجره**‌ی تنهایی‌ی خود می‌گشته است؟ دنبال **پنجره**‌ی تفاوت خود با دیگران می‌گشته است؟ دنبال هم**پنجره**‌ای‌های خود می‌گشته است؟

در شعر **افشا** تنها گروهی کوچک جان انسانی دارند. دیگران همه یک چیز می‌گویند؛ همه به حماقت سر تکان می‌دهند. همه نقاب بر صورت دارند؛ همه دروغ می‌گویند؛ همه می‌ترسند به ناتوانی‌ها، ضعف‌ها، بی‌معنایی‌ها، کوچکی‌ها، آرزوهای خود بنگرند. همه می‌ترسند جز رسم زمانه چیز دیگری بگویند. همه وانمود می‌کنند خود حرف می‌زنند؛ حرف خود را می‌زنند. همه اما حرفی می‌زنند که خطری نمی‌سازد؛ خاطره‌ای نمی‌سازد؛ صدایی نمی‌سازد. در این‌جا کسی که به سراغ روح خود برود مجنون است. عاقل کسی است که در جنون همه‌گانی سهیم شود. در این‌جا **پنجره** خانه‌ی چشم کسانی است که روح خود را به صدا درمی‌آورند.

در شعر **بسیار کم** کسانی که در نمایش بی‌معنایی شرکت نمی‌کنند، دیده نمی‌شوند. الگوهای ما به خود ما شباهت دارند. در چشم‌اندازی که در قاب **پنجره**‌ی تنهایان میز

589- Ibid., sid. 43

چیده است، تنها کسانی که همیشه پوچ و آلوده می‌گویند، کسانی که چشم بر سر و چشم دیگران بسته‌اند، زیر نور می‌آیند؛ چهره می‌شوند؛ صحنه‌ی تلویزیون را اشغال می‌کنند؛ پشت جلد مجله‌ها را اشغال می‌کنند. جان خود را نیز می‌توان بر سر سکون بی‌پایانِ این‌جا شرط‌بندی کرد. در این جا کسی که **پنجره**‌ای به سوی روح خود بگشاید، در تاریکی‌ی بی‌اعتنایی‌ی دیگران پیر می‌شود.

پنجره می‌خواهد **ترانه‌ای برای آنارشیسم** بخواند. قطب مقابل **پنجره** می‌خواهد **پنجره** را ببندد؛ از **پنجره** چیزی نشنود.

کلام هشتم چند خطی است در مورد آنارشیسم.

۸

بنیان اصلی‌ی آنارشیسم عصیان است. عصیان فراتر از انقلاب است. انقلاب نهادهای سیاسی‌ی مستقر را با نهادهای سیاسی‌ی دیگر عوض می‌کند. عصیان اما با همه‌ی نهادهای سیاسی تعارض دارد؛ با دولت تعارض دارد؛ با قدرت تعارض دارد. آنارشیسم لغو همه‌ی قدرت‌ها را می‌خواهد. تأکید بر لزوم لغو قدرت اما بیش از هر چیز خواستی اخلاقی است. آنارشیسم تأکید می‌کند که انسان به چنان درجه‌ای از تکامل رسیده است که امکان لغو همه‌ی رابطه‌های ارباب ـ برده‌گی فراهم شده است.[۵۹۰] انسان به جایی رسیده است که قادر است در مقابل قدرت پدر بایستد؛ به تمنای استقلال خویش پاسخ گوید.[۵۹۱] در جامعه‌ای که قدرت حرف اول را می‌زند اما هم‌شکلی‌ی عریان یا پنهان نیز گزیرناپذیر است. هم‌شکلی‌ی عریان یا پنهان بخشی از بوراکراسی‌ی بی‌عطوفتی است که همه جا را فرا گرفته است؛ بخشی از جامعه‌ی طبقاتی است.[۵۹۲]

آنارشیسم می‌خواهد هم ندای تسلط عقل باشد هم بشارت رهایی‌ی تخیل. آنارشیسم می‌خواهد هم بر حرمت وظیفه تأکید کند هم بر حرمت آزادی؛ بر حرمتِ گزینش آزادانه‌ی اخلاق.[۵۹۳] معیارهای اخلاقی‌ی آنارشیسم پیچیده نیست: بادیگران همان‌گونه باش که می‌خواهی با تو باشند. نه بر کسی حکومت کن نه بگذار بر تو حکومت کنند.[۵۹٤] نه ثمره‌ی کار کسی را تصاحب کن نه بگذار ثمره‌ی کارت را تصاحب کنند.
مطیع نباش! فرد باش! برده نباش! عروسک نباش! بخشی از توده‌ی هم‌شکل و تک‌صدا

۵۹۰- رید، هربرت. (۱۳۸۵)، آنارشیسم، سیاست شاعرانه: جستارهایی در باره‌ی سیاست، ترجمه‌ی حسن چاوشیان، تهران، ص ۱۲۸
۵۹۱- همان‌جا، ص ۱۳٤
۵۹۲- همان‌جا، صص ۱۳۹-۱۳۸
۵۹۳- همان‌جا، صص ۱٤۹-۱٤۸

594- Krapotkin, Peter, (1910), Anarkismens Moral, Stockholm, sid. 39-40

نباش! آزادی را با برابری بیامیز![595]

از چشم آنارشیسم دموکراسی‌های غربی نیز توده‌های هم‌شکل و تک‌صدا می‌سازند. آن‌ها صداهای دیگر را طرد می‌کنند؛ ناهنجار می‌خوانند؛ تحقیر می‌کنند. جنگ می‌آفرینند؛ توده‌ها را ابزار می‌کنند؛ پول را مقدس؛ قدرت را آرزو. انسان عاجز به قدرت دخیل می‌بندد. خشونت، تخریب، بی‌تفاوتی در دو سوی جاده‌ی جهان ایستاده‌اند. عصیان **پنجره**‌ای تنها است که رو به تباهی‌ی جهان گشوده می‌شود.[596]

کلام نهم باز هم چند خطی است در مورد تقابل **پنجره** و جهان.

۹

پنجره‌ای که در سه شعرِ بی‌نام، **شکاف**، **هنوز** گشوده شده است، همان **ترانه‌ی برای آنارشیسم** است؛ همان نَام کتاب اول برونو ک. اویر است. جهانی که **پنجره**‌ی **ترانه‌ای برای آنارشیسم** به سوی آن گشوده شده است، همان جهانی است که در سه شعرِ **یک شهر عجیب**، **افشا**، **بسیار کم** می‌خوانیم؛ یعنی همان جهانی که نامِ شش کتابِ دیگرِ برونو ک. اویر به بازیگران و فضای آن اشاره می‌کنند؛ یعنی جهان **عکس‌هایی اَز لب‌خَند ویرانی**، **سنگ آن بازیگر**، **گیوتین**، **در حالی که زهر اثر می‌کَند**، **واژه‌ی از دست رفته**، **مِهی از همه چیز**؛ یعنی جهانِ ویرانی، سنگ، بازیگری، گیوتین، زهر، از دست‌رفته‌گی، مه؛ یعنی جهانِ سکوت، سرما.

مجموعه شعرِ **سیاه چون نَقره** انگار ثبت مجموعه شعرِ اول برونو ک. اویر است در مقابل شش کتابِ دیگرِ او؛ **پنجره**‌ی تنهایی‌ی آنارشیسم روَ به جهان بی‌شکل.

کلام دهم برگردان پنَج شعر دیگر است از مجموعه شعر **سیاه چون نقره** که **پنجره**‌ی تنهایی‌ی آنارشیسم رو به جهان بی‌شکل را تصویر می‌کنند. شعر اول **مدرک** نام دارد؛ شعر دوم **آسمانی از دروغ**؛ شعر سوم **خون در برف**؛ شعر چهارم نامی ندارد؛ شعر پنجم **از آغاز**.

۱۰

مدرک

غذایی از امعا و احشا
نشخوار روزانه‌ی
وضعیتِ آب‌وهوا، جامعه و مرض‌های دیگر

595- Jylow, Erland. (1973), Anarkism, Individualism, Pacifism, Eskapism, Stockholm, sid. 12
596- Ibid., sid. 20-21

در ژن ما است
و حقیقت را می‌پوشاند
انگار آدمی سرانجام پس از نیم قرن
هواپیمای مفقود را یافته است
هواپیما در آسمان ایستاده است
از باران، برف، تگرگ زنگ زده است
بر بال‌های آن عنکبوت‌ها تار تنیده‌اند
ساک‌ها و لباس‌ها چون ابر پراکنده‌اند[597]

آسمانی از دروغ

در کنار درخت‌ها می‌رفتم
در مقابل بنای پارلمان
و هنوز به پارلمان اعتنایی نکرده بودم
که از گوشه‌ی چشم من محو شد
چون یک برکه‌ی خاکستری‌ی بی‌معنا
آسمانی از دروغ
و من هم‌چنان می‌رفتم زیر درخت‌ها
هوا آرام دگرگون می‌شد
بر فراز سر من شاخه‌ها می‌جنبیدند
برگ‌های تیره‌ی پیر شتاب می‌کردند
که جوان‌ها را در برابر تندباد مراقبت کنند
نوزادبرگ‌های سبز روشن را درآغوش بگیرند
با نم باران غذا دهند
و خَش‌خش آرامی بود
در اطراف من همه جا صدا می‌رویید
نمی‌دانم چرا
پس از مدت‌ها
آرامشی احساس کردم
آرامشی از آن دست که در درون آدمی می‌گسترد

597- Ibid., sid. 41

بیرون می‌آید
چون یک دوست شانه‌به‌شانه‌ی آدمی راه می‌رود[۵۹۸]

خون در برف

امشب همه چیز بی‌صدا است
گرم و ساکن
انگار زنده‌گی پابرهنه بر علف راه می‌رود
آخرین اشعه‌های آفتاب
جدال خود بر درخت را تمام کرده‌اند
بازی‌گوشانه یک‌دیگر را هول می‌دهند
و غروب که می‌شود
یکی از اشعه‌ها برای من صندلی می‌آورد
پشت میز می‌نشینم
و وقت می‌گذرانم
و بی‌هیچ دلیلی
پس از لحظه‌ای
همه چیز بار دیگر بر من هَوار می‌شود
و به یاد می‌آورم که زمانی به من گفتی
که ما در پایان قصه‌ای بی‌سرانجام هستیم
و باید
خود را به عقب ورق بزنیم
تا اولین صفحه‌های خوش‌بختی
جایی که طلا برق می‌زند
در جنگل کاج سیاه
جایی که آهوی زخمی
بار دیگر بر می‌خیزد و خون خود را می‌لیسد
گل‌برگ قرمز را از برف می‌لیسد[۵۹۹]

598- Ibid., sid. 15
599- Ibid., sid. 29

هنگامی که جسد مومیایی‌ی فرعون رامس
را برای آزمایش پزشکی
از مصر به پاریس آوردند
که تن‌اش فاسد نشود
در فرودگاه
یک گارد احترام از او استقبال کرد
درست مثل دیدار رسمی‌ی یک مقام خارجی
من چیز امیدوارکننده‌ای در این جریان دیدم
نمی‌دانم چه چیز[۶۰۰]

از آغاز

دفتر مهمان
باز است
صفحه‌ها خالی
و من گاه فکر می‌کردم
چرا تو کسی را نپذیرفتی
چرا هرگز کسی را به باغات راه ندادی
از آغاز می‌دانستی که آن‌ها فقط
بی‌رمق خواهند آمد در یک روز خاکستری
و صبح روز بعد ترک‌ات خواهند کرد
به دنبال خود یک روز خاکستری‌تر را خواهند کشید
یا شاید زندگی و انسان‌ها را این‌گونه می‌دیدی که
لگد می‌کنند
بدن و باغات را
و همه‌ی بوته‌ها و برگ‌ها را دست‌مالی می‌کنند
و همه‌ی تمشک‌ها را لمس
و عصب خود را به جای می‌گذارند
و جای اولین بیل را
برای افتتاح یک اتوبان متروک در هجوم باد سخت

600- Ibid., sid. 35

جایی که کاغذها و آشغال‌ها می‌چرخند
زخم‌ها را باز می‌کنند[۶۰۱]
کلام یازدهم چند خطی است در مورد پنج شعری که خواندیم؛ باز هم در جست‌وجوی تقابل **پنجره** و جهان.

۱۱

در پنج شعرِ **مدرک**، **آسمانی از دروغ**، **خون در برف**، بی‌نام، **از آغاز**، سایه‌ی واژه‌ی «تعبیر کننده»ی ما پیدا است. یکی در کنار **پنجره‌ی** تنهایی‌ی خویش ایستاده است؛ یکی در برابر همه ایستاده است؛ یکی در برابر همه ترانه‌ی تنهایی می‌خواند؛ یکی در برابر همه **ترانه‌ی آنارشیسم** می‌خواند. دیگران چه می‌کنند؟ جهان چه می‌کند؟ در شعر مدرک نشخوار حرف‌های روزمره راه گفت‌وگو را بسته است؛ راه حقیقت را بسته است؛ جوهر انسانی را مختل کرده است. انسان از تکرار بی‌هوده‌گی زنگ زده است. در شعر **آسمانی از دروغ** نماینده‌گان پارلمان وظیفه‌های بی‌معنا را نشخوار می‌کنند؛ از خویش بیگانه‌اند؛ دروغ می‌گویند. در شعر **از آغاز** جهان یاد تو را پاس نمی‌دارد؛ تنها گل‌های باغ تو را لگد می‌کند. جهان خاکستری است؛ روزها خاکستری اند؛ جهان باغ تو را شخم می‌زند تا اتوبانی متروک بسازد. دیگران چنین می‌کنند. جهان چنین می‌کند. در پنج شعرِ **مدرک**، **آسمانی از دروغ**، **خون در برف**، بی‌نام، **از آغاز پنجره** چه می‌کند؟ در شعرِ **آسمانی از دروغ** صدایی می‌روید. در شعرِ **خون در برف** در اولین صفحه‌های خوش‌بختی آهوی تیر خورده برمی‌خیزد؛ زنده می‌شود؛ خواهد دوید. در شعر بی‌نام فرعون مرده است؛ قدرت مرده است؛ قدرت خواهد مرد؛ امید مرگ قدرت نخواهد مرد. در پنج شعرِ **مدرک**، **آسمانی از دروغ**، **خون در برف**، بی‌نام، **از آغاز پنجره‌ی** تنهایی، صدای دیگر، سایه‌ای از واژه‌ی «تعبیرکننده»، امید پیروزی دارد. انگار در بستر همه‌ی تباهی‌ها، تسلیم‌ها، شباهت‌ها، ترانه‌ی رهایی به گوش است؛ انگار **ترانه‌ی برای آنارشیسم** خواهد توانست **ویرانی**، **سنگ**، **بازیگر**، **گیوتین**، **زهر**، **از دست‌رفته‌گی**، **مه** را شکست بدهد.
کلام دوازدهم برگردان شعری است که نام مجموعه شعر **سیاه چون نقره** از آن گرفته شده است؛ شعر **راز**.

۱۲
راز

اطاق‌ها

601- Ibid., sid. 65

خود را کش می‌دهند
چون گربه‌ها در نور صبح‌گاهی
صدای پای تو را می‌شنوم
که از پله‌ها پایین می‌روی
و در تخت‌خواب می‌مانم
لحظه‌ای بعد درمی‌یابم
که چندی است دراز کشیده‌ام و به دیوار خیره‌ام
دیوار نیز به من خیره است به آرامی
و هیچ چیز رخ نمی‌دهد
انگار یک ابدیت طول می‌کشد
تا رها شوم
و تلاش کنم بار دیگر بخوابم
تا به سوی چیزی بروم
به سوی جایی بروم
که همه‌ی نگرانی‌ها تنها بارش سبک باران است
روی چیزهایی که از سر فراموشی شب بیرون مانده است
آن‌جا که دیگر من
نباید به این بیندیشم که
انسان‌ها با هم چه می‌کنند
آن‌جا که هرگز از آن چیزی نگفته‌ام
هرگز نگفته‌ام کجا است
یک بار آن‌جا نشستم
و دست در عمق خنک کردم
همه چیز را در مقابل خود دیدم
زنده‌گی‌ام را دیدم
حلقه‌ها بر آب؛ سیاه چون نقره[۶۰۲]
کلام سیزدهم چند خطی است در مورد شعر **راز**.

۱۳

مجموعه شعر **سیاه چون نقره** نام خود را از شعرِ راز گرفته است. این شعر انگار هم

602- Ibid., sid. 93

همه‌ی جهان مجموعه شعر **سیاه چون نقره** را در خود دارد هم همه‌ی جهان شعر برونو ک. اویر را. تکرار می‌کنیم که در جهان مجموعه شعر **سیاه چون نقره** پنجره‌ی تنهایی در مقابل جهان بی‌معنا ایستاده است؛ در جهان شعر برونو ک. اویر **ترانه‌ای برای آنارشیسم** در مقابل عکس‌هایی از **لب‌خند ویرانی، سنگ آن بازیگر، گیوتین، در حالی که زهر اثر می‌کند، واژه‌ی از دست رفته، مِهی از همه چیز.**

در شعر راز سکون و حرکت یک بار دیگر در مقابل هم ایستاده‌اند؛ امروز تلخ و فردایی دیگر در مقابل هم ایستاده‌اند. کسی در تخت‌خواب دراز کشیده است و با دیوار مشاعره‌ی سکوت می‌کند، اما چون بار دیگر بخوابد، رویایی هست؛ رویای وحدت انسان با انسان؛ رویای عمق خنکی؛ رویای مرگ نگرانی. نطفه‌های آن رویا در همین حلقه‌های آب است؛ در سیاهی‌هایی که انگار نطفه‌ی نقره دارند. همه‌ی جهان مجموعه شعر **سیاه چون نقره**؛ همه‌ی جهان شعر برونو ک. اویر را شاید بتوان در خط آخر شعر راز خلاصه کرد: **حلقه‌ها را بر آب دیدم سیاه چون نقره**. یعنی چه؟ یعنی این عبارت کلیشه‌ای، مرهم‌گونه، آرزومندانه که در دل جهان سیاه امید فردایی سپید هست؟ یعنی از **پنجره**‌ی تنهایی می‌توان ترانه‌ای خواند که سیاهی‌های جهان را بشوید؟ یعنی هر چه تا کنون خواندیم در عبارت **سیاه چون نقره** تکرار می‌شود؟ یعنی سیاه یعنی **ویرانی، سنگ، بازیگر، گیوتین، زهر، از دست رفته‌گی، مِه**؟ یعنی نقره یعنی **ترانه‌ای برای آنارشیسم**؟

کلام چهاردهم: تا کنون چه نوشتیم؟ چه می‌نویسیم؟

۱۴

بر مبنای درک میشل ریفاتر از «تعبیرکننده» و «ابرخواننده» چند خطی در جست‌وجوی تقابل **پنجره** و جهان چند خط در حاشیه‌ی متن نوشتیم؛ در تصویر روزگاری که «ابرخواننده» در می‌یابد؛ آن چند خط از زبان آن «ابرخواننده» اما، انگار بر مبنای خوانشی تاریخی از متن نوشته شده است؛ انگار ساخت ثابتی که باید در ذهن ابرخواننده وجود داشته باشد با درکی تاریخ‌گرایانه در هم آمیخته است تا تعارضی ساختاری رنگی طبقاتی هم بیابد. در مورد روی‌کرد تاریخ‌گرایانه به هنر روایت‌های بسیار هست. در این میان اما کلان روایت‌هایی شاید قابل تشخیص است؛ از آن میان دو کلان روایت کارل مارکس و تاریخ‌گرایی‌ی نو.

کلام پانزدهم چند خطی است در مورد روی‌کرد کارل مارکس و تاریخ‌گرایی‌ی نو به هنر؛ از آن میان ادبیات.

۱۵

روی‌کرد کارل مارکس در مورد هنر را شاید بیش از هر چیز بتوان در رساله‌ای خواند که او در مورد فلسفه‌ی اپیکور نوشت. ویلهم هگل با فلسفه‌ی اپیکور سخت مخالف بود؛ چه اعتقاد داشت تأکید اپیکور بر اتمیسم، باور به جامعه‌ای فردگرا را منعکس می‌کند که در آن جنگی همه‌گانی اخلاق والا را می‌شکند. رساله‌ی کارل مارکس هم به تعارض با جامعه‌ی اتمیستی برمی‌خاست؛ اما از منظری متفاوت.

کارل مارکس معتقد بود بنیان زنده‌گی‌ی یونانی وحدت با طبیعت است. نظریه‌ی اپیکور این وحدت را به جدال طلبیده بود. کارل مارکس به اندیشه‌ی یونان باستان دل نمی‌بست، اما به وجود مستقل همه‌ی اتم‌ها که می‌توانست تمثیلی از زنده‌گی‌ی شهروندی باشد نیز باور نداشت. پس هم با هنر ابزاری‌ای مخالفت می‌کرد که دنیای زیبا و یک‌پارچه‌ی هومر را از میان برده بود هم با شعر سیاسی‌ای که وجود مستقل و برابر اتم شهروند را تبلیغ می‌کرد. هم از این رو بود که با پیکرتراشی‌ی یونانی، که در آن خدایان آرامش، بی‌اعتنایی و نفرت از تغییر را منعکس می‌کردند، مخالف بود. به روایت کارل مارکس محدودیت تاریخی‌ی هنر پیکرتراشی نه در پیوند با زنده‌گی که در گریز به فضای تهی نهفته بود.[۶۰۳]

کارل مارکس در هنر دنبال چیز دیگری می‌گردد؛ دنبال تصویر موقعیت طبقاتی‌ی شهروندان می‌گردد. حمله‌ی او به رمانتیسم نیز از همین رو است. رمانتیسم دروغ می‌پراکند تا منافع حقیر را بپوشاند.[۶۰۴] از چشم کارل مارکس هنر جز در فورم متولد نمی‌شود.[۶۰۵] با این‌همه آن چیز که حساسیت او را بر می‌انگیخت جهانی بود که ادبیات بورژوایی تسلیم در مقابل آن را توجیه می‌کرد.[۶۰۶] کارل مارکس ادبیات انتقادی‌ای را ستایش می‌کرد که «طبقات پایین» خلق می‌کردند.[۶۰۷]

مهم‌ترین گفتار کارل مارکس در مورد هنر را شاید بتوان در **مقدمه‌ای بر اقتصاد سیاسی** یافت. کارل مارکس در این گفتار تأکید می‌کند که زیربنای اقتصادی بنیاد هنر است. در این میان اما سه مسئله در کار است: کارکرد اسطوره به منزله‌ی میانجی‌ی زیربنای اقتصادی و هنر؛ فقدان تناسب میان میزان تکامل اقتصادی و تکامل هنر، افسون ابدی‌ی هنری ویژه که بنیاد اقتصادی‌ی آن مدت‌ها است پشت سر گذاشته شده است.[۶۰۸]

۶۰۳- لیف شیتز، میخاییل. (۱۳۸۱)، فلسفهٔ هنر از دیدگاه مارکس، ترجمهٔ مجید مددی، تهران، ص ۶۱

۶۰۴- همان‌جا، صص ۸۹-۷۸

۶۰۵- همان‌جا، ص ۱۰۱

۶۰۶- همان‌جا، صص ۱۲۶-۱۲۵

۶۰۷- همان‌جا، صص ۱۲۸-۱۲۷

۶۰۸- رافائل، ماکس. (۱۳۷۹)، سه پژوهش در جامعه شناسی هنر: پرودن، مارکس، پیکاسو، ترجمهٔ اکبر معصوم بیگی، تهران، ص ۱۴۹

کارل مارکس در مورد کارکرد میانجی‌گرایانه‌ی اسطوره در هنر تأکید می‌کند که این کارکرد تنها هنگامی ناپدید می‌شود که اسطوره تحت تسلط انسان قرار گیرد. در دل این حکم کلی اما باید به چند نکته توجه داشت. نخست این‌که تنها اسطوره‌هایی که در یک خاک، در یک مردم، در یک پیشینه‌ی فرهنگی و در یک نظام اقتصادی ریشه دارند، کارکرد هنری دارند. دوم این‌که اهمیت اسطوره نه در درون‌مایه‌ی آن، که در این است که توسط «مردم» آفریده می‌شود. سوم این‌که اسطوره حاصل یک فرایند جمعی است. چهارم این‌که اسطوره‌ها خود بر مبنای بنیادهای تاریخی ساخته می‌شوند.[۶۰۹] پنجم این‌که هنر تنها از اسطوره تأثیر نمی‌گیرد که بر آن تأثیر نیز می‌گذارد.[۶۱۰]

کارل مارکس در مورد فقدان تناسب میان میزان تکامل اقتصادی و تکامل هنر تأکید می‌کند که پاره‌ای از انواع ادبی، از آن میان حماسه‌ها، دیگر نمی‌توانند به شکل دوران آغازین خود آفریده شوند. پاره‌ای از مناسبات اقتصادی از تولید پاره‌ای از فراورده‌های معنوی جلوگیری می‌کنند. به عنوان نمونه مناسبات سرمایه‌داری با هنر دشمنی دارد.

کارل مارکس در مورد افسون ابدی‌ی هنری ویژه که بنیاد اقتصادی‌ی آن مدت‌ها است پشت سر گذاشته شده است، تأکید می‌کند که هنر یونان طراوت خود را همیشه حفظ کرده است. شاید به این خاطر که بازگشت به دورانِ کودکی‌ی انسان همیشه وسوسه‌برانگیز بوده است.[۶۱۱]

عناصر عمده‌ی نگاه کارل مارکس به هنر را بنویسیم. شاید بتوانیم این‌گونه بنویسیم: هنر در نهایت بازتاب شرایط تاریخی- اجتماعی است. تاریخ هنر به مثابه آینه‌ای از تاریخ هستی‌ی انسان روندی قانونمند را طی کرده است. یک اثر هنری، در نهایت یک معنای تاریخی بیش ندارد. حضور دغدغه‌ها، دریغ‌ها یا محدودیت‌های هستی‌شناسانه ـ روان‌شناسانه در یک اثر هنری نیز خود بازتابی از شرایط تاریخی است.

برای نزدیکی به مفهوم تاریخ‌گرایی‌ی نو پیش از هر چیز باید به یک واژه و چند عبارت نزدیک شد: تداوم، پیش‌زمینه‌ی اجتماعی، ارتباط میان هنر و عناصر دیگر یک فرهنگ، کلیت ارگانیک.[۶۱۲] از واژه‌ی تداوم چه می‌فهمیم؟ پاسخ این است: «تاریخ‌گرایی‌ی قدیم» به «تداوم قانونمندانه‌ی» مراحل تاریخی معتقد است؛ تاریخ‌گرایی‌ی نو اما روند حرکت تاریخ را گسسته، متنوع، تصادفی می‌یابد. روندی که تنها تاریخیت متن را سبب نمی‌شود که خود تاریخ را نیز به متن تبدیل می‌کند؛ متنیتِ تاریخ را نیز می‌سازد.[۶۱۳] از

۶۰۹- همان‌جا، صص ۱۷۱-۱۷۰
۶۱۰- همان‌جا، ص ۱۸۰
۶۱۱- همان‌جا، صص ۱۹۸-۱۹۵
612- Robson, Mark. (2008), Stephen Greenblatt, New York, p.7
۶۱۳- گرین، کیت، لیبهان، جیل. (۱۳۸۳)، درسنامه نظریه و نقد ادبی، ویراستار: دکتر حسین پاینده، تهران، ص ۱۷۶

عبارت پیش‌زمینه‌ی اجتماعی چه می‌فهمیم؟ پاسخ این است: اثر هنری در چهارچوب امکاناتی آفریده می‌شود که زمینه‌ی اجتماعی‌ی دورانِ تاریخی‌ی آفرینش در اختیار هنرمند می‌گذارد. ارتباط متن هنری با پیش‌زمینه‌ی اجتَماعی اما در ذات متن نیست؛ که توسط هنرمندان، خواننده‌گان، بیننده‌گان بازسازی می‌شود.[۶۱۴] از عبارت رابطه‌ی هنر و فرهنگ به مثابه یک کلیت چه می‌فهمیم؟ پاسخ این است: ارتباط نزدیکی میان هنر و دیگر عناصر یک فرهنگ وجود دارد. تاریخ‌گرایی‌ی نو تلاش می‌کند چه‌گونه‌گی‌ی ارتباط میان هنر و دیگرعناصر یک فرهنگ را پیدا کند.[۶۱۵] از عبارت کلیت ارگانیک چه می‌فهمیم؟ پاسخ این است: تاریخ‌گرایی‌ی نو به آن بخش از متن‌های برآمده از یک دوران تاریخی توجه می‌کند که در تقابل یا تفاوت با بخش‌های دیگر قرار دارد؛ که در آمیزش با بخش‌های دیگر یک کلیت ارگانیک نمی‌سازد.[۶۱۶]

عناصر عمده‌ی نگاه تاریخ‌گرایی‌ی نو به هنر را بنویسیم. شاید بتوانیم این‌گونه بنویسیم: اثر هنری در چهارچوب شبکه‌ای از مناسبات مادی آفریده می‌شود. متن‌های گوناگون یک فرهنگ هم در یک‌دیگر می‌آمیزند هم بر یک‌دیگر تأثیر می‌گذارند.[۶۱۷] یک اثر هنری در نهایت یک معنای تاریخی بیش ندارد. حضور دغدغه‌ها، دریغ‌ها یا محدودیت‌های هستی‌شناسانه ـ روان‌شناسانه در یک اثر هنری خود بازتابی از شرایط اجتماعی است.

نگاه کارل مارکس و تاریخ‌گرایی‌ی نو را عناصر مشترکی به هم پیوند می‌دهد.

کلام شانزدهم پاسخ به یک پرسش است: مجموعه شعر **سیاه چون نقره** را چه‌گونه خواندیم؟

۱۶

مجموعه شعر **سیاه چون نقره** را این‌گونه خواندیم: بر مبنای اندیشه‌ی ساختارگرایانه‌ی میشل ریفاتر واژه‌ی «تعبیرکننده»ی **پنجره** را یافتیم. آن‌گاه بر مبنای باور به حضور یک «ابرخواننده» بر مبنای درکی «تاریخ‌گرایانه» از نقابل **پنجره** و جهان چند خطی نوشتیم. یعنی مجموعه شعر **سیاه چون نقره** را تک‌معنایی یافتیم. یعنی معنای مجموعه شعر **سیاه چون نقره** را چنین یافتیم: آرزوی **ترانه‌ای برای آنارشیسم** در جهانی که در آن مناسبات سرمایه‌داری صدای شورش و رویا را خفه می‌کند. یعنی معنای مجموعه شعر **سیاه چون نقره** را معنایی اجتماعی- تاریخی یافتیم. یعنی در مجموعه شعر **سیاه چون نقره**

614- Robson (2008), p. 7
615- Ibid., p. 9
616- Ibid., p. 7
617- Ibid., p. 11

جاپای دغدغه‌ها، دریغ‌ها، محدودیت‌های هستی‌شناسانه – روان‌شناسانه نجستیم. یعنی به «زبانیت» مجموعه شعر **سیاه چون نقره** توجه نکردیم. یعنی مجموعه شعر **سیاه چون نقره** را سوگوار روزگار یافتیم.

کلام هفدهم چند خطی است در مورد روزگار مجموعه **شعر سیاه چون نقره**.

۱۷

مجموعه شعر **سیاه چون نقره** اسطوره‌ی بازار آزاد را به سخره می‌گیرد؛ دموکراسی‌های غربی را به سخره می‌گیرد؛ بوروکراسی را به سخره می‌گیرد. روان‌شناسی‌ی جامعه‌ی سوئد را به سخره می‌گیرد؛ سرمای انسانی‌ی جامعه‌ی سوئد را دل می‌سوزاند؛ عدم تنوع انسانی در جامعه‌ی سوئد را دل می‌سوزاند. هراس کسانی را دل می‌سوزاند که نقاب‌های سنگین را سنگرِ خلأ وجود کرده‌اند.

مجموعه شعرَ **سیاه چون نقره** روزگاری را تصویر می‌کند که در آن انسان سکوت می‌کند؛ چه امنیت می‌خواهد. بر مبنای فضای مسلط سخن می‌گوید؛ چه از تنهایی می‌ترسد. با عمق هستی روبه‌رو نمی‌شود؛ چه به وحشت می‌افتد. رویا نمی‌بافد؛ چه در رویا اعتراض به آنچه هست می‌یابد. در اعتراض خطر می‌یابد؛ در خطر معنای حذف خود از گردونه‌ی همه‌گانی می‌یابد.

مجموعه شعر **سیاه چون نقره** روزگاری را تصویر می‌کند که در آن واژه‌ها خلع معنا شده‌اند. روزگاری که در آن انسان می‌نویسد سکوت، می‌خواند صدا؛ می‌نویسد اجبار، می‌خواند اختیار؛ می‌نویسد منفعت، می‌خواند مصلحت؛ می‌نویسد فراموش‌شده‌گی، می‌خواند خلوت.

مجموعه شعر **سیاه چون نقره** روزگار ما را به سخره می‌گیرد: آغاز قرن بیست‌ویکم.

کلام هجدهم برگردان دو شعر دیگر است از مجموعه شعر **سیاه چون نقره** در تصویر روزگار ما. شعر اول **هر یک از ما** نام دارد؛ شعر دوم **طبیعی پیش می‌آید**.

۱۸

هریک از ما

من از هیچ‌کس دل‌داری نخواستم
هیچ دل‌داری‌ای نیست
خوب می‌دانستم
هر یک از ما جزیره‌ای است

که باید تاریکی‌ی خود را شیار کند
خود پناه خود باشد
آن فانوس دریایی که می‌گفتند هست
دیری است به غارت رفته است
انسان خرده‌نور کوچک خود را بر دوش می‌برد
خود و دیگران را گم‌راه می‌کند
هر چه و هر چه‌قدر که سفر کنیم
دستی هم در مقابل خود نمی‌بینیم
تنها قلمروی که از پس هزاران سال باقی است
در زیر زمین باقی است
و من اغلب آن‌جا هستم
در خیابان‌هایی راه می‌روم که دیگر نیستند
در کافه‌های ویران و متروک می‌نشینم
همان گارسون قدیمی هنوز هست
و من دردش را می‌شناسم
نقش خود را تا پایان ایفا می‌کند
برای من و دوستان‌ام شرابی می‌آورد
که بارها نوشیده‌ایم
و ما که به سلامتی‌ی هم می‌نوشیم
جز به سلامتی‌ی مه نمی‌نوشیم
چه می‌دانیم که دیگری نیست
تنها بر تقاشی‌ی باریک‌بلند روغنی
که پشت سر ما بر دیوار آویزان است
و تصویر چهره‌هایی است
که قلب‌شان را بیرون آورده‌اند
و محتاطانه بر چمن گذاشته‌اند
رود سیاه سرد
پیرامون خود را خیش می‌زند
و منتظر است تا رها شود
منتظر است تا همه جا را بپوشاند[۶۱۸]

618- Ibid., sid. 86-87

طبیعی پیش می‌آید
راست است
که من تنها به انسان‌هایی اعتماد می‌کنم
که می‌دانند فقر چیست
ثروتمندان را دوست ندارم
خوشحال می‌شوم دور و بر من نباشند
و این چیزی نیست که به آن فکر کنم
طبیعی پیش می‌آید
همان‌قدر طبیعی که شب بیدار بنشینی
و با تاریکی مچ بیندازی
همان‌قدر طبیعی
که در یک صبح سرد
تبرت را در آسمان بچرخانی
بند الوارهای آبی را بگشایی
و هیزم‌هایی اره کنی
کپه‌ای از هیزم‌ها را به سینه بگیری
همه را به خانه ببری[۶۱۹]
کلام نوزدهم چند خط آخر است.

۱۹

مجموعه شعر **سیاه چون نقره** چنین می‌گوید: بر سیاره‌ی ما از حضور انسان باران سیاه باریده است؛ مگر کان نقره‌ی وجود مدد کند که در حراجی همه‌گانی به تاراج رفته است؛ مگر ای کاش از چشم **پنجره‌ی** عشق باران سپید ببارد.

آذرماه ۱۳۸۷

619- Ibid., sid. 13

نظر خواننده‌گان:

خط آخر شاید: یک کاریکلماتور
در دریای اشک گریه‌ی ماهی‌ها زنگ تنفس آب است.

کتاب‌شناسی

فارسی

آنتونن، آرتو. (۱۳۸٤)، «تئاتر قساوت (مانیفست دوم)» **در نمایی از نمایش: جستاری در باب هنر تئاتر: (مجموعه‌ی مقالات): (جلد نخست)**، به کوشش مسعود نجفی، تهران
آقائی، احمد. (۱۳٦۸)، **چراغانی در باد**، تهران
آلوارز، آ. (۱۳۷٤)، **بکت**، ترجمه‌ی مراد فرهادپور، تهران
اجلالی، پرویز. (۱۳۸۳)، **دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران: جامعه‌شناسیِ فیلم‌های عامه‌پسندِ ایرانی**، تهران
استون، برایانَ پی. (۱۳۸۳)، **مفاهیمِ مذهبی و کلامی در سینما**، ترجمه: امید نیک‌فرجام، تهران
اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹)، **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران
افلاطون (۱۳٦۷)، **دورهٔ کامل آثار**، ترجمهٔ محمدحسن لطفی، رضا کاویانی، جلد اول، تهران
اصیل، حجت الله. (۱۳۸۱)، **آرمانشهر اندیشهٔ ایرانی**، تهران
ایگلتون، تری. (۱۳۸۳)، **مارکسیسم و نقد ادبی**، ترجمه‌ی اکبر معصوم‌بیگی، تهران
ایوتادیه، ژان. (۱۳۷۸)، **نقد ادبی در قرن بیستم**، ترجمهٔ مهشید نونهالی، تهران
بارت، رولان. (۱۳۸۲)، **لذت متن**، ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران
براتیگان، ریچارد. (۱۳۸٦)، **در رؤیای بابل**، ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران
بنیامین، والتر. (۱۳٦٦)، «اثر هنری در دوران تکثیر مکانیکی آن» در احمدی، بابک. **نشانه‌ای به رهایی: مقاله‌هایی از والتر بنیامین**، تهران
بودریار، ژان. (۱۳۸٤)، **آمریکا**، ترجمهٔ عرفان ثابتی، تهران
بودریار، ژان. (۱۳۸۳)، «اهریمن شریر تصاویر» در یزدانجو، پیام. **اکران اندیشه: فصل‌هایی در فلسفه‌ی سینما**، تهران
بودریار، ژان. (۱۳۸۱)، **در سایه‌ی اکثریت‌های خاموش**، ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران
بهار، مهرداد. (۱۳٦۲)، **پژوهشی در اساطیر ایران: پارهٔ نخست**، تهران
بیرل، آن و دیگران. (۱۳۸۵)، **جهان اسطوره‌ها**، ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران
بیضایی، بهرام. (۱۳۸۳)، **نمایش در ایران**، تهران
پازولینی، پیرپائولو. (۱۳۷۸)، «سینمای شعر»، در نیکولز، بیل. **ساخت‌گرایی**

نشانه‌شناسی سینما، تهران
پیرنیا، محمدکریم. (۱۳۸۰)، **سبک‌شناسی معماری ایرانی**، تدوین: غلامحسین معماریان، تهران
پیگوت، ژولیت. (۱۳۷۳)، **اساطیر ژاپن**، ترجمهٔ باجلان فرخی، تهران
تفضلی، احمد. (۱۳۷٦)، **تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام**، تهران
تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۹)، **بوطیقای ساختارگرا**، تهران
حقوقی، محمد. (۱۳۷۵)، **شعر زمان ما ۲: مهدی اخوان ثالث**، تهران
حقوقی، محمد. (۱۳۷۵)، **شعر زمان ما ۳: سهراب سپهری**، تهران
دانشور، رضا. (۱۳۷۳)، **خسرو خوبان**، اپسالا
دانشور، رضا. (۱۳۸۵)، **مسافر هیچ‌کجا**، پاریس
دریابندری، نجف. (۱۳۸٤)، **کتاب مستطاب آشپزی: از سیر تا پیاز**، با همکاری فهیمه راستکار، تهران
دوامی، خسرو. (۱۳۸۰)، **پنجره**، لس‌آنجلس
دیچز، دیوید. (۱۳٦۹)، **شیوه‌های نقد ادبی**، ترجمهٔ محمدتقی صدقیانی، غلامحسین یوسفی، تهران
رافائل، ماکس. (۱۳۷۹)، **سه پژوهش در جامعه شناسی هنر: پرودن، مارکس، پیکاسو**، ترجمهٔ اکبر معصوم‌بیگی، تهران
راولز، جان. (۱۳۸۵)، **عدالت به مثابه انصاف**، ترجمهٔ عرفان ثابتی، تهران
رحمانی، نصرت. (۱۳۷٤)، **آوازی در فرجام**، تهران
رحیمی، عتیق. (۲۰۰۲)، **هزارخانه‌ی خواب و اختناق**، پاریس
رضایی، عربعلی. (۱۳۸۲)، **واژگان توصیفی ادبیات: انگلیسی ـ فارسی**، تهران
رضی، هاشم. (۱۳۷۱)، **آئین مهر: میترائیسم**، تهران
رعیت، بهزاد. (۱۳۸۷)، **مرگ مرا خواهد یافت: بیست‌ونه شعر از پانزده شاعر**، استکهلم
رفیعا، بزرگمهر. (۱۳۸٤)، **ماهیت سینما: جلد اول**، تهران
رورتی، ریچارد. (۱۳۸۱)، «همبستگی یا عینیت»، ترجمه‌ی حمید عضدانلو، در کِهون، لارنس. **از مدرنیسم تا پست مدرنیسم**، ویراستار فارسی، عبدالکریم رشیدیان، تهران، صص ٦۱٦ ـ ۵۵۹
رید، هربرت. (۱۳۸۵)، **آنارشیسم، سیاست شاعرانه: جستارهایی در باره‌ی سیاست**، ترجمه‌ی حسن چاوشیان، تهران
رئیس‌دانا، فریبرز. (۱۳۸۳)، «تحول فقر در ایران» در **مسائل اجتماعی ایران، انجمن**

جامعه‌شناسی ایران، تهران
زهری، محمد. (۱۳۸۱)، **برای هر ستاره: مجموعه اشعار**، تهران
سلطان‌زاده، محمدآصف. (۱۳۸۵)، **عسکرگریز**، تهران
سلطان‌زاده، محمدآصف. (۱۳۸۲)، **نوروز فقط در کابل با صفاست**، تهران
سوسور، فردینان دو. (۱۳۷۸)، **دورهٔ زبان‌شناسی عمومی**، ترجمهٔ کورش صفوی، تهران
سیدحسینی، رضا. (۱۳۸۳)، **فرهنگ آثار: معرفی آثار مکتوب ملل جهان از آغاز تا امروز، جلد دوم: پ ـ خ**، تهران
سیدحسینی، رضا. (۱۳۸۰)، **فرهنگ آثار: معرفی آثار مکتوب ملل جهان از آغاز تا امروز، جلد سوم: د– ژ**، تهران
شاملو، احمد. (۱۳۶۸)، **مجموعه اشعار: ۱۳۵۹ ـ ۱۳۴۱**، آلمان غربی
شاملو، سپیده. (۱۳۷۹)، **انگار گفته بودی لیلی**، تهران
شجاعی، اسحاق. (ناتا)، **مهاجران فصل دلتنگی**، تهران
شجاعی، اسحاق. (۱۳۸۵)، **میراث شهرزاد در افغانستان**، تهران
شرایدر، پل. (۱۳۷۵)، **سبک استعلایی در سینما: نگرشی بر گرایشهای معنوی در آثار سینمایی**، مترجم: محمد گذرآبادی، تهران
شریفی، محمد. (۱۳۷۱)، **باغ اناری**، تهران
شفیق، شهلا. (۱۳۷۹)، **سوگ**، پاریس
شمیسا، سیروس. (۱۳۷۰)، **انواع ادبی**، تهران
شیدا، بهروز. (۲۰۰۴)، «تاریخ از منظر اسطوره‌ها» در **در سوک آبی‌ی آب‌ها**، استکهلم، صص ۱۶۰ ـ ۱۴۵
شیدا، بهروز. (۱۳۸۵)، «مخمل سرخ رویا» در **مخمل سرخ رویا: یک برگ از هزاران**، استکهلم، صص ۴۱ ـ ۳۷
صدر، حمیدرضا. (۱۳۸۱)، **درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران**، تهران
صنعتی، محمد. (۱۳۸۱)، **تحلیل روانشناختی زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی و هنر و ادبیات ذهن**، تهران
طاهباز، سیروس. (۱۳۸۰)، **زندگی و شعر نیما یوشیج: کماندارِ بزرگِ کوهساران**، تهران
فدایی‌نیا، علی‌مراد. (۱۳۸۵)، **میم: [خواب‌نامه‌ی مارهای ایرانی]**، تهران
فرخزاد، فروغ. (۱۳۶۸)، **مجموعه اشعار**، زاربروکن
فریدمن، جین. (۱۳۸۱)، **فمینیسم**، ترجمه: فیروز مهاجر، تهران
فشاهی، محمدرضا. (۱۹۹۸)، **ارسطوی بغداد: از عقل یونان به وحی قرآنی**،

کوششی در آسیب‌شناسی فلسفه‌ی ایرانی – اسلامی، استکهلم
کالینیکوس، الکس. (۱۳۸۴)، **مارکسیسم و فلسفه**، ترجمه‌ی اکبر معصوم‌بیگی، تهران
گاردنر، هلن. (۱۳۶۵) **هنر در گذرِ زمان**، به تجدید نظر هورست دلاکروا و ریچارد ج. تنسی، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، تهران
گرین، کیت، لبیهان، جیل. (۱۳۸۳)، **درسنامه نظریه و نقد ادبی**، ویراستار: حسین پاینده، تهران
گودرزی، مرتضی. (دیباج). (۱۳۸۵)، **جست‌وجوی هویت در نقاشی معاصر ایران**، تهران
لاوسن، جان هاوارد. (۱۳۶۲)، **سیر تحولی سینما**، ترجمه‌ی محسن یلفانی، تهران
لنگرودی، شمس. (۱۳۷۷)، **تاریخ تحلیلی شعر نو: جلد اول ۱۳۳۲ ـ ۱۲۸۴**، تهران
لنگرودی، شمس. (۱۳۷۷)، **تاریخ تحلیلی شعر نو: جلد دوم ۱۳۴۱ ـ ۱۳۳۲**، تهران
لنگرودی، شمس. (۱۳۷۷)، **تاریخ تحلیلی شعر نو: جلد سوم ۱۳۴۱ ـ ۱۳۴۹**، تهران
لوکاچ، جورج. (۱۳۷۷)، **تاریخ و آگاهی طبقاتی**، مترجم: محمدجعفر پوینده، تهران
لیف شیتز، میخاییل. (۱۳۸۱)، **فلسفهٔ هنر از دیدگاه مارکس**، ترجمهٔ مجید مددی، تهران
مارزُلف، اولریش. (۱۳۷۱)، **طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی**، مترجم: کیکاووس جهانداری، تهران
متز، کریستین. (۱۳۷۸)، «در بارهٔ مفهوم زبان سینما» در نیکولز، بیل. **ساخت‌گرایی نشانه‌شناسی سینما**، ترجمه: علاءالدین طباطبایی، تهران
محمدی، محمدحسین. (ناتا)، **پروانه‌ها و چادرهای سفید**، تهران
مرتضائیان آبکنار، حسین. (۱۳۸۵)، **عقرب روی پله‌های راه آهن اندیمشک یا از این قطار خون می‌چکه قربان!**، تهران
مصدق، حمید. (۱۳۶۱)، **دو منظومه**، تهران
مک آفی، نوئل. (۱۳۸۵)، **ژولیا کریستوا**، ترجمه‌ی مهرداد پارسا، تهران
مهرابی، مسعود. (۱۳۶۵)، **تاریخ سینمای ایران: از آغاز تا سال ۱۳۵۷**، تهران
نوذری، حسینعلی. (۱۳۸۱)، **بازخوانی هابرماس**، تهران
وارد، گلن. (۱۳۸۴)، **پست مدرنیسم**، مترجم: قادر فخر رنجبری، ابوذر کرمی، تهران
واعظی، حمزه. (۱۳۸۱)، **افغانستان و سازه‌های ناقص هویت ملی**، تهران
ویتگنشتاین، لودویگ. (۱۳۸۴)، **در بارهٔ رنگ‌ها**، ترجمه‌ی لیلی گلستان، تهران
هاکسلی، آلدس. (۱۳۶۷)، **بوزینه و ذات**، ترجمهٔ فرزانه شیخ، تهران
هینلز، جان. (۱۳۶۸)، **شناخت اساطیر ایران**، ترجمهٔ ژاله آموزگار، احمد تفضلی، تهران
یزدانجو، پیام. (۱۳۸۴)، **فرانکولا یا پرومته‌ی پسامدرن**، تهران
یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۴)، **اسطوره‌ای نو: نشانه‌هایی در آسمان**، ترجمه‌ی جلال ستاری، تهران

انگلیسی و سوئدی

Adorno, Theodor W. (1990), **Parataxis om Holderlins sena lyrik**, översättning: Roland Lysell; instalationer: Joseph Beuys, Stockholm
Baudrillard, Jean. (2005), **The Conspiracy of Art**, Edited by Sylvere Lotringer, Translated by Ames Hodges, New York
Beckett, Samuel. (2001), **Dikter, tolkning och komentarer** av Magnus Hedlund, Stockholm
Blake, William., Artaud, Antonin., Becket, Samuel. (1992), **essär och tolkningar**, Stockholm
Bhabha, Homi. K. (2004), **The Location of Culture**, New York
Blanchot, Maurice. (2008), **The Infinite Conversation**, Translation and foreword by Susan Hanson, Minneapolis and London
Blanchot, Maurice. (2004), **The Work of Fire**, Translated by Charlotte Mandell, Stanford
Bloom, Harold. (2005), **Novelists and Novels: A Collection of Critical Essays**, New York
Braudel, Fernand. (1980), **On History**, Translated by Sarah Matthews, Chicago
Breitholtz, Lennart. (1996), **Renässansens Litteratur: Prosa och epic**, Stockholm
Chomsky, Noam. (1999), **Makt, Lögner och Motstånd: Intervjuer och essäer, 1987 – 1997**, översättning: Hans O. Sjöström, Stockholm
Connor, Steven. (2006), **Postmodernist Culture: An introduction to the Theories of the Contemporary**, London
Cullhed, Anders. (2008), ”Tre förlorare under lupp” i **Dagens Nyheter 29 July**, Kultur
Derrida, Jacques. (1998), **Of Grammatology**, Translated by Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore
Eagleton, Terry. (1996), **Literary Theory: An Introduction**, Oxford
Eklund, Jan. (2008), ”Krigarens återkomst”, i **Dagens Nyheter 6**

September, Stockholm, kultur
Faucault, Michel. (1977), ”What is an Author” in **Language, Counter-Memory, Practice**, New York
Freud, Sigmund. (1985), **Art and Literatur**, London
Freud, Sigmund. (1984), **Drömtydning**, Stockholm
Fry, Northrop. (2000), **Anatomy of Criticism: Four Essays**, With a Foreword by Harold Blom, New Jersey
Gustafsson, Lars. (1980), **Svensk dikt: Från trollformler till Lars Noren**, Stockholm
Gylow, Erland. (1973), **Individualism: Pacifism, Eskapism**, Stockholm
Harland, Richard. (1987), **Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism**, London and New York
Heidegger, Martin. (1987), **Konstverkets ursprung**, Översättning: Richard Matz, Göteborg
Hoopes, James. (1991), **Peirce on Signs: Writings on Semiotic by Charles Sanders Pierce**, Chapel Hill and London
Hosseini, Khaled. (2007), **The Kite Runner**, London
Hume, David. (1998**), An Enquiry Concerning the Principles of Morals**, Edited by Tom L .Beauchamp, Oxford
Ingram, David. (1986), **Habermas and the Dialectic of Reason**, Michigan
Jylow, Erland. (1973), **Anarkism, Individualism, Pacifism, Eskapism**, Stockholm
Karlsson, Gustav. (1996), **Romersk Litteratur**, Stockholm
Krapotkin, Peter, (1910), **Anarkismens Moral**, Stockholm
Kuhn S. Thomas. (1981), **De vetenskapliga revolutionernas struktur**, till svenska av Örjan Björkhem, Karlshamn
Liljeland, Håkan. (2001) ”Octave Mannoni (1899-1989)” i Manoni, Octave. **Freud**, översättning: Håkan Liljeland, Stockholm
Mackie. J. L (1993), **Humes Moral Theory**, London
Marx, Karl. (1978), ”Till kritiken av den hegelska rättsfilosofin” i Marx, Karl. & Engles, Friedrich., **Filosofiska skrifter: Skrifter i urval**, Stockholm
Morrison, Toni. (1993) **Once Upon a Time**: **Nobel Lecture**, Stockholm

Nabokov, Vladimir. (1992), **Laughfter In The Dark**, New York
Olsson, Bent. och Algulin, Ingmar. (1995), Stockholm
Pamuk, Orhan (2006), **My Father's Suitcase: Nobel Lecture**, Stockholn
Pinter, Harold. (2005), **Art, Truth, Politics: Nobel Lecture**, Stockholm
Propp. V. (1979), **Morphology of the Folktale**, Translated by Laurence Scott, Revised by Louis A. Wagner, London
Rawls, Johan. (1993), **Idèer om Rättvisa**: **Volym 1 i Tidens Idèseri**, Översättning: Germund Heesslow och Lars G. Larsson, Stockholm
Robson, Mark. (2008), **Stephen Greenblatt,** New York
Rushdi, Salman. (1993), "Fyra år i ingenmansland mellan de levande och de döda" i **Dagens Nyheter 7 Februari**, Kultur
Schneider, Steven Jay. (2007), **1001 Filmer: Du måste dö innan du dör**, översättning Johan Nilsson, Nille Lindgren, Stefan Lindgren
Schwartz, Lynne Sharon. (no year), **Remembrens of the Past**, (no place)
Sen, Amartya., Walzer, Michael., Rawls, John. (1993), **Idèer om Rättvisa: Volym 1 i Tidens Idèseri**, Översättning: Germund Hesslow och Lars G. Larsson
Södergran, Edith. (1994), **Samlade dikter**, Stockholm
Bruno K. Öijer. (2008), **Svart som silver**, Stockholm

Haft dāt kām

خط آخر شاید:

در دریای اشک گریه‌ی ماهی‌ها زنگ تنفس آب است.

Behrooz Sheyda

www.baran.se