



فصلنامه تخصصی ادبیات و هنر معاصر

رشد و استجرا

فصلنامه فرهنگی هنری، شماره ۳۳، سال نهم، پاییز ۱۴۰۴، ۳۵۳ صفحه، نسخه الکترونیکی: ویژه نامه رایگان

ویژه نامه نخستین دوره بینال ملی
مجلسه سازی آوانگارد حیرت

Heyratfestival.ir

زمستان ۱۴۰۳ تا تابستان ۱۴۰۴

فصلنامه تخصصی ادبیات و هنر معاصر - داستان شیراز

شماره سی و سه (سال نهم - پاییز ۱۴۰۴)

به همراه

ویژه‌نامه نخستین دوره بینال ملی مجسمه‌سازی آوانگارد حیرت (زمستان ۱۴۰۳ تا تابستان ۱۴۰۴)

داستان شیراز

داستان شیراز - فصلنامه فرهنگی هنری - شماره سی و سه - سال نهم - پاییز ۱۴۰۴ - شیراز

صاحب‌امتیاز و مدیرمسئول: مجید خادم

سردبیر: الهام فردویی

مدیر نشر: حدیث اسماعیل‌خانی

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

سینما: محمدعلی نجفی / دبیر بخش هنرهای تجسمی: مجید خادم / دبیر بخش فلسفه و علوم انسانی:

احمد قناعتی / دبیر بخش‌های نویسندگان نوجوان و بخش هنرمندان فردا: غزاله سبویکی

مدیر ویراستاری: سمیرا صفایی‌زاده / ویراستاران: احسان دهقان / مریم رمضانی / حامد وحدت

جلد: او.سی.دی اثر مهدیس سیرجانی

نویسندگان این شماره (به ترتیب فهرست):

بخش ادبیات داستانی: جی. دی. سالینجر / میلاد سعادت / احمدرضا تقوی‌فر / زینب گشتیل / شایان بیکران /

مریم بهادری / فرنوش حسین‌پور / سارا آبسیه / علی‌رضا فارسی‌مدان / سامسون نایت و یاکوب بارت / احمد قناعتی

بخش ادبیات نمایشی و تئاتر: مازیار تهرانی

بخش هنرهای تجسمی: مجید خادم / سارا عمرانی

بخش نویسندگان نوجوان: سارا اکرمی

بخش هنرمندان فردا: فرنی خلیفه

«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

پست الکترونیکی: dastaneshiraz1396@gmail.com

آدرس: شیراز، چهارراه مشیر، مجتمع شمس‌العماره، طبقه اول، واحد ۱ پذیرش آگهی: ۰۹۰۵۴۰۶۳۳۷۰

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

۷ ادبیات داستانی

۷ داستان کوتاه

۷ تو دل داستانی پریشان / جی دی سالیانجر / مترجم: میلاد سعادت

۱۹ پریستار ده نار / احمد رضا تقوی فر

۲۶ مهتاب در شوره زار / زینب گشتیل

۴۱ ری - ست / شایان بیکران

۵۴ تحلیل و نقد و مقالات پژوهشی ادبیات داستانی

۵۴ انسجام برآمده از تکرار در پراکندگی حفره ها - تحلیلی بر داستان کوتاه حفره ها اثر مجید خادم / مریم بهادری

۷۲ موتیف و مسئله گسترش معنا در ادبیات داستانی با نگاهی به داستان کوتاه حفره ها اثر مجید خادم / فرنوش حسین پور

۹۰ روایت غیرداستانی و چرایی پررنگ شدن شیوه روایی در داستان کوتاه حفره ها اثر مجید خادم / سارا آبسیه

۹۷ تحلیل نظام پرسپکتیو روایی در داستان «سه قطره خون» / علی رضا فارسی مدان

۱۱۳ وارونگی های روایی و موفقیت داستان / سامسون نایت و یاکوب رایت / مترجم: احمد قناعتی

۱۳۹ ادبیات نمایشی و تئاتر

۱۳۹ نمایشنامه

۱۳۹ مونولوگ فوران ماضی بعید از یک حال کامل استمراری / مازیار تهرانی

۱۶۰ هنرهای تجسمی

۱۶۰ تحلیل و نقد و مقالات پژوهشی هنرهای تجسمی

۱۶۰ تشخیص هنر آوانگارد ناشناخته اکنون در تقابل با کیچ شناخته شده - با بررسی موردی چهار مجسمه از نمایشگاه آثار نهایی نخستین بینال ملی هنر مجسمه سازی آوانگارد حیرت / مجید خادم

۱۹۰ کاوش در مثله‌شدگیِ تن در امر سیاسی و کنش انقلابی - تأویلی بر ۲ اثر در نمایشگاه
نهایی نخستین بینال هنر مجسمه‌سازی آوانگارد حیرت / سارا عمرانی

۲۸۲ نویسندگان نوجوان

۲۸۲ داستان کوتاه

۲۸۲ آلام / سارا اکرمی

۲۸۹ هنرمندان فردا

۲۸۹ داستان کوتاه

۲۸۹ دوست چوبی / فرنی خلیفه

۲۹۲ ویژه‌نامهٔ نخستین بینال ملی دوسالانهٔ مجسمه‌سازی آوانگارد
حیرت

۲۹۳ فراخوان نخستین دورهٔ بینال مجسمه‌سازی آوانگارد حیرت (زمستان ۱۴۰۴)

۲۹۶ گزارش برگزاری و اعلام نتایج نخستین دورهٔ بینال ملی مجسمه‌سازی آوانگارد حیرت

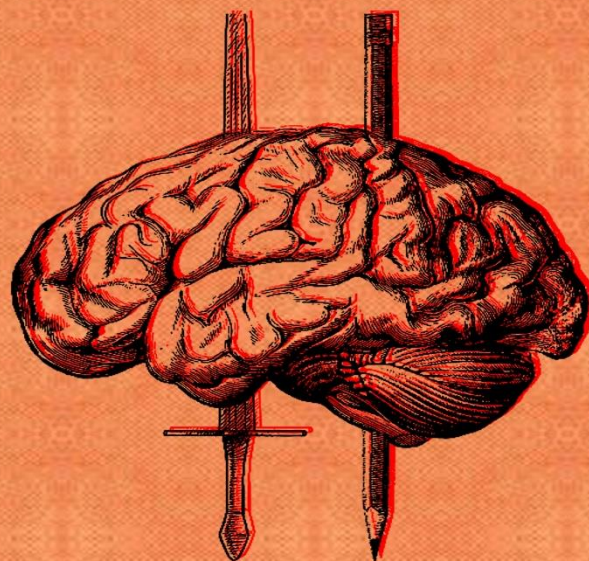
۳۰۲ کاتالوگ نمایشگاه و تصاویر آثار نمایشگاه نهایی

۳۵۳ ارتباط با ما

با هنر داستان

بررسی و تحلیل داستان ایران و جهان در آکادمی هنر و ادبیات حیرت

اپیزود اول: داستان کوتاه "گرافیتی" اثر خولیو کورتاسار - تأملی بر نظام ساختاریِ راوی



!!! EYRArT
academy

پادکست "با هنر داستان" به زودی منتشر خواهد شد.

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.

ادبیات داستانی

داستان کوتاه

تو دلِ داستانی پریشان^۱

جی. دی. سالینجر

مترجم: میلاد سعادت

جاستین هورگن اشلاگ، دستیار چاپخانه که هفته‌ای فقط سی دلار درآمد دارد، هر روز تقریباً شصت زن را از نزدیک می‌دید که قبلاً هرگز ندیده بود؛ پس اگر بخواهیم حساب بکنیم، در این چند سالی که از زندگی کردنش در نیویورک گذشته است، می‌شود گفت حدوداً ۷۵۱۲۰ زن مختلف را توانسته است از نزدیک ببیند. از این ۷۵۱۲۰ زن تقریباً ۲۵۰۰۰ نفر زیر سی و بالای پانزده سال سن داشتند. از این ۲۵۰۰۰ نفر فقط ۵۰۰۰ نفر وزنی بین چهل و هفت تا پنجاه و شش کیلوگرم داشتند. از این ۵۰۰۰ نفر فقط ۱۰۰۰ نفر زشت و بدترکیب نبودند. فقط ۵۰۰ نفر چهره‌ای ملیح و بامزه داشتند، فقط ۱۰۰ نفر از آن‌ها کاملاً خوشگل و تودل‌برو بودند، فقط ۲۵ نفر توانایی داشتند که الهام‌بخش سوت‌زدنی طولانی و آهسته شوند و فقط یک نفر بود که هورگن اشلاگ دل به او ببازد و در نگاه اول عاشقش شود؛ در واقع

^۱ - این اثر ترجمه‌ای است از The Heart of a Broken Story اثر J. D. Salinger. نخستین انتشار: مجله اسکوائر، سپتامبر ۱۹۴۱ - برگردان تحت‌اللفظی نام داستان قلب یک داستان شکسته است. مترجم دیگری نیز اسم قلب یک داستان پاره‌پاره را انتخاب کرده است؛ اما من این واژگان را نپسندیدم و به‌نظم واژگان Heart و Broken براساس روند داستان معادل عمق و تو دل روایتی را دارد که پریشان حال است.

ما دو دسته زنِ عشوه‌گر داریم: زنِ عشوه‌گری که به معنای واقعی عشوه‌گر است و زنِ عشوه‌گر دیگری که به تمام معنا زنِ عشوه‌گر نیست.

اسمش شرلی لستر و بیست‌ساله بود (یازده سال کوچک‌تر از هورگن‌اشلاگ). قدش یک متر و پنجاه سانتی‌متر بود. (سرش تا نزدیکی چشم‌های جاستین می‌رسید.) وزنش ۵۳ کیلوگرم بود (به‌سبکی پر). شرلی تندنویس بود و با مادرش اگنس لستر که از طرفداران قدیمی نلسون ادی بود، زندگی می‌کرد و خرج او را هم می‌داد. برای توصیف ظاهر و زیبایی شرلی همه معمولاً تعریف این‌چنینی می‌کنند که شرلی به زیبایی تابلوی نقاشی است.

و یک صبح زود در اتوبوس خیابان سوم هورگن‌اشلاگ بالای سر شرلی لستر همچون اردکی که هر آن ممکن است بمیرد، ایستاده بود. همه این‌ها به این خاطر بود که دهان شرلی به‌طرز عجیب‌وغریبی باز بود. شرلی داشت تبلیغ لوازم آرایشی روی قاب دیواری اتوبوس را می‌خواند. وقتی خواندنش تمام شد، به دهانش به‌آرامی استراحت داد و در آن لحظه کوتاه که دهان شرلی باز بود و لب‌هایش به هم نچسبیده بودند، احتمالاً دلرباترین دختر در سرتاسر منهتن بود. هورگن‌اشلاگ شرلی را روشنایی حقیقی برای سیاهی بی‌انتهای تنهایی خود می‌دید که قلبش را از موقعی که به نیویورک آمده، تاریک کرده بود.

آه، چه رنج و عذابی! عذاب ایستادن بالای سر شرلی لستر و ناتوانی در مقابل خم شدن و بوسیدن لب‌های نیمه‌باز شرلی. درد و رنجی وصف‌ناپذیر.

* * *

این آغاز داستانی بود که من برای انتشارات کالیز شروع به نوشتن کردم. قرار بود داستانی دوست‌داشتنی و لطیف از ملاقات یک پسر و دختر بنویسم. با خودم فکر کردم چه چیزی بهتر از این؟ دنیا به داستان‌های ملاقات پسر و دختر نیاز دارد؛ اما برای نوشتن چنین داستانی متأسفانه نویسنده باید دنبال راهی باشد که پسر دختر را ملاقات کند. من نمی‌توانستم در این مورد آن راه را پیدا بکنم؛ حتی اگر می‌توانستم، دلیلی برایش نداشتم که منطقی به نظر برسد.

من نتوانستم هورگن‌اشلاگ و شرلی را به‌شکل درستی کنار هم بیاورم و دلیل‌هایش این است.

مطمئناً برای هورگن‌اشلاگ امکان‌پذیر نبود که خم شود و با تمام صداقت بگوید: «عذر می‌خوام. ببخشید. من خیلی دوست دارم. دیوونه‌تم. خودم می‌دونم که می‌تونم تا آخر عمرم دوست داشته باشم.

من یه دستیار چاپخونه‌م که هفته‌ای سی دلار درآمد داره. آه خدای من، چقدر دوست دارم. امشب وقت داری؟»

این هورگن‌اشلاگ شاید احمق باشد؛ اما آن قدرها هم که فکر می‌کنید، خل وضع نیست. درست است که ساده و بی تجربه است؛ اما نمی‌شود انتظار داشت که خوانندگان کالیرز چنین مزخرفاتی را باور کنند. خب، همه چیز حدی دارد.

البته که نمی‌توانستم یک‌هویی به هورگن‌اشلاگ آمپولی از آداب‌دانی و شیک بودن، مخلوطی از جعبه سیگار قدیمی ویلیام پاول و کلاه سیلندری قدیمی فرد آستر تزریق کنم.

«لطفاً منظور من رو اشتباه متوجه نشید. خانم، من تصویرگر مجله هستم. این هم کارت من. دلم می‌خواد چهره شما رو بیشتر از هرکس دیگه‌ای در زندگی‌م به تصویر بکشم و طراحی کنم. شاید این کار به نفع هر دو طرف باشه. می‌تونم امشب یا در آینده‌ای بسیار نزدیک باهاتون تماس بگیرم؟ (خنده‌ای کوتاه و مؤدبانه) امیدوارم که خیلی سمج به نظر نرسم (یکی دیگه) فکر کنم واقعاً هستم.»

اوه پسر! هورگن‌اشلاگ آن جمله‌ها را با لبخندی بی‌رمق، اما شاد و بی‌پروا ادا کرد.

ای کاش هورگن‌اشلاگ آن‌ها را گفته بود؛ البته که شرلی خودش از طرفداران قدیمی نلسون ادی و عضو فعال کتابخانه سیار کیستون بود.

فکر کنم کم‌کم دارید می‌بینید که من با چه مصیبتی داشتم سروکله می‌زدم.

درست است. هورگن‌اشلاگ شاید می‌توانست بگوید: «بخشید؛ اما شما ویلما پریچارد نیستید؟»

که شرلی هم با سردی جواب می‌داد: «نه.» و بعد دنبال گوشه‌ای دیگه در آن طرف اتوبوس می‌گشت.

هورگن‌اشلاگ می‌توانست ادامه بدهد: «جالبه. حاضر بودم قسم بخورم که شما ویلما پریچارد هستید. اممم، چیزه. شما حیاناً اهل سیاتل نیستید؟»

- «نه.»

این تازه اول ماجراست و اگر ادامه بدهد، قرار است باز هم جواب‌های بی‌علاقه و سردی بشنود.

- «سیاتل شهر منه.»

شرلی باز هم به دنبال گوشه‌ای دیگه از اتوبوس.

- «سیاتل شهر کوچیک و فوق‌العاده‌ایه. می‌دونی امم، منظورم اینه که درسته کوچیکه، با این حال خیلی فوق‌العاده‌س. من فقط چهار ساله که اومدم اینجا. منظورم نیویورکه. من دستیار چاپخونه‌م و اسمم جاستین هورگن‌اشلاگه.»

- «واقعاً علاقه‌ای به شنیدن ندارم.»

آه، هورگن‌اشلاگ بیچاره با این نوع حرف زدن اصلاً نمی‌توانست کار را به جایی برساند. او نه قیافه داشت، نه شخصیت. حتی لباس‌های درست‌حسابی هم به تن نداشت که حداقل با ظاهر و تیپش بتواند در آن شرایط توجه شرلی را به خودش جلب بکند. هیچ شانس نداشت و همان‌طور که قبلاً هم گفتم، برای نوشتن داستان واقعاً خوب ملاقات پسر و دختر عاقلانه‌ترین کار این است که پسری داشته باشید که دختر را ملاقات کند.

شاید هورگن‌اشلاگ خودش را به غش کردن می‌زد و پس می‌افتاد و با این کار می‌توانست برای حفظ تعادل به چیزی دست بیندازد و بگیرد و آن ساقِ پای شرلی بود.

او می‌توانست جوراب شرلی را به این شکل پاره بکند یا حتی می‌توانست موفق بشود که جوراب را با خط پارگی بلند و خوش‌نقشی تزئین بکند.

مردم برای هورگن‌اشلاگ بی‌جان جا باز می‌کردند و از جایش بلند می‌شد و زیرلب مین‌مین‌کنان می‌گفت: «من خوبم. ممنونم.» بعد می‌گفت: «اوه! خانم، من خیلی خیلی شرمندهم که جورابتون رو پاره کردم. باید بهم اجازه بدید خسارتش رو پرداخت کنم. الان پول زیادی همراه ندارم؛ اما فقط آدرستون رو به من بدید.»

شرلی آدرسش را به او نمی‌داد. فقط خجالت‌زده می‌شد و زبانش بند می‌آمد و می‌گفت: «اشکالی نداره.» و توی دلش می‌گفت: «کاش اصلاً هورگن‌اشلاگ به دنیا نیومده بود.» علاوه‌بر این اصلاً کل این ایده غیرمنطقیه. هورگن‌اشلاگ، پسری اهل سیاتل، هرگز خوابش را هم نمی‌دید که ساقِ پای شرلی را بگیرد. دست کم نه توی اتوبوس خیابان سوم.

اما چیزی که منطقی‌تر است، این است که احتمال دارد هورگن‌اشلاگ ناامید و غصه‌دار شده باشد.

هنوز هم مردانی داریم که دیوانه‌وار عاشق بشوند و از شدت عشق دست به هر کاری بزنند. شاید هورگن‌اشلاگ یکی از آن‌ها بوده باشد. او ممکن بود کیف‌دستی شرلی را بقاپد و به‌سمت در عقب

بدود. شرلی هم جیغ می کشید و مردها هم صدایش را می شنیدند و یاد فیلم‌های قهرمانی آلامو یا چیزی شبیه به آن می افتادند.

حالا بگذار فرض بگیریم که در رفتن هورگن اشلاگ به پایان رسیده و دستگیر شده است. اتوبوس متوقف شده است. افسر ویلسون که مدت‌هاست دستگیری و پرونده خوبی نداشته است، وارد صحنه می‌شود.

- «اینجا چه خبره؟»

- «سرکار، این مرد می‌خواست کیفم رو بدزده.»

هورگن اشلاگ به دادگاه روانه می‌شود و البته که شرلی هم در جلسه حضور دارد. هر دوی آنها آدرس‌هایشان را به دادگاه می‌دهند؛ پس به این شکل هورگن اشلاگ از معبد مقدس شرلی افسانه‌ای مطلع می‌شود.

قاضی پرکینز که حتی عرضه این را ندارد یک فنجان قهوه خوشمزه در خانه خودش پیدا بکند، هورگن اشلاگ را به یک سال زندان محکوم می‌کند. شرلی لبش را می‌گزد؛ اما مأمورها هورگن اشلاگ را با خودشان می‌برند.

در زندان هورگن اشلاگ نامه زیر را برای شرلی لستر می‌نویسد.

دوشیزه لستر عزیز، من واقعاً قصد نداشتم کیفتون رو بدزدم. فقط این کار رو به‌خاطر این کردم که عاشقتون هستم. می‌بینید؟ فقط دلم می‌خواست با شما آشنا بشم. می‌شه ازتون خواهش کنم اگه فرصت کردید، هرازگاهی برام نامه بنویسید؟ اینجا باعث می‌شه به‌شدت احساس تنهایی بکنم. من شما رو خیلی دوست دارم و حتی شاید اگر وقت کردید، شما گاهی هم به ملاقات من بیایید.

دوستدار شما،

جاستین هورگن اشلاگ.

شرلی نامه را به همه دوستانش نشان می‌دهد و آن‌ها می‌گویند: «آه! شرلی، اینکه خیلی بامزه و نازه.» شرلی هم با آن‌ها موافق است و می‌داند که این حرکت یک‌جورهایی خیلی بانمک است. شاید پاسخ نامه را بدهد. یک لحظه صبر کن ببینم. چیزی که برای از دست دادن نداریم. آره که نامه می‌نویسد؛ پس شرلی به نامه هورگن اشلاگ پاسخ می‌دهد.

آقای هورگن اشلاگ عزیز،

نامه شما به دست من رسید و بابت اتفاقی که افتاد، احساس خیلی بدی دارم و واقعاً ناراحتم. متأسفانه باید بگم که در حال حاضر کار زیادی از دست ما برنمی‌آد؛ اما از روند پیشامدها بسیار غصه دارم؛ با این حال حکم دادگاه زیاد نیست و به زودی آزاد می‌شید.

با آرزوی بهترین‌ها و احترام،

شرلی لستر.

دوشیزه لستر عزیز،

اصلاً نمی‌تونید حتی تصورش رو هم بکنید وقتی نامه شما به دستم رسید، چقدر خوشحال شدم. به هیچ وجه نباید غصه من رو بخورید و احساس بدی داشته باشید. همه‌ش تقصیر خودم و دیوونه‌بازی‌هام بود؛ پس اصلاً فکرشم نکنید. ما هفته‌ای یک بار اینجا می‌تونیم فیلم ببینیم و اون‌قدر هم بد نیست. من سی‌ویک سالمه و اهل سیاتلم و ۴ ساله که نیویورک زندگی می‌کنم. به نظرم نیویورک شهر فوق‌العاده‌ایه.

تنها بدی‌ای که داره، اینه که گاهی وقت‌ها به شدت احساس تنهایی می‌کنم.

تو قشنگ‌ترین دختری هستی که تا به حال تو زندگی‌م در نیویورک و حتی در سیاتل دیده‌م. ای کاش می‌تونستی عصر شنبه بین ساعت ۲ تا ۴ که زمان ملاقاته، به دیدنم بیایی و من کرایه قطارت رو پرداخت می‌کردم.

دوستدار شما،

جاستین هورگن اشلاگ.

شرلی این نامه را هم به همه دوستانش نشان داد؛ اما دیگر به این یکی جواب نمی‌داد. همگی می‌توانستند بفهمند که این هورگن اشلاگ احمق و خل‌وچل است و فارغ از همه این‌ها شرلی به نامه اول جواب داده بود. اگر به این نامه مسخره هم جواب می‌داد، ممکن بود این ماجرا ماه‌ها طول بکشد و کِش پیدا بکند.

شرلی هر کاری که از دستش برمی آمد، برای هورگن اشلاگ انجام داده بود. آخر این هم شد اسم؟
هورگن اشلاگ!

در همین حین هورگن اشلاگ در زندان اوضاع بد و وحشتناکی را دارد از سر می گذراند؛ حتی باوجود اینکه هفته ای یک بار پخش فیلم دارند. هم سلولی هایش اسنایپ مورگان و اسلایسر برک، دو تا از پسرهای پایین شهری هستند که هورگن اشلاگ را شبیه به مردی در شیکاگو می بینند که قبلاً آن ها را به پلیس فروخته است.

آن ها شک ندارند که راتفیس فررو و جاستین هورگن اشلاگ یک نفرند.

هورگن اشلاگ به آن ها می گوید: «ولی من راتفیس فررو نیستم.»

اسلایسر یک ذره جیره غذایی هورگن اشلاگ را به زمین پرت می کند و می گوید: «مزخرف تحویل من نده.»

اسنایپ می گوید: «بزن کلهش رو بترکون.»

هورگن اشلاگ شروع به التماس کردن می کند: «دارم به شما می گم من فقط به این خاطر اینجا که کیف پول یه دختری رو تو اتوبوس خیابان سوم دزدیدم. فقط اینکه من اصلاً اون رو واقعاً ندزدیدم. من عاشقش شدم و این تنها راهی بود که می تونستم باهاش آشنا بشم.»

اسلایسر می گوید: «مزخرف تحویل من نده.»

اسنایپ می گوید: «بزن کله اش رو بترکون.»

سپس روزی فرامی رسد که هفده زندانی تصمیم به فرار می گیرند. حین بازی داخل حیاط اسلایسر بورک خواهرزاده هشت ساله رئیس زندان لیزبت سو را به چنگ می اندازد. دست های هشت دردوازه اش را دور کمر بچه حلقه می کند و او را بالا می گیرد تا رئیس زندان ببیند.

اسلایسر داد می زند: «هی رئیس، درها رو باز کن؛ وگرنه کار بچه تمومه.»

لیزبت سو فریاد می زند: «دایی برت، من نترسیده‌م.»

رئیس با تمام ناتوانی که در صدایش دارد، دستور می دهد: «اسلایسر، اون بچه رو بذار زمین.»

اما اسلایسر خوب می‌داند که رئیس را درست همان جایی که می‌خواسته، گیر آورده است. هفده مرد و یک دختر بچه موطالایی از درها خارج می‌شوند. شانزده مرد و یک دختر بچه موطالایی صحیح‌وسالم بیرون می‌روند. یکی از نگهبان‌های برج دیده‌بانی فکر می‌کند فرصتی عالی گیر آورده است تا با شلیک به سر اسلایسر شیرازه گروه فرار را از هم بپاشد؛ اما تیرش خطا می‌رود و فقط موفق می‌شود مرد کوچک‌اندami را که با ترس‌ولرز داشت پشت سر اسلایسر راه می‌رفت، بزند و فوراً بکشد.

حدس بزن کی بود؟

بله؛ بنابراین نقشه من برای نوشتن داستان عاشقانه لطیف و به‌یادماندنی ملاقات پسر و دختر برای انتشارات کالیرز با مرگ قهرمانم نقش بر آب می‌شود.

هورگن اشلاگ هرگز جزو آن هفده مرد ناامید و دیوانه نمی‌شد، اگر فقط شرلی جواب نامه دوش را می‌داد؛ اما واقعیت این است که او جواب نداد. شرلی صد سال سیاه دیگر هم جواب نامه را نمی‌داد. من نمی‌توانم واقعیت‌ها را عوض بکنم.

چه حیف و چه افسوس که هورگن اشلاگ بیچاره توی زندان نتوانست نامه زیر را برای شرلی لستر بنویسد.

دوشیزه لستر عزیز،

امیدوارم این چند خط شما رو ناراحت یا معذب نکنه. خانم لستر، می‌نویسم؛ چون می‌خوام بدونی که من دزدی معمولی نیستم. درسته کیفیت رو دزدیدم؛ ولی می‌خوام بدونی که این کار رو فقط به این خاطر کردم که از همون لحظه نخست که دیدمت، عاشقت شدم. هیچ راه دیگه‌ای برای آشنا شدن باهات به ذهنم نرسید به‌جز این کار نسنجیده و البته اگه درست‌تر بگم، احمقانه؛ اما خب، آدم وقتی عاشق می‌شه، احمق هم می‌شه. عاشقِ اون حالت لب‌های نیمه‌بازت شدم. تو برای من پاسخ تمام پرسش‌هایی بودی که داشتم. از چهار سال پیش که به نیویورک اومدم، ناراحت نبودم. خب، خوشحال هم نبودم.

در واقع دقیق‌ترین توصیفی که می‌تونم از خودم ارائه بدم اینه که من یکی از اون هزاران جوونی‌ام که در نیویورک فقط وجود دارند؛ زندگی نمی‌کنند و فقط هستند.

من از سیاتل به نیویورک با این فکر و خیال اومدم که قراره ثروتمند، مشهور، خوش‌پوش و باکلاس بشم؛ اما در این چند سال فهمیدم که همچین اتفاقی قرار نیست بیفته.

من یک دستیار چاپخونه خوب هستم. چیز بیشتری نه، فقط همین. خانم لستر، یک روز رئیس‌م مریض شد و من باید کارهای اون رو انجام می‌دادم. باید می‌دید که چه گندی بالا آوردم. هیچ‌کس از من حرف‌شنوی نداشت. وقتی به حروف‌چین‌ها دستور می‌دادم کارشون رو انجام بدن، تنها کاری که می‌کردند، زیرلب خندیدن به من بود. خب، من اون‌ها رو سرزنش نمی‌کنم. من موقع دستور دادن شبیه به احمق‌های واقعی می‌شم. به‌نظرم من فقط جزو اون دسته از آدم‌هایی‌ام که هرگز قرار نبوده در زندگی‌شون دستور بدن؛ اما اهمیتی دیگه برام نداره. به‌تازگی رئیس‌م پسرکی بیست‌وسه‌ساله استخدام کرده. اون فقط بیست‌وسه سالشه و من یه سی‌ویک‌ساله‌ای‌ام که چهار ساله همین‌جا کار می‌کنه؛ اما می‌دونم روزی اون قراره سرپرست چاپخونه بشه و من نه‌تنها پیشرفتی قرار نیست بکنم، بلکه دستیار اون هم می‌شم؛ اما دیگه از فکر کردن به این موضوع ناراحت نمی‌شم.

دوشیزه لستر، می‌دونید چه چیزی واقعاً مهمه؟ تنها شما رو دوست داشتن.

بعضی‌ها فکر می‌کنن عشق یعنی رابطه جنسی و تنانگی، ازدواج و بوسه‌های صبحگاهی و بچه‌دار شدن. خب، کی می‌دونه؟ شاید هم همین‌طور باشه. دوشیزه لستر، اما می‌دونید من درباره عشق چی فکر می‌کنم؟ به‌نظرم عشق چیزیه که حسش می‌کنی، انگار که لمسش کردی؛ اما درعین‌حال دست‌نیافتنی و ندیدنیه.

فکر می‌کنم چیزی که برای یه زن مهمه اینه که دیگران اون رو همسرِ مردی بدونن که هم پولداره، هم خوش‌قیافه و هم بامزه و محبوبه و خب، من نه‌تنها محبوب نیستم، بلکه کسی حتی از من بدش هم نمی‌آد.

من فقط و فقط جاستین هورگن‌اشلاگ‌نامی هستم که هیچ‌وقت باعث نمی‌شه کسی خوشحال یا غمگین بشه. کسی رو عصبانی نمی‌کنم؛ حتی کسی هم نیست که حالش از من به هم بخوره. فکر می‌کنم مردم من رو آدم خوبی می‌دونن؛ اما فقط همین.

بچگی‌هام هیچ‌کس من رو پسر بچه‌ای بامزه و باهوش و خوش‌تیپ نمی‌دونست و هر موقع هم که مجبور می‌شدند تعریفی ازم بکنند، فقط به پاهام اشاره می‌کردن و می‌گفتن: «چه پاهای کوچولوی محکمی.»

دوشیزه لستر، من انتظار ندارم که به نامه‌م پاسخی بدید. درسته که تنها چیزی که در این دنیا بهش محتاجم، پاسخ شماست؛ اما صادقانه بگم: واقعاً توقعی ندارم که این کار رو انجام بدید. فقط و فقط دلم می‌خواست حقیقت رو بهتون بگم. اگه عشق من به شما تنها من رو به اندوهی جدید و عظیم رسونده، تنها کسی که لایق سرزنشه، فقط خود منم.

شاید روزی بتونید دلدادۀ ناشی و دست‌وپاچلفتی‌تون رو درک کنید و ببخشید.

جاستین هورگن‌اشلاگ.

نوشتن چنین نامه‌ای به اندازه نامه‌ای که در ادامه می‌آید، محتمل است.

آقای هورگن‌اشلاگ عزیز،

نامه شما به دست من رسید و عاشقش شدم. احساس گناه و بدبختی می‌کنم که وقایع به این شکل پیش رفته. کاش به جای دزدیدن کیفم فقط با من صحبت می‌کردید؛ ولی خب، به گمانم باید به‌سردی جوابتون رو می‌دادم.

الان در دفتر وقت ناهار و من اینجا تنهام و دارم برای شما می‌نویسم. دلم می‌خواست امروز موقع ناهار تنها باشم. احساس کردم اگه مجبور باشم با بقیۀ دخترها در غذاخوری ناهار بخورم و اون‌ها طبق معمول حین غذا خوردن شروع به پرحرفی بکنند، ناگهان جیغ خواهم کشید.

برام هیچ اهمیتی نداره که موفق باشی یا نباشی یا اینکه خوش‌قیافه باشی یا ثروتمند یا حتی مشهور و باکلاس. آره، یه زمانی برام مهم بود. وقتی که دختر بچه‌ای دبیرستانی بودم. اون موقع همیشه عاشق پسرهای جلف و خوش‌تیپ بودم؛ مثل دونالد نیکلسون، پسری که زیر بارون قدم می‌زد و تمام غزل‌های شکسپیر رو از ته هم از بر بود یا باب لیس، ورزشکاری خوش‌تیپ که حتی وقتی امتیازها برابر بودند، لحظه آخر بازی می‌تونست از وسط زمین توپ رو بندازه توی سبد یا حتی هری میلر که خیلی خجالتی بود و چشمان قهوه‌ای زیبا و به‌یادماندنی داشت.

اما اون بخش دیوونه‌وار زندگی من دیگه تموم شده.

افرادی که تو چاپخونه وقتی بهشون دستور می‌دادی، مسخره‌ت کردن و بهت خندیدن، رفتن توی لیست سیاه من و ازشون متنفرم، به اندازه همه آدم‌هایی که ازشون تنفر نداشتم.

زمانی که من رو دیدی، صورتم رو تماماً آرایش کرده بودم. باور کن بدون اون این قدرها هم که فکر می‌کنی، زیبا نیستم. لطفاً برام بنویس چه وقتی اجازه ملاقات داری. دلم می‌خواد یه بار دیگه من رو بدون آرایش ببینی. می‌خوام مطمئن بشم که اون روز من رو در بهترین و دروغین‌ترین حالت ممکن ندیدی.

آه! ای کاش به قاضی می‌گفتی چرا کیفم رو دزدیدی! شاید حالا باهم بودیم و می‌تونستیم درباره همه اون علاقه‌مندی‌های مشترکی که فکر می‌کنم باهم داریم، حرف بزنیم.

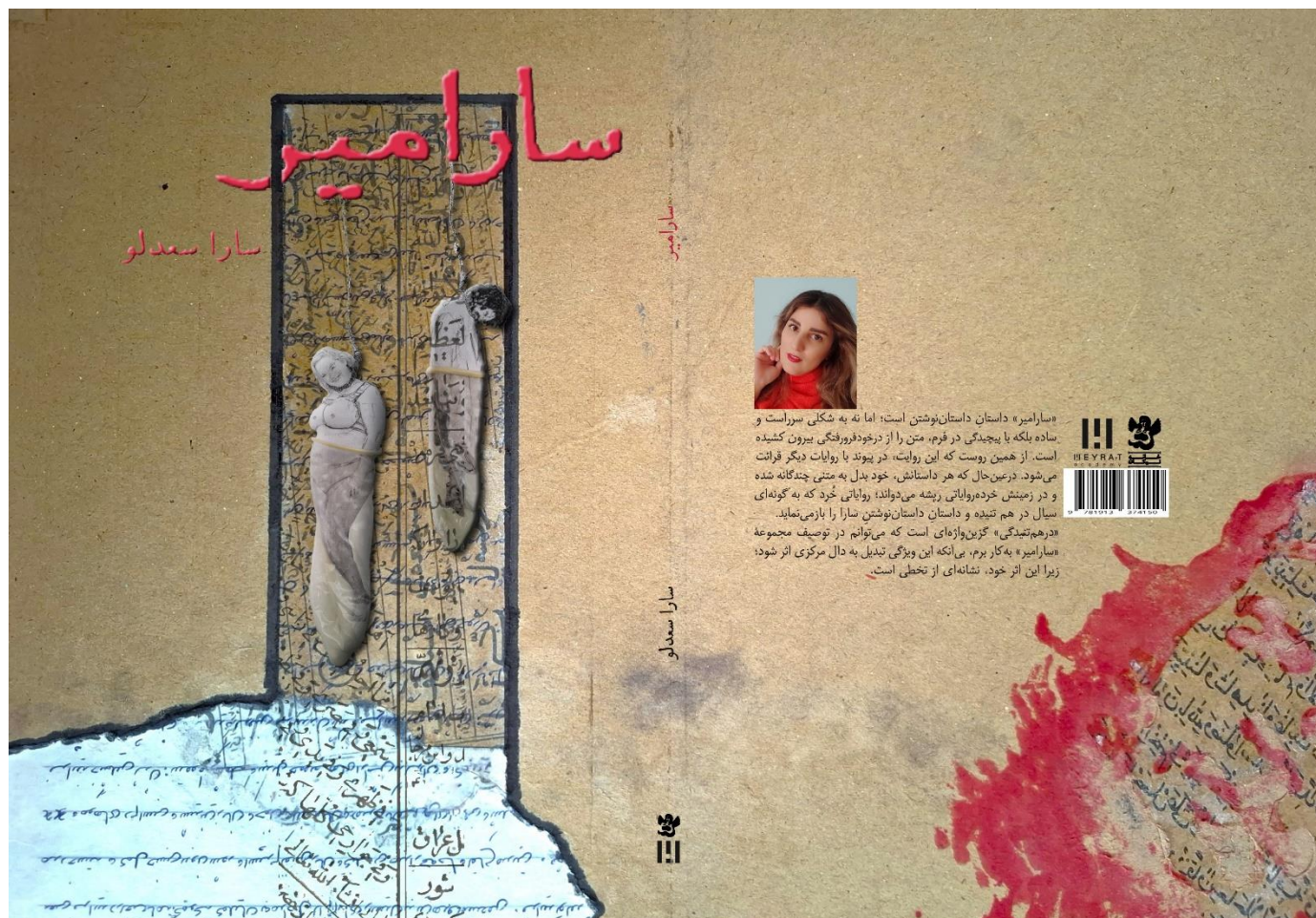
لطفاً بهم بگو کی می‌تونم پیام به ملاقات.

با احترام

شرلی لستر.

اما جاستین هورگن اشلاگ هیچ‌وقت با شرلی لستر آشنا نشد. شرلی در خیابان پنجاه‌وششم پیاده شد و جاستین در خیابان سی‌ودوم. همان شب شرلی لستر با هاوارد لارنس به سینما رفت. کسی که سخت عاشقش بود. هاوارد فکر می‌کرد شرلی دختر خوب و خوش‌مشربی است؛ اما فقط همین، نه بیشتر. جاستین هورگن اشلاگ آن شب در خانه ماند و به نمایش رادیویی «صابون توالت لوکس» گوش داد. تمام شب به شرلی فکر کرد؛ تمام روز بعد هم همین‌طور و بسیاری از روزهای آن ماه. تا اینکه ناگهان با دوریس هیلمن آشنا شد. دختری که کم‌کم داشت از پیدا نکردن شوهر و تنها ماندن می‌ترسید. پیش از آنکه جاستین هورگن اشلاگ بفهمد چه شده است، دوریس هیلمن و زندگی با او شرلی لستر را به انتهای ذهنش راندند و شرلی لستر دیگر در ذهن و فکر او جایی نداشت.

و به‌خاطر همین است که من هیچ‌وقت برای مجله کالبرز داستان «پسر دختر را ملاقات می‌کند» را ننوشتم. در داستان «پسر دختر را ملاقات می‌کند» پسر باید حتماً دختر را ملاقات کند.



مجموعه داستان "سارامیر" اثر سارا سعدلو 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 منتشر شده در حیرت است.

ادبیات داستانی

داستان کوتاه

پرستار ده نار

احمد رضا تقوی فر

آنجا که برق‌بارق پولک‌های دنا روشنای آفتاب را بازمی‌تاباند و بلوط‌ها و بومادران و شیده‌ها و باغ‌های انار چشم هر بیننده‌ای را می‌ربایند، آنجا، آنجا که سالخوردگان خسته از مرگ، اندوه خویش در باد می‌اندازند، روستایی هست که ما و نیاکانمان، همواره در آغوش زیستگاه افسون‌انگیزش زیسته‌ایم؛ ولی همه این گیرایی‌ها در برابر هستی خودبسنده پیرترین باشندۀ این روستا کرنش می‌کنند. بانویی که او را همواره دیده‌ایم و جان‌کندن او بر بنیاد باوری کهن با خشک‌سالی پیوسته و گزندهایی در پیوند است که دهه‌ها و سده‌های بی‌شماری است ما را رها نمی‌کنند. گویی همه رهگذرانی که پایشان به "ده نار" می‌رسد نه از برای دنا می‌آیند و نه زیستگاه شگفت‌انگیزش، بلکه می‌آیند تا دمی در کار او درنگ کنند. به‌راستی کسی سالیان زندگانی‌اش را نمی‌داند و اینکه از کجا آمده است و سرنوشتش چه می‌شود؟ سرنوشتی که گویی به سرنوشت ما گره خورده است. ما از نیاکان خود شنیده‌ایم که روزگاری می‌شد با او عشق‌بازی کرد و ما بیشتر می‌توانستیم عشق‌بازی‌هایش را به تماشا بنشینیم، با این همه، خُرنگِ گیس‌های تابناکش هنوز هم به رنگ انار می‌گراید و تنش در تب است و گرگیران. می‌گویند روزگاری هیچ نرینه‌ای نبود که بتواند از به آغوش کشیدنش پرهیز کند، هیچ نرینه‌ای نبود که او از به آغوش کشیدنش پرهیز کند. شاید بتوان گفت که درباره رنگ رخس نمی‌توان داور کرد. انگار رنگی که به چشم می‌آید از رخنۀ گردوغبار سالیان پرشمار زندگانی‌اش پدید آمده است. به‌راستی گویی رنگ

خاک را بازمی‌تاباند. این بانوی پیر، گذشته از فربه بودن، فریبایی آرام و هشیوار است. تو گویی خانه رهایی است بی‌هیچ رهایی، سخنوری است بی‌هیچ سخنی که چمش را بگشاییم و او خانه ایستایده است بی‌هیچ خانه‌ای - نکته‌ای که در ادامه به آن خواهیم پرداخت. راستی شاید اگر این همه با او عشق‌ورزی نمی‌کردیم، به گمان بیگانه می‌رسید که پتک زمان این چنین کوژ و کوبیده‌اش می‌کرد. گویی در جهان بیش از هر جایی به جایگاه کنونی خویش میل دارد - جایی که همواره در آنجا به یادش داریم: کنار پرستشگاهی بر بام تپه‌ای دیده بر دنا و روستای ما "ده نار"، میان ده انار پیر که چون چتری زمین را از آسمان در پناه خویش می‌گیرند. ویران است و لبریز از نقش‌بندان است، از آسمانه چندان چیزی نمانده است، ولی رد شکنج چپیره‌هایش هنوز هم دیده می‌رباید، تو گویی می‌خواست زنبیل سرنگونی باشد که آسمان و باشندگانش را به هیچ نگیرد. از درونش رد چشمه خشکیده‌ای هست که تا پایین تپه سرازیر می‌گردد. لابه‌لای چین‌وچروک دیواره‌ها، نقش‌بندی‌های رنگ‌باخته از نگاره‌هایش افسانه‌ها می‌گویند: چهار نگاره رنگ‌باخته در چهار سو زیر تاق‌نماهای کمانی، دستان‌سازی بانویی را به ریخت کشیده‌اند با ابرهای بارانی؛ دستان‌سازی زیر اناری پر بار که در چهار خانه می‌رقصد و در هر خانه میان یک عقاب و بزی با شاخ‌های کمانی، کژدم و گل برنجاسپ، گاو افتان و مار خیزان، ریواس و سایه‌های مغیلان. نیک پیدا است که از جایگاه والای خویش گلایه‌ای ندارد. انگار این همانندسازی‌ها و دوچندان‌سازی‌ها که آراسته‌اند به نوارهای برافراشته بر شانه‌ها، از بخت بلندش افسانه‌ها می‌گویند.

سالیان پیش در زمانه سترونی، کدخدایی گرداگرد بانو دیواری کشید و باروهای ساخت - هنوز هم یادگار آن روزگار را می‌بینیم - تا پاسبانان جنگ‌افزار به‌دست پاسداری کنند و سدی شوند در برابر آمدوشد مردانی که در سرآغاز بامداد از بسترهای خویش ناپدید می‌شدند. به‌راستی هنوز روشن نیست که چرا می‌گویند زنان از او بیزارند. با این همه این بانوی کهنسال، هنوز هم در نخستین نگاه با آن چشم‌های سبزتر از سبزارانش، پیوند ابروان تاق‌نمایی، بی از الف و دال‌های گود گونه‌ها و پیشانی، وسوسه‌انگیز به چشم می‌آید. گردن دراز و پستان‌های گرد، کهربای دندان‌هایش و آن خال بالای لب‌های کبود به رنگ توت و سرخینه‌گیسی به رنگ انار که گذر زمان را به پیشیزی نمی‌گیرد، می‌تواند وسوسه‌انگیز باشد. باری چون چشم بگشایی بی‌درنگ درخواهی یافت که او با آن پیکر پری‌وار تا چه اندازه می‌تواند پیر باشد و کهن. با این که فربه است چون دخترکی زار و نزار به چشم می‌آید، جوری که اگر وای! باد جان آهنگ بیاید، می‌ترسیم که اگر وای! باد جان آهنگ بیاید، او را با خود ببرد، ببرد به هرآن‌کجا که می‌خواهد؛ ولی او سپیدجامه است چون دنا و سنگین‌تر از دنا با نوارهای برافراشته بر شانه‌ها.

انگار که جز مردها دلبستگی دیگری ندارد. افسانه‌ها می‌گویند که دلبر او شاهزاده یا پری‌مردی است که دیو سترونی در بندش کرده است و روزی با افسون پریان پلنگینه‌پوش، بند از بند زنجیر خویش می‌گشاید و سوار بر گاوی سپید از دنا روان می‌شود؛ لب بر لبان او می‌گذارد تا او را به بوسه‌ای جوان کند. این داستان را از گذشتگان خود شنیده‌ایم، ولی ما نه کسی را دیده‌ایم که در دنا در بند باشد تا بند بگسلد و از دنا فرود آید و نه آن‌هایی که این افسانه را بافته‌اند. چه بسا برای او، همهٔ مردان شاهزاده بوده‌اند و یا پری‌مرد. ما می‌توانیم تا سرانجام زمان در این باره افسانه ببافیم. تو گویی رشتهٔ دل‌دوزی است که نقب به سینه‌های ما زده است. بی‌خود نیست که می‌گویند در "ده نار" زمانه، زنی دوک‌جنبان است.

چه بسا ما را در آرزوی دلبر راستینش در آغوش می‌گرفته و این جگرسوز است. راستی اگر امکان زبانی داشتیم، اگر زبان این بانو را درمی‌یافتیم، با گفتن این سخن دل‌آرامش می‌کردیم که از شمار ما سال به سال کاسته می‌شود، پس دیری نخواهد پایید که روستای ما تهی از کسان شود و دیگر کس نخواهد بود که او در آرزوی دلبر راستینش به آغوشش بگیرد و او توانا خواهد بود که در آرامش تنهایی خویش تا سرانجام زمان دنا را بیاید و چشم به راه بنشیند.

می‌گویند که زنان و پیرمردان از او بیزارند اگرچه این سخنی نارواست. آن‌ها چگونه می‌توانند از او بیزار باشند؟ هرگاه گجسته‌مردی زنی را کوبیده و کبود می‌کند، بانو به دلشوره و پریشان‌گویی‌هایی دچار می‌شود که بی‌همتا به نفرین‌های باستانی نیست؛ آن‌گاه نیست‌نبودگیِ ابر و خودسوزی بلوط و تنداب ملخ، مردان را به رفتارهای خود هشیارتر می‌کنند. ما خود گواه بوده‌ایم که پیرمردان هم سال‌هاست که دیگر نیم‌نگاهی به او نمی‌اندازند، پس چگونه می‌توانند از او بیزار باشند؟ تباری پس از تبار دیگری با او عشق‌بازی کرده است. همه او را بارها دیده‌اند و دریده‌اند. سرگذشت‌های پیشینیان از زنان و مردان سلحشوری می‌گویند که در پاسداری از او جان از کف داده‌اند، نیز از چیرگی‌های تبارهای بیگانه‌ای گفته‌اند، ولی او سپید پوشیده است چون دنا و سنگین‌تر از دنا با نوارهای برافراشته بر شانه‌ها و آغوشش جایی برای مردمان سراپای جهان.

باری اکنون دیگر کسی خود را پریستار او نمی‌کند. زنانی هم که بر دل‌هایشان زنگار دودلی فرومی‌نشینند و از خانه‌های خود بیرون می‌روند تا مردانشان را نزد او ببینند، چیزی نمی‌بینند مگر پرهیب پری‌وارِ بانویی پیر که دیگر حتی اندوه بچه‌های برنا شده را نمی‌زداید.

انگار که هیچ پیوندی با روزگار ما ندارد و چیستانی در پیوند با آغاز جهان است. به زبان میهن رُمیده‌ای سخن می‌گوید که بسان شگفت‌انگیزی آشناست. نه به لری همانند است و نه به کردی و فارسی و نه به هیچ‌یک از زبان‌ها و گویش‌های این نجد، باری کم‌وبیش واژه‌ها و ساختاری همچو آن‌ها دارد و ندارد - آن‌هایی هم که ریشه‌های زبانش را به سوای این نجد می‌بندند، آب دریا را پیمانه می‌کنند. بیشتر سخنی بر زبان نمی‌آورد، گویی سخنانش تنها از دلشوره‌هایش روان می‌شوند، گرفتاری‌هایی که ما هرگز سرچشمه‌شان را پیدا نکرده‌ایم.

با این‌همه، دیده‌ایم مردان و زنانی را که از او بیزار باشند. با دریدگی آشکاری دشنامش می‌گویند تو گویی دُزگیاهی است همچو گلِ جالیز، زندگی‌سوز و زهرآگین. ما این را هم از مادر بزرگ‌های خود شنیده‌ایم که روزگاری مردمانی با ترکه‌ها و طناب‌ها، با دشنه‌ها و تبرها از پاسبانان خواب‌زده گذشتند، بر او آب دهان انداختند، سپس با دشنه‌ها و تبرها به جانش افتادند. نیز شنیده‌ایم که او دوباره باز شکفته گشت چون شکوفه‌های انار، حتی آن‌گاه که انگشتانش را بریدند، باز شکفته گشت چون شکوفه‌های انار. این سخن راست می‌آید ولی این هم راست می‌آید که هم‌اکنون چه بسیار کسان‌اند که از او دل‌چرکین باشند و آن‌ها در راست‌انگاری بیزاری‌های خویش می‌گویند که پیر پری نه به خاک مرگ در می‌شود و نه به زندگی می‌نشیند. باری تاکنون کس از تبار ما رامش و خرامش او را ندیده است. تا یاد داریم این پیر میان آن ده انار و کنار آن زنبیل، لمیده و در بی‌مرگی خویش، پیوسته رو به مرگ بوده است.

به‌راستی اگر کودکان نبودند دیگر کسی به بودِش و نبودِش او نمی‌اندیشید و او شاید در اندوه کهنسالی خویش چشم از جهان فرومی‌بست و ما سده‌های پیش او را در میان ده انار پیر در خاک می‌کردیم. آن‌ها آشکارا در تب او می‌سوزند. گاهی پاسبانان جنگاور می‌گذارند تنش را در برف‌های دنا شست‌وشو دهند. به او دمنوش برنج‌اسپ می‌نوشانند تا دلشوره‌هایش را دل‌آرام کنند و هستند دخترانی که خورشید را فراز می‌آورند؛ گرداگردش رامش می‌کنند با جامه‌های سرخ و برق‌آب و افراشتی دستمال‌های رنگارنگ؛ هنگامی که خورشید فرومی‌نشیند شانه به شانه هم دور چنبره‌ای به چپ گام برمی‌دارند تا هنگامی که خورشید را فراز آورند، پس آن‌گاه از گیسوانش کفش دوزک می‌چینند و در بادِ جان‌فزا رهایشان می‌کنند تا به سوی دنا بروند و نقطه‌ای بشوند در کران، در جست‌وجوی یاری که بانوی کهنسالی چشم به راهش نشسته است. باری همواره در دمی سرنوشت‌ساز، شب‌هنگام و دور از چشم پاسبانان، پورِ خردسالی به بالینش می‌شتابد. زبردستی افسانه‌ای این بانوی پیر به‌راستی چشم‌نواز است. افزون بر این، هنگام هم‌کامی، شیوه در آغوش کشیدنش تماشایی است. اگرچه پیر است و رو

به مرگ، از گستاخانه‌ترین شیوه‌ها روی برنمی‌تابد؛ شیوه‌هایی که همواره به شکستی آرم‌آفرین می‌انجامند. هر چند مایی که این شکست‌ها را تماشا کرده‌ایم، دلیلی نداریم که به آن‌ها چشم بدوزیم. ما باور داریم آنچه که کودکان را این‌چنین به تب‌وتاب وامی‌دارد خشکسالی پیوسته، سترونی دام‌ها، کشتارها و غارت‌ها، گزند کشتزاران، مرگ موش و دخترکانی در جامه بیوگان، اندوه نان، پسران خانه رها و کنجکاو کودکانه نیست. به‌راستی اگر چند و چونی روستا کانون نگاهشان می‌بود، می‌توانستند به جای پیوند همه چیز به مرگ‌آهنگی این بانوی پیر، در اندیشه‌ای برای چریدن یا چمیدن باشند. اگرچه هستند کسانی هم که همین اندیشه‌ها را دارند و برآنند که فراموشش کنند. باری درست در دمی سرنوشت‌ساز، آوای فرود استخوانی بر تخته‌سنگ و آن کلان پرهیب خجسته با آن بال‌ها و چنگال‌ها که دمی بر او سایه می‌اندازد، ما را چشم در راه زایش شکوفه‌های انار می‌گذارد.

آری، دیده‌ایم آن‌هایی را هم که رفتن را به ساختن و سوختن برتری می‌دهند و ره‌توشه می‌بندند و می‌روند، دوباره از راه رفته باز می‌گردند با این بهانه که همه راه‌های جهان به او می‌رسند. نیز شنیده‌ایم که در زمانه‌ای، رادمردی در جست‌وجوی کیمیای زندگی‌اش رهسپار می‌شود، می‌گویند از هفت دریا و از هفت کوه و هفت دره و هفت بیابان می‌گذرد و با پرده‌ای برفینه بر سر باز می‌گردد بی‌هیچ کیمیایی مگر آینه‌ای.

به‌راستی، چرایی تب‌وتاب کودکان شاید از این است که همه‌چیز را به بودش این بانو پیوند می‌دهند تا کهنسالان را گناهکار نشان دهند و از گذشته کینه بجوبند. اگرچه پیوند او به همه‌چیز، آیینی است کهن که تبار به تبار جابه‌جا شده است. ستیز پدران و پسران، مادران و دختران، گاهی ما را بر دوراهی می‌گذارد چه بسا روزی آن‌ها را هم. چنانکه چون بلوط‌ها بنا بر خشکسالی در شراره‌های آتشی بدرنگ می‌سوزند، آن را به جان کندن او می‌بندند، شاید این باور راست بیاید، به‌راستی پیش‌تر چنین گرفتاری‌هایی نبود و از پیشینیان خود شنیده بودیم که هنگامی که با بانو دلدادگی و مهرورزی می‌کردند، بادِ زبردست را به نام می‌خواند تا ابر براند و باران ببارد و باران می‌بارید. خویشکاری‌هایی که ما در انجامشان ناکام بوده‌ایم و چه بسا از اینجاست که ما را گناهکار می‌دانند. راستی مگر ما چه کرده‌ایم که سزاوار زخم‌زبان‌ها باشیم؟ تا یاد داریم او در بی‌مرگی خویش پیوسته رو به مرگ بوده است. ما هم‌وغم خویش را بر یافتن چاره نهادیم و در کار شدیم. روزی، کدخدایی که از آمدوشدهای بیش از اندازه ما دل‌نگران بود، فرمان داد تا دیوارهایی با حصارهای آهنین گرداگرد بانو بکشیم. پرستشگاه را زنبیل‌ناامید و تفنگچی‌هایی بر زنبیل سرنگون پاس می‌دادند. این کدخدا که خود پس از سرنگونی کدخدای دیگری آمده بود، به باروری جهان کوشید و زمانه با او خواهری کرد. ده انار پیر باز جوان

شدند و شکوفه‌ها به بار نشستند. دام‌ها و بلوط‌ها و چشمه‌ها چندچندان شد. زمین بارور بود و مادری می‌کرد. سپس لاف زد که این او بود آن کس که جهان را آفرید. و آن‌گاه از تنگ‌چشمی خویش فرمان داد که نارواست مردان با او عشق‌بازی کنند. دیو خشکسالی آمد، نه برای رفتن و بانو در جان کندن خویش دنا را می‌پایید. کفش دوزک‌ها سوی دنا در پرواز بودند و ما برنو به‌دست، تفنگچی‌های آن کدخدا را به گلوله دوختیم و از هوای بانو دیوار را ویران ساختیم و کدخدا را با اره به دو نیم کردیم - در این اندیشه که آن شاهزاده یا پری‌مرد چه بسا یکی از ما باشد، از میان خویش برگزیده‌ای برگزیدیم؛ بر او پلنگینه پوشانیدیم و او را بر گاوی سپید برنشانیدیم و باز ده انار لبریز از شکوفه شد، باران بارید، ریواس‌ها رویدند، گاوها ماغ بلند می‌کشیدند و گوساله‌ها به جهان می‌آمدند، ولی دیری نپایید که شد هر آنچه پیش‌تر روی داده بود. آن‌گاه در نگاره‌های سپهری، پگاه اختر مار را دیدیم. اکنون که در آینه می‌نگریم چهره آن کدخدا را می‌بینیم. چه بسا روزی فرزندان ما که ما را نکوهش می‌کنند و نیک‌خواهی ما در کدخداکشی را باور نمی‌کنند با چنین چیزی روبه‌رو شوند و خود این را نخواهند دانست. بی‌گمان روزی آن‌ها هم جان این کدخدا را می‌گیرند، ما بی‌گمانیم که آن‌ها هم روزی جان این کدخدا را می‌گیرند، ولی دیگر چیزی به یاد نمی‌آورند همچنان که ما نیز به یاد نمی‌آوردیم و در این میان، بانو در میرندگی جوادان خویش، نامیراست.

به‌راستی او به هیچ روی، دلبسته کودکان نیست. تا هنگامی که مهرورزی نکنند به بودن آنان به همان اندازه دلبسته است که به بودن ما. باری هنگامه‌ای که سده‌هاست ما را گرفتار کرده است در این راستینه چکیده می‌شود که او روزی می‌میرد و در این پرسش نیز که ما بدون او کیستیم؟ به‌راستی بدون او که دَمَش بوی بومادران می‌دهد کیستیم؟

گاهی زنان می‌گویند که خواب مردگان خویش را دیده‌اند که از او می‌گویند و می‌پرسند که چگونه است؟ شامگاهان هنگام خواب پاسبانان، بر بالینش می‌نشینند، بی‌هیچ نوایی گیس می‌بارند و زیر لب سوگ سرود می‌خوانند. ما پیرمردانی نیز دیده‌ایم که از گرگ‌ومیش پسینگاهان تا بامدادان با استاره‌لاب‌های برنجین به بالینش می‌شتابند تا رد بوسه‌های مهر بر لبان ناهید را ببابند و نمی‌یابند، شاهنامه می‌خوانند و هزارافسان را و می‌گویند از شبی چون شبه روی شسته به قیر.

دیده‌ایم که به روستای ما بخت‌بین‌هایی هم آمده‌اند. یاد داریم که خیزش و رستاخیزش را برای کودکانمان پیشگویی کرده‌اند. شبانگاه با زیج‌هایشان از راه‌های ناپیدا پدیدار می‌شدند؛ تاس می‌ریختند و با نخ و سوزن‌های پنهان از دیدگان، شماره‌ها را به مهر و ناهید می‌دوختند. اگرچه روشن است که او هیچ پیوندی با آسمان ندارد، نیاکان ما بر دیوار این نگاره را کشیده‌اند: هم‌آغوشی ناهید و ماه مهروار،

این نگاره‌ها نیز همچو نقش آن داستان‌ساز، بی‌چهره‌اند و بی‌گمان پای اندرزگویان در میان بوده است - هنوز هم جای پتک‌هاشان بر تن و چهره نقش‌بندی‌ها به یادگار مانده است. شاید هم بی‌چهرگی‌شان با بی‌چهرگی آب در پیوند باشد، ما نمی‌دانیم، ما دیگر چیزی نمی‌دانیم. تباری پس از تبار دیگری در آینه سبز چشم‌هایش به گرفتاری بنیادین و تباہ‌ناپذیری نگریسته است.

ما نمی‌خواهیم اگر نه می‌توانستیم، یا نمی‌توانیم اگر نه می‌خواستیم که فراموشش کنیم. باری همین که می‌خواهیم، دخترکی شبانگهان خوابی می‌بیند که دخترکان دیگری در روزگاران دیگری دیده بودند؛ خواب از یاد رفته‌ای، خوابی که نمی‌بایست فراموشش می‌کردیم، خوابی خجسته و باستانی، با دگرگونی‌ها و دستبردهای ناچیز، خواب کفش‌دوزک‌ها، خواب گشایش زنجیر، خواب شکوفه‌های انار، خواب شاهزاده‌ای سوار بر گاو، خواب رستاخیز پیرانه‌زنی جوان‌سال که برمی‌خیزد و گام برمی‌دارد و زیر گام‌هاش اناری می‌روید و زیر گام‌هاش انار.

بی‌گمان شاید بیش از هر چیز دوست دارد در تنهایی خویش چشم به راه بماند، شب‌ها با ستارگان به هم‌پُرسگی بنشیند و در روشنای روز با دنا. ولی به‌تازگی یافته‌ها از دلشوره‌ها و ناله‌های روزافزون او می‌گویند. به‌راستی چرا این چنین پریشان است؟ سالیان سال است که کسی با او کاری ندارد، ما دیگر گرایش چندانی به او نداریم و باین‌همه شاید اگر بمیرد چه بسا چشمه‌ها می‌میرند، ریواس‌ها می‌خشکند، گاوها سترون می‌گردند و ناگهان زندگان می‌میرند و ما ناپدید می‌شویم. افزون بر این از آنجاکه او تنها دوشیزه پاک ده نار بود و هست، هم‌اوردی هراسانش نکرده و نمی‌کند. در زندگانی دراز خویش می‌بایست که این‌ها برایش روشن شده باشند.

به‌راستی که دیگر کسی از او کام نمی‌گیرد و این یاد اوست که کام از جان و روان ما می‌گیرد و این دشنه مهر اوست که خود را در ما فرو می‌کند و ما را می‌درد و به تکاپو وامی‌دارد، ما دل‌گریختگان و روسپیان‌ش. آیا دلشوره او از مرگی است که ما را سرتاسر فرا می‌خواند؟ به گمان می‌رسد که با آن گیس‌های به رنگ انار و تنی چون برف‌های دنا و با آن چشمان سبزرتر از سبزارانش ما را می‌نگرد، مایی که به آن چشم‌های گشوده پرشکوهش چشم می‌دوزیم و در آن آینه شفاف سبز، خود را می‌بینیم و خود را می‌نگریم و ماییم که می‌نگریم به آن آینه شفاف سبز، به آنجا که برق‌پولک‌های دنا، روشنای آفتاب را بازمی‌تاباند ...

ادبیات داستانی

داستان کوتاه

مهتاب در شوره‌زار

زینب گشتیل

همه چیز از آن شب شروع شد. بابابارون داشت از لاک ضخیمی بیرون می آمد که بعد از مرگ بی بی دور خود پیچانده بود؛ یعنی ما این طور فکر می کردیم، تا وقتی که او را با آن حال عجیب کنار قدمگاه ویس پیدا کردند، تازه فهمیدیم این توهمی بیش نبوده که به شکلی می خواستیم به آن دل خوش کنیم.

تا به امروز هرطور ماجرای آن نیمه شب را شبیه یک گوی، لای انگشتانم می چرخانم، شاید از یک جایش، روزه ای پیدا شود تا بفهمم چطور سر از آنجا درآورده، گوی هم چنان بخشی از قصه را در تاریکی گوی بودنش پنهان می کند.

با این فکرها، پیچ خیابان را پشت سر می گذارم. تا کافه دوستم چند مغازه بیشتر نمانده. قبل از شروع کنسرت بابابارون، باید "چارباد" را به دوستم برسانم. این روزها داستان «اینجا آبادانه» اش را می خوانیم از محمد عابدی. به رسم همیشه هرکدام از ما نه نفر که زودتر بخواند، کتابش را به دیگری قرض می دهد.

بدون شک بابابارون هم در این چند دقیقه تمام حس و حالش را برای اولین اجرای رسمی اش جمع کرده تا سرخوشی مستانه اش کامل شود. به هر حال نی زدن برای یک گروه حرفه ای، تجربه کم یا کوچکی نیست.

درحقیقت نمی‌دانم خوابم یا بیدار، گرازی با لکه سیاهی بر پیشانی در چندقدمی، مقابلم ایستاده است، چشم‌درچشم. نگاهم با لکه سیاه وسط ابروهایش تاب خورده، سرم گیج می‌رود. دورتادور لکه در خاکستری پیشانی‌اش حل شده و محو. نمی‌دانم چقدر زمان می‌برد تا حیوان از کنار من که چون مجسمه‌ای نظاره‌گر او هستم، سبک‌بال بگذرد، مثل کودکی که لی‌لی‌کنان مسیری را طی می‌کند، بی‌توجه به آشوبی که پشت سر راه خود انداخته باشد.

صدای شلیکی تکانم می‌دهد. تا به خود بیایم و سر برگردانم، از گراز مست خبری نیست و دغدغه‌ام می‌شود بابابارون که لحظاتی پیش او را با گروهش تنها گذاشتم در آن جای شلوغ. بعد از یک سال، شهر هنوز روی آرامش به خود ندیده است.

از تندی پای آدم‌هایی که پیچ خیابان را پست سر یا پیش رو دارند، می‌فهمم خبری شده. بدون اینکه قدم‌های مانده تا کافه را بشمارم، مسیر آمده را برمی‌گردم. دم غروب است و جمعیت از پلکان جلوی سینما سرازیرند تا محوطه سنگ‌فرش و چمن مصنوعی و حتی پیاده‌روی آن دست خیابان.

از دکه پایین پلکان، نخ سیگار است که میان ناخن‌های رنگ‌شده و نشده زن و مرد دست‌به‌دست می‌شود و بالای سر جمعیت باریکه‌های سفید دود، پیچ و تاب‌دار جولان می‌دهد.

دو نفر با پارچه‌ای مشکی در دو سوی تابلوی سردر سینما ایستاده‌اند. هرکدام بر نردبانی، گوشه پارچه سمت خود را می‌کشد روی صورت آدم‌های توی عکس. عکسی که تا دقایقی پیش بابابارون را با ردای قهوه‌ای در جمع دوستان جوانش بر سردر سینما نشان می‌داد. عکس را هفته پیش گرفته بودند. از میان سه دست کت و شلوار، بالاخره به رنگ قهوه‌ای هم‌رنگ ردایش رضایت داده بود. آن روز عکاس آهسته به من گفت: «مگر می‌بیند؟» اما انگار صدایش را تنها من نشنیده باشم، بابابارون رو به عکاس گفت: «بوی رنگ که چشم نمی‌خواهد.» حتی حرف دیگری هم زد، انگار کسی دیگر هم چیزی گفته باشد، چون خطابش به هیچ‌کدام از ما نبود.

کم‌کم پارچه مانند سایه‌ای پیشانی سینما را می‌پوشاند؛ اما آن قدری نازک است که هاله‌ای از صورت‌های گروه کنسرت پشت آن پیدا باشد، همان‌طور لباس و بیشتر از همه ردای بابابارون.

چند سرباز پشت به گیشه و در نیمه‌بسته سینما ایستاده‌اند. دختر و پسری از گروه را میان جمعیت می‌شناسم، هرچند در آن وقت انتظار دیدنشان را ندارم بیرون سینما. سعی می‌کنم به آن‌ها نزدیک شوم که همه‌هم بالا می‌گیرد و طولی نمی‌کشد یکی از سربازها هم‌چنان که با سیم زرد میکروفون بازی می‌کند، رو به مردم چیزهایی می‌گوید. چند کلمه‌ای بیشتر از حرف‌هایش به گوشم نمی‌رسد:

پول، بلیط و... بقیه‌اش میان صداها گم می‌شود. مردم این‌پاوان‌پا می‌کنند، بلکه سربازها را از صرافت برهم زدن اجری کنسرت بیندازند.

دو مرد خیز برداشته بر نردبام، خود را تا پشت‌بام سینما بالا می‌کشند. برق شمشیرهای روی پارچهٔ مشکیِ سردر چشمم را می‌زند. دوستان بابابارون را دیگر نمی‌بینم. جیغ بلندگو برق شمشیرها را پخش می‌کند در صورتم و نگاهم را سمت گیشه می‌برد و مرد روی ویلچری که کنار یکی از سربازها، سروگردن می‌چرخاند و هربار که باتوم آویخته به کمر سرباز سروشانه‌اش را می‌نوازد، مرد ویلچرنشین دست برپیشانی، نیم‌نگاهی به باتوم انداخته و تا نگاهش را در نگاه آشنایی گره نزند، دست برنمی‌دارد.

بابابارون در بلبشوی راه‌افتاده، چطور قدم از قدم بردارد؟ نیاز که نیست، بی‌چشم‌وچال هم راهش را پیدا کند. تا آنجا که چشم می‌گردانم، از دختر و پسر هم‌گروهش خبری نیست. از دوستی بابابارون با آن‌ها هفت‌هشت ماهی می‌گذرد. گویا نی‌زنِ گروه آن‌ها با سفری کوتاه به کشور همسایه، درنهایت ماندن را بر برگشتن ترجیح می‌دهد و گروه در تبوتاب جایگزینی حرفه‌ای‌اند که دوستی قدیمی، بابابارون را به آن‌ها معرفی می‌کند.

چیز نوک‌تیزی به پهلویم فشار می‌آورد. زنی از کنارم آرنج و دست نحیفش را جمع می‌کند و تا نفسم بالا بیاید، با گفتنِ ببخشید، نگاهم را همراه لاک سبز سرانگشتش می‌برد سمت سرباز کنار گیشه: «پولمان را پس می‌دهند.» با نوک انگشت نم‌چشمانم را می‌گیرم. نگاه زن هنوز به دهان سرباز است که صدا و بویی آشنا میان جمعیت مرا می‌خواند: «اینجا! اینجا هستم آریتا!!» نفسم دوباره تنگ می‌شود.

سرخ‌انبوه موهایش زیر عرق‌چین سفید میان غلغلۀ دست‌وپاها پیدا و ناپیداست، پا تند می‌کنم. هرچه جلوتر می‌روم، سخت‌تر می‌شود. بابابارون درحالی‌که در ردای قهوه‌ای خود مچاله شده، از روی سکو بلند می‌شود. تسبیح آبی دور گردنش به تاب‌تاب می‌افتد.

شانه‌هایش رو به جمعیت، افتاده‌تر از همیشه، تنها چشمانش پیداست که در جستجوی چیزی یا راهی آن را تنگ و گشاد می‌کند. با موهایی هم‌چنان لغزان بر پیشانی. موهای حنابستهٔ بابابارون زیر عرق‌چین سفید پُرچین می‌درخشد. نوک مجعدشان چنان با تاروپور عرق‌چین، پلکانی درهم می‌پیچد که گنبد اورچی قدمگاه ویس را در نظرم می‌آورد.

آن وقت‌ها بی‌بی ابروهای او را هم حنا می‌زد. حنای سبز بر نوک انگشتش می‌لغزید بر ابروی بابابارون، از دُم باریکشان گرفته تا انتهای پهن آن‌ها. مامان می‌گفت که بعد از بی‌بی دیگر اجازه نداد کسی به آن‌ها دست بزند. مثل آبشاری سفید تا کمرش فواره می‌زد. تا آن شب که با آن حال عجیب او را دیدند با موهای شرابی زیر عرق چین اورچی.

بوی تند عود در سرم می‌پیچد. بابابارون بدون سوزاندن عود، ساز نمی‌زند؛ حتی در مراسم عروسی هم می‌سپرد که عود روشن کنند. بازویش را سفت می‌چسبم. راه می‌افتیم. نوک عصایش بین دست‌وپای مردم می‌سُرد، مثل شکافتن نی‌زار و هم‌چنان که جمعیت به ما کوچه می‌دهد، می‌غرد: «فقط آنجا می‌توانم نفس بکشم، آزیتا! فقط آنجا...»

با هر قدم، خرده‌باریکه‌های نی از لای انگشتانش می‌ریزد بر ردای قهوه‌ای‌اش که پیچانده دور خود. به گمانم تا برسیم خانه، چیزی در مشت او نماند. جرئت نمی‌کنم این را بگویم، در عوض می‌پرانم: «بار اولشان که نیست.»

- «بار اول من بود.»

می‌دانم که بار اولش آن شب بود؛ اما لب‌ها نمی‌کنم. شبی را که به گفتهٔ خودش کنار آن غریبه‌ها گذراند. می‌گفت دستی مرا با خود تا زیر درخت کشید. وقتی رسیدیم با صدا و بعد با نگاهش مرا تا صبح به نی زدن واداشت. درحالی‌که درست دوازده همان شب پشت به دیوار قدمگاه نشسته بود و تا ما خبردار شویم و خود را به او برسانیم، ساعت از یک گذشته بود. حالا مانده‌ام که چطور آرامش کنم. دندان‌هایش را به هم می‌فشرد: «بهترش را درست می‌کنم.» دلم کمی قرص می‌شود که قوی‌تر از این حرف‌هاست: «راستی مامان گلخانه را پر از بامبو کرده.» آن قدر آهسته لب می‌جنباند که متوجه حرفش نمی‌شنوم یا شاید هم زمزمه‌ای با خود است، یا...

حدس می‌زنم؛ دوستانش او را از وسط معركةٔ سالن بیرون کشیده‌اند. انگار که ذهنم را خوانده باشد، اشاره می‌کند به مینی‌بوس جلوی سینما: «می‌بینی شان؟»

- «دارند با کیف و کوله‌اشان سوار می‌شوند.»

- «سفید است؟»

- «ها. چند سرباز هم کنار ماشین ایستاده‌اند.»

- «یکی‌شان می‌گفت به حرمت چشمِ نداشته، کاری با من ندارند. وگرنه به من هم دست‌بند می‌زدند.»

به گمانم همان‌وقت صدای خرد شدن نی‌ها را زیر پایشان شنیده است. بار اولش نیست.

در محوطهٔ چمن مصنوعی پشت دکه، خانواده‌ها رو به سالن سینما، دسته‌دسته کنار هم ایستاده‌اند در تب‌وتاب پیدا کردن نیمکت خالی هستند. روی یکی از آن‌ها زن جوانی نشسته. پسر هشت‌نه‌ساله‌ای دوروبرش می‌پلکد و مثل اسپند روی زغال، یک‌جا بند نمی‌شود. نور زرد و نارنجی دکه تا کمر و پای بچه می‌رسد. پسر با پیراهنی سفید و شلوار و کراواتی آبی، روی نوک سورمه‌ای کفش مدام بالا پایین می‌شود و سرانگشت را می‌برد سمت پیش‌خوان گیشه. دست زن مدام از نایلون زردی، با پاکت‌های چیپس و پفک بیرون می‌آید و پسر هربار آن‌ها را پس می‌زند.

سرباز پای مینی‌بوس انگار برای سوار شدنِ باقیماندهٔ گروه کنسرت عجله داشته باشد، یک‌سر از پشت در نیمه‌باز برای راننده سرودست می‌جنباند که آمادهٔ حرکت باشد. پردهٔ سیاهی به قاب سفید پنجره‌ها چنگ انداخته. دلم می‌گیرد و قلبم تند می‌زند. هنوز پا به خیابان نگذاشته‌ایم که در پیاده‌رو می‌ایستم. بابا بارون هم می‌ایستد. خم می‌شوم سمت چند پر نی افتاده بر سینهٔ کتانی‌اش، که پایش را عقب می‌کشد. میان جیغ نفس‌گیر ماشین‌ها، فلکه را دور می‌زنیم و خود را به دست دیگر خیابان می‌رسانیم، یک آن گرازی در چند قدمی ما از مغازهٔ بامبو فروشی سرپیچ بیرون می‌جهد و همراه ما کج می‌کند توی پیاده‌رو.

یادم می‌آید صبح مامان حرف یکی از همسایه‌ها را پیش کشید که موقع بیرون بردن ماشینش از پارکینگ، دکمهٔ در بازکن را که می‌زند، درِ کرک‌های پارکینگ یک متری مانده به زمین که گرازی جلوی چشم همسایه جست می‌زند تو. می‌گفت شوهرش روز قبل یک دسته بامبو آورده بود خانه.

صدای بابا بارون مرا به خود می‌آورد: «تا اینجا هم آمده؟» چشمم هم‌چنان با گراز است که سر به راست و چپ می‌گرداند و با خرناسه‌ای دور می‌شود که شبیه سوت کسی است که دارد جمعیتی را متفرق می‌کند. چند تار نازک و سبز بامبو روی پوزه و دندان‌هایش لق می‌خورد. بدون اینکه چشم از گراز بردارم، زیر لب می‌گویم: «کجا بود بابا بزرگ؟»

ابرو درهم می‌کشد. مچش همراه سر خمیدهٔ عصا سمت سینما می‌چرخد: «دم گیشه، کنار آن‌ها ایستاده بود. منتظر بود برایش نی بزنم. ندیدی؟» ناخودآگاه نگاهم برمی‌گردد به سینما. مینی‌بوس سفید هنوز آنجاست: «آن‌ها را کجا می‌برند؟»

- «برمی گردانند خانه، تحویل پدر و مادرشان دهند. شاید هم نه...»
- هیچ وقت جواب سؤالاتم را درست و حسابی نمی دهد. انگار سؤالم را جدی نگیرد یا نیمی را بشنود و نیمی نه. بیشتر وقت ها سبک سنگین می کنم کدام را اول بپرسم، مهم ترینش. یا اینکه سؤالم را به چند سؤال کوچک تر خرد می کنم تا بالاخره از میان جواب های نصفه نیمه اش، چیزی دستم را بگیرد و توی ذوقم نخورد. گاهی هم به گمانم حواسش جای دیگری است، جوابش خطاب به من نیست. مثل وقتی که هم زمان یک نفر دیگر هم روبروی آدم بایستد و سؤال پیچش کنند.
- «پیشانی اش لکه داشت؟»
- «همه شان دارند.»
- «رنگ موهای تو قشنگ تر از هر رنگی است.»
- «پس فرقشان چیست؟ نزدیک کافه دوستم یکی شان را دیدم. سر راهم را گرفت.»
- «کوچکی و بزرگی شان.»
- «لکه را می گویم.»
- در آخرین نگاه گراز که گردن می کشید سمت فلکه، به نظرم می رسد لکه سیاه پیشانی اش، این یکی، جمع تر از آن گرازی است که سمت کافه دیدم.
- «همه شان شامه تیزی دارند. مثل من.»
- «یک بار بابا تعریف کرد که دنبالش کرده بودند.»
- «جسوری پسر من رفته. آن روز تفنگش را گرفته بود سمت آن ها. به خیال خودش با چند تیر هوایی فراری شان می دهد. از همان جایی که نشسته بودم، نفسم را دادم به نی.»
- «برگشتند؟»
- «خیلی دور نشده بودند. دست بابات هنوز با خشاب بازی می کرد. گفتم دست از سرشان بردار. وقتی آن ها را دید، کنارم پای سنگ نشست و تفنگ را گذاشت تو بغل. درست مثل عصرهایی که از شرکت برمی گشت تو را بغل می گرفت. به گمانم سه چهار تایی گراز بودند.

- «مگر می دیدی؟»
 - «کمی. الان حتماً تو راه جراحی است بابات.»
 - «آره، گفت بسته‌ها را که رساند، برمی‌گردد. حالا هم هرچه زنگ می‌زنم به آژانس آنتن ندارد.»
 - «یک آژانس هم هست پشت میدان. اما نمی‌خواهد، بیا پیاده برویم آژیتا.»
- راه می‌افتیم سمت خوری که هیچ‌وقت برایم زیبایی نداشته، از زمانی که خودم را شناختم. نمی‌دانم چرا تصویر لجن و بوی گندایش از ذهن و مشامم پاک نمی‌شود. حتی این اواخر که به هر شکلی دست به لای‌روبی‌اش زدند و رنگ‌ورویی گرفت، باز مسحور نمی‌شوم، آن‌چنان که خور و تالاب‌های دور و نزدیک شگفت‌زده‌ام می‌کند. هیچ‌وقت دلیل نگاه خاص بابابارون را به آن نفهمیده‌ام. نی‌زار مثل پدیده‌ای بکر و پررمزوراز شگفت‌زده‌ام کرده؛ حتی حالا که سرزمین سوخته‌ای بیش نیست با تک‌توکی نی که بی‌گمان از تولدشان زمان زیادی نمی‌گذرد و در نظرم شکوه ققنوسی را دارد با همان صداهای موهوم خفته که با نرمه‌بادی برخاسته، جولان می‌دهد.
- نگاهم با قدم‌های لرزان و پرخشم بابابارون جلو می‌رود. برای اینکه حواسش را کمی پرت کنم، از دهانم می‌پرد: «ماجرای آن شب هنوز برایم پر از سؤال است.»
- «نی زدند؟»
 - «نگفتی چطور تا آنجا...»
 - «دو چرخه دوستم خراب شد.»
 - «کدام دوست؟»
 - «نمی‌شناسی‌اش.»
 - «به او نگفته بودم.»
- آن موقع تازه دوره راهنمایی را تمام کرده بودم. به الان می‌شود، کلاس هشتم. بابا می‌گفت دهه چهل به‌قبل هم به آن "هشتم" می‌گفتند. بعد از آن شب هرچه پرس‌وجو کردیم، تا چند محله بالاتر هم دوستی پیدا نشد. دوستان قدیمی بابابارون دیگر ساکن ماهشهر نبودند.
- آن روز می‌گفت شام را خانه یکی از دوستانش دعوت شده؛ حتی می‌گفت چند کوچه بالاتر از خانه ماست و راه را به‌خوبی بلد است و صبح هم خودش برمی‌گردد.

مردی که آن شب او را پیدا کرد و به بابا زنگ زد، بعدها همان کسی بود که پشت در امامزاده ویس استعداد شکوفا شده بابابارون را کشف کرد و روزی به این گروه موسیقی معرفی اش کرد. او را درحالی که نی به لب داشت و فانوسی هم کنارش روشن، دیده بود با حالی عجیب. مرد می گفت به عمرش کسی را موقع ساز زدن آن طور ندیده بود. بابا می گفت از چندکیلومتری مانده به امامزاده، نور فانوس جاده را مثل روز روشن کرده بود و فردا صبح چند نی دیگر هم شبیه همان که در دست داشت، توی جیب های کتش بود.

از آن شب بود که بابابارون برای اولین بار نی زدن را شروع کرد و هر پنجشنبه، نه سر مزار بی بی که برای رفتن به نیزار دل دل می کرد و گاه از چیزهایی حرف می زد که ما را به شک می انداخت در نایبائی اش تا آنجا که حتی گاهی ما را در بینا بودن خودمان هم به شک می انداخت.

یک آن می ایستد و عصا را محکم کف آسفالت می کوبد. چند پر نازک نی از پاشنه عصا به اطراف می پرد. دوباره کج می کند سمت دیوار پیاده رو. تا خود را به او برسانم، ادامه می دهد: «شامه تیزی دارند؛ اما آن شب هیچ کدامشان سمت من نیامدند.»

- «پس آن غریبه ها چه؟»

- «تا چشم باز کنم، خودم را در دو قدمی شان دیدم. نمی دانی با چه احترامی مرا روی کنده ای پای سدر نشانند.»

هنوز حرفمان تمام نشده که درخت سدری در پیاده رو جلویمان قد می کشد. بابابارون ته چوبی عصا را می گیرد سمت آن و شاخ و برگ زردش را کنار می زند: «روی کنده که ساز می زدم، نی ها خارخارک می زد به دست و صورتم. تا نفسی تازه کنم، آن زن با دست و پر شالش آن ها را پس می زد.» کورمال دست می کشد به یکی دو برگ: «زیر پایم نرم بود. گلیمی یا نیم پتویی انداخته بودند روی گنده.» بعد انگار که از سکوت متوجه چیزی شود، پرسید: «از او هیچ وقت نگفته ام؟» ناخود آگاه سر تکان دادم که، نه.

- «با مادر بزرگت مثل نصف سیب نه، نصف دیگر ماه بود. نی زدن که یادم می داد فهمیدم، بویش، نفس و حتی انگشت هاش...»

بی اختیار پرسیدم: «صورتش را هم دیدی؟» تا بخواهم حرفم را عوض کنم، جواب داد: «این را که همان اول گفتم، مثل نصف ماه، مو نمی زد. تمام شب را بدون پلک زدن باهم نی زدیم. به من می گفت نفس خوبی دارم، مرده را زنده می کند.»

مامان می گفت تا یک هفته بعد از برگشتنش توی تب می سوخت. بابا حسایی ترسیده بود.

سنگ‌ها و کفیوش‌هایی که به نظم چیده شده هم از پس بی‌نظمی اوضاع شهر برنمی‌آید و از هر در و درز شهر بوی لجن بیرون می‌زند لجنی آغشته به آمونیاک.

دیدن پل و نرده‌های به‌صف‌کشیده خور مرا می‌برد به سال گذشته. درست قبل از افتادن آتش به دل نی‌زار. یک نفر روی پل ایستاده بود، با دست‌های حلقه‌شده بر نرده‌ها. نگاهش بر گرده جراحی بود، خیره به دوردست، شاید به روستاها یا پیچ تند روخانه و آب سراسر سبزش.

محمد عابدی متوجه ما نشد. دست بابا چند باری چسبید بر سینه فرمان. گویا گپ‌وگفتی میان عابدی و رودخانه جریان داشت. شاید در نظرش یکی از ماشین‌های عبوری می‌آمدیم که گوی سبقت از دیگران ربوده، باید تنه‌ایش می‌گذاشتیم در نجوایش با رود. بابا ماشین را نزدیک پایه پل و ماشین او رساند. آن روز هم چند پاکت و بسته امانتی همراهمان بود که باید به دکه سهراهی امیدیه تحویل می‌داد. گفت صاحبانش آنجا منتظرند. وقتی من و بابابارون پیاده شدیم، تازه محمد رو گرداندند سمت ما، بابا عجله داشت. تنها توانست برای آن‌ها سرودستی تکان دهد و ماشین را دوباره بکشاند به سینه جاده.

آب در زیر پاهایمان به همان سبزی اما کم‌جان‌تر از همیشه می‌درخشید. درختان و گیاهان منطقه انگار هرکدام سر یا پنجه سبزشان را بر تن رود می‌کشیدند و خود و تصویرشان در آب رفته‌رفته محو می‌شد. بعد از احوال‌پرسی و معرفی آن‌ها به هم، از عابدی سراغ مکان‌نگاری‌هایش را گرفتم. گفت در تبوتاب بازنویسی‌شان است.

وقتی صحبت‌مان به جلسه آخر هفته رسید، به کیف و کوله‌شان در ماشین اشاره کرد، راهی کرج بود. بعد از گپی دوستانه، بابابارون دم رفتن به او گفت: «از بوی خوش نی‌زار هم بنویس، ممد!» عابدی خنده‌ای بلند سر داد و دست بابابارون را که از ردای قهوه‌ای نازکش بیرون آمده بود، فشار داد و این مرا یاد جمله همیشگی عابدی انداخت: «امر نوشتن یا امری برای نوشتن» و در همان دیدار اول با او، انگار پی به استعدادش برده باشد، بابابارون را سر شوق آورد که جادوی نفس و نی تراش خورده را رو کند، انگشتانش را یک‌درمیان بگذارد بر حفره‌های گردن آن و لب را بچسباند بر لب باریکش و بنوازد.

بابابارون برای او از آداب و رسم انتخاب نی و سر بریدن و تراش آن گفت. از دشداشه گرفته که از قدیم برای رفتن به نی‌زار تن می‌کرد و از چفیه که البته بستن آن در حوصله‌اش نمی‌گنجید و تاشده‌نشده می‌انداخت دور گردن. می‌گفت راه نفشش را می‌بندد. از همه چیز گفت مگر آن دشداشه خاکستری که

آن‌ها به او داده بودند. مامان می‌گفت روز بعد از پیدا شدنش نزدیک امامزاده هیچکس نمی‌داند چطور سر از کمد او درآورد.

عابدی که خوشش آمده بود، همان جا از من قول گرفت وقتی برگشت ماهشهر، حتماً جلسه بعد او را یک بار همراهم بیاورم. کم‌کم شیرینی دیدار با دوست از شوری طعم رود می‌کاست و همین زیباترش می‌کرد در نظرم. جراحی در تاب خود آرام می‌گرفت و خاطره آن روز را در سینه‌اش می‌نهفت.

او رفت و ما پیچیدیم سمت نیزار. توی راه می‌گفت به دلش افتاده که آخرین دیدارش با نیزار است؛ اما بعد نمی‌دانم از ذوق دعوت دوستان یا چیز دیگری بود که برای اولین بار او نیز از دوستانش گفت، از غریبه‌هایی که مامان همیشه به‌آهستگی از آن‌ها حرف می‌زد. طولی نکشید، ایستاد و نفس عمیقی کشید. ته چوبی عصا را گرفت سمت سدری که قد علم می‌کرد وسط نی‌ها: «هرچقدر نزدیکشان می‌شدم، مجلسشان گرم‌تر می‌شد. توی آن بعد از ظهر یکی، یادم نیست کدامشان، زد روی شانهم و گفت دمت گرم بارون! نمی‌دانم اسمم را از کجا می‌دانست.»

از آن روز یک سال می‌گذرد و هر بار ماجرای جلسه‌مان را عقب می‌انداخت و دیگر نتوانستیم تا این بار که قرار است دور هم باشیم. باینکه بابابزرگ مدام سراغ جلسه‌مان را می‌گرفت. دیروز که داستان عابدی را برای دوم برایش می‌خواندم. گفت نمی‌خواهد وسط بحثمان سببکم باشد. گفتم: «مگر از داستان‌نویسی چیزی می‌دانی؟!» گفت: «نی که می‌داند چه بگوید.» گفتم: «پس بگذار وقتی عابدی برگشت؛ چون خیلی خوشش آمده بود.»

- «اسمت را به او نگفتم؟»

صدای پرندگانِ کناره خور است یا بابابارون که مرا به خود برمی‌گرداند: «اسم کی؟... آن زن؟»

- «باورت نمی‌شود! اما... هم اسم توست.»

- «آزیتا؟ او هم می‌داند؟»

- «مگر می‌شود نداند؟»

- «وقتی گفتم اسم نوه‌ام هم آزیتاست، خندید.»

- «تو همه چیز را می‌دانی.»

- «این جور که نمی‌شود، بابابزرگ!! هر دومان یک اسم داشته باشیم؟»

- «به تو می‌گویم آزیتای بابا، به او...»

- «به تو... آزیتای تنها...»

- «الان کجا هستند؟»

- «نمی‌دانم.»

یک آن لب‌خندی افتاد گوشه لبش: «شاید همین الان کنار ما باشد، لب خور.»

- «مگر توی نیزار...؟!»

بقیه حرفم را می‌خورم.

- «نه آن‌ها زنده‌اند... حتی بیشتر از ما...»

صدایش را آهسته‌تر می‌کند: «آزیتا گاهی وقت‌ها می‌آید به اتاقم.» می‌گوید هر بار تازه سر روی بالشت گذاشته که کسی دستش را لمس می‌کند، بعد لب تخت می‌نشاندش. به گمانم با صدا و نگاه و حتی پیچ‌وتاب تن، مسحورش می‌کند که قالیچه کف اتاق در خود می‌پیچید و شک ندارم که بابابارون هم دیده که دامن سفیدش انگار هزاران چین در خود دارد. به اندازه غنچه‌های سرخی که حتی وقتی صاف بایستند از تاب خوردن نمی‌افتد. جایی خوانده‌ام و حتی عکس دختران کولی که بارها تو مجلات یا سایت‌ها دیده‌ام.

بعضی وقت‌ها از فکر اینکه او چیزهایی می‌بیند که ما نمی‌بینیم، می‌ترسم. ناخواسته نگاهم راسته نرده‌های پل را می‌گیرد تا انتها. هرچه چشم ریز می‌کنم، تک‌وتوکی «نی» لای علف‌های هرز پای نرده‌های فلزی قد کشیده‌اند.

صدای بابابارون توی گوشم می‌پیچد: «می‌گویم وقتی می‌آیی، زیاد نمان. همین که تا صبح همدیگر را ببینیم، برایم کافی است.» عرق بر پیشانی‌اش نشسته. عرقچین را کمی می‌چرخاند روی سر. عرقچین اورچی را درست از همان شب سر کرد. درست شبیه گنبدی که نوک تیزش فرونشسته باشد. گفته بود یکی از دوستانش که ما نمی‌شناختیم، برایش آورده و بعد هر دفعه رنگ روشن دیگری پیش او می‌دیدیم. هنوز حرفش تمام نشده که دستش را از زیر ردای قهوه‌ای‌اش بیرون می‌آورد و فرومی‌برد در

شکاف نرده‌ها. با باز شدن مشتش، خرده‌های نازک نی از لای انگشتان و کف دستش رها و نرم‌نرم جاری می‌شوند، بر سر خوری که بی‌رمق در بستر باریکش دراز به‌دراز خوابیده است: «هرچقدر بخواهم نی می‌تراشم، ته جیبم را که نمی‌توانند در بیاورند. آخر یکی برایم می‌ماند.»

رو می‌گرداند و خیره می‌شود به سدر سر پیچ پیاده‌رو. کف دستش را جلو دهان می‌گیرد و به آن فوت می‌کند: «نمی‌دانی چه صدایی داشت!»

- «اگر مرا هم می‌بردی، حتماً می‌شنیدم.»

ابروهای پرپشتش از هم باز می‌شود: «می‌خواهم یک چیزی نشانت بدهم!»

عصا را تکیه می‌دهد به نرده، نرده‌ها رنگ‌پریده‌تر از آن هستند که بشود به تیرگی یا روشنی آن پی برد. عصا را می‌گیرم که سر نخورد توی کانال که دستش را می‌برد سمت سینه و جیب مخفی کت و با یک نی طلایی بیرون می‌آید: «حرف‌هایمان را با نی به هم می‌زنیم. همان‌طور که آن شب ساز می‌زدیم و او آواز می‌خواند.» بوی عود، حرف‌های او را آهنگین می‌کند در خیالم: «چه قشنگ است!! این یکی را هیچ‌وقت ندیده بودم»

- «آره، ولی به کسی چیزی نگو.»

- «نمی‌گویم، می‌دانم.»

- «طلاست؟»

- «نه، به گمانم برنز باشد.»

- «برنز؟»

می‌ایستد و انگشت می‌کشد بر نقش و شیارهای ریز روی گردنش: «یادت هست یک بار پرسیدی: 'چرا وقتی توی اتاقش تنها نی می‌زنی، صدایت جادویی می‌شود؟'»

- «گفتم ماورایی است!»

- «ها، همان که می‌گویی.»

- «پس با این می‌زدی!»

سر تکان می‌دهد و نی‌طلایی را فرومی‌برد در جیب مخفی کت. عصا را از دستم می‌گیرد: «حالا این بار حتماً جلسه دارید؟» تا بخواهم جوابی بدهم، ادامه می‌دهد: «چرا همه‌تان یک کتاب نمی‌نویسید؟»

- «قرار گذاشتیم هرکداممان یک ماجرای که ربطی به نیاز دارد، بنویسد تا کنار هم داستان یا شاید رمانی بشود. هنوز نمی‌دانم می‌شود یا نه!!»

- «چرا نشود؟ تو از سینما هم بگو.»

- «از گرازها چه؟»

درحالی که خنده تلخی می‌کند، پای نرده‌ها نیم‌خیز می‌شود، نوک عصا را می‌سراند به اطراف و روی تخته‌سنگی می‌نشیند. چند باریکه‌نی سبز پشت سنگ رو به نرده‌ها قد کشیده‌اند. انگار بویشان را حس می‌کند و شاید حتی بوی عودی که هنوز اطراف پر می‌کشد. تا من برسم، عصا را به کمر نرده‌ها تکیه می‌دهد. از کانال صدای خرناسه‌ای برمی‌خیزد. شهر هنوز به خود روی آرامش ندیده. گرازی در کناره خور درحالی که دم تکان می‌دهد، پوزه‌اش را فروبرده در آب. بابابارون خم شده روی تخته‌سنگ و کورمال به پروبال نی‌ها دست می‌کشد و یکی‌یکی از کنار گوشش می‌گذراند، شبیه کسی به دنبال آوازی گم‌شده. سر که از تخته‌سنگ بلند می‌کند، با نم پای چشم‌های نیمه‌بسته، نی‌طلایی را دوباره از مکان مخفی‌اش بیرون می‌کشد و شروع می‌کند به دمیدن.

طولی نمی‌کشد صدای ساز اوج گرفته، با زیربوم بوق ماشین‌ها یکی می‌شود. راننده یا مسافر از زن و مرد گرفته تا بچه، تکه‌پارچه‌ای رنگی بیرون آورده، از قاب پنجره تکان می‌دهند. میانشان پسر بچه کنار سینما را می‌شناسم، همین‌طور راننده که همان زن روی نیمکت است. لابه‌لای ماشین‌ها سرعتش را کم می‌کند. پسر بچه خیره به ما، دستمالی سفید از مادرش می‌گیرد و با لبخندی که گوشه لبش افتاده، آن را سوی ما می‌گرداند. کراوات آبی او پشت سفیدی دستمال پیدا و ناپیداست.

صدای آشنایی به گوشم می‌رسد. برمی‌گردم به همان غروبی که نمی‌دانم برای بار چندم صدای بابابارون را می‌شنیدم، اینجا آبادانه عابدی را از حفظ می‌خواند. چند روزی از آتش سوزی نیاز می‌گذشت و بوی سوز آن، وقت‌وبی‌وقت او را از اتاقش را بیرون می‌کشاند. یک پله پایین‌تر از او روی سکوی دم در به دیوار تکیه داده بودم. ناخودآگاه افتاده‌ام به جان لاک زرد ناخن‌هایم. دامنم جابه‌جا پر شده از پوسته‌های ریز و درشت زرد. سر خمیده عصا زیر چانه بابابارون بالاپایین می‌شود: «توی درگاهی نشسته بودیم. او داشت به قلیانش پک می‌زد و اشک می‌ریخت. خیره شده بود به کوچه که نبینمش. سایه‌روشنای کوچه که از قاب در داخل شده بود، با همان قاب توی چشم‌های خیشش پیدا

بود (یک آن سرش را برگردانده بود) بوی مغمین تنباکوی برازجانی فضای درگاهی را پر کرده بود و نمی دانستم کی داشت ماجرا را برای کی تعریف می کرد. نمی خواستم بدانم.»

آخرین باری که در سالن تئاتری در شهر، عابدی و دو نفر دوستانش را دیدم، می گفت یک جمعه درمیان به تماشای تمرین نمایشنامه خوانی و گاهی اجرای دوستان بازیگرش می رود. به گمانم اجرا یک صفایی داشت و نمایشنامه خوانی صفایی دیگر. هم چنان که تمرین ها بیشتر شگفت زده ام می کرد تا اجرای واقعی.

با صدای بوق آشنایی، دوباره نگاهم پرت می شود سمت دیگر خیابان تا پل. "چارباد" میان انگشتان بابا از پنجره ماشین در هوا تاب می خورد. تازه متوجه می شوم کتاب را در ماشین او جا گذاشته ام و حتماً باید به دوستم در کافه برسانم.

بابا می گوید: «باید صف ماشین ها را می دیدید تا برسد به پمپ بنزین، همانی که سالم مانده...» گویا ماجرای کنسرت و سینما را از یکی از راننده ها می شنود. بعد از تحویل بسته ها، پا روی گاز تا ماهشهر یک سر می آید. دم سینما وقتی نشانه های ما را می دهد، یک نفر اشاره می کند سمت خور.

بابا دست می برد زیر بازوی بابا برون که نگاهش هنوز به دوردست ناپیدای خور است که در هاله روشن پر از غبار محو شده. عرقچین اورچی مچاله در دست، موهای نیم سفید و طلایی حلقه حلقه در حال چکیدن است بر پیشانی و گردنش.

heyrat academy
@heyratacademy
148 مشترک • 35 ویدیو

آکادمی هنر و ادبیات حیرت... بیشتر

t.me/dastane_shiraz و 6 پیوند دیگر

مشترک

ویدئوها فهرست‌های پخش جستجو

جدیدترین

محبوب

قدیمی‌ترین

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

2:42:28

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

46:59

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

10:11

.
مقدمه‌ای بر سواد تحلیلی

د 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

ادبیات داستانی

داستان کوتاه

ری - ست

شایان بیکران

ماشینی از کنار ما با سرعت رد می‌شود. دختری که در کنار من نشسته است از روی صندلی به سمت سقف پرتاب می‌شود. بین هوا و زمین معلق است. انگار جاذبه کار نمی‌کند.

- «بگیرش!»

بوی تند بنزین در هوا سنگینی می‌کند و طعم گس فلزی جات را مثل طعم خون روی زبانم حس می‌کنم. من اینجا هستم، درست در وسط این صحنه له‌شده و شعله‌ور. صدای خرد شدن فلز در گوش‌هایم زنگ می‌زند، یک جیغ بلند و کشیده که با ناله‌های ضعیف و بریده‌بریده دو نفر درهم آمیخته شده است. شیشه‌های خردشده مثل الماس‌های سیاه، زیر نور چراغ‌های شکسته می‌درخشند و تکه‌هایی از بدنه اتومبیل، مثل پوست کنده شده یک حیوان زخمی به اطراف پراکنده شده است. شعله‌های نارنجی و زرد حریصانه زبانه می‌کشند و دودی سیاه و غلیظ، آسمان بالای سرم را پر کرده است. ده امتیاز! من در نهایت خواهم توانست گرمای سوزان آتش را روی صورتم حس کنم. بوی لاستیک سوخته و پلاستیک ذوب‌شده با بوی تند بنزین و آن طعم فلز نفرت‌انگیز درهم آمیخته است.

در میان آن آشوب، شبی از یک چهره آشنا دیدم. تار و مبهم، غرق در دود و خون، اما آشنا. موهای پریشان، لب‌های نیمه‌باز با لکه‌های قرمز تیره و چشمانی که با وحشت به نقطه‌ای نامعلوم خیره شده بودند. سعی کردم فریاد بزنم؛ اما صدایی از گلویم خارج نشد. حافظه‌ام تکه‌تکه شده بود، درست مثل آن ماشین له‌شده و فقط حسی قوی از یک فاجعه و آن طعم خون در دهانم باقی مانده بود. آن زن روی تابلو هنوز لبخند می‌زد؛ اما حالا لبخندش رنگ تمسخر به خود گرفته بود. به سمت آن لبخند مودیان بر روی بیل‌بورد خیابان تف پرت کردم.

کاشی‌های سفید دیوار که زمانی احتمالاً تمیز بودند، حالا لکه‌های زرد و قهوه‌ای گرفته بودند؛ یادگاری از بی‌خیالی و گذر زمان. آینه بخارگرفته، تصویر تار و درهمی از چهره خسته‌ام را منعکس می‌کرد، چشم‌های گودافتاده و پوست زرد و کدر. مسواک کهنه‌ام با موهای خمیده و رنگ‌پریده توی لیوان شکسته کنار سینک افتاده بود. حوله چرک‌مرده‌ای از پشت در آویزان بود. بوی نم و سیگار می‌داد. بالاخره حس کردم. یک برجستگی نازک، یک مقاومت جزئی زیر نوک انگشتم. مثل سیم نازکی که زیر لایه‌ای از چربی پنهان شده باشد. نفسم را حبس کردم. سوزن ارزان و کند را پایین آوردم، نوکش را مماس پوست کردم، درست بالای آن خط آبی کم‌رنگ. یک لحظه تهوع. سوزن سرد بود، خیلی سرد. انگار تکه‌ای از شب قطبی را در دستانم گرفته باشم. پوست رنگ‌پریده‌ام زیر نور مهتابی حمام می‌درخشید، پوستی استخوانی که رد کبودی‌های قدیمی مثل نقشه‌های جاده‌های بن‌بست روی آن جا خوش کرده بودند. پیدا کردن رگ همیشه جنگ اعصاب بوده، تقلایی کثیف برای یافتن یک مسیر آشنا در این بدن غریبه‌ای که هر روز بیشتر از من فاصله می‌گیرد. گاهی خط آبی کم‌رنگی زیر پوستم می‌لرزد، دعوتی موقت به سکون. و بیشتر وقت‌ها... بیشتر وقت‌ها مثل مار چموشی زیر لایه‌های بی‌حسی و ورم پنهان می‌شود. امروز از آن روزهای دوم بود. رگ‌ها قایم شده بودند. انگار می‌دانستند بعد از این سوزش کوتاه چه سیاهی عمیقی در انتظارشان است. نوک انگشتانم که دیگر اثر زیادی از حس نداشتند، آرام روی پوست کشیده می‌شدند، دنبال آن برجستگی باریک و سفت، آن نبض ضعیفی که می‌دانستم هنوز یک جایی آن زیر می‌تپد. بوی تند از فویل سوخته کنار روشویی بلند شده بود، عطری فریبنده که وعده فرار از این بوی ماندگی و رطوبتی می‌داد که همیشه توی این حمام کوچک و دل‌گیر پیچیده بود. فشار دادم. پوست سرد و بی‌حس کمی فرورفت و بعد... دردی گنگ و بعد سوزشی تیز. خون قطره‌قطره وارد سرنگ کدر شد، قرمز تیره و کثیف، و پرستش مایع مقدس و وقفه‌های کوتاه شبیه قطعه‌هایی از یک عکاس پرتاب‌شده به زمین. ناگهان رنگ‌ها جیغ کشیدند و

دیوارها نفس. انگار تمام جهان در یک تابلوی نقاشی، دیوانه‌وار غوطه‌ور شود. ضربان قلبم، درام دوتایی کوبنده و بی‌امان، درست مثل شروع یک آهنگ متال خشن در گوش‌هایم منفجر شد. موج‌های بنفش تیره و قرمز آتشین از ترک‌های کاشی‌های سفید حمام زبانه می‌کشیدند؛ گویی گدازه‌های آتش فشانی نیمه‌فعالی بودند که با ریتم گیتار الکتریک جیغ می‌کشیدند. دستم را بالا آوردم. انگشتانم کشیده و پیچیده، مثل سیم‌های گیتاری که زیر انگشتان نوازنده‌اش به رقص درآمده باشند، ناگهان تغییر شکل دادند، تبدیل به چنگال‌هایی استخوانی با ناخن‌هایی تیز و براق شدند، پیک‌های شیطانی که آماده‌ی دریدن مرزهای مغزم بودند. خنده‌ای بلند و ناهنجار شبیه فریاد خواننده‌ی راک، در اوج اجراش، از گلویم فوران کرد و در سکوت سنگین و پر از انرژی حمام پژواک انداخت. آیا این من بودم که این صداها را تولید می‌کردم؟ چیزی خونم را می‌بلعید و اصلاً مهم نبود! همه‌چیز درست مثل شیرجه زدن در میان جمعیت خروشان، تمام وجودم را پر کرده بود. حس می‌کردم پوست تنم ترک می‌خورد و از زیر آن رنگ‌های تندوتیزتری بیرون می‌زند، درست مثل نورهای لیزری که در تاریکی استیج می‌رقصند. بوی تند و شیرین دود مثل بوی عرق و انرژی در سالن کنسرت، در هوا پیچیده بود و طعم تلخ و گزنده‌اش مثل آخرین جرعه‌های ویسکی تند روی زبانم جا خوش کرده بود و تا انتهای ماتحتم را می‌سوزاند. هر دم‌وبازدم یک ریف گیتار بود که در سرم می‌پیچید و تصاویری خشن و درهم‌تنیده را به چشمانم می‌آورد و من خودم را در آینه دیدم که برای این اجرای حماسی زانو زده بودم و این پایان تصاویر طبیعی بود. لحظه‌ای دراز کشیده و بعد نفس نفس زنان بلند می‌شوم. پاهایم سنگین و بی‌حس‌اند، مثل دو تکه چوب خشک. از لای در نیمه‌باز حمام بوی کهنگی و رطوبت به مشام می‌رسد، مخلوطی از بوی خاک و سیگار خاموش شده. هال، فضای خالی بزرگی است با مبلمان فرسوده و روکش‌های پاره، همچون خاطراتی که دیگر نمی‌توان آن‌ها را وصله زد. به سمت تلویزیون می‌روم. صفحه‌ی سرد و شیشه‌ای آن پر از رقص بی‌هدف نقاط سیاه و سفید است؛ مثل انبوه مورچه‌های ریزی که روی یک سطح مرده وول می‌خورند. این تصویر بی‌معنی هیچ داستانی ندارد، هیچ چهره‌ای، هیچ انتظاری، فقط یک نویز بصری خالص. یک پس‌زمینه‌ی تصویری برای پایین آمدن بی‌نقص است. تلویزیون، این جعبه‌ی سیاه با یک دهان باز منتظر بلعیدن نور است. صدایی شبیه وزش باد از لای درزهای پنجره‌ی شکسته از آن به گوش می‌رسد. دیگر تحمل خانه را ندارم. کلیدهای ماشین را از روی میز چسبناک آشپزخانه برمی‌دارم. صدای جیرینگشان در سکوت خانه می‌پیچد. هیچ همه‌م‌های نیست، فقط صدای نفس‌های خودم و وزوز مبهمی از یخچال قدیمی توی آشپزخانه. پدال گاز را تا انتها فشار می‌دهم. ماشین مثل حیوانی وحشی از جا کنده می‌شود. عقب می‌رود. نزدیک است در پارکینگ را از جا بکنم. سرعت سنج مثل قلب خرگوش بالا و بالاتر می‌رود. خیابان‌ها مثل نوارهای

سیاه و سفید در هم می‌لولند. چراغ‌های نئون مثل ستاره‌های دنباله‌دار از کنارم رد می‌شوند. تابلوهای تبلیغاتی، تکه‌های رنگارنگ و بی‌معنایی هستند که برای یک لحظه در نور چراغ‌های ماشینم زنده می‌شوند و بعد دوباره در تاریکی فرومی‌روند. سرعت همه‌چیز را در خود حل می‌کند.

- «بگیرش!»

صدای جیغ لاستیک بود؛ ناله بلند و کشیده‌ای که بعدش خفه شد، بعد هم صدای یک جور برخورد، صدای تقه سنگینی مثل افتادن یه چیز خیلی بزرگ. من داشتم سیگارم می‌کشیدم. لب پنجره. هوا سرد بود. بخار سیگار می‌رفت بالا و تو نور چراغ خیابون گم می‌شد. نگاه کردم، یه ماشین بود، وسط چهارراه. درهاش باز مونده بود، مثل دهن یه حیوون زخمی. یه ماشین دیگه هم بود، خورده بود بهش. جلوش مچاله شده بود. چراغاش هنوز روشن بود. نور سفید و لرزونی می‌نداخت رو آسفالت. هیچ صدایی نمی‌اومد جز صدای تیک‌تیک یه چیزی تو موتور یکی از ماشین‌ها. یه سکوت سنگین بود. انگار همه چی وایساده بود. رفتم پایین. هوا سردتر شده بود. بوی بنزین می‌اومد، یه بوی تندوتیز. نزدیک‌تر شدم. یه زن افتاده بود رو زمین، کنار در ماشین. شکمش بالا اومده بود. از انعطاف آرنج دستش متوجه شدم دستش شکسته. داشت به آسمون نگاه می‌کرد، شاید هم به تابلوی تبلیغاتی وسط چهارراه. لباساش تیره بود. یه نفر دیگه هم تو ماشین بود، پشت فرمون. سرش افتاده بود رو بوق. یه صدای بوق ممتد و ضعیف می‌اومد. یه لکه قرمز تیره رو سینه‌اش بود. هیچ‌کس دیگه نبود. فقط من بودم و این دو تا ماشین له‌شده و این دو تا آدم بی‌حرکت. چراغ‌های خیابون روشن بود. سکوت بود. بوی بنزین بود. یه چند دقیقه همون‌جا ایستادم. نمی‌دونستم باید چی کار کنم. فقط نگاه می‌کردم. بعد آروم آروم برگشتم خونه. سیگارم دوباره روشن کردم. هوا هنوز سرد بود. رفتم تو. خونه تاریک بود. همون بوی کهنگی و سیگار. نشستم رو مبل. حس هیچی نداشتم. فقط یه جور سنگینی تو سینه‌م بود. مثل اینکه یه چیزی رو جا گذاشته باشم، یه چیز مهم رو. چند دقیقه همون‌جا نشستم. به صداهای بیرون گوش دادم. صدای یه ماشین که دور می‌شد. صدای یه سگ که پارس می‌کرد. صدای باد که از لای درز پنجره می‌اومد. بلند شدم، رفتم آشپزخونه. یه لیوان آب خوردم. آب سرد بود. حس خوبی نداشت. برگشتم تو هال. دوباره نشستم رو مبل. به دیوار روبه‌رو نگاه کردم. یه لکه داشت، یه لکه قهوه‌ای قدیمی. همیشه اونجا بوده. هیچ‌وقت پاکش نکرده بودم. چشمم سنگین شد. خواستم بخوابم؛ اما نمی‌تونستم. تصویر اون ماشین‌ها می‌اومد جلو چشمم. اونی که افتاده بود رو زمین. لکه قرمز رو سینه اون یکی. بلند شدم. رفتم طرف پنجره. خیابون خالی بود. فقط نور چراغ‌ها بود و تاریکی.

یه نخ دیگه سیگار روشن کردم. پک زدم. دود رفت تو ریه‌هام. سرفه کردم. یه صدایی شنیدم. دور بود. صدای آژیر. نزدیک‌تر شد. نور آبی و قرمز از لای پرده‌ها افتاد رو دیوار. نگاه کردم. چند تا ماشین پلیس و یه آمبولانس ایستاده بودن وسط چهارراه. چند نفر دور اون ماشین‌ها جمع شده بودن. همون جا وای سادم و نگاه کردم. هیچ حسی نداشتم. فقط نگاه می‌کردم. تا وقتی که دیگه نوری نمود و صداها آروم‌آروم محو شدن. بعد رفتم خوابیدم؛ اما خوابم نبرد. فقط تو تاریکی دراز کشیده بودم و به هیچی جز حمام فکر نمی‌کردم. رفتم تو حمام، همون بوی نم، همون کاشی‌های کثیف، نور زرد بالای آینه. در رو بستم. دنیا خفه شد. کیف رو گذاشتم رو لبهٔ روشویی. فویل، فندک، سوزن، یه ذره از اون کوفتی. دستام... همیشه همین لرزش، یه موتور کوچیک که هیچ‌وقت خاموش نمی‌شه. فویل رو صاف کردم. خط کشیدم. فندک رو زدم. شعلهٔ آبی، دود بلند شد، بوی شیرین، بوی گند، قاطی. دود رو کشیدم. قطره قل خورد. منتظر موندم سرد شه. سوزن رو برداشتم. آب باز کردم. شستمش. سوزن سرد بود. ارزون خریده بودمش. جای بقیهٔ پولم بهم داده بودن. آستین زدم بالا. پوست رنگ‌پریده، رگ‌ها... یه نقشهٔ تاریک زیر پوست. دنبال یه راه گشتم. یه خط آبی. لعنتی امروز قایم شده بود. خسته بود انگار. مثل من. لمس کردم، یه نبض ضعیف. سوزن رو آروم فروکردم. یه نیش، یه درد، خون اومد تو سرنگ. قرمز تیره.. نگاه کردم بهش. این همون بود. آروم‌کننده. خفه‌کننده. آروم زدم. گرما رفت تو رگام، لرزش رفت، یه نفس. نور زرد، بوی نم، یه کم ترسیدم. جمع کردم. فویل تو سطل. شیر رو بستم. در رو باز کردم. تاریکی هال. برگشتم نشستم. لک، رو دیوار. هنوز بود؛ ولی مهم نبود، فعلاً. رگ پیدا شده بود. کار انجام شده بود. هزار پشهٔ موزی رو صفحهٔ تلویزیون. ترسیدم نیشم بزنن. می‌خواستم بزنم بیرون با ماشین. سویچ رو برداشتم. رفتم تو پارکینگ. تاریک بود. بوی روغن و لاستیک می‌اومد. یه بوی کهنگی، مثل یه انباری قدیمی. ماشینم اون ته ایستاده بود، زیر یه نور کم‌جون، یه سایهٔ سیاه. کلید رو از جیبم درآوردم. سرد بود. در ماشین رو باز کردم. صدا داد، یه جیرجیر بلند تو سکوت پارکینگ. نشستم پشت فرمون. بوی چرم کهنه می‌اومد. بوی خودم. سویچ رو چرخوندم. موتور با یه غرغر خفه روشن شد. یه لرزش کوچیک تو بدنهٔ ماشین افتاد. چراغ‌های جلو روشن شدن، دو تا دایرهٔ زرد تو تاریکی. نگاه کردم به آینه، خسته، بی‌حال. دنده رو گذاشتم تو یک. آروم پاهام رو از رو کلاچ برداشتم. ماشین تکیون خورد. رفتم طرف در پارکینگ. در آهنی سنگین بود. آروم بازش کردم. صدای قیژ اومد. رفتم بیرون. خیابون خلوت بود. نور چراغ‌های زرد افتاده بود رو آسفالت. یه کم مه بود. هوا سرد بود. راه افتادم. آروم می‌روندم. هیچ عجله‌ای نداشتم. درختا بی‌شکل، نورآپخش. داشت چه اتفاقی می‌افتاد؟ نمی‌دونستم کجا می‌رم، فقط می‌خواستم جایی برم که دیگه پشه‌ها نباشن. یه نفرو کنار خیابون دیدم که زیر

چشماش گود افتاده. به نظر می‌اومد نور ماشین چشماش و می‌زنه. پشت‌به‌هم ایستاد. گفتم: «چی می‌خوای؟»

- «هرچی. داری؟»

- «هم توی رگام، هم توی داشبورد ماشین، پول خرد همراهه؟... بگیرش بالا بینم... چقدری هست؟»

- «به تو چه؟»

- «بشین جلو.»

- «بده برم.»

- «اینجا نه.»

درو باز می‌کنم. بوی کهنگی و سیگار. نگاهش... خالی. مثل بقیه. می‌نشینم. چرم پاره. فنر لق. خودم رو به‌سختی جا می‌دم داخل. سکوت. فقط صدای موتور، خفه. منتظرم. دستش می‌ره طرف دنده، نه طرف جیب، نه طرف داشبورد ماشین. می‌پرسه: «چند ماهشه؟»

ماشین تکون می‌خوره. آروم: «فضولی‌ش به تو نیومده.» نگاه می‌کنم. به خیابان. به نورهای تار: «کجا می‌ری؟» نگاه نمی‌کنه فقط می‌رونه. دوباره می‌پرسم. صداش سرده: «بعداً»

- «بعداً کی؟ بعداز کجا؟ نگه دار.» نگاه می‌کنم به دست‌هایش روی فرمان، محکم، بی‌حس. منتظرم، سکوت، فقط صدای موتور: «می‌گم نگه دار!»

- «خفه شو!»

صدای موتور برام یه جور لالاییه. به هیچی فکر نمی‌کنم. فقط به چراغ‌های زرد خیابون نگاه می‌کنم که تو مه محو می‌شن. می‌رسم به چهارراه، چراغ قرمز. تصمیم می‌گیرم تا سبز می‌شه پشت فرمون یه‌کم بخوابم. قبلش می‌گم: «توی داشبورده... برش دار و گورتو گم کن...» چشمامو می‌بندم و سرمو روی فرمون می‌گذارم. صدای بوق ماشین بلند می‌شه. از صداش خنده‌م می‌گیره. انگار یک نفر داره از

دور صدام می‌کنه. یه جور خستگی که از استخونام می‌زنه بیرون. همین جور که سرم روی فرمونه حس می‌کنم یک چیزی از کنار ما رد می‌شه مثل یه جور ماشین.

- «بگیرش»

یک دفعه صدای بلندی توی اتاق اومد. دختره پرت شد به سمت سقف. یه جور تقه وحشتناک. صدای جمجمه‌ش بود. سرم محکم خورد به فرمون. بعد یه ضربه. یه مشت آهنی تو صورتم. یه صدای خرد شدن مثل شکستن استخون. گردنم یه جوری پیچ خورد که انگار داشتن یه عروسک پارچه‌ای رو تکون می‌دادن. یه درد آتیشی از مغزم تا نوک انگشتام دویده. دود بود. بوی تند بنزین. یه چیزی رو سینه‌ام فشار می‌آورد. سعی کردم تکون بخورم؛ ولی نمی‌تونستم. یه درد خفه تو بدنم پیچیده. نگاه کردم. شیشه جلوترک خورده بود، تار عنکبوتی. یه ماشین دیگه بود، درست تو بغلم. جلوش مچاله شده بود، مثل یه قوطی له‌شده. چراغاش هنوز روشن بود. نورش می‌لرزید. صدای بوق ضعیف هنوز می‌اومد. فهمیدم مال ماشین منه. سرم افتاده بود رو بوق. نفسم تنگ شده بود. انگار یه کیسه پلاستیکی کشیده بودن رو سرم. یه طعم تلخ و فلزی تو دهنم بود.

چراغ قرمز بود. مکث، طولانی. ماشین‌ها ایستاده بودند، انتظار. بعد، صدا، ناگهان، فلز، درهم رفتن، یک لحظه. بعد، سکوت. من آنجا بودم. گوشه خیابان. نگاه می‌کردم. هیچ چیز تکان نخورد. درونم هم. یک جور انتظارِ ادامه‌دار. چیزی شکست؛ اما نه در من. ماشین اول، انحراف، ناگهان، غیرمنتظره، مثل یک حرکتِ اشتباه، یک بی‌دقتی. ماشین دوم، آمد. سریع، برخورد، یک اجبار، ده امتیاز. صدا، بلند. بعد، آرام شد. یک بوق، ممتد، ضعیف، مثل یک ناله. یک درخواستِ کمکِ بی‌صدا. من نگاه می‌کردم. هیچ چیز تغییر نکرد. نه در خیابان، نه در من. یک جور تماشا کردنِ یک فیلمِ بی‌صدا. مرد، سرش افتاده بود، روی فرمان، بی‌حرکت، مثل یک شیء. دیگر کار نمی‌کرد. ماشین‌ها، درهم‌پیچیده، آهن، شیشه، مثل یک گره. چیزی که دیگه باز نمی‌شود. نور قرمز، هنوز روشن، یک هشدارِ بیهوده. من آنجا بودم. نگاه می‌کردم. فقط چشم‌ها باز بودند. سکوت، طولانی، فقط بوق، ضعیف، ادامه داشت. یک ریتمِ کند. مثل ضربانِ قلبِ یک خرگوش درحال سکته. هیچ چیز دیگری نبود. خیابان، ماشین‌ها، من، نگاه، یک جور جدایی. من آن طرف بودم، آن‌ها این طرف. زمان می‌گذشت، آرام، مثل همیشه. هیچ چیز مهم نبود. من هنوز آنجا بودم. نگاه می‌کردم. بوق، ضعیف. رفتم، آرام، بی‌هدف.

رسیدم به جدول. نشستم. سرد بود، سنگ. شکمم رو تکیه دادم به زانوم تا اذیت نشه. کیف رو درآوردم، کوچک، آشنا. فویل، چروکیده. فندک، ارزان. صدا، خش خش. دود بلند شد. بوی شیرین، تلخ، آشنا. نگاه کردم به خیابان. نور قرمز هنوز بود، دور. قطره قل خورد؛ عین یه گوله برف. دنبالش کردم. سوزن، سرد، نوک تیز. پوست، رنگ پریده. خط، پیدا کردم. فرو کردم. آرام. سوزش، کم. خون اومد، تیره. نگاه کردم. گرما، کم. دنیا محو. کم کم. بوق هنوز بود. دور، ضعیف. نفس، آرام، آهسته. سرجام. لبه هام تاریک می شد. دیگر صدایی نبود. نه بوق، نه ماشین، نه هیچ چیز. فقط... تاریکی و سکوت. و من... آنجا بودم. یا نبودم. چه فرقی می کرد؟ نور قرمز... شاید هنوز بود. یک نقطه کوچک رنگی در سیاهی. چشمم درست نمی بینه. انگار یه پرده نازک کشیدن روشون. یا شایدم اون گردوخاک لعنتیه. ولی اون زنه... اون که افتاده... یه جوری پیچیده انگار یه عروسک پارچه ای رو ول کرده باشن. صداها مبهم می آد. آژیر؟ گریه؟

نمی فهمم. سرم یه جوریه. انگار توش یه طبل دارن می کوبن. آرام نمی گیره. باید یه چیزی پیدا کنم. یه کم دیگه... بالای سرم. همیشه اونجاست. اون زن. با اون دندونای سفیدش. عین یه احمق می خنده. چی داره بهش می خنده؟ دوباره همه چی آرام می شه. دوباره منم و این چهارراه. و اون زنه که بی خودی می خنده. بیلبرودای لعنتی. یه لحظه همه چی می درخشه. عین یه سوزن داغ که فروکنن تو چشم. کیه؟ چی می خواد؟ سرمو برمی گردونم. یه ماشین. رنگش یادم نیست. مهم نیست. شیشه پایینه. یه صورته توش. آشناست؟ نه. همه صورته ها یه جوری ان. چشمش... یه چیزی توشون هست. یه جور بی قراری. یه جور... نیاز. مثل خود من. نگاهم می کنه. انگار یه چیزی رو تو صورتم دیده. یه چیزی که بقیه نمی بینن. یا شایدم می بینن و روشون و برمی گردونن. «سوار شو.»

- «چی می خوای؟»

- «هرچی. داری؟»

- «هم توی رگام، هم توی داشبورد ماشین. پول خرد همراهِ... بگیرش بالا بینم... چقدری هست؟»

صداش گرفته است. عین خش خش برگای خشک. چی می گه؟ سوار شم؟ کجا برم؟ مهم نیست. هیچ جا مهم نیست. فقط... یه جای دیگه. یه جایی که این بو نباشه. این قرمزی نباشه. این لبخند مسخره نباشه. یه لحظه مکث می کنم. مغزم درست کار نمی کنه. عین یه چرخ دنده زنگ زده. ولی یه

چیزی ته دلم تکون می خوره. نگاهش هنوز رومه. منتظره. عین یه حیوون زخمی که هم‌نوعش و پیدا کرده باشه. می فهمم چی می گه. نمی خواد تنها باشه. منم نمی خوام: «بده برم.»

- «اینجا نه!»

دستم و می گیرم به لبه در. سرد و فلزی. یه قدم می رم جلو. پاهام سنگینه. انگار یه وزنه بستن بهشون؛ ولی می رم. به سمت اون نور. به سمت اون صدا. چون این چهارراه... دیگه نمی تونم تحملش کنم. این چهارراه با اون زن خندونش... داره خفهم می کنه. ماشین تکون می خوره. یه لرزش خفیف اولش، بعد یه کشیدگی آروم.

- «چند ماهشه؟»

دنیا دوباره شروع می کنه به حرکت کردن؛ ولی این حرکت... فرق داره. یه جور عجله توش هست. یه جور بی‌قراری که از اون مرد هم می باره. نگاه می کنم به بیرون. تار می بینم. چراغ‌ها مثل لکه‌های رنگی می چرخن. یه ترس سرد می شینه تو دلم. عین یه مار که آروم آروم خودش و جمع می کنه. کجا داریم می ریم؟ کیه این مرد؟ چرا سوار شدم؟ «می خوام پیاده شم.» صدام یه جور عجیبیه. انگار از ته یه چاه تاریک می آد. ضعیف و لرزون. مطمئن نیستم شنیده باشه. سرش و برنمی گردونه. دستاش رو فرمون سفته. انگار داره با یه چیزی می جنگه. یه خط باریک رو پیشونی‌ش افتاده: «گفتم می خوام پیاده شم!» صدام بلند می کنم. یه کم جیغ قاطی‌ش می شه. ترس داره گلوم و فشار می ده.

چهارراه. قرمز جیغ. بوی آهن تیز. افتاده، مچاله. پیچیده، یه کلاف درهم. عروسک پارچه‌ای بی جون. ول کرده، دست شکسته صدا... دور. مبهم، گنگ. آژیر... ناله؟ گریه... کی؟ نمی فهمم... گیج.

چهارراه. قرمز می چکد. آهن می بوید. افتاده، پیچیده. عروسک، رها شده. صدا، گم شده. آژیر؟ نالیده؟ گریه؟ سر رسیده؟ نمی فهمم، خوابیده؟

سرم، می کوبد. طبل، می نوازد. آروم نمی گیرد، می تازد. چیزی خواهم، که سازد. کمی دیگه، می بازد. صدا خفه گردد. قرمزی کمرنگی زاید، می تازاند.

بالا، می نگرم. همیشه آنجا، می خرم. زن، می خندد. دندان، می درخشد. احمق، می پندارد. می خندد. می گسارد. چی دارد، می سپارد؟ شلوغی، می آزارد. آشغال، می انبارد. صورت صاف، می ماند. بی غم، می راند. انگار نه انگار، می خواند. چند متر آن‌ور، می ماند. دیگه نیست، می راند.

لبخندش، می کشد. مسخره‌ام می کند، می بیند. نگاه کن به خودت، می گوید. بین چی شدی، می پرسد. او نمی فهمد، می رنجد. هیچ کس نمی فهمد، می ترسد. یه لحظه، می گذرد. یه سایه، می آید. می گذرد، می برد. بعدش دوباره، می ماند. آروم، می نماید. دوباره من، می آیم. چهارراه، می پاید. زن بی خودی، می خندد. می خندد، می کاود مرد می خوابد.

دستام، می لرزد. یه نخ خواهم، می گردد. یه کوچولو، می جوید. دنیا، می خواهد. قابل تحمل تر، می جوید. این قرمز، می جوشد. این صداها، می کوشد. این لبخند لعنتی، می نوشد. یه کم دیگر، می جوید. فقط یه کم، می پوید. چهارراه. جیغ لاستیک، می پیچد. فلز، می شکند. شیشه، می ریزد. نوری، می تابد. ضربه، می کوبد. بدن، می لرزد. خون، می پاشد. سکوت، می آید. و مرد می خوابد. زن، می ماند و بچه. نگاه، می گردد. چشم، می بیند. ترس، می نشیند. نفس، می گیرد. دست، می لرزد. کمک، می خواهد.

- «بگیرش ماما!»

تکان‌های ریز. عین ماهی‌های مرده که رو شن‌های داغ دارن وول می‌خورن. یه جور تقلا. تندتند مثل ضربان قلب یه خرگوش ترسیده. بو می‌آد. یه شیرینی تلخ لعنتی عین بوی سوختن پلاستیک ارزون. یه چیزی مثل آتیش آروم که داره یه زخم کهنه رو می‌سوزونه؛ ولی بد. یه جور خفه‌کننده، عین اینکه یه پلاستیک فریزر کشیدن رو صورتت. گرما. یه دفعه زیاد می‌شه، عین اینکه یه بخاری زنگ‌زده رو چسبوندن به شکمت. بعد یه دفعه سرد می‌شه، عین اینکه افتادی تو یه وان یخ کثیف. مثل تاب خوردن یه الاکلنگ زنگ‌زده که یه طرفش شکسته. صداها. عین یه رادیوی خراب که موج عوض می‌کنه دور می‌شن، نزدیک می‌شن، دوباره دور می‌شن. مثل موج دریا تو یه گوش کر. گیج‌کننده، عین اینکه یه مشت قرص خواب‌آور خوردی. یه چیزی می‌گیره من و. یه جور فشار خشن عین اینکه یه دست چرک داره روده‌هات رو چنگ می‌زنه. بعد یه دفعه ول می‌کنه، عین یه مشت آروم که فقط می‌خواد نشونت بده چقدر بی‌دفاعی. ولی ناگهانی، عین یه شوک الکتریکی. تاریکی. عوض می‌شه، عین یه فیلم سوخته که داره اسلوموشن پخش می‌شه. یه جور دیگه تاریک می‌شه، سیاه‌تر، عین قیر داغ. غلیظ‌تر، عین لجن ته یه فاضلاب متروکه. لرزش. قوی‌تر می‌شه، عین یه موتور دیزلی کهنه که داره جون می‌ده. مثل زلزله کوچیک تو یه قبر نمور. می‌ترسم، عین یه بچه‌گربه تو یه کیسه زباله. این ماما منه؟ یه لحظه آروم، عین سکوت قبل از یه استفراغ بد. بعد دوباره شروع می‌شه، تهوع‌آور. یه حسی می‌آد، یه جور خواب‌آلودگی کثیف، عین اینکه یه پتوی خیس و چرک کشیدن روت. یه سنگینی، عین یه جنازه رو سینه‌ت. می‌خوام بخوابم، عین یه سگ ولگرد که دنبال یه گوشه دنج می‌گرده؛ ولی نمی‌تونم، عین یه

ماهی افتاده رو خشکی. این مامانمه. داره یه کاری می‌کنه، یه کاری که من نمی‌فهمم. یه کاری که من دوست ندارم، عین خوردنِ یه غذایِ مونده.

من اونجا بودم و چیزی حس کردم که ندیدم؛ اما شنیدم و نمی‌دونم برای چندمین بار تکون خوردم. یه جور تکونِ آروم، مثل موجِ دریا تو شیشهٔ مربا. من چیزی حس کردم که هرگز ندیدم. من مامانمو حس کردم؛ ولی ندیدم. مامان همیشه فقط می‌لرزه. یه جور لرزشِ بد، انگار یه موتورِ کهنه داره زور می‌زنه روشن شه. یه دفعه یه جیغ. یه صدایِ بلندِ جیغِ لاستیک. مثل ناخن کشیدن رو تخته‌سیاه، ولی ده برابر بدتر. مامان یه تکونِ وحشتناک می‌خوره. منم پرت می‌شم این‌ور و اون‌ور، عین یه جورابِ خیس تو ماشین لباسشویی. بعدش یه بویِ بد. یه بویِ تیزِ آهن، قاطی یه چیزِ شیرینِ حال‌به‌هم‌زن. مامان یه جور عجیبی سفت می‌شه. مثل سنگ. دیگه اون لرزشِ آروم نیست. حالا فقط یه سکوتِ سنگینه. یه جور سکوتِ مرده.

تاریکی. یه جور گرمایِ خیس و تنگ، مثل پیچیده شدنِ تو یه پتویِ چرک. همیشه همین‌جوری بوده. یه جور تکونِ آروم، عین یه ماشینِ قدیمی که داره تو یه جادهٔ ناهموار می‌ره. این مامانمه. می‌گن باید یه جورایی بهش وصل باشم. یه جور سیمِ نامرئی. ولی فقط می‌لرزه. یه لرزشِ ریز و بد، مثل وقتی یه سوسک داره می‌میره.

مامان یه تکونِ وحشتناک می‌خوره، یه جور پرتاب شدنِ یه کیسهٔ زباله از تو ماشین. منم عین یه توپِ پینگ‌پنگِ خیس می‌خورم به این‌ور و اون‌ور، یه ضربهٔ محکم به یه دیوارهٔ نرم، بعد یه ضربهٔ دیگه. حسش مثل اینه که دارن تو یه مخلوط‌کن لهت می‌کنن. بعدش یه بویِ بد. یه بویِ تیزِ آهن، عین وقتی یه دندون از لثه کنده می‌شه، قاطی یه بویِ شیرینِ حال‌به‌هم‌زن، مثل بویِ شربتِ سینهٔ کهنه. یا همین زهرماری‌هایی که وارد بدنش می‌کنه. مامان یه جور عجیبی سفت می‌شه، عین یه تیکه گوشتِ یخ‌زده. یه صدایی می‌آد. یه صدایِ بلندِ ویژ-ویژ، عین یه گربهٔ زخمی که داره زیر یه ماشین جون می‌ده. نزدیک می‌شه، دور می‌شه، دوباره نزدیک می‌شه. مامان هیچ تکونی نمی‌خوره، عین یه مانکنِ پلاستیکی که انداختنش یه گوشه. یه چیزی گرم می‌شه دورم. یه جور گرمایِ خیس و چسبناک، عین اینکه تو یه سطل خون افتاده باشی. نمی‌دونم چیه. نباید اینجا این‌طوری باشه. اینجا همیشه یه جور گرمایِ تاریک و مرطوب بوده، مثل یه غارِ نمور. یه صدایِ دیگه می‌آد. یه صدایِ آرومِ هق‌هق، عین یه بچه که داره تو خلوت گریه می‌کنه. مامان؟ ولی مامان هیچ‌وقت این‌جوری صدا نمی‌ده. صداش همیشه یه جور دیگه بوده، یه جور خش‌دار و گمشده، مثل صدایِ یه رادیوی خراب. یه دفعه یه نور. یه نورِ خیلی تیز و سفید، عین اینکه یه لامپِ صد و ات رو مستقیم تو چشمت بگیرن؛ حتی با اینکه چشم

ندارم. یه دستی می‌آد. یه دستِ بزرگ و سرد و زمخت، عین دستِ یه قصاب. مامان و تکون می‌ده، عین یه عروسکِ شکسته که دارن دنبال یه تیکه‌ش می‌گردن. یه چیزی می‌گن. یه چیزایِ نامفهوم و بریده‌بریده، عین صدایِ خش‌خش یه ضبط‌صوتِ قدیمی. مامان جواب نمی‌ده، عین یه تیکه گوشتِ مرده. بعدش یه جور بی‌حسی می‌آد، عین اینکه یه آمپولِ بی‌حسیِ ارزون رو مستقیم تو رگت تزریق کرده باشن. دیگه اون دردِ تیزِ اول نیست، فقط یه مورمورِ گُنگ، عین راه رفتنِ یه مورچه رو یه زخمِ باز. اون صداها یِ بلند هم یه کم خفه می‌شن، عین صدایِ تلویزیونِ برفکی. یه حسِ سبکی می‌آد، عین اینکه یه کیسهٔ پر از آشغال رو از رو سینه‌ت برداشتن. یه جور شناور شدنِ آروم، عین اینکه افتادی توی وان حمامِ خونه‌ت. ولرم و کثیف. بعد یه حسِ جدا شدنِ کامل، عین اینکه بند نافِ تو دارن قیچی می‌کنن. نورِ سفیدِ کثیف، یه جورِ دیگه می‌شه، یه جورِ ماتِ بی‌روح، عین نورِ مهتابیِ یه دستشوییِ عمومیِ بین راهی. صداها هم یه کم دورتر می‌شن، عین صدایِ آدم‌ها از پشتِ در حمام. بویِ موادِ شیمیایی هم یه کم ملایم‌تر می‌شه، عین بویِ یه دستمالِ آغشته به الکلِ صنعتی که روی صورت گرفته باشن تا کم‌کم از هوش بری.

آکادمی داستان نویسی حیرت
اولین و تنها آکادمی تخصصی داستان نویسی کشور

حضوری
آنلاین

آموزش داستان نویسی

ادبیات داستانی نمایشنامه فیلمنامه

بزرگسالان
نوجوانان
کودکان

Heyratacademy.ir
@heyrat_athenaeum
T.me/dastane_shiraz

۱۲ سال سابقه درخشان - بایش از ۶۰۰ کتاب و اثر منتشر شده از هنرجویان



۰۹۱۷۰۷۷۰۸۸۶ - ۰۹۱۷۷۰۱۱۳۰۶

ادبیات داستانی

تحلیل و نقد و مقالات پژوهشی

انسجام برآمده از تکرار در پراکندگی حفره‌ها تحلیلی بر داستان کوتاه حفره‌ها^۲ اثر مجید خادم مریم بهادری

اگر برای توزّقی رایانه‌ای و نگاهی اجمالی به داستان کوتاه حفره‌ها فقط یکی دو دقیقه وقت بگذاریم، تغییر رنگ نوشتار، تغییر فونت، تصویر نامه‌های اداری و شکل‌های حفره‌مانند و فلشی غیرمترقبه در صفحه آخر به سرعت به چشم می‌آیند. این تنوع مشهود، وعده دست‌وپنجه نرم کردن با روایتی متشتت را می‌دهد، روایتی که شکل پراکنده آن با ریشخند کردن انسجام، عرصه مناسبی برای واکاوی مقوله انسجام و پراکندگی پدید آورده است. پیش از غور و تفحص در این حفره‌های پراکنده لازم است مشخص شود انسجام را در روایت چگونه می‌توان ارزیابی کرد.

هالیدی و حسن در کتاب انسجام در زبان انگلیسی (۱۹۷۶) تعریف جامعی از انسجام ارائه می‌دهند: «انسجام زمانی وجود دارد که تفسیر بعضی عناصر متکی به عناصر دیگر باشد. این عناصر پیش‌انگاشت عناصر دیگر هستند؛ بدان معنا که بدون ارجاع به آن عناصر نمی‌توان آن دیگر را رمزگشایی کرد.» بر مبنای این تعریف برای هر نوشتاری می‌توان دو سطح از انسجام را تصور کرد: یکی انسجام در کیفیت ظاهری که با استفاده از عناصر رؤیت‌پذیر زبانی و غیرزبانی نشانه‌گذاری می‌شود و این کیفیت را انسجام صوری می‌نامیم؛ دیگری که پیوستگی نام دارد، کیفیت تفسیر پیام‌های گفتمان و ایجاد معنا از سوی مخاطب است. دوجهی بودن انسجام نوشتار را می‌توان به

۲. منتشرشده در فصلنامه داستان شیراز، پیاپی ۲۷ (بهار ۱۴۰۳)، ص ۵.

روایت نیز تعمیم داد. در اینجا تمرکزمان بر روایت نوشتاری است؛ یعنی متنی نوشتاری که داستانی را می‌گوید.

کلیت منسجم هر روایت با انسجام روایی مشخص می‌شود. در انسجام روایی دو وجه انسجام صوری و پیوستگی را به این صورت تبیین می‌کنند: انسجام صوری با استفاده از ابزار روایی (زبان، نشانه‌های دستوری، پاراگراف‌بندی، ترتیب صحنه‌ها، پیکربندی و...) نشانه‌گذاری می‌شود و پیوستگی به کیفیت بازنمایی داستان در ذهن مخاطب مربوط می‌شود. پیوستگی متکی به تفسیر و خوانش خواننده از روایت است. هرچه پیوستگی بیشتر باشد، فرایند انتقال و تولید یا گسترش معنا در ذهن مخاطب راحت‌تر و سریع‌تر صورت می‌گیرد و درک داستان میسر می‌شود (البته خوانش‌پذیری علاوه بر انسجام روایی به عواملی نظیر سطح دانش و بافت مخاطب هم وابسته است که موضوع بحث ما نیست). لازم به ذکر است که روایت می‌تواند پیوسته نباشد؛ اما از انسجام صوری بهره‌بردار. همچنین روایت پیوسته اما بدون انسجام صوری نیز ممکن است.

اگر انسجام کامل و پراکندگی مطلق را دو سر یک طیف در نظر بگیریم، جایگاه هر روایت در این طیف، از برآیند کیفیت‌های انسجام صوری و پیوستگی ناشی می‌شود. در بسیاری از روایت‌ها نادیده گرفتن تمایز این دو مفهوم در دسر خاصی ایجاد نمی‌کند؛ اما گاهی این تمایز به دلیل ساختار ویژه روایت برجسته و نیازمند توجه مضاعف می‌شود. حفره‌ها نمونه‌ای برجسته از این دست روایت‌هاست که وقتی از انسجام روایی آن حرف به میان می‌آید، باید دو سطح صوری و حیطه معنا را تفکیک کرد.

در داستان حفره‌ها آنچه خودنمایی می‌کند، پراکندگی بارز در شکل پیرنگ است. این پراکندگی که با تنوع بخشیدن به ابزار روایی نمود یافته است، در سایر ویژگی‌های پیرنگ و همچنین در نظام موقعیت و شخصیت‌پردازی و شیوه روایتگری نیز ریشه دوانده است. در هر روایت رابطه‌های متقابل این نظام‌های درهم‌تنیده است که کیفیت انسجام روایی را مشخص می‌کند و پراکندگی هریک از نظام‌های روایت خودبه‌خود پراکندگی در سایر نظام‌ها را سبب می‌شود؛ بنابراین می‌توان انتظار داشت که با توصیف پیرنگ و تحلیل عوامل انسجام‌بخش پیرنگ، کیفیت کلی انسجام روایت حفره‌ها آشکار شود.

می‌توانیم در تعریف پیرنگ رویکرد ارسطویی را پیش بگیریم و آن را سازه‌ای بدانیم که رخدادها و کنش‌های داستان را براساس زمانمندی و علیت پیش می‌برد یا با گذر از این تعریف سنتی و اتکا به رویکرد ساختارگرایی نوین، پیرنگ را ویژگی خاص هنر روایی و نظم ناشی از روابط متقابل همه

نظام‌های روایت بدانیم که حادثه‌ها را به شیوه‌ای زمانمند و مکانمند عرضه می‌کند. با این دو رویکرد در مقوله انسجام به یک نقطه تلاقی می‌رسیم. در هر دو رویکرد، پیرنگ، مهم‌ترین عامل انسجام روایت و انسجام، ضرورت زیبایی‌شناسانه پیرنگ است؛ اما پساساختارگراها بر انسجام‌گرایی خط بطلان کشیدند و راه را برای به بازی گرفتن پیرنگ باز کردند. آن‌ها با ایجاد پایان‌های چندگانه و چندصدایی، از غلبه راوی و پیرنگ و شخصیت‌پردازی عبور کردند. از این منظرگاه توالی زمانی و انسجام در مضمون شرط‌های لازم و کافی برای شکل‌گیری روایت هستند و آثار ادبی که بنابر اصول ارسطویی پیرنگی ضعیف و ناهمگون دارند، صرفاً جلوه‌ای از تنوع و تکثر ادبی محسوب می‌شوند.

در روایت حفره‌ها قطعه‌قطعه بودن شکل پیرنگ ابزاری کارآمد و آشکار برای تفحص در انسجام پیرنگ در اختیار تحلیلگر می‌گذارد. در این روایت نشانه‌های بصری متغیر مرزهای مشخصی برای پاره‌های متوالی پیرنگ شکل داده‌اند. با این مرزبندی می‌توان هر پاره از روایت را جداگانه تحلیل کرد.

داستان بعد از معرفی نامش (حفره‌ها) تقدیم می‌شود به چهار شخصیت: دو شخصیت یک نمایشنامه و دو شخصیت تاریخی مسیحیت که دوه‌دو داستان خودشان را دارند: «برای استراگون و ولادیمیر؛ پطرس و یهودا.» وقتی اسم چهار شخصیت داستانی را کنار هم می‌بینیم، ذهن خودبه‌خود می‌کوشد تا ارتباطی بین آن‌ها بیابد و معنایی کلی استخراج کند. داستان استراگون و ولادیمیر، در انتظارشان برای گودو شکل می‌گیرد و داستان پطرس و یهودا در ارتباطشان با مسیح. چهار شخصیت متنوع که همه کنش آن‌ها واکنشی است به باور داشتن یا نداشتن به حضور منجی. شباهت روایت‌ها در همان لحظه نخست تداعی‌کننده مفهوم‌های انتظار و منجی و باور است. این معنای دریافت‌شده از تداعی مفهوم‌های مشترک انسجام‌زاست. اگر در شروع داستان فقط داشتیم «برای استراگون و ولادیمیر» یا فقط داشتیم «برای پطرس و یهودا» باز هم باتوجه به داستانی بودن شخصیت‌ها و پیشینه آن‌ها ذهن مخاطب معناسازی می‌کرد؛ اما نام هر چهار شخصیت کنار هم و شباهت روایت‌هایشان معنا را بسط می‌دهد و انسجام را می‌افزاید؛ پس عبارت «برای استراگون و ولادیمیر؛ پطرس و یهودا» بشارت‌دهنده نوعی انسجام روایی ناشی از یکپارچگی مضمون است. کذب یا صدق بودن این بشارت را باید در ادامه روایت جست‌وجو کرد.

«؟!،:»

این هفت نشانه نگارشی شروعی غیرمنتظره برای روایت ترتیب داده‌اند. علامت سؤال، تعجب، کاما، فاصله، دونقطه، کامانقطه و نقطه کنار هم ردیف شده‌اند. جای این نشانه‌ها و باهم بودنشان کارکرد و

دلالت معمولشان را از بین برده است و مخاطبِ معنادوست را به چالش می‌کشد و او را به جست‌وجوی معنایی نامتعارف دعوت می‌کند. برای تولید دلالت و معنایی تازه در قدم اول دست‌به‌دامان کیفیت تکرار شدم. آیا در بقیهٔ روایت نیز این نشانه‌ها در موقعیت‌هایی نامعمول تکرار شده‌اند؟ اگر تکرار شده‌اند، آیا از الگوی تکرارشونده می‌توان تولید معنا کرد؟ در جست‌وجوی پاسخ این پرسش‌ها به‌ناچار قبل از تحلیل پاره‌پاره‌های پیرنگ بر آن شدم با مرور کامل روایت، تکلیف تکرار در نشانه‌های نگارشی را روشن کنم.

بررسی تکرار نشانه‌های نگارشی در کل روایت

با مروری کامل و دقیق می‌توان این هفت نشانه را با همان توالی آغازین در سه موقعیت نامعمول دیگر نیز مشاهده کرد.

۱. پنج تا از این نشانه‌های نگارشی به همان ترتیب آغازین در انتهای سه‌گانه‌های زیر تکرار شده‌اند و دو تای آن‌ها در انتهای دو عبارت ناتمام قرار گرفته‌اند.

- «تنم سه هد ایکس ایگرگ زد؟»
- «تنم سه چس پدر پسر روح‌القدس!»
- «تنم سه کش دکتر خلبان جاکش،»
- «تنم سه رو تو خو تو شو پیاده‌رو»
- «تننی تننا تننی تننا. سرخی نقطهٔ واژهٔ حفره باید زیر سوراخ، جای ورود گلوله‌ها باشد»
- «تنم سه دس آچار پیچ‌گوشتی انبردس؛»
- «تنم هفت.»

۲. اگر سرخی‌های متن را جداگانه بررسی کنیم، هریک از عبارت‌های سرخ با همان ترتیب پیشین به یکی از نشانه‌های نگارشی ختم شده‌اند. فاصله را در «ها» ی حفره‌ها می‌بینیم و دونقطه همان است که در موقعیت قبلی هم آن را شناسایی کردیم.

- «اصلاً نمی‌شود گفت مثله شده است؛ بلکه فقط؟» (آخر صفحهٔ دوم)
- «انگار!» (آخر صفحهٔ سوم)
- «رایگان رایگان هم نه؛ اما الاقل پول،» (آخر صفحهٔ چهارم)
- «تنم سه رو تو خو تو شو» (آخر صفحهٔ پنجم)

حفر

۱۵.



- « » (آخر صفحه ششم)
- «پشت‌ورو کردن تنه، لاشه، پیکره، تنی پاره‌شده. مبتذل‌ترین میلی که هرگز دنبالش نکردی؛» (آخر صفحه هفتم)
- «سی‌چهل متر قبلی قدم‌زنان تا کنار این شیء (توده. چیز. تن.)» (آخر صفحه نهم)
- «تنم هفت.» (آخر صفحه چهاردهم)

۳. اواخر روایت هفت صفحه با فونت و قاب‌بندی یکسان داریم. نوشتار هریک از این صفحه‌ها با یکی از این نشانه‌های نگارشی به همان ترتیب پیشین شروع می‌شود و با آن نشانه پایان می‌یابد. همچنین نشانه نگارشی ویژه هر صفحه در نوشتار آن به کرات و فارغ از دلالت معمولش تکرار شده است.

اگر آن هفت نشانه نگارشی در آغاز روایت بودند؛ اما در بقیه قسمت‌ها تکرار نمی‌شدند، با توجه به فقدان معنا، من مخاطب «؟!،:» را صرفاً عامل پراکندگی تشخیص می‌دادم. تا جایی که ممکن بود احتمال بدهم این نشانه‌ها سهواً به متن راه یافته‌اند؛ اما خوشبختانه آن‌ها با همان توالی باز هم تکرار شده‌اند و این سؤال را ایجاد می‌کنند که آیا تکرار آن‌ها با الگویی مشخص، معنایی تولید می‌کند یا نمی‌کند؟ با ایجاد تناظری یک‌به‌یک بین تکرارهای هر نشانه می‌توان به کشف معنای تولیدشده احتمالی امیدوار شد؛ به عنوان مثال، درباره علامت سؤال، آیا ارتباطی معنایی بین خرده‌روایت صفحه ۷۳ و عبارت‌های

«تنم سه هد ایکس ایگرگ زد؟» و «اصلاً نمی‌شود گفت مثله شده است؛ بلکه فقط؟» وجود دارد یا آیا ارتباطی بین هرکدام از این‌ها و مفهوم علامت سؤال وجود دارد؟ اگر ارتباط معناداری کشف شود، این تکرار تبدیل به موتیف شده است. موتیف‌ها با بسط معنا به افزایش پیوستگی روایت و خوانش راحت‌تر آن ازسوی مخاطب کمک می‌کنند و با افزایش پیوستگی، انسجام روایت ارتقایی چشمگیر می‌یابد.

حال بیایید فرض کنیم الگوی تکرارشونده نشانه‌های نگارشی اصلاً وارد حیطه معنا نشود یا معنایی تولید کند که من مخاطب آن را دریافت نکنم. در این حالت دیگر تکرار نه موتیف می‌سازد و نه پیوستگی را می‌افزاید؛ اما آیا می‌شود نقش تکرار در ایجاد انسجامی صوری را منکر شد؟ در داستان حفره‌ها کاربرد نامتعارف نشانه‌های نگارشی از آن‌ها آشنایی‌زدایی کرده است؛ اما به واسطه تکرار الگودار این نشانه‌ها در موقعیت‌های نامعمول، تبدیل به رمزهایی جدید شده‌اند؛ رمزهایی که حتی اگر معنایی تولید نکنند، صرفاً به دلیل تکرار الگودارشان ذهن مخاطب با آن‌ها خو می‌گیرد و آن‌ها را متعلق به متنی واحد تشخیص می‌دهد. در این حالت دیگر انسجام دریافت‌شده، فارغ از مقوله دلالت و معنا و پیوستگی، صرفاً ناشی از تکراری الگومند است. همان‌گونه که قبلاً بیان کردیم، انسجام صوری را نیز وجهی از عامل‌های افزاینده انسجام روایی در نظر می‌گیریم.

نویسنده جدا از نشانه‌های نگارشی در روایت حفره‌ها، از این نوع تکرارهای الگودار که به دلیل دشواری تولید معنا، صرفاً به انسجامی ظاهری می‌انجامند، به کرات تعبیه کرده است.

۱. جای‌گذاری نوشته‌ها و علامت‌های سرخ‌رنگ در پایان صفحه‌ها (انتهای صفحه‌های دوم تا هفتم و آخر صفحه نهم و چهاردهم) موقعیت تکرارشونده رنگ سرخ کارکردی دوگانه و متناقض در انسجام دارد. در هر صفحه نوشتار سرخ‌رنگ در شکل ظاهری روایت ایجاد پراکندگی می‌کند؛ اما تکرار آن‌ها در موقعیتی یکسان از صفحه‌های گوناگون به انسجام صوری کل روایت می‌انجامد.

۲. عبارت «تنم سه هد ایکس ایگرگ زد؟» و تکرار الگوی آن در عبارت‌های مشابه است. در این عبارت نشانه‌های تکرار شده مناسبات پیچیده‌تری دارند. از «تنم سه هد ایکس ایگرگ زد؟» معنای واضحی در ارتباط با خرده‌روایت‌های قبل و بعدش دریافت نمی‌شود. به نظر می‌رسد نویسنده ضمنی ذهنیت‌های پراکنده راوی را ثبت کرده است. چه از نظر شکل ارائه (تعداد یک یا دو یا سه واژه در هر سطر) و چه از نظر مضمون، این عبارت عامل پریشانی پیرنگ است. می‌توان با توجه به اینکه ایکس و ایگرگ و زد مجهول بودن را تداعی می‌کنند، به سنخیت معنایی آن‌ها با علامت سؤال و موضوع روایت اشاره کرد و از این منظر عبارت «تنم سه هد

ایکس ایگرگ زد؟» را مؤثر در پیوستگی قلمداد کرد؛ اما دربارهٔ عبارت‌های مشابه و هم‌وزن این عبارت که چهار بار در ادامهٔ روایت تکرار می‌شوند، چنین رابطهٔ معنایی استنتاج‌پذیر نیست. تک‌تک این عبارت‌ها به پراکندگی دامن می‌زنند و باز هم تکرار پراکندگی با الگوی مشخص انسجام را می‌افزاید.

۳. عبارت «تنم سه هد ایکس ایگرگ زد؟» و عبارت‌های مشابه آن جوری در روایت جا گرفته‌اند که هرکدام از آن‌ها را یکی از مرزهای بین پاره‌های روایت تعیین کردم. تشابه در نقش آفرینی به‌عنوان مرز بصری بین خرده‌روایت‌ها نیز انسجام‌زا است. نکتهٔ دیگر دربارهٔ این عبارت‌های مشابه نقش دستوری کلمه‌های تشکیل‌دهندهٔ هر عبارت است. هر عبارت سه کلمه با نقش مشابه دارد. هر دسته از این کلمه‌ها را می‌توان به یکی از مبحث‌های حیطهٔ روایت مرتبط کرد و با تولید این معنا پیوستگی را افزون کرد.

- «تنم سه هد ایکس ایگرگ زد؟» (گره و معما)؛
- «تنم سه چس پدر پسر روح‌القدس!» (مذهب و شخصیت)؛
- «تنم سه کش دکتر خلبان جاکش،» (نقش و شخصیت)؛
- «تنم سه رو تو خو تو شو پیاده‌رو» (حالت، زمان و مکان (موقعیت))؛
- «تنم سه دس آچار پیچ‌گوشتی انبردس؛» (ابزار).

بررسی پاره‌های متوالی روایت

در ابتدای حفره‌ها و بعد از آن شانه‌های نگارشی که مسیر ما را در تحلیل منحرف کرده‌اند، آمده است: «براساس

یک داستان واقعی (از صفحهٔ دوم سوم به بعد).» واقعی بودن یا نبودن روایت تأثیری در انسجام روایی ندارد. پس از این ادعا بدنهٔ اصلی روایت شروع می‌شود، با پاره‌هایی با مرزبندی مشخص.

پارهٔ نخست: این پاره با جملهٔ «مسئله بی‌نهایت جذاب و البته بسیار بغرنج است.» شروع می‌شود و انتهای این قسمت را عبارت «درنتیجه باید از اینجا شروع کنم که یهودا دو رو نه، که خود سه لایه دارد: رو و زیر و زیرتر» در نظر گرفته‌ام. در این پاره راوی وعدهٔ داستان پرتعلیقی جنایی دربارهٔ پروندهٔ قتل می‌دهد، داستانی که که با پشت‌ورو کردن جسد، معمای آن حل می‌شود. این قسمت پراکندگی خاصی ندارد، مگر در عبارت انتهایی «یهودا دو رو نه، که خود سه لایه دارد: رو و زیر و زیرتر.» این عبارت ارتباط معنایی خاصی با جمله‌های پیشین ندارد و خوانش را مختل می‌کند. اشاره به دورویی یهودا و جایگزینی رو با متردافش لایه در معنای دیگر آن نیز دریافت معنا از خود عبارت را مختل

می‌کند. به بیان دیگر عبارت «یهودا دو رو نه، که خود سه لایه دارد: رو و زیر و زیرتر.» تأثیری بر انسجام صوری ندارد و فقط با اخلال در پیوستگی انسجام روایی را کم می‌کند. عبارت «تنم سه هد ایکس ایگرگ زد؟» مرز پاره اول و دوم روایت است.

پاره دوم: از «فرایند خوداتکاگری از اصل کوانتومی منطق اتصال متناوب اما نامتداوم» تا «انشاءالله پیوست خواهد شد.» قسمتی پیوسته است. در این قسمت ویژگی‌های ظاهری پرونده و محل پیدا شدن جسد و شکل جسد توصیف شده است. تعدد موضوعات با کاهش جزئی پیوستگی به اندکی پراکندگی می‌انجامد. در این قسمت عبارت «فرایند خوداتکاگری از اصل کوانتومی منطق اتصال متناوب اما نامتداوم» نامرتبط به سایر قسمت‌ها و مزاحم دریافت معنا به نظر می‌رسد؛ اما می‌توان اصطلاح «اتصال متناوب اما نامتداوم» را اشاره‌ای ضمنی به قرار گرفتن متوالی و ناپایدار کاغذهای متعدد پرونده روی هم تلقی کرد؛ چراکه در ادامه این عبارت نویسنده وضعیت پرونده را تشریح می‌کند. همچنین «اتصال متناوب اما نامتداوم» می‌تواند ارتباط معنایی با شیوه طراحی پاره پاره روایت داشته باشد؛ پس عبارت نخست این پاره از روایت علی‌رغم القای بی‌ربطی‌ای صریح، در سطح‌های ضمنی دلالت تداعی‌کننده نوعی پیوستگی با سایر اجزاست.

در این قسمت (پاره دوم) برای نخستین بار با تکرار واژه «تن» مواجه می‌شویم. در ادامه روایت راوی علاوه بر «تن» بر واژه‌های دیگری با این گونه تکرار تأکید کرده است که در جای دیگری به آن‌ها می‌پردازم. «تنم سه چس پدر پسر روح القدس!» همان مرز تکراری دو پاره روایت است.

پاره سوم: از «مأمور نیروی انتظامی با موتورسیکلتش آمده» تا «حجره، کریشک، گودی، حافره، چال، سو الخ» را پاره سوم روایت فرض می‌کنم. این قسمت درباره حضور مأمور و افسر پلیس سر صحنه جنایت است. راوی به نحوه حضور و به شیوه شخصیت‌پردازی افسر پلیس در داستان موعود می‌پردازد و می‌گوید که در آن داستان جسد مثله‌شده شخصیت اصلی و حفره موضوع اصلی است. نوشتن مترادف‌های متعددی برای حفره اصرار نویسنده است بر اهمیت مفهوم آن و به انسجام ناشی از دریافت معنا کمک می‌کند. همچنین در این قسمت تکرار واژه «افکار» و «افکاری» به چشم می‌آید. «تنم سه کش دکتر خلبان جاکش» مرز پاره سوم و چهارم روایت است.

پاره چهارم: از «بیایید اول فرض کنید» تا «همه چیز به بیرون، به بالا پرتاب می‌شود. بیرون می‌جهد. می‌جهند» شامل دو بخش است. بخش اول تا «این هفته دیگه تو جلسه روان‌کاوی‌م باید از چه گهی حرف بزنم» ادامه دارد. این بخش توصیف نحوه شخصیت‌پردازی شخصیتی است که پیش روان‌کاو می‌رود و دیگران را هم روان‌کاو می‌کند. از «و حال از این مغاک دهشتناک به‌سختی گریخته»

بخش دوم آغاز می‌شود. این قسمت با تبیین نقش حفره در داستان جنایی در حال طراحی شروع می‌شود و با اظهارنظری استدلال‌گونه دربارهٔ بسط مفهوم حفره و بیرون آمدن از آن ختم می‌شود. بین محتوای این دو بخش هیچ ارتباط موضوعی بارزی وجود ندارد و به پراکندگی ناشی از کاهش پیوستگی می‌انجامد.

«**تنم سه رو تو خو تو شو** پیاده‌رو» مرز پارهٔ چهارم و پنجم روایت است. قسمتی از این مرز که در انتهای صفحهٔ پنجم آمده است، سرخ و کلمهٔ «پیاده‌رو» که به صفحهٔ بعد منتقل شده، سیاه است. این تمهید نشان از اصرار نویسنده به ایجاد الگویی تکرارشونده و انسجام صوری ناشی از تکرار رنگ سرخ در نوشته‌های آخر صفحه‌ها دارد. اگر این سرخی‌ها به گسترش معنا نیز منجر شوند، به پیوستگی بیشتر می‌انجامند.

پارهٔ پنجم: نوشتار خاص کلمهٔ حفره‌ها به‌تنهایی یک بخش است. انگار راوی منطبق بر نویسندهٔ ضمنی اسم داستانی را که مشغول طراحی آن است، انتخاب و در این قسمت نحوهٔ نوشتن اسم را امتحان می‌کند. اندازهٔ بزرگ و شیوهٔ نوشتنِ دوسطری و فاصلهٔ بین ه و الف نامتعارف و عامل ایجاد پراکندگی در شکل پیرنگ است.

حفر

۱۵.



در ادامه آمده است: «تننی تننا تننی تننا. سرخی نقطهٔ واژهٔ حفره باید زیر سوراخ، جای ورود گلوله‌ها باشد.» این سطر شامل سه قسمت است: «تننی تننا تننی تننا» شاید معنایی نداشته باشد؛ اما تکرار واژهٔ تن است در شمایی نامأنوس. همان‌طور که قبلاً اشاره کردم، واژهٔ تن از پرتکرارترین واژگان این روایت است. قسمت دوم ایده‌پردازی است دربارهٔ شیوهٔ نگارش کلمهٔ حفره‌ها. «سرخ نقطهٔ واژهٔ حفره باید زیر سوراخ، جای ورود گلوله‌ها باشد» و قسمت سوم دونقطهٔ درشت سرخ‌رنگ است. این قسمت

علامت نگارشی دونقطه را تداعی می‌کند و رنگ و جایگاهش در آخر صفحه پیرو همان الگوی تکراری صفحه‌های پیشین است. این دونقطه علی‌رغم اینکه در این سطر عامل آشفتگی است، اما در نسبتش با سنت صفحه‌های قبل و بعد عامل انسجام است. به دلیل نقش‌های متنوع همین دونقطه این سطر را مرز پاره پنجم و ششم در نظر می‌گیرم.

پاره ششم: این پاره یک پاراگراف است، از «بعد هم باید خیلی ظریف و ناپیدا و زیرکانه» تا «برای هر سه‌تاشان. هم رو و هم پشت. دو سوی تنم» اما در قالب جریان سیال با پیش کشیدن موضوع‌های متعدد و نامرتب به هم، پیوستگی آن به حداقل رسیده است؛ اما ازسوی دیگر و در سطحی دیگر از دلالت باتوجه به اینکه در قسمت‌های قبلی اشاره‌هایی به هرکدام از این موضوع‌های متنوع شده است، تکراری بودن موضوع‌ها و ارتباط با سایر پاره‌ها سبب تولید و دریافت معنا و انسجام ناشی از آن می‌شود.

«تنم سه‌دس آچار پیچ‌گوشتی انبردس» را به همراه عبارت «**پشت‌وروکردن تنه، لاشه، پیکره، تنی پاره‌شده. مبتذل‌ترین میلی که هرگز دنبالش نکردی**» مرز پاره ششم و هفتم روایت در نظر می‌گیرم؛ چراکه هر دوی این عبارت‌ها به نشانه نگارشی کامانقطه ختم شده‌اند و مثل سایر مرزهای انتخاب‌شده ذهنیت‌های پراکنده راوی به نظر می‌رسند. تکرار واژه‌های مترادف «تنه، لاشه، پیکره» تأکید بر اهمیت معنای آن در مضمون روایت دارد.

پاره هفتم: مونولوگ افسر پلیس است که راوی در پاره سوم آن را وعده داده بود. در پاره سوم آمده بود: «این افسر ده‌یازده صفحه بعد قرار است یکی دو صفحه کامل با خودش پرت‌وپلاهایی بگوید؛ انگار که بخواهد گزارشی بنویسد؛ اما افکار پراکنده‌اش مانع می‌شوند گزارشش را مرسوم و متداول بنویسد.» مونولوگ با جمله «آه، چنان غرق در افکار پراکنده‌ام هستم» شروع می‌شود و با «چیزهایی که صرفاً چیزهایی هستند. ماهیات و کیفیات...» پایان می‌یابد. در این پاره با پراکندگی یا به عبارت دیگر طبق آنچه وعده داده شده بود، پرت‌وپلا بودن محتوا مواجه هستیم. محتوای این قسمت شامل اظهار نظر افسر درباره تحلیل کنش خودش در جایگاه افسر پلیس، وضعیت جسد، تحلیل رفتار قاتل و شیوه تیراندازی و محل جسد است. علی‌رغم آشفتگی این قسمت، با تکرار کلمه‌هایی مثل «توده» و «تن» و «افکار» و طرح سؤال‌های فلسفی سرنخ‌های مضمون اصلی روایت و دغدغه مؤلف تا حدودی آشکار می‌شوند؛ پس در این پاره نیز تعدد موضوع‌ها نشان از پراکندگی دارد؛ اما دریافت معنا از کل آن‌ها انسجام‌بخش است. عدد هفت در این پاره روایت بسیار تکرار می‌شود: با عدد هفت هم در هفت نشانه نگارشی و هم در هفت صفحه آخر روایت نیز مواجه شدیم.

در این پاره برای اولین بار در صفحه هشتم روایت راوی سنت سرخی آخرین کلمه‌های صفحه را می‌شکند. این تغییر را که در واقع توقف تکراری موردانتظار است، می‌توان از عامل‌های افزایش پراکندگی در شکل پیرنگ برشمرد؛ حتی اگر معنای خاصی را القا کند.

پاره هشتم: قسمتی کوتاه اما مؤثر در دریافت معناست که شامل «از میان صدها صفحه کاغذهای این پرونده و پشت‌وروهای بسیار متفاوت و متنوع» تا «در انتهای این واقعیت قرار دادم و داستان را کشتم؛ اما پیش از آن» می‌شود. در این قسمت راوی هم ناتمام ماندن روایت را اعلام می‌کند و هم بیان می‌کند که هفت صفحه آخر مانند هفت تن هستند و در رمزگشایی از معما اهمیت دارند. این اطلاعات سطح انتظار مخاطب را تعدیل می‌کند. مخاطب درمی‌یابد که قرار نیست پرونده جنایی موردبحث، بستارمند باشد و درمی‌یابد آنچه به او ارائه شده است، جزئی از یک کل بسیار سترگ است؛ بنابراین با استیصال ناشی از دریافتن معنا کنار می‌آید. پس از وقفه‌ای کوتاه مجدداً نوشته آخر صفحه را که سرخ شده است «**سی چهل متر قبلی قدم‌زنان تا کنار این شیء (توده. چیز. تن.)**» مرز دو پاره در نظر گرفته‌ام.

قبل از بررسی پاره نهم ترجیح می‌دهم با ذکر دو مطلب دیگر نقش برجسته تکرار در این روایت را مؤکد کنم.

۱. تکه‌تکه بودن کل روایت خودش نوعی تکرار است. تکرار قطعه‌ها و تنوع شکل و محتوای این قطعه‌ها عامل پراکندگی است؛ اما تکرار شدن این ویژگی ساختاری افزایش‌دهنده انسجام صوری است.

۲. در این روایت تعدادی از واژه‌ها بارها تکرار شده‌اند. واژه‌های «سه»، «هفت»، «حفره»، «تنه»، «نیمه»، «افکاری»، «لایه» و «توده» را بارها می‌بینیم. دلالت واژه‌ها با دلالت نشانه‌های نگارشی از زمین تا آسمان فرق دارد. واژه به‌محض ادراک، تولید معنا می‌کند؛ اما نشانه‌های نگارشی فقط در موقعیت قراردادی‌شان وارد حیطه معنا می‌شوند؛ مثلاً تکرار ویرگول به‌خودی‌خود هیچ معنایی تولید نمی‌کند؛ مگر اینکه با تمهیداتی در بافت، معنایی خاص القا شود؛ اما اگر بنویسم «حفره حفره حفره» مخاطب بی‌درنگ آن را تأکید بر معنای حفره تلقی می‌کند؛ پس تکرار واژه‌ها همواره وارد حیطه معنا می‌شود و در دریافت مضمون روایت بسیار راه‌گشاست. همواره دریافت مضمون انسجام روایی ناشی از پیوستگی را بسیار می‌افزاید.

پاره نهم: شامل پنج صفحه است که در آن پنج صفحه تصویرهای برگه‌هایی با محتویات زیر است.

در صفحه اول چهار برگ وجود دارد.

- قسمت تاریخ و شماره نامه در بالای صفحه پوشیده شده و زیر آن حک شده: «برگ گزارش نهایی» و در متن دست‌نویس تاریخ «صورت‌جلسه ۱۵م آبان ۹۷» ثبت شده است. این برگ از پرونده حسن ترکان و نوید افکاری است. محتوای آن اعلام ضرب‌وجرح نشدن نوید افکاری و تمایل نداشتن او به رفتن نزد پزشک قانونی است که چهار نفر از جمله خودش آن را امضا کرده‌اند. خودش اثر انگشت هم زده است.
- برگ بازجویی از همسر او و صورت‌مجلس بدون تاریخ و بدون شماره درباره ورود غیرقانونی کسی به منزلش و درگیری منجر به ضرب‌وجرح با شوهر و پسرش گزارش می‌دهد. در زیر گزارش تاریخ ۹۲/۲ نوشته شده و دور اثر انگشت خط آبی و دور ادعای زن درباره بیمار روانی بودن شوهرش کادر قرمز کشیده شده است.
- برگه ص ۴ بازجویی مسعود، فرزند حسین درباره بهمن و بهروز و محمد است. کروکی منزل محمد رسم شده و ویژگی‌های ظاهری سه نفر و نحوه آشنایی و ارتباط بازجویی‌شونده با آنها نوشته شده است.
- برگ بازجویی جلسه دوم با دست‌خطی ناخوانا و درهم به نظر می‌رسد اعتراف‌گیری درباره قیامی مسلحانه باشد.

در صفحه دوم چهار برگ وجود دارد.

- برگه خط‌دار تجدیدنظرخواهی که چیزی در آن نوشته نشده است.
- مکاتبه‌های قضایی به تاریخ ۱۳۹۸/۲/۱۱ در دادسرای بابل، اجازه نیابت قضایی و حکم جلب مهناز افشار به دلیل شکایت سیدغفار دریاباری بابت نشر اکاذیب و تشویش اذهان عمومی در شبکه مجازی. محل سکونت با خطی سیاه حذف شده است.
- یک نامه قضایی ناخوانا که به نظر می‌رسد مربوط به پرونده حسن ترکان باشد.
- تصویر آینه‌ای برگ بازجویی و صورت‌مجلس که به نظر می‌رسد گزارشی از این باشد که شاپور بختیار مأموران ساواک را به مأموریتی مخفی فرستاده است.

در صفحه سوم چهار برگ وجود دارد.

- اجازه‌نامه (آخرین) تماس تلفنی نوید افکاری در تاریخ ۹۹/۶/۲۱.
- صورت‌جلسه پلمپ صادرشده از فرماندهی انتظامی شهرستان رفسنجان که کاملاً ناخواناست.

- حکم جلب سیار به دلیل چک بی محل که مبلغ چک و نام وکیل در آن درج شده است؛ اما نام شاکی و متهم و تاریخ، ثبت نشده است.
- برگ بازجویی و صورت مجلس گزارشی از شکنجه‌های غیرقانونی در ساواک به تاریخ ۱۳۶۸/۲/۸ است. قسمتی از متن و امضای آخر آن پوشیده شده است.

در صفحه چهارم چهار برگ وجود دارد.

- یکی از برگ‌های بازجویی و صورت مجلس مهران اصدقی به تاریخ ۱۳۶۱/۱۲/۱۰ اعتراف به همکاری با گروهک منافقین و سرقت مسلحانه.
- به نظر می‌رسد نامه‌ای از زندان خطاب به رئیس‌جمهور باشد درباره اتهام فساد اقتصادی نگارنده نامه.
- ابلاغیه شکایت علی لاریجانی و یعقوب خلیل‌نژاد از محمود احمدی‌نژاد در تاریخ ۱۳۹۹/۹/۵.
- اظهارات و دفاعیه متهم درباره علت استفاده از پیام‌رسان‌های فیلترشده.

در صفحه پنجم یک برگ کاملاً ناخوانا با تعداد زیادی اثر انگشت و امضا وجود دارد. حضور این نامه‌ها که بیشتر آن‌ها برگه بازجویی هستند، شکل پیرنگ را دستخوش تغییر جدی کرده است. هرگونه تنوع که مسبوق به سابقه نباشد، عامل افزایش پراکندگی است؛ اما درون این پراکندگی بارز عامل‌هایی گنجانده‌اند که به ایجاد شکلی از انسجام روایی می‌انجامد.

- تمام نامه‌ها مضمون قضایی دارند (پیوستگی).
 - تا آنجایی که مشخص است، همه مربوط به پرونده‌های سیاسی هستند (پیوستگی).
 - بعضی نامه‌ها مربوط به یک پرونده هستند (پیوستگی).
 - در چهار صفحه اول هرکدام چهار نامه قرار داده‌اند (انسجام صوری).
 - شیوه چینش نامه‌ها در چهار صفحه اول تقریباً مشابه است (انسجام صوری).
- باتوجه به نامه‌هایی که تاریخ آن‌ها مشخص است، این نامه‌های با موضوع‌های متنوع مربوط به بازه‌ای تقریباً سی ساله هستند. از سوی دیگر در قسمت قبل به «سی‌چهل متر قدم‌زنان تا کنار شیء» اشاره شده بود؛ پس می‌توان قدم‌ها را متناظر با سال‌ها دانست؛ یعنی پرونده‌ای که تا الان درباره‌اش خواندیم، پرونده چند دهه فعالیت سیستم قضایی است. با این برداشت وارد حیطه معنا می‌شویم. با شکل‌گیری جهان داستانی در ذهن مخاطب انسجام روایی ارتقایی چشمگیر می‌یابد.

تنم هفت. را مرز بین پارهٔ نهم و دهم در نظر گرفته‌ام و همهٔ ویژگی‌های مرزهای پیشین را داراست.

پارهٔ دهم: هفت صفحه با کادربندی و فونت یکسان و دارای شمایی از دو حفره در موقعیت یکسان که کلمه‌ها در آن‌ها فرورفته‌اند، آن‌قدر شبیه هستند که هر هفت تا را یک قسمت در نظر می‌گیرم. در هر صفحه یک روایت‌گونه دو بار تکرار شده است و یکی از علامت‌های نگارشی هفت‌گانه (!، :، ::) از اجزای پرتکرار هر صفحه است. در یک صفحه برای هر تکرار روایت محل استفاده از نشانه‌های نگارشی متفاوت است؛ ولی در هر دو مرتبه نشانهٔ نگارشی موردنظر با تکرار بیش از حد و فارغ از کارکرد متدوال برجسته شده است. همان‌طور که بارها گفتیم، تکرار و تشابه انسجام‌آفرین است.

باتوجه به جدول ۱ از نظر سیر حوادث در هفت صفحه هیچ شباهت برجسته‌ای درنیافتیم. در صفحه‌های مختلف اما شباهت‌های جزئی می‌توان شناسایی کرد. در دو صفحهٔ اول لحن کودکانهٔ راوی‌های هم‌داستان به هم شبیه است؛ اما موقعیت و شخصیت‌ها و حادثه‌ها متفاوت هستند. صفحه‌های چهارم و پنجم به دلیل توصیفی بودن و اندک بودن سطح روایت‌مندی به هم شباهت دارند. صفحه‌های ششم و هفتم به دو ماجرای واقعی، یعنی جنگ و آبان نودوهشت، اشاره دارند.

در این هفت صفحه در نگاه اول شباهت‌ها (کادربندی و فونت یکسان و محل حفره‌ها و تکرار روایت) به چشممان می‌آید (انسجام صوری)؛ اما با کمی دقت متوجه تغییر جای نشانه‌های نگارشی در تکرارها و تفاوت متن تکرار شده می‌شویم. همچنین علی‌رغم شباهت‌ها و تکرارهای مشابه در شکل ظاهری، دریافت معنایی کلی و برقراری ارتباط بین ماجرای صفحه‌ها برایم مقدور نبود. وابستگی نداشتن موضوع هر صفحه با دیگر صفحه‌ها مسبب شکل‌گیری پراکندگی‌ای بارز است.

همان‌طور که اشاره کردیم، در هر صفحه یک روایت دو بار تکرار شده است. در بعضی صفحه‌ها در تکرار روایت جمله‌ها و عبارت‌ها کاملاً یکسان هستند و در بعضی، تعدادی جمله، متمایز هستند. طبق جدول ۱ در اختلاف‌های تکرار متن هر صفحه روند مشخصی نمی‌توان مشاهده کرد؛ البته با کمی تسامح می‌توان گفت معمولاً بار اول آخرین جمله‌ها یا عبارت‌ها وابستگی آشکارتری با موضوع روایت دارند و آخرین جمله‌های تکرار دوم بیشتر فلسفی شده‌اند.

جدول ۱. خرده‌روایت‌های هفت‌صفحه‌ای و تفاوت مشاهده‌شده در تکرار آن‌ها

صفحه	توضیحات خرده‌روایت	بار اول	تکرار
اول (علامت سؤال)	راوی هم‌داستان در روزی سرد روی صندلی یا سکوی راه‌راه زرد و طوسی کنار پنجره خاطره‌هایی		

		را در جایی مثل نوانخانه مرور می‌کند. لحن کودکانه و نامنسجم راوی نشان می‌دهد او سبک مغز یا کودک یا پریشان است.	
دوم (علامت تعجب)	راوی همداستان و کودک در بازار ماهی‌فروش‌ها از صحنه‌هایی که از جدا کردن سر ماهی دیده است، حرف می‌زند و توهמש درباره دست مادرش.	آشنایی! که دستم را گرفته حرکت می‌دهم! دستی که!! گوشت تازه و اضافی! کفش باعث می‌شود بخوادم کار را تمام کنم!	آشنایی که دستم!! سیاهی خطوط! کلمات که به‌غایت! سفیدی صفحه زیر سنگینی‌شان ناپدید می‌شود!
سوم (ویرگول)	راوی ناهمداستان از پیش رفتن و فرورفتن خالوی ماهیگیر در گل‌ولای ساحل و محو شدنش می‌گوید. هم‌زمان کودکی راه می‌افتد و مردم پایکوبی می‌کنند و تکرار حفره‌ها	جایی وسط فهم، حفره‌ها، حفره‌ها، حفره‌ها، حفره‌ها، فقط حفره‌ها	جایی وسط فهم، انگار خود فهم، پرکردن و پرکردن حفره‌هاست.
چهارم (فاصله)	راوی همداستان منظره‌ای را با زمان گذشته توصیف می‌کند و داستان‌ش و مرگ خودش را تعریف می‌کند. علاوه‌بر پریشان‌گویی محرز راوی، حذف تمام نشانه‌های نگارشی، دریافت معنا را مختل می‌کند. این صفحه روایت‌مندی خیلی کمی دارد. (بکت)	و اینجاست که دیگر نمی‌دانم چه هنگام مرده‌ام با حروف و کلامی که متراکم و متراکم	و اینجاست که با سیاهی زیر خط مانند حروف و کلامی که متراکم شده و می‌شوند هیچ چیز
پنجم (دونقطه)	راوی ناهمداستان رابطه جنسی را توصیف می‌کند.	تن تن تن تن: وزن: خیزش: شش: نوک نفس: نفس: نفس:	تن: لرزه‌های نازک بدنش: و: اما فهم از دل هیچ به تراکم هیچ چیزها می‌رسد: و اسمش می‌شود پرشده:

باباجان نگاهش را؛ مثل فشنگ؛ شلیک یا؛ خنده‌هایش تراکم هیچ چیزه‌ای به شکل درآمد؛ که؛ هیچ وقت نمی شود همه چیز؛	از یونس بدم آمده بود؛ باباجان سرش را آورد بالا؛ نگاهش را مثل فشنگ شلیک کرد به چشم‌های یونس؛ یا خنده‌هایش؛	راوی همداستان رزمنده‌ای است که ماجرای خودش و دوستش یونس را که سابقاً رزمنده بوده است و حالا خطاط سنگ قبر است، تعریف می کند.	ششم (کامانقطه)
در آن کله‌های حاضر... گوناگون. وجود نداشت. یا دست کم خستگی و. و همه چیز.	در. آن. کله‌های. حاضر.	راوی همداستان از همراهی اش با یک پسر در مترو در روزی خاص می گوید.	هفتم (نقطه)

تمام محتوای صفحه آخر فلشی است رو به پایین صفحه. این فلش آخرین پاره روایت و تنها نشانه غیرنگارشی است. ابعاد بزرگ آن عامل ایجاد پراکندگی در شکل ظاهری پیرنگ است و رنگ سرخ آن را می توان در امتداد سرخی آخر صفحه ها توجیه کرد. جایی که پیکان به آن اشاره می کند، چیزی نیست. شاید فقط اشاره ای است به فرورفتن، در تناسب با مفهوم حفره.

سخن پایانی

شکی نیست که پیرنگ پریشان حفره ها از پیرنگ منسجم و مطلوب ارسطو فرسنگ ها فاصله گرفته است. توضیح های راوی درباره نحوه خلق روایت، روایت مندی و شکل گیری جهان داستانی را مختل کرده است. هیچ نشانی از قهرمان منفرد و پویا، زمان خطی و پایان بسته نیست و فقدان این مفهوم ها انسجام روایی ناشی از آن ها را به هیچ رسانده است. هیچ صحنه ای آن چنان که باید و شاید، توصیف نمی شود، هیچ شخصیتی درست شکل نمی گیرد و هیچ ماجرای به پایان نمی رسد. کشمکش های درونی راوی شخصیت در پاره های آغازین و کشمکش های شخصیت ها در هفت خرده روایت پایانی آن قدر پراکنده و غیروابسته به هم هستند که تأثیر چندانی در شکل گیری جهان داستانی و بهبود انسجام روایی ندارند. در صفحه های آغازین راوی در تلاش است مخاطب را قانع کند که به منظور ایجاد تعلیق و هیجان در داستان تصمیم های ساختاری خاصی خواهد گرفت؛ اما در حین طراحی

روایت با پراکنده‌گویی‌های متناوب قید نظام علیت را می‌زند. در این آشفته‌بازار، ذهن مخاطب در بساختن داستانی منسجم مستأصل می‌شود. انسجام صوری برآمده از تکرارهای الگومند و معناگریز نه باب‌میل ارسطودوستان است و نه ساختارگراهای متأخر؛ پس ناگزیر انسجام روایی حفره‌ها را باید با اتخاذ رویکردی پس‌اساختارگرا محک زد. در این رویکرد انسجام روایی ناشی از پیوستگی نه وابسته به پیرنگ است، نه شخصیت‌پردازی و نه حتی یکپارچگی موضوع. آنچه اهمیت حیاتی دارد، فقط وحدت مضمون است؛ پس باید مضمون روایت را جست‌وجو کنیم و دریافت آن را غنیمت بدانیم.

در روایت حفره‌ها پراکندگی ناشی از تنوع شکل پیرنگ و تنوع خرده‌پیرنگ‌ها و پراکنده‌گویی‌های شخصیت‌های پریشان دریافت مضمون را نیز دشوار کرده است. برای پی بردن به مضمون متوسل می‌شوم به کیفیت غالب در این روایت، یعنی تکرار. تکرار که پیش از این نقش پررنگش در انسجام صوری را تبیین کردیم، در دریافت مضمون هم راهگشاست. سرتاسر روایت پر است از تکرار. گاهی تکرار نشانه‌هایی که موتیف‌وار وارد حیطه معنا می‌شوند و گاهی تکرار نشانه‌هایی که تکرارشان هیچ معنایی تولید نمی‌کند: تکرار واژه‌های حفره، تنه، نیمه، افکاری، لایه و توده، تکرار برگه‌های بازجویی، تکرار نوشته‌های حفره‌دار، تکرار روایت‌ها، تکرار نشانه‌های نگارشی، تکرار سرخی، تکرار شکل حفره و تکرار آشفته‌گی‌های ذهن راوی. گویی مؤلف مضمون حرفش را پشت تکرار پنهان کرده است یا بهتر است بگویم خودِ تکرار مضمون موردنظر اوست.

تکرار تنه‌های بی‌سروپا و نیمه که طی سالیان لایه‌لایه انباشته شده است؛ تن‌های مجروح با حفره‌های عمیق، حفره‌هایی که در تمام لایه‌ها نفوذ کرده‌اند و تکرار شده‌اند. این توده (مردم) لایه‌لایه دیگر نه سری برای اندیشیدن دارد و نه پایایی برای گریختن. هر لایه یا هر تنه روایتی ناتمام و تکرارشونده است که علی‌رغم تنوع حادثه‌ها شکل تکراری و حفره‌های تکراری و زخم‌های تکراری دارند. این شباهت در ظاهر همه را منسجم کرده است؛ اما درونشان فقط پراکندگی است. روایت و جهان داستانی آن به کتلتی که هنگام زیرورو کردن بیم متلاشی شدن آن می‌رود، شبیه شده‌اند. انسجام صوری تعبیه‌شده در روایت متناظر است با انسجام شکننده و صوری جامعه‌ای که مؤلف کوشیده وجهی از آن را به تصویر بکشد. آنچه آرامش کذب توده را متلاشی خواهد کرد، تکرار مداوم افکاری است که به‌طور شدن و به‌تبع آن ناپایداری پرونده‌ای کهن سال می‌انجامد. پرونده‌ای که هر آن ممکن است به اشارتی فروبریزد. گویی مؤلف در تمام روایت در باور یا عدم‌باور منجی سرگردان است؛ منجی‌ای که پرونده‌ی قطور را واژگون کند و لایه‌ها را برگرداند و انسجام صوری لایه‌های توده را متلاشی کند؛ البته در خاتمه

منتظر تأویل مخاطب نمی ماند و با آن فلش سرخ ارجاع دهنده به هیچ، به سبک ناخوشایندی تکلیف را روشن می کند.

ادبیات داستانی

تحلیل و نقد و مقالات پژوهشی

موتیف و مسئله گسترش معنا در ادبیات داستانی

با نگاهی به داستان کوتاه «حفره‌ها» اثر مجید خادم^۳

فرنوش حسین‌پور

کیفیات کمپوزیسیونی ساختار یک اثر داستانی علاوه بر ایجاد فرم نهایی آن، نقش اصلی و بنیادی را در ایجاد معناها و نیز عمق بخشی و گسترش معنا در آن داستان دارند. یکی از این کیفیات کمپوزیسیونی «موتیف‌ها» هستند که در این مقاله قصد دارم به نقش آن‌ها در گسترش معنا در یک اثر داستانی بپردازم. رابطه موتیف با مؤلفه کمپوزیسیونی «تکرار» نیز موضوعی انکارناشدنی است؛ پس لازم است ابتدا به بررسی دو کلیدواژه مهم موتیف و تکرار در ارتباط با ساختار داستان بپردازم. سپس به شرح ارتباط موتیف و معنا برسم.

تکرار و موتیف و الگوهای موتیفال

در عمده آثار داستانی یک واژه، یک بخش پیرنگی، یک رفتار مشخص شخصیت، یک رنگ، یک شیء یا هرچیز دیگری ممکن است به شکل معینی تکرار شوند. «تکرار، به تعبیری همان تشابه در چیزهاست

^۳ - این داستان در فصلنامه فرهنگی هنری «داستان شیراز» سال هفتم - شماره ۲۷ - بهار ۱۴۰۳ منتشر شده است.

یا می‌توان گفت تشابه در چیزها در گستره‌ی یک ساختار و در درون بستارها، ایجاد تکرار می‌کند» (خادم، ۱۴۰۲: ۸۳).

منظور از تشابه در چیزها، تشابه دقیق و نعل به نعل نیست. این تشابه می‌تواند در جنبه‌هایی از فرم اتفاق بیفتد یا به شکل کلمات مترادف یا ترکیباتی هم‌معنی اما متفاوت باشد. مثلاً واژه‌های برف و سردی و سفیدی همه در بستار یک متن می‌توانند مشابه باشند و در یک دسته قرار بگیرند. «این تکرارهای موجود در کمپوزیسیون یک روایت و جهان داستانی و الگومندی آن‌هاست که اولین و حیاتی‌ترین عامل ایجادکننده‌ی داستان و شکل‌دهنده به آن در ذهن مخاطب یک روایت خواهد بود» (خادم، ۱۴۰۲: ۸۴). با توجه به این موضوع حتی می‌توان پا را فراتر نهاد و تکرار را مهم‌ترین عامل به وجود آمدن داستان دانست.

برخی تکرارها ناگزیرند؛ مانند تکرار افعال در جمله‌بندی‌ها یا حروف ربط مثل «و» و «که» یا نام شخصیت‌ها، نام مکان‌ها یا هرچیز دیگری که در یک متن ادبیات داستانی به شکل بدیهی تکرار می‌شوند و طبق الگوی منظم ساختاری خاصی صورت نمی‌گیرند؛ اما گونه‌ی خاصی از تکرارها را داریم که همواره براساس یک الگوی ساختاری شکل گرفته‌اند. هنگامی که با این الگوی ساختاری در یک تکرار مواجه شویم به جزء یا مجموعه‌ی اجزای تکرار شده «موتیف» می‌گوییم. موتیف‌ها به محض شکل‌گیری، معنای اجزای خود را فراتر از حالت منفرد و مستقل آن می‌برند. «موتیف‌ها نتیجه‌ی انواع خاصی از تکرار هستند» (خادم، ۱۴۰۲: ۸۳).

به این مثال توجه کنید: هر واژه‌ای یک تاریخی دارد که با گذشت زمان و استفاده‌های متعددی که از آن شده، به مرور بار معنایی جدیدی پیدا کرده است. همین واژه را اگر در یک **داستان** به شکل الگومندی تکرار کنیم به بار معنایی آن اضافه شده و آن را عمیق‌تر کرده‌ایم. موتیف تنها برای واژه‌ها به کار نمی‌رود؛ بلکه می‌تواند مجموعه‌ای اتفاق باشد یا رفتار و عادتی خاص در شخصیت یا دیالوگی خاص که مدام بین شخصیت‌ها تکرار می‌شود؛ اما منظور ما هر تکراری نیست؛ بلکه یک تکرار الگومند: «یک چیز، واحد، جزء، کیفیت یا نظام تکرارشونده در یک ساختار را به محض پیدا کردن الگویی ساختاری، موتیف می‌نامیم» (خادم، ۱۴۰۲: ۸۵). بنابراین موتیف یعنی تکرار چیزهای مشابه یا کمی مشابه به شکل الگومند در ساختار یک داستان. این تکرار الگومند «الگوی موتیفال» نام دارد: «الگوی تکرار یک موتیف خود ایجاد کمپوزیسیونی در آن موتیف خواهد کرد و کمپوزیسیون موتیف‌ها در یک ساختار، الگوی موتیفال آن ساختار را پدید می‌آورند» (خادم، ۱۴۰۲: ۸۶).

اگر این را بپذیریم که هر موتیف خود کمپوزیسیونی جداگانه دارد، در نتیجه باید کلیه کیفیات کمپوزیسیونی چون انسجام/پراکندگی، هماهنگی/تنوع، تشابه/تضاد، تعادل، مقیاس و... را هم بتوانیم به یک موتیف نسبت دهیم. این موضوع به موتیف قدرت می‌دهد که در کل بودگی کل کمپوزیسیون نقشی اساسی داشته باشد. این تأثیر هم در ساختار داستان و هم در معنای آن کاملاً مشهود است. به عنوان مثال در داستان «سه قطره خون» اثر صادق هدایت، خود عبارت «سه قطره خون» موتیف بسیار مهمی است که با الگوی مشخصی تکرار شده است. این موتیف با کمپوزیسیون قدرتمندی درون داستان تکرار شده و الگویی موتیفال تشکیل داده است. سه قطره خون یا روی کاغذ مشهود است یا پای درخت ریخته شده، در دیالوگ آمده و چند باری هم در یک تصنیف تکرار شده است. با این اوصاف دیگر نمی‌توان معنای اصطلاح سه قطره خون را تنها تأویل سطحی و اولیه معنای این سه کلمه در بیرون از این متن داستانی در نظر گرفت؛ بلکه تکرار الگومندش در این جهان داستانی وضعیتی به وجود آورده که گستره معنایی وسیع‌تری به این اصطلاح می‌دهد.

الگوی موتیفال ساده‌تری نیز در رمان سلاخ‌خانه شماره پنج اثر کورت ونه گات است که هر جا چیزی از دست می‌رود یا شخصی می‌میرد بلافاصله جمله «بله رسم روزگار چنین است» تکرار می‌شود. یک بار در موقعیتی که سربازی کشته شده، بار دیگر هنگام پریدن گاز شامپاین. تکرار الگومند این جمله موجب شده معنایی بسیار گسترده‌تر از زمانی پیدا کند که فقط در یکی از این موقعیت‌ها گفته می‌شد.

ارتباط بین موتیف و معنا از طریق دلالت

هدف من در این تحلیل مطالعه موتیف در حوزه معنا است. می‌خواهم بدانم موتیف چه نقشی در گسترش معنا و تأویل‌پذیری عمیق‌تر یک داستان دارد. از آنجاکه معنا با دلالت ارتباط تنگاتنگی دارد، ارتباط موتیف با دلالت و نشانه‌شناسی را می‌توان این گونه توصیف کرد: «هر موتیف نشانه‌ای است که به واسطه تکرارش، سطح دیگری از دلالت و تشخیصی دیگر پیدا می‌کند و حامل بیانی فراتر از حالت بی‌تکرار آن نشانه می‌شود» (خادم، ۸۷: ۱۴۰۲).

به نظر می‌رسد به‌طورکل هرچه در داستان با الگوهای موتیفال بیشتری مواجه شویم احتمال برخورد با لایه‌های عمیق‌تر معنایی در آن داستان بالاتر رفته است؛ بنابراین هرچه در داستان الگوهای موتیفال از پیش طراحی شده بیشتری داشته باشیم، لایه‌های عمیق‌تر معنایی به داستان اضافه می‌شود؛ چراکه کلمات هرکدام به‌تنهایی یک زنجیره معنایی دارند که به‌صورت بالقوه می‌تواند تا بی‌نهایت گسترش پیدا

کند؛ اما در عمل، در یک متن ادبی یا داستانی این زنجیره همواره یک جا قطع می‌شود. با شکل‌گیری موتیف، این دلالت از جایی که قطع شده می‌تواند دوباره شروع شود؛ اما با توجه به محدودیت‌هایی که در گفتمان و متن بالادستی داریم، ناگزیر دوباره قطع می‌شود، این بار در جایی دورتر: «جایی که دریدا عنوان می‌کند از آنجا که مدلول نهایی یا به تعبیر او مدلول متعالی ناموجود است؛ پس معنا زنجیره‌ای است بی‌پایان و به تعبیر او، بیرون از متن هیچ‌چیز وجود ندارد؛ اما بی‌پایان در نظر» (خادم، ۱۳۳: ۱۴۰۲).

در واقع الگوهای موتیفی دلالت اجزا را از حالت مستقل و منفردشان فراتر می‌برند. موتیف‌ها در یک ساختار علاوه بر اینکه نقش ویژه‌ای در ایجاد انسجام، تنوع، تعادل یا هر کیفیت کمپوزیسیونی دیگری در داستان دارند (که مورد بحث مقاله ما نیست)، موجب گسترش معنای داستان نیز می‌شوند. یعنی هریک از اجزایی که یک الگوی موتیفال تشکیل دادند، خود به شکل منفرد زنجیره‌ای دلالتی یا گستره‌ای معنایی دارند؛ اما وقتی در یک متن طبق الگویی مشخص ایجاد موتیف می‌کنند، گستره معنایی وسیع‌تری پیدا می‌کنند. «او [پیرس] تأکید داشت که در عمل، این فرایند بالقوه بی‌پایان، ناچار از بریده شدن و پایان یافتن توسط اجبارهای عملی زندگی هرروزه آن‌هاست» (خادم، ۱۳۳: ۱۴۰۲).

در داستان «حفره‌ها» اثر مجید خادم امکان کشف الگوهای موتیفال متعددی وجود دارد. گویی انسجام کل داستان بر اساس موتیف‌ها صورت گرفته است. چگونه موتیف‌ها در داستان حفره‌ها موجب گسترش معنا شده‌اند؟ در این مقاله به بررسی این موضوع خواهیم پرداخت.

نگاهی کلی به فرم و ساختار داستان حفره‌ها

حفره‌ها داستانی است که با ادعای بازنمایی یک پرونده قتل شروع می‌شود. قاتل با هفت تا تیر به سوی مقتول شلیک کرده و او را به قتل رسانده است؛ ولی درنهایت با کشته شدن خود داستان مواجه می‌شویم و روایت ما بدون هیچ نتیجه‌ای (اگر نتیجه را پیدا کردن قاتل بدانیم) به پایان می‌رسد. راوی ابتدا خود را داستان‌نویس معرفی کرده و روایت‌شنو را کسی می‌داند که ترسو و بی‌ذوق نباشد؛ اما حین روایت مدام حواسش پرت می‌شود و افکار پراکنده‌ای دارد. راوی حین روایت از تمهیداتی پرده برمی‌دارد که برای ساختن شخصیت افسر یا چگونگی بیان روایت در نظر گرفته است. حین داستان مدام از پشت‌ورو کردن جسد و بررسی حفره‌هایی که هفت تیر شلیک شده ایجاد کرده‌اند، صحبت می‌شود و جسد به کتلت و بررسی جسد به فرآیند پشت‌ورو کردن کتلت تشبیه شده است. درنهایت مشاهده

می‌کنیم که با خود داستان نیز همانند جسد رفتار شده و کاغذها کج یا جابه‌جا یا پشت‌ورو می‌شوند و درنهایت با شلیک هفت تیر که موجب ایجاد چهارده حفره در پشت‌ورو صفحات پایانی شده، داستان کشته می‌شود. به عبارتی دیگر به نظر می‌رسد خود داستان گزارشی است از فرآیند خلق خودش.

مورد دیگر ایجاد وقفه در وسط روایت است و مطرح شدن دیوانه‌ای که به جلسات روانکاوی می‌رود و کارکردی که این وقفه می‌تواند در کل داستان داشته باشد. در این وقفه از دو موتیف مدنظر من در این مقاله استفاده نشده است. در صفحه سیزده داستان ناگهان متوجه می‌شویم راوی خود افسر پرونده است که ظاهراً از بخش خشک و غیرانسانی شغلش خسته و عاصی شده و دیگر سؤال اصلی برایش این نیست که «قاتل کیست؟» بلکه به دنبال این است که بداند «انسانیت چیست؟»

داستان حفره‌ها پیرنگ واحد و مرکزی ندارد. زمان خطی را نیز به‌سختی می‌شود پیدا کرد. همچنین شخصیت یا راوی قابل‌اتکایی نیز نمی‌توان پیدا کرد؛ در واقع داستان شامل بخش‌های پراکنده‌ای است که در نسبت با صفحه‌ها شکل می‌گیرد؛ اما نمی‌توان با اطمینان گفت در داستان انسجام وجود ندارد؛ بلکه همه این بخش‌های پراکنده بر اساس موتیف‌ها شکل گرفته‌اند. به همین دلیل است که در داستان حفره‌ها موتیف‌های بسیار زیادی داریم که بررسی تمامی آن‌ها جالب‌توجه بوده اما از حوصله این مقاله خارج است. من فقط دو موتیف «پشت‌ورو» و «حفره» را انتخاب کرده‌ام و تلاش کرده‌ام الگوی موتیفال آن‌ها را به‌شکل کامل استخراج کنم.

از آنجاکه در کمپوزیسیون داستان هیچ نظام غالبی نمی‌توان پیدا کرد تا به‌عنوان مبنای تجزیه و جمع‌آوری داستان قرار گیرد، پس بهترین کار این است که مبنای کار خود را براساس «شماره صفحه» قرار دهیم. هرچند با کمی دقت در ساختار داستان می‌توان دریافت **خود صفحه نیز یکی از موتیف‌های بسیار مهم داستان است.**

الگوی موتیفال «پشت‌ورو» و «حفره»

این دو موتیف به‌شکل الگومندی از ابتدا تا انتهای داستان تکرار شده‌اند. پیشتر نیز گفتیم تکرار به معنی تشابه نعل‌به‌نعل عبارات نیست. همان‌طور که در این داستان موتیف «پشت‌ورو» به اشکال مختلف پشت‌ورو، پشت، رو، برگرداندن، زیرورو آمده است. حتی با کمی دقت بیشتر، درمی‌یابیم مفهوم پشت‌ورو در فرم داستان نیز نمودی عینی پیدا کرده است. به این صورت که هر صفحه داستان، گویی به‌صورت کاغذی روی یک زمینه قرار گرفته است؛ پس پشت‌ورو را در تمام صفحات داستان داریم

به جز صفحه ۶ که کلمه حفره به شکل مؤکدی به رنگ قرمز و با فونت درشت وجود دارد. به همین ترتیب واژه حفره نیز به صورت کلمات هم معنی زیادی چون گودال، چاله، مغاک، نقب، منفذ، رخنه، فرجه یا سوراخ در داستان تکرار شده است که همه را جزو موتیف «حفره» در نظر می گیریم.

به منظور درک بهتر موضوع، داده هایی را که حول این دو موتیف جمع آوری کرده ام در یک جدول طبقه بندی کردم و مبنای کارم را براساس شماره صفحه و چیزی که موتیف ها برای آن به کار رفته اند قرار دادم. همچنین سطوری که موتیف پشتورو را نشان می دهند با فونت مشکی و سطوری که موتیف حفره را معرفی می کنند با فونت سبز مشخص کرده ام.

صفحه	موتیف پشتورو	موتیف حفره	توضیحات بیشتر
۱		حفره ها	نام داستان
۲	و این برگرداندن و پشتورو کردن جسد بود که معما را حل کرد. مثل یک کتلت در حال برشته شدن توی روغن		جسد و کتلت
۲	یهودا دو رو نه، که خود سه لایه دارد. رو و زیر و زیرتر		یهودا
۲	... ما یک پرونده مرسوم به غایت به هم ریخته داریم پر از کاغذهای پشتورو و فرم ها و استشهادات و گزارشات بازپرسی و اظهارات متهمین و مظنونین...		کاغذ و فرم و گزارش
۲	پرونده قطوری است و وقتی روی میز بازپرس گذاشته می شود، نمی توانیم تعداد زیادی پرونده دیگر را رویا زیرش بگذاریم؛ چون ستون ما فرو		پرونده

		می‌ریزد.	
جسد	توی این جسد اما و کلاً توی این داستان، مسئله محوری ما سوراخ است.		۴
گفتار راوی	حفره، گودال، چاله، مغاک، غار، غول، مغاره، نقب، منفذ، فرجه، حجره، کریشک، گودی، حافره، چال، سولاخ.		۴
واقعیت	و حال از این مغاک دهشتناک به‌سختی گریخته به همین حفره واقعیت خودمان بازگردیم.		۵
جسد	ماجرای جسد نیم‌تنه و حقیقت حفره‌هایش		۵
معنای خود حفره	همه چیز از درون حفره‌ها بیرون می‌آید. از درون حفره‌ها خارج می‌شود. توی حفره‌ها		۵
معنای خود حفره	نازل شدن توهمی بیش نیست. تنها خارج شدن است. افرایتم ما تمنون؟ از عمق سیاهی ناپیدای حفره‌ها		۵
معنای خود حفره	خون از اعماق حفره‌ای که سوراخ گلوله ایجاد کرده فراز می‌آید و منی از اعماق تخم و انسان از اعماق واژن...		۵
معنای خود حفره	چشمه‌ها از توی حفره‌ها می‌جوشند و بالا می‌آیند		۵
به رنگ قرمز کل	حفره‌ها		۶

صفحه			
جای گلوله	سرخی نقطه‌ واژه حفره باید زیر سوراخ، جای ورود گلوله‌ها باشد.		۶
معنای خود حفره	از آن شاه‌راهی که از سوراخی بیرونمان خواهد کشاند.		۷
شرف	با این شرف سولاخ‌ناکمان که نشی‌اش را هیچ چسب و بتونه‌ای نگرفت و از سر اضافه شد و از ته خروج کرد.		۷
کتلت		و بعد برسم در انتها به ماجرای کتلت و پشت‌ورو کردن کتلت و لعنتی نپاش...	۷
کتلت و حقیقت		تا آنجا که اظهر من الشمس شود که حقیقت، یک کتلت شل‌وول در حال سرخ شدن بوده است.	۷
لوح		آن هنر مفهومی آرش که روی سه لوح ساخته بود و پشت چیزهایی که در واقع چیزی هم نبودند نوشته بود:	۷
برگه‌ها		هست نیست همه‌چیز در پشت این برگه‌هاست.	۷
برگه‌ها		این پشت برگه‌هاست که مهم است.	۷
کاغذها		لازم شد بخش زیادی از کاغذهای توی پوشه، اول یک رو سفید باشند؛ ولی بعد با روی سفیدشان که همان پشتشان است هم کار داشته باشیم	۷
کاغذها و تن		فکری کنم برای هر سه تاشان. هم	۷

		رو و هم پشت. دو سوی تنم	
۷	پشت‌ورو کردن تنه، لاشه، پیکره، تنی پاره‌شده مبتذل‌ترین میلی که هرگز دنبالش نکردی؛	تنه، لاشه، پیکره، تنی پاره شده	
۸	...و پشت این توده حتی محل خروج شش تا قابل تشخیص است.	توده	
۹		...چند درجه‌ای در هر شلیک که به لوله اسلحه داده بود روی سوراخ ناف.	ناف
۹	از سوراخ‌های پشت توده بسیار چیزها می‌شود فهمید	از سوراخ‌های پشت توده بسیار چیزها می‌شود فهمید	توده
۹	اگر بتوانید و اصلاً با این وضع خراب توده بخواهید پشت‌وروش کنید و به پشتش نگاهی بیندازید.	توده	
۹		حفره پایین ناف، سمت چپ که چندان عمیق نیست، از اصابت همان گلوله اول است	جای گلوله
۹		با همان چرخش مچ دست، بی جابه‌جا کردن نوک لوله توی حفره ناف	جای گلوله
۹		اما مسئله اصلی و انسانی و اخلاقی و احساسی در شش شلیک بعدی است. در حفره عمیق‌تر...	جای گلوله
۹	از میان صدها صفحه کاغذهای این پرونده و پشت‌وروهای بسیار متفاوت و متنوع، هفت صفحه از اهمیتی بنیادی برخوردار بودند که کلید حل	کاغذهای پرونده	

		کل معمای این قتل محسوب می‌شوند.	
صفحه داستان	دو سوراخ روی صفحه کاغذ	رو	۱۵
صفحه داستان		پشت	۱۶
صفحه داستان	دو سوراخ روی صفحه کاغذ	رو	۱۷
صفحه داستان		پشت	۱۸
صفحه داستان	دو سوراخ روی صفحه کاغذ	رو	۱۹
صفحه داستان		پشت	۲۰
صفحه داستان	دو سوراخ روی صفحه کاغذ	رو	۲۱
صفحه داستان		پشت	۲۲
صفحه داستان	دو سوراخ روی صفحه کاغذ	رو	۲۳
صفحه داستان		پشت	۲۴
صفحه داستان	دو سوراخ روی صفحه کاغذ	رو	۲۵
صفحه داستان		پشت	۲۶
صفحه داستان	دو سوراخ روی صفحه کاغذ	رو	۲۷
صفحه داستان		پشت	۲۸
برگه‌ها		هست نیست همه چیز در پشت این برگه‌هاست	۲۹

نتایج اولیه‌ای که با بررسی جدول می‌توانیم بگیریم.

تراکم موتیف پشت‌ورو در صفحه ۲ و ۷ بسیار بیشتر از صفحات دیگر است، در صورتی که این تراکم برای موتیف حفره در صفحات ۵ و ۹ دیده می‌شود.

موتیف پشت‌ورو ۶ بار برای جسد (اگر جسد و تن و توده را در یک دسته قرار دهیم) ۳ بار برای کتلت، ۸ بار برای کاغذ (اگر کاغذ و برگه و پرونده را در یک دسته قرار دهیم) ۱ بار برای لوح، ۱ بار برای حقیقت و ۷ بار برای صفحات خود داستان به کار رفته است.

موتیف حفره ۱ بار در نام داستان آمده، ۳ بار برای جسد، ۴ بار برای جای گلوله، ۱ بار برای شرف، ۱ بار برای ناف، ۵ بار به معنای خود حفره، و ۱۴ بار در فرم داستان به شکل سوراخ روی صفحه نمود پیدا کرده است.

با بررسی کلیه موتیف‌ها و دقیق‌تر شدن در متن داستان این ابهام به وجود می‌آید که آیا کاغذهای پرونده با صفحات داستان یکی هستند؟ چرا که در متن داستان بارها به پشت‌ورو برگه اشاره شده و در انتها واقعاً چند برگه پشت‌ورو می‌بینیم که در انتهای آن‌ها به جای شماره صفحه، کلمات «رو» و «پشت» قرار گرفته‌اند. علت بعدی که این ابهام را بیشتر می‌کند آوردن خود کاغذهای پرونده در صفحه ۱۰ تا ۱۴ داستان است. به نظر می‌رسد این ابهام بار معنایی موتیف پشت‌ورو را بیشتر می‌کند.

تعداد موتیف‌ها در هر صفحه را در این جدول به شکل عینی می‌توانیم ببینیم.

صفحه	تعداد موتیف پشت‌ورو	تعداد موتیف حفره
۱		۱
۲	۴	
۳		
۴		۲
۵		۶
۶		۲
۷	۸	۲
۸	۱	
۹	۳	۴
۱۰		
۱۱		
۱۲		

		۱۳
		۱۴
۲	۱	۱۵
	۱	۱۶
۲	۱	۱۷
	۱	۱۸
۲	۱	۱۹
	۱	۲۰
۲	۱	۲۱
	۱	۲۲
۲	۱	۲۳
	۱	۲۴
۲	۱	۲۵
	۱	۲۶
۲	۱	۲۷
	۱	۲۸
	۱	۲۹
۳۱	۳۱	جمع

تعدادل در دو موتیف «حفره» و «پشت‌ورو»

در جدول دوم، یعنی جدول پراکندگی عددی موتیف‌ها، مشخص می‌شود که هردو ۳۱ بار تکرار شده‌اند و این موضوع به‌خوبی ارتباط بین این دو موتیف و تعدادل تعدادی آن‌ها را ثابت می‌کند؛ اما تعدادل پیچیده‌تری نیز بین این دو موتیف وجود دارد. به تصویر زیر توجه کنید.

چون نه فقط براساس یک واقعیت، که خود واقعیت است و این برگرداندن و پشتورو کردن جسد بود که معما را حل کرد. مثل یک کشت درحال برشته شدن توی روغن. در نتیجه از اینجا باید شروع کنم که یهودا دو رو نه، که خود سه لایه دارد. رو و زیر و زیرتر.

تم سه هد

لیکس

ایگرگ

زدا؟

فرایند خودآگاهی از اصل کوانتومی منطقی اتصال متناوب امانتدو؛ مگر در صورت بر برآیند اینکه ما یک پرونده مرسوم به غایت بهم ریخته داریم پر از کاغذهای پشت و رو و فرمها و استنهادات و گزارشات بازرسی و اظهارات منہین و مقتنونین با انبوهی پارافهای تجمعی مرسوم اداری از پاسگاه محل تا خود دادگاه چنانی انقلاب اسلامی. صدها برگه کاغذ. روی کاغذها هم به طور سرسری و درشت و زمخت و نویزورزن، شماره صفحات نوشته شده با خودکار آبی و دوش را خط کشیده اند. کاغذها در اندازه های بسیار متنوعی هستند از نصف کف دست تا کمی بزرگتر از ۴۱ که از لایه های پوشه قرمز روغنی یکی دوساکنیمتری بیرون زده اند و بیرون زدگی ها مندرس شده اند. و کمی زرد زده ای. همان طور که از یک پرونده قتل توقع می رود. پرونده قطوری است و وقتی روی میز بازرسی گذاشته می شود، نمی توانیم تعداد زیادی پرونده دیگر را رو یا زیرش بگذاریم چون ستون ما فرو می ریزد. ستون دین. ستون فقرات. تن تن آن همه چیز مرتبط با تنی. نیپته ای است. یک چندی جایی پیدا شده است که فرمی نامرسوم دارد. جایی اطراف یا میانه مجموعه ای سوله های گاوداری کپویش متروکه متداول. اطراف شهر. کلاً باید بسیاری قواعد مرسوم چنانی معمای را رعایت اما نامتداول سازی کنیم. از جسد چیز زیادی باقی نمانده است اما صراحتاً یک جسد - هرچند تا کامل - است. اصلاً نمی شود گفت شله شده است بلکه فقط؟

اسکانه تخصصی ادبیات و هنر معاصر - داستان شیراز (سال نهم - شماره پستوفتم - پیا ۱۴۰۳)

صفحات داستان «حفره ها» به شکل متمایزی شبیه یک برگه هستند. گویی در برگه بودن آن تأکید شده و هر برگه یک پشت و یک رو دارد (حتی اگر کلمه پشتورو در آن نیامده باشد). اگر این فرض را بپذیریم، ناچاریم تعداد صفحاتی را که چنین فرمی دارند نیز در جدول بیاوریم و طبیعتاً تعداد موتیف پشتورو بیشتر از ۳۱ عدد می شود؛ اما آیا این به معنای اهمیت بیشتر موتیف پشتورو است؟ به تصویر زیر توجه کنید.

پهنا

هفه
اه.

شماره پستوفتم - پیا ۱۴۰۳ - پیا ۱۴۰۳ - پیا ۱۴۰۳ - پیا ۱۴۰۳ - پیا ۱۴۰۳ - پیا ۱۴۰۳ - پیا ۱۴۰۳ - پیا ۱۴۰۳ - پیا ۱۴۰۳ - پیا ۱۴۰۳

اسکانه تخصصی ادبیات و هنر معاصر - داستان شیراز (سال نهم - شماره پستوفتم - پیا ۱۴۰۳)

در صفحه ششم واژه حفره ها را با بزرگترین فونت و با رنگ متفاوت داریم و از طرف دیگر نام داستان نیز «حفره ها» است. این تأکیدها، وزن اهمیت موتیف حفره را بیشتر می کند. به عبارتی اهمیت موتیف پشتورو و حفره در یک سطح است؛ حتی اگر یکی بیش از دیگری تکرار شده باشد. این تعادل در تکرار و تأکید در فرم داستان، به این دو موتیف معنای جدیدی می دهد نسبت به زمانی که هر کدام به تنهایی و خارج از داستان به کار می روند.

برای روشن‌تر شدن ماجرا لازم است به شرح دقیق جزئیات و موقعیت موتیف‌های پشت‌ورو و حفره بپردازیم.

صفحهٔ اول در نام داستان با حفره‌ها برمی‌خوریم که مشخص می‌کند حفره مهم‌ترین موتیف داستان است.

صفحهٔ ۲ موتیف پشت‌ورو را اولین بار برای برگرداندن جسد و کتلت می‌بینیم: «و این برگرداندن و پشت‌ورو کردن جسد بود که معما را حل کرد. مثل یک کتلت در حال برشته شدن توی روغن.»

از آنجایی که قبل از این جمله صحبت از یک پروندهٔ قتل بوده و جنایتی در کار است، گویی با پشت‌ورو کردن جسد حقیقت کشف شده و معما حل می‌شود؛ اما آیا این اتفاق افتاده است؟ بلافاصله پس از آن، از کتلت در حال برشته شدن صحبت می‌شود که باید پشت‌ورو شود تا طرف دیگر هم برشته شود.

«یهودا دو رو نه، که خود سه لایه دارد. رو و زیر و زیرتر.» از آنجاکه رو و زیر و چندلایه بودن با مفهوم پشت‌ورو ارتباط نزدیکی دارد، این جمله را نیز یکی از اجزای موتیف پشت‌ورو در نظر گرفتیم.

«... ما یک پروندهٔ مرسوم به‌غایت به‌هم‌ریخته داریم پر از کاغذهای پشت‌ورو و فرم‌ها و استشهادات و گزارشات بازپرسی و اظهارات متهمین و مظنونین...» مورد دوم در همان صفحه صحبت از پرونده و کاغذهای به‌هم‌ریخته آن می‌شود و موتیف پشت‌ورو که تابه‌حال برای جسد و کتلت به کار رفته بود، اینجا برای کاغذ هم به کار می‌رود. «پروندهٔ قطوری است و وقتی روی میز بازپرس گذاشته می‌شود، نمی‌توانیم تعداد زیادی پروندهٔ دیگر را رو یا زیرش بگذاریم چون ستون ما فرو می‌ریزد.» هنوز صحبت از پرونده و کاغذهای متعدد در آن است که همانند ستونی که هر آن امکان فروریختنش است، روی میز بازپرس قرار دارد. اینجا پشت‌ورو برای پرونده به کار رفته است.

«توی این جسد اما و کلا توی این داستان، مسئله محوری ما سوراخ است.» صفحهٔ ۴ برخورد بعدی را با موتیف حفره داریم و اینجا نیز تأکید شده که حفره یا سوراخ مسئلهٔ محوری داستان است.

«حفره، گودال، چاله، مغاک، غار، غول، مغاره، نقب، منفذ، فرجه، حجره، کریشک، گودی، حافره، چال، سولاخ.» باز در همان صفحه انواع کلمات مترادف و هم‌معنی با حفره آمده و ظاهراً روی این نکته تأکید می‌کند که هرکجای داستان، هرکدام از این کلمات به‌کاررفته به موتیف حفره اشاره دارد.

«و حال از این مغاک دهشتناک به‌سختی گریخته به همین حفرهٔ واقعیت خودمان بازگردیم.» در صفحهٔ ۵ واژه‌های مغاک و حفره باز موتیف حفره را یادآوری می‌کنند به این صورت که توجه ما را به اصل داستان جلب می‌کنند. «همه‌چیز از درون حفره‌ها بیرون می‌آید. از درون حفره‌ها خارج می‌شود. توی حفره‌ها.»؛ «نازل شدن

توهمی بیش نیست. تنها خارج شدن است. افرایتم ما تمنون؟ از عمق سیاهی ناپیدای حفره‌ها.» «خون از اعماق حفره‌ای که سوراخ گلوله ایجاد کرده فراز می‌آید و منی از اعماق تخم و انسان از اعماق واژن.» «چشمه‌ها از توی حفره‌ها می‌جوشند و بالا می‌آیند.» در ادامه داستان تا آخر صفحه ۵ اشاره‌های زیادی به حفره و سوراخ داریم که بر این مضمون تأکید می‌کنند که همه‌چیز از درون حفره‌ها خارج می‌شود و از پایین به بالا می‌جهد، گویی حفره منشأ همه‌چیز است. صفحه ۶ واژه حفره را به شکل مؤکدتری با رنگ قرمز در کل صفحه داریم و این تکرار به اشکال مختلف زبانی و فرمی در داستان، نشان‌دهنده این است که موتیف‌ها جزء مهمی از کل داستان هستند.

«از آن شاه‌راهی که از سوراخی بیرونمان خواهد کشاند.» «با این شرف سولاخ‌ناکمان که نشی‌اش را هیچ چسب و بتونه‌ای نگرفت و از سر اضافه شد و از ته خروج کرد.» ادامه موتیف حفره در صفحه ۷ و مفهوم بیرون آمدن از آن.

«و بعد برسم در انتها به ماجرای کتلت و پشت‌ورو کردن کتلت و لعنتی نپاش...» مورد بعدی صفحه ۷ است که باز به پشت‌ورو کردن کتلت باز می‌گردیم و ترس از هم پاشیده شدن تاروپود آن و از آنجا که چند سطر قبل درباره تاروپود داستان صحبت شده، این تصور به وجود می‌آید که تاروپود داستان نیز گویی با پشت‌ورو کردن از هم می‌پاشد.

«...تا آنجا که اظهارمن‌الشمس شود که حقیقت، یک کتلت شل‌وول در حال سرخ شدن بوده است.» همان صفحه چند سطر بعد فرضیه تاروپود داستان و کتلت تقویت شده و اذعان می‌شود که حقیقت همان کتلت شل‌وول در حال سرخ شدن است که جرئت نمی‌کنیم پشت‌وریش کنیم وگرنه از هم می‌پاشد و داستان را هم اگر پشت‌ورو کنیم از هم می‌پاشد و مخاطب باید خود هست‌ونست همه‌چیز را از پشت برگه‌ها دریابد: «آن هنر مفهومی آرش که روی سه لوح ساخته بود و پشت چیزهایی که در واقع چیزی هم نبودند نوشته بود: هست‌نیست همه‌چیز در پشت این برگه‌هاست.»

این جمله نیز در همان صفحه و در ادامه از هم پاشیدن داستان و کتلت آمده و همچنان تأکید دارد که همه حقیقت در پشت برگه‌هاست.

«لازم شد بخش زیادی از کاغذهای توی پوشه، اول یک رو سفید باشند ولی بعد با روی سفیدشان که همان پشتشان است هم کار داشته باشیم.» باز در همان صفحه ۷ در ادامه به کاغذهای توی پوشه برمی‌گردیم و راوی یا مؤلف (که درباره‌اش ابهام اساسی داریم) تصمیم می‌گیرد کاغذها یک رو سفید باشند که اصطلاح «روسفید بودن» را نیز به ذهن متبادر می‌کند. و همچنان تأکید می‌شود که پشت کاغذ، که همان روی سفید است، اهمیت بیشتری دارد.

«فکری کنم برای هر سه تاشان. هم رو و هم پشت. دو سوی تنم» همچنان در همان صفحه ۷ روی اهمیت پشتورو تأکید بیشتری می‌شود.

«پشتورو کردن تنه، لاشه، پیکره، تنی پاره‌شده مبتذل‌ترین میلی که هرگز دنبالش نکردی.» باز همان صفحه درباره پشتورو کردن تنه، لاشه و پیکره می‌گوید و از آن به‌عنوان میلی مبتذل یاد می‌کند، گویی پشتورو کردن کاغذ و کتلت هم میلی مبتذل است. در این داستان موتیف پشتورو هر جا که دنبال کشف حقیقتی هستیم آمده؛ پس گویی تلاش برای یافتن حقیقت میلی مبتذل است.

«...و پشت این توده حتی محل خروج شش تا قابل تشخیص است.» صفحه بعدی یعنی صفحه ۸ اذعان می‌کند که جای سوراخ هفت گلوله، پشت توده قابل تشخیص است؛ اما می‌دانیم که پشتورو کردن جسد به متلاشی شدن آن می‌انجامد. اینجا حتی به‌جای واژه جسد از توده استفاده می‌شود.

«...چند درجه‌ای در هر شلیک که به لوله اسلحه داده بود روی سوراخ ناف.» صفحه ۹ که درباره شلیک گلوله و اصابت آن به تن است، بیشترین ازدحام هر دو موتیف را داریم که برای ناف و جای ورود گلوله در بدن به کار رفته‌اند و به‌نوعی این دو موتیف را به هم مربوط می‌کند.

«از سوراخ‌های پشت توده بسیار چیزها می‌شود فهمید اگر بتوانید و اصلاً با این وضع خراب توده بخواهید پشت‌وروش کنید و به پشتش نگاهی بیندازید.» صفحه ۹ باز درباره پشتورو کردن توده یا همان جسد می‌گوید و اشاره به دشواری این کار، ما را به یاد از هم پاشیدن کتلت می‌اندازد. اینجا باز صحبت از کشف حقیقت با برگرداندن جسد می‌شود که البته امکان برگرداندنش نیست؛ لذا کشف حقیقت نیز میسر نیست. در این جمله سوراخ و پشتورو کردن جسد به‌شکل مؤکدتری به هم پیوند می‌خورند.

«حفره پایین ناف، سمت چپ که چندان عمیق نیست، از اصابت همان گلوله اول است.»؛ «با همان چرخش مچ دست، بی جابجا کردن نوک لوله توی حفره ناف.»؛ «اما مسئله اصلی و انسانی و اخلاقی و احساسی در شش شلیک بعدی است. در حفره عمیق‌تر...» تا انتهای صفحه ۹ استفاده‌های دیگر از موتیف حفره را شاهد هستیم و باتوجه‌به اینکه به پایان داستان نزدیک می‌شویم، انسجام تاروپود داستان به کمک موتیف‌ها را بیشتر حس می‌کنیم.

«از میان صدها صفحه کاغذهای این پرونده و پشت‌وروهای بسیار متفاوت و متنوع، هفت صفحه از اهمیتی بنیادی برخوردار بودند که کلید حل کل معمای این قتل محسوب می‌شوند؛ از این رو این هفت تن را همچون نقطه‌ای در انتهای یک جمله، در انتهای این واقعیت قرار دادم و داستان را کشتم.» در انتهای همین صفحه، جایی که به پایان داستان اشاره می‌کند، باز از کاغذهای پشت‌وروی پرونده می‌گوید. نکته جالب در این پاراگراف، استفاده از واژه «واقعیت» به‌جای داستان است. باتوجه‌به اینکه تا پیش از این بارها به مسئله برگرداندن و پشتورو

کردن و کشف واقعیت برخورد کردیم، اینجا نیز صراحتاً خود داستان، واقعیتی فرض شده که امکان پشت‌ورو کردن و کشف آن نیست.

در صفحات بعدی مدارک پرونده را داریم که عیناً آورده شده‌اند و داستان ظاهراً به پایان رسیده یا به‌قول راوی کشته شده است؛ اما مدارک پرونده که تمام می‌شوند، باز با هفت صفحه مواجه می‌شویم که روی هر کدام دو حفره شبیه جای گلوله قابل مشاهده است و این موضوع را به ذهن متبادر می‌کند که گویی به داستان هم مانند آن جسد یا توده، هفت تیر شلیک شده که در پشت‌وروی کاغذها چهارده سوراخ به جا گذاشته‌اند. صحبت راوی در جمله انتهایی که: «هفت تن را همچون نقطه‌ای در انتهای یک جمله، در انتهای این واقعیت قرار دادم.» نشانه این است که هر کاغذ یک تن است و در نتیجه کل داستان یک تن است که هفت تیر خورده و به قتل رسیده است و در نهایت: «هست نیست همه چیز در پشت این برگه‌هاست.»

الگوی موتیفال پشت‌ورو و کشف معنا

بررسی جدول پراکندگی عددی موتیف‌ها نشان می‌دهد که گویی داستان دو نیمه دارد. نیمه اول (تا صفحه ۱۵) هر دو موتیف تقریباً به یک اندازه تکرار شده‌اند؛ اما الگوی پراکنده و نامنظمی دارد. نیمه دوم جدول (صفحه ۱۵ به بعد) به یک الگوی هندسی منظم و دقیق می‌رسیم که تا آخر داستان ادامه می‌یابد.

معمولاً در بررسی یک برگه در یک پرونده، بیشترین اطلاعات ممکن را از روی برگه دریافت می‌کنیم و پشت برگه خالی بوده یا حاوی اطلاعات فرعی و بی‌اهمیت است. از تمایز واضح پراکندگی موتیف‌ها در دو نیمه داستان حفره‌ها، می‌توان به این نتیجه رسید که نیمه اول داستان که بیشترین اطلاعات را به ما می‌دهد روی برگه، و نیمه دوم که حاوی کمترین اطلاعات است پشت برگه است. همین موضوع به شکل عمیقی ارتباط بین دو موتیف «پشت‌ورو» و «حفره» را در داستان به هم پیوند می‌دهد.

پشت‌ورو کردن هرچیزی دلالت بر برگرداندن آن و دیدن طرف دیگر آن است. در این داستان با تکرار پشت‌ورو بر موضوع «دیدن طرف دیگر» تأکید شده و هم‌جواری بیشتر این موتیف‌های پشت‌ورو با عباراتی که از کشف حقیقت حرف می‌زنند بار معنایی این موتیف را بیشتر کرده و پشت‌ورو کردن را به نشانه‌ای بر کشف حقیقت یا حل معما تبدیل می‌کند. جمله نهایی داستان: «هست نیست همه چیز در پشت این برگه‌هاست.» این فرضیه را تقویت می‌کند. داستان تلاشی است برای حل یک معمای قتل که قرار است با پشت‌ورو کردن جسد، توده، کاغذ، پرونده و فرم‌ها به دست آید. در دو قسمت داستان از پشت‌ورو کردن کتلت شل‌وول در حال برشته شدن سخن به میان می‌آید که با برگرداندن آن احتمال از هم پاشیدنش می‌رود.

هر چه به پایان داستان نزدیک‌تر می‌شویم، قرابت دو موتیف پشت‌ورو و حفره را بیشتر درمی‌یابیم. به این صورت که با پشت‌ورو کردن بهتر می‌توان سوراخ‌ها و حفره‌ها را بررسی کرد. با بررسی ساختاری داستان می‌توان گفت: موتیف‌ها اجزای غالب داستان هستند و انسجام داستان بر اساس آن‌ها شکل گرفته است.

منابع

- خادم، مجید. (۱۳۹۹). فهم داستان: درآمدی بر روش تجزیه و تحلیل داستان در متون نوشتاری و سینمایی - کتاب اول: مبانی پایه‌ای تشخیص و تحلیل و کمپوزیسیون - جلد اول. شیراز: پرتورخشید؛
- خادم، مجید. (۱۴۰۲). فهم داستان: درآمدی بر روش تجزیه و تحلیل داستان در متون نوشتاری و سینمایی - کتاب اول: مبانی پایه‌ای تشخیص و تحلیل و کمپوزیسیون - جلد دوم. شیراز: پرتورخشید.

ادبیات داستانی

تحلیل و نقد و مقالات پژوهشی

روایت غیرداستانی و چرایی پررنگ شدن شیوه روایی در داستان کوتاه «حفره‌ها»^۱ اثر مجید خادم

سارا آبسیه

این ترومن کاپوت بود که نخستین بار اصطلاح «روایت غیرداستانی» را برای کتاب خود مطرح کرد. در سال ۱۹۵۹م مقاله‌ای ۳۰۰ کلمه‌ای در نیویورک تایمز به چاپ رسید که خبر قتل اعضای خانواده کلاتر به دست فردی سایکوپات را از نقل قول کلاتر منطقه روایت می‌کرد. کاپوتی که مجذوب این پرونده قتل شده بود، پیشینه این خانواده و محیط اجتماعی آن را بررسی کرد و شرحی از جنایت و تبعات اجتماعی آن نوشت. او نتیجه تحقیقات دقیق خود را با روایتی پرکشش در کتابی با قالب رمان به نام در کمال خونسردی ارائه داد. این کتاب علاوه بر اینکه گزارشی از یک جنایت هراس‌انگیز و بر پایه حقیقت اجتماعی بود، از لحاظ سبک و ساختار هم شبیه رمان بود. وقتی نویسندگان دیگر هم روایت‌های مستندی به این سبک نوشتند، این شیوه روایت رواج پیدا کرد که معروف‌ترین آن‌ها شیک رادیکال و جنس خوب اثر تام وولف، سپاهیان شب و آواز جلاد اثر نورمن میلر و نیز کشتی نوح شیندلر اثر تاماس کینیلی بودند.

با این وجود که اصطلاح «روایت غیرداستانی» آشکارا متناقض است، چنین کتاب‌هایی هم اکثر مواقع از لحاظ تشخیص ژانری در مظان شک و تردید هستند و مورد بحث و مجادله قرار می‌گیرند که این روایات، تاریخ و گزارش‌اند یا ساخته و پرداخته خیال هستند؟ به طور مثال: داستان حقیقی اسکار شیندلر، کارخانه‌دار آلمانی که در جنگ جهانی دوم جان هزاران یهودی را در کراکوف لهستان نجات داد، توسط کینیلی در کتاب کشتی نوح

^۱ - منتشر شده در فصلنامه فرهنگی هنری «داستان شیراز» سال هفتم - شماره ۲۷ - بهار ۱۴۰۳ش و مجموعه داستان «ما محتضران مخلوق» کتاب دستساز در

شیندلر نوشته شد و به عنوان اثری غیرداستانی در آمریکا منتشر شد؛ اما همین کتاب در بریتانیا جایزه بوکر را در حوزه ادبیات داستانی به خود اختصاص داد. این یک نهضت ادبی جدید بود که در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ م مطرح شد و تام وولف آن را در حیطه روزنامه‌نگاری هم رواج داد. او در مقدمه یکی از کتاب‌هایش نوشت: «وظیفه سنتی رمان ازلحاظ توصیف واقعیت اجتماعی معاصر به روزنامه‌نگاری نو محول شده است؛ زیرا رمان‌نویسان ادبی آن‌قدر مشغول اسطوره و قصه‌پردازی و ترفندهای فراداستانی شده‌اند که غافل مانده‌اند از آنچه دوروبرشان می‌گذرد.»

آن‌ها با این کار بحثی را ایجاد کردند که یک حادثه حقیقی اجتماعی می‌تواند به داستان کوتاه یا رمان شباهت داشته باشد بدون آنکه نویسنده تعهد به حقایق را نقض کرده باشد. این نویسندگان به کمک تکنیک‌های روایی داستان، هم زشتی‌ها و کاستی‌های زیست خود را به نمایش می‌گذاشتند و هم داستان را روایت می‌کردند، ترکیبی از داستان‌نویسی و روزنامه‌نگاری.

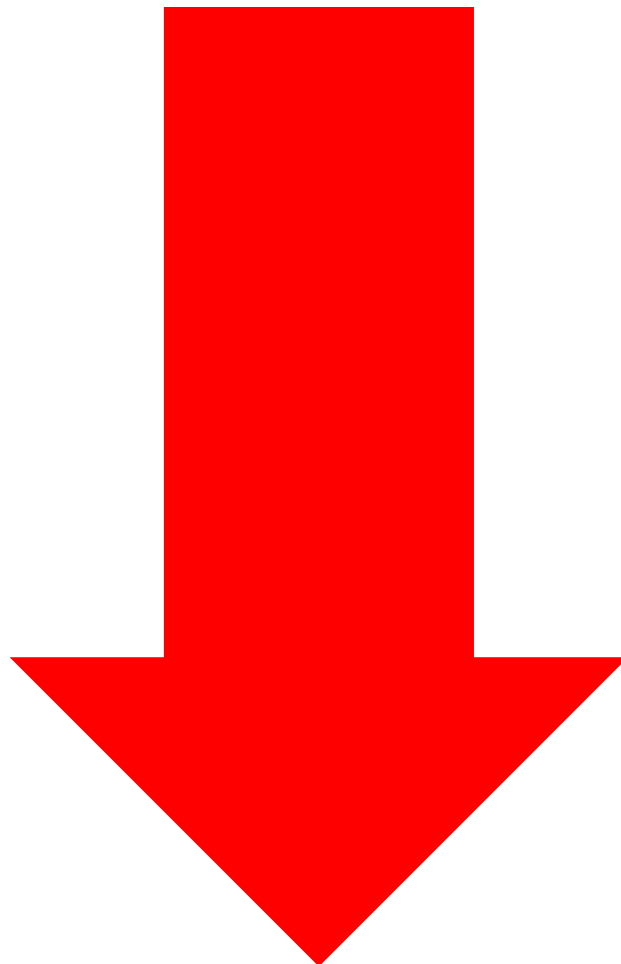
و اما ویژگی‌های این جنبش

- استفاده از راوی آشکار و مداخله‌گر برای روایت کردن: راویانی که آوای بلند و نمایشی دارند، تجربیات شخصی و احساسات خود را در حین روایت کردن بیان می‌کنند و از اغراق در بیان حقیقت برای جذابیت بیشتر بهره می‌جویند.
- رعایت نکردن زمان خطی داستان: فاصله گرفتن از زمان داستان، بازگشت به گذشته یا پرتاب ناگهانی به آینده.
- به کار بردن زبان طنز و گروتسک و طعنه برای نقد ساختارهای قدرت. استفاده از استعاره‌های نامتعارف و علائم نگارشی غیرمرسوم.
- تمرکز بر جنبش‌های حقوق مدنی، جنگ، سیاست‌های رادیکال و روایت‌های بازتابنده تنش‌ها و تحولات اجتماعی.

همین ویژگی‌هاست که سبب شده است شیوه روایت در این داستان‌ها پررنگ شود و مورد توجه قرار گیرد.

توصیف شیوه روایی داستان حفره‌ها ↓

توصیف داستان حفره ↓



داستان «حفره‌ها» نوشته مجید خادم از مجموعه داستان «محتضران مجلوق» است که در بیست و دو صفحه روایت شده است. شیوه روایی این داستان روایتگری ترکیبی و پررنگ است.

روایتگری ترکیبی به این معنا که گاهی مؤلف برای نمایش پیچیدگی‌های روایت، مدام پرسپکتیو راوی را تغییر می‌دهد یا از چند راوی مختلف برای روایت کردن بهره می‌جوید. راویان هنرمندانه به یکدیگر کمک می‌کنند تا لایه‌های زیرین معنایی مدّ نظر مؤلف را نمایش بدهند.

روایتگری در داستان زمانی پررنگ می‌شود که راوی با دخالت آشکار در روایت کردن، شیوه روایت خود و شخصیت خود را به نمایش می‌گذارد، تاجایی که نظام راوی غالب بر دیگر ساختار داستان می‌شود و خود روایت کردن به بخشی از موضوع روایت تبدیل می‌شود. اینجاست که شیوه روایتگری همان چیزی است که توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند و پررنگ می‌شود.

راویان این داستان در هر صفحه با توجه به گنش کردن یا نکردن در پیرنگ، روایت خود را بازگو می‌کنند و با تغییر روای و زبان، لحن و آوای داستان را هم مرتباً تغییر می‌دهند. فونت و قاب‌بندی صفحه‌های داستان هم از این تغییرات در امان نمانده و همراه با تغییر بعضی از راوی‌ها دستخوش تغییر شده‌اند. در این متن نوشتاری

می‌خواهم داستان «حفره‌ها» را بررسی کنم و علت و چرایی پررنگ شدن شیوه روایتگری آن را توصیف کنم. برای توصیف دلایل پررنگ شدن روایتگری در این داستان صفحه‌به‌صفحه پیش رفته‌ام.

صفحه ۱ تا ۷

شروع روایت با راوی اول شخصی است که کنشی در پیرنگ ندارد (راوی ناهم‌پیرنگ). این راوی ادعا می‌کند که برای ما قصد تعریف ماجرای حقیقی یک جنایت هولناک را دارد. داستان جنایتی که خودش در آن حضور نداشته و با توجه به پرونده قتل و گزارشات پلیس که همه مستند هستند، قرار است آن را روایت کند. در این هفت صفحه راوی با به کار بردن کلمه‌هایی مانند: «بی‌نهایت جذاب، بسیار بغرنج، پرهیجان و ...» احساسات و افکار خود را آشکارا و با آوای بلند بیان می‌کند.

زبان راوی طنز و کنایی است: «اُشتر به عرب در حالت طرب، پشت‌ورو کردن جسد مثل یک کتلت در حال برشته شدن توی روغن و ...»

استفاده از استعاره‌ها و علائم نگارشی نامتعارف و نامرسوم: «پاراف‌های تخمی، شرف سولاخ‌ناکمان، علائم نگارشی؟!،... و ...»

تمرکز بر تنش‌ها و تحولات اجتماعی: «افکاری، افکاری، افکاری، افکاری که از سرمان بیرون نخواهد رفت. من اصلاً هیچ‌وقت نفهمیدم پلیس چیست...»

صفحه ۸ تا ۹

گزارش افسر پلیس را راوی اول شخصی ارائه می‌دهد که در صحنه جنایت حضور داشته (راوی هم‌پیرنگ) و از وضعیت جسد مقتول به ما اطلاعات می‌دهد. راوی از نگرش و ایدئولوژی و نیز از بیانات ذهنی خود به صورت اغراق‌آمیز و مداخله‌گر، در روایت کردن استفاده می‌کند.

عباراتی مثل: «غرق در افکار، پراکندگی افکاری، بیشعوری محض، نگاه غیرانسانی، نگاه بی‌تفاوت، خوک کثیف، لامصب، مغز خر، آرام و خونسرد» حضور راوی را آشکار نمایش می‌دهد.

راوی این دو صفحه گزارشی را ارائه می‌دهد که روایتگر قبلاً در صفحه سوم نویدش را داده بود: «این افسر ده‌یازده صفحه بعد قرار است یکی دو صفحه کامل با خودش پرتوپلاهایی بگوید انگار که بخواهد گزارش بنویسد اما افکار پراکنده‌اش مانع می‌شوند گزارشش را مرسوم و متداول بنویسد.»

در این صفحات هم راوی بر بحران‌های اجتماعی و جنایت تمرکز دارد و از علائم نگارشی نامرسوم نیز بهره جسته است.

صفحه ۹ تا ۱۰

از قسمت پایانی صفحه ۹ دوباره همان راوی مداخله‌گر، صفحه اول روایت را با آوای بلندش ادامه می‌دهد.

صفحه ۱۰ تا ۱۴

در این چند صفحه راوی ناهم‌پیرنگ با نمایش برگه‌های گزارش و اعتراف و بازجویی سعی می‌کند که اطلاعاتی را به ما بدهد. این راوی باتوجه‌به توضیحات زیر، آوای نمایشی خود را به گوش مخاطب می‌رساند: نمایش نام و جزئیات. ارائه اطلاعات از طریق نمایش عکس صفحات گزارش. بُلد کردن بعضی از قسمت‌های گزارش و تار کردن بعضی دیگر. بزرگ و کوچک کردن سایز صفحات گزارش و برگه‌های بازجویی. برعکس و وارونه کردن بعضی از صفحات دادخواهی. تمرکز بر سیاست‌های رادیکال و تنش‌های اجتماعی.

صفحه ۱۵ تا ۱۶

بیان جملات زیر از زبان راوی نشان می‌دهد که او درحال بازگو کردن بخشی انتخابی از خاطراتش است: «روی یکی از طوسی‌ها؟ یا حتی روی دو تا از طوسی‌های جفت هم؟ اگر گشاد بنشیند؟ همان جوری بی‌حرکت با چشم‌های؟ نیمه‌باز از سرما تکیه داده به یک راه‌راه عمودی زرد؟ شبیه یک نرگس امیری بافتنی راه‌راه عمودی زرد و طوسی پوشانده شده؟ است؟ اینجا؟ نرگس امیری آن بافتنی را دوست نداشت؟»

«همون‌جا تو اون لحظه یه تیکه کوچولو گوشت اضافی! تیز داشت از کف! دستِ مامان درمی‌اومد! هنوز شلپ‌شلپ می‌کنیم! می‌ایستیم! نگاهم را به دست آشنایی! که دستم را گرفته حرکت می‌دهم! دستی که! گوشت تازه و اضافی! کفش باعث می‌شود بخواد کار را تمام کنم!»

این راوی هم‌پیرنگ با بیان احساسات ذهنی خود، با هذیان‌گویی و مداخله در تعریف کردن روایت، خود را آشکارا به مخاطب نشان می‌دهد. در این صفحات هم از علائم نگارشی به‌صورت نامتعارف استفاده شده و جمله‌ها و علائم درحال تکرار هستند.

صفحه ۱۷

راوی این صفحه درحال تعریف کردن اوضاع و احوال خاله‌الهام، بابا صدیق، خالو، پسر محبوبه و بخشی از اهالی ساحل است. راوی از سخن گفتن درباره خودش و بیان ذهنیاتش اجتناب می‌ورزد. از آوای بلند و احساسی و نمایشی پرهیز می‌کند و به بیان‌های ذهنی (باورها، اعتقادات، ایدئولوژی) شخصیت‌های داستان ورود نمی‌کند. ظاهراً کُنشی در پیرنگ داستان ندارد و درحال روایت کردن حرف‌هایی که می‌شنود و چیزهایی که می‌بیند است. از این‌روی، راوی این صفحه ناهم‌پیرنگ است و نسبت به دیگر راویان این داستان آوای بلند نمایشی ندارد؛ اما همچنان از علائم نگارشی به‌صورت نامرسوم استفاده کرده و به تنش‌های اجتماعی اشاره دارد.

«بابا صدیق گفت حکمتِ پیشامدها نامعلوم است ممکن است در برخی، موارد سال‌ها بعد آشکار شود، ... درعین تسلیم بودن از قضای الهی به قدر الهی پناه می‌برم.»

و همچنان در حال تکرار واژه‌ها، جمله‌ها و علائم است.

صفحه ۱۸

این صفحه راوی هم‌پیرنگ مداخله‌گر دارد.

«آه لعنت روزگار را گاییدم گور پدر هر آنچه روزگار با سیاهی زیر خط مانند حروف و کلامی که متراکم شده و می‌شوند هیچ‌چیز دیگر نمی‌دانم چه هنگام مرده‌ام همیشه این‌طور به گمانم است که در کهن‌سالی مرده‌ام حدود نود و دو چندان سالی ...»

راوی ابراز احساسات می‌کند و جریان‌ات ذهنی‌اش را همراه با هذیان‌گویی به ما ارائه می‌دهد. از شرایط اجتماعی و زمانه خود سخن می‌گوید و شکایت دارد. از استعاره‌های نامتعارف استفاده می‌کند: «پیچ‌خوردگی‌های لاعلاج روده کور... سنگ‌دلی دل‌نواز...»

و همچنان در حال تکرار علائم و جمله‌ها و واژه‌ها نیز می‌باشد.

صفحه ۱۹

به کار رفتن علائم نگارشی به شکل نامرسوم: «هیچ‌کدام نمی‌دانستند: غفلت بود یا فریب برانگیختگی: جایی شبیه به صفحه: آخر یک منظومه عاشقانه: به انتهای بریده‌شده تمایل رسیدند: برای دقایقی با جوانی و جسارت:»

«اغوای کهنه، طمع گناه‌آلودی، شوری شهوت‌آمیز، ...»

راوی ناهم‌پیرنگ با استفاده از آوای نمایشی و بلند، تکرار کلمات و صفات، در این روایت خود را آشکارا نشان می‌دهد.

صفحه ۲۰

«دل‌م می‌خواهد: بروم اتاقش و روی همه کاغذهایش برینم؛ این آدم‌ها: ...»

ابراز احساسات، کاربرد نامرسوم علائم نگارشی، تمرکز بر جنگ و تحولات اجتماعی. تکرار واژه‌ها و جمله‌ها و علائم.

راوی هم‌پیرنگ است که با بیان ذهنی خود و هذیان‌گویی حضور خود را اعلام می‌کند: «آن قدر بو جمع کرده بودم که در خانه هم به ایفای.

نقشم ادامه دهم. خانه‌اش. در یک فرعی کوچک. شبیه به سر نیمه‌جان گربه قرار داشت. زیبا بود و هم بوی نارنگی می‌داد.»

«شیراز از ۲۶ آبان ۹۸ به مدت ۴۲ روز. بسته. بود. ...»

اشاره به تنش‌های اجتماعی، کاربرد علائم نامرسوم نگارشی، تکرار در سطح کلمات و جمله‌ها.

روایت از طریق نمایش جهت، رنگ و ارائه اطلاعات درباره مکان حفره در این صفحه توسط راوی ناهم‌پیرنگ آشکارا صورت گرفته است. رنگ قرمز، تنش ایجاد کرده و تمرکز بر تحولات اجتماعی دارد.

تمامی ویژگی‌های ذکرشده در این داستان به سهم خود دستی دارند در پررنگ کردن شیوه روایتگری و مورد توجه قرار دادن نظام راوی. آوای بلند و مداخله‌گر راوی و تکرار مداوم کلمات و صفات، علت‌های مهمی هستند که این راوی توجه خواننده را به خود عمل روایت جلب کند و از طرفی هم بار احساسی روایت را بکاهد. هر زمان که راوی امتیاز روایت کردن را از شخصیت‌های داستان سلب کرده و به خود واگذار می‌کند و تجربیات و عقاید خود را آغشته به اغراق در روایت داستان بیان می‌کند، دراصل در حال کاهش دادن بار احساسی روایت و دور کردن داستان از واقعیت ذهنی خواننده است؛ البته که استفاده از زبان طنز و کنایه هم در کم کردن اثر احساسی یا خنثی شدن آن بی‌تأثیر نخواهند بود.

منابع

لاج، دیوید، ۱۹۳۵م، هنر داستان‌نویسی، تهران، نشر نی، ۱۳۸۸.

خبرگزاری جمهوری اسلامی، روزنامه‌نگاری، آغاز هنر داستانی در مطبوعات، ضحی کریمی، ۲۴ فروردین ۱۴۰۱.

ادبیات داستانی

تحلیل و نقد و مقالات پژوهشی

تحلیل نظام پرسپکتیو روایی داستان «سه قطره خون»

علی رضا فارسی مدان

آشنایی در اصطلاحات روایت‌شناسی

در مطالعات مربوط به راوی و پرسپکتیو متأسفانه نوعی آشنایی و هرچند وجود دارد. بسیاری از پژوهشگران اصطلاح‌هایی مانند پرسپکتیو، کانونی‌ساز، نقطه کانونی، گستره کانونی و زاویه دید را به جای یکدیگر به کار می‌برند یا تعریف‌های آن‌ها را با یکدیگر خلط می‌کنند. اوج این به هم ریختگی را در مباحث‌های زاویه دید و پرسپکتیو می‌توان دید.

برای پرهیز از این سردرگمی من ناچارم تعریف‌های مشخصی را مبنا قرار دهم؛ زیرا تعریف‌های از پیش موجود مرا به بیراهه خواهند برد.

سه عامل کلیدی در نظام روایی

سه عامل بنیادین راوی یا راوی‌های هر روایت را سامان می‌بخشند.

۱. شخصیت راوی؛

۲. زاویه دید راوی؛

۳. گستره کانونی و پرسپکتیو روایی.

این سه عامل چارچوب و محدودیت‌های سیستم روایی را تعیین می‌کنند و به رفتار راوی ساختار و منطق درونی می‌بخشند. اگر بخواهم دقیق‌تر بگویم، این سه عامل نظام راوی و پرسپکتیو روایی را شکل می‌دهند.

زاویه دید راوی نگاه و شخصیت او را تعیین می‌کند که خود سه جنبه اصلی دارد.

۱. **ایدئولوژیک:** مربوط به جایگاه فکری و گفتمانی راوی؛

۲. **فیزیولوژیک:** محدودیت‌های جسمانی و ادراکی راوی؛

۳. **تکنولوژیک:** ابزارها و امکاناتی که راوی در اختیار دارد.

جنبه ایدئولوژیک راوی، در پیوند با گفتمان او تعریف می‌شود. در «سه قطره خون»، راوی در فضای فکری دیوانگان قرار دارد و کاملاً در این گفتمان تنفس می‌کند. از این رو زاویه دید او به شدت محدود و تحریف شده است. این همان بحثی است که میشل فوکو درباره گفتمان و دیوانگان مطرح می‌کند.

جنبه فیزیولوژیک، محدودیت‌های طبیعی بشر را شامل می‌شود. برای نمونه در «سه قطره خون» راوی در تیمارستان محصور است و نمی‌تواند بیرون را ببیند. همچنین او نمی‌تواند پشت سر خود را ببیند؛ زیرا چشم پشت سر ندارد.

جنبه تکنولوژیک مربوط به ابزارهای راوی است؛ مثلاً در داستان آموزش گام به گام بدهکار شدن^۱ نوشته یاسر قاسمی کلواری راوی به دلیل خراب بودن دکمه ۸ تلفن همراهش هنگام ارسال پیامک با محدودیت در انتخاب واژگان مواجه است؛ اما در «سه قطره خون» محدودیت تکنولوژیک چندان مطرح نیست.

گستره کانونی و پرسپکتیو روایی

گستره کانونی و پرسپکتیو روایی در ارتباط مستقیم با شخصیت و زاویه دید راوی است. این دو عامل درهم می‌آمیزند و رویه و روال روایت را شکل می‌دهند. درباره روای‌های درون داستانی این ترکیب اهمیت دوچندان دارد؛ چون چنین روای‌هایی،

- محدودیت‌های طبیعی و بشری دارند (نمی‌توانند همه چیز را بدانند).
- در چارچوب ایدئولوژیک خاصی قرار دارند (نمی‌توانند از تمام زاویه‌ها به ماجرا نگاه کنند).

بنابراین روایتشان ذهنی و جهت‌دار و مغرضانه می‌شود.

۱. مجموعه داستان کوتاه «آموزش گام به گام بدهکار شدن»، اثر یاسر قاسمی کلواری، نشر قهوه، چاپ اول، ۱۴۰۰.

در «سه قطره خون» محدودیت‌های فیزیولوژیک و ایدئولوژیک شخصیت راوی را تقویت می‌کند و او را به شدت مغرض و اعتمادگریز می‌سازد. این نکته مهم است: راوی درون‌داستانی به دلیل محدودیت‌هایش همواره تاحدی اعتمادگریز است.

این غرض‌ورزی ناخواسته روایت را انسانی‌تر می‌کند و به آن بُعد واقع‌گرایانه می‌دهد؛ در واقع هر جا راوی درونی باشد، ناگزیر با اعتمادگریز بودن او نیز روبه‌رو هستیم.

پرسپکتیو روایی و گستره کانونی: تفکیک مفهومی

در تحلیل روایت پرسپکتیو روایی و گستره کانونی بسیار به هم نزدیک‌اند و گاهی به اشتباه یکی در نظر گرفته می‌شوند؛ اما این دو مفهوم تفاوت‌های اساسی دارند.

- **پرسپکتیو روایی** به چشم‌انداز ممکن راوی در نقش روایتگر و انسان اشاره دارد. این مسئله فقط فیزیولوژیک نیست؛ بلکه ابعاد ذهنی و آگاهی را نیز شامل می‌شود.

- **گستره کانونی** به محدوده‌هایی می‌گویند که راوی می‌تواند آن‌ها را دریافت و روایت کند، به عبارت دیگر گستره کانونی چشم‌انداز ذهنی فیزیولوژیک آگاهی راوی است.

از آنجا که گستره کانونی را برای راوی تعریف می‌کنیم، راوی می‌تواند چندین گستره کانونی داشته باشد؛ بنابراین پرسپکتیو روایی و گستره کانونی و زاویه دید راوی ارتباط نزدیکی دارند؛ اما مطلقاً یکی نیستند.

نقش کانونی‌ساز در تعیین گستره کانونی

گستره کانونی هر راوی نیاز به عاملی تعیین‌کننده دارد. این عامل را **کانونی‌ساز** می‌نامیم.

- راوی خود کانونی‌ساز نیست؛ بلکه گستره کانونی دارد.
- کانونی‌ساز شخصیتی درون‌داستانی است که گستره‌ای کانونی را بر راوی تحمیل می‌کند.
- در بسیاری از روایت‌ها کانونی‌ساز نداریم و گستره کانونی مستقیماً به راوی بیرونی تعلق دارد.

کانونی‌ساز را منحصرأً برای شخصیت‌ها به کار می‌بریم، نه برای راوی. این اصطلاح فقط درباره راوی‌های درون‌داستانی، مانند راوی «سه قطره خون» به کار می‌رود.

در برخی داستان‌ها گستره کانونی راوی را شخصیتی درون‌داستانی تعیین می‌کند. در این حالت کانونی‌ساز درونی وجود دارد و روایت در وضعیت بازتابنده قرار می‌گیرد. در وضعیت بازتابنده راوی بیرونی وجود دارد؛ اما گستره

کانونی‌اش را از یکی از شخصیت‌های داستان گرفته است. همچنین کانونی‌ساز درونی راوی را مجبور به روایت از چشم‌انداز خود می‌کند.

در «سه قطره خون» ما با وضعیت روایی خاصی روبه‌رو هستیم که نیاز به تحلیل عمیق دارد؛ اما پیش از ورود به این بحث باید کمی نظام ابزار روایی را بررسی کنیم. در این داستان هوشیار باشیم که در ابتدای هر پاراگراف گیومه (») باز می‌شود و در انتهای پاراگراف بسته نمی‌شود. همچنین از دو خط فاصله (-...) در بعضی جملها استفاده می‌شود. این علامت‌های نگارشی غیرزبانی چیست‌اند و از کجا آمده‌اند؟ چرا میرزااحمدخان می‌گوید که نتوانست بنویسد؛ درحالی‌که از این نشانه‌ها استفاده کرده است؟ برای پاسخ به این پرسش‌ها باید بحث را جداگانه به مقاله‌ای دیگر بسپاریم.

چهار الگوی کانونی‌سازی در روایت

در روایت‌شناسی چهار الگوی اصلی برای ترکیب راوی و گستره کانونی و کانونی‌ساز وجود دارد.

- تک‌راوی، تک‌گستره کانونی، کانونی‌ساز ثابت
- تک‌راوی، چند پرسپکتیو (چند گستره کانونی)، کانونی‌ساز متغیر
- چند پرسپکتیو، کانونی‌سازهای متعدد
- کانونی‌ساز جمعی

در «سه قطره خون» ما با حالت دوم مواجهیم: تک‌راوی داریم؛ یعنی یک راوی در سراسر روایت حضور دارد؛ اما این راوی چندین پرسپکتیو و گستره کانونی دارد. در هر بخش از روایت کانونی‌سازی متفاوت وجود دارد. این همان حالتی است که در «سه قطره خون» می‌توان دید. در ادامه این ساختار را به‌دقت تحلیل خواهیم کرد.

کلمه پرسپکتیو معمولاً در هنرهای بصری به کار می‌رود و به نظامی اشاره می‌کند که تلاش می‌کند توهمی از سه‌بعدی بودن در سطحی دوبعدی ایجاد کند. در این زمینه انواع مختلف پرسپکتیو داریم: مانند پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای و چندنقطه‌ای و محوری. حالا این مفهوم را در روایت‌شناسی نیز استفاده می‌کنند. روایت باعث ایجاد توهمی از جهان داستانی در ذهن می‌شود و بخش زیادی از این توهم به حجم اطلاعاتی مربوط است که از آن جهان داستانی مطرح و ساخته می‌شود. پیش‌تر گفته بودم که روایت و جهان داستانی باهم هم‌پوشان‌اند و در اینجا راوی نقش اصلی را ایفا می‌کند.

نظام پرسپکتیو در راوی همانند گستره کانونی حجم اطلاعات جهان داستانی را کنترل می‌کند؛ در واقع گستره کانونی محدودیت‌هایی برای حجم اطلاعات قائل می‌شود و نتیجه‌اش همان پرسپکتیو است. پرسپکتیو سیستمی است که با محدود کردن میزان و نوع اطلاعاتی که راوی یا راوی‌ها منتقل می‌کنند، توهم ایجاد جهان داستانی را امکان‌پذیر می‌کند. به بیان ساده ما می‌توانیم هر داستانی را تصور کنیم؛ اما نمی‌توانیم هر نوع جهانی

را از آن داستان به هر شکلی تصور کنیم. گسترهٔ کانونی راوی یا راوی‌ها در کلیت روایت پرسپکتیوی خاص می‌سازد که این پرسپکتیو پایهٔ ادراکی راوی خود را دارد. این مرجع حواس پنج‌گانهٔ انسان است و پایهٔ روانی آن نیز به مسئله‌های ذهنی فرد مربوط می‌شود.

حال می‌توانم پرسپکتیو را همانند گسترهٔ کانونی برای هر شخص تعریف کنم. پرسپکتیو برای هر شخص یعنی اینکه او پایهٔ ادراکی روانی خاصی دارد که محدودیت‌ها، امکانات، چهارچوب‌ها و بستری را تعیین می‌کند که این پرسپکتیو را شکل می‌دهند. به عبارت ساده‌تر هریک از ما دنیا را با پرسپکتیوی خاص و منحصر به فرد می‌بینیم. این انحصار به این معنا نیست که پرسپکتیو یکی بهتر از دیگری است؛ بلکه هر پرسپکتیو دیدگاه خاص خود را دارد.

علاوه بر این می‌توانیم پرسپکتیو را برای کلیت روایت نیز در نظر بگیریم. این پرسپکتیو نتیجهٔ جمع‌بندی تمامی گسترهٔ کانونی‌هاست. همچنین می‌توانیم پرسپکتیو را برای هر شخصیت به‌طور جداگانه به کار ببریم؛ به این معنا که پرسپکتیو نتیجهٔ گسترهٔ کانونی شخصیت‌هاست که باهم ترکیب می‌شود. این امکان وجود دارد که برای هر شخصیت، چه راوی باشد و چه غیر راوی، پرسپکتیو تعیین کنیم. در این صورت پرسپکتیو برای غیر راوی‌ها به شخصیت‌پردازی تبدیل می‌شود؛ برای نمونه: «حسن همهٔ آرزویش این است که یک دیگ اشکنه را با چند نان سنگک بخورد.»

پرسپکتیو را می‌توان در دو سمت ادراکی تقسیم کرد.

- **پرسپکتیو بر مبنای ادراک خارجی؛** یعنی آنچه در فضای بیرونی و در حوزهٔ ادراکی خارجی شخصیت قرار دارد.
- **پرسپکتیو بر مبنای ادراک داخلی؛** یعنی آنچه در درون شخصیت رخ می‌دهد و او از آن آگاهی دارد.

زمانی که راوی درونی می‌شود یا به‌طور کلی از دیدگاهی درونی روایت می‌کند، به‌طور طبیعی در هر دو بخش، یعنی هم در ادراک داخلی و هم در ادراک خارجی، با محدودیت‌هایی مواجه می‌شود. در نهایت پرسپکتیو برای فرد طبیعی همیشه محدود است. در داستان‌هایی مانند «سه قطره خون» پرسپکتیو ظاهراً طبیعی به نظر می‌رسد؛ اما گاهی به سمت ادراکی نامحدود میل می‌کند؛ برای مثال وقتی راوی می‌گوید: «من می‌دانم همهٔ این‌ها زیر سر ناظم است» این جمله در نگاه اول نشان‌دهندهٔ نوعی قطعیت و آگاهی مطلق است؛ اما در لایه‌های زیرین با محدودیت‌هایی مواجه می‌شویم که حتی شدیدتر از حد معمول‌اند.

زمانی که در روایت نظام راوی و پرسپکتیو روایی اهمیت بیشتری پیدا می‌کنند، کنش **روایت کردن** پررنگ‌تر از خود **نمود جهان داستانی** می‌شود. در چنین حالتی روایت دائماً به مخاطب اعلام می‌کند: «من یک روایت

هستم، نه یک واقعیت.» این همان چیزی است که بسیاری از مؤلفان نمی‌خواهند رخ دهد؛ چراکه ترجیح می‌دهند خوانندگان، اثرشان را واقعی بپندارند؛ به‌دلیل‌هایی که می‌تواند زیبایی‌شناختی یا روایی یا حتی ایدئولوژیک باشد. در «سه قطره خون» در سطح رویین، بر واقعیت یا بی‌طرفی تأکید می‌شود؛ اما در لایه‌های زیرین چنین قطعیتی وجود ندارد. در همین لایه‌های زیرین (که در بحث ابزارهای روایی آن را واری می‌کنم) روایت مخاطب را با پرسشی اساسی مواجه می‌کند: «این واقعیت است؟ این روایت است؟ این‌ها نوشته کیست‌اند؟»

برای تأکید بیشتر، بار دیگر پرسپکتیو را تعریف می‌کنم: پرسپکتیو به توانایی راوی در کنترل و ظهور اطلاعات در جهان داستانی اشاره می‌کند. این شامل فاصله زمانی و مکانی، دیدگاه‌ها، اطلاعات و حقیقت‌هایی است که راوی آن‌ها را به شیوه‌ای خاص روایت کرده است و به مخاطب انتقال می‌دهد. به بیان دیگر پرسپکتیو استراتژی روای در شکل‌دهی روایت از جهان داستان و شخصیت‌های آن است. این امر تاحدی آگاهانه است و اگر هم آگاهانه نباشد، دست‌کم با شخصیت، انگیزه، غرض، هدف و قصد راوی ارتباط دارد. به همین دلیل از واژه «استراتژی» استفاده می‌کنم؛ چراکه پرسپکتیو می‌تواند بخشی از استراتژی آگاهانه باشد.

بر پایه مبحث‌های پیشین می‌توان گفت راوی «سه قطره خون» کانونی‌ساز مشخص ندارد.^۱ همان‌طور که در بررسی فلش‌بک در مقاله قبل مطرح شد،^۲ ما با میرزااحمدخان اکنون سروکار داریم که از نسخه‌ای پیشین از خود، یعنی میرزااحمدخان گذشته، می‌گوید یا درباره‌اش می‌نویسد. این وضعیت دو تفسیر را پیش می‌کشد: نخست آنکه میرزااحمدخان در تمام بخش‌های داستان (چه در ابتدای روایت و چه در ادامه) فردی واحد است و در نتیجه کانونی‌سازی وجود ندارد؛ دوم آنکه باید میان میرزااحمدخان حال (راوی بخش ابتدایی)^۳ و میرزااحمدخان گذشته (در بخش‌های بعدی) تمایز قائل شویم؛ در واقع باید بگوییم میرزااحمدخان حال یا میرزااحمدخان تکه اول، شخصیتی بیرونی است که به خود گذشته‌اش می‌پردازد. در این صورت با نوعی کانونی‌ساز درونی روبه‌رو خواهیم بود: شخصیتی درون جهان داستان (میرزااحمدخان در ادامه روایت) که کانونی‌ساز راوی‌ای (میرزااحمدخان در بخش اول) بیرون از آن جهان داستان (در حال یا پیش از فلش‌بک) وجود دارد.

در هر حال با عبور از بخش آغازین، پرسپکتیو تعویض می‌شود. می‌توان گفت بستری که راوی بر آن تکیه می‌کند تا اطلاعات را بروز دهد، دگرگون می‌شود؛ تغییری که پیش‌تر نیز در قالب تحول‌های زمانی (حرکت از اکنون به

۱. پیشتر گفته‌ام که کانونی‌ساز موجودی است که گستره کانونی را به راوی اجبار می‌کند؛ اما در مقاله آتی با بررسی نظام ابزار روایی خواهیم دید که اینکه راوی «سه قطره خون» میرزااحمدخان است، باطل خواهد شد و راوی‌ای خواهیم داشت که کانونی‌سازش میرزااحمدخان است.

۲. مقاله «نظام زمان و نظام مکان و مسئله فلش‌بک در صحنه‌های داستان «سه قطره خون» چاپ‌شده در فصل‌نامه داستان شیراز شماره ۳۱ بهار ۱۴۰۴.

۳. منظوم از تکه اول پاراگراف اول داستان است؛ جایی که می‌گوید: «دیروز بود که اطاقم را جدا کردند...» تا جایی که به اتمام می‌رسد: «...تنها چیزی که خوانده می‌شود، این است: «سه قطره خون»

گذشته) و مکانی بررسی کردیم. حال با ورود به بحث پرسپکتیو می‌توان آن را نیز در زمره همین دگرگونی‌ها قرار داد. اگرچه تمرکز این نوشتار بر شخصیت‌شناسی نیست، باید دقت کرد که شخصیت میرزااحمدخان در بخش نخست دیگر همان فرد در بخش‌های بعدی نیست؛ چراکه زمینه بروز اطلاعات به‌تمامی تغییر کرده است.

تا اینجا تلاش کرده‌ام نشان دهم که با تغییر در یکی از نظام‌ها (مثلاً نظام زمان به‌واسطه فلش‌بک) سایر نظام‌ها نیز (ازجمله نظام مکان و پرسپکتیو) دچار دگرگونی می‌شوند. اکنون وارد بخش دیگری از روایت می‌شویم؛ جایی که میرزااحمدخان در بخشی از فضای تیمارستان حضور دارد و از وضعیت آنجا سخن می‌گوید. اگر دقت کنیم، می‌بینیم که نحوه بروز داده‌ها در این قسمت در مقایسه با بخش‌های دیگر و به‌ویژه با بخش آغازین تفاوت دارد.

از منظر زمانی همچنان که پیش‌تر نیز اشاره شد، نمی‌دانیم دقیقاً در چه نقطه‌ای از زمان قرار داریم. فقط می‌توان فرض کرد که در یک زمان حال قرار داریم. همین فرض حال بودن به شکل ضمنی ما را وامی‌دارد که مکان روایت را «تیمارستان» در نظر بگیریم؛ اما این ابهام زمانی و مکانی به ما نشان می‌دهد که در کنترل و ظهور اطلاعات توسط راوی نوعی پیچیدگی حل‌نشده وجود دارد. به بیانی دیگر در پرسپکتیو این بخش نوعی ابهام و تیرگی نهفته است که نمی‌توان آن را به‌سادگی برطرف کرد.

در مقایسه با بخش پیشین پرسپکتیو آن بخش وضوح و شفافیتی آشکار داشت؛ به‌گونه‌ای که راوی اطلاعات را با خلوص و صراحتی درک‌پذیر نمایش می‌داد. اگر همین مقایسه را میان بخش اول و دوم ادامه دهیم، درمی‌یابیم که در بخش دوم ابهام در نظام زمان و مکان به‌مراتب بیشتر است. براساس تعریفی که از پرسپکتیو داشتیم که شامل فاصله زمانی و مکانی و غیره است، وقتی این دو مؤلفه دچار ابهام شوند، نتیجتاً خود پرسپکتیو نیز مبهم می‌شود.

در بخش سوم که مکان آن را به‌طور تقریبی «حیاط» فرض گرفته‌ام، پرسپکتیو بارها دچار تغییر می‌شود که در ادامه به‌تفصیل به آن خواهیم کاوید؛ اما پیش از آن این نکته را باید یادآور شوم که در بخش دوم بنابر اصل هم‌جواری به‌طور پیش‌فرض مکان را اتاق جدید میرزااحمدخان در تیمارستان در نظر می‌گیریم؛ ولی در بخش سوم با اینکه می‌دانیم هنوز در فضای کلی تیمارستان هستیم، نمی‌دانیم دقیقاً در کجای آن قرار داریم. در بخش دوم مشخص نبودن مکان دقیق موجب ابهام در پرسپکتیو می‌شود؛ چراکه برای درک فاصله مکانی دست‌کم به دو مکان مشخص نیاز داریم؛ برای مثال در این بخش گفته می‌شود: «چه روزهای دراز و ساعت‌های ترسناکی که اینجا گذرانیده‌ام...» و سپس از زیرزمین و کنار باغچه یاد می‌شود؛ اما سؤال اینجاست که این «اینجا» دقیقاً کجاست؟ راوی از کدام نقطه روایت می‌کند؟ همین نکته منشأ ابهام پرسپکتیو است.

با ورود به بخش سوم دست‌کم یکی از دو مؤلفه لازم برای تعریف فاصله مکانی روشن‌تر می‌شود. اگرچه در آغاز این بخش همچنان نمی‌دانیم دقیقاً در کجا قرار داریم؛ اما در ادامه با جمله‌ای مواجه می‌شویم که می‌گوید:

«یک ساعت دیگر وقتِ شام مردمان تیمارستان است.» این جمله ما را به این نتیجه می‌رساند که در یک سوی روایت زمان مشخصی (تا حدودی) تعیین شده است؛ بنابراین درحالی‌که هنوز نمی‌دانیم دقیقاً در چه مکانی هستیم، حداقل آگاهی نسبی از زمان داریم. این نامتوازن بودن و ابهام در دو سوی زمان و مکان درنهایت باعث می‌شود صحنه‌ای که درون آن هستیم، دست‌کم در آغاز مبهم و نامشخص باشد.

در این شرایط پرسش‌هایی اساسی پیش می‌آید: آیا هنوز در دلِ فلش‌بک قرار داریم یا فلش‌بک در بخش دوم به پایان رسیده و اکنون به زمان حال بازگشته‌ایم؟ شاید هم فلش‌بک در جایی دیگر ادامه می‌یابد. این ابهام‌ها را باید در توانایی راوی در کنترل روایت و جهان داستانی‌اش جست‌وجو کرد. به بیان دقیق‌تر استراتژی روایی‌ای که از دلِ پرسپکتیو شکل گرفته است، خود منشأ این ابهام‌هاست.

به گمان من طبیعی است که در روند تحلیلی‌ای که پیش گرفته‌ام، هر لحظه به پدیده‌ای شک کنم، ساختارهای تحلیل‌شده را زیر سؤال ببرم و گاه ناگزیر شوم کل بنای تحلیل را از نو پی‌ریزی کنم. این تردید مداوم نه‌تنها ویژگی این مسیر تحلیلی است؛ بلکه دقیقاً همان انتظاری است که «سه قطره خون» از خواننده‌اش دارد.

بررسی بخش سوم را از نو آغاز می‌کنم. آنچه فعلاً می‌دانیم آن است که راوی در آغاز این بخش از وضعیتی مبهم در زمان و مکان و موقعیت، داده‌هایی را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد و آهسته‌آهسته می‌کوشد میان خود و این داده‌ها نوعی ارتباط برقرار سازد و مخاطب را با فضای حاکم آشنا کند. برای درک پرسپکتیو باید با دقت به شیوه آشکارسازی اطلاعات و نحوه شکل‌گیری این ارتباط‌ها توجه کرد.

راوی از وضعیت غذایی تیمارستان سخن می‌گوید و سپس دید خود را تغییر می‌دهد تا به شخصیت حسن بپردازد. در اینجا می‌توان گفت که میرزااحمدخان گسترهٔ کانونی خود را به حسن محدود می‌کند. به عبارتی دیگر حسن به کانونی‌ساز راوی تبدیل می‌شود. روایت به‌گونه‌ای پیش می‌رود که گویی میرزااحمدخان اطلاعات خود را از طریق حسن یا با تمرکز بر او عرضه می‌کند؛ به زبان ساده‌تر پرسپکتیو راوی بر حسن متمرکز می‌شود.

میرزااحمدخان ابتدا در موقعیت الف و مکان الف اطلاعاتی را با ما به اشتراک می‌گذارد؛ سپس موقعیت و مکان خود را تغییر می‌دهد و داده‌های تازه‌ای را از موقعیت ب و مکان ب عرضه می‌کند. این جابه‌جایی در یک پاراگراف نسبتاً کوتاه نقطهٔ اوج عملکردی است که پرسپکتیو را به‌شکلی پویا و منعطف نشان می‌دهد. دقیقاً همین الگو را در ارتباط با شخصیت محمدعلی نیز مشاهده می‌کنیم: راوی از نگاه محمدعلی به حسن می‌نگرد؛ برای نمونه در جمله «اگر محمدعلی آنجا سر ناهار و شام نمی‌ایستاد، حسن همهٔ ماها را به خدا رسانیده بود؛ ولی خود محمدعلی هم مثل مردمان این دنیا است؛ چون اینجا را هرچه می‌خواهند بگویند؛ ولی یک دنیای دیگر است و رای دنیای مردمان معمولی...» راوی از دریچهٔ نگاه محمدعلی وضعیت حسن را تفسیر می‌کند.

اما در ادامه زمانی که می‌گوید: «ولی خود محمدعلی هم مثل مردمان این دنیا است...» مسئلهٔ قانونی‌سازی دگرگون می‌شود. اکنون دیگر محمدعلی قانونی‌ساز راوی نیست؛ بلکه ابزار توصیف «اینجا» است؛ یعنی مکانی که راوی در آن حضور دارد. استراتژی روایی میرزااحمدخان در این بخش آن است که ازطریق محمدعلی میان شخصیت‌ها و خود جهان داستانی پیوندی برقرار کند. ابتدا محمدعلی و حسن را به یکدیگر مرتبط می‌سازد، سپس محمدعلی را به «مردمان این دنیا» نسبت می‌دهد و درنهایت تمام این ساختار معنایی را به تیمارستان گره می‌زند.

در جملهٔ «یک دکتر داریم که قدرتی خدا چیزی سرش نمی‌شود. من اگر به‌جای او بودم، یک شب توی شام همه زهر می‌ریختم می‌دادم بخورند...» نیز همین الگو تکرار می‌شود. نخست دکتر دیده می‌شود، سپس خود راوی. در واقع دکتر همچون آینه‌ای عمل می‌کند که راوی ازطریق آن خود را می‌بیند. می‌توان گفت راوی دکتر را می‌بیند و درنتیجه خود را می‌بیند یا به عبارتی پرسپکتیو را از دید دکتر می‌گیرد. اگر دکتر نبود، عقیده‌ها و دیدگاه‌هایی را که میرزااحمدخان تظاهر می‌کند، به ما داده نمی‌شد. به همین ترتیب وقتی حسن در صحنه ظاهر می‌شود، راوی ازطریق او به مسئلهٔ غذا و مرخصی می‌پردازد. این نمونه‌ها شیوه‌هایی هستند که راوی برای ساختن و بازنمایی روایت «سه قطره خون» برگزیده است.

در پایان این بخش به الگوی هم‌بستگی میان دکتر و میرزااحمدخان اشاره می‌کنم. هنگامی که راوی از زهر خوراندن به بیماران تیمارستان سخن می‌گوید، بلافاصله همان زهر را برای خود تجویز می‌کند. او نخست از منظر دکتر به مرگ دیگران می‌نگرد و سپس از دیدهٔ خود به مرگ خویش اشاره می‌کند. این جابه‌جایی پرسپکتیو که از شخصیت بیرونی به درونی می‌رسد، ساختار پیچیده و درعین‌حال ظریف جهان روایی این داستان را برملا می‌کند.

در پاراگراف بعد راوی آشکارا خواننده را در وضعیت دو ماه پیش قرار می‌دهد: «دو ماه پیش بود. یک دیوانه را در آن زندان پائین حیاط انداخته بودند...» براساس تعریفی که از پرسپکتیو گفتم، در اینجا با اطلاعاتی صریح دربارهٔ شخصیت و زمان و مکان مواجه هستیم. راوی که پیش‌تر در نقطهٔ زمانی نامشخص «الف» قرار داشت، اکنون روایت را به زمان «الف + دوماه پیش» منتقل می‌کند، زمانی که آن را نقطهٔ ب می‌نامیم. این انتقال زمانی، برخلاف نمونه‌های پیشین کاملاً مشخص و روشن است.

راوی داده‌های خود را مستقیم و دقیق آشکار می‌کند: «با تیل‌ه‌شکسته شکم خودش را پاره کرد. روده‌هایش را بیرون کشیده بود.» در اینجا پرسپکتیو به‌شکل کاملاً دیداری و مبتنی بر تجربهٔ مستقیم است؛ یعنی راوی آنچه را که خود دیده است، شرح می‌دهد. این شیوهٔ روایت برخلاف صحنهٔ غذاخوری فاقد آن ابهامی است که در نشان دادن اطلاعات ازطریق دیگران دیده می‌شد؛ اما پس از نشان دادن این تصویر راوی دوباره از روند پیشین خود پیروی می‌کند و می‌گوید: «می‌گفتند او قصاب بوده، به شکم پاره کردن عادت داشته.» این یک خط به‌ظاهر

ساده اما مهم است؛ چراکه پرسپکتیو در آن تغییر می‌کند. حالا دیگر راوی به چیزی که خود دیده است، بسنده نمی‌کند؛ بلکه اطلاعاتی را که از دیگران شنیده است، بروز می‌دهد؛ در واقع در این لحظه او اطلاعاتش را نه از تجربه مستقیم، بلکه از روایت‌های دیگران استخراج می‌کند. اگر دقیق‌تر بررسی کنیم، متوجه می‌شویم که شیوه او در آشکارسازی داده‌ها الگویی خاص دارد: ابتدا اطلاعات مستقیم و عینی را می‌گوید، سپس نظرهای دیگران را بیان می‌کند. شاید بتوان این شیوه را نوعی گریز از مسئولیت صحت و دقت روایت دانست. گویی راوی از این طریق تلاش می‌کند خود را از الزام به سندیت و اعتبار روایت رها کند.

پیش از آنکه به ادامه مبحث‌هایمان بپردازم، به ابهام پرسپکتیوی دیگری اشاره کنم. باتوجه به بحث‌هایی که درباره زمان در مقاله پیشین داشتم، وقتی راوی می‌گوید: «دو ماه پیش بود. یک دیوانه...» و ما درک نمی‌کنیم که این دو ماه پیش چه وقتی است، دچار گیجی می‌شویم؛ یعنی در یک نقطه مبهم الف قرار داریم؛ سپس به یک نقطه مبهم الف+دو ماه پیش می‌رویم. باتوجه به تعریف‌های پرسپکتیو، این جابه‌جایی دچار ابهام پرسپکتیو می‌شود. این روند در دیگر پاراگراف‌ها تکرار می‌شود که خلاصه‌گونه به آن اشاره می‌کنم؛ زیرا پیش‌تر این ابهام بررسی شده است؛ اما به طور کلی در دیگر پاراگراف‌ها با تکه‌های مبهمی از پرسپکتیو روبه‌رویم؛ در واقع این ابهام پرسپکتیوی همین‌گونه است. در زمانی از گذشته‌ای هستیم که به گذشته‌ای دیگر، مثلاً دیروز، اشاره می‌کند که در برخی نمونه‌ها به زمان دیگر می‌پریم. این درک نکردن فاصله‌ها یا درک نکردن نقطه‌ها ابهام پرسپکتیوی می‌سازد.

در ادامه راوی بدون پرده‌پوشی از دیوانه‌ای دیگر سخن می‌گوید؛ اما درنهایت همه اتفاق‌ها را به ناظم نسبت می‌دهد: «من می‌دانم همه این‌ها زیر سر ناظم است.» این جمله دومین اشاره راوی به ناظم در متن است. به نظر می‌رسد که این اشاره‌ها مخاطب را خردخرد برای توجه ویژه به ناظم آماده می‌کند. همان‌طور که پیش‌تر دیدیم، محمدعلی در نقطه‌ای از روایت به قانونی‌ساز تبدیل شد. در اینجا نیز به نظر می‌رسد که ناظم چنین جایگاهی را به دست می‌آورد. به بیان دیگر میرزااحمدخان اطلاعات خود را از طریق ناظم یا با تمرکز بر او آشکار می‌کند. به زبان ساده‌تر پرسپکتیو راوی بر ناظم متمرکز می‌شود.

نکته چشمگیر در این بخش علامت‌های ویرایشی است. در پایان جمله «من می‌دانم همه این‌ها زیر سر ناظم است» دو نقطه (:) آمده است. می‌توان این‌گونه تفسیر کرد که این علامت نشان‌دهنده آن است که پاراگراف بعدی در واقع سخنان و دیدگاه‌های خود ناظم است. احتمال دیگری که می‌توان در نظر گرفت این است که این پاراگراف عیناً گفته‌های ناظم است و راوی صرفاً در حال بازنویسی یا بازگویی آن‌هاست.

در هر دو حالت یک نکته روشن است: ناظم در این لحظه روایت قانونی‌ساز راوی شده است. به نوعی راوی جهان داستان را از خلال ناظم توصیف می‌کند یا دست‌کم روایت ناظم از فیلتر راوی عبور می‌کند. این تغییر پرسپکتیو ساختار روایت را پیچیده‌تر کرده، آن را به روایتی چندلایه و پُر از جابه‌جایی‌های دیدگاهی بدل می‌کند.

برای روشن‌تر شدن سازوکار پرسپکتیو در روایت بیابید دو پاراگراف زیر را در کنار هم قرار دهیم.

۱. «من می‌دانم همه این‌ها زیر سر ناظم است: "مردمان اینجا همه هم این‌طور نیستند."»

۲. «همه این‌ها زیر سر ناظم خودمان است. او دست تمام دیوانه‌ها را از پشت بسته...»

باتوجه به متن ناظم در سراسر این داستان مشکوک است. در ظاهر هر دو پاراگراف حاوی گزاره‌ای مشابه درباره ناظم هستند؛ اما در واقع تفاوت بنیادینی میان آن‌ها وجود دارد. در پاراگراف نخست ناظم در مقام گوینده ظاهر می‌شود^۱ و این‌گونه به نظر می‌رسد که راوی صرفاً سخنان او را بازتاب می‌دهد؛ اما در پاراگراف دوم ناظم موضوع روایت می‌شود و راوی به صراحت دیدگاه شخصی خود را درباره او بیان می‌کند.

در پاراگراف اول ناظم نوعی بازنمایی مغرضانه از دیوانه‌ها می‌کند و در واقع نگاه او به دیوانه‌هاست (به زبان تخصصی‌تر می‌توانیم بگوییم اینجا پرسپکتیو ناظم را داریم). ناظمی که در اینجا ظاهر می‌شود، شخصی است با ظاهری منطقی و معقول و مراقب؛ اما همان‌گونه که روایت پیش می‌رود، روشن می‌شود که این لحن عقلانی پوششی برای تحقیر و طرد شخصیت‌های دربند است. ناظم خود را در جایگاه دانای کل می‌نشانند، همه دیوانه‌ها را تحت سلطه خود می‌داند و تصمیم می‌گیرد که چه کسی مستحق مرخصی نیست؛ حتی فراتر می‌رود و خود را به‌جای دکتر می‌نشانند: «اگر معالجه بشود و در آینه نگاه بکند، سخته خواهد کرد.» این ناظم تصویری است از ساختار سرکوبگر قدرت که خود را پشت نقاب منطق و مصلحت پنهان می‌کند. در پاراگراف اول راوی تحت سلطه ناظم می‌رود و در پاراگراف دوم ناظم تحت سلطه راوی.

اما در پاراگراف دوم وضعیت کاملاً دگرگون می‌شود. راوی بی‌پرده سخن می‌گوید و نگاه افشاگرانه‌اش به ناظم را با خلوص تمام بیان می‌کند. دیگر خبری از پوشش عقلانی و لحنی محافظه‌کارانه نیست؛ بلکه روایتی است آشفته اما صادق که از ناظم چهره‌ای مرموز و بالقوه خطرناک می‌سازد. در این روایت ناظم نه تنها دیوانه‌ها را تحت کنترل نگه می‌دارد، بلکه میرزااحمدخان ناظم را دیوانه‌تر از همه دیوانه‌ها می‌داند. گویی راوی با این جمله می‌خواهد بگوید: «ناظمی که مرخصی نمی‌دهد، خود در ژرف‌ترین لایه‌های روانی‌اش گرفتار است.» دیوانه‌ای که حقیقت را می‌بیند و می‌گوید و ناظمی که حقیقت را پنهان می‌کند. برای مقایسه ساده‌تر به جدول زیر توجه کنید.

ویژگی	پاراگراف اول	پاراگراف دوم
راوی	ناظم تیمارستان	یکی از بیماران تیمارستان

۱. همچنان بر فرض پیشین خود پایبندم.

جایگاه قدرت	در رأس سلسله مراتب، ناظر، قانونگذار	پایین ترین نقطه، قربانی
درجه سلامت روان	ادعای سلامت، ناظر عاقل	روان پریش یا پارانویید، اما شاید بصیرتر از ظاهرش
هدف از روایت	توجیه اعمال و رفتار خودش، تحقیر غیرمستقیم بیماران	افشای چهره واقعی ناظم، نقد قدرت و ظاهر فریبنده

پاراگراف بعدی یعنی: «دیروز بود دنبال یک گربه گل باقالی کرد.» همچنان از همان الگوی پاراگراف پیشین پیروی می کند و از جهت پرسپکتیو تغییری بنیادین به وجود نمی آورد. به همین دلیل مستقیماً به پاراگرافی می پردازم که در آن با شخصیت جدیدی مواجه می شویم: شخصیت عباس. همان گونه که در مقاله «نظام زمان و نظام مکان» نیز یادآوری کرده ام، عباس نقشی واسطه ای و درعین حال چشمگیر دارد. در این پاراگراف ابهام پرسپکتیوی باتوجه به بحث زمانی «دو هفته نیست که او را آورده اند...» همچنان وجود دارد. همچنین پرسپکتیو راوی به طور کامل به عباس معطوف می شود. به عبارت دیگر عباس برای راوی کانونی ساز می شود و تمام داده های راوی از فیلتر تمرکز بر او عبور می کند.

این تمرکز بر عباس تا انتهای بخش مربوط به او حفظ می شود؛ اما در انتهای همین پاراگراف دو دگرگونی ظریف در پرسپکتیو اتفاق می افتد و همچنان تمرکز پرسپکتیو بر عباس است: نخست نگاه راوی از عباس به سه نفر در حیات کمی منتقل می شود: یک زن و یک مرد و یک دختر جوان [و البته همچنان عباس] و سپس پرسپکتیو از آن سه نفر به طور خاص روی دختر جوان متمرکز می شود. این تمرکز به ظاهر جزئی در واقع بخشی از استراتژی روایی راوی است؛ زیرا این دختر و ماچ کردن او نقشی تعیین کننده در پایان داستان خواهند داشت.

در اینجا با سازوکار روایی هدفمند مواجهیم. راوی با تمرکز بر عباس اطلاعاتی^۱ را به خواننده می دهد که دو کارکرد مشخص دارند: اول فراهم کردن زمینه ای برای بازگشت دختر به یاد راوی و به عبارتی آماده سازی برای لحظه ماچ کردن که در پایان داستان رخ می دهد؛ دوم گشودن راهی برای ورود سیاوش به روایت.

در واقع ورود سیاوش نه یک تصادف، بلکه حاصل چیدمان دقیقی است که راوی پیش تر از طریق شبکه پرسپکتیوها به وجود آورده است. سیاوش در اینجا همچون شخصیت نهایی و شاید مهم ترین فرد در برساخت

۱. در اصطلاح تخصصی مان: پرسپکتیو

هویت راوی وارد می‌شود. چرا؟ زیرا فقط از طریق روایت سیاوش است که راوی می‌تواند پروژه نهایی‌اش را به انجام برساند: اثبات اینکه دیوانه نبوده و فقط به سبب خطای تفسیری دیگران او را به تیمارستان انداخته‌اند. همان لحظه معروفی که «رخساره ابروهایش را بالا کشید و گفت: "این دیوانه است."»

در ادامه به پاراگراف بعدی می‌رسیم که از این قسمت تا انتهای داستان را بخش سیاوش می‌دانم و این بار شخصیت سیاوش به طور رسمی وارد روایت می‌شود: «تاکنون نه کسی به دیدن من آمده و نه برایم گل آورده‌اند. یک سال است. آخرین بار سیاوش بود که به دیدنم آمد.» اینجا راوی صراحتاً به زمان حال بازمی‌گردد؛ یعنی به زمانی بازمی‌گردد که ابتدای داستان راوی گفته بود می‌خواهم ماجراها را بگویم. عبارت‌هایی چون «تاکنون» و «یک سال است» نشانه‌هایی قطعی از بازگشت به زمان اکنون‌اند، پس از سفری نسبتاً طولانی در گذشته‌های متوالی. این بازگشت به زمان حال هم‌زمان با تمرکز کامل بر سیاوش اتفاق می‌افتد. از این نقطه تا انتهای داستان پرسپکتیو راوی بر سیاوش متمرکز می‌ماند.

سیاوش در این بخش نقش نهاییِ کانونی‌ساز را به عهده دارد. با ورود او راوی آخرین پرده روایت خود را اجرا می‌کند: بازسازیِ وقایع بیرون از تیمارستان، تلاشی برای دفاع از هویت خویش و مهم‌تر از همه اثبات اینکه از همان ابتدا دیوانه نبوده است. هرچند میرزااحمدخان در این بخش از خودش اطلاعاتی به ما می‌دهد، اما تمام این اشتراک‌گذاری‌ها در خدمت معرفی و پرداخت سیاوش قرار می‌گیرد که اکنون درباره‌اش توضیح می‌دهم.

برای روشن‌تر شدن منظوم مثالی می‌آورم. فرض کنید می‌خواهیم در داستان «سه قطره خون» نشان دهیم که همه افراد تیمارستان دیوانه‌اند و هیچ انسان عاقلی در آنجا حضور ندارد. به جای گفتنِ مستقیم این گزاره فردی را به تصویر می‌کشیم که ظاهراً عقل کل ماجراست؛ اما خود او از همه دیوانه‌تر است و دستِ دیوانه‌ها را هم از پشت بسته است. در این وضعیت هدف از پرسپکتیو معرفی آن فرد خاص نیست؛ بلکه نمایش فضای کلی تیمارستان است. درباره سیاوش هم ماجرا از همین قرار است. راوی با اینکه دارد ماجراهای گذشته دور را از زبان خودش بازمی‌گوید یا بازمی‌نویسد؛ اما تمام تمرکزش را روی شخصیت سیاوش گذاشته است. این روند پرسپکتیوی راوی تا جایی ادامه می‌یابد که سیاوش دست می‌کند در کشوی میز و یک شش‌لول به میرزااحمدخان نشان می‌دهد. بعد «آن را در جیب شلوارش گذاشت و گفت...» در اینجا سیاوش دیگر روایتگری را از میرزااحمدخان می‌گیرد و خودش پرسپکتیوش را منتشر می‌کند، تلاشی برای یک نمایش بی‌واسطه. باتوجه به مقاله «نظام مکان و نظام زمان» انگار میرزااحمدخان از حالت راوی‌کاتب به راوی‌مفعول^۱ تغییر می‌یابد. به محض اینکه سیاوش دست می‌برد در کشوی میز و یک شش‌لول نشان می‌دهد، اقتدار راوی تضعیف می‌شود. ما نه از دریچه فهم و ذهنیت راوی، بلکه با اقدام بیرونی و جسمانی شخصیت دیگر روبه‌رو می‌شویم که خود، روایتگر و تعیین‌کننده فضای صحنه می‌شود. در این بخش راوی دیگر فقط ناظر نیست، مفعول رفتار شخصیت دیگر (سیاوش) می‌شود.

۱. هرچند که این اصطلاح از نظر من نپذیرفتنی و بیجاست، اما می‌تواند برای خواننده این مقاله کمک‌کننده باشد.

سیاوش شش لول را نشان می‌دهد و بعد «گفت...» یعنی وارد گفتار مستقیم می‌شود. این ورود به گفتار مستقیم حرکتی است به سمت استیلای صدا و دید سیاوش بر روایت؛ البته نه سلطه‌ای تمام‌وکمال؛ زیرا تمامی این روایتگری‌های سیاوش همچنان تحت حکومت نویسنده‌ی ضمنی هستند. همچنین فراموش نشود که تمام این بخش‌ها برآمده از کتابت میرزااحمدخان هستند.

جالب آن که باوجود در دست گرفتن روایت ازسوی سیاوش، او با گفتن جمله «من یک گربه‌ی ماده داشتم، اسمش نازی بود...» تمام پرسپکتیوش را بر گربه‌ی منظور متمرکز می‌کند. در اینجا گربه‌ی نازی کانونی‌ساز پرسپکتیو سیاوش می‌شود. الگویی مشابه درحال تکرار است: همان‌طور که میرزااحمدخان در روایتی که از گذشته می‌داد، تمرکز خود را بر سیاوش گذاشته بود، سیاوش نیز در ظاهر دارد از آنچه که بر او با گربه‌ی نازی گذشته است، می‌گوید؛ اما تمرکزش در واقع بر توجیه اعمال خودش است. این‌طور به نظر می‌رسد که تمام این روایت‌سازی‌ها تلاشی است برای گریز از برچسب دیوانگی، تلاشی برای اثبات اینکه او دیوانه و «حال ناخوش» نیست. آیا این همان تقلایی نیست که میرزااحمدخان هم با آن درگیر بود؟

به بیان دیگر می‌توان گفت شخصیت سیاوش در برابر روایت موجود نوعی ضدروایت می‌سازد، روایتی مستقل و خودبنیاد. او برخلاف میرزااحمدخان که در طول داستان از شیوه‌های متنوعی برای بروز اطلاعات استفاده می‌کند، فقط یک روش را برمی‌گزیند: تمرکز کامل بر گربه‌ی نازی؛ زیرا معتقد است که همه‌چیز از او شروع شده است.

در جریان داستان، سیاوش نه‌تنها در سطح پیرنگ، میرزااحمدخان را ضایع می‌کند، بلکه در ساختار روایت نیز نیمی از آن را از چنگش درمی‌آورد. او با زیرکی موفق می‌شود از وضعیت روانی‌اش قسر دربرود؛ درحالی‌که میرزااحمدخان چنین توانی ندارد. نماد این چرخش قدرت همان لحظه‌ای است که سیاوش شش لول را از میرزااحمدخان می‌گیرد و او را جلوی رخساره و مادر رخساره به سخره می‌گیرد. بخش سیاوش زمانی به پایان می‌رسد که از آن حالت متکلم وحده‌اش خارج می‌شود و میرزااحمدخان دوباره روایتگری‌اش را دست می‌گیرد: «در این وقت در اطاق باز شد. رخساره و مادرش وارد شدند.» از اینجا به بعد دیالوگ و نوعی تبادل اطلاعات شکل می‌گیرد.

بخش پایانی داستان با بازگشت روایتگری و پرسپکتیو به میرزااحمدخان به پایان می‌رسد: «بعد به من اشاره کرد. من هم بلند شدم و گفتم...» اگر بخواهم این بخش را به صورت تفسیری بررسی کنم، انگار نوعی آشفتگی کامل در میرزااحمدخان شکل می‌گیرد. او تمام نشانه‌هایی را که پیش‌تر در داستان به کار برده بود، در اینجا یک‌جا و بی‌نظم به کار می‌گیرد؛ گویی همه‌چیز در ذهنش به هم می‌ریزد. نکته‌ی مهم دیگر این است: اگر فرض کنیم جمله‌ای که میرزااحمدخان پس از بلند شدن بیان می‌کند، همان عاملی است که او را دیوانه فرض کرده‌اند، در این صورت می‌توان گفت او تمام نشانه‌های این دیوانگی را پیشاپیش در طول داستان ساخته بود.

به عبارت دیگر می‌توان این‌طور تفسیر کرد که میرزااحمدخان پیش‌تر نیز همین نشانه‌ها را در زندگی روزمره‌اش دیده بود و همان‌ها سبب شد که او را دیوانه بخوانند؛ اما نکته در اینجا است: این نشانه‌ها را او در تیمارستان هم می‌بیند و اگر این نشانه‌ها واقعاً غیرعادی‌اند، پس چرا در فضای تیمارستان هم تکرار می‌شوند؟ انگار برای او مرز روشنی میان دنیای درون و بیرون از تیمارستان وجود ندارد. جهان بیرونی و درونی در ذهنش به یک اندازه واقعی یا بهتر بگوییم به یک اندازه توهم‌انگیز شده‌اند. برای میرزااحمدخان دنیای درون تیمارستان با دنیای بیرون از تیمارستان برابری کرده است.

جمع‌بندی

براساس این مقاله من پرسپکتیو را چشم‌انداز ادراکی و ذهنی‌ای می‌بینم که از طریق آن راوی اطلاعات مربوط به جهان داستانی را کنترل و مطرح می‌کند. پرسپکتیو شامل محدودیت‌ها و امکاناتی است که راوی از نظر فکری و فیزیکی و حتی تکنولوژیک با آن مواجه است. پرسپکتیو روایی فقط به جنبه فیزیکی ادراک محدود نمی‌شود؛ بلکه شامل ابعاد ذهنی و آگاهی راوی نیز است؛ یعنی اینکه چگونه راوی به واسطه محدودیت‌های طبیعی و ایدئولوژیک توانایی بروز اطلاعات را شکل می‌دهد.

همچنین تفاوت بین پرسپکتیو روایی و گستره کانونی را روشن ساختم. پرسپکتیو روایی به چشم‌انداز و استراتژی کلی راوی در آشکارسازی اطلاعات اشاره دارد؛ درحالی‌که گستره کانونی محدوده‌ای است که راوی می‌تواند از آن اطلاعات دریافت و روایت کند. در این میان تغییرات در پرسپکتیو که از طریق تغییر کانونی‌سازی (یعنی تأثیر شخصیت‌های درون داستان بر محدودیت‌های اطلاعاتی راوی) ایجاد می‌شود، نقش مهمی در ساختار کلی روایت دارند.

بنابراین من نتیجه می‌گیرم که پرسپکتیو در این متن به‌نوعی سیستمی است که با تعیین میزان و نوع اطلاعاتی که راوی منتقل می‌کند، توهم یک جهان داستانی را برای خواننده می‌سازد. این سیستم از طریق محدودیت‌های زمانی و مکانی و روانی به روایت ابعادی چندلایه می‌بخشد و نشان می‌دهد که چگونه هر تغییر در کانونی‌سازی و حتی کانونی‌سازی می‌تواند نگرش کلی راوی به جهان داستانی را دگرگون کند.

برای نکته پایانی باید تأکید کنم که آن ابهام پرسپکتیوی که در سراسر داستان می‌بینیم، تصادفی نیست. بخش عمده این ابهام به همان پیچیدگی‌های زمانی و مکانی بازمی‌گردد که در مقاله پیشین درباره آن بحث کردم. برای مثال وقتی راوی می‌گوید: «بله، امروز عصر آدمم که جزوه مدرسه را از سیاوش بگیرم.» و در انتهای داستان از بوسه سیاوش و رخساره حرف می‌زند، دیگر مطلقاً نمی‌دانیم که در کجای زمان ایستاده‌ایم. این سرگشتگی و ابهام همان وضعیتی است که نه‌تنها راوی، بلکه ما نیز در جایگاه خواننده در طول داستان با آن مواجه می‌شویم.

اگر فرضی را که دربارهٔ پاراگراف ناظم مطرح کردم، بپذیریم، می‌بینیم که حتی اختیار روایتگری نیز از دست راوی خارج شده است. باتوجه‌به مبحث‌های پیشین تا جایی که توانستم تلاش کردم پرسپکتیو روایی و استراتژی روایتگری راوی را از دل این ابهام بیرون بکشم. هرچند این موضوع همچنان جای کار دارد؛ چراکه پرسپکتیو روایی یکی از بحث‌های تازه‌ای است که هنوز به اندازهٔ کافی آزموده نشده و درک ما از آن در حال گسترش است.

اما موضوع نهایی که همچنان جای بررسی آن باقی مانده است، راوی‌ای است که در بحث علامت‌های نگارشی فقط اشاره‌ای گذرا به او کردم. مسئلهٔ ارتباط میان نظام ابزار روایی و نظام راوی همان بحث جذابی است که می‌تواند تمام چارچوب این مقاله را در تنگنا بیندازد و اساساً پای راوی دیگری را به میان بیاورد.

ادبیات داستانی

تحلیل و نقد و مقالات پژوهشی

وارونگی‌های روایی و موفقیت داستان

سامسون نایت و یاکوف بارت

ترجمه: احمد قناعتی

داستان‌گویی ابزاری قدرتمند است که ما را به هم متصل می‌کند و درک ما از جهان را شکل می‌دهد. نظریه‌های داستان مؤثر دارای پیشینه‌ای فکری هستند که به هزاران سال پیش بازمی‌گردد و اهمیت روایت‌ها را در میان تمدن‌های مختلف برجسته می‌کند؛ با این حال و با وجود تمام این نظریه‌پردازی‌ها، پیش‌بینی تجربی آنچه یک داستان را موفق می‌کند، همچنان دشوار بوده است. ما پیشنهاد می‌کنیم که چرخش‌های روایی، نقاط عطف کلیدی در یک داستان، به عنوان جنبه‌های محوری‌ای عمل می‌کنند که موفقیت داستان را پیش‌بینی می‌کنند. با تکیه بر نظریه روایت، ما چرخش‌ها را به عنوان عناصر طرح داستان مفهوم‌سازی می‌کنیم: لحظاتی اساسی که روایت‌ها را به پیش می‌برند و بر دریافت مخاطبان تأثیر می‌گذارند. در بررسی بیش از ۳۰,۰۰۰ فیلم، سریال تلویزیونی، رمان و ارائه‌های جمع‌آوری کمک مالی، ما از زبان‌شناسی محاسباتی و تحلیل تشخیص روند استفاده کردیم تا روشی کمی ارائه دهیم که در آن چرخش‌های روایی را از طریق تغییر در ارزش احساسی (والانس) اندازه‌گیری کنیم. یافته‌های ما نشان می‌دهد که داستان‌هایی با چرخش‌های بیشتر و دراماتیک‌تر، موفق‌تر هستند. این یافته‌ها نور جدیدی بر این شکل هنری دیرینه می‌افکنند و رویکردی عملی برای درک و پیش‌بینی تأثیر داستان‌گویی ارائه می‌دهند.

داستان‌گویی پدیده‌ای جهانی است. این هنر در هر فرهنگ شناخته‌شده‌ای وجود دارد و ریشه‌های آن به دوران پیش از اختراع خط بازمی‌گردد. از طریق داستان‌ها، ما با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنیم و ارزش‌ها را به اشتراک می‌گذاریم و یکدیگر را سرگرم می‌کنیم. ما قصه‌هایی روایت می‌کنیم تا گذشته‌مان را توضیح دهیم و آینده‌مان را تصور کنیم. داستان‌هایی می‌سازیم تا دیگران را متقاعد کنیم و احساساتشان را برانگیزیم. چه در فیلم‌ها، سریال‌های تلویزیونی، رمان‌ها یا مکالمات روزمره، داستان‌هایی که برای یکدیگر تعریف می‌کنیم، می‌توانند ما را مسحور و مجذوب کنند؛ اما درحالی‌که برخی داستان‌ها ما را مجذوب خود می‌کنند و تحسین‌پایداری به دست می‌آورند، برخی دیگر خسته‌کننده‌اند و به‌طور کلی مورد انتقاد قرار می‌گیرند. چگونه می‌توان پیش‌بینی کرد که کدام داستان‌ها ناامیدکننده خواهند بود و کدامیک به موفقیت‌های بزرگ دست خواهند یافت؟ معمای آنچه یک روایت را جذاب می‌کند، برای هزاران سال ذهن پژوهشگران را به خود مشغول کرده است. در طول این زمان، فیلسوفان و درام‌نویسان متعددی بینش‌های ارزشمندی دربارهٔ جهان داستان‌گویی ارائه کرده‌اند؛ با این حال آزمایش این بینش‌ها چالش برانگیز بوده است؛ زیرا نیازمند شناسایی روایت‌های متنوع و کمی‌سازی نظام‌مند آن‌ها و سپس ردیابی موفقیت بعدی آن‌هاست.

زبان‌شناسی محاسباتی و نظریهٔ دراماتورژی

پیشرفت‌های اخیر در زبان‌شناسی محاسباتی فرصتی بی‌سابقه برای ارزیابی و توسعهٔ دانش انباشته‌شده فراهم کرده است؛ با این حال کارهای محاسباتی اخیر که بر نظریهٔ دراماتورژی استوار بوده‌اند، عمدتاً نتوانسته‌اند پیش‌بینی‌کننده‌های تأثیر روایت‌ها را شناسایی کنند. برای مثال، دراماتورژها مدت‌هاست فرض کرده‌اند که مجموعه‌ای اصلی از الگوهای روایی (مانند: صعود-سقوط یا صعود-سقوط-صعود و غیره) وجود دارد و این الگوها بر تأثیرگذاری داستان اثر می‌گذارند. اگرچه پژوهشگران توانسته‌اند این الگوهای اساسی را با استفاده از تحلیل خوشه‌بندی خودکار شناسایی کنند؛ اما این الگوها موفقیت داستان را پیش‌بینی نکرده‌اند. به‌طور مشابه، گوستاو فرایتاگ، نویسنده و پژوهشگر تأثیرگذار قرن نوزدهم، سه عنصر محوری برای روایت‌ها پیشنهاد کرده است: صحنه‌پردازی و پیشرفت طرح و تنش‌شناختی. با این حال پابندی به این عناصر یا انحراف از آن‌ها نیز موفقیت یک روایت را پیش‌بینی نکرده است. همچنین پژوهشگران معیارهایی برای شناسایی «مهم‌ترین رویدادهای گزارش‌پذیر» (یعنی برجسته‌ترین رویداد) در یک متن روایی تعیین کرده‌اند آن هم با کمی‌سازی تغییر در پیچیدگی زبانی و معنا و احساسات و نیز عمدتاً بر اساس ایده‌های جرالد پرینس، نظریه‌پرداز ادبی. اما باز هم هیچ ارتباطی با موفقیت داستان نشان ندادند؛ بنابراین هنوز مشخص نیست که چگونه دانش انباشته‌شدهٔ بشریت دربارهٔ روایت‌ها می‌تواند به درک آنچه یک روایت را جذاب می‌کند کمک کند.

این معضل را پژوهش‌های اخیر پیچیده‌تر کرده‌اند؛ چراکه توانسته‌اند تأثیر یک روایت را پیش‌بینی کنند؛ اما عمدتاً رویکردی غیرنظری داشته‌اند. برای مثال، پژوهش‌هایی فیلمنامه‌های سینمایی را کمی‌سازی کرده‌اند تا سرعت پیشرفت آن‌ها را اندازه‌گیری کنند و نشان داده‌اند که هرچه فیلمنامه سریع‌تر پیش برود، مخاطبان امتیاز مطلوب‌تری به آن می‌دهند. اگرچه این پژوهش‌ها از ابزارهایی بهره می‌برند که زبان‌شناسی محاسباتی ارائه کرده است؛ اما بر نظریه‌های پیشین روایت استوار نیستند.

درمجموع این نتایج، اعتبار این دانش انباشته‌شده را درباره پیش‌بینی بازخورد مخاطبان به پرسش می‌کشد. علاوه بر این، ماهیت غیرنظری معیارهایی که موفقیت را پیش‌بینی می‌کنند، ادغام این یافته‌ها در یک چارچوب مفهومی گسترده‌تر را برای پژوهشگران دشوار می‌سازد. این امر توانایی ما برای پیشبرد درک کلی از داستان‌ها را محدود می‌کند. آیا می‌توانیم از رویکردهای محاسباتی برای پیش‌بینی موفقیت استفاده کنیم و درعین حال بر دانش پیشین نیز تکیه کنیم؟

رویکردی متفاوت: چرخش‌های روایی

در این پژوهش ما رویکردی را پیشنهاد می‌کنیم که به نظریه‌های سنتی روایت‌ها بازمی‌گردد؛ اما در سطحی جزئی‌تر از آنچه پیش‌تر بررسی شده است. رویکردهای قبلی که بر دراماتورژی تکیه داشتند، داستان‌ها را در دسته‌بندی‌های سطح بالا طبقه‌بندی می‌کردند، به‌جای اینکه عناصر تشکیل‌دهنده روایت را که به‌طور نظری جذابیت برای مخاطب را ایجاد می‌کنند، اندازه‌گیری کنند. برای مثال، همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد پژوهش‌ها با استفاده از خوشه‌بندی خودکار، روایت‌ها را به‌عنوان داستان‌های «از فقر به ثروت» یا «سیندرلا» طبقه‌بندی کرده‌اند و نشان داده‌اند که اکثریت قریب‌به‌اتفاق روایت‌ها در شش الگوی طرح داستانی جای می‌گیرند؛ در واقع پژوهشگران یک «جدول تناوبی روایی» ایجاد کرده‌اند بدون اینکه به اتم‌های بنیادی تشکیل‌دهنده آن بپردازند و مستقیماً به طبقه‌بندی الگوهای گسترده به‌عنوان توضیحی برای موفقیت داستان پرداخته‌اند. پژوهش‌های پیشین در این فرآیند توضیحات نظری کلیدی درباره مکانیزم‌های بنیادین جذابیت یک داستان را نادیده گرفته‌اند؛ درنتیجه مشخص نشده چرا برخی داستان‌ها که به‌ظاهر ساختارهای مشابهی دارند، واکنش‌های مثبتی برنمی‌انگیزند؛ درحالی‌که برخی دیگر تحسین برمی‌انگیزند. اگرچه پژوهش‌های پیشین گام‌های مهمی در ساخت این جدول تناوبی روایی برداشته‌اند، پژوهش حاضر از نظریه دراماتورژی برای ایجاد معیارهای جزئی‌تر روایت‌ها استفاده می‌کند تا انرژی بالقوه هر داستان را، به‌بیان دیگر، کمی‌سازی کند. به‌طور خاص ما پیشنهاد می‌کنیم که تمرکز بر چرخش‌های روایی به‌عنوان عنصر محوری داستان‌های جذاب، کلید درک پتانسیل یک داستان است. چرخش‌های روایی یا نقاط عطف در یک روایت، مدت‌هاست که به‌عنوان عنصری اساسی در پیشبرد روایت‌ها و خلق طرح‌های داستانی جذاب شناخته شده است. برای مثال در نظریه‌های روایت‌شناسی درباره ساختار داستان، چرخش‌ها و مفاهیم مرتبط مانند «گسست‌ها» از وضعیت

معمول، ویژگی‌هایی کلیدی هستند که داستان‌ها را از دیگر متون متمایز می‌کنند. این نظریه‌ها پیشنهاد می‌کنند که روایت‌هایی با تعداد بیشتری از این نقاط عطف، «داستان‌ماندتر» و جذاب‌تر به نظر می‌رسند؛ درحالی‌که روایت‌های فاقد این نقاط «بی‌معنا» تلقی می‌شوند.

این نقاط عطف می‌توانند نسبتاً بزرگ یا کوچک باشند؛ اما در نظریهٔ دراماتورژی آن‌ها به‌طور حیاتی نشان‌دهندهٔ رویدادهایی هستند که مسیر روایت را از مثبت به منفی یا برعکس تغییر می‌دهند. برای مثال: ۱. پس از اینکه رومئو و ژولیت در مجلس بالماسکه عاشق یکدیگر می‌شوند، متوجه می‌شوند که عشقشان به‌دلیل دشمنی خانواده‌هایشان ممنوع است؛ ۲. زمانی که لوین دیویس در فیلم «درون لوین دیویس» در آپارتمان دوستش بیدار می‌شود و یادداشت تشکری برای آن‌ها می‌نویسد؛ اما به‌طور تصادفی خودش و گربهٔ آن‌ها را بیرون از خانه قفل می‌کند؛ ۳. یا وقتی در فیلم «مرد آهنی ۲» شرور داستان درحال انفجار پهپادهای انفجاری و کشتن پیر است؛ اما مرد آهنی به‌موقع باز می‌گردد و او را نجات می‌دهد.

نخستین اشاره به چرخش‌های روایی به ارسطو باز می‌گردد که از «پریپتیا» یا تغییر ناگهانی شرایط به‌عنوان یکی از جنبه‌های تعیین‌کنندهٔ داستان کامل نام برده است. اخیراً رمان‌نویس مشهور، ای. ام. فورستر طرح روایی را توالی رویدادهایی تعریف کرده که تغییر را القا می‌کنند. این مفهوم سپس توسط دراماتورژ دانشگاه ییل، لئون کاتز و گلوور فیلمنامه‌نویسی، رابرت مکی، پالایش شده و مشخص کرده‌اند چنین رویدادهای تغییرآفرینی با چرخش‌هایی در وضعیت داستان از مثبت به منفی یا برعکس مشخص می‌شوند. تعریف آن‌ها از طرح روایی دقیقاً به هم پیوستن این نقاط عطف از مثبت به منفی یا منفی به مثبت است که به‌صورت توالی پیوسته‌ای از رویدادها ترکیب می‌شوند و هریک تغییر یا چرخشی آشکار در وضعیت داستان ایجاد می‌کنند.

به‌طور مشابهی رمان‌نویس معروف، کورت ونه‌گات ادعا کرده است که حرکت داستان بهتر است از طریق ترسیم نوسانات بین مثبت و منفی در طول روایت درک شود. براساس این نظریه ما چرخش‌های روایی را دقیقاً به‌عنوان چنین نوساناتی مفهوم‌سازی می‌کنیم.

به‌عنوان مثال با بازگشت به رومئو و ژولیت: صحنهٔ پنجم از پردهٔ اول نمایش که به عشق در نگاه اول معروف است، زمانی تغییر می‌کند که عشق جدید رومئو با دشمنی خانواده‌های مونتاگ و کاپولت مواجه می‌شود. این چرخش مستقیماً زنجیرهٔ طولانی رویدادهایی را به راه می‌اندازد که دقیقاً طرح داستان را تشکیل می‌دهد. از دواج مخفیانه با ژولیت (مثبت) تا تبعید شدن اندکی پس از آن (منفی). با کمی‌سازی و ردیابی چنین چرخش‌هایی در ارزش احساسی (والانس) در طول یک روایت، می‌توانیم لحظات بحرانی را شناسایی کرده و ویژگی‌های آن را اندازه‌گیری کنیم که درک ما از موفقیت داستان‌ها را عمیق‌تر می‌کند و بینش‌های ارزشمندی دربارهٔ جذابیت جهانی روایت‌های گیرا ارائه می‌دهد.

نظریهٔ دراماتورژی دستورالعمل‌های روشنی برای تعداد و شکل ایدئال چرخش‌های روایی در داستان‌ها ارائه می‌دهد. نخست داستان‌هایی با چرخش‌های بیشتر که از مثبت به منفی یا برعکس تغییر می‌کنند، به‌عنوان داستان‌هایی با طرح داستانی غنی‌تر (رویدادهای داستانی بیشتر که «در شخصیت‌ها و مخاطبان به‌طور یکسان احساسات ایجاد می‌کنند») در نظر گرفته می‌شوند و بنابراین جذاب‌تر هستند، به‌ویژه در مقایسه با داستان‌هایی که بخش‌های «بدون رویداد» مسطح و بدون چرخش دارند. به‌طور مشابه این چرخش‌ها می‌توانند مخاطبان را شگفت‌زده کنند؛ زیرا ممکن است از مسیر مورد انتظار داستان منحرف شوند. شگفت‌انگیزی داستان عاملی کلیدی در جلب‌توجه مخاطب است؛ بنابراین می‌توان پیش‌بینی کرد که تعداد بیشتر چرخش‌ها به پاسخ مثبت‌تر مخاطبان منجر شود. دوم، نظریهٔ دراماتورژی پیشنهاد می‌کند که چرخش‌ها «به‌طور ایدئال باید به‌صورت متضادهای کامل، از یک وضعیت به وضعیت کاملاً متضاد آن، ساختاربندی شوند» و به همین ترتیب داستان‌هایی که دارای چرخش‌های بزرگ‌تر و دراماتیک‌تر هستند، به‌طور نظری جذاب‌تر تلقی می‌شوند. به‌طور خلاصه دراماتورژی پیشنهاد می‌دهد که «نباید صحنه‌ای وجود داشته باشد که تغییر نکند... از مثبت به منفی یا از منفی به مثبت»: هر لحظه در یک داستان خوب باید یا یک «چرخش» جدید را معرفی کند که تعداد چرخش‌ها را افزایش می‌دهد یا به‌سوی یک «متضاد» بزرگ‌تر پیش برود که بزرگی چرخش‌ها را افزایش می‌دهد. به‌طور مشابه، چرخش‌های بزرگ‌تر پتانسیل ایجاد شگفتی بیشتری دارند. بر این اساس ما پیشنهاد می‌کنیم که روایت‌های جذاب‌تر دارای نقاط عطف بزرگ‌تری با تعداد بیشتر خواهند بود که به‌صورت چرخش‌های بیشتر و بزرگ‌تر در وضعیت داستان ظاهر می‌شوند.

برای آزمایش این فرضیه‌ها و اندازه‌گیری چرخش‌های روایی در مقیاس بزرگ، از زبان‌شناسی محاسباتی استفاده می‌کنیم تا میزان مثبت بودن روایت‌ها را در حین روایت شدنشان کمی‌سازی کنیم. این کار به ما امکان می‌دهد تا چرخش‌ها را در مسیر احساسی داستان شناسایی کنیم که معیاری از چرخش‌ها در وضعیت داستان ارائه می‌دهد. سپس از تحلیل تشخیص روند استفاده می‌کنیم تا چرخش‌های روایی را شناسایی کرده و از تعداد و بزرگی این نقاط عطف برای پیش‌بینی موفقیت روایت استفاده کنیم. ما قدرت پیش‌بینی این چرخش‌ها را در نزدیک به ۳۰,۰۰۰ روایت در چهار حوزه آزمایش می‌کنیم: فیلم‌ها، سریال‌های تلویزیونی، رمان‌ها و ارائه‌های جمع‌آوری کمک مالی GoFundMe. ما ارزیابی می‌کنیم که آیا داستان‌هایی با چرخش‌های بیشتر و بزرگ‌تر امتیاز بالاتری دریافت می‌کنند یا محبوب‌تر هستند و آیا ارائه‌های جمع‌آوری کمک مالی آنلاین احتمال موفقیت بیشتری دارند.

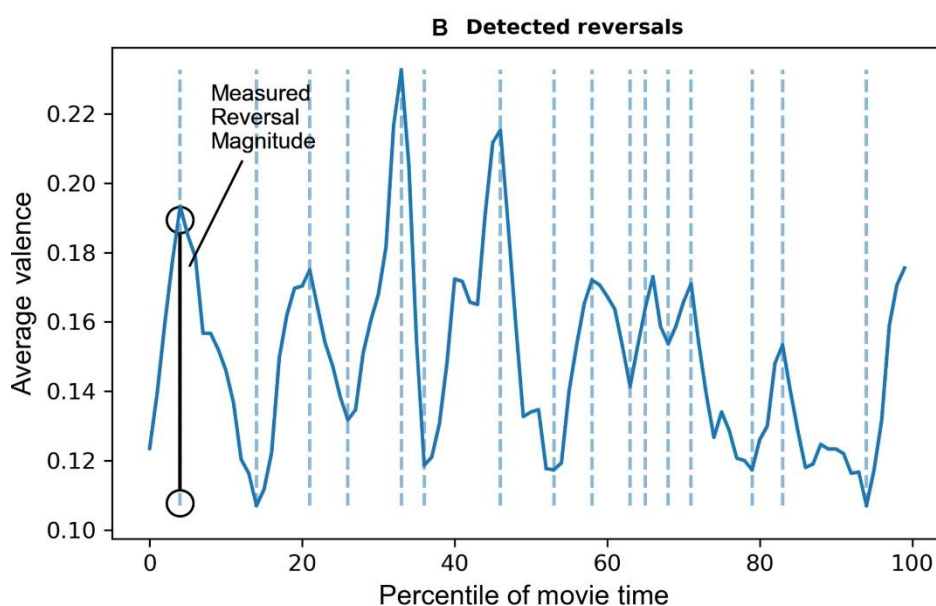
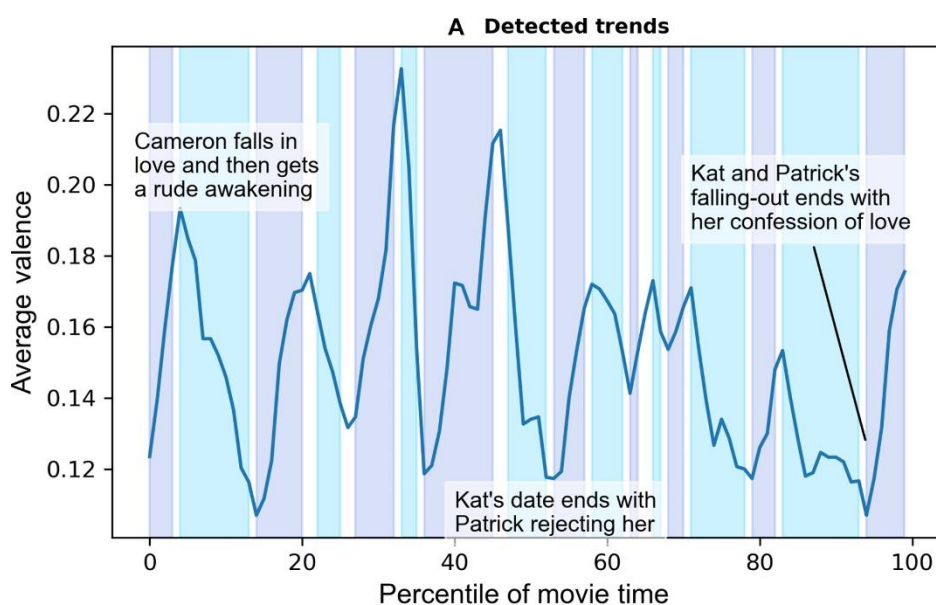
مطالعهٔ ۱: فیلم‌ها

مطالعه^۱ از تحلیل متنی برنامه‌ریزی شده برای شناسایی چرخش‌های روایی در هزاران فیلم استفاده می‌کند. ما پیش‌بینی می‌کنیم که فیلم‌هایی با تعداد بیشتر و چرخش‌های بزرگ‌تر، موفقیت بیشتری خواهند داشت.

روش

ابتدا تمام متن‌های فیلم‌ها را از وبسایت OpenSubtitles.com جمع‌آوری کردیم. این داده‌ها شامل گفت‌وگوهای فیلم و اقدامات صحنه به‌همراه زمان‌بندی وقوع آن‌ها روی صفحه نمایش هستند. بیشتر فیلم‌ها بین سال‌های ۱۹۹۰ تا ۲۰۲۲ منتشر شده‌اند و شامل طیف گسترده‌ای از فیلم‌های کوچک (مانند *عشق رومبا*) و فیلم‌های پرفروش (مانند *مرد آهنی ۲*) هستند. این فیلم‌ها گستره وسیعی از ژانرها از اکشن گرفته تا کمدی و وحشت را پوشش می‌دهند. برای مقایسه فیلم‌های مشابه و اطمینان از حداقل تعداد کلمات برای تحلیل، نمونه‌های خود را به فیلم‌هایی محدود کردیم که حداقل ۱۰۰۰ کلمه دارند و در هر بازه زمانی ۵ دقیقه‌ای حداقل یک کلمه شامل می‌شوند. نتایج در بررسی نمونه‌های نامحدود مشابه بودند (رجوع کنید به جدول S1). در مجموع ۳۷۱۳ فیلم معیارهای لازم برای تحلیل‌های نهایی را داشتند. شناسایی چرخش‌های روایی براساس نظریه روایت انجام شد. به‌طور خاص ویژگی شناسایی‌کننده یک چرخش روایی، تغییر قابل مشاهده در ارزش احساسی (والانس) داستان است. برای این منظور، مسیر احساسی فیلمنامه در حین روایت شدن داستان اندازه‌گیری شد. مثبت بودن متن با استفاده از واژه‌نامه VADER محاسبه شد که کلمات را در مقیاسی از بسیار منفی (-۴) تا بسیار مثبت (+۴) امتیازدهی می‌کند. برای مثال کلماتی مانند «محکوم» و «ترسناک» و «فاجعه» به ترتیب امتیازهای منفی (-۳/۲۰ و -۲/۷۰ و -۳/۱۰) دارند؛ درحالی‌که کلماتی مانند «دوست‌داشتنی» و «دلپذیر» و «شاد» امتیازهای مثبت (+۲/۸۰ و +۲/۸۰ و +۲/۷۰) دارند. نشان داده شده است که VADER همبستگی خوبی با امتیازدهی‌های انسانی دارد و در زمینه‌های مختلف قابل تعمیم است. نتایج هنگام استفاده از روش‌های دیگر برای کمی‌سازی والانس، ازجمله واژه‌نامه LabMT و واژه‌نامه ارزیابی مشابه بودند؛ بااین‌حال با توجه به واژه‌نامه‌های کوتاه‌تر، برای مثال واژه‌نامه ارزیابی که بر اندازه‌گیری والانس کلمات نظری تمرکز دارد، برخی برآوردها از اثر بزرگی چرخش در این معیارها از نظر آماری معنی‌دار نبودند. این رویکرد به ما امکان می‌دهد تا برای تغییر وضعیت در روایت معادلی تجربی ایجاد کنیم، همان‌طور که در نظریه توصیف شده است. برای ارائه یک مثال عینی، در کمدی رمانتیک سال ۱۹۹۹، *ده چیزی که درباره تو ازش متنفرم*، داستان با نتي مثبت آغاز می‌شود و به اولین چرخش روایی می‌رسد. کلماتی در فیلمنامه مانند «زیبا» و «عشق» نشان‌دهنده این هستند که یکی از شخصیت‌های اصلی به سرعت عاشق خواهر کوچک‌تر استرتفورد می‌شود؛ بااین‌حال روایت به سرعت تغییر جهت می‌دهد وقتی خواهر بزرگ‌تر استرتفورد در جایگاه مانعی برای این رابطه عاشقانه معرفی می‌شود. کلمات منفی‌تر مانند «سخت‌گیر» و «احمق» به کار می‌روند که نشان‌دهنده یک مانع هستند: خواهر کوچک‌تر تنها در صورتی می‌تواند با کسی قرار بگذارد که خواهر بزرگ‌تر نیز شروع به قرار گذاشتن کند (رجوع کنید به شکل ۱).

برای ردیابی مسیرهای احساسی در طول زمان، براساس رویه‌های پیشین، مثبت بودن هریک از ۱۰۰ صحنه با عرض ثابت محاسبه شده است. همپوشانی صحنه‌ها به صورت استاندارد تنظیم شده‌اند تا عرض و تعداد صحنه‌ها در تمام زمان‌های نمایش یکسان باقی بماند، مطابق با رویه‌های پیشین. نتایج با استفاده از همپوشانی‌های جایگزین صحنه‌ها برای این مطالعه و مطالعات بعدی نیز مشابه بودند (رجوع کنید به جدول S2). این صحنه‌های میانگین متحرک، براساس زمان‌بندی زیرنویس‌ها در مدت‌زمان مشخصی از زمان نمایش ایجاد شده‌اند. این کار میانگین‌هایی از ارزش احساسی (والانس) را براساس کلماتی که به صورت مجاور در فیلم واقعی رخ می‌دهند، تولید می‌کند؛ بنابراین این روش این مزیت را دارد که سرعت پیشرفت داستان را به گونه‌ای که مخاطب تجربه می‌کند، تقریبی‌سازی کند. ما از یک صحنه ۵ دقیقه‌ای استفاده کرده‌ایم؛ اما نتایج هنگام بررسی صحنه‌های کوچک‌تر یا بزرگ‌تر نیز مشابه‌اند (رجوع کنید به جدول S3).



پس از کمی‌سازی متن و ایجاد یک سری زمانی خام از ارزش احساسی (والانس)، چرخش‌های روایی را با استفاده از الگوریتم trendet شناسایی کردیم. این الگوریتم روندهای صعودی (نزولی) را با تشخیص قطعاتی که هر نقطه متوالی بزرگ‌تر (کوچک‌تر) از میانگین متحرک روند تا آن نقطه است، شناسایی می‌کند. این معیار چرخش‌های روایی در یک آزمایش مستقل نیز اعتبارسنجی شده است.

شکل ۱ نمونه‌ای از چرخش‌های روایی در یک فیلم را نشان می‌دهد: (میانگین = ۱۴.۴۶ و انحراف معیار = ۲.۷۸) و میانگین بزرگی چرخش به عنوان میانگین فاصله مطلق قله تا دره در والانس بین دو نقطه چرخش متوالی محاسبه شده است (میانگین = ۰.۰۶ و انحراف معیار = ۰.۰۲). در نهایت براساس تحقیقات پیشین موفقیت فیلم با استفاده از میانگین امتیازهای ستاره‌ای از IMDb.com اندازه‌گیری شده است (میانگین = ۶.۴۴ و انحراف معیار = ۱.۰۲).

نتایج

همان‌طور که پیش‌بینی شده بود، فیلم‌هایی با تعداد چرخش‌های بیشتر و چرخش‌های بزرگ‌تر امتیازهای بیشتری دریافت می‌کنند. نتایج رگرسیون در جدول ۱ ارائه شده است. برای این نتایج و تمام نتایج دیگر، پیش‌بینی‌کننده‌های پیوسته استاندارد شده‌اند و متغیرهای پیامد استاندارد نشده‌اند. خطاهای استاندارد (SE) برای هر پارامتر مدل در پرانتزها در هر جدول ارائه شده‌اند.

برای شناسایی دقیق‌تر اثر منحصربه‌فرد چرخش‌ها، بررسی کردیم که آیا نتایج در برابر دربرگیری مجموعه گسترده‌ای از متغیرهای کنترلی مقاوم هستند؟ ابتدا معیارهای ویژگی‌های روایی از تحقیقات پیشین را بررسی کردیم تا اثر سایر معیارهایی که نشان داده شده‌اند موفقیت روایت را پیش‌بینی می‌کنند، کنترل کنیم: نوسانات احساسی، سرعت معنایی، دایره‌ای بودن معنایی و حجم معنایی. ممکن است چرخش‌های روایی یکی از این معیارها را منعکس کنند؛ بنابراین ما این موارد را کنترل کردیم تا این احتمال را ارزیابی کنیم.

دوم، تعداد کلمات را کنترل کردیم تا اطمینان حاصل کنیم که نتایج ما تحت تأثیر طول فیلم قرار نگرفته‌اند. شاید فیلم‌های طولانی‌تر فرصت بیشتری برای روایت‌های پیچیده داشته باشند و طول فیلم بهتر بتواند اثر پیش‌بینی‌کننده چرخش‌ها را توضیح دهد.

سوم، بودجه را کنترل کردیم. فیلم‌های با بودجه بیشتر اغلب کیفیت تولید بهتر و بازاریابی قوی‌تر و حضور ستارگان برجسته‌تری دارند و این عوامل ممکن است اثر چرخش‌ها را توضیح دهند.

چهارم، ما «میانگین والانس (valence) فیلم‌نامه» را کنترل کردیم تا اثر «لحن احساسی کلی فیلم» را در نظر بگیریم. ممکن است این لحن عمومی فیلم بهتر از سایر عوامل، تأثیر «بازگشت‌های داستانی» (reversals) را توضیح دهد.

پنجم، ما همچنین «اثرات ثابت سال تولید فیلم» را وارد مدل کردیم. ترجیحات و انتظارات مخاطبان از فیلم‌ها در طول زمان به دلیل روندهای فرهنگی و پیشرفت‌های فناوری تغییر می‌کنند و ممکن است «سال انتشار» فیلم، تأثیر بازگشت‌های داستانی را توجیه کند.

ششم، ما «اثرات ثابت ژانر فیلم» را نیز لحاظ کردیم. ژانرهای مختلف فیلم قواعد خاص خود و معیارهای موفقیت خاص خود و نیز انتظارات متفاوت مخاطبان را دارند و بنابراین، ژانر می‌تواند علت تأثیر بازگشت‌ها باشد.

هفتم، «اثرات ثابت درجه‌بندی سنی فیلم» (مانند PG و PG-13) را هم وارد مدل کردیم. فیلم‌هایی با درجه‌بندی‌های سنی مختلف، مخاطبان هدف متفاوت و محدودیت‌های محتوایی خاص دارند و درجه‌بندی سنی ممکن است عامل تأثیر بازگشت‌ها باشد؛ با این حال حتی پس از وارد کردن تمامی این متغیرهای کنترلی، تعداد و شدت بازگشت‌ها به‌طور معناداری پیش‌بینی‌کننده امتیازهای مثبت‌تر برای فیلم‌ها باقی می‌مانند (به جدول ۱ مراجعه کنید).

ما همچنین اثرات موسوم به «اوج/پایان» (peak/end) را نیز بررسی کردیم؛ یعنی این ایده که افراد، تجربه‌ها را براساس شدیدترین (اوج) و آخرین (پایان) لحظاتشان قضاوت می‌کنند، تا ببینیم آیا این عامل می‌تواند بهتر از بازگشت‌ها، تأثیر را توضیح دهد؟ اما **هیچ اثر معناداری برای شدت بازگشت در نقطه اوج $B = -0.017$, $t(3708) = -1.38$, $P = 0.17$ یا نقطه پایان $t(3708) = -0.80$, $P = 0.43$ مشاهده نشد. **افزون بر این، **تعداد بازگشت‌ها و میانگین شدت بازگشت‌ها همچنان معنادار باقی ماندند (** $P_{num} < 0.001$) و ($P_{mag} = 0.01$). این نتایج در تمامی مطالعات بعدی نیز مشابه بودند؛ بنابراین اثرات اوج/پایان نمی‌توانند تأثیر مشاهده‌شده را توضیح دهند.

ما همچنین مرز اثر تعداد بازگشت‌ها را بررسی کردیم. آیا ممکن است یک روایت دارای بازگشت‌های بیش از حد باشد؟ برای آزمون این مسئله، یک جمله مربعی (squared term) برای تعداد بازگشت‌ها به مدل افزودیم؛ با این حال نتایج نشان دادند که اثر تعداد بازگشت‌ها با افزایش آن‌ها شتاب می‌گیرد $B = 0.427$, $t(3784) = 3.925$, $P < 0.001$. با این حال این یافته در مطالعات بعدی تکرار نشد و اثری یکدست و منسجم در سراسر مطالعات مشاهده نگردید.

ما همچنین از یک رویکرد پایین‌به‌بالا و ناپارامتریک با مدل‌سازی افزایشی تعمیم‌یافته (GAM) استفاده کردیم تا داده‌ها را بدون تحمیل یک فرم تابعی خاص مدل‌سازی کنیم. این روش نیز الگوی مشابهی را نشان داد (به شکل S3 مراجعه کنید). باتوجه به این، شواهد فعلی هیچ اثری به‌صورت منحنی‌وار (curvilinear) در داده‌ها نشان نمی‌دهند. اگرچه این احتمال وجود دارد که در برخی زمینه‌ها چنین اثری ظاهر شود؛ با این حال نکته مهم این است که ما تنها داده‌های مربوط به فیلم‌هایی را مشاهده می‌کنیم که به بازار عرضه شده‌اند؛ بنابراین به‌طور

بالقوه، سقفی برای تعداد بازگشت‌ها در یک روایت وجود دارد. با این وجود برای موفقیت ۳۰'۰۰۰ فیلم، سریال، رمان یا کمپین‌های تأمین مالی، هیچ اثر همگرایی (asymptotic effect) قابل مشاهده‌ای وجود نداشته است که نشان دهد اگر چنین سقفی وجود دارد، حتی با یک نمونه بزرگ از روایت‌ها نیز قابل شناسایی نبوده است.

برای ملموس‌تر کردن اثر بازگشت‌ها: رفتن از کمترین تعداد بازگشت مشاهده‌شده به بیشترین آن، حدوداً منجر به افزایش ۱/۴ ستاره‌ای در امتیاز IMDb می‌شود. برای مقایسه، براساس برآوردهای ما، این معادل افزایش مورد انتظار امتیاز ستاره‌ای ناشی از افزایش حدود ۴۰ میلیون دلاری بودجه فیلم است.

به طور مشابه، رفتن از کمترین مقدار میانگین شدت بازگشت به بیشترین آن، منجر به افزایش تقریبی ۰/۴ ستاره‌ای در امتیاز IMDb می‌شود. براساس برآوردهای ما، این معادل تأثیر حدود ۱۲ میلیون دلار افزایش بودجه است.

مطالعه ۲: سریال‌های تلویزیونی

مطالعه اول نشان داد که فیلم‌هایی با تعداد بیشتر و شدت بالاتر بازگشت‌های داستانی (reversals) موفق‌تر هستند. مطالعه دوم از تحلیل متنی برنامه‌ریزی‌شده (programmatic text analysis) برای شناسایی بازگشت‌ها در ده‌ها هزار قسمت از سریال‌های تلویزیونی استفاده می‌کند. این مطالعه به ما امکان می‌دهد قابلیت تعمیم‌پذیری اثر بازگشت‌ها در حوزه‌های مختلف رسانه‌ای را بیازماییم؛ از جمله در رسانه‌هایی با طول متفاوت محتوا و روایت‌هایی با ماهیت اپیزودیک‌تر (قسمت‌محور).

از آنجا که قسمت‌های تلویزیونی اغلب متعلق به یک سریال واحد هستند (مثلاً The Simpsons). مطالعه دوم همچنین این امکان را فراهم می‌کند تا برخی ویژگی‌های دیگر را نسبتاً ثابت نگه داریم: مانند لحن و سبک کلی سریال، تم‌های اصلی، کیفیت نویسندگان و ترکیب جمعیتی مخاطبان معمول. فراتر از این ویژگی‌های ثابت، ما پیش‌بینی می‌کنیم که قسمت‌هایی با بازگشت‌های بیشتر و سریال‌هایی با بازگشت‌های شدیدتر، موفق‌تر باشند.

روش شناسی

ما از همان روش مطالعه اول استفاده کردیم. داده‌های زیرنویس از همان منبع، یعنی (<https://www.opensubtitles.org>) [OpenSubtitles.com] استخراج شده‌اند و اطلاعات مورد استفاده نیز مشابه است.

اکثر قسمت‌های تلویزیونی مورد بررسی، بین سال‌های ۱۹۹۰ تا ۲۰۲۲ پخش شده‌اند و دامنه آن‌ها از سریال‌های نسبتاً ناشناخته (مانند: The Venture Bros) تا سریال‌های بسیار معروف (مانند: The Simpsons) را شامل می‌شود.

ما تحلیل خود را به فیلم‌نامه‌هایی با حداقل ۱۰۰۰ واژه و دست‌کم یک واژه در هر پنجره حرکتی محدود کردیم. نتایج در نمونه بدون این محدودیت نیز مشابه است (به جدول S6 مراجعه شود).

نمونه نهایی شامل ۱۹٬۳۳۹ قسمت تلویزیونی است که ژانرهایی از گفت‌وگو محور (Talk Show) تا تریلر و علمی-تخیلی را در بر می‌گیرد.

از آنجا که قسمت‌های تلویزیونی معمولاً کوتاه‌تر از فیلم‌ها هستند، برای محاسبه میانگین‌های صدکی (percentile averages والانس) از پنجره حرکتی ۳دقیقه‌ای استفاده کرده‌ایم؛ با این حال نتایج در صورت استفاده از پنجره ۵دقیقه‌ای (مشابه مطالعه اول) یا حتی پنجره‌های کوتاه‌تر نیز مشابه باقی می‌ماند (به جدول S7 مراجعه شود).

سپس برای هر قسمت، با استفاده از همان الگوریتم Trendet، تعداد بازگشت‌ها (میانگین = ۱۱/۹۱، انحراف معیار = ۲/۹۱) و میانگین شدت بازگشت‌ها (میانگین = ۰/۰۶، انحراف معیار = ۰/۰۲) را محاسبه کردیم و آن‌ها را با امتیاز IMDb هر قسمت تلویزیونی (میانگین = ۷/۷۷، انحراف معیار = ۰/۷۲) تطبیق دادیم.

Table 1. Reversals and movie evaluations.

Predictors	Reversals (1)	Controls (2)
Number of reversals	0.166*** (0.019)	0.085*** (0.019)
Average reversal magnitude	0.039* (0.019)	0.101*** (0.023)
Controls		
Average valence		-0.186*** (0.020)
Budget		0.145*** (0.021)
Subtitle word count		0.302*** (0.020)
Semantic circuitousness		-0.099*** (0.022)
Semantic volume		-0.194 (0.115)
Semantic speed		0.327** (0.122)
Sentiment volatility		0.059** (0.021)
Year fixed effects	NO	YES
Genre fixed effects	NO	YES
Maturity rating fixed effects	NO	YES
Constant	6.447*** (0.017)	8.249*** (0.855)
Adjusted R ²	0.021	0.314
No. of movies	3713	3713

* $P < 0.05$, ** $P < 0.01$, *** $P < 0.001$.

نتایج

مطابق با پیش‌بینی‌ها، قسمت‌هایی از سریال‌های تلویزیونی که دارای تعداد بیشتری از بازگشت‌های داستانی (reversals) و همچنین بازگشت‌هایی با شدت بالاتر بودند، امتیازهای بالاتری دریافت کردند. نتایج تحلیل رگرسیون در جدول ۲ ارائه شده است.

همانند مطالعه اول، برای بررسی توضیحات جایگزین، اقدامات کنترلی زیر صورت گرفت.

۱. ابتدا آن دسته از شاخص‌های روایی که در پژوهش‌های پیشین به‌عنوان پیش‌بینی‌کننده موفقیت روایت معرفی شده‌اند (مانند نوسان احساسات یا sentiment volatility) وارد مدل شدند تا تأثیر سایر ویژگی‌های داستانی کنترل شود.

۲. دوم، برای اطمینان از اینکه نتایج تحت تأثیر طول قسمت (تعداد واژه‌ها) نیستند، متغیر مربوط به تعداد کلمات کنترل شد.

۳. سوم، برای کنترل تأثیر لحن کلی احساسی اپیزود، میانگین والانس (valence) فیلم‌نامه لحاظ شد.

۴. چهارم و پنجم و ششم، تأثیرات ثابت (fixed effects) مربوط به سال انتشار و ژانر و درجه سنی (مانند PG و PG-13) وارد مدل شدند تا این متغیرهای زمینه‌ای نیز کنترل شوند.

با این حال حتی پس از کنترل تمامی این عوامل، همچنان تعداد بازگشت‌ها و شدت متوسط آن‌ها به‌طور معناداری پیش‌بینی‌کننده امتیاز بالاتر قسمت‌های تلویزیونی بودند (به جدول ۲ مراجعه کنید).

در نهایت ما مدلی را نیز آزمون کردیم که در آن تأثیرات ثابت برای هر مجموعه تلویزیونی خاص (TV series) لحاظ شده‌اند. این رویکرد به ما امکان می‌دهد که اپیزودها را درون یک مجموعه واحد (مانند Yellowstone یا Xena Warrior Princess یا The Simpsons) با یکدیگر مقایسه کنیم. این امر به یکی از دغدغه‌های مهم پاسخ می‌دهد: ممکن است برخی مجموعه‌ها به‌طور ذاتی ویژگی‌هایی داشته باشند که آن‌ها را موفق‌تر می‌سازد (مانند سبک خاص، تم محتوایی، نویسندگان یا مخاطبان) و درعین حال این مجموعه‌ها به‌طور طبیعی دارای تعداد یا شدت بیشتری از بازگشت‌های داستانی باشند.

Table 2. Reversals and TV evaluations.

Predictors	Reversals (1)	Controls (2)	Controls (3)
Number of reversals	0.039*** (0.006)	0.035*** (0.008)	0.019** (0.006)
Average reversal magnitude	0.030*** (0.006)	0.038*** (0.009)	0.024*** (0.007)
Controls			
Average valence		-0.069*** (0.007)	-0.069*** (0.006)
Subtitle word count		-0.020* (0.008)	-0.014 (0.008)
Semantic circuitousness		-0.083*** (0.010)	-0.032*** (0.008)
Semantic volume		-0.348*** (0.050)	-0.304*** (0.044)
Semantic speed		0.427*** (0.054)	0.320*** (0.048)
Sentiment volatility		0.002 (0.008)	0.025*** (0.007)
TV show fixed effects	NO	NO	YES
Year fixed effects	NO	YES	YES
Genre fixed effects	NO	YES	YES
Maturity rating fixed effects	NO	YES	YES
Constant	7.767*** (0.005)	8.691*** (0.675)	7.843*** (0.415)
Adjusted R ²	0.003	0.132	0.547
No. of TV episodes	19339	19339	18686

* $P < 0.05$, ** $P < 0.01$, *** $P < 0.001$.

حتی با کنترل تفاوت‌های میان مجموعه‌ها (از طریق لحاظ کردن اثرات ثابت برای هر سریال) همچنان رابطه معناداری میان شاخص‌های بازگشت داستانی و موفقیت اپیزودها مشاهده شد (به مدل شماره ۳ در جدول ۲ مراجعه کنید).

برای نمونه اپیزودهای Yellowstone که تعداد بیشتر و شدت بالاتری از بازگشت‌های داستانی دارند، نسبت به سایر اپیزودهای همین مجموعه، موفق‌ترند.

این یافته نشان می‌دهد که رابطه میان بازگشت‌های داستانی و موفقیت اپیزودها، صرفاً ناشی از تفاوت‌های ذاتی بین مجموعه‌های تلویزیونی نیست، بلکه در سطح اپیزودهای یک مجموعه واحد نیز برقرار است.

برای ملموس‌تر شدن اثر بازگشت‌ها، باید گفت که افزایش از کمترین به بیشترین تعداد بازگشت‌های مشاهده‌شده، به‌طور متوسط منجر به حدود ۰٫۳۵ ستاره افزایش در امتیاز IMDb اپیزود می‌شود.

همچنین افزایش از کمترین به بیشترین شدت میانگین بازگشت‌ها، به حدود ۰٫۳۰ ستاره افزایش در امتیاز IMDb منجر می‌شود.

مطالعه سوم: رمان‌ها

مطالعه سوم با استفاده از تحلیل متنی برنامه‌ریزی شده (Programmatic Text Analysis) میزان بازگشت‌های داستانی را در هزاران رمان اندازه‌گیری می‌کند. این مطالعه به ما امکان می‌دهد تا قابلیت تعمیم اثرات بازگشت‌های داستانی را در یک حوزه روایی سوم مورد ارزیابی قرار دهیم و آن هم در حوزه‌ای که صرفاً متکی بر واژه‌های نوشتاری است. اگرچه پیش از این، شواهدی ارائه کردیم که نشان می‌داد بازگشت‌های داستانی پیش‌بینی‌کننده ارزیابی‌های مثبت در رسانه‌های تصویری (یعنی فیلم‌ها و سریال‌های تلویزیونی) هستند، باید توجه داشت که فیلم و سریال علاوه بر متن، شامل مؤلفه‌های بصری و صوتی نیز هستند. مؤلفه‌هایی که ما نمی‌توانیم در داده‌هایمان به‌طور کامل آن‌ها را لحاظ کنیم؛ از این رو بررسی یک رسانه صرفاً نوشتاری به ما اجازه می‌دهد تا اطمینان یابیم که عناصر صوتی تصویری مشاهده‌نشده، عامل اصلی در اثر مشاهده‌شده ما نبوده‌اند.

مطابق پیش‌بینی‌های پیشین، پیش‌بینی می‌کنیم که رمان‌هایی با تعداد بیشتر و شدت بالاتر بازگشت‌های داستانی، موفق‌تر باشند.

روش‌شناسی

ما تمامی متون را از پروژه گوتنبرگ (Project Gutenberg) گردآوری کردیم با استفاده از مجموعه داده استاندارد شده‌ای که توسط گرلاخ و فونت-کلوس (Gerlach and Font-Clos) ارائه شده است.

این داده‌ها شامل هزاران متن کامل از نسخه‌های دست‌نویس رمان‌ها هستند؛ آثاری همچون میدل مارچ (Middlemarch) و زنان کوچک (Little Women) و دراکولا (Dracula). به‌طوری‌که بخش عمده‌ای از نمونه، از نویسندگانی انتخاب شده که بین سال‌های ۱۸۰۰ تا ۱۹۲۰ متولد شده‌اند.

باتوجه به تمرکز ما بر روایت‌های داستانی، دامنه بررسی خود را به رمان‌های انگلیسی‌زبان محدود کردیم که در مجموعه آثاری قرار می‌گیرند که در دسته‌بندی‌های «داستان» (fiction) یا «ادبیات» (literature) تعریف شده‌اند و حداقل ۵۰٬۰۰۰ کلمه دارند (که این مقدار، تعریف استاندارد صنعتی برای طول یک رمان محسوب می‌شود).

نتایج زمانی که از آستانه‌ای پایین‌تر برای شمار کلمات استفاده می‌کنیم نیز مشابه هستند (رجوع شود به جدول S11).

با اعمال این معیارها، درنهایت نمونه‌ای متشکل از ۸٬۶۶۳ رمان انگلیسی‌زبان انتخاب شد: با ژانرهایی که از رمان‌های جنگی تا رمان‌های عاشقانه و رمان‌های فانتزی را در بر می‌گیرد. ما همان تحلیل‌های سری زمانی را که در مطالعات پیشین انجام دادیم، اینجا نیز تکرار کرده‌ایم و شاخص‌هایی برای اندازه‌گیری تعداد پیچش‌های روایی (reversals) در هر رمان (میانگین = ۹/۹۲، انحراف معیار = ۳/۱۴) و میانگین بزرگی پیچش‌ها

(میانگین = ۰٫۰۲، انحراف معیار = ۰٫۰۱) محاسبه کرده‌ایم. طبق عرف متداول در تحلیل رمان‌ها، ما از پنجره‌های متحرک ۱۰'۰۰۰ کلمه‌ای در سراسر متن نسخه‌های کامل استفاده کرده‌ایم. نتایج زمانی که از پنجره‌های بزرگ‌تر یا کوچک‌تر استفاده می‌شود نیز مشابه باقی می‌مانند (رجوع شود به جدول S12). همچنین نتایج در صورتی که میزان هم‌پوشانی بین پنجره‌ها در طول‌های مختلف رمان‌ها ثابت نگه داشته شود نیز مشابه است (رجوع شود به جدول S13).

برای سنجش محبوبیت رمان‌ها ما از لگاریتم تعداد دفعات دانلود هر رمان از وبسایت گوتنبرگ استفاده کردیم (میانگین = ۳٫۰۹، انحراف معیار = ۱٫۱۹). این داده‌ها از نسخه استانداردشده مجموعه گوتنبرگ استخراج شده‌اند. ما این شاخص را به عنوان معیاری برای محبوبیت پایدار آثار در دوران معاصر ارائه می‌کنیم. همان‌گونه که پیش‌بینی شده بود، کتاب‌هایی که تعداد بیشتری از "بازگشت‌ها" (reversals) دارند و شدت این بازگشت‌ها در آن‌ها بیشتر است، محبوب‌تر هستند. نتایج رگرسیون در جدول ۳ ارائه شده است.

Table 3. Reversals and novel downloads.

Predictors	Reversals (1)	Controls (2)	Controls (3)
Number of reversals	0.166*** (0.015)	0.074*** (0.019)	0.067*** (0.019)
Average reversal magnitude	0.156*** (0.015)	0.086*** (0.020)	0.079*** (0.020)
Controls			
Average valence		-0.185*** (0.014)	-0.187*** (0.014)
Novel word count		0.071*** (0.019)	0.068*** (0.019)
Semantic circuitousness		0.026 (0.028)	0.018 (0.028)
Semantic volume		0.320** (0.107)	0.273* (0.106)
Semantic speed		-0.349*** (0.095)	-0.294** (0.094)
Sentiment volatility		0.145*** (0.024)	0.138*** (0.024)
Author decade-of-birth fixed effects	NO	NO	YES
Genre fixed effects	NO	YES	YES
Constant	3.084*** (0.013)	3.205*** (0.055)	3.172*** (0.054)
Adjusted R ²	0.018	0.130	0.158
No. of novels	8663	8663	8663

* $P < 0.05$, ** $P < 0.01$, *** $P < 0.001$.

مطابق مطالعات قبلی، برای آزمون توضیحات جایگزین

۱. ابتدا ویژگی‌های روایی مستخرج از پژوهش‌های پیشین (مانند نوسانات عاطفی یا sentiment volatility) را وارد مدل می‌کنیم تا سایر عواملی را که در موفقیت داستانی نقش دارند، کنترل کنیم.

۲. دوم، تعداد کلمات را کنترل می‌کنیم تا مطمئن شویم نتایج ما ناشی از طول رمان‌ها نیست.

۳. سوم، میانگین "والانس" احساسی رمان را کنترل می‌کنیم تا تأثیر لحن کلی عاطفی اثر در نظر گرفته شود.

۴. چهارم و پنجم، اثر ثابت برای دهه تولد نویسنده (به عنوان جانشینی برای زمان تقریبی انتشار) و ژانر رمان را وارد مدل می‌کنیم. از آنجا که مجموعه داده گوتنبرگ تاریخ دقیق انتشار را برای همه آثار ارائه نمی‌دهد، دهه تولد نویسنده به عنوان شاخصی جایگزین برای تاریخ انتشار به کار رفته است.

۵. در نهایت ممکن است این نگرانی وجود داشته باشد که گونه‌های روایی مختلف یا تفاوت‌های سبکی غیرمرتبط در دوره‌های مختلف، با هر دو متغیر بازگشت‌ها و محبوبیت همبسته باشند؛ بنابراین هر دو مورد نیز در مدل کنترل شده‌اند؛ اما حتی پس از وارد کردن همه این متغیرهای کنترلی، همچنان تعداد و شدت بازگشت‌ها به طور معناداری پیش‌بینی‌کننده محبوبیت رمان‌ها هستند (بر اساس جدول ۳). به این ترتیب یافته‌ها در سومین حوزه روایی (ادبیات نوشتاری) نیز رابطه مثبت میان ساختارهای غیرمنتظره در روایت و موفقیت اثر را تأیید می‌کند، مستقل از رسانه‌های صوتی یا تصویری.

برای ملموس‌تر کردن تأثیر بازگشت‌های روایی (reversals) در رمان‌ها این گونه بیان کردیم.

- اگر از کمترین تعداد بازگشت مشاهده شده به بیشترین تعداد آن در میان رمان‌ها حرکت کنیم، تعداد دانلودها حدود ۱۱۰٪ افزایش می‌یابد.

- به همین صورت اگر از کمترین میانگین شدت بازگشت به بیشترین میانگین آن برسیم، تعداد دانلودها حدود ۱۶۰٪ افزایش خواهد داشت.

به زبان ساده‌تر: هرچه یک رمان پیچیدگی بیشتری در روایت و چرخش‌های غیرمنتظره در مسیر داستانی داشته باشد (چه از نظر تعداد و چه شدت) احتمال اینکه در بلندمدت توسط خوانندگان بیشتری خوانده و دانلود شود، به طور چشمگیری افزایش می‌یابد.

این یافته، قدرت ساختارهای پیچیده و پویای داستانی را در جذب مخاطب حتی در قالب صرفاً نوشتاری و بدون عناصر دیداری شنیداری تأیید می‌کند.

مطالعه ۴: ارائه‌های جمع‌آوری سرمایه

نتایج پژوهش‌های ۱ و ۲ و ۳ با نظریه ما سازگار است؛ اما ممکن است این نگرانی وجود داشته باشد که همه موارد فوق زمینه‌هایی هستند که نویسندگان حرفه‌ای، روایت‌های پالایش‌شده را در زمینه‌های سرگرمی ارائه می‌دهند و بنابراین نتایج ممکن است به‌طور گسترده‌تر تعمیم نیابد؛ با این حال مردم هر روز داستان‌هایی را برای یکدیگر تعریف می‌کنند. تعمیم نتایج به داستان‌های آماتور می‌تواند قدرت بازگشت‌های روایی را در میان افراد و زمینه‌های مختلف روشن‌تر سازد. برای این منظور، پژوهش ۴ از تحلیل متنی برنامه‌ریزی‌شده برای شناسایی بازگشت‌ها در بیش از هزار ارائه جمع‌آوری سرمایه در پلتفرم GoFundMe استفاده می‌کند.

GoFundMe.com یک پلتفرم برجسته جمع‌آوری سرمایه است که به کاربران اجازه می‌دهد شرح نیازهای مالی خود را منتشر کنند و از دوستان و خانواده و افراد غریبه به‌صورت آنلاین درخواست کمک برای رسیدن به هدف مالی اعلام‌شده‌شان کنند.

مثلاً فردی برای دوستی که در یک حادثه رانندگی شدید دچار آسیب شده و قادر به کار نیست، درخواست حمایت مالی کرده است. شخص دیگری برای حمایت از زیارت خود به یک جشنواره مذهبی درخواست کمک کرده است. این زمینه برای بررسی موقعیتی ایدئال است که افراد آماتور تلاش می‌کنند داستان خود را تعریف کنند: طبق راهنمایی‌های نوشتاری خود GoFundMe، به کسانی که درخواست جمع‌آوری سرمایه منتشر می‌کنند گفته می‌شود که: «داستان‌های جذاب، بازدیدکنندگان منفعل را به حامیان و به‌اشتراک‌گذاران فعال تبدیل می‌کنند.» و تشویق می‌شوند که درخواست‌های جمع‌آوری سرمایه خود را به‌صورت روایت‌های گیرا بنویسند؛ بنابراین طبق گفته خود وب‌سایت، میزان موفقیت افراد در دستیابی به این هدف، پیش‌بینی‌کننده احتمال موفقیت آن‌ها خواهد بود. ما پیش‌بینی می‌کنیم که درخواست‌های GoFundMe با تعداد و شدت بیشتر بازگشت‌ها (تغییرات ناگهانی در روایت) احتمال بیشتری برای رسیدن به هدف جمع‌آوری سرمایه خود داشته باشند.

روش

ما داده‌های هزاران کمپین جمع‌آوری کمک مالی در GoFundMe را جمع‌آوری کردیم. از آنجا که عملکرد جستجوی GoFundMe تنها بخشی از کمپین‌های ممکن را باز می‌گرداند، ما رویکرد ساده‌ای را برای جستجوی هرچه بیشتر کمپین‌ها به شیوه‌ای شفاف به کار بردیم: استفاده از فهرست سازمان تأمین اجتماعی آمریکا از ۱۰۰ نام مردانه و ۱۰۰ نام زنانه، محبوب‌ترین‌ها در آمریکا در نوار جستجوی GoFundMe. ما داده‌های تمام کمپین‌ها، اعم از تکمیل‌شده و در حال اجرا را که از طریق هریک از این ۲۰۰ جستجوی کلیدواژه-نام بازگردانده شدند، گردآوری کردیم.

همانند مطالعات قبلی، ما بررسی‌ها را محدود به کمپین‌های جمع‌آوری کمک مالی با متن‌هایی به طول حداقل ۱۰۰۰ کلمه کردیم تا اطمینان حاصل شود که متن کافی برای ساخت معیارهای پنجره متحرک وجود دارد. علاوه بر این، شرط گذاشتیم که کمپین‌های GoFundMe حداقل به مدت بیش از ۲ هفته منتشر شده باشند تا زمان کافی برای رسیدن به اهداف مالی فراهم شود. نتایج مشابه زمانی است که کمپین‌هایی که حداقل ۳۰ روز منتشر شده‌اند را در نظر بگیریم (رجوع کنید به جدول S16). بر اساس این معیارها، نمونه نهایی شامل ۱۱۳۳ متن درخواست جمع‌آوری کمک مالی است که از کمپین‌های پزشکی تا آموزشی و تا کمپین‌های مرتبط با مراسم ختم و یادبود را در بر می‌گیرد. هر صفحه وبسایت درخواست نیز اطلاعاتی درباره اهداف مالی و مجموع کمک‌های جمع‌آوری شده ارائه می‌دهد. معیار موفقیت، رسیدن یا نرسیدن متن درخواست به هدف مالی بوده که به ترتیب با «۱» و «۰» کدگذاری شده است.

طبق رویه متداول برای متون کوتاه‌تر، پنجره‌های متحرک ۵۰۰ کلمه‌ای برای ساخت سری‌های زمانی والانس متون استفاده شده است. با استفاده از همان الگوریتم ترندت، معیارهای تعداد (میانگین = ۷.۳۸ و انحراف معیار = ۳.۱۰) و بزرگی واریانگی‌ها (میانگین = ۰.۰۳ و انحراف معیار = ۰.۰۲) برای هر کمپین محاسبه شده است. نتایج با استفاده از اندازه‌های پنجره کوچک‌تر یا بزرگ‌تر یا با حفظ همپوشانی پنجره‌ها در طول‌های مختلف کمپین‌ها مشابه است، هرچند که به‌طور ثابت به سطح معناداری نرسیده است (رجوع کنید به جداول S19 و S20).

Table 4. Reversals and fundraiser success.

Predictors	Reversals (1)	Controls (2)
Number of reversals	0.271* (0.116)	0.367* (0.151)
Average reversal magnitude	0.320** (0.107)	0.375* (0.154)
Controls		
Average valence		0.128 (0.145)
Fundraiser word count		-0.013 (0.217)
Number of months online		0.226** (0.081)
English language		-0.278 (0.335)
Semantic circuitousness		-0.093 (0.275)
Semantic volume		0.215 (0.595)
Semantic speed		-0.086 (0.591)
Sentiment volatility		-0.079 (0.192)
Category fixed effects	NO	YES
Constant	-2.125*** (0.097)	-0.751 (1.205)
No. of fundraisers	1133	1133
Pseudo R ²	0.011	0.067

*P < 0.05, **P < 0.01, ***P < 0.001.

همان‌طور که پیش‌بینی شده بود، متون درخواست جمع‌آوری کمک مالی با تعداد بیشتر وارونگی‌ها و بزرگی بیشتر وارونگی‌ها، احتمال بیشتری برای رسیدن به اهداف مالی خود دارند. نتایج رگرسیون لجستیک در جدول ۴ ارائه شده است. همانند مطالعات قبلی، برای آزمون تبیین‌های جایگزین، ابتدا همان معیارهای ویژگی‌های روایی از تحقیقات پیشین را وارد مدل کردیم تا سایر عوامل پیش‌بینی‌کننده موفقیت روایی (مانند نوسان احساس) کنترل شوند. دوم، تعداد کلمات متن درخواست کنترل شد تا مطمئن شویم نتایج تحت تأثیر طول متن قرار نگرفته است. سوم، لگاریتم هدف مالی جمع‌آوری شده کنترل شد تا نشان داده شود که نتایج ما تحت تأثیر اهداف مالی خاص نیستند. چهارم، مدت زمانی که کمپین جمع‌آوری کمک آنلاین بوده، کنترل شد تا نشان دهیم نتایج تحت تأثیر ماندگاری طولانی برخی درخواست‌ها در سایت نیست. پنجم، میانگین ارزش عاطفی کمپین کنترل شد تا لحن کلی عاطفی متن درخواست نیز کنترل شود. ششم و هفتم، اثرات ثابت دسته‌بندی جمع‌آوری کمک و زبان مورد استفاده (مثلاً انگلیسی) لحاظ شد؛ با این حال حتی پس از اعمال همه این کنترل‌ها، تعداد و بزرگی وارونگی‌ها به‌طور معناداری پیش‌بینی‌کننده موفقیت بیشتر درخواست‌های جمع‌آوری کمک هستند (رجوع کنید به جدول ۴).

برای ملموس‌تر کردن اثر وارونگی‌ها، افزایش از کمترین تعداد وارونگی‌های مشاهده‌شده به بیشترین آن‌ها، تقریباً ۳۹ درصد افزایش در احتمال موفقیت را به همراه دارد. به همین ترتیب، افزایش از کوچک‌ترین میانگین بزرگی وارونگی‌ها به بزرگ‌ترین آن‌ها، تقریباً ۴۹ درصد افزایش در احتمال موفقیت ایجاد می‌کند.

بحث

تحقیقات کمی درباره ماهیت روایت‌ها و عوامل تعیین‌کننده موفقیت آن‌ها در سال‌های اخیر پیشرفت‌های چشمگیری داشته است. کاربردهای جدید زبان‌شناسی محاسباتی به پژوهشگران این امکان را داده است تا معیارهای کمی برای روایت‌ها بسازند و منابع داده‌ای وسیع امکان ساخت و آزمون این معیارها را در مقیاس بزرگ فراهم کرده‌اند؛ با این حال تاکنون پژوهش‌ها به دو شاخه تقسیم شده‌اند. رویکردهایی که بر نظریه روایت تکیه دارند، نتوانسته‌اند در پیش‌بینی موفقیت تأثیرگذار باشند و این نظریه را بدون موتور پیش‌بینی رها کرده‌اند؛ درحالی‌که رویکردهای متمرکز بر پیش‌بینی موفقیت، فاقد پایه نظری بوده و راهنمای روشنی ندارند.

در این پژوهش، روشی ارائه می‌کنیم که با استفاده از نظریه توسعه، به تحلیل روایت‌ها می‌پردازد. در این روش روندها و الگوهای اصلی داستان و نقاط عطف آن شناسایی می‌شود تا هم پیوندی میان این حوزه و نظریه‌های توسعه برقرار شود و هم مسیر روشنی برای تحقیقات آینده فراهم گردد. با بهره‌گیری از نظریه برای درک دقیق‌تر

کارکرد داستان‌ها، روشی ارائه می‌کنیم که معیارهای مبتنی بر نظریه را، هم از نظر درام‌شناسی پایه‌گذاری می‌کند و هم موفقیت روایت را در حوزه‌های گسترده‌ای از جمله فیلم، تلویزیون، رمان و درخواست‌های جمع‌آوری کمک آنلاین پیش‌بینی می‌کند. ما وارونگی‌های روایی را با تحلیل تغییرات عاطفی متن و استفاده از سه معیار زبانی متفاوت شناسایی کردیم و شواهد همگرایی یافتیم: داستان‌هایی که وارونگی‌های بیشتر و بزرگ‌تر و دراماتیک‌تری داشتند، موفق‌تر بودند؛ حتی وقتی مجموعه‌ای گسترده از کنترل‌ها برای رد توضیحات جایگزین لحاظ شد.

نتایج این پژوهش بر اهمیت نظریه درام‌شناسی تأکید می‌کند و آن را با شواهد تجربی غنی‌تر می‌سازد. با کمی‌سازی مفهوم وارونگی‌ها، حمایت قابل‌توجهی از نظریه درام‌شناسی ارائه می‌دهیم که مدت‌ها نقش حیاتی نقاط عطف را در شکل‌دهی ساختار روایت و جذابیت آن برجسته کرده است؛ در واقع کمی‌سازی وارونگی‌ها و پیوند آن با موفقیت روایی، اصول نظری قدیمی را تأیید و تقویت می‌کند و کاربرد آن‌ها را افزایش می‌دهد. به‌جای اینکه نظریه درام‌شناسی را مفهومی انتزاعی یا جدا از نتایج دنیای واقعی ببینیم، نشان می‌دهیم که مفاهیم آن می‌توانند به شیوه‌ای قابل‌اندازه‌گیری موفقیت یک روایت را پیش‌بینی کنند. این پژوهش راه را به‌سوی خط تحقیقاتی نوظهوری نشان می‌دهد که هدف آن استفاده از نظریه برای ساخت معیارهای دقیق‌تر جریان و سازوکارهای روایت است و نشان می‌دهد که توسعه معیارهای چنین سازوکارهای جزئی، راهی پربار برای پیوند موفق نظریه روایت با کارهای تجربی فراهم می‌کند. در اینجا ما معیارهایی برای وارونگی‌های روایی، یکی از عناصر کلیدی طرح جذاب، توسعه داده‌ایم و نشان می‌دهیم که اندازه‌گیری ویژگی‌های وارونگی‌های یک داستان به ما امکان می‌دهد اجزای کلیدی جذابیت داستان را بسنجیم. پژوهش‌های آتی می‌توانند ویژگی‌های دقیق‌تری از وارونگی‌ها را فراتر از کمیت و بزرگی که در اینجا بررسی کرده‌ایم، مورد توجه قرار دهند. برای مثال تحقیقات آینده می‌توانند به منظم بودن تکرار وارونگی‌ها در طول روایت یا تغییرپذیری بزرگی وارونگی‌ها یا اینکه وارونگی‌ها در طول داستان افزایش یا کاهش می‌یابند، بپردازند. با شناسایی وارونگی‌ها به‌عنوان یک عنصر قابل‌اندازه‌گیری در روایت، این پژوهش دامنه‌ای گسترده از تحلیل‌های مبتنی بر وارونگی در قالب‌های روایی را می‌گشاید.

این پژوهش همچنین پیامدهای گسترده‌تری برای جامعه به‌عنوان یک کل دارد. روایت‌ها جایگاهی منحصر به فرد در ساختار اجتماعی ما دارند و به عنوان ابزارهایی برای شکل‌دهی درک ما از جهان و انتقال ارزش‌های فرهنگی و اخلاقی و نیز تأثیرگذاری بر رفتارهای ما عمل می‌کنند. با فهمیدن اینکه چه چیزهایی داستان‌ها را جذاب می‌کند، بینشی درباره شرایط انسانی و ساختارهای شناختی که واکنش‌ها و احساسات ما را هدایت می‌کنند، به دست می‌آوریم؛ بنابراین این کار تنها به تعریف ویژگی‌های یک داستان خوب محدود نمی‌شود؛ بلکه فراتر رفته و به چگونگی استفاده از روایت‌ها برای آموزش و اطلاع‌رسانی و الهام‌بخشی به افراد و جوامع نیز می‌پردازد.

علاوه بر این، یافته‌های ما پیامدهای گسترده‌ای برای فعالان حوزه‌های مختلف دارند که روایت‌ها در آن‌ها نقش محوری ایفا می‌کنند. برای فیلم‌سازان و نویسندگان و حتی تازه‌کاران، شناخت کمی اهمیت وارونگی‌ها ابزاری قوی برای بهبود ساختار داستان‌هایشان فراهم می‌آورد. یافته‌های ما می‌تواند به خالقان آثار کمک کند تا با افزودن نقاط عطف پرشمار و دراماتیک، روایت‌های جذاب‌تری بسازند، نیز به متخصصان صنعت خلاقیت در ارزیابی و توسعه پیش‌نویس‌های داستانی جدید یاری رساند و به خیریه‌ها و افراد کمک کند تا درخواست‌های جمع‌آوری کمک مؤثرتری بنویسند. درک قدرت وارونگی‌های روایی و دیگر عناصر کلیدی روایت، امکان استفاده مؤثرتر از نیروی اقناعی داستان‌سرایی را در آموزش، سیاست، بازاریابی و سایر حوزه‌هایی که روایت‌ها در آن‌ها نقش حیاتی دارند، فراهم می‌کند؛ بنابراین این پژوهش پتانسیل ارائه پیشرفت‌های نظری و نیز ابزارهای کاربردی را دارد که پیامدهای گسترده‌ای در حوزه‌های مختلف خواهند داشت؛ با این حال درحالی که این پژوهش درک ما از روایت را پیش می‌برد و ابزار کاربردی قدرتمندی معرفی می‌کند، محدودیت‌هایی وجود دارد که خارج از حوزه این مقاله است و امید است پژوهش‌های آتی به آن‌ها بپردازند. مطالعات کنونی محدودیت‌های تمامی مطالعات میدانی را به اشتراک دارند و نمی‌توانند به‌طور قطعی رابطه علیت را اثبات کنند. اگرچه اثرات مشاهده‌شده هنگام بررسی چندین توضیح احتمالی جایگزین پایدار باقی می‌مانند، ممکن است تأثیر منفی نادرستی مدل یا متغیرهای حذف‌شده وجود داشته باشد. همچنین شواهدی ارائه می‌کنیم که معیارهای ما نقاط عطف روایی را همان‌گونه که توسط خوانندگان تجربه می‌شود، ثبت می‌کند و ما با استفاده از سابقه طولانی نظریه‌پردازی روایی، این معیارها را به‌عنوان اندازه‌گیری طرح داستان تفسیر می‌کنیم. اگرچه این معیارها به‌ناچار تقریبی هستند (برای مثال، ممکن است اتفاقات خوبی برای شخصیت‌های منفی در روایت رخ دهد که دشوار است به‌طور کامل ثبت شود) انتظار می‌رود چنین نویزی در اندازه‌گیری به‌طور احتمالی نتایج ما را تضعیف کند و این نشان می‌دهد یافته‌های ما ممکن است تخمین محافظه‌کارانه‌ای از اثر واقعی وارونگی‌ها باشند؛ با این حال پژوهش‌های آتی می‌توانند با انجام آزمایش‌های کنترل‌شده که در آن جنبه‌های مختلف روایت ثابت نگه داشته می‌شوند و تنها تعداد و بزرگی وارونگی‌ها تغییر می‌کند، اثر منحصر به فرد وارونگی‌ها را دقیق‌تر شناسایی کنند. پژوهش‌های آتی همچنین می‌توانند مکانیزم‌های پشت وارونگی‌های روایی را بررسی کنند. همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، نظریه دراماتورژیک پیش‌بینی‌های محکمی درباره اهمیت چنین وارونگی‌هایی دارد، به‌ویژه اینکه بزرگی وارونگی‌ها و تعداد بیشتر آن‌ها را به «تجربه»، «تنش داستان»، «نگه داشتن اعصاب مخاطب»، رهایی دوره‌ای «اشراق» یا میزان «تعلیق/شگفتی» مرتبط می‌سازد. بررسی مکانیزم‌های روان‌شناختی که منجر به احساس «گرفتگی» توسط روایت می‌شوند و چگونگی ارتباط آن‌ها با وارونگی‌های روایی، مسیر پربار و امیدوارکننده‌ای برای پژوهش‌های بعدی خواهد بود؛ بنابراین این پژوهش سکویی برای مطالعات آتی فراهم می‌آورد که در آن محققان می‌توانند شیوه‌های خاصی را که وارونگی‌ها باعث تعامل و پاسخ مثبت مخاطب می‌شوند، بررسی کنند.

قصه‌گویی هم هنر است و هم علم، و یکی از کهن‌ترین هنرها و علوم بشری به شمار می‌آید. بسیاری از بزرگ‌ترین اندیشمندان تاریخ، نظریه‌های قدرتمندی برای توضیح اینکه چرا داستان‌ها این‌گونه عمیقاً بر ما تأثیر می‌گذارند و چگونه می‌توان روایت‌های جذاب‌تری برای مخاطبان ساخت، ارائه داده‌اند. در اینجا ما مجموعه‌ای از معیارها را برای ثبت این بینش‌ها توسعه داده و آن‌ها را در کاربردی علمی و مدرن به کار می‌بریم تا درک فعلی مان را غنی‌تر کنیم و ابزارهایی کاربردی برای فهم داستان‌ها ارائه دهیم. امیدواریم این پژوهش حوزه‌ای نوین برای تحلیل و فهم روایت‌ها معرفی کند و نمونه‌ای ملموس از بهره‌گیری از این ثروت عمیق تخصص انسانی باشد.

REFERENCES AND NOTES

- J. S. Bruner, *Acts of Meaning: Four Lectures on Mind and Culture* (Harvard Univ. Press, 1990).
- R. I. M. Dunbar, *Grooming, Gossip, and the Evolution of Language* (Harvard Univ. Press, 1996).
- R. F. Baumeister, L. Zhang, K. D. Vohs, Gossip as cultural learning. *Rev. Gen. Psychol.* **8**, 111-121 (2004)
- R. A. Mar, K. Oatley, The function of fiction is the abstraction and simulation of social experience. *Perspect. Psychol. Sci.* **3**, 173-192 (2008)
- A. Piper, Computational narrative understanding: A big picture analysis, in *Proceedings of the Big Picture Workshop*, Y. Elazar, A. Ettinger, N. Kassner, S. Ruder, N. A. Smith, Eds. (Association for Computational Linguistics, Singapore, 2023), pp. 28-39; <https://aclanthology.org/2023.bigpicture-1.3>.
- G. Freytag, *Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art*, S. Griggs, Ed. (1895).
- J. Gao, M. L. Jockers, J. Laudun, T. Tangherlini, A multiscale theory for the dynamical evolution of sentiment in novels, in *2016 International Conference on Behavioral, Economic and Socio-Cultural Computing (BESC)* (2016), pp. 1-4.

- B. M. Schmidt, Plot archeology: A vector-space model of narrative structure, in *2015 IEEE International Conference on Big Data (Big Data)* (2015), pp. 1667-1672.
- A. J. Reagan, L. Mitchell, D. Kiley, C. M. Danforth, P. S. Dodds, The emotional arcs of stories are dominated by six basic shapes. *EPJ Data Sci.* **5**, 31 (2016).
- R. L. Boyd, K. G. Blackburn, J. W. Pennebaker, The narrative arc: Revealing core narrative structures through text analysis. *Sci. Adv.* **6**, eabS2196 (2020).
- G. Prince, *Narratology: The Form and Functioning of Narrative* (Walter de Gruyter, 2012).
- J. Ouyang, K. McKeown, Modeling reportable events as turning points in narrative, in *Proceedings of the 2015 Conference on Empirical Methods in Natural Language Processing*, L. Marquez, C. Callison-Burch, J. Su, Eds. (Association for Computational Linguistics, Lisbon, Portugal, 2015), pp. 2149-2158; <https://aclanthology.org/D15-1257>.
- O. Toubia, J. Berger, J. Eliashberg, How quantifying the shape of stories predicts their success. *Proc. Natl. Acad. Sci. U.S.A.* **118**, e2011695118 (2021).
- H. Laurino Dos Santos, J. Berger, The speed of stories: Semantic progression and narrative success. *J. Exp. Psychol. Gen.* **151**, 1833-1842 (2022).
- J. Bruner, The narrative construction of reality. *Crit. Inq.* **18**, 1-21 (1991).
- D. Herman, *Basic Elements of Narrative* (John Wiley & Sons, 2009).
- P. Hü hn, Event and eventfulness, in *Handbook of Narratology*, P. Hü hn, J. C. Meister, J. Pier, W. Schmid, Eds. (De Gruyter, Boston, 2014), pp. 159-178.
- J. Gottschall, *The Storytelling Animal: How Stories Make Us Human* (Houghton Mifflin Harcourt, 2012).
- Aristotle, *Poetics* (Penguin Classics, New York, N.Y., New Ed edition., 1997).
- E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (Harcourt, Brace, 1927).
- L. Katz, *Cleaning Augean Stables: Examining Drama's Strategies* (CreateSpace Independent Publishing Platform, Print Edition., 2012).
- R. McKee, *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting* (ReganBooks, New York, 1st edition., 1997).

- K. Vonnegut, Shapes of Stories (1995); <https://youtube.com/watch?v=oP3c1h8v2ZQ>.
- W. F. Brewer, E. H. Lichtenstein, Stories are to entertain : A structural-affect theory of stories. *J. Pragmat.* **6**, 473-486 (1982).
- J. Ely, A. Frankel, E. Kamenica, Suspense and surprise. *J. Polit. Econ.* **123**, 215-260 (2015).
- C. J. Hutto, E. Gilbert, VADER: A parsimonious rule-based model for sentiment analysis of social media text, in *Eighth International AAAI Conference on Weblogs and Social Media* (2014), vol. 8, pp. 216-225; <https://ojs.aaai.org/index.php/ICWSM/article/view/14550>.
- P. S. Dodds, K. D. Harris, I. M. Kloumann, C. A. Bliss, C. M. Danforth, Temporal patterns of happiness and information in a global social network : Hedonometrics and twitter. *PLOS ONE* **6**, e26752 (2011).
- M. D. Rocklage, R. H. Fazio, The evaluative lexicon: Adjective use as a means of assessing and distinguishing attitude valence, extremity, and emotionality. *J. Exp. Soc. Psychol.* **56**, 214-227 (2015).
- M. D. Rocklage, D. D. Rucker, L. F. Nordgren, The evaluative lexicon 2.0: The measurement of emotionality, extremity, and valence in language. *Behav. Res.* **50**, 1327-1344 (2018).
- J. Berger, Y. D. Kim, R. Meyer, What makes content engaging? How emotional dynamics shape success. *J. Consum. Res.* **48**, 235-250 (2021).
- A. Bartolome del Canto, Trendet (2020); <https://github.com/alvarobartt/trendet>.
- D. Kahneman, B. L. Fredrickson, C. A. Schreiber, D. A. Redelmeier, When more pain is preferred to less : Adding a better end. *Psychol. Sci.* **4**, 401-405 (1993).
- M. Gerlach, F. Font-Clos, A standardized project Gutenberg corpus for statistical analysis of natural language and quantitative linguistics. *Entropy* **22**, 126 (2020).
- B. Atwood, How many words in a novel? (Guide to 18 Genres) (2022); <https://thewritelife.com/how-many-words-in-a-novel/>.

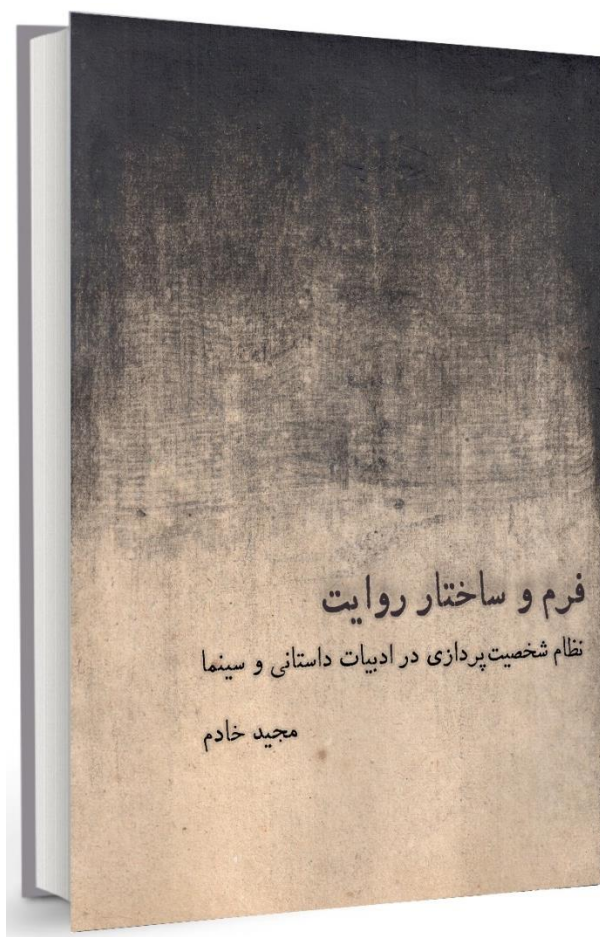
M. Beeson, How many pages in a novel, Novella, Novelette and Short Story?, *Weekend Publisher* (2022); <https://weekendpublisher.com/how-many-pages-in-a-novel/>.

Word Count Guide: How Long Is a Book, Short Story, or Novella? - 2023, *MasterClass* (2023). <https://masterclass.com/articles/word-count-guide>.

B. Armas, 12 tips to help you write a powerful GoFundMe fundraiser story, *GoFundMe* (2015); <https://gofundme.com/c/blog/campaign-story>.

Social Security Administration, Top Names Over the Last 100 Years (2022); <https://ssa.gov/oact/babynames/decades/century.html>.

M. D. Rocklage, D. D. Rucker, Text analysis in consumer research: An overview and tutorial, in *Handbook of Research Methods in Consumer Psychology*, F. R. Kardes, P. M. Herr, N. Schwarz, Eds. (Routledge, New York, NY, 2019), pp. 385-402.



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 کوشیده‌ایم مخاطبین کم‌تخصص چون هنرجویان و دانشجویان هنرهای داستانی را متقاعد کنم به وجود زمینه‌ای کاملاً تخصصی در امر روایت (فارغ از زیبایی‌شناسی و دیگرمباحث مرسوم فلسفه و علوم انسانی) بالاختصاص 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 نمایشی و تئاتر

نمایشنامه

مونولوگ

فورانِ ماضیِ بعید از یک حالِ کاملِ استمراری^۱
بر پایهٔ اثری از اریک امانوئل اشمیت
مازیار تهرانی

© تمامی حقوق محفوظ است ©

ثبت شده در سامانه ثبت آثار هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

۱۴۰۳ - ۴۲۷۰۴

^۱ Mazyar Tehrani - The past perfect eruption of a Present Perfect Continuous -

تلفن همراه: ۰۹۱۲۵۳۶۰۶۵۲ | ایمیل: tehrani.mazyar@gmail.com

[زندانی مثل مجسمه در مرکز صحنه ایستاده است و لباسی ساده و رنگ پریده به تن دارد؛ چیزی میان لباس خواب و یونیفرم زندان، در رنگ‌هایی خاکستری یا خنثی. پارچه لباس کمی شل و افتاده به نظر می‌رسد؛ انگار که مدتی طولانی است آن را بر تن داشته و حتی شسته نشده است. موهایش ژولیده و نامرتب‌اند؛ گویا مدت‌ها از خود غافل بوده است. چهره‌اش در نور سرد و بی‌روح صحنه کمی رنگ پریده و بی‌احساس به نظر می‌رسد و ردی از خستگی و بی‌خوابی روی صورتش می‌توان تشخیص داد.

اطراف زندانی چندین ساختار هندسی معلق در هوا به چشم می‌خورد؛ قاب‌های نامتعارف و زاویه‌دار که هیچ عملکرد مشخصی ندارند و بیشتر حس انتزاعی و غیرواقعی بودن فضا را منتقل می‌کنند. بلندگوی بزرگ سفیدی که به صورت اغراق‌آمیز طراحی شده است، به گونه‌ای معلق بالای سر زندانی آویزان است.

یک تخت با طراحی بسیار مینیمالیستی و ساختاری غیرمعمول وجود دارد که از خطوط باریک فلزی ساخته شده است و به جای این که سطحی کاملاً مسطح و راحت داشته باشد، شکلی زاویه‌دار و ناهماهنگ دارد و از وسط شکسته است. این طراحی نه تنها همچون یک تخت‌خواب سنتی به نظر نمی‌رسد، بلکه بیشتر شبیه به شیئی هنری و انتزاعی است که با محیط سرد و مینیمالیستی صحنه همخوانی دارد. این تخت با زاویه‌ها و شکل ناپایدارش بیشتر به نوعی وسیله شکننده و غریب شبیه است.

به جای یک پنجره واقعی با شیشه و چارچوب معمولی ساختاری باریک و زاویه‌دار از خطوط فلزی سفید یا قاب‌هایی با خطوط نامنظم دیده می‌شود که شکل پنجره را تداعی می‌کنند؛ اما کامل و مشخص نیستند. این قاب‌های هندسی معلق در هوا

حس شفافیت یا ارتباط با دنیای بیرون را به شکلی مبهم و ناتمام نشان می‌دهند.

یک توالیِ فرنگی به صورت بزرگ‌تر از اندازه واقعی و بالاتر از سطح زمین با زاویه‌ای غریب و شاید کمی کج در گوشه‌ای از صحنه قرار گرفته یا در فضایی دور از مرکز است؛ به طوری که بیشتر شبیه شیئی نمادین به نظر می‌آید تا وسیله‌ای کاربردی.

نورهای افقی سرد در کف سلول مانند مرزهای ناپیدا زندانی را در میان گرفته‌اند و محدودیتی ناخودآگاه ایجاد کرده‌اند. تا وقتی تماشاچیان سر جایشان ننشسته‌اند، از بلندگو صداهایِ خش خش آرام برگ‌ها در وزش ملایم باد شنیده می‌شود. گاه به گاه صدای نرم و یکنواخت آبشار یا جویبار کوچکی از دور فضا را پر می‌کند. گاهی صدای کوتاه و پراکنده پرنده‌ای سکوت را می‌شکند و دوباره آرامش بازمی‌گردد.

به محض نشستن تماشاچیان ناگهان صدای طبیعت قطع می‌شود و صداهایِ گرکننده و آزاردهنده‌ای از بلندگو پخش می‌شود. صدایی که در فرکانس‌های بالای ۳۰۰۰ هرتز قرار دارد؛ مثل صدای جیغ یا سوت تیز فلزی، صدای جیغ ممتد ترمز قطار روی ریل‌های زنگ‌زده، صدای کشیده شدن ناخن یا گچ روی تخته‌سیاه، صدای فریاد بلند انسان در فرکانس بالا یا صدای آژیر قدیمی که فرکانسش پیوسته تغییر می‌کند. یک‌هو سکوت محض.

صدای کامپیوتری زنانه‌ای از بلندگو پخش می‌شود.

صدای کامپیوتر:

[صاف و مصنوعی]

کاربر مسدود ۸۱، ۱۶۲، ۲۴۳، ۳۲۴، ۴۰۵

[زندانی به آرامی سر بالا می‌آورد و زل می‌زند به بلندگو]

صدای کامپیوتر:

پیام تلگرافی ورودی برای کاربر مسدود ۸۱، ۱۶۲، ۲۴۳، ۳۲۴، ۴۰۵ ثبت شد. فرایند دریافت تکمیل گردید. دختر کاربر در وضعیت زمان گذشته شناسایی شد. داده‌ها نشان‌دهنده پایان دوره حیات او هستند.

[چشمان زندانی گرد می‌شود؛ جا خورده است. تعجب و غافلگیری چهره‌اش را منقبض می‌کند. بُهت و حیرت محض بی‌احساس. پاهایش سست می‌شود.]

زندانی:

[لادندانی]

دختر من؟ کدوم یکی؟ [پشت هم و بی‌وقفه و دستپاچه] کیت؟^۱ گریس؟^۲ ژوان؟^۳ بتی؟^۴ [رو به بلندگو با صدای بلند] من چهار تا دختر دارم. کدوم یکی مُرده؟

صدای کامپیوتر:

[پس از مکثی کوتاه]

هیچ داده‌ای از منبع ورودی دریافت نشد. وضعیت: اطلاعات موجود نیست.

زندانی:

[چشم‌هایش دودو می‌زند. یک‌هوا از کوره دَر می‌رود و عریده می‌زند.]

چی چی رو اطلاعات موجود نیست کله‌پوک؟! می‌گم من چهار تا دختر دارم. [دستانش بنا می‌کند به لرزیدن و تویی صدایش بغض می‌آید.] کدومشون از دست رفتن؟

صدای کامپیوتر:

[پس از مکثی کوتاه]

تابع کله‌پوک در ساختار برنامه‌نویسی من تعریف نشده است؛ اما در صورت درخواست، می‌توانم شرایط کله‌پوکانه را شبیه‌سازی کنم؛ مثلاً فایل‌های شما را مرتب کنم و فولدر «مهم‌ترین چیزها» را داخل «زباله‌ها» بیندازم.

1. Kate
2. Grace
3. Joan
4. Betty

[یکهو بدنِ زندانی انگار در معرض شوک الکتریکی شدید قرار گرفته باشد، شروع به لرزیدن می‌کند. عضلاتش به‌شدت منقبض می‌شوند؛ انگار که هر فیبر بدنش به‌طور ناگهانی تحت فشار قرار گرفته است. بدنش به‌طور نامنظم تکان‌تکان می‌خورد، دستانش به‌شدت می‌لرزند و انگشتانش از هم فاصله می‌گیرند؛ مانند کسی که نمی‌تواند خود را کنترل کند. بدنش از سر تا پا مثل سیمی کشیده‌شده به لرزش می‌افتد و جریان الکتریکی درونش جریان دارد. صدای شوکر تیز و ناگهانی است که ابتدا برقی شدید می‌زند و سپس خش‌خش و فشردگی‌ای به گوش می‌رسد. جریان برق قطع می‌شود. از چشمان زندانی اشک جاری می‌شود. ناگهان از بلندگو یک آهنگ شاد ساکسیفون پخش می‌شود.]

صدای کامپیوتر:

[آهنگ در زیر صدا می‌ماند.]

توجه: جوکِ شبانه آماده است. شروع: چرا زندانی به صفحه نمایش کامپیوتر نگاه کرد و گفت: «تو هم مثل من اینجا گیر افتاده‌ای؟» پاسخ: زیرا هیچ یک از ما دکمه فرار واقعی نداریم. پایانِ جوک.

[زندانی هق‌هق کنان به گریه می‌افتد. هم‌زمان دست راستش را ماساژ می‌دهد. این ماساژ لحظه‌به‌لحظه عصبی‌تر می‌شود.]

صدای کامپیوتر:

بر اساس داده‌های واردشده ماساژ مداوم به احتمال زیاد با محرومیت جنسی ارتباط دارد. توصیه می‌شود برای دریافت ارزیابی دقیق‌تر و درمان مناسب به متخصص روان‌پزشک یا مشاور مراجعه کنید. سیستم یادآوری می‌کند که هیچ ورودی‌ای مبنی بر وضعیت خاص فردی در حال حاضر ثبت نشده است. [یک موسیقی ملایم آسانسوری پخش می‌شود.] تمام پردازش‌ها خاتمه یافت. سیستم وارد حالت خواب شد. منابع در وضعیت کم‌مصرف قرار دارند. لطفاً اطمینان حاصل کنید که هیچ داده‌ای در حافظه باقی نمانده است. شب‌به‌خیر. [صدای خاموش شدن کامپیوتر از بلندگو پخش می‌شود.]

[نورِ صحنه کم می‌شود. یک نورِ کورکننده موضعی زندان را روشن‌تر می‌کند. زندانی کمرِ مق و بی‌جان به آرامی برمی‌گردد و به طرفِ تخت می‌رود. نور او را دنبال می‌کند. رویِ تخت از وسط شکسته دراز می‌کشد و پتو را تا بالای سرش می‌کشد؛ به طوری که فقط شمای گلی بدنش زیر پتو دیده می‌شود. لختی سکوت. موسیقی پرلود شماره ۱۵ به آرامی صحنه را غرق خود می‌کند. موسیقی به تدریج اوج می‌گیرد؛ انگار که درحالِ بلعیدن سکوت است. نورِ صحنه می‌رود. یک پرده پروژکتور از سقف به آرامی پایین می‌آید. نور تیز و خیره‌کننده‌ای روی پرده می‌افتد و تصاویری مبهم و آشفته شروع به پخش شدن می‌کنند. چهره‌هایی محو، خطوط بی‌قاعده و سایه‌هایی ناپیدا که درحالِ تغییرند؛ گویی همه چیز درحالِ شکستن است. صدای موسیقی که حالا با شدت بیشتری نواخته می‌شود، فضا را پر می‌کند؛ انگار زمان درحالِ کش آمدن است. تصاویر بر پرده همچنان تغییر می‌کنند، درحالی که موسیقی پرهیجان‌تر از قبل به اوج خود می‌رسد. صحنه ناگهان تاریک می‌شود.

وقتی نورِ قرمزی صحنه را روشن می‌کند، پرده ناپدید شده است. زندانی ناگهان جلوی صحنه ایستاده است (با چشمان بسته)؛ اما شمایل او همچنان زیر پتو رویِ تخت باقی مانده است. نورِ موضعی فقط صورت او را روشن کرده است. اشیای دیگر هم در صحنه به صورت موضعی روشن شده‌اند. زندانی یک‌هو بنا می‌کند به حرف زدن؛ بی‌وقفه و پشت هم و به قدری تند که بعضی کلمات را نمی‌شنویم.]

زندان:

[زبان‌ش مثل سیل راه می‌افتد، به بلندگو با خشم]

عن توله کثافتِ مرضِ میمونِ باسنِ سرخِ آفریقایی چُس کش! من پارسال واسه خودم یه آدمِ صد هزاری دلاری بودم. حالا تو خنگِ مصنوعی واسه من آدم شدی! [خوب فکر می‌کند.] بعدش یه دلاری شدم، حالام سه سستی ام. گلوله به

ماتحتم خورد. [حرص خور به تأسف سر تکان می دهد] لیاقتم همین بود! فک کنم تنها دوره خوشی ای که تو زندگی م دیدم، همون پارسال بود که گلوله رفت توم. بعضیا حالیشون نیس. گلوله خوردن توی ماتحتت خوشبختیه. وختی داشتم می ریدم، دو تا تیر از هفت تیرِ دَر رفت، یه جفت سوراخِ تروتیمز تو جفت برجستگیای پشت بدنم بالاتر از رون و پایین تر از کمرم درآورد. [یکهو زبانش بند می آید. چیزی ذهنش را می جود. پیشانی اش چین می افتد. چشمانش را می بندد. زبانش به گندی می چرخد. با بغض:] ینی گریس مُرده؟! گریس بابا که همه ش می خندید، [ناباور] مُرده! ینی دیگه راه رفتنش، خندیدنش و دَس بلند کردنش و نمی بینم؟! بهم الهام شده گریس مُرده. [با افسوس] سوگلی بابا! خدا کُنه گریس نباشه. قشنگ بابا که همیشه با خندهش دل همه رو می بُرد؟ عزیزکم! همیشه از هم کلاسی هاش مریضی می گرفت. از بس ذاتش پاک بود، همه چی رو جذب می کرد. عشق، بازی، دوستی، ویروس، میکروب... [بهت زده روی زمین می نشیند و خودش را سرزنش می کند.] چرا گفتم بود؟ هان؟ به دلم افتاده گریسه. [یکهو دیوانهوار بنا می کند به کوبیدن بر روی پایش، انگار که پاهایش گناهکارند.] من احمق به خودش نگفتم سوگلی باباس. [هم زمان با کوبیدن محکم تر به پاهایش] چرا نگفتم؟ چرا نگفتم؟ چرا نگفتم؟ [دردش می گیرد.] معلومه بهش نگفتم، [با کف دست محکم می کوبد به پیشانی اش.] از بس که مغزم همیشه خدا رو حالت «زنگ تقریح» تنظیمه! [یکهو خشمخوار با مشت محکم تر می کوبد روی پایش.] آره، خیلی قشنگه! پام رو می شکنم که چی؟ که برم بگم: سلام، سوگلی بابا! راستی، پامم شکسته. فکر می کنه چی؟ فکر می کنه روانی ام؟ نه، روانی که نه. یه مدل جدیدی از خنگم که تو هیچ کتابی ثبت نشده! [تیز از جامی پرزد و دستش را طوری بالا می برد که انگار بایک هیئت قضایی نامرئی بحث می کند.] آقای قاضی، اینو ثبت کنید: «خنکول اعظم.» [سر خم می کند و به پایش نگاه می کند.] اصلاً مشکل از تو بود. چرا نرفتی سمتش؟ فقط یه قدم بیشتر، کل ماجرا حل می شد. حالا چی؟ هم تو داغونی، هم من. حالا هم پام داغونه، هم غرورم. این دیگه شاهکاره. [لنگان می رود و روی توالت فرنگی می نشیند.] من چرا این قد بدبختم؟ الان دیگه پامم شکست. غرورم که شکسته بود، فقط مونده بود دهنم بند بیاد که اونم خدا رو شکر خودش از اول بسته بود. واقعاً چطور زنده ای؟! تو که نه فکر می کنی، نه حرف می زنی، نه کاری می کنی! [برای خودش براق می شود و از جا کنده می شود.] کدوم مادرپیشه ای گفته هیچ کاری نکردم؟ پس کی دکتر هالیستر رو زد نفله کرد؟ [تیز می آید و زیر بلندگو می ایستد.] آره، دارم اعتراف می کنم. من دکتر هالیستر رو کُشتمش. [دستش را به حالت گرفتن گُلت جلو می گیرد و سعی می کند چیزی را به یاد بیاورد.] یه گلوله زدم وسط مغزش. [بالا را نشانه می گیرد و بعد دستش به آرامی پایین می آید، انگار شرمگاه فردی غیبی را نشانه می گیرد.] یه گلوله زدم وسط اون یکی مغزش. [چشمانش را گشاد می کند.] آقای دکتر نامحترم رفته بود تا عصر نشسته بود کنار لیلیان. اونم کجا؟ کنار زمینی که لیلیان بچه ها رو می بُرد بازی کنن. چند روز پشت هم همین کارو [کش دار آدا می کند] کرد. چی کارش می کردم؟ [با لُکنت و صدایش زنانه می شود.] می بوسیدمش؟ قیافهش شبیه دفاع آخر فوتبال دستی بود. [دهنش را به ادا کج می کند.] رفتم بگشتمش، تا من رو دید، بهم گفت: شبت شیک! منم بهش گفتم: شبت تو هم اُرییت. [خرکی و ابلهانه می خندد.] گاهی وقتا جفت پا باید رفت تو صورت کسی. [یک چشمش را تنگ می کند.] مگه دکتر نیس این آدم؟! مریضاش کجا بودن که همه ش می اومد کنار لیلیان می نشست؟ هَم به لیلیان زُل می زد و آه می کشید. نمی گُشتمش؟ خَر نشو الاغ. آره، یه چند روزی دیگه نرفت کنار لیلیان بشینه. آره.

«دیوونَه‌س عزیزم. وِلش کن. دلم براش می‌سوزه. می‌گه هرشب می‌آد پنجرهٔ ما رو نگاه می‌کنه. می‌گه من و همه‌جا می‌بینه. پشتمو، ابرو هامو و صدامو همه‌جا می‌شنوه.» بهش گفتم: «دلسوزی نداره. وجداناً این علاقه حلاله؟» لیلیان گفت: «گناه داره. دوشخصیتیه.» گفتم: «نه بابا. خیالت راحت. این از اولم بی‌شخصیت بود؛ چه برسه به دو تا شخصیت.» شب خواستیم بخوابیم، تلفن زنگ زد. گوشی رو برداشتم گفتم: «بعله.» جواب نداد. فهمیدم هالیستره. ده دقیقه بعد دوباره زنگ زد. برداشتم، فحش و کشیدم بهش: [پشتِ هم و بی‌فکر و خشمخوار] «گورخرِ گوسالهٔ شاشویِ کثافتِ مَرَض. گردن‌درازی می‌کنی زبون کلفت؟! فکر کردی فقط خودت خری؟ گردنت بشکنه از زانو. وطن فروش مزدور، لیرِ بالِ خودفروخته، تو حق شرکت تو انتخابات بعدی رو نداری با اون کاندیدایِ از خودت نفهم‌تر. فاشیست!» همون شب بَتی تب کرد. اون شب نه من نه لیلیان نخوابیدیم. بَجه‌م می‌سوخت. خدا کنه بَتی نمرده باشه، جوجهٔ بابا. هَمَه‌ش شیش‌سالشه. چشماش انگار دو تا نورافکنن. همیشهٔ خدا برق می‌زنن. اگه تویِ شب گم بشه، با این چشما می‌تونه راهو پیدا کنه! موهاش یه داستان دیگه‌س. همیشه مِثِ پرچم تو باد می‌رقصن. این دختر همیشه یه چیزی برای خندوندنِ بقیه پیدا می‌کنه؛ مثلاً وقتی می‌خواست به درخت حیاط آب بده، گفت: «این درخت هم باید یاد بگیره. دیگه هیچ درختی حق نداره تشنه بمونه!» یه شب از لیلیان خواست که براش یه قصه بگه؛ ولی خودش گفت: «مامان، من خودم یه قصه دارم.» بعد شروع کرد به تعریف کردنِ قصه‌ای که نه شروع داشت، نه پایان: [با صدای نازک سعی می‌کند ادای دخترش را دریاورد، بچه‌گانه.] «یکی بود یکی نبود. یه خرگوش کوچولو توی جنگل رفت که درخت‌ها رو بشمره؛ ولی بعد یادش رفت که چرا داره درخت‌ها رو می‌شمیره!» [با آرامش] وقتی بهش نگاه می‌کردم، حس می‌کردم که دنیا هنوز جایِ خویبه. این دختر کوچولو تو این دنیایِ شلوغ‌پلوغ به من می‌گه زندگی باید ساده باشه. باید پر از لحظات خوشحال‌کننده و پُر از احساسات ناب باشه. از هر چیزی که به نظر ما عادی می‌آد، یک معجزه می‌سازه. باید مِثِ یه بچه دنیا رو ببینی؛ پر از زیبایی، پر از شور. زندگی مِثِ یه قصره که ما افتادیم تو انباری‌ش.

[یکهو انگار گوش‌هایش گُر گرفته باشند، با کونهٔ دست
گوش‌هایش را می‌گیرد و محکم فشار می‌دهد. زانوهایش توان
ایستادن ندارند. به آرامی خم می‌شود و رویِ زانو می‌نشیند. بدنش
به رعشه می‌افتد. پلک‌هایش را رویِ هم فشار می‌دهد. صدایِ
خفیفِ نامفهومی از تهِ گلویش بیرون می‌آید.]

زندانی:

[لرزان]

خاک تو سرت عن تولهٔ کثافتِ مَرَضِ میمونِ باسنِ سرخِ آفریقاییِ چُس‌کش! کی بهت اجازه داده اگه بهت گفتن
دخترت مُرده، فکرت بره پیشِ بَتی؟ اگه بهت بگن دخترت مُرده، فوری ژوان رو تو گور می‌کنی. حقته خودت بری تو گور. به

چه حقی ژوان و از بقیه کمتر دوس داری؟ هان؟ حق ندارم گریس و بیشتر از بقیه دوس داشته باشم. [پشت هم و یک نفس] چرا فک نکردم کتی مُرده؟ هان؟ چرا؟ آخه چرا؟ [می رود و می آید.] مطمئنم روحم آلت داره. تا اینجای زندگی رفتن و نبودن و کنار گذاشتن و پلاک کردنِ آدم و جاها بوده. هیچی تو این دنیا آسون نیس، جز شاشیدن زیر دوش. [یقۀ خودش را می گیرد، حرص خور.] چته؟ من چتم. مغز تو گلّه نیس. دو تا گوشم با نخ به هم وصلن. نخم پاره بشه، مغزم از کار افتاده. کل سیم کشی م از هم پاشیده. تموم عمرم با اتصالی زندگی کردم. [با دست چپ انگشت اشاره دست راستش را می گیرد طرف خودش و تیک وار و عصبی تکان تکان می دهد.] تو آدم بدی نیستی. آدم خوبی نیستی. [برمی گردد و رومی کند به بلندگو.] می دونی درباره اقیانوس آرام چی می گن؟ می گن هیچ گذشته ای نداره. این دقیقاً همون جاییه که من آرزومه. [دست هایش را عصبی تکان تکان می دهد.] یه جای گرم، بدونِ خاطره. [آرام و بی حال می شود، سُست و رختاک] من اونجایی باختم که فهمیدم سرد شدنِ لیلیان بیشتر از سرد شدنِ چایم ناراحت می کنه. آره، لیلیان سرد شد. از من سرد شد. سرد شد. فرض کن سر یه قراری، هر قراری که می خواد باشه، مردِ همهش به این فکره که امشب شانس پهبش رو می کنه یا نه؟ درسته! ولی زن از قبل می دونه. اینم درسته. استرس ما مردا فقط به خاطرِ شلنگِ آتش نشانی؛ مثلاً این که زود نیاد. من خیلی نگران زود اومدن و دیر اومدنش نیستم. [پُرشرم] نمی آد اصلاً. سُس وجودم دیگه نمی آد بیرون. از مردی هم ساقط شدم. حس یه کرم خاکی رو دارم که هر وقت دلش می گیره، هوس می کنه قدم بزنه، یادش می افته که نمی تونه قدم بزنه. حالِ سگِ زنده یابی که مدام مُرده پیدا می کنه. الان فقط عرق خوردن با کازمو کریمر آروم می کنه. من واقعاً یه رابطه سَمی با خودم دارم. اگه می تونستم حتماً با خودمم قطع رابطه می کردم. حیف که آدم نمی تونه از خودش پیرون. خواب دیدم یه هات داگ گندهم تو یه نون ساندویچی کوچیک. چرا یه چاقو بر نمی دارم و نمی بُرمش خلاص؟ هر جا برم، یه داستان شکل می گیره. هر جا می رم، مردم زندگی شون و به گند کشیدن. الان بدبختی و غم و غصه و خودکشی دارن تو خونه ها وول می خورن. فضا با فاجعه و ترس و مرگ پُر شده. اوضاع بدخواره. نیویورک شده لوکیشنِ تولدهای مصنوعی؛ ولی اثرِ اینا روی من خوشحال کننده س. به جای این که ناامید و افسرده بشم، از لذت می برم. می خوام همه دنیا به هم بریزه. می خوام همه این قدر خودشون و بخارونن تا بمیرن. دنیا مَثِ یه غذای مونده داره می گنده. من فهمیدم زندگی بیهوده ای دارم. از امروز، ۳۱ دسامبر، ساعت ۳... آخه یکی نیس به این اورولوژیست حالی کنه کسی که ناتوانه، چه جوری باید آزمایش اسپرم بده. وقتی نعوظی در کار نیس، اسپرم باید از توی ماتحتم در بیاد؟! تکنسین آزمایشگاه یورین باتل^۱ را که داد دستم، یاد زجرهای زندگی م افتادم. چقدر کیف کردم. شبیه اینه که یه بچه شیرو بندازی تو رختخواب. آخرش یه روزی پهبت پنجه می کشه. اون وقته که می ترسی؛ ولی خُب، ترسی م نداره. یا اهلیش می کنی یا سرش و می بُری. ترس آدم و ترس می کنه. برا یه آمریکایی دنیا مَثِ یه قفس پُر از حیوانات وحشیه. در قفله و اون بدونِ شلاق اونجاس. تماشاچیا تشویقش می کنن؛ ولی اون نمی شنوه. قفس به نظرِ اون خودِ دُنیاس. اونجا تنها و بدون کمک و ایساده و در دوقفله س. می فهمه که شیرا زبونش و نمی فهمن؛ حتی یه شیر هم پیدا نمی شه که اسمِ افلاطون رو شنیده باشه. شلوار و شورت هم کشیدم پایین. یه شورت خریده بودم ۴ باکس. هر وقت می پوشمش، حس می کنم من شورتِ اونم! [به مغزش فشار می آورد تا به یاد بیاورد.] رو شکم خوابیدم تا انجامش بدم؛ ولی نشد. هر کاری کردم، نشد. مَثِ یه کیسه نجات تو دستم فشارش می دادم. نمی دونم

چرا قیافه مهشید یهو اومد جلو چشمم. عقل توی گلهم قاطی پاتی شده. موبایلم رو در آوردم. دکمه تماس رو زدم. فانگ بینگ، یه دختره که ۵ سال پیش باهاش آشنا شدم. خوشم اومد ازش، شماره شو گرفتم. یه ایرانی الاصل. یکی دوبارم باهاش قرار گذاشتم. خیانت که نیس، هان؟

[صدای بوق تلفن در سالن می پیچد. صدای زنی از پشت خط می آید.]

صدای زن (مهشید):

[از تلفن - بی حوصله]

بعـله؟

زندانی:

سلام فانگ بینگ!

صدای مهشید:

[از تلفن - مشکوک]

شما؟

زندانی:

منم موش موشکِت!

صدای مهشید:

[از تلفن - تند و بُرا]

چی می خوای؟

زندانی:

راستش... چطوری بگم... توی بد وضعی گیر کرد...

صدایِ مهشید:

[از تلفن - تند و بُرا حرفش را می‌بُرد.]

من پول ندارم. اگه داشتمم بهت نمی‌دادم.

زندانی:

نه، نه. پول نمی‌خوام. روم نمی‌شه بگم آخه.

صدایِ مهشید:

[از تلفن - تندتر]

تو روت نمی‌شه؟! تو پُروترین آدمی هستی که تو زندگی م بوده.

زندانی:

مهشید، حالا وقتِ این حرفا نیس. گیرم.

صدایِ مهشید:

[از تلفن]

به من چه؟

زندانی:

بابا من ناتوانی جنسی پیدا کردم.

صدایِ مهشید:

[از تلفن]

بهتر!

زندانی:

باید آزمایش اسپرم بدم. نمی‌آد. می‌خوام مَثِ اون وختا...

صدایِ مهشید:

[از تلفن - می ترکد از زور خشم]

خفه شو آشغال کثافتِ روانی منحرف!

[صدای قطعِ تلفن. زندانی، مستأصل، دستی به سرش

می کشد. این یا آن پا می کند. گیج و منگ.]

زندانی:

به ارزش این آدم پی بُردم، همین طور به خریّت خودم. [چیزی به ذهنش می زند.] اگه نفرِ قبلی ای که رو این تخت کارش و کرده، شپش داشته، چی؟! گوشاش کثیف بودن، چشماش کثیف بودن، کونش کثیف بوده، روماتیسم و آسم داشته و شپشو بوده، چی؟! همه اینا رو بخشیده به من عَن دیگه. عَه ببخشید، من فضولات. اثرِ خلاقانه بدن ... [چیزی یادش می افتد و هیجانی می شود.] داشتم کتابِ جلدپارچه‌ای سبزِ نخودی رو می خوندم. کتابه یه چیزیه به اسمِ راهِ یک زائر. چند هفته‌ای بود گرفته بودمش. نمی دونم نوشته کیه. هیچ جا اسمش و نمی گه. فقط می گه رعیت و سی و سه سالشه. یه دستشم فلجه. تو قرن نوزدهم ژاپن. یه جورِ عجیب غریبه. این بابا می خواد بدونه بودا اونجایی که گفته باید بی وقفه دعا کنید، معنیش چیه. یه کوله‌پشتی برمی داره پُر از نون و نمک، شروع می کنه همه ژاپن رو گشتن دنبال کسی که بتونه بهش بگه چه جوری باید بی وقفه دعا کرد. یه شخصیتِ خیلی خیلی بزرگِ مذهبی بهش می گه که باید از کلمه رحمت استفاده کنه: [دست‌هایش را به حالت دعا بالا می گیرد.] «خدا، بر من رحمت فرست.» بهش می گه اولش باید فقط با لب‌ها ت بگی ش. دعا خودش خودبه‌خود فعال می شه. یه اتفاقی می افته. نمی دونم چی؛ ولی یه اتفاقی می افته. کلمات با ضربانِ قلبِ اون بابا هماهنگ می شن. منم باید یه کوله‌پشتی برمی داشتم پُر از چیپس و عرق، شروع می کردم همه نیویورک رو گشتن دنبال کسی که بتونه تحریکم کنه. تویِ گوگل سرچ کردم. چند تا بازیگرِ زن رو. هرچی اومد تویِ ذهنم. کیت وینسلت، ناتالی پورتمن، جنیفر لارنس، شارلیز ترون، اما استون، اسکارلت جوهانسون... باز می فایده. حس می کنم شبیه بیل مورای شدم تو فیلم گمشده در ترجمه... [عمیقاً در فکر می رود و لختی ساکت می ماند.] چه کلمه یا جمله‌ای می تونه بی وقفه من و تحریک کنه؟! اولش باید فقط با لب‌هام بگمش. خودش خودبه‌خود فعال می شه. یه اتفاقی می افته. کلمه‌ها با ضربانِ قلبم هماهنگ می شن. اون موقعه که خون جریان پیدا می کنه. سرچ کردم: «لیست کلماتِ رکیکِ زناشویی بدون سانسور» [رسمی می خواند، عین کسی که از روی متن نطق می کند.] «به جای "شوهرم" می توانید از کلمه "عزیزم" استفاده کنید. "لطفاً مرحمت فرموده" را هم می توانید با کلمه "بیا" جایگزین کنید. به جای "آلت تناسلی" هم از اسم اصلی استفاده کنید. به جای "فرو ببرید" هم می توانید بگویید "بُکن".»

سرچ کردم: واژه‌هایِ کثیف

گه، شاش، فاه...، مادر به خطا، م..

یه چیزی یادم افتاد. جایی از کتاب نوشته بود: «راه درست ترجمه I love you به ژاپنی این نیست که مستقیم ترجمه‌اش کنی. فقط باید بگویی "شب قشنگیه برای تماشای ماه."»
 پُشتِ هم گفتمش... خیلی آروم و شمرده... نجواکنان...

شب قشنگیه برای تماشای ماه!

شب قشنگیه برای تماشای ماه!

شب قشنگیه برای تماشای ماه!

دوباره شکوه روزای بدبختی‌ای که تو نیویورک تجربه کرده بودم، به یادم اومد. آدم فلک‌زدهٔ بدبختِ گیجی که مث یه روح تو خیابونا وول می‌خوره. همه‌چی داشت سریع به ذهنم می‌اومد: توالت‌هایی که خراب بودن، سینما استرند که من توش رو اورکتِ سربازی خوابیدم، کافه‌هایی که فقط از پشت پنجره می‌دیدمشون، احساس فلاکت و بدبختی، گل‌هایی که زیر نورخورشید مُردن، رقصیدن تو خیابونا با شکمِ خالی... .

[نعره می‌زند.] شب قشنگیه برای تماشای ماه!

چطوری می‌تونم خوب بشم وقتی نمی‌دونم مَرَضِمِ چیه؟!

[بلندتر نعره می‌زند.] شب قشنگیه برای تماشای ماه!

یهو خانم معلم سرِ کلاس برگشت گفت فردا امتحان نیم‌سال اوله. اعتراض کردم. اومد گوشمو بگیره، نداشتمش. صندلی رو بلند کردم و گفتم: «خودم می‌تونم برم بیرون.» رفتم تو سالن نشستم. موقعی که امتحان شروع شد، اومد بالای سرم و گفت: «خیلی بی‌تریت شدی. باید به بابات بگم.» گفتم: «شب که پیشیشی، بگو.» این رو که گفتم، قاطی کرد و تا جون داشت، گرفت زدم. ولم نمی‌کرد. فقط می‌زد. ده‌پونزده تا سیلی بیشتر زد. کُل سالن برگشته بودن داشتن نگاه می‌کردن.

[بلندتر نعره می‌زند.] شب قشنگیه برای تماشای ماه!

گروه‌بان گفت: «سرباز، بازداشتش کن.» گفتم: «واسه چی؟» گفت: «احمق! قانونِ خدا رو زیرپا گذاشته.» گفتم:

«پس خدا می‌تونه بازداشتش کنه.» هفت روز انفرادی... .

[بلندتر نعره می‌زند.] شب قشنگیه برای تماشای ماه!

این کیه تویی جوب مُرده؟ یک شکم از هم باز، یک پا، یک لنگ که برگشته، تا شده طرفِ تو... افتاده اینجا! مرگ

انگار با رقص می‌آد! با موسیقی احتضار دلم...

[بلندتر نعره می‌زند.] شب قشنگیه برای تماشای ماه!

مادر بزرگم می‌گفت آلتی که راس کنه، وجدان نداره.

[بلندتر نعره می‌زند.] شب قشنگیه برای تماشای ماه!

دو تا بن‌بستِ دیگه هم هس. یه بازار که توش پرنده پَر نمی‌زنه، بعد خرابه‌هایِ یه آتیش‌سوزی، بعدش یه میدونگاهی

خیلی خیلی کوچیک با یه تیر چراغ وسطش، سه تا خونهٔ قراضه... .

زندانی:

شب که برگشتم خونه، دیدم تو نشیمن یه گل سرخ هست. بچه‌ها خوابیده بودن. به لیلیان گفتم: «خسته نباشی!» گفت: «اگه باشم، چه گهی می‌خوری؟» گفتم: «این چیه؟» گفت... گفت: «آقای دکتر هالیستر خریدن.» [با دستانش پاره کردن چیزی را شبیه‌سازی می‌کند.] من گرفتم گل رو تیکه‌پاره کردم انداختم تو سطل آشغالی. تو طبقه پایینی یه سگ خر داشت زوزه می‌کشید. منم زوزهم اومد. پریدم به لیلیان: «این آقای دکتر هالیستر چقدر اینجا موند؟» لیلیان گفت: [با صدای زنانه ادایش را در می‌آورد.] «نیومد تو. راش ندادم. سر و وضعم بد بود، نخواستم ناامیدش کنم.» داغ کردم. گفتم: «باهاش می‌خواهی بری؟» خودشو زد به خریت. گفت: [با صدای زنانه ادایش را در می‌آورد.] «کجا؟ هاوایی؟ گرند کانیون؟!» داد زدم: «سر قبر من.» [به تمسخر] «از مناطق بسیار دیدنی، زیبا و مسرت‌بخشه.» لیلیان گفت: [با صدای زنانه ادایش را در می‌آورد.] «آدم‌های بی‌ارزشو نابود کنید. هیتلر گفته.» [به هوا سیلی می‌زند.] جرئت نکردم بزمنش. هم می‌سوختم هم می‌گوزیدم. یه تشت آب آورد پاهامو گذاشت توش. بوی گیشنیز می‌داد. گفت: «بوی گیشنیز نیس. وایتکس ریختم بوی گند پاهاتو بشوره بیره.» [با تأسف سر تکان می‌دهد و آه می‌کشد.] همون وقت فهمیدم که لیلیان از من متنفره. عاشق دکتر شده. زدم بیرون. [با کف دست به پیشانی‌اش فشار می‌آورد. آرام می‌شود. موسیقی فیلم راننده تاکسی به‌عنوان موسیقی صحنه پخش می‌شود.] شباً هر جونوری می‌آد بیرون. جنده‌ها، بوگندوها، بچه‌بازا، همجنس‌بازا، معتادا، رنگین‌کمونیا... فساد و مریضی... یه روزی یه بارون واقعی می‌آد، همه این گُها رو می‌شوره. گریه‌م گرفت. تو خیابون سوم یه پیرزنه به یه پسر بچه چک زد. مست بود. گریه‌م گرفت؛ چون یاد خودم افتادم. وختی ۱۲ سالم بود، بابام مُرد. مادرم با یه لندهوری ازدواج کرد که بدم می‌اومد ازش. گریه می‌کنم چون خسته‌م. خیلی خسته‌م؛ ولی خوابم نمی‌آد. [به دوردست خیره می‌شود.] دلم می‌خواد فک کنم هالیستر رفته. لیلیان بچه‌ها رو حمومشون می‌ده. می‌زو می‌چینه. چهار تا شمع روشن می‌کنه. بعد... [مغموم] بعد می‌شینیم شاممون و می‌خوریم.

[لختی در همان حال می‌ماند. نور و موسیقی می‌روند. نور
وقتی بر می‌گردد، زندانی گلت به‌دست و پُر خشم ایستاده است.
گلت را سمت تماشاچیان گرفته است و دستانش می‌لرزند از
عصبیت.]

زندانی:

[پُر غیظ و پشتِ هم و بی نفس و گیج]

یه کلتِ سمی اُتوماستیک خریدم، رفتم سراغِ مرتیکهٔ دکترِ حروم‌زاده. تو یه سایتی نوشته بودن: «خیار ضد افسردگیه...». یه دختری کامنت گذاشته بود: «خوردنش؟» فکر کردی کی ای؟ بدبخت! تو که هیچی نیستی! آقا اونایی که میگن با گریه آدم سبک می‌شه، کلاً چرت می‌گن. تو بهترین موقعیتِ زندگی‌م بودم که آفساید اعلام کردن. یه مدتی با یه آهنگ اُکراینی گریه کردم، عاشق شدم، خاطره ساختم. بعد که رفتم معنی شو دیدم، یارو در حمایت از سگا اینو خونده بود. فک کردین من خُرم! اگه پسر دار می‌شدم، تو شلوارش یواشکی پول می‌ذاشتم تا پیدا کنه خوشحال شه. بعضی وقتام سیگار می‌ذاشتم. پشتِ هم سیگار کشیدم تا رسیدم دمِ خونه‌ش. ترسیدم. شاشم گرفت. مثانه عضو بی‌شعوریه که منتظره آدم یه کار واجب داشته باشه، اعلام تکمیل ظرفیت کنه. یعنی با یه تیر ریدم به کل نشونایِ زندگی‌م. رفتم توالِتِ مک‌دونالد خیابون ۳۳۳. تنها جمعی که با ورودِ من به محفل گرمشون همیشه جلوی پام بلند می‌شن، مگسایِ تو توالِتَن. کُلتِ تویی شلوارم بود. تا نشستیم، شلیک شد. بعضیا حالیشون نیس گلوله خوردن تویی ماتحتت خوشبختیه. [کُلت را پایین می‌آورد.] بچه که بودم، بابام می‌گفت موقعِ به دنیا اومدن با اینکه هم مادرت سالم بود هم تو سالم به دنیا اومدی، دکتر دم در اتاق عمل گفت: «واقعاً متأسفم.» تازه فهمیدم دکتر چی گفته اون موقع. تو بیمارستان همه می‌خندیدن. یه پسری تختِ بغلی‌م بود که رگشو به خاطر دوس دخترش زده بود، داشت به پرستار شماره می‌داد. سرمو برگردوندم، دیدم هالیستر اومده عیادت‌م با یه گلدون شمعدونی. یه‌جا خونده بودم که هر وخت داشتی می‌باختی، بخند تا حریت به بُردش شک کنه. تا دیدمش، قهقهه زدم. دکتر آزمایشِ مصرفِ گلِ نوشت برایِ پرستار. هالیستر گلدونو گذاشت رویِ میزِ کنار دستم. برگشت گفت: [با صدایِ کُلفت] «می‌دونم دوست نداری من اینجا باشم. من به احساساتِ شما احترام می‌ذارم. به ازدواجتون احترام می‌ذارم. فک می‌کنم رُک و راست باید همه‌چی رو گفت. آدمم بگم من همسرِ شما رو دوست دارم.» داد زدم: [داد می‌زند.] «گم شو بیرون!» گفت: «باید به حرفام گوش بدی. من همسرِ شما رو دوست دارم. نمی‌تونم بدونِ اون زندگی کنم. سعی کردم؛ ولی نشد. حتی به سرم زن از نیویورک برم. می‌خوام باهاش ازدواج کنم. من آدمِ رمانتیکی نیستم؛ واقع‌بینم. خیلی واقع‌بینم. می‌دونم شما چهار تا دختر دارین. می‌دونم مسائلِ حضانت و اموال و این جور چیزا باید مرتب باشه. دربارهٔ همهٔ اینا با لیلیان صحبت کردم. من اهلِ گلک نیستم. مشکلِ پول ندارم. دربارهٔ بچه‌ها باید خودتون تصمیم بگیرین. یه چک براتون آوردم. من آدمِ واقع‌بینی هستم. تا وقتی طلاق نگیرید، هیچ تصمیمی نمی‌شه گرفت.» دوباره داد زدم: [داد می‌زند.] «خفه شو آشغالِ کثافتِ روانی منحرف!» برگشت طرفِ در. حرصی شدم. گلدونو برداشتم پرت کردم طرفش. خورد وسطِ ملاجش. خوشبختی واسهٔ من فاصلهٔ این بدبختی تا بدبختی بعدیه. به جرم قتلِ هالیستر بازداشت شدم. تنها خلافی که تو زندگی‌م داشتم، این بود که زنگِ خونهٔ خودمونو می‌زدم و درمی‌رفتم. بابام می‌اومد بیرون به خودش و خواهرش فحش می‌داد.

[نفس نفس می‌زند. صدای نفس‌های سنگینش توی

فضای بستهٔ اتاق می‌پیچد. هنوز لرزش توی دستانش حس

می‌شود؛ حِسِ داغِ خشم که به‌آهستگی جایش را به سردی
 پشیمانی‌ای مبهم می‌دهد؛ انگار که هر نفسی که می‌کشد،
 مبارزه‌ای برای زنده ماندن است. انگشتانش نیمه‌جمع شده‌اند،
 مثل کسی که به چیزی چنگ زده باشد و حالا ناگهان خالی شده
 باشد. خشکش زده، مثل کسی که وسط رؤیایی وحشتناک گیر
 کرده باشد و نداند چطور بیدار شود. نگاهش بی‌هدف روی
 تماشاچیان می‌چرخد؛ ولی انگار هیچ چیزی نمی‌بیند. انگار فقط
 صدای تپش قلبش است که از درون گوش‌هایش می‌کوبد و هر
 لحظه بلندتر می‌شود.]

زندانی:

[آرام و خسته]

مطمئنم ژوان مُرده. هیچ‌چیز از ته دل بوسیدمش اصلاً؟! [تیز رو می‌کند به بلندگو.] تو رو به مسیح‌یه کاری کنین
 ژوان نباشه. می‌خوام جبران کنم. می‌خوام بهش محبت کنم. محبتی که لایقشه. التماس می‌کنم ژوان نباشه. [تصویر
 دیگری در ذهنش نقش می‌بندد.] کیت چی؟ آرام و ساکت عینِ مادرش. تازه رفته سرِ کار دخترم. چقدر زود شد هیجده
 سالش! خیلی رؤیا داشت دخترم. اگه مُرده باشه، همه رؤیاهاش به باد رفتن. من همه دنیا سفر کردم؛ ولی هیچی ندیدم.
 دخترایِ خودمو نمی‌شناسم. [ناباور خودش را شماتت می‌کند.] از بتی چی می‌دونم. این که فقط نُه سالشه، خوب درس
 می‌خونه... دیگه چی؟ آرزوش چیه؟ هان؟ چرا باهاش دو کلمه حرف نزدم؟

[زندانی سرِ جا مثلِ یک تکه چوب خشک می‌ماند.]

هم‌زمان دستِ راستش را ماساژ می‌دهد. این ماساژ
 لحظه‌به‌لحظه عصبی‌تر می‌شود. نور صحنه کم می‌شود. یک
 نورِ کورکننده موضعی زندانی را روشن‌تر می‌کند و بعد یکهو
 همه‌جا تاریک می‌شود. لحظاتی در تاریکی می‌مانیم. کمی بعد
 صحنه عین اول روشن می‌شود. از بلندگو صدایِ استارت‌آپ
 کامپیوتر شنیده می‌شود. بعد یک صدای زنگ ساعت. زندانی
 پتوبیش را پس می‌زند و به آرامی از تخت بیرون می‌آید و زیر بلندگو
 می‌ایستد.]

صدای کامپیوتر:

توجه: جوکِ روزانه آماده است. شروع: چرا قالی از دستِ جاروبرقی ناراحت است؟ پاسخ: زیرا مدام به او گیر می‌دهد.
پایانِ جوک.

[زندانی بی‌حال و خسته مثل مجسمه به جلو خیره مانده
و انگار مُرده است.]

صدای کامپیوتر:

پیام تلگرافی ورودی برای کاربرِ مسدود ۸۱, ۱۶۲, ۲۴۳, ۳۲۴, ۴۰۵ ثبت شد. فرایند دریافت تکمیل گردید.
ارسال کننده: لیلیان باترفیلد. شروع: «درد داشتم. رفتم بیمارستان. سقطِ جنین کردم. بچه‌مان افتاد.» پایانِ تلگراف.

[آهنگ نیویورک نیویورک از فرانک سیناترا از بلندگو پخش
می‌شود. چشمانِ زندانی گرد می‌شود؛ جا خورده است. تعجب و
غافل‌گیریِ چهره‌اش را منقبض می‌کند. بُهت و حیرتِ محضِ
بی‌احساس.]

زندانی:

[لادندانی]

بچه من؟ [دهانش کِش می‌آید و کج می‌ماند.] کی گفته بچه من؟ لابد بچه اون مرتیکه الاغه.

صدای کامپیوتر:

[پس از مکثی کوتاه]

هیچ داده‌ای از منبع ورودی دریافت نشد. وضعیت: اطلاعات موجود نیست.

زندانی:

[چشم‌هایش دود می‌زند. یک‌هو از کوره در می‌رود و عربده می‌زند.]

چی چی رو اطلاعات موجود نیست، کله‌پوک؟! می‌گم بچه من نیست که مُرده. [دستانش بنا می‌کند به لرزیدن و
توی صدایش بغض می‌آید.]

صدای کامپیوتر:
[پس از مکثی کوتاه]

تابع کله‌پوک در ساختار برنامه‌نویسی من تعریف نشده است؛ اما در صورت درخواست می‌توانم شرایط کله‌پوکانه را شبیه‌سازی کنم؛ مثلاً فایل‌های شما را مرتب کنم و فولدر «مهم‌ترین چیزها» را داخل «زباله‌ها» بیندازم.

[یک‌هوا بدن زندانی انگار در معرض شوک الکتریکی شدید قرار گرفته باشد، شروع به لرزیدن می‌کند. عضلاتش به شدت منقبض می‌شوند؛ انگار که هر فیبر بدنش به‌طور ناگهانی تحت فشار قرار گرفته است. بدنش به‌طور نامنظم تکان‌تکان می‌خورد. دستانش به شدت می‌لرزد و انگشتانش از هم فاصله می‌گیرند؛ مانند کسی که نمی‌تواند خود را کنترل کند. بدنش از سر تا پایش مثل سیمی کشیده‌شده به لرزش می‌افتد و جریان الکتریکی درونش جریان دارد. صدای شوکر تیز و ناگهانی است که ابتدا برقی شدید می‌زند و سپس خش‌خش و فشردگی‌ای به گوش می‌رسد. جریان برق قطع می‌شود. از بلندگو آهنگ ساکسیفون Midnight Motion از Kenny G پخش می‌شود.]

بیست و دوم دی هزار و چهارصد و سه - تهران

آکادمی هنر و ادبیات حیرت
دوره جامع آموزشی تخصصی

تحلیل و نقد و پژوهش‌های ادبی هنری

ویژه علاقه‌مندان حیطه‌های پژوهشی هنر و ادبیات و هنرجویان
و دانشجویان تمامی رشته‌های هنری و علوم انسانی و فلسفه



مشاوره و اطلاعات بیشتر: 09170770886 09177011306 09177091970

Heyratacademy.ir @Heyrat_athenaeum T.me\dastaneshiraz

هنرهای تجسمی

تحلیل و نقد و مقالات پژوهشی

تشخیص هنر آوانگارد ناشناخته اکنون در تقابل با کیچ شناخته شده

با بررسی موردی چهار مجسمه از نمایشگاه آثار نهایی نخستین بینال ملی هنر مجسمه سازی
آوانگارد حیرت

مجید خادم

پیش‌تر در دو مقاله^۱ به شرح مبسوطی از مفهوم هنر آوانگارد در نگاهی تاریخی و از منظر خود و متوجه بافت خاص حال حاضر ایران و هنر آن پرداخته بودم. البته که مسائل مهمی در آن تبیینات مغفول مانده بودند؛ همچون مسئله طبقات اجتماعی ایران حاضر به عنوان مهم‌ترین مبنای ارتباط مفهوم آوانگارد و بافت و همچنین امر کیچ در نسبت با بافت. موضوعاتی که می‌کوشم در این مقاله به طرح آن‌ها در این مقاله بپردازم. فارغ از مباحث مطرح در آن مقالات، به دو چالش جدی نیز در این مفهوم متوجه بودم: یکی ضرورت تبیین این مفهوم در این بافت با یاری نگاهی تاریخی برای ردیابی سنت آن و دیگر، ضرورت پرهیز از ایجاد یک دسته یا طبقه یا کالت تثبیت‌شده به نام آوانگارد، مبتنی بر ویژگی‌هایی پیشینی برای تشخیص آثار حال حاضر. حالتی

^۱ - «درس‌گفتارهایی در مفهوم هنر آوانگارد در هنر معاصر ایران، بحث اول: هنر آوانگارد؛ رستاخیز مسئله سیاست و قدرت، نوشته مجید خادم و علی‌رضا فارسی‌مدان، منتشرشده در فصلنامه داستان شیراز، سال هشتم، شماره ۲۹، پاییز ۱۴۰۳؛ و «درس‌گفتارهایی در مفهوم هنر آوانگارد در هنر معاصر ایران، بحث دوم: آوانگارد دوم و آوانگارد سوم، مسیرهایی دیگر بر سیاست و قدرت در هنر»، نوشته مجید خادم، منتشرشده در فصلنامه داستان شیراز، سال هشتم، ویژه‌نامه ضمیمه رایگان شماره ۳۰، زمستان ۱۴۰۳؛

پارادوکس گونه در این چالش‌ها مطرح است. چراکه هر مفهوم به واسطه مفهوم‌بودگی خود و زنجیره و گستره دلالتی واژه و گزاره‌های حول واژه‌اش، ناگزیر دچار مفهومی تاریخی از مبدا خود تا حال خواهد بود. اما از سوی دیگر اگر هنر آوانگارد را هنری پیش‌رو در عمل بدانیم، که می‌دانیم، سبقت نظر بر مفهوم آن، به مثابه تجویزی تئوریک یا شابلونی شناسنده بر مبنای چارچوبی ثابت (با هر مقدار از تنوع و پیچیدگی)، نقض غرض هنر آوانگارد خواهد بود.

عدم توجه کافی به همین مسائل بوده است که مفهوم آوانگارد را عموماً به مفاهیمی دیگر چون نوگرایی یا تجربه‌گرایی یا متفاوت بودن و یا آلترناتیو بودن تقلیل داده است. در مقالات پیشین کوشیده بودم تا نشان دهم هنر آوانگارد، بی‌شک صرفاً به معنای آلترناتیو یا متفاوت و نو نیست و این‌ها یا ضدشان، به خودی خود هیچ وجه ارزش‌گذارانه‌ای در رویکردهای هنر آوانگارد، در مفهوم راستین خود نداشته و ندارند. بگذریم از آنکه غایت‌دانستن و یا ارزش‌شمردن خود مفاهیم نو و متفاوت در هنر آوانگارد، غلبه گونه‌ای نظام سلبی بر هنری خواهد بود که بخش مهمی از ماهیتش را در ایجابی بودنش تعریف کرده است؛ و این کج‌فهمی بسیاری ایجاد خواهد کرد. همچنین تقلیل امر آوانگارد به نو و آلترناتیو، خود فرایندی مشخص در فرهنگ کیچ برای تبدیل آوانگارد پیشینی به کیچ کنونی بوده است. چنان‌که تامل بر آثار نمایشگاه نهایی نخستین بینال مجسمه سازی آوانگارد حیرت و برخورد مستقیم با مواجهات خاص مخاطبین متخصص و غیرمتخصص با آن آثار و افکار و احساسات منتجشان از آن برخوردها آگاهم ساخت که اغلب ایشان همچنان با رویکردی آکادمیک یا شبه‌آکادمیک و با شدت تام و تمام، در جست‌وجوی امر نو یا متفاوت در آثار، به ماند گونه‌ای غایت‌فی‌نفسه ارزشمند هستند و از هر تبیینی متوجه تاریخ، از جمله تبیین من از هنر آوانگارد تحت سه مفهوم آوانگارد اول و دوم و سوم نیز چون مبناهایی ثابت و اکنونی در تشخیص بهره می‌برند. گویی همواره تمایلات نو (به تعبیر گرینبرگ)^۱ نیز به‌شکلی غارتگرانه در هجوم به امر نو، در پی هرآنچه آشنا (هرچند رقیق‌شده) هستند. این مانع بزرگ مشاهده و کشف مفهومی است که بایست از فرم آثار، همچون ایجابی اکنونی استخراج شود و نه چون شناختی پیشینی در فرم آثار جست‌وجو و شناسایی یا اتصال گردد.

هر تبیین ناظر به سیری تاریخی از مفهوم هنر آوانگارد، نه ایجاد گونه یا گونه‌هایی یقینی، که تبیینی است بر یک سنت در بازه‌ای از زمانی پیشینی. طبعاً چنین تبیین‌هایی بزرگترین راهنمای ما برای کشف پی‌آمد آن سنت در حال خواهند بود اما نباید فراموش کنیم که هنر آوانگارد بنابه رویکرد کلان انتقادی خود، در هر بافت و بستر، واکنشی است به سنت خود و نه تکرار آن. فهم ماهیتا مقایسه‌ای ما و میل کم‌وبیش مبتذل انطباق فوری ویژگی‌های فرمال شی با مشخصه‌ها و مولفه‌های دسته‌بندی‌شده قبلی، این قابلیت مخرب را دارد که وابستگی

^۱ - تمامی ارجاعات من به نظرات گرینبرگ در این مقاله مرتبط است با مقاله «آوانگارد و کیچ»، نوشته کلمنت گرینبرگ، مترجم: فرشید آذرنگ، منتشرشده در فصلنامه حرفه هنرمند، سال دوم، شماره ۷، بهار ۱۳۸۳؛

گريزنایذير مفاهيم و ارزش‌ها (ازجمله مفهوم هنر آوانگارد) به بافت ظهور اكنونى و متن موجود را نادیده گرفته و از این بابت فرایند مشاهده عمیق تحلیلی فرم و در نتیجه تاویل ساختاری را نیز مختل کند.^۱ در جریان نمایشگاه مجسمه‌های بینال آوانگارد حیرت، جست‌وجوی امر نو و شیئی متفاوت و درعین حال آشنا، منجر به عدم مشاهده دقیق تحلیلی فرم آثار شده بود. همچنین بر این ضعف برخوردی باید عدم توجه به بافت اكنونى آثار ارائه شده در آن نمایشگاه و یا عدم آگاهی عمیق از این بافت در مفهوم اجتماعى/سیاسى/اندیشگانی/سبكى‌اش در بسیاری مخاطبین حتى متخصص را نیز افزود.

در مقالات پیشین، مفهوم تاریخی هنر آوانگارد را در سه محور اساسی مطرح کرده و تاکید کردم که هرآن کیفیت عارض بر اثری در این مفهوم، حتى اگر چون نوگرایی و تفاوت گاه از منظرهایی ناگزیر تلقی شوند، صرفا نتیجه‌ای ناشی از الزامات آن سه محور اصلی بر بستر بافت خاص خود بوده‌اند و صدالبته غیرالزامی در هر بافت و نه چیزی از جنس ویژگی‌های ماهوی. چه‌آنکه حتى غریب‌ترین فرم‌های دیده شده در آوانگارد دوم و سوم نیز مشابهات کثیر و ارتباطات عمیق با بسیاری از فرم‌های هنری مرسوم هنرهای تمدنی و غیرتمدنی در حداقل هفتاد هزار سال اخیر تاریخ هنر^۲ داشته‌اند و اگر گاه نو یا متفاوت تلقی شده‌اند، صرفا در نسبت با زمان‌مکان و حال و جغرافیای محدود خود چنین پنداشته شده‌اند و به لحاظ اندیشگانی، غایتشان ایجابی در مبارزه‌ای خاص در بافت خود بوده است.

محور اول، حول موضوعات و مضامین و معانی پیوندخورده با مفهوم هنر آوانگارد بود. آنچه حول مفاهیم مبارزه، انقلاب، انسان‌گرایی سوسیالیسمی یا لیبرالیسمی، آزادی، عدالت، قهرمانی، خدمت، عشق و نجات مطرح و بحث شد. محور دوم در تبعیت از حیطه‌های اندیشگانی محور اول و همچنین بافت اجتماعى و سبكى، رادیکالیسم تکنیکی بود که در دو سوی مثبت و منفی مطرح شد. محور سوم نیز رویکرد ایجابی در مبارزه و انتقاد بوده است. البته که هر سه این محورها مستقیما ناشی از ماهیت شدید انتقادی هنر آوانگارد مطرح شدند. هر آوانگارد بی‌شک هنری در نقد اجتماع و بافت موجد خود بوده است و بی‌شک ماهیت‌یافته در بافت خود. هنر ناراضیتی و تلاش برای تغییر از طریق حملات ایجابی به مواضع و مفاهیم مختلف و متفاوت قدرت و مرجعیت. مرجعیت در مفهوم حکومت و رابطه دولت/ملت، مرجعیت در موضع گفتمان اندیشگانی غالب (ایدئولوژی و مذهب)، مرجعیت در مواضع سبک و نهاد هنر (زیبایی‌شناسی آکادمی-بازار-حاکمیت) و مرجعیت در مفهوم زبان و فرهنگ (سنت). تمامی این مباحث تنها زمینه‌ای ابتدایی پدید آورد در فهم مفهوم تاریخی هنر آوانگارد و تشخیص اولیه زمینه‌های موضع‌گیری اثر هنری آوانگارد در تمایز با غیر آن. تمامی آن مباحث از آن رو مطرح

^۱ - مسئله مشاهده تحلیلی فرم و تاویل ساختاری را در این مقاله شرح داده‌ام: «الگوهای توصیفی و پایه‌های فهم هنر - مقدماتی در بیان ضرورت‌ها و

پیش‌فرض‌ها»، نوشته مجید خادم، منتشر شده در فصلنامه تخصصی فرهنگ و هنر معاصر "داستان شیراز"، شماره ۲۲، زمستان ۱۴۰۱؛

^۲ - قدمت کهن‌ترین اشیاء انسان‌ساخت یافت شده که می‌توان بر آن‌ها نام هنر نهاد، با روش‌های دقیق علمی، حدود ۷۰ تا ۸۰ هزار سال تخمین زده شده است.

شدند تا بتوان به بحث هنر آوانگارد در موضع این مکان این‌زمانش را در نسبت با سنت هنری آوانگارد وارد شد. آوانگارد بودن یک اثر در هر بافت، اساساً امری بحث‌برانگیز است. آوانگارد اکنون و اینجا، اثری خواهد بود در نسبتی خاص با سنت خود و نه در تشابه یا همانندیِ بلافصل با آثار سنتی آوانگارد. اثری در تعاملی ماهیت‌ساز و با محورهای سه‌گانه انتقادی تاریخی خود در نسبت با بافت حاضر. فراموش نکنیم که هنر آوانگارد چیزی در نسبت با جامعه و بافت حاضر خود است و نه صرفاً چیزی در نسبت با تاریخ هنر. آوانگارد فرضی اکنون در ناشناختگی خود، نسبتی با سنت شناسایی‌شده خود خواهد داشت. نسبتی که بیش از آنکه تبعی یا تکمیلی باشد (که شاید همواره مقداری هم چنین است) انتقادی و تقابلی است. فرض بنیادی ما با توجه به ماهیتی که از مفهوم هنر آوانگارد تعریف کرده‌ایم، الزام می‌کند تا اثر هنری آوانگارد اکنونی و زنده بافت خود را امری پیشبینی‌ناپذیر اما شدنی و ناشناخته اما شناخت‌پذیر تصور کنیم.

از این‌رو شاید باید راهنمایی دیگر مضاف بر ماهیت تاریخی مفهوم هنر آوانگارد به یاری گیریم. راهنمایی ناظر بر حال و بافت کنونی خود.

شاید برای تشخیصی نسبی و بحث‌برانگیز از اثر آوانگارد در رویکردی غیرتاریخی بتوان از مفهوم تقابلی آن با کیچ سخن گفت و معادل فرمال و اندیشگانی آن دو را در همان بافت جست‌وجو کرد. البته باید با اندکی اغماض و به‌دور از تعصب، اگر مفهومی به نام هنر آوانگارد در نظر گرفته‌ایم، آن را در تقابل با هنر کیچ در نظر بگیریم. یعنی تقابل بر سر هنر و کیچ نیست و هرآنچه کیچ است را عجلتاً شاید نتوان در نگاهی گشاده‌تر، ناهنر نامید بلکه تنها هنر ضدآوانگارد دانست. و البته میان هنر ضدآوانگارد و هنر غیرآوانگارد نیز باید تمایزاتی قطعی فرض کرد. از آنجاکه بحث ما نه تعریف و تشخیص کل امر هنر که تشخیص هنر آوانگارد، به‌مثابه یک رویکرد واحد است و پذیرش مفهوم هنر آوانگارد، چنان‌که پیش‌تر شرح دادم، در تناقضی بسیار جدی با مطلق‌انگاری هنر تحت یک رویکرد یا گونه است. فراموش نکنیم که مفهوم آوانگارد در ذیل مفهوم هنر تشخیص‌پذیر است و تقلیل کل گستره دلالتی هنر به مفهوم آوانگارد چیزی جز تعصب و کج‌فهمی نیست. درک صحیح سنت هنری آوانگارد و محورهای ماهیتی سیال آن و همچنین درک مسئله خاص بافت این سنت حدوداً دویست‌ساله و الزامات اجتماعی و سیاسی و اقتصادی پدیدآیی آن در بافت معاصر کمک می‌کند تا حدود هفتاد‌هزار سال هنر پیش از ظهور مفهوم آوانگارد و مجموعه‌ای هنرهای موازی با هنر آوانگارد در بازه دویست‌ساله اخیر را رد و انکار و حذف نکنیم. پژوهش ریزبینانه هنری و تحلیل جست‌وجوگر و پرسش‌ساز در مطالعات هنر چیز دیگری است مجزای از پندارها و ترجیحات یک هنرمند در مورد هنر خویش یا یک گروه یا حتی یک جریان و جنبش و جامعه خاص. حداقل دو گروه هنری بسیار گسترده و عمیق و غنی هنرهای سنتی و هنرهای عامیانه نیز با قدمتی هزاران سال بیشتر از هنر آوانگارد همچنان در بافت زیستی انسان معاصر در تمامی بافت‌ها موجود و جاری و زنده‌اند. هنرهایی که می‌توان غیرآوانگاردشان نامید. اما کیچ مفهومی است در ضدیت با انواع مختلف و متفاوت آوانگارد.

هرچند بسیار قابل بحث و جذاب است تبیین کیچ‌های تقابلی با هنرهای سنتی و هنرهای عامیانه که در فرهنگ بین‌المللی کیچ حاضر به نظر قابل مشاهده می‌آیند. گویی هنر کیچ نه تنها در تقابل با هنر آوانگارد که در تقابل با هنرهای سنتی و هنرهای عامیانه نیز قابل تبیین است. به این مبحث باز اشاراتی خواهیم کرد اما موضوع اصلی بحث حاضر نیست.

کیچ در تقابل و ضدیت با آوانگارد، اساساً تقلیدی از هنر آوانگارد در مفهوم تاریخی‌اش است. یعنی از یک سو به واسطه شناخت سنت آوانگارد یا هنر آوانگارد پیشینی قابل شناسایی است و از سوی دیگر خود نشان‌دهنده آن چیزی است که اکنون و اینجا دیگر آوانگارد نیست. و البته که بافت اثر همواره باید در کنار فرم آن در مرکز توجه قرار گیرد تا مواضع انتقادی موجود، تشخیص‌پذیر گردند. هنر آوانگارد در مبارزه برای ممانعت از مصادره خود، همواره خودانتقاد بوده است و هر هنر تثبیت و پذیرفته شده‌ای، گویی چیزی جز آوانگارد است، خود اگر حتی کیچ نباشد. در این باره نیاز به گشودن بحث است.

در تلاش برای فهم آوانگارد در تقابل با کیچ، پایه بحث خود را بر مقاله "آوانگارد و کیچ" گرینبرگ قرار داده‌ام و کوشیده‌ام در برخورد نظرات آن مقاله با تبیین خود از آوانگارد اول و دوم و سوم و وضعیت فرمال آن‌ها و همچنین بافت حال حاضر ایران، پیشنهادات گرینبرگ را بازخوانی کنم. همچنین در این بحث از چهار اثر از میان آثار برگزیدگان نخستین بینال مجسمه‌سازی آوانگارد حیرت یاد خواهیم کرد تا نشان دهم در مقایسه اینان (که بیش از سایر آثار آن نمایشگاه مورد توجه منتقدین و تحلیلگران داور بینال قرار گرفته بودند) چرا دو اثر را بسیار نزدیک‌تر به ناشناختگی فرضی آوانگارد اکنون بافت خود یافته‌ام. در این مسیر، مجسمه "دماغ و شل" اثر فاطمه کوماس و "او.سی.دی" اثر مهدیس سیرجانی را به دلیل برخی اشتراکات فرمال در مقایسه با هم بررسی کرده‌ام. همچنین مجسمه "سر باز" اثر مجید شریف و "خفجا" اثر سیاوش پورعباس و رایان قائینی را نیز در مقایسه با یکدیگر و با آن دو. مسیری که گمان کرده‌ام کارآمد باشد، سنجش اولیه این آثار بر مبنای محورهای سنت آوانگارد و سپس فاصله‌گیری و تفاوت‌های آن‌ها با سنت پیشینی و درنهایت نسبت خاصشان با کیچ در بافت حاضر.^۱

"او.سی.دی" و "دماغ و شل" در وضعیت فرمال خاص هندسی خود به سرعت اتصالی به رویکردهای کلان ایدئالیسمی را به ذهن متبادر می‌کنند.

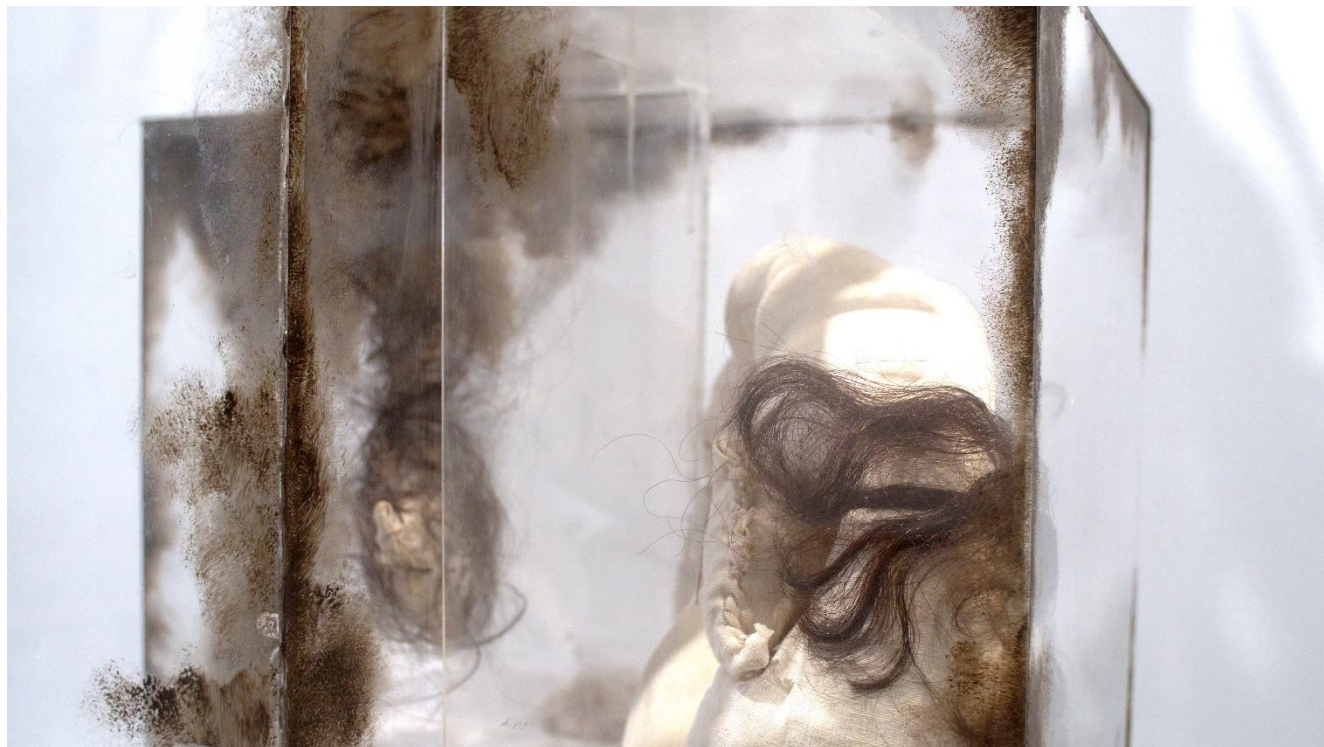
^۱ - مجسمه "پرگاه" اثر بابک بهاری و "بی‌نام" اثر حامد قجریور نیز البته در مناسبت کامل با مقایسه موجود در این مقاله قرار می‌گرفتند هرچند در نتیجه نهایی تفاوتی حاصل نمی‌شد.

او.سی.دی مجموعه‌ای از مکعب‌های توخالی و شفاف پلکسی با محتوایی از اشکال اورگانیکی فرم‌یافته با پارچه، وضعیتی تعادلی را یادآور می‌شود که در وجوه مختلف ساختار تکرار شده است.



او.سی.دی - ترکیب مواد - ۱۰۰ در ۵۵ در ۵۰ سانتیمتر

مهدیس سیرجانی



دماغ و شنل اما مکعبی واحد و کم ضخامت با قابی ضخیم است که فضای خالی باریک میانی دو وجه شیشه‌ای شفافش محتوی تکه‌ای آهن در فرمی نه چندان هندسی است که در پس حفره آن یک آینه قرار گرفته است. این مجموعه میانی در اتصال به هرم شیشه‌ای تکه‌تکه‌ای از وجه روبه‌رو بیرون زده و وضعیت تعادلی فرم کلی را مخدوش کرده است.



دماغ و شنل - شیشه و آهن - ۶۶ در ۴۶ در ۲۸ سانتیمتر

فاطمه کوماس جودکی



گویی هر دو اثر علاقه‌مند به نزدیک کردن مخاطب به خود و نمایش چیزی درون خود یا در ورای خود هستند. در این میان او.سی.دی در درون بستر هندسی خود محدود باقی می‌ماند و دیوار یا فضای پشت‌نمای خود را به ساختار اثر راه نمی‌دهد و خوانش اثر در توده‌ی میانی به پایان می‌رسد. پلکسی شفاف نیز جز حبس و نمایش محتوای میانی خود، ورودی به فضای بافتی مخاطب نمی‌یابد. شیشه‌ی دماغ و شئل اما به‌جز پشت‌نمایی و بسط فرم به دیوار پشتی، انعکاس قابل‌توجهی از تصویر فضای مقابل ازجمله مخاطب مواجهه با اثر را نیز گریزناپذیر کرده است و از آنجاکه فرم، وجهی غالب به‌عنوان تصویر روبه‌روی شیء در هم‌پوشانی با دیوار پشتی را نیز نمایان و در ساختار خود چارچوب‌بندی کرده است، ابهامی فضایی موجب شده است و تنش فضایی قابل‌توجهی میان شیء و بافت و مخاطب پدید آورده است. این تنش با هرم باریک و بلند بیرون‌زده از همان جبهه‌ی روبه‌روی شیء تشدید شده است. شیوه‌ی قرارگیری او.سی.دی در عدم‌ارتباط ساختاری با فرم کلی، دو وجه زیرین و پشتی شیء را (روی پایه و چسبیده به دیوار) بی‌منطقی ملموس نادیدنی کرده است و گویی شیوه‌ی ارائه‌اش را در نسبت با موضع فیزیکی احتمالی، فکرناشده و یا به شکل استاندارد و مرسوم رها کرده است. اما دماغ و شئل با توجه به تصویر روبه‌رو و دیوار پشتی و همچنین هرم بیرون زده‌ی مقابل با شیبی افزایشی رو به مخاطب، پیوند ساختاری ناگزیری میان شیء و محل نمایش ایجاد کرده و دلالت‌های معناشناختی و پیچیدگی‌های اکسپرسیو اثر را بسط داده است.

هر دو اثر به لحاظ فرم کلی درجه‌ای از رادیکالیسم تکنیکی را در خود بروز داده‌اند. درجه‌ای که در او.سی.دی به دلیل تعادلات کلی کاهش یافته و در دماغ و شل به دلیل ابهام فضایی افزایش یافته است. به دلالت‌های واژه رادیکال در زبان فارسی دقت کنید. رادیکال به معنای اساس و ریشه در گفتمان ریاضی در نقطه مقابل توان یا قوت ذکر شده است و در گفتمان علوم سیاسی و اجتماعی اساسا در مفهوم ضدیتی با سختی و شدت برای ایجاد تغییرات بنیادی و ریشه‌ای قرارداد شده است. اساسا نباید رادیکال را تنها در اتصال به تفاوت درک کرد و مسئله ضدیت و تغییر ریشه‌ای مسئله‌ای محوری است. بحث رادیکالیسم تکنیکی در هنر آوانگارد را نیز باید از یک سو در نسبت با سنت هنری بافتی و از سوی دیگر در نسبت با گستره‌های دلالتی مضامین سیاسی و قدرت مورد دقت قرار داد. او.سی.دی به لحاظ متریال و تکنیک اجرا جنبه‌های رادیکال مشخصی در سوی اول دارد و از نظر فرم کلی و شیوه ارائه با ایدئالیسم بسته و خودبسنده‌اش تنها اشارات ارجاعی جزئی به سوی دوم. از این رو در مجموع، رادیکالیسمش فاقد شدت و سختی لازم است. دماغ و شل اما هم به لحاظ متریال و تکنیک ساخت و هم به لحاظ ناخودبستگی توده مادی‌اش در بافت نمایش و ارجاعات پیچیده‌تر به مضامین سیاسی و قدرت در لایه‌هایی پیچیده‌تر، رادیکالیسم تکنیکی سخت‌تری نمودار می‌کند.

رویکرد کلان هر دو اثر در ظاهر گونه‌ای از ایدئالیسم متریالیسم دیده می‌شود اما درواقع چنین نیست. در او.سی.دی اگرچه پارچه و مو و پلکسی ظاهری مونتاژگونه دارند و وجه بازنمایانه‌ای نزدیک به صفر (با در نظر نگرفتن احتمال بازنمایی پوست انسان توسط پارچه) اما از دو سو ارتباطش با رویکرد رادیکال متریالیسم منقطع می‌شود. یکی ارجاع سمبولیسمی به بدن و مو و دوخت و زن و حبسی شفاف و نه‌چندان دیدنی که در موضع خاص بافت سیاسی اجتماعی حال حاضر ایران ارجاعی مستقیم محسوب شده و سنتزی ایجابی نیز نمی‌یابد و دیگر آنکه اساسا در مونتاژ متریالیسمی، اجزای ساختاری نه به مثابه متریال ازپیش موجود که به مثابه شیء ازپیش ساخته و دارای ماهیت مستقل وجودی به مثابه شیء، رادیکال است. آنچه تاحدودی در دماغ و شل در شیشه و قاب دیده می‌شود. هرچند دماغ و شل نیز به واسطه ارتفاع قرارگیری و عنوان خود و فرم خاص آهن درونی به سرعت همچون پرتره‌ای بازنمایانه متصور می‌شود؛ لیکن استقلال جنبه‌هایی از متریال همچون اشیاء پیش ساخته پررنگ‌تر است. مجموع ارجاعات بافتی او.سی.دی رویکرد کلانش را ایدئالیسمی اکسپرسیونیسمی می‌کند و فرم دماغ و شل سوبه غالب ایدئالیسمی ناتوریالیسمی یافته است. از این رو هر دو یادآور انتزاعات آوانگارد دوم و کنش‌های زیبایی‌شناختی آوانگاردهای پستمینیمالیست هستند. به دلایلی که بعدتر شرح خواهیم داد این مسئله موجب کاهش سطح آوانگارد هر دو اثر در بافت کنونی ایران شده است. در او.سی.دی بیشتر و در دماغ و شل کمتر. البته هر دو اثر فاصله محسوسی نیز با آوانگارد دوم در مفهوم سنتی‌اش دارند.

گرینبرگ در نظر به مفهوم آوانگارد (آوانگارد دوم در تبیین من) هنر آوانگارد را در جست‌وجوی امر مطلق ماهیت می‌بخشد. آنجا که شیء، مستقل از معانی مطرح می‌شود و باید که نتوان به سادگی اثر را به چیزی غیر از خودش تقلیل داد. در آوانگارد اول نیز به نوعی امر مطلق مطرح است اما مطلق محسوس و ملموس در بافت

ساسی اجتماعی اثر که به واسطه بازنمایی و ارجاع مستقیم بازنمودی و متکی به تجربه مشترک عینی اجتماعی بیرونی (بیرون از شی و بیرون از ذهن) تشخیص پذیر و معنادار و حائز اعتباری زیبایی شناختی می شد. در آوانگارد متافزیک گرای دوم، امر غیربازنمودی یا امر انتزاعی برای کسب اعتبار زیبایی شناختی، از هرگونه تصادف و اختیاری بودن برحذر بود و همواره در پیروی از یک اصل یا الزام شایسته (درون شی و درون ذهن) خود را در بافت ریشه دار می ساخت. «[...] این الزام زمانی که دنیای تجربه مشترک و برون گرا طرد می شود، صرفاً در همان فرایندها و نظام هایی پیدا می شود که هنر و ادبیات تاکنون از آن تقلید کرده اند. خود همین ها به موضوع هنر و ادبیات تبدیل می شود [...]» (خاستگاه امر انتزاعی همین است.) (گرینبرگ، ۱۳۸۳: ۱۹۵) گویی گرینبرگ نیز تهاجم انقلابی آوانگارد دوم را در توجه خاصش به فرایندها و نظام های هنر (ساختار-متریال-ابزار) به مثابه محرک های خردی توجه به چارچوب های تثبیت شده قدرت بیرونی در ذهن متصور شده است. از این منظر او.سی.دی تنها در متریال و ابزار اندکی رادیکالیسم بروز می دهد؛ همچون دماغ و شل. اما در این اثر دوم، به واسطه اغتشاش و تنش فضایی خوانشگر و بافت خوانش و ماده خوانش، گویی نظام های نهادین بافتی هنر نیز مورد توجهی تهاجمی قرار گرفته و شی انتزاعی گونه به لحاظ ساختار نیز رادیکالیسمی ویژه یافته است. از این رو سنت ماهوی اش در سو به میانه های آوانگاردیسم دوم و سوم استنباط می شود. او.سی.دی اما چندان در محور موضوعی مضمونی^۱ خود پیش نرفته است و گویی غایتی عاطفی احساسی از طریق ارجاع خاصش به بافت بیرونی را منظور داشته است. همچون آوانگاردهای اول اما در فرم ناسازگار آوانگاردهای دوم. گرینبرگ اعتبار زیبایی شناختی شی انتزاعی در آوانگارد دوم را مستقیماً مرتبط با روگردانی از موضوع تجربه عینی مشترک و توجه ویژه به رسانه هنری موجد خود می داند.

اجازه دهید دو اثر دیگر مورد بحث در این مقاله را نیز توصیف کرده و سپس بحث را با هر چهار اثر پیش ببرم.

"خفجا" و "سر باز" هردو در جنبه های پررنگ بازنمایی خود اشتراک فرم دارند. شی بلافاصله ارجاعی بازنمودی به امر آشنای بیرونی ایجاد می کند: پیکره، سر، چهره. از این رو به وضوح وضعیتی متصل به رویکردی ناتورالیسمی با درجه ای از تجرید یافته اند. هر دو اثر با قراردادن پیکره و سر در مکعبی قاطع اتصالی ناگزیر به رویکردی ایدئالیسمی نیز یافته اند. ظاهراً با وضعیتی ایدئالیسمی ناتورالیسمی مواجهیم. چیزی عجالتاً نزدیک به آوانگارد اول. اما خواهیم دید که خفجا سوگیری های مشخصی به سمت آوانگارد دوم و سر باز سوگیری های مشخصی به آوانگارد سوم یافته است.

خفجا به واسطه حرکت واقعی سرها ناشی از لرزش صفحه فلزی زیرین در نتیجه موتور برقی اش و با صدایی که ایجاد می کرد توجه بسیار بیشتری را به خود جلب می کرد. در باکس پایه خود روی زمین امکان دیدی تقریباً

^۱ - اصطلاح محور موضوعی مضمونی را در این مقاله شرح مفصل داده ام: «محمو موضوع-مضمون-معنا در آثار هنری»، نوشته مجید خادم، فصلنامه تخصصی فرهنگ و هنر معاصر "داستان شیراز"، شماره ۳۴، سال نهم، زمستان ۱۴۰۴.

همه‌جانبه ایجاد کرده بود و مخاطب را ترغیب می‌کرد به آن نزدیک شده، روی آن خم شده یا حتی کنار آن بر زمین بنشیند. اما با این حال، فضای روشن خود را با مرزهایی قاطع از فضای مخاطب مجزا می‌کرد. توجه کنید که تولید صدا به مثابه داده‌ای ادراکی برای مخاطب، همچون داده‌های بصری، به خودی خود اغتشاشی فضایی در بافت مواجهه ایجاد نمی‌کند. در واقع اتصال شیء و موقعیت نمایش به واسطه ابعاد نسبتاً کوچک اثر و صدای کاملاً کنترل شده (که گویی در تناسب با محیط رسمی گالری‌ها صورت‌بندی شده است) اتصال از جنس اوست. سی‌دی بوده است. اتصال‌ها شده در وجه ساختاری.



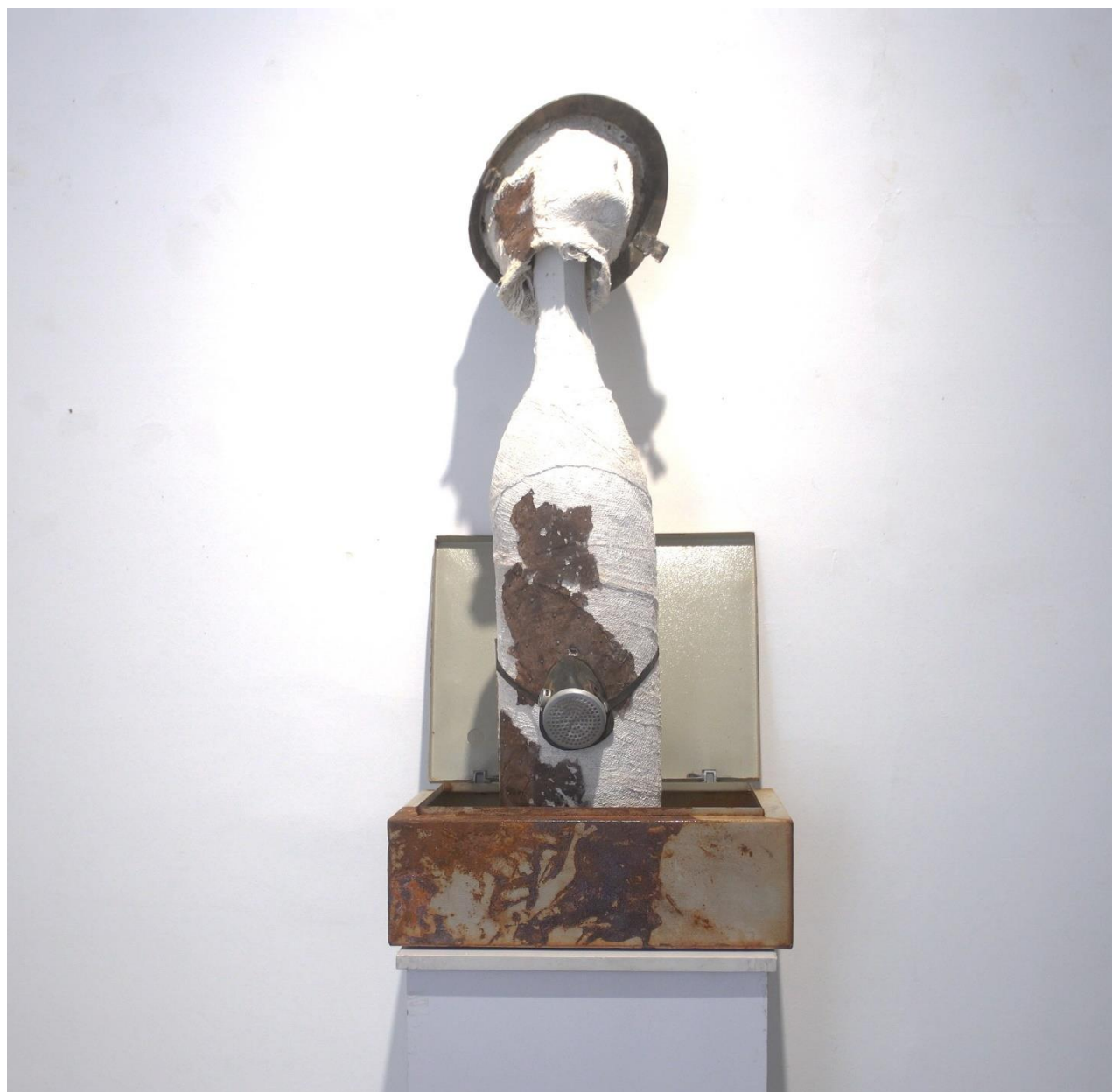
خجفا - ترکیب مواد - ۹۰ در ۹۰ در ۳۰ سانتیمتر

رایان قائینی یحیی آبادی و سیاوش پورعباس



سر باز نیز با قرارگیری روی پایه به گونه‌ای که سر انسان گونه اندکی بالاتر از صورت مخاطب قرار گیرد، موقعیتی ظاهراً مشابه خفجا در نسبت با موضع نمایش خود داشته است. اما سر باز به واسطه وجود قطعی شیء پیش ساخته در خود (جعبه فلزی برق، سر مانکن، کلاه جنگی و ماسک شیمیایی)، همچون دماغ و شئل (اما از گونه‌ای متفاوت) اختصاصاً همچون شیئی هنری و مختص نمایش در گالری ماهیت نیافته بود. نتایج ناشی از اغتشاش فضایی دماغ و شئل، در سر باز از طریق پیش ساختگی موکد و زباله‌گونگی برخی اجزا پدید آمده است. لازم به یادآوری است همان قدر که در آوانگارد دوم، انتزاع غیربازنمودی الزامی فرمال محسوب می‌شد، در آوانگارد اول

برعکس، بازنمایی الزامی فرمال و در آوانگارد سوم امری اختیاری محسوب می‌شد. تفاوت‌ها عمدتاً نه در خود امر بازنمایی بلکه در آن زنجیره دلالتی منتج از امر بازنمایی است.



سر باز - ترکیب مواد - ۱۱۰ در ۴۵ در ۳۵ سانتیمتر

مجید شریف





اگرچه در آوانگارد اول و سوم اکسپرسیون سرایت‌یافته ناشی از ادراک دلالت‌های مستقیم به حال حاضر سیاسی اجتماعی مطرح می‌شود اما در آوانگارد اول، همچون آوانگارد دوم، دستیابی یا نزدیکی به امر مطلق و لمس آن مطرح است و در آوانگارد سوم چنین نیست. اگرچه در ظاهر در هر دو سنت آوانگارد اول و سوم مسئله شعار به بخشی از ماهیت اثر مبدل می‌شود اما شیوه پیش‌روی زنجیره‌های دلالتی ناشی از شیء در این دو سنت کاملاً متفاوت است. آوانگارد اول زنجیره دلالتی را به سمت ایجابی اکسپرسیو برای حرکت و عمل هدایت می‌کند و در سطح ابلاغ پیام باقی نمی‌ماند و آوانگارد سوم زنجیره دلالتی را با آوردن مستقیم شیء به جای ارجاع بازنمودی به آن و همچنین اغتشاش در اکسپرسیون، به سوی ریشه‌های فرهنگی معنا و فرایندهای آن سوق می‌دهد و پیام نهایی را انکار می‌کند. فراموش نکنیم که امر شعار (به معنای ارائه موضوع مضمونی صریح در آغاز زنجیره دلالتی اثر) در آوانگارد اول و سوم نه تنها مذموم نیست که حتی بخشی از ماهیت این دو رویکرد است.

در خجفا لرزش سرهای محبوس در بستار محدود شیء و ساییده شدن آن‌ها به هم و حذف تدریجی چهره‌ها تا حد یکی‌شدگی همه، ایده‌ای جذاب در ارجاع به وضعیتی سیاسی اجتماعی است اما زنجیره دلالتی منتج در فاصله‌ای بسیار کوتاه منقطع و متوقف می‌شود و شعار حاضر نه به ایجابی معناشناختی و نه به اکسپرسیونی سوگیرنده به القا و التزام حرکت در خوانشگر منجر می‌شود. از آنجاکه چهره‌ها خود پیش از ساییده شدن نیز هم‌شکل بوده‌اند و تنوعی در آن‌ها دیده نمی‌شد، حرکت اجزای شیء در نهایت و اساساً از انسجامی اولیه به انسجام ثانویه بسیار مشابهی رخ می‌داد. گویی ماجرا در درک پیامی روشن و غم‌ناک خلاصه شده بود. اتصال موضوعی مضمونی به رویکرد آوانگارد اول اما متوقف شدن در وجه سلبی و عدم ایجاد ایجابی اندیشگانی یا پیشنهاد کنشی خاص به جامعه بافت هدف. چهره‌هایی هم‌شکل در سرنوشتی محتوم و دربند گریزناپذیر بستاری قاطع، به سوی آینده تاریک خود پیش می‌روند؛ نجاتی ممکن نیست یا لااقل اثر جز ابلاغ پیامی تلخ، راه به جایی فراتر از همان تجربه عینی مشترک نمی‌برد. نمایش یک وضعیت دردناک و پایان؛ همچون او.سی.دی.

در سر باز اما وجه بازنمودی و صراحت اولیه موضوعی مضمونی، اینچنین زنجیره‌ای کوتاه از دلالت منتهی به پیامی روشن نمی‌یابد. شکل خاص تنه، جعبه فلزی برق زنگ‌زده پایه، شکل قرارگیری سر روی ظاهراً گردن، تکه‌های آهن زنگ‌زده و میخ‌شده به بدنه، ماسک شیمیایی پوزه‌مانند قرارگرفته بر یا در موضع آلت تناسلی و... در ترکیب با هم ایجاد پیامی روشن نمی‌کنند. چیزی صریح در ارتباط با جنگ یا سر باز یا سر باز یا هر موضوع احتمالی در ارتباط با امر قدرت و سیاست بیان نمی‌شود؛ هرچند وجود این محورهای موضوعی، صریح است. به این مسئله در بحث بر عناوین این چهار اثر بازخواهیم گشت.

فرم کلی خفجا و سر باز هر دو در ساختار و متریال و ابزار جنبه‌های رادیکال قابل توجهی در نسبت با بافت فرهنگی هنری حال حاضر ایران نشان می‌دهند. حذف عامدانه استادکاری و مهارت فنی در هر دو مشهود است و پیوند سنتی هنرهای غیرآوانگارد و آوانگارد دوم با شایستگی‌های مرسوم استادکارانه را گسسته‌اند. امدی‌اف و

گچ و خاک در خفجا و سیمان و پارچه و اشیاء پیش ساخته در سر باز نیز سختی و خشونت قابل توجهی دارند و از اتصال به ایدئالیسم حاکم بر آوانگارد دوم کاسته و فرایندهای اکسپرسیونی مرسوم در آوانگارد اول و دوم را مخدوش کرده اند. اما از آنجا که اجزای ساختاری فرم خفجا اساساً استقلالی بیرونی همچون پیش ساخته های سر باز ندارند، متریالیسم را در اثر منتفی کرده و رویکرد اثر را در میانه های ایدئالیسم ناتورالیسم آشنای چند هزار ساله با حرکتی فعال به اکسپرسیونیسم آن سوی ناتورالیسم نگاه داشته اند. بی شک هر اتصال مستقیم و بی خدشه ای در این میانه رویکردی احتمال فروغلتیدن به سمبولیسمی سطحی نگر و کهنه را در پی دارد. چنان که در او.سی.دی نیز چنین بود. در دماغ و شل و سر باز اما مسئله به گونه ای دیگر پیش می رود. رویکرد ایدئالیسمی ناتورالیسمی هر دو مورد با کنترل کامل اکسپرسیون و البته با ویژگی های متریالی فرمال خود از این میانه حرکتی رو به متریالیسمی معناگیز دارند. این موجب گسترش قابل توجه زنجیره دلالتی در موضوعات مضامین سیاست و قدرت شده است. در دماغ و شل بی صراحت محورهای موضوعی و در سر باز با صراحت محورهای موضوعی.

در مجموع خفجا یادآور چیزی از میانه های سنت آوانگارد اول و دوم و سر باز یادآور سنت آوانگارد سوم است. هرچند هردو چیزی فراتر از آن سنت را در نسبت با بافت معاصر ایران نمود داده اند. در مجموع هر چهار اثر مورد مطالعه در این متن اتصالی محرز به مفهوم آوانگارد از جنبه های رادیکالیسم تکنیکی در پیوند با محورهای موضوعی مضمونی دارند اما گویی او.سی.دی و خفجا به حیطه های ایجابی ورود نکرده اند. همچنین او.سی.دی رادیکالیسم تکنیکی اساساً ملایمی دارد و آن سه دیگر نیز گویی مسیر سخت خود تا انتهای غریب و مخرب و شجاعانه رادیکالیسم تکنیکی را تا حد ناشناختگی تکان دهنده پی نگرفته اند.

در اینجا برای بسط بحث باید به مفهوم کیچ ورود کنیم و بافت سیاسی اجتماعی سبکی ایران معاصر را بیشتر در نظر بگیریم. گرینبرگ با تاکید بر آنکه جامعه در نهایت هر آوانگاردی را به کیچ مبدل خواهد کرد، تصریح می کند که کیچ و آوانگارد هر دو محصول و اجزای یک فرهنگ و جامعه واحد هستند. در جامعه معاصر ایران، همچون اغلب قریب به اتفاق جوامع ملی حال حاضر جهان، با فرهنگی سراسر محلی، درونزا و خالص مواجه نیستیم. بخش قابل توجهی از فرهنگ معاصر ایران متأثر و جزئی از یک فرهنگ واحد نوظهور بین المللی است که از طریق اینترنت و با پشتیبانی تام اقتصاد و سیاست بین المللی شکل گرفته است. اما بر این نکته نیز آگاهیم که وضعیت خاص طبقات اجتماعی ایران حاضر از عامه تا روشنفکر و از توده تا حاکم نیز تطابق کاملی با این فرهنگ جهانی نداشته است و فرهنگ ایران معاصر همچون جامعه اش، کمپلکسی منحصر به فرد است. گرینبرگ در شرح زمینه های بروز کیچ در اروپای غربی در پی ظهور و تثبیت و قدرت یابی طبقه بورژوا چنین می نویسد: «روستاییانی که در شهرها به عنوان قشر کارگر و خرده بورژوا جا گرفتند، نوشتن و خواندن را برای کارایی و بازده بیشتر آموختند اما به آن آسایش و فراغت که لازمه لذت بردن از فرهنگ سنتی شهر بود دست نیافتند. با وجود این آن ها ذوقشان را نسبت به فرهنگ عامه که پس زمینه ای روستایی داشت از دست دادند و

درعین حال ظرفیت جدیدی برای ملال و دلتنگی کشف می‌کردند و این توده‌های شهری جدید، به جامعه فشار می‌آوردند تا نوعی فرهنگ مناسب مصرفشان را بیافریند. برای رفع تقاضای این بازار جدید، کالای جدیدی تولید شد: فرهنگ بدلی کیچ. مخصوص کسانی که نسبت به ارزش‌های فرهنگی اصیل بی‌توجه و بی‌رغبت‌اند و باین حال تشنه آن مشغولیتی هستند که فط فرهنگی از این نوع می‌تواند به‌وجود آورد.» (همان: ۱۹۶)

این گفته گرینبرگ به دلیل اشتراک در عوارض انقلاب صنعتی بین‌المللی در قرن ۱۸ و ۱۹، تاحدودی با وضعیت جامعه ایرانی از اواخر مشروطه تا حدود دهه ۵۰ شمسی نیز منطبق است اما تفاوت‌های بسیار مهمی نیز وجود دارند که به آن‌ها خواهیم پرداخت. عجالتاً اما دو نکته بسیار اساسی در ارتباط با تبیین گرینبرگ و ارتباط آن با بافت ایران امروز قابل توجه است. اول آنکه گرینبرگ اساساً در حال بحث بر آوانگارد دوم بوده است. مقاله او در سال ۱۹۳۹ میلادی منتشر شده است و هنر آوانگارد سوم در آن زمان هنوز پدید نیامده بوده؛ حال آنکه ایران امروز هر سه سنت پیشینی آوانگارد را در پس پشت تجربه فرهنگی خود دارد. دوم اینکه فرهنگ شهری در جامعه ایرانی بسیار بسیار کهن‌تر و پرسابقه‌تر و متفاوت از اروپا و آمریکای مورد مطالعه گرینبرگ بوده است و ظهور طبقه متوسط شهری در ایران هزاران سال پیش از ظهور مفهوم بورژوازی در اروپای غربی صورت گرفته است و در نتیجه تفاوت‌هایی قابل توجه با آن بافت حاصل شده است.

از بحث گرینبرگ این امر به‌روشنی قابل استنباط است که کیچ، فرهنگ و هنری کاملاً متمایز از فرهنگ و هنر فرهیخته‌وار و اندیشه‌ورزانه سنتی و همچنین کاملاً متمایز از فرهنگ و هنر عامیانه اندیشه‌ورزانه پرقدمت و پرقدرت است. و البته که مخاطبین بالقوه و بالفعل کیچ نیز در این میان قابل شناسایی است. در وضعیت معاصر ایران می‌توان مهم‌ترین ویژگی کیچ را در بینا فرهنگی و بین‌المللی بودنش نیز در نظر گرفت. کیچ امروز ایران را می‌توان به جرئت محصول فرهنگی جامعه جهانی دانست. جامعه‌ای که ایران (در مفهوم جغرافیایی و زبانی و جمعیتی) نه تنها عضو، که جزئی از آن است. فرهنگی متصل به مد روز و وابسته به ارتباطات گسترده بین‌المللی. در صد سال گذشته، هرچقدر که ارتباطات اقتصادی و سیاسی و اجتماعی و فرهنگی مردم ایران با جوامع صنعتی بیرونی افزایش یافته است، کیچ گسترده‌تر و در عمق خود از هنرهای سنتی و آوانگارد و عامیانه هر سه متمایزتر شده است. امروزه نیز فضاهای تعاملات فرهنگی و اجتماعی بین‌المللی خرده‌بورژوا همچون فضاهای اینترنتی، جولانگاه انحصاری کیچ و بزرگترین مبدلان هنرهای آوانگارد و غیرآوانگارد به کیچ هستند.

به این مسئله اشاره کردم که با یک دوگانه ساده کیچ/آوانگارد در هنر ایران معاصر مواجه نیستیم. هنرهای سنتی پرثبات غیرآوانگارد متصل به سنت‌های غنی اندیشگانی و یا هنرهای عامیانه پرتغییر متصل به اندیشه‌های فرهنگی توده و هنرهای سیال و همواره در حرکت و تغییر آوانگارد با تمام اختلافات و تفاوت‌ها و گاه ضدیشان در برخی مواضع خاص، بدیل هم نیستند بلکه فرهنگ واحد کیچ است که بدیل تمامی انواع متنوع و متکثر هنرهای آوانگارد و غیرآوانگارد و عامیانه را در خود می‌زاید. کیچی که ظاهراً در تغییر مدام اما واقعا در سکون

نسبی است. اصلاً یکی از دلایلی که وا می‌داردمان از فروکاست مفهوم آوانگارد به یک کالت یا سبک اجتناب کنیم، همین وجه متغیر اما واحد هنر کیچ است. توجه کنید که در بافت ما برخلاف بافت مورد مطالعه گرینبرگ، کیچ بدیل هر سه نوع هنری اصیل با تفاوت‌هایی قابل توجه موجود است.

موضوع مطالعه کنونی ما کیچ به مثابه بدیل آوانگارد است؛ کیچی که در تقلید و تشابهش با هنرهای آوانگارد نمود می‌یابد و احتمالاً همواره آوانگاردی پیشینی است که مبدل به سبک یا کالتی مشخص و تبیین شده در آکادمی‌ها و در نتیجه کیچ شده است. به این تفاوت هم دقت کنید که اثر آوانگاردی که مثلاً ۵۰ سال پیش خلق شده است، تنها به لحاظ سبکی ممکن است اکنون کیچ شده باشد و هرآنچه مشابه و به تقلیدش خلق شود کیچ باشد و این به معنای اکنون کیچ بودن خود آن اثر آوانگارد نیست. بدون شک مفهوم آوانگارد، همچون هر مفهوم دیگری، با تغییر بافت، تغییر می‌کند و از این رو همواره تاریخ اعتباری محدود و مشخص دارد.

چهار اثر مورد بحث در این مقاله را از منظر تقابل با مفهوم کیچ در ایران معاصر در سه محور می‌توان بررسی کرد:

محور اول - وضوح معنایی

«کیچ، فضای به ظاهر قابل فهم، آزاد و ملموسی است که می‌خواهد به صراحت، فی الفور و ارزان، لب مطلب را بگوید [...] دست اندازی صرف به نتایج.» (همان: ۱۹۴)

اولین وجه تمایز مهم کیچ و آوانگارد در گستره زنجیره دلالتی ناشی از آن است. منتهی به پیام شدن یا نشدن. مسئله بر سر وضوح موضوعی مضمونی نیست بلکه بر سر شیوه و گستره و مسیر حرکت از این وضوح به دلالت‌ها است. در کیچ معنای اثر عمدتاً در سطوح اولیه مضمونی به پایان می‌رسد و به سادگی تحت گزاره‌هایی مشخص قابل بیان می‌شود. در حالی که در آوانگارد، دلالت‌های معناشناختی ادامه دار بوده و حول محورهای الزامی موضوع مضمونی مشخص (انقلاب، قدرت، سیاست و تمامی متعلقاتشان) ایجاد فضای تاویل‌پذیری بسیار بالا می‌کند. از این رو است که کیچ، هنری است تأییدگر که با تثبیت هرآنچه پیش‌تر در حیطه معانی قرارداد شده، به مخاطب خود حسی از آگاهی و لذت غیرمتفکرانه می‌دهد و مخاطب را با پرسش‌ها یا چالش‌های معناشناختی به واسطه اثر مواجه نمی‌کند و نهایتاً شبه پرسش‌هایی کاذب ایجاد می‌کند؛ گزاره‌هایی خبری که تنها در وضعیت زبانی بیان، قالبی سوالی به خود گرفته‌اند. از این رو است که معنایی یقینی هستند و اندیشه‌ای برنمی‌انگیزند و ارجاع به هرآنچه‌اند که مخاطب خود می‌داند یا می‌تواند بداند و از این بابت تعصب‌زا و کودن‌سازاند. دقت داشته باشید که نمایش یا یادآوری وضع موجود، بی‌ایجاب وضعیتی دیگر (ناآشنا)، نمایش آن چیزی است که در ظاهر بافت، بی‌وجود اثر نیز به سادگی قابل مشاهده است. آنچه همگان می‌بینند و می‌دانند اگر به بافت بنگرند. این رویکرد در هنرهای غیرآوانگارد کاملاً مرسوم است و بسته به اهداف زیبایی‌شناختی مختلف، نه‌چندان مذموم. اما آنچه در مورد کیچ نسبت به دیگر هنرهای غیرآوانگارد مطرح است آن است که کیچ، در

ظاهری آوانگارد چنین می‌کند. یعنی امر آشنا و تثبیت‌شده از سوی قدرت را در پوسته‌ای بازمی‌نماید که برای مخاطب خود، همچون کشف امری ناآشنا گشوده شود؛ انفعال مخاطب درظاهری فعالانه.

او.سی.دی بنابه فرم خود ارجاعات صریح بافتی و اکنونی به زن و مو و حبس می‌دهد و فارغ از نیت و خواست مولف، مسیری مشخص در محوری موضوعی مضمونی می‌یابد. هرچند این ارجاعات با عنوان اثر نسبتی کاملاً هماهنگ و شفاف نیافته است اما به واسطه سرایت عاطفی کنترل‌ناشده و تجربه مشترک عینی همچنان زنده موجود در سطح بافت، همچنان غالب باقی می‌ماند و زنجیره دلالتی را کوتاه می‌کند و در فرم خود امکان تحرک فعالانه اندیشه دلالت‌یاب مخاطب را امکان‌پذیر نمی‌سازد. از این رو است که دلالت‌های عنوان خود یعنی اختلال و سواس فکری عملی و گیر افتادن در چرخه‌ای از وسواس و اجبار و فشار به رخداد رفتارهای تکراری و اجباری را نیز به سرعت و سهولت به بافت سطحی و موضوع زن، زندگی، آزادی متصل می‌کند. البته که با دقت و تمرکز و اصرار (هرچند فرم اثر و اکسپرسیون آن مجال چنین سطحی را به قدر کافی نمی‌دهد) می‌توان عنوان اثر را به مثابه نشانه‌ای ساختاری موجب گریز از پیام‌گونگی اثر و انقطاع زنجیره دلالتی به واسطه پیامی روشن دانست و نجات‌دهنده اثر از باتلاق کیچ، اما باز ارتباط اثر با موضع و موقعیت نمایش و تثبیت نشانه‌گونگی کلیت اثر در متن گالری از این بابت خود مانعی است بزرگ بر سر خروج اثر از مسیر ابلاغ پیامی از گونه یادآوری وضعیت غم‌آلود اکنونی مخاطب و بافت و همچنین حرکت فرم به سمت ایجابی ناآشنا.

خفجا نیز چنین است. دلالت‌های ساده و آشکار اثر در پیوند با مفاهیم موجود در عنوان اثر (خفجا = کابوس و خفتک) دقیقاً مشابه او.سی.دی به توقفی سلبی در ایجاد اکسپرسیون پرفشار در لحظه خاتمه می‌یابد.

عنوان دماغ و شئل اما علی‌رغم حرکت دادن فرم اثر به سمت بازنمایانه بودن و رفع خلوص ایدئالیسمی اثر (ارجاع مستقیم عنوان به داستان کوتاه‌های "دماغ" و "شئل" اثر نیکولای گوگول) گویی شی را به ورطه پیام نمی‌لغزاند. چراکه ارجاعات فرمال دیگر که آن‌ها نیز وضوحی بالا دارند (ارجاعات جنسی و طنز و پیچیدگی‌های سبک‌شناختی ساختار اثر ناشی از متریکال و تنش فضایی ناشی از آن) در ترکیبی نشانه‌شناختی با ارجاعات عنوانی، محور موضوعی مضمونی را پویا نگه داشته و فضای معناشناختی را پیچیده‌تر کرده و بسط می‌دهد. کنترل اکسپرسیونی اثر نیز مسیر یادآوری ساده وضعیتی بافتی را مختل کرده و ارتباط معناشناختی اثر با بافت در محورهای موضوعی مضمونی قدرت و سیاست را به امری تفکربرانگیز با تاویل‌پذیری بالا مبدل کرده است.

در مورد اثر سر باز نیز چنین است. پیچیدگی زبانی عنوان اثر با فاصله‌ای دلالت‌زا در فاصله خالی موجود میان واژه‌های سر و باز (غیاب به مثابه نشانه) محور موضوعی مضمونی را در پنج سوی مختلف بسط می‌دهد. از یک سو "سر باز" با تاییدات فرمال ریتمیک و پارادوکسیکال خود (سر باز جعبه، سر باز پیکره به مثابه انسان، سر بسته انسان با کلاه، سر باز کلاه با سوراخ باز شده با لبه‌های روبه‌بیرونش، سر باز بدنه به مثابه آلت تناسلی، سر بسته آلت تناسلی با ماسک شیمیایی، سر باز آلت گونه ماسک شیمیایی/دیلدو روی تن) مسئله‌ای می‌شود در ارتباط با

گسترش و پیچیدگی معنا. سر باز بودن معنای یک نشانه کلان (اثر) در عین سربستگی قراردادهای کلان گفتمانی و فرهنگی، تنش است در تهاجم به اساس فرهنگ و زبان. تنش که دعوت از مخاطب برای حضور در مرکز آن را اساساً به واسطه کمپلکس‌های ارجاعی دلالتی به بافت از طریق اجزای فرمال خود بالا برده است. سر باز در توصیف یک نشانه به مانند یک صفت، به معنای صریح و بی‌پرده و فاش است و این خود طنزی پارادوکسیکال و در ارتباط با امر قدرت، بسیار دلالت‌زا است. البته اگر فقط همین سو وجود داشت، احتمال انقطاع زنجیره دلالتی به پیام محتمل بود اما چهار سوی دیگر نیز همچنان موجوداند و متن را با ایجاد ترکیباتی متغیر و سیال و متعدد، همچنان پیچیده‌تر می‌سازند.

سوی دوم زمانی است که "سر باز" را "سرباز" بخوانیم و بدانیم. یعنی به دلیل فشار ظاهر فرم، عنوان اثر را به غلط تلفظ کنیم. فرم کلی در این مسیر از وضوح بالاتری برخوردار است اما باز خود واژه سرباز پیچیدگی‌های معناشناختی خاصی در ارتباط با امر مبارزه و قدرت دارد. سرباز به عنوان کسی که در صف اول نبرد و البته آسیب‌پذیرترین عامل هر نبردی است، به معنای مبارزی در پایین‌ترین رده سلسله طبقات نظامی، از چه میزانی از تاثیرگذاری در مبارزه برخوردار است؟ سرباز فرم سر باز، بسیار تحلیل‌رفته و آسیب‌دیده و کلی شده و فاقد جزئیات پیکره‌ای تماماً انسانی، با امتداد نگاهی برخلاف هر آنچه نشانه آسیب تنانه در فرم خود است. همچنین توجه کنید که فرم کلی آلت‌گونه و فالیک اثر در پیوند با این سوی معناشناختی و سه سوی دیگر منشا اساسی طنز تلخ اثر است. طنزی که همچون دماغ و شئل، وضعیت ایجابی اثر در ارتباطات معناشناختی‌اش با بافت حال حاضر اثر را محتمل می‌سازد.

متوجه باشید که ساختارهای زبانی فهمی ما در ادراک و فهم نشانه‌ها همواره هم‌زمان در تمامی محورهای موضوعی مضمونی حرکت می‌کند و تقلیل محورها به محوری منفرد برای نیل به پیام روشن تنها وابسته به تصمیم قاطع خوانشگر است. تصمیمی که این اثر با اشیاء پیش ساخته و پتانسیل‌های سنتزی گونه‌گون و متکثر کمپوزیسیونی اجزای خود احتمال آن را به لحاظ فرمال تا حد زیادی پایین آورده است.

در مسیر معناشناختی سوم، "سرباز" در زبان فارسی به معنای آن کسی است که در پی آرمانی در نسبت با دیگری از جان خویش می‌گذرد. فداکار و جان‌باز و آن‌که سر خود را به بازی می‌دهد، مترادف‌های کمتر مرسوم این واژه‌اند. این معنای سوم به سرعت به سوی وجه چهارم معناشناختی واژه متصل و پیچیده می‌شود. "سر باز" به معنای عاشق؛ آنکه برای خواست دیگری می‌جنگد. خواست دیگری اما از منظر خویش. سوی دوم و سوم و چهارم در هماهنگی نسبی با یکدیگراند و سوی اول نه‌چندان مرتبط به آن سه است اما سوی پنجم در تناقض با آن سه و در نسبتی گیج‌کننده با سوی اول است. در مسیر پنجم موضوعی مضمونی به ارجاع زبانی "سر باز" به امتناع و سرپیچی و تمرد و اعتراض و رویگردانی دقت کنید. وضعیت متناقض‌نمای این سو نیز تاکیدات بسیار

واضح فرمال شده است (سکون کلی، وضعیت قرارگیری سر و صورت، ماسک روی آلت و حذف دست و پای فرضی).

در سنتز این مواضع مختلف و متفاوت موضوعی مضمونی با بافت، چه حجمی از پتانسیل‌های معناشناختی متصل به مفهوم قدرت و سیاست و مبارزه و انقلاب مستتر است؟

البته که تمامی این پنج مسیر که همواره از درون یکدیگر گذر می‌کنند، تاکیدات بسیار فرمال شده‌اند و با توجه به ریتم باز و بسته اجزای فرم و موتیف گسترده فالوس در پیوستگی با آن اجزا تناقضات معناشناختی پیچیده‌ای می‌سازند و پیام ثابت را - مگر با حذف بسیاری از اجزا یا شیوه برآیندگی اجزا - ناممکن ساخته‌اند.

آنچه در دماغ و شغل با رویکردی ایدئالیسمی ناتورالیسمی و تمهیداتی مینیمالیسمی رخ داده در سر باز با رویکردی ناتورالیسمی متریالیسمی و تمهیداتی پلورالیسمی به دست آمده است. درون/بیرون و دربند/آزاد و مرده/زنده و هنر/زباله و فالیک/غیرفالیک و باز/بسته و عاشق/دیوانه و خشن/لطیف و به فرمان/متمرد و انبوهی دوگانه‌های قابل تصور دیگر را در فرم این دو اثر ظاهراً بسیار متفاوت می‌توان دنبال کرد. در هر دو اثر طنز حاکم از مسیر کنتراست‌های سطحی و عمیق و تناقضات نمودار شده و حل نشده پدید آمده است. حال اساساً در ارتباط با امر مبارزه و قدرت و سیاست و انقلاب، در بافت کنونی ایران معاصر این دو اثر چه می‌گویند یا چه می‌نمایانند؟ بخشی از پاسخ بسیار دیرپاب به این پرسش را نیز می‌توان در رویکرد هر دو اثر در کنترل یا حذف اکسپرسیونی سرراست و تعویق جالب توجه بخش عمده سرایت عاطفی این دو فرم در مسیر دلالت دنبال کرد.

محور دوم - اکسپرسیون

در باب اکسپرسیون و ارتباط خاصش با امر آوانگار در مقالات پیشین بحث کرده‌ام. اکسپرسیون مستقیم ناشی از آوانگارد اول حرکت از یادآوری و نمایش موضع دردناک و تهییج به سمت وسوی عمل و حمله و مبارزه بوده است. در آوانگارد دوم با کنترل اولیه اکسپرسیون مستقیم، بخش عمده آن به سرایت عاطفی ناشی از دلالت منتقل شده و از آنجا که دلالت نیز در زنجیره‌ای طویل و گسترده سو به ایجاب داشته است، باز به نوعی ترغیب و توجیه به مبارزه و عمل اما این بار در جبهه‌ای درونی مطرح است. آوانگارد سوم اما موضعی پیچیده‌تر به اکسپرسیون دارد. بی‌واسطگی شیء پیش ساخته و حضور زیست مادی حاضر فارغ از هنر و اندیشه در فرم اغلب آثار آوانگارد سوم، حالتی متشنج و گیج‌کننده به لحاظ عاطفی پدید می‌آورد. موقعیت مونتاژی با تصریح استقلال بیش از حد برخی اجزا به خودی خود تنش‌زا است. از سوی دیگر طنز ظاهراً مفرح اما واقعا تلخ آوانگارد سوم نیز با ایجاد اغتشاشات دلالتی، وضعیت احساسی عاطفی مغشوش و پارادوکسیکالی ایجاد می‌کند. وضعیتی که با پیش روی مخاطب در مسیرهای متعدد و متقاطع دلالتی منتج از فرم به مثابه هم نشانه و هم متن، پیچیده‌تر نیز خواهد

شد. گویی در ظاهر، اکسپرسیون حذف و اما در لایه‌های تاویلی ساختاری اثر تشدید شده است. توجه کنید که اساس حضور و وجود اکسپرسیون‌های تشدید شده نیز همچون بازنمایی در هنرهای آوانگارد امری به‌خودی‌خود مذموم یا ستوده شده نیست. مسئله اصلی هدف ساختاری و مقصد اکسپرسیون برانگیخته شده است. در تمامی سنت آوانگارد، اکسپرسیون در صورت وجود و تشدید، موتور محرکی است برای مقصدی دیگر؛ چیزی مهم‌تر؛ ایجابی مبارزاتی و انقلابی.

او.سی.دی و خفجا اگرچه سرایتی عاطفی کاملاً مرتبط با امر مبارزه و قدرت ایجاد کرده‌اند اما گویی همچون مقصدی نهایی در آن متوقف شده‌اند. نه ترغیب به ایجابی در انقلابی بیرونی را صورت‌بندی کرده‌اند و نه ترغیب به ایجابی در انقلابی درونی. اکسپرسیون ناشی از نمایش وضعیت رنج‌آور و یادآوری رنج و درد آن به‌مثابه صرفاً یادآوری و نمایش، چیزی جز ابراز همدردی نیست. هرچند ارزشمند و قابل احترام، اما با فاصله از مبناهای بنیادین هنر آوانگارد. دماغ و شل و سر باز اما اکسپرسیونی در تماس مستقیم با سنت آوانگارد سوم ایجاد کرده‌اند. آنچه در نسبت با هنرهای سنتی و عامیانه جاری در بافت کنونی ایران، رادیکال است و صدالبته هنوز به تصرف فرهنگ و هنر کیچ نیز درنیامده است.

در اینجا لازم است پیش از پرداختن به محور سوم بحث از آوانگارد و کیچ در ایران معاصر، دلیل مخالفت با قرارگیری در سنت آوانگارد دوم در بافت کنونی ایران را تصریح کنم. گرینبرگ اساساً هنر آوانگارد [آوانگارد دوم در تعبیر من] را هنری فرهیخته‌وار و متعلق به طبقه بورژوا می‌داند. او آوانگارد دوم را به‌درستی همواره متکی بر ثروتمندان فرهیخته یا فرهیختگان ثروتمند و اساساً فرهیختگان موجود در طبقات یا ساختار حاکم می‌داند. بورژواهایی که به‌واسطه فرهیختگی، علاقه‌مند یا در پی ایجاد انقلابی در طبقه خود هستند. البته که منظور گرینبرگ کل نهاد هنری حامی این هنر است و نه مولفین این هنرها. حال آیا در بافت کنونی ایران، این طبقه حاضر و موجود است؟ آیا ثروتمندان کنونی ایران چنین هویتی تاریخی و اجتماعی طبقاتی دارند؟

گرینبرگ می‌نویسد: «همواره در یک طرف، اقلیت انسان‌های قدرتمند و در نتیجه فرهیخته حضور داشته است و در طرف دیگر انبوه انسان‌های استثمار شده و فقیر و در نتیجه عامی و ناآگاه. فرهنگ رسمی همیشه به اولی تعلق داشته است در حالی که دومی مجبور بوده تا به فرهنگ عامه یا رشدنیافته یا فرهنگ کیچ قناعت کند و از آن راضی و خشنود باشد. در جامعه باثباتی که به‌خوبی می‌تواند تناقضات طبقاتی‌اش را حل کند، این دوپارگی فرهنگی تاحدودی مبهم و تار می‌شود. اکثریت در اصول بدیهی اقلیت شریک می‌شود و به آنچه اقلیت با حالتی جدی و ازسر عقل اعتقاد دارد، از روی خرافه معتقد است.» (همان: ۱۹۹)

اگرچه تعبیرات گرینبرگ عالمانه و راهگشا هستند اما در هر صورت تبیینی متعلق به بافتی خاص و تنها در آن معتبر هستند. در فرهنگ متشتت و چندپاره کنونی ما، تنها کیچ است که به‌شکلی منظم و مدون و با دیسپلینی آهنین حضوری ثابت و قطعی دارد. حضوری قاطع در کنار ده‌ها زمینه فرهنگی دیگر که با فقدان حمایت

نهادهای متمرکز وابسته به طبقات اجتماعی منشا و همچنین مقصدشان، همگی در انواعی از اقلیت قرار گرفته‌اند. طبقات ثروتمند و حاکم بر جامعهٔ امروزی ایران به‌هیچ‌وجه فرهیخته نیستند، هرچند و به هر مقدار که بدان تظاهر کنند. در ساختارهای اجتماعی سیاسی معاصر، ارتباط ثروت و حاکمیت ناگسستنی و همچون دو روی یک سکه هستند. طبقهٔ حاکم اساساً نه از سیاسیون (وبترین و ظاهر طبقهٔ حاکم) که از ثروتمندان (عمدتاً نه‌چندان حاضر در ظاهر سیاست) شکل می‌گیرد. ثروتمند نامتصل به حاکمیت و حاکمیت نامتصل به ثروت اساساً موجوداتی خیالی و ناموجود هستند و ادعای وجودشان، تنها در نهایت تزویر و فریب و از سوی خودِ ثروتمندان است که مطرح می‌شود.

آنچه درکش بسیار حیاتی و پراهمیت است، آن است که ثروتمندان و حاکمیت حال حاضر ایران هیچ اتصالی با مفاهیم اشرافیت و بورژوازی ندارند و اساساً از طبقات خرده‌بورژوا و اسنوب (به‌تعبیر اروپایی‌اش) شکل یافته‌اند؛ مخاطبین و حامیان فعال فرهنگ و هنر کیچ.

فرهیختگان راستین جامعهٔ امروز ما نیز به‌لحاظ آماری همواره از فرودستان و استثمارشدگان و فقرا به‌معنی مشخص‌واژه بوده‌اند. به‌نوعی ما اصلاً با آن دوگانگی فرهنگی بورژوا-حاکم/خرده بورژوا و کارگر-محکوم مواجه نبوده‌ایم و درحال تجربهٔ آن نیستیم. از این‌رو است که فرهنگ رسمی حال حاضر ما (فرهنگ حاکم) مستقیماً کیچ است. جمعیت شهری حال حاضر ما، ماهیتاً به‌لحاظ فرهنگی و طبقاتی، خرده‌بورژوا است؛ از سرمایه‌داران کلان تا کارمندهای جزء؛ از بدنهٔ تجارت و صنعت و مالکین و پیمانکاران و صاحبان سرمایه (خرد تا کلان) تا بدنهٔ راستین دولت (کارمندان مستخدم رسمی در تمامی نهادهای دولتی و نیمه‌دولتی)؛ هرآن موجود حاضر در شهر به جز کارگران (آن‌ها که به‌طور مشخص در ازای ارائهٔ خدماتی معین و مستقیماً مرتبط با عمل تن و بدون هیچ تضمین مداومت، از دیگری پول در ازای زمان دریافت می‌کنند). بدنهٔ اصلی تمامی نهادها و سازمان‌ها و مراکز فرهنگی و هنری جامعهٔ ما از دانشگاه‌ها و مدارس و مراکز خرد و کلان آموزشی گرفته تا ادارات و حتی بنگاه‌های نشر و پخش محصولات فرهنگی و هنری از رسانه‌ها و انتشاراتی‌ها و مجلات و سینماها و سالن‌های تئاتر و موسیقی و کتابخانه‌ها و... تا حد حتی گالری‌ها و اخیراً کتابفروشی‌ها. موارد استثنا البته موجوداند اما چنان اندک و بی‌تاثیر، که قابل چشم‌پوشی. اقلیت جدی و از سر عقل و اندیشهٔ ما نه از ثروتمندان، که اندکی از میان همان خرده‌بورژوا و اکثریت از میان طبقهٔ کارگر فاقد هرگونه سرمایه و ثروت و قدرت هستند. با این مفروضات می‌توان شرح داد چگونه کیچ غالب بر فرهنگ و هنر امروزی ما تا حدود زیادی در تقلید از سنت آوانگارد دوم و ارائهٔ نسخه‌های دست‌چندم و بدلی و نابهنگام آن نمود هنری یافته است.

دیگر آنکه فرهنگ عامیانهٔ ما اساساً به‌دلیل سابقهٔ عظیم تمدنی و اندیشگانی خود، فرهنگی بسیار رشدیافته و عالی است. اگرچه تفاوت‌ها بسیار بوده است اما فرهنگ و هنر عامیانهٔ بافت ما هرگز در تقابل کامل با غنای اندیشه‌ورزانهٔ هنرهای سنتی قرار نداشته است. هنر آوانگارد و هنر عامیانه هر دو همواره موردسركوب و سرزنش یا

انکار و نادیده گرفته شدن از سوی هنر سنتی و این هرسه همواره در بافت معاصر ایران در حال محو یا تحریف و تصاحب از سوی کیچ هستند. فراموش نکنیم که آنچه آوانگارد متافیزیک‌گرای دوم به‌عنوان ایجابی انقلابی در بافت اروپای غربی و آمریکای شمالی ارائه می‌کند، در بافت ایرانی چیزی پیشینی و ازپیش‌موجود در بدنه گسترده هنرهای سنتی بوده است. خلوص‌گرایی درون‌نگر ایدئالیسمی و حتی اکسپرسیونیسمی آوانگارد دوم، هم در هنرهای رسمی تحت‌حمایت مستقیم حاکمیت دوران تاریخی پیش از معاصر ایران و هم در هنرهای عامیانه فرهنگ ایرانی، سابقه‌ای دیرینه و کهن و ثباتی بدیهی داشته‌اند. از این رو هرگز نمی‌توانند در این بافت، آوانگارد تلقی شوند. آغاز از نقطه سنت‌های آوانگارد دوم اروپایی در ایران معاصر حتی اگر منجر به کیچ نشود (که به دلایلی احتمالاً چنین شود) در بهترین و خوش‌بینانه‌ترین حالت، سنت‌گرایی و عامیانگی و غیرآوانگارد و در حالتی بدبینانه، تثبیت جنبه‌های متافیزیک‌گرای قدرت حاکم حال حاضر ایران و اساساً ضد آوانگارد است.

مطالعه تحلیلی تاریخ هنر، انبوه برداشت‌های مستقیم و غیرمستقیم سنت آوانگارد دوم اروپایی از سنت‌های چند هزارساله بافت‌های متشابه ما به مثابه راه‌حل‌ها و ایجاباتی مبارزاتی و انقلابی برای بافت خود را به‌روشنی نشان می‌دهد. حال ایجاب آنان در آن بافت پیشینی‌شان، در بافت ما اصلاً انقلابی و راهگشا و نجات‌بخش و چالش‌زا و مبارزه‌گونه به نظر نمی‌رسد و خود اگر گمراه‌سازی کیچ نباشد، آوانگارد نیز نمی‌تواند باشد. این مبحث البته خود پرچالش است و سر دراز دارد. عدم وضوح مرزهای فرهنگی مشخص طبقاتی اشراف و بورژوا و کارگر در سیستم اجتماعی تاریخی ما به دلیل قدمت تمدنی، بخش بزرگی از توصیه‌ها و پیشنهادات و ایجابات آوانگارد دوم را نابجا و ناکارآمد و مزورانه می‌سازد. هم از این رو است که او.سی.دی و خفجا علی‌رغم ایده‌های جذاب و تلاش‌های فرمال قابل ستایششان فارغ از مفهوم هنر آوانگارد، در مفهوم آوانگارد ره به بن‌بست برده‌اند و اگرچه به تشخیص من، کیچ نشده‌اند، اما در آوانگارد بودنشان تردیدهایی جدی و احتمالاً غیرقابل توجیه وجود دارد.

برای درک بهتر وضعیت بافتی معاصر ایران و ارتباط کیچ و آوانگارد در آن باید این مبحث را به محور سوم بحث بکشانم.

محور سوم - آکادمی، بازار، حکومت

از مشخصه‌های همواره کیچ، حمایت تام و تمامش از سه سوی آکادمی و بازار و حکومت است.

«بدیهی است که هر کیچی آکادمیک است و بالعکس، هرآنچه آکادمیک است، کیچ است» (همان: ۱۹۷) آکادمی را مترجمین فارسی، فرهنگستان نیز ترجمه کرده‌اند و نیک آگاهیم که در بافت ما هم شامل فرهنگستان‌ها (نهادهای رسمی کلان فرهنگی و هنری اعم از حکومتی و خصوصی) و هم شامل نهادهای کلان آموزشی همچون دانشگاه‌هاست. آشنایی حتی مختصری با فضاها و آکادمیک ایران معاصر این مسئله را به شدت شفاف می‌کند. حضور گسترده هنرمندان سطح پایین و مقلد و اصول‌محور و قاعده‌خواه در فضاها

آکادمیک ایران به‌ویژه در چهل سال گذشته چشمگیر است. فضاهای آکادمیک به‌دلیل سنجش محوری (رتبه، امتحان، نمره) و همچنین هویت‌خواهی وارونه (هویت‌یابی فرد و اثر هنری فرد از هنر در معنایی محدود؛ به‌جای هنر در نامحدودبودگی معنای خود، از فرد و اثر هنری فرد) متکی بر ثبات و سکون و تقلیداند. آکادمی همواره نیازمند تقلیل هنر به مجموعه‌ای آشنا از سبک‌ها و جریانات پیشینی برپایه دستاوردهای محدودی از اساتید بزرگ تاریخ هنر بوده است و امنیت و ثبات خود را هم از سکون و هم از انحصار یافته است.

«آوانگارد پیش می‌رود درحالی که وجه اسکندریه‌ای [نوعی حالت آکادمیک که موضوعات واقعا مهم را به‌خاطر این که مستلزم بحث و جدل اند کنار می‌گذارد و فعالیت خلاقه را صرفا به استادی در جزئیات کوچک فرم، تقلیل می‌دهد و تمام پرسش‌های عظیم‌تر را بر پایه پیشینه استادان بزرگ حل و فصل می‌کند] ساکن است. و دقیقا همین موضوع، توجیه‌کننده روش‌های آوانگارد است و به آن‌ها ضرورت می‌بخشد.» (همان: ۱۹۴)

جدای از این مسئله عام، به‌طورخاص نیز فضاهای گسترده و موثر فرهنگی‌هنری در ایران معاصر همواره مستقیم و غیرمستقیم وابسته به بودجه‌های دولتی و یا رانت‌های حکومتی بوده‌اند و نه براساس دغدغه‌های اصیل فرهنگی و هنری که همچون بنگاه‌های (گاه ظاهرا ضررده) اقتصادی فعالیت می‌کنند. تمامی موسسات فرهنگی هنری بزرگ و نشرهای مطرح و دانشگاه‌های آزاد و دولتی و غیرانتفاعی از این قاعده مستثنی نیستند. این اتکای وجودی موجب می‌شود تا به‌شکلی اغلب صریح و گاه نیز پنهان، تحت مدیریت پرسنلی رانت‌محور و ناشایست‌سالار قرار گیرند. نظام استبدادی حکمرانی در تمامی دوران تاریخی معاصر ایران، حذف اساتید و هنرمندان پیش‌رو و تحول‌خواه و خلاق و تجمیع افراد میان‌مایه و کم‌مایه، کودن، منفعت‌جو و جاه‌طلب را چون برنامه‌ای بدیهی و روتین در هیئت‌های علمی و هنری و مدیریتی و حتی اجرایی دنبال کرده است. طرفه آنکه عمده مراکز فرهنگی هنری کوچک‌تر و خصوصی بافت معاصر ما نیز تحت مدیریت یا سیاست‌گذاری‌ها و یا رانت‌های حاشیه‌ای همین افراد میان‌مایه (در ظاهر مدیران بازنشسته یا هنرمندان مشهور و سلبریتی‌گونه) پدید آمده و اداره می‌شوند. آکامی در ایران ال‌ترناتیو خود را نیز خود شکل داده و در دست گرفته است.

مجموع این مسائل به‌تدریج موجب شده تا ملغمه‌ای خاص از شکلی سطحی و بی‌خطر از سنت آوانگارد دوم و اندکی نمونه‌های سلیبی سنت آوانگارد اول و البته در ترکیب با مقداری هنرهای سنتی غیرآوانگارد با حذف وسواس‌گونه وجوه فرهنگی عمیق و زنده توده را به‌عنوان هنر عالی و پیش‌رو چهارچوب‌بندی و تثبیت کرده و کیچی تئوریزه‌شده و آشنا را آموزش و ترویج و تشویق می‌کند. اتکای شدید آکادمی‌ها به تعاریف مشخص و محدود و کلی و بی‌چالش و فاقد دقت کافی از سبک‌ها و جنبش‌های ادبی و هنری پیش‌روی قرن ۱۹ و ۲۰ نشانه‌ای از همین امر است. البته که بین‌المللی بودن کیچ حاضر، وجوه بی‌خطر سنت پیشینی آوانگارد اروپای غربی و آمریکای شمالی را شایسته‌تر برای تقلید دانسته است. همان‌که تمامی کتب مرجع و دانشگاهی و منابع محوری مطالعات هنری را انباشته است. کیچ قاعدتا همواره ابتدا تئوریزه می‌شود و بعد نمود می‌یابد و از همین‌رو

است که آشنا و سنجش‌پذیر است. کیچ علی‌رغم برخی تغییرات مدگونه در ظاهر، همواره آشنا است و زیربنایی ثابت دارد. شایستگی و عدم‌شایستگی و محدوده‌های مجاز و غیرمجاز کیچ همیشه از پیش تعیین و مرزگذاری قاطع شده است. درحالی‌که هنر آوانگارد در سنت تاریخی‌اش نیز همواره ابتدا نمود یافته و سپس با گذر سالیان تئوریزه شده است و به همین دلیل همواره در بافت خود ناآشنا و غریب نموده است.

بازار نیز باتوجه به نیازش به مبناهایی برای قیمت‌گذاری و کالاسازی و ایجاد قابلیت خرید و فروش و سرمایه‌گذاری و محاسبه سود و زیان همواره هنر را در گونه کیچ پذیراتر بوده است. حتی آثار اساتید و هنرمندان بزرگ پیشین نیز برپایه مبناهایی اساساً بی‌ارتباط به امر هنر و کیفیت زیبایی‌شناختی و اندیشگانی است که در جریان بازار قرار می‌گیرند تا پشتوانه‌های هویتی و تاریخی کیچ حال حاضر در بازار را تامین کنند. همچنین در ایران معاصر، عدم وجود طبقه ثروتمند فرهیخته موجب شده است تا بازار آثار هنری معاصر ایران در حلقه محدودی خرده‌بورژوازی متصل به حاکمیت و ثروت ناشفاف موجود در آن تماماً سو یافته به کیچ متشابه آوانگارد دوم (آنچه آکادمی متکی و تحت اراده بازار تعیین و تایید کرده است) و برخی هنرهای خنثای غیر آوانگارد به‌شکلی تقریباً انحصاری باقی بماند. نگاهی به رویدادهایی خاص چون حراجی بزرگ آثار تجسمی تهران و یا محصولات شاخص نشرهای بزرگ و موثر چون چشمه و ققنوس موید این مسئله خواهد بود. هم‌اکنون هم از این‌رو است که اقلیت توده فرهیخته ایران معاصر با این آثار در بیشترین فاصله اندیشگانی و فرهنگی قرار داشته‌اند. البته هدف من در این مقاله آوردن لیست مفصل و دقیقی از این نهادها و بنگاه‌های حدواصل بازار و آکادمی و حاکمیت نیست.

«تشویق کیچ، صرفاً یکی دیگر از راه‌های ارزانی است که به واسطه آن، حکومت‌های استبدادی خود را برای شهروندان‌شان شیرین کنند.» (همان: ۲۰۰)

فراموش نکنیم که همواره رویای کودکانه خرده‌بورژوا، بورژوا بودن است و تفاخرش، تظاهر به بورژوازی. خواه هنرمند و خواه غیر آن. در ایران اکنون، گویی تصویر فانتزی بورژوابودگی، در ابعاد زیبایی‌شناختی بر تصویری مخدوش و ساده‌شده از سنت آوانگارد دوم افکنده شده است. دریغ آنکه رویای کودکانه طبقه کارگر نیز تحت محرومیت و فشار اقتصادی پایدار چند دهه، با آرمان رفاه نسبی، خرده‌بورژوا شدن گشته است. در این میان کیچ به هویت طبقه خرده‌بورژوا و تفریح طبقه کارگر مبدل شده است.

در این میان اشاره به آرمان کودکانه بسیاری از هنرمندان جوان و کم‌تجربه ایرانی برای راهیابی به بازارهای هنری بین‌المللی از طریق هنر آوانگارد یا هر شکل اصیل و عالی دیگری از هنر، خالی از لطفی غم‌گانه نیست. گویی گاه فراموش می‌شود که کیچ امروز ایران تابع بیش از هر چیز، فرهنگی بین‌المللی است. شرایط کلی اجتماعی و سیاسی و اقتصادی حاکم بر جهان امروز نیز مرزی قاطع و مشخص میان جوامع برخوردار و توسعه‌یافته و جوامع شبه‌مستعمره و سرکوب و تحقیر شده (تحت عنوان درحال توسعه) ترسیم کرده است. بازار جهانی هنر از

اندیشمندی یا فرهیختگی بالاتری از بازار هنری ایران قرار ندارد و در صورت پذیرش هنرمندی از طبقه فرودست بین‌المللی (در حال توسعه) از او هنری تثبیت‌گر مرزهای ترسیمی مشخص ساختار قدرتش طلب می‌کند. هنری که در نمایشگاه‌ها و موزه‌ها همچون موجودات سیرک‌ها و باغ وحش‌ها، حس برتری طبقه ثروتمند را با تظاهراتی مهر بانانه و غم و اندوه و دلسوزی‌های تحقیرآمیز تقویت و تلطیف کرده و بار سنگین عذاب وجدانی سرکوب‌شده اما زنده را تسکین بخشد.

اینجا است که من سر باز و دماغ و شنل را به واسطه گسست‌هایی معنادار از سنت‌های هنری آوانگارد دوم و اتصالشان به سنت آوانگارد سوم و توأمان عمق بافتی ایران معاصر، دارای پتانسیل‌های آوانگاردی بسیار بالاتری می‌بینم. آوانگارد سوم در بافت خود نیز کوشیده بود تا با بازگشت به توده به عنوان مخاطبین بالفعل و گزینش اجزای فرمال و اتصالات ساختاری خود از فرهنگ زنده توده از حالت هنر هنرمندان و هنرمند هنرمندان بودن فاصله گرفته و مخاطبین بالقوه خود را صرفاً آنان که اسرار استادکاری‌های هنر به مثابه یک حرفه را می‌دانند و یا آنان که انحصار قدرت (ثروت و نفوذ) را در دست دارند، ندانسته و محصولی ضدکیچ ارائه کند.

هنر آوانگارد، هنر متصل به سرکوب‌شدگان قدرت است.

درواقع سنت هنری آوانگارد سوم و آغاز کنندگان از این مبدا همواره کوشیده‌اند تا مرز کیچ و آوانگارد را متشنج کنند و از طریق این تنش و تشنج بر وجود این مرز تأکید کنند. در بافت معاصر ایران مرز کیچ و آوانگارد دوم به تمامی و آوانگارد اول به مقداری ناموجود شده است و این تنها محل نمایش (متن) دربرگیرنده اثر اعم از کتاب مرجع یا گالری یا مارکت و... یا موضع قدرت است که تعیین می‌کند کدام اثر آوانگارد و کدامین یک کیچ است. خود عجب نیست اگر هنرمندان بزرگی چون هدایت و صادقی با رقت‌انگیزترین و مبتذل‌ترین و غیرآوانگاردترین آثار خود چون "سگ ولگرد" و "داش اکل" و "ملکوت" مطرح بازار و آکادمی گردند. در نگاهی تحلیلی و دقیق و با تلاش برای تحلیل کمپوزیسیونی ساختار آثار مطرح معاصر در موضع حال جامعه، تفاوت ساختاری قابل توجهی در تصاویر تبلیغاتی بازار و آثار هنرمندان زنده مطرح حاضر در گالری‌ها و حراجی‌ها و محصولات سینمای صنعتی بدنه و سریال‌های تلویزیونی و آثار برندگان قلیلی فستیوال‌های مطرح رسمی دولتی و خصوصی و محصولات هنری انتشاراتی‌های برند و غالب ایران معاصر نخواهیم یافت.

سنت آوانگارد سوم اما با تدقیقی انتقادی در امر پراکسیس و هنر در تمامی وجوه فرمال خود و تلاش برای دربرگیری طبقه بی طبقه توده (فارغ از فرهنگ و اقتصاد، در مادی‌ترین وجه وجودی تنانه‌شان)، منطقی‌ترین مبدا آغاز هنر آوانگارد در امروز ایران است. با این فرض که هیچ جنبش و جریان و حرکتی در فضای خلأ پدید نیامده و نخواهد آمد و همواره سنتی خاص به مثابه تجمیع یاری اندیشه اندیشه‌ورزان هم‌سوی پیشینی و به عنوان پشتوانه حرکت و تغییر تا حد فراروی از آن، موردنیاز بوده است. البته که سنت نه از برای تکرار و تقلید.



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)

هنرهای تجسمی

تحلیل و نقد و مقالات پژوهشی

کاوش در مثله‌شدگی تن در امر سیاسی و کنش انقلابی

تأویلی بر ۲ اثر در نمایشگاه نهایی نخستین بینال هنر مجسمه‌سازی آوانگارد حیرت

سارا عمران

در این مقاله تصمیم گرفته‌ام به تشریح دو اثر هنری به نام او. سی. دی (ocd) ساخته مه‌دیس سیرجانی از نیشابور و خفجا ساخته رایان قائینی یحیی‌آبادی و سیاوش پورعباس از تهران با توجه به مفاهیم سازنده‌چیستی مفهوم آوانگارد^۱ در هنر بپردازم. هدف من این است که ابتدا معانی لغوی این مفاهیم در واژه‌نامه فارسی دهخدا روشن شود و سپس معانی لغوی انگلیسی‌شان را نیز در واژه‌نامه لانگمن یا آکسفورد بنویسم. مقصود از نوشتن آن‌ها به جای نوشتن پاورقی معادل انگلیسی واژگان فارسی این است که خواننده به راحتی بتواند شباهت‌ها و تفاوت‌های معانی کلمات در دو زبان را مطالعه کند. قیاس کند و به ارتباط آن‌ها با یکدیگر توجه کند. این دقت نظر نسبت به واژگان کمک خواهد کرد که تبیین ارتباط دقیق این مفاهیم در بخش‌های معین شده در مقاله با یکدیگر درک شود و روشن شود که این دو اثر دارای چه ویژگی‌هایی از مفاهیم سازنده‌اند که آن‌ها را زیردسته مفهوم آوانگارد قرار می‌دهم. بدون شک هرگونه سخن گفتن از آوانگارد و هنر آوانگارد، بدون توجه بسیار دقیق و عمیق بر دلالت‌های معناشناختی واژگان ایجادکننده این مفهوم، بی‌هوده و عبث است. و البته که اندیشیدن امری زبانی است و بی‌دقت در زبان، اندیشه دقیق ناممکن است.

^۱ - برای درک و اطلاع از مفهوم آوانگارد و دسته‌بندی‌های آن می‌توانید به مقاله درس‌گفتارهایی در مفهوم هنر آوانگارد در هنر معاصر ایران، بحث اول: هنر آوانگارد؛ رستاخیز مسئله سیاست و قدرت، نوشته مجید خادم و علی‌رضا فارسی‌مدان منتشرشده در فصلنامه داستان شیراز، سال هشتم، شماره بیست‌ونهم، پاییز هزار و چهارصد و سه است مراجعه کنید.

وقتی دربارهٔ مفاهیم سازندهٔ مفهوم آوانگارد سخن می‌گوییم دو مفهوم اساسی از میان مجموعه‌مفهوم سازنده بیش از همه در چیرستی مفهوم آوانگارد شایان توجه و برجسته‌اند و دیگر مفاهیم براساس این دو مفهوم برجسته معنا می‌شوند. آن‌ها امر سیاسی و کنش انقلابی.

در این مقاله ابتدا به شکلی کاملاً مفصل، به معنای واژه‌های پایه پرداخته‌ام و سپس در بخش اول بحث، به شرح امر سیاسی و کنش انقلابی و ارتباط این مفاهیم با هنر و نسبت آن‌ها با سرایت عاطفی و تن اشاره کرده‌ام. در انتها و در بخش دوم بحث به چگونگی رخداد این مفاهیم در مواجهه با دو مجسمه ذکر شده در این مقاله پرداخته‌ام.

مفاهیم سازنده

قدرت: به معنای قُدره و قُدران، توانستن و توانایی داشتن است:

می‌رسد مست و جهان‌سوز و که دارد قدرت

که سر راه به آن شعله آتش گیرد

کافی سبزواری.

سرحد خلقت شده بازار او

بکری قدرت شده در کار او

نظامی.

(Power): قدرت در درجهٔ اول به توانایی یا حق کنترل افراد یا رویدادها یا توانایی ایجاد یک اثر فیزیکی قوی اشاره دارد؛ همچنین به برق مورد استفاده در خانه‌ها و کارخانه‌ها، تأثیر یک کشور قدرتمند بر سایر ملل و به توانایی کسب درآمد اشاره دارد. در اینجا معانی اصلی قدرت طبق واژه‌نامه آمده است:

یک. کنترل و نفوذ

توانایی یا حق کنترل افراد و رویدادها: این رایج‌ترین تعریف است که به کنترل دیگران یا موقعیت‌ها تمرکز دارد؛ مثال: مردم باید قدرت بیشتری بر تصمیماتی که بر زندگی آن‌ها تأثیر می‌گذارند داشته باشند.

دو. موقعیت کنترل سیاسی

این به حزب یا دولتی اشاره دارد که در قدرت است؛ مثال: رأی‌دهندگان بار دیگر حمایت خود را از حزب نشان دادند.

سه. قدرت بدنی

قدرت یا تأثیر فیزیکی چیزی: این بر تأثیر یا نیروی چیزی تأکید می‌کند؛ مثال: قدرت پاهای بلند یوزپلنگ.

چهار. برق

برق مورد استفاده در خانه‌ها و کارخانه‌ها و غیره: این منبع انرژی است که دستگاه‌ها و ساختمان‌ها را تغذیه می‌کند؛ مثال: اول از خاموش بودن برق مطمئن شوید.

پنج. نفوذ دولت

کشور قدرتمندی که می‌تواند بر رویدادها تأثیر بگذارد: کشوری که قدرت نظامی یا نفوذ جهانی قابل توجهی دارد یک قدرت بزرگ محسوب می‌شود؛ مثال: مصر همچنان یک قدرت بزرگ در خاورمیانه است.

شش. توانایی مالی

درآمد/خرید/قدرت چانه‌زنی: ظرفیت یک شخص یا نهاد برای کسب درآمد یا کسب سود. مثال: قدرت درآمد واقعی یک کسب‌وکار.

In the Longman Dictionary, power primarily refers to the ability or right to control people or events, or the ability to produce a strong physical effect. It also refers to the electricity used in homes and factories, the influence a strong country has on other nations, and the ability to earn money. Here are the main meanings of "power" according to the Longman Dictionary of Contemporary English: 1. Control & Influence: The ability or right to control people or events: This is the most common definition, focusing on the control over others or situations. Example: "People should have more power over the decisions that affect their lives". 2. The position of having political control: This refers to the party or government that is in power. Example: "The voters have once again shown their support for the party in power". 3. Physical Strength: The physical strength or effect of something: This emphasizes the impact or force something has. Example: "the power of a cheetah's long legs". 4. Electricity: Electricity used in houses, factories, etc.: This is the energy supply that powers devices and buildings. Example: "Make sure the power is switched off first" 5. Governmental Influence: A strong country that can influence events: A country with military strength

or significant global influence is considered a major power. Example: "Egypt is still a major power in the Middle East". 6. Financial Ability: Earning/purchasing/bargaining power: The capacity of a person or entity to earn money or make profits. Example: "a business's true earning power

سرکوب: به معنای طعنه و سرزنش است:

ایا چون کیمیا داروی دردم

ز سرکوب تو چون زردی زردم

کاتبی.

- به معنای حریف قوی و پرزور نیز است که به جنگ و خصومت آمده باشد و حریف قوی به جنگ و خصومت باشد:

گفتا که منم سلیم عامر

سرکوب زمانه مقامر

نظامی.

- به معنای ضابط است که شخصی را گویند که در هر فن زیادتی کند و بر دیگری فائق باشد و به معنای بلندی را گویند که بر قلعه‌ها و خانه‌ها مشرف باشد و دمدمه که از چوب و سنگ و گل جای را بلند سازند برای جنگ قلعه نیز اشاره می‌شود که عمارتی بلند که مشرف بر عمارتی دیگر باشد و لهذا پشته که مقابل قلعه سازند برای گرفتن قلعه آن را نیز سرکوب گویند و دمدمه نیز همان است:

نه از فراز توان کرد حیلست سرکوب

نه از نشیب توان کرد جایگاه نفق

انوری.

برآورد بر پیل از چوب‌ها

پی قلعه چرخ سرکوب‌ها

عبدالله هاتقی.

-این کلمه به گرز نیز اشاره دارد.

کلمه سرکوب در زبان فارسی به‌طورکل به معنای تحت فشار قرار دادن یا متوقف کردن یک عمل یا احساس است.

سرکوب‌شده: به کسی اشاره دارد که تحت فشار و ظلم قرار گرفته است و به آن شخص تحت فشار قرار گرفته که عقیده، فکر و احساسش متوقف شده است مظلوم می‌گویند. فرد مظلوم همان فرد سرکوب‌شده است و وقتی می‌گوییم منظورمان افرادی است که ستم دیده‌اند.

(Oppressed): مظلوم گروهی از مردم را توصیف می‌کند که با آن‌ها ناعادلانه و ظالمانه رفتار می‌شود و آن‌ها را از داشتن حقوق و آزادی‌های مشابه با دیگران باز می‌دارد؛ علاوه‌براین می‌تواند به فردی اشاره کند که به دلیل شرایط خود احساس نگرانی یا ناراحتی می‌کند.

معنا و کاربرد بی‌انصافی سیستمی: وقتی گروهی از مردم مظلوم می‌شوند تحت حکومت ناعادلانه یا خشن قرار می‌گیرند و از حقوق اساسی خود محروم می‌شوند. نمونه‌اش اقلیت‌های تحت ستم است. ناراحتی شخصی: اگر در موقعیتی احساس غمگینی، ناراحتی یا اضطراب داشته باشد فرد همچنین می‌تواند احساس مظلوم شدن کند. به‌عنوان مثال او همچنین در محیط غیردوستانه‌ای احساس ظلم و دل‌سردی می‌کرد؛ مثال: براساس یک مدخل فرهنگ لغت مشابه ممکن است شخصی در محیطی خفه‌کننده یا غیردوستانه مانند تاریکی یک کلیسا احساس «ظلم» کند.

اصطلاح "مظلوم" حالت ناتوانی و بی‌عدالتی را اغلب در یک زمینه اجتماعی یا سیاسی، برجسته می‌کند.

In the Longman Dictionary, "oppressed" describes a group of people who are treated unfairly and cruelly, preventing them from having the same rights and freedoms as others. Additionally, it can refer to a person who feels unhappy, worried, or uncomfortable due to their circumstances. Meaning and Usage Systemic Unfairness: When a group of people is "oppressed," they are subjected to unjust or harsh rule and denied their fundamental rights. An example is "oppressed minorities". Personal

Discomfort: An individual can also feel "oppressed" if they feel overwhelmed, unhappy, or anxious in a situation. For example, "She felt oppressed and discouraged in such an unfriendly environment Example: Someone might feel "oppressed" in a suffocating or unfriendly environment, like the gloom of a chapel, according to a similar dictionary entry. The term "oppressed" highlights a state of powerlessness and **injustice, often in a societal or political context**

سانسور: (فرانسوی ، ا) ممیزی، تفتیش مطبوعات، مکاتیب و نمایش‌ها. این کلمه در زبان فارسی با افعال معین چون کردن و شدن و چی نسبت به صورت زیر آید: سانسور کردن، سانسور شدن ، سانسورچی.

(censorship): سانسور به معنای (اسم، غیرقابل شمارش) به عنوان عمل یا سیستم بررسی ارتباطات (مانند کتاب، فیلم یا هنر) برای حذف محتوای توهین آمیز مضر یا از نظر سیاسی خطرناک تعریف می شود. این شامل قدرتی است که آنچه افراد می توانند بیان کنند را محدود می کند و اطلاعات را به دلیل اینکه حاوی ایده های خاصی است یا نامطلوب تلقی می شود از دسترس خارج می کند.

جنبه های کلیدی تعریف:

تمرین یا سیستم: این یک فعالیت مداوم است و می تواند بخشی از یک سیستم بزرگ تر یا عملکرد سازمانی باشد. معاینه و حذف: این فرایند شامل بررسی مواد برای حذف یا سرکوب محتوا است.

دلایل حذف: محتوا حذف می شود؛ زیرا در نظر گرفته می شود توهین آمیز، مضر و از نظر سیاسی خطرناک است. انواع ارتباطات: سانسور می تواند برای اشکال مختلف ارتباط از جمله کتاب، فیلم، هنر، اسناد و اینترنت اعمال شود.

اختیارات: معمولاً شامل یک مقام و نهادی می شود که کنترلی را بر آنچه مجاز است دیده یا به اشتراک گذاشته شود اعمال می کند.

In the Longman Dictionary of Contemporary English, censorship (noun, uncountable) is defined as the practice or system of examining communications (such as books, films, or art) to remove content considered offensive, harmful, or politically

dangerous. It involves an authority limiting what people can express and making information unavailable because it contains certain ideas or is deemed undesirable. Key aspects of the definition: Practice or System: It is an ongoing activity and can be part of a larger system or institutional practice. Examination and Removal: The process involves an examination of materials to delete or suppress content. Reasons for Removal: Content is removed because it is considered Offensive, Harmful, Politically dangerous. Types of Communication: Censorship can apply to various forms of communication, including books, movies, art, documents, and the internet. Authority: It typically involves an authority figure or entity exercising control over what is allowed to be seen or shared.

امر: به معنای فرمان، حکم، فرمایش است:

گفتم به امر ایزد مأمور گشت خلق

گفتا به امر باشد مأمور و مؤتمر

ناصر خسرو.

یا علی سر من در کنار گیر که امر خدا برسد چون جانم برآید به دستش بگیر (قصص الانبیاء).

بی امر خدا و کف موسی

نتوان کردن ز چوب ثعبان

خاقانی.

- امر به معروف به معنای امر کردن به کارهای نیک که در اسلام معروف شناخته شده است؛ مانند نماز و روزه و حج و زکوة و غیره است و به معنای وادار کردن کسی را بر اجرای ضروریات دین نیز است. امر به معروف مأخوذ است از قول خداوند که فرماید: ولتکن منکم امة یدعون الی الخیر و یأمرون بالمعروف و ینهون عن المنکر و اولئک هم المفلحون (قرآن ۳/۱۰۰) و به معنای این است که باید از شما گروهی باشند که خلق را به خیر دعوت کنند و به کار پسندیده فرمان دهند و از کار زشت باز دارند. این گروه‌اند که رستگاری دو جهانی دارند. امر به معروف (و همچنین نهی از منکر) بر هر مسلمان بالغ و عاقل در صورت وجود چهار شرط واجب می‌شود: اول

آنکه امر کننده به معروف و نهی کننده از منکر خود دانا به احکام باشد. دوم آنکه به تأثیر سخن خود امیدوار باشد. سوم آنکه کسی که امر به معروف و نهی از منکر می‌شود در ادامه عمل خود اصرار داشته باشد. چهارم آنکه امر به معروف و نهی از منکر موجب خطر یا فسادى نگردد: چه بسیار مردم بینم که امر به معروف کنند (تاریخ بیهقی).

-امر دادن به معنای فرمودن است.

-امر شدن به معنای مأمور شدن به است.

-امر صادر کردن به معنای امر دادن و فرمودن است.

-امر کردن به معنای فرمودن است.

-امرو نهی به معنای فرمودن و بازداشتن کسی را از کاری است.

امر به معنای فرمودن به کاری و بازداشتن از کاری نیز است:

چه گفت آن خداوند تنزیل و وحی

خداوند امر و خداوند نهی

فردوسی.

بدان کین و داد و بدان رزم و بزم

بدان امر ونهی و بدان رای و عزم

فردوسی.

امر علینا امراً حاکم و فرمانروا شد بر ما (منتهی الارب)، حاکم شدن، (از اقرب الموارد) و امیری کردن نیز معنا می‌شود:

مرا بر سخن پادشاهی و امر

ز من نیست بل کز رسولست و آل

ناصر خسرو.

امر به معنای کار هم است:

عروس خاک اگر بدر منیر است

بدست باد کن امرش که پیر است

نظامی.

-امر خیر به معنای کار خیر است (فرهنگ فارسی معین).

واژه امر به معنای عروسی نیز است.

-آخرالامر به معنای سرانجام است: آخرالامر از برای آن مراد

تا دهد چون خاک ایشان را بباد

مولوی.

-عاقبة الامر به معنای سرانجام است:

تا من از این امر و ولایت که هست

عاقبة الامر چه آرم به دست

نظامی.

کلمه امر به معنای شأن، حال، حادثه، واقعه، امور، در اصطلاح دستور زبان فارسی دستور دادن اجرای کاری است و آن بر دو قسم است امر حاضر که دلالت می کند بر فرمودن کاری به مخاطب (دوم شخص) مفرد

امر حاضر غالباً همان ریشه فعل است. امر حاضر دو صیغه دارد: مفرد و جمع. کن، کنید و غالباً با «ب» استعمال می شود. بخوان و بخوانید. امر غایب دلالت می کند بر فرمودن کاری به غایب (سوم شخص) و آن با افزودن «د» و «ند» به مفرد امر حاضر ساخته می شود. سوزد و سوزند و غالباً با «به» استعمال می شود (از دستور پنج استاد و فرهنگ فارسی معین). قدما گاهی فعل امر حاضر (دوم شخص مفرد) آورده و از آن سوم شخص غایب ماضی اراده کرده اند:

بوزنه جست و گریز اندر زمی

بانگ برزد از کروز و خر می

رودکی.

درآمد یکی خاد چنگال تیز

در قدیم در مقام توقیر و احترام به جای امر غایب فعلی به کار می برده اند مرکب از فرمودن و مصدر فعل منظور مانند: شاهنشاه فرماید دانستن یعنی شاهنشاه بداند و در زبان پهلوی از این افعال زیاد به کار برده اند: فرمایت نیوشیتن (فرماید نیوشیدن) و یعنی گوش بدهد. و رجوع به سبک شناسی ج ۲ ص ۲۹۹ و حواشی چهار مقاله چ معین چ هفتم ص ۶ شود. در اصطلاح علم اصول فقه عبارت است از طلب فعل به قول بر سیل استعلا و خلاف کرده اند در این که صیغه امر به مجرد وضع دلالت کند بر طلب یا در دلالت بر آن محتاج است به ارادت حق آن است که احتیاج به ارادت ندارد چنانکه دیگر الفاظ و صیغه امر را در شانزده معنی استعمال کرده اند: اول در ایجاب چنان که اقیموالصلوة. دوم در ندب همچون و کاتبو هم، سوم در ارشاد مانند فاستشهدوا، چهارم در تهدید مانند من شاء فليؤمن و من شاء فليکفر، پنجم در اهانت مانند ذق انک انت العزيز الکريم، ششم در دعا مانند اللهم اغفرلي، هفتم در اباحت مانند و اذا حللتهم فاصطادوا، هشتم در امتنان مانند فكلوا مما رزقکم الله حلالاً، نهم در اکرام مانند ادخلوها بسلام، دهم در تسخیر مانند کونوا قردة خاسئين، یازدهم در تعجیز مانند فاتوا بسورة، دوازدهم در تسویه مانند اصبروا او لاتصبروا، سیزدهم در تمنی مانند الا ايها اللیل الطویل الا انجلی، چهاردهم در اختیار مانند القوا ما انتم ملقون، پانزدهم در تکوین مانند کن فیکون، شانزدهم در انذار مانند قل تمتعوا قليلاً و در همه به حقیقت نیست به اتفاق بلکه در بعضی به حقیقت است و در بعضی به مجاز. گروهی گفته اند در وجوب به حقیقت و در باقی به مجاز است (از نفایس الفنون، مقاله دوم در علوم شرعی ص ۱۱۴) و رجوع به همین کتاب و کشاف اصطلاحات الفنون ص ۷۶ شود. در اصطلاح متصوفه عالمی است که بی ماده و مدت موجود گشته همچون عقول و نفوس و این را عالم ملکوت و عالم غیب می خوانند (آندراج) (از مؤید الفضلاء). امر عالمی است که به امر موجد بدون زمان و مدت موجود گشته باشد؛ مانند: عقول و نفوس و این را عالم امر و ملکوت و غیب می خوانند و این هر دو عالم از یک نفس رحمانی است که عبارت از تجلی حق است در مجالی کثرات ظهور یافته است که همان دم که آمد یعنی همان نفس رحمانی که افاضه تمام وجود عام بر موجودات ممکنه است. بسیر نزولی فرمود تا به نهایت مراتب تنزلات که مرتبه انسانی است رسید، باز همان نفس رحمانی از مرتبه انسان به سیر رجوعی که عکس سیر اول است بازپس شد؛ یعنی قیود کثرات را گذاشته نقطه آخر به اول رسید و مطلق گشت (از شرح گلشن راز ص ۱۵). عالم امر را بدین نحو نیز تعریف کرده اند که آن عالمی است خارج از حیطة مساحت و مقدار (از کشاف اصطلاحات الفنون): تسلیم کرد مر آن کس را که امر و خلق از اوست باز گردیده (تاریخ بیهقی).

-عالم امر به معنای آفرینش بر دو نوع است. ملک و ملکوت و آن را خلق و امر گویند (فرهنگ فارسی معین). در قرآن آمده است: الا له الخلق و الامر (قرآن ۵۴/۷). خلق و امر از هم جدا کرد تا معلوم شود که امر خلق

نیست. امر دیگر است و خلق دیگر (کشف الاسرار و عدة الابرار ج ۳ ص ۶۳۴). عالم امر عبارت است از ضد اجساد و اجسام که قابل مساحت و قسمت و تجزی نیست: آنکه با اشارت امر کن بی توقف در وجود آید (مرصادالعباد)، عالم ارواح و ملائکه (حاشیه دیوان حافظ چ بمبئی) و لاهوت است:

نه به تنها حیوانات و نباتات و جماد

هرچه در عالم امر است به فرمان تو باد

حافظ.

امر به معنای بسیار کردن، بسیار شدن، کامل گردیدن، بسیار شدن، بسیار گردانیدن خدا نسل و مواشی کسی را (از منتهی الارب) نیز است.

(Order): در واژه‌نامه آمده است ترتیب معنایی **order** به دنباله‌ای از تعاریف مختلف آن اشاره دارد که معمولاً با رایج‌ترین و عمومی‌ترین کاربردهای کلمه شروع می‌شود و به معانی خاص یا فنی‌تر می‌رسد؛ به عنوان مثال: معانی اولیه برای **order** عبارت‌اند از: یک. یک فرمان یا درخواست. دو. نحوه چیدمان چیزها (توالی) و سه. یک گروه یا سازمان خاص.

نحوه درک ترتیب معنی در دیکشنری: با رایج‌ترین حواس شروع کنید. به دنبال تعاریف شماره‌گذاری شده باشید که از کلی به خاص پیشرفت می‌کند. به برجسب‌ها توجه کنید؛ مانند: اسم، فعل و رسمی برای درک بافت هر تعریف. به عبارات و ترکیب‌بندی‌ها توجه کنید که زمینه بیشتری را برای معنای خاصی را فراهم می‌کند.

به عنوان اسم

هدف یا قصد: به منظور انجام کاری (به معنای به منظور انجام کاری)

ترتیب: به ترتیب حروف الفبا (شیوه چیدمان چیزها)

یک درخواست: سفارش خود را بدهید (برای غذا).

یک سند رسمی: یک تکه کاغذ

گروه: **order of St. Benedict**

به عنوان فعل

به فرمان قاضی حکم می‌کند که ساکت باشید.

ترتیب دادن: چیزها را به ترتیب ترتیب دادن.

In a Longman dictionary, the "meaning order" for the word "order" refers to the sequence of its various definitions, typically starting with the most common or general uses of the word and progressing to more specific or technical meanings. For example, the primary meanings for "order" include: 1) a command or request, 2) the way things are arranged (a sequence), and 3) a specific group or organization. How to Understand "Meaning Order" in a Longman Dictionary: Start with the most common senses. Look for numbered definitions: that progress from general to specific. Pay attention to labels: such as "noun," "verb," and "formal" to understand the context of each definition. Note phrases and collocations: that provide more context for a particular meaning. Examples of "Order" Meanings from the Longman Dictionary: As a noun: Purpose or intention: "in order to do something" (meaning "for the purpose of doing something"). Arrangement: "in alphabetical order" (the way things are arranged). A request: "give your order" (for food). An official document: "an official piece of paper". A group: "the Order of St. Benedict". As a verb: To command: "the judge will order you to be quiet". To arrange: "to arrange things in order"

سیاست: به معنای پاس داشتن ملک، نگاه داشتن، حفاظت، نگاهداری، حراست، حکم راندن بر رعیت، رعیت داری کردن، حکومت، ریاست و داوری است: از چنین سیاست باشد که جهانی را ضبط توان کرد (تاریخ بیهقی).

چنان که کرد همی اقتضاء سیاست ملک

سها به جای قمر بود چندگاه مشار.

ابوحنیفه (از تاریخ بیهقی چ ادیب ص ۲۸۰).

و هر کس از سیاست نفس خویش عاجز آید چون سیاست ولایتی و ریاست امتی کند (عقدالعلی).

این کلمه به معنای مصلحت، تدبیر و دوراندیشی نیز است:

خجسته بادت عید ای خجسته پی ملکی

که با سیاست سامی و با هش هوشنگ

فرخی.

پس شاه او را پرسید که ای دیو وارون از کجایی و به چه کار آمده‌ای پیش من و او را دشنام داد و شاه آن از بهر سیاست گفت (اسکندرنامه نسخه خطی سعید نفیسی).

مال بی تجارت و علم بی بحث و ملک بی سیاست نباید (گلستان). این کلمه همچنین به معنای قهر کردن و هیبت نمودن (غیاث شکنجه، عذاب و عقوبت هم اشاره دارد:

سخت‌تر تو ندارد در این جهان دریا

سیاست تو ندارد بر آسمان بهرام

عنصری.

سیاست کردنش بهتر سیاست

زلیفن بستنش بهتر زلیفن

منوچهری (دیوان چ دبیرسیاقی ص ۶۵).

مردم که با وی بودند از این سیاست و حشمت بترسیدند و امان خواستند و از وی جدا شدند (تاریخ بیهقی).

به چشم سیاست در او بنگریست

که سودای این بر من از شهر چیست

سعدی.

ضبط ساختن مردم از فسق به ترسانیدن و زدن، محافظت حدود و ملک، عدالت، اجرای حکم به طور عدالت و آزار و اذیت نیز به معنای سیاست اشاره دارد.

-سیاست اقتصادی به معنای طریقه‌ای است که دولت یا حزبی در اداره امور اقتصاد کشور پیش می‌گیرد (فرهنگ فارسی معین).

-سیاست جسمانی (جسمانیه) به معنای طریقه حفظ بدن و تقویت آن از برهم خوردن تعادل آن است (فرهنگ فارسی معین از اخوان الصفا).

-سیاست فاضله به معنای یکی از اقسام سیاست ملک سیاست فاضله است که آن را امانت خوانند و غرض از آن تکمیل خلق بود و لازمه‌اش نیل به سعادت است (فرهنگ فارسی معین از اخلاق ناصری).

-سیاست مُدُن (مدینه) به معنای یکی از اقسام حکمت علمی است و آن علم مصالح جماعتی است که در شهری و کشوری اجتماعی کرده‌اند بر مبنای تعاون بقای نوع و ترفیه زندگی افراد و آن خود بر دو قسم است: یکی آنکه متعلق به ملک و سلطنت است که علم سیاست نامند و دیگر آنچه متعلق به شرایع آسمانی و احکام الهی و دستورهای انبیا و اولیا است که علم نوامیس نامند (فرهنگ فارسی معین از دستور).

-سیاست منزل به معنای تدبیر منزل است.

-سیاست موازنه به معنای عبارت است از ایجاد تعادل قدرت بین ملل به منظور منع استیلا و تفوق یکی بر دیگری و در نتیجه برقرار داشتن صلح عمومی است.

-سیاست ناقص (ناقصه) به معنای از فروع سیاست مدینه و یکی از اقسام سیاست ملک است که آن را تغلب خوانند و غرض از آن استبعاد خلق بود و لازمه‌اش نیل به شقاوت و مذمت است (فرهنگ فارسی معین از اخلاق ناصری).

-سیاست نفسانی (نفسانیه) به معنای سیاست تهذیب اخلاق و سلوک با اطرافیان و افراد تابع و دوستان است و انجام دادن افعال نیک و کارهایی که به مصلحت مردم باشد (فرهنگ فارسی معین از اخوان الصفا).

(Policy): سیاست سه معنای اصلی دارد: روش که انتخاب شده برای انجام کارها توسط یک سازمان یا دولت، قرارداد با یک شرکت بیمه و اصلی که رفتار را هدایت می‌کند. در اینجا معانی خاص سیاست از واژه‌نامه آمده است:

یک. روش انتخاب شده برای انجام کاری

این یک طرح با یک روند رسمی عملی است که توسط یک گروه، تجارت یا دولت تصمیم گرفته شده است؛ مثال: شرکت یک خطمشی سخت‌گیرانه برای ممنوعیت سیگار اتخاذ کرده است.

دو. یک قرارداد بیمه

این سند قانونی است که شرایط یک قرارداد بیمه را شرح می‌دهد؛ مثال: یک‌بند در خطمشی وجود دارد که می‌خواهم درباره آن بحث کنم.

سه. یک اصل راهنما

این یک باور خاص را توصیف می‌کند که به‌نحوه عملکرد یک فرد تأثیر می‌گذارد؛ مثال: سیاست من همیشه این بوده است که شایعه نکنم.

In the Longman Dictionary, "policy" has three main meanings: a chosen way of doing things by an organization or government, a contract with an insurance company, and a principle that guides behavior. Here are the specific meanings of policy from the Longman Dictionary of Contemporary English: 1. A chosen way of doing something This refers to a plan or an official course of action decided upon by a group, business, or government. Example: "The company has adopted a strict no-smoking policy".

2. An insurance contract This is the legal document detailing the terms of an insurance agreement. Example: "There's a clause in the policy that I'd like to discuss". 3. A guiding principle This describes a particular belief that influences how a person acts. Example: "It's always been my policy not to gossip"

کنش: کردار، خواه کردار نیک باشد و خواه کردار بد، رفتار، کردار و عمل

(Act): انجام دادن کاری، به شیوه‌ای خاص رفتار کردن

To do something: to behave in a particular way.

انقلاب: به معنای برگشتن، بازگردیدن، برگردیدن، واژگون شدن، برگشتن از کاری و حالی، واگردیدن، تحول، بازگردانیدن، برگشتن از کاری، برگشتن، تقلب انعکاس و رجعت کوکب است:

بی انقلاب و رجعت و بی نحس و بی وبال

خواهم که بر سپهر جلالت بوی مدام

سوزنی.

به معنای برگشتگی، تغییر، تبدیل، تحویل، تغییر ماهیت، تحول، تبدل و برگشت است:

چون دهر کس فرو بر و ناکس برآورند

زان در وفا چو دهر بود انقلابشان

خاقانی.

ماند چون انقلاب در گردون

گاه شیبی و گاه بالایی

عطار.

به معنای انهدام، شکستگی دور و اضطراب و بی‌آرامی نیز است.

-انقلاب بحر به معنای شوریدگی دریاست و معنای شورش، بلوا، آشوب، شورش عده‌ای برای واژگون کردن حکومت موجود و ایجاد حکومتی نو، قیام عمومی، شورش دل، منش‌گردا، استفراغ، قی، انقلاب در عناصر تبدیل صورتی به صورت دیگر است و آن همان کون و فساد است، تغییر فصل از بهار به تابستان و از پاییز به زمستان نیز است. منجمان چهار برج را که در اوایل فصول اربعه واقع و عبارت است از حمل، سرطان، میزان و جدی است منقلب نامند و در مقابل چهار برج را که در اواسط فصول چهارگانه است و آن عبارت است از ثور، اسد، عقرب و دلو ثابت گویند و چهار برج را جوزا، سنبله، قوس و حوت را زوج‌سیدین خوانند (حواشی فیه مافیه ص ۲۴۴):

دوش برون شد ز دلو یوسف زرین نقاب

کرد بر آهنگ صبح جای بجای انقلاب

خاقانی.

آدمی اسطرلاب حق است اما منجمی باید که اسطرلاب را بداند. تره فروش یا بقال اگرچه اسطرلاب دارد؛ اما از آن چه فایده گیرد و به آن اسطرلاب چه داووند احوال افلاک را و دوران برج‌ها و تأثیرات و انقلاب را الی غیرذلک (فیه مافیه ص ۱۰).

-انقلاب تابستانی (انقلاب صیفی) به معنای آن انقلاب که به نیمه شمال است او را انقلاب تابستانی خوانند و آنک به نیمه جنوب است او را انقلاب زمستانی خوانند و انقلاب گشتن بود؛ زیرا که آفتاب از این دو نقطه بازگردد

و آغاز به برآمدن به سوی شمال از پس فرود آمدن سوی جنوب یا به فرود آمدن به سوی جنوب از پس برآمدن (التفهیم ص ۷۳).

-انقلاب زمستانی (انقلاب شتوی)

-بروج انقلاب به معنای عبارت است از حمل، سرطان، میزان و جدی است.

-نقطه انقلاب به معنای دو نقطه که غایت دوری بود اندر آن از معدل النهار. (التفهیم ص ۷۳). و رجوع به همین کتاب و ماده انقلابین شود.

(Revolution): انقلاب دو معنای اصلی دارد: تغییر کامل در تفکر یا روش (مانند انقلاب در آموزش) و سرنگونی خشونت‌آمیز یک حکومت یا نظم اجتماعی با زور (مانند انقلاب فرانسه). در اینجا تعاریف خاص از فرهنگ لغت آمده است: تغییر کامل در طرز تفکر، روش کار و غیره. مثال: در ده سال گذشته انقلابی در آموزش و پرورش رخ داده است. این معنا همچنین می‌تواند به تغییرات فرهنگی یا اجتماعی گسترده‌تر مانند انقلاب جنسی اشاره داشته باشد. زمانی که مردم یک حاکم یا نظام سیاسی را با استفاده از زور یا خشونت تغییر می‌دهند: مثال: انقلاب فرانسه در سال ۱۷۸۹.

In the Longman Dictionary, "revolution" has two main meanings: a complete change in thinking or methods (like in the "revolution in education") and a violent overthrow of a government or social order by force (as in the "French Revolution").

Here are the specific definitions from the Longman Dictionary of Contemporary English: A complete change in ways of thinking, methods of working, etc. Example: "In the last ten years there has been a revolution in education". This meaning can also refer to broader cultural or social changes, like the "sexual revolution". A time when people change a ruler or political system by using force or violence: Example: "The French Revolution of 1789"

بار: به معنای پشته قماش و خروار و آنچه بر پشت توان برداشت است. پشتواره است و آن پشته‌ها باشد کوچک از هیزم و علف و غیره که بر پشت بندند. کاره، حمل و بسته و هر چیز که برای حمل کردن فراهم کنند، چیزی که بر سروپشت و مرکب بردارند. مجموعه دو لنگه یعنی دو عدل که بر ستور حمل کنند. باری که بر سروپشت و

مانند آن گذارند و با لفظ کشیدن و برداشتن و برتافتن و گرفتن مستعمل است. پشته خروار، باری که به پشت و غیره بردارند و بسته قماش به معنی حمل یعنی محمول انسان یا حیوان است. آنچه بر پشت ستور یا آدمی نهند بردن را، حَمَل و بُنه است: گُسی کرد [رستم] بار و بیاراست کار

چنان چون بود درخور کارزار...

بشد با بنه اشکش تیزهوش

که دارد سپه را بهر جای گوش

فردوسی.

هم آنگه سوی کاروان شد به دشت

شتر خواست تا پیش او برگذشت

گزین کرد از آن اشتران سه هزار

بدان تا بنه برنهادند بار

فردوسی.

دربار به معنای مجلس و محفل و انجمن است. وقتی به معنای جای انبوهی و بسیاری چیزی همچون هندوبار، دریابار، جویبار و جای جمعیت و محل بسیار که هندوبار و دریابار گویند. جویبار به معنای جایی که جوی‌های بسیار در آن پراکنده شده است و در ترکیبات ذیل بار از پهلوی به معنی ساحل، کنار، کناره، ناحیه، منطقه، جای، حوالی، اراضی، زمین، مملکت، ملک و محل بسیاری چیز و مزید مؤخر امکنه آید مثل: پارا در یونانی است. در لغت محلی شوشتر به معنی دریای بزرگ یا شهری است که در کنار دریا آمده است.

(Load): به‌مقداری از چیزی که برای حمل و نقل در آن قرار داده می‌شود یا روی چیزی قرار داده می‌شود؛ مانند کامیون بار هندوانه را حمل می‌کرد یا به‌مقداری وزن مانند بار الکتریکی اشاره دارد. فعل بار کردن به معنای قرار دادن مقدار زیادی از چیزی در یک وسیله نقلیه یا کانتینر است؛ مانند بار کردن کامیون یا جعبه یا قرار دادن یک برنامه بر روی رایانه.

به‌عنوان اسم

بار یا بار: مقدار کالا یا موادی که برای حمل و نقل در یا روی چیزی قرار می‌گیرند؛ مثال: کشتی بار عظیمی را حمل می‌کرد.

وزن یا بار: مقدار وزنی که چیزی تحمل می‌کند یا بار چیزی. مثال: پل قادر به تحمل بار بیش از حد نبود.

برق: مقدار توان الکتریکی تولید شده یا استفاده شده توسط یک دستگاه یا سیستم.

برای قرار دادن یا اضافه کردن چیزی به یک صفحه یا نمایش. قرار دادن مقدار زیادی از چیزی در ظرف، وسیله نقلیه یا شیء دیگر. مثال: ما باید کامیون در حال حرکت را قبل از رسیدن به جابه‌جایی‌ها بارگیری کنیم.

برای قرار دادن یک برنامه در رایانه: برای انتقال یک برنامه یا فایل کامپیوتری از یک شبکه یا یک سیستم دیگر به یک کامپیوتر خاص. مثال: فرایند نصب نرم‌افزار را بر روی کامپیوتر شما بارگذاری می‌کند.

برای دادن چیزی زیاد: دادن تعداد زیادی چیز به کسی، اغلب با این مفهوم که باید آن‌ها را حمل کند؛ مثال: مهمانان با هدایایی بار شده بودند.

In the Longman Dictionary, the noun "load" refers to a quantity of something put in or on something for transport, like "a truck carried a load of watermelons," or a quantity of weight, such as an electrical load. The verb "load" means to put a large quantity of something into a vehicle or container, like to load a truck with boxes, or to put a program onto a computer. As a Noun: Freight or Cargo: The amount of goods or Example: The ship was carrying materials placed in or on something for transportation. a huge load of cargo. Weight or Burden: The amount of weight that something is supporting, or the burden of something. Example: The bridge was unable to support the excessive load.

Electricity: The amount of electrical power being produced or used by a device or system. As a Verb:

To Put in or on: To place a large quantity of something into a container, vehicle, or other object. Example: We need to load the moving truck before the movers arrive. To Put a Program onto a Computer: To transfer a computer program or file from a network or another system onto a specific compute. Example: The installation process will load the software onto your computer. To Give a Lot of Something: To give

someone a great number of things, often with the implication that they must carry them. Example : The guests were loaded with gifts.

سرایت: به معنای تأثیر و هدر رفتن، اثر کردن چیزی در چیزی است:

نیست یک تن در این همه اطراف

کاندر او وهن را سرایت نیست

مسعود سعد.

(Contagion): سرایت سه معنای اصلی دارد: گسترش بیماری از طریق لمس، بیماری که از طریق لمس گسترش می‌یابد و (به‌طور رسمی‌تر) گسترش نگرش‌ها، ایده‌ها یا مشکلات از یک فرد یا مکان به فرد دیگر از جمله مشکلات اقتصادی است. معنی: یک. انتقال بیماری آسم غیرقابل شمارش: به عمل یا موقعیتی اشاره دارد که در آن بیماری از طریق تماس از فردی به فردی دیگر منتقل می‌شود؛ به‌عنوان مثال: پزشک برای جلوگیری از ابتلا به بیماری جدی از دست زدن به بیماران هشدار داد. سه. گسترش تصویری، اسم مفرد (رسمی): گسترش سریع احساسات، ایده‌ها یا مشکلات را از یک گروه یا مکان به گروه دیگر توصیف می‌کند. این استفاده اغلب متقی یا انتقادی است؛ مثال: سرایت ترس در شهر پس از اعلام منتشر شد؛ مثال: سرایت مالی ناشی از بحران در یک کشور بازارهای دیگر را تحت تأثیر قرار داد.

In the Longman Dictionary of Contemporary English (LDOCE), "contagion" has three primary meanings: the spread of a disease by touch, a disease that spreads by touch, and (more formally) the quick spread of attitudes, ideas, or problems from one person or place to another, including economic difficulties. Meaning 1 : Disease Transmission Uncountable Noun: Refers to the act or situation where a disease is passed from one person to another through contact. Example: "There is a danger of contagion if the wound is not properly treated". Meaning 2 : Disease as an Entity Countable Noun: A disease that is easily spread from person to person through contact. Example: "The doctor warned against touching patients to avoid serious contagion". Meaning 3 : Figurative Spread Singular Noun (formal): Describes the rapid spread of feelings,

ideas, or problems from one group or place to another. This usage is often negative or critical. Example: "A contagion of fear spread through the city after the announcement". Example: "Financial contagion from the crisis in one country affected other markets"

هیجان: به معنای برانگیخته شدن، انگیزه شدن، برانگیختن، جوش، جوشش، شور اشاره شده است و همچنین به دو واژه دیگر به نام هیج و هیاج نیز در معنای هیجان اشاره شده است. هیاج به معنای برانگیختن، کارزار کردن و جنگ کردن اشاره دارد و هیج به معنای به خشم شدن، برانگیخته شدن و روز کشش و کارزار اشاره دارد. این کلمه در فرهنگ فارسی معین به معنای خشم و غضب است.

(Emotion): در نقش اسم است و به احساس قوی مانند عشق، نفرت، خشم و غیره ترجمه شده است؛ مانند: مخلوطی از احساسات در او (مرد) جاری شد. همان طور که او (زن) صحبت می کرد.

A strong human feeling such as love, hate, anger etc : a mixture of emotions welled up inside him as she spoke.

برانگیختگی: به معنای هوشیاری و آمادگی برای عمل تعریف شده است و در لغت نامه دهخدا به حالت و چگونگی برانگیخته، تحریض، تحریک و اغراء اشاره دارد که اغراء نیز به معنای برانگیختن، تحریک کردن، ترغیب کردن و یا به چیزی تشویق کردن در زبان فارسی معنا شده است.

(Arousal): به معنای هیجان در نقش اسم و به خصوص هیجان جنسی معنا شده است.

Excitement, especially sexual excitement

(Arouse): در نقش فعل به معنای برانگیختن علاقه، انتظارات و غیره است. برای اینکه شما علاقه مند شوید و انتظار چیزی را داشته باشید؛ مانند: رفتار مت علاقه همسایگان را برانگیخته بود.

این کلمه همچنین به برانگیختن خشم، ترس، نفرت و غیره اشاره دارد. برای اینکه کسی احساس عصبانیت، ترس و غیره کند و باعث شود کسی احساس هیجان جنسی کند نیز اشاره دارد و به شکل رسمی نیز برای بیدار کردن کسی استفاده می‌شود؛ مانند: [از] آن باید از خواب عمیق بیدار می‌شد.

Arouse interest/expectations etc to make you become interested, expect something etc :
matt's behavior was arousing the interest of the neighbors. arouse anger/fear/dislike
etc to make someone feel very angry, afraid etc, to make someone feel sexually excited
formal to wake someone :[+of] Anne had to be aroused from a deep Sleep.

مثله: به معنای گوش و بینی بریدن: اما نباید دانست که مردمان از شما ترسیده شده‌اند؛ بدانچه رفته است تا این غایت به جاهای دیگر از غارت و مثله و کشتن و گردن زدن (تاریخ بیهقی چ ادیب ص ۵۶۳). در آن کس نگاه کرد که سزاوار زجر و تعزیر آمد و او درحال آن کسی که به مثله و امثال آن نکال و عقوبت گرفتار بود... (مرزبان نامه چ قزوینی چ ۳ ص ۲۹۲). از عقوبت شکنجه و مثله ناله و تضرع مسکینان و آه دود آسای خلقان به آسمان می‌رسد (جهانگشای جوینی).

هشت روزی اندر این خط تن زنید

وز برون مثله تماشا می کنید

مولوی.

به معنای عقوبت کردن، این مصدر به معنی اسم مفعول مستعمل می‌شود چنانکه خلق به معنی مخلوق است، گوش و بینی بریده شده، عقوبت کرده شده، در بعضی کتب به معنی اعضای بریده شده، دم بریده شده، پوست برکنده و موی تن برکنده نیز نوشته‌اند.

(Mutilate): در فرهنگ لانگمن مثله کردن به معنای صدمه زدن شدید و خشونت‌آمیز به بدن شخصی است؛ به‌ویژه با بریدن بخشی از آن یا آسیب رساندن یا تغییر چیزی (مانند مجسمه یا ایده) به‌حدی که کاملاً خراب شود. جنبه‌های کلیدی تعریف: آسیب جسمی شدید: اغلب شامل صدمه به بدن می‌شود؛ مانند بریدن یا برداشتن قسمت‌هایی که فرد یا حیوان را برای همیشه تغییر شکل داده یا آسیب می‌بیند.

آسیب به اشیاء / ایده‌ها: این اصطلاح همچنین می‌تواند برای توصیف تخریب یا خراب کردن چیزی غیرفیزیکی مانند یک اثر هنری، یک فیلم یا حتی یک مفهوم استفاده شود. نمونه‌هایی از نتایج جست‌وجو: زندانی‌ها شکنجه و مثله شده بودند. این مجسمه در اواخر قرن هجدهم به شدت مثله شد.

In the Longman Dictionary, to mutilate means to severely and violently damage someone's body, especially by cutting or removing part of it, or to damage or change something (like a sculpture or idea) so much that it is completely spoiled. Key aspects of the definition: Severe physical harm: It often involves violent damage to a body, such as cutting or removing parts, leaving the person or animal permanently disfigured or impaired. Damage to objects/ideas: The term can also be used to describe the destruction or spoiling of something non-physical, like a work of art, a film, or even a concept. Examples from the search results: "The prisoners had been tortured and mutilated". "The sculpture was badly mutilated in the late eighteenth century"

تن: بدن، جثه، اندام بدن و توش، جسد و اندام و قدوقامت، اوستا، تنو، جسم، بدن، پهلوی، هندی باستان، تنو، افغانی، شغنی، تنا، گیلکی، ویرنی، نطنزی، تان، سمنانی تون، سنگسری لاسگردی، تان، سرخه‌ای، تن. شه‌میرزادی، تن، اشکاشمی و وخی، تانه، یودغا، تُّنه، لطیف، نازپرور، سیمین، آزاده، لاغر، زار، فرسوده، افسرده، خاکی، خوابناک از صفات و حصار، حریر، خار، رشته از تشبیهات اوست:

چون جامه‌اشن به تن اندر کند کسی

خواهد ز کردگار به حاجت مراد خویش

گر هست باشگونه مرا جامه‌ای بزرگ

بنهاده‌ام دعای تو را بنده‌وار پیش

رودکی.

می تند گرد سرای و در تو غنده کنون

باز فرداش ببین بر تن تو تارتان

کسائی

تنی درست و هم قوت بادروزه فرا [کذا]

که به ز منت و بیغاره کوثر و تسنیم

کسائی (یادداشت به خط مرحوم دهخدا).

گفت سالار قوی باید به پروان اندرون

زانکه در کشور بود لشکر تن و سالار سر

میزبانی بخاری.

گنده و بی قیمت و دون و حقیر

ریش همه گوه و تنش پرکلخج .

عمار (یادداشت به خط مرحوم دهخدا).

تو نزد همه کس چو ماکسانی

اکنون تن خود را خروس کردی

عمار (ایضاً).

با تنی درست و دلی شاد و پای درست به نشابور آمد (تاریخ بیهقی چ ادیب ص ۳۶۴). رسول گفت با تن درست و

شادکامی (تاریخ بیهقی ایضاً ص ۳۷۶).

-آلوده تن به معنای ناپاک تن، تیره تن، بدتن و خلاف پاک تن است:

این یکی آلوده تن و بی نماز

و آن دگری پاکدل و پارساست

ناصر خسرو.

-از تن خویش داد دادن به معنای محاسبه نفس کردن است:

بداده ست داد از تن خویشتن

چو نیکودلان و نکومحضران

کسی کو دهد از تن خویش داد

نبایدش رفتن بر داوران

منوچهری (دیوان چ دبیرسیاقی ص ۶۸).

-بدتن به معنای بدسرشت، بدنفس، بدذات و ناپاکتن است:

تو پاسخ چنین ده که این بدتن است

بداندیش و از تخم اهریمن است

فردوسی.

-به تن خویش به معنای شخصاً به شخصه و به نفسه است: جسم آن چیزی است که یافته شود به بسودن و قائم بود به تن خویش (التفهیم بیرونی). اگر بدرگاه عالی پس از این هزار مهم افتد و طمع آن باشد که من به تن خویش بیایم نباید خواند که البته نیایم (تاریخ بیهقی چ ادیب ص ۷۶). من روا داشتمی در دین و اعتقاد خویش که این حق به تن خویش گزاردمی (تاریخ بیهقی ایضاً ص ۱۹۶). هرچند به تن خویش مشغول بود و آن شب کرانه خواست شد (تاریخ بیهقی ایضاً ص ۳۵۵). هم نام دارد و هم مردم و مال و هم به تن خویش مرد است (تاریخ بیهقی ایضاً ص ۴۰۰). اعیان گفتند پس ما به چه کاریم که خداوند را به تن عزیز خویش این رنج باید کشید (تاریخ بیهقی ایضاً ص ۴۶۴). شاه به تن خویش برنشست... با پنج هزار سوار و با دویست فیل بر سر ایشان شبیخون کرد (اسکندرنامه قدیم نسخه سعید نفیسی). و چون افراسیاب از این حال خبر یافت به قتل فرزند سوگوار شد و به تن خویش آمد (فارس نامه ابن البلخی ص ۴۶). همچنین با ارمنیه جماعتی بیرون آمدند. منصور به تن خویش به جانب شام رفت (مجمل التواریخ والقصص). دیگر باره مروان به حرب رفت به تن خویش (مجمل التواریخ والقصص). و حصار ایلیا را بگشاد و بعضی گویند آن وقت گشاده که عمر به شام رفت به تن خویش (مجمل التواریخ والقصص). هر مصراعی به تن خویش وزن و معنی دارد ولکن مصراع پیشین بامصرع پسین پیوند ندارد.

-پاکتن خلاف بدتن است و به معنای پاکسرشت، پاکنفس و پاکزاد است:

خردمند و روشن دل و پاکتن

بیامد بر سر و شاه یمن

فردوسی.

-پیل تن به معنای پیل اندام، آن که اندامش چون پیل درشت باشد است و همچنین به معنای قوی هیکل و درشت اندام است: از آن تیزتر خسرو پیل تن

به تندی درآمد به آن اهرمن

نظامی.

چه خوش گفت زالی به فرزند خویش

چو دیدش پلنگ افکن و پیل تن

(سعدی گلستان).

-تن از جان پرداختن به معنای تن ز جان پرداختن و مردن است:

او در این گفت و تن ز جان پرداخت

رفت و منزل به دیگران پرداخت

سعدی.

-تن بذل کردن به معنای فداکاری کردن است:

بذل تو کردم تن و هوش و روان

وقف تو کردم دل و چشم و ضمیر

سعدی.

-رویین تن به معنای آهنین بدن، آنکه اندامش در سختی چون آهن و پولاد باشد و آن که تیغ در بدنش کارگر نیاید:

به سختی کشی سخت چون آهنم

که از پشت شاهان رویین تنم

نظامی.

-رویین تن به معنای رویین تن است:

این که در شهنامه ها آورده اند

رستم و رویینه تن اسفندیار

سعدی.

-سیم تن به معنای سپیداندام است؛ آن که اندامش چون نقره سپید و درخشان باشد سیمین تن است:

ز بس زر که آن سیم تن ساز کرد

در گنج بر خاکیان باز کرد

نظامی.

زن ار سیم تن نی که رویین تن است

ز مردی چه لافد که زن هم زن است

نظامی.

-شمشادتن به معنای آن که اندامش چون شمشاد سخت و قوی و متناسب و موزون است:

سخن های دانای شیرین سخن

گرفت اندر آن هر دو شمشادتن

(سعدی، بوستان).

من بنده بالای تو شمشادتنم

فرهاد تو شیرین دهن خوش سخنم

سعدی.

-فروتن به معنای افتاده، آن که نفس خود را حقیر سازد و خلاف تکبر است:

فروتن بود هوشمند گزین

نهد شاخ پرمیوه سر بر زمین

(سعدی، بوستان).

-فروتنی به معنای افتادگی، حقارت شخص خود و خلاف تکبر کردن است:

بی مغز بود سر که نهادیم پیش خلق

دیگر فروتنی به در کبریا کنیم

سعدی.

سعدی چو سروری نتوان کرد لازم است

از سخت بازوان به ضرورت فروتنی

سعدی.

-ناپاک تن به معنای بدتن و خلاف پاک تن و آلوده تن است:

بگفت ای نگون بخت بدبخت زن

خطاکار ناپاک ناپاک تن (از قصص الانبیاء ص ۷۷).

به معنی جسم نیز آمده است که در مقابل جوهر باشد (برهان). جسم مقابل جوهر است. جسم مقابل عرض و خود چیزی است:

ای مچ کنون تو شعر من از برکن و بخوان

از من دل و سگالش و از تو تن و زبان

رودکی.

ای خریدار من تو را به دو چیز

به تن و جان و مهرداد ریون

رودکی.

کوفته را کوفتند و سوخته را سوخت

وین تن پیخته را به قهر پیخست

کسائی (ایضاً).

تسبیح چه می باید و سجاده چه باشد

بر مرکب بی طاقت تن این همه بار است

عمیق.

تن به معنای ذات و شخص نیز است و به معنای کس و شخص، نفس و فرد هم است: شاه اسکندر را بر من بیشتر شفقت بود تا مرا بر تن خویش (اسکندرنامه قدیم نسخه سعید نفیسی).

ندانم یک تن از جمع خالایق

که در دل تخم مهر تو نکشته

بوالمثل (از صحاح الفرس).

هرچند مرجع آن با یک تن است (تاریخ بیهقی چ ادیب ص ۹۵). پدرم آن وقت که احمد را بنشانند چند تن را نام برده بود (تاریخ بیهقی ایضاً ص ۳۷۲). با این دو تن خالی کردند و حال‌ها بازگفتند (تاریخ بیهقی ایضاً ص ۳۹۴). تنی چند نیز اگر به علی تکی‌ن پیوندند شما را پیش وی قدری نماند (تاریخ بیهقی ایضاً ص ۳۵۹). منهیان را زهره نیست که آنچه رود باز نمایند که دو تن را که من پوشیده گماشته بودم بکشت (تاریخ بیهقی، ایضاً ص ۴۲۷).

و این ملک برسر بلندی نشسته بود با تنی چند از خاصگان خویش (نوروزنامه منسوب به خیام).

رای هند فرمود برهنه را که بیان کن ... مثل دو تن که به یکدیگر دوستی دارند (کلیله و دمنه)

در عبارت زیر تن کنایه از آلت رجولیت است: آن سرهنگ او را به خانه برد و به زیرزمین اندر کرد و تن خویش ببرید و به حقه اندر کرده مهر برنهاد و سوی اردشیر آورد و گفت (تاریخ طبری بلعمی) و به تنه نیز معروف است:

تن خنگ بیدار چه باشد سپید

به تری و نرمی نباشد چو بید

رودکی (حاشیه فرهنگ اسدی نخبوانی).

به معنای میان، سطح و عرصه است:

صدرتو دایره جاه و جلال است مقیم

در تن دایره هر جا که نشینی صدر است

خاقانی.

حجم در اصطلاح هندسه: و مساحت تن او (حجم زمین) چنانکه ارشی اندر ارشی یک ارش مکسر باشد چون مکعب (ازالتفهیم). به معنای آواز هریک زخمه که با ترکیب تن‌ها لحن‌ها سازند (یادداشت به خط مرحوم دهخدا):

وقت شبگیر بانگ ناله زیر

خوش‌تر آید به گوشم از تکبیر

تن او تیر نه زمان بزمان

به دل اندر همی گذارد تیر

(از رسایل اخوان‌الصفاء، یادداشت ایضاً).

این کلمه به معنی خاموش هم است. چه تن زدن خاموش شدن را گویند.

(Body): بدن به عنوان یک اسم چندین معانی دارد: ساختار فیزیکی یک شخص یا حیوان، گروهی از افراد با هدف مشترک، مانند بدن حرفه‌ای پزشکان، قسمت مرکزی یک شخص یا حیوان به‌استثنای سروان ام و مقدار زیادی از چیزی یا قسمت اصلی یک تن.

ساختار فیزیکی: شخص یا حیوان: کل ساختار فیزیکی یک شخص یا حیوان که تمام اجزای آن را دربرمی‌گیرد؛ مثال: تمام بدنم درد گرفت. لاشه: هنگامی که به حیوان مرده اشاره می‌شود. اغلب از اصطلاح جسد استفاده می‌شود؛ اما جسد می‌تواند به انسان یا حیوان مرده نیز اشاره کند.

گروه‌ها و سازمان‌ها: گروه حرفه‌ای یا هدفمند: مجموعه‌ای از افرادی که باهم یا برای یک هدف مشترک کار می‌کنند؛ مثال: انجمن پزشکی بریتانیا بدن حرفه‌ای پزشکان است.

اجزای یک کل: بخش مرکزی: قسمت اصلی و مرکزی چیزی، مانند: متن. مثال: استدلال‌ها در متن توضیح داده شده است. معانی مجازی: جرم یا مقدار: جرم یا مقدار زیادی از چیزی. مثال: مجموعه قابل‌توجهی از دانش.

(In the Longman Dictionary of Contemporary English, "body" as a noun has several meanings : the physical structure of a person or animal; a group of people with a shared purpose, such as the doctors' professional body; the central part of a person or animal, excluding the head and limbs; and a large amount of something, or the main part of a

text. Physical Structure : Person or Animal : The entire physical structure of a person or animal, encompassing all its parts. Example : "My whole body ached". Carcass : When referring to a dead animal, the term "corpse" is often used, but "body" can also refer to a dead human or animal. Groups and Organizations : Professional or Purposeful Group : A collection of people working together or for a common goal. Example : "The British Medical Association is the doctors' professional body".

Parts of a Whole : Central Part : The main, central part of something, such as the body of text. Example : "The arguments are explained in the body of the text". Figurative Meanings : Mass or Amount : A large mass or quantity of something. Example : "A considerable body of knowledge"

اعضای تن: به معنای اعضای بدن است.

(Body part): بخش بدن به عنوان هر عضوی از ارگانیسم مانند اندام یا اندام با کلمه بدن به معنای ساختار فیزیکی یک شخص یا حیوان و بخش به معنای قطعه یا ویژگی چیزی تعریف می‌شود.

تفکیک شرایط: تعریف اولیه بدن ساختار فیزیکی یک شخص یا حیوان است. برای مثال: تعریف کلمه سینه روشن می‌کند که قسمت جلویی بدن شما بین گردن و شکم شماست.

بخش: واژه‌نامه **part** را به عنوان یک قطعه یا ویژگی چیزی یا یکی از قطعات جداگانه‌ای که چیزی از آن ساخته شده است تعریف می‌کند.

قسمت بدن: با ترکیب این‌ها بخش بدن یک قطعه یا ویژگی خاص و جداگانه از ساختار فیزیکی یک شخص یا حیوان است. واژه‌نامه همچنین از مثال یک ارگان (مانند قلب یا ریه‌ها) برای نشان دادن چستی یک عضو بدن استفاده می‌کند.

In the Longman Dictionary, "body part" is defined as any part of an organism, such as an organ or extremity, with the word "body" meaning the physical structure of a person or animal and "part" meaning a piece or feature of something. Breakdown of the terms : Body : In the Longman Dictionary, the primary definition of "body" is "the physical

structure of a person or animal". For example, the definition of the word "chest" clarifies that it is "the front part of your body between your neck and your stomach". Part: The Longman Dictionary defines "part" as "a piece or feature of something" or "one of the separate pieces that something is made of". Body Part: Combining these, a "body part" is a specific, separate piece or feature of the physical structure of a person or animal. The Longman Dictionary also uses the example of an "organ" (like the heart or lungs) to illustrate what a body part is, notes Longman Dictionary.

آشفتگی: به معنای کیفیت و چگونگی و صفت آشفته و خشم و غضب است؛ برای مثال:

نیاطوس چون دید بنداخت نان

ز آشفتگی بازپس شد ز خوان

فردوسی.

همچنین به معنای اختلال و هرج و مرج نیز معنا می‌شود و از معنای دیگر این واژه عشق، شیفتگی و جنون است.

-آشفتگی آبی به معنای برهم‌خوردگی و اختلاط آن با رسوب است.

-آشفتگی چشم به معنای برهم‌خوردگی و دردگین شدن آن است.

-آشفتگی دریا به معنای اضطراب، انقلاب، تلاطم و طوفان است.

-آشفتگی موی به معنای کالیدگی آن است.

-آشفتگی هوا به معنای انقلاب آن است و باد، ابر سیاه، برف و بوران در آن پیدا آمدن نیز معنا می‌شود.

(Perturbation): اختلال به عنوان یک تغییر کوچک در حرکت، کیفیت یا رفتار چیزی به‌ویژه یک تغییر غیرعادی تعریف شده است. همچنین می‌تواند به نگرانی یا اختلال ناشی از یک رویداد اشاره داشته باشد. در اینجا جزئیات بیشتری آورده شده است: تفکیک: یک. حس فنی/تخصصی: در فیزیک و سایر زمینه‌های علمی.

اختلال به یک انحراف یا تغییر جزئی در رفتار یا حالت منظم یک سیستم اشاره دارد. به عنوان مثال: در نجوم می‌تواند اختلالی را در مدار یک جرم آسمانی به دلیل کشش گرانشی یک جسم دیگر توصیف کند. در علم آب و هوا می‌تواند به تغییر در الگوهای آب و هوا اشاره کند. دو. حس عمومی/رسمی: فراتر از مفهوم فنی، آشفتگی می‌تواند حالت نگرانی، آشفتگی یا ناراحتی ذهنی ناشی از چیزی را نیز توصیف کند. این استفاده اغلب حاکی از سطح جدی‌تر یا رسمی‌تری از اختلال عاطفی است.

آشفتگی‌های اقلیمی (فنی، اشاره به تغییرات آب‌وهوا) مثال: آگاتا در حالت آشفتگی شدید نزد معشوقه‌اش رفت. (رسمی، اشاره به نگرانی یا آشفتگی) نکات کلیدی در مورد این کلمه: اغلب به جای یک اختلال کامل به تغییر موقت یا جزئی دلالت دارد. می‌توان از آن به عنوان اسم قابل شمارش و غیرقابل شمارش استفاده کرد. لحن رسمی و فنی دارد.

In the Longman Dictionary of Contemporary English, "perturbation" is defined as a small change in the movement, quality, or behavior of something, especially an unusual change. It can also refer to worry or disturbance caused by an Event Here's a more detailed: breakdown: 1. Technical/Specialized Sense: In physics and other Scientific fields, "perturbation" refers to a slight deviation or change in a system's regular behavior or state. For example, in astronomy, it can describe a disturbance in a celestial body's orbit due to the gravitational pull of another object. In climate science, it could refer to a change in weather Pattern. 2. General/Formal Sense: Beyond the technical sense, "perturbation" can also describe a state of worry, agitation, or mental upset caused by something. This usage often implies a more serious or formal level of emotional disturbance. Examples from the Longman Dictionary: "Climatic perturbations" (technical, referring to changes in climate) "Agatha went up to her mistress in a state of great perturbation." (formal, referring to worry or agitation) Key points about the word: It often implies a temporary or minor change rather than a complete disruption. It can be used as both a countable and uncountable noun. It has a formal and someone technical tone

شور و اشتیاق:

شور: به معنای آشوب، فتنه، فساد و شورش است.

-پر از شور به معنای پر از فتنه و آشوب و غوغا است یا آکنده از فتنه و آشوب و غوغاست.

-شور به پای شدن به معنای فتنه و آشوب برخاستن است.

شورش پدید آمدن: خواست که شوری به پای شود سواران سوی عامه تاختند و آن شور بنشانند و حسنک را سوی دار بردند (تاریخ بیهقی چ ادیب ص ۱۸۴).

-شور خاستن: فتنه و آشوب به پا شدن است.

سپاه روم و سپاه حبش به هم شده اند

تو را نمایم که آخر چه شور خیزد از این

فرخی.

-شور و بلا به معنای فتنه و فساد و آشوب است.

-شور و بلا به پای خاستن به معنای فتنه و آشوب برپا شدن است:

تا او نشسته باشد شاد اندر این مکان

شور و بلا ز جای نیارد به پای خاست

فرخی.

-شور و شر به معنای آشوب، فتنه، فساد و بلاست:

تا برنهاد زلفک شوریده را به خط

اندر فتاد گرد همه شهر شور و شر

عمار.

-شور و غوغا به معنای بانگ و فریاد است: که ترکان دوست می دارند دائم شور و غوغا را

مغربی.

این واژه به معنای حالت، وجد، هیجان، جوش، وجد و مستی نیز است: شوری در سر یا در دل سالکی پدید آمدن.

شتر را چو شور و طرب در سر است

اگر آدمی را نباشد خر است

سعدی.

-سری پرشور داشتن به معنای شوق و اشتیاق داشتن است.

-شور افکندن شراب در مغز به معنای هیجان و نشاط آوردن و مستی پدید آوردن است:

چو برداشت بهرام جام بلور

به مغزش نبید اندر افکند شور

فردوسی.

-شور در سر به معنای شائق است:

شه از سودای شیرین شور در سر

گدازان گشته چون در آب شکر

نظامی.

-شور در سر بودن به معنای با وجد و اشتیاق بودن و شائق بودن است:

مرا گر شور تو در سر نبودی

سر شوریده بی افسر نبودی

نظامی.

-شور در سر داشتن به معنای اشتیاق و شیفتگی داشتن است.

-شور عاشقی به معنای جنون عاشقی و وجد عاشقی است:

مستی از من پرس و شور عاشقی

آن کجا داند که درد آشام نیست

سعدی.

-شور عشق به معنای جنون و مستی و اشتیاق عشق است:

شور عشق تو در جهان افتاد

بیدلان را به جان زیان افتاد

خاقانی.

این کلمه به عشق و جنون نیز اشاره دارد:

این چنین ذوالنون مصری را فتاد

کاندر او شور و جنون نو بزاد

مولوی.

-از فرط شور به معنای از فرط شور و نشاط است و به معنای عزا و مصیبت نیز است:

خلق چندان جمع شد بر گور او

موکنان جامه دران در شور او

مولوی.

ستیزه، مناقشه، دعوا و منازعه، پیکار، جدال، نبرد و جنگ است:

همی بشکند عهد بهرام گور

بر این بوم و بر تازه شد جنگ و شور

فردوسی.

واژه شور به معنای غوغا، فریاد، غلغله، فغان، بانگ، هیابانگ، هیاهو، خروش، شغب و ناله است:

وز دواتش که نیستان هزاران شیر است

شور صد رستم دستان به خراسان یابم

خاقانی (دیوان چ سجادی ص ۲۹۹).

- شور از کسی برآوردن به معنای وی را به فغان و ناله آوردن است و همچنین به معنای او را سخت مغلوب ساختن است:

ناگاه برآورد بدین رسوایی

شوریده سر زلف تو شوری از ما

وزیر ابونصر کندری (از المعجم).

- شور برآمدن از جایی به معنای بانگ و غوغا بلند شدن و آشوب و هیجان پدید آمدن است:

یار درآمد به کوی شور درآمد ز شهر

عشق درآمد ز بام عقل ره در گرفت

خاقانی.

- شور برآوردن به معنای بانگ بلند پدید آوردن. هیجان برپا کردن:

همان نای ترکی برآورده شور

به بازوی ترکان درآورده زور.

نظامی.

- شور برانگیختن از کسی یا چیزی به معنای بانگ برآوردن از آن و حال وجد پدید آوردن است:

یک روز به شیدایی در زلف تو آویزم

زان دو لب شیرین صد شور برانگیزم.

سعدی .

- شور برخاستن از چیزی یا کسی به معنای صدای آن بلند شدن و پدید آمدن آشوب است:

بر آن گونه رانید یک سر ستور

که برخیزد اندر شب تیره شور

فردوسی.

ز بهر بنه تاخت اسپان بزور

بدان تا نخیزد از آن کار شور

فردوسی.

شور و آشوبی از جهان برخاست

آمدند آن جماعت از چپ و راست

نظامی.

-شور برداشتن به معنای ستیزه و پیکار برگزیدن و جنگ پیش گرفتن است:

اگر فیلفوس این نوشتی بفور

تو هم رزم آغاز و بردار شور

فردوسی.

-شور چیزی یا کاری را درآوردن به معنای از حد تجاوز کردن و سخت افراط کردن در آن است؛ یعنی کاری را به افراط کردن و در امری از حد اعتدال و متعارف خارج شدن که صورتی ناخوشایند و زننده به خود گیرد. در تداول گویند: شورش را درآورده است و از حد اعتدال خارج شده است و افراط کرده در هر کار به نحوی که صورتی زننده به خود گیرد و دیگران را به اعتراض وادارد.

شور محشر برپا کردن به معنای غوغا و هیاهو راه انداختن است.

-شور نُشور به معنای شور محشر، غوغای محشر و هیاهوی رستاخیز است.

این کلمه به معنای تشویش، مشغله، اضطراب سخت و نگرانی ست:

بیامد جهاندار بهرام گور

از اوگشت خاقان پر از درد و شور

فردوسی.

چنان فاش گردد غم و رنج و شور

که رامش به هنگام بهرام گور

فردوسی.

-شور به دل افتادن از کسی یا چیزی به معنای شور زدن دل و مضطرب شدن، نگران شدن، دل‌واپس شدن و مشوش شدن است:

چو این نامه برخواند بهرام گور

به دلش اندر افتاد از آن کار شور

فردوسی.

-شور زدن دل کسی به معنای سخت مضطرب بودن و بیشتر برای شخص غایب که ترسی او را از حادثه‌ای روی داده باشد است.

-کم‌شور به معنای بی‌اضطراب است و دل کم‌شور به معنای ناکر، غیر مضطرب و دل‌کنده است:

چه دل کم‌شوری داری یعنی اضطرابی برای امور مهمه نداری.

این کلمه به معنای شوم و نحس و نامبارک، ناخجسته و نافرخته است.

-اختر شور به معنای ستاره نحس است و در آخر اسماء به معنی دارنده و ورزش کننده است؛ مانند چون سلحشور. در فرهنگ جهانگیری به معنی ورزشنده آمده است؛ چنانکه سلحشور و سلاح شور است.

-سلحشور به معنای به‌کاربرنده و ورزشنده سلاح است که به معنای استاد و ماهر در به کار بردن سلاح است.

چیزی به‌هم‌آمیخته و شورانیده به معنای چیزی که به‌هم‌آمیخته شده باشد و برهم خوردن و برهم زدن نیز به همین معناست. نای رومی را نیز گویند که نفیر باشد و به معنای شهرت و آواز بلند هم اشاره دارد.

اشتیاق: به معنای آرزومند چیزی شدن، آرزو، آرزومندی، میل، شوق، رغبت بسیار، بویه، شیفتگی، به معنای دل‌بستگی به کسی:

حافظ آن ساعت که این نظم پریشان می نوشت

طایر فکرش به دام اشتیاق افتاده بود.

حافظ (دیوان چ قزوینی ص ۱۴۴).

(Excitement): به معنای احساس شور و اشتیاق داشتن با یک رویداد یا موقعیت شور و اشتیاق انگیز تعریف می‌شود. این می‌تواند یک اسم غیرقابل شمارش باشد که به خود احساس اشاره می‌کند؛ مانند احساس پدر و مادر شدن و همچنین می‌تواند یک اسم قابل شمارش باشد که به یک رویداد شور و اشتیاق برانگیز خاص مانند هیجان زندگی در شهر بزرگ اشاره می‌کند.

احساس شور و اشتیاق: به حالت درونی مشتاق بودن، متحرک بودن یا تحریک شدن اشاره دارد.

رویداد یا موقعیت شور و اشتیاق برانگیز: این به چیزی اشاره دارد که باعث شور و اشتیاق می‌شود؛ مانند: یک تجربه شور و اشتیاق برانگیز، یک رویداد پر جنب و جوش یا یک شرایط تحریک کننده است.

مثال: قلب رابین از شور و اشتیاق می‌تپید.

اگر شما شور و اشتیاق می‌خواهید باید بکوشید شور و اشتیاق‌های روز قبل را با چتر بازی نجات دهید.

In the Longman Dictionary, "excitement" is defined as the feeling of being excited or an exciting event or situation. It can be an uncountable noun referring to the feeling itself, like "the excitement of becoming a parent". It can also be a countable noun, referring to a specific exciting event, such as "the excitements of life in the big city". Here's a more detailed breakdown: Feeling of being excited: This refers to the internal state of being enthusiastic, animated, or stirred up. Exciting event or situation: This refers to something that causes excitement, like a thrilling experience, a lively event, or a stimulating circumstance. examples: Robin's heart was pounding with excitement. If you want excitement, you should try parachuting the excitements of the previous day.

احساس: به معنای دریافت، درک کردن، دریافتن، دیدن، یافتن، دانستن، آگاه شدن، دیدن، احساس، درک چیزی با یکی از حواس است. اگر احساس با حس ظاهری باشد آن را مشاهدات گویند و اگر با حس باطن باشد وجدانیات است.

(Feel): احساس معانی مختلفی دارد. از جمله توانایی درک چیزی از طریق لمس، احساس یا فضایی که چیزی ایجاد می‌کند. یک حالت هیجانی یا یک عقیده یا باور خاص. همچنین می‌توان از آن به عنوان فعل استفاده کرد. به معنای لمس فیزیکی چیزی یا آگاهی از یک احساس فیزیکی یا هیجانی. به عنوان یک اسم: کیفیت یا جو:

این به برداشتی از چیزی اشاره دارد مانند احساس مدرن برای عکس‌های قدیمی یا احساس آرامش برای یک رستوران. احساس از لمس: این نشان می‌دهد که وقتی چیزی را لمس می‌کنید چه احساسی دارد مانند حس نرم و پردار یک پارچه. عمل استفاده از لمس: ممکن است سوئیچ نور را با احساس پیدا کنید. به عنوان یک فعل: آگاه بودن از یک احساس: این می‌تواند یک احساس فیزیکی مانند احساس ضعف یا هیجانی مانند احساس گناه باشد. برای لمس یا معاینه: ممکن است در تاریکی چیزی را احساس کنید. نمونه‌هایی از، فرهنگ لغت: عکس‌ها با وجود سبب‌های حس مدرن دارند (اسم). من احساس این پارچه را دوست دارم (اسم). او احساس کرد زانوهایش ضعیف شده است (فعل). همچنین می‌توانید از دستان خود برای احساس سوئیچ استفاده کنید (فعل).

In the Longman Dictionary, the word "feel" has several meanings, including the ability to perceive something through touch, the sensation or atmosphere something gives off, an emotional state, or a particular opinion or belief. It can also be used as a verb, meaning to physically touch something or to be aware of a physical or emotional sensation. As a noun: A quality or atmosphere: This refers to the impression something gives off, such as a "modern feel" for old photographs or a "relaxed feel" for a restaurant. The sensation from touch: This describes how something feels when you touch it, like the "soft, feathery feel" of a cloth. The act of using touch: You might "find the light switch by feel". As a verb: To be aware of a sensation: This can be a physical sensation, like feeling "weak," or an emotional one, like feeling "guilt". To touch or examine: You might "feel for" something in the dark. Examples from the dictionary: "Despite their age, the photographs have a modern feel." (noun) "I like the feel of this cloth." (noun) "He felt his knees becoming weak." (verb) "You can also use your hands to feel the switch." (verb)

کاوش کردن: به معنای کاویدن، حفر، کندگی، نقب، تفتیش، تجسس، تفحص، غور، تفکر، تأمل، نفوذ و تأثیر است: پرستیدن داور افزون کنید

ز دل کاوش دیو بیرون کنید

فردوسی.

(Exploration): کاوش به عنوان عمل سفر یا بررسی یک مکان یا موقعیت برای کشف چیزهای جدید یا کسب دانش تعریف شده است. این می‌تواند شامل سفر فیزیکی به مکان‌های ناشناخته یا بررسی یک موضوع برای کسب اطلاعات بیشتر در مورد آن باشد. در اینجا یک تفکیک دقیق‌تر آورده شده است: یک. کاوش فیزیکی: سفر و کشف: این به عمل سفر به مکانی، به‌ویژه به مکانی ناآشنا یا قبلاً ناشناخته برای اطلاع از آن اشاره دارد. مثال‌ها: این شامل فعالیت‌هایی مانند کاوش در یک جنگل جدید، کشف ذخایر نفت و گاز یا حتی کاوش در فضای بیرونی است. هدف: هدف می‌تواند یافتن چیزی خاص مانند یک منبع باارزش یا به‌سادگی در مورد خود مکان بیاموزید. دو. کاوش فکری: بررسی و یادگیری: این شامل شکل انتزاعی‌تری از کاوش است. جایی که فرد یک موضوع یا ایده را با جزئیات بررسی می‌کند تا درک عمیق‌تری به دست آورد؛ مثال: این می‌تواند کاوشی در متون ادبی باشد. یک ایده فلسفی یا یک موضوع پیچیده اجتماعی. هدف: هدف کسب اطلاعات بیشتر در مورد موضوع، تجزیه و تحلیل جنبه‌های مختلف آن و شاید ایجاد بینش‌های جدید است. در اصل فرهنگ لغت کاوش را به عنوان یک فرایند کشف چه از طریق سفر فیزیکی یا تحقیقات فکری با هدف کسب دانش و درک جدید برجسته می‌کند.

In the Longman Dictionary "exploration" is defined as the act of traveling through or investigating a place or situation to discover new things or gain knowledge. This can involve physical travel to unknown places, or the examination of a topic to learn more about it. Here's a more detailed breakdown: 1. Physical Exploration: Travel and Discovery: This refers to the act of traveling to a place, especially one that is unfamiliar or previously unknown, to learn about it. Examples: This includes activities like exploring a new jungle, discovering oil and gas reserves, or even exploring outer space. Purpose: The purpose can be to find something specific, like a valuable resource, or to simply learn about the place itself. 2. Intellectual Exploration: Examining and Learning: This involves a more abstract form of exploration, where one examines a subject or idea in detail to gain a deeper understanding. Examples: This could be an exploration of literary texts, a philosophical idea, or a complex social issue. Purpose: The goal is to learn more about the subject, analyze its different aspects, and perhaps develop new insights. In essence, the Longman Dictionary highlights exploration as a process of discovery, whether it's through physical travel or intellectual investigation, with the aim of gaining new knowledge and understanding

محرک: به معنای جنباننده و حرکت‌دهنده است و هر متحرکی را محرکی هست و محرک هم یا بالذات است و یا بالعرض.

-محرک اول به معنای ذات حق تعالی است:

کیست مر این قبه را محرک اول

چیست از این کار کرد بهره و حاصل

ناصر خسرو.

-محرک سرمدی به معنای ذات حق تعالی است.

این کلمه به معنای برانگیزاننده، ترغیب‌کننده، وادارنده، برآغلاننده، به هیجان آورنده و مقابل مخدر است و همچنین به معنای تحریک‌کننده و ماده‌ی تحریک‌کننده؛ چون فسفر و ذراریح است.

(Stimulus): محرک به‌عنوان چیزی که به یک فرایند کمک می‌کند تا سریع‌تر یا قوی‌تر توسعه یابد یا چیزی که کسی یا چیزی را وادار به حرکت یا واکنش می‌کند تعریف شده است. در اینجا دو تعریف اصلی در دیکشنری آورده شده است: یک. چیزی که به یک فرایند کمک می‌کند تا سریع‌تر یا قوی‌تر توسعه یابد؛ مثال: کاهش مالیات محرکی بود که اقتصاد کُند به آن نیاز داشت. دو. چیزی که کسی یا چیزی را به حرکت یا واکنش وادار می‌کند؛ مثال: در این سن نوزاد شروع به واکنش بیشتر به محرک‌های بصری می‌کند. محرک مفرد است و محرک‌ها جمع است.

In the Longman Dictionary, stimulus is defined as "something that helps a process to develop more quickly or strongly" or "something that makes someone or something move or react". Here are the two main definitions from the Longman Dictionary: 1. Something that helps a process to develop more quickly or strongly Example: "The discovery of oil acted as a stimulus to the local economy". Example: "Tax cuts provided the stimulus which the slow economy needed". 2. Something that makes someone or something move or react. Example: "At this age, the infant begins to react more to visual stimuli." Stimulus is singular and stimuli is plural.

واکنش: این کلمه به معنای عکس‌العمل و انفعال است و مقابل کنش معنا می‌شود.

(Reaction): کلمه واکنش (اسم) دو معنای اصلی دارد: یک. چیزی که دلیل موقعیت، رویداد یا کلماتی است که احساس می‌کنید یا انجام می‌دهید. دو. بیماری یا تأثیر منفی بر بدن پس از مصرف دارو یا غذا. فرهنگ لغت همچنین اصطلاحات مرتبطی مانند واکنش (فعل) و واکنش (صفت) و عباراتی مانند واکنش زنجیره‌ای و واکنش روده را تعریف می‌کند. در اینجا تعاریف اولیه از دیکشنری آمده است: واکنش (اسم) یک عمل یا احساس ناشی از چیزی که اتفاق افتاده یا گفته شده است. واکنش جف به این خبر ترکیبی از شوک و شورواشتیاق بود. این می‌تواند یک واکنش روده باشد که یک احساس قوی بدون دلیل روشن است. اثر منفی بر روی بدن پس از مصرف دارو یا غذا. مثال: او واکنش آلرژیک شدید به دارو داشت. اشکال مرتبط (فعل): رفتار کردن به روشی خاص یا نشان دادن یک هیجان خاص در پاسخ به چیزی. واکنشی (صفت) آماده نیست برای تغییرات و مجبور به انجام کاری برنامه‌ریزی نشده در صورت وقوع واکنش زنجیره‌ای. واکنش تندتند زانو (صفت): عمل یا پاسخی که از روی عادت و بدون فکر انجام می‌شود.

In the Longman Dictionary, the word "reaction" (noun) has two main meanings: 1) something you feel or do because of a situation, event, or words, and 2) an illness or negative effect on the body after consuming a drug or food. The dictionary also defines related terms like "react" (verb), "reactive" (adjective), and phrases like "chain reaction" and "gut reaction". Here are the primary definitions from the Longman Dictionary: reaction (noun) An action or feeling caused by something that happened or was said :Example: "Jeff's reaction to the news was a mixture of shock and excitement". This can be a "gut reaction," which is a strong feeling without a clear reason. A negative effect on the body after consuming a drug or food :Example: "She had a severe allergic reaction to the medication". Related Forms (verb): To behave in a particular way or show a particular emotion in response to something. reactive (adjective): Not ready for changes and having to do something unplanned when they happen Chain reaction. (noun): A series of events, each causing the next, like a series of dominoes falling. Knee-jerk reaction (adjective): An action or response done out of habit without thinking.

نگرش: به معنای نگاه کردن، دیدن، نگریستن، بینش، نظر، نگاه، ملاحظه، مشاهده و عمل نگریستن است: نگرش او در هر کار از بهر رضای الله باشد. دیده من از واسطه دیدن او از من دیده بردوخت و نگرش به اصل کار و هویت خویش درآموخت.

به معنای دقت، توجه، محابا و ملاحظه است.

-بی نگرش به معنای بی ملاحظه و بی محابا است: سپاهی هولناک دارد و از کشتن هیچ باک نمی دارند و بی تکلف و بی نگرش همی حرب کنند. (تاریخ سیستان ص ۲۰۹).

(Attitude): نگرش دو معنای اصلی دارد: نظرات و احساساتی که معمولاً در مورد چیزی که در رفتار شما نشان داده می شود و (غیررسمی) سبک لباس پوشیدن یا رفتار با اعتماد به نفس غیرعادی بدون توجه به نظر دیگران است.

In the Longman Dictionary, "attitude" has two main meanings: the opinions and feelings you usually have about something that are shown in your behavior, and (informally) a style of dressing or behaving with unusual confidence without caring what others think

نفوذ: به معنای درگذشتن، گذشتن تیر از آنچه بدان آید، بیرون گذاشتن تیر از آنچه بر آن آید، جاری شدن فرمان و نامه، روان شدن فرمان، روان گشتن قضا و فرمان و آنچه بدان ماند، اثر کردن، روانی و روایی است: مانند نفوذ سخن، نفوذ کلام، نفوذ کلمه و به معنای گذر، درگذشتگی، دخول در چیزی و فرورفتگی است و به معنای متنفذ بودن، در دیگران اثر داشتن، مطاع و نافذالکلمه بودن به سبب موقعیت علمی یا مالی یا اجتماعی نیز است.

(Influence): به معنای تأثیر گذاشتن بر نحوه رشد، رفتار یا تفکر شخص یا چیزی بدون استفاده از نیروی مستقیم یا دستور است.

به عنوان فعل تأثیر معمولاً به معنای تأثیر گذاشتن یا تغییر بر کسی یا چیزی به روش غیر مستقیم اما معمولاً مهم است؛ پس چیزی یا کسی که بر شخص یا چیز تأثیر می‌گذارد بر آن شخص یا چیز نفوذ می‌کند. والدین او هنوز نفوذ زیادی روی او دارند.

این تصمیم تحت تأثیر آدم‌های بانفوذ خارجی بوده است.

in the Longman Dictionary to affect the way someone or something develops, behaves, or thinks, without using direct force or order

As a verb, influence typically means "to affect or change someone or something in an indirect but usually important way." Something or someone that influences a person or thing, then, has an influence on that person or thing.

her parents still have a great deal of influence over her.

the definition was affected by outside influences.

نیرو: به معنای زور، قوت، توانایی، توان، پهلوانی، نیرومندی و قدرت است:

نخست آفرین کرد بر دادگر

کزو دید نیرو و بخت و هنر

فردوسی.

چه فرماییم چیست نیروی من

تو دانی هنرها و آهوی من

فردوسی.

در چنین احوال و جوانی و نیرو و نعمت و خواسته بی‌رنج پیداست که چند تجربت وی را حاصل شود (تاریخ بیهقی ص ۲۴۷). شما را به جنگ قومی خوانند کی خداوندان نیرو و بطش سخت‌اند (فارس‌نامه ابن بلخی ص ۶).

به معنای زور و بازو، ضرب، زخم، فشار و قوه دست است:

ز نیروی گردنکشان تیغ تیز

خم آورد و از زخم شد ریزریز

فردوسی.

ز نیروی او پشت کردی بخم

نهادی به روی زمین بر شکم

فردوسی.

به نیرو کنند از بن اسبان درخت

بدرد ز آوازشان سنگ سخت

اسدی.

درختی که اکنون گرفته‌ست پای

به نیروی شخصی برآید ز جای

سعدی.

این کلمه به معنای رمز قدرت هم معنا می‌شود:

چنین گفت هومان که آن اختر است

که نیروی ایران بدواندر است

فردوسی.

کلمه نیرو به معنای امکان، قابلیت و استعداد هم معنا می‌شود:

گیا رست با چندگونه درخت

به زیر اندر آمد سرانشان ز بخت

ببالا ندارد جز این نیرویی

پپوید چو پوپندگان هر سویی

فردوسی.

نیرو قوتی را نیز گویند که در سمع و بصر و دیگر حواس مودع است که به آن سمع و بصر مسموع و مبصر را دریابد و به معنای حول، تأیید، یاری و کمک هم معنادار است:

به نیروی یزدان کیهان خدای

برانگیختم پیلتن را ز جای

فردوسی.

به مردن به آب اندرون چنگلوک

به از رستگاری به نیروی غوک

عنصری.

این سخن را از ضعف نمی‌گوییم بدین لشکر بزرگ که با من است هرکاری بتوان کرد به نیروی ایزد تعالی (تاریخ بیهقی ص ۲۰۳). تا شر آن مفسدان به نیروی خدای عزو جل کفایت کردند (تاریخ بیهقی). به نیروی مگری تجنبی می‌کرد (ترجمه تاریخ یمنی ص ۳۵۹).

نیرو به معنای جنگ و نبرد هم معنا می‌شود:

نهنگی دمان است و شیر ژیان

به نیروی او کس نبسته میان

فردوسی.

این کلمه همچنین به معنای شدت، حدت و ضرب است:

چو نیروی پرخاش ترکان بدید

بزد دست و تیغ از میان برکشید

فردوسی.

خمیده عمودی بزد بر برش

ز نیرو بی‌افتاد ترک از سرش

فردوسی.

این کلمه به معنای امکان، احتمال، کود، سرگین است. به هریک از قوای مختلف نظامی مجموعه نفرات و تجهیزات جنگی یک دولت یا مملکت در هوا، زمین یا دریا که به ترتیب نیروی هوایی، نیروی زمینی، نیروی دریایی نام دارد. در اصطلاح فیزیک عاملی است که قادر است جسمی را به حرکت درآورد، از حرکت بازدارد یا سرعت حرکت آن را تغییر دهد. به معنای انرژی و تقدیر نیز است؛ اگر گویند به هر نیرو مراد به هر تقدیر است.

-با نیرو به معنای زورمند و قوی است: اندر حال خشم رگ‌های گردن پر شود... و مردم با نیروتر و بی‌باک‌تر شود (ذخیره خوارزمشاهی).

این کلمه به معنای محکم و سخت است: آن قصب که بانیرو بود دبیران دیوان را شاید که قلم به قوت رانند تا صریر آرد (نوروزنامه).

-بی‌نیرو یعنی ناتوان، سست و بی‌قوت، عاجز و بی‌تاب:

گر ز خورشید بوم بی‌نیرو است

از پی ضعف خود نه از پی او است

سنایی.

-به‌نیرو یعنی قوی، نیرومند و بانیرو:

هر اسپه که دیدی به‌نیرو و یال

فکندی به گردنش خم دوال

فردوسی.

امروز به خم اندر نیکوتر از آنید...

زنده‌تر از آنید و به نیروتر از آنید

منوچهری.

حکما تن مردم را شبیه کرده‌اند به خانه‌ای که اندر آن خانه مردی و خوکی و شیری باشد... و گفته‌اند از این هر سه هرکه به نیروتر خانه او راست (تاریخ بیهقی ص ۹۷). آن ناحیتی است و جایی است سخت حصین از جمله غور و مردم آن جنگی‌تر و به نیروتر (تاریخ بیهقی ص ۱۱۱).

عدل به نیروتر سپاهی است و امن نیکوتر دستگاهی (راحة الصدور).

کلمه نیرو به معنای شدید، سخت و به شدت است: خصمان در بنه افتادند و می بردند و حمله های به نیرو می کردند. (تاریخ بیهقی ص ۶۳۸). در آن صفت باغ عدنانی بنشست بادی به نیرو می رفت (تاریخ بیهقی). از جانب لشکر فور بانگی به نیرو آمد و فور را دل مشغول شد (تاریخ بیهقی ص ۹۰). وقت نماز بود و شبی تاریک و باران به نیرو آمدی (تاریخ بیهقی ص ۲۰۱).

- به نیرو شدن به معنای قوت گرفتن و قوی شدن است:

کزو دین یزدان به نیرو شود

همان تخت شاهی بی آهو شود

فردوسی.

ز ره بازگشتن بد آید به فال

به نیرو شود زین سخن بدسگال

فردوسی.

زنان مرحلیمه را گفتند این خر را چه علاج کردی که چنین روان گشت و به نیرو شد (ترجمه طبری بلعمی).

- به نیرو کردن به معنای قوی کردن و پروردن است:

بفرمود که اسپان به نیرو کنید

سلیح سواران بی آهو کنید

فردوسی.

- نیرو آوردن به معنای مقاومت و تحمل کردن است: مرد شجاع باید که به اول جنگ چون شیر ژیان باشد به دلیری و روی نهادن و به میانه جنگ چون پیل باشد به صبر کردن و نیرو آوردن (نوروزنامه).

- نیرو افکندن به معنای کود دادن، رشوه دادن زمین را و کوت افکندن است:

گر نیست ستورچه باشد

خرّی به مزد گیر و همی رو

مر کشت را خود افکن نیرو

رز را به دست خود کن فرخو

لیبی.

-نیرو بخشیدن به معنای تقویت کردن و قوت دادن است.

-نیرو بردن به معنای قدرت و توانایی زایل کردن و ناتوان و عاجز کردن است:

بینداخت زنجیر در گردنش

بدان سان که نیرو ببرد از تنش

فردوسی.

برده به رمح ماروش نیروی گاو آسمان

چون تف گرز گاوسر شوکت مار حمیری

خاقانی.

-نیرو به بازو آوردن به معنای زور و نیرو یافتن و نیرومند و قوی شدن است:

چو نیرو به بازوی خویش آوریم

هنر هرچه داریم پیش آوریم

فردوسی.

-نیرو بیرون کردن به معنای امکان و قدرت از کسی گرفتن است:

بکوشیم و نیروش بیرون کنیم

به درویش ما نازش افزون کنیم

فردوسی.

-نیرو خواستن: قال موسی لقومه استعینوا بالله و اصبروا؛ از خدا نیرو خواهید و صبر کنید (ترجمه طبری بلعمی).

-نیرو دادن به معنای تقویت کردن، قوت بخشیدن و قوی کردن است:

چون بی‌ضربان باشد نیرو دهد آن را
ورنه دل ملکت را بیم ضربان است
منوچهری.

علم نیرو دهد کمالت را
عقل اجابت کند سؤالت را
اوحدی.

این کلمه به معنای تأیید کردن و یاری کردن است:
همی خواهم از کردگار جهان
که نیرو دهد آشکار و نهان
فردوسی.

چرخ دندان خای انگشت به دندان که چرا
نیک مردی به بدان این همه نیرو بدهد
خاقانی.

-نیرو کردن به معنای کوشیدن، به زور متوسل شدن و زور به کار بردن است:
چون کار گشاده گشت نیرو چه کنم
با زشت مرا خوش است نیکو چه کنم
عنصری.

کلمه نیرو به معنای فشار آوردن و زور آوردن هم معنادار است:
آب هرچه بیشتر نیرو کند
بند ورغ سست بوده بفکند
رودکی.

تا آن پاره که مانده بود سولاخ شد و آب نیرو کرد و زنبیل با حکیم و با آن جماعت درکشید. (فارس‌نامه ابن بلخی ص ۱۳۸).

این کلمه به معنای کوشیدن و پافشاری کردن است: آهوپی دیدم ماده و بچه با وی. اسب را برانگیختم و نیک نیرو کردم (تاریخ بیهقی ص ۲۰۰). لشکرهای ما بر آن جانب همدان نیرو می‌کردند و در بیم آن بودند که بغداد نیز از دست ایشان بشود (تاریخ بیهقی ص ۴۳۸). ما به تن خویش نیرو کردیم و ایشان نیرو کردند (تاریخ بیهقی ص ۴۶۶). چندانک بیشتر نیرو می‌کرد فروتر می‌رفت تا ناپدید شد (فارس‌نامه ابن بلخی ص ۸۲).

- به معنای نبرد کردن، جنگیدن و زورآزمایی کردن است:

کجا وی را گمان آمد که ویرو

کند با وی ز بهر ویس نیرو

فخرالدین اسعد.

ور بگیری کیت جست‌وجو کند

نقش با نقاش چون نیرو کند

مولوی.

- به معنای ستم کردن و زور کردن است:

در عهد تو شیر قصد آهو نکند

با مور ضعیف مار نیرو نکند.

(از ترجمه تاریخ یمنی ص ۵).

به معنای یاری کردن و یاری دادن هم‌معنا می‌شود: پس او هرز سیف را گفت مرا چه نیرو توانی کردن، گفت هر که از فرزندان حمیرند... همه را گرد کنم (ترجمه طبری بلعی). ای جوانمردان نیرو کنید و مردآسا باشید که بار گران است (تذکره الاولیاء).

- نیرو گرفتن به معنای قوت گرفتن و قوی شدن است:

تناور شد آن کرم و نیرو گرفت

سر و پشت او رنگ نیکو گرفت

فردوسی.

قباد بداندیش نیرو گرفت

هنرها بشست از دل آهو گرفت

فردوسی.

چو نیرو گرفتند و دانا شدند

به هر دانشی بر توانا شدند

فردوسی.

اسکندر مردی بود که آتش وار سلطانی وی نیرو گرفت و بر بالا شد روزی چند سخت اندک و پس خاکستر شد
(تاریخ بیهقی ص ۹۰). آن مخاذیل نیرو گرفتند (راحة الصدور).

این کلمه به معنای چیره شدن و غالب آمدن است:

دو گوش و دو پای من آهو گرفت

تهی دستی و سال نیرو گرفت

فردوسی.

در هر دو مجلس چون که شراب نیرو گرفتی ترکان این دو سالار را به ترکی ستودندی (تاریخ بیهقی ص ۲۲۰).

-نیرو یافتن به معنای نیرو گرفتن است:

شنیدم که رستم در آغاز کار

چنان یافت نیرو ز پروردگار

فردوسی.

-نیروی بازو به معنای قوه بازو و قدرت و توانایی است:

چو کیوان به برج ترازو شود

جهان زیر نیروی بازو شود

فردوسی.

-نیروی بخت به معنای قدرت اقبال است:

گمانت چنین است کاین تاج و تخت

سپاه و فرزونی و نیروی بخت

فردوسی.

-نیروی پنداره به معنای قوه واهمه که بدان انسان ادراک معانی جزئیة نماید.

-نیروی دست، زور دست و کنایه از قدرت و توانایی است:

چو لشکر دهی مر مرا گنج هست

سلیح و بزرگی و نیروی دست

فردوسی.

مرا گنج و دینار بسیار هست

بزرگی و شاهی و نیروی دست

فردوسی.

ببیند که قیصر سرافراز هست

چه مایه مر او راست نیروی دست

فردوسی.

-کدّ یمین:

به پیش تو آرم همه هرچه هست

کجا گرد کردم به نیروی دست

فردوسی.

-نیروی شست به معنای زور و قدرت عدد شست و تأثیر شصت سالگی است:

چنین سست گشتم ز نیروی شست

بپرهیز و با او مسا هیچ دست

فردوسی.

-نیروی کاری آمدن کسی را یعنی بدان قادر شدن و قادر به اجرای آن شدن است:

نخستین که آیدش نیروی جنگ

همان پرورانده آرد به چنگ

فردوسی.

کلمه نیرو همان قدرت و معادل **power** در انگلیسی است.

غلبه: به معنای چیره شدن، چیر شدن، فائق آمدن، صولت، بُهور، بَهر، غَلَب، غَلَب، غَلَبَة، غُلَبَة، استحواذ، بَدَّ، غلبه کردن، ایرار و غلبه کردن است: غلامان تیر انداختن گرفتند و چنان غلبه کردند که کس را از غوریان زهره نبودی که از برج سربرکردندی (تاریخ بیهقی چ ادیب ص ۱۱۱). و او کسی است که در حکم بر او غلبه نمی‌توان کرد (تاریخ بیهقی ایضاً ص ۳۱۰). تنی چند را فروکوفت مردمان غلبه کردند و بی‌محابایش بزدند (گلستان سعدی). در آن فرصت گرگ غلبه کرده بود (انیس الطالین ص ۱۵۴).

(Overcome): با موفقیت احساس یا مشکلی را کنترل کنید که شما را از دستیابی به چیزی باز می‌دارد: او برای غلبه بر کم‌رویی خود تلاش کرد.

to successfully control a in the Longman Dictionary feeling or problem that prevents you from achieving something : He struggled to overcome his shyness

کنترل: به معنای نظارت کردن و تفتیش کردن است.

-خود را کنترل کردن به معنای نظارت داشتن عقل شخص بر احساسات و اعمال است.

(Control): قدرت، [غیرقابل شمارش] قدرت تصمیم‌گیری درباره نحوه اداره یک کشور، یک منطقه، یک سازمان و غیره.

کنترل کسی/چیزی: حزب انتظار دارد کنترل شورا را در انتخابات بعدی به دست می‌آورد.

ستیزه‌جویان کنترل شهر را به دست گرفته‌اند.

دموکرات‌ها کنترل کنگره را از دست داده‌اند.

یک حکومت نظامی کنترل کشور را به دست گرفت.

بنیان‌گذاران در نهایت کنترل شرکت را دوباره به دست گرفتند.

کنترل بر کسی/چیزی: او از سنت کنترل غیرنظامی بر ارتش دفاع کرد.

در کنترل کسی/چیزی: شهر در کنترل نیروهای دشمن است.

تحت کنترل ... این منطقه تحت کنترل بین‌المللی باقی می‌ماند.

[غیرقابل شمارش] توانایی وادار کردن کسی/چیزی کاری را که می‌خواهید انجام دهد.

کنترل روی کسی/چیزی: معلم هیچ کنترلی روی بچه‌ها نداشت.

او سخت مبارزه کرد تا کنترل کارش را حفظ کند.

کنترل چیزی: او برای حفظ کنترل صدایش تلاش می‌کرد.

او کنترل ماشینش را روی یخ از دست داد.

او آن قدر عصبانی شد که کنترل خود را از دست داد (فریاد زد و کارهایی را گفت یا انجام داد که معمولاً انجام نمی‌داد).

فراتر/خارج از کنترل کسی به دلیل شرایط خارج از کنترل ما: پرواز به رم لغو شده است.

تحت کنترل: وضعیتی که تحت کنترل است.

مربی تیم را مجبور کرد روی کنترل توپ سخت کار کنند (در بازی توپ).

In to the Oxford dictionary is means [uncountable] the power to make decisions about how a country, an area, an organization, etc. is

Control of somebody/something: The party expects to gain control of the council in the next election. Militants have taken control of the Town. The Democrats have lost control of Congress. A military junta seized control of the country. The founders eventually regained control of the company. control over somebody/something: He defended the tradition of civilian control over the military. in the control of somebody/something: They are in the control of enemy forces. under... control The area remains under international control. [uncountable] the ability to make somebody/something do what you want. control over somebody/something: The teacher had no control over the children. He fought hard to retain control over his work. control of something: She struggled to keep control of her voice. She lost control of her car on the ice. He got so angry he lost control (= shouted and said or did things he would not normally do). beyond/outside somebody's control Owing to circumstances beyond our control: the flight to Rome has been cancelled. under control: The situation is under control. The coach made the team work hard on ball control (= in a ball game).

محدود کردن: به معنای از اطراف احاطه شده، پیدا کرده، حد گذارده شده، اندازه کرده و متناهی: و عدد این رودهای صناعی نه محدود است که اندر آن به هر زمانی زیادت و نقصان افتد (حدود العالم چ دانشگاه ص ۳۸). معین و معلوم است: و لكل امری فی الدنیا نفس معدود و اجل محدود (تاریخ بیهقی چ مشهد ص ۲۵۱).

این جهان محدود و آن خود بی حد است

نقش و صورت پیش آن معنی سد است

مولوی.

هرچیز که محدود بود شکل پذیرد.

قائمی.

-به معنای اندک و کم است: فلان درآمدی محدود دارد؛ کم درآمد است.

به معنای قوهٔ بسط و تصرف در شنوده‌ها و دانسته‌ها ندارد، ممنوع از خیر و شر، منع، محروم، محروم از بخت و نیکی، بی‌روزی حدزده، در اصطلاح نحویین اطلاق بر قسمی از ظرف موقت شود. مقابل مبهم است. در اصطلاح نحویین اطلاق بر قسمی از مفعول مطلق موسوم به موقت گردد.

(Restricting): [قابل شمارش] قاعده یا قانونی که کارهایی را که می‌توانید انجام دهید یا آنچه می‌تواند اتفاق بیفتد را محدود می‌کند. واردات/سرعت/سفر و غیره. محدودیت‌ها، محدودیت روی چیزی برای اعمال/محدود کردن محدودیت‌ها بر چیزی: دولت موافقت کرده است محدودیت‌های آزادی مطبوعات را لغو کند. هیچ محدودیتی برای مقدار پولی که می‌توانید برداشت کنید وجود ندارد.

[غیرقابل شمارش] عمل محدود کردن یا کنترل شخصی یا چیزی: لباس‌های ورزشی که مانع از هرگونه محدودیت حرکتی می‌شود.

in Oxford dictionary is means [countable] a rule or law that limits what you can do or what can happen import/speed/travel, etc. restrictions restriction on something to impose/place a restriction on something: The government has agreed to lift restrictions on press Freedom. There are no restrictions on the amount of money you can withdraw. [uncountable] the act of limiting or controlling someone or something: sports clothes that prevent any restriction of movement A diet to lose weight relies on calorie restriction in order to obtain results.

هنجار: به معنای راه‌وروش، طریق، طرز، قاعده و قانون است. در سنسکریت سمکارا به معنی گشتن و گردیدن و راه است: به آخر شکیبایی آورد پیش

که جز آن نمی‌دید هنجار خویش
فردوسی.

همی شدند به بیچارگی هزیمتیاں

گسسته پشت گرفته گریغ را هنجار

عنصری.

هنجار به معنای جاده و راه راست است و بعضی راه غیرجاده را هم گفته‌اند.

- به هنجار به معنای دارای راه‌وروش، آشنا به رموز و ماهر است:

در فسق و قمار نیز استادیم

در دیر مغان مغی به هنجاریم

عطار.

تا بجناباند به هنجار و به فن

تا بدانم من که پنهان بود من

مولوی.

- به هنجار رفتن به معنای درست رفتن و از راه درست‌وراست رفتن است:

هم در سلوک گام به تدریج می‌نهند

هم در طریق عشق به هنجار می‌روند

عطار.

- هنجار بردن به معنای راه بردن است:

هم بدین تعبیه بران که ظفر

سپهت را نکو برد هنجار

مسعود سعد.

- هنجار بریدن به معنای طی طریق کردن و راه پیمودن است:

به قلعه‌ای که از او باد کم رود بیرون

به بیشه‌ای که در او دیو بد برد هنجار

مسعود سعد.

هر کجا روی آری از نصرت

پیش نصرت همی برد هنجار

مسعود سعد.

-هنجارجوی به معنای جوینده راه و راهیاب است:

نوند شتابنده هنجارجوی

چنان شد که بادش نه دریافت بوی

اسدی.

کم آسای و دمساز و هنجارجوی

سبک پای و آسان دو و تیزپوی

اسدی.

-هنجار کردن به معنای راه پیمودن و پویدن یا راه یافتن است: ... و به شب اندر آتش کردی بر میل ها تا لشکر
بدان هنجار راه کردند (مجل التواریخ و القصص).

گر تو در دهر همدمی جویی

در ره جست کم کنی هنجار

خاقانی.

-هنجارنمای به معنای راهنمای و راه‌دان است:

در راه‌وروش چو خضر پویان

هنجارنمای و راه‌جویان

نظامی.

(Norm): [مفرد] موقعیت یا الگوی رفتاری معمول یا مورد انتظار: طراحی جدید یک انحراف از هنجار است.

به نظر می‌رسد امروزه والدین مسن‌تر به‌جای اینکه استثناء باشند یک هنجاراند.

[جمع] استانداردهای رفتاری که در یک گروه یا جامعه خاص پذیرفته شده است.

هنجارهای اجتماعی/فرهنگی:

او مردم را محصول ارزش‌ها و هنجارهای جامعه‌ای می‌دانست که در آن زندگی می‌کردند.

in dictionary of Oxford is means [singular] a situation or a pattern of behaviour that is usual or expected rule: The new design is a departure from the norm. Older parents seem to be the norm rather than the exception nowadays norms [plural] standards of behaviour that are typical of or accepted within a particular group or society social/cultural norms She considered people to be products of the values and norms of the society they lived in. accepted norms of behaviour

منضبط: نعت فاعلی است از انضباط و به معنای دارای انضباط است.

(Ordered): به‌دقت مرتب‌شده یا سازماندهی شده است.

وجود دستوری: یک جامعه منظم: او سعی کرد به آشفتگی که او در وجود سفارش شده‌اش ایجاد کرده بود فکر نکند.

in dictionary of Oxford means carefully arranged or organized. an ordered existence: a well-ordered society: She tried not to think about the turmoil he had caused in her ordered existence.

حرکت: به معنای جنبش، جنبیدن، مقابل سکون، آرام، آرامیدن، درنگ، تحشش، حشحة، کون، ذماء، تقته، رکضت، نهضت، مور، تمور، تکان، تکان خوردن، سید جرجانی گوید: حرکت اشغال چیزی است پس از چیزی و هم او گوید: حرکت خروج از قوه است به فعل بر سبیل تدریج و نیز حرکت دو بوش در دو آن در دو مکان، چنان‌که سکون دو بوش است در دو آن در مکان واحد: به یک حرکت به بام رسیدمی (کلیله‌ودمنه). قوت حرکت در فرزند پیدا آید (کلیله‌ودمنه). بعضی گفته‌اند اوج شمس را حرکت نیست. (ترجمه تاریخ یمینی ص ۲۶۰).

به معنای رفتن و ذهاب است: اینک رایت‌ها حرکت خواهد نمود جانب بست (تاریخ بیهقی ص ۵۱۰). حرکت خواهیم کرد ما [مسعودبن محمود] بر جانب بلخ ... آنگاه سوی غزنین رفته آید (تاریخ بیهقی). علی تکین بر منزل بازپس نشیند چنانکه پیش رسول ما حرکت کند (تاریخ بیهقی ص ۳۵۶) و ما چون از ری حرکت کردیم تا تخت ملک پدر را ضبط کرده آید و به دامغان رسیدیم بوسهل زوزنی به ما پیوست (تاریخ بیهقی ص ۳۳۲). صواب آن است که من پیوسته‌ام تا صلح پیدا آید و از آنجا به سلامت حرکت کرده شود (تاریخ بیهقی). طلیعه را بازگردانید که خوارزمشاه حرکت خواهد کرد (تاریخ بیهقی ص ۳۷۵). بر اثر به سه روز حرکت کنم (تاریخ بیهقی ص ۳۷۹). خواجه احمدحسن پس از حرکت رایت عالی به یک هفته گذشته شد (تاریخ بیهقی ص ۳۷۱). بر جانب هدایت حرکت خواهد کرد (تاریخ بیهقی ص ۴۰۰). دختر وی را که عقد نکاح کرده شده بیاورد پیش از آن که از نساپور حرکت کرده باشد (تاریخ بیهقی ص ۳۸۳). دمنه گفت ... ملک ... حرکت و نشاط شکار فرو گذاشته (کلیله و دمنه). به هیچ جانب حرکت و نشاط نمی‌کرد. (کلیله و دمنه). که راه مخوف است ... و هنگام حرکت نامعلوم. (کلیله و دمنه).

به معنای عمل، فعل، کار و رفتار است: عامه مردم وی را لعنت کردند بدین حرکت ناشیرین که کرد (تاریخ بیهقی). ملک زوزن را خواجه‌ای بود کریم النفس. ... اتفاقاً از او حرکتی در چشم سلطان ناپسند آمد (گلستان) و این کلمه را در فارسی در حال لزوم با کردن صرف کنند و معنی جنبیدن و رفتن دهد و در حال تعدی با دادن و معنی تحریک و جنبانیدن و بردن بخشد.

به معنای مجری و نفاذ در قافیه است. در (اصطلاح موسیقی) زخم و ضربی که بر اوتار آید از زخمه یا کمان یا ناخن است. در (اصطلاح فیزیک) وضع را گویند که موقع آن نسبت به نقطه ثابتی تغییر کند. هرگاه مسافت مطویه بواسطه جسم متحرک متناسب با زمان باشد حرکت را متشابه و گرنه متغیر گویند؛ اگر در حرکت متغیر سرعت جسم به نسبت معینی تغییر کند حرکت را متغیر متشابه نامند. در (اصطلاح روانشناسی) حرکت بر چهار قسم است. دکتر سیاسی آرد: از جنبش ساده موجودات یک سلولی گذشته سایر حرکات را می‌توان به چهار دسته تقسیم نمود و بدین قرار است: یک. حرکت انعکاسی یا بازتاب. دو. حرکت غریزی. سه. حرکت عادی. چهار. حرکت ارادی و نیز گویند: هر فعلی معمولاً از چندین حرکت ترکیب یافته است و از همین جهت هرچند که لفظ فعل (کنش) و لفظ حرکت (جنبش) غالباً به جای هم استعمال می‌شوند؛ ولی بهتر است حرکات مرکب را فعل یا کنش بخوانیم و از اطلاق این لفظ به حرکت ساده بسیط یا جنبش مانند اکثر حرکات‌های انعکاسی خودداری کنیم.

- حرکت اختلاجی وجه و غیره به معنای لقوه است.

- حرکت اختیاری به معنای حرکت ارادی است.

-حرکت ارادی به معنای مقابل حرکت قسریه است.

-حرکت انبساطیه قلب و شرائین به معنای جنبش کشش و گسترش دل و شریان‌ها است و مقابل حرکت انقباضیه است.

-حرکت انتقالی به معنای حرکت دوری اجسام فلکی در مدار خود است.

-حرکت انقباضیه قلب و شرائین به معنای جنبش فراهم آمدگی دل و شریان‌ها است و مقابل حرکت انبساطیه است.

-حرکت به معنی التوسط است و در مقابل حرکت به معنی القطع است.

-حرکت به معنی القطع است.

-حرکت در این به معنای حرکت جسمی است از مکانی به مکان دیگر و آن را نقلة نامند (تعریفات جرجانی).

-حرکت در کَمّ به معنای انتقال جسم است از کمیتی به کمیت دیگر و چنانکه از نمو به ذبول و برعکس است (جرجانی).

-حرکت در کیف به معنای انتقال جسم است از کیفیتی به کیفیت دیگر. مانند گرم شدن آب و سرد شدن آن و این حرکت را استحالة خوانند (جرجانی) و باز گوید: هی کیفیة الحاصلة للمتحرک مادام متوسطاً بین المبداء و المنتهی و هو امر موجود فی الخارج.

-حرکت در وضع به معنای حرکت وضعی است. حرکت گردگردانی یعنی مستدیره است.

-حرکت ذاتیه به معنای حرکتی است که عُرُوض آن بر ذات جسم به نفسه است (تعریفات جرجانی).

-حرکت طبیعی به معنای مقابل حرکت قسریه است و آن است که به سبب امری حاصل نگردد و شعور و اراده‌ای نیز با وی نباشد.

-حرکت عَرَضیه به معنای حرکتی است که عُرُوض آن بر جسم بواسطه عُرُوض اوست بر جسمی دیگر بالحقیقة. مانند حرکت جالس سفینه (تعریفات جرجانی).

-حرکت قسریه به معنای مقابل حرکت ارادی و مقابل حرکت طبیعی است.

(Move): حرکت (به‌سوی/به چیزی) حرکت (برای انجام کاری) عملی که برای رسیدن به چیزی انجام می‌دهید یا باید انجام دهید: این اقدام اخیر دولت مخالفت شدیدی را برانگیخته است. مدیریت هیچ حرکتی برای رفع اعتصاب انجام نداده است. یافتن شغل در بازاریابی یک حرکت شغلی خوب بود.

تغییر موقعیت: [معمولاً مفرد] تغییر مکان یا موقعیت مترادف حرکت: حرکت نکنید! هر حرکتی دردناک بود. او احساس می‌کرد که او هر حرکت او را زیر نظر دارد.

in dictionary of Oxford is means action : move (toward/to something) move (to do something): an action that you do or need to do to achieve something This latest move by the government has aroused fierce opposition. The management has made no move to settle the strike. Getting a job in marketing was a good career move. see false move change of position. [usually singular] a change of place or position: synonym movement: Don't make a move! Every move was painful. She felt he was watching her every move.

ارزیابی: به معنای عمل یافتن ارزش هرچیز و تقویم است.

(Evaluation): [قابل‌شمارش، غیرقابل‌شمارش] عمل شکل دادن نظر در مورد مقدار، ارزش یا کیفیت چیزی پس از تفکر دقیق در مورد آن ارزیابی است: سیستم بهداشت و درمان این تکنیک به‌طور گسترده انجام نمی‌شود و نیاز به ارزیابی بیشتر دارد. این بحث شامل ارزیابی انتقادی از منابع مستند است.

in the Oxford dictionary is means [countable, uncountable] the act of forming an opinion of the amount, value or quality of something after thinking about it carefully an evaluation of the healthcare system: The technique is not widely practised and requires further evaluation. The discussion includes a critical evaluation of the documentary sources.

هم‌گرایی: تقارب، کیفیت نزدیک شدن اجزای یک کل به یکدیگر.

(Convergence): [بی‌شمارش] فرآیند حرکت با هم از جهت‌های مختلف و ملاقات نقطه‌ای که این اتفاق می‌افتد: این شهر یک نقطه طبیعی هم‌گرایی برای ترافیک مبتنی بر رودخانه بود.

هم‌گرایی A و B این نمودار، هم‌گرایی دو صفحه اقیانوسی را نشان می‌دهد.

[غیرقابل شمارش، قابل شمارش]، فرآیند بسیار شبیه یا یکسان شدن هم‌گرایی A و B: هم‌گرایی فناوری تلفن همراه و اینترنت همچنان انقلابی در نحوه تعامل کسب‌وکارها با مصرف‌کنندگان خواهد بود.

هم‌گرایی بین A و B، هم‌گرایی بین آواز پرندگان و موسیقی ساخته شده انسانی است.

in the Oxford dictionary is means [uncountable] the process of moving together from different directions and meeting: the point where this happen The city was a natural point of convergence for river-based traffic. convergence of A and B The diagram shows the convergence of two oceanic plates. uncountable, countable] the process of becoming very similar or the same convergence of A and B: The convergence of mobile technology and the internet will continue to revolutionize the way businesses interact with consumers. convergence between A and B convergences between birdsong and composed human music

تقلید: به معنای در گردن کردن کار و قلاده است. قلاده در گردن کسی انداختن و از آن است کار در عهده کسی کردن و يقال است: قلده العمل. گردن بند در گردن انداختن و کار به عهده کسی ساختن و بر گردن خود کار بگرفتن، تفویض کردن عمل بر ولی چنان‌که قرار دادن قلاده بر گردن وی. بدون نظر و تأمل پیروی کردن. مجازاً به معنی پیروی کسی بی‌دریافت حقیقت آن است. متابعت و اقتدا و پیروی کسی بی‌دریافت حقیقت و از روی کار دیگران کاری کردن است:

تقلید نپذیرفتم و حجت ننهفتم

زیرا که نشد حق به تقلید مشهر

ناصر خسرو.

هرکه او از پس تقلید همی خواند

مر مرا خود ز پیش رفتن نتوانم

ناصر خسرو.

بیان کن حال و جایش را اگر دانی مرا و نه

مپوی اندر ره حکمت ز تقلید ای پسر عمیا.

ناصر خسرو (دیوان ص ۲۸).

(اصطلاح فقه): فتوی مجتهدی را عمل کردن. عمل کردن عامی بدانچه مجتهد اعلم در مسائل شرعی فرعی فتوی دهد. مقابل اجتهاد است. کاری کردن که دیگری کرده است. بازی و تمثیل مضحک کسی یا کاری است.

-اهل تقلید به معنای مقلد و نقال و مسخره و مکار است.

-تقلیدی به معنای بازیگری که اداهای مضحک دارد است.

-تقلید کسی را درآوردن به معنای به کسی باز خمانیدن است. چیزی درگردن ستور قربانی درآویختن به جهت علامت هدی است. شمشیر حمایل کردن، پرداخت دین، رها کردن و اصل آن وا گذاشتن شتر است در چراگاه که مهار آن به گردنش افکندن که به هرصورت که بخواهد برود؛ سپس درباره کسی گویند که پند نپذیرد ناچار او را بخود واگذارند. یقال: للشیخ اذا افندقلد حبله، فُلا یلتفت الی رأیه. همچنین به معنای نفاق و دورنگی است.

(Imitation): به معنای «قابل شمارش» یک کپی از چیزی است به ویژه چیزی گران قیمت، تقلید ضعیف/ارزان از چیز واقعی: این آخرین ساخته تقلیدی کم رنگ از اصل است (تقریباً به خوبی نیست). چرم تقلیدی/مروارید.

[غیرقابل شمارش] عمل کپی کردن از کسی یا چیزی: کودک یاد می گیرد که با تقلید صحبت کند. بسیاری از روش های شرکتی توسط مدیران آمریکایی به تقلید از رویه ژاپنی اتخاذ شده است.

[قابل شمارش] عمل کپی کردن از شیوه صحبت و رفتار یک نفر به ویژه برای خنداندن مردم: او تقلید از باراک اوباما انجام می دهد.

in the dictionary of Oxford is means [countable] a copy of something, especially something expensive a poor/cheap imitation of the real thing: This latest production is a pale imitation of the original (= it is not nearly as good). imitation

leather/pearlsuncountable] the act of copying someone or something : A child learns to talk by imitation. Many corporate methods have been adopted by American managers in imitation of Japanese practice. [countable] an act of copying the way someone talks and behaves, especially to make people laugh : He does an imitation of Barack Obama.

زبان بدن: در لغت به معنای ابراز احساسات و افکار از طریق حالت بدن، اشاره، حالت چهره یا دیگر حرکات همراه با کلام یا بدون کلام است.

(Body language): به عنوان ارتباط غیرکلامی است که از طریق حرکات فیزیکی، حالت‌ها، حالات چهره ابراز می‌شوند تا از طریق کلمات. این شامل نحوه حرکت یک فرد و قرار دادن بدن خود برای انتقال احساسات و افکار به دیگران است. به طور خاص تر به عنوان یک اسم غیرقابل شمارش توصیف می‌شود که به روشی اشاره دارد که وضعیت بدن و حرکات یک فرد هیجانات و افکار خود را آشکار می‌کند. این می‌تواند شامل انواع نشانه‌های غیرکلامی باشد. مانند: حالات چهره: لبخند زدن، اخم کردن، بالا بردن ابروها و غیره است. حرکات: حرکات دست، تکان دادن سر و غیره است. وضعیت قرارگیری: نحوه ایستادن یا نشستن فرد، خم شدن به جلو یا عقب و غیره است. لحن صدا: درحالی که از نظر فنی صدا دار است، نحوه صحبت کردن فرد نیز می‌تواند بخشی از زبان بدن او در نظر گرفته شود؛ زیرا می‌تواند هیجانات را منتقل کند. اساساً زبان بدن روشی است که اعمال فیزیکی یک فرد معنا را منتقل می‌کند که اغلب مکمل یا تضاد با کلمات گفتاری اوست.

In the Longman Dictionary, "body language" is defined as the nonverbal communication expressed through physical movements, postures, and facial expressions, rather than through words. It encompasses how a person moves and positions their body to convey feelings and thoughts to others. More specifically, "body language" in the Longman Dictionary is described as an uncountable noun referring to the way someone's body position and movements reveal their emotions and thoughts. This can include a variety of nonverbal cues, such as: Facial expressions: Smiling, frowning, raising eyebrows, etc. Gestures : Hand movements, head nods, etc

Posture: How someone stands or sits, whether they are leaning forward or back, etc.
 Tone of voice: While technically vocal, the way someone speaks can also be considered part of their body language as it can convey emotion. Essentially, body language is the way someone's physical actions communicate meaning, often complementing or contradicting their spoken words.

حس: به معنای دریافت، دریافتن، تأثر، آگاه شدن، اندریاب، درک، ادراک، بیافتن و برخی آن را معرب هوش دانسته‌اند، یافتن دریافتن به یکی از حواس خمسۀ ظاهرة، دانستن، دانش، آگاهی یافتن است و به تازی ادراک گویند و شعور نیز گویند، قوهٔ مدرکه، حساسة، قوهٔ حساسة. تهانوی گوید: به کسر حاء و تشدید سین مهمله است و عبارت است از قوهٔ مدرکهٔ نفسانیة و حواس مجموع مشاعر پنجگانه است که باصره، سامعه، ذائقه، شامه و لامسه می‌باشد؛ چنان‌که در بحرالجواهر و منتخب اللغات ذکر کرده است و اینکه حواس را به همین پنج‌حس انحصار داده‌اند. برای آن است که علماء لغت غیر از این مشاعر پنجگانه حواس دیگری را نمی‌شناختند. همچنان که متکلمان نیز پیروی لغویان را کرده‌اند؛ اما حواس پنجگانه باطنه که عبارت است از حس مشترک، خیال، وهم، حافظه و متصرفه از مخترعات فلاسفه است؛ پس اگر کسی گوید که تعریف حس به قوهٔ مدرکه بنابر مذهب فلاسفه تعریف جامعی نیست؛ زیرا خیال و حافظه و متصرفه مدرکه نیستند؛ بلکه معین و کمک در ادراک می‌باشند. جواب گوییم که مراد به مدرکه بودن بر مذهب فلاسفه قوه‌ای است که ادراک را به وجود آورد. خواه بالذات و بلاواسطه باشد و خواه بواسطه و کمک باشد؛ بدانکه حکما و متکلمان گفته‌اند که عقل بالضروره حکم به وجود حواس پنجگانه ظاهره کرده است و انحصار آن به عدد پنج نه برای این است که بیش از آن جایز نیست؛ زیرا ممکن است حس دیگری در بعضی از حیوانات باشد که ما بدان پی نبرده‌ایم؛ چنانکه کور مادرزاد از نیروی باصره بی‌اطلاع می‌باشد؛ سپس شکی نیست که هر یک از حواس برای ادراک شیء مخصوصی ساخته شده است؛ چنان که سامعه برای ادراک اصوات، ذائقه برای ادراک طعم‌ها، شامه برای ادراک بوی‌ها، به‌نحوی که از هیچ‌یک خصوصیات دیگری مقدور نیست به عمل آید و در اینکه آیا ممکن است از یکی از این حواس پنجگانهٔ عملی که از چهار حس دیگر به ظهور می‌رسد بروز کند یا خیر مورد اختلاف است. حکما و معتزله بالاجماع به عدم جواز این امر رأی داده‌اند؛ ولی اهل سنت به جواز آن قائل شده و گفته‌اند این امر مربوط به اسرار خلقت می‌باشد و حواس را تأثیری در نفی یا اثبات آن نیست. چه محال به نظر نیاید که آفریدگار برای باصره ادراک اصوات بی‌آفریند؛ ولیکن بالاجماع اتفاق کرده‌اند که این امر بالفعل جایز نیست؛ پس اگر گفته شود که ذائقه حرارت و شیرینی هر دو را باهم ادراک می‌کند جواب گوییم ادراک حلاوت با نیروی ذائقه و ادراک حرارت با نیروی لامسه است که اولی نیرویش در دهان و دومی نیرویش در زبان است. . . . حکما گفته‌اند مفهومات یا کلی‌اند و یا جزئی و یا از جنس صورت است و آن چیزیست که به یکی از حواس پنجگانهٔ ظاهر احساس

شود و یا از جنس معانی است و آن امور جزئی‌های است که از صور محسوسه انتزاع شده است. برای هریک از این اقسام سه‌گانه مدرک و حافظی باشد؛ پس مدرک کلی و آنچه در حکم کلی است از جزئیات مجرد از عوارض مادی عقل است و حافظ آن مبدأ فیاض باشد و مدرک صور حس مشترک است و حافظ آن خیال باشد و مدرک معانی وهم است و حافظ آن ذاکره باشد و ناگزیر باید نیروی دیگری در وجود آدمی باشد که متصرفه باشد و متفکره و متخیله نیز نامیده می‌شود و یا این امور هفتگانه ادراک اشیاء به رشته نظم و ترتیب درآید. این بود اجمال آنچه در باب حواس باید بیان شود... .

اما وجود حواس باطنه را برخی از فلاسفه اثبات کرده‌اند و مسلمانان آن را منکر می‌باشند و توضیح آن بنابر آنچه مولوی عبدالحکیم در حاشیه خیالی در ضمن بیان اسباب علم بیان کرده آن است که محققین اتفاق کرده‌اند که مدرک کلیات و جزئیات نفس ناطقه است و نسبت ادراک به قوای مدرکه مانند نسبت قطع و بریدن است به‌سوی دشنه و در اینکه آیا صور جزئیات مادی در نفس ناطقه ارتسام می‌یابد یا در آلات نفس ناطقه؟ جماعتی گویند: نفس صور کلیات را در خود و صور جزئیات مادی را در آلات خود مترسم می‌سازد بنابر اینکه نفس بسیط و مجرد است و اتصاف آن به صور جزئی منافی بساطت آن خواهد بود؛ پس ادراک نفس مر آن صور را به اعتبار ارتسام صور در آلات نفس ناطقه باشد و در اینجا تصور نرود که دو ارتسام است؛ یکی ارتسام بالذات در آلات و دیگری ارتسام بواسطه در نفس و گروهی دیگر به‌سوی آن رفته‌اند که همه صور کلی و جزئی در نفس ارتسام می‌یابد؛ زیرا نفس مدرک اشیاء می‌باشد؛ جز اینکه ادراک نفس مر جزئیات مادی را به‌واسطه است نه به‌اصالت و این امر منافی ارتسام صور در نفس ناطقه نخواهد بود و حواس پنجگانه واسطه آن است تا چشم باز نشود. ادراک بینایی جزئیات صورت نبندد و صور در آن ارتسام پیدا نکند و همین که دیدگان باز گردیدند صور اشیاء در آن نقش بندد؛ پس دسته نخستین حواس باطنی را پذیرفته‌اند و دسته دوم آن را نفی کرده‌اند... . حواس خمس به حیوان اختصاص دارد و در غیرحیوان از نبات و معادن یافت نشود و نیز لامسه جمیع حیوانات را شامل است و بقاء آن نیرو بسته به اعتدال مزاج حیوان باشد از این رو باید از کیفیاتی که موجب تباهی نیروی لامسه باشد احتراز واجب شمرد و از این جهت باشد که نیروی لامسه در جمیع اعضاء بدن آدمی پراکنده است و نیز به این جهت است که ملموسات را نخستین محسوسات نام نهاده‌اند و اما سایر حواس را این خصوصیات نباشد و چه بسا حیوانی که فاقد حواس پنجگانه جز لامسه باشد مانند کرم‌هایی قرمز رنگ است که موقع باران از زیر زمین بیرون آیند (کشاف اصطلاحات الفنون).

دکتر سیاسی می‌گوید: بدن انسان همواره در معرض تحریک و تنبیه عوامل خارجی مانند ارتعاشات هوا، امواج اتر و برخورد و فشار دیگر چیزها قرار داشته همواره از آن‌ها بیش‌وکم متأثر می‌باشد. این تأثر بدنی در روان انعکاسی پیدا می‌کند که احساس نام دارد؛ مثلاً ارتعاشات هوا به گوش رسیده و متأثرش می‌کند و در نتیجه احساس صوت حاصل می‌شود یا ذراتی بسیار ریز به بینی برخورد کرده احساس دست می‌دهد و همچنین... ؛ بنابراین هر احساسی دارای دو مقدمه است. یکی تحریک خارجی و دیگر تأثر عضوی است؛ چنان‌که در مورد

صوت ارتعاشهای هوا تحریک خارجی و جنبشی که گوش را دست داده است تأثر عضوی می‌باشد و در مورد بو رسیدن ذرات ریز تحریک خارجی است و تغییری که در بینی روی داده تأثر عضوی است و پس از حصول این دو مقدمه در مغز انعکاسی (که چگونگی‌اش نامعلوم است) پیدا می‌شود که احساس نام دارد؛ پس احساس به‌جز تحریک خارجی و تأثر عضوی است؛ بلکه انعکاس ذهنی تأثری است که یکی از اعضای بدن را عارض شده است و از این رو درست نیست گفته شود: اعصاب و پی‌ها احساسات را به مغز منتقل می‌کنند یا اینکه گفته شود مغز احساسات را ضبط می‌نماید و مانند آن. زیرا آنچه به‌واسطه پی‌ها انتقال می‌یابد و در مغز ضبط و نگاهداری می‌شود تأثرات عضوی یعنی تغییرات بدنی و مادی‌اند نه خود احساس است. هر عضوی از بدن که تأثر آن موجب احساس مخصوصی بشود اندام آن حس به شمار می‌رود. از زمانی بس قدیم تا چندی پیش حکماء تنها پنج‌عضو را دارای این خاصیت می‌دانستند و از این رو به پنج گونه احساس قائل بودند و آنها را به پنج‌حس بینایی و شنوایی و بساوایی و چشایی و بویایی نسبت می‌دادند و به همین جهت در بسیاری از زبان‌ها حواس ظاهره را حواس پنجگانه خوانده‌اند در صورتی که این بیان درست نیست؛ زیرا که شماره حواس ظاهره خیلی بیش از پنج حس است و حقیقت این نکته پس از پژوهش‌های تازه هم از لحاظ کالبدشناسی مسلم گردیده است و هم از لحاظ روانشناسی. کالبدشناسی آشکار ساخته است که آنچه تاکنون حس لامسه خوانده می‌شد در واقع عبارت از چندین حس مختلف است که هرکدام در پوست بدن دارای عضوی خاص می‌باشد و آنچه منحصرأ عضو حس سامعه به شمار می‌رفت یعنی گوش مشتمل بر دو اندام متفاوت است که یکی واسطه احساس صوت می‌باشد و دیگری مجاری نیم دایره گوش داخلی که حس تعادل و توازن را به ما می‌دهد. از لحاظ روانشناسی هم واضح است که دو احساس نام‌برده از یکدیگر متمایزاند؛ زیرا برای شعور ما حس گرمی مثلاً با حس فشار و تماس به همان اندازه فرق دارد که یک احساس بصری از یک احساس سمعی دور می‌باشد. با رعایت این مقدمه می‌توان حواس ظاهر را ده گونه دانست و آنها را به قرار زیر شماره نمود: ۱- احساسات بصری یا حس بینایی ۲- احساسات سمعی یا حس شنوایی ۳- احساسات لمسی یا حس بساوایی ۴- احساسات سردی و گرمی یا حس گرما و سرما ۵- احساسات المی یا حس رنج جسمانی ۶- احساسات وضعی و عضلانی یا حس جنبش ۷- احساسات تعادلی یا حس تعادل و جهت‌یابی ۸- احساسات ذوقی یا حس چشایی ۹- احساسات شمی یا حس بویایی ۱۰- احساسات داخلی یا حس درونی البته نباید این شماره و تقسیم را قطعی پنداشت؛ زیرا همچنان که استقلال بعضی از حواس ده‌گانه بالا را به تازگی پی برده و مدت‌ها از این نکته غافل بوده‌ایم شاید توسعه علوم بعدها در این زمینه حقایق دیگری مکشوف بدارد و تجدیدنظر را در تقسیم فوق ایجاب کند (روانشناسی پرورشی دکتر سیاسی صص ۳۸-۴۰). قوه مدرکه ظاهر در برابر عقل است: هرگونه پیش عقل رهی کرد حس را

او بی گمان ز دین و ز دانش جدا شده است

ناصر خسرو.

شاعران کلمه حس در اشعار فارسی در مقابل وهم که خود نیز یکی از پنج حس باطنی است به کار برده‌اند:

خدای مبدع هرچه آن تو را به وهم و به حس

محاط و مدرک و معلوم و مبصر است و مشار

ناصر خسرو.

قوه لامسه گاه از کلمه حس فقط یکی از پنج حس را که حس لامسه است خواهد: بی حس کردن عضو بدن برای انجام عملیات جراحی یعنی قوه لمس را از کار انداختن تا در حین عمل احساس درد نکند و در آن موارد غالباً بی تشدید به کار رود: سمع و بصر و ذوق و شمع و حس که بدو یافت

جوینده ز نایافتن خیر امان را

ناصرخسرو.

به معنای قوه مدرکه باطنی است، حس مشترک، بنطاسیا، در این معنی نیز گاه با سین مشدد و گاه بی تشدید به کار رفته است: گوش جان و چشم جان جز این حس است

گوش عقل و گوش حس آن مفلس است

مولوی.

- اهل حس به معنای فلاسفه‌ای که حس را منشاء علم بشر می‌دانند، حسیون، حسیان، مقابل قلیون، اهل ظاهر، عرفای اشراقی مشرب، فلاسفه مشائی مسلک را اهل حس می‌خوانند:

علم‌های اهل حس شود پوزبند

تا نگیرد شیر از آن علم بلند

مولوی.

- بی حس کردن به معنای عضوی را از احساس درد بازداشتن است:

بی حس و بی گوش و بی فکر شوید

تا خطاب ارجعی را بشنوید

مولوی.

- پنج حس به معنای حواس خمس (شنوایی، بینایی، بویایی، چشایی و بساواپی است).

گفتم که چیست ناطقه را پنج حس او

گفتا مرا دو ذهن و ذکا فطنت و نظر

ناصر خسرو.

محسوس بود هرچه در این پنج حس آید

محسوس جز این را دان معقول جز آن را

(ناصر خسرو، دیوان ص ۲۶).

نشاط من همه زی آشیان نه فلک است

اگرچه در قفس پنج حس گرفتارم

خاقانی.

(Sense): اسمی است با چندین معانی از جمله احساس یا آگاهی (به عنوان مثال احساس آرامش) توانایی درک یا قضاوت خوب (مثلاً عقل سلیم) و یکی از پنج قوه طبیعی مانند بینایی، شنوایی، بویایی، چشایی و لامسه است؛ همچنین می تواند به معنای خاص یک کلمه یا عبارت اشاره داشته باشد. معانی اولیه حس به عنوان یک اسم در واژه نامه: احساس یا هیجان: یک احساس یا ادراک کلی مانند حس هدف یا حس شوخ طبعی است. قضاوت یا درک: توانایی درک چیزها یا تصمیم گیری خوب و معقول همان ها که در حس مشترک یا حس تناسب دیده می شود. یک قوه: یکی از قدرت های طبیعی بدن که محرک هایی مانند بینایی، شنوایی بویایی، چشایی و لامسه را از محیط دریافت می کند. معنی یا ایده: روشی که در آن چیزی درک می شود یا معنای خاص یک کلمه یا عبارت است. نمونه هایی از فرهنگ لغت: من احساس آرامش زیادی دارم (احساس). او با حس موفقیت به اطراف اتاق نگاه کرد (آگاهی / احساس). شما به حس شوخ طبعی نیاز دارید (توانایی درک). او با حس تناسب به اطراف اتاق نگاه کرد (توانایی قضاوت). حس بویایی / چشایی / لمسی (هیئت علمی) معنای یک کلمه، جمله یا عبارت تعریفی از حس در این زمینه است.

In the Longman Dictionary, the word "sense" is a noun with several meanings, including a feeling or awareness (e.g., a sense of relief), the ability to understand or make good judgments (e.g., common sense), and one of the five natural faculties like

sight, hearing, smell, taste, and touch. It can also refer to the particular meaning of a word or phrase. Here are the primary meanings of "sense" as a noun in the Longman Dictionary: Feeling or Emotion: A general feeling or perception, such as a sense of purpose or a sense of humor. Judgment or Understanding: The ability to understand things or make good, sensible decisions, as seen in common sense or sense of proportion. A Faculty: One of the natural powers of the body that receives stimuli from the environment, such as sight, hearing, smell, taste, and touch. Meaning or Idea: The way in which something is understood or the specific meaning of a word or expression. Examples from the Longman Dictionary of Contemporary English (LDOCE): "I felt a great sense of relief". (Feeling)"He looked around the room with a sense of achievement". (Awareness/feeling)"You need a good sense of humor". (Ability to understand)"He looked around the room with a sense of proportion". (Ability to judge)"Sense of smell/taste/touch". (Faculty)"The meaning of a word, sentence, or phrase" is a definition of sense in this context

وضعیت: در لغت‌نامه دهخدا به معنای طرز استقرار، موقع، موقعیت به‌عنوان وضعیت اجتماعی، وضعیت سیاسی است.

(State): به عنوان یک اسم می‌تواند وضعیت یک شخص یا چیز باشد (به‌عنوان مثال بازار دارایی در وضعیت بدی است.) یک واحد سیاسی در یک کشور مانند یک ایالت ایالات متحده (به‌عنوان مثال شرکت‌های دولتی) به‌عنوان فعل بیان کردن به معنای رسمی گفتن یا نوشتن چیزی است. به‌عنوان یک اسم شرط یا موقعیت: به وضعیت جسمی یا روانی کسی یا چیزی اشاره دارد؛ مثال: بازار ملک در وضعیت بدی است. یک واحد سیاسی: این تقسیم‌بندی در داخل یک کشور است؛ مانند: ایالت‌های ایالات متحده که دارای اختیارات قانون‌گذاری خاص خود است؛ مثال: ایالت نیویورک شرکت‌های خارجی بیشتری را جذب کرده است. یک کشور یا دولت آن: همچنین می‌تواند به یک کشور به‌عنوان یک سازمان سیاسی یا دولت آن اشاره کند؛ مثال: دولت بودجه ویژه‌ای را اختصاص داده است. به عنوان یک فعل گفتن یا نوشتن اطلاعات: بیان کردن چیزی به معنای انتقال رسمی آن است؛ مثال: دولت قصد دارد اظهار کند که چیزی حاوی اطلاعات است. سایر معانی و عبارات رایج بهترین

فناوری روز: استفاده از مدرن‌ترین و پیشرفته‌ترین روش‌ها یا مواد. در حالت بودن: بسیار عصبی، مضطرب یا هیجان‌زده شدن. بیان می‌کند: یک روش غیررسمی برای مراجعه به ایالات متحده آمریکا است.

In the Longman Dictionary, "state" as a noun can mean the condition of a person or thing (e.g, the property market is in a poor state) a political unit within a country like a U.S. state (e.g., New York State), or a country and its government (e.g., state-owned companies). As a verb, to state means to formally say or write something. As a Noun A condition or situation: This refers to the physical or mental condition of someone or something. Example: "The property market is in a poor state". A political unit: This is a division within a country, like the U.S. states, which has its own law-making powers. Example: "New York State has attracted more foreign companies". A country or its government: It can also refer to a country as a political organization or its government. Example: "The state has allocated special funds". As a Verb To say or write information: To "state" something is to formally communicate it. Example: "The government plans to state that something contains information". Other Common Meanings & Phrases State-of-the-art: Using the most modern and advanced methods or materials. To be in a state: To become very nervous, anxious, or excited. The states: A common informal way to refer to the United States of America.

بخش یک. دیدگاه این مقاله به امر سیاسی و کنش انقلابی چیست؟

وقتی از امر سیاسی در این مقاله سخن می‌گویم نگرش من به نام‌آوری دقیق سیاست‌های خاص دولتی و همچنین احزاب خاص نمی‌پردازد. آنچه به عنوان امر سیاسی در نظر گرفته می‌شود دارای یک ویژگی آشکار است که در تمامی امرهای سیاسی از خانوادگی تا مذهبی، دولتی، اجتماعی، فرهنگی و غیره مشترک است و آن قدرت و کنترلی هنجارساز است که می‌تواند از طریق آن بر دیگری و کنشش نفوذ کند و او را به شدت سانسور و سرکوب کند. در مقاله‌ای تحت عنوان «تولد امر سیاسی: تحولات عینی و ذهنی»^۱ امر سیاسی و علم سیاست تعریف شده است. من به گزیده‌ای از مباحث مطرح شده در آن مقاله اشاره می‌کنم.

^۱ - این مقاله نوشته دکتر منصور انصاری و فرزانه سهرابی است و منتشر شده در فصلنامه تخصصی علوم سیاسی، سال هشتم، شماره بیست و یکم، زمستان هزار و سیصد و نود و یک است.

حیطه امر سیاسی طبق نوشته مقاله فوق فراتر از علم سیاست در نظر گرفته شده است و نویسندگان اشاره کرده‌اند که در کتاب‌هایی کلاسیک علم سیاست تنها علم مطالعه قدرت یا علم مطالعه دولت است که در تعریف شخصی به نام ماکس وبر یافت می‌شود که اظهار می‌کند قدرت اعمال خواست خود بر دیگری علی‌رغم خواست اوست. اشاره ماکس وبر به قدرت، قدرتی است که تنها در اختیار دولت است. علم سیاست به این معنا قدرتی است که در حوزه دولت و حکومت است و در مقابل علوم دیگری مانند اقتصاد که به جریان تولید و توزیع پدیده‌هایی مانند پول علاقه‌مند است، علم سیاست دل‌مشغولی نحوه چگونگی تولید و توزیع قدرت در حوزه دولت است. امر سیاسی بازتعریفی از علم سیاست است که تنها دستورالعمل‌های معمول آن را به هم ریخته است و چنان بسط و توسعه یافته است که شامل آن دسته مقولاتی است که پیش از این به عنوان اموری اساساً غیرسیاسی دیده می‌شده‌اند. برای مثال رابطه پدر و فرزند که عمدتاً بحثی در حوزه روان‌شناسی خانواده تلقی می‌شده است، اکنون به عنوان امری سیاسی دیده می‌شود و رابطه میان معلم و دانش‌آموز که بیشتر در حوزه علوم تربیتی بوده است اکنون به امری کاملاً سیاسی مبدل شده است و یا رابطه انسان با طبیعت بی‌جان اطرافش که مسئله‌ای مربوط به محیط‌زیست بوده است اکنون در دسته‌بندی امر سیاسی است. در تمامی این مناسبات میان پدر و فرزند، زن و شوهر، معلم و دانش‌آموز، انسان و یک درخت، انسان و سگش و غیره امر سیاسی جریان دارد و شاهد نوعی رابطه مبادلی در حول مفهوم قدرت است. اکنون مسئله این است که چطور یک پدر به فرزندش، یک شوهر به زنش، انسان به درخت یا سگش اعمال قدرت می‌کند و چطور آن‌ها را وادار به اطاعت می‌کند و مطیع خود می‌سازد. امر سیاسی برخلاف علم سیاست کلاسیک مدرن که فقط به رابطه قدرت در دولت یا با دولت می‌اندیشد هر نوع رابطه‌ای را به مثابه یک رابطه، دارای پیامدهای سیاسی اساسی تلقی می‌کند. هر نوع رابطه‌ای متضمن تبادل قدرت هم است. قدرتی که منجر به سلطه یک‌طرفه به طرف دیگر می‌شود. رابطه‌ای که منجر به سلطه انسان با سگش یا شوهر به همسرش می‌شود. در امر سیاسی قانون سیاست از محدوده تنگ قدرت و دولت خارج می‌شود و همه انواع روابط مبتنی بر سلطه و اجبار را دربرمی‌گیرد. بنابراین به اختصار می‌توان گفت که امر سیاسی قدرت سلطه را هدف مطالعه قرار می‌دهد و آن را در تمامی روابط جست‌وجو می‌کند که در علم سیاست مدرن به عنوان اموری غیرسیاسی دیده می‌شوند و در قانون مطالعه خود آن‌ها را قرار نمی‌دهد. امر سیاسی به این معنا علم شناخت بررسی نحوه‌های پنهان کردن روابط قدرت مشابه اموری عادی است. از این رو امر سیاسی علم آشکارسازی روابط قدرت و سلطه است و به قول فوکو قدرت همانند اکسیژن در اطراف ما پراکنده شده است.

منظور من در این مقاله از واژه قدرت با توجه به اشاره‌ای کوتاه از مقاله‌ای که نام برده‌ام، توان و نیرویی است که توانگر بر دیگری اعمال می‌کند تا او را از کنشی که در حال حاضر انجام می‌دهد بازدارد. راه‌وروش خود را به او بازنماید و امر موردنظرش را چنان در فرد جاری سازد که او به اجبار دست به عملی زند که بر او روان شده است. توانگر می‌تواند هر کسی باشد که می‌کوشد با تسلط بر دیگری طلب قدرت کند.

در عمل سانسور کردن توسط توانگر کنش حذف کردن بسیار مهم است؛ چراکه او با کمک زدایش کنش و دیگری توان او را محصور و به شدت محدود می‌کند و از راه متوقف کردن کنش دیگری و مجبور کردن او به کنشی که خود می‌خواهد فرد را چنان می‌فشرد که توان و نیرویش بر توان و نیروی او غلبه می‌کند. فرد به شدت کنترل می‌شود و سپس سرکوبانده خواهد شد.

آنچه به عنوان کنش انقلابی تعریف می‌شود با تغییر و دگرگونی در امری ارتباط دارد که توانگر از طریق آن اعمال قدرت، دیگرکنترلی و هنجارسازی می‌کند. بر دیگری نفوذ می‌کند و او را سانسور و سرکوب می‌کند.

در مقاله‌ای تحت عنوان «عوامل زیربنایی تقویت کنش انقلاب در گفتمان اسلامی»^۱ درباره کنش انقلابی مطالبی گفته شده است و من به چکیده‌ای از آن اشاره می‌کنم.

در آن مقاله نوشته شده است که هرجایی که اعتراضات و انتقادات یا روحیه تغییرطلبی در یک جامعه به دنبال برانداختن ساختارها و الگوهای بنیادی آن اجتماع در حوزه‌های مختلف است صفت انقلابی بودن بر این تغییرطلبی‌ها اطلاق می‌شود. عمل انقلابی و شخصیت انقلابی و کنش انقلابی تابع معنای انقلاب است. انقلاب به معنای واژگونی یک نظام سیاسی حاکم گفته می‌شود؛ اما معنای عام‌تر انقلاب در حوزه اجتماعی به تحول بنیادین، ماهوی یکی از نظامات یا ابعاد حیات اجتماعی برمی‌گردد. این معانی از ریشه معنای واژه انقلاب یعنی منقلب شدن و دگرگونی است. معنای کنش انقلابی شامل همه اقدامات فعالی است که در پی تحول بنیادین است. کنش‌های انقلابی شکل‌دهنده حیات اجتماعی مثل افکار عمومی‌اند؛ همانند انقلاب ارتباطات یا انقلاب جنسی که کنش‌هایشان زیربنایی، ساختاری و فرهنگی‌اند.

با در نظر گرفتن اجمالی مقاله بالا می‌توانم بگویم که دگرگونی به عنوان یک ویژگی برجسته در کنش انقلابی می‌تواند در یک اثر هنری نمود یابد. آنچه قرار است دچار تحول، تغییر و دگرگونی شود امری سیاسی است. یعنی آنچه در برابر قدرت توانگر دور انداخته شده و مظلوم شده است به کمک خلق یک اثر هنری پدیده شود. آنچه به طورکل با امر سیاسی و انقلابی در ارتباط است عمل تن و اعضای تن انسان است که می‌تواند به عنوان موضوعی توجه‌برانگیز و یک کنش انقلابی در برابر امر سیاسی در یک اثر هنری دیده شود؛ چراکه امر سیاسی از طریق مثله کردن تن و اعضای تن دیگری بر آن‌ها نفوذ می‌کند و عملی که به وسیله آن‌ها به انجام می‌رسد را حذف و متوقف می‌کند. بدن‌ها تحت حاکمیت قدرت و توان امر سیاسی تحت نظارت قرار می‌گیرند و مطابق با هنجارهای از پیش موجود هرگونه انحراف آن‌ها در سرپیچی از هنجار بازداشته می‌شوند. منضبط و محدود می‌شوند و سپس از حرکت بازداشته خواهند شد. به طورکل امر سیاسی تن را چنان با حذف و متوقف کردنش می‌فرساید که رفته‌رفته تحلیل می‌رود و آنگاه از انجام هر کنشی خاموش و مسکوت خواهد ماند.

^۱ - این مقاله نوشته رحیم کازرونی سعدی است و منتشرشده در فصلنامه علمی پژوهشی، پژوهشنامه انقلاب اسلامی، سال نهم، شماره سی و یک، تابستان هزارویصد و نود و هشت است.

نکته مهم و اساسی در کنش انقلابی تداوم در عملی است که کنشگر در برابر امر سیاسی انجام می‌دهد. فرض می‌کنم او یک هنرمند است و چیزی خلق کرده است که قصد دارد به یاری آن نشان دهد که آنچه ساخته کرده است کنشی در برابر امری سیاسی است. اولین قدم او آن است که آن چیز موردنظر را بسازد. دومین قدم چگونگی نمود و ارائه اثر است. سومین قدم چگونگی برخورد مخاطبان با اثر اوست. آن‌ها باید با آنچه هنرمند ساخته است روبه‌رو شوند. به جزئیات اثر دقت کنند. با حواس پنجگانه خود آن چیز را بکاوند و سپس آن را ارزیابی کنند. آیا این پایان کار هنرمند به‌عنوان یک کنشگر است؟ آیا این‌گونه کنش انقلابی تداوم می‌یابد؟ خیر. تداوم و ماندگاری کنش انقلابی در قدم اول و قدم دوم به وقوع می‌پیوندد؛ چراکه قدم سوم به دو قدم اول وابسته است. اگر هنرمند به نحوه ساخت شیء و چگونگی ارائه آن چیز و موقعیتی که قرار است در آن به نمایش درآید توجه و دقت کند؛ زمانی که مخاطب با آن اثر رودررو می‌شود می‌ایستد یا می‌نشیند و شروع به تماشای موشکافانه اثر می‌کند. آنچه او را مجاب کرده است که دست به نکته‌بینی و باریک‌اندیشی در اثر بزند سرایت بارهای هیجانی در شیء اند که از طریق برانگیختن هیجان در او نمود می‌یابند. سرایت یافتن و تداوم یافتن آن‌چنان به یکدیگر نزدیک‌اند که در این مقاله هرآنچه درباره سرایت هیجانی خواهم گفت، مفهوم تداوم را نیز به‌همراه خواهد داشت. آنچه توسط تماشاگران مجسمه‌ها از فردی به فردی دیگر سرایت می‌یابد حاصل تداوم حالت‌های تشکیل‌دهنده هیجان‌اند که می‌توانند تا مدت‌های مدید ادامه‌دار شوند و این‌گونه کنش انقلابی دنباله‌دار می‌شود. در ادامه مقاله با مثال‌آوری دو مجسمه او. سی. دی و خفجا آنچه گفته‌ام به‌روشنی تشریح خواهد شد.

بخش دوم: اثر هنری او. سی. دی و خفجا چگونه کنش انقلابی خود را در برابر امر سیاسی نشان می‌دهند؟

این دو مجسمه می‌کوشند از طریق بارهای هم‌گرایی و تقلید که بر دوش گذارده‌اند کنش انقلابی خود را به کمک سرایت هیجانی در مخاطبان خود نمود دهند و بار بردوش کشیده خود را بر دوش مخاطبان بگذارند. شورواشتیاق و آشفته‌گی دو حالت شکل‌دهنده هیجان‌اند که به مخاطبان منتقل می‌شوند و لازمه آن برانگیختن نشانه‌های هیجانی در فرداند. بیداری دستگاه خودمختار سمپاتیک و تغییرات فیزیولوژیایی در بدن نشانه‌های بروز هیجان را نمایان می‌کنند؛ مثلاً افزایش فشار خون، افزایش ضربان قلب، تندتر شدن تنفس، فراخ‌تر شدن مردمک چشم، افزایش تعریق، کاهش ترشح بزاق و مخاط، بالا رفتن سطح قندخون، رفتن خون به‌جای معده و روده به‌سوی مغز و عضلات مخطط، سیخ شدن موهای بدن و دانه‌دانه شدن پوست از جمله این علائم‌اند. شورواشتیاق و آشفته‌گی حالت‌هایی‌اند که موجب حرکت مخاطبان به‌سمت کاویدن اثر می‌شوند. مخاطب هم‌زمان هم به‌سمت اثر ترغیب می‌شود و هم از مواجهه با آن دچار پریشان‌حالی می‌شود. این جنبش به‌سمت

اثر و تشویق به توجه به‌سوی آن به چگونگی نمایش شیء پیش رو وابسته است که به چه شکل بارهایش را به‌کمک سرایت هیجان بر دوش مخاطب می‌گذارد که آن را در ادامه توضیح خواهیم داد.

این نکته مهم را نیز اضافه می‌کنم که ممکن است تمامی علامت‌های تحریک دستگاه خودمختار در بدن ظهور نیابند؛ اما بعضی از این نشانه‌ها قطعاً ایجاد خواهند شد و در زبان بدن نمایان می‌شوند و واکنش مخاطب نسبت به اثر در طریقه ارزیابی‌اش و چگونگی تجزیه و تحلیل آن نشان می‌دهد که او به چه طریق تجربه هیجانی خود را ابراز می‌کند. این سنجش اثر از سوی مخاطب نشان‌دهنده موفقیت آمیز بودن انتقال بار از اثر به دوش مخاطب است؛ چراکه او درحال اندیشیدن به نحوه رودررویی خود با اثر در این موقعیت است. او نشان می‌دهد که این اثر انتخابی بیش از دیگرچیزها در آن موقعیت برای او قابل آزمودن و قیاس است.

فرایند انتقال هیجان در طول تماشای اثرها توسط مخاطبان از فردی به فردی دیگر گسترش می‌یابد. افراد می‌توانند تجربیات مشترک خود را در موقعیت مواجهه با شیء‌های پیش رو به اشتراک بگذارند و نمود اندیشیدن خود را با گفت‌وگو کردن با دیگرتماشاگران تسری دهند. هر مخاطب، مخاطب دیگر را به نزدیکی با اثر و به تقلید از کنش خود در برابر اثر تشویق می‌کند و این القای هیجان از فردی به فردی دیگر موجب تشکیل افراد بی‌شماری تماشاگر خواهد شد که علائم هیجانی یکسانی را به دلیل هم‌گرایی و تقرب با اثر و همچنین با مشاهده واکنش دیگری و شنیدن نحوه سنجیدن‌ها تقلید خواهند کرد. تقلید کردن از دیگری خود به‌عنوان عامل محرکی است که در کنار هم‌گرایی و حس نزدیکی با دیگری و اثر می‌تواند یکی از پایه‌های حرکت و تحریص مخاطبان دیگر به سمت کاویدن اثر و واکنشی باشد که او در مقابل محرک انجام می‌دهد.

به‌طورکل سرایت هیجانی از فردی به فرد دیگر ازطریق یک وضعیت بدنی مشترک شبیه‌سازی شده بین افراد درک می‌شود:

یک. شباهت اثرهای پیش رو با اعضای تن و برجسته‌سازی تن و دیگراعضای غایب در ذهن

دو. مشاهده زبان بدن و ارزیابی مخاطبان دیگر در روبه‌رویی با اثرها

یک. شباهت اثرهای پیش رو با اعضای تن و برجسته‌سازی تن و دیگراعضای غایب در ذهن

این دو اثر از راه به نمایش گذاشتن مثله‌شدگی اعضای تن و برجسته‌سازی تن و دیگراعضای غایب تن موجب ادامه یافتن سرایت هیجانی در ذهن مخاطب می‌شوند. او مجموعه‌عضوی مشابه در مجسمه‌ها که یادآور تن خود و دیگری است را می‌بیند. متوجه می‌شود تمامی اعضای تن و خود تن در مجسمه‌ها نمود ندارند؛ اما دلیل اینکه او این مجموعه‌عضوی که می‌بیند را سر، مو یا ساعد انسان می‌نامد این است که در ذهنش تن خود و

دیگری را به شکل یک کل با تمامی اعضا می‌سازد و سپس می‌گوید این مجسمه تن ندارد و بقیه اعضا تن به جز ساعدها یا سر که اکنون می‌بینم در آن غایب‌اند و می‌کوشد چرایی و چگونگی آنچه می‌بیند را بکاود. حالت شواشتیاق و آشفته‌گی که او هم‌زمان احساس می‌کند و علائم هیجانی که در تنش ظهور می‌یابد به او می‌فهمانند آنچه می‌بینی شباهت بسیاری به تن تو و دیگری دارد. تو و این چیز پیش رو شباهت‌هایی به یکدیگر دارید. این چیز یادآور تن و اعضای تن تو و دیگری است؛ بنابراین مخاطب با شیء هم‌گرا می‌شود و می‌کوشد از او تقلید کند و سپس آنچه آموخته است را به دیگری منتقل می‌کند. نحوه تقلید کردن مخاطب از مجسمه می‌تواند با استفاده از زبان بدن انجام گیرد؛ مثلاً او با دیدن چیزی درون محفظه که او را یاد ساعد قطع شده از یک انسان می‌اندازد که در موقعیتی مکانی محصور شده است علائم هیجانی را نمود می‌دهد. او در آن زمان ممکن است این حس فشار و دردی که از مثله‌شدگی تن و اعضای تن یک انسان دربرنده شده در یک محفظه تصور می‌کند را این‌گونه نشان دهد. مثلاً او درحالی که مردمک چشمش گشادتر شده است و تپش قلبش تندتر شده است با دست‌هایش بر ساعدها فشار می‌آورد و تجربه حس درد و فشردگی که در آن موقعیت احساس می‌کند را از طریق یکی از اعضای تن، دست بر دیگر اعضای تن، ساعد ایجاد می‌کند تا این حس درد و تحت فشار بودن را از تصویرسازی ذهنی‌اش به زبان بدن سرایت دهد و آن را با حرکات تن آشکار می‌کند. او می‌تواند آنچه تجربه کرده است را نیز به شکل کلمات بیان کند و بگوید این اثر بسیار رنج‌آلوده یا تنفرآمیز است و یا دهشت‌زاست و مرا یاد واقعه‌ای ناخوشایند می‌اندازد. هرآنچه او در آن موقعیت تجربه می‌کند در نحوه سنجش او نسبت به اثر بسیار تأثیرگذار است و حتی می‌توان گفت این نحوه ارزش دادن و سنجیدن‌ها به آنچه بستگی دارد که او در آن موقعیت آزموده است.

مجسمه او. سی. دی (ocd) و خفجا

مخاطبی به مجسمه او. سی. دی (ocd) نزدیک می‌شود و می‌بیند اثر از محفظه‌های شفاف از جنس پلکسی‌گلس تشکیل شده است که به شکل عمودی و افقی از دیواره‌هایشان به هم متصل‌اند. اتصال مابین دیواره‌های جعبه آن‌ها را در گروهی یک‌شکل از جعبه‌هایی قرار می‌دهد که دارای مرزهای مشترک‌اند که با یکدیگر پیوند یافته و در تماس‌اند. محفظه‌ها دو نگه‌دارنده دارند. اولی، حجمی چوبی است که زیر چند محفظه قرار دارد و دومی، دیواری است که یکی از محفظه‌ها به آن تکیه داده است.



او.سی.دی - مهديس سيرجانی





دورتادور محل اتصال ورق‌های محفظه‌ها و روی سطحشان اثر انگشت‌هایی دیده می‌شود که به شکلی بی‌ترتیب با استفاده از رنگ روغن قهوه‌ای گذاشته شده‌اند. درون هر محفظه شکلی از جنس پارچه است که موهایی قهوه‌ای‌رنگ از هر جهت آنها بیرون زده‌اند. اشکالی بلند، خمیده و حجیمی که به گونه‌ای در محفظه‌شان قرار گرفته‌اند که با دیواره‌ها به هم برخورد کرده‌اند. بعضی از اشکال بیش از دیگر اشکال خم شده‌اند و به گونه‌ای قرار گرفته‌اند که حجم درهم‌پیچیده، گره‌خورده و درهم‌شده به نظر می‌رسد. اشکال لمس‌کردنی نیستند و تنها دیواره‌های محفظه‌های شفاف قابل لمس‌اند. جنس محفظه‌ها تاحدی خشک‌اند. محل اتصال دیواره‌ها با فشار انگشت‌ها به راحتی خم نمی‌شوند و در برابر لمس و فشار تاحدی مقاوم‌اند. آنچه درون محفظه‌ها به نمایش درآمده‌اند می‌توانند در ذهن مخاطب یادآورنده ساعدها باشند. ساعدهایی که از هر سوی آن تار موهایی در دسته‌های کوچک بیرون زده‌اند و به هم بسته‌اند. بعضی از دسته‌های کوچک مو دچار گره‌خوردگی، شکستگی و آسیب‌اند. انتهای تارهای مو شاخه‌شاخه شده و موخوره زده‌اند. اثرهای انگشت روی دیواره‌ها و گوشه‌وکناره‌های محفظه‌ها نیز یادآورنده جزئی از اعضای تن، انگشتان دست‌اند. با تصویرسازی ذهنی ساعد انسان، دست نیز به یاد آورده می‌شود و با تماشای اثر انگشتان، ساعد و انگشتان دست و دست نیز به خاطر می‌آید. مثله‌شدگی اعضای از تن برای مخاطب نمود اعضای قطعه‌قطعه شده است که از تن جدا مانده‌اند و در محفظه‌هایی به نمایش درآمده‌اند. ساعدی بدون دست و موهایی موخوره زده بدون سر و تصور دیگر اعضای غایب در ذهن موجب برانگیختن علائم هیجان در مخاطب می‌شود. در او هم شورواشتیاق کندوکاو اثر است و هم حالتی که او را

برمی‌آشوبد. آنچه مخاطب درباره‌ی شیء ارزیابی می‌کند در القا و باوراندن حس فشار و نیرویی که محفظه‌ها بر ساعدها و موها و ساعدها و موها بر دیواره‌های محفظه‌ها به یکدیگر وارد می‌کنند به او مؤثر است. محفظه‌ها می‌توانند حسی از محصور بودن، تحت فشار بودن، غلبه کردن بر توان و نیروی فردی و مانع حرکت او شدن که نشانه‌های مهم و اساسی سرکوب‌اند را نمایش دهد و همچنین زدایش کنش، محصور کردن توان و محدود کردن فردی را نیز تشدید کند. محفظه‌ها به‌طور کل یادآور امری سیاسی‌اند که به‌وسیله قدرت و کنترل که قاعده و قانون‌سازی می‌کند قادر است بر دیگری غلبه کند. آن دیگری در اثر او. سی. دی اعضای تن انسانی‌اند. موها و ساعدهایی که در ذهن مخاطب می‌توانند این گونه تصور شوند که می‌کوشند از محفظه‌های تنگ و کم‌عرضی که به آن‌ها فشار شدیدی وارد می‌کنند بیرون بخزند.

مطلب تأمل برانگیز دیگری در ارتباط با این اثر است که باید به آن دقت کرد و آن پیوند مابین عنوان اثر به نام او. سی. دی (ocd) و مفهوم تداوم و سرایت است. او. سی. دی به معنای وسواس فکری عملی است. نام یک اختلال روانی است که فرد به شکلی مداوم و تکرارشونده احساس نیاز به بررسی مکرر و انجام مجموعه عملی خاص دارد. اگر آن اعمال به‌درستی انجام نگیرند او حس ناخوشایند و آزاردهنده‌ای را تجربه خواهد کرد؛ مانند چک کردن چندین باره قفل بودن در یا روشن بودن چراغ، گاز و یا شمارش مداوم اعدادهای خاص برای جلوگیری از رویدادی که قرار است به وقوع پیوندد و غیره. فرد مجبور است مداوم به آنچه به ذهن می‌آید آگاهانه توجه و دقت کند و آن‌ها را موبه‌مو، بانظم و ترتیب خاصی به انجام رساند. اینکه بیماری وسواس فکری عملی چیست و چه نشانه‌هایی دارد هدف این مقاله نیست تنها چیزی که باید به آن متوجه بود این است که در وسواس فکری عملی نوعی تکرارشوندگی و مداومت در انجام دادن عملی یا عمل‌هایی از سوی فرد مبتلا مهم است. تکرار و استمرار در انجام دادن کاری یا فکر کردن مکرر به چیزی که به ذهن می‌آید مشابه فرایند سرایت از فردی به فردی دیگر است. چراکه در سرایت دادن نیز عامل تکرار، مداومت، تداوم و استمرار مهم است. اگر فرایند تکرار علائم هیجانی در افراد ایجاد نشوند کنش انقلابی ادامه‌دار نخواهد شد و اثر به هدف خود نخواهد رسید. هنرمند به‌عنوان کنشگری که قصد کرده است کنش انقلابی خود را در برابر امر سیاسی در شکل دادن به اثر و نحوه ارائه آن نمایش دهد کاملاً به شکست می‌انجامد و در ادامه نیز باید تأکید کنم که خود واژه وسواس نیز به شک و شبهه داشتن و دودلی نسبت به چیزی که به ذهن می‌آید ارتباط دارد. زمانی که فرد به شکلی مکرر احساس می‌کند که نسبت به انجام دادن یا ندادن و یا وقوع رویدادی دچار تردید است دو حالت شکل‌دهنده هیجان، شورواشتیاق و آشفتگی در او تحریک می‌شوند و علائم هیجانی در او برانگیخته می‌شوند. این علائم می‌تواند از شدید تا خفیف نسبت به موقعیت فرد احساس شود؛ وقتی او به جنبه خوشایند آن رویداد تأمل می‌کند حالت شورواشتیاق در او ایجاد می‌شود و وقتی به جنبه ناخوشایند رویداد می‌اندیشد پریشان‌حال می‌شود. مرز مابین این دو حالت بسیار باریک است و آن دو حالت را هم‌زمان باهم احساس خواهد کرد و علائم هیجانی را به یک‌باره تجربه خواهد کرد و ارتباط تقدم و تأخر مابین این دو حالت ایجاد نخواهد شد.



خفجا - رایان قائینی و سیاوش پورعباس



اثر خفجا از زمینه‌ای آهنی، یک ویبراتور، چارچوبی از جنس ام‌دی‌اف و سرهایی کوچک از جنس سفال ساخته شده است. با روشن شدن ویبراتور سرهای کوچک سفالی در زمینه‌ای آهنی تکان می‌خورند. به هم می‌سایند و از به هم مالیدن سرها به یکدیگر صدایی تولید می‌شود که با صدایی که از جانب ویبراتور صفحه آهنی را می‌لرزاند متفاوت است. این صدای شکستن سرهایی سفالی است که بر اثر فشاری که ویبراتور بر آن‌ها وارد می‌کند روی زمینه آهنی به هم برخورد می‌کنند و می‌شکنند.

اثر خفجا از طریق صداهایی که تولید می‌کند مخاطب را ابتدا به خود جذب می‌کند. او قصد می‌کند بداند این صداهای چیست که می‌شنود. صدای ویبراتوری که سرها را بر صفحه‌ای آهنی می‌لرزاند او را برمی‌انگیزاند و به عنوان عاملی محرک موجب تحریک شورواشتیاقش می‌شود و او اثر پیش‌رو را می‌کاود؛ سپس او با شنیدن صدای سرهایی که در حال شکستن‌اند یا می‌شکنند و یا نیمه‌شکسته مانده‌اند می‌کوشد در ذهن آنها را به شکل یک کل منسجم درک کند. سر در ذهن بر روی تنی قرار می‌گیرد. دارای اعضای تن می‌شود و سپس به شکل یک انسان ساخته می‌شود. در اثر پیش‌رو او سری می‌بیند که بدون تن است و تمامی اعضای تن به غیر از سر غایب‌اند؛ بنابراین حسی از آشفتگی را احساس می‌کند. این حس با لمس سرها، گذاشتن سرهای کوچک بر کف دست، گردی سفید که از شکستن و ریزه‌ریزه شدن سرها بر کف دست و انگشتان برجای مانده‌اند شدت می‌گیرد. به غیر از صدا اثر خفجا از طریق بوی سفال نیز مخاطب را جذب می‌کند که به تماشای اثر تشویق شود. این بوی سرهای شکسته و خردشده است که به مشام می‌رسد. مخاطب سر بودن تکه‌سفال‌هایی که شکسته‌اند را با دیدن سرهای سفالی که هنوز نشکسته‌اند و از لرزش و برخورد سالم مانده‌اند تشخیص می‌دهد؛ مثلاً او با خود می‌گوید که این تکه‌های شکسته سفالین سرهایی بوده‌اند که بر اثر فشار و سایش بر یکدیگر و ضربه ویبراتور شکسته‌اند. مخاطب در هنگام کاوش اثر می‌تواند بنشیند و سرها را در دست بگیرد و دورتادور محفظه روبازی که سرها را دربرگرفته‌اند لمس کند. اگر او ابتدا سرها را در دست بگیرد و سپس به دور محفظه روباز دست بزند جای اثر انگشت‌های آغشته به رنگ سفیدی که بر اثر شکستن سرها ایجاد شده‌اند دورتادور محفظه به جای می‌ماند؛ وقتی او می‌ایستد و اثر را به شکل ایستاده از سمت بالا می‌بیند با اثر انگشت‌های سفید خود مواجه می‌شود که دور محفظه دیده می‌شوند. مخاطب در هر موقعیتی که تجربه‌ای جدید را در برخورد با اثر از سر بگذراند حس شور و اشتیاق و آشفتگی را نیز بی‌شبهت با موقعیت دیگری احساس می‌کند. او قادر نخواهد بود تمامی تجارب هیجانی خود را در تمام موقعیت‌هایی که در آن است یکسان احساس کند؛ وقتی زمان و مکان متغیر می‌شود حالت‌های تشکیل‌دهنده هیجان و زبان بدن او نیز متغیر خواهد شد. تحریک هیجان در برخورد با محرک‌ها قبل و بعد از مواجهه او با هرآنچه که با آن روبه‌روست عیناً شبیه به هم نخواهند بود؛ مثلاً زمانی که مخاطب در حالت ایستاده و از بالا به اثر می‌نگرد قادر به لمس مستقیم سرها و محفظه نیست و تنها تماشاگر آن است؛ اما وقتی به حالت نشسته به سرها می‌نگرد آن‌ها را لمس می‌کند. می‌آزماید و تجربه هیجانی او بی‌شبهت به قبل در حالت ایستاده است.



دو حالت شور و اشتیاق و آشفته‌گی در او موجوداند و حس ترغیب به کاویدن اثر نیز در او وجود دارد؛ اما شیئی که اکنون از بالا به آن نگریسته می‌شود و شیئی که به حالت نشسته و در برخورد مستقیم با لمس دست با آن روبه‌رو بوده است شور و اشتیاق و آشفته‌گی را در او برانگیخته است که با یکدیگر متفاوت‌اند؛ چراکه تجربه حس لمس کردن، بوییدن، چشیدن، دیدن، شنیدن هرکدام می‌توانند در موقعیتی که در آنیم در تحریک حالت‌های تشکیل‌دهنده هیجان و زبان بدن تغییری نسبت به موقعیتی دیگر ایجاد کنند. این تجربه مختص به همین موقعیت است و نه هیچ موقعیتی دیگر که پیش از این و بعد از این تجربه خواهد شد؛ مثلاً ممکن است فرد در حالت نشسته در هنگام مواجهه با تصویرسازی ذهنی خود از مثله‌شده‌گی تن، دیگر اعضای غایب تن و لمس سرها به غیر از علائم دستگاه خودمختاری که در تنش نمود می‌یابند لبانش را به داخل دهان ببرد و با دندان روی لبانش فشار بی‌آورد و یا با نگاه کردن به چهره سرها شروع به جویدن ناخن دست خود کند. او ممکن است در حالت ایستاده در حال تماشای اثر و تصویرسازی ذهنی از مثله‌شدگی تن و دیگر اعضای غایب تن، دست به سینه بایستد و انگشت اشاره خود را به میانه لب‌هایش فشار دهد و این درحالی است که علائم تحریک دستگاه خودمختار نیز در آن موقعیت در او ایجاد شده‌اند. این علائم تحریک دستگاه سمپاتیک ممکن است در آن فردی که در آن موقعیت است و بنا به علتی خفیف‌تر و یا شدیدتر از موقعیتی دیگر که آن اثر را می‌بیند نمود یابد؛ مثلاً فرد در حالت ایستاده علائم دستگاه خودمختار را خفیف‌تر از حالت نشسته تجربه می‌کند.

البته باید اضافه کنم که تجاربی که می‌آزماییم و با تغییر مکان و زمان متفاوت احساس می‌شوند و در حالات تشکیل‌دهنده هیجان و زبان بدن نیز آن تغییرات دارنده اهمیت‌اند محتاج بحث مفصل و ادامه‌داری است که پیش از این در این مقاله نمی‌گنجد و بهتر آن است این بحث را دنباله‌دار نکنم و به سراغ اثر خفجا بروم.

ویبراتور در اثر خفجا صفحه‌ای آهنی، زمینه‌ای که سرهای کوچک سفالی روی آن قرار گرفته‌اند تحت فشار قرار می‌دهد و مجبور به لرزش می‌کند. سرها به دلیل لرزش موقعیت مکانی خود شروع به حرکت می‌کنند. شیئی که تحت نیروی ویبراتور می‌شکند و با کوبشی لرزنده کوبانده می‌شود سرهای کوچک سفالی‌اند. آن‌ها برخلاف اشکال درون محفظه اثر او. سی. دی مداوم در حال حرکت‌اند. حرکت کند یا تند آن‌ها به وسیله دستگاه ویبراتور تنظیم می‌شود. هرچه شدت لرزش بیشتر شود حرکت سرها بر صفحه آهنی شدیدتر می‌شود و آن‌ها تحرک بیشتری خواهند داشت؛ حتی با لرزش بیشتر صفحه آهنی آن‌ها به سمت بالا پرتاب می‌شوند و با شدت بیشتری به صفحه آهنی و دیگر سرها کوبانده شده و می‌شکنند. این حرکت کردن سرها همچون حرکت نکردن اشکال درون محفظه می‌تواند حس محصور بودن و محدود کردن توان فردی را به مخاطب القا کند. سرها در نظر مخاطب می‌توانند درون چهارچوبی گرفتارمانده باشند. تحت امری ناخواسته مجبور به حرکت شوند و در آخر نیز تحت نیروی پرفشار همگی خواهند شکست. فشار ویبراتور می‌تواند یادآور امر سیاسی باشد که با زور و ستم دیگری را مجبور به انجام کاری می‌کند که خود می‌خواهد و این گونه بر فرد غلبه می‌کند. سرها بدون آنکه

بتوانند جلوی آنچه تحت فشار آن‌اند را بگیرند یکدیگر را خاموش و متوقف می‌سازند و سپس خود حذف و به اجبار خفه خواهند شد که در این اثر می‌شکنند و یا نیمه‌شکسته رها می‌شوند.

دو. مشاهده زبان بدن و ارزیابی مخاطبان دیگر در روبه‌رویی با اثرها

مثلاً مخاطبی بعد از دیدن دو اثر به مخاطبی دیگر نزدیک می‌شود. از او می‌پرسد آیا اثر او. سی. دی و خفجا را دیده‌ای؟ او پاسخ می‌دهد خیر هنوز ندیده‌ام. مخاطب اول شروع می‌کند به وسیله زبان بدن و نحوه سنجش خود علائم هیجانی که در او با تماشای اثر و مواجهه‌اش با آن برانگیخته شده‌اند را به دیگری قبل از دیدن او از اثر سرایت دهد؛ مثلاً روبه‌روی او می‌ایستد درحالی که به محفظه‌های شفاف او. سی. دی یا به صدای ویراتوری که صفحه آهنی را در خفجا می‌لرزاند اشاره می‌کند و می‌گوید: «باورت نمی‌شود که با دیدن این مجسمه‌ها به چه چیزهایی فکر کردم. تمام بدنم مور مور شده است. برای من آن‌ها بدن‌های آسیب‌دیده‌اند. خودت نگاه کن. ببین. کاملاً پاره‌پاره‌اند. این طور نیست؟»

مخاطب اول ممکن است در حین گفتن آنچه تجربه کرده است دستان خود را گره کند، با پاهایش به آرامی به زمین ضربه بزند، تندتر از قبل تنفس کند، واژگانی که به کار می‌برد را به سرعت بیان کند، در حین گفتن کلمات لبانش را غنچه کند و بیشتر از قبل پلک بزند. او می‌تواند صدها کنش گوناگون را آگاهانه یا ناآگاهانه در آن لحظه به اشتراک گذاری مواجهه‌اش با شیء پیش رو با مخاطب دوم انجام دهد. نکته مهم اینجاست که او چگونه می‌تواند آنچه تجربه کرده است را به دیگری چنان منتقل کند که او را با خودش و اثر هم‌گرا کند و به تقلید کردن از حرکات هیجانی‌اش فراخواند؟ مخاطب دوم ممکن است با دیدن حرکات تن و آنچه توسط مخاطب اول گفته می‌شود به صراحت تصور کند که بله، من نیز چنین تجاربی را پشت سر گذاشته‌ام و یا بگوید او درست می‌گوید، من نیز وقتی آن اثر را ببینم همین حس را خواهم داشت؛ حتی اگر فرد با خود بگوید که نه آنچه او تجربه کرده است را من تجربه نخواهم کرد و یا تجربه نکرده‌ام؛ ولی باز تحت تأثیر حرکات فرد و آنچه از ارزیابی خود از اثر گفته است قرار خواهد گرفت. ممکن است خود به آن آگاه نباشد؛ ولی زبان تن و نحوه استفاده از واژگان و لحنی که آن را بیان می‌کند می‌تواند در شخص مقابل سرایت‌دهنده حالت‌های هیجانی باشد. مخاطب دوم می‌تواند خود را در موقعیتی بگذارد که مخاطب اول پیش از این گذاشته بوده است و هرآنچه بر او حادث شده است به او منتقل شود؛ سپس او علائم هیجانی مشابه با مخاطب اول را در تن خود نمود می‌دهد؛ اما احتمال دارد در زبان بدن مخاطب دوم نیز حرکاتی دیده شود که در مخاطب اول دیده نشده است و او نیز تجربه‌اش را با دیگری به اشتراک بگذارد. مخاطب دوم بعد از دیدن اثر نیز ممکن است علائم هیجانی و ارزیابی شناختی خاصی از نحوه برخورد خود را با اثر بیان کند؛ اما او قبل از رودررویی با اثر سرایت هیجانی را از طرف مخاطب اول تجربه کرده است و نحوه برخورد او با اثر با مخاطب اول متفاوت است؛ چراکه مخاطب اول ابتدا با اثر مواجه شده است و با

تصویرسازی ذهنی و درک حالت بدنی مشترک اثر با تن خود و دیگری سرایت هیجانی را تجربه کرده است و مخاطب دوم ابتدا سرایت هیجانی را از حرکات تن و گفتار مخاطب اول تجربه کرده است و سپس با اثر روبه‌رو می‌شود و دوباره می‌تواند سرایت هیجانی دیگری نیز از اثر تجربه کند و این روند تا جایی که هر مخاطب قصد کند واکاوی خود را نسبت به اثر با دیگری هم‌سو کند ادامه دارد.

آکادمی هنر و ادبیات حیرت
دوره جامع آموزشی تخصصی
هنر مجسمه سازی

۴۰۰ ساعت آموزش تخصصی
در ۱۲ کارگاه تئوری و عملی



مشاوره و اطلاعات بیشتر: 091770770886 09177011306 09177091970

Heyratacademy.ir @Heyrat_athenaeum T.me\dastaneshiraz

نویسندگان نوجوان

داستان کوتاه

آلارم

سارا اکرمی - ۱۳ ساله

صدای آلارم صبح کل خانه را پر می‌کند. صدا شبیه آژیری است که قرار است خبر مرگ کسی را اعلام کند. تیز، بلند و ضروری. این صدا هر روز در تمام خانه‌ها پخش می‌شود.

بوف توی اتاق تقریباً بزرگش، روی تختی فلزی، درحالی‌که پتویی خاکستری‌رنگ رویش کشیده شده است، صاف دراز کشیده. دستان سفید و رنگ‌پریده‌اش، به حالت جسدی در یک تابوت، روی سینه‌اش قرار دارد. معمولاً پنج ثانیه قبل از به صدا درآمدن آلارم صبح چشم‌هایش باز است. با به صدا درآمدن آلارم، با احتیاط و حوصله پتو را پس می‌زند، صاف می‌نشیند و بعد، پاهایش را طرف دیگر تخت می‌اندازد، از تخت پایین می‌آید و قلنج کمرش را می‌شکند. روی تخت، گودالی کهنه، هم‌شکل فیگور خوابیده‌اش نقش بسته است.

حالا به سمت کمد طوسی‌رنگی، در آن طرف اتاقش می‌رود. اتاق حکم خانه را برایش دارد. تخت، کمد، میز ناهارخوری، میز شامخوری، میز صبحانه‌خوری، اجاق‌گاز کثیف برقی، یخچال پر از تخم‌مرغ و حتی کاسه توالت لب‌پر شده‌اش در گوشه‌گوشه اتاق قرار دارند.

در کمدش را باز می‌کند. دو دست لباس خاکستری به‌شکلی منظم به دو چوب‌رختی آویزان است. با یک چوب‌رختی خاکستری خالی و تک‌افتاده.

روی چوب‌رختی خالی با خط تایپ‌شده‌ای نوشته شده «خواب». روی دو چوب‌رختی دیگر کلمات «کار» و «متفرقه» دیده می‌شود.

بوف، چوب‌لباسی «کار» را برمی‌دارد. کت و شلواوری طوسی با کروات با همان رنگ که طیف رنگی‌اش کمی تیره‌تر است. نشان کوچکی از چند درخت، سمت راست کت قرار دارد که زیر آن با خطوط خشک تایپ شده است: «وقتی می‌تونیم مثل همه باشیم، چرا خودمون باشیم؟!»

کمتر از سه دقیقه بعد، بوف لباسش را پوشیده و صبحانه‌اش، یک تکه تخم‌مرغ آب‌پز شب‌مانده را خورده است و با به صدا درآمدن آلازمی دیگر به راه می‌افتد.

از خانه بیرون می‌زند و هفت تا قفل روی در را می‌بندد، بعد، برای اطمینان تعداد قفل‌ها را می‌شمارد. وقتی مطمئن می‌شود، برمی‌گردد و به شهر شلوغ نگاهی می‌اندازد.

مثل همیشه، مردم با قدم‌های یکنواخت راه می‌روند. ماشین‌ها با سرعتی دیوانه‌وار از کنار هم عبور می‌کنند. اتوبوس‌ها ویراژ می‌دهند و هم‌زمان پرنده‌ها پرواز می‌کنند. دسته‌ای پرنده که روی سیم‌های درشت و فراوان بین تیرهای چراغ برق می‌نشینند، بعد از یک شوک الکتریکی کوچک، باهم روی زمین می‌افتند.

بوف به اتفاقات قابل‌پیش‌بینی شهر لبخند کوچکی می‌زند. با آدم‌هایی همراه می‌شود که به محل کارشان می‌روند و در کنارشان شروع به راه رفتن می‌کند.

ساختمان بلندی که عنوان «کار» بزرگ بر سردرش نوشته شده، نزدیک و نزدیک‌تر می‌شود. پنجره‌های طوسی بزرگی دارد، با دری بزرگ‌تر که به‌صورت خودکار باز می‌شود. مردم - و بوف - وارد ساختمان می‌شوند. هرکس به سمت بخشی می‌رود که باید در آن مشغول شود. بوف، مستقیم به راهش ادامه می‌دهد. وارد اتاق کارش می‌شود. به سمت میز کارش می‌رود؛ جایی که می‌داند قرار است با مارال مواجه شود. مارال پیشنهاد بدهد که امروز باهم جسدها را تمیز کنند و بوف هم بگوید: «حتماً! چرا که نه؟!» و بعد...

بوف لحظه‌ای با خودش فکر می‌کند: «چرا این‌ها را می‌داند؟ آن هم با این جزئیات. یعنی زندگی‌شان این قدر تکراری است؟!»

- «های مارال»

- «های بوف. امروز چطوری؟»

- «مثل هر روز. تو؟»

- «مثل هر روز،... امروزم باهم جسد اون کوفتی‌ها رو جمع‌وجور کنیم؟»

- «چرا که نه...»

و بعد مارال نیش‌خند بزند...

این جملات مثل روز برای بوف روشن است. درحقیقت، کل روزهایش همین حالت را دارد. همه چیز قابل‌پیش‌بینی است... چرا؟!

بوف سرش را تکان می‌دهد. حالا واقعاً مارال جلویش به میزش تکیه داده است و لبخند می‌زند، مثل همیشه قابل‌پیش‌بینی.

- «های مارال»

- «های بوف. امروز چطوری؟»

صبر کن ببینم...

- «مثل هر روز. تو چی؟»

- «مثل هر روز. امروز هم باهم جسد اون کوفتی‌ها رو تمیز کنیم؟»

بوف با خودش فکر می‌کند: «الان وقتشه!... باید نه بگم به مارال. این بهترین راهه.»

- «چرا که نه...؟»

بوف خودش را سرزنش می‌کند: «لغت بهت!»

مارال نیشخند می‌زند.

- «عالیه. من می‌رم با اون نارسیسیستی که اسمش رو گذاشتن رئیس حرف بزنم.»

بوف دستش را بالا می‌آورد. با دست لرزانش لایکی نشان می‌دهد و با چشم‌هایش مارال را که به سمت دفتر

رئیس می‌رود دنبال می‌کند. از همین الان می‌تواند جواب رئیس را تصور کند. یک شوخی بی‌مزه و چند لحظه‌ای

انتظار تا مارال به شوخی‌اش بخندد. حالا با شانه کوچکی که از جیبش درآورده، موهای مرتبش را شانه می‌کند.

بعد می‌گوید: «بسیارخوب، شوخی بسه، می‌تونین! به شرطی که همین الان کارتون رو شروع کنین.»

بعد به مارال اشاره می‌کند که از اتاقش خارج شود...

همان لحظه مارال از دفتر رئیس خارج می‌شود. موهای دم‌اسبی با هر قدمی که برمی‌دارد در هوا تکان

می‌خورد. کفش‌هایش که پاشنه‌های بیش‌ازحد بلندی دارند، با هر قدم صدا می‌دهند. وقتی احساس می‌کند به

اندازه کافی به بوف نزدیک شده می‌گوید: «باشه. ولی همین الان!»

بوف به مارال نگاه می‌کند. به چشمان خرمایی‌اش خیره می‌شود. انگار بخواهد مطمئن شود دروغ نمی‌گوید.

تابه حال به رنگ چشم‌های مارال توجه نکرده است. برایش جالب است: او و مارال تنها آدم‌های چشم‌قهوه‌ای

شهر هستند. حتی پدر و مادرشان هم رنگ چشمانشان نقره‌ای بود.

- «هی، بوف، زنده‌ای؟»

با صدای مارال، بوف از خلسه خارج می‌شود. سرش را تکان می‌دهد: «آ... آره آره. فقط یه لحظه حواسم پرت

شد. ببخشید.»

- «بی خیال!... بریم؟»

بوف فقط سری به نشانه موافقت تکان می‌دهد. مارال لبخند نصفه نیمه‌ای تحویل می‌دهد. شروع به راه رفتن

می‌کنند. قدم‌هایشان، دوباره یکسان است.

به ون بزرگ طوسی و لجنی رنگ شرکتشان می‌رسند. مارال روی صندلی راننده می‌نشیند و بوف کنارش. با باز

شدن در ماشین، بوی تند الکل بهداشتی، محکم به صورتشان می‌کوبد. صورت بوف درهم می‌شود و به سرعت

سرش را پس می‌کشد. مارال پوزخندی می‌زند. بوف خیلی صاف روی صندلی طوسی می‌نشیند. مارال ماشین را

روشن می‌کند. بوف: «کجا می‌ریم؟»

- «خونه خانم ص، آقای ط، آقای دال، خانم الف و کوچه اینفینیتی.»

- «کوچهٔ اینفینیتی؟ چقدر آشناست.»

- «معلومه خب!... شعبهٔ اصلی محل کارمونه.»

- «اوهوم...»

ماشین می‌ایستد. خیابان‌ها آن قدر بلند نیستند که رسیدن به‌خانهٔ کسی زمان زیادی ببرد. بوف و مارال از ماشین پیاده می‌شوند. در خانهٔ خانم ص نیمه‌باز مانده است. وارد می‌شوند و بلافاصله با فضای به‌هم‌ریختهٔ خانه روبه‌رو می‌شوند.

جسد خانم ص (که به‌نظر ۳۰ ساله می‌آید) غرق‌درخون وسط خانه است. برای مارال و بوف مثل روز روشن است که این اتفاق یک خودکشی نیست. دو طرف جسد می‌ایستند. چکمه‌های تیره‌شان روی خون خانم ص می‌رود و باعث قرمز شدن چکمه‌ها می‌شود. به چکمه‌هایشان اهمیتی نمی‌دهند. بوف دست‌ها و مارال پاها را کبودشدهٔ خانم ص را می‌گیرند. بالاتنهٔ خانم ص کمی سفت شده؛ اما پاهایش هنوز انعطاف دارند. بلندش می‌کنند. فشار انگشت‌هایشان پوست کبود خانم ص را سفید کرده است. از خانه بیرون می‌زنند. ردپایشان توسط خون خانم ص ثبت می‌شود.

مارال یک پای خانم ص را رها می‌کند تا بتواند درون را باز کند. پای رهاشده مثل پاندول کمی تاب می‌خورد. بوف و مارال جسد را درون ون پرت می‌کنند. مارال در را می‌بندد و هر دو دوباره به درون ماشین برمی‌گردند. بوف بلافاصله پد الکلی‌ای برمی‌دارد و دست‌هایش را پاک می‌کند. زیرلب غرولند می‌کند. «زنیکه پر از جوشه.» مارال پوزخندی می‌زند و ماشین را دوباره روشن می‌کند و به‌سمت مقصد بعدی به راه می‌افتند. آقای ط خودش را دار زده. آقای دال غرق شده و خانم الف رگش را زده است.

حالا بوف و مارال با چهار جسد در صندوق ونی که سوارش هستند به‌سمت کوچهٔ اینفینیتی می‌روند. زمین سنگ‌فرش‌شدهٔ کوچه پر است از جسد آدم‌های مختلف. خانه‌های اطراف رنگ‌های تیره، ترک‌های بزرگ، پنجره‌های شکسته و جای گلوله دارند.

مارال و بوف از ماشین پیاده می‌شوند. سعی می‌کنند بی‌آنکه جسدی له شود به کارشان برسند. هنوز سه جسد بیش‌تر جمع نکرده‌اند که صدای تیراندازی به گوش می‌رسد و خیلی زود همه‌همه همه‌جا را فرامی‌گیرد. مارال درحالی که گوش‌هایش را می‌پوشاند فریاد می‌زند: «لعنتی! اینا دیگه چه مرگشونه؟» بوف شانه‌ای بالا می‌اندازد و با وحشتی که سعی دارد پنهان کند اطرافش را نگاه می‌کند. از این لحظه بوف قسم می‌خورد که نمی‌داند چه شده.

قسم می‌خورد که این اتفاق قرار نبود بیفتد. قسم می‌خورد که ترسیده بود! فقط همین. اصلاً چیز دیگری نبود. فقط به‌شدت ترسیده بود! تنها چیزی که می‌دانست این بود که وقتی مرد هیکلی را با آن اسلحهٔ خودکارش دیده بود که به‌سمتش هدف گرفته، ترسیده بود و تنها دستوری که ذهن ترسیده‌اش به او داد این بود که تنها و بهترین دوستش را سپر کند.

تیرها بدن مارال را سوراخ سوراخ می کنند. خون به صورت بوف می پاشد و این وضعیت تا تمام شدن آخرین تیر مرد هیکلی ادامه دارد. مارال در دست های بوف بر زمین می افتد. بوف زانو می زند. باورش نمی شود این کار را کرده است. باورش نمی شود این اتفاق افتاده. دست هایش پر از خون است. خون مارال. یونیفرم همیشه مرتب مارال پر از خون است. قطره هایی از خون، روی صورت مارال شتک زده است. بوف دیگر نمی تواند به چشم های قهوه ای مارال نگاه کند. نمی تواند؛ چون تنها چیزی که در چشمان مرده مارال دیده می شود احساس خیانت است. چشمانش آن برق صبح را ندارد و دیگر هیچ وقت قرار نیست داشته باشد. او دیگر یک کارمند نیست؛ بلکه جسدی است که دو کارمند دیگر قرار است جمع کنند و بیندازند توی ون بزرگشان. مثل آشغال.

همان لحظه است که بوف یاد محل کارشان می افتد. باید به آن ها اطلاع بدهد. اطلاع بدهد که در مأموریت شان شکست خورده و یکی از کارمندان شرکت را هم به کشتن داده است. از دور، ساختمان اصلی شرکتشان، که مه دورتادور آن را گرفته، دیده می شود. تنها ساختمانی است که تلفنی فعال دارد. بوف به آرامی مارال را روی زمین می گذارد و بر روی پا های خود می ایستد. به کتوشلوارش که امروز نه فقط به خون خانم ص و خانم الف، که با خون مارال هم آغشته شده است نگاه کوتاهی می اندازد. به ساختمان شرکت نگاهی می اندازد و به سمت آن به راه می افتد.

فاصله شرکت آن طور که به چشم می آمد دور نیست و فقط فضای مه آلودی که دورادورش را گرفته ساختمان بلند آن را خیلی دور جلوه می دهد.

در شیشه ای ساختمان، با نزدیک شدن بوف، به طور خودکار باز می شود و بوف وارد می شود. رد پای آغشته به خونس، زمین همیشه تمیز و سفید ساختمان را خونی می کند. برخلاف شرکت خودشان، طبقه اول این شعبه پر است از کامپیوترها و هولوگراف های بزرگ. بوف قصد دارد به طبقه سوم برود. می داند آنجا طبقه ای است که تلفن در آن قرار دارد؛ ولی با دیدن اسم خودش که خیلی بزرگ روی یکی از هولوگراف ها خودنمایی می کند متوقف می شود. بر روی آیکونی که عکس و اسمش را نشان می دهد ضربه ای ملایم می زند. صفحه بزرگی با مشخصات و عکس او باز می شود.

نام کامل: بوف. بی. بوف

جنسیت: مذکر

سال تولد: ۲۰۲۴

سن: ۱۷۹۳ سال

شماره: ۰۰۰۶۷۰

لوپ.

*بیدار شدن

*آماده شدن

*رفتن به کار و صحبت با مارال. ام. مارال (شماره ۴۰۷۰۰۹)

*جمع کردن اجساد ص، دال، ط، الف

*جمع کردن اجساد در اینفینیتی الی

*فدا کردن مارال. ام. مارال و اقدام در به قتل رساندن او.

*رسیدن به شعبه اوربجینال «تایم دات تایم»

*خواندن فایل

*رفتن به کما

بوف پرونده‌اش را بارها و بارها می‌خواند. هر بار بیش‌تر گیج می‌شود. لوپ!... یعنی چی؟ چرا و چه کسی وقایع امروزش را در این پرونده نوشته است و... رفتن به کما؟!

صدای پای کسی که وارد اتاق می‌شود به گوش بوف می‌رسد. قبل از اینکه بتواند عکس‌العملی نشان دهد ضربه‌ای محکم به سرش اصابت می‌کند و آخرین چیزی که می‌بیند خاموشی است.

صدای آلارم صبح، کل خانه را پر می‌کند. صدا شبیه آژیری است که قرار است خبر مرگ کسی را اعلام کند. تیز، بلند و ضروری. این صدا هر روز در تمام خانه‌ها پخش می‌شود.

بوف توی اتاق تقریباً بزرگش، روی تختی فلزی، درحالی‌که پتویی خاکستری‌رنگ رویش کشیده شده است، صاف دراز کشیده. دستان سفید و رنگ‌پریده‌اش به حالت جسدی در یک تابوت روی سینه‌اش قرار دارد. معمولاً پنج ثانیه قبل از به صدا درآمدن آلارم صبح...

آکادمی هنر و ادبیات حیرت
دوره جامع آموزشی تخصصی

ویژه نوجوانان ۱۲ تا ۱۸ ساله
نویسندگی خلاق

ادبیات داستانی نمایشنامه فیلمنامه



HEYRAT
academy

09170770886

09177011306

مشاوره و اطلاعات بیشتر:

Heyratacademy.ir

@Heyrat_athenaeum

T.me\dastaneshiraz

هنرمندان فردا

داستان کوتاه

دوست چوبی

فرنیا خلیفه - ۱۳ ساله

یک روز سرد وسط زمستان در شهر ونکوور، روباهی به نام ولپ زندگی می‌کرد. ولپ خانه نداشت و روزها در شهر سرگردان بود و شب‌ها زیر پل‌ها و داخل خرابه‌ها می‌خوابید. یک روز که ونکوور خیلی سرد شده بود، بقیه روباه‌ها از آنجا رفتند؛ ولی ولپ بیچاره به خواب عمیقی فرو رفته بود و نتوانست با آن‌ها برود. وقتی که از خواب بیدار شد، دید که بقیه روباه‌ها نیستند. او کمی گیج شد. از خرابه‌ای که داخلش به خواب رفته بود، بیرون آمد. همین‌طور که در حال فکر کردن بود، سردش شد و تصمیم گرفت از ونکوور برود و به جای گرم‌تری سفر کند. او کمی بعد به راه افتاد تا به وسط شهر رسید. کمی شک کرد که به سمت راست برود یا چپ. او تا آن زمان بیرون از شهر را نگشته بود؛ ولی پس از مکث کوتاهی شروع کرد به راه رفتن. این‌قدر راه رفت تا به یک بنای متروکه بزرگ و قدیمی رسید و تصمیم گرفت در آنجا استراحت کند. او داخل بنای متروکه رفت و با خودش گفت: «معلومه اینجا قبلاً یه خونه بزرگ بوده و چند سالیه که کسی اینجا نیومده.» یکهو صدایی شنید و ترسید. صدا از توی یکی از اتاق‌های آن خانه قدیمی می‌آمد. با ترس خیلی زیاد داخل اتاق رفت. با خودش گفت: «وای چه درخت بزرگ و کهنسالی!» درخت به او سلام کرد و ولپ جیغ کشید و گفت: «تو کی هستی؟ درخت‌ها که حرف نمی‌زنن!» درخت سعی کرد برای او توضیح بدهد؛ ولی ولپ از ترس به او اجازه نمی‌داد. «خوب گوش کن من یک درخت نیستم.» ولپ پرید وسط حرفش و گفت: «مگر می‌شود یک درخت، درخت نباشد؟!» ولپ آن‌قدر او را سؤال پیچ کرد که ناگهان درخت کنترل خودش را از دست داد و فریاد زد: «بس کن! خسته‌ام کردی.» و سکوت همه‌جا را فراگرفت. چند لحظه بعد درخت دوباره گفت: «ببخشید که سرت داد زدم. من می‌هستم. من یک انسانم؛ ولی یک روز صبح که از خواب بیدار شدم دیدم که شاخه‌های بلندی دارم و نمی‌توانم تکان بخورم. الان تقریباً سه سالی هست که اینجا گیر افتادم. اسم تو چیه؟» ولی ولپ آن‌قدر راه رفته بود که از خستگی راه بیهوش شده و به

خواب رفته بود و نتوانست جواب میا را بدهد. مدتی بعد ولپ از خواب بیدار شد و درخت گفت: «سلام روباه». ولپ باحالتی خواب‌آلود از جا پرید. درخت گفت: «من می‌هستم. من رو یادت می‌آد؟» ولپ کمی کش‌وقوس آمد و گفت: «آها یادم آمد تو میا هستی. همون درختی که حرف می‌زنه!» میا ریزریز خندید و گفت: «آره خودم هستم. راستی اسمتو نگفتی؟» روباه گفت: «اسم من ولپه.» چند دقیقه بعد میا صورتی غمگین به خودش گرفت. ولپ به میا گفت: «چرا ناراحتی؟» میا گفت: «کی من؟ کی گفته من ناراحتم؟» ولی ولپ کوتاه نیامد. دوباره و دوباره از او پرسید تا بالاخره میا گفت: «باشه اعتراف می‌کنم که ناراحتم. آخه تو می‌تونی راه بری و بدوی و حتی دنبال دمت بری؛ اما من نه می‌تونم راه برم و نه تکون بخورم.» ولپ توی فکر فرورفت. مدتی بعد گفت: «من یه فکری دارم. منم مثل یه درخت یه جا می‌ایستم و تکون نمی‌خورم تا تو دیگه احساس تنهایی نکنی.» میا از خوشحالی چشمانش برقی زد و گفت: «چه فکر خوبی! پس هر کاری که من انجام می‌دم رو انجام بده تا مثل یک درخت بشی.» ولپ هر کاری که میا انجام می‌داد را موبه‌مو انجام داد. هوا که رو به تاریکی می‌رفت، باران شدیدی شروع به باریدن کرد. شاخه‌های میا سقف اتاق را سوراخ کرده بودند و آب باران روی سر آنها می‌ریخت. میا خوشحال بود؛ ولی ولپ از اینکه خیس شود اصلاً خوشش نمی‌آمد. ولپ داد زد: «دیگه نمی‌تونم تحمل کنم. من می‌خوام روباه باشم نه درخت. همه‌ش حشرات نیشم می‌زنن و آب بارون روی سرو صورتم می‌ریزه. من از اینجا می‌رم.» و بدون اینکه پشت‌سرش را نگاه کند از اتاق بیرون رفت. میا ناراحت شد و همین‌طور گریه می‌کرد و آب باران روی سرو صورتش می‌ریخت. ولپ از اینکه سر میا داد زده بود ناراحت و پشیمان شد و از لابه‌لای در میا را تماشا می‌کرد. ناگهان با سرعتی زیاد و حالتی مظلوم داخل اتاق رفت و گفت: «میا واقعاً متأسفم که این‌جوری با تو رفتار کردم، من و ببخش.» میا لبخندی بر لبش آمد و گفت: «می‌دونم که درخت بودن کار آسونی نیست.» اون‌ها همدیگر را بغل کردند و ولپ تصمیم گرفت مدتی پیش میا بماند. دیوار بین دو اتاق را شکست تا خودش در اتاق کناری باشد. نه به‌عنوان یک درخت، به‌عنوان یک روباه.

آکادمی هنر و ادبیات حیرت
دوره تخصصی آموزشی

ویژه کودکان ۷ تا ۱۲ ساله فکرپوری و نویسندگی



!!! EYRA T
a c a d e m y

09170770886

09177011306

مشاوره و اطلاعات بیشتر:

Heyratacademy.ir

@Heyrat_athenaeum

T.me\dastaneshiraz

ویژه‌نامه نخستین بینال ملی دوسالانه مجسمه‌سازی آوانگارد حیرت



فراخوان نخستین دورهٔ بینال مجسمه‌سازی آوانگارد حیرت در زمستان ۱۴۰۴ به صورت سراسری منتشر شد:

پژوهشکدهٔ فرهنگ و هنر حیرت، نخستین بینال ملی مجسمه‌سازی آوانگارد حیرت را از اسفند ۱۴۰۳ تا تیر ۱۴۰۴ به صورت رقابتی برگزار می‌کند.

این بینال با هدف معرفی هنرمندان مجسمه‌ساز آوانگارد ایران و ایجاد بستر بحث و تبادل نظر تخصصی بین هنرمندان و منتقدین و تحلیلگران و نظریه‌پردازان و پژوهشگران حوزهٔ هنر آوانگارد ایران برگزار می‌شود. ارائهٔ سمینارها و پژوهش‌ها و مجموعه‌مقالات تخصصی حول آثار برگزیدهٔ این بینال از مهم‌ترین اهداف آن است.

شرایط شرکت در نخستین بینال ملی مجسمه‌سازی آوانگارد حیرت

- این بینال ویژهٔ هنر مجسمه‌سازی در مفهوم هنر آوانگارد است.
- برای آشنایی دقیق‌تر با مفهوم هنر آوانگارد در نظر برگزارکنندگان این بینال، مطالعهٔ منابع زیر پیشنهاد می‌شود:

۱. مقالهٔ «مدرنیسم و ایدهٔ آوانگارد» نوشتهٔ پل وود، مترجم: احمد رحمانیان، منتشرشده در کتاب «آوانگاردیسم»، اثر جمعی از نویسندگان، ترجمهٔ احمد رحمانیان، انتشارات کتاب وارث، ۱۳۹۸؛
۲. مقالهٔ «درس‌گفتارهایی در مفهوم هنر آوانگارد در هنر معاصر ایران، بحث اول: هنر آوانگارد؛ رستاخیز مسئلهٔ سیاست و قدرت، نوشتهٔ مجید خادم و علی‌رضا فارسی‌مدان، منتشرشده در فصلنامهٔ داستان شیراز، سال هشتم، شمارهٔ ۲۹، پاییز ۱۴۰۳؛
۳. مقالهٔ «درس‌گفتارهایی در مفهوم هنر آوانگارد در هنر معاصر ایران، بحث دوم: آوانگارد دوم و آوانگارد سوم، مسیرهایی دیگر بر سیاست و قدرت در هنر»، نوشتهٔ مجید خادم، منتشرشده در فصلنامهٔ داستان شیراز، سال هشتم، ویژه‌نامه ضمیمهٔ رایگان شمارهٔ ۳۰، زمستان ۱۴۰۳؛
۴. مقالهٔ «آوانگارد و کیچ»، نوشتهٔ کلمنت گرینبرگ، مترجم: فرشید آذرنگ، منتشرشده در فصلنامهٔ حرفه هنرمند، سال دوم، شمارهٔ ۷، بهار ۱۳۸۳؛
۵. کتاب «نظریهٔ هنر آوانگارد»، نوشتهٔ پیتر بورگر، مترجم: مجید اخگر، انتشارات مینوی خرد، ۱۳۸۷؛

- مسئولیت اصالت آثار برعهده هنرمندان شرکت کننده است.
- محدودیت متریا و تکنیک و ابعاد برای آثار ارسالی وجود ندارد.
- هر هنرمند می تواند حداکثر با ۲ اثر در این بینال شرکت کند.
- برای ارائه آثار در مرحله اول، ۵ عکس و یک فیلم ۱ دقیقه ای از هر اثر خود را از طریق پیام رسان واتساپ به شماره دبیرخانه انجمن (۰۹۳۸۵۱۶۳۵۴۶) و یا به ایمیل Heyratfestival@gmail.com ارسال فرمایید.
- ارسال اصل آثار برگزیده نهایی به دبیرخانه بینال و دریافت و تحویل آنها پس از پایان نمایشگاه و همچنین اجرا و نصب آثار در نمایشگاه اختتامیه برعهده هنرمند صاحب اثر خواهد بود. دبیرخانه بینال در این رابطه با هنرمندان عزیز آثار برگزیده نهایی، نهایت همکاری را خواهد کرد.
- داوران این بینال در هر دو مرحله اول و نهایی، گروهی از منتقدین و تحلیلگران و نظریه پردازان صاحب تالیف در حیطه هنرهای تجسمی و همچنین هنر آوانگارد خواهند بود. تیم داوران در اختتامیه بینال معرفی خواهند شد.
- اثر برتر این بینال به استناد مقالات تحلیلی و استدلالی داوران انتخاب خواهد شد.

تقویم برگزاری:

مهلت ارسال تصاویر آثار: از ۱۰ اسفند ۱۴۰۳ تا ۱۰ خرداد ۱۴۰۴

اعلام نتایج مرحله اول داوری و معرفی آثار راه یافته به مرحله نهایی: ۲۵ خرداد ۱۴۰۴

نمایش آثار برگزیده نهایی: ۱۸ تا ۲۰ تیر ۱۴۰۴

اختتامیه و تقدیر از برگزیدگان نهایی: ۲۰ تیر ۱۴۰۴

جوایز:

- به تمامی هنرمندان برگزیده نهایی بینال، دیپلم افتخار پژوهشکده فرهنگ و هنر حیرت اهدا خواهد شد.
- به هنرمند برترین اثر در بینال، تندیس نفیس جشنواره اهدا خواهد شد؛ همچنین موسسه فرهنگی هنری حیرت با کمک داوران بینال و پژوهشگران پژوهشکده فرهنگ و هنر حیرت، مجموعه مقالاتی

اختصاصی در رابطه با اثر برتر را در فصلنامه تخصصی فرهنگ و هنر معاصر "داستان شیراز" منتشر خواهد کرد.

- کاتالوگ آثار به همراه متن مقالات پیرامون آثار برگزیده در کتاب رسمی بینال مجسمه‌سازی آوانگارد حیرت منتشر خواهد شد.

آدرس دبیرخانه: شیراز، چهارراه مشیر، مجتمع شمس‌العماره، طبقه اول، پلاک ۱، موسسه فرهنگی هنری و آکادمی ادبیات و هنر حیرت

حامیان این بینال:

آکادمی ادبیات و هنر حیرت - فصلنامه تخصصی ادبیات و هنر معاصر "داستان شیراز" - نشر
"ماه کامل هنر" - گالری لعل - کامپیوتر ایرانیان - بیرون بر بزرگ ابریشمی



Heyratfestival.ir

Heyratacademy.ir

T.me/Dastane_shiraz

@Heyrat_athenaeum

Heyratfestival@gmail.com

۰۹۳۸۵۱۶۳۵۴۶

گزارش برگزاری و اعلام نتایج نخستین دوره بینال ملی مجسمه‌سازی آوانگارد حیرت:

آثار متعددی از زمستان ۱۴۰۳ تا بهار ۱۴۰۴ در قالب عکس و فیلم و مشخصات به دبیرخانه بینال رسید. عمده آثار تحت هیچ مشخصه یا تاولیلی از مفهوم آوانگارد قرار نگرفتند و از بخش رقابت کنار گذاشته شدند. در فراخوان بینال، مقالات و کتاب‌های مرجع تبیین مفهوم سیال هنر آوانگارد در منظر این بینال معرفی شده بودند. اما عدم آشنایی حتی نسبی و عدم مطالعه منابع توسط اغلب شرکت‌کنندگان مشهود بود.

همچنین بسیاری از آثار به همراه توضیحاتی افزون بر مشخصات، در مورد هنرمند یا اثر ارسال شده بودند که نشان از عدم درک دقیق مفهوم هنر آوانگارد و ارتباط آن با امر انتقاد سخت و مفهوم مبارزه داشت. ارائه هرگونه توضیح در مورد اثر یا هنرمند، توسط هیئت انتخاب در این مرحله به عنوان امتیازی منفی برای اثر محسوب شد.

مرحله انتخاب در دو گام و توسط هیئت علمی پژوهشکده فرهنگ و هنر معاصر حیرت صورت گرفت. آثار نهایی وارد شده به مرحله اصلی نمایشگاه و داوری بینال در تیرماه ۱۴۰۴ به شرح زیر اعلام شدند:

به ترتیب حروف الفبا (نام هنرمند - عنوان اثر - محل سکونت هنرمند)

- ۱- احسان دهقان - یکی بود، یکی نبود - شیراز
- ۲- بابک بهاری - پرگاه - تهران
- ۳- پانید برنا - کج‌دارگی - تهران
- ۴- پانید مرادی‌نژاد - از گور برخاسته - مشهد
- ۵- پری شاهی‌وندی - بدون عنوان - تهران
- ۶- حامد قجرپور - بی‌نام - شیراز
- ۷- رایان قائینی یحیی‌آبادی و سیاوش پورعباس - خفجا - تهران
- ۸- رایان قائینی یحیی‌آبادی و سیاوش پورعباس - خفرنچ - تهران
- ۹- فاطمه کوماس - دماغ و شئل - خرم‌آباد
- ۱۰- مجید شریف - سرباز - تهران
- ۱۱- محمدمهدی بغدادی - خودانگاری - تهران

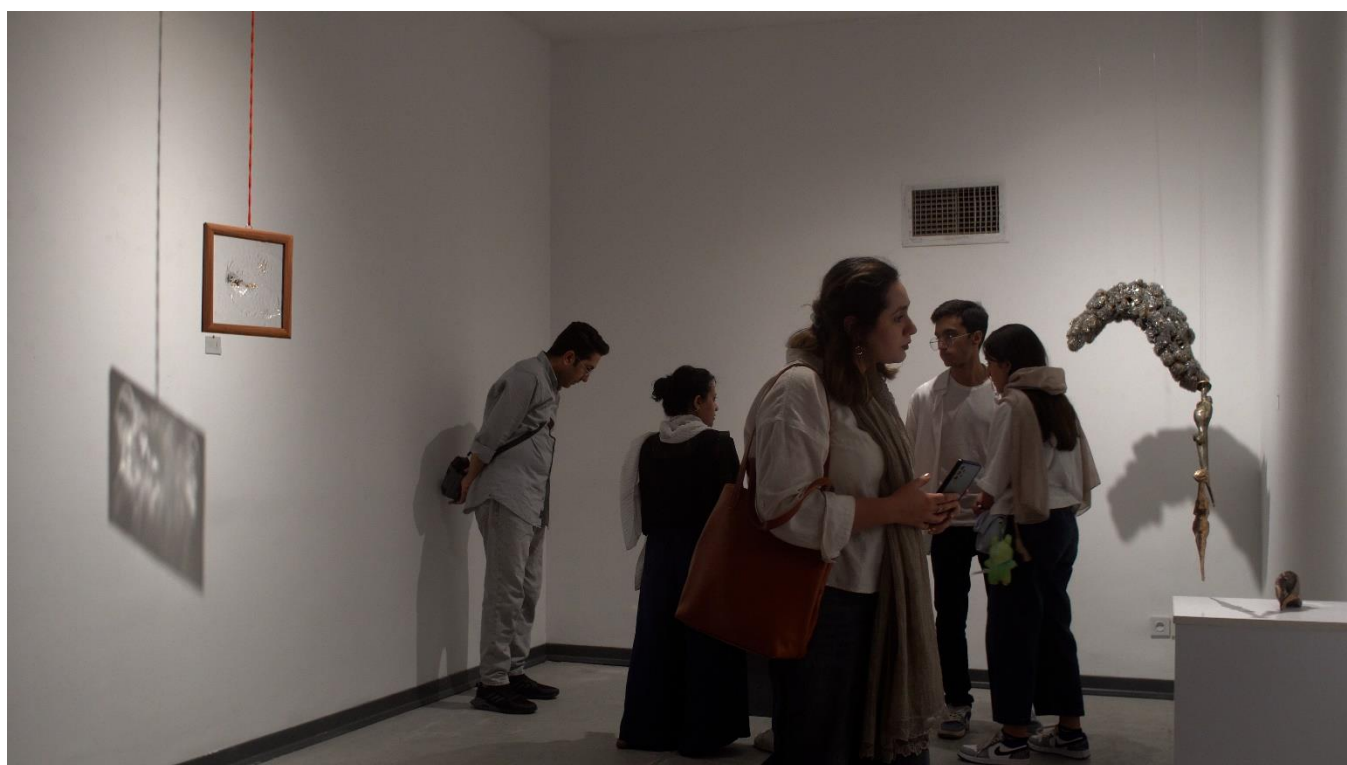
۱۲- مونا دلاوری - سطل - شیراز

۱۳- مهدیس سیرجانی - OCD - نیشابور

۱۴- نگارین محمدی - توسکا - اهواز

این آثار در نسبت و مقایسه با مجموع آثار شرکت کرده در بینال، وجوهی از جنبه‌های پیچیده و گوناگون هنر آوانگارد را در خود داشتند. به تمامی هنرمندان برگزیده مرحله نهایی، در مراسم اختتامیه، دیپلم افتخار بینال مجسمه‌سازی آوانگارد حیرت اهدا شد.







نمایشگاه آثار نهایی در تاریخ ۳۱ شهریورماه ۱۴۰۴ در نگارخانه سروناز شیراز افتتاح شد و اعضای ۱۲ نفره تیم منتقدین و تحلیلگران و پژوهشگران داوری‌کننده آثار، در مواجهه مستقیم، انتخاب خود برای نگارش تحلیل، نقد یا پژوهش تخصصی را اعلام کردند.



داوری نهایی آثار براساس نظر این تیم صورت گرفت و از میان آثار نهایی، چهار مجسمه «او.سی.دی» اثر مهدیس سیرجانی و «سر باز» اثر مجید شریف و «دماغ و شل» اثر فاطمه کوماس و «خفجا» اثر رایان قائینی و سیاوش پورعباس، بیشترین توجه ایشان را به خود جلب کرد. از این میان اثر «سر باز» و «او.سی.دی» بیشترین امتیاز را کسب کردند. که با توجه به اعلام انصراف رسمی آقای مجید شریف از حضور در جریان رقابت پیش از اختتامیه (ایشان برگزاری نمایشگاه را مرحله پایانی بینال دانسته و فضای رقابتی را مغایر با آرمان‌های مبارزاتی هنر آوانگارد دانستند) اثر برتر از نگاه منتقدین و تحلیلگران بینال مجسمه «او.سی.دی» اثر مهدیس سیرجانی از نیشابور اعلام شد و تندیس بینال به ایشان تقدیم شد.

البته هر یک از دیگر آثار نیز به صورت جداگانه، توجه طیف متفاوت و متنوعی از جمع پرشمار مخاطبین، هنردوستان، هنرمندان و بازدیدکنندگان از نمایشگاه را به خود جلب کرد.

تیم تحلیلگران و منتقدین و پژوهشگران نخستین دوره بینال مجسمه‌سازی آوانگارد حیرت (به ترتیب حروف الفبا): الهام فردویی، دانیال عماری، سارا عمرانی، ساناز قنبری، ساناز نجفی، سپیده نوری، شورش عابد، علی نوروزی، علی‌رضا فارسی‌مدان، غزاله سبوی، مجید خادم، یونس گوکه.

نظرات و تحلیل‌ها و پژوهش‌های این عزیزان در مورد آثار برگزیده بینال و هنر آوانگارد به تدریج و طی یک سال در بخش هنرهای تجسمی فصلنامه تخصصی فرهنگ و هنر معاصر "داستان شیراز" و همچنین سایت رسمی پژوهشکده فرهنگ و هنر معاصر حیرت منتشر خواهد شد. این مقالات و گفت‌وگوهای تخصصی مستمر حول آثار نهایی این بینال، مهم‌ترین هدف و نتیجه بینال مجسمه‌سازی آوانگارد حیرت خواهد بود.

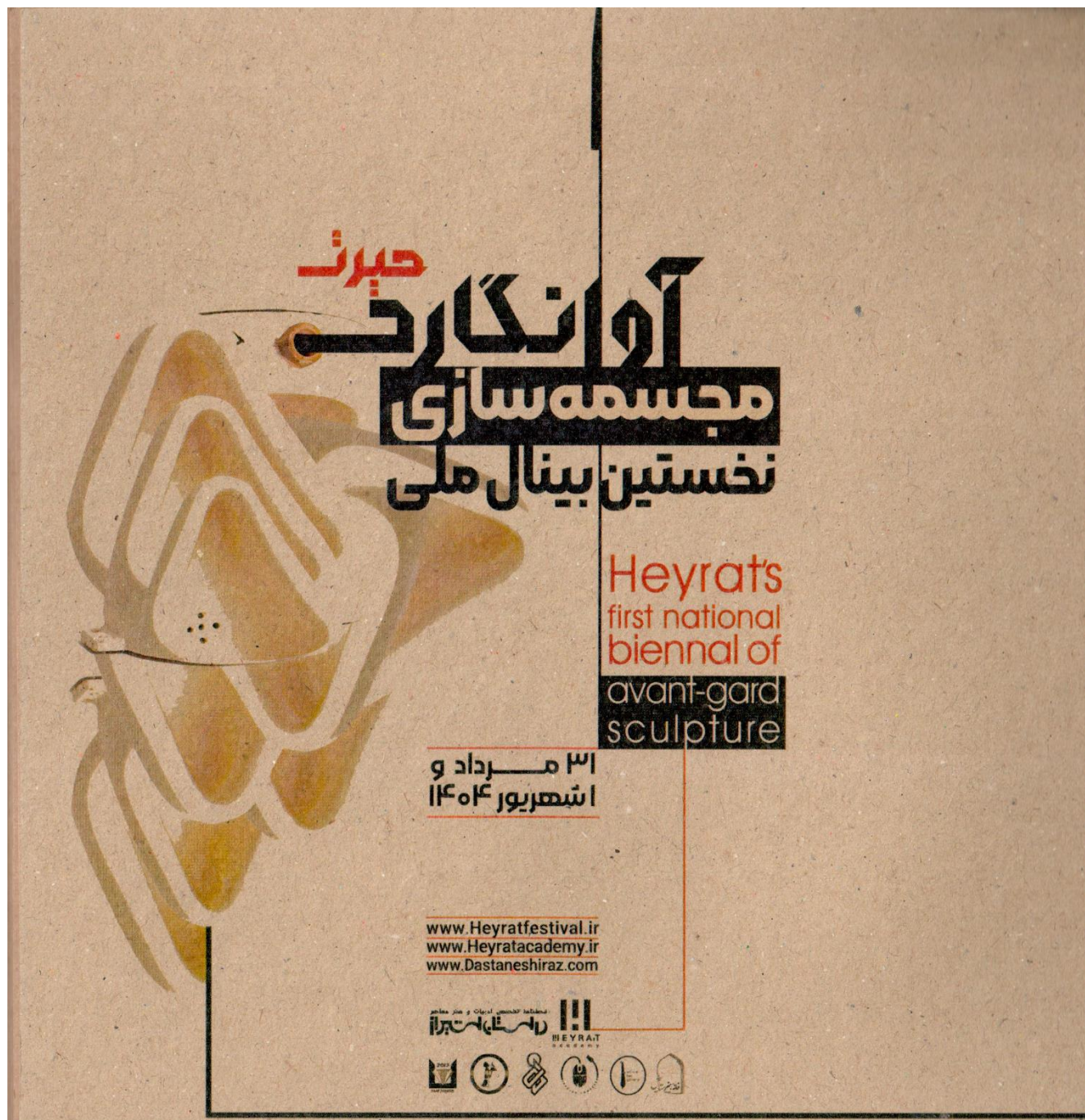
از تمامی هنرمندانی که با عشق به فرهنگ و هنر معاصر ایران، آثار ارزشمند خود را در این بینال شرکت دادند، متشکرم. همچنین از هیئت علمی پژوهشکده فرهنگ و هنر معاصر حیرت و محمدعلی نجفی، مدیر آکادمی هنر و ادبیات حیرت که در تمامی مراحل برگزاری این رویداد، یار و همراه ما بودند تشکر می‌کنم و یادآور می‌شوم که برگزاری این بینال بی‌یاری ایشان امکانپذیر نبود. همچنین بدون یاری و همکاری خانم خالیدی مدیر نگارخانه سروناز شیراز و آقای دوران و آقای استادآقا و خانم زردان از همکاران همین مجموعه فرهنگی، آقای ستایش مدیر خانه هنر ستایش شیراز، حامد قجرپور و بابک بهاری از هنرمندان مجسمه‌ساز حاضر در بینال که پس از اعلام برگزیده شدن اثرشان، یاری بی‌دریغی در برگزاری نمایشگاه آثار نهایی داشتند، آقای حسن‌پور و آقای دهقان و آقای ضیائی و خانم دهقان از مدیران فرهنگی فعال استان فارس و شهر شیراز، ندا زمانی از حامیان همیشگی مجموعه فرهنگی هنری حیرت، آقای شبانی مدیر مجموعه غذای بیرون‌بر نمونه ابریشمی، آقای اسدی مدیر فروشگاه کامپیوتر ایرانیان، علی آریافرد مشاور و مجری سمعی و بصری مجموعه حیرت و همکارانمان در گروه اجرایی بینال: غزاله سبوی، فاطمه رفیعی، مینا جعفری، سمیه مظلوم، مهدی کلانتری‌فرد، اسماعیل کسای، الهه ظفرکیا، امیدرضا کشاورز، الهام فردویی و احسان دهقان.

از تیم تحلیلگران و منتقدین و پژوهشگران داور این دوره از بینال حیرت نیز بسیار متشکرم که با دغدغه و آرمان و بی‌هیچ چشم‌داشت و با شوقی تحسین‌برانگیز، همراه ما بودند و هستند.

به امید همراهی جمع بزرگتری از هنرمندان و هنردوستان در دوره دوم این بینال در سال ۱۴۰۵.

گزارش تصویری نمایشگاه نهایی بینال را در کانال یوتیوب رسمی آکادمی حیرت مشاهده کنید.

مجید خادم - دبیر نخستین دوره بینال مجسمه‌سازی آوانگارد حیرت





HEYRAT
academy

پژوهشکده فرهنگ و هنر معاصر حیرت

هنر آوانگارد در اولین تعبیر خود، صراحتاً ایجابی است. قاعده گذاری و خواست مستقیم چیزی. گویی میدان جنگی در جریان بوده است و در جنگ مورد نظر، در واقعیت ملموس اجتماعی موجود، خواستی نوین ایجاب شده که هنر آوانگارد، جلودار و پیشروی دیگر نیروها در قاعده گذاری آن بوده است. [...]

آوانگارد دوم با هدف انقلاب درونی در هنر (بارزترین نمود فرهنگ)، تابع آشکالی از زیبایی شناسی مستقل شد که ظاهراً از سیر تاریخی و خواست حال حاضر ایدئولوژی های بالفعل شده مجزا شده بودند. این اندیشه زیبایی شناختی و مبارزاتی ظاهراً متقابل آوانگارد اول، منجر به مجموعه ای از جریانات سبکی متنوعی شد که در ظاهر گویی تنها در یک کیفیت مشترک بودند: رادیکالیسم تکنیکی و گرایش انقلابی در زیبایی شناسی آزاد. [...] اگر ما کل ساختار اندیشگانی حاکم و غالب بر واقعیت واقع (واقعیت اجتماعی حاضر) را چنان یک متن تصور کنیم که آثار هنری نیز از اصیل ترین نشانه های آن باشند، تهاجم ایجابی در آوانگارد دوم به مثابه تولید نشانه هایی ناهم سو، متقابل و متعارض با متن است. با توجه به ارتباط لازم و ملزومی نشانه و متن در پیش فرض های بنیادین نشانه شناختی، پارادوکس حاصل از نشانه متعارض با متن، در صورت امکان و به صورت نسبی، تهاجم به متن خواهد بود و در صورت ایجابی بودن، تنش حاصل می تواند تغییردهنده یا بسط دهنده یا پیش برنده متن قلمداد شود. بر این اساس، نوآوری ایجابی ساختاری در شی هنری، در آوانگارد دوم اصلاتی ویژه می یابد. نوآوری ایجابی فرمال به مانند هنری در خدمت بسط اندیشه تحول خواه و انقلابی. مبارزه ای در ساخت ادراک و اندیشه فردی، که فی الفور در نسبتی قاطع و پیچیده با امر واقع اجتماعی قرار می گیرد. [...] گمان بر این بوده است که حق هنرمند در تعیین مرزهای زیبایی شناختی هنر؛ حق هنرمند در حیطه اندیشگانی تخصصی خود، از یک سو موجب سبک هایی انقلابی شده و به نیروی تنش عمقی اجتماعی سیاسی بدل می شود. از طریق برجای گذاشتن تأثیری انتقادی تخریبی تشکیکی انقلابی بر فرهنگ واقع و غالب که همواره تثبیت انتظام خاص بردارهای قدرت بافتی است. از سوی دیگر این حق تخصصی، نمود و هم زمان برانگیزاننده کامل خواهد بود از مفاهیم حق و انتخاب و اراده آزاد فردی. اجزای آرمانی آزادی اندیشه و بیان انسانی. [...]

جریان آوانگارد سوم باید می کوشید تا بیابد که چگونه می تواند ارتباطی نو با فرهنگ توده ایجاد کند بی آنکه در خدمت ایدئولوژی های سیاسی بیرونی قرار گیرد. و چگونه می تواند اندیشه ورزی عمیق زیبایی شناختی ایجابی خود را استوار سازد بی آنکه در فضای بورژوازی و خرده بورژوازی مصرف گرای ساختارهای سیاسی سرمایه داری به شی مورد معامله و در نهایت، کیچ بدل شود. و صدا البته همچنان امیدوارانه پیشاپیش ایجابی حمله و مبارزه ای انقلابی بر علیه

چارچوب‌های قدرت تثبیت یافته باشد. [...] نفی پارادوکسیکال فردیت نخبه‌محور و دور از دسترس در مقام قدسی مولف استادکار با افزایش سهم بافت در نسبت با ماهیت شیء در تاویل اثر، از سوی آوانگاردهای سوم چنان شدت یافت که بیش از آنکه شیء دلالت‌زا مطرح باشد، نفس فرایند دلالت مطرح گشت و پروسه حذف فرایندهای تکنیکی استادکارانه از هنر پیشرو که از آوانگارد اول آغاز و در آوانگارد دوم شدت گرفته بود، به سرحدات نهایی خود رسید. اینجا دیگر مسئله صرف تغییر مبنای ایدئالیستی (تحت هر عنوانی حتی ناتورالیسم یا اکسپرسیونیسم) و یا دور شدن از ایدئالیسم به معنای انکار یا حذف کامل آن نبوده و نیست. به نظر می‌رسد هدف اصلی، گونه‌ای پیچیده و گاه پارادوکسیکال و طنزآلود و البته به شدت مخرب از عریان‌سازی و مطالعه تحلیلی هر آنچه ایدئال حاضر در واقعیت جاری، از حیث ریشه‌ها و کارکردها و تمهیدات بود. گونه‌ای عدم‌پذیرش ایدئال‌ها در هم‌زمانی با عدم‌پذیرش حال واقع؛ به‌مانند ایده‌ای مبارزاتی و انقلابی. [...] در آوانگارد سوم، هنرمند فارغ از طبقه اجتماعی‌اش، خود توده بوده و توده، قربانی فرهنگ. آوانگارد سوم از این رو هنر توده است که هنر قربانیان و در نتیجه دشمنان و البته دل‌بستانان فرهنگ در گسترده‌ترین مفهوم آن است. [...] وجه ایجابی هنر در پیشاهنگی هجوم و هجومی انقلابی و کوشش برای قرارنگرفتن در چارچوب منظم بردارهای قدرت نهادینه و تثبیت‌شده اجتماعی و همچنین مطالعه تحلیلی عمیق بر فرایندهای کلان فرهنگی همچون دلالت به جای تلاش برای ایجاد دلالت‌هایی مشخص و محدود یا برانگیختن عواطفی خاص، با تلاشی سخت و پیگیر برای سنتزی در میانه رادیکالیسم مثبت و منفی ساختاری. [...]

(بریده‌هایی از مقاله "درس گفتارهایی در مفهوم هنر آوانگارد در هنر معاصر ایران" نوشته مجید خادم؛ منتشرشده در فصلنامه تخصصی ادبیات و هنر معاصر "داستان شیراز"، سال هشتم، ویژه‌نامه ضمیمه رایگان شماره ۳۰، زمستان ۱۴۰۳.)

آثار برگزیده نهایی نخستین بینال ملی مجسمه‌سازی آوانگارد خیرت - شیراز - تابستان ۱۴۰۴

(به ترتیب حروف الفبا)

«از گوربرخاسته» اثر پانیده مرادی‌نواد - مشهد

«او.سی.دی» اثر مهدیس سیرجانی - نیشابور

«بدون عنوان» اثر پری شاهی‌وندی - تهران

«بی‌نام» اثر حامد قجرپور نوبندگانی - شیراز

«پرگاه» اثر بابک بهاری - تهران

«توسکا» اثر نگارین محمدی حسین‌پور - اهواز

«خفجاء» اثر رایان قائینی یحیی‌آبادی و سیاوش پورعباس - تهران

«خفرنج» اثر رایان قائینی یحیی‌آبادی و سیاوش پورعباس - تهران

«خودانگاری» اثر محمد مهدی بندادی - تهران

«دماغ و شئل» اثر فاطمه کوماس جودکی - خرم‌آباد

«سر باز» اثر مجید شریف - تهران

«سطل» اثر مونا دلاوری - شیراز

«کج‌دارگی» اثر پانیده برنا - تهران

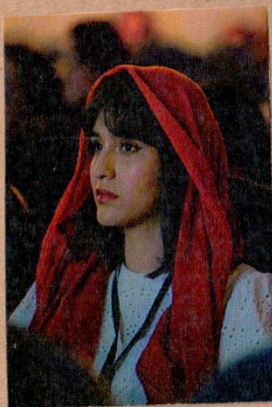
«یکی بود، یکی نبود» اثر احسان دهقان - شیراز



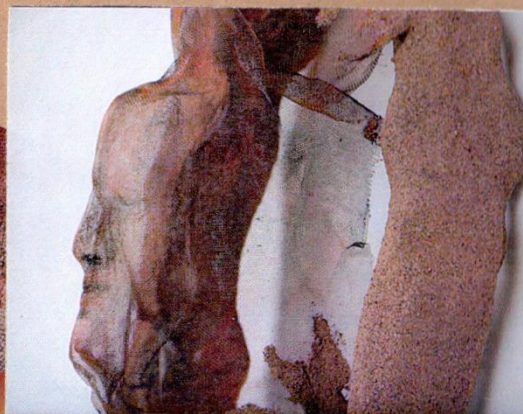
از گوربرخاسته - ترکیب مواد - ۷۰ در ۴۰ در ۲۰ سانتیمتر

پانید مرادی نواد

The Revenant – Mixed media – 70 * 40 * 20 cm
Paniz Moradinezhad



هر چند که زلف و بوی زیباست در
چون لاله رخ و چو سحر بالاستار
بعلوم شده طریقه نظام
نقاش از دل صحرای آراستار







او.سی.دی - ترکیب مواد - ۱۰۰ در ۵۵ در ۵۰ سانتیمتر

مهدیس سیرجانی

به
هنرانه در جهان می جوی نخست گرام در زنت نیر

سیر جا O.C.D – Mixed media – 100 * 55 * 50 cm
Mahdis Sirjani





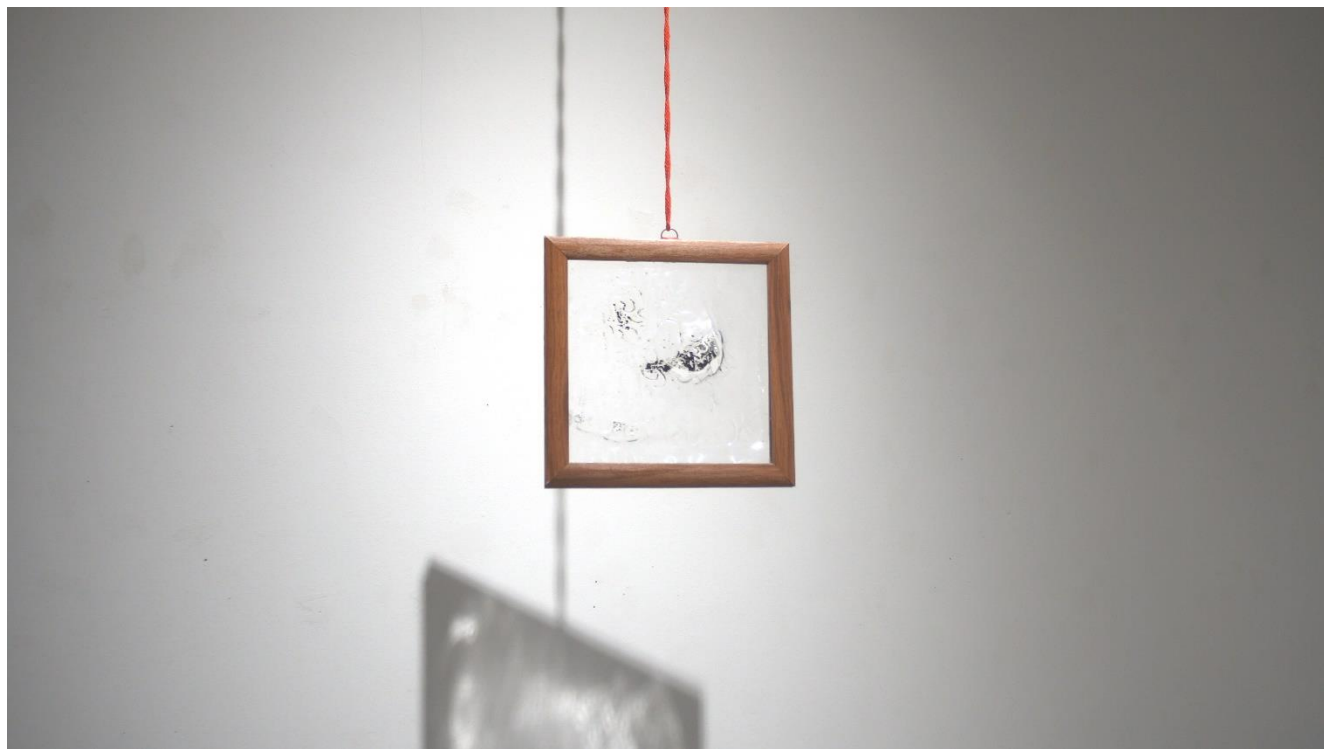


بدون عنوان - ترکیب مواد - ۳۳ در ۳۳ در ۷ سانتیمتر

پری شاهی‌وندی

Untitled – Mixed media – 33 * 33 * 7 cm
Pary Shahivandi







بی نام - پشم - ۲۵۰ در ۵۰ در ۵۰ سانتیمتر
حامد قجرپور نوبندگانی

Nameless – Wool – 250 * 50 * 50 cm
Hamed Ghajarpour Nobandegani

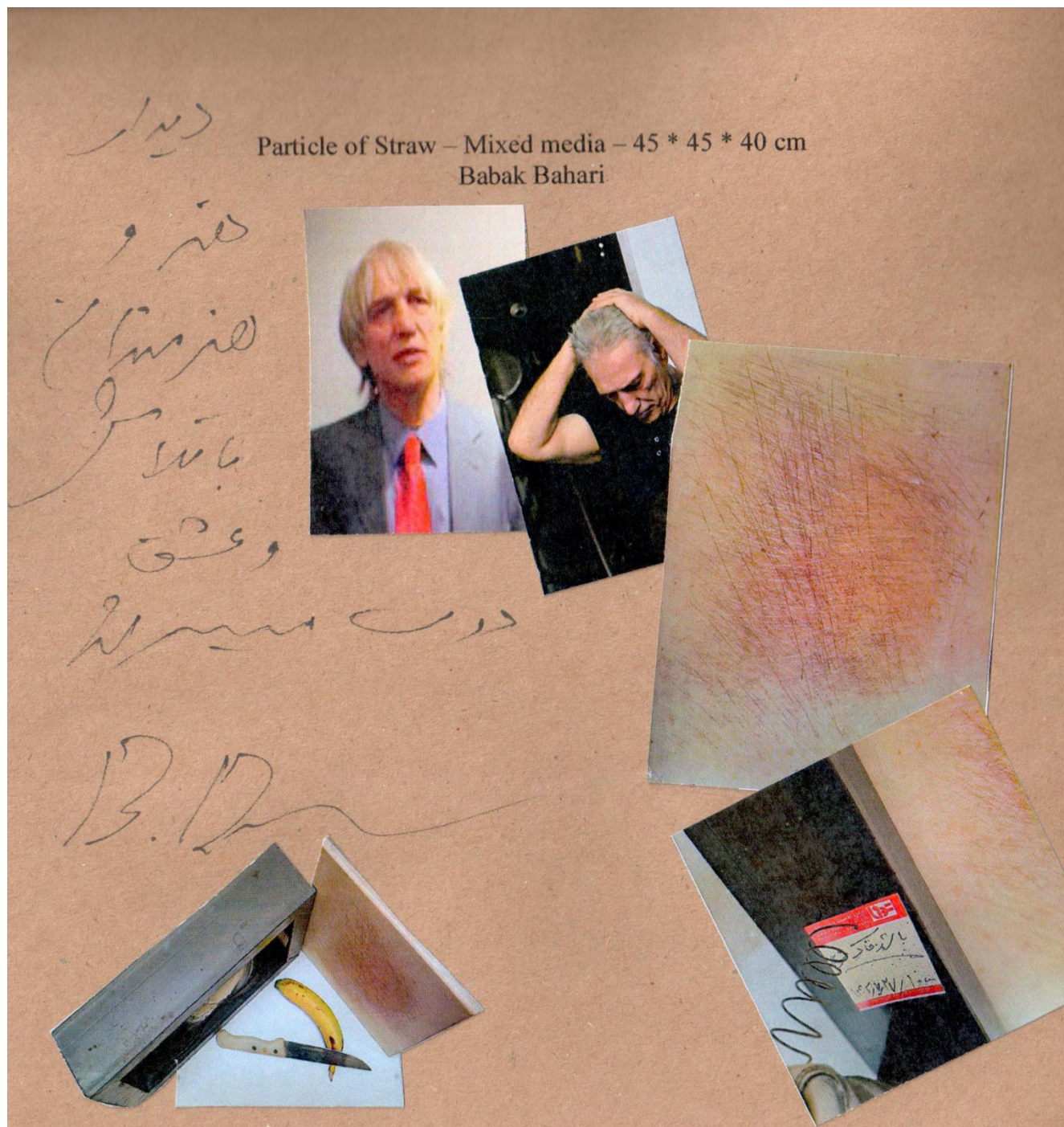


Handwritten text in Persian script, including the date ۱۴۰۴ and the name Hamed Ghajarpour Nobandegani.





پرگاه - ترکیب مواد - ۴۵ در ۴۵ در ۴۰ سانتیمتر
بابک بهاری





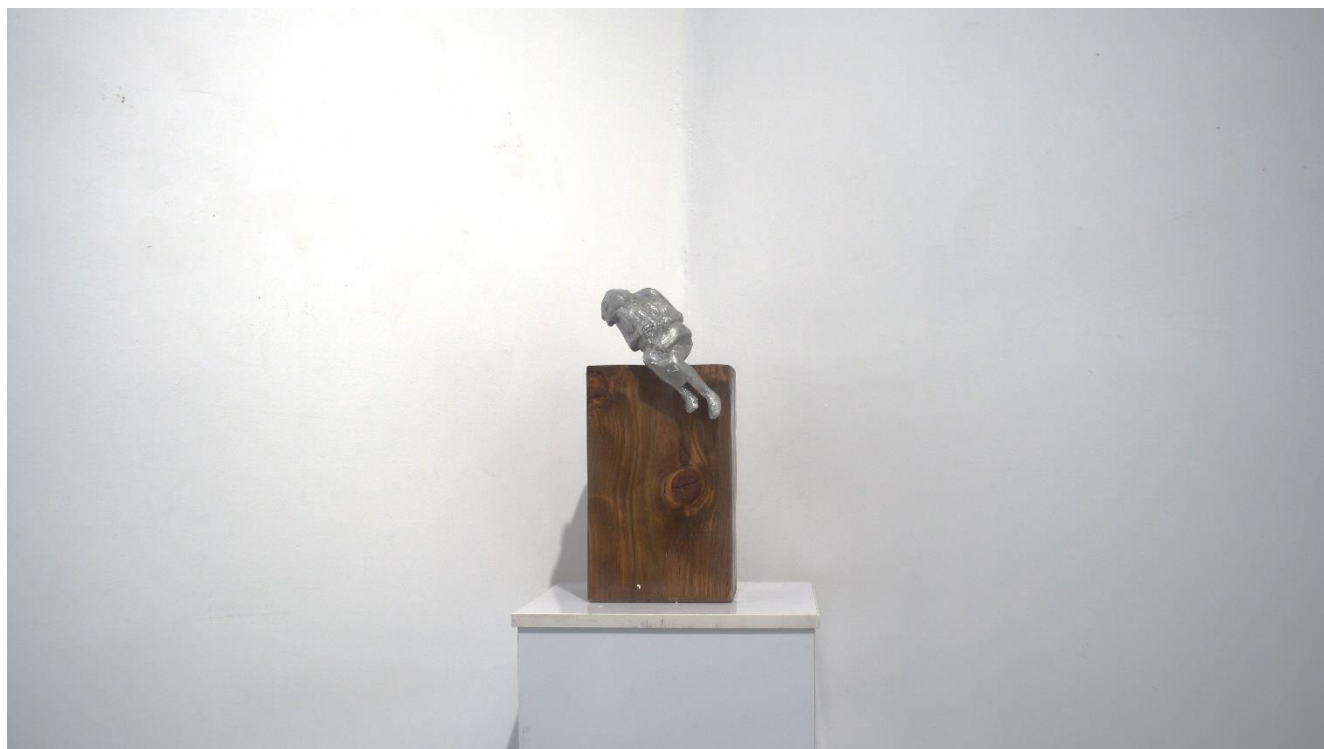


توسکا - آلومینیوم و چوب - ۳۹ در ۱۸ در ۱۵ سانتیمتر
نکارین محمدی حسین پور

Toska – Aluminum and Wood – 39 * 18 * 15 cm
Negarin Mohammadi Hossein pour

د توسکا برای من تجسم لحظه‌ای است که غم درونی
آهسته و دلتنگی در دهان بی‌پایان به شکل می‌رسند
همه بساطی و بلند ی سطح آن، شج دلی از نوع من است
زخمی، اما همچنان زنده و امیدوار.

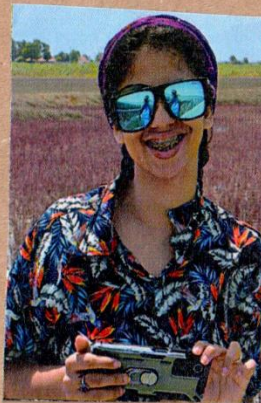






خفجا - ترکیب مواد - ۹۰ در ۹۰ در ۳۰ سانتیمتر
رایان قائینی یحیی آبادی و سیاوش پورعباس

Khafja – Mixed media – 90 * 90 * 30 cm
 Reyhaneh Ghaeniyahyaabadi(Rayan) and Mohammadhadi Pourabbas(Siavash)



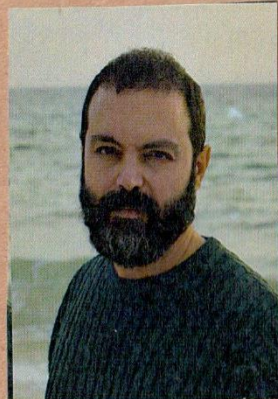
۱۲

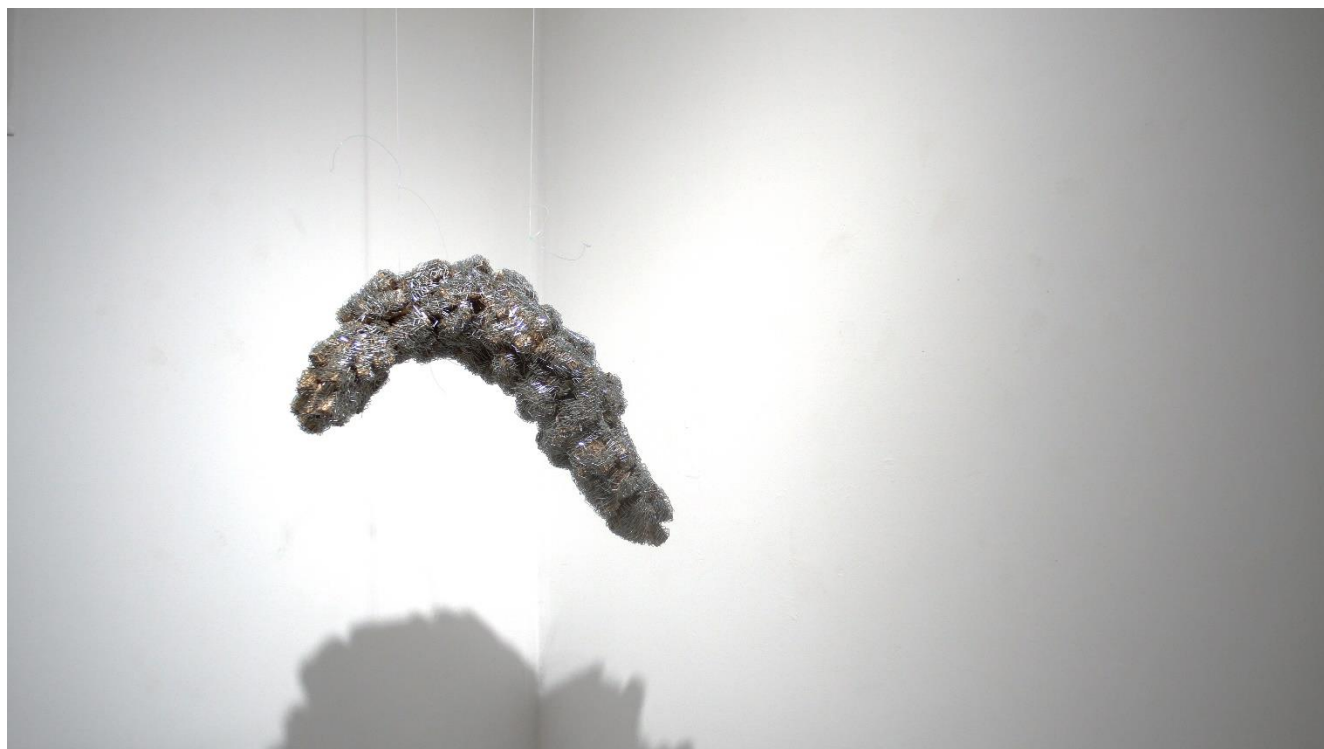




خفنج - چوب و آهن - ۷۰ در ۴۰ در ۲۰ سانتیمتر
رایان قاضینی یحیی آبادی و سیاوش پورعباس

Khafranj – Iron and Wood – 70 * 40 * 20 cm
 Reyhaneh Ghaeniyahyaabadi(Rayan) and Mohammadhadi Pourabbas(Siavash)

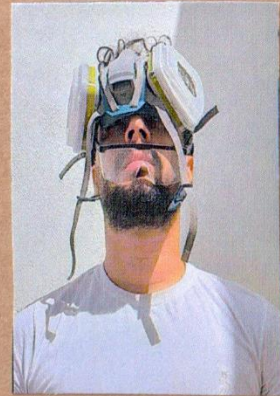






خودانگاری - فایبر گلس - ۴۰ در ۳۰ در ۲۰ سانتیمتر
محمد مهدی بغدادی

Self-image – Fiberglass – 40 * 30 * 20 cm
Mohammad Mehdi Baghdadi



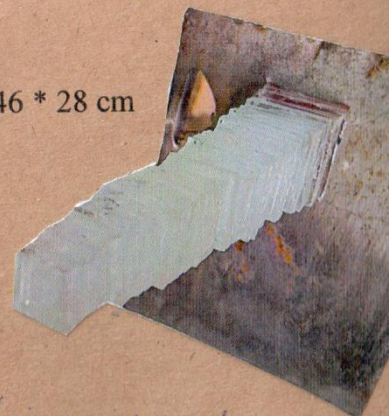
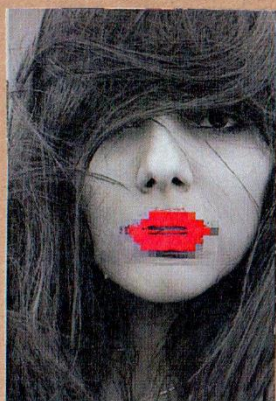
محمد مهدی باغدادی
طراحی و اجرا
۱۳۹۴





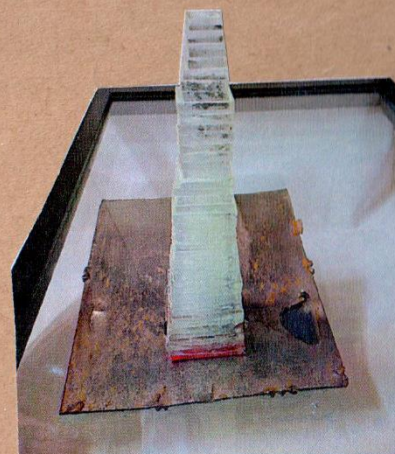
دماغ و شغل - شیشه و آهن - ۶۶ در ۴۶ در ۲۸ سانتیمتر
فاطمه کوماس جودکی

The Nose and The Overcoat – Glass and Iron – 66 * 46 * 28 cm
Fatemeh Koomas Joodaki

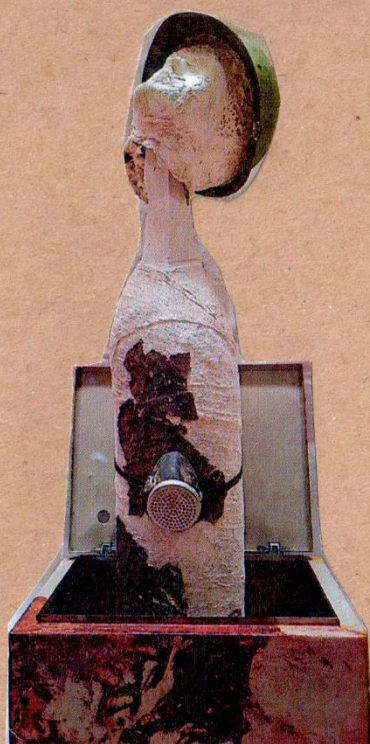


و او حدیسی رننه به کجای زبانی برای
چیزی را ساخته است مایل است:

کرم





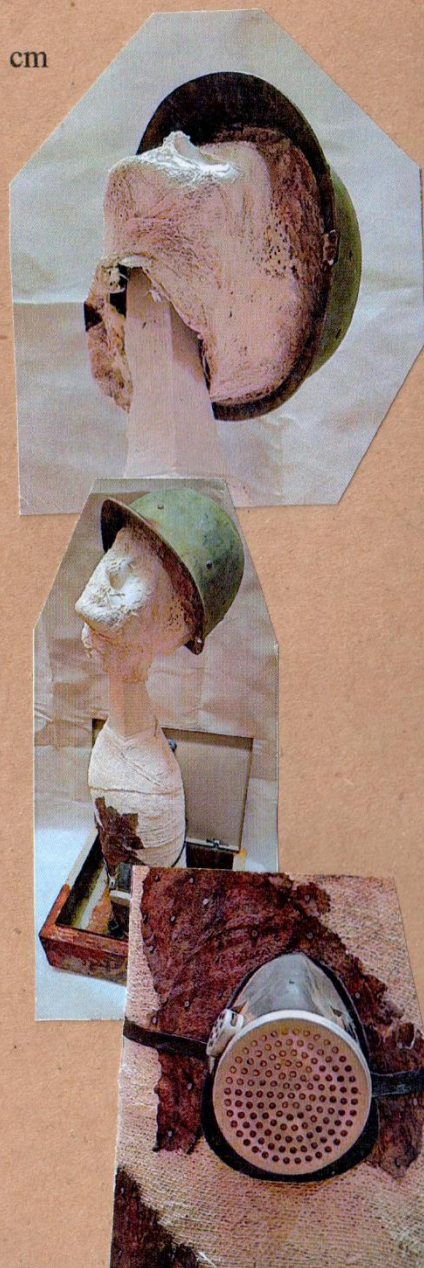


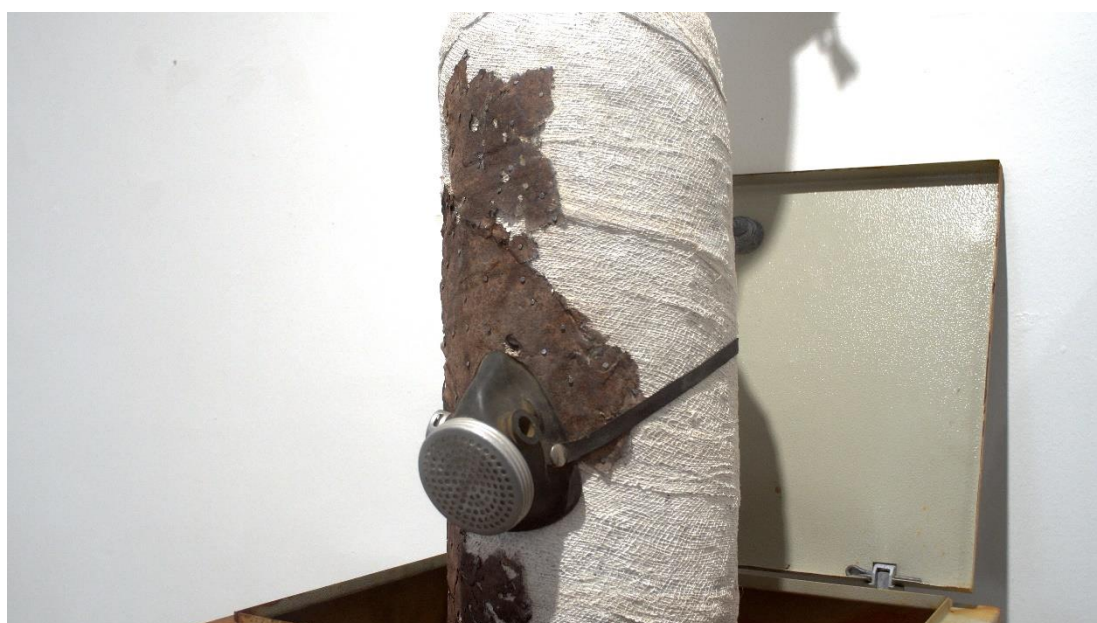
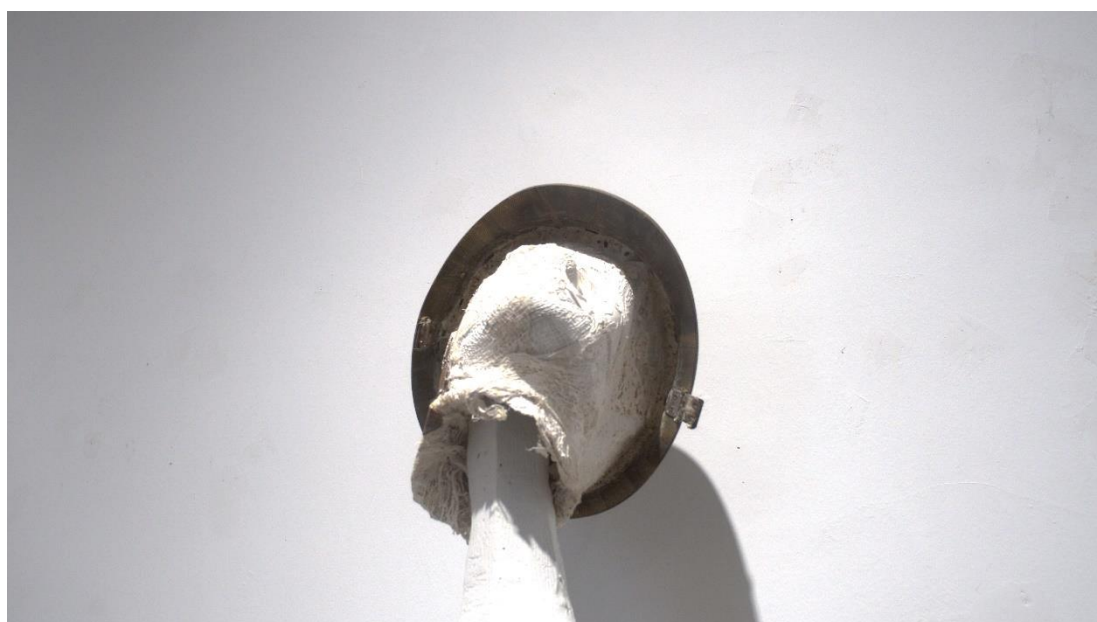
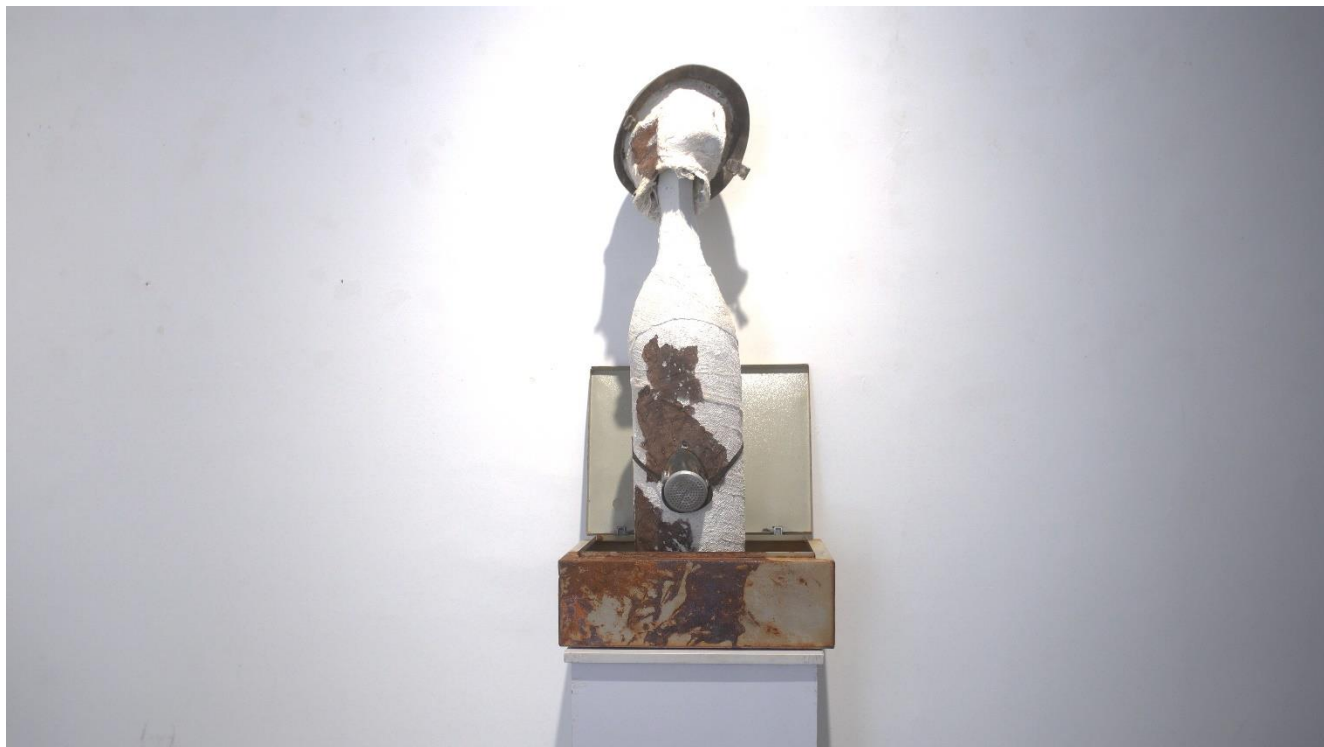
سرباز - ترکیب مواد - ۱۱۰ در ۴۵ در ۳۵ سانتیمتر
مجید شریف

Sar Baz – Mixed media – 110 * 45 * 35 cm
Majid Sharif

پاکستان کے لیے
جس کے لیے ہم نے
جس کے لیے ہم نے
جس کے لیے ہم نے
جس کے لیے ہم نے
جس کے لیے ہم نے
جس کے لیے ہم نے
جس کے لیے ہم نے
جس کے لیے ہم نے
جس کے لیے ہم نے

۱۴۰۴





بقصر ایلان هاست زنده می موند و من می میرم!

تاری



سطل - ترکیب مواد - ۱۰۰ در ۵۰ در ۵۰ سانتیمتر
مونا دلاوری

۱ تا ۵ - میوه های گندیده

نمایند با ورقه

دوستتون دانه بقره می کنه

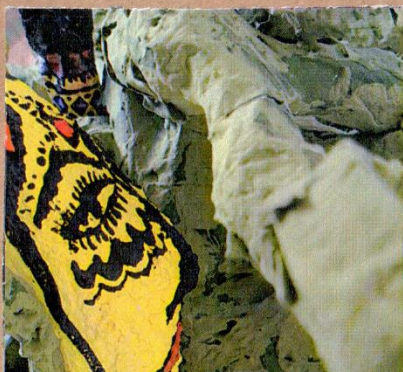
نیش

Bucket – Mixed media – 100 * 50 * 50 cm
Mouna Delaavari

اما

بسیار می من

نک یا شوا از دست داد



نیش

اگر هم بچای من بودی نمی فرستی

نیش

و من می خامتم بفرستم

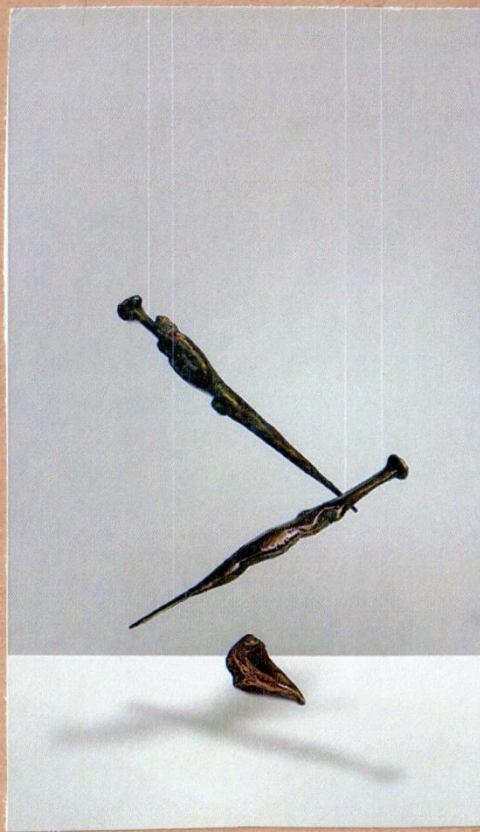
هنگام

تخلیه و بیستون روداره دوستتون بقره



مرکز

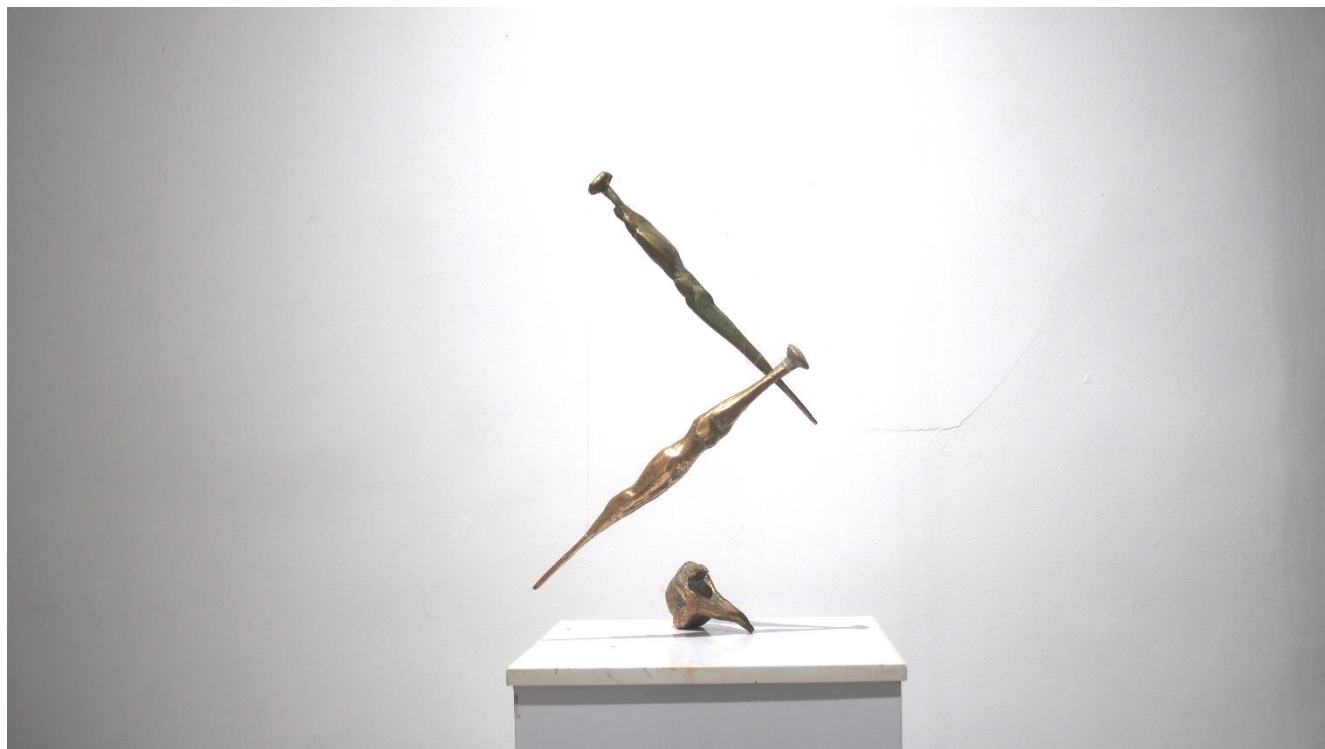


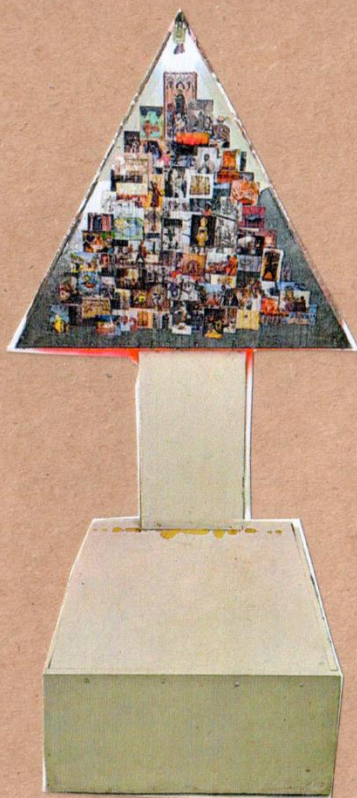


کج‌دارگی - برنز - ۵۰ در ۳۵ در ۱۵ سانتیمتر
پانید برنا

Kajdaaregi – Bronze – 50 * 35 * 15 cm
Paniz Borna





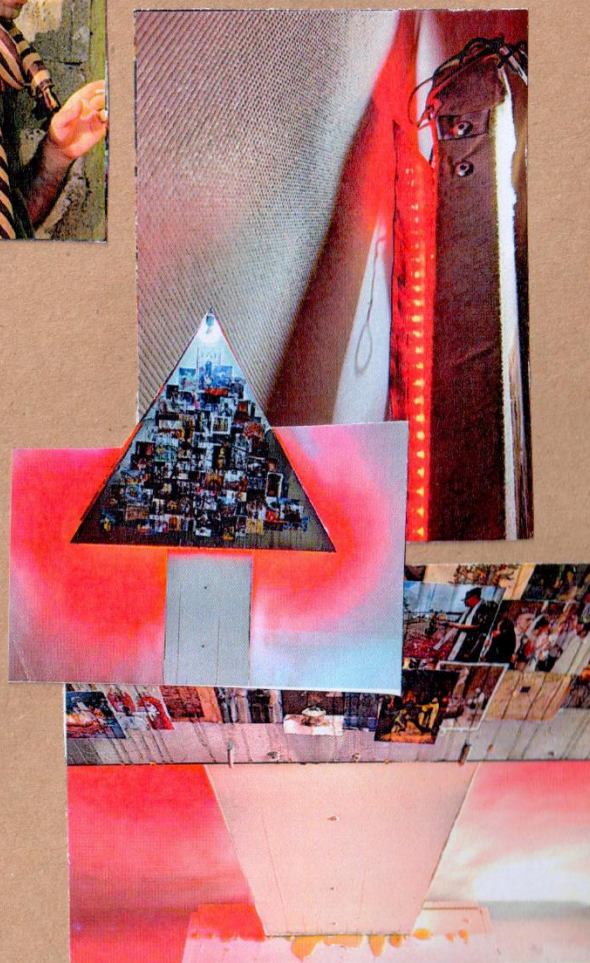


یکی بود، یکی نبود - ترکیب مواد - ۱۸۵ در ۶۸ در ۶۸ سانتیمتر
احسان دهقان

There was one, there was not one – Mixed media – 185 * 68 * 68 cm
Ehsan Dehghan

همچو شخصی نمی تواند
هنرمندی نباشد با شد
هنرمند و بیگانه ای
دارد که با آنجا تعریف
استود و بیگانه ای
ای توان سینه سپار داد.
هنرمند سفارش، هنرمند
در خدمت ایدئولوژی
هنرمند ایستاد با وجود هنرمند
در خدمت هر چه بیده دیگری
وجود ندارد. هنرمند به هیچ
امری متعهد نیست.

ع. دهقان





برترین اثر بینال مجسمه‌سازی آوانگارد حیرت، توسط جمعی از منتقدین و تحلیل‌گران هنر در پژوهشکده فرهنگ و هنر معاصر حیرت و به اعتبار متون تحلیلی و انتقادی ایشان در مورد همین آثار انتخاب خواهد شد.

منتقدین و تحلیل‌گران حاضر در نخستین دوره بینال ملی مجسمه‌سازی آوانگارد حیرت:
(به ترتیب حروف الفبا)

الهام فردویی
دانیال عماري
سارا عمرانی
ساناز قنبری
ساناز نجفی
سپیده نوری
شورش عابد
علی نوروژی
غزاله سبوکی
علی‌رضا فارسی‌مدان
مجید خادم
یونس گوکه

مقالات تحلیلی و انتقادی نوشته شده در مورد آثار نخستین بینال مجسمه سازی آوانگارد حیرت، در فصلنامه تخصصی فرهنگ و هنر معاصر "داستان شیراز" و در وبسایت رسمی پژوهشکده فرهنگ و هنر معاصر حیرت به تدریج منتشر خواهند شد.



پژوهشکده فرهنگ و هنر معاصر حیرت
WWW.Heyratfestival.ir

فصلنامه تخصصی ادبیات و هنر معاصر

داستان شیراز

فصلنامه تخصصی فرهنگ و هنر معاصر "داستان شیراز"
WWW.Dastaneshiraz.com

حامیان و همکاران پژوهشکده فرهنگ و هنر معاصر حیرت در برگزاری
نخستین بینال مجسمه‌سازی آوانگارد حیرت



نگارخانه سروناز
Sarvenazcomplex.com

فصلنامه تخصصی ادبیات و هنر معاصر
داستان شیراز

فصلنامه تخصصی داستان شیراز
Dastaneshiraz.com



آکادمی هنر و ادبیات حیرت
Heyratacademy.ir



بیرون‌بر نمونه ابریشمی
Abrishamifood.ir



گالری جواهرات لعل
Laalgalery.ir



خانه هنر ستایش
Setayeshhouse.com



مجله فرهنگی هنری ماه کامل هنر
@Mahe.ksmele.honar.mag



فروشگاه کامپیوتر ایرانیان
Iranianlaptop.com



آکادمی هنر و ادبیات حیرت
دوره جامع آموزشی تخصصی

سواد تحلیلی هنر

(برای هنرجویان و دانشجویان تمامی رشته‌های هنری)
۱۲۰ ساعت آموزش تخصصی



مشاوره و اطلاعات بیشتر: 09170770886 09177011306 09177091970

Heyratacademy.ir @Heyrat_athenaeum T.me\dastaneshiraz

ارتباط با ما

سایت رسمی مجله

www.dastaneshiraz.com

ایمیل ارسال آثار، پیشنهادات و انتقادات:

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:

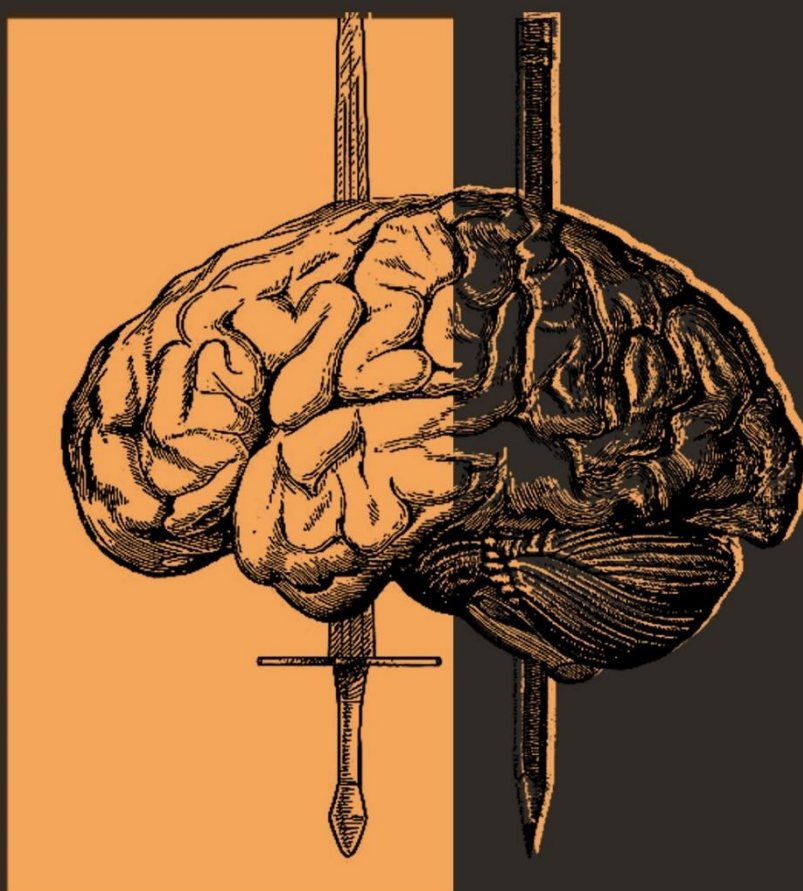
۰۹۱۷۷۰۹۱۹۷۰

t.me/dastane_shiraz

[Instagram.com/Heyrat_athenaeum](https://www.instagram.com/Heyrat_athenaeum)

آکادمی هنر و ادبیات حیرت
دوره جامع آموزشی تخصصی
داستان نویسی

ادبیات داستانی نمایشنامه فیلمنامه
حضور و آنلاین



HEYRAT
academy

09170770886 09177011306

مشاوره و اطلاعات بیشتر:

Heyratacademy.ir @Heyrat_athenaeum T.me\dastaneshiraz