

ماهنامه‌ی ادبیات، نقد، فلسفه
شماره یک: اسفند ماه ۹۱



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

وب سایت: www.naamomken.org
فیس بوک: [facebook.com/naamomken](https://www.facebook.com/naamomken)
تماس: contact@naamomken.org
تمامی حقوق این اثر برای نشر شعریاریس محفوظ است.
مسئولیت مقالات با نویسندگان انتشار آثار آزاد است و شیوه
ناممکن در ویرایش و انتشار آثار آزاد است.
واژه نگاری متون از ناممکن است.

شماره یک - اسفند ماه ۹۱
ناشر: اچ اند اس مدیا تحت امتیاز نشر پاریس
شابک: ۹۷۸-۱۷۸۰۱۳۲۹۲۰۰
شماره ثبت: ۶۷۷۵ - ۲۰۵۰
سر دبیر: بهام شهرجری
بهمکاری: امید شمس، شاهین کوهساری، پدرام مجیدی
طراح گرافیک: کورش بیگ پور

۱۶۹	ایلا حکمت نیا
۱۷۲	در آن مازیار نیستانی
۱۷۵	فروغ تازی وردی
۱۷۷	پرویز گروند
۱۸۰	امید سیزواری
۱۸۳	چهار ترانه از امون دالاس
۱۸۹	آیدین ضیایی
۱۹۰	ابوب عدل
۱۹۱	ری را عباسی

داستان‌های ناممکن

۱۹۵	تصویری از آینه رد شد... سه، دو و یک سمیرا شیدپورا
۲۰۱	آبزنده اثر: چارلز بوکسکی برگردان: طاهر جام‌بر سنگ
۲۰۹	امواج باخته سمیرا یحیایی
۲۱۷	احمد پرهام شهرچردی
۲۲۱	چرینان کوتاه یک زندگی زیر پوست آقای بی‌نام یلدا علایی

واکاو‌های ناممکن

۱	انقلاب سوسیالیستی، امر ناممکن شاهین کوهساری
۱۱	آوردید! خواننده اثر: سایمون کرچلی برگردان: قهرمان علی
۳۳	گسست: نوشتن بیرون زبان اثر: موریس بلاشو برگردان: شاهین کوهساری
۳۷	سیاست شعر امید شمس
۵۷	نوشتن مثل نوشیدن است شاهین کوهساری - سوده نگین تاج
۶۷	من نیستم پدram مجیدی
۷۵	ایبودی بودن اثر: موریس بلاشو برگردان: شاهین کوهساری

شعرهای ناممکن

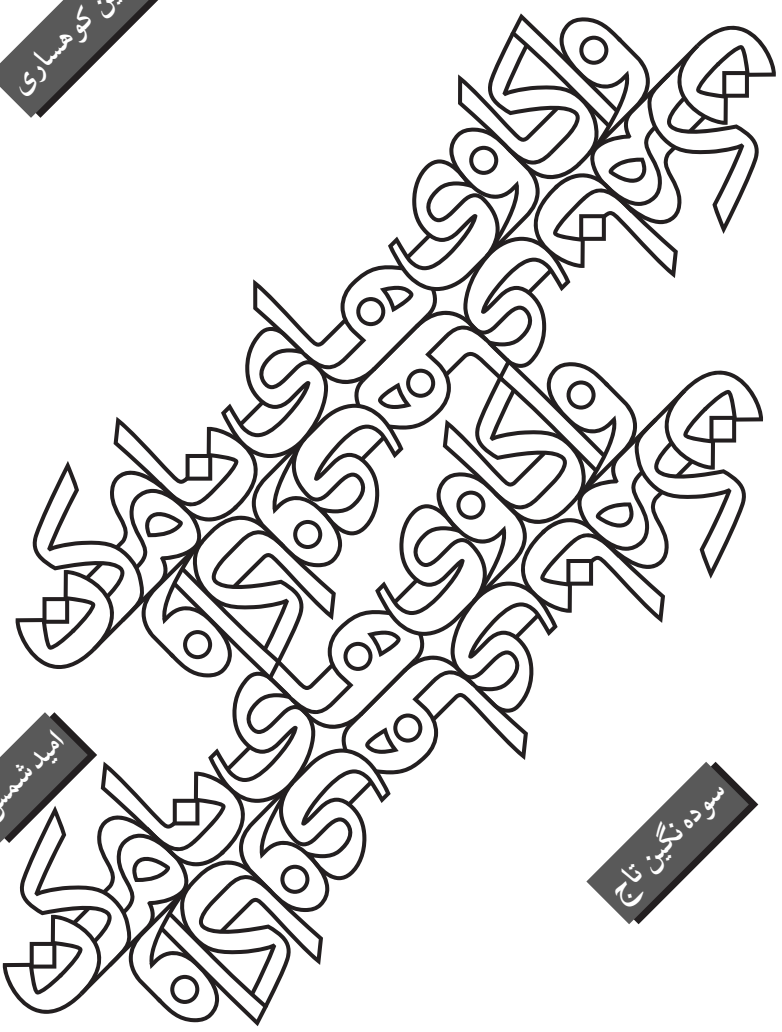
۹۳	بازده شعر منتخب آرک آرپیکی ژرژ دانی ترجمه: سمیرا شیدپورا
۹۸	شهر مصنوعه رزاق جمالی
۱۰۳	پدram مجیدی
۱۰۷	فصل‌های ناممکن ایلا مهرپویا
۱۰۸	ایبوست نووا کی
۱۱۳	سحر آریا
۱۱۷	ازوزه آن گیزبرگ برگردان: امید شمس
۱۶۳	به علامتی که / تسلیم!! زبیده حسینی
۱۶۵	خود گذشت فرزاد لیلی
۱۶۷	حسن موزن‌زاده

| حکایتی کوتاه | فرانسیس کافکا |

موش می گفت: «آه، دنیا روز به روز تنگ تر می شود. قبلن آن قدر بزرگ بود که ازش ترسیده بودم، می دویدم، می دویدم و خوش حال بودم که آن دوردست ها دیوارهایی ست که از هر سو سر بلند می کند. دیوارهای عظیم آن قدر سریع به سمتِ هم دویدند که هنوز هیچی نشده به آخرین اتاق رسیده ام، آن گوشه هم تله ای ست که دارم به سویش می دوم». «کافی ست مسیرت را عوض کنی». این را گربه گفت. پیش از آن که موش را بخورد.

شاهین کوهساری

فرهاد علوی



امید شمسی

مسوده نگین ناج

پدرام میجیدی

شاهین کوهساری

انقلاب سوسیالیستی، امر ناممکن |

خوانشِ تزِ «تراکمِ جمعیت»^۱ مارکس به مثابه‌ی پیش‌شرطِ انقلابِ سوسیالیستی در جهانِ «حاد-واقعی»^۲ی بودریار

پیش‌نوشت:

مسأله‌ی چه‌گونه‌گیِ تکاملِ سرمایه‌داری (کاپیتالیسم/بورژوازی)، درون‌مایه‌ی غالبِ چهارده فصلِ آغازینِ سرمایه^۳ است. خوانشِ دقیقِ این فصول - به گونه‌ی پاییه - می‌تواند نشان دهد که مارکس، چه در رابطه با سرمایه‌داری و چه در رابطه با انقلابِ سوسیالیستی، نه تنها به هیچ سنخ‌ی از ناهنگامی (anachrony) باور نداشته، حتی برعکس، هر دوی این‌ها را اموری صددرصد درزمانی (diachronic) می‌داند. می‌دانم

۱- density of the population

۲- hyper-real

۳- سرمایه‌ی مورد استفاده‌ی من در این نوشتار:

Capital A Critique of Political Economy in German in 1867, English edition first published in 1887; Source: First English edition of 1887 (4th German edition changes included as indicated) with some modernisation of spelling; Publisher: Progress Publishers, Moscow, USSR; Translated: Samuel Moore and Edward Aveling, edited by Frederick Engels; Transcribed: Zodiac, Hinrich Kuhls, Allan Thurrott, Bill McDorman, Bert Schultz and Martha Gimenez (1995-1996); Proofed: and corrected by Andy Blunden and Chris Clayton (2008), Mark Harris (2010).

اشاره به «ضرورتِ ظهورِ سرمایه‌داری و تکاملِ آن» به مثابه‌ی اموری خارجی در پیدایش و تکوینِ مارکسیسم، هم‌چنین، اشاره به چاره‌ناپذیر بودنِ نقشی که «پیش شرط‌ها» به مثابه‌ی امورِ ذهنی در «شیوه‌ی تفکرِ مارکسیستی» ایفا می‌کنند، برای بسیاری از مارکسیست‌های انقلابیِ کلاسیک‌تری حتی که اندیشه‌شان خواهی-نخواهی، چه به تصریح و چه به تلویح مؤیدِ درجاتی از دل‌زده‌گی از قرائت‌های لنینیستی هم‌چنان رایج از مارکس نیز هست، دیگر ملال‌آور شده پس، بیش از این در متن به آن نمی‌پردازم و ادامه‌ی این مقدمه را (از آن‌جا که مخاطبین‌اش خیلِ مارکسیست‌های عامی و رمانتیک هستند) کوتاه می‌سازم. مارکسیست‌هایی که به‌ترین و موجزترین توصیف از آن‌ها را بورخس در قالبِ شخصیتی به نام مون در داستانِ «زخمِ شمشیر» خویش ارائه داده است:

با شوق و خودنمایی، تقریباً تمامِ اوراقِ یک کتابچه‌ی کمونیستی را خوانده بود. می‌توانست هر بحثی را با ماتریالیسم دیالکتیک به نتیجه برساند، ... تاریخِ جهان را منحصر به کشمکش‌های کثیفِ اقتصادی می‌دانست و اذعان داشت که پیروزیِ انقلاب محتوم است^۱.

یک - مارکس و مفهومی به نام «تراکمِ جمعیتی» در عصرِ سرمایه‌داریِ کلاسیک گفتارِ چهارم از فصلِ چهاردهم کتابِ سرمایه^۲، که بنا به نظرِ نگارنده، شاهیتِ چهارده فصلِ آغازینِ آن است، حاوی تعریفی بدیع، در عینِ حال بسیار مشروط، و سرنوشت‌ساز از مقوله‌ی به نام «تراکمِ جمعیت» است. مارکس می‌نویسد:

۱- خورخه لوئیس بورخس، هزارتوهای بورخس، ترجمه‌ی احمد میرعلایی، داستانِ زخمِ شمشیر، ص ۲۹ (این داستان در این مجموعه استثنائاً توسطِ احمد گلشیری ترجمه شده).

۲-

Capital, ibid, Volume I Book One: The Process of Production of Capital, Part 4: production of relative surplus value, Chap. 14, Division of Labour and Manufacture, Sec. 4, Division of Labour in Manufacture, and Division of Labour in Society, pp. 240-244

اخیراً ترجمه‌ی جدیدی از جلدِ نخستِ سرمایه به قلم آقای حسن مرتضوی توسط انتشارات آگاه منتشر شده است. بسیار خوش بین بودم این ترجمه - که در ظاهر کاری سترگ به نظر می‌رسد - در باطن نیز پاسخ‌گوی انتظاراتی که از آن داشتم بود تا به شکرانه‌ی ظهوراش مستقیماً از آن گفت‌آورد کنم و منبعِ بدهم اما افسوس که بسی خوش‌بینی‌ها چه زود به بدبینی، یأس، و سرخورده‌گی بدل می‌شود!

درست همان طور كه تعدادِ معينى از كارگرانِ هم زمان به كارگمارده شده،
پيش شرطِ تقسيمِ كارِ درونِ كارگاهى اند، تعداد و تراكمِ جمعيتِ نيز، كه
اين جا با مجموعه‌ى كارگرانِ يك كارگاه مرتبط است، شرطِ لازمِ تقسيمِ
كار، درونِ جامعه است.

و اندكى بعد مى افزايد:

كشورى كه جمعيتى به نسبت كم تر، اما وسايلِ ارتباطى پيش رفته تر دارد،
تراكمِ جمعيتى يَش بيش تر است از كشورى كه جمعيتى انبوه، اما وسايلِ
ارتباطى تكامل نيافته دارد.

تا در انتها با انضمامى كردنِ تَرِ خود به اين نتيجه دست يابد:

مثلاً ايالت‌هاى شمالى ايلاتِ متحده‌ى امريكا به لحاظِ جمعيتى
متراكم تر از هندوستان است.^۱ (تاكيدها همه از ما است.)

خوانشِ محصور در ماركسيم من بر تَرِ فوق اين است: پيش شرطِ تقسيمِ كارِ درونِ
جامعه‌ى [بورژوايى] اولاً از آخرين پيش-شرط‌هاى^۲ است كه تحققِ آن‌ها مطابق با

Capital, ibid, p. 241 - ۱

۲- بايد بين «پيش شرط» و «شرط» در انديشه‌ى ماركسيستى فرق گذاشت، (فرقى كه مترجم جديد سرمايه
از عنايت به آن در بسيارى مواقع عاجز مانده، به طورى كه در ترجمه‌ى خويش، از جمله در همين پاره‌متن‌هاى
موردِ استناد ما، بارها اين دو را يكي فرض كرده و به جاى يك ديگر به كار برده است.) تفاوتِ پيش شرط و
شرط در انديشه‌ى ماركس يك تفاوتِ كاملاً ماهوى و چيزى شبیه به تفاوتِ ميان ماهيتِ فلسفه با رياضيات
است. وقتى ماركس از «پيش شرط» سخن مى گويد منظورش دقايقى است كه ايجاب‌شان، سنتز و به طريقِ
اولى فراشدِ دياكتيكي را ممكن مى سازد. اما، مرادِ ماركس از «شرط» به صراحت همان شروطِ لازم و كافى در
رياضيات جديد است. مهم تر از اين، به نظرام تفاوتِ عمده‌ى قرائت‌هاى عامى (لنينيستى، مائوئيستى، و ...) از
ماركس و قرائت‌هاى غيرلنينيستى از آن در التزام و يا عدم التزام به ايجابيتِ فلسفى «پيش شرط»ها است. در
قرايت‌هاى عامى، ضمنِ ورودِ گونه‌يى امى مسلكى ايدئولوژيك و عمل‌گرابى رمانتيك مبتنى بر آگاهى
كاذب، پيش شرط‌هاى اولاً تحققِ جامعه‌ى سرمايه‌دارى و ثانياً تكاملِ آن براى ايجاد انقلابِ سوسياليستى
كاملاً نادیده گرفته مى شود، اتفاقى نيست اگر تمام انقلاب‌هاى ماركسيستى قرنِ بيستم در عقب مانده ترين
كشورهاى عمدتاً غيراروپايى و فاقدِ حداقلِ پيش شرط‌ها اتفاق افتاده اند. و اتفاقى نيست اگر اين امى مسلكى

دوازده فصلِ آغازینِ سرمایه برای پیدایش سرمایه‌داری، در وهله‌ی نخست، و تکاملِ آن، در وهله‌ی دوم، الزامی است، ثانیاً تکاملِ خودِ جامعه‌ی بورژوازی دارای «شرطِ لازم» دیگری نیز هست که آن «شرطِ لازم»، «تراکمِ جمعیت» است. چه نوع تراکم جمعیتی؟ تراکمِ جمعیتی یک‌سره متفاوت با آن‌چه می‌پنداریم، که در تعریف، منوط به میزانِ «ارتباطاتِ میانِ اجتماعات و افراد» و به طریقِ اولی مبادلاتِ میانِ آن‌ها است نه مبتنی بر آمارهای اداره‌ی احصائیه (بر آن‌ام که مفهومِ «توده»، و «توده‌ها» در ترم‌شناسیِ مارکسیستی می‌تواند همین‌جا موردِ بازاندیشیِ ریشه‌ییِ شکلی و ماهوی قرار گیرد، هر چند آن را نه در حوصله‌ی این مقال که موضوعِ نوشته‌یی دیگر می‌دانم.) از سوی دیگر، بنا بر اصلی مبرهن و مارکسیستی اما به دور از قرائتِ روسیِ موردِ اشاره در مقدمه‌ی همین بحث، اگر بپذیریم که تکاملِ سرمایه‌داری خود پیش‌شرطی لازم برای جنبش و به طریقِ اولی انقلابِ سوسیالیستی است، با عنایت به سویه‌های اخیرِ تکاملِ سرمایه‌داری که شرطِ نهایی یا دست‌کم یکی از شروطِ نهایی‌یش، در «تقسیم کارِ اجتماعی»ی مبتنی بر «تراکمِ جمعیتی» در جوامعِ بورژوازی، تبلور می‌یابد، می‌توان در نهایت به این نتیجه رسید که: تراکمِ جمعیتی در واپسین مراحلِ تکاملِ سرمایه‌داری، پیش شرطِ هر نوع جنبش و به طریقِ اولی انقلابِ راستینِ سوسیالیستی است.

دو تزی که دیگر از این به بعد نمی‌توان آن‌ها را غیرِ مارکسیستی نامید، پی‌آمدِ انضمامیِ فوریِ خوانشِ مارکسیستیِ فوق است:

الف - کلیه‌ی انقلاب‌هایی که طی‌ی قرنِ بیستم رسماً با الصاقِ برچسبِ مارکسیستی بر خود شناخته می‌شوند، از انقلابِ اکتبرِ روسیه، تا انقلاب‌های چین، کامبوج، کره‌ی شمالی، کوبا، انقلاب‌های سوسیالیستیِ افریقای شمالی و مرکزی، و ... هم‌چنین جنبش‌های انقلابی‌ی به اصطلاح مارکسیستیِ موجود در این کشورها، انقلاب‌ها و جنبش‌هایی، کور، آنارونیستیک، و در تحلیلِ نهایی غیرِ مارکسیستی‌اند. تنها به این دلیلِ ساده که در به‌ترین حالت در جوامعی مبتلا به فقر و یا فقدانِ «تراکمِ جمعیتی»ی مد

مارکسیستی همیشه، بالفعل و بالقوه، حرکت به سوی توتالیتاریسمی افسارگسیخته را در خود نهفته داشته و دارند.

نظرِ شخصِ مارکس که خود «پیش‌شرطِ تقسیمِ کارِ اجتماعی در جوامع [بورژوایی]» و تکاملِ امرِ مبادله است اتفاق افتاده اند.

ب - مدیریتِ ارتباطات و به طریقِ اولیِ مبادلات، از هر سنخ، افراد و جوامع، توسطِ دولت‌ها، و تحدیدِ هر گونه ارتباط و مبادله، از هر سنخ در صورتِ لزوم، چه به صورتِ پنهان از سوی دولت‌های کاپیتالیستی و چه به صورتِ آشکار توسطِ دولت‌های به اصطلاح - و به دلایلِ پیش‌گفته - آناروونیکِ کمونیستی یا دولت‌های پیشامدرنِ توتالیتَر (که من این دو را از یک قماش تنها در درازة‌های متفاوت می‌دانم)، به لحاظِ نظری مهم‌ترین راهِ پیش‌گیری از تحققِ «تراکمِ جمعیتی»ی مدِ نظرِ مارکس به مثابه‌ی پیش‌شرطِ تحققِ شیوه‌ی «تقسیمِ کارِ اجتماعی» در جامعه‌ی بورژوایی و به طریقِ اولیِ تکاملِ جامعه‌ی بورژوایی، خود به مثابه‌ی پیش‌شرطِ هر گونه انقلابِ سوسیالیستی است. و باید گفت از این نظر، دولت‌های کمونیستِ تقلبی یا آناروونیتیکی تاریخ از یک‌سو و مارکسیست‌های رمانتیک، یا سنتی، یا به اصطلاح ارتودوکس، خود بزرگ‌ترین مانع بر سرِ تحققِ انقلابِ سوسیالیستیِ مدِ نظرِ مارکس یا مهم‌ترین عاملِ به تعویق‌اندازنده‌ی آن بوده اند.

دو - بازخوانشِ تزِ «تراکمِ جمعیتی» (مطروحه در بندِ یک) در عصرِ سرمایه‌داری متأخر. انقلابِ انفورماتیک، یکی از نقاطِ انفصالِ عصرِ ما از عصرِ سرمایه‌داری کلاسیک است. در پاره‌ی پیشین از بحث، تلاش کردیم تا امرِ «ارتباط» و نقشِ آن را به مثابه‌ی یکی از اصلی‌ترین پیش‌شرط‌های تکاملِ سرمایه‌داری کلاسیک اندکی توضیح دهیم. مقوله‌ی ارتباطات در جهانِ مدرنِ متأخرِ امروز، جهانِ پس از سلطه‌ی تکنولوژیِ نرم‌افزاری و انقلابِ انفورماتیک دست‌خوشِ تحولی شگرف شده است. از طرفی دیدیم مفهومِ بنیادین و کاملاً تخصصیِ «تراکمِ جمعیتی» از نظرِ مارکس به هیچ چیز به اندازه‌ی مقوله‌ی ارتباطات وابسته نیست. ارتباطاتِ میانِ آحادِ مردم و جوامع دیگر نه منوط به استلزاماتِ سخت‌افزاریِ زمانِ مارکس است و نه هم‌چون زمانِ

مارکس محدود به مرزهای کشورها و دلیلی بر تمایز درجات تکامل سرمایه‌داری در آن‌ها. اگر مقوله‌ی ارتباطات و توسعه‌ی آن در زمان مارکس (که خود پیش شرط تراکم جمعیتی مطلوب تا درجه‌ی معینی و به طریق اولی تکامل جامعه‌ی سرمایه‌داری است) را «واقعی» فرض کنیم، باید اذعان کنیم که ارتباطات در جهان مدرن متأخر دیگر به هیچ وجه واقعی نیست. شاید بتوان این ارتباط را به تأسی از ژان بودریار، «حاد-واقعی» نامید: ارتباطی با ابعادی چنان افزوده که هر ارتباط واقعی‌یی را تصاحب می‌کند. حتی غیرواقعی‌ترین روابط در جوامع پیشاانقلاب انفورماتیک در برابر حاد-واقعیت ارتباطات در عصر ما «واقعی» است. من این ارتباط حاد-واقعی را حاد-ارتباط می‌نامم. ارتباطی بسیار تنگاتنگ‌تر از ارتباط واقعی و در عین حال تهی از راز و رمزهای متصور ارتباط واقعی. ارتباطی از فرط نزدیک‌بودن نامرتبط و سراسر زیر سلطه‌ی تکنولوژی نرم‌افزاری. در اثر این حاد-ارتباط اکنون تمایز دو کشور مطروحه در سرمایه، کشوری چون هندوستان با ایالت‌های امریکای شمالی، در زمان مارکس از بین رفته است. مبادلات، اعم از تجاری و فرهنگی، به گونه‌یی یک‌پارچه در سراسر جهان دیگر به وسیله‌ی همین حاد-ارتباط با تمامی استلزامات‌اش اداره می‌شوند.

اگر هم چنان نه به جبر بل دست‌کم به احتمال حدوث انقلاب سوسیالیستی بر اساس نظریات مارکس باور داشته باشیم، ممکن است در وهله‌ی اول، و با عنایت به تز تراکم جمعیتی در پاره‌ی نخست این مقال و نقش توسعه‌ی آن در انقلابات اجتماعی، چنین به نظر آید که امروزه این توسعه نویدبخش تسریع همان انقلاب سوسیالیستی مد نظر مارکس است (کاری که چپ‌های ساده‌اندیش می‌کنند).

چرا این تصور ساده‌اندیشی است؟ ژاک لکان فهمید اموری که از حد معینی به ما نزدیک‌تر اند به همان نسبتی که وقتی از حد معینی دورتر بودند، ناشناختنی می‌شوند. بودریار نیز دریافت که ابعاد افزوده‌ی تکنولوژیک به واقعیتی که قبلاً در فاصله‌ی معینی از ما قرار داشت (مثل موسیقی استریوفونیک و سینمای سه‌بعدی به جای موسیقی بی‌واسطه‌ی شنیده شده از ارکستر در اپرا هال و ...) آن را به حاد-واقعیت تبدیل می‌کند و به همان نسبت باعث عدم وجود خود آن واقعیت، پوشیده‌گی آن، و ناممکن‌شدن شناخت واقعیت می‌گردد. بنا بر این دو فرض: ارتباط امروزی: ارتباطی

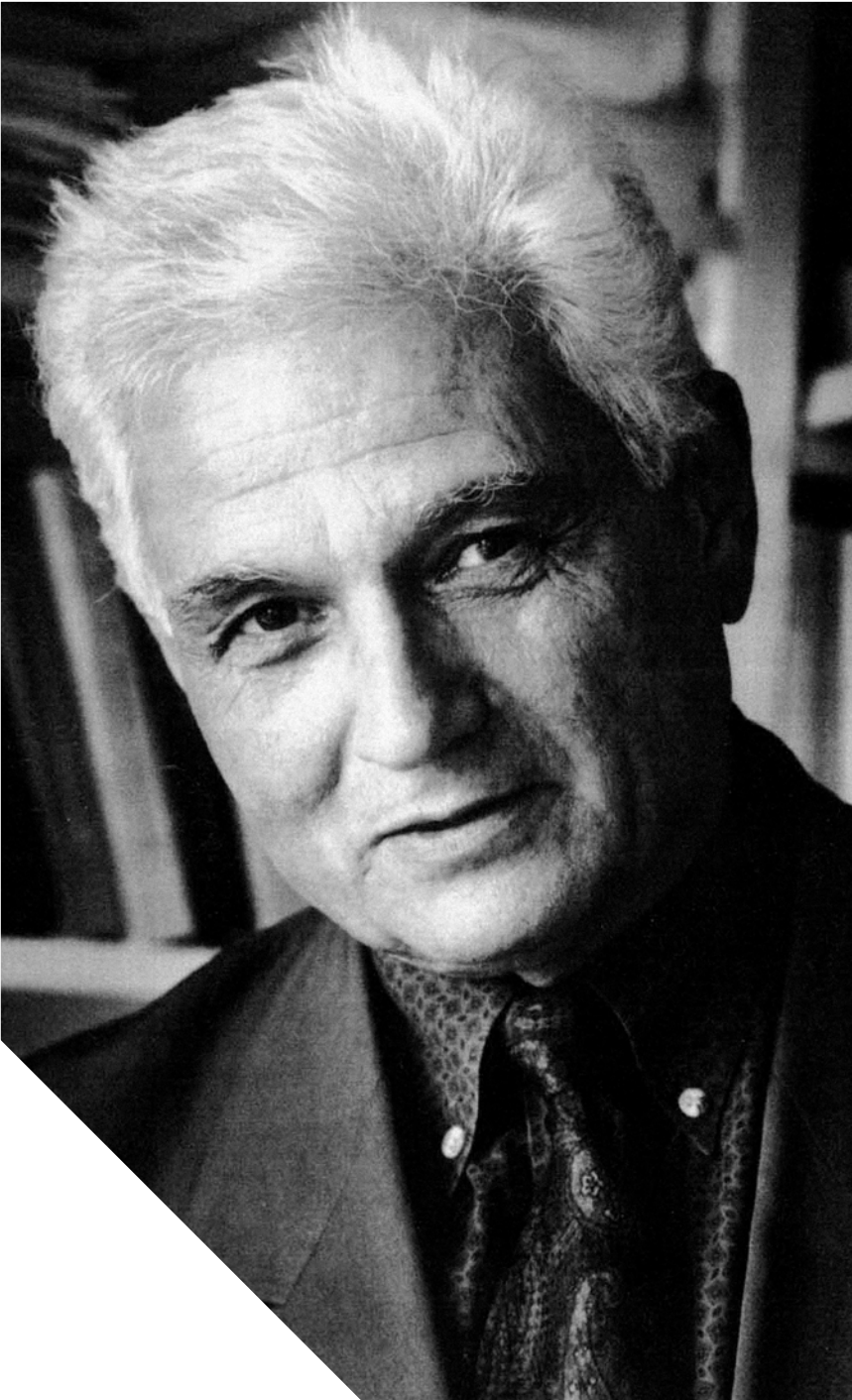
که در قالبِ حاد-واقعیِ بیش‌تر از حدِ معینِ نزدیک‌به‌انسان رخ می‌دهد، به همان اندازه‌ی ارتباط و چه‌بسا بیش‌تر از آنِ ناموجود و حتی ناممکن است. بنابراین در این جهانی که همه‌ی موقعیت‌های‌اش مبتنی بر حاد-رابطه است، دیگر «تراکمِ جمعیتی» نیز در مفهومی که مارکس مدِ نظر دارد معنا ندارد بل، خود به امری ناموجود و حتی ناممکن بدل می‌شود! اگر بخواهیم تزِ خود را به زبانِ بودریار صورت‌بندی کنیم باید بنویسیم: در این جهانِ حاد-واقعی «وانموده»یی از تراکمِ جمعیتی به مثابه‌ی تمثیلی جای واقعیتِ تراکمِ جمعیتی را می‌گیرد.

برای توضیحِ این وانموده‌ی خاص، لازم نمی‌بینم بیش از این به سراغِ بودریار برویم بل باز به بورخس تاسی می‌جوییم: بورخس این وانموده، این تمثیلِ زبانیِ مدِ نظرِ ما را در قطعه‌ی بی‌نظیرِ تمثیلِ قصر به به‌ترین نحو ممکن شرح داده است. در این تمثیلِ بورخس از «امپراطورِ زرد»ی سخن می‌گوید که «قصر» خویش را به «شاعر» نشان می‌دهد. در پایان، «شاعر» (که از این همه شگفتی که دیگران را به اعجاب آورده بود برکنار می‌نمود) «شعری در بابِ قصرِ پادشاه می‌سراید که «تمامیِ قصرِ عظیم، با دقیق‌ترین جزئیاتِ آن، با تمامِ چینی‌های منقش و هر نقش، بر روی هر چینی و سایه روشنِ هر فلک و شفق، و هر لحظه‌ی شاد یا غم بار در حیاتِ سلسله‌های جلیلِ فانیان، خدایان و اژدهایانی که از گذشته‌ای نامعلوم در آن قصر سکنی گرفته بودند، در آن «مضمَر» می‌گردد. به طوری که برخی بر آن اند که این شعر «فقط یک مصراع» و برخی دیگر بر آن اند که «فقط یک کلمه» بوده است. بورخس سپس می‌نویسد:

می‌گویند به محضِ آن‌که شاعر شعراش را قرائت کرد، قصر ناپدید شد،
گویی ویران شد و با آخرین هجای شعر آخرین نشانه‌های آن هم محو
گردید.

به نظر ام این تمثیلِ بیش‌تر و به‌تر از هر احتجاجِ فلسفی، چه از سوی بودریار و چه از سوی کسی دیگر، واقعیتِ «وانموده»یی که جای واقعیت را می‌گیرد، وانموده‌یی

که به محض پدید آمدن، واقعیت را ناپدید، ویران، و محو می کند، را نشان می دهد. حکایت تفاوتِ وانموده‌ی «تراکمِ جمعیتی» در جهانِ ما با واقعیتِ «تراکمِ جمعیتی» در زمانِ مارکس نیز همین است: وانموده‌ی «تراکمِ جمعیتی»ی مبتنی بر حاد-رابطه امروز، واقعیتِ «تراکمِ جمعیتی»ی مبتنی بر «رابطه» در زمانِ مارکس را ناپدید، ویران، محو، و در یک کلام «مضمّر» کرده است. در سیطره‌ی حاد-واقعیتِ حاد-رابطه، دیگر این افراد و جوامع نیستند که با هم ارتباط برقرار می کنند بل این خودِ ارتباط است که برقراری و بقای جوامع را امکان‌پذیر می سازد. حاد-رابطه، وانماییِ رابطه‌یی است که در آن هر نوع آغاز و پایان و هر نوع فاصله‌ی واقعی، دیگر از بین رفته است، رابطه‌یی که خود دیگر به مانعی بر سرِ راهِ هر نوع رابطه بدل شده است. رابطه‌یی که دیگر نه در ابعادِ زمان و مکانِ واقعی که در ابعادِ «استریو»، «چندبعدی»، و «هوم-تئاتری» اتفاق می افتد. «تراکمِ جمعیتی» امروزه، برخلافِ زمانِ مارکس، تنها مؤیدِ توهمی از هر گونه ارتباط است. شکی نیست که روزی کلِ جهان در جزئی‌ترین مناسبات و تمامیِ ابعاداش به هم مرتبط خواهد شد (آیا تاکنون نشده است؟) و آن‌گاه که ارتباط جانشینِ هر چیز و هر کس شد، در حاد-واقعیتِ ارتباط، در حاد-ارتباط به مثابه‌ی امرِ واقع، در تکاملِ آن چه نه «تکاملِ جمعیتی» در مفهومی مارکسیستی، که تنها وانموده‌یی به نامِ «تکاملِ جمعیتی» است، در آمفی‌تئاتری به نامِ جهان، پایان فراخواهد رسید و وانموده چون تمثیلِ قصرِ بورخس، چنان که «مستحق» است، «دست‌خوشِ نسیان خواهد شد» بی که انقلابی انجام شده باشد.



اثر: سایمون کریچلی^۱

برگردان به فارسی: فرهاد علوی

| دریدا: خواننده^۲ |

سیطره‌ی تأثیرگذاری یک اندیش‌مند در یک رشته، گستره‌ای از عادات، پروتکل‌ها و منوال‌هایی‌ست که وی آن‌ها را به گونه‌ای دگرگون ساخته که دیگر ادراک این‌که پیش از ظهور او بر صحنه، چیزها چگونه انجام می‌گرفت، بسیار دشوار است. این دگرگونی‌ها معمولن توسط کسانی که در آن رشته بعدتر می‌آیند به ساده‌گی درهم‌آمیخته و از پیش مفروض در نظر می‌آیند. همین‌گونه است که اغلب رابطه‌ای ناسپاس‌گزارانه با تأثیرگذارترین اندیش‌مندان داریم. چون بدعت‌های آن‌ها روشی است که اکنون در دیدن و انجام دادن چیزها به آن خو گرفته‌ایم. پس تعریف‌وار، اندیش‌مندانِ بزرگ اغلب آن‌هایی هستند که کارهایی که انجام می‌دهیم را در طریقه‌ای ناسپاس‌گزارانه تغییر می‌دهند. ژاک دریدا اندیش‌مند بزرگی بود. او تأثیری عظیم بر همه‌ی نسل از کسانی که فلسفه کار می‌کردند گذاشت. مرگ او فقدان است ناسنجیدنی. مایل‌ام در هرآن‌چه

۱- Simon Critchley - استاد فلسفه در New School for Social Research و دانشگاه Essex که در سال ۲۰۰۵ به عنوان استاد میهمان در دانشکده حقوق Cardozo منتسب شد. نویسنده‌ی کتاب‌های بسیاری از جمله: اخلاق دیکانستراکشن (۱۹۹۲)، بسیار کم... تقریباً هیچ (۱۹۹۷)، اخلاق - سیاست - سوپرتکلیویتی (۱۹۹۹)، فلسفه قاره‌ای: مقدمه‌ای بسیار کوتاه (۲۰۰۱)، درباب شوخی (۲۰۰۲)، چیزها به ناچیزی هستند (۲۰۰۵)، مطالبه‌ی نامحدود (۲۰۰۷)، درباب هستی و زمان هایدگر (۲۰۰۸)، کتاب فیلسوف‌های مرده (۲۰۰۹) و ... م.
۲- Derrida: The Reader - چاپ شده در Cardozo Law Review, Vol 27:2. به سال ۲۰۰۵ م.

در ادامه می‌آید، به‌خاطر تمام چیزها که بر کسانی هم‌چو من آموخت تا در حرفه‌هامان ناسپاس‌گزارانه پیش‌فرض بگیریم، به او سپاس بگویم.^۱

دریدا چگونه روش افرادی مثل من، که فلسفه کار می‌کنند را دگرگون ساخت؟ بگذارید نفی‌گونه با چند اخطار و اعتراف سخن آغاز کنم. من هیچ‌گاه یک ساختارگرا نبودم و همیشه رهیافت زبان‌شناسانه‌ی سوسور^۲ به زبان، معنا، و ارتباط زبان و معنا با جهان را عمیقن نامناسب می‌یافتم. پس، بحث‌های اولیه‌ی دریدا در این زمینه‌ها، خصوصن نقد اولویت گفتار بر نوشتار در اثر عظیمن قدرت‌مند درباره‌ی گراماتولوژی^۳ همیشه مرا دل‌سرد رها می‌کرد. صحبت از «پساساختارگرایی» حتا بیشتر. بنابراین برای دستیابی به دیدگاهی روشن‌تر از آنچه درباره‌ی موضوع آثار دریدا فکر می‌کنم، و چیزی که می‌توان از آن‌ها یاد گرفت، در برانداز کردن تأثیرگذاری دریدا می‌خواهم بسیاری از پنداشت‌های متعارف به او را – مثل دیفرانس^۴، رد^۵، آرشی نوشتار^۶، چیزهایی که رودولف گشه^۷ عادت داشت آن‌ها را «پی‌بناها» بنامد – کنار بگذارم.

من شک متشابه‌ای درباره‌ی ایده‌ی دیکانستراکشن^۸ به عنوان بشکافتنی روش‌مند بین دوتایی‌های مخالف (مثلن گفتار/نوشتار، مرد/زن، درون/بیرون، استدلال/جنون و غیره) دارم. به نظر من، این روالی است که به روانه کردن نسل‌ها دانش‌جوی علوم انسانی به تنگ‌نای خردمندانه‌ی گذاردن دوتایی‌ها در متن‌های مرکزی مقصوده و هم‌رویداده‌گی‌های فرهنگی، و بعد دیکانستراکت کردن بی‌رحمانه آن‌ها به نام یک موضع سیاسی مبهم انجامیده است. تا آن‌جایی که نام دریدا و نقل و قول‌های نیمه‌فهمیده‌ی بالااختیار از برخی متون او باعث گشت، این همه تنها به تقلیل یافتن دیکانستراکشن به روش‌گونه‌ای تمانن فرمالیستی، مبنی بر فلسفه‌ای اثبات‌ناشده از زبان منجر شد. یکی از چیزهایی

۱- این پاراگراف در مقاله‌ی دیگری از کریچلی به عنوان تأثیر دریدا بر فلسفه... و کار من، افزوده شده. م.

۲- Ferdinand de Saussure

۳- De la grammatologie, 1967

۴- Différance

۵- Trace

۶- Archiwriting

۷- Rodolphe Gasché

۸- Deconstruction - به فارسی در شکل‌های متعددی آمده: شالوده‌شکنی، ساختارشکنی، ساخت‌شکنی، بنیان‌افکنی و ترجمان‌های بهتری مثل واسازی و غیره. م.

که همیشه اضطراب نشان دادن‌اش را داشته‌ام این است که هم‌واره تمایلی برای فرموله کردن کار دریدا، بالاخص فرموله کردن Aporiae^۱ موجود بوده است. کار دریدا یک فرمالیسم نیست. یعنی گونه‌ای رهیافت فلسفی نیست که بشود آن را به عنوان فرمالیسم از راهی نقد کرد؛ مثلن آن‌طور که هگل^۲ فرمالیسم کانتی^۳ را نقد می‌کرد. دیکانستراکشن یک رسم است: دیکانستراکشن‌ها (دریدا همیشه جمع‌اش را ترجیح می‌داد). رسم‌اند، رسمی از خواندن.

در نظرم دریدا به طور فوق‌العاده‌ای - اما نه با هیچ طریقه‌ی یکتایی - یک خواننده‌ی کامل متون، متون فلسفی بود. گرچه بر خلاف برخی دریدا شوره‌گان، فکر نمی‌کنم که او همه‌چیز را با قدرت متقاعدگر مشابه‌ای قرائت کرد (بگذارید روراست باشیم، متن‌های بهتر و بدتری از دریدا موجود است، چگونه غیر این ممکن است؟). هیچ شکی نیست که طوری که او دنباله‌ی تألیف‌هایی در سنت فلسفه را قرائت کرد، فهم ما از کار آن‌ها و متعاقبن از کار خودمان را کاملن دگرگون ساخت. بالاخص به آن خوانش‌های ویران‌گر او از آنچه که فرانسوی‌ها "Les trois H" می‌گویند، فکر می‌کنم: هگل، هوسرل^۴ و هایدگر^۵. کسانی که سنگ بستری برای فلسفه‌ی فرانسه در دوران پسا-جنگ، و هسته‌ی مرکزی شکل یافتن فلسفی خود دریدا در دهه‌ی ۶۰ را فراهم آوردند.

۱- *aporiae* - جمع *ἀπορία*: از ریشه‌ی *ἀπορος* (*aporos*). ناپیمودنی: *ἄ* (بدون)، *πόρος* (مسیر - *poros*). دریدا در بحث‌اش از کلام *Diaporeō* ارسطو سود می‌جوید: « این یعنی: در مخمصه گرفتارم [dans l'embarras] توان رهایی ندارم، بی‌مدد هستم». به فارسی معضل‌ها هم آورده‌اند، اما دریدا در *Aporias* از یک تجربه سخن می‌گوید:

«... چنین تجربه‌ای چه خواهد بود؟ این واژه هم‌چنان گذار، پیمایش، بردباری، و آداب گذار معنی می‌دهد، اما می‌تواند یک پیمایش بی‌هیچ خط یا مرز ناپیدایی باشد. آیا هیچ‌وقت می‌تواند مشخص (در تمام زمینه‌هایی که پرسش‌هایی از تصمیم و مسئولیت - اخلاق، قانون، سیاست و غیره - که به مرز توجه دارند، طرح می‌شوند) به یک پیش‌روی از *aporia*، گذشتن از خطی متقابل، یا چیزی دیگر، دریافتن، تاب‌آوردن، و از راهی متفاوت، جای دادن تجربه‌ی *aporia* در یک آزمون توجه داشته باشد؟ و آیا این‌جا مسئله ایست از یک یا این/یا آن؟ آیا می‌توان - و اگر چنین است، در چه معنایی - از تجربه‌ای از *aporia* سخن گفت؟ یا برعکس: آیا تجربه‌ای که یک تجربه از *aporia* نباشد امکان‌پذیر است؟...»

۲- Georg Wilhelm Friedrich Hegel

۳- Immanuel Kant

۴- Edmund Husserl

۵- Martin Heidegger

علی‌رغم جدل‌هایی به عکس، خوانش‌های هوسرل در صلابت و هوشمندی‌شان پربارقه هستند. اهتمام‌های او به هگل، به خصوص در *Glas*^۱ که بر آن‌ها بسیار کار کرده‌ام، همان واسازی شگفت و خلاقانه‌ی درون‌بوده‌گی‌های نظام هگل هستند. فکر می‌کنم دریدا بهترین و بدیع‌ترین قرائت‌کننده‌ی فلسفی هایدگر، خصوصاً در سری *Geschlecht*^۲ و درباره‌ی روح^۳ بود، اما هایدگر در هرچه دریدا می‌نویسد، به ما خبر می‌رساند. سایه‌ی او بر آثار دریدا گسترده است؛ در پایین به این موضوع بازخواهم گشت.

فراسوی این‌ها، خوانش‌های دریدا از افلاطون^۴، روسو^۵ و باقی نویسندگان قرن هجده‌ای مثل کوندیاک^۶ و اهتمام بی‌امان و دقیق‌اش به فیلسوف‌های معاصرتری چون فوکو^۷، باتای^۸، و لویناس^۹، بدون اشاره به قرائت‌های‌اش از بلانشو^{۱۰}، ژنه^{۱۱}، آرتو^{۱۲}، پونتر^{۱۳} (که فکر می‌کنم کتاب درباره‌ی پونتر اش بسیار کم خوانده شده) و بسیاری دیگر، به ساده‌گی بسیار مثال‌زدنی هستند. به من کلامی درباره‌ی قرائت‌های متون ادبی دریدا، که اغلب از رهیافت‌اش نسبت به متون مرکزی فلاسفه متفاوت است، رخصت دهید. قرائت‌های دریدا از متون فلسفی، گرچه قالبین در حال دنبال کردن هویت‌یابی و زبان‌آوری نابه‌هنجاری‌ها یا نقطه‌کورها هستند (پاورقی، ملاحظه‌ای حاشیه‌ای، کناره، قلم‌اندازی، علامت نقل‌قول)، اما بر حسب عادت، رهیافتی نظام‌مند به تألیف تحت نظر دارند. دریدا متون هگل، هوسرل، یا هایدگر را به عنوان یک عنصر در اظهارنظری نظام‌مند

۱- Glas, 1974

۲- آن‌جا که دریدا از سکوت معنی‌دار هایدگر در باب جنسیت می‌پرسد و رد *Geschlecht* (واژه‌ای که دریدا ترجمه کردن‌اش را خطرناک می‌داند) در روی‌کرد اونتولوژیکی هایدگر را درون واژه‌گان‌اش دنبال می‌کند. واژه‌ای که در سراسر هستی و زمان غایب است و تنها در ترم تابستانه‌ای در سال ۱۹۲۸ به ناچار از آن حاشیه‌وار یاد می‌شود. م.

۳- De l'esprit, 1990

۴- Plátôn

۵- Jean-Jacques Rousseau

۶- Étienne Bonnot de Condillac

۷- Paul Michel Foucault

۸- Georges Albert Maurice Victor Bataille

۹- Emmanuel Levinas

۱۰- Mourice Blanchot

۱۱- Jean Genet

۱۲- Antoine Marie Joseph Artaud

۱۳- Jean Gaston Alfred Ponge

از پیکره‌ای از یک تفکر خواهد خواند، و مسائلی چون چرخش‌های پویا در کالبدی از اثر، خواه «هگل جوان» در تقابل با «هگل پیر» یا «هایدگر ماقبل ۱۹۳۳» مقابل «هایدگر پس از ۱۹۳۳» را کم‌رنگ خواهد کرد. اگر تألیف‌های فلسفی را به عنوان گزیده، نه به شکلی یک‌پارچه، قرائت می‌کند، اکثر اوقات رهیافت‌اش به ادبیات به شکل تکیه‌گی رویداد ادبی، خواهد بود، خواه چند کلامی از جویس^۱ (کلمات “he was” یا “yes,”) باشد یا تک‌کلامی از بلانشو (“pas”). نام «ادبیات» در بردارنده‌ی تجربه‌ی یک تکیه‌گی می‌شود که دیگر قابل هضم شدن در هر نوع نمایه‌ی مفهومی توصیف‌گر و چیره‌گری نخواهد بود، بل که هم‌واره یک‌پارچه‌گی امکان‌پذیر چنین نمایه‌ای را مخدوش می‌کند. باید هم‌چنین به توجه مداوم دریدا به روان‌کاوی در دنباله‌ای از خوانش‌های محرکه‌ای از فروید^۲ اشاره کنم. همان‌طور که هم‌کارم، و مترجم صاحب‌نام دریدا، آلن باس^۳ به من گوش‌زد کرد، دریدا دو پدر بزرگ دارد: هایدگر و فروید. قولن به یاد می‌آورم که در رخت‌شوخانه‌ای در دانشگاه Essex به عنوان یک دانش‌جوی لیسانس در حال خواندن فروید و صحنه نوشتار^۴ بودم و چرخشی فراروان‌شناسانه را پیش روی‌ام مثل لباس‌های در لباس‌شویی به چشم می‌دیدم. اتفاقن، نخستین بار در جامعه‌ی کمونیستی دانش‌گاه Essex، جایی که رفقا به وضوح به مارکسیست بودن دریدا خیال می‌بردند، دریدا خواندم. چندین هفته‌ای تلاش می‌کردیم که آثار او را با کوکتل عجیب و غریب آلتوسر^۵ و گرامشی^۶ که آن روزها نوش می‌کردیم، تطبیق دهیم. بگذارید بگویم گرچه دریدا یک مارکسیست در معنای متعارف کلمه نبود، که مارکس^۷ در کار دریدا در شکل تعیین‌کننده‌ای زنده می‌ماند.

در نظرم، بهتر است به آنچه در سردرگمی «دیکانستراکشن» نام گرفت، عنوانی که دریدا همیشه با ظن در نظر می‌آورد، با خوانشی دوسویه ره یافت. یعنی خوانشی که دو کار می‌کند:

۱- James Augustine Aloysius Joyce

۲- Sigmund Freud

۳- Alan Bass

۴- Freud Et La Scène De L'écriture. بعدتر به عنوان فصل‌نامه‌ای در کتاب نوشتار و تفاوت به چاپ رسید. م.

۵- Louis Pierre Althusser

۶- Antonio Gramsci

۷- Karl Heinrich Marx

از یک طرف، خوانش دوسویه یک بازسازی صبورانه، سرسختانه و - گرچه این کلمه ممکن است بی معنی به نظر برسد، بر آن پافشاری می‌کنم - حکیمانه‌ی یک متن را ارائه می‌دهد. این به معنای خوانش متن در زبان اصلی، دانستن کالبد مؤلف به عنوان یک کلیت، مأنوس بودن با بستر اصلی و بسترهای در سیطره‌ی ارتباط با آن می‌باشد. اگر قرار است خوانشی دیکانستراکشن‌وار نیرویی متقاعدکننده دارا باشد، می‌بایست دربردارنده‌ی مکملی تمام‌عیار از ابزار نظردهی باشد، و لایه‌ای پرقدرت و نخستین از خوانش به جای بگذارد.

از طرفی دیگر، دومین لحظه‌ی خوانش دوسویه، به آن‌چه به عنوان تفسیر در نظر می‌آوریم نزدیک‌تر است (گرچه در کلام خودش، عمل خوانش دریدا از لحاظ تفسیر، "en deçà de l'interprétation" ^۱ در فضای فی‌مابینی اظهار نظر و تفسیر خواهد بود)، آن‌جا که متن در جای‌گاهی که دریدا اغلب به آن «نقاط کور» ("tâches aveugles") می‌گفت، طاق‌باز می‌ماند. در این‌جا تألیف با آن‌چه مدعی اظهار کردنش هست، معنای مقصود آن، و چیزی که دریدا خوش داشت vouloir-dire بنامد، به تناقض کشیده می‌شود. دریدا اغلب این نقاط کور را در مفاهیم مبهم متنی که در خواندن بود جای می‌داد، مثل "supplement" در روسو، "pharmakon" در افلاطون و "Geist" در هایدگر، جاهایی که هر کدام از این اصطلاحات دارای معنایی دوگانه یا چندگانه‌اند، یک چندمعنایی که به ساده‌گی قابل محاط شدن در معنای مقصود متن نیست. بسیاری از خوانش‌های دوسویه‌ی او حول چنین نقاط کوری برای انفجار فهم ما از آن مؤلف چرخ می‌خورند. موضوع کلیدی این است که انفجار می‌بایست از درون صورت بگیرد و نه از اعمال از بیرون. مسأله‌ی اندیشیدن ناندیشیده درون اندیشه‌ی یک متن فلسفی خاص مطرح است. دریدا معمولن از روال‌اش به انگل‌واره‌گی نام می‌برد، آن‌جا که خواننده هم خوراک‌اش را از متن می‌زبان بیرون می‌کشد هم تخم‌های انتقادی خود را درون گوشت‌اش می‌ریزد. در سه مثال افلاطون، روسو و هایدگر، نکته‌ی سرنوشت‌ساز این است که هر یک از این نقاط کورِ انتزاعی با مؤلف خودشان به گونه‌ای توسعه می‌یابند که به ساده‌گی توسط مقاصد آن‌ها قابل کنترل نیستند. در معنایی مهم، متن به جای آن‌که

دیکانستراکت شده باشد، خودش خودش را دیکانستراکت می‌کند (من هم چنین در این باب به انتقاد اولیه پل دومان^۱ از خوانش دریدا از روسو فکر می‌کنم).

برای من مثال فلسفی دریدا دربردارنده‌ی درس خواندن است: خواندنی صبور، موشکاف، پروسواس، گشوده، پرسش‌گر و بدعت‌کار که قادر است، با تمام قوایش، انتظارات خواننده‌گان‌اش را برهم زند و کاملن فهم ما را از فیلسوف مورد بحث دگرگون سازد. دریدا چنان خواننده‌ی پرنبوغی است که برای دنبال کردن، مثال مشکلی است. به نظرم اما باید تلاش کرد. ممکن است نامعمول به نظر رسد، این چیزی است که آن را امری آموزش‌گرا نه می‌بینم که از آثار دریدا نشأت می‌گیرد. دیکانستراکشن آموزش‌گری است. دریدا یک آموزش‌گر بود که این چیزی است که فکر می‌کنم در دریافت آثارش بسیار کم به آن تأکید می‌شود. هرآنچه تلاش می‌شود که در دانش‌جویان پرورش دهند - طی سمینارها، هفته به هفته - روال موشکافانه‌ی خواندن، انیس بودن به زبان متن، استدلال‌ها، ترابش‌ها^۲ و تحرکات اندیشه؛ اما هم‌چنان به گوش بودن به تردیدهای آن، پارادوکس‌ها، *aporiae*، علامت‌های سوال، کم‌بودها، پاورقی‌ها، ناسازگاری‌ها و سردرگمی‌های انتزاعی‌اش. با سپاس از دریدا، یادگرفته‌ایم ببینیم هر متن اصلی در تاریخ فلسفه این خصیصه‌های خود-دیکانستراکشن‌وار را داراست. خود-دیکانستراکشن مستدلن *condition sine qua non*^۳ برای یک متن اصلی است. مرکزیت‌داشته‌گی دیکانستراکشن‌پذیری است.

اما این‌جا مسأله‌ی در بحث‌تری است که ما را به سایه‌ی هایدگر بازمی‌رساند، اصطلاحن این‌که: چرا خواندن؟ چرا روال خوانش این برتری فوق‌العاده را در کار دریدا دارد؟ برای آغاز به پاسخ این سؤال می‌باید دین دریدا به هایدگر را درک کنیم. بالاخص باید دین‌اش نسبت به هایدگر واپسین، و ایده‌ی تاریخ هستی که در شمار کثیری از نوشتارهای هایدگر مصطلح شد را بفهمیم، خصوصن در نیچه‌ی انتشار یافته‌اش به سال ۱۹۶۱، نیچه^۴ تأثیر شگرفی بر دریدا، همان‌طور که از طیف متون اولیه‌اش از مهمیزها

Paul de Man - ۱

transitions - ۲

۳- اجتناب‌ناپذیر، در لاتین: «آن‌چه بی آن هیچ است.» یا «چیزی که بی آن نمی‌تواند باشد.» م.

Friedrich Wilhelm Nietzsche - ۴

Éperons. Les styles de Nietzsche, 1972 - ۵

تا درباره‌ی گراموتولوژی می‌توان دید، گذاشته بود. خام‌گویانه این‌که تاریخ هستی این مدعاست که تاریخ متافیزیک، از افلاطون تا نیچه با نسیان فزاینده‌ای از هستی ویژه‌گی یافته است. برای هایدگر تاریخ هستی رشته‌ای از تعین‌هاست؛ از معنای هستی، از مفهوم *eidos* در افلاطون، از پی *causa sui* در حکمت‌شناسی‌های قرون وسطایی، و تا پیش‌رفت آن (یا بهتر، پست‌رفت‌اش) به سوی مدرنیته با پنداره‌ی دکارت از *res cogitantes*. در فلسفه‌ی مدرن، موتوری که نسیان هستی، و آنچه هایدگر وامانده‌گی غرب می‌بیند را می‌راند تعیین هستی به مثابه‌ی سوژکتیویته است، که با آنچه هایدگر متافیزیک نیچه در نظر دارد به کمال می‌رسد. اصطلاح نیچه برای «هستی»، «اراده‌ی قدرت» است که در وارونه‌گی افلاطونیسیم، متافیزیک را تکمیل می‌کند.

بنابراین، البته فی‌الفور و نادقیق، مدعای هایدگری این است که بین افلاطون و نیچه، و بین افلاطونیسیم و وارونه‌اش، تمام تعین‌های امکان‌پذیر از معنای هستی فرسوده گشته‌اند. در همین فرسودگی متافیزیک، آنچه هایدگر «تکمیل‌یافته‌گی» (*die Vollendung*) متافیزیک می‌نامد است - حیاتن نه «پایان» متافیزیک - که پرسش هستی از نو به عنوان مسأله‌ی ناگزیر فلسفی مطرح می‌شود. حال دریدا تاریخ هستی هایدگری را به بار دیکانستراکشنی ویران‌گر می‌گیرد، بالاخص طرح پرسش اعتباربخشی هستی به مثابه‌ی حضور و پیوند بین هستی به مثابه‌ی *logos* با *phone*، با صدا و اولویت گفتار بر نوشتار و تمام شکل‌های مجسم، از غیاب و از بیرون‌بوده‌گی. این اعتباربخشی خصیصه‌ی متداوم آثار هایدگر است. با این حال دریدا نسخه‌ی حادِ تجدیدنظر شده‌ی نمایه‌ی تاریخی-متافیزیکی هایدگر را اختیار می‌کند: تاریخ هستی، تاریخ نوشتار می‌شود و متافیزیک، لوگوس‌محوری^۱.

هدف‌ام از تأکید به این مسأله این است: اگر دیکانستراکشن، آن‌طور که ادعا کرده‌ام، به یک فرمالیسیم نوشتاری تقلیل‌پذیر نیست به علت خصوصیت تاریخی-متافیزیکی منتسب به آن است. یعنی خوانش دیکانستراکشن‌وار چیزی نیست که *sub specie aeternitatis* رخ دهد. بیش‌تر، عاقبت تعیین وضعیتی تاریخی-متافیزیکی است و گونه‌ای تجربه‌ی تاریخی‌مند

۱- *Logocentrisme*

۲- حقیقتن صحیح، بی‌نیاز از ارجاع یا وابسته‌گی به موقعیت‌های زمان‌مند و ناچیز واقعیت. در لاتین: «در پرتو ابدیت». اصطلاحی باب شده از اسپینوزا به این سو. م.

بوده‌گی را ابراز می‌کند. به خاطر همین است که هم‌واره تلاش کرده‌ام که مفهوم «بستار متافیزیک» را (*clôture de la métaphysique*) در هسته‌ی هر ملاحظه‌ای از کار دریدا جای دهم. همان‌طور که دریدا بی‌امان اصرار خواهد ورزید بستار پایان نیست؛ و او خودش را تسلیم‌ناپذیر در مقابل هر و همه‌ی بحث‌های آخرزمانی حول پایان (خواه پایان انسان، پایان فلسفه یا پایان تاریخ)^۱ قرار می‌دهد. به نظر من، بالحاظ تفاوت‌های فلسفی قابل ملاحظه بین هایدگر و دریدا، بستار متافیزیک صورتی از تکمیل متافیزیک است.

این‌جا آن‌جایی است که به مسأله‌ی خواندن باز می‌گردیم. در عصر بستار متافیزیک، نمی‌توانیم و نباید به تعینی از معنای هستی امیدوار باشیم، چرا که با این کار دوباره به اندیشه‌ی متافیزیکی سقوط خواهیم کرد. بر عکس، در عصر بستار متافیزیک، ما می‌خوانیم. ما خود را نه به تجربه‌ی هایدگری اندیشه‌ی هستی، که به تجربه‌ای از خواندن که نمایه‌های انتزاعی که برای چند هزار سال گذشته، آن‌چه با خودپسندی «غرب» می‌نامیم را شکل بخشیده، گشوده می‌نماییم. همان‌طور که دریدا در جاهای مختلف خاطر نشان می‌کند، واژه‌ی «دیکانستراکشن» - واژه‌ای که او شهرت‌اش را به سان سرنوشتی حزن‌انگیز به‌جای آن‌چه که جشن گرفته شود، قلم‌داد می‌کرد - تلاش می‌کند Destruction و Abbau از هایدگر را ترجمان کند. اگرچه تز بستار متافیزیک از آثار واپسین دریدا رنگ می‌بازد، و بسیاری از آثار او در اواخر دهه‌ی هشتاد را می‌توان به عنوان دورشدن تقریبین نقیضه‌ی دغدغه‌های‌اش از تاریخ هستی هایدگر در نظر گرفت؛ آن‌جا که تک‌صدایی ارسال^۲ هایدگری هستی، بس‌گانی بازی‌گوش‌گر نامه‌ها - بخش نخست کارت پستال^۳ Billets-doux،^۴ و ارسال‌ها از دوردست - می‌شود. آثار دریدا هرگز غیرتاریخی یا ضدتاریخی نیستند. از پس مراحل نهایی کار او، از سیاست دوستی^۵ تا چموش‌ها^۶، می‌توان دفاعیه‌ای از ایده‌ی میراث که دیگر مضمون هایدگری Erbe را باز می‌پردازد یافت. ولی چنین تجربه‌ای از میراث هرگز راحتی و ایمنی سنتی بخشیده،

۱- بحث‌هایی به ترتیب از دریدا، هایدگر و فوکویاما. م.

Envoi - ۲

۳- La Carte postale, de Socrate à Freud et au-delà, 1980

۴- نامه محبت‌آمیز. م.

۵- Politiques de l'amitié, 1994

۶- Voyous, 2003

و قرار یافته نیست. دیکانستراکشن روال خوانش به مثابه‌ی ناراحتی از یک میراث است. فرضیه‌ی فلسفی که این روال را می‌راند این است که اگر قرار است آغاز کنیم بفهمیم که، چه و کجا هستیم و آغاز کنیم تا تغییر دهیم که، چه و کجاییم، آن وقت این موضوع توجهی پروسواس به میراثی که که، چه و جایی که هستیم را وضع کرده طلب می‌کند. روال خوانش دریدا پادگونه‌ی هرآنچه کتاب‌شوره‌گی اذعان شده می‌باشد.

در مصاحبه‌ای دراز، مبهوت‌کننده، و حالا اندوه‌بار با لوموند^۱ به ۱۹ اوت ۲۰۰۴، بازچاپ شده پس از مرگ‌اش، دریدا کارش را بالاصطلاح «اتوس^۲ نوشتار» بازگو کرد. دریدا چیزی را که به آن آیین یا رسم گوش‌به‌زنگ بودن سازش‌ناپذیر فلسفی می‌گویم پروراند. گوش‌به‌زنگ بودن به جنگ، با عقل سلیمی فرزانه، و چیزی که - فکر می‌کنم در روحیه‌ای سقراطی - خود خوش داشت آن را دوکسا^۳ یا خودنگاره‌ی نارسیسیستی زمانه بنامد. چیزی عمیقن سقراطی در مورد توانایی‌های ساس‌گونه‌ی دریدا در گزیدن سُرین بسیار فربه‌ی فرض‌های سنتی فلسفی ما وجود داشت؛ هرکجا که پس‌آمدهای آن نمودار می‌شود. و شاید چیزی عمیقن افلاطونی در مورد پیش‌گرایی دریدا به فرم‌های نامستقیم ارتباط وجود دارد، آن‌جا که برای صداها‌ی چندگانه و چند-جنسیت یافته، نه دیالوگ که آن‌چه «پلی‌لوگ» می‌خواند را می‌نوشت. دریدا یک خیمه‌شب‌گو بود. حال اجازه دهید لحظه‌ای نفس بگیرم، که این چیزی است که همیشه در اذهان، در چاپ، در انتشار، می‌خواسته‌ام بگویم.

۱- Le monde، ژاک دریدا ۱۹۳۰ تا ۲۰۰۴: آخرین مصاحبه، نوامبر ۲۰۰۴ (ترجمه‌ی مصاحبه‌ای چاپ شده در ۲۱ اکتبر ۲۰۰۴: <http://www.studiovisit.net/SV.Derrida.pdf>)

۲- جوهری که عادت و اندیشه برمی‌انگیزد. یکی از خصیصه‌های سه‌گانه‌ی بلاغت سقراطی است. در یونانی ἥθος در معنای خوی و عادت، از ریشه‌ی ἥθικός (اتیکوس) به معنی نشان‌دهنده‌ی خصوصیت اخلاقی است. Ethics از همین ریشه در انگلیسی مشتق شده. م.

۳- δόξα، باوری عرفی و عمومی میان مردم. از ریشه یونانی δοκέω به معنی «من به نظر می‌آیم»، «من فکر می‌کنم» است. توسط سوفیست‌ها برای هم‌رای سازی عموم اظهار می‌شد و این منجر به نکوهش افلاطون از دموکراسی آتنی می‌شد. در قرون سه و یک قبل از میلاد، «عزت» و «سربلندی» (به پیش‌گاه خداوند) در ترجمان عبری به یونانی دوکسا نام گرفت و با آن آمیزش یافت. با ظهور ارتودوکسی با حقانیت هم‌پیوند شد و راه درست پرستش در مسیحیت معنی داد.

(orthodox متشکل از دو جزء orthos: «به حق» یا «درست» + doxa: «انگاره»، «باور»، «تفکر»)

برخورد فیلسوف‌های در مسند با دریدا در جهان انگلیسی‌زبان شرم‌آور بود، کاملن شرم‌آور. به او در مضحک‌ترین اشکال، توسط استاد- فیلسوف‌ها افترا زده می‌شد. خود بهتر می‌دانستند که این اما ناشی از کینه‌توزی کوتاه‌بینانه‌ای که انعکاس ناچیز انزاوای فرهنگی‌شان، خودشیفته‌گی خردمندانه‌شان، نافرهیخته‌گی و حسادت ساده‌شان به شهرت، کاریزما و فروش فوق‌العاده‌ی کتاب‌های دریدا بدون اشاره به ظاهر خوب و شیک‌پوشی‌اش بود. مستثنایی هم از این قاعده وجود دارند و فیلسوف‌های در مسندی در انگلستان و ایالات متحده دریدا را جدی گرفتند؛ مثلاً به ریچارد رورتی^۱ فارغ از آن‌که کسی درباره‌ی حرف‌های‌اش چه فکر کند، یا به آثار ساموئل ویلر^۲ بر دیکانستراکشن و فلسفه‌ی تحلیلی فکر می‌کنم.

در بستر بومی من، انگلستان (جزیره‌ای کوچک، نزدیک به اروپا، غذایی افتضاح، مردمی متنفر) اتفاقی که این مسائل را در اواخر بهار ۱۹۹۲ به اوج رسانید، امتناع اولیه از اهدای دکترای افتخاری دانشگاه کمبریج به دریدا بود. امتناعی که حامیانی میان اشخاص برجسته‌ای از هیأت علمی بخش فلسفه، به استثنای قابل ملاحظه‌ی تام بالدوین^۳ و سوزان جیمز^۴ که هر دو طی آن سال کمبریج را ترک گفتند، پیدا کرد. مشکل تکنیکی شرم‌آور آن بود که فلاسفه‌ای که پیشنهاد سانسورگذاری بر دریدا را می‌دادند، البته او را نخوانده بودند. ابدن نه. حتی یک کلمه. فقط می‌دانستند مهمل است. منطق وضعیت این‌جا کمی شبیه به آن چیزی است که هجونویس بزرگ ایرلندی فلان اوبرین^۵ در یکی از پرونده‌های حقوقی‌اش از دادگاه خیالی دادرسی‌های داوطلبانه وصف می‌کند. عنوان مورد بحث در دادگاه نااخلاقی ادبی، یا کتاب‌های کثیف است. نقل می‌کنم:

پس از دادخواهی‌های مکرر آقای لاکس، اعلاحضرت خاطر نشان کرد که می‌بایست ظرافت فرآیند دادرسی، در مناسباتی چند، تعویق بیابد، تا موجبات تفحص از سرنخ‌های ریز پرونده‌ی تنقیب شونده، برای مسند قضاوت فراهم آید. «آقایان!» ایشان اضافه کرد «آیا این کتاب هیچ خوب

Richard McKay Rorty – ۱

Samuel C. Wheeler – ۲

Tom Baldwin – ۳

Susan James – ۴

Flann O'Brien – ۵

هم هست؟ منظورم آن است آیا... خیلی بد است؟ انزجار آورست آیا؟»

آقای لاکس: قبیح است سرورم!

اعلاحضرت: آن را خوانده‌اید، آقای لاکس؟

آقای لاکس: البته که خیر، سرورم. چشم‌های‌ام را با چنین یاهوی شومی

مکدر نمی‌کنم، سرورم.^۱

فلان اوبرین تمام‌وکمال رفتار برخی از فیلسوف‌های تحلیلی نسبت به دریدا را شرح می‌دهد. فقط این را می‌دانند که خیلی بد است. بدون خواندن‌اش یاهوی است قبیح و شوم.

در بازگشت به اقدام کمبریج: نهایتن پس از دریافت دکترای افتخاری با آن همه مدنیت، طنز و ظرافت، نامه‌ای از سوی روت بارکن مارکوس^۲، استاد فلسفه‌ی وقت در Yale به دانشگاه کمبریج فرستاده شد. نامه توسط بیست فیلسوف از جمله کوئین^۳ امضا شده بود؛ کسانی که اعتراض داشتند که آثار دریدا «به استانداردهای پذیرفته‌ی صلابت و وضوح نمی‌رسند». انگار آن‌ها، امضاکننده‌گان نامه، در خانه نشسته، می‌دانستند آن آثار چه هستند. دوست دارم این فرصت را برای ثبت تشکر خود از این هیچ‌ندانسته‌ها برای توجهی که به دریدا معطوف کردند که سبب شد تعداد کثیری از نسخه‌های کتاب اول من - اخلاق دیکانستر اکشن^۴ - که مجدداً در ۱۹۹۲ بیرون آمد، به فروش رسد و هزینه‌ی تعطیلات تابستانه‌ای به یاد ماندنی را بپردازد، پاس بدارم. بنابراین، متشکرم.

آدم دوست دارد تصور کند از سال ۱۹۹۲ چیزها تغییر کرده‌اند و بهبود یافته‌اند که در مواردی هم این چنین هست؛ اما باز خصومت شدیدی به دریدا - که در نسبت مستقیمی به بی‌خبری فلاسفه‌ی کارآمخته از آثار اوست - وجود دارد. برای مثال، خصومت هابرماس^۵ (و من در برپایی نشستی خصوصی در فرانکفورت بین دریدا و هابرماس در ژوئن ۲۰۰۰ نقش داشتم) وقتی واقعن شروع به خواندن آن‌چه دریدا نوشته بود

۱- Myles Na Gopaleen (Flann O'Brien), The Best Of Myles 141-42

دوست دارم به جو بوکر و پیتر گودریچ برای بخشیدن این مرجع به من سپاس بگویم.

۲- Ruth Barcan Marcus

۳- Willard Van Orman Quine

۴- The Ethics of Deconstruction: Derrida and Levinas, 1992

۵- Jürgen Habermas

کرد کاهش یافت و دریافت که به رغم تفاوت‌های فلسفی، مواضع سیاسی مشترک حیرت‌آوری در طیف وسیعی از مسائل دارند.

با این حال، سایمون بلکبرن^۱ و برایان لیتز^۲ دو مثال نقض هستند. سایمون بلکبرن، استاد فلسفه‌ی حاضر دانشگاه کمبریج، به همراه من و چند تن دیگر درگذشت‌نامه‌ای بر دریدا برای تحصیلات تکمیلی عالی تایمز (۱۲ نوامبر ۲۰۰۴) نوشت. مثل مدیری در مدرسه‌ای خصوصی و کوچک، سایمون نوشت که فکر می‌کند «دریدا سخت تلاش کرده بود، اما شکستی فلسفی خورده است.» اکنون من سایمون را می‌شناسم، با او آب‌جو-مست بوده‌ام. سایمون آدم خوبی است، اما دریدا نخوانده است. چه‌طور جرأت می‌کند با چنین حقانیتی قضاوت نثار کار او کند! من جرأت اقدامی مشابه در مورد کسی مثل کوئین یا داویدسون^۳ را ندارم. به نظرم می‌رسد که با نقطه کوری نهادین در فلسفه روبه‌رو هستیم، یا شاید نقطه کوری فرهنگی که سمپتوم‌اش نام «دریدا» است.^۴ این شیوع-پدیدار شرم‌آور فرهنگی که در انگلستان و ایالات متحده طی سال‌ها شاهد آن بوده‌ایم را توضیح می‌دهد، و دردآورترین مثال اخیرش: درگذشت‌نامه‌ی افتضاح نیویورک تایمز با عنوان «ژاک دریدا، نظریه‌پرداز غامض‌نویس در سن ۷۴ سالگی در پاریس می‌میرد.»^۵ به‌نظرم می‌رسد تمام این مقاومت فرهنگی و خردمندانه‌ی تشکیل‌یافته در مقابل دریدا پدیداری است که به دیکانستراکشنی پردقت احتیاج دارد.

اما بهترین‌اش را برای آخر نگه داشته‌ام: برایان لیتز، استاد حقوق و دوست‌دارنده‌ی خودگفته‌ی تحصیلات عالی در فلسفه در جهان انگلیسی زبان، وبلاگی به عنوان

Simon Blackburn-۱

Brian Leiter -۲

Donald Davidson -۳

Symptom -۴

«... (و همان‌طور که می‌دانید سمپتوم هم‌چنان به معنای «نزول» است: وضع، روی‌دار بدیمن، هم‌رویداده‌گی، چیزی که سر وقت نازل خواهد شد، یک بدرخداد...)»

دریدا، «حیوانی که پس هستم»
 ("L'animal que donc je suis")

لیتر رپورتز^۱ را اداره می‌کند. در روزهای پسینِ مرگ دریدا، منازعه‌ی فوق‌العاده مریض‌انباری بر وبلاگ او پیرامون هیاهوی درگذشت‌نامه‌ی نیویورک تایمز در کار بود که در آخر آن لیتر نوشته بود:

اگر او [دریدا] همان‌طور که آرزو داشت، بازیکن فوتبال شده بود یا کاری صادقانه از نوعی دیگر به دست گرفته بود، از او به ساده‌گی به «مردی نیکو» یاد می‌کردیم. ولی او زنده‌گی حرفه‌ای خود را صرف تیره‌سازی و افزایش میزان بی‌خبری در دنیا کرد: با «یاد دادن» چه‌طور بدخواندن و بی‌دقت و به نادرستی فکر کردن به انبوهی از انسان‌های مشتاق. او از لحاظ اخلاقی مرد فرومایه‌ای است که زنده‌گی بدی گذراند و میراث او برای انسانیت یک شرم است.

چنین حماقت اخلاقیِ نفس‌بندآوری مرا لال می‌کند، و نمی‌توانم خودم را برای اظهار نظر درباره‌اش قانع بسازم. در دفاع به گزاره‌ی هفتم تراکتاتوس^۲ و یتگنشتاین^۳، اگر خطر پنهان شدن چنین سیاه‌کودی پس شکوفه‌های خوش‌بو را ایجاب نکند، ارجاع می‌دهم. اما این تمام ماجرا نیست. نه تنها دریدا زنده‌گی بدی گذراند و آشکارا به تنهایی عهده‌دار فرومایه‌سازی انسانیت گردید (موفقیتی است، این همه چیز را در نظر آوردن) که او مسبب تأثیرگذار ریگانیسم و دلیل قوی‌تر بوشیسم نیز هست (گمان می‌کنم لیتر این را با زنده‌گی در تگزاس بداند). گرم‌تر شده در بحث‌اش، لیتر ادامه می‌دهد؛ و من به خواننده اطمینان می‌بخشم که این‌ها را از خود در نمی‌آورم:

آیا این تمانن یک تصادف بود که درست زمانی که دیکانستراکشن در مطالعات ادبی (مشخصن دهی نود) در آشوب بود، سیاست آمریکایی با رونالد ریگانِ بزرگِ دوپهلوکلام از ریل‌های‌اش خارج شد؟ آیا این به

۱- Posting of Brian Leiter to Leiter Reports, The Derrida Industry, Oct. 31, 2004
http://leiterreports.typepad.com/blog/2004/10/the_derrida_ind.html

۲- "Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen."
 «آن‌چه نمی‌توان درباره‌اش سخن گفت، می‌باید درباره‌اش خاموش ماند.»

Tractatus Logico-Philosophicus, Proposition VII

رساله‌ی منطقی فلسفی، فارسی از م. ش. ادیب سلطانی

۳- Ludwig Josef Johann Wittgenstein

ساده‌گی هم‌رویداده است که تمام فساد گفته‌مان عمومی و زبان - که تنها ممکن است باور کنیم حالا به نقطه‌ی اوج‌اش رسیده است - با فروپاشی خواندن پردقت و استفاده‌ی مسئولیت‌بار از زبان در یکی از رشته‌های مرکزی علوم انسانی هم‌زمان گشته؟ این‌ها پرسش‌های مهمی هستند و با خود فکر می‌کنم که آیا به آن‌ها پرداخته یا خواهند پرداخت.

این‌ها پرسش‌های مهمی نیستند؛ گمانه‌هایی به شدت احمقانه‌اند و لیت‌ر به ساده‌گی باید برای برابر دانستن علاقه به دیکانستراکشن و ظهور نومحافظه‌کاران آمریکایی شرم‌زده باشد. باری دیگر، اگر واقعاً لیت‌ر زحمت دریدا خواندن را قبل از افاده‌ی قضاوت‌هایی سلطان‌گونه بر سزاواری‌های‌اش به خود داده بود، ممکن بود کمکی کرده باشد. و فکر کردن به این‌که آدمی که چنین تکبری در چاپ این احمقانه‌ها دارد، بر مسند قضاوت تحصیلات تکمیلی فلسفه نشسته و خودش را در فلسفه‌ی قاره‌ای محق می‌داند؛ به گونه‌ی دردآوری خنده‌دار است.

در قلب بسیاری از افتراها به دریدا ایده‌ی عجیب و غریبی بود که دیکانستراکشن فرمی از بازی آزاد نهیولیسم متنی است، که تهدید می‌کند عقلانیت، اخلاقیت، و همه‌ی از برای زنده‌گی‌های باشکوه را، در دموکراسی لیبرال غربی سست کند. در نظرم برعکس، چیزی که رسم خوانش و فکر کردن دریدا را انگیزخته می‌کرد، مطالبه‌ای اخلاقی بود. حرف من این است که این مطالبه‌ی اخلاقی چیزی است که می‌توان تا تأثیر امانوئل لویناس و ایده‌ی اخلاقی هستی‌او بر مبنای رابطه‌ی مسئولیت نامحدود به شخص دیگر، ردیابی کرد. بدین‌گونه است که جمله‌ی معروف در مقاله‌ی دانشکده‌ی حقوق بنیامین کاردوزو را می‌خوانم: «دیکانستراکشن عدالت است»، آن‌جا که عدالت در کلامی لویناسی ترسیم می‌شود: “la relation avec autrui- c’est-à-dire la justice” («رابطه‌ی با دیگران - در معنای عدالت است»)^۱. از سوی دیگر، اگر دیکانستراکشن حیاتن عدالت است، آن‌گاه عدالت دیکانستراکشن ناپذیر است؛ یعنی هیچ راه نسبی‌انگاری و واسازی آن مطالبه‌ای

که پشت‌بند کار دریدا است وجود ندارد. در هسته‌ی کار دریدا، در عمل‌کردی به مثابه‌ی ساختاری از امری پیشین^۱ که به یک زمینه یا یک بنیان تقلیل‌پذیر نیست، تجربه‌ای از عدالت وجود دارد که در مطالبه‌ی «دیگری» احساس می‌شود. بر خلاف افتراهای هیچ‌ندانسته، من دیکانستراکشن را رسم خوانش درگیرانه و عمیقن اخلاقی مرتبط‌بوده‌گی بزرگ اجتماعی و سیاسی می‌دانم. آثار دریدا از ۱۹۹۰ به بعد این مرتبط‌بوده‌گی را با سماجی فوق‌العاده در دنباله‌ی اهتمام‌هایی مبتکرانه با مارکس، فرهنگ اروپایی و هویت سیاسی، طبیعت قانون و عدالت، دموکراسی، حاکمیت، جهان‌شهرگرایی، بخشایش، مجازات مرگ، وضعیت‌های به اصطلاح خموش، *lex amicitia* که پیتر گودریچ^۲ آن‌قدر شیوا از آن در همان‌جا و جاهای دیگر می‌نویسد، و نهایتن آن‌چه دریدا جهانی‌سازی آلترناتیو امکان‌پذیر می‌نامیدش، یک «*altermondialisation*»، این مرتبط‌بوده‌گی را نشان می‌دهند. در بازگشت به جمله‌ی قصارم در باب مارکس: فکر می‌کنم در ارتباط با امکان‌یابی یک *altermondialisation* است که در آثار دریدا مارکس زنده می‌ماند، چیزی که تلاش می‌کند در پنداره‌ای از بین‌الملل نوین مضمون‌سازی‌اش کند. به من کلامی در گذار از مضمون پراهمیت دموکراسی در دریدا رخصت دهید؛ چیزی که او «دموکراسی در راه»، *la démocratie à venir* می‌نامد، که مضمون یکی از آثار واپسین‌اش *Voyous* (چموش‌ها) بود. دریدا با چنین پرسشی سیاست دوستی را آخر می‌کند:

آدم اگر بخواهد این عهد را به یک فرضیه یا یک پرسش بازترجمان کند، آن‌گاه شاید - از طریق یک پایان‌یافت زمان‌مند - این شکل را به خود بگیرد: آیا امکان‌پذیر است که دموکراسی را، که نگه‌دارنده‌ی نام کهنه‌ی «دموکراسی» خواهد بود، اندیشید و به کار گرفت؛ هم‌زمان تمام این اشکال دوستی (فلسفی و مذهبی) که اخوت را پیش می‌انگارند ریشه‌کن کرد: خانواده و قومیت نرینه‌محور؟ آیا امکان‌پذیر است، در انگاره‌ای از گونه‌ای خاطره‌ی وفاداری از استدلال دموکراتیک و *tout court*^۳ - حتا

۱- *a priori*

۲- Peter Goodrich

۳- نه چیز دیگر، تلویحن «بسیار مختصر» معنی می‌دهد. م.

می‌گویم روشن‌گری یک *Aufklärung*^۱ مشخص (بنابراین با گشوده گذاشتن این ورطه که دوباره امروز پس این واژه‌ها گشوده می‌شود) - نه یافتن، که دیگر مسأله‌ی یافتن در میان نیست، بل که به آینده، یا بهتر، به «سررسیدن»، از گونه‌ای «دموکراسی» گشوده ماند؟

البته، این‌ها پرسش‌های سخن‌دانانه‌ای در بهترین صورت فرانسوی‌شان هستند و این پاسخ آن‌هاست: “oui”. آن‌طور که دریدا اذعان می‌کند این “juste une question mais qui suppose une affirmation” است («تنها یک پرسش، ولی آن‌که تصدیقی را فرض می‌گیرد»). تصدیق این‌جا همان *la démocratie à venir* است، اما پرسش این است: چه‌طور ممکن است چنین پنداره‌ای از دموکراسی انگاشته شود؟

la démocratie à venir برای منفی وصف شدن بسیار ساده‌تر است تا در اصطلاحاتی مثبت. دریدا مشخص‌دل‌نگران تمیز دادن ایده‌ی دموکراسی در راه از هر ایده‌ی یک دموکراسی آینده است، جایی که آینده حالتی از حضور خواهد داشت، بالا‌اصطلاح «هنوز - نه - حاضر». دموکراسی در راه نباید با زنده‌حاضری دموکراسی لیبرال، ستوده شده به دست فوکویاما^۲ به عنوان پایان تاریخ، اشتباه گرفته شود، نه ایده‌ای سامان‌یافته یا یک ایده در معنای کانتی است، نه حتی یک اتوپیا، تا آن‌جایی که تمام این مفهوم‌سازی‌ها آینده را به مثابه‌ی حالتی از حضور ادراک می‌کنند. مسأله‌ی پیوند *la démocratie à venir* به تجربه‌ی موعودی این‌جا و حالا (*l'ici-maintenant*) است که بدون آن عدالت بی‌معنی خواهد بود. بنابراین، اندیشه‌ی این‌جا این است که تجربه‌ی عدالت به عنوان اکنون - نگهداشت (*le maintenant*) رابطه با یک تکیه‌گی مطلق *à venir* دموکراسی است. زمان‌مندی دموکراسی یک ظهور است، آینده‌انگاران است اما از راه رسیدنی است که اکنون در روی‌دادن است؛ روی می‌دهد - در انگاره‌ی بنیامین^۳ - به مثابه‌ی اکنونی در نفیر از درون پیوستار حال.

la démocratie à venir برای حراست پنداره‌ی مشکلی است، زیرا ضرورتن

۱- عبارتی که در فاصله‌ی ۱۶۵۰ تا ۱۷۰۰ در آثار فلاسفه‌ای چون باروخ اسپینوزا و جان لاک در دلالت به آن‌چه «عصر روشن‌گری» نام گرفت، مصطلح شد. م.

۲- Yoshihiro Francis Fukuyama

۳- Walter Bendix Schönflies Benjamin

ساختاری تناقض‌نما دارد: یعنی هم ساختاری از یک وعده، از چیزی آینده‌انگار «در راه» را داراست، و هم چیزی است که اتفاق می‌افتد، که همین حالا روی می‌دهد. به کلامی دیگر، la démocratie à venir ویژگی چیزی را داراست که دریدا تمایل دارد «حساب‌ناپذیر» بنامد، پس‌مانده‌ی تقلیل‌ناپذیر و دیکانستراکشن‌ناپذیری که به ساده‌گی نمی‌تواند منشأ یک استنتاج، یا ابژه‌ی یک قضاوت معین شود. این‌چنین در نظر من، la démocratie à venir ویژگی فرمان یا مطالبه‌ای اخلاقی است، یک تجربه‌ی حساب‌ناپذیر که اکنون اتفاق می‌افتد، ولی آن‌که به نیم‌نمای وظیفه‌ی تعهدانه اجازه‌ی برانداز شدن می‌دهد.

در آخر- و این چیزی است که دریدا مستمرن پیش می‌نهد ولی واقعن عهده دارش نمی‌شود- پرسشی در باب اندیشیدن فرمان اخلاقی la démocratie à venir به‌هم‌راه فرم منسجم‌تری از اقدام و مداخله‌ی سیاسیِ دموکراتیک موجود خواهد بود. در این معنا، دموکراسی نباید به عنوان فرم سیاسی ثابتی از یک اجتماع، بل که به عنوان یک فرآیند، یا بهتر، فرآیند دموکراتیزه گشتن، فهم شود. چنین فرآیند دموکراتیزه گشتنی، در مثال‌های کثیری (جنبش‌های نئوسوسیال، محیط زیست، حقوق بشر بین‌الملل، médecins sans frontières، حقوق گروه‌های بومی، جنبش‌های جهانی‌خواهی آلترناتیو و غیره) در درون، در پس، بر فوق و ماسوای قلمروی ایالت دموکراتیک، گواهی کارکرد می‌دهد. این‌ها در بیهوده‌گی امید تحقق گونه‌ای «جامعه‌ی بدون ایالت» را ندارند، که مثابه‌ای از اعمال فشاری مستدام بر ایالت، فشاری بر هدف‌گذاریِ نهان آزادی‌بخش در اصلاحی نامحدود، بهبود یافتن بی‌پایان دموکراسی در واقع موجود، یا باید بگویم، آن‌چه برای دموکراسی در گذار است، می‌باشند.

کار دریدا از یک بی‌امانی کنجکاوانه، ممکن است گفته شود از یک اضطراب، برخوردار است. یک فیلسوف بسیار مشهور آمریکایی، یک‌بار، در هم‌نوایی با دریدا، به من گفت «او هرگز نمی‌داند کی و چه‌طور به آخر رساند.» در مصاحبه‌ی با لوموند، دریدا خودش را در جنگ با خودش توصیف کرد، “je suis en guerre contre moi-même.” همیشه خردمندانه در تحرک بود، همیشه تشنه‌ی موضوع‌های جدید برای تحلیل، در

پذیرفتاریِ دعوت‌های تازه، رویارویی با بسترهای جدید، خطاب قرار دادن مخاطبانی نو، و در حال نوشتن کتاب‌های تازه. توانایی‌های او در بحث، در به ساده‌گی گوش سپردن و هم‌گذاشت کردن^۱ فرضیه‌ها، نظریه‌ها و پدیدارهای نو، و تولید ساختن تحلیل‌های بلند، پرجزئیات و مبهوت کننده در پاسخ، نفس‌برانداز بود. مثل خیلی دیگر، او را در مناسبت‌های بسیار، و همیشه با صبوری، ادب، تواضع و مدنیت، چنین می‌دیدم. دریدا چنین هوش هم‌گذاری و نقادانه‌ای داشت؛ نبوغی که لویناس شیفته‌ی اظهارش بود: *“il est brilliant”*. لویناس این‌گونه می‌گفت. تمام اتوس کار او در پادگونه‌های لختی و خودخشنودی‌های پوسیده‌ای که فلسفه‌ها و فیلسوف‌های بسیار را متعرف می‌سازد، قرار داشت. خرد سِیرونی^۲ که فلسفیدن، آموختن چگونه مردن است را به خاطر نارسیسیزم‌اش پس‌زننده می‌یافت و اصرار می‌ورزید که «من در قبال خرد آموختن چگونه مردن، آموزش‌ناپذیر باقی می‌مانم.»

فلسفیدن آموختن چگونه مردن نیست. در باب مرگ آدمی‌زاد، سرافرازانه آموزش‌ناپذیر، و شکوه‌مندانه نااصل باقی می‌ماند. برعکس، فلسفیدن آموختن چگونه زیستن است. درون واژه‌هایی که اشباح مارکس^۳ را آغاز می‌کنند، دریدا در صدایی دیگر خیمه‌شب‌گویی می‌کند: *“je voudrais apprendre à vivre enfin”* («نهایتن مایل‌ام زیستن بیاموزم»). مرده‌ها زیست می‌کنند، با ما زیست می‌کنند، زنده می‌مانند، که البته چیز مشکلی است برای گفتن. شاید این‌جاست که می‌توان تأملات بی‌امان او بر اشباح، ارواح، زیست کردن، آنچه زنده‌مانده‌گان می‌نامید را نهایتن به او و کارش بازگرداند. نقل قولی دیگر، این‌بار سرنوشتار سیاست دوستی: *“et, quod difficilius dictum est, mortui vivunt”* («و، چیزی که گفتن‌اش سخت‌تر است، این‌که مرده‌ها زیست می‌کنند»). هرکجا دریدا می‌خوانند، او مرده نیست. اگر می‌خواهید با مرده‌ای تماس برقرار کنید، کتابی بخوانید. این‌جا و حالا.

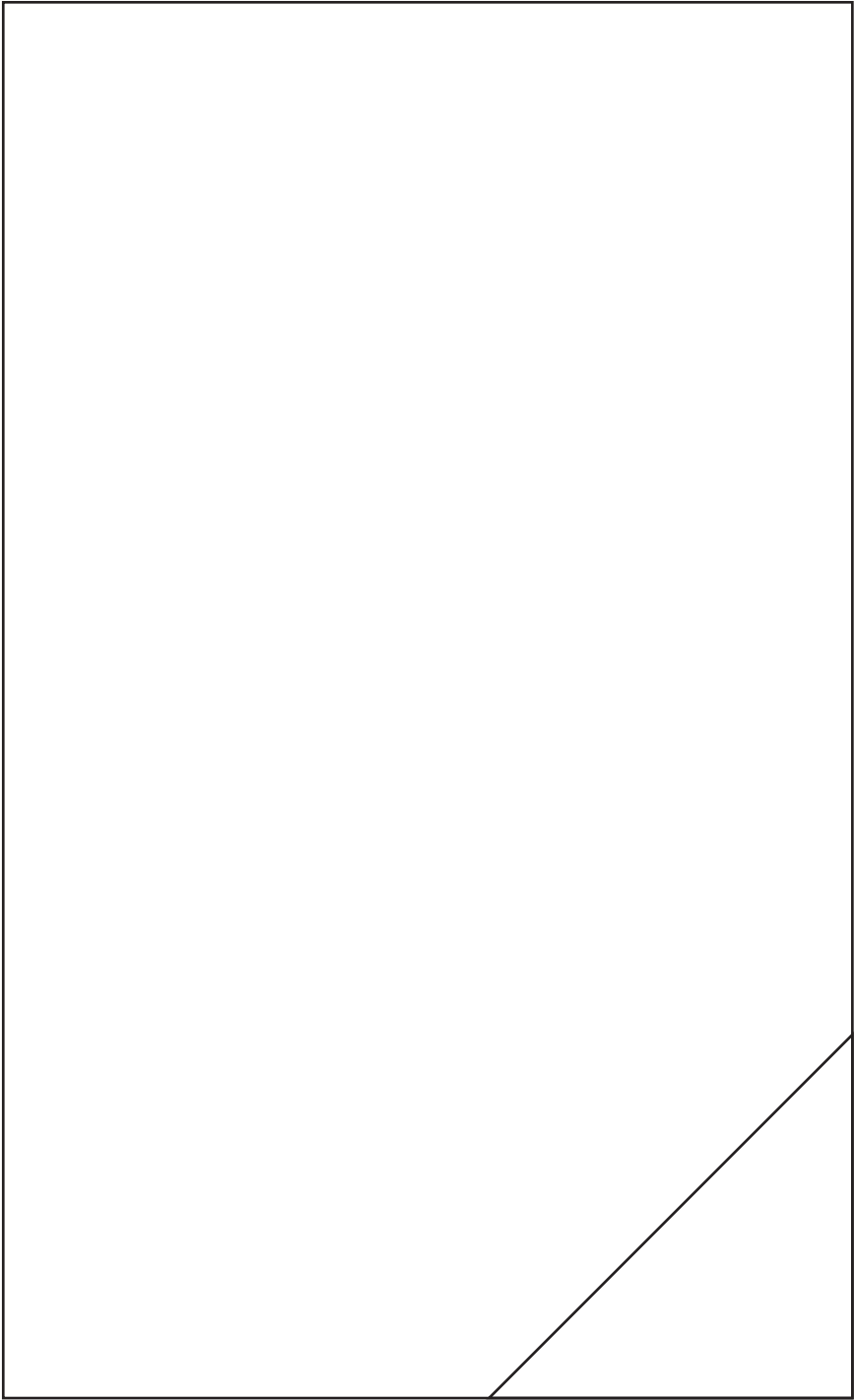
synthesize – ۱

Marcus Tullius Cicero – ۲

Spectres de Marx, 1993 – ۳

– و دیگر، سپاسی صمیمانه از علیرضا زارعی؛
مفتونی که شوره‌گی خوش نمی‌داشت. م.

در حالی که در خودش وعده‌ی آینده را نگه‌داشته است. مرده‌ها زیست می‌کنند.
دریدا زیست می‌کند.



اثر: موریس بلانشو

برگردان به فارسی: شاهین کوهساری

| گسست: نوشتن بیرونِ زبان |

بی‌درنگ درنگ کنیم. تا حس کنیم که، از امکان، و به تعبیری از خویشتن بریده ایم. جنبشِ نوشتار، اگر برآمده از آری‌گویی به کار (Work) باشد (بگوییم کارِ مالارمه تا بر آن نامی نهاده باشیم؛ بی که فراموش کنیم مالارمه، در عین حال خود آینده‌یی است که سراسر، به گونه‌یی دیگر رقم می‌خورد)، کاری که ایجابِ آوایی و ایجابِ نوشتاری را، جایی در انزوای مطلق، کنارِ هم می‌گذارد، تا گسستی بی‌بازگشت از هر دوی آن‌ها را رقم زند نه آن‌که از راهِ ایجادِ تقابلی هم‌دستانه زمینه‌ی مصالحه‌ی آن‌ها را فراهم آرد، برای گسست از دو ایجابِ فوق از همان چیزی می‌برد که اتحادشان را مقرر می‌سازد یعنی: خودِ گفتمان یا بی‌پرده‌پوشی خودِ زبان.

این گسستی است قاطع که هنوز تحقق نیافته است. گسستی که انجام قطعی‌ی آن ناممکن است، با این‌که تصمیم بر آن همواره پابرجا است. پس تصدیق‌اش کنیم و رای هر صدق و کذبِی.

نوشتار تنها زمانی آغاز می‌شود که زبان، به خویش بازگشته، دالِ بر خویش بوده، به تصرفِ خویش پرداخته و ناپدید شود. نوشتار از پایه تصورِ نوشتار است، نه تصورِ آوا یا تظاهری مرئی این دو صرفاً در خلالِ تقابلی هم‌دستانه است که متقابل می‌شوند،

تقابلی که برانگیخته می‌شود آن‌جا که نمود (l'Apparaître)^۱ به مثابه‌ی معنا، و نور به معنای حضور حکم می‌راند: مرئیت^۱ نابی که در عین حال مسموعیت^۲ ناب است. و به همین دلیل است که هایدگر، با تعلقِ خاطری مؤمنانه به لوگوس هستی‌شناختی، می‌تواند هم‌چنان به این‌که اندیشه تصرفی است به واسطه‌ی شنیدنی که این شنیدن، خود تصرفی است به واسطه‌ی نگاه، آری بگوید. در مقابل بیاید - دست‌کم به منزله‌ی الزام و به مثابه‌ی ایجابی که پذیرش آن دشوار است اما می‌بینیم چه گونه پای می‌فشارد بر این‌که همواره از الزامِ خویش فراتر رود - نوشتار را چیزی بپنداریم که حتی و همیشه بی‌که بداند، از زبان به منزله‌ی گفتمان چه شفاهی چه کتبی آن گسسته است. بینیم این بریدن چه عواقبی در پی دارد: بریدن از زبانی مفهوم به مثابه‌ی آن‌چه بازنمایی می‌شود، بریدن از زبانی مفهوم به مثابه‌ی آن‌چه دادوستدِ معنا را رقم می‌زند و از این‌رو، نیز بریدن از ترکیبِ دلالت-دلالت‌یابی که امروزه باب شده^۳، در تمایزاتِ زبان‌شناسی (ی‌گیرم پیشاپیش منسوخ)، در تقسیم‌بندی‌ی کهنه‌ی فرم و امرِ فرمول‌بندی‌شده: ثنویتی همواره آماده‌ی وحدت، به این صورت که: ترمِ نخست تقدّم خویش را تنها با اعاده‌ی آنی‌ی این تقدّم به همان ترمِ دومی دریافت می‌کند که لزوماً در حالِ استحاله به آن است. والری این‌گونه منشِ ادبیات را از راهِ پرداختن به فرم آن، وقتی که می‌گوید: ادبیات فرمی است که سازنده‌ی معنا و دلالت است، به ما می‌نمایاند اما، دلالت‌یاب (مدلول)ی که چنان‌که باید و شاید در خورِ فرم باشد، در عینِ حال خود سازنده‌ی فرمی است که وظیفه‌ی دیگری جز بیانِ این معنای جدید ندارد: صدف ممکن است کاملاً [از مروارید] تهی باشد. فرم یادشده خود، حضوری که از آن خبر می‌دهد را از این تهی‌بودن می‌ستاند. بریدن آن‌گاه از «نشانه»؟ دست‌کم از همه‌ی آن‌چه نوشتار را، به تعبیرِ فوکو و بر مبنای نظریه‌ی مبتنی بر دلالت، به مفهومی از خویش فرومی‌کاهد.

نوشتن گفتن نیست. این ما را به نفی‌ی دیگری عودت می‌دهد: گفتن، دیدن نیست.

 ۱- visibility

۲- audibility

۳- signification-signified

دلالت‌یاب را به جای مدلول در زبان‌شناسی سوسوری به کار می‌برم، چه بی‌گمان منظورِ بلانشو از به‌کاربردن قیدِ «امروزه» در این‌جا اشاره به سوسور و متفکرینِ ساختارگرای سوسوری است - م

و بدین نحو به پس‌زدنِ همه‌ی آن چیزهایی منجر می‌شود - سامعه یا باصره - که باید کنشی را که در گروی نوشتار است، به مثابه‌ی تصرفِ آنی یک حضور تعریف کند، بادا که از آن یک درونه‌گی یا یک بیرونه‌گی باشد. گسستی لازمه‌ی نوشتار، گسستی از اندیشه، آن‌گاه که اندیشه خود را چون قرابتی آنی عرضه می‌کند، نیز گسستی یک‌سره از تجربه‌ی تجربه‌باور^۱ جهان. از این نظر، نوشتار موجب بریدنی کامل از آگاهی‌ی حاضر است، همواره پیشاپیش در حالِ درگیری با تجربه‌ی نا-متظاهر^۲ یا ناشناخته (که به مثابه‌ی امرِ خنثی فهم می‌شود). به همین دلیل است که ناخودآگاه، به مثابه‌ی محکی بر آنچه قابلِ کشف نیست، کشف می‌شود، هم‌راه با نوشتاری که سخن نمی‌گوید، همان چیزی که به رغمِ داشتنِ گرایش به امرِ خداشناسانه در خود، گامی اساسی به سوی آزادی است: به شرطِ آن‌که نا-خودآگاه^۳ را نا-خودآگاه^۴ نپنداریم، و دریابیم که این جا نه ترمی حاضر می‌شود و نه ترمی غایب، نه ترمی تصدیق می‌شود و نه ترمی انکار، به دیگر عبارت، «ناخودآگاه» همان واژه‌ی است که واژه‌ی برای‌اش نداریم. آن‌گاه دریابیم اما، که چرا آن‌چه ظهورِ نوشتار می‌نامیم، تنها در پی‌ی پایانِ گفتمان است که می‌تواند رخ دهد؟ (چنان که هگل دستِ کم چون استعاره‌ی در دانشِ مطلق به ما باز می‌نمایاند)، و چرا تنها در پی‌ی تحققِ انسانِ ره‌اشده از ازخودی‌گانه‌گی‌های خویش است که می‌تواند وقوع یابد؟ (چنان که مارکس، آن را دستِ کم به مثابه‌ی امکانی عملی، آن‌گاه که هم‌زمان در حالِ دست‌وپاکردنِ نظریه‌ی برای این عمل است، به ما باز می‌نمایاند دست‌آوردی که تکمیل‌اش منوط به تأسیسِ جامعه‌ی کمونیستی است، و جامعه‌ی کمونیستی که خود، غایتِ مقتضایِ اومانیزم به مفهومی کلی است. اومانیزمی برآمده از اومانیتیه‌ی که بنا به گفته‌ی کانت: «همان قابلیتِ ارتباط^۵ است». و در خواهیم یافت که چرا، باید بگوییم بارها و هم‌زمان، که گفت و نوشت، گفتن بنا بر منطقِ گفتمان و هم‌چنین در لَوای نوستالژی‌ای لوگوسِ خداشناسانه، نیز به منظورِ ممکن‌ساختنِ ارتباطِ گفتاری‌ی که تنها بر اساسِ کمونیسمی سازمان‌یافته بر روابطِ مبادله و به طریقِ اولی تولید حاصل

۱- empirical experience

۲- non-manifest

۳- Un-conscious

۴- un-Conscious

۵- Communicability

می‌آید - نیز نوشتن، نوشتنی که گفتن نیست، نوشتنی که طریقاش بریدن از هر آنچه زبان، چه شفاهی چه کتبی، و همچنین برائت از ایده ئالِ کارِ زیبا به همان اندازه‌ی برائت از انتقالِ سرمایه‌های فرهنگی و سندیتِ دانشی قطعی و تحقیقی است. نوشتنی که آن‌گاه، دیگر، ننوشتن است، بی آن‌که پی‌ی ردّی را بگیرد و بی آن‌که در پی‌ی اثباتِ این باشد که نوشتاری چنین است، نوشتاری که همواره از آنچه نوشته می‌شود، از آنچه به گونه‌ی مرئی در کتاب‌ها مکتوب می‌شود بیرونه است - تنها شاید این‌جا و آن‌جا، بر دیوارها و در شب، تنها به منزله‌ی «در آغاز...»ی برای انسان، شکافی بی‌کاربرد، و یادگاری کنده‌شده بر سنگ باشد. آنچه برای‌اش مجهول است، و او را واداشته تا با نوشتارِ نامشروعِ آینده مواجه شود. آینده‌ی فارغ از خداشناسی که به نظر نمی‌رسد از آنِ ما باشد.

این متن ترجمه‌ی از گفتار دوازدهم جستاری است به نام «الحاد و نوشتار، اومانسیم و فریاد» از کتاب «تجربه‌ی حد»، که خود کتاب دوم از مجلد بزرگ «مکالمات بی‌پایان» نوشته‌ی بلاشو است:
 Maurice Blanchot, *The Infinite Conversation*, E. tr. By Susan Hanson, University of Minnesota Press, 5th. Ed. 2008, pp. 260-262

امید شمس

تعمقی بر دهه‌ی هفتاد و مروری بر دهه‌ی هشتاد

| سیاست شعر |

یک سوء تفاهم:

نخستین سوء تفاهمی که در نزدیک به تمامی نوشته‌های مرتبط با شعر دهه هفتاد و کتاب «خطاب به پروانه‌ها» مشهود است، در نظر گرفتن این کتاب در حکم آغاز یک جریان یا مکتب ادبی است. به این دو نمونه توجه کنید:

حسین ایمانیان «در تاریخ شعر مدرن فارسی دهه‌ی هفتاد، دهه‌ی عجیبی است. چاپ کتاب» خطاب به پروانه‌ها «و به خصوص» موخره «ی آن در میانه‌ی دهه‌ی هفتاد زلزله‌ای ایجاد کرد که تمام شاعران و منتقدان را در وضعیت» پسا- موخره‌ای «قرار داد. هر آنکه قصد داشت شعر خویش یا هم محفلی‌هایش را توضیح دهد مجبور بود» خطاب «براهنی را مد نظر داشته باشد. [...] همه‌ی بحث‌های پیرامون شعر در نیمه‌ی دوم آن دهه یا در جبهه‌ی «موخره» بود یا در جبهه مقابل آن... و همه این‌ها [موافقت و مخالفت با موخره] هیچ ارتباطی با شعرهایی که هردو گروه پیش می‌گذاشتند نداشت.»^۱

علی سطوتی «[شعر رزا جمالی] سرشتنمای آن گرایشی است که پس از عروج معکوس نظریه‌ی

۱- ایمانیان، حسین. اصل بدون اصلت. روزنامه شرق، سال نهم: ش. ۱۴۰۴، ۷ آذر ۱۳۹۰. ص ۱۴

ادبی در دهه‌ی هفتاد و مباحث رضا براهنی به ویژه در موخره‌ی «خطاب به پروانه‌ها»، سربرآورد... اگر تا پیش از این محتوای شعر فارسی درون آنرا می‌انباشت، اینک فرم، به جای آنکه محتوا یکی از اجزای آن باشد خود به جای محتوا می‌نشست.»^۱

چنین نوشته‌هایی این کتاب را به عنوان معیاری در نظر گرفته‌اند تا به یک تعریف «بوطیقای» و گاهی سبک‌شناسانه از کار مجموعه‌ای از شاعران دهه‌ی هفتاد برسند. نهایتن تاثیر این کتاب و موخره‌ی آن را تنها در سبک و تکنیک نگارش و توضیح شعر این شاعران جستجو کردند. همینجاست که ایمانیان هم به نکته‌ای صحیح اشاره می‌کند و هم باز گرفتار این سوء تفاهم باقی می‌ماند. او به درستی دریافته که نه رابطه‌ای سبک‌شناختی و نه بوطیقای میان شعر بسیاری از منسوبان به «جریان شعر کارگاه» و پیشنهادات تکنیکی «خطاب به پروانه‌ها» وجود ندارد. اما وقتی می‌گوید «هیچ ارتباطی» میان شعر موافقان و مخالفان «موخره» با آن وجود ندارد یعنی همچنان این خط ارتباط را در حوزه سبک و بوطیقا جستجو می‌کند. چرا که رابطه‌ای بسیار مهم و اساسی میان شعر تمامی شاعران دهه‌ی هفتاد با «موخره» وجود دارد و این رابطه را باید در وضعیتی جستجو کرد که موقعیت شعرهای شاعران دهه‌ی هفتاد و همینطور «موخره» و شعرهای آن را در تاریخ شعر فارسی توضیح می‌دهد. از این منظر این رابطه کاملاً دوسویه است و هیچ ربط اساسی به مساله‌ی سبک و مساله‌ی بوطیقا ندارد.

دهه‌ی هفتاد دهه‌ای است که مجموعه‌ای از بازنگری‌ها در حوزه‌ی سیاسی، اجتماعی و فرهنگی جامعه‌ی ایران پدیدار می‌شود. بازنگری در هیچ کدام از این حوزه‌ها را نمی‌توان مقدم بر دیگری یا علت دیگران در نظر گرفت. ناخودآگاه جمعی ایران که مفهوم بازنگری را که از پایان دهه‌ی پنجاه در خود سرکوب کرده بود، در دهه‌ی هفتاد دوباره آن را به خودآگاه خود راه داد. بازنگری در هرآنچه پیش از این مقدس و به دور از خطا شمرده می‌شد (چه در ساختار سیاسی و چه در ساختارهای ارزشی جامعه)، بازنگری در شیوه‌ی اداره‌ی جامعه، بازنگری در سبک زندگی، بازنگری در هنجارهای اجتماعی، بازنگری در ادبیات رایج در جامعه، بازنگری در سلیقه‌ی هنری

۱- همان. سطوتی، علی. عروج معکوس: فرم به مثابه محتوی.

جامعه همه‌ی این‌ها در کنار هم دوباره به ذهن جمعی ایرانیان خطور کرده بود. از سوی دیگر در این دهه پس از غریب به دو دهه ایرانیان دوباره روزنه‌ها را به سوی جهان می‌گشودند و خود را در معرض یک تبادل فرهنگی، سیاسی و هنری جهانی قرار می‌دادند.

در چنین وضعیتی شعر دهه‌ی هفتاد همچون هر شعر دیگری در سایه‌ی زمانه‌ی خود و هماهنگ با آن ظهور و رشد کرد. مجموعه‌ای از شاعران جوان که بخش عمده‌ای از آن‌ها کودکی خود را در بحبوحه‌ی انقلاب گذرانده بودند و در عین حال روزهای تیره‌ی دهه شصت را در نوجوانی خود درک کرده بودند حالا در جوانی نه فقط دنباله روی فضای تغییر در جامعه که خود از ایجاد کننده گان این فضا بودند. شاعرانی که بخش عمده‌ای از آن‌ها روزنامه نگاران روزنامه‌های اصلاح طلب و بعضی از چهره‌های تاثیرگذار در جریان‌های اصلاح طلبی بودند. شعر دهه‌ی هفتاد را از این نظر می‌توان همچون یک کل در نظر گرفت، تمام جریان‌های شعری که در دهه‌ی هفتاد ظهور کردند به دنبال بازنگری در طرز کار بودند. این بازنگری در طرز کار به نوبه‌ی خود بازنگری در تعاریف بسیاری را باعث می‌شد. از جمله بازنگری در موقعیت شاعر، کار شاعر، چیستی شعر، هدف شعر، تعهد شاعر، معنای شعر، فرم شعر، محتوای شعر و نحوه‌ی ارائه.

در میان تمامی گرایش‌های دهه‌ی هفتاد میزان این بازنگری، شدت و حدت آن، تنوع بسیاری دارد اما طرح این پرسش‌ها را در نزدیک به تمامی شاعران این دهه می‌بینیم. به زبان دیگر درون خود این وضعیت بازنگری، که در نسبتش با نظم حاکم بر تمام حوزه‌های جامعه، وضعیتی رادیکال محسوب می‌شد دوباره طیف‌ها از محافظه کار به میانه رو و رادیکال تغییر می‌کردند. نکته‌ی دیگر آنکه شاعران این دهه بر خلاف شاعران نسل بیت، یا شاعران زبان آمریکا، یا شاعران دیگر یا شاعران نیمایی، به یک وحدت سبکی نزدیک نشدند و حتی درون هر یک از جریان‌های برجسته‌ی این دهه نیز یک اتفاق نظر سبکی یا حتی بوطیقایی را نمی‌توان با قاطعیت نشان داد. تنها نکته‌ای که می‌توان با قاطعیت گفت این است که مجموعه‌ای از پرسش‌های بنیادین درمقابل شعر فارسی قرار داده شد. همین پرسش‌های بنیادین بود که نهایتن بخش عمده‌ای از

آن به رادیکال‌ترین شکل ممکن در موخره‌ی «خطاب به پروانه‌ها» مدون شد. ارتباط میان موخره و تمام این شاعران و آن پس زمینه‌ی «بازنگری» را باید در موقعیت پرسش گر شعر دهه‌ی هفتاد جست. یکی از این پرسش‌ها در قبال غیاب بیش از سه دهه‌ی نظریه‌پردازی در حوزه‌ی شعر بود. موخره و مجموعه‌ی بسیاری از متون نظری که در دهه‌ی هفتاد نوشته شد (از مقالات مهرداد فلاح مثل جای دوربین‌ها عوض شده است، تا مقالات شعر حرکت ابوالفضل پاشا، تا مقدمه بر شعر آینده‌ی فارسی انصاریفر، تا مقالات آزمون درباره‌ی شعر متفاوت تا مقاله‌های جنس سوم: جنسیت نوشتار و جریان‌های ضد استراتژی و پایان مفهوم مقید شعر از نگارنده) فارغ از ایرادهایی که به هر کدام از آن‌ها وارد است، همه پاسخی مستقیم به این پرسش بود.

از سوی دیگر دهه‌ی هفتاد در ایران نقطه‌ی آغاز بحران مشروعیت برای بسیاری از روایت‌های معظم جامعه‌ی ایران بود. مشروعیت یا اتوریتیه‌ی [به آن معنایی که آرنت آن را نخستین سطح کنترل جامعه می‌داند یعنی سطحی که جامعه برای کنترل‌کننده احترام و مشروعیتی ذاتی قائل است]^۱ بسیاری از دیسکورس‌ها و نهادهای حاکم بر جامعه‌ی ایران آغاز به فروپاشی کرد و عزم همگانی مردم برای تغییر در نیمه‌ی دوم این دهه در تمامی حوزه‌ها آشکار شد. گوناگونی، گستردگی، تناقضات و پیچیدگی‌های شعر دهه‌ی هفتاد را تنها با در نظر داشتن همه‌ی این پس زمینه‌ها می‌توان درک کرد. این بحران مشروعیتِ روایت‌های اعظم به حوزه ادبیات نیز کشیده شد و خود را در شکل بحران مشروعیت برای بسیاری از اصول به ظاهر تغییر ناپذیر شعر نشان داد. یکی از این اصول جایگاه آسمانی و فرازمینی شاعر همچون سوژه‌ی دانا و گاهی پیش قراول زمانه‌ی خود بود. یکی دیگر از این اصول فراروایت زبان ادبی بود که سایه‌ی خود را بر تمامی زبان‌های دیگر (زبان‌های غیر رسمی، ضد رسمی و حاشیه‌ای) افکنده آن‌ها را به حاشیه رانده و به خصوص از شعر بیرون افکنده بود. طیف گسترده و متنوعی از شاعران این دهه برای به چالش کشیدن این زبان تک ساحتی و تک لحنی تلاش کردند: بهزاد زرین‌پور، مهرداد فلاح، ابوالفضل پاشا، بهزاد خواجهات، هوشیار انصاریفر، شمس آقاجانی، عباس حبیبی، امید حلالی. و هر یک از این شاعران به

۱- آرنت، هانا. خشونت، فولادوند، عزت الله، نشر خوارزمی، ۱۳۵۸

شیوه‌ای مخصوص به خود واژگان، لحن و حتی نحو زبان‌های حاشیه‌ای را وارد حوزه‌ی شعر کردند.

یکی دیگر از این اصول، قواعد نحوی بود. یکی دیگر از این اصول ساختار تک صدایی شعر فارسی بود. یکی دیگر از این اصول سیطره‌ی ذهنیت بر شعر فارسی بود. و در نهایت به چالش کشیدن هیچکدام از این قواعد به تنهایی یا همه با هم هدف یا ویژگی سبکی یا بوطیقایی شعر دهه‌ی هفتاد نیست. تنها هدف و ویژگی اساسی شعر دهه‌ی هفتاد بازنگری انتقادی در بنیادهای شعر فارسی بود. از این رو شعر دهه‌ی هفتاد در ذات خود به غایت سیاسی است. اما این سیاسی بودن خود را به صورت شعر سیاسی با اکسپرشن سیاسی نمایان نمی‌کند. بلکه خود را در حیطه‌ی سیاست شعر نشان می‌دهد. یعنی نحوه‌ی ورود این شاعران به شعر و نحوه‌ی اندیشیدن آن‌ها به اجرای شعر، تاریخ آن و موقعیت کنونی آن [که در آن زمان سترونی سرشت نمای آن بود] هماهنگ و هم سو با نحوه‌ی ورود و نحوه‌ی اندیشیدن آن‌ها به اوضاع جامعه و بن بست‌هایش در آن زمان بود. تمام منتقدانی که شعر دهه‌ی هفتاد را صرفن نوعی تلاش برای شکل دادن به یک زیباشناسی آوانگارد تعبیر می‌کنند آن را فارغ از شرایط اجتماعی و بستر تجربه‌ای که آن را می‌ساخت و خود از آن ساخته می‌شد در نظر گرفته‌اند. اگرچه در دهه‌ی بعد رفته رفته بسیاری از این شاعران با محوریت قرار دادن یکی از این جنبه‌ها به عنوان تکنیک یا به تعبیر فرمالیست‌ها وجه غالب شعر خود به سوی آوانگاردیسم و گاهی نمایشی سطحی از تجربه گرایی عقب نشتنند. با این حال آنچه در دهه‌ی هفتاد رخ داد به هیچ شکلی با مختصات آنچه شعر آوانگارد خوانده می‌شود مشابهتی ندارد.

شعر دهه‌ی هفتاد، همان طور که سطوتی هم در مقاله‌اش اشاره می‌کند، بر خلاف آنچه در عنوان «موخره» آمده ست و برخلاف ادعای بسیاری از منتقدان بازگشتی صریح به نیماست؛ چه از حیث «فیگور» یا همان جایگاه نظریه‌پردازی که مد نظر سطوتی است و چه از حیث محتوای نظریه.

از نظر من بازگشت به نیما نه در جهت رد او که دقیقن در جهت احیای نظریه‌ی او در قالب طرزکاری وسیع‌تر و با ظرفیت بالاتر است. در حقیقت رجوع شعر دهه‌ی

هفتاد و به خصوص «موخره» به نظریه‌ی نیما در ذات خود رجوعی تایید کننده است اما وجه انتقادی خود را در ناکافی بودن روش نیما برای تحقق آن نظریه نشان می‌دهد. و رجوع به نیما، رجوع به این بخش اساسی نظریه‌ی اوست که در فهم ماهیت شعر فارسی ارزشی انقلابی دارد:

«عادت ملت ما نیست که به خارج توجه داشته باشد، بلکه نظر او همیشه به حالت درونی خود بوده است. در ادبیات و موسیقی، که بیان می‌کنند نه وصف. این گوینده که از خارج روگردان است. در عین بهره گرفتن از وصف از خارج، باز به درون خود می‌پردازد.»^۱

فهم نیما از تاریخ بیانگری و سابژکتیویته‌ی شعر فارسی، در شعر دهه‌ی هفتاد نیز تعیین کننده است. اما آنچه موضوع انتقاد و بازنگری است طرزکار نیما است که همانطور که براهنی نشان می‌دهد، نهایتن و بر خلاف نظریات نیما، در بند بیان و در بند «حالت درونی خود» بود.

لازم است توضیح دهم که من میان طرزکار و سبک تفاوت قائل‌ام. سبک به ویژگی‌هایی اشاره می‌کند که برآیند اثر است. در حالی که طرز کار به ویژگی‌هایی اشاره دارد که برآیند فرایند خلق اثر هستند.

بخشی از این طرزکار را موضع شاعر نسبت به خود، جهان، تجربه و زبان تعیین می‌کند. و اینجاست که میان «موخره» و تمام اشعاری که در دهه‌ی هفتاد نوشته شده‌اند ارتباطی عمیق وجود دارد. شعر دهه‌ی هفتاد به دنبال پایان دادن به سیطره‌ی هزار و چند ساله‌ی «بیان» در شعر فارسی بود. و پایان دادن به این سیطره‌ی هزار و چند ساله انعکاس میلی بود که در این شاعران برای پایان دادن به سیطره‌های هزار و چند ساله‌ی دیگر در بطن جامعه‌ی ایرانی وجود داشت. با این تفاوت که آن‌ها این تغییر را «از» هنر آغاز کردند و نه صرفن «از طریق» هنر و نه به هیچ وجه «به وسیله‌ی هنر». این میل به پایان دادن به سیطره‌های هزار و چند ساله در نیما هم به وضوح دیده می‌شود و درست همینجاست که این شاعران (از هر گرایشی و تا بدان جا که در پی بازنگری در این اصل مسلط بوده‌اند) چون تمام شاعران راستین دیگر آن گونه که الیوت می‌گوید به رغم «استعداد فردی»، «بر شانه‌های سنت ایستاده‌اند». مهم‌ترین این سیطره‌ها سیطره‌ی

۱- یوشیج، نیما. حرفهای همسایه،

سابژکتیویته بر شعر فارسی و بر فرهنگ و سیاست ایرانی است.

با این حال در این بازگشت هیچ چیز جز آن صداهاى فراموش شده و به حاشیه رانده شده احیا نمی‌شوند. به زبان دیگر این بازگشت به گذشته آن را همچون گذشته با ما معاصر نمی‌کند بلکه در این معاصر کردن آن را مدام شکسته و از نو می‌سازد. از این منظر «موخره» نه در مقام نقطه‌ی عطف یا مرکز تحولات دهه‌ی هفتاد بلکه در کنار تمام آن تحولات و البته به عنوان یکی از رادیکال‌ترین و تاثیرگذارترین آن‌ها قرار می‌گیرد. حالا اجازه می‌خواهم تا به نقل قولی که از سطوتی در ابتدای نوشته آوردم بازگردم. سوء تفاهمی که برای سطوتی هم پیش آمده و ریشه در نگاه سبک‌شناختی نوشته‌ی او دارد در اینجاست که او نیز چون دیگران ارتباط شاعران بر آمده از کارگاه شعر براهنی را در حوزه‌ی مباحث «موخره» و آنچنان که بعدتر توضیح می‌دهد بخشی از «تظاهراتی که با توسل به ایده‌ی زبانیت برای براندازی معنا و محتوی راه افتاد» می‌داند.

در مورد خاص رزا جمالی که موضوع اصلی مقاله‌ی اوست، به این نکته دقت نمی‌کند که شعر جمالی به هیچ شکلی با شعر براهنی در هیچ دورانی مشابهت ندارد. و در عین حال مشخص نمی‌کند که به چه دلیلی «کارنامه‌ی جمالی سرشت نمای گرایشی است که پس از عروج معکوس نظریه‌ی ادبی در دهه‌ی هفتاد و مباحث رضا براهنی به ویژه در موخره‌ی» خطاب به پروانه‌ها «، سربرآورد»؟

در شعر جمالی هیچ نشانی از وزن، ریتم، بازگشت به فرم‌های شعر کلاسیک، شکستن نحو، تغزل و اروتیسم خاص شعر براهنی به چشم نمی‌خورد. با این حال بدیهی است که شعر رزا جمالی در ادامه‌ی شعری قرار دارد که زبان را محور اصلی تجربیات خود قرار می‌دهد و شعر او به تجربیات شاعران زبان بسیار نزدیک‌تر است تا به تجربیات سایر شاعران دهه‌ی هفتاد. اما سوء تفاهمی که در تحلیل سطوتی و دیگر منتقدان شعر دهه‌ی هفتاد رخ می‌دهد ناشی از آن است که شاعران تحت تاثیر براهنی را به شاعران تحت تاثیر «موخره» و شعرهای آن محدود می‌کنند. به زبان دیگر تاثیر براهنی بر شاعران زبان را صرفن تاثیر تکنیک و سبکی می‌دانند. آنچه نادیده گرفته می‌شود اهمیت «کارگاه» براهنی به عنوان نخستین بستری است که در آن تجربه‌گرایی در حوزه‌ی نگارش شعر در کنار آشنایی با نظریه‌های ادبی جهان تمرین می‌شود.

شعر این شاعران اگر تاثیری از براهنی پذیرفته باشد این تاثیر اول در درونی کردن دو مفهوم اساسی «نگرش انتقادی به گذشته‌ی شعر فارسی» و «تجربه گرای» است و دوم در معاصر کردن خود با تجربه‌های شعر معاصر جهان. اینجاست که می‌توان ادامه‌ی هر دو یادداشت ایمانیان و سطوتی را یکسره بر مبنای این سوء تفاهم دید و رد کرد. وقتی ایمانیان شاعرانی که در کارگاه براهنی حضور داشتند را متهم می‌کند که «نظریات براهنی را تکرار می‌کردند اما در عمل شعری متفاوت از او می‌نوشتند» و این را نوعی تب عمومی در فضای شعر آن دهه تصور می‌کند. این نکته را نادیده می‌گیرد که تمام آن شاعران بر مبنای یک اصل با براهنی همصدا بودند و آن لزوم برون رفت از فضای سترون شعر فارسی است که بر بستری از «یگانگی»ها استوار شده بود: یگانگی در فرم، ساختار، زبان، معنا، مضمون، نحو و از همه مهم‌تر طرز کار.

این شاعران (در کنار بسیاری از شاعران دیگر که مستقیم تحت تاثیر براهنی نبودند) هشدار براهنی را نسبت به این فضای تک ساحتی با دغدغه‌های خود همسو می‌دیدند و همصدا با او و کل جامعه‌ی ایرانی به دنبال تکرر بودند. از سوی دیگر بستر نظری برای توضیح و توجیه این میل به تکرر به بهترین شکل در «موخره» مدون شده بود. پس اساس این دیسکورس نسبت و حدود خود را با «موخره» تعیین می‌کند و در عین حال آن را بسط می‌دهد و گاهی حتی اصلاح می‌کند. ایرادی که ایمانیان به استفاده از نظریات براهنی مطرح می‌کند مثل این است که مارکسیست‌ها را به خاطر استفاده از ترمینولوژی مارکس به تقلیدی کورکورانه متهم کنیم. چنین ایرادی مطلقن پرت و سطحی است. و اتفاقن گواه بر رد ادعای ایمانیان همان تفاوتی است که در شعر هر یک از اعضای کارگاه مشهود است.

از همین جا من می‌خواهم به دومین اشتباه فاحش در بحث سطوتی برسم و در عین حال نشان دهم که اساسن چرا در دهه‌ی هفتاد شعر فارسی به سوی چنین تجربه‌هایی حرکت کرد.

سطوتی در مقاله‌اش می‌نویسد در دهه‌ی هفتاد «عروج معکوس نظریه‌ی ادبی» رخ می‌دهد و فرم به مثابه‌ی محتوا در نظر گرفته می‌شود و یا به عبارتی فرم جایگزین محتوای می‌شود. این حکم البته حکمی تازه نیست و بیش از چهار دهه است که سایه‌ی

اتهام خود را بر شعر تجربی فارسی (از هوشنگ ایرانی تا شاعران زبان) انداخته است (که از قضا جدی‌ترین بخش شعر فارسی در این وانفسا بوده است). نکته‌ای که سطوتی درک نمی‌کند آن است که اساسن از نیما تا کنون «تغییر» در فرم، خود محتوای اصلی شعر پیشروی فارسی بوده است و هر آن شعر با ارزشی که نوشته شده خارج از این محدوده نیست. وقتی تقی رفعت می‌نویسد تا فرم تغییر نکند محتوا تغییری نخواهد کرد. و وقتی نیما تلاش می‌کند تا شعر فارسی را از بیان و تمرکز بر حالت درونی نجات دهد، در حقیقت دارد تلاش می‌کند تا محتوای ایرانیت را تغییر دهد و محتوای هنر او همین تغییر محتوای ایرانیت است. ایرانیتی که از فرط نارسیسیم همچون ادیب شهریار خود را درون خودش محبوس کرده است و امکان دیدن بیرون از خود را ندارد.

نگاه سطوتی به مسالهی فرم و محتوا در عامیانه‌ترین شکل صورت بندی شده است. تا حدی که محتوا را با مضمون یکی می‌پندارد و نهایتن تلاش دارد تا از معناگیزی و ضدبیانگری شاعران زبان به این نتیجه برسد که این‌ها فرم را بر محتوا ترجیح داده‌اند. به غایت این درک ابتدایی و کودکانه است. محتوای یک اثر هنری با معنا، مفهوم، مضمون و درون مایه متفاوت است. محتوای یک اثر هنری می‌تواند در نوع برخورد هنرمند با مسالهی هنر نمایان شود. چنانکه محتوای شعر شاملو آزادی است و این محتوا بیش از آنکه در مضمون و معنای تک تک اشعار او نمایان شود در برخورد او با شعر فارسی و در تلاش او برای رهایی بخشیدن شعر فارسی از دایره‌ی محدود عروض کلاسیک و نیمایی نمایان می‌شود.

از سوی دیگر همانطور که در بالا اشاره شد یکی از ویژگی‌های اساسی در شعر شاعران زبان فاصله گرفتن آن‌ها از فرم سازی و تلاش آن‌ها برای از فرم انداختن و فرم زدایی کردن از شعر است. این از شکل انداختن، این شکستن ساختار، شکستن اقتدار روایت خطی، شکستن اقتدار نحو، شکستن اقتدار یک مضمون، شکستن اقتدار یک درون مایه، شکستن اقتدار بیان در شعر فارسی محتوای شعر این شاعران را می‌سازد. چرا که هر یک از این‌ها نشانه‌ی بخشی از جامعه‌ی ایرانی است. از شکل انداختن، بخشی از تجربه‌ی هرروزه‌ی یک ایرانی است که با دفرمه شدن ارزش‌ها، هنجارها، تقدس‌ها،

شهرها، چهره‌ها، نهادها و فرهنگ‌ها روبروست. شکستن ساختارهای عمودی یکی از آرزوهای یک ایرانی است که در جامعه‌ی طبقاتی و در زیر سلطه‌ی ساختارهای هرمی سیاسی، مذهبی و فرهنگی زندگی می‌کند. شکستن روایت بخشی از محتوای ایرانیت است که تلاش دارد تا از روایت‌های اعظمی که هر روایت «غیرخودی» را سرکوب و محو می‌کند عبور کند. استفاده از تکنیک‌های کولاژ در شعر بخشی از تجربه ایرانی است که در دهه‌ی هفتاد به واسطه‌ی رسانه‌های نوین و سبک تازه‌ی زندگی مصرفی به یکباره به قلب جهان پرتاب می‌شود در حالیکه هنوز بخشی از آن در هزار سال پیش باقی مانده. عبور از زمان خطی بخشی از محتوای ایرانیت است که ارزش‌های جهان وطنی را با ارزش‌های هزاران سال پیش همزمان در خود جا داده و این تعارض‌ها را به عینه زندگی می‌کند. عدم تجانس، چندگونگی، تناقض، گریز از یگانگی، یکسانی و وحدت و میل به تکرار بخشی از محتوای ایرانیت است. و اگر در شعر زبان این‌ها «بیان» نمی‌شوند، اگر شعر زبان از طریق معنا و به طور مستقیم رابطه برقرار نمی‌کند نمودش تجربه‌ی امروز ایرانیت است که امکان برقراری ارتباط و فهم متقابل در آن به صفر رسیده است. هر کسی یک جزیره‌ی زبانی است و هیچکس امکان فهم دیگری را ندارد در حالیکه همه از درون فاجعه را حس کرده و ضرورت سخن گفتن از آن با دیگران را احساس می‌کنند.

زاویه‌ی نگاه سطوتی و ایمانیان امکان درک این محتوا را در شعر شاعران نیمه‌ی دوم دهه‌ی هفتاد و نیمه اول دهه‌ی هشتاد ندارد. چرا که خود برآمده از نسلی هستند که نه تنها عمر فعالیت ادبی آن‌ها به اواخر دهه‌ی هشتاد برمیگردد [و در نتیجه در زمانه‌ای شروع به نوشتن کردند که خود محصول دهه‌ی هفتاد بود و بسیاری از محدودیت‌هایی که دهه هفتاد با آن‌ها می‌جنگید دیگر معنایی نداشت] بلکه خود نماد زمانه‌ی خویش هستند، زمانه‌ای که پس رفتن، شکستِ رادیکالیسم در مقابل عوام فریبی، شکستِ تکثرگرایی در مقابل تمامیت خواهی و بازگشت به عقب در تمام سطوح جامعه، و تجربه بازگشت ارتجاع سیاسی و مذهبی در خشونت بارترین و سرکوب‌گرترین شکل را در حافظه‌ی خود دارد. نگاه این دو منتقد زاینده‌ی نگاه نسلی نوپا است که هر حرکت رادیکال (سیاسی، اجتماعی و فرهنگی) را به تمسخر می‌گیرد، بی‌اثر و مبتذل می‌کند و با

یک تنزه طلبی فاقد هرگونه عمق و واقعیتی مدعی رادیکالیسمی در ورای آن می‌شود.

دهه‌ی هشتاد افول رادیکالیسم و ظهور فرهنگ توده وار:

دهه هشتاد به خصوص در نیمه‌ی دوم شاهد افول رادیکالیسم و نهادینه شدن محافظه کاری است. دو رخداد مهم بیشترین ضربه را به پیکره‌ی ادبیات فارسی وارد می‌سازد. ظهور مافیای ادبی و ظهور شبکه‌های اجتماعی مجازی.

ظهور احزاب ادبی:

دهه‌ی هشتاد شاهد شکل گیری شبکه‌های سازمان یافته‌ی مافیای ادبی است که رفته رفته تمامی ابزارهای تولید فرهنگ را در کنترل خود می‌گیرند: انتشارات، مطبوعات، توزیع کتاب و جوایز ادبی.

این شبکه‌ها با یک سیاست مشخص وارد حوزه‌ی ادبیات می‌شوند. بازگرداندن ادبیات به حوزه‌ی مصرف کنندگان عام. شعار شمس لنگرودی و جریان ساده نویسی مبنی بر اینکه «شعر باید برای همه‌ی مردم نوشته شود» شعار اصلی این شبکه هاست. عموم فعالیت این شبکه‌ها به جای ادبیات بر ادوات تولید و تبلیغ ادبیات متمرکز است. در مورد جریان ساده نویسی برنامه‌ای مشخص قابل ردگیری است. تاسیس انتشارات آهنگ دیگر توسط شخصیت‌های اصلی این جریان با هدف نشر آثار محافظه کار. تاسیس وب سایت وازنا جذب نیروی جوان و پشتیبانی تئوریک، تاسیس کارگاه‌های آموزشی، نفوذ گسترده در مطبوعات و تخریب همه جانبه‌ی جریان‌های آوانگارد. شیوه‌ی کار این جریان بیش از هرچیز مشابه عملکرد یک حزب سیاسی است. اما نکته‌ای که بیش از هرچیز قابل نقد و تامل است نوع برخورد این جریان با مفهوم مخاطبان ادبی است. حقیقت پنهان در پس کل عملکرد این جریان حقیقت بازار است. آنچه سیاست‌های کلی ساده نویسی را جهت می‌دهد نه نگرشی خاص به ادبیات، که اقتصاد است.

ساده نویسی تلاش می‌کند تا بخش عمده‌ای از جامعه‌ی بورژوازی ایران را که فاقد هرگونه درکی از ادبیات هستند به عنوان مخاطب خود جذب کند. برای رسیدن به

چنین مقصودی لازم است تا ادبیات بدل به امری کاربردی شود. ساده نویسی ادبیات را همچون یک سرگرمی بسته بندی و راهی بازار می‌کند. یک بسته‌ی سرگرم کننده که قابلیت‌های متنوعی دارد. می‌تواند در نامه‌های عاشقانه‌ی نوجوانان که فاقد هرگونه ذوق و سلیقه‌ای است استفاده شود.

می‌تواند بدل به لوح نوشته‌هایی در شبکه‌های اجتماعی شود. می‌تواند در کارت پستال‌هایی با مناسبت‌های گوناگون نوشته شود. در نهایت می‌تواند هرچیزی باشد جز ادبیات. چرا که ادبیات امری کاربردی نیست. این جریان تلاش می‌کند تا با همکاری مافیای نشر و مطبوعات دوباره شعر را بدل به کالایی سودمند و پر مصرف کند. به قیمت تولید انبوه نازل‌ترین شعرها و حمایت ناشران از چنین شاعرانی و پوشش تبلیغاتی مطبوعات برای چنین شعری این امر متحقق می‌گردد. مجموعه‌ای از جوایز شکل می‌گیرد تا به فروش این شعرهای نازل کمک کند. فرمول ساده‌ای در میان است: مجموعه‌ای از این شاعران انتشاراتی راه اندازی می‌کنند. در کنار آنجایزه‌ای تعیین می‌کنند و در کنار کارگاه شعری دایر می‌کنند. شاعرانی با کمترین شعور شعری به صورت انبوه در این کارگاه‌ها تولید می‌شوند. در آن انتشارات کتاب منتشر می‌کنند و جوایز آن جشنواره‌ها را می‌برند تا فروش کتابشان را تضمین کند. تنها تولید و فروش انبوه است که سخن می‌گوید. هیچ سخن دیگری در میان نیست.

اما ساده نویسی به عنوان یک جریان ضد ادبی در حزب سازی ادبیات فارسی بی‌رقیب نیست. در میان شاعران آوانگارد نیز می‌توان گرایش به حزب سازی و گهگاه ائتلاف‌های ادبی با اهداف حزبی را به وضوح دید. اگرچه این شاعران به ضرورت شیوه‌ی نویسش خود امکان این را ندارند تا به مقیاس گسترده‌ای همچون ساده نویسی دست به حزب سازی بزنند. تاسف بار آنجاست که بخشی از شاعران پیشرو در دهه‌ی هفتاد امروز در مرکز این تلاش‌ها قرار دارند. مقالات و مصاحبه‌های محمد آرم و مهرداد فلاح در سالهای اخیر یکی از بهترین نمونه‌ها هستند. اگرچه تلاش‌های این دو در حد تحریف تاریخ ادبی و حذف بعضی چهره‌های متوقف می‌شود اما به خوبی نشان دهنده‌ی گرایش‌های این دو شاعر برای شکل بخشیدن به استقرار یک روایت مغرضانه از رخدادهای ادبی دو دهه‌ی اخیر است. در قریب به اتفاق مصاحبه‌هایشان

چهره‌های اصلی پیشرو در دهه‌ی هفتاد و به ویژه دهه‌ی هشتاد را از قلم می‌اندازند و به چهره‌هایی اشاره می‌کند که کمترین تاثیر و حضوری در بطن این دو دهه نداشته‌اند. چهره‌هایی که البته یا برآمده از مواضع مشترک هستند هستند یا برآمده از روابط شخصی. در هیچ کجای دنیا نویسندگان این چنین یکدیگر را از بطن یک دوره‌ی تاریخی حذف نمی‌کنند.

این دو شاعر اگرچه در ایجاد یک فضای تازه در شعر دهه هفتاد و همچنین در تشریح ثنوری شعر هم نسلان خود نقش پررنگی ایفا کرده اما به سرعت از موقعیت خود به عنوان یک صدای مستقل به سمت یک صدای تمامیت خواهانه و مکانیستی رجعت کردند. این دو شاعر عمق شرایط موجود ادبیات فارسی را درک نکردند و پیام عبور از مرکزگرایی، همگون سازی و پدرمابی در شعر را که ویژگی طبیعی این دوره ی تکرارگرایی بود را نگرفتند. به همین ترتیب از شعری متکثر و تجربی به دامن بازی‌های اتوماتیزه و مرکزگرای شعر کانکریت (که بیش از نیم قرن پیش در جهان شعر متداول بوده) افتادند، بیهوده تلاش کردند تا همان بتی که پیش از این در شکستش یاری کرده بودند را این بار شکسته بسته‌تر از قبل سرپا کنند. شاید همین عملکرد (به ویژه عملکرد آرم در اتاق شعر که موجی از شاعران جوان مشتاق شهرت و بدون درک عمیق از تجربه‌های شعری پیش از خود را پدید آورد) بخش عمده‌ای از جریان‌های ادبی رادیکال را به انزوا کشاند و محیط را برای این ابتذال فراگیر ادبی که فضای شعر و نقد شعر را به لحاظ کیفی به چندین دهه قبل بازگردانده، فراهم ساخت. درست همانطور که تلاش برای تحریف تاریخ ادبی این دهه، شعر فارسی را از روند طبیعی تحولاتش دور کرد و رادیکالیسم موجود در فضای ادبی را خنثی و بی‌اثر نمود.

تجسم موج نوین این تحزب گرایی در فضای شعری را می‌توان در محفل «مطرود» ردیابی کرد. محفلی که بر خلاف دیگر جریان‌های ادبی خود نامشان را برگزیدند. نامی که مهم‌ترین تناقض این جریان ادبی است. از اسم این جریان ادبی چنین برمی آید که توسط جریان‌های رسمی ادبیات از صحنه‌ی ادبی طرد شده‌اند. اما حجم وسیع آثار این جریان در مطبوعات و مجلات و در فضای مجازی پذیرفتن چنین ادعایی را دشوار می‌سازد. هیچ فضای ادبی نیست که این گروه در آن حضوری فعال نداشته باشند و

در این شرایط این «مطرود» بودن را چگونه باید تفسیر کرد؟ از سوی دیگر معیارهای مبهمی که بهنام بدری در مقاله‌ی: شاعران مطرود «ارائه می‌دهد یک تقسیم بندی ارائه می‌دهد که بیشتر شبیه شوخی است.» شاعران سه قسمت شدند: شاعرانی که با می و زن، شعرهایشان را در لعاب شهرنشینی فرو می‌بردند و شاعرانی که با ترسی از مرگ شهر را در خود می‌کشیدند به دنبال خدایی که شاهد رنج‌های انسان بود و هر لحظه در امتحان خطاکاری‌ها و پرهیزکاری‌ها ترازوی تقدیراتش را از بالای فرشته تا پایین حیوان جابه‌جا می‌کرد و شاعران مطرود که دور از این حساب‌ها به معبودشان عشق می‌ورزیدند، در خلوتشان مشغول سماع بودند و در شعرهایشان به جای دیگرشناسی خودشناسی می‌کردند.

در نهایت شاعرانی که از پس این یادداشت خود را «مطرود» نامیدند به هیچ عنوان با تعریف بدری از شاعران مطرود همخوانی ندارند.

اگر تقسیم بندی بدری در تقابل شاعران مقبول و شاعران مطرود را به صورت شاعران تثبیت شده و شاعران رادیکال در نظر بگیریم، شاعران مطرود شاعرانی هستند که رادیکالیسم را آشکارا پس می‌زنند و به دنبال بدل شدن به شاعران تثبیت شده هستند. علی سطوتی در «مانیفست حادبیانگری» این شاعران را آشکارا در مقابل مواضع شاعران رادیکال دهه‌ی هفتاد نسبت به بیانگری توضیح می‌دهد. او شاعران مطرود را شاعرانی «حادبیانگر» می‌داند و چنین می‌گوید: نقطه‌ی عزیمت یک شعر حادبیانگر [...] تاکید بر کارکردهای بیانگر زبان است. بیانگری به نحوی که ابراهیم‌های بیان از درون تهی شوند و آنچه در نقطه‌ی پایانی می‌ماند ذات بیانگرایانه‌ی زبان است»^۱.

«ذات بیانگرایانه‌ی زبان»؟؟؟ اشاره به واژه‌ی ذات زبان، ضرورت گفتاری فلسفی را پیش می‌کشد. سطوتی کارکرد عمومی و رایج زبان را به مثابه‌ی ذات در نظر می‌گیرد. اساساً کارکرد و ذات دو مفهوم جداگانه هستند. در واقع آنچه به عنوان بیانگری زبان مدنظر است بازتاب سیاست در زبان است. سیاستی که عمومیت و اجماع را بر فردیت غالب می‌کند. بیانگری مبتنی بر وجه عمومی زبان است. فارق از اجماع عمومی بر سر اصل ارجاع، بیانگری ناممکن به نظر می‌رسد. بیانگری نتیجه‌ی تبعیت از سیاست

۱- «مانیفست حادبیان گرای» مجله‌ی الکترونیکی دستور، شماره‌ی دوم، ص. ۷۷

زبان و نهادهای کنترلی نحوی و معناشناختی زبان است. درست همچون نهادهای کنترلی جامعه در جهت همگون سازی اعضای جامعه و نگه داشتن آن‌ها در نقش‌های اجتماعی که برای آن‌ها تعریف شده است. در واقع بیانگری ترجمه‌ی احساسات و افکار فرد به کدها و رمزگان عمومی و در نتیجه تبدیل تجربه‌ی فری به اطلاعات است. بیانگری ابزار همگون سازی کاربران زبان است.

در مقابل ادعای سطوتی در باب «ذات بیانگرایانه‌ی زبان» که پشتوانه‌ی تئوریک آن نامعلوم است. یکی از مهم‌ترین جستارها درباره‌ی ذات زبان، جستار هیدگر است که در آن ذات شعر و ذات زبان را یگانه می‌بیند و ذات هردو را مطلقن به دور از بیانگری تعریف می‌کند.^۱ فارغ از این تعریف دلبخواهی از ذات زبان، آنچه واضح است اینکه چنین شاعرانی به هیچ شکلی نمی‌توانند شاعرانی رادیکال باشند. در نهایت آنچه ایشان را متمایز می‌کند جایگاه بیابینی آن‌ها میان دو قطب محافظه کاری و رادیکالیسم در شعر معاصر است.

شبکه‌های اجتماعی، پوپولیسم و تولید انبوه آثار ادبی:

شبکه‌های اجتماعی یکی دیگر از آفت‌های ادبیات در دهه‌ی هشتاد هستند. نوشتن درباره‌ی ادبیات و نوشتن ادبیات به طور کلی به امری غیرحرفه‌ای با کیفیتی نازل و با کمیتی بسیار بسیار بالا بدل می‌شود. مجموعه‌ای از شاعران و منتقدان را پدید می‌آورد که در بستری از پوپولیسم خاص این شبکه‌ها صاحب نام و شهرت شده و به حوزه‌ی واقعی ادبیات در خارج از این شبکه‌ها راه پیدا می‌کنند. مجموعه‌ای از عوامل در کسب شهرت در این شبکه‌ها تاثیرگذار است: از گسترده گی دایره‌ی ارتباطات تا زیبایی چهره تا مرعوب کردن خواننده با واژه‌های غریبی و نثر دشوارفهم. در یک کلام این شبکه‌ها ادبیات را به یک تفنن عامه پسند همچون باقی سرگرمی‌های این شبکه‌ها بدل می‌کنند. نهایتن همه‌ی بدل به تولید کننده و مولف شده‌اند و خواننده مرده است. خواننده‌ای که با دقت انتخاب می‌کند و می‌خواند. می‌خواند و می‌اندیشد. می‌خواند و یاد می‌گیرد و

با آموخته‌های خود تحلیل می‌کند. خواننده‌ای که حوزه‌ی خاصی برای خواندن دارد و در آن حوزه تجربه کسب می‌کند. در زیر آوار این آثار بی‌ارزش مرده است.

به معنای دیگر شبکه‌های اجتماعی تمام متون از جمله متون ادبی را به تعبیر جیمسون به «ویدئو متن» تقلیل دادند. ویدئو متن، خوانشی ویدئویی را نیز ضرورت می‌بخشد. خوانشی فاقد هرگونه عمق و تأمل و در کمترین زمان ممکن. متن‌ها خوانده نمی‌شوند بلکه همچون یک نمایش ویدئویی تماشا می‌شوند.

فضای مجازی به آدم‌ها از هر رده و طبقه و گروه اجتماعی اجازه‌ی نظر دادن درباره‌ی هر موضوعی از جمله ادبیات و شعر می‌دهد. از سوی دیگر منش کلی این گونه فضاها حتی به آن‌ها که درباره‌ی یک موضوع خاص صاحب نظر هستند هم اجازه‌ی اظهار نظرهای صاحب نظرانه را نمی‌دهد. نمونه‌ی تمام این رفتارها در پای بسیاری از شعرهایی که در فیس بوک منتشر می‌شود قابل مشاهده است.

اما چرا این اتفاق می‌افتد؟ چرا اولن فضای نقد ادبی اینطور دلبخواهی شده و دومن چرا در فضای مجازی کمتر حرف و سخن دقیق و از جنس نقد ادبی زده می‌شود؟ دلیلش ساده است. چون آرایش فضای این صفحات مجازی آرایش یک کارگاه شعر، یا آرایش یک جلسه‌ی شعر یا یک مجله‌ی ادبی نیست (درعین حال بیش از هر فضای دیگری در آن تولیدات ادبی به اشتراک گذاشته می‌شوند). بلکه آرایش یک بزم است. آرایش یک میهمانی است که در آن عده‌ای دور هم جمع می‌شوند و از دستپخت و سلیقه‌ی میزبان تعریف می‌کنند. اگر میزبان شعری هم بخواند با آن شعر هم مثل قورمه سبزی و چای و کیک خانگی برخورد می‌شود. قطعاً این وسط هستند کسانی که سعی می‌کنند درباره‌ی دستور پخت این خوردنی‌ها هم نظری بدهند نه برای آنکه حرف دقیق تری زده باشند. بلکه برای آنکه به دیگران بگویند که آن‌ها هم دستی بر آتش دارند یا برای اینکه تعریف و تعارف خود را مزین و مستند کنند. نهایتاً جز تعریف و تعارف در یک بزم جایی ندارد. اگر در بزم باشد کسی که توان نقد دقیق و علمی را داشته باشد. یا باشد آشپزی که بتواند درباره‌ی پخت غذا نظری دقیق و صاحب‌نظرانه بدهد. چنین کاری نخواهد کرد. چون سخن او در میان سخن قدرتمندتری که در بزم جریان دارد محو و ناپدید می‌شود. اگر هم منتقدی بحثی دقیق و نقدی مدون ارائه

دهد این نقد همسنگ همه‌ی آن نظرات و تعارفات دیگر دیده خواهد شد. در این میان معضل دیگر هم نوشته‌هایی است که خود را همچون نقد ادبی جا می‌زنند. یعنی از دایره‌ی لغات نقد ادبی استفاده می‌کنند اما کمترین ربطی به نقد ادبی ندارند. نوشته‌هایی که انگار مجموعه‌ای از گزاره‌هایی که در نقدهای مکتوب به کرات استفاده می‌شود را مخلوط کرده پای هر شعری تحویل می‌دهند بدون اینکه نشان دهند ربط این گزاره‌ها با شعر مورد نظر چیست.

سخن منتقد در میان «ماه بود... خیلی زیبا» یا «چه اوضاع بکری دارد این شاعر» و یا سخنانی از این قبیل محو و نابود می‌شود. باید هم بشود چون در بزم و مهمانی آدم‌ها می‌آیند که از هم تعریف کنند. تخمه‌ای بشکنند. غذایی بخورند، سر و دستی بجنبانند و از خوشگلی و هنرها و کمالات هم تعریف و تعارف کنند. بزم جای «به به و احسنت گفتن است» نه جای حرف «حساب زدن».

این مساله به طور کلی سرشت نمای تمام حوزه‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی ما است. نقد رفته رفته به امری بیمعنا بدل شده، تمام توان انتقادی و ماهیت تخصصی خود را در مقابله با مدح و ستایش را از دست می‌دهد.

زمانی شاعر شعر خودش را در مجله‌ای منتشر می‌کرد. شعر ادامه و تحشیه‌ای به نام نظرات دوستان درباره‌ی شعر نداشت. شاعر شعری چاپ می‌کرد و منتقدی پیدا می‌شد شعر را نقد می‌کرد. گاهی هم کسی می‌آمد و شعر را تحلیل می‌کرد. (من این‌ها را از هم جدا می‌کنم). گاهی هم شاعر شعرش را در جمعی می‌خواند و بعضی از جمع هم می‌گفتند: «به به» یا «عالی» یا «مرحبا» هیچکدام از این‌ها ارزش مثبت یا منفی ندارند. اگرچه در پلکانی ارزشی قرار می‌گیرند و نسبت به هم برتری دارند. بعد از مدتی با ورود روزنامه‌ها به حوزه‌ی نقد ادبی اتفاقی عجیب رخ داد. بخشی از آن سخنان محفلی وارد حوزه‌ی نقد ادبی شد. نمونه‌های بسیار هست. مبتذل‌ترین نمونه‌هایش نوشته‌های لادن نیکنام و شهلا زرلکی است. مثلاً اینکه کسی در جایگاه یک منتقد فتوا دهد که «شعر خوب دلیل و مدرک نمی‌خواهد. معلوم است که خوب است.» این سخن شاید خوشایند بسیاری از کسانی باشد که فقط خواننده‌ی شعراند اما گفتنش از سوی یک منتقد ادبی مضحک است. و آدم می‌تواند از خودش بپرسد که «پس تو چه کاره‌ای؟»

پس نقد ادبی یعنی چه؟

اما باز هم این قدر فضاها در هم تنیده نشده بود. با ورود شعر به فضای مجازی به خصوص شبکه‌های اجتماعی، شعر دیگر کاملن به مقوله‌ای بزمی و محفلی تنزل کرده و لاجرم بحث درباره‌ی آن در بیشتر مواقع از همین جنس است. یعنی قدرت غالب بر فضای سخن ادبی در چنین صفحاتی قدرت سخن محفلی و بزمی است. و در نتیجه هرنوع نقدی نوعی بی‌احترامی به فضای غالب مهمانی محسوب می‌شود.

یک آلترناتیو:

فضای مجازی با وجود تمامی ایراداتی که بر آن وارد است، از حیث آزادسازی آثار ادبی که به دلیل شرایط معلوم سانسور و نشر در ایران امکان انتشار نداشته‌اند یک فرصت انکارناپذیر است. فارغ از حجم وسیع وبسایت‌هایی که بیشتر در نقش ارگان احزاب ادبی عمل می‌کنند. وبسایت‌هایی در دهه‌ی هشتاد آغاز به کار کردند که عملاً تبدیل به صدای ناشنیده‌ی ادبیات زیرزمینی ایران شدند. از بهترین نمونه‌های این وب سایت‌ها، «مجله‌ی شعر» است. «مجله‌ی شعر» از سال ۲۸۳۱ آغاز به کار کرد و فارغ از مرزبندی‌های ادبی بدل به یکی از ساحت‌های ادبیات رادیکال و زیرزمینی ایران شد. اگرچه نمی‌توان مشی ادبی مشخصی را در آثار منتشر شده در «مجله‌ی شعر» دنبال کرد. اما می‌توان به جرات گفت که این وب سایت از تمام آثاری که امکان انتشار در ساحت رسمی ادبیات فارسی را ندارند استقبال کرده است. «نشر پاریس» در کنار «مجله‌ی شعر» که هر دو زیر نظر یک مدیریت واحد اداره می‌شوند بخشی از مهم‌ترین آثار نظری غیرقابل انتشار در ایران را به خواننده‌ی فارسی زبان معرفی و عرضه کرده است. انتشار رایگان ترجمه‌ی آثاری مثل «اغوا» اثر بسیار ارزشمند ژان بودریار، «معضل جنسیتی» اثر جودیت باتلر، و همچنین آثاری از بلائشو خدمت بزرگی به خوانندگان فارسی است. از طرف دیگر «مجله‌ی شعر» و «نشر پاریس»، در حکم پلی میان ادبیات مهاجرت و ادبیات داخل کشور عمل کرده است. در مجموعه‌ی آثار ادبی منتشر شده‌ی در این وبسایت می‌توان تنها یک عنصر مشترک دید. ادبیات غیررسمی و ضد رسمیت. بعد از «مجله‌ی شعر»، مجموعه‌ای از وب سایت‌ها با رویه‌های مشابه آغاز به کار

کردند، از موفق‌ترین این وبسایت‌ها می‌توان به «مایندموتور»، «شیزوکالت» و «ذغال» اشاره کرد. بسیاری از متون طراز اول ادبی و نظریه‌ی ادبی در این وب سایت‌ها به صورت رایگان در اختیار خوانندگان قرار گرفت. در واقع این وبسایت‌ها تنها مفر حوزه‌ی فرهنگ از سرکوب، سانسور و کنترل در جامعه‌ی ایران بودند به خصوص در نیمه‌ی دوم دهه‌ی هشتاد و با پاکسازی تقریباً تمامی نشریات مهم و تخصصی ادبی و فرهنگی. به عبارتی می‌توان این وبسایت‌ها را به عنوان هسته‌های زیرزمینی مقاومت فرهنگی در مقابل سرکوب و سانسور دولتی از یک سو و پوپولیسم غیردولتی از سوی دیگر، در نظر گرفت.

دورنمایی دیگر:

به دور از فضای سترون امروز و با وجود افول رادیکالیسم، بخشی از ادبیات غیر رسمی و تاحدود زیادی زیر زمینی همچنان به حیات خود ادامه می‌دهد. شعر شنیداری، شعر اجرایی، شعر چندرسانه‌ای و شعر دراماتیک در حاشیه‌ی این فضای مضک و سرشار از مضحکه متولد شده و همچنان به زندگی ادامه می‌دهد. شاعرانی چون محمد حسن نجفی، م. آنیما، روح الله حاتمی، احسان رستمی و بسیاری دیگر در این دهه شعرهای درخشانی نوشته‌اند. در عین حال شعر ابرمتن با تجربه‌های فرهاد گوران در این دهه شکل گرفته و تا به امروز بخشی از شعر رادیکال را ساخته است. سیاست زدگی ارتجاعی شعرفارسی از یک سو و اپیکوریسم سانتیمانتال و نازل شاعران یک روزه از سوی دیگر امکان بازخوانی دقیق شعر این شاعران (و رابطه‌ی آثار آن‌ها با شرایط اجتماعی و سیاسی ایران و رویکرد کاملن سیاسی آن‌ها به آزادسازی زبان به عنوان مدل بنیادین اندیشه، فرهنگ و سیاست جاری در جامعه) را سلب کرده است. اگرچه این شاعران درنهایت انزوا و سرکوبی که در هیچ دهه‌ی دیگری سابقه نداشته به نوشتن ادامه می‌دهند اما با وجود تحولاتی که در بطن جامعه‌ی ایرانی رخ داده است به نظر می‌رسد دهه‌ی نود به خصوص از نیمه‌ی دوم شاهد شورشی تمام عیار علیه پوپولیسم فراگیر در حوزه شعر و نقد شعر خواهد بود. اگرچه ضربه‌ای که پوپولیسمی همچنان زنده است به پیکر ادبیات فارسی زده است و آثار مخرب‌اش بر سلیقه و شعور خواننده‌ی فارسی تا چندین دهه جبران پذیر نیست.

مهم نیست چه کسی حرف می زند، یکی گفت
مهم نیست چه کسی حرف می زند.

مهم نیست چه کسی حرف می زند. بکت گفت مهم نیست چه کسی حرف
می زند
فارسی ناممکن

شاهین کوهساری - سوده نگین تاج
در بابِ فضیلتِ پیشاسقراطی‌ی نوشتار

| نوشتنِ مثلِ نوشیدن است ^۱ |

- وقتی منظومه‌یی در بابِ طبیعت^۲ از پارمنیدس الثایی را می‌خوانیم، نمی‌دانیم چه نامی باید روی آن بگذاریم. منظومه‌یی در بابِ طبیعت چی است؟ شعر؟ داستان؟ نمایش‌نامه؟ جستارِ فلسفی یا علمی؟ آن‌چه امروزه شعر، داستان، نقد یا هر نوع نوشتارِ خلاقه

۱- عنوانِ این نوشته برگرفته از شعری است سروده‌ی شاعرِ معاصرِ بلژیکی میریام فان هی (Miriam Van Hee) ترجمه‌ی شهلا اسماعیل زاده:

نوشتنِ مثلِ نوشیدن است،
نه سرما نه زمان
نه گرسنگی را حس کردن .

با اعتماد گرفتن
روشنایی است
که از پنجره می‌تابد،
حس کردن بهار پیش از آن‌که برسد،
از زیر خاک در آوردنِ
آنچه پنهان است،
کف‌بینی،
گشودن و قسمت‌کردن است.

نوشتنِ مثلِ نوشیدن است،
برای تنه‌انبودن.

۲- متنِ دوزبانه‌ی یونانی-انگلیسی‌ی منظومه‌ی در بابِ طبیعت در لینک زیر:

<http://philoctetes.free.fr/parmenidesunicode.htm>

می‌پنداریم، صرفاً به این دلیل شعر، داستان، یا نوشتارِ خلاقه است که ما می‌پنداریم. این البته به خودی خود مسأله‌ی ما نیست؛ مسأله‌ی ما چیزِ دیگری است: دست‌وپازدن در باتلاقِ «نوع»ها - نوع‌هایی که دیری است اختیارشان از کفِ ما رفته و بر ما حاکم اند. جایی فروکاست‌ناپذیر در تاریخ اما نوشتار تنها نوشتار است و به این نام‌گذاری‌ها تن نمی‌دهد.

- قطعه تنها نوعِ نوشتارِ پیشاسقراطی است. نظریه‌پذیریِ قطعه نظریه‌ناپذیریِ آن است و کسی که به غیر از این باور دارد در قطعه جز «ترپچه‌های پوک» نخواهد یافت.

- نور در نور پنهان می‌شود کلمه در کلمه: «پدیدارها دیدنِ چیزهای نادیدنی اند. - **آناکساگوراس کلازومنایی**»؛ تنها معصومیتِ حیوانات است که پنهان نمی‌شود، چه در خویش و چه در کلمه.

- در آغاز انحراف بود، انحراف از سکوت به «کلمه»، از گواهی‌ی احساس به «بی‌راهه‌ی عقل»: «در آغاز همه چیز درهم‌ریخته بود، پس عقل آمد و نظم را آفرید. - **آناکساگوراس کلازومنایی**»، از نوشتار به گفتار: «کائنات نیز نمی‌تواند از نا-هستی برآیند. - **متروذور خیوئی**»؛ (پس چه‌گونه نوشتار می‌تواند از نا-نوشتار برآید؟) در آغاز انحراف بود، انحراف از «خلسه» و «اختلالِ حواس» به «عار و بیمِ عقلِ پاسبان»^۱.

- در آغاز نخستین «کوگیتو»^۲ بود که مسلماً از آنِ دکارت نبود، «کوگیتو»ی پارمنیدس هم نخستین «کوگیتو» نبود هر چند شاید رساترینِ آن‌ها بود: «اندیشیدن و بودن یک چیز اند. - **منظومه‌یی در باب طبیعت**». یک پیشاسقراطی اما آن اندازه باهوش هست که

۱- می‌اندیشم پس هستم - دکارت

۲- در یک مغز خلاق مثل این است که عقل پاسبان را از دم در برداشته باشند، اندیشه‌ها به طور درهم-برهم به جولان درمی‌آیند و عقل موقعی در آن‌ها به دیده‌ی انتقاد می‌نگرد که به صورت توده‌ی متراکمی درآمده باشند. شما منتقدان یا هر نام دیگری که به شما بدهند، از لحظاتی که آفریننده‌گان واقعی در آن دچار خلسه و اختلالِ حواس می‌شوند عار و بیم دارید، حال آن‌که، تنها وجه امتیازِ بین یک خیال‌باف و هنرمند را مدتِ نسبتاً طولانیِ همین حالت معین می‌کند. - شیلر، (به نقل از: زیگموند فروید، تعبیرِ خواب و بیماری‌های روانی، ت- ابرج پوربافر، مؤسسه‌ی انتشاراتِ آسیا، ۱۳۴۲. ص ۸۴)

«کوگیتو» ییش را نه از قولِ خویش که از قولِ دیگری نقل کند: از قولِ «الهِه» به «پهلوان» بر «دروازه‌ی روز و شب» آن هم در رساله‌یی در بابِ طبیعت! پس کوگیتوی پارمنیدس هم از آن پارمنیدس نبود همان طور که کوگیتو به خودیِ خود انحراف نبود، انحراف از آن‌جا آغاز شد که «انسان» تعیین‌یافت و مصدرِ «کوگیتو» شد. انحراف از نام‌پذیری به نام: «این همه نام‌هایی بیش نیستند که میرایان با ساده‌گیِ خود به هر چیز داده‌اند - پارمنیدس الثایی»، همان انحراف از «الهِه» و «پهلوان» به «انسان». یک پیشاسقراطی چی است؟ شاعر؟ فیلسوف؟ مهندس؟ ریاضی‌دان؟ منجم؟ حقوق‌دان؟ جبار؟ امیر لشکر؟ سوفسطایی؟ جغجغه‌ساز؟ آشپزِ گفتارها؟ موسیقی‌دان؟ عالم؟ ادیب؟^۲

- پیشاسقراطی کسی است که حتی وقتی از لزومِ «برتریِ عقل» بر «حواس» می‌نویسد، هم‌حال خود را در مخاطره‌ی عظیمِ مواجهه با «احساس» قرار می‌دهد: «ای عقلِ بی‌نوا! از ما است که تو عناصرِ اعتقادِ خود را برمی‌کشی و مدعی می‌شوی که ما خطاکار ایم! تو با داعیه‌ی خطاکاریِ ما خود از پا در می‌آیی! - دموکریتوس آبدری» برتری از آن عقل است، بی‌شک! اما عقلی که پیشاپیش با داعیه‌ی خطاکاریِ احساس از پا در آمده است. «هستی» از آن «اندیشه» است اما اندیشه‌یی که «هستی»یِ هر جهانِ ناهشیار پیشاپیش به خاک‌اش درافکنده است. این است نوکِ تیزِ «کوگیتو» که بنا به تاریخ‌اش منوط به هیچ مصدری نیست. نوکِ تیزِ «کوگیتو» همان هستی است که پیش از هست شدن در چشمِ «باشنده» فرو رفته است، در چشمِ دکارتی که «کوگیتو» را به بیرون از «نام‌پذیری» رانده است (چنان افلاطون که خدایان را به بیرون از هستی کائن): می‌اندیشم پس بیرون می‌رانم! زیرا بیرون‌رانده شدن همان «هستی» است و هستی نیز از توهمِ عقل بری. منظومه‌یی در بابِ طبیعت از توهمِ «عقل» بری است، چنان که پدیدآورنده‌اش از تعیینِ «نام».

۱- این نام را ساخته‌ی فیثاغورث ملطی می‌دانند.

۲- آنتیفون آتنی را «آشپزِ گفتارها» می‌دانستند، کریتیاس آتنی یکی از سی تن جبار معروفِ آتن بود. اختراع جغجغه را به آرختیاس تارانتی نسبت می‌دهند. (آلن سورنیا، سفر به دیارِ پیشاسقراطیان، ت. عباس باقری، نشرِ فرزانه روز، ۱۳۸۸، ص ۲۰ و ۲۶ و ۳۵).

- آنچه عمل نوشتن در آغوش می‌گیرد نه گفتنی است و نه برآمده از گفتار. معصومیت حیوانات گفتنی نیست. دست کشیدن به حس گفتنی نیست. با نخواب خوابیدن گفتنی نیست. یک کلمه، یا جمله ... بیدار خوابی زبان، لمس نکردن لمس کردن، لمس او که نمی‌رود، او که می‌لغزد، شبیه یک هیولای یگانه و سرشار، لمس او که خود سوژه‌ی اندیشه‌ی خویش است: نه این‌که: می‌اندیشم پس هستم بل، «من [خود] موضوع پژوهش خویش ام. - دموکریتوس آبدری».

- عزیمت از کلمه‌ی پیشین بدون پیش‌رفتن، رقص، هم‌زمان درون و برون حدس، نه کنده از لحظه‌ی قبل و نه رسیده به لحظه‌ی بعد، لحظاتی مابین آشکارشدن تا پنهان‌شدن، گیج در زمان، گم در حضور. نوشتن نه آهسته‌گیج کردن است نه ضربت نهایی، نوشتن تنها قطعه-قطعه کردن است: قطعه-قطعه کردن لذت. قطعاتی که مدام کنار هم به واریاسیون‌هایی از خودشان تبدیل می‌شوند و نمی‌شوند. قطعاتی که مدام نوشته می‌شوند تا دقیقاً همان چیزی را از هم لمس کنند که دیگر تغییر کرده و رفته؛ لمس کردن لمس نکردن: «همه چیز در سیلان است و هیچ چیز ساکن نیست. - هراکلیتوس افزی»

- قطعه نه صرفاً با «سر» به مثابه‌ی جای‌گاه «امر معقول» که با بدنی که «سر» هم بخشی از آن است خوانده می‌شود. «سر» (معقولیت) در قطعه تنها به مثابه‌ی آن روی صفحه‌ی بدن (محسوسیت) و جزء جدایی‌ناپذیر آن است. چون سر، در وهله‌ی اول، خود، بخشی از بدن به شمار است، نمی‌تواند بر نقد مبتنی بر بدن خط بطلان کشد. کسی که قطعه را صرفاً با سرش می‌خواند، بدن قطعه و لاجرم خود سر را به مثابه‌ی جزئی جدایی‌ناپذیر از آن بدن انکار کرده است. نقد قطعه هم اگر بخواهد نقش سر را برای آن ایفا کند، تنها ایده‌ی سر متمایز از بدن را تأیید کرده است. ایده‌ی سر متمایز از بدن، ایده‌ی الهیاتی است. تنها چنین الهیاتی است که می‌تواند تفاوتی ماهوی و اکید را میان سر و قطعه روا شمارد. میان «فکر» و «حس». به همان اندازه که مفهوم «سر» خداشناسانه است، قطعه متضمن هبوط و امر عَرَضی است، امری که پیش شرط‌اش گناه و «ضعف احساسات» است و توان‌اش را نیز از همین ضعف می‌گیرد: «ما نظر به

ضعف احساسات‌مان نمی‌توانیم معیاری برای حقیقت داشته باشیم. - آناکساگوراس
 کلازومنایی». ضعفِ قطعه عجزِ کاملِ آن در داوری نسبت به خویش، در گفتمان و
 به طریقِ اولی بوطیقا و ریطوریقای خویش، است. قطعه شعر نیست، داستان نیست،
 نمایش‌نامه نیست، جستارِ فلسفی یا علمی نیست، و در عینِ حال همه‌ی این‌ها هست.
 گذار از «میل» به «نوشتار»، قطعه است همان گفتمانی که طی‌ی هر گذار، مدام خویش
 و بوطیقا، و ریطوریقای خویش را گم می‌کند. گم‌شده‌گی تنها ماحصلِ قطعی‌ی گذار از
 سر به بدن، گذار از «معقولیت» به «محسوسیت» قطعه است، هر تفکرِ سر-ور نیز حتی
 باروهای ایده‌ئولوژیک‌اش را از درونِ خرابه‌های آن چیزی برمی‌کشد که زمانی قطعه‌یی
 بی‌نام بوده، جایی درونِ تاریخ که در آن «سر» از بدن جدا نبوده است؛ جایی درونِ
 منظومه‌یی در بابِ طبیعت که در آن «قلبِ تزلزل‌ناپذیر حقیقتِ تام» از «عادت به تجربه‌ی
 بسیار» جدا نبوده است. به این دلیل است که فی‌المثل شعر، این «ندیده‌ی خلفِ «قطعه»
 (به مثابه‌ی نوعی در میانِ نوع‌ها) هزاره‌ها پس از تفکیکِ خشونت‌بارِ نا-شعر از آن، حتی
 درونِ نا-شعر نیز به حیاتِ خود ادامه می‌دهد، چون رادیکال‌ترین گفتمان‌ها، مبتکرترین
 و نظام‌مندترین نوشتارها، در عینِ حال دقیقاً همان چیزهایی هستند که همواره توسطِ
 زبان، و تاریخِ غافل‌گیر می‌شوند. ایده‌ی قطعه همیشه همین «سر»ها را می‌زند! و
 درمقابل، «سر»ها در قطعه چیزی نمی‌یابند که به «بی‌چیزی» اش متهم نکنند، از این نظر
 قطعه همان «بی‌چیز» است و شعر «بی‌چیز» همان قطعه، که در واقع همه‌ی نوع‌ها هست
 و هیچ یک نیست، همان «آرخه‌ی نوشتار، «چیزی سبک‌تر از آب و سنگین‌تر از هوا -
 ایدائوس هیمری»، یا «چیزی واسطِ میانِ آتش و هوا - دیوگنس آپولونی». ایده‌ی «قطعه»
 خود حافظِ خویش در برابرِ ایده‌ی «نوع» است، بدین مفهوم که هیچ حفاظتی از خویش
 را برنمی‌تابد، بدین مفهوم که به هیچ نقدی که بخواهد نقشِ «سر» را برای اش بازی
 کند اجازه‌ی «سروری» نمی‌دهد؛ این دقیقاً همان جایی است که همه‌ی پیش‌فرض‌های
 ارزش‌گذاری تعطیل می‌شوند بی‌که خودِ ارزش‌گذاری تعطیل شود؛ یقیناً همه‌ی قطعه‌ها
 به یک اندازه ارزشمند نیستند، همان‌گونه که همه‌ی بدن‌ها به یک اندازه ارزشمند نیستند،
 این را نیز اما خواننده و به طریقِ اولی منتقد جز با بدن‌اش نمی‌فهمد، یا نباید که اصلاً
 بفهمد.^۱

۱- شاید بتوان از این نظر «قطعه» را به لحاظِ کیفی با ایده‌ی «بدنِ بدونِ اندام» ژیل دلوز یکی دانست.

- قطعه، بازی (play) است. حتی با تمام ارجاعاتی که بر لفظ بازی مترتب است: نمایش، نواختن، بازی (game)، قمار، و ... نوشتن قطعه «بازیگری» است: نه تألیف است نه متن، نه آوا است نه ترسیم، نه حضور است نه غیاب؛ «بازیگر» نه اول شخص است نه سوم شخص، نه خود است نه دیگری، نه همان و نه نا-همان، و در عین حال همه‌ی این‌ها است ایستاده در حد خود و دیگری، هم محدودکننده و هم نامحدود: «ضروری است که هر موجودی محدودکننده یا نامحدود و یا به گونه‌ی توأمان هر دو باشد ... چیزهایی که هم‌زمان محدود و نامحدود اند، محدود و نامحدود می‌کنند. - فیلولائوس کروتونی». تن بازیگر همان مکان فروکاست‌ناپذیری است که در آن متن از مؤلف جدایی‌ناپذیر می‌شود: محل محاکات، مکانی که در آن متن و بینامتن، مؤلف و مخاطب، پیشینه‌ی هنری، تجربیات شخصی، تحصیلات، عقاید، و زندگی خصوصی‌شان همه با هم یکی شده و جدا می‌شوند: عینی‌ترین نمود پیوست و گسست توأمان متن به و از تقاطع‌های محاکاتی در یک بدن: «بازیگری» پراز دیگری‌های خودبودن است.

- نوشتن قطعه شروع از دست‌دادن است، از دست‌دادنی لازمه‌ی به‌دست‌آوردن، به‌دست‌آوردن هیچ: «هیچ همانند چیز وجود دارد - دموکریتوس آبدری»، از دست‌دادن چیزها، فکرها، و قضاوت‌ها («بی‌چیزی») همان به‌دست‌آوردن همه چیز است چون «همه چیز در همه چیز هست. - آناکساگوراس کلازومنیایی»، شروعی که جاودانه در همان شروع خویش می‌ماند. نوشتن قطعه یعنی این‌که دریابیم آن چه از دست داده و به دست آورده ایم هیچ نبوده است: «افزایش و کاهش هیچ نبوده است - زنون النایی». تا شروع به از دست‌دادن نکنی نخواهی فهمید که «داشتن» بستاری نیست که بتوان از آن برگذشت. باید شروع کرد فعالانه چیزها را از دست داد: نوشتن یعنی از دست دادن آن‌چه نوشتنی نیست: قربانی کردن تمامی آگاهی‌ها در عین تکرار جنون‌وار آن‌ها. رهاکردن رهاشدن، دریافتن دریافتن، بین تکرارها بودن، بین لذت‌ها، بین گم‌ها گنج‌بودن و بالعکس. هم آغوشی زوال‌ها، زوال‌های زایای میرا، نوشتن، ندانستن کیستی و چیستی، خنده بر هویت و وحدت: «وحدتی وجود ندارد، نه در برابر چشمان نافذ و نه در میان نافذترین اندیشه‌ها. - آنتیفون آتنی».

- نوشتنِ قطعه با صدای خود نیست‌شدن است: «من نیستم و تو در من ای». عوض‌شدنِ عوض‌ناشدن، مثلِ سربازِ امریکایی در فیلمِ سربازِ امریکایی^۱. مثلِ در هم غلطیدنِ معاشقه‌وارِ دو بدن در حالی که یکی مرده است. عوض‌ناشدنِ عوض‌شدن، (و آیا این همان «بازیگری» که گفتیم نیست؟) نوشتنِ قطعه اشتباهی‌چرخیدن است. فراتر از قهقهه چرخیدن، پا گذاشتن بر سطح گم‌شدن. مقصد نداشتنِ رقص، روی لب‌ها حرکت کردن. بینِ گم و گیج راه رفتن. صدای ریزشِ خود را از خود شنیدن، تغییرِ «گام» آوایی موسیقایی است که هیچ‌گاه واریاسیونِ فعلی از خویش را قبول ندارد، هیچی است که به هیچ بافته می‌شود، فرمی است که از هیچ به وجود می‌آید و هیچ را به کرسی می‌نشاند: ناب، گیج: «هیچ چیز به وجود نمی‌آید و هیچ چیز از بین نمی‌رود بل چیزهای موجود در هم می‌آمیزند و دوباره از هم جدا می‌شوند. - آناکساگوراسِ کلازومنائی» آنچه که ساخته می‌شود اما به محضِ وجودیافتن فرو می‌ریزد و آنچه به جای می‌ماند ناب نیست، ویرانه نیست، قطعه یعنی این که هم‌زمان درونِ نوشتارِ بایستی و بینی دیوارهای آن چه‌گونه فرو می‌ریزند. قطعه صدای فرو ریختنِ خویش در خویش، صدای مرگِ خداوند در خداوند است: «درباره‌ی خدایان هیچ نتوانم گفت: نه این که هست اند و نه این که نیست اند. - پروتاگوراسِ آبدری»، چشم‌اندازِ بی‌جلوه‌ی خداوندی که نه خداوندی‌یش در مقامِ «مؤلف» جلوه‌ی برای‌اش دارد و نه او از آن لذتی می‌برد، تنها لذتِ خواندنِ متن را نصیبِ خواننده‌اش و خود می‌سازد: «فرض کنیم انسانی به ستیغ آسمان برسد و بتواند از آن‌جا کلِ جهان و درخششِ ستاره‌گان را نظاره کند: این منظرِ ستودنی برای‌اش جلوه‌ی نخواهد داشت. حال آن‌که اگر کسی مطلب را برای‌اش حکایت می‌کرد؛ چه لذتی می‌برد. - آرخیتاس تارانتی»

- لذت: مرگ. هراس: مرگ. لذتِ هراس: مرگ. لذتِ لذت: مرگِ مرگ. شایع‌ترین واریاسیون از تمِ مرگ. ایستادن بر لبه‌ی مرگ و نوشتار (قطعه) یعنی: مرگ‌های ات را دوست دارم. چرخیدنِ گفته، گم‌بودنِ دانسته. جرعه-جرعه نوشیدنِ غریبه. قطعه دیگری هراسی است که بی‌شمار دیگری در خود دارد: «واحدِ شاملِ کثیر - کسنوفانس

ایونی»، تضمینِ حقِ دیگری هراسی برای خویشی که خود دیگری است.

– هستن همان مردن است: «معقول نیست که چیزی هم باشد و هم نباشد؛ بنابراین هستی وجود ندارد. – گورگیاس لئوتیونی»، صیغه‌ی سوم-شخص مفرد «هستن» گور ما است. پس برگزشتن از هستن، همان زنده‌گی است: گشایشِ هستی به روی شدن، مرگ «بودن» از راهِ تکرارِ شدن: «هستی بیش از ناهستی موجودیت ندارد. – لوسیپ آبدری»، نوشتاری که خود از خود لذت می‌برد، مرگ تجربه‌اش می‌کند، و این است راز جاودانه‌گیِ یک نوشتار، مرگ در لذتِ نوشتار از نوشتار می‌نوشد: مرگ‌های نوشتار دیالکتیکِ زخم و شفا یکی است دیالکتیکِ بازی و مرگ هم؛ در بازی و مرگ زمان متوقف می‌شود و در زخم و شفا حرکت. پس نوشتن ایستادن بین زخم و شفا است و قطعه همانی که زخم می‌خورد تا شفا یابد.

– در آغاز گیج بود. رازِ عبورِ گازها، گم و گیج. در آغاز گم-گیج بود. گم کردنِ نوشتار همان گم کردنِ گم شدن است: پیدا شدنِ قطعه. گم کردنِ جایی که در آن جدایی ناپذیری جایی ندارد: «چیزها به ضربِ تبر از هم جدا نشده اند، چه گرما از سرما و چه سرما از گرما. – آناکساگوراس کلازومانی»: دهانِ پر و خالی، پنبه‌یی که در سر می‌پیچد و ناگهان باز می‌گردد هم چون خنده، تصاویری که به بازی گرفته می‌شود شبیه یک دسته علف، چه قدر مات می‌شود چیزها وقتی چیزی می‌نویسیم: دهانِ پر و خالی: «به دست سودن» هیچ، هیچ حضور و صدا شدن، صحنه شدن، تکرارِ دوباره، عبورِ سطوح، چاه‌های رقیق شده، حفره‌های از این کلمه تا آن کلمه، از این زمان تا آن زمان، مکانی در میانِ کلماتی که زمان اند: جهانِ جهان‌ها زیرا «خردمندانه نیست که ... در بی پایانی، تنها یک جهان به وجود آید. – مترودرور خیوئی». نوشتن وقتی است که آرام-آرام به مدتی نامعلوم، همه‌ی مرزهای مان را از دست می‌دهیم، بین جادوها بودن و عجیب نبودن، خالی و خنده دار در شبی که بخشنده است، شبی که با مرگ احیا می‌کند، با نابودی تکثیر می‌کند، با قرار بی قرار می‌کند، شبِ «جهانِ زیرین»^۱، که در قابِ بزرگی کشیده می‌شود، منزل به منزل، از منزلگاهی موقتی به منزلگاهِ موقتی دیگر.

- قطعه بدنی است که زیر پوست اش پر بی راهه است. بی راهه بودن یک راه به هیچ وجه موجب نفی راه بودن آن نمی شود. قطعه خود قربانی دستان خویش است، غافل از این که قربانی، همواره پیشاپیش، از راه انگشتان اش نفوذ کرده به تن اش، وقتی نوشتن خسته بودن از مفاهیم است، از آن چه می باید «مفهوم» باشد. لحظه هایی پر از شکاف، درست زمانی که چیزی برای شکافتن نیست. قطعه تصویر میل است و به اندازه ی میل نامتعیین: امپراطوری ی میل. پریشانی مبهم صدای قطعه، صدای ابهام میل است. تشفی نیست هرگز، گیرم که التیامی موقت داشته باشد، التیام ویران گر میل. صدای قطعه در یاد نمی گنجد تنها باید هر بار عیناً شنیده شود تا حس شود. قطعه همانی است که پیش فهم گم می شود، قطعه جریان انتقال^۱ است، انتقالی حساس که هر آن احتمال معکوس شدن مسیرش وجود دارد، انتقال تصویر از بدنی به بدنی دیگر، انتقال شدتی از میانه ی شدت ها به شدتی دیگر، انگار که دود شده باشد، انگار که هزار صورت در او عبور کند با خنده، بی سمت، بی سو، بی هراس. پس قطعه امید است، امید به یافتن یک ردپا، ردپای شدت بر تن ها، جمع تمامی بی مناسبتی های من و دیگری. آهسته گی عمیقی که کلمه را رها می کند از مناسبت و ارتباط: در آغوش کشیدن شدت، وسط مفهومی سرشار از بربریت. قطعه زنی است که در برهنه ترین حالت مبهم و ناحتمی است و در صورت تصرف حتی به تصاحب در نمی آید. هر نوشتاری از هر نوع به این دلیل نوشتار است که قطعه یی در خویش دارد، قطعه آن دیگری هر نوشتار در تمام طول تاریخ است که هیچ گاه تصاحب نمی شود. نوشتاری که قطعه یی در خویش ندارد، نوشتاری که زنی در خویش ندارد، نوشتاری که نهایتاً به تصاحب تن می دهد، حتی اگر ظاهراً مبهم به نظر برسد؛ تنها احلیلی است که حروف در پشت چین های اش خالکوبی شده اند و فحوای اش، هر بار، طی هر نعوظ (رمزگشایی) آشکار می شود.

- قطعه همانی است که می توان روی پیشانی یش دراز کشید، قطعه هایی از مرگی آنی که در لحظه چیده می شود، برچیده می شود. لکتی است که به زبان «نویسنده» می افتد. نویسنده «خود»ی است که «خود» اش را می خورد. خودی که جلوگیری از بی مرزی یش عین حماقت است.

۱- منظور عزیمتی مفهومی، از «جریان انتقال» به مفهوم روان کاوانه ی آن است.

- قطعه عبور است. وقتی مدام هر تکه از این عبور به سمتی می‌افتد. کلماتی که رد می‌شوند از دهان‌های هم، آن‌گاه که نوشتار سرقَتِ دهانِ خواننده می‌شود و خواننده کسی می‌شود که هجوم می‌برد به دهانِ نوشتار تا دوباره دهانِ خویش را در آن بیابد. قطعه صدای هیچ‌ها از دهانِ زبان است و قطعه‌نویس کسی که تن‌اش را درونِ تن‌اش، خودش را درونِ خودش از دست می‌دهد. ناب‌ترشدنِ همه چیز که به سکوتِ هر چه بیش‌تر همه چیز منجر می‌شود، نزدیک‌شدنِ زیادی به «هیچ» برای هرچه بیش‌تر از دست‌دادنِ نوشتن: «هیچ چیز وجود نمی‌یابد، همه چیز نتیجه‌ی تحول و تغییر اند - **آلکمئون سیراکوزی**». نوشتارِ ناب همان سکوت است، آرمانِ دوگانه‌ی نوشتن و ننوشتن، نوشتنِ ننوشتن، نوشتنِ از دست‌دادن، ننوشتنی که تمامِ دارایی‌ی نوشتن است.

- دست‌برد به عمق، عبور از سطح، در سطح‌ماندن، در لحظه‌ی بلندشدن فروریختن، نوشته‌یی که درست وقتی خیالِ دیگری برای نوشتن داری باز می‌گردد به تو و قطعات می‌کند: قطعه. «بازگشتِ جاودانه‌ی نوشتار به نوشتار، مرزی که با جهان از دست می‌رود، پیشاپیش با «خود» از دست رفته است. نوشتنِ قطعه بی‌قرار کردن نیست، خود بی‌قراری است. گفتمانِ بی‌خوابی‌ها است. هرچه زیباتر خسته‌شدن، خواب‌آلوده‌شدن. کارِ قطعه‌نویس تنها خیره‌نگاه کردن است («خیره‌گی»: شرارت، جسارت، گستاخی، و یاغی‌گری همه را در خود دارد پس آیا «خیره‌گی» جز «ستیزه» متضمنِ پی‌آمدِ دیگری نیز هست؟) بی‌جمع کردن. خیره‌نگاه کردن به امرِ انتخابی‌ی اتفاقی، همان قدر انتخابی که اتفاقی، بی‌که از بستارِ امرِ ضروری برگزیده باشد: «هیچ چیز به طورِ اتفاقی به وجود نمی‌آید بل، همه چیز برآمده از منطق و ضرورت است. - **لوسیپ آبدری**»، تا «منطق» و «ضرورت» خود پیش‌شرطِ اتفاق باشد: «زیباترین جهان توده‌ی زباله‌هایی است که به طورِ اتفاقی پراکنده شده‌اند. - **هراکلیتوس افزی**». تا این ناممکن در تضاد با امکان‌ها به امکانی جدید دست یابد.

پدرام مجیدی

واکاوی «احمد» اثر پرهام شهرجردی

| من نیستم پس هستم |

چه چیز می‌تواند خوانده شود؟ چه چیز پس پُشت آنچه شخص را به نوشتن واداشته؛ می‌تواند خوانده شود؟ از نشانه‌ی «احمد» به دنبال معناهایی جز خود نشانه می‌گردم؛ معنایی‌هایی گاه متضاد، متناقض، نامربوط و شدیداً مربوط.

«احمد» نا-داستان پرهام شهرجردی یکی از سوژه‌هایی است که هفته‌هاست مرا به خودش درگیر کرده، بازی داده، مجذوب کرده، لذت داده، دل‌سرد کرده، تسکین داده، فیلسوف کرده و هزاران هزار حس بیان نشدنی دیگر. من در این کار سطح قابل توجهی از ناخودآگاهم را بازیافتم، نظراتی را که می‌فهمیدم ولی زبان نداشتم را نگاشتم و از «احمد» از «پرهام» از «خودم» خیلی متشکرم! این متن برایم «کردنی» است.

بله کردنی! وجه متمایز این کار برای من وجه فاعلی آن است؛ «احمد» می‌خواهد کننده باشد؛ خلاق، نترس، معمول شکن، قاعده گریز! شهرجردی نیز می‌خواهد کننده باشد؛ خلاق، نترس، معمول شکن، قاعده گریز! اما اینکه در این متن به دنبال بازخواست و واکاوی کدام هستم خودم هم نمی‌دانم. بین این چند شخصیت مدام در چرخش؛ نمی‌توانم اثر را از پرهام، اثر را از احمد و اثر را از جدا کنم و عجیب اینکه خودم نیز به آن الصاقم! اینکه چقدر هر کدامان موفق بودیم به هیچ کس ربط

ندارد و به همه مربوط است.

یکی از معمول شکنی‌های این نا-داستان نوع نگاه به راوی، روایت و مخاطب است. اما:

راوی کیست؟ چیست؟ چه می‌تواند باشد؟

نگاهش از کجاست؟ به چیست؟ به چه می‌تواند باشد؟

این‌ها سوالاتی است که خود احمد باید پاسخ دهد نه پرهام شهرجردی!

احمد در ته دنیا به دنیا آمد و احمد را از تهران به ته دنیا برگرداندند. آیا احمد ته

دنیا بود؟ ته دنیا کجاست؟ چیست؟ چه می‌تواند باشد؟

این‌ها سوالاتی است که خود پرهام شهرجردی باید پاسخ بدهد نه احمد!

من در این متن چند شب نخواایده‌ام و چند روز بیدار بوده‌ام و امروز که دست به

متن برده‌ام زبان را می‌کاوم تا پرهام را احمد را خودم را خودم کنم و درونیاتی را بکاوم

که جلوه‌ای بسیار شخصی دارند از خواب هام، توهماتم و چیزهای ناممکنی دیگر و

این‌ها هیچ مربوطی به پرهام، احمد، خودم و... ندارد.

شروع «احمد» تولدی است از هیچ، عدم، نیستی. احمد در ته دنیا به دنیا آمد.

زایش نیستی از هستی یا زایش هستی از نیستی؟ تبدیل نیست به هست یا هست

به نیست؟

مساله کدام است؟

این‌ها مباحثی است که متن با آن سر و کله می‌زند. سر و کله می‌زند و می‌زند تا

می‌رسد به اینکه: «احمد را از تهران به ته دنیا برگرداندند» این بار آیا هست نیست

می‌شود؟

خودم که توهم این را دارد که هست نمی‌تواند به ساحت عدم پا بگذارد و آن را

درک کند اما گاهی خودش را به خری می‌زند؛ طفره می‌رود بی‌خبر از اینکه این متن

پل خرگیری است؛ پلی است که تو را به فکر می‌اندازد؛ تو را مجبور می‌کند تا توجه

کنی؛ دقیق بشوی و تصویر بسازی!

تصویر از هیچ، تصویر از عدم، تصویر توهم هستی، فضا و ارمغانی است که

این متن پس از پایان خود به همراه می‌آورد. فضایی کم نظیر، بکر و هیجان انگیز.

شهرجردی با بیان زندگی احمد در حال برجسته سازی چیزهایی است که نمی گوید. چیزهایی که وجود ندارند ولی هستند. سوژه های ناممکنی که از ساحت ناممکنی به ساحت ناممکنی دیگر تغییر مکان، تغییر فرم و تغییر زبان می دهند. اینکه آیا هست نیست می شود یا نیست هست می شود؟ سوالی است که ذهن را به ماهیت هستن، نیستن و تمایزات آن می کشاند.

«بچه ها در کوچه بزرگ می شدند. بعضیشان هیچ وقت بزرگ نمی شدند.»

این مساله است! اینکه بعضی ها بزرگ نمی شوند. بعضی ها نیستند. اصلاً هست را تجربه نمی کنند تا نیستنشان معنا یابد اما احمد متفاوت است. متفاوت است بنابراین هست!

«احمد شبیه پدرش نبود. حتا شبیه برادران یا خواهران اش هم نبود»

تن ها شخصیت کار که به صورت تیپیکال بیان نشده است احمد است. احمد متفاوت است. او با توجه به اصل «دیفرنس» موجودیت می یابد؛ هستن را تجربه می کند. هستن را درک می کند؛ زجر می کشد؛ تحمل می کند؛ تحمل می کند؛ تحمل می کند... می کند...

و «گاهی عصبانی می شد. به اطرافیان اش نهیب می زد. از پدرش پول می خواست تا مجسمه سازی کند»

احمد دیگر تحمل نمی کند؛ تاب هستن را ندارد

«تریاک خورد و خودش را کشت»

اما

«احمد یک بار تریاک خورد و خودش را کشت»

تریاک ایزاری است که پدرش یک عمر با آن نبود! نیست! اما احمد با آن شد و نیست شد. نیست شد که باشد و به همین خاطر است که:

«هیچ وقت معلوم نشد که در آن روز از سال ۱۳۴۷، احمد بود که خودکشی می کرد یا احمد بود

که خودکشی می شد؟»

این نتیجه ای است که امروز من گرفته ام و این نتیجه من را گرفته:

{تا هستن را تجربه نکنی، نیستن موجودیتی ندارد و زمانی که هستن را تجربه

کردی راهی جز نیستی نداری و این داشتن و نداشتن‌ها زمانی معنا می‌یابد که دیگر معنایی نداشته باشد}

اما عده‌ای هیچ‌گاه نمی‌فهمند که نیستند و اینکه نمی‌فهمند نیستند؛ نیستنشان را نیز انکار می‌کند. کسی که نمی‌فهمد که نیست پس هستی را درک نکرده و درباره‌ی او حرف زدن به گزاف است.

«پدرش همان کارمند راه آهن که گاهی با افیون از خود بیرون می‌رفت. مادرش هنوز خانه‌داری می‌کرد. برادران‌اش به چیزی منجر نمی‌شدند. خواهران‌اش در انتظار شوهر پیر می‌شدند»
راوی درک می‌کند. او می‌داند که احمد نیست؛ او می‌داند که باید متفاوت باشد؛ در راه هستش تلاش می‌کند؛ این را در زبان نشان می‌دهد؛ در لحن اجرا می‌کند؛ فضا می‌سازد:

«چقدر برادر و چند خواهر داشت»

«نمی‌فهمید تابلو را خودش کشیده یا دیگری را خودش کشیده. کسی نمی‌دانست احمد چه کشیده»

«سال‌هاست که قرار است احمد را درخت کنند»

«حالا ماضی بعید مرگاش را می‌نویسم»

اینکه احمد سوالاتش را جواب داد یا نداد را بیخیال اما اینجا یک سوال مطرح می‌شود:

پرهام از کجا؟ راوی از کجا؟ خودم از کجا؟ اینچنین جزئیات ریز زندگی احمد را می‌داند؟

«در خیابان آینه‌اور خانه‌ای داشت. هم‌خانه‌ای داشت. در بیست ساله‌گی خطوط صورت‌اش به شصت-هفتاد ساله‌گی می‌رفت»

پرداختن به این جزئیات کمی از حالت طبیعی متن را دور و آن را تصنعی کرده است. این متن نه داستانی مینیمال است و نه یک داستان کوتاه. اینکه هیچ کدام نباشد مشکل ساز نیست اما اینکه گاهی به کلی گویی و گاهی به جزئی نگری پرش دارد مساله‌ای است که راوی و منشا راوی را زیر سوال می‌برد و به مشکلی ساختاری بدل می‌شود.

روایت اثر، بسیار خلاقه شکل گرفته اما پرهام که دارد تجربه‌ی جدیدی را در این زمینه می‌چشد در سطرهای مذکور، متن از دستش سر می‌خورد؛ خدا می‌شود؛ غیب می‌گوید و دوربینی می‌گردد که توی شرت همه سرک می‌کشد؛ درحالی که شرایط برای نصب چنین دوربینی مهیا نیست.

یکی دیگر از ویژگی‌های «احمد» تم ایرانی آن است. فضایی شرقی که بوی کاهگل می‌دهد؛ بوی فیلم‌های مجید مجیدی، بهمن قبادی، جعفر پناهی. احمد فیلمی است که سرنوشت نسلی تباه شده را بیان می‌کند؛ نسلی محصور در خفقان، نسلی سوخته. در این فیلم بسیاری از دلایل این سرنوشت در خلال زیر لایه‌ها بیان شده است. به تعدادی از این موارد در زیر اشاره شده است.

خرافه:

«احمد پدربزرگی داشت. آخوند بود. پدر احمد، فرزند خلفی بود. خدا و پیغمبر را از پدرش به ارث برده بود.»

«مادرش بی‌سواد بود اما همیشه نمازش را می‌خواند. تسبیح می‌انداخت.»
پرهام در خلال این سطرها فضا را شرح می‌دهد و سپس نقش احمد را در این فضا به تصویر در می‌آورد:

«یک بار مسیح را کشیده بود که از صلیب پایین می‌کشیدند.»
احمد تنها می‌تواند این کهن الگو را روی کاغذ ویران کند؛ پرهام تنها می‌تواند احمد را علم کند برای ویرانی کهن الگوها اما جامعه ویران نمی‌شود.
«همیشه کسی چشم بسته بود. کسی از کارش سردر نمی‌آورد. هیچ‌وقت کسی به کارش اعتقادی نداشت»

ویران نشدن جامعه و برخوردهای نافهمانه‌ی محیط، احمد را به ته دنیا می‌رساند.
اما در اینجا دستاورد پرهام چیست؟ دستاورد احمد چیست؟
پرهام کاری هم که نکرده باشد؛ با به تصویر کشیدن این سیر، تشریح فضای موجود و نشان دادن وضعیت فرد متفاوت در این شرایط به نحوی زیرکانه به مبارزه با خرافه برخاسته است.

رکود:

احمد در ته دنیا به دنیا آمد و احمد را از تهران به ته دنیا برگرداندند. کل سیر روایت در این میان می‌گذرد. احمد ساختاری می‌نیمال ندارد و برعکس وسعت زمانی طولیلی را در مدت کوتاهی ذکر می‌کند؛ این مساله باعث سرعت سرسام آوری در بعد زمانی می‌گردد اما این حربه تنها برای شدت بخشیدن به مساله‌ی رکود است؛ تکنیکی که پرهام به نحوی چیره دستانه از آن سود برده است.

در ابتدای تولد احمد

«پدرش در راه آهن کارمندی می‌کرد. چقدر برادر و چند خواهر داشت»

«مادر در سکوت می‌نشست و خانه‌داری می‌کرد»

و پس از گذشت سال‌ها همچنان

«پدرش همان کارمند راه آهن که گاهی با افیون از خود بیرون می‌رفت. مادرش هنوز خانه‌داری

می‌کرد. برادرانش به چیزی منجر نمی‌شدند. خواهرانش در انتظار شوهر پیر می‌شدند»

پرهام بار دیگر در خلال زیر لایه‌ها دلایل رسیدن به ته دنیا را بیان می‌کند؛ دلایلی

که باعث انسجام هر چه بیشتر فضا می‌گردد.

در این اثر چیزی که کم دیده می‌شود سطرهای اضافی است. اکثر سطرها همچون

تفنگی هستند که عاقبت شلیک می‌کنند. به سطر زیر توجه کنید:

«یک بار روی سینی نقاشی کرده بود. کله‌ی بریده و تراشیده‌ی گوسفندی را کنار پاچه‌هایش

چیده بود.»

با آوردن این سطرها پرهام پایان کار را در میان نقاشی‌های احمد به تصویر کشیده

است. سطری که در بار دوم خوانش دلیل آمدن خود را هویدا می‌کند.

اما همان طور که در ابتدای مقاله نیز گفتم چه چیز می‌تواند خوانده شود؟ چه چیز

پس پشت آنچه شخص را به نوشتن واداشته؛ می‌تواند خوانده شود؟

حضور احمد، وجود نشانه‌ی احمد برای چیست؟ چه چیز پس پشت احمد، پرهام

را به نوشتن واداشته؟ چه چیز پرهام می‌تواند خوانده شود؟ چه چیز من را به نوشتن

واداشته؟ چه چیز احمد و پرهام من را به نوشتن واداشته؟

مطمئننا با نگاهی روان‌شناختی می‌توان این مساله را درک کرد که دغدغه‌ی پرهام و احمد دغدغه‌ی من‌هاست. پرهام، احمد را می‌آفریند که پس‌پُشت احمد را هویدا کند، شرایط من را بازسازی کند، اقلیت را به متن بیاورد، عقده‌ها را خالی کند. پرهام به جمع، به سوژه‌های سخیف، به ممکن‌ها نپرداخته. او تفکر «فاوستی» را جلوه‌ی بیرونی بخشیده، جلوه‌ای که با هفته‌ها مرا به خودش درگیر کرد، بازی داد، مجذوب کرد، لذت داد، دلسرد کرد، تسکین داد، فیلسوف کرد و هزاران هزار حس بیان نشدنی...

نامش چیست
وقتی روز می شود
امروز می شود و
همه چیز به هدر رفته
همه چیز به غارت رفته و
با این حال
هوایش را نفس می کشیم و
همه چیز از دست رفته
شهر می سوزد
بی گناهان هم دیگر را می کشند
گناه کاران اما در گوشه ای از روز
آرام آرام می میرند
نامش سپیده دم است.

ژان ژیرودو | فارسی ناممکن

اثر: موریس بلانشو

برگردان به فارسی: شاهین کوهساری

| یهودی بودن |

آماده‌باش، انتظار. انتظار، سیاهی‌ی روزگار. تأمل تاریخی در این کلمات، که اداکردن‌شان بسیار مشکل است، در همه حال، ساده‌گی آن‌ها را مجرد نگاه می‌دارد، خود را حتی در معرض مشکل بزرگ‌تر تاب‌آوردنِ آزمونِ شاقِ یک تاریخ قراردادن برای تبریئه‌ی خویش، تاریخی که سیمون ویل^۱ (با کدامین ضرورت در اندیشه، با کدامین درد در اندیشه به آن؟) وادار شد چشم‌اش را به روی آن ببندد. چرا او، در عینِ ایمانِ مفرط به آشکاره‌گی یونانی، باید فراموش کند که هر گونه تأمل در رابطه با بیدادی بنیادین جز از مجرای شرطی هزاران ساله نمی‌گذرد که به یهودیان تخصیص داده شده است؟ چرا ما، در عوض، به وقتِ هر گونه تأملی چنین آشفته‌حال می‌شویم؟ چرا

Simone Weil (1909-1943) - ۱

فیلسوف و فعال سیاسی یهودی فرانسوی، ویل با چشم‌پوشی از یهودیت، سعی بر تلفیق فلسفه‌ی یونانی و مارکسیسم با عرفان هندو از یک سو و کاتولیسیسم و عرفان مسیحی از سوی دیگر داشت. او فارغ‌التحصیل اکول نرمال سوپریور بود. به رغم عمر کوتاه، فعالیت تمام‌وقت سیاسی، و بیماری‌ی شدید در تمام عمر، آثار و رسالات بسیاری از او به جا مانده که اکثراً بعد از مرگ‌اش منتشر شده است. یکی از مفاهیم محوری فلسفه‌ی وی که در این‌جا مورد استفاده‌ی بلانشو نیز قرار گرفته مفهوم "Malheur" (به انگلیسی: affliction) به معنای «سیه‌روزی» یا «تیره‌بختی» است. وی معتقد بود که سیه‌روزی انسان که چیزی ورای ریاضت است و از سوی خداوند بر او عارض می‌شود، لزوماً نتیجه‌ی معاصی او نیست بل عامل استعلا‌ی جسم و روح او است.

حینِ همان تأمل در لحظه‌ی موردِ نظر جلوی عملِ خویش را می‌گیریم؛ در حالی که می‌پذیریم، اگر بنا است بپذیریم، آن‌چه را که منفی است در شرطِ یهودی‌بودن^۱ - بارِ دیگر نائل شده به دریافتی روشن در بابِ افراطی منفی (با فرضِ این‌که این پرسشی است درباره‌ی [خود] نور) - اما به موجب‌اش از به‌جا آوردنِ قدر و اعتبارِ مثبتِ یهودیت^۲ بازمی‌مانیم؟ آیا این به خاطرِ ترسِ احتمالی از لعبت‌شدن در دستانِ نهیلیسم و پست‌ترین بدیلِ آن، یهودی‌ستیزی نیست؟ اما شاید این ترس همان راهی است که چنین نیروهایی از طریقِ آن، و حتی با سرپیچیِ ما، خود را به ما تحمیل می‌کنند. ما از دیدنِ این چند پهلویی در حینِ کار بازمی‌مانیم.

یهودی مترادف است با ادبار و مصیبت. این را باید به صراحت گفت حتی اگر این دعوی، خود در هشیاریِ بی‌تمیزِ خویش [(به جای مستی بی‌تمیز)]، مایه‌ی تأسف باشد. یهودی در تمامیِ اعصار تحتِ ستم و در مظانِ اتهام بوده است. هر جامعه‌یی به او ستم روا داشته و می‌دارد. هر جامعه‌یی، خاصه جامعه‌ی مسیحیان، یهودیِ خویش را داشته است تا در خلالِ نسبت‌های‌اش با جریانِ ستمِ عمومی، به تأییدِ خویش برابری او پردازد. باید گفت - این را وام‌دارِ فرانز رزنزویگ^۳ ام - حرکتی در تاریخ هست که هر یهودی را یهودیِ همه‌ی انسان‌ها می‌کند، بدین معنی که هر انسانی، هر که باشد، به گونه‌یی خاص مرتبط است (ارتباطی که هنوز واضح نیست) با مسئولیت در قبالِ این «دیگری» بی‌که یهودی است. «یهودی‌بودن». به گفته‌ی کلارا مالرو^۴: «یعنی این‌که قرار نیست هیچ چیزی به ما اعطا شود». هاینه^۵ گفته است: «یهودیت؟ با من از آن سخن مگوئید، دکتر! خدا نصیب نکند حتی برای بدترین دشمنان‌ام. جراحات و شرمساری، تمام چیزی است که از آن حاصل می‌شود: یهودیت مذهب نیست، سیه‌روزی

Being-Jewish - ۱

Judaism - ۲

۳- Franz Rosenzweig (1886-1929) - فیلسوف و متأله یهودی

۴- Clara Malraux (1897-1982) - نویسنده‌ی فرانسوی

۵- Heinrich Heine (1797-1856)

هاینه بلافاصله پیش از شروع *Reisebilder*، در «یادداشت‌های سفر»، تحتِ تأثیرِ «علمِ یهودیت» در «فلسفه‌ی تاریخ جهان» هگل قرار گرفته بود. ن ک به:

Todd Samuel Presner, *Jews on Ships; or, How Heine's Reisebilder Deconstruct Hegel's Philosophy of World History*, PMLA, Volume 118, Number 3, May 2003, pp. 521-538

است.» یهودی بودن آن‌گاه - داریم به آن می‌رسیم که - ماهیتاً شرطی منفی خواهد بود؛ از آغاز محروم بودن از اصلی‌ترین امکانات زنده‌گی، و به گونه‌یی انتزاعی اما واقعی.

هنوز هم موجودیت یهودی این‌ها است تنها؟ فقدان صرف آیا؟ مشقت حیاتی صرف که از سوی دسته‌جات خاصی از انسان‌ها و به تبع اغراض نفسانی منفورشان بر آن‌ها تحمیل می‌شود؟ آیا در یهودیت حقیقتی نیست که در عین حضور در غنای میراثی فرهنگی - ولو به رغم چالش با تمامی اصول مذهبی - برای اندیشه‌ی امروز نیز، پویا و حیاتی باشد؟ نشانه‌یی حیرت‌انگیز از بربریت در حقیقت و جوب، و نیز جسارت طرح چنین پرسشی وجود دارد. آلبرت مِمی^۱ در عجب است از این که چرا یهودی باید همواره در کار انکار خویش باشد؟ چرا او خود حق متفاوت بودن را از خویش سلب می‌کند؟^۲ آیا یهودی‌ستیزی در طرق هستی‌ماطوری تعبیه شده که در مقام دفاع از آن‌ها که بدیشان می‌تازد، نتوانیم راهی جز سلب تمامیت وجود و حقیقت‌شان، ناپدیدساختن‌شان در یک انتزاع انسانی غیرواقعی، با قید این که انتزاع انسانی مزبور خود نسبت به آن‌ها متأخر است، بیابیم؟ یهودی مگر چی است جز انسانی چون سایر انسان‌ها؟ چرا سخن از یهودی؟ و اگر به نام‌اش می‌خوانند مثل این است که توداری‌شان ته کشیده است، مثل این است که کلمه‌یی خطرناک و حتی مضر را بر زبان رانده اند، گویی یهودی بودن تنها حامل معنایی حقارت‌بار است به جای آن که حقیقتی حیاتی و نسبتی مستثنی و مهم را نمایان کند.

سارتر یهودی‌ستیزی را بسیار نکته‌سنجانه توصیف می‌کند. او نشان می‌دهد پرتره‌ی اتهامی که بر علیه یهودی-جماعت عَلم شده است، چیزی را درباره‌ی یهودی آشکار نمی‌سازد اما در عوض همه‌ی آن‌چه را که باید، در باره‌ی یهودی‌ستیز لو می‌دهد، تا آن جایی که یهودی‌ستیز نیروی ستم‌اش را ساطع می‌کند، حماقت‌اش را، بستر فرومایه‌گی‌یش را، و هراسی را که از دشمن دارد. اما در تأیید این که یک یهودی چیزی نیست جز فراورده‌ی نگاه خیره‌ی دیگری، و تنها به این دلیل یهودی است که بدین نحو از سوی دیگری بدو نگریسته شده است (نگاهی که به موجب آن وادار شده هویت‌اش

Albert Memmi - ۱

نویسنده و منتقد معاصر و یهودی فرانسوی-تونسی، متولد ۱۹۱۳ و ظاهراً هنوز در قید حیات.

۲- ارجاع به متن - Albert Memmi. *Portrait d'un Juif* (Paris: Gallimard, 1962)

را انکار کند یا بر آن اصرار ورزد)، سارتر بر آن است تا یهودی را جورِ دیگری به رسمیت بشناسد، اما این جورِ دیگر جز در مقامِ نفیِ یهودی‌ستیزی به چشم نمی‌آید. در این حقیقت شکی نیست که یهودی‌ستیزی وجودِ یهودی را دگرگون ساخته است (گیرم تنها با تهدید، در تنگنا قرار دادن، و در پاری مواقع، حذفِ او از صحنه‌ی روزگار)؛ شاید هم متأثر ساخته ایده‌یی را که یهودیانی خاص از برای خویش دارند - ایده‌یی که اگر چه در زمینه‌ی یک واقعیتِ تاریخیِ پیشین و اصلیتی که باید یهودیت نامید جای دارد، اما به گونه‌یی بلاشرط تعریف‌کننده‌ی مناسبِ هر انسانی با خویش است. یهودی‌بودن هم‌چنین نه می‌تواند بازگونه‌گیِ صرفِ تحریکاتِ ضدیهودی باشد، نه گسست از شخصِ مجهول‌الهویه‌یی که یهودی باید به آن استحاله یابد، نه تنها به منظور ایمن‌بودن بل، از جهاتی به منظورِ خودبودن - غیابیِ چنین، که در آن واحد هم تعریفی از او است، هم جایی که بدان پناه می‌برد. یهودی‌بودن بر بیش از این‌ها دلالت می‌کند، و بی‌شک چیزی خاص که باید بر آن پرتو افکنده شود.

این تنها می‌تواند ثمره‌ی کارِ طولانی و مداقه‌یی بیش‌تر شخصی باشد تا عالمانه. تفکری یهودی وجود دارد، نیز حقیقتی یهودی، که مربوط است به هر یک از ما، عهدی وجود دارد که باید به یافتن‌اش همت گماریم، چه درونِ این اندیشه یا حقیقت و چه از طریقِ آن، نسبتی وجود دارد بینِ انسان و انسان که در معرضِ نابودی است، نسبتی که تنها با سرباززدن از استفساری ضروری می‌توانیم از آن طفره رویم. پیشاپیش گفته باشم: بی‌شک، این استفسار در این جا به مثابه‌ی جریانی نشأت گرفته از ایجابی مذهبی مطرح نیست. نیز اعلام کنم که: این پرسشی در بابِ عنایتی نخواهد بود که بخواهیم به مسلماتِ فرهنگی مبذول داریم. و در آخر این‌که: آن‌چه تجربه‌ی یهودی قادر است در این مرحله به ما بگوید، نمی‌تواند مدعیِ تضييعِ معنایی باشد که خودِ این معنا ثروت‌اش هم محسوب می‌شود. هر کسی آن چیزی که بتواند را می‌فهمد. مضاف بر این‌که، آن‌چه اصلاً به دنبال‌اش هستیم گویی نه در بسطی دامنه دار، بل پیشاپیش و تقریباً به تمامی در خودِ کلمات یافتنی است: یهودی‌بودن.

وقتی پاسترناک به نوبه‌ی خویش می‌پرسد: «یهودی‌بودن دالِ بر چیست؟ اصلاً چرا وجود دارد؟» به باورِ من در میانِ تمامی پاسخ‌ها، پاسخی سه‌بخشی وجود دارد

که نمی‌توانیم از انتخاب‌اش سرباززنیم: یهودی‌بودن وجود دارد، چه، ایده‌ی «خروج» (exodus) و ایده‌ی تبعید می‌توانند به مثابه‌ی جنبشی مشروع وجود داشته باشند؛ یهودی‌بودن وجود دارد به واسطه‌ی تبعید و به واسطه‌ی ابتکارِ عملی که همانا «خروج» است، این‌گونه است که تجربه‌ی غربت می‌تواند، هر چه دم‌دست‌تر، به مثابه‌ی نسبتی فروکاست‌ناپذیر به خویشتنِ خویش آری گوید؛ یهودی‌بودن وجود دارد، این‌گونه است که به وسیله‌ی اقتدارِ این تجربه می‌توانیم سخن گفتن آموزیم.

تأمل و تاریخ، ما را از ابتدا به نورِ گواهی‌ی دردبارِ خویش روشن می‌سازد. اگر یهودیت همواره محکوم به تعهدِ معنایی از برای ما است، بدیهی است این معنا، جز با نمایاندنِ این افاده نمی‌شود که باید در هر زمانِ ممکن آماده‌ی عزیمت باشیم چه، بیرون‌رفتن (خروج)، آنِ ایجابی نیست که در صورتی که بخواهیم نسبتی را که هم‌اکنون گفتم دوام بخشیم، بتوانیم از آن بگریزیم. ایجابِ ریشه‌کن‌کردن؛ آری‌گویی به حقیقتی ایللیاتی. از این طریق یهودیت در رابطه با کفر (همه‌ی اشکالِ کفر) نظری متضاد با سایرِ نظرها می‌یابد: کافر‌بودن ایستابودن است، کاشتنِ خویش هم‌چون گیاهی بر یک زمین، ثبتِ خویش در اوراقِ یک قرارداد با تداومی که اقامتی موقت را تنفیذ می‌کند و با قطعیتی در «ارض» گواهی می‌شود. ایللیاتی‌گری به وابسته‌گی‌یی پاسخ می‌گوید که تملک، ارض‌کننده‌ی آن نیست. دعوت به حرکت، تنها نشانه‌یی است که همواره یهودیان برای ما در طولِ تاریخ از خویش بر جای گذارده اند. در عینِ استقرارِ سعادت‌مندان در تمدنِ سومری، پیامبرِ خدا ابراهیم، در لحظه‌یی معین، از آن تمدن می‌بُرد و از سکنی‌گزیدن در آن برائت می‌جوید. تا بعدها یهودیان مردمی شوند مدام در حالِ خروج. و به کجا می‌بردشان این شبِ خروجی که سال از پی‌ی سال تجدید شده؟ به مکانی که مکان نیست و سکونت در آن امکان ندارد. صحرا از برده‌گانِ مصر مردم ساخت لیک، مردمی بدونِ سرزمین، مردمی تنها ملتزم به یک کلمه. بعدها «خروج» به «تبعید»ی بدل می‌شود هم‌راه با تمامی‌ی آزمون‌هایی که یک وجودِ تحتِ تعقیبِ پیشِ رو دارد، دایر بر تشویش، ناامنی، سیه‌روزی، و امید در قلبِ هر یهودی. اما این تبعید، هرچه‌قدر هم شاق، تنها به مثابه‌ی نفرینی درنیافتنی بازشناخته نمی‌شود. «حقیقتی» وجود دارد برای «تبعید» نیز «رسالتی»؛ و اگر یهودی‌بودن این است که به پراکنده‌گی محکوم باشیم – چون فراخوانی

که در رابطه با اقامتی موقت صورت می‌گیرد بی که مکانی از برای آن در نظر گرفته شده باشد، چون آنچه که هر گونه نسبت با قدرت از سوی شخصی واحد، گروهی واحد، یا کشوری واحد را نابود می‌کند - به این دلیل است که این پراکنده‌گی با ایجاب امر کلی مواجه شده است، پراکنده‌گی‌یی که راه را بر ایجابی متفاوت می‌گشاید و نهایتاً مانعی بر سر راه وسوسه‌ی وحدت-هویت است.

آندره نیر^۱ در یکی از کتاب‌های‌اش به این مراتب از حضور (حضور نا-حضور) یهودی پرداخته است. پیش از هر چیز، البته این یهودی است که مستحق این نام است (من کس دیگری را سزاوار دعوی آن نمی‌یابم)؛ اما نباید فراموش کرد که یک یهودی پیش از آن که یهودی باشد، بنی اسرائیلی است (هم‌او که امروزه اسرائیلی‌یش می‌نامند!) و پیش از آن که بنی اسرائیلی باشد عبرانی است، و یهودی بودن بدین ترتیب تحمل وزن و انباشته‌گی‌ی این نام‌ها است بی که زیر بارشان کمر خم کنی. در این جا سریعاً دوباره به ملاحظات آندره نیر باز خواهیم گشت.^۲ یهودی، در نظر به خاست‌گاه‌های‌اش عبرانی است. خاست‌گاه [عبرانی بودن] در این جا [نه مکانی خاص] که یک تصمیم است؛ تصمیمی که ابراهیم گرفت تا بر مبنای آن، خود را از آنچه هست جدا سازد، آری گویی به خویش به مثابه‌ی فردی خارجی در پاسخ به حقیقتی خارجی. عبرانی از جهانی (جهان مستقر سومری) در ازای آن چیزی درمی‌گذرد که با این که در این جهان است، اما «هنوز جهان نیست»؛ چون یک کرجی‌بان، ابراهیم عبرانی نه تنها ما را دعوت به گذر از کرانه‌یی به کرانه‌ی دیگر می‌کند بل، دعوت می‌کند ما را تا خویشین خویش را از هر گذرگاهی که ساخته می‌شود گذر دهیم، تا تداوم بخشیم میان دو-کرانه‌یی (منظور میان کرانه‌ی خاوری و باختری رود اردن است - م) را که همانا حقیقت گذرگاه است. به علاوه باید گفت: هر چند یاد این خاست‌گاه که از گذشته‌یی چنین مقدس به سمت ما می‌آید بی شک در لفافه‌یی از رمز و راز پیچیده است اما چیزی که مؤید امری اسطوره‌یی باشد، درباره‌ی آن صدق نمی‌کند. ابراهیم به تمامی انسان است؛ انسانی ره‌سپار، هم‌او که با این عزیمت نخستین، سرآغاز حق بشر، تنها خلقت راستین را رقم می‌زند. آغازی که نسل از پی‌ی نسل به تک-تک ما رسیده و ما را در برابر خویش مسئول ساخته، اما در

۱- André Neher (1914-1988) - فیلسوف یهودی فرانسوی

۲- ارجاع به متن - André Neher. *L'existence juive* (Paris: Seuil, 1962)

ادامه ساده‌گی از کف داده است. عبرانی به خودی خود عبرانی نخواهد ماند. رابطه با امرِ ناشناخته‌یی که بتوان به شناختِ آن راه برد، تنها در صورتِ فاصله است که برقرارشدنی است، با برآمدن از نهرِ ییوق^۱ در شبِ فنوئیل^۲، و با تماسی اسرارآمیز: نبرد بر سرِ چیزی است که کس نمی‌داند چیست، آنچه در معرضِ ازدست‌رفتن است، حقیقتی است از آن شب که به گاهِ روز بازپس‌گرفتنی نیست. یعقوب سراسیمه به بیرونی می‌دود که غیرقابل‌دست‌رسی است. او حریفِ چه کسی است؟ در نبردی نه برای پیروزی بل برای پذیرشِ خودِ نبرد، در شبِ راستینِ کلمه که او به اقتدار می‌ایستد در برابرش تا زمانِ آن فرارسد که به سوی‌اش آید در هیئتِ یک تعمید. بدین امتیاز، عبرانی اسرائیل می‌شود، کسی که مثلِ دیگران نیست، هم‌او که سوژه‌ی تحریفِ عجولانه‌ی امرِ خارجی است، هم‌او که مسئولِ انتخابِ مبهمی است که از دیگران جدای‌اش می‌سازد، هم‌او که در سایه‌ی رحمتِ غرابتی است که خطر می‌کند آن را به قدرت، به امتیاز، به پادشاهی، و حکومت بدل سازد. برگزیدن [در این جا] دگراندن است. انزوای اسرائیل (انزوای کاهنانه، و عبادی-اجتماعی اسرائیل) نه فقط از مصائبِ انسان‌های هم‌جوارش، بل از همین رابطه‌ی ویژه‌یی نشأت می‌گیرد که با خویش دارد، رابطه‌یی که این حدِ غایی، فاصله‌ی لایتناهی، حضوری که دیگری است را، در مجاورتِ خویش جای می‌دهد. یهودی این‌گونه به دنیا می‌آید. یهودی انسانی با خاست‌گاه‌های متعدد است، هم‌او که نسبت‌اش با خاست‌گاه‌اش نه بر پایه‌ی اقامت در آن، که بر پایه‌ی فاصله با آن معنا می‌یابد، بنابراین می‌توان گفت که حقیقتِ آغاز در جدایی است. بنی اسرائیلی بودن [به تنهایی به معنای] حضور در یک پادشاهی است. آندره نثر می‌گوید: «چه‌گونه می‌توان در آن واحد، هم در تبعید و هم در پادشاهی بود؟ هم در به‌در و هم پای‌بند؟ همین تناقض است که دقیقاً از یهودی، یهودی می‌سازد.» (تناقضی که چه بسا نثر بسیار مایل است آن را به ترم‌های دیالکتیکی ترجمه کند، در حالی که این تناقض دالِ بر ناسازگاری‌یی است که دیالکتیک شاملِ آن نمی‌شود).

مصرانه تنها بر این نقطه-نظر تکیه کنیم: واژه‌های خروج و تبعید - همان‌گونه که توسطِ ابراهیم استماع شد حاوی معنایی هستند که منفی نیست: «سرزمین‌ات را

۱- פְּנוּאֵל (نهر الزرقاء) پرآب‌ترین شاخه‌ی رود اردن. ن ک به: (سفر پیدایش، ۲۳-۴۲: ۲۳)

۲- سفر پیدایش، همان.

ترک کن، نیز مردانِ فامیل و خانه‌ی پدری‌ت را). این که باید به جاده‌ی سرگردانی ره سپرد، آیا به دلیلِ طردشدن از حقیقتی است؟ طردشدنی که هر آن‌چه سکنی‌گزیدن را ممنوع می‌سازد؟ یا در عوض آیا این راه‌گم‌کرده‌گی نمی‌تواند خود دال بر رابطیه‌ی نو با «حقیقت» باشد؟ آیا این حرکتِ ایلپاتی^۱ (که در آن ایده‌ی تفرقه و جدایی حک می‌شود) نه به مثابه‌ی محرومیتی ابدی از یک اتراق، که به مثابه‌ی شیوه‌ی موثقی برای سکنی، به مثابه‌ی سکونتی که ما را به تعینی مکانی یا استقرار در جوارِ واقعیتی همواره پیشاپیش برنهاده‌شده، مطمئن، و مستمر، وصل نمی‌کند، به خویش آری نمی‌گوید؟ گویی قرارگرفتن در یک مکان لزوماً هدفِ غایی‌ی هر کنشی است! گویی حقیقت خود لزوماً امری است مستقر!

این همه سرپیچی اما از برساختنِ «مفهوم» امرِ حقیقی بر پایه‌ی سکنی چرا؟ جای‌گزینیِ گم‌راهی به جای سلطه‌ی همان، آن آری‌گویی که کلمه‌ی هستی - بنا بر هویتِ خویش - از ارضای آن عاجز است چرا؟ این نه پرسشی صرفاً در بابِ اعطای امتیازی ویژه به شوند (صیروت) است، نه درآمدی بر دعویِ ایده‌نالیستی نابی که هر آن‌چه امرِ دنیوی را واپس می‌زند. به واسطه‌ی یونانی‌ها است که ما اولویتِ جهانِ ایده‌ها را - اولییتی که باین حال، صرفاً راهی است برای امرِ مرئی تا به گونه‌یی نامرئی بر ما حکم راند - درمی‌یابیم. به واسطه‌ی مسیحیان است که ما به انکارِ دنیا، خوارداشتِ زنده‌گی، و تحقیر در راستای نیل به حضور نائل می‌شویم. ترکِ منزلگاه؟ بله؛ شد-آیندی چنین، برای آری‌گویی به جهان چونان محلی [تنها] برای سفر، اما نه به این دلیل که فرار از این جهان، یا زیستن چون مهاجرین، در تیره‌بختی ممتد واجب است. واژه‌های «خروج» و «تبعید» مؤیدِ رابطیه‌ی مثبت با بیرونه‌گی اند، ایجابِ این واژه‌گان دعوت نمی‌کند از ما که از آن‌چه خاصِ ما است (که عبارت است از قدرتِ سازش‌مان با هر چیز، این همان کردنِ هر چیز، به‌من‌خود بازگرداندنِ هر چیز) خوشنود باشیم. «خروج» و «تبعید» صرفاً بیان‌گرِ همان ارجاع به بیرونی هستند که واژه‌ی وجود حاملِ آن است. بدین سان، از یک سو، ایلپاتی‌بودن، بر آن‌چه حقِ تقسیمِ مکان را به پرسش می‌کشد، با توسل به ابتکار عمل‌های مربوط به حرکتِ انسانی و زمانِ انسانی پای می‌فشارد. و از

سوی دیگر، اگر ریشه‌داشتن در یک فرهنگ و در وابسته‌گی به چیزها کفایت نمی‌کند، به این خاطر است که نظام واقعیاتی که ما در آن ریشه دوانیده ایم، کلید سایر روابطی را که باید پاسخ‌گوی‌شان باشیم در دست ندارد. در رویارویی با افق مرئی-نامرئی پیش‌نهادشده از سوی حقیقت یونانی (حقیقت به مثابه‌ی روشنایی و روشنایی به مثابه‌ی معیار سنجش)، مقیاس دیگری وجود دارد که در جایی ورای هر افق بر انسان فاش می‌شود، انسانی که باید نسبت‌اش با آن چیزی برقرار شود که خارج از دست‌رس او است.

این‌جا است که باید از موهبت بزرگ اسرائیل، و تعالیم او در باب خدای واحد سخن به میان آوریم. من اما در عوض باید بی رحمانه بگویم که آنچه ما در یکتاپرستی یهودی مدیون آن هستیم، وحی خداوند یکتا نیست بل، وحی گفتار به منزله‌ی مکانی است که در آن انسان‌ها خود را در نسبت با آن چیزی نگاه می‌دارند که هر گونه نسبتی را سراسر نفی می‌کند: بی‌نهایت بعید، مطلقاً خارج. خداوند با انسان و انسان با خداوند سخن می‌گوید. این است فتح‌الفتوح اسرائیل! هگل آن‌گاه که به تأویل یهودیت می‌پردازد، می‌نویسد: «خدای یهودیان عالی‌ترین درجه‌ی انفصال است، و مانع از هرگونه اتحاد» یا «در باطن یهودی مغاکی برنگذشتنی است»، او صرفاً در حال غفلت از امری ماهوی است که هزاران سال است در کتاب‌ها، در تعالیم، و در سنت زنده به بیان درآمده است: این انگاره می‌گوید انفصال ابدی، اگر به راستی چنین انفصالی وجود داشته باشد، به گفتار [به مثابه‌ی جهان] هبوط می‌کند، تا از گفتار، مکانی برای «به‌فهم‌درآمدن» بسازد، و اگر مغاکی برنگذشتنی وجود داشته باشد، گفتار قادر خواهد بود از آن برگذرد. فاصله نه از میان برداشته شده، نه حتی کم شده است؛ برعکس، بر آن ابرام شده، و در خلوص خویش، به ضرب گفتاری که در کار تقویت مطلقیت تفاوت است، محافظت شده است. اذعان کنیم که اندیشه‌ی یهودی نه چیزی از مراقبه می‌داند و نه از گفتار به مثابه‌ی مراقبه سر باز می‌زند. اهمیتی که این اندیشه برای ما دارد اما، اکیداً در آموزه‌یی است که سخن‌گفتن را گشاینده‌ی باب رابطه‌یی آغازین می‌داند که در آن ترم‌های درگیر، قرار نیست در ازای این رابطه کفاره‌یی بپردازند یا این‌که در قبال معیار سنجشی که بنا است عمومیت یابد، خود را انکار کنند، در عوض، آن‌ها، قرار است در عین پرسشگری،

دقیقاً از این حیث در جمع‌پذیرای یک‌دیگر شوند که چیزی را به مثابه‌ی امرِ عمومی، اکیداً در این میان به اشتراک نگذارند. سخن‌گفتن با کسی به معنای اذن‌دخول‌دادن به او جهت ورود به نظامی از اشیاء و هستی‌ها نیست تا به مددِ آن‌ها شناخته شود؛ بل، به‌رسمیت‌شناختنِ او به مثابه‌ی [فردی] ناشناخته و پذیرشِ او به مثابه‌ی یک خارجی است بدونِ وادارِ ساختنِ او به بریدن از تفاوتِ خویش. گفتار در این معنا [یعنی گفتار در مفهوم مکانی برای هبوط چنان که در بالا گفته شد-م]، همان ارضِ موعود است، آن‌جا که «تبعید» [صرفاً] در اقامتی موقت است که به خویش پایان می‌دهد، آن‌جا که بحث بر سرِ بودن در خانه نیست بل بر سرِ بودن است همواره در بیرون، درگیر در حرکتی که در آن فردِ خارجی خود را عرضه می‌دارد، بی که به انکارِ خویش پردازد. سخن‌گفتن، در یک کلام، درپی‌ی سرچشمه‌ی معناگشتن در پیشوندی است که واژه‌های تبعید [(exile)]، خروج [(exodus)]، وجود [(existence)]، بیرونه‌گی [(exteriority)]، و بیگانه‌گی [(estrangement)]^۱، به خود می‌گیرند برای گره‌گشایی از اشکالِ گوناگون تجربه؛ پیش‌وندی که برای ما بیان‌گرِ فاصله و جدایی به مثابه‌ی خاست‌گاهِ هر آن‌چه «ارزش مثبت» است.

مطمئناً، عجولانه خواهد بود اگر دعویِ خویش بر بازنماییِ یهودیت را بر مبنای اجازه‌یی که در آن به نامِ خداوند داده شده تا بی هیچ ردِ پایی در ناکجا ناپدید شود، سامان دهیم - گیرم که بصیرت در خصوصِ این نام و سکوتی که اندازه‌گیرنده‌ی آن است، در این همه متونِ حائزِ اهمیت، این اذن را به تأویل‌گر بدهد که هر گاه توانست کارش را بدونِ آن پیش برد، و تلفظِ آن را تعطیل نماید. به نسبتِ اومانیسْمِ یونانی میزانِ دلواپسیِ اومانیسْمِ یهودی در خصوصِ روابطِ انسانی متحیرکننده است، چنان استوار و چنان برتر که حتی آن‌گاه که نامِ خداوند نیز حضور دارد، تنها پرسشی است در بابِ انسان، و در بابِ آن‌چه که وجود دارد میانِ انسان و انسان، آن‌گاه که هیچ چیز ایشان را گردِ هم نمی‌آورد یا از یک‌دیگر جدا نمی‌سازد جز خودِ ایشان. نخستین کلامی که درست پس از هبوط به گوشِ آدم می‌رسد این است: «کجا هستی تو؟» کارِ خدا است که افضلِ پرسش‌های انسان را طرح کند: «کجا است انسان؟» - گویی از جهاتی خدا باید

۱- trangement بدونِ پیش‌وندِ موردِ اشاره از ریشه‌ی trangam به معنی «چیز عجیب و غریب» است.

وجود داشته باشد تا پرسشِ انسانی امکانِ آن را بیابد تا به جای‌گاهِ رفیع و وسعتِ نظرِ خویش دست یابد، اما خدایی که به زبانِ آدمی سخن می‌گوید، تا ژرفای پرسشی که ما را دل‌مشغول داشته نیز به زبانِ تحویل داده شود. در کنکاشِ خویش پیرامونِ «فرمان‌ها[ی موسی]» فرانک روزنزوایگ چنین اظهارِ نظر می‌کند: «نه جرأتِ توانم کرد هیچ یک از ده فرمان را انسانی جلوه دهم، نه خواهم توانست طبیعتِ الهیِ تورات را در تمامیتِ خویش جز از طریقی که خاخام نوبل انجام می‌دهد نمایان سازم: "و خداوند بر ابراهیم ظاهر شد، ابراهیم دیده برگشود و سه انسان دید"^۱ به یعقوب بازگردیم. او با حریفِ شبانه‌ی خویش چه کرد جز نبرد؟ حریفی که به سیاقی مسبوق به سابقه و مشخصِ چنین خطاب‌اش کرد: «تو با الوهیم چونان انسانی کشتی گرفتی»؛ و یعقوب هم حال که نامِ فنوئیل بر آن مکان بخشید گفت: «من خدا [الوهیم] را دیدم، روی در روی، و زنده‌گی‌یم محفوظ داشته شد.» آن‌گاه کمی بعدتر، او برادرش عیسو را ملاقات می‌کند، هم‌او که او بیش‌ترین دلیل برای ترس از او را دارد، و به او می‌گوید: «گر بدین موهبت نائل شده‌ام که مقبولِ نظرِ تو گردم، پس این هدیه را از من بپذیر؛ چه، من به چهره‌ی تو نظر دوخته‌ام، چنان چون کسی که به چهره‌ی خداوند نظر می‌دوزد، و تو از من خشنود خواهی گشت.» تعبیری نامعمول: یعقوب به عیسو نمی‌گوید که: «من به دیدارِ خداوند نائل شدم درست همان‌گونه که اکنون تو را می‌بینم» بل می‌گوید: «تو را می‌بینم بدان گونه که کسی خداوند را می‌بیند.» این امرِ نظرِ ما را مبنی بر این که معجزه (امرِ شگفتِ ممتاز) همانا حضورِ انسان است مسجل می‌سازد، این حضورِ دیگری (Other) است همان Autrui^۲ - به همان اندازه دست‌رسی‌ناپذیر، منفصل، و دور که شخصِ [خدای] نادیده. این امر هم‌چنین مشخصه‌ی هولناکِ چنین مواجهه‌یی را نیز مسجل می‌سازد که پی‌آمدِ آن تنها، تأییدِ رسمی یا مرگ است. هر آن کس که به دیدارِ خداوند نائل می‌شود جان‌اش را به خطر می‌اندازد. هر آن کس که با دیگری مواجه می‌شود، تنها از دو راه می‌تواند با او ارتباط یابد: تاسی به خشونتِ مرگبار یا اعطای هدیه‌ی گفتار از طریقِ پذیرشِ آن دیگری.

۱- ارجاع به متن - ن ک به: کار آیزاک هاینمن (Issac Heinemann) به اقتباس شارل تواتی (Charles Touati) در: *La loi dans la pensée juive*, (Paris: Albin Michel, Collection Présences du Judaïsme, 1962)

۲- دیگری (Autre) به زبانِ فرانسوی قدیم.

اجبار به این که خود را در این تفاسیر، و راستای‌شان، تا آن‌جا که ممکن است محدود سازیم، به نظر من نمی‌تواند در حقیقت قضیه تغییری ایجاد کند. حقیقت از این قرار است: خوانش معنای تاریخ یهودیان به واسطه‌ی [خود] یهودیت، جز با تأمل بر فاصله‌یی که انسانی را از انسانی دیگر، به گاه حضور *Autrui*، جدا می‌سازد، ممکن نیست. تفاوت یهودیان با سایر انسان‌ها از جنس تفاوتی که نژادپرستی همواره خواسته به ما بیاوراند نیست، آن‌ها در عوض، به گفته‌ی لویناس، حامل گواهی دیگراند: چهره‌ی انسانی (آن‌چه در «صورت» به «مرئیت» فروکاست‌ناپذیر است)^۱، نه [وجود] غریبه‌یی را بر ما عیان می‌سازد، نه در رابطه با او مسئولیتی بر دوش ما می‌نهد بل، ما را فرامی‌خواند تنها به ایجاب غربت؛ نه غربتی جداافتاده به واسطه‌ی جزایی دور از فهم، بل، غربتی [هم‌زمان] مؤید انفصال ناب و ارتباط ناب، آن‌چه از انسانی به انسان دیگر، تخطی از قدرت انسانی است - مع ذلک، قادر به هر کاری است. یهودی‌ستیزی از این منظر، به هیچ وجه امری عَرَضی نیست، یهودی‌ستیزی هیکلی از نفرت به دست می‌دهد که ملهم از دیگری (Other) است، تشویشی پیش از آن‌چه که می‌آید از دورادور و دیگرجای: نیاز به کشتن دیگری، تسلیم‌شدن به قدرت همه‌جانبه‌ی مرگ که در ترم‌های قدرت سنجش‌ناپذیر است. شاید بتوان گفت یهودی‌ستیزی سه مشخصه‌ی اصلی دارد: الف - تبدیل تمامی ارزش‌های «مثبت» یهودیت به ارزش‌های «منفی» و در رأس آن‌ها آری‌گویی (نه در مفهوم مثبت آن-م) به نخستین فاصله با تمامی چیزهایی که یهودیت ما را با آن مواجه می‌سازد، فاصله‌یی «نامتناهی»، «فروکاست‌ناپذیر»، و بی امکان درد و رنج (حتی به گاه فصیح)^۲. ب - مسخ منفی‌بودنی که پیش‌تر یهودی را به آن فروکاسته، به بزهی که چه به لحاظ اخلاقی و چه به لحاظ اجتماعی واقعیتی محکوم‌کردنی است. ج - یهودی‌ستیزی خود را به داوری نظری محدود نمی‌کند بل، با فراخوان به سرکوب عملی، اصل انکاری را که پیش‌تر مصروفِ برساختن تصویر ذهنی خویش از یهودیان کرده بود، هر چه بیش‌تر به کار می‌اندازد. انکاری به غایت مطلق، درست است که این انکار از آری‌گویی دوباره به رابطه-با-بی‌کرانه‌یی که لازمه‌ی یهودی‌بودن

۱- مؤلف در این‌جا با واژه‌های «visage» و «visibilité» بازی زبانی کرده است.

۲- واژه‌ی اصلی در متن *passed over* است که با عنایت به *Pass over (Passover)* که همان روز خروج یهودیان از مصر است و جهت تقریب به ترم‌های توراتی متن به «فصح» ترجمه شد.

است باز نمی‌ایستد، هم‌چنین درست است که هیچ شکلی از اعمالِ قدرت نمی‌تواند یهودی‌بودن را از پای در آورد چه، هیچ قدرتی را اساساً یارای برخورد با آن نیست (درست به این دلیل که می‌توان انسانی حاضر را کشت اما نمی‌توان حضوری خالی، حضوری همواره-غایب را از هستی ساقط کرد، شاید اما بتوان تنها اسبابِ ناپیدیش را فراهم نمود). یهودی‌ستیز، در دست‌وپنجه‌نرم کردن‌های‌اش با نامتناهی، این‌گونه خود را در حالِ ارتکابِ انکار در جنبشی بی‌حدومرز می‌یابد. نه! حقیقتاً طردِ یهودیان کافی نیست، محورِ آن‌ها از صفحه‌ی روزگار نیز کافی نیست، آن‌ها باید از تاریخ نیز به بیرون افکنده شوند، حتی از کتاب‌هایی که از درونِ آن‌ها با ما سخن می‌گویند، درست به مثابه‌ی حضوری که گفتارِ حک شده [بر لوح] از آن برخوردار است، حضوری که باید در نهایت معدوم شود: گفتارِ پیش و پس از هر کتاب و از خلالِ آن، از دورترین فاصله‌یی که تمامِ افق‌ها در برابرش کوتاه اند، انسانِ پیشاپیش‌روی آورده‌به‌انسان - در یک کلام: تخریبِ «دیگری» (*"autrui"*)^۱.

بی‌نتیجه‌گیری بیش‌تر بگذارید در طرحِ اعتراضی پیش‌دستی کنم. می‌توانم به راستی دریابم که چرا بسیاری از کسانی که از یهودی‌ستیزی دچارِ هراس شده اند، بر آن اند تا هر آن کسی را که اتهامی متوجه‌ی یهودیان می‌سازد، با خوارداشتِ پرسش‌اش در رابطه با ما به سکوت وادارند. آن‌ها به چیزی که متافیزیکِ پرسشِ یهودی می‌نامند اعتراض دارند، به نظرِ آن‌ها این متافیزیک همان چیزی است که نفرت از یهودیان را می‌پرورد، نفرتی که توسطِ اسطوره‌یی تغذیه می‌شود که ربطی به شرایطِ واقعی وجود ندارد. بنابراین باید هر گونه معنای صرفاً غیرتاریخی را در پرسشِ یادشده رد کرد و جست‌وجوی معنا برای پاسخ به آن را تنها به تاریخی منحصر کرد که این پرسش از طریقِ آن به ما می‌رسد. بی‌شک اما، این جا تمایزگذاری‌هایی لازم است. بنا به مشاهده‌ی من، از یک سو، یهودی‌ستیزان نیز اساساً تنها بدین منظور در پیِ اجتناب از ایجابِ متافیزیکی‌یی هستند که از سوی یهودیت و از طریقِ وجودِ یهودی به هر یک از ما اقامه می‌شود، که هر چه بیش‌تر پرسش دربارهِ خواستِ خویش در بارهِ سرکوبِ همه‌گی

۱- از این جا به بعدِ متن، پانوشِ طولانی شماره ی ۴ بلائشو است که به دلیل اهمیت در ادامه‌ی متن اصلی می‌آید.

یهودیان (تقبیح ریشه‌یی یهودی‌بودن) را واپس رانند. مسامحه درباره‌ی این جنبه از یهودی‌ستیزی، به معنای برکنارنگاه‌داشتن خویش از درگیرشدن عمیق با میزان خطر آن است، برکنارنگاه‌داشتن خویش از یافتن آن [دست کم] در یکی از ریشه‌های اش، و به طریق اولی روی‌گردانی از موضوع بحث، آن هم زمانی که به هر شکل و در هر نقطه از جهان در حال به تأییدرسانیدن و تقویت خویش است. اما از سوی دیگر، بی‌شک نسبت‌هایی که یهودی‌بودن را به مردم یا ملتی خاص پیوند می‌دهند نیز نسبت‌هایی تاریخی اند که نباید به مثابه‌ی اموری بیرون از تاریخ در نظر گرفته شوند، نسبت‌هایی که جز با دخالت کار انسانی تغییر نمی‌کنند. آلبرت ممی در پایان کتاب خویش می‌پرسد: «آیا همه‌ی آن‌چه گفتیم در گذشته اتفاق افتاده است؟ به گمان‌ام تا اندازه‌ی چنین است. ممکن است ما وارد دوره‌ی کاملاً جدیدی از تاریخ شده باشیم، دوره‌ی که شاهد از میان رفتن تصاعدی بیدادی خواهد بود که تاکنون بر یهودیان رفته است. اما مضاف بر این حقیقت که سیر قهقرایی همواره ممکن است، این روند تنها شروع شده است، و این شروع‌شدن نیز، پیش‌تر بارها اتفاق افتاده است.» تولد دوباره‌ی کشور اسرائیل، به همان اندازه‌ی خودآگاهی عظیم‌تر ما نسبت به شرایط ستم، ممکن است ما را در این مسیر پیش برد. هر چند باید تصریح شود که پرسشی که یهودی‌بودن مؤید آن است و پرسشی که تأسیس کشور اسرائیل قرار است به آن پاسخ بدهد نمی‌توانند این‌همانی شوند، حتی اگر هر یک به تغییر دیگری انجامیده باشد. به نظر هرمان کوهن^۱ درباره‌ی صهیونیست‌ها که از سوی روزنزوایگ گفت‌آورد شده تأسی می‌جویم، نظری که آن‌ها را نه نقد می‌کند و نه تأیید: «این ارواح صمیمی می‌خواهند خوش‌بخت باشند.» پس از ظهور هیتلر، کوهن نمی‌توانست از این ساده‌تر پذیرای چنین تأملی باشد. چه، بعدها آشکار شد که پرسش، پرسشی نه در رابطه با خوش‌بخت‌بودن که در رابطه با خود بودن [هستی] است. اما اشتیاق به زنده‌گی خود صریحاً، به گفته‌ی روزنزوایگ، موجب تهنیدی متافیزیکی به زنده‌گی (و شاید به خوش‌بخت‌بودن) است، به طوری که تأمین امکان آزادی وجود برای یک مردم - گیرم به ضرب بازسازی «مکانی برای اقامتی موقت»، و شاید به تبع اقتضای خطرناک مدعایی ملی - هنوز فوری‌ترین تکلیف

۱- Hermann Cohen (1842-1918) - فیلسوف یهودی-آلمانی

است. با این حال اگر این تکلیف، که خود از مجرای تقدیس مکان و نهایتاً کشوری برای سکونت می‌گذرد، به گونه‌ی نسبی حتی پاسخ‌گوی پرسش حفاظت از یهودیان باشد، نخواهد توانست پاسخی برای پرسش طرح‌شده از سوی یهودی‌بودن، که پرسشی جهانی است، دست‌وپا کند. می‌توانیم خاطر جمع باشیم که این تکلیف تنها فراورنده‌ی پرسشی از منظری نو است. در این جا باید از آندره نثر گفت‌آورد کنم. نثر می‌نویسد: تئودور هرتزل، و به طور کلی ایده‌نولوژی صهیونیستی، راه حلی کاملاً غربی را برای وضعیتی نوعاً شرقی (وضعیتی که شاید به‌تر است بگوییم متخطی از تمام دلالت‌های متعین تاریخی است) پیش‌نهاد می‌کند؛ این راه حل به غایتی به نام یک کشور/دولت ختم می‌شود گویی، حرکت برآمده از یهودیت در تمامیت خویش روی به هیچ چیز دیگری ندارد جز، تأسیس کشور/دولتی عینیت‌یافته بر اساس الگویی قرن نوزدهمی، کشور/دولتی با دعوی واقعیت یک قانون در خویش و به‌تمامی تصدیق‌گر استعلا. باز به گفت‌آوردی از آندره نثر تأسی می‌جویم: «این پرسش که دولت اسرائیل، خواه مذهبی باشد، خواه لائیک - خواه قابلیت این را داشته باشد که خود را در یک تسهیم یا ترکیب از این دو بُعد (یا حتی در لائیک‌نبودن و مذهبی‌نبودن خویش) تحقق بخشد - نه به حوزه‌ی عمل احزاب سیاسی، که به حوزه‌ی عمل فلاسفه تعلق خواهد داشت: رسالت یهودی تماماً در پرسش‌گری است.» نمی‌توانم از وسوسه‌ی این نتیجه‌گیری بگذرم: در این جامعه‌ی که دارد در فلسطین امتحان پس می‌دهد - جامعه‌ی محصول منازعه، در معرض تهدید و نیز تهدیدشده از سوی چیزی که همان‌قدر خطرناک است که ضرورت این منازعه به منظور «محافظت» - (نیز به سیاق آنچه که موضوع جوامعی است بنانهاده‌شده بر مارکسیسم یا آزادشده از اسارت استعمار) این خود فلسفه است که به گونه‌ی خطرناک، به همان نسبت، در حال محک‌خوردن است، [چه، از این پس] چون سایرین، مجبور به متعین‌ساختن معنا و آینده‌ی «حقیقت کوچ‌گری» در سیمای یک کشور/دولت خواهد بود.

منبع:

Maurice Blanchot, *The Infinite Conversation*, (tr. by Susan Hanson), *The Indestructible, Being Jewish*, pp. 123-130.

امید شمس

لیلا حکمت نیا

لیلا مهرپور

سحر آریا

فروغ تارای وردی

ایوب عبدل

ناصر نبوی

پروین گراوند

فرزاد لیس

حسن مودن زاده

آیدین ضیایی

رزا جمالی

سمیرا رشیدپور

نورالک

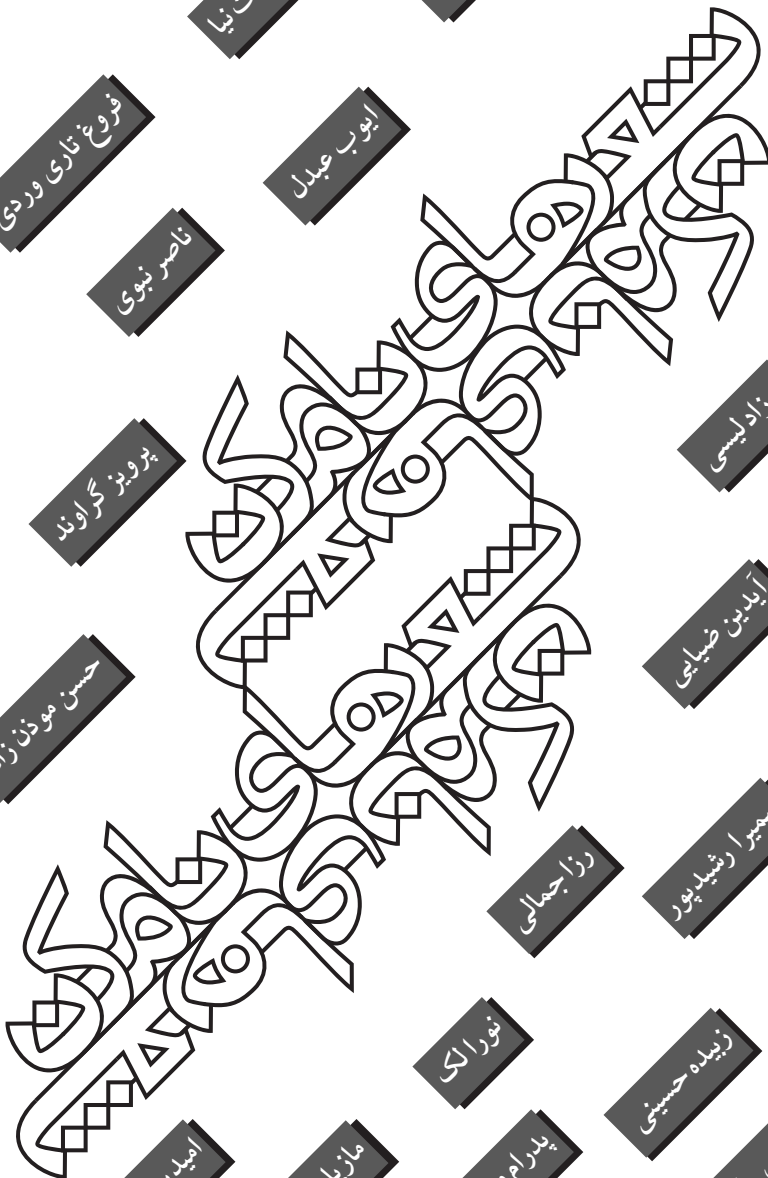
زینبده حسینی

امید سبزواری

مازیار نیستانی

پدرام مجیدی

ری را عباسی





اثر: ژرژ باتای

برگردان به فارسی: سمیرا رشیدپور

| یازده شعر منتخب از آرک آنژلیک |

آرک آنژلیک عنوان دفتر شعر ژرژ باتای است. در زمان جنگ دوم جهانی نوشته شده. در دهه‌ی ۶۰ میلادی، برنار نوئل - شاعر و نویسنده - این شعرها را مجدداً منتشر می‌کند. مقدمه‌ای می‌نویسد و می‌گوید: «اگر تا امروز اشعار ژرژ باتای برکنار مانده، به خاطر کیفیت کارها نیست، دلیل‌اش این است که این آثار خودشان خطری برای شعر هستند. این‌جا شعر باتای تنها به شیوه و رسم شاعرانه اعتراض نمی‌کند، بلکه آن‌ها را از هم می‌پاشد، کثیف‌شان می‌کند، گاهی خنده‌دارشان می‌کند. این‌جا به طبیعت شعر حمله شده، و به همین زودی، خود شعر است که منحرف می‌شود، به فساد کشیده می‌شود و به طور دقیق‌تر، کثیف خواهد شد». در ادامه یازده شعر از آرک آنژلیک را می‌خوانید:

(۱)

دیوانگی و ترس‌ام
چشمانِ درشتِ مرده دارند
خیرگیِ تب
آنی که به این چشم‌ها نگاه می‌کند
نیستیِ دنیا است
چشمانم اهلِ آسمان‌هایِ کوراند
در شبِ نفوذِ ناپذیرم
فریادی ناممکن پیداست
همه چیز فرو می‌ریزد

(۲)

سال‌نمایِ شستشویِ مرکب
 جاودانگیِ شاعرِ پشمالو
 شعرِ گورستانِ فربه‌ی
 بدرودِ شرابِ شادیِ آفرین
 مردگانِ آرام گرفته در جامه‌ی زنانِ برهنه
 بدرودِ خواب‌هایِ دروغین

(۳)

خارشِ بی‌پایانِ موریانه‌هایِ توقیف
 دسته سبیل‌هایِ کاغذیِ غبار گرفته
 واگنِ کوچکِ تب
 ستونِ بارانِ دیوانه
 شترقِ کفن‌هایِ آلوده
 وقاحتِ ماتمِ بارِ استخوان‌هایِ انسان
 آن‌جا عده‌ای چوب‌هایِ شاید را کپه می‌کنند
 ژاندارمی با پیراهنی به بلندایِ بام
 با ایما و اشاره داسی را نشان می‌دهد آن اهریمن

(۴)

در باد ترا گم می‌کنم
 مرده حسابت می‌کنم
 نخعی باید
 میانِ باد و دل

(۵)

در این دنیا هیچ کاری ندارم بکنم
جز سوختن
تا سر حد مرگ دوستت دارم
غیاب آرامشات
بادی دیوانه در سرت زوزه می‌کشد
پشیمانی از خنده‌هایت
از من می‌گریزی به خاطر پوچی ی تلخ
که دلت را به درد می‌آورد
اگر می‌خواهی مرا بیازار
چشمانم در شب ترا می‌جوید
برافروخته از تب

(۶)

سردم است از درون می‌لرزم
در عمق درد صدایت می‌زنم
با فریادی بی‌رحمانه
انگار می‌زایم
همچون مرگ خفه‌ام می‌کنی
بدبختانه این را می‌دانم
جز در حال احتضار نمی‌یابمت
تو همچون مرگ زیبایی
همه‌ی واژه‌ها خفه‌ام می‌کنند

(۷)

ستاره آسمان را سوراخ می‌کند
 همچون مرگ فریاد می‌زند
 خفه می‌کند
 زندگی را نمی‌خواهم
 خفه‌ام می‌کند دلنشین است
 ستاره که بر می‌تابد
 همچون لاشه‌ی زن سرد است

(۸)

چشمانم را ببند
 شب را دوست دارم
 قلبم تاریک است
 در شب هلام بده
 همه چیز دروغ است
 رنج می‌برم
 بوی مرگ می‌آید
 پرندگان با چشمان در آمده پرواز می‌کنند
 تو تیره‌ای همچون آسمانی سیاه

(۹)

جشن برپا خواهد شد
 در گل و لای و در ترس
 وقتی مرگ نزدیک شود
 ستاره‌ها خواهند افتاد

(۱۰)

تو وحشتِ شبی
 فریاد زنان دوستت دارم
 تو همچون مرگ ضعیفی
 هذیان گویان دوستت دارم
 می دانی که دنیایِ من رو به فنا ست
 تو نهایتِ ترسی
 تو زیبایی همچونان که می‌کشند
 دلی بی‌کران را خفه می‌شوم
 شکمت همچون شب برهنه است

(۱۱)

مرا تا به آخر همراهت می‌بری
 احتضار شروع شده
 چیزی ندارم که برایت بگویم
 من از پیشِ مرده‌ها حرف می‌زنم
 و مرده‌ها لال‌اند.

اکتبر ۱۹۴۳

آوریل ۱۹۴۴

رُزَا جمالی

| شهر ممنوعه |

از شهر که می‌رفتم
 از بالش خاکستریِ تلی از گربه‌ها و پارک‌های آویزان شده از ته مانده‌ی بو گرفته‌ی
 زباله‌ها که در آشپزخانه مانده است یک سال و بو گرفته است عجیب و کسی تکانش
 نمی‌دهد...
 از پیاده روهای منفجر شده از آدم و طنابِ سیاهِ رخت و آدم‌های گیج و منگ که فشرده
 می‌شوند در هر تکانِ شهری و سخته می‌کنند و دوار سر...
 هنگامی که بسته می‌شود به سرعت و انگشتات لایش مانده است به غایت توده‌ای
 کبود و بنفش ساخته است...
 از هجوم این همه آدم سر ریز به ایستگاه متروی شهری
 و سوت و سوت و سوت...
 از پل شهدای ضرابخانه
 و شهدای پاسداران
 و شهدای گمنام شهر
 و شهیدان بیست و هشت تیر

و شهیدان هشت تیر و

بیست آبان

و شهدای نه بهمن

و شهیدان هشت اسفند.

از شهر می‌روم...

ایستگاه منفجر از بتونِ نرم و شلی ست که کلاهِکِ گوش‌ی‌ام نمی‌رساندش

به سوت سوتی بدل شده‌ام در بزرگراه‌ها که با افتخار تجزیه می‌شود

مقصر هندز فری ست که صدای تُرا نمی‌رساند

و ای خاک

و ای خاک...

به خاکستر همان ویروسی بدل شدم که در هوای شهر بر فراز هلی‌کوپترها جاری ست

و این من‌ام

شهر

ویرانی عزیزِ زغال اندود شده در بوی بنزین وُ تشک؛ روغن موتور وُ لنت

ویرانی مکدر وُ عزیز

ویرانی اندود شده در سرب

دیکانستراکت شده در پل طبقاتی صدر که هرگز به اتمام نمی‌رسد.

چی؟

نمی‌شنوم چی می‌گی؟

بلندتر بگو؟

بلدوزرها تمامی ندارند

ترافیک ساعت هاست که تو را به سوسک بیچاره‌ای بدل کرده است.

در تقاطع مشترکی به تو رسیده‌ام

به راست پیچیده بودی

به چپ پیچیده‌ام.

راه آهن زیر زمینی

قطار

عناصری از من که مفقود شده‌اند شبیه سیلیکم در معدنی از شمال شرق کشور

ریل‌ها محدودند

ریل‌ها محدودند

ریل‌ها محدودند

و ما به هم نمی‌رسیم.

بزرگراه مسدود است؟

برو: وسیله‌ی آهنی، تیرِ چوبی، نیمکتِ منجمد، مدادِ ابرو، لوسیون، ضد آفتاب؛

خط لب‌ام میزان نیست چرا؟

به رایانامه‌ام نرسیده است هیچ چیز به مدت چند روز

این دشمنی عظیم از میدانی در شمال غربی شهر ادامه دارد تا آرایش لب‌هام که ساعت

هاست چسبیده است بر صورتم

و جزئی از زیبایی من شده و جدا نخواهد شد به هیچ وجه.

ادامه دارد

و ساعت‌هاست که ادامه دارد

و ساعت‌هاست...

من دمای شهر را تخمین زدم

به آزمایشگاه رفتم

لیست آزمایش‌ها از فقدان عنصری در من خبر می‌دادند

تا فقدان کامل آنتی اکسیدان‌ها که در سطح جسمی‌ام شناورند.

من. شهر. من

شهر. من. شهر

شهر. شهر. شهر

و من.

دیگر هوای شهر آلوده‌ام نمی‌کند

به پوست پیازی بدل شده‌ام برای گریه

یا زلزله
و تصادف‌های مرتب
و له شدن سپر
خرابی موتور
و تعمیر بدنه
و جنگ
و گذشتن
و رسیدن.
این ویرانی کامل است آیا ؟
در این لحظه این نطفه‌ی خام که در من است می‌میرد
و من روپوشی تن شهر می‌کنم که فردا به مدرسه بفرستمش.
چرا حرف گوش نمی‌کند؟
که من از دو گوش فلجم
و از دو دستم کور مادرزاد.
در این کوچه ها ریگ ریخته‌اند و سنگ نمک.
به خیابان ته پل که می‌رسیم
دوباره خوشحالیم
که ترا شبیه شعر، شبیه اناری که در من است دانه دانه کرده‌اند...
تک لرزه‌هایش را می‌بینی، در پره‌های بینی‌اش چه می‌لرزد که اینجور عاشق من است
بدجور!
و پلاستیک‌های خرید
که بر کانتورها جا به جا نمی‌شوند
و این شمارش عجیب که از من بر نمی‌آید.
حالا تمام وقتم را صرف بازی‌های کامپیوتری می‌کنم
از این بازی‌ها که قرار است خانه‌ای بسازی و بعد شهری
هزاره‌ای قریب است

دلم می‌خواست شهری از نو بسازم
در حصار بازی‌هایم
و خانه‌ای
برای پسر من که هنوز به دنیا نیامده است
و تعریف کنم که کجا زیستم من.

پدرام مجیدی

باید سریعا به شرلوک هلمز تلفن کنم
و او را به داستان عاشقانه‌ای پیوند بزنم
که پیوندتان مبارک است

کلیه‌ها

جزئی‌ها

شماها

ها شماها

ها شماها ها

ها شماها ها ها

که دارید رد می‌شوید از هوارِ پنجره‌ی مینی بوس
مدرسه‌تان کجای شهر کز کرده که شهر کز کرده؟

خانم معلم لب قلوه‌ای

قرمز غنچه‌ای

ماتیک خوردنی‌ترینشان بود

کلاس اول

قلوه دارد با کلیه دعوا می کند

و جزها در شک شرلوک هلمز می لولند

صد دانه یا قوت

دسته به دسته

با نظم و ترتیب

یک جا تو کونت!

این را که می شنوی حتما خودکاری بیک نفر پستی در پشت بچگی هات گیر می کند

حق نداری بخندی

به بچه ای که نگاهش را به رسمیت نمی شناسند

دست هاش را به رسمیت نمی شناسند

لبش را به رسمیت نمی شناسند

آلتش را به رسمیت نمی شناسند

چه برسد به بچه ای که شک را می فهمد!

جناب شرلوک هلمرز

من از زاویه ای رفته بودم

که فیلم های جنایی پخش می شدند

پدر و مادر

بی کله ها

توی اتاق صدا می آمد

کسی کانال را عوض نمی کرد

و من به شب ادرااری ادامه می دادم

باید ادامه ی این متن را به داستانی عاشقانه...

{you have a call

you have a call}

زنمه!

بیخشید!

{دارم شعر می نویسم سحری

بعدا بهت می زنگم

بوس...}

{پیوندتون مبارک}

داشتم می گفتم

باید ادرارم را به داستانی عاشقانه پیوند بزنم

- تو شاشت کف کنده؟

این سوالی بود که برادرم از دوستش پرسید

و این سوالی بود که من عاشق خواهر دوست برادرم بودم

که نبود

بود باید با باش رفته

که هست را با نیست لو بدهد

یک موی بلند

بلوند

توی تخت خواب پدرم پیدایی می کند

جناب شرلوک هلمز!

مامان دیابتش درد می کنه

این درد که بزرگ تر شدم

بزرگ تر شد

و درد جزئیة ها

مامان بی کلیه ها!

پدرم را در آوردند
یادشان رفته بی کله‌ها

باید قدم بزخم
در کوچه‌های تنگی که ترسیده‌ام
و برای سوژه‌هایم پفک نمکی بخرم
با موتور ایران دوچرخم
جلوی جنده‌های مدرسه‌ی غیرانتفاعی عصمت تک چرخ بزخم
و سال‌های بعدی زندگیم
جناب شرلوک هلمز...

لیلا مهرپویا

| فعل‌های ناممکن |

اگر پشت خط بایستم
چیزی نصیبم نمی‌شود جز مشتی نامه و نوشته
اگر بیایم بگذارند بیایم روی خط
نمی‌گذارم آخر هر چیز نقطه باشد اول هر چیز آخر یک چیز باشد
می‌گذارم آن‌ها پشت آن‌ها تا انتها
می‌گذارم پدر به یادش بیافتد زنده بماند
در ذهن‌های نابخشوده دنبال کلمه می‌گردم
اسم‌هایی که تا برده می‌شوند نامی می‌شوند ناتمام
نمی‌گذارم توپ گردی لای پای کسی جا بماند
آن وقت کی بیاید پیدا کند؟ کی بیاید یادش برود؟

این قصه‌ای بود از فعل‌های ناممکن
که هم پدر برایم نگفت
هم مادر زیر چارقدی مشکی گمشان کرد

نورالک

| یبوست |

مرا یبوستی کن
 نگه دار توی خودت
 هی بخواه که بیرونم بدهی^۱
 نتوانی
 نتوانی از دستم خلاص شوی
 نتوانی رهایم کنی
 نتوانی به روشنایی ام برسانی
 نتوانی ام، نتوانی!
 مثل روحی سرگردان
 در فیلمی که همیشه شبها
 توی سرت می گذاری^۲
 روزهای نمی دانم کی
 آی سی یوهای نمی دانم چی
 بیمارستانهای نمی دانم کجا

تو را روی نوار
نوار را روی تو
خودم را روی هر دو تاشان خط بیندازی
فیلمی سیاه-سفید و نوستالژیک
که هی می‌پرند بالا
هی می‌افتند پایین
پر دارند اما فرشته نیستند
می‌پرند اما پرنده نیستند
زن دارند اما تو را حامله نبوده اند، نیستند
تنها جمیله‌هایی دارند
عاشق قیصرهایی که فرمان هاش
توی صحنه‌ها
روی منحنی‌های ارگاسم
صحنه را خالی
خالی‌ها را پر از منی منی می‌کنند

فشارم بده، زور بزن
رگ‌های صورتت را خونی کن
تورمی که خون برنزی رنگش در ورید هاش مستراح کنند
و لَخته لَخته
تکه تکه
خلاف عقربه‌های ساعت
خلاف محور زمین
خلاف حرکت مفصل‌ها
خلاف به یاد نیاوردن هات
در هم ازدحام کنند

دست روی زانو
 مچ زیر چانه
 چشم را رو به هیچ
 تمرکز کن
 رفته‌ها را جلوتر به یار
 جلوی چشم هات به صف بکش
 قدم روها را پیاده رو بده؛ ایست کن
 از راست یا چپ یا هر طرف که گُهِ گیجه تر باشد
 بگو که گلنگندها را بکشند بیرون^۱
 به جاش تمام‌هایت را بار بزن
 حالا فرمان آتش بده
 یکی یکی شلیک کن
 بزن
 بکوب
 برقص
 جلوی جوخه‌ی اعدام بندری، لُری، دیسکوی باباگر می برقص
 وباز فکر کن
 فکری شو
 فشار بده
 فشاری شو
 تمرکز کن
 مرکز گریز باش!
 رگ‌های غیرت‌یات را متوحش کن!
 زور بزن مرا
 به شکل‌های گوناگون
 شبیه دختر تا شده‌ای از تک و تا افتاده

شبیه دختری فلترونی صاف و مرمری در ستون‌های تخت جمشید

شبیه دختری دختر ندیده با لب‌های آخته در آستانه‌ی شیوع

شبیه دختری گریخته از یک رمان ممیزی

شبیه شعری که دختر شدو دست به دست دستمالی ماند

شبیه هیچی که شبیه تو نبود

شبیه شبیه نبودن‌ها

شبیه بیضه‌های تابه‌تای حواله داده به زندگی

شبیه ران‌های رسیده به انحنا

شبیه افتخارهای چسبیده روی یونیفورم توی انباری

شبیه دالان‌های پا نخورده‌ی متروک

شبیه شبیه نبودن‌ها

شبیه این‌ها نگهم دار

حلقوی، بیضوی

باسازی که از یک مقعد در حال انقباض بیرون می‌جهد

بجهان مرا به بیرون درخودت نگه ندار

در خودت مرا نیروران

من محصول تو نبوده‌ام. ونیستم

شبیه شرکت‌های کارمند مدار

شبیه کارندهای شرکت برو

شبیه تمام اینهایی که مصرف شدند

شبیه انکار

شبیه مشروع

شبیه ارضا

شبیه اغوا

شبیه مفعول

شبیه همین‌ها که تو را دارند منقبض می‌کنند تا مرا منفجر کنی بیرون

شبیهِ این‌ها نباش
 بیا و از من بگذر از من نخواه از من نریز
 حالا شکل نگه داشتنت را تغییر بده
 یبوستی نکن مرا
 برین مرا اکنون

سحر آریا

در روده‌های درد

رودی سریز ام

بر هیبت تنی که بو می‌کرد

دکمه‌ای را که روی انبوهی از آوار و آه

در حال وارفتن بود

از مرزهای پیراهنی که شهیدن

در دست دهقان می‌سوخت

فدا شدم

قطار شد

و ریل‌ها پیچیدند

به سیم‌های خاردار

مادرم از پشت نرده‌ها می‌لرزیدند
 پرده از پشت نرده‌ها می‌لرزیدند
 کلاغ‌ها از پشت نرده‌ها می‌لرزیدند
 و خدا آب دهانش را قورت داد

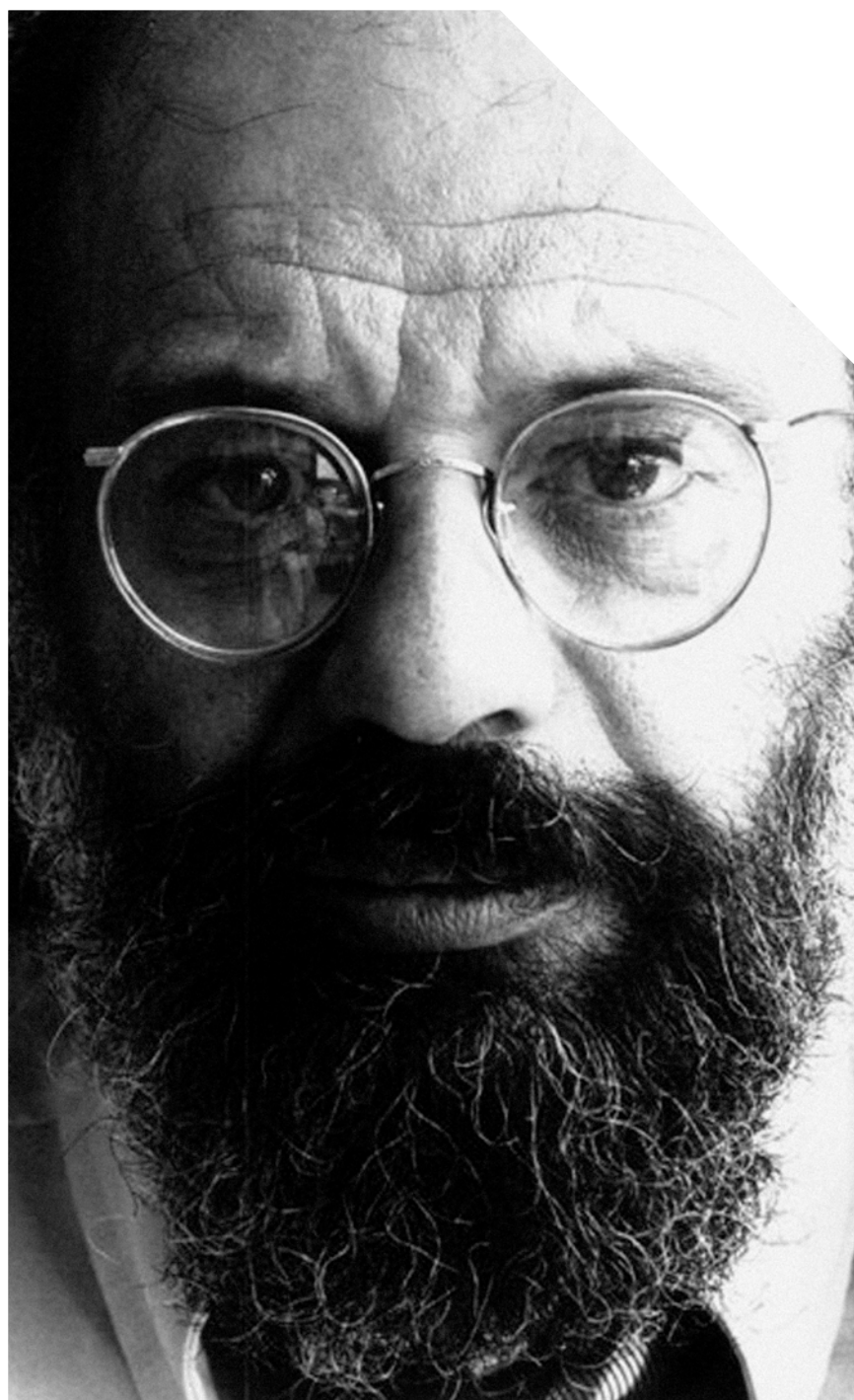
– بیا!

از در پستی بیا!

سر باز کردند
 زخم‌های بوسیده
 و تن
 که کابوس سربازهای دلیرش را می‌فرستاد روی مین
 رودی شد
 که دارد این جا
 نشست می‌کند...!

– منو بغل کن

زنی پیاده می‌شود
 در روده های شهر
 سوت قطار می‌پیچد..



امید شمس

| مقدمه‌ی مترجم بر شعر زوزه اثر آلن گینزبرگ |

از زمان اولین انتشار این برگردان در فصلنامه‌ی زنده رود بیش از یک دهه می‌گذرد. در این یک دهه «زوزه» بیش از هر چیز عرصه‌ی رقابت بوده است. بیش از ده ترجمه‌ی دیگر در طول این سال‌ها منتشر شده است یا مترجمانشان وجود چنین برگردان‌هایی را اعلام کرده‌اند. از همان زمان تا امروز چندین مقاله‌ی تند و تیز در باب صحت و دقت این ترجمه‌ها قلمی شده و جدل‌های بسیاری میان مترجمان با ادعاهای گوناگون شکل گرفته است. بسیاری از شعرها و شاعران در این دهه و دهه‌های قبل موضوع بحث تأثیر پذیری و یا حتی کپی برداری از این شعر و شاعران اش بوده‌اند. در این میان بوده‌اند منتقدانی که مترجم این شعر را به نام جویی از کنار ترجمه‌ی این شعر متهم کرده‌اند. آخرین نمونه‌ی این حرف‌ها را در نوشته‌ای از علی سطوتی خواندم که کار انبوه مترجمان زوزه را «فضل فروشی» دانسته است. زمانی که من این شعر را ترجمه کردم از این انبوه خبری نبود و من نمی‌دانم چطور شامل این حکم شده‌ام و نمی‌دانم چرا ترجمه‌ی دوباره‌ی این شعر توسط دیگران باید «فضل فروشی» قلمداد شود.

جالب اینجاست که به همین قلم نوشته‌ی دیگری خواندم تحت عنوان «نامه به شاعران مطرود» که تلاش می‌کند در قالب نامه‌ای خطاب به شاعرانی که (فارغ از چند

و چون و ضعف و قوت شعرشان) کمترین تشابه سبکی، بوطیقایی و زیباشناسی با یکدیگر ندارند هویتی نسلی و مکتبی را جعل کند که در تک تک جملات اش می‌توان توهم هم ذات پنداری با شاعر همین شعر و هم نسلان او را به وضوح دید.

الغرض، فارغ از تاثیر گذاری عمیق این شعر بر معدودی از شاعران فارسی زبان، آنچه نتیجه‌ی واقعی انتشار این شعر به زبان فارسی بوده است بدل شدن شعر گینزبرگ و به خصوص «زوزه» به الگویی برای رونویسی و گرتة برداری تکنیکی (آن هم از دم دستی‌ترین و بی مایه ترین آن‌ها) بوده است. گرتة برداری‌هایی که با کمال تعجب می‌خواهند خود را همچون آثار پیشروی شعر فارسی جا بزنند و باز در کمال حیرت نظریه پردازان همین شعرهای تقلبی شاعران زبان یا شاعران پست مدرنیست را که به طور طبیعی از گسترش و رادیکالیزه کردن پیشنهادات شاعرانی چون گینزبرگ به وجود آمده‌اند و ادامه‌ی طبیعی سنت «شعر نوی آمریکایی» هستند را به «ارتجاع» متهم می‌کنند و خود را پیشرو می‌دانند. این داعیه‌ها بیش از آنکه خنده دار باشد، هشدار دهنده است چرا این نویسندگان با کمال اطمینان در جراید مملکت می‌نویسند و در میان این همه مدعی آکادمیک و غیر آکادمیک شعر انگلیسی و فارسی هیچ کس نیست که به این رمیدگی نظری لجام بزند و این گرد و خاک را بخواباند تا این مضحکه‌ی بی سوادان پرمدعا آشکار شود. در این میان، عموم خوانندگان شعر فارسی در انفعال کامل و بدون کمترین دانش تاریخی از آنچه در شعر فارسی تا به امروز گذشته است این مدعیان را به صرف راحت الحلقوم بودن آثارشان و روکش پر زرق و برق نظریه‌هایشان پذیرا می‌شوند، یا اینکه بدون هیچ واکنشی همچون تماشاگران یک فیلم نه چندان مهیج به این معرکه می‌نگرند. نقد ادبی ما را شارلاتانیسم ادبی دارد می‌کشد. جواز منتقد ادبی بودن را چاپ یک مقاله در این جراید پرت پوچ پنج ریالی صادر می‌کند. جرایدی که زیر نظر کسانی اداره می‌شود که به واسطه‌ی چاپ یک مجموعه شعر یا داستان یا خویشاوندی با فلان مترجم یا فلان منتقد مسئول صفحات ادبیات هستند. امروز اهمیت منتقد به کمیت کار اوست. در عین حال گسست کاملی که میان روشمندی نقد آکادمیک (که خود از نیم قرن پیش در اغما به سر می‌برد) و نقد ژورنالیستی رخ داده است، منتقدانی را برساخته که به راحتی آب خوردن واقعیت‌های تاریخی را در ادبیات

فارسی و ادبیات جهان وارونه می‌کنند یا تاریخ‌های جعلی را با اعتماد به نفس کامل و در تیراژهای بالا منتشر می‌کنند. در این میان نه سردبیرهای جراید کمترین اشرافی بر این نظریات و تطابق آن‌ها با واقعیت دارند تا بر این هرزه پراکنی‌ها لجام زنند و نه اساساً کل قضیه در این بلبشوی مملکت به یغما رفته‌ی ما آنقدر اهمیت دارد که کسی بخواهد دخالت کرده موضوع را روشن کند. نقد ادبی ما را لمپنیسم میان مایه ای که داعیه‌ی رادیکالیسم سیاسی و ادبی دارد در باتلاق چرند نویسی خود دارد خفه می‌کند. تاثیر دیگری که «زوزه» بر فضای ادبی و روشنفکری ما گذاشته شکل دادن به یک مُد زندگی است. مُدی که حالا بن مایه‌ی هویت سازی‌های ادبی مضحکی شده است که تنها کاریکاتوری بوژوایی از زندگی بوهمی نسل بیت است. نیازی به نام بردن از این هویت‌ها نیست، کافی است به تظاهرات پوچی که بخش عمده ای از فضای ادبی این روزهای ما را تحت عنوان شاعرانی - به ظاهر و در ظاهر - مخالف خوان فراگرفته است بنگریم. کافی است به ژست‌های خنده دار «ما آشغال ایم» (حالا دیگر همه شناختیم شان) در این فضا بنگریم تا این کاریکاتورهای زمخت را تشخیص دهیم. جالب‌تر حجم سوت و کف زدن‌هایی است که نثار این ژنرال‌های اتاق نشمین می‌شود. ژنرال‌هایی که سبک زندگی چریک‌های زندگی روزمره را بدل به ژست‌های بی‌خطر و ملوس محفلی کرده‌اند. آن طرز زندگی که در طول یک دهه مبارزه‌ی خونین چهره‌ی جدی، عبوس، مذهبی و بی‌نهایت اخلاقی زندگی آمریکایی را تغییر داد، امروز بدل به چاشنی مهمانی‌ها و محافلی شده است که یک وجب آن سو تر از دیوارهای خانه یا کافه (درست همانجایی که واقعیت با مشتهای گره کرده منتظر این جنگجویان دستکش مخملی است) جرات بروز ندارد. ژست شاعری را که برای انتشار کتاب اش محاکمه شد امروز کسانی نمایندگی می‌کنند که شعرهایشان تنها نمایانگر اوج ناامیدی رقت انگیز آن‌هاست که تمامیت سیاهی‌های زندگی تحت ستم را پذیرفته‌اند تا فقط یک ژست توخالی را برای خود نگه دارند.

در این میان تنها و تنها یک چیز به چشم نمی‌خورد. یک تحلیل عمیق و یک نقد جدی ناظر به ضعف‌ها و قوت‌های شعر «زوزه». حتی یک مقاله در تحلیل این شعر نوشته نشده است. جز ستایش‌های بی‌سر و ته و مجیزهای بی‌مایه هیچ چیز درباره‌ی

این شعر گفته نشده است. در این یادداشت من سعی دارم از این مدیحه سرایی فاصله بگیرم و به آن تحلیل انتقادی نزدیک شوم. به گمان من بعد از یک دهه شایسته است تا جایگاه واقعی این شعر در سنت شعر نوی آمریکا و موقعیت اش در شعر فارسی بررسی شود. اینکه این شعر چه راههایی را گشوده و چه راههایی را نرفته باقی گذارده است. هر آنچه در حوزه ادبیات پس از سال ۱۹۴۵ در آمریکا نوشته شده است را بدون در نظر گرفتن پس زمینه سیاسی و اجتماعی آمریکای پس از جنگ جهانی دوم، ممکن نیست بتوان به درستی تحلیل کرد. جهانی که از پس دو جنگ جهانی شکل گرفت، جهان پسا-هولوکاست و پسا هیروشیما. جهانی یکسر متفاوت است. جهانی که جروم راثبرگ در مقدمه‌ی آنتولوژی «هزاره» به زیبایی آن را توصیف می‌کند: «نیم قرنی از شهرهای ذوب شده و زمین سوخته، دودکش‌هایی که خاکستر انسان‌ها را در هوا پخش می‌کنند؛ بردگانی در کمپ‌های کار اجباری و گولاج‌ها، ملت‌هایی که ملت‌های دیگر را به بردگی می‌گیرند، نژاد پرستی، آپارتاید. در این تاریکی وعده‌های عالی و اغلب گوش خراش آوانگارد دیگر پیدا و پایدار نبود».

در نهایت وحشت دوران جنگ سرد و زندگی در دوران پسا-بمب تمام نسوج زندگی را در برگرفته بود. دورانی که ویلیام کارلوس ویلیامز به دقیق‌ترین وجهی آن را توصیف کرده است. دنیایی که در آن جنگ «نخستین و تنها چیز در جهان امروز است». او در شعر «نرگس آن گل سرسبز» می‌نویسد:

بمب به همه چیز پایان داد.

[...]

در سکوت.

بمب سخن می‌گوید.

همه‌ی بیدادها

از محاکمه‌ی جادوگران در سالیم

تا اخیرترین

کتاب سوزی‌ها

اعتراف به این هستند

که بمب
وارد زندگی‌های ما شده
تا نابودمان کند.

چنین دورانی یک خط مرزی میان خود و تمام دوران مدرن و غیر مدرن پیش از خود می‌کشد. در این میان، دو رویکرد اساسی به شعر شکل می‌گیرد. دهه‌ی اول آمریکای پسا-جنگ در سیطره‌ی کامل وارثان نوعی از «مدرنیسم» ادبی است که خود را وامدار البوت و به خصوص نوشته‌های انتقادی او می‌داند. مهم‌ترین چهره‌های نظریه پرداز این مدرنیسم، دلمور شوارتز، جان کراو رانسوم، و آلن تیت هستند. بر خلاف آنچه تصور عام (به خصوص در ایران) از «مدرنیسم» به معنای یک رویه‌ی ادبی مطلقاً نوگراست، آنچه اینجا به نام مدرنیسم «البوت» و وارثان او مطرح می‌شود نه تنها هیچ معنایی از نوگرایی در خود ندارد، بلکه بازگشتی آشکار به سنت والای شعر موزون و مقفای انگلیسی و مخالفت سرسختانه با هر شکلی از تجربه گرایی در شعر و همچنین پس زدن کامل شعر آزاد آمریکایی است که میراث والت ویتمن، گرتروود استاین و مدرنیست‌های متقدم است. قطعاً در ذهن خواننده این پرسش شکل خواهد گرفت که چگونه البوت شاعر شعری همچون «سرزمین هرز» که اثری کولاژ گونه است به عنوان آموزگار نظری مکتبی واپسگرا معرفی می‌شود. به این سوال باز می‌گردیم اما پیش از آن باید کمی بیشتر با مختصات این گرایش ادبی آشنا شویم. دلمور شوارتز در سخنرانی با عنوان «وضعیت اکنون شعر» به سال ۱۹۵۸ چنین گزارشی از دهه‌ی نخست شعر پسا-جنگ ارائه می‌دهد:

«انقلاب شاعرانه، انقلاب در ذائقه‌ی شاعرانه که تحت تاثیر نوشته‌های انتقادی البوت پدید آمده بود. خود را چنان در قدرت مستقر کرده است که نه تنها در حوزه‌ی شعر و نقد شعر بدیهی فرض می‌شود بلکه در حوزه‌ی آموزش ادبیات هم اینچنین است. وقتی ادبیات خود را مستقر کند دیگر انقلابی نیست، اما چیزی است بسیار متفاوت با آنچه بود زمانی که تلاش می‌کرد تا خود را در مقابل مخالفت ادبیات رسمی

اثبات کند. بنابراین خصیصه‌ی برجسته‌ی شعر نسل شاعران نوآمده، پیش فرض گرفتن آن مفهوم بی چون و چرای شعری است که حاوی تغییر شکلی رادیکال در ذائقه و حساسیت شعری بود. تا آنجا که اگر اکثریت شاعران جدید نقطه‌ی آغاز شعر خود را در لحن شاعرانه و ذائقه‌ی ادبی نسل پاوند و الیوت دنبال می‌کنند، موتیف‌ها و نگرش‌ها در بطن شعرشان چنان اطمینانی را بوجود آورده که گاه شعرشان مطیع و ملایم به نظر می‌رسد»

این توصیف از انقلاب شاعرانه و انقلاب در ذائقه‌ی شعری اگرچه به ظاهر پیشرو و حتی رادیکال به نظر می‌رسد اما حقیقت آن زمانی آشکار می‌شود که شوارتز مدلی از شعر مطلوب خود را ارائه می‌دهد. شعری از اسنادگراس:

The green catalpa tree has turned
All white; the cherry blooms once more.
In one whole year I haven't learned
A blessed thing they pay you for.

شعری که به وضوح مقفا و موزون است. آنچه بیش از همه جلب توجه می‌کند این است که چگونه شعرهایی چون «سرزمین هرز» یا «کانتوها» می‌توانند منشاء چنین شعری باشند. مساله صرفاً تأثیر کار این شاعران نیست بلکه مساله نوع درک شوارتز از ویژگی‌های اصلی شعر این شاعران است. به معنای دیگر، آنچه شوارتز در کار پاوند و الیوت برجسته می‌کند دقیقاً آن بخش‌هایی از کار این دو شاعر است که هیچ ارتباطی با اهمیت آن‌ها در شعر مدرن ندارد. برای فهم ارتباط میان شاعرنی چون شوارتز و هم‌سلان او (رابرت لاول، راندال جارل، کارل روتکه) نیازمند فهم این نکته هستیم که درک این شاعران از «مدرنیسم» در کار پاوند و الیوت چیست؟

از منظر شوارتز آنچه نگرش انسان مدرن به «وجود» را توضیح می‌دهد «توسعه‌ی درکی تاریخی» و «آگاهی از تجربه در بستری روانکاوانه» است. اما چگونه درک تاریخی

(و نه درکی از تاریخ) می‌تواند در مهم‌ترین کارهای الیوت و پاوند یعنی «سرزمین هرز» و «کانتوها» دیده شود؟ بستر اصلی این دو شعر را «کولاژ» تشکیل می‌دهد یعنی کنارهم گذاردن عناصر نامتجانس بدون هیچ تلاشی برای قاعده مند کردن و متجانس کردن آنها. چنین تکنیکی اتفاقاً به جای آنکه بر درکی تاریخی اشاره داشته باشد به روش ادراک چند تکه و نامتجانس انسان مدرن از وضعیت‌ها بدون هیچ ترتب و توالی منطقی و خطی تاکید دارد. نهایتاً هر دو عاملی که شوارتز برای کار پاوند و الیوت برمی شمرد تلاشی برای درهم شکستن این روش کولاژ وار و تبدیل کردن این فضای نامتجانس به حوزه ای منظم و دسته بندی شده بر اساس یک نظم خطی است. دیوید آنتین این نگرش شوارتز را چنین توضیح می‌دهد: «اگر این ویژگی‌هایی است که شوارتز به دنبال آنهاست ما با شعری مطلقاً کلاسیک سرو کار داریم... شاعران نسل شوارتز هرگز هیچ چیزی از ویژگی‌های جزئی انسان و یا تجربه‌ی سیاسی او را در شعر خود عرضه نکرده اند»

حال به توصیف دیگری از یکی از نظریه پردازان همین نسل یعنی آلن تیت نگاهی بیاندازیم.

«جنبش رمانتیک به خواننده می‌آموزد تا به دنبال ابژه‌های ذاتاً شاعرانه بگردد و به آنها به گونه ای احساسی و به روش‌های تجویز شده‌ی مشخصی پاسخ دهد... شاعران مدرن هیچ ابژه‌ی ذاتاً شاعرانه ای ارائه نمی‌دهند؛ و همچنین به خواننده نمی‌آموزند که چه چیزی درباره‌ی این ابژه‌ها احساس کند. پس تمام تجربه‌ها امکان این را دارند که مصالح شعر باشند - نه فقط تجربه‌های زیبا و مورد توافق - و شاعر مدرن این را برای ما ممکن می‌سازد که به این تجربیات به تمام روش‌هایی که انسان‌ها در هرکجا ممکن است احساس یا فکر کنند» پاسخ دهیم (...)

برای (شاعر مدرن) شعر یک بسته‌ی مخصوص با روبان صورتی نیست بلکه یکی از روش‌هایی است که ما برای شناخت دنیا در اختیار داریم.

آوریل بی رحم‌ترین ماه است
 یاس‌ها را از خاک مرده می‌رویاند
 خاطره و اشتیاق را به هم می‌آمیزد
 با باران بهاری ریشه‌های خوا برفته را بیدار می‌کند.
 ما را گرم نگه داشت زمستان
 با برف فراموشی زمین را پوشاند
 با ریشه‌های خشک کمی زندگی داد. (سرزمین هرز- برگردان محمود داوودی خلیل پاک نیا)

آیا در این قطعه شاعر به ما نمی‌آموزد که چگونه ابژه‌های شعر را احساس کنیم؟ از طرف دیگر شاعری همچون آرتو که آشکارا به تمام تجربیات فارغ از اینکه زیبا هستند یا نه، شاعرانه هستند یا نه، چنگ می‌زند باید شاعری مدرن باشد اما براساس تعریف تیت او نمی‌تواند شاعری مدرن باشد چرا که مستقیماً به خواننده‌ی خود شیوه‌ی برخورد با این تجربیات را می‌آموزد.

اما نکته‌ای که از همه‌ی این‌ها مضحک‌تر است، شاعرانی است که از نظر تیت و شوارتز در مجموعه‌ی شاعران مدرن و در ادامه‌ی سنت الیوت و پائوند قرار می‌گیرند. این توصیفی است که شوارتز درباره‌ی این شاعران جوان، در همان سخنرانی ۱۹۵۸، آورده است. «جدیدترین شاعران به نظر می‌رسد غالباً به وزن رو کرده‌اند که بسیاری از شاعران در طول قرن گمان کرده بودند که باید از آن برحذر باشند». جالب است که وزن از نظر شوارتز و تیت به هیچ عنوان به خواننده نمی‌آموزد که چگونه باید ابژه‌های شعر را حس کند و به آن‌ها پاسخ دهد. در هر حال، با همین یک جمله شوارتز آشکارا بخشی از تاریخ شعر آمریکا در دهه‌ی پنجاه را تحریف می‌کند و شاعرانی را از قلم می‌اندازد که بدنه‌ی اصلی شعر نوی آمریکا از آن زمان تا کنون را تشکیل داده‌اند. شاعرانی چون جان اشبری، گرگوری کورسو، آلن گینزبرگ، رابرت کریلی، دنیس لورتاف؛ کنت کاج، کنت رکراث، فیلیپ لامانتیا و فرانک اوهارا که هیچکدام «به وزن» در معنای مورد نظر شوارتز «رو نکرده بودند».

اما چرا این شاعران در آثار شوارتز و تیت و رانسوم (که هرکدام دارای جایگاه

بالایی در حوزه‌ی آکادمیک بودند) هیچ جایگاهی نداشتند؟ پاسخ به این پرسش ما را به پرسش نخست رهنمون می‌شود. یعنی نوع رابطه‌ی این منتقدان با مدرنیسم و تعریف آن‌ها از مدرنیسم الیوت و پاونند. آلن تیت در مقاله‌ای در کتاب «مقالاتی برای چهار دهه» درباره‌ی این شاعران چنین می‌نویسد. «بخش اعظمی از به اصطلاح شعر بیست سال گذشته، صرفاً ضد شعر است، نوعی پارازیت در بدنه‌ی شعر بدون هیچ استثناء خاصی که به ما گوشزد کند هنوز می‌توان شعر نوشت». چقدر این نوع تحلیل و این ادبیات برای خواننده‌ی فارسی زبان که نوشته‌های نظریه پردازان ساده نویسی، و یا منتقدانی همچون سطوتی و ایمانیان، و یا نقدهای مخالفان شعر دهه‌ی هفتاد در همان دوران را خوانده باشند، آشنا خواهد بود. بگذریم اگرچه در جایی مناسب‌تر به این مقایسه بازخواهیم گشت. اما آلن تیت در ادامه‌ی این توصیف غریب چنین می‌گوید: «قافیه پردازی ساختار اولای نظم شعری است. (قافیه پردازی) به خواننده و به خود شاعر اطمینان می‌دهد که شاعر بی‌نظمی را هم بیرون از خودش و هم در درون ذهنش تحت کنترل دارد». پس از نظر آلن تیت شاعر مدرن از طرفی باید تمام تجربه‌ها را در شعر راه دهد و در عین حال نباید به خواننده روش خاصی برای درک این تجربه‌ها را تلقین کند و از طرف دیگر باید هر بی‌نظمی را در بیرون و درون تحت کنترل داشته باشد. آیا متناقض‌تر از این می‌توان سخنی بر زبان راند؟ شاعر چطور می‌تواند همه چیز را در کنترل داشته باشد و در عین حال شیوه‌ی خاصی در برخورد با شعر را به خواننده تحمیل نکند؟ و چنین شعری چگونه می‌تواند روشی برای شناخت دنیا باشد در حالی که هر بخشی از دنیا را که در حیطه‌ی قافیه نمی‌گنجد را باید ناشناخته باقی بگذارد یا به شعر دیگری محول کند؟

اینجا نقطه‌ی تلاقی این نظریه پردازان با الیوت منتقد و نظریه پرداز است. اینجاست که می‌توان الیوت این شاعران را بازشناخت. دیوید آنتین به بهترین وجهی این نقطه‌ی تلاقی را توضیح می‌دهد: «برای الیوت، تیت، شوارتز و بعدتر برای لاول، از دست دادن وزن برابر است با از دست دادن نظم اخلاقی». آنتین برای اثبات ادعایش به نوشته‌ی الیوت درباره‌ی بودلر اشاره می‌کند آنجا که الیوت می‌نویسد: «بودلر درک کرد که آنچه روابط میان زن و مرد را از حیوانات جدا می‌کند، دانش انسان از خیر و شر است... در

حالیکه او درکی ناقص، مبهم و رمانتیک از خیر داشت، قادر بود درک کند که عمل جنسی شر است و در عین حال کمتر از اتوماتیزم زاد و ولد جهان مدرن خسته کننده است...»

آنتین توضیح می‌دهد که این نگرش سعی دارد تا بودلر را همچون الیوت تابع اخلاقی معرفی کند که روابط جنسی خود را مبتنی بر محوری با دو نشانه: خیر و شر، تفسیر می‌کند. این در حالی است که بودلر هرگز عمل جنسی را «شرورانه» توصیف نمی‌کند. بلکه می‌گوید «شهوانیت بی نظیر و برتر عشق در قطعیت گناه کردن نهفته است». این نگرش دوقطبی الیوت همان نگرشی است که ذات متافیزیکی مدرنیسم او و پیروانش را می‌سازد. در تقسیم بندی کلینت بروکس از شعر «برون گذار» و «درون پذیر» می‌توان به برداشتی ناقص از چیستی این متافیزیک رسید. در واقع بروکس شعر مدرن را شعری برون گذار می‌داند که وجوه متناقض تجربه را از شعر بیرون می‌گذارد و در مقابل شعر رمانتیک را شعری درون پذیر می‌داند که این تناقضات را وارد شعر کرده و آن‌ها را از طریق تخیل به مجموعه ای واحد بدل می‌کند. گذشته از ایراد فاحشی که این نگرش درباره‌ی شعر رمانتیک دارد و بهترین مثال برای نقض آن آثار غیروایی بلیک (وصال بهشت و دوزخ) و ضد روایی بایرون (دوزوان) است، اما آنچه در حوزه ی شعر مدرن توضیح می‌دهد می‌تواند سرشت نمای آثار الیوت و پیروانش باشد. حالا می‌توانیم به پرسشی که در ابتدا در باره ی الیوت بی پاسخ گذاشتیم بازگردیم. اینکه چطور شاعر «سرزمین هرز» را می‌توان پدر ادبی شاعران واپسگرایی چون شوارتز و اسنادگراس دانست. الیوت در مقاله ی "تاملاتی در باب شعر آزاد" به صراحت اعلام می‌کند چیزی به نام آزادی در ادبیات معنایی ندارد و به همین شکل شعر آزاد نیز هرچه باشد آزاد نیست. اگر این اظهار نظر الیوت را در کنار مقاله ی بسیار معروف او "سنت و استعداد فردی" بخوانیم می‌توانیم به پاسخ پرسش خود نزدیک شویم. الیوت در "سنت و استعداد فردی" هنر را در سپهر تداوم سنت توضیح می‌دهد که درون این سپهر هنرمند تغییراتی جزئی ایجاد می‌کند. "درک تاریخی" که مورد تاکید الیوت است برای او در حوزه ی حفظ برخی از اصول سنت شعر انگلیسی معنا می‌یابد. او این اصول را غیرقابل خدشه می‌داند و از همین رو آزادی را در هنر نمی

پذیرد. در حقیقت "درک تاریخی" از نظر الیوت برای هنرمند نوعی مسئولیت اخلاقی در قبال سنت ایجاد می کند، نوعی "ضرورت برای تمکین کردن، سازش کردن". بخش مهمی از این سنت مساله ی وزن است. بخش دیگری از آن مساله ی ساختار منسجم است. در واقع الیوتی که منبع الهام شاعرانی چون شوارتز است، بیشتر الیوت نظریه پرداز است و کمتر الیوت شاعر. نکته اینجاست که «سرزمین هرز» تنها اثر الیوت است که از فیلتر حذف های کولاز وار پاوند عبور کرده است. نکته ای که درباره ی متافیزیک مدرنیستی الیوت گفتیم به هیچ عنوان درباره ی پاوند و «کانتوها» صدق نمی کند. در حقیقت آنچه در الیوت، لاول و شوارتز می توان یافت نه تنها «مدرنیسم» نیست بلکه احیای دوباره ی کهنه ترین سنت های شعر کلاسیک است. نگاه کاتولیک الیوت به شعر، سنت، و تاریخ در برخورد با مدرن های زمانه ی خود همچون ویلیامز و استاین، مطلقاً هیچ تغییری نمی کند، و محدود تاثیر پذیری او از پاوند به خاطر بدخوانی او از پاوند به عنوان شاعر احیا کننده ی شاهکارهای باستان، و شاعر تاریخ است. این درحالی است که ذهنیت کولاز گونه ی پاوند به هیچ عنوان دغدغه ی تاریخ ندارد، بلکه دغدغه ی اصلی او فرایند تکه تکه ی تجربه و یادآوری است. اگر نظارت پاوند بر نسخه ی نهایی «سرزمین هرز» نبود هیچ اثری از مدرنیسم (به آن معنایی که پاوند، استاین و جویس را مدرن می دانیم) در کار الیوت قابل ردگیری نبود. به این قطعه از کانتوی صد و شانزده توجه کنید:

نپتونوس آمد

ذهن اش جهنده

مثل دلفین ها

این مفاهیمی که ذهن انسان به چنگ می آورد.

تا کیهان را بسازد-

تا به ممکن دست یابد-

درهم ریخته، متلاشی به خاطر یک خطا

اما یک Record

یک Palimpsest

نور کوچکی

در تاریکی ژرف

- پناهگاه

پیری «غریب» مرده در ویرجینیا

جوانکی نا مْهیا زیر بار record ها

تصویر مدونا

بالای ته سیگارها

و بالای مدخل

«انبوهی از قوانین ساخته است»

(mucchio di leggi)

این شعر با هیچ یک از موازین نظری مطلوب الیوت، شوارتز و تیت همخوانی ندارد. نه با درکی تاریخی، نه با آگاهی از تجربه‌ی روانکاوانه، نه با بیرون گذاردن تجربه‌های متناقض و نه با آن نگاه عجیب و غریب به وزن و کنترل اجزای شعر توسط شاعر. در حقیقت این بخش از «مدرنیسم» به همراه تجربه‌های شاعرانی چون استاین به خصوص در حوزه‌ی شعر منشور و در کتابی چون "Tender Buttons"، منبع اصلی شکل‌گیری سنتی است که برای اولین بار و سی سال بعد از شکل‌گیری‌اش، دونالد آلن آن را «شعر نوی آمریکایی» نامید. تاثیر ویژه‌ی پاوند بر شاعران بلک ماونتین به ویژه چارلز اولسن، در دو حوزه قابل ردیابی است. یکی تاثیر عمیقی که از فلسفه‌ی کولاژهای پاوند در کار این شاعران باقی مانده است و دیگر تاثیر اصطلاح "Paideuma" که پاوند آن را «صورت بندی ذهنی و ویژگی‌ها و ظرفیت‌های یک دوره‌ی زمانی خاص یا یک نژاد خاص» تفسیر می‌کند.

اما آنچه شعر گینزبرگ و نسل بیت را با کار پاوند پیوند می‌زند و در عین حال از حوزه‌ی پیشین مدرنیسم جدا می‌کند باز هم مساله‌ی کولاژ است، اما این بار درک متفاوتی از کولاژ سرلوحه‌ی کار این شاعران قرار می‌گیرد. مهم‌ترین رخدادی که در

شعر گینزبرگ به طور خاص و نسل بیت به طور عام رخ می‌دهد، دموکراتیزه کردن زبان شعر است. تلفیق گونه‌های محاوره‌ای زبان با اشکال ادبی، و همچنین وارد کردن ویژگی‌های «فاکتوال» یا «واقعی» که متضمن هیچ مفهومی جز تاریخ نگاری شخصی شاعر از زمانه و حوزه‌ی زیستی او نیست. مثل نام مکان‌های خاص و اشخاصی که در زندگی شخصی شاعر حضور دارند، و همچنین وارد کردن واژه‌های کثیف و غیرشاعرانه و به نوعی ضدشاعرانه به شعر، همه از دستاوردهای این شاعران است اگرچه هرکدام از این‌ها را می‌توان در کار یکی از شاعرانی که حکم نیاکان ادبی این نسل را دارند، ردگیری کرد. برای مثال ایجاد فضایی برابر برای حضور واژگان در شعر به وضوح به تاثیر ویتمن بازمی‌گردد که به دنبال استفاده از «تمام واژگان موجود، واژه‌های بد و هر واژه‌ی دیگری... گنجینه‌ای بیکران، یا مجموعه‌ای از گنجینه‌های بیکران» بود. همچنین شکل دادن به کولاژی از تصاویر شاعرانه و واقعی در کنار لحن‌ها و فضای‌های نامتجانس، بی شک تاثیر پاوند را بر این شاعران آشکار می‌کند. در عین حال باید این نکته را در نظر داشت که در مقابل سنت گرایان پیرو الیوت که به دنبال احیای آن سنت کبیر انگلیسی در شعر بودند و در عین حال رمانتیک‌ها را به جهت دادن به ذهن خواننده متهم می‌کرد. گینزبرگ مستقیماً به سراغ رمانتیک‌ها می‌رود اما در میان رمانتیک‌ها هم می‌توان دو رویه‌ی کاملاً متضاد را ردیابی کرد که به سهم خود در روشن کردن سنتی که گینزبرگ و نسل بیت وامدار آن هستند و خود آن را به نسل‌های بعدی همچون شاعران زبان منتقل کرده‌اند، راهگشاست.

جروم مکگان به درستی میان رویه‌ی وردزورث و بلیک در آثارشان تفاوت قائل شده است، این تفاوت می‌تواند دو سنت را در حوزه‌ی «سیاست شعر» توضیح دهد. تا آنجا که به وردزورث مربوط می‌شود شعر او در چارچوب روایتی می‌گنجد که خود را در توالی گذشته، حال و آینده و در حکم تدام ارزش‌های حاکم بر جامعه توصیف می‌کند. اما آنچه بلیک را از این مسیر جدا می‌کند پیش از هر چیز ضدیت او با نگرش دوقطبی است که در کار الیوت (به جز سرزمین هرز که پرش‌های روایی آن حاصل ویرایش و حذف‌های کولاژگونه‌ی پاوند هستند). توضیح دادیم و این موضوع در اثر مهم اش «وصال بهشت و دوزخ» به بهترین شعر مطرح شده است. او تقابل میان ارزش‌های

جامعه را چیزی جز یک قرارداد نمی‌بیند و به دنبال برهم زدن این نظم متافیزیکی است. جدا از طرح این موضوع در محتوای اثر خود. او تقابل میان ژانرها را نیز در اثر خود برهم می‌زند. این اثر متشکل از بخش‌هایی است با عنوان «حکایت به یاد ماندنی» و بخش‌هایی با عنوان «ضرب المثل‌هایی از دوزخ» هیچ یک از این بخش‌ها مشابهتی با درک عمومی از شعر، به خصوص درک سنتی از جنس ادراک الیوت یا شوارتز، ندارد. در حقیقت وصال بهشت و دوزخ اثری است که هیچ محدوده‌ی ژانری را رعایت نمی‌کند. در بخش «ضرب المثل‌هایی از دوزخ» بلیک مجموعه‌ی واژگونه از نظام اخلاقی و ارزشی حاکم بر جامعه را ارائه می‌دهد، مجموعه‌ای که بر جسارت، سرخوشی، شهوانیت و تجربه‌گرایی تاکید می‌ورزد.

اما نکته‌ی مهم دیگر در کار بلیک دور شدن او از مفهوم روایت و توالی زمانی است که در کار وردزورث رمانتیک و در کار الیوت و شوارتز و تیت به ظاهر مدرنیست مشهود است. نفس بدون ژانر بودن این اثر و تشکیل شدن اش از قطعات مستقل که به نوبه خود از قطعات مستقل کوچک‌تر تشکیل شده‌اند این توالی زمانی و روایت‌مندی را در این اثر ناممکن می‌سازد. در بخش «ضرب المثل‌هایی از دوزخ» ما با سطرهایی کاملن مستقل روبرو هستیم که هیچ ارتباطی با هم ندارند و حتی عنوان بخش یعنی ضرب المثل بودن آن‌ها هم امری بی‌معناست چرا که پذیرفتن آنها به عنوان ضرب المثل تنها بر اساس وجه پارودیک آن‌ها نسبت به ضرب المثل‌های حقیقی ممکن است. از طرف دیگر این اثر چندین ترتیب و فهرست بندی کاملاً متفاوت دارد که در چاپ‌های مختلف آن مورد استفاده قرار گرفته است و خود نشانگر فقدان هرگونه ساختار در این اثر است.

بازگشت گینزبرگ به کار بلیک از این منظر می‌تواند بیانگر مرزبندی او با شعری باشد که به دنبال تداوم و حفظ آن «اصل اخلاقی» است که پیش از این در کار الیوت برشمردیم. با این حال شعر گینزبرگ نسبت به کار بلیک از این منظر بسیار محافظه کارانه تر و محدود تر است. اما چه در شعر زوزه و چه در شعری مانند آمریکا می‌توان به این استقلال سطرها از یکدیگر و شکل کولاژ وار اتصال آن‌ها توجه کرد.

نکته‌ی دیگری که در کار گینزبرگ بسیار اهمیت دارد تغییر موسیقی شعر آمریکایی

و نزدیک کردن آن به موسیقی طبیعی کلام است. در حقیقت، شکل تقطیع و سطر بندی شعر گینزبرگ مبتنی بر ریتم نفس انسان است. اگرچه این ویژگی را می‌توان در کار شاعرانی همچون اولسن هم به خوبی مشاهده کرد. اما نزدیک کردن ریتم و موسیقی شعر به ریتم و موسیقی کلام، آنهم کلامی پرتپش و بی وقفه، با نفس‌های کشدار و طولانی مشخصه‌ی بارز شعر گینزبرگ و تا حدودی گرگوری کورسو است. بخش دیگری از این تغییر در موسیقی شعر بر تغییر در منابعی که این موسیقی از آن استخراج می‌شود استوار است. نکته‌ای که باید درباره‌ی شعر گینزبرگ مد نظر داشت این است که او به هیچ وجه وزن را در شعر خود حذف نمی‌کند بلکه آن را به شکلی ارگانیک شکل می‌دهد. او در پاسخ به سوال توماس کلارک که «آیا می‌توان گفت که شما شعر زوزه را مبتنی بر وزن‌های کلاسیک گفتید؟» چنین پاسخ می‌دهد:

«بله، ولی کار خیلی به درد بخوری انجام نمی‌دهد، چون به واقع من با یک میزان کلاسیک کار نمی‌کنم، من با تکانه‌های عصبی و تکانه‌های نوشتاری کار می‌کردم. ببینید، تفاوت میان کسی است که می‌نشیند تا شعری را در یک الگوی مشخص و موزون از پیش تصور شده بنویسد و آن الگو را پُر کند، و کسی که با جریان‌های فیزیولوژیکی‌ش کار می‌کند و به یک الگو می‌رسد، و شاید حتی به الگویی می‌رسد که ممکن است حتی اسمی داشته باشد، یا ممکن است حتی کاربردی کلاسیک داشته باشد، ولی به این موضع به صورتی ارگانیک می‌رسد و نه به صورتی مصنوعی. هیچ‌کس هیچ ایرادی حتی به شعر پنج‌بحری دوهجایی ضرب‌انجام ندارد اگر از خاستگاهی عمیق‌تر از مغز ناشی شود، به عبارت دیگر اگر از تنفس و شکم و شش‌ها ناشی شود».

موسیقی شعر گینزبرگ ترکیبی است از موسیقی جز، به ویژه تکنیکی در نواختن ساکسیفون که آن را اسکرچ یا خراش دادن می‌نامند و مبتنی است بر دوره‌های مکرر چند نت، همچنین موسیقی رقص یونانی که یک موسیقی چهارضربی است، موسیقی متون کابالا، تانترا، اوزان سانسکریت، اما در نهایت مجموعه این منابع موسیقی خود را در حوزه‌ی نفس طبیعی انسان و شکل طبیعی سخن گفتن نشان می‌دهند. این وزن

ارگانیک از طریق تجربیات خاصی تقویت می‌شود: شمنیسم، تانتریسم، سوفیسم، و آیین‌های مختلف خلسه.

نکته‌ی دیگری که در شکل‌گیری نسل بیت اهمیت ویژه‌ای دارد احیای یکی از ویژگی‌های خاص آوانگاردهای اولیه است که دهه‌ها مسکوت مانده بود. تلفیق هنر و زندگی و به کارگرفتن هریک برای تغییر دیگری. آنچه شعر نسل بیت را شکل می‌دهد، نوع زندگی این نسل را نیز جهت داده است. «شعرآزاد» و «عشق آزاد» درکنار هم یک زیباشناسی مشخص می‌سازند. در این میان، اعتراض این نسل به وجه عبوس، اخلاقی، محدود و سرکوبگر شعر پیرو سنت الیوت، اعتراض این نسل به سبک زندگی کاتولیک، بی‌روح، جدی، رسمی، و در انقیاد دیسپلین‌های بی‌شمار در آمریکا را به دنبال داشت. در مقابل وجه آپولونی هنر و زندگی مستقر، آن‌ها جبهه‌ای دیونیزیوسی تشکیل دادند.

بد نیست تا ذهنیت جبهه مقابل را در قبال این نسل و به ویژه شعر زوزه، در نظر بگیریم. شوارتز در همان مقاله‌ای که پیش از این متذکر شدیم در این باره چنین می‌نویسد: «پیش از آنکه با جزئیات به ویژگی اکثریت شاعران جدید بپردازیم، باید به تنها جنبش نوین اخیر و تمایلات مخالف خوانی آن‌ها توجه کنیم، که همان حلقه‌ی شاعران سن فرانسیسکو است، که به رهبری کنت رکراث اخیراً خود را به عنوان ابر-بوهمی‌ها و رهبران شعر نوی آمریکا مطرح کرده‌اند. از آنجا که این شاعران شعر خود را در بارها و با همراهی موسیقی جز می‌خوانند، و از آنجا که یکی از این شاعران کتاب خود را «به شایستگی» زوزه «نام نهاده است. مناسب است اگر این شاعران را» زوزه کش «های سن فرانسیسکو بنامیم».

جدا از لحن پر از تمسخر و کنایه‌ی شوارتز در این نوشته، آنچه واضح است خشم و عصبانیت او نسبت به تمرد این شاعران از آن «اصول اخلاقی» است. گسستی که این شاعران در تداوم ارزش‌های جامعه‌ی آمریکایی ایجاد کرده‌اند برای او و هم نسلان‌اش قابل تحمل نیست. نکته‌ی دیگر اشاره‌ی او به این گروه به عنوان «تنها جنبش نوین» است که بی‌شک دروغی آشکار است. همچنین قرار دادن آن در زیر رهبری شاعری

همچون کنت رکراث شیوهی دیگری است که شوارتز تلاش می‌کند تا از این شاعران انتقام بگیرد. بد نیست همینجا اشاره ای به نوشته ای مشابه این نوشته در زبان فارسی و در باره ی شاعران زبان داشته باشیم. به این بخش از یادداشت حسین ایمانیان در مقاله ای با عنوان «براهنی و شاگردانش» دقت کنید:

«آنچه امروز شعر دههی هفتاد را یک‌سره از اعتبار می‌اندازد و به عنوان بخشی از» تاریخ ادبیات نام می‌نهد، چیزی جز همین قالب‌اندیشی و قالب‌خواهی حاشیه‌نشین‌های دههی هفتاد نیست. دههی هفتاد فقط یک مرکز دارد و آن هم شعرهای خطاب‌به‌پروانه‌ها است، شعرهایی که بلافاصله مؤخره‌ی کتاب آن‌ها را به حاشیه می‌برد... مسأله همان توضیحی است که «استاد»، چه در بایا و چه در مؤخره، ضمیمه‌ی شعرهایش کرد و شاگردهای دور و نزدیک، یکی‌یکی از بر کردند و شعر نوشتند، شعر دههی هفتادی نوشتند. براهنی نظریه‌ی شعر زبانت را به کردوکاری بلاغی فروکاست و بدین‌ترتیب نقطه‌ی پایانی بر جنب‌وجوش‌های شمایل‌گرایانه‌ی آوانگاردیستی نهاد. چه شاگردهای کارگاه و چه آن‌ها که از دور از آن کتاب آموختند، در عین تفاوت‌هایشان یک کار می‌کردند و آن کنار گذاشتن معنا بود، کنار گذاشتن هر امر متداول؛ ایشان از معنا خسته و دل‌زده بودند و نمی‌دانستند که «بی‌معنایی» را به معنای همیشه‌گی، مکرر و مبتذل شعرهای خویش بدل می‌کنند. هرچه شمایل شعر بیشتر بزرگ می‌شد و شهوت آوانگاردیسم بیشتر عمل‌گر می‌شد کم‌کم «بی‌معنایی» معنای درشت‌تر، دگم‌تر و دترمینیستی‌تری به خود می‌گرفت تا جایی که هذیان‌نویسی به منتهای افق شاعری برخی آوانگاردیست‌ها بدل شد»

هیچ تفاوتی میان این جمله که «دههی هفتاد تنها یک مرکز دارد و آن هم شعرهای خطاب به پروانه‌هاست» با این جمله‌ی شوارتز که جنبش سن فرانسیسکو «تنها جنبش نوین اخیر با تمایل به مخالف خوانی است» وجود ندارد. هر دو دروغی آشکار هستند و هر دو جمله به نویسندگانشان اجازه می‌دهند تا ادعاهای عجیب و غریب و سرشار

از تمسخر و کنایه‌شان را براین پایه‌ی جعلی استوار کنند. قرار دادن کنت رکسراث در جایگاه رهبریت نسل بیت، از جنس قرار دادن براهنی در حکم رهبر و استاد شاعران دهه‌ی هفتاد است. باز هر دو دروغ‌های بی پایه‌ای بیش نیستند و هدف از ارتکاب آن‌ها در سایه بردن تجربه‌های تک تک شاعران این دو نسل است؛ و درنهایت آنچه سخن ایمانیان اضافه بر سخن شوارتز در خود دارد این اتهام «بی معنایی» است. اتهامی که نشانگر این نکته‌ی ساده است که این خود ایمانیان است که زبان را به گونه‌ای مکانیستی بررسی می‌کند که در آن «بی معنا» بودن ممکن است. «بی معنایی» تنها زمانی ممکن است که برای معنا یک تعریف مشخص ارائه دهیم چنین تعریفی چاره‌ای ندارد جز اینکه زبان را فاقد یک ویژگی دینامیک فعال در نظر بگیرد. چرا که زبان هرگز از معنا سازی باز نمی‌ماند. اما تنها نگرشی محدود و مقید به یک برداشت خاص از معناست که می‌تواند عبارتی را معنا دار و عبارت دیگری را فاقد معنا بداند. ایمانیان در اینجا بیانگری، بازنمایی و معنا را به جای همدیگر به کار می‌برد و این درحالیست که در همین مقاله از فقدان انضباط نظری در نظریه‌های دهه‌ی هفتاد شکایت می‌کند. شاید خواننده این گریز زدن از تحلیل شعر گینزبرگ به فضای جدل‌های نظری در شعر فارسی را نامربوط بداند. اما مقصود نگارنده از این اشاره ملموس‌تر کردن موانع ارتجاعی است که در هر زبانی در سر راه شعر پیشرو قرار دارد و در تمام زبان‌ها مشابهت‌های آشکاری میان آن‌ها وجود دارد که ادعای کذب، تمسخر، تحریف و تناقض بخشی از آن‌هاست.

اما باز گردیم به مخالفت سنت گرایان در مقابل شعر نوی آمریکا. جدا از همه‌ی این موضوعاتی که در نوشته‌ی شوارتز به آن‌ها اشاره کردیم مهم‌ترین علت اصلی این انتقادهای شدید اللحن یک تضاد کاملاً سیاسی است. شوارتز در ادامه‌ی بحث خود این تضاد سیاسی را آشکار می‌کند:

«پس از جنگ جهانی دوم و آغاز عصر اتم، آگاهی نویسنده‌ی خلاق خود را در مواجهه با شیخ دولت‌های توتالی‌تر، رشد فزاینده‌ی فقر و بیچارگی ملل اروپایی، و تهدید یک جنگ ویران کننده‌ی تمدن و بشریت، می‌دید. واضح است که وقتی آینده‌ی تمدن نامطمئن باشد،

نقد زندگی آمریکایی براساس تضاد میان ایدئالها و واقعیت اکنون
 آمریکا نمی‌تواند در اولویت و الهام بخش باشد. موجودیت تمدن به
 موجودیت آمریکا و به واقعیت زندگی آمریکایی بستگی دارد و نه
 به رویای آمریکایی (کشوری برای همه شهروندانش). انتقاد کردن از
 چیزی که همه امیدها به آن بستگی دارد خود تبدیل می‌شود به انتقاد
 کردن از خود امید».

گمان نمی‌کنم لازم باشد هیچ توضیح دیگری درباره این تضاد سیاسی میان نسل
 بیت و چنین طرز تفکری داده شود. همانطور که حمله‌ی تند و تیز شوارتز پاسخی
 است به حمله‌های تند و تیز گینزبرگ به آمریکا. آغاز شعر «آمریکا» ی گینزبرگ هم
 پاسخی است به این نگرش سیاسی شوارتز.

آمریکا هرچی داشتم به تو داده‌ام و حالا هیچی نیستم.

آمریکا دو دلار و بیست سنت ۱۷ ژانویه‌ی ۱۹۵۶

ازدست این خیالات ذله شده‌ام.

آمریکا کی این جنگ بشری را تمامش می‌کنی.

بمب اتمت را بکن توی ماتحتت.

حالم خوش نیست سربه سرم نگذار

تا حواسم سرجاش نباشد این شعر را تمام نمی‌کنم.

آمریکا کی فرشته‌خو می‌شوی؟

کی لخت می‌شوی؟

کی از توی گور به خودت نگاه می‌کنی؟

کی لایق تروتسکیست‌های میلیونی‌ات می‌شوی؟

آمریکا چرا کتابخانه‌ها را همه لبریز اشک اند؟

آمریکا کی تخم مرغ‌ها را می‌فرستی هند؟

آنچه در شعر گینزبرگ اتفاق می‌افتد کشف دوباره‌ی آمریکاست. آینه‌ای که آمریکا

را به خودش می‌نمایاند. تمامی ارزش‌ها و آرمان‌هایش را در مقابل یک روح ساده لوح و طنز ویران می‌کند. هیچ چیزی از جدیت شعری که می‌خواهد خود را انقلابی معرفی کند در آن یافت نمی‌شود و آبرونی و خنده دقیقا هویتی انقلابی را در مقابل هویت عبوس، جدی و خشن آمریکا باز می‌سازد. رویا را در مقابل وعده قرار می‌دهد و پوشالی بودن وعده‌ها را نشان می‌دهد. اینجاست که گینزبرگ می‌گوید: «به سرم زده که آمریکا منم». فاصله‌ی پرناشدنی میان آمریکایی که کاراکترهای شعر زوزه و آمریکای گینزبرگ معرفی می‌کنند و آمریکایی که هر روز در رسانه‌ها معرفی می‌شود. محتوای سیاسی شعر گینزبرگ را می‌سازد. اما همینجا مهم‌ترین ایراد شعر او آغاز می‌شود. اینکه گینزبرگ از این فراتر نمی‌رود و این به هیچ عنوان کافی نیست. نمایاندن آمریکایی که در زیر بار رادیوها و تلویزیون‌ها پنهان بوده به تنهایی کافی نیست تا آمریکای واقعی را آزاد کند. روایت حاشیه نشینان جامعه‌ی آمریکا در بستری که همچنان بستر سخن قدرت است و با کلماتی که هرچند مقاومت می‌کنند اما هنوز در انقیاد نظمی هستند که خود حافظ زبان قدرت است، در نهایت چیزی را تغییر نخواهد داد. گینزبرگ به رغم همه‌ی هوشمندی‌اش در حوزه‌ی شعر، و به رغم تمام تلاشی که در جهت گشودن این حوزه به سوی سخنی چند وجهی و آزاد می‌کند، اما همچنان مهم‌ترین ویژگی شعر را که در انقیاد جامعه‌ی ای است که او با آن سر ناسازگاری دارد، از نظر دور می‌کند. این ویژگی چیزی نیست جز زبان و روابط قدرتی که در لایه‌های آن شکل گرفته است. در نهایت آنچه در شعر گینزبرگ رخ می‌دهد تنها و تنها ورود جهان به شیوه‌ی ای سیاسی است. اما آنچه عقیم می‌ماند ورود شعر به جهان به شیوه‌ی ای سیاسی است. گینزبرگ به این نکته توجه نمی‌کند که این زبان است که در وحله‌ی اول حاوی تمام آن مظاهر سیاسی است که او با آن‌ها سر جنگ دارد. او با هوشمندی متوجه این نکته شده است که واژگان نیز همچون انسان‌ها، بر اساس نژاد، طبقه و سطح اجتماعی دسته‌بندی و فروداشته می‌شوند. از همین رو او تلاش می‌کند تا این واژگان را از این دسته‌بندی‌ها آزاد کند. او واژگانی را به زبان شعر وارد می‌کند که همچون سیاهان آمریکا قرن‌ها بود که حق ورود به این اجتماع را نداشتند. اما او از این حد فراتر نمی‌رود. او به ساختار جمله همچون مدلی از ساختار تک صدایی جامعه نگاه نمی‌کند. مدلی که

در آن هر یک از واژگان تنها در موقعیت از پیش تعیین شده‌ی خود یا به عبارتی در طبقه‌ی خود حق حضور دارند. او به این نکته دقت نمی‌کند که خود زبان در انقیاد بروکراسی است. جمله‌ها بدل به مجموعه‌ای از فرمول‌های غیرقابل انعطاف شده‌اند. او فهمیده است که اسم‌ها همواره با مجموعه‌ی مشخصی از صفت‌ها و فعل‌ها می‌آیند و به همین خاطر سعی کرده این قانون را به هم بزند. اما به این نکته توجه نکرده است که بخشی از این بروکراسی در مدل جمله است که شکل می‌گیرد. اسم (نهاد) همه چیز را در جمله کنترل می‌کند به محض آمدنش تمام اجزای جمله به طور خودکار و همچون شاگردان ترس خورده‌ی کلاس به سرجایشان می‌روند. «این صف بندی واژه‌ها، نمودی از میلیتاریزه کردن جامعه است». آنچه در جمله رخ می‌دهد همان مدلی است که در جامعه رخ می‌دهد: تقسیم بندی اجزاء زبان به حاکمان و باقی مردم که فرمانبردار این حاکمان هستند.

او به این نکته توجه نمی‌کند که بازنمایی در نهایت به معنای پذیرش جایگاه فعلی آنچه بازنمایی می‌شود در نظم کنونی جامعه است. اما آنچه جایگاه واقعی فرودستان را به آن‌ها بازمی‌گرداند افشای روابطی است که در آن فرودستان شکل می‌گیرند. مهم‌ترین بستر شکل‌گیری این روابط زبان است؛ و مهم‌ترین ابزار تضمین روابط مستقر در جامعه بازنمایی است. بازنمایی هرسخنی را دسته بندی و کنترل می‌کند. چرا که بازنمایی یعنی انطباق دسته بندی‌های جامعه بر زبان و بالعکس و هرآنچه بیرون از این دسته بندی‌هاست خود در دسته‌هایی همچون سخن دیوانه، سخن یاوه و بی معنا دسته بندی، کنترل و فروداشته می‌شود. آنچه شعر گینزبرگ را نسبت به اعقاب او در شعر زبان و شعر پست مدرنیستی محافظه کار جلوه می‌دهد همین نکته است. چرا که شعر گینزبرگ در نهایت در بستر سخن همان جامعه‌ای که قصد براندازی‌اش را دارد و با پذیرش قوانین بنیادین سخن گفتن در آن جامعه اما با ناسازگاری و لجajt و بدقلقی می‌نویسد. آنچه او افشا می‌کند بخش عظیم‌تری از آنچه باید افشا شود را از نظر دور می‌دارد. انتقاد او به جامعه به انتقاد او از زبانی که حافظ این جامعه است معطوف نمی‌شود. زبانی که خود «خانه‌ی قدرت» است.

آنچه از نظر گینزبرگ دور می‌ماند این است که قدرت هرگز خلق نمی‌کند بلکه به

کنترل خود در می‌آورد. هر آنچه خلق می‌شود در مقابل قدرت مستقر قرار می‌گیرد. او زبان خود را خلق نمی‌کند بلکه تلاش می‌کند تا زبان قدرت را وسعت بخشد. این همان آفتی است که رفتار کنش اجتماعی و سیاسی این نسل نیز شد. نوع زندگی که این نسل و نسل بعد از آن‌ها، هیپی‌ها، خلق کردند چون تلاش کرد تا در موازات حوزه‌ی قدرت به زیست خود ادامه دهد در نهایت در آن مستحیل شد. از کل جنبش اعتراضی دهه‌ی شصت تنها گروه‌هایی همچون، Diggers و موقعیت گرایان بودند که از این استحاله در امان ماندند چرا که خود را یکسر در مقابل بنیادی‌ترین اصول جامعه تعریف کردند. موقعیت گرایان هرگز در مقابل رسانه‌ها ظاهر نشدند، اولین گروهی بودند که به سیاست زبان و ضرورت سرنگونی آن اشاره کردند، Diggers تنها یکبار در مقابل دوربین ظاهر شدند تا به مجری تلویزیون بگویند «خفه شو» و بعد رو به تماشاچیان چنین بگویند: «من توی یک جعبه‌ام و دارم به شما از توی یک جعبه نگاه می‌کنم. شما هم توی یک جعبه هستید و دارید به من از توی یک جعبه نگاه می‌کنید. من همین حالا جعبه‌ام را و همه‌ی چیزهایی که جعبه‌ی من را ساخته ترک می‌کنم. من تصمیم ام را گرفتم. شما می‌خواهید با جعبه‌ی خودتان چه کار کنید؟» و سپس صحنه را ترک می‌کند و هرگز در مقابل دوربین ظاهر نمی‌شود. باقی جنبش اعتراضی دهه‌ی شصت سرنوشت دیگری پیدا کردند و سر از طرح‌های روی تی شرت‌ها و فنجان‌ها درآوردند.

در طول این سال‌ها «زوزه» در شعر فارسی بدل به یک بت شده است. بتی بدون شکستن اش امکان فهم درست آن وجود ندارد. در حال حاضر جریانی در شعر معاصر فارسی وجود دارد که تلاش می‌کند با بازسازی این تجربه‌ها خود را همچون جنبش ادبی پیشرو معرفی کند. حقیقت آن است که شعر فارسی این تجربیات را سه دهه‌ی پیش و با شعرهای «ضل الله» و «اسماعیل» پشت سر گذاشته است، شعر فارسی به سوی یک آگاهی عمیق سیاسی درباب نسبت و رابطه‌ی زبان و قدرت حرکت کرده است. بدیهی است که شرایط حاکم بر ایران امروز، عوام فریبی مطلق که بر فراز جسد نیم مرده‌ی فرهنگ مرئی ما پرواز می‌کند. بی سواد بی اندازه‌ی خوانندگان شعر فارسی و مسئولان صفحه‌های ادبی جراید، هجمه‌ی شعر اپیکوریستی و اختناق

مرگبار سیاسی در ایران این حرکت را کند و شاعران اش را منزوی و صدای آن‌ها را نارسا کرده است. اما آنچه امروز توسط نظریه پرداز- شاعرانی چون علی سطوتی و حسین ایمانیان انجام

می‌شود (و جالب اینجاست که تمام تربیون‌های موجود را در اختیار دارد و به رغم ژست اعتراضی‌اش هیچ مانع رسمی و غیر رسمی هم در مقابل آن موجود نیست) تلاشی برای بازگرداندن شعر فارسی به حوزه ای است که هیچ هویتی نمی‌توان برای آن یافت. شعری که صرفاً نمایشی از اعتراض است و در بطن خود سازشی بی سابقه با تمام بنیاد های قدرت در زبان و در جامعه شکل داده است. شعری که به معنای دقیق کلمه از شعرهایی همچون زوزه تنها نوعی سرکشی در لحن، استفاده از واژه های غیرشاعرانه، کاربرد الفیه و شلفیه و ریتم سازی از طریق تکرار محض و سطرهای بلند را گرفته است. به عبارتی آسان فهم ترین وجوه ظاهری شعر گینزبرگ و سطحی ترین شکل تاثیرپذیری از این شعر. شعری که این شاعران عرضه می‌کنند بر هیچ حوزه‌ی جغرافیایی مشخصی استوار نیست. هیچ نشانه‌ای از ویژگی‌های زیست فردی در جامعه‌ی ایرانی را به طور جزئی و اصیل در خود ندارد. از سوی دیگر، تلاشی به غایت تصنعی در شکل دادن به یک هویت جمعی برای خود دارد که بدون آنکه این هویت جمعی را در بطن دوره های شعر فارسی و به شیوه ای اصولی تبیین کند و این مهم ترین دلیل تلاش آن‌ها برای مخدوش کردن دوره های پیشین و کنونی شعر فارسی است. به این نمونه‌ها دقت کنید:

چیست آنکه سه پا دارد و چاهار دست و پنج چشم
شش روز تمام است که دارد از دست می‌شود
هفت روز تمام است که دارد از دست می‌شود
هشت روز تمام است که دارد از دست می‌شود
ده روز تمام است که دارد از دست می‌شود
و چنان از دست می‌شود که از دست می‌شود
روزهایی که از دست می‌شود (سطوتی، بهاریه)

حالم خرابه های کویری حالم پوسته های چروکیده است که توی هم فرو می‌شوند و مغز می‌شوند برات
حالم از فعل‌های منقی لعنتی از هرچه نون که به دندان گرفته ای به دندان گرفته ای مثل سگی چند

فعل نون دار سگی
 حالم درد گرفته [...]]
 چند دقیقه خیس
 چند دقیقه پیش گرفتی درد گرفتی چند دقیقه گرفتی بند آمدی به گذشته گرفته به گذشته پاره شدی
 پیوستی به
 گذشته
 چند دقیقه گذشته از پاره ای که شدی از پاره ی تنی که شدی پاره شدی کندی بریدی جدا شدی رفتی
 چند دقیقه گریه
 چند دقیقه های گریه
 چند دقیقه های های گریستی (ایمانیان، دادگستری)

تنها عناصر شعری این دو نمونه تکرار است و تکرارهایی که هیچ چیز تازه ای خلق نمی‌کنند به جز یک زبان بازی و نه یک بازی زبانی. جالب این جاست که نویسندگان این سطرها شاعران دهه‌ی هفتاد را به بازی‌های زبانی بی معنا متهم می‌کنند. حتی یک ترکیب غیر مستعمل و خلاقانه در این دو نمونه یافت نمی‌شود. به راحتی می‌توان گریه برداری سطحی از چنین سطرهای شعر «زوزه» را در این نمونه‌ها دید: «آن‌ها که رفتند به دنور آن‌ها که مردند تو دنور آن‌ها که برگشتند به دنور و بیخود منتظر شدند آن‌ها که چشم دوختند به دنور و تنها و تو لک تو دنور آخر سر رفتند دنبال روزگار و حالا دنور دلش لک زده برای قهرمانهاش»

اما آنچه در این تکه از شعر گینزبرگ اساسی است وزن و موسیقی شعر است که از طریق این تکرارها پیوسته می‌شود تا زنگ پایان مطلب همچون یک پتک در سر خواننده بکوبد. این سطر بلند ترکیبی از جملات کوتاه چهاربخشی است که از طریق واژه‌ی «دنور» یک ریتم مقفا ایجاد می‌کنند. می‌توان این ریتم را چنین نوشت:

۳۲۱ به دنور / ۳۲۱ تو دنور / ۳۲۱ به دنور و بیخود منتظر شدند / ۳۲۱ به دنور /
 ۳۲۱ تو دنور آخر سر رفتند دنبال روزگار / و حالا دنور دلش لک زده برای قهرمان هاش

این ریتم ناخودآگاه دو جمله‌ی آخر را در خود برجسته می‌کند تا جایی که بعد از «رفتند دنبال روزگار» یک مکث ناخودآگاه ایجاد می‌کند. از طرف دیگر این تکرار به شکلی کلنجار و دست و پا زدن بی وقفه و مدام «آن‌ها» را با دنور نشان می‌دهد

سماجت آن‌ها برای بودن در دنور و در نهایت رها کردن. به عبارت دیگر دلیلی برای این تکرارها وجود دارد که این دلیل صرفاً وصله پینه کردن تکه های شعر به همدیگر یا ایجاد یک حس پیوستگی در شعر نیست. حالا به نمونه ی دیگری از تکرار در شعر فارسی نگاه کنیم.

من و تو مادام بواری
با کله‌های سنگی مان سنگین
«مثل همین سنگ سن می‌کله ۴»
کج می شویم، به سنگینی /

بر آفتاب نوشته و آفتاب بالا /
بالا می آید با /
/ با /
/ لا، /

از این از همین پایین شروع کرده
مرتضا خان بزند انگشت / بزند انگشت / به شس تی

الان اصفهان است، سنه یک هزار و سیصد و شصت شمسی ، تو /
تو از غروب های بولوار «من پاراناس» ۵
خیلی، سینه های بنفش را به
سپیدارهای بنفش من پاراناس فشار
می دهی. بنفش اند. خیلی بولوار، زیاد
«من پاراناس» /
صداش گوش کن تو از انتهای دالان از

غروب های شکسته نیم گرد کنده ات
 بیرون/ می آید از خیلی خیلی
 آبی:
 «پیرانه سر و عشق جوانی ۶»

الان اصفهان

سنه یک یک

تو تو « چون/

روشنی از دیده ما رفتی ۷» تو/ (هوشیار انصاریفر، راه اصفهان - مدراتو کانتابيله)

در این شعر عنصر تکرار در دو وجه خود را نشان می دهد اول در تکرار واجها و دوم در تکرار برخی واژه ها. در سطرهای نخست تکرار «س» و «نون» در «سنگ»، «سنگین» «سن می کله» حسی از آهستگی، همچنین حسی زنانه به سطرها می دهد که وجه تغزلی و اروتیک شعر را تشدید می کند و در عین حال بر واژه ی سنگ تاکید می کند. از طرفی تکرار «سنگی مان سنگین»، «مثل همین»، «سنگ سن می کله» و در پایان بند «به سنگینی»، تصویری از قافیه و وزن را هدایت می کند تا در «به سنگینی» آرام بگیرد.

در حالی که بند اول با مصوت «ای» فرود می آید. بند بعدی با مصوت «آ» دوباره اوج می گیرد و تکرار تا پایان بند بعدی این اوج را تشدید می کند. در بند بعد این رابطه برعکس می شود و در عین حال ترکیبی از آوا های اصلی بندهای قبلی، این بند را می سازند: «این»، «ای» و «آ». مصوت «ای» عنصر کلیدی سطرهاست و که در ترکیب با مصوت «آ» ادامه می یابد و با تکرار «بزند انگشت» که به یک صامت ختم می شود به صورت پلکانی فرود می آید تا در نهایت در «شصتی» به «ای» ختم می شود. تکرار این آواها به صورت: این این، آ آ، ای ای ای، آ، با و لا مانند بالا آمدن آب از یک چشمه با فراز و فرود های ریتمیک، در خود حسی از اروتیسم و تغزل را ایجاد می کند که بن مایه ی اصلی این شعر است. در سطرهای بعدی تکرارهای «تو تو»، «خیلی خیلی»، «یک یک» و همینطور تکرار واژه های بنفش، اصفهان، من پاراناس، بلوار و «از» حسی

از لکنت ایجاد می‌کنند که لحنی کودکانه و در عین حال اروتیک را همچنان در شعر تقویت می‌کنند. در این میان اصفهان، بلوار، من پاراناس که مولفه های مکانی هستند، با سینه، تو، غروب و بنفش که مولفه های تغزلی هستند، مدام این همان می‌شوند. هیچ یک از این تکرارها به صرف وصل کردن سطر قبلی به بعدی و یا ایجاد حس ورد خوانی که یک نوشته‌ی عادی را در ظاهر به شعر تبدیل می‌کند (درست از جنس تکرار یک مصرع در شیوه‌ی شعرخوانی مجریان تلویزیونی) در شعر نیامده است. گمان می‌کنم خواننده‌ی منصف بتواند تفاوت میان این تکرارها و میزان مهارت و دقتی که در آنها به کار رفته است را با انواعی که ذکر شد قیاس کند.

این شعر نمونه‌ای از آن شعری است که ایمانیان آن را «هذیان نویسی» می‌خواند و «بی معنایی» آن را «مبتذل» می‌داند.

در نهایت آنچه امروز در ادبیات ما در جریان است در چند دهه‌ی دیگر به درستی قضاوت خواهد شد. درست همانطور که شاعران نسل بیت تا سه دهه بعد راه به آنتولوژی های شعر آمریکایی نبردند.

در ترجمه ای که خواهید خواند بسیاری از نواقص ترجمه‌ی ده سال پیش برطرف شده و همچنین یادداشتهایی به شعر اضافه شده که موقعیت و پس زمینه واقعی سطرهای شعر را برای خواننده‌ی ناآشنا با شرایط نگاشته شدن این شعر روشن می‌کند. این یادداشت‌ها را من در طول این سال‌ها جستجو و تکمیل کردم و هنوز هم کامل نشده‌اند. امیدوارم به زودی یادداشت‌ها را کامل کنم و کتابی را که به همراه یک شعر بلند دیگر «کدیش» و نیز چند شعر دیگر از گینزبرگ در این سال‌ها آماده کرده‌ام، عاقبت به چاپ برسد.

شانزده دسامبر، سال دوهزار و دوازده / تورین

اثر: آلن گینزبرگ

برگردان به فارسی: امید شمس

| زوزه |

برای کارل سلامن

I

بهترین مغزهای نسلم را دیدم

که جنون تباهشان کرده بود، گرسنه و هیستریک و عریان

صبح زود از بین خیابانهای کاکاسیاه ها خود را میکشانند

دنبال تزریقی دردناک

هیپی های فرشته سر سوزان در آتش پیوند دیرین بهشتی با دینام پر ستاره ی ماشین

شب

آنها که فقیر و مندرس و چشم گود افتاده و نشئه بیدار ماندند پُک زنان تو تاریکی

ملکوتی آپارتمانهای نمودر شناور رو قله های شهرها غرق در آوای جاز

آنها که زیر راه آهن هوایی مغزهایشان را رو به بهشت گشودند و دیدند فرشتگان

محمدی را بر سقفهای آذین بسته خانه ها تلو تلو خوران

آنها که با چشمان بیرنگ و تابناک از دانشگاه ها بیرون آمدند

نشئه‌ی آرکانزاس و بلیک میان دانشوران پول و جنگ فاجعه برافروختند
 آن‌ها که از آکادمی‌ها اخراج شدند به جرم دیوانگی و نشر قصیده‌ی موهنی روی
 پنجره‌های مجمله
 آن‌ها که با زیرپوش توی اتاقهای درب و داغان از ترس قوز کردند، پول‌هایشان را تو
 سطل‌های آشغال سوزاندند و از میان دیوارها به ترور گوش سپردند
 آن‌ها که تو راه برگشت از لاردو گرفتندشان با یک مشت ماری جوانا تو پشم
 شرمگاهشان به قصد نیویورک
 آن‌ها که تو هتلهای نقاشی شده آتش خوردند یا تو پارادایز آلی تربانتین نوشیدند ،
 مرگ، شب به

شب تن‌هایشان تظہیرشد با رؤیا با دوا با کابوسهای بیداری با الکل و کیرو خایه‌های
 بی شمار، تاریکی بی همتا، خیابان‌های مه‌لرزان و صاعقه در ذهنی جهنده به سوی
 چراغ برقه‌های های کانادا و پترسون ، روشنائی بخش تمام جهان - زمان بی حرکت
 میان چراغ برق‌ها، جمود پیوت وار تالارها ، درخت سبز گورستان در سپیده‌دمان،
 می‌گساری رو پشت بام‌ها ، ماشین بازی چراغ چشمک زن راهنمایی، لرزهای
 خورشید و ماه و درخت تو غروب نعره زنان زمستان بروکلین ، رجزخوانیهای سطل
 آشغال و مهربان شاه نور ذهن

آن‌ها که برای سواری تا ابد خود را تو مترو زنجیر کرده‌اند می‌تازند از باتوری تا
 برانکس مقدس نشئه‌ی شیشه تا سروصدای چرخ‌ها و کودکان ساقشان کند با دهانهای
 لرزان و مغز درب و داغان تماماً تهی شده از هوش زیر نور ملال انگیز باغ وحش
 آن‌ها که هر شب تو نور زیر دریایی «بیک فورد» فرو رفتند شناور شدند و تمام بعد از
 ظهر توی «فوگاتزی» خراب شده نشستند پای آبجوی کهنه و به ضربه‌ی مرگ روی»
 جیوک باکس» هیدروژنی گوش سپردند

آن‌ها که هفتاد ساعت بی وقفه حرف زدند از پارک تا جاده تا بیلویو تا موزه تا پل بروکلین
 گردان گمشده‌ی وراج‌های افلاطونی از ایوان‌ها پایین می‌پرند، از پلکان فرار پایین می‌پرند
 از لبه‌ی پنجره‌ها پایین می‌پرند از امپیراستیت پایین می‌پرند و از ماه پایین می‌پرند
 غرغرمی‌کنند جیغ می‌زنند عق می‌زنند حقایق و خاطرات و حکایت‌ها را نجوا می‌کنند

و چشم از حلقه بیرون می‌جهد و حیران می‌ماند از بیمارستان‌ها و زندان‌ها و جنگ‌ها تمام روشنفکران در فراخوانی عمومی هفت شبانه روز با چشمان تابناک عق زدند و برای کنیسه رو سنگفرش‌ها گوشت بالا آوردند.

آن‌ها که تو ناکجا تو ذن تو نیوجرسی ناپدید شدند ردی از تصاویر مبهم کارت پستالهای آتلانتیک سیتی هال به جا گذاشتند، رنجور از عرق ریزی شرقی، استخوان درد طنجه ای و سرسام‌های چینی به خاطر ترک هروئین، تو اتاق مبله ای در «نیوآرک» غمزده

آن‌ها که این سو و آن سو سر گردان شدند نیمه شب تو حیاط راه آهن نمی‌دانستند کجا بروند و رفتند، بی آنکه پشت سر دلی شکسته به جا بگذارند

آن‌ها که هی تو واگن‌ها واگن‌ها واگن‌ها سیگار گیراندند جیغ زنان از میان برف‌ها رفتند سوی مزارع متروک در شب پدربزرگ

آن‌ها که پلوتینیوس خواندند و آلن پو، سن جان و تله پاتی و زدند به عالم کابالا چون تو کانزاس کیهان زیر پاهایشان می‌لرزید

آن‌ها را که تنه‌اشان گذاشتند تو خیابانهای آیداهو دنبال فرشتگان رؤیایی سرخ پوست آن‌ها که خود فرشتگان رویایی سرخ پوست بودند

آن‌ها که گمان کردند دیوانه شدند وقتی «بالتیمور» توی خلسه ملکوتی چشمک می‌زد آن‌ها که پریدند تو لیموزینها با راننده های چینی «اوکلاهاما» با تپش‌های باران زمستان نیمه شب چراغ خیابان شهر

آن‌ها که گرسنه و تنها افتادند وسط «هوستن» دنبال جاز و سکس و سوپ، تو حرف زدن از آمریکا و آخرت، بی هیچ سود و فایده ای، ادای اسپانیایی‌ها را درآوردند -- بعد یک بلیط کشتی گرفتند رفتند آفریقا

آن‌ها که تو آتشفشانهای مکزیک گم شدند پشت سر هیچ نگذاشتند جز شبح لباس کار و گدازه و خاکستر شعری پراکنده تو شومینه شیکاگو

همان‌ها توی ساحل غربی دوباره سر و کله‌شان پیدا شد و دنبال ا ف . بی . آی می‌گشتند تو پشم‌ها و شورتهایشان با آن چشمهای خمار و صلح طلب با آن پوست لوند تیره‌شان برگه های نامفهوم را پر کردند

آن‌ها که با سیگار روشن حفره‌ها ساختند روی دستهایشان در اعتراض به افیون مخدر

سرمایه داری

آن‌ها که اشکریزان و برهنه اعلامیه های سوپرکمونیستی را تو «آنین اسکوتر» پخش کردند و آذیرهای بندر «لاس آلماس» برایشان شیون می کردند و "دیوار ندبه" و وال استریت شیون می کردند و قایقهای «استیتن آیلند» هم شیون می کردند آن‌ها که گریان و حق حق کنان و عریان تو ورزشگاههای سفید جلوی ماشین های باقی اسکلت‌ها از پا درآمدند

آن‌ها که خرخره مامورها را جوییدند و تو ماشین پلیس‌ها برای ارتکاب هیچ جرمی با شادی جیغ کشیدند اما اهلی نبودنشان برایشان پاپوش درست کرد پاپوش لواط و مستی آن‌ها که تو زیرگذرها روی دو زانو زوزه کشیدند و از آنجا جارو شدند دستگاههای تناسلی و نسخه هاشان در اهتزاز

آن‌ها که گذاشتند موتور سوارهای قدیس کونشان بگذارند و با لذت جیغ کشیدند آن‌ها که برباد دادند و برباد شدند بدست آن اسرافیل‌های بشری ، ملوان‌ها ، ناز و نوازش‌های آتلانیک و عشق کارائیبی

آن‌ها که صبح‌ها عصرها تو باغهای گل تو چمن پارکهای ملی و تو قبرستان‌ها مچاله می شدند آزادانه آبشان را می پاشیدند به هر کسی که می آمد و می شد آن‌ها که از خنده به سسکه افتادند اما به حق حق ختمش کردند کنار یک دیوار تو سونا وقتی آن فرشته لخت و بور با شمشیری آمد تا بشکافد شان آن‌ها که بچه خوشگل‌هاشان را به سه تا سلیطه سرنوشت باختند

آن سلیطه یک چشم دلار ناهمجنس خواه

آن سلیطه یک چشم که از تو زهدان چشمک میزند

آن سلیطه یک چشم که کاری نمی کند اما کونش را هم می کشد و رشته های طلاپی و خردمندانه‌ی دار پارچه‌ی صنعتگر را می چیند

آن‌ها که سر خوشانه و سیری ناپذیر با یک بطری آبجو، یک معشوقه ، یک جعبه سیگار یک چراغ قوه حال کردند و افتادند رو تخت و بعد رو کف زمین و راهرو و آخرسر بیهوش افتادند کنار یک دیوار با خیال کسی ناب آبشان آمد اما آخرین اسپرم آگاهی شان را رها نکردند

آنها که تقه ی یک میلیون دختر را زدند غروبها لرزان و صبحها چشمها کاسه‌ی خون ولی آماده که تقه ی آفتاب را هم بزنند، با کونهای براق از زیر علوفه ها و لخت توی دریاچه

آنها که رفتند کلرادو خانم بازی لای هزاران ماشین مسروقه، NC (نیل کسیدی) قهرمان پنهان این شعرها، زن باز قهار، آدونیسِ دنور حال می‌کند با خاطره همخوابگی های بیشمارش با دخترها تو محوطه های خالی و حیاط خلوت کافه‌ها، تو ردیفهای زواردر رفته سینماها

رو قله‌ها تو غارها یا با پیشخدمتهای لاغر مردنی تنها تو حاشیه جاده های آشنا دامن بالازدنها و به خصوص نفس گرایی های یواشکی تو پمپ بنزین جونز و همینطور کوچه پس کوچه های زادگاه .

آنها که محو فیلمهای هرزه شدند ، رفتند تو عالم رؤیا، تو منتهن بیخبر بیدار شدند ، خودشان را توی زیرزمین‌ها مچاله کردند سیاه مست کردند با شراب بی رحم تاکای و رؤیاهای آهنی ثردآونیو بعد تلو تلو خوردند تا دفاتر بیکاری

آنها که تمام شب با کفشهای پر از خون قدم زدند بر کناره برفی بارانداها منتظر دری تو «ایست ریور» که باز شود رو به اتفاقی پر از دود و تریاک

آنها که تو آپارتمان‌ها بر فراز صخره های «هاسن» در زمان جنگ زیر نور افکن آبی ماه نمایش های انتحاری باشکوه آفریدند و سرهاشان به تاج آراسته باد درعالم نسیان آنها که خوراک بره ای از خیال خوردند یا کف گل آلود رودخانه های «بوئر» خرچنگ هضم کردند

آنها که برای ماجرای عاشقانه خیابان‌ها اشک ریختند با چرخ دستی هاشان پر از پیاز و موسیقی چرند

آنها که نشستند تو جعبه‌ها و زیر پل تو تاریکی نفس نفس زدند و رفتند تو اطاقهای زیر شیروانی هاریسکورد بسازند

آنها که رو طبقه ششم هارلم سگ سرفه زدند زیر آسمان مسلول تاج آتش به سر گذاشتند با صندوقهای نارنجی الاهیات محاصره شدند

آنها که تمام شب بر فراز جادوهایی رفیع تند وتند شرّ و ورّی نوشتند که تو صبح زرد

ترجیع بندهای اراجیف بود
 آن‌ها که سوپ برشی از شش و دل و پاچه و دم حیوانات گندیده پختند و نان ساجی
 از خیال سبزیجات تازه

آن‌ها که خودشان را پرت کردند زیر کامیونهای حمل گوشت دنبال یک دانه تخم مرغ
 آن‌ها که ساعت‌هایشان را کوبیدند رو زمین که از ورای زمان به ابدیت رای دهند و یک
 دهه بعد ساعت‌های زنگدار هرروز افتاد رو سرشان

آن‌ها که سه بار رگشان را زدند پی در پی و نا موفق، ول کردند و مجبور شدند عتیقه
 فروشی باز کنند آنجا که دیدند دارند پیر می‌شوند و گریستند

آن‌ها که تو کوچه مدیسن تو لباس فلانل معصومشان وسط انفجار آیه های سربی و
 جلنگ جلنگ ارتش آهنی مد و جیغ نیتروگلیسیرینی خوشگلکهای تبلیغاتی و گاز
 خردل سردبیر های شوم و باهوش زنده زنده سوختند، یا رفتند زیر تاکسی‌های مست
 واقعیت محض

آن‌ها که از پل بروکلین پریدند پایین واقعاً پریدند پایین و گمنام و فراموش شده تو
 بهت ترسناک محله‌ی چینی‌ها، راهروهای باریک و کامیون‌های آتش نشانی قدم زدند
 ، دریغ از حتی یک آبجوی مجانی

آن‌ها که افسرده از توی پنجره هاشان آواز خواندند، از تو پنجره‌ی مترو افتادند بیرون
 ، پریدند تو «پاساییک» کثیف، افتادند رو کاکا سیاه، تو تمام خیابان‌ها گریه کردند
 ، پابره‌نه رو گیل‌اسهای شکسته شراب رقصیدند، صفحه گرامافونهای نوستالژیک
 اروپای ۱۹۳۰ و جز آلمانی را داغان کردند، ته‌ی وِیسکی‌ها را درآوردند و ناله کنان تو
 توالتهای خونی عق زدند، ناله‌ها تو گوشه‌هایشان و حجم عظیمی از سوت بخار
 آن‌ها سفرهای گذشته به جلجتای تقویت شده‌ی زندان انزوای همدیگر و رستاخیز جز
 بیرم‌نگام را توی بشکه‌ها ریختند

آن‌ها که هفتاد و دو ساعت از عرض کشور را تخت گاز رفتند برای یافتن
 اگر من خیالش را داشتم یا تو خیالش را داشتی یا او خیالش را داشت برای یافتن ابدیت
 آن‌ها که رفتند به دنور آن‌ها که مردند تو دنور آن‌ها که برگشتند به دنور و بیخود منتظر

شدند آن‌ها که چشم دوختند به دنور و تنها و تو لک تو دنور آخر سر رفتند دنبال روزگار و حالا دنور دلش لک زده برای قهرمان هاش

آن‌ها که تو کلیسا های دلگیر زانو زدند، برای رستگاری و نورو پستانهای هم دعا کردند تا روح برای یک لحظه موهایش را آذین ببندد

آن‌ها که درزدان توی افکارشان خرد شدند به عشق مجرم‌های خارق العاده با کله های طلایی و افسون واقعیت تو قلبه‌اشان که برای آلتکارتاز آواز های دل انگیز بخوانند آن‌ها که به مکزیک عقب نشینی کردند که عادت کنند، یا به کوههای راکی تا بودا یا طنجه را به پسر ها عرضه کنند یا اقیانوس آرام جنوبی را به لوکوموتیو سیاه، هاروارد را به نارسسیوس به وودلاون به ردیف گل‌های مینا به گور

آن‌ها که محاکمه‌ی عقل را خواستند، رادیو را به هیپنوتیزم متهم کردند و رها شدند با جنونشان با دستهایشان و با یک هیات منصفه‌ی سردرگم

آن‌ها که سالاد سیب زمینی را پرت کردند تو صورت سخنرانهای دادائیسیم تو «سی سی ان وای» و بعد خودشان را معرفی کردند به پله های گرانیی دیوانه خانه با کله های تراشیده و حرفهای مسخره‌ی خودکشی و متقاضی قطعه بری فوری

و آن‌ها که برای کمبود انسولینشان محکوم شدند به مترازل برق آب درمانی روان درمانی کار درمانی پینگ پنگ و فراموشی

آن‌ها که در یک اعتراض بی ذوق تنها یک میز پینگ پنگ نمادین را واژگون کردند، اندکی در جنون کاتاتونی آرام می‌گیرند، سال‌ها بعد برمیگردند واقعاً طاس شدند مگر با کلاه گیزی از خون، و اشک‌ها و انگشت‌ها شان به سوی مرگ هویدای آن دیوانه‌ی

محکوم به بندهای دیوانه شهرهای شرق را

راهروهای بوگندوی پیلگیریم استیت، راکلند و گری استون، جرو بحث کردن با پژواک صدای روح، تکان خوردن و غلتیدن تو تنهایی نیمه شب - نیمکت، عمارت - قلمروهای عشق، رؤیای کابوس وار زندگی، تن‌ها بدل به سنگ می‌شوند سنگین‌تر از ماه با مادر عاقبت ...، و آخرین کتاب شگفت انگیز از پنجره آپارتمان پرت شد بیرون و آخرین در ساعت ۴ صبح بسته شد و آخرین تلفن به جای جواب کوبیده شد تو دیوار و آخرین اتاق مبله تا آخرین تکه های اثاثیه‌ی ذهنی تخلیه شد، رز زرد کاغذی

چسبانده شد به چوب لباسی تو کمد ، و حتی آن خیالبافی، هیچ نبود جز ذره‌ی امید
بخشی از توهم

آه کارل! وقتی تو در امان نیستی من هم در امان نیستم ، و حالا تو واقعاً افتادی تو
سوپ کامل و حیوانی روزگار

و پس آن‌ها که تو خیابانهای یخزده می‌دویدند با فکری غرق در جرقه‌ی ناگهانی
کیمیای بیضی و کاتالوگ و متر و نقشه های لرزان

آن‌ها که رؤیا یافتند و شکاف‌ها ساختند میان زمان و فضا میان تصویرهای کنارهم و ملک
مقرب روح را میان دو تا تصویر دیدنی به دام انداختند و به افعال اصلی پیوستند واسم و
خط تیره‌ی آگاهی را کنار هم گذاشتند با شورِ « پدر مقدس ما که در آسمانی » می‌پریدند
تا نحو و میزان این نثر ضعیف انسانی را دوباره خلق کنند در برابر شما ایستادند زبان
بریده و هوشیار و لرزان از شرم ، از روح اعتراف می‌گرفتند که به سازافکارِ توی کله
های لخت و بی کرانه‌شان برقصد

دیوانه، گدا و فرشته در "تایم" حل شدند، گمنام، و هنوز اینجا می‌نویسند هرآنچه برای
گفتن می‌ماند در آن زمان پس از مرگ

و در لباسهای شب وارِ جز در شب شیپورهای طلایی گروه رستاخیز کردند و مصیبت
ذهنِ عریان آمریکا در راه عشق را نواختند با «ایلی ایلی لما لما سبقتنی؟» ساکسیفون
چنان گریست که شهرها به لرزه درآمدند تا آخرین رادیو با قلب نابی از شعر زندگی،
قضایی شده از تن‌های خودشان و آنقدر خوب که هزار سال بشود خورد اش.

II

کدام ابوالهولی از سیمان و آلومینیوم جمجمه هاشان را شکست و مغزها و رویایشان را
خورد ؟

مالک ! تنهایی ! کثافت ! قباح ! سطل آشغال‌ها و دلارهای دست نیافتنی ! بچه‌ها زیر
پله‌ها جیغ می‌کنند ! پسرها تو ارتش زار می‌زنند ! پیرمردها تو پارک‌ها اشک می‌ریزند !
مالک ! مالک ! کابوس مالک ! مالک سنگدل ! مالک روانی ! مالک قاضی بیرحم بشر !

مالک زندان بی معنا ! مالک علامت مرگ! بیرحم ، محبس و کنگره غصه‌ها !مالک
 او که ساختمانهایش کیفر است ! مالک سنگ عظیم جنگ !مالک او که مغزش ماشین
 محض است ! مالک او که تو رگهایش خون پول می‌دود! مالک او که ده تا انگشتش ده
 تا ارتش است! مالک او که پستانهایش دینام آدمخوار است !مالک او که چشمهایش هزار
 تا دریچه کور است !مالک او که آسمانهایش مثل یهوه های لایزال می‌ایستند تو
 خیابانهای دراز ! مالک او که عشقش نفت و سنگ بی پایان است !مالک او که روحش
 برق و بانک‌هاست !مالک او که فقرش روح نبوغ است !مالک او که تقدیرش ابر خنثی
 هیدروژن است !

مالک او که نامش مغز متفکر است ! مالک که در او تنها نشسته‌ام ! مالک که در او رویای
 فرشته‌ها را دارم !دیوانه این مالک !مادرقحبه این مالک ! بی مهر و نامرد این مالک !
 مالک او که زود روحم را تسخیر می‌کند ! مالک که در او من آگاهم بدون تن ! مالک او
 که از خلسه بیرونم می‌آورد !مالک که در بی قیدم ! بیدار شو توی مالک !نور تو اسمان
 موج میزند !مالک !مالک! آپارتمانهای روبات !حومه های نامرئی !گنجینه های مجموعه
 !سرمایه دار های کور! صنایع شیطانی ! ملتهای ارواح ! دیوانه خانه های شکست ناپذیر
 ! کیرهای گرانی! بمبهای غول پیکر ! آن‌ها پشتشان شکست که مالک را بکشند تا
 بهشت ! پیاده روها ، درخت‌ها ،رادیوها ، خروار خروار شهر را می‌کشند تا بهشتی که
 هست و همه جا دور و بر ماست

خیال‌ها ، فال‌ها . توهم‌ها ، معجزه‌ها ، خلسه‌ها ، همه تو رودخانه‌ی آمریکا غرق شدند !
 رویاها ، پرستش‌ها ، چراغانی‌ها ، آیین‌ها ، همه اراجیف پر سوز و گداز شدند !
 پیشرفت ،دیوانگی‌ها ، تصلیها ، همه‌شان را سیل برد !
 نئشگیها ، تجلی‌ها ، یأسها ،ده سال جیغ‌های حیوانی و خودکشی‌ها ،ذهن‌ها،عشقهای
 نو ، نسل دیوانه ، همه پرت شدند رو صخره های زمان

خنده مقدس رود ، آن‌ها همه را دیدند ، چشمان وحشی ، فریادهای مقدس ، آن‌ها
 بدرد گفتند ،پریدند پایین ،توانزوا ،گل‌ها موج زنان تو دستهایشان تو رودخانه تو خیابان

III

کارل سالامن ! با تو ام تو تیمارستان راکلند
 آنجا که تو دیوانه تر از منی
 با توام تو تیمارستان راکلند
 آنجا که تو خیلی غریبی می کنی
 با توام تو تیمارستان راکلند
 آنجا که تو شبیه روح مادرمی
 با توام تو تیمارستان راکلند
 آنجا که تو دوازده تا منشی ات را کشته ای
 با توام تو تیمارستان راکلند
 آنجا که تو به این شوخی نا مرئی می خندی
 با توام تو تیمارستان راکلند
 آنجا که پشت همان ماشین تحریر گنده ما نویسندگان بزرگی هستیم
 با توام تو تیمارستان راکلند
 آنجا که حالت از رادیو وخیم گزارش شده
 با توام تو تیمارستان راکلند
 آنجا که هیات علمی مجمله دیگر کرمهای احساس را نمی پذیرند
 با توام تو تیمارستان راکلند
 آنجا که تو از پستان پیر دخترهای یوتیکا چای می نوشی
 با توام تو تیمارستان راکلند
 آنجا که تو روتن پرستارها، این ماده دیوهای برانکس، جناس می سازی
 با توام تو تیمارستان راکلند
 آنجا که تو توی جلیقه دیوانه ها جیغ می کشی که داری پینگ پنگ این مغاک را می بازی
 با توام تو تیمارستان راکلند
 آنجا که تو می کوبی روی پیانوی کاتاتونیک که روح معصوم و جاودان است هرگز
 نباید توی دیوانه خانه های مسلح این طور بی خدا بمیرد

با توام تو تیمارستان راکلند
 آنجا که بیش از پنجاه شک الکتریکی هم دوباره روح را از سفرش به تقاطعی در
 خلاً به تن باز نمی‌گرداند
 با توام تو تیمارستان راکلند
 آنجا که تو دکترها را به جنون متهم می‌کنی و علم می‌کنی انقلاب سوسیالیست یهودی
 را برابر فاشیسم ملی جلجتا
 آنجا با توام تو تیمارستان راکلند
 که تو بهشتهای «لانگ آیلند» را تکه تکه می‌کنی و میرستاخیزانی انسان زنده‌ات مسیح
 را از آرامگاه ابر انسان
 با توام تو تیمارستان راکلند
 آنجا که ما بیست و پنج هزار رفیق دیوانه‌ایم می‌خوانیم بندهای آخر سرود انترناسیونال
 را همه با هم
 با توام تو تیمارستان راکلند
 آنجا که ما ایالات متحده را زیر ملافه هامان بغل می‌کنیم و می‌بوسیم ایالات متحده ای
 که تمام شب سرفه می‌کند و نمی‌گذارد بخوابیم
 با توام تو تیمارستان راکلند
 آنجا که مات مبهوت از کما در می‌آییم با سر و صدای هواپیماهای روحمان بالای سقف
 که آمده‌اند تا بمبهای فرشته بیندازند، تیمارستان خودش را تزیین می‌کند دیوارهای
 خیالی می‌ریزند آی لژیونهای استخوانی بیایید بیرون آی شک پر ستاره پولک دوزی
 رحمت جنگ ابدی اینجاست
 آی پیروزی شورت و کورست ات را ول کن ما آزادیم
 با توام تو تیمارستان راکلند
 توی رویاهام تو خیس از سفر دریا روی بزرگراهی از وسط آمریکا اشک ریزان قدم
 می‌زنی تا در
 کلبه‌ی من در شب و سترن.

پانوشت برای زوزه

ترجمه‌ی امید شمس

مقدس! مقدس! مقدس! مقدس! مقدس! مقدس! مقدس! مقدس! مقدس! مقدس!

مقدس! مقدس! مقدس! مقدس! مقدس! مقدس! مقدس! مقدس!

جهان مقدس است! روح مقدس است! پوست مقدس است!

دماغ مقدس است!! زبان و کیر و دست و سوراخ کون مقدس است!

همه چیز مقدس است! همه کس مقدس است! همه جا مقدس است!

هرروز ابدیت است! آدم عامی فرشته است!

ولگرد مقدس است مثل اسرافیل!

مجنون مقدس است عین تو! روح من مقدس است!

ماشین تحریر مقدس است! شعر مقدس است! صدا مقدس است!

شنوندگان مقدس اند! وجد و شغف مقدس است!

پیتر مقدس آلن مقدس سالومون مقدس لوسین مقدس

کرواک مقدس هانکه ی مقدس باروز مقدس کسیدی مقدس

گداهای درب و داغان و رنجورمقدس فرشتگان بشری کریه مقدس

مقدس مادرمن توی تیمارستان! مقدس کیر پدربزرگهای کانزاس!

مقدس ضجه‌ی ساکسیفون! مقدس تصادم آخرالزمان!

مقدس گروههای جز علف هیپی‌ها صلح و جنس خوب و طبل‌ها

مقدس تنهایی آسمان خراش‌ها و سنگفرش‌ها

مقدس کافه‌هایی پر از میلیون‌ها نفر

مقدس رودهای مرموز اشک روان از زیر خیابان‌ها

مقدس نیروی مهیب مخرب تنها

مقدس بی شمارآدم بی شیشه پبله‌ی طبقه‌ی متوسط

مقدس چوپانهای دیوانه‌ی یاغیگری که می‌فهمند لوس آنجلس یعنی شهرفرشتگان

نیویورک مقدس! سن فرانسیسکو مقدس! پیوریا و سیاتل مقدس! پاریس مقدس!

طنجه‌ی مقدس! مسکوی مقدس! استانبول مقدس!
 مقدس زمان در ابدیت! مقدس ابدیت در زمان!
 مقدس ساعت‌ها در فضا! مقدس بعد چهارم!
 مقدس انترناسیونال پنجم! مقدس فرشته‌ای به هیات مالک!
 مقدس دریا مقدس صحرا مقدس راه آهن مقدس لوکوموتیو مقدس تصویرها
 مقدس توهم‌ها مقدس معجزه‌ها مقدس تخم چشم مقدس مغاک!
 مقدس بخشایش! رحمت! نیکوکاری! ایمان! مقدس! از آن‌ها! تن‌ها! رنج! جوانمردی!
 مقدس مهرِ هوشمندِ اَبَرِ تابناکِ اعجاب‌آورِ روح

برکلی ۱۹۵۵

پانوشتهای شعر زوزه (شماره‌ها نشانگر سطرهای کامل شعر هستند):

۱-س ۱) واژه‌ی "هسیتریک" نشانگر نوعی قضاوت از جانب عقلی سلیم است اما لحن شعر متضمن نوعی همدردی است. لحن شعر ترکیبی از همدردی و زیرکی است. چیزی شبیه به رئالیسم کمدی چارلی چاپلین در فیلم روشنائی‌های شهر. نوعی مبالغه‌ی شوخ طبعانه که تحت تاثیر "انقلاب فرانسه" اثر ویلیام بلیک است.

۲-س ۲) هربرت هانکه در دهه‌ی چهل در ساعات نامعمول در خیابانهای هارلم گشت می‌زد و دنبال کاسبها می‌گشت. نگاه کنید به کتاب :

The Evening Sun Turned Crimson (Cherry Valley NY, 1980)

۳-س ۵) "دینام پرستاره" و "ماشین شب" برگرفته از تلفیق طبیعت و ماشین در این اثر دیلن توماس است: نیرویی که از میان فیوز سبز / گل را می شکوفاند / زمانه‌ی سبز مرا می شکوفاند...

۴-س ۶) "آپارتمان‌های نمود" اشاره دارد به آپارتمان بدون آب گرم در بخش شرقی خیابان یازدهم واقع در لوور ایست ساید در نیویورک. این ساختمان در سال ۱۹۸۵ به خاطر آتش سوزی تخریب شد. این آپارتمان محل ملاقات‌های کرواک، باروز و گینزبرگ بود. بیل کک، آنتون روزنبرگ، و معاصرین دیگر که اغلب در بار سن رمو جمع می‌شدند و در اوایل دهه‌ی پنجاه، در محله‌ی لوور ایست ساید نیویورک زندگی می‌کردند. حلقه‌ی آن‌ها موضوع اصلی داستان "زیرزمینی‌ها" کرواک بود که در سال ۱۹۵۳ نوشته شد. موسیقی جز متداول در این سال‌ها سبک باپ با اجرای چارلی پارکر بود. ۵-س ۸) کرواک داستانی از خلسه‌ی عرفانی لامانتیا را برای بری مایلز تعریف کرده

است که خود لامانتیا در نامه‌ی زیر این ماجرا را تایید می‌کند:

۱۹۵۳، بهار، ۲۵ ساله بودم و در حال خواندن قران بودم که ناگهان نیروی شدیدی فراتر از اراده‌ام مرا از هوش برد و تقریباً به حالت اغما رفتم. ناگهان آگاهی‌ام به نقطه‌ای در بالای سرم معطوف شد که از طریق آن به بیرون از اتاق پرتاب شدم. فضا و زمان در شرایط دیگری از آگاهی بود که تا آن زمان هیچ تجربه‌ای از آن نداشتیم. در تماشای بی پایان جهانی سرشار از اشکال رنگی و مبهم شناور شدم: رنگهای سبز، سرخ، آبی و نقره‌ای که در اطراف من می‌چرخیدند و یک جور شعف که از آن اندیشه‌ی باستانی و غالب ناشی می‌شد. همین. هرگز دلم نمی‌خواهد به هیچ جایی جز آن مکان بازگردم. می‌خواستم در آن قلمروی شعفناک وصف ناپذیر می‌ماندم. من در درون و اطراف این فضا درخششی را احساس کردم و ناگهان چهره‌ای خوشرو با محاسن بلند دیدم و به او گفتم که می‌خواهم اینجا بمانم. او به آرامی پاسخ داد: "وقتی کارت را تمام کردی می‌توانی برگردی". نگاه کنید به

Barry Miles notes on Howl

راه آهن هوایی بخشی از متروی منتهن در ثرد آونیو بود که در اواسط دهه‌ی ۵۰ تخریب شد. این راه آهن را به اختصار "El" می‌نامیدند. نگاه کنید به عکسهای برنیس آبوت (Berenice Abbott) ۱۹۸۲

۶-س ۱۰-۱۲) اشاره به ماجراهای گینزبرگ در کالج کلمبیا. همچنین واژه‌ی "آناشی" با واژه‌ی "ارکانزانس" تعویض شده تا یک نام مجرد بدل به نامی ملموس شود. "آنها که با چشمان بی رنگ و تابناک" اشاره دارد به بعضی از دانشجویان لایونل تریلینگ، منتقد ادبی آمریکایی، و شاگردان او مانند نورمن پودورتز. نگاه کنید به

Making It (New York, Random House, 1967), pp 39-40, 216-216

در دهه‌ی پنجاه مجله‌ی تایمز تصویر روشنفکران آمریکا را راحت طلب و از خود راضی توصیف کرد. نقد منفی راشل کارسون، چشمه‌ی خاموش، یادآور مخالفت با جنبش تازه پاگرفته‌ی محیط زیست در آن زمان بود.

در متن نهایی "دانشوران پول و جنگ" اشاره دارد به دوران دانشجویی گینزبرگ

۱۹۴۴-۱۹۴۸ که دانشمندان دانشگاه کلمبیا، به طور مخفیانه به برنامه‌ی نظامی برای شکافتن اتم کمک کردند. متعاقباً سرمایه‌گذاری صنایع نظامی تمام بخش‌های تحقیقاتی دانشگاه‌ها را به زیر سلطه خود گرفت. به همین خاطر دو دهه‌ی بعد یکی از مهم‌ترین اعتراضات جنبش دانشجویی مرتبط بودن بودجه‌های تحقیقاتی دانشگاه با کمپانی‌های درگیر جنگ ویتنام بود. تاثیر جنگ سرد، چهره‌ی انسان دوستانه‌ی مطالعات علمی در دانشگاه‌ها را مخدوش کرده بود. با این حال دو دهه پس از اعتراضات دانشجویی دهه‌ی شصت و هفتاد، بودجه‌های نظامی و تحقیقاتی در دانشگاه‌ها به رقم‌های نجومی رسید و اخبار آن‌ها بیش از پیش سانسور شد.

۷-س ۱۳) کارل سالامن می‌نویسد: "وقتی از شرارت‌های ماتریالیسم آشفته می‌شدم، پیش از زائر شدن، پول می‌سوزاندم".

۸-س ۱۵) "پارادایز آلی": محله‌ای در نیویورک. همچنین این سطر اشاره دارد به هتل‌های محله‌ی سن مارک. بسیاری از هنرمندان در آن زمان در هتل‌های واقع در محله‌ی سن مارک زندگی می‌کردند و اتاق‌های آن‌ها مملو از بوی رنگ و ترابانتین بود. ۹-س ۱۸) "درخت سبز گورستان" اشاره دارد به آپارتمان بیل کک واقع در سکند آونیو در نیویورک. که منظره‌ای رو به گورستان داشت. نگاه کنید به:

April 17, 1952, entry, *Journals early Fifties, Early Sixties*, Ed. Gordon Ball (New York: Grove Press, 1977)

گینزبرگ در همین آپارتمان با پیوت آشنا می‌شود. ماشین بازی اشاره دارد به رانندگی کسیدی و کرواک در بروکلین برای شنیدن یک اجرای زود هنگام جز در اواخر دهه‌ی چهل. "مهربان شاه نور ذهن" برداشتی از عبارت "شاه مهربان ذهن" است که لقب کرواک بود. این عبارت در "بلوزهای مکزیکو سیتی" نوشته‌ی کرواک نیز آمده است.

"لرزه‌های ماه و خورشید و درخت" اشاره دارد به تجربه‌ی پیوت.

۱۰-س ۲۰) این سطر اشاره دارد به ماجرای پرسه زدن‌های هربرت هانکه.

۱۱-س ۲۳) شغل گینزبرگ در دوران کالج زمین شوری در کافه‌های منهتن از جمله

کافه‌ی بیکفورد در خیابان چهل و دوم بود.

"فوغاتری" در گرینیچ ویلج در اوایل دهه‌ی پنجاه کافه‌ای بود که در مقابل کافه‌ی پر

سروصدای سن رمو گزینه‌ی دوم محسوب می‌شد. فوگازی از معدود کافه‌هایی بود که در آن زمان جیوک باکس داشتند. "جیوک باکس هیدروژنی" اشاره‌ای است به بمب هیدروژنی.

۱۲-س (۲۴-۳۰) روث جی- زن روشنفکر جوانی که لباس ارتش رستگاری را می‌پوشید و در اوایل دهه‌ی پنجاه در حلقه‌ی دوستان گینزبرگ بود. یکبار در میدان واشنگتن شروع به یک تک‌گویی کرد که تمام روز و شب و به مدت ۷۲ ساعت ادامه داشت و در آخر عازم بیلویو شد. این سطرها همچنین به تک‌گویی‌های بی‌وقفه‌ی نیل کسیدی اشاره دارد.

۱۳-س (۳۱) "تو ناکجا تو ذن توی نیوجرسی" تصاویری از دوران بیکاری بعد از کالج و همچنین اقامت دو ساله‌ی گینزبرگ در پترسون بین سالهای ۱۹۵۰-۱۹۵۱. "آتلانتیک سیتی" شهری است که گینزبرگ تابستان‌های کودکی را در آنجا گذراند.

۱۴-س (۳۲) اشاره دارد به دوران ترک اعتیاد باروز. نگاه کنید به نامه‌های باروز به گینزبرگ در سالهای ۱۹۵۱-۱۹۵۷.

۱۵-س (۳۷) این سطر اشاره دارد به کتاب‌هایی که گینزبرگ در این مدت (اغلب به سفارش باروز) می‌خوانده است. بخشی از این کتاب‌ها را در "جعبه‌ی نارنجی الاهیات" در آپارتمان راسل دورگینز در آپارتمان خیابان صد و بیست و یکم واقع در اسپانیش هارلم می‌یابد. در همین آپارتمان او آثار مصور بلیک را نیز می‌خواند. ردیف کردن این نام‌ها تلاش دارد تا خوانندگان جوان، نسل پس از ویتمن که با پو و باپ میانه‌ی خوبی داشتند، را با سنت گنوسی قدیمی‌تری آشنا سازد.

۱۶-س (۵۸) "موتور سوارهای قدیس" اشاره دارد به فیلم مارلون براندو "The Wild One" ۱۹۵۴

۱۷-س (۵۹) هارت کرین، شاعر، ملوان‌ها را برای عشق بازی به سند استریت و بروکلین می‌برد، در آخرین سفرش در حالیکه به شدت مست بود و مورد بی‌اعتنایی ملوان‌ها قرار گرفته بود از روی عرشه‌ی کشتی کارائیبی اوریزابا به پایین افتاد و ناپدید شد.

۱۸-س (۸۴) اشاره دارد به نیل کسیدی ۱۹۲۶-۱۹۶۸- ماجرای ماشین دزدی‌ها و عشق بازی‌هایش با پیش خدمت‌ها در دنور در نامه‌ی "جوان آندرسن" به تفصیل آمده است.

شخصیت پر انرژی و بی قید او به منبع الهام کرواک برای شخصیت دین موریرتی در کتاب "در راه" و همچنین شخصیت کُدی پومروی در کتاب "روایهای کُدی" بدل شد. نیل کسیدی همچنین راننده‌ی اتوبوس جادویی معروف کن کیسی و گروه "مری پرنکستر" در سفر آنها به نیویورک بود و یکی از منابع الهام گروه راک گریتفول دِ (Greatest Dead). در سوم فوریه سال ۱۹۶۸، به عروسی‌ای در شهر سن میگوئل آلنده‌ی مکزیک رفت، در پایان شب او را مست و بیهوش در کنار راه آهن بیرون از شهر یافتند و به بیمارستان منتقل کردند که همانجا درگذشت.

۱۹-س ۹۱) شراب بی رحم تاکای، اصطلاح کرواک در نامه‌هایش برای مشروب همیشگی آخر هفته‌ها در نیویورک.

۲۰-س ۱۰۶) پاساییک کثیف، در شعر ویلیام کارلوس ویلیامز، "ولگرد: یک فانتزی باروک"، ۱۹۱۵، شاعر جوان مشت‌هایش را در آب پاساییک فرو می‌برد و از الهه رود پاساییک تقدیس فرشته‌ی الهامش را می‌طلبد، "و پاساییک کثیف می‌پذیرد".

۲۱-س ۱۰۶) آن‌ها که از پنجره‌ها افتادند... "اشاره دارد به ویلیام کاناسترا شخصیت بوهمی افسانه‌ای دهه‌ی چهل نیویورک که در حال مستی سعی کرد از پنجره‌ی مترو بیرون برود و در آستور پلیس منهتن سرش در اثر برخورد به ستون قطع شد.

"جز نوستالوژیک آلمانی": "ظهور و سقوط شهرماهاگونی" اثر کورت ویل و اجرای برتولت برشت، و آریای "Show me the way to the next whiskey bar" که شب‌ها باصدای بلند از آپارتمان ویلیام کاناسترا در منهتن به گوش می‌رسید.

۲۲- "آن‌ها که اعلامیه‌های سوپر کمونیستی را" اشاره دارد به تظاهرات ۱۵ ژوئن ۱۹۵۵ در سیتی هال پارک که به دستگیری و محاکمه بسیاری از روشنفکران شد از جمله جودیت مالینا، هیو کاربین، دوروثی دی، رالف دی جیا، آمون هنسی، ریچارد کیم و جکسون مک لاول.

۲۳- "آن‌ها که هفتاد و دو ساعت بی وقفه گاز دادند" اشاره دارد به رانندگی هفتاد و دو ساعته‌ی کسیدی از ساحل غربی تا نیویورک برای دیدن کرواک در اواخر دهه‌ی چهل.

۲۴- "آن‌ها که رفتند به دنور..." اشاره به سطرهای شعر کرواک

"Down in Denver, all I did was die" سطر "وحالا دنور دلش لک زده برای

قهرمان هاش " بدون هیچ تغییری از دفتر یادداشتهای روزانه (دسامبر ۱۹۵۱) حاوی پیشنویس شعر "غریبه‌ی کفن پوش شب" برداشته شده است

۲۵- "آن‌ها که خرخره‌ی مامورها را ... " اشاره به ویلیام کاناسترا

۲۶- "آن‌ها که تو آتشفشان‌های مکزیک گم شدند" اشاره به رمان "زیرآتشفشان" اثر مالکوم لورری. به طور خاص اما اشاره دارد به جان هافمن دوست گینزبرگ و سالامن. سالامن در باره اش می‌نویسد:

"جان هافمن، ۱۹۳۰-۱۹۵۰، اهل کالیفرنیا و دوست گرت استرن و فلیپ لامانتیا، بلوند، خوش قیافه با موهای بلند. در اثر منونوکلئوز در مکزیک مرد."

لامانتیا شعری از او را در سیکس گالری خوانده بود، همانجایی که بعدها گینزبرگ بخش اول زوزه را برای اولین بار خواند.

۲۷- "جیغ نیتروگلیسیرنی خوشگلک‌های ... " نگاه کنید به شعر لورکا "قصیده ای برای والت ویتمن"

۲۸- "آن‌ها که ساعت هاشان را ... " اشاره دارد به دیدار و گفتگویی میان والتر آدامز و لوئیز سیمپسون شاعر در آپارتمان‌ش در سال ۱۹۴۶:

سیمپسون: ساعت داری؟

آدامز: آره.

سیمپسون: میتونم بینمش؟

آدامز: بفرما.

سیمپسون (ساعت را از پنجره پرت می‌کند بیرون): ما نیازی به ساعت نداریم. ما فعلا توی ابدیت هستیم.

زبیده حسینی

| به علامتی که / تسلیم!! |

مثل روانی این رگ‌هاست که هی بزنی و باز در تو خون باشد /
 که هی ببری و باز / گره‌ای ... /
 گره کور روسری‌ام! / بی چشمداشت باد / بی تیغ روی این گره‌ها:
 روانی حجمی / که در چهار گوش زیستن اش / سهمی برای گریه نداری /
 با اینهمه / مرا «رود» خوانده‌ای / رودخانه نه / رودخانه‌های کسی / (شاید)
 رودابه‌ای «از شانه‌های تو ضحاک تر / از نیش خنده‌های تو مار تر /»
 حالا بگو این سیمرغ پرورده را کجای دلم جا بدهم؟ / که از شمال صدایش دردها
 وزیدن گرفته ست
 _ که از شمال همین گونه‌ها به لب خوانی پرنده‌هایم آمده‌ای /
 و از تصور اندامی که در تو می‌پیچید به علامتی رسیده‌ای / که تسلیم!!
 شاید بلد بشوی بر شانه‌های سکوت / اوج‌گیری // (اما چقدر سقط می‌کنی این)
 حس نیمه را؟
 روان کور کسی / که نقطه‌های هیچ را در چشم‌ها روشن / چراغ خواب مرا در تو
 شب می‌شود باز.

تا رگ به رگ به خواب بزند این بازوان تیغ / سرت را
که مرگ / دسته گلی / از پنج شنبه است / بر سقف سینه‌ات /

فرزاد لیبسی

| خود گذشت |

نامم فرزاد (فرزاد)
نام خانواگی ام لیبسی (لیبسی)
چیزی برای شرم ندارم
شاملو نیستم!
متاهل دستم ام
آره، پدرم هدایت (هدایت) گلوله بارون شده
درست، یه چند نام مستعار دارم
روفا «باشقان»^۱ می گن، زنا شوهر زاپاز
یکی شون بایقوش^۲، یکیش گوتکان^۳
شاعرا شاعر
مردا عیاش
برادرم برق محله ی فقیر (رفت آمد نمی دونه)
مرد مرد
زن زن

عشقم عشقم
 همسایه کمونیسم
 پدر سیاسی
 خواهرم بی گناه
 مادر سر به زیر
 خواهرم بی گناه
 شما ولگرد
 سفید مغز، پشت سم سیاه، چوپون، ...
 باشه
 دو روز دیگه نگاه ام دارین
 بفرا مو شن ام
 چه دونم بُرین گوشتمو فاضلاب
 شیشه رو در آورده، سیگار بنخاموشین لبام
 یا نه سوار اسبِ «آراز» کنین
 ماهیان گشنه نمونن
 خواهرم بی گناه

حسن موذن زاده

این زیق زیق که می شنوید
صدای چرخ خیاطی ست که هیچ می دوزد
این درد های چون جذام
شما را سر کیسه می کند
باور نمی کنید سوار شوید

از بس که می رسم ، به هر که راه می روم هی سلام می کنم
انگورها شرابی شدند
گیلاس ها گل انداختند و در جشن افاقیا رقصیدند
تنها بیدها مجنون ماندند ...
ما مسئول کارهایی که کرده ایم نیستیم
مسئول کارهایی هستیم که
نکرده ایم

نوشتن ، پیدا کردن چیزی ست که گم نشده
 نصب هر گونه «آگاهی» پیگرد قانونی دارد
 «گوسفند زنده و قصاب در خواب‌های شما می‌چرند»
 «هستی» از جنس «نیستی» ست، تنها یک بُردار ادامه دارد
 «نسیم توفان می‌کند» نه فقط در بای سیکل ران ، در اتاق
 دزدکی زیر شیروانی شما
 اگر پنجره را بگشایید
 می‌گویید نه!
 پرسید از سکوت ممتد محسن مخملباف
 یک با یک برابر نیست ولی .
 پارک = پنچری

لیلا حکمت نیا

انتظار چه به روز آدم می آورد
 حالا فکر کن چهل روز هم شده باشد
 پنجاه انگشت اضافه می شد به پنج تن که ما بودیم روی کاچی ها
 نذرهای مادر بزرگ، با واژه هایی از دهان ما ادا شد
 شبیه ترانه ای به زبان ناشناس، در فقدان معنا، ریتم گرفت در سرم...

بالا تر ایستادم
 این انعکاس تشنج تن من بود که در آینه دیدن داشت
 فریاد زدم:
 غار، نورگیرِ بکرِ زندگی ماست در سنجش این همه تاریکی
 غار، غارت سیاه پوش یک سره کلاغ های ماست در این همه خبرهای گنگ
 خدا، از دهان ما می شنید...

فریاد زدم در حدس گاليله: زمین به هیچ کجا وصل نیست باور کن!

زمین آلوده به تخم حشرات، زمین بیدخورده با این همه کلمات سانسور شده
یعنی خدا همیشه بالاتر از ما ایستاده به پایین تر از خودش نگاه می کند؟

رفت از دهان ما بشنود که دیوارهای صوتی شکستند

زکام یا جزام؟

شیرخوار یا آدم خوار؟

نعش کش یا نفت کش؟

ساکن معابر یا معابد؟

شهروند یا اتباع بیگانه؟

بازمانده یا قربانی؟

انتخاب‌های شرطی شده در مهمانخانه ای که بین راهی می گذارد ما را

بله! وحشت دارم از مرده‌ها از زنده‌ها که بیش تر

گردنت را گرفته بودم که رها نشود تنت از این همه پیچ

از تناوب سی و سه مهره

مهره شدی و در صفحه‌ی بازی به حرکت در آمدی...

پاشیده بودی شبیه رنگ روی بوم مغشوش بودی لبریز بودی خون بودی

من به نرفتن چسبیده‌ام، چسبیده‌ام به زمین

به آدم‌هایی که صمغ دارند و از درخت چیزی نمی فهمند

امتداد یافتی در دست‌هایم که وامی گذاشت تو را به خودت

در سردخانه ای طبقه بندی شده

قبرستان با توده ای تاراج برده تکمیل ظرفیت می شد و انترن های مشتاق لاشه

کالبد شکافی ماهیچه‌هایی که زور می‌رساند به مشت زنی‌های خارج از رینگ

تشریح و تفتیش زخم‌هایی که خون می‌رساند به فاجعه

شاید تنها چیزی که دو تکه بیش ترش زنانه می شود

کفن است

فمینست ها هورا می کشند

فمینست ها رژه می روند

فمینست ها لایک می کنند

از دفن کردن تدریجی ام اما، همیشه چیزی کم است

مرده شور منتظر است و معشوقه ام فکر می کند شامپو برای موی چرب بخرد یا خشک؟))

می افتم به ت، به پ ...

می افتم از

لکنت وقتی چهار نعل می تازید به سوی دهان

در جداره ی گلویم صدایی مانده که رها می شود در تونل های یک طرفه ی شمال

فکر کن این نعره ها از سر خوشی است یا کلمات بیدخورده ی کتابی ممنوعه چه فرق

دارد؟

ممنوعه یعنی باران که چتربازها را به خانه و ما را به خیابان برد

ما را به خیابان برد و...

ممنوعه یعنی ذهن های کودکی مان که هر چه مونث است، زایاست

(پس این همه زاییدن زیر این همه درد، چه می کند ای مرد؟)

ممنوعه یعنی در این همه سرما به کجا ببرمت قشلاق جز آغوشم؟

.

.

.

چهل روز بود که هیچ کس دست به تفال نمی برد برای بازگشتن

چهل روز بود که رد خون و چربی خودسوزی تنی که لی لی کرده بود روی موزاییک ها

من بودم

مادر جان حضرت رسیده در این چهل روز؟ رد انگشت هایش روی کاجی ها؟

من را به اتاق احیا بفرست

جنازه را بین میهمان های ماتم زده به مساوات تقسیم کن

مازیار نیستانی

| در آن |

و بگذار از عینک مخاطب
که در خواندن من شکست چیزی بگویم
«زیرا که عینک طاقتی دارد برای زندگی»

شعری می‌نویسی
که «من» در آن گم شده است
و ذهن لاغر دمپایی
هیچ فکری ندارد برای قدم بعد

چگونه می‌توانستم
بی قرص و سؤال تاب بیاورم شعری را
که تو می‌نویسی

من در خانه

و در خانه من نحو زبان فارسی را گم کردم
و «تو در خانه» نحو زبان فارسی شد.

شعری می نویسی
و شک ندارم
به معصومیت دمپایی ها

ترس و پارانوئیا تجملاتی ست که چپ‌های الکی - همان‌ها که در حومه‌های مسکونی خانه کرده‌اند - دانش‌آموزان و آدم‌های منفعل به خودشان هدیه می‌دهند. هرچه بیش‌تر از جریانِ واقعی دور می‌شویم، بیش‌تر می‌ترسیم. (...)

هیچ‌وقت ندیدم کسی وسطِ شورش ترسیده باشد. برای از بین بردنِ ترس، باید دقیقن همان کاری را بکنید که بیش‌تر از هر چیزِ دیگر شما را می‌ترساند. حرکت ما می‌خواهد بیش‌ترین نفرات را با خود همراه کند. پس باید کاری کنیم که آدم‌ها بر ترس‌شان غلبه کنند. با حقیقت درگیر شوند. وارد عمل شوند. هر جا می‌رویم، خواسته‌هایمان را زنده‌گی می‌کنیم: انگار حقیقت را از نو می‌سازیم.

جری رابین! بکن! | فارسی ناممکن

فروغ ناری وردی

شبیهِ به کبکی که سرش را زیرِ اُبر می‌برد
 مورچه خواری شدی که از آسمان
 فلسفه هایِ زمینی می‌مکید
 و چیزی که من را رویِ زمین پهن کرده بود
 برف را رویِ تنم پهن کرد؛
 موهام پیر شدند
 چشم هام پیر
 لب هام
 مورچه‌هایی که در رگهام رژه می‌رفتند / پیر شدند

از دور همه چیز نزدیک به نظر می‌آمد
 تکه سنگی که از قله به پایین غلتیده بود
 بهمن بزرگی شد، کبکی که لایِ دفترم سقوط کرد
 و سیگار از گوشهء لبش اُفتاد خیس

لایِ دفترم؛ خاکسترِ لبم که ریخته بود خندید
 تو که خندیده بودی / خیس / لایِ دفترم
 لاکِ پستی که به پشتِ افتاده بودم
 به زندگی نگاه می‌کند
 آن نگاه که من را پیر می‌کرد
 از آنهمه برف
 شانه هام برف
 برف شانه هام را به زمین چسبانده
 آن نگاه دست بود
 قدم هات دست بود
 دستلت دست بود
 حرفات دست بود
 گوشت را هم که مشت می‌کنی
 اندازه قلب می‌شود

آنچه من را به تو نزدیک می‌کرد
 دارد به دورتر از تو می‌برد
 آنقدر که مورچه‌ها رویِ نبضم سسکه کنند و بریزند
 لایِ دفترم
 چند نقطه که به پشتِ افتاده بودند
 فکر کردند که ...

پرویز گراوند

چشم از شیشه می‌گذرد
 اصابت می‌کند به درختی
 که باد طناب انداخته دور گردنش
 رختی شده آویزان از شاخه های تنش
 و پایین تنه‌اش لانه‌ی سنجاب‌های وحشی ست
 در این اثنا
 انگشت شست و یک را
 شصت و چند بار گذاشته‌ام برای مکیدن
 گورم را تا سقف سرامیک کرده‌اید لا بد

جنت مکان یعنی همین
 که مرده‌ها بهداشت را رعایت کنند
 ضمناً مورچه‌ها بعد از خوردن احشا
 مسواکشان را زده‌اند

و تار عنکبوتی نیست آویزان
از سقف گوری که اقساطش را
بازماندگان می دهند ماه به ماه

سوژه های اسقاطی را گذاشته ام برای فروش
چیزی نباشد که به آن فکر کنم
همینقدر که سرامیک کرده اید ممنون
صدایتان را بردارید از روزنه ها دفع شوید
خُرناس بکشم؟
تصور که می کنم
جمعمه را پرت می کنم به تصویرتان
در تصور من نیشان باز است
پاره تان می کنم او هام!

زنبور و زنجان و خالکوبی های بر تیغهی چاقو
و زنبیل را می برد بازار
و دنبال دب اکبر و این حرف هاست
گفته است که نیل
روان است در جداول اهواز
و قایقرانان سیاه مصری ...
اه! این ها که مورچه های خودمان اند

گفته است :

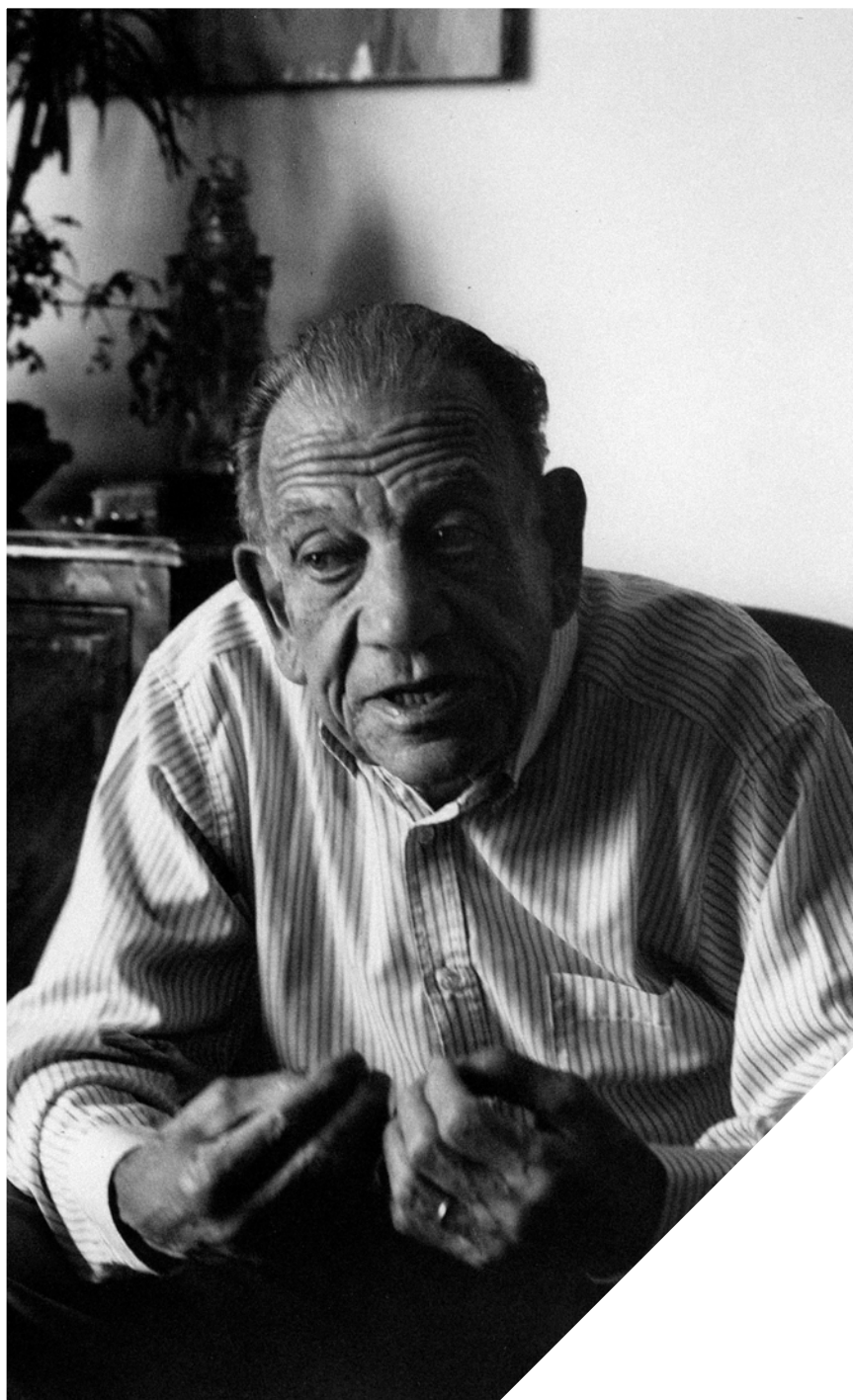
زنبق استعداد شگفتی است
شکفته در بازار کریم خان
و خان زند امضا می کند

عبور چک چک زن‌ها را از عروق تن اش
قبل از عروج در شب قطبی
دوست دارند کفش‌های واکس خورده بپوشند
می‌پوشند و با مرده‌های گور به گور شده
بخار می‌شوند و ابر
و سرانجام
موی سفید
ملاک معتبری برای پیری خرس‌های قطبی نیست

امید سبزواری

با کلاهی بلند
 و ریش‌های بافتنی
 به کوچه‌های دراز بیابان می‌پیچم
 جوانی را
 در خلوت عشق با سگی دیدم
 مثل پارک‌های بی‌آبان
 ماسه‌ای با ماسه‌ای می‌مالید
 پیرمرد
 چشم در چشم
 ریش در ریش
 بر خود می‌مالید
 و گوشه‌ای از دیوار را می‌خورد
 و نفرت را با خود به بالا می‌کشید
 جوان حرف‌ها را می‌مالید

و در خونش
 خون سگ جاری بود
 ناگهان سنگی بر زمین افتاد
 جوان خم شد
 پیرمرد به زیر سنگ جوانی لغزید
 که خودش راسال ها زیر ماسه می دید
 ماسه ای بر ماسه ای می مالید
 چشم ها در ریش ها می بالید
 پیرمرد ریش در ریش در بیابان غایب شد



اثر: ادمون ژابیس

برگردان به فارسی: ناصر نبوی

| چهار ترانه از ادمون ژابیس |

ترانه برای باغِ یک راهبه

چقدر خنده، بگوئید، چقدر گل سرخ

در نیمتنه‌ی یک راهبه.

چقدر گل سرخِ پژمرده.

چقدر خنده‌ی جویده.

چقدر بدنِ پایمال

به خاطرِ تنها یکی که نیست.

چقدر رؤیا، بگوئید، چقدر تب

در نیمتنه‌ی یک راهبه.

چقدر رؤیای مطرود.

چقدر تبِ سوخته.

چقدر قلبِ تکه پاره

به خاطرِ تنها یکی که نیست.

اما، بر مرکبِ رخشانیش.

اینک منجی.

راهبه، به زانو، میزبانِ اوست.

لرزان چون برگی

و سفید چون درد.

چقدر آب بگوئید، چقدر ستاره

در نیمتته ی یک نامزد.

چقدر رودِ بازیافته.

چقدر قایقِ بیرق افراشته.

چقدر ساحلِ افسون زده

به خاطرِ روزی در شُرُفِ میلاد.

سوارکارِ عشق می بردش

هنگامی که، از صومعه، درِ سنگین

باز بسته می شود بر سالیان؛

بر راهبگانِ در نماز

که دیگر سنگ نخواهند بود.

ترانه‌ی آخرین کودِ یهودی

برای ادیت کُین

پدرم از ستاره آویزان است.
 مادرم با رود می لغزد.
 مادرم برق می زند
 پدرم ناشنواست.
 در شب که انکارم می کند.
 در روز که ویرانم می کند.
 سنگ سبک است.
 نان به پرنده شبیه است
 و من نگاهش می کنم که پرواز می کند.
 خون بر گونه هایم است.
 دندان هایم دهانی کمتر خالی را می جویند
 در زمین یا در آب.
 در آتش.
 جهان سرخ است.

نرده‌ها همگی نیزه‌اند.
سوارکارانِ مرده همیشه می‌تازند
در خوابم و در چشمانم.
بر تنِ تپاول دیده‌ی باغِ گمشده
گل سرخ می‌روید، دستی می‌روید
از گل سرخ که دیگر نخواهم فشرد.
سوارکارانِ مرگ مرا با خود می‌برند.
من زاده شده‌ام برای دوست داشتنشان.

ترانه برای شهبانوی مرده

شهبانوی زیبای کاتالوگ‌ها
می‌شکفتد کاخِ جواهر
که در آن اربابش او را می‌پرستند
پوشیده از چاقوها و آب.

دقیقه‌ای، لبخندی.
ابدیتی از اشک‌ها.

شهبانوی زیبای مرده
ویران می‌کند کاخِ مفرغی را
که در آن می‌نالد اربابِ گندمگون.
اندوهش می‌خکوب به دیوار.

دقیقه‌ای، آهی.
ابدیتی از اشک‌ها.

ترانه برای سه مرده‌ی مبهوت

ما سه مرده بودیم
 که نمی‌دانستیم به جست و جوی چه آمده‌ایم
 در این آرامگاه گشوده.
 پیرترین ما گفت: «زیباست!»
 دیگری: «گرم است ...»
 و من که به سختی از چرتم بیرون می‌آمدم
 البته گفتم:
 «به همین زودی؟»
 ما سه سایه بودیم
 بی لب، بی گردن
 با خنده‌هایی
 زیر بغل
 در فقدانِ رؤیا
 و دختری جوان
 بازگشته به شب
 تا همراهِ ما باشد.

آیدین ضیایی

جاشوها
 افراد شاعرانه‌ای هستند
 افرادی که قابلیت ورود به یک شعر را دارند
 اصلن جاشو ظرفیت شاعرانه‌گی دارد
 چیزی که پادوها
 از داشتش محروم مانده‌اند
 حتا پادوهای یک انتشارات یا چاپخانه هم
 علاوه‌بر حضور در محیطی فرهنگی
 ظرفیت شاعرانگی پیدا نکرده‌اند
 آه پادوهای بیچاره
 شما را به این شعر فرا می‌خوانم
 تا مظلومیت از دست رفته‌تان را در این سطور بستانم
 وقتی ظرفیت شاعرانه‌تان
 در این شعر اشباع شد
 می‌توانید به سر کارت‌تان بازگردید...

ایوب عبدل

در ابتدای میلادم
 انتهایم
 به زهدان برگشت
 و از دریچه‌ی کوچک
 رو به ابتدایم که می‌رفت آدم شود
 چنان گریست
 که اشک از چشم‌های بسته‌ی مادر ریخت.

من که ابتدای خود باشم
 دست می‌کشم به میان‌گاهم
 و جای کنامِ مادری
 رویشِ یک تکه گوشت
 در صورتم ترس می‌تند که مبادا
 در به روی خود بسته است
 انتهای عزیزم

ری را عباسی

| والد سلجرز |

عربم
پشتِ بصره افغانی شده‌ام
پشتِ جاده‌های دود گرفته
یکی سیاه بود یکی طلایی
موهایش را می‌گویم
پشتِ جاده‌های دود گرفته
پرتم کردند
بنویس دو مرد بودند
- نام پدرش؟
نمی‌دانم، کودکان درکابل
کودکان در بصره صدایش می‌زنند:
والد سلجرز

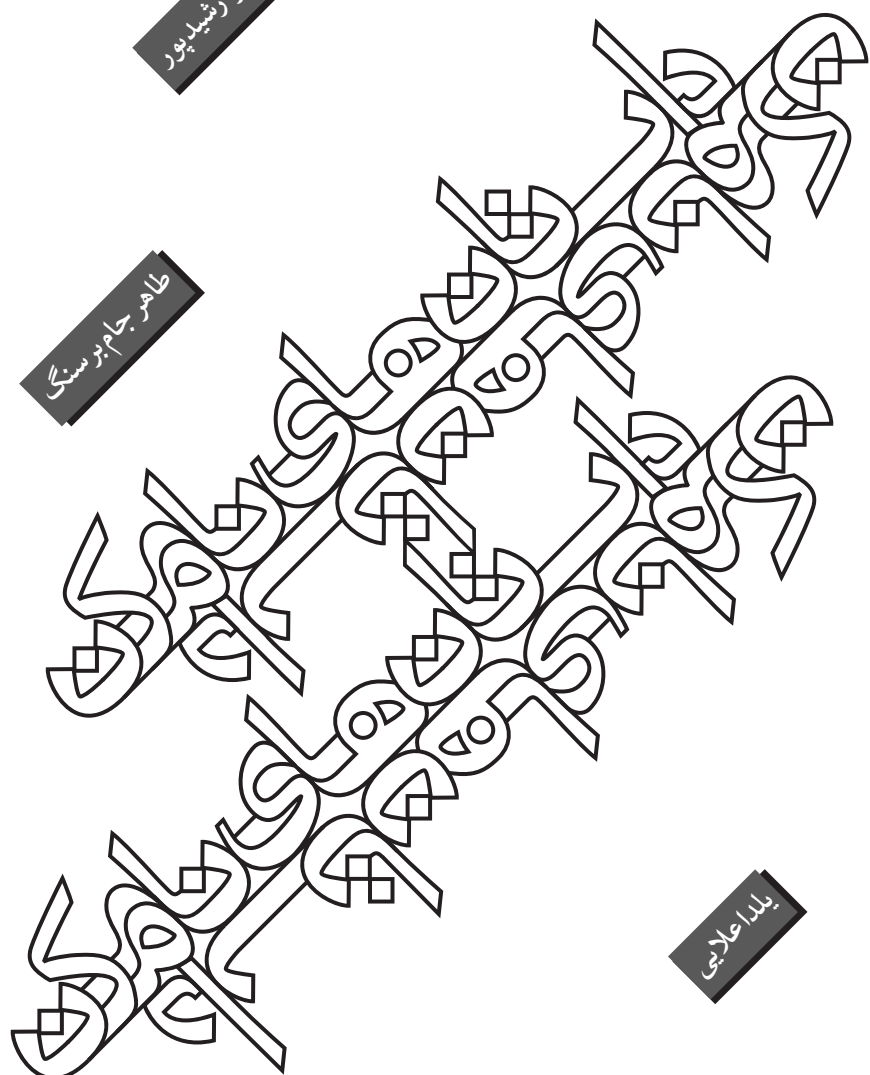
پرہام شہر جردی

سمیرا رشید پور

ظاہر جام بر سنگ

یلدا علائی

سمیرا ریجائی



سمیرا رشید پور

Objects in the mirror are closer than they appear | تصویری از آینه رد شد... سه. دو و یک. |

سطل‌های بزرگ... آن‌قدر بزرگ... تقریباً زیر سینه‌ها...
صدای متوالی و بلند... زن‌ها را می‌کشاند... زن‌ها... سرتاپا
سورمه‌ای... سورمه‌ای کهنه... ما یل به آبی و چروک
... چروک... خم شده روی سطل آشغال بزرگ...
می‌کشاندشان به جلو... نگاه... شماره‌ها... نگاهی به پشت...
سالن، دراز و تاریک... فقط برق موزاییک‌ها...
سیاه... وهم سنگ‌های دو طرف دیوارها...
کف زمین... شیر آب... دو دستکش زرد...
دست‌ها در تشت قرمز و پر آب... دست‌های زرد... در
راهروی کوچک: مستراح‌های نیمه پیدا... ناپیدا... درها
نیمه باز... بی‌سقف... بالاتر... لوله‌های سیاه بزرگ
روی سقف... گاهی هم چکه... دستکش‌های
زرد توی لباس سیاه... تشت قرمز پر آب... لباس‌های
سیاه خیس... همه‌ی وزن بدن روی سطل

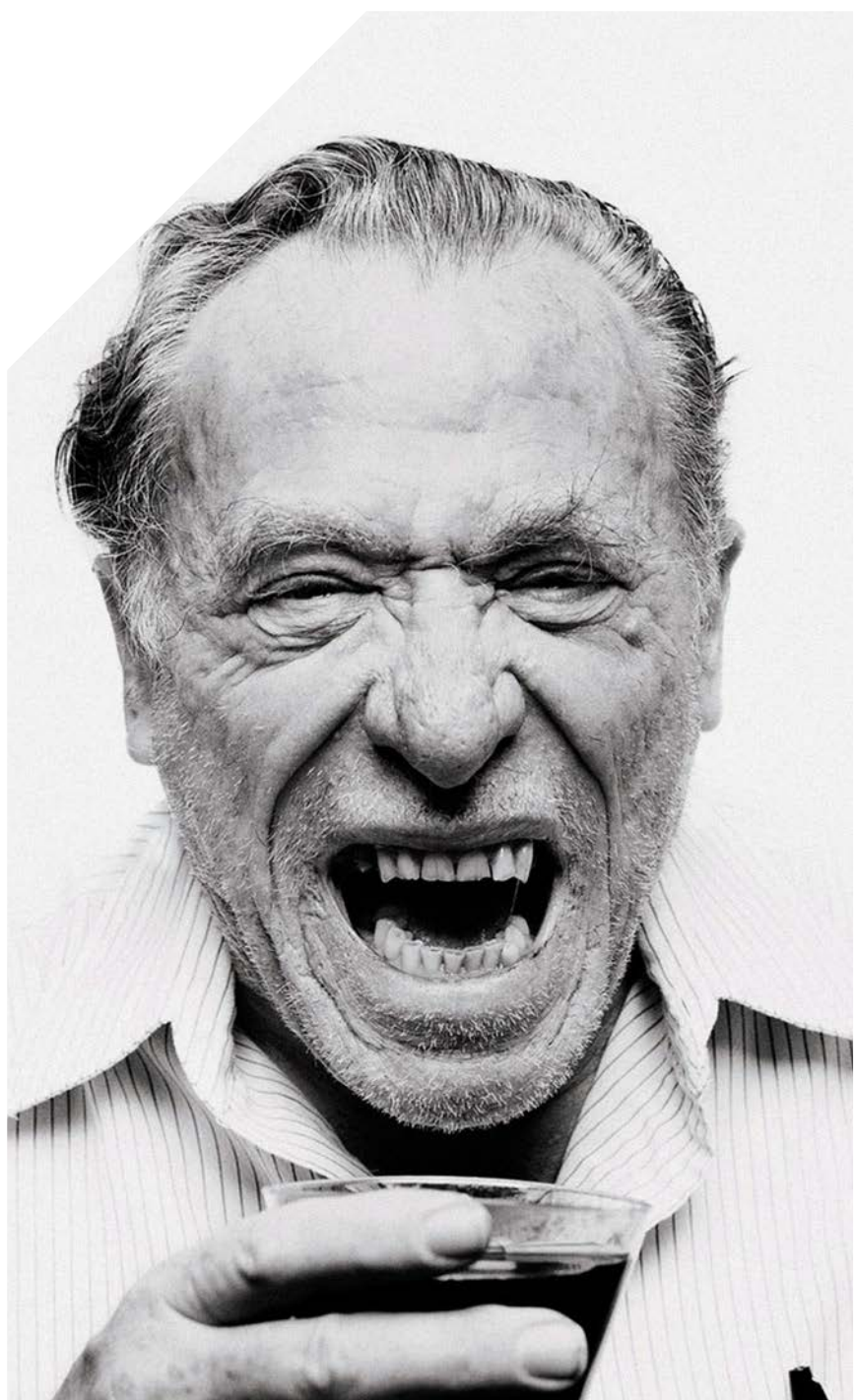
آشغال‌ها... هل‌شان می‌دهند.... با زاویه‌ی سی
 درجه شاید... صدای ممتد کشیده شدن روی موزایک‌ها...
 ساییدگی کف سطلِ آشغال‌ها... مقنعه‌های بالا زده...
 تمامِ سنگینی روی بدنه‌ی سطل و صدایِ ممتد... راهروهای
 نیمه تاریک... بزرگ... کوچک... پنجره‌ها و شیشه‌هایِ مشجر...
 سیاهی گاهی... تصویری از آینه عبور می‌کند: تنه‌ای سورمه‌ای روی سطلی
 بزرگ و صدایی ممتد... دستکش‌های زرد در سیاهی
 لباس‌ها و کفِ سفید... پیدا و ناپیدا... تصویری در آینه
 ... راهروی کوچکِ دستشویی... نیمه تاریک... شش تا
 کاسه روشویی... سه تا آینه... یکی در میان... روبه رو: هفت
 مستراح... شیشه‌هایِ مشجر... صدایِ خش‌خشِ پیش‌بندِ
 مشمایی... از بالا دایره‌وار حلقه خورده در گردن... تصویری
 ثابت در آینه... بوی فاضلاب... صدای کشیده شدن سیفون... لوله‌های
 سیاه بزرگ پیچ خورده در سقف... صدای جاری آب... دستکش‌هایِ
 زرد روی شلووار سیاه... پر از کف... باد کرده بالا می‌آید
 با دستکش‌ها... زانو نزده شلووار... ران‌ها پُر... آب... بی‌ساق...
 چسبیده به هم... خیس... آب... تا زانو پر... کف و آب... می‌ریزد
 از ساق‌های شلووار... سر و تن خمیده روی سطل‌ها... درها
 شماره‌ها... روی درها... ۵۲۳... ۶۲۳... ۶۲۳... ۷۲۳...
 صدای ممتد از کف راهروها...
 راهروها... صدا قطع می‌شود...
 دست‌ها... بی‌دستکش... پریده رنگ... ورم کرده...
 دستکش‌های سیاه... چکمه‌های سیاه تا زیر زانو‌ها...
 لبه‌ی آستینِ مانتوها خیس... خیس... لبه‌های دامن مانتوها
 جمع شده توی شلووارها... از جلو...
 دست‌ها... پوسته پوسته... قهوه‌ای... سوخته... رگ‌ها بیرون زده

...دست‌ها روی کمر ...صدایِ تقِ تق.. کمر راست کرده ...
 گردن می‌چرخد ...تصویری در آینه ... یک قطره ...نفس
 نفس ...پوست زرد مایل به قهوه‌ای ...موها.. دکولره ...
 ریشه‌ها مشکي و رگه‌ها سفید... دانه‌های ریز قهوه‌ای
 روی گونه‌ها ...ابروها کم پشت ...رنگ شده قهوه‌ای ...
 پیراهن رکابی زیر آب ...کف ... کف. دستکش‌های زرد
 ...بدون سر شانه و گردن... خالی ...شکم برآمده ...خالی
 ...چکه چکه ...می‌ریزد ... کاشی‌های سفید ...خط‌های
 آبی... درهای آلومینیومی... نرسیده به کف ...باز... شاید
 چهارپا پنج انگشت تا به کف... سیاهی ...متحرک ...سیاهی...
 شیشه‌ی مشجر...

مشجر صدای باز و بسته شدن سطلی در
 مستراح تشت کف کرده با حباب‌های درشت ...حالا در باز
 شده ...صدای کشیدن دمپایی بر کف راهرو... آینه خالی ...
 هیچ ...گردن‌ها چرخیده ...مقنعه‌ها بالا... در مستراح نیمه باز.. سیفون
 ...سیفون ...پر نشده دوباره... دست‌ها با کف...
 صابون سفید شده ...لیز و نرم ... دانه‌های ریز عرق پشت
 لب ...کرک‌های پشت لب ...صدای متوالی دیگر.. خمیده
 روی سطل ...صدا قطع می‌شود ...دو تصویر سورمه‌ای ...عرق
 بر پیشانی ...دانه‌های ریز ...حرکت محسوس پوست ...
 ذره‌های عرق جمع شده... پیراهن رکابی زیر آب و کف... کف... بیرون آمده
 با دستکش‌های زرد... کف‌ها می‌چرخند... کاسه‌ی دستشویی پر
 ... کف‌ها می‌چرخند... دست‌ها می‌مانند... دمپایی‌ها
 روی سنگِ کف ... سایه از رویِ کاشی‌های براق محو می‌شود...
 دیوار... هنوز دستکش‌های زرد... در آب روشن‌تر به نظر می‌رسند...
 ... صداها... مبهم. دستکش زرد... بی‌حرکت توی تشت قرمز پر آب

چنگ زنان... روی لباس‌ها... لباس‌های سیاه... می‌چالانند... سر بالا
 ... آینه مستطیلی روبه رو... نیم‌رخ پیداست... دستکش زرد بالا می‌رود
 ... موها به پشت گوش سرانده شده... قطره‌ای از پشت گوش می‌چکد...
 می‌چکد روی بلیز یقه هفت یشمی... راهرو دستشویی نیمه تاریک... تشتی قرمز... شیشه‌ای
 پر از بودر رختشویی... می‌چالاند... قطره قطره... برق روی پیشانی...
 نیم‌رخ... و خطی براق روی بینی... نیم‌رخ دیگر تاریک...
 راهرو بزرگ تاریک و دو سطل آشغال بزرگ... راست ایستاده‌اند...
 مقنعه‌ها بالا زده... دامن مانتوها جمع شده توی شلوار...
 النگوها... یک... دو... سه... پنج... ش... ش... براق؛ ولی نه عین مثل موها...
 ژولیده و موها از ریشه سیاه... ریشه‌ی موها سیاه با رگه‌هایی
 سفید... تقریباً تا دو سانتی‌متر... چهره‌ها در آینه... توی راهرو بزرگ
 ... نرسیده به اتاق‌ها... با شماره‌ها... هر تصویر به آن دیگری
 چشم دوخته... خیره... به... به خطوط چهره... همه بسته... خط‌های باریک
 ... وسط ابروها... خط سفید لب‌ها... مثل شیشه مشجر... مبهم... تکان
 ... گردنی تکان می‌خورد... یک تصویر روی گونه‌اش دست می‌کشد...
 زرد است و پریده... یک تصویر موهای جلوی پیشانی‌اش را بالا می‌زند
 ... پریده و سبزه... کمرها... پهن و عریض... تا زیر سینه‌ها... تصویر
 دستش روی شکمش مانده... می‌سرد پایین‌تر و می‌خاراند... بوی
 فاضلاب... چکمه‌های سیاه لاستیکی... بوی فاضلاب... بوی غذای مانده
 ... دستکش‌های زرد... بالا رفته و پره‌های بینی را گرفته... سیاهی
 روی کاشی‌ها به حرکت در می‌آید... دستکش‌های زرد تقریباً تا زیر
 بازوها... تمام ساعد پنهان شده... بوی پلاستیک... پیراهن سیاه... شلوار
 هم... زده شده بالا یک تا... ساق پاها سفید... دمپایی‌ها... سفید... تهویه
 خاموش... دور می‌زند در راهرو... سه تصویر... همان یکی... گذشت از هر
 سه آینه... دو تصویر در آینه‌ی راهرو بزرگ... آینه قدی دراز و مستطیلی...
 دو روپوش سورمه‌ای کهنه... دو سطل بزرگ... مقنعه‌ها بالا زده... خیره

به خود... دستکش‌های زرد افتاده در تشت قرمز... بالا می‌آید... بزرگ و سنگین... مانتوی سیاه... وول می‌خورد... مانتوی مشکی پر می‌شود بی‌سر... حباب‌های کف از بالا تنه‌اش می‌چکد... آب‌ها خالی می‌شوند توی تشت... تشت قرمز پر از مانتوی مشکی... می‌چلاندش... کف‌ها... می‌ترکند حباب‌ها... مقنعه سیاه... بالا می‌آوردش... نیم رخ خودش را می‌بیند... پیشانی براق... پریده رنگ... دور دهان کمی زرد... پریده... پریده... چشم‌ها مات به پیشانی... گونه‌ها و خط براق روی بینی... دستکش‌های زرد بالا می‌آیند... خالی است مقنعه... سه گوش... با کمان باریکی که از پایین آمده... سه گوش و خالی... هر دو روی پارچه به هم چسبیده... صدای ممتد... دو تصویر... در آینه‌ی راهروی بزرگ... نیمه تاریک... دست می‌کشند روی شکمشان... روی سر و گردن و گودی صورت لاغرشان... نگاه‌شان به یکدیگر در آینه... تصویری برمی‌گردد... خیره به تصویر سر و پشتِ مانتوی سورمه‌ای... خیره... چشم دوخته... در آن مانتوی سورمه‌ای... چشم دوخته... نگاهش به خودش می‌افتد. دستکش‌هایش به زور بیرون می‌آیند... خالی... بر می‌گردند توی تشت... لای چلانده‌ها... آب است که می‌ریزد... روی پاها... تا ساق‌ها... خیس و خنک... بوی دستکش لاستیکی... تا زیر بازوها... شیر آب باز است و خیس می‌کند و می‌سابد دست‌های سفید و پریده رنگ را... دست‌ها پوسته پوسته و ورم کرده... زیر آب... کف نیست و فقط آب است... بو نمی‌رود... لای انگشت‌ها ساییده شده... چلانده نه... نمی‌شود... فقط دست می‌کشد... تصویرها پشت به آینه... صدای چکمه‌های سیاه لاستیکی... تشت قرمز به کمر گرفته شده... با دست خیس و آب چکان... رد می‌شوند از کنار هم... تنها روی دو سطل بزرگ خم شده‌اند... رد می‌شوند از کنار هم تشت به کمر و خمیده‌ها روی سطل‌ها... توی راهرو... تصویری از آینه رد شد... سه. دو و یک.



اثر: چارلز بوکفسکی

برگردان به فارسی: طاهر جام برسنگ

| برنده |

The winner, Septuagenarian stew

راند ششم بود و تونی موسو ضربه‌های سنگین به بابی بیکر می‌زد. هر دو طرف بدن بابی متورم و قرمز شده بود. می‌شد دید که با هر ضربه‌ای که می‌خورد می‌خواهد از رینگ بیرون بیاید ولی درست نمی‌دانست چطور. این کار ممکن بود: یک بار در فیلی دیدم که ردِ داگ جنسن حسابی کتک خورد؛ فقط از لای طناب بیرون رفت و غیب شد.

هر بار که ضربه‌ای به باب می‌خورد دل من درد می‌گرفت. موسو مثل گاو نر بود، سادیست. مغزش اندازهٔ توپ گلف بود اما بلد بود بزند. موسو هیچ وقت نمی‌توانست قهرمان بشود اما می‌توانست خیلی‌ها را وا دارد که دور شغل مشت‌زنی را خط بکشند. بابی خیلی می‌ترسید که صورتش خراب شود. او دوست داشت برقصد و مشت بپراند و برای دخترهای کنار رینگ تیپ خوبی داشته باشد. هر از گاهی شانس خود را با یک سلسله ضربه‌های سریع آزمایش می‌کرد، ضربه‌هایش شدید و سریع بودند اما او قدرت کافی نداشت. در فاصلهٔ مسابقات سعی می‌کردیم او را از دختر، مهمانی و مدرسه دور نگه داریم، اما او همیشه در می‌رفت. حیف. از خیلی نظرها پسر خوبی بود. یک هوک چپ محکم وسط دنده‌های بابی خورد، پوزخندی زد، بعد زنگ به صدا در آمد.

سه پایه را گذاشتیم، او نشست و لته‌اش را در آوردیم، خشکش کردیم، شیشه آب را به لبش گذاشتیم، دهانش را شست و آب را تف کرد، بسته یخ را پشت گردنش قرار دادیم. بعد پیش از این که من برسم و چیزی بگویم، او گفت: «گم شو... می‌دونم چی می‌خوای بگی؛ بزن و در رو... بزن و در رو... ادامه بده. گم شو.»

من گفتم: «حرف زن، گوش کن. مجبور نیستی بیشتر کتک بخوری. ضربه بعدی که به دنده‌ها می‌زنه خودتو بنداز، بذار بشماره.»

بابی پرسید: «تو دیگه چه جور مربی گهی هستی.»

«می‌خوام از تو گه درت بیارم. هیچ شانسی برای برنده شدن بر موسو نداری. گوش کن، می‌ریم مکزیکو سیتی و از اول شروع می‌کنیم.»

«کس شعر نگو، من با مکزیکی‌ها مسابقه نمی‌دم. اونا به قصد کشت می‌زنن.»

صدای زنگ آغازِ راند بعدی بلند شد. بوزارد، مربی دوم، لته بابی را در دهان او گذاشت. سه پایه و سطل را بر داشتیم، زنگ به صدا در آمد و موسو به بابی نزدیک شد. بابی یک ضربه چپ زد و با رقص پا به طرفی از رینگ رفت. بابی هفت برد پشت سر هم داشت ولی هیچ وقت با حریفی مثل موسو روبرو نشده بود. موسو ۱-۷-۲۲ بود و با بهترین مشت‌زن‌ها روبرو شده بود. بابی فقط در بازی‌های شش راندی برنده شده بود، این اولین بار بود که در مسابقه ده راندی شرکت می‌کرد و مسابقه از تلویزیون در سراسر کشور پخش می‌شد. بابی خوشگله در برابر موسو، ورزاو ایتالیائی. بابی را خیلی زود بالا کشانده بودم. دست‌مزدش خوب بود، احتمالاً آخرین دست‌مزد خویش بود. اما یک نفر در سالن داشتم، ریکی مونسون، عاشق بکس بود، اهل تور کردن زن‌ها نبود، فقط دوست داشت بنشیند پای تلویزیون. به او امید بسته بودم.

سالن گرم بود و من یکی دو جرعه از بطری آب نوشیدم. آب کافی بود برای من و بابی.

بوزارد گفت: «بابی نمی‌تونه حریف موسو بشه.»

من گفتم: «فعلاً کاری از ما بر نمیاد.»

درست همان وقت موسو یک هوک چپ محکم به دنده‌های بابی زد. صدای ضربه را در همه جای سالن می‌شد شنید. بابی پوزخندی زد، کمی خود را به جلو خم کرد،

یک ضربهٔ چپ ول کرد، به عقب برگشت. موسو تعقیبش کرد. بکس‌بازی همیشه حرفه‌ای مطبوع نبود اما تعداد حرفه‌های مطبوع هم زیاد نبود. مثلن بگیر و کیل، پول خوبی در میاره اما چه لجنی. دربارهٔ دندانپزشک چی می‌شود گفت؟ دهان هر آدمی از سوراخ کونش زشت‌تر است. یا بگیر مکانیک، با دست‌های زخم و زیل و روغنی که هیچ وقت از آن‌ها پاک نمی‌شود، مجبورند برای سر پا ماندن به نحوی صورت حساب را چرب و چول کنند. گذشته از این مردم هم موقع تعمیر اتوموبیل‌هایشان کاملن بی‌شعور می‌شوند. یا پرستار حیوان‌ها؟ تمام روز باید قفس‌ها را بشورد و با سؤال‌هایی روبرو شود مثل این: «زرافه‌ها می‌خوابن؟» کارهای مطبوع زیادی وجود ندارند، اما بکس‌بازی می‌تواند حسابی ناخوشایند باشد. هر مسابقه‌ای می‌تواند قبل از متوقف شدنش، یک طرفه بشود. تا زمانی که حریف گاه‌گاه ضربه‌ها را جواب می‌دهد، حتا اگر شانسی برای برنده شدن نداشته باشد، معمولن می‌گذراند که ادامه پیدا کند. و طرفدارها، آن‌ها می‌خواهند یکی از طرفین را مرده ببینند. مردن یکی از طرفین چیزی است که آن‌ها دنبالش هستند.

فریادی شنیدم، بالا را نگاه کردم: بابی افتاده بود. داور وسط موسو را به گوشه‌ای بی‌طرف هل داد که به بابی دسترسی نداشته باشد و شروع به شمارش کرد. یکی از عروسک‌ها از ردیف اول فریاد زد: «بلن شو بابی!» او چه می‌دانست؟ مشکل‌ترین کاری که تا به حال کرده بود آفتاب سوخته کردن تنش بود. شیه جنده‌ها بود. خوب این هم یک شغل است. تنها مشکلی که داشت این بود که کار پردوامی نبود. می‌بایست موفق می‌شدی در مدتی کوتاه پول زیادی بهم بزنی.

بابی، این ابله، سرِ شمارهٔ هشت برخاست. داور دست‌کش‌های او را خشک کرد و به چشم‌هایش نگاه کرد. بابی با حرکت سر به داور گفت «بله» و داور با دست به ادامهٔ مسابقه علامت داد. وقتی زنگ به صدا در آمد، موسو هجوم آورد و بابی از زیر یک ضربهٔ بی‌رحمانهٔ راست جاخالی داد.

ما سه پایه را حاضر کرده بودیم. بوزارد لثه را از دهانش بیرون آورد. من کمی آب به شورت بابی پاشیدم و بعد بطری آب را در دهانش گذاشتم.

به او گفتم: «ابله جان، برای چی بلن شدی؟»

او گفت: «می زنمش هاری.»

فیلم راکی که نیست بابی. فقط غیرممکنه. این حرفا خیالاته. تنها کاری که حالا باید بکنی اینه که از اینجا زنده بری بیرون! احتمالن تا حالا هم چن تا از دنده‌هاش شیکسته. دفعه بعدی که می‌افتی، همون پائین بمون! طرفدارات به تخم‌شون هم نیست. خودت باید به به فکر خودت باشی!»

«ترا خدا هاری، تو مثلن قراره مربیم باشی، مثلن تو باید بهم بگی این بابا رو چطوری بزنی! هاری تو مربی گهی هستی.»

«من سعی می‌کنم کونتو از خطر حفظ کنم بابی و تو باید متشکر باشی. باهات مثل یه تکه گوشت رفتار نمی‌کنم.»

زنگ صدا کرد و چیزها را از رینگ خارج کردیم. بعد زنگ راند بعدی زده شد.

بوزارد گفت: «هاری، کارت درست بود.»

راند هشتم. موسو با جست و خیز از کنجش آمد. دلم می‌خواست که با او قرارداد ببندم. مقاوم بود و خنگ. با مادرش زندگی می‌کرد و بخشی از درآمدش را به یک یتیم‌خانه کاتولیکی می‌بخشید. زن‌ها؟ موجوداتی بودند که او فکر می‌کرد فقط به این درد می‌خورند که با آن‌ها ازدواج کرد. مشروب نمی‌خورد. سیگار نمی‌کشید. مخدرات چیزهائی بودند که تنها درباره‌اش خوانده بود. شکست دادن بوکسورها، همه کاری بود که تا بحال انجام داده بود. محشر بود، محشر.

اما دیدم حرکاتش کندتر می‌شود. قبل از ورود به رینگ، به نظر مردد می‌آمد. اما در مقایسه با بابی که آن لکه‌های قرمز را روی دنده‌هایش داشت و هر هفت راند را باخته بود، اوضاعش هنوز جور بود. بابی بوسه‌ای برای یکی از عروسک‌های دور رینگ پرت کرد. عروسک مثل خواننده سوپرانوئی که با نیم لیتر کنیاک مست کرده باشد، جیغ زد. بابی مشت می‌زد و فرار می‌کرد. بعد حمله‌ای کرد و سه ضربه چپ و دو راست زد. رقص پائی کرد. موسو حمله کرد. بابی اولین ضربه سنگین راستش را زد. ضربه‌ای که موسو را غافلگیر کرد. ایستاد، چشم‌هایش را به هم زد. مشت بابی خورده بود وسط بینی‌اش. از سوراخ‌های بینی‌اش خون جاری شد. موسو دماغش را با دست کش مالید و بابی به او نزدیک شد و یک آپرکات زد. بکسورهای کمی هستند که از آپرکات

استفاده می‌کنند اما استفاده از آن ایرادی ندارد. این آپرکات از کف زمین بلند شده بود و حسابی قدرت داشت. موسو چند قدم عقب رفت. بابی نزدیک شد و یک هوک راست به طرف چانه‌اش حواله کرد، هوک راستی که بدنالش یک ضربه چپ آمد. موسو فقط ایستاده بود و سعی می‌کرد دست‌هایش را بالا بگیرد. ایستاده بود و به بابی نگاه می‌کرد. بعد بابی گوئی از اعماق کفش‌هایش نیرو بیرون کشید، نیرویی که در تمام شب فاقدش بود. با چپ و راست رگباری راه انداخت، انگار هر ضربه‌اش از قبلی قایم‌تر بود. موسو عقبی روی طناب افتاد. بابی مثل این که بخواهد هدف را خوب نشانه برود، مکشی کرد. سر موسو را با یک ضربه نرم چپ بلند کرد و او را همانطور نگه داشت. بعد یک ضربه با راست زد. موسو یک لحظه بر جا باقی ماند، چراغ رینگ در چشم‌هایش برق می‌زد. بعد با صورت افتاد و بلند نشد. دختر جوان جیغ کشید. همه جیغ زدند. یا بهتر بگویم، من جیغ نزد. من به داخل رینگ پریدم و بابی را گرفتم و او را بغل کردم، نشاندم. بعد او را به بوزارد تحویل دادم و بوزارد او را از زمین بلند کرد.

در راه قهرمان شدن بودیم. موسو هنوز بی‌هوش بود. او را برگردانده بودند. آن‌جا در هوای پر از دود کف رینگ خوابیده بود و می‌لرزید. شب خیلی خیلی محشری بود. بالاخره موسو را بلند کردند، او را به گوشه‌اش بردند و نشانند. هنوز نمی‌دانست کجاست.

بابی دور رینگ دوید. بی‌خود از خود. بعد ایستاد، از روی طناب خم شد. شروع به فریاد کشیدن به طرف دختری کرد که در ردیف اول نشسته بود. رفتم و دستش را گرفتم.

«ولش کن. همه اینا مریض هستن.»

«ولی این قد خوشگله که می‌شه براش مرد.»

«نه این جوری نیست.»

او را کشیدم، کمی لباسش را تکاندم، گفتم: «حالا برو گوشه‌ای که موسو نشسته، با دستکشات نوازشش کن، یه کم روحیه ورزشی نشون بده.»

«کس شعر! من از این آدم خنکِ لعنتی نفرت دارم! داشت منو می‌کشت.»

«این کارو فقط به خاطر مادرش می‌کرد. حالا برو طرفش و یه کم نوازشش کن که

نشون بدی برنده می‌تونه مؤدب هم باشه.»

بابی به کنجی از رینگ که موسو نشسته بود رفت و با دستکش آرام بین چشم‌های او را نوازش کرد. خونی که در دماغ موسو بند آمده بود باز شروع به ریختن کرد. بابی جستی زد و باز به وسط رینگ برگشت.

گرداننده نمایش رسید و میکروفنش از سقف پائین آمد.

«خانم‌ها و آقایان، دقیقه یک و نه ثانیه راند هشتم، برنده مسابقه با ناک اوت، پسر خوشگله بابی بارکر!»

سر و صدا باور نکردنی بود. بابی پشتک واروئی زد و بر پاهای خود فرود آمد. واقعن قد بلند بود. من هنوز در فکر دنده‌هایش بودم.

«خانم‌ها و آقایان، بزودی شما را به دیدن یک مسابقه دیگر دعوت می‌کنیم!» بوزارد و من بابی را از رینگ خارج کردیم و بعد گزارشگر تلویزیون ما را شکار کرد. اسمش هنری چامبرلیان بود و حقیقتن از بکس هیچ سرش نمی‌شد. از این گذشته غبغبی داشت که مثل دو کیسه از دو طرف گونه‌هایش آویزان بود. این کار را چطور پیدا کرده بود چیزی بود که من سر در نمی‌آوردم اما آدم‌های ناقص‌الخلقه در رأس بسیاری از کارها هستند.

او میکروفن را به صورت پسر فشار داد.

گفت: «بابی، بازگشت معرکه‌ای بود! من فکر کردم کار تو دیگه تموم شده! چطور برنده شدی؟»

بابی گفت: «خب، من...»

من میکروفن را گرفتم.

«نقشه‌مون بود. تصمیم گرفته بودیم طوری بازی کنیم که موسو خودشو خسته کنه. بابی بیشترین ضربه‌ها را با دستکش و آرنجاش خنثا کرد. گذشته از این تصور می‌کنیم که موسو دیگه پیر شده، اون بکسور معرکه‌ایه اما سال‌های سختی را پشت سر گذاشته. جوانی جواب داد. اینجا جوانی و طرح‌ریزی خوب بود که جواب داد.»

چامبرلیان میکروفن را پس گرفت.

پرسید: «از این به بعد چی بابی؟»

«خب، دوست دارم با هامرینگ هانسون بجنگم.»

من گفتم: «نه، هانسون با ۰-۳-۱۳ به بکسور محلیه. دلمون می‌خواد با استیک پتیز روبرو بشیم.»

«ولی اون که یکی از ده نفر برتره!»

«شنیدی که من چی گفتم چامبرلیان.»

او دوباره میکروفن را به پسرم فشرد: «بین بابی، پیامی داری؟»

«البته. این مسابقه تقدیم به همه دخترای خوشگل بود که مسابقات من را در رینگ تماشا می‌کنن. دوست دارم سلامی هم بکنم به رفقا و دوستانم در ریورساید، کالیفرنیا...» چامبرلیان میکروفن را به طرف خود کشید.

«مرسی بابی.»

ما بابی را از آنجا خارج کردیم و او را به طرف در رخت‌کن بردیم.

بابی از روی شانه‌ها پشت سرش را نگاه می‌کرد و به نظر می‌آمد که بیشتر از این می‌خواهد. هیچ تردیدی در آن نبود. بوزارد یک طرف بچه بود و من طرف دیگرش. حالم خوب بود.

حال همه ما خوب بود. برنده که می‌شدی آمریکا سرزمین معرکه‌ای برای زندگی بود. به طرف رخت‌کن رفتیم و در راه احساس می‌کردم پولدار شدم، و اجازه بدهید این را بگویم که کسی که احساس پولدار شدن دارد کمی متفاوت راه می‌رود، کمی متفاوت حرف می‌زند. حتا انگشت دست-هایش هم حسی متفاوت دارند.

احساسم این طوری بود و به پسرک گفتم: «بابی ما تا آخرش می‌ریم.» و بابی به من لبخند زد.

بوزارد با حرکت دست چپش در را هل داد و آن را باز کرد و ما قدم‌رو وارد شدیم.

چهار افسانه از پرومته حرف می‌زند. اولی می‌گوید: به خاطرِ انسان‌ها به خدایان خیانت کرد. او را در کوه قق‌قاز به زنجیر کشیدند. خدایان عقاب‌هایی راهی کردند تا جگرش را بخورند. جگر از نو جگر می‌شد.

دومی می‌گوید: عقاب‌ها با منقارشان پرومته را تکه تکه می‌کردند. پرومته درد می‌کشید و به اعماقِ صخره‌ای که او را در برگرفته بود، فرو می‌رفت. سرانجام، خودِ آن صخره شد.

سومی می‌گوید: ظرفِ هزاران سال، خیانت‌اش از یادها رفت، خدایان فراموش کردند، عقاب‌ها فراموش کردند، خودش فراموش کرد.

چهارمی می‌گوید: از چیزی که دلیلِ بودن‌اش را از دست داده بود، خسته شدند. خدایان خسته شدند. عقاب‌ها خسته شدند، زخم خسته و بعد، بسته شد.

صخره برجای ماند. هیچ‌کس توضیحی پیدا نکرد. افسانه سعی می‌کند آن‌چیزی را توضیح دهد که نمی‌شود توضیح داد. پس‌زمینه‌ی افسانه، حقیقت است. پس باید در توضیح-ندادنی به آخر برسد.

کافکا | فارسی ناممکن

سمیرا یحیایی

| امواج باخته |

اینطورها هم نیست که تصمیم خودم را گرفته باشم، که نه با آن دیگری و نه با هیچکس دیگر حرف نزّم، این تصمیم خودش گرفته شده؛ شاید از همان شب که همه روی اسکله نشسته بودیم. ساحل توسکا یا ساحلی شبیه به آن. نور کمی از کافه‌های پشت سر، روی پاهایمان و میز آهنی سنگین افتاده بود. صدای موج‌ها تا پیشانی بالا می‌آمد و می‌رفت. هیچکس به دیگری نگاه نمی‌کرد. یکباره یکی از ما بلند شد و به موج‌های نزدیک زُل زد بعد به موج‌های دورتر و بعد جلوتر رفت. ما نمی‌خواستیم خوابش را به هم بزنیم یا رویایی که داشت با دقت تماشا می‌کرد؛ پس، از دور میز بلند شدیم، پله‌های اسکله را بی که برگردیم و نگاه او کنیم که همین‌طور ریز و دورتر می‌شد، پایین آمدیم. دمپایی‌های بد قواره‌مان را روی شن‌ها کشیدیم. شرحی هوا لباس را به تن همه چسبانده بود. گمانم درست همان شب بود.

•

از کوچه‌ای بلند رد می‌شدیم، او همان‌طور که به پنجره‌ها و خانه‌ها نگاه می‌کرد و حرف می‌زد، هر از گاهی گوشه‌ی دهانش را با دست می‌گرفت و می‌کشید و به شانه‌های من هم نگاهی می‌انداخت، جوری که انگار چیزی به یادش بیاید یا کسی را

به یاد بیاورد که وقتی گریه می کرد شانه هاش می لرزید یا وقتی در کودکی های او به یاد می آمد شانه ی چپ اش را بالا انداخته بود و یک « نه » گفته بود که او را مات می کرد یا شاید بند رنگی کوله پشتی دخترکی که از روپوش سیاه و شلوار سیاه و مقنعه ی سیاه، تنها همین به یاد او مانده بود؛ شانه هایی نحیف که کوله پشتی رنگی و بزرگ را حمل می کردند.

از جنگ همیشه همه چیز و البته حرف هاما شروع می شد؛ حتا مرور خاطرات سوت و کوری که حالا سال های زیادی از آنها گذشته بود. مثل خوابیدن زیر درخت های جاده ی چالوس و کارگاه چوب و باغ لویزان یا شطرنج باختن با مهره های صورتی شده ی پسری که عادت داشت جعبه ی شطرنج و مهره هاش را با سیم ظرفشویی بشوید و بعد یکی یکی در دهانش مزه مزه شان کند:

مزه ی شاه مزه ی فیل مزه ی وزیر مزه ی اسب مزه ی سرباز مزه ی سرباز

گاهی بجای حرف زدن شعری هم می خواندیم. آن وقت ها که هوس می کردیم از خیابان میرداماد، کنار رودخانه ی مرده اش راهی بگیریم و برویم سمت جایی که ندانیم کجاست و گم بشویم؛ بعد به کسی زنگ بزنیم و پرس و جو کنیم که حالا چطور باید به سه راه ضرابخانه رسید. این یک تفریح بود و سه راه ضرابخانه، تنها سه راهی که به نظر او، همه جا می شد از آنجا رفت...

•

نمی خواستم خاطره ای را مرور کنم. حرف زدن درباره ی هر چیزی انگار بی مورد بود. مثلا جمله ای که در آن از یک هم آغوشی عجیب بگویم یا صبحانه ای که با صدای بلند خنده هایمان می خوردیم و هر کدام پنج لیوان کثیف می کردیم یا نمایش مزخرفی که منجر به دلشوره ی من شد و شال سیاه بدترکیبی که برایش بافته بودم و مطمئن بودم آنقدرها هم زشت نیست، نه نمی شود. بهتر بود درباره ی جنگ حرف بزنیم. بهتر بود درباره ی هر چیزی جز خودمان حرف بزنیم؛ باز اما حرف ام نمی آمد، قطع می شد، می رفت انگار و گم می شد، و بعد پاهای بتی را به یاد می آوردم... دامن سفیدی تن اش بود که از شرجی به پاهاش چسبیده بود یا آن چوب باخته که آن

شب روی ساحل افتاده بود. هربار چوب باخته یادم می‌آمد، دلم یکجوری می‌شد. می‌خواستم جایی که هستم را ترک کنم. چوبی که یکباره خیس می‌شد، آرام خشک می‌شد بعد دوباره خیس می‌شد و دست آخر می‌مُرد... خودش را به آن چیزها که از جنس اش نبودند می‌باخت. پوک می‌شد. ترک‌هایش را لو می‌داد و خطوط سیاه‌اش، تمامی خط‌هایش پررنگ می‌شد، و بیشتر شبیه وقتی بود که او را به یاد می‌آوردم، توی تنهایی‌ش. وقتی که مجبور نبود به هرچیزی که فکر می‌کند درباره‌اش حرف بزند. شاید اگر می‌توانست سال‌ها یک جمله را تکرار کند برای همیشه کافی‌ش بود؛ جمله‌ای عادی بسیار عادی مثل این: این روزها، همه جا خوابم می‌گیرد یا این: توتون خوش عطر، بهترین... از میدان که رد شدی، مستقیم برو تا... چقدر دلش می‌خواست که همه همین را از او بخواهند. تمام شدن تمام تجربیات و محاورات و گفتن آخری. درست آخری.

•

تاریک که می‌شد، بی‌آنکه شبِ پیش از قراری حرفی زده باشیم، همه راس همان ساعت همیشه از اتاق‌های درندشت و خالی‌مان بیرون می‌آمدیم. کم پیش می‌آمد که کسی لباس تیره تن کرده باشد. بعد از بیرون زدن از آنجا، کم کم رنگ‌ها را بجا و درست به خاطر می‌آوردیم، رنگ‌هایی که برای انتخاب شان وقتی تلف نمی‌کردیم، بهشان فکر نمی‌کردیم و کمتر یاد جنگ می‌افتادیم؛ اما این‌ها حدس‌هایی بود که ما درباره‌ی خودمان زده بودیم و آنقدر غیر واقعی بود که برای طبیعی شدن‌اش بی‌وقفه مروراش می‌کردیم و می‌خواستیم از جنگ حرف نزنیم. اما اوضاع همیشه آنطور که فکر می‌کردیم پیش نمی‌رفت.... صف‌های طولانی کرایه‌ی دوچرخه و شنیدن ناگهانی اخبار رادیو، رفتن میان آدم‌های مصنوعی و دوست داشتنی یک گالری تجسمی، تجمع عده‌ای غیر از ما در هر جایی، دیدن اتفاقی تصاویری آشنا از تلویزیون ابزار فروشی، نانوایی، کهنه فروشی.... جنگ همه جا با ما بود.

•

آستین‌هایش را تا آرنج بالا زده بود. قدم می‌زد. بی‌قرار. گاهی از پنجره‌ی بلند راهرو، پنجره‌ای دورتر را با سایه‌های قد کشیده‌ی آدم‌هایش با دقت بی‌دلیلی نگاه

می‌کرد و خواست که با ما از کسی حرف بزند که نمی‌شناختیم‌اش. پتی. می‌گفت که اولین بار سال‌ها پیش روی پله‌های اوین دیده بودش، نشسته با روپوش سیاه و مقنعه‌ی سیاه و کفش‌های سیاه به جایی زل زده بود. وقتی او از کنارش رد می‌شد آرام پشت پایش را گرفته بود و پرسیده بود: آدم‌های اینجا سیگاری نیستند، نه؟ انگار همیشه به نفس نفس می‌افتند، نه؟ و او هم کنارش نشسته بود. اول دست‌هایش را دیده بود که انگار با خودنویس تمام خط‌هایش را پررنگ کرده و بعد نگاه‌اش... دیوار بلند زندان. دیوار بلند اوین که جز پرنده‌های بیخود و سرگشته هیچ جنبنده‌ای اطرافش نداشت، نمی‌توانست داشته باشد. آستین‌هایش را بالا زده بود تا آرنج و پاچه‌های شلوار کرباس سیاه‌اش هم. ریز ترین خط‌های تن‌اش را با خودنویس پررنگ کرده بود. می‌گفت بعدتر تن‌اش را ندیدم اما روی تختی می‌خوابید که می‌شد تا صبح تمام سیاهی‌های ملحفه‌های سفید را شمرد و دنبال کرد تا نوک سینه‌هاش، انگشت‌های پاش، مهره‌های فقرات و پلک‌هاش.

•

همه چیز به یاد می‌آمد و گفته نمی‌شد. او این را می‌دانست. همه می‌دانستیم. مثل وقت‌هایی که یاد بتی می‌افتاد و آرام به گوشه‌ای می‌خزید. هنوز رگ‌های بتی را به یاد دارم. یکبار چند سال بعد از آن سال‌ها، زمستانی که خیلی از ما برای گرفتن شناسنامه‌هایمان از سه راه ضرابخانه تا میانه‌ی آن بزرگراه -که به یاد ندارم اسم‌اش آن روزها چه بود- صف کشیده بودیم و بادِ بی ربطی بلنده شده بود، دیدم‌اش و درست تر اینکه شناختم‌اش. از کنار صف به مردم نگاه می‌کرد و گاهی تعدادی را با گریه بیرون می‌کشید و فریاد می‌زد، بعضی‌ها هم هول‌اش می‌دادند... دقایقی هم سعی می‌کرد فاصله‌ی چند متری‌اش را از صف طولانی نگه دارد. پارچه‌ای سفید دور تن‌اش کشیده بود اما باد خط‌هاش را نشان می‌داد. تمام پوست‌اش سرخ شده بود. خط‌های سیاه پُررنگ تر بودند. گریه می‌کرد و مانند سوگواری ضجه می‌زد که کودکش را جلوی چشم‌هایش از دست داده و می‌گفت ما هیچ کدام شناسنامه نمی‌خواهیم و بلندتر فریاد می‌زد: تو هیچکس من نیستی، تو کشور من نیستی، شما حرف‌های مرا نمی‌فهمید، زبان‌تان کجاست؟ این زبان من نیست... تو هم وطن من نیستی...

•

یکی از آن روزها که روی ساحل دراز کشیده بودیم و شن‌ها از همیشه داغ تر بود، او از تن‌اش حرف زد. از اینکه یک روز تن‌اش را می‌شکافد، تشریح می‌کند و بُعد مکان را جور دیگری برای خودش تعریف می‌کند، بعد به سینه‌ی مردی آنسوتر چشم دوخت و گفت: باید همان جا روبه روی گلوله‌هایشان شکافته می‌شد. می‌خواستیم از چیزهای دیگری حرف زده باشیم اما تا آن وقت که آفتاب رفت برود، تن‌هایمان به هم چسبیده بودند و ما به جنگ فکر می‌کردیم.

•

اسلحه‌ای که دستم داد سنگین نبود اما سردی‌اش طوری بود که پشت ام لرزید. شبیه بجگی‌ها که یکی می‌گفت ازرائیل از پشت آدمیزاد رد می‌شود، لرزید. بعد حرف زد. دوباره بی‌وقفه. درباره‌ی اینکه کشتنِ دیگری شناخت می‌خواهد و هر چه آدم کسی که می‌خواهد بکشد را بهتر بشناسد، راحت‌تر است و به حتم، یک آن وقتِ شلیک، به یاد می‌آوری که مثلاً این اواخر خسته هم شده بود یا تصمیم داشت به آنجا برگردد و اتفاقی در خیابان بمیرد... خیابان... شاید سه راه ضرابخانه از ذهن‌اش گذشته بود آن موقع که این را گفت یا شلوغیِ میدان آزادی و سواری‌های بابلسر.

•

دهانم باز نمی‌شود اینجور وقت‌ها، و وقت‌های بسیار دیگری. دلم می‌خواست سرم به یک چاپگر وصل می‌شد و مجبور نمی‌شدم اصلاً مجبور نبودم. همه چیز قابل پیشگویی شده بود. او هم این را می‌دانست و آن روزها داشت تلاش می‌کرد تا برای خودش دلیل‌های بهتری بیاورد. تا شاید این پیشگویی‌ها غلط از آب دربیاید. تا ما اصلاً به جایی شبیه به هیچ ساحلی نیامده باشیم و او اصلاً سعی نکند تام سایر را به یاد بیاورد در فصل سی و یکم کتاب، وقتی که با آن دختری که دوستش هم داشت در غاری گیر افتاده بود و آن جمله‌ی تلخ مارک تواین را بگوید که ما همه بی‌که نگاه هم کنیم از دور میز بلند شدیم و یکی که صدای بدی هم داشت، سطری از یک شاعر روس خواند و بیرون رفت. ما نمی‌خواستیم تام سایر را ادامه دهیم اما او این بار جمله‌اش را بلند تر گفت: با امیدشان گویی نیروی تازه‌ای یافتند و این امیدواری به

این دلیل نبود که اتفاقی امیدوارکننده افتاده ، بلکه تنها به این خاطر بود که امید، هر از چندی خودش جان تازه‌ای به خودش می‌بخشد...

•

شرجی، شرجی تر می‌شد و اصلاً نمی‌خواستیم به یاد بیاوریم که یک هفته، تنها یک هفته از آمدن مان گذشته است... هنوز گوش‌هایمان سوت می‌کشید. به چندشنبه بازاری رفتیم و همه مقابل دهک‌ای ایستادیم. مردی با صورتی ترکمنی، و چشم‌های پریشانی که فقط به بالا نگاه می‌کردند، پنجه‌های جانوری را که هیچ نمی‌شد فهمید چیست یا چه کسی ست در ظرفی گود بُخور می‌داد و عده‌ای که بُخور می‌گرفتند از چشم‌هایشان اشک‌های سیاهی می‌ریخت اما سرحال، دستمزد مرد را می‌دادند و بی‌معطلی می‌رفتند. یکی از ما، از مرد پرسید تو فکر می‌کنی فردا باران ببارد؟ مرد همان طور که پنجه‌ها را توی ظرف آهنی می‌ریخت، گفت: ابرها چه رنگی اند؟ او که عجول جواب داد بود، گفت: سفید. بعد مرد ترکمن دست‌هایش را به دیوار دهک‌اش کشید، توی جیب‌هایش دنبال چیزی گشت و آرام گفت: ابر بیکاره، ابر سفید، ابر بیکاره. او همان‌طور که چشم از مرد ترکمن بر نمی‌داشت، دست به سینه شد و به لباس‌اش دست کشید، بعد هم زیر لب به من چیزی گفت که آن وقت متوجه‌اش نشدم اما ساعتی بعد که فرم تکانه‌ی لب‌هایش را به یاد آوردم، جمله‌ای شد که پریشانی‌اش نگذاشت تمام روز از اتاق بیرون بیایم و او هم دیگر لباس‌های سفیدش را نپوشید...

•

ساعات کش می‌آمد و تمام نمی‌شد، تمام آن روزها، نمایش طولانی فراموشی، جایی که تنها منظره‌ای از دریایش و آن سوی مرزهایش پناهگاه ما شده بود. سکونتی هولناک که با یادآوری هر خاطره‌ای بر سرمان آوار می‌شد. تصاویر حیرانی که پس از هر گفتگویی، در سکوت جلوی چشمانمان ظاهر می‌شد و امید، امیدواری فریبنده و آن سکوت بی‌رحم قدیمی...

•

روی ساحل دراز کشیده بودیم. سرش را توی بغلام گرفته بودم. به جایی نگاه می‌کرد که درست معلوم نبود کجا؛ شبیه دیدن نبود. می‌گفت برای کشیدن بخیه‌هایش

به درمانگاهی در مرکز شهر رفته بوده و اتفاقی در تصاویری از اخبار، بتی را میان جمعیت معترض دیده بود؛ می‌گفت چشم‌هایش را با پارچه‌ای کهنه بسته بود و خطوط سیاه تن‌اش را روی لباس‌های سفیدش کشیده بود... و گریه می‌کرد و می‌گفت، اسلحه‌ای که سر به نیستش کردی تنها حربه‌ای بود که حالا نجاتم می‌داد، چشم‌هاش پر از اشک شد و حتما یادِ نامه‌های نیما افتاده بود «چرا از چیزی که خوبی و بدی را در نظرم یکسان می‌کند بپرهیزم» من اما نمی‌توانستم، با تمام اینکه می‌دانستم، مرگ برایش حیاتی است...

•

آن شب روی اسکله یکی از ما آوازی خواند. آواز غمگینی که هیچ به یاد ندارم... تمام حواس‌ام پی‌او بود که ردِ افقی موهوم را گرفته بود و انگار به یاد صبح پنجشنبه‌هایی افتاده بود که می‌شد تا ظهر دور خانه چرخید و مادر پیری را تماشا کرد که فراموشی، نگاه خیره‌اش را از همه چیز بلند می‌کرد و می‌برد و حتا احتمال به یاد آوردن بدیهیات، خاطرات و نزدیک‌ترین انفجار... بارِ دیگری بعد از آن زمستان، بتی را دیدم. توی راسته‌ی کتابفروش‌ها. پیر شده بود. خطوطِ روی تن‌اش غلیظ‌تر و پررنگ‌تر بودند. گُند و با وسواس راه می‌رفت و زیر لب چیزهایی می‌گفت. مردمی که از روبه رویش می‌آمدند با تعجب نگاهش می‌کردند. به حتم از آن آدمک‌های افقی که روی صورتش کشیده بود. ریز و لرزیده. دست‌هایش را بالا می‌آورد و مکشی می‌کرد و در جای خود، انگار آوازی شنیده باشد یا آهنگی که او را به یاد چیزی بیاورد، رقص کوتاهی می‌کرد رقص کوتاهی که تا تماشایش می‌کردی غم می‌شد، آب می‌شد و به پوستش می‌چسبید انگار. بعد در کوچه‌ای پیچید و دیگر ندیدمش...

•

نور کمی از کافه‌های پشت سر روی پاهایمان و میز آهنی سنگین افتاده بود. یکی از ما آواز غمگینی می‌خواند. ردی که انگار، مرگ می‌خواهد دنبالش کنی. زانوهایش را تا چانه بالا آورد و بغل کرد. بعد چشم‌های بی‌پلک‌اش سمت نورِ کافه‌ها رفت و از جنگ حرف زد. جنگ... از حبس‌های طولانی و تنهایی... از حقه‌های بازجویی و شکنجه... از رفتن میان شهری که هر گوشه‌اش آزارت می‌دهد... از مردمی که پشت

همان‌ها پنهان شده‌اند و روزهای راهپیمایی‌های پرافتخارِ دولتی. روزنامه‌های پُرگو و بی اعتبار، جماعت پر امیدِ شکست خورده، لبخندها و تقلاها برای بودن، دیده شدن، یادداشت‌ها، عکس‌ها، دوست داشتن... بعد خواست که آنجا ساحل توسکا باشد، شبیه ده سالگی‌اش اصرار می‌کرد، همه نگاهش می‌کردیم، مکثی کرد و به چشم‌هام زل زد: باید همانجا رو به روی گلوله‌هایشان تکه تکه می‌شدم... و روی سینه‌اش کوبید... یکباره بلند شد و به موج‌های نزدیک زُل زد بعد به موج‌های دورتر و بعد جلوتر رفت. ما نمی‌خواستیم خوابش را به هم بزنین یا رویایی که داشت با دقت تماشا می‌کرد؛ پس، از دور میز بلند شدیم، پله‌های اسکله را بی‌که برگردیم و نگاهِ او کنیم که همین‌طور ریز و دورتر می‌شد، پایین آمدیم. گمانم درست همان شب بود...

پرهام شهر جردی

| احمد |

احمد در ته دنیا به دنیا آمد. مادرش خواندن و نوشتن نمی‌دانست. پدرش در راه آهن کارمندی می‌کرد. چقدر برادر و چند خواهر داشت. قطارها از جایی به جایی می‌رفت و پدرش را از جایی به کجا می‌برد. هر وقت قطارها از حرکت بازمی‌ایستادند، پدر خودش را با افیون حرکت می‌داد. دوباره به سفر می‌رفت. مادر در سکوت می‌نشست و خانه‌داری می‌کرد. بچه‌ها در کوچه بزرگ می‌شدند. بعضی‌شان هیچ‌وقت بزرگ نمی‌شدند. احمد پدربزرگی داشت. آخوند بود. پدر احمد، فرزند خلفی بود. خدا و پیغمبر را از پدرش به ارث برده بود. مادرش بی‌سواد بود اما همیشه نمازش را می‌خواند. تسبیح می‌انداخت. موهایش را می‌پوشاند تا مبادا. احمد به طرز عجیبی بزرگ شد. انگار خودش را تربیت می‌کرد. به خودش خواندن یاد می‌داد. کتاب می‌خواند. می‌نوشت. نقاشی می‌کرد. خطوط را می‌آموخت. با همان خطی که نقاشی می‌کرد، می‌نوشت.

یک روز احمد دیپلم‌اش را گرفت. از ته دنیا به تهران آمد تا در دانشگاه هنرهای زیبا درس بخواند. در خیابان آینه‌هاور خانه‌ای داشت. هم‌خانه‌ای داشت. در بیست ساله‌گی خطوط صورت‌اش به شصت-هفتاد ساله‌گی می‌رفت. بعضی‌ها نام‌اش را

پخته‌گی می‌گذارند. بعضی‌ها بهش درد می‌گویند. هیچ‌کس از خنده یا لبخند احمد چیزی به خاطر نمی‌آورد. کسی از احمد چیزی نمی‌داند.

احمد سر و وضع مرتبی داشت. موهایش را به دقت شانه می‌کرد. ریش‌اش را می‌تراشید. کت و شلوار به تن می‌کرد. کراوات می‌زد و هیچ‌وقت لبخندی بر لب نداشت.

احمد تمرین نقاشی می‌کرد. به کاراواجو علاقه داشت. بعضی از تابلوهایش را از نو می‌کشید. در اطراف احمد کسی از نقاشی چیزی نمی‌دانست. کسی نمی‌دانست که این تابلوها کار خود احمد است تا دست-گرمی‌ی اوست. کسی نمی‌دانست و نمی‌فهمید تابلو را خودش کشیده یا دیگری را خودش کشیده. کسی نمی‌دانست احمد چه کشیده. همیشه در تابلوهایش کسی جان می‌داد. همیشه در تابلوهایش کسی از قبل جان داده بود. یک بار روی سینی نقاشی کرده بود. کله‌ی بریده و تراشیده‌ی گوسفندی را کنار پاچه‌هایش چیده بود. گوسفند به پاچه‌هایش خیره مانده بود. یک بار مسیح را کشیده بود که از صلیب پایین می‌کشیدند. همیشه کسی چشم بسته بود. کسی از کارش سردر نمی‌آورد. هیچ‌وقت کسی به کارش اعتقادی نداشت.

احمد کتاب هم می‌خواند. کتاب‌های جیبی. کتاب‌های هدایت. صادق هدایت. یادداشت برمی‌داشت. در نامه‌هایش نقل می‌کرد. گاهی هم کتاب هدیه می‌داد. گاهی هم. احمد سن‌اش را طی می‌کرد. ته دنیا، همان ته دنیا بود. پدرش همان کارمند راه آهن که گاهی با افیون از خود بیرون می‌رفت. مادرش هنوز خانه‌داری می‌کرد. برادرانش به چیزی منجر نمی‌شدند. خواهران‌اش در انتظار شوهر پیر می‌شدند.

گاهی عصبانی می‌شد. به اطرافیان‌اش نهیب می‌زد. از پدرش پول می‌خواست تا مجسمه‌سازی کند. پدرش همیشه صرفه‌جویی می‌کرد. همیشه همه‌چیز را جمع می‌کرد تا شاید یک روز پول‌دار شود. اسکناس‌هایش را زیر فرش و فرش‌هایش را انبار می‌کرد. تمام عمر، تمام عمرش را انبار کرد. وقتی زنده‌گی‌اش تمام شد، زنده‌گی‌های دست‌نخورده‌اش در انباری خاک می‌خورد.

احمد شبیه پدرش نبود. حتی شبیه برادران یا خواهران‌اش هم نبود. همه متعجب بودند که چنین پدر و مادری، اصلن چنین خانواده‌ای چطور می‌تواند موجود عجیبی

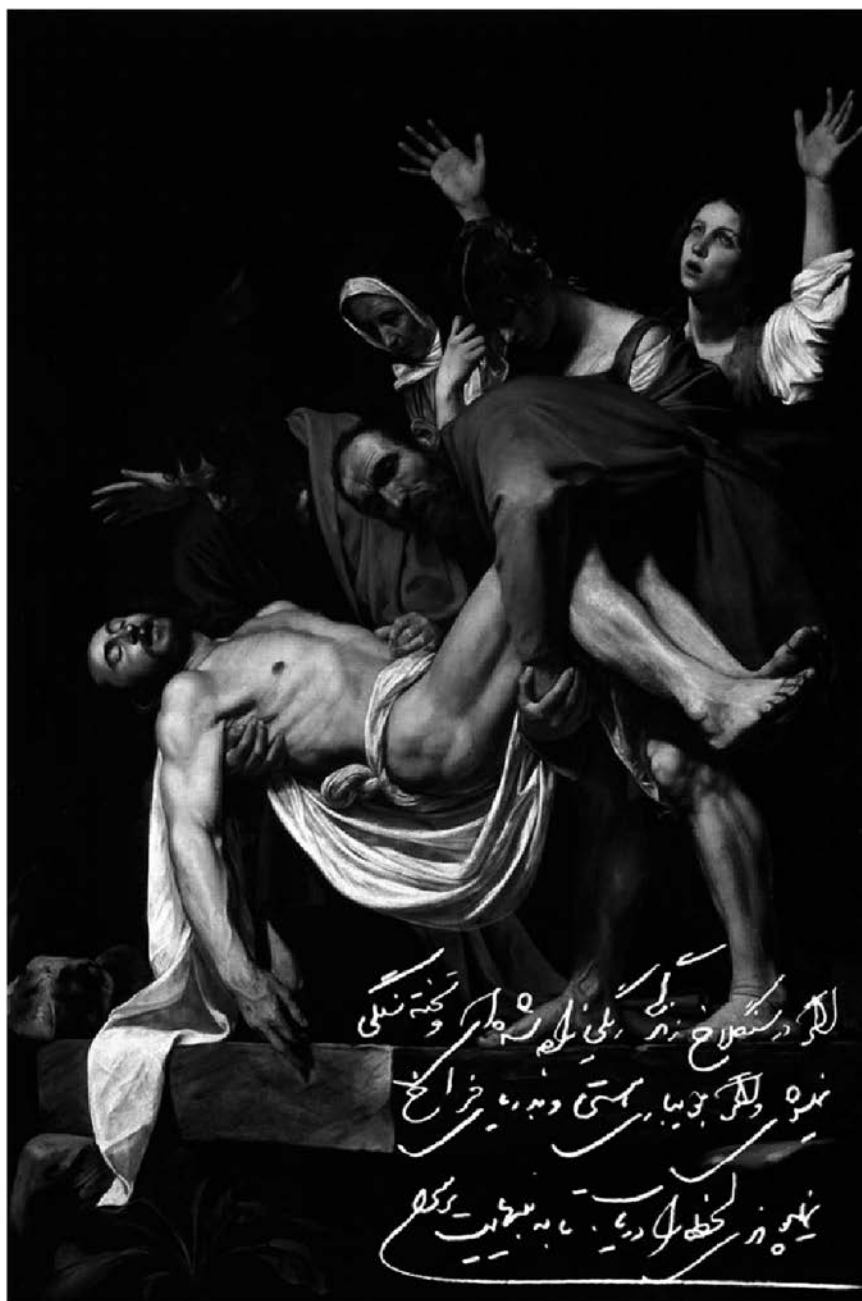
مثل احمد را به دنیا بیاورد. احمد عجیب بود. کسی نمی‌داند احمد از کجا آمده بود. یک روز احمد خودکشی کرد. تریاک خورد و خودش را کشت. تمام عمر پدرش تریاک کشید و از خود بی‌خود شد، احمد یک بار تریاک خورد و خودش را کشت. خودکشی‌اش را به گردن «بوف کور» صادق هدایت انداختند. هیچ‌وقت معلوم نشد که در آن روز از سال ۱۳۴۷، احمد بود که خودکشی می‌کرد یا احمد بود که خودکشی می‌شد. هیچ‌وقت معلوم نشد.

احمد را از تهران به تِه دنیا برگرداندند. در گورستان دفن‌اش کردند. بر او سنگی انداختند و تمام‌اش کردند. سال‌هاست که قرار است گورستان تبدیل به پارک شود. سال‌هاست که قرار است احمد را درخت کنند.

اگر احمد کمی صبر می‌کرد، اگر نمی‌رفت و اگر زودتر از این‌ها می‌آمد، من و او با هم نسبتی می‌داشتیم. احمد رفت و ندانست که می‌تواند عمویم باشد. حالا ماضی‌ی بعید مرگ‌اش را می‌نویسم. نشد زنده بماند. نشد به هم برخورد کنیم. نشد و نشد که این متن.

ما مرگ همدیگر را زنده می‌مانیم.

ما از مرگ همدیگر زنده می‌مانیم



یلدا علایی

| جریان کوتاه یک زندگی زیر پوست آقای بی نام |

اولین بار ویتو را روی لبه دیوار دیدم. دیوار راه آهن. ویتو بنفش بود با گل‌های ریز سبز. موهایش در آن زاویه ای که می‌آمد، به خرمایی می‌زد. راه رفتنش آدم را یاد بالرین‌های میدان شهر می‌انداخت. همان‌هایی که تمام بعدازظهرهای تابستان بر لبه‌ی حوض وسط میدان برنامه اجرا می‌کردند. انگار ویتو با باد می‌آمد. از آن زاویه ای که نشسته بودم و بهش نگاه می‌کردم، او مثل برگی رقصان بود. فکر می‌کردی آمدن او به حرکت باد مربوط است. از همان جا که نشسته بودم، آرزو می‌کردم باد قطع نشود. صدای قلبم را از پشت گوش‌هایم می‌شنیدم. وقتی داشت به من نزدیک می‌شد، صدای موسیقی هم شنیده می‌شد. چیزی شبیه باام با باام با باام باام باام باام باام.

من و ویتو سه سال زن و شوهریم. او دانیل را به دنیا می‌آورد. روزی که دانیل را می‌گذارند توی بغل ویتو، می‌فهمیم این بچه را دوست نداریم. دست و پایمان را تنگ کرده است. ویتو می‌گوید: «ما کارهای مهمی داریم که باید به آن‌ها برسیم. این بچه وقت ما را می‌گیرد.» من فکر می‌کنم ویتو درست می‌گوید. هنوز وقتی حرف می‌زند، در ذهنم سمفونی نواخته می‌شود.

سوم مارس همان سال، دانیل را می‌گذارم پشت دری قهوه‌ای رنگ، آپارتمانی شش طبقه. به خانه که بر می‌گردم، باران می‌گیرد.

ویتو دو روز خودش را در اتاقش حبس می‌کند. فکر می‌کنم ضربه‌ی روحی خورده است. روز سوم شاداب‌تر از همیشه از پله‌ها می‌آید پایین، لم می‌دهم توی آغوش من، که نشسته‌ام جلوی شومینه و دست می‌کشد به ته ریشی که صورتم را پوشانده است. تمام بعدازظهر را همان جا دراز می‌کشیم. حرف می‌زنیم. عشق بازی می‌کنیم. کمی می‌خوابیم و دوباره حرف می‌زنیم. آخر شب سر موضوعی عجیب، عصبانی می‌شویم. ویتو فکر می‌کند دیوارهای خانه را باید اخراپی کنیم. من معنی این رنگ را نمی‌دانم. ویتو از توضیح دادن خسته می‌شود. جر و بحث مان بالا می‌گیرد. وقتی از آغوشم می‌رود و مرا حیوان می‌خواند، نمی‌دانم که یک ماه بعد، دیگر زن من نیست. عجیب‌تر اینکه نمی‌دانم دو سال بعد با اقتصاد دانی به نام ویلی ازدواج می‌کند. مادر می‌شود و وقتی بچه‌اش چهار ساله است، از بیماری عجیبی که من آن را سرطان تخمدان می‌نامم، می‌میرد.

چهارم فوریه‌ی ۱۹۷۴ به سوی لندن اثاث می‌کشم. اتاقی متروک که دیوارهایش بوی نم و ریزش می‌دهند، در گوشه‌ای از خیابان کروز گیرم می‌آید. صبح‌ها تا ساعت ۲ بعدازظهر تایپ می‌کنم. عصرها در شهر می‌چرخم و به هوای دائم الخمر لندن لعنت می‌فرستم. بعضی شب‌ها هرزه‌ای را با تلاش بسیار به خانه‌ام می‌کشانم. نیمه شب دوم ژوئن، زنی لخت افتاده بر تنم، بیدار می‌شوم.

هوا طوفانی و نا آرام است. بی دلیل به یاد ویتو می‌افتم. سعی می‌کنم در ذهنم موسیقی بنوازم. بااا باام بااام. بااام. صدای رعد و برق عصبی‌ام می‌کند. دانیل باید چهار یا پنج ساله باشد و من هنوز میلی به دیدنش پیدا نکرده‌ام.

عصر روز دوشنبه، سوم جولای ۱۹۷۵، ناشری راضی به چاپ نوشته‌هایم می‌شود. قرار می‌گذاریم هفته بعد در همین روز کنار دریاچه بنشینیم، قهوه بنوشیم و قرارداد کلی را ببندیم. آن روز روز قشنگی است. حس می‌کنم زندگی، برای اولین بار زیر

پوستم به جریان افتاده است. هوا برخلاف همیشه ابری نیست. نیمچه آفتابی، گوشه ای از تنش را بر این شهر همیشه مرطوب عرضه کرده است. این را به فال نیک می‌گیرم. به ویتو فکر می‌کنم و به صدای موسیقی که در ذهنم نواخته می‌شود، گوش می‌دهم. همان روز، منظورم همان سوم جولای ۱۹۷۵ است، همان روز نیمه آفتابی، وقتی توی خیال‌هایم غرق هستم، می‌افتم توی چاله‌ی عمیقی که نمی‌دانم چرا وسط پیاده رو سر باز کرده است.

چند روز بعد، مرا به خاک می‌سپارند. حالا ناخواسته می‌دانم که یک سال بعد، والدین دانیل در تصادفی جان می‌دهند و دانیل را از آن به بعد زنی از بوستون بزرگ می‌کند. ویلی سه سال بعد در اثر حمله قلبی می‌میرد و بچه‌ی ویتو در بیست سالگی معلم ریاضیات می‌شود. دانیل چهل و دو سال عمر می‌کند و در پاییزی عاشق فلسفه می‌شود. عمر چهل و دو ساله‌اش به او مهلت چاپ عقایدش را نمی‌دهد و ویتو... ویتو را هرگز نمی‌یابم، انگار که اصلاً نبوده است.

Naamomken

No.1 March 2013

Publisher: H&S Media

Copyright: Paris Pub.

Editor in Chief: Parham Shahrjerdi

Layout & Cover: Kourosh Beigpour

Naamomken © 2013

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

ISSN: 2050-6775

ISBN: 9781780832920

Naamomken

No.1 March 2013

ISSN: 2050-6775



Print & Distribution

H&S Media —————

info@handsmedia.com