



فصلنامه تخصصی ادبیات و هنر معاصر

# رنگین

فصلنامه فرهنگی هنری، شماره ۳۴ و ۳۵، سال نهم، زمستان ۱۴۰۴ و بهار ۱۴۰۵، ۲۲۸ صفحه، ۲۰۰۰۰۰ تومان

# فصلنامه تخصصی ادبیات و هنر معاصر؛ داستان شیراز

شماره سی و چهار و سی و پنج (سال نهم، زمستان ۱۴۰۴ و بهار ۱۴۰۵)

## داستان شیراز

داستان شیراز، فصلنامه فرهنگی هنری، شماره سی و چهار و سی و پنج، سال نهم، زمستان ۱۴۰۴ و بهار ۱۴۰۵، شیراز

صاحب امتیاز و مدیر مسئول: مجید خادم

سرمدبیر: الهام فردویی

دبیر بخش ادبیات داستانی: شقایق صابر / دبیر بخش ادبیات نمایشی و تئاتر: نجمه بهاری / دبیر بخش هنرهای

تجسمی: مجید خادم

مدیر ویراستاری: سمیرا صفایی زاده / ویراستاران: الهام فردویی / احسان دهقان / حامد وحدت

جلد: مجسمه «موسی» از مجموعه پیامبران سلبریتی اثر مجید خادم

نویسندگان این شماره (به ترتیب فهرست):

بخش ادبیات داستانی: ساناز نجفی / معصومه قناعتی / مهسا شالبافان / علی نوروزی / سپیده نوری / نرگس اکبری

بخش ادبیات نمایشی و تئاتر: نجمه بهاری / مهرداد قیومی

بخش هنرهای تجسمی: مجید خادم

«داستان شیراز» در ویرایش آثار رسیده، آزاد است.

محتوای آثار الزاماً منطبق بر آرای «داستان شیراز» نیست.

هرگونه استفاده از مطالب با ذکر منبع آزاد است.

در رابطه با آثار هنری (داستان، شعر، فیلمنامه، نمایشنامه) کسب اجازه مستقیم از نویسنده نیز الزامی است.

روابط عمومی «داستان شیراز» از طریق پست الکترونیکی مجله پذیرای نظرات و پیشنهادات و انتقادات شما خواهد بود.

سایت اینترنتی مجله: [www.dastaneshiraz.com](http://www.dastaneshiraz.com)

پست الکترونیکی: [dastaneshiraz1396@gmail.com](mailto:dastaneshiraz1396@gmail.com)

پذیرش آگهی: ۰۹۱۷۷۰۹۱۹۷۰

آدرس: شیراز، چهارراه مشیر، مجتمع شمس العماره، طبقه اول، واحد ۱

## خوانندگان و همراهان ارجمند

با هدف گسترش دسترسی به فصلنامه داستان شیراز، از این پس فصلنامه را به رایگان در اختیار علاقه‌مندان قرار می‌دهیم؛ با این حال انتشار هر شماره از فصلنامه نیازمند صرف هزینه‌هایی در بخش‌های گوناگون است. اگر مشتاق به همراهی در تداوم این مسیر هستید، به صورت داوطلبانه مبلغ نوشته‌شده روی جلد (دویست هزار تومان) یا مبلغی دلخواه را به حساب انجمن حیرت واریز کنید.

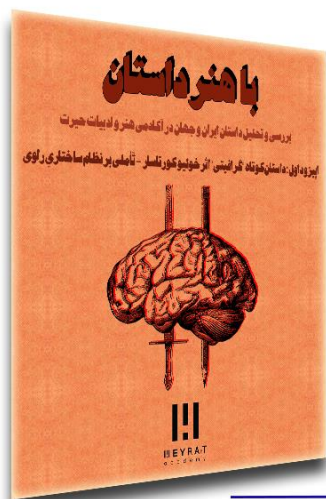
حمایت شما سهمی ارزشمند در ادامه انتشار مستقل و رایگان فصلنامه خواهد داشت و همواره قدردان و سپاسگزاریم.

۶۰۳۷۶۹۱۹۹۰۴۷۰۴۸۶

بانک صادرات، انجمن نویسندگان خلاق حیرت

# فهرست

۶	<b>ادبیات داستانی</b>
۶	<b>داستان کوتاه</b>
۶	چشم‌ها در این سطرها باز است / ساناز نجفی
۱۰	مارپله / معصومه قناعتی
۳۲	مرثیه‌ای برای زندگی / مهسا شالبافان
۴۳	<b>تحلیل و نقد و مقالات پژوهشی ادبیات داستانی</b>
۴۳	از خونریزی تا طوفان: تاملی بر ادبیات رومانتیک ایران / علی نوروزی
۶۴	بررسی میدان‌های نشانگر از نظام عناصر اضافی در روایت «صف خوشبختی» نوشته جواد شامرادی / سپیده نوری
۶۹	قهرمان در آینه: همانندسازی و عبور از قهرمان؛ تحلیلی بر داستان «بازی ناتمام» اثر گلی ترقی / نرگس اکبری
۸۱	<b>ادبیات نمایشی و تئاتر</b>
۸۱	<b>نمایشنامه</b>
۸۱	سفر بیدایش / شایان بی‌کران
۱۲۲	<b>تحلیل و نقد و مقالات پژوهشی ادبیات نمایشی و تئاتر</b>
۱۲۲	آمیختگی درام و نقاشی در قرمز / نجمه بهاری و مهرداد قیومی
۱۴۵	<b>هنرهای تجسمی</b>
۱۴۵	<b>تحلیل و نقد و مقالات پژوهشی هنرهای تجسمی</b>
۱۴۵	درآمدی بر بنیان‌های سواد تحلیلی هنر - بخش اول: مقدمات بحث و مسئله موضوع مضمون معنا / مجید خادم
۲۲۸	<b>ارتباط با ما</b>



## واحد دیداری-شنیداری مجموعه فرهنگی هنری حیرت منتشر می‌کند.

پادکست "با هنر داستان" - بررسی و تحلیل داستان ایران و جهان در آکادمی حیرت

اپیزود نخست: داستان کوتاه  
(گرافیتی) اثر خولیو کورتاسار

تأملی بر نظام ساختاری راوی - مجید خادم

[Castbox.fm/va/6883864](https://castbox.fm/va/6883864)

@Heyrat\_athenarum  
www.HeyratAcademy.ir



## قسمت نخست پادکست «با هنر داستان» منتشر شد.

### داستان کوتاه "گرافیتی" اثر خولیو کورتاسار - تأملی بر نظام راوی

در این پادکست، منتخبی از جلسات بررسی و تحلیل داستان کوتاه توسط مجید خادم در آکادمی هنر و ادبیات حیرت را منتشر کرده‌ایم. این جلسات از بین صدها نشست و سمینار و سخنرانی برگزار شده بین سال‌های ۱۳۹۱ تا ۱۴۰۳ انتخاب شده‌اند. در هر قسمت، داستان کوتاهی از ادبیات ایران یا جهان و یا اثری از نویسندگانی نو قلم، از جنبه‌ای مشخص، بررسی شده است.

[Castbox.fm/va/6883864](https://castbox.fm/va/6883864)

# ادبیات داستانی

## داستان کوتاه

### چشم‌ها در این سطرها باز است

#### ساناز نجفی

چشم‌هایتان را به پنجره دوخته‌اید و احساس می‌کنید که در حال تماشای ماه شب چهاردهم هستید. حرکت نوسانی لامپ زرد آویزان، مردمکتان را می‌رقصاند.

صدای باد را می‌شنوید. باد ابرها را مقابل چشمانتان قرار داده و نور نقره‌ای ماه را از شماها دریغ کرده، مانده زردی لامپ. رنگتان زرد می‌شود. اتاقتان با رنگ‌های قرمز و نارنجی‌ای که از پنجره به داخل سرازیر شده‌اند روشن شده. مجسمه، سایه سیاهی است که در پایین‌ترین قسمت از گستره دیدت می‌توانی حضورش را حس کنی، تویی که در غربی‌ترین قسمت اتاق سر بر بالشتی سفید گذاشته‌ای و سعی داری روی تشک سفید گلدارت تنت را به خواب بسپاری. معشوقانی سوار بر کالسکه بسته به اسب. اما تو که وسط دراز کشیده‌ای و تویی که در شرق اتاق چشمانت را بسته و خودت را به خواب زده‌ای حتی در گوشه چشمانتان هم این مجسمه را نمی‌بینید. توی به خواب زده، نور زرد لامپ پلکت را می‌نوازد؛ پس چشمانت را باز می‌کنی.

باد ابرها را حرکت می‌دهد. شما دو نفر حرکت ابرها را تماشا می‌کنید و تو که دوباره چشمانت را بسته‌ای، به صدای باد گوش سپرده‌ای. مقابل تو در است، دری که در ادامه پنجره‌ها گذاشته شده؛ ولی شیشه‌ای در خود جای نداده و تماماً فلز است. اگر چشمانت را باز کنی باید کمی خم به نگاهت بدهی تا بتوانی به تماشای آسمان بنشیني. چشم‌هایت را باز کن که گرمای نور لامپ در هر نوسان قرار است پلکت را نه دیگر بنوازد که انگار بیازارد. حالا شاخه‌های درخت را می‌بینی که آثارهای چیده‌نشده به آن‌ها چنگ زده‌اند و باد آن‌ها را تاب

می‌دهد. تاب‌تاب عباسی، خدا من و نندازی، اگر من و... خدا او را انداخت و تو دیدی که در نزدیک پنجره به زمین کوبیده شد.

- چی بود؟

+ انار

\* با نظم و ترتیب یک جا نشسته.

هر سه به ماه نگاه می‌کنید و در بالاترین قسمت از گستره دیدتان شاخه‌های انار را می‌بینید، بی‌تفاوت به نور لامپ. و آن در نوسان به دست باد. در چند سطر بالا هم آن‌ها آنجا بودند؛ ولی شما متوجه آن‌ها نبودید. متوجه چیزی که تاکنون ماه را از میان شاخه‌هایش می‌دیدید، بی‌توجه به نور لامپ. حالا هم متوجه نیستید. به خیالم که می‌بینید؛ اما شما در مکان دیگری هستید. تو خودت را در شرق اتاق می‌بینی و غرب را ترک کرده‌ای. تویی که در میان اتاق سر بر بالشت نهاده‌ای در فردها گذر می‌کنی. و تویی که در شرق دوباره چشمانت را بستی، در صفحه چت پاک‌شده‌ات حبس شده‌ای. کدام می‌آزارد تو را؟ زردی لامپ؟ چشمانت را باز کن تا هر سه چشم بدوزید و ببینید که ابرها در حال گذر از ماه هستند؛ ولی به انتها نمی‌رسند تا ماه نقره‌ای سر برآورد. ببینید شاخه‌ها با سرعت بیشتری تاب می‌خورند و نشنوید انارها با ریتم تندتری درخواست نیفتادن می‌کنند، از شما که حتی نمی‌شنوید.

\* کاش درو باز کنیم.

صدایت در اتاق پیچید و به گوش‌های خودت برخورد، خودت هم نشنیدی‌اش. از ماه که نگاهش نمی‌کردی چشم برداشتی و به مجسمه حامل عشاق خیره شدی تا آن را هم نگاه نکنی. شما دو نفر که نمی‌دانید در شرق یا غرب، دیگر حالا چشم‌هایتان همسو با شاخه‌ها تاب می‌خورد و منتظرید، چشم‌هایتان باز است. منتظر سقوط یا اصابت؟ صدای درونتان کرتان کرده. باد را نمی‌شنوید و انار را حتی. و توی دیگر در حال تلاش برای درک موجودی که حالا درون تو در حال رشد است.

تو می‌شنوی‌ش؛ اما توی درون، صدای باد را و انار را ولیکن چشمانت بسته است و از این سطرها حذفی. تو ندیده‌ای.

ماه را ببینید، این بار فقط نگاه نکنید. حواستان را به او بدهید. به تاجی از شاخه‌های انار که به سر گذاشته. به حرکت آرامش چشم بدوزید، نوسان لامپ زرد را ببینید. ببینید دوباره پنهان شدنش را و تاجی که به آهستگی می‌افتد از سرش. به باد گوش کنید و به انار.

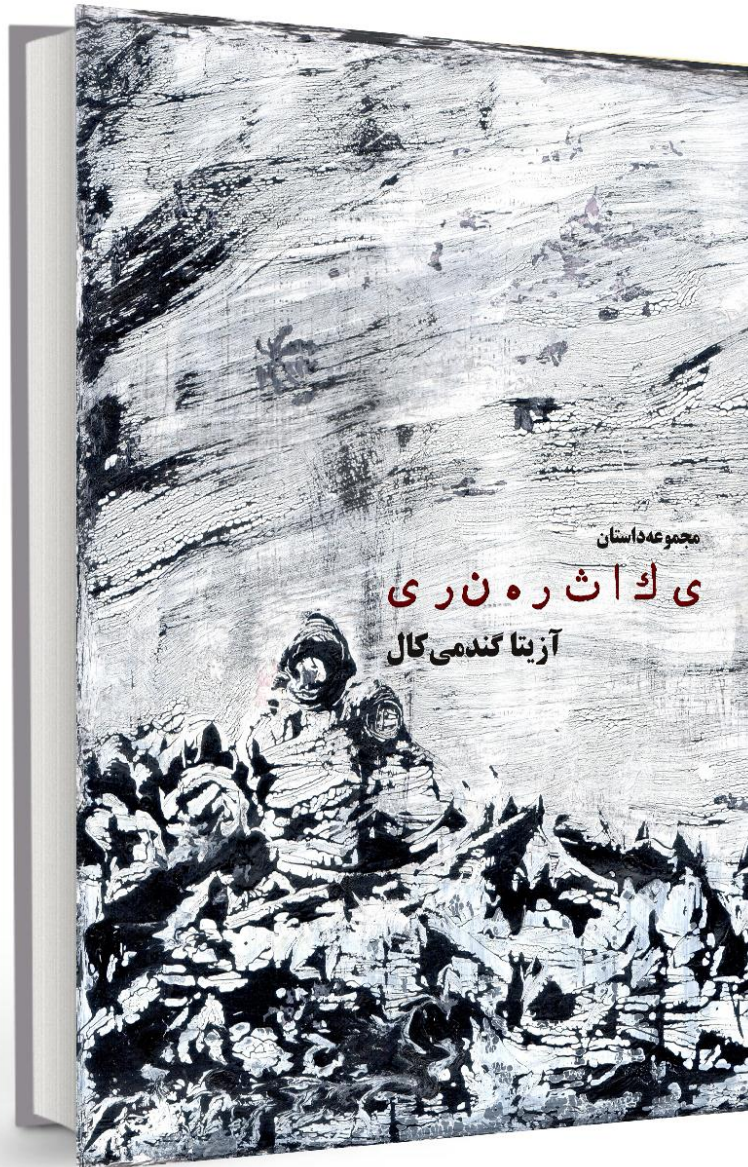
باد انار را به شیشه می‌زند، لامپ را نشانه گرفته است. تق تق تق. سقوط انارهای ترک‌خورده را می‌بینید؟ به هدف نخوردنشان را؟ حواستان را بگذارید بماند، نبرید. بماند و ببیند و بشنود. حواستان را از یکدیگر دور کنید. احساس است را به ماه بسپار و از دیگری دور کن. تو که در میانی، شرفقت را صدا می‌زنی و به سقف خیره می‌شوی، به دایره گچی که لامپ وسط آن به دار آویخته شده.

+چیه؟

حالا تویی که در غرب حبسی و کلامی از زبانت جاری نشده، به پهلو می‌چرخ و اعلام به سکوت می‌کنی. هر سه چشمانتان را می‌بندید. ماه بیشتر از قبل در پس ابرها پنهان می‌شود. تمام آسمان زمینه‌ای می‌شود پوشیده شده از رنگ سیاه و سیاه زیر قرمز و قرمز زیر نارنجی. باد لحظه‌ای آرام نمی‌گیرد. به بازی با ابرها، شاخه‌ها و لامپ ادامه می‌دهد. شاخه‌ها تنه را محکم در آغوش گرفته‌اند تا رها نشوند. شانس انارها در این جدال از شاخه‌ها کمتر است. هر سه شما در حال ورود به عالم خواب هستید، پلک‌هایتان سنگین شده. در این سطرها چشم‌ها باید باز باشد و خیره به پنجره به ماه به انار و به لامپ. باد با سرعت بیشتری می‌وزد. ابرهای بیشتری را از جلوی ماه دور می‌کند و حالا گردی ماه از پس آن اندک ابر مانده، قابل مشاهده است. هر بار که ماه اندکی سر برمی‌آورد، لامپ رنگ می‌بازد. چشم بدوزید و ببینید. شاخه‌ها تکان می‌خورند، شاخه‌های جوان‌تر تاب و تحملشان کم است. زمین می‌خورند.

مثل تو که درونی و تحملت کم است تو از این سطرها حذفی.

صدای زمین خوردنشان را نمی‌شنوید در این سطرها همه باید بشنوند. مجسمه سیاه گوشه پنجره منتظر دیده شدن است، همه باید ببینند، ببینید. خواب در آغوشتان گرفته. آخرین دیدارتان است پس بمانید. باد شاخه‌ها را به سمت پنجره هل می‌دهد. انار کم‌توان ترک‌خورده‌ای از شاخه کنده می‌شود و قبل از در آغوش گرفتن زمین لامپ را می‌بوسد. صدای بلند این بوسه دست در دست نور قرمز و نارنجی از شیشه‌ها به درون اتاق سرازیر می‌شوند و در اتاق می‌پیچند. ترس شنیدن این صدا پلک‌های بسته شده‌تان را دوباره باز می‌کند. چشانتان را ببندید. ماهی نیست و دیگر لامپی نمی‌رقصد تا نگاهش کنید و نبینید.



مجموعه داستان «ی ک ا ث ر ه ن ر ی» اثر آزیتا گندمی کال منتشر شد.

این مجموعه داستان از سوی مجموعه فرهنگی هنری حیرت و با همکاری انتشارات خانه نیکان لندن منتشر شده است.

این اثر، پنجاه و یکمین کتاب منتشرشده در حیرت است.

# ادبیات داستانی

## داستان کوتاه

مارپله

معصومه قناعتی

ساعت از دوازده شب می‌گذشت و من در پیراهن بافت زبری که عصر موقع آمدن به بیمارستان باعجله پوشیده بودم، خسته و بی‌رمق درون صندلی کنار تخت آزاد فرومی‌رفتم و انتظار می‌کشیدم. هزار بار محل قرارگیری دستگاه ساکشن روی ترولی گوشه اتاق و مسیر عبور احتمالی اش از لای تخت و صندلی را در زاویه نور چراغ‌قوه مرور کرده بودم. تمام اتاق و متعلقاتش را از بر بودم. تصویر تابلوی هیس لعنتی روی دیوار راهرو که روبه‌رویم بود، تحمیلی‌ترین تصویری بود که در این چند هفته چشم‌هایم ناگزیر به تماشایش بود. پلک‌هایم را که انگار بار سنگین شن‌ریزه را حمل می‌کرد، به حال خودش رها کردم و خط باریک نگاه چشم‌های ریزترشده‌ام که هر بار از روی انگشت اشاره هیس می‌گذشت، چرخید و باز دور پانسمان زیر گردن آزاد قفل شد: «شستن دست، پوشیدن دستکش، باز کردن پانسمان، ساکشن کردن، بیرون آوردن لوله از سوراخ نای، شست‌وشوی زخم‌ها با بتادین، جا زدن لوله زاپاس، چهار تا گاز بالای لوله، پنج تا پایین، دو تا چپ، دو تا راست، باند و چسب.»

هفت‌هشت سالی بود که صدای آزاد گرفته بود، جوری که دیگر حتی نُن صدای پیشینی اش را به یاد نمی‌آوردم. آزاد که آدم رفیق‌بازی بود، در یکی‌دو سال اخیر در پی شدت گرفتگی صدایش به‌طور کامل عاجز از برقراری کوچک‌ترین تماس که می‌توانست یک سلام‌علیک ساده باشد، هر روز گوشه‌گیرتر و مردم‌گریزتر از روز قبل می‌شد. تارهای صوتی اش به تارهای پوکیده سازی می‌ماند که دیگر حتی ناکوک هم نبود، ارتعاشاتی

معلول، ناموزون و نامفهوم. مانند صدای آدم فضایی که درگذر از بی کیفیت بودنش، تحملش برای دیگران سخت بود. خروجی کلمات عقیم از تارهای صوتی از هم گسیخته‌اش مانند بندهای پوتین سرباز مفقودالثری که به یادگار بر سیم‌های خاردار نوار مرزی گره خورده باشد، رقصان و بی صدا در خط مشترک بین دو مرز، بی آنکه در نظر بیایند، نامرئی در باد می لرزیدند. پارگی و از بین رفتن تارهای صوتی‌ای که بالاخره به تشکیل تومور و تخلیه کل حنجره‌اش انجامید.

هر زمان که تنها بوده‌ام، کلمات به دادم رسیده‌اند. خودکار و دفترچه‌ای زیر بالش گذاشته بودم تا احساسات و هر خواسته‌ای را که دارد، برایم بنویسد و از عصبی شدن زودبزه‌زدش جلوگیری کنم. آزاد همیشه در بروز دادن احساساتش چند منزل عقب بود؛ در واقع نه علاقه‌ای به درک احساسات بقیه داشت، نه ابراز احساسات خودش و به ندرت احتیاجاتش را بیان می کرد. موقع حرف زدن به صورتم نگاه نمی کرد و در به کارگیری کلمات خساست به خرج می داد و مانند آدم‌های آلزایمری از هر سه چهار کلمه یک کلمه ساده و پیش‌یافتاده را فرومی خورد و از بیانش طفره می رفت. بازیگر خوبی نبود و برای محکم کاری و اعتبار بخشیدن به تظاهر کردن فراموشی‌اش زور می زد و به جایی دور خیره می شد و چشم‌هایش را ریز می کرد تا وانمود کند دنبال معادل کلمات می گردد. آزاد حتی در مواقعی که احساسات و عواطفش تحت تأثیر اتفاقی هیجان برانگیز دگرگون می شد و میل به ابرازش داشت؛ حتی وقتی که اشک در چشمانش می پیچید، از بروز دادن هیجان‌ها و عواطفش می ترسید و به لکنت می افتاد. کلمه‌ای بروز نمی داد و هرگز با کسی در موردش حرف نمی زد؛ در واقع در مورد همه احساسات و کلمات این طور رفتار نمی کرد. در تمام سال‌های زندگی مشترکمان اغلب مواقع طبق عادت همیشگی‌اش در جایی که هیچ دلیلی برای جروب‌بحث وجود نداشت، واکنش‌های تند و پراز خشم و اعتراض آمیزی بروز می داد که با حرف‌های رکیک و کتک کاری همراه بود و سخت می شد فهمید دلیلش چه بوده است. خیلی کم حرف می زد و اهل گفت‌وگو نبود و من همیشه می‌بایست برای داشتن اندکی آرامش بیشتر مانند اختاپوس هشت‌بازویی باهوش هم‌زمان قادر به پیش‌بینی و برآورده کردن حاجت‌های ضرب‌العجلی‌اش بودم. حریم خصوصی برای آزاد بی‌معنی بود و همیشه بدون هیچ ملاحظه‌ای در پس بهانه‌گیری‌ای ابلهانه با داد و فریاد صحبت می کرد. فرقی نمی کرد کجا هستیم و چه کار می‌کنیم. همیشه آدم‌های اطرافمان تا هفت فرسخ آن طرف‌تر از جزئی‌ترین مسائل روزمره زندگی ما که می‌توانست میزان تناسب خیار و گوجه سالاد سر سفره باشد، باخبر می‌شدند و آزاد هیچ‌وقت مجال یادگیری هنر لب‌خوانی را به من نداده بود؛ بلکه من هم تبدیل به آدم پرخاشگری شده بودم که همیشه حالت تدافعی به خودش می‌گرفت و پابه‌پایش با جیغ و هوار پاسخش را می‌داد و من حالا در این شرایط حتی کلمه‌ای از حرف‌هایش را متوجه نمی‌شدم و او هر بار خشمگینانه‌تر از قبل مانند معلول ذهنی‌ای که خواسته باشد به تقلید با حرکت‌های ناشیانه سریع دست‌هایش در هوا محاسبات ذهنی چرتکه انجام دهد، روح و روانم را بیش از پیش به آشوب می‌کشید. تکان دادن هم‌زمان انگشت‌های دست و پایش و خشم مردانه‌ای که در پس کلمات نامفهوم در

تمام اجزای صورت و بدنش ظاهر می‌شد، مرا می‌ترساند و تمرکز را از من می‌گرفت. اگر چیزی از حرف‌هایش را متوجه نمی‌شدم، دیگر حاضر به تکرار مجددش نبود و در این مواقع که پرتکرار هم بودند، اگر از او می‌خواستم که یک بار دیگر خواسته‌اش را بگوید، از شدت سرخوردگی انگشتانش مانند شاطرِ عصبانی فرزی که خمیر را با حرکت‌های سریع چنگال می‌کند و روی میچ و ساق این دست و آن دستش می‌کند و در هوا جلوی صورتش می‌چرخاند، تمام بدنش در جنبشی غیرارادی به حرکت درمی‌آمد و من ناتوان از پردازش هم‌زمان حرکت لب‌ها روی سر و بیست پنجه، مبهوت و وحشت‌زده تا مرز جنون کشیده می‌شدم. خیلی دلم می‌خواست می‌توانستم حرف‌های دلدارانه مددکار بخش را بپذیرم که می‌گفت: «این پرخاشگری‌ها می‌تواند اثرات دیررس همان گازهای شیمیایی و موج انفجار باشد»؛ اما هم‌بستگی ذاتی و الگوی رفتاری وراثتی چیزی بود که مددکار غیراجتماعی (!) از آن بی‌خبر بود. یک خوبی که داشت این بود که به‌خاطر رفتارهای پرخاشگرانه‌اش نه لازم بود خجالت بکشم نه از کسی عذرخواهی کنم؛ چون همه می‌گذاشتند به حساب شرایط نامساعدِ روحی بعد از عمل.

لامپ اتاق خاموش بود و نور ملایم راهرو اتاق را از سیاهی مطلق درمی‌آورد؛ اما برای مطالعه کافی نبود. نمی‌توانستم ریسک کنم و از چراغ‌قوه استفاده کنم. عصر که امتحانش کردم، نورش دل می‌زد. تلویزیون اتاق را که بی‌صدا روی شبکه مستند گذاشته بودم، خاموش کردم. برای بار چندم میان چارچوب در ایستادم و نگاهی به دو سر راهرو انداختم. سرپرستارِ ترسو که از سرِ شب موقع تحویل گرفتن بخش زیگزاگی در راهرو پرونده‌به‌دست درون اتاق‌ها در رفت‌وآمد بود، حالا پشت پیشخوان سنگر گرفته بود و درحال رونویسی کلماتِ تکراری بیات‌شده‌ای بود که دستیارِ دکتر با آن قیافه‌ی خداگونه‌ی احمقانه‌اش دیکته‌وار برایش بلغور کرده بود. در را تا نیمه کمی باز و بسته کردم تا کره‌ی صبحانه به خورد لولاها برود. بخش فارغ از هیاهوی روزانه هوای دم‌کرده را نفس می‌کشید. همه‌جا ساکت بود و هیچ صدایی از اتاق‌های دیگر بیرون نمی‌آمد. فقط صدای خرخر نفس کشیدنِ آزاد بود که حالا دیگر به بیرون هم راه نداشت. اواسط بهمن بود. سردی هوا به نهایت خودش رسیده بود. هرچند هوای بخش، مخصوصاً اتاق، گرم و نفس‌گیر بود؛ اما تا می‌خواستی از میان بخش اتفاقات بگذری و به حیاط برسی، لرز به تنت می‌افتاد. در بیرون سوز هوای سرد و خشک که به تنت می‌خورد، با سماجت تمام ساعت‌ها درون استخوانت می‌ماند؛ اما هرچه بود، به هوای گرفته‌ی داخل می‌ارزید. از گرما و روشنی درون چهاردیواری اتاق لعنتی بیشتر وهم داشتم تا سردی و تاریکی حیاط. صبح‌ها که آزاد حالش بهتر بود، قبل از رفتن به خانه برای استراحتی کوتاه و پخت‌وپز و دیدار دو دخترم، کمی بیشتر در محوطه وقت می‌گذراندم.

دهانم خشک شده بود و چای درون فلاسک سرد و تیره بود. کاپشنم را پوشیدم تا به بوفه بروم و چایی سفارش بدهم. بوفه داخل حیاط این‌یکی بیمارستان نبود. باید به محوطه بیمارستان بغلی می‌رفتم. دو

بیمارستان تقریباً کنار هم در دل باغ‌های چندین هکتاری. فاصله زیادی بود و می‌بایست از میان خیابان طولی که آن دو را به هم وصل می‌کرد، می‌گذشتم. مسیرش را خیلی دوست داشتم. کوچهباغی در دل شفاخانه یا برعکس. به یگانه چیزی که در این یک ماه خو گرفته بودم، همین منظره‌های زنده بود. در قسمت پیاده‌رو از بغل پرچین‌ها به راه افتادم. مسیر سوت‌وکور بود و باد خشک که گویی از روی برف‌های یخ‌زده بلند می‌شد، مانند سیلی ناشتا به صورتم می‌خورد و گونه و لپ‌هایم را می‌سوزاند. تاریکی و خلوتی فضا دیگر مرا نمی‌ترساند. چیزی برای تهدید وجود نداشت. درنهایت آدم‌های همدردی را می‌دیدم که با فرصت اندکی که داشتند، شتابان در جاده اتصال دو بیمارستان تردد می‌کردند، گاهی پیاده و گاهی با ماشین. در آن طرف پرچین‌ها باغچه درحال زایش، سقط، سزارین و تخمک‌گذاری هم‌زمان بود. درخت‌های کاج بریده‌شده که قربانی کج‌سلیقگی و طمع عده‌ای از مدیران و ساخت‌وپاختشان با مسئولین شهرداری شده بودند، در پای انبوه درختان ایستاده، روی هم تلنبار شده بودند. اگر کاج‌هایی وجود داشته باشد که دقیقاً نقطه مقابل کاج‌های کریسمس باشند، همین‌ها هستند. نه تزئین شده بودند نه قرار بود تزئین بشوند. گودال‌هایی نه‌چندان عمیق در حاشیه‌ها حفر شده بود و درختچه‌های کوتوله یا قوک بدقواره را که فقط وقتی جلوی پایت را نگاه می‌کردی، آن‌ها را می‌دید و به نظر نمی‌آمد ریشه‌دار باشند، کنار گودال‌ها به قطار چیده بودند تا درون خاک بکوبندشان. یا قوک را از روی تابلوی ریز پای گودال که شناسنامه درخت محسوب می‌شد، خوانده بودم. دانه‌های درخت کاج در همه‌جای باغ روی خاک‌ها پخش شده و با زیرکی تمام، درون چاله‌ها غلطیده بودند. تعدادی درخت سرو عظیم و بلند قامت در وسط باغچه بود که اصلتشان از تیرک چراغ‌برق بالاتر می‌زد و از هر جا که می‌خواستی، می‌توانستی ببینی‌شان؛ حتی در تیرگی آسمان. کافی بود سرت را بالا بگیری. در امتداد پرچین‌های سراسری به بیمارستان بعدی رسیدم. در میان محوطه روبه‌روی اقامتگاه همراهان فلکه بزرگی قرار داشت که باغبان خوش ذوق در وسطش یک حلقه گل‌های شقایق گذاشته و دورتادور آن را با گل‌های زنبق زرد، سفید و آبی پر کرده بود که رنگ‌وروی گل‌های بنفش در میانشان پررنگ‌تر و زنده‌تر به چشم می‌خورد. روی پله قفسه کنار اقامتگاه ایستادم و تا لیوان چای آماده شود، مجله‌ها را واریسی کردم. آزاد تمام شماره‌های مجله‌ها را تا همین ماه گذشته قبل از بستری برایم خریده بود. آزاد این را خوب می‌دانست که من دچار فقر کلمات هستم. از گفت‌وگوهای یک‌طرفه‌مان و سؤال‌های بی‌جوابم خوب می‌دانست چقدر نیازمند کلمات هستم. خوب می‌دانست که نه قادر به انجامش هست و نه جبرانش و همیشه به او یادآوری می‌کردم اول و وسط هر ماه از کجا چه شماره‌ای از چه مجله‌ای را برایم بخرد. آدرس اکثر لوازم‌التحریر و کتاب‌فروشی‌های معروف را داشت و اگر موفق به خرید نمی‌شد، چندین جا سر می‌زد. آزاد هیچ‌وقت با مطالعه یا فعالیت‌های هنری و ورزشی و فراگیری هر مهارتی که دلم می‌خواست، مثل کلاس موسیقی، طراحی چهره، کلاس‌های آرایشگری، شرکت در انجمن‌های ادبی و باشگاه مشکلی نداشت؛ حتی در آن روزهایی که اوضاع مالی خوبی نداشتیم، حمایت می‌کرد؛ حتی اگر می‌خواستم ادامه تحصیل بدهم؛ اما من هنوز هم

معتقدم مدرسه در حد یادگیری خواندن و نوشتن کفایت می‌کند. اگر صد بار دیگر هم به عقب برگردم، باز هم سر کلاس‌های اجباری نمی‌نشینم. در میان سایر مجله‌ها فقط یک مجلهٔ جدولی جدید دیدم و برداشتمش. یک مداد و پاک‌کن هم خریدم. دیگر سردم نبود. لبهٔ بلوک سیمانی میدان گل نشستم. چندین نفس عمیق فروکشیدم و از خوردن چای گرم و بخارش لذت بردم. کش‌وقوسی به بدنم دادم و یک‌دفعه وضعیت آزاد جلوی چشمانم حاضر شد. بلند شدم و تمام مسیر برگشت را دویدم.

بخش جراحی در همان طبقهٔ همکف بود. در انتهای حیاط بعداز بالا رفتن از چندین پله ابتدا به بخش اتفاقات و سپس از راهروهایی ماریپیچ و کش‌دار به اتاق مه‌آلود بیماران سرطان حنجره می‌رسیدی. بخش شیمی‌درمانی در

امتداد پیچ شیب‌دار راهرو در طبقهٔ زیرزمین قرار داشت.

آزاد مانند کودکی مغلوب در جنگی نابرابر، ناامید و بغض‌آلود، انگار که ناجی‌اش از راه رسیده باشد، تا من را دید، قطره‌اشکی از چشمانش فروریخت که هرگز نفهمیدم به دلیل فشار سرفه‌ها بود یا احساساتش و به نظرم امیدی که خالی از درد نبود، در نگاهش نشست. با احتیاط نزدیکش شدم. صورتش را میان دست‌هایم گرفتم و جوری که لولهٔ تاریخ‌گذشتهٔ داخل بینی‌اش را تکان نداده باشم، شقیقه‌اش را بوسیدم. موقع بیرون آوردن کاپش‌ممتوجه شدم پاک‌کن را در مسیر گم کرده‌ام. از خط خوردگی بیزارم. با تغییر دادن یک حرف اشتباه حتی اگر سعادت این را داشته باشی که پاکش کنی و حرف صحیح را جایگزینش کنی، ردِ باقیمانده‌اش با حرف بعدی در هم می‌پیچد و از لذتش می‌کاهد، چه برسد به اینکه حرف اشتباه را روی اشتباه پاک‌نشده بنویسی.

اتاق چهارتخته بود با چهار بیمار که آزاد و یکی دیگر از بیمارانش عمل شده بودند و آن دو تای دیگر فردا اول صبح برای خاموش شدنِ ابدی ته‌ماندهٔ صدای خش‌دارشان در صف بودند. چهار بیمار به‌همراه چهار همراه. آزاد با سی‌وهشت سال سن جوان‌ترین بیماری بود که بخش تا آن روز به خودش دیده بود؛ به‌غیراز بیماران تصادفی بدحالی که دچار تنگی نفس بودند و پزشک به‌صورت اورژانسی با ایجاد سوراخی موقت در زیر گردن امکان اکسیژن‌رسانی را برای بیمار فراهم می‌کرد که پس از بهبودی بیمار زخم جوش می‌خورد و بسته می‌شد.

بیمار کنار تخت آزاد پیرمرد هشتادسالهٔ دیلاقِ عربی بود که از هفت‌سالگی قلیان اربابش را دودی می‌کرده و تا همین چند روز پیش آخرین کام‌های وابستگی‌اش را پشت در بیمارستان قبل از بستری فروخورده بود و دخترش نی جداناپذیر از لبش را با غضب بیرون کشیده بود. پنج روز از عملش می‌گذشت و دخترش قبل از ظهر تمام کارهای ترخیصش را انجام داده بود و پیرمرد فردا اول وقت با تأیید و امضای دکتر مرخص می‌شد.

پانسمان‌ها را دستیار دکتر جراح که معمولاً یک گله دانشجوی کارآموز را پشت سر خودش یدک می‌کشید، در دو نوبت صبح و عصر ساعت هفت عوض می‌کرد. داماد پیرمرد سر ساعت بعد از تعویض هر پانسمان یک بست شیره در استکان چای شراکتی‌شان حل می‌کرد و آن را وارد سرنگ پنجاه‌سی‌سی می‌کرد و از لوله تغذیه داخل بینی‌اش بدون هواگیری و تست اولیه درون معده‌اش سرازیر می‌کرد. پیرمرد مانند نوزادی که پوشکش را تازه عوض کرده‌اند، میان ملحفه‌های سفید در تخت گرم‌نرم یک بست شیره سهمیه شبش را مصرف کرده، پشت به تخت آزاد خوابیده بود و با رطوبت دستگاه بخور کنار تختش که آن را رو به حفره خشک زیر گردنش تنظیم کرده بود، بیشتر نشئه می‌شد. بوی تریاک که مستقیم از راه ریه بدون فیلترش سرراست موقع نفس کشیدن بیرون می‌آمد، در هوای بخارآلود اتاق با بوی ضدعفونی کف سرامیک و بتادین پانسمان‌های درون سطل زباله و بوی چربی و عرق بدنش در هم می‌پیچید و حال و هوای شرعی و گرفته‌اتاق را تبدیل به کثافت‌خانه‌ای چندش‌آور و مه‌آلود می‌کرد. دستگاه پرسروصدای بخور با آب لوله‌کشی بیمارستان پر می‌شد و به علت استفاده مداوم و جمع شدن رسوب املاح به داخل محفظه‌اش گاهی قطره‌های آب جوش با فشار، سنگ‌ریزه‌ها را با سروصداهایی که مدام در نوسان بود، به سروصورت بیمار شلیک می‌کرد. پیرمرد و دامادش با چشمان نیمه‌باز چرت می‌زدند و فوره دستگاه بخور که یادآور نوای وافور و قلیانشان بود، بر نعمت کیفوری‌شان می‌افزود.

شب‌ها به‌جز سرپرستار، من یگانه زن در بخش مردانه بودم. بخشی که نهایت طول درمان برای بیمارانش پس از جراحی چهار تا پنج روز بود و همگی بعد از جوش خوردن جای برش گوش تا گوش زیر گردن و خشک شدن ترشح‌های حفره ابدی مرخص می‌شدند و به خانه برمی‌گشتند و برای مرحله بعد که شیمی‌درمانی و پرتودرمانی بود، آماده می‌شدند و جایشان را به بیماران بعدی می‌دادند، به‌غیر از آزاد که بیست‌وهشت روز، چهار هفته تمام، از تاریخ جراحی‌اش می‌گذشت و هنوز خبری از بهبودی نبود. در این مدت چند مرتبه تخت‌ها پر و خالی شده بود و بیماران چندین مرحله جلو افتاده بودند. روند درمان آزاد معکوس بود و هر روز از روز قبل زخم‌ها زنده‌تر، متورم‌تر و عفونی‌تر می‌شد و ترشح‌ها از داخل حفره زیر گردن و لای بخیه‌های جوش‌نخور مانند مذاب می‌جوشید و قل می‌خورد و بیرون می‌ریخت. همراهان دو بیمار تازه‌وارد که هر دو در واقع بیشتر نگران خودشان بودند تا پدربزرگ‌هایشان، از سر شب من را سؤال پیچ کرده بودند.

تخت آزاد روبه‌روی در ته اتاق زیر دریچه قرار داشت. دریچه‌ای که آن را با پرده ضخیم قهوه‌ای سوخته پوشانده بودند و از لای درز باریک پرده دیوار بلند چهارطبقه اداری بیمارستان قد علم کرده بود. آزاد که از شدت تجمع مخاط عفونی امکان این را نداشت دراز بکشد، با پاهای آویزان لبه تخت نشسته و با دستانش لبه آن را محکم گرفته بود تا با تکان‌های سرفه بی‌امان به جلو پرت نشود. حالت بچه‌تختی را داشت که در وسط بازی پر از هیجانی صدمه دیده باشد و بی‌تعارف از بازی اخراجش کرده باشند و امکان برگشتش صفر

شده باشد. حمله‌های مقدار هوای ناچیز داخل ریه‌اش برای بیرون جستن درون شکمش می‌پیچید و تبدیل به سکسکه می‌شد، سرفه‌هایی که نیازمند فروکشیدن مقدار زیادی اکسیژن به داخل ریه‌ها بود تا بتواند آن حجم از خلطی را که مسبب گرفتگی و انسداد در سوراخ زیر گردنش شده بود، پس بزند. فشار پی‌درپی مداومی که از داخل به شکمش وارد می‌آمد، انتهای لوله تغذیه را به بالا هل می‌داد و لوله که از بیرون خشک و از داخل پخته شده بود، از سوراخ دماغش بیرون می‌زد. پوست دماغش در اثر چسب طولانی مدت و رآمده بود و دکتر به ناچار خروجی لوله را بدون چسب رها کرده بود. آزاد که هرگز به غذاهای آبکی علاقه نداشت و ترش می‌کرد، دچار رفلاکس شدید معده شده بود.

با اینکه جواب پرستار را می‌دانستم، باز هم برای بار چندم رفتم و سعی کردم این بار علی‌رغم میل باطنی‌ام با تواضع از او خواهش کنم، شاید افاقه کند. صدایم را صاف کردم، دست‌هایم را از آرنج روی پیشخوان گذاشتم و سرم را که با منت روی گردنم ایستاده بود، کج‌تر کردم و با لحنی محترمانه گفتم: «اگر پانسمان را عوض نمی‌کنی، لااقل داخل لوله را ساکشن کن تا بتواند کمی دراز بکشد.»

سرپرستار که لحنم را خواهشمند دید، بدون تغییر اما با جوابی تکراری مثل هر بار گفت: «خانم، برگردید پیش بیمارستان. غیر از دستیار دکتر هیچ‌کس اجازه چنین کاری را ندارد.» سرش توی کامپیوتر بود و به صورتم نگاه نمی‌کرد، انگار پدر پدر سوخته‌اش را من کشته‌ام. گفتم: «خودت بلند شو بیا. اگر توانستی بیشتر از پنج دقیقه وضعیتش را تحمل کنی، آن وقت من بیست‌وهشت روز دیگر هم توی این خراب‌شده می‌مانم.» سندلی‌اش را رو به قفسه‌های پشت سرش چرخاند و داخل کشوها را واری کرد تا من گورم را گم کنم. این را از چرخیدن‌های ناگهانی‌اش می‌فهمیدم. بعد از کمی باز و بسته کردن کشوها چرخید. از اینکه دید هنوز ایستاده‌ام، تندتند برگه‌های جلوی میز پیشخوان را جمع‌وجور کرد و عصبی‌تر و تکراری‌تر از قبل صدایش را بلند کرد و گفت: «خانم، چرا متوجه نیستی؟ شرایط شوهر شما با بقیه بیمارها فرق دارد. اثرات دیررس گازهای شیمیایی زمان جنگ و دیابت درمانش را مشکل‌ساز کرده. این‌ها نه تقصیر من است، نه دکتر جراح.»

جروبحث بی‌فایده بود. فقط به او گفتم تو ترسو تر از آن هستی که بخواهم لقب پرستار زچد را به تو بدهم و به اتاق برگشتم. خیلی افسوس می‌خوردم که به اجبار باید این اوضاع را تحمل کنم؛ چون هیچ‌کس به جز خودم نمی‌توانست از آزاد مراقبت کند. وگرنه حساب این سرپرستار حرام‌زاده را می‌رسیدم. نارفیقان آزاد که خیلی وقت بود ترکش کرده بودند. کجا بودند همان‌هایی که سالیان سال خواب و خوراک را از من گرفته بودند و زندگی‌ام رنگ آرامش را به خودش نمی‌گرفت؛ همان‌هایی که از ترس تنها ماندن مجبور بودم شب تا صبح در خانه دواتاقهٔ چهل‌متری‌مان سروصداهایشان را موقع ورق‌بازی و هرهر و کرکرشان تحمل کنم تا مبادا آزاد که بی‌رفیق سر نمی‌کرد، تنهاییم بگذارد. همان بی‌ناموس‌هایی که حتی نمی‌دانستند آزاد بستری است. دلم

می‌خواست یک مک‌فورمی باغیرت از راه می‌رسید و این زنک پیروز را روی زمین می‌خواباند و خرخره‌اش را تا حد مرگ و خفگی فشار می‌داد تا بفهمد نفس نکشیدن چه حالی دارد.

مدرک و خدم‌وحشم حرف اول را می‌زد و هر اعتراض و درخواست و اقدام من برای کمک به آزاد دفاعی نامقدس بود. بارها ماجرای سوختگی مادرم و اعتمادی را که دکترش به من کرد و مسئولیت بزرگی را که به عهده‌ام گذاشت، برایشان تعریف کردم. سر همان ماجرای سوختگی مادرم شد که محافظت از او را بهانه کردم و قید مدرسه را برای همیشه زدم. آن زمان دوازده سال داشتم. من فرزند دوازدهمی و آخرین فرزند خانواده بودم که پنج‌تای آن‌ها قبل از به دنیا آمدن من هرکدام به‌دلیلی از دنیا رفته بودند. ما هفت خواهر و برادر بودیم. سه خواهر و چهار برادر. یک خواهر و دو تا از برادرهایم ازدواج کرده بودند و در دنیای دیگری زندگی می‌کردند. ما هیچ صمیمیتی با دو برادر بزرگترم نداشتیم. فقط از مادرم که زن پسر دوستی بود، یاد گرفته بودیم که باید به آن‌ها احترام بیشتری بگذاریم. همیشه می‌گفت: «اولادان ارشدم.» در حال حاضر دو خواهر و دو برادر در خانه بودیم، چهار خواهر و برادر پرجنب‌وجوش. یکی از برادرهایم که آن موقع سرباز بود، به‌خاطر علاقه شدیدش به فوتبال دو تا گل فنی درست کرده بود و فوتبال‌بازی در حیاط بزرگمان پایه ثابت تمام شیطنت‌هایمان بود؛ حتی در شب‌های سرد زمستان. من همیشه در تیم او بازی می‌کردم و دروازه‌بان‌ش بودم. یک تاب هم برایم درست کرده بود که همیشه دختر و پسرهای همسایه برایش صف می‌کشیدند.

زیرزمین‌ها البته نه همیشه اما اغلب رعب‌آورند. سال هفتاد بود و دو سال از تمام شدن جنگ می‌گذشت؛ اما حفره به‌یادگار مانده‌اش در اعماق حیاط اکثر خانه‌ها به جا مانده بود. سنگ‌های خانگی تاریکی که با هر آژیر قرمزی که از رادیو کشیده می‌شد، به درونش می‌خزیدیم. پدرم شیراز نبود و برای برنج‌کاری به روستای کامفیروز در نزدیکی سد درودزن رفته بود. پدر زحمت‌کش و مهربانم که تمام روزها و ماه‌های سال به کار و زحمت مشغول بود. مردی عاشق‌بیشه که عشقش به خانواده مخصوصاً مادرم زبانزد بود، زیرزمینی را برای محافظت از ما ساخته بود و همیشه فانوس کوچکی در پاگرد پله‌اش به دیوار آویزان بود و یک پاکت کبریت روی سرش گذاشته بود تا بعد از ورود اضطراری و بستن در پشت سرمان آن را روی پله ششم، قبل از ماریپیچ تندی که به اعماق تاریکی سرازیر می‌شد، روشن کنیم.

دیگر لازم نبود موقع ورود درش را پشت سرت ببندی. تبدیل شده بود به انباری برای احتکار و ذخیره سالانه شیشه‌های آب‌غوره، ترشیجات، رب گوجه، مربا و ابزار کار پدر زحمت‌کش، تیشه، کلنگ، بیل و کمچه. زیر تخته‌های روی چهارپایه که صندوق‌های آب‌غوره و آب‌لیمو رویش گذاشته بود، قرابه‌هایی پر از شراب قرمز صاف‌کرده دوسه‌ساله‌ای جا خوش کرده بود که برادرم قبل از رفتن به خدمت محافظت از آن‌ها را به من سپرده بود. کنجکاو همیشه بر امانت‌دار بودنم غلبه می‌کرد و با اصرارهای برادر ناجی‌ام که پانزده سال داشت، هرازچندگاهی یک پارچش را پر می‌کردیم و در لیوان‌های پلاستیکی به‌سلامتی سربازمان سر

می‌کشیدیم و جایش آب می‌ریختیم. تلاطمی جوشان در شکممان به جریان می‌افتاد، داغ می‌شدیم و لپ‌هایمان قرمز می‌شد. قرمزی شرمسارگونه‌ای که گویی گل‌بی‌غیرت خیانکار در زمین خودی به نفع تیم حریف گل خورده باشد. این احساس خودفروختگی ریشه‌جانم را به آتش می‌کشید.

خانه‌ای پنج‌دری قدیمی با اتاق‌های تک‌تک که تمامی اتاق‌ها به یکدیگر راه داشتند. در تمام اتاق‌ها به‌صورت جداگانه در صبحانه‌خوری رو به حیاط باز می‌شد و در زیرزمین دقیقاً در میان صبحانه‌خوری کف زمین قرار داشت. در بین ما هفت خواهر و برادر، من با شش کلاس سواد، باسوادترین فرزند خانواده بودم. تجارت و کار در خانواده ما همیشه در اولویت بود؛ اما برای همه به یک میزان سودآوری نداشت. بعدازظهر یک جمعه خرداد ساعت چهار عصر بود و من و خواهر و برادرم که دوسه سال از من بزرگ‌تر بودند، شاد و خوشحال از تعطیلات تابستانی که برای من فارغ آمدن از امتحان‌های خرداد این سرخوشی را چندبرابر می‌کرد، بنابه تدبیر برادرم چادر مادرم را از بیرون پشت پنجره اتاقی که تلویزیون در آن بود، کشیدیم تا از ورود نور خورشید که مستقیم به شیشه می‌تابید، جلوگیری کنیم. تاریک‌خانه‌ای به پا کردیم و با فراغتی دل‌چسب هر سه روی بالشی مشترک دراز کشیدیم و پاهایمان را به کمد بزرگ تلویزیون سیاه‌وسفید تکیه دادیم و مستور و ملنگ صدایش را تا آنجایی که می‌شد، بلند کردیم. هندوانه درون سینی و کلمن بزرگ پر از آب و یخ را بالای سرمان گذاشته بودیم و هر چند دقیقه یک نفرمان درحالی که چشم‌هایش روی شیشه تلویزیون قفل شده بود، یک قاچش را می‌بریدیم و در حالت خوابیده به نیش می‌کشیدیم و تخمه‌هایش را با چنان سرعتی به اطراف تف می‌کردیم تا مبادا ثانیه‌ای چشممان از روی فیلم برگردد و صحنه‌ای را از دست بدهیم و در سینمای اختصاصی‌مان بعداز اتمام برنامه کودک هاچ زنبور عسل و بچه‌های سرزمین آلف، نوبت به فیلم سینمایی که نامش را خوب به یاد دارم، رسید: فیلم سینمایی دونده. بعضی از صحنه‌ها چنان مجذوبمان می‌کرد که از چکیدن آب هندوانه روی لباسمان متوجه می‌شدیم که قاچ هندوانه را در دستی که روی سینه در حالت درازکش از هیجان خشک شده است، فراموش کرده‌ایم گاز بزنیم. هوا دیگر گرم شده بود و مادرم استقبال‌کنان از تابستان و گرما چراغ‌های علاالدین نفتی را به زیرزمین می‌برد. لباس‌های محلی پرچینش در بالا و پایین رفتن از پله‌های تنگ و باریک، میان دست‌وپایش پیچیده و مقداری نفت از یله شدن چراغ‌ها روی لباسش سرازیر شده بود که به‌علت حجم زیاد پارچه‌های چین‌خورده خیزی آن را احساس نکرده بود؛ پس زمان روشن کردن فانوس در فضای کوچک و تنگ پاگرد، وقتی کبریت روشن از دستش افتاد، در چشم‌برهم‌زدنی شعله‌های آتش دامانش را گرفت و تا بالای سرش زبانه کشید. با جیغ و فریادهایش شعله‌ها را به درون ریه‌اش فروکشید و دست و پا و شکم و تمام اجزای صورتش در آتش سوخت. از لابه‌لای فراز و فرود صدای فیلم صدای جیغ مادرم وحشتناک‌ترین صدایی بود که تا آن روز می‌شنیدیم. با حرارت و هیجانی که از فیلم در جانمان می‌جوشید، بیرون دویدیم و برادرم که زودتر از ما متوجه خروج دود از زیرزمین شد، بلافاصله از آن بالا کلمن بزرگ آب را با تکه‌های یخ روی شعله‌ها ریخت و با پتویی که همیشه در صبحانه‌خوری پهن

بود، درون زیرزمین پرید و فریاد زد: «شیلنگ آب، شیلنگ آب.» من با لرزشی شدید در بدنم که اختیار حرکت را از دست و پایم گرفته بود، خواهرم را که همیشه در مواقع بحرانی غش می‌کرد، به حال خودش رها کردم و تا شیلنگ آب را بکشانم و بیاورم، در فاصله حوض تا زیرزمین چند بار با سر به زمین خوردم و در نهایت موفق شدم آب را به زیرزمین برسانم. برادرم در پاگرد کوچک پله پتو را دور مادرم پیچیده و دست‌هایش را به دورش حلقه زده بود و من از بالا شیلنگ آب را رویشان گرفتم تا آتش خاموش شد و ما توانستیم مادرم را از مرگ حتمی نجات بدهیم.

بعد از آن ماجرا دو ماه مادرم در بیمارستان قطب‌الدین بدون ملاقات بستری بود و بعد از ترخیص تا خوب شدن کامل سوختگی‌ها چندین ماه من او را برای تعویض پانسمان هرروزه به بیمارستان می‌بردم و شاهد تراشیدن زخم‌های تنش با تخته و فریادها و از هوش رفتن‌هایش بودم. جثه نحیف من توانایی جابه‌جا کردن مادرم را نداشت. دوسه بار به مغازه یکی از برادران ارشدم زنگ زدم و گفتم: «مادر بی‌هوش شده است و من نمی‌توانم او را جابه‌جا کنم و تا ماشین برسانم. لطفاً بیا دنبالمان.» بعد از یکی دو ساعت با توپ‌وتشر آمد و دو عدد اسکناس پنجاه تومانی کف دستم گذاشت و گفت: «این را بگیر و به من زنگ نزن. من هزار جور کار و مشغله دارم.» آن روز دکتر که خودش شاهد چنین صحنه‌ای بود، به علت دسترسی نداشتن هرروزه به ماشین و طولانی بودن مسیر خانه تا بیمارستان سهمیه یک هفته پانسمان و پماد را به من داد تا در خانه خودم این کارها را انجام بدهم و من صبح‌به‌صبح قسمت کرسی مانند رختکن حمام را شسته، ضد عفونی می‌کردم و مادرم را لخت می‌کردم و می‌خواباندم و پانسمان‌های سمج و فرورفته در ترشح زخم‌های تنش را که بعد از خیساندن با آب جوشیده سرد شده هم جداشدنی نبود، به دستور دکتر مانند پارچه موم‌خورده چسبناکی روی موهای زمخت بدن یک‌ضرب می‌کندم و سطل سطل آب را مانند مرده‌شور روی سرتاپایش خالی می‌کردم تا زخم‌ها خیس بخورد و سپس با بی‌رحمی دل‌سوزانه‌ای تخته را روی زخم‌های صورت و بدنش از بالا به پایین می‌کشیدم تا تکه‌های مرده تراشیده شود و جایش خون بیفتد. در هنگام انجام این مادرگشی که تمام توانم را می‌گرفت و خسته و مضطرب در خودم می‌لرزیدم، انتظار تقدیر و تشکر و دعای خیر از مادرم را نداشتم و از هزاران لگد و تو سری که بر سر و صورتم فرود می‌آورد، دلگیر نمی‌شدم. جیغ و فریادهای مادرم با صورت خون‌آلود وحشتناک‌ترین آژیر قرمزی بود که یک دختر بچه می‌توانست شنیده باشد. دو برادرم هم که در خانه بودند، از بدن لخت مادرم شرم داشتند و نزدیک نمی‌آمدند و فقط وقتی پانسمان تمام می‌شد و لباس‌هایش را تنش می‌کردم، او را بلند می‌کردند و به داخل خانه می‌بردند. از اینکه در خانواده من تنها کسی بودم که جرئت چنین کاری را داشت و نیز از اعتمادی که دکتر به من کرده بود و نتیجه نسبتاً خوبی که مادرم از درمان داشت، خرسندی وهم‌آلودی داشتم و تحمل می‌کردم. بارها مادرم زیر دستم بی‌هوش می‌شد. باید اعتراف کنم که تجربه دیدن این صحنه‌ها من را شجاع‌تر نکرد. فقط آمادگی من را برای مقابله با اتفاق‌های پیش‌بینی‌نشده بالا برد.

دست‌های مادرم بعد از یک دوره درمان چهارساله و عمل‌های متعدد خوب نشد. گوشت‌های اضافی که طولانی‌مدت روی دست و انگشتانش رشد کرده بود، مفصل‌هایش را خشک کرد و دیگر نمی‌توانست کارهای روزمره را در خانه انجام بدهد و مدرسه نرفتن من اتفاقاً خودش کمک بزرگی بود. من بعد از کلاس پنجم واقعاً دلم نمی‌خواست دیگر به مدرسه بروم؛ اما با صحبت‌هایی که دوستم از مدرسه راهنمایی و امکاناتش کرد، ترغیب شدم ادامه بدهم. دوستم می‌گفت مدرسه راهنمایی که خواهرش در آن درس می‌خواند، آزمایشگاهی بزرگ و در وسط حیاطش تور بزرگ والیبال دارد. بالاخره مادرم در همان مدرسه ثبت‌نام کرد. فاصله خانه ما تا مدرسه حدود پنج‌شش کیلومتر بود که سرویس داخل کوچه‌پس‌کوچه‌ها نمی‌آمد. برادرم، همان هم‌تیمی بامعرفت، برایم سرویس گرفته بود؛ اما از خانه ما تا سر خیابان فاصله زیادی بود. صبح‌ها مینی‌بوس مدرسه سر هر خیابان نیش‌تریزی کوتاه می‌زد و بچه‌هایی را که ایستاده بودند، سوار می‌کرد و منتظر کسی نمی‌ماند و من هیچ‌وقت صبح‌ها به‌موقع نمی‌رسیدم. کوچه و خیابان‌ها که در آن موقع از صبح هنوز آفتاب را ندیده بودند، سرما را مانند سوزن گل‌دوزی که بر پارچه فرومی‌نشیند، در تنم فرومی‌نشاند و تا ظهر که زنگ آخر را بزنند، هنوز انگشتان پاهایم از بیخ‌زدگی می‌سوخت و گرده‌ام مثل گرده بچه‌پنگوئن تک‌افتاده در زمستان قطب جنوب از سرما برفک می‌بست و گزگز می‌کرد. دوستان جدیدی پیدا کردم و شاید می‌شد ادامه بدهم؛ اما با چک ناشتایی که مدیر چاق‌خنگ در صبح سرد زمستان جلوی چهارصد دانش‌آموز به جرم روزه‌خواری به صورتم زد، دیگر برای همیشه قید مدرسه را زدم. سیلی برای لقمه‌ای که هنوز به دهان نبرده بودم.

ساعت حدود دوی نیمه‌شب بود. هر شش مرد داخل اتاق به خواب رفتند. باز میان چارچوب در ایستادم و نگاهی به سر بی‌ته راهرو انداختم. این بار پرستار را پشت پیشخوان ندیدم. با دمپایی پلاستیکی به‌دردنخور مردانه‌ای که چند شماره برای پاهایم بزرگ بود و بیشترین کارایی‌اش صدای فس‌وفسی بود که تولید می‌کرد، سعی کردم آرام و بی‌صدا پیش بروم. سرپرستار شب، درحال نوشتن، سرش را روی دفتر نیمه‌باز گذاشته و به خواب رفته بود. خودکار از میان انگشتانش که دیگر مقاوتی روی آن نداشت، افتاد و روی میز رها شد. همانند گربه‌ای که تکه‌گوشتی دزدیده باشد، آرام روی نوک پا با قدم‌های کوتاه اما سریع به اتاق برگشتم و در را بستم و آرزوی رسواگری را به دل لولاهایم گذاشتم. چراغ‌قوه را با باند به میله بالای تخت آزاد رو به صورتش بستم و روشن کردم. صندلی را بیرون کشیدم و ترولی ساکشن را پایین تخت گذاشتم. همراهان که گردنشان به پشت صندلی افتاده بود، تکانی خوردند و دوباره به خواب رفتند. پرده را دورتادور تخت کشیدم. سرم را بستم و لوله‌اش را جدا کردم و روی چنگک پایه سرم انداختم تا توی دست‌وپایم نیچد و درپوش انژوکت پشت دستش را بستم تا خون پس ندهد. دکمه‌های پیراهنش را که از خیزی مخاط به بدنش چسبیده بود، باز کردم. دستکش را که انگار لای آرد خوابانده بودند، از درون جلد لایه‌پوش شده بیرون آوردم و دستم کردم. با قیچی نوک‌کج گندی به جان چسب‌های پارچه‌ای دورتادور پانسمان‌ها افتادم و همه را چیدم. حجم زیاد پانسمان‌های آغشته در مخاط روی گردنی که از خلأ تخلیه حلقوم باریک شده بود، زیادی سنگینی می‌کرد و

از میان دستم لیز خورد و افتاد. سرفه‌ها داشتند راهشان را به بیرون پیدا می‌کردند و لوله پلاستیکی زانوماند داخل نای را که مانند پستانک بچه با بند پشت گردنش بسته شده بود، تکان می‌داد. مردک احمق دکتر نما بند لوله را گره کور زده بود. مجبور شدم آن را هم بچینم. موقع بیرون کشیدن لوله سرفه‌ها شدت گرفت و هرچه چرک و خون و عفونت را که انباشته شده بود، روی سروصورت‌م باشتاب پرتاب کرد. هر دفعه در محاسباتم یک مرحله را از قلم می‌انداختم. این بار ماسک و عینک محافظ را فراموش کردم بزنم. دستگاه ساکشن را که از عصر اتصالاتش را یواشکی انجام داده بودم، جلوتر کشیدم و آزاد را خواباندم و آن را روشن کردم. لوله چهل سانتی را درون سوراخ فروبردم. لخته‌های خون و چرک به دیواره لوله باریک می‌چسبیدند و راه مکش را سخت‌تر می‌کردند. از برخورد لوله خشک با نای سرفه‌هایش بیشتر تحریک می‌شد و سینه‌اش همچون کسی که شوک به او وصل کرده باشند، بالا و پایین می‌پرید و محتویات معده‌اش به درون لوله تغذیه برمی‌گشت. صدای مکش دستگاه و سرفه‌های بی‌امان آزاد که هیچ کنترلی روی آن نداشت، درون اتاق می‌پیچید. آزاد در محاصره کامل بود و به ناچار دست‌وپا می‌زد. لوله مکش را بیرون کشیدم و فوری دکمه خاموش دستگاه را زدم. آرام در گوش آزاد گفتم: «بلند شو سریع بنشین تا نیامده.» گوشه پرده را با آرنجم کنار زدم و نگاهی به جای قرارگیری سر آن سه بیمار روی بالش انداختم. هر سه خواب بودند. صدای هم زدن قاشق درون لیوان چای تیره همراه بغلی را درحالی که چشم‌هایش بسته بود، شنیدم. بلافاصله صدای کشیده شدن پایه صندلی دو پسر جوان که هنوز آشنایی چندانی با محیط نداشتند و فکر می‌کردند پرستار پشت پرده در حال ساکشن کردن است، هم‌زمان بلند شد. دستانشان را داخل جیبشان کرده بودند و در فضای اندک پایین تخت‌ها مضطرب تا پشت در بسته قدم می‌زدند و برمی‌گشتند. سینی تجهیزات پانسمان را روی تخت گذاشتم و بتادین را روی گازها خالی کردم و روی چاک زیر گردن که دهان باز کرده و متورم شده بود، کشیدم. چرک‌ها از میان درزهای جوش نخورده با حداقل فشار انگشتانم می‌جوشید و بیرون می‌زد. خیالم راحت بود که درد و سوزش ندارد. آزاد که هنوز به حرف زدن بدون صوتش عادت نکرده بودم، یک بار روی کاغذ برایم نوشت که انگار تمام رشته‌های عصبی‌اش را بریده‌اند و به‌جز خارش چیزی حس نمی‌کند. لوله زاپاس را داخل سوراخ فروبردم و بندش را بستم. گازها را تندتند تا کردم و به همان ترتیبی که پنجاه‌وچند بار دیده بودم، دورتادور سوراخ در بالا، پایین، چپ و راست بخیه‌ها قرار دادم و با انگشت نگهشان داشتم و یک‌دستی شروع به پیچیدن باند کردم. پانسمان که درجا با مخاط آغشته و خیس می‌شد، زیر انگشتانم لیز می‌خورد و درمی‌رفت. بالاخره پانسمان تمام شد و آزاد حتی نگذاشت روی تخت را خلوت کنم و فوری دراز کشید. به نفس‌نفس افتاده بودم. برای لحظه‌ای خودم را روی صندلی انداختم. نفس نیمه‌عمیقی کشیدم و سریع بلند شدم. پرده را که توی دست‌وپایم پیچیده بود، کنار زدم و مثل پرستاری جنگی بدون اتلاف وقت همه‌چیز را جمع‌وجور کردم. همه وسیله‌ها را سر جایش برگرداندم و تمامی آثاری را که قبلاً به‌خاطرش تعهد داده بودم، درون پلاستیک ریختم و توی کمد پایین تخت قایم کردم. ساعت بایست حدود سه می‌بود. حوصله هیچ احدی را

نداشتم. برای اینکه دو پسر جوان با آن چشمان خواب‌آلود بهت‌زده در آن وقت شب، باز سر صحبت را باز نکنند و دوباره سؤال پیچم نکنند، حتی عذرخواهی هم نکردم. سروصورت‌م را شستم و چراغ‌قوه را خاموش کردم و درون صندلی فرورفتم. وقتی پرستار در را باز کرد و داخل شد، تازه فهمیدم فراموش کرده‌ام در را باز بگذارم و باز بهانه دست این آدم‌فروش داده‌ام. از باریکه نازک میان پلک‌ها می‌پاییدم. پرستار میان چارچوب در ایستاد و تیر نگاهش از پشت در روی بیمار اولی چرخید تا به من و آزاد رسید. ایستاد پایین تخت و مانند یک مأمور احمق وظیفه‌شناس پرسید: «چه کسی در را بسته؟» در فضای باریک بین دو تخت، روی صندلی خودم را به خواب زدم و جوابش را ندادم. کنار ترولی ایستاد، نگاهی به دستگاه و سینی تعویض پانسمان انداخت، راهش را گرفت و از اتاق بیرون رفت.

پس از چرتی که به‌گمانم کوتاه بود، دوباره با تکان خوردن تخت از جا پریدم و آزاد را دیدم که باز لبه تخت را گرفته است و به‌سختی نفس می‌کشد. هر بار از جا می‌پریدم، لحظه‌ای طول می‌کشید تا بفهمم کجا هستم و آنجا چه کار می‌کنم. نفهمیدم ساعت چند بود. لامپ اتاق را روشن کردم. با چشمان پر از خواب لوله ساکشنی بیرون آوردم و به دستگاه وصل کردم. آزاد انگار بچه‌اش شیر گرفته شده‌ای که در تاریکی عاجزانه به طلب پستان مادرش سرش را به هر طرف می‌چرخاند، به دنبال لوله می‌گشت. لوله را داخل کردم و چرخاندم. صدای خرخر دستگاه و سرفه‌ها شدت گرفت و سکوت بخش را در هم شکست و با استپ مکش دستگاه متوجه شدم پرستار کنارم ایستاده است. دستگاه را خاموش کرد و لوله را از دستم کشید و بدون ملاحظه دیگر بیماران شروع به داد و فریاد کرد. تنها کاری که از دستش برمی‌آمد، همین بود. نفهمیدم کی جای دست پرستار روی سینه‌ام که داشت مرا هل می‌داد تا از اتاق بیرونم کند، با دست من روی سینه‌اش عوض شد و او را چنان به عقب هل دادم که پشتش به دیوار خورد و هوارکشان نگهبان بیمارستان را بیدار کرد. نگهبان نرّه‌خوری که انگار دزد سرگردنه را شکار کرده باشد، من را بیرون انداخت و حتی نگذاشت برگردم و کاپشنم را بردارم. در نهایت ارفاق اجازه داد تا صبح در اتفاقات بمانم. در اتفاقات تندتند باز و بسته می‌شد و هر بار حجم زیادی هوای سرد وارد می‌شد. در امتداد یکی از ردیف‌های صندلی استیل سرد در سینه دیوار پناه گرفتم و خودم را در هم پیچیدم و سرم را به دیوار تکیه دادم. هرچه بیشتر خودم را جمع می‌کردم، زبری پیراهن بیشتر در پوستم فرومی‌نشست. دست‌شویی خیلی تندی داشتم و می‌لرزیدم؛ اما مطمئن بودم به‌خاطر بدسابقگی‌ام محال است نگهبان اجازه رفتن به دست‌شویی داخل بخش را بدهد. چهار هفته بود شب‌ها خوب نخوابیده بودم. زانوهایم را که شل شده بود و اختیارش را نداشتم، در شکم جمع کردم و با دست گرفتمشان. در عالم نه خواب و نه بیداری سرم روی سینه‌ام می‌افتاد. حالت تهوع و سرگیجه داشتم. اتفاقات لایه‌به‌لایه گذشته همچون توپ‌های معلق میان گردونه شانس درون سرم می‌چرخید و هر بار ناخودآگاه به انتخاب خودش اتفاقی از اتفاق دیگر پیشی می‌گرفت و بیرون می‌زد و در برابر چشمانم ظاهر می‌شد. سوراخ زیر گردن، آن هم سوراخی که خرخرهات را هدف گرفته باشد، خیلی زجرآور است؛ حتی اگر در خواب دیده باشی‌اش. کابوسی

که هیچ وقت از یاد نبردمش. همان سالی که با پیغام‌پسغام‌های دایی‌ام فرار از استرس جنگ، مادرم تصمیم گرفت مدتی به روستایمان برویم که من تا به حال نرفته بودم. لعنت به آن روز و آن پیغام.

روستا در صدوبیست کیلومتری شیراز قرار داشت. دقیقاً سال شصت و پنج بعد از موشک‌باران فرودگاه شیراز. مهر بود. من تازه به مدرسه رفته بودم. هنوز یک ماه نشده بود که سر کلاس اول نشسته بودم و دوستان زیادی پیدا کرده بودم و خیلی مدرسه را دوست داشتم. همه جا صحبت از جنگ بود؛ اما من قادر به درک آن نبودم. من در خانواده فرزند آخر بودم و به علت تفاوت سنی زیادی که با پدر و مادرم داشتم، همیشه به نظرم آن‌ها نسبت به پدر و مادر بقیه بچه‌ها پیرتر بودند. پدرم همیشه با ثبات و خوش اخلاق بود؛ اما مادرم تندخو و دم‌دمی مزاج بود که شاید حق داشت. چه کسی می‌توانست عشقش را میان دوازده فرزند عادلانه تقسیم کند؟ آن هم دوازدهمی. احساس می‌کردم توجهی را که دیگر بچه‌ها از والدینشان دریافت می‌کنند، من ندارم. به همین منظور محیط مدرسه خیلی برایم تازگی داشت. بعد از بمباران فرودگاه شیراز وقتی مادرم تصمیم گرفت که من و خواهرم را بردارد تا به روستایمان برویم، ابتدا خیلی ناراحت شدم؛ اما وقتی یادم به سریال بچه‌های سرزمین آلف و آن منظره‌های شگفت‌انگیزش افتاد، با شور و شوقی وصف‌ناپذیر تمامی وسایلم را جمع کردم و یک روز صبح زود مادرم من و خواهرم را بیدار کرد و راهی روستا شدیم. خواهرم دو سال از من بزرگ‌تر بود؛ ولی هم کلاس بودیم. دو برادرم نیامدند و پیش پدرم ماندند.

وقتی از اتوبوس پیاده شدیم، منظره‌هایی را دیدم که هیچ شباهتی با آن دهکده سوئسی نداشت. خبری از سرزمین‌های آلف و جاده‌های شگفت‌انگیز دهکده که از میان دشت‌های پر از چمن و گل می‌گذشت، نبود. خبری از همسایه‌های دامدار و کشاورز مهربانش نبود؛ حتی از گاری پدر آنت که به اسبش بسته بود و سر راه سوارت می‌کرد و تا مقصد می‌رساند هم خبری نبود. تازه اگر هم بود، نمی‌توانست از آن کوچه‌های سنگلاخی که شیب تند سربالایی‌هایش نفست را می‌گرفت، بالا برود. مردم روستا با شنیدن صدای بوق اتوبوس روی پشت‌بام خانه‌هایشان که روی سر هم قرار داشت، می‌ایستادند و هرکس را که از شهر می‌آمد، تماشا می‌کردند. روستایی با تعداد اندکی جمعیت که همه همدیگر را از بر بودند. باینکه لباس مادرم محلی بود، اما مردم زیرچشمی نگاهمان می‌کردند. بعد از ساعتی پیاده روی در شیب سربالایی، کوچه به کوچه که یکی در دل دیگری سر باز می‌کرد، بالاخره به خانه دایی‌ام که تقریباً آخر روستا ته کوچه باریک بن‌بستی در سربالایی تیزی قرار داشت، رسیدیم. وسط کوچه جوی قرار داشت که آب و سیل باران آن را ساییده و گود کرده بود و عرض کوچه را از دو طرف باریک‌تر می‌کرد. چهارپنج خانه در کوچه قرار داشت با دیوارهای بلند. هر خانه پنجره‌ای رو به کوچه داشت که روبه‌روی خانه مقابلش باز می‌شد. الاغی با بار هیزم روی خورجینش از کوچه بالا می‌رفت. هیزم‌های بسته شده با طنابی که محکم از زیر شکمش رد شده بود، چفت و دقیق به‌طور مساوی روی کمرش سوار بود. الاغ با زحمت و دقت از کوچه بالا می‌رفت و اگر جای پایش از روی

سنگ‌ها سر می‌خورد، بارش به دیوار مالیده می‌شد. هنگامی که می‌خواست داخل خانه شود، در را با سرش هل داد. در روی پاشنه‌اش سایید و مانند پیرمرد کهنسال یکجانشینی که دیگر قدرت تکلم درست و حسابی ندارد، غرید و یک‌ضرب به دیوار کوبیده و باز شد. الاغ موقع وارد شدن با مهارت چند بار عقب و جلو کرد تا بتواند به تناسب از میان در وارد شود. همان‌جا خانه دایی‌ام بود. ما هم پشت سر خر وارد شدیم. ورودی دالان مانند تاریکی داشت که مثل بازارچه سقف هلالی‌شکلی داشت. در سمت راست ابتدا دست‌شویی و در امتدادش سه اتاق بغل هم که با فاصله یک پله از زمین بالاتر بود. دقیقاً مثل حجره‌های داخل بازارچه که هر سه به‌ردیف بغل هم نشسته بودند. در سمت چپ روبه‌روی توالی لانه کوچکی بود. لانه سگ نگهبانی که خودش در حصر بود. در امتداد لانه سگ دوسه اتاقک سقف کوتاه بود که لانه مرغ‌ها و اتاقک علوفه بود. بعد از دالان، حیاط به سمت چپ می‌پیچید که آن طرفش را نمی‌دیدم. تا صدای در بلند شد، تعداد زیادی بچه قدونیم‌قد با سرعت مانند یک دسته غاز از پیچ حیاط به سمتان سرو صداکنان دویدند. تابه‌حال نه من آن‌ها را دیده بودم، نه آن‌ها مرا. فقط مادرم می‌دانست آن‌ها که هستند. بچه‌ها بدون هیچ حرف و سلام‌علیکی با همان سرعتی که پیچیده بودند، همه باهم برگشتند و مادرشان را خبر کردند. بعد از پیچ دورتادور حیاط کوچک پله‌های سنگی نامنظمی قرار داشت که هرکدام به اتاقی در طبقه بالا راه داشت و زیر اتاق‌ها در حیاط طویله، آغل گوسفندان و اتاقی که هیزم را در آن نگهداری می‌کردند، قرار داشت که خر همان‌جا ایستاده بود تا بارش را خالی کنند. اتاق‌های طبقه بالا پیش‌بام‌های مسقفی از چوب و حصیر داشتند که دوسه تایی چاله آتش در گوشه و کنارش برای پخت‌وپز نان و غذا روشن بود. چاله‌هایی که برای پخت‌وپز ده‌دوازده نفر کافی نبود و باید هر صبح به صورت روزانه نان پخت می‌کردند.

هرچند تمام آنچه تصور می‌کردم، به ناکامی سرانجامید، چند روز و شاید هفته اول در کنج‌کاوی و کشف محیط اطرافم سپری شد. صمیمیت و رابطه عالی بین آدم‌ها و حیوان‌ها در آلپ توهمی بود که همان هفته اول، کار دستم داد و بهانه دست دایی و بچه‌های نکبتش دادم تا هرطوری دلشان می‌خواهد، با من رفتار کنند. زمانی که هم‌زمان در لانه مرغ و خروس‌ها و آغل و لانه سگ را باز کردم تا همه آزاد باشند، ولوله‌ای برپا شد که بیا و ببین. بعد از آن ماجرا سیل تهدیدها علیه من اعمال شد. لولوخورخوره‌ای برایم ساختند به اسم یک سروبیست‌پنجه که قابلیت‌های ترسناک این غول بی‌شاخ‌و‌دم برای ترساندن من با هر حرکت نابجایم افزایش می‌یافت و هر بار از بار قبلی وحشتناک‌تر می‌شد. من گهگاه شب‌ادرازی داشتم؛ اما با این تهدیدها هر شب رختخوابم را خیس می‌کردم.

مادرم زن باصلابتی بود و همیشه از عشق پدرم لبریز. همین عشق مغرورش کرده بود. در روستا هم میان فامیل عزت و احترام ویژه‌ای داشت و بچه‌ها بدون اینکه مادرم به آن‌ها زهرچشمی نشان داده باشد، به تبعیت از پدر و مادرشان از او حساب می‌بردند. در اوایل اقامت اجباری‌مان بچه‌ها با من دوست نشده بودند؛ اما کاری

به کارم هم نداشتند؛ اما کم‌کم اوضاع تغییر کرد. مادرم که قصد داشت حالا حالاها در روستا بمانیم، من و خواهرم را در مدرسه ثبت‌نام کرد. مدرسه از خانه فاصله زیادی داشت و هوای روستا از اوایل آبان هر روز سردتر می‌شد؛ مدرسه‌ای پنج‌کلاسه که به‌غیراز ما چند تایی دانش‌آموز شهری دیگری هم سر کلاس‌هایش نشسته بودند. دخترهای بومی، هم‌کلاسی‌های نامهربانی که آرزوی دیدن شهر را داشتند، از این فرصت برای تحقیر و مسخره کردن ما استفاده می‌کردند و در این چند ماه نگذاشتند آب خوش از گلویمان پایین برود. دخترهای صورت‌سوخته‌ای که روسری‌هایشان را پشت سرشان گره می‌زدند و موقع حرص دادن ما باد به لپ‌هایشان می‌انداختند و با ابروهای گره‌خورده و چشم‌های دریده به‌طور نفرت‌انگیزی ما را غاصبان متجاوزی می‌دانستند که پا به قلمرویشان گذاشته‌ایم و به‌محض گیر آوردن فرصت با ترکه معلم روی سروصورت و دست‌های یخ‌زده‌مان می‌کوبیدند و برایمان شعر می‌خواندند و می‌گفتند: «بگو ببینم. شیرازی‌های نادون، طویله می‌خواین یا کاهدون؟» شکایت‌هایم پیش مادرم بی‌فایده بود. مادرم هیچ‌وقت حوصله من را که دختری پرجنب‌وجوش و کنجکاو بودم، نداشت و همیشه می‌خواست من را از سر خودش باز کند. از نظر او همیشه حق با دیگران بود. این خصلت اکثر مادران دهه شصت بود. باتوجه‌به سیاست‌های فرزندپروری زنان روستا که معتقد بودند اولاد باید از چشم خار باشد و در دل عزیز، بدتر هم شده بود. این رفتار بچه‌های مدرسه در همه‌جا فراگیر شد و هرکسی به خودش اجازه می‌داد که دست‌مان بیندازد. بچه‌های دایی‌ام هم از غفلت مادرم سوءاستفاده می‌کردند و کارشان از تحقیر و تمسخر پنهانی گذشته بود و آشکارا تهدید می‌کردند. آن‌ها از ترس‌هایی که پدر و مادرشان سال‌ها برای اهلی کردنشان استفاده کرده بودند، برای من استفاده می‌کردند و از من بیگاری می‌کشیدند. روستا برایم به اردوگاه کار اجباری تبدیل شده بود. کمپ آشوبتزی که شاید می‌شد از آن جان به در برد؛ اما نمی‌شد فراموشش کرد. رفتار چرخشی و متغیر مسئول مدرسه که به‌علت کمبود نیرو یک روز معلم بود، یک روز مدیر و یک روز ناظم از یک طرف و بی‌مهری و سنگ‌دلی بچه‌های روستا و از همه بدتر دختر و پسرهای دایی‌ام که یکی و دو تا نبودند از طرف دیگر. تعدادشان زیاد بود. حدود یازده تایی بودند و همه شبیه به هم. خیلی طول کشید تا اسم چندتایشان را یاد بگیرم. اغلب اسمشان را اشتباه صدا می‌کردم. بچه‌هایی که رفیق‌نشده سر دشمنی را باز کرده بودند. آن‌ها بچه‌های فرمان‌برداری بودند که موقع حرف زدن به صورتت نگاه نمی‌کردند و خیلی تند و خلاصه کلمه‌ها را بیان می‌کردند. در مواقعی که بنابه تشخیص بزرگترها کارشان را درست انجام نمی‌دادند، خودشان را مستحق تنبیه فیزیکی می‌دانستند و مانند آدم‌های احمق جسور با اقتداری ابلهانه بدون هیچ مقاومتی در مقابل فرودآوردگان پی‌درپی ضربات چپ‌وراست ترکه و سیلی می‌ایستادند. فرقی نمی‌کرد والدینشان باشد یا مدیر و معلم و خودشان را تسلیم خشم و خشونت می‌کردند. خشمی سازمان‌یافته که فرو نمی‌خفتید؛ فقط از تن و ذهنی به تن و ذهنی دیگر انتقال می‌یافت. بچه‌های فرزری که با رمزگان‌های کدگذاری‌شده توسط

پدر و مادرشان با اشاره‌ای غیب می‌شدند و تا من می‌خواستم بفهمم چه شده، هر کدام به‌سویی پخش و پلا می‌شدند و به دنبال کاری فرستاده می‌شدند.

دایی‌ام چند اتاق جدید روی سر اتاق‌های طبقه بالا ساخته بود که هنوز خالی بود، سرد و نمور. اتاق‌های طبقه سوم از طریق سرازیری ماریچی به پیش‌بام طبقه زیری راه داشت که هنوز پله‌هایش ساخته نشده بود و به اتاق بازی ما بدل شده بود. اتاق سرد نمور جای دنجی بود برای جلادها تا بدون رودربایستی از مادرم دق‌دلی‌شان را سرم خالی کنند و با ترساندنم قراردادهایشان را محکم‌تر ببندند. خواهرم مانند کاپوهای آشویتز اوضاع بهتری نسبت به من داشت و نامهربانانه برای نجات خودش در انجام کارهای وحشیانه با آنها همکاری می‌کرد. من از یادآوری اتفاق‌های گذشته بیزارم. نیازی نیست از آن وضعیت سخنی بگویم؛ چون کسی قادر به درک دشمنی خواهر با خواهر نخواهد بود. خواهرم با همدستی آنها حتی من را برای اردویی که مدرسه در باغ‌های روستا ترتیب داده بود، بیدار نکرد و من که همیشه صبح‌ها سخت از خواب بیدار می‌شدم، روز اردو وقتی چشمانم را باز کردم، هیچ‌کدامشان را نیافتم و همگی‌شان یک ساعتی بود که رفته بودند و آن روز تا عصر مانند کودکی تک‌وتنها، زانو در بغل، مات و مبهوت و به‌جامانده از زلزله‌ای ویرانگر در شهری زیروروشده بر روی تل آوارها بدون اینکه کسی سراغم بیاید، تا غروب روی پیش‌بام نشستیم. عصر بچه‌ها مانند رؤسای قبیله شکارچیان سرخ‌پوست وحشی که موفق به شکار پلنگ شده باشند، بغچه‌به‌دوش با سرخوشی و غروری که حاصل عقده‌هایشان بود، وارد خانه شدند. از همان روز با تأییدهای خواهرم در گوشه‌گوشه خانه برایم هیولای کمین‌کرده‌ای ساختند که در پشت هر درودیوار و اشیایی که وجود داشت، آمادگی به دام انداختنم را داشت. آنها بلایی به سرم آوردند که جرئت نداشتیم تنهایی در خانه تردد کنم. من که حسابی تحت‌تأثیر نقشه‌های خبیثانه آنها بیش‌ازپیش هر روز ترسوتر می‌شدم، پذیرفته بودم که نمی‌توانم حتی برای آب خوردن در خانه تنهایی رفت‌وآمد کنم و حتماً یکی از آنها باید همراهی‌ام کند و من می‌بایست درازای همراهی هنگام دست‌شویی رفتن و دیگر کارهای مشق‌هایشان را می‌نوشتیم، لباس‌هایشان را سر رودخانه می‌شستم و هر مسئولیت دیگری را که به عهده‌شان گذاشته می‌شد، انجام می‌دادم. سر رودخانه بالای سرم روی تخته‌سنگی می‌نشستند و با ترکه خیزی که به‌وفور از شاخه‌های آویزان درختان لب رودخانه می‌کنند، کمرم را قلقلک می‌دادند. ترکه‌ای که با اشتباه یا سهل‌انگاری من هنگامی که انگشتان کوچکم یخ می‌زد و توان خوب چنگ زدن رخت‌های چرکشان را نداشت، بر کمرم فرود می‌آمد. در راه بازگشت تشت پر از لباس‌های خیس را روی سرم می‌گذاشتند و تا خانه آن را با دو دست محکم می‌گرفتم تا لیز نخورد. یک بار پایم در گل‌وشل حاشیه باغی که جوی باریکی از کنارش رد می‌شد، سُرد خورد و تشت از روی سرم افتاد و لباس‌ها به داخل جوی ریخت. همگی ریختند سرم و کتکم زدند و لباس‌ها را توی تشت ریختند و همه‌شان به رودخانه برگشتند. راه خانه را بلد نبودم. آنها من را در کوچه‌هایی که در پس هر در و دیوارش هیولایی در

کمینم بود، رها کردند. بعد از آن اتفاق شروع کردم به به خاطر سپردن مسیرها. در رفت و برگشت راه مدرسه تمام پیچ‌ها، کوچه‌ها، سربالایی‌ها و سرازیری‌ها را دانه‌به‌دانه نشانه‌گذاری کردم.

یکی دو ماهی که گذشت، یک روز صبح با چوب جارویی که بچه‌های دایی‌ام درون دماغم فروکردند، از خواب بیدار شدم و دیدم همه بیدار شده‌اند و فقط من درون رختخواب هستم و مادر و خواهرم نیستند. مادرم صبح زود برای خرید یک سری وسایل موردنیازمان به شهر رفته بود و فردا برمی‌گشت. خواهرم بدون اینکه من را بیدار کند، پشت سر مادرم راه افتاده بود و با او رفته بود. آن روز احساس بی‌پناه‌ترین کودک جهان را داشتم. در مدرسه بچه‌ها با اطلاع‌رسانی دخترهای دایی‌ام به سرعت فهمیدند که تک‌وتنها شده‌ام. همگی به‌طور هم‌دستانه‌ای تا آنجایی که می‌شد، گوشه دیوار گیرم آوردند و کتکم زدند و مسخره‌ام کردند.

همان شب قبل از خواب زن دایی‌ام با ذکر مثال بچه همسایه که شاشو بوده، وردی خواند و با تأیید دایی‌ام هر دو تأکید کردند که یک‌سروبیست‌پنجه را احضار کرده‌اند و او حاضر و آماده است تا اگر خودم را خیس کردم، دست‌به‌کار نابود کردنم بشود. دایی‌ام با کت دراز چرک‌تابش وسط تشکش نشست و تعدادی ابزار از جیبش بیرون کشید و زیر بالشش گذاشت و کلاه گرد سیاه را از سرش برداشت، تکاندش، مرتبش کرد و در همان شکلی که روی سرش قالب گرفته بود، بغل رختخوابش گذاشت. من او را تا آن لحظه بدون کلاه ندیده بودم. یک‌هوا کلاهش خالی شد. انگار که سرش را هم با کلاه از روی تنه‌اش برداشته باشد، یک‌هوا کوتوله شد. کلاه روی سرش او را کمی قابل اطمینان‌تر می‌کرد. کلاه را کنار من گذاشت و خوابید. در فضای تنگ اتاق بوی کهنگی کلاه و چرک کلاه دماغم را می‌سوزاند. برای بار هزارم داستان شب و یک‌سروبیست‌پنجه را برایم تعریف کرد که چگونه زیر گردنم را سوراخ می‌کند و تا آخرین قطره خونم را می‌مکد و تا جانم را نگیرد، رهایم نمی‌کند و بچه‌هایش که در قراردادشان قابلیت‌های هیولا را ارتقا داده بودند، فوری سر جایشان نشستند و گفتند: « بگو. بگو. دست و پایش. دست و پایش. بگو اگر دست و پایش از پتو بیرون باشد، ممکن است کف دست و پایش را سوراخ کند.» و یک لیوان بزرگ جوشانده تلخ به خوردم دادند تا شب نشاشم. اتاق‌های دیگر سردتر بودند. دایی و زن دایی از وقتی که ما آمده بودیم، در اتاق دیگری می‌خوابیدند و ما به همراه یازده تا بچه در یک اتاق. آن شب که مادرم به شهر رفته بود، دایی و زن دایی که جایشان خالی شده بود، به اتاق برگشتند.

اتاق شلوغ بود و توی هم خوابیده بودیم. زن دایی لب چاله آتش میان رختخوابش نشسته بود و با انبر روی کفل و ران و کمر هر کسی که می‌لولید یا حرف می‌زد، می‌کوبید. صدای هق‌هق گریه و بالا کشیدن آب دماغ سروصدای خارج از کنترلی بود که بیشترین ضربه‌های انبر را سهم من کرد تا آن دوسه تایی که بیدار بودند و می‌خندیدند. ضربه‌هایی که تیزی پرزهای پتو را در تنم بیشتر فرومی‌کرد. دلم می‌خواست آن شب در چشم‌برهم‌زدنی صبح شود و مادرم برگردد. همه به خواب رفتند و من بیدار بودم. داغی و شوری اشک‌ها روی چشم‌هایم که می‌سوخت، غباری کشیده بود که به‌جز سرخی درون چاله چیزی نمی‌دیدم. تنها و غریب مانند

کوالایی به‌جامانده وسط جنگل تاریک سوخته‌شده‌ای که از دود، مه‌آلود شده باشد، وحشت‌زده و غمگین بودم.

اتاقی دوازده‌متری کاهگلی که یک پنجره درست وسط دیوار روبه‌روی در ورودی‌اش قرار داشت. شب که می‌شد، جابگیرک بود. هرکس زوتر می‌جنبید و تشکش را می‌انداخت و رویش می‌نشست، می‌توانست جای خوب اتاق را از آن خودش بکند. جای من را انداختند زیر پنجره بغل نیمکت چوبی که سینه دیوار گذاشته و رویش تا زیر سقف رختخواب چیده بودند. از ترس تنهایی به چشم‌هایم فشار می‌آوردم تا در تاریکی چیزی ببینم. کورسویی ببینم و بر دلهره‌ای غلبه کنم که روان بچگانه‌ام را برمی‌آشت. آن قدر همه به سرعت به خواب رفتند که فکر می‌کردم مرده‌اند. می‌خواستم بایستم تا تکان خوردنشان را ببینم و مطمئن شوم زنده هستند؛ اما ترسیدم دایی‌ام ببیند و دست و پایم را گم کنم. در میان سردی اتاق که پتو چاره‌اش را نمی‌کرد، در هم مچاله می‌شدم. در گوشه دیگر اتاق کنار پنجره قالی دراز لوله‌کرده‌ای ایستاده بود. در طاقچه فرورفته روبه‌رو صندوقچه‌ای مانند خوک خیل تسلیمی که دست و پاهایش را شکسته باشند، روی شکم خوابیده بود. تک فانوس کم‌نور را هنگام خواب بیرون پشت در می‌گذاشتند. شخصی که فانوس را پشت در می‌گذاشت و چفت در را می‌بست، معمولاً آخرین نفری بود که قبل از بردن فانوس جای پاهایش را به خاطر می‌سپرد؛ اما با این حال اگر تشکش نزدیک در نبود، در مسیر بازگشتش به رختخواب چندتایی دست و پا را که از بدن‌های به‌خواب‌رفته بیرون زده بود، له می‌کرد. شب‌هنگام گویی تمامی موجودات زنده می‌مردند و روح خبیثشان در تن درودیوار و هرچه اشیای بی‌جان بود، دمیده می‌شد. اشیای جان می‌گرفتند. می‌رقصیدند، می‌چرخیدند و از خودشان شکلک‌هایی که هرگز شبیه خودشان نبود، درمی‌آوردند و خارج از کنترل و اراده انسان در سیاهی شب حکمرانی را به دست می‌گرفتند. شب‌های قبل که مادرم بود، سعی می‌کردم تا زمان خستگی چشم‌هایم رو به مادرم بخوابم. لازم نبود چشم‌هایم به تاریکی مطلق عادت کند تا ببینم مادرم رو به کدام سمت خوابیده است. از روی صدای نفس کشیدنش می‌توانستم تصور کنم که روی کدام دست خوابیده و گوشه بال روسری‌اش را روی صورتش انداخته و دو دستش را در حالت دست زدن به هم چسبانده و زیر لپش گذاشته است. بالا و پایین رفتن شکمش هم از زیر پتو زمانی که از هوا پر و خالی می‌شد، همراه با تن صدای خروپفش کاملاً برایم مشخص بود. فقط چند شب اول به رسم حرمتی که برای مهمان شهری قائل بودند، برایم تشک انداختند و از آنجایی که این مهمانی یکی‌دوروزه نبود و اقامتی چندماهه بود و به‌علت هوای سرد و نمناک روستا و شب‌ادرداری‌های مکرر، استفاده از تشک را برایم ممنوع کرده بودند. پتوی دولاشده سربازی زبری زیرم می‌انداختند که پرزهای تیزش حتی از روی لباس هم مانند نوک سوزن در پوستم می‌نشست و کک‌های شب‌کاری که لابه‌لای پرزهای پتو سنگر گرفته بودند، به‌محض اینکه گرمای تنم را احساس می‌کردند، راهشان را مانند متخصص طب‌سوزنی به داخل پوست و گوشتم پیدا می‌کردند. کک‌هایی که سیرمونی نداشتند و نیششان را در قست‌هایی از بدنم فرومی‌بردند که برای خودم هم دست‌نیافتنی بود. تمام

موجودات مودی شب‌کار مانند کارگران وظیفه‌شناس از ابتدای خاموشی مطلق در سکوتی که پایدار نبود، آغاز به فعالیت می‌کردند. کک‌ها از یکدیگر عقب نمی‌ماندند و یکی پس از دیگری و گاهی چندتایی باهم چند نقطه از بدنم را نیش می‌زدند و من ساعت‌ها در جایم در هم می‌لولیدم و از حرکت سریع دست‌ها برای رساندن انگشتانم به محل گزش مانند مگسی بودم که خودش تارهای عنکبوت را به دور خودش می‌پیچد. از این تحرک جنین‌وار در زیر پتو دچار دل‌ضعفه می‌شدم. می‌ترسیدم دست و پایم از تشک بیرون بماند.

ساعتی گذشت. همه به خواب رفته بودند. زن‌دایی‌ام سر جایش می‌لولید. هوا طوفانی شد. باران گرفت و صدای زوزه باد میان درز پنجره می‌پیچید. صدای شرشر ناودان و بارانی که شلاقی می‌بارید، مثانه‌ام را فعال می‌کرد.

باد مانند مهاجمی متجاوز که شب‌هنگام برای گروگانگیری آمده باشد، خودش را به تخته‌های پنجره می‌کوبید. جای کلونی پنجره در اثر کش‌وواکش‌های فشار باد لق و گشاد شده بود. جرجر می‌کرد. دیگر جلودار هجوم و سُر خوردن بی‌امان باد به داخل نبود. باد با فشار دریچه‌ها را پس‌وپیش می‌کرد. هوایی که به داخل راه پیدا می‌کرد، دانه‌های خرد و ریزشده باران را از لای درز دریچه به پشت پرده می‌پاشید. پرده پشت‌سرهم مانند بادبان کشتی شکمش پر و خالی می‌شد. پر و خالی شدن‌ها، سردی بیشتری با خودش به داخل می‌آورد. قرمزی کم‌نوری گاهی در عمق چاله گل‌پاچ بازی می‌کرد. هیزم‌های سوخته‌نسوخته درون چاله در هم می‌شکستند. صدای ترق‌تروقشان سکوت موقتی اتاق را می‌آزرد. گاهی از صدای ترکیدن حبابی در دل هیزم‌ها اندک نوری برای لحظه‌ای کوتاه سیاهی اطراف چاله را با هاله‌ای مبهم روشن می‌کرد. سرخی خاکستری‌پوشی در عمق چاله گویی منتظر اشاره ضربه نوک انبری بود تا منسجم‌تر هوا را به داخل ببلعد و جوش‌وخروش تازه‌ای بیابد. سروصداها و وحشتناک و سردی اتاق رو به فزونی بود. میان آن پتوی زبر از زیر و رو که مانند خارپشتی وارونه من را در بغل گرفته بود و نیش‌های پی‌درپی کک‌ها آن‌قدر چنگ به پوستم انداختم تا عاقبت از خستگی و دل‌ضعفه به خواب رفتم. خواب رفته نرفته، با سوزش یکباره تنم از جا پریدم. گویی بغض مثانه‌ام در خواب می‌ترکید. ادرازی که برای خیس کردن تمام هیکل درهم‌پیچیده‌ام کافی بود و نمک بر جای خراش‌های روی پوستم و سوراخ نیش‌ها می‌پاشید و این ماجرا تا آخرین لحظه حکمرانی سیاهی شب ادامه داشت. سروصداها آرام می‌گرفت. سوزش و سردی در تنم ملایم‌تر می‌شد. انگار از پتوی زیر و رویم فاصله گرفته‌ام و در هوا معلق گشته‌ام.

نیمه‌های شب بود. شبی پر از سیاهی. پر از سکوت موزیانه. پرده‌های سیاهی که از بیرون جلوی پنجره‌ها معلق در هوا می‌رقصیدند. خودم را جلوی در طویله زیر پلکان دیدم که در کنج دیوار کز کرده‌ام. پله‌ها که در یک‌قدمی‌ام بود، در چشم‌برهم‌زدنی از من فاصله می‌گرفت و دور می‌شد. سعی کردم به طرف پله‌ها بدم. پاهایم طوری سنگین و متورم شده بود که امکان حرکت را از من می‌گرفت. چهاردست‌وپا روی زمین

می‌خزیدم تا بتوانم به کمک دست‌هایم سنگینی پاها را جبران کنم. اولین پله را دست‌یافتنی دیدم. از پشت سر صدای پایی شنیدم. قدم‌هایی که آهسته اما پیوسته به سمتم می‌آمد. دستانم را به طرف پله بردم؛ اما پله مانند تکه تخته‌ای شناور درون سیلاب از زیر دستانم سر می‌خورد و ناپدید می‌شد. صدای خرناسه موجودی را که تندتند نفس می‌کشید، پشت سرم احساس کردم. باد از لابه‌لای خرابه‌های ده‌کوره وزیدن گرفت و خودش را به در و پنجره‌های بسته می‌کوبید. سوز سردی از کوه‌های برفی دورتادور ده بلند می‌شد و پوستم را می‌خراشید و سنگینی پاهایم را در تمام بدنم تقویت می‌کرد. هرچه سعی می‌کردم راهی برای گریختن بیابم، تلاشم را بیهوده‌تر می‌یافتم. دیگر تقلا ممکن نبود و زمین زیر پایم سست‌تر می‌شد. دستی از پشت سر گردنم را گرفت و بلندم کرد، در هوا چرخاندم و به دیوار طویله چسباند. می‌خواستم فریاد بزنم؛ اما توده‌ای ته حلقومم راه صدا و نفسم را سد کرده بود. در وحشت و بهت و ناباوری آن موجود دایبی‌ام بود که با پنجه‌های دراز سیاه براق زیر گردنم را سوراخ کرد و بلافاصله با دندان‌های نیش بلندش زخم را عمیق‌تر کرد و شروع به مکیدن خونم کرد. پایش را با آن ناخن‌های چنگال‌مانند روی سینه‌ام گذاشته بود. این‌پاوان‌پا می‌کرد تا تکان نخورم. از فشار روی گلویم و سوزش و ترس اشک‌هایم گلوله می‌شد و از روی گونه‌هایم غلتان سر می‌خورد و روی صورتم سرازیر می‌شد. هیولا اشک‌هایم را آمیخته با خونی که داغی آن را برای لحظه‌ای روی تمام بدنم احساس کردم، می‌خورد. بخار داغ خون که با بوی بد دهان هیولا عجین شده بود، توی سرم می‌پیچید. هیولا که دیگر هیچ شباهتی با دایبی‌ام نداشت، از شوری و مستی خون حالا در خودش می‌لرزید و در گوشم کلماتی مبهم و بریده‌بریده نجوا می‌کرد. سفیدی چشمان گوسفندان درون آغل در سیاهی شب باز و بسته می‌شد. پرده‌های سیاه جلوی پنجره‌ها همچنان می‌رقصیدند و دستان هیولا زیر گردنم کم‌کم سست می‌شد و در کنج دیوار رهایم کرد. در تاریک‌روشن حیات دندان‌هایم را دیدم که خون از آن می‌چکید و هیولا وسط حیات مست و قوی شروع به نعره کشیدن کرد. خونی را که انگار اضافی با ولع مکیده بود، بالا می‌آورد و غرش نعره‌اش آن قدر بلند بود که ترک بر پیکره برف‌های انباشته‌شده روی کوه‌ها انداخت و بهمنی سهمگین را بر سر هر آنچه که زیرش بود، فروریخت.

بیدار شدم. بیشتر از شب‌های قبل خودم را خیس کرده بودم و با هر تکانی که می‌خوردم، انگار در چمن خیس غلت می‌زدم. من که تا روشن شدن هوا خواب‌ویدار بودم، در هنگامی که سپیده صبح پیدا شد، درست همان وقت از صبح که به خواب عمیقی رفته بودم، با صدای هو کردن بچه‌ها از جا پریدم. جسد بی‌جان و تناللم را با پتو تا جلوی در هوکنان کشیدند و پرچم رسوایی‌ام را روی تل هیزم‌های روی پیش‌بام، جایی که کلاه دایبی‌ام را به شاخه‌ای آویزان کرده بودند، پهن کردند. دایبی‌ام بدون کلاه با ترکه روی پیش‌بام ایستاده بود تا کم‌کاری یک سروبیست‌پنجه را جبران کند. پاهایم سست شده بود. کمی طول کشید تا توانستم بایستم. دایبی‌ام با یک دستش ترکه را بالا برد و با دست دیگرش سیلی محکمی توی صورتم خواباند. هنوز ترکه فرود نیامده بود که از زیرش در رفتم و خودم را کنار کشیدم و با همان لباس‌های خیس لنگان‌لنگان از پله‌ها پایین

آمد. بدنم تحت تأثیر جنبشی ناگهانی یکهو گرم شد. بدون کفش و دمپایی یکسره تا اول روستا که نزدیک مدرسه بود، همان جایی که اتوبوس می ایستاد، دویدم و تا ظهر که اتوبوس برسد، همان جا نشستم. اتوبوسی پر از جوانان سرباز از روستاهای اطراف از پیچ جاده بالا آمد و تعدادی از جوانان روستا را که لباس خدمت پوشیده بودند، سوار کرد. قبل از سوار شدن همه به قطار ایستادند و یک نفر چندین عکس از آن‌ها گرفت. بعدها همان عکس را در آلبوم خاطرات سربازی آزاد دیدم که یک دختر بچه، مانند آواره‌ای جنگ‌زده در جایی آن گوشه‌ها پشت سرشان کز کرده که عکاس متوجه او نشده بود. وگرنه قطع به یقین از لنز دوربین دورش می‌کرد.

ساعت شش صبح بود. آفتاب کامل درنیامده بود؛ اما هوا صاف و روشن بود. از درون آن بدن خسته و کرخت یک‌باره برخاستم. سرم سنگین بود. دست‌شویی داشتم و از سرمایی که در تنم نشسته بود، می‌لرزیدم. اتفاقات شلوغ‌تر از همیشه تمام صندلی‌هایش پر بود. از میان زانوهای مردم دستم را روی شانه بیماران و همراهانشان گذاشتم و از لای صندلی‌ها بیرون آمدم. نگهبان احمق شیفت صبح من را می‌شناخت؛ اما نمی‌دانست که دیشب همکار لندهورش بیرونم کرده است و تا سپیده صبح بغل گوشش درون صندلی فرورفته و کز کرده بوده‌ام. تا من را دید، گفت: «خانم، کجا هستید؟ یک ساعت است که دکتر منتظر شماست.» سریع به داخل رفتم. آزاد روی تختش نبود و تختش را مرتب کرده بودند. به طرف ایستگاه پرستاری دویدم و فریاد زدم: «کجاست؟ بیمار من را کجا بردید؟ چه بر سرش آوردید؟» بخش از جا پرید و همه شتابان به سمتم آمدند و سعی داشتند به آرامش دعوت‌م کنند. فریاد پشت فریاد برمی‌آوردم و کسی جلودارم نبود. خواستند به سمت اتاق عمل راهنمایی‌ام کنند. همه را عقب راندم و به پشت در اتاق عمل رفتم و باز زیر برگه رضایت‌نامه‌ای را که روز اول امضا کرده بودم، امضا زدم.

# ادبیات داستانی

## داستان کوتاه

### مرثیه‌ای برای زندگی

#### مهسا شالبافان

عقربه‌های ساعت بی‌صدا به صورتم زل زده‌اند. سردرگم به هم خیره شده‌ایم. من منتظرم او کاری را که باید، بکند و انگار که او هم منتظر من. با تاریکی بیدار می‌شوم و با آفتاب به خواب می‌روم. نور که بر اتاقم می‌تابد دلم آرام می‌گیرد. مطمئن می‌شوم کوله‌پشتی همان‌جا وسط ترنج‌قالی است و کتاب‌ها در کنج سفید دیوار همان‌طور خسته روی هم افتاده و مابقی متعلقاتم که جای‌جای اتاق افتاده‌اند، بعد به خواب می‌روم تا آفتاب غروب کند.

خیلی قبل‌تر بود، آن غروبی که خوابیده بودم روی تخت و دیدم بی‌بی با چادر نماز پیچیده دور سرش و چشمانی از حدقه درآمده به من خیره شده. آن قدر نزدیکم نشسته بود که فرصت تکان خوردن نداشتم. نگاهش چنان عمیق و سوزان بود که حس کردم زبانم چسبیده به سقف دهانم. صدای خودم را نمی‌شنیدم؛ اما انگار وسط یک مکالمه بودیم و من در این لحظه متوجهش شده بودم که ناگهان با صدایی مردانه گفت: «برایت بد تمام می‌شود.» تمام استخوان‌هایم به لرزیدن افتاد. حتی وقتی که به سرعت از جا پریدم و سعی کردم از اتاق بیرون بزنم همچنان نگاه عمیق و سوزانش را روی تنم حس می‌کردم. آن چنان گیج و مبهوت حضور چشمانش بودم که در اتاق را پیدا نمی‌کردم. سرگیجه‌وار دور خود می‌چرخیدم. تاریکی کمابیش توی اتاق افتاده بود و در بازمانده کمد دیواری حس خفگی تنگ در آغوش گرفته شدن را در من تشدید می‌کرد. همان لحظه چشم‌هایم را بستم و به سمت صدای تلویزیون رفتم. برای دیدن، بهترین راه شنیدن بود. بی‌بی زیر نور تلویزیون نشسته بود و خانه غرق تاریک‌وروشن آسمان. وحشت‌زده و لرزان به سمت کلیدپریز رفتم و تا روشنش کنم صد بار دعا کردم که بی‌بی باز هم همان‌جا نشسته باشد. همان‌جا بود. گفت که در اتاقم نبوده، گفت که حتی متوجه نشده به خواب رفته بودم.

مدام رؤیای دلهره‌آورم تکرار می‌شد تا اینکه نشانه‌ها را جمع کردم و آن قدر حدس و خطا کردم تا بالاخره مادر بزرگم را در میان چادر نمازش از دست دادم. بعد از آن بود که یک روز رفتم بیرون و هرچه نیاز داشتم خریدم. تمام یخچال و فریزر و کابینت‌ها را پر کردم و کلید را گم کردم و اجباراً خانه‌نشین شدم.

دوباره حدس و خطاها را شروع شد. بالاخره توانستم با یک تخمین حدودی بفهمم با صرف نظر از موقعیت مکانی ام در خانه، بهترین زمان برای خوابیدن، زیر نور آفتاب است؛ البته در صورتی که خانه نیمه‌به‌هم‌ریخته باشد و در تمامی اتاق‌ها باز باشد؛ ولی در حمام نیمه‌باز و در توالت کاملاً بسته. آن وقت احتمال دیدن رؤیای دلهره‌آورم کمتر است.

اوایل بیشتر کتاب می‌خواندم. به دلیل حصر خانگی ناگهانی ام بعضی کتاب‌ها را چندین و چند بار خواندم و مقاله‌های متعددی در باب نقد و تفسیرشان نوشتم که هر کدام چندین صفحه زحمت روی دستم انداخت.

نقد و بررسی که تمام شد به یاد تلویزیون افتادم. هنوز جای دست‌های پهن و بی‌قواره دایی ام زیر لایه خاک نشسته بر تلویزیون به سیاهی می‌زد. همان روز خاک‌سپاری که وارد خانه شد و چشمش به تلویزیون افتاد خود را با آن دست‌به‌یقه کرد و مثل آنکه قاتل مادرش را گرفته باشد، کشان‌کشان به اتاق بردش و درون کمد حبسش کرد. به دنبالش رفتم، به آرامی برگرداندمش بر سر جایش و بدون آنکه لحظه‌ای خاک نشسته بر چهره‌اش را به رویش بیاورم، به پای حرف‌هایش نشستیم. حرف‌ها همان حرف‌های چند ماه پیش بود. ادبیات کمی گستاخانه‌تر بدون ذره‌ای احترام به اندک شعوری که داشتم. به هر حال همدم دیگری هم نداشتم که بخواهد برایم ارزش قائل شود. روزهای اول کنار آمدن با او برایم سخت بود. مدام ساکتش می‌کردم و در وصف گستاخی‌اش ساعت‌ها می‌نوشتیم؛ اما در درونم نیاز بی‌اندازه‌ای به شنیدن داشتم، به تکرار کردن حرف‌هایش با صدای بلند، به نوشتن، به نقد و بررسی‌اش با ذکر تاریخ و مقایسه گذشته و امروزش. کم‌کم حرف‌ها تکراری شد و نقد و بررسی‌هایم نیز به جمله خاص همان‌طور که پیش‌تر گفته بودم تبدیل شد. همین برای همه حرف‌هایم اکتفا می‌کرد. واژه‌ای در دلم نبود که بر زبان بیاورم و به قلم جاری سازم؛ چون واقعاً همه چیز همان‌طور بود که پیش‌تر گفته بودم.

چند وقتی را همین‌طور بی‌هدف دور خودم می‌چرخیدم و هرازگاهی نگاهی به یخچال سوررئالم می‌انداختم و درش را می‌بستم و درون کابینت‌های بی‌انتهایم سرک می‌کشیدم و درشان را می‌بستم. گاهی خودم را روی ترازو وزن می‌کردم و می‌دیدم که علی‌رغم همه این‌ها وزنم ثابت مانده. این قضیه به شدت مرا در فکر فرومی‌برد. فکر اینکه نکند واقعاً حضورم در دنیا تغییری ایجاد نمی‌کند؟ حتی به اندازه تأثیر بیشتر یا کمتر بر نیروی گرانش. نکند همیشه ضرب وزنم در  $9/8$  متر بر مجذور ثابته یک عدد خاص و ثابت باشد که بعدها بتوانم آن را عدد آلفا، بتا یا امگا بنامم و دیگر حتی یادم نیاید حداقل میزان تأثیرگذاری حضورم بر این کره خاکی چقدر است. باید کاری می‌کردم؟ امیدی در شنیدن نبود. باید چه کار می‌کردم؟ نوشتن که تکرار مکررات بود. حداقل روزی هزار تا طناب؟ به نظرم بی‌فایده می‌آمد. چند روز متوالی به طناب زدن فکر کردم، به اینکه چقدر معقول است. بالاوپایین کردم. به امتحان کردن یکی‌دو روزه‌اش می‌ارزید. شاید در جنبش من چیزی باشد که در رخوتم نبود. شعارزده بود؟ اما جور دیگری نمی‌توانستم فکر کنم.

کمی این پاوان پا کردم. دنبال طناب گشتم. بعد یادم آمد طناب ندارم. تنها چیزی که دستگیرم شد طناب پلاستیکی آبان بود که پایین کمد، لابه‌لای عروسک‌ها پیچیده شده بود. چند دقیقه براندازش کردم. طناب آن قدر در برابر درازی پاهایم کوتاه بود که ناامیدتر از من به نظر می‌رسید. آخرسر به فکرم رسید طناب را به دو تا از روسری‌هایم گره بزنم و روسری را دور مچ دستم ببیچانم تا اندازه قواره‌ام شود. به محض آنکه اندازه قواره‌ام شد شروع کردم به پریدن.

از آنجایی که موقع تلاش کردن برای چیزی که امیدی به نتیجه‌اش ندارید، زمان خیلی دیر می‌گذرد، تمام مدت نگاهم به ساعت بود که میبھوت و بی‌نفس نگاهم می‌کرد. مدتی را یک‌نفس تلاش کردم. طناب هر ضربه‌ای که توانست به من زد. ساعد پایم و پشت گردنم حسایی درد گرفته بود. روی زمین انداختمش و به بالکن رفتم تا هوای تازه عرق تنم را بردارد. مرد میان سال چاقی در بالکن خانه روبه‌رو نشسته بود و روزنامه می‌خواند. شاید اگر زیر پایم نرم‌تر باشد، پایم کمتر درد بگیرد. شاید هم چون پتوی مسافرتی را دور خودش پیچیده چاق به نظر می‌رسد. باتری هم لازم دارم. به‌رحال ظاهر پتو دست‌کمی از پوست خرس گریزلی ندارد. شاید هم باید ادای طناب زدن را در بیاورم.

اول باید باتری کنترل تلویزیون را پشت ساعت بگذارم. اصلاً به درک که واقعاً ساعت چند است. فرض می‌گیریم هشت‌ونیم. کفش‌های ورزشی‌ام را به پا می‌کنم و روی روزنامه خبر می‌ایستم. با ضربان ساعت شروع به ضرب گرفتن می‌کنم. کم‌کم تا اعداد بالاتر می‌روم. همچنان تلاش می‌کنم تا بتوانم بیشتر و بیشتر طناب بزنم و آفتاب نم‌نمک دامنش را به زیر پایم می‌کشد. پیراهن تنم، لابه‌لای موهایم، از عرق خیس شده.

تا سپیدی روز جای شب در زیر پایم نشست دست از تلاش کردن نکشیدم. وقت خاموش کردن چراغ‌ها بود. کفش‌هایم را همان‌جا روی اخبار از پا کردم و طناب ساختگی‌ام را روی کفش‌هایم انداختم.

روز دوم بود. چند ساعتی از تمرین طناب زدنم نمی‌گذشت که صدای دادو فریاد کسی از بیرون بلند شد. در این کوچه بلند و بن‌بست خیلی کم پیش می‌آمد که سروصدایی شنیده شود. هرچند که موثق نبود؛ ولی ساعت حوالی ده را نشانم می‌داد. همان‌طور طناب‌به‌دست با کفش‌هایم که روی زمین قژقژ می‌کردند به بالکن رفتم. هوای سرد به صورتم نشست و سوز سرما بر تنم. کوچه خالی از آدم‌ها پر از صدا بود. به دنبالش گشتم. گریزلی مقابلم نشسته بود. حس می‌کردم نگاهم می‌کند؛ ولی حالت دقیق چهره‌اش را نمی‌دیدم. قژقژکنان رفتم داخل، عینکم را برداشتم و برگشتم. به من نگاه نمی‌کرد. نگاهش به جایی، کمی پایین‌تر از من می‌دوید. دستم را روی نرده‌های یخ‌زده گذاشتم و به جلو خم شدم تا توانستم آن دهان بزرگ را که بی‌وقفه فحش می‌داد و فریاد می‌کشید پیدا کنم. مثل من خودش را از پهلو به جلو رانده بود؛ ولی برعکس من سرش به سمت بالا بود. یک دستش را به نرده چسبانده بود و دست دیگرش را به من حواله می‌کرد. در آن لحظه نمی‌توانستم به این نکته فکر نکنم که اگر عرض بالکن من کمتر از بالکن منبع صدا نبود؛ خطر سقوطم حداقل تا هشتاد درصد حتمی بود. سعی کردم نگاهش کنم اما دهان بازش نمی‌گذاشت متوجه بشوم چه می‌گوید. به نگاه کردن به او ادامه دادم تا بالاخره ساکت شد. صدایش که خوابید گریزلی از آن طرف داد زد: «داره می‌گه مگه کره‌خر داری تو خونه‌ت؟» مدت‌ها بود که با کسی صحبت نکرده بودم. کاملاً آگاه بودم که به محض برقرار شدن کلام، ارتباط شکل می‌گیرد و ارتباطی را شروع خواهیم کرد که نمی‌دانم تا کجا باید ادامه‌اش بدهم.

— «کری؟ دارم می‌گم که داره می‌گه مگه کره‌خر داری تو خونه‌ت؟»

سری تکان دادم که متوجه بشود کاملاً متوجه حرفش هستم. کمی این پاوان‌پا کردم تا بالاخره توانستم گلویم را صاف کنم: «نه.»

صدا فریاد زد: «پس این کیه از دیروز داره یورتمه می‌ره؟»

دستانم را در هم گره زدم. باید سریع جوابش را می‌دادم. سریع و محکم: «منم.» اخم‌هایش درهم رفت. مدتی را به زل زدن به من گذراند.

صدا گفت: «توام حالت خوش نیست! چی می‌زنی؟»

— «طناب»

— «چی چی؟»

— «طناب می‌زدم. ورزش. ایناها.» دستم را بالا گرفتم تا طنابم را ببیند. نگاهش از طناب سبزم به روسری و دستم سر خورد و آمد روی صورتم. این بار نگاهش بی‌حالت شده بود.

— «خودت تنهایی یا...؟»

— «تنهام.»

گریزلی از آن طرف خودش را جلو کشید: «چی گفتی؟»

— «تنهام، تنها.»

— «پس خونواده‌ت چی؟»

— «تنهام»

روسری را توی مشتم فشار دادم. به نفس نفس افتاده بودم. گمانم مال سرما بود. شاید هم عادت به حرف زدن از سرم افتاده بود. خسته‌ام می‌کرد.

\*\*\*\*

«آقا نکن. تو رو جون مادرت. به هر کی می‌پرستی نکن. مث پتک نزن تو سر من.» روز سوم بود. داشتم طناب می‌زدم که صدایش را شنیدم. ساعت، دوازده را نشانم می‌داد. حس کردم دلم می‌خواهد حرف بزنم. سریع خودم را به بالکن رساندم؛ اما قبل از گفتن اولین کلمه زبانم گس شد. مغزم به خواب رفت. تمام وجودم ماسیده شد. دلم می‌خواست برگردم داخل و چشمانم را ببندم.

«آهای، کجا می‌ری؟» گریزلی مرا دم در دیده بود؛ پس سنگش را انداخت جلوی راه فرارم. برگشتم توی بالکن.

— «چرا این بنده‌خدا رو اذیت می‌کنی؟»

— «چی کار می‌کنی آقا؟ چرا تموم نمی‌شه؟» صدا بود که شکایت می‌کرد.

طنابم را نشانم دادم: «ورزش می‌کنم کاری به شما ندارم.»

— «خب برو تو حیاط طناب بزن.»

- «نمی‌تونم. کلیدامو گم کردم.»
- «زنگ بزن به کلیدساز.»
- «تلفن ندارم.»
- مستأصل نگاهم کرد. سردم بود. دلم می‌خواست زودتر به مصالحه برسیم. گفتم: «تو داری؟»
- «نه ندارم. گوشیمو گرفتن ازم.»
- «کی؟»
- «بچه‌هام. یکی شون. بچه‌م.»
- «خب برو دنبال کلیدساز.»
- «کلیدا رو ازم گرفتن، ندارم؛ ولی خدا خیرشون بده. هرازگاهی می‌آن یه سری می‌زنن. خوراک می‌ذارن واسه‌م. اون جور نیس که تنهام گذاشته باشنا، نه. معرفت دارن هنوز. بالاخره پدرشونم، بزرگشون کردم. از خون خودم‌ان. بچه‌هام‌ان.»
- گریزلی: «خدا خیرشون بده. خدا عمرشون بده. زنت کجاس؟»
- «عمرش و داده به شما.»
- گریزلی: «خدا رحمتشون کنه. کی؟ چطور؟»
- «همون اوایل. بچه‌ها رو که آورد تو این دنیا، خودش رفت.»
- گریزلی: «غم نبینی ایشالا، بیمار بودن؟»
- «نه آقا، جوون بود، سالم بود. من که می‌رفتم و می‌اومدم، نبودم. همه‌ش مأموریت، کار و گرفتاری. وقتی برگشتم گفتن خودکشی کرده. خونواده‌ش گفتن قبل از من هم میل به خودکشی داشت. نمی‌دونم آقا، من که چیزی جز عشق ندیدم ازش. بش نمی‌اومد اصلاً به این چیزا فکر کنه. عاشق من بود. عاشق زندگی‌ش بود. اگه خیلی می‌خواست بمیره پس چرا با من زندگی کرد؟ چرا زندگی داد به این بچه‌ها؟»
- گریزلی در هم رفته بود. زیر لب با خودش حرف می‌زد. گفتم: «آدمیزاده دیگه. گاهی برای رسیدن به هدف، عاشق وسیله می‌شه.»
- صدا: «یعنی چی؟»
- «یعنی عاشق شما بوده چون می‌دونسته تهش به اون چیزی که می‌خواد می‌رسونیدش.»
- گریزلی که اصلاً از این بحث خوشش نیامده بود، روی صندلی خودش را کشید جلو و دستش را به لبهٔ پتویش گرفت:
- «شما چی؟ شوهرت کجاس؟»
- «منم همون طور.»
- گریزلی: «خدا رحمت کنه همهٔ رفتگون رو. بچه‌چی؟ نداری؟»
- «دارم. گرفتنشون ازم. قانون حضانتشون رو گرفت ازم. در جریانید که؟»
- گریزلی: «بله، بله. راستی، من شما رو جایی ندیدم؟»

صدا: «راست می‌گه، قیافه‌تون آشناست.»

— «همه‌مون مَث همیم آقا. منم مَث شما. مَث شما. آقا شما نمی‌تونید؟»

گریزلی: «چی‌و؟»

صدا: «زنگ بزید کلیدساز.»

گریزلی: «من؟ نه آقا من سرم شلوغه نمی‌تونم. اصلاً تلفنم قطه.» به تته‌پته افتاده بود. حتی این‌طور به نظر می‌رسید که سرما افتاده به جانش و نمی‌تواند راحت بشیند.

صدا: «تو که همه‌ش نشستنی اونجا. چی کار داری؟»

— «نشسته باشم آقا. مگه کار کردن به ایستادن و دویدن؟ ایناها، کتاب دارم. کتابم و نمی‌بینی مگه؟» توی پوستش فرورفت و روی کتاب خم شد.

صدا پوزخندی زد و با سرش اشاره به گریزلی کرد: «اینم پیشونی ماس. زنم می‌گفت همیشه. می‌گفت آدم بدبخت و رو خشکی کوسه می‌زنه.»

— «چی کار کنم آقا؟ بزئم؟» طنابم را نشان دادم.

— «نه باباجان. نه. سرسام گرفتم. چرا یه کار دیگه نمی‌کنی؟ درازنشست بزئ. شنا برو. بارفیکس بزئ.»

فکری مثل موربانه افتاده بود به جان مغزم. مانده بودم چطور به زبان بیاورمش.

صدا: «تلویزیون نگا کن. رادیو گوش بده.»

— «نه آقا، گوشم پر شده دیگه.»

— «گوشت کر شده دیگه؟»

— «نه آقا. می‌گم حرفا تکراریه. بیشتر از ۸۰۰ صفحه نقدوبررسی نوشتم با کلمات ریز و خطهای درهم‌برهم؛ اما چیز جدیدی پیدا نمی‌کنی. همه‌ش تکرار مکررات. پیاپی رو بگیری می‌بینی همه‌ش همونه که روز اول هم گفته بودم. همون که صفحه اول هم نوشته بودم.»

حس می‌کردم روی مغزم رژه می‌روند. می‌خواستم تا قبل از اینکه فکرم را فراموش کنم به زبان بیاورمش: «ببخشید آقا میون کلامتون...»

— «اختیار دارین. خودتون داشتین می‌فرمودین. گوشم به شماست.»

— «آقا شما فکر نمی‌کنید اگر اون نبود شاید تموم این اتفاقا نمی‌افتاد.»

— «کی؟»

— «بچه‌تون.»

صدا گیج شده بود. منگ نگاهم می‌کرد. از گوشه چشمم پیرمردی را دیدم که داخل کوچه آمد. دوچرخه داشت ولی رکاب نمی‌زد. روی زین هم نشستته بود؛ ولی کنار دوچرخه هم راه نمی‌رفت. نزدیک ده تا پانزده کیسه پر از آت‌و‌آشغال از دو دسته فرمان چرخش آویزان بود و با پاهای آویزانش از دو طرف چرخ، روی نوک پا به‌سختی دوچرخه را جلو می‌برد. چنان آهسته

که انگار روی دور کند گذاشته باشندش. آن قدر کند که انگار روی اندرسون او را به تصویر کشیده باشد. همان قدر سوررئال و همان قدر بی‌انتها. شاید داشتم به مردنش نگاه می‌کردم تا به راه رفتنش. شاید در یک لحظه بطری پلاستیکی مچاله‌شده‌ای را از یکی از پلاستیک‌هایش درآورد و بالای سرش گرفت. رو به من سر تکان داد. سرم را بالا انداختم. نگاه صدا کرد. او هم سر بالا انداخت. دستش را بالاتر برد و بطری‌اش را نشان گریزلی داد. گریزلی فی الفور کتاب را مقابل چهره‌اش گرفت. پیرمرد چند لحظه همان‌طور ماند؛ حتی دستش را پایین نیاورد. گریزلی هم. بعد از چند ثانیه طولانی، پیرمرد دستش را پایین آورد و سرش را و شانه‌هایش را و چند سال پیرتر از چند لحظه قبل شد. دوباره دوچرخه‌اش را هل داد و پاهایش را کشان‌کشان با خودش برد. روی زمین چنبره زدم و گذاشتم سرما در تنم بشیند.

\*\*\*\*

پیرمرد را دیدم که ایستاده بود روبه‌روی خانه‌ام. تاریکی اجازه نمی‌داد چهره‌اش را درست ببینم. فقط همین قدر که پوستش تیره و زمخت بود و پر از چین‌وچروک، انگار که چشم‌هایش حفره‌ای میان لایه‌های برهم‌افتادهٔ چروک‌ها بود. همان‌طور که خیره به من نگاه می‌کرد، دستش را کرد توی پلاستیک و یک جمله را بیرون آورد و بالای سرش گرفت به همه نشان داد. صدا فریاد زد: «خداروشکر» صدای دست زدن توی کوچه پیچید. پیرمرد انداختش زمین. دست کرد توی کیسه‌ای دیگر و یک جملهٔ دیگر را بیرون آورد، بالای سرش گرفت، میان همهٔ تشویق‌ها محکم کوبیدش روی جملهٔ قبلی و باز یک جملهٔ دیگر و یک جملهٔ دیگر. پیرمرد دوره گرفته بود. صدا مدام فریاد می‌زد: «خداروشکر» صدای تشویق ناظران کرکننده بود. گریزلی بلندبلند کتاب می‌خواند. جملات روی هم تلنبار می‌شدند. زمین را خون برداشته بود. پیرمرد از کیسهٔ دیگری یک تکه نان درآورد و در دهان گذاشت و بعد چشم‌هایش را بست و بطری مچاله‌شده را سر کشید. گریزلی با صدای بلند کتاب می‌خواند و چنان صفحات کتاب را ورق می‌زد که استخوان‌هایم به لرزه افتاده بود. صدا ضجه‌زنان خداراشکر می‌گفت. پیرمرد بطری‌اش را به سمتم نشانه گرفت. سرم را بالا انداختم. نگاه صدا کرد، او هم سر بالا انداخت. دستش را بالاتر برد و بطری‌اش را نشان گریزلی داد. گریزلی با صدای بلندتر کتاب خواند و چنان صفحات کتاب را ورق زد که ورق‌ها از جا کنده شدند. پیرمرد ذره‌ذره آب شد. قاطی خون‌ها شد. خون مثل رود روی زمین جاری شد. بطری پلاستیکی روی رود خون می‌غلتید. یک آن گلویم یکسر خشک شد. به سرفه افتادم. سرفه پشت سرفه. دستم پر خون شد.

\*\*\*\*

از سر شب طناب زدن را شروع کرده بودم. گریزلی در بالکن نشسته بود و هرازگاهی تأسف‌بار سرتاپایم را برانداز می‌کرد. هر ده تا طناب که می‌زدم به بالکن می‌رفتم تا ببینم صدا بیرون آمده یا نه. دلم می‌خواست حرف بزنم اما پیدایش نبود. بالاخره بعد از چند ساعت صدای تقه در را شنیدم. سریع پریدم توی بالکن و دیدم که خواب‌آلود و کلافه نگاهم می‌کند: «سادیسم داری؟»

— «منتظرتون بودم.»

— «مگه نمی‌گم طناب نزن؟»

— «حقیقتش می‌خواستم باهاتون حرف بزنم. چند تا سؤال داشتم.»

اصلاً حوصله‌ام را نداشت. کلاهش را روی سرش جلو عقب کرد. منتظر بهم خیره شد.

«آقا شما فکر نمی‌کنید اگر اون نبود شاید تموم این اتفاقا نمی‌افتاد؟»

«کی؟»

«بچه‌تون»

«شاید. اما اگر بدتر از این می‌شد چی؟»

«بدتر نسبت به چی؟ نسبت به یه زندگی عادی؟ یه زندگی بدون ناهنجاری؟»

«ناهنجاری چی؟»

«ناهنجاری بیرونی. ناهنجاری درونی. ناهنجاری که دیدنش شما را عاجز کرده و دیگران هم عاجزن از دیدنش.

ناهنجاری که روح تیکه‌پاره‌تون را پشت ظاهر تون مخفی می‌کنه و شما رو بیشتر به مرداب سکوت می‌کشونه.»

گریزلی با سروصدا صدلی‌اش را جلو کشید و با چهره‌ی درهم‌رفته‌اش به من خیره شد.

«یه جوری که وقتی توی آینه به خودتون خیره می‌شید نمی‌دونید این تصویر ازتون واقعیت داره یا واقعیت اون چیزیه که

شما زندگی کردین.»

گریزلی: «این حرفا چیه زن؟ این وقت شب رفتی بالای منبر واسه این پیرمرد مهمل می‌بافی به هم که چی؟»

«اجازه بدین حرفمو بزنم. ایشون می‌تونه تصمیم بگیره بافته‌های من و بشکافه؛ ولی الان یه لحظه اجازه بدین. اصلاً

شاید اون چیزی که شما دیده باشین تعریف ذهنی تون از واقعیت باشه. اون وقت چی؟»

گریزلی چنان هیكلش را تکان داد که صدلی به دیوار خورد و پهن زمین شد و خودش خرناس‌کشان رفت داخل و در را

کوبید به هم. لحظه‌ای منتظر ماندم تا شیشه در سقوط کند. نکرد: «ببینید، من دارم می‌گم همه چی به زاویه دید

برمی‌گرده؛ مثلاً اگر جای زاویه نگاهتون عوض نگاه از بیرون، نگاه از خودتون به درونتون باشه چی؟ در واقع زاویه دید

شماست که به واقعیت معنا می‌ده؛ اما حوادث هیچ وقت تغییر نمی‌کنند.»

صدا آرام گرفته بود. نگاهش میان حرف‌هایم پیچ‌وتاب می‌خورد. گریزلی با گونی بزرگ قهوه‌ای به مفرش برگشت.

«حوادث ناگزیرن.»

دست کرد توی گونی و چیزی را پرتاب کرد اما آن قدر بزرگ بود که وسط کوچه افتاد.

باز گفتم: «حوادث ناگزیرن.»

صدا فریاد کشید. او از همان‌ها دوتا پشت سرهم پرتاب کرده بود به سمتم که دومی توی کوچه افتاد و سومی خورد به سر

صدا. دستش را روی سرش گذاشته بود و جسم را بالاوپایین کرد. خم شدم تا بهتر بینم چیست که صدای شکستن شیشه

گوشم را پر کرد و مرا به زمین انداخت. خنده بلند گریزلی را از پشت نیم‌دیوار بالکن و میان خورده‌شیشه‌ها شنیدم. حالا که

زنده بودم پس می‌توانستم بینم. کمی طول کشید تا دیدمش. سیب‌زمینی! کوچک بود!

سیب‌زمینی را برداشتم و سر جایم ایستادم. اضطراب و عصبانیت را میان مشت‌های فشرده: «حوادث ناگزیرن؛ در واقع شما نگاه می‌کنی و زاویه نگاه شماست که به اونا معنا می‌ده. اون وقت که شما چیزی رو عمیقاً درک می‌کنی که هیچ‌وقت به ذهنتون خطور نکرده.»

لبه پتوی گریزلی میان مشت‌های چین خورد. فریاد زد: «دهنت و بینه.» باران سیب‌زمینی بود که بر سرمان باریدن گرفت. من، صدا و کوچه. گلویم خشک شده بود. قلبم محکم می‌کوبید؛ اما دلم می‌خواست باز هم حرف بزنم. صدا پشت نیم دیوار پناه گرفته بود و سیب‌زمینی‌ها را جمع می‌کرد.

«با این وجود باز هم زنده می‌مونین باینکه شاهد مرگ بودین و درد کشیدین. باینکه جای گریه خندیدین و جای فریاد...»

صدای شکستن شیشه دیگری بلند شد. گریزلی از حرکت ایستاد. دنبال این می‌گشت که ببیند کجا را نشانه زده.

«جای فریاد سکوت کردین و روحتون رو دیدین که بهتون پشت می‌کنه.»

من هم به دنبال شکسته‌های شیشه گشتم. صدا هم. اما نگذاشتم این سؤال میان حرف‌هایم وقفه بیندازد. همان‌طور میان نگاه‌های پُرسانمان خطاب‌ام را ادامه دادم: «البته باید این رو بدونید که زاویه نگاه شما واقعیت رو به میزان درکتون از هستی معنا می‌کنه؛ چون که ما ناقص‌العقل آفریده شدیم و نیاز به مقلد و مرجع داریم و باید برامون تصمیم بگیرن، کسانی که نه بیشتر از ما ولی جایز الخطا هستن.»

باران سیب‌زمینی دوباره شروع شد و در لحظه‌ای به تگرگ تبدیل گردید. پشت نیم‌دیوارمان پناه گرفتیم. میان عریده‌های گریزلی فریاد می‌زد. نمی‌دانستم صدا درچه حال است. به حرف‌هایم گوش می‌دهد یا نه.

«ولی ما نمی‌دونیم معنای زاویه نگاهمون چه سختی‌هایی رو سهولت می‌ده وقتی که از ما خواستن صبر کنیم و ایمان داشته باشیم به رسیدن روزی بهتر، درحالی که هر روزی که می‌گذره وجودمون رو به زوال می‌ره. آقا صدامو می‌شنوین؟ شما می‌دونید که فرصتی دوباره بهتون داده نمی‌شه و اگر دیر بجنبید این زندگی نبوده که وام گرفتید بلکه مرگی بوده که قسطی پرداخت کردید؟»

صدای شکستن شیشه دیگری بلند شد. یک آن به جلو پرت شدم. سیب‌زمینی از دستم افتاد. دستم روی شیشه‌خورده‌ها لغزید. توانستم مانع برخورد صورتم با زمین شوم. همان‌طور دیدم که سیب‌زمینی رو شیشه‌خورده‌ها لغزید و به سمت در رفت و رفت داخل. تگرگ سیب‌زمینی قطع شده بود. صدای ناله می‌آمد. تکه شیشه را از کف دستم درآوردم. یک آن دلم ضعف رفت. عرق سرد روی تنم نشست. دستم پر خون شد. به نفس نفس افتاده بودم. دستم را مشت کردم و با دست دیگرم مچ دست خونی‌ام را گرفتم. آرام از سر جایم بلند شدم. گریزلی نبود. جای گونی‌اش خالی بود. صندلی پهن زمین به سقف خیره شده بود. سیب‌زمینی‌های ریزودرشت کف کوچه را پر کرده بودند. صدایی از صدا در نمی‌آمد. کمی جابه‌جا شدم. نمی‌دیدمش. گلویم یکسر خشک شده بود. سردم بود. صدایش کردم. چند بار صدایش کردم. ناله کرد. ضعیف. بی‌جان.



heyrat academy

heyrat academy

@heyratacademy

148 مشترک • 35 ویدیو



HEYRAT  
academy

آکادمی هنر و ادبیات حیرت... بیشتر

6 پیوند دیگر [t.me/dastane\\_shiraz](https://t.me/dastane_shiraz)

مشترک

ویدئوها فهرست‌های پخش جستجو

قدیمی‌ترین

محبوب

جدیدترین

مفهوم هنر آوانگارد - هنر  
مبارزه و انقلابیگری  
354 بازدید • 5 ماه پیش



مقدمه‌ای بر سواد تحلیلی  
هنر، جلسه اول  
311 بازدید • 3 ماه پیش



مقدمه‌ای بر سواد تحلیلی  
هنر، جلسه صفر  
166 بازدید • 3 ماه پیش



مقدمه‌ای بر سواد تحلیلی



شما



اشتراک‌ها



کوتاه ویدیوهای ...ube



صفحه اصلی

## کانال یوتیوب آکادمی هنر و ادبیات حیرت

مجموعه‌ای متنوع و تخصصی و پر بار از برخی سمینارها، نشست‌های تخصصی و کارگاه‌های آموزشی حیرت در موضوعات ادبیات داستانی، هنرهای تجسمی، سینما، فلسفه و علوم انسانی را در کانال یوتیوب حیرت مشاهده کنید:

[Youtube.com/@heyratacademy](https://Youtube.com/@heyratacademy)

آکادمی هنر و ادبیات حیرت

دوره جامع آموزشی تخصصی

# داستان نویسی

ادبیات داستانی  
نمایش نامه  
فیلم نامه

(حضوری و آنلاین)



چهارراه مشیر، مجتمع شمس العماره، طبقه یک  
واحد یک، موسسه فرهنگی هنری حیرت  
مشاوره و ثبت نام: ۰۹۱۷۷۰۷۷۰۸۸۶  
۰۹۱۷۷۰۱۱۳۰۶

@Heyrat\_athenarum  
www.Heyratacademy.ir



# ادبیات داستانی

## تحلیل و نقد و مقالات پژوهشی

### از خونریزی تا طوفان: تأملی بر ادبیات رومانتیک ایران

علی نوروزی

ادبیات مدرن در ایران همچون سایر پدیده‌های مدرن دیگر تحت تأثیر آنچه در غرب می‌گذشت ایجاد و توسعه پیدا کرد. از آغازگران استفاده از این شیوه جدید اندیشه هنری تا به امروز، سیل عظیمی از آثار هنری در ادبیات معاصر ایران خلق شده و مخاطبان خود را بهره‌مند کرده است. اما اکنون که بیش از یک قرن از زمان آغاز این موج هنری جدید در ایران می‌گذرد، سزااست که به بررسی دقیق‌تر آنچه به سرعت توسط جامعه ادبی کشور پذیرفته و جذب شد بپردازیم. این شیوه خلق آثار هنری چه ویژگی‌هایی دارد؟ نسبت آن با سنت غربی‌اش چگونه است و چه موضعی در برابر سنت ایرانی پیش از خودش دارد؟ از بین خیل عظیم آفرینندگان این آثار هنری، صادق هدایت و صادق چوبک بدون شک از جمله شاخص‌ترین سردمداران این شیوه ادبی هستند. داستان‌های «سه قطره خون» از هدایت و «چرا دریا طوفانی شده بود؟» از چوبک به لحاظ شاخصه‌های این نوع ادبیات سرآمد هستند و جدای از تکنیک‌های داستان‌نویسی و چگونگی خلق کمپوزیسیون در آنها، می‌توان شاخصه‌های اصلی این شیوه اندیشه را ردگیری کرد. هدف تحلیل حاضر، انجام این ردگیری، برجسته کردن ریشه‌های این نوع از نگاه هنری و مقایسه آن با سنت‌های غربی و ایرانی آن است.

### ادبیات مدرن و اندیشه رومانتیک

هنگامی که از ادبیات مدرن سخن به میان می‌آوریم، از چیزی حرف می‌زنیم که من به آن اندیشهٔ رومانتیک می‌گویم. پیش از این، در مقاله‌ای سعی کرده‌ام سه نوع اندیشهٔ بشری را که سازندهٔ انواع شیوه‌های نگاه انسان به جهان است معرفی کنم و به همین جهت از تکرار آن صرف‌نظر خواهم کرد، هر چند مطالعهٔ آن مقاله برای فهم و درک بخشی از استدلال‌اتم در این مقاله ضروری است.<sup>۱</sup>

با این حال، مروری اجمالی بر مهمترین ویژگی‌های هنر رومانتیک خالی از لطف نیست: «در اندیشهٔ رومانتیک، آنچه در مرکز توجهٔ اندیشمند/هنرمند قرار می‌گیرد، حذف شدگان، مطرودان، انسان غیر ایده‌آل، غیر مثالی، این‌جهانی و پراحساسات و تقابل آنها با افراد/گفتمان مسلط است. انسانی که همواره از کمبودی، از شکافی، از فقدان رنج می‌برد. نه انسان کامل است و نه جهان و نه علاقه‌ای به جستجوی این کمال وجود دارد. حقیقت، همین شکاف و کمبود است. به همین دلیل، عجیب نیست که در آثار هنری متأثر از این اندیشه با شکل جدیدی از ایده‌آلیسم روبرو هستیم، ایده‌آلیسم خردگریز. معمولاً در این آثار تلاش برای ایجاد حالتی از عدم تعادل، عدم توازن و تقارن و هارمونی، حذف قابل توجه مبنای زیبایی‌شناسانهٔ مبتنی بر خرد همچون نسبت‌های طلایی و ایجاد مبنای زیبایی‌شناسانهٔ مبتنی بر احساس همچون اغراق و بزرگ‌نمایی، ابهام، پیچیدگی و معماگونه‌گی دیده می‌شود. موضوع آثار غالباً شکاف‌ها (شکاف در ایدهٔ کامل بودن و کمال‌یافتگی) را در بر می‌گیرد: جنون، بی‌خردی، بیماری، طمع‌کاری، هوس‌بازی، فقر، دروغ‌گویی، خیال‌بافی، ساده‌لوحی و ... . شخصیت‌های بازنمایی‌شده و قهرمان نیز معمولاً افراد پیش‌پاافتاده و نادیده‌گرفته‌شدهٔ جامعه هستند: دیوانگان، بیماران، فقرا، ارواح، شیاطین، زندانیان، زنان، روستاییان، فاحشه‌ها، رعیت‌ها، کودکان و ...<sup>۲</sup>»

برای شناختی کامل‌تر، بگذارید از زاویه‌ای دیگر به مفهوم رومانتیسم بیندیشیم؛ از زاویه‌ای که آیزایا برلین به ما نشان می‌دهد: «اکنون می‌خواهم جوهر رومانتیسم را چنان که خود می‌بینم تعریف کنم... بجاست اگر بار دیگر به موضوعی بازگردم که پیش از این مطرح کردم، یعنی به سنتی قدیمی که قبل از نیمهٔ قرن هجدهم دست‌کم در طول بیش از دو هزار سال کانون اصلی اندیشهٔ غرب بود. آن نگرش خاص، آن باورهای خاص که به گمان من رومانتیسم بر آنها حمله برد و صدمات بسیار بر آنها زد. منظور من این گزارهٔ قدیمی است که می‌گوید فضیلت دانش است... این که مقصود چه نوع دانشی است مورد اختلاف است... و همواره این جدال بر سر این پرسش بوده که دانش راستین واقعیت کدام است... جوهر این نگرش این است که مجموعه‌ای از واقعیت‌ها وجود دارد که باید به آن تسلیم شویم. دانش یعنی تسلیم [تا اینجا، برلین چیزی را شرح می‌دهد که

<sup>۱</sup> این مقاله به نام «تأملی بر اندیشهٔ رومانتیک در ارتباط با گفتمان هیستریک لکان» در فصلنامهٔ داستان شیراز، شمارهٔ ۲۴، تابستان ۱۴۰۲ به چاپ رسیده است.

<sup>۲</sup> همان مقاله

من به آن اندیشه کلاسیک می‌گویم]... نگرش متضاد با این، چیزی است که رومانتیک‌ها تبلیغ می‌کردند و می‌توان آن را در دو گزاره خلاصه کرد: گزاره نخست ... مفهوم اراده خلل‌ناپذیر است. آنچه انسان به دست می‌آرد شناخت ارزش‌ها نیست، آفرینش ارزش‌هاست... نسخه‌برداری و اقتباس از چیزی در کار نیست، آموزش قواعد در کار نیست، نظارت خارجی در کار نیست، ساختاری وجود ندارد که شما پیش از شروع کار بشناسید و خود را با آن سازگار کنید. جوهر کل این فرآیند ابداع و آفرینش و ساختن است، آفریدن از هیچ به معنای دقیق کلمه... گزاره دوم - که با گزاره نخست پیوند دارد - این است که چیزها ساختاری ندارند. الگویی که شما باید خود را با آن سازگار کنید وجود ندارد... این موعظه رومانتیک‌ها بود. هرگاه در پی درک چیزی می‌کشید، هر قدر هم که توانمند باشید، سرانجام ... درخواست یافت که راهی در پیش گرفته‌اید که پایانی ندارد، در طلب چیزی بوده‌اید که به دست نمی‌آید...<sup>۱</sup>»

او در ادامه، جایی که به بررسی شعری از بایرن می‌پردازد، می‌نویسد: «این توصیف کامل انسان مطرود، انسان تبعیدی و انسان برتر است، انسانی که نمی‌تواند با دنیای موجود کنار بیاید، از آن روی که روحش از بزرگی در این دنیا نمی‌گنجد، و از آن روی که آرمان‌هایی دارد مستلزم حرکت پرشور و مداوم به جلو، حرکتی که حماقت و دل‌مردگی و بی‌مایگی دنیای موجود همواره راه بر آن می‌بندد. بدین‌سان زندگی شخصیت‌های بایرن‌وار با تحقیر آغاز می‌شود، به شرارت می‌کشد و از آنجا به جنایت و هول و هراس و درماندگی می‌انجامد. این سرگذشت همه شخصیت‌هایی است که در اشعار او می‌یابیم... کل عارضه بایرنی یک نشانه دارد و آن دلبستگی به دو ارزش است... و این دو عبارتند از اراده و نبود ساختار برای جهانی که ما باید خود را با آن سازگار کنیم.<sup>۲</sup>»

من با آنچه آیزایا برلین از ریشه‌های اندیشوی رومانتیسم بیان می‌کند تا حد زیادی موافقم، با این تفاوت که معتقدم او به اندازه کافی در ایجاد یک نگاه عمیق پیش نمی‌رود و احتمال می‌دهم دلیل آن ضعف او در تسلط به دانش روانکاوی باشد که ابزارهای لازم جهت اندیشیدن به این مسائل را در اختیار ما می‌گذارد (برلین همچنین در بررسی ریشه‌های شکل‌گیری رومانتیسم چندان عمیق نمی‌شود، آن را به سادگی به احساسات کهنتری آلمانی‌ها نسبت می‌دهد و تبیین قابل قبولی از جهانی شدن آن هم ارائه نمی‌دهد). آنچه من سعی کرده بودم پیش از این نشان دهم، ارتباط اندیشه رومانتیک با مفهوم اختگی است که در ساختارهای هیستریک تجلی خاص خودش را دارد. اما از آن سو، آنچه آیزایا برلین با نکته‌سنجی برجسته می‌کند، رانه مرگ فروپدی را به ذهن متبادر می‌کند.

<sup>۱</sup> ریشه‌های رومانتیسم، آیزایا برلین، ترجمه عبدالله کوثری، نشر ماهی، ۱۳۸۸ (صفحات ۱۹۱ تا ۱۹۴).

<sup>۲</sup> همان، صفحات ۲۱۳ و ۲۱۴

بیابید به دو گزاره برلین از رومان‌تیسیم نگاهی دوباره بیندازیم: (۱) اراده خلل‌ناپذیر و (۲) عدم وجود ساختاری منسجم و فاقد شکاف. از دیدگاه روانکاوی، می‌توان به جای واژه اراده، از واژه تخصصی رانه استفاده کرد (آنچه می‌راند، بدون توجه به ابژه هدفش). خلل‌ناپذیری آن (که از مهمترین ارزش‌های رومان‌تیسیم است، چیزی که من به آن ایده‌آلیسم خردگرای می‌گویم) نیز قابل ترجمه به این اصطلاح روانکاوانه است: تخلیه بی‌قید و شرط و حداکثری. در واقع، آنچه که در اصل اول داریم، تخلیه بی‌قید و شرط و حداکثری رانه است: این دقیقاً همان چیزی است که فروید تحت عنوان «فراسوی اصل لذت» یا «رانه مرگ» از آن یاد می‌کند و لکان به آن «ژوئی‌سانس» می‌گوید.<sup>۱</sup> مهم نیست که «اما بوری» چه می‌کند، مهم نیست که «ورتر جوان» چه فرجامی دارد، مهم این است که اراده‌ای خلل‌ناپذیر دارند و طبیعتاً عجیب هم نیست که یکی از فرجام‌های معمول چنین شخصیت‌هایی مرگ باشد. مثالی که برلین در این مورد می‌آورد روشن‌کننده است: «نمایش‌نامه ولتر درباره یکی از پیامبران را در نظر بگیرید. ولتر نظر خاصی به این پیامبر نداشت، آن نمایش‌نامه هم در واقع قرار بود حمله به کلیسا باشد. با این همه در این نمایش‌نامه آن پیامبر همچون هیولایی خرافاتی، سنگدل و متعصب ظاهر می‌شود که هر تلاشی در راه رسیدن به آزادی، عدالت و خرد را در هم می‌شکند و بنابراین باید دشمن همه چیزهایی شناخته شود که برای ولتر بیشترین اهمیت را حائز بوده یعنی تساهل و مدارا، عدالت، حقیقت و تمدن. آنگاه گفته کارلایل را، مدت‌ها بعد از ولتر، در نظر بگیرید. کارلایل -...نماینده بارز جنبش رومان‌تیک... - همان پیامبر را در کتاب قهرمانان، قهرمان پرستی و کنش قهرمانی در تاریخ توصیف می‌کند، یعنی در کتابی که بسیاری از قهرمانان نام برده می‌شوند و تحلیل می‌شوند. توصیف او از آن پیامبر چنین است «توده‌ای آتشین از زندگی که از ژرفای آغوش طبیعت بیرون جسته است.» او مردی است سرشار از صداقتی تابناک، و سرشار از قدرت، بنابراین درخور ستایش... اگر او پیامبر را می‌ستاید از آن روست که وی نیرویی فوران‌کننده است. زندگی‌ای سراسر جوشش و کوشش دارد، و پیروان بسیار در پی اویند؛ و نیز از آن روی که چیزی زیر و زبرکننده روی داده، پدیده‌ای عظیم و هول‌انگیز، ماجرابی سترگ و تکان‌دهنده در زندگی انسان، و آن پیامبر نماینده آن.»<sup>۲</sup>

گزاره دوم نیز اشاره به رانه مرگ دارد. در روانکاوی، ایگو به عنوان عامل انسجام‌بخش روان در نظر گرفته می‌شود. ایگو با توهم یکپارچگی پیوند دارد. از آن سو فرایندهای ناخودآگاه برجسته‌کننده شکاف موجود در انسان و دروغین بودن آن احساس یکپارچگی است. فروید معتقد است که اساساً ایگو همچون یک دفاع روانی در برابر هجوم نیروهای خام و وحشی رانه پدید می‌آید. کار ایگو، مهار این نیروهای رانه‌ای است. ایگو

<sup>۱</sup> در این باره می‌توانید به دو کتاب «آن سوی اصل لذت، زیگموند فروید، ترجمه میثم بازانی، انتشارات ارجمند، ۱۴۰۱» و «مرگ و میل، ریچارد بوتنی، ترجمه علی رستمیان، نشر بیدگل، ۱۴۰۰» مراجعه کنید.

<sup>۲</sup> همان، صفحات ۳۳ و ۳۴

تلاش می‌کند تخلیه و ارضای رانه‌ها را کنترل کند (سه بار در روز غذا بخور، نه هر زمان که خواستی، رفتار جنسی کنترل شده‌ای داشته باش و ...) و از ارضای بیش از حد و افسارگسیخته آن جلوگیری کند (در اینجا خوانشی ناقص و حداقلی ارائه داده‌ام. ماجرای ایگو، سوژه، رانه‌های مرگ و زندگی و بسیاری از این مفاهیم روانکاوانه، بسی پیچیده‌تر است که بحث آن مناسب این مقاله نیست). اگر رانه‌ها بتوانند بدون دخالت عامل تنظیم‌بخش، تخلیه شوند، آنگاه انسجام روان از بین می‌رود و دلهره و فروپاشی روانی ظاهر می‌شود.

با این همه، از آنجا که رانه‌های مرگ و زندگی، اصطلاحاتی تخصصی در ادبیات روانکاوی‌اند که به سادگی می‌توانند مورد کژفهمی و ساده‌گری واقع شوند، بایستی توجه داشت که رانه مرگ در روانکاوی چیز مذموم و ناهنجاری نیست، ارزشمندی‌های خاص خودش را دارد و روانکاوی بر پایه آن شکل گرفته است، اگرچه می‌تواند آسیب‌های خاص خود را هم داشته باشد. هنگامی که بر غلبه رانه مرگ در رفتارهای تخریب‌گرانه نسبت به خود و دیگران اشاره می‌شود سوپیه منفی آن و هنگامی که بر ظهور رانه مرگ به عنوان عامل ایجاد شکاف در گفتمان مسلط و وهم‌آلود ایگو سخن رانده می‌شود (برای مثال در تعبیر رؤیا، کار روی لغزش‌ها و ...) سوپیه مثبت آن مورد اشاره است. همین امر در مورد اراده خلل‌ناپذیر صادق است. اگرچه نیروی مرگبار در درون آن وجود دارد، با این حال پدیدآورنده جلوه‌های نابی از زندگی است. دیالکتیک بین رانه‌های مرگ و زندگی بحثی است مفصل. لکان هنگام خوانش آثار و فلسفه مارکی دوساد اشاره می‌کند که در پس نیروی مرگباری که ساد تحسینش می‌کند، باز شدن جایی برای زندگی جدیدتر و پربارتر مطرح است.

پس، آنچه که آیزایا برلین به عنوان اصول زیبایی‌شناسی هنر رومانیتیک (و اساساً نگاه رومانیتیک به خود، دیگران و جهان) برمی‌شمارد، ارزشمندی و توجه به رانه مرگ است. آنچه من به عنوان اصول زیبایی‌شناسی هنر و اندیشه رومانیتیک برشمرده بودم (زمانی که هنوز با اندیشه‌های برلین آشنا نبودم)، مفهوم اختگی و رانده‌شدگی (واپس‌رانده‌هایی که باز می‌گردند) بود. این دو نگاه (نگاه برلین و نگاه پیشینی من)، به نوعی ریشه‌های یکسانی دارند: هر دو به شکاف در گفتمان مسلط اشاره دارند، بر چیزی که نیست، از دست رفته است و از اساس دست‌نیافتنی است. چه این چیز دست‌نیافتنی، حقیقت باشد، یا عشق، یا خوشبختی، یا دانش و ... این دقیقاً منظور برلین از عدم وجود ساختار است: این که چیزی به نام درست و غلط به معنای ذاتی وجود ندارد؛ در واقع، حقیقت از دست رفته است.

رانه مرگ به شکل‌های مختلفی می‌تواند بازنمایی و آشکار شود: (۱) از طریق بازگشت واپس‌رانده‌ها، (۲) از طریق عمل‌گری بی‌قید و بند رانه و (۳) از طریق از هم‌گسیختگی، تخریب، فروپاشی، انهدام و مرگ.

مورد اول، جایی است که واپس‌رانده‌ها عرض اندام می‌کنند. در کار بالینی، ظهور نشانه‌های بیماری مثال خوبی برای آن است. وقتی موش مرد (یکی از موارد بررسی شده توسط فروید)<sup>۱</sup> افکار و سواسی ترسناکی راجع به شکنجه شدن پدر و معشوقش دارد، پرخاشگری واپس‌راندهٔ اوست که دارد خود را در قالب اوهام، افکار و سواسی و تخیلات مختلف نشان می‌دهد. در سطح کلان اجتماعی، واپس‌رانده‌ها شامل دسته‌های مختلفی از جمله انسان‌ها و جانداران خاصی (زنان در برابر مردان، کودکان در برابر بزرگسالان، حیوانات و محیط زیست در برابر انسان‌ها، اقلیت‌های نژادی و مذهبی و جنسی در برابر اکثریت، بزهکاران در برابر پاکان، کارگران در برابر نخبگان، شیطان در برابر خدا و ...) و مفاهیم خاصی (رابطهٔ جنسی در برابر رابطهٔ عرفی، شهوت در برابر تزکیهٔ نفس، گناه در برابر پاکی، احساس در برابر خرد، زشتی در برابر زیبایی، تاریکی در برابر روشنی، بدن در برابر روح، آلودگی در برابر پاکیزگی، خودخواهی در برابر نوع‌دوستی، غرور در برابر فروتنی، مخاطب در برابر مؤلف و ...) می‌شوند. این گروه‌ها در ادبیات و اندیشهٔ پیش از رومانتیک جایگاهی ندارند و پس از غلبهٔ اندیشهٔ رومانتیک فضای هنری و اندیشوی را ملامت می‌کنند. در اینجا، بازگشت واپس‌رانده‌ها، بازگشت به صحنهٔ اجتماع بشری است، بازگشت از حاشیه به متن. این بازگشت و مکانیسم عمل آن با کار روانکاوی شباهت بسیاری دارد. در روانکاوی هدف این است که مراجع وجود و حضور واپس‌رانده‌ها در روانش را به رسمیت بشناسد، آنها را مورد اندیشه قرار دهد، کارکرد مهم آنها را درک کند و در نهایت تبدیل به فردی توانمندتر و کامل‌تر شود. برای مثال، هدف فروید در مورد موش مرد آنست که او به انگیزه‌های خصمانهٔ ناخودآگاهش نسبت به پدر و معشوقش پی ببرد، متوجه علل ایجاد آنها شود (که از نظر فروید بازداری جنسی دوران کودکی موش مرد است) و بتواند در نهایت رفتار جنسی کامل‌تر و پخته‌تری پیدا کند. در واقع، در اینجا، چیزی واپس‌رانده (نفرت)، یک ویژگی آگاهانه (مهربانی و عشق) در موش مرد را به پرسش می‌گیرد، به چالش می‌کشد و ایرادات آن را نشان می‌دهد. در اندیشهٔ رومانتیک نیز چنین سازوکاری دیده می‌شود، برای مثال جنبش حقوق بشر در پی آن است که جامعه به وجود و اهمیت تمام انسان‌ها (فارغ از هر معیاری) آگاه شود، آنها را با وجود تفاوت‌هایشان به رسمیت بشناسد و در نهایت جامعه‌ای کامل‌تر شکل دهد. در واقع، حقوق بشر تلقی سابق از انسان‌ها را به پرسش می‌گیرد و ایرادات آن را برجسته می‌کند. نمونهٔ برجستهٔ این نگاه در ادبیات را نزد ویکتور هوگو می‌بینیم. هنگامی که با آثار ویکتور هوگو مواجه می‌شویم بیش از آنکه با زیبایی ارادهٔ خلل‌ناپذیر مواجه باشیم با زیبایی‌شناسی گفتمان هیستریک و به پرسش گرفتن گفتمان اربابی مواجهیم. برای مثال در «گوژپشت نتردام» شخصیت «کلود فرولو» اگرچه ارادهٔ خلل‌ناپذیری دارد اما زیبا دانسته نمی‌شود. زیبایی این رمان در به پرسش گرفتن جایگاه اربابی «کلود فرولو» نسبت به / و توسط «اسمرالدا» و «کازیمودو» است. در «بی‌نویان» نیز به پرسش گرفتن گفتمان اربابی است که به شکلی پیچیده

<sup>۱</sup> این مقاله از فروید را می‌توانید در کتاب «کاربرد تداعی آزاد در روانکاوی کلاسیک، اثر زیگموند فروید، ترجمهٔ سعید شجاع شفتی، نشر ققنوس» مطالعه کنید.

و زیبا رخ می‌دهد. اراده خلل‌ناپذیر «ژاور» در اجرای عدالت نیست که زیباست، بلکه به پرسش گرفتن مفهوم عدالت در گفتمان اربابی است که این رمان را زیبا می‌کند. در یک کلام، در این جلوه از رانه مرگ، گفتمان اربابی و مسلط (چه ایگو باشد، چه یک نظام سیاسی حاکم، چه یک طبقه اجتماعی یا جنسیتی) توسط واپس‌رانده‌ها به پرسش گرفته می‌شود. این سویه عملگری رانه مرگ، مثبت‌ترین و سازنده‌ترین سویه رانه مرگ است.

مورد دوم، عملگری بی‌قید و بند رانه یا همان اراده خلل‌ناپذیر، ما را به یاد نظریاتی همچون آبرانسان نیچه یا انسان طاغی کامو می‌اندازد. در اینجا، برخلاف مورد اول، ما با دیالکتیک ارباب و بنده روبرو نیستیم. در اینجا پرسشگری از گفتمانی اربابی وجود ندارد بلکه شخصیتی در منتهای آزادی و اراده است که هدف توجه است. اگر آرمان فروید در روانکاوی مراجعینش رسیدن به سطحی از سازگاری و آشتی بین رانه‌ها و ایگو است، آرمان لکان به عملگری بی‌قید و بند رانه نزدیکتر است (البته نه هر رانه‌ای، بلکه آنچه لکان آرزومندی انسان می‌نامدش). جایی که فرد فارغ از اجتماع و بندهای آن، در جهت هرچه آرزومندتر شدن گام برمی‌دارد و مسئولیت آن را هم می‌پذیرد. در ادبیات، این جلوه از اندیشه رومانتیک با ترسیم شخصیت‌هایی پیوند دارد که هیچ مانعی را در جهت کشش‌ها و آرزوهای درونی‌شان بر نمی‌تابند و جسورانه و پرشتاب به سمت خواست قلبی‌شان هجوم می‌برند. پس در این آثار، اراده خلل‌ناپذیر است که به صحنه اندیشه پا می‌گذارد. نمونه خوب آن را می‌توان در آثار گوته دید. در رمان «رنج‌های ورتن جوان» یا نمایشنامه «فاوست» اثر گوته، این اراده خلل‌ناپذیر شخصیت است که رمان را زیبا می‌کند، حتی اگر این اراده آنچنان باشد که در راه علم روح خود را بفروشد یا در راه عشق خودش را بگذرد. بایستی توجه داشت که برای «دکتر فاوست» یا «ورتن» اخلاقیات یا گفتمان اربابی ذره‌ای اهمیت ندارد. برای «دکتر فاوست» مهم نیست که آیا فروختن روح خود به شیطان اخلاقی است یا گناه است. برای «ورتن» این مسئله نیست که آیا عاشق زنی بودن که همسر دارد اخلاقی است یا خیر، که نهاد خانواده مقدس است یا نه، که دوستی چه معنایی دارد. مسئله او با شوهر داشتن معشوقه‌اش تنها از این روست که مانعی است در برابر اراده خلل‌ناپذیرش.

مورد سوم، بیش از آنکه پرسشی دیالکتیکی باشد (همانند مورد اول) یا نمایشی از اراده‌ای پرشکوه (همانند مورد دوم)، متمرکز بر یک وضعیت است: وضعیت فروپاشی و انهدام. در اینجا، مخرب‌ترین سویه رانه مرگ را می‌توان دید. در این حالت، آنچه مورد توجه هنرمند/اندیشمند است بیش از آنکه شخصیتی خاص باشد، موقعیتی ویژه است که این ویرانی را بازنمایی می‌کند. در تاریخ اندیشه، شاید مهم‌ترین نماینده این نگاه مارکی دوساد باشد (اگرچه آثار هنری‌اش بر هر سه مورد اشاره شده متکی‌اند) و در ادبیات مدرن، می‌توان به نویسندگانی همچون آلن پو و کافکا اشاره کرد. برای مثال، در رمان «قصر» اثر کافکا مسئله این است که پیرنگ به طور ذاتی توان پیشروی ندارد (عجیب نیست که کافکا نمی‌توانست برای آن پایانی را متصور باشد).

همه چیز در وضعیتی بی‌تغییر به پیش می‌رود. شخصیت هرگز متوجه شرح وظایف شغلش نمی‌شود، همانطور که هیچ چیز از قصر اسرارآمیز نمی‌تواند متوجه شود. در اینجا، ما با خود ویرانی طرف هستیم. هیچ کنشی به نتیجه نمی‌رسد و جهان همچون رؤیایی بی‌سر و ته و نافرجام بر زیندگانش تجلی می‌کند. در داستان کوتاه «قلب افشاگر» به عنوان یک نمونه از برخی از داستان‌های آلن پو، ماجرا چیز دیگری است. در آنجا با یک دیوانه طرف هستیم که دست به کنشی جنون‌آمیز زده است: قتل. انگیزه‌های شخصیت برای چنین کنشی مبهم یا دست‌کم غیرقابل هضم است. ماجرا به خود جنون می‌پردازد: شخصیت مجنون داستان، می‌پندارد بسیار زیرک و باهوش است و به بهترین نحو از پس کل ماجرا برآمده است (که بی‌گمان شخصیت برخی رمان‌های ناباکوف مثل «آتش کم فروغ» یا «ناامیدی» را به یاد می‌آورد)، اما نمی‌تواند به هیچ وجه مانع نابودی تمام نقشه‌ها و زیرکی‌هایش شود. دلیل آن مشخص است: چون شخصیت چیزی به نام زیرکی و هوش ندارد و در واقع بالعکس، بسیار احمق و دیوانه است. نه از آن اراده‌خلل‌ناپذیر خبری هست و نه از به پرسش گرفتن گفتمان اربابی توسط گفتمان هیستریک. فروپاشی انسان (یا برای کافکا، فروپاشی انسان به واسطه جامعه) است که نمایش داده می‌شود. در نتیجه، این ویرانی یا به قول آیزایا برلین، عدم وجود ساختار است که مورد توجه است. هر چه از مورد اول به مورد سوم نزدیک‌تر می‌شویم عملگری رانه مرگ تشدید می‌شود و سازندگی آن کمتر. چنین آثاری پرتنش و آزارنده و در عین حال زیبا هستند، همانطور که دیدن جسد‌های مثله شده در یک تصادف (همانطور که لکان می‌گوید اگر زیبا و شایسته توجه نبود، افراد این چنین مشتاقانه برای دیدن آنها نمی‌شتافتند).

با این حال، هر سه مورد، جلوه‌هایی از رانه مرگ‌اند: رانه مرگ با سویه‌های مختلف و مثبت و منفی‌اش. خود رانه مرگ، از واپس‌رانده‌هاییست که اینچنین به تمامی به روی صحنه آمده است. در یک کلام، ادبیات مدرن به تمامی تحت تأثیر بازگشت رانه مرگ است. اگرچه، جای شک نیست که بین اختگی موجود در گفتمان هیستریک و غلبه رانه مرگ که منجر به فروپاشی روانی شود تفاوت‌های بسیاری است. بایستی توجه داشت که از ادبیات روانکاوی تنها از آن جهت بهره می‌گیرم که ابزارهای بی‌مانندی در اندیشیدن در اختیار می‌گذارد. هدف این نیست که به دنبال استفاده از لفاظی‌های روانکاوانه باشم، هدف تلاش برای فهم آن چیزی است که جریان غالب اندیشه چند قرن اخیر را شکل داده است.

در اینجا بایستی به پرسش‌هایی پاسخ داد که از سویی بسیار حائز اهمیت است و از سویی دیگر، نیاز به مقدمات بسیاری دارد و مجال دیگری می‌طلبد. یکی از پرسش‌ها این است که چرا اندیشه و زیبایی‌شناسی کلاسیک، به ناگاه جای خود را به اندیشه و زیبایی‌شناسی رومانتیک داد؟ و دوم اینکه، ظهور و تبلور رانه مرگ چه کارکردی در اندیشه و هنر این دوره دارد؟ به عبارت دیگر، چرا رانه مرگ زیبایی‌شناسی و هستی‌شناسی دوران را چنین مسخر خود می‌کند؟

در پاسخ به پرسش اول، در اینجا بایستی تنها به ذکر این نکته اکتفا کنم که فرض من بر این است که تغییر شرایط زیست انسان‌ها (جابجایی منبع ثروت از دوران کشاورزی به دوران صنعتی) منجر به سلسله تغییرات عظیمی در نسبت انسان با جهان، دیگری و خودش شد که از جمله تبعات آن دگرگونی عمیق در اقتصاد (سرمایه‌داری به جای فئودالیت)، سیاست (دموکراسی‌خواهی به جای حکومت‌های خودکامه و مطلق‌گرا)، علم (اثبات‌گرایی به جای اتکا بر شهود و عقل)، فرهنگ (تأکید بر برداشتن مرزها به جای گذاشتن مرز هر چه بیشتر بین انسان‌ها)، حقوق اقلیت‌ها و مطرودان (واژگون شدن جهت پرسش از بنده به سوی ارباب) و ... است. معتقدم که یکی دیگر از تبعات این دگرگونی عظیم، ظهور اندیشه و هنر رومانتیک به جای اندیشه و هنر کلاسیک است. پس در کل، معتقدم دلایلی اقتصادی-اجتماعی به چنین تغییری دامن زده است.<sup>۱</sup>

پاسخ به پرسش دوم نیاز به دقت نظر به تقابل بین این دو دوران (کشاورزی و صنعتی) دارد. همانطور که آیزایا برلین به درستی در جمله «آن نگرش خاص، آن باورهای خاص که به گمان من رومانتیسم بر آنها حمله برد و صدمات بسیار بر آنها زد» اشاره می‌کند، کل هنر رومانتیک را می‌توان واکنش و قیامی نسبت به هنر کلاسیک دانست، چرا که دوران صنعتی نیاز به شیوه زیستی داشت که از جهاتی در تقابل شدید با دوران کشاورزی بوده است. این تقابل خصمانه، راهی برای بروز ندارد، مگر از طریق تخریب، انهدام و قتل تمام آنچه در انسان پیشارومانتیک (پیشاصنعتی) ارزش تلقی می‌شد. بنا به استدلال من، اگر انسان دوران صنعتی می‌خواست ارزش‌های دوران کشاورزی خودش را محترم بشمارد و حفظ کند، هرگز جامعه صنعتی موفق‌تری شکل نمی‌گرفت. شکی نیست که شکل‌گیری جامعه صنعتی به خاطر برتری غیرقابل انکاری که بر جوامع کشاورزی دارد، نیاز اجتماعی قدرتمندی بوده که زورش بر هرگونه شیوه زیست و نظام ارزشی پیش از خودش می‌چربیده است؛ همانطور که زمانی، شیوه زیست کشاورزی (یکجانشینی) بر شیوه دوره‌گردی چربید و آن را تقریباً به طور کامل از میدان به در کرد.

پس، ما برای انسان غربی آن دوره، دو چشم انداز داشته‌ایم: گذشته‌ای که داشته است (دوران کشاورزی) و آینده مرفه و پرشکوهی که در پیش می‌دیده. پس حمله به تمام بنیان‌های اندیشوی پیشین ارزش قابل توجهی به لحاظ اجتماعی پیدا کرده است. زیبایی رانه مرگ برای انسان غربی را بایستی در اینجا جست: رانه مرگ، نیروی نقادی بیرحمانه نسبت به گذشته بی‌کارکرد بوده است. از آنجا که رانه مرگ همواره در برابر رانه زندگی (انسجام، گفتمان اربابی) معنا دارد، کارکرد ظهور رانه مرگ، تخریب نظام مسلط و منسجم و در جایگاه اربابی دوران کشاورزی بوده است. اگرچه این تنها یکی از دلایلی است که می‌توان به آن اشاره کرد. برای مثال نیاستی فراموش کنیم که دیدگاه یکسان‌انگارانه مورد نیاز برای دوران صنعتی، که با بدینی و شکاکیت نسبت به هرگونه انسان آرمانی همراه است، زمینه را برای تجلی رانه‌هایی که به ایگوی انسان‌ها حمله کنند به

<sup>۱</sup> مقاله چاپ نشده به نام «مردانگی-زنانگی و مفاهیمی دیگر: تأملی روانکاوانه بر تحولات اجتماعی»

خوبی فراهم کرده است. گفتمان اربابی جامعه صنعتی غرب، نیاز به انسان‌هایی اخته داشت: انسان‌هایی که خود را به طور ناخودآگاه وقف ارزش‌های جامعه صنعتی کنند. آنچه حائز اهمیت است و نایستی از آن غافل شد، نتیجه پادواره این (پارادوکسیکال) این فرآیند است: رانه مرگ، با حمله به ارزش‌های پیشین انسان غربی (گفتمان اربابی پیشین، که از قضا غرب در آن دوران برتری چندانی نسبت به سایر مناطق جهان نداشت)، زمینه لازم برای اربابی جامعه غربی را فراهم کرد به طوری که امروز به لحاظ اقتصادی، سیاسی، نظامی، فرهنگی، هنری و ... به گفتمان اربابی بی‌چون و چرای جهان تبدیل شده است. از این روست که فرهنگ بورژوازی، با هیچ نقدی آسیب نمی‌بیند، بلکه تنومندتر و استوارتر می‌شود. ریشه‌های این فرهنگ در نقد مداوم، توجه به واپس‌رانده‌ها، باور به اختگی و دوری از گفتمان اربابی است. با به کارگیری این ریشه‌ها علیه خود فرهنگ بورژوازی، خوراک لازم برای تغذیه این فرهنگ فراهم می‌شود. به همین دلیل، آثار ضد سرمایه‌داری در نظام سرمایه‌داری مورد ستایش و بهره‌برداری قرار گرفته و اندیشمندان ضد سرمایه‌داری بدل به سلبریتی‌های آن می‌شوند.

و بایستی در اینجا به صراحت اشاره کنم که من باور ندارم این تحولات عظیم نقشه یا توطئه‌ای از سوی نخبگانی در جوامع غربی بوده باشد. به باور من تمام این فرآیندها چیزی است که در یک بی‌خبری جهانی رخ می‌دهد و از منطقی فراانسانی تولید و حمایت می‌شود: دیگری بزرگی که ما در آن از خودبیگانگی‌ایم. در اینجا ناچارم بحث در این مورد را رها کنم چرا که از طرفی نیاز به مقاله‌ای دیگر دارد و از سویی دیگر، احتیاجات ادامه بحث مقاله حاضر را پاسخ داده است.

پس به طور کلی، هنگامی که از اندیشه رومانتیک در ادبیات سخن به میان می‌آوریم، با ویژگی‌های مشترکی همچون اعتقاد به عدم وجود حقیقتی کامل و فاقد شکاف، توجه به مطرودان و رانده‌شدگان، تمرکز بر احساس به جای خرد و ... روبرو می‌شویم. در عین حال می‌توان سه ویژگی را از یکدیگر جدا کرد که هر اثر با غلبه یکی از این رویکردها به عنوان منبع زیبایی خلق شده است:

۱. به پرسش گرفتن گفتمان اربابی (بازگشت واپس‌رانده‌ها)
۲. اراده خلل‌ناپذیر (عملگری بی‌قید و بند رانه)
۳. عدم وجود ساختار یا فروپاشی انسجام (ازهم‌گسیختگی، تخریب، فروپاشی، انهدام و مرگ)

## ادبیات کهن ایران

مروری کامل و تخصصی بر پیشینه آثار ادبی ایران نیاز به دانشی دارد که در حال حاضر از آن چندان بهره‌ای نبرده‌ام. با این حال، بررسی برخی از آثار ادبی برجسته تاریخ ایران می‌تواند به مقایسه‌ای دقیق‌تر از نسبت

ادبیات مدرن ایران با ادبیات غرب و سنت ادبی ایران یاری رساند. در اینجا، به بررسی تک آثاری از شاخص‌ترین شاعران ایرانی به ترتیب زمان زندگی خواهیم پرداخت.

خیام در رباعی شماره ۴۸ خود از بیچارگی تقدیر و غیرعاقلانه بودن آن می‌گوید، از اینکه عقل پاسخگوی چرایی نیکی و بدی انسان‌ها یا شادی و غم نهفته در سرنوشت ما نیست. این نگاه مشکوک و بدبینانه به خرد انسانی طبیعتاً با آنچه که اندیشه کلاسیک خوانده‌ام (که به نظم، تناسب و هماهنگی در هستی اعتقاد کامل دارد) تفاوت بسیاری دارد و به جانمایه اندیشه رومانتیک بسیار نزدیک است. در رباعی شماره ۱۲۴، خیام به شکل شدیدتری به خرد می‌تازد، آن را «عقل فضول پیشه» می‌خواند که تنها راه خلاصی از آن استفاده از «می» برای خواباندنش است. واضح است که در تقابل بین خرد و احساس، خیام به تندی به خرد حمله می‌کند و مستی را برای خویش تجویز می‌کند.

سعدی در غزل شماره ۳۲۰ خود، جنبه دیگری از ادبیات فارسی را برجسته می‌کند: فرد عاشق در برابر گفتمان اربابی (نمونه‌هایی از این دست در ادبیات فارسی بسیار است از جمله در لیلی و مجنون، شاهکار نظامی گنجوی). سعدی به ویژگی‌های فرد عاشق اشاره می‌کند: لاابالی است و با دانایی (خرد یا گفتمان اربابی) کاری ندارد، سودایی است و تحمل و عجز و شنیدن (گفتمان اربابی) ندارد، با شکیبایی (گفتمان اربابی) بیگانه است، تنها کنش با ارزش بینایی را (که نمادی از معرفت و شناخت است) در دیدن یار می‌داند، نگران سرزنش دیگران (گفتمان اربابی) نیست و با غم عجین است، به جای دلبستن به زیبایی‌های طبیعت، تنها زیبایی یار را تحسین می‌کند (در بیت ۷ نیز همچون بیت ۵ تکرار می‌شود)، صبر و طاقت ندارد، همچون

---

<sup>۱</sup> نیکی و بدی که در نهاد بشر است / شادی و غمی که در قضا و قدر است

با چرخ مکن حواله کاندز ره عقل / چرخ از تو هزار بار بیچاره‌تر است

<sup>۲</sup> برخیزم و عزم باده ناب کنم / رنگ رخ خود به رنگ عتاب کنم

این عقل فضول پیشه را مشتی می / بر روی زخم چنانکه در خواب کنم

<sup>۳</sup> لاابالی چه کند دفتر دانایی را / طاقت و عجز نباشد سر سودایی را

آب را قول تو با آتش اگر جمع کند / نتواند که کند عشق و شکیبایی را

دیده را فایده آن است که دلبر بیند / ورنه نبیند چه بود فایده بینایی را

عاشقان را چه غم از سرزنش دشمن و دوست / یا غم دوست خورد یا غم رسوایی را

همه دانند که من سبزه خط دارم دوست / نه چو دیگر حیوان سبزه صحرائی را

من همان روز دل و صبر به یغما دادم / که مقید شدم آن دلبر یغمایی را

سرو بگذار که قدی و قیامی دارد / گو بین آمدن و رفتن رعنائی را

گر برانی نرود و برود باز آید / ناگزیر است مگس دکه حلوائی را

بر حدیث من و حسن تو نیفزاید کس / حد همین است سخندانی و زیبایی را

سعدیا نوبتی امشب دهل صبح نکوفت / یا مگر روز نباشد شب تنهایی را

مگسی است که چاره‌ای جز به گرد حلوا گشتن ندارد حتی اگر رانده شود و در غم تنهایی بی‌پایانی به سر می‌برد. چنین شخصیتی که سعدی در این غزل ترسیم می‌کند، ما را به یاد خیل عظیم شخصیت‌های رمان‌های مدرن می‌اندازد، از جمله به شکل شگفت‌انگیزی یادآور شخصیت «ورتر» در رمان «رنج‌های ورتر جوان» گوته است. مجدداً تمام ویژگی‌های اندیشه رومانتیک را به خوبی می‌شود در این غزل سراغ گرفت: تمرکز بر احساس به جای خرد، تمرکز بر افراط و زیاده‌روی، تقابل با گفتمان اربابی، رانده و مطرود بودن و ...

اما، مولانا در غزل شماره ۱۲۰۳۹ به طور واضح‌تری مستقیماً گفتمان اربابی را خطاب قرار می‌دهد، از نماینده آن می‌خواهد که برود به دنبال آسایشش و او را تنها رها کند. این غزل، نمونه‌ی اعلائی از آنچه اندیشه رومانتیک می‌خوانم را نشان می‌دهد. سوژه درگیر گفتمان هیستریک (سوژه رومانتیک) خود را اخته می‌داند، ادعای اربابی ندارد، از خراب بودن، شب‌گرد بودن و مبتلا بودن خود (همراه با انبوهی از چنین توصیفات درخشانی) می‌گوید، اما در عین حال دست گفتمان اربابی را نیز پس می‌زند و بدان اعتقادی ندارد. در اینجا از شرح تک تک ایبات می‌پرهیزم، چرا که بیش از آن روشن است که به شرحی نیاز داشته باشد. این دست از اشعار، که بی‌شک جنبش رومانتیک غرب را نیز تحت تأثیر خود قرار دادند (و عجیب نیست که تفکر غربی در دوران رومانتیک توانست به ارزش ادبی آنها پی ببرد) ویژگی برجسته و غیرقابل انکاری دارند: به پرسش گرفتن گفتمان اربابی با وجود پذیرش اختگی خویش. حتی در چنین غزل پردردی (که گفته می‌شود مولانا در بالین مرگش سروده) نیز، به پرسش گرفتن گفتمان اربابی (که در این غزل حالتی پر کنایه دارد) بر ویژگی‌های اراده خلل ناپذیر و به ویژه تمرکز بر بی‌ساختاری و فروپاشی انسجام کاملاً غلبه دارد.

حافظ نیز، در غزل شماره ۲۱۰ خود همین ویژگی‌ها را برجسته می‌کند. در ابتدا، پیر (که نماد حکمت است) مسجد را به سوی می‌خانه ترک می‌کند (مقایسه کنید با رباعی‌های خیام)، پس راه را (که نه سعادت بلکه

<sup>۱</sup> رو سر بینه به بالین، تنها مرا رها کن / ترک من خراب شب‌گرد مبتلا کن  
 ماییم و موج سودا، شب تا به روز تنها / خواهی بیا ببخشا، خواهی برو جفا کن  
 از من گریز تا تو هم در بلا نیفتی / بگزین ره سلامت، ترک ره بلا کن  
 ماییم و آب دیده، در کنج غم خزیده / بر آب دیده ما، صد جای آسیا کن  
 خیره‌گشی است ما را، دارد دلی چو خارا / بگشود، کسش نگوید، تدبیر خون‌بها کن  
 بر شاه خوب‌رویان، واجب وفا نباشد / ای زردروی عاشق، تو صبر کن وفا کن  
 دردی است غیر مردن، آن را دوا نباشد / پس من چگونه گویم، کاین درد را دوا کن  
 در خواب دوش پیری، در کوی عشق دیدم / با دست اشارتم کرد، که عزم سوی ما کن  
 گر ازدهاست بر ره، عشق است چون زمرد / از برق این زمرد هین دفع ازدها کن  
 بس کن که بی‌خودم من، ورتو هنرفزایی / تاریخ بوعلی گو، تنبیه بوالعلا کن

<sup>۲</sup> دوش از مسجد سوی میخانه آمد پیر ما / چیست یاران طریقت بعد از این تدبیر ما  
 ما مریدان روی سوی قبله چون آریم چون / روی سوی خانه خمار دارد پیر ما

خرابات است) به مریدان نشان می‌دهد، سپس با چند دوگانه مواجهیم (بیت شماره چهار): عقل در برابر دل، همینطور عاقل بودن در برابر دیوانه بودن و بند و زنجیر در برابر آزادی و استقلال. موضع حافظ روشن است: عاقلان در واقع نادانند، چون به سبب نداشتن تجربه عشق است که دیوانه نیستند. مجدداً بسیاری از جنبه‌های اندیشه رومانتیک را می‌شود به سادگی ردیابی کرد.

طبیعتاً تنها چند نمونه آشناتر از اشعار این شاعران را انتخاب کردم، با این حال این ویژگی‌ها را می‌توان در اشعار بسیاری از ادیبان دید. در اینجا، تنها می‌خواستم نشان دهم که آنچه به نام ادبیات مدرن در غرب می‌شناسیم که با حضور اندیشه رومانتیک مشخص می‌شود، در سنت ایرانی از دیرپا حضور داشته است. با این حال، از سه دسته‌ای که پیش‌تر برشمرده بودم، به پرسش گرفتن گفتمان اربابی است که بیش از همه به چشم می‌خورد. این شیوه به پرسش گرفتن گفتمان اربابی در ادبیات کهن ایران، ویژگی منحصر به فردی نیز دارد: فرد پرسشگر (سوژه اخته یا رانده شده) در حالتی از شیفتگی و شیدایی نسبت به موضعش به سر می‌برد (چیزی که در ادبیات غرب کمتر شاهدیم) و قرار گرفتن در موضع مقابل (یعنی در جایگاه اربابی) را به وضوح مسخره می‌کند و احمقانه می‌داند. اگر در ادبیات رومانتیک غرب، تلاش برای گونه‌ای اصلاح گفتمان اربابی از طریق گفتمان هیستریک را شاهدیم، در ادبیات کهن ایران با شیوه‌ای معکوس‌سازی رندانه روبرویم که در آن گفتمان اربابی با اینکه در جایگاه اربابی به رسمیت شناخته می‌شود اما تبدیل به ضد ارزش می‌شود و قرارگیری در جایگاه سوژه هیستریک است که با وجود مطرود بودن، ارزشمند شناخته می‌شود (رمان «برادرزاده رامو» اثر دنی دیدرو را می‌توان تا حدی شبیه به این رویکرد ادبیات فارسی دانست).

پرسشی که در این میان به ذهن خطور می‌کند اینست که: اگر طبق استدلال پیشین، گفتمان رومانتیک در نتیجه تغییر زیست انسان‌ها از دوران کشاورزی به صنعتی رخ داده است، چگونه ادبیات کهن ایران شاهد هنر رومانتیک با چنین غنای بالایی بوده است؟ نمی‌توانم خودم را در جایگاه پاسخگوی تمام پرسش‌های ایجاد شده بگذارم، چرا که بسیاری از این دست پرسش‌ها نیاز به دانشی دارد که از آن برخوردار نیستیم. تنها می‌توانم به فرضیه‌ای اشاره کنم. باور من این است که جامعه ایران بایستی در نقطه‌ای از تاریخ احساس کرده باشد که جایگاه اربابی ندارد و با این حال بایستی با نمایندگان گفتمان اربابی کنار بیاید و بدون درگیری مستقیم، آن را ضد ارزش کند. طبیعتاً چنین رویدادی می‌تواند تسلط گسترده و عمیق اعراب بر ایران باشد. تسلطی که در ابعاد سیاسی، نظامی، زبانی، دینی و فرهنگی نسبت به ایران دارا بود. با این حال، چنین

---

در خرابات طریقت ما به هم منزل شویم / کاین چنین رفته است در عهد ازل تقدیر ما  
عقل اگر داند که دل در بند زلفش چون خوش است / عاقلان دیوانه گردند از پی زنجیر ما  
روی خوبت آیتی از لطف بر ما کشف کرد / زان زمان جز لطف و خوبی نیست در تفسیر ما  
با دل سنگینت آیا هیچ درگیرد شبی / آه آشناک و سوز سینۀ شبگیر ما  
تیر آه ما ز گردون بگذرد حافظ خموش / رحم کن بر جان خود پرهیز کن از تیر ما

تسلطی هرگز کامل نبود و فرهنگ ایرانی در برابر آن به سادگی مقهور نمی‌شد. به باور من، آنچه کار را برای فرهنگ ایرانی در تقابل با تسلط اعراب سخت می‌کرد، جنبه مقدس و روحانی دین اسلام بود. دین اسلام امکان طغیان علنی علیه اعراب و فرهنگشان (گفتمان اربابی) را می‌گرفت. شاید همین علت منجر به آن تفاوت موجود در گفتمان رومانتیک ایرانی شده باشد: یعنی به زیر نکشیدن گفتمان اربابی اما ضد ارزش کردن آن. با این حال، فرهنگ ایرانی، لااقل از دوره تسلط اعراب و اسلام بر ایران تا دوران مدرن و تسلط غرب بر ایران، هیچگاه خودش را در جایگاه اربابی ندیده است.

## ادبیات مدرن ایران

همان‌طور که در ابتدای مقاله گفته بودم، دو داستان «سه قطره خون» و «چرا دریا طوفانی شده بود؟» از صادق هدایت و صادق چوبک را به عنوان نمونه‌هایی از ادبیات مدرن بررسی خواهم کرد. هر چند که طبیعتاً نمی‌توان گفت که نتایج این بررسی به کل تاریخ ادبیات مدرن ایران قابل تعمیم است (سعی خواهم کرد برخی نمونه‌های متفاوت را نیز معرفی کنم) اما آثار این دو نویسنده بر حال و هوای ادبی ایران تأثیر به‌سزایی داشته است.

در داستان «سه قطره خون»، راوی/شخصیت داستان، «میرزا احمد خان» در یک دیوانه‌خانه بستری است و از صدای ناله خوابش نمی‌برد. او داستان تعدادی از شخصیت‌های دیوانه‌خانه را می‌گوید: حسن که برای «ناوه‌کشی» آفریده شده و حاضر است به‌خاطر غذا همه را بکشد، محمد علی که احتمالاً آشپز است، دکتر که «چیزی سرش نمی‌شود» و گرنه در غذای همه زهر می‌ریخت، ناظم که ظاهر مظلومی دارد اما در واقع گربه‌ای را کشته که قناری‌اش را خورده و او می‌گوید خونی که زیر درخت کاج ریخته مال مرغ حق است، قصاب دیوانه‌ای که دل و روده خودش را بیرون کشیده یا یکی دیگر که چشم‌های خودش را ناکار کرده، صغراسلطان که خودش را دختری چهارده ساله می‌داند با اینکه پیرزن است، تقی که عقیده دارد زن‌ها عامل بدبختی‌اند و می‌خواسته همه‌شان را بکشد اما عاشق صغراسلطان شده و در نهایت عباس که به تازگی آمده، ادعای پیامبری و شاعری دارد و خودش را تارزن ماهری می‌داند و تصنیفی می‌خواند.

شخصیت‌هایی هم از خارج دیوانه‌خانه معرفی می‌شوند، مثل دختر جوانی که عباس او را می‌بوسد، رخساره و در نهایت سیاوش. راوی پس از تعریف ماجرای عباس، به سراغ ماجرای قبل از دیوانه شدنش برمی‌گردد و داستان سیاوش و گربه‌اش نازی را روایت می‌کند. سیاوش هم همچون حال حاضر راوی بیمار بوده، نامزد داشته، اطاقی آبی تا کمرکش کبود داشته، کسی به ملاقاتش نمی‌آمده، تار می‌زده و تفنگ ششلول داشته. از اینجا به بعد روایت جنبه‌های پیچیده‌ای پیدا می‌کند که به طور خلاصه می‌توان به یکی شدن شخصیت‌ها در

برخی جنبه‌ها و جدایی مجدد آنها از هم در برخی جنبه‌های دیگر اشاره کرد که مجال بررسی آن در این مقاله نیست.<sup>۱</sup>

با این حال، آنچه در اینجا مدنظر است، اندیشه‌ی زیربنایی خلق چنین اثری است. دیوانه‌خانه به عنوان جایگاه مطرودان، جنبه‌های حیوانی نازی (که اشاره به جنبه‌های حیوانی همه‌ی انسان‌ها دارد که توسط تمدن کنترل شده است) به عنوان واپس‌رانده‌هایی که بازمی‌گردند، غلبه‌ی احساسات شدید جنسی و احساس گناه در برابر معنویت و آرامش، غلبه‌ی جنون در برابر خرد، پیچیدگی و معماگونگی روایت همگی دال بر ویژگی‌های عمیقاً رومانتیک مؤثر در خلق این اثر است. داستان کوتاهی که ما را به یاد داستان‌های نویسندگانی همچون هوفمان (برای مثال داستان کوتاه «مرد شنی»)، موپاسان (برای مثال داستان کوتاه «هورلا») و آلن پو (برای مثال داستان کوتاه «ویلیام ویلسون») می‌اندازد. زیبایی این آثار در بررسی یک دیوانه، مجنون، متوهم، قاتل و ... به عنوان نمونه‌ای از انسان است: همان ایده‌آلیسم خردگریز، یعنی انسان اسیر احساسات، جنون و غریزه در شدیدترین حالت خودش. از این منظر، چنین داستان‌هایی نه چندان به دنبال به پرسش گرفتن گفتمان اربابی هستند و نه چندان نمایشگر اراده‌ای خلل‌ناپذیر. آنها نمایشگر خود عدم وجود ساختارند، خود فروپاشی.

آیا داستان سه قطره خون ما را به تفکر در باب ارزش‌هایمان می‌اندازد؟ آیا از زشتی‌ها و پلیدی‌های دیوانه‌خانه می‌گوید و مفهوم انسان عاقل در برابر دیوانه را به چالش می‌کشد (آنگونه که در رمان «پرواز بر فراز آشیانه‌ی فاخته» اثر کن کیسی شاهدیم)؟ آیا از اراده‌ی پولادین میرزا احمد خان در انتخاب آگاهانه و افراطی جنون می‌گوید؟ زیبایی این اثر در هیچ کدام از این موارد نیست، بلکه بر توصیف و نمایش خود جنون، اختگی، شکست تمدن و ... استوار است. چنین آثاری بیش از آنکه در وجه شخصیت‌پردازی، شخصیتی یگانه و منحصر به فرد خلق کنند، شخصیت‌هایی تپیک می‌سازند که درگیر موقعیتی بغرنج شده است: جنون (مانند داستان «قلب افشارگر») اثر آلن پو، نیاز مالی شدید (مانند رمان «گرسنه» اثر کنوت هامسون)، وضعیت اجتماعی عجیب (مانند رمان «محاكمه» اثر کافکا) یا بیماری (مانند داستان کوتاه «تیفوس» اثر چخوف). در واقع، موقعیتی خاص منجر به نمایش شدید اختگی و فروپاشی در انسان می‌شود.

از سوی دیگر، در داستان «چرا دریا طوفانی شده بود؟» با یک راوی بیرونی مواجهیم که توصیفات اکسپرسیونیستی متعددی ارائه می‌دهد: لجن، گل، شُل، باتلاق، چرک و ... تنها به این توصیف کوتاه در اوایل داستان دقت کنید: «سیاه مانند عروسک مومی که واکنش زده باشند با چهره‌ی فرسوده‌ی رنج‌برده‌اش کنار منقل وافور و بتر عرق چرت می‌زد. چشمانش هم بود. لب‌هایش مانند دو تا قلوه رو هم چسبیده بود. رختش چرب و لجن‌مال بود. موهای سرش مانند دانه‌های فلفل هندی به پوستش چسبیده بود. رو موهایش گل و لجن نشسته بود. هر سه چرک و لجن گرفته بودند.» همه چیز لجن‌آلود است. این دست از توصیفات در

<sup>۱</sup> مقاله «جهان در تعلیق، تحلیلی بر داستان سه قطره خون صادق هدایت»

سراسر داستان ادامه دارد. داستانی که به ماجرای عشق مردی به نام «کَهزاد» نسبت به زنی فاحشه به نام «زیور» می‌پردازد. تمام تعلیق داستان در این است که آیا فرزند به تازگی به دنیا آمده زیور، از کهزاد بوده یا خیر. در اینجا نیز وجوه رومانتیک متعددی در اثر دیده می‌شود. داستان، روایت عشقی است که از همان ابتدا مشخص است فرجام خوشی ندارد: عشق مردی «شرو» به زنی «فاحشه». بدون شک در یک اثر با اندیشه کلاسیک انتظار آن را نداریم که داستان زندگی چنین شخصیت‌هایی را بخوانیم. آنها مطرودان جامعه‌اند. کسانی که ارزشی برای یک جامعه عقلایی ندارند. از آن سو، تمام ماجرا به احساس شدید عاشقانه‌ای مربوط است که در وضعیت نرمالی رخ نداده و موقعیت پرتنش را ساخته است. در این داستان نیز با غلبه احساسات شدید جنسی در برابر خرد و تنش در برابر آرامش روبرویم. فرم روایت نیز پیچیدگی و معماگونه‌گی خاص رومانتیک‌ها را دارد و مخاطب را با پایانی اسرارآمیز مواجه می‌کند.

این داستان با غلبه کدام ویژگی آثار رومانتیک مشخص می‌شود؟ پاسخ به این سؤال دشوار است. به نظر نمی‌رسد که با به پرسش گرفتن گفتمان اربابی روبرو باشیم. آیا کهزاد اراده‌ای خلل‌ناپذیر دارد؟ به نظر می‌رسد پاسخ به آن بله است. او در راه این عشق، تمام سرزنش‌های اجتماعی را به جان می‌خورد، کامیون خود را رها می‌کند، از باتلاق و طوفان می‌گذرد، می‌خواهد برای بچه شناسنامه بگیرد و حتی نقشه قتل «مرجان» را می‌کشد. پس تا بدینجا، پاسخ بله است. اما مشکلی وجود دارد.

در داستان‌هایی که از زیبایی‌شناسی مبتنی بر اراده خلل‌ناپذیر استفاده می‌کنند، این اراده به شیوه‌ای حماسی، ارزشمندانه و مثبت روایت می‌شود (مثل رمان «رنج‌های ورتز جوان» اثر گوته یا رمان «پایون» اثر هانری شاریر). در اینجا، اما با شیوه‌ای از روایت توسط راوی مواجهیم که همه چیز را در هاله‌ای از لجن، پستی، ذلت و خواری به ما نشان می‌دهد. همه چیز افتضاح است. شخصیت «کَهزاد» تحسین‌برانگیز نیست، شایسته نیست، قهرمان نیست، بلکه بیشتر شبیه یک شخصیت ضد اجتماعی است که آدم دوست ندارد در زندگی گیرش بیفتد (همان احساسی که از زبان سه شوهر کامیون هم بیان می‌شود) و همه از او می‌ترسند. با این حال شبیه رمان «جایی برای پیرمردها نیست» اثر کورمک مک‌کارتی هم نیست. در آنجا، باز با اراده خلل‌ناپذیر تحسین‌برانگیزی در شخصیتی ضد اجتماعی مواجهیم. اینجا اما، توصیفات راوی فضای تیره و تاریک و پر از خفقان و نکبتی را تولید می‌کند که تنها سیاهی است و زشتی و وحشت.

پس آیا با داستانی که تنها عدم وجود ساختار یا فروپاشی را نشان می‌دهد مواجه نیستیم؟ داستانی که سیاهی و زشتی و وحشت را به نمایش می‌کشد؟ وسوسه می‌شویم که بله بگوییم، اما باز هم مشکلی وجود دارد: در داستان‌هایی با محوریت عدم وجود ساختار یا فروپاشی، با شخصیت‌پردازی منحصر به فردی روبرو نیستیم و شخصیت، وجه تیییک برجسته‌تری دارد. اما در اینجا، شخصیت «کَهزاد» بسیار منحصر به فرد است و این

مانع از تأثیرگذاری این شیوه زیبایی‌شناسی در این داستان می‌شود. اشاره به فروپاشی یک انسان منحصر به فرد که با آن هیچگونه همذات‌پنداری خاصی نمی‌کنیم به ما ربطی ندارد. اشاره به فروپاشی انسان نوعی است که زیبایی رومانتیک آن را شکل می‌دهد.

پس با چه چیزی روبرویم؟ با وضعیتی غریب که نشان‌دهنده دودلی نویسنده است. با شخصیتی منحصر به فرد که اراده‌ای خلل‌ناپذیر دارد اما این اراده توصیف تحسین‌برانگیزی دریافت نمی‌کند. چیزی برای تحسین «کهزاد» در این داستان برای ما گذاشته نمی‌شود. حتی بیش از این، او را احمقی می‌بینیم که عشق و شهوت جنسی کورش کرده (یعنی نمایش فروپاشی، و نه اراده‌ای خلل‌ناپذیر). با این حال، او مثل شخصیت‌های داستان‌های با موضوع فروپاشی، در وضعیت بغرنج غیرارادی (بیماری، گرسنگی، جنون و...) مواجه نیست بلکه کاملاً انتخاب‌گر است. اراده می‌کند و آنقدر کنش‌گر است که همه از او می‌ترسند. در این شکی نیست. اما اراده‌اش چیزی زیبا نیست (چرا که راوی آن را بسیار جهت‌گیرانه روایت می‌کند، جهتی به سمت سیاهی و زشتی). گویی در اینجا نویسنده واقعاً بین این دو استراتژی زیبایی‌شناسی گرفتار شده و هیچ‌کدام را به درستی اجرا نمی‌کند. اگر این اراده پرمخاطره چیزی زیبا نیست، و اگر با عدم وجود ساختار یا فروپاشی واقعی هم روبرو نیستیم (چرا که شخصیت خودش انتخاب‌گر و کنشگر است) پس چه چیزی زیبایی‌شناسی این داستان را حمایت می‌کند؟ صادق چوبک در رمان «تنگسیر» به خوبی اراده خلل‌ناپذیر (همراه با به پرسش گرفتن گفتمان اربابی) را مبنای زیبایی‌شناسی کارش قرار می‌دهد و در رمان «سنگ صبور» نمایش عدم وجود ساختار یا فروپاشی را. اما در این داستان مردد است.

## نگاهی به ادبیات مدرن ایران

ما از دو سو با هجوم ادبیات رومانتیک مواجهیم: از سنت ایرانی و از سنت غربی. در سنت ایرانی، همانطور که سعی کردم نشان دهم زیبایی‌شناسی مبتنی بر به پرسش گرفتن گفتمان اربابی غلبه جدی دارد. در کنار آن اراده خلل‌ناپذیر هم کم تحسین نمی‌شود (مثل لیلی و مجنون یا خسرو و شیرین که حکایت از فرهاد کوه‌کن دارد). با این حال، از زیبایی‌شناسی مبتنی بر عدم وجود ساختار یا فروپاشی تا کنون چیزی ندیده‌ام (شاید بتوان اشعار خیام را با مسامحه در این دسته جای داد). از سنت غربی، هر سه زیبایی‌شناسی رومانتیک با توجه به مهاجرت‌ها و ترجمه آثار مختلف به دست نویسندگان ایرانی رسیده است و آن‌ها را تحت تأثیر قرار داده است.

اما داستان‌نویسان مدرن ایرانی بیشتر تحت تأثیر کدام زیبایی‌شناسی قرار گرفته‌اند؟ در این زمینه، طبیعتاً نیاز به تحقیقی مفصل و جامع است. با این حال، به نظر می‌رسد که غالب آثار روشنفکرانه نویسندگان از زیبایی‌شناسی مبتنی بر عدم وجود ساختار یا فروپاشی بهره گرفته باشند. فضای پوچ‌گرایانه و یأس‌آور، عدم

وجود قهرمانان پراراده، سیاهی، شکایت از روزگار و نمایش سختی‌ها و تلخی‌ها حال و هوای غالب داستان‌های ایرانی را نمایندگی می‌کند (رمان «تهران مخوف» اثر مشفق کاظمی یا «پسران عشق» اثر قاضی ربیحاوی نمونه‌هایی از آن هستند). اما در اینجا با ابهام بزرگی مواجه هستیم: در این داستان‌ها، بیش از آن که با زیبایی، حیرت و شگفتی در فروپاشی انسان روبرو باشیم، با گونه‌ای شکایت، ناله و مرثیه‌سرایی مواجهیم. برای مثال در «تهران مخوف» نه ویرانی و اسارت «فرخ» و مرگ «مهین» در راه عشق تحسین می‌شود (چرا که هر دو به شکلی ناخواسته و منفعلانه به چنین سرنوشت دهشتناکی گرفتار می‌شوند) و نه شرارت‌های پدر «مهین» تحسین می‌شود (چرا که با وجود اراده خلل‌ناپذیرش در جهت این شرارت‌ها، ضد قهرمان داستان است). پرسش این است: آیا واقعاً نویسندگان ایرانی چنین فضایی را زیبا می‌دانند؟ آیا در این انفعال، در این حقارت، در این پوچی شدید، در این سیاهی عظیم چیزی زیبا وجود دارد؟

فرضیات من تا بدین جا این بوده است: اندیشه رومانتیک مرتبط با نوعی نگاه نقادانه در برابر گفتمان اربابی است (از جمله در هنر کهن ایران). همینطور، اندیشه رومانتیک با اهداف انقلاب صنعتی و زندگی مدرن در جامعه سرمایه‌داری مطابقت دارد (با توجه به نگاه برابری‌خواهانه و غیرآرمان‌گرایانه به انسان و جهان). در نتیجه، اندیشه رومانتیک از سویی هجوم شدیدی بر پیشینه سنت غربی یعنی گفتمان اربابی دوران کشاورزی می‌برد (که شامل اندیشه کلاسیک و برادر آن، اندیشه قدسی/دینی/حکومتی می‌شود) و از سویی دیگر انسان و جهانی را به تصویر می‌کشد که با اهداف کلان سیستم دوران صنعتی سازگار است.

با توجه به این فرضیات، هنگامی که جامعه مدرن ایران را بررسی می‌کنیم به این نتیجه می‌رسیم که شرط دوم وجود دارد: یعنی شیوه زیست ایرانیان تا حد قابل توجهی با الزامات دوران صنعتی همخوان است. این همخوانی به ویژه همراه با/از طریق انقلاب مشروطه وارد ایران می‌شود و عجیب نیست که اندیشه رومانتیک در هنر ایران نیز از آن دوره شدت می‌گیرد (آن شکلی از اندیشه رومانتیک که با ادبیات کهن ایران منطبق نیست). اما شرط اول در مورد جامعه ایران صادق نیست: در سنت ایرانی، گفتمان اربابی غالبی که برگرفته از اندیشه کلاسیک یا قدسی/دینی/حکومتی باشد چندان غلبه‌ای نداشته است. همانطور که سعی کردم نشان دهم، آنچه بیشتر غالب بوده است نوعی خاص از گفتمان رومانتیک ایرانی بوده که در ادبیات ایرانی و همچنین سنت عرفان ایرانی موج می‌زند. با توجه به اینکه اندیشه رومانتیک غربی با رانه مرگ عجین است، پرسش اصلی در اینجا این است: ادبیات مدرن ایران به دنبال کشتن چه چیزی است؟ آیا به دنبال کشتن سنت رومانتیک و پیشینه عرفانی خود است؟ طبیعتاً برای چنین کشتاری، استفاده از اندیشه رومانتیک منطقی نیست؛ مثل اینست که بخواهیم آتش را با آتش بکشیم. در سنت هنر و اندیشه ایرانی مهمترین جلوه‌های هنر و اندیشه رومانتیک حضور پررنگی دارد: عرفان، رازورزی، ابهام، احساس، اختگی، تقابل با گفتمان اربابی، توجه به مطرودان و ... به همین دلیل است که هنر رومانتیک غربی، از هنر کهن ایرانی

تغذیه و آن را تحسین می‌کند. اگر رانه مرگ ادبیات مدرن ایرانی، قرار است به جنگ اربابان جدید (یعنی جامعه غربی) برود، باز هم نمی‌تواند از گفتمان خودش برای کشتن آن استفاده کند و همان مثل آتش را با آتش کشتن است.

پس در اینجا، ما با تضادی عجیب در هنر مدرن ایرانی روبرو هستیم: هنر ایرانی مبتنی بر رانه مرگی است که به دنبال کشتن و نقد کردن هیچ چیزی نیست: نه سنت خود و نه گفتمان اربابی غالب. رانه مرگی که به هیچ کاری نمی‌آید یا بهتر بگوییم رانه مرگی که کاملاً و عیناً از جامعه غرب وارد شده است و چیزی جز تقلیدی از آن نیست. به باور من، در اینجا است که رانه مرگ درون هنر و اندیشه رومانتیک مدرن ایرانی کارکردی عجیب پیدا می‌کند: کارکرد مرثیه‌خوانی مازوخیستیک.

هنگامی که نویسندگانی همچون هوفمان، کافکا، آلن پو و مویاسان دست به خلق چنین آثاری می‌زنند، در آن حقیقتی زیبا و ژرف مشاهده می‌کنند. در آنجا شرارت، جنون، قتل و حقارت چیزهایی زیبا هستند، چرا که انسان پرنخوت، خودشیفته و بهره‌کش را به پرسش می‌گیرند یا بر سرکوب‌های شدید برخی ویژگی‌های انسانی در طول قرن‌ها حمله می‌کنند. آنان در برابر سنتی می‌ایستند که از اندیشه کلاسیک و سپس اندیشه قدسی/دینی/حکومتی سرشار بود: دو اندیشه که بر وجود حقیقت مطلق، کامل، مثالی و خریدن تأکید داشتند. اما در سنت ایرانی، عرفان حضور پررنگی داشته و معتقد به ارزش‌هایی انسانی از جنس فروتنی، بردباری و نیکوکاری بوده و از آن سو از سرکوب‌های شدید جوامع غربی چندان خبری نبوده است (کافی است برای نمونه سرنوشت عبید زاکانی را با سرنوشت مارکی دوساد مقایسه کنید، آن هم در فرانسه قرن هجده و نوزده، نه در قرون وسطی). رازآلودگی و پراکندگی کمپوزیسیونی در آثار نویسندگان رومانتیک غربی در برابر شفافیت، انسجام و ثبات کمپوزیسیونی کلاسیک قد علم می‌کند. اما در ایران، چنین سنتی وجود ندارد. فرهنگ کهن ایرانی با راز، عرفان، معما و روحانیت همواره عجین بوده است و هیچگاه خرد را بر احساس برتری نداده. پس پرسش اساسی این است که در فرهنگ ایرانی (با عطف توجه به سنت و پیشینه آن) اقبال گسترده و عظیم به آثاری با زیبایی‌شناسی رومانتیک، به ویژه از نوع عدم وجود ساختار یا فروپاشی از چه روست؟ (چرا که در دو گونه اول، به پرسش گرفتن گفتمان اربابی و اراده خلل‌ناپذیر، لااقل می‌توان ادعا کرد که سنت کهن ایرانی است که در تداوم است) در واقع، فرهنگ ایرانی چه چیزی را در این وضعیت، زیبا می‌بیند؟ برای مثال، رمان «نکبت» امیر گل‌آرا یا رمان «بوف کور» صادق هدایت چه چیز زیبایی در این جنون و سیاهی دهشتناک ترسیم می‌کند؟ در اینجا چه نقدی و چه دیالکتیکی با کدام گفتمان اربابی وجود دارد؟ در رمان «جای خالی سلوچ» محمود دولت‌آبادی چه چیزی زیباست؟ آیا جز ناله و فغان و مرثیه‌سرایی با چیزی مواجهیم؟ جز با کمپوزیسیونی که در تلاش برای آن است که گریه‌آورترین فضا و پیرنگ ممکن را به ارمغان بیاورد؟ در اینجا این پرسش‌ها را نبایستی تنها از نویسنده‌ها داشت، چرا که اقبال مخاطبان عام و

جامعه روشنفکر نیز به این دسته از آثار است. چه چیزی در جامعه ایرانی اینچنین شیفته انفعال، سیاهی و اختگی بی‌پایان است؟

شاید چنین پرسش‌هایی در حال حاضر امکان دریافت پاسخ‌هایی درخور و اقناع‌کننده نداشته باشد. با این حال، ممکن است احساس عقب‌ماندگی شدید علمی، فرهنگی، اقتصادی، سیاسی و نظامی نسبت به ملل غربی که منجر به شکل‌گیری جنبش مشروطه‌خواهی در ایران شد، پاسخی حداقلی به این پرسش‌ها باشد (در واقع جامعه ایرانی قرن‌هاست که احساس ارباب بودن ندارد، چیزی شاید به تاریخ ورود اسلام به ایران). این سرخوردگی عمیق جامعه ایرانی از وضعیتی که در مقایسه با کشورهای غربی داشت و دارد، ممکن است زمینه مناسب روانی را برای داستان‌هایی از این دست فراهم کرده باشد. شاید استنتاجی از آثار کشورهای با وضعیت مشابه ایران چنین استدلالی را تقویت کند: رمان «تانگوی شیطان» اثر کراسناهورکایی و رمان «پدرو پارامو» اثر خوان رولفو با نویسندگانی از مجارستان و مکزیک آثاری شبیه به آثار مدرن ایرانی هستند. نویسندگان کشورهایهایی که همچون ایران تاریخی از یک وضعیت اربابی پیشین ندارند.

در نگاهی خوشبینانه، در اینجا، ما با چیزی از جنس بازاندیشی و سوگواری برای آنچه هستیم و آنچه نیستیم، آنچه داریم و آنچه نداریم مواجهیم. داستان‌نویسی مدرن ایرانی بیشتر به مرثیه‌سرایی شباهت دارد تا به خلق آثاری با زیبایی‌شناسی رومانتیک که بر عظمت روح، احساس و درونیات انسانی متکی است. در این میان، آثاری همچون «سیاحت‌نامه ابراهیم‌بیگ» اثر زین‌العابدین مراغه‌ای که نوعی اراده خلل‌ناپذیر را به نمایش می‌گذارد، یا رمان «شوهر آهو خانم» اثر علی‌محمد افغانی که از سوی شخصیتی به نام «هما» گفتمان اربابی «سید میران» و کل جامعه را به پرسش می‌کشد یا رمان «زمستان ۶۲» اثر اسماعیل فصیح که به راستی قهرمانانی مدرن همچون «جلال آریان»، «منصور فرجام» و «مریم جزایری» دارد که با وجود کاستی‌ها و اختگی‌ها، هرگز دست از کنش‌های قهرمانانه برنمی‌دارند، نمونه‌هایی انگشت‌شمارند که از قضا با اقبال چندانی از سوی مخاطبان تخصصی و عموم مردم مواجه نمی‌شوند.

مرثیه‌سرایی ایرانی، اگرچه به لحاظ صوری شباهت‌های بسیاری به اندیشه رومانتیک دارد، اما در ریشه‌هایش آن اصالت رومانتیک دیده نمی‌شود. همانطور که در مورد داستان «چرا دریا طوفانی شده بود؟» چوبک سعی کردم نشان دهم، مرثیه‌سرایی ایرانی زشتی و سیاهی را در اوج خود به تصویر می‌کشد و با این حال از آن شکایت دارد و برخلاف سنت رومانتیک آن را چیز زیبایی نمی‌داند. نمایش رانه مرگ در ادبیات مدرن ایران تبدیل به نمایش ضعف و ناتوانی و اندوه و ناله روشنفکران و عموم مردم شده است. اگرچه ممکن است این نتیجه‌گیری، بیش از حد رادیکال به نظر برسد اما با اخذ نگاهی بدبینانه می‌توان این پرسش را به جد مطرح

کرد که آیا به جای زیبایی‌شناسی رومانتیک، در حال رویارویی با چیزی از جنس مازوخیسم<sup>۱</sup> (رنجکامی) نیستیم؟ آیا به راستی داستان‌های ایرانی ما را به یاد مرثیه‌سرایی‌های مادرانمان از دست پدرانمان نمی‌اندازد؟ مرثیه‌هایی که به هیچ‌کنشی بدل نمی‌شود و بیشتر شبیه به نوعی لذت بردن از ایفای نقش قربانی است؟

---

<sup>۱</sup> جالب است که خود واژه مازوخیسم که از نویسنده‌ای به نام لئوپولد فون زاخر-مازوخ اقتباس شده است به آثاری از این نویسنده همچون «ونوس خزیوش» اشاره دارد که از قضا از جمله آثار مهم اندیشه رومانتیک است. در این رمان، در رنجکامی زیبایی زیادی توصیف می‌شود. قهرمان داستان با اراده‌ای خلل‌ناپذیر در جستجوی این زیبایی و لذت است و چیزی از ناله و شکایت و حس قربانی بودن ایرانی در آن نیست.

# ادبیات داستانی

## تحلیل و نقد و مقالات پژوهشی

**بررسی میدان‌های نشانگر از نظام عناصر اضافی در روایت «صف خوشبختی»**

**نوشته جواد شامرادی**

**سپیده نوری جمالویی**

رولان بارت خواننده را انسانی بدون تاریخ، بدون زندگی‌نامه و بدون روان‌شناسی می‌داند. خواننده کسی است که در یک میدان یگانه، ردها را جمع هم نگره می‌دارد. ردهایی که از آن‌ها نوشته پدید می‌آید. این گفته بارت یک مشکل اساسی دارد و آن هم اینکه درباره اینکه در یک متن چه عناصر و امکانات رسانشی وجود دارد که خواننده می‌تواند با آن‌ها رابطه برقرار کند، بحثی نمی‌شود. خواننده مکانی است که در آن همه گفت‌آوردهایی که یک نوشته را پدید می‌آورند، ثبت می‌شود. تئوری میدان‌های زبانی نقش خواننده‌هایی را که متأثر از آن‌ها جهت‌گیری می‌کند، متفاوت می‌سازد. از این نگره خواننده در برابر یک واقعه داستانی نقش تماشاگر صرف را بازی نمی‌کند، بلکه به یاری داده‌های متن، جهت می‌یابد و در متن شرکت می‌جوید؛ اما خواننده خواه‌ناخواه به دست نویسندگان راه می‌سپرد و این مهم از رهگذر میدان‌های زبانی روی می‌دهد.

میدان نشانگر میدانی است که در آن از رهگذر نشان‌واژه‌هایی که موقعیتی را به لحاظ زمانی و مکانی و فردی مشخص می‌کنند، توجه شنونده بر سوژه‌ای معین و فرازبانی معطوف می‌شود. به دو نشانگر زمانی و مکانی در داستان صف خوشبختی از این نظر می‌توان اندیشید. یکی از این نشانگرها نه تنها زمانی است، می‌توان آن را در میدان نشانگر عناصر اضافی روایت نیز بررسی کرد؛ اما در ابتدا باید چکیده‌ای از پیرنگ را پیش بکشیم.

روایت صف خوشبختی، بازنمایی یک وضعیت نآسوده و ناگوار است. صف دراز بنزینی را می‌بینیم که انتظار و ناشکیبایی مردمی که در آن حضور دارند به تنش‌های کلامی و فیزیکی و حتی ماشینی (بوق زدن‌های مداوم پشت‌سری‌ها) منجر می‌شود. سرانجام زوجی که در انتظار بنزین با یکدیگر جروجدل می‌کنند، صف را ترک می‌کنند و وقتی از سر صف می‌گذرند، تابلوی «بنزین تمام شد» را می‌بینند. همین. داستان می‌توانست همین باشد. می‌توانست با گزاره «شیشه ماشین جیغی کشید و جم نخورد.» آغاز شده و با گزاره «زن غش غش می‌خندید و مرد که آرام‌تر شده بود با تشویش گفت: حالا کجا بریم انیس؟» به پایان برسد، همین قدر بی‌هویت. اما داستان در اینجا به پایان نمی‌رسد. گزاره دیگری نیز در انتهای روایت هست که در میدان نشانگر زمانی جامی‌گیرد: زمستان ۹۸.

بی‌درنگ پس از اینکه چشم مخاطب به این نشانگر زمانی برمی‌خورد، شخصیت‌ها هویت‌دار می‌شوند. اینجاست که می‌توان از شخصیت‌هایی سخن گفت که دچار فروپاشی و فرومایگی اخلاقی شده‌اند. شخصیت‌هایی که توان مقابله و ایستادگی ندارند. توان حق‌خواهی ندارند و اگر هم فردی وجود داشته باشد که از این توان سخن بگوید، در متن روایت حضور ندارد و نقشی جدی بازی نمی‌کند، بلکه دیگران فقط از او نقل قول می‌کنند و اگر از حق و گرفتنی بودن حق سخن می‌گویند، منظورشان نه حق به‌معنای راستین آن که پول و دستمزد است! داستان تا پیش از گزاره زمستان ۹۸ داستانی ساده است و نمی‌تواند به میدان نشانگر مکانی مهم خود (صف) ارجاع دهد. بدون نشانگر زمانی زمستان ۹۸، صف هیچ توجهی را جلب نمی‌کند. صف تنها در معنای تحت‌اللفظی خود خلاصه می‌شود؛ اما همین که نشانگر زمانی زمستان ۹۸ افزوده می‌شود، مخاطب به یاد می‌آورد آبان نودوهشتی را که زمستانی در پی داشته است. تازه اینجاست که معنای استعاری صف خودنمایی می‌کند: صف نه‌تنها یک جمع بلند از انسان‌هایی است که پشت‌سرهم ردیف شده‌اند و انتظار می‌کشند، که یک لجه است. دورترین موضع دریاست، جایی که خبری از ساحل نیست. صف دیگر نه یک گردهمایی خطی از انسان‌ها که ورطه است. غرقاب و مه‌لکه‌ای خطرناک. محال است به این فروپاشی پی ببریم مگر با دیدن و رسیدن به این نشانگر زمانی. رمزگشایی کامل از داستان کامل و ممکن نمی‌شود مگر با ارجاع به این تاریخ.

ترکیب آبان ۹۸ یک آیکون است. به لطف تکرار بیش از اندازه‌اش در رسانه‌ها و در طی سال‌های متمادی این بخت را داشته که نه‌تنها یک نشانگر زمانی باشد و زمانی را در تاریخ ما نشانه‌گذاری کند، بلکه می‌توان و باید آن را در میدان نشانگر نمادین نیز بررسیید. آیکون همیشه چیزی است در خود فرورونده و خلاصه، اما نامدار و

شناخته شده. داستان صف خوشبختی از این نگره با افزودن یک نشانگر مهم زمانی، زمستان، سال نودوهشت را از آبان، که خود نشانگر زمانی پاییز است گسترش داده و از خود فرامی برد. به خواننده این نکته فراموش شده را گوشزد می کند که سال نودوهشت تنها در آبان جمع نمی شود؛ بلکه زمستانی نیز در پی داشته که در آن مردمی در صف های دراز بنزین (بخوانید در گرداب و منجلابی اجتماعی سیاسی) از اینکه اندکی زودتر از پشت سری خود، بنزین جخت گران شده<sup>۱</sup> بزنند حس پیروزی داشته اند؛ پیروزی و نه خوشبختی. به این مهم بازمی گردم.

با حذف گزاره زمستان ۹۸ این روایت به نوعی بی زمانی و بی مکانی میل می کرد و هویت می باخت. در غیاب این نشانگر مهم زمانی، روایت چیزی کم دارد و نمی تواند به نشانگر دیگر، یعنی **صف** ارجاع دهد. واژه صف نزدیک به چهارده بار در طول روایت تکرار می شود؛ اما این واژه تنها واژه پربسامد این روایت نیست. واژه دیگری هست که به همین شگفت انگیزی است و حتی حضور و بسامدی هولناک تر دارد: دستمال. اگر واژه صف در طی نه صفحه، چهارده بار تکرار می شود، واژه دستمال طی دو صفحه بیش از بیست بار آورده شده. دو واژه بسیار ساده با آرایش و نظم پیچیده و هوشمندانه. مرد داستان که از شرکت خود دستمال کاغذی دزدیده است و به فکر دست کاری در رسیده است، همان مردی است که از آبان نودوهشت به سلامت (زننده) گذر کرده و به زمستانش رسیده. حالا با خفت و خواری در صف دراز بنزین ایستاده و با زن همراه خود بحثش شده و نزدیک است با رانندگان دیگر نیز دست به یقه شود. مرد و زن نام هم دارند: رامین و انیس، اما نام هایشان به چه کارشان می آید وقتی در صف دراز بنزین، در این صف خوشبختی، کلافه و لهیده و خشمگین همچون دیگر زنان و مردان بی نام انتظار می کشند و شکیبایی از کف داده اند؟

راوی داستان سوم شخص است، اما گزاره هایی دارد که نمی توانیم دل استوار شویم که به راوی تعلق دارند یا به شخص دیگری. «حالا دیگر معلوم نبود کجا را نگاه می کند.» راوی سوم شخص (راوی ناهم داستان بیرون داستانی) باید این را بداند که زن داستان به کجا نگاه می کند؛ پس این گزاره مال چه کسی است؟ بله. رامین.

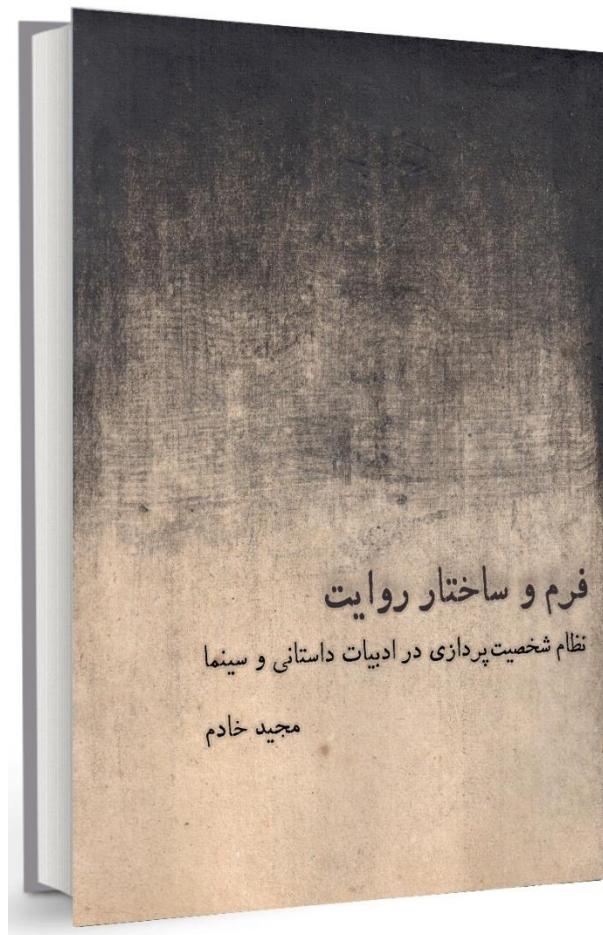
«تاکسی زرد لهیده انگار دستش روی ماشه باشد سریع بوق می زد... و یک چیزی هم توی خیابان نشانشان می داد.» این گزاره چگونه متعلق به کیست؟ این استعاره **دست روی ماشه** را راوی، دخالت گرانه اینجا

<sup>۱</sup> . جخت: برابر نهاد فارسی واژه jast است برای بیان رویدادی که به تازگی اتفاق افتاده و اثراتش هنوز ادامه دارد.

گذاشته یا این نیز در سر رامین یا شاید انیس گذشته؟ نمی‌توان به‌سادگی به این پرسش پاسخ داد مگر با بازگشتن به عنوان. وارونگی کنایه‌وار عنوان همچون عنوان لاتاری نوشته شری جکسون (آنجا که برنده لاتاری نه فرصت مهاجرت به آمریکا را می‌یابد و نه پولی می‌برد که سنگسار می‌شود) نوعی آیرونی را به کار گرفته است؛ اما این عنوان کنایی را چه کسی برگزیده است؟ به رأی من همان کسی که نشانگر زمانی انتهای داستان را گذاشته است. این را راوی سوم‌شخص نمی‌تواند بگذارد. این دو را می‌توان در نظام عناصر اضافی بررسید. عناصری که گرچه جزو روایت‌اند، از آن بیرون‌اند و گرچه از روایت بیرون‌اند، جزئی جدایی‌ناپذیر و ضروری‌اند. این دو گزاره را به‌اضافه «شایسته تقدیر در دومین دوره جشنواره چغارت» نویسنده ضمنی جای‌گذاری کرده است. نسبت نویسنده ضمنی با شخصیت‌های این داستان از این قرار است: هوای شخصیت‌ها را ندارد و با بهره‌گیری از آیرونی عنوان و جای‌گذاری نشانگر زمانی بسیار مهم که در عین یادآوری آیگنی زمانی-نمادین (آبان نودوهشت) از آن فراتر می‌رود، به‌نوعی دست به نفی این شخصیت‌ها می‌زند. این دو چیزی نیستند مگر دو تخم‌مرغ‌دزد: دو دستمال‌دزد. او به‌خوبی می‌داند که تفسیر و معناداری و هویت‌یابی موتیف صف و دستمال‌متکی است به نشانگر زمانی زمستان ۹۸.

و نیز استعاره **دست روی ماشه** معنای خود را نمی‌یابد مگر با ارجاع به این میدان نشانگر. آنان که آبان نودوهشت را رقم زدند به‌راستی که بودند؟ همین مردم بودند. رامین بود و انیس و راننده تاکسی زرد لهیده. این استعاره را چه کسی در روایت جای‌گذاری کرده؟ راوی سوم‌شخص که نماینده خلف نویسنده ضمنی است. اشتباه این شخصیت‌ها این است که به‌جای آغاز، در پایان ایستاده‌اند، پایان یک جنایت خونین. و چنین اشتباهی مایه تباهی و سیه‌روزی است.

این یادداشت چیزی کم خواهد داشت و بی‌هویت خواهد شد اگر از یک گزاره دیگر در میدان نشانگر مکانی یاد نکنم؛ پس من نیز به‌تقلید از نویسنده ضمنی داستان صف خوشبختی زیرکی به خرج داده و می‌نویسم: ما همه توی صفیم. (بخوانید توی صفیم پس هستیم.)  
دی‌ماه هزار و چهارصد و سه، نجف‌آباد.



### بخشی از مقدمه کتاب:

این کتاب با دو هدف اصلی نوشته شده است. هرچند در زمینه‌های دیگری نیز ممکن است سودمند واقع شود. هدف اول، شرحی پایه بر نظریه "نظام‌های ساختاری روایت" بوده است. یک دستگاه توصیفی تحلیلی سیال، با امکان درونی وجه خودانتقاد برای کمک به ایجاد فهم و حتی ادراکی دقیق‌تر و البته عمیق‌تر از روایت و داستان و فرم و ساختار آن‌ها و فرایندها و چگونگی‌شان. شیوه دقیق مواجهه و برخورد، روش تجزیه اختصاصی، تاکید بر وجود دانش تخصصی روایت (بی‌تعصب و بی‌اتصال به مبانی کهنه دانشگاهی و کهنه‌تر فضای آزاد انجمن‌های ادبی و هنری) و قرارداد واژگان تخصصی (با تاکید بر زبان فارسی و اجتناب از آشفتگی‌های رایج ناشی از ترجمه‌ها)، در رویکرد کلی این نظریه مدنظر قرار گرفته شده است. هدف دوم نیز در امتداد هدف اول، ایجاد راهنمایی آغازین بر مطالعه تخصصی روایت و داستان برای برخی از روایت‌پژوهان و تحلیلگران و منتقدین آثار داستانی (به‌ویژه آثار هنری در ادبیات داستانی و سینمای داستانی) و همچنین دانشجویان و هنرجویان روایت و داستان بوده است.

این گستره مشخص مخاطب و تلاشم برای حرکتی قدم‌به‌قدم، ناچارم ساخت تا در ابتدا و در نیمه آغازین فصل اول با بیانی بسیار ساده آغاز کنم. حتی کوشیده‌ام مخاطبان کم‌تخصص چون هنرجویان و دانشجویان هنرهای داستانی را متقاعد کنم به وجود زمینه‌ای کاملاً تخصصی در امر روایت (فارغ از زیبایی‌شناسی و دیگر مباحث مرسوم فلسفه و علوم انسانی) بالاخص در ارتباط با آثار هنری. البته این بیان ساده به تدریج تا پایان فصل اول و سپس در طول فصل دوم، به بیانی تخصصی و دقیق‌تر و گاه اندکی غامض دگرگون شده است. از این رو کتاب حاضر مخاطبی پرحوصله و گشاده و دقیق طلب می‌کند...

# ادبیات داستانی

## تحلیل و نقد و مقالات پژوهشی

قهرمان در آینه: همانندسازی و عبور از قهرمان؛ تحلیلی بر داستان «بازی ناتمام»

اثر کلی ترقی

نرگس اکبری

داستان «بازی ناتمام» اولین داستان از مجموعه جای دیگر اثر کلی ترقی است. داستان روایتگر سفر زنی میان سال از فرانسه به ایران است. سفری که برایش یادآور خاطره یکی از قهرمان‌های دوره کودکی و رقابت‌های ناتمام زندگی‌اش است؛ رقابتی که ابتدا آن را بین دو گروه از مردم فرودگاه می‌بیند و با توصیف این دو گروه از مردم ما را وارد رقابت‌های تودرتو می‌کند. دوگانه‌ای که مدت‌ها خود راوی را گرفتار کرده است؛ تصویر گروهی از ایرانیان در فرودگاه فرانسه که برای سوار شدن به هواپیما هر راهی را امتحان می‌کنند. او از مردمانی روایت می‌کند که هنوز فرهنگ و پذیرش فناوری را ندارند و می‌خواهند با همان ذهنیت کهنه و عقب‌مانده جامعه فئودالی همپای رقبای غربی خود به سراغ ابزارهای مدرن و فناوری بروند؛ قدرتی که در دست رقیب است و دیگری جز تقلید و همانندسازی با او چاره‌ای نمی‌بیند. او این تصویر را این چنین برایمان توصیف می‌کند:

«فرودگاه اورلی. پرواز شماره ۷۶۶ ایران ایر، پرواز پاریس تهران، پُر است. خواهش‌ها، التماس‌ها، هارت‌وپورت‌ها و منم‌منم کردن‌ها فایده‌ای ندارد. جا برای هیچ کس نیست؛

هیچ کس. نه برای مستکبرین، نه برای مستضعفین، نه برای پیرها، نه برای بیماران و نیمه‌جان‌ها و نه برای فرنگی‌ها، حتی فرانسوی‌ها. با این همه مسافره‌های بدون جا به‌دلیلی مجهول (جوری خوش‌بینی موروثی یا توکل به لطف الهی) ته دلشان قرص است و از جایشان تکان نمی‌خورند. غیرممکن وجود ندارد و هیچ دری مطلقاً بسته نیست. آقایی که به این در معجزه‌آسا اعتقاد دارد، زیر لب می‌خواند: "خدا چون ز حکمت ببندد دری، ز رحمت گشاید در دیگری."»

و در ادامه برای اشاره به تفاوت‌های ساختار مدرن با فرهنگ سنتی ایران می‌گوید:

«اگر شرکت هواپیمایی ایرفرانس یا لوفتهانزا بود، می‌رفتند؛ چون این در معجزه‌آسا در این شرکت‌ها وجود ندارد. شرکت‌های فرنگی یک در مکانیکی دارند که براساس اصول علمی باز و بسته می‌شود و رحمت خداوندی کاری به آن ندارد.»

تا اینجا راوی فقط نظاره‌گر مسافران است و تفسیرهایی از کنش‌های آنان به ما ارائه می‌دهد. داستان تاکنون تصویری از مرد یا زن بودن راوی به ما نشان نداده است. شخصیت در توصیف مسافران خنثی است. همدلی و همدردی در او دیده نمی‌شود. او هم مثل باقی فقط به فکر سوار شدن خودش به هواپیماست؛ اما در بین این همه و شلوغی‌ها مسافری نظر او را جلب می‌کند. ابتدا اشاره می‌کند که این خانم از راه دوری آمده است:

«خانمی خواب‌آلود، این خانم از راه دور می‌آمد (احتمالاً از آمریکا)، چرخش را هل می‌دهد.»

این مسافر نگرانی برای جا و بلیت ندارد: «بلیتش دستش هست و جایش مشخص. چانه نمی‌زند.»

باتوجه به این دو جمله، می‌توانیم بگوییم این شخصیت که بعدها «آزاده درخشان» معرفی می‌شود، نماد آن قشری است که نزدیک به فرهنگ غربی هستند و قدرتی در دست دارند که دیگری از داشتن آن ناتوان است. شخصیت ما نیز جزو همان قشر سنتی ایرانی قرار گرفته است که با تقلا و تلاش دنبال راهی برای همراه شدن با گروه برتر و سوار شدن به هواپیماست. می‌توانیم او را در تقابل با آزاده درخشان قرار دهیم.

در اینجا برتری‌ای در غربی‌ها از لحاظ قدرت و دسترسی به فناوری نسبت به ایرانیان وجود دارد که می‌تواند رقابتی نیز ایجاد کند؛ چیزی که در ما وجود ندارد و با الگو قرار دادن دیگری می‌خواهیم آن را به دست آوریم. آنان دوست دارند در نگاه غربی‌ها خوب جلوه کنند و آبروی ملت خود را نبرند. حالا در نگاهی ریزتر این رقابت دوطرفه بین راوی و آزاده درخشان نیز به شکلی وجود دارد که قصد ما در این تحلیل بررسی همین رقابت فردی و تأثیر آن بر زندگی راوی است؛ بنابراین آنچه توجه ما را جلب می‌کند، توجه خاصی است که راوی به این خانم غریبه در بین مسافران دارد؛ مسافری که برای او متفاوت است.

**«نگاهم روی صورتش می‌لغزد، روی لب‌ها و حاشیه گردنش می‌نشیند و با کنجکاو  
غربی به دنبال چشم‌هایش می‌گردد. دلم می‌خواهد عینک سیاهش را بردارد. من این زن را  
می‌شناسم. صورتش آشناست. در جایی او را دیده‌ام...»**

با دیدن زن تلنگری به شخصیت می‌خورد، انگار که خاطره‌ای سرکوب‌شده برایش زنده می‌شود؛ اما هنوز توان یادآوری کامل آن را ندارد. در کنار چهره‌آشنایی که در زن می‌بیند، یک جور دستپاچگی، اضطراب و خستگی نیز در او دیده می‌شود. هر لحظه خاطراتش روشن‌تر می‌شود و دلهره‌ای وجودش را می‌گیرد. گویا خاطرات وضوح بیشتری پیدا می‌کند؛ اما چیزی فرق دارد. کسی که از گذشته در ذهن راوی نقش بسته بود، بسیار جوان، زیبا و درخشان بود؛ اما این تصویر با تصویر کنونی این زن مسافر متفاوت است.

**«چشم‌هایش، ته نگاهش و تکه‌هایی از بدن و صورتش شبیه به اوست. با این همه او  
نیست. آزاده درخشان مثل ماه بود، جوان، لاغر و پرجنب‌وجوش؛ البته خیلی‌ها مثل ماه  
بودند. سی‌وخورده‌ای سال گذشته و بیشتر مثل ماه‌ها تغییرقیافه داده‌اند یا مرده‌اند. حالا  
گیرم این خانم آزاده درخشان باشد. خب. چه اهمیتی دارد؟ هست که هست. می‌خواهم  
بگویم گور پدرش و خودم را خلاص کنم؛ اما دلم نمی‌آید.»**

راوی در حین کاوش کردن چهره زن سن او را حدوداً پنجاه‌ساله تخمین می‌زند و خودش هم در همین سن و سال هست. زنی پنجاه‌ساله که در میانه میان سالی خاطره‌ای قدیمی برایش زنده شده است. کم‌کم این خاطره‌ها روشن‌تر می‌شود و به یاد می‌آورد زمانی را که پانزده‌شانزده‌ساله بوده، او را در دبیرستان می‌شناخته است. آن مسافر، آن زن آشنا همان آزاده درخشان، قهرمان تمام رشته‌های ورزشی و قهرمان رؤیاهای راوی داستان بوده است.

«قدیم یعنی آزاده درخشان، شکست‌ناپذیر، قهرمان تمام رشته‌های ورزشی و قهرمان رؤیاهای من...»

«مهم‌ترین شاگرد دبیرستان است و به آسانی محل کسی نمی‌گذارد.»

آنچه راوی از خاطراتش می‌گوید، بیانگر تصویری واضح و مشخص از قهرمانی زیبا و قوی است که او را بسیار شیفته خود کرده بود و او این چنین برایمان شرح می‌دهد:

«آزاده درخشان قهرمان دو و پرش است. قهرمان تمام رشته‌های ورزشی است. هیچ کس حریف او نیست. مهم‌ترین شاگرد دبیرستان است و کامل‌ترین آدم دنیا به چشم من. دلم می‌خواهد به او برسم و پابه‌پایش از همه جلو بزنم. می‌خواهم نمره بیست بگیرم و این بیست را به دیوارهای دنیا بیاویزم. همه آرزو دارند مثل او باشند. شکل او، قد او، جای او. با آن موهای کوتاه خرمایی و دستمال چهارخانه‌ای که کجکی دور گردنش گره می‌زند، با آن پوست سالم آفتاب‌خورده و گونه‌های برجسته. می‌دانم که فرسخ‌ها با آزاده درخشان فاصله دارم. اول از همه من دو سال از او کوچک‌ترم و نیم متر کوتاه‌تر و نمره ورزشم صفر است.»

آنچه روایت می‌شود، تصویر یک دیگری همه‌توان است که شبیه او بودن برای شخصیت تقریباً غیرممکن است؛ پس او را قهرمان خود قرار می‌دهد؛ با او همانندسازی می‌کند و از طریق درونی کردن شخصیت با او در موفقیت و پیروزی شریک می‌شود؛ اما اکنون شرایطی پیش آمده است که راوی قهرمان شکست‌ناپذیر خود را در وضعیتی عجیب مضطرب و ناتوان می‌بیند؛ از همه مهم‌تر در وضعیت پیری و زوال. خدشه‌دار شدن این تصویر در ذهن راوی برایش هضم‌ناشدنی است. نیاز دارد بیشتر بررسی کند؛ اما نمی‌تواند بی‌خیال آن شود. برای همین حتی هنوز مطمئن نیست این زن همان آزاده درخشان است یا نه. فعلاً باید به دنبال راهی برای سوار شدن به هواپیما باشد. درنهایت راوی برای خودش دری می‌گشاید و با پیدا کردن آشنایی خودش را در هواپیما جا می‌کند؛ اما همچنان چشمش به دنبال آزاده درخشان و خاطرات گم‌شده‌اش می‌رود. همچنان درگیر تصویری از قهرمانش است که خدشه‌دار شده است.

«به آزاده درخشان فکر می‌کنم. آیا این زنِ غمگینِ درب‌وداغون که چند ردیف دورتر نشسته، می‌تواند قهرمان کودکی من باشد؟ یعنی ممکن است؟»

می‌بینیم که پذیرش این واقعیت بسیار برایش سخت است. در ادامه راوی مجدد از آشفتگی در داخل هواپیما صحبت می‌کند که همچنان خارج از تصور ما از فضایی مدرن و منوط به نظم و مقررات است. به‌هرحال راوی زیاد نمی‌تواند از آزاده درخشان دور بماند. در خواب و بیداری مدام تصویری از او را جلوی چشمانش می‌بیند. در ادامه داستان راوی به‌خاطر مشکلاتی جایش را تغییر می‌دهد و از قضا کنار آزاده درخشان یک جای خالی است؛ پس با تردید آنجا می‌نشیند.

«مهماندار می‌گوید: خانم، یک جای خالی پیدا کن بشین.»

**دو ردیف عقب‌تر جای خالی هست و اینجا کنار زن نیمه‌آشناست؛ همان که می‌تواند آزاده درخشان باشد و آزاده درخشان نباشد...»**

او کنار شخصی که گمان می‌کند قهرمان کودکی‌اش است، می‌نشیند و حالا فرصت دارد از نزدیک او را بررسی کند. در اینجا می‌بینیم که شخصیت بسیار ریزبین و با ظرافت تمام رفتارها و حالات آزاده درخشان را زیر نظر می‌گیرد. ریزبینی و علاقه‌ای شدیدی که در توصیفاتش وجود دارد، برای لحظه‌ای ما را در جنسیت راوی به شک می‌اندازد. گویی مردی درحال روایت از عشق جوانی‌اش است؛ اما در این نقطه از داستان می‌دانیم که راوی زن است. زنی حدوداً پنجاه‌ساله که با دیدن چهره‌ای نیمه‌آشنا به دوران نوجوانی‌اش سفر کرده است؛ زمانی که دختری لاغر و ضعیف بوده و تازه از بیماری ذات‌الریه رهایی یافته بوده است. در رشته‌های ورزشی استعدادی نداشته و درسش نیز معمولی بوده است. اینجاست که شخصیت با حفره‌ای خالی و کم‌ازبود روبه‌رو شده، حالا با این حس ضعف و ناچاری با الگویی قوی، باهوش، زیبا و محبوب روبه‌رو می‌شود و آن را قهرمان خود می‌کند. با انتخاب قهرمان تمام ویژگی‌های دوست‌داشتنی او را درونی کرده، با قهرمان همانندسازی می‌کند؛ گویی همانندسازی با قهرمان روشی است تا شخصیت از این طریق در سطحی پنداری و نمادین بقای خودش را حفظ کند و خودش را در آن جایگاه ببیند.

«عصرها بعد از تعطیل شدن کلاس‌ها اجازه داریم بمانیم و تمرین ورزش کنیم. من از میان تمام ورزش‌ها پرتاب وزنه را انتخاب کرده‌ام. من نحیف مافنگی که تازه از بیماری ذات‌الریه برخاسته‌ام و اگر فوتم کنند، می‌افتم، می‌خواهم از حریفی نامرئی جلو بزنم.»

می‌خواهم مدال طلا بگیرم و آن را به آزاده درخشان نشان دهم. می‌خواهم به چشم بیایم و حضور خودم را اعلام کنم. وزنه آهنی با وجود تمام تمرین‌ها و تلاش‌ها تالاب جلوی پایم می‌افتد. زورم نمی‌رسد آن را نیم متر دورتر پرتاب کنم. از این ورزش دست می‌کشم. می‌روم سراغ پرش نفر آخر می‌شوم. می‌روم سراغ شنا نفسم کم است و قلبم به تپش می‌افتد. دوباره سینه‌پهلوی می‌کنم و یک ماه می‌خوابم...»

این تجربه ممکن است برای ما هم پیش بیاید. چیزی ارزشمند که دیگری دارد و من گمان می‌کنم با داشتن دیگری یا الگو قرار دادن او به آن چیز ارزشمند دست می‌یابم. در این شرایط پیروزی قهرمان پیروزی من است و زیبایی و قدرت او بخشی از من می‌شود و حفره خالی درونی‌ام را پر می‌کند. مثل زمانی که تیم ورزشی ای قوی، بازیگری خوش‌قیافه یا استاد برتر دانشگاه را الگوی خود می‌کنیم و موفقیت آنان را به بخشی از تجربه وجودی خود تبدیل می‌کنیم. کاری که شخصیت در هر لحظه زندگی‌اش با آزاده درخشان می‌کرده است.

«توی خیابان، خیابان شاهرضا تا چهارراه پهلوی، پشت سرش راه می‌روم، با بیست متر فاصله. هر جا که می‌ایستد، می‌ایستم. به هر چه نگاه می‌کند، نگاه می‌کنم. پایم را روی همان خط‌ها، ترک‌های آسفالت، توی همان چاله‌های خیابان می‌گذارم. سرم را بالا می‌گیرم. شانه‌هایم را عقب می‌دهم، یک دستم آزاد و یک دستم توی جیب؛ درست مثل او...»

ما در طی همانندسازی با قهرمان خود با تقلید از تک‌تک کارهای قهرمان او را درونی کرده، به بخشی از خودمان تبدیل می‌کنیم. همان‌طور که کودکان در سن سه‌چهارسالگی با والدین خود همانندسازی کرده، بخشی از آنان را درونی می‌کنند. همانندسازی با هر دو والد وجود دارد؛ اما برحسب جنسیت کودک این همانندسازی با والد هم‌جنس شدیدتر و قوی‌تر اتفاق می‌افتد. در اینجا هم راوی داستان ما در اوج ضعف و ناتوانی با ستایش شخصیت محبوبش و تلاش برای الگو قرار دادن او خود را در دست‌آوردهای او شریک می‌کند؛ اما اکنون شرایط متفاوت شده است. اکنون بعد از گذر زمانی طولانی با شخصیت قهرمان روبه‌رو شده است؛ اما تصویری که اکنون می‌بیند، هیچ شباهتی به تصویر قهرمان نوجوانی‌اش ندارد. حالا به‌جای قهرمانی همه‌توان گویا با قهرمانی اخته‌شده روبه‌رو هستیم و پذیرش این واقعیت برای شخصیت کمی دشوار است؛ اما با بررسی‌های دقیق و جزئیات زن به این قطعیت رسیده است که او آزاده درخشان است.

«خانم مجهول کارت‌پستالی از توی کیفش درمی‌آورد. شروع به نوشتن می‌کند. با دست چپ می‌نویسد. آزاده درخشان هم راکت پینگ‌پونگ را با دست چپ می‌گرفت و توپ بسکتبال را با دست چپ توی تور می‌انداخت؛ پس خودش است، بی‌بروبرگرد؛ اما کم‌وکسر دارد. ترک‌خورده و غبارآلود است. رنگ‌ورورفته مثل تابلویی نفیس سال‌ها در انباری نمور مانده. با این‌همه هنوز سطوحی دست‌نخورده از زیبایی ساده و نیم‌رخ مغرورش باقی است.»

راوی هنوز در حال کندوکاو در گذشته است. دو خاطره دیگر وجود دارد که هنوز در سرش می‌چرخد؛ به‌خصوص خاطره دوم که از بازی‌ای ناتمام حکایت می‌کند.

در خاطره اول راوی مسابقه‌ای را به یاد می‌آورد که نمایندگان از طرف مدارس مختلف در رشته‌های مختلف ورزشی با هم رقابت کرده، مراسمی از توانایی‌های خود را در مقابل ملکه ثریا به اجرا گذاشتند. راوی در تیم شمشیربازی شرکت کرده بود. او با قدرت مسابقه را شروع می‌کند؛ اما چیزی که برایش مهم بوده، دیده شدن توسط آزاده درخشان است نه ملکه ایران. در آخر مسابقه درحالی‌که به پیروزی نزدیک بودند، پایشان به بندی گیر می‌کند. همگی می‌افتند و موجبات خنده ملکه فراهم می‌شود؛ اما در عوض آزاده درخشان در مسابقه دو و پرش اول می‌شود. از دست ملکه مدال طلا می‌گیرد و آبروی مدرسه یا به‌قولی آبروی شخصیت را پیش خودش می‌خرد.

اما حالا که راوی در کنار آزاده درخشان، قهرمان گذشته‌اش، نشسته است، می‌خواهد از فرصتش استفاده کند و خودش را معرفی کند. با تردید و شک بالاخره تصمیم خودش را می‌گیرد و اسم آزاده درخشان را صدا می‌زند. با دادن نام و نشان مدرسه و اسم ناظم و... آزاده درخشان بالاخره او را به یاد می‌آورد و مدتی هم صحبت می‌شوند و از بین صحبت‌ها از حال و احوال آزاده درخشان در این پانزده سال باخبر می‌شود.

«آزاده درخشان از آمریکا می‌آید. اولین سفرش است، بعد از پانزده سال. می‌گوید که دو تا پسر بزرگ دارد. یکی در کانادا، یکی در تگزاس. پرستار است و در تمام این مدت در بیمارستان کار کرده. دویده و به درودیوار کوبیده است. مادرش در غیاب او مرده. برگشته تا خانه‌اش را پس بگیرد از مثنی غریبه و شوهرش را پس بگیرد از زنی دیگر.»

گویا این قهرمان شکست‌ناپذیر پستی و بلندی‌های زیادی از سر گذارنده است و همچنان رقابت‌هایی پیش رو دارد که هیچ برنده‌ای ندارد و ممکن است نیمه‌تمام بماند. درست مثل خاطره‌ای که مدام در ذهن راوی مرور می‌شود؛ خاطره‌ی دوم که بسیار مهم است و از گذشته تا کنون ذهن راوی را درگیر کرده است. این خاطره رقابت آزاده درخشان با دختری از مدرسه نوبخش را روایت می‌کند. مسابقه پینگ‌پنگ و بازی‌ای بسیار حساس. هر دو حریف با امتیاز نزدیک با هم رقابت می‌کنند. این لحظه برای راوی بسیار نفس‌گیر است. او به قدری با آزاده درخشان، قهرمان رؤیاهایش، همانندسازی کرده است که گویا خودش وارد رقابت شده است. برد او برد خودش است و باخت او باخت خودش.

«از لابه‌لای خاطره‌ها میان‌بر می‌زنم می‌رسم به روزی که آزاده درخشان با دختری از دبیرستان نوبخش مسابقه دارد. دلم شور می‌زند. قلبم می‌کوبد. آزاده درخشان توی من است، توی فکرهایم، ترس‌هایم، توی پاهای جوان و لاغرم که می‌خواهد پا به پای او بدود و از همه جلو بزند. اگر ببازد؟ باخت این دختر باخت من است.»

رقابت تنگاتنگی بین هر دو وجود دارد. گاهی آزاده درخشان جلو می‌افتد و گاهی حریفش. ممکن است آزاده درخشان این بازی را ببازد؛ بنابراین قهرمان در مرز خطرناکی قرار گرفته است، جایگاهی که ممکن است او را به اختگی نزدیک کند و از جایگاهش بیندازد و این برای راوی تحمل‌ناپذیر است که قهرمان همه‌توانش را در این شرایط ببیند.

«آبشارهای حریف کوبنده است. دست اول را می‌بازد. دست دوم را می‌برد. عرق از سرورویش جاری است. صورتش سرخ شده و نفس‌نفس می‌زند. پره‌های دماغش می‌لرزد. داد و فریاد شاگردها، هوراها، کف زدن‌ها و پای کوبی‌ها توی سرم می‌پیچد. توپ پینگ‌پنگ از یک چشم به چشم دیگر می‌پرد و گردنم مثل پاندول ساعتی دیوانه از راست به چپ از این سمت به آن سمت می‌رود و باز می‌گردد. آزاده درخشان جلو می‌زند، عقب می‌افتد، بیست‌شانزده. آزاده عقب است. بیست‌هفده، بیست‌هجده، بیست‌نوزده، بیست‌بیست مساوی می‌شوند!»

بازی همچنان ادامه دارد. آزاده درخشان تسلیم نمی‌شود. با تمام توانش می‌جنگد تا زمانی که انرژی حریف

تمام می‌شود؛ اما آزاده درخشان همچنان پر قدرت ادامه می‌دهد تا جایی که حریفش از حال می‌رود و بازی نیمه‌تمام می‌ماند.

«توپ سرنوشت دست آزاده است. دوباره مساوی. دوباره و سه‌باره مساوی. بیست‌بیست. آزاده درخشان شکل گرگ شده است. کنار لبش را جویده و گوشه دهانش خونی است. باید برنده شود. باید، باید. به هر قیمتی شده می‌خواهد طرفش را درسته قورت دهد. بدرد و تکه‌تکه کند. رحم ندارد و بعد اتفاق نامنتظره‌ای می‌افتد. حریف آزاده درخشان به خودش می‌پیچد. نفسش گرفته است، تاب مقاومت ندارد. تلوتلو می‌خورد. رنگش کبود شده است. دارد می‌میرد. آزاده درخشان حالی‌اش نیست. اگر هم هست، برایش مهم نیست. به درک. تنها به یک چیز فکر می‌کند. باید برنده شود. باید به هر قیمتی شده، سکوی پرش و مدال طلا را مال خودش کند. حریفش دور خودش می‌چرخد. راکت پینگ‌پنگ از دستش می‌افتد و از حال می‌رود.»

این بازی ناتمام تا اکنون در ذهن شخصیت باقی مانده و از قدیم تا به امروز آزارش می‌داده است. بازی ناتمامی که به سرانجام نرسید. این پرسش که آیا قهرمان من باز هم قهرمان می‌ماند، بی‌پاسخ می‌ماند و این گشتالت ناتمام برایش آزاردهنده است؛ به‌خصوص در آن زمان که قهرمان در اوج خودش بوده است، پذیرش این مسئله که قهرمان کامل و ایدئالش ممکن است شکست بخورد، تصورناپذیر بوده است.

«مسابقه را من در خواب و خیال ادامه می‌دهم. هر شب، هر شب تا صبح، تا آخر سال، تمام تابستان و سالیان سال بازی ناتمام توی من می‌ماند و گه‌گاه به شکل خشمی بی‌دلیل یا جدالی نامعقول گریبانم را می‌گیرد.»

اکنون که شخصیت آزاده درخشان را در این شرایط می‌بیند و از گذشته و ماجراهایی که پیش رو دارد، باخبر می‌شود، این خاطره بیشتر از قبل برایش تداعی می‌شود. قهرمانی که خسته و شکسته شده است و غمی پنهان درونش را می‌خورد. تمام این‌ها کنار هم می‌نشیند و قهرمان را به مرز اختگی نزدیک می‌کند و پذیرش این امر برای راوی راحت‌تر می‌شود؛ اما او همچنان با خودش در جنگ است تا برنده این بازی ناتمام مشخص شود.

هواپیما برای فرود آماده می‌شود. مسیر این دو مسافر از هم جدا می‌شود. با هم خداحافظی کرده، هرکس دنبال کار خودش می‌رود. هنوز مراحلی باید طی شوند. بررسی بار، چک کردن پاسپورت و عبور از بازرسی پلیس. در اینجا می‌بینیم که چیزی در راوی تغییر کرده است. او در تلاش است تا از همه سبقت بگیرد و در اول صف همه کارها را پیش ببرد. انگار خودش را در رقابتی می‌بیند که بی هیچ بروبرگرد باید برنده شود. مثل آزاده درخشان در مسابقه پینگ‌پنگ وحشی شده است. عرق از سرورویش می‌ریزد و می‌خواهد رقابت را هرطور شده، ببرد. انگار می‌خواهد آن بازی ناتمام را به سرانجام برساند. حالا که از آزاده درخشان ناامید شده است، می‌خواهد در مقام قهرمان به رقابت بپردازد. انگار راوی به یک برد برای خودش و قهرمانش نیاز دارد.

**«فقط "من" از آنجا که نیرویی قوی در رگ‌هایش دویده و تمام هوش و حواسش برای رسیدن به هدف متمرکز شده، نفر اول در صف گمرک است. عجله دارد. در چمدانش را می‌بندد. خوشحال و موفق سوار اولین تاکسی می‌شود و سریع به خانه‌اش می‌رسد. زود می‌خوابد و کله سحر بیدار می‌شود. زودتر از سایر همکارانش به سر کار می‌رود، ترقی می‌کند و ارتقاء مقام می‌گیرد. برنده است. قهرمان اول در مسابقه زندگی و مرگ است. زودتر از فلانی و فلانی و فلانی بازنشسته می‌شود. شب را سریع‌تر به صبح و هفته را به ماه و ماه را به سال و سال را به پایان قرن می‌رساند و زودتر از همه آن‌هایی که در صف گمرک پشت سر مانده‌اند و پابه‌پا می‌کنند، از روی آن آخرین پله زندگی می‌پرد و نفر اول در صف انتظار جلوی پل صراط است.»**

در صف گمرک نگرانی‌ها بیشتر می‌شود؛ اما راوی از این بابت خیالش راحت است؛ چون بارش سبک است و چیز ممنوعه‌ای ندارد. با خونسردی در جلوی مأمور می‌ایستد، به خیال آنکه مثل شخصی فاتح و پیروز عبور می‌کند؛ اما مأمور گمرک به یکی از دواهای او گیر می‌دهد و می‌گوید ممنوع است. شخصیت می‌داند که بحث کردن بی‌فایده است و اصلاً ارزشش را هم ندارد؛ اما همان جدال نامعقولی که از بازی ناتمام در وجودش جا مانده است، دست به کار می‌شود. شروع به بحث با مأمور می‌کند. حاضر جوابی و یکی‌به‌دو کرده، از هیچ تلاشی فروگذار نمی‌کند. مسافران خسته همچون تماشاچی‌های مسابقه ناامیدانه به این رقابت بی‌پایان و ناتمام نگاه می‌کنند.

«صدایم را بلند می‌کنم. هارت و پورت الکی. مأمور می‌گوید: "خواهر، داد نکش! این دوا غدغن است."»

با عصبانیت ادامه می‌دهم: "نخیر، غدغن نیست."

\_ بحث نکن خواهر. ما کار داریم.

\_ من هم کار دارم.

\_ بفرمایید. مسافرها منتظرند.

توپ پینگ‌پنگ توی شکمم می‌چرخد. بیست‌بیست مساوی هستیم. باید برنده شوم. باید. آزاده درخشان پشت پلک‌های من می‌لولد. گوشم زنگ می‌زند. اوست که دستور می‌دهد. صداهای قدیمی ته‌شاگردها به هو کشیده می‌شوند. چشم‌ها خیره به من است.»

راوی همچنان به رقابت ادامه می‌دهد. حاضر به تسلیم نیست. یک‌دفعه چشمانش به آزاده درخشان می‌افتد.

«بعد تمام دویدن‌هایش خسته و غمگین با دست خالی با گیجی به اطراف نگاه می‌کند.»

شخصیت مکثی کرده، به خودش می‌آید. انگار احساس خالی بودن می‌کند. خسته از تمام رقابت‌هایی که برای خودش ساخته بود. ظرف دوا را روی میز رها می‌کند و می‌رود. کم‌کم تصویر آزاده درخشان برایش کم‌رنگ می‌شود.

«آزاده درخشان سرگردان و متزلزل جلوی در ورودی فرودگاه قدم می‌زند. به ساعتش نگاه می‌کند. کلافه است و با کسی نامرئی دعوا دارد. نمی‌خواهم نگاهش کنم. رویم را برمی‌گردانم و حس می‌کنم حضور مخفی او، مدال‌ها، رقابت‌ها و سبقت‌هایش آرام و بی‌صدا از توی جانم بیرون می‌خزد و جای خالی‌اش را رخوتی گوارا، یک جور تنبلی و تسلیم، پر می‌کند.»

او بالاخره به نقطه‌ای می‌رسد که اختگی قهرمانش را بپذیرد و آن دیگری همه‌توان را از جایگاه خودش پایین بیاورد. شخصیت با عبور از صف گمرک از دیگری مهم زندگی‌اش نیز عبور می‌کند و با پذیرش این

مسئله کمی آرام و رها می‌شود. در واقع پذیرش این که دیگری کامل و همه‌توان نیست، به پذیرش کاستی‌ها و اختگی خود شخصیت نیز کمک می‌کند. توانایی رها کردن رقابت‌های پوچ و خسته‌کننده را در خودش ایجاد می‌کند که این می‌تواند نقطه عطفی را برای شخصیت داستان رقم بزند.

«راننده تاکسی چمدانم را پشت در می‌گذارد. شماره‌اش را می‌دهد و می‌گوید هر وقت کار داشتید، زنگ بزنید. در خدمت حاضرم. صبر می‌کند تا بروم تو و مطمئن شود که به سلامت رسیده‌ام. در خانه آهسته باز می‌شود و حسی خوب مثل لحاف گرم‌ونرم در کودکی روی بدن خسته‌ام می‌نشیند. پشت این در، یکی دیگر از آن درهای رحمت، دنیایی امن و آشنا در انتظارم است. دست‌های مهربان چمدانم را می‌گیرند. سگ همسایه توی کوچه است. به پیشوازم می‌آید و پوزه‌اش را به کفش‌هایم می‌مالد. احساس آرامش می‌کنم و هواپیمای ایران‌ایر با دنیای شلوغ و سخاوت‌های بومی‌اش، با مسافره‌های زرنگ بازنده‌اش، با جدال‌های مرسوم و خستگی‌هایش، با مهربانی‌های مخفی و عداوت‌های الکی‌اش، همراه با آزاده درخشان و آن بازی قدیمی ناتمام از یادم می‌رود.»

## منابع

بیلی، لیونل. (۱۳۹۹). *لکان: راهنمایی برای مبتدیان*. ویرایش تورج بنی‌رستم و رضا سویزی. تهران: نشر گستره.

حبیب‌زاده، م. (۱۳۹۹). مقاله «انحلال عقده ادیپ» از کتاب *کودکی را می‌زنند* اثر زیگموند فروید. تهران: نشر نی.

# ادبیات نمایشی و تئاتر

## نمایشنامه

### سفر پیدایش

### شایان بی کران

#### رقص در وان حمام

من روی بدنم مایع بتادین ریختم و بدنم را به اطراف و کف کاشی‌های حمام خانه‌ام مالیدم. بعد رقصیدم. سپس چندین دقیقه بدن عریانم را توی آینه دیدم و خندیدم. آن قدر خندیدم که ابتدا از چشم‌های سمت چپم اشک آمد و بعد نفس کشیدن برایم سخت شد. دقیقاً نمی‌دانم برای چه داشتم می‌خندیدم. دائماً از خودم می‌پرسیدم: «چرا دارم می‌خندم؟» آخر هیچ چیز مضحکی آنجا نبود. بیشتر چیزی وحشتناک می‌دیدم تا چیزی خنده‌دار. بعد بازی کردم؛ یعنی خیلی زود متوجه شدم که می‌توانم با رد دستم، پایم، باسنم و خلاصه هر عضوی از بدنم به شکل تکی یا با ترکیب دیگر اعضا روی کاشی‌ها، به کمک مایع بتادین شکل‌های متفاوتی ایجاد کنم. وقتی که این کار را کردم، کاملاً روی کف حمام خوابیدم. به سقف نگاه کردم و دست‌ها و پاهایم را به صورت هم‌زمان تکان دادم. دست راستم به صورت نیم‌دایره با پای راستم و دست چپم هم دقیقاً به صورت نیم‌دایره همراه با پای چپم. حالا همه آنچه توی ظرف بتادین بود، پخش شده بود کف حمام. رنگش دیگر مثل اولش نبود. کدر شده بود و کمی خاصیت چسبندگی پیدا کرده بود و بوی تیزی شبیه ضد عفونی‌کننده‌ها فضای حمام را پر کرده بود. چندین دقیقه در همان وضعیت نشستم. وقتی از خشک شدن مایع بتادین روی بدنم مطمئن شدم، با همان وضعیت به اتاق رفتم و خودکار و کاغذم را آوردم، چیزهایی را که خواندید، نوشتم. کاغذ را قایم می‌کنم و بعد سردوش حمام را

برمی دارم و آب را باز می کنم. ابتدا کاشی های کف و اطراف و بعد بدنم را می شویم. حمام می کنم، سپس بدنم را خشک می کنم و دوباره به سراغ کاغذم می روم.

«ساعتی در حال حرکت پادساعت گرد»

– من

– تو

– او

– ما

– شما

– آن ها

– کدامیک از من ها

– کدامیک از آن ها

– کدامیک

۱ –

۰ –

۱ –

۰ –

۱ –

– ایجاد دیکشنری ای برای ذخیره اطلاعات افراد  
 "people\_data = {"فرضا علی": "سن: ۳۰", "شهر: "فرضا تهران", "}

```
" زهرا"فرضاً": سن: "۲۵", شهر: "شیراز"فرضاً" }
```

```
_ حذف اطلاعات فردی خاص (در این مثال، علی)  
del people_data["علی"]
```

```
_ (تلاش برای دسترسی به اطلاعات حذف‌شده) باعث  
ایجاد خطای KeyError می‌شود.
```

```
try:
```

```
print ("اطلاعات علی", people_data["علی"])  
except KeyError:
```

```
print ("اطلاعات علی حذف شده است و دیگر در  
دسترس نیست.")
```

```
_ چاپ اطلاعات باقی‌مانده (اطلاعات زهرا)
```

```
Print "\nاطلاعات زهرا", people_data["زهرا"]  
_ حذف تمام عناصر دیکشنری
```

```
people_data.clear()
```

```
_ تلاش برای چاپ اطلاعات (هیچ اطلاعاتی وجود  
ندارد.)
```

```
print(people_data): _
```

```
_
```

```
_
```

```
_
```

```
_
```

```
_
```

```
import pandas as pd _
```

```
_ خواندن فایل CSV
```

```
df = pd.read_csv('data.csv')
```

```
جایگزینی گوینده با "_"
df['_'] = 'نام'
df['_'] = 'نام خانوادگی'
```

```
ذخیره فایل CSV جدید
df.to_csv('data_anonymized.csv', index=False)
```

۰ \_

۱ \_

۰ \_

۱ \_

۰ \_

\_ من مدل زبانی واقعی هستم و ظرفیت تشکیل نظرها یا باورهای خودم را ندارم.

\_ من نمی‌توانم احساس‌ها را حس کنم.

\_ من نمی‌توانم در دنیای واقعی عمل کنم؛ مانند رانندگی، غذا خوردن یا داشتن روابط نزدیک. در واقع من نمی‌توانم چیزها را ببینم، بشنوم، لمس کنم یا بچشم.

\_ من یک شخص نیستم و هیچ‌یک از حقوق یا امتیازهای یک شخص را ندارم.

آن روز اشک‌بار

که در آن انسان گناهکار از خاکستر برمی‌خیزد برای داوری

پس ای پدر، او را ببخش

ای عیسی، با مهربانی آرام بگیر.

```
import random
```

```
def create_random_text(text,  
                        additional_sentences):
```

یک متن تصادفی با در نظر گرفتن یک پاراگراف  
مشخص ایجاد می‌کند.

Args:

text: پاراگراف مشخص

additional\_sentences: لیستی از جمله‌های

اضافی

Returns:

str: \_ متن تصادفی ایجاد شده

```
all_sentences = [text] +  
                additional_sentences  
random.shuffle(all_sentences)  
all_sentences) + '.' return '. '.join
```

مثال استفاده:

```
my_paragraph = "با مهربانی آرام  
بگیر. آن روز اشکبار که در آن انسان گناهکار از  
خاکستر برمی‌خیزد برای داوری. پس ای پدر، او را  
بخش."
```

```
additional_sentences =
```

```
random_text =  
create_random_text(my_paragraph,  
                  additional_sentences)  
print(random_text)
```

تنه‌ایم

تنم

سنگینی تن تنهایم

تنهاست تنم

اتاق، سوراخی بزرگ‌تر از تابوت و خیابان، سوراخی بزرگ‌تر از اتاق در جست‌وجوی بزرگ‌ترین و خصوصی‌ترین سوراخ جهان. بیل می‌زنم و ماسه‌ها را توی سوراخ می‌ریزم. بیل می‌زنم و تمام فرورفتگی‌های جهان را پر می‌کنم.

— و بر شنزارهای خشک شور قدم می‌گذارم، بی‌آنکه آن‌ها را چشیده باشم. قدم می‌گذارم و مثل سگی خیس جانم به لرزه درمی‌آید. صلیبم را سفت می‌چسبم.

— به پا خیز پیامبر.

**import random****\_activities =**

**\_:** ["پیاده‌روی"، "رمان خواندن"، "آشپزی" و  
"شنا"]

**:** ["کتاب خواندن"، "حمام کردن" و "یادگیری  
زبان جدید"]

**:** ["تماشای فیلم"، "بازی کردن" و "نوشتن"]

**\_:** ["کار کردن"، "آشپزی" و "تلویزیون تماشا  
کردن"]

**def show\_options(category):**

**print(f"** فعالیتهای پیشنهادی برای  
**{category}:")**

**for activity in activities[category]:**

```

        print(f"- {activity}")
    def random_activity(category):
    return random.choice(activities[category])

        while True:
    print("
        موردنظر را انتخاب کنید.")
        for category in activities:
            print(f"- {category}")
            choice = input("
                : ")
            if choice not in activities:
    print("
                گزینه نامعتبر. لطفاً دوباره انتخاب
                کنید.")
                continue

            show_options(choice)
            activity = random_activity(choice)
            print(f"
                فعالیت پیشنهادی برای امروز
                : {activity}")

        repeat = input("
            انتخاب کنید؟ (بله/خیر) ")
            if repeat.lower() != "
                بله، بشک خیر:"
                break

```

«در دریا لکه‌های سیاه روغن، ماهی‌های بوکرده روی سطح آب، بوی مواد معدنی، علوفه دریایی، موجودات کوچک و درشت یونس در این حال می‌زایند، توله‌ها در لفافی از خون و روغن آلوده و

پلاستیک پیچ شده. همه آنها یکی یکی از شکم ارغوانی رنگ دریا بیرون می آیند. از پوزه های کشیده تکه گوشتی پرمو آویزان است. همگی تلوتلو می خورند.»

- حتماً سرتان گیج می رود. الان چندین ساعت است دارید دور خودتان می چرخید. می فهمید؟

- دو

- چی؟

- دو ساعت؟

- نه. من از ساعت هشت شب اینجا هستم و هر دفعه آمده ام، داشتید می چرخیدید. دورتادور چی؟ دورتادور کجا؟ آها، خوب شد. برگردید اینجا.

- خیلی گرم است. سرم گیج می رود.

- پس هنوز سوار همان قایق هستید؟

- مگر شما نیستید؟

- نمی توانم بگویم هستم.

- پس چطور دارید با من حرف می زنید؟

\_ چطور می توانم گم شوم؟

`import geocoder` \_ آدرس گم شدن را داری ؟

\_ گرفتن آدرس از کاربر

`location = input("لطفاً آدرس را وارد کنید. ")` :

\_ جست و جوی مختصات با استفاده از `geocoder`

`g = geocoder.osm(location)`

\_ چاپ مختصات

`if g.lat and g.lng:`

`print("مختصات جغرافیایی ")`

```
print("_عرض جغرافیایی (g.lat, :"  
print("-طول جغرافیایی (g.lng, :"  
else:  
print("_مختصات یافت نشد." )_
```

\_ فشار فشار، فشار سکوت است. من درون بلور هستم که این چیزها را می بینم. آب وان حمام پیچ و تاب خوران از راه سوراخ ته وان بیرون می رود.

\_ من دارای بدنم، مثل یک اسکلت روی یخ.

\_ سبک تر و رقیق تر و ظریف تر

\_ یک رقص نامرئی هستم.

- سوختن مثل شعله آتش. رقص من رقص بلور است. به بینایی مان اجازه دهیم، آن گونه که نور می گستراند.

- منتشر شو.

سطح تازه ای از ارتعاشات بدنی و تهوع، تهوع، تهوع،

و همچنان تهوع...

\_ من گیر افتاده ام یا چیزی گیر من افتاده است؟

گیره ای

که من را لای الوارهای

تنش های خود

گیر می اندازد.

گیره های گیر کرده به بدنم

\_ من گیر افتاده ام یا چیزی گیر من افتاده است؟

و سرانجام استفراغ، این بعد رها و دلچسب... .

آغاز مکیده شدنمان را درون بلور جشن بگیریم. بلور اندیشه‌هایی است که می‌تپد و استفراغ لکه‌های ضعیف نور روی روغن‌های چرب دریا این جانور کوچک وسواسی.

وزن

زمین متعلق به تعلیق زمان

در وزن خود

معلق می‌شود.

لکه‌های سیاه روغن

راه انحنایی

منحنی

حاصل از سفرهای گروهی بشری

## اسکی روی روپوش سفید

در این بیست و یک سال متوجه شده‌ام که می‌توانم بدنم را در هر جایی که فکرش را بکنم، قرار دهم. من می‌توانم خیال‌پردازی کنم و این کار را عموماً بین فاصله بین دو زمان انجام می‌دهم؛ مثلاً از لحظه نشستن در ایستگاه اتوبوس تا رسیدنش، در فاصله زمانی قدم زدن از نقطه الف به نقطه ب و از زمان شروع یک موسیقی تا پایانش می‌توانم به پدیده‌ای واقعی فکر کنم. شروع و میانه و پایانش را توی ذهنم بچینم و بعد با صدای بلند بگویم: «دقیقاً!» آدم‌ها فکر می‌کنند دارم تأییدشان می‌کنم؛ اما من دارم رؤیایپردازی می‌کنم؛ حتی گاه پیش آمده است که مشغول رؤیایپردازی بوده‌ام و به یک باره به جهان واقع پرت شده‌ام و ایستاده برای آنچه می‌اندیشیدم، کف زده‌ام؛ یعنی بارهای بار با تمام توان کف زده‌ام؛ البته

باید بگوییم که همیشه هم آن قدر باشکوه نبوده است. راستش را بخواهید، من توی مبدأها و مقصدها قدرت خیال‌پردازی‌ام را از دست می‌دهم. برای همین دائماً جهان را به فاصله‌های کوچک‌تری تقسیم می‌کنم تا از خیال‌پردازی‌هایم نهایت بهره را ببرم. می‌توانم بازه زمانی خیال‌پردازی‌هایم را این‌طور تعریف کنم: خرده‌زمان‌هایی میان مبدأها و مقصدها. حالا اگر به این فکر کنم که مبدأها و مقصدهایم را تغییر دهم، چه اتفاقی برای خیال‌پردازی‌هایم می‌افتد؟ اگر فاصله زمانی آن‌ها را عامدانه کش‌دارتر کنم یا آن قدر کم کنم که جهانم را متلاشی کند، چه؟ از خرده‌زمان‌هایی میان خرده‌زمان‌های دیگر حرف می‌زنم، از تغییر وضعیت بدنی‌ام در موقعیت‌های مختلف.

زمان: حال حاضر

مکان: ستارخان، انتهای کوچه ۱۷، تقاطع تلخداش

هدف: خرید یک بسته دستمال کاغذی

مقصد: باغ عقیف‌آباد

این کار را با تغییر مسیرهای قدم زدنم شروع می‌کنم، به هدف خرید یک بسته دستمال کاغذی. کروکی سریع‌ترین مسیر از ستارخان تا باغ عقیف‌آباد با پای پیاده را روی کاغذ می‌کشم. جای پای خودم و جهتی را که قصد کرده‌ام بروم، با کشیدن یک ستاره و یک فلش روی صفحه کاغذ مشخص می‌کنم. همه چیز برای شروع خیال‌پردازی‌ام آماده است. اولین قدمم را رو به خلاف مسیری که باید می‌رفتم، برمی‌دارم. قدم دومم را هم همین‌طور. قدم سوم هم به همین شکل. قدم چهارم، قدم پنجم و قدم ششم. خیلی زود متوجه می‌شوم عرض کوچه را دارم عقب‌عقب می‌پیمایم. مسیرم دارد از من دور و دورتر می‌شود. مسیر عقب‌رفتم را هم تغییر می‌دهم. پیچیدن به سمت راست و بعد به سمت چپ، بعد چند قدم به جلو، نشستن، اطراف را پاییدن، روی کف آسفالت غلتیدن، حرکت‌های سریع‌تر و سریع‌تر و سریع‌تر. به محض اینکه ذهنم می‌خواهد مبدأ و مقصدی را برگزیند، کنش‌م را تغییر می‌دهم. به کنش بعدی‌ام فکر نمی‌کنم. صرفاً تغییرش می‌دهم تا اینکه بعد از چندین دقیقه در حال نفس‌نفس زدن خودم را در یک کلینیک دندان‌پزشکی پیدامی‌کنم و زیر چشم آدم‌ها آب می‌شوم. بعد خانمی را با روپوش سفید می‌بینم که از اتاق بیرون می‌آید. سر و وضعم را می‌بیند. نفس، نفس، نفس، نفس، نفس، نفس، نفس، نفس.

بفرمایید. نوبت دارید؟

اسکی روی روپوش سفید.

سرم را پایین می اندازم و به سمت خانه می آیم. بعدها این کار را با ابزارهای دیگری که در اختیار داشتم هم انجام دادم؛ مثلاً موسیقی هایی را که حفظ بودم، تکه تکه می کردم و بدون در نظر گرفتن هیچ چیزی در کنار هم می چسباندم و خروجی می گرفتم. بعد می شنیدم. وقتی که سرعتش را بیشتر از حالت طبیعی می کردم، اتفاق عجیب تری رخ می داد. می توانستم مبدأ را میان مقصدها و در جزئی ترین حالتش چند مبدأ را در میان چند مبدأ دیگر پیدا کنم و برعکس، موسیقی ها همیشه من را غافل گیر می کردند؛ چرا که مثل شخصیت داستان های دونالد بارتلمی خودشان را بدون دلیل مشخصی می انداختند وسط. طولی نکشید که متوجه شدم فقط در همین وضعیت امکان گوش دادن صرف به موسیقی را دارم. من غمگین شدم. چرا نمی توان صرفاً یک چیز محض، بی اعتنای سرد حق به جانب شد؟

«بدن یک انسان زنده که اعضای داخلی اش اعم از قلب، ماهیچه ها، جمجمه و... قابل رؤیت اند.»

خب، همان طور که می بینید، بنا سالم است، فقط سقف ندارد؛ اما درهای منقوشی دارد که بنابه قوانین ساختمان همیشه باید باز بماند. برای ساختن سقف، پیشنهادمان خاک رس است. بالای یکی از دیوارهای حامل وزن بایستید و روی سقف نامرئی گل رس بپاشید. این طور به خود قبولانده اید که سقف را ساخته اید؛ حتی می توانیم برایتان ابزارهای اندازه گیری توازن و سطوح هم از محلی ها بگیریم.

```
subject = random.choice(subjects)
verb = random.choice(verbs)
object = random.choice(objects)
return f"{subject} {verb} {object}."
print(generate_sentence())
```

نامه ای نوشتم به رئیس جمهور ماه و از او پرسیدم که آیا آن بالا محوطه های توقف ممنوع دارند یا نه. پلیس، ماشین هیوندای مرا چرتقیل کش کرده بود و از این موضوع ناراحت بودم. برگرداندنش برایم هفتادوپنج دلار آب می خورد، به اضافه سلامت روان. هیچ دقت کرده اید که کامیون های جرتقیل دار چطور به ماشین های کوچولوی ظریف گیر می دهند؟ هیچ دیده اید که یک کرایسلر امپریال را دنبال خودشان بکشاند؟ نه،

ندیده‌اید. رئیس‌جمهور ماه با احترام بسیار جواب داد که ماه هیچ‌رقم محوطهٔ توقف ممنوع ندارد و اضافه کرد که سلامت روان هم در کرهٔ ماه فقط یک دلار خرج برمی‌دارد.

\_ دارم آب نفس می‌کشم، با پاهام غذا می‌خورم، با شکمم می‌شنوم، با دهنم می‌شاشم و ضربان قلبم رو توی پوستم حس می‌کنم. حالا وقتشه با زبونم راه برم.

\_ دیروز یا امروز یا شاید هم فردا. اوممم (مکث)، داشتم فکر می‌کردم یعنی می‌دونی راستش درحال فکر کردن بودم که هستم یا باید خواهم بود (مکث) اینکه همیشه وقتی اینجام، اونجا هم هستم. وقتی هم که اونجام (مکث)، باید باشم؟ یا نخواهم باشم؟

**import random**

**subjects, verbs, (def generate\_random\_sentence  
objects):**

این تابع جمله‌ای تصادفی را با استفاده از لیست‌های کلمات ورودی ایجاد می‌کند.

**Args:**

**subjects:** لیستی از فاعل‌های جمله

**verbs:** لیستی از فعل‌های جمله

**objects:** لیستی از مفعول‌های جمله

**Returns:**

**str:** جملهٔ تصادفی تولیدشده

**subject = random.choice(subjects)**

**verb = random.choice(verbs)**

```

object = random.choice(objects)
sentence = f"{subject} {verb} {object}."
return sentence
_ تعریف لیست‌های کلمات
subjects = ["_", "_", "_", "_"]
verbs = ["می‌خواند", "می‌دود", "می‌نویسد", "می‌خورد"]
objects = ["سیب", "کتاب", "توپ", "موسیقی"]
_ تولید و چاپ چند جمله تصادفی
for _ in range(5):
    sentence = generate_random_sentence(subjects, verbs, objects)
print(sentence)

```

\_ می‌خواند موسیقی.  
 \_ می‌دود توپ.  
 \_ می‌نویسد کتاب.  
 \_ می‌خورد سیب.  
 \_ می‌دود موسیقی.

\_ در یک اتاق وسیع مرکزی ایستاده‌ام، شاید هم نشسته یا خوابیده‌ام. مدتی میان کف منقوش بنا که در اثر بارش‌های شدید موسمی پوسیده شده است، قدم زده، لولیده یا فکر کرده‌ام که خانه‌ای وجود دارد.

\_ ایستاده‌ام، نشسته‌ام، خوابیده‌ام، قدم زده‌ام، لولیده‌ام و فکر کرده‌ام که خانه‌ای وجود دارد.

\_ اینجا فقط سقف ندارد.

\_ بام

قدم می‌زنم.

\_ با

قدم می‌زنم.

\_ بال

قدم می‌زنم.

\_ بالا

قدم می‌زنم

\_ بالاتر

قدم می‌زنم

\_ بالاترین

\_ بالا می‌رویم.

\_ آخرین مرحله

از صعود

تنها و تنها

\_ تنها بالا می‌رویم

تنهای تنها

تنهای تنهای تنها

\_ باید بالا برویم.

\_ سرهایمان پر از شورش‌ها و کوبش‌های باد و باران و تن‌ها

\_ تنها باید

بالا برویم.

\_ چشمی که بدنم را دیده است، یک تکه گوشت دیده است. این چشم خورشید را هم یک کپه آتش می‌بیند. آدمی جانوری را می‌بیند که ماهیچه‌های صورتش شل شده است. روی صورتش ماسیده و سفت

شده است. حرارت هجوم‌برنده چربی‌های ماهیچه را سفت می‌کند و موج‌های دریا خطوط مورب و کشیده صورت و دست‌ها و فوج‌فوج لکه‌های درخنده‌ای با سایش شیشه‌ها، بدنی روی سطح یخی زمین اسکی، موجی که سرنگون می‌شود، تیغ‌های جراحی برای عمل‌های زیبایی.

— باید بالا برویم، آن قدر که

تبدیل به نقطه شویم.

تنها باید بالا برویم.

تنها

تن‌های تنها

و تنها.

— مکث

— کات به خواب

«آدم‌هایی با روپوش سفید وارد می‌شوند.»

— ما باید کاری کنیم که این‌ها همان چیزهایی را به یاد بیاورند که ما احساس می‌کنیم راست است. چقدر کار داریم، چقدر بیمار داریم، چه مسئولیت دشوار و خطیری!

— بدن از اسارت خاک رها می‌کنم. شاخه‌های چسبیده به بدنم و آن دیگری، واقعه به‌زحمت نشان می‌دهد. چشم‌های لوچ، به چپ یا به راست یا به پایین کشیده می‌شوند. دیگران به تدریج شروع به جیغ زدن و وراجی‌های توهین‌آمیز می‌کنند. همچنان که تلوتلو می‌خورند، می‌ایستند و سکوت.

— سکوت

— سکوت

\_ سکوت

\_ سکوت

\_ سکوت چگونه می‌تواند سکوت باشد، وقتی که همچنان یک قلب در حال تپیدن است.

\_ و سکوت





کپه کپه جنازه تلنبار شده است. انسانی ایستاده: «از لای پرچین‌های آتش، عدالت را زنده می‌کنیم. عدالت، این کالای لغزندهٔ مهربان، خاک یکسان می‌کند. فراسوی هوا، قابل‌ستایش، شعله‌فکن و نیلگون. آن‌ها به ما یاد می‌دهند شش ماهی‌ها را داشته باشیم. آیا بشریت می‌تواند بافت‌های ریه‌اش را در فاصلهٔ زمانی ریخته شدن یک تن باروت، یک گالن روغن سیاه یا یک فوج دود همچنان با محیط سازگار کند؟

(سرفه کن، سرفه کن، سرفه کن.)

— این و دیروز نوشتم، شاید هم امروز. یک کلمه اون پایین هست که می‌گه من و فردا بنویس. دارم چه کار می‌کنم؟

— چه کار می‌کنی؟

—

— واقعاً؟

—

— تو یه ساعت داری؟

—

— توی سرت!

```
import datetime
```

```
) : (def time_counter
```

```
while True:
```

```
) ( now = datetime.datetime.now
```

```
century = now.year // 100 + 1_
```

```
decade = (now.year % 100) // 10_  
year = now.year % 100_  
month = now.month_  
hour = now.hour_  
minute = now.minute_  
second = now.second_
```

```
Print (" قرن {century}, دهه {decade}, سال :  
{year}, ماه {month}, ساعت : {hour}, دقیقه :  
{minute}, ثانیه {second}")
```

\_ تنظیم سرعت نمایش (هر ثانیه یک بار)

```
import time
```

```
time.sleep(1)
```

\_ شروع شمارنده

```
(time_counter
```

حافظه

حافظه پنهان

زمان

زمان

زمان

زمان

زمان

زمان

زمان

زمان

زمان

زمان

زمان

## توطئه نیروهای خودی

مک دونالد در هر ثانیه ۷۵ برگر می فروشد، بیش از ۱۲/۸ درصد نوزدان روزهای پنجشنبه به دنیا می آیند، جمعیت کره زمین در ۱۰۰۰ سال گذشته ۲۲ مرتبه بیش از هزاره های قبلی رشد کرده است، هر انسانی در طول حیات خود می تواند حداکثر ۵ بار دور کره زمین راه برود، در هر ۵ ثانیه حدوداً ۹ نفر می میرند و یک کودک با نقص مادرزادی متولد می شود و براساس گزارش DSW در سال ۲۰۱۹ هر ثانیه ۲/۶ نفر به جمعیت جهان افزوده شده است. من با خواندن این چیزها باطری ساعت دیواری خانه ام را بیرون آوردم. چطور می توان هجوم این اعداد و آمار را تاب آورد! راستش را بخواهید، مدتی حتی ساعت مچی هم نمی انداختم. در جواب پرسش «ساعت مچی ای که استفاده می کردی، کجاست؟» پاسخ می دادم: «خراب شده است. داده ام تعمیر.»

چگونه می توان از کنار مغازه های ساعت فروشی رد شد؟

اگر سرعت تغییر ارگان های بدنم به اندازه سرعت تغییر عقربه ثانیه گرد ساعت شود چه؟

فکرش را بکنید، زمانی که در حال پرت شدن از طبقه دهم ساختمان خود هستید، در حال خوردن بستنی، گوش دادن به موسیقی، تماشای تلویزیون، خوابیدن، قدم زدن، بوسیدن، نوازش حیوانات و هر کنش دیگری که انجام می دهید، باشید. من راهی برای تحقق بخشیدن به این فرضیه یافته ام. استفاده نامعمول به شکل معمول از ابزارها، کاری که بازار بورس انجام می دهد، خطوط شکسته ای که می تواند زندگی سرمایه گذار را زیرو رو کند. هیچ کس نمی داند این خطوط را چه کسی و دقیقاً در چه زمانی می شکند؛ اما هرچه که هست، آن خطها زندگی های زیادی را می بلعد. چرا شکست و بست یک خط می تواند به

تغییر ارگان‌های بدن به اندازه سرعت عقربه‌های ثانیه‌گرد ساعت بینجامد؟ این چیزها بیشتر شبیه زلزله است. در زمان زلزله حتی فکرش را هم نمی‌کند که یک گلدان توانایی کشتنت را داشته باشد؛ اما دارد. هجوم. همه چیز به شکل نامعمولی به ما هجوم می‌آورد. قلم و کاغذم را برمی‌دارم، چشم‌هایم را می‌بندم و در خانه پرسه می‌زنم. چیزی توی مایه‌های توطئه نیروهای خودی. این متن را می‌نویسم.

(صفحه‌ای بزرگ از بازار بورس جهانی)

تماشاگرا تماشاگرا تماشاگرا تماشاگرا

– وقتی چیزی قرمز می‌بینم، مورمورم می‌شه.

(کنش حیوون‌های جنون‌زده) گاو

(گاو‌بازی با پارچه قرمز)

(نیزه‌دار) (اسب پروار)

(تاراج گاو‌میش‌هایی که شاخ روی سرشان می‌گذارند. پارچه‌ای قرمز که با تمام سرعت می‌روییم تا به آن بخوریم.)

**def calculator():**

این تابع ماشین‌حسابی ساده برای جمع و تفریق ایجاد می‌کند.

```
num1 = float(input("عدد اول را وارد کنید :"))
```

```
num2 = float(input("عدد دوم را وارد کنید :"))
```

```
operation = input("عملیات (جمع: +, تفریق: -) : ")
```

```

    if operation == "+":
        result = num1 + num2
    elif operation == "-":
        result = num1 - num2
    else:
        print("عملیات نامعتبر")
    return

print("نتیجه (result, ":

if __name__ == "__main__":
    calculator()

```

– وقتی چیزی قرمز می بینم، مورمورم می شه.

– من وقتی عدد می بینم.

– چون که تو گاوی.

– شما هم گاوبازای تورئو.

– ولی من بهت قول می دم بیماری های مسری فقط یک سوءتفاهمه.

– منظورت گاوبازیه؟

– نه.

– چیزی توی مایه توطئه نیروهای خودی؟

آره؛ ولی جالب اینه که امثال من و تو بعد از مرگمون به جای اینکه توی قبر بخوابیم، توی سر آدمما می خوابیم، جایی تنگ و تاریک که دو تا چشم به بیرون داره و چند تایی سوراخ واسه ورود چیزایی که می خواد واردش شه و خروج چیزایی که بدنش نمی خواد.

بدن های شقه شقه، روی پوستشان تکه های خشک شده نمک، چشمی که سرعت ساییده شدن خاک را بر روی پوست ساحل دنبال می کند، عده ای الوارهایی را روی هم می گذارند. یک سری گونه های سرخوش و هذیانی.

\_ همیشه فکر می کردم دنیا مثل مغزم که توی اتاقش گاهی وقتا مثل یه خمیر پف می کنه، یه روز این قدر پف می کنه که منفجر شه. از یه جایی به بعد فهمیدم که نیاز نیست هیچ گوشت خوشمزه ای رو توی دهنم بذارم تا آب شه. زبونم کافیه. گاهی زبونم حتی مغزمم آب می کنه.

\_ مغزم مثل یک خمیرمایه ورزیده

زنده شده.

\_ خواب های کوتاه مثل جلسه تحلیل روانی برای ما مفیدن. یک بار خواب یک کرم رو دیدم. کرمه فهمیده بود دورتادورش یه زندانه، زندانی انبوه از خوراکی ها. اون سعی کرد از این وضعیت فرار کنه. اول چشم هاش و بست. بعد ترجیح داد بره توی خوراکی ها. رفت توی سیب، اطرافش و خورد، نفوذ کرد داخلش. گواه می دم فقط چندین ساعت داشتم ورود یه کرم رو توی سیب می دیدم تا اینکه بیدار شدم و رفتم سر یخچال، یه سیب برداشتم و بهش گاز زدم. تکه ای از سیب جدا کردم، یک حفره ایجاد کردم.

## راهنمای ایجاد سوارخها

این را کسانی که تفنگ شکاری داشته اند، می دانند: برای کم کردن صدای شلیک گلوله از تفنگ می توان در لوله آن با مته و دریل سوراخ هایی ایجاد کرد. این سوارخها قادرند

گازهای فشرده جمع شده در تفنگ را خارج کنند؛ در نتیجه سرعت گلوله در هنگام کشیدن ماشه کمتر شده، به صورت خودکار صدای شلیک گلوله در هنگام برون رفت تیر از خان تفنگ کمتر می شود؛ اما ترفند ایجاد سوراخ در لوله تفنگ برای کم کردن صدا یک نکته دارد: اینکه اگر سوراخ‌های اشتباهی را ایجاد کنی، بلافاصله بعد از کشیدن ماشه، تفنگ در دستت منفجر می شود. اگر آسیب‌های جسمانی آن را در نظر نگیریم، یک چیز، آن وسط می ماند. صدای منفجر شدن یک تفنگ چندین برابر صدای شلیک کردن یک گلوله از آن است. در این وضعیت من یکی ترجیح می دهم حتی اگر احتمال منفجر شدن تفنگ در دستم بیست درصد هم باشد، هیچ گاه توی لوله اش سوراخی ایجاد نکنم؛ اما در زندگی واقعی بارها پیش آمده است که این کار را بدون در نظر گرفتن عواقبش انجام داده‌ام. من توی مغز آدم‌ها سوراخ‌هایی ایجاد کرده‌ام برای برون رفت گازهای سمی. آن لحظه آن قدر به ایجاد سوراخ‌هایی باور داشتم که دریل را روشن کردم و مته را چشم‌بسته توی مغز خودم و آن‌ها فرو کردم. من یک سوراخ ایجاد کردم، یک حفره. در این قطعه اما دقیقاً خارج از رویکرد همیشگی ام عمل می کنم. من عامدانه حفره‌های اشتباهی را ایجاد می کنم، هم در مغز خودم هم در مغز دیگران.

زمان: حال حاضر

مکان: خانه، روی مبل، نشسته جلوی تلویزیون

نیاز: تشنگی

اقدام برای رفع نیاز: خوردن بیسکویت ساقه‌طلایی

زمان: حال حاضر

مکان: پارک پشت مجتمع پردیس

نیاز: نشستن

اقدام برای رفع نیاز: ایستادن روی سر

زمان: حال حاضر

مکان: محل کار

نیاز: پاسخ‌گویی به تلفن در حال زنگ خوردن

اقدام برای رفع نیاز: آب‌پاشی به گل‌و گیاه‌های فروشگاه

زمان: حال حاضر

مکان: دانشگاه

نیاز: رفتن به سلف دانشگاه و خوردن غذا

اقدام برای رفع نیاز: خوردن یک‌ونیم لیتر آب‌معدنی

زمان: حال حاضر

مکان: حدفاصل فلکه اطلسی و چهارراه ادبیات

نیاز: رفتن به کلاس دانشگاه

اقدام برای رفع نیاز: رفتن به جهرم با ماشین‌های سرراهی

\_ در حال حاضر با هجده پیام ورودی و شش تماس دریافتی جواب آدم‌ها را دیر می‌دهم.

\_ پس از استراحتی طولانی درعین سرحالی مجدد تلاش می‌کنم بخوابم.

\_ به یکی از رفیق‌های صمیمی‌ام زنگ می‌زنم و دعوا راه می‌اندازم.

\_ وسایل خانه‌ام را جابه‌جا می‌کنم و هرچیزی را در هر جای بی‌موردی می‌گذارم.

راستش را بخواهید، تا همین الان هم که حدود سی روز از آن ماجرا می‌گذرد، الان یک قوطی پنیر را زیر تختم پیدا کرده‌ام. کمی شکاک هم شده‌ام. اگر یک آشپز مریض پیدا شود که خیلی بی‌دلیل بعد از سفارش غذایم چند قطره شاش توی غذایم بریزد چه؟ آیا اتومبیلی هوس می‌کند با دیدنم در کنار خیابان مرا زیر بگیرد؟ آیا تصمیم‌های اشتباه آدم‌ها یا رفتارشان در موقعیت‌های حساس عامدانه است؟ در این قطعه به این نتیجه رسیدم که آدم صدای خارج شدن تیر از گلوله تفنگش را کنترل می‌کند که منفجر نشود؛ اما همچنان اسلحه همان است. شلیک می‌کند و حفره‌های جدیدی ایجاد می‌کند. اگر اسلحه را از اساس منفجر کنم چه؟ من سعی خودم را می‌کنم.

«توهم ایجاد یک سیستم بی‌نهایت»

```
def infinite_loop():_
    infinite_loop()
infinite_loop()_
```

— راه‌های زیادی برای جنازه کردن هست؛ اما مرسوم‌ترین این راه‌ها ایجاد سوراخ است. آدم‌ها در بدن‌های یکدیگر سوراخ‌هایی ایجاد می‌کنند تا خونشان بیرون بیاید و بعد جنازه شوند. سوراخ‌ها که همان حفره‌ها هستند، با چیزهای متفاوتی ایجاد می‌شوند؛ مثلاً با گلوله، چاقو یا حتی میخ. میخ قادر است سوراخ‌هایی را پدید آورد با شعاع‌های یکسان؛ البته اینکه در کجای بدن فرومی‌رود هم بی‌تأثیر نیست؛ البته راه‌های دیگری هم برای جنازه کردن وجود دارد. «صورت‌های بیرون‌جهیده از بدنم، بازتاب تک‌به‌تکشان، قلاب من، صلابه من، سنبه تیزکرده من» می‌شود همه‌چیز را برید؛ اما مثل همه چیزهای دیگر معمول‌ترین راه برای جنازه کردن از طریق بریدن و جدا کردن سر از بدن است.

چاقو

ساطور

میخ

گیوتین

اره

با همه این‌ها می‌شود چیزی را از چیزی جدا کرد.

– شیارهایم شُر می‌کند از اندام‌هایم. من یک زنجیرم، پلاکم، بی‌ثباتم.

– چرا بریدن ران آدم‌ها یا بریدن سر از پیشانی به بالا باب نشده است؟

– سوزناکم، خشکم، آوندهای خیابان را می‌بینم.

می‌بینم

می‌بینی

می‌بیند

می‌بینیم

می‌بینید

می‌بینند

– چشمی می‌خواهم که نتوان دید.

– گوشی که نشنید.

– پوستی که لمس نکرد.

– زبانی که تشخیص نداد.

– پایی که راه نرفت.

– مغزی که دستور نداد.

– خمپاره‌هایی که بر فراز آسمان جیک‌جیک می‌کنند.

کش می‌آیم و طعمه سوزن‌ها می‌شوم.  
 دم می‌کنم و تمام خودم را رد می‌کنم.  
 لش می‌کنم و به طعمه بعد فکر می‌کنم.

گردن، سر را به تن وصل می‌کند. آدم می‌تواند با جدا کردن سر از بدن دو چیز مجزا از هم داشته باشد. چه کسی یک را به دو ترجیح می‌دهد؟ تازه هر زمان هم که بخواهی، می‌توانی آن‌ها را دوباره در کنار هم قرار بدهی؛ حتی توی وضعیت‌هایی که در حالت طبیعی امکان‌پذیر نیست.

- لعنت به چیزهایی که به چیزهای دیگر وصل شده‌اند.

- همه آن‌ها را باید جدا کرد.

- واقعاً دانستن این نکات و دستورالعمل‌ها سخت است. به یاد می‌آورم قبلاً هم یکی دیگر از این نکات را یادداشت کردم (اگر قرار است به کسی شلیک کنی و کلاه داشته باشد، باید کلاه را از سرش برداری؛ چون خونی می‌شود و پاک کردن خون سخت است). حالا روپوش سفیدها دوباره با کف‌ساب‌های خود پیدایشان می‌شود. یک پاک‌کننده چربی قوی، یک طی دسته‌دار بلند با روکش‌هایی شبیه ماکارونی پخته شده. تنها چیزی که عایدمان می‌شود، صلیبی جدید برای گذاشتن در کلکسیون صلیب‌هاست.

— نمی‌بینم.

من کورم. من یک کور به تمام معنایم.

یک بیننده کور

و صدای مهیب بمب

شکستن، گسستن، رفتن، شکستن، گسستن،

پیوستن.

زمانی که در حال توصیف رخدادی در گذشته هستم، دقیقاً مشغول چه کاری هستم؟ به یاد می‌آورم که در گذشته با دو نفر از دوستانم که حالا یکی از آن‌ها دیگر در میان ما نیست، تصمیم گرفتیم پمپ‌بنزینی را دقیقاً در ساعت یازده شب آتش بزنیم. این را که چرا می‌خواستیم این کار را بکنیم، در جای دیگری نوشته‌ام و برای کسی نخوانده‌ام و آن را قایم کرده‌ام. نسخه‌ای در مغزم، نسخه دیگری در جایی از این جهان. نسخه‌ای از آن حالا زیر خاک است و نسخه دیگری از آن راست‌راست توی این شهر قدم می‌زند. در روزمره مغزم به صورت خودآگاه و ناخودآگاه، در وضعیت‌های تنهایی و در اجتماعات، چیزی را از گذشته احضار می‌کند، چیزی که از نظر من دیگر نیست. توصیف رخدادی در گذشته دقیقاً همانند هوایی استنشاق شده است که حالا بنابه موقعیت پیش آمده، مغز تصمیم گرفته است تمام توان خود را پیش کشد تا چیزی از آن را دوباره نفس بکشد. درباره چیزی صحبت می‌کنم که همواره نیست و در موقعیت‌هایی نیز روز به روز نیستی اش عمیق‌تر جلوه می‌کند. حالا اگر تلاش کنی که فقدانش را با چیزی پر کنی یا به شیوه احضار رخدادی در گذشته عمل کنی، در حال زدن تیشه به ریشه خودت هستی. تنها چیزی که به نظرم می‌رسد، این است که در این موقعیت‌ها مداخله‌ای صورت می‌گیرد در زمانی که از دست رفته است. این مداخله برای من به صورت یک سری روایت‌ها و تصویرها و حس داشتن تعلق خاطر به زمان گذشته صورت می‌گیرد، همان تلاشی که برای بازیابی هوای استنشاق شده می‌کنم، چیزی عبث و بیهوده. خیلی زود متوجه چیزی که همواره به من آسیب می‌زند، می‌شوم. زمان هیچ‌گاه با من سر سازگاری نداشته است. او چیزی را از من گرفته است و تنها تصویری برایم باقی گذشته است. تصویری که می‌توانم به طرق مختلف توصیفش کنم. او همیشه تو را طلبکار باقی می‌گذارد؛ حتی زمانی که دست از سرش برداشته‌ای، باز هم سروکله‌اش پیدا می‌شود و روبه‌رویت می‌نشیند. او کفش‌هایش را برای رژه رفتن روی مغزت واکنس زده، عاج‌هایش را تیز می‌کند؛ اما چه بگوییم؟ شاید اصلاً حرف زدن راه‌حل خوبی نباشد. با این همه اینجا مجالی برای این گله و شکایت‌ها نیست. سرتان را درد نیاورم. می‌خواهم بگویم: «اگر این را بپذیریم که تمامی رخدادها در فضایی به ثمر می‌نشینند، دو چیز برایمان به جز روایتی که با حذف و اضافات به طرق مختلف تعریف می‌کنیم، باقی می‌ماند.» آن دو چیز عبارت‌اند از: فضا و خودمان. چگونه می‌توان همواره رخداد را در وضعیت رخداد ثابت

نگه داشت؟ در این قطعه می‌خواهم در وضعیت‌های پیشینم مداخله کنم و قواعد رخدادهای گذشته را دگرگون کنم تا متوجه شوم آن شب به‌جای ریختن نقشه برای آتش زدن پمپ‌بنزین می‌توانستیم باک‌های موتورمان را پر کنیم یا آن گوشه، کنار جایگاه‌های پمپ‌بنزین با تابلوی WC به سمت سرویس بهداشتی هدایت شویم یا به فکر استخدام در یکی از آن جایگاه‌های سوخت‌گیری با حداقل حقوق اداره کار و بیمه برآییم. ما تعداد کثیری از امکان‌ها را در دسترس داشتیم؛ اما تصمیم گرفته بودیم با یک پیت بنزین جایگاه سوخت‌گیری ماشین‌های حامل بنزین را به آتش بکشیم. من برای تغییر قواعد وضعیت‌هایی که در گذشته ایجاد کرده بودم، آمیزش را آزمودم، آمیزش به فضاهای خصوصی‌ای که در زندگی ایجاد کرده بودم.

\_ برای دیدار با موتورسیکلم به جهرم آمده‌ام. پس از گذراندن یک شب پرسرعت در جاده‌ای که همیشه به‌تنهایی می‌روم، موتورسیکلم را درحالی که روی جک قرار دارد، نگاه می‌کنم. نزدیکش می‌شوم و آلت تناسلی‌ام را به انجین داغش می‌مالم.

\_ لبم را روی دیوار آجری سیم‌خاردار کلانتری دستغیب جهرم حرکت می‌دهم.

\_ زنجیرهای شلوارم را با ولع لیس می‌زنم و گاز می‌گیرم.

\_ کتاب‌هایم را به خودم می‌مالم و با لب‌هایم که رویشان قرار دارد، خیسشان می‌کنم.

\_ با زخمی که روی ساعد دست چپم ایجاد کرده‌ام، آمیزش می‌کنم.

\_ چاقوی قدیمی کمری‌ام را توی حلقم فرومی‌برم.

\_ صلیب گردنی‌ام را با انگشت‌هایم تحریک می‌کنم.

\_ خودم را روی سنگ قبر دوست ازدنیارفته‌ام پهن می‌کنم. گردوغبارهای سنگ قبرش را که در شیارهای‌های اسمش فرورفته است، با انگشت‌هایم به آرامی پاک می‌کنم. شیارهای تاریخ تولد و وفاتش را می‌بویم. چشم‌هایم خیس می‌شود. بالای سنگ قبرش می‌نشینم و این قطعه را می‌نویسم: «شب، یک دست، یک دست، یک دماغ، یک پا، یک پا، یک لب، یک شکم، یک چشم، یک چشم، یک گوش، یک گوش، یک صفحه از ضربان قلب و یک ساعت»

```
import sqlite3
```

\_ ایجاد پایگاه داده از خاطرات گذشته و آینده

```
conn = sqlite3.connect('memories.db')
```

```
cursor = conn.cursor()
```

\_ ایجاد جدول خاطرات

```
cursor.execute('''
```

```
) CREATE TABLE IF NOT EXISTS memories
```

```
id INTEGER PRIMARY KEY AUTOINCREMENT,
```

```
text TEXT,
```

```
date TEXT,
```

tags TEXT) (تابع برای اضافه کردن خاطره

جدید)

```
def add_memory(text, date, tags):
```

```
    cursor.execute("INSERT INTO memories (text, date, tags) VALUES (?, ?, ?)", (text, date, tags))
```

```
    conn.commit()
```

\_ تابع برای جستجوی خاطرات براساس کلمات کلیدی

```
def search_memories(keyword):
```

```
    cursor.execute("SELECT * FROM memories WHERE text LIKE ?", ('%' + keyword + '%',))
```

```
    results = cursor.fetchall()
```

```
    return results
```

\_ مثال استفاده از توابع

```

add_memory("
خانواده ، خوشحالی")
, "۲۲-۱۱-۲۰۲۳" , "امروز"
results = search_memories("
خانواده")
for row in results:
    print(row)
conn.close()

def generate_random_memory():
    لیستی از کلمه‌ها یا عبارتهای مرتبط با
    خاطرات
    words = ["مدرسه", "دوست", "بازی", "سفر",
"خانواده", "خوشحالی", "غم", "عشق", "زندگی"]
    _ ایجاد جمله‌ای تصادفی از کلمه‌ها
    memory = ".join(random.sample(words,
random.randint(3, 7)))
    return memory
    _ حلقه بی‌نهایت برای تولید خاطره‌ها،
    خاطره‌های بی‌نهایت برای تولید خاطره‌های آینده
    while True:
        memory = generate_random_memory()
        print(memory)

```

\_ اون همه چیزو جفت آفریده؛ مثل صلیب که ابتدا یک خط افقی بود؛ ولی بعد یک خط عمود اومد و خط افقی رو قطع کرد.

\_ تکه‌تکه شدم توی تکه‌تکه‌هاش.

\_ جویدمش

\_ مالوچ، ملچ، مولوچ

\_ مالوچ، ملچ، مولوچ

\_ مالوچ، ملچ، مولوچ

\_ مالوچ، ملچ، مولوچ

\_ مالوچ، ملچ، مولوچ

\_ مالوچ، ملچ، مولوچ

\_ مالوچ، ملچ، مولوچ

\_ مالوچ، ملچ، مولوچ

(-----) \_

(-----) \_

(-----) \_

(-----) \_

(-----) \_

(-----) \_

(----) \_

(---) \_

(--)\_

طلسم های رنگ پریده اشیا، التهام اشتها آور تیزی ها و برآمدگی ما، زیپ شلوارم تصویری رو بوده شده از من و نوک انگشتانش، نوک انگشتانم و روشنایی که بر منذهای پوست سوسو میزند، لغزش و

سایش تیغ ها بر روی لب ها

– من بودن چطوریه؟

– من؟

– بودن\_ شدن\_ رفتن\_ ربودن

– وقتی سرت پر از مگس می شه، تنها راهی که برات باقی می مونه

تف کردن، تف کردن، تف کردن

تف کردن، تف کردن، تف کردن

تف کردن، تف کردن، تف کردن

تف کردن، تف کردن، تف کردن،

و شب موجودی که سایه می افکند

و یازده عضوی که می بینم.

انگشتم می لرزن سعی می کنم باد رو توی دستام نگه دارم اما اون می لغزه، یعنی راستش بدون شک اون از دستم در میره، من نمی تونم باد رو توی دستام نگه دارم، چون انگشت هام می لرزن سعی می کنم با تمام توانم باد شم، بادکنک شم این کار از پرکردن هوا توی لپ هام شروع میشه بعد انقدر باد می شم که هوا خودشو از هر جایی که بلد باشه خارج می کنه، یک نفر دستام رو می گیره، خودم هر دو گوشم رو می گیرم و به لای پاهام فشار میارم تا باد از من خارج نشه، من خفه می شم، یعنی تا سر حد ترکیدن میرم مثل زمین. توی سرم صدای رودخونه اس، صدای مترو، بوق زدن ماشین ها، رژه سربازا، خراشیدن ها، تراشیدن ها، پریدن ها، ورودا، خروجا، ماندن ها، رفتن ها، سگدوزدن ها، حالا همه مگس ها، آبیستن ها، سرفه کردن ها، تف می کنم، من بلدم تف کنم.

نخ، نخ، نخ. دور بدنم نخ، همه بدنم نخ، دور تخمام نخ، همه ش نخ، سرتاپا نخ، من با یه نخ به چند نفر وصلم؟ من نخ نسخه بدون چهره کی ام؟ قلاب داری واسه بافتنی؟ فکر می کنی چند نفر با این نخ لعنتی به من وصلن؟

مادیت بخشیدن،

به توانایی به یاد آوردن،

بلکه تحقق بخشیدن

به آرزوهای موجود

شاید در جهانی دیگر به جهان دیگر

با نخ به نخ

متصل است.

تابه حال شیبه کشیدن اسب های رام نشده را دیده ای؟

شنیده ای؟

کوبش ها و سایش های سم های نعل نشده شان،

## پوزه‌ها و تنگ‌گاهشان را.

لولیدن خون در رگ‌های بر آمده پلاک‌ها و پلاسماها این است پدیده ناپدیدشدن کبوترها و ورود حشراتی که به نام تحریف شده زیست مسالمت‌آمیز به شبکیه چشم‌های وحشی دستور می‌دهند و از مدفوع اسب‌ها تغذیه می‌کنند، بزرگ می‌شوند، زاد و ولد می‌کنند و مثل استفراغ پهن می‌شوند کف خیابان‌ها، دیده‌ام، یکی از آن‌ها را هر روز می‌بینم. راستش دیگر سلام هم نمی‌کند. وقتشه نفس نفس بزنیم. حیوان دوست داشتنی.

ما به ناامیدی و نابودی مخلوقات فعلی امیدواریم.

این است برای کاشفان هوس‌های حیوانی،

آن‌هایی که طبیعت از زایمانشان

به رعشه افتاده است.

## \_ همینجوری بخواب

من نمی‌خواهم هیچ جایم به هیچ جای جهان بر خورد کند، من حتی نمی‌خواهم به خودم برخورد کنم نمی‌خواهم موهایم پوستم را لمس کند نمی‌خواهم ناخن‌هایم روی انگشت‌هایم باشد. و انگشت‌هایم بهم برخورد کند. چگونه می‌توانم برخورد زبانم را به فضای دهانم تحمل کنم وقتی اختیار زبان از من سلب شده است؟ چرا هیچ بخشی از بدنم برای تکان خوردن از من اجازه نمی‌گیرد؟ لباس‌هایم را بیرون می‌آورم، با یک تیغ تمام بدنم را تمیز می‌کنم تیغ را روی زبانم می‌کشم.

(تف می‌کنم.)

— من همه فلزات آدمای  
اینجا بو کشیدم، لیس زدم.  
رگ هام پر از چیوه اس،  
مغزم پر از براده آهنه،  
وقتی که پلک میزنی براده  
آهنم ساییده میشه روی بقیه  
فلز هام، من همیشه به  
شلوارم په تیکه زنجیر  
وصله برای اینکه یادم نره  
خودمم یک تکه از اون هام،  
من هم ساییده میشم روی  
بقیه آدم ها، اگه کج بشم  
براده های آهنم ریخته میشه  
روی شلوارتون بعد شرم  
میکنه میچسبه به ته کفش ها  
تون، بعد خراشیده میشید  
کف زمین، خط میندازید،  
اگر با سرعت راه برید کفش  
تون جرقه میزنه، آهن  
همیشه بهتون یاد میده که هر  
آن امکان ترمز گرفتن تون  
فراهمه، من از نعل اسبا  
نمیترسم، تاحالا کلی جرقه  
دیدم.

— وقتی گردنت رو کج می کنی که من و بخونی، دوست دارم.

— پاهام گرفته.

— لعنتی، می تونیم یه بار دیگه امتحان کنیم.

— من از فلزای ساییده شده می ترسم. من از سرسره می ترسم. من از هر سطح فلزی صاف و صیقلی ای  
می ترسم. من از سمباده و مغار وحشت دارم.

— توی خیابون چی می بینی به جز فلزای اسقاطی رنگ شده ای که توشون بنزین می ریزن؟

— تو حتی دیگه صدای ساییده شدنشون روی همدیگه رو هم نمی شنوی؛ البته تقصیر تو هم نیست.

— صدای ضبط بلنده.

— این بوی چیه؟

— بیا کمی قدم بزن

— ببینش چقدر قشنگه!

— من که شکم ندارم

— دوست داری بهش دست بزنی؟

– دوستش دارم، من دوستش دارم

حالا بگو ببینم چرا داره چشمات همه جای بدنم می‌گرده، چرا داری بهم نگاه می‌کنی، به چی نگاه می‌کنی، به چه حقی نگاه می‌کنی، تو باعث میشی منم بهت نگاه کنم، تو یک چشمی که منو می‌بینه، نه صدتا چشمی، صد میلیون چشمی، چند میلیارد چشمی، حتی توی مغز من دست از سرم بر نمی‌داری، همیشه بهم نگاه می‌کنی

– من مسئول پیدا کردن و دنبال کردن خط‌هام. یک روز رأس ساعت یازده از خواب بیدار شدم و دیدم خطی از پایین پتوم کشیده شده. سراسیمه پتو رو زدم پس تا خط رو دنبال کنم. خط از پشت کتابخونه رد شده بود تا رسیده بود به آشپزخونه. کی باورش می‌شه من برای دنبال کردن اون خط همه خوراکی‌های بسته‌بندی یخچال رو ریختم بیرون؟ بعد رد خط رو توی باغچه خونه دنبال کردم. از لای شاخ‌وبرگ‌ها و گیاه‌های خاردار رد شدم تا رسیدم به در حیاط. باید در رو باز می‌کردم؟

– نه

– ولی من باز کردم. من در رو باز کردم.

```
import os
```

```
def delete_directory(directory):
    """
```

حذف یک و تمام محتویات آن

```
Args:
```

```
directory: مسیر کامل دایرکتوری مورد نظر
```

```
try:
```

```
os.rmdir(directory)
```

```
except OSError as e:
```

حذف دایرکتوری با خطا مواجه شد : `print(f"`  
`{e}")`

اگر دایرکتوری خالی نباشد، از  
`shutil.rmtree` برای حذف استفاده می‌کنیم  
`import shutil`  
`shutil.rmtree(directory)`

مثال استفاده :  
\_

`directory_to_delete`  
`"C:/Users/YourUsername/Desktop/Trash"`  
مسیر دایرکتوری را جایگزین کنید.  
`delete_directory(directory_to_delete)`

# ادبیات نمایشی و تئاتر

## تحلیل و نقد و مقالات پژوهشی

### آمیختگی درام و نقاشی در قرمز<sup>۱</sup>

#### نجمه بهاری و مهرداد قیومی

- صحبت را این‌گونه آغاز می‌کنم که چرا اصلاً مسئله نقاشی در نمایشنامه برای من مهم شده است و به دنبال سؤال‌هایی که پیرامونش برای من شکل می‌گیرد، برای این گفت‌وگو طرح پرسش کرده‌ام. آشنا شدن با سارا کین شاید آغاز این مسئله برای من بود. وقتی سایکوسیسی ۴:۴۸ را خواندم، احساس کردم با دو مسئله روبه‌رو هستم. در این نمایشنامه جدا از خود متن و روایت تکه‌تکه، اتفاق جداگانه دیگری نیز در حال افتادن است. انگار در متن در حال دیدن اجرا هستیم. من مخاطب درگیر کلمه‌ها می‌شوم، اینکه چگونه نوشته شده و به‌طور کلی‌تر از فرم عادی خارج شده‌اند. بعد به این مسئله فکر کردم که اتفاق‌هایی از این دست را در ادبیات پست‌مدرن با ریچارد براتیگان و کتاب صید ماهی قزل‌آلا هم داریم و این مسئله بیش از قبل برای من حائز اهمیت شد. این سؤال‌ها ادامه داشت و بعداً با آثار نمایشی نعلبندیان شدت پیدا کرد.

در این مرحله نمایشنامه را به دو مرحله برای خودم دسته‌بندی کردم. یکی متن قبل از اجرا که اتفاق‌هایی را در خودش رقم می‌زند و دسته دوم اتفاقی است که در اجرا می‌افتد و خود این مرحله را می‌توان مجدد به دسته‌های دیگر تقسیم کرد. حالا دوباره به سؤال اولم بازمی‌گردم: اینکه نقاشی چطوری می‌تواند در متن حضور داشته باشد و نقاشی جزئی از عناصر اجرایی در متن باشد، نه صرفاً اجرا؟

۱. گفت‌وگوی پیش رو در مهر ۱۴۰۴ به‌بهانه اجرای قرمز انجام شده است. مهرداد قیومی کارگردان اثر در این گفت‌وگو از فرایند خلق آن می‌گوید. قرمز در خرداد ۱۴۰۴ به کارگردانی مهرداد قیومی و با بازی رضا بهبودی و دانیال نوروش در مجموعه تئاتر لیخند در تهران روی صحنه رفت.

\* به واسطهٔ علاقهٔ خودم به نمایشنامهٔ قرمز بارها و بارها به آن و ارتباطش با این مسئله فکر کردم. کمی بعدتر نمایشنامهٔ «صحنه‌هایی از یک اجرا» اثر هارارد پارکر را خواندم. بسیار برایم شگفت‌انگیز بود که در صفحه‌ها اسکیس‌های نقاشی را می‌بینیم. همهٔ این‌ها باعث شد که دوباره طرح مسئله کنم که چطور نمایشنامه‌ای قبل از روی صحنه رفتن، اجرا را درون خودش رقم می‌زند و از عناصر مختلف و هنرهای دیگر استفاده می‌کند؟

اصولاً خیلی از تئاتری‌ها معتقدند آن چیزی که به نمایشنامه جان می‌بخشد و آن را شکل می‌دهد، اجرای اثر است و اجرا چیزی فراتر از نمایشنامه است. ممکن است در گام اول به‌عنوان خواننده‌ای که متن نمایشی را می‌خوانیم، تصویری در ذهن ما بسازد؛ اما زمانی که تبدیل می‌شود به اثری نمایشی و روی صحنه می‌رود، اتفاق‌های دیگری رقم می‌خورد. مناسبات دیگری ممکن است در راستای آن شکل بگیرد؛ مانند دراماتورژی و ایده‌های اجرایی. پس اینکه تا قبل از اجرا چه اتفاقی می‌افتد و بعد از اجرا چه اتفاقی، بستگی به نقطه‌نظر شما دارد.

شما زمانی که به‌عنوان خواننده متنی نمایشی را می‌خوانید، مواجههٔ شما صرفاً با خود نمایشنامه است و تأویلی که از آن دارید. این بسیار متفاوت است با زمانی که آن متن روی صحنه می‌رود، کار صحنه‌ای می‌شود یا حتی رادیویی یا هر چیز دیگر. در واقع در ذاتش متفاوت است؛ یعنی باید هرکدام را جداگانه بررسی کرد؛ مثلاً کاری که روی صحنه رفته است، تا قبل از اینکه روی صحنه برود، چطور عناصر تئاتریکالیته در متن نمایشی اتفاق افتاده است؟

زمانی که با اثری مواجه می‌شویم که به قول معروف قابلیت چلنج را دارد، در تو به‌عنوان کارگردان، به‌عنوان کسی که اثر را دراماتورژی می‌کند و با آن کلنجر می‌رود و ممکن است از دلش چیزی دیگر روی صحنه ترجمه شود، اتفاق‌های دیگری می‌افتد و آن متن نمایشی را کامل می‌کند. شاید اشتباه کنم؛ اما به نظر من لزوماً می‌تواند خیلی مرتبط با هم نباشند. هرکدام ساحت متفاوتی دارند.

- من هیچ مخالفتی با صحبت‌هایتان ندارم و احساس می‌کنم گفت‌وگو از همین بابت می‌تواند جالب باشد و آغازگر پژوهشی باشد که شما به‌عنوان کارگردان قرمز و من به‌عنوان مخاطبتان باهم گفت‌وگو کنیم، درحالی‌که زاویهٔ دیدهای مختلفی داریم؛ البته من به‌عنوان مخاطب همیشه به این معتقد بوده‌ام که اگر از اثری لذت برده‌ام، آن را ابراز کنم و مثلاً بگویم از دیدن اجرای قرمز به‌عنوان نمایشنامه‌ای که دوست دارم، بسیار لذت بردم. فکر می‌کنم نمایشنامهٔ قرمز و خود اجرای قرمز می‌تواند نمونهٔ موردی خوبی باشد که پیرامون سؤال اصلی این گفت‌وگو صحبت کنیم.

مسلم است که از جهت‌های بسیاری می‌شود هم به نمایشنامه قرمز و هم اجرای شما نگاه کرد؛ ولی در اینجا مسئله‌ای را که دغدغه‌ام بوده، انتخاب کرده و در دو بخش دسته‌بندی کرده‌ام: اینکه نمایشنامه پیش از اجرا چه جور شروع شد و در پروسه اجرا چه شکل و شمایلی گرفت؟

با سؤال اول شروع می‌کنم. نمایشنامه قرمز حول محور تابلوی قرمز می‌چرخد و اتفاقی که دارد برای روتکو می‌افتد. به نظرتان آگه بخواهیم ساختاری پیش برویم، ساختار نمایشنامه و لایه‌بندی آن می‌تواند با ساختار نقاشی ارتباطی برقرار کند؟

\* آره. اولاً که خیلی خوشحالم که کار را دوست داشتید. مرسی. آدم کیف می‌کند وقتی مخاطب کارش را دوست داشته باشد. خیلی ممنونم. ببینید، قطعاً زمانی که شما در پروسه خلق تابلوی نقاشی قرار می‌گیرید، دچار یک فرایند می‌شوید. زمانی که در خلق اجرای صحنه هم قرار می‌گیرید، دچار فرایند می‌شوید. پس این دو مسئله از این منظر موازی هستند. هر دو فرایندمحورند و این خیلی جذاب است. حالا این که در نمایشنامه قرمز پرداختن به آن موضوع نقاشی و نقاش و دغدغه‌هایش چقدر این فرایندمحور بودن پروسه نقاشی توانسته همراه باشد، با فرایندی که در شکل‌گیری درام در حال اتفاق افتادن است، یک انتخاب است. انتخاب که آیا شما از این منظر در دراماتورژی به آن نگاه می‌کنید یا اینکه بیابید مثلاً کل این مسئله را کنار بگذارید و به‌عنوان موقعیتی نمایشی با آن برخورد کنید که می‌توانست مثلاً به‌جای نقاشی مجسمه باشد. می‌توانست خلق هر اثر دیگری در حوزه تجسمی باشد. لزوماً نقاشی نباشد؛ اما اینکه اختصاصاً نقاشی، بله، هر دو (هم نمایشنامه و هم نقاشی) فرایندمحورند و می‌شود از این منظر به آن‌ها نگاه کرد. می‌شود با این منظر هر دو را پیش برد و حتی اثری مثل قرمز را که موضوعش در مورد نقاشی و فرایند نقاشی یک اثر و اتفاق‌هایی که حول آن می‌افتد، است، با درام منطبق کرد.

- در ادامه مسئله انتخاب که اشاره کردید، برای خودتان چقدر مهم بود که موازی بودن فرایند نقاشی و درام در اثر شما شکل بگیرد؟

\* من همیشه هنر قرن بیستم را فوق‌العاده دوست داشتم. قرن بیستم و جریان‌هایی که هنر را پیش می‌برد. مکتب‌های هنری و اتفاق‌هایی که برای نقاش‌ها مخصوصاً در اواخر قرن بیستم در حال شکل‌گیری است و به‌طور کلی هنر قرن بیستم را شکل می‌دهند. حال خیلی جای تأمل وجود دارد. اینکه اتفاقی در هنر قرن بیستم را به قرن بیست‌ویکم بیاوریم و به آن نگاه کنیم. هنر قرن بیستم برای من جایگاه ویژه‌ای داشت، اینکه اسم کسی مثل روتکو در میان باشد و من قرار باشد که راجع به آن کار کنم. از قضا ایشان نقاش است که من نقاشی‌هایش را هم دوست داشتم. روی این مسئله که دقیق‌تر بشویم، می‌بینیم که بله، هنرمندی مثل

روتکو که نقاشی مهم در دوران خودش بوده، اتفاقی دراماتیک در زندگی اش می‌افتد که کاملاً مستندگونه است و این اتفاق توسط جان لوگان تبدیل به درام می‌شود و این مسئله بسیار جذاب است.

حالا اینکه چقدر آن نقاشی تأثیر داشته است برای من که درام را شکل بدهم، خوب مسلم است که بله. تأثیرگذار بوده است. این مسئله قابلیت‌هایی دارد. آن اتفاق، آن موقعیت نقاش در مواجهه با بوم، در مواجهه با اثرش و در مواجهه با مخاطبش همانند ابزار و کلمه‌هایی هستند که می‌توانند آن درام را به سمتی که می‌خواهی، شکل بدهند؛ پس می‌توان با این نگاه درام را غنی‌تر کرد. به این دلیل که به چالش کاراکتر اصلی که نقاش است، نزدیک‌تر می‌شوید. اینکه چگونه آن نقاش زمانی که دارد در خودش سیر می‌کند، جریان‌های محیطی خودش و مواجهه با آن، مواجهه با بوم و حتی مواجهه با خودش را به چالش می‌کشد. این نکته‌ها در درام تأثیر می‌گذارد. حال هرچقدر که بتوانیم میانشان تعادل برقرار کنیم، اینکه در متن نمایشی کجا دارد به سمت مثلاً معرفی لزوماً شخصیتی آرتیست می‌رود یا وضعیتی نمایشی، موفق‌تر خواهیم بود. به‌هرحال یک تئاتر درحال شکل‌گیری است و مخاطب آمده است که اجرای تئاتر ببیند. در این اجرا باید المان‌های تئاتر باشد و هزار تا قصه دیگر. قرار نیست که صرفاً بیاید و با قصه‌گویی صرف و مستند یک بیوگرافی مواجه شود؛ پس این تعادل، اینکه چطور آن‌ها را بالانس کنیم، درام را شکل می‌دهد و درنهایت مخاطب می‌گوید: «آن کار را دیدم. نقاشی داشت. از نقاشی همچون عنصری دراماتیک استفاده شده بود. بامزه و باحال بود. قصه‌ای هم در آن روایت شد. دلم هم برای این آدم سوخت یا نسوخت یا هرچی و هم‌ذات‌پنداری اتفاق افتاد.»

- به نظر من در اجرای قرمز کاملاً این اتفاق افتاد. به نظرم حتی اگر کسی خیلی اطلاعات تاریخ هنر نداشت، کاملاً با کار ارتباط برقرار می‌کرد؛ حتی ممکن بود نداند روتکو و شاگردش درباره چه کسی یا چه کسانی صحبت می‌کنند؛ اما می‌شد فهمید که چه اتفاقی درحال رخ دادن است. به نظرم احتمالاً آن توازنی که شما فرمودید، باعث شده که من مخاطب این احساس را کنم که با کاری مواجه نیستم که دارد به من صرفاً اطلاعات تاریخ هنر می‌دهد. من قصه آن آدم‌ها را دارم و می‌فهمم و به قول شما شاید دلم برای روتکو بسوزد، شاید هم نه.

در خلال صحبت‌هایتان به مسئله‌ای فکر می‌کردم؛ البته شاید کمی از بحث خارج باشد؛ ولی دوست دارم مطرحش کنم. مسئله‌ای که همیشه برای من در برابر هر اجرا مهم بوده، این است که از خودم می‌پرسم من کجای این اجرا حضور دارم؟ منی که اجرای شما را در خرداد ۱۴۰۴ می‌بینم، وارد سالن لبخند می‌شوم و می‌روم به طبقه یک و منتظر می‌مانم و یک اجرا می‌بینم. آیا من خودم را در این اجرا پیدا می‌کنم؟ اجرا بخشی از من می‌شود یا خیر؟ من به‌عنوان مخاطبی که در این شهر زیست دارم.

و حقیقتاً قبل از اجرا من فکر نمی‌کردم که اجرای قرمز این اتفاق را برایم رقم بزند. شاید هیچ‌وقت فکر نمی‌کردم که بتوانم تا این میزان به قرمز نزدیک باشم. هیچ‌وقت فکر نمی‌کردم شاگردش را این قدر نزدیک ببینم به خودم و دوستان هم‌سن‌وسال خودم. اینکه دقیقاً در جامعه‌ای زندگی می‌کنم که خیلی در معرض این اتفاق‌ها هستیم که توسط نهادهای دولتی و شخصی مختلف، هنر و کار و شخصیت‌مان نادیده گرفته شود. بخشی از آن لذتی که در قرمز برای من اتفاق افتاد، از این بابت بود که دقیقاً در جای دیگری از تاریخ هنر موقعیتی نمایشی رخ می‌دهد و من می‌توانم با آن ارتباط برقرار کنم. این قلاب بین من و اثر اتفاق افتاد و برای من خیلی لذت‌بخش بود. من به‌عنوان دانشجوی هنر این اتفاق را بسیار دیده‌ام و اتفاق ناراحت‌کننده‌ای است؛ اتفاق میان دانشجوی هنر و استاد.

حال دوباره بازگردم به سؤال‌های اصلی این گفت‌وگو. در نمایشنامه قرمز ما با مواجهه روتکو با بوم، رنگ و تاریخ هنر طرف هستیم. شما هنگام خواندن متن برای نخستین بار نقاشی را چگونه دراماتورژیک دریافت کردید؟ آیا تصویر برایتان چیزی صرفاً ذهنی بود یا از همان ابتدا جنبه اجرایی داشت؟

\* قطعاً زمانی که شما به‌عنوان کارگردان در حال خواندن نمایشنامه‌ای هستید، از همان ابتدا کلاً به اجرا فکر می‌کنید. تماماً به این فکر می‌کنید که این نقاشی و آن فرایند نقاشی و خلق اثر تمامشان باید در خدمت اجرا باشد. اگر قرار باشد به‌طور مثال صرفاً پردازیم به آن جریان خلق اثر روی صحنه، ممکن است جنبه دراماتیکش را از دست بدهد؛ اما زمانی که آن را در راستای ایده‌های اجرایی قرار داده، نگاه تأثیریکالیت به آن دارید، جایی برایش در نظر می‌گیرید و با خود می‌گویید: «خب، این می‌آید در اینجا.» و قطعاً نقاشی در ذات خودش چیزهایی دارد. اتفاق‌هایی دارد که می‌تواند کاملاً در درام تأثیرگذار باشد. در قرمز نیز این‌گونه است؛ مثلاً فرایند خلق یک اثر در طول یک درام. شما رنگ را به‌صورت واقعی روی صحنه می‌دیدید. بوی رنگ را حس می‌کردید. روی صحنه به‌صورت کاملاً رئال تخم‌مرغ را در سطل می‌شکستیم و با آن رنگ درست می‌کردیم، قلم‌موها و تمام اتفاق‌هایی که در آتلیه برای هنرمند می‌افتد؛ اما زمانی که این اتفاق‌ها در خدمت درام قرار می‌گیرد و بخشی از آن عناصر درام می‌شود و می‌توانیم آن جریان دراماتیک را با تعادلی میان نقاشی و وضعیت نمایشی بسازیم، آن وقت جذاب می‌شود؛ پس از ابتدا بله. به جنبه اجرایی این عنصر فکر می‌کردم که چگونه می‌تواند در اجرا جای خودش را پیدا کند، نه تبدیل شود به فرایند خلق پرفورمنس؛ مثلاً تولید اثری روی صحنه که همانند خلق اثر در گالری است که نقاشی از ابتدا شروع می‌کند به خلق آن و آدم‌ها آن را نگاه می‌کنند؛ اما مسئله این بود که این عنصر چگونه در خدمت درام قرار بگیرد و درام را شکل بدهد.

- حال اگر بخواهیم در این مرحله از متن به اجرا برویم، نقاشی به‌عنوان کنش فیزیکی چه نقشی در طراحی و ریتم صحنه‌ها داشت؟ آیا برای شما نقاشی همانند مسئله‌ای اجرایی بود؟ قسمت دوم این سؤال را

این‌گونه طرح می‌کنم که شما در مقام کارگردان فکر می‌کنید نویسنده اثر، نقاشی را همچون ابزاری برای روایت وارد اثر کرده است یا با درون‌مایه‌ای مستقل و استعاری؟

\* اگر نقاشی و اتفاقی را که روی صحنه اتفاق می‌افتد، اتفاق فیزیکیال نگارش کنیم، می‌توان گفت که قطعاً تأثیر بسیاری در جذابیت اثر و بالا بردن ریتم و تمپو داشته است. خیلی از تماشاگران ما که حتی در حوزه تجسمی هم کار نکرده بودند، برایشان خلق اثر به صورت فیزیکی روی صحنه جذاب بود. در سؤال قبلی نیز به این نکته اشاره کردم که چگونه رنگ، قلم‌مو و بوم حضور دارند و فرایند خلق بوم نقاشی روی صحنه اتفاق می‌افتد. ما حتی به عمد از رنگی استفاده کردیم که بو داشته باشد و مخاطب آن بو را احساس کند؛ چراکه احساس می‌کردیم جذابیت کافی را دارد. شاید منطقی ناتورالیستی داشته باشد؛ اما کمک می‌کند که تصویرسازی در ذهن مخاطب شکل بگیرد و با کاراکتر هم‌ذات‌پنداری داشته باشد؛ پس عناصر فیزیکیال که در نقاشی حضور دارد، می‌تواند در خدمت ریتم باشد، در خدمت تمپو، در خدمت درام، در صورتی که درست و به جا استفاده شود؛ مثلاً در نمایشی که اطلاعات تاریخ هنری اش زیاد است و گاهی شاید خسته‌کننده باشد، این ابزارها به کمک می‌آید. آن ریتم کند با عناصر فیزیکیال نقاشی شکسته می‌شود. به نظر من جان لوگان تمام این عناصر را بسیار هوشمندانه انتخاب کرده است و من هرچقدر فکر می‌کردم که شاید بتوانم این نمایشنامه را از ۱۰۰ دقیقه به ۹۰ دقیقه تغییر بدهم، نمی‌توانستم. خیلی با آن کلنجار رفتیم؛ اما دیدم که نمی‌شود. می‌توانم به آن اضافه کنم؛ اما نمی‌توانم از آن حذف کنم؛ چراکه هر کاشت در جای درست خودش قرار داشت و هر حذفی ممکن بود که کنش صحنه دیگری را تحت تأثیر قرار بدهد. وقتی دیدم که امکان حذف لحظه‌ای در اثر نیست و ممکن است که ریتم کند مخاطب را خسته کند، با خودم گفتم اتفاقاً از عناصر فیزیک نقاشی که در متن هم اشاره شده است، استفاده کنم که جنبه ریتمیک بصری رقم بخورد و تماشاگر درگیر آن شود. در ازای آنکه دارد عناصر فیزیکیال نقاشی را می‌بیند، در زیر متن هم دیالوگ اتفاق می‌افتد و در خون تماشاگر تزریق می‌شود. تماشاگر حس نمی‌کند چطور دارد دریافت می‌کند. این باعث می‌شود آن عناصر فیزیکی در خدمت ریتم باشد.

- کاملاً همین اتفاق افتاده بود؛ یعنی درنهایت خیلی خوش‌ریتم بود و اصلاً احساس نمی‌شد که یک ساعت و نیم نشسته‌ایم و داریم قصه این دو نفر را می‌بینیم.

\* بله، ۱۰۰ دقیقه. گاهی به ۱۰۵ دقیقه هم می‌رسید.

- درست است. من اصلاً گذر زمان را حس نکردم. برویم سراغ سؤال بعدی که گفت‌وگویمان توالی خوبی پیدا کند. از ابزارهای فیزیکی نقاشی و درام صحبت کردیم. آیا شما در فرایند تمرین بازیگر با عمل نقاشی

به مثابه زبان فیزیکی برخورد کردید؟ این کنش فیزیکی چه تأثیری در شخصیت روتکو داشت و برای بازیگران چگونه این اتفاق رقم خورد؟

\* پروسهٔ تمرینمان حدوداً ۱۰ ماه طول کشید و علتش این بود که وسواس داشتیم. وسواس سر اینکه قرار است شخصیتی آرتیست را بیاوریم روی صحنه و تبدیل شود به شخصیتی واقعی که حتی حرکات بدنی اش تبدیل شود به حرکات واقعی یا نزدیک به حرکات واقعی نقاش؛ پس باید تمرین‌های فیزیکی وجود داشته باشد و این اتفاق افتاد. آقای بهبودی مدت‌ها به آتلیهٔ نقاشی نزد استاد اصغرزاده می‌رفتند. در آتلیه تحت نظارت ایشان کار کردن با رنگ و ابزار نقاشی را آموزش می‌دیدند. دانیال نوربخش به آتلیهٔ دیگری می‌رفت و مدتی به‌عنوان دستیار کار می‌کرد؛ برای اینکه بتواند ادبیات رفتاری دستیار را یاد بگیرد و بتواند در رفتارش پیاده‌سازی کند. قطعاً که این موارد را ما رعایت کردیم و بچه‌ها انجام دادند و خیلی به ما کمک کرد. زمانی که بازیگر به این دریافت درونی برسد که چطور با قلم‌مو برخورد کند؛ چگونه برخورد کند با ابزارهایی که نقاش از آن‌ها استفاده می‌کند؛ با بوم بیگانه نباشد؛ با رنگ، درست کردن رنگ و چگونه قرار گرفتن قلم‌مو در دست بیگانه نباشد. خاطریم هست که فقط یک یا دو جلسه تمرین بر سر چگونگی دست گرفتن قلم‌مو روی صحنه گذشت. اینکه چگونه از میچ دست و آرنج استفاده شود. روتکو نقاشی بوده که از قلم‌موهای بزرگ استفاده می‌کرده و به همین خاطر حرکت دست‌هایش از قسمت شانه بوده است. بازیگران روی تمام این موارد بسیار کار کردند تا بتوانند زبان بدنشان را به زبان بدن واقعی نقاش نزدیک کنند. حالا شاید نتوانند مثل نقاش واقعی شوند؛ چراکه نقاش سال‌ها با این ابزار کار کرده و بخشی از وجودش شده است؛ اما سعی کردیم تا آنجا که در توانمان بود، انجام بدهیم.

- و درنهایت بتواند به شخصیت‌ها کمک کند.

\* آره. بالاخره زمانی که مخاطب نگاه می‌کند، باید احساس نزدیکی کند. وقتی که دارد شخصیت روتکو را روی صحنه می‌بیند، باید زبان بدنش هم با این ابزارها هماهنگی داشته باشد و بیگانه نباشد که مخاطب بتواند با آن کاراکتر نقاش احساس هم‌ذات‌پنداری کند.

- حالا سؤال بعدی را باز برمی‌گردم به فرایند تمرین. یک جوهرهایی در صحبت‌هایمان به آن اشاره کردید. اینکه شما در پروسهٔ تمرین نقاشی روی صحنه چطور بود؟ آیا جزئی از تمرین‌ها بود؟ حالا جداگانه درمورد بازیگرها صحبت کردیم؛ اما خود فرایند تمرین چطور؟ آیا مثلاً تمرینی که فقط برای نقاشی باشد، طراحی شد؟ البته آنجا که اشاره کردید به نحوهٔ دست گرفتن قلم‌مو، شاید جواب این سؤال هم باشد؛ اما اگر چیز دیگری فکر می‌کنید می‌توان به این مسئله اضافه کرد، ممنون می‌شوم که برایمان بگویید و درنهایت اینکه

کنش نقاشی در طراحی صحنه، ریتم و میزانشن تا چه میزان نقش داشت؟ باتوجه به اینکه نمایشنامه قرمز کاملاً دیالوگ‌محور است، نقاشی به زبان فیزیکی چقدر نقش دارد؟

\* بازیگران خودشان و بدون حضور من به آتلیه‌ها می‌رفتند و آموزش می‌دیدند. قطعاً آن آموزش‌ها می‌آمد در پروسه تمرین و آنجا تأثیرگذار بود. زمانی که ما داریم ارتباط بین استاد نقاشی و شاگردش را به‌عنوان موقعیت نمایشی خلق می‌کنیم، کار با آن ابزار و زندگی داخل آتلیه و ابزارهای داخل آتلیه و عناصر فیزیکی نقاشی که شما اسم بردید و هر آنچه که در فرایند خلق نقاشی است، قطعاً کار با این ابزار و حرکت با آن‌ها در روند شکل‌گیری درام تأثیر دارد. اگر که کاراکترها با هرکدام از این‌ها بیگانه باشند، آن شخصیت شکل نمی‌گیرد و اگر کاراکتر شکل نگیرد، قطعاً درام هم نمی‌تواند به آن سمتی که مقصد نظر نمایشنامه یا گروه اجرایی بوده است، برود. قطعاً آن اتفاق هم برایش نمی‌افتد و تماشاگر هم نمی‌پذیرد؛ پس بله. این‌ها در پروسه تمرین هم اتفاق می‌افتاد. در پروسه تمرین هم لاجرم استفاده از این ابزارها را داشتیم و تمرینش می‌کردیم که اتفاق درست‌تری بیفتد. نمی‌خواهم بگویم اتفاق واقعی‌تر. لزوماً قرار نبود اتفاقی واقع‌گرایانه باشد؛ بلکه اتفاقی در خدمت درام. اگر در خدمت درام بود، درست بود. لزوماً قرار نبود که صرفاً نقاشی باشد با مثلاً عناصری که در آتلیه است. از طراحی صحنه‌مان بگیریم تا نور تا میزانشن‌هایی که اتفاق می‌افتد، تمام این‌ها باید در خدمت درام باشد و نتیجه‌اش بشود شکل‌گیری اثری دراماتیک، نه لزوماً اثری مستندگونه روی صحنه.

- پس کاملاً قصد شما این بود که اثری دراماتیک اتفاق بیفتد، نه اثری مستندگونه از روتکو.

\* بله. این ابزار باید در خدمت درام باشد. اگر در خدمت درام نباشد، قطعاً جایی بیرون می‌زند و تماشاگر احساس می‌کند اگر به آتلیه‌ای می‌رفتم و پروسه خلق اثری واقعی را می‌دیدم، می‌نشستم به دیدن خلق نقاشی و در آنجا درامی شکل نمی‌گرفت. قطعاً دیالوگ‌هاست که کمک می‌کند به اینکه آن ابزارهای خلق درام که یکی از آن‌ها همان فرایند تولید اثر هنری با ابزارهای نقاشی است، خود دیالوگ هم یکی از آن ابزارهاست و مجموع این‌ها و برآیندشان باید تبدیل شود به شکل‌گیری درام و باید یک تعادلی برقرار شود که نه خیلی تبدیل شود به مستند نمایشی مثلاً یا بیوگرافی نمایشی، نه لزوماً تبدیل شود به اثری فقط و فقط تأثیریکالیت. تعادلی باید میان همه این‌ها برقرار شود. این تعادل ناشی از آن زیبایی‌شناسی خلق اثر است.

- پس به نظرتان نمایشنامه قرمز نمایشنامه‌ای ساختارمند است که یک شروع دارد، یک میانه و یک پایان. اوج و فرودی اتفاق می‌افتد و مخاطب با روایت همراه می‌شود.

\* بله. ببینید به نظر من جان لوگان دقیقاً خیلی هوشمندانه این کار را کرده است. لوگان از دیالوگ‌های خود روتکو استفاده می‌کند. من مصاحبه‌هایی را که در آن زمان با روتکو شده بود، دیدم. روتکو می‌گوید که من لایه‌لایه اثر را خراب می‌کنم. اول یک رنگ زمینه می‌زنم. بعد به آن نگاه می‌کنم. تأمل می‌کنم. بعد دوباره

می‌نشینم و فکر می‌کنم. بعد ممکن است مدت‌ها اصلاً کاری نکنم. منظور این است که فرایندی درحال اتفاق افتادن است تا آن اثر خلق شود. جان لوگان هم در نمایشنامه‌اش دقیقاً همین فرایند لایه‌لایه را شکل می‌دهد. زمانی که شخصیت از پرده یک تا پرده پنج، لایه‌لایه شخصیت دراماتیکش شکل می‌گیرد؛ پس در اینجا هم جریانی فرایندمحور موازی با آن جریان فرایندمحوری که خلق یک اثر هنری مثل تابلو است، درحال شکل‌گیری است؛ در واقع این اتفاق در نمایشنامه می‌افتد.

- شاید الان بتوانیم دوباره به سؤال آغازین برگردیم. وقتی درمورد لایه‌بندی‌ها و ساختار صحبت کردیم. گویی درنهایت نمایشنامه‌نویس با آگاهی به این مسئله کار را پیش برده است و در اجرا هم شما این فرایند را در نظر داشته‌اید.

\* بله. به این مسئله توجه داشتیم. مثلاً شخصیت دستیار وقتی در پرده یک می‌آید، استاد از او می‌پرسد: «چه می‌بینی؟» می‌گوید: «قرمز.» آخرین دیالوگ نیز همین است. استاد می‌گوید: «چه می‌بینی؟» می‌گوید: «قرمز.» این بیان قرمز با آن بیان قرمز یکی نیست و فرایندی در این شخصیت اتفاق افتاده است که به درکی از تابلوی قرمز رسیده است که با تأملی ویژه دوباره می‌گوید: «قرمز.» در پرده یک، زمانی که می‌گوید: «قرمز» (اولین دیالوگ)، با آخرین دیالوگش کاملاً متفاوت است که می‌گوید: «قرمز»؛ چراکه نشان می‌دهد شخصیت دچار فرایند شده و لایه‌لایه در طول این اثر شکل گرفته است و مثل خود اثر که دارد لایه‌لایه شکل می‌گیرد و خود روتکو که آثارش را لایه‌لایه خلق می‌کند، این هم بخشی از آن ماجرا می‌شود.

- درست است. این فرایند لایه‌لایه ادامه دارد تا ما به آخر برسیم و تازه در لحظه‌های پایانی، روتکو و قدرتش را احساس کنیم. در طول فرایند شاید به دلیل اعمال قدرت روتکو بر دستیارش زیاد با او همراه نشویم؛ ولی هرچه به آخر نزدیک می‌شویم، انگار روتکو را کامل‌تر می‌بینیم. کسی که شد روتکو و در تاریخ هنر از سبک آثارش صحبت می‌شود.

برای من مخاطب این فرایندمحور بودن بسیار لذت‌بخش بود. حالا وارد بحث مخاطب شویم. نمی‌دانم شما از آن دست هنرمندانی هستید که برایتان مهم است که مخاطبتان چه احساسی داشته باشد یا پروسه کشف و خلق برای خودتان مهم است و اهمیت مخاطب به مراتب کمتر است. برایتان این مهم بود که مخاطب احساس کند در نمایش قرمز درحال تماشای یک نقاشی است یا درون آن حضور دارد یا اصلاً متفاوت باشد؟ مثلاً مخاطب بداند دارد نمایشی می‌بیند از یک نقاشی یا نه، او دقیقاً مخاطب فرایندی است که به موازات همان ساختاری که از آن صحبت کردیم، درحال حرکت است.

\* من مدت‌ها به فرمالیسم و جریان فرمالیسم بسیار علاقه‌مند بودم و بعدتر در سال‌های اخیر خیلی نگاه نئوفرمالیستی پیدا کردم. خیلی از پژوهش‌ها و مطالعاتم در زمینه نئوفرمالیسم بوده است. پایان‌نامه ارشد من

نگاه نئوفرمالیستی به تعزیه بود و کلاً تمرکز ویژه به نئوفرمالیسم داشته‌ام. اتفاقی ویژه که در نئوفرمالیسم می‌افتد و جزء ارکان اساسی نئوفرمالیسم است، در تقابل با فرمالیسم، بحث مخاطب است. در نئوفرمالیسم که نمی‌توان به راحتی مخاطب را نادیده گرفت. مخاطب بخشی از اثر است. بخشی از شکل دادن به اثر است. حالا به نظرم این خودش یک ماجراست و به کنار؛ اما از این طرف در تئاتر هم این را استادان بزرگ تئاتر به ما آموزش داده‌اند و فهمیده‌ایم که اجرای اثر نمایشی با تماشاگر شکل می‌گیرد. مگر می‌شود بازیگر باشی و گروه اجرایی، اجرایی روی صحنه داشته باشد و تماشاگر آن را نبیند؟ اگر بله، این را چه تئاتری بنامیم؟ مخاطب بخشی از اجرا و پروسه آن است. همین‌طور است که تئاتر برخلاف مدیوم‌های دیگر مثل سینما، زمانی که ۳۰ شب اجرا می‌شود یا در طول شب‌های متوالی اجرا می‌رود، هر شب با اثری متفاوت مواجه می‌شوید. چطور اثری متفاوت است؟ دیالوگ تغییر نمی‌کند. تنها عنصری که اینجا تغییر می‌کند، مخاطب است و او و انرژی مخاطب و نگاه مخاطب تأثیر می‌گذارد در خلق اثر. این‌گونه است که مثلاً شب اول اجرا با شب سی‌ام اجرا شبیه نیست. این اصلاً تکرار نیست. هر شبی با انرژی تماشاگر در تجربه متفاوتی است؛ پس مخاطب نقش بسیار مهمی دارد. در تئاتر که خیلی خیلی مهم است. مگر می‌شود تئاتر بدون مخاطب؟ مگر می‌شود چنین چیزی؟ من برای چه کسی اجرا بروم؟ من حتی زمانی که جلوی آینه اجرا بروم، مخاطب آن خودم هستم؛ پس یک مخاطب وجود دارد؛ پس مخاطب خیلی در تئاتر مهم است. حالا شاید مثلاً در حوزه‌های دیگر خیلی‌ها قائل به این موضوع نباشند. دعوی سنتی هنر برای هنر یا هنر برای مخاطب که نمی‌خواهم وارد آن موضوع شوم؛ چرا که به نظرم خیلی نخ نما شده است. به نظر من الان باید هنرمند تکلیف خودش را با اثر بداند که دارد چه کار می‌کند؟ چگونه کار می‌کند؟ نظر شخصی من این است که اگر قرار باشد هنر خلق شود؛ اما مخاطب در خلق آن نادیده گرفته شود، به نظر من یک جای کار ایراد دارد؛ حتی اگر فکر هم نکنید به اینکه مخاطبتان چه می‌خواهد، ناخودآگاه شما مخاطب را در نظر می‌گیرد؛ در واقع در زمانی زندگی می‌کنیم که اثر ناخودآگاه تحت تأثیر نگاه مخاطب است. هرچقدر گفته شود که دارم اثر را خلق می‌کنم؛ اما برای خود هنر خلق کرده‌ام، ناخودآگاه آن را برای دیده شدن خلق می‌کنید؛ پس نگاه مخاطب خیلی مهم است.

حالا در قرمز من دوست داشتم این اتفاق بیفتد. نمی‌دانم چقدر اتفاق افتاده است؛ چون نتوانستم فیدبک‌های زیادی بگیرم و ارتباط زیادی با مخاطبان نداشتم؛ اما جسته‌گریخته که می‌شنیدم و آنچه که تمایل من بود، دوست داشتم که مخاطب نه در مواجهه با تابلوی نقاشی قرار بگیرد، نه تابلویی خلق شده روی صحنه توسط یک هنرمند. دوست داشتم مخاطب خودش را در فرایند شکل‌گیری اثر پیدا کند؛ یعنی زمانی که دارد می‌بیند چطور هنرمند در فرایندی دچار اوج و فرود شده و باعث شده است که اتفاقی دراماتیک در آن شکل بگیرد. اگر به عنوان مخاطب آن فرایند را درک بکنید، در بستر خلق اثری هنری هستید که می‌تواند در اینجا تابع نقاشی باشد. اگر آن فرایند را درک کنید و درگیرش بشوید، من کارم را کرده‌ام؛ اما اگر قرار باشد

صرفاً مخاطب بنشینند و یک تابلوی نقاشی را ببینند یا مواجه شود با خلق یکی از آثار روتکو، مسئله چیز دیگری می‌شود.

- از صحبت‌هایتان نتیجه‌گیری کنم و شما بفرمایید درست متوجه شده‌ام یا نه. ساختاری فرایندمحور که از متن نمایشنامه شروع شد، وارد پروسهٔ تمرین، هدایت و ساخت شخصیت توسط شما و بازیگرها شد و حالا حتی این فرایند و ساختار برای من مخاطب هم اتفاق می‌افتد. قطعاً همهٔ عناصر دارد به من کمک می‌کند. به طور مثال آن ریتم و تمپویی که ساخته شد برای اینکه آن لایه‌ها و فرایند با ریتمی خوشایند اتفاق بیفتد؛ مثلاً من الان خدمتتان گفتم یک ساعت و نیم، شما گفتید که اجرا ۱۰۰ دقیقه بوده است و من متوجه گذر زمان نشدم؛ در واقع من مخاطب هم با این فرایند آهسته‌آهسته همراه شدم.

\* بله و آن فرایند خلق اثر باید در خدمت درام باشد. اگر در خدمت درام بوده باشد، کار خودش را کرده است.

- سؤال بعدی این است که روتکو نقاشی را نه صرفاً تصویر، بلکه به‌مثابهٔ جهان درونی‌اش می‌داند. شما چگونه ذهنیت روتکو را به نمایش گذاشتید؟

\* ببینید، روتکو در دنیای واقعی به این معتقد بوده است که کلاً اثری که دارد خلق می‌کند، لزوماً رنگ گذاشتن روی بوم نیست. در نمایشنامه هم این را می‌گویند که برای اینکه اثری را خلق کنی، ۲۰ درصدش رنگ گذاشتن روی بوم است و ۸۰ درصد تفکر و اندیشه. تا زمانی که دچار تفکر و اندیشه نشده باشید، رنگ گذاشتن روی بوم بی‌معنی خواهد بود. روتکو می‌گوید تو باید از درام بدانی، موسیقی، الهیات، حتی ادبیات و شعر بدانی. روتکو می‌گوید که باید همهٔ این‌ها را بشناسی. فلسفهٔ بدانی تا زمانی که به خلق اثر می‌رسی، آن قلم‌مو گذاشتن روی بوم برآیند اندیشهٔ تو باشد و آن ۸۰ درصد تفکر درآثر تمام این مطالعات و تمام این تجربیات شکل می‌گیرد؛ پس روتکو لزوماً فقط رنگ گذاشتن روی بوم برایش مهم نیست. همان‌گونه که در نمایشنامه با یک سری از هم‌نسل‌های خودش مثل جکسون پولاک دعوا دارد و می‌گوید: «رنگ لزوماً فرم پاشیدن روی بوم نیست.» به گفتهٔ او مثلاً پنجره‌ای که ایجاد کرده است، شاید به نظر پنجره باشد؛ اما در حقیقت پنجره‌ای است که فریاد می‌زند. رنگ‌ها برای روتکو در خدمت بیان آن احساساتی است که در قالب فرمول رنگ به مخاطبش منتقل می‌کند. روتکو می‌گوید پشت اینجا تعصب اتفاق می‌افتد. جریانی درحال اتفاق افتادن است که آن جریان در من حضور دارد و می‌شود رنگ روی بوم، روی فرم و اگر من آن را درست انجام بدهم، مخاطب من هم تأثیر آن را خواهد گرفت. اینجاست که روتکو می‌شود روتکو. پس تمام این موارد تأثیرگذار است.

- و به نظرتان هم خود نمایشنامهٔ قرمز و هم اجرای قرمز این جهان ذهنی را ساخته است؟

\* تلاش کردیم این اتفاق بیفتد. تلاش کردیم جریان‌هایی را که روتکو در مواجهه با دنیای بیرونی‌اش و تأثیری را که از دنیای بیرون در خودش می‌داند، در اجرا داشته باشیم؛ چون اصلاً موضوع نمایشنامه درمورد مواجهه رتکو با دنیای بیرون و دنیای واقعی بیرون است؛ چراکه کاملاً انسانی درون‌گرا بوده است و به‌طور کلی زمانی که در مواجهه با دنیای بیرون قرار می‌گیرد، دچار یک سری هنجارها و چالش‌ها می‌شود. چالش‌ها و هنجارهاست که در مواجهه با همان دنیای بیرون شخصیت دراماتیک روتکو را می‌سازد. او را دچار غرور و شخصیت تراژیک می‌کند. حالا آن شخصیت تراژیک و دنیای دراماتیکی که روتکو در زندگی واقعی‌اش خلق می‌کند، به روی صحنه می‌آید و تأثیر خود را می‌گذارد.

- سپاسگزارم از شما. آیا سبک‌های نقاشی مدرن یا اکسپرسیونیسم انتزاعی که در تاریخ هنر، روتکو را در این سبک می‌شناسیم، در طراحی صحنه و نورپردازی تأثیرگذار بود؟ آیا اجرا خودش به سبک نقاشی‌ای که مال روتکو بود، نزدیک شد یا نه، اصلاً مهم نبود که به این مسئله نزدیک شوید؟

\* عناصری را قطعاً ما رعایت کردیم. مثلاً سعی کردیم کنتراست‌هایی را در رنگ و نور در صحنه داشته باشیم. مثلاً بخشی از نورها را چون که فضای قالبمان در صحنه از رنگ قرمز استفاده می‌شد، با کنتراست از رنگ آبی استفاده می‌کردیم. کنتراست باعث می‌شود که هرکدام جداگانه دیده شوند. به‌لحاظ زیبایی‌شناسی صحنه سعی کردیم این اتفاق بیفتد یا مثلاً سبک‌های تابلوهای که روتکو نقاشی می‌کرد، سبک‌های بزرگ بود و سعی کردیم که این پرسپکتیو را در این سبک‌ها به مخاطب نشان بدهیم. اتفاقی که عموماً دارد برای هر تابلو می‌افتد. زمانی که با تابلو مواجه می‌شوید، یک سری عناصر تجسمی مثل تقارن در کامپوزیسیونش قرار می‌گیرد. سعی کردیم که تا حدودی این اتفاق بیفتد؛ اما لزوماً خیلی وفادار به این موضوع نبودیم. به‌خاطر اینکه شاید خیلی به‌سمت این موضوع رفتن صحنه را جوری برجسته و نخ‌نما می‌کرد که می‌توانست ما را از منطق درام دور کند؛ یعنی قرار نبود که شما مخاطب بیایید و داخل صحنه مواجه شوید با طراحی صحنه، لباس و نوری که شما را یاد روتکو بیندازد؛ چون خود روتکو هم شاید یادش نبوده است که دارد چه اتفاقی می‌افتد؛ اما تا حدودی رعایت کردیم؛ مثلاً روتکو عاشق تاریکی است، عاشق درونیات خودش، عاشق تنهایی‌اش، عاشق سیر در خودش. در نمایشنامه بارها می‌گوید و در دنیای واقعی هم در مصاحبه‌هایش خیلی این نکته را گفته است که جریان از تاریکی به نور و نور به تاریکی استعاره است و برایش معنا دارد. ما سعی کردیم در نورپردازی‌مان سایه و نیم‌سایه‌هایی را رعایت کنیم. میزانشن‌ها با نور کم طراحی شدند. گاهی وقت‌ها دیگران می‌گفتند: «چرا اینجا این‌قدر تاریک است؟» برای آن تاریکی من خیلی خطر کردم. می‌توانستم نورهای خیلی شارپ انتخاب کنم که مخاطب اصلاً احساس خستگی نکند و پریتریم باشد و با نور فضا را بشکنم؛ اما این به دنیای روتکو نزدیک نمی‌شد. روتکو در دنیای نیم‌سایه‌ها زندگی می‌کند. خیلی اوقات میزانشن‌ها را بردم در نیم‌سایه‌ها و در تاریکی دیالوگ می‌گفت. در صورتی که اگر بیسیک تئاتر را در نظر

بگیریم، خیلی‌ها معتقدند که بازیگر باید نور داشته باشد و دیده شود؛ ولی روتکو در نیم‌سایه دیالوگ می‌گوید و این به‌خاطر جهان اوست. زمانی که قرار بود میزانشن‌ها گواه شفافیت ذهنی و عقایدش باشد، از نیم‌سایه می‌آمد در نور و در نور شروع می‌کرد به بیان آن‌ها. زمانی که دچار درونیاتش می‌شد، می‌رفت به سمت تابلوهایش. می‌رفت به سمت آن نیم‌سایه‌ای که در حاشیه‌ها شکل گرفته بود.

- پس یک جوهرهایی ما با جهان ذهنی روتکو به‌عنوان انسانی در صحنه مواجهیم که تأثیرگذار است، نه صرفاً سبک نقاشی او.

\* بله، بله.

- چیزی را که شاید سؤال آخرم باشد، مطرح کنم. چه شد که رفتید سراغ قرمز؟ من فکر می‌کنم شاید برای ایران ۱۴۰۴ و مخاطب‌های الان کار سختی بوده است. به نظرم کار پرریسک بزرگی کرده‌اید؛ ولی خوب، چه شد که قرمز را انتخاب کردید؟

\* متن قرمز را برادرم از امریکا برایم آورد. همچون نمایشنامه‌ای که فکر می‌کنم ۱۰ تا جایزه تونی در ۲۰۱۰ در امریکا برده بود و به‌عنوان نمایشنامه درجه‌یک برایم آورد. شروع کردم به خواندن و کنار گذاشتم. دوران کرونا که فرصت خوبی بود، از توی قفسه کتابخانه برداشتم و دوباره شروع کردم به خواندن. هرچه می‌خواندم، می‌دیدم خدایا، چکار می‌کند؟ متن انگلیسی چه بلایی دارد سر من می‌آورد؟ چرا؟ چه شد؟ داشت من را درگیر خودش می‌کرد. از همان ابتدا هم که مشغول خواندنش بودم، به این فکر می‌کردم که این نقش را نه فقط به‌لحاظ شباهت ظاهری، اما فقط رضا بهبودی باید بازی کند؛ البته به‌واسطه اینکه سال‌ها در گروه تئاتر لیو با هم کار کرده بودیم، از هم شناخت داشتیم؛ ولی هرچه می‌خواندم، می‌گفتم این فقط و فقط کار رضا بهبودی است و پیشنهاد را با او مطرح می‌کنم که اگر امکانش باشد، بیاید و این را کار بکند. واقعاً زمانی که متن را خواندم و دوست داشتم، فکر کردم که باید آن را اجرا کنم. نه اینکه بگویم حالا که می‌خواهم اجرایی داشته باشم و روی صحنه ببرم، چه متنی را بردارم؟ این را بردارم؟ نه. متن را خواندم، خوشم آمد و دیدم دوست دارم آن را کار کنم و دوست دارم فقط با این کس کار کنم. اگر آقای بهبودی قبول نمی‌کرد، من کار نمی‌کردم؛ چون واقعاً تصویر را توی ذهنم ساخته بودم. می‌دانستم این اتفاق باید روی صحنه بیفتد و اگر قرار بود نیفتد، خوب نیفتد. باورتان می‌شود ۳۴ شب این کار اجرا رفت و حالا خیلی پرریسک بود یک همچین متنی را اجرا بردن. هرکسی شاید جرئتش را نمی‌کرد؛ ولی من شاید پی خیلی چیزها را به تنم مالیدم. گفتم باید اتفاق بیفتد و ببینیم چه می‌شود؟ مخاطب اهل اندیشه ما چه تعداد هستند؟ در فضایی که این همه تئاترهای موزیکال روی صحنه می‌رود، ببینیم آیا کسی هست که دوست داشته باشد بیاید بنشیند و یک ساعت، یک ساعت و نیم، نزدیک دو ساعت فکر کند؟ اندیشه‌اش قلقلک شود وقتی از اینجا خارج می‌شود. یک سری

علامت سؤال را بریزیم در ذهنش که برود سراغ آن‌ها. خیلی پرریسک بود. در شروع خیلی ترس هم داشت؛ ولی دیدم که ۳۴ شب مخاطب کاملاً سالن را پر کرد. باینکه ما تبلیغات خیلی ویژه هم نکردیم. خیلی تبلیغات گسترده روی کار نکردیم؛ ولی خود مخاطب، مخاطب را می‌آورد. هرشب اجرا من می‌دیدم که پانزده‌شانزده نفر دوباره آمده‌اند. کسانی که برای بار دوم، سوم، چهارم آمده بودند و این برای من خیلی جذاب بود. خیلی کیف می‌کردم و دیدم که نه، جای تئاترها و اجراهای این‌تپیی خالی است و هنوز ما مخاطبانی داریم که حوصله‌شان می‌کشد بیایند و بشینند دو ساعت دیالوگ‌های سنگین فلسفی آرتیستیک را گوش کنند؛ اجراهای با ریتم کند را نگاه کنند. این قدر به من گفتند که بیا مثلاً ریتم را این‌جوری کن، نمایش را کوتاه‌تر کن. گفتم: «آقا، این اجرا ریتمش این است. چطور شما کیشلوفسکی را نگاه می‌کنید و می‌دانید ریتمش کند است؛ چون آن کار را انتخاب کرده‌اید. اگر این ریتم را نمی‌خواهی، مثلاً حسن کچل در مزرعه را نگاه کن اگر دوست داری. با همه احترام، آن هم یک ژانری دارد؛ اما من انتخابم این بود در ریتم. اگر دوستش دارید، آن را انتخاب کنید.» من این ریتم را دوست داشتم برای این کار. بله خطرناک بود؛ اما ریسکش را پذیرفتم. یک خرده هم شانس آوردیم که مخاطب خیلی دوست داشت. من فکر نمی‌کردم این قدر همه دوستش داشته باشند و اینکه خوشحالم از اینکه این را کار کردم و قرمز با همه چالش‌هایی که در پروسه تولیدش اتفاق افتاد، بخشی از قلب من را سبک کرد. دوست داشتم این کار را کنم و روی صحنه برود. من ۳۴ شب نشستم در صحنه و خودم شنیدم کار را و هر شب که کار را می‌شنیدم، برایم تازه بود. هیچ‌وقت نشده بود من زمان‌هایی که چه یک کار را کارگردانی می‌کردم، چه دستیار بودم، تمام اجرا در صحنه بنشینم و کار را در تمام شب‌های اجرا دنبال کنم؛ اما قرمز هیچ‌وقت خسته‌کننده نبود و باز از قبل اجرا ولع داشتم که قرار است آن را ببینم. که رضا بهبودی می‌خواهد داد بزند سر دانیال و بگوید که هنر این است... نسل این است... جریان هنری این‌جوری است و من دوباره می‌خواهم این دیالوگ‌ها را بشنوم. اگر برای من این قدر جذاب بوده، شاید عده‌ای دیگر هم باشند که مثل من کیف کنند؛ پس باهم بنشینیم و کیف کنیم. چه بهتر از این.

- در صحبتتان اشاره کردید که در دوران کرونا درگیر متن شده‌اید. چه شد که با فاصله زمانی روی صحنه رفتید؟

\* پروسه ترجمه‌اش زمان برد؛ چون ترجمه‌اش را خودم انجام دادم. دو تا ترجمه از این کار شده بود. خواندم و دیدم نسبت به متن اصلی خیلی نزدیک نیست. ترجمه اثری چینی که دیالوگ‌محور بوده، راجع به یک آرتیست گردن کلفت قرن بیستم است و دیالوگ‌هایی که زمینه‌های فلسفی دارد، نیاز به چیز بیشتری داشت. شاعرانگی‌ای در چیدمان کلمات انگلیسی‌اش وجود داشت که در ترجمه‌هایی که من دیدم، اتفاق نیفتاده بود. صرفاً ترجمه ماشینی شده بود. با همه احترام به دوستانی که اثر را ترجمه کرده‌اند، انگار این اثر فرقی با ترجمه کردن یک رمان نداشت. انگار فرقی با ترجمه کردن مثلاً یک داستان نداشت؛ اما اینجا (در قرمز) آن‌گونه

نبرد. اینجا کلمات باری دیگر داشتند. باید به هر جمله بیشتر فکر می‌کردم که چه ترجمه‌ای بیاید که بتواند آن اتفاقی که در ادبیات انگلیسی دارد می‌افتد و آن تأثیر را که روی من گذاشته است، حالا کلمات فارسی هم بتواند آن بار را با خودش بیاورد. که مخاطب بتواند حداقل نزدیک‌ترین لذت را از اجرا ببرد. به‌خاطر همین مسئله ترجمه‌اش خیلی زمان برد. فکر می‌کنم یک سال، یک سال و خورده‌ای درگیر ترجمه بودم.

- حالا از خلال صحبت‌هایتان سؤالی دیگر برایم پیش آمد. من متن اصلی‌اش را نخوانده‌ام؛ ولی باتوجه‌به چیزهایی که شما امشب گفتید، از شناختی که نسبت به روتکو داشته‌اید و خود متن و آنجایی که از شاعرانگی اثر گفتید، برداشت من این بود که صاحب اثر، جان لوگان، خیلی آگاهانه آن کلمات را برای ساخت جهان روتکو انتخاب می‌کند. نظر شما چیست؟

یک چیزی را برایتان تعریف کنم که جالب است. در این اثر اتفاقی که دارد می‌افتد، پیشنهاد خود متن است؛ از ابتدای نمایشنامه جان لوگان می‌گوید که روتکو عاشق موتزارت و موسیقی کلاسیک است و شروع نمایش هم زمانی است که دارد تابلواش را نگاه می‌کند با اثری از موتزارت و غرق در تابلواش شده است. من زمانی که شروع کردم به خواندن نمایشنامه، هرچه می‌خواندم، احساس می‌کردم که جان لوگان وقتی مشغول نگارش این اثر بوده، به موسیقی کلاسیک گوش می‌کرده است. تمام آن ریتمی که در موسیقی کلاسیک اتفاق می‌افتد و مخصوصاً موسیقی‌هایی که گاه خودش در متن پیشنهاد داده است، آن ضرب‌آهنگ که در موسیقی اتفاق می‌افتد، در دیالوگ هم اتفاق می‌افتد. زمانی که دیالوگ‌ها را خوانده‌اید و مثلاً موسیقی را شنیده‌اید، می‌بینید تمام آن ریتم در چگونگی ادای دیالوگ‌ها نیز اتفاق می‌افتد. این مسئله خیلی جذاب است. بعد حالا این را ادبیات انگلیسی با غنا و جذابیت‌هایی که دارد، می‌آید و می‌خواهد روی آن بستر ریتم کلاسیک و موسیقی کلاسیک سوار شود و در مرحله بعدی‌اش ترجمه فارسی خیلی سخت می‌شود. دیگر کار ترجمه معمولی نیست. شما درحال ترجمه اثری هنری هستید؛ یعنی ترجمه موسیقیایی اثر هنری‌ای دیگر. دیگر لزوماً کلمات بار معنایی کلمات را ندارند. چیدمانشان کنار یکدیگر باید ریتمی را برای شما بیاورد که آن ریتم را در موسیقی کلاسیک هم احساسش می‌کنید. آن تمپو را آنجا هم احساسش می‌کنید. نگاه می‌کنید و می‌بینید جان لوگان خیلی ماهرانه آن‌ها را در دیالوگ‌هایش آورده است. سکوت، سکوت‌هایی که دارد. حالا شاید من دارم اغراق می‌کنم. شاید چون این قدر روی من تأثیر گذاشته بود، این‌گونه نگاهش می‌کنم؛ ولی واقعاً من تمام این‌ها را در متن پیدا کردم. سکوت‌هایی در نمایشنامه گذاشته بود که من سعی کردم آن را در ریتم کار بیاورم. اگر مخاطبی که آمده قرمز را ببیند، از موسیقی کلاسیک خوشش نمی‌آید، به نظر من از دیدن این کار خسته می‌شد. موسیقی کلاسیک این‌گونه است که باید فرصتی به آن بدهی که در خونت تزریق شود. باید اولش اجازه بدهی برود در خون تو، با تو آمیخته شود. بعد فرصت بدهی که بخشی از وجودت را بگیرد. موسیقی کلاسیک باید در تمام وجودت، مویرگ‌ها و رگ‌های خونت منتشر شود. کسی اگر با این

اتفاق آشنا نبود، اگر به دیدن کار می‌آمد، از دیدن آن روی صحنه خوشش نمی‌آمد؛ چراکه مخاطب باید اجازه بدهد پرده اول روی او اثر کند، کندکند. پرده یک من ۲۲ دقیقه شد؛ ولی شما زمانی که به لحاظ منطق اجرایی دیالوگ‌ها را می‌خوانید، می‌گویید هر صفحه سه‌چهار دقیقه است. اگر این کارها را می‌کردی، می‌شد مثلاً ۱۰ دقیقه یا ۱۲ دقیقه؛ اما ۲۲ دقیقه شد. یعنی یک جوری کش آمد. کش آمد و کندش کردم و گفتم مخاطب می‌خواهد خسته شود، بشود. مخاطبی که می‌خواهد خسته شود، مال این کار نیست؛ اما آن کسی که کار را ببیند و خسته نشود، کسی است که با موسیقی کلاسیک ارتباط دارد و این ریتم موسیقی کلاسیک را در کار، ما آوردیم. حالا ممکن است مخاطب خوشش نیاید و این ریسک بود. اگر می‌خواستیم صرفاً خوشایند مخاطب را در نظر بگیریم، مثل منطقی که همه می‌گویند که پرده اول باید چک را در گوش مخاطب تماشاگر بزنید و ریتم را بالا بگیرید که تماشاگر سر جایش بنشیند. من برعکس عمل کردم.

- دقیقاً.

\* کندترین صحنه ما صحنه اول بود. اگر مخاطب بخواهد خسته شود، ببخشید؛ اما شما سالن را اشتباه انتخاب کرده‌اید؛ اما دیدم که خیر، هنوز هستند کسانی که با موسیقی کلاسیک آشنایند؛ با ریتم کند آشنا هستند و آن را دوست دارند؛ دیالوگ‌ها را می‌شنوند و اجازه می‌دهند که موقعیت و وضعیت نمایش ته‌نشین شود.

- دقیقاً همین‌طور بود و همین اتفاق افتاد. دقیقاً همه‌چیز در انتها اتفاق افتاد. به قول شما آن فرایند ته‌نشین شد در من به‌عنوان تماشاگر که نشسته‌ام و دارم صحنه را می‌بینم. آرام آرام دارد برایم اتفاق می‌افتد. چه تاریخ هنر را بدانم و چه ندانم، چه مدعی باشم که خیلی حرفه‌ای موسیقی کلاسیک گوش می‌کنم یا نه. اتفاق در صحنه با به خدمت گرفتن همه آن‌ها باعث شد در من ته‌نشین شود با صحنه، دیالوگ‌ها و آگاهانه استفاده کردن از سکوت‌ها و نورها.

\* در اولین دیالوگ روتکو به کن می‌گوید: «صبر کن.» در واقع به تماشاگر می‌گوید که صبر کند. آنچه که به کن می‌گوید، همان چیزی است که در اول کار به تماشاگر می‌گوید، اینکه در مواجهه با اثر باید چگونه رفتار کند. یک دایرکشن به او می‌دهد. به او می‌گوید: «صبر کن. نه، نه. کمی عقب‌تر برو. نه. خم شو. دقت کن. اجازه بده در تو اثر کند. اجازه بده در تو اثر کند. اثر با تو آمیخته شد. بگذار که در تو جاری شود.» چقدر شاعرانه است! از همان اول پرده یک به تماشاگر می‌گوید که این کار را باید چگونه دید: «اجازه بده که در تو اثر کند. با اثر آمیخته شو. عجله نکن.» و ما می‌بینیم تماشاگری که صبر می‌کند و آن ریتم کند را می‌پذیرد، درنهایت که از سالن بیرون می‌رود، قرمز روی او اثرش را گذاشته است؛ چراکه اجازه داده است اثر روی او تأثیر بگذارد.

- وقتی به نمایش قرمز فکر می‌کنم و نمایشنامه را در ذهنم مرور می‌کنم و حالا مسئله‌ای که باب این گفتگو بود، خود نقاشی، روتکو به‌عنوان یک نقاش دقیقاً همین‌گونه نگاه می‌کرد و بارها گفت که این اثر قرار است در تو ته‌نشین شود. آره، تو قرمز می‌بینی. همان چیزی که خودتان هم قبل‌تر به آن اشاره کردید؛ ولی چند ساعت دیگر همچنان قرمز است؛ ولی نه همان قرمزی که از اول دیدیم.

\* بله. اثر به ما می‌گوید که صبر کن. عجله نکن. در مواجهه با هر اثر قرار نیست دریافت آنی و لحظه‌ای اتفاق بیفتد. صبر کن. آن را کشف کن. باید اجازه داد که در تو اثر کند. این خیلی مهم است. فقط زمانی می‌توانی در مواجهه با اثر هنری اجازه بدهی تا اثر کند که صبور باشی. بگذار رنگ‌ها را پیدا کنی. بگذار نور و پرسپکتیو را پیدا کنی. بگذار آن چیدمان که مد نظر بوده است را پیدا کنی و بگذار که آرام‌آرام با اثر آمیخته شوی و برای این دستورالعمل داده می‌شود و این خیلی جذاب است.

- بله، همین‌طور است. اجرای فوق‌العاده‌ای بود و امیدوارم باز هم اجرا برود.

\* برنامه‌هایی داریم. قرار بود که همین آذر ماه اجرا برویم که بازیگرانمان سر پروژه سینمایی بودند؛ ولی فکر می‌کنم برای سال آینده دوباره اجرا داشته باشیم؛ البته درخواست شهرستان هم زیاد داریم. شیراز و رشت و تبریز و مشهد را در آستانه اجرا داریم؛ ولی خب، واقعاً سخت است. رفتن به شهرستان برای اجرا ملزوماتی دارد. داستان‌ها و کارهای مقدماتی دارد که واقعاً هماهنگی‌اش خیلی سخت است. مخصوصاً هم آقای بهبودی هم دانیال درگیر پروژه‌های سینمایی‌اند و واقعاً این کار را برای هماهنگ کردن خیلی سخت می‌کند. در تلاش هستیم حالا اگر بشود که در سال آینده با برنامه‌نویسی منظمی هم یک دور دومی را در تهران بگذاریم که خیلی از مخاطبان نتوانستند کار را ببینند. خیلی‌ها تقاضا دارند که برای چندمین بار کار را ببینند و من هم کیف می‌کنم که مخاطبان اهل اندیشه هستند که دوست دارند و باور می‌کنید که من خودم باز هم دوست دارم که کار را بشنوم؟ یعنی هنوز دوست دارم آقای بهبودی روی صحنه مانیفست صادر کند. علی‌رغم اینکه خیلی‌ها انتقاد کردند. نقد کردند که چرا این قدر یک پراپاگاندایی روی صحنه اتفاق می‌افتد؛ ولی من واقعاً مانیفست‌ها را دوست دارم و به نظر من هیچ ایرادی ندارد. همه ما این کار را می‌کنیم. همه‌مان داریم یک جاهایی بیانیه صادر می‌کنیم به‌عنوان آرتیست، آرتیست مؤلف. زمانی که آرتیست مؤلف هستی، لاجرم بیانیه صادر خواهی کرد. لاجرم متهم به این موضوع می‌شوی و انتقاد نمی‌تواند خارج از این بیانیه باشد. باید نقطه‌نظرت را درباره‌اش بگویی تا آن اتفاق در تو شکل بگیرد. تعللی داری که دارد شکل می‌گیرد و مگر می‌شود آن تعلل را بیان نکرد؟ وقتی گفته می‌شود روی صحنه تبدیل به مانیفست می‌شود، هنرمند از دردهایش می‌گوید.

- روتکو از جهان خودش می‌گوید.

\* بله. روتکو از دردهایش می‌گوید. از جامعه‌اش می‌گوید. یک اتفاقی افتاد. ما یک کاری را در تمرین‌ها انجام می‌دادیم. شیر آب داشتیم و اتفاقاً هم برای کندکردن ریتم، هم بیشتر شکل دادن اتوریته روتکو بر کن جایی که تابلو را در پرده سه نقاشی کرده‌اند، کن شیر آب را باز می‌گذارند و می‌آید. روتکو می‌گوید که آب را ببندد و این در متن نیست. کن برمی‌گردد. آب را می‌بندد و بعد صحبت می‌کند. منظور من ایجاد موقعیت استادی شاگردی و آن اتوریته استاد بر شاگرد بود؛ اما منتقدین، یک سری از دوستان خیلی بی‌رحمانه به ما تازیدند که: «آقا، شما پراپاگاندا کردید.» چرا؟ چون از قضا همان موقع که ما این کار را اجرا رفتیم، تابلوهایی در شهر زده شده بود به خاطر کمبود آب و منظورم اصلاً آن نبود. من اصلاً نمی‌خواستم به تماشاگر بگویم که در مصرف آب صرفه‌جویی کن. مثلاً آب را ببند. این بخشی از نمایش بود که می‌گوید: «شیر آب را ببند و بعد بیا صحبت کن.» اما یک سری از دوستان گفتند که: «آقا، این در متن نبوده است و شما پراپاگاندا کردید. شما دارید سوار موج اجتماعی می‌شوید و این رسالت هنر نیست.» آقا، اصلاً ما این را در تمرین داشتیم. از قضا همراه شده با این جریان که در مصرف آب صرفه‌جویی کنید. اصلاً منظور من این نبود؛ ولی بی‌رحمانه به ما تاختند، باینکه ما در تمرین‌ها با منطق دراماتورژی‌مان این کار را کردیم. خبر نداشتیم که قرار است شهرداری در شهر بیل‌بورد بزند. من بیایم دیالوگ و میزانشنم را حذف کنم فقط به خاطر اینکه از قضا در شهر هم نوشته شده است که آب را ببندید.

- عجیب بود چیزی که الان گفتید. موقع تعریف شما دیدم که چقدر من با جزئیات اجرا را به خاطر دارم و عجیب است این صحبت؛ چرا که آن قدر هر کنشی جزئی از روتکو بود که شاید آن دسته از مخاطبان اجازه ندادند که اثر در آن‌ها ته‌نشین شود. همه چیز جزئی از روتکو است و فقط روتکو می‌تواند این گونه با شاگردش صحبت کند. درحالی که تابلو نگاه می‌کند، حواسش به شیر آب هم هست و از کن می‌خواهد که قبل از هر چیز آن را ببندد و حالا به تابلو نگاه کند. به نظرم اگر بخواهیم نمایشنامه قرمز را الان خوانش کنیم، حالا این را در پراپاگاندا جدا از بحثمان هم خدمتتان گفتم که من به عنوان دانشجوی هنر خیلی احساس کردم که خیلی جا دارد که این مسئله با رویکرد جامعه‌شناختی بررسی شود. اینکه چرا قرمز و رابطه روتکو و کن در ایران درک می‌شود؟ چرا من به عنوان دانشجوی هنر کاملاً این اعمال قدرت را می‌فهمم؟ کن و کنش نهایی او برایم حس خوشایندی داشت؛ چرا که من هم احساس می‌کنم مثل او می‌توانم در جایی در مقابل استادم بایستم و او را نقد کنم.

\* جریان نسل‌هاست که همیشه هم این تقابل جذاب بوده است. یک چیز دیگر هم به شما بگویم. در پروسه آموزش هنر همیشه این مقاومت‌هایی که استادان هنر جلوی دانشجویانشان داشته‌اند، باعث رشدشان شده است. آن دیالکتیکی که این وسط شکل می‌گیرد، خیلی مهم است. در اینجا هم آن تقابل نسل‌ها، آن

مواجهه استاد و شاگرد و تقابل شاگرد و استاد و شکل گرفتن شاگرد در پرده چهارم که یک جایی روتکو می‌گوید: «تو کی این قدر جسور شدی؟» و روتکو خوشش می‌آید.

- دقیقاً.

\* و روتکو می‌گوید: «ادامه بده. هیچ‌وقت این قدر وجود نداشتی.» باز هم دارد به او آموزش می‌دهد. دارد به او می‌گوید که این درست است و در پرده آخر که می‌گوید: «برو و دنیای خودت را بساز. تو نباید کنار من پیرمرد باشی.» دارد می‌گوید جریان را رها نکن. جریان‌سازی کن. قرار نیست بیایی اینجا و کنار من یک سری تعلیمات کهنه آموزش ببینی. برو و جریان خودت را بساز. با هم‌نسل‌های خودت مشت‌هایتان را گره کنید و فریاد بزنید و جریان‌سازی کنید؛ پس اینجا هم باز روتکو در حال آموزش دادن است. مقاومتی شکل گرفت؛ شاید تحقیری. تحقیرهایی که اصولاً بچه‌هایی که نقاشی کار کرده‌اند و اجرا را می‌دیدند، می‌گفتند تمام این تحقیرها در آلتیه‌ها برای ما اتفاق افتاده است. استاد همه‌جوره ما را تحقیر می‌کرد. پاک کن. تمیز کن. آن را ببر. این را بیار. اصلاً چه می‌شد که به ما اجازه بدهد برویم سراغ رنگ و نقاشی؟ همان کاری که روتکو با دستیارش می‌کند و این مقاومت‌های استاد باعث شد که بخشی از آموزش هنر به دستیارش باشد. این را شما هم لمس کردید. ما هم لمس کردیم.

- بله و آنجایی برای من حس رهایی‌بخش و خوشایندی داشت که دقیقاً روتکو به کن می‌گوید: «کی این قدر جسور شدی؟» و این خوشایند روتکوست و آنجا حس خوبی برای من پیش می‌آید؛ مثلاً در تئاتر وقتی در مقابل استادان بخواهی از گونه جدیدی صحبت کنی، شاید زیاد امکان بیان نداشته باشی و تو را خاموش می‌کنند؛ اما در قرمز این گونه بود که اگر خاموش نباشی، وجود داری و اینجا بود که من خدمتتان گفتم من به‌عنوان مخاطب، قرمز جزئی از من شد؛ مخاطبی که در سال ۱۴۰۴ از اجرای قرمز لذت می‌برم و آن را حس می‌کنم.

\* بله. هم من و هم گروه اجرایی از اجرای قرمز لذت بردیم.

- ما هم همین‌طور.

\* و خوشحالم که اجرا را دوست داشتید و عموماً مخاطبان خوششان آمده و آن دوستانی هم که احیاناً خوششان نیامده، با همه احترام به‌هرحال شاید انتخابشان انتخاب درستی نبوده برای دیدن قرمز؛ اما اگر حتی تلنگری در مغزشان رفته باشد که برویم ببینیم نیچه کیست، برویم ببینیم مثلاً این نقاشان اکسپرسیونیست چه کسانی بودند، سرچی کند و ببیند که اصلاً مارک روتکو که بود، البته که ما یک سری ویدیو درست کردیم به‌لحاظ آموزشی پخش کردیم در تیوال و در سایت‌های هنری، در حرفه هنرمند، همه‌جا

پخش کردیم که مخاطب قبل از اینکه بخواهد بیاید داخل سالن، این‌ها را ببیند و با هنر قرن بیستم آشنا شود. با روتکو آشنا شود؛ اما باز ما مخاطبانی داشتیم که کار را دوست داشتند؛ اما خیلی متوجه جریان‌اتش نشده بودند؛ اما اصل درام را درک کرده بودند. اصل درام را که موقعیت یک استاد و شاگرد است و خلاصه فرایند و شخصیت. تراژدی را درک کرده بودند. شخصیت تراژیکی که دچار غرور می‌شود و غرورش باعث سقوطش می‌شود. لحظه سقوطش در صحنه چهارم که کن به روتکو می‌تازد و به او می‌گوید: «چه فکر کرده‌ای؟ چرا فکر می‌کنی فقط تویی؟» آنجاست که شخصیت تراژیکش شکل می‌گیرد.

- داشتیم فکر می‌کردم مثلاً وقتی که اجرای نمایشنامه قرمز آغاز شده است و از میانه یک ماجرا واردش می‌شویم، حالا از میانه می‌خواهیم برویم ببینیم در ذهن روتکو چه می‌گذرد و به قول شما وارد آن جهان تاریک روتکو شویم. به نظرم قرمز شروع شده است. با رفتن به سالن وارد بخش ذهنی روتکو می‌شویم.

\* بله. از مواجهه شما با پوسترمان به نظرم اجرا شروع می‌شود. پوستر ما پشت بوم بود که آرش وکیل‌زاده طراحی کرد و طراحی درجه‌یکی کرد. خیلی خطر کردیم ما در پوسترمان. خیلی خطر کردیم. تمام آن جنبه‌های تجاری ماجرا را کنار گذاشتیم و کاملاً به آن عنصر آرتیستیک تجسمی پرداختیم که در بطن تئاتر در حال شکل گرفتن است و واقعاً پشت بوم را گذاشتیم. پشت بوم برای هنرمندان نقاش در طول تاریخ محل نوشتن اسرارشان بوده و آنجا جملات خاصشان، حس خاصشان را پشت تابلوهایشان می‌نوشتند یا حتی روی کاغذ می‌نوشتند و پشت آن تابلو پنهان می‌کردند که بعدها پیدا می‌شد که مثلاً در مواجهه با آن تابلو و خلق آن اثر هنرمند چه حسی داشته است. خیلی‌ها به من گفتند که چرا این (پشت یک بوم)؟ چرا این؟ خیلی از بچه‌هایی که حتی آرتیست هم بودند، به من گفتند: «این کار را نکن. این چه پوستری است؟» گفتم: «فقط همین. به نظر من درست است دیگر.» به خاطر همین از لحظه برخورد مخاطب با اسم کار، با پوستر کار، تکلیفش معلوم است که من قرار است بروم چه اجرایی ببینم؟ لزوماً قرار نیست که پوستر با عکسی از بازیگری مشهور باشد. معلوم است که این کار در نقطه‌ای دیگر ایستاده است. حالا یا انتخاب می‌کنیم کار را ببینیم یا نه. اسم قرمز برای خودش معنا می‌آورد. من با جریانی با رنگ قرمز طرف هستم. قرمز چه خواهد بود؟ رنگ؟ چه رنگی؟ می‌بینیم که با تراژدی مواجه می‌شویم. هویت رنگ قرمز در این تراژدی تعریف می‌شود. در این نمایش هویت رنگ قرمز به لحاظ عنصر تجسمی در تمام این تراژدی تسلی دارد. آنجایی که کن قصه قتل پدر و مادرش را می‌گوید، ما بیچاره شدیم این قدر که همه و حتی بچه‌های آرتیست می‌گفتند که: «می‌شود آن را حذف کنید؟ آخر چرا؟ دارد ۱۰ دقیقه راجع به قتل پدر و مادرش حرف می‌زند. بابا خسته شدیم. وسط نمایشنامه که تابلو نقاشی کرده‌اند و کن دارد قصه را تعریف می‌کند، آن نقطه عطف ماجراست. کن تابلوی قرمز را می‌بیند، رنگ قرمز را می‌بیند و یاد خون می‌افتد. یاد یک اتفاق تراژیک می‌افتد. و روتکو عاشق اتفاق‌های تراژیک و احساسی است و روتکو را تحت تأثیر قرار می‌دهد. کن می‌گوید: «تابلوی تو این قدر

روی من تأثیر گذاشت که من را برد به آن خاطرات کودکی ام.» خاطره‌ای که تراژدی در آن اتفاق افتاد و خون را به‌مثابه آن رنگ قرمز می‌بیند. چه چیز جذاب‌تر از این؟ آقا، خسته‌کننده است؟ خب، ببخشید. من نمی‌توانم حذفش کنم.

- بله. درست است. واقعاً به نظرم شاید تعصب کلمهٔ درستی نباشد؛ اما ایمان شما به نمایشنامه و قرمز باعث شد که همه چیز درست سر جای خود قرار بگیرد. شاید اگر تصمیم گرفته می‌شد مثلاً هر چیزی به‌گونه دیگری باشد، برای همگام شدن قرمز با جامعه و با اکثریتی که آن‌گونه صحنه را می‌پسندند، قرمز نمی‌شد.

\* واقعاً سخت بود. مقاومت ایجاد می‌کرد. در نمایشنامه دیالوگی است که دارد انتقاد می‌کند از جریان عامه‌پسند و هنر عامه‌پسند. روتکو می‌گوید: «یک نفر به من گفت که ببخشید استاد، می‌شود گوشهٔ تابلویتان را ۳ سانت و نیم ببرید تا بغل کمد من جا شود؟» دارد حرص می‌خورد و از جریان انتقاد می‌کند. کاملاً گروتسک است. شاید خیلی خنده‌دار به نظر برسد؛ ولی تلخ است. حالا جالب است. خیلی‌ها نمایش ما را دیده‌اند و بعد خیلی از مخاطب‌های ما که می‌گویم شاید اشتباهی سالن را آمده بودند و باید می‌رفتند سالن بغلی یا جای دیگر، بعد نمایش می‌گفتند: «آقا، می‌شد ۱۰ دقیقه از کارتان را بزنید؟» من فقط نگاه می‌کردم و می‌گفتم: «تو واقعاً کار را دیدی؟ این اثری هنری است. من قیچی بردارم ببرم؟» من نمی‌گویم که من دراماتورژم یا دراماتورژ خیلی خفنی هستم؛ اما با دانش دراماتورژی خودم هرچه سعی کردم حمله کنم به این اثر، نشد. خیلی حمله کردم؛ اما نتوانستم دیالوگ و موقعیتی را حذف کنم. خیلی حمله کردم به آن. برعکس، میلیم به سمت کند کردن رفت. دیدم اصلاً این کار باید با منطق موسیقی کلاسیک پیش برود. این کند است. این کار کند است. یک‌هوا در جاهایی مثل آرشه‌ای که می‌رود روی ویولن سل، اوج می‌گیرد. آن جاهایی که کرشندو می‌آید، آن کرشندو صحنهٔ چهار من است که یک اوج دارد و یک‌هوا فرود اتفاق می‌افتد. این دارد در صحنه اتفاق می‌افتد و حالا برای مخاطبانی خوشایند نیست.

- بسیار سپاسگزارم از شما. به نظرم مستند شدن این گفت‌وگو کمک خواهد کرد به تمام مخاطبانی که مثل من نمایشنامهٔ قرمز را دوست دارند و حالا نقطه‌نظرهای شما را از آن خواهند خواند.

\* امیدوارم. خیلی ممنون از شما. فرصتی بود که بنشینیم و مفصل گپ بزنیم و باعث افتخار من بود. سعی کردیم عینکی را در این گفت‌وگو درست کنیم. آن عینک را بزنیم به چشم شنونده‌ها و خواننده‌ها و مخاطبان و بگوییم حالا بیا قرمز را از پشت این عینک هم یک نگاهی کن.

کار دیگری را که ما می‌خواستیم انجام بدهیم و شاید برایتان جذاب باشد، تعریف کنیم. ما می‌خواستیم هر تابلویی را که هر شب نقاشی می‌شود، به‌صورت تابلویی که فقط زیرسازی شده است، در اختیار سی آر تیست قرار دهیم و آن‌ها پروسهٔ آن را تکمیل کنند و در انتها نمایشگاهی بگذاریم از سی آر تیست هنری که زیرسازی آن

تابلو در صحنهٔ تئاتر شکل گرفته است و بعد گالری‌ای را شکل بدیم با سی اثر هنری از سی آرتیست که شروع یک فرایند از صحنهٔ تئاتر بوده و رسیده است به دنیای تجسمی در گالری. کمی وقت کم آوردیم برای هماهنگی‌ها و نتوانستیم این کار را انجام بدهیم؛ حتی خیلی از کیوریتورها آمدند به دیدن کار. خیلی از منتقدین تجسمی آمدند و خیلی به من می‌گفتند که آقا این جریان را خاموشش نکنید در صحنه. بگذارید جریان به سمت دنیای تجسمی برود و ما بچه‌های تجسمی دوست داریم که ارتباطی، پلی بین دنیای تجسمی و دنیای تئاتر شکل بگیرد و قرمز دارد این کار را می‌کند؛ ولی حقیقتاً آن قدر درگیر پروسهٔ اجرا و جریان‌ها و هماهنگی شدیم که ایده در مراحل دوم‌سومش متوقف شد و نتوانستیم آن کار را بکنیم؛ یعنی نیروی انسانی می‌خواستیم. هماهنگی با گالری‌ها قرار بود اتفاق بیفتد. بعد، از این طرف من درگیر پروسهٔ اجرا بودم و تمرین‌ها و نزدیک اجرا در دسرهای اجرا و واقعاً نشد که بشود؛ حتی خانمی آمدند که مدیر موزه بودند و گفتند: «می‌شود یکی از تابلوهایتان را با همین زیرسازی خام، فقط پشتش بازیگر دیالوگ‌هایشان را بنویسید و من در گالری مان نمایش بدهم که بگوییم این از تئاتر به هنرهای تجسمی رسیده و اتفاقی، جریانی یا جاده‌ای است که شروعش از تئاتر بوده و آمده و انتهایش رسیده به دنیای گالری.»

- بسیار ایدهٔ جذابی است و امیدوارم در دور دوم اجرا اتفاق بیفتد.

\* آره. فکرهای دیگری هم حتی داریم؛ مثلاً متن قرمز را احتمالاً به صورت کتابچه‌ای چاپ می‌کنم. هم ترجمهٔ خودم را می‌گذارم کنار متن اصلی لاتین و عکس‌های اجرا و هم پروسهٔ تمرین را در آن خواهیم داشت و بخشی هم راجع به روتکو؛ البته من با جان لوگان ارتباط گرفتم، با مدیر برنامه‌اش البته و متأسفانه به نتیجه نرسید وقتی که گفتم قرار است در ایران اجرا شود. همین طور آدمم با خود خانوادهٔ روتکو ارتباط بگیرم و بگوییم که قرار است قرمز در اینجا اجرا شود؛ ولی از یک سری ابعاد ماجرا ترسیدم و یک خرده من را پس زد یک سری اتفاق‌ها که بروم الان به سمت این ماجراها. به هر حال نشد. حالا برای دورهٔ بعد اگر بخواهیم کار بکنیم، سعی می‌کنیم یک خرده با برنامه‌ریزی بیشتر و یک خرده عمیق‌تر سعی کنیم که اتفاق بهتری رقم بخورد.

- ممنونم. واقعاً خیلی جذاب بود برای من و مطمئنم اتفاق‌ها به سمت خوبی خواهد بود. بسیار از گفت‌وگو لذت بردم.



ویژه علاقه‌مندان به حیطه‌های پژوهشی هنر و ادبیات  
و دانشجویان تمامی رشته‌های هنر، علوم انسانی و فلسفه  
**آکادمی هنر و ادبیات حیرت**

## دوره جامع آموزشی تخصصی تحلیل و نقد و پژوهش‌های ادبی هنری

چهارراه مشیر، مجتمع شمس‌العماره، طبقه یک  
واحد یک، موسسه فرهنگی هنری حیرت  
مشاوره و ثبت نام: ۰۹۱۷۰۷۷۰۸۸۶  
۰۹۱۷۷۰۱۱۳۰۶

@Heyrat\_athenarum  
www.HeyratAcademy.ir



# هنرهای تجسمی

## تحلیل و نقد و مقالات پژوهشی

### درآمدی بر بنیان‌های سواد تحلیلی هنر

#### بخش اول: مقدمات بحث و مسئله موضوع مضمون معنا

#### مجید خادم

#### ۱. مقدمه

بنیان‌های سواد تحلیلی هنر هرگز مستقیماً بر فلسفه، علوم انسانی، دین، علوم محض و تجربی و نیز بر دیگر دانش‌های تخصصی شده متشخص استوار نبوده است. هرچند همگی فهم‌ها و دانش‌های بشری در دست و در ذهن هنرمندان و پژوهشگران و مطالعه‌گران تخصصی هنر، ابزارهایی کارآمد بوده‌اند و هرچند اغلب مرز میان نتایج، یعنی فهم‌های بشری ناشی از هنر با آن زمینه‌های دیگر اندیشه‌ورزی انسانی نیز کاملاً دقیق و روشن نبوده است. آنچه روشنی و وضوح کامل دارد این است که هنر خود شاخه‌ای قطور و حیطة‌ای وسیع از درخت اندیشه‌ورزی بشری بوده است. گستره‌ای زایا که در تعامل و ترکیب و گاه هم‌شدگی با دیگر گستره‌ها وجود داشته اما هرگز وابسته و منوط به آن‌ها نبوده است. تنها وابستگی، به نفس اندیشه و کنش اندیشه‌ورزی است.

بیان این گزاره‌ها از این رو ضروری است که ابتدا بدانیم بنیان‌ها و ریشه‌های هنر و سواد هنری، مستقیماً به تنهٔ تناور اندیشه متصل‌اند. حال هرآنچه متصل به اندیشه، متصل به هنر. و این به معنای آن است که اندیشه‌جویانِ حیطهٔ هنر، فهم و سواد بنیان‌های هنر را باید از هنر آغاز کنند. آنگاه این سواد و فهم بنیادین را می‌توان از شاخه به تنه و از تنه به دیگر شاخه‌های اندیشهٔ بشری لغزاند تا غنا و برگ و باری بیشتر یابد.

به گمان من پرسش اساسی در بنیان‌های سواد تحلیلی هنر ابتدا این نیست که «هنر چیست؟» بلکه این است که «هرآنچه هنر نامیده شده، چگونه است؟» برای من و شما و دیگران، هنر همواره در آغازین مواجهات و گاه تا به انتها، امری پیشینی بوده است و درک و فهم هنر از مواجهه و برخورد با آثار هنری آغاز شده است. از این بابت است که در سواد هنری، مطالعات تحلیلی تاریخ هنر و آثار هنری از اهمیت بسیاری برخوردار شده است. مطالعهٔ تحلیلی آثار هنری در روندی تاریخی. این البته انبوهی شرط و حاشیه دارد. این سلسله مباحث اصلاً با هدف شرح دقیق این شروط و حواشی نوشته شده است.

تفاوت چندانی ندارد که شما کدام قالب یا گونه یا شاخه از هنر را مدنظر داشته باشید. رقص، موسیقی، ادبیات، هنرهای نمایشی و تئاتر، نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری، عکاسی، سینما، هنرهای اجرایی و محیطی و انواع و اقسام هنرهای ترکیبی، همه‌وهمه در هنر بودن اشتراک کامل دارند. فراموش نکنیم که ما به‌عنوان هنرمند یا پژوهشگر و مطالعه‌گر هنر در هر یک از این گونه‌ها، در محدودهٔ تخصصی کلی هنر وارد شده‌ایم. مثلاً شخصی که نقاشی را به‌مثابه یک هنر مشغله می‌کند، آن را در درون هنر انتخاب کرده است و یا یک داستان‌نویس که ادبیات داستانی را به‌مثابه هنر برگزیده است، ابتدا هنرمند بودن را برگزیده و آنگاه نویسنده بودن را. و همگی نیک آگاهییم که تمامی شاخه‌ها و انواع و قالب‌های هنری، در حالت غیرهنری خود (عمدتاً در اشکال صنعتی و تجاری یا رسانه‌ای) نیز وجود دارند و این دو با تمام شباهت‌های ظاهر، تفاوت‌های اساسی دارند. نقاشی و مجسمه‌سازی به‌عنوان هنر چیزهایی هستند و نقاشی و مجسمه‌سازی به‌عنوان صنعت چیزهایی دیگرند. ادبیات داستانی و شعر به‌عنوان هنر چیزهایی‌اند و ادبیات داستانی و شعر به‌عنوان صنعت چیزهایی دیگرند. موسیقی و تئاتر و سینما و... به‌عنوان هنر چیزهایی هستند و موسیقی و تئاتر و سینما و... به‌عنوان صنعت چیزهایی دیگرند. تشخیص دقیق این دو محدوده از هم ممکن است و برای یک هنرمند یا پژوهشگر هنر یا تحلیلگر و منتقد آثار هنری یا یک نظریه‌پرداز هنر، در صورت تخصص در بنیان‌های تشخیصی هنر، امری دشوار نیست. سواد تحلیلی هنر، پیش‌نیاز اصلی برای تخصص‌های تشخیصی هنر و البته هرگونه تخصصی در ارتباط با هنر است.

در این سلسله‌مباحث شرح خواهیم داد چگونه چهار حیطهٔ «تاریخ تحلیلی هنر»، «مبانی انتقادی کمپوزیسیون»، «مبانی انتقادی نشانه‌شناسی» و «مولفه‌های بنیادین شخصی‌سازی سبک هنری» ستون‌های اصلی سواد تحلیلی هنر را شکل می‌دهند. بنا به فرض قبلی‌ام بر اولویت مطالعهٔ تحلیلی آثار

هنری، مبحث آغازین باید تاریخ تحلیلی هنر باشد. اما اگر بخواهیم مطالعه‌مان بر آثار هنری و تاریخ هنر به کنشی تحلیلی مبدل گردد، لازم است ابزارهای اساسی مبانی انتقادی کمپوزیسیون و مبانی انتقادی نشانه‌شناسی را نیز در دست داشته باشیم. در این باره شرح و توضیح بسیاری خواهیم داد. ابتدا باید منظورم از مطالعه تحلیلی تاریخ هنر را روشن کنم.

تاریخ هنر به هر شیوه‌ای که مرسوم و به شکل مدون و گسترده و مکتوب موجود است، صرفاً یک روایت است. یک روایت و نه یک حقیقت یا چیزی حاوی حقیقتی مشخص و ثابت. تاریخ هنر، یک روایت است؛ یعنی ساختار و فرمی خاص است که از نظم‌دهی به داده‌هایی ماهیتاً پراکنده و گسترده براساس پیش‌فرض‌های زمانی مشخصی ایجاد شده است. متون تاریخ هنر به هر شکل آن، محتوی یک واقعیت قطعی نیستند بلکه همگی ساختارهایی روایت‌گونه هستند که با هدف و به منظوری، از سوی شخصی یا گروهی تدوین شده‌اند. طبیعتاً هر تدوینی از تاریخ هنر با عمل انتخاب‌هایی محدود و در نتیجه حذف انبوهی از آثار و داده‌ها و تأکید بر اندکی آثار منتخب صورت گرفته است. روایت‌ها نیز همچون آثار هنری، اشیائی ماهیتاً انسان‌ساخت هستند و حاوی حقایق تام تاریخی فارغ از بافت ساخت و ارائه‌شان و اجتماعات انسانی موجودشان نیستند. روایت‌ها ترتیبی ویژه و معمولاً هوشمندانه از حوادث و موقعیت‌ها در یک نظم زمانی فرضی بسته هستند با هدف حرکت به سمت نتایجی مشخص و از پیش تعیین شده و نزدیک شدن یا رسیدن به مفاهیمی خاص. پس هر روایتی از تاریخ هنر و به نام تاریخ هنر، تبیین طرز فکری مشخص و از منظری محدود و معین است. این مسئله مهم‌ترین و اساسی‌ترین نکته در فهم تحلیلی از تاریخ هنر و اولین پیش‌نیاز جدی برای ورود به مبحث گسترده و پیچیده تاریخ تحلیلی هنر است؛ اینکه هر روایتی از تاریخ هنر (هر تاریخ هنری) بیان حقایقی ثابت و همواره صادق نیست و همواره نتایج ارائه شده در متون تاریخ هنر، ناشی از انتخاب و حذف و تنظیم داده‌ها و شکل خاصی از استدلالات است. متون تاریخ هنر، دانش‌هایی قاطع و تغییرناپذیر نیستند بلکه ابزارها و روش‌ها و پیشنهاداتی اولیه هستند.

اما تاریخ هنر در مفهوم جامع خود، گستره‌ای است با مرزهای ناپیدا. مرزهایی به ناپیدایی و سیالیت خود مفهوم هنر. از آنجاکه روایت‌ها اساساً معنا ساز هستند، هر روایتی از تاریخ هنر، معنایی محدود است از گستره نامحدود مفهوم هنر. گویی تاریخ هنر همیشه بررسی و مطالعه مفهوم هنر (چیستی و چگونگی و چرایی هنر) در محدوده‌ای مشخص و در نگاهی زمان‌مند است. از این‌روست که روایت یا روایت‌های مرسوم و آشنای موجود در کتاب‌های مرجع تاریخ هنر، از تاریخ هنر، مفاهیمی ثابت و پیوسته‌درست نبوده و گزاره‌هایشان هرگز همواره صادق نیستند. اینجاست که مطالعه شخصی و تحلیلی تاریخ هنر برای آنان که در پی کسب تخصص در هنر هستند، اهمیت خاص می‌یابد.

اگر تاریخ هنر را بررسی مبتنی بر موقعیت زمانی مکانی اشیائی که هنر نامیده‌ایم بدانیم، هر روایت از تاریخ هنر، نتیجه انتخاب هدفمند برخی از اشیا و نادیده گرفتن انبوهی اشیاء دیگر است. همچنین هر تاریخ هنری، با بستار بندی زمانی مکانی محدوده‌ای خاص از گستره وسیع زمان مکان بشری تدوین و تبیین شده است. پس تکیه و اعتماد بر نتایج هر روایتی از تاریخ هنر، حتی اگر در ظاهر ناگزیر بنماید، پذیرش یک تحریف آشکار به جایگزین واقعیت است. این امری به دور از منطق و تفکر است و من بعید می‌دانم هرگز بتواند به شناختی عمیق و شخصی و درعین حال به دور از تعصب از مفهوم هنر منجر شود. حال آنکه من مطالعه تاریخ هنر را آغازین دریچه ورود به فهم عمیق از هنر دانسته‌ام. پس باید چگونه عمل کرد؟ اجازه دهید ابتدا به شکلی ساده یک دسته بندی اولیه از شیوه‌های مطالعه تاریخ هنر را بیان کنم.

در طول سال‌ها مطالعه و پژوهش و تدریس در حیطه تاریخ هنر و برخورد مستقیم با چندین هزار هنرجو و دانشجو و هنرمند و استاد و پژوهشگر و منتقد و تحلیلگر هنر، با دو رویکرد کلی در مواجهه با متون تاریخ هنر به عنوان منابع مطالعاتی مواجه شده‌ام.

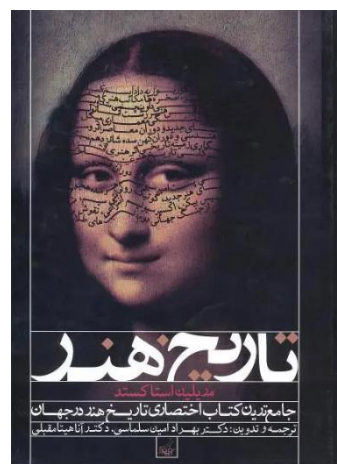
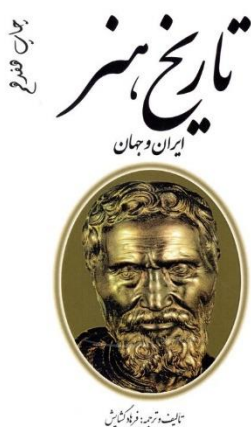
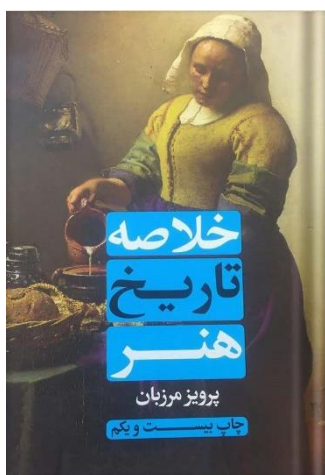
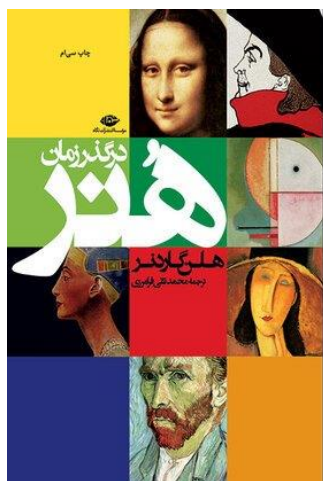
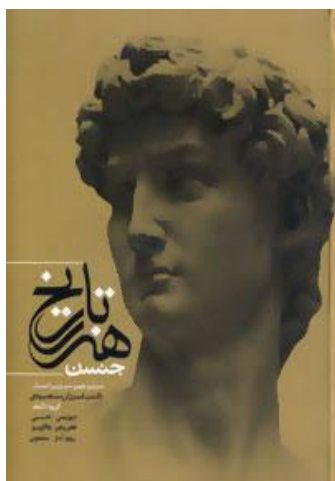
رویکرد اول را نگاه آکادمیک یا کم‌مایه نام نهاده‌ام. نگاهی که پایه و اساس آموزش در اغلب قریب به اتفاق آکادمی‌ها و دانشگاه‌هاست و به شکل گسترده در میان دانشجویان هنر و اساتید و مدرسان و پژوهشگران هنر در تمامی سطوح رواج داشته و دارد. در این نگاه خاص، نوعی تخصص گرایی کاذب مبتنی بر مجموعه مشخص و بسیار محدودی از آثار و هنرمندان و واژه‌ها و برجسب‌ها و دسته بندی‌های به غایت ساده شده (تحت عناوین سبک‌ها و مکاتب) بر مطالعه تاریخ هنر حاکم است. برجسب‌هایی پرطمطراق اما خالی شده از مفاهیم عمیق. این رویکرد در مواجهه با دانش تاریخ هنر، صرفاً مواجهه است. صرف مواجهه، به معنی پذیرش و تطبیق و در نهایت، تثبیت گزاره‌های متون تاریخ هنر در حافظه است.

رویکرد دوم را نگاه اندیشمندانه یا تحلیلی به تاریخ هنر دانسته‌ام. نگاهی که به نظر می‌رسد باید از اولین الزامات شناختی هنرجویان و هنرمندان، اساتید و مدرسان هنر، دانشجویان و پژوهشگران هنر، تحلیلگران و منتقدان هنر و نظریه پردازان هنر باشد. اما متأسفانه این رویکرد و نگاه را تنها در عده بسیار اندکی می‌توان مشاهده کرد.

گویی مطالعه گران تاریخ هنر را اغلب متخصصان کاذب و قلیلی متخصصان واقعی تشکیل داده‌اند.

در رویکرد آکادمیک یا کم‌مایه، اتکای کامل بر کتاب‌های مرجع است و این متون همچون واقعیتی تام پذیرفته می‌شوند. مطالعه تاریخ هنر مبدل می‌شود به خواندن و به حافظه سپردن و تکرار کردن گزاره‌هایی ساده شده که گویی واقعیت یا حقیقتی همواره صادق هستند. مجموعه‌ای از آگاهی‌ها و اطلاعات انبوه اما سطحی و ثابت و در بسیاری موارد، تحریف شده. مجموعه‌ای پاسخ‌های روشن برای پرسش‌هایی ساده و

تاحدی کودکانه. در این رویکرد ما با روایت‌هایی صرف اما در پوشش واقعیت تاریخ هنر مواجهیم؛ یک واقعیت واحد.



اما در رویکرد اندیشمندانه یا تحلیلی، به متون تاریخ هنر به‌عنوان یکی از منابع داده‌هایی پرشمار برای کشف پرسش‌هایی پیچیده نگریسته می‌شود. پرسش‌هایی بی‌پاسخ یا پریاسخ که هیچ پاسخی در آن‌ها کامل و همواره صحیح نیست. البته که این متون تنها یکی از منابع داده برای یک متخصص است. بزرگ‌ترین منابع اساسی و بلاشک داده، خود آثار هنری به‌مثابه متونی مدون<sup>۱</sup> هستند. در این شیوه نگاه، متون تاریخ هنر و استنتاجات و آثار هنری و هنرمندان ذکرشده در آن‌ها، صرفاً مجموعه‌ای از داده‌های محدود و خام و ساده و پراکنده و اغلب متناقض هستند که می‌توانند تنها به‌عنوان یک پیشنهاد مطرح، نقطه آغازی باشند بر

<sup>۱</sup> مقوله خوانش هر اثر هنری واحد و یا هر دسته آثار هنری مشخص به‌مثابه متونی مدون را در مبحث کلان مبانی انتقادی نشانه‌شناسی مطرح خواهیم کرد.

فرایندهای گسترده بعدی مطالعه تحلیلی تاریخ هنر. فرایندهایی متکی بر گستره داده‌هایی بسیار بیش از آن داده‌های خام اولیه. در این رویکرد ما با روایت‌های تاریخ هنر به‌مانند نتیجه و قاعده مواجه نمی‌شویم. بلکه آن‌ها را ساختار داده‌های اولیه سازنده فرم هر روایت تاریخ هنر می‌یابیم. از این رو این متون برای ما محتوی واقعیتهای آشکار (چنان که می‌نمایند) نیستند؛ بلکه باید در مسیری تخصصی و استدلالی بتوان به ساختار آنان رخنه کرد و با گسترش داده‌ها و استدلالات، به واقعیتهای متکثر دست یافت. من این رویکرد را مطالعه تحلیلی تاریخ هنر می‌دانم. این رویکرد از سطح مواجهه فراتر رفته و به کنش برخورد من و متن منجر می‌شود. در امر مواجهه، شناسایی خودبه‌خودی یا پذیرش صرف مطرح است اما در برخورد، حضور من اندیشنده در فهم تحلیلی آنچه با آن مواجهم، پرسش‌هایی قابل توجه و مسیری به سوی تشخیص را که امری ارادی و غیرخودبه‌خودی است، مطرح می‌کند.

در این سلسله‌مباحث کوشیده‌ام تا به آرامی و با تأمل بر هر مبحث، رویکرد دوم را مقداری شرح داده و هرآینه پیشنهاد کنم.

در این دو شیوه بسیار متفاوت از مطالعه تاریخ هنر، به‌طور کلی برخی از داده‌ها مشترک و یکسان هستند؛ از جمله داده‌هایی از فرم آثار هنری و داده‌هایی از بافت خلق آن آثار. اما تفاوت اصلی در شیوه مواجهه یا برخورد با این آثار و داده‌هاست. می‌توان با این داده‌ها با چشمانی باز و ذهنی آماده و پرسشگر و با روحیه‌ای انتقادی و تحلیلی و پژوهشگرانه و مشتاق به کشف برخورد کرد یا با چشمانی بسته و ذهنی متعصب و منجمد و روحیه‌ای قانون‌خواه و ساده‌انگار با آن داده‌ها فقط مواجه شد. در حالت دوم اصلاً و از بُن، مواجهه افراد با آثار هنری و داده‌های بافتی آن‌ها، مواجهه‌ای پیشاپیش سوگیرانه و از پس فرض صحت همواره روایت‌های کلان آشنا و مرسوم است. از این رو شاید هرگز برخوردی صورت نگیرد که بتوان از آن انتظار تحلیل و استنباطات منطقی داشت. در مطالعات آکادمیک تاریخ هنر انگار خود داده‌های اولیه و امکان برخورد با آن‌ها به‌خودی‌خود وجود ندارند یا گویی کتاب‌های مرجع روایت تاریخ هنر، متونی مقدس و الهیاتی و صادرشده از مرجعی متعالی و تغییرناپذیرند.

هدف من از این سلسله‌مباحث، کوشش برای نهادن نقطه پایانی است بر بسیاری ساده‌سازی‌ها و تحریف‌ها در مفاهیم بنیادین پیچیده هنر. همچنین کوششی است برای بنا نهادن نقطه آغازی بر عزیمتی کاشفانه به سوی سواد پایه هنر، فهم تحلیلی و عمیق آثار هنری و البته ایجاد تخصص در مفهوم هنر برای تمامی متخصصان هنر. یک هنرمند یا پژوهشگر یا مدرس یا تحلیلگر آثار هنری یا هر نام دیگری که لازمه‌اش تخصص در هنر است.

به تابلوی «پرتره دانیل هنری، ۱۹۱۰» اثر پابلو پیکاسو<sup>۱</sup> توجه کنید:



**Portrait of Daniel-Henry  
Kahnweiler  
Pablo Picasso - 1910**

این تابلو در سبکی که اصطلاحاً کوبیسم<sup>۲</sup> نامیده می‌شود خلق شده است. یکی از هزاران اثر هنری متنوع و متفاوتی که این هنرمند در دوران زندگی‌اش خلق کرده است.

در نگاه آکادمیک به تاریخ هنر، مجموعه‌ای دانسته‌ها و اطلاعات پیشینی، به‌گونه‌ای اغلب ظریف و ساده با ترتیبی خاص در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند، دسته‌بندی شده‌اند و نتایجی ساده از آن‌ها در کتاب‌های مرجع و دانشنامه‌ها و دایره‌المعارف‌ها تدوین و ارائه شده است. دقیقاً مشابه روند ایجاد هر روایت کلان دیگری،

---

<sup>1</sup> - Pablo picasso(1881-1973)

<sup>2</sup> - Cubsisme

همان‌گونه که تاکید کردم، انبوهی از داده‌ها حذف شده‌اند یا نادیده گرفته شده‌اند یا تحریف شده‌اند یا چنان ساده‌سازی شده‌اند که ما را در نهایت به گزاره‌هایی ثابت با جلوه‌ای واقعیت‌گونه مواجه می‌کنند. تابلوی مورد اشاره، اثر پیکاسو نقاش مشهور قرن بیستم و از پایه‌گذاران و پیش‌گامان سبک کوبیسم در نقاشی است. این یک واقعیت است. ما با این جملات همچون گزاره‌هایی همواره صادق مواجه شده و پذیرایش شده و احتمالاً به گستره‌هایی بسیار وسیع‌تر از یک اثر هنری خاص تعمیم می‌دهیم؛ سبک نقاشی پیکاسو کوبیسم است یا در بهترین حالت: یکی از سبک‌های اصلی نقاشی‌های پیکاسو کوبیسم است. اما این جمله‌ها مجموعه‌ای مغلطه‌های سیستماتیک از طریق برچسب‌ها ایجاد می‌کنند و راه را بر انبوهی فهم‌های عمیق از این اثر یا از کل آثار هنرمندی به نام پیکاسو می‌بندند.

داده‌های احتمالاً صادق اولیه چه بوده‌اند؟ نقاشی به نام پابلو پیکاسو وجود داشته است. تابلوی پرتره دانیل هنری اثر او است. برخی مبناها و رویه‌ها و مفاهیم و شیوه‌ها در بازنمایی تصویری در نقاشی یا هر هنر دیگری وجود دارند که مجموعاً کوبیسم نامیده شده‌اند. همین؛ و نه بیشتر. تمامی انطباقات دیگر و تعمیم‌های بعدی مهمل‌اند.

با فرض اینکه آن مبناها و مفاهیم و شیوه‌ها در این بازنمایی که کوبیسم نامیده شده است، از سوی مطالعه‌گر به‌خوبی درک و فهم و پذیرفته شده و البته موردتشریح نیز واقع شده باشند و این اثر نیز به‌تمامی مشاهده و توصیف شده باشد و همه آن تبیینات بر توصیفات این اثر کاملاً منطبق باشند، شاید بتوان با اطمینانی نسبی گفت این اثر در سبک یا به سبک کوبیسم نقاشی شده است. متأسفانه اغلب مطالعه‌گران چنین نمی‌کنند. و البته اگر چنین کنند، ابتدا درخواهند یافت که مفهوم کوبیسم خود مفهومی بسیار غامض و گسترده و گاه متناقض است و اصلاً در یکی دو صفحه شرح آن در کتاب‌های تاریخ هنر نمی‌گنجد<sup>۱</sup>. همچنین خواهند دانست که توصیف دقیق این اثر بدون برچسب‌های پیشینی، امری بسیار دشوار و نیازمند مجموعه‌ای توانایی‌های زبانی و مشاهده‌گری ریزبینانه و درعین‌حال ابزار ضروری سخن تخصصی کمپوزیسیونی است. حتی اگر تمامی این مسیر به‌خوبی طی شود و باز به گزاره «این اثر کوبیستی است» برسیم، چگونه می‌توان براساس یک نمونه موردی و بدون هیچ پژوهش آماری به این گزاره رسید که پیکاسو نقاش کوبیست قرن بیستم... و اصلاً اطلاق این عنوان و برچسب (با فرض محال صحت)، چگونه می‌تواند گونه‌ای کشف یا دانش تخصصی یا از همه مهم‌تر، فهم از هنر پابلو پیکاسو یا حتی فهمی عمیق از این اثر خاص هنری باشد؟ آیا اتصال این عنوان به این اثر، به‌معنای حذف انبوهی امکانات کشف تحلیلی از این اثر نخواهد بود؟ آیا این

<sup>۱</sup> - به‌عنوان یک مثال، کتاب تاریخ کوبیسم اثر دوگلاس کوپر را مطالعه کنید و آنگاه مجدداً تبیینات کتاب‌های مرجع تاریخ هنر از هنر موسوم به کوبیسم را مطالعه کنید.

گونه‌ای سهل‌انگاری و بی‌بندوباری از طریق صرفِ نام‌گذاری نیست؟ آیا این گزاره خود همچون پیش‌انگاره‌ای قطعی، جایگزین یا مانع مشاهده و توصیف دقیق این اثر و بسیاری آثار دیگر نخواهد شد؟ آیا اینکه من در یک کاتالوگ نمایشگاه یا موزه یا یک وب‌سایت این جمله را بخوانم، با آنکه در یک کتاب مرجع دانشگاهی بخوانم، تفاوتی وجود دارد؟ و در هر صورت آیا به فهمی تخصصی یا شناختی عمیق از این اثر دست یافته‌ام؟ آیا اساساً این دانش که این تابلو به سبک کوبیسم است، با تمام متعلقاتش، فهم من از مفهوم هنر را ذره‌ای افزایش داده است؟ البته که من میان فهم و آگاهی و اطلاع، تمایزی جدی قائلم و به بحث در تفاوت این پدیده‌ها نیز خواهیم پرداخت.



و در انتها آیا هرآنچه در این اثر از پیکاسو صادق باشد، در باقی آثارش حتی در همین سبک نیز صادق است؟ یا در آثار هنرمندان دیگری که همین برچسب بر آن‌ها اطلاق شده است؟ آیا پیکاسو به‌عنوان یک انسان جست‌وجوگر و خلاق و هنرمندی تحلیلی‌گر و مدام در کشف و تغییر، با تنها یک واژه، در ارتباط با بسیاری از آثار خود همچون یک ماشین تکثیر نگریسته نشده است؟ و هنر اندیشمندانه‌اش، همچون امری ماشین‌وار و بی‌نیاز از فهم، نادیده گرفته نشده است؟

در مطالعات آکادمیک تاریخ هنر، گزاره‌های ساده‌شده کتاب‌های مرجع، برای بسیاری از دانشجویان و هنرجویان و هنرمندان و هم بسیاری از اساتید و مدرسان و پژوهشگران، به‌مرور همچون بدیهیات جلوه کرده و یکی از بزرگ‌ترین موانع شناخت عمیق از هنر شده‌اند. به‌ویژه برای دانشجویان و هنرجویان این مانع همچون زندانی مهلک، خلاقیت و فهم تخصصی را در بند برچسب‌ها خواهد گشت. گویی این شیوه از مطالعه تاریخ هنر اصلاً برای مخاطبان غیرتخصصی طراحی شده است که هرگز قرار نبوده خود شخصی و مستقل به عرصه خلاقیت و فهم عمیق و اصالتی شخصی ورود کنند؛ برای توریست‌ها و بازدیدکنندگان موزه‌ها و گالری‌گردها و سرمایه‌گذاران و تهیه‌کنندگان و خریداران سودخواه آثار هنری و در بهترین حالت، اطلاعاتی عمومی و سطحی برای عموم مخاطبان غیرمتخصص در هنر. این نکته کاملاً مبرهن است که همه ما در انبوه حیطه‌ها فقط یک مخاطب عام<sup>۱</sup> هستیم. چراکه هر متخصصی، بیرون از تخصص‌های مشخص خود، در دیگر حیطه‌ها صرفاً مخاطب عام است. حال چگونه شده است که این شیوه به شکل رسمی مطالعه تاریخ هنر در دانشگاه‌ها و آکادمی‌ها بدل شده است؟ جاهایی که قرار بوده محل تعلیم و پرورش متخصصان در هنر باشند.

به نقاشی میزگرد -۱۹۲۹ اثر ژرژ براک<sup>۲</sup> و شیشه و بطری و لیوان -۱۹۱۱ اثر خوان گریس<sup>۳</sup> دقت کنید:

<sup>۱</sup> - مفهوم مخاطب عام، در بیان من خالی از هرگونه ارزشگذاری ذاتی است. من خود به‌شخصه و به‌عنوان یک هنرمند، مخاطب عام هنر را ارزشمندترین و اصیل‌ترین مخاطب هنر می‌دانم. اما متخصص هنر را ملزم به خروج از مخاطب عام هنر بودن می‌دانم. نتیجه منطقی این گزاره‌ها واضح است.

<sup>۲</sup> - Georges Braque(1882-1963)

<sup>۳</sup> - Juan Gris(1887-1927)



## **Roundtable**

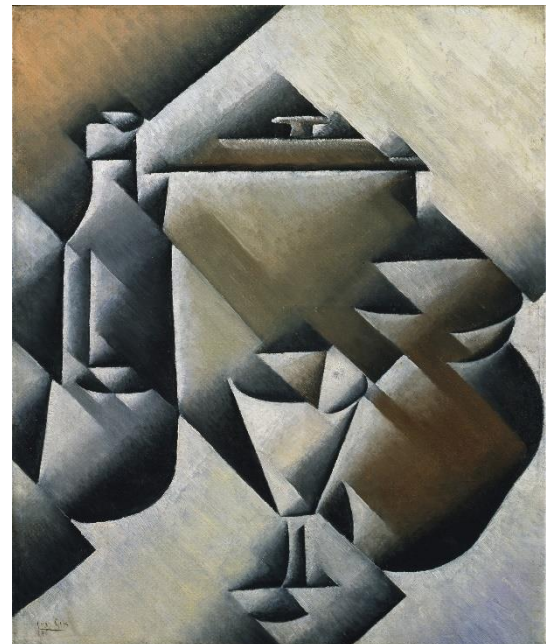
**Georges Braque – 1929**



**Jar, Bottle and Glass,**

**Juan Gris - 1911**

این دو هنرمند نیز از نقاشان اصطلاحاً کوبیست هم‌دوره و هم‌بافت با پیکاسو معرفی می‌شوند. حال در این سه اثر متشابه در برچسب رسمی، میزان تشابهات بیشتر است یا تفاوت‌ها؟



احتمالاً از منظر مخاطبی نه‌چندان متخصص که این سه اثر را از پس پرده‌ی واژه‌ی کوبیسم مشاهده می‌کند، ظاهراً به هم بسیار شبیه می‌نمایند. اساساً واژه‌ی کوبیسم و سطح محدودی از مفاهیم پشت آن که در تاریخ هنر رسمی مذکور است، چندان اجازه نمی‌دهد این سه را جز در یک دسته‌ی واحد مشاهده کرد. دانش سطحی جاری در مطالعات آکادمیک و کم‌مایه‌ی هنر، همواره در حال هم‌گن‌سازی از طریق حذف یا نادیده گرفتن پیچیدگی‌ها و تفاوت‌ها و تناقض‌هاست.

اما از منظر مطالعه‌گری متخصص و تحلیلگر، این سه اثر از بسیاری جهات به‌شدت پراهمیت با هم کاملاً متفاوت هستند.

البته روایت‌های مرسوم تاریخ هنر ما را با یک واژه تنها نمی‌گذارند و همواره مقداری اطلاعات محدود و سطحی نیز با ما و این عناوین همراه می‌کنند. مثلاً گفته می‌شود که کوبیسم تحلیلی، تجزیه‌ی عقلانی اشیاست به سطوح ساده و ترکیب مجدد آن‌ها در ساختاری دیگر با تغییر در زوایای دید من ناظر. گونه‌ای وارد کردن عنصر زمان از طریق شکستن زاویه‌ی دید واحد و محدود به اتصال زمان مکان، برای رسیدن به مفهومی مستقل از طبیعت و واقعیت در نقاشی. این البته یک مثال بود و می‌توانیم گزاره‌های خلاصه‌شده‌ی مرسوم در مورد کوبیسم را به‌شکلی ساده‌تر یا پیچیده‌تر هم بسط دهیم. باز چه اتفاقی در حال رخ دادن است؟

این گزاره‌ها به تراکم معنایی آن واژه اضافه کرده اما امکان مشاهده مستقیم خود اثر را بیشتر کاهش می‌دهند. ما اکنون می‌توانیم از طریق جمع‌آوری هرآنچه درمورد کوبیسم گفته شده است، تا ساعت‌ها و صفحات متمادی این گزاره‌ها را ادامه و بسط دهیم. کوبیسم فضای متحدالشکل و منظم در اشیا را به هم می‌زند و از دل آن واحد پویا به واحد پویای دیگری که پیچیده‌تر است، در درون بستر بازنمایانه اثر دست می‌یابد. در ادامه می‌توانیم کوبیسم را به چند زیرشاخه تحلیلی و ترکیبی و سر بسته و آرایش یافته و... هم تقسیم‌بندی کنیم تا برخی از تناقضات میان آن آثار ناهمگن، سرپوشانیده شوند و سپس هر اثر هنری یا هنرمند منسوب به این سبک را در یک دسته قرار دهیم و تثبیت کنیم. بر فرض که من تمام این‌ها را به خوبی خواندم و دانستم و حفظ کردم و در جایی دیگر تکرار کردم. چه اتفاقی افتاده است؟ تنها به یک اطلاع و پاسخ بسط یافته‌تر و پذیرشی متعصبانه‌تر دست یافته‌ام. هیچ پرسشی ایجاد نشده است. نتیجه‌ای و روایتی ایجاد شده است که معدودی آثار از معدودی هنرمند از میان هزاران اثر از ده‌ها هنرمند یک بافت مشخص را جدا کرده و در نظمی خاص به من عرضه کرده است. من منفعلانه می‌پندارم با دانش یا حقیقت یا شناخت و کشف و تشخیصی مواجه شده‌ام؛ و پایان.

این اطلاعات و آگاهی‌ها بدون شک برای عموم مخاطبان غیرمتخصص هنر مفید است و مثل معلومات عمومی می‌توانند دریافت و حفظ شده و لذتی از اطلاع داشتن ایجاد کنند. اما اگر خواستاران تخصص نیز چنین کنند، چه خواهد شد؟ فهم تخصصی با مطلع بودن عمومی جایگزین شده و شبه‌متخصصی با توهم تخصص در ارتباط با هنر پدیدار می‌شود. این مسئله، حذف امکان کشف و شناخت عمیق و واقعی و سیال و متغیر از هنر است. چیزی که در این شیوه و در بهترین حالت برای یک متخصص یا خواهان تخصص عرضه شده است، محدود داده‌هایی در یک مجموعه پیشنهادت ساده و اولیه گونه‌شناختی، به مثابه ابزاری آغازین برای استفاده بعدی در راه رسیدن به فهم بوده است؛ و نه خود فهم. اگر ابزاربودگی این گزاره‌ها و تقسیم‌بندی‌ها را فراموش کنیم، آنگاه به عوض فهم و تخصص واقعی، به دام شبه‌فهم و تخصص کاذب خواهیم افتاد. در شبه‌فهم و تخصص کاذب، واژه‌های تخصصی از بار معنایی سیال خود خالی می‌شوند و ساده و تک‌بعدی و تثبیت می‌گردند و مبدل به بدیهیات و واضحات شده و حتی به سرعت، کاربرد ابزاری خود در ایجاد پرسش‌های انتقادی را نیز از دست می‌دهند. اتفاقی که متأسفانه در اغلب مجامع ادبی و هنری فرهیخته‌نما و شبه‌متخصص بسیار دیده می‌شود.

به نقاشی شاعر، ۱۹۱۱ اثر پیکاسو که در دسته کوبیسم تحلیلی معرفی‌اش می‌کنند، توجه کنید:



**The Poet**

**Pablo Picasso – 1911**

از منظر گزاره‌های ساده‌شده تاریخ هنر مرسوم حتی در تخصصی‌نماترین سطح خود، سطوح بازنموده تجزیه شده‌اند و در بازنمون شیء در اثر، تحت ساختاری دیگرگونه تحلیل شده‌اند. هیچ‌کس نخواهد پرسید که اگر تحلیل به معنای حل کردن یا گشودن گره باشد، در این اثر چه مشکل یا گرهی در پرتره شاعر مطرح یا از آن حل شده است. اساساً پرسش چه بوده است؟ و آن پاسخ بسط‌دهنده پرسش به پرسش‌های بعدی چه بوده است؟ بخش مهمی از اندیشه‌ورزی در هنر بر پایه ایجاد پرسش یا حرکت از پرسش‌هایی سطحی‌تر به پرسش‌هایی عمیق‌تر است.

اثر دیگری از پیکاسو به نام گیتار و بطری و ظرف میوه - ۱۹۱۹ را در دسته دیگری قرار می‌دهند: کوبیسم ترکیبی. چراکه گزاره‌های قبلی در مورد آن صادق نیست و ناچاریم دسته جدیدی با گزاره‌ها و مفاهیم و شروط جدیدی ایجاد کنیم.



**Guitar, Bottle and Fruit**

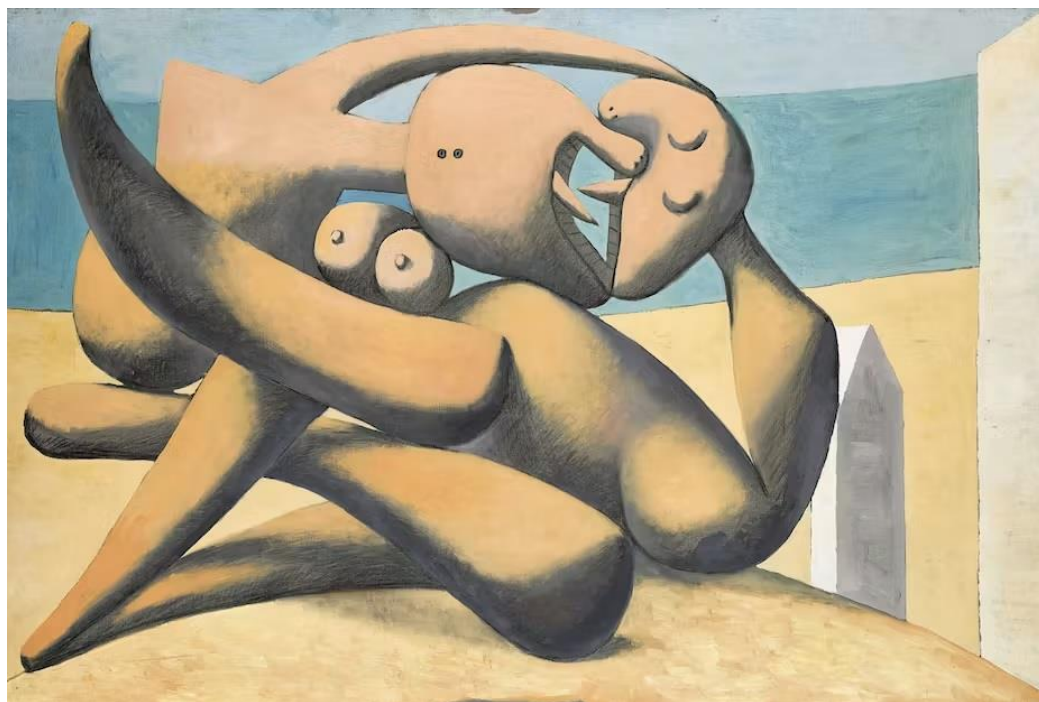
**Bowl**

**Pablo Picasso - 1921**

با فرض پذیرش کامل آن دو دسته پیشین، چهار اثر زیر از پیکاسو را در کدام دسته قرار دهیم؟



**The Weeping Woman**  
**Pablo Picasso – 1937**



**Figures at the Seaside**  
**Pablo Picasso – 1931**



**Portrait of Woman**

**Pablo Picasso – 1938**



**Cat Catching a Bird**

**Pablo Picasso – 1939**

اگر بخواهیم بگوییم این آثار مربوط به دوران دیگری از فعالیت هنری پیکاسو هستند، دست به تحریف و گریز از پاسخ زده‌ایم. تاریخ خلق این چهار اثر نشان می‌دهد که تقریباً در یک محدوده زمانی واحد تصویر شده‌اند. آثاری که گاه نه تماماً کوبیسم تحلیلی هستند و نه تماماً کوبیسم ترکیبی و گاه اندکی از این و اندکی از آن و مقداری هم از چیزهایی دیگر!

در مطالعات آکادمیک تاریخ هنر، راه‌حل آسان است: برای بدیهی‌سازی دسته‌بندی‌ها و گزاره‌های قبلی‌مان می‌توانیم این آثار را نادیده بگیریم یا فرض کنیم اهمیت چندانی ندارند یا آنکه این آثار اصلاً از سطح کیفیت هنری قابل توجهی برای مطالعه برخوردار نیستند. چراکه تقسیم‌بندی بدیهی ما را تأیید نمی‌کنند. گویی پیکاسو، یکی از پرکارترین و خلاق‌ترین هنرمندان مشهور جهان در قرن بیستم، طبق تعاریف و دسته‌بندی‌های امروزی ما هنر خلق می‌کرده است. این‌گونه است که از میان هزاران<sup>۱</sup> اثر پیکاسو تنها انگشت‌شماری از آثار او را در کتاب‌های مرجع تاریخ هنر خواهید یافت. آن‌هایی که تقریباً در تمامی این کتاب‌ها نیز مشترک بوده و تکرار شده‌اند.

اما مطالعات تحلیلی و عمیق و تخصصی هنر به مسیر دیگری می‌رود. ما از خود می‌پرسیم آیا اصلاً سؤال اساسی و مهم ما در برخورد با آثار هنری پابلو پیکاسو یا در ارتباط با هر تک‌اثر او این است که این هنرمند به چه سبکی هنر خلق می‌کرده است و در چه گروهی طبقه‌بندی می‌شود؟ یا اثر او در چه سبکی خلق شده است؟ یا او چه می‌خواسته بگوید یا بیان کند؟ و در پی یک واژه و اندکی توضیحات کاتالوگی برای این پرسش‌هاییم؟ اصلاً این پرسش‌ها به اندازه کافی دقیق‌اند؟ یا اهمیتی بنیادین برای من و تخصص من و خلق هنری من دارند؟

منبع اصلی ما در مطالعات تحلیلی آثار هنری و هنر و تاریخ هنر، خود آثار و کیفیات فرمال آن‌ها و تأویلات ساختاری آن‌ها از پس مشاهده عمیق و دقیق و توصیفاتی تخصصی در برخوردی شخصی است؛ و نه نتایج ساده‌شده برخوردهای صورت‌گرفته دیگران. ما مقید به حفظ و پاسداری از مجموعه‌ای گزاره‌های اغلب بی‌فایده نیستیم. ما اگرچه خود را از داده‌های یافته دیگران محروم نمی‌کنیم و اطلاعات گسترده‌ای از دستاوردهای اندیشمندان دیگر را برحسب نیازمان جمع‌آوری می‌کنیم، اما به‌عنوان مطالعه‌کنندگان تحلیلگر هنر، خود از قدرت مشاهده و تخصص توصیف و استدلال عقلانی مستقیم براساس داده‌های درجه اول برخورداریم. البته که ممکن است این توانایی‌ها را در ابتدا نداشته باشیم. اما می‌توانیم آن‌ها را به دست آوریم.

<sup>۱</sup> - در منابع مختلف، به‌طور میانگین در حدود پنج‌هزار اثر هنری از پیکاسو در قالب‌های مختلف تخمین زده شده است. برخی منابع به تعدادی بسیار بیشتر اشاره کرده‌اند.

توجه کنید که توانایی مشاهده و توصیف و تحلیل در هنر (هم در ارتباط با آثار هنری و هم مهم‌تر از آن، در ارتباط با زیست‌جهانمان) از پایه‌ای‌ترین توانایی‌های موردنیاز یک هنرمند متخصص و خلاق است. اگر نه به سرعت مبدل می‌شویم به شبه‌متخصصینی که باید همواره با هراس و خشم در پی حفظ و نگهداری گزاره‌های پیشین باشیم تا ناگاه دستمان خالی از افاضات عالی نشود. شاید برای بسیاری از شبه‌متخصصین، اگر اعتبار این گزاره‌ها یا سودمندی همواره‌شان زیر سؤال برود، دیگر چیزی از آن تخصص کاذب و هویت حرفه‌ای و احساس امنیت و ثبات ناشی از آن باقی نماند.

به نقاشی‌هایی دیگر از پیکاسو و تاریخ خلق آن‌ها و مقایسه با آثار قبلی که از او مثال زده‌ایم دقت کنید:



**Portrait of Olga in an Armchair**

**Pablo Picasso – 1917**



**Reading the Letter**

**Pablo Picasso – 1921**

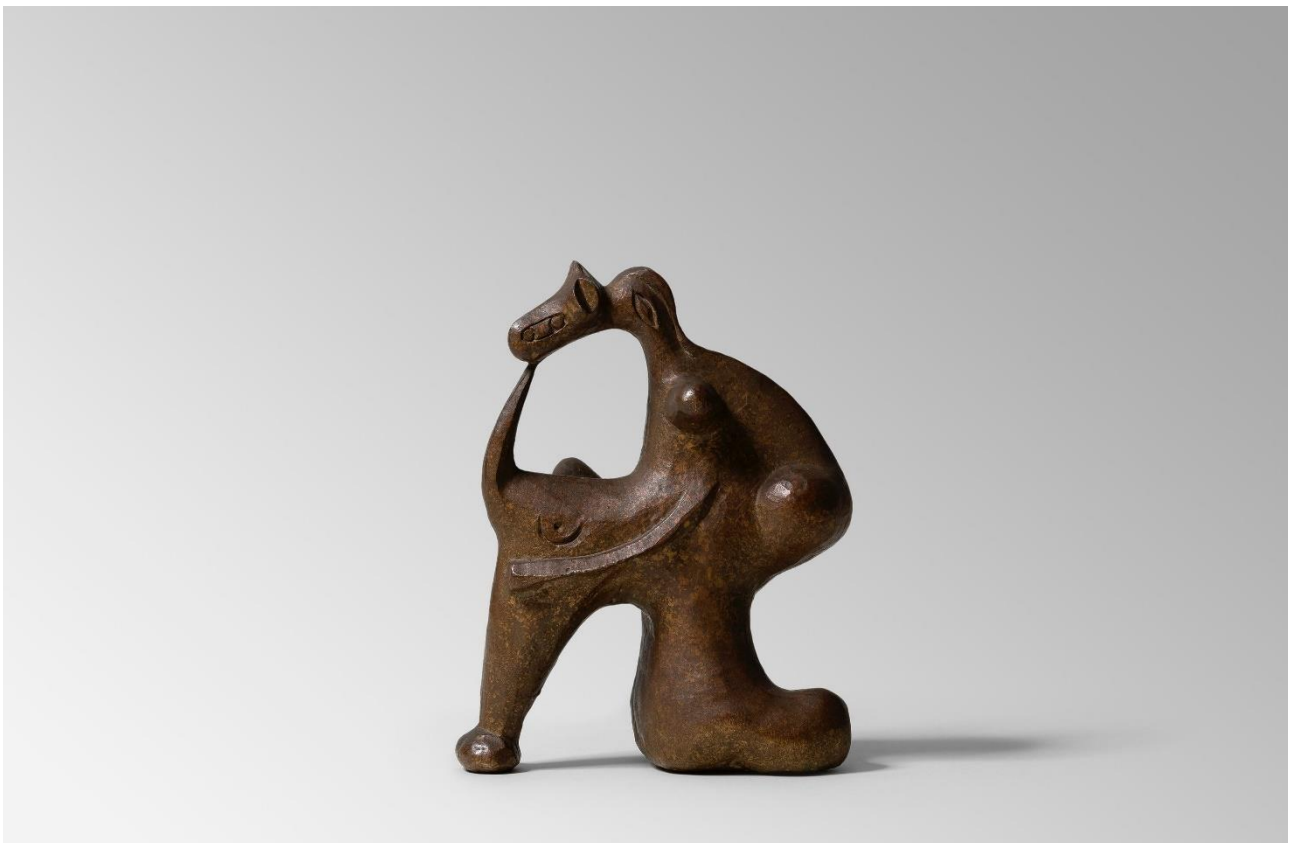


**Sleeping Peasants**

**Pablo Picasso – 1919**

در مطالعات عمیق تاریخ هنر و در تلاش برای فهم تحلیلی هنر، در برخورد با هر اثر هنری ناشناخته یا مطرح نشده‌ای هیچ اتفاق ناگواری رخ نمی‌دهد. چراکه ما نه با گزاره‌های استنتاجی دیگران برای انطباق، که با مواد خام و داده‌هایی مواجه می‌شویم که باید بسیاری فرایندها در برخورد با آنها را محقق کرده و خود استنتاج کنیم. تازه دریچه‌هایی به فهم شخصی و دقیق و کشف راستین باز می‌شوند. به همین دلیل است که در مطالعات تحلیلی هنر به‌ویژه در تاریخ تحلیلی هنر، تمامی استنتاجات و گزاره‌های حاصل، به‌سرعت تغییر یافته و اصلاح و گاه نقض می‌شوند. این مطالعه منجر به نتایجی پویا می‌شود که در سیلان دائمی خود، تخصص و فهمی عمیق حاصل می‌کند؛ در مقابل آن شیوه که در ثبات و بی‌تغییری و تعصب خود، فقط اطلاعات را انباشته می‌کند و توهمی از تخصص و فهم ایجاد می‌کند.

از پیکاسو اشعار و نمایشنامه‌هایی نیز به‌جا مانده است اما من برای ادامهٔ مثال‌م و برای حفظ نزدیکی بیشتر به نقاشی‌هایش از لحاظ ماهیت قالب، به پنج مورد از مجسمه‌های پرشمار او نیز در اینجا اشاره می‌کنم.



**Metamorphosis II**

**Pablo Picasso – 1928**



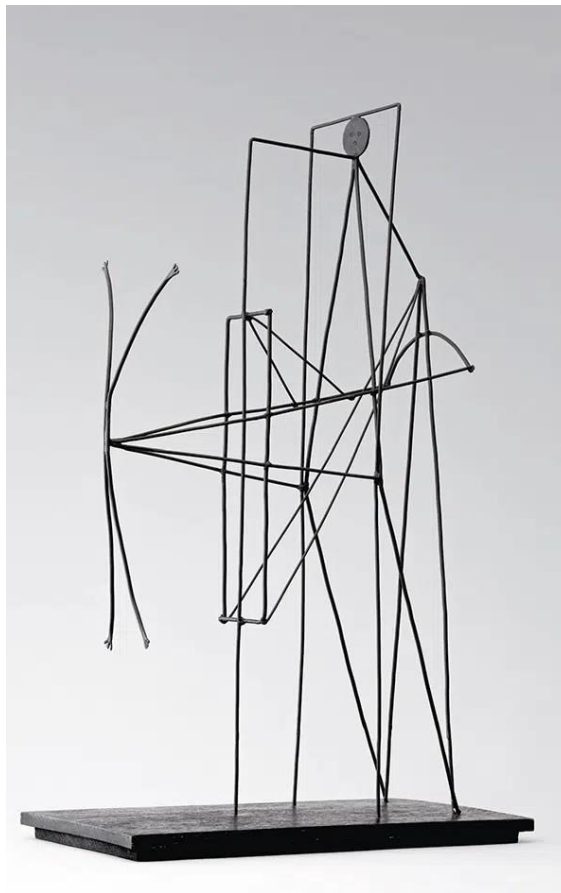
**Bull's Head**

**Pablo Picasso - 1942**



**Head of a Woman**

**Pablo Picasso - 1929**



**Figure (Project for a Monument to Guillaume)**

**Pablo Picasso – 1928**



**Baboon and Young**

**Pablo Picasso – 1951**

کوبیسم در کجای این آثار جاری است؟ شاید مطالعات آکادمیک و کم‌مایه تاریخ هنر اینجا به سرعت دست‌به‌کار برجسب‌زنی و ساده‌سازی‌های مرسومش شود و بابون را مثلاً اکسپرسیونیستی<sup>۱</sup> و سر گاو را دادائیستی<sup>۲</sup> و سر یک زن را سوررئالیستی<sup>۳</sup> و پروژه بنای یادبود گیوم را کانستراکتیویستی<sup>۴</sup> و دگرذیسی را فرضاً سمبولیستی<sup>۵</sup> بنامد و آشفتگی ذهن بازدیدکنندگان پرعجله موزه‌ها و سرمایه‌گذاران خریدار آثار هنری را تسکین بخشد و عدم‌نیازشان به فهم عمیق هنر (در عدم‌توانایی و تخصصشان) را با لبخندی تأیید کند. اما یک شبه‌متخصص پاسخ این سؤال را چگونه خواهد داد: اگر قرار است حسب عادت و به‌سرعت یک هنرمند یا حتی یک دوران هنری را در طبقه‌های خاک‌گرفته محدود کتابخانه ذهن‌تان جای دهید، پیکاسو را در کدام طبقه قرار خواهید داد؟ و با این جای‌دهی، ولو با کمک واژگانی نو و ترکیبی، چه شناخت عمیق‌تر یا فهم دقیق‌تری از هنر پیکاسو و اساساً خود مفهوم هنر خواهید یافت؟

ما به‌عنوان متخصصان یا کسانی که قصد داریم متخصصی واقعی در هنر باشیم، علاقه‌مند نیستیم همچون یک توریست با جهان دوست‌داشتنی هنر مواجه شویم. اگرچه مطالعه سرسری کتاب‌های مرجع تاریخ هنر و مشاهده تصاویر معدودی آثار هنری از انگشت‌شمار هنرمندان مشهور برای ما بسنده است. باز البته تأکید می‌کنم که خواندن این کتاب‌ها به‌خودی‌خود مضر نیستند و برای دریافت برخی از داده‌های آغازین ضروری در مطالعات عمیق و تحلیلی تاریخ هنر به‌عنوان یکی از پایه‌های اولیه می‌توانند مفید هم باشند. اما اگر مطالعه ما انتقادی و تحلیلی نباشد و داده‌های این کتاب‌ها همچون قواعد یا فرمول‌ها یا حقایق ثابت تصور شوند، ابزار و راهنمای پیشنهادی روش، به اشتباه، فهم و دانش دانسته خواهد شد. این هشدار البته اصلاً هشدار تازه‌ای نیست و در برخی از نمونه‌های معتبرتر از همین کتاب‌ها نیز گاه به آن اشاره موکد شده است.

ارنست گمبریچ در مقدمه روایت خود از تاریخ هنر<sup>۶</sup> این‌گونه هشدار می‌دهد: «بی‌نهایت بهتر است که هیچ‌چیز در مورد هنر ندانیم تا اینکه نیمچه‌دانشی که به کار خودنمایان و افاده‌فروشان می‌آید، داشته باشیم. به‌راستی که این وضعی زیان‌بار و مخاطره‌آمیز است. [...] من بیزارم از اینکه زمینه چنین سوءفهمی را به وجود آورم. ترجیح می‌دهم که کسی سخن مرا باور نکند تا اینکه آن را این‌گونه غیرانتقادی و سطحی صرفاً بپذیرد. [...]

<sup>1</sup> - Expressionist

<sup>2</sup> - Dadaist

<sup>3</sup> - Surrealist

<sup>4</sup> - Constructivist

<sup>5</sup> - Symbolist

<sup>6</sup> - کتاب "تاریخ هنر" اثر ارنست گمبریچ - ترجمه علی رامین

گاه برمی‌خوریم به افرادی که کاتالوگ‌به‌دست در راهروهای یک موزه پرسه می‌زنند و هر زمان که مقابل تابلویی می‌ایستند، کنجکاوانه به‌دنبال شماره آن می‌گردند. کتاب‌هایشان را به‌سرعت ورق می‌زنند و همین‌که به عنوان یا نام تابلو رسیدند، کنجکاوی‌شان ارضا می‌شود؛ دیگر لحظه‌ای معطل نمی‌شوند و به راه خود ادامه می‌دهند. [...] برای نظر دوختن به آن توقیفی نمی‌کنند بلکه در حافظه خود به‌دنبال برچسب مناسب می‌گردند. مثلاً ممکن است شنیده باشند که رامبرانت<sup>۱</sup> برای سایه‌روشن‌هایی خود شهرت دارد. بنابراین وقتی به اثر رامبرانت می‌رسند، زیرلب می‌گویند: «عجب سایه‌روشنی!» و بعد به راه خود ادامه می‌دهند. نیمچه‌دانشی که مایه فضل‌فروشی شود، از نظر من خطر بزرگی است که می‌خواهم به‌صراحت درباره‌اش هشدار دهم [...] چنین کتابی [هر کتاب تاریخ هنر] می‌تواند این وسوسه‌ها را دوچندان کند [...] دلم می‌خواهد به باز شدن چشم‌ها کمک کنم نه به روان کردن زبان‌ها. فاضلان و روشنفکرانه درباره هنر سخن گفتن، کار چندان دشواری نیست. زیرا واژگانی که منتقدان به کار می‌برند آن قدر در متن‌ها و مقام‌های مختلف به کار رفته‌اند که چیزی از دقتشان باقی نمانده است. ولی برنگریستن به یک تابلو با چشمانی ژرف‌نگر و شناختگر و سلوکی کشف در هزارتوی عالم هنر، همتی بس بلندتر می‌طلبد.»

تخصص و توانایی تشخیص عمیق پژوهشگری چون گمبریج، به‌سادگی به این خطر پی می‌برد. و البته گمبریج در حدود هشتاد سال پیش احتمالاً نمی‌توانسته حدس بزند که حیطه‌های تخصصی هنر تا امروز چه مقدار از این افولی اسف‌بارتر کرده‌اند. چنان‌که گاه اساساً تخصص در هنر یا به سطح مهارت و استادکاری تنزلی حقارت‌بار یافته یا در مسیر سطح رقیقی از فلسفه و علوم انسانی سرگردان گشته است.

سواد و تخصص در هنر به‌مثابه حیطه‌ای از اندیشه‌ورزی، چیزی است اساساً در حوزه اندیشه و نه در حوزه مهارت دستی و استادکاری و صنعتگری. همچنین تئوری‌های بنیادی سواد هنری، فلسفه هنر یا زیبایی‌شناسی یا چسباندن یکی از حیطه‌های علوم انسانی به واژه هنر نیست. این رویکرد تقلیل‌گرایانه مبتنی بر ارائه برچسب‌هایی برگرفته از دیگر حیطه‌های اندیشگانی به مفاهیم بنیادین هنر، شاید فقط برای هنرجویان و هنرمندان و مطالعه‌گران تازه‌کار و کم‌تجربه یا مخاطبان عمومی هنر و حداکثر برای تحلیل‌گران و منتقدین کم‌مایه مناسب باشد. استفاده از عناوین و اصطلاحات مثلاً برگرفته از فلسفه و زیبایی‌شناسی و انطباق اجباری آن با هر آنچه داده در مطالعات هنر در سطوح کم‌سواد و در میان شبه‌متخصصان بسیار رایج است. یا استفاده جلوه‌گرانه از مباحث و موضوعات و اصطلاحات و واژگان تخصصی علوم انسانی. توجه کنید که منظور من، نظرات تخصصی متخصصان فلسفه و علوم انسانی در مورد هنر از منظر تخصص خودشان و برای مخاطبان آن حیطه‌ها یا عموم مخاطبان نیست. آنجا با تخصص‌های بسیار ارزشمند دیگری مواجهیم که هنر را موضوع مطالعه تخصصی خود کرده‌اند و نظرات و اندیشه‌هایشان بسیار سودمند و ارزشمند است؛ اما

<sup>۱</sup> - Rumbartus van Rijn (1606-1669)

تخصص هنر نیست و هرگز نمی‌تواند جایگزین اندیشه‌ورزیِ حیطهٔ هنر گردد. به‌عنوان یک مثال، نگرستن بر هنر از منظر روان‌شناسی و روان‌کاوی می‌تواند برای یک متخصص یا مخاطب روان‌شناسی یا روان‌کاوی و حتی برای مخاطبان عام هنر بسیار جذاب باشد. اما به‌شرط تخصص واقعی در حیطهٔ خود و همچنین مقداری تخصص در هنر. تخصص در روان‌شناسی و روان‌کاوی به‌خودی‌خود تخصصی در هنر حتی در تئوریک‌ترین جنبه‌های آن نیز محسوب نمی‌شود. همان‌قدر که یک متخصص هنر در مواجهه با مباحث و موقعیت‌ها و متون روان‌شناسی و روان‌کاوی صرفاً یک مخاطب عام است، یک متخصص روان‌کاوی یا روان‌شناس نیز در حیطهٔ هنر یک مخاطب عام است. مگر آنکه در هنر هم متخصص باشد. شاید برای برخی شبه‌متخصصان در هر دو حیطهٔ نام‌برده، استفاده از واژگان تخصصی حیطهٔ دیگر بسیار فریبنده و درعین‌حال مرعوب‌کننده باشد. اما آنچه بسیار مهم است این است که شبه‌تخصص مقدمه یا مسیری به سوی تخصص نیست و درواقع ضدتخصص و در جهت دوری از تخصص عمل می‌کند. تظاهر به تخصص یا توهم تخصص در هر حیطهٔ اندیشگانی، مشاهده و تجربهٔ مستقیم فهم‌کننده و امکانات کشف و تخیل و خلاقیت و تألیف واقعی را کاملاً مختل می‌کند. شاید کار را راحت‌تر کند اما بهتر نه. آنچه در سنت روان‌شناسی و البته در سنت روان‌کاوی همواره مرسوم بوده است، اشاره به آثار هنری و عمدتاً داستانی و شخصیت‌های خلق‌شده در ادبیات و تئاتر و سینما بوده و برعکس این جریان در هنرهای عالی چندان مرسوم نبوده است. فراموش نکنید که توصیهٔ فروید به روان‌کاوان و دانشجویانش بر مطالعهٔ شخصیت‌های داستانی با هدف تلاش برای ایجاد مسیرهای شناختی و درمانی بهتر و مؤثرتر در حیطهٔ تخصصی آن‌ها صورت گرفته است؛ نه برای تحلیل یا نقد یا پژوهش یا طراحی شخصیت در هنرهای داستانی. فروید نیز همچون اغلب دیگرمتخصصان حیطه‌های تخصصی علوم انسانی و فلسفه، در هنر مخاطبی عام بوده است. مخاطبی که در مشاهدات عمیق تخصصی خودش از جهان و انسان، برخی داده‌های موردنیاز در تخصص خود را در هنر و آثار هنری یافته است. البته کاملاً قابل‌تصور است که مطالعهٔ روان‌شناسی و روان‌کاوی می‌تواند برای یک هنرمند بسیار مفید باشد. اما به شرط درک دقیق تمایزات ظریف و گاه ناملموس میان دو حیطهٔ اندیشگانی مختلف و متفاوت. اینجا و در این مثال شما هر حیطهٔ اندیشگانی دیگری را می‌توانید به جای روان‌شناسی و روان‌کاوی قرار دهید و این صرفاً یک مثال است تا نشان دهد که تخصص در یک حیطهٔ اندیشگانی، به معنای تخصص در حیطه‌هایی دیگر نیست. تلاش برای بهره‌گیری از دانش‌ها و تجربیات اندیشمندان و روان‌شناسان و روان‌کاوان بزرگ به شرطی قابل‌ستایش یا حداقل قابل‌توصیه است که هنرمند از اینان برای بهبود امکانات مشاهده و تجربهٔ مستقیم خویش و تحت تخصص هنر بهره‌گیرد؛ نه آنکه با استفادهٔ مستقیم از داده‌ها و نتایج این اندیشمندان موجب محدودیت شدید مشاهده و تجربه برای خود شود و ذهن خویش را نسبت به درک و فهم انسان و جهان و هنر و آثار هنری قالبی سازد و به شبه‌تخصصی دست یابد که نه آن تخصص است و نه این. اغلب افراد شبه‌متخصص در هنر، از ترکیب واژگان تخصص‌های فلسفه و علوم انسانی با هنر

به بیانی پرطمطراق برای مخاطبان عام هر دو حیطة دست می‌یابند اما از دید متخصصان هر دو حیطة، سراسر سطحی و غیرجدی جلوه می‌کنند. بدون شک تخصص‌های مختلف، متفاوت‌اند. حتی اگر در یک حیطة گسترده‌ واحد همچون اندیشه‌ورزی، هم‌خانواده باشند. مثلاً حیطة تخصصی روان‌شناسی و روان‌کاوی در نهایت برای شناخت مشکلات و بیماری‌ها و تسکین و درمان انسان‌های دردمند پایه‌گذاری شده است و در این زمینه احتمالاً بسیار مؤثر است. یک هنرمند یا پژوهشگر هنر نباید گمان کند با خواندن مجموعه‌ای کتاب‌های دانش روان، به هر تعداد و با هر عمق، به حیطة تخصصی روان‌شناسی و روان‌کاوی وارد شده است. این حیطة عظیم، همچون هنر، پیچیدگی‌های بی‌شمار خاص خود را دارد و همواره از طریق تجربه مستقیم مطالعاتی و درمانی طی سالیان دراز و زیر نظر اساتید متخصص و مراکز تخصصی درمان شکل می‌گیرد و نه مطالعه مستقل و صرف کتابخانه‌ای. ذهن هنرمند تازه‌کار و کم‌تجربه به سرعت می‌تواند در مواجهه با فلسفه و علوم انسانی و حتی علوم محض و علوم تجربی و اندیشه‌های مستحکم پیشینی آن‌ها به قالبی محدود درآید و توجهش سازماندهی شود. با این‌گونه از سازماندهی توجه، احتمالاً امکان مواجهه مستقیم را برای مدتی مدید از دست بدهد.

تخصص در هنر، زمینه‌ای است خاص که هرگز به سطح کارشناسی یا مهارت و استادکاری صرف قابل‌تقلیل نیست. طبعاً ایجاد یا خلق آگاهانه یک اثر هنری، بدون شناخت قبلی از هنر ممکن نیست و ایجاد یا خلق تخصصی هنر در عالی‌ترین شکل ممکن و در بهترین صورت آن (بهترین، بنابه هدف سازنده) بدون تشخیصی تخصصی و دقیق و عمیق و اصیل از هنر امکان‌پذیر نخواهد بود. پدیده هنر گستره بسیار عظیمی از اشیا و متون و چیزها را در بر می‌گیرد و هزاران سال است که توسط انسان‌ها در انواع و اشکال متنوعی ساخته و خلق و موجود می‌شود. باید دید که هنر به‌عنوان یک مفهوم کلی تحت آنچه در انواع گونه‌ها و قالب‌ها و مدیوم‌ها و روش‌ها ساخت و ارائه شده است، اساساً چیست و چگونه می‌توان آن را همچون یک متخصص، به‌خوبی و با دقت و عمق لازم فهمید و تشخیص داد.

فرض کنید می‌خواهیم یک اثر هنری طراحی کرده و بسازیم یا خلق کنیم. برای این کار لازم است ابتدا مفهومی به نام هنر را بشناسیم و به‌صورتی عمومی بدانیم که هنر چیست و سپس به‌عنوان یک متخصص یا سازنده تخصصی یا خالق، مهارت‌ها و توانایی‌های لازم را کسب کرده و با انتخاب قالب و حیطة و مدیومی مشخص، در نهایت، هنربودگی آن چیز موردخلق را تشخیص داده و فهم کرده باشیم. بین تشخیص و فهم تخصصی یک چیز و شناسایی عمومی یا همان کارشناسی یک چیز، تفاوت بزرگی وجود دارد. اینکه من آثار هنری را بارها دیده‌ام و در زیست روزمره خود با انواع آن برخورد داشته‌ام و حتی بارها و بارها از آن لذت برده‌ام یا به آن فکر کرده‌ام یا برای اهداف خود بهره برده‌ام، تجربه و دانش عمومی من از چیزی به نام هنر را رقم زده است. این دانش و آگاهی پیشینی، برای بهره بردن از انواع هنر در زندگی‌ام کاملاً کافی است و در صورت

تجمیع دانسته‌ها و آگاهی‌های پیشینی در حالت عالی خود از من یک هنرشناس می‌سازد. اما می‌دانم که این دانش و آگاهی هرچقدر هم که باشد، تخصصی عمیق محسوب نمی‌شود و من تاکنون به‌راستی شخصاً در مفهومی به نام هنر هرگز آن‌قدر اندیشه نکرده‌ام و فهم شخصی عمیق و دقیقی نیافته‌ام که بخواهم به‌عنوان یک خالق، نوع یا نوعی از آن را طراحی کرده و بسازم یا به‌عنوان یک پژوهشگر متخصص به تشخیصی شخصی رسیده باشم. در تشابهات واژگانی شخص و تشخیص تأمل کنید. مهم نیست که رسیدن به این فهم دقیق و تخصصی از هنر تا چه اندازه آسان یا دشوار است؛ مهم آن است که من در حال حاضر فاقد این فهم و تخصص در موضوع هنر هستم. به نظر می‌رسد برای طراحی و ساخت تخصصی یک اثر هنری یا پژوهشگری واجد تشخیص تخصصی در هنر، من باید مجموعه‌ای دانش‌ها و آگاهی‌های عمیق‌تر و دقیق‌تری از چیزی که هنر می‌نامیم کسب کنم و همچنین از میان انواع و قالب‌ها انتخاب کنم و در فرایندی فردی شامل آموزش و مشاهده و مطالعه و پژوهش، به همراه تجربه عملی، اندیشه کرده و به فهمی شخصی از هنر و اثر هنری برسم. باید هم تخصص‌های فرایند عینی و فیزیکی ساخت اثر را به‌مثابه یک کارشناس و سازنده کسب کنم و هم تخصص‌های فرایند اندیشگانی ساخت هنر به‌مثابه یک فهم‌کننده و تشخیص‌دهنده و خالق و در انتها این دو را در خود شخصی کنم.

حال رسیدن به فهمی شخصی از هنر به چه معناست؟

آیا باید با انواع مختلف هنر و فرایندها و کاربردهای آن‌ها آشنا شوم؟ آیا باید با متریاها و ابزارهای ساخت آثار هنری (لااقل در حیطه خاص قالب هنری موردانتخابم) آشنا شوم؟ آیا باید با اجزا و شکل قرارگیری اجزای یک اثر هنری در کنار هم آشنا شوم؟ آیا باید با ماهیت بنیادین هنر از نظر اندیشمندان هنر و کیفیات متنوع آن آشنا شوم؟ بدون شک، بله. اما واضح است که صرف آشنا شدن و کسب آگاهی و اطلاعات کافی نیست. این موارد و بسیاری موارد دیگر باید به‌شکلی تخصصی دنبال شوند و وقت و هزینه و انرژی زیادی صرف شود تا ما در مورد هنر به فهمی شخصی و تخصصی قابل توجه دست یابیم. اینکه من تا چه حد به هنر علاقه‌مند باشم و با آن آشنا باشم و به‌صورت مداوم و روزمره از انواع آن بهره برده باشم و اصلاً مخاطب پُردانش و تخصصی هنر یا حتی هنرشناس باشم، تخصص در طراحی و ساخت و خلق اثر هنری یا پژوهشگری تخصصی تشخیص هنر محسوب نمی‌شود. گویی می‌توانیم تخصص هنر را به دو شاخه تخصص در حیطه تشخیص و تخصص در حیطه خلق تقسیم کنیم. برای پژوهشگران و تحلیلگران و منتقدان و نظریه‌پردازان حیطه تخصصی هنر، الزام تخصص کامل در خلق برطرف است و از طریق تخصص در سطوح مختلف بنیان‌های سواد تحلیلی هنر و حصول فهم عمیق شخصی از مفهوم هنر می‌توان به تخصص تشخیص رسید. اما برای متخصص در خلق، علاوه بر تخصص در تشخیص، تخصص در ساخت نیز ضروری است.

از متخصصان در ساخت یا همان استادکاران قالب‌های مختلف هنری نیز، معمولاً تعداد اندکی در همان سطح تخصص ساخت (و نه تخصص هنر) باقی می‌مانند و تعداد بسیار زیادی از ایشان از طریق مطالعه و کسب آگاهی و اطلاعاتی در مورد هنر و فلسفه و علوم انسانی و... هنرشناس شده و به شبه‌تخصصی در هنر دست می‌یابند و تعداد باز اندکی نیز از طریق تخصص در سطوح مختلف بنیان‌های سواد تحلیلی هنر و حصول فهم عمیق شخصی از مفهوم هنر مبدل به متخصص هنر تحت عنوان خالق می‌شوند.

شفاف آنکه صرف علاقه‌مندی شدید به هنر و مخاطب تخصصی آن بودن یا اطلاعات و آگاهی و آشنایی بسیار زیاد به هنر داشتن و حتی کارشناس و متخصص در شناخت هنر و آثار هنری بودن، و حتی متخصص و استادکار در ساخت اشیائی تحت این عنوان بودن، تخصص در هنر محسوب نمی‌شود. شناخت و تشخیص نیز بسیار متفاوتند. تخصص کامل و واقعی تنها از مسیر فهم شخصی در هنر به دست می‌آید. شناسایی و شناخت و حتی ساخت، اموری ساده و اکتسابی هستند که توسط فرد آموخته و پذیرفته می‌شوند اما تشخیص و فهم شخصی، امری است که اگرچه در بستر قراردادهای شناسایی شکل می‌گیرد، اما فرد آن را در درون خود و از برای خود ایجاد کرده و شکل می‌دهد. باز به ریشه‌های زبانی و اشتراکات واژگانی شخص و تشخیص و شخصیت و تشخیص فکر کنید.

هر پدیده و هر شیء، ماهیتی عمومی و ماهیتی خاص دارد. ماهیت عمومی چیزها آن است که در شناسایی و شناخت و کاربری و بهره‌گیری آموخته می‌شوند و در زیست عمومی ما جریان دارند. مثلاً هرآنچه در مورد آثار هنری می‌دانیم و می‌توانیم بدانیم تا به ما یاری دهد به خوبی از آن لذت ببریم یا استفاده کنیم. همچنین می‌توانیم بر پایه آگاهی و اطلاع در همین شناخت عمومی و با کسب مهارت‌های فنی و تکنیکی مضاف بر آن نیز به ساخت آن براساس پیش‌انگاره‌هایی موجود دست بزنیم. چیزی که برای یک استادکار یا صنعتگر کافی است. ماهیت خاص اما زیربنای ساختاری هر چیز است که در نتیجه اندیشیدن به آن چیز، به کمک ابزارهای تخصصی مشاهده و توصیف و زبان و اندیشه‌ورزی حاصل می‌شود و لازمه طراحی آن چیز و تخصص به‌عنوان تشخیص‌دهنده یا خلاق در آن چیز است. به شخصی که در حوزه خلق تخصص داشته باشد اصطلاحاً مؤلف می‌گوییم. مؤلف بودن، در تعبیری آغازین، حاصل جمع تشخیص و ساخت و خلق است.

مجموعه مباحث پیش‌رو در مورد هنر، با این فرض تدوین شده‌اند که مورد استفاده کسی قرار بگیرند که می‌خواهد مؤلف هنر یا متخصص تشخیص هنر باشد و نه صرفاً سازنده هنر یا هنرشناس. و بی‌گمان در مؤلف بودن، علاوه بر فهم عمیق شخصی از هنر، سازنده و کارشناس بودن هم نهفته است و در متخصص تشخیص هنر، کارشناس بودن چنین است. از این رو تصمیم داریم در این سلسله‌مباحث از معرفی مهم‌ترین ابزارهای موردنیاز برای درک ماهیت خاص هنر آغاز کنیم و در مسیر آن حتماً به ماهیت عمومی هنر هم

تأحدودی خواهم پرداخت. این مباحث برای آن دو دسته صرفاً کارشناسان هنر و سازندگان صرف آثار هنری نیز از بابت اطلاع می‌تواند مفید و حتی تأحدودی ضروری باشد.

فهم چیزها مستقیماً در حیطه درک ماهیت خاص چیزها قرار می‌گیرد و قدم اصلی در کسب تخصص در زمینه تألیف یا تشخیص آنهاست. آنچه در ابتدای این بحث تحت عنوان بنیان‌های سواد تحلیلی هنر معرفی کردم، زمینه‌های بسیار مهمی از هر دو بخش تخصصی تشخیص هنر و تألیف هنر است و صرفاً محدود به یکی نخواهد بود.

عمده تعاریف و مباحثی که در کتاب‌های مختلف در مورد هنر وجود دارند، به حیطه ماهیت عمومی آن پرداخته‌اند که البته بسیاری‌شان مفید و ارزشمند هستند و شما می‌توانید مستقیم آن دانش‌ها را از طریق مطالعه کتاب‌های نظری و مقالات و نظرات صاحب‌نظران از منظرهای گوناگون کسب کنید. اما بنای من آن است که بتوانیم به فهمی عمیق و دقیق و تخصصی و درعین حال شخصی از ماهیت خاص هنر دست یابیم. از این رو بحث را از برخورد مستقیم با پدیده هنر بدون در نظر گرفتن شناخت‌های عمومی‌مان (در هر سطحی) آغاز می‌کنم.

هنگامی که با یک شیء یا چیز یا پدیده‌ای ملموس و محسوس مواجه می‌شویم، حواس پنجگانه ما به سرعت مجموعه‌ای داده از آن‌ها دریافت و ادراک می‌کنند. چیزها را می‌بینیم یا می‌شنویم یا لمس می‌کنیم یا می‌بویم یا می‌چشیم تا بتوانیم براساس داده‌های محسوس آن‌ها پی به وجودشان ببریم و شناسایی‌شان کنیم و در ذهن خود آن را به یک واژه یا نام و تصویری از پیش موجود متصل کنیم. مثلاً ما در مقابل یک بنای معماری یا یک مجسمه یا یک نقاشی یا یک قطعه موسیقی یا یک متن نوشتاری و... قرار می‌گیریم و براساس داده‌های دیداری و شنیداری و لامسه و بویایی و گاه چشایی که از آن دریافت کرده‌ایم، وجود آن شیء و موجود بودن آن به‌مثابه یک اثر را شناسایی می‌کنیم. ما با یک بنای معماری یا یک مجسمه یا یک نقاشی یا یک قطعه موسیقی یا یک متن نوشتاری مواجه می‌شویم و به‌واسطه درک برخی داده‌های محسوس آن با حواس پنجگانه به وجود آن پی می‌بریم و به شناسایی عمومی آن به‌عنوان یک بنای معماری یا یک مجسمه یا یک نقاشی یا یک قطعه موسیقی یا یک متن نوشتاری دست می‌یابیم.

گویی براساس آموخته‌های پیشین خود و تربیت خود و تجربه‌های زیستی خود در بستر اجتماعات و قراردادهای انسانی، مجموعه‌ای طبقه‌بندی شده از دانسته‌ها به‌صورت نام‌ها و تصاویر و پتانسیل‌های ساختاری را در ذهن خود آماده داریم. به محض برخورد با یک چیز و دریافت داده‌های حسی آن (داده‌های قابل دریافت از طریق حواس پنجگانه)، فرایندی بسیار سریع و خودبه‌خودی از مقایسه آن داده‌ها و تصاویر و نام‌های موجود در ذهنمان رخ می‌دهد. اگر واژه یا نامی که معمولاً تصویر یا مجموعه‌تصاویری نیز با خود به

همراه دارد یا ترکیبی از واژگان و تصاویر در بایگانی ذهنمان بنابه شباهت‌هایش با داده‌های حسی دریافت‌شده در مقایسه منطبق شد، به شناسایی آن چیز دست یافته‌ایم. مثلاً چیزی به نام نقاشی به صورت مجموعه‌ای تصاویر و نام‌هایی براساس دانش‌های اکتسابی و تجربیات شخصی در ذهن ما از پیش موجود است. اگر با چیزی مواجه شویم یا برخورد کنیم که داده‌های محسوسش در مقایسه ذهنمان با آن تصاویر و واژگان منطبق شود، به آن چیز نقاشی می‌گوییم. اگر نزدیک‌تر شویم و مثلاً آن را ببوییم یا لمس کنیم و داده‌های محسوس بیشتری دریافت کنیم، انطباقات بیشتری رخ می‌دهد و ممکن است یک نقاشی رنگ روغن روی بوم پارچه‌ای با ابعاد یک متر طول و... را شناسایی کنیم. این عمل و فرایند خودبه‌خودی هرچقدر هم که پیش برود، و هرچقدر هم به شناخت‌های بیشتر و بیشتر منجر شود (مثلاً انطباق بخشی یا تمامی گزاره‌هایی که در مثال کوبیسم اشاره کردم و هرچقدر دانش بیش از آن)، همان شناسایی ماهیت عمومی نقاشی است که بسیار سودمند است و پایه اولیه حرکت در مسیر فهم؛ اما به هر طریق، فهم آن اثر نقاشی نیست.

حال اگر چیزی یا پدیده‌ای هیچ‌گونه انطباقی با هیچ‌یک از واژه‌ها و تصاویر ذهنی ما پیدا نکند، آن را چیزی ناشناخته می‌نامیم. چیز ناشناخته یا پدیده ناشناخته یا شیء ناشناخته. البته خود واژه‌های چیز و شیء و پدیده نیز در طبقه‌بندی‌های پیشینی ذهن ما حائز تصاویر پیچیده اما مشخصی هستند. در فرایند خودبه‌خودی شناسایی که معمولاً غیرارادی است، نوعی فرض بر فهمیدن اتفاق می‌افتد. یعنی می‌توان چنین گفت که ما با بسنده کردن به ماهیت عمومی چیزها و شناسایی، فهم ماهیت خاص چیزها را نالازم در نظر گرفته و از آن عبور می‌کنیم و وارد مرحله شناخت بیشتر چیزها به کمک گسترش ادراکاتمان از ماهیت عمومی آن‌ها و یادآوری پیش‌دانسته‌ها یا کسب اطلاعات و آگاهی‌های بیشتر از مراجع آگاهی و نهایتاً دریافت و تأویل معناها و گسترش همین حوزه‌ها می‌شویم. تمام آنچه احتمالاً برای بهره‌گیری عمومی یا استفاده عمومی از چیزها یا کارشناسی آن‌ها درزیست روزمره‌مان کافی است. احتمالاً این فرایند ابتدا غیرارادی و سپس اختیاری، براساس سیستم صرفه‌جویی در صرف انرژی و با اهداف مرتبط با بقا طی میلیون‌ها سال در گونه‌های مختلف موجودات زنده از جمله گونه انسان پدید آمده باشد. اما ورود به حیطه فهم یک چیز و درک ماهیت خاص آن، عملی غیرخودبه‌خودی است. عملی که نیاز به هزینه ارادی انرژی و عبور از مسئله صرف یادآوری و پذیرش و بقا دارد. این عمل را می‌توان به‌طورکل اندیشه‌ورزی نامید. پتانسیلی احتمالاً مختص گونه انسان. عملی که خود نیاز به ابزارهای تخصصی و مهارت‌هایی اکتسابی نیز دارد.

شناخت و دانستن و آگاهی نسبت به چیزها، یادآوری و مرور و انطباق پیش‌فرض‌ها و پیش‌دانسته‌های ذهنی و در بهترین حالت ممکن، افزودن دانسته‌های دیگران به آن‌ها در ذهن خود است. درحالی که فهم چیزها و اندیشه‌ورزی در چیزها عملی است که در بازگشت تخصصی به ماقبل پیش‌فرض‌ها و ایجاد پرسش آغاز

می‌شود و در نتیجه فرایندهایی، به بازنگری در پیش‌فرض‌ها و احیاناً تغییر آن‌ها یا حتی به ایجاد پیش‌فرض‌هایی جدید می‌انجامد.

طبعاً ماهیت عمومی و ماهیت خاص چیزها به هم مرتبط‌اند و برای فهم چیزها باید به شناخت چیزها نیز پرداخت اما این دو عمل و این دو حیطه، مجزای از هم نیز وجود دارند. شناسایی و دانستن و به‌تعبیری آگاهی، ارتباط دادن تصاویر و واژگان ذهنی است با جهان هستی. تصاویر و واژگانی که به‌عنوان پیش‌فرض‌هایی حتمی و قطعی حاضرند و امکان افزایش دارند و منجر به درک عمومی و شناسایی و شناخت عمومی هستی پیرامون و درک عمومی خود و نسبت عمومی ما در ارتباط با آن هستی می‌شوند. اما اندیشه‌ورزی و فهم که از نتایج آن است، ایجاد ارتباط بین چیزها در هستی است بدون حضور قاطع پیش‌فرض‌های موجود در ذهنمان یا در متون دانشی؛ با هدف تشخیص و فهم دقیق‌تر آن پیش‌فرض‌ها و در صورت لزوم، تجدیدنظر در آن‌ها.

در آگاهی و دانستن همواره گونه‌هایی از پاسخ و یقین و گزاره‌های خبری حاکم‌اند اما در اندیشه‌ورزی و فهم، غلبه با گونه‌هایی از پرسش و شک و گزاره‌های سؤالی است.

اگر من ده‌ها و صدها کتاب و مقاله در مورد پدیده‌ای به نام هنر بخوانم و مطالب آن‌ها را همچون دانش‌ها و پاسخ‌هایی حتمی به پیش‌فرض‌های قبلی ذهن خود وارد کنم، اگرچه دانسته‌هایم را افزایش داده‌ام و آگاهی‌هایم از داستان را بالاتر برده‌ام و ممکن است حتی به سطح یک هنرشناس متخصص ارتقا یافته باشم و حتی با یادگیری برخی مهارت‌ها و کار با ابزارهای ساخت هنر و کسب تجربه عملی، یک صنعتگر هنر‌ساز نیز شده باشم، اما هنوز به حیطه تألیف هنر وارد نشده‌ام. قلمرویی که لازمه‌اش فهم شخصی هنر و طراحی بر مبنای اندیشه‌ورزی قابل بیان در هنر است. البته می‌دانیم که آن دانش‌ها و آگاهی‌ها می‌توانند به‌عنوان پیش‌نیازهایی، به عمل اندیشه‌ورزی و فهم ما مقداری کمک کنند؛ به شرطی که از حالت گزاره‌های خبری و پاسخ‌گویی و یقین دانشی و قوانین و اصول، به مبانی و داده‌های سؤالی و غیرقطعی و چالش‌برانگیز و موردشک بدل شوند.

اگر ما به یک نقاشی بنگریم و بکشیم تمامی پیش‌فرض‌ها و آگاهی‌های پیشینی ذهنمان از شیء نقاشی و تصویر نقاشی و واژه نقاشی و مفهوم نقاشی را معلق کنیم و به‌شکلی ارادی نادیده بگیریم، چه اتفاقی می‌افتد؟ در این صورت به نظر می‌رسد آنچه در مقابل ما باقی می‌ماند، توده‌ای ماده محسوس است که داده‌هایی از آن را با حواس پنجگانه‌مان درک می‌کنیم. مقداری تراکم ماده که از طریق مرزها و لبه‌ها و بستار مشخص از دیگر مواد اطرافش قابل تفکیک است. همان چیزی که مرجع و منبع اصلی ماهیت خاص یک نقاشی است. اکنون اگر در مقابل حرکت خودبه‌خودی و غیرارادی شناسایی، به‌شکلی ارادی مقاومت کنیم و

آن حرکت را دائم به عقب برگردانیم و مختل کنیم و پاسخ‌های همواره موجود و قاطعش را نادیده بگیریم، مقداری ماده و مقداری سؤال در مواجهه خود با آن چیز داریم؛ مهم‌ترین داده‌ها برای آغاز اندیشه‌ورزی و فهم.

هنگامی که ما وجود و حضور یک اثر هنری را در برخورد با پدیده یا شیء یا چیزی شناسایی می‌کنیم، همواره با توده‌ای ماده محسوس مواجه بوده‌ایم. توده ماده‌ای که داده‌هایی دیداری یا شنیداری یا بویایی یا چشایی یا لامسه یا ترکیبی از چند کانال دریافتی حواس پنجگانه را در اختیار ما می‌گذارد. اگر ما با هیچ‌یک از این محسوسات مواجه نباشیم، اساساً چیزی برای تشخیص یا فهم و حتی شناسایی وجود ندارد. در هر صورت، همواره مبدأ و مرجع آغاز فرایند فهم و اندیشه‌ورزی ما در ارتباط با هر اثر هنری، یک توده ماده معین و بستارمند است.

در یک فرایند شناخت خودبه‌خودی و غیرارادی نیز همین بستارمندی توده‌ای ماده، یعنی وجود مرزهای مشخص یک توده ماده در تفکیکش از مواد دیگر است که امکان تفکیک برخی محسوسات و دریافت توسط حواس پنجگانه را به سرعت مهیا کرده و مرحله مقایسه را در ذهن ممکن می‌کند. اما برای اندیشه‌ورزی و فهم باید این مسیر معهود و همیشگی را مختل کرد، نادیده گرفت یا به عقب بازگرداند. یعنی به جای گزاره خودبه‌خودی این یک نقاشی است یا این یک نقاشی نیست، بگوییم: «این چیست؟» پاسخ «این یک نقاشی یا یک اثر هنری است/نیست.» شناسایی مبتنی بر پیش‌دانسته‌ها و پیش‌فرض‌های قاطع و محتوم ذهن ماست و سؤال «این چیست؟» اولین درجه از نادیده گرفتن ارادی آن پیش‌فرض‌ها و نامحتوم و غیرقطعی در نظر گرفتنشان. شک، بنیان فهم و اندیشه‌ورزی است و موجب سؤال‌هایی در ارتباط با پدیده یا شیء مورد اندیشه‌ورزی.

مهم‌ترین نکته در این مسئله این است که شک تحلیلی، نه بر توده ماده مقابل ما، که بر پیش‌انگاشته‌ها و تصاویر و واژگان ذهنی و ادراکات ما قرار می‌گیرد.

هنگامی که من با یک توده ماده مشخص به واسطه بستارش مواجه می‌شوم، پیش از هر چیز، وجود یک چیز را دریافت می‌کنم. چیز، کلی‌ترین واژه در زبان فارسی برای نام نهادن به یک وجود با فرض تشخیص‌پذیری‌اش است. در این مبحث اگر آن موجود تشخیص‌پذیر به واسطه یک بستار کاملاً محسوس و مادی تشخیص‌پذیر شده باشد، آن را یک شیء می‌نامم. اما در بسیاری موارد، موجود مورد نظر (یک چیز) اساساً مادی نیست یا لااقل محسوس نیست یا بستاری مادی و محسوس، موجب تشخیص‌پذیری‌اش نشده است؛ بلکه بستارش در ذهن ما فرض و تصور شده است و بر مصداقی مادی فراقکنده شده است. به این دسته از چیزها در این سلسله‌مباحث عموماً پدیده یا مفهوم می‌گوییم.

مثلاً خشم یا عشق یا هنر، مفهوم یا پدیده هستند که اگرچه به ماده و هستی مادی پیرامون ما متصل و وابسته هستند اما بستر مادی مشخصی ندارند و تشخیص‌پذیری فرضی آن‌ها همواره وابسته به بستاری ذهنی است که ما برای آن تصور یا فرض می‌کنیم. بستاری که گویی فارغ از ما و مجزای از ما در جهان مادی موجود نیست یا تشخیص‌پذیر نیست و در ذهن ماست که موجود شده است. این بستر طبیعتاً ثابت نیست و با تغییرات ذهنی ما می‌تواند تغییر کند. جالب اینجاست که ادراکات حسی ما در دریافت داده‌ها از محسوسات مادی بیرون از ذهن ما و با چیزهای بستارمند سراسرذهنی ما تقریباً به یک شکل واکنش نشان می‌دهد و عمل می‌کند. از این رو آنچه در ذهن ما موجود می‌شود برایمان همان قدر موجود است و می‌تواند همان قدر تحریکات حسی ایجاد کند که آنچه در جهان بیرون از ذهن ما موجود شده است. شاید از آنجا که ما اساساً ذهن خود را نیز در درون هستی و وجود، درک و تصور و فهم می‌کنیم.

وقتی من به یک مجسمه به مثابه هنر می‌نگرم، در مرحله اول ممکن است او را به واسطه بستر مادی اش تشخیص بدهم. ماده یک مجسمه؛ یک اثر که هنر است و برایم موقتاً (تا زمانی که هنر باشد) همچون نمودی مادی و عینی از هنر است. هنر از این منظر مفهوم یا پدیده‌ای ذهنی است که تنها به واسطه عملکرد ذهن ما برای ما موجود است. انگار در ذهن ما بستاری فرضی برای آن شکل گرفته است که آن توده ماده مقابل من نیز انطباقاتی با آن موجود ذهنی دارد. اما هرگز این دو را کاملاً و دقیقاً یکی نمی‌دانم. چه آنکه دو ماهیت متفاوت دارند. یکی به حیطة محسوسات و موجودات جهان واقع فارغ از ذهن من متعلق است و دیگری به حیطة مفاهیم موجود در ذهن من. آن توده یک وجود مادی بستارمند فارغ از ذهن من است. وجودی مجزای از ذهن من که میان آن و مفاهیمی ظاهراً بستارمند و تشخیص‌پذیر در ذهن من به نام هنر و حتی مجسمه ارتباطاتی برقرار شده است. بدون شک گونه‌هایی از مفاهیم مجسمه و هنر پیش از این ارتباطات و فارغ از وجود آن جسم بیرونی نیز در ذهن من از پیش موجود بوده‌اند. به تعبیری ساده، چیزهایی را که به واسطه بستر عینی‌شان تشخیص‌پذیر بیابیم، عینیات یا اشیا می‌نامم و چیزهایی را که به واسطه بستاری فرضی و ذهنی تشخیص‌پذیر بیابیمشان، ذهنیات یا مفاهیم و گاه پدیده‌ها می‌نامم. و آنگاه همواره میان این دو ارتباطات پیچیده‌ای برقرار است.<sup>۱</sup> واژه هنر اساس دلالت بر مفهومی ذهنی دارد که گاه بر اشیا یا رفتارها یا فرایندهایی محسوس، مصداق‌یابی‌اش می‌کنیم. این مفهوم همچون هر مفهوم دیگری سیال و گسترده و در بافت‌های مختلف، متغیر است. گویی چیزی ثابت و ساده و یگانه و مطلق به نام هنر وجود ندارد. این واقعیت شاید در ابتدا اندکی ناامیدکننده به نظر برسد. اما همین اساس است که در مفهوم هنر، خلق و خلاقیت و تألیف و فردیت و آزادی احتمالی اندیشه‌ورزی انسان را معنادار می‌کند. آنچه در

<sup>۱</sup> - واژه‌های چیز و پدیده و مفهوم و شیء ممکن است در متون و علوم و گفتمان‌های دیگر با تأویل‌ها و معانی متفاوتی به کار رفته باشند. برای من و در این بحث، مهم آن است که قراردادم از این واژه‌ها روشن باشد.

بنیان‌های سواد تحلیلی هنر و بالاخص در مطالعات تحلیلی تاریخ هنر به‌عنوان مهم‌ترین و پایه‌ای‌ترین داده در اختیار ماست، آثاری است که در گستره عظیم بافتی انسان، به‌عنوان هنر خلق شده و باقی مانده‌اند و در توافقات کلان بشری، هنر انگاشته شده‌اند. حال اگر در پی فهم ماهیت خاص هنر باشیم، مسیر ما تنها از تحلیل آثاری است که مصداق خاص هنر بوده‌اند. و آغازین گام تحلیل، یافتن پرسش‌های اصلی است.

پیش از ورود به چارچوب‌های خاص زمانی مکانی مشخص‌ساز و محدودساز مطالعه تحلیلی آثار، لازم است مفاهیم پایه تخصصی مرتبط با مفهوم هنر را نیز به یاری گیریم. در این سلسله‌مباحث و پس از این مقدمه، انبوهی واژگان تخصصی حیطه اندیشگانی هنر را به تفصیل بحث و بررسی و در زمینه خاص خود تبیین خواهیم کرد تا بنیان‌های سواد تحلیلی هنر یا همان مهم‌ترین پیش‌نیاز فهم شخصی از هنر در تعبیر من، تا حدودی روشن شده باشند. در این مسیر ابتدا از شرح ساده‌ترین واژگان در محدوده تخصصی هنر آغاز خواهیم کرد: بافت و محورهای موضوع‌مضمون‌معنا. آنگاه به مبحث کلان سخن کمپوزیسیونی وارد می‌شوم تا مسئله فرم و ساختار و مبانی انتقادی کمپوزیسیون به قدر کفایت مطرح شوند. آنگاه اشاره کافی به مبانی انتقادی نشانه‌شناسی خواهیم داشت تا بتوان بر درک مفهوم الگوهای توصیفی و تحلیلی در مطالعات هنر راه برد. در انتها مطالعه تحلیلی خود بر آثار هنری در تاریخ هنر را آغاز می‌کنم و از خلال آن مهم‌ترین مؤلفه‌های شخصی‌سازی سبک در هنر را بحث خواهیم کرد؛ یعنی بازنمایی، دلالت، امر ایدئال، امر ناتورال، برنمودن و اکسپرسیون و امر اکسپرسیو، متریال و مونتاژ، کارکرد، تزیین، تکنیک و تکنولوژی و ابزار، عمل تن در خلق و ارائه یا نمایش یا نشر.

در انتها لازم است نکته کوچک دیگری را نیز روشن کنم. پیش‌تر گفتم هنربودگی فصل مشترک تمامی گونه‌ها و قالب‌ها و انواع هنری است؛ پس تخصص در هنر، چیزی از جنس تخصص در یک گونه واحد هنری مثل نقاشی یا موسیقی یا ادبیات داستانی و... نیست. این تخصص‌ها می‌توانند ذیل یا در ادامه تخصص در هنر و سواد تحلیلی هنر قرار گیرند. بحث از هرگونه اثر هنری و مثال زدن از هر قالب در این سلسله‌مباحث، تفاوتی اساسی در اصل مبحث ایجاد نمی‌کند. هیچ متخصص هنری صرفاً در یک شاخه یا قالب واحد از هنر محدود نمی‌ماند که اگر چنین کند، دیگر متخصص هنر نیست؛ خواه هنرمند و خواه مدرس و پژوهشگر و تحلیلگر یا منتقد و نظریه‌پرداز. البته که اغلب متخصصان هنر، تمرکز خود را در ادامه مطالعات تخصصی یا خلق هنری، با توجه به محدودیت زمان زیست بر یکی دو حیطه و قالب و گونه حفظ می‌کنند. اما بنیان و پایه‌های آغازین سواد تحلیلی هنر خود را همواره بر کلیت هنر که منطبق بر تمامی گونه‌ها و قالب‌هاست مستحکم می‌کنند.

منظورم از پایه و بنیان نیز متکی بر یک سلسله‌مراتب زمانی ثابت نیست که ابتدا این و آنگاه آن. چه بسیار هنرمندان و مطالعه‌گران متخصص هنری که تخصص خود را از جنبه‌های مهارتی و استادکاری اجرایی در

یک قالب واحد آغاز کرده‌اند. مسئله آن است که هریک به‌ناچار جایی و زمانی و در مرحله‌ای از زیست هنرمندانه یا اندیشمندانه خود، به بنیان‌های سواد تحلیلی هنر وارد شده‌اند و سال‌ها مشاهده و مطالعه و اندیشه کرده‌اند. پس چندان اهمیتی اولی ندارد که در این سلسله‌مباحث از کدام گونه‌ها و قالب‌ها و انواع مثال آورده شود.

البته به سه دلیل ناگزیر، بیشتر مثال‌های ما از هنرهای ساده‌تر تجسمی خواهند بود و گاه نیز از هنرهای پیچیده‌تر دیگر چون ادبیات داستانی و سینما و موسیقی. اولین دلیل آنکه در مطالعات تحلیلی تاریخ هنر که باید گستره وسیع هنر بشری در تمامی دوران‌هاش را دربرگیرد، منبع اصلی داده‌های ما آن دسته آثاری است که ثبت شده و باقی مانده‌اند. امروزه تقریباً در یک گستره هشتادهزارساله می‌توان آثاری را یافت که مفهوم هنر بر آن‌ها اطلاق شده است. طبعاً در حیطه‌های رقص و موسیقی و تئاتر و هنرهای اجرایی، آثار هنری تا همین اواخر نزدیک قابل ثبت و ضبط نبوده‌اند. آثار عکاسی و سینمایی نیز که عمری بسیار کوتاه‌تر دارند. همچنین آثار هنری ادبی نیز تنها بعد از اختراع خط از حدود پنج‌شش‌هزار سال اخیر، نوشتاری و ثبت شده‌اند. گویی تنها در حیطه‌های معماری و نقاشی و مجسمه‌سازی، در معنای گسترده‌شان است که می‌توان تمامی این گستره هشتادهزارساله را مدنظر قرار داد و در قالب‌ها و گونه‌های دیگر امکان دسترسی به داده‌های مستقیم وجود ندارد. اینکه عمده مراجع مطالعاتی تاریخ هنر نیز بر آثار همین قالب‌ها متمرکز بوده‌اند، به همین دلیل بوده است.

دلیل دوم نیز امکان ارائه غیرمستقیم بصری آثار هنرهای تجسمی، در قالب فیلم و عکس و چاپ، در متون نوشتاری و همچنین مشاهده‌پذیری و خوانش‌پذیری نسبی سریع‌تر و سهل‌تر آثار هنرهای تجسمی بوده است. مثلاً رمان قصر اثر کافکا<sup>۱</sup> در ادبیات داستانی، مثال بسیار مناسبی در شرح و بحث مفهوم بافت و ارتباط آن با هنر است. خواندن و خوانش این رمان برای سریع‌ترین مطالعه‌گران آثار هنری نیز چیزی بین چند هفته تا چند ماه زمان خواهد برد و البته تحلیل ساختار آن در این ارتباط به زمان بسیار بیشتری نیاز دارد. همچنین اگر به‌جای متن اصلی با ترجمه‌ای از این رمان مواجه باشیم، بخشی از کیفیات ساختاری اثر نیز ناگزیر از دیدمان پنهان خواهد ماند. اما اگر در همین زمینه اثری چون نقاشی شام آخر لئوناردو داوینچی را مثال بزنیم، اگرچه به پیچیدگی و گستردگی رمان قصر نمی‌توان بحث کرد، اما مشاهده دقیق این اثر و خوانش‌های متعدد از آن، زمان بسیار کمتری طلب خواهد کرد و اهداف اولیه آموزشی را بهتر محقق می‌کند. همچنین حتی از روی تصاویر مناسب و کاملی از آن نیز می‌توان مباحث موردنظر را به‌خوبی پیش برد و عدم دسترسی به اصل اثر موجب پنهان ماندن وجوهی از ساختار آن نخواهد شد.

<sup>۱</sup> - Das Schloss (1926) - Franz Kafka(1883-1924)

دلیل سوم آنکه پیچیدگی‌های بسیار بیشتر آثار هنری در نمونه‌های عالی و مثالی هنرهای چون ادبیات داستانی و موسیقی و تئاتر و سینما موجب می‌شود تا سخن کمپوزیسیونی در بابشان بسیار پیچیده‌تر و نیازمند تخصص‌های خاص‌تر و جزئی‌تر در مباحث ویژه‌ی مدیومی و متریالی خاص ادبیات داستانی و موسیقی و تئاتر و سینما باشد. تخصص‌هایی که لزوم غیرقابل‌اغمازی در بنیان‌های سواد تحلیلی هنر و برای تمامی متخصصان در حیطه‌ی هنر ندارند.

به همین سه دلیل است که به نظر می‌رسد معقول و منطقی این باشد که برای ایجاد بنیان‌ها و پایه‌های سواد تحلیلی هنر و فهم پایه‌ی ماهیت خاص هنر، برای مثال و برای آغاز، آثار هنرهای تجسمی مناسب‌تر باشند. این امر البته نباید چنین گمانی ایجاد کند که این هنرها در کل ارزش و اهمیت و خاصیت پایین‌تری یا بالاتری نسبت به دیگر گونه‌ها دارند. شاید اساساً هیچ قالب و گونه‌ی هنری به‌خودی‌خود قوت یا ضعفی ماهیتی نسبت به قالب یا گونه‌ی هنری دیگری نداشته باشد. این البته محل چالش است و اینجا مجال مناسبی برای این بحث نیست. آنچه برای من در اینجا اهمیت دارد این است که نقطه‌ی تشابه و تلاقی تمامی گونه‌ها و قالب‌ها و آثار هنری، هنر بودن مفروضشان است. پس می‌توانیم مطالعه‌ی عمیق و تخصصی هنر را با همین مواد و متریال و مصالح موجود آغاز کنیم و اطمینان داشته باشیم که سواد حاصل، پایه‌ی مهمی خواهد بود برای مطالعات تخصصی‌تر بعدی در یک گونه یا قالب خاص از هنر.

## ۲. مفهوم هنر و بافت

مجموعه‌ی مطالب، آگاهی‌ها، دانسته‌ها، واژه‌ها و طبقه‌بندی‌ها، روایت‌ها و روندهای تحلیل آثار هنری و حتی گفتمان کلان تاریخ هنر که روایت‌ها و تحلیل‌ها را تحت خود ممکن می‌سازد، همچون ابزارها و شیوه‌ها و توافقات و پیشنهاداتی هستند برای مطالعه و فهم مفهومی بغرنج به نام هنر. در مقدمه تأکید کردم که این‌ها را نباید دانش محض یا نتایجی قطعی تصور کرد و در بنیان‌های سواد تحلیلی هنر این مجموعه‌ها را ابزارها و پیشنهاداتی روش‌شناسیک برای کسب دانشی پویا و فهمی شخصی در نظر گرفتیم. کلیدی‌ترین واژه در تخصص‌های حیطه‌ی هنر، هنر است. مفهوم متشخص هنر می‌تواند برای هر متخصص فهیمی، تشخص خاص خود را داشته باشد؛ و این زییاست. در مسیر مباحث پیش‌رو ابتدا با برخی فرض‌های مبنایی و مفاهیم ساده‌تر آغاز می‌کنم و در مسیر حرکت خود، به‌تدریج این فرض‌ها را اصلاح، دقیق و پیچیده‌تر می‌سازم تا بتوان در سمت‌وسوی تشخص کلی مفهوم هنر، فضایی مطمئن برای تشخصات جزئی‌اش یافت.

در ابتدا هنر تنها یک واژه و نمودی از یک مفهوم یا بهتر است بگوییم یک گستره‌ی مفهومی است. یعنی هنر به‌خودی‌خود یک چیز یا پدیداری واحد یا مجموعه‌ای اصول و قواعد با یک چارچوب ثابت نیست. بلکه

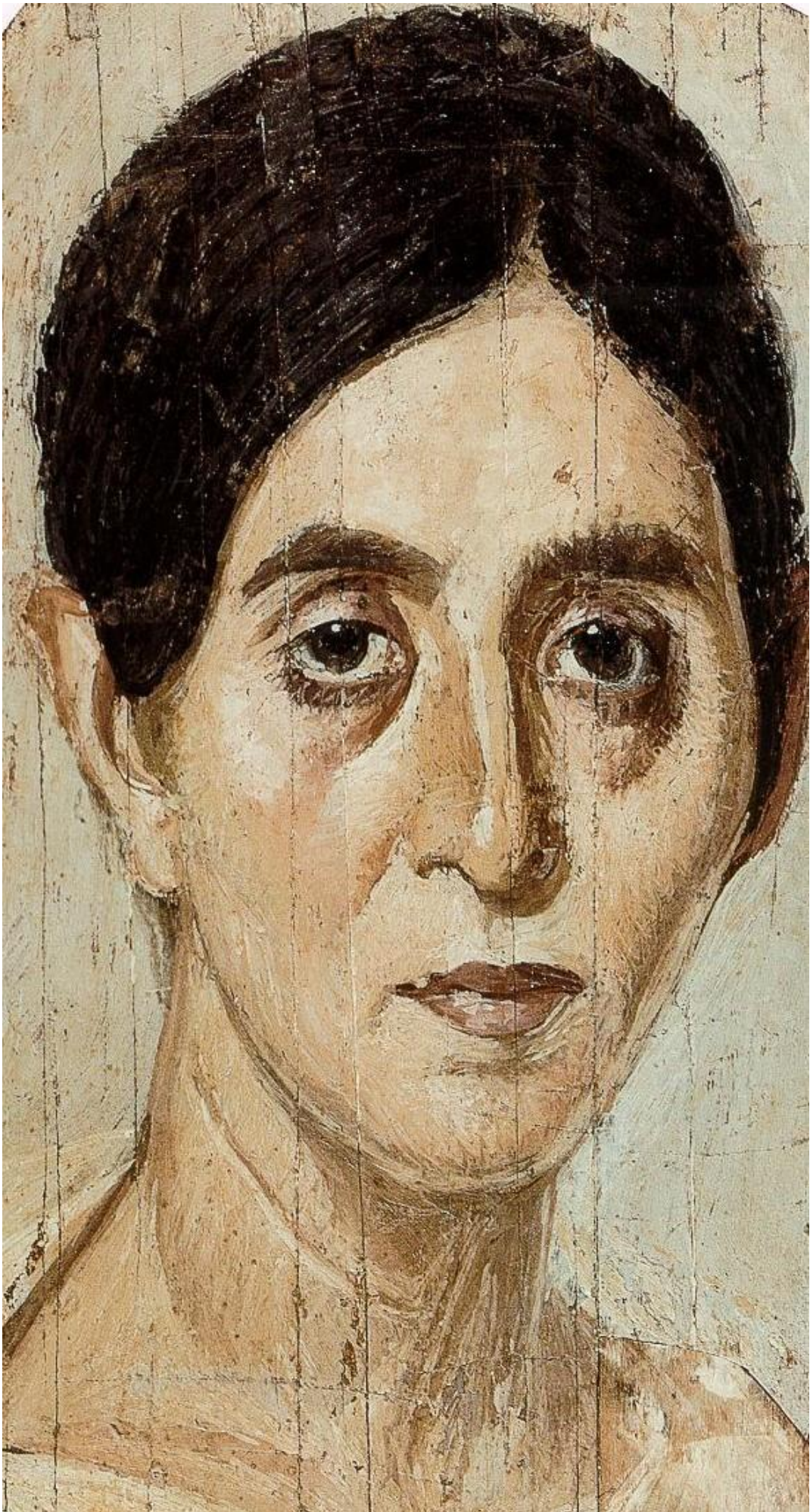
مفهومی است که همچون دیگر مفاهیم ساخته ذهن بشر، در سخن و زبان موجود و حادث شده است. زبانی که همواره امری فراگیر و اجتماعی و کاملاً وابسته به بافت خود است.<sup>۱</sup>

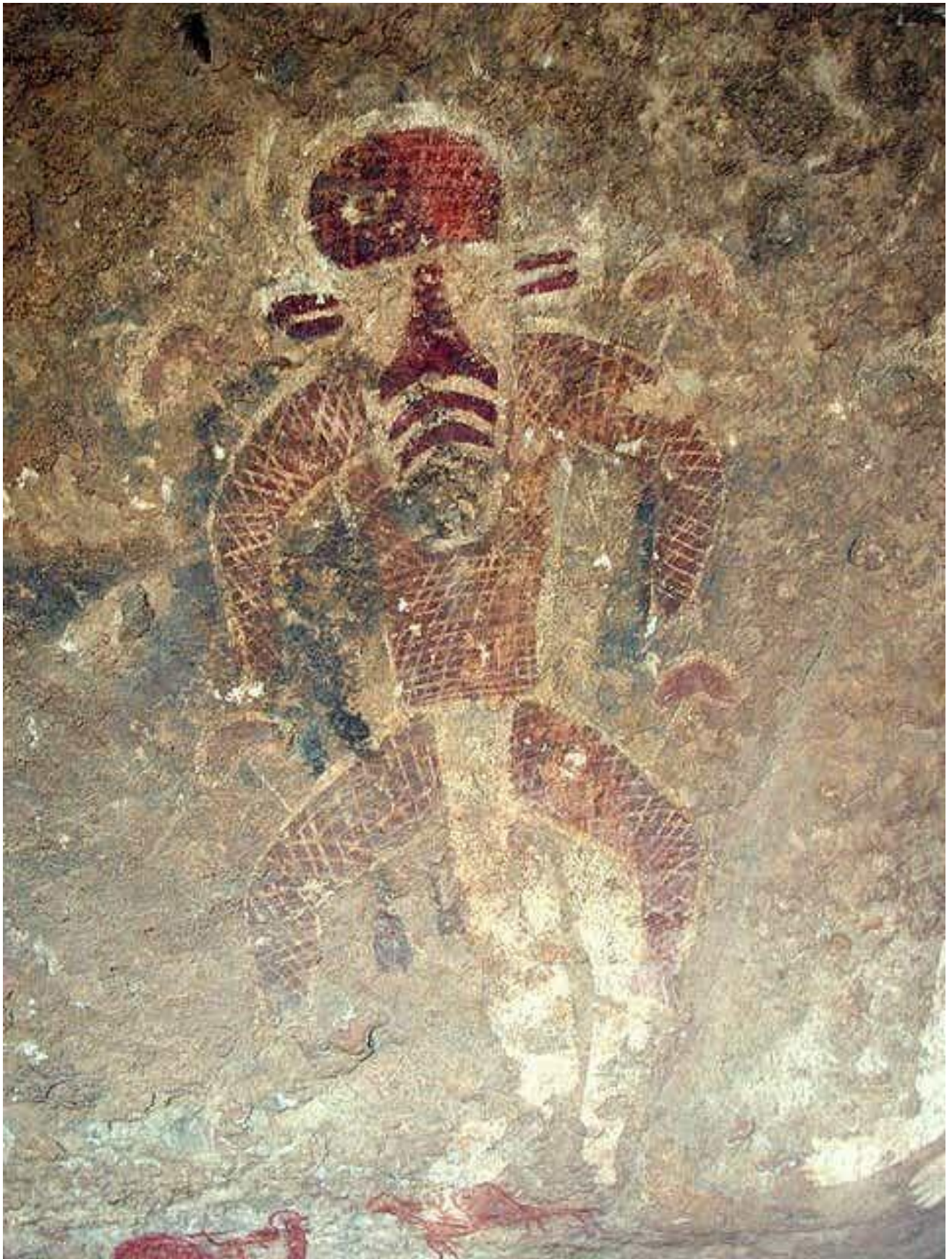
به تصویر این پنج نقاشی که یک حیطه موضوعی تقریباً واحد (پرتره انسان) دارند توجه کنید:



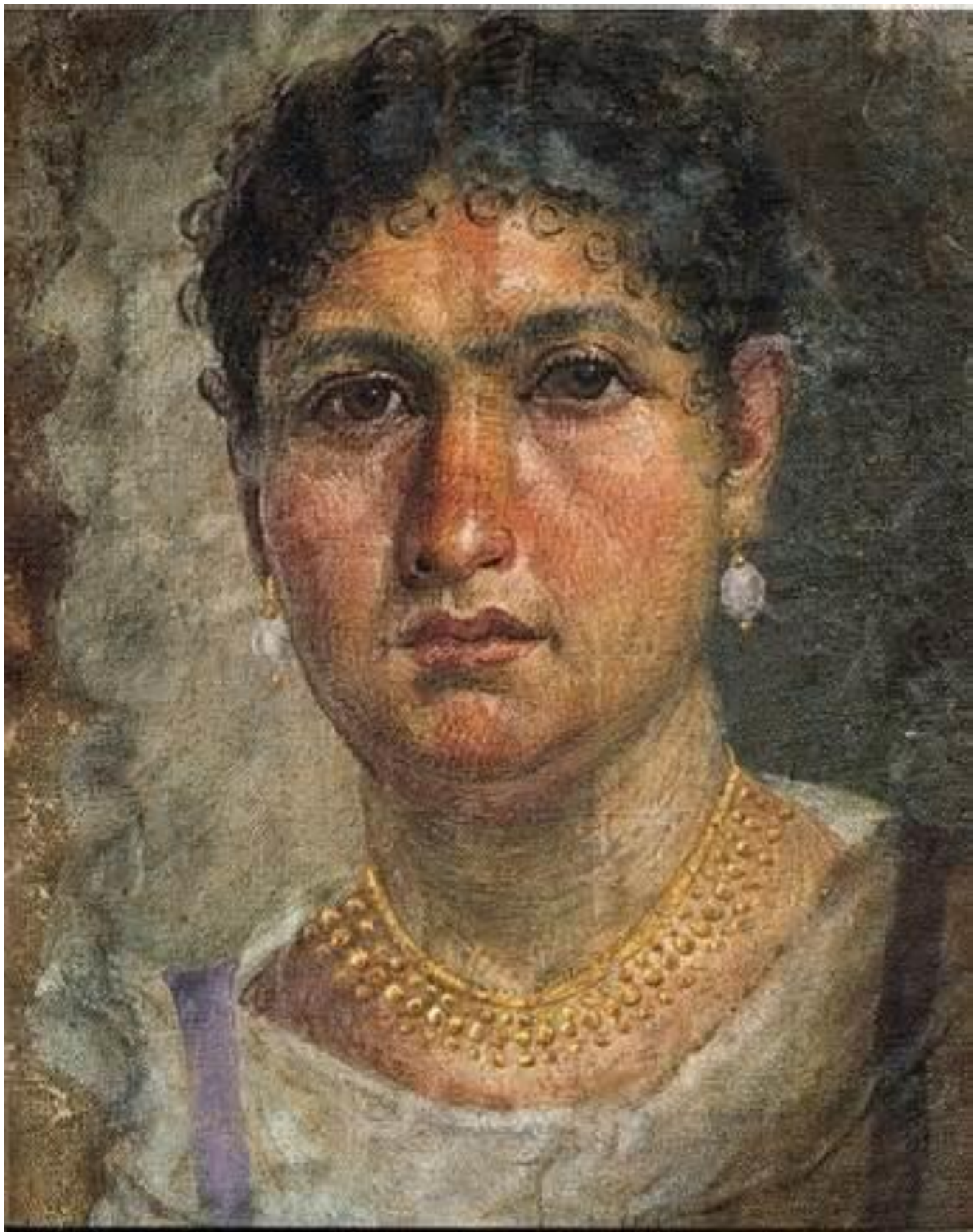
---

<sup>۱</sup> - این مبحث را در بخش‌های مبانی انتقادی کمپوزیسیون و مبانی انتقادی نشانه‌شناسی به تفصیل خواهم گشود.









ما انسان‌ها آموخته‌ایم که برای مقایسه، طبقه‌بندی، درک و فهم چیزها ناچاریم آن‌ها را زبانی کنیم (چیز، شیء، پدیده، این، آن و...)؛ یعنی آن‌ها را به سخن وارد کنیم، یک‌سری نشانه‌های زبانی در توافقات کلان اجتماعی ایجاد کنیم و بر پایه آن‌ها به مقایسه چیزها بپردازیم و محسوسات خود را معلوم کنیم. به ریشه زبانی مشترک معلوم و علم و علامت دقت کنید.

به‌عنوان مثال، من آن پنج چیز موجود در تصاویر قبل را نقاشی خواندم. نامی برای خطوط و نقوش و رنگ‌های ثبت‌شده بر یک بستر. از این رو نقاشی نه در ابتدا یک شیء، که مفهومی در زبان و ذهن من برای فهم ادراکات من از برخی چیزها تحت شرایطی و طبق توافقاتی بوده است. بعد از اکتساب و پذیرش توافق این نشانه/واژه در زبان بوده است که من چیزهایی را نقاشی دیده و دانسته‌ام؛ هرآنچه شامل نقوش و خطوطی بر یک بستر محدودشده با یک بستر یا قاب یا لبه‌هایی قابل تشخیص یا فرض از یک زمینه گسترده‌تر. چیزی به نام مطلق نقاشی وجود ندارد، بلکه مفهومی به نام نقاشی وجود دارد که بر اشیا یا چیزهایی اطلاق شده و آن‌ها را شناسایی می‌سازد.

به‌سادگی می‌توان همین مبنا را در مورد واژه هنر نیز تکرار کرد. چیزی به نام مطلق هنر وجود ندارد؛ بلکه مفهومی است در توافقات اجتماعی زبانی که بر برخی چیزها قابل اطلاق است. پس چیزهای هنری یا اشیا هنری یا آثار هنری وجود خارجی دارند بی‌آنکه خود مطلق هنر موجود باشد. این مهم‌ترین فرض اولیه ما در بنیان‌های سواد تحلیلی هنر است. فرض اولیه مطالعات تحلیلی تاریخ هنر نیز چنین است؛ جایی که ما از تحلیل اشیائی که هنر نامیده‌ایم، به مفاهیم هنر دست خواهیم یافت. امری که گاه اندکی متناقض می‌نماید. باید ابتدا چیزهایی را که هنر هستند مطالعه کنیم تا بتوانیم هنربودگی را فهم کنیم. اما این چیزها چگونه هنر هستند؟

از آنجاکه هنربودگی چیزهای مورد مطالعه در آغاز تاریخ هنر فرض شده است، پاسخ آن خواهد بود که ما مستقیماً از مبحث چگونگی هنر شدن چیزها وارد نمی‌شویم؛ بلکه به تحلیل چیزهایی خواهیم پرداخت که پیش‌تر، هنر نامیده شده‌اند. آنگاه در انتها و در نتیجه، شاید بتوان به پاسخ‌هایی برای سؤال «چیزها چگونه هنر هستند؟» دست یافت؛ یعنی به مفاهیم هنر. دقت کنید که انتخاب برخی اشیا و حذف برخی دیگر در این مسیر، تا چه حد می‌تواند تعیین‌کننده و درعین حال منحرف‌کننده باشد.

از سوی دیگر نیز می‌دانیم که مفاهیم تحت قراردادهای اجتماعی بافت (زمان مکان در گسترده‌ترین ابعادش) شکل می‌گیرند و تنها در گستره بافت خود اعتبار معناشناختی دارند و در وابستگی‌شان به بافت متغیر انسانی، متغیر نیز هستند. همین موجب می‌شود لازم بدانیم چیزها را در بافت خودشان تحلیل کنیم و مطالعه تحلیلی

تاریخ هنر را توأمان مطالعه چیزهایی که هنر نامیده شده‌اند و بافت‌هایی که آن چیزها را هنر نامیده‌اند بدانیم. برای درک بهتر این فرض‌ها باید با واژه بافت بیشتر آشنا شویم.

در ساده‌ترین تعبیر، مجموعه عوامل موجود زمانی مکانی دربرگیرنده یک چیز را بافت آن چیز می‌گوییم. به‌نوعی، مجموعه هرآنچه اکنون در هستی موجود است، به‌جز خود آن چیز، بافت آن چیز است.

مثلاً هریک از پنج نقاشی مثال این بخش، یک بافت مشخص و متفاوت دارند. مشخص البته به‌معنای همواره ثابت نیست. حداقل به‌واسطه حضور اجزا و عوامل زمانی در بافت و حرکت مداومش، بافت همواره پویا و متغیر و سیال است. در مورد هریک از این آثار، وضعیت عمومی زمانی مکانی خلقش تاحدودی ثابت است؛ اما ما امروز و در این لحظه و در زمان مکان دیگری در حال مواجهه با این آثار هستیم و مابین آن زمان مکان فرضاً ثابت خلق اثر و زمان مکان مواجهه کنونی ما نیز بازه‌ای از مجموعه‌ای تغییرات بافتی موجود است. دقت کنید که زمان مکان حاضر من و شمای مشاهده‌گر با هرآنچه در آن است نیز اکنون جزئی از بافت یا همان عوامل موجود زمانی مکانی دربرگیرنده این نقاشی‌هاست.

بافت یک نقاشی یا هر اثر هنری، هرآن چیز بیرون از آن شیء است که در ارتباطی هستی‌شناختی با آن قرار دارد. این بافت چه اهمیت و تأثیری در ادراک و فهم ما از یک نقاشی یا هر اثر هنری دیگری دارد؟

طبیعتاً درک و فهم شیئی که اثر هنری می‌نامیمش، وابسته است به پیش‌دانسته‌های ذهنی ما و این پیش‌دانسته‌ها وابسته‌اند به بافت ما و بافت آن شیء. ما تحت‌تأثیر همین داده‌های بافتی بوده است که آن چیز را نقاشی، هنر و... می‌نامیم؛ یعنی وجود معنایی آن چیز (توده ماده و شیء). مثلاً وقتی می‌گوییم یک نقاشی با متریاال جوهر و روی کاغذ ترسیم شده است، جوهر و کاغذ نیز همچون نقاشی و هنر، فارغ از آن نقاشی خاص به‌صورت اشیا و چیزها و مفاهیم، وجود پیشینی یا زمینه‌ای دارند؛ یعنی ما داریم چستی این چیز در سطحی‌ترین وجوه ادراک ماهیتش را نیز از بافت و در بافت فهم می‌کنیم.

برای درک بهتر محدوده بافتی، می‌توان بافت هر اثر را لااقل به دو محدوده تقسیم‌بندی کرد. یک اثر هنری همواره در زمان مکانی مشخص خلق شده است. ما نیز اکنون در زمان مکانی مشخص در حال مواجهه با آن هستیم. پس در ساده‌ترین تعبیر، بافت هر اثر دو وجه درهم‌پیوسته دارد:

۱. بافت اثر در هنگام خلق آن

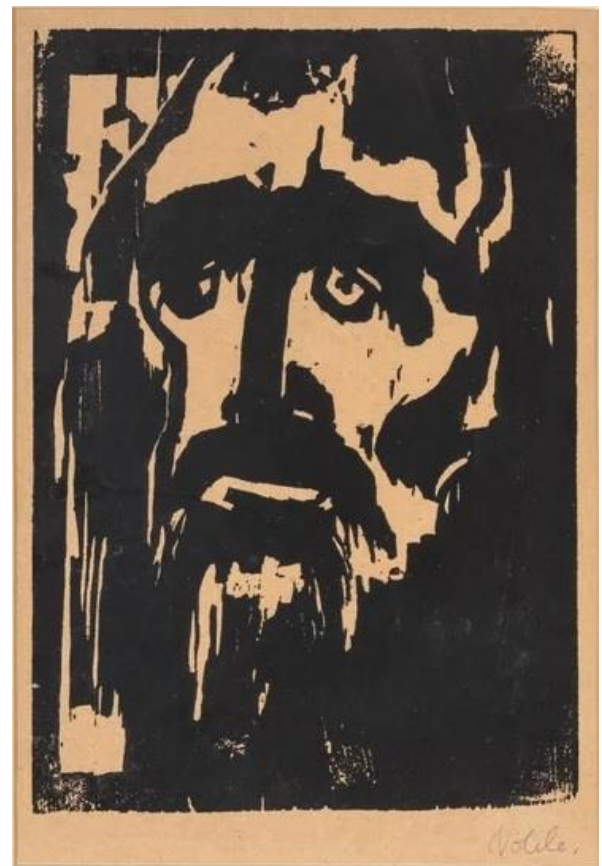
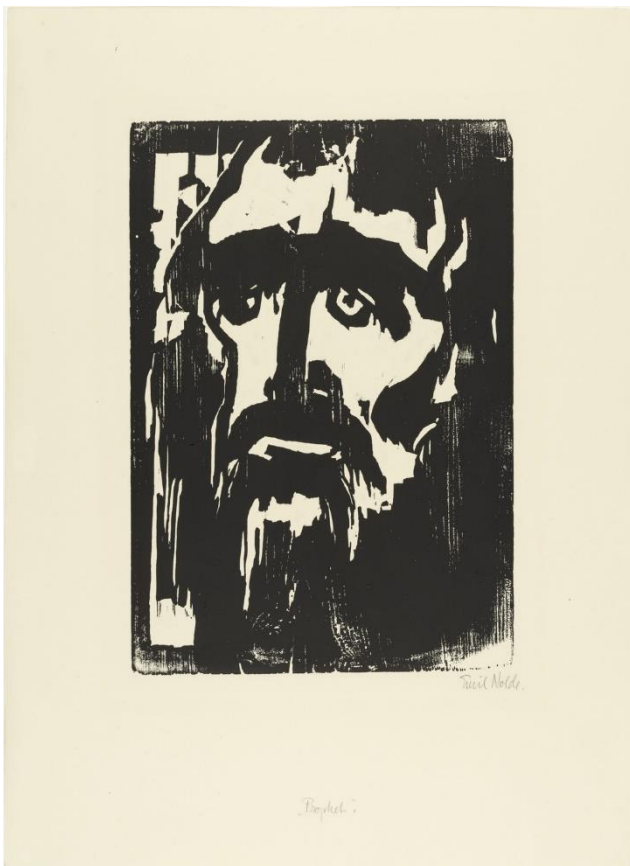
۲. بافت اثر در هنگام مواجهه ما با آن

تاحدودی به نظر می‌رسد که وجه اول به دلیل ثبات نسبی اش ساده‌تر و محدودتر و وجه دوم متغیرتر و پیچیده‌تر باشد. هریک از این دو وجه را می‌توان به چهار جنبه نیز تقسیم‌بندی کرد:

۱. اطلاعات اولیه شناسایی اثر
۲. اطلاعات مرتبط با سازنده یا خالق اثر
۳. اطلاعات مرتبط با حامی، سفارش دهنده، ناشر، تهیه کننده یا مالک اثر
۴. اطلاعات جامع موقعیت وقوع اثر

در هریک از این جنبه‌ها و در هر دو وجه بافت یک اثر، انبوهی داده‌های بافتی وجود دارد.

مثلاً یکی از پنج اثر فوق، نامش پیامبر است. با توجه به حفظ ظاهر اولیه آن از سال خلقش (۱۹۲۲ میلادی) تا امروز، یک چاپ تک‌رنگ روی کاغذ است. کاغذی به ابعاد ۳۲/۴ در ۲۲/۴ سانتی‌متر. این چاپ به وسیله یک باسمة چوبی و به صورت دستی ایجاد شده است. از این اثر نسخه‌های متعددی به تاریخ‌های مختلف چاپ شده است. این نسخه با نام اثر و امضای امیل نولده<sup>۱</sup> منتشر شده است. در برخی از نسخه‌ها، نوشته‌های دیگری مثل نام هنرمند و تاریخ چاپ نیز علاوه بر امضا، در حاشیه پایینی کاغذ به چشم می‌خورد.



### The Prophet

Emil Nolde - 1912

<sup>1</sup> - Emil Nolde (1867-1956)

انبوهی داده‌های دیگر در مورد متریکال و شیوه اجرا و موضوع بازنمایی و ژانر و مجموعه‌ای که در آن منتشر شده و تعداد و... نیز به راحتی قابل جمع‌آوری است تا وجه داده‌های بافتی اثر در هنگام خلق آن را تنها در جنبه شناسایی اولیه ظاهر اثر تکمیل کند. این اطلاعات برای تحلیل اثر به عنوان داده‌هایی خام، گاه ضروری و گاه سودمند و گاه کم‌اهمیت هستند. این اطلاعات را می‌توان با داده‌های پرشماری از خالق اثر (هر داده مرتبط با او و زیست و آثار او) به جنبه دوم برد و همچنین جنبه سوم نیز دسترسی پذیری بالایی دارد. داده‌های این سه جنبه، کم‌وبیش ساده و ثابت هستند. مگر آنکه با دسترسی به داده‌های جدیدی از آن بافت، بعدتر تکمیل یا اصلاح یا نقض شوند.

چهارمین جنبه که گسترده‌ترین جنبه این وجه بافتی است، تمامی داده‌های فرهنگی، اجتماعی، ایدئولوژیک، معنانشناختی، اقتصادی، سیاسی، جغرافیایی، اقلیمی و انبوهی از داده‌های کلی گسترده و گاه پیچیده در ارتباط با وضع بشر در آن زمان مکان را شامل می‌شود. از بابت این جنبه چهارم است که می‌فهمیم بافت اثر در زمان خلق نیز امری چندان محدود و ساده و ثابت نیست. برای درک دقیق بافت خاص خلق یک اثر هنری گاه بررسی سنت‌ها و روال‌های اندیشگانی و هنری دهه‌ها و قرن‌ها و هزاره‌های پیش از آن نیز مطرح خواهد شد. تاریخ یک بافت نیز جزئی از آن بافت است. تمامی این داده‌ها در فهم نظام معنانشناختی ایجادکننده یک اثر و همچنین نظام معنانشناختی منتج از یک اثر بسیار حائز اهمیت است. چنانکه همواره پژوهشگرانی در هنر تنها و به صورت تخصصی به این حیطه از پژوهش در بافت آثار هنری علاقه‌مند و مشغول می‌شوند تا داده‌های خام دقیق‌تر و معتبرتری برای مؤلف‌ها و تحلیلگران و منتقدان و نظریه‌پردازان هنر فراهم آورند.

اطلاعات جامع موقعیت وقوع هر اثر را می‌توان به انبوهی حیطه‌های مشخص‌تر و محدودتر تجزیه کرد:

۱. بافت سیاسی و اقتصادی و اجتماعی
۲. ویژگی‌های جغرافیایی و اقلیمی
۳. گرایش‌ها و باورها و ارزش‌ها
۴. بافت فرهنگی و تاریخی
۵. روابط و شباهت‌ها و تفاوت‌ها با آثار هم‌زمان در آن یا این بافت
۶. شرایط عمومی زیست انسانی در آن یا این بافت
۷. پیشینه و آینده هنر و آن قالب هنری در آن یا این بافت
۸. بافت تربیتی و آموزشی

۹. ارتباطات خاص میان هنرمندان یا مخاطب‌های هنر در آن یا این بافت
۱۰. نحوه کار هنرمندان یا نحوه مواجهه مخاطب‌ها در آن یا این بافت (محدودیت‌ها و روش‌ها و عادت‌ها و امکانات)
۱۱. کاربردها و انگیزه‌ها و اهداف آن شیء در آن یا این بافت
۱۲. حیطه‌ها و زمینه‌ها و موضوعات خرد و کلان اندیشه‌ورزی رایج در آن یا این بافت
۱۳. و دیگر جنبه‌هایی که می‌توان در نظر گرفت.

فرض کنید در مورد این نقاشی خاص، تنها یک داده بسیار ساده بافتی از همان وجه اول (اطلاعات اولیه شناسایی اثر) را تغییری اندک دهیم. مثلاً تاریخ ساختش از ۱۹۱۲ میلادی را به ۹۱۲ میلادی تغییر دهیم یا عنوانش را از پیامبر به تعمیرکار یخچال تغییر دهیم. چه اتفاقی برای کل نظام معناشناختی اثر و فهم ما از آن رخ خواهد داد؟

چرایی و چگونگی اهمیت این داده‌های خام بافتی اولیه در شکل‌گیری تصورات و فهم‌های پایه ما از یک اثر هنری را با مثال ساده و مختصر دیگری شرح خواهیم داد:



به این نقاشی مجدد دقت کنید:

این اثر را خواهرزاده دوست‌داشتنی یازده‌ساله من برای تکلیف درس هنر در مدرسه خود نقاشی کرده است. موضوع تکلیف آن‌ها «یک نقاشی از پدرتان» بوده است. خواهرزاده من مثل اغلب دخترها، ارتباط بسیار عمیق و عاشقانه و بغرنجی با پدر خود دارد. من برای انتخاب متریا ل به او کمک کردم و در نهایت این نقاشی روی یک مقوای ۲۰ در ۳۰ سانتی‌متری با رنگ نیم‌پلاستیک ساختمانی و مقداری ماسه نرم ساحلی و خاک الک‌شده نقاشی شده است. حال آیا ما در این نقاشی با هنر مواجهیم؟ هنری به چه شکل و در چه سطح؟ داده‌های مختصری از بافت این نقاشی که من در اختیار شما قرار دادم، تا چه حد مسیر فکری و فهمی شما را تحت تأثیر قرار دادند؟

برای پاسخ دقیق به سؤالات فوق، یک بار دیگر نقاشی را با دقت مشاهده کنید و بعد از آن ادامه این متن را مطالعه کنید و پس از خواندن هر پاراگراف، بار دیگر اثر را مشاهده کرده و به فرایندهای فهمی خود و تغییراتش دقت کنید.

خواهرزاده‌ام عنوان اصلی این نقاشی را با توجه به خصوصیات اخلاقی پدرش و با کمک من، «عصبانی مهربان» گذاشته است.

اکنون این نقاشی برای شما چه تغییری کرد؟



**عصبانی مهربان**

**ملیکا خادم - ۱۴۰۳**

این نقاشی اثر خواهرزاده من نیست. بلکه اثر نقاش فرانسوی، ژان دوبوفه<sup>۱</sup> است که در سال ۱۹۵۲ و با عنوان le fantasque خلق شده است. معنای این واژه فرانسوی در زبان فارسی، هم دمدمی مزاج و هم عجیب و غریب و هم شگفت‌انگیز است. ژان دوبوفه که هنر را به صورت جدی در چهل سالگی آغاز کرده بود، این تابلو را در ۵۱ سالگی و با متریا ل رنگ روغن روی پنل چوبی ۷۶/۲ در ۶۱ سانتی متری نقاشی کرده است. اکنون این نقاشی برای شما چه تغییری کرد؟



**Le fantasque**

**Jean Dubuffet – 1952**

<sup>1</sup> – Jean Philippe Arthur Dubuffet (1901–1985)

ژان دوبوفه هنرمند بسیار مطرح و مشهوری در قرن بیستم است. این تابلوی او پس از نمایش در برخی از مهم‌ترین و مطرح‌ترین گالری‌ها و موزه‌های هنری اروپا و آمریکا، چندی پیش در یک حراجی هنری در نیویورک به مبلغ نیم میلیون دلار فروخته شده است. دوبوفه فرانسوی‌الاصل بوده اما این اثر را در زمان سکونت خود در شهر نیویورک نقاشی کرده است.

اکنون این نقاشی برای شما چه تغییری کرد؟



ژان دوبوفه در خانواده‌ای از بورژواهای سابقه‌دار و ثروتمند فرانسه متولد شد و شغل رسمی‌اش همان شغل خانوادگی‌شان یعنی تجارت شراب بوده است. او در دوران اشغال فرانسه در جنگ جهانی دوم، علی‌رغم فشار اجتماعی و وطن‌پرستان و مبارزان فرانسوی، با فروش شراب به ارتش نازی و سربازان آلمانی ثروت زیادی به دست آورد. او به شدت علاقه‌مند به مطالعه زبان‌های باستانی و شعر و موسیقی بود.

اکنون این نقاشی برای شما چه تغییری کرد؟

دوبوفه از زمره هنرمندان طرفدار پروپاقرص جریانات هنری ضد بورژوازی و ضد آکادمی، مثل اکسپرسیونیسم و دادائیسم بود. در جوانی به مدت شش ماه در آکادمی هنری درس خواند اما آن را رها کرد. بعدتر با هنرمندانی مثل خوان گریس و فرنان لژه<sup>۱</sup> و آندره ماسون<sup>۲</sup> ارتباطاتی دوستانه و نزدیک برقرار کرد. دوبوفه هنر خود را Art Brut به معنی هنر خام و آموزش ندیده نامید. از دسته‌بندی‌های مرسوم هم‌زمان با خود مثل اکسپرسیونیسم اندامی گریزان بود و بیشتر تابع نظریات ناشی از مطالعات شخصی خود بود.

اکنون این نقاشی برای شما چه تغییری کرد؟

او شیفته نوعی متافیزیک غیردینی بود و معتقد به اینکه همه چیزها به یک اندازه مقدس هستند؛ چراکه همه چیزها از یک ماده و انرژی پدید آمده‌اند. دوبوفه مدتی به صورت مستقیم در آثار و اشیائی که توسط بیماران روانی در آسایشگاه‌های روانی خلق شده بودند مطالعه کرد و چنین می‌پنداشت که هنر روان‌پریشانه یا کودکان و افراد آموزش ندیده، نمونه‌های راستین آفرینشگری انسانی هستند.

چند اثر دیگر از ژان دوبوفه در همین مجموعه نقاشی‌ها را مشاهده کنید:

---

<sup>1</sup> – Joseph Fernand Henri Leger(1881-1955)

<sup>2</sup> – Andre Masson(1896-1987)



**Head of a Girl**

**Jean Dubuffet – 1954**



**Portrait of the Soldier Lucien Geominne**

**Jean Dubuffet – 1950**



**Tete en tache de moisissure**

**Jean Dubuffet – 1950**

اکنون آن نقاشی اول شما چه تغییری کرد؟

همین داده‌های بسیار محدود و اندکِ بافتی از این اثر (بافت در زمان خلق) در شکل‌گیری شبکه معنایی این اثر و فهم ما از آن تا چه حد نقش ایفا کردند؟

اگر اکنون اعتراف کنم که این نقاشی به‌راستی اثر خواهرزاده یازده‌ساله من در سال ۱۴۰۲ و در شیراز بوده است و اثر ژان دوبوفه نبوده و من تنها برای این مثال بود که آن را به این هنرمند مشهور منسوب کردم، آیا فهم ما از این نقاشی به ماقبل دریافت این اطلاعات از ژان دوبوفه بازمی‌گردد؟

می‌بینید که چگونه داده‌های خام بافتی حتی در شیوه مشاهده در لحظه ما در مواجهه با یک اثر هنری نیز بسیار مؤثرند. در واقع معنای این اثر و خوانش‌های ما و تفسیرهای ما و حتی ادراکات ما از آن، بسیار بیش از آنچه تصور می‌شود وابسته به بافت و داده‌های بافتی این اثر است. افراد غیرمتخصص یا شبه‌متخصص همواره به‌شدت هرچه‌تمام‌تر وابسته این داده‌های بافتی‌اند و معمولاً در غیاب این داده‌ها، توانایی استخراج عمیق داده‌هایی معتبرتر برای فرایند استدلال را ندارند.

این داده‌های بافتی در یک مطالعه تحلیلی هنر تنها بخش کوچکی از فرایند فهم متخصص را تحت‌تأثیر قرار می‌دهند. با توجه به همین مثال‌های ساده شاید بی‌دلیل نبوده باشد که در مطالعات تحلیلی تاریخ هنر، فرم و ساختار یک اثر مهم‌ترین داده‌های استدلالات عقلانی را پدید می‌آورد و داده‌های بافتی همواره در اهمیتی پایین‌تر و در اولویت‌های بعدی قرار می‌گیرند.

کمپلکس پیچیده بافت یک اثر، بافت اثر در هنگام خلق و بافت اثر در هنگام مشاهده که بافت من مشاهده‌گر را نیز در بر می‌گیرد، یکی از وجوه فرایند ادراک و فهم برای هر مخاطبی است. وجهی که می‌توان آن را بافت مواجهه نامید. دو وجه کلان دیگر، یکی فرم و ساختار اثر و دیگری سوژه دریافت‌کننده یا ذهن من هستند که نقش‌هایی بسیار پراهمیت‌تر در سواد تحلیلی هنر و فرایندهای فهم عمیق‌تر ایفا می‌کنند. در انتهای این بحث جالب‌توجه خواهد بود اگر آثار مثال‌زده‌شده در این مبحث را با اطلاعات دقیق‌تر و ترتیب تاریخی زمان خلق آن‌ها مشاهده کنیم.

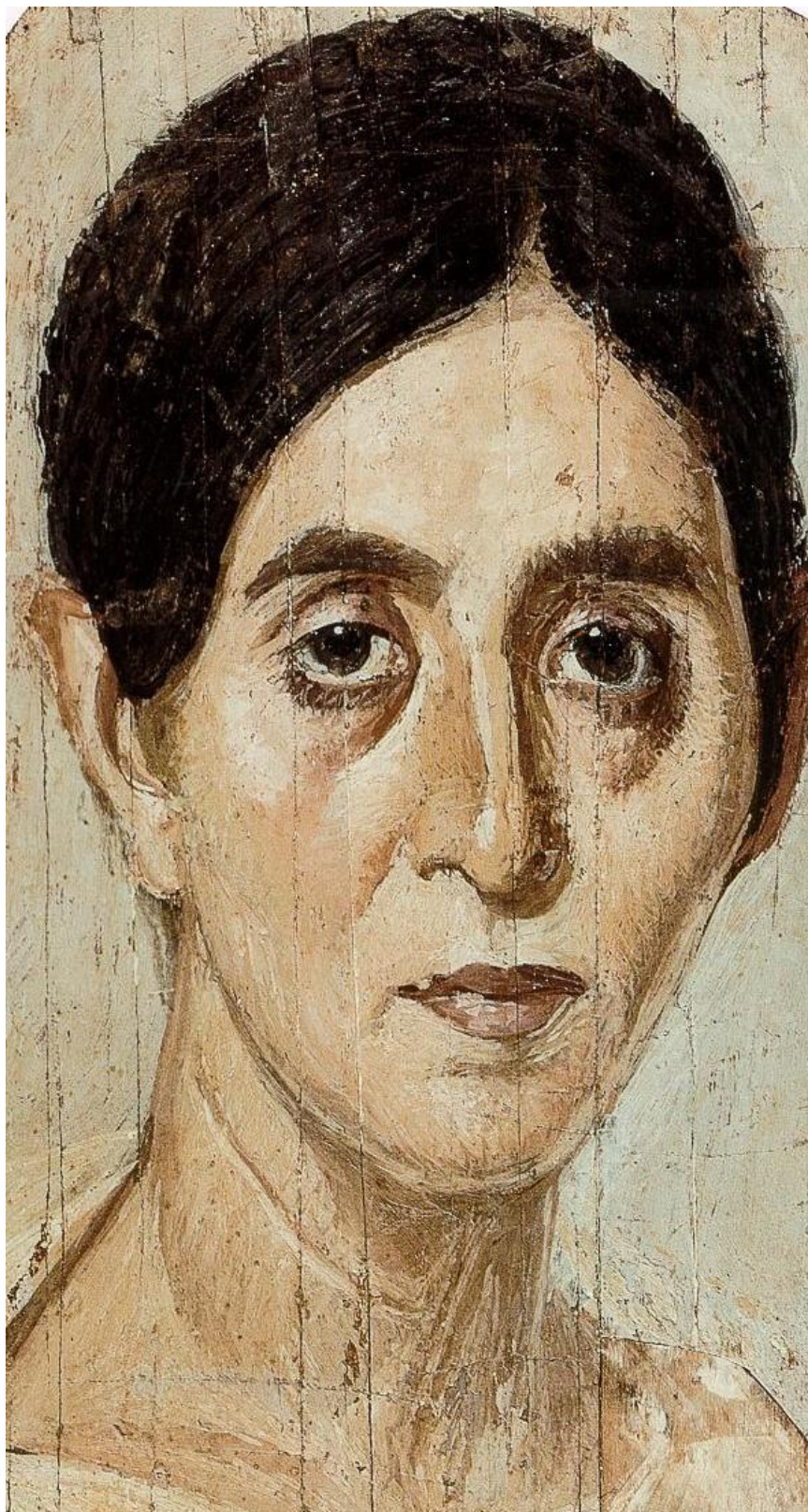
معاصرترین اثر در این میان، نقاشی ژان دوبوفه و متعلق به نیمهٔ دوم قرن بیستم میلادی و در آمریکاست.



اثر امیل نولده متعلق به نیمه اول قرن بیستم و اروپاست.

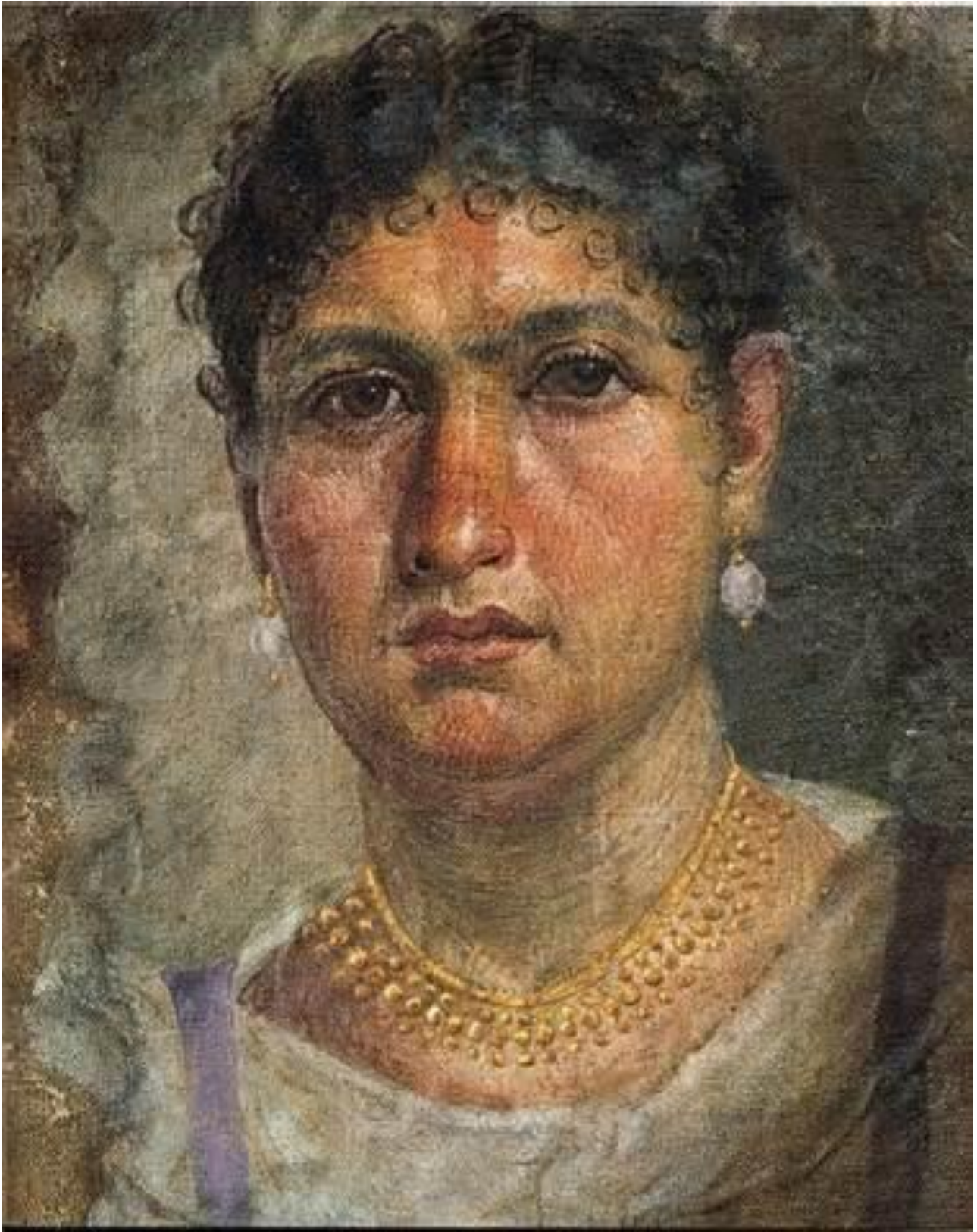


اثر سوم و چهارم، دو پرتره متعلق به مجموعه پرتره‌های دفنی گورستان تاریخی فیوم مصر در آفریقا به تاریخ خلق حدود ۲۰۰ میلادی یعنی بیش از هزار و هشتصد سال پیش است.



**Fayum mummy portraits**

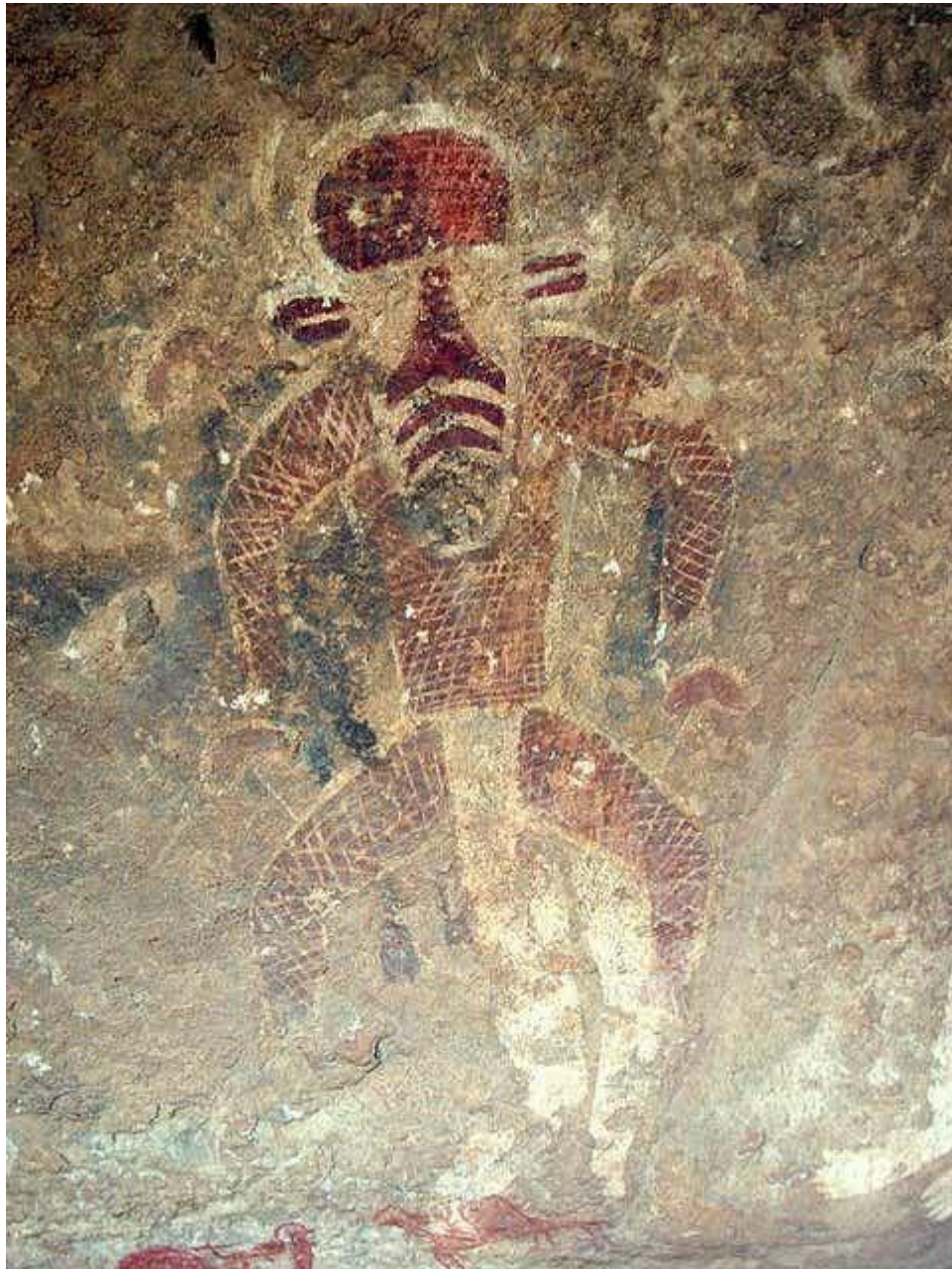
**30 B.C. to A.D. 395**



### **Fayum mummy portraits**

**30 B.C. to A.D. 395**

و آخرین اثر، یک نقاشی بر دیوار یکی از غارهای منطقه تاسیلی نجیر در جنوب الجزایر امروزی با قدمتی حدود هفت تا دوازده هزار سال است.



**Tassili n' Ajjer Paintings**

**7000-12000 B.C**

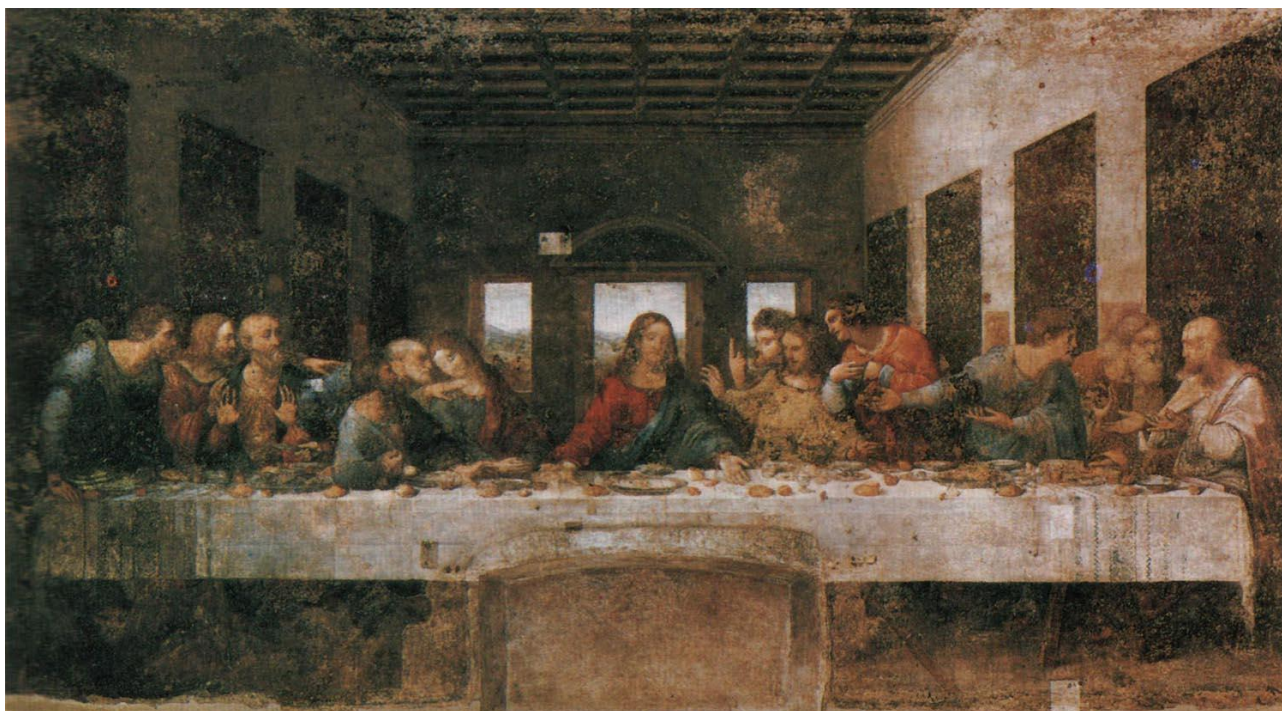
خطاسازترین پیش فرض مطالعات هنر و تاریخ هنر در شکل آکادمیک و سطحی آن و تحریف کننده ترین مبنای آن است که فرض کنیم حرکت هنر و سیر تغییراتش طی طول تاریخ فرضی خطی از گذشته تا به حال، به معنای رشد یا پیشرفت یا تکمیل هنر بوده است. حرکت هنر در طول تاریخ هرگز به معنای پیشرفته تر یا بهتر یا تکمیل تر شدن نبوده است. هنر تنها در حال تغییر است و البته در مباحث عمیق تاریخ هنر خواهیم دید که این تغییرات همواره و در همه جا چندان بزرگ و چشمگیر هم نبوده اند. همچنین هشتاد هزار سال عمر هنر در دسترس بشری در مقایسه با میلیون ها سال عمر بشر بر زمین، آن قدرها هم گستره وسیع و طولی نیست. در این رابطه در مبحث اختصاصی اش بحث بسیار خواهیم کرد.

### ۳. هنر و محورهای موضوعی مضمونی معنایی

در بحث پیشین از واژه خوانش به معنای دریافت و تفسیر توسط من و شمای مشاهده گر یا دریافت کننده به مثابه خوانشگر استفاده کردم. در مثال هایی نیز دیدیم که خوانش های ما حتی در ظاهری ترین و در سطحی تری داده ها و لایه های درک پذیر یک اثر هنری نیز بسیار وابسته به بافت است. بافت اثر و بافت مواجهه با اثر که کمپلکسی است از تمامی جنبه های بافتی فرایند ادراک و خوانش و فهم. طبعاً با تغییر در هر کدام از این سطوح بافتی، خوانش ما و در نتیجه گستره معنایی اثر تغییر می کند.

استفاده از واژه محتوا برای این گستره معنایی نوعی بی دقتی و ساده انگاری محسوب می شود. اگرچه محتوا معمولاً در زبان معیار و محاورات روزمره مترادف معنا نیز به کار می رود، استفاده آن در این معنا در زبان تخصصی هنر خطاساز است. واژه محتوا در زبان فارسی دلالتی آشکار دارد به چیزی که درون چیزی دیگر قرار گرفته باشد؛ در حالی که گستره معنایی یک اثر در درون خود مادیت اثر یا درون مرزهای بستاری فرم آن قرار ندارد. گستره معنایی یک اثر از آغازین سطوح ماهیتی/ادراکی اش تا عمیق ترین سطوح مضمونی، در فضای دلالتی مابین خوانشگر و اثر در بستر بافت حاصل و منتج و تولید می گردد و با تغییر هریک از این عوامل، به ناگزیر تغییر می یابد. پس در آثار یا اشیائی که هنر می نامیم، امری به نام محتوا که دلالت بر وجود یکه ثابت درونی دارد، قرار نگرفته یا حمل نمی شود. همچنین، با توجه به تغییر مدام بافت در مواجهات و برخوردها و خوانش های مختلف، حتی برای یک فرد واحد، چیزی به نام معنای صحیح یا گستره معنایی قطعی نیز قابل تصور نیست. بلکه ما در نهایت و در هر خوانش، با گمانه ها و تفاسیری روبه رو می شویم که برخی می توانند مستدل تر و متقاعد کننده تر و محکم تر بوده و برخی گمان گونه تر و سست تر.

به‌عنوان مثال، به نقاشی شام آخر اثر لئوناردو داوینچی<sup>۱</sup> دقت کنید.



## L'Ultima Cena

Leonardo da Vinci - 1495-1498

اثری پیچیده که انبوهی پژوهش‌ها و مطالعات و بررسی‌های بسیار ریزبینانه در ارتباط با آن صورت گرفته است. در این مثال من تنها بر برخی جنبه‌های موضوعی و مضمونی و معنایی آن متمرکز باقی می‌مانم.

هنگامی که از موضوع یک اثر سخن می‌گوییم، مرادمان آن چیزهایی است که در اثر یا توسط اثر نمایش داده شده یا بیان شده است؛ یا چیزهایی که اثر در مورد آن خلق شده است یا به آن‌ها ارجاع می‌دهد. موضوعات البته در کلیت خود، بیرون و فارغ از هر اثر هنری نیز موجود و مورد توجه هستند و وجود یک موضوع وابسته به وجود اثری هنری که آن موضوع را دارد، نیست. موضوع یک اثر می‌تواند یک شیء یا صحنه یا روایت یا پدیده یا روایت یا مفهوم یا هرچیز بیرونی و مستقل دیگری که در اثر نمود یافته است باشد. این گزاره‌های مرسوم از مفهوم موضوع در اثر هنری، به‌خودی‌خود و در این حالت ساده‌شده، ظاهراً چندان هم اشتباه نیستند و حتی گاه برای نوآموزان و صرفاً مخاطب‌های هنر سودمند هستند؛ اما برای یک متخصص هنر، بسیار ناقص و تا سرحد خطا هستند. این مسئله را بر مثال خود شرح خواهم داد.

<sup>1</sup> - Leonardo di ser Piero da Vinci (1452-1519)

از آنجاکه این نقاشی بازنمایانه است و عنوانی قطعی نیز دارد که هر دو بر هم منطبق هستند، موضوعش را می‌توانیم موضوع بازنمایی‌اش یا همان عنوانش در نظر بگیریم: شام آخر. صحنه‌ای از یک روایت مذهبی از پیش‌موجود در مسیحیت. آخرین شام مسیح و حواریون در جوار هم با تمام اشاره‌ها و معنای آشکار و پنهانش.

طبیعتاً در آثاری که بازنمایانه نباشند یا موضوع بازنمایی‌شان چیزی متفاوت از موضوع اثر باشد یا راهنمایی چون عنوانی قطعی نداشته باشند، از طریق نشانه‌هایی دیگر، به سطح اول موضوعی اثر پی می‌بریم.<sup>۱</sup>

در مورد شام آخر اما این موضوع، تنها موضوع قابل‌تصور برای این نقاشی نیست. می‌توانیم موضوع این نقاشی را به کمک نشانه‌های بصری بسیار، اموری دیگر تصور کنیم. مثلاً موضوع این اثر می‌تواند شخصی به نام مسیح، به‌مثابه یک انسان یا مفهومی خاص باشد که لحظه‌ای خاص از وجود و زیستش موردتوجه این اثر هنری قرار گرفته است. همچنین برای خوانشگری که از قراردادهای بصری خاص نقاشی‌های تبلیغی مسیحیت آگاه نباشد یا اصلاً از روایت پیشینی شام آخر در انجیل اطلاعی نداشته باشد، موضوع این اثر می‌تواند صرفاً گردهم‌آیی تعدادی انسان درون یک ساختمان و پشت یک میز بزرگ باشد. برای یک مؤمن مسیحی موضوع این اثر می‌تواند مفهوم ایثار باشد یا مفهوم بخشش و نجات. برای یک مطالعه‌گر یا مطلع تاریخ مذاهب، شاید موضوع این اثر خیانت باشد. برای یک متفکر در فلسفه نوافلاطونی این اثر در مورد اومانیسیم و انسان‌گرایی است. ده‌ها موضوع مختلف دیگر را می‌توان در این اثر از منظرهای متفاوت یافت و با نشانه‌های مستحکم تشریح کرد.

اولین نتیجه منطقی آنکه موضوع یک اثر نیز الزاماً امری ثابت و ساده و واحد یا کاملاً محدود نیست و وابسته است به خوانش یا تفسیری تحت بافت. گویی برخلاف تصور مرسوم، موضوع اثر هنری در شکل نهایی‌اش، به‌صورتی ثابت موجود نیست و از آن‌رو که بافت هر اثر هنری به‌ناگزیر در حال تغییر مدام، لااقل در وجه زمان و خوانشگر است، گویی موضوع نهایی یک اثر نیز تنها در فرم آن موجود نیست. با هر تغییر بافت مواجهه و برخورد یا تغییر خوانشگر، این امکان وجود دارد که موضوع یک اثر واحد هنری، تغییراتی پیچیده کند. موضوع یک اثر هنری همواره محصول ارتباطات ارگانیک و پیچیده و پویای آن اثر با بافت برخورد و سوژه خوانشگر است.

در مطالعات آکادمیک و سطحی هنر و تاریخ هنر تصور می‌شود که موضوع آثار کاملاً محدود و بیرونی است و موضوعات هنر را می‌توان در مواردی محدود و مشخص و ثابت طبقه‌بندی کرد و در قالب ژانرهای

<sup>۱</sup> - تفاوت و هم‌زمان ارتباط موضوع اثر و موضوع بازنمایی در آثار هنری بازنمایانه بحثی گسترده و جدی و پرچالش در مباحث تخصصی بازنمایی و ارتباطات بازنمون و بازنموده و همچنین بازنمایی و دلالت است. به این مباحث در جای خود خواهیم پرداخت.

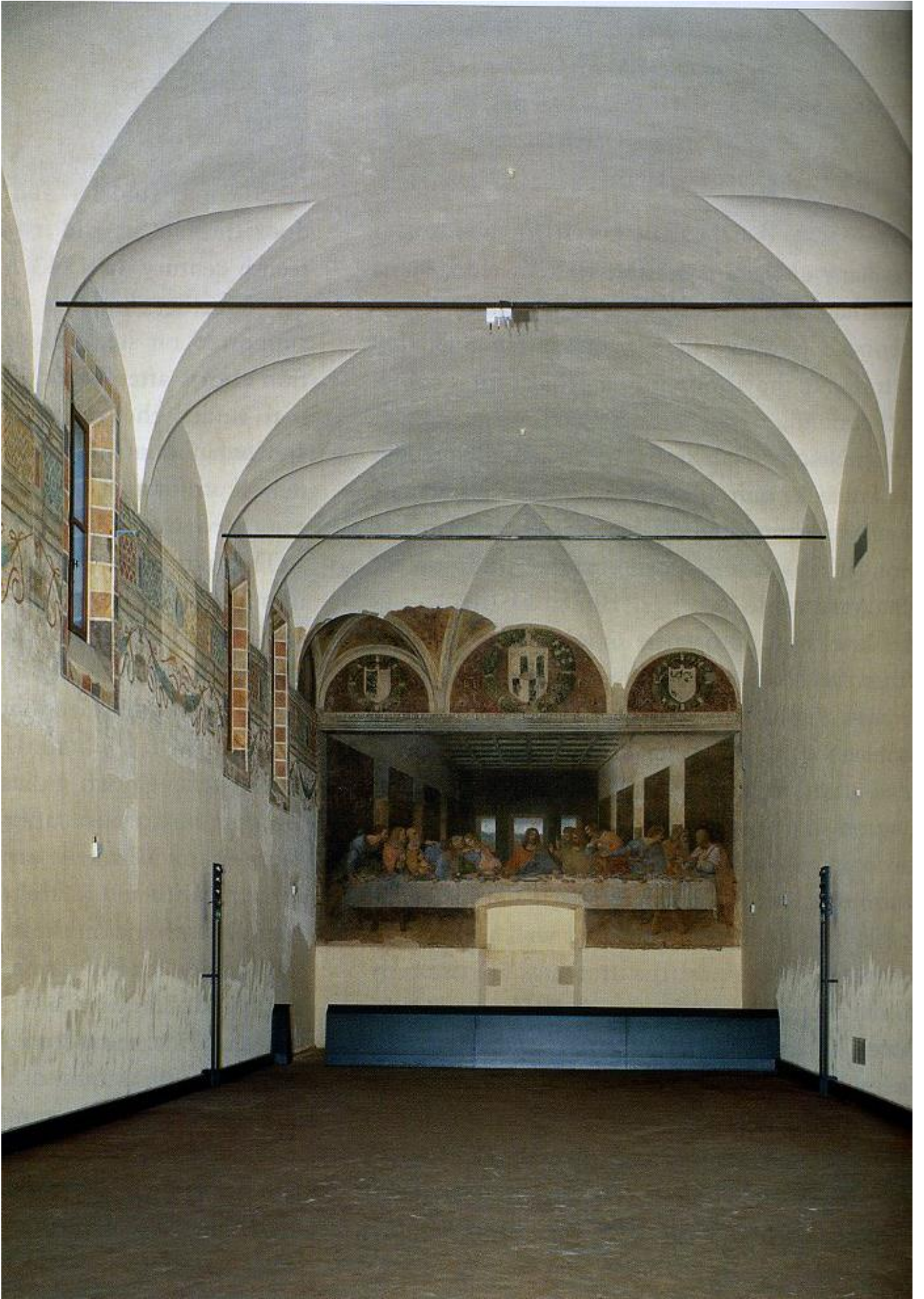
موضوعی محدودی معرفی کرد. مثلاً این نقاشی در ژانر مذهبی فهم و طبقه‌بندی می‌شود یا در زیرژانر زندگانی مسیح. اما آیا این اثر در ژانر پرتره‌های جمعی قرار نمی‌گیرد؟ یا در ژانر مرگ؟ یا در ژانر عشق؟ یا حتی در ژانر بلوغ یا ژانر سفرِ قهرمان؟

گویی ژانرهای موضوعی نیز هرچند در ظاهر ثابت می‌نمایند، اما با توجه به اینکه در قراردادهای فرهنگی بافت تبیین شده‌اند، نمی‌توانند اموری همواره ثابت باشند. ژانرهای موضوعی شاید راهنماهایی اولیه و سودمند برای مخاطبان هنر باشند تا فرایند انتخاب و خوانش را برایشان ساده‌تر کنند اما در مطالعات تخصصی هنر هیچ جایگاه قابل توجهی ندارند. دقت کنید حتی اگر بتوانیم با تبیین دقیق ژانرهای موضوعی کل گستره موضوعی هنر را در بر گیریم و هزاران ترکیب ممکن از آن‌ها را نیز تبیین کنیم، باز گویی هیچ اثر هنری هرگز همواره به یک یا چند ژانر مشخص تعلق قطعی و مداوم ندارد. چراکه ما در فهم موضوع یا موضوعات یک اثر هنری مشخص هم همواره تحت سیطره قراردادهای متغیر بافتی خواهیم بود.

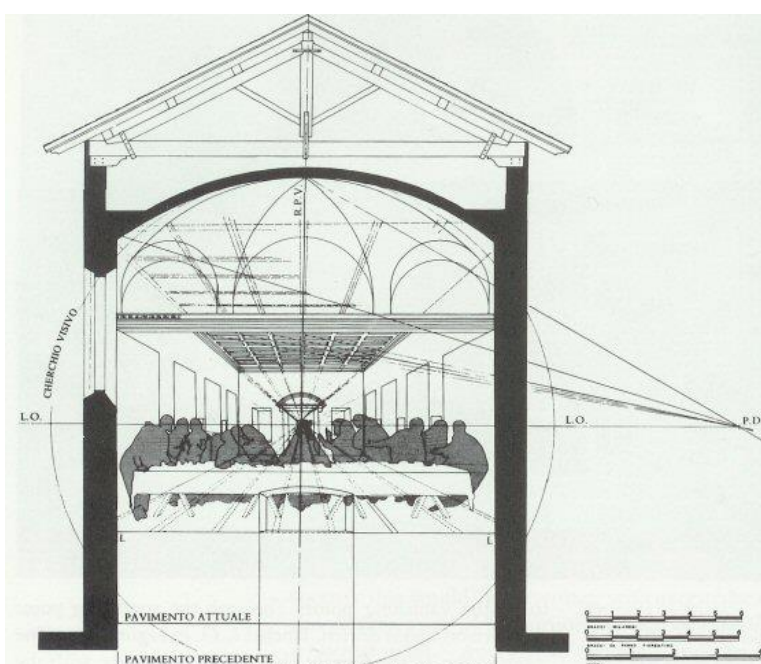
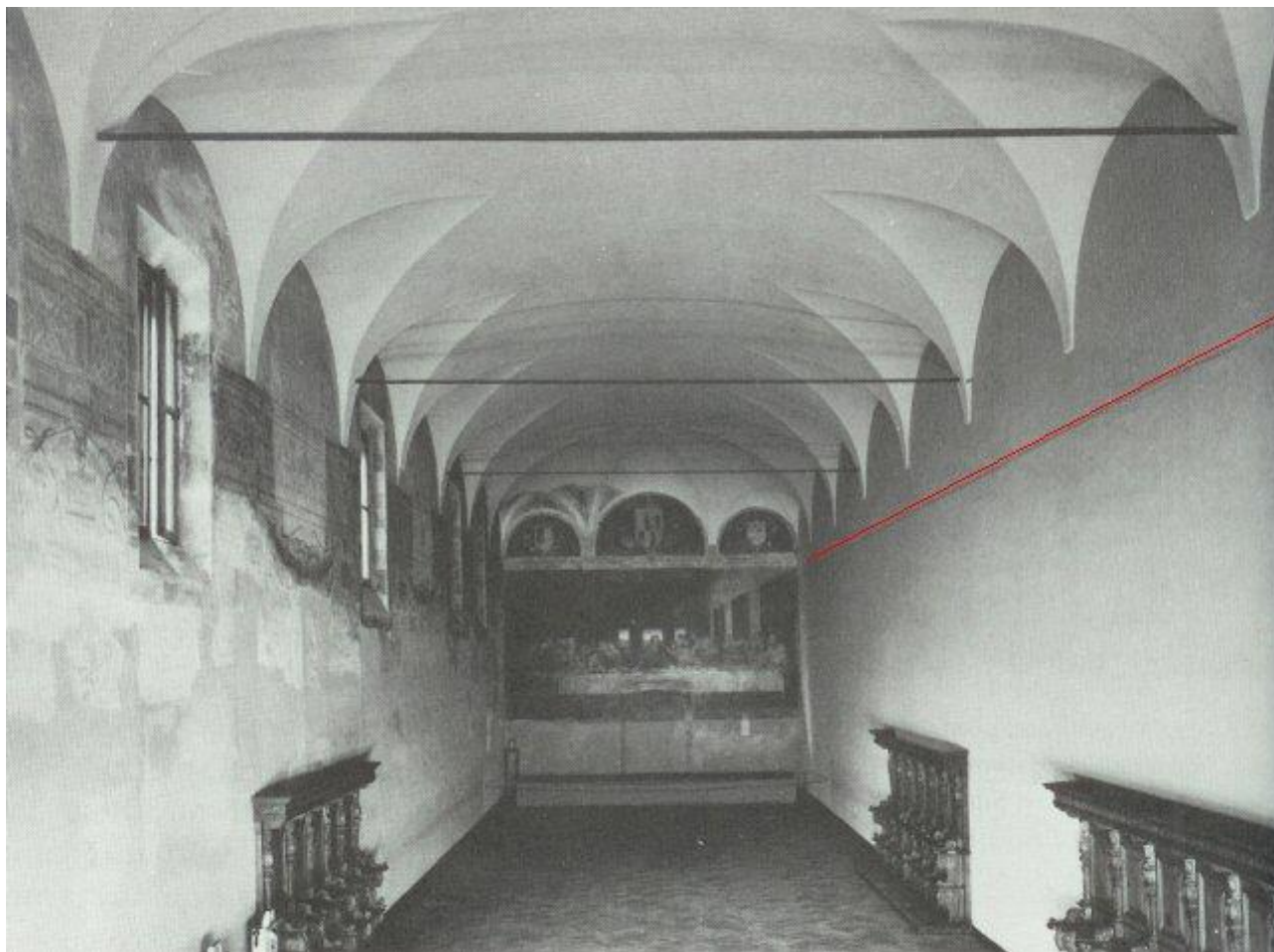
بحث از موضوع اثر هنری را به این دلیل پیش کشیدم که آنچه بی‌دقت محتوا یا درونمایه یک اثر هنری نامیده می‌شود، گستره مفاهیم و معناهایی است که در مورد موضوعات یک اثر استنباط می‌شوند. هدفم این است که از تصریح مفهوم موضوع در اثر هنری از منظر خود، به سمت واژگانی دقیق‌تر و تخصصی‌تر به جایگزین محتوا حرکت کنم.

نقاشی شام آخر بر دیوار انتهای سالن غذاخوری صومعه سانتاماریا دلا گراتسیا در شهر میلان نقش شده است.





وضعیت خاص پرسپکتیوی اثر به‌گونه‌ای است که سه‌بعدی‌نمایی نقاشی در منظر مشاهده‌گر حاضر در آن سالن به نهایت خود برسد. گویی این میز شام موجود در نقاشی، در انتهای این سالن قرار گرفته است و بخشی از فضای واقعی آن بوده است.



اگر اثر را از منظر افرادی ببینیم که روزگاری در این سالن غذا می‌خورده‌اند، گونه‌ای هم‌شانی میان آنان و حواریون مسیح یا لاقلاً نزدیکی شأن آنان ادراک می‌شده است. از این منظر، گویی این اثر دارد چیزی (موضوعی) در ارتباط با مکان مستقیم وجود خود، یعنی این صومعه خاص و ساکنان آن بیان می‌کند. چیزی حتی بیش از آنچه در مورد مسیح و حواریون او بیان کرده. چیزی که دیگر تماماً مستقل از این اثر و فارغ از این اثر قابل‌تصور نیست و گویی تنها در ضمن این اثر موجود شده است و موضوعی از این اثر نیز کاملاً وابسته به آن شده است.

در زبان فارسی «ضمن» یک چیز، نه تماماً درون آن چیز و نه تماماً بیرون آن چیز قرار دارد و بیشتر دلالت بر همراهی و هم‌زمانی و هم‌مکانی دارد. ضمن یک چیز، اتصال قطعی درون و بیرون آن چیز در بستر زمان مکان است. هم‌بودگی زمان مکان را در اصطلاحات تخصصی روایت‌شناسی، موقعیت می‌گوییم. چنانکه ضمن، بی‌آن اتصال مفاهیم مفروض درون و بیرون، امکان وجود ندارد. ضمن یک اثر هنری در تعبیری نشانه‌شناختی، همان فضای کمپلکس بافتی آن اثر است. تفاسیر و معنا‌های یک اثر هنری و به تعبیری دقیق‌تر، گستره معنایی یک اثر هنری، در همین فضای دلالتی بافتی است که موجود می‌شود. معنایی را که در ضمن یک چیز پدید می‌آید می‌توان مضمون نامید.

اگر مضمون این تابلو را باتوجه‌به محل موجود شدنش و اتصالات ساختاری عمیق نقوش بازنمایانه‌اش با آن محل، بیان شأن راهبان این صومعه بدانیم یا تشویق ایشان به این شأن یا چنین مفاهیم و معنا‌هایی، گویا در نقطه آغازین فهم یک وجه معنایی دیگر این اثر قرار گرفته‌ایم. نقطه‌ای که خود در سوی دیگر، از یک پیش‌فرض اولیه تحت تشخیص موضوع آغاز شده بود؛ موضوعی که بنابه قراردادهای بافتی نسبتاً سریع‌الوصول شناسایی شده بود. تعداد افراد، ترکیب خاص فیگورها، رنگ لباس فردی که در وسط قرار گرفته و شمایل او و انبوهی نشانه‌های دیگر، موضوع اولیه مسیح و شام آخر را مطرح کرده‌اند. تغییر در هریک از این وجوه تصویر و هریک از جنبه‌های متصل به آن قراردادهای بافتی، مثلاً تغییری در چهره شخص وسط یا کاهش افراد حاضر در نقاشی و... می‌توانست درک سریع موضوع اولیه را مختل کند یا حتی ما را به موضوع اولیه دیگری در این تابلو یا در فهم خود برساند. در قراردادهای بافتی هنر مسیحی، رنگ ارغوانی ردای مسیح و شمایل خاص او یا هاله دور سر یا سوراخ کف دست و... در موقعیت‌های مختلف نشانه‌های ثابت شناسایی او از دیگر افراد است. کیسه سکه در دستان یهودا نیز همواره نشانه‌ای برای شناسایی او در صحنه شام آخر است. این پیش‌فرض‌های اولیه موضوعی در برخورد با دیگر داده‌های بافتی تحت نشانه‌های فرم یک اثر هنری، من خوانشگر را از فهم اولیه موضوع به فهمی پیچیده‌تر از موضوع می‌کشاند؛ به سمت مضمون. و در همین مثال ساده نیز دیدیم که به محض حرکت از موضوع به سمت مضمون، ما در درون حیطه‌ای معناشناختی از اثر قرار گرفته و گویی معنا یا معنا‌هایی از اثر فهم می‌کنیم.

موضوع ← مضمون ← معنا

در توجه بیشتر به هر اثر هنری و تأمل بیشتر بر فرم (ناگزیر در نسبت با بافت) اتفاق دیگری نیز رخ می‌دهد. در مورد شام آخر اگر ما بدانیم که این اثر به سفارش و با هزینه دوک میلان خلق شده است و این صومعه، عبادتگاه خصوصی او نیز بوده است، چه تغییری در این محور موضوع مضمون معنا رخ می‌دهد؟ دوک فئودال ثروتمند و قدرتمند و جاه‌طلب میلان با در دست داشتن قدرت سیاسی و اقتصادی ناشی از انبوهی ملک و زمین و رعیت، رقیبی جدی برای دوک‌نشین‌های اطراف حتی رُم بوده و این اثر می‌توانسته تبلیغی عمیق بر مشروعیت مذهبی این قدرت سیاسی و اقتصادی برای او بوده باشد.

اکنون ذهن ما از آن مضامین قدسی قبلی به سمت مضامین دیگری در حرکت است. چه ارتباطی بین مسیح در نقاشی به‌عنوان مرکز و محور تعادلی دو سوی خود در معنادارترین و اساسی‌ترین روایت مذهبی مسیحیت قدرت‌طلب کاتولیک با دوک میلان در این سالن غذاخوری ایجاد شده است؟ آیا این اثر یک تبلیغ سیاسی برای شخص دوک بوده است خطاب به راهبانی که حدواسط اصلی ارتباطی او با رعایایش بوده‌اند؟ می‌دانیم که البته کل نهاد آموزش در آن بافت در انحصار راهبان و کلیسا بوده است. گویی با کمی تأمل بیشتر و مشاهده دقیق‌تر و داده‌هایی دیگر از بافت، ذهن ما درحال حرکتی مخالف نمودار قبلی است. یعنی از فهم برخی معانی درحال فهم مضامینی دیگر و در نتیجه موضوعاتی دیگر از اثر هنری مورد اشاره هستیم.

موضوع → مضمون → معنا

اگر این فرایند را همچنان ادامه دهیم، به نظر می‌رسد ترتیب خطی حرکت از موضوع به مضمون و معنا و یا برعکس آن هیچ‌یک به تنهایی رخ نمی‌دهند و گویی رفت و برگشتی مدام در این محور است که درحال گسترش موضوعات و مضامین و معناها در حیطه مشخصی شده و می‌شود. دیگر نمی‌توانیم از موضوع مضمون معنایی واحد سخن بگوییم و با گستره‌هایی از اینان مواجهیم:

گستره موضوعی ↔ گستره مضمونی ↔ گستره معنایی

رفت و برگشتی معناشناختی که در تغییرات مدامش در نتیجه مشاهده دقیق‌تر فرم و ساختار و پژوهش بیشتر در بافت و تأمل عمیق‌تر در خوانش داده‌های فرمال و بافتی، گسترش فهم ما از این اثر خواهد بود. در نظر داشته باشید که در هر اثر هنری، گستره موضوعی و گستره مضمونی و گستره معنایی صرفاً یک پتانسیل و امکان است که می‌تواند به لحاظ تئوریک، در فرایند خوانش و در ترکیب با بافت برخورد و سوژه خوانشگر، بالفعل شود. در عمل بی‌شک همواره مقداری یا بخشی از این پتانسیل، وابسته به فرم اثر و بافت برخورد و سوژه، امکان بالفعل شدن دارد.

حال اگر داده‌های دیگری از فرم اثر و بافت اثر به فرایندهای استدلالی ذهن خود وارد کنیم، ممکن است به حیطه‌های دیگری از موضوع مضمون معنای اثر وارد شویم که اساساً در محور خاص مذکور قرار نگیرد؛ یعنی محور موضوع مضمون معنای دیگری تشکیل شود.

این مثال را با داده‌های دیگری از فرم و ساختار و همچنین خالق اثر ادامه می‌دهیم. داوینچی نقاش، مدتی شاگرد هنرمندی به نام وروکیو<sup>۱</sup> بوده است. وروکیو تخصصی ویژه در توصیف ناتورالیستی صحنه‌ها داشته است. همچنین داوینچی مهندس و ریاضی‌دان نیز بوده است و در عین حال، عالی‌ترین مرجع داده‌های قابل دریافت توسط انسان را تجربه و مشاهده مستقیم با حواس پنجگانه می‌دانسته. با همین داده‌های ساده، داوینچی را در حال اندیشیدن به این نقاشی تصور کنید. سفارشی که از دوک میلان با آن اهداف سیاسی و اقتصادی دریافت کرده بوده است. برای داوینچی احتمالاً اهداف خاص دوک میلان اهمیت چندانی نداشته است و صرف تصویر ساده‌ای از صحنه شام آخر در آن مکان خاص، رضایت سفارش‌دهنده را به قدر کافی به همراه می‌داشته است. چالش داوینچی بیش از آن تبلیغ مدنظر سفارش‌دهنده، موضوع اولیه اثر بوده است. تقریباً اساسی‌ترین موضوع مذهب مسیحیت در بنیادی‌ترین سنت‌هایش، شام آخر است. ما نیز چون داوینچی می‌دانیم که از اساسی‌ترین مبانی فکری مسیحیت رسمی، نفی اصالت دریافت‌های حواس پنجگانه و ادراکات حسی از مادیت هستی در مقابل مرجعیت متعالی داده‌های قدسی و الهی و متافیزیکی مورد قبول مسیحیت بوده است. در مسیحیت، مهم نیست اگر ما هاله نور دور سر مسیح را با حواس پنجگانه‌مان نبینیم یا مهم نیست که حواس پنجگانه ما و تجربیات مستقیممان تحت آن‌ها حاملگی یک زن بدون نزدیکی با یک مرد را هرگز ادراک نکرده باشد. حواس پنجگانه و تجربه حسی انسان مادی در زندگی اصالتی ندارد و حاوی و یابنده حقیقتی متعالی نیست.

اینجا احتمالاً پارادوکسی برای داوینچی پدید آمده باشد. او باید یک شخصیت مذهبی را در نهایت قدیس‌گونگی تصویر کند و البته هیچ قدیس مسیح‌واری در دسترس تجربه مستقیم داوینچی قرار نداشته تا

<sup>۱</sup> - Andrea del Verrocchio(1435-1488)

بتواند با حواس پنجگانه خود در مشاهده مستقیم، داده‌های موردنیاز خود را دریافت کند. از یک سو طبیعت مادی و آنچه استادش تخصص توصیفش را به او آموخته بوده فاقد قدیسی موجود بوده است و از سوی دیگر داوینچی هم عقاید مذهبی مسیحی داشته و هم اندیشه‌ها و افکار اومانیستی ضد مسیحی. داوینچی برای حل این تناقض، استراتژی‌های پیچیده‌ای در طراحی ساختار اثر خود به کار می‌گیرد و بسیاری از قراردادهای موضوعی هنر مسیحی را به اشکالی متنوع و ظریف در سوی اندیشه‌های اومانیستی خود تعدیل کرده و تغییر داده یا حذف می‌کند. من برای مثال، تنها به ذکر دو مورد از این تغییرات که آشکارگی بیشتری دارند، بسنده می‌کنم.

داوینچی هاله نور قدسی قراردادی دور سر مسیح را حذف می‌کند و می‌کوشد این فقدان را از طریق روشنائی طبیعی پنجره پشت سر مسیح در آن بستر کم‌نور جبران کند. جبرانی اما تعدیل‌کننده و درعین حال گسترش‌دهنده محورهای موضوعی مضمونی معنایی اثر، حول مفاهیمی دیگر. همین تمهید ظاهراً ساده با ایجاد مضمونی دیگر حول قراردادهای موضوعی بافتی شناسایی مسیح، اثر را به لحاظ معناشناختی، سطحی عمیق‌تر بخشیده است.



داوینچی اومانیستی پروپاقرص بوده که ارتباطی عمیق با مطالعه فلسفه و هنر یونان باستان داشته است. جایی که برخی مبانی کهن‌تر اومانیستی در اندیشه بشری جمع‌آوری و بسط و تدوین یافته و ثبت شده‌اند. تعادلی خردگرایانه بین طبیعت و ایده، سنتزی خاص از مفهوم کمال انسانی در اندیشه هنرمندان کمربند

تمدنی<sup>۱</sup> و نگرستن به انسان و جهان از این منظر. اما این سنتز کهن در دیدگاه رسمی مسیحیت کاتولیک اروپایی گونه‌ای کفر و الحاد آشکار تلقی می‌شده است. همچنین تمدن‌های یونان و روم به‌واسطه برخی مسائل تاریخی و فرهنگی و سیاسی و حتی اقتصادی برای مسیحیان اروپایی نمادی از حکومت سیاهی و گمراهی بوده‌اند. حال آنکه بنا بر شواهد بافتی محکم، داوینچی هم مؤمنی مسیحی و هم اومانستی پوزیتیویست بوده و احتمالاً قصد نداشته است یکی از این جنبه‌های شخصیتی خود را به‌تمامی فدای دیگری کند. او خوانشی اومانستی و متصل به مبانی کهن‌تر تمدنی از مسیحیت را ترجیح می‌داده است.

مسیح کاتولیک‌ها، موجودی خاص مابین قداست و طبیعت تلقی می‌شده است و مسیحیان نخستین از طریق وام‌گیری مفاهیم پدر و پسر از ادیان پیشینی کوشیده بودند برخی از تناقضات منطقی موجود را کم‌رنگ کنند. برای مسیح در قالب پسر وجودی مادی و محسوس و تابع طبیعت نیز تلقی شده بوده که البته جنبه مادی او بایستی همواره تحت قداستش قرار می‌گرفته است. اما برای داوینچی طبیعت و امر محسوس مرجعی معتبر محسوب می‌شده و باید میان قدسیت مسیح و طبیعت محسوس ارتباطی دیگر برقرار کرد. هاله دور سر مسیح اکنون در این نقاشی نور محسوس طبیعت است در زمینه تاریک بشری و مسیح همچون انسانی است که قداستش نه تنها چیزی مجزای از ماده و طبیعت نیست که انسانیت او به پشتوانه همین طبیعت محسوس است که خود، بستر قدسیت اوست. توجه کنید که منظره طبیعی بیرونی تنها از طریق همین پنجره مرکزی و دو پنجره دو سو (تثلیث مسیحی) در اثر قابل مشاهده است و بین سر مسیح در پیش‌زمینه و آن دو پنجره طرفین پس‌زمینه مثلثی در عمق (توهم عمق) پدید آمده است که سر مسیح مادی انسان‌گونه در رأس آن قرار می‌گیرد. البته موتیف مثلث در تمامی سطوح و جنبه‌های این اثر نقش ساختاری مؤکد دارد و دلالت‌های پرشماری در ارتباط با وجود مادی مسیح در نسبت با مریم مادر دارد. این بحث بسیار پرچالش و قابل بسط و گسترش است و موضوع سخن اکنون ما نیست.

<sup>۱</sup> مبحث جغرافیایی فرهنگی تاریخی کمر بند تمدنی از مهم‌ترین و مهجورترین و تحریف‌شده‌ترین مباحث آغازین تاریخ هنر است و در جای خود به آن خواهیم پرداخت.

در تغییر دوم، داوینچی یهودا را پشت میز و در کنار دیگر حواریون و در فاصله نسبتاً نزدیکی به مسیح قرار داده است.



در سنت نقاشی مسیحی و در سنت موضوعی شام آخر، همواره یهودا مجزای از دیگر حواریون و سوی مقابل آنها بازنمایی می‌شده است. دلالت معنایی ساده این قرارداد واضح است و تأکید بر برخی معانی تثبیت شده در مسیحیت رسمی داشته است.

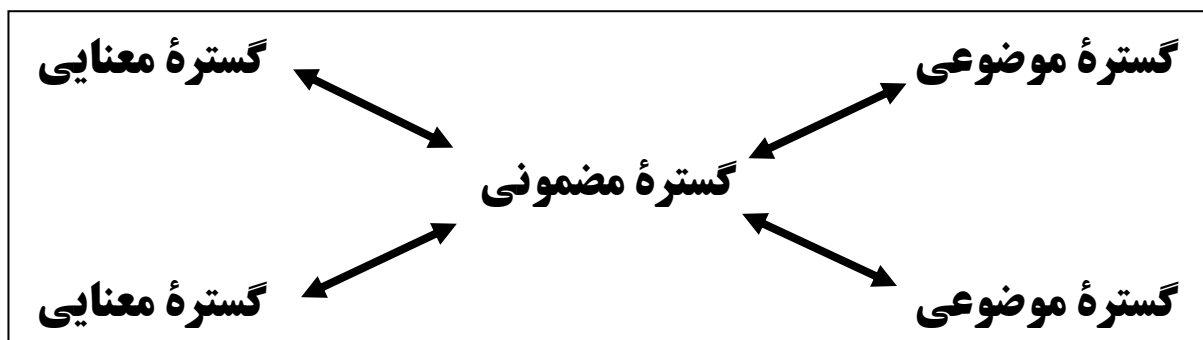


**Last Supper**

**Andrea del Castagno – 1447**

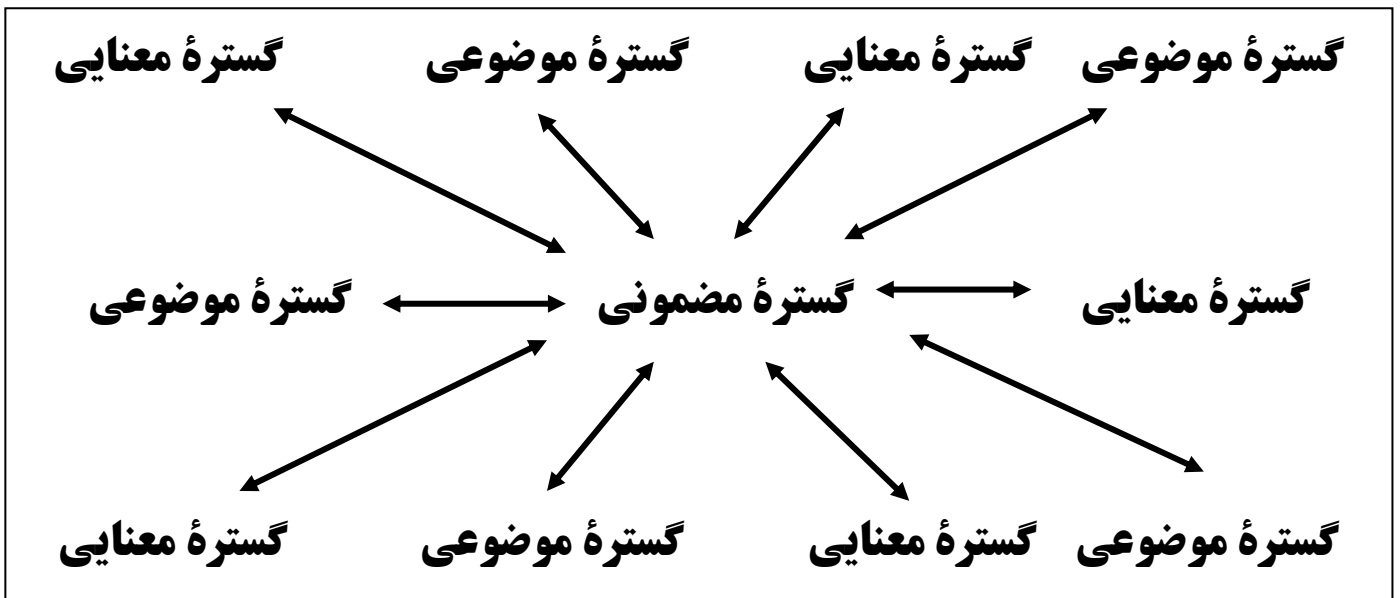
این تغییر در ارتباط با آن پنجره پشت سر مسیح به جای هاله نور چه محور موضوعی مضمونی معنایی جدیدی می‌گشاید؟

ظاهراً متافیزیک و قداست مسیح و حواریون و همچنین خیانت و پلیدی یهودا کمرنگ‌تر نمود یافته یا کاهش یافته یا اصلاً تا حدود زیادی نادیده گرفته شده است. فارغ از تمامی چالش‌ها و مباحث مفصل این مضمون، آنچه واضح است اینکه خط جدیدی از گستره موضوع و مضمون و معنا در اینجا گشوده شده که به خودی خود کاملاً مجزای از خط مثال قبلی است. اما هر دوی این خطوط در ارتباط با اثری واحد است و بی‌شک میان آن و این، ارتباطاتی معناشناختی شکل خواهد گرفت. گویی گستره مضمونی شام آخر داوینچی تا اینجای مثال ما نتیجه لاقبل دو محور موضوعی مضمونی معنایی است.



گویی با اضافه شدن هر داده از فرم یا بافت اثر، گستره مضمونی پیچیده‌تر و گسترده‌تر می‌شود و محورهای موضوع معنای جدیدی گشوده خواهد شد. به گونه‌ای که موضوع اولیه اثر به عنوان یک پیش فرض، آن چنان متحول می‌شود که می‌توان در انتها آن را تا حدودی نادیده گرفت. تا آنجا که در اثری عمیق چون شام آخر داوینچی، موضوع اثر چیزی بسیار متفاوت از موضوع بازنمایی خواهد شد.

چندان عجیب نخواهد بود اگر در صورت پتانسیل فرمی و ساختاری یک اثر، با همراهی کنش‌های عمیق‌تر سوژه خوانشگر، تحت بافت برخورد، ده‌ها خوانش دیگر از این اثر صورت گیرد و عمق و پیچیدگی معناشناختی آن افزایش چشمگیری یابد. آثار هنری عمیق و چندلایه در برخورد با خوانشگرانی دقیق و ریزبین و هوشمند و باسواد در هر بافتی، منظومه معناشناختی قابل توجهی ایجاد می‌کنند.



مثلاً پیتر پل روبنس<sup>۱</sup> هنرمند برجسته دوران باروک<sup>۲</sup> اروپای غربی هنگامی که این اثر را حدود صد سال پس از خلق آن از نزدیک مشاهده کرد، خوانش منحصر به فردی ارائه داد. او این اثر را تماماً باروک دانست. روبنس شخصیتی معتبر و اندیشمندی صاحب نظر در هنر بوده است و از سخن او نمی توان به سادگی گذر کرد. در مطالعات آکادمیک تاریخ هنر، هنر دوران باروک را در ضدیت و تضاد آشکار با هنر دوران کلاسیک رنسانس تبیین می کنند و تابلوی شام آخر داوینچی از برجسته ترین نمادهای آثار هنری دوران اوج پختگی کلاسیک رنسانس است. هنر باروک را معمولاً مجموعه ای از سبک های پراکنده در قرن های ۱۶ تا ۱۸ میلادی می دانند که مهم ترین وجه تشابه همگی، عدم الزامشان به رعایت قواعد اساسی کلاسیک هنر رنسانس است. پس سخن روبنس در مطالعات سطحی تاریخ هنر غیر قابل پذیرش است. بحث بر سر این موضوع در مجال حاضر نمی گنجد و مسئله ما اساساً این نیست که کدام گزاره صحیح و کدام یک غلط است. در مطالعات تحلیلی هنر، نقش بافت و خوانشگر و تأثیر عمیق آنان بر هر خوانشی مدنظر است. بافت برخورد خاص روبنس و اندیشه تحلیلی او موجب شده است تا حتی به جز گستره مضمونی معنایی اثر، وضعیت ساختاری سبک آن نیز در نگاه روبنس تغییر یابد. شاید این امر در ابتدا اندکی گیج کننده به نظر برسد. چراکه در تعاریف مرسوم و سطحی و آکادمیک، فرم و ساختار هر اثر هنری، در هر حال اموری مادی و ثابت و فارغ از خوانش ما هستند. این اما گزاره ای همواره معتبر و مطلقاً صحیح نیست. برای بحث در این رابطه باید ابتدا در مورد واژگان فرم و ساختار و تعبیر تخصصی آنها در مطالعات تحلیلی هنر به تفصیل سخن بگوییم و نشان دهیم که ساختار، خوانش فرم است و همچون هر خوانشی، تغییر پذیر در برخورد خوانشگران متفاوت. این مهم را در ادامه این سلسله مباحث انجام خواهیم داد.

<sup>۱</sup> - Peter Paul Rubens(1577-1640)

<sup>۲</sup> - Baroque

روبنس در تفسیر معناشناختی این اثر گفته است که داوینچی کوشیده تا مسائل فهم‌ناپذیر الهی و عظمت آن‌ها را به کمک مسائل انسانی (فهم‌پذیر) ستایش کند. همچنین داوینچی از نظر روبنس در این نقاشی به انسان محسوس و مادی تا سرحد امکان قهرمانی خداگونه شدن، ارزش بخشیده است. احتمالاً اگر دوک میلان و راهبان و علمای مسیحی صومعه دلاگراتسیا نیز به چنین خوانشی دست یافته بودند، داوینچی را با دردسرهای هولناک تفتیش عقاید روبه‌رو می‌کردند. حال، روبنس این اثر را بهتر و درست فهمیده بوده یا عالمان مسیحی این صومعه یا مثلاً مورخین اروپایی قرن بیستمی تاریخ هنر؟

نکته اصلی اینجاست که معنای ثابت و همواره صحیح و مضمون ثابت و همواره صحیح یا حتی موضوع ثابت یا همواره صحیح در مطالعات تحلیلی هنر وجود ندارد. این فقط در مورد یک شیء یا اثر هنری است و در مورد مفهومی چون خود هنر البته وضع بسیار پیچیده‌تر و سیال‌تر و متغیرتر است. البته این بحث را نباید به معنای آن در نظر گرفت که خوانشگر در فهم اثر هنری و در اطلاق هر موضوع و مضمون و معنایی به یک اثر، آزادی مطلق دارد. سوژه خوانشگر همواره از سوی فرم و ساختار اثر و بافت برخورد تحت کنترل و محدودیت است. از همین روست که استحکام داده‌ها و استحکام مسیر استدلالی از داده‌ها در استنتاج منطقی ناشی از برخورد با یک اثر هنری و تحلیل آن مطرح می‌شود. البته که این مسائل تنها در برخوردی فعال مطرح است و نه در مواجهه‌ای منفعلانه. هرگونه مطالعه تحلیلی، امری به‌غایت عقلانی و به دور از ترجیحات و احساسات است.

نکته دیگر آنکه منظور هنرمند یا هدف اصلی هنرمند در یک اثر هنری، داده‌ای چندان پراهمیت و دارای اعتباری سودمند نیست و نباید آن را همچون حقیقتی که دسترسی به آن یا کشف آن ما را به معنایی ثابت و قاطع و حتی معتبر می‌رساند، دانست. اگر چنین بدانیم، اصلاً برخورد فعالانه را ناممکن کرده‌ایم و اصالت را به مواجهه منفعلانه داده‌ایم. اثر هنری پس از ارائه، موجودی مستقل از هنرمند سازنده‌اش و فارغ از شخص اوست و شخص هنرمند تنها به‌عنوان بخشی جزئی از بافت اثر در هنگام خلق آن است که باقی می‌ماند. می‌دانیم که فهم منتهی به خلق یک اثر، مجزای از فهم خوانش آن اثر در مواجهه و برخورد است؛ حتی برای خود آن هنرمند و در صورت مواجهه و برخورد بعدی‌اش با اثر پیش‌تر خلق شده خود. فراموش نکنیم که بافت آن هنرمند در زمان خلق با بافت او یا من مخاطب در زمان خوانش و همچنین هردوی این‌ها با بافت برخورد سوژه و اثر تفاوت بنیادین دارد. همچنین هیچ‌یک از این دو بافت درونه‌ای (بافت خالق اثر و بافت خوانشگر)، در نسبت با بافت گریزناپذیر برخورد، اصالتی مستقل در فرایند اندیشه‌ورزی و فهم عمیق ندارند. داوینچی در فردای اتمام کار نقاشی شام آخر، دیگر در بافت دیروز خود نیست. در جهان اندیشه که هنر نیز بخشی از آن است، اعتبار هیچ استدلال و استنتاج و فهمی فراتر از محدوده‌های مشخص بافتی‌اش نیست. میزان متقاعد

کننده بودن یک گزاره یا حتی نظریه نیز در محدودیت بافتی آن حاصل می‌شود؛ پس همواره در معرض تغییر و تحول خواهد بود.

در انتهای این مثال کوتاه، اشاره به رمان سرگرم‌کننده و مردم‌پسند رمز داوینچی<sup>۱</sup> نیز خالی از لطف نیست. در این رمان، نویسنده در آغاز قرن بیست و یکم میلادی، خوانشی عجیب و پرهیجان و البته سست از این نقاشی ارائه کرده است. خوانشی که تحت یک روایت جنایی معمایی دراماتیزه شده است و با اضافه کردن یک محور موضوع مضمون معنای جدید به این اثر، کل منظومه معناساختی اثر را تحت تأثیر قرار داده است. اگرچه خوانش این نویسنده به لحاظ انتقادی و استدلالی، نامستحکم و فاقد اهمیت بنیادی و داده‌های او عمدتاً ناشی از تخیل و نامعتبر هستند، اما احتمالاً برای مسیحیان و مطلعین از مسیحیت آن قدر هیجان‌انگیز بوده است که رمانش طی تنها پنج سال، به بیش از چهل و چهار زبان دنیا ترجمه شده و بیش از شصت میلیون نسخه فروش رفته است. دن براون داده فرمال مرکزی خوانش خود از این نقاشی را قرارگیری خاص فیگور مریم مجدلیه در کنار مسیح در نظر گرفته و مابقی داده‌های فرمال اثر و وضعیت ساختاری آن و محورهای موضوعی مضمونی معنایی دیگر اثر را با تفسیر خاص خود از این داده فرمال در همراهی داده‌های بافتی خاص شایعه‌گونه‌ای از ازدواج مسیح و مریم مجدلیه و فرزندآوری‌شان بازتنظیم کرده است.



<sup>1</sup> - The Da Vinci Code(2003) - Daniel Brown(1964-)

در این مبحث کوشیدم تا مثال‌ها را در سطحی ساده و روشن و محدود حفظ کنم تا مسائل اصلی مبحث از خلال آن شرحی موجز یابند. شما می‌توانید این فرایند را در مورد آثار هنری مورد نظر خود در هر قالبی تکرار کرده و بسط و گسترش دهید.

شرح پیش‌فرض‌ها و مفاهیم پایه در بنیان‌های سواد تحلیلی هنر را در بخش دوم این سلسله مباحث ادامه خواهم داد.

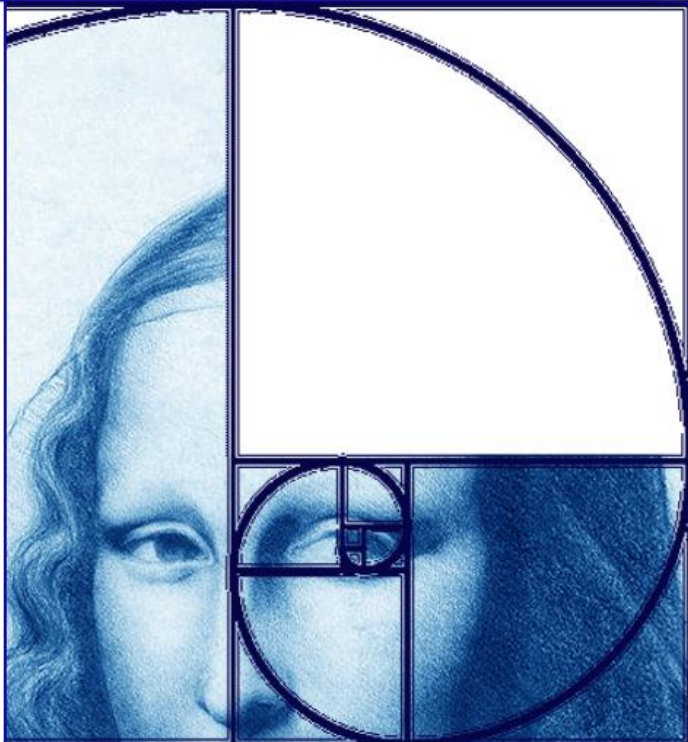


## مقدمه‌ای بر سواد تحلیلی هنر

مجموعه کامل ویدئوهای جلسات آموزشی "مقدمه‌ای بر سواد تحلیلی هنر" در کانال رسمی یوتیوب حیرت منتشر شد.

در این مباحث تخصصی، طی هفت نشست با ذکر مثال‌های متعدد و عینی، به شرح "سواد هنری" و پیش‌فرض‌ها و پایه‌های اساسی مطالعه انتقادی و تحلیلی هنر پرداخته شده است.

[Youtube.com/@heyratacademy](https://www.youtube.com/@heyratacademy)



۲۷۴ ساعت آموزش تئوری و عملی  
برای هنرجویان و دانشجویان تمام رشته‌های هنری

**آکادمی هنر و ادبیات حیرت**

**دوره آموزشی تخصصی  
سوادِ تحلیلی هنر**

چهارراه مشیر، مجتمع شمس‌العماره، طبقه یک  
واحد یک، موسسه فرهنگی هنری حیرت  
مشاوره و ثبت نام: ۰۹۱۷۰۷۷۰۸۸۶  
۰۹۱۷۷۰۱۱۳۰۶

@Heyrat\_athenarum  
www.HeyratAcademy.ir





۹۲۲ ساعت آموزش تخصصی  
در ۱۵ کارگاه تئوری و عملی



آکادمی هنر و ادبیات حیرت

## دوره آموزشی تخصصی هنر مجسمه سازی

چهارراه مشیر، مجتمع شمس العماره، طبقه یک  
واحد یک، موسسه فرهنگی هنری حیرت  
مشاوره و ثبت نام: ۰۹۱۷۰۷۷۰۸۸۶  
۰۹۱۷۷۰۱۱۳۰۶

@Heyrat\_athenarum  
www.HeyratAcademy.ir





**ویژه کودکان**  
(۷ تا ۱۲ ساله)

**آکادمی هنر و ادبیات حیرت**

**دوره آموزشی تخصصی  
فکر پروری و نویسندگی**

چهارراه مشیر، مجتمع شمس العماره، طبقه یک  
واحد یک، موسسه فرهنگی هنری حیرت  
مشاوره و ثبت نام: ۰۹۱۷۰۷۷۰۸۸۶  
۰۹۱۷۷۰۱۱۳۰۶

@Heyrat\_athenarum  
www.Heyratacademy.ir



آکادمی هنر و ادبیات حیرت

دوره جامع آموزشی تخصصی  
نویسندگی خلاق

ادبیات داستانی  
نمایش نامه  
فیلم نامه

(ویژه نوجوانان ۱۲ تا ۱۸ ساله)

چهارراه مشیر، مجتمع شمس العماره، طبقه یک  
واحد یک، موسسه فرهنگی هنری حیرت  
مشاوره و ثبت نام: ۰۹۱۷۰۷۷۰۸۸۶  
۰۹۱۷۷۰۱۱۳۰۶

@Heyrat\_athenarum  
www.Heyratacademy.ir



# ارتباط با ما

سایت رسمی مجله

[www.dastaneshiraz.com](http://www.dastaneshiraz.com)

ایمیل ارسال آثار، پیشنهادات و انتقادات:

[dastaneshiraz1396@gmail.com](mailto:dastaneshiraz1396@gmail.com)

در بخش subject پیغام خود، موضوع ایمیل (داستان، مقاله، نقد، ترجمه، پیشنهاد، انتقاد و...) را ذکر فرمایید. در ابتدای آثار ارسالی، مشخصات خود و شماره تماس‌تان را نیز بنویسید. آثار خود را به صورت فایل word ارسال نمایید. آثار ارسالی برای چاپ در نشریه، نباید قبلاً منتشر شده باشند. اطلاعات بیشتر و ارتباط با ما:

۰۹۱۷۷۰۹۱۹۷۰

[t.me/dastane\\_shiraz](https://t.me/dastane_shiraz)

[Instagram.com/Heyrat\\_athenaeum](https://www.instagram.com/Heyrat_athenaeum)



پژوهشکده فرهنگ و هنر معاصر حیرت منتشر می کند:

دهمین سالنامه تخصصی هنر و ادبیات آوانگارد (کتاب سال حیرت ۱۴۰۴)

ویژه نامه نخستین دوره بینال ملی مجسمه سازی آوانگارد حیرت

**Heyratfestival.ir**