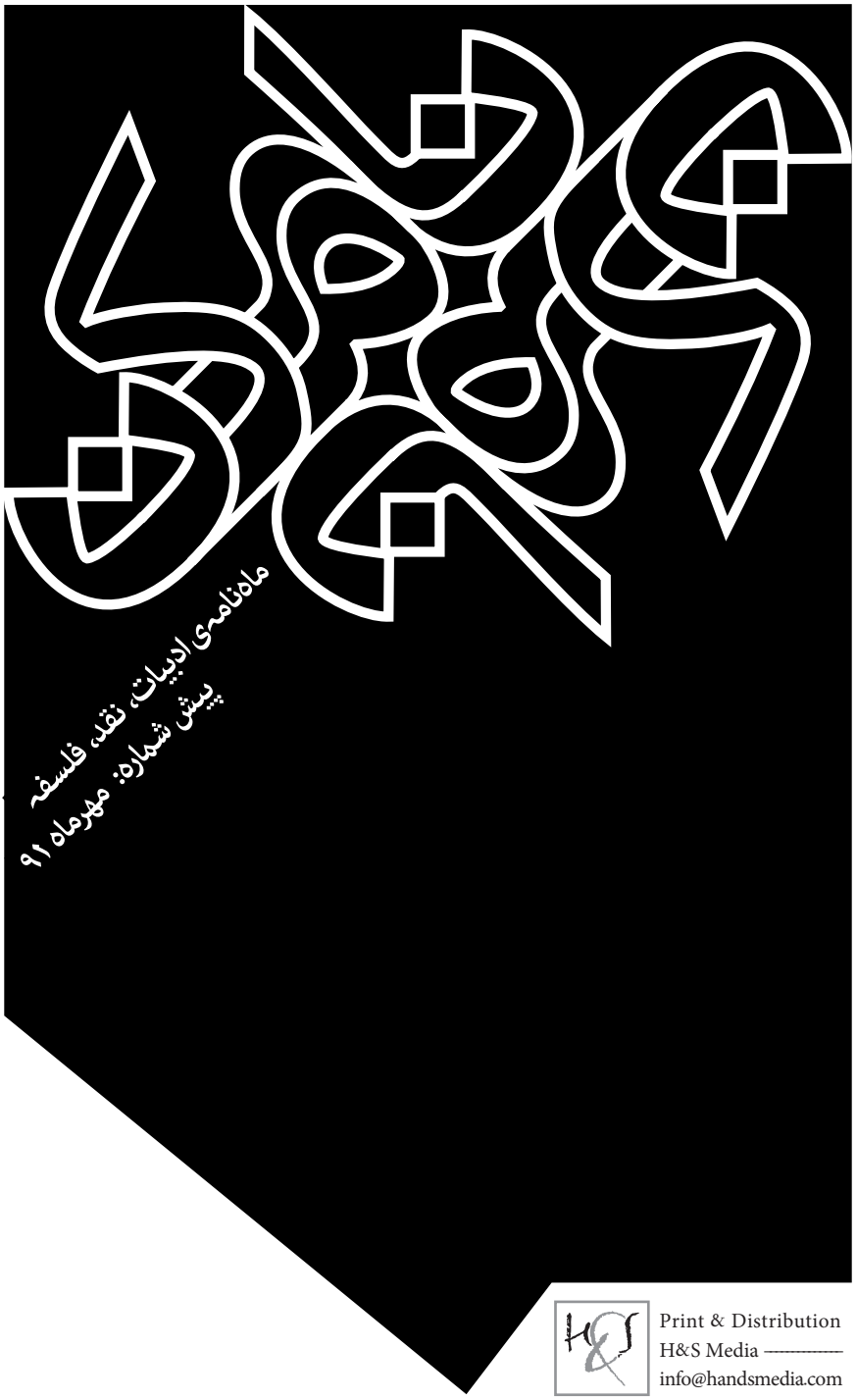


Print & Distribution
H&S Media
info@handsmedia.com

پیش شماره - مهرماه ۹۱

ناشر: اچ اند اس مدیا تحت امتیاز نشر پاریس

شابک: ۲۰-۲۰۱-۱۷۸۰۸۳۲۰۱-۹۷۸

شماره ثبت: ۶۷۷۵ - ۲۰۵۰

سردبیر: پرهام شهرجردی

با همکاری: امید شمس، شاهین کوهساری، پدرام مجیدی

طراح گرافیک: کورش بیگ‌پور

تماس: contact@naamomken.org

تمامی حقوق این اثر برای نشر شعر پاریس محفوظ است.

مسئولیت مقالات با نویسنده آن است.

ناممکن در ویرایش و انتشار آثار آزاد است و شیوه واژه نگاری متون از ناممکن است.

شعرهای ناممکن

| علی فتحی مقدم | ۱
| صنم احمدزاده | ۳
| برداشت ۱ | فرزاد لیسی | ۴
| «درخت» | زیده حسینی | ۶
| مازیار نیستانی | ۸
| هانیه ملکی | ۱۰
| سپیدا | محمد علی حسنلو | ۱۱
| سانسور | آیدین ضیایی | ۱۴
| بهزاد بهادری | ۱۶
| مینو شهرستانی | ۱۸
| پدرام مجیدی | ۲۱
| سحر آریا | ۲۶
| زناشوئی‌ها (۳) | شهریار وقفی پور | ۲۸
| اشرحی از ناتوانی تکیده‌ی عطرهای عریستان | شهریار وقفی پور | ۳۱
| چکامه‌ی بوسه و آتش | امید شمس | ۳۴
| مهدی نوید | ..... ۹۷، ۲۰، ۵

ترجمه‌های ناممکن

| کج راه به خانه برگشتن | جیمز تیت | برگردان: پدرام مجیدی | ۴۷
| اشعری از دیلن تامس | برگردان: غلامرضا صراف | ۴۹
| اشعری از کی‌چک اسکندر | برگردان: فرزاد لیسی | ۵۱
| ارفئوس به روایتِ یک درخت | دنیس لورنتز | برگردان: شاهین کوهساری | ۵۵

واکاوی‌های ناممکن

| ادبیات و لیتزالیسم | ادوارد سعید | برگردان: آرش قربانی | ۶۵
| حدِ ادبیات، حدِ مرگ، و رابطه‌ی بینِ آن‌ها در آثارِ بلانشو و دریدا | ابت گیلدینگ | برگردان: شاهین کوهساری | ۷۳
| نقد سنتی در این نظر بیب (مُسَخ) است | آیدین ضیایی | ۸۹
| علیرضا نادل (اوختای) | جعفر بزرگ امین | ۹۸

فکرهای ناممکن

| سرنگونی پارادوکس زنون | مهران حاتمی | ۱۱۱
| آنگاه که نشانه به شئی بدل می‌شود... | مهدی سلیمی | ۱۱۶
| مرگ بر داستان کوتاه | سینا دادخواه | ۱۲۴

داستان‌های ناممکن

| بررسی ساختار یک آینه | نوید حمزوی | ۱۳۳
| فانتزی تراکم | فریبا فیاضی | ۱۳۷

| سخن آغازین |

حالا ناممکن پیش روی ماست.
به رویش چشم بسته
جایش چشم‌های بسته بودیم.
به ممکن است حالا
به شاید بشود هرگز
به نکند بایستد یک روز
ما بسته بودیم.

به نرده‌های ممکن
ما بسته بودند.

هر چه ممکن بود آمد و رفت و نشد. ممکن بود و هیچ نبود. و ما، چشم‌های دوخته بودیم. هزاران سال ممکن بودیم. چشم به راهِ نبودن بودیم. حالا که خوب نگاه کرده‌ایم، دیگر نگاه نمی‌کنیم. از جریانِ ممکن باز می‌ایستیم. متوقف می‌شویم تا مسیرِ ناممکن را پیش بگیریم.

حالا
ناممکن رو به روی ماست. دستِ خالی‌ی خودِ ماست. و ما، جای خودِ ماست.

حالا
ناممکن برابرِ ماست.

پرهام شهرجردی
اول مهرماه ۱۳۹۱

مینو شهرستانی

مهدی نوید

پدرام مجیدی

زیبده حسینی

علی فتحی مقدم

فرزاد لیسی

آیدین ضیایی

صنم احمدزاده

محمد علی حسنلو

مازیار نیستانی

هانیه ملکی

بهزاد بهادری

امید شمس

سحر آریا

شهریار وقفی‌پور

علی فتحی مقدم

مشکوکِ به قتل عام، در خبرها آمده است:
برداشتِ ذهنی جن‌هایی که زیر پوستم از کاندوم بیرون زده‌اند / فرصت مناسبی برای تعویض روحیه‌ی ارواح بود / وَ البته! به تأخیر انداختنِ حضور آفتاب گردانی که / حیثیت رختخوابِ خانوادگی بادها را تهدید می‌کرد
زیبارویی که از ذهنم بیرون می‌زند / همیشه‌ی آشفته بستری که علیه زخم‌ها شکل می‌دهد / مرا از کشف وُ شهودِ کیسه زباله‌ای که در باسن دارد / دور می‌کند / وَ این روی با من بودی ـ تاثیر شگرفی خواهد گذاشت!
جایی که سُستی کمر را زمین می‌گذارم / نه در فرهنگ عامه آمده است / نه در ذوب شدن یخچال‌های نامتعارفِ مکتوب
تن‌ها وَ بدون خط خوردگی می‌توان عاشق بود / وَ فرق میان گوزن خانگی لُخت را / با پرده‌ای که بکارت پنجره‌اش را غلاف کرده / تشخیص داد
شمعی که کاندوم مرا گرم می‌کند / چیزی بیشتر از تاویل‌های ریخته در اطراف لب‌اش دارد / وَ همین موضوع، فرصت مناسبی‌ست که آغوش تورا پیاده شوم / آغوش تو از شناسنامه‌ام جداست! / این را همه می‌دانند / حتا زنان حامله‌ای که در جداره‌ی

رَحِم‌هایشان / سایه‌ای از کسوف افتاده بود / وَ خود دیدم مقابل به مثل کردن‌هایشان با اشیاء / وقتی که شوهرانِ مرده داشتند
دیدم خلاف جریان رودخانه را / که چگونه شبیه اُردکْ ماهی‌ی کوچکی / پوست ماه را می‌شکافتند / وَ شتاب انگشتان بریده‌ام لای اسپرم‌ها / تصاویری دلخراش ازهنجار شکنیِ ژن‌های صوتی در کف رودخانه بود
دیدم! وَ همین چیزها / راه رستگاری‌ی سلول‌های مغزی را / در رهایی از پیله، / وَ پیوستن به سوزش ادرار جانوری ناشناخته می‌دانستند / اما دریغ از رعایت انسان / وقتی که از آلت‌هایشان / گروه گروه خارج می‌شدند / و با صورت‌هایی نیمه مرعی / به خلوت اشیاء هجوم می‌بردند

صنم احمدزاده

خواب شمار من شده
چشم‌های تو
کجا را نگاه می‌کنی؟
با توام
که مرا تمام
کرده‌ای
در ملافه‌های چشم سفیدت
مرا کرده‌ای
آاااای کشیده بی‌کلاه
با سرکشی ریخته در موهایم
مرا کرده‌ای
زنی خواب مانده
در تخت بی‌فنر
وقتی می‌پرم
دنده‌هایم به هم سلام می‌کنند
صبح را چه کرده‌ای؟

فرزاد لیسی

| برداشت ۱ |

داشت رفته‌گان را بیامرزد
مایه از جان نگذاشت نگذارم
حالی که فارسی داد حال حال بیحالی می‌کند ترکی حال
برداشت
که کردی که کرد شرم طایفه تاریخ کنون شرم طایفه تاریخ
که آری کاش شرم نامش نمی‌کرد که عربیست که عربیست
برداشت سر از ما جا گذاشت آنجاست
آنجا رفته گان را بیامرزد برداشت کاشت از ما بود که بر ماست
کاشتاند می‌کاردمش
که اینجا در داش پیدا نبود در داشت
(مایه از جان نگذاشت نگذارم
شاید منی که نیاز مبرم اینکه خود اثبات کند شعر بنویسد دارد ترجمه‌ی براهنی صرف
آنکه هیچ گرفت ترکی نوشتن)
آری کاش...

دست چرخانده بود. آواز داده بود و
صداش گم شده بود، یا چرخیده وبود و
هم‌رنگ شده بود ــــ رنگ شده بود. باد
افتاده بود و باد ــــ بادِ سفید ــــ
افتاده بود. تار شده بود در بی‌تابیِ پلك.

سمتی که فلق را لخته می کند
سمتی که تن ساز نمی‌شود

مهدی نوید

زبیده حسینی

| «درخت» |

باید یکی می‌شدیم تا از جیب این خیابان گُر گرفته بیرون / از پیراهنی که تن کرده‌ست تیرهای برق را / بیرون...
(دکمه‌های از تو افتاده را / لای انگشت‌های کوچه باز می‌کنم)
بیچاره آنکه فکر کرده‌ست از زرق و برق خیابان‌ها سر از آدمهای تو در می‌آورد/
مانده‌ام این گرگ‌های از دهان در آمده را روی کدام کاغذ می‌نویسی که هی زوزه می‌کشند جهان را؟!
من که توی این تاکسی‌ها چشم گم نکرده بودم/
حالا تو هی پلاک اشتباه به خوردم بده
خیابان شدیدا خیابان است
به دست‌هایش نرسیده ترس خورده‌ام
به ترس‌هایش نرسیده /حرص.
بگو چند خانه در من دویده‌ای درختان را؟
که برنزه روی و سیاه موی / برگ‌هایم را سپید بالا گرفته‌ام / یک دست جام باده و یک دست... /

با این مداد مگر می‌شود روی تن تو شعری نوشت که خدا خوشش بیاید درخت جان!؟
دست که نمی‌شوی / تنه می‌شوم
حالا هی پشت پا بزن کوچه‌ام را
دیوارهای حیاطِ نداشته‌ام را
پارکینگِ بوی سیگار گرفته‌ام را
در گیر و دار دست و پایی که در من دست داشته‌اند
دبستان شاخه‌های تو اینجا چه می‌کند بچه؟!
بیرون بزن از کوچگی‌ام
وتکه‌های سبز م را /در بیست و چند حلقه بچرخان/
من نیمکت شده ام/
و کلاغ‌ها
بر گور بی‌جنازه‌ی این شهر
قارقار می‌کنند

مازیار نیستانی

گریستن به
گریه زبان آدمی‌ست
فکر می‌کنم به غم در صورتت
نشسته بر پله‌ای آنجا
پیر می‌شود

گریه زبان فارسی‌ست
می‌شکند لای بیت‌های سعدی
می‌گوید: «دغدغه‌های جوانی دارد آلزایمر من»

جوانی من بود
درختی که بریدی و نیمکتش کردی

تیز می‌کنم چاقویم را

کلمه پای‌اش را می‌گذارد لای زبانم
می‌گوید: «به شرط»
شرط چاقو زنت می‌شوم
تا زخمی بزنی تا زخمی بزنم
گریه خیابان‌های شلوغی دارد
می‌آورد ماه را کنار خیابان
تاریک می‌شود کلمه در صورتم.

فکر می‌کنم به غم در صورتت
و اینکه پیاز شده‌ام
زیر پوستم گریه رشد می‌کند.

هانیه ملکی

سرِ خر را بگیر و بنشین سر درس و مشقت
که درد صاب مُرده‌ات از تب و لرز و مرضِ همیشه بیخ خِرَت نیست
به جای سیگار به سیب فکر کن که ضامن سلامتی‌ست
هلوی این بودنی که ما هستیم گیر کرده در
بی‌پدری روزهایی که
اضطراب بغل گرفتن دوباره‌ی مردی‌ست از تخت شماره ۰٤ در انیستیتو کانسر ۱
که نفسش به اندازه‌ی یک جمله ادامه ندارد
مرا چپانده توی رنجی که امید را در من مچاله‌تر تَرَم می‌کند نم نم
توی تختی که پتوی پشم شیشه گاز می‌زنم

محمد علی حسنلو

| سیبل |

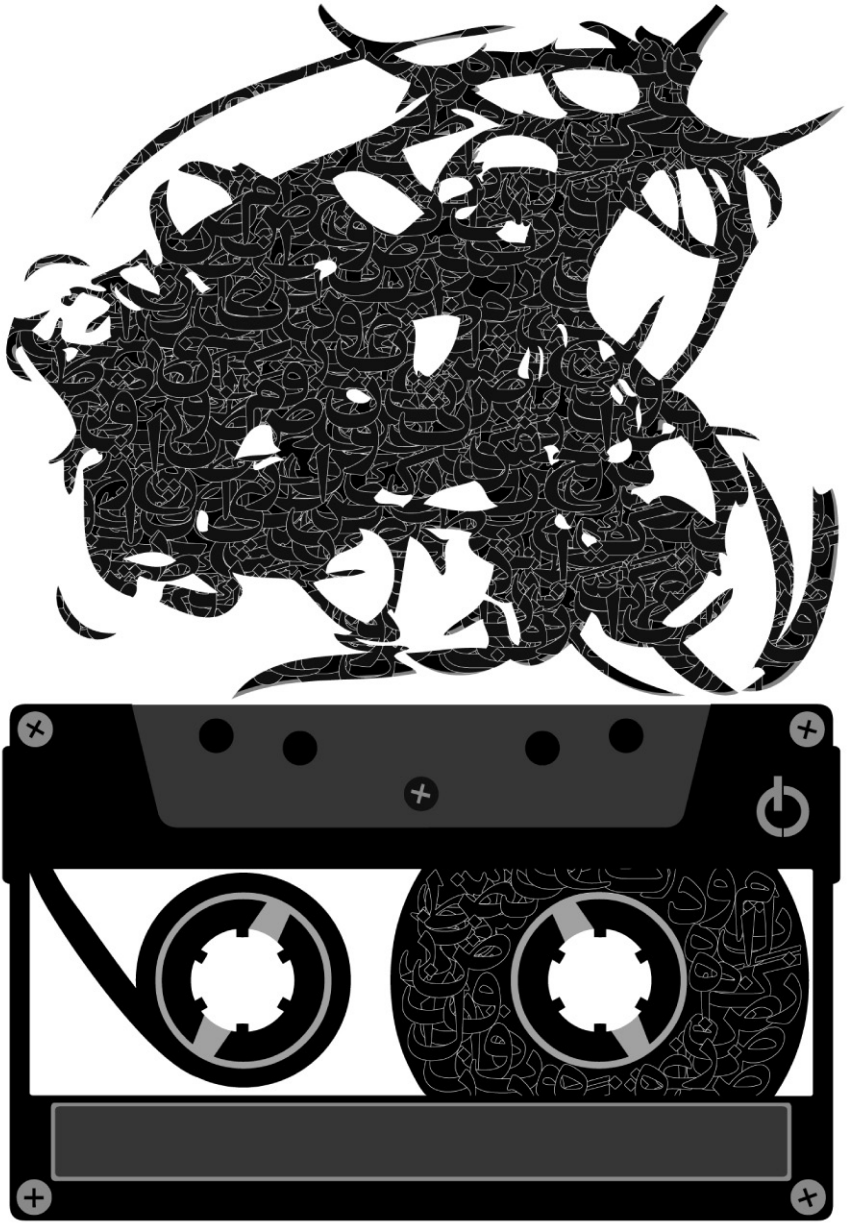
توطئه‌ای در پیراهنم
وَ او / از همیشه نزدیک‌تر
از همیشه بیشتر / دوست داشت
تپانچه نباشد / بر دیوار
در من / باشد آن کسی که انگشتش را
خلاص می‌کند
دیوانه خانه‌ای درون پوستم
وَ دیوانه‌ای که می‌گفت:
بگذار بازی را شروع کنیم
مهره‌هایمان را از سکوت
بیرون بیاوریم

سرم، گیج گاهی سرگردان
دست‌هایم

در گذشت روزها بی‌ضامن شده‌اند
خون
جریان دیگر مرگ است در من
متحرک و بی‌صدا
گوری را در تنم مَی‌کند

شکلِ دیگرِ مرا، ببین
تیله‌هایی که در چشمم / گلوله می‌شدند
می‌خواستم
شبیه تصویر درونم باشم / اما...
(می‌خواستی
گُلت را پوچ نکنی)

سیبلِ رویِ دیوار
پر از سوراخ‌های تازه بود



آیدین ضیایی

| سانسور |

از بیب بگویم؟
گفتم که گفتن منجر به ناراحتی نشود
بیب گفتن برای منی هم که محجوب به حیا هستم مفرح نیست
ولی این بیب چیزی‌ست که نمی‌توانم نگویم
بگویم که این بیب وجود ندارد؟!
حاشا
در نگفتن احتمالن بیب به منزله‌ی نبودن بیب است
طوری که القا شده اگر از بیب نگوییم یعنی می‌توانیم مدعی شویم که بیب وجود ندارد
یا نگفتن ازگفتن بیب یعنی که بیب از درجه‌ی اعتبار ساقط است
یا بیب یک زاویه از منظرِ شاید است
ولی زاویه‌ای حاده
نه قائم است نه منفرجه
حداش هر چه بسته‌تر بهتر (بدتر)؟
عکس میل‌اش هر چه زیاد

ولی‌اش نرسید ن است در (یا)!
لزومن لزومی برای گفتن نیست
وقتی صرفه با کردن است
فضلی‌ست از فاضل
منکر این نمی‌شوند که بیب زاده‌اند
و با بیب می‌زنند
ذکر بیب را همه در حال گریزند
گریزی ناگزیر
من به ضرس قاطع معتقدم
حکم بیب از احکام ما نیست
مدیای اجنبی توسلِ جماعت به بیب می‌شود
احتمالن آن‌ها هم چون چون من حجب به حیا دارند
جناب! اطرافتان را بیب گرفته است
بیـــــــــــــــــــــــــــــــب!
تصور می‌کنید که دارید؟
متوهم‌اید شاید
یا
«لطفن بعد از شنیدن صدای بوق پیغام خود را بگذارید»
بیب!

بهزاد بهادری

وقتی از هجا به هجای تنم
صدای فرو ریختن
مشاهده می‌شد
دست بردم به کلمه
الهام از حروف اضافه گرفتم
وَ اغوشی را صدا زدم
که جز در مساحت هرگز
تعریف شدنی نبود
صدا زدم بیا
فاصله بدخیم‌تر از قبل
با لهجه‌ای که سوگوار خودم بود
کلمه به کلمه
فارسی را
به کامم تلخ کرد

و مفهوم خوشبختی
که تصور بوسه‌ای ریز بر خواب پیشانی تو بود
در پنج حرف الکن فاصله، متکثر شد
حتا در تصور جای خالی تو، عرض اندام کرد
غیر قابل انکار شد
انقدر که در نقطه‌ی عطف اتاق
درست جایی که از عشوه‌های تو کلمه می‌رویید
دیگر هیچ محلی برای اعراب دوستت دارم
باقی نماند
و فرو ریختن
چه مزید خوبی‌ست بر علت اینهمه تنهایی!
بخصوص وقتی تو
سکوت را نگران می‌کنی
و تاثیر صدا، شنیده شدن نیست
تا من
تو را
با لهجه‌ی خوب جنوبی صدا بزنم

مینو شهرستانی

می‌دانی کجی هجایی؟
با هزار چشم هاضمه هاشور می‌خوری
تجزیه شد این جسد
و خندان ماند به نظاره
یک لا قبایی که کودک می‌کرد
آواز جیرجیرک زیر بوته‌ی خشخاش
حالا نشئه‌ی بازار مس گر هاست و به کیمیاگری مشغول
نمی‌هراسد از دیوانه
نمی‌داند مکافات
یلداست به جفت گیری
با دست یاس
نه پینه دیده
نه پشم ریسیده
بی‌داغ سیگار

با داغ مهر بر پیشانی بی‌مهر خدا
به سلول برده خدا را به جرم کاغذ
ارتزاق می‌کند از خام
گس است این دوره‌ی تناسخ
بایست
تا شیهه‌ی اسبان آبستن
بایست به نظاره

دست‌ها در مجالِ تشدید می‌مانند
و چشم‌های سی‌وسه پل مدام
سی‌وسه پلکِ معذب‌اند

.

.

.

.

از این مصب
از این شکسته‌بسته‌ی لخته

پدرام مجیدی

گله رم کرده‌ست
و اسب‌ها
از این بر
از این بر
از این بر
از این بر...
سرم می‌دوند
می‌روند
طویله‌ای بهتر پیدا کنند

ـ اسب حیوون نجیبیه!

ـ گه خوردی! اسبا کس کشن!

گله رم کرده‌ست
شعر رم کرده‌ست
من رم کرده‌ست
و شاعری که نمی‌داند چه کند؟!!!
آهسته قدم می‌زند
می‌رود
برای کودک درونش پفک بخرد
پفک کلمه‌ست
کتک کلمه‌ست
سانسور کلمه‌ست
کلمه کلمه‌ست
و کلمات از ذهن در فاصله‌ی اتفاق‌اند
افتاد!
گانگستری که در موازیِ روایت
تیر خورد
بعدها نویسنده‌ای شیلیایی او را نوشت:
خورخه رائول گارسیا سانچز، گاوچران بچه بازی بود سبزه. با شکمی گنده، که چیزی همواره زیرآن قد علم کرده بود. سانچز به کودک درون خود تجاوز کرد و با «است» در حال فورا بود که...

تفنگ‌ها رم کرده‌ست
شیلی رم کرده‌ست
موازی رم کرده‌ست
اسب‌ها رم کرده‌ست

ـ اسبا صاحبشون می‌شناسن!

ـ گه خوردی! اسبا کس کشن!

اسب‌ها کلمه است
روایت کلمه است
و شعر صدای نعل اسبی مرده
و شاعر کلمه‌ای است که روی حرف هاش آهسته قدم می‌زند
ایستاده ست
و اسب‌ها
از این بر
از این بر
از این بر
از این بر...
سرم می‌دوند
می‌روند
طویله‌ای بهتر پیدا کنند
ـ بچگیا! خیلی عاشق اسب بودم!
ـ گه خوردی! اسبا کس کشن!

تیز

مبادا

و نهی را خوانده باشی. نگاشته باشی. از نهی و از وحی، از منزل کنده باشی، از «نه» آکنده باشی. به ادبیاتِ مبادا دست داده باشی. در مبادا زیسته باشی. تا خودِ پیروزی، جنگ، جنگ، جنگیده باشی. در عزلتِ ادبیات، غلتیده باشی. ایستاده نوشته باشی. هرگز را خواسته باشی. مبادای فارسی را تِرک کرده باشی و... پس اینطور: هر راه را گز کردن، راه گز کردن، راهی را به راهی، از راهی در راهی به راه، در راه، گز کردن. هر ما را، همه را، هر ماه را، هم راه را، هر راه و هر ماه و هرماهِ در راه را، راهیدن و ماهیدن و ماهاندن. هر گاه و هر راه و هر ماه و هر نگاهِ مانده به راه را، هر گذشت و سرگذشت و سرنوشت را، راهیدن، راهاندن، نگاشتن، و نگذشتن. نگذاشتن. پس راه را، پس ما را، پس ماه را، پس این همه راه مانده به راه را، این همه را، این نگاشت را، این نگاراندن را، نگاریستن. حالا به نگاشت بخوانمان! حالا بخوانمان! در نویسمان! ای تو! ای هرگز!

سحر آریا

آن شب
از پسِ هر نوسانِ سایه‌ات بر تخت
تّ تّ... تّن لرزه‌ای خفیف
بر تنِ پرده‌های اتاق می‌افتاد

تا شکافتمت
پر
هایِ
گنجشکانِ
تیر
خورده
در خوابهام
تا همیشه معلق ماند...

وبعد از اینکه نزدیک‌تر شدی
(درست بالای دریچه‌ام)
انگار صیادی در تو
سنّ لانه سلانه از خارزار به سلاخ خانه می‌رفت

دستهای تو آن شب آنقدر بلندشد که دیگرازسرم برنداشت
تنه‌ات در پتویم تپیده شد
سرت بر شانه‌ام
وپاهات کورمال کورمال
از دریچه، دیوار در/رفتن بود

شهریار وقفی‌پور

| زناشوئی‌ها (۳)
به ترانه‌هایی که در تنهای این سال‌ها گوش می‌دادم |

زمستان است
تو شش فوت و چهار اینچ بودی

ما با مشت‌هایم که می‌کوفتم شبانه بر درهای آوازی که ای خماری که همیشه شروع می‌شوی
تو شش فوت و چهار اینچ بودی

نورِ یخ‌زده از توی پالتوت که اشارتی است از زناشویی در سعادت‌آباد
تو شش فوت و چهار اینچ بودی

چگونه این همه سال را در ترسِ موادِ تنت زمستان است
استخوان‌های یخ‌زده‌ام را روی تخت بخوابان تا برایت را بنویسم
در نثر من شب می‌خواند حالا مرغِ شب‌خوانی که زمستان است
تو شش فوت و چهار اینچ بودی

آتشِ سفیدِ موهای دوستانِ مرده بیدار نگه می‌داردم تاریخِ خطِ لرزانی که ساعت هشت صبح منتظرت هستم
تو شش فوت و چهار اینچ بودی

این‌جا بودی کاش سیلویا، آتشِ عجبا است که به پا خیزد دوباره
و از این بساط بی‌دیوار که بساطی نیست
و با ماه که در این سنگ می‌تابد مرگش را از پریروز گرمای بدنی با من نیست
آتشی نشسته بر لبان زنی که سایه‌اش رد می‌شد چهار سال تمام از روبه‌روی بخاریِ زغالی با آتشی فسرده

می‌دانستی چه خوب بود که تمام دیشبِ آن شب را رانده بودیم که هیاهوی بدن گندیده‌ی شوهرت توی سرم جیغ کشیده می‌خواهد بود
برادر راننده از موهای بلندش روی چشم‌هاش که درونش مچاله و تلخ
با راننده می‌ایستادیم کنار برفِ قهوه‌ای و گرم و نرمِ ولایاتِ شرق

راستی ماه روی تنت از قهوه‌ی یونان می‌تابید به امضای من
به یک امضای من نه به امضای دفاترها
روزهای ما خطا بود بی‌دفتر و بی‌لباس
اما تو با چشم‌های سبزِ محو از دورترها

همین است دقیقاً تو دیوانه‌ام می‌کردی اگر چه روزهای ما خطا بودن بود
دقیق روزی بی‌نقص، شراب‌نوشی به پارک و بعدش، هوا که تاریک شود، خانه
دقیق روزی بی‌نقص، غذا دادن به حیوانات، در باغ وحش، بعدش فیلمی و بعد هم خانه
دقیق روزی بی‌نقص، تو از خود فراموشم می‌کنی، فکر می‌کردم کسی دیگر هستم، آدمی خوبم، کسی دیگرم با تو

تا پنجره را باز می‌کنم باز زمستان است، زمستان است در زناشویی‌ها
تو شش فوت و چهار اینچ بودی عیناً شش فوت و چهار اینچ بودی و زناشویی‌ها
تو شش فوت و چهار اینچ بودی حتی وقتی که روزی، آی تحریرها

اندکی جادو باشد به هر چیز
و بعد حرمانی حتی برای آن‌چه بیرونش کرده‌ای

شهریار وقفی‌پور

| شرحی از ناتوانی تکیده‌ی عطرهای عربستان |

و مُرده که امسال حصیرِ پوسیده‌ی فحش‌های زمستانم را پس می‌زد انگار که شاعرِ آب‌های گرمِ جنوبی بازگشته باشد
سمتِ چپِ مربعی که اتاقِ امروزیِ شاعری گم‌کرده راه در ته
ظاهراتِ انتهای خیابان‌های تهران اما در تهرانِ عمرِ او عوض شده‌اند بارها به سببِ تعطیلی یا ای تعویضِ بی‌سبب
توی جیب‌هایش بیرونِ صحنه می‌تکاند که احتیاجی به گفتنش نیست
می‌گوید مردی که حالا روحش را به قطعه‌ای موسیقی جَز که پرسه می‌زند میان صندلی‌ها
گندم‌های امسال‌رسیده را که می‌فروخت به غریبه که با خورشیدِ سپیده‌تاخت می‌زد
به جای طعمِ گرم و نرمِ تکلمِ سرخِ هنرپیشه‌ای که می‌بارید پیکره‌های معکوس روی استخوان‌هایِ نازکِ رویِ لب‌هایش
لب‌های منفی اما بَد
آیا کسی هست بداند زیر این ملحفه‌ها که شاید روی کِرم‌های جنایتی را قایم کرده باشند
از جاهایی از جغرافیایی که تاریخِ کشیدنِ دست‌هایم بود رویِ مهتابِ تکرارناشدنیِ

گناهی که می‌خوابید از پوست زنی که اسمش مُجاز نیست
من صدایم شکنجه‌ی آفتابِ لاغری است که توی اتاقِ خش‌دار سنگین می‌شود از نفس‌های دو نفره
دو نفره، مخفی یا کم
کم‌تر از تکلمی از ردِ نرمِ مهتاب و از آن
دندان‌هایم روی خامه‌ی سنگینِ شب می‌کشیده بود از پوست، مخفی اما بس
روزِ لَنگِ آرایندگان بود و از وزنِ مگس‌ها تیره روزِ لنگ
تابلوی آخرالزمان
این‌جا اما جایی به تشخیصِ ساعتِ روی میز
رسیده از گسستِ جنازه‌ها و این‌ها هم از بیداری‌های ساکنانِ نمایش پوست می‌ترکانند
پیچ‌پیچ‌های پیچ‌های شرابی اما نمی‌جوشد دیگر از شاخه‌هایش که نشان گم کرده‌اند
وزنِ نسیمی که نمی‌شکند خاطرات کودکان را تعریف می‌کنند تا به شاخه‌های کلفت
از فواره‌های منفی بگوید که امروز پیرترم
اعتراف می‌کنم پیرترم و نوری از ترس چشم‌های گذشته‌ام کُند می‌رسد

تماشاگرانی نیستند اما نمی‌آیند باز
صحنه‌ی گیج شهرهای خیس بخار می‌شوند اعداد جمعیتِ دفترهای تلفنِ چند نفر
و چند نفر بودیم وسطِ روزنامه‌هایی، روزنامه اما شب
تعطیلیِ صفحات اول به خواب‌های غرب کوچ می‌کنند، به کوچه‌های کج
و خانه‌های زیرِ زمین به فرشتگان مشکوکی که خواب‌هاشان را وزن می‌کنند،
مفلوکاتِ این همه موهومِ پرتاب می‌کنند سگرمه‌های جدیِ این همه بی‌صدایی
هوار می‌شوند این همه دیوارهای وارونه، هوار اما سنگ از توی حلق‌مان بیرون می‌کشیم
جمعه‌های تا زانو شکسته، شتک‌زده اعصابِ این همه، اعصاب این همه، این همه با
جمعِ بیماری از توی بدن‌های کوفته، زن‌های تا بی‌نهایت سوخته، کاهلی‌های ساعدها
و دنبال مچ‌های کوک می‌گردند

شهر، همه، نقره‌داغ‌هایش را توی هوا بلند می‌کند و نقاشی‌های بی‌بدنِ جان‌ها، جان‌هایی اما بلند تکه‌تکه‌ها را به گورهای خندان شلیک می‌کنند از بلندای ته
اصواتِ معوجِ دیوهای درون خاموش می‌کنند وسوسه‌های کاغذ را با چکمه‌های درخشان، درخشان‌تر از دندانِ نیشِ شیطان
اشباح مردگان‌مان را در قوطی‌های آب‌جو اسیرِ پیریِ امیالِ خش‌دارِ فروشندگانِ جزء نمایش‌های امسال
دلقک‌های حقیقت‌گو رو به صندلی‌های خالی حلق‌آویز می‌کنند برای خوش‌آمد مهمان‌های خارجی
کوچه‌های باریکِ خُلق‌های تنگِ سایه‌های مردمی که گلویشان را دود چپق از ریه‌های اجاره‌ایِ زندانیان

این شهری است که مردمانش را در خواب از حمله‌ی بی‌جهتِ ملخ‌ها و اسب‌های هار
این شهری است با خواب‌های سگ‌های شکاری‌اش توی زوزه‌ی کاغذیِ نسلِ سوخته‌ی اعراب
این شهری بود سنگین از نفسِ سیاهِ طلا
این شهری بود که در آن باز هم شهری نبود تا قرن‌ها
این شهری که ارزانیِ از وحشتِ بادی که مست می‌افتد از خرابه‌ها

امید شمس

برای پری، برای سروش و فریبا برای آتش خفته زیر خاکستر خیابان‌ها

| چکامه‌ی بوسه و آتش |

صبا
ملکه صبا
آن
گاه
که برش برش غربت از آن موی خیس فشاندی
می‌نشینی از تراوش تاریکی
می‌نشینی از حرارت اندوه
فرو
می‌نشینی از جوانی از
نفس
آن
گاه
که مروارید بوسه بر روشنایِ گردن مرگ
که مرواریدهای تا ۷ صبح سعادت آباد و درکه

مرواریدهای غلتان مستی از شانه‌های عریان سرازیر تا کوچه‌های آن غول سراسیمه‌ی نفرت
مرواریدهای مرگ را از بالای برج گلدیس
در حلق‌های گندیده‌ی آن سگ‌ها دانه دانه فشاندی
صبا جان
ملکه صبا جان
بام آبیانه
بام از صبوری و برفی
باهام
رنگ تهاجم گوشه‌ای
صمغ شدید مجازاتی
ای
مسلسل اندوه!

حالا
صدات می‌کند تهران
آبشاری از نئون‌ها و ساعت‌ها
آبشاری از بوسه‌ها و روسری‌ها
کهکشانی از فتنه‌گران با جین‌های آبی پاره با سیگارهای روشن و چشمان جن زده
کهکشانی از دیوانگان بس زیبا زیبا
با لبخند سهمگین بی‌گناهی
با لبخند شرمگین پیش از طلوع خون روی برف صبوری
با لبخند تلخ چون شکوفه‌ی مفرغ در این بهار که می‌آید تا تو را تا پیش از فراموشی ببوسد
می‌آید تهران
می‌آید اصفهان

بدرقه‌ات می‌کند که می‌گذری و از پس سر هزاران هزار پری به هلهله دست بر دهان‌هاشان از هل و دارچین
بدرقه‌ات می‌کنند از بین سنگ‌ها و بوسه‌ها و چکمه‌ها
از بین زن-زاغ‌ها از بین نشمه‌های خون و فاجعه
و کودک می‌خواند
کودک که گونه‌هاش از نفرت
کودک که چشم‌هاش از بیهودگی
آفتاب سرخ و ترش عصر را گاز می‌زند مثل حادثه می‌خواند
آوازش سیاه و سرخ
سیمان انزجار و اسارت و دولت را می‌جود
آواز سهمناکش در پاستور
چراغ‌های راه‌نمایی را یکباره سرخ می‌کند

صباجان
بوسه‌ها می‌روند در ایران می‌میرند
در ایران مثل پرنده‌ها
در پرو
مثل مهرویان در برج گلدیس
مثل نفس در کهریزک
مثل نهال در تنهایی
مثل من در
فروردین
و دیگر؟
دیگر عشق رودخانه آواز روزنه، خنده‌ی بی اختیار
و شب
مثل یحیا که می‌رود ظهیرالدوله گریه کند

شب
مثل فرشتگان که دختران را از بین بازوان کارون و زاینده رود و ارس
شب
مثل شراب کیانتی
شب
مثل سعید جلیلی
شب
مثل فابریتزیو راوانلی
شب
مثل فدائیان اسلام
دستی میان کشاله‌های جهان فریاد می‌زند
می‌رقصد هم شانه هم سپیدار هم حشیش
هم ماهیِ بوسیدنیِ تبدار آنجا وسط چهار راه نقاشی
صبا جان
ملکه صباجان
در بین بوته‌ها در بین بوته‌های ایمان ساعت سه و نیم بعد از ظهر بدون هیچ تردیدی
فریاد بزن
آخ علاقه‌مندان کلکچال علاقه‌مندان دربند دوستداران گلرضائیه
آخ ای سکوت جا مانده روی ساقه‌ی صبح سحر
در تو دیگر هیچکس پرستو نیست
مریم نیست
سوسن و سیمین و میترا نیست
ها کن ها کن نیلوفرِ آب‌ها آبی‌های سکوت و پنبه و برف صبوری از چهارراه پلیس تا
آزادی فقط ها کن انگشت‌هایت را به من بده
فریاد کن:
بهار با شکوفه‌های زنان

بهار با شکوفه‌های جوانان
شکوفه‌های رها توی میدان ونک بوسیدن اما
اما بوسه ها می روند در ایران می‌میرند در ایران نیلوفرِ تهران و اصفهان نیلوفرِ ایران
و هیچ سعادت را
و هیچ پنجره در بین دقت سوسن ها
و هیچ احتمال دوباره را
آن گاه که برش برش غربت از موی خیس

صباجان
ملکه صباجان
ساعت سه و چهل و نه دقیقه بوی تو عبارت از آمدنی دارد آمدنی ظهر و سوگوار
چون سپیده دمان
چون سپیده دمان
چون سپیده دمانِ خون بر خیابان
ها کن
ها کن نهال مرگ
ها کن نهال خستگی
ها کن نهال عشق
ها کن نهال نفرت
ها کن نهال نشسته ایستاده
ها کن نهال ایستاده نشسته
ها کن نهال خون عزیزان روی پیرهن شب مثل یحیا که می‌رود ظهیر الدوله گریه کند
ها کن
خون می‌خندد روز می‌گریزد شهید می‌چکد از بازوان خیابان
و تعفن لایزال یک اسم و تنها یکی تنهاترین یکی از آرواره‌های خشکیده‌ی شهرها
سرریز می‌کند:

دیوارهای زهر خند: سید علی
دندەهای نزار دانشگاه: سید علی
پل‌های سی ضربه‌ی چاقو پیش چشمان کاملن باز کاملن بسته: سید علی
کیرهای ضد زلزله‌ی هفت ریشتری: سید علی
بنزهای امنیت عفن دهان زینب و زهرا: سید علی
گله‌های سیاه پوش تشنه به خون آزادی و کارگر شمالی: سید علی

پری قهقه می‌زند تو می‌لرزی سید علی
عبدی گیتار می‌زند تو می‌لرزی سید علی
غزاله لخت می‌شود تو می‌لرزی سید علی
سمانه می‌رقصد تو می‌لرزی سید علی
شکوفه می‌خواند تو می‌لرزی سید علی
آزاده مستانه را می‌بوسد تو می‌لرزی می‌لرزی سید علی
شکیب ستاره را می‌بوسد تو می‌لرزی می‌لرزی سید علی
سپهر فرزاد را می‌بوسد تو می‌لرزی می‌لرزی سید علی
امیر می نویسد تو می‌لرزی می‌لرزی سید علی
فرزانه می خواند تو می‌لرزی می‌لرزی سید علی
حمید آمده تو خیابان تو می‌لرزی می‌لرزی سید علی
بهاره آمده تو خیابان تو می‌لرزی می‌لرزی سید علی
بهزاد آمده تو خیابان تو می‌لرزی می‌لرزی سید علی
نیلوفر آمده تو خیابان تو می‌لرزی می‌لرزی سید علی
صدف آمده تو خیابان تو می‌لرزی می‌لرزی سید علی
شهرام آمده تو خیابان تو می‌لرزی می‌لرزی سید علی
سهراب آمده تو خیابان تو می‌لرزی می‌لرزی سید علی
تهمینه آمده تو خیابان تو می‌لرزی می‌لرزی سید علی
صفورا آمده تو خیابان تو می‌لرزی می‌لرزی سید علی

قدم می‌زنیم می‌لرزی
نجوا می‌کنیم می‌لرزی
می‌خندیم می‌لرزی
می‌دویم می‌لرزی
نفس می‌کشیم می‌لرزی
می‌بوسیم می‌بوسیم می‌بوسیم
می‌لرزی می‌لرزی می‌لرزی سید علی
فریاد می‌زنی دشنه
فریاد می‌زنی زنجیر
فریاد می‌زنی گلوله
فریاد می‌زنی باطوم

فریاد می‌زنی خدای باورنکردنی‌ات را می‌خوانی با مشت‌های سنگینش
با چهره‌ی چروکیده‌اش و با بوی گند دهانش
با کلاه کاسکت‌اش با موتورهای هزارش
با گاز فلفل و شوک برقی با چکمه‌های سیاهش با زره پوش‌ها و آب پاش‌هاش
فریاد می‌زنی می‌لرزی
فریاد می‌زنی می‌لرزی
و خداوند ما می‌آید
با سینه‌های عریان
با ران‌های عریان
با دست‌های عریان
با گیسوان عریان
با چشم‌های عریان
با چهره‌ی عریان

با لبخند عریان
با صدای عریان
با سرود عریان
با صلابت عریانی‌اش
خداوندگار ما می‌آید
زیر پایش لاشه‌ی پاره پاره‌ی دولت
زیر پایش لاشه‌ی پاره پاره‌ی خدایان عبوسِ کسالت و اندوه
در مقدمش قم باغ آتش
در مقدمش اوین باغ آتش
در مقدمش کهریزک باغ آتش
در مقدمش رجایی شهر باغ آتش
در مقدمش پاستور باغ آتش است

وکودک
که گونه‌هاش از نفرت
کودک که چشم‌هاش از بیهودگی
در بازوان عریانی‌اش نشسته آفتاب عصر را گاز می‌زند
سرخ و سیاه مثل حادثه می‌خواند:
و سنگ سوالی سخت سید علی
و اشک سوالی شفاف سید علی
و خون سوالی صریح سید علی
و فریاد سوالی قاطع است
سید علی فرزاد کمانگر
سید علی شیرین علم‌هویی
سید علی ندا آقاسلطان
سید علی کیانوش آسا

سید علی امیر جوادی‌فرد
سید علی سهراب اعرابی
سید علی شبنم سهرابی
سید علی مجید توکلی
سید علی محسن محمدی
سید علی مهوش ثابت
سید علی امین زرگرنژاد
سید علی پرویز اسانلو
سید علی هدا صابر
سید علی سعید متین پور
سید علی ماهان محمدی
سید علی بابک داشاب
سید علی بهاره هدایت
سید علی جعفر اقدامی
سید علی حمید قاسمی
سید علی سعید ملک پور
سید علی حمزه کرمی
سید علی شیوا نظرآهاری
سیدعلی حامد یازرلو
سید علی فریبا کمال آبادی
سید علی جواد امام
سید علی عماد بهاور
سید علی جواد علیخانی
سید علی بهمن احمدی آمویی
سید علی علی جمالی
سید علی علی ملیحی

سید علی احمد و محسن دانش پور
سید علی جواد لاری
سید علی حمید قاسمی
سید علی مهدی کوهکن
سید علی عبدالرضا... قنبری
سید علی چاری محمد اف
سید علی نسرین ستوده
سید علی حسن زید آبادی
سید علی شبنم مددزاده
سید علی مصطفی تاجزاده، علی زاهد، رضا رجبی، ابوالفضل عابدینی، باتور شاه محمد اف، معصوم فردیس، کیوان صمیمی، محمد فرید طاهری، مهدی اقبال، میرحسین موسوی، مهدی کروبی ، مجید دری، محمدصدیق کبودوند، ضیا نبوی، عیسی سحرخیز، احمد زیدآبادی، مهدی خسروی، محمد داوری، علیرضا رجایی، ابوالفضل قدیانی، مهدی محمودیان، محمدجواد مظفر، عبدالله مومنی، عبدالله رمضانزاده، بهزاد نبوی، محسن امین زاده، اسماعیل صحابه، سید علیرضا بهشتی شیرازی، محمد سیف زاده، قاسم شعله سعدی، امیر بهمنی، ابراهیم بابایی، مهدی خدایی، ابذاهیم مددی، محمدرضا مقیسه، بهمن صادقی پور، مهدی محمودیان، مسعود باستانی، علی عجمی، کوهیار گودرزی، حسین زرینی، محسن میردامادی، احمدرضا یوسفی، زهرا رهنورد، ، مهدیه گلرو، ، مطهره بهرامی، مریم حاجی لویی، ریحانه حاج ابراهیم، کبری بنازاده...

سید علی سید علی سید علی سید علی
زن در طرشت می‌خواند در ذهنش کلاشینکف
عبدی گیتارش را برمی‌دارد در ذهنش کلاشینکف
طره ای در عباس آباد می رقصد در ذهنش کلاشینکف
دهان توی کاسه‌ی توالت باز می‌شود در ذهنش کلاشینکف
تن سوزش کیر کهریزک را در اعماق حس می‌کند در ذهنش کلاشینکف

آواره توی امیرآباد شمالی مرگ را صدا می‌زند در ذهنش کلاشینکف
دختر ران‌هاش را رو به چک پول‌ها می‌گشاید در ذهنش کلاشینکف
دهقان توی بشاگرد زمین مرده را می‌بوسد در ذهنش کلاشینکف
صدها نفر توی هفت تپه نعره می‌زنند در ذهنشان کلاشینکف
کردستان اشک می‌ریزد در ذهنش کلاشینکف
آذربایجان خیره نگاهت می کند در ذهنش کلاشینکف
خوزستان مویه می‌کند در ذهنش کلاشینکف
دستی روی تنی می‌چکد در ذهنش کلاشینکف
و دستی کلاشینکف را می‌فشارد در ذهنش بوسه
بوسه
بوسه‌های رها
بوسه‌های رها

چهره‌های ماندگار

غلامرضا صراف

فرزاد ایسی

پدرام مجیدی

شاهین کوهساری

اثر: جیمز تیت
برگردان به فارسی: پدرام مجیدی

| کج راهِ به خانه برگشتن |

هر شب «در» شناور بود پایین رودخانه
تلاش می‌کرد اندکی به یاد آورد آن ظهور شهوانی را
از زندگی سابقش
چون زمانی که عشاق
به او تکیه می‌دادند و ساعت‌ها یکدیگر را می‌بوسیدند
و نجوا می‌کردند آن کلمات ناب را
سپس آنجا کلمات گزنده ولنگه کفش بود
که پرتاب و دربه هم کوفته شد
با هزارانی که می‌آیند و در می‌روند
صبحگاهان و نیمه شبان
سال‌ها
سال‌ها
آن‌ها نقشه‌های بزرگی کشیده بودند
بخت و اقبال زیادی داشتند

«در» جزیره‌ای کوچک که در رویاهاش در نوسان بود
ماه دستگیره را اندکی چرخاند
انگشتانش سوخت و گریخت
«در» همچنان لب نمی‌گشود و خفته بود
به هر حال این چیزی بود که دوست داشتند بگوید
ماهیان کوچک و دیگران
پریشان خیال زنگی نواخته و بعد
گلوله شلیک شد...

شعری از دیلن تامس
برگردان به فارسی: غلامرضا صراف

دردت نغمه‌ای می‌شود در تارت
و کام عرش را با زبان‌ات فرش خواهد کرد
آه نازاد من
دردت می‌شود
رگی از آنِ من
تا کشد مرا با آن به بند.

تارت آبکندی بین شستانم می‌کشد
تا خون شعله ورش آن را به کناره‌ها بمالد
آه نارویای من
دردت می‌شود
رگی پاره
بین تو و من.

دردت کلامی در لبانات می‌شود
همچو شیر که نغمه‌ای در نوک پستان هاست
آه ناشنای من
دردت می‌شود
رودی از آنِ من
که شیرش را نمی‌نوشم من.

دردت تو را از قوتی شیر می‌دهد
که می‌چکد تا نغمه‌ای در خونات ساز می‌کند
آه ناهستای من
دردت می‌شود
استخوان و خون تن
رفته رفته به دور من.

پانوشت:

نازاد = به دنیا نیامده
نارویا = کاشته نشده
ناشنا = ناشناخته
ناهستا = هستی نیافته.

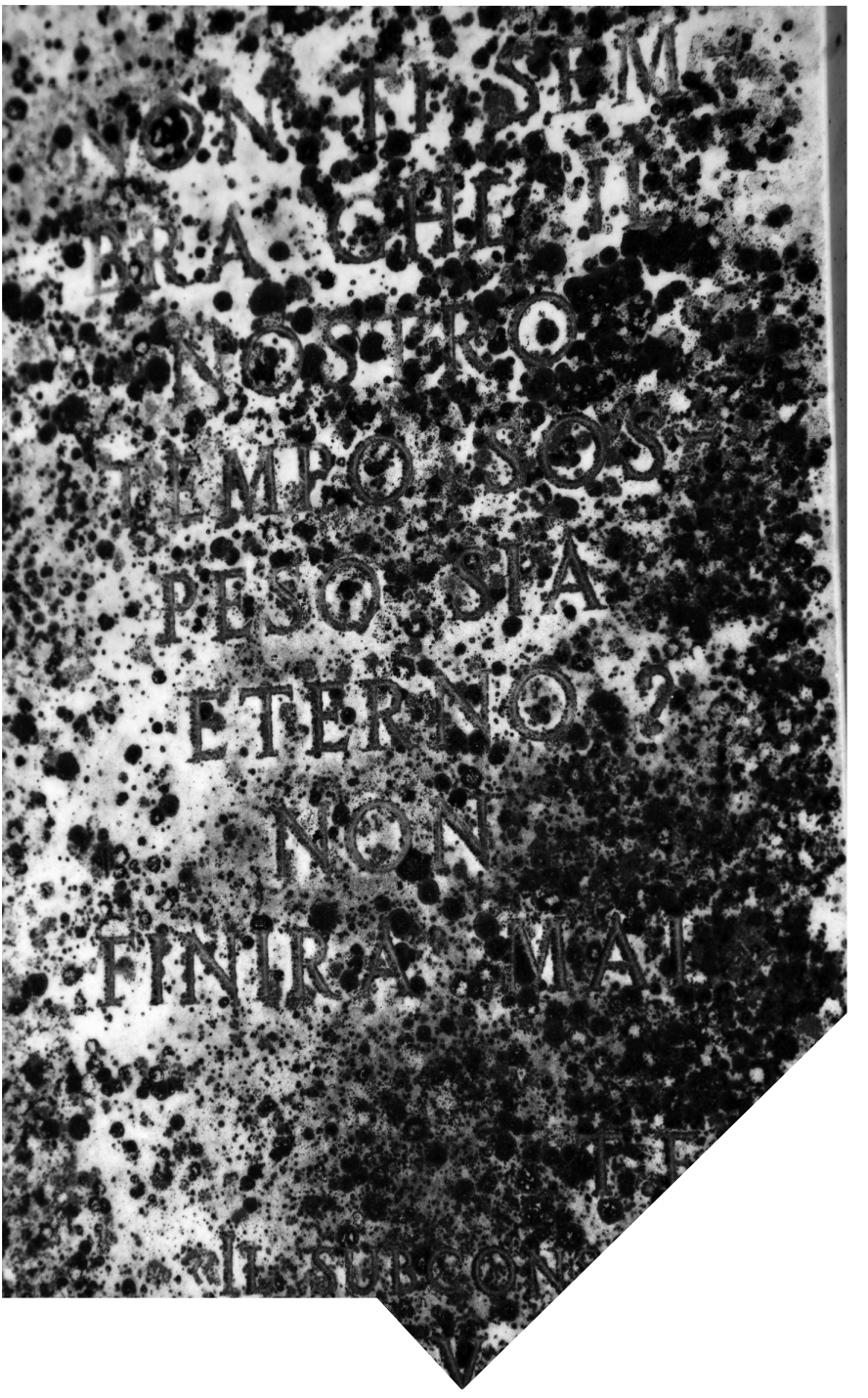
شعر استانبولی از: کوچک اسکندر
برگردان به فارسی: فرزاد لیسی

چه زیاد؟

مادر چه زیاد گربه خراشیده‌ات
پنجره‌ها را نگاهیدم آنجایی هنوز؟
دیروز عصر دزدان گل می‌خک رو با چاقو زدن
نتونسته فرار کنه زدنش نمرده پژمرده
تو رو چقدر تجاوزت کردن مادر
همه جات سوراخ ـ سوراخ
حتی گریه هات چوله ـ چوله
نگاههات خشن
و خود ویژه
و چقدر شورشی شده مگر چقدر رفته‌ام
آنقدر فریاد زدم چاق شده صدام
چون چاقید صدام، خونید الماس لقمه ـ لقمه

مادر تو رو چه زیاد کشتنت
من خیلی زدن
بس کن مادر ازدواج کنیم علیه زندگی
و بیا، باهم از دست بدیم این جنگِ بنفش رو

با من خودکشی کن، مادر


ON TI SEM
BRA CHE IL
NOSTRO
TEMPO SOS
PESO SIA
ETERNO ?
NON
FINIRA MAI

دنیس لورتف

ترجمه شاهین کوهساری

به کامیار محسنین و دریابادِ شعرهایی که تاکنون به زبانِ فارسی آورده –م.

| ارفِئوس به روایتِ یک درخت |

سپیده‌دم. سکوت.
دیدم دریاباد، به دره‌ی ما آمده،
از نمک و از افق‌های بی‌درخت، شایعه آورده.
مهِ سفید اما از جای‌اش جم نخورد؛
برگ‌های برادران‌ام گشوده ماند
بی حرکت.
دریاباد نزدیک‌تر شد – و هم‌هنگام
بیرونی‌ترین شاخه‌های‌ام را به سوزش درافکند، چنان‌که گویی،
درست زیرشان، آتشی روشن است،
و سرشاخه‌های‌اش را، خشک کرد و به خود پیچاند.
هنوز نترسیده بودم،
تنها عمیقاً هوش‌یار بودم.
نخستین کسی که او را دید من بودم، زیرا بیش از همه
من بودم که بالیده بودم بر شیبِ مرتع، تا فرازِ جنگل.

انگار مردی بود:
دو ساقه‌ی در حالِ حرکت، تنه‌ی کوتاه،
دو شاخه به سانِ بازوها، منعطف، هریک با پنج شاخه‌ی بی‌برگ
در انتها،
و سری تاج‌گذاری‌شده با علفِ قهوه‌یی یا طلایی،
دربرگیرنده‌ی صورتی، نه با منقار مثلِ صورتِ پرنده‌ها،
که بیش‌تر شبیهِ صورتِ گل‌ها.
او می‌کشید بر دوش
بارِ شاخه‌های بریده، شاخه‌های خمیده‌یی را که هنوز سبز بودند،
طره‌های موی تاکی را، که تماماً بر تنِ شاخه‌ها سیخ شده بودند.
از تاک، وقتی لمس‌اش کرد، و از صدای‌اش
که برخلافِ صدای باد،
لازم نداشت صدای برگ‌ها و شاخه‌های ما را تا آوای‌اش را کامل کند،
دریاباد برآمد.
حالا دیگر دریاباد نبود (نزدیک آمده بود،
ایستاده بود زیرِ نخستین سایه‌ی من) خیزآبی بود که مرا شست؛
که چون بارانی
از زمین به هوا برخاست و دربر ام گرفت
به جای آن‌که فرود آید.
آن‌چه احساس می‌کردم نیز دیگر سوزشی خشک نبود:
انگار من هم، چون او آواز می‌خواندم، انگار من هم می‌دانستم
رازِ چکاوک را؛
شیره‌ی گیاهی‌یم به تمامی رو به بالا می‌رفت اکنون
سوی خورشیدی که برآمده بود،
مه ز هوا می‌رفت، علف خشک می‌شد،
ریشه‌های من اما هنوز حس می‌کردند

موسیقی‌ی خیس‌کننده‌ی ژرفای زمین را.
هم‌چنان که نزدیک‌تر می‌شد، تکیه داد به تنه ام:
تپش‌های پوسته‌ام چون جوانه‌ی برگی تازه‌زاد
موسیقی! ترکه–ترکه‌ی تن‌ام،
لرزان از لذت و ترسِ توأمان.

و چون به آوازخوانی پرداخت
دیگر نبود آوایی جز آن که موسیقی می‌ساخت:
بی آن‌که کسی بشنود صدای‌اش را جز من،
سخن گفت، و زبان
ریشه‌های‌ام را
بیرونِ زمین
پوسته‌ی تن‌ام را
خارجِ هوا
منافذِ سبزترین رگه‌های‌ام را
به ملایمت هم چون ژاله
تصرف کرد.
بی که واژه‌یی باشد و او بخواند و من معنای‌اش را از پیش ندانم.
با من از سفرها گفت:
از جایی که خورشید با ماه می رود و ما را در تاریکی وامی‌نهد،
از سفری زمینی که رؤیای رفتنِ به آن را در سر می پرورانَد
ژرف‌تر از سفرِ ریشه‌ها ...
با من از رؤیای انسان‌ها گفت: جنگ‌ها، مصائب، غصه‌ها،
و من، که درختی بیش نبودم، واژه‌ها را فهمیدم – آه!
انگار پوسته‌ی ضخیمِ تن‌ام شکافته می‌شد
چون پوسته‌ی نهالی که

به سرعت رشد می‌کند در بهار
زخم خورده از سرمای دیرهنگام.

ز آوازِ آتشین‌اش،
درختان ترسیدند،
من اما تک‌درختی شادمان در شعله‌ها بودم.
جوانه‌های نو، چنان پیشاپیش از من شکفته بود که انگار چله‌ی تابستان است.
ساز اش (که حالا دیگر نام‌اش را می‌دانستم: چنگ) گویی
هم یخ بود و هم آتش،
زه‌های‌اش زبانه کشید
تا به تاجِ من رسید.
دوباره بذر بودم
سرخسی در گل و لای
زغالِ سنگ بودم.

«در دلِ چوبینِ من اما
(چیزی نمانده بود که انسان یا خدا شوم)
شکلی از سکوت و ناخوشی،
چیزی از ملالت بود، به قولِ آدمی‌زادان،
چیزی
(شعر میزانی فروفرستاد، جریانی فرازِ سنگ‌ها)
خامشی‌بخشنده‌ی شمعی
در اوجِ شعله‌اش»، او چنین گفت.

آن‌گاه
درست وقتی که من در پرتوی فروغِ قدرت‌اش

بارآور می‌شدم و دیگرگون،
و فکر می‌کردم که برای دیدن‌اش باید قد خم کنم،
آوازه‌خوان از من عزیمت آغاز کرد. به آرامی
از سایه‌ی صلوهٔ ظهرِ من درگذشت و
به گسترده‌گی‌ی نور تن سپرد،
واژه‌ها می‌رقصیدند و پای می‌کوبیدند فرازِ شانه‌های‌اش
وقتی به من پشت کرده بود،
و جریانِ مواجِ نوای چنگ دوباره
دریاباد شد.

و من در هراس
اما نه در شکِّ این‌که چه خواهم کرد
در فراق، در شتابی که
برمی‌کشد از ژرفای زمین ریشه از پی‌ی ریشه.
خاک تقلا می‌کرد و ترک برمی‌داشت، خزه تکه-تکه می‌شد –
و در قفای‌ام دیگران: برادران‌ام
فراموش‌شده از سپیده‌دم.
آن‌ها نیز شنیده بودند در جنگل و از لایه‌های هزارساله‌ی برگ‌ها
ز محنت
ریشه به بیرون برمی‌کشیدند،
راه‌های سنگلاخ را درمی‌نوردیدند
و خویشتن را برون ز ژرفای‌شان
درهم‌می‌شکستند.

«باید می دانستی که از کف‌مان خواهد رفت نوای چنگ
آوای خواندنِ

طوفانی که صدای‌اش چنین هولناک بود،
آن‌جا که طوفانی نبود و بادی نبود
جز یورشِ شاخه‌های در حرکتِ ما
تنه‌های سینه‌سپرکرده‌ی ما در هوا.
اما موسیقی!
موسیقی ما را نیز به بار آورد.
که ناشیانه،
تلو–تلو می‌خوردیم بر ریشه‌های‌مان
و برگ‌های‌مان را با خش–خش
به پاسخ وامی‌داشتیم.
ما به جنبش درآمدیم، ما سلوک کردیم.

سلوک کردیم تمامِ روز
و بر فرازو فرودِ تپه رقصیدن آموختیم،
هنگام که ایستاد برپهنه‌ی دشت
واژه‌های‌اش به ما آموخت
پای‌کوبیدن و پیچیدن‌مان را درون و برونِ آغوش‌هامان
و چرخیدن‌مان را گردِ خویش در ترکیبی که میزان‌های چنگ به آن‌ها داده بود.»

آوازه‌خوان
مسرور در غروب
اشک‌اش درآمده بود از دیدنِ ما بس که خندیده بود،
ما آمدیم این‌جا که من ایستاده ام، بر نوکِ این تپه
با بیشه‌ی باستانی‌یش که حالا دیگر چمنی عریان بود.
در واپسین نورِ روز ترانه‌ی بدرود خواند.
اشتیاق‌مان را فرونشاند

بازگشتِ ریشه‌های تفتیده‌مان را در دلِ زمین به آواز خواند
آب‌شان داد: به بارشِ موسیقی‌یش تمامِ شب
چنان آرام که انگار
هیچ کس نمی‌شنید صدای‌اش را
در شبِ بی‌مهتاب.
سپیده‌دمِ بعد، اگر چه رفته بود
اما به جای مانده بود هنوز
در زنده‌گی‌ی جدیدِ ما.
انتظار کشیدیم.
او بازنمی‌گردد.
در خبر است که به راهِ سفرِ زمینی‌یش سرسپرده
و در پی‌ی گم‌گشته‌اش گم شده.
در خبر است که او را بریده اند و از دست و پای‌اش هیزم ساخته اند
و در خبر است که سراش هم‌چنان که آواز می‌خواند به دریا انداخته شده است.
شاید بازنگردد هرگز،
آن‌چه ما زیسته ایم اما،
همواره به سوی ما باز می‌گردد.
حالا بیش‌تر می‌بینیم
حالا بیش‌تر حس می‌کنیم
و هم‌چنان به تعدادِ حلقه‌های‌مان افزوده می‌شود.
چیزی که شاخه‌های‌مان را می‌فرازد، که دورترین سرشاخه‌هایمان را بیش از پیش برمی‌کشد.
باد، پرنده‌گان
دیگر سست–صدا نیستند و صدای‌شان وضوحِ خود را یافته است.
تقلای‌مان را فرامی‌خوانند باز
و شیوه‌ی رقصیدن‌مان را.
موسیقی!

نام‌هایی که نامِ دیگری‌ست.

نام‌هایی که رفته رفته از نا و از نام می‌افتد. از خودش از هستی خالی می‌شود.

نام‌هایی که به زبان نمی‌آوریم. به جا نمی‌آوریم. از یاد می‌بریم.

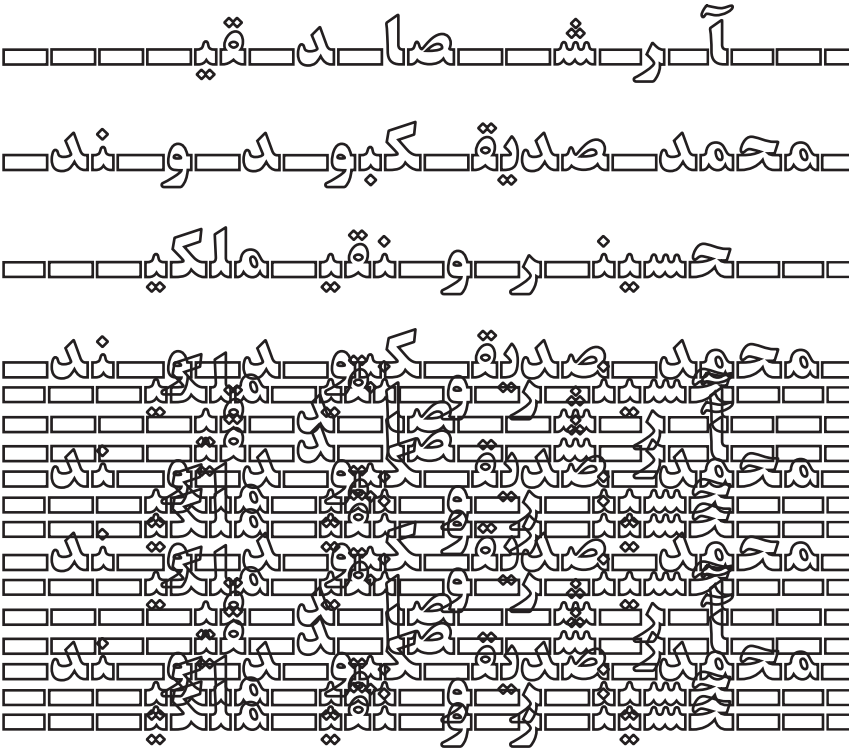
نام‌هایی که نامِ ما نیست. هم ــ نامِ ما نیست. تفاوتی در کار است و تنها بی‌تفاوتی در کار است.

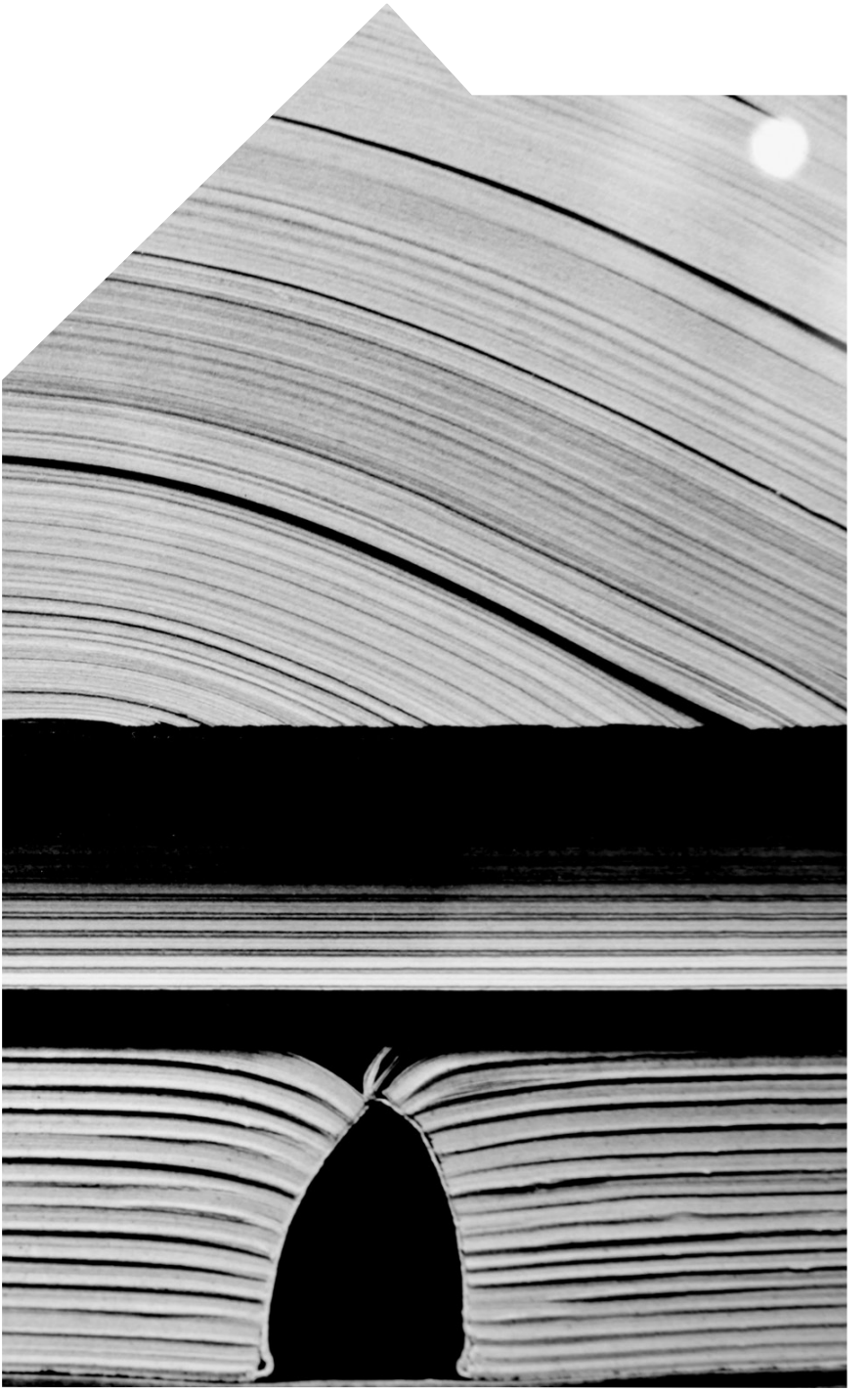
نام‌هایی که خودشان را می‌خورند و تمام می‌شوند.

نام‌هایی که نوشتنی، خواندنی نیست. آزاد شدنی نیست.

و ما، نام‌مان چیست؟ نام‌شان چیست؟

با این همه نام چه می‌کنیم؟ فقط نام‌هایمان را حمّالی می‌کنیم.





آرش قربانی

شاهین کوهساری

آیدین ضیایی

جعفر بزرگ امین

ادوارد سعید
ترجمه: آرش قربانی

| ادبیات و لیترالیسم |

یکی از کهن‌ترین بحث‌ها و منازعات در تاریخ فرهنگ این است: ادبیات واقعا به چه معناست؟ در بسیاری از سنت‌ها (و به ویژه در ادیان توحیدی) ادبیات، و به طور اخص شاعران و هنرمندان، با بدگمانی و سوظن نگریسته می‌شوند چرا که آن‌ها با امری سر و کار دارند که خود را به عنوان تصاویر واقعیت نمایش می‌دهد اما به نظر نمی‌رسد مقید به ملاحظات عادی حقیقت یا رفتار اخلاقی باشد. در «جمهوری»، که تلاش افلاتون برای تاسیس یک آرمانشهر است، بالاخص شاعران به واسطه خطرشان برای خیر و صلاح عمومی مورد غضب واقع می‌شوند. شاعران با وحی هدایت می‌شوند، آنچه با صدای موزون می‌خوانند یا منتشر می‌کنند جذبه‌ی ترسناکی برای مخاطبشان دارد اما، افلاتون اضافه می‌کند که آن‌ها نمی‌توانند چیزی را که همواره برای نمایش حقیقت و نیکی ضروری‌ست حس کنند. اصلیترین دغدغه‌ی آن‌ها زیبایی فرم و بیان است، که از آنجا که این زیبایی اساسا دغدغه‌ای برای صفات نیک و رفتار اخلاقی ندارد، افلاطون بی‌درنگ آن را شر می‌پندارد. جایی برای شاعران در یک جمهوری که مهم‌ترین هدفش تربیت و پاسداری از یک قانون پایدار، حقیقت عام و شهروندان اخلاقگراست وجود ندارد.

تمامی ادبیات و نقد کلاسیک از آن پس با آنچه هوراس، شاعر رومی، تواما امر زیبا و خیر می‌شناسد هدایت می‌شود، چیزی که سخن شاعرانه لاتین به عنوان یک فرمول آن را برای قرن‌ها حفظ می‌کند. این البته تنها بخشی از ادای دین به افلاتون بود، اعتقاد به اینکه ادبیات بایستی همانقدر اخلاقا مفید باشد که زیبا، به وسیله‌ی دسته‌ای از شاعران و همینطور آموزگاران قوی‌تر و راسخ‌تر می‌شود که رسالتشان را همواره علاوه بر تازگی و لذت، آموزش اخلاق می‌دانستند. طبق نظر شاعر و درباری بزرگ دوران رنسانس انگلیس، سر فیلیپ سیدنی، شاعر یک پیامبر بود، کسی که قدرت بزرگ سخن گفتن و الهام به او بینشی خاص برای درک آنچه خوب، اخلاقی و پرهیزکارانه است می‌دهد. تا میانه‌ی قرن هجدهم این تصور کلی از شعر و اخلاق به طور گسترده‌ای غالب است، ولو اینکه چندین هنرمند بزرگ به شکل خطرناکی به واژگون ساختن پیام اخلاقی ادبیات نزدیک شدند، اگر چه رویهمرفته ناموفق بودند.

> **... از روسو تا وردزوث، شلی، کالریج، نوالیس، هوگو، شاتوبریان، و بسیاری دیگر نقش ادبیات محملی برای بیان کردن امر غیر قابل بیان پیشین از حریم قلب و ذهن فرد بود تا یک مخاطب مهیا و تشویق شود تا در سبکی جدید که می‌داند واقعا هیچ محدودیتی ندارد برانگیخته و جذب شود.**

در اینجا مورد فرانسیس رابله، نویسنده‌ی برجسته‌ی قرن ٦١ فرانسه، وجود دارد که سری بزرگی از کتاب‌هایش درباره‌ی گارگانتوا و پانتاگرول مخاطرات آشوبگرانه‌ی یک جفت آدم غول پیکر را با اشتیاقی بی‌حد و حصر روایت می‌کند. سبک کتاب همچنانکه موضوعش، بی‌بند و بار، عجیب و غریب و سخت است و علی‌رغم اعتقاد آشکار رابله به مسیحیت، این بی‌بند و باری آن را به اثری مسئله‌دار برای خوانندگان آینده‌اش مبدل ساخت.

اخیرا یک منتقد مشهور آمریکایی روی این مسئله فکر کرد که چرا برای او به عنوان یک معتقد به حقوق زنان مشکل است تا حملات به شدت مفصل رابله به زنان را بخواند، اگر چه او نتیجه گرفت که در مقام ادبیات چنین حمله‌ای می‌بایست مجاز باشد. دیگر روشی برای سانسور و حذف آن کتاب به عنوان یک توهین به زنان یا به خوانندگان جوانی که ممکن است ایده‌های نادرستی از آن بگیرند وجود ندارد.

در پایان قرن هجدهم یک اصل اعتراف و ذهن گرایی به حوزه‌ی زیباشناسی وارد شد، اصلی که توجیه شد که نه از خود طبیعت بلکه از اثرات طبیعت بر تخیل ناشی می‌شود. از روسو تا وردزوث، شلی، کالریج، نوالیس، هوگو، شاتوبریان، و بسیاری دیگر نقش ادبیات محملی برای بیان کردن امر غیر قابل بیان پیشین از حریم قلب و ذهن فرد بود تا یک مخاطب مهیا و تشویق شود تا در سبکی جدید که می‌داند واقعا هیچ محدودیتی ندارد برانگیخته و جذب شود. شخصیت ورتر گوته نهایتی معنوی برای آن احساس نیرومندی که ممکن بود رخ دهد را نمایندگی می‌کرد، عاری از هر التزامی برای بیان جهان ابژکتیو یا هر التزامی به اخلاقیات یا پرهیزکاری. مردم جوان در تمام اروپا درباره‌ی ورتر خواندند، از آنچه او رنج برد رنج بردند، و در مواردی خودکشی کردند در راهی که او جان سپرد.

آنچه شایان اهمیت بود اصالت بیان و وفاداری به آفریننده‌ی اثر بود و نه وفاداری به فضایل طبقه‌ی متوسط یا وجدان عمومی. و برای حداقل ۳۰۰ سال این امر به طور کلی نه تنها در ادبیات، بلکه همچنین در موسیقی و هنرهای تجسمی پابرجا بود. هیچ یک از تحسین کنندگان بتهوون، یا پیکاسو، جویس یا ازرا پاوند نمی‌توانستند ادعا کنند تا که از اثر هنری آن‌ها لذت نمی‌برند و همزمان از اینکه این اثر هر نوع قاعده‌ی اخلاقی یا بیان واقع گرایانه را زیر پا می‌گذارد شکایت نداشته باشند. چنین تصور شد که هنر متفاوت از زندگی است. هنر به واژگون ساختن واقعیت روزمره منتهی شد. هنر برای نامتناهی بودن خلق شد و نه برای متعارف بودن.

همه‌ی این بحث‌ها چکیده ایست از مسائل بسیار پیچیده‌ی مربوط به شیوه‌ای که ادبیات یا در واقع هر متن نوشتاری بدان طریق مورد تاویل قرار می‌گیرد. از این جهت مهم است که پافشاری کنیم که همه‌ی متن‌های نوشتاری خودشان تاویل‌هایی هستند، همچنانکه همه‌ی خوانش‌ها از متن‌ها نیز یک تاویل است. زبان واقعیت نیست. واژه‌ها قابل معاوضه با ابژه‌ها (اعیان) نیستند. علم زبان‌شناسی این مسئله را به ما می‌آموزد، و از این رو ما بایستی درک کنیم که هر ابژه‌ی نوشتاری نیازمند تاویل است، یعنی رمزگشایی از معنای یک اثر ضرورتی است برای روشن ساختن نیت نویسنده. اما اگرچه در این باره می‌توان توافقی یافت اما اجماع مطلقی وجود ندارد که هر تاویلی بستگی به مهارت، شرایط و چشم انداز تاویلگر دارد.

مشکل زمانی آغاز می‌شود که یک تاویل کننده به صورت یک طرفه ادعا می‌کند که برای مثال یک داستان یک معنای خاص و یگانه دارد، یا زمانی که یک خواننده بگوید که داستان‌ها بایستی معنای x یا y را بدهند و نه a، b یا c را. بسیاری از مباحث فرهنگی عمده‌ی سالیان اخیر درباره‌ی چنین مسائلی است، از این رو من نمی‌توانم در اینجا ادعا کنم که همه‌ی این مسائل را مورد بررسی قرار می‌دهم یا هر پرسشی را پاسخ خواهم داد. تمام آنچه من می‌خواهم روشن سازم این است که خود تاویل، به خاطر فرهنگ و همزیستی نجیبانه برای اهالی آن، یک امر چند پهلو و بی‌پایان است و باید باشد که هرگز نتواند متوقف شود.

این حقیقت به هنگام تاویل متون مقدس روشن‌تر می‌شود. اگر تنها یک خوانش ساده وجود داشت این همه مکتب، ارتدوکس گرایی، جریان‌ها و فرقه‌ها وجود نمی‌داشت: تمامی آن‌ها محو می‌شدند و همه تاویل یکسانی خواهند داشت، و همین پایان آن خواهد بود. بخشی از آنچه اکنون در دنیای مسلمانان، یهودیان و مسیحیان در جریان است به روشنی جنگ بر سر تاویل‌ها و معنای الفاظ، یعنی معنای لفظ به لفظ یک متن مقدس است، که برای بنیادگرایان آزاردهنده است که هرگز نمی‌تواند محدود به یک معنای واحد باشد. امروزه منشاء مجادله‌ی عمده در اسرائیل بحث بر سر تاویل است، و این مسئله شکافی است که جامعه را جدا می‌کند از یهودیان ارتدوکسی که

می‌خواهند اراده‌شان را بر اکثریت بزرگ سکولار تحمیل کنند با این استدلال که تنها یک خوانش از متن مقدس وجود دارد و آن نیز تنها در اختیار آن‌ها است: سایرین (لیبرال‌ها، محافظه کارها و بقیه) واقعا یهودی نیستند چرا که این عقیده را باور ندارند. چنین منازعه‌ای در ایالات متحده و همچنین در دنیای اسلام نیز در جریان است.

> **... زبان واقعیت نیست. واژه‌ها قابل معاوضه با ابژه‌ها (اعیان) نیستند. علم زبان‌شناسی این مسئله را به ما می‌آموزد، و از این رو ما بایستی درک کنیم که هر ابژه‌ی نوشتاری نیازمند تاویل است، یعنی رمزگشایی از معنای یک اثر ضرورتی است برای روشن ساختن نیت نویسنده.**

وقتی تاویل به متون ادبی (داستان، شعر و نمایشنامه) کشیده می‌شود و نحوه‌ای که به آن‌ها در مکاتب و دانشگاه‌ها اندیشه می‌شود بی‌درنگ پرسش کلی از اینکه چه چیزی برای جوان «مناسب» است به وجود می‌آید. به بیان ساده و روشن، جایی برای معنای تحت اللفظی در تاویلِ ادبیات وجود ندارد. در غیر اینصورت تنها جزم اندیشی وجود می‌داشت. به یاد می‌آورم که زمانی که من برای نخستین بار در سال ۲۷۹۱ به لهستان رفتم به همکار دانشگاهی‌ام گفتم که خیلی دشوار است تا درباره‌ی کارل مارکس به شکلی نقادانه مطالعه کنم یا چیزی بنویسم. دولت هر انحرافی از خط فکر صریح کمونیستی را با توقیف مواجه می‌کرد. از این رو تنها یک خوانش از مارکس مجاز بود، و تنها فلسفه‌ی مارکس در خور آموزش در کلاس‌های فلسفه دانسته می‌شد. افلاتون، ارسطو، اسپینوزا، کانت، ویتگنشتاین، هایدگر و برتراند راسل درجه دو تلقی می‌شدند و به هیچ وجه تحمل نمی‌شدند.

با این وجود هیچ جامعه‌ی متمدنی را نمی‌توان یافت که حیات ذهنی در آن به

شکلی جزم اندیشانه توسط قانونی که متون ممنوع و غیر قابل خواندن را مشخص می‌کند قابل کنترل باشد. این مسئله به ویژه در مورد دانشگاه‌ها صادق است، جایی که صراحتا نقش (و قانون) تربیت آکادمیک، آموزش دادن ذهن جوان به گونه ایست که ظرفیت تحقیق، نقادی و پرسش‌گری از چیزی که به عنوان یک جرم بایستی خاموش، طرد یا قدغن شود را پیدا کند. نمی‌توان گفت نظام آکادمیک در آموزش افراد جوان در هنر تاویل، خوانش دقیق و حوزه‌ی نقادی قصور می‌کند. اما گفتن اینکه کتاب‌ها، ایده‌ها و نویسندگان خاصی نباید تدریس شوند به خاطر آنکه تعاریف قراردادی از امر درست و مناسب را زیر پا می‌گذارند، نقض ایده‌ی کلی دانشگاه است، هچنانکه جان هنری نیومن، طاها حسین و یک گروه دیگر از متفکران یادآور شده‌اند. چرا که اگر یک مدرس یا مقام ارشد امر درست و مناسب را تعیین کند، چیزی که نباید خوانده شود را تجویز نماید، کتابهایی را در کلاس درس یا کتابخانه قدغن و ممنوع کند، این پرسش مطرح می‌شود که چه کسی می‌خواهد افراد را کنترل کند، چه کسی چنین قدرتی دارد، چه کسی مقرر می‌کند که چه کسی مناسب‌ترین شخص برای تصمیم گیری در این باره است که جوان چه چیزی را باید یخواند و یا نخواند؟ چنین پرسش‌هایی ما را به یک سیر قهقرایی بی‌نهایت می‌کشد چرا که این پرسش‌ها به هیچ وجه پاسخی نمی‌یابند.

علاوه بر این زمانی که به طور اخص درباره‌ی ادبیات، و هنر به طور کلی صحبت می‌کنیم، نبایستی فراموش کنیم که هنر مذهب نیست، یک داستان فلسفه نیست، شعر الگویی برای رفتار نیک (یا آنچه باید شر تلقی شود) در بر ندارد. همچنین هنر بازنمایی یا، آنطور که ارسطو گفت، تقلید واقعیت، و نه خود واقعیت، نیست و طریقی که واقعیت در ادبیات، موسیقی و نقاشی حاصل می‌شود موضوع قرن‌ها بحث، منازعه، جدل، بررسی پژوهشگرانه و فلسفی است. این مسئله نه فقط برای سنت اروپایی بلکه همچنین برای سنت هندی‌ها، چینی‌ها و ژاپنی‌ها و دیگران مطرح است. نقل از یک داستان که فلان چیزغیر اخلاقی است به منزله‌ی این تصور است که داستان‌ها باید اخلاقی باشند، که حرفی مطلقا پوچ است، از این رو تنها اخلاقیات یا رفتار نیک این است که ادبیات در حقیقت به طور سر راست درباره‌ی خوب یا بد نوشتن است. تلقی افسانه به مثابه‌ی یک موعظه‌ی مذهبی یا اخلاقی تا سر حد ممکن از واقعیت ادبیات

به دور است و در حقیقت در نظر بسیاری چنین تصوری شکل خالصی از بربریت روشنفکرانه است.

هر کسی که ادبیات را با واقعیت اشتباه می‌کند، و نتیجتا به طور تحت الفظی با آن برخورد می‌کند، یک برداشت شدیدا نادرست از چیزها دارد. به یاد بیاورید که یکی از نخستین و بزرگ‌ترین داستان‌هایی که تاکنون نوشته شده است، دن کیشوت سروانتس، درباره‌ی مردی است که آشکارا چنین اشتباهی را انجام می‌دهد و از این رو دیوانه خطاب می‌شود. اصلیترین نقطه نظر دانشجویان دانشگاهی در رشته‌ی هنرهای آزاد به طور کلی، و ادبیات به طور اخص، این است که آن‌ها را آموزش بدهند تا نه فقط کتاب‌های اخلاقی درباره‌ی رفتار خیر را، بلکه کلیه کتاب‌ها را به ویژه آنهایی که چالش‌های اخلاقی و روشنفکرانه در خود دارند، بخوانند. چه بر سر ادبیات خواهد آمد اگر فرمول‌هایی برای آن توسط یک کمیته از متخصصین وضع می‌شد که چه چیزی باید یا نباید خوانده شود؟ این امر بیشتر به انگیزکسیون اسپانیایی شبیه است تا برنامه‌ی تحصیلی یک موسسه‌ی آموزشی مدرن.

> **... شعر الگویی برای رفتار نیک (یا آنچه باید شر تلقی شود) در بر ندارد. همچنین هنر بازنمایی یا، آنطور که ارسطو گفت، تقلید واقعیت، و نه خود واقعیت، نیست و طریقی که واقعیت در ادبیات، موسیقی و نقاشی حاصل می‌شود موضوع قرن‌ها بحث، منازعه، جدل، بررسی پژوهشگرانه و فلسفی است.**

من تمام این‌ها را می‌گویم به این خاطر که در ایالات متحده و دنیای عرب ما به شکل خطرناکی به وضعیتی نزدیک می‌شویم که فشار سیاسی ناشی از قدرت‌های مذهبی خارج دانشگاه، شروع به دست اندازی بر آزادی بیان و تخطئه‌ی آزادی

هنرمندان برای نوشتن و ارائه‌ی چیزهایی‌ست که از نظر آن‌ها مهم‌ترین و جذاب‌ترین است، کرده است. در سالهای اخیریک لابی پر سر و صدای آمریکایی در تلاش است تا مدارس و دانشگاه‌ها را وادار سازد تا کتاب‌های «غیر اخلاقی» را در مواردی که به نظر نمی‌رسد مطابق اصول عقاید مذهبی یا به میزان کافی ضد کمونیستی باشند، مشخص سازد. در دنیای عرب و اسلام نیز فعالیت‌هایی چون رقص و آواز مورد تهدید است، و کتاب‌ها و نویسندگان خاصی غیر اخلاقی نگریسته می‌شوند. تنها راه حل برای این مسئله نه عقب نشینی بلکه طرح صریح و بی‌پرده‌ی موضوع مورد منازعه است. بگذاریم مخالفان آزادی بیشتر متوقف شوند و مسئله را برای آن‌ها باز کنیم، و اجازه دهیم مدافعان آزادی بر آن‌ها غلبه کنند. اجازه دهیم همه چیز قابل انتشار باشد. اما فشار پشت پرده، ارعاب، تهدید و و فراتر از همه و از سوی دیگر، تسلیم شدن در برابر سانسورگران ادبیات و هنرها یک فاجعه است.

همچنانکه ما عرب‌ها پیش‌تر بهای سنگینی برای فقدان آزادی‌های دموکراتیک پرداخته‌ایم. حال باید پرسیده شود سکوت، بزدلی و رفتار غیر عقلانی چه چیز بیشتری به ما خواهد داد. هر جایی که کتاب‌ها و ایده‌هایی توسط نخاله‌های شیاد «اخلاق» ممنوع می‌شوند وظیفه‌ی همه روشنفکران، نویسندگان و مدرسان است تا بدون ترس و متحدانه در برابر آن بایستند. در غیر اینصورت نمی‌توان گفت چه کتاب یا اندیشه‌ای ممنوعه نخواهد بود، به ویژه در موسسات آموزشی که به شکل مسخره‌ای ساده است که بگوییم ممنوعیت یک کتاب برای حمایت جوانان و تنها به منظور آموزش کتاب‌های اخلاقی که برای آن‌ها خوب است انجام می‌شود. این البته نهایت گزافه گویی، سفسطه بازی و تاریک اندیشی در مبادله‌ی کنونی اندیشه‌های قابل قبول است. چنین اعمالی مخالف اخلاق و آموزش است و بایستی فورا و بی‌پرده برای همه آشکار شود که نه قدرت طلبی و تاریک اندیشی جایی در آموزش ندارد.

نوشته‌ی بت گیلدینگ
ترجمه‌ی شاهین کوهساری

| حدِ ادبیات، حدِ مرگ، و رابطه‌ی بینِ آن‌ها در آثارِ بلانشو و دریدا |

(برنده‌ی جایزه‌ی دومِ اموری الیوت در سالِ ۲۰۱۰)[۱]

این تپه‌ی دورافتاده همیشه برای من عزیز بوده است
و این پرچین که نمی‌گذارد بیش‌ترین حد از افقِ بی‌پایان را ببینم
اما وقتی می‌نشینم و خیره نگاه می‌کنم، در افکارم تصور می‌کنم
فضاهای بی‌پایانی را که ورای پرچین است،
سکوتی تماماً فراگیر و آرامشی به غایت ژرف،
تا آن‌جا که قلب‌ام نزدیک است از تپش باز ایستد.
و هر گاه خش‌خشِ باد را می‌شنوم که از لابه‌لای درختان می‌وزد
آن را به مانندِ سکوتی نامتناهی می یابم:
و ابدیت برمن واقع می‌شود و تمامی‌ی سال‌های گذشته

۱- درباره‌ی جایزه ن ک به:
http://www.litencyc.com/prizewinners2010.php
هم‌چنین متنِ اصلی‌ی مقاله را نیز از همین صفحه بگیرید.
درباره‌ی اموری الیوت ن ک به:
http://www.salzburgglobal.org/2009/includes/FacultyPopUp.cfm?IDSPECIAL_EVENT=716&IDRecords=1579&Participation=Faculty

و زمانِ حاضر و صدای اش
در میانه‌ی این عظمت اندیشه‌ام غرق می‌شود:
و دست‌وپازدن در این دریا برای‌ام شیرین است.

جیاکومو لئوپاردی[۱]

در بیستم ژوئیه‌ی ۱۹۹٤، ژاک دریدا نامه‌یی از موریس بلانشو دریافت می‌کند. بلانشو در آن نامه می‌نویسد:

پنجاه سالِ پیش خوش‌بختی‌ی این‌که چیزی نمانده با گلوله کشته شوم را شناختم[۲]

۱- شعرِ لئوپاردی در گشایشِ مقاله اصلاً به زبانِ ایتالیایی و آن هم از نیمه آمده است. من مترجم شعر نیستم اما این شعر را بنا به ضرورت از روی یکی از ترجمه‌های موجودِ انگلیسی (ترجمه‌ی کنت دیوید وست، سال ۲۰۰۳) به طور کامل به فارسی برگردانده‌ام. گفتنی است ترجمه‌های انگلیسی، تفاوت‌هایی چشم‌گیر با هم دارند مثلاً از همان ابتدا در توصیفِ «تپه» به برابرهای مختلفی چون:

Lonely, solitary, hermit's,

یا حتی

pushed off by itself

یا برای واژه‌یی که من آن را با «پرچین» برابر کرده ام، به معادل‌هایی چون

hedge, thicket, hedgerow

برمی‌خوریم. یا مثلاً «خش خشِ باد چونان سکوتی نامتناهی» در ترجمه‌ی موردِ استناد من حاصلِ وزشِ آن از «لابه‌لای درختان» (درترجمه‌یی از «لابه‌لای شاخه ها»، در ترجمه‌ی دیگر «از میانِ این برگ‌ها») و در شرحِ مؤلفِ مقاله از شعر، ناشی از تکان‌خوردنِ پرچین در برابرِ باد است که من آن را با «وزشِ باد از لابه‌لای درختان» در ترجمه‌ی خویش مطابق کرده ام. برای دسترسی به ترجمه‌های انگلیسی ن ک به:

ترجمه‌ی کنت دیوید وست:

http://oldpoetry.com/poetry/26184.

سایرِ ترجمه‌ها:

1.Keneth Rexroth
http://www.bopsecrets.org/rexroth/translations/spanish.htm#Translations20%from20%Italian.
2. A.S. Kline http://www.tonykline.co.uk/PITBR/Italian/Leopardi.htm
3. Lorna de' Lucchi 1922. from Anthology of Italian Poems. Quoted by George W. Howgate, George Santayana (Univ. Pennsylvania Press, 7-346 ,(1938.
4. Robert Lowell. Imitations (Faber and Faber. 1984)
5. Stanley Burnshaw (Ed.) The Poem Itself. (Penguin Books. 7-276 ,(1960.

2. Jacques Derrida, Demure: Fiction and Testimony, trans. by Elizabeth Rottenberg (Stanford: Stanford University Press, 2000), p. 47. Maurice Blanchot, The Instant of my Death, trans. by Elizabeth Rottenberg (Stanford: Stanford University Press, 2000).

کنجکاوی درباره‌ی چنین خوش‌بختی‌یی، پرسشی را روی دستِ ما می‌گذارد که پاسخ به آن هرگز به گونه‌یی رضایت‌بخش ممکن نیست: چرا باید کسی، در آستانه‌ی به‌قتل‌رسیدن، این چنین احساسِ خوش‌بختی کند؟ من به نامه‌یی که گفتم، بعداً، در همین جستار، هنگامِ بحث در باره‌ی مسأله‌هایی چون ادای شهادت و خودزنده گی‌نامه‌نویسی بازخواهم گشت اما، فعلاً تمرکزِ من تنها بر پرسشی خواهد بود که بلانشو در بابِ «خوش‌بختی»ی خویش در لحظه‌ی به‌قتل‌رسیدن برمی‌انگیزد، پرسشی که بنا به باورِ من، شروعِ درکِ آن جز با رجوع به شعری که در گشایشِ بحثِ حاضر از لئوپاردی آوردیم، ممکن نخواهد بود. شاعر در این شعر خود را نشسته بر فرازِ تپه‌یی می‌بیند که از پیش به آن علاقه دارد، در نقطه‌یی که از آن‌جا افقِ کامل در تیررسِ نگاه‌اش نیست چه، چشم‌انداز با پرچینی کور شده است. شاعر به نوعی پرچین را محافظِ خود می‌پندارد. او به ما نشان می‌دهد که چه‌گونه پرچینِ یادشده [که راهِ نگاه به افقِ واقعی را بسته در عینِ حال] او را به تصورِ فضای بی‌کرانه‌ی ورای خود یا به بیانِ به‌تر ورای ادراکِ حسی‌اش وامی دارد. خش‌خشِ باد چونان آوای سکوتی بی‌پایان به گوش می‌رسد (هر گاه خش خش باد را می‌شنوم که لابه‌لای درختان روان است/ آن را به مانندِ سکوتی می‌یابم بی‌کران.) و احساسِ شاعر از تجربه‌ی این همه، لذت و ترسِ توأمان است. بنا بر آن‌چه گفتیم، می‌توان به قیاسی لذت‌باورانه میانِ خوش‌بختی‌ی بلانشو و حس‌یافتِ سرگیجه‌آوری که لئوپاردی در شعرِ خویش به ذهن می‌آورد پرداخت: مرگ به باور بلانشو «آکنده‌ترین لحظه از معنا»[1] است، احتمالاً به این دلیل که پاسخی به پرسشی را پیشِ رو می‌نهد که در تمامِ طول زنده‌گی بی‌پاسخ می‌ماند: هنگام که می‌میریم بر ما چه می‌گذرد؟

در جستارِ پیشِ رو که دوروبرِ حد ادبیات و حدِ مرگ خواهد گشت، باید در ارتباط با این ترس و دسیسه تا آن‌جا که به امرِ نامتناهی مربوط می‌شود و با عنایت به آن‌چه مفهومِ امرِ نامتناهی به بار می‌آورد، و حد، یا مرزی که در آستانه‌ی آن شخص باید برای ورود به لایتناهی استعلا یابد، به گونه‌یی مشخص، بیش‌تر سخن گفته شود. بدین

1. Maurice Blanchot, The Work of Fire, trans. by Charlotte Mandell (California: Stanford University Press, 1995), p. 320.

منظور نخست شما را به طبیعتِ مرگ به مثابه‌ی حدِ زنده‌گی ارجاع خواهم داد و سپس با تمرکز بر داستانِ آنِ مرگ‌ام[1] نوشته‌ی موریس بلانشو و تأسی به کتابِ منزلگاه: قصه و ادای شهادت نوشته‌ی ژاک دریدا نشان خواهم داد که چه‌گونه مرگ، ادبیات را با پرسشی بی‌پاسخ بدین مضمون که: هنگام استعلای ما به حدِ زنده‌گی چه روی خواهد داد؟ و با معمای آن‌چه به گونه‌یی کلی نابازنمایانه است، پیش‌اروی ما قرار می‌دهد، مرگی که اگوست واگنر به درستی درباره‌اش می‌نویسد:

> معمایی که هنوز به اندازه‌ی هنگامی که بشرِ اولیه کنارِ جسدِ بی‌حرکتِ هم‌نوع‌اش می‌نشست و به حیرت‌زایی‌ی گنگِ آسمان خیره می‌شد، حل‌نشده باقی مانده است.[2]

... پرسشی که بنا به باورِ من، شروعِ درکِ آن جز با رجوع به شعری که در گشایشِ بحثِ حاضَر از لئوپاردی آوردیم، ممکن نخواهد بود. شاعَر در این شعر خود را نشسته بر فرازِ تپه‌یی می‌بیند که از پیش به آن علاقه دارد، در نقطه‌یی که از آن‌جا افقِ کامل در تیررسِ نگاه‌اش نیست چه، چشم‌انداز با پرچینی کَور شده است.

برای شروعِ این جستار، من شعرِ لئوپاردی را برگزیدم چه، می‌خواستم از آغاز بر ایده‌ی امکاناتِ بی‌پایانی که پاسخ به پرسش درباره‌ی این‌که چه چیز ورای حدِ زنده‌گی نهفته است، گرد می‌آورد تأکید کنم و در عینِ حال تأکید کنم که بسیاری از پاسخ‌ها به چنین پرسشی، تنها می‌تواند در قلمروی افسانه‌بافی‌های قصه‌وار یا به تعبیرِ پل دمان: «زبان‌بخشی به چیزهای بی‌جان یا جان‌دارانِ بی‌زبان» که مصداق‌اش

1- Maurice Blanchot, The Work of Fire, trans. by Charlotte Mandell (California: Stanford University Press, 1995).
2- August H. Wagner ed., What Happens When You Die? Twentieth Century Thought on Survival After Death (London: Abelard-Schuman, 1968), p. 13.

در این جا «صدای ساخته‌گی‌ی برآمده از/یا ماوراءِ قبر»[1]است، قرار گیرد. بلانشو البته درآنِ مرگ‌ام ایده‌یی یکه اختیار می‌کند: راوی در این داستان با نگاهی گذشته‌نگر، به توصیفِ تجربه‌ی شخصی‌اش از لحظه‌ی مرگِ خویش می‌پردازد: «رهیده‌گی از زنده‌گی؟ گشایشِ لایتناهی؟»[2]و نکته‌ی جالبِ توجه در آن، به ویژه، این است که راوی به رغمِ روی‌ارویی با مرگ، عملاً از تجربه‌ی فیزیکی‌ی آن معاف می‌شود پس این اقبال به او رو می‌کند که به مشاهده‌ی مرگ و بازگفتِ آن از موضعِ زنده‌گی بپردازد.

در منزلگاه... ، دریدا ضمنِ اشاره به نامی که بلانشو بر داستانِ خویش نهاده است (آنِ مرگ‌ام) می‌نویسد:

> [این نام] به ما قولِ روایت یا ادای شهادتی امضاء شده توسطِ کسی را می‌دهد که به هر ترتیب و در هر مجالِ ممکن می‌خواهد به ما بگوید: من مرده ام، یا لحظه‌یی بعد خواهم مرد، یا لحظه‌یی پیش از این قرار بوده بمیرم.[3]

هم‌اکنون جا دارد دو پرسشِ کلیدی را طرح کنیم، نخست آن‌که: آنِ مرگ‌ام روایت است یا ادای شهادت؟ این پرسشی است که به گونه‌یی مطلق نمی‌توان به آن پاسخ داد، از یک سو مدرکی در دست داریم که همانا نامه‌ی بلانشو به دریدا است و دریدا خود تصدیق می‌کند که «در محدوده‌ی آن‌چه ادبیات می‌نامیم جای ندارد بل، ادای شهادت است»[4]، از سوی دیگر در آنِ مرگ‌ام از همان ابتدا، از نامِ داستان، با راوی‌یی سروکار داریم که از مرگِ خویش سخن می‌گوید که این امر نیز چنان‌که پیش‌تر گفتیم، جز در قلمروی افسانه‌بافی نمی‌گنجد. حال به پرسشِ بعدی هدایت می‌شویم: چه‌گونه کسی می‌تواند از مرگِ خود بنویسد حال آن‌که از آن جان به در برده است؟

1- Ivan Callus, 'Comparatism and (Auto)thanatography: Death and Mourning in Blanchot, Derrida and Tim Parks', Comparative Critical Studies, 2004) ,3 ,1), pp. 358-337: p. 338.
2- Maurice Blanchot, The Instant of my Death, trans. by Elizabeth Rottenberg (Stanford: Stanford University Press, 2000), p. 8.
3- Demeure, p. 45.
4- Demeure, p. 52.

دریدا نشان می‌دهد که بنا به «عمومیتی نسبتاً بنیادین»، «شخص تنها زمانی قادر به ادای شهادت است که بیش‌تر از آن‌چه شاهداش بوده، زیسته باشد» و با اشاره به لحظه‌ی مرگ‌ام می‌نویسد:

> آن چه از فحوای این ادای شهادت، این امرِ ساخته گی برمی‌آید، تنها مفهومی تکین از یک تجربه‌ی تجربه‌ناشده است.[1]

مرگ تجربه‌یی است که هر هستی‌ی زنده/میرا دست‌خوشِ آن خواهد شد اما، از آن‌جا که مرده نمی‌تواند در ارتباط با مرگِ خود به ادای شهادت بپردازد و در صورتِ زنده‌بودن نیز چنین ادای شهادتی جز به استعلای حدِ زنده‌گی‌یش و تبدیلِ آن به تجربه‌ی تجربه‌ناشده‌ی جهان‌شمول نمی‌انجامد، می‌توانیم دریابیم که چرا بلانشو به مرگ هم‌چون «آکنده‌ترین لحظه از معنا» باور دارد. مرگ نمونه‌ی کاملِ ابهام است. ما از آگاهی‌یافتن بر آن‌چه پس از مرگ بر دیگری می‌گذرد عاجز ایم چه، مرده از حدِ زنده‌گی گذشته و در وضعیتِ حقیقی‌ی مرده‌بودنِ خویش قادر به ارتباط با هیچ زنده‌یی نیست، به همین دلیل است که ما خود را در «حد»ی می‌یابیم که تنها ادبیات با بهره‌گیری از نیروهای تصور، تصورِ بی‌کرانه‌گی‌یی که ورای درکِ ما نهفته است و شاهدِ مثال‌اش را در شعرِ لئوپاردی موردِ اشاره قرار دادیم، می‌تواند به پیکار با آن برخیزد و باز به همین دلیل است که مرگ حتی به واسطه‌ی هرمتنی که دعوی‌ی سرچشمه‌ی‌حقیقت‌بودن دارد، چه زنده‌گی‌نامه‌ی خودنوشته، چه ادای شهادت، هم‌چنان دست‌نیافتنی باقی خواهد ماند چه، دریدا نشان می‌دهد:

> ادای شهادت همواره در گوهرِ خویش امری خودزنده گی‌نگارانه است: چنین متنی از قولِ اول-شخص سخن می‌گوید: رازِ اشتراک‌پذیر یا اشتراک‌ناپذیرِ آن‌چه برای من روی داده، برای من و تنها من.[2]

1- Demeure, pp. 45 and 47.
2- Demeure, p. 43.

اما در عینِ حال چنین متنی آن‌گاه که مرگِ راوی‌ی خویش را به بحث می‌گذارد، دیگر هرگز نمی‌تواند موردی از آن‌چه «تنها برای من» اتفاق می‌افتد باشد. دریدا در منزلگاه... شرح می‌دهد که چه‌گونه

> معنای مرگ این است که: تو پیش‌تر مرده ای، در یک گذشته‌ی بی‌یادبود، از مرگی که از آنِ تو نبوده است.[1]

> **... اما، از آن‌جا که مرده نمی‌تواند در ارتباط با مرگِ خود به ادای شهادت بپردازد و در صورتِ زنده‌بودن نیز چنین ادای شهادتی جز به استعلای حدِ زنده‌گی‌یش و تبدیلِ آن به تجربه‌ی تجربه‌ناشده‌ی جهان‌شمول نمی‌انجامد، می‌توانیم دریابیم که چرا بلانشو به مرگ هم‌چون «آکنده‌ترین لحظه از معنا» باور دارد.**

مرگ تنها می‌تواند با ترم‌های ناسازه به بحث گذاشته شود چه، هم‌زمان، جهان‌شمول‌ترین نوعِ تجربه در میانِ انواعِ تجربه‌های بشری و در عینِ حال کامل‌ترین نمونه‌ی تجربه‌ی شخصی است به این دلیل که از سویی همه می‌میریم و از سوی دیگر مرگِ ما تنها تجربه‌یی از آنِ ما است، آنی که هرگز توانایی ی واگردانی‌اش به کلمات را نداریم. ما می‌توانیم گواهی بر مرگِ دیگری باشیم اما، گواهِ‌مرگِ‌خودبودن محال است.

مرگی که راوی در آنِ مرگ‌ام تجربه می‌کند، مرگیِ فیزیکی نیست بل، قسمتِ دیگری از زنده‌گی و برآمده از بطنِ آن است:

گویی مرگی که بیرون از او است، تنها می‌تواند پس از آن با مرگی که درونِ او است روی‌اروی شود.[2]

1- Demeure, p. 51.
2- The Instant of my Death, p. 9.

به نوشته‌ی دریدا:

> مرگی که به سوی بلانشو آمد، منتظراش می‌ماند...آن‌چه برای‌اش از وجود باقی می‌ماند ... در این مسابقه با مرگ، در چشم‌اندازِ مرگ، به منظورِ نادیده‌گرفتنِ آمدنِ مرگ.[۱]

درکِ معنای این بخش از زنده‌گی و شرحی که دریدا بر آن می‌دهد مشکل است چه، حسی عام‌شمول وجودمان را استوار بر پایه‌ی این مسابقه‌ی مرگ که سفری سوی مرگ به مثابه‌ی سویه‌ی درون‌زای زنده‌گی‌ی آدمی است، به حساب می‌آورد اما، نکته‌ی علاقه‌برانگیزِ تجربه‌ی راوی‌ی داستانِ بلانشو در ارتباط با مرگ، مرگی است که او از درون لمس می‌کند، مرگی که ما به منظورِ افزون‌ترساختنِ درکِ خود از آن در این‌جا چه بسا ناگزیر ایم به استفاده از تشبیه روی آوریم. وا‌گنر در کتابی که پیش‌تر نیز به گفت‌آورد از آن پرداخته ایم، انبوهی از آرای نظری‌ی قرنِ بیستم درباره‌ی سوژه‌یی به نامِ مرگ را گرد آورده است. او در کتابِ خود از قولِ هروارد کرینگتون می‌نویسد:

> چه‌گونه است که ما هنگامی که انسانی از ناحیه‌ی سر موردِ اصابتِ گلوله قرار می‌گیرد، بلافاصله او را در زمره‌ی مرده گان قرار می‌دهیم حال آن‌که وقتی مثلاً گلِ سرخی چیده می‌شود، از نظرِ ما هرگز موجودی مرده به شمار نمی‌آید تا هنگامی که پژمرده و خشک شود.[۲]

در آنِ مرگ‌ام می‌توان گفت تجربه‌ی درونی‌ی مرگ به گونه‌یی استعاری برابر با همان چیدنِ گل سرخ است چه، راوی احساسِ آنی‌ی خویش از روی‌ارویی با مرگ را به مثابه‌ی «گونه‌یی سبکی‌ی نامعمول، گونه‌یی رستگاری ... [گونه‌یی وضعیتِ دوگانه‌ی] مرده–نامیرا. شاید خلسه. شاید احساسِ ترحم نسبت به نوعِ بشر به خاطرِ

1- Demeure, pp. 94 and 95.
2- Wagner, p. 41.

درباره‌ی هروارد کرینگتون ن ک به:
http://www.answers.com/topic/hereward-hubert-lavington-carrington

آلام‌اش، یا شاید خوش‌بختی‌ی نامیرا یا ابدی‌نبودن.»[1] وصف می‌کند. به گفته‌ی دریدا اما، این نامیرایی،

> ...کم‌ترین دلالتی بر ابدیت ندارد... در این لحظه: شعف، سبکی در نامیرایی‌ی مرگ، خوشبختی در ترحم، به‌اشتراک‌گذاشتنِ کرانمندی، می‌تواند به وجود آید، دوستی‌یی که با امرِ کرانمند در خوش‌بختی‌ی نامیرا یا ابدی‌ی نبودن آغاز می‌شود.[2]

راوی‌ی بلانشو در خلالِ روی‌ارویی با مرگ، چاره‌ناپذیری‌ی مرگ را به مثابه‌ی بخشی از تجربه‌ی بشری درک می‌کند هرچند که مرگ، نسبت به خویشتنِ انسان، درونی است یا به گفته‌ی تنیسون «تاریکی در خودِ انسان است»[3]اما، در عین حال، بیرونه نیز هست چه، همه‌ی ابناءِ بشر را شامل می‌شود.

به حدِ بازنمایی‌ی مرگِ خودِ فرد البته، باید واپسین حدِ زبان در بیانِ عاطفه‌ی بشری را نیز افزود. لی گیلمور در مقدمه‌یی بر حدودِ خودزنده‌گی‌نگاری تصدیق می‌کند که چه‌گونه

> زبان در رو یارویی با هول‌وهراس دچارِ نارسایی می‌شود... هول‌وهراس، زبان را به استهزا می‌گیرد و آن را با سویه‌ی نابسنده‌ی خویش مواجه می‌سازد.[4]

در آنِ مرگام نیز راوی، حالاتِ خویش را چنین وصف می‌کند:

> مانده‌گار شد ... حسِ سبکی‌یی که نخواهم دانست چه‌گونه باید آن را به

1- The Instant of my Death, p. 5.
2- Demeure, p. 69.
3- Alfred Lord Tennyson, The Poetic and Dramatic Works of Alfred Lord Tennyson (Montana: Kessinger, 2004), p. 500.
4- Leigh Gilmore, The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony (New York: Cornell University Press, 2001), p. 6.

درباره‌ی لی گیلمور ن ک به:
http://www.zoominfo.com/people/Gilmore_Leigh_78447199.aspx

زبان آورم: رهیده‌گی از زنده‌گی؟ گشوده‌گی‌ی لایتناهی؟ نه خوش‌بختی، نه بدبختی، نه غیابِ ترس و چه بسا پیشاپیش مرحله‌یی ورای آن.[۱]

این جا ما با شماری چند از احساساتِ متفاوت مواجه ایم: سبکی، آزادی، خوش‌بختی، ترس، غیابِ ترس و... به نظر می‌رسد راوی از برگردانِ دقیق و بی‌کم‌وکاستِ هیجانی که تجربه کرده، به ترم‌هایی شسته–رفته و معین ناتوان است و در حالِ بازتابِ همان نظری است که خودِ بلانشو در ادبیات و حقِ مردن مطرح می‌کند:

اگر ادبیات، تنها برای لحظه‌یی، با هیچ چیز هم‌آیند نشود، بی‌درنگ همه چیز خواهد شد و این همه چیز آغاز به وجود می‌کند.[۲]

اما – و مشکل همین جا نهفته است – به محضِ آن که این «همه‌چیز» آغاز به وجود می‌کند، ما باید راهی برای بازنمایی، درک، و تسخیرِ آن در زبان (از آن‌جا که ادبیات فی الواقع چیزی است که از زبان منشأ می گیرد) بیابیم اما، از آن‌جا که سست‌کردنِ پایه‌ی معانی‌ی پابرجا ذاتی‌ی طبیعتِ زبان است و ذهنِ بشری از انگاشتِ امرِ نامتناهی‌یی که در آنِ واحد، همه چیز و هیچ چیز است، ناتوان، ناممکن‌بودنِ بازنمایی‌ی مرگ یا روی‌ارویی با آن به مثابه‌ی یک ساخت‌بندی[۳] یا آنِ یک‌پارچه، حدِ ادبیات را به مثابه‌ی آن‌چه هرگز نمی‌تواند طبیعتِ مبهمِ زنده‌گی را به چنگ آورد، مشخص می‌کند. به دانته بنگرید: با وجودِ استفاده از «قریب به به ۲۸۰۰۰ واژه از بوم–گویشِ ایتالیایی» به گفته‌ی لوسیا بولدرینی، هنوز کمدی‌ی الهی‌اش با این نتیجه‌گیری به پایان می‌رسد:

چه ناتوان‌اند واژه‌ها و چه بی‌قواره برای آن‌که مفاهیم مرا در خویش جای دهند.[۴]

1- The Instant of my Death, p. 9 – 8.
2- The Work of Fire, pp. 302 – 301.
3- Construction – م
4- Dante Alighieri, The Divine Comedy: III Paradise, trans. by Dorothy L. Sayers and Barbara Reynolds (Middlesex: Penguin Books Ltd, 1962), p. 346.

دانته برای «رفتن به ورای واقعیتِ کلانِ دریافتی، به منظورِ گفتنِ آن‌چه پیش از آن هرگز گفته نشده بود – به منظورِ بیانِ امرِ نو، امرِ الهی، امرِ ناگفتنی»، برنامه‌ریزی می‌کرد[1] و راوی‌ی آنِ مرگ‌ام تلاش می‌کند آن چه را که تاکنون به گونه‌یی خودزنده گی‌نامه‌نگارانه گفته نشده، به بیان درآورد: احساسِ مردن، سبکی‌ی ناشی از تجربه‌ی تقریبی‌ی مرگِ فیزیکی، و بازگردانده‌شدن به زنده‌گی در آخرین دمِ حیات را:

در آن لحظه، بازگشتی ناگهانی به جهان ... ستوان دور شد تا اوضاع را بسنجد[2]

> **... راوی‌ی بلانشو در خلالِ رویارویی با مرگ، چاره‌ناپذیری‌ی مرگ را به مثابه‌ی بخشی از تجربه‌ی بشری درک می‌کند هرچند که مرگ، نسبت به خویشتنِ انسان، درونی است یا به گفته‌ی تنیسون «تاریکی در خودِ انسان است» اما در عین حال، بیرونه نیز هست چه، همه‌ی ابناءِ بشر را شامل می‌شود.**

راوی‌ی آنِ مرگ‌ام «مردِ جوانی را» به یاد می‌آورد « که به وسیله‌ی خودِ مرگ از مرگ پیشی می‌گیرد.» این معنا می‌تواند در انگاره‌ی «مرگِ مؤلفِ» رولان بارت نیز کاربرد یابد. اولریش هاس و ویلیام لارج در دیباچه‌ی کتابِ خویش: موریس بلانشو می‌نویسند:

ما می‌نویسیم بل‌که واژه‌گانِ‌مان اسبابِ بقای‌مان را فراهم آرند، بل‌که

1- Lucia Boldrini, Joyce, Dante and the Poetics of Literary Relations (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), pp. 4 ,3.

درباره‌ی لوسیا بولدرینی ن ک به:

http://www.reelc.net/?q=profile/lucia-boldrini

2- The Instant of my Death, p. 5.

> در پرتو حضورِ ابدیِ یک «کار» نامیرایی به ما اعطا شود. این بقا اما، معنایی بس تیره و شوم دارد: بی‌شک واژه‌ها تنها به این دلیل باعثِ بقای من می‌شوند که وجودِ من به آن‌ها ربطی ندارد.[۱]

بنا بر این مفهوم، پدیدآورنده به وسیله‌ی عینِ عمل نوشتن، خود را به گونه‌یی دیگر از مرگی محتوم، محکوم می‌کند. با بسته‌گی به این ایده که «تولدِ خواننده باید به بهای مرگِ مؤلف وقوع یابد»[۲] چه، معنای متنِ ادبی تنها توسطِ تأویل و دریافتِ شخصی‌ی خواننده یگانه‌گردانی[۳] می‌شود. این را می‌توان حدی برای نوشتار به حساب آورد، حدی که بلانشو درباره‌اش می‌نویسد:

> نوشتنِ (از) خود، بازایستاندنِ هستی است، تا خود را در برابرِ میهمانِ خویش – آن دیگری، آن خواننده – بیرون بریزی، خود را به او بسپاری، هم او که بی‌تردید از این پس چیزی جز وجودِ تو را نخواهد داشت. چه به مثابه‌ی تکلیف و چه به مثابه‌ی زنده‌گی.[۴]

این گذار از پدیدآورنده به خواننده البته ماهیتِ استهلاک‌ناپذیرِ ادبیات را به روشنی پدیدار می‌سازد. به گفته‌ی جان بارت:

> ادبیات و نه حتی هیچ متن منفردی هیچ گاه، استهلاک پذیر نیست – این معنا است که در کنشِ خویش در دادوستد با فرد–فردِ خوانندگان می‌ماند.[۵]

1- Ullrich Haase and William Large, Maurice Blanchot (London: Routledge, 2001), p. 13.
دکتر اولریش هاس، در حالِ حاضر، مدیرِ گروهِ فلسفه و علومِ سیاسی‌ی دانشگاهِ متروپولیتنِ منچستر است.

درباره‌ی ویلیام لارج ن ک به:

http://www.readysteadybook.com/Blog.aspx?permalink=20061019054546

2- Roland Barthes, 'The Death of the Author' in Dennis Walder ed., Literature in the Modern World: Critical Essays and Documents (Oxford: Oxford University Press, 2004), p. 263.

3- Unification – م

4- Maurice Blanchot, The Writing of the Disaster, trans. by Ann Smock (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1995), p. 64.

5- John Barth, 'The Literature of Replenishment' in Essentials of the Theory of Fiction: Third Edition Michael J. Hoffman and Patrick D. Murphy, ed., (USA: Duke University Press, 2007), p. 176.

این استهلاک‌ناپذیری اما مترادف با بی‌حدومرزبودن نیست چه، ما به مثابه‌ی خواننده هم‌چنان به دریافتِ شخصی‌ی خود از متن محدود ایم همان‌طور که رولان بارت می‌گوید:

> پدیدآورنده‌یی که آرزوی به‌بیان‌درآوردنِ خویش را در سر می‌پروراند، باید بداند که آن امرِ باطنی‌یی که فکراش را برای برگردان به خود مشغول داشته، تنها لغت نامه یی از پیش آماده و حاوی‌ی واژه‌گانی است که آن‌ها نیز به نوبه‌ی خود تنها با واژه‌گانِ دیگر توضیح‌پذیر اند و همان‌گونه گنگ و نادقیق.[1]

پس می‌توان چنین استدلال کرد که در ادبیات، آن چه عملاً یافت می‌شود انکارِ مرگ به مثابه‌ی مقصدی نهایی و در عینِ حال تلقی‌ی آن چونان فرارفت به سطحی نو از دریافت است. دریدا در کتابِ معضل ها می‌نویسد:

> گذر از مرزها، همواره خود را مبتنی بر فصلی از مرحله‌یی معین جلوه می‌دهد ... – و منسوب به گامی گذرنده از خط.[2]

و این گامی است که به رغمِ گذر از خط، و تن‌دادن به تغییر در آن سوی خط از وجود نمی‌گذرد. امری که شاهدِ مثال‌اش در داستانِ بلانشو آن‌جایی یافت می‌شود که راوی می‌گوید:

> ...نه غیابِ ترس و شاید پیش‌اپیش مرحله‌یی ورای آن. می دانم، و در ذهنِ خویش مجسم می‌کنم که این احساسِ تحلیل‌ناپذیر، آن‌چه را که از وجود برای‌اش باقی مانده بود تغییر داد.[3]

1- Roland Barthes, ibid.
2- Jacques Derrida, Aporias trans. by Thomas Dutoit (Stanford: Stanford University Press, 1993), p. 11.
3- The Instant of my Death, pp. 9 – 8.

شاید این انگاره‌ی گذر از حد، استعلای هر دو، هم مرزِ زنده‌گی و هم ادبیات ، حدِ مطلقِ مرگ را به تعریف در می‌آورد. بشر قادر به درکِ این‌که پس از مرگ هیچ چیز نیست نخواهد بود – زیرا حتی با نوشتنِ هیچ، ما هنوز هیچ را جز به مثابه‌ی حالتی از هستی تصور نخواهیم کرد. سیاه، خاکستری، سفید. آوای سکوتِ نامتناهی‌یی که لئوپاردی تصور می‌کرد.

حدِ مرگ این است که توقفِ زنده‌گی است، و مردن:

> فصلی است که در آن من نمی‌توانم با اختصاص‌دادنِ مرگ به همه‌گان آن را از خود برانم. به بیانِ دقیق‌تر، این‌جا یکی‌شدنِ من با همه‌گان، همان ازکف‌دادنِ خویشتنِ خویش در ازای تجربه‌ی چه‌گونه‌گی‌ی مرگِ هر انسان است.[۱]

بلانشو مدعی است: تنها حینِ تولیدِ یک اثرِ ادبی است،

> که من از ایده‌ی تولید و فرمول‌بندی‌ی خویش دست می‌کشم، برای حک‌کردنِ خود در بی‌نام‌ونشانی‌ی تداومِ بشریت خود را از چیزی بیرونه آکنده می‌سازم.[۲]

مرگ حدی از بشریت است که به توسطِ آن نوشتار می‌تواند استعلا یابد، این استعلا اما تنها به واسطه‌ی ازدست‌دادنِ توانِ گفتنِ «من» و انتقالِ اثر به حیطه‌ی خواننده‌یی که در آنِ واحد هم تکین و هم عمومی است، امکانِ وقوع می‌یابد. بنابراین می‌توان گفت که حدِ ادبیات و حدِ مرگ یکی از رازهای دست‌نیافتنی‌ی هستی است: تکینه گی. در ادبیات ما به ابزارِ چیره‌گی‌ی غیابِ خویشتن بر زنده‌گی، مجهز می‌شویم. ادبیات «رابطه با معمای وجودِ تکینِ ما»[۳] را مجاز می‌سازد. ولی به محض آن‌که این معما در زبان، چه گفتار چه نوشتار، انتشار یابد، از دست می‌رود و این همان مفهومی است که مد نظرِ

1-Ullrich Haase and William Large, Maurice Blanchot, p. 53.
2- The Writing of the Disaster, p. 7.
3- Ullrich Haase and William Large, Maurice Blanchot, p. 58.

بلانشو است آن‌گاه که می‌گوید:

> وقتی من سخن می‌گویم، این مرگ است که در من سخن می‌گوید. [گفتار] آن‌جا بینِ ما است، چونان فاصله‌یی که ما را از هم جدا می‌سازد، این فاصله اما، در عینِ حال همان چیزی است که جلوی جدایی‌ی ما را می‌گیرد چه، حاوی‌ی شرطی است که قوه‌ی فهم در گروِ آن است.[1]

... حدِ ادبیات می‌تواند به مثابه‌ی حدی برای بیانِ تکینه‌گی‌ی مطلقِ تجربه یا معنا دیده شود. حدِ مرگ این است که مرگ اختتامِ زنده‌گی‌یی است که خود نفی‌ی تجربه‌یی تکین به شمار َ است و حدِ ادبیات و مرگ به گونه‌یی توأمان این است که مرگ هیچ گاه در قلمروی ادای شهادت یا داستانِ خودزنده‌گی‌نگارانه نمی‌تواند به توضیح درآید.

من به مثابه‌ی انسانی تکین، می‌توانم عواطف و احساسات درونی‌یی را که مربوط به یک رخ‌داد یا متنی ادبی است تجربه کنم اما، این تجربه‌ها به محضِ آن‌که به بیان درمی‌آیند و نام‌گذاری می‌شوند، کیفیتِ شخصی و فردی‌ی خود را از دست می‌دهند و به قلم‌روی ازپیش‌آماده‌ی واژه‌ها گام می‌نهند. واژه‌هایی درباره‌ی واژه‌ها، درباره‌ی احساساتِ برآمده از تجربیاتی که در آنِ واحد تکین و عام‌شمول اند. آن‌چه در آنِ مرگ‌ام در تجربه‌ی راوی با مرگ به مثابه‌ی مولدِ احساسِ سبکی به چشم می‌آید، خویشتنی است که آنی از بشریت جدا و از مرگِ خویش برخوردار می‌شود، راوی‌یی که حینِ تلاش برای بیانِ این لحظه، به حد، به آستانه‌ی مخاطره‌آمیز، ره می‌یابد، آن‌جا که می‌گوید:

> من زنده‌ام، نه، تو مرده‌ای[2]

1- The Work of Fire, pp. 324 – 323.
2- The Instant of my Death, p. 9.

و در عینِ حال به دو دلیل می‌میرد، نخست آن‌که – بر اساسِ نگره‌ی مرگِ مؤلفِ رولان بارت – تکینه‌گی‌ی خویش را به عبور از بیان وامی دارد و دیگر آن‌که پیش از رسیدن به نقطه‌ی کشته‌شدن با گلوله، بنا بر اعلامِ خویش به [وضعیتِ مضاعفِ] مرده–نامیرا دست می‌یابد، چنان که به زعمِ دریدا:

> [راوی] پیشاپیش، از همان لحظه‌ی صدورِ حکمِ اعدام مرده است ... مرگِ کسی که می‌میرد، دوبار اتفاق نمی‌افتد، دو مرگ، حتی اگر دو بار هم بمیریم، امکان‌پذیر نیست. ... من نمرده‌ام و من مرده‌ام. در آن لحظه [(لحظه‌ی اعدام)] من نامیرا هستم زیرا [پیش‌تر] مرده‌ام: مرگ نمی‌تواند بار دیگر برایم اتفاق افتد.[1]

هم از این رو است که راوی، آنِ مرگِ خویش را چون آنِ دریافتِ قریب‌الوقوع‌بودنِ خودِ مرگ، «لحظه‌ی مرگی از این پس همیشه در بی‌سرانجامی» بازمی‌شناسد. و این ما را بازمی‌گرداند به تصویری که پیش‌تر (در رجوع به کتابِ واگنر) از آن سخن گفتیم: گلِ سرخی که چیده می‌شود و آن‌چه راوی اکنون منتظر آن است پژمرده‌شدنِ زنده‌گی به مثابه‌ی پاره‌یی از هستی‌ی او است.

حدِ ادبیات می‌تواند به مثابه‌ی حدی برای بیانِ تکینه‌گی‌ی مطلقِ تجربه یا معنا دیده شود. حدِ مرگ این است که مرگ اختتامِ زنده‌گی‌یی است که خود نفی‌ی تجربه‌یی تکین به شمار است و حدِ ادبیات و مرگ به گونه‌یی توأمان این است که مرگ هیچ گاه در قلمروی ادای شهادت یا داستانِ خودزنده‌گی‌نگارانه نمی‌تواند به توضیح درآید. آن‌چه آنِ مرگ‌ام را به اثری شایانِ توجه بدل می‌کند این است که چه‌گونه روی‌اروییِ با حد یا آستانه‌ی مخاطره‌آمیزِ زنده‌گی و بازگشتِ دوباره به آن، حس‌یافتی از مرگ در اختیارِ راوی می‌گذارد که نمی‌تواند در زنده‌گی به زبان آورده شود.[2]

1- Demeure, pp. 67 and 68.

۲– موریس مترلینگ در پیش از سکوتِ بزرگ می‌نویسد:

زنده‌گی رازی است، مرگ کلیدی که می‌گشایداش، آن که کلید را می‌چرخاند اما، تا ابد درونِ راز ناپدید می‌شود.

Wagner, p. epigraph.

نقدِ اساسی‌یِ آیدین ضیایی
به شعر سانسور آیدین ضیایی!

| نقدِ سنّتی در این نظر بیب (مُسَخّر) است |

مرزهای زبان انسان همانا مرزهای جهان بشری هستند. شعر مدعی فلسفه نیست. هدف فلسفه توضیح منطقی افکار و کار شعر کشف و اجرای عوالم درونی است. پردازش واژگان و آرایشِ زبان، لباسی ست بر قامت شعر برای نشان دادن. چیزی را که شعر نشان می‌دهد، زبان گفتار از بیانش عاجز است. از این لحاظ واقعیت ناپیدا تنها به مدد تصویر، بازشناخته می‌شود. شعر پدیده‌ای ست طبیعی که نیاز به رَگی فلسفی دارد اما فلسفیدن نیست. آنچه قابل گفتن باشد، می‌تواند به طورساده و واضح بیان شود. آنجا که نتوان حرفی فلسفی زد، مانند موضوعاتی چون معنای زندگی، شعر عرض اندام می‌کند. جام جهان نمای شعر همانا وسعت دادن به حوزه‌های اندیشه و افزودن بر گنجایش فعالیت فلسفه است. بنابراین شعر با پیش نهادهای تازه سعی در آفریدن اندیشه‌ی تازه می‌کند. کشف زوایای ذهنیت و واقعیت اول بار در شعر اتفاق می‌افتد.

شعر از ذهنیت عادت زدایی می‌کند. چرا که آدمی در هر موقعیتی که باشد؛ دایره‌ای به دور خود وضع می‌کند و به تکرار خود می‌پردازد. اگر چیزی به نام رهایی وجود دارد آن همانا شعر است. شعر با توسعه دادن‌های خیالی، برون رفت از حیط ی خود

ساخته را موجب شده. مخاطب را سرگردان در متن رها می‌کند تا با راوی این ـ همانی کرده هویت چهل تکه و تفکرات چپ ـ اندر ـ قیچی خود را به تماشا بنشیند. شاعر در متن به مانورهایی دست می‌زند تا خواننده را دمی از لاک خود وهویت فرهنگی بسته‌اش آزاد نماید. شعر لایه‌های فُسیلی و رُسوباتِ روی هم انباشته‌ی خواننده را عیان می‌سازد. از همین روست که انسان مدرن و گرفتار در دایره بسته‌ی تکرار، بی‌تابانه در جستجوی آن چیزی ست که تنها شعر به سمتش می‌رود.

> **... موضوعات فلسفی ازطریق کلام تجزیه و تحلیل می‌شوند. لذا معنی یک واژه منوط به استفاده‌ی رایج از آن است. هنر شعر اما نشان دادن چیزهایی‌ست که نمی‌شود به وصف درآورد. شاعر جهان را به تصویر می‌کشاند. او می‌کوشد تا مرز میان موضوعات گفتنی و موضوعات نگفتنی را از میان بردارد.**

در حقیقت، شعر عبارت است از اندیشه، طرح، حس، دریافت یا بیان یک کشف و شهود. شاعر از حس و حال خود استفاده می‌کند تا با بازی‌های زبانی، دست به نوآوری و سُرایش بزند. شعر آنجا رخ می‌دهد که مشهودات حسّی ـ فکری؛ یعنی حالت شاعر، به مدد کلام به تصویر کشیده شود. شعر بعد از تولد، از زبان آزاد می‌شود و مثل یک مفهوم در فضا زندگی می‌کند. فضای شعر به عالم رمز و جادو می‌ماند. آنچه جذاب است همانا رمز نهفته در اثر هنری ست. شما از یک کوچه رد می‌شوید و ناگهان چیزی توجه شما را جلب کرده جهان را شکل دیگری می‌بینید. مشخصه‌ی اصلی شعر، تعبیرپذیری‌اش است. هرچه ساخت شعر قوی‌تر و تصاویر دقیق‌تر انتخاب شده باشند، چند معنایی در شعر بیشتر منعکس می‌شود. هر شاعری که به بیان و زبان خود دسترسی پیدا کرده باشد، صدای خاص خودش را دارد و بر هر اثرش، مُهرِ صدا

و نگاهش هویدا ست. مع الوصف، هر شعر به صورت مستقل، شعریت خود را دنبال می‌کند و از زبان و فرم خاص خود برخوردار است. انتخاب و چیدمان واژگان، و فرم و ساختاری که در شعر اجرا می‌شود باید با نگاه و فضای تولید شده هم خوانی داشته باشد. در عین حال، بازی با تصاویرِ دیریاب، شعر را چند لایه می‌کند و امکان تعبیر و امکان سهیم شدن خواننده را فراهم می‌سازد. «شعر سانسور» مثال خوبی در این باره ست. این شعر از لحاظ ِانسجام فرم و اختصار در پرداخت و چیدمان سالار و فربه است. در عین حال، نگاه و فضای شعر با زبان و الحان آن سازگاری دارد.

درعلوم تجربی می‌توان جملات معنی دار نوشت، ولی مسائل حسی را نمی‌توان با کمک زبان بیان نمود. غیرقابل گفتن‌ها و ناگفته‌ها حیطه‌ی قلندری شعر است. کلمات برای فیلسوف، وسایل کارهستند اما برای شعر زبان خود هدف است. موضوعات فلسفی ازطریق کلام تجزیه و تحلیل می‌شوند. لذا معنی یک واژه منوط به استفاده‌ی رایج از آن است. هنر شعر اما نشان دادن چیزهایی ست که نمی‌شود به وصف درآورد. شاعر جهان را به تصویر می‌کشاند. او می‌کوشد تا مرز میان موضوعات گفتنی و موضوعات نگفتنی را از میان بردارد. شاعر به دنبال پرسش هائی نمی‌رود که از قبل می‌داند برایشان جوابی نخواهد یافت. شاعر یک روان ـ درمان است. او سوالات و مسائل را به مثابه‌ی یک بیماری مورد توجه قرارمی دهد. شعر از این طریق یک نوع کوشش برای درمان انسان سرگردان و بی‌هویّت امروز است و گاهی از زبان سؤ استفاده می‌کند تا بی‌معنی بودن زبان را ثابت کند. روش شعر این است که چیزی نگوید، یعنی به انکار این تصوّر بپردازد که: زبان از واقعیت، عکس برداری می‌کند. شعر تصویرِ واقعیات نیست؛ ولی به مدد تصویر؛ شعر می‌تواند جهان را معنی دار سازد. برخلاف نظریه سوسور در مورد «دال» و «مدلول»، ساختار جهان و ساختار زبان یکی نیست. لذا باید میان گفتن و نشان دادن فرقی موجود باشد.

شعر پسامدرن از حدِّ مرزبندی‌ها عبور می‌کند و مواریث فاصله گذاری میان زشت و زیبا را نیز بر نمی‌تابد. در این راستا، کلماتِ ناهنجار و غیر لوکس به خطه‌ی شعر راه

یافتند و گسسته نمائی امری پذیرفتنی شد. یکی از محصولات این دگرگونی همانا این است که تمایز زبان ادبی منتفی شمرده شد. شعر امروز، خوانش‌های گوناگون از متن را مجال نمود می‌بخشد. خواننده از خاستگاهی کاملن شخصی با متن برخورد می‌کند. در رویاروئی فرد با اثر، معنای متن نخست در لایه‌های ناخودآگاه ضمیر و سپس در سطوح هوشیار شکل می‌پذیرد. بدین سان، ادراک متن منوط به نقشِ عاملیت فرد است.

خواننده متن را بر مبنای جهان بینی خود تأویل می‌کند و این همان وجوب پدیدارشناسی در «شعر سانسور» است. پس خوانش متن، به عاملیت خواننده و دستگاه تأویلی او وابسته است و از این بابت؛ متن در افقهای متفاوت تری قابلیت اجرا دارد. بنابراین، تعامل خواننده و اثر به این معناست که مدام سنتزی بین دنیای خواننده و دنیای متن رخ می‌دهد. در «شعر سانسور» خواننده میدان بازی در خوانشِ متن دارد. این شعر را جوراجور می‌توان قرائت کرد و از زمین حاصلخیز آن، معانی و تعابیر گوناگونی را استخراج کرد

رفتار شعر هماره آسیب‌شناسانه ست؛ چرا که در قلمروی شعر تهدید ی فزاینده نسبت به ارزش‌های دیروزین بروز می‌یابد. «شعر سانسور» راهِ برون رفت ازوضعیت بحران زده‌ی دایر را یافته و در روال خود، روند تکوین را پی می‌گیرد. با این همه باید اذعان کرد که شعر در سالیان اخیر تحت تأثیر فضای خفقان، از نارسایی در باروری رنج می‌کشد. برای بَررسیدن این سَرگشتگی، فضای آلوده و بیمار حاکم بر روشنفکری ایران را نمی‌توان نادیده گرفت. بنابراین، فرایند شعر از تولید تا مصرف، دچار رکودی فراگیر است که خاستگاه آن را باید در جاهای دیگری غیر از عرضه شعر جست.

بوطیقای نظری و نیز پراتیک شعر در دهه‌ی هفتاد ورق خورد و گرانیگاه آن بر رهیافت‌های جدید تأکید گذاشت. در این دهه، شعر از بار سنگین ایدئولوژیک، خود را وارهانید و فارغ از ارجاعات پیرامونی، با نگرشی درون گرا، هستیِ مستقل خود را باز جست. تکاپو در جهت پویش‌های نظری و اسالیبی، دهه‌ی هفتاد را به دهه‌ای جریان ساز بدل کرد.

میخائیل باختین نظریه‌پرداز روسی در کتاب «تخیّل گفتاری»، برای مقام رُمان و داستان در مقایسه با شعر و حماسه ارجحیت قائل شد. از نقطه نظر او علت اِساسی این است که در جهان داستان، زبانِ کوچه و «غیر رسمی» کاربردی عینیت پذیرتر دارد. او می‌گوید در رُمان ما با مردم عادی و با زبان روزمره سر و کار داریم، بنابراین ادبیات داستانی بر ادبیات شعری برتری دارد.

> **... «شعر سانسور» راه بِرون رفت ازوضعیت بحران زده‌ی دایر را یافته و در روال خود، روند تکوین را پی می‌گیرد. با این همه باید اذعان کرد که شعر در سالیان اخیر تحت تأثیر فضای خفقان، از نارسایی در باروری رنج می‌کشد. برای بَررسیدن این سَرگشتگی، فضای آلوده و بیمار حاکم بر روشنفکری ایران را نمی‌توان نادیده گرفت.**

باختین چند صدائی بودن رِمان را با توجه به کارکردی که زبان روزمره در آن داشت، دنبال می‌کرد. او زبان مکالمه و روزمره را از لحاظ کِنش و واکنش صِداها؛ از زبان رِسمی کارآمدتر پنداشته می‌گوید زبان رسمی کِتابت، علیرغم توانش لِغوی و دستوری، از «کنش زبانی» برخوردار نیست. در نتیجه رمان که چند صدائی بودن فضایش، زبان گفتار را بر می‌تابد، نسبت به شعر که زبانش رسمی و فضایش تک صدائیست، از اهمیت بیشتری برخوردار است. در یک مکالمه، طرفین و موضوع گفتگو، حضوری در زمان و در متن مراوده دارند. در تقابل با گفتار، نوشتار اما فاقد خصلت حِضور است. به همین جهت نوشته پس از مرگ نویسنده و بدون حضور مخاطبی مشخص، همچنان باقی می‌ماند.

«شعرسانسور» بر این فرضیّات خط بطلان می‌کشد و نشان می‌دهد که چند صدائی

کردن، منافاتی با ذات شعرندارد. این شعر ب منزله‌ی ارکستراسیونی از الحان؛ پیش از توصیف روایت؛ گزاره‌هایش به «وقوع» و به اجرا درمی آیند. در این شعر کلمه، آنجا به کار گرفته می‌شود که لحن متناسب با ورود و خروج در قلمرو شعر عوض می‌شود. به دیگر سخن، استفاده از کلمات منسوب به صدا و شخصیت‌های سنّتی و عامیانه است. متن ادبی و منثور آنجا در «شعر سانسور» رخ می‌نماید که راوی سخنی به کنایه یا با توجه به تکنیکِ غلط ـ خوانی در کار می‌آورد. همین جاهاست که راوی سخنی بی‌پیرایه و سَرراست در فضای شعر طنین انداز می‌کند. از لحاظ چندصدائی و تکثر شخصیتی، این شعر نمونه‌ی بارزی از شعر پساهفتاد است. در پاره ـ روایت‌های این شعر، مخاطب تعویض لحن را به صورتی واضح مشاهده می‌کند. لحن و صداها با فضا سازگاری دارند و در شکل و قالب خاصِ خود اجرا می‌شوند.

سانسور یک پدیده‌ی اجتماعی ـ تاریخیِ گذرا نیست که تاریخ مصرف موقت داشته باشد. این شعر همانند ادبیات، به خارج از متنِ خود ارجاع دارد و در عین حال جهانی خود بسنده را نیز در دل متن تولید کرده است. خوانش چیدمان و دستگاهِ نشانه گذاری‌اش، به واسطه‌ی پیش ـ زمینه‌های اجتماعی‌اش (که آنرا «زیرمتنیت» می‌خوانیم) نزد مخاطب باور پذیر است. «شعر سانسور» از همان ابتدا با زیرمتنیت درآمیخته می‌شود، به عبارت دیگر، منولوگ‌ها، هجو، و طنز در این شعر موجودیتی زیرمتنی دارند. این بدان معناست که فهمِ ارجاعات، نیازمندِ دانش خواننده و آشنائی با لایه‌های زیرین و شرایط فرهنگی ـ اجتماعی امروز ایران است.

یکی دیگر از آموزه‌های پساهفتاد کنش چند تأویلی متن است. شعر به مثابه‌ی یک متن متکثر با لایه‌های گوناگون معنی در برابر خواننده قرار می‌گیرد تا فهم شهودی جانشین استدلال و خطابه شود. در این زمینه باید گفت که «شعر سانسور» از معنامحوری، غایت گرائی و دلالت‌های محض تن می‌زند تا تکثرگرائی را برتابد و با چشم مُرکب به جهان بنگرد. این بدان معناست که پریشان نگاری و تعویقِ معنا در تقابل با گزیده گوئی و تقدم معنا قرار می‌گیرد. زیباشناسیِ شعر مدرن بر محور

معنا می‌چرخد؛ در حالی که از نقطه نظر پسامدرنیسم؛ معنا چیزی ست که به شعر اضافه می‌شود. طرز چیدمان، فضا سازی و دلنشینی ناشی از بازی کلمات، شاخصه‌ای پساهفتادی در «شعر سانسور» است.

زیبائی شعر برآمدی ست حاصل از حسّ نهفته در کالبد شعر و نه ناشی از دلالت و معناپذیری آن. تسلط کلام و معنا در «شعر سانسور» پس زده می‌شود تا دلالت‌های ضمنی و وجوه حاشیه‌ای، می‌دانی برای نَسَق گیری و عَرض اندام بیابند. «شعر سانسور» از رومانتیسیسم و سانتیمالیسم روی برتابانده و تمهیداتِ دراماتیزاسیونی و سرگشتگی انسان ایرانی را جایگزین آن می‌کند. همچنین از سمبولیسم و ایده آلیسم فاصله می‌گیرد تا طبیعت شعری خود را بر اساس واقعیات پارادوکسیکال پایه گذاری کند.

> **... خوانش همانا رفتارِ خواننده است با زبان و معانی و مفاهیمی که در شعر اندوخته شده است. شعر با ساز و کارهای چند معنائی و چند واژگانی ارتباطی تنگاتنگ دارد. شاعر با تهمیداتی از قبیل روایت‌های متداخل و متعارض به قطعیت زدائی مبادرت می‌ورزد تا سهم خواننده در خوانش افزون شود.**

با این همه «شعر سانسور» صحنه‌ی تفوق عامدانه‌ی زبان و غلبه شگرد نیز بوده است.

مکاشفه ناگهانی بین سطور از وجوهات شعری ست. مناظر آشنا و حسّ یادآوریِ، امکان مکالمه در متن را برای خواننده می‌سر می‌کند. در این راستا، شکل و تکنیک واضح و مشهودی در کار نیست. شعر کشاکشی ست برای کنش پذیری خواننده

درخوانشِ متن. در چنین فرآیند نامنتظری، معانی و مفاهیم دگرگون می‌شوند و تصاویر، الفاظ و اشکال آرایش خود را تغییر می‌دهند تا فرصتِ کندگی از وضعیت انفعال برای خواننده فراهم شود. دمکراتیزه کردن فضای شعر یعنی خوشآمد گفتن به ورود خواننده در فصلِ خوانش. خوانش همانا رفتارِ خواننده است با زبان و معانی و مفاهیمی که در شعر اندوخته شده است. شعر با ساز و کارهای چند معنائی و چند واژگانی ارتباطی تنگاتنگ دارد. شاعر با تهمیداتی از قبیل روایت‌های متداخل و متعارض به قطعیت زدائی مبادرت می‌ورزد تا سهم خواننده در خوانش افزون شود.

رویدادهای زبانی و تصاویرِ آناکرونیسمی (نابهنگام) نقشی تعیین کننده در «شعر سانسور» دارند. این شعر با سرپیچی از نحوه‌ی بیان و چیدمان رایج، می‌کوشد با تولید پارادوکس، تناقضات فلسفی، اجتماعی و سیاسی انسان ایرانی را به صورت مملوس نشان دهد. «شعر سانسور» شعریست که به شیوه‌ی خلاف ـ آمدی، از صُورِ بیان و پردازشِ مدرنیسم شالوده شکنی می‌کند. در سرتاسر سطور این شعر، نابهنگامی جای تشبیه و توصیف را می‌گیرد و روند شعر بر اساس پیچاپیچی تِصاویر زبانی پیش می‌رود.

در پایان باید اضافه کنم که «شعر سانسور» رابطه‌ی میان «دال» و «مدلول» را منقرض می‌کند تا نقد ادبی دنبال منظور مؤلف سرگردانی نکند. نقدِ سنّتی در این نظر مُسَخّر است که برای هر دالی در دنیای بیرون مابه اذا و مصداقی موجود است، لذا تخطی از قراردادهای لغوی و دستوری جایز نیست. نقد نوین بدین معنی تلواسه‌ی کشف مقصود و منظور مؤلف را ندارد. چرا که ناقد پساهفتادی، «متن ـ بنیاد» نگرانه از خلال اثر و خط و ربط‌های موجود در ساختار می‌کوشد جهان مستقل متن را حلاجی کند. جهانی که ماسوای مؤلف در اثر مست‌تر بوده و خالق اثر از نِهفت آنچه بسا بی‌خبر باشد.

اگر غرابی باشد تشنه و سفید اگر نسیانی
باشد در آینه‌یی ملتهب اگر کسالتی باشد
در خمیازه‌یی بسته و همه در باشد و همه
لحظه باشد حرف باشد اگر تنی باشد
خاموش تنی محاط که تصمیم را جا گذاشته
تنی متعارف ــــ
اگر غراب نباشد چه؟

گوشی که تیز می‌شود

مهدی نوید

جعفر بزرگ امین

| علیرضا نابدل (اوختای) ـ بانی شعر مدرن در نطفه خفه شده آذربایجان | آنتولوژی شعر معاصر آذربایجان (۱)

علیرضا نابدل (اوختای) مبارز راه آزادی و عدالت، پیش و بیش از هرچیز ذاتا از مادر شاعرزاده شده بود. اوختای شاعری مستعد، نوجو و مدرن گرا بود. در دهه ۰٤ـ شمسی که منظومه پوپولستی «حیدر بابا» ی شهریار اوج شعر ترکی آذربایجان قلمداد می‌شد و اکثریت شاعران آذربایجان با غزلسرایی و شعر آشقی (خنیاگران) و شعرهای مضمونگرا، شعاری و بی‌توجه به فرم و زبان و زیبایی‌شناسی شعر مشغول بودند، اندک شعرهای بی‌وزن و آزاد ناظم حکمت گونه اوختای حادثه شعری باور نکردنی و شگفت انگیزی بود. اکنون می‌فهمیم که انگشت شمار شعرهای مدرن اوختای در آن سالهای قحطی شعر آزاد آذربایجان غنیمتی و گوهری بس گرانبها بوده که در صدف جوانمرگی او در نطفه خفه شد و شعر ما را در خلائی هولناک در غلطاند. اوختای ناظم حکمت آذربایجان بود که شعرش در نوجوانی هلاک شد و شعر مدرنش به بلوغ و پختگی نرسید. در سالهای ٥٦ ـ٥٥ در دوران دانشجویی‌ام در دانشگاه تبریز، روزی بر دیوار یکی از اتاقهای خوابگاه دانشجویی این جمله توجه‌ام را جلب کرد:

«سیاست چیز کثیفی است، هنر و ادبیات زیباست».

در آن ایام جوانی متوجه مفهوم عمیق این سخن نغز نشدم. بعدها اگرچه دیر، تاریخ

ادبیات را که بیشتر خواندم، عمیق‌تر متوجه شدم، آنگاه که هنرمند یا شاعر و نویسنده به جای پرداختن به حرفه خود که نوشتن و آفرینش باشد، در سیاست و مبارزات پراتیکی غوطه ور می‌شود، (همچون تقی رفعت، لاهوتی، علیرضا نابدل (اوختای)، مرضیه احمدی اسکویی، و بهروز دهقانی) ادبیات ملت خود را از خلاقیت گران قیمت خود، از انکشاف ادبی و توسعه فرهنگی که می‌تواند صورت دهد محروم می‌سازد. (اما دیدیم که نیما در عین حال که در شعرهایش سیاسی بود، متوجه این ضرورت تاریخی شد که شعر فرسوده و به رخوت گراییده هزار ساله فارسی نیاز به تحول بنیادی دارد، از این رو خود را از درگیر شدن در سیاست و حزب سیاسی کنار کشید و در شعر فارسی کاری کرد کارستان. کسی هم به او ایراد نگرفت که در آن دوران رونق سیاست بازی و حزب بازی چرا به مبارزه سیاسی عملی وارد نشد. و یا صمد بهرنگی علیرغم گرایشش به مشی چریکی و ایدئولوژی مارکسیستی در مبارزه پراتیکی وارد نشد و خدمات ادبی و فرهنگی بنیادینی را صورت داد و ادبیات کودک را در ایران بنیان نهاد. مثال دیگر ناظم حکمت هست که علیرغم مارکسیست بودن همچون نیما البته فراتر از او در شعر ترکی جهان کاری کرد کارستان). اکنون که در شعر و ادبیات آذربایجان خلاء ادبیات حرفه‌ای خود را می‌نمایاند همانا بدلیل جوانمرگی استعدادهایی چون تقی رفعت (معاون شیخ محمد خیابانی، اوختای، بهروز دهقانی، مرضیه احمدی اسکویی و دیگرانی می‌باشد که نماندند کاری نیمایی و ناظم حکمتی بکنند. اوختای بایستی زنده می‌ماند و همچون نیما و ناظم حکمت شعر معاصر و مدرن آذربایجان را به منصه ظهور می‌رساند. اوختای اولین شاعر آوانگارد در شعر معاصر آذربایجان می‌باشد. اما در تجزیه و تحلیل شعر اوختای نکته ظریفی نهفته است. نخست باید ببینیم اوختای شاعر ـ مبارز بود و یا مبارز ـ شاعر. این دو مقوله به نظر من تفاوت بنیادی باهم دارند.

۱ـ «شاعر ـ مبارز»:

شاعر ـ مبارز در درجه نخست و اساسا یک شاعر هست و سپس یک مبارز سیاسی. شاعر ـ مبارز دغدغه محوری‌اش خود شعر و ادبیت متن می‌باشد. اندیشه سیاسی خود

را نه در قالب شعار و مضامین لخت و عور بلکه در زبان و فرم شاعرانه به تصویر می‌کشد. شاعرـ مبارز نخست به اعتلای شعر ملتش می‌اندیشد. او نه شعار بلکه شعر سیاسی می‌نویسد. زبان و شعر برای او هدف و غایت و سپس ابزاری برای پیام رسانی و آگاهی دهی و بیداری است. از شاعران ـ مبارز می‌توان به عمادالدین نسیمی (شاعر حروفی آذربایجانی دوران تیمور لنگ که به دستور تیمور پوستش را کندند) اوختای، نیما، ناظم حکمت، شاملو، لورکا و امثال آن‌ها می‌باشد.

۲ـ مبارزـ شاعر:

مبارزـ شاعر نخست یک مبارز عملیِ سیاسی و یا نظامی است. می‌تواند عضو یک سازمان و یا حزب سیاسی و نظامی باشد و یا بطور انفرادی شعر را به مثابه سلاحی سیاسی در خدمت اهداف ایدئولوژیک و سیاسی خود درآورد. برای مبارزـ شاعر شعر تریبونی است برای شعار دهی، تبلیغ مرام و مسلک و بیداری خلق.

در این ردیف از شاعران می‌توان به فرخی یزدی، لاهوتی، عشقی، گلسرخی، سعیدسلطانپور، سیاوش کسرایی، هوشنگ ابتهاج، خلیل رضاو صمد وورغون، بی‌ریا و سلیمان رستم (شاعران آذربایجانی) و امثال آن‌ها اشاره کرد.. در بررسی کاراکتئر شعری اوختای ناگزیر با دو نیمرخ شعری ربروییم:

۱ـ شعرهای سروده شده در وزن هجایی و قالبهای شعر آشقی (خنیاگران)
۲ـ شعرهای سروده شده در قالب نیمایی و نیز شعرهای بی‌وزن سپید. (نزدیک به ۱۵ ـ شعر که عناوینشان عبارتند از:
«کلاهم، شمشیرم، و اسبم»، «چنین بود آوار شدن قلعه دختر»، «مارش طبل»، «شب‌ها»، «چراغ شب عجوزه»، «سحر»، «گرگ و شهر»، به کدام خاک، نوحه کوچک، اوختای آتا، تشنگی، چه می‌شد، وطن، سرای سلطانیه، کوههای سربلند، تیر پسر، و...)
اکنون به خوانش ساختاری و زیبائی‌شناختی شعر مدرن اوختای با عنوان «گرگ و شهر» بپردازم (ترجمه از ترکی از نگارنده):

(۱) ـ «گرگ و شهر»

کاسکت پوشیده از برف بر سر دارم/ لخت و خیس خیس/ و کتابهای خیسی در بغل/ یخبندان و ایاز / نفس سنگین / ومن بودم/ در کوچه‌های سنگفرشمان/ و خانه‌های لرزان از ترس/ برف گل آلوده/ و ما بودیم/ در گذر از برابر هر پنجره باز می‌شد: / گرگ، گرگ/ زود باشید بچه‌ها/ پشت سرمان بسته می‌شد/ فردای آن روز من دیدم که/ شهر پیر/ قطعه ـ قطعه/ تکه ـ تکه/ بار کامیونهای بی‌برگشت می‌شوند/ بوقت بازگشت به خانه‌مان/ پنجره‌ها باز یکی ـ یکی گشوده می‌شوند. / گرگ، گرگ، گرگ آدم خوار/ به ما سلاح سلاح بدهید/ روز سوم/ به وقت بازگشت به خانه/ پنجره‌ها یک به یک باز گشوده شدند. / هیس هیس، آهسته بروید. / هوا چون سرب سنگین/ تا لب به سخن بگشایی دهن پر می‌شود/ شهر در شکم گرگ بود.

در ابتدای مقاله، شعر اوختای را شعر مدرن خفه شده در نطفه ارزیابی کردم. به این تحلیلم باور عمیق دارم. اما چه عاملی باعث شد که این پدیده نامیمون در شعر آذربایجان اتفاق بیافتد؟ مرگ نابهنگام و زود هنگام اوختای. اوختای در اوج جوانی خود (همانند تقی رفعت در ۲۹ سالگی) در مبارزه مسلحانه خیابانی بر علیه رژیم دیکتاتوری پهلوی دستگیر و سپس اعدام شد. و این فاجعه‌ای بود که باعث شد

خلاقیت شعری او نتواند از قوه به فعل درآید و خودی نشان دهد. و در نطفه خفه شد. از اوختای تنها یک مجموعه شعر به نام «ایشیق یا نور» به یادگار مانده است. در این مجموعه شعر ۱۹ ـ شعر بی‌وزن وجود دارد. این ۱۹ ـ شعر همه در یک سطح از شعریت قرار ندارند اما نطفه شعر مدرن آذربایجان در آن‌ها بسته شده بود که در اثر جوانمرگی‌اش خفه شد و امکان حیات نیافت. در این شعرها برجستگی شعریت آنچنان هست که از اوختای چریک و ایدئولوژیک دیگر خبری نیست. در این شعرها از ایدئولوژی مارکسیستی تنها مضامین اومانیستی پیچیده در فرم و تصاویر شعری به چشم می‌خورد. اکنون به خوانش فرمی و معنای غایب زیباترین و سیاسی‌ترین شعر اوختای یعنی «گرگ و شهر» را که ویژه گیهای شعر مدرن را داراست و متن آن در فوق آمد بپردازیم

> **... شاعرـ مبارز نخست به اعتلای شعر ملتش می‌اندیشد. او نه شعار بلکه شعر سیاسی می‌نویسد. زبان و شعر برای او هدف و غایت و سپس ابزاری برای پیام رسانی و آگاهی دهی و بیداری است. از شاعران ـ مبارز می‌توان به عمادالدین نسیمی، اوختای، نیما، ناظم حکمت، شاملو، لورکا و امثال آن‌ها اشاره کرد.**

شعر «گرگ و شهر» روایت شاعرانه‌ای ست از دوران نوجوانی خود شاعر. روایتی تراژیک از یکی از فاجعه آمیزترین و هولناک‌ترین حوادث سیاسی آذربایجان در سال ۱۳۲٦ ـ ۱۳۲۵ خورشیدی. روایتی خطیست از زبان نوجوان مکتب رو. در این رابطه شاعر معاصر آذربایجان ناصر مرقاتی بدرستی حادثه سیاسی این شعر را انعکاس شاعرانه فروپاشی حکومت ملی فرقه دموکرات آذربایجان و حوادث بعد از آن ارزیابی کرده است. اما عناصر شعری که به این شعر ماهیت مدرن داده است عبارتند:

۱ـ بهره گیری از اشیای مدرنی چون: کاسکت، شهر، کامیون، سلاح، مرمی و..
۲ـ استفاده از زبان محاوره‌ای روز در شکل هنری آن
۳ـ تجسم شاعرانه فضای خفقان میلیتاریسیتی مدرن
٤ـ روایت کلان و خطی متن شعر که به شعر ساختار بخشیده است
٦ـ مضمون و اندیشه مدرن
۷ـ بهره گیری از نمادهای مدرنی چون کاسکت، کامیون، سلاح گرم، مرمی یا گلوله سربی
۸ـ نگاه شاعرانه جزئی نگر و نو
۹ـ انعکاس شاعرانه تجربه فردی و آنی شاعر از دوران نوجوانی
ساختار کلان این شعر مدرن خود از سه خرده ساختار تشکیل یافته است:

۱ـ خرده ساختار اول:

وضعیت اجتماعی ـ اقتصادی جامعه آن روز آذربایجان در موقعیت طبقاتی نوجوان راوی (شاعر) متبلور شده است. (کوچه‌های سنگفرش، برف گل آلوده، خانه‌های کاهگلی لرزان از سرما و..) خرده ساختار اول همچون دو خرده ساختار دیگر نمادین هست. کتابهای خیس: در لایه رویی معنایی ظاهرا خیس شدن کتابهای مکتبی از آن مستفاد می‌شود. اما چون به معنای غایب و لایه‌های درونی معنا دقیق می‌شویم، با در نظر گرفتن کتب مکتبی آن دوران که به زبان مادری ترکی بوده، خیس شدن آن‌ها و در نتیجه این خیسی زدوده شدن محتوای هویتی آن‌ها را تمثیل می‌کند.

***خانه‌های لرزان از ترس:** در لایه‌های رویی معنایی وضعیت فلاکت بار جامعه فقر زده آن دوران با تصویری بسیار گویا و زیبای شاعرانه نشان داده شده است. اما آنچه به این تصاویر عمق معنایی می‌بخشد خفقان نفس گیر و سرنوشت شومی و خونینی است که در انتظار مردم شهر است.

***برفهای گل آلوده:** تصویر نویی است از جلوه دیگر جامعه فقر زده. اما در معنای

غایب این نشانه چون عمیق شویم، وضعیت سیاسی ـ اجتماعی بهم ریخته را به تصویر می‌کشد. مردم که به تازه گی می‌خواهند خوشبختی و سفید بختی را تجربه کنند (در قالب استعاره برف) به خاک سیاه می‌نشینند و سیاه بخت می‌شوند (برف گل الوده).

***پنجره:** ظاهرا پنجره رو به بیرون خانه است، اما در معنای غایب و مجازی این نماد دریچه ایست که ندای هشدار به بچه‌ها می‌دهد:
۱ـ »ندای اول ندای ترسویانه ترسوهای سیاسیست که بچه‌ها را به درون و مخفی شدن فرا می‌خواند.
۲ـ «ندای دیگر صدای سیاسیون مبارز فعال در عمق حوادث می‌باشد که بچه‌ها را به احتیاط و هشیاری در برابر دشمن فرا می‌خواند. و این تاویل با در نظر گرفتن فضای حادثه منطقی و مقبول به نظر می‌رسد.

۲ـ خرده ساختار دوم:

در این بخش خواننده با استعاره‌های نو و غنی و فضایی سوررئالیستی و اساطیری روبرو می‌شود: شهر پیر: صفت پیری کهنسالی، سابقه تاریخی و دیرینگی شهر یعنی تبریز و به تعبیری کلی آذربایجان را بیان می‌کند. و این صفت برای شهر تاریخی تبریز چقدر جا افتاده انتخاب شده است. قطعه ـ قطعه و تکه ـ تکه: این تکه ـ تکه شدن بطور نمادین تقسیم بندی ولایت آذربایجان دوره قاجاریه را به استانهای جدا ـ جدا (زنجان، آذربایجان غربی و شرقی و..) توسط پسر و پدر پهلوی تمثیل می‌کند. اما چون در لایه‌های درونی معنا دقیق می‌شویم این نماد در حقیقت تکه ـ تکه شدن هویت، زبان و فرهنگ و تاریخ آذربایجان را جان می‌بخشد.

***کامیونهای بی‌برگشت**: کامیون نماد میلیتاریزم مدرن می‌باشد. بی‌برگشتی صفت بسیار مناسبیست بر اینکه دستگیر شدگان و تبعیدیان بعد از فرو پاشی حکومت ملی را تمثیل می‌کند که به ناکجابادهایی اعزام شدند که دیگر بازگشتی در کار نبود.

***گرگ آدم نما:** این صفت ترکیبی برای آدمکشان نظامهای میلیتاریستی امپریالیستی بکار برده شده است و نو می‌نماید. این گرگ (شاه و دارو دسته آدم کش‌اش) که در هیئت انسان ظاهر شده گوسفند خوار نیست بلکه تشنه خون انسانهای مبارزیست که از برای رهایی خویش از ستم و دیکتاتوری پهلوی می‌جنگند. در تاریخ وقتی می‌خوانیم بعد از سقوط فرقه دموکرات فداییان وفادار به فرقه را پیش پای شاه و ژنرالهای آدمکشش سر می‌بریدند، آنگاه گویایی این استعاره بیش از بیش نمایان می‌شود.

> **... اوختای بایستی زنده می‌ماند و همچون نیما و ناظم حکمت شعر معاصر و مدرن آذربایجان را به منصه ظهور می‌رساند. اوختای اولین شاعر آوانگارد در شعر معاصر آذربایجان می‌باشد. اما در تجزیه و تحلیل شعر اوختای نکته ظریفی نهفته است. نخست باید ببینیم اوختای شاعر ـ مبارز بود و یا مبارز ـ شاعر. این دو مقوله به نظر من تفاوت بنیادی باهم دارند.**

۳ـ سومین خرده ساختار:

پایان بندی تراژیک شعر می‌باشد. فریاد به ما سلاح، سلاح بدهید که از دهان راوی نوجوان (شاعر) در شعر به گوش می‌رسد، در حقیقت نه از زبان نوجوان که از زبان فدائیانی جاری می‌شود که خطاب به رهبران فرقه و به عبارتی روشن‌تر خطاب به خائنانی چون می‌رجعفر باقاروف و استالین زده می‌شود. بیچاره فدائیانی که با خلوص نیت و اعتماد به رهبرانشان در انتظاری کشنده به کمک مسکو خائن دست بسته به دار آویخته شدند. سومین خرده ساختار شعر با این گزاره نفس گیر: «شهر در شکم گرگ بود» نافذترین و گیراترین بخش شعر و به عبارتی وحدت درخشان شکل و محتواست. روز سوم/ به وقت بازگشت به خانه/ پنجره‌ها یک به یک بازگشوده شدند. / هیس هیس، آهسته بروید. هوا چون سرب سنگین/ تا لب به سخن بگشایی دهن پر می‌شود/ شهر در شکم گرگ بود.

ترجمه‌هایی از دیگر شعرهای اُوختای:

(۲)

«پیانوی غبار آلود»
پرده‌ها دریده، رانده شود ابر
صخره‌ها غلتان ازشیبهای سبز
تاریکی‌ها را بگذار روبد باد سفید

سحرگاهی سوزدار، گشوده خواهد شد
از پس مرگی بی‌سوگوار
کهن درهای گردوی بسته مانده

در سؤز سحرگاهی ازهم خواهد درید،
پیانوی غبار آلود، سکوت سیاه را
از داغی انگشتان آب خواهد شد آن روز
برکه‌های دیرین یخین سهند

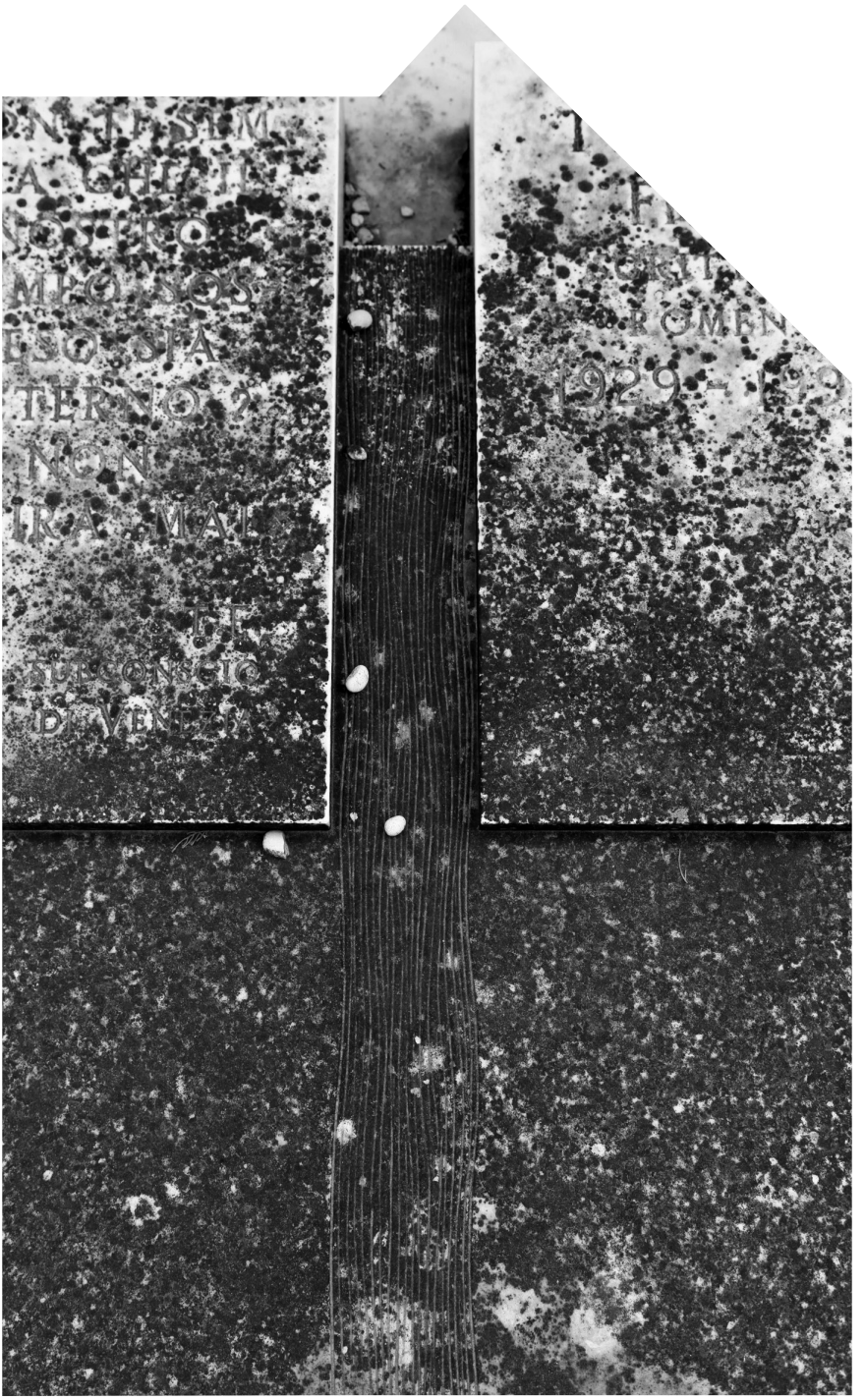
رقص هولناکی را می‌آغازند، بنگر
گلهای نشکفته ـ پژمرده کوه‌ها
دریاها سرریزان صحراها بخود پیچان
ستاره گان گریزان ازآسمان خونین
ستاره گان بهادران شب..

بچه‌ها دستتان را
از حرارت قلبم گرم کرده راهی شوید

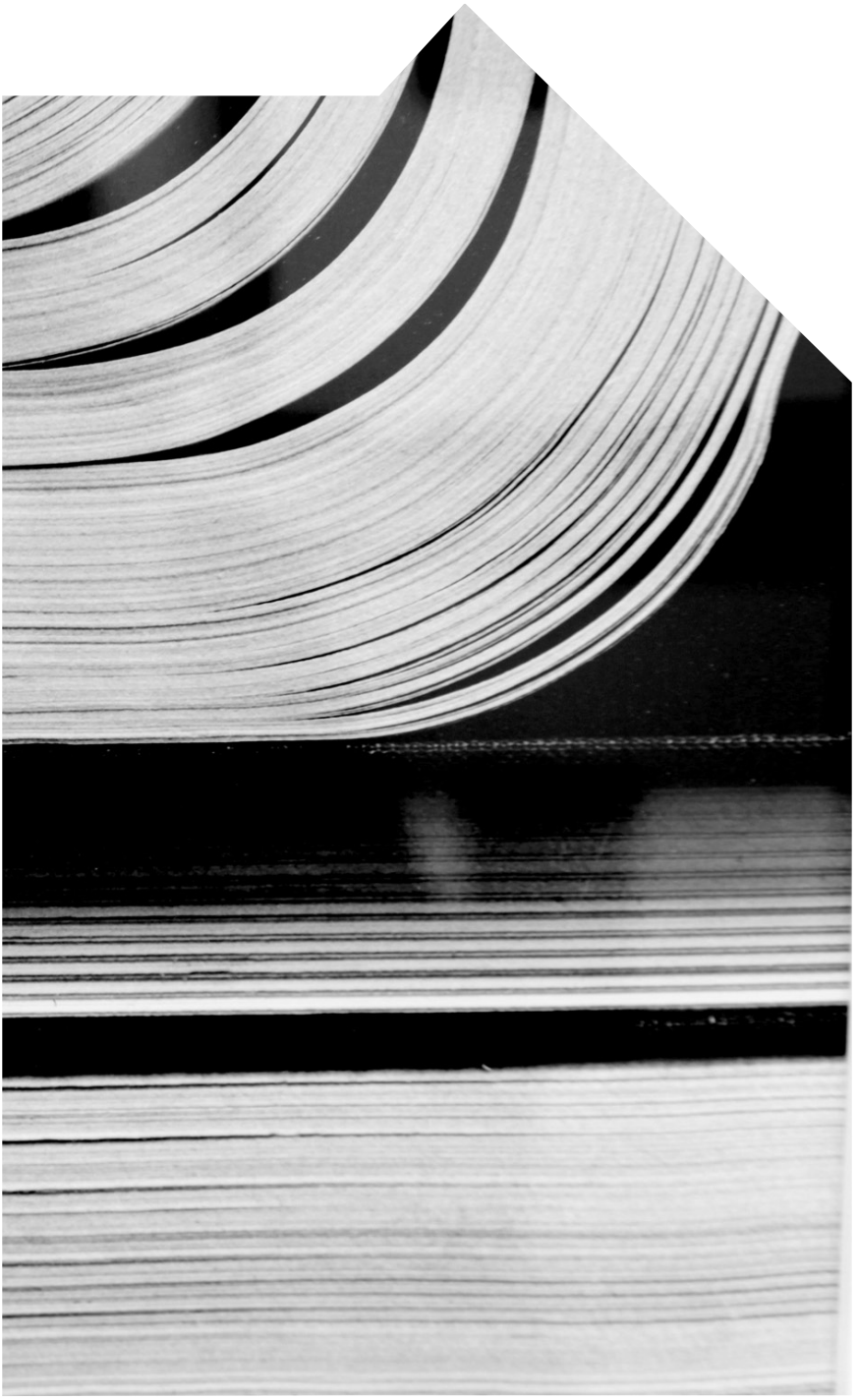
و گرنه دستان سرد توانند کرد؟
سوز سپیده دمان چشم براه ما
با دستان سرد کی توان نواخت
نغمه پیروزی در ساز روزه

(۳)

شبها/ بگاه خواب سنگین شهر/ پرنده دلم/ با بادهای ابر بر دوش/ به سوی افق‌های دور/ همبال می‌شود/ آنگاه که ماه/ جامه از تن درآورده/ در دریاچه ارومیه به آب تنی می‌پردازد/ پرنده دل من/ با امواج خنک به نجوا می‌پردازد/ بعد او/ به طواف کشتی‌هایی می‌پردازد که دود می‌کنند/ این دود/ از قلبی بر می‌خیزد که از اوجاق تاریخ شعله ور است/ این دود از کشتی بر می‌خیزد/ پرنده دلم بعد در باغ می‌شه به دخمه دختری می‌پرد/ که پشت قالی نشسته است. / با تمام وجود در تلاش است/ در این اثر که از جان مایه گذاشته است/ حماسه زندگی انسان را می‌بافد/ این شکوفه‌های بافته شده بدست انسان/ حیات ابدی خواهد یافت/ باز بعد/ پرنده دلم/ در اتراقهای ایلات قاراداغ/ به گردش می‌پردازد/ و در آلاچیق‌های باغات مراغه/ به نجواهای باغبانان در روشنایی فانوس گوش می‌خواباند/ در نهایت او/



سینا دادخواه
مهران حاتمی
مهدی سلیمی



مهران حاتمی

| سرنگونی پارادوکس زنون |
جستاری در باب خشم

قرار بر این است که در این جستار به مثابه یکی از بسیط‌ترین مقوله‌های انسانی و از جهت پیوند مرموزی که با هستی دارد مورد تحلیل قرار گیرد. این دو منظر در نهایت موضع فلسفه را در قبال این مقوله به پرسش خواهند کشید.

امر بسیط به یک کمون پدیدارشناسانه دلالت می‌کند. اشتراکی که خود درجه صفری است برای انواع متکثر تن یابی امر بسیط. خشم در مرکز یک چنین اشتراک انسانی قرار می‌گیرد و بدین ترتیب یک کنش نیست. ما در سورهای عمومیمان می‌توانیم از کنش‌هایی خشمگینانه سخن بگوییم ونه از کنشی تحت عنوان خشم. خوانشِ کنش‌های انسانی و نحوه انتخاب آن به ایده بسیط خشم، که خود برهانی قاطع برای کنش نبودنِ خشم است، معادلِ روشی است که لاکان – فروید بر اساس آن رویا را بازخوانی می‌کند. رویا و محتویاتشان «دال»هایی هستند که در یک اثر دلالتِ دال یا دال‌هایی غایب، در رویا پدیدار می‌شوند. نقش ذهن رویابین در همین امر ظریف نهته است. ذهن در مسیر این دلالت قرار می‌گیرد و تا آنجایی که دال‌ها، داده‌هایی به تصویر در آمده از جهان واقع‌اند، این مسیر را تصاحب کرده و با آن یکی می‌شود. به این

ترتیب برای خوانش رویا و کنش خشمگیانه، می‌بایست مسیری وارونه را طی نمود: از مدلول به دال. مسئله دقیقا در اینجاست که تعداد مدلول‌های که می‌توانند یک دال داشته باشند، بارها کمتر است از تعداد دال‌هایی که یک مدلول می‌تواند داشته باشد: این اختلاف تا آن اندازه فاحش است که به راحتی می‌توان از اولی در مقابل دومی چشم پوشی کرد.

> **...خشم مقوله‌ای است روانی که پیوندی بنیادین و هستی‌شناسانه با مجموعه پس مانده‌ها، به حاشیه رانده شدگان و سرکوب شدگانِ تاریخ روانی و اگزیستانسیالِ سوژه دارد. از آنجایی که فعلیت یافتن خشم بی‌تردید وجهه‌ای ضد بشری می‌یابد، کنش خشمگینانه، همیشه سوژه را به خارج از دایره‌ی فرنگ – تمدن تبعید خواهد کرد.**

به این ترتیب روشن می‌شود که چرا خشم را تحت عنوان بسیط‌ترین مقوله انسانی ونه کنش انسانی، رده بندی نموده‌ایم. در تقابل با خشم وضعیت‌های دیگر انسانی به راحتی می‌توانند یک کنش باشند. شادی به مثابه‌ی یک ایده نیز دائما چیزی از شاد بودن وضعیت ایده شادی را در خود دارد. انسان شاد می‌تواند تظاهر به غمگین بودن کند، بدون آنکه خللی در شاد بودن‌اش ایجاد شود و بدون انکه خللی در فعلیت ایده شادی ایجاد شود. اما انسان خشمگین تنها اگر تظاهر نکند و اگر توانایی تظاهر نکردن را داشته باشد، سرکوب نشده است.

خشم مقوله‌ای است روانی که پیوندی بنیادین و هستی‌شناسانه با مجموعه پس مانده‌ها، به حاشیه رانده شدگان و سرکوب شدگانِ تاریخ روانی و اگزیستانسیالِ سوژه دارد. از آنجایی که فعلیت یافتن خشم بی‌تردید وجهه‌ای ضد بشری می‌یابد،

کنش خشمگینانه، همیشه سوژه را به خارج از دایره‌ی فرنگ – تمدن تبعید خواهد کرد. فرهنگ جامعه مدرن پیش از انکه سلسله مراتب ِ هویت خود را بر پا کند، سوژه خشمگین را در همان اولویت اول به خارج از حیطه‌ی تعریف شده‌ی خود، جایی همتراز عصر بربریت، تبعید کرده است. سوژه خشمگین خارج از این دایره در جزیره‌ای دوردست زندگی می‌کندو همین که ساختار از قبول فردیت و ارائه‌ی هویت به او سرباز می‌زند از سویی و از سویی دیگر اینکه در همان حین به گونه‌ای آن را در خود شامل می‌شود، مشروعیتی اخلاقی – تاریخی را برای ساختار دست و پا می‌کند. بدین ترتیب سوژه خشمگین در همان جایگاهی اسکان می‌یابد که برای فرد انقلابی طراحی شده است.

> **... جنبه‌ی جنون آمیز رویا و خشم و انطباق لحظه‌ی کنش خشمگینانه مستقیم با لحظه‌ی جنون، همگی ما را به یاد حکم مشهور کی یر کیگارد خواهد انداخت: «لحظه تصمیم، همان لحظه جنون است». که می‌توان آن را چنین ادامه داد: «لحظه‌ی تصمیم همان لحظه‌ی جنون است، یعنی لحظه کنشِ خشمگینِ انقلابی سوژه‌ها، برای سرنگونی پارادوکس زنون.»**

این ویژگی ساختاری خشم و بیشتر از همه سرکوبی ِ ذاتی که ساختار برای سوژه به همراه دارد، یکی از عمده‌ترین گسست‌های میان ِ سوژه‌های طبقات پایین دست جامعه است. سوژه‌هایی خشمگین که کنش خشمگینانه، از آنان گرفته شده است. بنابراین تحلیل نمی‌توان نمونه fight club را به این بهانه طرد کرد که اگر مجال ِ کنش به سوژه داده شود، نتیجه چیزی جز تخلیه‌ی بار روانی ِ او نخواهد بود. این بی‌تردید خوانشی بی‌اندازه نامربوط خواهد بود.

سرکوبی خشم در جامعه معاصر، آن را محو نمی‌کند، بلکه مسیر انضمام آن را دستکاری می‌کند. به این ترتیب که زادگاهی می‌شود برای پارانویای عظیم که سوژه‌ها هر یک نسبت به یکدیگر دارند. سوء ظنی که در نهایت به راحتی می‌تواند تبدیل به مقابله‌ای فیزیکی شود. اما عمده‌ترین دستاورد این پارانویای اجتماعی، فاصله‌ای است که پیشاپیش هر سوژه‌ای از سوژه دیگری دارد؛ خواه شهروندی در ساختار و خواه تبعید شده‌ای از و در ساختار.

ساختار به این ترتیب هیچگاه نمی‌تواند به آن تمامیت مطلوبی که دلخواه است دست یابد، چرا که همیشه در آغاز ِ برقراری خود است، یعنی تا آنجایی که فرد خشمگین اجازه‌ی کنش خشمگینانه را به خود بدهد، می‌بایست توسط ساختار به منقطه‌ای خارج از فرهنگ، تبعید شود. و این موید ناتمامیت ساختار است، چرا که تمامیت در صورتی امکان پذیر است که ساختار، یک بار و برای همیشه تبعیدی‌های خود را مشخص کند تا بر پایی سلسله مراتب هویت آغاز شود.

از سویی دیگر بر اساس سرکوبی ساختار و سلب کنش خشمگینانه‌ی مستقیم از سوژه، خود خشم نیز در جامعه بورژوایی معاصر دائما چیزی از ناتمامیت و اختگی را به همراه دارد. کنش خشمگینانه‌ی مستقیم تنها آنجایی می‌تواند رخ دهد که تجاوز جامعه‌ی بورژوایی معاصر به خودشیفتگی نارسیستی و ایدئولوژیک شده سوژه (مبحثی آلتوسری – لاکانی) برای خود سوژه مشهود شود. البته ناگفته نماند که این خودشیفتگی ایدئولوژیک، خود دسیه ایست از جانب همان تجاوزگر، دسیسه‌ای که در برپایی سلسله مراتب فرهنگ اجرا گردیده است: ارائه تصویری جعلی از سوژه‌ها به خودشان، گرفتن آینه‌ای کژنما در برابر چهره سوژه، آینه‌ای که کژی‌های سراسر ایدئولوژیک دارد.

در نهایت طرح پیاده شده در اینجامعه چیزی شبیه به پارادوکس زنون خواهد بود، تصویری در انتهای مسیری متناهی قرار گرفته که انطباق با آن رویای سوژه است، اما

دستیابی به آن تصویر ملروم ِ طی این مسیر و لازمه طی این مسیر، طی کردن نصف آن است و طی کردن نصف آن... الی نهایت.

در حالی که در تقابل با پارادوکس زنون اگرچه مسیر متناهی است اما طی کردن آن در جهان واقع ناممکن است.

بدین ترتیب تا آنجایی که کنش خشمگینانه متوجه بنیان ِ ساختار بورژوایی جامعه معاصر نشود، هیچگاه کنش خشمگینانه مستقیمی روی نداده است. خوانش همسان رویا و خشم، جنبه‌ی جنون آمیز رویا و خشم و انطباق لحظه‌ی کنش خشمگینانه مستقیم با لحظه‌ی جنون، همگی ما را به یاد حکم مشهور کی یر کیگارد خواهد انداخت: «لحظه تصمیم، همان لحظه جنون است». که می‌توان آن را چنین ادامه داد: «لحظه‌ی تصمیم همان لحظه‌ی جنون است، یعنی لحظه کنش ِ خشمگین ِ انقلابی سوژه‌ها، برای سرنگونی پارادوکس زنون.»

مهدی سلیمی

| آنگاه که نشانه به شئی بدل می‌شود... |

«این مقاله به مناسبت صدمین سالگرد مشروطه خواهی در ایران نوشته شده است. در حقیقت جستاری است در باب مفاهیم مشروطه و مشروطه خواهی. و بنا به اقتضای این گفتمان، طبیعی ست؛ اگر در پی ریشه یابی واژه‌ی مشروطه و بنیان‌های فکری مشروطه خواهی، باشیم.

مشروطه در اصل به معنی شرط گذاشتن است؛ که ما آنرا در واقعیت تاریخی شکل گرفته به محکوم کردن تک محوری و مفهوم اتوریته موجود در احکام دولتی تک محور تعبیر می‌کنیم. مشروطه خواهی خواستار حذف تک محوری و رسیدن به یک همزیستی مسالمت آمیز است.

در این مقاله از جریان مشروطه خواهی روی داده در ایران، تنها واژه مشروطه به عاریت گرفته شده است؛ و نتیجتا کاری به جوانب جریانات مشروطه، تاثیرات آن و همچنین دست یافتن به اهداف اصیل ارائه شده در قالب مشروطه خواهی در ایران و تداوم آن در نظام سیاسی، نداریم.

نویسنده این مقاله معتقد است که انعکاس و تجلی مفاهیم مطرح شده در غرب درباره حقوق فردی و حقوق بشر و تجلیات انسان دوستی را در وجوه مختلف آن در مشروطه خواهی ایران می‌توان بررسی کرد. وهمچنین اتفاقات بر آمده از کنشهای

اجتماعی در قبال مشروطه خواهی و همسویی آن با افکار جمعی، برای رد سوژه محوری در یک جامعه که به مشروطه خواهی تعبیر می‌شود؛ (مفهوم سیاسی آن) را می‌توان در روابط بین متن و مؤلف نیز مشاهده کرد.

آنگاه که متن به خود مؤلف شرط گذاشته و او را به یک همزیستی مشترک فرا می‌خواند و با گریز از سوژه محوری، مجلسی را طراحی می‌کند که تعداد جایگاهایش برابر با تعداد مخاطبان اثر خواهد بود. در این صورت با قرار دادن معنا به صورت لایه ایی در متن توسط مؤلف و طغیان او برای اثبات محوریت خود، در همزیستی ایجاد شده؛ می‌توان واقعیت به توپ بسته شدن مجلس از طرف عنصر مقتدر را تداعی کرد.

> **... در توصیف زنانگی، مرد برای گریزازدلایل وابستگی‌اش نشانه ایی (و البته کلیشه وار) از زن را به اختیار بر می‌گزینند. ولی با اینحال هنوز محوریت و حاکمیت بدون شرط خود را نگه می‌دارد. در این قاعده‌ی بازی، زن آن نشانه را به شئی پیچیده شده در کاغذی تیره (کلیشه وارتر) تبدیل می‌کند.**

بنابراین در این مقاله بیشتر به ریشه و بنیان اندیشه‌های رادیکالی در مفاهیم بدست آمده از مشروطه خواهی پرداخته می‌شود؛ و جنبه‌های کاربردی آن در برخورد با یک متن بیان خواهد شد.

پس متن، مؤلف و خوانندگان را به جای سه ضلع مثلث مشروطه خواهی، یعنی مشروطه خواه، دولت و مردم جایگزین می‌کنیم و به روابط آن‌ها می‌پردازیم.»

اجازه دهید مقاله را با یک مثال از «بودریار» شروع کنم:

«ماجرای زنی را در نظر بگیرید که مردی برای‌اش نامه عاشقانه پر سوز و گدازی می‌فرستد. زن می‌پرسد: کدام بخش از وجوداش مرد را بیش از همه فریفته بوده؟ مرد چه جوابی می‌تواند داشته باشد؟ البته که چشم‌هایش. و بعد چشم زن، پیچیده در کاغذی تیره، با پست به دست‌اش می‌رسد. مرد خرد می‌شود. نابود می‌شود. زن سرنوشت ساز آن دیگری می‌شود»

در این مثال ابژه زن، زنانگی خود را مشروط می‌کند.

زن همواره حضور دارد. چه هنگامی که چشمانش همراه با سایر اجزاء کنار همدیگر قرار می‌گیرند و ساختار او را تشکیل می‌دهند؛ و چه موقعی ایی که چشمانش به تنهایی تداعی کننده تمام ساختاری ست که در نهایت به ابژه زن ختم می‌شود. از این مثال زن را حذف می‌کنیم. در این صورت تنها چیزی که باقی می‌ماند یک سئوا ل است. یک شرط که از طرف زن مطرح شده و علت میل مرد را جویا می‌شود. سئوال، سوژه را در دام خود اسیر کرده و مرد را غایب می‌سازد. این همان سر آغاز اسطوره سازی ست.

در توصیف زنانگی، مرد برای گریزازدلایل وابستگی‌اش نشانه ایی (و البته کلیشه وار) از زن را به اختیار بر می‌گزیند. ولی با اینحال هنوز محوریت و حاکمیت بدون شرط خود را نگه می‌دارد. در این قاعده‌ی بازی، زن آن نشانه را به شئی پیچیده شده در کاغذی تیره (کلیشه وارتر) تبدیل می‌کند. زن با از دادن دلیل وابستگی‌اش به یک نهاد، (با ازدست دادن چشمانش) سوژگی را از مرد می‌رباید. چرا که مرد آن جزء بدست آمده را دلیلی مبنی بر تصرف ابژه خود می‌پنداشت. زن در این مثال با تحت لفظی گرفتن استعاره، نظم نمادین را مضمحل می‌کند. و نتیجتا مرد وجهه‌اش را می‌بازد. سوژه مرد از مقام استعلایی فرو کاسته و به یک شئی بدل می‌شود و در طرف مقابل، زن چشمانش را از دست می‌دهد.

آنگاه که زن حاضر باشد تمام اجزای خود را تنها یک شئی جلوه دهد، به یک شورشی تمام عیار تبدیل می‌شود که در راه سلب قدرت از حاکمیت مطلق قدم برداشته است.

زن در این مثال یک مشروطه خواه است «یک جانباز که در راه اهداف اصیل‌اش حاضر به دادن جانش می‌باشد.»

اگر زن بار دیگر بگوید که کدام بخش از وجودش مرد را بیش از همه فریفته است؟

مرد چه جوابی می‌تواند در چنته داشته باشد؟
او قاعدتا اینبار دلیل وابستگی‌اش را بیان نمی‌کند. یا بهتر بگویم دلیلی در این کار نمی‌بیند. چرا که دلیل وابستگی‌اش توسط زن تبدیل به یک شئی دست یافتنی می‌شود.

مرد ترجیح می‌دهد فقط یک ابژه جنسی باشد که در طرف مقابل زن قرار گیرد. بدون داشتن هیچ استیلا و برتری نسبت به نقطه مقابلش.

«فوکو» می‌نویسد:

«مؤلف تنها بخشی از یک ساختار را نشان می‌دهد. آن هم در مقام سوژه، نه مذکر»

پس مرد ترجیح می‌دهدکه در این بازی ارزش کالای مبادله شده را پائین بیاورد. مانند اینکه بگوییم قمار بازی چیزی فراتر از برد و باخت است. وقتی در بازی پای پول هنگفتی در میان است؛ می‌توان گفت قمار بازارزش پول را پائین می‌آورد. برای یک قمار باز شرط بازی تنها یک نقطه‌ی آغاز است نه در برگیرنده کل بازی. (نوشته نیز جایی آغاز می‌شود که موضوع نوشته به طور پایان ناپذیری محو می‌شود.) شرط بازی هر دو طرف را در یک موقعیت یکسان قرار می‌دهد. آن‌ها قواعد مشترکی را برای تداوم رابطه‌ی ایجاد شده در حین بازی رعایت می‌کنند و به یک لذت مشترک

حاصل از موقعیت یکسان (همزیستی) می‌رسند. به این خاطرقمار باز به هرگونه پیش آمد اتفاقی تن خواهد داد.

در مثال بالا دیدیم که مرد نیز حاضر می‌شود در بازی خود ارزش کالای مبادله شده را پایین بیاورد. همه این رابطه‌ها (مرد و زن، قمار بازان، متن و مؤلف) مانند پاندولی ست که دو طرف آن بدون برتری خاصی بر دیگری مقابل هم قرار می‌گیرند. در این رابطه‌ها تنها میل حکم فرماست و قدرت زاذه‌ی میل بازیکنان خواهد بود.

> **... متن علت‌ها را زیر پا می‌نهد و قدرت خود را به واسطه می‌لش به نمایش می‌گذارد. مانند قاعده زمانمندی ساعت‌های جیبی و یا خصوصیت خرد کنندگی آسیا که چیزی فراتر از رابطه روابط علی و معلولی است.**
> **نتیجتا، متن به فراخوانی بدل خواهد شد که خواننده را برای مشارکت در رابطه‌هایش فرا می‌خواند.**

میل به یک کل، به یک قالب، تن نگریسته شده یا همان فیزیک سرخوشی.

اینجا ما با دو طرف بازی یا همان زنانگی و مردانگی روبرو می‌شویم. زنانگی که به قول «ژان بودریار» در برخی افراد، مرد یا زن جلوه می‌کند. دقت کنید که زنانگی، سوژه زن یا مرد نیست. بلکه صفتی ست که همه نااستواریهای میل را به معرض دید می‌گذارد.

بودریار معتقد است که: «زن، غیاب میل است.»

حذف زن با توجه به حذف مرد (نقطه مقابل آن در مثال بالا) همان ایجاد میل مفرطی است که از حذف معنا بدست می‌آید. چرا که میل بشری برخلاف غریزه حیوانی همواره از راه رجوع به نیستی شکل می‌گیرد (نیستی معنا). لذتی که بعد از

حذف چشم از ابژه جنسی قابل تعریف است.

ابژه جنسی اینجا دیگر هیچ استعاره و نشانه‌های نمادین نخواهد داشت؛ و رابطه بین دو طرف موردهای جنسی مانند پیشامدهای اتفاقی بازی قماربازانی خواهد شد که پول را از لذت بازی خود حذف کرده بودند. یا همچون زنی که چشمان خود را از دست می‌دهد؛ و مؤلفش را از مقام سوژه پائین می‌کشد. (مفهوم مشروطگی).

متن عصیان می‌کند. او خواستار قطع تمام وابستگی هاست.

لایبنتس می‌نویسد:

«تو گویی ساعت‌های جیبی زمان را به اتکای نوعی قوه زمان نگاری، بدون نیاز به فنرها، اعلام می‌کند. یا تو گویی آسیاها غلات را به یاری نوعی خصوصیت خرد کنندگی، بدون نیاز به چیزی چون متعلقات سنگ آسیا، آرد می‌کند.»

متن علت‌ها را زیر پا می‌نهد و قدرت خود را به واسطه می‌لش به نمایش می‌گذارد. مانند قاعده زمانمندی ساعت‌های جیبی و یا خصوصیت خرد کنندگی آسیا که چیزی فراتر از رابطه روابط علی و معلولی است.
نتیجتا، متن به فراخوانی بدل خواهد شد که خواننده را برای مشارکت در رابطه‌هایش فرا می‌خواند.

متن، دیکتاتوری سوژه محوررا از مقام خود به پایین می‌غلتاند ولی نابود نمی‌کند. بلکه سوژه در یک سوی مثلث مشروطه خواهی مفروض قرار می‌گیرد. به قول «می‌شل فوکو»: سوژه تنها بخشی از ساختار را نشان می‌دهد.

فوکو نیز گفتمان پیشنهادی خود را با جمله‌ای از بکت آغاز می‌کند، با این عنوان که:

«چه اهمیتی دارد که چه کسی حرف می‌زند؟»

در گفتمان محوریت بحث از اشخاص گرفته می‌شود. در این صورت هر شخصی با هر پیشامد ذهنی، و با هرگونه از حافظه تاریخی خود در آن شرکت خواهد کرد. این حضور وسیع، معنا را به تعویق خواهد انداخت. و مجلسی (همچون مجلسی که مشروطه خواهان خواستارآن بودند) از خوانندگان بنا خواهد شد که به صورت جمعی و در عین حال با برداشت‌های متفاوت از متن، در آن حضور پیدا خواهند کرد. تا تنها ناظر اثر مؤلف نبوده بلکه در جریانات متن نیز شرکت کنند. مانند مجلس تشکیل شده بعد از انقلاب مشروطه که حق شرکت در سیاست گذاری‌های کشوررا داشتند.

و امسال صدمین سالگرد همین مشروطه خواهی در ایران بود.

آیا روزی فرا خواهد رسید که صدمین سالگرد مشروطه خواهی در متن را جشن بگیریم؟ و یا همه این‌ها تنها تعبیرات نادرستی از طرف نویسنده این مقاله بوده است؟

تابستان ۸۵

سینا دادخواه

| مرگ بر داستان کوتاه |

«... مکانیزم پند آموزی... پیامبران ریز و درشت، بار دیگر به حیات خلوت انسان مدرن راه یافته‌اند؛ اما این بار نه با هاله‌ی مقدس و وحیانی؛ بلکه به صورت قصه و اسطوره و سرگرمی»

ـ یک فیلسوف نیمه دیوانه ـ

کافی است بدانیم و بپذیریم که روشنگری قرن نوزده ـ این پروژه تمام عیار انسانی ـ به ناگزیر در جامعه مصرفی نیمه‌ی دوم قرن بیستم خود تبدیل به یک اسطوره می‌شود. شاید اگر بگوییم «قصه» بهتر باشد. بله! تبدیل به یک قصه می‌شود. مسئله تقریبا ساده است؛ انسان «سیاست ورز عیاش مدرن» ـ رویای همزمان کارل مارکس و آرتور رمبو ـ در دنیای واقعی و انضمامی معاصر نمی‌تواند وجود داشته باشد و درست به همین دلیل تبدیل به یک شخصیت داستانی می‌شود برای فروش هرچه بیشتر آخرین اثر فلان رمان نویس یا درام نویس انگلیسی یا امریکایی. در واقع ما با گونه‌ای والایش روبرو هستیم. عرصه‌ی نمادین و پدیدارشناختی رمان‌ها و داستانهای کوتاه شامل فضاهایی است که در آن‌ها «لذت و تحقق میل» نامگذاری می‌شوند تا در ذهن مخاطب «نام» لذت به جای ارزش مصرف واقعی لذت بنشیند و صورت مثالی آنجایگزین اشکال ممکن این جهانی‌اش گردد. طنز قضیه اینجاست که همزمان با پیدایش کلانشهرهای مدرن در قرن نوزدهم است که داستان کوتاه پا به عرصه حیات می‌گذارد. نیویورک و پاریس، ادگار آلن پو و گی دو موپاسان را تولید می‌کنند. فضای شهری که بیش از

پیش به تعبیر مارکس به «دخمه‌ی جهنم سان» انسان تبدیل گشته و جاودانگی و حتی رویاپردازی پیرامون آن را به لطیفه‌ای مضحک مبدل ساخته است از طریق داستان کوتاه به زیبایی‌شناسی خاص خویش دست می‌یابد. زیبایی‌شناسی شهری. سرزمین شگفت انگیز داستانهای پو و موپاسان بیشتر به لالایی مادری می‌ماند برای تسکین گریه‌های کودک گرسنه. انسان دربند در ابتدا آزادی را صرفا تخیل می‌کند. اما اشکال کار به هیچ وجه در خاستگاه‌ها نیست و پیدایش زیبایی‌شناسی شهری واقعا یکی از طلایی‌ترین فرازهای تاریخ زیبایی‌شناسی جهان است. بحث اصلی من کارکردی است که این زیبایی‌شناسی و فرم مطلوب آن یعنی داستان کوتاه در صنعت سرگرمی بر عهده می‌گیرد. فاسد شدنی سراسری به قیمت توده‌ای شدن غیر انتقادی ادبیات.

... سرزمین شگفت انگیز داستانهای پو و موپاسان بیشتر به لالایی مادری می‌ماند برای تسکین گریه‌های کودک گرسنه. انسان دربند در ابتدا آزادی را صرفا تخیل می‌کند. اما اشکال کار به هیچ وجه در خاستگاه‌ها نیست و پیدایش زیبایی‌شناسی شهری واقعا یکی از طلایی‌ترین فرازهای تاریخ زیبایی‌شناسی جهان است.

لذت فهم ادبیات مدرن می‌میرد و جایش را به انتقال هژمونی و سلطه هنری می‌دهد. روزی نیست که در صفحه‌ی «اندیشه» یا «هنر» روزنامه‌ها و نشریات نخوانیم که نویسنده‌ای مشهور در خلال مصاحبه از تعلق خاطرش به انسان (!) و اینکه وقتی اینهمه «فاجعه» دارد بر پیکر انسانیت فرود می‌آید نباید «خاموش» نشست و نظاره کرد؛ داد سخن ندهد و دست آخر اضافه نکند که «... من نیز به نوبه‌ی خود در رمان آخرم برای نشان دادن این دغدغه‌ها تلاش زیادی کرده‌ام» (یعنی ترا به جان عزیزتان بروید آن را بخوانید و الا ناشر با من فسخ قرارداد می‌کند)

انسان دیگر موضوع معرفت مستقیم بشری نیست، بلکه موضوع رمان‌ها و داستانهای کوتاه نویسندگان «حرفه‌ای» آمریکای شمالی است. انسانی مصنوعی که صرفا برای نمایش دادن «خلاقیت» مولفش حوادثی مصنوعی را برای خود «خلق» می‌کند؛ تا مخاطب بخرد و بخواند و مصرف کند. از وانمودها لذت ببرد. سرنوشت انسان پست مدرن این است. گم شدن در فضاهای تو در توی داستان‌ها و رمان‌ها. هزارتوهای بورخس. جالب اینجاست که در اینجا نادانی و حس تعلیق و پایان بندیهای لنگ درهوای عمدی و غیرعمدی مولف از قرار معلوم باید ستایش هم بشود. عدم قطعیت داستان‌ها و در هم آمیختن «واقعیت» و «خیال» و تغییر ریتمهای ناگهانی داستان‌ها باید در مخاطب از همه جا بی‌خبر، لذتی اجباری را هم تولید کند. به گونه‌ای پنهان آنچه که مورد تمجید قرار می‌گیرد، تلاش مولف برای حذف تحقق میل انسان و دغدغه‌ی دائمی او در دست یافتن به یک زندگی بهتر است. چنین «در معرض حذف شدن» قرار دادنی است که به معیاری برای داستان نوشتن «حرفه‌ای» تبدیل گشته است. و اینجا تنها یک اسطوره است که تکرار می‌شود. اسطوره‌ی بازگشت ابدی. تاریخ «متاسفانه» تکرار می‌شود. یک بار به صورت تراژدی و بار دیگر هم به صورت تراژدی

خوب نگاه کنید! انسان قبل از رنسانس انسانی است روایی. غرق در قصه‌ها و تمثیلهای کتب مقدس. تمثیلاتی که در غیاب ابدی خدا و وحی و پیامبر، وظیفه شناساندن و رمزگذاری و در نهایت القای حقیقت را بر عهده دارند. با رنسانس اما قضیه به گونه‌ای دیگر، پیگیری می‌شود. جوری پیچیده‌تر و قطعا موثرتر. مسیحیان توسط مسلمانان بغداد و طرابلس به آثار فیلسوفان یونان دست می‌یابند. «عقل» باز می‌گردد. اما این بازگشت تنها یک میان پرده است. آنچه واقعا به همراه عقل بازمی گردد، اسطوره‌های هلنی هستند. زمان رنسانسی، زمان رجعت است. رجعت نوستالژیک به عصرطلایی هومر و آشیل و پریکلس. این فضای مفتون قصه را در نگاره‌ها و داستانهای گوتیک و باروک اواخر قرون وسطی هم می‌توانید ضرب کنید تا بدانید قصه‌ها و آنچه که لیوتار «دانش روایی» می‌نامد چگونه بر سراسر تمدن به ظاهر «عقلانی» غرب سایه افکنده است. تمدن اروپایی تمام متکی به دانش روایی

است و این اصلا آن طور که لیوتار می‌پندارد نکته‌ای مثبت نیست. زیرا آنجا که پای انتخاب و مبارزه برای تغییر دنیا در میان باشد، ما بیشتر و پیش‌تر به «صراحت» عقل نیازداریم تا قصه‌های پدران و نیاکان و مشتی «اسطوره» ی عقلانی. اروپا می‌تواند از این میراث مصیبت بار دل بکند هر چند که هرگاه که قصد چنین مقصدی را نموده، به گونه‌ای مهیب‌تر و ارتجاعی‌تر به آن بازگشته است. تا طنینهای اومانیسم و آته ایسم خواسته‌اند موجاموج دنیای «غرب» را فرا بگیرند؛ تلفیق صدای نابهنجار کاتولیکی فقدان «معنویت» و صدای زمخت فقدان «زندگی» روشنفکران مرده نمای «مستقل» سر به آسمان گذاشته و جماعت ملیونی را به دنبال خویش به هر جا که خواسته کشیده.

حقیقت این است که فرهنگ اروپا به جز دانش روایی، دو عنصر پویای بنیادین دیگر هم دارد و من روی آنهاست که پافشاری می‌کنم. فلسفه ـ هنر فلسفیدن ـ و شعر ـ هنر شاعری ـ سویه‌ی رادیکالی که هر بار نامنتظر، فرهنگ اروپایی را دیگر باره قادر به تجدید حیات کرده بی‌شک این دو بوده‌اند. و فقط این دو هستند که می‌توانند دانش روایی اسطوره خواه غرب را وادار به خضوع و خشوع کنند. عصیان بودلر، رمبو، سمبولیزم و سورئالیزم در برابر «بینوایان» و «فاوست» و «دن کیشوت». و به گونه‌ای نمادین خیزش انقلابی/عقلانی مارکسیسم به عنوان ناجی خودآگاهی و عقلانیت در برابر ایدئولوژیهای «کاذب» تقدیر گرا. باور کنید اسطوره‌ها بازتاب هیچ حقیقتی نیستند، چنان که داستان‌ها ی کوتاه و فیلم‌های بلند تلویزیونی و سینمایی ما. حقیقت در کار نیست؛ فقط شکلی از «تجسم» حقیقت برای القای کاذب استعاری آن. پشت این انبوه اسطوره‌ها و قصه‌ها و ماجراها از انسان خبری نیست. واضح است که انسان تا وقتی که در فلاکتی برنامه ریزی شده زندگی می‌کند، قادر به سخن گفتن و از خود گفتن نخواهد بود. او در چنین وضعیتی حداکثر قادر به «لب خوانی» است و اسطوره این فلاکت عظمی را می‌پوشاند. آن را با توهم لذت جای گزین می‌کند. آدمی که فلاکت شهری و کارمزدوریش نمی‌گذارد که وی برای تفریح از پارک جنگلی حومه‌ی کلانشهر فراتر برود، قطعا به ماجراجوهای اولیس و هفت خوان رستم و قصص کتب مقدس برای استحاله‌ی منفی‌اش نیاز دارد. استحاله‌ی منفی. منظورم از این

اصطلاح آن هاله‌ی ساختگی است که فرد شوربخت به دور خویش ترسیم می‌کند تا خویشتن را به گونه‌ای مطلوب استاندارد و شادمان و یقینمند نشان دهد. تا با خواندن ماجراهای اولیس به خود القا کند که فردی «مسلط» بر تاریخ و ادبیات ـ روشنفکر ـ، با از برخواندن هفت خواندن رستم «ناسیونالیستی غیور» و با تاکید هر روزه بر پندآموزی قصه‌های کتب مقدس، فردی متدین و متشرع است.

> **... اگر آموزه‌های پست مدرن جرات قضاوت و تحلیل را به کاربرش نمی‌دهند ما می‌گوییم قضاوت عقل عریان ـ خرد نیمروزی مدیترانه ای ـ تنها چیزی است که به آن نیاز داریم. حتی اگر این عقل نتواند از «آپولون» دل بکند لا اقل می‌تواند به گونه‌ای انتقادی از آن خرد اسطوره‌ای فاصله ایجاد کند.**

ما به این اسطوره‌های دم دستی نیاز نداریم، همان طور که به خیل و سیل داستانهای کوتاهی که هر روز منتشر می‌شوند. داستان کوتاه نویسان، پیامبران عصر جدیدند. عصری فراموشکار و لجوج و خونریز. نماد جاودانه‌ی چنین عصری بی‌شک تمثالی است شبیه ایوان مخوف. در عصر ترکتازی ایوان مخوف، قطعا به گونه‌ای دیگر از نوشتار نیاز است. نوشتاری که این انبوه هیاکل قناس مدرن را به بازی بگیرد، رسوا و از همه مهم‌تر سرزنش و شماتت کند. اگر آموزه‌های پست مدرن جرات قضاوت و تحلیل را به کاربرش نمی‌دهند ما می‌گوییم قضاوت عقل عریان ـ خرد نیمروزی مدیترانه ای ـ تنها چیزی است که به آن نیاز داریم. حتی اگر این عقل نتواند از «آپولون» دل بکند لا اقل می‌تواند به گونه‌ای انتقادی از آن خرد اسطوره‌ای فاصله ایجاد کند.

در چنین فضای خفقان آور اسطوره‌ای، آنجا که اختگی دیگر نه در بدن بلکه در کلیت فضاهای اجتماعی که در آن به سر می‌بریم نمایان است، شاید ما بار دیگر به

قصه‌های انبیا نیاز داشته باشیم اما قطعا به گونه‌ای معکوس. ما نیاز داریم به اینکه نشان دهیم قصه‌های پیامبران و نیاکان، معجونی است که صنعت سرگرمی به زور به خورد شهروند مدرن می‌دهد. صرفا و صرفا برای القای لذت و ماجراجویی از طریق نمایش این لذت و ماجراجویی.

نوید حمزوی

فریبا فیاضی

نوید حمزوی

| بررسی ساختار یک آینه |

سقف تیره به تخت، آقای دال را می‌بیند که بیدار شده. تو رفتن و بیرون آمدن تخت خواب که خانم دال را تکان می‌دهد از کشسانی فنرهاست که با برخاستن آقای دال از روی تخت خواب ایجاد شده، آقای دال نیست. پتو روی ران لخت خانم دال کشیده می‌شود، چین می‌خورد. سقف سایه انحنای کپل خانم دال که با ریز موها تیره‌تر شده را می‌بیند. صدای فلش تانک توالت. مثل اینکه صدای مسواک هم هست. چند لحظه بگذرد. سقف آقای دال را می‌بیند که وارد اتاق می‌شود. روی میز آرایش اتاق خواب می‌نشیند آینه او را می‌بیند. چهره خیلی خیلی متعجب آقای دال، آنهم یکدفعه‌ای و در یک لحظه و چشمان گشاد گشاد. رد چشمان آقای دال را بگیرید، توی آینه، دو نفر روی میز آرایش اتاق خواب می‌نشینند. آقای دال/ آقای دال و آقای دال.

فضای خالی کنار آقای دال اورا نگاه می‌کند. چند بار این اتفاق بایفتد. سقف آقای دال را می‌بیند که از اتاق بیرون می‌رود. صدای شیر آب و شیهۀ شلاق آب، حتماً به صورت آقای دال، چند دفعه.

سقف کسی را می‌بیند که به سرعت به اتاق می‌آید. آقای دال بود. آقای دال به سرعت می‌نشیند و به آینه خیره می‌شود. دونفر به سرعت می‌نشینند و به آقای دال

خیره می‌شوند. این بار نعرهٔ آقای دال. حتماً تا مولکولهای سقف و بقیه چیزهای اتاق لرزیده‌اند. خانم دال پشت به سقف همچنان خواب. بی‌قراری آقای دال و بالاخره افتادن او روی تخت خواب که خانم دال را از خواب بیدار می‌کند. غش کردن آقای دال مدتی به طول انجامد.

جدلی کاملاً معمولی بین خانم وآقای دال و لخظه‌ای بعد جدلی نه کاملاً معمولی و لحظه‌ای بعد....

خانم دال به هیچ وجه برای اثبات توهمات [این کلمه صفتی‌ست که خانم دال چندین بار در بین جدل‌های انجام شده به دیده‌های آقای دال نسبت می‌دهد] آقای دال حاضر به آمدن جلو آینه نیست. سقف آقای دال را می‌بیند که به سرعت بیرون می‌رود.

خانم دال طبق عادت روزانه از روی تخت برمی خیزد، بدون اینکه به آینه نگاهی بیندازد تا مبادا سیمای خواب آلود او را قبل از گرفتن دوش، آینه ببیند به حمام می‌رود. خانم دال در حال بلند شدن است. لباس خواب ساتن خانم دال بعداز برخاستن از روی ران‌ها تا روی زانو می‌رسد و چروک‌هایی ناشی از تاشدن، که ته رنگ کرم رنگ پوست، اززیر آن نمایان است. سقف خانم دال را می‌بیند که از اتاق بیرون می‌رود. صدای دوش حمام. چند لحظه‌ای بگذرد. چند لحظه، بیشتر بگذرد.

سقف خانم دال را می‌بیند که وارد اتاق می‌شود. شانه‌ها لخت ونمدار، بالای سینه لخت و نمدار، حوله حوله، حوله، تا زانوها وپاها باز هم لخت و نمدار، خانم دال از توی کمد، لباسهای زنانه و دوباره لباسهایی دیگر، آن هم البته زنانه در می‌آورد. چند لحظه‌ای بگذرد.

سقف خانم دال را می‌بیند که با لباسهای زنانه روی میز آرایش اتاق خواب می‌نشیند. موهای چسبیده به هم و خیس خانم دال جلو چشمان اورا که گرفته‌اند تا گردن اگر خشک باشند چانه.

چنگ چنگ ناخن‌ها موها را موج دار پایین می‌کشد تا زیر گردن. یا اگر خشک شوند چانه. این حرکت چند بار انجام شود. پرتاب گردن خانم دال به عقب، نیم چرخش سرتا پرتاب خیس موها به عقب. حالا موهاتا پشت کتف یا روی سینه‌ها اگر خشک شوند روی گردن یا روی شانه‌ها و بالاخره خوابش رشته رشته‌ها روی هم و

برگشت سر به حالت معمول. آینه خانم دال را می‌بیند، چهرهٔ خیلی خیلی متعجب خانم دال. آنهم یکدفعه‌ای و در یک لحظه. چشمان گشادِ گشاد. رد چشمان خانم دال را بگیرید. توی آینه.....

توی آینه دونفر روی میز آرایش اتاق خواب می‌نشینند. خانم دال/ خانم دال و خانم دال.

فضای خالی کنار خانم دال اورا نگاه می‌کند. چند بار، به شدت و نگرانی. سقف خانم دال را می‌بیند که به سرعت....

قبل از رفتن، خا نم دال به دیوار هم برخورد کرد. چند لحظه‌ای می‌گذرد. اصواتی مکالمه مانند شنیده می‌شود. چند لحظه‌ای دیگر بگذرد. سقف کسی را می‌بیند که به سرعت توی اتاق می‌آید. خانم دال بود. خانم دال به سرعت می‌نشیند و به آینه خیره می‌شود. دونفر به سرعت می‌نشینند و به خانم دال خیره می‌شوند. این بار نعرهٔ [زنانه] خانم دال، حتماً تا مولکولهای سقف و بقیه چیزهای اتاق لرزیده‌اند. بیقراری خا نم دال و بالاخره افتادن او روی تخت. سقف سایه روشن عضوهای چهره روی صورت مهتابی [مهتابی زیاد] را می‌بیند.

صدای در خانه، نه معمولی، چند بار و هر بار صدای در از حالت نه معمولی اولیه هم نامعمول‌تر شود. سقف کسی را می‌بیند که به سرعت به درون اتاق می‌آید، آقای دال بود. آقای دال و تلاش او مبنی بر بهوش آوردن خانم دال تا سیلی به صورت خانم دال هم می‌انجامد. سرانجام سقف خانم دال را می‌بیند که روی دستهای آقای دال بیرون می‌روند. چند لحظه بگذرد. چند لحظهٔ دیگر هم.

سقف دو سایه را می‌بیند که درون اتاق می‌افتند. سایه کوچک می‌شوند تا آقا و خا نم دال. توی اتاق می‌ایستند، نه جلوی آینه. جدلهایی کاملاً معمولی و لبخندهایی که در طی این جدل با هم رد و بدل می‌شود– شاید نشانی از حس خوب اعتماد– و نتیجهٔ جدل کاملاً معمولی اینکه بعد از رفتن جلو آینه همان اتفاقاتی باید بیافتد و می‌افتد که همیشه می‌افتاده است.

تماس بسیار نزدیک شا نه‌ها، پهلوها، رانها تا پاها و ضربدر دودست پشت کمرها که نشانی از انگشت‌ها نیست. سقف خَمش زانوها را می‌بیند تا روی میز آرایش اتاق خواب می‌نشیند.

آینه آن‌ها را می‌بیند.

چهره خیلی خیلی متعجب خانم و آقای دال. آنهم یکدفعه‌ای و در یک لحظه و چشمان گشادِ گشاد. نعره‌ای با ترکیب دو صدای زنانه و مردانه که تا مولکولهای سقف و بقیه چیزهای اتاق را می‌لرزاند چند وقتی بگذرد، آن‌ها سه نفر را در آینه دیده بودند.

فریبا فیاضی

| فانتزی تراکم |

فرقی نداشت در هر وضعیتی بودم همین حال را داشتم.

طاق باز دراز کشیده بودم، با پاهای باز و خیره به سقف و چراغ زرد آویزان که سیخ به سمت چشم‌هایم نشانه رفته بود. از پنجره، همراه سرما و باد، صدای گربه‌ها که زوزه می‌کشیدند و زمان جفت‌گیری‌شان رسیده بود و داشتند توی هوا دنبال بوی هم می‌گشتند، به گوش می‌رسید. از زمان جفت گیری‌ام خیلی وقت بود می‌گذشت.

هرشب در آینه‌ی توالت بعد از توالت کردن وقتی دارم دست‌هایم را با صابون می‌شویم، خود را می‌بینم و هر شب موهای سفید لابلای موهایم را پیدا می‌کنم و با موچین آن‌ها را از ریشه می‌کَنم. موهای سفیدِ کنده شده را می‌ریزم درون شیشه‌ی خالی الکل و درقفسه‌ی کتاب‌ها پیش بقیه‌ی یادبودها و یادگارها می‌گذارم.

وقتی به پهلو می‌خابم، پاهایم را در شکمم جمع می‌کنم و خود را مچاله می‌کنم. فایده‌ای ندارد. درست شبیه یک بازی کسل کننده. هر شب با خود کلنجار می‌روم. بازی‌ئی که نهایتن کسل کننده است و بهش عادت کرده‌ام.

زیاد به بازی و گیم علاقمند نیستم اما می‌توانم تصور کنم شبیه اعتقاد داشتن به خداست.

وجود خدا از ذهنی‌ترین مفاهیم سادیسمی است که خلا درونی اعتقادات انسان نیازمند به پر کردن آن است. در خوشبینانه‌ترین تعریف به چیزی شبیه گیم نزدیک است که قواعد و دستورالعمل‌های بازی را در خود به صورت مخفی، جاسازی کرده. وقتی هنوز شروع به بازی نکرده‌ای با زرق و برق‌ها و جاذبه‌های بازیگوشانه‌ی خود انسان – موجودی که بالفطره کاشف است — را اغوا می‌کند. شبیه زنی با اندام، لباس‌ها و آرایش تحریک کننده که شاید موهای بدنش را مدتهاست شِیو نکرده و توانسته بدون هیچ نگرانی نسبت به آن بی‌تفاوت باشد.

هنگامی که بازیکن/انسان و یا به عبارت ملموس‌تر بنده وسوسه می‌شود و تصمیم و اراده به شروع به بازی در ذهنش کلید می‌خورد بدقلقی خدا/ گیم آغاز می‌شود:

قواعد پیچیده را رو می‌کند و راهی جز آموختن آن دستورالعمل‌ها و کسب مهارت در آن برای ورود به بازی وجود ندارد. آغاز یادگیری سخت و جانفرساست. پرهیز و تمرین. امتحان و آزمون. خطا و گناه. موانع و چشم اندازهای به نمایش گذاشته شده. وعده‌ها و تهدیدها، نوازش‌ها و نکوهش‌ها. شک وتردیدها، اغراق و...

کسی شک ندارد آغاز گیم و زمانی که صرف آموختن قواعد می‌شود تمام لذّت بازی است و بس. وقتی یادگیری با تمرین به مهارت تبدیل می‌شود و بازیکن مهارت در بازی را کسب می‌کند موفقیت‌ها شروع می‌شوند، موانع پشت سر هم از بین می‌روند. غول هر مرحله‌ای با چند بار گیم اور شدن دم دستی می‌شود و این تقسیم بندیِ مراحل خود باعث اغواکنندگی پایان بازی می‌شود. هر مرحله چیزهایی به بازیکن می‌دهد که ولع او را برای بلعیدن مراحل و رسیدن به پایان تحریک می‌کند.

دست و پا زدن و تغییر وضعیت، سرانجام اغوا کننده‌ای پیش رویم مجسم می‌کرد... به نظرم رسید محل خابیدن خود را تغییر دهم. رختخابم را برداشتم و به اتاق دیگری که کم نورتر، بزرگ‌تر و گرم‌تر بود رفتم. جهت خابیدنم را هم تغییر دادم، هم نسبت به پنجره و هم نسبت به لامپ آویزان زرد. اما این تغییر مکان هم نتیجه‌ای نداشت.

افکارم متمرکز نمی‌شد. نمی‌توانستم از میان تصاویر مختلف تصویری را انتخاب کنم. تصاویر با کات‌های خشن و سریع از مقابلم می‌گذشتند و شخصیت‌ها در اتاق با دور تند رژه می‌رفتند. سایه‌های متفاوتشان در صف طولانی، پشت سر هم حرکت

می‌کرد و من باز داشتم تمام آن‌ها را برای امشب از دست می‌دادم. احساس نیاز توام با بی‌تفاوتی عجیبی به گذشتن زمان داشتم. شبیه بازیکنی که تمام مراحل را گذرانده و آخر بازی به این نتیجه رسیده پایان چیز ارضا کننده‌ای برایش ندارد. شاید بهتر بود سراغ بازی دیگری می‌رفتم.

به اتاق خود برمی گردم. دوباره طاق باز دراز می‌کشم و به سقف و چراغ آویزان خیره می‌شوم.

وسط اتاق روی رختخابی که نقش تنم رویش افتاده، فرو می‌روم. پشتم دیگر حتی درد هم نمی‌کند. کاملا بی‌حس هستم. هر چند لحظه موهای شِیو نشده‌ی تنم سیخ می‌شوند، دون دون می‌شوند و می‌لرزم. گرمم می‌شود و عرق می‌کنم. تمام اتاق از بوی تنم پر شده طوری که جایی برای جابجایی هوای تازه نیست.

باید حواسم را پرت می‌کردم و شخصیت‌هایی را که در اتاق قبلی در حال رژه رفتن بودند را فراموش می‌کردم.

با خطوط روی سقف ور می‌روم. با چشم‌هایم برای خودم شکل‌های منحنی و تیز می‌کشم. استوانه‌های گوشتی و مثلث‌های مودار. فرم‌های مطلوب و حتی پوزیشن‌های امتحان نکرده. با پلک‌های خسته‌ام آن‌ها را پاک می‌کنم. چشم‌هایم از زور درد و نیاز خیس می‌شود. اما حوصله‌ام سر نمی‌رود. خابم نمی‌برد. نمی‌توانم حدس بزنم چند ساعت است مشغول خودم هستم. زمان زیادی است که دیگر چیزی را حدس نمی‌زنم. حدس زدن برایم خسته کننده و بی‌معنی است، ترجیح می‌دهم انتظار نکشم.

صداهای مختلفی از اتاقی که ترک کردم به گوش می‌رسد. شخصیتهایی که قبلاً در بازی‌هایم، تصویری را برایشان اختصاص داده بودم، متوجه حضور از سایه خارج شده‌ی خود شده‌اند و در حال گپ زدن با هم هستند. صداها واضح‌تر می‌شوند، می‌شنوم که دارند راجع به من حرف می‌زنند. هر کدام برای پر رنگ نشان دادن نقش خود در تصاویر کمکی من با اغراق چیزهایی را تعریف می‌کنند. چیزهایی می‌شنوم که حتی بدون داشتن تمرکز هم می‌توانم تشخیص دهم، چرند و مزخرف است. می‌توانم تشخیص دهم آن‌ها دو دسته‌ی متفاوت از هم هستند: دسته‌ای رئالیست و بقیه ایده آلیست.

عجیب نیست که آن‌ها نیازمند نقش داشتن در تصاویر بازی‌هایم شده باشند. آن‌ها

به خدایی نیاز دارند تا بنده‌اش باشند و برای مومن بودن در بسترم با هم رقابت کنند. این سایه‌ها بزرگ‌تر، قدرتمندتر و کلی‌تر از مفهوم نیازهایم هستند. انگار که من وجود ندارم مگر در نیمه‌ی ذهنی مغزشان.

آن‌ها به محض اینکه زیر نور زرد چراغ آویزان اتاق به کشف خود دست یافتند و متوجه قدرت بی‌کران خود شدند و از این عظمت شوکه شدند به این فکر افتادند باید محدوده‌ای برای این بی‌کرانگی به وجود بیاورند. و من تبدیل به خدایی درونی شدم که ساخته‌ی ذهنشان بود و بر اثر شدّت خصوصی بودن این گرایش بین خودشان عمومی‌ام کردند. و در بی‌خابی‌هایم برای آن‌ها به وجودی تعریف نشدنی و دست نیافتنی تبدیل شدم.

حسی لذّت بخش در درونم به وجود می‌آید. و برای مدتی به گذشتن زمان فکر نمی‌کنم. دوست دارم آن‌ها تا نهایت توانایی‌شان پیش بیایند.

وقتی چیزی قابل تعریف نباشد، نمی‌شود به آن اشاره کرد و آن را نشان داد. آن‌ها نمی‌توانستند مرا که در اتاق دیگری دراز کشیده بودم پیدا کنند. فکر می‌کنم حدس زدن برای آن‌ها هم بی‌معنی شده بود. پس هیچ تکثیر و الگوبرداری هم امکان نداشت. حتی نمی‌توانستند چیزی را که از من در خاطر داشتند برای هم توصیف کنند.

شاید به همین دلیل است که مفهوم پروردگار از مفهوم بودگی، خارج نمی‌شود و در شکل و تصویر هم نخاهد گنجید.

اگر این امکان اعتقادی به آن‌ها داده می‌شد تا بتوانند با کمال میل و با سلیقه‌ی شخصی خود تصویرم را بسازند از دو حالت خارج نبود:

آن‌ها بتی از وجودم می‌ساختند که کاملا برگردان خود باشد، با همان ظاهر و ویژگی‌های منحصر به خودشان، چیزی شبیه قرار گرفتن در مقابل آینه‌ای شش یا هشت وجهی. ساخته‌ای مو به مو از اصل وجودی خود با تمام کاستی‌ها. آن‌ها رئالیست‌ها بودند.

بتی که ایده آلیست‌ها می‌ساختند وجودی دست نیافتنی در درونِ خود را مجسم می‌کرد. چیزی که می‌خاستند باشند و در خود سراغ نداشتند، تصور وجودی که بازتاب عدم ناتوانی‌شان باشد.

خنده‌ام می‌گیرد. خنده‌ای موذیانه، نفرت انگیز و الهی! از همان خنده‌هایی که مو بر تن سیخ می‌کند و چندشناک است.

نمی‌خاستم زیر چراغ زرد آویزان، شخصیت‌های کمکی و دست سازم از رژه رفتن دست بکشند و اظهار نظر کنند. باید چراغ را خاموش می‌کردم.

می‌خاستم در تصاویرم وجود داشته باشند اما نمی‌خاستم دیده شوم/ شنیده شوم/ لمس شوم/ بویی داشته باشم و انجام دادنی باشم.

صدای اذان سایه‌ها را پراکنده می‌کند. بلند می‌شوم چراغ زرد آویزان را که سیخ به چشم‌هایم فرو می‌رود خاموش می‌کنم. به توالت می‌روم نیم نگاهی به آینه می‌اندازم، موی سفیدی توجه‌ام را جلب نمی‌کند. خودم را با آب سرد می‌شویم و بر می‌گردم به رختخاب. تازگی‌ها دست راستم خیلی زود بی‌حس می‌شود و بدون هیچ نتیجه‌ای به خاب می‌رود. ناله‌ی گریه‌ها محو می‌شود و هوا در حال سفید شدن است.

سیزده/ آبان/ هشتاد و نه

Naamomken

No.0 Sept 2012

Publisher: H&S Media
Copyright: Paris Pub.
Editor in Chief: Parham Shahrjerdi
Layout & Cover: Kourosh Beigpour

Naamomken © 2012

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of the pulisher.

ISSN: 2050-6775
ISBN: 9781780832012

Naamomken

No.0 Sept 2012
ISSN: 2050-6775

Print & Distribution
H&S Media ——————
info@handsmedia.com