● صمد توانا

تک چهره در: شش رنگ

۱ ـ روز بنفش

اتاق درس کوچک بود. «بیژن» با انگشتان بلند ستخوانی بر تخته چیزی نوشت. صندلیهای اتاق، شت به پنجرهٔ خانه‌اش بود. وانفسای شور و انقلاب رد و گریز از مدرسه و پرسه زدن در کوچه و خیابان بیژن» خانه‌نشین بود و دبیری به جای او در مدرسه. سال آخر دبیرستان بودیم و هول و هراس چهارکتاب یاضی، که امان از همه بریده بود.

سر کوچه‌شان که رسیدیم، همگی‌مان [همهٔ کلاس] نفس در سینه حبس کرده بودیم. اکثرمان از عموها و دایی‌هایی که روزی شاگردش بودند تعریف خلاق تند و زبان گزنده و البته سوادِ ریاضی ی‌نظیرش را شنیده بودیم. بالاخره دل به دریا زدیم و نگ خانه‌اش را به صدا درآوردیم. صدایی نافذ و هول‌انگیز از داخل خانه بگوش رسید: «کیه؟» توی لمان خالی شد. یکی دو نفر از هم‌کلاسیها با لکنت وضیح دادند که شاگردان تنها کلاس ریاضی لهیجان هستیم و به دست‌بوسی آمده‌ایم. در باز شد و ن برای اولین بار مردی را در هشتی چارطاقش دیدم که پوستی سبز و خاکستری داشت، قدی بلند و وهایی مجعد و سیاه؛ و تن‌پوشی بنفش و بسیار زیبا ر تن کرده بود.

باران در جان می‌پیچد و می‌توان چندی باران نیامده را پیشاپیش حس کرد. داشتم پیاده به خانه‌اش می‌رفتم. بیش از ده سال بود که ندیده بودمش و بعد از نمایشگاهی که در نگارخانهٔ سیحون داشتم از طریق دوست مشترکی برایم پیغام فرستاده بود. در را که باز کرد لبخند شیرینی زد و با مهربانی خاص‌اش مرا به داخل برد. مرد میانسالی در هالِ خانه در حال پوست گرفتن باقلا نشسته بود. پس از نشستن، بیژن شروع کرد به توضیح دادن تصاویر ذهنی‌اش در خصوص یکی از شعرهایش، [گربه]: «همین پنجرهٔ بازکه می‌بینید، تصویر اولیه را در ذهنم شکل داد.» [در آن خانه، هرگز ندیدم که روزن دیگری، غیر از آن پنجره، باز شده باشد].

«درست روی همین صندلی هم نشسته بودم که دیدم گربه‌ای از پنجره به درون اتاق پرید، و از هراس دیدنِ من، جیغی کشید و از بالای سرم، روی قالی پرید. ناگهانی بودنِ این اتفاق باعث شد که برای چند لحظه فکرکنم پلنگی به درون خانه جهیده است و...» سپس شادمانه خندید و دستانش را به هم زد و ما را متوجه بوی خوش باقلاپلوکرد. اولین شام در منزل معلممان در چنین فضایی شکل گرفت: خاکستری.

۳ ـ روز سفید

همه‌ی اینها می‌گویند که شهرشان، قبلاً خیلی سرد بوده ولی در این سالها معتدلتر شده است. وقتی برادر همسرم به من گفت که بعلت سرمای مهر ماه ـ که در لاهیجان همه با تن‌پوش نازک در خیابان قدم می‌زنند ـ حتماً باید سقف حیاط را با برزنت بپوشانیم، حیرت کردم، اما نه به اندازهٔ شگفت‌زدگی بعبوحهٔ جشن عروسی، وقتی که «بیژن» با همسرش وارد سالن شدند. بستگان لاهیجانی من نیز ناباورانه به این صحنه می‌نگریستند. نیمه شب همانروزکه با دوستان و بستگان به هتل محل اقامت «بیژن» رفتیم که ببریمشان گنجنامه، هنوز باورم نمی‌شد که بیژن در همدان است. دلمان نیامد که بیدارش کنیم. روز بعد که دیدم از صبحانهٔ هتل [اصلت خوشمزهٔ قارچ] تعریف می‌کرد، آرام آرام باورم شد: بیژن غذای خوب و رستورانهای خوب را می‌شناخت و دوست داشت.

۲ ـ روز خاکستری

آسمان خاکستری لاهیجان، در روزهایی که ابرهای تیره شهر را دربرگرفته‌اند بسیار زیباست. بوی

اشاره

دوست نقاش و معمار زنده‌یاد بیژن نجدی، صمد توانا، همراهِ نگاشتن سطورِ فوق و ترسیم طرح‌هایی از چهره‌ی بیژن ـ که در روی جلد و صفحاتِ داخلِ همین شماره، از آن‌ها سود برده‌ایم ـ نامه‌ای هم از بیژن برایمان ارسال داشتند که در خصوص یکی از نقاشی‌های خود اوست.

نجدی پس از دیدنِ نقاشیِ یادشده، تحت تأثیرِ احساساتِ شاعرانه‌ی خود و جهانِ رنگها، سطرهایی را می‌نویسد که خواندنش ما را با جهان و جانِ هنری‌اش، بیش از پیش آشنا می‌کند. این سطرها را در زیر با هم می‌خوانیم:

«هنر و اندیشه»

صمد عزیزم، شاعرِ رنگ و انحنا

گاهی من گربه‌ام را دوست دارم. گاهی گربه‌هایم سرافرازیهای من است زیرا از فراموش‌شدن‌هایم دورم می‌کنند. ناگهان گلویم مچاله می‌شود و خودم را زیر پوستم پیدا می‌کنم که بین استخوانهایم می‌دود. روزی که در صندوق پُستی کلمات تو، رنگ‌های ترا دیدم، انگار، جطور بگویم، انگار مردم اطرافم مرا با نام می‌خواندند. کمی آفتاب روی شیشه‌ها ریخته بود و یک سبز رها و سرگردان بین درخت‌های پیاده‌رو شناور بود. یکی سبز گرم‌کننده که از شعلهٔ چوب‌کبریت و روشنی سیگار گریخته بود و تمام زردای تنش آب شده. مثل آب قطره قطره دیده می‌شد. کاش می‌توانستم تابلوی پشت کلمات ترا با همان ابعاد حقیقی‌ش ببینم. برایم بنویس آن را چند در چند کشیده‌ای؟ بوداَم ترا می‌بوسد. البته او هنوز به هیچ تعریف یا تجربه‌ای از بوسیدن نرسیده، و من هستم که ترا می‌بوسم. زیرا می‌دانم که جهان مرا در آغوش کشیده، خاک را و گیاهان را و آب را خواهم بوسید و خواهم مُرد. زیرا تو طرحی از صورتت را با خطوطی خیس در ذهنم کشیده‌ای و من هر بار که دلم بخواهد می‌توانم کف دستم را روی موهایت بگذارم.

بیژن نجدی ـ ۹۳/۶/۲۸

۴ ـ روزِ لیمویی

نگاه تازه و مخصوص به خودی داشت به محیط اطرافش، که مدرن بودن کارهایش را تبدیل به یک ویژگی ذاتی و جوهری می‌کرد.

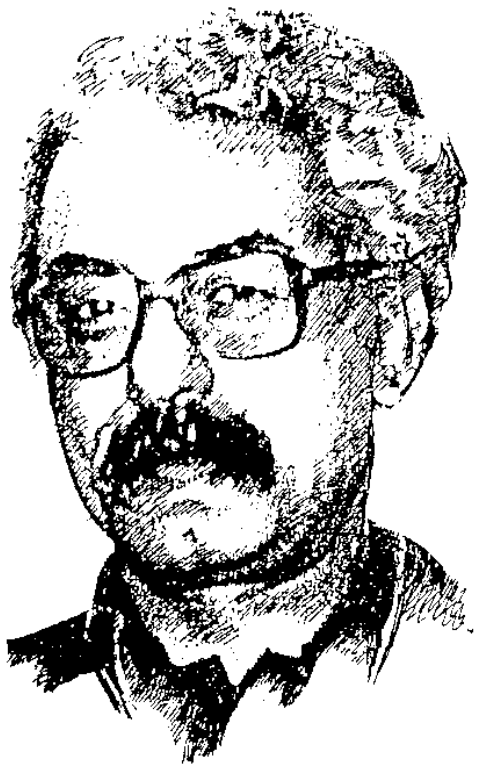
به دعوت گلشیری و در میان جمعی از هنرمندان و داستان‌نویسان کهنه‌کار و جوان قرار بود، داستانی بخواند و جمع هم در آنجلسه در مورد بیژن و کارهایش حرف بزنند. چند صفحهٔ پایانی قصهٔ جدیدش را پشت میز کار من در تهران تکمیل کرد. صبح روزی که قرار بود باتفاق به جلسه برویم با دقت فراوان تک تک صفحات دست‌نویس را کنترل کرد. قصه [توپ] خط داستان زیبایی داشت. خطی نبود، بلکه دو واقعه کاملاً مجزا را به طور موازی در ساختاری غیرخطی بهم درخته بود. پاساژ مرتبط‌دهنده، توپی بود که از بیرون شوت می‌شود، شیشه پنجرهٔ اتاقی را می‌شکند، و با داخل شدن در اتاق، پاگرد چرخش داستان در فرمی زیبا شکل می‌گیرد. اما هنگام خواندن قصه، وسطِ کار ناگهان «بیژن» از خواندن باز ماند. در مقابل نگاه متعجب حضار معلوم شد یک صفحه از قصه گم شده و موجود نیست. انقطاع داستان با گم شدن صفحهٔ میانی، فضای خلأ واقعی را پدید آورده بود و مدرنیته در ذات کار تعریف شده بود.

ساعاتی بعد هر دو متعجب به کاغذ لیمویی رنگ، که روی میز کار من جا مانده بود می‌نگریستیم.

۵ ـ روزِ آبی

بیژن را به تهران که رساندند به ما تلفن زدند. با شهلا ـ همسرم ـ سریع به بیمارستان رفتیم. قبل از همه «پروانه خانم» را دیدم. با آرامش و بطور شمرده برای ما توضیح داد که بیژن را تنها برای پاره‌ای آزمایشات به تهران آورده‌اند. از دست بیژن دلخور بودم، چون اولین باری بود که بیژن به تهران می‌آمد [یا آورده می‌شد] و روز ورودش به جای خانهٔ ما جای دیگر رفته بود. حتی اگر این جای دیگر «بیمارستان» باشد.

اما وقتی همسرم [که پزشک است] پس از معرفی خود به پرسنل بیمارستان توانست پروندهٔ پزشکی بیژن را ببیند، ناگهان اشک در چشمانش حلقه زد. وارد اتاق بیژن که شدیم، ما را دید گل از گلش شکفت، تندتند و منقطع شروع کرد از خاطرات جوانیش در تهران گفتن. از چهارراه استامبول و لاله‌زار و کافه نادری و فردوسی و.... دلم گرفته بود ولی شادی او یک لحظه مرا هم سهیم کرد. باورم نمی‌شد و یا نمی‌خواستم بپذیرم آنچه را که از همسرم شنیده بودم. بعضی وقتها چقدر به انسان آرامش می‌دهد دروغ! ولی خطوط آزمایش‌های پزشکی بیرحمانه راست می‌گفتند.



بیژن را به لاهیجان برگرداندند. هنوز چیزی نگذشته بود که تلفن زنگ زد «آبی» به «آسمان» پیوسته بود. برای آخرین بار که برای مراسمش به خانه‌اش رفتم، چشمان متبسم بیژن در فضای خانه شناور بود. و با طنز بیرحمانه‌ای همه را می‌نگریست.

۶ ـ روزِ سیاه

شب سیاه است. جوهر سیاه است. قلم را در جوهر سیاه فرو می‌کنم. به خطوط چهره بیژن فکر می‌کنم و خطی در کناره گونه او می‌کشم. به موهای مجعدش فکر می‌کنم، با خطوطی لفزان موهای مواجش را طراحی می‌کنم. به چشمان مهربانش فکر می‌کنم و تصویر شاد و پرنجابت آنها را ترسیم می‌کنم.

سالگرد او نزدیک است. قرار است به توصیهٔ دوستان طرحی از چهره‌اش را ترسیم کنم. رنگ‌های بیژن در خیالم در هم می‌رود اما با جوهر سیاه بر کاغذ سفید طرح می‌زنم. یادگاری برای پسرم. تا بعدها به یاد داشته باشد چهرهٔ دوست را در مخیلهٔ پدر.

بیژن با من است، اینجا در تهران، با من است بیژن، آنجا در زادگاهم لاهیجان با من است بیژن وقتی که به چهرهٔ نزدیکترین دوستانم نگاه می‌کنم با من است هر بار بر مزارش آنجا که دست بر سنگ سیاه می‌گذارم. تا پایان زندگیم چشم‌انداز نگاه من است، حضور بیژن.

فهیمهٔ غنی‌نژاد

سه‌شنبهٔ خیس

با احترام به «بیژن نجدی»
و با یادِ «سه‌شنبهٔ خیس» او.

از اینجا
تا فردا
یک ایستگاه فاصله است
پُر از پرنده‌های خیس
و برگهای خشک
پُر از عاشقانی
که موهایشان
شبیه موهای
سرنشینِ «کشتی تایتانیک» است
و معشوقه‌هایی
که به دنبال تصویر فوتبالیست‌ها
در پاکتهای پُفَک می‌دوند

□

از اینجا
تا فردا
یک آسمان فاصله است
که آبی نیست
خاکی‌ست
و از هر چند ستاره‌اش
فقط یکی روشن است
چترِ همیشهٔ آبیِ من کجاست؟

□

از اینجا
تا ایستگاه بعد
یک فردا فاصله است
که چمدانی سنگین
از خیرت و پرت‌های سفر:
خاطره و خاکستر
کفش و عصا
و بالهای همان پرنده
که «فروغ» می‌گفت: «مُردنی‌ست»
آن را نزدیک کرده است.
راستی!
چترِ همیشهٔ آبیِ من کجاست؟
«سه‌شنبهٔ خیس»
بر تمامِ روزهای هفته
می‌بارد.

● سعید صدیق

مؤلف زنده است

نگاهی به معنای «داستان شاعرانه» و گریزی به جهانِ نجدی

بیژن و سعید صدیق

آفرینش متنِ مدرن: دست‌هایی که تهی را در برگرفته‌اند.

متن «ایژهٔ مطلق» نیست. این حکم پایه‌ای این نوشتار در جهت گشودنِ بحث به روی هدفهایی است که این جستار پی می‌گیرد. گرایشی که در ساختارگرایی فرانسوی بوجود آمد و هنوز بعد از چند ده سال به صورتهای مختلف، در برخی رویکردهای اندیشهٔ مدرن به چشم می‌خورد، این فرض بود که: «متن، از مولف و خواننده رهاست.». این گرایش در پی کشف قوانین خاص حاکم بر متن بود. پژوهشی ابژکتیو، که در دامنهٔ این تمایل پدیدار شد که گویا می‌توان «علم ادبیات» را بوجود آورد. طبیعی است که در مقابل این رویکرد، پژوهش های سوبژکتیو و پدیدارشناسانه نیز نمودار شد. رهیافت های گوناگونی که در آنها به شکل معناگرانه، یا از طریق «به خود تخصیص دادن متن» [به عنوان پله‌ای تدارکاتی در جریان فهم] به «حیث التفاتی ذهن» [قصدیّت] یا «تاویل خواننده» اولویت داده می‌شد، و همینطور نگره‌های مختلفی که با تمرکز بر «نیتمندیِ هرمنوتیکی» یا حتی «روانکاوی مؤلف» و..... بر روش‌های متفاوت و متضاد تکیه می‌کردند.

دستاوردهای اندیشهٔ مدرن در فلسفه، زبانشناسی و نظریهٔ ادبی در سال‌های اخیر صورت قضیه را بسیار دگرگون کرده است. نقش خواننده تا حدود زیادی پذیرفته شده و در بسیاری از رویکردها، تحقق متن، بمثابهٔ فضایی خالی، با امکانِ خوانش [های گوناگون] پذیرفته شده است. در خصوص «مرگِ مؤلف» و «غیابِ سوژه» نیز به رغم قلمفرسائیهای مختلفی که، متناسب با نوع و نحوهٔ قرائت از «سیر و ماهیت اندیشهٔ مدرن»، رواج دارد، باید گفت یک نظر و دیدگاه غالب و بلامنازع حاکم نیست. قرائتی که از این «مرگ» سخن می‌راند و برای آگاهی ذهنی و سوژه عقلانی کمترین نقش را قائل است، سیرِ در زمانیِ اندیشهٔ مدرن را کمابیش اینچنین ارزیابی می‌کند:

پس از «رنسانس» و بر اریکه نشستنِ «انسان»؛ «عقلانیت» و «آگاهیِ» او، بعنوان محورِ تغییر جهان، ضربه‌های بعدیِ همین عقلانیت توسعه یافته، شعورِ انسانیِ مدرن [و نیز درک او از «شعور»، از «انسان» و از «مدرن»] را در سه حوزه عمده «علم»، «فلسفه» و «هنر»، چنان متحول کرده که می‌توان و باید از «پارادایم»های نو سخن راند. ضربه‌های کیهانشناختی [انکار مرکزیت کره زمین]، زیست شناختی [تبار میمونیِ انسان] روانشناختی [«مرکززدایی» از آگاهی، با ناخودآگاه فرویدی و «سپس سوژهٔ غایب» لاکانی در مرز روانشناسی و فلسفه] ارزش‌های تثبیت شده را زیر و رو کرده، بنیانهای نویی را طلب می‌کرد: و سیر علوم در تمام زمینه‌ها مؤید این نکته بود.[1]

در فلسفه از «من می‌اندیشم» «دکارت» که زمینه‌های ابتدائی «سوژه استعلایی» هوسرلی محسوب می‌شود و «خردگرایی سوژه کانتی» تا انهدام این سوژهٔ شناسای اومانیست بر بستری که سه متفکر مدرن [یعنی مارکس، نیچه و فروید] مهیا کردند[2] تا اینکه زبانشناسی و عقلانیت فلسفی مدرن، سوژه مغرور و سرمست را در چالش بازیها و جهان زبانی، تاریخمندی متافیزیک و چند پارگی هویتش، به میدانی فراخوانند که دیگر نه از «مرکزیت»، نه حتی از فاعلیت یا ساختار دهندگی و «تنسیق» عقلانیِ خبری بود، و نه امکانی برای گریز از تجدید نظری همه‌جانبه در زمینه‌های «پراتیک»[3]، «فرونیس»[4] [اخلاق] و «پوئسیس»[5] [آفرینندگی] همه چیز نیازمند معیارهای تازه‌ای برای سنجش می‌شود. همانطوریکه «تخته»[6] [فن‌آوری] جدید که به تقدیر رازآلودهٔ «عقل ابزاری» نوین بدل شده بود.

تحول در درک زیباشناختی نیز هم‌ارز این تحول بود: از اولین پرسش هنریِ «مونتنی» [من چه می‌دانم؟] تا هنر واقعگرای بورژوازی جدید که «سوژه فردی» [دور از منش اجتماعی] در جریانِ خوانش خود از هویت، آگاهی و مسئولیت به «دلهرهٔ که‌گاردی» برمی‌خورد، روایتِ تحلیل رفتنِ «سوژه دکارتی» تکرار می‌شود. ذهن مدرن در موقعیت‌های امروزی و بشدت متضادِ «بودلری» گرفتار می‌شود تا به روزگاری که «جویس»، حتا «لحظه‌ای» از این ذهن مدرن را در گذرانِ «روزی» [یا یک زندگی] نمی‌تواند تصویر کند، بی‌آنکه عاقبت مدهوش و دور از عقل، در جهان سیال ذهنیت «پروست» [در جهت بسیج گذشته]، یا «ولف» رهایش کند. «فالکنر» چند پارگی این ظرف چهل تکه را باز می‌نمایاند و کافکا از اسارتش در چنگالِ «لابیرنت استعاری» می‌گوید و بالاخره «بکت» تیر خلاص را شلیک می‌کند: با تجسم غیابش. و بالاخره پس از آنکه به صراحت از مرگش سخن رفت [«بارت»، «فوکو»] در روایت دیگران به «دیگری» بدل می‌شود [ریکور، دلوز، کریستوا و...]. معنای «منِ» [قطعه قطعه در سیستم قطعه‌بندی لوی-استروس] مشروط به موقعیت در بافت و سیستم می‌شود [زبانشناسی سیستمی-نقشی هلیدی]. بله، من یک «بیان هویت» می‌شود، نه هویت: یک لحظه گرامری، پیش از آنکه به «دیگری» تبدیل شود.

اما چه در جامعه‌شناسی مدرن، چه در زبانشناسی و چه در نظریه ادبی و فلسفه [پدیدار شناسی هرموتیک] روایت‌های دیگری از مسیر غیر خطی اندیشه مدرن شده است، روایت‌های مختلفی از «نقش سوژه»، «مولف»، «معنا» [هابرماس، هرش، بلوم و.....] متفکری چون «ریکور» از تلفیق روش‌های ساختارگرایی و پدیدارشناسی سخن می‌راند.[7] اندیشمندی چون «امبرتواکو» از «مشروط و محدود بودن تأویل‌ها» و «بی‌نهایت نبودن معناها» می‌گوید.[8] جهانی به واقع چند صدایی که گفتمان حاکم بر گفتگوهایش به ما اجازه می‌دهد «شئی شدگی مطلق متن و ذهن آفریننده‌اش» را نوعی تحریف فلسفی یا حتا ایدئولوژیک فرض کنیم. شباهت‌های ناگزیر داستان‌های «کافکا» به هم را یک «تصادف محض» ندانیم. بین «امضاء نویسنده» و «اثر انگشت متن» تمایز قائل شویم. متن را

فرآیند بغرنجی، تعیّن یافته از آگاهی و ناخودآگاهی نویسنده، امکانات و توانش زبان به کارگرفته شده، ناخودآگاه محصل متن [نه همچون یک اتفاق زبانی بی‌منطق یا برآیند تصادفی نیروهای مختلف برآمده در زبان] و بیان گفتگویی میان «من»های مختلف آفریننده‌اش، که مشروط و محدود به موقعیت و بافتِ خواندن و خواننده تحقق می‌یابد. بدانیم. آفریننده‌ای که مانند هر فرد دیگر در روزگار ما، دارای هویت‌های مختلفی است که برای خود قائل شده، یا بهتر بگوئیم تابع آنها شده است. سطوحی که متعارض همند و هر یک دیگری را «بی مرکز» می‌کند و دیگر نمی‌توان فرد را صرفاً بر اساس یکی از تعلق‌هایش [مثل تعلق طبقاتی] دارای هویت فرضی «یکه» فرض کنیم.

برای آگاهی [چه در مؤلف، چه در خواننده و چه در قالب «سنت‌های زنده» در زبان] و سوژه [فردی یا عام که در هر شکل بوسیله اندیشهٔ مابعد مدرن «مجروح» شده است] هر نقشی که قائل شویم، ناگزیر از رویارویی با این پرسش هستیم که: یا تصادفی یا دلبخواهی فرض کردن پروسهٔ تولید متن [و ابژهٔ مطلق انگاشتن آن] و انکار نقش «تجربهٔ زیست شده» [که سازندهٔ تجربهٔ آفرینش است] آیا پروسهٔ خلق به یک صنعت و فن تقلیل نمی‌یابد؟

پاسخ به این پرسش شاید تا حدودی روشن کند که چرا تئوریزه کردنِ تولید فرآورانهٔ اثر هنری، پروسه تثبیت بحران است به یاری فلسفه. کاری که بخشی از اندیشهٔ ما بعد مدرن مشغول به آنست: دفاع کردن از شرایط تولید انبوه آثاری که [از آنها لذت نمی بریم و] فاقد روح هنری است، اما چرخهای صنعت فرهنگ را به خوبی می‌چرخاند.

۲

سویه شاعرانهٔ یک اثر، آشکارکننده عنصر نادیدنی آن است

«نائلی ساروت»

تصور می‌کنم مدخل بحث، به اندازهٔ کافی ما را به هدف این جستار نزدیک کرده است اگر در چهارچوب بررسی یک کتاب [مانند کتاب «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند» اثر «بیژن نجدی»] رویدادی مانند «شاعرانه بودن داستان‌ها» ما را به سمتی می‌کشاند که ضمن بررسی نشانه‌ها، فرم و ساختار اثر (یا آثار) به تحلیل ژانر «داستان شاعرانه» یا سبک و سیاق شخصی متن یا شرایط تحقق و تکوین داستان‌ها بپردازیم، اما برای بازشناسی یا تبیین شباهت‌های ساختاری یا معناشناسانه، یا تبیینِ تکرارِ درونمایه و موتیف‌های تأکیدی، در داستان‌های چندگانه [و البته دیگر داستان‌های نویسنده‌ای چون «نجدی»]، باید اذعان کرد که این آگاهی و بررسی ابژکتیو، فریبکاری عینی‌گرایانه‌ای بیش نیست. ماندن در چهارچوب متن [یا اتکا بر کدام خواننده؟ منتقد؟ اما این استبداد با رویه علمی چندان سازگار نیست!] رویکردی است که پیشداوریها، تعصب‌ها، پیش-فهم‌ها را در سایهٔ «نفی نیتمندی و روانکاوی مؤلف» پنهان کرده، و در نهایت از شناخت و معرفت همه جانبه و عمیق‌تر از اثر محرومان می‌کند.

تشخیص «تجارب زیست شده» و «وجودی» نویسنده از تجارب روزمره[۹]، و تشخیص «من‌های» گوناگون نویسنده که از «دیگری» شکل یافته‌اند [کدام دیگری؟] بخشی از هویت زنده و اصالت نویسنده است [حتا اگر در پوشش درک علمی از ادبیات قائل به آن نباشیم]. چنین معرفتی حتا اگر به روشن شدن امکانات متن مددی نرساند؛ میانجی شناخت «تکوین اثر» و «مضمون‌های وجودی» مؤلف است.

«میلان کوندرا» در گفتگو با مجله ابسرواتور[۱۰] می‌گوید: هر نویسنده‌ای باید از دو فرمان اطاعت کند. نخست فقط آن چیزی را بگوید که تاکنون نگفته و دوم آنکه همواره در جستجوی فرمی تازه باشد با این همه جست و جوی چیزی نو «حد و حدودی» دارد. اگر نویسنده از حد و حدود خود فراتر رود اصالت خود را از دست می‌دهد. دایرهٔ جادویی چند «مضمون وجودی»، ذهن او را در سراسر زندگی فرا می‌گیرد و حتی انگیزه و علت نوشتن وی را تشکیل می‌دهد. اگر کافکا را مجبور می‌کردند درباره عشق‌های مترنیخ یا زشتی‌های جنگ چیزی بنویسد همچون شاگرد تنبلی ناکام می‌ماند. زیرا جدا از یگانه مضمون‌هایی که او را مسحور می‌ساختند، تخیلش و اصالتش بی درنگ او را ترک می‌کردند.

چنین است رابطه سوژه با محصول هنری‌اش. مناسباتی که در دوران سنت‌های ماقبل مدرن موجودیت نداشت. چراکه هنرمند و مؤلف اثر تنها در دوران مدرن اهمیت موجود را یافته‌اند.

***

«پل ریکور» آفرینندگی را پاسخی به نظمی قاعده‌مند می‌داند. اما این پاسخ، خود در گریز از نظم و منکر «نظام» نیست. هیچ کارکرد تخیل یا امر خیالی وجود ندارد که «ساختارپذیر» نباشد. این ساختار می‌تواند متمرکز یا غیرمتمرکز باشد، ساده یا پیچیده باشد و شکل‌های مختلفی را نسق دهد. اما در هر صورت صحبت از نظامی است با منطق و زمانبندی خاص خود.

از طرف دیگر «تصادف» نمی‌تواند در هیچ نظامی ادغام شود. اگر چه مکانیک کوانتوم به اعاده حیثیت از نقش «تصادف»، که بعد از «لاپلاس» نشانه بی دانشی دانسته می‌شد، پرداخت؛ اما علوم ریاضی و فیزیک، بهیچوجه سرمشق مناسبی برای ادبیات و اندیشهٔ فلسفی نیست [و بهمین ترتیب است، سرنوشت موجبیت و روابط علّی که علیرغم انکار آن در فیزیک معاصر، هنوز در جهانِ ادبیات و علوم انسانی، نقش خود را به شکل خود ویژه‌ای حفظ کرده است]. «خلاقیت ادبی، الگوی پایدار می‌آفریند نه اعجاب زودگذر»[۱۱]

اما بحث بر سر متنی مدرن است: داستان کوتاه مدرن. متنی که سرمشق‌های عادی نظام روایت را در هم می‌شکند، تا وظیفه ایجاد نظام را به عهده خواننده بگذارد، و متن «تحقق» یابد. جویس [یا هدایت و یا نجدی] نظمی پیچیده‌تر را پیش می‌کشند آنها آشفتگی خواننده را نمی‌خواهند، بلکه مشارکت او در خلق نظام تازه‌ای از الگوی روایت را می‌خواهند. در این نهاده، تفاوت داستان کوتاه و شعر به حداقل خود می‌رسد. این مرز مشترکی است که متن مدرن [صرفنظر از نوع، سبک و فرم] از متن سنتی جدا می‌شود. دیگر با نظریه «محاکات ارسطویی» و «ارجاعی دانستن متن» قادر به تعریف و تفکیک مؤلفه‌های اساسی «پارادایم داستان شاعرانهٔ» مدرن نسبت به دیگر انواع نیستیم. بی آنکه ویژگیهای رمانتیک، کثرت استفاده از استعاره و تشبیه، برجستگی لحن عاطفی متن یا احساساتیگری مؤلف و یا تخیل رنگارنگ، این شاعرانگی را ایجاد، یا متن ما را از متن رئالیستی جدا کند، به سنجه‌های تازه‌ای برای دریافت ساحت آن نیازمندیم. صحبت از متنی است که با هر انکشاف و تجلی: منطق فرم ساختار و سرمشق‌های روایی متفاوتی را پی می‌افکند.

اگر داستان مدرن در یک شاخه‌اش «چیخوف»، «منسفیلد»، «همینگوی» و «هاینریش بول» را دارد، در شاخه دیگر خوشه متنوعی را به جهان آفرینش عرضه کرده، از «کافکا»، «بکت»، «جویس» [نه در کارهای کوتاه]، «بورخس»، «کورتاسار» و «رولفو» [در پدر و پارامو] گرفته تا «هدایت» [در برخی آثار]، «گلشیری» [در برخی آثار] و بالاخره در یکی از اوج‌های داستان کوتاه فارسی «بیژن نجدی» [در کل آثارش].

۳

آنچه که در تجربه از کف می‌رود همان است که در زبان نجات می‌یابد.

«پل ریکور»

اگر کانت معرفت را انعکاس بلاواسطهٔ ادراک در ذهن بشری نمی‌داند؛ و معتقد است قوه فاهمهٔ بشری [مجهز به دوازده مقوله پیشینی] این مادهٔ خام را شکل می‌دهد. و اگر نزد هگل معرفت بلاواسطه وجود ندارد و هر چیزی به

کمک یک «میانجی»، «بود» می‌یابد [حتا معرفت به نفس] و تمایز بین «جهان بودها» و «نمودها» [پدیدارها] به کمک چنین میانجی‌ای مقدور شده؛ و اگر نوکاچ کشف میانجی‌هایی که تکثر امور واقع بلاواسطه را وحدت می‌بخشند، «کشف کلیت نظام» می‌داند، «پل‌ریکور» نیز در نفی دیالکتیکی «پدیدارشناسی آگاهی» هوسرل [که مدعی فهم مستقیم و بی میانجی «معنا» بود] از پدیدارشناسی هرمنوتیک سخن می‌گوید که در آن «معنای وجود» از راه فرعی میانجی‌ها [اسطوره، نماد، استعاره روایتگری] بطور غیر مستقیم به دست می‌آید.

اما از حیث ماهوی کارکرد این میانجی‌ها در متن مدرن کدامست؟ بگذارید از اندیشهٔ خود «ریکور» مدد بگیریم: او مجازهای بیان [استعاره] را گونه‌ای تایندگی یا دگرگونی شکل [از شکل افتادگی به نظم آمده-مانرو] می‌داند که قادر به بیان چیزهائیست که در زبان هر روزه به گفته درنمی‌آید و به عبارت دیگر «استعاره»، جنبه‌هایی از تجربه ما را آشکار می‌کند که خواست به بیان درآمدن دارند ولی نمی‌توانند به بیان درآیند، چرا که بیان مناسب آن‌ها در زبان روزمره یافت نمی‌شود. «کارکرد استعاره این است که به زبان جنبه‌هایی از شیوه زندگی ما و اقامت‌مان در جهان را بازگرداند تا با باشنده‌ها نسبت یابیم.»[۱۲] **استعاره قابل ترجمه نیست** و نمی‌توانیم آن را به شکل دیگر بگوییم. یک رسم آفرینندهٔ زبان است.

حال در نظر بیاوریم که در مقابل زبان علمی و زبان هر روزه، قطب سوم، «زبان شاعرانه» است که امکان انسان مدرن برای خلق ساحتِ «جهان ممکن» است، چیزی که خارج از توان زبان ابزاری است.

اگر همانطوریکه «یاکوبسون» می‌گوید درقطبی بودن زبان را بپذیریم و قطب استعاری را به جهان شعر و قطب مجازی را به جهان نثر وابسته بدانیم[۱۳] آنگاه در فهم «داستان شاعرانه» قدمی پیش گذاشته‌ایم - خلق فرمی در داستانگویی که اگر نگوئیم معنا و فرم روایت را توسع و تنوع داده است، دستکم باید بگوئیم با تلفیق شعر [ضد قصه به معنای سنتی] در ساخت روایی، «دنیاهای ممکن» انسان را گسترش داده، ساختار میانجی‌های فهم هنری را تکمیل کرده، و حیطه معناهای چندگانهٔ «دنیای به زبان در نیامدنی» را غنا و کلیتی تازه بخشیده است.

این آفرینش، همانند آفرینش شاعرانه، **با تجربهٔ زبان از درون آن**، ما را در نسبتی «ممکن» با واقعیت قرار داده، در نسبت با آفرینشی که نه تنها بازنمایاندن واقعیت را متحول کرده، بلکه امکان تغییر آن را طرح کرده است [و به این معنا هیچ اثری، غیر ارجاعی نیست حتی شعرناب].[۱۴] یک معنای ممکن این متن مدرن چنین است که: **در هستی، ساحتی وجود دارد که فقط در زبان شاعرانه پدیدار می‌شود.**

□

نگاهی به انواع داستان شاعرانه، شکل‌های مختلف تحقق آن را معلوم می‌کند. اگر در «مسخ» جزئیات واقعگرایانه و «زنجیره معجزها»، کلیتی استعاری را شکل می‌دهد [در بکت هم به شکل دیگری همین واقعیت، صورت می‌گیرد] که در ذات زبان اتفاق می‌افتد [مسخ شدن - استحاله] وقتی این استعاره را در جهان واقعی برگردانده و منعکس کنیم، در واقع دست به معناکردن واقعیت زده‌ایم: یک معنای محتمل بافت واقعگرایانه جزئیات نزد «بورخس» به ساختن کلیتی تمثیلی یا نمادین منجر می‌شود، یا در آثاری چون داستان «ظاهر»[۱۵]، بافت مجازی متشکل از استعاره‌ها، به خلق جهانی ممکن و «پنهان شده در اسطوره‌ها» می‌انجامد [که مثل موسیقی پنهان شده در شعر، عنصر نادیدنی اما موجودِ عالم واقع است]. «مارکز» و «کورتاسار»، اما با امتزاج واقعیت و استعاره، از بافت اسطوره‌ای ذهن انسان مدرن، رمز زدایی می‌کنند، که با برگرداندن و بازنمایی این کلیت در واقعیت [با معناکردنِ این استعاری دیدنِ واقعیت] به معنایی می‌رسیم که تحقق آن جز در زبان شعر فرم نمی‌گیرد - [در هم تنیدگی دو قطب سخن، بمنظور معنا کردنِ رویاها به کمک شعر].

ساختار دو وجهی و همگرای بوف کور، فرمی زرلیایی و هزار تو را خلق می‌کند که مختص شعر است، این مختصه وقتی با ساختارِ آشکارکنندهٔ «روایت» تداخل می‌یابد متناسب با چند و چونِ «راز زدایی» و «رمزگشایی» و شالوده‌شکنی آن، به تاویل‌های مختلفی می‌رساندمان که در هر صورت امکانات داستانگویی و روایت را گسترش داده است. به این ترتیب که در این فرم روایت، **اجزاء و کل انعکاس همند**، و کوچکترین واحد در این فرم [همچون شعر] نه کلمه است نه جمله، بلکه آن **واحدیست که بتواند کل را در برگرفته و منعکس کند** [می‌تواند بند باشد، جمله باشد، کلمه باشد، مفهوم باشد یا تصویر] و بعد اینکه در چنین پدیده‌ای، کل و جزء برابرند. یعنی جزء از کل کوچکتر نیست.

● «استعاره» جنبه‌هایی از تجربهٔ ما را آشکار می‌کند که خواستِ به بیان درآمدن دارند ولی نمی‌توانند به بیان درآیند.

و مهمترین نکته اینکه در چنین متنی می‌باید به دقت بین "دلالت" و "معنا" تمیز قائل شد. **رابطه بین دال و مدلول فقط مشرف بر دلالت‌های چندگانهٔ نحوی. نقشی [در جمله] و واژه‌نامه‌ای نیست** [یعنی دلالت در زبان روزمره یا در زبان بالزاک داستان نویس] جداز اینکه "معنا" [که به موقعیت و نقش واژه یا عبارت در متن یا بافت مجازی یا استعاری مربوط است] "دلالت‌ها را باردار می‌کند، بعلاوه چون این معنا نقشی عاریتی در جزء یا کل شبکهٔ واقعی یا استعاری تداعی‌ها و مفاهیم دارد، با چند وجه بودن، بسته به موقعیت ذهنی، فرهنگی و باورهای مخاطب و بافتی که در آن تأویل می‌شود، چندگانه خواهد شد. به این ترتیب "متن زنده" و "ساختارباز" [متن متکثر] در داستان شاعرانه شکل می‌گیرد.

اما یک خاصیت عمومی داستان شاعرانه نیز این است که متن [چون هر متن هنری] در دو سطح با "سنتها" در گفتگوست. یکی در پروسه انکشاف

فرم، به شکل پویا در جهت ایجاد و استقرار تفاوت‌ها [یعنی ساختن هویت و شخصیت ساختمانی متن] در راستای تمایز با فرم‌های تجربه شده. و دیگر با سنت‌های ادبی پیش از خود از طریق تکرار، تناظر، تناوب، تأکید مضامین و مایه‌های آن‌ها. اگر شراب، «دختر اثیری»، یا «نکاته» را در آثار دیگر دیده‌ایم، در این تکرار، نا مکرر است و اینبار به گونه‌ای یگانه و تازه تجربه شان می‌کنیم.

داستان‌های کتاب "یوزپلنگانی که با من دویده‌اند" [به جز یکی: چشم‌های دگمه‌ای من] در ارتباط ارگانیک با هم، کل متشکلی را تشکیل داده‌اند که از ۹ پاره شکل یافته [یعنی ۹ داستان] بررسی این نظریه فرصت مفصلی می‌طلبد، که آن را به آینده موکول می‌کنم [هر چند در فحوای تأویلی که از کتاب داشته‌ام، این ادعا طرح شده است][۱۶]، اما برای تدقیق مفهوم «داستان شاعرانه» ناگزیر از مراجعه به یکی از داستان‌های کتاب هستم. از سه شاهکار کتاب یعنی «شب سهراب‌کشان» [که قبلاً مفصل دربارهٔ آن نوشته‌ام][۱۷] «روز اسبریزی» و «استخری پر از کابوس» [هر چند «گیاهی در قسطنطنیه» و «سه‌شنبهٔ خیس» نیز چیزی کمتر ندارند]. در "روز اسبریزی"[۱۸] تأملی خواهم کرد. اما بگذارید قبل از آن، بگویم که اگر قرار به انتخاب ده داستان در زبان فارسی باشد، بی‌شک سه داستان ذکر شده در کنار ارزشمندترین شاهکارهای معاصر قرار می‌گیرد [بوف کور، شازده احتجاب، گیله مرد، گلهای گوشتی، حادثه و ...].

در داستان "روز اسبریزی"، اولین و ابتدائی‌ترین جزئی که با آن مواجه می‌شویم یعنی نام داستان از خصوصیاتی که درباره جزء و کل در ساخت شاعرانه گفته شد برخوردار است: انعکاس کل. ساختن و جعل مصدر و فعل از اسم [در غیر از روال متعارف] کنشی است مختص شعر و زبان شاعرانه، که البته از منطقی پیروی می‌کند که تابعی است از متغیر ساختار [مقتضیات و تمهیدات ساختاری] اثر. ساختن ترکیب اسبریزی اما از یک حکم شاعرانه نیز تبعیت می‌کند: فشرده‌کردن یک جمله در یک واژه ترکیبی. در شعر است که واژه تحت فشار واژه‌های اطراف و ضرورت فشردگی، نیز برحسب آنچه که باردار و لغزنده کردن دلالت می‌نامیم، حد اعلای کارکرد را از خود بروز می‌دهد تا مثلاً یک مصدر، فعل، حاصل مصدر یا اسم مصدر جای مضاف‌الیه یا موصوف بنشیند یا نظیر آن. اما در سطح معنا شناسانه چه اتفاقی افتاده؟ با توجه به معنای دوگانهٔ ریختن [در واژهٔ قالب‌ریزی و در واژهٔ آبریزش] می‌بینیم که در محور معنایی داستان پی ریخته می‌شود: «ساخته شدن» و فرم‌گرفتن هویت [اسب] و «ریختن» و «فروپاشی» این هویت ـ که در شرایط آزادی پی ریخته شده ـ طی استحاله تدریجی [اسب] متناظر با تغییر شرایط. اما در داستان، همانطوریکه خواهیم دید، لحظه‌ای هست که این دو پروسه، همزمان و به شکل همپوشانی، متحدالمرکز وقوع می‌یابد. و این پروسه، ضرورت ادغام دو معنی در یک «ترکیب نوساخته» را ایجاد می‌کند.

● در شعر است که واژه تحت فشار واژه‌های اطراف، نیز برحسب آنچه که باردار و لغزنده کردن دلالت می‌نامیم، حد اعلای کارکرد را از خود بروز می‌دهد.

اما بر حسب ساخت شاعرانه می‌بایست معنای ذکر شده را در ساختمان و فرم اثر [به عنوان کلید ورود به لایهٔ معناشناسانه] بجوئیم. در «روز اسبریزی» مفصل‌ها و پاگردهای معنایی در ساختمان بیرونی [عینی] کار بازتابانده شده: تغییر زاویه دید [دیدگاه] راوی و چرخش در صیغهٔ افعال به کارگرفته شده در جملات. اما پیش از تحلیل آن، برای فهم بهتر مطلب، مثالی از یک شعر متشکل [و شاهکار] را بخاطر بیاوریم:

شعر صبح [سروده احمد شاملو][۱۹]

حضور یا غیاب افعال، و نوع آنها دریچه اول و کلید اصلی بازخوانی و تأویل آن را در اختیار خواننده قرار می‌دهد ـ در شعری متشکل از ۵ بند که بگونه‌ای توصیفی از طریق وصف یک صبح [در گلوبستان] به موقعیت «جابجایی» نامها و اوضاع پی می‌بریم: در بند اول فعلی دیده نمی‌شود ـ در بند دوم نیز جمله «غیر فعلیه» است [در خوابند] در بند بعد نیز به جای فعل، رابطه نشسته است ـ اسنادی ـ [خالیست] و پیش از بند پایانی که همچنان بدون فعل است، در بند چهارم، تنها جملهٔ فعلیه شکل می‌گیرد [تنها جمله‌ای که احساس حرکت ایجاد می‌کند. اما چه حرکتی؟]: «گُرده تعویض کردنِ گلگون کفنان» که با القای مفهوم «جابجایی ساده» ـ آنهم در عالم مردگان ـ از سطح نشانه‌های بیرونی به سطح معناشناسانه و از آن به فرم شعر و بعد هم به سطوح دیگر، الی آخر....

● در هستی، ساختی وجود دارد که فقط در زبان شاعرانه پدیدار می‌شود.

در داستان مورد نظر ما، آنچه اولین حرکت در سطح را ایجاد می‌کند و کلید است، جابه‌جایی دیدگاهها [از اول شخص به سوم شخص و دانای کل] است. که طبعاً متناسب با جابجایی در بندها و جملات افعال به کار گرفته شده و صیغه‌های آن نیز تغییر می‌یابد که در وهلهٔ اول ایجاد آشفتگی و بی‌نظمی می‌کند.

روایت که با دیدگاه وصفی راوی [اسب] از خود، توأم با زبان شوخ و شاعرانهٔ ذهنی دقیق [و انسان‌وار] آغاز شده، احساس آزادی را حتی در نحوهٔ کار برد نحو مجسم می‌کند. بعد، در میانه اثر، همراه با «سلب شدن آزادی» و وجودِ تسمه‌ای که باعث می‌شود دهان اسب بوی چرم بدهد [احساس اسارت]. بلافاصله در اولین بند وصفی، زاویه دید راوی و داستان تغییر می‌کند. داستان دیگر نه توسط «منِ» راوی، که بوسیله «سوم شخص» و بعد «دانای کامل نامحدود» روایت می‌شود. چیزی تغییر کرده، چیزی سبب ساز بوده، و این چرخش عملا در داستان اجرا می‌شود:

«....پاکار شلاق کشید. اسب لرزید و.....»

اما هنوز استحاله کامل نشده، هنوز یک خط در میان «باقیمانده هویت» و «احساس آزادی» عنان روایت را در دست دارد، اما تشتت در «جابجایی زاویه دید» و تبدیل صیغهٔ افعال، تنشی در «ریخت روایت» ایجاد می‌کند:

«اسب بعد از پل دوید. بعد از درخت‌ها یورتمه رفت. بعد از آلاچیقها ایستادم. گردنم را بالا کشیدم... نمی‌توانستم چیزی را که با خود می‌کشیدم ببینم. می‌توانستم کسی را روی پشتم باورکنم... اسب دور زد... هیچ اسبی با او آنهمه راه را ندویده بود. روی صورت اسب شلاق کشید. اسب دست و گردنش را کنار کشید. گاری شُر خورد اسب به تیرک تکیه کرد. پاهایش باز شده رگاری برگشت. اسب با سفیدیش روی برف ریخت.»

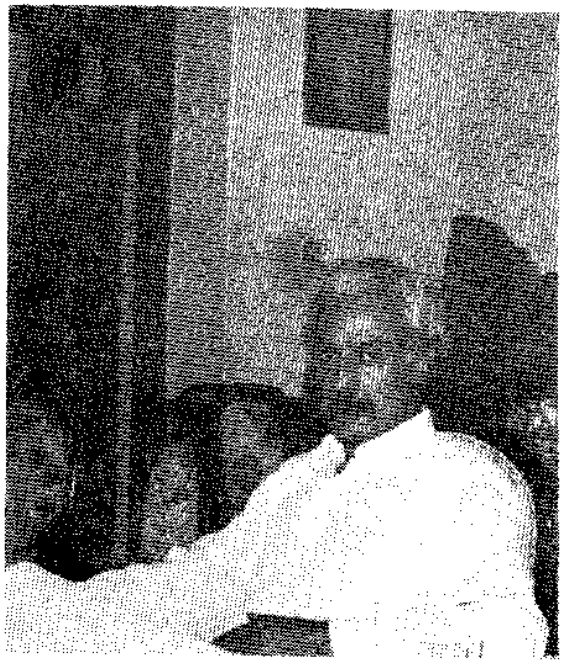
به تغییر دیدگاه توجه کنید: ایستادم [اول شخص]، اسب دور زد [سوم شخص]، هیچ اسبی با او آن همه راه را ندویده بود [دانای کل همه چیزدان].

به تدریج در پاگرد بعدی کار به جایی می‌کشد که «در یک جمله»، دو دیدگاه و دو صیغه فعل جمله را تجزیه می‌کنند:

«... حالا دست‌های تا شده اسب به زمین چسبیده بود و تمام گردنم و نیمرخ اسب روی برف بود.»

براستی با چه زبانی، دقیق‌تر و زیباتر از این می‌شد ضمن عینیت دادن به «استحاله»، هویت دو تا شدهٔ اسب [«ذهن شیء شده ـ ذهن آزاد»] که جسم را هم تجزیه می‌کند] را در ملتقای «آزادی ـ اسارت» اجرا کرد؟

آیا بر سر «منِ» [هویتِ] شقه شده و قطعهٔ قطعهٔ انسان مدرن [اسیر در موقعیت و مناسبات چندگانه بوروکراتیک و جامعهٔ شیء انگار] بجز این آمده است که می‌بینیم؟



و در پایان داستان جایی که استحاله، کامل [و بدل به هویت دائمی] می‌شود، ریتم تغییرات سریعتر شده تا جائیکه ابتدا جمله‌ها جای خود را به واژه‌ها می‌دهند [بی فعل، بی جمله، بی وصف، بی ذهن] و عاقبت یک «من» اسیر شده بین دو "اسب" [بی بیان] می‌ماند و همه چیز به حال خود رها می‌شود:

"من دیگر نمی‌توانستم بدون گاری راه بروم و یا بایستم. اسب دیگر نمی‌توانست بدون گاری بایستد. من دیگر نمی‌توانستم...

اسب ...

من ...

اسب ...

و در پایان، پس ازدریافت خواننده، **استعارهٔ داستان شده، دیگر داستانی استعاری نیست**، بلکه تعبیر «رویا - کابوس» زندگی امروزی اوست. مفهومی که در این تصویر شاعرانه به ما امکان تعمیم از اسب، به انسان و از انسان به کلیت وضعیت بشری را می‌دهد؛ و بنابراین ما دربارهٔ بشر آینده [و رؤیای «امحای کابوس امروز»] نیز اندیشیده‌ایم[۲۰] و این همه، تراویده از **واجرای داستان** است: در فرم: فرم به کارگرفتنِ زبان: برگرداندن استعاره‌ای که در ذات زبان نهفته بود و زبان بیان نمی‌یافت در لباس عاریه [استحاله شدن: منع شدن از طریق سلب آزادی: اسیر شدن: و درک منفعل اسارت: گسستگی میان معرفت و هستی و ...].

«قالب گرفتنِ» هویت [آدمی] در مناسبات او و «ریزش» همین هویت در همان مناسبات از طریق تغییر موقعیت. این مفهوم، که پیش از داستان نیز وجود داشت، باکمک داستان، فرم و واقعیت هنری می‌یابد. اما در سنت‌های ادبی و زبانی دیگر نیز، این مفهوم فرمی یافته بود [سخنرانی میمزن در آکادمی کافکا - عزاداران تیل، ساعدی - کرگدن، یونسکو - مسخ، کافکا و حتا سگ ولگرد، هدایت و درختان ایلکی، ابراهیم رهبر و ...]. این‌ها شماری از سنت‌های داستانی است که احتمالاً در چشم‌انداز ذهنی نویسنده، «افق‌های فکری و ادبی» او را تشکیل داده‌اند، اما هرکدام از این آثار به گونه‌ای متفاوت و «یکه» به دلمشغولی و دغدغه مشترکی: که همچون یک مایه مشترک در این آثار پدیدار شده، شکل داده است. به همان شکل که در حوزه فرم، داستان مورد نظر، هویتش را در گفتگو با سنتهایی در زبان ادبی [نظیر خشم و هیاهو، شازده احتجاب و پدر و پارانو و ...] متعیّن کرده؛ و این تعیّن از شکل‌گیری تفاوت‌ها و تمایزهای [سازنده هویت] اثر با دیگر فرمها تحقق می‌یابد. این است سرچشمهٔ «منش یکهٔ» اثر.

و تا زمانی که بتوان از «منش یکه» جهان اثر سخن گفت، نه سخن از «سوژه خنثا» قطعیت می‌یابد، و نه می‌توان در «نقش خواننده» تا به آن پایه اغراق کرد که تعابیر نامحدود، ممکن شود. و به همین موازات «تعلیق دال‌ها» و لغزندگی «مدلول‌ها» تا سر حد «معنا ستیزی» و «معنا زدایی»، فرآیند مطلق سازی و فلسفه‌پردازیِ ذهنی افراط‌کار است.

حتی اگر متن را «فضای تهی» بینگاریم که با حضور هر خواننده، پر می‌شود، دستهایی که این فضای تهی را ساخته [و در برگرفته‌اند] را نمی‌توان انکار کرد، همانگونه که چشم‌هایی را، که این فضا را در می‌یابد - و چیزی بیشتر: در جهانِ آفرینش، این «تهی» هر بار به گونه‌ای نامکرر متجلی می‌شود.[۲۱]

پانویس:

۱ ـ از «نیوتن» به «اینشتین» می‌رسیم و بالاخره به «هایزنبرگ» و عدم قطعیت؛ تا بازخوانیِ نقش تصادف و «احتمال» در فیزیک کوانتومی؛ در هندسه از «اقلیدس» به «لوباچفسکی» می‌رسیم و به هندسهٔ «فراکتال»؛ و در منطق، منطق جدید جایگزین منطق ارسطویی می‌شود؛ و همینطور تحول در زبانشناسی جدید با عقبه‌اش: فلسفه زبان و فلسفه تحلیلی زبان و....

۲ ـ مارکس با کشف جبرهای اقتصادی و طبقاتی حاکم بر عقلانیت و ایدئولوژی این سوژه، نیچه با پرده برداشتن از روابط متعیّن این سوژه با قدرت در همه اشکالی که در نقاب «حقیقت» و «دانش» تلبیس می‌کند، و فروید که میزان نفوذ ساختهٔ ناخودآگاه و تعیّنات غیرعقلانی حاکم بر تجلیات این سوژه را بیان می‌کند.

۳ ـ *Praxis*

۴ ـ *phronesis*

۵ ـ *poiesis*

۶ ـ *Techne*

۷ ـ پل ریکور، مصاحبه با اریک نجحوانی ـ زندگی در دنیای متن ـ ترجمه بابک احمدی ـ نشر مرکز.

۸ ـ تأویل و تأویل افراطی ـ اومبرتواکو ـ هرمونیک مدرن. ترجمه احمدی ـ مهاجر ـ نبوی ـ نشر مرکز.

۹ ـ در زبان آلمانی میان تجربه زیست شده *[Erlebenis]* و تجربه عادی روزمره *[Erfahrung]* تمایز قائل می‌شوند تعبیر دیگری که از واژه اول وجود دارد معادل تجربهٔ درونی شده است [که در پروسهٔ «ساختن» و «آفرینش» به کار می‌آید].

۱۰ ـ میلان کوندرا ـ مقدمه کتاب هویت ـ ترجمه پرویز همایون‌پور ـ نشر گفتار.

۱۱ ـ گفتگو با کافکا ـ گوستا و یانوش ـ ترجمه بهزاد ـ خوارزمی.

۱۲ ـ پل ریکور ـ مصاحبه با کریستیان دلاکامپانی ـ زندگی در دنیای متن ـ ترجمه احمدی ـ نشر مرکز.

۱۳ ـ از «تودوروف» تا «دیوید لاج» و حتی «ریکور» در خصوص اینکه استعاره گونه‌ای از مجاز ـ یا مجاز گونه‌ای از استعاره است ـ مطالبی را طرح کرده‌اند که اینجا لزوم طرح مفصل آن نیست، ولی توجه به آن بسیار محوری و مهم است.

۱۴ ـ پل ریکور ـ نوشتار به مثابه مسئله‌ای پیش روی نقد ادبی و هرمونیک فلسفی ـ مجموع مقالات هرمونیک مدرن ـ نشر مرکز.

۱۵ ـ بورخس ـ هزار توهای بورخس ـ ترجمه میرعلائی ـ نشر زمان.

۱۶ ـ سعید صدیق ـ چشم‌انداز تأویل در غیاب معنا ـ تأویل کتاب «پوزیشگانی که با من دویده‌اند» ـ کادح، ویژه هنر و ادبیات، بهمن ۷۳.

۱۷ ـ سعید صدیق ـ بیدار باش در شب سیراب‌کشان ـ نقدی بر «بیدار باش...» کادح بهمن و اسفند ماه ۱۳۷۰.

۱۸ ـ «پوزیشگانی که با من دویده‌اند» ـ نشر مرکز.

۱۹ ـ احمد شاملو ـ ترانه‌های کوچک غربت ـ شعر صبح ـ اردیبهشت ۵۸.

۲۰ ـ به مردم حافظهٔ آنان را بازگرداندن به معنای این نیز هست که آینده‌شان را به آنان بسپاریم؛ رها کردنشان از ذهن آنی و لحظه‌ای: ادبیات. ـ پل ریکور.

۲۱ ـ اشاره‌ای است به تندیسی از «آمبرتو جیاکومتی»: دستهای انسانی که «یکه‌تنی» را در بر گرفته است.

● محمود معتقدی

با یوزپلنگانی در میانهٔ باران!

بیژن نجدی، شاعر، داستان‌نویس و انسانی تازه بود که متاسفانه جماعت اهل قلم، بسیار دیر با صدا و رفتارش آشنا شدند. انسان و شهرستانی محبوبی بود که کمتر در کوک دیگران می‌گنجید و این جوریها بود که من اوّل بار، این خروش خاموش را در «کادح ویژه‌ی هنر و ادبیات» (که به همت دوست بزرگوار: محمدتقی صالح‌پور) در رشت چاپ می‌شد، دیده‌ام. نخست با شعرهایش که بوی چای و طعم باران داشت و سپس با داستانهای کوتاهش که در نهایت زیبائی و با دانش هنری بالائی اینجا و آنجا عرضه می‌شد. طراوت، انسان‌گرائی، شاعرانگی، مشخصه‌ی آثار وی بود. نجدی با دانش فراوان و نهفته‌ای که داشت، دردهای انسانی را در قالب خاص خودش عرضه می‌کرد. برایش مهم، گفتن و نشان دادن بود و این امر در داستانهای کوتاهش هم به وضوح دیده می‌شد.

در مجموعه داستان «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند» ـ که در سال ۷۳ موفق به دریافت جایزه ادبی مجله‌ی «گردون» گردید ـ آکنده از فضاهای تر و شکننده، تکان‌دهنده و لحظه‌های ناب انسانی بود. او در شناخت و معرفت دارای زیبا شناختی مدرنی بود و برخوردار از جسارت بالائی. نجدی، در طول ۵۶ سال زندگی، همواره با شغل معلمی کنار آمده بود و پیوسته به دریا و علف و آسمان لاهیجان، عشق می‌ورزید و همواره تجربه‌هایش را در آن فضاهای تفکربرانگیز سامان می‌داد.

چند باری که در تهران دیدمش، مردی مهربان، اهل تعارف و طنز بود و یک لحظه از سیگار رها نمی‌شد. اهل لبخند و آموختن بود. در رفتار و کارهایش توانمندیهای پنهانی دیده می‌شد. احساساتی رقیق داشت. آخرین باری که دیدمش، بر روی تخت بیمارستان مدائن بود که به سختی و به کمک اکسیژن نفس می‌کشید، اما در همه حال از پی گمشده‌ای به «یوزپلنگانی» تازه می‌اندیشید که قرار است در بهارزائی آهوان، بار دیگر با ار بودند!

بیژن نجدی، مدام میان رویا و واقعیت در رفت و آمد بود، تو گوئی پیوسته سطرهای نانوشته‌ای بر زبان داشت، اما دیگر آن قامت کشیده مثل همیشه نبود و داشت روزگار خاموشی‌اش نزدیک می‌شد.

همچنان بدون عینک و با چشمانی خسته، با تو سخن می‌گفت. در این سفر، دستها و لبانش تیره و کبود می‌نمود، چرا که نشانی‌ها، حکایت از رفتن و باز ایستادن بود!. مدتها بود که مرگ، درکمینش ایستاده بود. با اینکه به کوتاهی قدم برمی‌داشت. اما پیوسته آهسته و عمیق می‌راند. بی‌قرار بود و اهل سکوت، و جنگلهای سبز و کاجهای نقره‌ای از چشمان خسته‌اش همواره خبر می‌دادند.

بیژن نجدی، در میان سطرهایی از زندگی، به خوبی درخشید، اما روزگار خاموشی‌اش بسیار غمناک بود و رهنده. از مسافران اتوبوس کذائی بود که هرگز به مقصد نرسید! بیژن نجدی هنرمندی اهل صفا بود و درویشی.

شعر زیر را که در شهریور ۷۶ به یاد او سروده بودم با این یادداشت مختصر، همراه می‌کنم و آن را ضمن گرامی‌داشتش از نظر خوانندگان عزیز، «گیله‌وا ـ ویژه هنر و اندیشه» می‌گذرانم:

مردی که خاموشی را دوباره نوشت!

پشت سطرهای خاکستری
جمله‌های کوتاه
گاهی ساده تمام می‌شوند
و این ستون‌های خاموش را
هرگز کسی دوباره
نمی‌نویسد.
پس تو هم پشت این همه درخت و خاطره
هنوز با همه آشتی بوده‌ای!
و گاهی هم که بیکار می‌شدی
حتی با صدای آدمی
بر پای سبزترین پنجره‌ها
آوازی تازه می‌خوانده‌ای

●

حالا. دستهایت را کمی بالا بگیر
تا این واژه‌های کبود
راحت‌تر از همیشه
تسلیم زبان تو باشند
هیچ فکر می‌کردی
از این پائیز هم
جان سالمی به در خواهی بُرد؟

هیچ فکر می‌کردی
باز هم می‌توانستی
آتش سهراب را دوباره
روشن کنی؟

●

در عصرهای کمی مانده به عادت
در عصرهائی که پرده‌ها
به ناگهان با لبان تو می‌سوزند
کوهها.
بی نام تو
هنوز خاکستری‌اند
و تو از پی اکسیژن هوا
رو به سوی شمال
چه رندانه می‌آمدی!
اما «یوزپلنگان»ات
دیگر رفته بودند!

●

هنوز کبودی لبهایت
در پای باغچه جا مانده است.

پشت سطرهای خاکستری
جمله‌های کوتاه
گاهی ساده تمام می‌شوند.

شهریور ۷۶

● رقیه کاویانی

شبی با: روزانه‌ها

یک:

شعر، مقاله، خاطره، نقد و نظر، از کجا شروع کنم، چه بنویسم، کدام شعر، کدام خاطره؟ ورق زدن لحظه‌هایی که باد با خود برد، جُز آینه کردن لحظه‌های زنجیری و به قول بیژن غار و قندیلی به چه درد می‌خورد؟ به درد وظیفهٔ درستی، به درد ادای دین، یا به درد بایگانی تاریخ؟ و همینطور با خودم کلنجار می‌رفتم شبانه روز، که بچه‌ها [یعنی دوستان این حلقهٔ سالهای درستی ـ و حالا منهای بیژن ـ که انگار هزار سال پیش، از یک آدم و حوّا بدنیا آمده‌ایم و از یک خون و پوستیم] کمکم کردند و گفتند: شما که تمام لحظه‌های شبانه روز را شکار می‌کنی و می‌نویسی، بهتر از همه می‌توانی، همین دفتر روزانه‌های چند ساله‌ات را ورق بزنی و انتخاب کنی. اصلاً دفترهایت را بده ما ورق بزنیم و یک زنبیل خاطره جمع کنیم. که گفتم هیچ به فکرش نبودم، واقعاً کمک کردید، باشد! همین امشب از لابه‌لای روزانه‌هایم چند تا خاطره جمع و جور می‌کنم. که شد همین مختصر.

دو:

پنج‌شنبه
۲۱ ـ اردیبهشت ـ ۷۴

دوباره دور یک میز جمع شده بودیم که تازه‌ترین حرف‌ها را بزنیم و بشنویم و یک شب دیگر حریف تنهائی بشویم. حرف‌ها کشید به جایزه گردون و کتاب **یوزپلنگانی که با من دویده‌اند**، یکی می‌گفت: اگر آنها دوار باشند شاید؟ یکی می‌گفت: اگر اینها باشند فکر نمی‌کنم، یکی می‌گفت حتماً، یکی می‌گفت: اگر . . . و حرف و حدیث‌ها لا به لای شک و یقین تفسیر می‌شد. و بیژن، بی‌خیال همه به سیگار پُک می‌زد و می‌خندید.

گفتم: حاضرم شرط ببندم که یوزپلنگان جایزه اول را می‌برد! بیژن خندید و گفت: شرط چی؟ گفتم: شرط یک شام شاهانه! بیژن گفت: علیاحضرت برای این حتماً خودشان دلیلی ارائه می‌فرمایند؟ همراه خنده‌ها خندیدم و بی‌جواب بلند شدم و رفتم کتابخانه و با کتاب یوزپلنگان، برگشتم و گفتم حالا گوش کنید! و یک نفس یادداشت‌هایی را که لای کتاب تا کرده بودم، آینه کردم و خواندم، جلوه‌هایی با شکوه و بی‌نظیر که در کتاب یوزپلنگان نگفته‌های شعر، داستان و سینمای مدرن را جلوه‌گر می‌کند:

[بوی صابون از موهایش می‌ریخت. هوای مهِ شده‌ای دور سر پیرمرد می‌پیچید. آب طاهر را بغل کرده بود. وقتی که حوله را روی شانه‌هایش انداخت احساس کرد کمی از پیری تنش به آن حوله بلند و سرخ چسبیده است.

جمعه پشت پنجره بود و بخاری با صدای گنجشک می‌سوخت.

لبهایش خمیدگی گریه را داشت.

فنجان چای را دید که در یک سینی به طرف ستوان می‌رود.

همینطور که چای پایین می‌رفت مرتضی گلوی خودش را، قبضه سینه‌اش را، بعد یک مُشت از معده‌اش را روی ردّ داغ چای پیدا کرد.

کُلاهی از دسته‌ی کلاغ روی درختان غان بود.

روز خودش را لُخت کرده بود و سرمایش را به تن اسب می‌مالید.

دو تکه‌ی باریک تنباکویی لای دستهایم بود، فکر می‌کنم بوی اسب بودنم از روی همین لکه‌ها به دهانم می‌خورد.

کوهستانی از درختهای غان را به پشت من بسته بودند.

خون مردگی پوستم طوری می‌سوخت که انگار کسی با آتش روی سفیدی تن من چیزی می‌نوشت.

صدایی نرم، مثل علف: گفت: سلام.

از چشمهایش صدای شکستن قندیلهای یخ به گوش می‌رسید.

قدمهایش را روی صدای قدکشیدن علفها ریخت.

مرتضی دید یک مشت نور آویزان. پله به پله پایین می‌آید و تاریکی حیاط برایش راه باز می‌کند. یک روز از همان پنجره به خیابان پرت شده، با من آینه روی طاقچه هم آمد. آجرها هم آمدند. مادر فاطی هم در آن صدایی که هوا را پاره کرده بود با من به بیرون از اطاق پرت شده بود. سرتاسر اطراف آنها بی‌هیچ سایه‌ای، روشن بود، بجز فنجان که آهسته، از تاریکی قهوه پُر شد. کف دستهایش از صدای دشن پُر بود.

در حیاط باز شد. فردوس بعد از موهای لَختش آمد تو.

کوچه‌های رشت از توی گریه رد شدند.

سایه بزرگی از پرندگان پُلی را برای چند لحظه روی رودخانه انداخت.

پوستی که کف دست هیچ مردی، هرگز روی آن راه نرفته بود.

ملیحه دراز کشید و صورتش را مثل آب روی بالش ریخت.

طاهر دستش را دراز کرد تا تکّه‌ای از تاریکی اطاقش را بگیرد و بتواند در رختخوابش بنشیند. پنکه روی طاقچه صورتی پشت به زمستان و پنجره داشت.

آدم یا از چیزهایی می‌ترسه که اونارو می‌شناسه، مثل چاقو، مثل تنهائی، یا از چیزهایی که اصلاً نمی‌شناسه، مثل تاریکی، مثل وقتی که با هر صدای در خیال می‌کنی ارمدن بگیرنت، مثل مرگ]

کار خواندن تمام نشده بود چند صفحه نقد و نظر که برای ۴ داستان نوشته بودم باقی بود، ولی دیدم خیلی طول می‌کشد، ناچار کوتاه آمدم، و یک قُلپ چای گلویم را تازه کرد تا بتوانم به سئوالی پاسخ بدهم. که گفتم: لا به لای این کتاب آن قَدرْ تکنیک، تازگی، مهارت و زیبائی خوابیده‌ست که هر داوری با هر ذوق و سلیقه، با هر دانش و بینش، بالاخره به یک گوشه‌اش نمره بیست می‌دهد، و اصلاً نمی‌تواند نمره ندهد، چون خودش را خراب می‌کند [و این بود دلیل من و جواب سئوال شما] تازه من به جایزه‌های بزرگتر فکر می‌کنم که بالاخره روزی اتفاق خواهد افتاد.

به خدا این داستانها از داستانهای خوب جهانی چیزی کم ندارد و هرکس نپسندد، یا شمشیر از پشت و رو ببندد، فکر می‌کنم از داستان‌های ساختارگرایانه و دیگر شکل‌های داستان‌نویسی مدرن، چیزی نمی‌خواند و نمی‌داند، یا می‌خواند و نمی‌فهمد، که در این صورت باید ذوق و ذهنش را خانه تکانی کند. [که بیژن گفت شمارو خدا این حرف‌ها رو نزنید! خیلی‌ها خوششان نمیاد.] گفتم: آقای نجدی! کتابی