

دھول اول

مجلہ ادبی - انتقادی

شمارہ ۱ - شہریور ہشتاد و ہشت

پروندہ شعر عباس حبیبی

پروندہ قصہ حجت بداعی

پروندہ ویژه: شعر و ندا آقاسلمان

حسین ایمانیان

آرش الہوردی

امیر احمدی آریان

عباس حبیبی

مجتبا پور محسن

حجت بداعی

امید شمس

علی سلوتی قلعه

رضا حیرانی

فرشید فرہمندنی

رضا عامری

سعید ملہا ملہایی

مازیار نیستانی

محمد میلانی

ک. میرزادہ

دستور

مجله‌ی ادبی - انتقادی

www.Dastoor.org

شورای سردبیری این شماره:

حسین ایمانیان

علی سطوتی قلعه

آرش الهوردی

طراح لوگو: سعید شمس

امور فنی: نادر گوهر کلامی

- دستور به صورت مستقل و بدون هیچ حمایت خاصی فعالیت می‌کند.
- دستور فعلاً هر دو ماه یک بار منتشر می‌شود.
- نقل تمام یک مطلب فقط با اجازه‌ی کتبی نویسنده مجاز است.
- نقل بخشی از یک مطلب با ذکر منبع بلامانع است.
- هرگونه کپی و تکثیر مجله کمک به دستور تلقی می‌شود.
- انتقادات و ایده‌های خود را به آدرس زیر ارسال نمایید:

dastoormag@gmail.com

سرمقاله / دستور اول..... ۲

پرونده‌ی شعر عباس حبیبی..... ۵

- ۶ - دوازده شعر از عباس حبیبی.....
- ۱۹ - صرف ماضی بعید / کالبدشکافی شعر عباس حبیبی / حسین ایمانیان.....
- ۲۷ - وای منوچهری که ... / چند حاشیه بر شعر عباس حبیبی / مجتبا پورمحسن.....
- ۳۱ - چرا من چنین می نویسم / عباس حبیبی.....
- ۳۲ - در تایید و رد شعر عباس حبیبی / امید شمس.....
- ۳۸ - فریادی برای شنیدن صدای خود / نقد کتاب «از کلید تا آخر» / رضا عامری.....
- ۴۳ - نگاهی به شعر زمستان ۸۵ / فرشید فرهمندنیا.....
- ۴۸ - توضیح بی توضیح! / مازیار نیستانی.....

پرونده‌ی قصه‌ی حجت بداغی..... ۵۲

- ۵۳ - میزگردها / سه قصه از حجت بداغی.....
- ۵۴ - توطئه برای قتل.....
- ۵۷ - در تکوین بی سببی.....
- ۷۹ - طرح یک کودتا.....
- ۹۰ - فکر محافظه کار / امیر احمدی آریان.....
- ۹۳ - روایت بی اعتباری داستان / نقادی قصه‌های حجت بداغی / حسین ایمانیان.....
- ۱۰۱ - چرا من چنین می نویسم / حجت بداغی.....
- ۱۰۵ - جهان‌واره‌ای از آن خود / نگاهی به جهان داستانی حجت بداغی / سعید طباطبایی.....
- ۱۱۱ - ریخت‌شناسی و درون‌مایه‌های داستان‌های حجت بداغی / محمد میلانی.....

پرونده‌ی ویژه: شعر و ندا آقاسلطان..... ۱۱۶

- ۱۱۷ - آکسیون نوشتار / آرش اله وردی.....
- ۱۲۰ - در تقابل گوشت و گلوه / قاتل ندا آقاسلطان را دستگیر کنید! / حسین ایمانیان.....
- ۱۲۳ - شلیک شعرها به ندا آقاسلطان / مجتبا پورمحسن.....
- ۱۲۷ - روشنگری یا پیروی از مدد؟ / رضا حیرانی.....
- ۱۳۰ - سیاست و شعر / درباره‌ی «۲۲ مرثیه در تیرماه» / علی سطوتی قلعه.....
- ۱۳۴ - اندام و مرگ / فرشید فرهمندنیا.....
- ۱۳۹ - نکته‌هایی از یک تمامیت / جایی که خون آغاز می‌شود / ک. میرزاده.....

دستور اول

نفس ایجاد یک مجله‌ی ادبی جدید، به خودی خود مسئله‌ای سوال‌برانگیز است. با وجود چندصد وب‌سایت مختلف ادبی که در حال حاضر مشغول به فعالیت هستند، هر گروه و دسته‌ای، هر شخصی، با هر سلیقه و مسلکی، امروز صاحب یک تریبون مشخص است. طبع این مطلب شامل حال پدیدآورنده‌گان دستور نیز می‌شود. از طرف دیگر سنت مجله‌ی ادبی به شکل متداول کَشکولی آن، قطعاً هیچ انگیزه‌ای برای برساختن یک کَشکول دیگر ایجاد نمی‌کند. نمونه‌های کاغذی و خصوصاً الکترونیکی چنین کَشکول‌هایی به وفور در دسترس است. مجله‌هایی به اصطلاح دموکراتیک، که از هر دری مطالبی ارائه می‌دهند. مجله‌هایی که «مطالب ارائه شده در آن‌ها، صرفن آرای نویسنده‌گان آن مطالب است.» استراتژی اساسی دستور اما، نه جمع‌آوری شعر و قصه و مقاله، و ارائه‌ی آن‌ها به مثابه‌ی یک کَشکول ادبی، بل که تولید یک پایه‌گان انتقادی با اهدافی مشخص است.

انتشار دستور را مطلقن نباید یک کنش فرهنگی به حساب آورد؛ چه آن‌که اگر چنین خصلتی را بتوان به آن نسبت داد، همان بهتر که اصلن منتشر نشود. شعر، قصه، نقد ادبی و در یک کلمه، آن‌چه را که ادبیات خواننده می‌شود، نمی‌توان به فرهنگ فروکاست و با آن یک کاسه کرد. موقعیتی که ادبیات در آن مستقر می‌شود، نه تنها موقعیتی پیش‌ساخته و مستقر نیست، بل که علاوه بر آن، ارزش توپولوژیک و تاریخی تکین و خاص خود را داراست. این موقعیت که به شکل عینی در کتاب، نشریه، نشست ادبی و نظایر این‌ها وانموده می‌شود، بیش از هر چیز دیگری ضرورتی را پیش می‌کشد که از پیش، فرصت هرگونه این‌همان‌گویی را از بین می‌برد. به عبارتی دیگر، با توسل به آن اخلاقیات پروتستانیزه‌ی فرهنگی که یک کتاب، یک نشریه و یک نشست ادبی را صرفن یک کتاب، یک نشریه و یک نشست ادبی دیگر و نه چیزی بیش از این‌ها در نظر می‌گیرد، آن موقعیت تاریخی تکین به دست نمی‌آید. از این نظر، دستور منتشر می‌شود، نه برای دغدغه‌های فرهنگی که معمولن هنگام انتشار هر نشریه‌ی ادبی دیگری سر برمی‌آورد و گر می‌گیرد؛ اتفاقن برعکس، بدان نیت که مرز دوباره‌ای میان ادبیات و فرهنگ بکشد و در این میان، ادبیات را به همان ریشه‌هایی برگرداند که همیشه با کلیت وضعیت موجود در پیوند است و بر اساس همان ضرورتی که به این لحظه حیثیتی تاریخی می‌بخشد، طبیعی است زبانی که به کار می‌گیرد، همچون زبان این نخستین دستور، گزنده‌گی و تندوتیزی خاص خودش را داشته باشد؛ اما به همان اندازه که تعارفات مرسوم و محترمانه را کنار می‌گذارد، از لمپنیسم انتقادی نیز می‌پرهیزد.



مدت‌ها است که بخش جدی و پویای ادبیات فارسی به حاشیه رفته، و در خوش‌بینانه‌ترین نگاه پراکنده شده است. سانسور حکومتی، دشواری ذاتی جدیت هنری و سهل‌انگاری و ساده‌خواهی مصرف‌کننده‌گان امور فرهنگی، فضا را چنان در اختیار رشد قارچ‌های ادبی قرار داده است، که در انبوهی متون ادبی‌ای که ارائه می‌شود، سره از ناسره مشخص نیست. در چنین شرایطی مجال برای تکثیر بی‌مایه‌گان و بی‌مایه‌گی فراهم شده و در نتیجه کوتوله‌ها در موقعیتی حداکثری، و البته به شکلی دموکراتیک، کمر به حذف جدیت بسته‌اند. از این‌رو تاکتیک ناگزیر دستور برای جنگیدن با چنین فضایی، به نقد کشیدن همه‌ی ادبیات است. گرداننده‌گان دستور بر این باورند که سکوت در مقابل تشدید بی‌مایه‌گی و صرف نظر کردن از هژمونی برساخته‌ی کوتوله‌ها خطایی بزرگ است. طبعن ماهیت سلبی و یا ایجابی برآیند نقدهایی که در دستور منتشر خواهند شد، به خودی خود سره را از ناسره مشخص خواهد کرد. وضعیت کنونی به شکلی است که آن معدود آدم‌هایی که به شکل جدی به امر نوشتن می‌پردازند صرفن در کنج خانه‌هایشان به خلاقیت مشغولند؛ و گاهی در محافل خصوصی به یک ابراز تاسف تلخ بسنده می‌کنند. شکل‌گیری دستور، از این منظر، دقیقن در نقطه‌ی مقابل این برج‌عاج‌نشینی است. دستور امکانی است که فارغ از گرایش‌های محفلی، رفاقتی و جنسی، به صورت جمعی آنچه که به عنوان ادبیات عرضه می‌شود را، فارغ از قائل بودن به حقانیت آن، به نقد بکشیم. از این رو پروژه‌های انتقادی مجله ناظر به تمامیت ادبیات خواهد بود تا تنها از منظری انتقادی به انکار بخش عظیمی از این تمامیت پردازیم.

راه دیگری نمانده است. باید آن فروتنی مزورانه را کنار گذاشت. خواست انتشار دستور، یک خواست هژمونیک است که نیروهای وفادار به حداقلی از ادبیات را با همه‌ی تفاوت‌هایشان گردهم می‌آورد تا نه فقط واکنشی هیستریک، که دخالتی باشد در وضعیت موجود؛ وضعیتی که در آن ادبیات حداقل‌هایش را هم از دست داده و به تظاهراتی فرهنگی فروکاسته شده است. طبعن آن‌ها که مشروعیت خود را از چنین وضعیتی کسب می‌کنند، جایی در دستور نخواهند داشت و این نه تنها موید آن اخلاقیات دموکراتیک که نشریه‌ی ادبی را به یک کشکول بدل می‌کند نیست، بل که درست ناقض آن است. گرداننده‌گان دستور بر این باورند که آن‌هایی که از این بازی ناامیدکننده برکنارند، اما ناامیدکننده خواندن آن را توهم توطئه و برخاسته از آرمان‌گرایی خام می‌دانند و معتقدند که شاعر، قصه‌نویس و منتقد ادبی باید کار خودش را بکنند، خود به توهم توطئه‌ای بزرگ‌تر و آرمان‌گرایی خام‌تری گرفتارند؛ چه آن که گوشه‌ی عزلت‌گزیده‌اند تا مبدا دیگری بزرگ دخلشان را بیاورد و تقوای ادبی‌شان را به باد بدهد. تنها اقلیتی می‌مانند که نه به پیچ‌ومهره‌های ماشین ادبیات مسلط بدل می‌شوند و نه کناره می‌گیرند، نه مسطح می‌شوند و نه وجدان معذب؛ خروج می‌کنند، حضور می‌یابند و نمایش را به هم می‌ریزند. اقلیت خوانده می‌شوند، نه به حساب تعداد اندکشان و نه از آن‌رو که از ارزش افزوده و مقام امنی برخوردار باشند، که برای آن خواستی که به پیش می‌برند: خواست اقلیت بودن. لحن ظاهرن حماسی خفته در این جمله‌ها حماسه‌ای در پیش را وعده نمی‌دهد؛ تنها ضرورتی را وامی‌نماید که انتشار دستور را قطعی می‌کند. دستور، دستور اقلیت خواهد بود.

دستور فضایی است برای به میان آوردن ادبیات اقلیت، اقلیت به معنای ادبیات محدود شده، گم‌شده، ندیده‌شده و به عمد فراموش شده. ادبیاتی که در بطن شهر زندگی می‌کند و حامل هذیان، عصبانیت و روزمره‌گی و هرچه که در زیست-محیط هزاررنگ شهر می‌گذرد است. دستور جدیتی پارودیک در مقابل جدیت رسمی حاضر را به نمایش می‌گذارد و به شکل ویژه‌ای ناظر به ادبیاتی خواهد بود که حاصل دست‌هایی بسته است، دست‌هایی که از سیطره‌ی جنازه‌های سنگین و ملول درآمده است و نشان می‌دهد هنوز چیزی دارد آنجا نفس می‌کشد، دست‌هایی که به زور دارند فرار می‌کنند و دستور آنها در این خلاصه می‌شود که باید نفس کشید و درون پوسیده را به نمایش گذاشت، که این فقط یک جنازه نیست، یک بدن است با رگ‌های فعال، با چشم و گوش و بینی، این بدن

تب آلود و عصبی، و این دهان هذیانی که دارد مثل بقیه راه می‌رود، کار می‌کند، پول در می‌آورد و زندگی می‌کند، درست همین‌جایی که همه‌ی ما زندگی می‌کنیم.

از آنجایی که ماهیت دستور، ماهیتی انتقادی است؛ در هر شماره فقط از یک شاعر و یک نویسنده شعر و قصه ارائه خواهد شد. دستور مجموعه‌ای کوچک از آثار جدید آن فرد را منتشر خواهد کرد و در ادامه‌ی آن مجموعه نقدهایی در رابطه با همان متون و دیگر آثار مولف ارائه خواهد کرد. در پرونده‌های شعر و قصه‌ی هر شماره سراغ شاعران و نویسندگان خواهیم رفت که معتقدیم نوشته‌های آنها از اهمیت برخوردارند. انتخاب‌های دستور الزامی ماهیتی ایجابی ندارد و کیفیت آثار افرادی که برای پرونده‌ی شعر و قصه برگزیده می‌شوند به طور قطع و یقین مورد تایید گرداننده‌گان مجله نیست، بل که تحریریه‌ی دستور صرفن باور دارد که آن آثار بی‌مایه نبوده و از جهات گوناگونی اهمیت انتقادی دارند و به معنایی کلی، با هر سبک و شیوه‌ای که نوشته شده‌اند، جزء ادبیات جدی قرار می‌گیرند. رویکرد مجله‌ی دستور نسبت به همکاری با همه‌ی منتقدان ادبی، و نه همه‌ی یادداشت‌نویس‌های ادبی، رویکردی حداکثری است؛ اما سعی خواهد شد تا نقدهایی که منتشر می‌شود دچار سطحی‌نگری و گزارش‌نویسی‌های متداول ژورنالیستی نشود، چرا که نفس به وجود آمدن این مجله ارائه‌ی نقادی جدی در مقابل هوچی‌گری‌های مطبوعاتی است.

ضرورت انتشار دستور، فرم درونی آن را تعیین می‌کند. در این نشریه نباید سراغ هر مطلبی را گرفت. همان‌گونه که از گزاره‌های قبلی این سرمقاله برمی‌آید، این بدان معنا نیست که هر مطلبی با رعایت استانداردهای لازم راهی به درون دستور پیدا کند. در پرونده‌های شعر و قصه، شاعر و قصه‌نویس هم در یادداشت جداگانه‌ای، تحت عنوان ثابت «چرا من چنین می‌نویسم» درباره‌ی کارهای خود توضیح می‌دهد و چنانچه از نوشتن امتناع کند، صفحه‌ی مربوط به آن سفید می‌ماند، با ذکر این نکته که شاعر و قصه‌نویس مایل به توضیح آثار خود نبوده است. علاوه بر این، هر شماره نیز پرونده یا پرونده‌های ویژه‌ای خواهد داشت. در این پرونده‌ها کتاب‌ها، جریان‌ها و موضوعاتی به نقد کشیده خواهند شد که در موقعیت کنونی از اهمیتی ویژه برخوردار هستند. و دیگر این که پرونده‌های دستور هرگز بسته نمی‌شوند، و چنانچه حرف نگفته‌ای باقی مانده باشد، آن پرونده در شماره‌ی پیش رو دوباره گشوده خواهد شد. این روند برای تمامی پرونده‌ها و تا پایان عمر دستور ادامه خواهد داشت و هیچ پرونده‌ای مختومه تلقی نخواهد شد.

ارائه‌ی پرونده‌ی شعر عباس حبیبی و پرونده‌ی قصه‌ی حجت بداعی در شماره‌ی اول، بر اساس هدف غایی مجله، که همانا بیرون کشیدن متون جدی و حائز اهمیت انتقادی از میان انبوه محصولات دیمی ادبیات اکنون است، صورت گرفته است. پرونده‌ی ویژه‌ی این شماره نیز، بر اساس خلاء وحشت‌ناکی طراحی شده است که ادبیات امروز فارسی را دچار یک خموده‌گی عجیب و غریب کرده است. بی‌تفاوتی نسبت به مسائل اجتماعی-سیاسی، مگر به شکلی فرصت‌طلبانه در مواقع بحران، و یا حداکثر فعالیت‌های رقیق بشر دوستانه، یکی از نمودهای خرفتی جریان ادبی است. ادبیات زنده که روزی پیش‌آهنگ حرکت‌های توده‌ای بود، امروز به شکل وقیحانه‌ای سوار بر موج توده‌ها به ابراز احساسات می‌پردازد و این یکی از تاسف‌برانگیزترین مسائل «ادبی» است. دستور در آینده نیز، با تولید پرونده‌های مختلف، در مقابل این خموده‌گی جمعی ایستاده‌گی خواهد کرد.

حسین ایمانیان - علی سطوتی قلعه - آرش الهوردی

دستور اول

پرونده‌ی شعر:

ویژه‌ی

عباس حبیبی

دوازده شعر از عباس حبیبی

زمستان ۸۵

تا شاه ° جیک جیک
می کند خیابان از دود سیگار پر

تو دودت را به من بده جمله‌ی بی موقعی است اما اتفاق می افتد.
تو راحت را به من بده، من هم بروم تاکجا

یورش، عصبی به سمت، بی حالت
تو حالت را به من بده، رنگ، قرمزت را

اسکلت می آید شب می آید قطار، جیک جیک می آید
رنگ، قرمز مال، تو اما
- به اعصابم لگد نزن ...

□

شام مقوایی، سر و ته

برو روی صندلی بخواب

در وصف بهار و لغز حکیم منوچهری

۱

بچه‌ی کم‌رنگ

پر است از ترس و هیچ‌وقت

انزال، رنگ، کم فقط

شکل، لحظه‌های بین لکه‌ها

حق دارد

این دستگاه رنگ، کم ثبت نمی‌کند

حق دارد

بین ترس و هیچ که می‌آید

هیچ کس، هیچ نمی‌فهمد

□

وای منوچهری بوقلمون هم دیگر رنگ ندارد

وای منوچهری رنگ هم دیگر رنگ ندارد

وای منوچهری کم‌رنگ هم دیگر کم‌رنگ ندارد

۲

کجاست ساز و برگ، یکی پرده در به در

که نمی‌رود سوی برگ و ساز، یکی بی پدر

ما را جمجمه جوید از سر ° درد

گریید- زائید با بخت از سر، درد

ساز و برگ، یکی بی‌نهایت، بی‌پرده طاق زده

ساز و برگ، آه ه ه - یکی آه زده

وای بی پدر از سر ° درد

□

وای منوچهری که بهار است و همه چیز خوب ظاهر

اما ...

...

ندارد

ضیافت عریان

برای روزبه امین

سمپاشی

ادامه دارد حتا وقتی اخراج شده‌ای و تنها

زن مرده با اعصاب راه می‌رود

وسط به سرعت جاده شدن

سم برای خوردن و سوسک حشری تا بگوید

«تو باید زنت را بکشی ، لیوان را بیاور»

نوشتن بشود سوسک و

نوشتن بشود امکان و

سرش بخارد

نوشتن بشود مخدر، شیرش بیاید

نوشتن بشود نوشتن دوباره نوشتن

نوشتن دوجنسی پوست‌کننده که جنس دومش را از زیر جنس اولش درآورد

و به سمت سال بعد ...

خوش آمدی ویلیام.

حاشیه نویسی بر زمستان ۸۵

در بخش‌هایی درباره‌ی چیزهایی

که در بخش‌هایی از چیزهایی

از روی وزوز سگی بازتاب پیدا می‌کند

- صبح به خیر حشره‌ی نورانی!

و البته تداوم دارد بهشت پشت پا / همان که از علف خوردنش پیدا است

و البته تداوم دارد

- صبح به خیر حشره‌ی کم نور!

خفه نشوی از تداوم اندیشه‌های مثبت

خفه نشوی / کمی بشاش

در بخش‌هایی درباره‌ی چیزهایی

در بخش‌هایی از چیزهایی

از کوک سازهایی که نمی‌سازند

از اول تا آخر سازهایی که نمی‌کوکند

کسی هست که می‌شاشد

حتا به شاشیدن

التفات می‌یابد کسی به فردا از خلال این نوشتار

و البته از خلال این نوشتار است که التفات پیدا می‌کند کسی به فردا

مثبت اندیشی ادامه پیدا کند

مثبت اندیشی از حوالی درگاهی به سوی گاهگاهی

- عجب

و صبح به خیر حشره‌ی نامربوط!

در این حشر و نشر حشره تلمذ کنید از ما چیزی شاید با همه‌ی خفه‌گی

□

فرمان می‌آید از سمتی که نمی‌آید

فرمان می‌رود از سمتی که نمی‌رود

فرمان از سمت حنجره فرمان‌ده نمی‌آید

از نگاه فرمان‌ده

صف ببندید و حمله کنید

و بعد حمله کنید و کار فرهنگی
- صبح به خیر حشره‌ی ناموجود!

حاشیه نویسی بر ۸۴/۲/۵

(۱)

ذهنم را بوزن‌انم با سنگ عشق تو که علامت نزدن دارد

□

شاعر غریب شهید می‌کلماتید

از جنس سنگ سبک

(شیشه ناز کن)

و بعدش رفت تا کسی بیاید که زبان متمایز دارد

و قبل رفتن پیغام داد

کسی که می‌آید و زبان متمایز دارد

اگر پیغام متمایز نمی‌داند

از ته آویزانش کنید هم وزن سنگ

هم وقت پاندولی که علامت نکوکیدن دارد ...

بعد شعرهایش را برد شرحه-شرحه کرد

صفحه-صفحه پراند

□

از هر تکه که پاشیده می‌شد به آن یکی

قبل رفتن بود

(۲ - صحبت حکام ظلمت شب یلدا است ...)

وقتی زمان که نه رنگ دارد نه وزن

حیف زمان که نه رنگ دارد نه وزن

وگر نه ظلمت شب یلدا می‌افتاد روی کلام

□

ظلمتی که می‌افتد روی کلام مثل بمب اتمی

یا مثل بمب اتمی ... کم کم

کوک همه را خالی می کند در هم

از ابتدا که

هی دهن باز مبدل به سایه هی دست خالی برگشته روی کلام
غده غده دق می کند و بمب می شود

...

ظلمت گورش، شب یلدای ابدی

ظلمت گورش، شب یلدای اتمی

پریده رنگ می شود

نور بخواه از بمب

حاشیه نویسی بر زمستان ۸۵

کاش پا داشتم / کاش زبان

کاش پا داشتم و زبان داشتم و زن می گرفتم و ...

کاش پا / کاش پر / حالا که شاخه‌های نور

راه راه می کندم کاش

چشم داشتم و به چشم خیانت نمی کردم

...

در نمایش مجسمه‌ی نمکی

در نمایش اصلا خود کویر / خود لوت

شاعر بدره نوشته بود

با من نقش کبوتر بی پرویا

با تو نقش فاحشه را

...

کجای کار بودم که ضامن نارنجک پریده بود از دستم

کجای کار / کی پریده بود / از سینه تا بالای حلق / تا زبان

کاش پر داشتم / کاش ...

پاداشم نقش فاحشه در نمایش بدر ...

□

مردم می آیند زیارت عارف / وسط بیابان
کاش پا داشتم من هم بیایم.

بهاریه

گوشم به کار
افتاده تا چیزی مثل قرمز از امشب
تا شبی که «تمامم و دیگر» به عقب
یا به جلو
تا «دقیقن» «دیگر» نمی خوابم

گوشم به کار
هی حرف های مگس ها و
بی حرفی مگس ها گا-
هی ... هر ... از ... دم گرفتم با تو
مثل قرمز
که فقط با قرمز پاک می شود...

و از این «تمامم و دیگر» تا نه «هنوز کمی» از
می افتم
گوشم به کار ...

حاشیه نویسی بر زمستان ۸۵

می گفتم عشق من و تو را مثل دو تا دست از پشت به هم قفل شده
به هم چسبانده
و لکه‌ی سرگردان قرمز مثل شیشه‌سی که روی پیرهن شکسته باشد

- گره از هم واکن - می‌رسد

-|

از دور تا نزدیک بخندد؟

حیف که استعاره قدیمی شده!

چنگ خمیده قامت می خواندت به عشرت

چنگ خمیده قامت می خواندت به عشرت

می خواندت به عشرت می خواندت به عش

رت

می خ

خواندن میخاند مرا به صلیب از تو

صلب مسئولیتم مدام

مدام خویم

بخوان راضی‌ام از میخ / خون به صلیب نپاشد

به میخ دوقلو

چشم را نقاشی کند / گیسوات / بینی‌ات / دندان / زبانت را نقاشی کند از نو

از صلیب دو قلو پائین نیایی / تا کار بشود تمام

چنگ خمیده قامت صلیب راست بوده روز

با تو به سمت با تو

با تو به سمت با تو با تو به سمت کی

گفتم: مخاطب مرده و گل شده

فاتحه

ریزه ریزه شده حدس

حد

سین
سه... اما

بکوبد بر ساز میل نماند آویزان
استخوان به شکل بالش سگ

بالش به قد تخیل

سر می کشد به مشکوک

انجام سر

سر می اندازیم از کهنه بیز

آر دار از نو نو

فاتحه

گفتم چرا «خستگی مغز» راه می رود فقط

خنده که خون به مغز از «نیست» نمی کشد بالا

تراز گفتن پشیمانم و

پرنده

وقتی احترام تراز بر شیر درنده

وقتی شجاعت تراز کفایت خرچنگ

□

شکل گل پنج برگ داشته فکرای ما

بر گل شکل فکرای ما

عکس ما با گل خنده کرده حالا

فاتحه

گل بوده برخلاف عادت

از اختلال شده حالا بالا

سطح‌های برگ گل از اول هر حوصله معکوس بالا

کامل شده وزن رویا رویای بین میز و لیوان

چفت شده اندیشه‌ی دو سر

پخیده بین میز و لیوان

هر دو سر ایثار مثل غلتیدن ساده

مریض مثل مریض بکوبد ساز

شکل دوری از خاطره، شکل تاکید بر
مثل فتح...

از دوست یک روح آویز
آن بگیرد پس
از دوست یک کردار نا
ب بگیرد گر
تفاهم و بی تفاهمی پرد سهل
انسجام و توارد شده بر کار و
مرده خوانی تو
که مانده فقط

حکایت طوطی

نوک خمیده قرمز پر بزند طوطی
نیا دوباره و ضبط نکن صدا یم
نشو تار عنکبوت و درد می کند آرزوی صدساله
غریزه از این قراضه نمانده مضمون و گذشته قراضه شیشه غریزه
بی شرفی می کند مدام و تار عنکبوت تیز داغ
×
وقتی حرف‌ها به درد هیچ نمی‌خورند
شبهه یعنی گوریل‌ها پودر شده‌اند
وقتی گوریل‌ها پودر شده‌اند
نفهمیدن هنوز طوطی یا داغ

حرف‌های درد هیچ و

عنکبوت و مگس قهوه‌ای

نا تمام

بی شرفی می‌ریزد و پودر توی دست

×

برای گفتن درد می‌کند هنوز و چشمت

قلب و چشمت و حوصله‌ات نمی‌شنوی

تصمیمت تمام مدت

دهنت مکث می‌کند:

مگس قهوه‌ای مزخرف چشمت قهوه‌ای مزخرف

تمام مدت مضمون به حاشیه می‌رود

نه گوریل می‌ماند

نه صدا نه رنگ

- مگس قهوه‌ای بی‌رنگ

×

آن ته هنوز

هیچ و از بی شرفی سر نمی‌رود

حوصله‌ات دیگر

متوجه‌ای

حرف‌ها چه می‌شوند.

وقت رفتن

با از تو زنده و

از تو می‌کشد زوزه

«دندان‌هایی دارم عجیب

می‌شود باورت؟»

رفتم آینه بازار و کلاه پرداز و لباس عروسک

و عینک تا بزنی رنگ بیشتر بشود

و عینک تا بجنبی دو برابر بجنب آینه

لباس عروسک مفتی بیفتد و

جنس عجیب چاقو

بجنبی زوزه‌ای و

گل گیت آمده

○

سعی کن نسوزد دندان‌های عجیب من

صفحه پر از سگ و شغال و سعی‌ات را بکن دوست من

قدیس می‌شوم ناگهان قد

دیس دوست من

با تو سراغ می‌روم عجیب می‌شود باورت؟

○

زده با نور دندان من افتاده

می‌خواهی آبی باشم، حرف گوش می‌کنم

حرف گوشم ... پرتم کنی زیر

چه دست‌های چه مشت‌های چه زوزه‌های به موقعی

که هی

هی وقت رفتن است

بغلت و بیا

صرف ماضی بعید

کالبدشکافی شعر عباس حبیبی

حسین ایمانیان

۱- مقدمه

بررسی انتقادی شعر چنان به حاشیه رانده شده است که هیچ درک درستی نسبت به ماهیت بوطیقایی شعر شاعرهای مختلف دهه‌ی هفتاد وجود ندارد. از چند شاعر نسل اولی که بگذریم، داشته‌های انتقادی ادبیات اکنون فارسی آن‌قدر ناچیز است که اهالی ادبیات نیز پیشفرض‌های دقیقی راجع به هستی و متدولوژی نوشته‌های دیگران در خاطر ندارند. دانش آنتولوژیک منتقدان نیز، از دسته‌بندی‌های سطحی و ژورنالیستی که بگذریم، چنان بی‌بنیاد است که در اغلب مواقع اشتباهاتی بزرگ فراگیر می‌شوند و همین خطاهای بودشناختی به عنوان پیشفرض، هرگونه قضاوت را آلوده می‌کنند. حجم زیادی از متن‌های شعری و قصوی نوشته شده در دو دهه‌ی اخیر از نقطه‌نظر انتقادی آن‌قدر دست‌نخورده اند که از یک سو به سردرگمی خود نویسنده و منتقد منجر شده و از سوی دیگر بررسی بنیادین هر یک از این متون را، به خاطر معلق بودن آن متن مابین چند برچسب ژورنالیستی و در بیشتر مواقع غلط، بسیار هراس‌آور کرده است. در چنین شرایطی علاوه بر مدفون شدن بسیاری از نوشته‌های مهم زیر آوار هوچی‌گری‌های مطبوعاتی و محفلی، حجم عظیمی از متون بی‌مایه و کم‌اهمیت با بوق و کرنا به آسمان می‌رود. چنین است که اوهامی مربوط به حاد-آوانگاریسم توی سر تازه‌رسیده‌ها به وجود

می‌آید، چرا که آنچه روی پیشخوان رسانه‌ها در دسترس است چنان ارتجاعی است که گاه بازگشت‌های چند دهه‌ای برخی توسط برخی دیگر حرکتی رادیکال تلقی می‌شود.

یکی از این اشتباهات، برجسی است که بر پیشانی چند شاعر و نویسنده چسبیده است. مدت‌ها است که آن‌ها را یکی از شاگردهای براهنی تلقی می‌کنند. اوج تراژدی این جا است که این برجسب بیش از آن که جنبه‌ای خاستگاه‌شناسانه داشته باشد، ماهیتی هستی‌شناختی دارد. نفس اشاعه‌ی چنین برجسی ریشه در سنت ابلهانه‌ای دارد که همواره استاد را قالب شاگرد می‌کند و چشم را بر هرگونه پس‌روی / تخطی / پیشروی شاگرد می‌بندد. کار شاگرد فقط از لحاظ کیفیت‌اش بررسی می‌شود؛ او یا بهتر از استاد می‌نویسد و یا بدتر. این گونه است که فراورایت استاد-شاگردی مانع نقد ریشه‌ای شاگردها شده و به خاطر کوتاه‌نظری ژورنالیست‌ها است که استاد دست از سر شاگردانش برنمی‌دارد.

اگر مهم‌ترین دستاورد نظری براهنی در دهه‌ی هفتاد «تئوری زبانیت» باشد؛ - که به نظر نویسنده چنین است - و مهم‌ترین شعرهای «خطاب به پروانه‌ها» از منظر بررسی جوهری، شعرهایی باشد که به همین تئوری عینیت بخشیده‌اند، باید گفت که شعر عباس حبیبی هیچ ارتباطی به کار استاد ندارد و در واقع او هیچ اعتنایی به مهم‌ترین پیشنهاد براهنی نکرده است. در حقیقت شعر حبیبی بیشتر از هر چیز (و با دیدی حداکثری) شعری مالارمه‌ای است و دغدغه‌های نظری او در فرم و ساختار شعر خلاصه می‌شود. اگر بخواهیم خاستگاه شعر حبیبی را کشف و به گذشته‌ی شعر فارسی مرتبطش کنیم بیشتر از آن‌که به شعرهای براهنی، به انهدام بنیادین زبان، به ایجاد ترکیب‌های آوایی نحوگریز فکر کنیم، باید به «شعر دیگر» و شعر رویایی بیندیشیم. اما از آنجایی که کالبدشکافی این مسئله سمت و سویی تحقیقی دارد، تطبیق شباهت‌های بوطیقای آن شعرها با شعر حبیبی مورد بحث این نوشتار نیست و به همین اشاره‌ی کوتاه بسنده می‌شود.

۲- از کلید تا آخر

در مجموعه‌ی «از کلید تا آخر» عباس حبیبی شاعری است تجربه‌گر. او در این کتاب شعرهایی دارد که از نظر فرم تازه هستند و دست از سر آن شکل ازلی-ابدی شعر سپید برداشته‌اند. ۹۹ درصد شعرهایی که خوانده‌ایم به صورت یک تک‌گویی یک‌نواخت نوشته شده‌اند. شاعر حرف‌هایی برای گفتن دارد و می‌نویسدشان؛ به همین ساده‌گی. حالا با تقطیع و تمهیدات مختلف شعرسازی از نثر متفاوت‌شان می‌کند. این قالب قریب به اتفاق شعرهای آزاد است. چند شعر از کتاب «از کلید تا آخر» شکلی متفاوت دارند و شاعر دست به تجربه‌های جدیدی زده است. «از کلید تا آخر» به خاطر تمرکز بر خلق فرم‌های تازه یکی از مهم‌ترین کتاب‌های شعر در دهه‌ی هفتاد است. حبیبی در برخی از شعرهای این کتاب توانسته چارچوبی بکر برای شعر نوشتن بیافریند و از همین منظر، کتاب ماهیتی تجربی پیدا کرده است؛ اما از جنبه‌ای دیگر، وقتی بافت زبانی شعرهای کتاب را بررسی می‌کنیم، متوجه می‌شویم رفتار زبانی شعرها رفتاری متداول (متداول ادبی) است و ترکیبات زبانی-نحوی شاعر بر اساس شعرهای پیشین، شعرهایی که از دهه‌ی چهل به این سو نوشته شده‌اند شکل گرفته است. غالب شعرهای کتاب ساختاری روایی دارد و حبیبی مدام در تلاش است که روش روایتش را نوسازی کند. او از ساده‌ترین شکل روایت، از توصیف و تشریح پدیده‌ها به شکلی خطی و یکنواخت، به طور محسوسی فاصله می‌گیرد و برای هر شعر قالبی می‌تراشد که درونمایه و نقش‌مایه‌های آن شعر را بر اساس آن به عینیت برساند. یکی دیگر از خصایص این شعرها خودبسندگی آن‌ها است؛ همه‌ی فرایندهایی که در حین خوانش متن، شعرهای حبیبی را به امری هنری تبدیل می‌کند، هر فرایندی که تولید زیبایی می‌کند، در داخل همان شعر طی می‌شود؛ خواننده‌ی این شعرها نه به تاریخ رجوع می‌کند و نه به هیچ امر بیرونی دیگری.

جهان بیرونی فشرده شده و در قالب شعر فرو می‌رود، هیچ مازادی از حافظه‌ی معطوف به جهان پیرامونی خواننده از شعر حبیبی بیرون نمی‌زند. این خودبسنده‌گی علتی غایی دارد که همانا خصلت ادبی بافتار زبانی شعرها است. برای تدقیق بر چگونگی بافت زبانی شعرها، کافی است تا به روش فرمالیست‌ها ترکیب‌های زبانی شعر حبیبی را بررسی کنیم؛ در ترکیب‌بندی سطرهای «از کلید تا آخر»، خصیصه‌ی اصلی آشنایی‌زدایی است. در واقع چیزی که گزاره‌های شعری را از ادبیت برخوردار می‌کند بیگانه کردن آن گزاره از جنبه‌ی نشانه‌شناسیک است. بسته‌های معنایی شعر حبیبی به خاطر تکیه بر تمهیدات مختلفی مانند استعاره و مجاز، مسیر سراسر ارجاعی دال‌ها را مخدوش می‌کند و به این ترتیب فاصله‌ای میان شناسنامه‌ی دال و مدلولی کلمات یا همان پیشینه‌ی مفهومی آن‌ها با فضای ارجاعی جدید آن‌ها، فضایی که درون همان شعر خلق شده است ایجاد می‌کنند. کلیت بیگانه‌گی شعرهای حبیبی درون همین فاصله هستی می‌یابد و این بیگانه‌گی در کنار شکل نهایی متن مسئله‌ی اساسی شعرهای کتاب هستند. به این ترتیب سطره‌ی نظام نشانه‌ای متداول زبان در مسیر تاویل شعر مدام کمرنگ‌تر می‌شود و به جای آن ارتباط مکرر دال‌ها در درون همان شعر اهمیت می‌یابد؛ به همین دلیل «از کلید تا آخر» یکی از ادبی‌ترین کتاب‌های شعر فارسی است و از نقطه‌نظر فرمالیست‌های روسی سرشار از «ادبیت» است و با نثر (از منظری کاملن غیر موسیقایی) بیشترین فاصله را دارد. ادبیتی که شرح داده شد دلیل اصلی خودبسنده‌گی شعرهای کتاب مورد بحث است.

پیش از این اشاره شد که در مسیر بیگانه‌سازی گزاره‌های شعری، حبیبی از تمهیدات متداول ادبی بهره می‌گیرد؛ اما، این تمهیدات در غالب مواقع تمهیداتی غیر آوایی هستند. در حقیقت چیزی که شعر حبیبی را از نثر متداول و زبان علمی متمایز می‌کند بیان متکی به استعاره و مجاز است. از این منظر شعر او شعری است محافظه‌کار و عاری از خصیصه‌های مهم شعر آوانگار. خصلت محافظه‌کارانه‌ی «از کلید تا آخر» آن جایی به چشم می‌آید که می‌بینیم بافت آوایی شعرها بافتی خلاقه نیست و سطرهای او بی‌بهره از خصیصه‌هایی است که طبق گفته‌ی کریستوا متن را به متنی «زایشی» تبدیل می‌کند. تمامیت کوشش‌های زبانی حبیبی در جهت آشنایی‌زدایی جمله‌های شعری، فقط ناظر به معنا است؛ در واقع مهم‌ترین تاکتیک شعرسازی او مهندسی و طراحی بازی‌های معنایی است. او برای هر شعرش یک بازی زبانی خاص طراحی می‌کند و شعرش را در قوانین آن بازی تکامل می‌دهد اما مسئله این‌جا است که بازی‌های زبانی شعرها نسبت به خصلت موزیکال پیوند کلمات (و چیزی که فرسنگ‌ها با شعر حبیبی فاصله دارد: تفکیک برهم کنش آوایی شعر تا سطح واج‌ها) بی‌تفاوت هستند و اگر گاهی آهنگی هم ایجاد می‌شود کاملن خودبه‌خودی و منفعلانه است. حبیبی در فرایند تشکیل بازی‌های زبانی، به جرم زبان، به گوشت کلمات نیندیشیده است و به همین دلیل بازی‌هایی که او خلق می‌کند بازی‌هایی جعلی و ذهنی هستند. کلمه‌های شعرهای او کاملن دست‌وپا بسته بازی می‌کنند و فرصتی برای کنش جسمانی آن‌ها خلق نمی‌شود.

تا اینجا راجع به کلیت «از کلید تا آخر» بحث شد، در ادامه با دیدی جزئی‌تر با برخی از شعرهای مهم کتاب روبه‌رو می‌شویم: نخستین شعر کتاب، «کلید»، شعری است روایی. کلیدی بر کف اتاق افتاده و گم شده است. گم شدن کلید به عنوان تم اصلی شعر که مدام با تمهیدات شعرساز زبانی این تم اصلی بازسازی می‌شود. این شعر یکی از تصویری‌ترین شعرهای کتاب است که با زبان جان‌داری (اما مستعمل) روایت شده است. تمهیدات، اما، همان شناخته‌شده‌ترین تکنیک‌ها است: «قالی پر است از سرخ و صورتی / و رنگ پس می‌دهد / تا شاخه‌های عصب» در نمونه‌ی بالا روش بیانی سطر اول مبتنی بر مجاز مرسل؛ سطر دوم یک گزاره‌ی ساده‌ی روایی، و سطر سوم مبتنی بر استعاره است. اگر تک‌تک گزاره‌های شعری «از کلید تا آخر» را به همین ترتیب بررسی کنیم اصرار شدید شاعر روی همین قاعده‌های شناخته‌شده‌ی شعری بیشتر به چشم می‌آید؛ در واقع، حبیبی کمتر سطرهایی با ساختار یک گزاره‌ی خبری-روایی ساده دارد و او در ساده‌ترین سطرهایش هم، به شکلی عادت‌گونه دست از سر استعاره برنمی‌دارد.

شعر «از همیشه‌ها» فرم جالبی دارد. ساختار شعر روایت نوشته‌شدن یک شعر است؛ به طوری که مسیر نویسش آن شعر بارها قطع می‌شود و شعر دوباره از اول نوشته می‌شود. به این ترتیب، با همین تمهید بکر فرمی-ساختاری، واریاسیون‌های مختلفی از تم اصلی ارائه می‌شود. در این شعر، ترکیب‌های مختلف مبتنی بر مجاز و استعاره، با تکیه بر همین تکرار، تکراری که با توجه به فرم شعر توجیه شده است، به موتیف تبدیل می‌شوند و هر بار به خاصیتی متفاوت دست پیدا می‌کنند. این روند چنان با مهارت طی می‌شود که با وجود طولانی شدن، شعر ملال‌آور نمی‌شود. شاعر با توجه به محتوا و تم اصلی شعر که بر اساس دیوانه‌گی نوشته شده است، فرم بسیار جالبی برای شعرش تدارک دیده است؛ شعر چندین و چند بار توسط «منِ عاقل» راوی قطع می‌شود و دوباره از ابتدا، و این بار با تمهیدات روایی دیگری روایت می‌شود. به این ترتیب دال‌های کلیدی شعر، دال‌های مفرد و نیز دال‌هایی که از ترکیب‌های منجر به تصویر حاصل شده‌اند، در این روایت‌های مشابه، (به عنوان مثال «ریش تراش»، «نامه»، «تصویر یک گربه زیر چراغ‌های زمستان» و ...) به موتیف‌هایی تبدیل می‌شوند که در دیدی معطوف به کلیت ساختاری متن، تمام بار شعر را به دوش می‌گیرند. در واقع آنچه تولید لذت زیبایی‌شناسیک می‌کند، کشف تفاوت‌های ظریف کارکردی همین دال‌ها در واریاسیون‌های مختلف است.

بررسی ساختاری شعر «اپیزودهای رنگ»، به غیر از روش‌هایی که پیش از این صحبتش رفت به کشف جدیدی در شیوه‌های شعرسازی حبیبی منتهی نمی‌شود؛ اما، شرح یک نکته‌ی ظریف لازم است: اشاره شد که حبیبی شعرهایی روایی-تصویری می‌نویسد و در اکثر گزاره‌های شعرش به ذات استعاری بیان یک تصویر بسنده نمی‌کند و مدام با دست‌بردن به ساختار معنایی طبیعی جمله‌ها یک لایه‌ی استعاری دیگر به آن‌ها می‌افزاید؛ اما وقتی نفس تصویر به اندازه‌ی کافی نویسنده را مشعوف می‌کند، او از چنین کاری دست برمی‌دارد و خود تصویریت یک تصویر را به مثابه‌ی ساحت نهایی آن گزاره در پیش چشم خواننده رها می‌کند: «پرده‌ای که باد می‌کشد / بینی‌ی خانه‌ی ترسیده‌ی من است»

«از کلید تا آخر» شعر بد هم دارد، و یکی از بدترین شعرهای این کتاب، شعر «کبوترگچ» است. این شعر نمونه‌ی کامل یک سردرگمی بیانی است. حبیبی تمامیت شعر را بر تصویری خاص که در ذهنش است متکی می‌کند و در مرحله‌ی بیان آن تصویر، به دلیل افراط در امر بیگانه‌گردانی، مدام این تصویر را مخدوش می‌کند. شعر از یک آشفته‌گی وحشتناک زبانی رنج می‌برد. شاعر موتیف‌های تصویر شعر را با حذف‌های مکرر، با تمهیدات محدود زبانی (دست‌برد در محورهای هم‌نشینی و جانشینی جمله‌های شعری)، مدام به هم می‌رساند (این رسانش ماهیتی بیانی-مفهومی ندارد بلکه نوعی چسباندن است، چسباندنی با اتکا به نحو از پیش مشخص زبان) تا در آخر چیزی مخدوش و مثله‌شده را در ذهن خواننده بسازد. این شعر مثال بسیار خوبی از ناتوانی شاعر در فراروی از شعر تصویری است؛ شعری مشخص با پیشینه‌ای محکم در گذشته‌ی شعر فارسی که بهترین نمونه‌هایش را در دهه‌ی چهل در کارهای رویایی و دیگران دیده‌ایم. حبیبی می‌خواهد از روش آن شاعران تخطی کند اما، آنچه که تولید می‌کند، چیزی جز همان گسست نیست و به انجام زیبایی‌شناسیکی منتهی نمی‌شود. شکل جدیدی به اشکال پیشین شعر تصویری اضافه نمی‌شود و ذات این شعر در همان گسست، در همان خلاء خلاصه می‌شود.

نقطه‌ی مقابل شعر «کبوترگچ»، شعر «انتظار» است که از نظر اجرا بهترین شعر مجموعه است. «انتظار» شعری است با همان دشواری‌ها و پیچیده‌گی‌های شعرهای قبل، اما در اجرا، در پرداخت نهایی آن‌چه به روی کاغذ آمده است، چنان موفق عمل می‌کند که به صورتی از پیش تضمین شده جهد و تلاش خواننده را برای کشف آن زیبایی‌شناختی شعر، برای منتزع شدن در جهت فهم ظرافت‌های انتزاعی تصویرها و تعبیرهای شعر، برمی‌انگیزد: «هر چه گفت صدای لولیدن در آینه‌ی باد / کنار نیا که هنوز / - «پای عشق فقط مرده‌ها

پیر نمی‌شوند.» می‌خواند از تلخ» اما در بررسی بهترین شعر کتاب هم نکته‌ای هست که باید گفته شود: حبیبی با این که سطر بد نمی‌نویسد؛ در واقع با این که از نظر آوایی سطرهایی نامنسجم خلق نمی‌کند، اما حتا در بهترین سطرها شعرش از طراوت موزیکال بی‌بهره است. شعرهای حبیبی ظرفیت‌های پنهان‌مانده‌ی موسیقیایی کلام را به عینیت نمی‌رساند؛ حتا در بازسازی ترکیب‌های آوایی پیشتر تجربه شده نیز انگار یک نوازنده‌ی ناشی مشغول نواختن است: درست می‌نوازد اما لهجی به خصوصی ندارد.

بررسی شعر «مهمان ناخوانده» جنبه‌ای دیگر از شعر حبیبی را مشخص می‌کند. غایت استعاری شعر، همانند اکثر شعرهای این مجموعه واضح است اما چیزی که این شعر خاص را از مابقی آن‌ها جدا می‌کند قطعه‌ای است از مولوی که در پیشانی شعر نشسته است. در این شعر خاص حبیبی آدرس سرراستی برای استعاره‌های شعرش ارائه داده است و آن همان متن مولوی است. چند کلمه‌ی کلیدی «مهمان ناخوانده» که در واقع نقش ویژه‌های شعر را تشکیل می‌دهند به شکل مستقیم به متن مولوی ارجاع داده می‌شوند. در اینجا ذات فرایند بیگانه‌گردانی شعر بیشتر قابل رویت است، تکنیکی که با اتکا به بیان استعاری و حذف‌های متعدد به دست می‌آید تا ترکیب‌های نامانوسی از کلمات خلق شوند. در شعرهای دیگر به خاطر مشخص نبودن قاعده‌ای مشخص برای ارجاع، طبعن غلظت به کارگیری آن تمهیدات دشوارساز تا حدودی (برای از دست نرفتن کلیت شعر) کنترل شده بود؛ اما، در این شعر خاص به خاطر آدرس صریحی که در دسترس خواننده است، مولف با دست باز از این شیوه‌های معمول بیگانه‌گردانی استفاده کرده است. تمرکز بر چنین خصیصه‌ای (آشنایی زدایی) از جهتی شعر را تاویل طلب و متکثر (این تکثر در شمای ارتباطی یا کوبسنی در محدوده‌ی پیام / متن باقی می‌ماند و وارد بحث نظریه‌ی دریافت نمی‌شود، چرا که از آن منظر همه‌ی متن‌ها متکثر و تاویل‌پذیر اند) می‌کند و در ظاهر امر معنا به حاشیه می‌رود؛ اما، از جهتی دیگر، شعر حبیبی هم‌چنان شعری خطی و تک‌معنایی است؛ در واقع، شعر او معنا را به نقطه‌ای دور پرتاب می‌کند اما وقتی کلیدهای دست‌یابی به آن را پیدا می‌کنی، دست آخر با بسته‌ی معنایی مشخصی روبه‌رو می‌شوی. شعر حبیبی شعری است با معنا و تصاویری محتوم، اما دور از دسترس. شعر «مهمان ناخوانده» را می‌شود تفسیر کرد و کلیه‌ی کلیدواژه‌هایش را به تصویر غایی شعر تعمیم داد و به این ترتیب بر پیچیده‌گی آن غلبه کرد، آن‌گاه با دانش به مفاهیم مکشوف بیان شده، شعریت شعر بی‌اعتبار می‌شود و شعر به یک معما تقلیل می‌یابد. پس از خوانشی دقیق، آنچه باقی می‌ماند دیگر یک شعر پیچیده نیست، بل که یک معمای بی‌ارزش است. به سطر اول شعر «عاشقانه» نگاه کنید: «وقتی دنیا در چشم پُف کرده‌ی من گشاد می‌شود» چند تمهید خاص زبانی این سطر را در ظاهر ناآشنا می‌کند؛ کافی است آن‌ها را پیدا کنیم: الف) «چشم پف کرده» بیان مجازی زمانی است که تازه از خواب بیدار شده‌ایم. ب) «گشاد شدن» وضعیتی است که در فعل بیدار شدن مختص چشم است، اما از آن‌جا که چشم به دنیا گشوده می‌شود، با یک جابه‌جایی نحوی-استعاری (یک جابه‌جایی بی‌منطق که فقط در شعر امکان‌پذیر است) «گشاد شدن» به دنیا نسبت داده شده است. ج) به تصویری آشنا ارجاع داده می‌شود؛ تصویری که وقتی به مرور چشم‌ها را باز می‌کنیم، هر لحظه وسعت دیدمان گسترده‌تر می‌شود. دیدیم که محتوای ساده‌ی همین یک سطر با یک مجاز، یک استعاره و در نهایت تشکیل یک تصویر پیچیده شده، توسط مولف به سطری ناآشنا تبدیل شده است. اکنون آن سطر به دلایلی که در طول یادداشت اشاره شد و مهم‌ترین آن‌ها بی‌اعتنایی به ساحت موزیکال کلمه بود، جذابیت‌های پیشینش را ندارد و به یک لاشه‌ی بی‌جان تبدیل شده است.

شعرهای «اندیشه‌های زوال» و «مجلس آخر» از جمله شعرهایی هستند که با محوریت روایت نوشته شده‌اند. «اندیشه‌های زوال» ساده‌ترین و خوش‌خوان‌ترین شعر مجموعه است و از یک جهت با مابقی شعرها تفاوت دارد؛ مولف در امر روایت و سواس‌های زبانی همیشه‌گی‌اش را رها کرده و کمتر به بیانی بیگانه متوسل شده است. آنچه مورد نظر شعر است خود روایت کردن، ذات شعر روایی و رها از بند پیچیده‌گی‌های استعاری است. در مورد شعر «مجلس آخر» پیش از این بارها صحبت شده است و این شعر بیش از آن‌چه که

استحقاقش را دارد مورد بحث و بررسی واقع شده است. دلیل این مسئله، اما، نه ذات ساختاری شعر، بل که پانوش شاعر است که برخلاف مابقی شعرها، چگونگی تشکیل شعر را با شیپور بیان کرده است: «این نوشته با بوطیقای مجلس، به عنوان یک ژانر در ادبیات فارسی نوشته شده است.»

در مورد شعر [شرح آن واقعه، زمین شور کفش عابر خیس کند و «آقا مگه عاشقی؟»] باید گفت که نفس نوشته شدن این شعر یک سهل‌انگاری بیمارگون است. حبیبی وقتی در اصرار بر دشوارنویسی، در وسواسی بیهوده برای خلق شعر عجیب و غریب، و فقط عجیب و غریب، غرق می‌شود مرتکب چنین شعرهایی می‌شود. شعر، شرح واقعه‌ای است که با گسست‌های وحشتناکی روایت می‌شود. مولف در برخی از شعرهای «از کلید تا آخر» قسمت‌های کوچکی از یک روایت تکه‌پاره را بیان می‌کند؛ قسمت‌هایی که هیچ‌گونه جذابیتی ندارد و خالی از هر نوع امر زیبا هستند. شعر مذکور بهترین نمونه‌ی این شعرها است؛ شهوت تجربه‌گرایی در این نمونه‌ها کار دست مولف داده است و او را به خلق یک سوءتفاهم فرمیک سوق داده است. نفس این شعر چیزی به غیر از همان پاره‌پاره‌گی روایی نیست و موجودیت آن همان حرفه‌های روایی است، اما خود روایت در ذهن مولف گنبدیده است؛ ما پس از کلی کوشش فقط بوی آن را حس می‌کنیم.

تجربه‌های کتاب «از کلید تا آخر» گاهی شکست می‌خورند؛ اما این شکست‌ها نه تنها از اهمیت آن نمی‌کاهد بل که توجه به چگونگی آن‌ها، نقد این کتاب را به نقدی مفید و محل رجوع تبدیل می‌کند. یکی از این شکست‌ها در قسمت هفتم بلندترین شعر کتاب (انتخاب ... در هفت قطعه‌ی بی‌کتاب) به چشم می‌آید: در این قطعه کوششی در اجرای هموفونیک یک شعر انجام شده است. قطعه توسط دو صدای مختلف روایت می‌شود که مولف نیز آن‌ها را به دو شکل متفاوت نوشته است. با حذف صدای دوم این شعر را بازنویسی می‌کنیم:

تو از وسط بشقاب‌ها گذشتی مثل آدم فضایی
 نه فیل - نه آدم فکر کرد نیستی مریض شد
 (از جهان گذشته هزار و دو شب روز اول است
 بیمار تلفنش را می‌زند نیستی که بگوید
 شب فقط شب است قصه فقط قصه‌ی شب است
 روز اگر می‌دمد از تو روز اول است
 از جهان گذشته هزار و دو شب
 بار دوم نیستی بار سوم از پیغام هم راضی نمی‌شود
 از جهان گذشته هزار و دو شب)
 تو بشقاب‌ها را صدا تا یکی گذشتی
 باران اگر می‌آمد قطعه‌ها به کار می‌افتادند خراب
 فانوس‌ها بس که سوختند مانده رسوایی
 هی پیر هی خسته هی زشت هی «وقتش شده» می‌خواند نگوید
 بی باران خیس می‌خورد

و دیوانه‌تر

شعری که در بالا نوشته شده شعر کاملی است. این شعر نسبت به شعرهای دیگر کتاب چیزی کم ندارد و در تک تک سطرهای آن نیاز به هیچ میان‌بندی احساس نمی‌شود. این موضوع نشان می‌دهد که دوصدایی بودن این شعر امری بیرونی است و به زور به شعر تزریق شده است. در واقع آن‌چه که در بالا نوشته شده است چه از نظر آوایی و چه از نظر بیانی بهتر از قطعه‌ای است که مولف در کتابش آورده است. دوصدایی نوشتن این شعر نه تمهیدی برای خلق زیبایی که برای به نمایش گذاشتن خود تمهید است؛ صرف نوشتن یک قطعه با دو صدای مختلف. صدای دوم نه تنها کنش متقابلی با اولی به وجود نمی‌آورد بلکه در روند خوانده شدن شعر پارازیت ایجاد می‌کند. مولف، دیوانه‌ای را وسط شعرش رها کرده که مدام تکرار می‌کند «بشود تمام»؛ چنین کاری هر چند به خودی خود تمهید جالبی است، اما به ساخت یک شعر دوصدایی کامل منتهی نمی‌شود. شعر هم‌چنان شعری تک‌صدا است اما در روند دریافت آن مدام اختلال ایجاد می‌شود؛ کاری که پیش از این، در شعرهای دیگر این کتاب، با اصرار بر استعاره‌های عجیب و غریب صورت می‌گرفت. اگر این قطعه را تجربه‌ی خلق شعری دوصدایی تلقی کنیم، تجربه‌ای شکست خورده و حاصل یک بدفهمی نظری است، اما اگر تجربه‌ای برای اختلال در امر خوانش، و ایجاد مزاحمت در امر انتقال معنا فرض کنیم، تجربه‌ای موفق است؛ در هر صورت چنین تجربه‌هایی است که به «از کلید تا آخر» اهمیت می‌دهد و آن را به یکی از مثال‌زدنی‌ترین کتاب‌های دهه‌ی هفتاد تبدیل می‌کند. کتاب‌هایی که در دهه‌ی کنونی منقرض شده‌اند و میدان را به قارچ‌هایی بخشیده‌اند که به صورتی دیمی رشد کرده و فراگیر می‌شوند.

۳- شعرهای بعد از «از کلید تا آخر» (ارائه شده در دستور)

شعرهای اخیر عباس حبیبی ناامید کننده‌اند. به چندین و چند دلیل، وقتی پس از دوازده سال از شاعر «از کلید تا آخر» این شعرها را می‌خوانی، فقط افسوس می‌خوری. زودمرگی واژه‌ی مناسبی نیست، شعر حبیبی نمرده است بل که ارزش کیفی آن به طرز وحشتناکی کاهش یافته است. به دو طریق مختلف می‌شود با شعرهای اخیر او روبه‌رو شد: روش اول آن است که حافظه‌ی مان را از مولف این شعرها تخلیه کنیم، نه چیزی از کتاب «از کلید تا آخر» را به یاد بیاوریم و نه به مدت‌زمان زیادی که از آن کتاب گذشته است ببیندشیم. در این صورت با شعرهایی مواجهیم که سبک مشخص و بوطیقای به‌خصوصی دارند؛ شعرهایی به غایت دشوار که لذت بردن از آن‌ها نیازمند ساعت‌ها کوشش است. و روش دوم آن است که با دانشی که از شناخت دقیق شعرهای قبلی مولف در اختیار داریم، و هم‌چنین انتظاری که پس از گذشت دوازده سال از نویسنده‌ی آن شعرها در ذهن داریم، با شعرهای جدید او برخورد کنیم. در این صورت صرفن به این نتیجه می‌رسیم که عباس حبیبی هنوز هست، هنوز می‌نویسد، و فقط همین؛ آن‌چه او آخرین نوشته است، دقیقن همان‌چه که آخرین نوشته است را بی‌اعتبار می‌کند. در واقع اهمیت شعرهای جدید او اهمیتی است توأم با افسوس، چیزی که نه تنها مربوط به خود آن شعرها نیست بلکه مشخص در افول وحشتناکی است که نسبت به شعرهای پیشین او به وجود آمده است؛ افولی در همه‌ی خصیصه‌های ارزشی یک شعر. شعرهای جدید حبیبی نه خاصیتی تجربی دارند و نه به سبک و سیاق نویی رسیده‌اند. او در این شعرها از دستاوردهای فرمی کتاب «از کلید تا آخر» هم پشت کرده است. حبیبی بعد از آن کتاب دست به خودکشی زده است؛ این شعرها دست و پا زدن‌های یک مقتول خلاق است. باید قسمت دوم این مقاله را از ابتدا، و این بار به زمان ماضی بعید بازنویسی کرد. تنها خصیصه‌هایی که از آن

مجموعه در شعرهای جدید حبیبی باقی مانده است یکی دشوارنویسی، و دیگری نگارش تکه‌تکه است؛ و از آنجایی که این موضوعات قبلن تشریح شده است دیگر نیازی به تکرار ندارد.

شعرهای جدید حبیبی شعرهای گوشت‌تلخی هستند. در تمام این دوازده شعر علاوه بر اینکه کوچکترین نشانی از خلاقیت معطوف به مسائل فرمیک به چشم نمی‌خورد، هیچ سطر درخشانی هم وجود ندارد. ترکیب‌ها و تصویرهای شعرها از جهتی به غایت ذهنی و انتزاعی‌اند، و از جهت دیگر صنایع لفظی استفاده شده آنقدر مستعمل و ارتجاعی‌اند که بازخوانی مکرر شعرها را به امری ملال‌آور و خسته‌کننده تبدیل می‌کند. حبیبی اسیر نوشتن خودبه‌خودی شده است؛ چیزی که موضوع نوشته است، همواره در جایی بیرون شعر، در فرسنگ‌ها دورتر، و به دلیل چیره‌دستی شاعر باقی می‌ماند؛ و آنچه روی کاغذ می‌آید کلمات و عباراتی هستند که قسمت‌هایی از آن موضوع تکه‌تکه شده را بیان می‌کنند. برای آن که ماهیت خودبه‌خودی بودن این نوشته‌ها ملموس‌تر شود، عبارتی که زیر آن خط کشیده شده است را دوباره بخوانید؛ فرض می‌کنیم که این جمله‌ی نسبتن طولانی مضمونی است که حبیبی را دچار نوشتن کرده است. حالا با روش اتوماتیک شعرسازی حبیبی (به طریقی که این دوازده شعر را نوشته است) آن را به شعر برمی‌گردانیم:

ترکیب و تص

ویرِ شعر اما به غایت جهت انتزاعی‌اند

از روبرو چرا لفظِ صنعت لب ملال را بیر نشدی خسته؟

درست است که تقلیل کل تلاش‌های حبیبی به روشی که در بالا استفاده شد کاری غیرمنصفانه است. اما بدون شک روش شعرسازی او به همین اندازه مکانیکی است. ممکن است این‌طور به نظر برسد مفهوم خودبه‌خودی بودن شیوه‌ی نگارش با روش مکانیکی‌ای که صحبتش رفت متناقض باشد اما چنین نیست؛ منظور نویسنده از نوشتار خودبه‌خودی طریقه‌ای از نوشتن است که شاعر بر اساس شیوه‌های معمول و مستعمل شعرنویسی زمانه‌اش بنویسد و هیچ دخالتی در خلق تمهیدات جدید زبانی-آوایی نکند، که این مفهوم دقیقن به شکلی مکانیکی و آگاهانه میسر می‌شود و اساسن با نوشتار ناآگاهانه‌ای که مورد نظر سورئالیست‌ها بود تفاوت می‌کند.

شعرهای اخیر حبیبی آن وسواس بیگانه‌نویسی «از کلید تا آخر» را به ابزاری برای هنوز نوشتن تبدیل کرده است؛ در آن کتاب این خصیصه یکی از صفات شعرهایی تجربی قلمداد می‌شد، اما در کارهای اخیر او به ماهیت شعرهایی مرتجع بدل گشته است. حبیبی ویرگول‌های «از کلید تا آخر» را به فضاها‌ی خالی میان سطرها تبدیل کرده است تا ظاهر شعرش را امروزی‌تر کند؛ او برای پوشاندن ماهیت مکانیکی شعرهایش گاهی دست به دامن عروض شده و گاهی به ترکیب‌های قدمایی مثل «میل نماند آویزان» و «می‌شود باورت؟» روی آورده است. با این همه شعرهای جدید او هرچند به بی‌مایه‌گی قارچ‌هایی نیست که در پیشخوان رسانه‌های این روزها رویده‌اند، اما حرف جدیدی هم برای گفتن ندارند.

«وای منوچهری که بهار است و همه چیز خوب ظاهرن»*

چند حاشیه بر شعرهای عباس حبیبی

مجتبا پورمحسن

(۱)

درباره‌ی شعرهای حبیبی نوشتن، نقض غرض است. چرا که شعرهای حبیبی اساسن کنایه‌ای است بر ساختارمندی هستی. به همین دلیل او وقتی در کنش بینامتنی خود وارد متن دیگری می‌شود، از آن متن «برای» متن خود استفاده نمی‌کند، که اگر این‌گونه بود، باید بار خود را با استقبالی شاعرانه می‌بست. اما شاعر در شعر «در وصف بهار و لغز حکیم منوچهری» وارد جهان متن منوچهری می‌شود و جهان خود و جهان او را توامان به پرسش می‌کشد:

بچه‌ی کم رنگ

پر است از ترس و هیچ وقت

انزال رنگ کم فقط

شکل لحظه‌های بین لک‌ها

حق دارد

این دستگاه رنگ کم ثبت نمی‌کند

حق دارد

بین ترس و هیچ که می‌آید

هیچ کس، هیچ نمی‌فهمد

همان‌طور که می‌دانیم شعرهای منوچهری دامغانی سرشار از وصف طبیعت و بهار است و یا اگر بهتر بگوییم طبیعت و بهار، زبان شعر منوچهری است. یعنی او چه در توصیف و چه در وصف همه چیز و هر کس دیگری، با زبان طبیعت سخن می‌گوید. شعر حبیبی در استقبال این شعر نیست، شعر او می‌کوشد تا ساختار فکری حاکم بر دنیای منوچهری را منحل کند و به جایش هیچ بنشاند، هیچ. چون این شعر حبیبی نه تنها علیه ساختار منوچهری است بلکه ساختار خود را هم هدف قرار داده است:

«وای منوچهری بوقلمون هم دیگر رنگ ندارد

وای منوچهری رنگ هم دیگر رنگ ندارد

وای منوچهری کم رنگ هم دیگر کم رنگ ندارد...»

شعر مرحله به مرحله و در سه سطر، جهان منوچهری را زیر سوال می‌برد. ابتدا از بی‌رنگی جهانی می‌گوید که ظاهرن مقدر است به سرعت رنگ عوض کند؛ سپس بی‌رنگی را به رخ آن‌چه می‌کشد که قرار بود رنگ داشته باشد. (وای منوچهری رنگ هم دیگر رنگ ندارد) در سطر سوم اما عباس حبیبی، هستی رنگ و طبیعت را به صلابه می‌کشد. اگر رنگی نباشد، دلالتی است بر وجود رنگ؛ هست اما حالا نیست. ولی «کم رنگ» نداشتن «کم رنگ» ماهیت رنگ را پوچ می‌سازد.

شعر ادامه می‌یابد تا این‌که یک حرف اضافه، ضربه‌ی دیگری ایجاد می‌کند. اگر در سه سطر که به آن اشاره شد، «وای منوچهری» ترکیبی از ندا و منادا و صوتی است که متناظر با فاجعه‌ای است که شاعر کشف کرده؛ در بند آخر شعر، حضور حرف اضافه «که» ساختار این ترکیب را به هم زده است. اگر «وای» در سه سطر که اشاره شد، بخشی از آوای اندوه است، در سطر زیر «که» وای را به خود فاجعه تبدیل کرده:

«وای منوچهری که بهار است و همه چیز خوب ظاهراً

اما...

...

ندارد»

(۲)

گفته شده که شاعر هر گاه ناتوان می‌شود از وصف چیزی، ناچار است باز از «قید» استفاده کند. به عبارت دیگر شاعری که نتواند جهانش را بیافریند، با استفاده از قید، کیفیت، چستی و مقدار فعلی را توضیح می‌دهد. به همین دلیل است که شاعران، شاعران تازه از راه آمده را تشویق به اجتناب از به‌کارگیری قید می‌کنند. اما با این استدلال، شاعر را باید از مجموعه‌ای از کلمات که «قید» محسوب می‌شوند، محروم کند؟ قطعاً نه. از شاعر از قید کار می‌کشد و واژه را از «قید» رها کند و از قید، قیدی دیگر خلق کند. با این مقدمه به یک کاربرد هنرمندانه از قید در یکی از شعرهای عباس حبیبی می‌پردازم.

در بند سوم از شعر «حاشیه نویسی بر زمستان ۸۵» شاعر می‌نویسد:

«در نمایش مجسمه‌ی نمکی

در نمایش اصلاً خود کویر / خود لوت

شاعر برره نوشته بود

با من نقش کبوتر بی پر و پا

با تو نقش فاحشه را.»

در سطر «در نمایش اصلاً خود کویر / خود لوت» قید اصلن فراتر از کارکرد معمولش در معناهایی مثل «هرگز» و «از اساس»؛ میانجی‌ظریفی برای تحویل «مجسمه‌ی نمکی» به «خود کویر» است.

چنین اتفاقی در سطرهای متعددی از اشعار عباس حبیبی دیده می‌شود. در سطری از شعر بهاریه می‌خوانیم: تا «دقیقاً دیگر» نمی‌خواهم.

شاعر در این جا قید را به خود زمان تبدیل کرده و کارکردی کاملاً متفاوت از این واژه خلق کرده است.

(۳)

در کنار این نکات مثبت، شعرهای عباس حبیبی دو پاشنه‌ی آشیل هم دارد که یکی از آن‌ها هستی ساختار شعرهای اوست. حبیبی، سخت شعر نمی‌نویسد، شعرش را سخت می‌کند.

یا باید این گزاره را بپذیریم یا این که قبول کنیم او در نیمی از سطور شعرهایش، به مخاطب باج می‌دهد تا بتواند در سطرهای دیگر، شعر مطلوبش را بنویسد. هر چه هست این دوگانه‌گی در شعرهای حبیبی، کارکرد منفی پیدا کرده، چرا که امکانی برای جمع‌گیری یا غیر‌گیری این تکه‌ها با هم وجود ندارد. تنها دلیلی که می‌تواند مرا- به عنوان یک مخاطب- متقاعد کند تا بپذیرم که این دو جزیره‌های جدا افتاده از هم، متعلق به یک شعر است؛ این است که زیر هم نوشته شده‌اند! مهم نیست که این دو گانه‌گی گل‌درشت چقدر مخاطبان شعر حبیبی را محدود می‌کند، چرا که تعداد مخاطبان شعر به خودی خود نه می‌تواند نقطه‌ی قوت شعری باشد و نه نقطه‌ی ضعفش. اما این دوگانه‌گی سبب می‌شود که خواننده‌ی شعر این تفاوت فاحش ساختاری را برنتابد. شخصن این دوگانه‌گی را چنان آزاردهنده می‌بینم که احساس می‌کنم مثلاً شعرهای یک کتاب حبیبی به طور رندوم لای سطرهای کتاب دیگری از این شاعر ریخته شده است. اگر چه ممکن است پاسخ به این موضوع، استدلال عافیت‌طلبانه‌ی مباحث شعر امروز باشد که: «این هم مدلی است برای خودش!» یا مثلن «دوگانگی پست مدرن!» اما بر این اعتقاد نیستم که شعرهای عباس حبیبی مراکز ثقل متعددی دارد که بتوان آن را به بی‌مرکزی شعر پست مدرن ربط داد. فکر می‌کنم این دوگانه‌گی محصول تردید شاعر در نوع شعر نوشتن خود یا توجه به آن چیزی است که احساس می‌کند، مخاطب می‌خواهد. هر چند این دو گزاره‌ی به ظاهر نامتناقض، به شدت متناقض هستند. گمان می‌کنم عباس حبیبی آن‌قدر شاعر توانایی هست که ساختار یا بی‌ساختاری شعرش را فدای این دوگانه‌گی مخرب کند.

(۴)

نکته‌ی دیگر درباره‌ی شعرهای عباس حبیبی، پافشاری بر تمهیداتی است که از فرط تکرار به کلیشه تبدیل شده‌اند. از جمله‌ی این تمهیدات، شکستن کلمات و عبارات، به قصد گسترش معنا و برهم زدن ریتم موسیقایی برای ایجاد سکت در معنای دم‌دستی کلمات است. اما شعر حبیبی، غنی‌تر از آن است که خودش را آویزان این تمهیدات دستمالی شده کند:

گوشم به کار افتاده تا گا-

هی حرف های مگس‌ها و

بی حرفی مگس‌ها گا-

هی... هر... از... دم گرفتیم با تو

مثل قرمز

.....

* عنوان مطلب، سطری از شعر عباس حبیبی

چرا من چنین می نویسم

عباس حبیبی *

x عباس حبیبی از نوشتن توضیح راجع به شعر خودش امتناع کرده است.

در تایید و رد شعر عباس حبیبی

امید شمس

(۱)

این نوشته پیش فرض اساسی خود را بر این می‌گذارد که نوشتن نوعی کنش معطوف به انتخاب یا فرایندی مرکب از انتخاب‌ها است.

نفس اراده به نوشتن خطرناک‌ترین و پراضطراب‌ترین مرحله‌ی این فرایند است. انتخاب نوشتن به جای گفتن و یا کلن سکوت کردن. پاسخ به این که چه چیز ما را به نوشتن وامی‌دارد از خلال پاسخ به پرسشی دیگر ممکن است: چه چیز ما را هم از سکوت کردن و هم از گفتن باز می‌دارد؟

زمانی که اضطراب حضور ایده‌ای در ذهن، انسان را فرا می‌گیرد؛ زمانی است که سکوت کردن دشوار خواهد بود. میل به آشکار کردن چیزی که «من» از وجود آن آگاه است میلی مقاومت ناپذیر است. این جاست که باید به دنبال «دیگری» گشت و با او سخن گفت. این دیگری کسی است که ما او را برای فاش کردن رازی پنهان انتخاب می‌کنیم. او آن مطلوبی است که با دقت و اشتیاق گوش می‌دهد، شگفت زده می‌شود و ما را برای سخنی که بر زبان رانندیم تایید یا تحسین خواهد کرد. اما او در دسترس نیست. در

دسترس نبودن این مخاطب مطلوب دلایل متعددی دارد. مهم‌ترین این دلایل «تنهایی» است و از این منظر نوشتن یعنی سخن گفتن با خویشتن در تنهایی بدان «امید» که شاید دیگری نیز این سخنان را بشنود. درحقیقت نوشتن نوعی بازآفرینی این مخاطب مطلوب است در آیینی خویشتن. نویسنده مخاطب خود را تخیل می‌کند درست همان‌گونه که کودک تنها دوستی خیالی را بر دیوار اتاقش تخیل می‌کند.

در افسانه‌ها بسیار آمده است که کسی در تنهایی با خود یا با «سنگ صبری» سخن می‌گوید و دیگری بر حسب اتفاق و در خفا به این سخنان گوش می‌سپارد و ناگهان از مخفی‌گاه خود بیرون می‌آید و خود را بر سخنگو آشکار می‌کند. معمولن این پایان تنهایی و بدبختی سخنگوست. او که عاقبت گوش شنوایی یافته است. از بند غم و تنهایی می‌رهد و سعادت‌مند می‌شود.

نوشتن که همان سخن گفتن با خویشتن اما با صدای بلند است نویسنده را با دو انتخاب روبرو می‌سازد. اول آنکه آزادانه با خود سخن بگوید بی آنکه در بند شنیدن یا نشنیدن شنونده‌ی مخفی باشد. و دیگر آنکه آن‌گونه سخن بگوید که شنونده‌ی مخفی را به بیرون آمدن از مخفیگاه و پایان دادن به تنهایی نویسنده تشویق کند. و در واقع او را نه مخفی بلکه حاضر و ناظر ببیند. این دومی یعنی سخن گفتن «برای» دیگری اما «تظاهر» به سخن گفتن با خویشتن.

در آغاز این دهه در «حیات نو» درباره‌ی عباس حبیبی نوشتیم که او شاعری ویژه است. ویژه بودن او در انتخاب ویژه‌ای است که در نوشتن دارد. شعر عباس حبیبی مطیعانه به دنبال آن شنونده نیست. شعر او برای بیرون کشیدن مخاطب از مخفیگاه نوشته نمی‌شود. از این رو سخن گفتنی است که آداب خاصی ندارد همان‌گونه که ترتیب خاصی هم ندارد. سخن گفتن با خویشتن حربه‌ای برای غلبه بر ترس تنهایی است. وقتی که در تنهایی و ترس بلند بلند حرف می‌زنیم یا آواز می‌خوانیم؛ در واقع خود را به دو بخش به دو نفر تقسیم می‌کنیم: گوینده و شنونده. بدین صورت ما ترس از تنهایی را کاهش می‌دهیم.

سخنی که در چنین شرایطی بر زبان می‌آید عمیقن از بسیاری از قید و بندها آزاد است. چرا که این سخن برای بیان کردن موضوعی ویژه نیست بل که برای اعلام حضور است و در عین حال برای رهایی. رهایی از وحشت مرگ‌بار تنهایی. با این حال این سخن گفتن با خویشتن از آنجا که با صدای بلند است و به خاطر ترتب زمانی که بر آن حاکم است با مونولوگی ذهنی که هیچ قانون و قاعده‌ای ندارد به کلی متفاوت است حتی اگر تلاش کند که اجرایی از آنرا ارائه دهد این تلاش تنها در حکم نوعی اشاره است.

اما عباس حبیبی در این سخن گفتن با خویشتن پا به مرحله‌ای فراتر می‌گذارد که تاریخ ادبیات هرگز به آن التفاتی درخور نداشته است.

(۲)

مجموعه‌ی امکانات تا کنون موجود در شعر تا آنجا که به امکانات زبانی باز می‌گردد. سه شیوه‌ی روایت را در برمی‌گیرند. لازم به ذکر است که تعریف روایت برای این نوشته چنین است: هر متنی که به هر زبانی نوشته شده موقع خواندن مستلزم حرکتی از نقطه‌ی

«آ» به «ب» است. (این دو نقطه می‌تواند حرفی در بالای صفحه و حرفی در پایین آن باشد) چنین حرکتی لزومن زمان‌مند است و این دو بنیاد هر روایتی است. این سه شیوه‌ی روایت حاصل سه رویکرد به زبان و سه نوع برداشت است: گفتن از طریق شعر، گفتن در شعر و گفتن شعر. هریک از این سه برداشت خود نشان‌گر جهان‌بینی‌ای در پس اثر است. و این سه شیوه عبارتند از:

- ۱- روایت از طریق عناصر مشترک زبانی
- ۲- روایت از طریق عناصر غیر مشترک زبانی
- ۳- روایت امکانات مشترک و غیر مشترک زبانی

در شیوه‌ی اول شاعر مجموعه‌ای از عناصر مشترک زبانی را به عنوان سکوی پرتاب شعر برمی‌گزیند و بدیهی است که به جنبه‌ی ارتباطی زبان نزدیک می‌شود. در این گذر اگر لذتی برای خواننده مهیا شده در نفس بیان‌گری شعر نهان شده است. خواننده باید گوش شنوا داشته باشد و باید حرفی را که گفته شده بشند یا حرف کسی را گفته بشنود. و برای این که حرف شنیده شود چاره ندارد جز این که اصل مطلبی داشته باشد. و برای آن که خواننده برود سر اصل مطلب باید درباره‌ی الباقی عناصر شعر اشتراک نظر داشته باشد. شعری که از حوزه‌ی اشتراکات بیرون آمده از حوزه‌ی امر آشنا یک قدم آن سوتر نمی‌رود. آن گفتن از طریق شعر که گفتیم، گفتن از همین طریق است. کلیت تاریخ شعر فارسی در حیطه‌ی این نوع از روایت قرار می‌گیرد. در این نوع از روایت زبان موظف به حمل این اصل مطلب است و عملن نقشی به جز تزیین و انتقال مفاهیم ندارد. این نکته چیزی از قدرت و ارزش آثار کلاسیک نمی‌کاهد بل که تنها به موقعیت زبان اشاره می‌کند که به ابزار ارتباط صرف کاهش یافته است.

شیوه‌ی دوم شیوه‌ی تنهاتری است، شعر تنهاتری هم می‌آفریند. گفتنی که در این شعر رخ می‌دهد بیشتر خطاب به خود است. شکل این گفتن به زمزمه نزدیک تر است. شاعر حوزه‌ای از عناصر شخصی را در شعر حاضر می‌کند که به آن حوزه‌ی مشترک قبلی بی‌اعتناست. اگر خواندنی هست فرایند تبدیل روایت شخصی شاعر به بازروایت شخصی خواننده است. شاعر چنین شعری تنهایی را به عنوان یک مفهوم بنیادی وجدان کرده است.

در حقیقت هنری که زبان مشترک انسان‌ها فرض شده بود بدل به زبان فردیت انسان‌ها می‌شود. اصل مطلب این شعر تفاوت‌هایی است که در برداشت و فهم از این جهان عرضه می‌کند. کشف جهان جایگزین درک جهان می‌شود. همان‌طور که شیوه‌ی اول بخش اعظمی از ادبیات کهن را در بر می‌گیرد این شیوه‌ی دوم عمده‌ی شعر مدرن جهان را زیر پر خود دارد. توجهی که این شاعر به فردیت در خلق اثر خود دارد از شرایطی که شاعر در آن به سر می‌برد و تفاوت‌های بنیادینش با دوران قبل خبر می‌دهد. شکل‌گیری مفاهیم مدرن کلان شهر، کتاب، رسانه و گسترده شدن حوزه کمیت و کیفیت تجربه شاعر این دوران را بیشتر به سمت کشف درونیات خود شاعر و تعارضات میان درک او و درک دیگران از هستی سوق می‌دهد.

شیوه‌ی سوم اما در مقابل هر دو شیوه‌ی قبلی قرار دارد. این شیوه در پی کشف و نمایش امکانات متعدد و گسترده‌ی خود زبان است در حقیقت شاعر دیگر در پی کشف چیزی در بیرون زبان (خواه درونیات خودش و خواه بیرونیات هستی) نیست بلکه خود کیفیت‌های متنوع زبانی است که او را به سمت سرایش شعر سوق می‌دهد. اگر در شیوه‌ی اول شاعر حسی را به طور نیمه‌مستقیم و در

شیوه‌ی دوم به طور غیر مستقیم به «خواننده» انتقال می‌دهد. در این شیوه او این حس را به صورت غیر مستقیم به «زبان» انتقال می‌دهد و این زبان است که با واکنشی که به حس شاعر نشان می‌دهد ما را متوجه جنبه‌های کاملن تازه‌ای از امکانات خود می‌کند. در حقیقت شاعر به جای آن که خواننده را مخاطب احساسات و حالت‌های خود قرار دهد زبان را با چنین وضعیتی مواجه می‌کند. در نتیجه به جای تعریف کردن رقص یا اشاره کردن به آن رقصیدن را به زبان یاد می‌دهد، زبان را به رقص می‌آورد و ما را نه با یک تجربه‌ی دسته‌دوم یا سوم بلکه با یک رویداد آنی و کاملن تصادفی اما در جهت حس کلی شاعر روبرو می‌کند. چنین شعری چون عامل ارتباط را نه در عناصر مشترک و نه غیر مشترک زبان دنبال می‌کند آن‌را در شکل بخشیدن به تجسم زبان آزاد از تلقی مرسوم و نیز آزاد از سودمندی، معنابخشی، قضاوت همچون یک موجودیت سیال و صاحب کنش‌های غیر منتظره می‌یابد. شاعر در مواجهه با شعر خود نمی‌تواند در نقش مفسر یا راهنمایی برای کشف رابطه‌های معنایی شعرش ظاهر شود چرا که خود او هم در شکل‌گیری آن‌چه پیش روی خود دارد غافلگیر شده و تنها در شکل بخشیدن به کلیت شعر موثر بوده است.

بی‌شک شعر عباس حبیبی به شیوه‌ی سوم سروده می‌شود و از این لحاظ است که به انتخابی ویژه دست می‌زند. از سویی خود را در مقابل تاریخ ادبیاتی قرار می‌دهد که زبان را مساله‌ی اصلی شعر قلمداد نمی‌کند و از سوی دیگر با کمرنگ کردن نقش بیان‌گر زبان امکانات دیگری را در آن جستجو می‌کند:

× پرننگ کردن نقش پارودی و تصرف و احضار آثار متون دیگر

× انحلال مضمون در یک اتمسفر مضمونی

× نزدیک شدن به ذات زبان برای نشان دادن امکانات پنهان آن

× ساختن دلالت‌های معنایی تازه و ارائه‌ی تعریفی دیگر از مفهوم دلالت

این‌ها بخشی از امکاناتی است که روبروی شعر است و در مجموعه‌ی اول عباس حبیبی به آن توجه شده است. دیگر با کاتب سخنی از طریق یا درون شعر مواجه نیستیم بلکه با کاتب سخن زبان با کاتب خود شعر طرفیم. شاید این رادیکال‌ترین پاسخی باشد که تا کنون شعر در واکنش به مساله‌ی تنهایی و به ویژه تنهایی نوشتن یافته است: سخن گفتن زبان.

(۳)

شعرهای جدید عباس حبیبی تقریباً از تمام دستاوردهای پیشین خود عقب نشینی کرده است. می‌گوییم عقب نشینی چون این دستاوردها را به نفع موجودیت تازه‌ای پشت سر نگذاشته است. آن ویژگی‌ها که برای مجموعه‌ی اول او برشمردیم و شعر او را به یکی از پیشگامان شعر امروز بدل کرده بود. همه‌جای خود را به تشتت و بی‌ربطی عمدی داده‌اند. اگرچه شعرها ظاهر رادیکال خود را حفظ کرده‌اند. اما کلیت درونی شعر در بی‌مبالاتی محض پیش می‌رود. درعین حال داعیه‌ی شعر همان است که بود. شعر داعیه‌ی بازاندیشی در زبان و بازسازی مناسبات میان زبان و بیان شعری را دارد. اما آن‌چه حاصل شده تنها برخوردی سطحی است. شعر حبیبی گرفتار در

تعریفی سطحی از خود شده است. تکنیک‌های شعری به نسبت اشعار گذشته ساده و ابتدایی است و به ندرت دیده می‌شود سطرهای درخشانی مثل:

«وقتی زمان نه رنگ دارد نه وزن

حیف زمان که نه رنگ دارد نه وزن»

از سوی دیگر این سطرها مثل نوری در تاریکی می‌درخشند و محو می‌شوند. هیچ استفاده‌ای از انرژی چنین سطوری برای پیش‌برد فرم شعر نشده است.

بی‌شک فرم شعر مهم‌ترین مولفه‌ای است که لذت از اثر را پدید می‌آورد. در جریان شعری که به شعر «زبان» موسوم شده و شعر حبیبی خواسته یا ناخواسته به آن منسوب می‌شود تفاوت‌های عمیقی در برخورد با فرم بوجود آمده است. اما دقت نظر در پرداخت این فرم و یا به عبارتی خلاقیت در انتخاب‌های فرمی چیزی نیست که بتوان از شعری گرفت و انتظار بهتر شدن آن شعر را داشت.

خلاقیت و دقتی که در شکل دادن به شعر درخشانی مثل «از همیشه‌ها» در مجموعه‌ی اول حبیبی به کار رفته در شعری مثل «وقت رفتن» به کناری نهاده شده. در هر دو شعر این میل گذار از تمرکز به سوی تکثر وجود دارد. اما خلاقیت رسیدن به فرمی بی‌مرکز در شعر «از همیشه‌ها» از طریق اجرای یک زبان شیزوفرنیک، تکرار واریاسیون‌های مختلف از نگارش شعر و در نتیجه بازی کردن با مفهوم نسخه‌ی نهایی شعر و نیز با تمرکزی واهی بر این سه سطر به انجام رسیده است:

«همیشه وقتی اضطراب ریشه‌ی موهایم را می‌تکاند

و دندان‌هایم سوت می‌کشند

و اغلب»

در حالی که در شعر «وقت رفتن» سطرها بدون هیچ انتخاب خلاقانه‌ای بی‌دلیل از پی هم می‌آیند. و این مرکز‌گرایی ظاهری را شاعر با این تکنیک ساده و ابتدایی پدید آورده که عملن خواسته‌ی شعری بی‌معنی و پریشان بنویسد که سطرها هیچ ارتباطی به هم نداشته باشند.

مرکززدایی از یک متن تنها در سایه‌ی عدول و عبور از یک مرکز و یا لاقول توهمی از یک مرکز امکان‌پذیر است. شعری که از همان ابتدا تا انتها بنا را بر بی‌ربطی و بی‌مرکزی می‌گذارد عملن خواننده را از ادامه‌ی مسیر خود برای کشف ناامید می‌کند چرا که از همان آغاز اعلام کرده چیزی برای کشف کردن وجود ندارد.

اگر عدول از بیانگری و مضمون محوری در شعر امروز برای درگیر کردن خواننده در فرایند آفرینش بوده است. شعرهای جدید حبیبی از همان ابتدا مخاطب خود را در بی‌عملی و انفعال قرار می‌دهند و در واقع، خوانش اثر را از یک کنش فعال معطوف به تفسیر و تکمیل به تماشای محض سیر کلمات و مشاهده‌ی ویدئویی آنها بدون هیچ دریافتی تنزل می‌دهد. و این مساله کاملن به بی‌توجهی شاعر به مساله‌ی فرم و فرایند لذت باز می‌گردد. هر مقوله‌ای که با زیبایی یک اثر هنری به طور عام سر و کار دارد ناچار به جستجوی آن

در حوزه‌ی شکل است. هر لذتی ناشی از «تلاش» و «ارضای» یک «میل» است در نتیجه هر پدیده‌ای که با مفهوم لذت سر و کار دارد چاره‌ای جز ایجاد امکان بروز و حصول این سه مولفه ندارد. خواندن یک اثر ادبی خود را در بستر لذت ادبی تعریف می‌کند که مقوله‌ی زیبایی را نیز به صورت لذت از شکل زیبا در بر می‌گیرد.

برای لذت بردن باید میلی وجود داشته باشد و برای ایجاد میل باید افقی برای ارضای آن قابل تصور باشد و گرنه تلاش برای تحقق آن میل بدون تصور غایتی برای این تلاش به شکنجه‌ای ابدی بدل خواهد شد. آیا بدون رسیدن به این غایت لذت بردن امکان‌پذیر نیست؟ نکته در همین جاست. برای لذت بردن شاید رسیدن به غایت این فرایند و ارضای میل آن‌قدرها ضروری نباشد اما تصور یا لااقل توهمی از ارضای میل یا نزدیک شدن به غایت برای لذت بردن امری حیاتی است.

شعری که در فرایند خوانش توهمی از معنای نهایی را لااقل به عنوان یک نقطه‌ی اتکای پوشالی برای خواننده در نظر نگیرد درست مثل شعری که تلاش می‌کند این معنای نهایی را به قطعی‌ترین شکل ممکن ارائه کند اثری ناکام خواهد بود. در بهترین شعر از مجموعه‌ی جدید عباس حبیبی «حاشیه نویسی بر زمستان ۸۵» شاعر توانسته از طریق تکرار و تاکید بر بخش‌هایی از شعر توهمی از مرکزهای دلالتی ایجاد کند و خواننده را به تلاش برای کشف کردن و در نتیجه لذت بردن از اثر ترغیب کند و در عین حال مرکزیت معنای نهایی اثر را با تاکیدهای بیش از حد بر مولفه‌هایی که ماهیت معنایی و دلالتی خاصی ندارند زیر سوال ببرد. و این تنها در پایان اثر است که «ناموجود بودن» حقیقتی یکه به خواننده رخ می‌نماید. این شعر برخلاف شعرهای دیگر که با داعیه‌ای مشترک نوشته می‌شوند خواننده را به یک بازی دوسویه و فعال فرا می‌خواند نه اینکه مثل تلویزیون او را به تماشای ویدئو- تکستی از یک رشته دال‌های بی‌ربط و بی‌معنا که با سرعت از مقابل چشمش می‌گذرند محکوم کند.

فریادی برای شنیدن صدای خود

نقد کتاب «از کلید تا آخر»

رضا عامری

شاعر دیروز تنها یک «دیوان» داشت، چون دو دیوان یعنی دو «روایت» متفاوت داشتن، چیزی که جهان یکه و مطلق آن روز نمی‌پذیرفت. اما امروز یک کتاب شعر، می‌تواند شعرهایی مختلف با روایت‌هایی متعدد باشد، چون هر شاعری می‌تواند روایت‌های مختلف خود را در کتاب‌هایی متفاوت از نظر متن و اثر (شکل مادی) {به تعبیر بارت} ارائه دهد. پس اگر دیروز تشابه شاخص بود، امروز تکثر و تفاوت شاخص معاصر بودن است.

شاعر قدیم یک انسان قَدَر یکه بود، فرخی بود، مولوی بود، حافظ بود و بود ... اما شاعر امروز از آن جایگاه قَدَر قدرتی خود به زیر آمده و آن من فاعلِ خلاقِ یکه‌ی شاعر دیروز زیر موضع نگاه شکاک عصر تجدد و زیر چکش نقد امروز تکه‌تکه شده است. پس معنای هنر آفرینش‌گرانه‌ی امروز این است که بتوانیم تندیس‌های چل‌تکه‌ی آن خداوندگان دیوان را تفکیک کنیم و هر تکه‌ای از آن را در جایی به پشتیبانی ستونی یا سقفی یا رنگین‌کمانی و ... برافزاییم. یعنی امروزه با تحول مفهوم شعری‌ای مواجه‌ایم که گرچه از میراث خداوندگان دیوان تغذیه می‌کند، اما با ولادت متون گذشته متفاوت است و نیازمند فضای تدوین شعری دیگرگونه است. به این

معنا حتا تفاوت شاعران نسل اول و دوم با شاعران نسل جوان دهه‌ی هفتاد را هم می‌توان در این دید که شاعران گروه اول با «من» بسنده و مطلق می‌اندیشند، در «من فکر می‌کنم، پس هستم» ... در منی که آن‌ها را به سوی تبشیرات و رمانتیسیم سوق می‌داد ... اما شاعران امروز گم‌گشته در این «من» متولد می‌شوند، منی چندتکه و شقه‌شده، که «او» است، که «دیگری» است که...

«از کلید تا آخر» به این معنا، دنبال این ذات متکثر و فضای تدوینی و متفاوت و متکثر است و نوعی مقابله در برابر نمط‌های ساختاری مستقر در کار خود اعمال می‌کند. بر وفق این منظور، چنین شعری مستند به نظریه‌ی فراتجددی است که می‌خواهد متغیرات این عصر را بدون درغلطیدن در قبضه‌ی فرمالیسم و تبشیرات تعریف کند و در ضمن تعریفی باشد که با ذات شعر فارسی و معرفت‌شناسی آن هم درآمیخته‌گی داشته باشد.

«از تکاندن پرده‌ها، اما / نه کلیدی می‌ریزد، نه شکلکی / نگاه می‌کنم / اطاق گم است در هیاهو / و در سکوت / و کلید گمشده، پیدا نمی‌شود»
(شعر اول کتاب)

شاعر در پرده‌های موسیقی به دنبال کلید(نت)های آسمانی شعر عارفانه-تغزلی فارسی است و می‌خواهد با کلید درهای آسمان را باز کند. اما گویی منطق کشف شعری‌اش، او را از این وحی‌گونگی باز می‌دارد. پس با حیرت و تعاملی مبارزه‌جویانه با زبان روبه‌رو می‌شود تا بتواند شعر را از پیوند لفظ و معنای گذشته تهی کند و فاصله‌ی موهوم زبان و کارکردش را بشکند و زبان را به مقوله‌ای شخصی و قائم‌به‌ذات تبدیل کند. چون بر اساس نظریه‌ی زبان‌شناسانه‌ی امروز، شعر بر اساس زبان منحصربه‌فرد آن شکل می‌گیرد، کنش زبانی‌ای که نه از قوانین زندگی عادی، که بر اساس تعبیرات منبعث از تداعی‌های انفعالی صورت می‌گیرد.

همین است که شاعر در شعرهای فصل دوم کتاب انگار می‌خواهد منطق کشف شعری خود را با تداعی کنش‌هایی که به سرایش و اجرا می‌انجامد، پیدا کند. حرکت آفرینش‌گرانه از وضعیتی ثابت شروع می‌شود، اما گویی هر بار ناموفق است، پس: دوباره «و دنیا میان کلمه می‌چرخد / و گیج می‌رود / سرم / و راه درازی که تو نخواهی رفت / و من کسی نشده‌ام / و کلمه می‌چرخد / باقی است / هر چه نگاه می‌کنم ادامه‌ی حسَم نیست {نه، این نبود!} همیشه وقتی اضطراب ریشه‌ی موهام را می‌تکاند / و دندان‌هایم سوت می‌کشند / و اغلب کلمات ویرانم کرده‌اند ...». انگاری شعر اهمیت خود را از گوش‌سپاری به آن‌چه کلمات می‌گویند، می‌گیرد. از تشکیل کلامی‌ای که بر وفق نسق‌های خود کلمه را از معنای واحد خود جدا می‌کند و در چرخش دلالت‌ها، تبدیل به هستی‌ای زنده و سرشار از دلالت‌های جدید می‌کند.

شاعر نمی‌خواهد شعر و تاریخ شعر را از راه توجه به گذشته و توصیف آن زنده کند، او می‌داند که تاریخ شعر در افق‌های آینده‌ی آن است، در انقلابی به خاطر ساخت زبان انقلاب‌های آینده. پس شاعر در این پروسه با یک تکامل تاریخی حرکت نمی‌کند، بل که به نقطه‌عطف‌های تاریخ توجه دارد. او برای این آغاز می‌خواهد خوانش خود را از شعر مولوی و فرخی بگوید و هم می‌خواهد نیما را به نحوی معاصرتر کند. و یا می‌خواهد مثلن خوانش رویایی را بر شعر نیما نقطه‌ی عزیمت شعر خود کند. یعنی می‌خواهد وضعیت و ایستمولوژی جدیدی برای شعر ایجاد کند و این نیازمند فرهنگی دیگر برای خوانش شعر است. شاید این چنین است که حبیبی از رویایی شروع می‌کند یا رویایی را به عنوان نقطه‌ی عطف معاصر خود برمی‌گزیند، در شعر نخست کتاب به نام «کلید» و با خوانش

دوباره‌ی رویایی، شعر دهه‌ی هفتادی خود را برای خروج از این بحران پیشنهاد می‌کند. -روبائی به عنوان اوج شعر متمرکز محور و ساختمند با زبانی دقیق و پر از دقایق ساختارگرایانه-

«از کلید تا آخر»، عنوان کتاب عباس حبیبی از همان نخست، ما را به عنوانی زبانی-نشانه‌ای حواله می‌دهد و جهانی که «میان کلمه می‌چرخد». حبیبی می‌خواهد درهای آسمان کلمات را باز کند، اما در زمین خود را گمشده‌ای بیش نمی‌بیند. اما این گمشده‌گی صرفن یک گمشده‌گی از اعماقی که در ما امتداد یافته یا گمشده‌گی عرفانی نیست، او این گمشده‌گی را ناسازه (پارادوکس) نشانه‌ای انسان امروز می‌بیند و همین است که این موتیف در کار او تکرار می‌شود. هم‌چنان که او و «دیگران» امتداد یافته در او تکرار می‌شوند.

این ناسازه‌ها در همه‌ی عرصه‌ها استمرار می‌یابند، حتا در فرم زیبا و قطعه‌قطعه‌ی «کبوتر گچ» یا در توصیف‌های تکه‌تکه شده. «قالی پر است از شکلک رنگی / اطاق در هیاهوی شکلک‌ها گم». و گاه در سویه‌ای دیگر شاعر عنایت به توصیف‌هایی با سازوکار حجمی و کویستی دارد «افتاده‌ام روی لبه‌ی کاغذ / یک نیمه‌ام آویزان، نیمه‌ی دیگرم به تو می‌ساید / وقتی بیدار شوی در چشم‌های پف کرده / سایه خواهی زد از خیال، روی دنیا»

شاعر در تشبیه گاه به وجه‌شبه‌های کلاسیک نگاه دارد، و گاه تصویری کاملن متجدد ارائه می‌کند. اما او می‌خواهد رابطه‌ها را دگرگون کند و حس او هم این تناقض‌نمایی را بر دوش می‌کشد «هرچه نگاه می‌کنم ادامه‌ی حسم نیست». تا شاعر از احساساتی‌گری و حس‌های سطحی بپرهیزد و به نوعی حس‌سازی در ژرفا و سازوکاری حجمی برسد. یا تفکر خیامی را در نوعی نیهلیسم و خوش‌باشی «هدایتی» تلفیق می‌کند: «ما که رفتیم خوش به حال شماها». اما این خوش‌باشی هم که باشد شاعر نگران است: «چه می‌کنم میان این همه اشکال / چه می‌کنم توی موزه‌ها! -نشستم / بازی خطرناکی / با ریشه‌های عصب / بازی مراتض‌ها / شعر»

در این ناسازه‌ها شاعر میان نوعی عجز و معجزه گرفتار است، یا او گرفتار نوعی بحران هویت است، که از شاخصه‌های فرهنگی جهان امروز است. همین است که به ساختارهای بومی می‌اندیشد، تا به ذات نوشتن امروز و هم به ماهیت نوشتن و هم به خودش برسد. پس در شعر حبیبی هم خودش پیدا می‌شود هم خیام و مولوی و هم ساختارهای امروز و دیروز پیدا می‌شوند. در این راستا استفاده‌ی او از «بوطیقای مجلس» که نوعی تلاش برای خوانش و ثبت ساخت شاعر از فرم مجلس است قابل ذکر است؛ فرمی که محصول ساختار فنی یک شکل قدیم و استفاده و بازآفرینی آن در شعر امروز است، همان فرمی که امروز هم در مجالس نوحه‌خوانی و تعزیه از آن استفاده می‌شود و حبیبی آن را در شعر «مجلس آخر» به شکلی تازه باز آفرینی می‌کند و در آن از مثنوی گرفته تا روایت و از شعر کلاسیک گرفته تا شعر سپید و شعر منثور استفاده می‌کند و در این راستا ارجاعاتی به مثنوی و فیه‌مافیه مولوی و گلستان سعدی و همین‌طور اشاره‌هایی اسطوره‌ای و فولکلوریک دارد. «من بی من مرو می‌خواندم، در بهشت و بوستان بی من مرو ای فلک بی من مگرد و ای قمر بی من متاب ای زمین بی مباش و ای زمان بی من مرو این جهان با تو خوش است و آن جهان با تو خوش است ای تو والاتر ز وهم این و آن، بی من مرو چون حریف شاه باشی ای طرب»

و این سطوح درهم، اوج خود را در شعر بلند «اندیشه‌های زوال» این‌گونه نشان‌دار می‌کنند: «به چاه شیشه‌ای، پلنگی که همه عمر / بدوزم شکلش را، شکل آخرش را / به سوزن دنیا / که تاج ماه نیش می‌زند / به چاه شیشه‌ای، چه یو سفی؟» در این بند شاعر زمینه‌های فکری، اسطوره‌ای و قومی را به هم ارتباط می‌دهد، و در حقیقت آن‌ها را به نشانه‌های امروزی تبدیل می‌کند، به اسطوره‌هایی که از

مفاهیم و دلالت‌های پیشین و معمول خود دور شده‌اند: به ماه و پلنگ، چاه و یوسف، ماه و چاه، سوزن و دنیا، گمگشته‌گی و آشکاره‌گی ... والخر، و در شعر آن‌ها را به سطوحی درهم‌لغزنده تبدیل می‌کند.

گفتیم که کتاب بر گونه‌ای بینامتنی و تکرار بن‌مایه‌های ایرانی شکل گرفته است. در حقیقت این‌جا با دو گونه امکانات مواجه هستیم، نخست امکاناتی که وابسته به فضای تدوین هستند، و دومین وابسته‌های بیان متون «اصیل» یا اصلی. امکاناتی که گسسته‌ها و تقاطع‌های خاص خود را دارند. با زبانی که مولد نقش‌هایی دیگر در فضای شعری جدید است، یعنی زبانی که بیان، نشانه‌ها، و رمزهای خاص خود را دارد و در حقیقت در این تنظیم و بافتار، متنی دیگر است با زبانی مشتق از متن اصلی که به سوی فضای دیگری فراروی می‌کند. فضایی که می‌توانیم آن را فضای دوم بنامیم در مقابل فضای نخست یا فضای شناخته شده‌ی کلاسیک. پس برای وصول به متن دوم ناچاریم متن اول را مرور کنیم. اما وقتی به متن دوم رسیدیم، امکانات بی‌شماری داریم که ناشی از خوانش امروز است، هم امکان این را داریم که به متن اول رجوع کنیم، و هم می‌توانیم متن جدید را گرانگه‌گاه و نقطه‌ی پرش حرکت‌های آینده‌ی خود قرار دهیم. «مفتعلن مفاعلن مرا کشته / بود، تو را به مرد سوزن‌گر دادند، او تو را / کشت، آواز کشتگان دیگر پیش از ما نوشته / بودند ما آواز خودمان نوشتیم و سکوت». هم‌چنان که در همین بند تدوین و گسسته و بست شعری او حائز اهمیت است، او با استحاله‌ی راوی مولوی به عنوان شخصیت مرکزی روایت به حضور شاعری دیگر و یا راوی «آواز کشته‌گان- براهنی» و سپس به حضور خود شاعر می‌رسد. (عباس حبیبی)

و همین استحاله و «من‌های متکثر شاعر و تودرتویی آن‌ها و میراث امتداد یافته در شاعر او را به سوی نوعی تناسخ، گم‌شده‌گی، و به سوی نقطه‌التقای ساختارهای بومی و گفت‌وگوی با معاصرین می‌برد: - «کوزه‌ی خیام وقتی من پیدا می‌شوم، قالی می‌بافد تازه‌تر از نور» و گاه هم خیام و اندیشه‌های خیامی و هم مولوی و اندیشه‌های عارفانه و هم براهنی حضور دارند: «وقتی دنیا در چشم من گشاد می‌شود» یا در شعر «انتخاب، نه فیل = نه آدم، غزل (بی)، فانوس خوانی، خیس، من مدام و آوازهای تمام در هفت قطعه‌ی بی‌کتاب» که گونه‌ای گفت‌وگو با شعر شکستن در چهارده قطعه‌ی نو برای رویا و عروسی و مرگ» براهنی را به ذهن متبادر می‌کنند. یا همین طور که در «مجلس آخر» نوعی تلاش برای خوانش دوباره‌ی شاعر از بوطیقای مجلس {مجلس پنجم سعدی} و حرکت از یک سبک قدیمی به سوی امروزی کردن آن سبک مشهود است. یا در ادامه‌ی همین تجربه‌ها گاه شاعر در زبان به تجربه‌هایی از شطح‌گونه‌گی عارفانی مانند سهروردی-هجویری می‌رسد: «دستی از طبقه‌ی هفتم، روی خیابان پل می‌شود / اجنه رنگ به رنگ، پرهایشان را روی غبار می‌تکانند / پولک سبزی از پای یکی‌شان کنده می‌شود»

و در «مجلس آخر» با کولاژی از سه اسطوره - از سه موقعیت و سه زمان مختلف به حرکت از یک ژانر به سوی ژانری دیگر کشیده می‌شود. هم‌چنان که در «پرنده‌های برزخی، یک شعر ناتمام» به سوی چند ساختاره کردن شعر می‌رود و با سه مکان و سه امکان گونه‌گون در فراگشت خود به سوی عمق و ژرفا به نوعی ساختار رباعی‌گونه می‌رسد. «در شب هزار و دوم / عباس حبیبی، چراغ کوچکی بود، با غولی گم‌شده / که به قصه‌ها نیامد / در زمان‌های دیگر / نیم‌جانی و لقمه‌نانی به در می‌برد عباس حبیبی که به قصه‌ها نیامد، شب نیامدنی هزار و دوم / با آن پلنگ و ماه ...» در این شعر با استفاده از زمان‌های گوناگون و با به تاخیر انداختن روایت و تاکید بر آن «که به قصه‌ها نیامد» شاعر با تدوینی موفق روایت را در سطوح مختلف به سوی فراروایت‌های دیگری می‌کشاند.

شاعر در یک بازی بینامتنی با یک شکل‌گیری تکوین -از معنا به سوی زبان و از ساختار به سوی ساختار- وسیع‌ترین سویه‌های خیال خواننده را درمی‌نوردد و سطح‌های متفاوت روی هم قرار می‌گیرند، سطح‌هایی از اشارات فرهنگی، اسطوره‌ها و زبان‌ها و صداها و آواهای مختلف از قدیم و جدید در هم می‌شوند.

کثرت برخی بافت‌های فرهنگی-درونی این متن یادآور چهارشنبه‌ی خاکستری الیوت هم است. این بینامتنی استوار بر سطح نوشته‌ها و محاکات نوشتارهای پیشین و توزیع سطرهای شعری کلاسیک و عناوین شعری جدید با بهره‌گیری از نقاشی و اصوات و صداها و جنب‌وجوش و زبانی گاه خالی از معنا، با هیجانات عاطفی ابتدایی گره خورده است. تا شاعر در این بینامتنی جهانی را بسازد که وابسته به ذخیره‌های فکری خواننده و تجارب خویشتن خود باشد. «نمک در نمکدان شوری ندارد / دل من طاقت دوری ندارد»

و مهم‌ترین بخش تجربه‌های شعری شاعر کوشش برای شعری منثور و حتا نثری عارفانه است و به نحوی استمرار نثر عرفانی و شاعرانه در شعر امروز، تا با تاکید بر وصل میان تجربه‌ی مستقیم و خبره‌گی خوانش آکادمیک، پلی به دنیای امروز بزند و هم شعری را در نوعی زبان نثر و باتکیه بر بند و پاراگراف، نه سطر و مصرع ادامه دهد ... «من سوزنگر که آهن سوراخ می‌کرد، تورا، من کشتم و به بیداری گریختم و اول ماتم و بعد طرب شدم: من طربم، طرب منم زهره زند نوای من، عشق میان عاشقان شیوه کند برای من، خواب آن بود که من دیده بودم، آن دیگران همه خیال بود، در بیداری من مانده بودم و مفتعلن مفاعلن و مفتعلن مفتعلن و مفعول فاعلاتن و دیگران»

در این نگاه بیشتر به سویه‌های نشانه‌شناسانه نظر داشته‌ام، که به نظرم در این کتاب گستره‌ای پربارتر از تحلیل‌های زبان‌شناختی دارد. یا بگوئیم برهان خود را بیشتر از سویه‌های شناخت‌شناسی‌ای چون نشانه‌شناسی و واقع خارجی / واقع داخلی می‌گیرد. به این معنی که متن شعری وابسته به ارجاع‌های خارجی، برای صدق و کذب گزاره‌های خود نیست. و مستند به واقعی داخلی است و صدقش مستند به ذات خود شعر است، یعنی همه‌ی ذات شعری از گذشته تا کنون. و به این معنا هستی اسطوره، لحظه‌ی گریز از واقع نیست بلکه نوعی فعل رویارویی و مواجهه است. یعنی شکلی از اشکال جستجوی معنا درون آناشسیسم تجربه‌ی بشری. و در این راستا به صورت گفت‌وگویی میان انسان و هستی شکل می‌گیرد. میدانی که در آن معقول و نا معقول با همدیگر متباین و متعارض نیستند بلکه یاری رسان و مکمل یکدیگراند. و این مقوله‌ای است که با صفتی که خیلی‌ها به این نوع شعرها می‌دهند یعنی «بی‌معنایی» کاملن در تباین است. حتا اگر کلمات در شعر و یا شعر از پس کلمات سعی می‌کنند به نوعی وهم نبود امکان شعر را و «شی شده‌گی» همه‌چیز را در هستی روزانه‌ی ما به رخ بکشند.

نگاهی به شعر زمستان ۸۵

فرشید فرهنگدینیا

(۱)

مارکی دو ساد در آثاری چون «ژولیت» و «ژوستین» و «صد و بیست روز سدوم» قرائت متفاوتی را از دیالکتیک ارباب و برده‌ی هگل صورت بندی کرده است. در دیالکتیک ارباب و برده‌ی هگل، با رقابتی بی‌امان روبرویم که در متن آن، از یک سو قدرت و توانمندی و امکانات انحصاری ارباب، برده را تحت سلطه درمی‌آورد و هم‌زمان رشک او را برمی‌انگیزد، و از سوی دیگر، کار برده هم روزبه‌روز ارباب را بیشتر به ورطه‌ی وابسته‌گی می‌کشاند و سرانجام منجر به یک واژگونی اساسی در نظام ارباب-برده می‌شود. برخی از مهم‌ترین آثار ادبی دنیا نظیر نمایش‌نامه‌ی کلفت‌های ژان ژنه، بر اساس همین طرز تلقی نوشته شده‌اند.

در دیالکتیک ارباب و برده به روایت مارکی دوساد، با وضعیتی متفاوت روبه‌رو خواهیم شد. در روایت ساد، ارباب همیشه یک شخصیت منحرف مقعدی (دقیقن با همان ویژه‌گی‌هایی که فروید برای شخصیت‌های مقعدی برشمرده -نظیر امساک، خست، تمرد و لجاجت) است که عملن عاجز از اعمال قدرت و عاری از امکانات گلوگاهی و استراتژیک است و جز جسم خود دارایی دیگری ندارد. او به خاطر شخصیت مقعدی خود، بسیار به امیال و غرایز آنی خود وابسته است و این باعث می‌شود که تنها دارایی‌اش -یعنی جسم- در

عین حال به عامل اصلی فقر و احتیاجش هم بدل شود. او برای ارضای میل خود، باز هم نیاز به کار برده، این بار روی جسم (یا به بیان دقیق‌تر مقعد خود) دارد. از سوی دیگر برده هم که اساسن به دارایی ارباب رشک می‌ورزد، این بار به تنها دارایی که مقعد ارباب است چشم دارد و می‌خواهد آن را از آن خود کند.

در دیالکتیک ارباب و برده‌ی هگلی، ارباب مایل و قادر بود آن‌چه را که برده بدان چشم دوخته و در واقع به ابژه‌ی میل او بدل شده است، از دسترس او دور نگه دارد و با تحت کنترل نگه داشتن آن، از نزدیک شدن برده بدان ممانعت به عمل آورد. برای ارباب و برده‌ی هگلی، قانون منع، هنوز قانونی معنادار به حساب می‌آید و ارباب برای حفظ پایه‌گان نمادین و خواست خود به اجرای آن علاقه‌مند است. اما ارباب منحرف مقعدی مارکی دو سادی نمی‌تواند خواهان منع دست‌یابی برده به ابژه‌ی میل اش (مقعد ارباب) باشد. او دچار پارادوکس عجیبی می‌شود: از یک طرف جایگاه او به عنوان یک شخصیت مقعدی اقتضا می‌کند که برای ارضای میل خود، با اشتیاق مقعدش را تسلیم برده کند، ولی از طرف دیگر، جایگاه او به عنوان ارباب حکم می‌کند که تنها دارایی باقی مانده را برای حفظ سلطه‌ی خود بر برده، از دسترس او دور نگه دارد. وجود چنین پارادوکسی، جایگاه نمادین ارباب را به شدت دچار تزلزل می‌کند و او را بر سر یک دوراهی قرار می‌دهد: ابژه‌ی میل برده‌ی خود شدن، در واقع به او این امکان را می‌دهد که به عنوان یک سوژه‌ی دارای میل، نسبت به ارضای میل خود اقدام کند، اما در عین حال باعث می‌شود که در عمل، رابطه‌ی ارباب و برده، وارونه شود و او از جایگاه نمادین خود به عنوان اربابی مسلط، ساقط شود. نتیجه‌گیری مارکی دوساد این است که برای عبور از این دوراهی، ارباب در نهایت راه اول را انتخاب می‌کند؛ او مقعد خود را به برده تسلیم می‌کند و خود را در مقام یک سوژه، راضی و خرسند می‌کند اما برای این که جایگاه اربابی‌اش هم خدشه‌دار نشود (یا در واقع پیش خودش وانمود کند که خدشه دار نشده است) یک تاکتیک موازی را هم به کار می‌گیرد: او که بارها و بارها مجبور شده برای حفظ شان سوژه‌گی خود، مقعدش را به برده تسلیم کند، سعی می‌کند با تاکتیک قبض مقعدی (نگهداری و کنترل مدفوع در مقعد) پیش خودش وانمود کند که هنوز خود، مالک مقعد خویش است و آن را در اختیار برده نگذاشته است و بنابراین هنوز ارباب است. او با قبض مقعدی می‌خواهد قدرت خود را برای تسلط بر مهم‌ترین و شخصی‌ترین جایگاه بدن اش (که از قضا موضوع میل برده هم قرار گرفته است) به نمایش بگذارد و وارونه شدن رابطه‌ی ارباب و برده را به تاخیر بیندازد. کنترل روده‌ای و قبض مقعدی، تنها شکلی از سرکوب است که او می‌تواند در برابر تهاجم رادیکال برده به حریمش، به کار گیرد و در واقع با سرکوب چیزی در درون خودش، به ظاهر برده را سرکوب کرده باشد.

فروید، امساک و لجاجت شخصیت‌های مقعدی را واکنش آنان نسبت به دیگران دانسته است، اما شخصیت مقعدی ساد در نقش ارباب، جهت این امساک و لجاجت را وارونه کرده و آن‌ها را نسبت به خود روا می‌دارد. مارکی دوساد با آن دقت ریاضی و محاسبه‌گرانه‌ی خود، دقیقن توضیح می‌دهد که شخصیت ارباب مقعدی به چه روش‌هایی، کنترل روده‌ای و قبض مقعدی را انجام می‌دهد. او سه روش اصلی این شخصیت را چنین برمی‌شمارد:

- ۱- کنترل بر دفعات تخلیه‌ی شکم و دفع مدفوع، بدان صورت که زمان نگهداری مدفوع در روده به حداکثر و دفعات تخلیه‌ی شکم به حداقل برسد.
- ۲- کنترل مدت‌زمان ریدن (تخلیه‌ی شکم) بدین صورت که ارباب بتواند طی دقایقی مشخص، آن مقداری از مدفوع را که تمایل دارد، دفع کند و این کار زمان بیشتر یا کمتری طول نکشد.
- ۳- کنترل شکل و سرشت مدفوع از طریق کنترل نوع تغذیه و مواد تشکیل دهنده‌ی مدفوع.

به عنوان مثال یکی از این شخصیت‌ها در رمان ژولیت می‌گوید: «مجبور بودم که فقط روزی ۳ قطعه گوشت بخورم و از خوردن سبزیجات و میوه پرهیز کنم. نتیجه‌ی این رژیم غذایی آن‌طور که معشوقه‌ام محاسبه کرده بود، چنین بود که شکم دوبار در روز کار کند و مدفوع نرم و شیرین و دلپسند باشد. چنین مدفوعی با هر رژیم غذایی دیگری، به دست نمی‌آید.» با این روش، ارباب مقعدی گمان می‌کند که دیگر هیچ‌گاه به برده این امکان را نمی‌دهد که رابطه‌ی ارباب و برده را وارونه کند، چراکه در عین تسلیم مقعد، اما مالک و کنترل‌کننده‌ی مقعد، همیشه خود اوست و همه‌چیز کاملن تحت کنترل درآمده است.

(۲)

در میان اشعاری که پرونده‌ی شعر عباس حبیبی بدرآبادی را تشکیل می‌دهند، شعری با نام «زمستان ۸۵» وجود دارد که بایستی به همراه سه قطعه‌ی دیگر که تحت عنوان «حاشیه نویسی بر زمستان ۸۵» نوشته شده‌اند، خوانده شود تا تفسیری نظام‌مند پیدا کند. به باور نگارنده، ضد دیالکتیک ارباب مقعدی و برده‌اش، در سراسر شعر زمستان ۸۵ و متعلقات آن، جریان دارد و البته از آن‌جا که غالبین اشعار عباس حبیبی، از ارائه‌ی روایتی سالم و سراسر از وقایع طفره می‌روند، ردپای ضد دیالکتیک فوق‌الذکر را هم فقط به شکلی پراکنده و غیر مستقیم می‌توان در شعر «زمستان ۸۵» پیدا کرد. در ابتدای شعر، تقابلی مقدماتی میان شاه جیک جیک که در پایان شعر به شاهی وارونه و سروته بدل می‌شود به عنوان استعاره‌ی ارباب مقعدی (یا مابون و وارونه) از یک سو و صدای راوی که مدام مطالبه می‌کند و چیزی می‌خواهد، به عنوان استعاره‌ی برده از سوی دیگر، برقرار می‌شود. همین تقابل، زمینه‌ساز شکل‌گیری موقعیت پارادوکسیکالی که مارکی دوساد توصیف کرده است، در شعر می‌شود:

«تو دودت را به من بده جمله‌ی بی‌موقعی است اما اتفاق می‌افتد.

تو راحت را به من بده، من هم بروم تا کجا

تو حالت را به من بده، رنگ قرمزت را»

این مطالبات در حالی بیان می‌شوند که احساس می‌شود شاه با دادن همه‌ی این دارایی‌ها و صفات خود به راوی، عملن دچار استحاله‌ای خواهد شد و آن وارونه‌سازی که ذکرش رفت، تسریع خواهد شد. سطر پایانی این شعر، اشاره به همین مساله دارد:

«شاه مقوایی سر و ته بر روی صندلی بخواب»

گویی همان پارادوکس وارونه شدن رابطه‌ی ارباب و برده به روایت مارکی دو ساد، دارد در این شعر اتفاق می‌افتد: شاه با برآورده کردن میل راوی، به شاهی مقوایی و وارونه تبدیل می‌شود که باید در انتظار یک تسلیم مقعدی دیگر، برود روی صندلی (یا شاید بهتر بود گفته می‌شد تخت‌خواب) بخوابد. در یک سطر قبل‌تر از همین سطر پایانی گفته شده است:

«رنگ قرمزم مال تو اما به اعصابم لگد زن.»

بدانیم که در مورد ضربه‌زدن به باسن (مقعد) به کار می‌رود و گاه دلالت‌های صرفن جنسی دارد Spanking این لگد زدن را می‌توانیم معادل همان تپا بگیریم. و این امر، ترس و وحشت و اشتغال فکری ارباب را در شعر «زمستان ۸۵» با مساله‌ی تسلیم مقعد خود به برده، پیشاپیش نشان می‌دهد. اما مطابق با شرح ساد از شخصیت ارباب مقعدی، این تسلیم و واگذاری به معنای پایان یافتن سیطره ارباب بر

برده نیست چرا که او با همان تکنیک قبض مقعدی و کنترل روده‌ای می‌کوشد در عین این که میل خود را به عنوان یک سوژه محقق می‌کند، هنوز تداوم سلطه‌ی بی‌چون‌وچرای خود را هم به همه‌گان (خصوصن به خودش) القا کند، با همین برداشت است که راوی در ادامه، در اولین حاشیه‌نویسی بر زمستان ۸۵، عباراتی می‌آورد که می‌تواند توصیف حال ارباب مقعدی باشد:

«و البته تداوم دارد بهشت پشت پا همان که از علف خوردنش پیداست

و البته تداوم دارد

صبح به خیر حشره‌ی کم نور!

خفه نشوی از تداوم اندیشه‌های مثبته

خفه نشوی کمی بشاش

.....

کسی هست که می‌شاشد حتا به شاشیدن»

در این سطور، هم به امید ارباب به تداوم داشتن وضعیت موجود و سلطه‌اش بر برده اشاره شده و هم ذکری از شیوه‌های کنترل مقعدی به میان آمده است: یکی کنترل نوع تغذیه در سطر: «از علف خوردنش پیداست»، و دیگری قبض ادرار و مدفوع و نگه‌داشت آن که دارد منجر به خفه شدن ارباب می‌شود در سطر: «خفه نشوی کمی بشاش». در واقع توصیف واقعی چنین شخصیتی فقط می‌تواند همین باشد: «کسی هست که می‌شاشد حتا به شاشیدن». او در طریقه‌ی عادی دفع، اختلال ایجاد می‌کند تا به زعم خود آن را کنترل کرده باشد. او راه دیگری جز این ندارد و فقط با کنترل این درگاه (مقعد) می‌تواند به مثبت‌اندیشی خود ادامه دهد و این همان چیزی است که شعر بر آن تاکید دارد:

«مثبت‌اندیشی ادامه پیدا کند

مثبت‌اندیشی از حوالی درگاهی به سوی گاهگاهی، عجب

و صبح به خیر حشره‌ی نامربوط!»

اما این دو گانه‌گی و پارادوکس میان نقش‌های مختلف ارباب، تا کی می‌تواند دوام پیدا کند؟ آیا کشمکش شاه (استعاره‌ی ارباب) و راوی (استعاره‌ی برده) که منجر به سروته‌شدن شاه شده است، پایان کار به حساب می‌آید؟ دیدیم که در روایت مارکی دو ساد، ارباب در عین تسلیم مقعد به برده، هنوز می‌تواند سلطه‌ی خود را از طریق به کارگیری تکنیک‌های سه‌گانه‌اش، حفظ کند. یعنی ظاهرن هیچ‌گاه از تقابل دوتایی ارباب و برده گریزی نیست. شعر «زمستان ۸۵» هم به نتیجه‌ی مشابهی ختم می‌شود، در این جا هم هر دو شخصیت زنجیروار به هم بسته شده‌اند و از هم گریزی ندارند:

«عشق من و تو را مثل دو تا دست از پشت به هم قفل شده، به هم چسبانده

و لکه‌ی سرگردان قرمز مثل شیشه سسی که روی پیرهن شکسته باشد، می رسد

از دور تا نزدیک بخندد؟

حیف که استعاره قدیمی شده!»

این سطر آخر (حیف که استعاره قدیمی شده) تنها می‌تواند رگه‌هایی از امید برای تغییر مناسبات پابرجای ارباب‌وبرده در خود داشته باشد. گویی دیگر قرار نیست شاه و راوی که مجادله‌ی پررنگ‌شان از ابتدا تا انتهای شعر، استعاره‌ای از ضد دیالکتیک ارباب‌وبرده به حساب آمده بود، در نقش‌های مفروض‌شان باقی بمانند. چراکه دیگر اساسن استعاره قدیمی شده است و از آنجا که تقابل ارباب و برده هم، مثل همه‌ی تقابل‌های دیگر، در میدان استعاره‌های زبانی عمل می‌کند، دیگر اصل موضوع منتفی شده است چون: چیزی بیرون از زبان وجود ندارد.

آیا با پذیرش چنین فرضی، شعر عباس حبیبی بدرآبادی هم وارد مرحله‌ی جدیدی می‌شود؟

توضیح بی توضیح!

مازیار نیستانی

(۱)

سه-چهار سال پیش قرار بود کتابی با عنوان «شعر متفاوت» جمع‌آوری و چاپ شود. مسئولیت جمع‌آوری بخشی از این کتاب بر عهده‌ی من بود و از جمله شاعران این کتاب یکی‌شان آقای عباس حبیبی بودند که با وی تماس گرفتم و خواستار چند شعر و پاسخ گفتن به چند پرسش (یعنی مصاحبه) شدم، ضمن یادآوری کردم که اگر مایل به پاسخ گفتن به پرسش‌ها نیستند؛ می‌توانند به دل‌خواه خود متنی در توضیح شعرشان بنویسند و برای‌ام بفرستند. گذشت تا بعد از مدتی ایمیلی حاوی چند شعر و چند عکس از آقای حبیبی دریافت کردم اما نه پاسخ به پرسشی در کار بود (منظورم همان مصاحبه است) و نه متن و توضیحی پیرامون شعر!!! علت؟ مشخص است نمی‌خواهد شعرش را توضیح بدهد. شاید می‌خواهد همه‌چیز را به مخاطب واگذار کند. شاید هر حرفی جلوی معنای آزاد و آفرینش‌گری مخاطب را می‌گیرد و شاید ... و شاید ... و قس الهمذا ...

خانم رویا تفتی یکی دیگر از شاعران آن مجموعه نیز چنین کردند، با این تفاوت که در متنی کوتاه نوشتند که «به چشم سوم ایمان دارم» و سؤال‌ها را تکراری یافته بودند و پاسخ‌گویی به آن‌ها را بی‌حاصل؛ هم‌چنین آقای ساعد. ا. احمدی هم پاسخی به پرسش‌ها ندادند. باری هر سه‌ی این عزیزان از شاگردان براهنی بودند و براهنی نیز معتقد است (در موخره‌ی چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم):

« که شاعران مدرن و پست‌مدرن برعکس قدما باید شعرشان را توضیح دهند.» یعنی اگر چارچوب عینی شعر قدما را ذهنیتی به نام سنت شعری تعیین می‌کرد؛ شاعر مدرن و پست‌مدرن خود با ساختن ذهنیت و انتقال آن به زبان در شکل زیباشناسانه‌ی خود عینیتی فرای زبان معیار و تاریخ شعر می‌سازد. بدین ترتیب شعر، بیت و محل طلاق فرم عینی و منفرد و خاص زبان با ذهنیتی یکتا در عرصه‌ی تاریخ است و یکی از کارهای شاعر-منتقد توضیح همین جوش گاه‌ها و نقاط طلاق عینیت فرمی زبان با ذهنیت فاعل است. یکی از تفاوت‌های شعر و فلسفه نیز در همین نکته است که فلسفه خود نیاز به توضیح فرم زبانی ندارد، یعنی آن ذهنیت موجود در فرم زبانی خاص و خود ارجاع عرضه نمی‌شود. و از همین روست که براهنی شعر خود و شعر پیش از خود را توضیح می‌دهد و در توضیح شعر پیش از خود نقطه‌ی تاکیدش را بر تناقض‌ها و عدم انطباق شعر با تئوری می‌گذارد و چون نیک‌بنگریم می‌بینیم که براهنی؛ خود نیز دچار همین تناقض‌گویی‌ها هست. راقم این سطور یکی از مهم‌ترین دلایل انحطاط ادبیات مدرن ایرانی را عدم انطباق عینیت و ذهنیت در نزد نویسندگی ایرانی می‌داند و از همین جاست که تناقضات بیرون می‌زند و باعث اضطراب، یاس و انزوا، دلهره و افسرده‌گی نویسندگی ایرانی می‌شود و از جمله عوامل دیگر، متافیزیک عرفان‌گرایی زبانی است که ذهنیت نویسندگی ایرانی و عینیت زبان فارسی را در عقب‌مانده‌گی نگه‌داشته است؛ این خود موضوع مقال دیگری است؛ و ما در این جا فقط طرح مسئله کرده‌ایم تا در موقعیتی مناسب به این بحث بپردازیم. باری! در این ویژه‌نامه باز هم آقای حبیبی از توضیح دادن شعرش سر باز زده است. چرا؟ نمی‌دانم حتمن برای خودش دلایلی دارد؟ و حتمن من هم از طرح این نکته قصد و نیتی دارم؟ البته که حتمن نه!

(۲)

اما آقای عباس حبیبی تا آن جا که من دیده‌ام یک بار توضیحاتی پیرامون شعرشان نوشته‌اند: مجله‌ی بایا، شماره ۶-۷، دوره‌ی اول، شهریور و مهر ۱۳۷۸، ص ۱۰۸

این هم یک تو دهنی محکم به دهان راقم این سطور!!!

(۳)

تمام توضیحاتی که حبیبی در آن کوتاه مقال می‌دهد پیرامون اجراییت زبان در شعرهایش هست. یعنی تمهیدات زبانی‌ای که شعرش را از نورم و فرم تاریخ شعر جدا می‌سازد تا ...

بگذارید «تا» همان‌جا بماند تا من بتوانم پیرامون این زبانی و شکل آن در کارهای اخیر حبیبی بنویسم: همان‌طور که گفته شد حبیبی از جمله شاعرانی است که عنصر مسلط کارهایش زبان‌ورزی است. به دیگر زبان، اگر شعر حبیبی را یک بافت در نظر بگیریم، بافتی که تشکل یک‌سری از عناصر است؛ بر این بافت سلسله‌مراتبی مترتب است که در این سلسله‌مراتب عنصر زبان‌ورزی رجحان و غلبه‌یافتگی دارد. شاعر سعی دارد تا از طرق متفاوتی فرایند جسمانیت و به رخ کشیدن زبان را هر بار و در هر شعر به نمایش بگذارد. گاهی دم‌دستی‌ترین حالت را برای توجه به زبان برمی‌گزینند؛ یعنی با جابه‌جایی در ارکان یک جمله روابط روزمره‌ی زبان را برمی‌آشوبد چنان‌که در اولین نظر چشم مخاطب گرفتار پریشانی زبان در ارکان جمله می‌شود. بی‌شک کشف فرایند نحو‌گریزی و اجرای آن در هنر شعر امری متعلق به شعر امروز نیست؛ اما تاکید و استرس وارد کردن بر زبان تا مرحله‌ای که شعر تنها حضور جسمانی زبان باشد، بخشی از رویکردهای شعر امروز و اشعار عباس حبیبی است:

«تا شاه جیک جیک

می کند خیابان از دود سیگار پر» (زمستان ۸۵)

«در این حشرونشر حشره تلمذ کنید از ما چیزی شاید با همه‌ی خفگی

فرمان می‌رود از سمتی که نمی‌آید

فرمان می‌رود از سمتی که نمی‌رود

فرمان از سمت حنجره فرمان‌ده نمی‌آید

از نگاه فرمان‌ده» (حاشیه‌نویسی بر زمستان ۸۵)

یکی دیگر از فرایندهایی که جسمانیت زبان را به چشم می‌آورد، فرایند آشکار و مستقیمی است که یادآورد نوعی فرایند فاصله‌گذاری در شعر است؛ این فرایند القاکننده‌ی گونه‌ای فی‌البداهه‌نویسی است؛ گو این که شاعر هم‌زمان با قرار گرفتن در زبان (بهرتر است بگوییم بی‌قراری در زبان)، فرایند این قرار گرفتن و ورود به زبان را نشان می‌دهد. به دیگر زبان، این گونه نویسی زنده‌داشت «هم‌زمانی اجرا» با «تجربه‌ی در حال شدن» است، نه شرح تجربه‌ای که پیش از این بر شاعر اتفاق افتاده:

«تو دودت را را به من بده جمله‌ی بی‌موقعی است اما اتفاق می‌افتد» (زمستان ۸۵)

«نوشتن بشود سوسک و

نوشتن بشود امکان و

سرش بخارد

نوشتن بشود مخدر، شیرش بیاید

نوشتن بشود نوشتن دوباره نوشتن» (ضیافت عریان)

از دیگر تمهیداتی که حبیبی برای برجسته‌سازی زبان بهره می‌برد، استفاده از تمهید تکرار و تغییر است؛ تکرار سطور در یک شعر و تغییر این سطور در هر تکرار موجب می‌شود که مخاطب هر لحظه عقب‌گرد کند و صورت قبلی این تکرار را مرور نماید. شاعر و مخاطب هر دو تغییرات زبانی را در طول یک شعر مهم فرض می‌کنند و از همین روست که پی‌جوی زبان، تکرار و تغییرات زبانی در هر تکرار هستند. شخصن از شعرهایی که این گونه جسمانیت زبان و خودارجاعی متن را، نه در یک بند، بل در کلیتی به نام شعر به رخ می‌کشند بیشتر احساس اقناع شده‌گی و رضایت می‌کنم: برای نمونه خواننده را دعوت می‌کنم شعر «حاشیه‌نویسی بر زمستان ۸۵» را با در نظر گرفتن عنصر تکرار و تغییر دوباره‌خوانی فرماید تا فرایند غیر مستقیم جسمانیت زبان و خودارجاعی متن بر وی آشکار شود.

(۴)

شعرهای عباس حبیبی را بارها خواندم، اما هر بار که خواستم نقدی را قلمی کنم، دیدم که نمی‌توانم. چرا؟ نمی‌دانم یا بهتر است بگویم نمی‌دانستم. باید شیوه‌ام را عوض می‌کردم؛ هر بار که شعرهای حبیبی را می‌خوانم زبانم متوقف می‌شود و هیچ چیز در ذهنم شکل نمی‌گیرد، انگار که دستم به هیچ‌جا بند نیست، انگار که برای نوشتن، هیچ کلمه‌ای در اختیار ندارم؛ پس همین است. باری! حتمن همین «هیچ» راز بی‌زبانی من است. انسان ایرانی در مقابل «هیچ» تاب تحمل ندارد. این انسان خواستار متافیزیک و غلطیدن در حوزه‌ی مطلق معناهاست برای همین از هر متنی که صورتی از درجه‌ی صفر معنا باشد می‌ترسد؛ در مقابل آن فلج می‌شود و تکلم‌اش را از دست می‌دهد.

انسان ایرانی دامن پی جوی متافیزیک است. او توان مطلق بی‌معنایی را ندارد؛ چونان اسفندیار زیست‌گاه معناهای مطلق است (از معانی متعالی آسمانی گرفته تا معانی زمینی) اما تیر رستم مطلق بی‌معنایی ست ناگهان تمامی متافیزیک اسفندیار و معانی مطلق‌اش را به درجه‌ی صفر معنا تبدیل می‌کند حتا اگر قرار باشد رستم بمیرد، حتا اگر قرار باشد دیگر ...

«هیچ» و «بی‌معنایی» در متن حبیبی تنها جهان‌نگری او نیست، شکلی از جهان ماست که در زبان شاعر تشکل یافته است. به دیگر زبان، این متن‌ها قسمتی از ما هستند و ادامه‌ی ما؛ شاعر امروز از نحو شکنی و دخالت در زبان به سمت بی‌معنای حرکت نمی‌کند، بل از جهان بی‌معنا شده به طرف زبان می‌رود. از همین روست که وقتی حبیبی با شعر منوچهری هم‌گام می‌شود، سعی می‌کند آن شعر را بخشی از جهان متنی خود کند و شعر منوچهری و توصیف‌اش از بهار را به درجه‌ی صفر معنا برساند؛ یعنی شعر منوچهری بخشی از جهان «هیچ‌واره»ی ما می‌شود:

«وای منوچهری بوقلمون هم دیگر رنگ ندارد

وای منوچهری رنگ هم دیگر رنگ ندارد

وای منوچهری کم رنگ هم دیگر کم رنگ ندارد» (در وصف بهار و لغز حکیم منوچهری)

و از این نمونه بسیار است. باری! حالا می‌توانیم بگوییم که هر نوشتاری پیرامون شعر حبیبی خیانتی به شعر وی است، و شاید از همین روست که حبیبی شعرش را توضیح نمی‌دهد و ما را هم مقید می‌کند که بیشتر از این چیزی ننویسیم.

حجت بداعی اول

پرونده‌ی قصه:

ویژه‌ی

حجت بداعی

میزگردها

سه قصه از حجت بداعی

میز گرد

(توطئه برای قتل)

میز را دود گرفته. حجم درهم‌تنیده و سترگی که آن‌قدر فشرده است، به وقاری ترسناک و به غایت زیبا دست یافته. مثل کروکودیل‌هایی که در آب با سنگینی و سکون شناورند، یا مارهای چنبره‌زده‌ای که آهسته می‌جنبند و زل زده‌اند به نقطه‌ای، و به محض دیدن ورود حجم تازه‌ای از دود به این هستی دودی، انگار یکی از این کروکودیل‌ها یا مارها هجوم می‌برد طعمه‌ی نامعلومی از دود را به دندان بگیرد. اما طعمه که دارای تمام خواص دود است، در چشم‌برهم‌زدنی ناپدید می‌شود.

چهار انگشت بلند و کشیده به اتکای شست و پاشنه‌ی دست روی سطح میز کنار زیرسیگاری ریتم گرفته‌اند. زیرسیگاری کاملن انباشته است، و تپه‌ای از محتویات گنبدیده‌ی بازمانده‌ی سیگار را بر فراز خود دارد. همان گند و خاکستری که بازمانده‌ی آتش است. فیلترهای سیگار جابه‌جا از لابه‌لای این تپه بیرون زده‌اند، و صورت‌های همه‌شان دودزده و خاکستر گرفته است. نمی‌شود تصور کرد زمانی می‌شد این فیلترهای لهیده و از تن جدا شده را میان دو لب گرفت و با لذت بوسه‌ای هولناک از شان برداشت. انگار آغشته به خون دلمه‌بسته‌ی سرهای تپه‌ی تیمور لنگ‌اند. با همان شکسته‌گی اعضا و پوست صورت، و با همان رگ‌های بریده‌ی گردن که آغشته به خاک و خاکستر و خون تصویری از جانوران سفاک دوزخ‌اند.

حجم دودی به هستی دودی بالای میز تزریق می‌شود، سر بریده‌ای فشرده می‌شود در تپه‌ی فراز زیرسیگاری، و ریتم چهار انگشت کشیده تندتر می‌شود. مونوتن و یک‌نواخت. انگار اسبی که سال‌هاست یک‌نفس در حال تاختن است. و این بار هستی دودی را صدا به واکنش وامی‌دارد، صدایی محکم، با لول پایین و ریتمی تند، و لحنی خیلی سردتر از هوای هستی دودی. چند لحظه‌ای طول می‌کشد تا لحن سرد و نفوذ محکم صدا در هستی دودی اثراتش نمایان شود. در جای‌جای مختلف، هر جا حجم کوچکی از دود، به هم فشرده

می‌شود، به سرعت به قطرات ریز تبدیل می‌شود، قطرات ریز به هم می‌پیوندند و کم‌کم منجمد می‌شوند، و چند قطعه تگرگ به شکل چند کلمه، به سرعت و محکم و سرد می‌ریزند روی میز؛

- خودش می‌ترسه این شکلی باشه... من تو چشاش نگا کردم.

آن طرف زیرسیگاری، سمت راست چهار انگشت کشیده، کنار قوطی سیگار نقره‌ی پرنقش‌ونگاری، انگشتان دو دست درهم شده‌اند. انگشتانی با هزاران چین‌وچروک و بندهای استخوانی نمایان. انگشتانی پیر که هجوم زمان به جای‌جای‌شان خطی نوشته، گوشت‌شان را برده، و تنها پوست را که لوح نوشته‌هاست نگه داشته. استخوان‌ها به صدا درمی‌آیند با خسته‌گی مفرط و اجباری که مثل کشیدن آخرین نفس‌هاست، از هم باز می‌شوند و می‌روند سمت قوطی سیگار. مثل این که سیزیف به سختی سنگ را بالای صخره می‌غلطانند در قوطی را باز می‌کنند و مثل این که اطلس با زانوانی لرزان و دست‌ها و شانه‌هایی سست‌شده زیر بار زمین ایستاده است، در را بالا نگه می‌دارند. یک تکه کاغذ بیرون می‌آورند و مقداری توتون. و در پرتاب می‌شود پایین، انگار سنگ بالای تپه از دست سیزیف دررفته، یا این که اطلس ناگهان زیر زمین را خالی کرده. انگشتان شروع می‌کنند بین خودشان کاغذ را صاف کردن. در همین حین صدا به سختی خودش را وارد هستی دودی می‌کند. صدایی که از راهی بسیار دور آمده، کم‌رمق است و پرخس، و گه‌گاه به سروصدایی ناگهانی مثل التهاب پر درد سینه دچار می‌شود. اثر چندانی در هستی دودی نمی‌گذارد، فقط در لحظاتی کوتاه جابه‌جا حجمی از دود را شکل کلمه‌ای می‌کند و به سرعت محو می‌شود. و کلمه‌ی بعدی به سختی در جای دیگر شکل می‌گیرد؛

- دیگه کسی قدر چشاشو نمی‌دونه ... اهوم اهوم اهوم ... می‌شد نصفش و با نگا جنگید... می‌شد نصفش و با نگا گفت ... اهوم اهوم ...

صدا می‌برد. یک دسته از انگشتان کاغذ را نیم‌دایره نگه‌داشته‌اند، و یک دسته با طمانینه توتون را توی نیم‌دایره‌ی کاغذ می‌ریزند. انگشتان لحظه‌ای از هستی دودی، بیرون می‌روند، وقتی برمی‌گردند لبه‌ی کاغذی که توتون را پیچیده در خودش تر شده، و نوک سیگار به آتشی موزی و پایدار دچار است. این بار صدا همراه حجمی از دود می‌آید، و حجم دود را پیش از رسیدن به هستی دودی شکل کلمات کرده، کلماتی که به محض رسیدن به هستی دودی محو می‌شوند؛

- همه از دور با هم می‌جنگن، از پشت سر با هم حرف می‌زنن ... دنیا شده یه پنجره‌ی مشبک که هیچ کشیشی پشتش نیس ... این همه اعتراف درهم‌وبرهم معلوم نیس از چی به کی واسه چی ... دلم می‌خواد یه بار دیگه راستی‌راستی آدم بکشم ... اهوم اهوم اهوم ...

سمت چپ قوطی سیگار، پشت یک گیلان بلند و باریک نوشیدنی قرمز رنگ، رودرروی چهار انگشت کشیده که انگار هم‌چنان چهار نعل می‌تازد به روبه‌رو، دو انگشت بعد از شست دستی لطیف با پوستی روشن و صاف، با ناخن‌های بلند و لاک قرمز، به شکل هفتی که آماده‌ی بلعیدن است اما هیچ انگشتی این آماده‌گی را نمی‌بیند و شیفته‌ی طنزهایش نمی‌شود، به عشوهری روی میز بازی می‌کنند. زمانی آرام‌آرام پیش می‌آیند و وقتی ناگهان پس می‌نشینند به هم نزدیک می‌شوند و از هم فاصله می‌گیرند. درهم می‌پیچند یا دور از هم مثل این که حجمی را میان‌شان فشار می‌دهند. ناگهان بلند می‌شوند پایه‌ی گیلان را بین خودشان می‌گیرند و گیلان را از

روی میز می‌برند. صدایی مثل آهسته‌آهسته بیرون جهیدن مذاب آتش‌فشانی از دهانه‌ی کوه، هستی دودی را پس می‌زند به زیرسیگاری و قوطی کبریت. بعد صدای دیگری به همان سوزنده‌گی مذاب و سنگینی گرانیت و صافی و برنده‌گی الماس می‌ریزد به هستی دودی. مثل اولین ترشحات و سرریزه‌های سنگین آتش‌فشان که خبر از فوران‌های وحشی بعد دارد. صدای مذاب با حوصله مار بوآیی که گرد طعمه‌اش می‌پیچد کم‌کم تمام هستی دودی را در بر می‌گیرد. و هستی دودی تبدیل به چند حباب می‌شود که پیش از متلاشی شدن شکل چند کلمه را می‌پذیرند؟

- فکر این جاش‌ام کردم ... فکر همه‌جاش و کردم ... تو یه کافه‌ای جایی مستقیم نگا می‌کنم تو چشاش ... بعد می‌برمش تو یه خونه روبه‌روش وایمیسم ... وقتی لباسام و درآرم دیگه پشت و روش فرق نداره ... هرچی بریزم تو مشروبش سر می‌کشه ...

یازدهم فروردین هشتادوسه

میزگرد

(در تکوین بی سببی)

اعضای میزگرد:

حجت بداعی ۲۸ ساله

رکسانا حقیقی ۳۱ ساله

رامین امامی ۲۹ ساله - ماندانا آقایی ۲۷ ساله (زن و شوهر)

مرتضا حقانی ۲۸ ساله - ریحانه مکرم ۲۶ ساله (پارتنر)

محسن خالقی ۲۶ ساله (پسر دایی شوهر سابق رکسانا)

این میزگرد کاملن اتفاقی و پیش‌بینی نشده در بیست‌وهشت بهمن گذشته، روز تولد حجت بداعی در خانه‌اش اتفاق افتاد و روی کاست ضبط شد. بعد از این که کاست‌ها دوباره شنیده شد، با پیشنهاد محسن خالقی قرار بر این شد که گفت‌وگوها دسته‌جمعی توسط جمع پیاده شوند. به اعتقاد او، که جمع نیز چنین اعتقادی دارد، نیمی از حرف‌ها در ذهن گوینده گان بوده است که حالا در پیاده کردن دقیق‌تر و گویاتر جملات تاثیر خواهد داشت. بعد از پذیرفتن این پیشنهاد، رکسانا حقیقی نیز پیشنهاد کرد توضیحاتی نیز از فضای آن روز داده شود، و به پیشنهاد حجت بداعی قرار بر این شد توضیحات مفصل باشد، طوری که جمع با هر بار خواندن این متن بتواند در آن روز قرار بگیرد. طبق رای‌گیری و غالب بودن رای اکثریت بر عدم انتشار این متن، همه‌ی اعضای جمع موظفند که متن را غیر از برای خودشان و دیگر حضار، در هیچ کجای دیگر، چه خصوصی و چه عمومی، بر ملا نکنند.

متن حاضر از بیست‌وهشت اسفند - شب بعد از چهارشنبه‌سوری - تا پنجم فروردین در ویلای رامین امامی در شهر نشتارود تدوین شده است.

سه‌شنبه بیست‌وهشت بهمن. قرارش جمعه بیست‌وچهارم گذاشته شد. خانه‌ی رکسانا، ولنجک، نوشیدن نیم‌بدر اسالوت و رفتن به فرحزاد برای کشیدن قلیان و خوردن کباب. حجت، طبق معمول، به خاطر زیاده‌روی نتوانست همراه دیگران باشد و به بهانه‌ی قرارداداشتن با دوست‌دخترش رفت خانه. - امروز اعتراف می‌کند در آن تاریخ نزدیک به دو ماه بوده که دوست‌دختر نداشته. - رکسانا هنگام پشت هم سرکشیدن لیوان‌های دوغ و پک‌زدن‌های خرکی - خرکی را محسن می‌گوید و روی کلمه پافشاری می‌کند، چون آن‌طور پک‌زدن فقط می‌تواند خرکی باشد - به قلیان به این موضوع اشاره کرده است؛ شرط می‌بندم حجت دوست‌دختر نداره ... حالش بد شد رفت خونه. - حجت می‌گوید اگر می‌دانسته رکسانا این را گفته، پیشنهاد می‌کرده نوشته شود رکسانا جای این که به قلیان پک بزند برایش ساک می‌زده. - پس از این گفته‌ی رکسانا، جمع مدتی پیرامون حجت و وضعیت نابسامان‌اش گفت‌وگو می‌کند. مرتضا می‌گوید تا از وضعیت فعلی‌ش نیاد بیرون اوضاعش همین‌ه. رکسانا می‌گوید از راه به درش می‌کنیم چه خیاله. ریحانه می‌گوید باید یه کاری واسش بکنیم مرتضا. ماندانا می‌گوید بیاید ببریمش سفر، هان، به بهونه‌ی حجت خودمونم یه مسافرت می‌ریم. رامین می‌گوید راست می‌گه، می‌ریم ویلای ما. محسن می‌گوید حجت و فقط عزرائیل می‌تونه ببره سفر. رکسانا می‌گوید شاید اسرافیلم تونست. محسن می‌گوید راستی بچه‌ها بیست‌وهشتم تولدشه، کی می‌شه؟ ریحانه می‌گوید فکر کنم می‌شه سه‌شنبه، آره همین سه‌شنبه‌ست. قرار می‌شود مرتضا یا محسن به حجت تلفن کنند بگویند سه‌شنبه می‌خواهند جمع شوند خانه‌اش. مشروب را رکسانا می‌آورد، مزه را مرتضا و ریحانه، غذا را رامین و ماندانا. - حجت می‌گوید محسنم که دسته‌خره. - اول قرار می‌شود با ماشین رامین بروند، اما بعد که این احتمال میان می‌آید شاید بخواهند شب بروند بیرون، قرار می‌شود محسن و رکسانا با ماشین رکسانا بیایند و باقی با ماشین رامین.

سه‌شنبه، خانه‌ی حجت. روبوسی جلوی در خودش مسئله‌ای‌ست. حجت هیچ‌وقت کسی را نمی‌بوسد، فقط صورتش را جلو می‌آورد تا ببوسندش. این مسئله در مورد دخترهایی مثل ماندانا و ریحانه که به قول حجت عروس‌هاش هستند، کمی فرق می‌کند. - ماندانا به کلمه‌ی عروس اعتراض می‌کند، چون او دوست حجت بوده و رامین بعد از ازدواج حجت را شناخته. در حالی که ریحانه بعد از دوست‌شدن با مرتضا دوست حجت می‌شود. خیلی خوب، ماندانا دختر حجت، ریحانه عروسش. - حجت بعد از این که صورتش را می‌دهد دخترها ببوسند لب‌هایشان را ماچ می‌کند. مراسم روبوسی در صورتی پایان می‌گیرد که حجت با رکسانا فقط دست می‌دهد و با او روبوسی نمی‌کند. - رکسانا امروز می‌گوید از این برخورد بسیار ناراحت شده و بهش بر خورده است؛ اما از طرفی نیز جذابیت‌های عجیب‌وغریبی از حجت برایش پدید آمده. حجت موظف است به این پرسش پاسخ دهد. چرا آن روز با رکسانا روبوسی نکرد. حجت می‌گوید اول این که جلسه‌ی سوم بود هم‌دیگرو می‌دیدیم، و بعد این که هر زن تنهایی امکان مسلم اینه که من و از تنهایی در بیاره. - ریحانه و ماندانا و محسن به سرعت خانه را جمع‌وجور می‌کنند. مرتضا و رکسانا مشغول ترتیب‌دادن وسایل مشروب و مزه می‌شوند. رامین در این میان با گوشی موبایلش فیلم گرفته که این فیلم نیز امروز در تدوین این متن مورد استفاده است. حجت که معلوم است از همین حالا سرش داغ است، روی کاناپه ولو شده و با انداختن تیکه به این و آن بلندبلند می‌خندد. نطفه‌ی میزگرد از همین جا بسته شد.

حجت هر بار که دخترها از جلوش رد می‌شوند محکم با کف دست می‌زند به کون و کپل‌شان و درباره‌ی اندام‌شان، تغییر و تحولاتی که در قسمت‌های مختلف بدن‌شان ایجاد شده، و این که دخترها باید قدر جوانی و طراوت‌شان را بدانند و از افسوس زن بودن به نحو احسن استفاده ببرند صحبت می‌کند. رکسانا از آشپزخانه فریاد می‌زند و اشاره می‌کند به مباحثه‌ای که با حجت داشته در اولین دیدارشان. و اشاره به جمله‌ی مشهور حجت:

- دریچه‌ی نگاه من به هستی پورنوست.

به پیشنهاد محسن کار آن‌روز می‌شود ادامه‌ی مباحثه‌ی یک ماه قبل محسن و حجت و رکسانا در خانه‌ی رکسانا و مباحثه‌ی روز جمعه‌ی جمع در خانه‌ی رکسانا. - امروز رامین و ریحانه می‌خواهند بدانند چرا محسن چنین پیشنهادی کرده. و محسن توضیح می‌دهد از ابتدا فقط به خاطر تبارشناسی رفتار بشر به این مسئله، و شاید مهم‌ترین مسئله‌ی تدوین و تشکیل رفتار بشر علاقه داشته. و چون هم رکسانا، هم حجت، نظرگاه‌های جالبی نسبت به این موضوع داشته‌اند، آن‌ها را با هم آشنا کرده، صرفن به خاطر این که بین‌شان مباحثه درگیرد و او بیشتر بتواند به این موضوع پردازد. - خب، میز آن‌روز چیده شد، همه دور میز نشستند، حجت این طرف میز، رکسانا آن طرف. دست راست حجت ریحانه نشسته بود، دست چپش ماندانا. دست راست رکسانا رامین نشسته بود، دست چپش مرتضا. محسن یک صندلی گذاشت میان رکسانا و مرتضا نشست.

رکسانا: مطلبی که برای من لاینحل ماند، هم جلسه‌ای که سه نفر بودیم و هم جمعه در خانه‌ی من، این بود که تو گفتی تنها راه باقی‌مانده برای تغییر جنسیت دادن است. چرا می‌خواهی تغییر جنسیت بدهی؟

حجت: برای این که امکان تبدیل شدن به یک حیوان مثل اسب آبی که مورد علاقه‌ی من است نیست.

رامین: این را خانه‌ی رکسانا هم پرسیدم و تو به بهانه‌ی مستی طفره رفتی. یعنی تو زن را حیوان می‌دانی؟

حجت: شاید حیوان را زن بدانم.

- ماندانا می‌گوید آن لحظه به این فکر می‌کرده چه‌طور حجت همیشه با اشتیاق تعریف می‌کند زوربا آن زن را در بازار چه‌قدر زیبا به یک مادیان تشبیه می‌کند و یادش می‌آید چه‌طور وقتی حجت پیشنهاد ازدواجش را رد کرده زیباترین بوسه‌ی دنیا را از لب‌هایش گرفته و سرمستانه فریاد زده؛ زن چشمه‌ای است برادر. بنوش و بگدر. -

محسن: من از حجت خواهش می‌کنم امروز از دو پهلو گویی دست بردارد تا بحث اگر نه به نتیجه برسد، دست کم کمی روشن شود.

مرتضا: پس من سوال رامین را تکرار می‌کنم. آیا تو زن را حیوان می‌دانی؟

حجت: من به خود بسنده‌ام. شاید این عبارت درست نباشد، یا دست کم گویا نباشد. اما سعی می‌کنم توضیحش دهم و اگر کسی عبارت بهتری برای توضیح‌اتم پیدا کرد پیشنهاد بدهد. من قائل نیستم که زن با حیوان برابر است، حتا قائل نیستم که حیوانات با یکدیگر برابرند.

اگر نه چرا به جای اسب آبی دلم نمی‌خواهد یوزپلنگ باشم یا عقاب یا کوسه؟ معضل من دچار بودن به خود است. «خود» یک امکان اجباری است که فقط در چهارچوب آن می‌توان اکتساب کرد. زن یا حیوان یا سنگ و هر چیز «دیگر» است. یک امکان دیگر، مسئله ارزش گذاری چیزها نیست که استفاده کنیم زن و حیوان - که در این مقال مورد به خصوص اسب آبی است - هم‌سنگ‌اند. مسئله این است که «من» نیستند، «دیگر» از من‌اند. من به صرف این‌که من نباشم از «دیگران» صحبت می‌کنم، و گرنه نه حوصله‌اش را دارم نه وقتش را که درگیر جنسیت بشوم. لابد، بعضی‌ها تان کم‌تر و بعضی بیشتر، می‌دانید که جنسیت اصلن برایم مهم نیست.

ماندانا: ولی جنسیت اثرهای بسیاری در شکل تدوین تاریخ و تمدن گذاشته است.

- حجت می‌گوید آن لحظه دلم می‌خواست ماندانا را خفه کنم با این تاریخ و تمدنش. چون در یک لحظه با هم‌هی وجودم دچار رخوت لذت‌ناک اسب آبی بودن، خمیازه کشیدن و در آب و گل غوطه‌ور بودن، خلاصه تنها فقط اسب آبی بودن، شده بودم. -

حجت: بگذارید موضع را پیرامون این دو کلمه، تاریخ و تمدن، مشخص کنم تا بحث بی‌راهه نرود. تمدن که یک بیراهه‌روی عظماست. هنوز نتوانسته از مرزهای تورات، اولین مکتوب، فراروی کند. و می‌دانیم سناریست اصلی این تمدن هم افلاطون است، که قاعدتن منبعی سترگ‌تر از تورات نداشته. حتا با احتساب هومر و متولوژی یونان و تمدن‌های دیگر آن زمان. من این تمدن را به کل محکوم به فنا می‌دانم و باید اعتراف کنم هیچ‌چیز دیگر هم ندارم به جایش پیشنهاد کنم. و تاریخ. تاریخ وضعیتش بدتر از تمدن است. زیرا می‌دانیم که مادر زاینده‌ی این تمدن در پیت نوستالوژی مزخرفی است به نام تاریخ.

مرتضا: اما این موضع تو، از پایه تمام صحبت‌های ما را تبدیل به هذیان می‌کند. جایی که ما زنده‌گی می‌کنیم، چیزی جز جغرافیای تاریخ و تمدن نیست. همه‌ی تحولات ریز و درشتی هم که پیش می‌آید در بستر همین تاریخ و تمدن است.

محسن: یا به عبارت بهتر، در بستر شناخت ما که از ابتدا خرده‌خرده جمعش کرده‌ایم.

حجت: مراد من هم دقیقن همین است، ما هرگز خارج از جغرافیای این تاریخ و تمدن نبوده‌ایم. یا خارج از جغرافیای شناختی که بر اساس الف‌بای مشخص، کم‌کم کسب کرده‌ایم. شاید بشود به جای کسب کرده‌ایم برساخته‌ایم هم گفت. من کلن این جغرافیای امروز را که از ابتدا به دست آورده‌ایم رد می‌کنم و دلم می‌خواهد خارج از مرزهای این شناخت سیر کنم.

ریحانه: که عملن هم می‌دانی چنین چیزی ممکن نیست.

حجت: برای همین از تنها امکان بودنم گریزانم.

رکسانا: اما زن بودن - یا برای تو زن شدن - هم یک امکان است. چه حالا زن بشوی چه از ابتدا زن بودی نمی‌توانستی مسئله‌ی جنسیت را نادیده بگیری. اگر هم می‌گرفتی - که گویا الان نادیده گرفته‌ای - خود صورت مسئله، خود جنسیت، تو را نادیده نمی‌گرفت.

حجت: چه طور باید بگویم، این بحث تو باز هم در بستر همان جغرافیای کذایی‌ست. بین جنسیت برساخته‌ی شناخت بشری‌ست. فرض کن من امکان داشته باشم اسب‌آبی بشوم. چه فرقی می‌کند نر باشد یا ماده؟ تو نر یا ماده بودن اسب‌آبی را فقط هنگام جفت‌گیری می‌توانی تشخیص بدهی.

در این جا همه‌ی جمع خندیدند. رامین استکانش را بلند کرد و سلامتی داد. هنگام خوردن مزه، مرتضا و ریحانه لب‌های هم‌دیگر را بوسیدند، اما ماندانا و رامین چنان صورت‌هایشان را فروکردند توی هم که اگر محسن صحبت را آغاز نمی‌کرد ممکن بود هم‌دیگر را ببلعد.

محسن: خب، بگذارید کمی بحث را عقلانی‌تر کنیم. یا به عبارتی بستری مناسب بهش بدهیم. می‌دانیم که در حال حاضر امکان حیوان شدن برای انسان مقدور نیست. پس تنها امکان باقی‌مانده تغییر جنسیت دادن است. چه مرد به زن، چه زن به مرد. این تحول محدود به جمع ما نیست، یا محدود به شخص حجت. می‌دانیم که گسترده‌تر از این می‌زگرد است. من زمانی در کتاب تعبیر خواب جعفری خواندم کسانی که در خواب می‌بینند به جنس مخالف‌شان تبدیل شده‌اند در زندگی روزمره از برآوردن نیازهای جنسی‌شان عاجزند. امروز هم می‌بینیم عمده‌ی کسانی که تغییر جنسیت می‌دهند در رفتارهای جنسی‌شان ناتوانند. آیا این بحث در مورد حجت هم صدق می‌کند؟

حجت: چه افسونی تراوش کرد از طرح مسئله‌ی تو! زمانی کسانی در خواب می‌دیدند به جنس مخالف تبدیل شده‌اند و امروز در واقعیت بیداری کسانی به جنس مخالف تبدیل می‌شوند. آیا جهان تبدیل به سازوکارهای ذهن در خواب شده؟ آیا ما داریم خواب می‌بینیم؟

ریحانه: تو که چنین چیزی می‌گویی پس چرا وانموده را نمی‌پذیری؟

حجت: من کی، یعنی، یعنی چه من وانموده را نمی‌پذیرم؟! تو یک بار از مُثُل حرف زدی و من نپذیرفتمش، و یک بار از رابطه‌ها، یعنی شاید بشود گفت رسانه‌ها.

مرتضا: یعنی چه؟

حجت: بین، بحث در مورد مُثُل عبث است، یا دست کم این جا جایش نیست. اما این که بگویم آن‌چه مثلن در تلویزیون اتفاق می‌افتد واقعیت نیست، وانموده‌ای از واقعیت است، اصلن برای من قابل پذیرش نیست.

ماندانا: خب، ما فروریختن بهم‌ن را در تلویزیون می‌بینیم. از کجا بدانیم این تصویر که در چند دقیقه دیده‌ایم فی‌الواقع فروریختن بهم‌ن از کوه‌های آلپ است یا یک بازسازی در یک استودیو؟

حجت: این جا بحث دو شاخه می‌شود. اول این که فیلمی که از آن سه‌شنبه کذایی توی گوشی رامین است می‌تواند ادعا کند چنین روزی نبوده و به یک‌باره در خود گوشی پدیدار شده؟

ریحانه: اما واقعیت این است که آن روز دیگر نیست. تمام شد. سایه‌هایی از آن روز در گوشه‌ی رامین مانده.

حجت: عبارت درست همین است. دیگر نیست. تمام شد. مثل جهانی که افلاطون معتقد است ما سایه‌هاش هستیم. آن جهان هم دیگر نیست. تمام شد. و حالا فقط ما مانده‌ایم، مثل آن چه در گوشه‌ی رامین است. واقعیتی که دیگر نیست چگونه واقعیت است که وانموده هم داشته باشد! شاخه‌ی دوم بحشم همین است. آن چه در لحظه می‌بینی واقعیت است. وانموده‌ی یک واقعیت دیگر نیست. خود واقعیت است. فروریختن برج‌های دوقلو یک‌بار واقعیت بود برای کسانی که درش مردند، و یک‌بار واقعیت بود برای من که از دیدن چنین تصویر شگرفی روی صفحه‌ی تلویزیون به وجد آمده بودم. اصل و فرعی در میان نیست که واقعیت (یا نموده) و وانموده‌ای در میان باشد. این دوباره برمی‌گردد به بحث اول، به این که من یک امکان بودم. هر کس در مرزهای امکان بودنش یک‌بار با یک نموده روبرو می‌شود؛ و واقعیت برای او همان است. باقی چیزهایی که از آن نموده می‌بیند یا می‌شنود، وانموده‌ی یک واقعیت نیست، نموده‌ی واقعیت همان لحظه است.

محسن: در یک رودخانه فقط یک‌بار می‌شود حمام کرد. اما از بحث قبلی دور شدیم. پرسش این بود که آیا حجت هم به خاطر ناتوانی در رفتارهای جنسی می‌خواهد تغییر جنسیت بدهد؟

ماندانا: این صورت مسئله، اگر قرار است مطرح بشود، کلن غلط است. درستش این طور باید مطرح بشود؛ آیا حجت به خاطر توانایی بیش از حد در رفتارهای جنسی می‌خواهد تغییر جنسیت بدهد؟

این جا دوباره همه خندیدند. جمع ناخودآگاه تصمیم به کمی استراحت گرفت.

- رکسانا پیشنهاد می‌کند هر کس یادش بی‌آورد طی بالا انداختن آن چند استکان و حرف‌های بیخود زدن به چه چیزی فکر می‌کرده. رامین اول از همه می‌گوید بعد از این که ماندانا آن حرف را زد، خودمان را توی رخت‌خواب تصور کردم، من خسته و نفس‌نفس‌زنان دراز کشیده بودم و ماندانا روی من نشسته بود، در حالی که با حوصله پنج تا ناخنش را پنجول می‌کرد و از سر شانه‌هاش تا زیر سینه‌ام را مثل یک خون‌آشام چنگ می‌زد آن‌چنان کونش را می‌برد بالا و محکم می‌کوبید زیر شکمم که برایم مسجّل شده بود امشب شب آخری ست که با یک زن می‌خوابم، چون اگر بعد از این ضربه نباشد، مطمئن بعد از دومی یا سومی بیضه‌ام می‌ترکند. بعد از کمی خنده ماندانا می‌پرسد خوب، برای چه به این موضوع فکر کردی؟ رامین می‌گوید غیرتم قبول نکرد اما دلم می‌خواست وقتی حرف از توانایی بیش از حد حجت شد جای خودم توی رخت‌خواب بینمش تا بینم با او چه معامله‌ای می‌کنی. جمع دوباره می‌خندد و رکسانا می‌خواهد حجت از آن روز بگوید. حجت خمیازه می‌کشد، می‌گوید اول ریحانه. ریحانه یک چنجه‌ی جوجه می‌گذارد دهنش، در حین جویدن می‌گوید من هنوز داشتم به نموده و وانموده و واقعیت فکر می‌کردم و با نزدیک‌ترین چیز و مداوم‌ترین چیز زندگی‌ام، یعنی رابطه‌ام با مرتضا، مقایسه‌اش می‌کردم. نمی‌دانستم بالاخره نموده است، وانموده است ... حجت قاتی خنده‌اش می‌گوید اولن رابطه نه و روابط، ثانین این که معلوم است، وقتی مرتضا روی توست نموده است، و وقتی تو روی مرتضایی وانموده است ... حالا ماندانا بگوید. ماندانا که از خنده ریسه رفته می‌گوید من که توی فکر رامین دستم بند بود، می‌دانی که، این جور موقع‌ها هم وقت فکر کردن

نیست، باید عمل کرد. مرتضا برای ماندانا کف می‌زند و می‌گوید آفرین، گل گفتی. من هم تو فکر ریحانه سرگرم بودم بین نموده و وانموده. گاهی نموده گاهی وانموده. رکسانا با آرنج می‌زند به پهلو محسن و می‌گوید منقل را ول کن، تو به چی فکر می‌کردی؟ محسن می‌گوید من هم داشتم از پشت درهای شیشه‌ای فکر این‌ها سرک می‌کشیدم بینم یک طوری می‌شود خودم را پرت کنم تو یکی‌شان، تو چی رکسانا؟ رکسانا می‌گوید داشتم به سر پایین افتاده‌ی حجت و نگاه ثابتش روی میز و بازی کردن دستش با پیک نگاه می‌کردم و فکر می‌کردم اگر زن بشود عجب هلویی می‌شود! در این صورت من هم حتمن می‌روم خودم را مرد می‌کنم. نوبت حجت است که بگوید. حجت استکانش را بالا می‌اندازد، بعد می‌گوید من به هیچ چیز فکر نمی‌کردم. صدای اعتراض جمع بلند می‌شود که باید راستش را بگوید. حجت می‌گوید کارد آشپزخانه‌ی که برای شکستن نارگیل آورده بودید گذاشته بودید روی میز، طوری بود که چاک سینه‌ی رکسانا را داشت دقیقن نشانم می‌داد. خیلی تصویر هوس‌انگیزی بود، اما نمی‌دانم چرا احساس می‌کردم تصویر منعکس شده روی تیغه‌ی چاقو هوس‌انگیز است نه چاک سینه‌ی رکسانا. خصوصن که هر بار سینه‌هاش را تخیل می‌کردم جای این که لای لب‌هام بمیکم‌شان، می‌دیدم که دارم با چاقو می‌برمشان.

برگردیم به آن روز، سه‌شنبه بیست‌وهشت بهمن. اول ریحانه، بعد محسن، بعد رامین رفتند توالت و بعد از یک استکان دیگر به سلامتی جمع بحث از سر گرفته شد.

رکسانا: خب، برویم سر پرسش محسن.

حجت: نمی‌دانم چرا محسن این مسئله را طرح می‌کند. شاید در مورد اول طرح این مسئله خیلی مناسب‌تر بود، من به دلیل ناتوانی در رفتار انسانی و خصوصن ناامیدی از نوع انسان می‌خواهم حیوان بشوم. اما در مورد جنسیت ...

محسن: لازم نیست حتمن به پرسش من پاسخ بدهی، با فرض این که ممکن است پرسش من در این مورد به خصوص اصلن صدق نکند. تو حتا می‌توانی پرسش تازه‌ای مطرح کنی.

حجت: درست است. پرسش تو با جرح و تعدیل‌هایی باید همراه بشود. آن ناتوانی که به آن خواب‌ها و این عمل‌های جراحی منجر می‌شود یقینن در من یا کسانی مثل ما نیست. اما شکل‌هایی از ناتوانی هست. نمی‌خواهم این شکل‌ها را ریشه‌یابی کنم یا تبارشناسی کنم، از همین جا بهشان می‌پردازم. فرض این که از دایره‌ی نوع انسان خارج شویم و به دایره‌ی نوع دیگری از موجودات برویم یک‌سر محال است. پس می‌ماند تنها امکان دیگر که باز هم در دایره‌ی نوع انسان است بدبختانه.

ریحانه: یک لحظه صبر کن. در مبحثی که پیرامون نموده و وانموده پیش آمد، اگر اشتباه نکنم تو انسان‌ها را خیلی خاص کردی. طوری که قائل شدی هر واقعییتی فقط در مواجهه با یک انسان خاص در یک زمان و مکان خاص نمود پیدا می‌کند. و تنها همان یک‌بار. پایه‌ی استدلال تو برای نفی وانموده این بود درست می‌گوییم؟

حجت: اول بگویم من وانموده را نفی نمی‌کنم، تقسیم بندی را نفی می‌کنم. من می‌گویم یا همه چیز نموده است یا وانموده. البته مسئله‌ی تمارض کردن به کلی جدا از این بحث است.

مرضا: حالا به نظر تو همه چیز نموده است یا وانموده؟

حجت: همه چیز وانموده است. ما به خاطر نیاز به تعلیق، همواره خودمان را دچار تعویق کرده‌ایم. بهشت و جهنم نشانه‌ی بارز این به تعویق افتاده‌گی است. تنها یک چیز هست؛ و آن هم درست همان چیزی که در این لحظه است. متأسفانه ما به خاطر این که پاهامان تو گل گذشته گیر کرده است و نگاهمان همواره به آینده است، هرگز تنها چیز موجود، یعنی همین لحظه‌ی میرا و دارایی‌هایش را نمی‌بینیم. لفاظی کردن‌ها و ایسم‌ها و فلسفه‌بافتن‌ها و آرمان‌ها هم همه به خاطر همین کوری محض است که باز هم متأسفانه اگر کوری بود عیب نداشت، بینایی پر از ندیدن است.

رامین: با این نگاه سرد و خشنی که تو داری، مرد و زن بودن که سهل است، سنگ بودن هم حتا فاجعه است.

حجت: آفرین، همین است. فاجعه. فاجعه‌ی بودن. اما این فاجعه تنها برای ماست، نه برای سنگ. همان‌طور که مرگ تنها برای ماست، حیوانات نمی‌میرند.

ماندانا: این دیگر از آن حرف‌های حجتی است. حیوانات نمی‌میرند!!

حجت: دقیقن «حجت» است این حرف. یک فیل وقتی به گوشه‌ی تاریک جنگل می‌رود، برای مردن دقیقن همان کاری را می‌کند که هنگام حمله‌ی یک شیر به فرزندش می‌کند. یک جا می‌میرد، یک جا می‌کشد. تفاوتی میان این دو برایش نیست. او فقط از دستگاه عصبی‌اش پیروی می‌کند، ولی ما دستگاه عصبی‌مان را سپرده‌ایم به سازوکاری بزرگ‌تر به نام شناخت. ما می‌میریم، فیل هم می‌میرد، اما فیل هنگام مردن در این اندیشه نیست که پس از او در روزنامه‌ها چه خواهند نوشت. مردن برای او یک اتفاق طبیعی است مثل نفس کشیدن یا تولید مثل کردن. باید نفس بکشد، نفس می‌کشد، ساختارش این را خواسته. باید بمیرد، می‌میرد، باز هم ساختارش این را خواسته.

محسن: از این بحث می‌خواهی به کجا برسی؟

حجت: می‌خواهم به این جا برسم که برایم اسامی توفیری نمی‌کنند، چه زن، چه مرد، چه فیل، یا تکه‌ابری در آسمان. من واقف به «خود» ام. و این خصیصه‌ی نوع انسان است. اگر می‌شد از وقوف یک‌سر آسوده شوم، یعنی چیزی جز انسان باشم، که بهشت برین بود. اما حالا که نمی‌شود ...

رکسانا: حالا که نمی‌شود می‌خواهی زن بشوی.

ماندانا: اما در این صورت که زن شدن هم تاثیری نخواهد کرد.

ریحانه: درست است. بالاخره وقوف هست.

حجت: این جاست که دیگر همه چیز از جدی بودن خارج می شود. همه چیز می شود بازی.

مرتضا: بازی؟!

حجت: بله، بازی. هنگام فاجعه تنها مفر بازی ست.

ماندانا: این دیگر فقط از قلب سنگ برمی آید.

رکسانا: یا از ذهن معیوب.

حجت: درست است. مخصوصن ذهن معیوب.

محسن: یعنی می خواهی بگویی ذهن تو معیوب است؟

حجت: هر ذهنی که به فراخور چهارچوب های معین سازوکار نکند معیوب است. بعضی از معیوب ها کم تر از تعیین کار می کنند، بعضی بیشتر.

ریحانه: اما من می دانم قلبت از سنگ نیست.

حجت: چرا، از سنگ است. وقتی بیرون کشیدن جنازه‌ی یک آدم مرده از زیر آوار زلزله، به اندازه‌ی بیرون کشیدن گاوصندوق پر از پول یک خانواده‌ی زنده برایم مهم است لابد دلم از سنگ است.

مرتضا: حجت تو اغراق می کنی. تو کی می روی در چنین فرضی برای دزدی!

حجت: جناب انیشتین! برای دزدی به این فرض نرفتم، پول آن زنده گان بدبخت را برایشان بیرون می کشم که تا موعد رسیدن به آن آدم مرده فلاکت نکشند.

محسن: درست است. درک می کنم که هنگام فاجعه، شوری که انسان را می گیرد تبدیل می شود به اگر نگوییم بازی، سرگرمی. همه‌ی کارهایی که می کنیم نوعی سرگرمی ست که از آن شور گریزی باشد. این شور هم همه چیز می تواند باشد. ترس، خشم، نفرت، رقت ... حالا این بازی را سرایت بده به فاجعه‌ی بودن و خواست زن شدن.

حجت: بین بگذار از بدوی‌ترین شکل ممکن، یا تنها ریشه‌ی تفاوت میان زن و مرد شروع کنم. گفتم ریشه، نگفتم نکته. چون ممکن است تفاوت‌های بسیاری میان جنس زن و جنس مرد باشد، اما همه‌ی این تفاوت‌ها بال و پر گرفته از این ریشه است، از فیزیولوژی. مثلن من عاشق اینم که یک روز با درد غریبی توی کمرم و زیر شکمم از خواب بلند شوم بروم سر کمد یک نواربهداشتی بردارم بگذارم لای پام، یک شورت راحت بیوشم با یک دامن بلند گشاد.

ماندانا: دست گذاشتی روی چیزی که تقریباً همه‌ی زن‌ها ازش عاصی‌اند.

حجت: درست است، این را می‌دانم. اما چرا زن‌ها همه از پیرو شدن عاصی‌اند؟

رکسانا: راست می‌گویند، می‌فهمم، ما برای این که از ابتدا پیرو می‌شده‌ایم، چیزی بوده از ما که راه‌گریزی ازش نداشته‌ایم، عاصی هستیم.

حجت: یا به عبارت دیگر، اول پیرو شده‌اید بعد شناختیدش. وگرنه چیزهای زیادی برای عاصی شدن هست که زن‌ها به این اندازه بهشان اهمیت نمی‌دهند. اما پیرو شدن مخصوص زن‌هاست. زن‌ها به من می‌گویند خوش به حالت پیرو نمی‌شوی، و مرا کنجکاو می‌کنند که این اتفاق ساده و همواره‌ای که هیچ‌وقت نمی‌توانم تجربه‌اش کنم چه حسی‌ست. عکس این مسئله هم صادق است. با زن‌های زیادی خوابیده‌ام که پس از پایان کار، ساعت‌ها به حرف کشیده‌اندم هنگام رفت و آمد آلت‌م در مجرایشان چه اتفاقی برایم می‌افتد، کجام لذت می‌برد، یا وقتی در حال ارضا شدنم چه لذتی از بیرون پاشیدن آن مایع لزج می‌برم.

ریحانه: راست می‌گویند مرتضا، چه لذتی می‌بری؟

ماندانا: من هم همین‌ها را بارها از رامین پرسیده‌ام.

حجت: رامین و مرتضا ... آیا می‌توانید جوابی درخور به این پرسش‌ها بدهید؟ نه، نمی‌شود پاسخ داد.

رامین: درست است. نمی‌شود جوابی داد. یعنی چیزی برای گفتن نیست.

حجت: و اگر هم باشد باز توفیری به حال زن پرسنده نمی‌کند، بارها در نگاه‌های خیره‌شان به سقف، هنگام رخوت پس از هم‌خوابه‌گی، و لبخند براقشان در حال شنیدن توضیحات من، دیده‌ام که چه تلاشی برای بازسازی حس من می‌کنند و چون نمی‌توانند، دوباره از سر، همان پرسش‌ها را با شکل و شمایل دیگری مطرح می‌کنند. و اما آدم هوشمندی که منم دست آخر جواب درخوری برای این پرسش داشته همیشه.

محسن: الان دیگر کک به تنبان دخترهای جمع انداختی.

رکسانا: یعنی تو می‌توانی توضیح بدهی آن لذت را؟

حجت: نه، بیخود به گرایشات بیوسکشوالیت وعده نده. پاسخ من توضیح لذتم نیست، یک پرسش است. رکسانا! هنگامی که آلت تناسلی من در آلت تناسلی تو رفت و آمد می‌کند چه لذتی می‌بری؟

ماندانا: خب، مبارک است. به سلامتی به پای هم پیر شوید.

حجت: یا تو ماندانا، چرا دوست داری وحشیانه از پشت بکنندت و در همین حین محکم با کف دست بکوبند هی رو لب کونت؟

رامین: تو از کجا می‌دانی؟

حجت: ریحانه شرط می‌بندم در هر بار سکس کردن وامی‌داری مرتضا را که یک ساعت زیر گلو و چانه و لاله‌ی گوش‌هاش را بمیکد.

مرتضا: راست می‌گویدی. از کجا می‌دانی؟

حجت: فکر می‌کنم بیشتر از این که خودم از اتاق خوابم استفاده کنم، شما چهار نفر ازش استفاده کرده‌اید.

رکسانا: و من؟

حجت: باید بیرون اتاق خواب باشم تا بفهمم. وقتی که توی اتاق خوابم، همه‌ی رفتارها برایم طبیعی‌ست.

- رکسانا می‌گوید دلم می‌خواست همان کارد آشپزخانه را بردارم حمله کنم به حجت، اما وقتی ازم پرسیده بود از رفت و آمد آلتش در من چه لذتی می‌برم آن‌چنان بیخ‌ران‌هایم بی‌حس شده بود که خودم را خیس کرده بودم. و واقعن فکر می‌کنم در تمام عمرم مثل آن لحظه واژنم نخواسته و نخواهد خواست حجم استوانه‌ای نرم و سفتی از گوشت تپنده را ببلعد، با این که خودم آماده‌گی و رغبت پذیرش هیچ مردی، خصوصن حجت آن لحظه‌ها را نداشتم. -

محسن: تا این‌جا قضیه که ناشناخته‌ای کاملن شناخته را وسوسه‌ی تجربه‌کردن خواستنی‌ست تحمل ناپذیر، می‌پذیرم. اما می‌دانی که این وسوسه دیرپا نیست، کاملن گذراست. البته می‌دانم، بد برزخی‌ست. اگر ناشناخته‌ای را اصلن شناسی که هیچ، وجود ندارد. اما وقتی چیزهایی درباره‌اش می‌دانی ... می‌خواهم بگویم وقتی ناشناخته‌ای را می‌شناسی اما برایت هم‌چنان ناشناخته است ...

ریحانه: درست مثل بهشت است.

محسن: دقیقن. در عین این که کاملن می‌شناسیش، اما ناشناخته است. به نوعی بهشت، خطر کردن بزرگی‌ست، چون جاودانه است.

حجت: و جاودانه‌گی یعنی کسالت محض.

رامین: شاید هم عذاب باشد. اتفاقی که برای پینوکیو افتاد، در آن شهر بازی. خر شدنش را می‌گویم.

حجت: شبیه است، اما با یک فرق جزئی. داشته‌ی آن آدمک امید بود، و امید حاصل ناآگاهی‌ست. چون آگاهی نیست، امید هست. و چون امید هست، پیش‌رفت به سمت نادانسته‌ها هم هست، گیرم کاملن ناخودآگاه. و عدم آگاهی یعنی عذاب. ما تنها زمانی عذاب می‌کشیم که آگاه نیستیم، و چون آگاه نیستیم، بی‌جهت امیدواریم، چون امیدواریم تن به خطر می‌دهیم، و چون آگاه نیستیم واکنش درستی به وضعیت‌های خطرناک نشان نمی‌دهیم، و چون واکنش درست نشان نمی‌دهیم عذاب می‌کشیم.

ماندانا: فرقی چه بود؟

حجت: همان آگاهی که اجازه نومی‌د بودن را هم می‌گیرد. اگر آدمک می‌دانست با رفتن به آن مکان لذت چه عقوبتی انتظارش را می‌کشد، به جای این که وسوسه شود، تفکر می‌کرد، می‌سنجید، آن وقت تصمیم می‌گرفت که رفتنش با احتساب عقوبت می‌ارزد یا نمی‌ارزد. ولی او به تمام این پروسه آگاهی نداشت، امیدوارانه رفت، گیرم با شغف، امیدوارانه لذت برد، گیرم با شادی، امیدوارانه عقوبت دید، گیرم با ترس، و امیدوارانه تاب آورد و رها شد، گیرم با صبر و شجاعت و متانت. حاصل تمام این دوره این بود که کمی به دانسته‌هایش افزوده شد. ولی اگر می‌دانست عاقبت این سفر همانا خرسیدن است آیا باز هم همین سیر را طی می‌کرد؟

مرتضا: نه دیگر، می‌پذیرفت مدتی لذت ببرد و بعد عمری خر بماند. یا از لذت چشم‌پوشی می‌کرد.

محسن: این همان چیزی بود که می‌خواستیم در ابتدا بگویم. این وسوسه با احتساب این که عقوبتش را می‌دانی دیر پا نیست، کاملن گذراست.

حجت: و این، این اوج بدبختی‌ست.

مرتضا: یعنی چه؟

حجت: یعنی اوج بدبختی‌ست، همین.

حجت بلند شد، رفت توالت. بعد از این که در را آن‌چنان محکم بست که دوباره باز شد، شروع کرد آواز خواندن. محسن گفت فکر نکنم به این زودی بیرون بیاید، چون برای آواز خواندن رفت، نه شاشیدن. رکسانا گفت بحث را ادامه بدهیم.

مرتضا: یعنی چه اوج بدبختی‌ست؟

محسن: تو ترجیح می‌دهی کسالت جاودانه‌ی آگاه را تحمل کنی یا عذاب زود گذر امیدوار را؟

مرتضا: مسلمن خود جاودانه‌گی تحمل‌ناپذیر است، حالا کسالتش بماند.

رکسانا: البته دلیل تحمل‌ناپذیری جاودانه‌گی همین کسالت است.

رامین: در هر صورت امیدواری و گذرایی بهتر از یک «همیشه» است.

ماندانا: یعنی عذاب بهتر از کسالت است.

ریحانه: عذاب و کسالت. و همیشه که رامین گفت. دلالت نادرست کلمات. این را باید با لبخند تلخ حجت گفت تا به ناگهان عمق ناپیموده‌ی تمامی معنایش پیدا شود.

ماندانا: یک چیز را نمی‌فهمم. خیلی‌ها، شاید همه‌ی ما هم از این دست خیلی‌ها باشیم، بارها خواسته‌ایم لذت‌هایی که «دیگر از من» می‌برد و من نمی‌برم را تجربه کنیم. اگر دقت کرده باشید، این خواست «دیگر» بودن نیز همیشه کوتاه‌مدت است.

محسن: کوتاه به اندازه‌ی همان موقعیتی که از بیرون «دیگر از من» مشاهده می‌کنیم.

ماندانا: درست است. چون به تبعات و سیستمی که این پاره‌خط را در «دیگر از من» تولید می‌کند فکر نمی‌کنیم.

محسن: یا شاید به طور ناخودآگاه می‌دانیم که «دیگر از من» «من»ی است که من برایش «دیگر از من» ام. در حقیقت یعنی ما به پروسه‌ی تولید یک پاره‌خط در خودمان آگاهییم.

ماندانا: درست است. همین را می‌خواهم بگویم تقریباً. به محض این که می‌فهمیم چه گونیا و پرگار و نقاله‌ای کار برده در تولید این پاره‌خط، فوراً لذتش را فراموش می‌کنیم و سر آخر می‌بینیم آن چه هستیم راحت‌تر است. و قید هوس تجربه کردن آن لذت را می‌زنیم.

رکسانا: خب؟

ماندانا: حجت انگار خلاف این مسیر طی می‌کند. او اول به دردسرهایی که باید تحمل کند فکر می‌کند، بعد فریفته‌ی لذتی می‌شود که می‌تواند ببرد. می‌توانم حرفم را بگویم؟

ریحانه: بگذار من با مثالی روشتش کنم. ما می‌دانیم که حجت به شدت اشتیاق دارد، یا این‌طور وانمود می‌کند، که دست کم یک‌بار در یک هم‌خوابه‌گی زن باشد، نه مرد. اما حتا برای این یک‌بار تجربه‌ی اول به دردسرهایی مثل پرورد شدن فکر می‌کند.

مرتضا: خودش حرف قشنگی می‌زند. می‌گوید برای داشتن حفره‌ی نرم و لزجی لای پاهات که مرکز لذت‌های دنیاست، باید خون بدهی.

رکسانا: خب یکی باید برایش توضیح بدهد که این حفره‌ی لزج بدون آن برآمده‌گی تپنده هیچ لذتی ندارد.

رامین: من بهش گفته‌ام. او هم گفت من هم اعتقاد همین است، برای همین فقط با دخترهایی دوست می‌شوم که در ماه دوبار پرورد بشوند.

محسن: این همان مثال پینوکیوست. حجت آدمی ست که می‌داند برای لذت بردن از آن وسایل بازی، باید عمری خر باشد. و چون می‌داند این عقوبت را مطمئن تلاشی برای برون شد از وضعیت خرید نخواهد کرد.

حجت: و حالا شما آن قدر مستید که نمی‌بینید من در را باز گذاشته‌ام بشنوم چه می‌گویید!

ماندانا: بشنوی بهتر است. شاید دست کم به خاطر دفاع از خودت دو کلمه حرف حساب بزنی.

حجت: زن شدن برای من، و شاید مرد شدن برای یک زن، درست مثل شهر بازی آن آدمک است. برای من بسیار هوس‌انگیز است قدی بلند و ساق‌هایی کشیده و کپلی درشت و سربالا همچون مادیان، مثل ماندانا داشته باشم و از امکان یک چنین جسمی لذت ببرم. مطمئن من لذتی که ماندانا می‌برد را هرگز نخواهم برد. همان‌طور که او لذتی که من می‌برم را هرگز نخواهد برد. بحث درست همین جاست. ماندانا مثل ماندانا لذت می‌برد، حجت مثل حجت. نمی‌شود یک کدام از ما هر دو لذت را ببرد.

ریحانه: گیرم که بشود تو کون و کپل و ران‌های خوش تراش و سینه‌های گرد مثل ماندانا داشته باشی. گیرم که مثل ماندانا هم از همه‌ی این‌ها لذت ببری. اما دیگر نمی‌توانی مثل حجت لذت ببری.

حجت: فرق من و آن آدمک همین جاست. من می‌دانم عاقبت این هوس لذت‌ناک یک دگرذیسی ست. برای همین اول به پیرو شدن فکر می‌کنم، بعد به دادن. من برای ماندانا شدن باید جزا پس بدهم. همان‌طور که برای حجت بودن دارم جزا پس می‌دهم.

مرتضا: پس تو چه می‌گویی؟ تو برای مرتضا شدن هم باید جزا پس بدهی. برای اسب‌آبی شدن هم. همان‌طور که برای حجت بودن.

محسن: بگذارید کمی گره‌گشایی کنیم. غایت پینوکیو آدم شدن بود ...

حجت: خاک بر سرش با این غایتش. ما در خودمان چنین مستاصل دنبال راه فراریم، فقط یک برون‌شد، چه فرا باشد چه فرو.

محسن: الان به این نتیجه‌ی منطقی رسیدیم که بودن به هر شکلش جزاست. جزا نیک و بد دارد، بودن توامان متشکل از هر دو گونه جزاست. و به این نتیجه رسیدیم که جزا شاید کفه‌اش به یک سو سنگین‌تر باشد، به هر کدام از دو سو، اما هر دو سویی باید باشند تا جزای بودن پرداخت شود. فرض کنیم حجت می‌خواهد ماندانا بشود، البته برعکس هم صدق می‌کند، صرفن به خاطر سکس. اما چرا با حفظ وضعیت حجت بودن، زمان‌هایی را صرف این نمی‌کند که با تمام وجودش، و با احتساب امکاناتش ماندانا بشود؟ به هر حال شاید تبدیل به «دیگراز من» نشود، اما با احتساب این موضوع که چنین تحوری حتا در اندیشه‌ی جزایی یک‌سر دیگرگون دارد، می‌تواند شکل تازه‌ای در اشکال یک امکان بودن باشد.

ریحانه: یعنی چه کار کند؟

رکسانا: یعنی برود بدهد.

مرتضا: حرف‌ها می‌زنی‌ها! این که نشد راه و چاه.

رکسانا: چه گفتم مگر؟! گفتم برود بدهد، تجربه‌ی ماندانا در سکس، دادن است. مگر من نمی‌دهم، گیرم این مصدر دادن هیچ ربطی به این عمل نداشته باشد، اما حالا که فعل مناسب‌تری برایش نیست. ریحانه هم می‌دهد ماندانا هم می‌دهد. این امکان طبیعی سکس زن است. حالا گیرم که حجت این را نداشته باشد (رکسانا تقریباً دامنش را پایین کشید و دستش را کرد تو شورتش) اما من از پشت هم می‌دهم. لذتی که ساک زدن دارد با نشئه‌ای که از جلو دادن دارد با دردناکی‌ای که از پشت دادن دارد، هر کدام برای خود دنیایی مجزا از یکدیگرند. مگر تو ساعت‌ها با دهن‌ت از سینه‌های ریحانه آویزان نمی‌شوی؟ یا رامین لای پای ماندانا را نمی‌لیسد؟ تازه این حرف را از خود حجت شنیدم زنی که از پشت نمی‌دهد پنجاه درصد امکان لذتش را از میان برده است. خب او هم برود از پشت بدهد، دست کم پنجاه درصد لذت است.

ماندانا: بین، حالا که بحث به این جا کشید بگذار من هم بگویم. من خودم خیلی بیشتر از این که راغب باشم به طور طبیعی از جلو بخوابم، دلم می‌خواهد از پشت بدهم. چون اتفاقن به نظرم این فعل دقیقن هنگام جماع از پشت کاربرد دارد. جماع از پشت طبیعت فیزیولوژی بدن من نیست، و من وقتی از پشت به رامین می‌دهم احساس می‌کنم جنده‌ام، در حالی که وقتی با هم به شکل طبیعی می‌خواهیم به نظرم یک وظیفه‌ی ملالت‌بار زناشویی می‌آید. اما تو این را در نظر بگیر، از پشت دادن من به شوهرم حاصل مجموعه‌ای از احساس هاست. و باید بگویم من در این مورد به خصوص کاملن از موضع قدرت برخوردار می‌کنم، کاری می‌کنم که، دست کم به نظرم می‌آید، پشت‌پازدن به آن چیزی‌ست که هستم.

رامین: این‌ها را تا حالا به من نگفته بودی. می‌شود گفت این هم به نوعی شکلی از فراروی کردن از تنها امکان بودن است.

ماندانا: شاید هم فروروی باشد، نمی‌دانم. اما فراز و فرودش مهم نیست، مهم برتافتن چهارچوب است.

رکسانا: خب، این مسئله در مورد حجت هم صادق است. او هم اگر بدهد پشت‌پا می‌زند به آن چیزی که هست.

محسن: اما جنسش فرق می‌کند. اول بگویم، من الان با مشکل رکسانا روبه‌رو می‌شوم که گفت گیرم مصدر دادن برای این عمل مناسب نباشد. اما بپذیریم که حالا وقت جایگزین کردن کلمات مناسب نیست، ماندانا در نوع رابطه‌ی جنسی‌اش مفعول است. و با این حرکتش، هر چند خرق عادت باشد، باز در همان ساختاری که هست، یعنی مفعولیت، باقی می‌ماند. کما این که شنیدیم گفت احساس می‌کنم جنده‌ام. نمی‌تواند جنده باشد، حالا به چه دلیل می‌خواهد باشد و به چه دلیل نمی‌تواند باشد بحثی دیگر است، احساسش را برای خودش تولید می‌کند، اما هرگز به حیظه‌ی فاعل بودن قدم نمی‌گذارد. درحالی که حجت با دادن، مرزهای امکان بودنش را که فاعلیت است مخدوش می‌کند. آیا این بیشتر تولید سردرگمی نمی‌کند؟

ریحانه: چرا می‌کند. من پیش از آشنایی‌ام با مرتضا، نزدیک دو سال لژ داشتم. و این سردرگمی را به شدت می‌فهمم.

- ماندانا دیگر با شورت و سوتین نشسته و مدام از سر و کول رامین بالا می‌رود. ریحانه خودش را جمع کرده تو بغل مرتضا. چهار ساعت از سال تحویل گذشته و محسن هنوز با موبایل مشغول آدرس دادن است. رکسانا در حال پاک‌نویس کردن متن تدوین شده توسط جمع است که حجت برایش می‌خواند. رامین که سرش تو نوشته‌های پراکنده در دست حجت است و گاه‌به‌گاه او هم جمله‌ی بداهه‌ای اضافه می‌کند، با حوصله به ماندانا توضیح می‌دهد که بگذارد اول استخر را پر کند بعد می‌روند توی اتاق. محسن بالاخره از موبایل فارق می‌شود و می‌گوید تا نیم‌ساعت دیگر می‌رسد. مرتضا که مدتی‌ست با ریحانه پیچ‌پیچ می‌کند، به یک‌باره می‌گوید خپله‌خب می‌گویم. رکسانا می‌گوید فکر کنم این جمله معنایی جز این داشت که نوشته‌ایم، رامین نوار را برگردان. مرتضا می‌گوید بچه‌ها ریحانه پیشنهاد می‌کند سکس گروهی کنیم. رکسانا تقریباً بلافاصله و کاملن خون‌سرد می‌گوید اگر ضربدری نباشد عیب ندارد. ماندانا می‌گوید جدن، موافقید؟ رامین و محسن و مرتضا نگاه‌هایی ردوبدل می‌کنند. حجت انگار چیزی نشنیده، دست‌نوشته‌ها را پس‌وپیش می‌کند و با پاک‌نویس رکسانا قیاس‌شان می‌کند. انگار همه در سکوت، پیشنهاد ریحانه را پذیرفته‌اند. محسن می‌گوید پس صبر کنید میترا هم بیاید. ماندانا با جیغ‌وداد شورت و سوتینش را می‌کند و می‌دود طرف ریحانه از بغل مرتضا می‌قاپدش. بعد در حالی که دامن کوتاه ریحانه را با یک دست بالا می‌زند و یک پاش را می‌آورد بالا و لپ‌کونش را به شدت فشار می‌دهد و با دست دیگر بدن لخت ریحانه را، که فقط با یک سوتین پوشیده شده، به تن لختش فشار می‌دهد، می‌گوید آقایان شوهرها چشم‌هاشان را درویش کنند. رامین به مرتضا می‌گوید برویم استخر را پر کنیم. حجت لیوانش را به محسن می‌دهد تا کمی ودکا برایش بیاورد. و بعد چانه‌ی رکسانا را می‌گیرد و بعد از کمی زل‌زدن تو چشم‌هاش آرام لب‌هاش را می‌بوسد. کار برای مدتی خوش‌گذرانی تعطیل است. -

رکسانا: توضیح بده.

ریحانه: بین، شاید خنده‌دار باشد، اما یک طوری «هر کسی کو دور ماند از اصل خویش» است.

ماندانا: ولی این دلیل قانع‌کننده نیست. دخترخاله‌ی من از زمانی که چشم‌وگوشش باز شد لزبین است. مدت‌هاست که به صراحت هم این را به خانواده و فامیل رسمن اعلام کرده. حتا در مهمانی‌های فامیلی گزل‌فرندهاش را می‌آورد جای دوست‌پسر.

حجت: گفتی گزل‌فرندهاش. چرا تنها با یکی سر نمی‌کند؟

ریحانه: همین است. همیشه انگار یک چیزی کم است. آدم نمی‌تواند به یکی قناعت کند.

رکسانا: اما در مورد شوهر من این طور نبود. سه سال است از هم جدا شدیم و او هم چنان با همان پسر زنده‌گی می‌کند.

محسن: راست می‌گوید. پسر عمه‌ی من و آن پسر، یا به قول خودش همسرش، دیوانه‌وار عاشق هم‌اند.

حجت: ببینید، بیاید مناقشه نکنیم. من کلید این قفل را در بستر پرورش می‌بینم. امروز برای ما خانواده آن‌طور که انگلس ریشه‌یابی کرده فهمیدنی نیست. ما درک نمی‌کنیم مراسم هم‌خواه‌گی زمان‌های مشخص داشته باشد، شبیه جفت‌گیری و زنها مردها را انتخاب

کنند و بچه‌دار بشوند، و بچه نیز با نام مادرش شناخته شود. شکلی شبیه این شکل رابطه را شاید بپذیریم اما خانواده بودنش را هرگز. برای لوط هم قابل فهم نبود که مردهای شهرش از دخترهای باکره‌اش چشم می‌پوشیدند و خواهان مهمانان مردش بودند. خیلی چیزها در زمان‌های مختلف بستر اخلاق بوده‌اند و در زمان‌های مختلف دیگر ضد اخلاق قلمداد شده‌اند. ژان ژنه در زندان فریاد می‌کشید سر ژید که برو جار بزن ژان همجنس باز است. ژید هم می‌رفت سراغ پروست و به او می‌گفت از ژان خجالت بکش، چرا برملا نمی‌کنی همجنس‌بازی؟ یا یکی از دلایل مبرهن بر صلیب رفتن عیسا ناصری حکم صریح تورات است. در تورات به کرات آمده، و صریحان، هرکس در سبت خداوند، دقت کنید، یهود سبت را روز خودش می‌داند، خوشه‌چینی کند البته کشته شود. اما وقتی عیسا ناصری را در سبت، در حال خوشه‌چینی دیدند گفت خدا سبت را برای انسان آفرید نه انسان را برای سبت.

رامین: خب، چه می‌خواهی بگویی؟

حجت: می‌خواهم بگویم، حالا در گذشته این چنین بوده یا نه نمی‌دانم، اما امروز را که می‌بینم می‌دانم بسترهای اخلاقی منوط به یک برهه‌ی زمانی نیست. یعنی یک اخلاق مشخص بر یک برهه‌ی زمانی سیطره ندارد، در یک برهه‌ی زمانی بسترهای بی‌شمار اخلاقی موجودند. من به همان اندازه که به عشق شوهر سابق رکسانا و همسرش احترام می‌گذارم، به وفاداری ماندانا هم به تو احترام می‌گذارم. این را قبلن هم بهت گفته‌ام، ماندانا هرگز زنی نبود که به یک مرد قناعت کند. من این را می‌دیدم و بر خلاف نظر خودش اصلن اعتقاد نداشتم که جنده است.

رکسانا: از بحث دور شدیم، تو مگر نمی‌خواهی زن بشوی؟

حجت: چرا.

رکسانا: و دلیلت برای این خواست چیست؟

حجت: مسلمان هارمونی تن زنانه. می‌دانم، می‌خواهی بگویی تنها برای تن زن می‌خواهم زن بشوم نه چیز دیگر.

رکسانا: خب عمده‌ی فرق تن من با تن تو جنسیت است.

حجت: و جنس تن.

رکسانا: من پسرهای زیادی را دیده‌ام که با لذت می‌دهند.

حجت: اما زنانه نمی‌دهند، مردانه می‌دهند. اگر دقت کرده باشی اغلب بوت‌ها اطوار زنانه در خودشان تولید می‌کنند. نوع راه رفتن، شکل حرف زدن، نوع آرایش. شاید من هم بتوانم چنین کارهایی بکنم، اما اگر این کارها را بکنم باید احساس امکان نگه داشتن یک جنین را در شکمم داشته باشم.

محسن: بگذارید دوباره گره‌گشایی کنیم و بحث را در بستری مناسب قرار دهیم ...

حجت: نه، من دیگر از این بحث خسته شدم. اگر می‌خواهید ادامه بدهید من شرکت نمی‌کنم.

مرتضا: راست می‌گویید، ادامه‌اش را بگذاریم برای یک روز دیگر.

محسن: ولی حیف می‌شود.

رکسانا: حیف می‌شود اما دیگر داریم بی‌راهه می‌رویم. فراموش نکن الکل هم خورده‌ایم. دیگر تقریباً همه‌مان مستیم.

ماندانا: پس چه کار کنیم.

رامین: تو را به هر چه می‌پرستی نگو برویم آن اتاق.

جمع می‌خندد.

ریحانه: بلند شوید کمی بزنیم و برقصیم.

رامین: با این که الان اصلن حسش نیست ولی از رفتن به اتاق خواب بهتر است.

مرتضا: نه بابا حوصله داری!

حجت: بیاید بازی کنیم.

رکسانا: پیشنهاد بده.

حجت: بیاید هذیان بگوییم.

محسن: خوب است بچه‌ها موافقید؟

رامین: یک استکان بزنیم و شروع کنیم.

جمع استکان‌هاش را به سلامتی هذیان‌گویی برد بالا. ریحانه کاست را عوض کرد و ماندانا گفت من راحت نیستم. و طبق عادت همیشه‌اش پا شد لباس‌هاش را درآورد و با شورت و سوتین نشست. بعد از او رکسانا هم دامنش را درآورد و با شورت و تاپ نشست. پسرها هم هجوم بردند به کمد حجت برای پوشیدن شلوارک. حجت و ریحانه اما با لباس نشستند.

حجت: خب، من شروع می‌کنم. حوا به آدم گفت من میوه‌ی آن درخت را می‌خواهم برو برگرد هم ندارد. وگرنه ابلیس را اغوا می‌کنم.

محسن: آدم پوزخندی زد و گفت ابلیس به خاطر این که عشقش به او دو تا نشود از درگاه آواره شد، حالا تو می‌خواهی اغواش کنی؟!

ریحانه: حوا انگشت اشاره‌ی دست چپش را روی لب پایینش گذاشت و زبانش را دور ناخن بازی می‌داد. و کف دست راستش را با انگشت‌های باز سفت و یواش یواش از بالای نافش سر داد لای پاهاش.

مرتضا: آدم سراسیمه نگاهی به اطراف انداخت تا مطمئن شود کسی نیست. بعد به حوا گفت داریم آرام و آسوده زندگی‌مان را می‌کنیم چه مرضی ست حالا این میوه؟

رامین: ابلیس که ناگهان این گفت‌وگو را احساس کرد، خودش را رساند به بوته‌ای همان نزدیک و پنهانی سرک کشید.

ماندانا: حوا عشوهِ گرانه صورتش را نزدیک صورت آدم برد چشم‌هاش را خمار کرد و صدایش را انداخت تو نفسش و گفت اگر می‌خواهی بازهم با من بخوابی قیمت دارد، باید میوه‌ی آن درخت را بیاری.

حجت: آدم با سرانگشت‌ها صورت حوا را پس زد و به پیچ‌پیچ‌های تمسخر گفت چیزی که این جا زیاد است موجود برای هم‌خوابه‌گی. آن قدر انگشت‌ها را بکن تو دهن و لای پات تا تمام بشوند.

رکسانا: این اراجیف دیگر چیست؟!

محسن: حالا آدم کمی دورتر با یک حوری هم‌بستر شده.

ریحانه: حوا که خیال نمی‌کرد آدم به همین راحتی او را کنار بگذارد از شدت حسادت با خودش عهد کرد که نه تنها میوه‌ی درخت را خواهد خورد، بل که به جزای این خیانت آدم حتمن با ابلیس هم خواهد خوابید.

مرتضا: اسرافیل که دورتر ایستاده بود، به محض دیدن ابلیس رفت سراغ آدم. آدم کمر حوری را که روی کف دست‌هاش و زانوهایش نشسته بود، توی دست‌هاش گرفته بود و به شدت مشغول کردن بود.

رامین: اسرافیل به آدم گفت اوضاع را خطرناک کردید. من که به شما دو تا کاری نداشتم، چرا آمدی با این هم‌بستر شده‌ای؟ اگر حوا با ابلیس بخوابد همه چیز بدجور خراب می‌شود.

ماندانا: آدم هنوز مشغول کار بود و نفس‌نفس‌زنان گفت ابلیس با حوا نمی‌خوابد.

حجت: اسرافیل سرخورده و نومید شیپورش را از پر شالش بیرون کشید و گفت تو هنوز ما را نشناخته‌ای. تو هرگز ما را نخواهی شناخت.

محسن: حوا همان‌طور که عشوہ گرانه با تنش بازی می‌کرد، آرام‌آرام رفت نزدیک بوته.

ریحانه: ابلیس محو تماشای حوا بود. آخر تا به حال چنین چیزی ندیده بود. وقتی به خودش آمد دیگر دیر شده بود، حوا رسیده بود دو قدمی بوته.

حجت: ابلیس خواست فرار کند، اما نتوانست. بلند شد ایستاد و سرش را انداخت پایین. و گاه‌به‌گاه از زیر چشم دزدکی حوا را نگاه می‌کرد. رکسانا تو هم بازی کن.

رکسانا: حوا نزدیک‌تر شد، طوری که نوک پستان‌هاش می‌خورد به تن ابلیس. بعد رو سرانگشت پاهاش بلند شد و های نفسش را ول کرد تو گوش ابلیس و گفت کسی تو را منع نکرده از این که مرا لمس کنی. آن میوه‌ی نشئه‌آور را برایم بیاور و تصاحبم کن.

رامین: اسرافیل صور را نزدیک لب‌هاش برد و به آدم گفت دارد ابلیس را خام می‌کند.

مرتضا: آدم نزدیک ارضا شدن بود، دیگر چیزی نمی‌شنید.

حجت: ابلیس به یک چشم‌برهم‌زدن میوه‌ی درخت را آورد. حوا میوه را گرفت و گاز زد اما نجویدش. مدتی توی دهنش نگاهش داشت، بعد دادش بیرون. نیمی را لای دندان‌هاش نگه داشت و نیمه‌ی بیرون‌مانده را با سر و همه‌ی تنش برد طرف ابلیس.

محسن: ابلیس کمی مردد ماند، نمی‌دانست چه باید بکند.

رکسانا: حوا چشم‌هاش را خمار کرد و آرام‌آرام پلک‌هاش را همراه تکان نامحسوس سر سنگین کرد.

ماندانا: ابلیس هم چنان مردد بود. چند بار سرش را نزدیک صورت حوا و میوه کرد، با دهن باز، اما باز پس کشید.

ریحانه: سر آخر حوا دستش را برد پس سر ابلیس و سرش را به شدت کشید طرف خودش.

حجت: و ابلیس میوه را همراه لب‌های حوا به دهنش برد.

محسن: اشک از گوشه‌ی چشم اسرافیل غلتید رو صورتش و شیپور را به لب‌هاش گرفت.

رامین: آدم و حوری دیگر صداشان درآمده بود. چیزی به پایان کارشان نمانده بود.

رکسانا: ابلیس ایستاده بود با حالتی معذب. ناشناخته‌گی این احساس به این حال انداخته بودش.

ماندانا: حوا دست‌هاش را دور گردن و پاهاش را دور کمر ابلیس گره کرده بود و کونش را عقب جلو می‌کرد.

ریحانه: ابلیس بر خلاف آدم خیلی زود ارضا شد.

مرتضا: درست زمانی که آدم ارضا شده بود و داشت اسپرم‌هاش را می‌ریخت تو واژن و رحم حوری .

محسن: و اسپرم‌های آتشین ابلیس هم به درون حوا می‌پاشید.

حجت: هم‌زمان با هم‌زمانی دو ارضا، اسرافیل نیز در صور دمید. ابلیس ناگهان ناپدید شد و حوا افتاد روی زمین.

رامین: آدم هم نفس‌نفس‌زنان آلتش را از واژن حوری بیرون کشید و ولو شد روی زمین.

ریحانه: حوا یک دستش را ستون کرده بود پشتش، پاهاش را از هم باز گذاشته بود و با دست دیگر داشت لای پاش را می‌مالید.

ماندانا: و زیر لب به ابلیس بد می‌گفت که آن‌قدر کارش زود تمام شده.

حجت: اسرافیل شیپورش را پر شالش گذاشت، نگاهی به آدم انداخت و گفت شما دو تا هر دو جهان را به گند کشیدید. و رفت.

مرتضا: به محض تمام شدن حرف اسرافیل ناگهان همه چیز ناپدید شد. حوا و آدم انگار به خوابی سنگین فرو رفته بودند.

محسن: وقتی آرام‌آرام و با رخوت پلک‌هایشان را باز کردند، دیدند که در یک کویر بی‌انتها هستند. و شکم حوا به شکل غریبی برآمده بود.

رکسانا: حوا درد غریبی زیر شکم و بیخ ران‌هاش احساس می‌کرد.

ماندانا: و در آسمان نیز بیخ ران‌های دیگری از یک شکم برآمده‌ی دیگر دردناک شده بود.

- همه با دیدن میترا به محسن تبریک گفتند، خیلی خوشگل است. خوش‌بختانه با جمع هم سازگار است. فقط هنگام سکس کمی ناسازگاری کرد که آن هم جمع بهش حق داد، خجالت می‌کشید. ریحانه و ماندانا لخت بودند اما هر چه تلاش کردند حتی نتوانستند لباس‌هاش را در بیاورند. مرتضا و رامین با شورت نشسته بودند. رکسانا هم لخت شده بود و گوشه‌ای دورتر از همه یک بری دراز کشیده بود، آرنجش را گذاشته بود رو یک متکا، یک طرف سرش را گذاشته بود کف دستش. حجت با شلوارک رو صندلی راحتی تو تراس پشت به اتاق نشسته بود و داشت ودکا می‌خورد. بی این‌که سرش را برگرداند داد کشید محسن بیرش تو اتاق لختش کن بیارش بیرون. بیست دقیقه طول کشید اما هم‌چنان در اتاق بسته بود. رکسانا بلند شد رفت تو اتاق. محسن لخت آمد بیرون و گفت راضی نمی‌شه. رکسانا میترا را کشان‌کشان با خودش آورد بیرون و بردش تو حیاط ویلا، کنار استخر. همه آمدند توی تراس. رکسانا میترا را بغل گرفت بلندش کرد و پرید تو استخر. جایی بودند که آب تا زیر چانه‌هاشان می‌رسید و با هر موجی سرشان می‌رفت زیر

آب. هر بار که آب پایین می‌نشست و سرشان می‌آمد بیرون لب‌هایشان فرو رفته بود توی هم، انگار اصلن نفس نمی‌کشیدند. با هر بار زیر آب رفتن سر رکسانا و میترا و بیرون آمدن‌شان یک تکه از لباس میترا روی آب شناور می‌شد. جمع انگار توی یک سالن ورزشی مشغول تماشای یک مسابقه‌ی کشتی‌ست، رکسانا را تشویق می‌کرد. وقتی سوتین روی آب نمایان شد حجت گفت محسن برو مشروب بیار بعدی شرتشه. ماندانا گفت این دفه لیوان من و پر کن این مشروب خوردن داره. به محض شناور شدن شورت میترا روی آب، جمع شروع به جیغ‌زدن و سوت‌زدن کرد. محسن داشت لیوان‌ها را پر می‌کرد که رکسانا و میترا خیس و آب‌چکان، دست‌تودست هم از استخر بیرون آمدند. میترا یک دختر دیگه شده بود، از آهسته‌حرف‌زدن و نگاه هراسیده‌اش خبری نبود. از همان دور در حالی که دست تکان می‌داد و می‌خندید بلند گفت صبر کنید مام بیایم، محسن واسه ما م بریز. و رکسانا هم که داشت می‌خندید گفت پر بریز. لبریز لبریز--

آذر هشتاد و چهار

میزگرد

(طرح یک کودتا)

امروز، صبح، بالاخره رفتم روی دیوار. دلیل راه‌انداختن کافه هشت همین بود، و شراکت با مندی، که در زمان مناسب گذاشته شوم روی دیوار.

مندى اسمش محمدعلی است. اما خط‌ریش‌های پهنی گذاشته و رنگ قهوه‌ای بهشان زده، با یک کلاه و پیش‌بند چرمی؛ فکر می‌کند اصلتن انگلیسی‌ست. یک پیپ قهوه‌ای درب و داغان هم می‌گذارد گوشه‌ی لبش. هیچ تشابه زیبایی‌شناسانه‌ای میان این کلاه و پیش‌بند و پیپ نیست. اما پیدا‌ست مندی خیلی تلاش کرده این سه تا را با هم ست کند. دست‌کم به خاطر بوی گندی که هر سه تا می‌دهند، و آدم را بیشتر یاد غروب در بازار ماهی‌فروشان می‌اندازند تا چرم کهنه و توتون مانده، به هم می‌آیند. دوبار تلاش کرد نسبش را به نمی‌دانم کدام بندر انگلیس برساند که جدش در آن‌جا کافه‌دار بوده، اما من نتوانستم چیزی بفهمم. بیشتر شبیه یک داستان قرن هجدهمی‌ست؛ عاشق شدن پسر کافه‌دار به دختر ناخدای کشتی پهلوگرفته و پنهان‌شدنش در کشتی و آمدنش به وطن دختر و این‌ها. روی‌هم‌رفته نسب‌نامه‌اش جذاب است اما یک ایراد دارد؛ آن کشتی هم می‌تواند رومی باشد، هم فرانسوی، هم اسپانیولی، هم حتا ژاپنی، ولی هیچ نکته‌ای درش نیست که بتواند هم وطن ما باشد، جز این که مندی با اصرار می‌گوید هست. وقتی کسی محمدعلی صداش می‌کند پیپ را لای دندان‌های درشت زردش فشار می‌دهد، دهنش را به سمتی که پیپ را گرفته کج می‌کند، با صدایی خس دار می‌گوید:

- مندی ... باید من و مندی صدام کنی کله پوک.

حالا مندی یعنی چه، باید از خودش پرسید. اما من احتمال می‌دهم باید یک ربط آوایی با منچستر داشته باشد.

برای هفت‌تای دیگر درست چهار ماه زحمت کشیدیم. تقریباً تمام درآمد کافه، جز معاش روزانه خرج همین کپی‌ها شد. اما کپی‌ها آن‌طور که باید و شاید حسابی از آب در نمی‌آمدند. بحث‌های زیادی در این باره شد. مهم‌ترین صحبت‌ها با نقاش آخر شد که بعد از یک‌ماه‌ونیم پیداش کردیم. ظرف یک‌هفته شش‌تای اول را کشید. اما من با حیرت به تابلوها خیره شدم و گفتم این‌ها که کسان دیگری

هستند. نقاش هم با حیرتی دوچندان مرا برانداز کرد. بعد عکس‌ها و طرح‌هایی را که الگو قرار داده بود نشانم داد. مجبور شدم، به شرط این که پس از اتمام کارش فراموش کند، ماجرا را برایش تعریف کنم. مدتی متفکر شد و بعد رفت. دو روز بعد آمد، گفت فکر نکنم این‌ها دل‌شان بخواهد در نقشه‌ی تو شرکت کنند. و من که می‌دانستم شرکت می‌کنند فهمیدم نقاش رام شده، فقط باید به نوعی از راه به درش کرد. به مندی گفتم برایمان قهوه بیاورد. و وقتی نقاش با حوصله به من چشم دوخته بود و قهوه‌اش را مزمره می‌کرد برایش شرح دادم تنها ایراد کار دلالت و اژه‌ها بر چیزهاست. یعنی دلالت رنگ‌ها و طرح‌های تو بر آن چیزی که وجود دارد. کافیست چیزها را عوض کنیم تا واژه‌ها هم طور دیگری سخن بگویند. یعنی اگر بخواهند دلالت‌گر بمانند، و گرنه بی‌معنا می‌شوند. نقاش گفت می‌دانی حرفت هیچ پایه و اساسی ندارد؟ کمی با تردید نگاهش کردم، و بعد گفتم می‌دانم... پایه و اساسی که تو می‌شناسی، می‌دانم. نقاش ناگهان از پشت میز بلند شد و گفت:

- خوب... پس ما واژه‌ها رو طوری درست می‌کنیم که به چیزایی که تو می‌خواهی دلالت کنند. و قرار بر این شد که من از آن‌ها حرف بزنم و نقاش طوری بکشدشان که معنایی جز حرف‌های من تداعی نکنند. شش‌تای اول همان شدند که باید می‌شدند، فقط شماره‌ی هفت اصلن تن نداد. من و نقاش در تفاهمی ناگفته دریافتیم که شماره‌ی هفت را نمی‌شود در هیچ دال و مدلولی به تثبیت رساند. شماره‌ی هفت گرچه به ظاهر بسیار ساده و قابل فهم است، اما این سهل‌الوصول بودنش در نقطه‌ای بعد از روابط دال و مدلول پدیدآورنده‌اش به دست می‌آید. در حقیقت شماره‌ی هفت نه معجزه است نه طبیعت. بنابراین معجزه‌ای است که بیش از حد طبیعی‌ست. چون از بی‌نهایت روابط دال و مدلول مختلف پدیدار می‌شود و در هیچ رابطه‌ی دال و مدلول دیگری شرکت نمی‌کند.

شماره‌ی هفت را همان‌طور ناقص گذاشتیم روی دیوار. مندی از این ماجرا پکر شد. با همان لحن غرولندوارش زیرلی گفت:

- خودم تو وقت مناسب کاملش می‌کنم. نوبت من که رسید نقاش گفت دیگر نیازی به من ندارد. گفت تو را راحت می‌کشم. دقیق‌تر از خودت. از حرفش دلم گرفت، دلم می‌خواست خودم را هم توضیح می‌دادم. مندی گفت:

- تو بانی قضیه بودی... توضیح از این واضح‌تر. کافه یک مربع دوازده‌متری‌ست. با یک بار کوچک در گوشه‌ی شمال شرقی. پشت این بار در عمق شمال شرق کافه، آشپزخانه‌ی کوچکی ست دور از نظر. دو متر عرض دارد دو متر طول. من و مندی شب‌ها همین‌جا می‌خوابیدیم. یکی مان توی آشپزخانه، یکی مان پشت بار. یک توالی کوچک هم در فرورفته‌گی غربی بار تعبیه شده. بار تقریباً یک متر است. و سه متر غربی دیوار شمالی، که توالی را پشت خودش دارد آزاد است. تابلوی شماره‌ی یک را قسمت غربی این دیوار گذاشتیم. روبه‌روی تابلوی شماره‌ی هفت. و تابلوی شماره‌ی هشت را هم که منم، گذاشتیم کنار تابلوی شماره‌ی یک، درست روبه‌روی در ورودی. در، که توی دیوار جنوبی‌ست نیم‌متر عرض دارد. دو تا پنجره‌ی کوچک هم، که هر کدام نیم‌متر فضا اشغال می‌کنند، دو طرف درند. با این حساب دو متر در دو طرف دیوار

جنوبی آزاد می‌ماند که تابلوهای شماره‌ی چهار و هفت را گذاشتیم روی این دیوار. شماره‌ی چهار قسمت شرقی روبروی بار، و شماره‌ی هفت را قسمت غربی دیوار. روبه‌روی شماره‌ی یک. تابلوهای دو و پنج را گذاشتیم رو دیوار شرقی. و تابلوهای شماره‌ی سه و شش را هم رو دیوار غربی.

کافه چهار میز مربع چوبی دارد هر کدام با دو صندلی. امروز مندی هر چهار میز را گذاشته وسط کافه کنار هم. و هشت صندلی را هم چیده دورشان. هر طرف دو تا صندلی. مندی رو می‌کند به من روی دیوار، با خنده می‌گوید:

- باید به قطار آلمانی هم کرایه می‌کردیم ... اون وقت به جرئت می‌گفتم اکتبر هیوده تو راه. هوا امروز از صبح خیلی گرفته بود. رعدوبرق گاه‌وبی‌گاه پرخاش می‌کرد. و باد گاهی آن‌قدر وحشی می‌شد که برگ‌های زرد را می‌چسباند به شیشه‌ی پنجره‌ها. وقتی گذاشته می‌شدم روی دیوار به مندی گفتم:

- شاید، امروز ... روز مناسبی نباشه.
مندی گفت:

- ثابت قدمی شرط اول پیروزیه.
به پاهام نگاه کردم. زانوهایم می‌لرزید، مثل دست‌هام. مندی گفت:

- او‌نا واسه اینه که از صبح فقط قهوه خوردی و سیگار کشیدی.
گفتم:

- خودم و که نمی‌گم، ... اینا شاید ...
مندی گفت:

- به نظرت اینا شکل شکست خورده‌هان؟
و همه‌ی تابلوها را به دقت نگاه کرد. دیگر چیزی نگفتم و گذاشته شدم روی دیوار.

از ساعت هفت غروب باران شروع کرد. هنوز نیم‌ساعت نگذشته، مثل لشکر سواره‌ی ناپلئون به خیابان می‌تاخت. پرندۀ پر نمی‌زد. فقط باران بود و صدای رعدوبرق. و وقتی توی کافه فقط احساس گنگی از سرمای بیرون داشتی، شنیدن صداها مثل شلیک توپ بود و قدم‌زدن سربازهای تفنگ‌به‌دست در خیابان‌های شهر. مندی ساعت هشت یک کاغذ چسباند پشت شیشه‌ی در. روش نوشته بود: «برای یک میهمانی جشن تولد کافه رزور شده.» اما باد این چیزها را نمی‌فهمید، مدام خودش را محکم می‌کوبید به در. واقعن می‌شد توهم کرد سربازها با لگد به در می‌کوبند تا برای تفتیش و تجسس بریزند تو.

ساعت ده دقیقه‌به‌نه در با فشار هجوم باد باز شد و زنگوله‌های مندی که از سردر آویزان کرده بود با سر و صدای زیاد به شدت پریدند به هم. من بودم که آمدم و تا در بسته شد نگاه کردم به زنگوله‌ها. گفتم:

- مندی این زنگوله‌ها چه می‌پرن به هم ... نکنه امشب دعوا ...
دیدم دست‌هاش را گذاشته روی بار، مستقیم به روبه‌رو نگاه می‌کند. از همین اخلاق مندی خوشم می‌آید، ثابت‌قدم ثابت‌قدم است. قول داده بود طوری رفتار کند انگار هیچ کدام ما را نمی‌بیند. سر قولش هم ایستاده بود. انگار اصلن من را نمی‌دید. رفتم قسمت شمالی میز، رو صندلی شرقی نشستم. و منتظر چشم دوختم به در.

ساعت هفت دقیقه‌به‌نه شماره‌ی یک آمد. چطور با آن پارچه‌ی آبی که پیچیده بود دور خودش، تازه نصف تنش هم لخت بود، توانسته بود سرما را تحمل کند نمی‌دانم. کمی دور و اطراف را نگاه کرد، بعد چشم دوخت به من که نشسته بودم پشت میز. دیدم دست‌بردار نیست، انگار به نشستن من سوءظن دارد. با چشم و سر اشاره کردم پشت سرم روی دیوار. وقتی دید رو دیوارم دست کرد لای موهای بلند و خیسش تکان‌تکان‌شان داد تا خشک شوند. و به همین ترتیب آمد پشت میز، کنار صندلی‌اش ایستاد. گفت:

- خب!

قطرات آب از لای موهای می‌پاشید به سر و صورتم. گفتم:

- بشینید.

نشست، و همین‌طور که موهایش را خشک می‌کرد مثل من چشم دوخت به روبه‌رو.

ساعت چهار دقیقه‌به‌نه شماره‌ی دو آمد. در را پشت سرش بست، محکم سر جا ایستاد، نوک انگشت‌های دست راستش را کرد تو جیب ژپله‌اش، چانه‌اش را گرفت بالا و زل زد به ما. بعد از کمی مکث گفت:

- آقایان!

و سرش را نامحسوس تکان داد. با دست صندلی‌اش را نشان دادم. گفتم:

- بفرمایید.

دوباره خیره به من نگاه کرد. بعد نگاهش را چرخاند به شماره‌ی یک. گفت:

- شما رو می‌شناسم، جناب اورپیید. اما ...

دوباره نگاهش را دوخت به من. اورپیید همان‌طور که سرش را با دست راست خشک می‌کرد با انگشت شست دست چپش به پشت سر، به من که رو دیوار بودم اشاره کرد. شماره‌ی دو گفت:

- آه! ... خوشوقتم.

و آمد قسمت شرقی میز رو صندلی کنار من نشست. من به اورپیید شماره‌ی دو را با دست نشان دادم و گفتم:

- جناب ژان ژاک روسو، فیلسوف فرانسوی.

اورپیید روسو را نگاه کرد، آهسته پلک‌هاش را بست و باز کرد. و بعد دوباره خیره شد به روبه‌رو. ساعت نه شماره‌ی سه آمد. با طمانینه و به آهسته‌گی پشتش را کرد به ما و در را با دقت بست. دوباره برگشت سمت ما. چند بار چترش را باز و بسته کرد. در نهایت بستش و مثل عصا گرفتش تو دست چپش. انگار اصلن ما را ندیده بود. دست راستش را کرد تو جیب چپ کتش، یک بغلی بیرون کشید. و یک جرعه که تقریباً نیمی از بغلی بود سر کشید. بعد در حالی که در بغلی را می‌بست نگاهش را بین ما چرخاند. گفت:

- خب بچه‌ها ...

بغلی را گذاشت توی جیب چپ کتش. ساعت زنجیردارش را با نوک انگشت از جیب راست ژیله‌اش بیرون کشید. و در حینی که نگاهش می‌کرد گفت:

- با احتساب دو دقیقه‌ای که دم در حروم کردم، می‌تونم بگم درست به موقع رسیدم. بعد در حالی که ساعتش را می‌گذاشت سر جاش نگاهش را روی دیوارها چرخاند. به محض دیدن خودش آمد طرف غربی میز روی صندلی کنار اورپیید نشست. روسو که تا حالا نگاهش را از شماره‌ی سه نگرفته بود، آرام سرش را آورد کنار گوش من؛ گفت:

- و ایشون؟ ...

من گفتم:

- فاکنر ... ویلیام فاکنر رمان نویس آمریکایی.

فاکنر دستمالی از جیب کتش درآورد داد به اورپیید. گفت:

- بیا ... آب کله تو با این بگیر. اگه کله‌ت کار می‌کنه البته.

ساعت نه و پنج دقیقه شماره‌ی چهار آمد. موش آب کشیده بود. مچاله بود تو خودش و سگ‌لرز می‌زد. سرش بانداژ بود. سمت راست صورتش را ترکیب خون‌آبه و باران، رنگ‌گریبی کرده بود. چیزی میان اخرا و قهوه‌ای و قرمز. به سرعت صندلی شرقی قسمت جنوبی میز را عقب کشید نشست روبه‌روی من. هنوز مچاله بود تو خودش و از سگ‌لرز دندان‌هاش تلق‌تلق می‌خورد به هم. مثل شیپور و دهل جنگ که پس از انفجاری نزدیکشان باز مجبور باشند بنوازند. روسو بلند شد کتش را، که آبی بود اما خیلی تیره‌تر از پیراهن خیس شماره‌ی چهار، انداخت رو شانه‌های او و گفت:

- شما زخمی شدید آقای محترم!

اورپیید گفت:

- از جنگ برگشته‌ای جوان؟

شماره‌ی چهار، که حالا لبه‌های کت روسو را با دودست گرفته بود دور خودش، محکم می‌کرد هم‌چنان می‌لرزید و چیزی نمی‌گفت. فقط گاهی از زیر چشم همه‌مان را نگاه می‌کرد. فاکنر خندید، بغلی را درآورد گرفت طرف او، گفت:

- نه، شیطونی کرده ... یه اربابم گوشش و بریده.
شماره‌ی چهار بغلی را گرفت و لاجرعه سرکشید. بعد در حالی که نفس نفس می‌زد و با پشت دست دهنش را پاک می‌کرد و حالش کمی می‌آمد سر جا گفت:

- آره ... یه ارباب ... ارباب گوشم و برید.
بعد بغلی را برگرداند به فاکتر. روسو کمی شماره‌ی چهار را نگاه کرد. گفت:

- فکر می‌کنم برای محبتی که دیگران به شما می‌کنند بهتر اینه تشکر کنید.
اورپید گفت:

- هوم ... این عادت جنگ‌جویان است ... جهان را برده‌ی خود می‌پندارند.
فاکتر بغلی را با در باز، سر و ته تکان می‌داد. با خنده گفت:

- حالا چه کنم!
شماره‌ی چهار که چشم دوخته بود به سطح میز، ناگهان نگاهش را برداشت و خیره شد به روسو. گفت:

- یادم می‌مونه.
ساعت نه‌ویازده دقیقه شماره‌ی پنج آمد. به سرعت وارد شد. با نوک عصا در را پشت سرش بست و با انگشتان دست راست لبه‌ی کلاهش را گرفت. صورتش کبود شده بود، به سختی نفس می‌کشید. دست کرد تو جیب پالتوی سیاهش یک دستمال سفید بیرون کشید. بعد ناگهان دستش را با دستمال برد جلو صورتش به شدت سرفه کرد. و همین‌طور که سرفه‌هاش ادامه پیدا می‌کرد دستمال سفید کم‌کم سرخ می‌شد و خون از لای انگشت‌هاش که با دستکش چرم مرغوب و سیاهی پوشیده بود قطره قطره می‌چکید زمین. وقتی بالاخره سرفه‌هاش تمام شد، با تنها قسمت سفید باقی مانده‌ی دستمال قطره‌های خون را از اطراف لب‌هاش پاک کرد. من با دست به صندلی کنار روسو اشاره کردم. و او با سر تشکر کرد. وقتی نشست گفت:

- از همه‌ی دوستان عذرخواهی می‌کنم. دفعه‌ی آخر که به جایی دعوت شدم، کالسکه من و نیمه‌شب در یک صحرای پر از برف پیاده کرد. تا بتونم جای گرمی برای استراحت پیدا کنم به شدت سرما خوردم. این سرفه‌ها به‌جامونده از یه بیماری کهنه‌ست.

فاکتر گفت:

- باید بیشتر مراقب خودت باشی ... خیلی بیشتر از کهنه‌گی مرض.
روسو گفت:

- شما که جهاز تنفسی‌تون مبتلاست شال‌گردن رو نباید فراموش کنید.
اورپید گفت:

- آن هم از پشم بز. پشم بز در برابر سرما مثل دیوارهای ایلون می‌ماند... اگر درون مترسک چوبی نخزیده باشد!
و در همین وقت شماره‌ی شش آمد. در را به سرعت بست و یقه‌ی پالتوش را خواباند. درحالی‌که سرش پایین بود و کلاه لبه‌پهنش صورتش را پنهان کرده بود، سیگاری گذاشت گوشه‌ی لبش. اما کبریتش خیس شده بود و هر چه می‌زد گوگرد گر نمی‌گرفت. گفت:

- اه اه... تف به هر چی گوگرد... حتا با بارونم ناسازگاره...
بالاخره گوگرد گر گرفت و شماره‌ی شش سیگارش را گیراند. پک اول را که زد گفت:

- چه قدر دیر کردم؟
من گفتم:

- چهارده دقیقه.
شماره‌ی شش کلاهش را برداشت. عینک گردش را کاملن بخار گرفته بود. شماره‌ی چهار گفت:

- ایرادی نیست. تقصیر بارونه.
شماره‌ی شش عینکش را برداشت، گرفت به دست چپش. بعد با دست راستش که سیگار لای انگشت‌هاش بود گوشه‌ی پالتو را گرفت و داشت با آستر پالتوش شیشه‌های عینک را پاک می‌کرد. گفت:

- بارون تقصیر کیه... زمین اشتباه چرخیده، یا ابرای بی‌وقتی کردن؟... رفیق چک منم که اینجاست.
من از فرصت استفاده کردم و گفتم:

- بله... نویسنده‌ی بزرگ چک فرانتس کافکا. دوست تازه‌وارد هم آقای هدایت نویسنده‌ی ایرانی هستند.
هدایت نیش‌خندی زد و عینکش را گذاشت چشمش. گفت:

- جای هرکس معلومه!
من با دست به صندلی کنار فاکنر اشاره کردم. هدایت آمد کنار صندلی، دستش را گذاشت رو پشتی و همان‌طور که سیگار می‌کشید به تصویرش رو دیوار نگاه می‌کرد. گفتم:

- چگونه؟
صندلی را عقب کشید و نشست. گفت:

- سیبیل ما رو کج کشیده. طرف راست از طرف چپ باریک‌تره. اما... هی... بدک نیست. از ترشی بگو پرهیز کنه، براش سمه
...
بعد توی مشتش چند تا سرفه کرد. فاکنر گفت:

- خوبه... دوست جنگ‌جومون انگار حالش به جا اومده...

روسو گفت:

- و باید در نظر داشت هنوز آقا به ما معرفی نشدند.

کافکا گفت:

- ونگوک. استاد بی‌بدیل رنگ و قلمو. با تاج‌های منحصر به فرد مثل عصای موسا. تابلوهایش بهش می‌گفتند ما رو بکش، آگه نکشی می‌کشی.

هدایت گفت:

- این آدم از اوناست که می‌ارزه به خاطر شناختش به دور دیگه دنیا بیای.

ونگوک نفس محکمی کشید. دیگه نمی‌لرزید و رنگ به چهره‌اش برگشته بود. رو به فاکنر گفت:

- شما ... از اونا ... دیگه ...

فاکنر لبخندی زد. این بار دست کرد تو جیب سمت راست کتش. گفت:

- من همیشه جیام از روح انسان پره.

و بغلی تازه را داد به ونگوک. ونگوک بغلی را گرفت بالا و گفت:

- برای اولین بار تو همه‌ی زندگیم؛ متشکرم.

ساعت نه‌ونیم شماره‌ی هفت، هفت‌بار با پشت انگشت تق زد به شیشه‌ی در. من گفتم:

- خب آقایون ... آگه اجازه بدین جلسه رو شروع کنیم.

فاکنر گفت:

- و این بابا تو نمیاد؟

من گفتم:

- اون از همه چیز خیر داره ... پشت در وایمیسته مراقب اوضاع باشه.

اورپید گفت:

- باید از ابتدا مرز میان واقعیت و تصور را جدا کنیم.

روسو گفت:

- و البته در نظر داشته باشیم خیلی از واقعیت‌ها تصویری از واقعیت بیش نیستند.

ونگوک گفت:

- به نظر من همه چیز باید همون شکلی بشه که ذهن ما می‌سازه.
هدایت گفت:

- قانع کردن این همه نفهم کار سختیه!
فاکنر گفت:

- خداوند مبارزه رو آفرید فقط برای همین روز.
من گفتم:

- این جای کار به کم سخته، اما ... کسایی که نمی‌فهمن باید با به سیستم مناسب تنبیه، شریفهم شن.
روسو گفت:

- و این سیستم باید امکان نابود شدنش رو در خودش مهیا داشته باشه.
اورپید گفت:

- درست است. مانده‌گاری موجب فساد است.
هدایت گفت:

- تو یه همچین چیزی داری. فکر کنم واسه این کار به درد بخوره.
کافکا گفت:

- بله، حتمن. در کیفر خواستمه.
ونگوک گفت:

- پس بگذارش در اختیار جمع.
کافکا گفت:

- با کمال میل.
فاکنر گفت:

- کجاست؟

کافکا با انگشت اشاره‌ی دست راستش سه تا ضربه زد به گیج گاهش.

ساعت پنج صبح جلسه به اتمام رسید. و تا ساعت شش و نیم برنامه‌ی مدون کار چیده شد. نزدیک ساعت هشت صبح شماره‌ی هفت در را باز کرد. از خلاء صورتش توی کلاه و شتل سیاهش، صدایش ریخت توی کافه. گفت:

- دیگه باید بریم. همه چیز روبه‌راهه.

ما ساعت هشت و پنج دقیقه کافه هشت را به قصد اجرای برنامه ترک کردیم. به محض خروج، مندی با چشم‌های قرمز پف کرده از آشپزخانه آمد بیرون، کنار بار. گوشی تلفن را برداشت شماره گرفت. و بعد توی گوشی گفت:

- الو ... تموم شد. می‌تونی خبر بدی.

بعد با یک قلموی درشت و یک قوطی رنگ سیاه آمد کنار بوم شماره‌ی هفت. مثل یک نقاش کار کشته مشغول زدن تاج‌های درشت سیاه روی بوم شد.

ساعت هشت و نیم صدای آژیر خیابان را پر کرد. مندی نگاهی به بیرون انداخت و با عجله قسمتی را که پایین بوم مانده بود با هفت تاج درشت سیاه کرد. بعد به سرعت دست‌هاش را مالید به پیشبند چرمش. صندلی شماره‌ی هفت را چرخاند رو به پنجره‌ی غربی، یک سیگار روشن کرد و زل زد به بیرون پنجره. صدای آژیر نزدیک شد. و یک آمبولانس با سه تا ماشین پلیس جلوی کافه ایستادند.

دوتا دکتر با جعبه‌ی کمک‌های اولیه و یک پلیس که دستش رو قبضه‌ی صلاحش بود با عجله وارد کافه شدند. پلیس رو به مندی کرد و گفت:

- کجاست؟

مندی با سر به آشپزخانه اشاره کرد. دکترها دویدند توی آشپزخانه. پلیس نگاهی به اطراف انداخت. بعد آمد بالا سر مندی ایستاد. داشت به آشپزخانه نگاه می‌کرد. یکی از دکترها آمد پشت بار. پلیس گفت:

- چی شد؟

دکتر گفت:

- تموم کرده.

پلیس سرش را گرداند به مندی. گفت:

- تو خبر داشتی؟

مندى با سر تایید کرد. دکترها رفتند بیرون بعد با برانکارد برگشتند تو، رفتند آشپزخانه. پلیس به دست‌های مندی دست‌بند زد. گفت:

- چرا جلوش و نگرفتی!

مندى درحالی که دست‌بند به دست بلند می‌شد گفت:

- کار دیگه‌ای ازش برنمی‌اومد.

ملافه‌ی سفید روی من که سوار برانکارد بودم نتوانسته بود جلوی خونم را بگیرد. وقتی داشتند می‌بردندم بیرون، با خودم فکر کردم شاید حق با مندی بود. اما وقتی مندی با دست‌بند تو چهارچوب در ایستاد و نور که از بیرون می‌تابید سایه‌اش کرد، سرگرداند به من از

رو شانه، یک چشمک انداخت و لبخند زد، فهمیدم حق با نقاش بوده. من را باید با لبخند می‌کشید. بر خلاف عقیده‌ی مندی که می‌گفت باید اخم کنم و قیافه‌ی پرابهتی داشته باشم.

دی هشتادوشش

فکر محافظه کار

امیر احمدی آریان

نیمه‌ی دوم دهه‌ی هفتاد در ادبیات فارسی دوران عجیبی است. گشایش ناگهانی فضای سیاسی که در دوم خرداد ۷۶ رخ داد، موجب انفجاری در عرصه‌ی تولید متن در زبان فارسی شد. انرژی سال‌ها تلنبارشده پشت سد محدودیت سیاسی ناگهان آزاد شد، از زمان و آسمان فوران کرد و حاصلش انتشار ناگهانی ده‌ها روزنامه، ده‌ها مجله‌ی ادبی و هزاران کتاب داستان و شعر و نظریه بود، حجمی که به نسبت امکانات آن عصر و تاریخ نشر ایران کم‌نظیر می‌نماید. هرچند آنان که سال‌ها در هدایت و متوقف ساختن این انرژی خروشان تلاش کرده بودند، فهمیدند بی‌جهت عنان کار از کف داده‌اند و باز به قلع و قمع مطبوعات و عرصه‌ی نشر روی آوردند، ولی کار از کار گذشته بود. در آن سال‌ها مجموعه‌ای عظیم و بسیار متنوع از متون خلق شد که هنوز خواننده نشده‌اند، و سیر وقایع و فراز و فرود این سال‌ها چنان شدید و دور از انتظار بوده که چندان فرصتی برای خواندن این دهه پدید نیامده است، و مثل بسیاری دیگر از دوران‌ها که به ساده‌گی از کف رفته‌اند، چه بسا چنین فرصتی هرگز به دست نیاید، و آن حجم گسترده‌ی انرژی تجسدیافته در قالب متن، بسیار ممکن است که زیر فشار تاریخ له شود و از یاد برود.

یکی از مهم‌ترین این گرایش‌ها بی‌شک شکل خاصی از ادبیات زیرزمینی بود که اتفاق منبغ اصلی الهامش در جهان واقعی نیز یک زیرزمین بود: خانه‌ی رضا براهنی. این جریان تا به امروز زیرزمینی بودن خود را حفظ کرده است، و علاوه بر تکثیر در شاخه‌های گوناگون و درآمدن به اشکال مختلف، هیچ‌گاه به بدنه‌ی ادبیات رسمی کشور نپیوسته است. نویسنده‌گان و شاعرانی که خود را مستقل و متفاوت از نویسنده‌گان نام‌آشنا می‌دانند، هیچ‌گاه در چرخه‌ی تولید کتاب ایران جای محکمی نداشته‌اند، و تعداد آثار منتشرشده‌شان، به نسبت انتظاری که از جریانی با این همه شاعر و نویسنده می‌رود، بسیار محدود است. بسیار کم پیش آمده است کتابی از این دست نویسنده‌گان به چاپ‌های بعد برسد یا کتاب‌خوانانی که ادبیات فارسی را دنبال می‌کنند نامی از آن بشنوند، و عجیب هم نیست، چرا که هم شعر و هم داستان این نویسنده‌گان، سهون یا عمدن، چیز خاصی برای خواننده‌گان عادی ندارد. این دسته از نویسنده‌گان، عموم به عمد، عوامل جذابیت داستان، چیزهایی نظیر قصه‌ی محکم، شخصیت‌پردازی دقیق، فراز و فرود حساب‌شده، روایت منسجم و هر چیز دیگری را که خواننده را پای کتاب نگه می‌دارد حذف می‌کنند، و به جایش شکل خاصی از خلاقیت را دنبال می‌کنند که به انتحار بی‌شبهت نیست: دگرگون کردن ساختارهای ادبی، ارائه‌ی پیشنهادهای نو، علی‌الخصوص در عرصه‌ی فرم روایت، و چیزهای تازه‌ای از این دست، که همه به قیمت از دست رفتن مخاطب تمام می‌شود.

رمان «قطار مردم» به وضوح متعلق به این سنت است: رمانی که سعی شده در آن قواعد مرسوم رمان‌نویسی رعایت نشود، انواع و اقسام تکنیک‌های آشنایی‌زدایی ادبی در آن به کار رفته، قصه‌ی درستی ندارد و از طرح کلاسیک در آن خبری نیست، و نویسنده‌اش گویی بمبی وسط فرم رمان منفجر کرده، یا خواسته منفجر بکند، که نتیجه‌اش به هم ریختن عادات ذهنی خواننده و ایستادن علیه سنت آشنای داستان‌نویسی است. در این یادداشت به دنبال نشان دادن این امر هستیم که چنین بمبی، که چه بسا از سر صدق و واقعیت به قصد تخریب از داستان یک آثارشیت معتقد به آرمان خویش رها شده، چرا عمل نمی‌کند، چرا نمونه‌های مشابه ادبیات داستانی که این جریان زیرزمینی خلق کرده است هیچ تکان ماندگار به ادبیات ما نداده‌اند.

ستودنی‌ترین وجه رمان «قطار مردم» بی‌شک جسارتی است که در تمام صفحاتش رخ می‌نماید. واضح است که بداعی تحت تأثیر فضایی که گفتیم، تمام توان و سوادش را صرف نوآوری در فرم روان و تخریب قراردادهای تثبیت‌شده‌ی آن می‌کند، هر چند شیوه‌هایی که به کار می‌گیرد دستمالی شده و تکراری‌اند: حضور مداوم نویسنده در متن و حرف زدن از خودش و دغدغه‌هایش، و نوشتن درباره‌ی نوشتن یا همان متافیکشن، گرایشی است به قدمت تاریخ رمان و دن کیشوت، که نقطه‌ی اوچش را در قرن هجده با تریسترام شندی و تام جونز تجربه کرد، و نویسنده‌گان امریکایی پست مدرن قریب به نیم قرن پیش مهم‌ترین نمونه‌های چنین حضوری را ثبت کردند. همچنین تکنیک طولانی‌ترین فصل کتاب، که جلو بردن داستان از طریق سؤال و جواب است، نعل‌به‌نعل تقلیدی است از فصل هفده یولیسس جیمز جویس، که تا نودمین سال انتشارش چیزی نمانده است. اما به هر حال، نفس چنین تجربه‌ای ستودنی است. قدم برداشتن در چنین مسیری به خودی خود ممکن است منجر به پیشنهادهای نو، و مهم‌تر از آن تأثیر نهادن پیشنهادهای نو بر فضای ادبی شود. اما مشکل کار بداعی و امثال او که به دنبال گسست از سنت و تخریب فرم‌اند، بیش از هر چیز این است که چنین اقدامی را با متافیزیکی به شدت سنتی انجام می‌دهند، و همین است که بمب منفجر نمی‌شود، گسست به طور کامل صورت نمی‌گیرد و چنین کتابی نمی‌تواند تأثیری را بر جا گذارد که مدنظر نویسنده‌اش بود. نگاهی گذرا به کتاب حاکی از رمانتسمی به شدت سطحی، و احساساتی‌گری کنترل‌نشده‌ی نویسنده و غرق شدن او در هیجانات عاطفی است، و این سانتی‌مانتالیسم است که به خلق چنین تصاویری در متن می‌انجامد: «ابره‌ای آسمان دشت‌های اراک همان پسری هستند که با کمی ترس و کمی حجب و یک عالمه اشتیاق دنبال دختر آفتاب می‌کند.» توصیفی که اگر ندانیم از کجا آمده، بیشتر به حرافی‌های مجریان رادیو و تلویزیون می‌ماند. رمان بداعی پر است از این

دست عبارات احساساتی و آبکی، و بدتر از آن، نویسنده همین رابطه‌ی احساساتی را نه فقط با محیط و شخصیت‌ها، که با خودش هم برقرار کرده است: «من بارها با همین سر و وضع رفته‌ام دعوا تا روشنفکر نباشم، اصلن. حالا که این همه را نوشتم نمی‌دانم هستم یا نه. اما می‌دانم، مطمئنم. من لاتم. من همه‌ی ابعاد لات‌بازی را می‌شناسم، همه‌شان را دارم.» و این کاراکتر لات - روشنفکر احساساتی، که تا آخر رمان به هویت خود می‌نازد، مسلمن نمی‌تواند پشتوانه‌ی لازم برای ایجاد ترکی در فرم ادبی فراهم آورد. رمان بداعی سرشار است از این تکه‌های آبکی، از افاضات بی‌مورد و گاهی اوقات غلط، خصوصن آن‌جا که متن وجهه‌ای فلسفی می‌یابد یا می‌خواهد بیابد. مشکل اصلی این کتاب بیش از آن که تکنیکی و روایی باشد، یا به نثر و ساختارش ربط داشته باشد، فلسفی و فکری است. ذهنیتی که توان هم‌پا شدن با ادعایی را که طرح می‌کند ندارد، و به همین دلیل مجموعه‌ی کار ابتر می‌ماند. گسستی که بداعی به دنبال تحققش است بدون پشتوانه‌ای فکری که به اندازه‌ی همان انفجار در فرم رادیکال و خلاق و نو باشد بی‌شک به نتیجه نمی‌رسد، فکر محافظه‌کار هیچ‌گاه نمی‌تواند فرم رادیکال را به سرانجام برساند.

روایت بی‌اعتباری داستان

نقادی قصه‌های حجت بداعی

حسین ایمانیان

مقدمه

- با خواندن چند کتاب منتشر شده و منتشر نشده‌ی حجت بداعی، اولین چیزی که جلب توجه می‌کند تفاوت فرمیک قصه‌ها است. هر کتاب او تلاشی است در راستای یافتن قالبی «دیگر» برای روایت. در این مسیر فرازونشیب‌های زیادی به چشم می‌خورد که اشاره به چستی و چرایی آن‌ها همان نقشی است که نقد به عهده دارد، نقدی که باید در آینده‌ی ادبیات تاثیرگذار باشد، نقدی که پس از تحلیل و تشریح و ... سرانجام ملزم به قضاوت در مورد متن خواهد بود و غایت آن پرداختن به چالشی است معطوف به حقیقت، چالشی که حقانیت هنری متن ادبی را به پرسش می‌گیرد و در نهایت پاسخی درخور برای آن مهیا می‌کند. این نوشتار ابتدا نگاهی کوتاه به نوشته‌های قبلی بداعی می‌اندازد و سپس روی «میزگردها» تمرکز می‌کند، فقط «طرح یک کودتا» تا شماره‌ی آینده نقد نشده باقی می‌ماند؛ چرا که فارغ از قائل بودن به ارزش زیبایی‌شناسانه‌ی این قصه، باید گفت که با اشاره به چند خصوصیت ساختاری، حق مطلب برای نقادی آن ادا نمی‌شود و می‌بایست در مقاله‌ای جداگانه به نقد ساختاری آن پرداخت؛ و از آنجایی که پرونده‌های دستور باز

خواهند ماند، مقاله‌ی مذکور در شماره‌ی دو منتشر خواهد شد. و دیگر این که رمان «قطار مردم» نیز بعدن، در فرصتی پس از انتشار عمومی آن به تفصیل توسط همین قلم به نقد کشیده خواهد شد؛ در این جا صرفن به چرایی اهمیت این رمان اشاراتی می‌شود.

من فکر می‌کنم من

- «من فکر می‌کنم من»، اولین قصه‌های حجت بداعی، تجربه‌های کوتاهی است در استعمال روش‌های آوانگارد روایت؛ روش‌هایی که فارغ از دغدغه‌ی صحت و سلامت فرایند انتقال موضوع داستانی به مخاطب، بیشتر نگران شکل و شمایل، سیالیت و گسستی هستند که بین خواننده و متن قصه، یا به عبارتی دیگر، بین داستان پشت متن و خواننده‌ی آن‌ها ایجاد می‌کنند؛ قصه‌های کتاب، موضوعی را برای بی‌اهمیت کردن، داستان پیش‌پاافتاده‌ای را برای روایت نکردن انتخاب می‌کنند. یک اتفاق ساده‌ی روزمره دست‌مایه‌ای می‌شود برای ساختن یک شکل، شکلی که مدام محتوای داستانی خودش را بی‌اعتبار می‌کند؛ به این ترتیب چیز جذابی، روایت بکری در هیچ‌کجای کتاب نیست. تمرکز روی شکل، نویسنده را از خلق موقعیت داستانی جدید، از خلق و پردازش المان‌های کلاسیک قصه‌ی کوتاه، از شخصیت، رابطه، موقعیت ویژه و ... بی‌نیاز، و یا با دیدی دیگر، غافل می‌کند. همان‌قدر که روش تولید متن (به جای روایت کردن) اهمیت پیدا می‌کند، آدم‌ها و روابطشان فکرنشده و پیش‌پاافتاده باقی می‌مانند. در واقع در قصه‌های کوتاه این مجموعه آن‌چه پیش روی ما است داستان نیست، داستان در فرعیات آن‌ها است، ما با متن‌های کوتاهی مواجه‌ایم که در حال زبان‌ورزی‌اند، کشف زبان روایی تازه‌ای هم نیست، نمونه‌های دیگری، و بسیار هم بهتر، از شکل و شمایل این زبان در گذشته‌ی قصه‌ی فارسی هست، متن‌های کوتاه «من فکر می‌کنم من» در مسیر تجربه‌ی زبان روایت نوشته شده‌اند. نه نفس داستان (ماجرا) مسئله‌ی آن‌ها است و نه نفس روایت، بل که متنت یک متن، و فرسنگ‌ها بعد از آن، خلق یک «متن داستانی» مسئله‌ی اصلی است. نمی‌پرسیم چرا راوی اکثریت قصه‌ها یک تیپ ثابت است، چرا اساسن یک لات پائین‌شهری برای این همه تکرار و اصرار بر بی‌داستانی و بی‌سوژه‌گی (فقدان یک طرح داستانی محکم)، به شکل توجیه‌نشده‌ای تکثیر می‌شود؛ ده‌ها سوال یا نقد دیگر این چنینی هم هست اما نمی‌پرسیم، نمی‌گوئیم، چون پیش از این متن قصه‌ها این پرسش‌های ازلی-ابدی نقد قصه را بی‌اعتبار کرده‌اند، پرسش‌هایی راجع به زاویه‌ی دید، شخصیت‌پردازی، طرح و توطئه، زمان روایت و ... پرسش‌هایی که سنجی متداول نقد قصه‌ی کوتاه‌اند. اصلن غایت نوشته شدن این قصه‌ها پس‌زدن چنین سوال‌هایی است؛ اس اساس اولین کتاب حجت بداعی در همین بی‌توجهی بنا شده است. همین. راجع به «من فکر می‌کنم من» چیز دیگری نمی‌شود گفت؛ فقط این که داستان‌نویس مایه‌داری آن‌ها را نوشته است، و مایه‌اش را هم بیش از همه از قصه‌های چوبک گرفته است. روش روایت یک قصه‌ی دیگر، مولف را وسوسه کرده به نوشتن، او سراسیمه داستانی یک‌خطی سرهم می‌کند و بر اساس همان روش پیاده‌اش می‌کند، اما از نظر کلیت جوهری، قصه‌های این کتاب روی قصه‌های چوبک، و با نیم‌نگاهی به قصه‌های کوتاه «اصولی» جمال میرصادقی (به خاطر بی‌سوژه‌گی) نوشته شده‌اند. بداعی از چوبک شروع کرده است، از تفاخر معطوف به ناتورالیسم قصه‌های چوبک. زبان قصه‌ها هم، در عین این که درشت و زنده نیست، اما خوب پرداخت شده است.

تریلوژی خمیازه

- «پرواز زیر آب» را که از کتاب برداری، آن سه قصه‌ی دیگر به غیر از زبان‌شان اهمیت چندانی ندارند. سه روایت اول شخص، که راوی دوتای آن‌ها، «خمیازه» و «نکبتی‌ها»، تیپ مشابهی دارد، یک لمپن شناخته‌شده‌ی پائین‌شهری. راوی آن یکی هم، «باباپیر»، فرق چندانی نمی‌کند، فقط نویسنده است و آمده تا داستان شخصیت اصلی را بنویسد؛ و به شکلی بارها تجربه‌شده، که راوی کل ماجرا را تعریف می‌کند و در آخر می‌گوید که می‌خواسته همین ماجرا را بنویسد، نوشته شده است. تمهیدات روایی، اما، در هر سه قصه عینن

تکرار می‌شود؛ راوی در یک موقعیت مکانی-فکری خاص قرار دارد، بدنه‌ی اصلی روایت، وصف همین موقعیت است و جابه‌جا به گذشته، گذشته‌ای که او را در این موقعیت قرار داده است، برمی‌گردد. در همین برگشت‌ها است که بار قصه پیاده می‌شود و داستان درون آن برای خواننده برملا می‌گردد. در «خمیازه» چند قطعه‌ی مشخص از زنده‌گی راوی وجود دارد که مدام به آن‌ها رجوع می‌شود: ماجرای دعوی بردار زن راوی و آشنایی راوی با زنش، ماجرای اعدام قاتل برادر زن، ماجرای بچه‌دار شدن‌شان و ماجرای مرگ بچه. هربار بهانه‌ای برای ارجاع به یکی از این قطعات تراشیده می‌شود و بلافاصله با دم‌دستی‌ترین تمهید، با صرف فعل‌ها به صورت ماضی، آن ماجرا روایت می‌شود. مشکل اساسی ساختار «خمیازه» نیز در ترتیب همین بازگشت‌ها است؛ روشی محافظه‌کارانه در طراحی ترتیب ارجاعات زمانی داستان وجود دارد و آن همان طرح دایره‌ای مستعمل هالیوودی است. داستان درون «خمیازه» از مرگ بچه شروع می‌شود: «زنم گفت: یه کاری بکن آخه مرد! از دست می‌ره‌ها!!»، و در پایان هم به هم‌خوابه‌گی توی بهارخواب، که در عصر همان روز، روزی که بچه می‌میرد اتفاق می‌افتد، باز می‌گردد. و در بین این دو ارجاع، مابقی ماجراها به شکلی خطی، یکی پس از دیگری، به ترتیب زمان وقوع‌شان روایت می‌شوند. در قصه‌ی «باباپیر» نیز، روش اطلاعات دادن راوی درست به همین ترتیب قابل پیش‌بینی است. هربار بعد از چند سطر توصیف موقعیت اصلی، یک بخش از گذشته‌ی آن موقعیت بیان می‌شود و ترتیب این بخش‌ها هم به خوبی رعایت می‌شود. مشکل اساسی هر سه قصه در چگونه‌گی طراحی فرم آن‌ها است؛ روشی که مدنظر قرار داده شده است، روشی است معطوف به خواننده، عین مثل محصولات تجاری-داستانی متداول. مولف به طریقی روان‌شناسی‌شده روایت را پیش می‌برد، او مدام خودش را جای خواننده می‌گذارد و دقیقن جاهایی را که او نیاز به اطلاعاتی راجع به مسائل داستان پیدا می‌کند مشخص کرده، و حالا در مقام نویسنده همان اطلاعات را، به وسیله‌ی دم‌دستی‌ترین و مستعمل‌ترین تکنیک‌های داستانی، تکنیک‌هایی که در تقطیع و چسباندن برش‌های داستان به کار گرفته می‌شوند، ارائه می‌دهد. به این ترتیب «داستان‌گویی» دغدغه‌ی اصلی «تریلوژی خمیازه» می‌شود، و نه «قصه‌نویسی»؛ و همین امر آن را به متنی «فرهنگی» فرومی‌کاهد. کتاب «تریلوژی خمیازه» (بدون توجه به «پرواز زیر آب») بر خلاف «من فکر می‌کنم من» و «قطار مردم»، به هیچ وجه کتابی تجربی نیست و در بدنه‌ی صنعت-فرهنگ قصه‌نویسی فارسی قرار می‌گیرد (لازم به ذکر است که این مسئله کاملن فلسفی است و نه کارکردی، چراکه بداعی به دلیل تن ندادن به خودسانسوری عملن نوشتن‌اش را با فعالیت اقتصادی خلط نمی‌کند، در واقع او به طرز واضحی حتا به فکر ارتزاق از ادبیات هم نیفتاده است)؛ اما به دلیل زبانی که «داستان‌گویی» را پیش می‌برد حائز اهمیت است. مهم‌ترین نقطه‌ی قوت این کتاب عینیت بخشیدن به زبان بخشی از مردم تهران است، زبانی که تاکنون کم‌تر شنیده شده است و بداعی به خوبی، و نه از منظری بیرونی و فرهیخته، بل که به شکلی درونی‌شده آن را درون قصه‌هایش بازآفرینی کرده است. در «تریلوژی خمیازه» چیزی به نام «نویسنده» به طرز استادانه‌ای به حاشیه کشانده شده و حتا حذف شده است؛ آن‌چه وجود دارد به معنای واقعی آن، همان «راوی» است که داستان تعریف می‌کند. یکی از معضله‌های عدیده‌ای که قصه‌نویسی رئالیستی فارسی دچار آن است، یعنی تناقضی که مابین متن قصه (متنی که به دلیل حساسیت‌های خواست راست‌نمایی از یک قصه‌ی رئالیستی، باید از دهان آن راوی بیان شده باشد) و شخصیت راوی وجود دارد، در این کتاب به چشم نمی‌آید و نویسنده به خوبی از نویسنده‌گی خویش عدول کرده است و اجازه داده که راوی داستان‌ش را تعریف کند.

پرواز زیر آب

- «پرواز زیر آب» از یک سو همه‌ی نقاط قوت سه قصه‌ی قبلی را دارا است و از سوی دیگر دغدغه‌ی خوش‌خوان بودن هم ندارد. بر خلاف سه قصه‌ی دیگر کتاب، ساختار این قصه امری کاملن درونی و زیبایی‌شناسانه است و ناظر به ارضای میل کنجکاوی خواننده نیست. همه‌ی هستی «پرواز زیر آب» در متنیت آن خلاصه می‌شود و نه در داستانی که روایت می‌کند. در این متن به شکل غیر



داستان‌مندان‌ای امتداد زمان فرومی‌پاشد و تکه‌پاره‌های غیرهم‌زمان روایت قطعات درهم‌ریخته‌شده‌ی یک پازل خطی نیستند که خواننده پس از پایان داستان بتواند آن‌ها را بر اساس زمان وقوعشان مرتب کند. چراکه اگر خواننده‌ی قصه قصد چنین کاری داشته باشد با تناقض‌های متعددی برخورد می‌کند که این کار را غیر ممکن می‌سازد. تکه‌پاره‌های متن در عین این که ناهم‌زمان‌اند، در امتداد هم نیز نیستند و این امر نشان می‌دهد که قصه‌ی «پرواز زیر آب» قصه‌ای است بدون طرح و توطئه، و یا به عبارتی دیگر این متن یک قصه‌ی کوتاه بدون داستان است. چرا که ذات داستان قائل به رعایت گذشت زمان است و متن مذکور چنین نیست. چه چنین چیزی فکر شده باشد و چه صرفن بر اثر رعایت نکردن اصول کلاسیک عنصر طرح و توطئه به وجود آمده باشد، مهم نیست، مهم این است که قصه‌ی ارائه شده چنین خصوصیتی دارد و به همین دلیل باید گفت که «پرواز زیر آب» نه تنها بهترین نوشته‌ی بداعی است، بل که یکی از بهترین قصه‌های کوتاهی است که تا کنون به زبان فارسی نوشته شده است. شخصیت اصلی این قصه شباهت زیادی به قصه‌ی «خمیازه» دارد و با وجود موتیف‌های مشابه این دو قصه، مثل تمایل شدید راوی به اندام زنش (چیزی که در حافظه‌ی داستان‌های فارسی بسیار کم‌یاب و ساخته‌نشده است، چرا که معمولن چنین گرایشی، آن‌هم از طرف کاراکترهای لمپنی مثل کاراکترهای بداعی، بیشتر گرایشی ممنوع و چالشی ناموسی است، چالشی که به گره‌ی اصلی داستان تبدیل می‌شود)، ارزش بوطیقای آن‌ها قابل مقایسه نیست و فرسنگ‌ها با یکدیگر فاصله دارند. «خمیازه» یک قصه‌ی معمولی با تمهیدات روایی مستعمل است، اما دیگری قصه‌ای است آوانگارد که در نوک پیکان قصه‌نویسی فارسی قرار می‌گیرد. تمهید دیگری که در این قصه پیاده شده است، تکنیک نوشتن متن بدون نقطه‌گذاری معمول و نوشتن کلمات و پرگول و علامت سوال و ... به جای استفاده از علائم آن‌ها، بسیار هوشمندانه است؛ نویسنده با این کار به طرز استعاری بیان می‌کند که شما با یک متن روبه‌رو هستید و نه با یک داستان. انگار کسی متنی را برای دیگری می‌خواند تا او حروف چینی کند، طبعن تمرکز حروف چین بر محتوای (داستان) آن‌چه تایپ می‌کند نیست و نباید باشد، او باید دقیقن همان‌چه می‌شنود را ثبت کند و درگیر خلاقیت نشود. نویسنده‌ی «پرواز زیر آب» هم با عبور از محدودیت‌هایی که داستان‌گویی برای قصه‌نویس برمی‌سازد، با رعایت نکردن اساسی‌ترین بنیان داستان، با برهم‌زدن خطیت زمان، خلاقیت خواننده را، کوشش او برای تکمیل پازل روایی را، پیشاپیش ناکام می‌گذارد و متنت قصه را به رخ می‌کشد. در واقع این قصه از رادیکالیسمی مضاعف برخوردار است؛ بار اول همانند قصه‌های مدرنیستی اوایل قرن بیستم، با به‌هم‌ریختن زمان «روایت»، خطیت داستان را، موقتن، از بین می‌برد؛ و بار دوم با بی‌اعتبار کردن کوشش خواننده (چیزی که قصه‌های «جریان سیال ذهن» بر قدرت نظم‌دهی زمانی آن متکی است) در جهت مرتب کردن پاره‌های روایی، با انهدام زمانمندی روایت و یا لغو داستان، آن خطیت را فرومی‌پاشد و غیرممکن می‌سازد.

قطار مردم

- پایه و اساس رمان «قطار مردم» کناره‌گیری آن از فراروایت داستان‌پردازی است، تخطی ژانریک آن از تعریف متداول رمان و پس‌زدن مرزهایی که پیشاپیش برای نوشته‌ای بلند قائل می‌شوند، نوشته‌ای که خواننده‌اش را صرفن یک کنجکاو غریزی تصور می‌کند. همه‌ی فراروی‌های بوطیقای در تاریخ رمان در تخطی از همین امر حاصل شده است؛ اگر نه، اگر داستان‌گویی اصل قضیه باشد هنوز باید «دانای کل»‌های صادق، جزئی‌نگر، نیک‌پندار و روده‌دراز رمان‌های کلاسیک مشغول روایت بودند و نه راویان محدود، خبیث و بی‌حوصله‌ی رمان‌های امروزی. بی‌اعتباری راوی «دانای کل» در رمان مدرن، بی‌اعتباری «خداوند» در جهان امروز است و عدول از طرح و توطئه، قائل نبودن به منطقی‌غایی برای هستی است. پی‌گیری سیر عبث علت و معلولی پدیدارهای هستی، همان طراحی چیدمان «اول این بعد آن» در طرح و توطئه‌ی رمان است، رمانی که نمونه‌ی آزمایشگاهی هستی است. به همین دلیل رمانی مثل «قطار مردم» رمان زمانه‌ی ما است. رمانی که برخلاف فرض غلط پست‌مدرنیستی رایج، نه تنها در تایید بیهوده‌گی جهان کنونی نیست، بل که با به‌عینیت

در آوردن چستی آن و عریان کردن ماهیتش، انکار عظمت و حقانیت آن است؛ به سان روایت‌های پول‌ساز هالیوودی پذیرنده‌ی منفعل بلشوی حاکم بر دنیا نیست، ناقد صریح و بنیان‌برافکن آن است. کلیت هستی‌شناسانه‌ی رمان «قطار مردم» به تنهایی تمام بار اهمیت این رمان و اشاره‌ی مختصر منظور این نوشتار را به دوش می‌کشد و مسائل مربوط به نقد فنی آن به مقالی دیگر موکول می‌شود. این رمان ادامه‌ی صحیح و هوشمندانه‌ی مسیر قصه‌نویسی برای نویسنده‌ای است که خالق «پرواز زیر آب» بوده است.

میزگردها

- حجت بداعی بعد از نوشتن متون ارزشمندی مثل «پرواز زیر آب» و «قطار مردم»، متونی که حاصل درگیری و دقت‌نظری عظیم و ستودنی در مورد مسائل ساختاری یک متن داستانی (و یا ضد داستانی) بودند، در تازه‌ترین قصه‌هایی که (در همین مجله) ارائه کرده است به طرز وحشت‌ناکی سقوط کرده است. هر سه‌ی قصه‌های این مجموعه، با این‌که هنوز دالی بر روحیه‌ی جست‌وجوگر نویسنده‌شان هستند، سرشار از سهل‌انگاری‌ها و سرهم‌نویسی‌های درشت و غافل‌گیرکننده‌اند. این امر در سطوح مختلفی به چشم می‌آید؛ چه در زبان قصه و مسائل نحوی و دستوری آن، چه در فرم و تکنیک‌های روایی به کار گرفته شده، و چه در تم‌ها و موتیف‌های داستانی که سرشار از درشت‌گویی‌های سطحی و خام‌دستانه‌اند. بداعی نویسنده‌ی «میزگردها» کیلومترها به عقب برگشته و درست شبیه یک قصه‌نویس تازه‌کار، به طرز ناشیانه‌ای به هجو آدم‌های داستان‌هایش پرداخته است. و با دیدی دیگر، خرجه‌ی ندامت و درشت‌گویی به تن کرده است و در عین این‌که ناشیانه به رونویسی تمهیدات مشخص قصه‌گویی دیگران (و در هر قصه یک نحله‌ی مشخص) می‌پردازد، از موضعی بالادستی (که این امر به شکل واضحی در انتخاب عنوان قصه به چشم می‌آید) کاریکاتوری از زنده‌گی آدم‌های داستانش ارائه می‌کند و به تمسخر آن‌ها، و آن هم به تنهایی و بدون هم‌راهی خواننده، صفحه سیاه می‌کند؛ به خصوص در «در تکوین بی‌سببی»، که بی‌ارزش‌ترین نوشته‌ی بداعی است، موضع ریش‌سفیدانه‌ی او، در مقام ایزوله‌شده‌ی نویسنده، مقامی که با ابزار خام‌دستانه و مزورانه‌ای مثل نام‌گذاری شخصیت اصلی به نام خودش سعی در انکار آن دارد، بیش‌تر به چشم می‌آید، نویسنده‌ای که به صورتی متناقض، و بدون طراحی یک شیوه‌ی فاصله‌گذارانه‌ی هنری، صرفن به نکوهش موقعیت و گفتمان درون داستان می‌پردازد. در این نوشته‌ها بداعی علاوه بر آن‌که جسارت‌های فرمی کارهای قبلش را از دست داده است، خوش‌تراشی و پرداخته‌گی زبان قصه‌هایش را هم به باد داده است؛ زبان «میزگردها» زبانی است پر از غلط‌های ساده و پیش‌پا افتاده، غلط‌هایی که نه صرفن معطوف به زبان روایی، بل که غلط‌هایی در نثر محض‌اند. جمله‌های دستوری این قصه‌ها جمله‌هایی بدخوان و سرهم‌نویسی شده هستند، جملاتی که کم‌تر از یک «نویسنده» سر می‌زنند. جملات دستوری «میزگردها» جملاتی کش‌دار، خسته‌کننده و کم‌بار هستند، و بیش از هر چیزی خذف‌شدنی‌اند. جملات داستانی نیز، جملاتی که به مثابه‌ی یک بسته‌ی معنادار، یک نقش مجزا در پیش‌رفت داستان را به عهده می‌گیرند، به همین ترتیب، سرشار از درازگویی و پرنویسی‌اند. به جز قصه‌ی اول، در آن دو دیگر، غایت متن چیزی جز جویدن یک تئوری اندیشه‌گانی، آن هم به طرز لخت‌وعور و ناشیانه نیست. «در تکوین بی‌سببی» در ویرین گذاشتن حرف‌های مد روز بودریاری در باب وانموده‌گی و نیز مسائلی مربوط به تغییر جنسیت و هم‌جنس‌گرایی و ...، و گیریم که از موضعی منتقدانه! است؛ مسائلی که در این سال‌ها خوراک رسانه‌های غربی-سرمایه‌داری است. و «طرح یک کودتا» طراحی سهل‌انگارانه‌ی یک معمای داستانی-تاریخی در باب ساخت‌شکنی دریدایی تقابل خیال-واقعیت است. بداعی وسوسه شده که قصه‌های فلسفی بنویسد و چنین کمر به قتل توانایی‌های اثبات‌شده‌ی خودش در قصه‌نویسی بسته است و سرانجام متن‌هایی ناشیانه، نه به مثابه‌ی یک تجربه‌ی شکست‌خورده‌ی هنری-ادبی که خود تجربه و نه ماحصل آن می‌توانست حائز اهمیت باشد، بل که به مثابه‌ی یک شوخی تاسف‌برانگیز خلق کرده است. و اما دیدنی جزئی‌تر در ادامه‌ی همین نوشتار:

توطئه برای قتل

- «توطئه برای قتل» که ارزشمندترین قصه‌ی این مجموعه است، با زاویه‌ی دید خاصی که برمی‌گزیند، تکیه بر همان روش‌های مشخص ادبیات مدرنیستی دارد؛ محدود کردن و بی‌دیدگاه کردن راوی تا جایی که به یک لنز بی‌جان تبدیل شود و یا خست در ارائه‌ی اطلاعات و محدود کردن خواننده، در حاشیه‌نگه‌داشتن «داستان» قصه و پرداختن به «متن» به عنوان هستی غایی، توجه بیش از حد و وسواس گونه به جزئیات ابژکتیو تصاویر داستان، عدم شخصیت‌پردازی و فاصله‌گیری محسوس از سویه‌ی راوان‌شناسانه‌ی امر روایت، پرتاب برخی از گفته‌های آدم‌های درون داستان به متن بدون هیچ توضیحی راجع به گوینده‌ی آن و یا پی‌گیری این گفته و بیان دبالوگ طرف دیگر و به این ترتیب فروپاشی منتطق گفت‌وگو و ... همه‌ی این تکنیک‌ها در قصه‌ی مذکور یک‌به‌یک به کار گرفته شده‌اند. تکنیک‌هایی که روش به کارگیری آن‌ها رونویسی روش «رمان‌نو» نویس‌های فرانسوی و به خصوص رب-گریه است. در واقع تمامیت این قصه تمامیتی جعلی و غیر اصیل است؛ چراکه تقلید بی‌چون‌وچرای شروع رمان «در هزارتو» است، با این تفاوت که راوی «توطئه برای قتل» به سردی و بی‌تفاوتی راوی آن رمان نیست و دیدی شاعرانه دارد، در صورتی که راوی «در هزارتو» دیدگاهی خشک و پلیسی (دقیق و شرلوک‌همزی) دارد.

- برخلاف متن پدر، رمان‌های رب‌گریه، که به گفته‌ی مترجم «در هزارتو»، مجید اسلامی، پر از ظرافت‌های نحوی-آوایی است؛ ماهیت زبان قصه‌ی بداعی چیزی جز یک بدنویسی ناشیانه نیست؛ زبانی شلخته، یک‌نواخت و خسته‌کننده: «انگشتان لحظه‌ای از هستی دودی بیرون می‌روند، وقتی برمی‌گردند لبه‌ی کاغذی که توتون را پیچیده در خودش تر شده، و نوک سیگار به آتشی موذی و پایدار دچار است.»

- اگر نام قصه را برداریم، بخش عظیمی از دلالت‌های معنایی آن از بین می‌رود، به خصوص در مورد صداهایی که از دهان آدم‌های داستان نوشته شده است. گفته‌هایی که از بین صدها گفته‌ی آدم‌هایی که دور میز نشسته‌اند انتخاب و نوشته می‌شود، جملاتی وفادار به عنوان قصه‌اند؛ همین مسئله جعلی بودن فرم قصه را بیش تر نمایان می‌کند. اگر فرم کلی روایت و تمهیدات برسازنده‌ی آن، که پیش از این به آن‌ها اشاره شد، دارای اصالت بودند، و یا به لفظی دیگر، اگر بی‌اهمیتی داستان و در برابرش، نفس محدودیت راوی و حتا خود روایت امری درونی بود، جملات دیگری از زبان آدم‌های دور میز نوشته می‌شد تا از یک سو هم چنان ماهیت ابژکتیو آن‌ها حفظ می‌شد و سوژه‌گی آن‌ها در جهت تحقق عنوان قصه از فرم غایی متن بیرون نمی‌زد؛ و از سویی دیگر، تاویل‌پذیری متن دوچندان می‌شد و چنان‌چه هنوز هم خواستی مبنی بر کشف منطق سوژه‌گانی روایت از سوی خواننده بر قصه اعمال می‌شد، او به دریافتی کاملن شخصی و یا حتا پرت از آن منطق می‌رسید که این امر همانا آخرین حلقه‌ی تحقق فلسفه‌ی کارکردی چنین قصه‌هایی است. این مسئله به شکلی نمایان‌تر، و به وضوحی بجه‌گانه‌تر (نسبت به غایت فرمی خاص آن‌ها) در دو قصه‌ی دیگر مجموعه نیز صادق است.

- مسئله‌ی دیگری که از همین قصه‌ی دو صفحه‌ای بیرون می‌زند درشت‌گویی‌هایی است که راوی آن در حین توصیف جزئیات دچار آن می‌شود. این مسئله در تلاش راوی برای ساختن نمادهایی از اشیای توصیف شده نمایان می‌شد؛ نویسنده با این کار باز با غایت فلسفی فرمی که برگزیده است در تناقص قرار می‌گیرد، و با تکرار این امر به نظر می‌رسد که اصل دست یازیدن او به چنین فرمی کاملن ناآگاهانه بوده و او نفس روایتش را نفهمیده است چراکه با این کار تمامیت ابژکتیو پدیده‌های تصویری را تقلیل می‌دهد و برای آن‌ها ماهیتی ارجاعی و معناساز تدارک می‌بیند. برای نمونه اشاره‌ی پررنگ به «جعبه‌سیگار نقره» و «ناخن‌های لاک‌زده» چنین خصوصیتی دارد.

- تفاوتی ظریف در این قصه‌ی کوتاه با «متن اصلی» (رمان‌های رب-گری‌به) وجود دارد که نقطه‌ی قوت «توطئه برای قتل» و تنها دلیل اهمیت آن است. راوی در همان پاراگراف اول یک بازی زبانی برای روایت تدارک می‌بیند و در ادامه تمام تشبیه‌ها و استعاره‌های متن در چارچوب همین بازی معنا پیدا می‌کنند. شرح «هستی دودی» در بند اول، کلیت زبان قصه (که پیش‌تر اشاره شد فارغ از مسائل واجی-نحوی زبانی شاعرانه است)، مرزبندی‌ها و ویژه‌گی‌های دال‌ومدلولی آن زبان و تمایزش با نظام عمومی زبان را ترسیم می‌کند و پس از آن مابقی متن در چارچوب این حوزه‌ی معنایی-دلالتی (بازی زبانی) روایت می‌شود. چنین امری به شکلی ناگزیر در تمام متن‌های ادبی پدیدار می‌شود، اما در این قصه به طرز کاملاً مشخص و با چارچوبی استوار و برجسته اتفاق افتاده است. برای اثبات این مسئله کافی است بند اول قصه را حذف کنیم، در این صورت تمام بندهای بعدی آن از نظر معنایی معلق می‌مانند و ابهام بی‌قیدوبندی بر متن حاکم می‌شود.

در تکوین بی‌سببی

- بند دوم بخش قبلی این نوشتار، اشاره به شلخته‌گی زبانی قصه، عین در مورد «در تکوین بی‌سببی» نیز صادق است: «با پیشنهاد محسن خالقی قرار بر این شد که گفت‌وگوها دسته‌جمعی توسط جمع پیاده شوند.» یا «در حال حاضر امکان حیوان شدن برای انسان مقدور نیست.»

- فرم این قصه، که می‌توانست در صورت پرداخت و آن هم با اتکا به داستانی درخور به عینیت برسد، به شکل تاسف‌آوری حرام شده است. فرم «در تکوین بی‌سببی» چهار لایه دارد: (۱) متن دیالوگ‌ها، (۲) گفته‌هایی که بعدن، در زمان ثبت نوار گفت‌وگوها توسط شخصیت‌های داستان به آن اضافه می‌شود، (۳) قسمت‌هایی که راوی به زبان ماضی در حال سخن گفتن از ماجراهای اتفاق افتاده است، و (۴) روایت مضارع راوی که ناظر به زمانی پس از کلیت آن سه لایه‌ی دیگر بیان می‌شود. چنین فرمی قابلیت‌های روایی بسیاری برای قصه تدارک می‌بیند که می‌توانست منجر به پیچیده‌گی‌های بکر و تازه‌ای در خلق موقعیت‌هایی متکثر در تقابل شخصیت‌ها و زمان شود؛ اما به دلیل جعلی بودن ساختار معنایی قصه (که در بند بعدی تشریح می‌شود)، این قابلیت‌ها به عینیت نرسیده است.

- بخش‌هایی از قصه برخلاف ظاهر گفت‌وگویی‌شان، به شکل واضحی توسط یک نفر روایت (نوشته) می‌شود؛ و او کسی نیست غیر از حجت بداعی نویسنده. او حرف‌هایی برای گفتن دارد و به مرور آن‌ها را در دهان آدم‌های داستان قرار می‌دهد. به این ترتیب اواز منطقی دیالوگ فاصله می‌گیرد و صرفن حرف‌هایش را به شکل دیالوگ تزئین کرده و به درون متن تزریق می‌کند. این کار چنان واضح انجام می‌شود تا جایی که مشخصن به قوه‌ی خوانش خواننده توهین می‌شود و متن قصد فریب او را دارد. نویسنده پیرامون مسائلی مثل بحث «وانموده‌گی»، مسئله‌ی «تغییر جنسیت»، «لذت جنسی مقعدی»، «قاعده‌گی»، «خصلت غیر سوژه‌گانی حیوان» و «سکس دسته‌جمعی» حرف‌هایی برای زدن دارد که به شکل خام‌دستانه‌ای روایت را بهانه‌ای برای نوشتن آن‌ها قرار می‌دهد. در واقع او به شکل کودکانه‌ای مفتون حرف‌هایی شده است که قصد دارد آن‌ها را به شکلی بسته‌بندی شده به رخ روایت (خواننده) بکشد، او فریفته‌ی توهمی شده که معطوف به جسارت‌آمیز بودن صرف پرداختن به چنین مضامینی است؛ توهمی که از منظری توپولوژیک غرق در سنت اسلامی-ایرانی است. این مسئله در قسمت پایانی قصه، آن‌جا که روایتی تازه از ماجرای هبوط انسان از بهشت ارائه می‌شود، به عریان‌ترین شکل ممکن نمایان می‌شود؛ اسم شخصیت‌ها را از ابتدای سطرها بردارید؛ فقط و فقط یک نفر مشغول داستان‌پردازی است. ساختار جعلی قصه در چنین نظرگاهی آشکار می‌شود. ساختاری که انگار بزرگ‌تر از توان قصه‌نویسی مولف است و او در دو صفحه‌ی ابتدایی مشغول صغراکبرا چیدن برای هضم آن است؛ هضمی که برای خود نویسنده مشکل است و نه برای خواننده‌ی متن.

- نویسنده مجبور شده که در جاهایی دیالوگ‌هایی کاملن بی‌ربط به آدم‌های داستان تحمیل کند؛ دیالوگ‌هایی که در جهت ایجاد چرخشی ناگهانی از یکی از بحث‌های اشاره شده به دیگری است. این دیالوگ‌ها بزرگ‌ترین گاف‌های روایی این قصه‌اند. مثلن بعد از بحث «تغییر جنسیت»، بی‌راهه‌ای به سمت «تعبیر خواب» تدارک دیده می‌شود تا با نوشتن یک دیالوگ درشت و بی‌ربط مسیر گفت‌وگو به سمت بحث «وانموده‌گی» تغییر کند: «ریحانه: تو که چنین چیزی می‌گویی پس چرا وانموده را نمی‌پذیری؟» جالب این‌جا است که در پشت چنین جمله‌های بی‌ربطی، همیشه یک توجیه بیرونی قرار دارد: بحث‌های مشابهی که «ممکن است» پیش از زمان وقوع میزگرد مابین داستان پیش آمده باشد.

- جایی از زبان شخصیت اصلی نوشته شده است: «دریچه‌ی نگاه من به هستی پورنو است.» این جمله تکلیف ماهیت قصه را مشخص می‌کند. گفت‌وگوهای قصه، با آن که اکثر حجم متن را به خود اختصاص داده‌اند، اما ماهیتی بیرونی داشته و خارج از هستی فرمیک روایت هستند، درواقع آن بخش از گفت‌وگوها که در راستای پیش‌برد روایت نیستند (که در بند قبلی به آن‌ها پرداخته شد)، مازاد این روایت‌اند؛ اگر از جهتی از این مازاد صرف نظر کنیم، و از جهت دیگر دیدگاه بالادستی نویسنده، دیدگاهی که در عنوان متن عینیت یافته است را نیز فراوش کنیم، روایت باقی‌مانده صرفن یک روایت پورنوگرافیک است.

- تنها نکته‌ی حائز اهمیت «در تکوین بی‌سببی» جنس راوی آن است. راوی این قصه کسی نیست به غیر از «جمع» که در جاهایی از متن برای همین «جمع» نقش‌های فاعلی تدارک دیده شده است، و برتری آن این‌جا است که زاویه‌ی دید «جمع» سوم‌شخص بوده و از ضمائر اول‌شخص جمع استفاده نشده است. وسعت دید راوی ناظر به وجه‌اشتراک دید همه‌ی شخصیت‌ها، به غیر از میترا است؛ و این امر در تمام طول قصه به طرز استادانه‌ای رعایت شده است.

موخره

- ابرروایت قصه‌نویسی بداعی اعتراض است؛ چه هنگامی که مشغول داستان‌گویی است و چه زمانی که دغدغه‌های فرم و ساختار قصه به نوشتن‌اش وامی‌دارد، آن‌چه که غایت و نهایت قصه‌های او است روح طغیان‌گری است؛ و سمت‌وسوی تیغ‌های طغیان‌ش هم، بیش از هرچیز، روشن‌فکری ایرانی را نشانه گرفته است؛ گاهی به خلق آدم‌هایی می‌پردازد در تقابل و در تضاد تیپ روشن‌فکری و از زبان «باباپیر» خطاب به همه‌ی آن‌ها می‌گوید: «اون چیزایی که می‌نویسی به خایه‌هام»، و گاهی با جرح شخصیت محتوم نویسنده‌ی ایرانی، شخصیت روشن‌فکر، می‌پردازد و ترکیب عجیب‌وغریبی مثل «روشن‌فکر لات» خلق می‌کند. بداعی نویسنده‌ی ناآرام روزگار ما است؛ نویسنده‌ای که در عین محرومیت از چاپ کتاب، کرگدن‌وار به کارش ادامه می‌دهد و هزارتوهای روایت را یکی‌یکی تجربه می‌کند؛ چه هنگامی که مثل کبک سرش را زیر برف کرده و از روی دست دیگران کپی می‌کند و چه هنگامی که حقیقتن در حال نوآوری است.

چرا من چنین می‌نویسم

حجت بداعی

تحریریه‌ی دستور: این صفحه، صفحه‌ی ثابت مجله‌ی دستور است که نویسنده یا شاعر راجع به نوشته‌های خودش توضیح می‌دهد. حجت بداعی، اما، برای این صفحه متن زیر، که طبعن نوشته‌ای نقادانه نیست، را ارائه داده است. ناگزیریم که صفحه‌ی خالی توضیح مولف را با چنین متنی پر کنیم، چراکه او معتقد است نوشته‌ی زیر آثارش را توضیح می‌دهد.

عبور پر طلاطم حسی

از جزیره‌ی صحرای سینا

به قامت کشیده‌ی رود نیل

فرو می‌رود به ماتحت هرم میانی

فرعون جیغ کشید

و هامان سر در گریبان

اژدهای نیل را ثنا گفت

عصا کشان

عبور پر طلاطم حسی

پای دیوار بلند

به هق‌هق‌اش نفس دمید

و بر اشک‌هایش دوید

تا ناخنش در اسارت جرز دیوار

با استخوانی هم‌بستر شد

نشسته‌ی هم‌خوابه‌گی

از اشک‌های روان بر گونه‌اش بخار می‌شد

و گوشش بسیط شد

میدانی برای تاختن اسب‌ها

مغول‌ها از محیط لاله‌ی گوش به مرکز سر خوردند

دلش همچون سم اسبان به تقلا بود

وقتی که یک مغول با زلزله‌ی وردی

هم‌سنگ جیغ‌های ماموت

پرده‌ی گوشش را درید

دلش در باطلاق آرامش فرو رفت

پس از دریافت آخرین حجم اصوات که می‌توانست:

«بکارت جهان برداشته شد»

عبور پر طلاطم حسی

از ردیف دنده‌های چپ مار پیچ

خزید تا گودی گلو

میان جناق سینه‌ی چنبره زد

دندان‌ها یک‌دیگر را تنگ گرفتند در آغوش

نفس خودش را گرد کرد جنین‌وار در گلو

پلک‌ها مادرانه

چادروارگی‌شان را

کشیدند روی کودک مردمک

هرچند که اشک

سرخوش از هیجان و دلیر از ندانستن چرایی‌اش

از لای ریش‌ریش مژه‌ها سرک می‌کشید

حنجره

پای در بند و دست افشان

دردمند از فشار سنگین سکوت صلیب بر دوشش

آماده می‌شد برای شهادت

زمان پی‌ها را می‌تپید

و زمین‌لرزه‌ی تن

کوه‌های عظیم ذهن را فرو می‌ریخت

تا رسیدن به گسل عمیق

شکافی که دندان‌ها را از آغوش هم وا کند

ومادر پلک را فرو برد در کودک مردمک

حنجره رو به اتمسفر شهادت داد و خراشید؛

عبور پر طلاطم حسی ست

زمان فشرده میان در قیامت

عادت

ندامت و

شهادت

شهامت پیامبر همواره را

مادر زمان و پدر مکان

به شهوت کشیدند در آغوش هم

شهامت پوست انداخت و

شهادت سر زد

نه مثل سپیده نه مثل ماه

تنها

مانند

یک

آه

جهان‌واره‌ای از آن خود

نگاهی به جهان داستانی حجت بداعی

سعید طباطبایی

بیشتر نویسنده‌گان از همان آغاز کار خلاقه، روش کاری خود را در ادبیات برمی‌گزینند. و انتخاب روش کاری بیشتر از هر چیزی به نوع جهان‌بینی و نحوه‌ی اندیشیدن فرد نویسنده برمی‌گردد و البته بی‌شک این نحوه‌ی تفکر، زاده‌ی روش زیستن فرد و پی‌جویی او در هستی و دیگر جهان‌ها -جهان‌های متن؛ کتاب‌ها، فیلم‌ها، عکس‌ها، روایت‌های پراکنده و ...- است. روش کاری نویسنده‌گان را برای بازشناسی بهتر می‌توان به چند دسته تقسیم کرد -البته تقسیمی که صرفن صوری است و قرار است وضعیت کلی را به ما بهتر بشناساند، نه آن‌که ما را از شناخت عمیق‌تر باز دارد-. بر اساس این دسته‌بندی فرضی، دسته‌ی اول نویسنده‌گانی خواهند بود که قرار نیست به جهان خلاقه پا بگذارند و به مرزهای آفرینش متنی تازه دست یازند. هرچند بی‌شک در هر نوع نوشتنی، حتا از آن گونه که یک شاگرد دبستانی به رونویسی می‌پردازد، باز شکلی از خلاقیت و بازآفرینش موجود است، اما منظور از جهان خلاقه و آفرینش‌گری درجه‌ای از بدعت است که بتوان اثر آفریده شده را اثری نو خواند. این دسته از نویسنده‌گان در باب تقلید می‌کوشند. جهان‌های خلق‌شده را باز می‌آفرینند و خوراکی ساده‌هضم به مخاطب خود می‌خورانند. موفق‌های این دسته در کوتاه‌مدت محبوب‌اند و با گذر زمان آثار آن‌ها نیز از یاد می‌رود. دسته‌ی دوم نویسنده‌گانی هستند که در آفرینش‌گری وجه میانه را برمی‌گزینند، یعنی از مرز تقلید

صرف از پیشینیان فراتر می‌روند و فضاها‌ی تازه‌ای ترسیم می‌کنند، اما در این راه آن‌سان زیاده نمی‌روند که جهانی دگرگونه خلق شود. جهان آن‌ها بدیع و تازه و درعین‌حال آشنا است. این دسته از نویسندگان اغلب در زمان حیات خود، نویسنده‌گان موفق و مورد توجه مخاطبان هستند، چه هم تازه‌گی را به مخاطب هدیه می‌دهند و هم او را با خود به جهانی آشنا می‌برند. خواننده که با فضا مانوس است از هوای تازه تنفس می‌کند و حظ می‌برد. اما دسته‌ی سوم نویسنده‌گان شورشی هستند. نویسنده‌گانی که مایل‌اند خود را به ذات آفرینش نزدیک کنند و همه چیز را در هم ریزند و جهانی، جهان‌واره‌ای بی‌شبهت به آن‌چه تا کنون بوده بیافرینند. این‌ها مثل انقلابی‌ها می‌مانند، مثل انقلابی‌های فرانسوی که همه چیز را، حتا زمان و تاریخ را می‌خواستند از نو سامان دهند. نویسنده‌گان این دسته فارغ از نام و نان هستند، یعنی باید باشند چون خلاف آمد عادت پیش گرفتن به راه بادیه رفتن است، یا به واحه خواهی رسید، یا نه. شاید بسیار باشند مشتاقان راه سوم، اما این راه هم ورودش سخت است و هم خروجش. راه سوم راه بی‌برگشت است، بی‌فرجام. پس اگر به این روش بروی معلوم نیست چه در انتظارت باشد؛ شاید بدل به کافکایی شوی، پروستی شوی، جویسی شوی و یا بیوندی به استعدادهای خفته و خاموش گورستان‌ها. ورود به راه سوم نیز خود آسان نیست. قدرت خلاقه، شناخت متن و زبان، اشراف به شیوه‌های مختلف نگارش و گذر از دسته‌ی اول و دوم و جنون، لازمه‌ی ورود به این راه است. به‌خصوص جنونی که این قدرت را به نویسنده بیخشد که در متن خود جهان را به چالش گیرد و متن را به چالش گیرد و از ماحصل این دو چالش، جهان‌واره‌ای بسازد که مخاطب را جذب کند و بعد مخاطب و جهان ذهنی او را دوباره سخت به چالش گیرد. این نوع نویسنده به دنبال اتفاق‌ها و رخداد‌های تازه در ساحت متن است. او خود نوشتن و زبان را به زیر سوال می‌برد و از بازی با همین عناصر بنیادین است که عناصر نوشتاری متنش را می‌جوید. چنین نویسنده‌ای مرز نمی‌شناسد. ممکن است متنش مقاله‌ای فلسفی شود یا به انشای کودکانه‌ای شبیه شود، شاید ملغمه‌ای باشد از عناصر متضاد، شاید ... باید گفت درباره‌ی این نوع نوشتن هیچ چیزی قابل پیش‌بینی نیست.

جهان داستانی حجت بداعی و آثار دوره‌های مختلف کاری او نشان می‌دهد که او نویسنده‌ای متعلق به دسته‌ی سوم از تقسیم‌بندی مفروض ما است. شیوه‌های متفاوت داستانی او از نخستین کتابش «من فکر می‌کنم من» تا پایانی‌ترین داستان‌هایش که در «میزگرد» جمع شده، به این نکته اشاره دارد که او دوست دارد مرزهای مرسوم ادبیات را به کنار بگذارد، از تقلید روش‌های پیشینیان دوری کند و شیوه‌ای از نوشتار را که با انگاره‌های ذهنی‌اش بیشتر در پیوند است پدید آورد. او در هر زمانی به ساختارهای تازه‌ای رو می‌کند و آن‌ها را نیز با توجه به جهان‌بینی خود تغییر ماهیت می‌دهد تا در باشگاه خط سومی‌ها قرار گیرد. بداعی با خط سیر ادبیات ایران نیز در پیوند نیست. شبهت‌هایی با اهالی زمانه‌ی خود دارد اما راهش، راه دیگری است. ساز خود را کوک می‌کند و به دستگاهی که نه شور است و نه بیات می‌خواند. دستگاه موسیقی بداعی شور و بیات دارد اما هیچ کدام از آنها نیست. در واقع ملغمه‌ای است از انواع، که سعی می‌کند نظمی جدید را بنیان بگذارد؛ نظمی از آن خود.

اولین گام؛ درگیری با روایت

تنها کتابی که تاکنون به صورت رسمی از حجت بداعی منتشر شده، مجموعه داستان کوتاه «من فکر می‌کنم من» است. این مجموعه شامل بیست‌وپنج داستان بسیار کوتاه است و در اوایل سال ۱۳۷۸ نشر یافته است. بداعی در این مجموعه بیش از هر چیزی با روایت درگیر است. داستان‌های کوتاه این مجموعه به معنای کلاسیک آن داستان نیستند. این متن‌ها فاقد عنصر اصلی داستان کوتاه کلاسیک یعنی «قصه» هستند. قصه‌ای که ابتدا یک وضعیت را ترسیم می‌کند و سپس در طی پیش‌روی روایت و در جریان اتفاقات داستانی شاهد به‌هم‌ریختن آن وضعیت و ایجاد وضعیت جدیدی هستیم همراه با شخصیت‌هایی که ویژه‌گی‌هایشان ترسیم می‌شود و

تغییراتشان مدنظر نویسنده است. در داستان‌های «من فکر می‌کنم من» اما این چنین نیست. در این داستان‌ها روایت تقلیل یافته است. در بیشتر داستان‌های این مجموعه، نویسنده وضعیتی را نمایش می‌دهد و خود تشریح و توضیح این وضعیت، عمل داستانی و حرکت روایی متن را شکل می‌دهد. داستان، دیگر چیزی جز بیان موقعیت نیست. بیان موقعیتی که شاید زیاد هم خاص نباشد، بل که چون نویسنده آن را دیده و از آن نوشته، دارای ارزش معنایی و متنی شده است. در این داستان‌ها راوی-نویسنده جایگاه خاصی دارد. در واقع در پس متن، اوست که به متن معنا می‌بخشد. اوست که آن موقعیت را دیده و با نوشتن آن و شرح خاصی از آن به واسطه‌ی تکرارها و شیوه‌های روایی به آن هویت می‌بخشد. با حذف راوی-نویسنده و موج نگاه او به حادثه‌ی متن، دیگر چیزی از متن نمی‌ماند. متن از وضعیت داستانی خالی می‌شود. متن بنیان روایتش را از دست می‌دهد. از همین رو است که به نظر من عنوان این کتاب بسیار با مسما است. متن و روایت، حاصل کنش فکر راوی-نویسنده است. و بر اساس همین کنش، توصیف یک دیوار یا یک جوی آب می‌تواند یک وضعیت داستانی را رقم بزند.

حجت بداعی نویسنده‌ی این کتاب، در اولین گام انتشار آثار خود نشان می‌دهد که به وضعیت متن ادبی متفاوت نگاه می‌کند. متفاوت از زمانه‌ای که در آن می‌نویسد به خصوص که در اواسط دهه‌ی هفتاد هنوز به تقلیل بردن روایت چندان باب نشده بود و این نوع برخورد با متن، طی سال‌های بعد بود که اندکی رواج یافت و سرآغاز نوعی مینی‌مالیسم ایرانی و پیدایی داستان‌های کوتاه کوتاه تحت عناوین مختلف شد. اما بداعی راه «من فکر می‌کنم من» را دنبال نکرد. نوع برخورد او با روایت در این مجموعه، گاهی در نوشته‌های بعدی او هم دیده می‌شود اما چالش ساحت‌های دیگری از عناصر نوشتار به آن افزوده می‌شود. گاهی نیز شیوه‌ی برخورد او به کلی متفاوت است و درگیر روایتی حداکثری می‌شود. برخورد بداعی با عناصر داستان بسیار متفاوت و غیرقابل پیش‌بینی است. انگار هیچ شیوه‌ای او را اقناع نمی‌کند و آن شیوه‌ی ایده‌آلش را نمی‌یابد.

حاشیه به منزله اصل

«تریلوژی خمیازه» مجموعه داستان دیگری از حجت بداعی است که هیچ‌گاه به صورت چاپی امکان انتشار نیافته و به شکل الکترونیکی منتشر شده است. این مجموعه در اصل شامل یک پیش‌گفتار و سه داستان «خمیازه»، «بابا پیر» و «نکبتی‌ها» است که در انتشار الکترونیکی داستان «پرواز زیر آب» نیز به این سه گانه پیوسته است، که البته این داستان در این بحث مد نظر ما نیست. داستان‌های این مجموعه برخلاف مجموعه‌ی نخست دارای حجم بیشتری است و از عناصر مالوف داستانی بیشتر بهره می‌برد. این داستان‌ها بر عناصری از قبیل توصیف داستانی، شخصیت‌پردازی و طرح و توطئه استوار است و سعی در کاهش و تقلیل روایت داستانی ندارد. اما با این حال شاهد اتکای داستان به نوعی راوی-نویسنده هستیم، البته باید اذعان کرد که نیمه‌ی نویسنده به نفع نیمه‌ی راوی کم‌رنگ شده و در واقع شاهد اتکای داستان به راوی داستان و نحوه‌ی روایت او هستیم. در این مجموعه اتفاق خارق‌عادتی که رخ می‌دهد، کمتر در حوزه‌ی عناصر داستانی است و بیشتر در حوزه‌ی زبان و ابعاد معنایی داستان است. زبان داستان‌های این مجموعه از یک زبان ادبی مرسوم فاصله گرفته و با واژه‌گان لمپنی شهری درآمیخته است. از سوی دیگر فضای داستان‌ها نیز به همین میزان از فضاهای مرسوم فاصله گرفته و نویسنده سعی در ارائه‌ی فضایی از حاشیه‌ی زنده‌گی شهری دارد. اما زنده‌گی در حاشیه، در جنوب شهر و زنده‌گی جنوب شهری که بداعی در این داستان‌ها روایت می‌کند نه به عنوان حاشیه، که به عنوان متن غالب بازگو می‌شود. در این سه داستان شکل‌گیری نوعی بومی‌گرایی شهری-منطقه خاصی از شهر- را شاهد هستیم. بومی‌گرایی‌ای که در آن از حاشیه به منزله‌ی اصل سخن گفته می‌شود. پیش از این نیز داستان‌هایی به توصیف فضای جنوب شهر تهران و فرهنگ حاکم بر محلات جنوبی هم چون جمشید،

جوادیه، سرچشمه، دروازه‌غار و ... پرداخته‌اند اما در بیشتر آن‌ها نگاه مولف نگاه قیاس آن فضاها، آن نوع حاشیه‌نشینی شهری با فضای غالب شهر و گاهی شمال شهر و فضای حاکم بر آن بوده است. اما «تریلوژی خمیازه» فضای جنوب‌شهری را توصیف می‌کند بی‌آنکه اشارتی به تفاوت آن با فضای دیگر مناطق کند. او جنوب شهر را چنان می‌نمایاند که انگار جز آن نیست و اصل همین است. حاشیه‌ای در کار نیست. حتا اصل به حاشیه نیز رانده نشده، اصل به کل غایب شده است و حاشیه و حاشیه‌نشینی همه‌چیز است. او در وصف این حاشیه از زبانی متناسب بهره می‌جوید. زبانی مخلوط با واژه‌گان لمپنی و گفت‌وگوهای آغشته به فحش‌های ناموسی. اما باز این زبان حاشیه‌ای با زبان ساکنان مرکز یا شمال شهر قیاس نمی‌شود. صرفن زبان یگانه‌ای است که متن از آن بهره جسته و خویش را با آن عرضه می‌کند. این زبان بدلی ندارد یا بدلی نیست. اصل اصل است. این نوع استفاده از زبان، این فضا و دغدغه‌های شخصیت‌های این سه داستان، در نهایت منجر به پیدایی نوعی بومی‌گرایی حاشیه‌ی شهری می‌شود. شاید معادل این نوع داستان را به عنوان نمونه بتوان در ادبیات جنوب یا ادبیات بومی روستایی یافت.

قطار من

«قطار مردم» نخستین رمان حجت بداعی است. رمانی کوتاه که در ساحت رمان، اتفاق کاملن تازه‌ای است. این رمان نیز هنوز به صورت چاپی نشر نیافته و فقط نسخه‌ی الکترونیکی آن موجود است. در این رمان بداعی از تجربه‌های دو کتاب پیشین بهره گرفته و درعین حال متفاوت ظاهر شده است. شباهت این رمان به مجموعه‌ی «من فکر می‌کنم من» در تقلیل روایت و یا به دیگر عبارت، روایت حداقلی آن است. «قطار مردم» موقعیتی فرضی است یا فرض یک موقعیت است که به چند شکل بازگفته می‌شود و در هر شکل، این موقعیت فرضی مدام تکرار می‌شود. اما در واقع همه چیز داستان در سه خط نخست گفته شده است: «دو خط موازی، فرضی‌تر از فرض، ترسیم می‌کنم رو شیشه میزم. با نگاهم نه، با خیالم؛ دو تا خط موازی خیال می‌کنم. ساس بی‌نوا را که اندازه نوک خودکار است و قهوه‌ای کم‌رنگ است می‌گذارم درست وسط خیالم. یک ساس، درست وسط خیال آدم، حتی اگر اندازه‌ی نوک خودکار باشد و قهوه‌ای کم‌رنگ چه قدر تو چشم می‌آید! خیال دو تا خط موازی است.»

در این داستان شش شخصیت اصلی وجود دارد که در واقع خیالی‌اند و دو به دو تکرار یکدیگر. این شخصیت‌ها هم‌دیگر را کامل می‌کنند به نحوی که هم مکمل‌اند و هم متمم. در عین حال شخصیت‌اند و در عین حال تیپ. از سویی رفتارهای تیپیک از خود نشان می‌دهند و اسم‌گذاری تیپیکی هم دارند و از سوی راوی-نویسنده که این بار نیمه‌ی نویسنده‌اش پررنگ‌تر شده، چون شخصیت با آن‌ها برخورد می‌شود. شاید نکته‌ی مهم این رمان همین پررنگی حضور نیمه‌ی نویسنده باشد. در این جا است که به شکلی واضح با یکی از بنیادی‌ترین و ثابت‌ترین عناصر متن‌های بداعی روبه‌رو می‌شویم؛ یعنی «من». «من» متن‌های بداعی محور داستان‌های اوست. «من» ای که به داستان‌ها شکل می‌دهد و روایت با او معنا می‌یابد. قطار مردم بی «من» راوی-نویسنده شاید چند خطی بیش‌تر نبود و بدل به متنی نمی‌شد. این «من» ای که در خود رمان تشییع‌اش می‌کنند اما دوباره ظاهر می‌شود و سند قطار مردم را می‌خواهد به نام آن پنج نفر دیگر بزند. «من» ای که دغدغه‌های او متن را می‌سازد. «من» ای که بازی‌های او راه رمان را می‌گشاید. «من» معترضی که به همه چیز اعتراض دارد و در جهان فرضی خود معترضانه می‌میرد و می‌زید. راوی-نویسنده‌ای که چون یک دانای کل بر هستی رمان سیطره افکنده و گاه بر خود نیز شورش می‌برد.

شاید ردپای «تریلوژی خمیازه» در این اثر کم‌تر باشد اما بی‌هیچ نیست. به خصوص در لحن و زبان برخی شخصیت‌ها شاهد نوعی شباهت با تریلوژی هستیم و گاهی فضای رمان نیز به فضای آن داستان‌ها نزدیک می‌شود. اما «قطار مردم» دغدغه‌ی مرزشکنی‌اش بیشتر معطوف تکنیک‌های روایی است. بخش‌بندی تکنیکی داستان، تکرارها، فرض یک موقعیت، بازی به‌نام‌زدن سند و شرح نقشه‌ی قطار مردم، استفاده از بازی شاه-دزد-وزیر برای پیش‌برد روایت، طرح سؤال توسط راوی-نویسنده و توصیف موقعیت به عنوان پاسخ، و نهایتاً بازی عکس‌ها -شرح و توصیف عکس‌های فرضی- مهم‌ترین تکنیک‌های اجرا شده در متن است که همه نیز به حضور پررنگ راوی-نویسنده در متن دلالت و اشارت دارد. متنی که شاید به خاطر همین ساختار شکنی‌ها، چندان راحت با مخاطب ارتباط برقرار نکند و تکرار، حوصله‌ی مخاطب را سر برد.

بی‌سرانجامی

اگر انتشار الکترونیکی را انتشار به حساب آوریم، بداعی دارای سه کتاب است؛ دو مجموعه و یک رمان. البته کارهای بداعی بیش از این‌ها است. او داستان‌های کوتاه فراوانی دارد که برخی از آن‌ها به صورت پراکنده در نشریات و سایت‌های ادبی منتشر شده و برخی دیگر هیچ‌گاه نشر نیافته است و نشر آن‌ها می‌تواند به تحلیلی گسترده‌تر و جامع‌تر از جهان داستانی او کمک کند. البته قرار است این داستان‌ها در دو مجموعه تحت عنوان‌های «توجیه» و «بورخس خوانی» منتشر شوند. اما با توجه به همان داستان‌های پراکنده‌ای که هم‌اکنون از او در اختیار است، می‌توان گفت او هم‌چنان طبع آزمایشی کرده و شیوه‌های مختلفی از نوشتار را تجربه کرده است. تجربه‌هایی که بعضی بسیار موفق -چون «پرواز زیر آب» منتشره در تریلوژی خمیازه- و بعضی نیز نه چندان موفق -چون «سمفونی مرده‌گان» و «زناشویی»- بوده‌اند.

بداعی هم‌چنین به جز «قطار مردم» چند رمان دیگر دارد که همه ناتمام مانده‌اند. از جمله‌ی این رمان‌ها می‌توان به «توبره‌ای برای اسبان»، «شیرشاه»، «الف»، «سونیا غارت می‌شود» و «جایی بین اسب و بز» اشاره کرد. کامل‌ترین این رمان‌ها «توبره‌ای برای اسبان» است که فقط بخش پایانی آن نانوشته مانده است. بخش پایانی این رمان جدولی است که در شرحش روایت داستانی رمان امتداد می‌یابد. از همین اشاره‌ی کوچک مشخص می‌شود که در همین آثار نیمه‌کاره نیز بداعی به جست‌وجوی شیوه‌های جدیدی برای بیان می‌گردد. شیوه‌هایی که شاید گاهی با شکست یا نیمه‌کاره‌ماندن مواجه شوند اما همیشه تازه‌گی را در خود تکوین می‌کنند. شاید هم همین خیال خلاق باشد که نویسنده‌ی آن‌ها را از تکمیل نوشته‌های قبلی باز می‌دارد و او را وامی‌دارد خلاقیتش را به شیوه‌ای دیگر عرضه کند حتا اگر خلاقیت قبلی به پایان نرسیده و عرضه نشده باشد.

اعتراض به بودن

سه‌گانه‌ی «میزگرد» که در همین نشریه منتشر شده است از جدیدترین نوشته‌های بداعی است. مجموعه‌ی سه داستان متفاوت که باز هم نویسنده سعی داشته جهان‌های تازه‌ای را در آن‌ها تجربه کند. اما مهم‌تر از تجربه‌ی فرم‌ها و شیوه‌های تکنیکی بروز اندیشه‌ی بنیانی نویسنده در این سه اثر است. میزگردهای سه‌گانه غیر از آن‌که با دیگر آثار نویسنده تفاوت‌هایی دارند با یکدیگر نیز متفاوت‌اند. میزگرد نخست توصیفی کند از وضعیت دست‌ها و اشیا است. وضعیتی که سه گفتار سعی دارد آن‌ها را تکمیل کند و به این طریق خواننده را به سویی سوق دهد. میزگرد دوم اما بحثی است درباره‌ی جنسیت که نهایتاً با تعریف روایتی از بهشت پیش از سقوط آدم و حوا به یک

سکس‌پارتی کوچک منجر می‌شود. داستان سوم، میزگرد تصاویری از مشاهیر است. تصاویری که ماحصل دست هنرمند و اندیشه‌ی راوی درباره‌ی آن شخصیت‌ها است. دو داستان نخست به نحوی با موضوع جنسیت در ارتباط هستند و در لایه‌های عمیق‌تر، اعتراضی هستند به موقعیت وجود. اما داستان سوم یک‌سره با مقوله‌ی واقعیت و خیال و مرز آن‌ها در ارتباط است و نهایتن مرگ. هرچند به زعم من این سه اثر دارای ضعف‌های ساختاری بسیارند اما بررسی تاویلی آن‌ها و دیگر نوشته‌های حجت بداعی نشان می‌دهد که اندیشه‌ی بنیادی و مشترک آثار او که گاه نهانی و گاه آشکار -چون میزگردهای سه‌گانه- رخ می‌نماید اعتراض است؛ اعتراض به بودن. اعتراضی که از جانب «من»، هستی و روایت را نشانه می‌گیرد. شاید این همه تفاوت فرمی در آثار این نویسنده حاصل همین اعتراض است. بیان اعتراض به هستی و روایت به واسطه‌ی نوشتن و زبان که زاده‌گان هستی و روایت هستند گاهی قانع‌کننده نیست و نویسنده‌ی معترض را بر آن می‌دارد که شیوه‌ها و روش‌های تازه‌تری را بیازماید. در واقع دهر در حال بازی دادن این «من» معترض است. گاهی با به بازی گرفتن «من» معترض نویسنده بنایی درخور می‌سازد و گاه ویرانه‌ای که اقامت در آن جایز نیست. شاید گره‌ی کار بداعی -به شیوه‌ی خود او اگر گره‌ای در کارش فرض کنیم- با دست کشیدن از این «من» باز شود.

ریخت‌شناسی و درون‌مایه‌های داستان‌های حجت بداعی

تأملی آزاد در ۳ داستان قطار مردم، تریلوژی خمیازه و میزگردها

محمد میلانی

اگر پایه‌های اصلی ادبیات بر مبنای خلاقیت و روایت باشد، در بسیاری از آثار ادبی به نظر می‌رسد که روایت و «روایت یک روایت» می‌تواند پیش از خلاقیت و حتا پیش از خلاقیت مورد توجه قرار گیرد و چه بسا پایه‌های اصلی یک اثر ادبی را تشکیل دهد. خصوصاً آن‌که روایت در تقابل با خلاقیت به اصطلاح، پایش بیشتر در خاک است و می‌توان بیشتر بر آن تکیه کرده و مصداق‌های عینی را به آن استناد داد. اما روی دیگر اساس ما که خلاقیت است می‌تواند یک پای بر زمین و یک پای بر پله‌ای بالاتر از زمین قرار دهد. خلاقیت است که در بسیاری از جاها می‌تواند مرزی بین خود و روایت داشته باشد و در عین حال هم‌سوی آن پیش برود. چه بسا که در چنین شرایطی است که اثر ادبی خلق می‌شود و می‌تواند قابل عرضه و استناد باشد. اما پس از این موارد دو عرصه‌ی دیگر هم پیش روی آدمی قرار می‌گیرند. ۱- عرصه‌ی خلاقیت محض ۲- عرصه‌ی روایت محض.

آیا با هر کدام از این ساختارها یک تنه می‌توان به جلو رفت و در خلق یک اثر ادبی تأثیرگذار بود؟ آیا اثر ادبی به بیرون آمده از یکی از اساس‌های موجود می‌تواند به تنهایی به عنوان یک اثر ادبی مطمح نظر باشد؟

به نظر می‌رسد که خلاقیت در بسیاری از مقاطع فرهنگی و ادبی روزگار ما چنین وضعیتی داشته و توانسته به صورت محض خلاقیت خود را بر مخاطبانش عرضه کند. مثلن داستان‌های علمی-تخیلی که اگر چه سنخیتی با بحث ما ندارند اما گونه‌ای از روایت‌های داستانی هستند. روایت‌هایی که اگر چه امکان دارد هیچ معیار ادبی نداشته باشند اما به تعبیری در بسیاری از آن‌ها عنصر یا عناصر خلاقیت نقش ایفا می‌کنند. خلاقیت جایگاهی فرای آثار ادبی تخیلی دارد. یعنی به واقع ظلم بزرگی خواهد بود که ما تصور کنیم جایگاه خلاقیت در همین منزل است. خلاقیت در کارکردی دیگر و در وظیفه‌ای دیگر از سوی خلاق ادبی می‌تواند درگیر در سایر ژانرهای ادبی نیز بشود. برای این که نوشتار به درازا نکشد مایلیم بحث خلاقیت و روایت را به درون ریخت‌مایه‌های آثار واقع‌گرا در ادبیات ببرم و از این منظر در این خصوص بحث کنم.

در ادبیات واقع‌گرا شما از متن ادبی در برابر چشمانتان توقع‌های متعدد دارید. یعنی نه تنها به دنبال عناصر اساسی موجود و لازم برای خلق یک اثر هنری می‌روید، بل که از سوی دیگر بر آن هستید تا واقعیت‌های دیگری را نیز در اثر پیدا کنید. این واقعیت‌ها را که فرد به دنبال آن است از منظری روان‌شناختی و از راه‌ها و حتا اتفاقات متعدد کسب می‌کند. به این مفهوم که در برابر یک امر واقع، شما به میزان قدرت دیداری و شنوایی خود، به میزان روایت‌هایی که به شما از دیگران نقل قول مستقیم و یا غیر مستقیم می‌شود، به میزان واقعیت‌های تلخ یا شیرینی که حتا امکان دارد در زندگی شخصی شما رخ دهد.

اگر تا این مرحله به اختصار مرحله‌ی ورود به روایت باشد، یعنی این که ما به ابزار و امکانات لازم برای خلق یک روایت مسلح باشیم و سپس بتوانیم از این طریق اقدام کرده و پیش برویم، اما در بیان امر واقع در ادبیات و سپس استفاده از امر خلاق یا خلاقیت خلاق اثر هنری، به نظر می‌رسد که رویکردی تندوتیز به واقعیت امری بسیار مهم و ضروری باشد. یعنی برای بیان یک واقعیت واقعی بیرونی و یا درونی هم به ابزاری که ذکر کردم نیاز است و هم به عینیت‌ها و فکت‌های اجتماعی. عینیت‌هایی که وجود دارند، هر روز با ما و در برابر چشمان ما قرار می‌گیرند. این جا است که یک روای باید با تمام خلاقیت و رعایت مولفه‌های واقع‌بینی به ظبط اتفاق و یا رویدادی که در حال وقوع است پردازد.

داستان‌هایی که وقتی لمس می‌کنی احساس می‌کنی نزدیک‌اند. داستان‌ها و روایت‌های حجت بداعی از این نوع هستند. این داستان‌ها به طرز عجیبی روایت می‌شوند. روایت‌هایی که هم در آن خلاقیت واقع‌گرا را می‌توان یافت و هم واقعیت عینیت و تحقق‌یافته‌ی امر اجتماعی را، که از زبان روای، آن هم یک روای که در مرحله‌به‌مرحله‌ی داستان‌های خود به آن متوسل می‌شود و اصلن به تعبیری دیگر به چیزهایی که هر روز چشمان ما را با خود درگیر می‌کنند. نقطه‌ی دید خالق اثر هنری در کارهای حجت بداعی اگر چه غالبن از دو نقطه‌ی دید کلی است، اما هم‌زمان با رویکردهای متعدد و بیان تصاویر مختلف به خواننده، یک ذهنیت درهم و آشفته را روایت می‌کند، ذهنیتی که اگر خواننده تا کنون نتوانسته با چنین متونی ارتباط برقرار کند، دیگر هم نمی‌تواند ارتباط برقرار کند.

برای روشن شدن ماجرا به نمونه‌هایی از آثار حجت بداعی مثلن قطار مرم، تریلوژی خمیازه و میزگردها اشاره کرده و سعی می‌کنم روایت‌هایی جان‌دار از نوع نگاه بداعی که اتفاقن نگاهی بسیار متفاوت نسبت به آنچه که من هر روز دیده‌ام است، پردازم و آن‌ها را بررسی کنم.

«شاید از اول این نبوده‌ام، اما حالا همینم، فقط یک بو. به همان کهنه‌گی، سمج و مانده‌گار. خیلی ساده است، و دردناک که عامل بودن چیزی مثل یک نخ سیگار باشد. فقط آدم نباید آن چیزی را که هست پنهان کند. مثلن با ادکلن. یک نخ سیگار ارزان قیمت که می‌شود توی جوب انداختش و ناراحت نشد.» (قطار مردم صفحه‌ی ۳)

تجربه‌هایی عینی و ملموس که در روز شاید با آن درگیر باشیم و شاید هم بارها برایمان اتفاق افتاده باشد. در پس اتفاقات معمولی همیشه چیزهای بیشتری وجود دارند که نیاز به دیدن و درک درست از آن‌ها داشتن، دارد.

چیزی که در نوشته‌ی حجت بداعی و تعدادی دیگر از کسانی که در این فضای داستانی و اجتماعی می‌بینند و می‌نویسند می‌بینیم و می‌شنویم.

وجود جهان‌های متفاوت و در عین حال نزدیک به هم، ورود به جهانی جدید و خروج از آن و همین‌طور در میان جهان‌ها و افکار مختلف و بسیار زیاد موجود و در روایت‌های داستانی پرسه زدن، از خصوصیات بارز کارهای بداعی است.

«بهرتر از این بود همه‌ی این‌ها را صدای خودم دوباره برای خودم از دوباره تو سرم تعریف کند.» (تریلوژی خمیازه صفحه‌ی ۷)

از سوی دیگر برای خلق مواردی که در بالا مثال زدم، یعنی در خلق کاری این‌چنینی، زبان روایت بسیار مهم است و در عین حال می‌تواند نه تنها در گیرایی یک اثر ادبی، بل که حتا در زنده‌گی روزمره موثر باشد. سعی و کوشش بداعی از این دست است. او سعی می‌کند تا زبان روایتش را بسیار نزدیک به زبان مردم، آن هم مردم عادی کند. من برخلاف بسیاری نمی‌توانم بپذیرم که به کار گرفتن و استفاده‌ی مدام از زبانی این‌چنین، صرفن استفاده از ادبیات محاوره‌ی مردم و نه چیزی بیش از آن است. شاید در آثار دیگر از نویسنده‌گانی دیگر این کلام صدق داشته باشد، اما زبان بداعی در بیان روایت‌های داستانی‌اش چیزی بیش از این‌ها است. چه‌طور امکان دارد که زبان روایت شخصیت‌های موجود در داستان‌های بداعی از مردم عادی باشند اما هنگامی که این شخصیت‌ها در درون خود مشغول مونولوگ هستند، خواننده کلماتی عمیق و درعین‌حال معنادار را از زبان شخصیت داستان بشنود. این رویکرد را می‌توان در ادبیات موج نوی فرانسه و نیز در ادبیات اواخر دهه‌ی هفتاد و دهه‌ی هشتاد ایالات متحده نیز بیابید. شخصیت‌هایی این‌چنینی که سکان روایت داستان را بر عهده می‌گیرند، اگرچه شخصیت‌هایی شاید ساده و درعین‌حال طبقه متوسطی جامعه هستند، اما ذهن بزرگی دارند و مخاطب این ذهن بزرگ را از میان کلام، منش و برخورد شخص با افراد و پدیده‌های اجتماعی می‌تواند به خوبی دیده و در مورد آن قضاوت کند.

ما در ادبیات‌مان چهره‌هایی از این دست کم داشتیم. در بسیاری از داستان‌های چند دهه‌ی اخیر ما، کمتر چنین شخصیت‌هایی وجود دارند. شخصیت‌های داستان‌های ما حتا اگر دانای کل و مشرف به تمام مسائل پیرامون خود و حتا جهان هم باشند، باز نمی‌توان آن‌ها را با شخصیت‌های موجود در داستان‌ها و کارهای بداعی قیاس کرد. اما برای این که بحث را روشن‌تر کنم مایلیم این‌طور بگوییم که شخصیت‌های موجود در کارها و داستان‌های بداعی، بی‌اختیار من مخاطب را به سمت روایت‌های مسعود کیمیایی در فیلم‌هایش می‌کشاند. مسعود کیمیایی در خلق عناصر فیلم‌نامه‌هایش به نظر می‌رسد که بسیار در این مولفه و پرداختن به این موضوع‌ها کوشا و با دقت است. در وضعیت کلی بسیاری از آدم‌های موجود در آثار کیمیایی انسان‌های ساده و معمولی هستند که حتا در اطراف خودشان و نیز با آن‌هایی که به دلیل مناسبات اجتماعی سروکار دارند کاملن ساده برخورد می‌کنند. اما هنگامی که به عمق این شخصیت‌ها می‌روی، و یا بر اثر اتفاقاتی که در زنده‌گی این شخصیت‌ها می‌افتد و آن‌ها مجبور می‌شوند خود درونی خودشان را بروز دهند، ناگهان مخاطب با

یک سری تصویر مواجه می‌شود که شخصیت اصلی در آن تصاویر کارهایی می‌کند و کلماتی را ادا می‌کند که تا پیش از این مخاطب نمی‌توانست احتمال بدهد که هم‌اکنون این شخصیت این کار را کرده و یا در حال انجام است. از این‌رو شخصیت‌های این‌گونه از داستان‌ها ناگهان تبدیل به رسولانی می‌شوند که این رسولان در مقام اخلاقی یا در حال اخلاقی کردن محیط پیرامون خویش هستند یا به ناحق و ایستاده از این دنیا می‌روند و یا در حالت شرارت، افراد شرور در این نوع و سبک از داستان‌ها هنگام مرگ در پایان داستان این ذهنیت را به مخاطب القا می‌کنند که من آدم بدی نبودم و این زمانه و روزگار بوده که از من فردی بد و شرور تحویل جامعه داده است.

اگرچه به تعبیر خیلی‌ها این نوع از کارها و یا این‌گونه از شخصیت‌ها دیگر نمی‌توانند در زمانه‌ی مدرن و یا در دنیای امروز ما وجود داشته باشند و تفکر و منش‌هایی این‌چنینی دیگر مخاطب خودش را از دست داده، ولی احساس می‌شود که کارها و آثار از این دست مخاطبان خاص خود را دارند. مخاطبانی که عده‌ی آن‌ها هم کم نیست و هنوز در بسیاری از وضعیت‌های اجتماعی ما تأثیر گذار هستند.

وقتی داستان‌های بداعی، که او هم سمت‌وسویی این‌چنین دارد را می‌خوانید. بی‌آن‌که بخواهد چنین برداشتی از آثارش انتشار یابد، احساس می‌کنم که او به گونه‌ای از هم‌نسلان فکری کیمیایی در حوزه‌ی ادبیات جدید باشد. داستان‌های او روایت انسان‌ها و اجتماعی گیج و منگ است که اتفاقن منتظر رسولی برای نجات هم نیست، بل که در شرایط خود غوطه‌ور است و سعی دارد در این فضا آن‌طور که باید زنده گی کند.

«منم و کارد سلاخی دسته‌سبزم، و نانچکوی زنجیربلند و چوب‌سیاهم، من و این چماق یک متریم، سبک‌وزن و سنگین‌کوب، منم با این‌ها من، این منم حدت بداعی.» (قطار مردم صفحه‌ی ۱۲)

یا شخصیت باباپیر در تریلوژی خمیازه، که وقتی به مناسباتش با اطرافیانش دقت می‌کنی، احساس می‌کنی که این شخصیت ویرای این شخصیت ظاهری است که به تصویر کشیده شده است. از این‌رو علاوه‌بر فرم و ساختار داستان‌نویسی‌ای که بداعی در این ۳ اثر در برابر دیده‌گان مخاطبانش قرار می‌دهد، الزامن فرم و روایت مدرنی از رویدادهای اطرافش نیست. در داستان‌های وی روی تک‌تک شخصیت‌های اصلی داستان تکیه می‌شود و بیشتر سعی بر آن است که از سیر تا پیاپی برای خواننده نقل شود. چه از شرایط موجود، که بداعی در به تصویر کشیدن این شرایط بسیار تصویری و به اصطلاح سینمایی برخورد کرده، و چه در مورد شخصیت‌های فردی و تنهای داستان‌ش که سعی در شناختن آن‌ها برای مخاطبانش دارد. از این‌رو است که می‌گویم هم خواندن کارهایش آدم را یاد کارهای کیمیایی می‌اندازد و هم در روایت قصه‌اش علاوه‌بر این که مخاطب تصور می‌کند داستان‌هایش مدرن هستند؛ آن هم از حیث زبان روایت دستوری داستان، اتفاقن کاملن به عناصر داستان‌نویسی سنتی نظر دارد. از این بعد است که تصور می‌کنم که کارهای بداعی با استقبال عام مواجه نشده است. چراکه مخاطب عام داستان‌خوان ما به دنبال ظرافت‌هایی خاص در داستان است، که آن ظرافت‌ها را در آثار بداعی نمی‌توانی بیابی.

ترکیب زبان محاوره‌ی امروزه (و اجازه بدهید بگویم مدرن چون در خلق بسیاری از آثار ادبی و داستانی غرب در دوره‌ی جدید این زبان، زبان قابل توجهی بوده است) با تمام وقایعی که در همین حال و اکنون برای ما می‌افتد و بیان آن‌ها در قالب و تشکیلات سنتی (آن هم نه سنتی میراث‌گونه‌ی ما، بل که به زبان سنتی که در چند دهه‌ی اخیر در جامعه‌ی ما وجود داشته) از کارهای بداعی کارهای درخور تعمقی ساخته که حتی اگر بداعی نتواند در پیدا کردن سوژه‌های داستان‌نویسی در آینده موفق باشد، می‌تواند این زبان را به عنوان اصلی برای داستان‌نویسی خود برگزیند.

پیشنهاد به مخاطبان در خواندن سه اثر از بداعی با نام های قطار مردم، تریلوژی خمیازه و میزگردها

مایل بودم که در باب این ۳ کار به طور اخص نقدی بنویسم تا هم برای بداعی مد نظر قرار گیرد و هم برای کسانی که قصد خواندن این ۳ اثر را دارند مفید واقع شود. اما احساس کردم در این باب اگر چیزی بنویسم بهتر است؛ چراکه در کارهای بداعی آن چنان سیر روایت تنهایی را احساس می‌کنم که به نظرم می‌رسد این روایت تنهایی نمی‌تواند بگذارد که در به کارگرفتن عناصر نقد داستانی آن طور که باید باشد عمل کنم و اتفاقن هم درست عمل کنم. از این روی نقد این آثار قدری دشوار است چرا که روایت تنهایی فردی ساحتی نیست که هر کسی بتواند وارد آن بشود و به راحتی نیز از آن بیرون برود. از این رو بود که تصور کردم نکاتی چند را به خواننده‌گان این ۳ اثر توصیه کنم تا مخاطب برای خواندن این آثار در صورت تمایل به آن‌ها نظر داشته باشد.

در جای‌جای این ۳ اثر، شما به متن دعوت می‌شوید. به این معنی که اجبار شما را به پایان متن نمی‌کشاند، بل که این ضرورت موجود در کلام نویسنده است که از شما می‌خواهد که بنشینید و بخوانید. از سوی دیگر در روایت‌های بداعی هیچ‌گاه تا پایان داستان نمی‌توانید تصویری کامل از عناصر داستانی داشته باشید. پس شخصیت‌های داستان‌های بداعی کاملن جدی و عبوث هستند. اتفاقن این عبوث بودن آدم‌های داستان‌ها (به استثنای قسمت سوم میزگردها) رمز داستان‌نویسی بداعی را شکل می‌دهد. این تأثیر در کارهای بداعی چه از شخصیت خودش نشأت بگیرد و یا آدم‌های پیرامونش، به عنوان اصلی در داستان‌نویسی او محسوب می‌شود. باید پذیرفت که او فرزند زمانه خویش است و چه بخواهد چه نه، اسیر تحولات جدی با سرعت فزاینده‌ای است که در محیط اطرافش اتفاق می‌افتند که حتا به آدمی قدرت در خود رفتن و یا حتا زمان آن را نمی‌دهد.

انسان‌های موجود در آثار بداعی انسان‌های مسئله‌داری هستند. انسان‌هایی هستند که با درد بزرگ می‌شوند و با درد و مسئله می‌میرند. انسان‌هایی که جز این هیچ ندارند و همین مسئله و درد است که آن‌ها را روی پا نگه می‌دارد و همین انسان‌های مسئله‌دار هستند که نیمی از جهان ما را می‌سازند. پس در نهایت می‌توانم بگویم که انسان و اخلاق به مثابه‌ی مسئله را در آثار بداعی کاملن باید جدی گرفت.



دستور اول

پرونده‌ی ویژه:

شعر و ندا آقاسلطان

آکسیون نوشتار

آرش الهوردی

(۱)

فیلم کوئیلز یا قلم‌های پر، ماجرای زندگی مارکی دوساد در اواخر عمرش در تیمارستان شارنتون با کارگردانی فیلیپ کافمن است. در این فیلم ما با دختر باکره و خدمتکاری روبرو می‌شویم که دست نوشته‌های ساد را به صورت پنهانی به ناشر ساد رسانده و بالاخره باعث می‌شود که ساد رمان‌های شهوت‌انگیز و ضد مذهبی خود را به انتشار رسانده و تمام فرانسه را تحت تاثیر خود قرار دهد. این در حالی‌ست که مدیریت تیمارستان به عهده‌ی یک پدر روحانی و اصلاح طلب است. مشهوریت رمان ساد به اندازه‌ای در فرانسه بالا می‌گیرد که ناپلئون نیز احساس خطر کرده و دستور می‌دهد که فورن ماجرا باید فیصله یابد. پیرو همین فرمان، ناپلئون پزشکی را که به روحیات خودش نزدیک بود به شارنتون می‌فرستد تا اوضاع را در دست خود بگیرد. دکتری که شیوه‌ی درمانش جز با ابزار شکنجه و امثال آن نیست. دکتر تمام امکاناتی را که پدر روحانی به ساد داده بود را می‌گیرد، قلم‌ها، لباس‌ها، کاغذها و تمام اسباب‌اثاثیه‌ی اتاقش را و هر بار ساد به گونه‌ای شروع به نوشتن می‌کند، نمایش راه می‌اندازد و همه‌ی دیوانه‌گان را تهییج می‌کند تا از سرکوب شدن امیال‌شان دوری کنند و دکتر برای بار آخر پدر را به شیوه‌های مدیریتی مجبور می‌کند که ساد را در سیاه‌چال انداخته و زبانش را نیز

قیچی کند. در این بین طی پروسه‌ی نوشتن یک داستان از ساد، کافمن ما را با شیوه‌ی شفاهی روایت‌پردازی روبرو می‌کند. ساد پس از اینکه هیچ وسیله‌ای برای نوشتن نداشت تصمیم گرفت که داستانش را به وسیله‌ی سوراخ کردن دیوار و خواندن برای دیوانه‌ی بغلی انتقال داده و دیوانه‌ها نیز با سوراخ کردن دیوارهای اتاق خود داستان را برای هم تعریف کنند. یکی از دیوانه‌ها که از اول فیلم در حسرت سکس با مادلین می‌سوخت و اتفاق همسایه‌ی دیواره‌دیوار مادلین بود باید داستان را برای مادلین تعریف می‌کرد تا او بنویسد. داستانی که قرار بود شهوت‌انگیزترین داستانی باشد که تا امروز کسی نوشته و خوانده است. در لحظات انتقال نقاط اوج داستان یکی از دیوانه‌گان شهوتش را از طریق شمع و آتش زدن ملافه‌ها خالی کرد تا این که تیمارستان آرام‌آرام شروع به سوختن کرد. در همین حین دیوانه‌ای که همسایه‌ی دیواره‌دیوار مادلین بود و در هنگام نقل داستان مدام در حال کندن دیوار بود، توانست به اتاق مادلین وارد شود و به او تجاوز کند. تجاوزی که به مرگ مادلین منتهی شد. مرگ یک باکره برای میل و ارضای میل همه‌گانی یا ارضای اثر. پدر علیرغم تمام تناقضات درونی خود زبان ساد را می‌برد که دیگر هیچ کنشی را از او نبیند، چون هر کنشی از ساد یک قلم و یک نوشتار است و هر نوشتار یک آکسیون. ساد با مدفوع خود ادامه‌ی داستان را بر دیوارهای سیاهچال نوشت. زمان احتضارش فرارسیده بود، پدر شروع به دعا خواندن کرد، صلیب کوچکی را جلوی صورتش گرفت اما ساد صلیب را قورت داد و مرد. پدر دیوانه شد و جای ساد را در اتاقش پر کرد، دکتر نیز بیماران را به کار چاپ واداشته و رمان‌های ساد را تکثیر و به فروش می‌رساند.

(۲)

نوشتار و کنش بوطیقای و شاعرانه‌هایی که بعد از مرگ ندا آقاسلطان انجام شده است را نمی‌توان بی‌شبهت با روایت فیلم کافمن خواند. ماجرای نقل داستان به صورت شفاهی در فیلم کوئیلز دقیق همان رخداد سیاسی است که در روزهای اخیر شاهدش بودیم و قربانیان فراوانی نیز به جا گذاشت. قربانیانی که یکی از آنها به دلیل رسانه‌ای شدن مورد توجه فراوانی قرار گرفت. این روزها کافیست توی اینترنت عبارت «شعری برای ندا» جست‌وجو کنید، از شمس لنگرودی تا حافظ موسوی، از ری‌را عباسی تا منصوره اشرفی و یک جین شاعران ناشناس و شناسا برای ندا نوشته‌اند. قصد ندارم نوشتن در مورد ندا و اوضاع سیاسی کشور را زیر سوال ببرم چون مسئله چیز دیگری است. بحث سر این است که این نوشتارها هر یک به عنوان یک شعر سیاسی مطرح می‌گردند یا خیر؟

ساد و داستان‌گویی‌اش در شب آتش‌سوزی شارنتون را دقیق می‌توان مرادف رخدادهای پس از انتخابات دانست و مرگ مادلین را مرگ ندا. مرگی برای به انجام رساندن یک داستان، داستانی که با بریدن زبان ساد و خواباندن رخداد، ظاهر به پایان می‌رسد. در پایان این روایت و پس از رخداد، دشمن و مخالف سرسخت ساد یا رخداد، که همان دکتری بود که از طرف ناپلئون معرفی شده بود، به دوست و یاور آثار ساد، پس از ساد یا رخداد بدل می‌شود تا پول حاصل از فروش کتاب‌های ساد را به جیب بزند. نوشتن اغلب شعرهایی که برای ندا گفته شده‌اند متأسفانه دقیق مشابه همین روند روایی است که با بیشترین تخفیف می‌توان گفت رفتار این اشعار اغلب رفتاری صرفن دلسوزانه، و یا اپورتونیستی است. رفتاریست که پس از رخداد صورت می‌گیرد و ماهیت خود را وابسته به رخداد می‌داند. دقیق مثل خدمت‌کاری که در دوران رخداد روایی ساد بارها مادلین را به عنوان عامل اصلی اغتشاش به دکتر و پدر معرفی کرده بود و بعد از تمام شدن رخداد و مرگ مادلین و ساد دستیار ناشر آن رمان ایجاد شده و دیگر آثار ساد می‌شود و ...

شعری که برای ندا سروده می‌شود مثل اغلب کنش‌های روشنفکری جامعه، کنشی پس از رخداد است. کنشی بورژوازی و حتا کلی‌مسئله‌گانه که تن به اکت نوشتاری نداده و نخواهند داد. البته تعمیم این نظریه به همین راحت نیست، نباید با یک حکم کلی سر همه را برید. اما نباید فراموش کرد که جریان روشنفکری و ادبی ما، به خصوص در حوزه‌ی شعر، در سال‌های اخیر به تنها چیزی که می‌اندیشد رسمیت است، و نیل به رسمیت و قبول عام و خاص، میل فجیعی است که گریبان‌گیر او شده است. این میل باعث می‌شود که این جریان همیشه پس از رخداد به وجود بیاید، چرا که کنش محافظه‌کارانه‌ی آنها هراس دارد که مورد قبول مخاطب قرار نگیرد و مطرود جامعه شود. پس به هیچ وجه نمی‌توان این نمونه اشعار را اشعاری سیاسی خواند، چون که دقیقن حاصل هوشی سیاستمدارانه‌اند. این هوش فجیع با این که مدام در ظاهر از رسمیت می‌گریزد و خود را نسلی قربانی می‌خواند، دقیقن فقط به رسمیت می‌اندیشد و برای نیل به آن دست به دامن رخدادها شده و شعر می‌گوید، در جایی که جای شاعر نیست، جای شعر است، نه جایی برای گفتن شعر. منظور از اکت نوشتار این نیست که صرفان جزئی از رخداد شویم بلکه منظور این است که نوشتار فقط نوشتار باشد، فقط خود خود خودش، نه شاعرش، خودی که در کرونوس زمانی این جامعه، این زیست-محیط ملول سال‌های سال راه رفته و حرف زده و له شده است، خودی که باد کرده و ناگهان از کرونوس به کایروس عظیم، اگرچه ناکام بدل شده است. اکت نوشتار خود ماجراست، روایت است، ذات اصیل روایت که چیزی نیست جز وسط، وسط ماجرا شروع می‌شود و تا دم‌دمای پایان ادامه پیدا کرده و همان‌جا به پایان می‌رسد، اکت نوشتار اجرای نمایش باغ شکرپاره اثر قطب‌الدین صادقی است، اکت نوشتار این است و چیزی بیشتر از آن از او توقع نمی‌رود. پایان این مطلب را باید به این شکل به انجام برسانم که اکت نوشتار به شدت کناره می‌گیرد از گفتارهایی که پس از نوشتار شکل می‌گیرند و مدام می‌خواهند بگویند بگویند بگویند که ما هم امضا کرده‌ایم مردم!

در تقابل گوشت و گلوله

قاتل ندا آقاسلطان را دستگیر کنید

حسین ایمانیان

تفاوت اصلی وقایع دو ماه اخیر، در کنار تیرماه هفتادوهشت و خرداد شصت، با مابقی این سی سال فقط و فقط در کف خیابان‌ها قابل درک است. مسلم است که درون پستوهای تصمیم‌گیری حاکمان چیزی عوض نشده است، شعار همان است و رفتار همان؛ بدون شک تفاوت عمده‌ای در کیفیت ماجراهای بندهای اوین ایجاد نشده است. تفاوت اصلی جای دیگری است؛ اشغال خیابان‌ها توسط بدن‌های معترض؛ و در نتیجه عریانی امر سیاسی به ملموس‌ترین شکل ممکن: رابطه‌ی حکومت با «مردم» به واقعی‌ترین شکل پنهان‌اش جسمیت می‌یابد و آدم‌ها حیوانیت سیاسی‌شان را، نه با کلام و نوشته، نه با اشکال مختلف خردورزی فخرفروشانه، بل که با بدن‌شان به عینیت می‌رسانند. درست در چنین وضعیتی است که توازن برقرار می‌شود؛ توازنی که ماهیت حقیقی زمانه را فاش می‌کند و به صریح‌ترین شکل ممکن اصل قضیه را نشان‌مان می‌دهد: بدن مردم در مقابل باتوم و کابل و گلوله. قطعن با شلیک شدن هر گلوله انواع و اقسام امور فرهنگی سوراخ می‌شود و یکی از بدن‌ها به زمین می‌افتد. توازن تاریخی جامعه‌ی ایرانی، درست در زمان فرورفتن گلوله در گوشت انسان به دست می‌آید و این توازن طبعن هرگونه امر فرهنگی را به آینده‌ای موهوم موکول می‌کند، آینده‌ای که چه بسا چون

اکنون به دلیل نقاب انداختن حقیقت، حقیقتی که به شکلی از پیش پذیرفته سیاسی است، هرگونه امر فرهنگی را بی اعتبار خواهد کرد. پس در لحظه‌ی متوازن کنونی، به دلایلی کاملن سیاسی گفتمان‌های مختلف «فرهنگی» را کنار می‌گذاریم و تا زمانی که به باتوم و گلوله فکر می‌کنیم، تا زمانی که گاز اشک‌آور تنفس می‌کنیم، باید چیزی در مقابل گلوله، چیزی در مقابل شکستن جمجمه و چیزی برای پاره نشدن روده‌ها خلق کنیم: «هم استراتژی و هم تاکتیک»

یکی از ده‌ها گلوله‌ای که شلیک می‌شود به یکی از میلیون آدم‌هایی که با بدن، با پوست و گوشت و استخوان‌شان، مشغول سیاست‌ورزی هستند برخورد می‌کند و فیلمی ۳۷ ثانیه‌ای برای چند روز هزاران بار از رسانه‌های مختلف پخش می‌شود. از CNN تا العربیه، از کانال‌های مخصوص حُجی جون تا سیمای جمهوری اسلامی. امر واقعی به کثیف‌ترین شکل ممکن بازنموده/قلیل/جعل شده و وجدان بیدار جامعه‌ی جهانی بیدار می‌شود. نوبت به هوچی‌گری‌های «وجه و قبح حقوق بشر» می‌رسد. و در سوی دیگر دستمایه‌ای کثیف برای قاتل فراهم می‌شود: کافی است بیاورانیم که ما ندا را نکشته‌ایم. در چنین وضعیتی چند نفر شاعر، برای جنازه‌ای که مثل بختک روی احساسات‌شان افتاده (و آن‌ها را از مسیر طبیعی سرودن منحرف کرده است) شعر می‌نویسند. درست وقتی این آشغال‌های فرهنگی نوشته می‌شوند، سوژه‌ی نویسا نه دیگر مقتول است، نه مضروب و نه یکی از بدن‌هایی که مشغول مبارزه‌ی سیاسی‌اند؛ او وجدان بیدار جامعه است، ناظری بیرونی است که دل‌سوزانه احساسات احمقانه‌اش را روی کاغذ می‌نویسد. او مازاد کثیف تقابل گوشت و گلوله است. گلایه‌های شعرگون کوتوله‌ها به خاطر همین گلایه بودن‌شان، به خاطر ذات خموده و بی مصرف‌شان نمادی هستند از پیوند امر فرهنگی با امر عامیانه، بی‌مایه‌گی فرهنگی، درست مثل بی‌مایه‌گی عامه، از سرکوب و حشیانه به مثابه‌ی امری محتوم یاد می‌کند. اما چرا چنین شعرهایی نوشته می‌شوند؟

شاعر فراموش کار است؛ او سی سال خوش و خرم به کار فرهنگی‌اش مشغول بوده و ناگهان سرش را از زیر برف بیرون آورده است. وجدان بیدار جامعه فقط و فقط توسط CNN برانگیخته می‌شود. هوشمندی‌اش را ۳۰ سال در انواع خودسانسوری و دیگرسانسوری مصرف کرده است، از جهتی در چاپ کردن کتاب‌های خودش به مثابه‌ی امتداد حضور، و از جهت دیگر، افزایش رونق کسب و کار فرهنگی‌اش با چاپ کتاب‌های دیگران. او سی سال است که متوجه هیچ قتلی نشده است، چون با دو تا چشمش ندیده است؛ مگر کشته شدن امثال مختاری و پوینده و آن‌هم به دلایلی صنفی و نه سیاسی. درست به خاطر ندارم که این سوژه‌های نویسای اخته آیا شرافت سیاسی آن شهیدان را هم با نوشته‌های فرهنگی‌شان آلوده‌اند یا نه. او با متن بی‌ارزشی که می‌نویسد درست مثل رسانه‌های آمریکایی عمل می‌کند: فهم و درک رخدادی عظیم را به یک واکنش سطحی نه حتا اومانستی، بل که به سخیف‌ترین معنای واژه، به بیانی سانتی‌مانتال تقلیل می‌دهد. او می‌خواهد حقیقت یک «جسد سیاسی» را با حفظ تمامی اصول بهداشتی به «کلام فرهنگی»‌اش فروکاهد و با چنین تاکتیک کاسب کارانه‌ای به موج‌سواری مطبوعاتی پردازد.

محافظه کارهای ادبی درست مانند دسته‌ی هم‌نام‌شان در جناح‌بندی سیاسی حاکمیت سرکوب‌گر اند. آن‌ها سال‌ها است که از نظر شکل‌ها و روش‌های کنش ادبی‌شان به بازتولید روش‌های چماق‌به‌دست‌های حاکم مشغولند؛ سرکوبی از جنس فرهنگی با ایجاد هژمونی و یارگیری مافیایی در رسانه‌ها. آن‌ها بدون حتا نوشتن یک سطر انتقادی خودشان را نماینده‌ی به‌حق ادبیات اکنون جا زده‌اند و دیگری رادیکال را خودفروخته‌ی غرب‌زده معرفی می‌کنند. وقتی کسی که به خاطر «پول و چیزهای دیگر» به عنوان داور یک جایزه‌ی دولتی دست در گردن شاعری حکومتی می‌اندازد و لبخند می‌زند، و حالا، در واقعه‌ی پیش‌آمده در رثای یکی از مقتولین همین حکومت شعر می‌نویسد، باز هم روش دسته‌ی چماق‌دار حکومت را بازتولید می‌کند: سردسته‌ی چماق‌داران هم در نامه‌ای از

زیردستانش خواست که سریع قتل ندا را شناسایی کنند. پوپولیس‌م ادبی آقایان کوتوله دقیقن مشابه پوپولیس‌م هم‌قدان‌شان درون جناح‌بندی حاکمیت است. کافی است متنی به مثابه‌ی یک زباله‌ی به موقع تولید کنی و به دست خلق بدهی، مهم نیست قبلن چه کرده‌ای و بعد از این چه خواهی کرد؛ شعرهایی که مورد بحث‌اند همان سیب‌زمینی‌های قبل از انتخابات‌اند، همان چند هزار تومان موقتی بازنشسته‌ها.

ادبی‌ترین اتفاقی که در وقایع اخیر به چشم آمد، نه آشغال‌هایی است که منظور این نوشته‌اند، بل که خوانده‌شدن دوباره‌ی شعر شاملو در حوزه‌ی عمومی است. شعرهای شاعر، این بار نه بر سر گورش، که در خیابان خوانده شد. شعر شاملو به مثابه‌ی چیزی در مقابل گلوله، چیزی در برابر باتوم به صدا درآمد و بارها خوانده و نوشته شد. «شعر سیاسی» واقعیت انکارنشده‌اش را به رخ کشید و خطاب‌ی شاملو به کوتوله‌های جهان روی پلاکاردهای بزرگ نوشته شد: «ابله‌ها مردا! / عدوی تو نیست من / انکار تو ام» فارغ از گرویدن به هر نوع قضاوتی راجع به ارزش‌های زیبایی‌شناسانه‌ی شعر شاملو، چیزی که فرسنگ‌ها با مقصود این نوشتار فاصله دارد، نفس این مسئله بسیار تامل برانگیز است. شاید به همین علت باشد که شاعری (رویایی) پس از پنجاه سال فرمالیست بودن، هوس شاملو شدن به سرش می‌زند و متاسفانه دچار همان سوءتفاهمی می‌شود که محافظه‌کاران ادبی دچارش شده‌اند. خوانده شدن شاملو در خیابان تمام فسناله‌هایی از قبیل «عصر شاملوها گذشته است» را بی اعتبار می‌کند. مسئله اما هنوز گلوله‌ای است که از گوشت آدم‌ها (اعم از گرسنه و سیر) عبور می‌کند.

شلیک شعرها به ندا آقاسلطان

مجتبا پورمحسن

«مثل» کلمه‌ای فاقد آن معنایی است که با شنیدنش به ذهن متبادر می‌شود. «مثل» چیزی وجود ندارد، جعلی است. هیچ چیزی مثل چیز دیگر نیست. چون هیچ چیز، آن قدر وجود ندارد که مرکز ثقل چیز دیگری قرار بگیرد که متناظر به آن باشد. بنابراین توضیح هر چیزی اگر چه صفت می‌آفریند و اضافه معنا؛ اما عین ضد خود را در معنایش تولید می‌کند.

با این توضیح برای وارد شدن به موضوع این یادداشت، ابتدا از یکی از «مثال‌هایی استفاده می‌کنم که اگر چه ناگزیر به استعمالشان هستیم، اما نباید از یاد ببریم که هر مثال، چیزی جعلی از چیز جعلی دیگر است.

موضوع بسیار ساده است، چه‌طور یک شعر یا یک شاعر، از یک واقعه‌ی اجتماعی و سیاسی، واکنشی اپورتیونیستی از خود بروز می‌دهد. زخمی را تصور کنید که تازه است. همین چند ثانیه پیش، لبه‌ی تیز چاقویی بند اول انگشت سبابه‌ی دست راست‌تان (در مورد چپ دست‌ها، دست چپ!) را بریده است، چند صدم ثانیه نگذشته، خون می‌زند بیرون. اولین واکنش پس از ابراز احساساتی خلاصه‌شده (نظیر آخ، اوف، وای)، گشتن دنبال مرهم است، مرهمی که خلاق‌الساعه درمان هرچند موقتی زخم باشد. می‌گردید دنبال چسب یا دستمال کاغذی و اگر نه، محل جراحی را به لب می‌گیرید تا مثلاً خون را که چند قطره‌اش در ذهن شما سه لیتر تلقی می‌شود،

بند آورید. تازه وقتی چسب زدید و خیالتان راحت شد که خون بند آمده، به آرامی انگشتتان را تکان می‌دهید تا ببینید چقدر درد می‌آید. روشن است، شما سراغ زخم رفته‌اید. می‌خواهید مقاله‌ای درباره‌ی اپورتیونیسیم شاعران محافظه‌کار بنویسید. قلم را که به دست می‌گیرید، زخم، کارش را شروع می‌کند. هر کلمه که می‌نویسید، درد بیشتر می‌شود. طبیعی است، بند انگشتتان زخم شده است. قلم را کنار می‌گذارید، چسب را باز می‌کنید و سراغ زخم می‌روید. حالا درد را با تمام وجودتان حس می‌کنید. نه تنها برای نوشتن، برای هیچ چیزی، هیچ قانون و قاعده‌ای وجود ندارد. همه‌ی قواعد، واکنشی از سر استیصال به تنوع قاعده‌ناپذیری چیزهاست. اما نمی‌توان تن زد از قواعد. بر این اساس، می‌خواهم بگویم شعر، «مثل» رفتن داوطلبانه به سراغ زخمی نه تازه است. شاعر از هیچ، درد می‌سازد، از درد، دردی متفاوت می‌سازد و این همه نتیجه‌ی بازکردن زخمی است که به کهنه‌گی نشسته و عمیق شده است. در روزهایی که غبار حوادثی تلخ بر فضای سیاسی کشورمان نشسته، بازار شعرهای مناسبتی داغ شده و ندا آقا سلطان، یکی از افرادی که در درگیری‌های پس از انتخابات ریاست جمهوری جان خود را از دست داده، سوژه‌ی شعر تعدادی از شاعران شده است. ظاهر مرگ تکان‌دهنده‌ی این هم‌وطن، برای هر انسانی تاثیر انگیز است؛ اما آیا زخم مرگ او آن قدر به کهنه‌گی نشسته که شاعر سر زخم را باز کند؟

اشتباه نشود، حرف این مقال این نیست که نمی‌توان هم‌زمان با واقعه‌ای که اتفاق می‌افتد، درباره‌اش شعر نوشت. اصلاً هم بر آن نیستم که درباره‌ی مرگ یک نفر نباید شعر نوشت. نوشتن شعر با مضامین سیاسی و مرثیه هم بد نیست. آنچه موضوع این بحث است، تبدیل شدن شعر به ابژه‌ای است که خود را در اختیار خواستی فرامتنی قرار داده و در این فرآیند، اتفاقی ناگوار، سوژه‌ی پاسخ این تمنای غیرادبی است. همیشه تمنای خارج از متن، منحصر به خواستی سیاسی نیست، گاه حتا این اراده در راستای فرصت‌طلبی فردی شاعر برای تحصیل موقعیتی اجتماعی است. درباره‌ی شعرهایی که ندا آقاسلطان، سوژه‌شان بوده، بیش از این که شور و سمت و سوی سیاسی دخالت داشته باشد؛ اپورتیونیسمی نقش دارد که شاعر را وامی‌دارد، اگرچه ناخواسته، کمر به قتل سوژه‌اش در ساحت متن بندد.

به راستی در میان متن‌هایی که با سوژه‌ی ندا آقاسلطان نوشته و با عنوان شعر منتشر شده، چقدر نشانی از شعر هست؟ آیا در میان نویسندگان این متن‌ها، شاعری با حداقل توانایی‌ها در نوشتن شعر پیدا نمی‌شود؟ البته که پیدا می‌شود و یقیناً گمنامی شاعر، ربطی به ارزش شعر ندارد و ناموری نویسنده‌ی متن شعر، توقع را بالا می‌برد. اما آنچه باعث شده که متن‌هایی این‌چنینی مرده به دنیا بیایند، خاستگاه بیرونی و غیرهنری ضرورت نوشتن این اشعار است. می‌شنوم که ما را چه به نیت شاعر؟ حق با شماست، هدف شاعر لاقط در نقد یک شعر، اهمیتی ندارد. ولی حرف، چیز دیگری است. بازخوانی جریان مرثیه‌سرایی برای ندا آقا سلطان، شاید ما را به تحلیلی جامعه‌شناختی از ماجرا برساند.

ندا آقاسلطان کیست؟ می‌دانیم که او یکی از هم‌وطنان ما بود که قربانی بلبشوی روزهای پس از انتخابات شد، اما واقعتاً ندا آقاسلطان چیست؟ بله، چیست، نه کیست. آیا درک هستی‌شناختی وقایع پس از انتخابات، خارج از کنش‌ها و واکنش‌های سیاسی روزمره، ممکن است؟ آیا آن‌چه می‌شنویم و می‌بینیم، چیزی فراتر از یک «همهمه» است؟

پس چرا چیزی که هنوز در حال پذیرفتن شیئیت است و هستی نیافته، سوژه‌ی این همه شعر شده است؟ پاسخ دقیق به این سوال، در این فرصت اجمالی امکان ندارد، اما می‌توان به بعضی از دلایل اشاره کرد.

میل به مرثیه‌سرایی در شعر امروز ایران، ریشه در تاریخ معاصر کشورمان دارد. فکر نمی‌کنم حتا در کشورهایی که نظام حاکم‌شان در قرن بیستم، کمونیستی بود؛ بتوان شعر درخوری درباره‌ی یکی از انقلابیون یا مبارزان کمونیست و احزاب کمونیستی پیدا کرد.

فاجعه‌ای که استالین زیر لوای آرمان خلق، مرتکب شد، حتا کمتر نویسنده و شاعر کمونیستی را بر آن داشت تا در اثر خود از یک عضو مسلح حزبی با تمایلات چپ چهره‌ای حماسه‌ساز بسازد. چرا، هستند آثاری که در آن نویسنده، با توجه به مسلک سیاسی چپ‌روانه‌اش از زندگی هم‌مسلکانش، حماسه ساخته باشد. اما حماسه، نه حماسه‌ساز. جهان ادبیات قرن‌هاست که به جعلیت حماسه‌سازان تاریخ پی برده و به خصوص از قرن بیستم، دیگر حماسه‌های کوچک و بزرگ، جای حماسه‌سازان را گرفته‌اند. با این همه در ایران یکی از بزرگ‌ترین شاعران معاصر ما، زنده‌یاد احمد شاملو، در رثای رییس کمیته‌ی نظامی حزب توده، چکامه‌ای می‌سراید که نه تنها در زمان خود، بلکه تاکنون هم حماسه‌ساز خیال بسیاری از هم‌وطنان ماست. شوربختانه برخی روایت‌ها در ترجمه‌ی اشعار شاعران مشهور جهان نیز در همین راستا مخدوش شده است. به عنوان مثال شاملو بسیار کوشید تا در ترجمه یا به زبان بهتر، بازسرای شعر «مرثیه‌ای برای ایگناسیو سانچز مخیاس»، از ایگناسیو، خسرو روزبه دیگری بسازد یا برعکس. اما آن‌چه شعر «ایگناسیوی» لورکا را به شعر بی‌نظیر تبدیل کرده، نه چستی ایگناسیو، که هستی مرگ اوست که فدریکو گارسیا لورکا آن را خلق کرده است.

اگر فرصت‌طلبی محافظه‌کارانه را یکی از دلایل انتشار انبوه شعرهای کم‌ارزشی بدانیم که این روزها منتشر می‌شوند؛ سوء تفاهم درباره‌ی هستی شعر می‌تواند دلیل مهم دیگری باشد. در دو دهه‌ی گذشته بارها از زبان بسیاری از شاعران، نویسنده‌گان و منتقدین شنیده‌ایم که دوران شعر به سر آمده است. به یک معنا کاملن حق با آن‌هاست چرا که جهان، پس از جنگ جهانی دوم، تحت سیطره‌ی مفهوم رسانه قرار گرفت. در نیمه‌ی دوم قرن بیستم، انسان، لحظه‌ای صبر کرد و به تاریخ نگاه کرد و خندید. چرا که متوجه شد تاریخ را ناظران، به سلیقه‌ی خود نوشته‌اند. امپراتوری رسانه در جهان مدرن به جایی رسید که هر تفکر برای چیره‌گی بر تفکر دیگر، به خلق رسانه پرداخت. کار به جایی رسید که واقعیت‌ها به واقعیت‌های ناقلین‌شان فروکاسته شدند. در چنین جهانی حتا هنر نیز از پروسه‌ی رسانه‌ای شدن در امان نماند و هر کدام از انواع هنر به نسبت فضایی که در اختیار رسانه قرار دادند، فضایی برای حیات یافتند. در پروسه‌ی مدرنیسم، تعاریف رسانه به‌طور مداوم دچار تغییر شد و آن‌قدر در موی‌رنگ‌های حیاتی جهان امروز پیشروی کرد، که حتا انسان نیز به رسانه تبدیل شد. در این میان، شعر هر روز جایگاه کمتری پیدا کرد. چرا که شعر در ماهیت خود، خبررسان یا خبرساز نیست. بنابراین طبیعی است که در جهان خلق شده‌ی امروز که محصول رقابت رسانه‌هاست؛ شعر، مخاطبانش را که انسان‌های تحت سیطره‌ی جهان رسانه‌ای هستند، از دست داده باشد. در این روند اما این شعر است که در مقابل رسانه‌ای شدن، مقاومت می‌کند. هر چند که بعضی از شاعران با تغییر مفهوم شعر در مقابل رسانه، عملن شعرهای‌شان را به رسانه تبدیل کردند. بهترین نمونه در این زمینه، هارولد پینتر، نمایشنامه‌نویس و شاعر فقیدی بود که در سال ۲۰۰۸ برنده‌ی جایزه‌ی نوبل شد. شعرهایی که او درباره‌ی جنگ عراق نوشت، بسیار کم‌مایه و بد بودند. احتمالن نیت پینتر از نوشتن آن شعرها، هر چیزی بود، الا حل شدن در جهانی که به همه چیز به شکل یک رسانه نگاه می‌کند. اما شعرهایی که او نوشت، به دلیل این‌که وارد حریم رسانه و مخاطبانش شد، صرفاً به رسانه و یا مواد خام رسانه‌ای تبدیل شد.

همان‌طور که گفته شد، این سوء تفاهم در معنای شعر، دلیل دوم نوشتن مرثیه‌های کم‌ارزشی است که نمونه‌اش را امروز در شعر برخی از شاعران در رثای جان‌باختگان حوادث پس از انتخابات می‌بینیم. اما دلیل اول همان فرصت‌طلبی شاعرانی است که در شعر خود، نگاه هستی‌شناسانه را به نفع شور غیرشاعرانه و یا منافع اجتماعی و سیاسی جهان امروز کنار گذاشته‌اند. متأسفانه آنان بی‌آن‌که شاید خودشان بدانند، شعر را به «کالا» تبدیل کرده‌اند، «کالایی» که در فضای ملتهب امروز حتمن خریداران خوبی دارد و اصلن به خوش آمد ذائقه‌ی مشتریان شکل گرفته است. شاید طرفین این معامله نیز از آن‌چه به همدیگر داده‌اند، راضی باشند؛ ولی اگر در چنین فضایی، کالایی به بازار آمد که واجد ارزش شعری بود، حتمن ضروری است که درباره‌ی ماهیت شعر دوباره بیندیشیم.

مرگ ندا آقا سلطان، جوانی که قربانی ناآرامی‌های پس از انتخابات دهمین دوره‌ی ریاست جمهوری ایران شده، برای همه‌ی ما ناراحت‌کننده است. بگذاریم این درد کهنه شود تا وقت بازکردنش باشد، آن وقت شاید نه شعری در رثای او، بلکه شعری با روح او خلق شود که شاعرش را سربلند کند. تا آن موقع پیشنهاد می‌شود شاعران، به احساسات برخاسته از نگرش سیاسی‌شان (که در هر صورت مهم است) از راه‌های دیگر نظیر نوشتن مقاله و ایراد سخنرانی پاسخ دهند. شاید این طور هم روح آقاسلطان و هم روح شعر بیش از پیش آرام گیرد.

روشنگری یا پیروی از مُد؟

رضا حیرانی

بدون شك هیچ کس نمی تواند ادعا کند که با دیدن صحنه‌ی کشته شدن ندا آقاسلطان دچار شوک روحی نشده باشد؛ بنابراین کسی هم نمی تواند به واکنش اهالی هنر نسبت به این اتفاق اعتراضی داشته باشد. اما حقیقت این است، مسئله‌ای که باعث آزار می شود چه گونه گوی این واکنش است. شاید برای بازکردن بحث لازم باشد کمی به عقب برگردیم و ببینیم آیا فاجعه‌ی رخ داده برای ندا اولین اتفاقی بوده که توانسته واکنش اهالی ادبیات را برانگیزد؟

نزدیک ترین رخداد مشابه را می توان در فاجعه‌ی قتل های زنجیره‌ای جست و جو کرد. اتفاقی که باعث شد ما با موج گسترده‌ی آثاری روبرو شویم که بالای هر کدامشان نامی از پوینده و مختاری به چشم می خورد. همان موقع برای من این سوال مطرح بود که چرا در میان این آثار کم ترین توجهی به مجید شریف یا احمد میرعلایی نمی شود؟ در آن زمان برای خودم چنین توجیهاتی داشتم که چون در میان اهالی ادبیات مختاری و پوینده نسبت به مجید شریف خودی تر بودند، به آنها بیشتر پرداخته می شود؛ ولی نمی توانستم این مسئله را در مورد میرعلایی هم مورد استناد قرار دهم. پس این سوال در ذهن من کنار سوالی دیگر قرار گرفت که چرا گل سرخی بله و

سعید سلطانیپور نه؟ مگر نه این که سعید سلطانیپور هم شاعر بود و عضو برجسته‌ی کانون نویسندگان؟ چه فرقی بین گلسرخی و سلطانیپور هست؟ و چه فرقی میان پوینده و مختاری با میرعلایی و امروز چه فرقی میان ندا آقاسلطان با دیگران زیر خاک این کابوس؟

امروز می‌دانم جواب این سوال این است که متأسفانه نبض وجدان جامعه‌ی هنری ایران به طرز دردناکی به نوسانات سرخط رسانه‌ها و خبرگزاری‌های مطرح جهان وابسته است. به همین خاطر است که ندا، نه به خاطر شیوه‌ی دراماتیک مرگش، و نه گلسرخی به خاطر جمله‌ی «من از خلقم دفاع می‌کنم»، که تنها دلیل این همدردی‌های ادیبانه استفاده از کاربرد رسانه‌ای آن است. و تاکید می‌کنم که این مسئله هیچ بد نیست، اگر می‌توانستیم به درستی از آن استفاده کنیم؛ چرا که برای بسیاری از درخواب‌مانده‌گان ادبیات همین خردک تکانی که خورده‌اند هم غنیمت است. اما چرا ما نمی‌توانیم از چنین وقایعی که خودبه‌خود امکان نمادین شدن دارند استفاده‌ی بهینه بکنیم؛ یعنی از این افراد سمبلی برای نشان‌دادن بخشی از محرومیت‌ها و مظلومیت‌های رفته بر جامعه بسازیم. آیا امروز که موج توجه رسانه‌ها و مردم از روی وقایع قتل‌های زنجیره‌ای برداشته شده، آنانی که در هر جلسه‌ی ادبی با شنیدن نام مختاری و پوینده سرود واحسرتا و ای دریغ می‌خواندند در آثارشان خطی به یاد این افراد دیده می‌شود؟ و یا در قبال خون ریخته شده از این بزرگواران تنها به ثبت نام‌شان در بالای یک شعر بسنده کردن منصفانه است، یا این که باید بتوانیم از آرمان‌هایی که باعث ازدست‌رفتن چنین عزیزانی می‌شود در نوشته‌هایمان حرف بزنیم؟ آیا این همان بیماری قدیمی نیست که تعداد آثار هنری‌ای که به چگوآرا تقدیم شده از تعداد آثاری که در آن‌ها نام بزرگان مبارز سرزمین‌مان در صد سال گذشته برده شده بیشتر است؟

چیزی که من همیشه نامش را بیماری چگوآرا نامیده‌ام بیماری‌ای که می‌تواند یک سمبل را به مد تبدیل کند، و یا درست‌تر بگوییم، در حد مد پایین بیاورد، به حدی که می‌بینیم فلان خواننده‌ی آن‌سوی آبی در حالی که تی‌شرتی منقش به تصویر چگوآرا بر تن دارد می‌خواند: «هول هولکی به ماچ داد / چطور بگم بدجوری / مست و پاتیل شد دلم / باغت آباد انگوری». و این حاصل همان بیماری است، بیماری‌ای که در نسخه‌ی ادبیاتی‌اش باعث شد فرصتی که در قبال آن هزینه‌ی سنگین از دست دادن میرزاده عشقی، گلسرخی، سلطانیپور، پوینده، مختاری، میرعلایی، مجید شریف و ده‌ها تن دیگر از روشنفکران و نویسندگان سرزمین‌مان را پرداخته‌ایم از دست برود. فرصتی که می‌توانستیم با پرداختن درست به هر کدام از این افراد، از آن‌ها نمادی برای زنده‌نگه‌داشتن و رشد تفکری بسازیم که در صورت به بار نشستنش، امروز شاهد آن نبودیم که شایعه‌ی تعطیل شدن برنامه‌ی نود بیشتر از خبر دستگیری روزنامه‌نگاران و متفکران ما در جامعه ایجاد نگرانی کند. حرف گله نیست، بل که هشدار است که مبادا با همان شیوه‌ای که بر اساس موج زمانی و رسانه‌ای آن به مختاری و پوینده پرداختیم، از خون ندا و سهراب و یعقوب و دیگران، به فکر کارناوالی جدید برای چند روز آینده‌مان باشیم. مسئله‌ی اصلی این است که ادبیات باید بتواند موجی مثبت ایجاد کند و از توان خودش در برجسته نمودن هر رخداد کوچک برای ایجاد فرصت‌های مناسب بهره بگیرد. اتفاقی که در نمونه‌های درخشان می‌توان به احمد شاملو اشاره کرد که از مرگ معلمی جوان در اعتراضات خیابانی ترکمن صحرا به نام آبایی حماسه می‌سازد؛ به طوری که شعر «از زخم قلب آبایی» دیگر نه سوگنامه، که فریاد مظلومیت تمام معترضانی می‌شود که علیه هر دیکتاتوری‌ای قیام کرده‌اند. آبایی آن معلم جوان تبدیل به اسطوره‌ی مبارزاتی می‌شود، تنها به دلیل برجسته شدنش در شعری درخشان به نام «از زخم قلب آبایی»؛ و یا وارطان، که اگر نبود شعر «وارطان سخن نگفت»، چه کسی او را از میان آن‌همه کشته و شکنجه شده‌ی زندان‌های طاغوت می‌شناخت؟ دلیل به رخ کشیده شدن آبایی و وارطان، نه اشاره به نام آن‌ها، که گفته شدن از آن‌ها در یک اثر ادبی درخشان است، اثری درخشان که خود را تنها موظف به ذکر یک نام و خاطره نکرده است، بل که از بهانه‌ی به دست آمده در جهت روشنگری استفاده می‌کند، در جهت آگاه کردن اذهان مردم جامعه نسبت به تفکری که به حق تفکر انسان دست‌درازی کرده است. درخشان بودن شعر شاملو و تبحر بی‌نظیر او در حماسه‌سرایی از آن‌ها

اسطوره‌های مبارزاتی می‌سازد. آبابی شعر شاملو می‌تواند هر نام دیگری داشته باشد، و بی‌شک اگر به جای آبابی و یا وارطان هر نام دیگری جای‌گزین می‌شد، امروز او بود که سمبل دردهای رفته بر این خاک گشته بود. در برابر این مثال‌ها می‌توانیم از سیاوش کسرای نام ببریم؛ شاعری خوب و متعهد که در مجموعه‌ی آثارش به شعرهایی برمی‌خوریم که واکنشی در برابر جزئی‌ترین اتفاق‌هاست، از اعتصاب کارگران در معادن گرفته تا کشته شدن مبارزان مختلف در کشورهای گوناگون؛ اما کدام یک از این آثار توانسته‌اند در حافظه‌ی تاریخی ما جا باز کنند؟ فاصله‌ی بین شعرهایی از قبیل «از زخم قلب آبابی» و یا «وارطان سخن نگفت» با بسیاری از آثار کسرای، فاصله‌ی بین شعر است و شعار، پس می‌بینیم که تنها با شعارهای حماسی دادن و نام بردن از یک مظلوم یا فردی که توانسته تبدیل به سمبلی از آزادی‌خواهی شود، نمی‌توان او را مانده‌گار کرد. این تقدیم‌نامه‌ها موقعی ارزشمند می‌شود که در بالای آثاری از لحاظ ادبی برجسته، و از لحاظ محتوایی روشنگرانه، ثبت شوند. و اگر نه، تنها ذکر نامی‌ست که گاهی به نظر می‌رسد حکایت برای دکمه، کت دوختن است. یعنی شاعر سعی می‌کند از قطاری که گمان می‌کند با سوار شدن در آن می‌توان نامی به دورانی سنجاق کرد، به هر قیمتی که شده جا نماند. البته باز هم تاکید می‌کنم که این نام‌بردها هیچ بد نیست اما دواي دردی که بر انسان می‌رود نمی‌شود؛ تنها ذکر مصیبت است، نه درمان. مسکن است؛ موقتی و زودگذر. باید یاد بگیریم روی موج سوار شویم، بل که موج ایجاد کنیم، باید یاد بگیریم با خلق آثاری مانده‌گار، که حتا گاه هیچ پانوش و تقدیم‌نامه‌ای هم ندارند، هر وزش کوچکی را بهانه‌ای برای تندبادی بزرگ در جهت بیداری انسان نشان دهیم، نه این که تندبادهای به ما رسیده را نیز، با پردازش ضعیف و از سر هیجانان، به وزش‌های کم‌توان تبدیل کنیم. ما برای ایجاد موج نباید منتظر رسانه‌ها بمانیم، نباید نشست و دید فلان شبکه‌ی خبری معروف روی کدام موضوع یا فرد دست می‌گذارد؛ ندا زخمی‌ست که بر دل تمام انسان‌ها نشسته است، این زخم برآمده از یک گلوله نیست، مسبب آن هم کسی که شلیک می‌کند نیست، این زخمی‌ست که سال‌هاست بر روی زمین تازه می‌شود. گلوله‌ای‌ست که ماشه‌اش هزاران سال است زیر انگشتان تفکری لمس می‌شود که احترام به حق دیگری را نشانه گرفته است. تفکری که شاید اولین بار چشمان دو برادر را به هم دوخت و تا چنگیزها و اسکندرها ادامه پیدا کرد، در هیروشیما منفجر شد، و در آشویتس شعله‌ور. در گوشه‌ای از جهان، ویکتور خارا را هدف گرفت و در گوشه‌ای به لورکا رحم نکرد. این زخم سال‌هاست که پوست می‌اندازد و عمیق می‌شود. برای درمانش به سوگ‌نامه نیاز نداریم، به بیداری و آگاهی نیازمندیم. آگاه کردنی که حتا به فکر بیداری کسی که اسلحه روی ندا کشید هم باشد. ما با فرد طرف نیستیم، با تفکری بیمار طرفیم و به همین خاطر، ضمن احترام به آن‌هایی که برای نداها می‌نویسند، معتقدم نباید از ندا نوشتن مدی چندروزه باشد، بلکه باید برای پیش‌گیری از کشته‌شدن نداها، زیادی که در گوشه‌گوشه‌ی این سیاره زیر خاک می‌روند، به خلق آثاری دست بزنیم که در آن هدف از نوشتن نام یک فرد، از بیداری نوشتن است. بیداری وجدانی که بی‌توجه به سرخط خبرها، به وقایع اطرافشان واکنش نشان بدهد، که در آن صورت به مقصدی می‌رسیم که دیگر ندایی در آن کشته نمی‌شود و سهرابی و یعقوبی و دیگری که امروز حتا نامشان برای ما مجهول است. به امید آن روز.

شعر و سیاست

درباره‌ی «۲۲ مرثیه در تیرماه»، نوشته‌ی شمس لنگرودی*

علی سطوتی قلعه

یک - «۲۲ مرثیه در تیرماه» یک مجموعه‌ی شعر سیاسی است. هر دلیل احتمالی که برای رد چنین گزاره‌ای در پیش نهاده شود، به گونه‌ای مضاعف آن را به اثبات خواهد رساند. حتی می‌توان گامی به پیش نهاد و گفت که این مجموعه درست در نقطه‌ای مجموعه‌ی شعر سیاسی نام می‌گیرد که به ادبیات بیش‌تر وفادار مانده و کوشیده است تا رنگ و لعابی انسان‌دوستانه به آن ببخشد. همان‌جاست که باید تعارف را کنار گذاشت و این مجموعه را سیاسی خواند. این بخشی از استراتژی نوشتن هر مجموعه‌ی شعر سیاسی دیگری هم می‌تواند باشد: تا آن‌جا که مربوط به ادبیات می‌شود، سیاسی است و وقتی که سیاسی است، یک کنش ادبی صرف به حساب می‌آید که به وقت خودش با نوعی اومانیسیم پرهیزکارانه درمی‌آمیزد. به این ترتیب، شعر سیاسی نه به تمامی داخل آن بازی زبانی می‌گنجد که آن را روی کاغذ می‌آورد و نه کاملن به زبان توده‌هایی راه می‌یابد که توی خیابان ریخته‌اند. بر سر آن موقعیت تاریخی قمار می‌کند که البته دیر و زود دارد، اما خوش‌بختانه سوخت و سوز ندارد و در نهایت به دست خواهد آمد.

دو - شعر سیاسی، سیاسی نیست. تنها به آن وجوه زیبایی‌شناسانه‌ی سیاست دل می‌بازد که آن را به امری جذاب برای توده‌ها بدل می‌کند. این وجوه زیبایی‌شناسانه، هم‌چنان که تجربه‌ی فاشیسم نشان داد، کنش سیاسی را به یک امر تهی تبدیل می‌کند و در خوش‌بینانه‌ترین حالت، نظیر آن چه در می‌۶۸ اتفاق افتاد، آن را به اوقات فراغت شهروندان فرومی‌کاهد.

شعر، هم‌چون هر کنش انسانی دیگری، در ذات خودش در پیوند با امر کلی است و از این نظر، شعر وجود ندارد مگر در چارچوب «شعر-سیاست» [۱]. شعر سیاسی، با توسل به آن وجوه زیبایی‌شناسانه‌ی موجود در سیاست، پیوند با امر کلی -وضعیت موجود- را با تن دادن به یک منطق عام -ایده‌ی ازلی و ابدی: انسان- تاق می‌زند و به اپورتونیسمی دست می‌یازد که موقعیت ازپیش‌مشخص‌شده‌ی تاریخی را برای آن تضمین می‌کند. این‌گونه است که سوژه‌ی شعر سیاسی، سوژه‌ای است خودشیفته که برای گریز از اخته‌گی مقدرش، در پستو نمی‌نشیند، بل که به گونه‌ای مازوخیستی به بازتولید خود روی می‌آورد. گستره‌ی فعالیت‌های احمد شاملو به عنوان یک شاعر مشخص سیاسی -فعالیت‌هایی نظیر ترجمه، تصحیح و گردآوری فرهنگ عامه که کم‌ترین تخصصی در آن نداشت و تنها بر اساس ذوق و سلیقه‌ی خود آن‌ها را ضمیمه‌ی کارنامه‌ی پربارش می‌کرد- این خودشیفته‌گی سوژه‌گانی را به تمامی به نمایش می‌گذارد. گرچه در تظاهرات ضدحکومتی خرداد و تیر ۸۸ می‌شد شعرهای او را بر فراز دست‌ها دید که روی کاغذ نوشته شده بود، اما انتظار دیگری هم جز این نمی‌رفت. انگار ۳۰ سال باید از زمان سر دادن شعار «بختیار، بختیار، نوکر پوست خیار» می‌گذشت تا شعرهایی که شاملو برای آن سال‌ها و آن آدم‌ها نوشته بود، اینک بر زبان توده‌ها جاری شود. راست این است که ده سال پس از مرگ شاملو، شعرهایش به موزه‌ی ادبیات فارسی پیوسته و نه نظرگاه ادبی او و نه دید سیاسی‌اش که جای آن، دعوا بر سر ماترکش بیش‌تر جلب توجه می‌کند. سوال اصلی این است: شعر شاملو یا شورت او؟ و پاسخ هم از پیش روشن است: همان جایگاهی که در تاریخ ادبی به هم زده است.

سه - شعر سیاسی، اگرچه سرنوشت بسته‌بندی‌شده‌ی فرهنگی را انتظار می‌کشد، اما نمی‌تواند از موقعیت انضمامی خود نیز شانه خالی کند. این شعر، به گونه‌ای مضاعف به بدن نویسنده‌اش متصل می‌شود و ناگزیر از آن تغذیه می‌کند. پس بیش‌تر از آن که خصلت‌های بوطیقای خود را به رخ بکشد، در یک چارچوب کروئولوژیک خوانده می‌شود. از این منظر، سایه‌ی مولف را نمی‌توان از این‌گونه شعرها کم کرد. مولف هر شعر سیاسی، دال اعظم آن است و همه‌ی دلالت‌ها از حضور/غیاب او حاصل می‌شود. شرایطی که «محمد شمس لنگرودی» در مقام یک آکادمسین ادبی به انتشار «۲۲ مرثیه در تیر ماه» دست می‌زند، خود بخشی از محتوای آن مجموعه به حساب می‌آید. این مجموعه در فضای مجازی و به صورت رایگان منتشر شده است، اما آیا این بدان معناست که در مقایسه با کتاب‌های پژوهشی و دیگر مجموعه‌های شعر شمس لنگرودی که به چاپ رسیده‌اند، از اهمیت کم‌تری برخوردار است؟ مطلقاً! این مهم‌ترین کتابی است که او به عمرش نوشته است. درست همان نقطه‌ای است که می‌توان نه فقط او که همه‌ی آکادمیسین‌های ادبی - که ضمن شعر می‌نویسند- همچون ضیا موحد و شفیعی کدکنی را مورد خطاب قرار داد؛ جایی که بدن استاد از کلاس‌های درس به موزه‌های تاریخی منتقل می‌شود. درست همان‌جاست که ثبت در کتابخانه‌ی ملی و قیمت پشت جلد و جلسات نقد و بررسی که به همت دوستان برپا می‌شود و نقدهایی که به قلم شاگردان به رشته‌ی تحریر درمی‌آید، همه را یک‌جا کنار می‌گذارد و از آن انضباط ملال‌آوری که حیثیت علمی و اجتماعی یک آکادمسین را به او عطا می‌کند، دست می‌شوید. این تخطی، آن‌گونه که به نظر می‌رسد، مازاد شخصیت شمس لنگرودی نیست و پیش‌خارقی در آن به چشم نمی‌آید. می‌توان گفت که «۲۲ مرثیه در تیر ماه»، استثنائی بوده تا قاعده و اهمیت «محمد شمس لنگرودی بودن» بیش‌ازپیش نمایان شود. این ۲۲ شعری که در قالب یک مجموعه گردهم آمده‌اند، هیچ‌یک مرثیه نیستند؛ بل که سرودهایی هستند که شمس لنگرودی در مقام یکی از ارباب قلم -از این مدال‌های آکادمیک-، برای جشن شاعری خود تدارک دیده است. اربابان، خوش می‌دارند که گاه، شادی بنده‌گان خویش را به نظاره بنشینند. پس جشنی برپا می‌کنند و قواعد خویش را تا آن‌جا که تخت اربابی‌شان واژگون نشود، نادیده می‌گیرند. جشن شاعری شمس لنگرودی بر فراز جنازه‌های ندا آقاسلطان، سهراب

اعرابی و دیگر شهدای خرداد و تیر ۸۸، و با حضور هزاران هزار آدم بر پا شده است. این بهترین زمان برای برگزاری چنین جشنی بوده است. ضرورت داشت یک نفر ندا را بکشد، یک نفر از صحنه کشته‌شدن او با آن دقت و ظرافت فیلم بگیرد و نفر سوم از میان صدها میلیون نفری که آن فیلم را دیدند و سر تکاندند و جمهوری اسلامی را به فحش کشیدند، به این اکتفا نکند و شعری هم بنویسد. آن نفر سوم، شمس لنگرودی بود.

چهار - هر شعری با شیوه‌ی نوشته‌شدن خودش مشخص می‌کند که در چه موقعیت تاریخی‌ای قرار می‌گیرد و خوانده می‌شود. در واقع، هر شعری که نوشته می‌شود، بیش از هر چیز دیگری موقعیتی را که در آن قرار دارد، توضیح می‌دهد. این موقعیت، الزاماً یک موقعیت عام - از آن دست که رنالیسم سوسیالیستی بدان توسل می‌جست و آن را با امر کلی اشتباه می‌گرفت - نیست. به عبارتی ساده‌تر، قرار نیست که شعر، بازنمایی واقعیتی باشد که بر آن تحمیل می‌شود؛ اتفاق برعکس، شعر با آن شکافی که در واقعیت به وجود می‌آورد و فضایی که به چنگ می‌آورد، به تعریف خودش نزدیک می‌شود و شعر می‌شود. آن پیوند درونی و ژنریک که میان شعر و سیاست وجود دارد و می‌توان آن را در قالب هم‌بسته‌ی سوژه‌گانی شعر - سیاست به نمایش گذاشت، در همین دخالت در آرایش موقعیت‌ها به عروج می‌رسد. اما این‌ها صرفن یک مشت تحلیل زیبایی‌شناسانه نیستند که مشمول سلیقه‌ی شخصی می‌شوند. با برگزیدن از مرزهای نقد ادبی و توسل به ماتریالیسم دیالکتیک می‌توان دقت نظر بیش‌تری به خرج داد: یک مجموعه‌ی شعر منتشر می‌شود. هم آن شعرها چیزی بیش‌تر از یک نوشته‌اند و هم آن مجموعه، چیزی فراتر از تعدادی کاغذ صحافی شده. آن فزونی و آن فراوی که حرفش در میان است، در موقعیتی که آن مجموعه‌ی شعر و آن شعرها در ویرین کتاب‌فروشی‌ها، قفسه‌های کتاب‌خانه‌ها، صفحه‌های روزنامه‌ها و برنامه‌های سالن‌ها اشغال می‌کند، متجسد می‌شود. اما به نوبه‌ی خود، این موقعیت‌ها به چه‌گونه‌گی نوشته شدن آن شعرهایی که در قالب یک مجموعه گرد هم آمده‌اند، بسته‌گی دارد.

شعر سیاسی، در دورترین فاصله با این تنش پایان‌ناپذیر دیالکتیکی به وجود می‌آید و معمولن در همان موقعیتی که از قبل برای آن پیش‌بینی شده، قرار می‌گیرد و آن موقعیت را نیز به سهم خودش به یک دال تهی می‌کند. به این معنا، شعر سیاسی، یک شعر سیاست‌زدایی شده است؛ شعری که سیاست را به نوعی اومانیسیم بی‌خطر و چندش‌آور تقلیل می‌دهد؛ اومانیسیمی که حیث سوژه‌گانی آدمیان را از آن‌ها می‌ستاند و جمله‌گی را به موجوداتی قابل‌ترحم و دلسوزی بدل می‌کند. آن‌جا که شمس لنگرودی، ندا آقاسلطان را «دخترم» خطاب می‌کند و برای یعقوب برزویه که ظاهرن دانشجوی این استاد دانشگاه ادبیات بوده، شعر می‌نویسد، این سیاست‌زدایی بدون هیچ واسطه‌ای خودش را نشان می‌دهد. قضیه وقتی شکل مهوع به خود می‌گیرد که لحن کمابیش شاملویی او با نوعی فضل‌فروشی حکیمانه در هم می‌آمیزد و سطرهایی از این دست را به بار می‌آورد:

«تو مثل مرغ حلالی به دام افتادی / مرغی حیران / که مضطربانه چهره‌ی صیادش را جست‌وجو می‌کند»

«حتمن سراسر شب صدامان کرد / اما عزیز دلم / زنده‌گان که قادر نیستند / صدای تو را بشنوند»

«تو در ستایش زنده‌گی به خیابان رفته بودی / مرگ به تو هدیه کردند»

انگار همه‌ی آن خیابان‌ها به خاک و خون کشیدند تا آدم‌ها قدر یک‌دیگر را بیش‌تر بدانند. همین صمیمیت نابه‌هنگام است که موقعیت «۲۲ مرثیه در تیر ماه» را برمی‌سازد. این مجموعه همان قدر که سویه‌های انسان‌دوستانه به خود می‌گیرد، از مخاطبان خود می‌خواهد که با آن نیز رفتار انسان‌دوستانه‌ای داشته باشند. بیهوده نیست که به کرات در گوشه و کنار اینترنت منتشر می‌شود، اما پرداختن به آن از

معرفی و تمجید فراتر نمی‌رود و به نقد و برخورد انتقادی نمی‌کشد. روی جلد «۲۲ مرثیه در تیر ماه» باید با فونت درشت بنویسند: «به این مجموعه رحم کنید تا خداوند به شما رحم کند.»

[۱]- پیش‌تر در یادداشتی با عنوان «در ضرورت یک انتخاب/ ظل‌الله؛ کتابی که نباید خواند!» که در مجموعه‌ی «چرا من این قدر تند می‌نویسم؟» منتشر شده، به شعر سیاسی و شعر-سیاست به تفصیل پرداخته شده است. برای خواندن آن مجموعه می‌توانید به این نشانی زیر مراجعه کنید: www.alisatvatiqale.matrod.org

* این یادداشت، یکی از سلسله‌یادداشت‌هایی است که به برخی مجموعه‌شعرهای منتشر شده طی ۲-۳ سال اخیر می‌پردازند و در آینده بک‌جا در قالب یک مجلد به نام «آنتولوژی بلاهت» منتشر خواهد شد.

تحریریه‌ی دستور: مقاله‌ی زیر ارتباط مستقیمی با موضوع پرونده‌ی ویژه‌ی این شماره ندارد؛ اما اگر «ندا آقاسلطان» را یک «بدن سیاسی» فرض کنیم و همچنین برای متن فرهنگدنیای غایتی استعاری در نظر بگیریم، علت کار شدن این نوشتار در این پرونده مشخص می‌شود.

اندام و مرگ

فرشید فرهنگدنیای

اشاره: مطلب ذیل حاصل یک دوره‌ی کوتاه اشتغال فکری من با این ایده بود که آیا می‌توان بدون نگاه به دست ژنرک و بی‌استفاده از آراء او، لاکان را «خواند» یا خیر؟

پاسخ این سؤال به زعم من مثبت بود: آری، می‌توان خواند، اما و اما، بسیار، بسیار به سختی و دشواری، چراکه غول لوبلیانا اکثر فضاهای ممکن چنین تفکری را از قبل به تسخیر خود درآورده است.

(۱)

در رساله‌ی تیمائوس افلاطون نوشته شده که زمین بدین خاطر به صورت کروی خلق شده است که اولن بایستی محیط بر همه چیز باشد و ثانین نیاز به هیچ گونه اندام حسی و حرکتی ندارد که به صورت برآمده‌گی یا جز آن، بر سطح اش تعبیه گردد.

زمین به اندام‌های چشایی، گوارشی و ... نیازی ندارد که به وسیله‌ی آن‌ها غذا بخورد یا آن‌چه را که خورده است هضم یا دفع کند. اساسن از سطح زمین نه چیزی وارد می‌شود و نه چیزی خارج می‌شود و زمین دارای حیاتی خودبسنده و نامیراست که بی‌نیاز به هیچ اندامی برای رفع حوائج، به حیاتش ادامه می‌دهد.

پژواک این توصیف تیمائوسی از زمین به مثابه‌ی یک بدن بدون اندام (Body Without Organ)، نامیرا و خودبسنده، با گذشت سال‌ها و قرن‌ها خاموش نشد و بعدها در آرای کسانی چون پاسکال، نوالیس و مهم‌تر از همه ژیل دولوز و فلیکس گاتاری طنینی نو یافت، به گونه‌ای که این فرض شدت پیدا کرد که هرگونه وجود اندام در یک ارگانسیم زنده (مثلن بدن) همراه است با میرنده‌گی و وابسته‌گی و بالعکس، بدن بدون اندام مترادف نامیرایی و خودکفایی است.

به عنوان مثال، نوالیس جایی می‌نویسد:

«اگر قرار باشد بدن جایی در ابدیت داشته باشد، پس دیگر نباید نیازی به تغذیه، هضم و دفع غذا و اندام‌های مربوطه باشد.»

این نوع تصورات، امروزه برای ما قدری عجیب می‌نماید: ما مدام از فروریختن ایده‌های بزرگ و ابدی سخن می‌گوییم. باور داریم که حیاتی زمان‌مند داریم و هیچ امیدی به ابدیت، جاودانگی یا مامنی خارج از زمان که بتوانیم در آن بیاسیم نداریم.

از این حکم‌گیری نیست که ما باور داریم به عنوان موجوداتی کالبدیافته (دارای اندام) محصور در زمان و محکوم به فناسیم.

تمام تاملات امروزی ما در مورد بدن بر اساس همین نوع نگاه به بدن به مثابه‌ی موجودیتی ناپایدار و شکننده که تا حد یک ابژه برای دست‌کاری‌های علم پزشکی تقلیل می‌یابد، شکل گرفته است.

می‌توان گفت تاریخ بدن، تاریخ اعطای هرچه بیشتر اندام به بدن و در عوض میرنده‌تر کردن آن بوده است.

کاندیلاک، پژوهش‌گر قرن هجدهمی مثال جالبی دارد:

فرض کنید به سطح مرمین یک مجسمه که به صورت پیکره‌ای انسانی تراشیده شده است، اما فاقد اندام‌های حسی است، یک‌به‌یک اندام‌ها اضافه گردد، ابتدا بینی، سپس دهان، بعد گوش و چشم و ...

در نهایت متوجه می‌شویم که بدین ترتیب مجسمه، موجودیت خود را به عنوان یک امر ایده‌آل و کامل کلاسیک از دست می‌دهد و بدل به یک بدن میرنده و زنده‌نما می‌شود که وابسته‌گی شدیدی به محیط زمان‌مند پیرامون خود دارد.

زمان به درون بدن پیکره هجوم می‌آورد و بدنی که اکنون در برابر هجمه‌های نابودگر زمان‌مندی، آسیب پذیر شده، در نهایت می‌میرد و فاسد می‌شود.

(۲)

اما لاکان انگاره‌ی دیگری را جایگزین انگاره‌ی تیمائوسی از زمین و بدن می‌کند. او با استفاده از شعری از والت ویتمن، بدن (زمین) را موجودیتی در تعامل با جهان خارج از خود توصیف می‌کند، بدنی با دهان‌های بی‌شمار بر سطح خود که به شکل برآمده‌گی‌هایی انبوه، با جهان بیرون ارتباط برقرار می‌کنند.

در شعر ویتمن از گستره‌ی آماس دار بدن صحبت می‌شود که به فرد امکان می‌دهد رابطه‌ای بی‌نقص و «پوست به پوست» با جهان پیرامون خود داشته باشد: بی‌شمار دهان بر سطح پوست که عامل ارتباط با جهان خارج‌اند و کارکردشان فقط خوردن و بلعیدن نیست، بل که وسیله‌ی بوسیدن و مکیدن (ساک زدن) هم هستند. از این جاست که لاکان پای لیبدو و میل را هم وسط می‌کشد که کارکرد اصلی‌اش اتصال فرد به دیگری و زیر سؤال بردن آن خودبسنده‌گی و تنهایی ناب تیمائوسی است.

اما نکته‌ی مهم این است که بر اساس مدل لاکانی ذکر شده، رابطه‌ی ما با جهان خارج، از طریق همین نقاط غیرقابل تقلیل و بی‌شمار آماس‌ها ممکن می‌شود که در واقع بیانی دیگر از نقاط عملکرد رانه‌ها (Drives) هستند.

(۳)

لاکان بعدها این نظریه‌ی آماس‌های ویتمنی را هم کنار گذاشت و ایده‌ی لاملا (Lamella) را جایگزین آن کرد. لاکان در واقع لاملا را به جای بدن بدون اندام مطرح می‌کند: لاملا، اندامی که هیچ شکل و مشخصه‌ای ندارد و درعین حال یک اندام است، می‌تواند همان لیبدو باشد.

گفتیم که در رساله‌ی تیمائوس بدن بدون اندام، فناپذیر و نامیرنده بود. در این جا هم از آن جا که لاملا همان لیبدو است، پس دارای حیات فناپذیر و ناب است. چراکه لیبدو همان غریزه‌ی حیات در خالص‌ترین شکل است.

با این حساب لاکان به این نتیجه رسیده که بدن انسان (بر خلاف لاملا) یک بدن بدون اندام نمی‌تواند باشد، چون حیات فناپذیر همواره به صورت لیبدو (در کنش جنسی) از آن بیرون کشیده می‌شود.

این بحث لاکان در واقع نوعی نزدیک شدن به مقاله‌ی سال ۱۹۱۴ فروید، «درباره‌ی خودشیفته‌گی» به حساب می‌آید.

بر این اساس است که حکم مشهور روانکاوی لاکانی منتج می‌شود:

کنش جنسی، مرگ را متولد می‌کند یا میل، محل استقرار مرگ است.

(۴)

اما پاسخ روانکاوی برای نسبت میان اندام و بدن چیست؟ آیا این دو از هم جدا هستند یا این که به هم تعلق دارند؟

ژیل دولوز اندام را بخشی از بدن می‌داند، اما نه به معنای متعارف آن، بل که معتقد است رابطه‌ی اندام به بدن مانند رابطه‌ی کلوزآپ به صحنه (پس زمینه) در فیلم است:

«کلوزآپ، ابژه‌ی خود را از زمینه‌ای که در آن شرکت دارد، جدا و منقطع نمی‌سازد، بل که آن را در دستگاه مختصات دیگری قرار می‌دهد و آن ابژه را به سطح یک موجودیت ناب برمی‌کشد.»

کلوزآپ، تغییر دادن ابعاد نیست، بل که تغییر دادن مختصات است.

بدین ترتیب کلوزآپ بخشی جداشده از صحنه و یا بیان‌کننده‌ی بخشی از صحنه نیست، بل که نشان‌دهنده‌ی کل صحنه است و کل صحنه‌ی بیان‌شده به حساب می‌آید.

این استدلال دولوز خیلی شبیه است به آنچه که رولان بارت در مقاله‌ی «تاثیر واقعیت» در مورد رمان بالزاک گفته است. در این مقاله، بارت از اجزایی در روایت صحبت می‌کند که در واقع جزء نیستند و کارکردشان هم کارکرد جزئی از روایت نیست، بل که کارکردشان فقط ایجاد تاثیر واقعیت است. بدون این نوع «جزء»ها، دیگر اجزا هم اصلن قادر به ایجاد یک صحنه‌ی واقع‌گرایانه نیستند و کارشان به ایجاد صحنه‌های باورناپذیر می‌انجامد.

با این حال این نوع ابژه‌ها را - که بدون آن‌ها صحنه به وهم بدل می‌شود - نمی‌توان جزئی از صحنه به حساب آورد، چون به طور کامل به آن صحنه تعلق ندارند.

حالا همین منطق را در مورد رابطه‌ی اندام (لیبیدو) با بدن دنبال کنید: اندام بخشی از بدن است (نیست) که نه به معنای تغییری در بعد فیزیکی آن، بل که تغییری در مختصات آن به شمار می‌آید.

اندام برای بدن تاثیر واقعیت ایجاد می‌کند.

(۵)

این بحث را نمی‌توان بدون اشاره به فروید و فاصله‌ای که لاکان از او می‌گیرد، به پایان برد.

فروید در مقاله‌ی «در باب خودشیفته‌گی» (که یکی از جالب‌ترین مقالات او به حساب می‌آید و خوشبختانه با ترجمه‌ی فارسی حسین پاینده در ارغنون شماره‌ی ۲۱ به چاپ رسیده است)، رابطه‌ی اندام و بدن را به گونه‌ای دیگر توصیف می‌کند.

او اندام‌ها و رانه‌ها را، اجزایی جدا از هم و پراکنده می‌داند که در اثر عملکرد عقده‌ی اودیپ و عقده‌ی اخته‌گی (Castration)، به سلطه و اقتدار آلت تناسلی (که خود یک اندام است) گردن می‌نهند.

آلت تناسلی خود چیزی نیست جز تجسم میل به دیگری و تمایل به بیرون.

بدین ترتیب ما با دو مرحله روبرویم:

مرحله‌ی اول که همان مرحله‌ی پراکنده‌گی اجزاء و اندام‌های بدن است و نتیجه‌اش، وابسته‌گی و شیفته‌گی کودک به خود است.

مرحله‌ی دوم، مرحله‌ی تن‌دادن به سلطه‌ی لیبیدو در اثر عقده‌ی اختگی و اودیپ است که نتیجه‌اش اتصال به بیرون و دیگری است.

در واقع می‌توان نام مرحله‌ی اول را خودشیفته‌گی اولیه و نام مرحله‌ی دوم را خودشیفته‌گی نوستالژیک گذاشت.

تا این‌جا دیدید که طبق نظر فروید ظاهران اندام‌های پراکنده را نسبتی با بدن نیست. فروید فقط اشاره می‌کند که بعدتر، غلبه بر عقده‌ی اخته‌گی پیش می‌آید که نتیجه‌اش جدا شدن کودک از مادر است و الا آخر.

اما لاکان همین‌جا اعتراض می‌کند و حلقه‌ی مفقوده‌ی بدن و اندام را احیا می‌نماید.

اعتراض لاکان این است که غلبه بر عقده‌ی اخته‌گی نه منجر به جداشدن کودک از مادر، که منجر به جداشدن مادر از سینه (Breast) می‌شود.

به نظر لاکان ما به جای دوتایی کودک/مادر، باید به سه‌تایی کودک/مادر/سینه بیندیشیم.

(سینه را در واقع می‌توان نماینده‌ی مادر ازلی یا کهن‌الگوی مادرانه به حساب آورد)

هنگامی که در اثر غلبه بر عقده‌ی اخته‌گی، سینه از مادر جدا می‌شود، درواقع گویی اندامی از او کسر می‌شود و این کسرشدن اندام تا جایی ادامه پیدا می‌کند که باز به بدن بدون اندام می‌رسیم.

پس غلبه بر عقده‌ی اخته‌گی، خبر از تولد بدن می‌دهد و در می‌یابیم که:

این اخته‌گی بود که ما را از بهشت حیات جاودانه و نامیرا بیرون رانده بود.

تکه‌هایی از یک تمامیت؛

جایی که خون آغاز می‌شود

ک. میرزاده

روز، خیابان، پلیس، زن، سوراخ، خون و مرد. این‌ها کلمه‌های وانمایی یک رخداد هستند. این کلمه‌ها طبق گرامر زبان معیار چه گونه می‌توانند باهم مونثاژ شوند؟ گفتمانی که از این المان‌ها برمی‌آید، کدام است؟ چه حقیقتی در آن افشا/پنهان می‌شود؟ خیابان و پلیس؛ روز است و پلیس‌ها در خیابان هستند.

خیابان و پلیس و زن؛ روز است و پلیس در خیابان به زنی چیزی می‌گوید (گشت ارشاد).

خیابان و پلیس و زن و سوراخ؛ روز است و پلیس در خیابان به زنی در مورد سوراخ چیزی می‌گوید (!؟)

خیابان و پلیس و زن و سوراخ و خون؛ پلیس در خیابان به زنی ... (؟)

خیابان و پلیس و زن و سوراخ و خون و مردها؛ ... (؟)

گرامر موجود، هیچ نسبتی بین این کلمه‌ها نمی‌یابد. نزدیک‌ترین گفتمان به این کلمه‌ها، گفتمان اتاق‌خواب در اولین همخوابه‌گی (در شب) که در آن زن توسط مرد سوراخ می‌شود، و خون‌ریزی آغاز می‌شود. اتفاقی مبارک!

اما این جا سه کلمه‌ی روز و خیابان و پلیس حضور ندارند. دو حوزه‌ی تفکیک‌شده.

دو گفتمان برای ظهور بالقوه‌های حیات، با هم مونتاژ شده‌اند. دو گفتمان مخالف. مونتاژی که در گرامر موجود «غیر قابل قبول» است. پای اتاق‌خواب و اتفاقاتش، پای میل به بیرون، به خیابان باز می‌شود؛ آن‌گاه مردهای نمادینه‌ی جامعه به تن زن تجاوز می‌کنند. مونتاژ دو ماشین یا گفتمان جدا از هم موجبات تولید قدرت‌ها و بیشینه‌های حیات را فراهم می‌آورد. در چنین مونتاژی کلمه‌های فوق که تا قبل از آن حاوی معناها و تصاویر متعین و به-هنگام قبلی بوده‌اند، اینک تولید معنایی تازه می‌کنند. کلمه‌ها، چیز دیگر «می‌شوند». روز نه همان روز است برای پلیس و خیابان، و نه زن همان زن، برای مرد و خون؛ کلمه‌ها از زمینه‌های قبلی خویش جدا می‌شوند، و در موقعیتی نامناسب فرود می‌آیند؛ آن کارکنیف رخ می‌دهد. قلمروهای قبلی باز می‌شوند.

شعر، برهم‌زدن نظم زبان روزمره است؛ زبان روزمره‌ی مردمان و البته سیاست‌مداران؛ پس برهم‌زدن ساخت زبان سیاست‌زدایی شده‌ی گفتمان مسلط قدرت نیز هست. شعر زبان اقلیت است؛ چرا که توانشی که زبان روزمره‌ی مردمان و سیاست‌مداران را برمی‌سازد، اکثریتی و بالفعل است. زبان آن‌ها بدیهی شده و کلیت خواهانه است. بدین ترتیب، شعر نا-به-هنگامی کلمه است در نسبت با محور هم‌نشینی؛ گزینشی دیگر از میان بالقوه‌های حیات (جایی که اقلیت مفهوم خویش را باز می‌یابد؛ چونان زن در مقابل مرد، یا احساس در مقابل منطق و یا دیوانه‌گی در مقابل عقلانیت) و جانشین کردن آن. شعر، در ساحت زبان، امری سیاسی است. نقطه‌ی پرواز کلمه از زنجیره‌ی محدودکننده‌ی گرامر/دستور. اما در این میان چیزی هست که سیاسی‌بودگی شعر را تهی می‌کند (به زبان ریاضی: سیاسی در سیاسی، ناسیاسی)؛ زیبایی‌شناسی کردن امر واقع. امر واقع آن‌جاست با همه‌ی تناقض‌ها، دردها و خون‌ریزی‌هایش (تجاوز قدرت به بدن فرد و جامعه)؛ و شعر چه می‌کند با این خون‌ریزی؛ نمادینه‌اش می‌کند.

شاید به یاد آوردن این تکه از گزارش تلویزیونی یک فوتبال بی‌جا و احمقانه نباشد، آن‌جا که بازیکنی حرکت زیبا و شعرگونه‌ای انجام می‌دهد و گزارش‌گر شعر-فهم چنین می‌گوید: «نیازی به گفتن چیزی نیست، تصویر خود گویاست» (اما تصویر هم نیز بالاخره نوعی بیان است از رخداد!) وقتی شعر و زیبایی (به مثابه‌ی از ریخت انداختن امر موجود) در خود امر واقع رخ می‌دهد، جایی برای واکنش شاعر باقی نمی‌ماند؛ شعر، کنشی است در هنگامه‌ی بی-کنشی در امر واقع و نه واکنش. رخداد ناب آن‌جاست؛ محل تلاقی تفکر و کنش، ذهن و عین. شعر خونی است که از جایی که نباید بیرون بزند، بیرون می‌زند. خون، بر ملا می‌شود؛ زن به مثابه‌ی خون از ترک‌های بدن جامعه بیرون می‌جهد و خون از ترک‌های بدن فرد.

مگر نه این که امر سیاسی در جایی نطفه می‌بندد که امر واقع از زیر پوشش نمادین (برچسب‌ها و خطاب‌ها) بیرون می‌زند و تن به نمادینه‌شده‌گی نمی‌دهد، اما بالاخره شعر با همه‌ی ادعایش، با تبدیل امر واقع به کلمه، به فربه‌شدن حس زیبایی‌شناختی یاری می‌رساند و نه به کنش. به قول ژرژک وقتی کسی یا جایی دارد آتش می‌گیرد دیگر فلسفه‌ورزی امری غیر فلسفی است، باید به خاموش کردنش اقدام کرد؛ امر واقع در فرایند تبدیل شدنش به شعر، واقع‌زدایی می‌شود. هیچ شدنی برای شاعر اتفاق نیفتاده است؛ شدن اصلی در فاصله‌ی بین خون و کلمه به وقوع پیوسته است. نوشتن شعر، به عنوان تلاشی برای شدن، به شکست می‌انجامد. لعنت بر کلمه!

اما مساله‌ای دیگر سر برمی‌آورد؛ آیا من امر واقع را اصل انگاشته‌ام و شعر را بازنمایی بیهوده‌ی آن؟ شدت شدن در امر واقع چنان بالا و خطرناک است که شعر و شدن هنری‌اش، خاصیت و تاثیر خویش را از دست می‌دهد.

اما مگر نه این که من هم دارم با کلمه‌ها، کلمه را محکوم می‌کنم؛ چه تفاوتی بین کلمه‌های من و کلمه‌های شاعر هست؟ کلمه‌ها به جنگ هم آمده‌اند.

کلمه‌های من به جنگ خویش می‌روند. شاعر با تبعید کلمه‌ها به قالب شعر، با آن‌ها همان کاری را می‌کند که هنرمند بورژوا با مجسمه‌اش در گالری مجلل یا با تئاترش در جشنواره‌ی تئاتر دولتی ... شاعر کلمه‌ها را در جهان شعری خویش به صلح می‌رساند و من کلمه‌ها را به جان هم می‌اندازم ... من امر واقع زبانی را آشکار می‌کنم؛ و امر واقع زبانی به قول دومان چیست مگر مجاز-بنیاد بودنش. مجاز در تقابل با امر واقع؛ لعنت بر کلمه‌های من!

اما چنین نگاهی سوژه را منفعل مطلق می‌انگارد و امور بیرونی (مانند سیستم‌ها و در این مورد تولیدات هنری را) را فعالان و تعیین‌کننده‌گان مطلق هستی سوژه. گویی سوژه‌ی منفعل می‌نشیند تا اثر هنری هر کاری خواست با او بکند! پس خوانش چه می‌شود؟ یا میل سوژه کجا می‌رود؟ آیا چنان که دلوز درباره‌ی پاپ می‌گوید (ما به گوش سپردن به موسیقی پاپ، پاپ می‌شویم)، مخاطب نیز شعر می‌شود؟ نمی‌دانم.

تبار ذهنیت زیبایی‌شناختی ما وقتی با کلی‌مسلمکی مان جمع می‌شود، آن‌گاه شعر تبدیل می‌شود به ابژه‌ی لذت. به ابژه‌ی فراموشی و خلسه. و نه خودآگاهی. لذت؛ مانیفست تمدید دنیای سرمایه‌داری.

اما چه می‌توان کرد وقتی کاری نمی‌توان کرد جز نوشتن. جز ثبت کلمه‌ها در فرمی دیگر-شده، دیگر شده با فرم‌های بالفعل. مساله درشونده‌گی فرم است؛ شاعری که بنا به اعتقاد دین‌مابانه‌اش جز تکرار فرم بیانی خویش کاری نمی‌کند تا همان بماند که بوده و پذیرفته شده، در حقیقت کاری نمی‌کند. و در میانه‌ی این شدن است که جنون رخ می‌دهد. جایی که روان از هر امر نمادین و شکل‌مندی گسیخته می‌شود ... جایی که یک هنرمند (و این نامی است که دیگری به او داده است) به جای آن که با انگشتان خویش قلم‌مو را بر تن صاف و سفید بوم بلغزاند، چاقو را برمی‌گیرد برای بریدن گوش‌های خودش ... انگشتان به چاقو مونتاژ می‌شوند نه برای بریدن هندوانه. بالقوه‌های حیات آشکار می‌شود. جایی که خون آغاز می‌شود. این همان نقطه‌ای است که کلمه/نوشتن می‌رسد به نقطه‌ی پایان. اما نمی‌رسد. پایان دروغی بیش نیست ...

گاهی این توهم/فرضیه، که ریشه در تفکر اسطوره‌ای حیوانات ایستاده دارد، ذهن را به بازی می‌گیرد که گویی آدمی در پی محقق‌ساختن نام قبلی خویش بر ماهیت بعدی خود است. نامی که پیش از ماهیت یافتن به او داده شده است. نام یا یک معنای لفظی دارد و یا تداعی‌کننده‌ی نام شخصی است که -با کمی اغراق- می‌تواند برآیند نیروهای تاریخی یک شرایط تاریخی/گفتمان باشد. انگار شخص نامیده یا میل به متجلی ساختن آن معنا دارد، یا میل به آن شخص شدن.

«ندا آقاسلطان»؛ ندا+آقا+سلطان. این ترکیب عجیب و نامتجانس، نیروی لازم برای عجیب و نامتجانس شدن نامیده را فراهم می‌آورد. ندا به مثابه‌ی نام فردی در کنار آقاسلطان به مثابه‌ی نام جمعی و نمادین. تناقض و شکاف بین میل من و ساختار دیگری بزرگ، از نام به نامیده منتقل می‌شود. ما بیشتر با نام‌های خانواده‌گی‌مان (که از پدر=سلطان به ما تحمیل می‌شود) در ساحت سمبلیک و نمادین اجتماع باز-شناخته می‌شویم؛ این سوژه شده‌گی توسط نام خانواده‌گی در میان جنسیت زن شدیدتر و مشهودتر است.

ندا، فریاد سرخ انسانی است که توسط قدرت مسلط، مدیریت و نام‌گذاری می‌شوند تا از دایره‌ی دلالت کلمه‌ی مردم یا ملت بیرون بمانند؛ اغتشاش‌گر، اراذل و اوباش، خس و خاشاک، ... شخص ندا، فی‌الواقع تبدیل می‌شود به آن‌چه می‌باید باشد. ندا، ندا می‌شود. مگر نه این که در مراسم چهلم، عزاداران پلاکاردهای «ما هر کدام یک نداییم» را در دست گرفته بودند. این جاست که ندا تبدیل

می‌شود به زبان/کلمه اقلیت. ندا، در مقابل «آقا+سلطان» امری اقلیتی و بالقوه است. میل «ندا شدن»، قلمروهای «نام» را می‌گشاید و «میل جمعی و اشتراکی» رخ می‌دهد.

ندا، نام اقلیت خانم است در مقابل اکثریت آقا. نام اقلیت فرودست است در مقابل اکثریت سلطان=حاکم. تلقی کمی از مفهوم اقلیت، احمقانه و ناقص است. این نیست که ندا، نماینده‌ی «جنس زن» باشد؛ او نماینده‌ی همه‌ی آن نیروها و میل‌هایی است که توسط امر مسلط، سرکوب، تبعید یا فروکاهیده می‌شود.

به عقب‌تر که می‌رویم تا با گفتمانی فراگیرنده‌تر این رخداد را ببینیم (دیدن ناب امر واقع در بی-گفتمانی ممکن است)، آزاری عمیق‌تر در ذهن نطفه می‌بندد. مگر نه این که غیر از «ندا آقاسلطان» کسان دیگری نیز که اغلب «مرد» بودند، در حوادث این رخداد کشته شدند؟ چرا نام کشته شدن ندا را *قربانی شدن* می‌گذاریم (می‌گذارند؟) و نام بقیه را مرگ یا شهادت؟ مرگ‌هایی حتا دلخراش‌تر، خودآگاهانه‌تر؛ پس چه عاملی باعث برتریت مرگ ندا به بقیه‌ی مرگ‌هاست؟ چه ویژه‌گی‌هایی در ندا یا مرگش بود که او را تبدیل به امر والا نمود؟ این نام‌گذاری‌ها از چه جایگاهی صورت می‌پذیرد؟

نگاه حاکم مردانه است که با اعطای صفت‌هایی به زن (در اینجا ندا)، آن را به امر والا مبدل می‌سازد. ندا، توسط مرد خوانش می‌شود. ما تحت تاثیر چنین خوانش‌هایی، مرگ ندا را نشانه‌ی مظلومیت، آزادی‌خواهی، معصومیت و بیچاره‌گی می‌انگاریم. زن، به لحاظ چنین انگاره‌ای، دقیق‌تر و موثرتر می‌تواند ابزاری در دست «فاعل مرد» باشد برای فریب و تحریک هیجان. همان کاری که سران نظامی مرد با به کارگیری زنان جاسوس می‌کنند. متافیریک مردانه، هاله‌ای بر گرد مرگ ندا رسم می‌کند تا روان دین-خوی ما را فریب دهد. ندا، بعد از مرگش، دوباره قربانی می‌شود؛ قربانی نگاه مرد به زن. زن، با پذیرش معصومیت و مظلومیت خویش به عنوان امری بدیهی و ذاتی، بر تمدید «مرد» یاری می‌رساند.

ندا، فریاد نزد وقتی داشت می‌مرد. سر و صداهای رسانه‌ای بعدی، ایدئولوژی‌های مردانه بودند.

گاهی حرف زدن تبدیل می‌شود به «زر-زدن».

پرونده‌های شماره‌ی دو:

- پرونده‌ی شعر آتفه چهارمحالیان
- پرونده‌ی قصه‌ی ابوتراب خسروی
- پرونده‌ی ویژه: کتاب «ظل الله»، نوشته‌ی رضا براهنی
- پرونده‌ی ترجمه: «شعر زبان» امریکا (بخش نخست)

تاریخ انتشار شماره‌ی دو:

۲۵ آبان هشتادوهشت

در صورتی که می‌خواهید در مجله‌ی ادبی-انتقادی دستور بنویسید،
برای دریافت متن شعرها و قصه‌های شماره‌ی آینده با آدرس پستی زیر
مکاتبه کنید:

dastormag@gmail.com