«و غم اشاره محوی به رد وحدت اشیاست»

مسافر - سهراب سپهری

پاسکل-آن بروا در مقدمه «کار سوگواری»[۲]-کتابی مشتمل بر چهارده سخنرانی از ژاک دریدا در مراسم تدفین دوستانش- به نکته مهمی اشاره می‌کند؛ او می‌نویسد: «یکی همواره باید پیش از دیگری برود. ژاک دریدا در سیاست دوستی نشان می‌دهد که این قانون دوستی است و در نتیجه قانون سوگواری. یک دوست همواره باید پیش از دیگری برود؛ یکی از آن دو باید قبل از دیگری بمیرد. و هیچ دوستی بدون این احتمال که یکی قبل از دیگری و احتمالا درست در مقابل چشمانش خواهد مرد در کار نیست. چون وقتی دو دوست با هم یا در یک زمان می‌میرند هم دوستی‌شان، از همان اول، با این احتمال شکل گرفته که یکی از آن دو مرگ دیگری را خواهد دید، و در نتیجه، زنده‌ماندن می‌ماند برای خاک‌سپاری، به یادسپاری و سوگواری».

«بی تو
نه بوی خاک نجاتم داد
نه شمارش ستاره‌ها تسکینم
چرا صدایم کردی
چرا؟»

باری، دریدا در سیاست دوستی می‌پرسد: «زنده‌نگه‌داشتن در درون خود، آیا این بهترین نشانه وفاداری نیست؟» و بعد این پرسش از دوستی را با مترادف‌ساختن‌اش با فیلیا[۳] به یک مسئله هستی‌شناختی بدل می‌کند، او می‌نویسد: «فیلیا (دوست‌داشتن) با امکان زنده‌ماندن آغاز می‌شود؛ و زنده‌ماندن نام دیگری است بر سوگواری، که امکان آن هرگز نباید فروگذاشته شود.»

از قرار سوگواری دوره ناگواری است که در آن دیگری در درون ما می‌زید. ما می‌کوشیم با فقدان او کنار بیاییم اما اگر به‌آسانی موفق به چنین کاری شویم خود همین کنارآمدن با این فقدان احساسی شبیه خیانت به او را در ما ایجاد می‌کند. بااین‌حساب، یک سوگواری کاملاً درست سوگواری‌ای است که قادر به انجام آن نباشیم، سوگواری که از پس آن برنیاییم، نتوانیم‌اش. به‌همین ترتیب می‌شود گفت یک سوگواری موفقیت‌آمیز - یعنی تلاش برای کنارآمدن با فقدان او - یک سوگواری شکست خورده است و سوگواری باید شکست بخورد تا موفق شود؛ و از این منظر، سوگواری ناممکن است.

بی‌تردید، از این حرف‌ها می‌توان نتایج دیگری هم گرفت، مثلاً این‌که ناممکنی سوگواری خود گواهی است بر ناممکنی دوستی. اما خود همین عدم‌امکان را هم می‌توان از طریق لِنز الاهیات چون کلیدی دید برای گشودن باب اندیشیدن به امکان. چیزی که لازم داریم مفصلی است که مفهوم «ایمان» در اختیارمان می‌گذارد. نظر به این‌که فهم ایمان به‌مثابه نوعی «بازاندیشی در فهم امکان» در اندیشیدن به امکانِ دوستی همچنان راه‌گشاست. به‌بیان ساده‌تر، ما معمولاً وقتی از ایمان به چیزی حرف می‌زنیم که امکان آن پیشاپیش مسئله‌دار باشد، مثلا ما نمی‌گوییم که من ایمان دارم این سیب در دست من است، بلکه ایمان‌داشتن همواره معطوف به چیزی است که از زاویه‌ای خاص ناممکن به‌نظر می‌رسد. بنابراین، به‌شکل خلاصه، ایمان نوعی باور به امر محال است، امر محال یک ناتوانی نیست، بلکه نوعی آگاهی از ناتوانی است. با این حساب می‌توان نتیجه گرفت که اگر آگاهی‌ای هم از ناممکن‌بودن دوستی وجود داشته باشد، همچنان می‌توان به دوستی ایمان داشت؛ پس اگر دوستی به پایان خود رسیده باشد نیز همچنان می‌توان به امکان سوگواری برای ازدست‌شدن دوستی اندیشید. در نتیجه، هنوز می‌توان از خلال این امکان جدید به دوست اندیشید.

«پس گریه کن مرا به طراوت
به دلی که می‌گریست بر اسب واژگون کتاب دروغ تاریخش
و آواز می‌خواند ریاضیات را در سمفونی با شکوه
جدول ضرب با همکلاسی‌هایش
دودوتا.... چهار تا.... چارچار تا.... شونزده تا.... پنج‌پنج‌تا....»

حسین پناهی از جایی می‌آمد که سوگ در آن چیزی بیش از ترفندی برای التیام تدریجی و کنارآمدن با فقدان جانکاه دیگری است. او از جایی می‌آمد که سوگ در آن عنصر وحدت‌بخش و مسئله‌ی اصلی شکل‌دادن به اجتماع است. جایی که سوگ در آن لحظه‌ی کنارآمدن جمع با روند به نشانه‌بدل‌شدن یک هستی است. جایی‌که سوگ تمرینی است جمعی برای فهم انتزاعی‌شدن حضور او، تمرینی برای گذر از تلقی ما «با هم هستیم» به تجربه ما «با هم بودیم». جایی که در آن سوگ ریتم جسمانی می‌گیرد و، با شکل‌دادن به یک حس مورد اجماع، پاتوس[۴] جمعی را می‌آفریند. جایی که در آن سوگ به یک دستگاه زیباشناختی بدل می‌شود و یک نام یا غیاب یک هستی را به مکان انباشت و تلاقی گزاره‌های موصوفی و صفات عالی بدل می‌کند، جایی که در آن سوگ مکانی فراهم می‌کند برای بزرگ‌داشت غیاب او.

باری، اگر به زندگی‌نامه حسین پناهی رجوع کنیم خواهیم دید که او در ششم شهریور ۱۳۳۵ در روستای دژکوه از توابع شهر سوق در استان کهگیلویه‌وبویراحمد زاده شد. در زندگی‌نامه‌ای که از او (مثلاً در صفحه ویکی‌پدیا و سایت‌اش) منتشرشده به نکته‌ی عجیبی بر می‌خوریم. پناهی بعد از سپری‌کردن دوران ابتدایی و پایان تحصیلات اولیه به‌خواست و توصیه پدر به مدرسه دینی می‌رود و تحت‌تعلیم قرار می‌گیرد. بعد از پایان این دوره به زادگاه خود بازمی‌گردد. روزی زنی ظرف روغنی را نزد او می‌آورد که فضله‌ی موشی در آن افتاده. هوا گرم است و روغن به‌صورت مایع درآمده و پاسخ به پرسش زن که می‌پرسد: «آیا روغن نجس شده؟» ساده و با کمال تاسف مثبت است. اما این تنها چیزی است که زن برای خود و خانواده‌اش دارد و نمی‌توان تمام دارایی او و قوتِ خانواده‌اش را به این سادگی دور ریخت. پناهی به زن

اثری از جورجو موراندی

نگاهی به جهان- زبان حسین پناهی

مسئله سوگ

فرهاد اکبرزاده

می‌گوید که فضله و آن قسمت از روغن را که آلوده‌شده دور بریزد. این داوری به‌قدری روی او اثر می‌گذارد که به تهران می‌رود و در یک مؤسسه آموزش بازیگری ثبت‌نام می‌کند.

نمی‌توان کتمان کرد که اهمیت نمادینی در این «رخداد» هست، طوری که می‌شود با آن مرزی کشید مابین دو سپهر از کنش، میان سپهر قانون و سپهر تراژدی، یا به بیانی مابین سپهر تصمیم‌پذیری کنش و سپهر تصمیم‌ناپذیری آن. حتی می‌شود در اینجا به تقسیم‌بندی‌های نیچه‌ای هم دستبرد زد و حرکت پناهی را با همین مختصات (سپهر تصمیم‌پذیری و تصمیم‌ناپذیری) گذاری از قطب آپلونی به دیونیزوسی دید. پناهی در مقابل جهان سلب و باشکوه قانون (هندسه)، جهان دیونیزوسی تناقض‌ها، ناهمخوانی‌ها، نقاب‌ها و تراژدی را برمی‌گزیند؛ جایی که حکمت مغمون سیلینوس[۵] بر آن حکم‌فرماست (هیچ تناسب درخوری میان ایده و ماده نیست، بهتر آن است که به دنیا نیایی، اگر هم آمدی زودتر بمیری).

باری، آمدن پناهی به تهران (به فرض این که رخداد ظرف روغن را هم جدی نگیریم) حامل نوعی تغییر دیسپوزیتیف[۶] است، دقیق‌تر، گذاری است از دیسپوزیتیف «مکتب‌خانه» به «تماشاخانه».

اما خود این دیسپوزیتیف چیست؟ باید گفت دیسپوزیتیف در فارسی چندان آشنا نیست، دست‌کم به اندازه دیسکورس (گفتمان)، اما معادلی که برایش وجود دارد تا حد زیادی توضیح‌دهنده‌ی این ترم اساسی اندیشه‌ی فوکو است که برای اولین بار در «جلد اول تاریخ جنسیت» (۱۹۷۶) به جای «صورت‌بندی گفتمانی»[۷] نشست. در فارسی دیسپوزیتیف را به «سامانه» ترجمه کرده‌اند که، بنا به تعریف، شامل مجموعه‌ی ناهمگونی از امور زبان‌شناختی و غیرزبان‌شناختی به‌خصوص دیداری و فضایی (معماری)، حقوقی، نظامی، سازمانی، استراتژیک و غیره است که به یک نیاز ضروری پاسخ می‌دهد. فکر می‌کنم این صورت‌بندی کمی نیاز به توضیح دارد و می‌توان با آوردن مثال به فهم مسئله کمک کرد. مثلاً اینترنت یک سامانه است؛ سامانه‌ای که بدون تجربه‌اش نمی‌توان مفاهیم منبعث از آن را درک و تجربه کرد، مفاهیمی مثل بارگذاری، آف‌لاین، آن‌لاین، هک و نظایر آن. پس هر سامانه محل پیدایش یا حتی دقیق‌تر امکان مادی ساختاربندی گفتمان است. به عبارتی دایره‌ی واژگان و نظامی از مفاهیم مختص هر گفتمان در بستر سامانه شکل می‌گیرند. با این حساب، مثلاً، دانشگاه، موبایل و موزه هم سامانه‌اند. و از آن‌جا که سامانه بستر به‌وجودآورنده گفتمان است، یعنی آن‌چه می‌توان گفت و آن‌چه نمی‌توان گفت را ساختاربندی می‌کند، بر نظام‌های سیاسی و زیستی سوژه نیز اثر می‌گذارد و در نهایت بستر سامان‌دادن به عقلانیت زیستی سوژه نیز هست؛ یا به تعبیری، کنش سوژه صرفاً از طریق سامانه معنادار و معقول می‌شود. شما در سامانه سلامت می‌توانید بیمار، پزشک، پرستار و... باشید، در سامانه‌ی قضا متهم شاکی، مجرم، قاضی یا نگهبان. پس سامانه‌ها در توزیع نقش‌ها و فهم‌پذیرکردن کنش‌ها دست دارند و هر سامانه رابطه‌ای است مابین سه رکن اصلی دانش، قدرت و سوژه. بنابراین نمی‌شود در نهایت معنای آن را به چیزی مثل نهاد فروکاست.

برای روشن‌شدن بحث می‌توان گفت آن کارکردی را که حافظ در شعر خود برای واژگانی مثل خانقاه و یا حتی خرقه می‌تراشد به‌راحتی می‌توان با خوانشی مبتنی بر فهم سامانه درک کرد. پیداست وقتی خواننده در شعر حافظ به واژه‌ی خانقاه می‌رسد آن را به هیچ وجه صرف یک مکان نمی‌بیند بلکه با نوعی ساختار کنایی/ استعاری آن را نماینده‌ای از گفتمان و ایدئولوژی حاکم بر آن می‌بیند. یعنی به سادگی سه ضلع نوعی دانش، نوعی قدرت و نوعی ذهنیت یا سوبژکتیویته در زیر این اسم مثلثی را به هم وصل می‌کند. مثلثی که در آن یک زیست‌سیاست نوعی سوژه را تولید می‌کند، سوژه درویش با نوعی دانش به جهان و خود، یک شکل از قدرت و یک سبک شکل از زندگی.

با این تفاسیر مثلاً می‌شود عمده‌ی فیلم‌های مسعود کیمیایی را، با نگاهی انتقادی به مدرنیته و فهمی از شهرسازی تابع آن، در راستای محو تدریجی و سوگواری برای ازدست‌شدن سامانه‌ی محله و گفتمان محله و سوژه‌ی بچه محل و اخلاقیات تابع آن دید. و به همین ترتیب مسئله‌ی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان را قبل از خواندن هر بحثی از ژان لوک نانسی و دیگران در مورد بخش عمده‌ای از آثار عباس کیارستمی لحاظ کرد. بنابراین وقتی می‌گوییم سفر پناهی به تهران متضمن گذار از سامانه‌ی «مکتب‌خانه» به «تماشاخانه» است این گفته باید بیشتر توضیح داده شود.

بااین‌حال، پیش از هر چیز بهتر است تعریفی از مکتب‌خانه به مثابه نوعی سامانه به دست دهیم. مکتب‌خانه جایی است که در آن قرار است «تربیت» بر «طبیعت» فائق آید و در زیر این «خیر مفروض»، یعنی غلبه‌ی تربیت بر طبیعت، نیروی سرکوب‌گر و مرعوب‌کننده‌ای در کار است تا دانش- که اساساً امری آموختنی و موضوع انتقال فرض می‌شود- از طریق گفتن، تکرار و القا بر جان دانش‌آموز نقش و حک شود. بنابراین، مکتب‌خانه سامانه‌ای است که در آن فهمیدن و ترسیدن رابطه‌ی درونی و غریبی با گفتن و سکوت پیدا می‌کند. در این‌جا می‌توان برای مفصل‌بندی رابطه‌ی میان ترس و سکوت به یک کلمه مناسب اندیشید که معنای دقیق آن تقریباً در فارسی غایب است. awe در انگلیسی به معنیِ احساسِ احترام همراه با ترس و هیبت است و معمولاً آن را در فارسی به هیبت، ترس آمیخته با احترام، بُهت و خوف ترجمه می‌کنند. این حس تا حد زیادی همان چیزی است که معمولاً وقتی با تحکم به کسی- اغلب کوچک‌تر یا برای کوچک‌شمردن- می‌گوییم «ادب داشته باش» مراد می‌کنیم: حسی از ترس و احترام توأمان از «درمحضربودن»، یعنی تحمیل توأمان سکون/ سکوت با ترس. مثل چیزی که در سخن‌گفتن در مقابل یک مقام بالا یا جمعیت تجربه می‌شود. awe حسیت غالب مکتب‌خانه است. و مکتب‌خانه سامانه‌ای است که در آن ترس/ احترام منطق گفتن و به همین ترتیب منطق فهم سوژه را سامان می‌دهد. (ادبیات تعلیمی ما به‌صورت کلی و شعر پروین اعتصامی به شکل مشخص نمونه‌ی مناسبی برای توضیح تجلی این صورت‌بندی گفتمانی یا به بیان دقیق‌تر سامانه‌ی مکتب‌خانه است.)

اما تماشاخانه کجاست؟ تماشاخانه سامانه‌ای است که کنش را از عواقب ترسناک آن خلاص می‌کند. جایی که بازیگر در آن می‌تواند کشتن بازیگر دیگری را هم بازی/ عملی کند، بدون اینکه در دام عواقب این عمل گرفتار شود. تماشاخانه در بنیادی‌ترین بیان مکانی است که در آن دیدن بدل به نوعی عمل‌کردن می‌شود و هم‌زمان به خاطر نفس انفعالی که این شکل از کنش‌مندی تحمیل می‌کند کنش را از بار سنگین عواقب آن خلاص می‌کند، بااین‌حال خود به دستگاهی برای فهم منطق و فرجام کنش‌ها بدل می‌شود. بنابراین تماشاخانه جایی است که در آن رابطه‌ی دیدن و فهمیدن به تمرینی سرگرم‌کننده بدل می‌شود. تماشاگر می‌نشیند و نظرورزی می‌کند، یعنی درمورد آن‌چه پیش چشمان او می‌گذرد زاویه‌گیری شخصی می‌کند. پس تماشاخانه را هم می‌توان به مثابه سامانه‌ای از تعلیم دید، چرا که در آنجا نیز ما رابطه‌ای داریم میان دیدن و فهمیدن، گفتن و سکوت.

در اشعار پناهی جمله‌های ساده‌ای می‌شنوید که با انعکاسی در جان شما ابعاد درونی و عمیقی می‌یابند. و چیزی که این گزاره‌های ساده را به گزاره‌های شعری بدل می‌کند غالباً گسترش دامنه‌ی شمول پیام آن‌ها و گره‌خوردنشان به گیروگرفت‌های روان جمعی است. گاه کلام پناهی تا مرزهای گفتار فلسفی هم پیش می‌رود اما باز هم خصلت تراژیک غالب است

اگر نخواهیم آن‌قدرها متعه به خشاش بگذاریم به‌طورکلی می‌توان دو شکل از الاهیات بر تماشاخانه حاکم دید. شکل اول وقتی است که یک متن/ یک آفریدگار دامنه و حدود ثغور گفتن و کنش را بر روی صحنه تعریف می‌کند و رشته‌ی همه چیز را به دست دارد؛ و شکل دوم، وقتی که حرکت و کنشِ (کلامی و غیرکلامی) بدن فی‌البداهه مرزهای گفتن و عمل را تعریف می‌کند. بااین‌حساب اگر به پناهی بازگردیم می‌توان گفت او گفتن را از مکتب‌خانه به تماشاخانه می‌برد. و با این کار، در رابطه‌ی میان سکوت و گفتن، ترسیدن و فهمیدن، دست می‌برد. پناهی با این حرکت ترس گفتن را می‌گیرد، یعنی با یک چرخش جایگاه کلماتش را تغییر می‌دهد. حالا دهان او در عوض این که کلامی حفظ‌شده را با ترس رو به استاد ادا کند و مشق پس دهد، پشت به او نظر خودش را درباره آن‌چه دیده برای دوستانش (تماشاگران!) می‌گوید.

پناهی بیشتر تابع شکل دوم الاهیات تماشاخانه است و در نهایت به شکلی از اجرا تمایل دارد که در آن هستی بازیگر خود موضوعی است برای گفتن، برای بازی، و نه هدف تعیین‌شده‌ای در یک متن. یعنی در ساده‌ترین [و به همین نسبت پیچیده‌ترین] معنابودن و هستی او در مقابل چشم ما و گفتارش نمایشی‌اند از یک حضور در میان ما. و می‌توان دید که پناهی خود سوگوار این حضور ازدست‌شونده است. پس باید روی این مسئله تمرکز بیشتری داشت.

فرض ما در این متن بر این است که پناهی با سفر به تهران awe را با پاتوس عوض می‌کند. بنابراین می‌خواهیم این نتیجه را هم بگیریم او موضوع اجرای خود را نه درس‌پس‌دادن در «محضر او»، بلکه سوگواری جمعی برای ازدست‌شدن چیزی در میان ما می‌سازد، چیزی نزدیک و این‌جایی. پس تا همین‌جا می‌توان گفت سیاست استتیک حسین پناهی سیاست دوستی است. اما باز هم باید چیزهایی را توضیح داد، مثلاً، این که پاتوس چیست؟ یا این‌که چطور پناهی می‌تواند یکی از ارکان اصلی تراژدی یونان باستان را از کهگیلویه و بویراحمد به تهران بیاورد؟

همان‌طورکه گفتیم مسئله سوگ در جایی که پناهی از آن می‌آمد هم موضوعیت کانونی دارد و هم دستگاه‌های فرمی/ اجرائی تعریف‌شده. مثلا در آنجا چیزی هست به نام گاگریو. گاگریو (که آن را در بختیاری «گوگِریو» و «سُروُو»، که مخفف سروده عزاست، نیز می‌نامند) از دو بخش گا به‌معنی گاه (زمان یا وقت) و گریو به معنی گریه ساخته شده و سرهم به معنای زمان گریه است. اگر گا را به‌معنی گوی و گفتن و گریو را به معنیِ گریستن بگیریم، سرهم به معنی گفتن و گریستن است. یعنی مراسمی که در آن می‌گویند و می‌گریند. ... در گاگریوها با توجه به خصوصیات فردِ درگذشته، به شکلِ فی‌البداهه می‌خوانند و معمولاً با تغییرِ نام و کلمات، شعر را به‌گونه‌ای با وضعیتِ و صفات درگذشته متناسب می‌کنند. مضمونِ این ابیات شرح و ستایش خوبی، مِهر، مهمان‌نوازی، سوارکاری، تیراندازی، شجاعت و رشادتِ در مردان، و پاکدامنی، مهمان‌نوازی، تلاش در خانه و مَضامینی از این دست، در زنان است. محورِ همه‌ی اشعارِ گاگریو غم و عزاست، بااین‌حال این اشعار با توجه به محتوای خود به چند دسته تقسیم می‌شوند: گاگریوهایی که در وصفِ فرد درگذشته‌اند. گاگریوهایی که در وصفِ ایمان و نیکی‌های اخلاقیِ فرد درگذشته‌اند. گاگریوهایی که صرفاً حالتِ غم‌انگیز و تأثر بر مرگِ عزیزان دارند و از این دست... .[۸]

با کمی دقت در این آیین سوگواری می‌توان دید که چگونه یک اجتماع فرم‌هایی را برای روند انتزاعی‌شدن حضور یک فرد آفریده و طی قرن‌ها و نسل‌به‌نسل حفظ کرده است. و چطور سازوکارهای این دستگاه اجرائی- آوایی خود موجد و مولد نوعی ارزش زیباشناختی است. می‌توان دید که چگونه اجتماع برای حفظ بقای خود نیاز به آیین‌ها دارد تا با آن مانند میله‌های آلماتور نسوج و قوام خود را حفظ کند. و اگر این فرایند را در موازات نگاه دورکیم به توتم بخوانیم خواهیم دید در آن‌جا نیز توتم، و فهم اجتماع از آن، همواره در کنار مواردی چون خون و نژاد و... شرط اصلی پیوند درونی یک اجتماع بوده است. در این‌جا نیز سوگ اجتماع را به یاد خودش می‌اندازد و لحظه‌ای است که قراردادهای صوری اجتماعی، که غالبا اقتصادی‌اند، کنار گذاشته می‌شوند و در لحظاتی اجتماع خود را در کالبد یک حسیت بنیادین وحدت می‌بخشد. اما درخصوص پاتوس. گرگوری نازِ استاد ادبیات کلاسیک دانشگاه هاروارد، پیشنهاد می‌کند کمی از خاستگاه هنری در فهم پاتوس فاصله بگیریم و آن را در سایه اسطوره و آیین به‌عنوان دو روی یک سکه نگاه کنیم. به‌زعم او، پاتوس در معنای نخست به معنای اشتیاقی بنیادی (primal passion) یا در برخی تفاسیر، مثل نظریات لیوتار، نوعی اشتیاق ناانسانی است، و دوم به معنای عاطفه و احساس است، احساس افراد معمولی مثل من و شما. ناز شکل اول یا همان اشتیاق بنیادین را واجد کیفیتی فراانسانی می‌داند و استدلال می‌کند که «وقتی در تئاتر یونان باستان جمعیتی بالغ بر سی هزار نفر به دیدن بازی شخصیتی مثل ادیپ می‌رفتند اجتماعی از پاتوس در معنای احساسات من و شما وجود داشت که در شخصیت قهرمان تراژدی متمرکز می‌شد و این شکل از حسیت متمرکز احساس قهرمان را از همان جنس فراانسانی و بنیادین می‌ساخت، شخصیت قهرمان که بزرگ‌تر از زندگی بود پاتوسی بزرگ‌تر از زندگی داشت» و بعد نتیجه می‌گیرد که «تجربه پاتوس تجربه رنج تصمیم‌ناپذیری زندگی است، تصمیم‌ناپذیری تقدیر یا آن‌چه بزرگ‌تر از زندگی است»[۹].

به‌هرحال چیزی که به پناهی امکان می‌دهد تا از هر چیزی بگوید و به زبانی شعر بگوید که اغلب قواعد نحوی در آن دست‌نخورده مانده، همین امکانی است که سوگ در اختیار او می‌گذارد. گزاره‌های شعری پناهی غالباً با استفاده از نوعی امر ازدست‌رفته ساخته می‌شوند و در پیام این گزاره‌ها نوعی مطالبه‌ی محال جاسازی شده که جمله‌های ظاهراً خبری را در نوعی وضعیت هستی‌شناختی تراژیک به پژواک درمی‌آورد و با کاربست نوعی مطالبه ناممکن امکان دریافت و هضم پیام را به تاخیر می‌اندازد. در اشعار پناهی شما جمله‌های ساده‌ای می‌شنوید که با انعکاسی در جان شما ابعاد درونی و عمیقی می‌یابند. و چیزی که این گزاره‌های ساده را به گزاره‌های شعری بدل می‌کند غالباً گسترش دامنه‌ی شمول پیام آن‌ها و گره‌خوردنشان به گیروگرفت‌های روان جمعی است. گاه کلام پناهی تا مرزهای گفتار فلسفی هم پیش می‌رود اما باز هم خصلت تراژیک غالب است، چون چیزی که در نهایت در کار او اهمیت دارد تأثر است و نه به‌دست‌دادن نظامی برای درک امور. این تقابل کلام فلسفی و شعر تراژیک تقابل تاریخی و کلیدی است. مثلا کسی مثل سایمون کریچلی فکر می‌کند، اگر فلسفه از زمان افلاتون به این سو کوشیده تا خود را از طریق تقابل با تراژدی تعریف کند این ازآن‌روست که شعر تراژیک بُعد عاطفی‌ای دارد که خنثی‌بودن خِرد فلسفی را تهدید می‌کند.

ادامه در صفحه ۱۱

عطف

اینک راه

«مرثیه بر مرگی سهمناک» عنوان گزیده‌ای از اشعار کلود استبان است که به‌تازگی با ترجمه علیرضا بهنام در نشر حکمت کلمه به‌چاپ رسیده است. شعرهای این کتاب از دو مجموعه «مرثیه بر مرگی سهمناک» که در سال ۱۹۸۹ در پاریس منتشر شد و «خرده‌آسمان، انگار هیچ» که آخرین مجموعه شعر کلود استبان است و در سال ۲۰۰۱ به چاپ رسید، گزینش شده‌اند. کلود استبان شاعری فرانسوی است که در سال ۱۹۵۳ در پاریس متولد شد. او را، که مدت‌ها سردبیر یکی از مجله‌های معتبر تخصصی شعر فرانسه بود، از مهم‌ترین شاعران معاصر فرانسه دانسته‌اند. کلود استبان پیش‌تر هم در ایران شناخته می‌شد و از میان آثارش «خرده‌آسمان، انگار هیچ» با ترجمه مدیا کاشیگر منتشر شده بود. استبان دستی هم در ترجمه شعر داشت و جالب آنکه در ترجمه شعرهای مجموعه «امضاها» از یدالله رویایی با آلن لانس همکاری داشته است. استبان در سال ۲۰۰۶ در پاریس درگذشت اما پیش از آن دوباره به ایران آمده بود. مترجم کتاب در بخشی از یادداشت ابتدایی‌اش درباره حضور استبان در ایران نوشته: «استبان در اواخر عمر خود دوبار به ایران سفر کرد. در نخستین سفر او در سال ۸۳ کارگاه ترجمه شعری با حضور او و با مشارکت ژان باتیست پارا، محمدعلی سپانلو، مدیا کاشیگر، پگاه احمدی و نگارنده در ساختمان بخش فرهنگی سفارت فرانسه در تهران برگزار شد. در جریان این کارگاه شاعران ایرانی و فرانسوی هرکدام شعرهای طرف مقابل را با نظارت شاعر به زبان مقابل ترجمه کردند. حضور شاعر در فرایند ترجمه این فرصت را در اختیار مترجم می‌گذاشت تا از سوءتفاهم‌های ناشی از طبیعت زبان تا حدود زیادی بگریزد و پیچیدگی‌های تکنیکی شعر تا حد زیادی در زبان مقصد بازسازی شود. دومین سفر استبان در بهار ۸۴ برای شرکت در برنامه‌ای بود با نام کاروان شعر ایران و فرانسه که استبان همراه با ژان باتیست پارا و آلن لانس و آن تالواز هیئت شعری فرانسوی را تشکیل می‌دادند و در سفری به شهرهای تهران، شیراز، یاسوج، فیروزآباد و اصفهان در کنار شاعران این شهرها به شعرخوانی پرداختند.» علیرضا بهنام در ادامه این متن کوتاه نوشته که شعرهای این مجموعه را در خلال همین سفرها و با نظارت شاعر از زبان واسط انگلیسی ترجمه کرده است. در یکی از شعرهای این مجموعه با عنوان «نه تو نمرده‌ای» می‌خوانیم: «نه تو نمرده‌ای/ یک سه‌شنبه کنار جاده نیفتاده‌ای/ تو جیغ نکشیده‌ای/ تو به دکتر نگفته‌ای:/ زود باش کاری کن/ تو در هلیکوپتر استفراغ نکرده‌ای/

مرثیه برمرگی سهمناک
کلود استبان
ترجمه علیرضا بهنام
نشر حکمت کلمه

تو بیهوش نرسیده‌ای به چالانس/ تو در اتاق هذیان نگفته‌ای/ تو میان نعش‌های روی یک گاری غلت نخورده‌ای/ تو تمام صبح را در اتاق اورژانس نمانده‌ای/ تو مرا ندیده‌ای که در راهرو گریه می‌کنم/ تو مته را در حال فرورفتن به جمجمه‌ات حس نکرده‌ای/ تو یک هفته با لوله نفس نکشیده‌ای/ تو ندانسته‌ای که من روزی شش‌بار به نانت تلفن می‌کردم/ تو هرگز آن دست بی‌روح را در دست‌هایم نگذاشته‌ای/ تو مثل یک مجسمه مصری نخوابیده‌ای/ تو در یک روز جمعه با جان‌کندنی دشوار نمرده‌ای/ تو به خوابیدن در مرده‌شورخانه آگاه نبوده‌ای/ تو به مقبره والدینت نرفته‌ای/ تو صدایم را نشنیده‌ای که روی گور شعر می‌خوانم/ تو آن‌جا که به دنبالت می‌گشتم نبوده‌ای.»

مرور

سایه‌های طبیعت

«چرا پدر تو رو نمی‌زنه رامَمَد؟» مجموعه داستانی است از محمد رفیعی شیخ‌حسین که در نشر پیدایش منتشر شده است. این مجموعه شامل پنج داستان است به نام‌های کُوزَن، بَرم پیوند، چرا پدر تو رو نمی‌زنه رامَمَد؟، رفتگان و نُه سالگی شوم. روستا زمینه وقایع داستان‌های مجموعه «چرا پدر تو رو نمی‌زنه رامَمَد؟» است و ازهمین‌رو طبیعت با اوهام و رمز و رازهایی که در خود دارد، در این داستان‌ها حضوری پررنگ دارد و بخشی از طرح بیشتر داستان‌ها به آن وابسته است. در داستان‌های این کتاب گونه‌ای رئالیسمِ خشن با وهم و فضاهایی وهم‌انگیز پیوند خورده است. این وهم گاه از باورهای عامه می‌آید و گاه از مختصات طبیعت و گاهی هم از پیوندخوردن باورهای عامه با طبیعت و در واقع تلقی و تعبیرهایی که مردمی که زندگی‌شان در دلِ طبیعت می‌گذرد از طبیعت دارند. ازهمین‌رو داستان‌ها گاه عرصه حضور سایه‌ها و اشباح هستند و بازتاب‌دهنده صداهایی که از دل طبیعت به گوش می‌رسد؛ صداهایی که به باور مردم معناهایی در دل خود دارند و به این‌ها باید افزود بازی گاه تلخ طبیعت را با زندگی آدم‌ها. داستان‌ها گاه عرصه مواجهه و تقابل دو گروه از آدم‌ها هستند؛ یکی آن‌ها که از بیرون به زندگی مردم روستا وارد شده‌اند و دیگری خود مردم روستا. نمونه‌اش داستان «بَرم پیوند» از این مجموعه است که در آن گویا دو نفر برای نوشتن قصه‌ای به روستا آمده‌اند و قصه در ادامه حال و هوایی وهمناک پیدا می‌کند. آن‌چه در ادامه می‌خوانید قسمتی است از همین قصه، آن‌جا که دو غریبه تازه وارد روستا شده‌اند و به خانه زنی به نام بی‌بی آمده‌اند: «سیاهی شب کامل شده بود. بی‌بی پوست‌های نیمه‌زرد نیمه‌سیاه بادنجان را توی چاله ریخت. صدای جلزولِز آب همراه با دودشدن پوست‌ها به هوا رفت. شام را با روشنایی چراغ‌موشی خوردند. سیامک خسته بود و تازه سیگارش را گیراند که بی‌بی گفت برای خواب در اتاق علیشیر برای‌شان جا می‌اندازد. از در که وارد شدند روبه‌روی‌شان دو عکس ماشین بود که دورشان را با میخَک حاشیه‌بندی کرده بودند. زیر عکس‌ها با خط درشت نوشته بود لندروور، رولزرویس. سمت چپ اتاق طاقچه‌ای بود با ردیف قوطی‌ها و شیشه‌های رنگی که روی‌شان با خط ریز نوشته بود و بالای‌شان عکس سیاه‌سفیدِ صورت جوانی با حاشیه‌های میخک‌پیچ. با پیرهن یقه‌واز با سبیلی کم‌پشت اما مردانه که به دیوار چسب شده بود و لکه‌های زرد تویش افتاده بود. صندوق چوبی رنگ و رو رفته‌ای چند قدم سمت راست، به طرف بخاری هیمه‌سوز بود. نگاه سیما به سقف چوبی خوش‌ردیفی افتاد که سیاه شده بود و با خودش فکر کرد: از بوی نم دیوار معلومه مدت‌هاست خالیه. بی‌بی پله‌ها را بالا آمد. پوشن‌ها را انداخت روی نمد. سیامک بالش را برداشت و به دیوار تکیه داد...» و این هم سطرهایی از قصه «نُه سالگی شوم» که نمودی است از حضور طبیعت در قصه‌های این کتاب: «هوا بدتر شده بود. باد، خار و خاشاک به هوا بلند می‌کرد و بوی خاک توی کوهستان می‌پیچید. گردبادهای قهوه‌ای زمین‌های کشاورزی و هرچه بود را به آسمان می‌برد و آنجا در باد پخش می‌کرد و پوست پفک و بیسکویت و پاره گونی و پلاستیک‌های رنگی را به غار می‌آورد و او همیشه شاکی بود...»

چرا پدر تو رو نمی‌زنه رامَمَد؟
محمد رفیعی شیخ‌حسین
نشر پیدایش

جرات شروع بازی

«امروز چهل دقیقه برف آمد. اگر هنوز توی این شهر باشی، شاید یاد خیلی چیزها بیفتی. شاید هم نه. مامان همیشه می‌گوید مردها حافظه درست و حسابی ندارند. برای همین است که همیشه می‌توانند از اول شروع کنند ولی ما نگرانیم روز خوب همانی باشد که پشت سر گذاشته‌ایم. همین می‌شود که خاطره را می‌گیریم و می‌چسبانیم کف ذهنمان و هی مرورش می‌کنیم و غصه‌اش را می‌خوریم. راست می‌گوید. همین استادمیثم. توی این سن و سال، باز هم می‌خواهد از نو شروع کند. گفتنش دلم را درد می‌آورد. تو هم با من از نو شروع کردی. بعد دلت را زدم. استادمیثم گفت نفر قبلی نتوانسته با عمه‌خانوم کنار بیاید. در واقع دخترک قبول کرده اما انگار تو وسط کار زده‌ای زیر همه‌چیز و گفته‌ای حوصله متلک‌های ننه و بابای دختره را نداری. نمی‌دانم چرا استاد این حرف‌ها را دو سال پیش به من نگفت. الان به چه دردم می‌خورد؟»

آن‌چه خواندید سطرهایی است از رمان «مثلث‌های موازی»، نوشته مژده سالارکیا، که اخیرا در نشر پیدایش منتشر شده است.

رمان، داستان زنانی را باز می‌گوید که گویی به بحران رابطه زناشویی رسیده‌اند، مردان زندگی‌شان بی‌اعتنا به آنها پی خواسته‌های خود رفته‌اند و حال آن‌ها در تنهایی موقعیت خود را واکاوی می‌کنند و این را که زندگی‌های مشترک خود و دیگر زنان اطراف‌شان چگونه پا گرفت و به کجا انجامید. وقایع «مثلث‌های موازی» در متن زندگی شهری رخ می‌دهد و روایتگر زنانی است از نسل‌های مختلف که در سیطره جهانی مردانه بوده‌اند و رمان با واکاوی این جهان از دید و زبانِ زنان، روایت خود را در برابر آن جهان مردانه برمی‌سازد. روایتی که به نوعی، برهم‌زننده قواعد آن جهان مردانه نیز می‌تواند باشد. آن‌چه در ادامه می‌خوانید سطرهای دیگری است از این رمان: «بعد از ملاقات آخر با استاد، کاری نمی‌ماند جز اینکه اتفاق‌های این مدت را برایت تعریف کنم و سرم را جوری گرم کنم تا ببینم که جرات رفتن از جایی را پیدا می‌کنم که دیگر کسی در آن منتظرم نیست. یک روز، آدم از خواب بیدار می‌شود و می‌بیند هیچ‌چیز و هیچ‌کس دیگر منتظرش نیست. بعد تصمیم می‌گیرد چه کار کند؟ یا باید بمیرد یا بجنگد تا بازنده نباشد. برای بردن یا باختن باید جرات شروع بازی را داشت و این وسط، تاس اول را تو ریختی وقتی تصمیم گرفتی آن کاغذ کوچک را بچسبانی روی آینه و بگ