کلازت

. و اَعوذ بِالله مِنَ الـ
چیزی در گوشَ ت می خواند
پس، بسم اللّه اَلرَّحمَن الرَّحیم!

زمان بدون چفـــــــت و بســـــــت است.

این دانشگاه چهار پنج ساله هنر آورده، من تئاتر دوس دارم اما نه عینِ همه بازیگری!بابای قُرمساقم میگه همینکه تآتر توی تاریکی میگذره پس معلومه چه خبره! دختر و پسر با هم تو هم!

هملت در آخر تاجش را به سمت تماشا چی ها پرتاب میکند.

اگـــــــر چه اودیسئوس بر طبیعـــــــت پیـــــــروز می شود / این پیـــــــروزی هزینـــــــه ی سنـــــگینی در بر دارد.

در دوران مدرن آموزش عـــــلم مستلزم نهاد آموزشی شده است.

دولت چیزی جز صحنه گـــردان منافع طبقه متوسط بورژوا نیست.

این آگاهی ما نیست که موجودیت اجتماعی مـــــا را می ســـــازد بلکه زیست اجتماعی ماست که که آگاهی مـــــا را ایضاح بندی میکند.

این تولید متعالی ترین شکل یک توهم است.

دلم برای «راضی» خیلی تنگ، تنگ شده.

هـر چـه کـه جلو تـر مـی آییـم انـگار صـدا و داد قهرمـان هـا سـخت تـر و دورتـر شـنیده مـی شـود. اگر کشـمکش سـید و جعفـر بـا حکومـت و جامعـه بـود ، کشـمکش محسـن در خانـه و بـا خانـواده اسـت.اگر اعتـراض قهرمـان چهـل سـال پیـش بـا قتـل و خودزنـی و انتحـار بـود ، قهرمـان امـروز مـا د کنج انزواست و در حال خودزنی.

تجربـه نشـان داده بـود کـه حرف هـای مادربـزرگ در ایـن زمینـه همیشـه بـه بـار نشسـته و کسـی هـم در درسـتی آنهـا شـك بـه دل راه نمـی داد. مـادر مَـرو هـم بـا اعتمـادی کـه بـه حدسـیات مـادرش داشـت دختـر یك ماهه ی خواهرش را برای مَرو نشان کرد.

سال اول - شماره اول - بهار ۹۵-۶۸ صفحه

«این ها را که می گفت صورتش از شرم سرخ شده بود»

ابله نوشته ی داستایوسکی

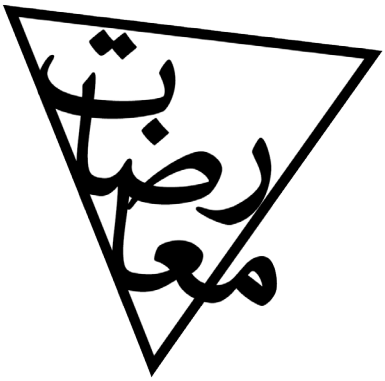
شوربختانه منطقِ امروز منطقی جز باج خواهی و باج دهی نیست. سیاست ما هم اساسا در این نشریه و سطر سطر آنچه نوشته ایم، تنها نه گفتن به این منطق است. باری این مطالب قرار بود در قالب یک نشریه ی دانشگاهی چاپ و منتشر شود. اما نگاه کاسبکارانه ی تصمیم گیران، امکان هرگونه همکاری را از ما سلب کرد و باعث شد که ما عطای کاغذی شدن را به لقایش ببخشیم و آن را اینترنتی منتشر کنیم. آنچه که برای گروه کلازت اهمیت دارد خوانده شدن این مطالب است که امیدواریم اتفاق بیفتد. پیش نهاد ما این است که در صورت تمایل می توانید خودتان شخصا نسخه ی دیجیتال آن را چاپ کنید تا بهتر بخوانیدش.
زنده باشید.

کلازت

فصلنامه‌ی کلازت
نشریه ی تخصصی ادبیات نمایشی
سال اول شماره ی اول بهار ۹۵
مدیر مسئول و سردبیر: آرش سوری
طراح و مشاور هنری: ابراهیم عاشوری
گرافیست و صفحه آرا: حسین پوراسماعیل
هیئت تحریریه: سردار شمس آوری، پوریا حیدرنژاد، نیما نادری
محمدرضا کبگانی و امید صوفیه وند
موضوع پرونده ی آینده «هنر و زنانگی» است که پاییز ۹۵ منتشر خواهد شد.
نشانی الکترونیکی: closetessays@gmail.com
با تشکر از: مرتضا دستمرد، سینا پورمحمدی، آزاد شمس آوری، محمد رفیعی
رضا قنبری عبدالملکی و مقداد جاوید صباغیان

فهرست

معارضات ۵
مواجِهات ۳۲
مکتوبات ۴۰



هملت، تآتر و امروز | ٦
مفهوم آموزش، مدرنیته و سوژه‌ی دکارتی | ٩
شهروندِ خوب، شهروندِ مرده است؟ | ٢٧

Monk Talking to an Old Woman
By Francisco de Goya

هملت، تآتر و امروز

برای "آیدا"

آرش سوری
Arashsouri.1989@gmail.com

(I)

«زمان بدون چفت و بست است. The time is out of joint»

این سخنی است که «هملت» پس از رویارویی با روح پدرش در صحنه ی پنجم از پرده ی نخست نمایش نامه می گوید. درست پس از این مواجهه است که «هملت» برای گرفتن انتقام پدرش دچار نوعی ماخولیا می شود. علم می گوید: زمان تابع حرکت است. اما پس از این سخنِ «هملت»، به تعبیر «دلوز» رابطه ی حرکت -زمان دچار واژگونی می شود. درست از اینجاست که حرکت تابعی از زمان می شود. زمان حرکت را مشروط می کند. این واژگونی رابطه حرکت -زمان را همچنان می توان بسط داد. نخستین نتیجه ی منطقی واژگونی فوق این است که زمان را دیگر نمی توان به توالی ترجمه کرد. زمان منطقا نمی تواند تا ابد ادامه پیدا کند. توالی تنها به حرکات و اشیایی مربوط می شود که در زمان اند. پس مکان را هم نمی توان از دیدگاه «دلوز» به «هم بودی» یا «مقارنه» (simultaneity) برگرداند. رابطه ی زمان-مکان باید تعیّنات جدیدی بیابد.

اولین تعیّنِ(determinate) جدی این رابطه ی جدید به واقع ماخولیای «هملت» است. «هملت» پس از مواجهه با شبح پدرش سعی می کند بین امر خیالی (روح) و دنیای واقعی نمایش نامه پل بزند. «هملت» واسطه ای است که تراوش امر خیالی به امر واقعی را درک کرده است و به نوعی بخت انقلابی دچار شده است. او پس از مواجهه تنها سعی می کند بخت انقلابی خودش را به دنیای منظم و واقعی نمایش نامه تسری دهد. آنچه که «هملتِ» پدر نام «انتقام» و «خون خواهی» بر آن می نهد به واقع ناشی از ترغیب پسرش برای ایجاد درک برابر و توزیع عادلانه ی امر محسوس میان باقی اشخاص نمایش نامه است. آنچه که «هملت» از مرگ(شبح) (امر خیالی) درک می کند، می بایست میان باقی افراد در دنیای «الزینور» نیز قابل درک شود. مرگ های پیاپی (پولونیوس - اوفلیا - گرترود - کلادیوس - لایرتیس و سر آخر خودِ هملت) گواهی است بر این اشاعه ی عادلانه.

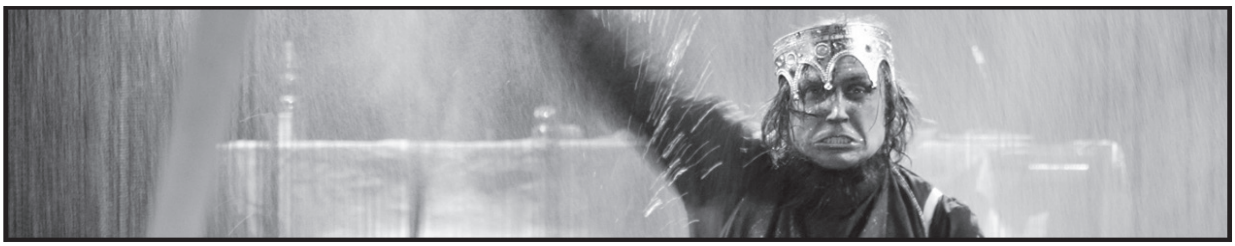
جالب اینکه حرکت اول هملت برای سرایت دادن امر خیالی به امر واقعی ترتیب دادن تآتر و بهره برداری از هنر است.

(II)

آیا «هملت» در رنجی که «لایرتیس» می بَرد مقصر است؟

اگر صحنه یا سن تآتر را به عنوان امر خیالی در نظر آوریم و جایگاه تماشاچی ها را امر واقعی، آنچه را که در نظریات «آندره برتون» به عنوان دیوار چهارم می شناسند را تنها می توان به چفت و بست (لولا) ترجمه کرد.

بازیگر روی صحنه تنها یک تفاوت بنیادین با تماشاچی ای که او را نظاره می کند دارد و آن دقیقا همان بخت انقلابی است. او به معنای واقعی کلمه «شانس» این را داشته که از فضای آرام و بدون تنش



هملت/توماس اُستمایر

معارضات

امر واقعی (جایگاه تماشاچی ها) خودش را به مرکز تنش ها و رخدادها (امرِ بدیعِ غیر قابل پیش بینی، درست مثل انقلاب) برساند. آنجا تمام نگاه ها خیره به او و حرکات اوست. بازیگر است که تنها می تواند گروه تآتری، متن نوشته شده ونیز تماشاچی های لمیده روی صندلی های راحت را رستگار کند. وقتی بازیگر نقش «هملت» در نمایش «توماس‌استرمایر» درست هنگامی که دارد با «کلادیوس» مباحثه می کند از پله های سِن پایین می آید با تماشاچی ها خوش و بش می کند و حتا با آنها سلفی می گیرد، اتفاقا دارد بختی را که به او رو کرده تقسیم می کند. «هملت» اینجا برای بار دوم امر خیالی را به امر واقعی نشت می دهد. او نقطه ی تراوش است. عامل رخنه کردن امر خیالی در دنیای واقعی. «هملت» در واقع دست اندر کارِ از بین بردن لولای زمان است. او با کراوات و کت و شلوار در «تهران دهه¬ی ۹۰» همچنان مشغول انقلابی کردن فضای پیرامون خود است. اوج کار او آنجاست که خطاب به تماشاچی ها می پرسد: آیا «هملت» در رنجی که «لایرتیس» می برد مقصر است؟

(III)

سویه ی دیگری را نیز می توان بر این مداخلات بار کرد:

«بودریار» می گوید وقتی شخصی در «هلند» یا «ایتالیا» از گالری نقاشی بیرون می آید، توانایی مرز گذاری بین آنچه در گالری دیده است را با آنچه اکنون در شهر می بیند ندارد. گویی شهر از دل تابلوهای نقاشی به بیرون نشت کرده است. «بودریار» اینجا مشغول توضیح تز وانموده ها - غلبه ی بازنمایی بر واقعیت - است. او بر رابطه ی دیالکتیکی «هنر-جامعه» دست می گذارد. اما امروز در فضای پیرامون ما، مطلقا هیچ رابطه ای میان هنر و جامعه به معنای «بودریاری» آن وجود ندارد. اینجا وقتی کسی از سینما بیرون می آید، نه تنها راه خانه اش را گم نمی کند که حتا توانایی به یاد آوردن چند سکانس از فیلمی را که دیده است ندارد. فیلم هایی که در آنها، آدمها با چهره های خوشحال (و دندان هایی که از پس خنده ها می درخشد)، مدام شوخی های زیر پوستی جنسی می کنند و اوج هنرِ زن هایشان، کشف رابطه ی پنهانی شوهر با زن دیگری است؛ به واقع چه نسبتی با فضای امروز ما دارند؟

درست روی دیگر این سکه این جاست:

زمانی «نیچه» گفته بود: اگر هنر نبود واقعیت ما را خفه می کرد. امروز در محیط اطرافِ خود با عکس این گزاره مواجه ایم. به واقع ما به دنبال رهایی از هنر و پا گذاشتن به سطح قابل اتکایی از امر واقعی هستیم. امروز برای تک تک ما، همچون «یوزف کا» احتمال جدی آن وجود دارد که توسط قانون برای محاکمه به راهروهای بی سر و ته و پله های بی شمار قضاوت خانه ها کشیده شویم. بی هیچ سند و مدرکی که بر گناه¬کاری یا بی گناهی ما صحه بگذارد. امروز دنبال فرار از زیستن در قاب های سیاه و سفید «کاوه گلستان» هستیم. «نجیب خانه ها، چهره های متلاشی شده، ژولیده گان». قیافه های خمیده و تکیده ی درونِ قاب های «کاوه گلستان» را امروز همه جا می بینیم. روزهایمان انگار در اپیزودهای «سالو»ی «پازولینی» تکرار می شود و گویی هیچ مفری از آن نمی توان یافت. فیگور های «فرانیسکو گویا» که انگار از یک چیز ماورا طبیعی ترسیده باشند، مدام در کوچه و خیابان جلوی چشمانمان ظاهر می شوند. فضاهای آکادمیک مان به طرز عجیبی به فضای نمایش نامه ی «درسِ» «اوژن یونسکو» شبیه است. صحنه های جنگ در سوریه و عراق و یمن و ده ها جای دیگر گوی سبقت را از جلوه های ویژه ی فیلم های آپوکالیپسی هالیوود ربوده است.

باری اکنون سوال اینجاست که چگونه می توان از پس چنین تناقضی برآمد؟ این «غول فرانکنشتاین» را چطور می توان سر به نیست کرد؟ این توده ی همه چیز خوارِ سخت و استوار را چه طور می توان دود کرد و به هوا فرستاد؟

در چنین فضایی تمام این سطرها، این نشریه و هرچه که با نام فرهنگ و زیبایی شناسی اطرافمان دیده می شود «مخصوصا آنها که اتفاقا رنگ و بوی اعتراضی دارند» از پیش ویران و از دست رفته است.

Immanuel Kant 1804-1724

شهریار وقفی‌پور

مفهوم آموزش، مدرنیته سوژه‌ی دکارتی

۱

در هر جریان فکری‌یی با واژه‌ی «مدرسه» یا «مکتب» (school) مواجه می‌شویم و این واژه به موجودیتی اشاره دارد که وظیفه‌ی انتقال مفاهیم و آموزه‌های مرتبط با آن جریان را بر عهده دارد. این مفهوم، یعنی انتقال (transference)، همان چیزی است که در مفاهیمی چون سنت (tradition) و ترجمه (translation) هم وجود دارد؛ به عبارت دیگر، وظیفه‌ی اساسی مدرسه نوعی سنت‌سازی و شرکت در امر ترجمه است، ترجمه‌ی جهان به معرفت. از همین‌جا مشخص می‌شود که میان آموزش و معرفت نسبتی تنگاتنگ هست؛ به عبارت دیگر، کار آموزش انتقال علم از نسلی به نسل دیگر است. از این‌جا می‌توان نتیجه گرفت که اختلاف در نظریات آموزشی ناشی از تغییر ایجادشده در معرفت است: درستی این ادعا را می‌توان در مورد دو نظریه‌ی مدرن آموزش، یعنی نظریه‌ی جان دیوئی و نظریه‌ی پل فریره. در نظریه‌ی دیوئی می‌بینیم که او در پی آن است که در بازسازی نظام آموزشی ایالات متحده به برداشتی دانش‌آموز-محور متکی است و آنچه موتور محرک او در این زمینه است، تصور یا برداشت او از دانش‌آموز به مثابه عامل فعال و کنش‌مند فکر یعنی متفکر/یادگیرنده است؛ که این برداشت را می‌توان به راحتی به اصطلاحات دکارتی برگرداند، یعنی سوژه‌ی دانش‌آموز (student) «چیز»ی است که با فکر کردنش وجود می‌یابد. در باب پل فریره نیز که نظام آموزشی‌اش مبتنی بر فرایند قرار دادنِ دانش‌آموز در برابر مسأله است، ما دانش‌آموز را دیگر نوعی ابژه نمی‌بینیم که قرار است توسط معلم تغییر کند، او دیگر سطلی خالی نیست که با ریختن درس در آن پر شود، بلکه در این‌جا نیز دانش‌آموز عامل فعالی است که با کنش «تشخیص» یا «به رسمیت شناختن» زندگی می‌یابد. پل فریره می‌نویسد: «آموزش رهایی‌بخش متشکل است از کنش به رسمیت شناختن، به انتقال اطلاعات» (۷۳). در این‌جا هم تشخیص رد پای دکارت آسان است؛ زیرا در این‌جا نیز، دانش‌آموز در نظام فکری فریره عاملی است که می‌اندیشد، به عبارت دیگر، هر گونه کوششی برای تحمیل دانش از بیرون به دانش‌آموز عملی غیرانسانی شمرده خواهد شد.

خود تلاش دکارت نیز کوششی معروف است، یعنی شک کردن به کل دانشی که فرد در اختیار دارد، این که تمامی محتوای این خزانه‌ی فکری را دروغ دانستن و در عوض، دنبال زمینه و مبنای محکم گشتن. دکارت در این فرایند کل این مجموعه را شامل افسانه و اسطوره می‌داند و کشف می‌کند. تنها چیزی که می‌تواند به آن اعتماد کند، در واقع خود فکر کردن است. فکر کردنی که از هر محتوایی خالی شده است و از همین رو می‌تواند مبنایی برای یقین وجودی شمرده شود. بدین گونه است که من، یعنی «چیزی که می‌اندیشد» ــ کوگیتو ــ بنابراین وجود دارد.

از این منظر است که سوبژکتیویته‌ی دکارتی می‌تواند به مثابه الگویی برای وجودشناسی‌های مختلف از دانش‌آموز به کار آید.: در واقع امر هم، شک روش‌شناختی دکارت الگویی بسیار مناسب است و خود دکارت نیز این مفهوم را در کتاب تأملاتی در باب فلسفه‌ی اولی آورده است که قرار بود رساله‌ای تعلیمی در باب اندیشیدن شایسته باشد، اندیشیدنی که عامل خود را در فاصله‌ای مناسب با محتوای اندیشه‌اش قرار دهد و به او امکان انتقاد و نقد ببخشد.

در واقع، از دکارت تا کانت و فلسفه‌ی انتقادی‌اش راه چندان درازی نیست.

کانت روشنگری را نامقید بودنِ فکر به هر گونه مطلقی می‌شمارد که نه امری ایجابی و داده‌شده که امری منفی و فرایندی دیالکتیکی است. حقیقت پروژه‌ی کانت این رادیکالیسم است که در نقدهای سه‌گانه‌ی کانت صرفاً_بایسته یا نمونه‌ی بالقوه‌گیِ فعلیت (virtual) می‌ماند، فعلیت (actual) می‌بخشد که پیش نهادن این حکم است که «محتوای فکر شئ برای‌دیگری است» و «مطلق شئ فی‌نفسه یا درخود است» و هگل

محتوای صدقی این دو حکم سوبژکتیو را که ناظر بر تناقض نسبت میان شناخت و امر مطلق هستند، با تصدیق تناقض مرتفع می‌سازد و بدین شکل حقیقت انضمامی هر دوی این گزاره‌ها با انعکاسِ نفی هر یک در خود آن حاصل می‌شود: «مطلق فکری است که محتوای خودش می‌شود»؛ یعنی امر مطلق یا بی‌نهایت (infinity) رخ خواهد داد و این گونه نیست که همواره ایده‌آلی تنظیمی و استعلایی محض باشد. پیامد این رادیکالیته یا ریشه‌ای ساختن روش‌شناسی کانتی آن است مطلق درونی فکر است؛ حال آن که کانت صراحتاً معتقد بود که بر این مبنا که عقل امری طبیعی است و در نتیجه گستره‌ی عملکردش طبیعت یا فیزیک بوده، در نسبت با ماورای طبیعت یا متافیزیک باید خاموش شود و عرصه را به «باور» به معنای امری غیرعقلانی بسپرد. در این حالت عقل (reason) به عمل شمردن و آنچه در این فرایند تولید می‌شود، تحویل می‌یابد: عقل به منطق یا رسانه‌ی شماره‌ی (ratio) آرایش‌های متعدد اشیای برای_خود یا آراینده‌ی شمارش‌پذیرها یا اجزای طبیعت تبدیل می‌شود. قلمروی عقل محسوسات می‌شود که مثال اعلایشان امر جنسی است که طنینی از این تصور اسطوره‌ای دارد که شناختن امور مادی همبسته‌ی برقراری رابطه‌ی جنسی با آن‌ها است، استعاره‌ای که امروزه نیز در برخی اصطلاحات کوچه‌بازاری قابل ردگیری است؛ چرا که درست است که فعالیت عقلانی به مانند کنجکاوی جنسی با آرایش و شمارش، با لمس کردن و بوئیدن و چشیدن سروکار دارد، منحصر ساختن عقل به عالم محسوس ریشه در دیدگاه غنوصی‌یی دارد که در ایده‌آلیسم آلمانی و پروتستانیسم نیز ریشه‌ای محکم دوانده است؛ چنان که لوتر جهان را مدفوعی می‌داند که از مقعد شیطان فرو افتاده است. از منظر روان‌کاوی فرویدی، این نگرش وجه‌مشخصه‌ی استراتژی وجودی سوژه‌ی وسواسی است که پارادایم لذتش امتناع حداکثری از دفع مدفوع است چرا که آن را دارایی شخصی خویش می‌پندارد که باید از دیگران پنهان نگه داشته شود؛ چون دیگران در پی ربودن گنجینه‌اش هستند، آن هم ربودنی کینه‌توزانه که تنها محروم ساختن او را هدف می‌گیرد نه حتی به چنگ آوردن و صاحب شدن گنجینه؛ از همین رو، نگاهی بدخواه به این طلای درونی برای بی‌ارزش ساختن و تبدیل این کیمیای نامناپذیر به فضله‌ای بی‌ارزش کفایت می‌کند. در این‌جا می‌توان دید که چگونه ابژه‌ی مقعدی هدیه‌ای است که در یک لحظه می‌تواند از طلای بهاناپذیر (priceless) به پس‌مانده‌ای بی‌بها (unworthy) استحاله یابد. پول نمونه‌ای از چنین ابژه‌ای است چرا که ابژه‌ی مقعدی میل سوژه را در چارچوب کالا مستقر می‌سازد و در این شاکله پول ابژه‌ی استثناء است: پول به خودی خود کالایی بی‌ارزش است، لیکن بدون آن ارزش کالایی نامتعین می‌ماند و چرخه‌ی کالاها امکان گردش نمی‌یابد؛ پول در سطح کالایی فاقد ارزش مصرف و ارزش افزوده است، لیکن شاخص مصرف و خود تجسم ارزش افزوده است و می‌توان مدعی شد پول همان کالای فی‌نفسه است که استعلای ارزشی تمامی کالاها است که ناگاه با شلیک یک گلوله‌ی کم‌بها از هفت‌تیری قدیمی، روی پلی کم‌عرض، در ولایتی دورافتاده، چنان شئ کم‌ارزشی می‌شود که چاهی از آن به وعده‌ای شام هم نمی‌ارزد. تصویر آئینه‌ای پول، روسپی‌یی جوان و خوش‌بورو است که ناگاه با یک حرکتِ زمخت دست پشت میز شام یا گفتن

اصطلاحی کوچه‌بازاری، خنده‌ای وقیحانه یا صدای نابهنگامی از هر سوراخ بدن، از ملکه‌ی قلمرو شهوت به هرزه‌ی گودِ نجس‌ها سقوط می‌کند. همان‌گونه که لاکان تمدن را با مسأله شدن مدفوع برای انسان مشخص می‌سازد، می‌توان نقش سوژه‌ی وسواسی در شکل‌گیری تمدن و فرهنگ را به شکلی دیرینه‌شناختی قرائت کرد: دغدغه‌ی سوژه‌ی وسواسی این پرسش است که «دیگری مرده است یا زنده؟» و با اولویت انتولوژیکی که این پرسش در استراتژی معرفتی‌اش می‌یابد، خود به مرده‌ای زنده، یک هیولای نامرده (undead) یا «زامبی فلسفی» بدل می‌شود که موجودی فرضی است که برای فرار از رنج و درد جسمانی یا برای پرهیز از پلیدی

یـا حقـارتِ «بـدن داشـتن» (to have a body) اکسـیری را می‌خـورد کـه فی‌الفـور می‌میـرد امـا بـرای آن کـه مبـادا مرگـش موجـب رنـج و انـدوه تسـلی‌ناپذیر دیگـران شـود، بدنـش تمامـی عملکردهـای پیشـین را پویـا نـگاه مـی‌دارد و حتـی بهتـر و بـا دقتـی مبالغه‌شـده اسـتمرار می‌بخشـد. راه‌حـل ایـن سـوژه بـرای معمـای رعـب‌آور مـرگ تعویـق رویارویـی از رهگـذر تکـرار مفصـل مناسـکی خـاص اسـت، تکـراری الی‌الابـد و برنامه‌ریزی‌شـده. ایـن اسـتراتژی مبتنـی اسـت بـر موضعـی خرده‌بورژوایـی کـه خواسـتار بهـره بـردن از سـود مـدار مبادلـه در عیـن برکنـار مانـدن از اثـرات و تغییراتـی اسـت کـه سـوژه بایـد متحمـل شـود؛ بـه عبارتـی بـودن همزمـان در مافـوق و انـدرون مـدار اجتماعـی: بی‌بـدن بـودن سـوژه و در عیـن حـال برخـورداری از مواهـب بـدن اجتماعـی کـه جایـگاه اجتماعـی‌اش را مفصل‌بنـدی می‌کنـد: تولیـد ارزش مـازاد بـدون کار مـادی. ایـن توصیـف روشـن می‌سـازد کـه ایـن اسـتراتژی سـوژه کـه شـباهتی فرمـال بـه وجـود خون‌آشـام، و بـه طـور خـاص کنـت دراکـولا دارد، معـادل فریـب ایده‌ئولوژیـک بـورژوازیِ منحـط اسـت: در سـطح نخسـت، مکانیسـم‌های تقسـیم کار فعـال شـده، کار فکـری بالاتـر از کار یـدی نشـانده می‌شـود. در سـطح بعـدی، کار فکـری مطلـق شـده، بـا امـوری چـون ارزش و فضیلـت همسـان می‌گـردد تـا کار یـدی بـه مثابـه امـری پسـت و اخـلال در نفـس کار کـه اینـک صرفـاً کار فکـری اسـت، معرفـی شـود؛ واضـح اسـت ایـن مرحلـه هنگامـی در تولیـد نهایـی مؤثـر خواهـد افتـاد کـه عاملان کار فکـری بـه انضبـاط دقیقـی تـن دهـد کـه ریاضتـی همه‌جانبـه و ریاضـی‌وار و مطلـق را برقـرار می‌سـازد کـه هـر گونـه نشـان و اثـری از عاملیـت و حتـی حضـور بـدن و کار یـدی را طـرد کنـد. در سـطح نهایـی تولیـد فریـب ایده‌ئولوژیـک کامـل می‌شـود و ارزش مـازادی کـه حاصـل کار یـدی اسـت، بـه مثابـه پاداشـی ظاهـر می‌شـود کـه صاحـب کار فکـری در نتیجـه‌ی انضباطـی زاهدانـه و کـف نفـس یـا پـس زدن و انـکار هـر گونـه تعلقـی بـه محسوسـات، شایسـته‌ی برخـورداری از آن می‌گـردد. یکـی از تجلیـات ایـن مکانیسـم همـان چیـزی اسـت کـه ماکـس وبـر در اخـلاق پروتسـتانی و سـرمایه‌داری تحلیلـش می‌کنـد و نشـان می‌دهـد کـه چگونـه زاهدمنشـی و پیوریتانیسـم پروتسـتانی زمینـه‌ی رشـد سـرمایه‌داری را فراهـم مـی‌آورد و نفـی دنیـای مـادی بـه ایده‌ئولـوژی بـازار و موتـور پیشـرفت سـرمایه‌داری بـدل می‌شـود.

همان‌گونـه کـه گفتـه شـد، در انقیـاد عقـل و محـدود سـاختنش بـه عالـم محسوسـات، مثـلاً در فلسـفه‌ی کانـت بـه بهانـه‌ی در امـان مانـدن متافیزیـک و باورهـای معنـوی و اخـلاق کـه اصطلاحـاً قلمـرو عقـل عملـی اسـت، پیامـد ناگزیـر تبدیـل عقـل بـه ابـزار توجیـه (rationalize) وضـع موجـود و معرفـت بـه حکایـت یـا تقریـر (account) امـر لایتغیـر و یکسـان یـا مهندسـیِ حـوزه‌ی هستی‌شناسـی بـدل می‌شـود کـه وظیفـه‌اش سـازمان‌دهی یـا آرایـش بهینـه و پایان‌ناپذیـر وضعیـت کنونـی بـا جهت‌نمـای ایده‌ئولـوژی طبقـه‌ی حاکـم می‌شـود. وضـع موجـود (status quo) توسـط ایده‌ئولـوژی امـر تنظیمـی بـه مثابـه حقیقـت (the Truth) تعمیـد می‌یابـد و عقلانیـت بـه امـری ایجابـی و پوزیتیـو تحویـل می‌شـود و منفیـت نـه سـویه‌ای ضـروری از آن کـه انحرافـی بیمارگـون تصویـر می‌شـود؛ از همیـن رو، «امـر واقـع عقلانـی اسـت» معنایی جـز «غیرعقلانـی بـودن آنچـه فعـلاً نیسـت» نخواهـد داشـت و هـر گونـه اتوپیابـاوری بـه مثابـه اسـطوره‌باوری رد می‌شـود کـه یکـی از فرمولاسـیون‌های رایـج ایـن نگـرش، نتیجه‌گیـری نهایـی رسـاله‌ی تحلیلی‌منطقـی ویتگنشـتاین اسـت کـه «در بـاب آنچـه نمی‌تـوان چیـزی گفـت، مطلقـاً بایـد سـکوت کـرد». در ایـن حالـت، وظیفـه‌ی عقـل توجیـه و توصیـف وضعیـت فعلـی اسـت کـه to account ایـن دو وظیفـه را در خـود گـرد مـی‌آورد. همان‌طـور کـه ریشه‌شناسـی ایـن فعـل، رابطـه‌اش را بـا کیـش عددپرسـتی تصریـح می‌کنـد، بـه لحـاظ مفهومـی نیـز کار عقـل پوزیتیـو «شـمردن» اسـت کـه شـمارش یـا بـه حسـاب آوردن در واقـع بـه رسـمیت شـناختن و دادن جایگاهـی بـه اشـیای موجـود اسـت. در واقـع، محـل نمادیـن ایـن عقلانیـت کـه همـان دانشـگاه (university) اسـت، نمایـش برداشـت پوزیتیویسـتی از معرفـت اسـت کـه آئینـه‌ی عالـم (universe) یـا تصویـر این‌همانـی از آن اسـت. از طـرف دیگـر، universe برگرفتـه از universum لاتیـن بـه معنـای عالـم یـا مجموعـه‌ی اعـداد طبیعـی (یعنـی مجموعـه‌ی شـامل دنباله‌ی ۱، ۲، ۳ و ...) اسـت که مفهومـش «وحـدت دادن یـا بـه مثابـه یـک شـمردنِ همـه» اسـت؛ زیـرا از پیشـوند یگانه‌سـاز uni- بـا قیـد versus برگرفتـه از فعـل vertere بـه معنـای «گشـتن» (to turn)

است. در عین حال، universitas به معنای پذیرفتن لقب یا حق ورود به دولت‌شهر یا حق شهروندی آزاد است چرا که شهروند به معنای شمارش‌پذیری و یکی بودن با تمامی دیگر شهروندان آزاد است؛ از طرف دیگر، آزادی به معنای حق ورود به داخل جماعت مردان آزاد بود. از همین رو، در آتن باستان بهره‌مندی از قوه‌ی عقل به معنای قابلیت شمردن و شمرده شدن است و همین شمارش‌پذیری خصوصیتی بود که امکان عمل کردن و مطالعه کردن (study) را به فرد صاحب شماره می‌داد که این مستلزم دقت و جزئی‌نگری شدید (studious) یا علاقه‌ی مفرط به عدد بود. در زبان فارسی نیز «کمر بستن» که به معنای توانایی عمل کردن یا آمادگی برای عمل است، برگرفته از مناسک پذیرفته شدن در جمع «جوان‌مردان» بود که پس از گذران مناسک گذار به جمعیت جوان‌مردان، مرشد یا پدر کمربندی را به کمر عضو تازه‌ورود می‌بست که به معنای «جوان‌مرد شمرده شدن» یا «یکی از شمار اندام‌ها یا کلیت اعضاء به مثابه یک بدن» بود. لیکن در حاق مفهوم universe کلیت اشیای حاضر در وضعیت موجود قرار دارد که اراده‌ای الهی مجموع‌شان ساخته است (gather). در همین‌جا می‌توان مکانیسم فریب ایده‌ئولوژیکی را دید که بحثش شد: معرفت نظری یا محصولات عقلانیت مبتنی بر عمل غیرطبیعی یا فرهنگی برنهادن (to posit) است که به اراده‌ای الهی یا قدسی نسبت داده می‌شود. این برنهاده‌ها یا اصول موضوعه (postulations) عمدتاً به شکلی پنهانی یا تلویحی برنهاده می‌شوند و در عوض، داستانی به جای آن‌ها می‌نشیند که گزارشی از امر واقع شمرده می‌شود. این گونه داستان‌ها همان اسطوره‌ها (the myth) هستند که برگرفته از muthos یونانی است که بنا به رساله‌ی بوطیقای ارسطو، سرگذشت خام یا نقل‌نشده‌ای است که مبتنی بر دو مرحله‌ی desis به معنای بافتن (دسیسه؟) و lusis به معنای شکافتن است. نویسندگان دیالکتیک روشنگری اگر چه اسطوره را دیگریِ روشنگری می‌دانند و هدف روشنگری را رسوا ساختنِ اسطوره می‌دانند، یکی از سه تز برسازنده‌ی کتاب را در حضور روشنگری در خود اسطوره و هسته‌ی اسطوره‌ایِ خودِ روشنگری معرفی می‌کنند که با این حساب، دِسیس معادل اسطوره و لوسیس معادل روشنگری خواهد بود، مخصوصاً آن که وضوح و روشناییِ دکارتی یا lucidity هم‌ریشه با lusis است. توجه به اسطوره‌ی مسابقه‌ی آراخنه‌ی بشر با آتنا، الاهه‌ی خرد، توضیحی بر این ریشه‌شناختی است که تکبر و رنجاندن خدایان توسط آراخنه‌ای که به پشت‌گرمی هنر بافندگی خویش، خدایان را به سخره می‌گیرد و اگر چه در مسابقه‌ی بافندگی با خدایان پیروز می‌شود، خشم آتنا به عنکبوتی تبدیلش می‌سازد تا قصه‌پردازی و بافندگیِ انسان‌های کهن یا دوران آرخه را در تقابل با لوگوس خدایان قرار دهد.

اگر چه اودیسئوس بر طبیعت پیروز می‌شود، این پیروزی هزینه‌ای سنگین در بر دارد که در شکل ناشنوایی یاران و بسته ماندن بدن خود او جلوه‌گر می‌شود: تمدن امکانِ بهره‌مندی از طبیعت مرگبار را به بهای قیودی که بر تن بشر می‌زند، فراهم می‌آورد. به عبارت دیگر، همان‌طور که بنیامین خاطرنشان می‌سازد «هر مدرکِ دال بر تمدن، مدرکی دال بر توحش نیز هست». به زعم دیالکتیک روشنگری این صحنه در روزگار معاصر نیز به شکل سر تکان دادن فرد بورژوا در کنسرت‌ها تکرار می‌شود؛ لیکن شنیدن این موسیقی تنها به هزینه‌ی کار آن کسانی ممکن می‌شود که قادر به شنیدنش نیستند؛ چرا که باید

معارضات

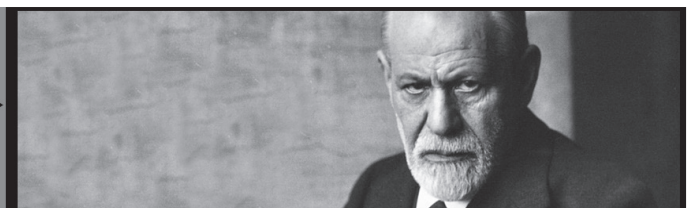
در کارخانه‌ها، به مانند اتوماتونی، به آهنگ یکنواخت حرکت نقاله‌های دستگاه‌ها، پیچ و مهره‌هایی را سفت کنند که چنان زمان آزادی را برای رؤسایشان فراهم آورند که بتوانند بدن نزار و چسبیده به صندلی خویش را به آوایی بسپارند که خاطره‌ای گنگ از طبیعت سرکوب‌شده را در بدن‌شان زنده می‌سازد، لیکن این خاطره چنان دور است که ممکن نیست چیزی جز سوزش زخم جدایی‌یی را زنده کند که تنها به شکل ناخرسندی از تمدن ظاهر می‌شود. اما این ناخرسندی نیز تنها جرقه‌ای آنی است؛ چرا که قرن‌ها سرکوبِ

عواطف و احساساتی که در حماسه‌ی بازگشت به وطن اودیسئوس شاهدش هستیم، به طبیعت ثانویه‌ی انسان بورژوا بدل شده است، به طوری که در صحنه‌ی دیدار اودیسئوس از خانه و خانواده‌اش نیز باید مهار عواطفش را نگه دارد تا بتواند همسر و تاج و تختش را از نو به دست آورد.

به زعم هورکهایمر و آدورنو، این سرکوب عواطف که روی دیگر برتری دادن کار فکری بر کار یدی و انکار تن به هزینه‌ی تقدیس فکر یا معنویت است، تا بدان‌جا پیش می‌رود که کانت اخلاق را نیز به امری عقلانی، مسئولیت‌محور و گزاره‌ای تحویل می‌دهد. در اخلاق کانتی جایی برای خودانگیختگی و عواطف نیست و سوژه‌ی اخلاقی باید در رویارویی با هر تصمیمی خود و جسمیتش را از عمل حذف کند و بتواند همچون اتوماتونی محاسبه کند که آیا عملش می‌تواند کلی و جهان‌شمول شود یا نه. در این حالت، عمل اخلاقی به عمل عقلانیِ معطوف به وحدتی دروغین، یعنی وجوبِ کلیت عمل، تحویل می‌شود. با این حساب، کافی است به قهرمانان ساد نظر شود که شکنجه‌هایشان عاری از هر گونه وساطت عاطفه‌ی سوژه است و تمام دغدغه‌ی شکنجه‌گر سادی بهینه ساختن شکنجه در نسبت با بدن قربانی است. آرمان شکنجه‌گران ساد رسیدن به زهد شکنجه‌گر است، این که اعمالِ معطوف به شر (evil) را بدون هر گونه رحم، شفقت و حتی لذتی به انجام رسانند. آیا شکنجه‌گر سادی و سوژه‌ی اخلاقی کانتی از یک جوهر نیستند؟ در این میان، فلسفه‌ی نیچه نیز که اخلاق مسیحی را به عنوان اخلاق بردگان رد می‌کند، تنها اصل هادی‌اش، استفاده‌ی حداکثری از نیروهای ذاتی هر چیز است و ارباب یا فرد اشرافی را کسی می‌شمرد که فراسوی نیک و بد زندگی کند و هر عملی را برای خود عمل انجام دهد و عذر و بهانه‌هایی چون دل‌رحمی یا عذاب وجدان مانعی برای تحقق اراده‌اش نباشند. در این‌جا نیز آدورنو و هورکهایمر، رئیس کارخانه‌ای را می‌بینند که نمی‌گذارد رنج و گرسنگی کارگرانش او را از بهینه کردن سود کارخانه باز نهند؛ یا فرمانده‌ای که در همنوایی با خوی اشرافی‌گری‌اش، تنها به این می‌اندیشد که چگونه از ابزار و سربازان در اختیارش استفاده کند تا به بیشترین تعداد کشتگان در نبرد نائل شود. بدین صورت، زیباشناسی کانت نیز صرفاً بنیانی می‌شود برای بالا بردن راندمان کار، چرا که نباید هیچ محتوایی فکر کارگران را از کار بازدارد، چرا که کار تنها باید برای کار انجام شود و بس. به زعم دیالکتیک روشنگری، با زیباشناسی کانت، هنری‌ترین فعالیت بشری ریاضیات از آب درمی‌آید، چنان که گوته نیز ریاضیات را به همین دلیل، فعالیتی عبث می‌دانست. بدین صورت، روشنگری به ایده‌ئولوژی‌یی بدل می‌شود که بورژوازی بی‌اعتنا به رنج و درد واقعی ستمدیدگان، تنها به پیشرفت سرمایه به مثابه فعالیتی درخود و زیباشناختی بیاندیشد و تا آن‌جایی که می‌تواند، هر حوزه‌ای را به مثابه ماده‌ی خامی برای تحقق امکانات و بالقوگی‌های نهان در شمار آورد، بدون آن که لحظه‌ای به محتوای آن حوزه‌ها یا عاملان دست‌اندرکارشان بیاندیشد یا بدان‌ها مجال حضور در احساساتش را دهد. با این تفاصیل، یک بورژوای خوب کسی است که مهار احساساتش را در دست دارد و می‌داند چطور نمایش آن‌ها را محاسبه کند؛ در مقابل، آن کسی که خودانگیخته و بدون محاسبه عمل می‌کند، کسی است که قوای عقلانی‌اش پرورش نیافته‌اند، چرا که کار یدی او را از آموزش و پرورش عقلانیت و ابزارهایش باز داشته است؛ از همین رو، کارگران یا بیگانگان از ابزار عقل، اگر چه با مشاهده‌ی کوچک‌ترین دردی در دیگران به گریه می‌افتند یا از دیدن ذره‌ای زیبایی در اطراف خویش مشعوف می‌شوند، قادر به درکِ زیبایی پیچیده‌ی قطعه‌ای موسیقی یا پی بردن به تناسبات ظریف به‌کاررفته در ساختمانی هنرمندانه نیستند، همان‌طور که درک ضرورت قربانی کردن کارگران ازکارافتاده برای صرف کار کردن چرخ دستگاه تولید از قوه‌ی اخلاقِ بدوی‌شان ساخته نیست. از دید یک بورژوای تحصیل‌کرده و وظیفه‌شناس، این عقب‌افتادگی حتی در ساختمان جسمانی این افرادِ عقل‌ستیز نیز مشهود است؛ چرا که به جای صرف اوقات فراغت خویش در گیمنازیوم‌ها، یعنی سالن‌های ورزشی‌یی که در آن‌ها ورزش معطوف به برد و باخت صورت نمی‌گیرد و ورزش‌برای‌ورزش شعار تمرین‌کنندگان است، افراد طبقه‌ی کارگر، اگر به تن‌آسائی و وقت‌کشی در مشروب‌خانه‌ها مشغول نباشند، هنگام ورزش نیز ورزش‌های مسابقه‌ای‌یی چون کشتی و وزنه‌برداری را

ترجیح می‌دهند. همان‌گونه که در پیش‌تاریخ دوران بورژوازی، اودیسئوس که قدرت بدنی‌اش چشم‌گیر نیست، یا در ورزش‌هایی چون کمان‌گیری قهرمان است یا در مبارزات جسمانی، نقطه‌ی قوتش استفاده‌ی معقولانه از تکنیک‌هایی است که ناظر به برتری عقل بر جسم است.

به عبارت دیگر، تقسیم کار بورژوایی حتی زندگی انسان را نیز با دوگانه‌ی عقل/جسم و اقتصادی/فراغت سازمان می‌دهد، به طوری که عقلانیت و کار اقتصادی از یک طرف، و جسمانیت و بازی و اوقات فراغت از طرف دیگر با هم یکی می‌شوند؛ بدین صورت، آنجا که پای سرمایه و تولید در میان است، اخلاق و حیطه‌ی عمومی و عقل عملی و مسئولیت معیار اصلی است؛ حال آن که هنر و زیباشناسی و عقل ناب و تأمل در نفس به اوقات فراغت و حیطه‌ی خصوصی تبعید می‌شوند؛ بدین صورت، تقسیمِ بزرگ‌تری نیز به میان می‌آید و اولی با فیزیک و دومی با متافیزیک یکسان می‌شود. اما باید دقت به خرج داد و توجه کرد که چگونه در دل این تقسیم‌بندی نوعی وارونگی بنیادین اعمال می‌شود: اولی حوزه‌ی روشنگری و فکر و کلیت، و دومی حوزه‌ی خرافات یا شبه‌عقلانیت و تن و امر شخصی است. لیکن در بورژوازی مدرن این دو حوزه نه دو حوزه‌ی مستقل که دومی تحت سلطه‌ی اولی فرض می‌شود. روشنگری وظیفه‌ی باطل ساختن خرافات را بر خود بسته است و فکر باید تن را به برده‌ی خویش بدل سازد و کلیت حاکم بر امر شخصی است؛ اما در این میان نسبت نهایت و بی‌نهایت مفهومی است که این تقسیم‌بندیِ بنیادین بورژواییِ سرمایه‌دارانه را معضله‌دار می‌سازد. معرفت‌شناسیِ روشنگری که صورت‌بندی خود را در نوکانتی‌گرایی پوزیتیویستی (فلسفه)، لیبرالیسم (سیاست)، پروتستانیسم (مذهب) و فیزیک نیوتنی (علم) می‌یابد، به بهانه‌ی آن که عقل نیز مستعد تبدیل شدن به اصلی جزمی است، بر وجود محدوده‌هایی ورای عقل، نظیر وجود خدا، خلود نفس و ابدی بودن حقیقت، صحه می‌نهد و آن‌ها را به اعتقاد و باور (faith) موکول می‌کند: بزرگ‌ترین خطری که در کمین عقل است، تکبر (hubris) عقل است؛ این که عقل که امری طبیعی است، در پی شناخت ورای طبیعت برآید؛ عقل که منطقاً امری نهایت‌مند است، سودای شناخت امر بی‌نهایت کند. این پیش‌فرض که در لوای پرهیز از تعارض (antinomy) و تناقض، حدودی را بر عقل تحمیل می‌کند و تلویحاً مفهوم بی‌نهایت را مفهومی غیرعقلانی می‌شمرد، هم‌ارز با نه ماتریالیسم و الاهیات منفی و الاهیات توحیدی که معادل عرفی‌گرایی است، چرا که وجود خدا را امری ضدعقلانی، یا دست‌کم غیرعقلانی، برمی‌نهد و از همین رو، پیشاپیش ورود عقل به آن را ممنوع می‌دارد؛ طرفه آن که، بلاغت این نفی و انکار، بلاغتی ناظر به اروتیسیسم است؛ چنان که لوتر، عقلی را که در پی شناخت خدا برآید، «روسپی» (whore) می‌نامد و کانت نزدیکی عقل به این حوزه را «پرسه زدن در عالم شهوانیات» و «به مانند رفتن به عفیف‌خانه» می‌شمرد. این تغیر و برافروختگی از آن رو است که عقل روشنگری در وضعیتی بینابینی قرار دارد؛ چرا که اگر معرفت عقلانی به جهان با آن این‌همان باشد، واجد ارزشی نخواهد بود و اگر جز آن باشد، امری استعلایی و الوهی خواهد بود و روشنگری برای رفع این تعارض، به مفهوم نمود و شئ‌درخود متوسل می‌شود و معرفت به عالم جایش را به معرفت به نمود عالم می‌دهد که در واقع، وارد ساختن همان این‌همانی محتوای عقل با معرفت خواهد بود. به عبارت دیگر، وقتی هم عقل و هم ابژه‌ی



معارضات

شناخت، هر دو جوهر یا «یک» باشند، هیچ‌گونه مازاد یا معرفتی تولید نمی‌شود؛ زیرا صرفاً با داشتن عدد «یک» همواره «یک» را خواهیم داشت؛ چنان که در ریاضیات نیز عمل شمارش همواره پیشینی و غیرقابل اثبات فرض می‌شد؛ حال آن که با حساب مجموعه‌ها و مفهوم زیرمجموعه و بعد یک مجموعه، راهی گشوده شد که در قرن بیستم، فرگه توانست اثبات کند که تنها راه رسیدن به مفهوم افزایش و شمردن، در شمردن «صفر» به مثابه «یک» خواهد بود. عدد «صفر» را می‌توان مفهوم ذهن بشر به مثابه «لوح خالی» (tabula rasa) دانست؛ لیکن در این‌جا، باید توجه داشت که باز هم

محتاج چیزی دیگریم، نه یک عدد، بلکه یک مفهوم؛ و آن مفهوم بی‌نهایت است، حال می‌خواهد مضمر در خود مفهوم «مجموعه» باشد، می‌خواهد مضمر در شمردن «صفر» به مثابه «یک» . حال جسد یک انسان و خودش را در نظر بگیریم: تفاوت همان زنده بودن است که هم حداقلی است که از صفر بزرگ‌تر است و هم بی‌نهایت. به عبارت دیگر، ابژه‌ی شناخت «یک» است و عقل همان بی‌نهایتی است که «صفر»ِ بی‌دانشی، یعنی معرفت هیچ (و نه معرفت از هیچ) را به یک معرفت یا معرفت از یک ابژه بدل می‌سازد. به عبارتی، عقل یک قوه است و نه یک ابژه؛ همچنین تولید معرفت عقلانی به یک معرفتِ عقلانیِ هیچ نیازمند است و از یک ایده‌ی تنظیمی (همواره)ناموجود چیزی برنمی‌آید. این اصل روش‌شناختی علی‌الظاهر نالازم، چیزی جز ایده‌ی انقلاب نیست؛ فی‌المثل انقلاب فرانسه دولت‌ملت فرانسه یا مفهوم شهروند فرانسوی را از همین «صفر» موجود به وجود آورد، نه از این ایده‌ای تنظیمی. از همین‌جا مشخص می‌شود که طرد مفهوم بی‌نهایت به معنای تولیدِ حالت وجود یا وضعیت پوزیتیوی است که همواره همان خواهد بود و متناظر با تقدیس «وضعیت موجود» خواهد بود. بنا به واژگان روان‌کاوی لاکانی، این فرمولِ فانتزیِ سوژه‌ی وسواسی است که پارادایم «زمان» این سوژه، «صحنه‌ی انتقام» است و از همین رو است که دو مفهوم بنیادین نیچه، «بازگشت جاودانه‌ی همان» و «اخلاق بردگی به مثابه انتقام از اشراف» است؛ چرا که «بازگشت جاودانه‌ی همان» نه وجودشناسی اصل تنظیمی که «تکرار به اضافه‌ی حداقل تفاوت» است (رک به تفسیر دلوز از نیچه در نیچه و فلسفه، و برای درک خود این مفهوم، رک به کتاب تفاوت و تکرار دلوز).

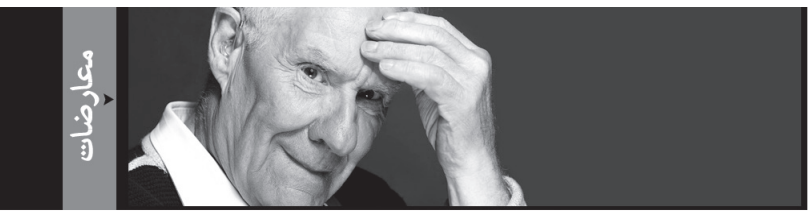
۲

حال می‌توان از بحث نظری به بحث عملی تغییر مسیر داد؛ این که تا چه حد نظریات موجود در باب آموزش و پرورش صورت عملی یافته است. اما پیش از آن که وارد این بحث شویم، در نسبت خاص این نظریات با ایران، باید به این پرسش جواب دهیم که آیا «آموزش و پرورش» مفهومی درست است؟

یکی از مهم‌ترین نظریات آموزشی نظریه‌ای است که دکتر شره‌بر آلمانی آن را پیش نهاده است و در این کشور نیز تا سال‌های سال نظریه‌ی اصلی بود. در این نظریه، آنچه مشاهده می‌کنیم، مفهومی از «انسان برتر» نیچه‌ای است، انسانی که با تمرینات سخت ورزشی، حتا بدن خود را هم تغییر شکل می‌دهد. شاید لازم به توضیح نباشد که این نظریه در میان فاشیست‌ها، از محبوبیتی بالا برخوردار بود؛ چرا که مفهوم «انسان نو»ی فاشیسم، بدن او را هم شامل می‌شود؛ اما شاید اشاره به این نکته بد نباشد که این دکتر محبوب که در درمان بیماران خود نیز، کار به روی جسم و روان بیماران را با هم پیش می‌برد و در میان مهمانان کثیرش، خیل عظیمی از بیماران درمان‌ناپذیر و قطع امید کرده‌ای بودند که به یمن روش‌های غیرمتعارف او شفا یافتند، خود موجد «روان‌پریشی» مشهورترین روان‌پریش، یعنی قاضی پل شربر، شد. اگر چه نمی‌توان با اتکا به این واقعیت، ارزش یا صدق چنین دیدگاهی را زیر سؤال برد، دست‌کم می‌توان به عنوان نوعی هشدار یا علامت راهنما از آن سود جست. در واقع امر نیز آنچه قاضی شره‌بر را به روان‌پریشی سوق داده بود، وجود پدری بیش از اندازه قدرتمند بود که در عین حال، نتوانسته بود در زندگی خصوصی خود، تمایزی را میان وجود اجتماعی و وجود شخصی‌اش برقرار سازد. نظام تربیتی آلمان از قرن هیجدهم تا اواسط قرن بیستم به نوعی اقتدارگراییِ صریح دچار بود که در شکل بیمارگون و غایی خودِ در فاشیسم و سازمان‌های جوانان نازیست متبلور می‌شود. آنچه موجد پاگیری چنین گرایشی در سرزمینی است که بعد از یونان، مهد فلسفه در اروپا شناخته می‌شود، فاصله‌ی غیرانتقادیِ تفکر آلمانی با روشنگری است؛ از همین رو، در حالی که مثلاً متفکران فرانسوی مشهور به اصحاب دائرةالمعارف خصومتی ریشه‌ای با اسطوره داشتند، رومانتیسیسم آلمانی در پی آشتیِ اسطوره و فلسفه بود. از قضا، فاشیسم نیز معرف ذات اسطوره در عریان‌ترین شکل خود است، یعنی همان طبیعی‌سازی آنچه به فرهنگ یا ایده‌ئولوژی تعلق دارد؛ به همین دلیل، فاشیسم همواره ستایش‌گر ایده‌ی نژاد برتر و ملی‌گرایی یا قوم‌محوری افراطی است: فاشیسم در پی ساختن «انسان طراز نو» است، مفهومی

ایده‌ئولوژیک که برای پنهان ساختن این سویه‌اش، به جسمانیت و بدن فیزیکی چنگ می‌زند: گیمنازیوم مدلِ آموزشی محبوبِ فاشیسم می‌شود و توصیه به ورزش‌های رزمی و بدنی همواره جزء جدایی‌ناپذیر مرام‌نامه‌ی گروه‌های جوانان فاشیست بوده و هست. همین‌جا جایی است که باید به نقش آموزگار و لزوم فاصله‌ی انتقادی از «چهره‌ی پدر مقتدر» توجه کرد. اگر چه در بیش‌تر نظریات امروزی در باب آموزش، آموزگار نقش چندانی ایفا نمی‌کند و صرفاً واسطه‌ای خنثا دانسته می‌شود که علم را از منبعی صاحب مشروعیت به دانش‌آموزان انتقال می‌دهد؛ نظریات کهن توجهی افراطی به نقش آموزگار می‌دادند و از قضا خود آموزگار را آن منبع صاحب مشروعیتِ انتقال دانش تلقی می‌کردند. این تفاوت بنیادین ناشی از تفاوت مرجع است که شکل دیگرش را باید در تفاوتِ ماهوی مؤلف یا نویسنده جست. همان‌طور که میشل فوکو در جستار «مؤلف چیست؟» بدان اشاره می‌کند، در روزگار ماقبل مدرن، ارزش و مشروعیت یک نوشته‌ی علمی به نویسنده‌اش بود، حال آن که در روزگارِ مدرن شخصیتِ نویسنده‌ی مقاله‌ی علمی به هیچ وجه مبنایی برای ارزش آن نوشته فراهم نمی‌آورد. همین‌جا باید اشاره کرد که در اصطلاحاتی چون «فیزیک نیوتنی» یا «فیزیک اینشتینی»، نام «نیوتن» یا «اینشتین» نه به صورت اسم خاص که حالت اسم عام را یافته است. این امر از تفاوت جایگاه معرفت‌شناختیِ علم برمی‌خیزد و از همین رو، خواه ناخواه در امر «آموزش» نیز پیامدهایی جدی به بار می‌آورد؛ به طوری که اگر چه امروزه معلم یا آموزگار نامی مقتضی است، در روزگار کهن، این نام تنها به شکلی تقریبی و مجازی کارکرد می‌یافت و آن که شاگردانی داشت، «مربی» خوانده می‌شد.

در این‌جا می‌توان از اصطلاحات جامعه‌شناختی ماکس وبر در توصیف و تشریح این تمایز سود جست: امر آموزش علم در عالم کهن امری فردی به شمار می‌رفت و تفاوت چندانی با آموزش حرفه‌های فنی، مثلاً نجاری یا آهنگری، نداشت؛ اما در دوران مدرن، آموزش علم مستلزم «نهاد آموزشی» شده است که در این نهاد قرار است آموزگار هر گونه خصیصه‌ی شخصی را از خود بزداید و به عاملی نهادمحور بدل شود، هم‌چنان که علم نیز تنها در چارچوب نهاد علم (متشکل از دانشگاه، مؤسسات تحقیقاتی، نشریات و نظایر آن) معنا می‌یابد. در این جهانِ مدرنِ نهادمحورِ افسون‌زدوده، علم نقش مثال اعلا را ایفا خواهد کرد؛ چرا که قرار است فعالیتی غیرشخصی، غیراحساساتی، به دور از تعصب و افسانه‌ها و اسطوره‌های حامی باشد. دانشمند مدرن نوعی نیز به عنوان عامل این چنین نهادی فردی ماشینی و عاری از تعصب تصویر می‌شود. تکثر این چنین تصویری در تجلیات فرهنگ عامه یا همان تولیدات صنعت فرهنگ‌سازی (مثلاً در فیلم‌ها و داستان‌های علمی-تخیلی) مؤید آن است که بنا به تز آدورنو و هورکهایمر، روشنگری و جهان مدرن یا همان عالم افسون‌زدوده در کار تولید اساطیر خاص خویش است. صدق این ادعا را می‌توان به مدد نظریه‌ی «پارادایم علمی» تامس کون یا نظریات پل فایرآبند در باب فعالیتِ علمی نشان داد؛ به طوری که فایرآبند در کتاب تأثیرگذار خود، علیه روش، سراغ اسطوره‌ی علم مدرن یعنی گالیله می‌رود و نشان می‌دهد پیروزی نظریه‌ی گالیله نه ناشی از قوتِ نظری و انسجامِ علمی‌اش که حاصل مبارزاتِ احساساتی و پرشور گالیله و پیروانش بوده است؛ به طوری که هیچ‌یک از آزمایش‌های گالیله



نمی‌توانست برتری منطقی نظریه‌ی او را نسبت به نظریه‌ی ارسطو اثبات کند و از این منظر، دادگاه نظام تفتیش عقاید بوده است که به نوعی، از طرفِ تز «لزوم آزمایش تجربیِ مصدقِ نظری» دفاع می‌کرده است و از این نظر، فرق چندانی با نشست‌های تصمیم‌گیری هیئت علمیِ مؤسسات تحقیقاتی مدرن نداشته است. با این حال، علی‌رغم استدلالات فوق، باید خاطرنشان شد که نهاد علم و نهاد آموزش بر پایه‌ی ایده‌آل یا همان اسطوره‌ی «بی‌طرفی علمی» و «صداقت حرفه‌ای عامل تولید یا انتقال علم» عمل می‌کنند. این که تأثیر

عملکـرد پنهـان چنیـن اسـطوره‌ای در «علـم» چیسـت، خـارج از ایـن مقـال اسـت؛ امـا تأثیـر آن در نهـاد آمـوزش بخشـی از بحـث ایـن جسـتار اسـت. ایـن کـه وظیفـه‌ی «تربیـت» از دوش نهادهـای آموزشـی برداشـته می‌شـود، حکمـی اسـت کـه فقـط تـا حـدی می‌توانـد درسـت باشـد. اسـتادان عالـم باسـتان، نـه فقـط مربیـان معرفتـی کـه پیامبـران محلـی یـا عرفـی نیـز بوده‌انـد؛ امـا ایـن نقـش آنـان برخاسـته از خـود مفهـوم علـم بـود؛ زیـرا کـه غایـت علـم رسـتگاری بـوده اسـت: در عالـم باسـتان، هیـچ فردی بـه خاطـر خـودِ علـم بـه آن نمی‌پرداخـت، چـرا کـه غایـت قصـوی علـم خـارج از دامنه‌ی آن بوده اسـت و علم مسـیر، واسـطه یـا ابـزاری بـرای رسـیدن بـه امـری والاتـر، یعنـی سـعادت فـرد، بـوده اسـت؛ بـه همیـن دلیـل نیـز معرفـت اولـی، نـه فیزیـک یـا شـناخت طبیعـت کـه متافیزیـک یـا همـان ماوراءالطبیعـه بـود. بـه ایـن ترتیـب، علـم تنهـا شـیوه‌ای بـرای شـکل بخشـیدن بـه نفـس فـرد بوده اسـت، چنـان کـه دیگـر حرفه‌هـا و معـارف نیـز مقصـودی جـز ایـن نداشـتند. همین‌جـا اسـت کـه برخـی از مورخـان علـم، تمایـزی ریشـه‌ای را میـان عالـم کهـن و جهـان مـدرن، در نسـبت بـه علـم، صورت‌بنـدی کرده‌انـد؛ تمایـزی کـه نخسـتین بـار توسـط الکسـاندر کوئـره و سـپس الکسـاندر کـوژو بـه شـکل اصـول اولیـه درآمـده اسـت و آن تفـاوت میـان اپیسـتمه/تخنه (عالـم کهـن) و نظریه/تکنیـک (جهـان مـدرن) اسـت کـه مهم‌تریـن نتیجـه‌ی آن تفـاوت میـان ایـده‌آل علـم و علـم درون‌مانـدگار یـا غیراسـتعلایی اسـت کـه اولـی بـه عالـم کهـن و دومـی بـه جهـان مـدرن مربـوط اسـت. ایـن کـه علـم ایده‌آلـی داشـته باشـد، مبتنـی بـر وجـود نقطـه‌ای ایـده‌آل اسـت کـه در صفحـه‌ی علـم وجـود نـدارد؛ امـا بـه شـکلی پارادوکسـیکال نوعـی علـم ایـده‌آل را برمی‌نهـد کـه همان‌طـور کـه گفتـه شـود، در مـاورا یـا «متـا»ی علـم وجـود دارد و همـان معرفـت اولـی یـا فلسـفه یـا ماوراءالطبیعـه اسـت؛ حـال آن کـه جهـان مـدرن کـه پیامـد منطقـی روشـنگری اسـت، نوعـی جهـانِ خـودآگاه یـا جهـان درون‌مانـدگار یـا غیراسـتعلایی اسـت؛ از همیـن رو، علـم مـدرن نیـز هیچ‌گونـه ایده‌آلـی نـدارد، نـه بـه شـکلِ ایده‌آل یـا هـدف علـم و نـه بـه شـکل علـمِ ایده‌آل. پیامـدِ ایـن دو گونـه نـگاه بـرای آمـوزش نیـز بدیـن شـکل صورت‌بنـدی می‌شـود: آمـوزش در دنیـای کهـن سـعادتِ فـردی را نشـانه می‌گیـرد و از همیـن رو، تخنـه یـا فـنِ کاربسـتِ معرفـت یـا اپیسـتمه‌اش معطـوف اسـت بـه سـعادتِ فـرد؛ امـا آمـوزشِ مـدرنِ هم‌نـوا بـا علـم مـدرن بـه سـوژه (و نـه فـرد) نظـر دارد و از همیـن رو می‌توانـد نهادمحـور باشـد. بـه عبـارت دیگـر، مـکان انتقـال علـم در دنیـای کهـن، مکتب‌خانـه‌ی پراحساسـی اسـت کـه در آن اسـتاد، از خـلال انتقـال معرفـت، نفـس شـاگرد را می‌سـازد و او را بـرای زندگـیِ ایـده‌آل تربیـت می‌کنـد؛ حـال آن کـه ایـن مـکان در جهـانِ مـدرن، مدرسـه‌ای خواهـد بـود کـه در آن، وظیفـه‌ی انتقـال علـم بـه معلمـی عـاری از احساسـات شـخصی و ماشـین‌گونه سـپرده خواهـد شـد کـه تنهـا تولیـد سـوژه‌ی علـم را، بنـا بـه منطـق نهـاد آموزشـی، پـی می‌گیـرد.

بـا ایـن توصیـف مشـخص می‌شـود کـه چـرا در عالـم کهـن، معلـم یـا اسـتاد مکتب‌خانـه حضـوری پررنـگ در زندگـی شـاگردانش دارد و تنبیـه بدنـی جزئـی از وظایـف ذاتـی‌اش (یعنـی تربیـت) اسـت؛ حـال آن کـه تنبیـه بدنـی در مـدارس مـدرن تخطـی از وظایـف آمـوزگاری محسـوب می‌شـود. بـا ایـن حـال، بایـد بـه ایـن نکتـه اشـاره کـرد کـه نـه تنهـا نظـام آموزشـی کشـورهایی ماننـد ایـران که بعـد تربیتـی را از آموزش تفکیک‌ناپذیـر می‌داننـد، نظـام آموزشـی کشـورهای دیگـر نیـز ایـن وظیفـه را از دوش خـود برنمی‌دارنـد، بلکـه ایـن تفکیـک را در وجـود فـرد معلـم دنبـال می‌کننـد و وظیفـه‌ی تربیتـی یـا پرداختـن بـه زندگـی فـردی در مـکان آموزشـی را بـه عامـلان دیگـر، مثـلاً مشـاوران یـا روان‌شناسـان مدرسـه محـول می‌سـازند.

از طـرف دیگـر، بایـد بـه ایـن نکتـه نیـز توجـه داشـت کـه «معلـم دلسـوز» اگـر چـه بنـا بـه شـرح فـوق، نوعـی ناسـازه یـا پارادوکـس از کار درمی‌آیـد، همـه‌ی نظام‌هـای آموزشـی موجـود، حـذف ایـن ناسـازه را نـه تنهـا پـی نمی‌گیرنـد، آن را جنایتـی می‌شـمرند؛ اگـر چـه تحقـق آن را در اشـکال رابطـه‌ی حسـی/شـهوانی میـان معلـم و دانش‌آمـوز بیمارگـون می‌شـمرند. اگـر چـه بایـد گفـت نمونه‌هایـی از ایـن روابـط را می‌تـوان بـا مفهـوم روان‌کاوانـه‌ی «بازگشـت امـر سرکوب‌شـده» نیـز توضیـح داد؛ حقیقـت آن اسـت کـه چنیـن رابطـه‌ای ذاتـی رابطـه‌ی شـاگردی/معلمی اسـت و آنچـه در پراکسـیس یـا عمـل سـقراط محقـق می‌شـود، سـرنمون چنیـن روابطـی اسـت و از همیـن رو اسـت کـه رسـاله‌ی ضیافـت افلاتـون، در عیـن آن کـه بـه ایـن رابطـه می‌پـردازد،

اصولاً رساله‌ای است در باب عشق و روایتی است از آنچه به محاکمه و اعدام سقراط منتهی شد، یعنی «منحرف ساختن جوانان»؛ با این حال، همان‌طوری که ژاک لاکان نشان داده است، در بنا شدن پروسه‌ی آموزش و رابطه‌ی معلمی/شاگردی آنچه موتور تعلیم است، همین احساس عشقی است که در روان‌کاوی با مفهوم «انتقال» (transference) از آن یاد می‌شود. این به معنای صدور جوازی برای روابط بیمارگون مورد اشاره نیست؛ بلکه تأکیدی است بر این حکم که حذف چنین اتفاقات ناگواری که هم برای معلم و هم برای شاگرد آسیب‌زا است، مستلزم چیزی بیش از توصیه‌های اخلاقی و به راه انداختن سازوکارهای انضباطی و نظارتی است.

پرداختن به این سازوکارها یا تحلیل این موارد بیمارگونه از عهده‌ی این مقاله خارج است، چرا که اساساً در چارچوب تحقیقی/نظری آن نمی‌گنجد و تنها چیزی که از این بحث، در ادامه پی گرفته می‌شود، ناسازه‌ی «ایده‌آل‌باوری» در نهاد آموزشی است که علاوه بر نقد وبری، مبتنی بر این بینش روان‌کاوانه است که این چنین باوری، علاوه بر ناهم‌خوانی با اقتضائات جهان مدرن، برساختن «چهره‌ی پدری قوی» را نیز به دنبال خواهد داشت؛ از همین رو، نه تنها تز «مربی پرورشی» که موجودیت‌های ظاهراً مدرن و سکولاری که زندگی بهتر و سعادت فردی را هدف قرار می‌دهند، از اساس اختلالی در آموزش مدرن خواهد بود.

اصطلاح اختلال، خواه‌ناخواه مفهوم ماشین و بدکارکردی را به ذهن متبادر می‌سازد و از قضا، می‌تواند به عنوان ابزاری نظری در ادامه‌ی این بحث به کار آید.

معترضه‌ای در باب ماشین

در نگاه نخست، شاید هیچ موجودیت یا مفهومی به اندازه‌ی ماشین با نظریه‌ی انتقادی ناسازگار نباشد. از این منظر، لاجرم «اتوماتیسم» مفهوم برسازنده‌ی ماشین خواهد بود و ایده‌ی ماشین رؤیای مکانیستیِ «ماشینِ خودبسنده‌ی همیشه‌فعال» یا عالم در مقام نظام بسته: سیستمی که هیچ‌گونه اتلافی ندارد. الهیات مکانیستیِ دکارتی که جهان را ساعتی بی‌نقص می‌شمرد که دمیورگ یا صانع نخستین، یک بار و برای همیشه، آن را کوک کرده است و الی‌الابد کار می‌کند، تبیین کلامی چنین مفهومی از ماشین است. این ماشین از هر گونه خرابی و بدکاری و اتلافی ضرورتاً به دور است؛ چرا که کوچک‌ترین بدکاری یا بی‌هدفی، انتروپی را به دستگاه وارد ساخته، موجب مرگ حرارتی و از کار افتادنِ قطعی‌اش خواهد شد.

چیزی که در همین توصیف ساده از چنین صورت‌بندی‌یی از ماشین به چشم می‌آید، ارگانیک، و نه غیرارگانیک (ماشینی) بودنِ چنین ماشینی است. از این لحاظ، ماشین به عنوان مفهومی ضدارگانیک و غیرطبیعی یا فرهنگی، نوعی تقابل و تزلزل ساختاری در چنان عالم ارگانیکی به بار خواهد آورد. ماشین ارگانیک، با توصیفی که از آن به دست داده شد، ماشین نسلِ اول نامیده می‌شود که از تجسمات مکرر آن، به جز وجودشناسیِ مکانیستی اصحاب دائرةالمعارف، برداشتِ سنتی از اجتماع بشری است که در عینِ برساختنِ کلیتی یک‌دست و هدف‌مند، واجد دستی نامرئی یا عاملی استعلایی برای تضمینِ امتناع وجودشناختیِ بدکاری در دستگاه اجتماع است. آیا منطقی نیست که حوالتِ اقتصاد و سیاست به توانستارِ (potentiality) «دست نامرئی بازار» یا «مکرِ عقلِ سرمایه» را در چارچوبِ جهان‌بینی یا عالم‌شناسیِ موکول به امر استعلاییِ تنظیم‌کننده مستقر سازیم؟ به عبارت دیگر، لیبرالیسم، با هر صفتی از سنتی گرفته تا پسامدرن، صورت‌بندی‌ای در پارادایم ماشین ارگانیک است.

به قول تئودور آدورنو، در تعریض به جمله‌ی مشهور مارکس، «فلسفه، که زمانی منسوخ می‌نمود، زنده می‌مانَد چون برآیند یا دقیقه‌ی (moment) تحققش از کف شده است. این قضاوت کلی که فلسفه صرفاً جهان را تفسیر کرده است، خود به واسطه‌ی وا دادن در برابر واقعیت از پا می‌افتد و به تبع آن که دگرگون کردن جهان ناکام ماند، به نوعی توجیه شکست بدل می‌شود». تفسیر جهان در عینِ برکنار داشتن نظریه از ایجاد تغییری در آن، نتیجه‌ی ناگزیرش گرایش یا رویکرد (tendency) سوژه به ایجابیتِ صرف و دوری از نفیِ ذاتیِ تفکر است: تفسیر دیگر نه رویه‌ای از تفکر بلکه فرایندِ بازتولید اطلاعات یا، به قول برنار استیگلر، رویه‌ای از «صنعت برنامه‌ریزی» (program industry)

است. در نتیجه، هر عملِ برآمده از استراتژی تفسیری از جمله مشارکتِ در تولید نشریه (چه سیاسی، چه ادبی_هنری) نیز به شاخه‌ای از روابط عمومی بدل می‌شود: مجله در مقام مکانی برای باج دادن؛ مخصوصاً باج دادن به بازار: چه کنیم که فروش کتاب‌های سرمایه‌گذاران بالاتر رود؛ چگونه برای انواع مؤسسات کارمند پیدا کنیم: منتقد به عنوان معلم مؤسسات آموزشی، دبیر صفحه به عنوان کارمند روابط عمومیِ مراکز فرهنگی و اقتصادی و امثالهم. در چنین فضایی گستره‌ی فعالیت‌های بشری به بازاریابی محدود می‌شود و بنا به سازوکارهای بازار که شکل‌های زندگی و باهم‌بودگی یا اجتماعیت را در انحصار می‌گیرد، نوعی جامعه‌ی کنترل، به مفهومی دلوزی، پدید می‌آید که به فقدان فردیت و کنترل اوقات یا زمان‌های زندگی منجر می‌شود. این محرومیت از فردیت‌سازی منجر به جماعتی از موجودات (beings) می‌شود که به قولِ ژیلبر سیموندون، از بودن (the Being) محروم مانده‌اند که بنا به تحلیل فروید در روان‌شناسی گروه و روان‌کاوی خود (اِگو)، انقیاد به سیستم وجودیِ دلالت، این جماعت را غضبناک یا غُران (furious) می‌سازد، «چونان طبل غازی، هوچی‌گر و میان‌تهی». بیانِ تند و عاصیِ این منتقدانِ لیبرال، نه واکنشی انتقادی که نوعی پس‌روی و معرف خواستِ بازگشت به حالتِ گله‌ای است، در عین آن که رانه‌ی مرگ محرک اصلیِ افعال اسمی‌شان می‌شود.

تفکر یا انتقال اطلاعات؟

با چنین توصیفی از ماشین، می‌توان گفت نظریه‌های نولیبرالیستی در باب آموزش که مبتنی بر «تقسیمِ کار» شکل گرفته‌اند، پیش از هر چیز جامعه‌ای ماشینی و ارگانیک را مد نظر خویش قرار می‌دهند که هر گروهی بتواند وظیفه‌ی محوله به خود را به نحو احسن انجام دهند؛ از همین رو، پیشاپیش در فکر تولید اعضایی همسان اما قابل‌تفکیک برای ماشین آتی جامعه هستند؛ از همین رو، آنچه در این نظریات باید مد نظر قرار گیرد، حذف تفکر است؛ چرا که تفکر، خواه ناخواه مایه‌ی فردیت‌سازی و تفاوت و تمایز فردی است که با ایده‌آل ماشین ارگانیک در تضاد است؛ از همین رو، نهاد آموزش به جای علم، انتقال «اطلاعات» را مد نظر قرار می‌دهد: در ادامه، علم یا همان اطلاعات علمی به «علم خوب و روشن» و «علم بد و ثقیل» تقسیم می‌شود و گروه اول، برای آموختن، و در واقع حفظ کردن، به محصلان انتخاب می‌شوند و گروه دوم، به عنوان اطلاعات نامفید، کنار گذاشته می‌شوند. در این حالت، می‌توان گفت «علم» کلاً به تکنولوژی بدل می‌شود و آنچه در نظام آموزشی آموخته می‌شود، صرفاً راهنماهای عملی (manual) برای ماشین‌های تکنولوژیک خواهد بود. در چنین نظامی، راهبرد «حل مسأله» جایش را به راهبرد «حل‌المسائل‌محوری» می‌دهد، به این معنا که دانش‌آموزان به صرف مهندسانی برای حل مسائل معمول بدل می‌شوند.

این برداشت از آموزش، که می‌توان آموزش «اطلاعات‌محور» خواندش، نه تنها جهان را به صورت یک ماشین می‌بیند، بلکه جامعه و در نهایت، خود را نیز بخشی از ماشینی بزرگ‌تر تصور می‌کند و «تفکیک نیروی کار» را هدف خود قرار می‌دهد و به نظامی «نخبه‌پرور» میل می‌کند: انواع تقسیم‌بندی‌های «عادی/تیزهوش»، «عادی/نمونه» و سپس «دولتی/غیرانتفاعی» و نظایرشان تولید می‌شود. در نظام آموزشی مدرن که مبتنی بر انتقال علم است، این پیش‌فرض عمل می‌کند که نهاد آموزشی حاصل فرایند عقلانی شدن جهان است؛ به قول وبر

«این عقلانی‌شدنِ خردورزانه که محصول علم و تکنولوژی معطوف به علم است، ... [به این معنا نیست] که امروزه ما ... دانش بیش‌تری نسبت به شرایطی داریم که در آن به سر می‌بریم تا مثلاً سرخ‌پوستان امریکا یا هوتنتات‌ها. کسی که سوار ماشین می‌شود، اگر فیزیک‌دان نباشد، هیچ تصوری از این که ماشین چگونه حرکت می‌کند، ندارد. نیازی هم به دانستن این مطلب ندارد.... اطلاع وحشی‌ها درباره‌ی ابزارشان به مراتب بیش‌تر است. فرد وحشی می‌داند برای به دست آوردن غذای روزانه‌اش چه کارهای انجام می‌دهد و کدام نهادها او را در این راه یاری می‌کنند. بنابراین، افزایش عقلانی شدن و خردورزی نشانه‌ی افزایش و همه‌گیر شدن معرفت ما نسبت به شرایطی که در آن به سر می‌بریم، نیست.

«این فرایند معنای دیگری دارد و آن وجود دانش

This page intentionally left blank

این صفحه از روی عمدخالی رها شده است.

یـا اعتقـادی اسـت کـه هـر کـس در هـر زمانـی اراده کنـد، می‌توانـد آن را بیامـوزد. بنابرایـن، ایـن فراینـد بـدان معنـا اسـت کـه علی‌الظاهـر هیـچ نیـروی مرمـوز محاسبه‌ناپذیری در ایـن میـان نقـش بـازی نمی‌کنـد و هـر کـس می‌توانـد علی‌الاصـول، بـا کمـک محاسـبات بـر هـر چیـزی مسـلط شـود....

«نمی‌تـوان بـه شـکل علمـی نشـان داد کـه وظیفـه‌ی یـک معلـم دانشـگاه چیسـت؛ تنهـا می‌تـوان از معلـم انتظـار داشـت صداقـت و انسـجام فکـری داشـته باشـد و بفهمـد بیـان واقعیت‌هـا، مثـلاً تعییـن روابـط ریاضـی یـا منطقـی یـا سـاختار درونـی ارزش‌هـای فرهنگـی یـک چیـز اسـت و پاسـخ دادن بـه پرسـش‌هایی کـه معطوف‌انـد بـه ارزش فرهنـگ و محتـوای جزئـی آن و ایـن کـه شـخص بایـد در اجتمـاع فرهنگـی و انجمن‌هـای سیاسـی چگونـه عمـل کنـد، چیـز دیگـری اسـت. این‌هـا مسـائلی هسـتند بـه کلـی ناهمگـون. اگـر معلـم بپرسـد چـرا او نبایـد در کلاس درس بـه هـر دوی ایـن نـوع پرسـش‌ها بپـردازد، پاسـخش ایـن اسـت: چـون جـای پیامبـر و خطیـب سیاسـی در پشـت میـز خطابـه‌ی تدریـس نیسـت» .

بـا ایـن حسـاب، نـه تنهـا چهـره‌ی مطلـوب بـرای دانشـمند کـه بـرای معلـم نیـز آدمـی بی‌احسـاس خواهـد بـود؛ چـرا کـه «معلـم دلسـوز» بـا نهـاد مـدرن انتقـال علـم در تناقـض ذاتـی خواهـد بـود. امـا همـه می‌داننـد کـه چنیـن چهـره‌ای بیش‌تـر یـک هیـولا خواهـد بـود تـا آمـوزگاری کـه بخواهـد دانش‌آمـوزان را تشـویق بـه آمـدن سـر کلاس و فراگیـری دانـش کنـد. پـس چـاره چیسـت؟

۳

فرویـد در جایـی گفتـه بـود سـه حرفـه‌ی ناممکـن وجـود دارد: «حکومـت کـردن، شـفا دادن و آمـوزگاری». بـرای توضیـح ایـن حکـم اسـرارآمیز، بایـد بـه یکـی از درس‌گفتارهـای ژاک لاکان اشـاره کـرد کـه در سـمینار سـیزدهم، ابـژه‌ی روان‌کاوی بـا عنـوان «دانـش و حقیقـت» ارائـه شـده اسـت. در ایـن درس‌گفتـار، لاکان بـر آن اسـت کـه تفـاوت روان‌کاوی بـا فی‌المثـل فیزیـک تفـاوت میـان حقیقـت و معرفـت اسـت، تفـاوت میـان بـاور و دانسـتن. بـه عبارتـی روان‌کاوی در جرگـه‌ی دیـن و جـادو می‌گنجـد نـه در جرگـه‌ی فیزیـک و شـیمی. از ایـن لحـاظ تفـاوت بـارزی اسـت میـان لاکان و فرویـدی کـه در آرزوی رسـیدن بـه علـم روان‌کاوی بـود و از ایـن منظـر نوعـی علم‌پرسـت (scientist) بـود. از طـرف دیگـر، بایـد بـه ایـن نکتـه اشـاره کـرد کـه توسـل لاکان بـه مباحـث علمـی و ریاضیـات بـه مراتـب بیش‌تـر از فرویـد بـوده اسـت. اگـر چـه پرداختـن بـه ایـن موضـوع، در حوصلـه‌ی ایـن مقـال نیسـت، بایـد اشـاره کـرد کـه لاکان نظریـه‌ای تفصیل‌یافتـه در مـورد علـمِ مـدرن دارد و در پـی ایـن بـوده اسـت کـه تفصیلـی ریاضیاتـی از روان‌کاوی بـه دسـت دهـد. بـه هـر حـال، لاکان نشـان داده اسـت کـه کشـف ناخـودآگاه و جهـان مـدرن هم‌بسـته‌ی یک‌دیگرنـد. ناخـودآگاه بـه تعریـف لاکان دانشـی اسـت کـه نمی‌خواهیـم چیـزی از آن بدانیـم زیـرا دانشـی تروماتیـک اسـت. تروما بـه معنـای واقعـه‌ای اسـت آسـیب‌زا و دردآور کـه آگاهـی یـا ضمیـر آگاه نمی‌توانـد آن را در خـود هضـم کنـد و از همیـن رو، از آن دوری می‌کنـد و بـه فراموشـی‌اش می‌سـپارد. لاکان سـپس از ایـن منظـر، روان‌کاوی را بـا مارکسیسـم پیونـد می‌زنـد و می‌گویـد مارکسیسـم از آن جهـت افـق اندیشـه‌ی مـدرن را شـکل می‌دهـد کـه بـر وجـود ایـن دانـش تروماتیـک تأکیـد می‌نهـد: تعـارض طبقاتـی نمونـه‌ی اجتماعـی چنیـن دانـش تروماتیکـی اسـت.

دانـش تروماتیـک اجتماعـی دانشـی نیسـت کـه دانش‌آمـوز بـا رغبـت بـه فراگیـری آن مشـغول شـود، ایـن دانـش تروماتیـک تحـت نام‌هایـی چـون اسـتعمار، سوءاسـتفاده، انقیـاد و نظایـرش طبقه‌بنـدی می‌شـود و امـوری چـون معرفـت بـه سـرکوب اجتماعـی و سیاسـی، انـواع نسل‌کشـی‌ها یـا سوءاسـتفاده‌ها یـا اسـتثمارهای اقتصـادی را در بـر می‌گیـرد. نظریـات آموزشـیِ موسـوم بـه رهایی‌بخـش در پـی آن اسـت کـه چنیـن دانشـی نیـز انتقـال یابـد، ایـن کـه آمـوزگار حیـن تدریـس، از طریـق شـیوه‌های ضداقتـدار و آگاهی‌بخـش، بـه مـدد بحـث آزاد و گفت‌وگـو دانش‌آمـوز را بـا چنیـن موضوعـات و معارفـی آشـنا سـازد؛ لیکـن انـواع تجربیـات و گزارش‌هـای خـام نیـز نشـان می‌دهنـد کـه دانـش تروماتیـک بـدون میـزان قابل‌توجهـی مقاومـت منتقـل نمی‌شـود. کافـی اسـت بـه ایـن نکتـه توجـه شـود کـه صنعـت فرهنگ‌سـازی دقیقـاً بـه ایـن دلیـل وجـود دارد کـه آرامـش خاطـری در مقابـل تروماهـای اجتماعـی فراهـم آورد و مانـع معرفـت بدان‌هـا شـود.

با این شرح از دانش تروماتیک، می‌توان به سراغ مفهوم «آموزش و پرورش انتقادی» رفت که سودای آن را دارد که محصلان را به شرایط اجتماعی‌شان آگاه گرداند. البته اشکال متنوع سرکوب و بی‌عدالتی اجتماعی این شرایط را بغرنج و پیچیده می‌سازد. مدافعان تربیت انتقادی به طور سنتی بر سرکوب به موازات طبقات اجتماعی و تنازع ناشی از تفاوت طبقاتی تأکید می‌ورزند؛ اگر چه اخیراً به تجسمات آن از خلال تفاوت‌های نژادی، قومی، ملی و جنسیتی نیز توجه می‌ورزند. چهره‌ی کلیدی در تکوین تربیت انتقادی پل فریره است. فریره استدلال می‌کند که روابط تربیتی و آموزشی نیز خارج از روابط گسترده‌ی اجتماعی نیست و از همین رو، تربیت انتقادی باید این مهم را نیز در پروژه‌ی خود بگنجاند؛ به عبارت بهتر، وقتی روابط اجتماعی سرکوب‌گر و ناعادلانه است، روابط میان معلم و شاگرد نیز این وجه سرکوب‌گرانه را منعکس می‌کنند. از همین رو، آگاهی یافتن به این وجه سرکوب‌گرانه مستلزم گونه‌ای از رابطه‌ی میان معلم و محصل است که متفاوت از روابط موجود باشد. فریره می‌نویسد: «فرایند سوادآموزی بالغانه مستلزم آن است که میان معلم و شاگرد نوعی رابطه‌ی گفت‌وگوی اصیل شکل یابد. مکالمه‌ی حقیقی سوژه‌ها را با یک‌دیگر در تشخیص و شناسایی ابژه‌ی قابل‌شناسایی‌یی متحد می‌سازد که مابین‌شان میانجی‌گری می‌کند»

البته تجربیات خود فریره نیز نشان می‌دهد که الگوی پیشنهادی‌اش چندان مؤثر نبوده است و در فرایند این مکالمه، محصلانی که از میان سرکوب‌شدگان (طبقه، نژاد، قوم یا جنسیت سرکوب‌شده) بودند، اغلب یا در پی آن بوده‌اند که به همدست سرکوب‌گر تبدیل شوند، یا این که در حین بر جای ماندن روابط سرکوب، صرفاً جای سرکوب‌گر و سرکوب‌شونده عوض شود، یعنی مثلاً نه این که نظام تبعیض جنسی از میان برود، بلکه مثلاً زن‌ها امتیازات بیش‌تری کسب کنند و مردها گروهِ مورد ستم شوند؛ آپارتهید از میان نرود، بلکه جای آپارتهید سفید را آپارتهید سیاه بگیرد و از این قبیل.

از طرف دیگر، موضوعی که باید به آن توجه نشان داد، این نکته است که روابط استیلا، استعمار و سرکوب نه روابطی فردی که روابطی ساختاری است، از همین رو، مقاومت در برابر دانش تروماتیک نه فردی که جمعی و حتا ساختاری است. در یک سطح، می‌توان به مفهوم «آگاهی طبقاتی» گئورگ لوکاچ توسل جست و این که، آگاهی امری طبقه‌مبنا است، به این معنا که طبقه‌ی اجتماعی فرد است که در داخل فرد می‌اندیشد و نه خود فرد؛ یعنی طبقه‌ی اجتماعی است که افق آگاهی و معرفت فرد را تعیین می‌کند و نه استعدادها و ویژگی‌های فردی خود. معرفتی که حاصل جامعه‌ی طبقاتی و سرکوب‌گر است، معرفتی کاذب و یا ایده‌ئولوژیک است. در این‌جا باید توجه داشت، ایده‌ئولوژی به معنای آگاهی کاذب اصطلاحی مارکسیستی است و به این معنا است که روابط اجتماعی را به روابط فردی و روان‌شناختی‌شده برمی‌گرداند، مثلاً فقر کارگران ناشی از ویژگی‌های شخصی افراد کارگر دانسته می‌شود، مثلاً آن‌طور که در رمان ژرمینال امیل زولا تصویر می‌شود، بدبختی معدن‌کاران فرانسوی نتیجه‌ی ضعف شخصیتی آنان است که آن‌ها را به دام اعتیاد به الکل یا غرق شدن در لذات جنسی می‌کشاند و نه سرمایه‌داری و منطق سرمایه که به قول مارکس، «انباشت ثروت ناگزیر با افزایش مسکنت اجتماعی همراه است».

از همین رو، از آن‌جا که معلم و محصل هر دو از یک جامعه هستند، حد آگاهی آن‌ها را طبقات آن جامعه، و به عبارت درست‌تر، خود جامعه‌ی آن‌ها تعیین می‌کند و آن‌ها به خودی خود قادر به فرا رفتن از آن حدود نیستند، مگر بتوانند بیرون از آن جامعه قرار بگیرند و بیاندیشند، که این امر محالی است. پس چطور می‌توان از آگاهی کاذب فراتر رفت و به نقد ایده‌ئولوژی پرداخت؟

جوابی که ساختارگرایی و به نوعی مابعدساختارگرایی نیز می‌دهد، «اندیشیدن در سطح ساختارها است»؛ این بدان معنا است که سوژه نه بالاتر از ساختارها، مثلاً جامعه، است که بتواند خارج از آن‌ها و بدون تأثیر پذیرفتن از آن‌ها عمل کند و بیاندیشد و نه این که کاملاً منقاد آن‌ها است و همیشه پیشاپیش شکل‌گرفته توسط قوانین درونی آن‌ها است؛ از همین رو، می‌تواند در آن‌ها تغییری ایجاد کند، اگر چه نه به صورت مستقیم و خودخواسته.

در این‌جا باید توجه داشت که سوژه برابر با فرد یا نفس نیست، یعنی اگر چه فرد یا نفس فردی پیشاپیش حاصل شده است، سوژه امری تولیدی و مستلزم کنش است. نظریات مختلفی در باب تکوین و شکل‌گیری سوژه، مخصوصاً سوژه‌ی سیاسی، و منطق تغییر اجتماعی وجود دارد که می‌توان آن‌ها را به سه دسته‌ی نظریات آلتوسری، دلوزی و لاکانی تقسیم‌بندی کرد که از قضا، واجد هم‌پوشانی‌های گسترده‌ای هستند (مثلاً در میان آلتوسری‌ها و لاکانی‌ها، شکل یافتن اولیه‌ی سوژه حاصل عملکرد فراخوان یا استیضاح نظام نمادین یا آپاراتوس‌های دولتی است)، اما در گرهگاه‌های اساسی با یکدیگر تفاوت‌هایی تعیین‌کننده می‌یابند.

در این‌جا لازم است که برای فهم مفهوم سوژه به دکارت و طریقه‌ی شرح او از کوگیتو بپردازیم. دکارت برای یافتنِ مبنایی محکم برای وجود که نتوان در آن شک روا داشت، آزمایشی ذهنی را طرح می‌ریزد: او مفهوم شک دستوری یا شک روش‌شناختی را پیش می‌نهد که روا داشتن شک در باب هر چیزی است که می‌توان در آن شک کرد. سپس خود را که در روزی زمستانی و کنار آتش شومینه نشسته است و مشغول تأمل است و کاغذ و قلمی روی میز مقابلش است، در نظر می‌گیرد. سپس فرض می‌کند که تمام این‌ها می‌تواند خواب باشد و او کنار شومینه ننشسته باشد و این میز و قلم و آتش وجود ندارند و نتیجه‌ی توهم یعنی رویای او هستند. سپس می‌بیند که می‌تواند در وجود دست و پا و بدن خودش نیز شک کند و الی آخر. تنها چیزی که می‌بیند نمی‌تواند در وجود آن شک کند، این است که او در حال شک کردن و فکر کردن است و نتیجه می‌گیرد که کوگیتو ارگو سام: فکر می‌کنم پس هستم.

اگر چه همان‌طور که کانت و متفکران بعد از او نشان داده‌اند، دکارت در نتیجه‌گیری خود اشتباه کرده بود و می‌توانست شک روش‌شناختی خود را ریشه‌ای‌تر سازد؛ لیکن آنچه در این‌جا برای مقاله‌ی حاضر اهمیت دارد، ماهیت تکوین سوژه است که در واقع از همین منطق دکارتی تبعیت می‌کند، منطقی که همان منطق علم مدرن نیز هست: سوژه حاصل کسر کردنِ تمامی عواملِ زائد و غیرضروری است تا به جایی که فرد، در داخل موقعیتی که قرار دارد، به موجودیتی برسد که دیگر کسرناشدنی باشد و برای تمامی افراد بشر مشترک است. این فرایند در واقع همان فرایندی است که بادیو برای تولید حقیقت توصیف می‌کند و آن را نتیجه‌ی رخداد می‌نامد.

ساختاری است. در یک سطح، می‌توان به مفهوم «آگاهی طبقاتی» گئورگ لوکاچ توسل جست و این که، آگاهی امری طبقه‌مبنا است، به این معنا که طبقه‌ی اجتماعی فرد است که در داخل فرد می‌اندیشد و نه خود فرد؛ یعنی طبقه‌ی اجتماعی است که افق آگاهی و معرفت فرد را تعیین می‌کند و نه استعدادها و ویژگی‌های فردی خود. معرفتی که حاصل جامعه‌ی طبقاتی و سرکوب‌گر است، معرفتی کاذب و یا ایده‌ئولوژیک است. در این‌جا باید توجه داشت، ایده‌ئولوژی به معنای آگاهی کاذب اصطلاحی مارکسیستی است و به این معنا است که روابط اجتماعی را به روابط فردی و روان‌شناختی‌شده برمی‌گرداند، مثلاً فقر کارگران ناشی از ویژگی‌های شخصی افراد کارگر دانسته می‌شود، مثلاً آن‌طور که در رمان ژرمینال امیل زولا تصویر می‌شود، بدبختی معدن‌کاران فرانسوی نتیجه‌ی ضعف شخصیتی آنان است که آن‌ها را به دام اعتیاد به الکل یا غرق شدن در لذات جنسی می‌کشاند و نه سرمایه‌داری و منطق سرمایه که به قول مارکس، «انباشت ثروت ناگزیر با افزایش مسکنت اجتماعی همراه است».

از همین رو، از آن‌جا که معلم و محصل هر دو از یک جامعه هستند، حد آگاهی آن‌ها را طبقات آن جامعه، و به عبارت درست‌تر، خود جامعه‌ی آن‌ها تعیین می‌کند و آن‌ها به خودی خود قادر به فرا رفتن از آن حدود نیستند، مگر بتوانند بیرون از آن جامعه قرار بگیرند و بیاندیشند، که این امر محالی است. پس چطور می‌توان از آگاهی کاذب فراتر رفت و به نقد ایده‌ئولوژی پرداخت؟

جوابی که ساختارگرایی و به نوعی مابعدساختارگرایی نیز می‌دهد، «اندیشیدن در سطح ساختارها است»؛ این بدان معنا است که سوژه نه بالاتر از ساختارها، مثلاً جامعه، است که بتواند خارج از آن‌ها و بدون تأثیر پذیرفتن از آن‌ها عمل کند و بیاندیشد و نه این که کاملاً منقاد آن‌ها است و همیشه پیشاپیش

شکل‌گرفته توسط قوانین درونی آن‌ها است؛ از همین رو، می‌توانند در آن‌ها تغییری ایجاد کنند، اگر چه نه به صورت مستقیم و خودخواسته.
در این‌جا باید توجه داشت که سوژه برابر با فرد یا نفس نیست، یعنی اگر چه فرد یا نفس فردی پیشاپیش حاصل شده است، سوژه امری تولیدی و مستلزم کنش است. نظریات مختلفی در باب تکوین و شکل‌گیری سوژه، مخصوصاً سوژه‌ی سیاسی، و منطق تغییر اجتماعی وجود دارد که می‌توان آن‌ها را به سه دسته‌ی نظریات آلتوسری، دلوزی و لاکانی تقسیم‌بندی کرد که از قضا، واجد هم‌پوشانی‌های گسترده‌ای هستند (مثلاً در میان آلتوسری‌ها و لاکانی‌ها، شکل یافتن اولیه‌ی سوژه حاصل عملکرد فراخوان یا استیضاح نظام نمادین یا آپاراتوس‌های دولتی است)، اما در گرهگاه‌های اساسی با یکدیگر تفاوت‌هایی تعیین‌کننده می‌یابند.
در این‌جا لازم است که برای فهم مفهوم سوژه به دکارت و طریقه‌ی شرح او از کوگیتو بپردازیم. دکارت برای یافتنِ مبنایی محکم برای وجود که نتوان در آن شک روا داشت، آزمایشی ذهنی را طرح می‌ریزد: او مفهوم شک دستوری یا شک روش‌شناختی را پیش می‌نهد که روا داشتن شک در باب هر چیزی است که می‌توان در آن شک کرد. سپس خود را که در روزی زمستانی و کنار آتش شومینه نشسته است و مشغول تأمل است و کاغذ و قلمی روی میز مقابلش است، در نظر می‌گیرد. سپس فرض می‌کند که تمام این‌ها می‌توانند خواب باشد و او کنار شومینه ننشسته باشد و این میز و قلم و آتش وجود ندارند و نتیجه‌ی توهم یعنی رویای او هستند. سپس می‌بیند که می‌تواند در وجود دست و پا و بدن خودش نیز شک کند و الی آخر. تنها چیزی که می‌بیند نمی‌تواند در وجود آن شک کند، این است که او در حال شک کردن و فکر کردن است و نتیجه می‌گیرد که کوگیتو ارگو سام: فکر می‌کنم پس هستم.
اگر چه همان‌طور که کانت و متفکران بعد از او نشان داده‌اند، دکارت در نتیجه‌گیری خود اشتباه کرده بود و می‌توانست شک روش‌شناختی خود را ریشه‌ای‌تر سازد؛ لیکن آنچه در این‌جا برای مقاله‌ی حاضر اهمیت دارد، ماهیت تکوین سوژه است که در واقع از همین منطق دکارتی تبعیت می‌کند، منطقی که همان منطق علم مدرن نیز هست: سوژه حاصل کسر کردنِ تمامی عواملِ زائد و غیرضروری است تا به جایی که فرد، در داخل موقعیتی که قرار دارد، به موجودیتی برسد که دیگر کسرناشدنی باشد و برای تمامی افراد بشر مشترک است. این فرایند در واقع همان فرایندی است که بادیو برای تولید حقیقت توصیف می‌کند و آن را نتیجه‌ی رخداد می‌نامد.

٤

آنچه را بادیو سرشت‌نمای حقیقت می‌نامد، همان چیزی است که لاکان نیز به آن معتقد است، یعنی این که حقیقت همواره نو و بدیع است و در داخل نظم موجود و نظام کنونی معرفت تعریف ناپذیر است. لیکن به دلیل وضوح و اجمال شرح بادیو از حقیقت، در این‌جا به مفهوم بادیویی از حقیقت می‌پردازیم.
بنا به تفصیل بادیو، حقیقت ادعایی است که به صورت یک گزاره بیان می‌شود، مثلاً این ادعای سن‌پل که «می‌توان به مدد عشق به مسیح رستگار شد». این گزاره باید خطاب به کلیت افراد بشر، جدا از هر گونه تعین و تمایزی باشد، به عبارت دیگر، همگان را باید در بر بگیرد و از همین رو، باید قابل فهم برای همگان باشد و هیچ شرط محدودکننده‌ای بر آن گذارده نشده باشد (همان‌طور که وبر در مورد علم مدرن و جهان مدرن نیز گفته بود و پیش‌تر به آن اشاره شد). از طرف دیگر، حقیقت اگر چه کلی است و هیچ تعینی نمی‌پذیرد، همیشه به موقعیتی انضمامی متصل است و از داخل یک موقعیت بیرون می‌آید؛ به عبارت دیگر، حقیقت از درون یک نظام معرفتی موجود بیان می‌شود و آن را ناقص می‌گرداند؛ به عبارتی، حقیقت کلی را از درون یک موقعیتِ جزئی تولید می‌کند؛ لذا اگر چه معرفت همیشه در برابر حقیقت، جزئی و گنگ است و همیشه شروط منحصرکننده و قیدهای شخصی می‌گذارد، شرط تولید حقیقت است و حقیقت نمی‌تواند از درونِ کلیت بیرون بیاید، به عبارتی، حقیقت حاصل تلاش سوژه‌ای است که در داخل یک موقعیت و وضع مشخص، حقیقتی کلی را بیرون می‌کشد و تولید می‌کند. البته باید توجه داشت که سوژه‌ی حقیقت پس از ظهور حقیقت تولید می‌شود و با وفاداری به آن

حقیقت و فرایند تولیدش ساخته می‌شود، این سوژه حاصل کنشی در موقعیتی پیشین است که پس از ظهور حقیقت نابود می‌شود. آن واقعه‌ای که به تولید حقیقت منجر می‌شود، رخداد نام دارد؛ به عبارت دیگر، رخداد فرایند تولید یک حقیقت است. در آخر این گزارش از نظریه‌ی حقیقت بادیو، باید اشاره کرد که او چهار حوزه برای تولید حقیقت می‌شمرد: علم، سیاست، هنر و عشق. همان‌طور که مشخص است، فلسفه در میان این حوزه‌ها قرار ندارد و تنها پس از تولید حقیقت است که کار فلسفه شروع می‌شود و کار تبیینِ پیامدهای رخداد حقیقت و شرایط وفاداری سوژه‌های آن را بر عهده می‌گیرد. به عنوان مثال رخداد حقیقت، می‌توان به رخدادهای فیزیک نسبیت اینشتین (علم)، رخداد انقلاب فرانسه (سیاست)، رخداد نقاشی کوبیستی (هنر) یا رخداد عشق رومئو و ژولیت اشاره کرد.

حال می‌توان به این موضوع اشاره کرد که علم موجود حاصل رخدادهایی است ولی نظریات آموزشی موجود، انتقال علم را منحصر به انتقال نتیجه‌ی نهایی، یعنی انبار معرفت موجود، و نه فرایند ظهور آن محدود ساخته‌اند؛ از همین رو، انتقال علم به انتقال اطلاعات تبدیل می‌شود و در نهایت، به مکانیسم‌های سرمایه‌داری تسلیم می‌شود و ابتدا علم را به اطلاعاتی مختص گروهی خاص تبدیل می‌کند؛ سپس علم را به صورت استانداردهایی ثابت و صلب‌شده تحویل می‌دهند. حال می‌توان این فرض را پیش کشید که بن‌بست‌های موجود در نظام‌های آموزشی فعلی را آیا می‌توان با تغییری ریشه‌ای در خود مفهوم آموزش در مقام انتقال اطلاعات علمی پشت سر گذاشت؟

بادیو در مقاله‌ای با عنوان «هنر و فلسفه» به شکلی بس موجز می‌نویسد:

معنای «آموزش» نمی‌تواند چیزی جز نظام‌بخشی به دانش به شکلی باشد که حقیقتی بتواند از آن میان بیرون بزند.

با توجه به این حکم می‌توان نظریه‌ای را در باب آموزش پروراند که مفصل‌بندی رابطه‌ی میان حقیقت و دانش باشد، با این فرض که «حقیقت» دلیل (cause) آموزش باشد نه دانش صرف.

وقتی بادیو مدعی می‌شود که «آموزش تنها هنگامی می‌تواند عملی شود که از رهگذر حقایق صورت گیرد». آنچه در این‌جا باید مورد توجه قرار گیرد، آن است که بادیو نه از اصطلاح «رخداد» که از «حقایق» استفاده می‌کند؛ چرا که «رخداد» پیشایندی حادث و اتفاقی است که نابسندگی قلمرو دانش را نشان می‌دهد. این بدان معنا است که نباید از آموزش انتظار آن را داشته باشیم که موجد رخداد شود.

آموزشی که به جای حقیقت، «رخدادمحور» باشد، تبدیل به آموزشی می‌شود که سودای اصلی‌اش آن است که محدودیت‌های برنامه‌ی آموزشی را نشان دهد و شیوه‌های تثبیت‌شده‌ی آموزش را به نقد بکشد و به دانش‌آموزان هشدار دهد که در طریق آگاهی و دانش، خلاقیت و امر نو سرکوب می‌شود. از همین رو، «آموزشِ حقیقت‌محور» نوعی حرکت و ژست تفریقی است، نوعی کنش ناقص ساختن، فرایند آن که هر دم از بازنماییِ رمزگان‌بندی‌شده، چیزی کسر شود تا رخدادی در کلاس درس به وقوع بپیوندد.

این چنین دورنمایی از یک نظام آموزشی و کلاس‌های درسی‌اش به احتمال زیاد وسوسه‌کننده و هیجان‌انگیز است و از همین رو باید نگاه انتقادی را تیزتر کند. برای روشن شدن بحث، می‌توان به فیلم انجمن شاعران مرده اشاره کرد. این که معلم ادبیاتی که در این اثر نشان داده می‌شود، آن چنان جذاب است و می‌تواند در بچه‌ها شور و هیجانی ایجاد کند و محرکی باشد که آن‌ها را به شعر گفتن وا دارد، نباید مانع از نگاه انتقادی شود، این که چنین چهره‌ای در لبه‌ی غلتیدن به یک مربی فاشیست قرار دارد، فقط کافی بود که او بالکل برنامه‌ی درسی و کتاب‌های آموزشی را کنار می‌گذاشت و بنا به ذوق خود، اشعاری از تی. اس. الیوت، ازرا پاوند، استیفن کرین و چهره‌هایی حاشیه‌ای‌تر انتخاب می‌کرد. این معلم اگر از خودشیفتگی بیش‌تری برخوردار می‌بود، می‌توانست حتا دورِ خود فدائیانی از میان دانش‌آموزانش جمع کند. حتا در شرایط موجود این روایت، می‌توان در این دانش‌آموزان سوژه‌های هیستریک را تشخیص داد، سوژه‌هایی که به دنبال اربابی جدید می‌گردند. همین دقتِ نظری و تیزبینیِ انتقادی است که شبه‌رخداد نازیسم یا شورش‌های دانشجویی مه ۶۸ را از رخدادهای حقیقی، مثلاً انقلاب فرانسه یا شعر مالارمه جدا می‌کند. در این‌جا، این

تذکر شایان‌توجه می‌نماید که لاکان رو به دانشجویان خشمگین فرانسوی در مه ۱۹۶۸ گفت: «چرا کمی شرم نمی‌کنید؟ شما هیستریک‌هایی هستید که به دنبال اربابی جدید می‌گردید. مژده‌تان می‌دهم که به زودی آن را خواهید یافت». از طرف دیگر، همان‌طور که گفته شد، رخداد امر بدیعی است که هیچ‌گاه نمی‌توان پیش‌بینی‌اش کرد؛ حال آن که آموزش «رخدادمحور» این خصیصه را فراموش کرده، یا به بیان بهتر، نمی‌خواهد به ویژگی حادثی بودن رخداد فکر کند.

با این تفاصیل، آموزش «حقیقت‌محور» شباهتی به آن نوع آموزش تخیلی که در بالا شرحش رفت، ندارد. در این نوع آموزش، به جای آن که سعی شود دانش‌آموز با نابسندگی نظام‌های دانش لاس بزند، با شجاعت وفاداری به رخداد و پایمردی در انتخاب آشنا شود: به جای آن که نرسیدن به پاسخ، فی‌الفور به نابسندگی دانش موجود ربط داده شود، سروکله زدن با یافتن راه‌های بدیل در داخل نظام موجود تشجیع می‌شود. این نوع آموزش بر ویژگی رخداد بودن علم تأکید می‌کند و این امکان را می‌دهد که از خلال مفهوم رخداد، دانش موجود مورد تفکر و بازاندیشی قرار گیرد و تکنیک‌های جدیدی در درون دانش موجود ابداع شود. در نظام آموزش حقیقت‌محور، آموختن به معنای دگرگون ساختن موقعیت موجود به مدد بازاندیشی وفادارانه‌ی دانش است و بار اصلی آن بر دوش دانش‌آموز خواهد بود نه معلم. نقش معلم زور کردن رخداد در کلاس درس نیست. رسالت معلم عرضه‌ی دانش، آن هم به شیوه‌ای است که دانش‌آموزان بتوانند خود را در فرایند تولید حقیقت ادغام‌شده ببینند و خود را مقید به بازاندیشی مدام تفاسیر موجود و ابداع تفسیرهای جدید بدانند نه ملزم به ابداع دانش جدید. نقش معلم آن نیست که ایده‌ی رخداد را به صورت حقیقتی جاودان برای دانش‌آموزان موعظه کند یا به مدد اقتدار چهره‌اش، نقش مخالف‌خوان، قهرمانِ تنها، نابغه‌ی تحت ستم و در نهایت قربانی را بازی کند، یا در مقابل، روحیه‌ی ابداع را در دانش‌آموزان خفه کند؛ برعکس، او باید سعی کند که سنت موجود دانش را با تمام توان آموزشی خود و کمک گرفتن از مصالح تکمیلی، از طریق گفت‌وگو، سخن‌رانی، بحث کلاسی، پروژه‌های درسی و غیره، به بهترین وجه و شیوه‌ای بیاموزد که دانش‌آموزان همواره افق رخداد علم را پیش چشم داشته باشند و خود را معاصر با آن ببینند و بازنمایی دانش موجود را مورد بازاندیشی قرار دهند. با چنین صورت‌بندی‌یی است که می‌توان از «آموزش و پرورش» سخن گفت، یعنی «آموزش علم و پرورش پذیرش حقیقت». در چنین نظامی است که می‌توان از آفاتی چون «معلم مقتدرِ برده‌پرور»، «معلم دلسوزِ موجدِ عذاب وجدان»، «معلم ماشینِ انتقال اطلاعات» یا «مربیِ مداخله‌گر در زندگی خصوصی دانش‌آموزان» رهایی جست. البته باید به این موضوع نیز اشاره کرد که چنین نظامی که در آن «انتقال علم در چشم‌انداز رخداد حقیقت» صورت می‌گیرد، باید برنامه‌ی درسی‌یی متناظر با این صورت‌بندی نیز تعریف شود. از آن‌جا که فلسفه وظیفه‌ی تبیین پیامدهای رخداد حقیقت را بر عهده دارد، پس جایگاه مقتضی با این وظیفه نیز در برنامه‌ی درسی بیابد، نه آن‌طور که در نظام‌های کهن و قرون وسطایی به عنوان معرفت اولی داشت، بلکه به عنوان تبیین‌گر و در واقع، پسینی. از همین رو، در داخل دروس علمی، باید جایی نیز برای «فلسفه‌ی علم» در نظر گرفت. از طرف دیگر، دروس علمی، مثلاً فیزیک، شیمی و زیست‌شناسی در کنار مهارت‌های مهندسی و حل‌المسائلی، باید با منطق اکتشافات علمی و پارادایم‌های مختلف نیز آشنا شوند و از همین رو، می‌توان این فرض را پیش کشید که دانش‌آموزان به طور جدی با فیزیک نسبیتی و کوانتوم، در کنار فیزیک نیوتنی و فیزیک ارسطویی آشنا شوند و آموزش حرفه‌ای اطلاعاتِ علمی و مسائل مهندسی برای دوره‌های دانشگاهی اختصاص یابد. ریاضیات و تاریخ ریاضی، به موازات منطق و منطق ریاضی و دیگر منطق‌های موجود، به طور جدی و مفهومی آموخته شود، چرا که ریاضیات تکنیکِ علم مدرن است. علاوه بر این، باید توجه داشت که کتاب‌های درسی علاوه بر بازنویسی، باید از موقعیت مرجع صرف برای تحصیل کنار گذاشته شوند.

در ادامه، باید وضعیت دروس هنری و علوم انسانی نیز مورد بازبینی جدی قرار گیرند تا به عنوانِ ضمیمه یا حتا زائده تلقی نشوند. با توجه به وضعیت دینی کشور، باید به تدریس درس تعلیمات دینی نیز اشاره کرد که باید به جای درس آشنایی با شریعت و احکام، به شکل الهیات درآید.

ملاقـات با

ملاقـات بانـــوی سالخورده

کمـــدی تراژدی در سه پرده

نوشته‌ی فردریك دورنمات

ترجمه‌ی حمید سمندریان

طرح: آرش سوری اجرا: حسین پوراسماعیل

سردار شمس آوری
sardar.shamsavari@gmail.com

شهروند خوب شهروند مرده است؟

نگاهی به نمایشنامه‌ی «ملاقات بانوی سالخورده» اثر «فریدریش دورنمات»

نمایشنامه‌ی "ملاقات بانوی سالخورده" ، از مهمترین آثار دراماتورژی دورنمات است که بلافاصله بعد از انتشار در ۱۹۵۵ _ طی ۵ سال _ در زوریخ ، بازل، نیویورک (توسط پیتر بروک)، برن، و میلان اجرا می‌شود ، در ۱۹٦٤ شرکت "فوکس قرن بیستم" این اثر را به کارگردانی برنارد ویکی و با شرکت برگمان و کوئین به فیلم در می‌آورد. در تهران این فیلم به نام "دیدار" پخش شده، و سوابق اجرایی آن بی شک این نمایشنامه را در زمره‌ی مهم‌ترین کارهای دورنمات قرار می‌دهد. "ملاقات بانوی سالخورده" در فضای سیاسی _ اجتماعی اروپای بعد از جنگ نگاشته شده. دورانی که جهانِ پساهیتلری بین ابرقدرت‌های نوظهورش واسازی می‌شد. آمریکا و شوروی. سرمایه داری لیبرالیستی و سرمایه داری دولتی. عدالت و آزادی ، دو کلان روایتی که در جهانِ ویران شده‌ی پس از فاشیسم ورد زبان‌ها می‌شود. اما بر فراز ویرانه‌های اروپا آنچه بیش و پیش از همه در میان مخروبه‌ها و شهرها و کارخانه‌های از کار افتاده نمایان می‌شود ردپای منافع سرمایه داریِ سنتی است. دست بر قضا آنچه دوباره می‌خواهد آن را سرپا کند از همان قماش است ، سرمایه داریِ نوین، با ظاهری غیر طبیعی تر از قبل، و هیبتی سرهم بندی شده از مصنوعات. در چنین جهانی که می‌خواهد با حضور سرمایه دارانِ نوظهور خویش دوباره ساخته شود ، همه‌ی مفاهیم انگار باید از نو تعریف شوند. عدالت ، آزادی، شهروندی ، رفاه ، اخلاق ، خانواده و غیره. یا به قول مارکس این آگاهیِ ما نیست که موجودیتِ اجتماعی ما را می‌سازد بلکه این موجودیتِ اجتماعیِ ماست که آگاهی‌های ما را ایضاح بندی می‌کند. حسب این گفته_ که مارکس از فوئرباخ وام داردش _ به وضوح می‌شود دید که وقتی سرمایه داری جدید بال هایش را بر فراز اروپای بعد از ۱۹٤۵ می‌گسترد یک مختصات خاصی از موجودیت‌های اجتماعی شهرهای پس از جنگ و فراموشی را ثغوربندی می‌کند که منافع آن اجتماع، آگاهی‌های شهروندان آن را درباره‌ی مفاهیمی چون عدالت و آزادی دستخوش تغییرات بنیادین می‌کند. در سیطره‌ی این موجودیت به سرعت تکثیر شده _ که با پشتوانه‌های تبلیغات تلویزیونی و نیز پشتیبانی قانون است _ شریف‌ترین آگاهی‌ها نیز به مرور در استحاله‌ی آن مختصات ذوب شده ، به ترسیم جدیدی که بر آنها اندازه گرفته می‌شود تن می‌دهند.

محبوب ترین شهروند گولن کیست ؟

«ملاقات بانوی سالخورده" از آن روی که بر چنین کاربستی بالا می‌آید این سوال را بیش از همه در گلوی خود مطنطن می‌کند که: محبوب ترین شهروند گولن کیست ؟ ایل یا کلارا ؟ نجات‌دهنده‌ی گولن در گور خفته یا دوباره از گور برآمده است ؟ و از خلال همین سوالات است که دراماتورژی دورنمات تراژدی حضور سرمایه داری می‌شود بر بالین جامعه‌ای در احتضار. شفادهنده‌ای که زندگی می‌بخشد و اخلاق را می‌ستاند. یک پایان خوشِ تراژیک که گذشته‌ی اساطیری (و از این رو اخلاقی) را به فراموشیِ موزه‌ها می‌سپارد و آینده‌ای با حضور رسانه‌ها و قانون می‌سازد. آینده‌ای که در آن برای عدالتی که مطمعِ نظر سرمایه داری است باید غیبت برخی از اخلاقیاتِ گذشته طبیعی شمرده شود و با اندکی فراموشکاری‌های ظریف ، القابی تازه _ وای بسا پسندیده _ به خود بگیرد. در جهانی که نجات دهنده در گور خفته است، قهرمان‌ها دیگر به سانِ تراژدی‌های قدیمی حضور ندارند. بلکه این خرده موجوداتِ متوسط الحالِ محصور در قیودات آن جامعه‌ی مقلوب شده هستند که در قالب یک دراماتورژی ، آوازی تراژیک را با لحن و چهره هایی

مطلقن خشنود و گوش به فرمان می‌خوانند. از این روست که در گولن محبوب ترینِ شهروندان شهروندی مرده است که نه به دست اهالی اش بل در تنگنایِ اجتماع آنها (به اجبار) سکته‌ی قلبی می‌کند. و این در نظرِ گولنی‌ها یک فداکاری است چرا که آنها یکسره در تطور و تغییر هستند خصوصن از وقتی که با بانوی سالخورده ملاقات کرده اند.

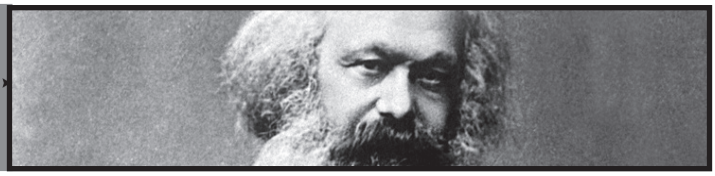
فراموشی:

داستان از فراموشی شروع می‌شود. از قطار هایی که با نادیده گرفتن "گولن" به سرعت می‌گذرند. گولن شهری که دراماتورژی دورنمات در آن نُضج می‌یابد. شهری است فراموش شده. با مردمانی که نیم بند به خاطراتِ در حال احتضار شهرشان چسبیده اند. مردمی در انتظار. مردمی که واپسین سرگرمی شان رصد کردن قطار هایی است که هیچ یک آنجا توقف ندارند. مگر فقیر ترین شان. ترن‌های درجه چندم. اقتصادِ شهر فلج شده و این برای همه یک معما است. همه در فقر و فراموش شدن از جانبِ دنیای بیرون از شهر هستند. هیچ کسی به آنجا نمی‌آید مگر مامورِ اجرا. آن هم در تلاشی دوباره برای ضبطِ اموال گولنی‌ها در برابر قرض هایی که بالا آورده اند. در این شرایط همه چشمِ امید شان به بانوی سالخورده‌ای است که جوانی و خاطرات ش را در این شهر پرورده ، گولن میهن اجدادی اوست. کلارا زاخاناسیان. بانویی اکنون ثروتمند ، و بر اساس شنیده‌ها خیّر. معشوقه‌ی قدیمی ایل _ از اهالی شهر _. آنها دوران جوانی شان را در اینجا گذرانده اند. ایلِ اکنون پیر و فقیر تنها امیدِ گولنی هاست برای راضی کردن کلارا تا به این شهر فراموش شده رونق و رفاهی دوباره ببخشد. زاخانسیان می‌آید ، بورژواطور و اشراف ماب و بی پروا؛ متفرعن. اهالی شهر مبهوت ثروت و رفتارهای عجیب او هستند. اما دلخوش به دستگیری او و نیز زبان_بازی‌های ایل. ایل که اکنون گوییا محبوب ترین گولنی در میان بقیه است از معشوق قدیمی خود قول کمک را می‌گیرد ، همه از فرط خوشحالی سر از پا نمی‌شناسند. اما بانوی سالخورده شرایطی دارد. شرایطی عجیب. می‌خواهد در ازای این کمک عدالت را برای خود بخرد. و داستان از اینجا دوباره شروع می‌شود. از جایی که کلارا بی عدالتی‌ای را که گولنی‌ها _ و مشخصن ایل _ درباره اش روا داشته اند فراموش نکرده. می‌خواهد که ایل کشته شود. در ازای یک میلیارد پول. گولنی‌ها زیر بار نمی‌روند، و کلارا می‌گوید که صبر خواهد کرد. صبوری‌ای که نهایتن موجب سیطره‌ی این وسوسه بر همشهریان ایل می‌شود و در تطوری آرام و مداوم ، مبلغ پیشنهادی ، اهالی را به سمت سرنوشتِ تراژیک خود که همانا تن دادن به تقلیلِ اصول اخلاقی گذشته‌ی شان است سوق می‌دهد. ایل نیز می‌پذیرد. همه رام می‌شوند و هیچ کس نیست که بتواند از این وضعیتی که کلارا با سرمایه‌ی خود بر آنها تحمیل کرده بیرون بزند. همه همانی می‌شود که سرمایه دارِ بزرگ و اکنون محبوبِ شهر از آنها خواسته است. و این همه با حمایت و سر و صدای تبلیغات و رسانه‌ها و تشریفاتِ قانونی انجام خود را می‌یابد.

مثلث مدرنیسم شهری:

«دولت چیزی جز صحنه‌گردان منافع طبقه‌ی مسّلط بورژوا نیست»، این گزاره ، فحوای مطلبی است از

معارضات



مارکس که دولت را به سازوبرگِ سرکوب مردم به نفع اقلیّتِ صاحب‌سرمایه و پول تقلیل می‌دهد. به همان سان که دورنمات ، شهردار و پلیس و کشیش _ این سه نماد هر شهر مدرن _ را در همین معنا به کار می‌اندازد. مخصوصاً در حضور هیبتِ تجسد یافته‌ی سرمایه داری. زاخاناسیان به محض گستردنِ بال‌های عزراییلی ش بر گولن ، تغییرات مطلوبش را و ساز و کار خودش را بر شهر و همشهریان تحمیل می‌کند. همه در همدلی با او و ابراز خرسندی از حضور او به مرور نونوار می‌شوند. همه کفش‌های زرد می‌پوشند. غیر از ایل. که پیشکشیِ همشهریانش

است برای قربانی شدن در راه برآمدن دنیای جدید. همه دارند قرض بالا می‌آورند. به امید کمک‌های خزانه‌ی جیب‌های کلارا. کلارا اما صبر کرده تا آنقدر قرض هایشان صعود کند که چاره‌ای جز تن دادن به خواسته‌های او نداشته باشند. همه برای کشتن پلنگ سیاهِ فراریِ بانوی سالخورده اسلحه به دست می‌شوند ، پلنگ سیاهی که اینبار نشانه‌ای می‌شود بر ترکیدن و گشوده شدن عقده‌های زاخاناسیان ، نمادی از یاغی گریِ خواسته‌های او و شهر (در حقیقت همه‌ی شهر) بستری می‌شود برای خوش خدمتی در قاتل شدن به خاطرِ وسوسه هایی که او وعده داده. اصلن عجیب نیست که عقده‌ی سیاهِ کلارا جلوی مغازه‌ی آلفرد ایل می‌افتد و می‌میرد ، همه‌ی نیروهایی که در خدمتِ حاکمِ بورژوایِ جدید خود بودند باید سرکوب را در دقیق ترین لفظ مرسوم ش به کار می‌بستند. ایل همان دقیقه باید می‌دانستیم که دیگر فقط یک قربانی متحرک است اما دورنمات می‌خواهد نشان دهد که نیروهای سرکوب و تغییرِ سرمایه داری برای تکاملِ رفتارهای شان باید با حضور و سر و صدای رسانه‌ها و تبلیغات چی‌ها ، برنامه هایش را به انجام برساند اگر نه این میان چیزی انگار از آن توحش و سرکوب به قربانیانش نمی‌چسبد!!

خوشامدگویی گولنی ها:

در جوابِ ایل که «بعد از تو در جهنم زیسته ام» ، بانوی سالخورده می‌گوید : «من خودم به جهنم تبدیل شده ام». و این بسیط ترین حرفی که زاخانسیان در معرفی خود می‌گوید ترسیم همین شمایلِ هولناکِ از مغاک بر آمده است ، تجبری که از همان ابتدای ورودش چهره‌ی‌ای نیمه تمام دارد. حضوری شقه شقه مابین مرگ و زندگی. چهره‌ای نامشخص ، دغل پیشه ، با سیاست. چه به خاطر آن همه مصنوعات که به جای اعضای ش کار گذاشته و نزدیک شدن به او را ناممکن جلوه می‌دهد مثل هنگامی که ایل دست بر پای او می‌کوبد، و دردش می‌گیرد. چه از آنچه در شمایل همراهانش مستحیل است. او یکسره مصنوع و ممنوع است. یادآورد رب النوع‌های تاریکی و مرگ، اشرافیتِ محض ، وحشتی بی پروا است هم خودش هم خدم و حشم‌ش که یکسره از مرگ رسته گانی به ظاهر زنده اند. جوری دیگر از زامبی طورها. روبی ، توبی ، موبی و بقیه‌ی شان را به یاد بیاورید!!. همه چون خودِ زاخاناسیان زنده گانی ناتمام اند. با تابوت و تخت روان در گولن پیاده می‌شوند. و با مرکبی که دو اعدامی حمل می‌کنند جا به جا می‌شوند. گولنی‌ها انگار ناخواسته چهره‌ی ناتمام و فریبنده‌ی این بانوی سالخورده را می‌دانند. درست وقتی در خوشآمد گویی به او هر یک از سخنرانان با عوض کردن کلاهِ سیلندری که هر بار بر سر آن دیگری می‌گذارند دارند از کلاهی که بعدها بر سر همه‌ی این شهروندان گذاشته می‌شود استقبال می‌کنند.

پشتیبانت هستیم:

شهروندان هم راضی اند. چرا که اکنون آموخته اند همشهری خوب ، یک همشهری مرده است. درست مثل محبوب ترین همشهریانشان. کلارا و ایل. اما ایل در این داستان دوبار کشته می‌شود ، اول بار ، درست زمانی بود که ناقوسِ کلیسا همزمان با کشته شدنِ پلنگِ سیاهِ زاخاناسیان به صدا در آمد ، همان وقت می‌دانستیم که این صدای نزدیک شدن مرگ است. کشته شدنِ پلنگ سیاهی که از قضا لقبِ ایل بوده در زمانِ عاشقی هایش با کلارا ، و اکنون نمادی شده از عقده‌های سرکوب شده‌ی بانوی سالخورده ، کشته شدن ایل بود با شلیک همشهریانش. اما سرمایه داری نمی‌خواسته این قدر پرده در باشد. پس بار دیگر او را _ در اتفاقِ حقیقت مانندهای که در پایان داستان به راه می‌اندازد _ قلب ایل را می‌ایستاند. تا دست هایش پاک باشد و گولنی‌ها گواهی بدهند که سکته‌ی قلبی بوده. و یک پرده قبل از آن با تفنگ هایی که به نیابت از کلارا پر شده اند ایل مجازی را می‌کشند ، عقده‌های کلارا ، پلنگ سیاهی که همیشه با خود دارد و در گولن رها می‌شود ، عقده‌ای که نشان ایل گناه کرده و فرتوت امروزی است ، گناهی در تاریکی مانده و با مغاک بزرگ شده ، دیدیم وقتی که ایل غرغر می‌کند پلنگ هم در اطاق بغلیِ هتلِ کلارا می‌غرید. آن پلنگ سیاه گناهی تاوان پس

نداده است ، عقده‌ای عظیم شده برای انتقام از کل شهری که به حکم جامعه‌ای مردسالار گناه را نادیده گرفتند. اهالی گولن ایل را نه در پایان داستان بلکه هنگامی که مشتریانش به مرگ او قسم می‌خوردند «که پشتیبانت هستیم» کشته بودند. اما نه با آلتی قتاله یا کینه‌ای شخصی. که با تن دادن به ذوب شدن در خواسته‌های بی شرمانه‌ی کلارا برای خریدن عدالت.

دراماتورژی:

دراماتورژی" بانوی سالخورده" ، گویای احوالی است که در جهان پس از ۱۹۴۵ بر اخلاق و آگاهی‌های عمومی سیطره یافته، به سرعت در حال تعریف دوباره‌ی جهان و مفاهیم و مفردات آن است. جهانی که می‌خواهد با دستگیری سرمایه داری دوباره ساخته شود ، جهانی که باید قبل از عروج دوباره‌ی شبح کمونیسم در یک نوع خوشی و سعادتمندی غرق شده ، و این دستآوردها باید به یمن حضور کاپیتالیسم و اعوانِ فکری ش انگاشته شود. دورنمات با تصور کردنِ شهرِ کوچکِ گولن که با نقشه‌ی ثروتمندی غایب در کام شکست و فراموشی رفته به دقیقی نشان می‌دهد شهری که چشم به راه همان غایبِ ویران کننده است چگونه این بار در وجهی بزرگ تر _ یعنی تطور اخلاق و عدالت و مفاهیم انسانی ش _ از درون به دستِ همشهریانش تراژدی‌ای را رقم می‌زند. تراژدی‌ای که در کارِ نشان دار کردن تحکم و تسلط و وسوسه‌های وعده داده شده‌ی سرمایه داری است. طبقه‌ی حاکم (که در اینجا در شمایل زاخانسیانِ ثروتمند متجلی است) چنان مختصاتی از یک موجودیت اجتماعی غیر انسانی می‌سازد که همه‌ی آگاهی‌های پیشین شهروندان تسلیم و گردن نهاده‌ی آن می‌شود. در چنان بستری است که دراماتورژ ، تنها دست اندرکارِ این حکایت است که در لا به لای وقایع ، فاجعه را میبیند و می‌نویسد : "اجرای قسمت آخر باید تراژدی‌های قدیمی یونانی را به خاطر بیاورد. نه به طور اتفاق ، بلکه به خاطر مشخص کردن وضع و موقعیت این جامعه. مثل یک کشتی آسیب دیده که دور از ساحل گرفتار امواج شده باشد و آخرین سوت‌های خطر را بکشد ." و همین دخالتِ مستقیمِ نویسنده است که ظریف کاری‌های او را در نمایاندنِ آنچنان اجتماعی که در "ملاقات بانوی سالخورده" می‌خوانیم هوشمندانه می‌کند.

و در آخر، تراژدی:

خواندنی تر حتی ، از آن جهت که تراژدی‌ای که واقع می‌شود به سانِ اسلافِ گذشته‌ی تراژدی نه با مرگ قهرمان بل در بی قهرمانی مطلق آوازهایش خوانده می‌شود. تراژدی‌ای که در متن یک دراماتورژی بالا می‌آید و با مرگ نمادین یک جامعه ، ساختارهای فکری و سازه‌ای خود را نُضج می‌دهد. دورنمات اگر چه هیچ گاه طریقِ خروج از چنین جامعه‌ای را نشان نمی‌دهد یا هیچ گاه نشتی‌های چنین وضعی را متشخص نمی‌کند ، اما نمایشنامه اش آنچنان رسواگرانه بر ماهیتِ فاسدِ ثروتی "بی حساب_انباشته شده" انگشت می‌گذارد. که نمی‌توان حسب بازنمایی بی نظیرش از احوال سیاسی/اجتماعی دوران مادی و تاریخی خودش پلی نزد به افق هایی که او در پس این دراماتورژی مطمع نظرش بوده. افق هایی که در آنجا دیگر بهترین شهروندان نه شهروندانی مرده بل شهروندانی متکی

معارضات

به خرد جمعی و آرمان‌ها و اخلاقیاتی وام داشته از نیروهای مقاومت جمعی و حضوری غیر ابزاری هستند

«این نوشته پیشتر در روزنامه ابتکار چاپ شده بود که به صلاح دید سردبیر و موافقیت نویسنده اینجا بازنشر داده می شود.»

موجبات

برزخی ها ۳۳
بررسی نور در تآتر ۳۷

طرح برگرفته از پوستر فیلم The Beast Within (۱۹۸۲) است.

برزخی ها

نگاهی به تاول (مهدی افروزمنش)
و
ابد و یک روز (سعید روستایی)

پوریا حیدرنژاد
pooria.heydarnezhad@gmail.com

اول

((سر همین شد پاشیدم بیرون و نشستم رو اون نیمکته کنار رودخونه. ملت قبراق طور با کوله پشتی و باتوم و این داستان ها می اومدن از کنارم رد می شدن و یه مه کودتا از دم قهوه خونه ی اون بالا داشت می اومد پایین و من عینهو گونی سیب زمینی ولو شده بودم اون کنار، گل و گردنم رو ماساژ می دادم. الان که فکر می کنم یه جورهایی تنها چیز نکبت اون جا من بودم. عین یه جوش قلوه ای بودم که عدل رو دماغ مرلین مونرو در اومده باشه.))

این چند خطی که با سفید در سیاهیِ پشتِ جلدِ رمانِ **قوچ** (مهدی اسد زاده) چاپ شده ، معرفی قهرمان رمان است از زبان خودش. به بن بست رسیده ای که با هیچ کس و هیچ شرایطی سر سازگاری ندارد و خودش هم قبول دارد وضعیت تاول گونه اش را.

تاول و **قوچ** (مهدی اسد زاده) نمونه هایی جدید و موفقی هستند از ترسیم فضای جنوب شهر ، آدم ها و قصه هایشان. آنها از تهرانی روایت می کنند که عیان نیست و زیر تلی از دود و گرد پنهان شده است. آنها از چیزی می نویسند که دغدغه اش را دارند. نویسنده ها بنا به تجربه زیستی شان در این محله ها و شناخت کامل و پر از جزییاتی که به عنوان یک شخصیت اصلی از آن دارند، از پس فضا سازی آن به خوبی برآمده اند و دیگر خبری از آن نگاه از بالا که درباره جنوب شهر و آدم هایش می نوشت و بد هم می نوشت ،نیست. هر دو با ترکیب راوی اول شخص ، زبانی خلاق ، پر از گسست و دور از فارسی معیار ، دیالوگ نویسی جذاب با ضرباهنگی تند و گاه خشن و با خرده روایت های متعدد تکه تکه پازلی را می سازند که هر چند تصویر خوشایندی ندارد ولی بدیع و خلاق است. آنها متن هایی نوشته اند با شخصیت های متعدد و پر از جزییات. جنوب شهر را چنان جذاب ، جسورانه و خشن توصیف و تصویر می کنند که یقه هر مخاطبی را می تواند بگیرد و با قهرمانش به کوچه پس کوچه های بن بست بکشاند. قهرمانانی که حضورشان در لبه پرتگاه، اعتراض ، ترس ، هیجان و دلهره ای را در دلِ خواننده ایجاد می کند که به سختی می توان از شرشِ خلاص شد.

با اینکه قصه **تاول** حدودا بیست سال قبل از **ابد و یک روز** است، اما مناسبات فرهنگی _ اجتماعی و حضور محله های جنوب شهر، هویت آدم ها و قصه هایشان و زبان منحصر به فرد شخصیت ها ویژگی های اصلی هر دو اثر است. شخصیت هایی عصبی و تند مزاج ، با لحنی عریان و شوکه کننده ، که گاه شاید آزار دهنده باشد ولی ترکیب آن صراحت لحن با اصطلاحاتی مختص شخصیت ها و استفاده از طنز و کنایه ، معجونی ساخته که حاصل خلاقیت و تجربه زیستی نویسنده هاست.

سعید روستایی با **ابد و یک روز** همانند هم نسلانش داستانش را در جنوب شهر روایت می کند، اما از اجتماع ، محله و فضای نسبتا شهری ای که در داستان های بالا اکثر موقعیت ها را به خود اختصاص داده اند ، پرهیز و زاویه دیدی جزیی تر را انتخاب کرده است. اگر در **تاول** محله ای با کوچه های تو در تو ، خانه هایی نهایتا سه طبقه و تک و توک مغازه هایی چفت هم، خودش شخصیت اصلی است ، خانه ی **ابد و یک روز** یکی از آن خانه ها است. خانه ای کلنگی در بافت جنوب شهر با مناسبات عجیب و آدم های غریبش که محور اصلی درام خشن و پرتنش روستایی است. درامی با شخصیت هایی به ته رسیده که در چرخه ای سرسام آور و باطل گرفتارند و ته خلاقیت آنها برای احیای زندگی نکبت زده ی خود، ازدواج، تیمار کردن گربه ، کمپ های ترک اعتیاد و فلافل فروشی است. اما خانه ی **ابد و یک روز** با همه ی بدبختی هایش نشانی از فقر ندارد. آدم هایش هم ماشین دارند هم

مغازه و هم کار. پول همیشه در بحث های بین آدم ها نقش مهمی دارد (مرتضی مثال مشخصی است) ولی حاکی از فقیر بودن آنها نیست. آنها درگیر مناسبات کهنه ی خانه ای هستند که مادرش چنان درد ریشه ای و عمیقی را تحمل می کند که مرگ برایش آرزوست.

دوم

((جعفر مثل فنر از جا بلند شد و زرتی خوابانند زیر گوش سرهنگ. نه سلامی، نه علیکی، یکهو زد تو گوش سرهنگ که رسیده بود بالای سرش. اول کله اش را بلند کرد و زد زیر خنده گفت (سیگار داری؟) این تیکه کلامش بود. کف دستش پر بود از توتون سیگار و سیگاری آتش خورده. چمبه زده بود و مشغول مخلوط کردنشان بود تا پوکه ی سیگار را پُر کند، چند باری از ته سیگار را روی ناخن شصت اش بزند ، سرش را پیچی بدهد و...))

تاول این جوری شروع می شود. با معرفی جعفر خله . مهترین شخصیت داستانش.

جعفر در داستان بلند **تاول** و محسنِ **ابد و یک روز** ، از لحاظ سن ، فیزیک ، جایگاه اجتماعی ، اعتیاد به مواد مخدر و خلق و خو بسیار نزدیک به یکدیگرند. هر دو در محله ها ی جنوب شهر و جامعه ایی با خرده فرهنگ هایی متعدد بزرگ شده اند که هر چند از لحاظ زمانی با هم اختلاف دارند ولی در شکل گیری شخصیت ها نقش غیر قابل انکاری را بازی می کنند. محیط و اجتماع ، جعفر و محسن را تبدیل به تاول هایی چرکی می کند که از عصبانیت و خشم ریشه دوانده ، بزرگ و بدریخت شده و هر لحظه در آستانه ی ترکیدن است.

تنهایی خودخواسته و انزوا ، مصصم بودنشان در انجام کاری که نیتش را دارند ، تلاش برای گرفتن حقی که پایمال شده ، خماری ها و نئشگی ها و خشونت ذاتی محسن و جعفر ، آز آنها شخصیت هایی می سازد که منطق شان بر پایه کنش و واکنش است. آنها با هر ضربه ای که می خورند از همان لحظه به فکر جبران و بازگرداندن غرور از دست رفته شان هستند.

جعفر از اولین صفحه داستان تا آخرین آن با هدف انتقام از سرهنگ روز و شب می کند، او زنگ خطری است کج و معوج که بیست و چهار ساعته رنگ قرمزش را روی محله و آدم هایش می پاشد. محسن در روایت **ابد و یک روز** دقیقا همان نقشی را دارد که جعفر برای محله داشت. چه باشد و چه نباشد ، ترسی و دلهره ایست برای اهل خانه. او حتی وقتی حضور ندارد هم می تواند زلزله ایجاد کند. صحنه ی خبر دادن ته تغاری خانه (نوید) درباره محسن و موادهای اتاقش و سکانس بعد از آن ، می تواند نمونه ی خوبی باشد. اما ویژگی های دیگر محسن، او را به کلی از شکل و شمایل یکْ شکل معتادهای سینمای بعد از انقلاب جدا می کند . محسن در عین ظاهر خشن ، چشمان سرخ و سیگاری همیشگی ، در تنهایی خود کارتون می بیند و مدام دم از احترام می زند. او در سکانس دیدنی معرفی اش ، اگر عصبانی می شود و چکی هم می زند به خاطر حرمتش است که دیگران نادیده اش گرفته اند. این ها از محسن شخصیتی ساخته که هر لحظه آماده ی واکنشی است انفجاری در برابر توهین و بی احترامی چه نسبت به خودش و چه نسبت به بقیه اهل خانه.

(درگیری دو برادر با دوست خواهر زاده شان می تواند نمونه ی کاملی باشد.)

((به ننه ام فحش داد ، منم زدمش. تو بودی نمی زدی؟))

جعفر در **تاول** سیلی زدن به سرهنگ را اینجور توجیه می کند. او هم دغدغه محسن را دارد و ازبی حرمتی که بهش شده ، خشمگین است.جعفر با انتقامش محله ای پر از همهمه را به سکوت دعوت می کند و کنشمندی

خودش را فریاد می زند. به واسطه جعفر است که محله روی دیگری از عجیب ترین ساکنش (زن ژاپونی) را می بیند ، و جای پچ پچه های گوش و کنار سکوتی محله را خفه می کند. با انتقام جعفر است که فلاح ، فلاح تر می شود.. جعفر در پایان **تاول** دیگر حضورش چراغ خطر نیست ، بلکه کنشش است که سرخ می کند جامعه را. جامعه ای بیمار که با سرعت در حال تولید تاول های دیگری است.

محسن اگر مثل جعفر مهمترین شخصیت درام نیست ولی یکی از کلیدی هاست. تاثیرش بر سمیه ، در آن سخرانی جانانه اش ، انکار شدنی نیست. پارازیت

مرتضی که می خواهد حرف حق را گردن نشئگی بیاندازد هم چاره ساز نیست. او دستش رو شده. از زور و چند تا مثل خودش هم یاری بگیرد ، باز بازی را به تنهایی محسن باخته است. محسن قهرمانی است که در برابر دروغ می ایستد، در برابر برادرش می ایستد و حقش را طلب می کند .او بی احترامی می بیند ، فحش می شنود ، بابت دندان ها و ظاهرش مسخره می شود ، کتک می خورد ، ولی پای حرفی که می زند می ایستد و آن را ثابت می کند. محسن با آنکه از خانه رانده می شود ولی تاثیرش را هم بر خانه،هم بر سمیه و هم بر ما می گذارد.

سوم

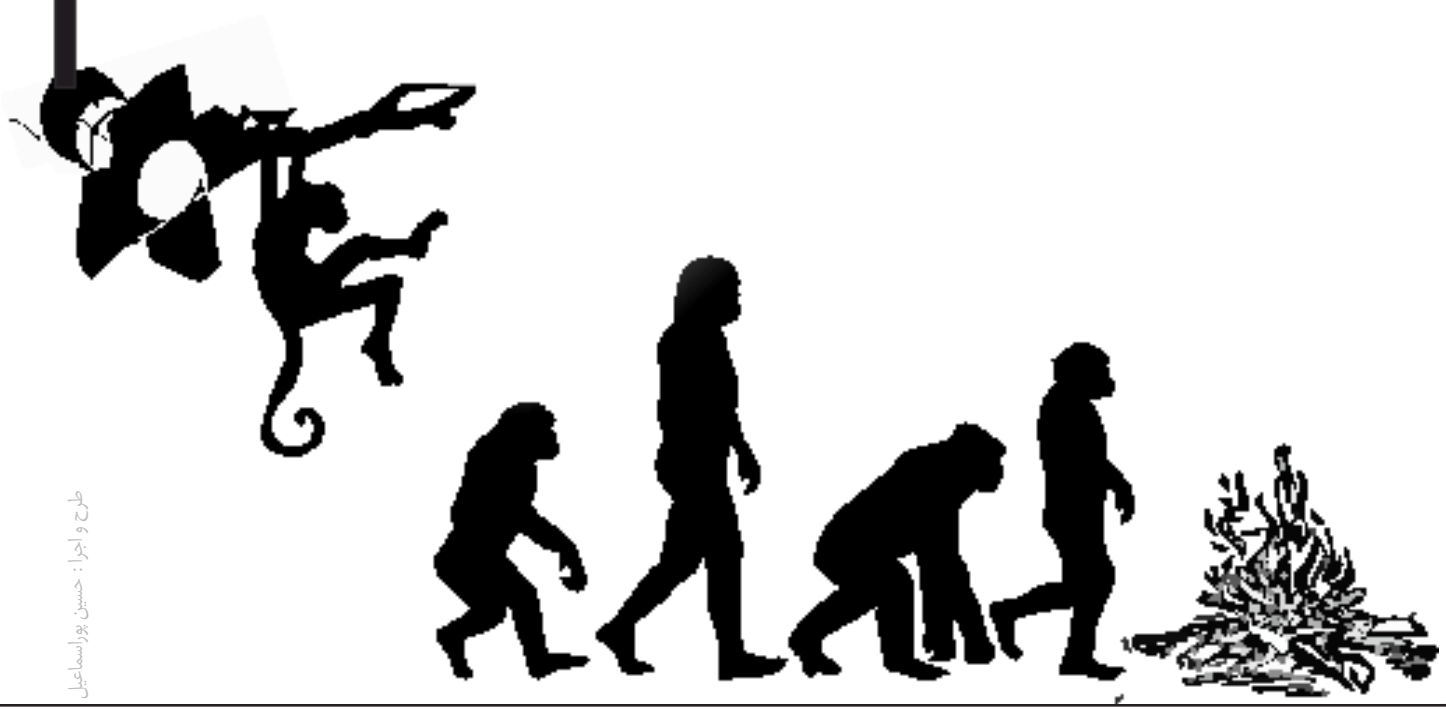
((از وقتی یادم هست سوت توی محله فقط یک صدا نبود، یا یک مهارت ، یک جور زنگ خطر بود ، هشدار یا چیزی شبیه این و برای همین سوت مخصوص خودمان را داشتیم. صداش که می آمد می فهمیدیم اتفاقی افتاده است. البته در استفاده از آن باید مراقب می بودی، یک جورهایی مثل زنگ بی موقع کلیسا یا اذان بی وقت بود. اگر به دروغ استفاده می کردی و متوجه می شدند حالت را می گرفتند. زدنش هم قلق خاصی داشت . اگر درست می زدی صدایی شبیه لِنت ترمز تمام شده ی ماشین یا ترمز قطار می داد: صدایی که از خیلی دور هم شنیده می شد. آن روز هم معلوم بود صدا از دور می آید.))

در کشوری که همیشه موقعیت جغرافی اش مهم ترین دلیل اهمیتش بوده ، تاثیر جغرافیا بر مردمانش را چه گونه می شود نادیده گرفت؟! چه گونه می شود حکومت ، جامعه و طبیعت را به عنوان عناصر اصلی در زایش جنوب شهری که در هر سه اثر معرفی می شود، از یاد برد؟ در تاریخ هر چند ساله ی ما ، تا به امروز ، جامعه و حکومت تاثیر و فشارشان بر این بافت جز بذر کینه چیزی در بر نداشته و نتیجه اش جز از راه خشونت نبوده و نیست. اعتیاد و خشونت ، فقر و فحشا و بی خردی و بی اخلاقی تاول هایی هستند زاییده ی آن خشونت. تاول هایی با ریشه های پرزور و قدیمی که همواره در حال زاییدن ، نو شدن و تغییر شکل اند. سید گوزن ها به عنوان نمونه ای قدیمی از شخصیت معتاد در سینمای ایران ، با خشونت ذاتی-اش و چاشنی رفاقت دست به قتل مواد فروش می زند. جعفر بیست سال بعد از سید از بی حرمتی سرهنگ به مادرش شاکی است و او را می کشد. و امروز محسن بیست سال بعد از جعفر در برابر دروغ و و نیرنگ می ایستد ولی کتک می خورد و رانده می شود. هر چه که جلوتر می آییم انگار صدا و داد قهرمان ها سخت تر و دورتر شنیده می شود. اگر کشمکش سید و جعفر با حکومت و جامعه بود ، کشمکش محسن در خانه و با خانواده است.اگر اعتراض قهرمان چهل سال پیش با قتل و خودزنی و انتحار بود ، قهرمان امروز ما در کنج انزواست و در حال خودزنی. او صدایش از خانه هم بیرون نمی رود. چه برسد محله را ببندند برایش. شرایط و جغرافیای قهرمان ها هر چه جلوتر می آییم محدود و محدودتر است . محدودیتی که منجر می شود به انزوایی خودخواسته که محسن نمونه ی درخشان آن است.محسن نه مثل سید رفیق قدیمی دارد ، نه مثل جعفر ، برادر بزرگتر و زن برادری ژاپونی. چه در عکس دسته جمعی و چه در سرسوزن خوشی خانواده به بهانه ی کارنامه نوید، او تنهاست. آنقدر تنها که صدای تلویزیونش مایه تعجب و شگفتی است.

((ولی خداییش اون موقع به هیچی فکر نمی کردم. تمرگیده بودم رو صندلی پلاستیکیم و به گردی ماه نگاه می کردم که بزرگ بود. خیلی بزرگ بود. راستش فکر می کنم اگه قرار بود همه ی قروقضایای اون دوروزه بشه یه رمانی فیلمی چیزی، باید از همین جا شروع می شد و اون لحظه ای که علی کریمی بلند شده بود روی هوا که با هد گل دوم پرسپولیس رو بزنه. این طوری ها.))

قوچ با تنهایی مفرط قهرمان تمام می شود. با زیست دوباره تاول ، به شکلی دیگر. .

برزخی که شخصیت های یاد شده در آن سرگردان و گرفتارند نمونه های کوچکی اند از فضای کلی اطرافمان ولی نباید از یاد برد قهرمان های یاد شده با هر ظاهر و باطنی که دارند ، در این فضای تیره کنش مند بوده اند. نباید یادمان برود که رفاقت ، ایستادن و پافشاری جلوی زور و دروغ و توهین به هر شکلی قهرمانانه است و گر نه انفعال و سرخوشی و دل سپردن به روال یکنواخت زندگی را همه بلدند.



طرح و اجرا: حسین پوراسماعیل

امید صوفیه وند
omidslr@yahoo.com

بررسی نور در تآتر

نگاهی مختصر به حضور و غیاب نور در تآتر

آن چیزی که «کارل گوستاو یونگ» برای اثبات تبار تئاتر به «آئین» در نظر دارد ،شاید یکی از بهترین گزینه ها برای آغاز باشد(۱). وجود امر قدسی و امرلاهوتی برای انسانی که با طبیعت وحشی درگیر است و در هر سوی آن خطری در کمینش نشسته است یک امر لازم به نظر می آید. در گیری انسان با طبیعت همیشه با نوعی سلطه جویی همراه بوده است. انسان دیرینه سنگی برای پیدا کردن جایگاه خود در این چرخه باید ابزار قدرتمندی را بوجود می آورد. یکی از بزرگترین اختراعات بشر در این موقعیت اتفاق افتاد. انسان دیرینه سنگی خط را بوجود آورد. این اتفاق منجر به پیشرفت ارتباطات شد و در نهایت تاریخ بوجود آمد. انسان با بوجود آوردن تاریخ قیام خود را علیه طبیعت اعلام کرد. انسان تاریخ را بوجود آورد تا قدرتمندتر از طبیعت گردد و البته این نوع قدرت خواهی همچنان ادامه دارد.

انسان ما قبل از تاریخ برای اینکه بتواند خود را در نظام هستی پایدار نگه دارد،باید بر قدرتی برتر از طبیعت تکیه می کرد.انسان های این دوره توسط آئین خود را وارد چرخه خدایان کردند. آیین ها جایگاهی برای انسان بوجود آوردند تا بتواند با خدایان آسمانی وارد گفتگو شود و در نتیجه اولین دیالوگ های هستی شکل گرفتند. نتیجه این گفت وشنودها به دست آوردن قدرت آبهای خروشان برای آبیاری مزارع وگرمای لذت بخش خورشید برای پرورش کشتزارهایشان بود. این نوع ارتباط گیری در طول زمانهای مختلف ،شکل های متفاوتی به خود گرفت و فرم آن با توجه به هوش انسانهای هر عصر توسعه پیدا کرد تا به تئاتر رسید.

درست مشخص نیست که ابتدا تاریخ بوده است یا تئاتر، اما در بعضی از دوره های زمانی تاریخ از تئاتر پیشی گرفت . تنها دردوره ی حال است که این دو در کنارهم پیش می روند.

اما آن چه در این بررسی اهمیت دارد مقوله «نور» است. نورِ آتش هیزم ها تا روشنای لامپ های چند واتی بالای سر بازیگران.

دراین مرحله هر دو سوی نور مورد بررسی قرار می گیرد: نور ابزاری برای صحنه و نور ابزاری برای تماشاگر.

سوالی که مطرح می شود این است که چگونه یک امر تخیلی مثل درام در صحنه نمایش بعنوان یک امر باور پذیر در ذهن مخاطب مطرح می شود؟ تماشاگر چگونه این اتفاق را باور می کند؟

انسان غیر متمدن! یا اولیه مراسم آیینی خود را معمولا در کنار آتشی بر گزار می کرده است. از این گونه مراسم در فرهنگ ایرانی نیز فراوان است (آیین جشن سده، چهارشنبه سوری و...) گویا نور قدرت تمرکز بخشیدن به انسان را به ذات در خود پنهان دارد. این آتش ها زمانی برپا می شدند که خورشید از صحنه هستی ناپدید شده و تاریکی همه جا را فرا گرفته بود. زمانی که ما انسان های متمدن! به تئاتر میرویم، برای مراسمی خاص آماده می شویم ، مسافتی را طی می کنیم، مکان خاصی را انتخاب می کنیم، در آنجا جمع می شویم و منتظر می مانیم تا همه چیز تاریک شود. با تاریکی است که ما به وجود نور پی می بریم. در واقع در تئاتر ما با اجتماع ضدین مواجه ایم. وقتی همه جا تاریک است ،کافی است چند میکرون نور تولید شود تا حواس همه ذهن ها به سوی آن جلب شود. حال وقتی در یک سالن تاریک نشسته ایم، تنها چیزی که ذهن ما نیاز دارد تا به قول «لاکان» از مرحله وابستگی به غیر به مرحله آیینگی(۲) برسد، «نور» است. نور یک مشعل یا یک چراغ چند واتی بالای سر بازیگر.

در واقع در این موقعیت نور ذهن را هدایت می کند تا «آن» را در مقام دیگری باور کند و زمانی که این اتفاق افتاد، «اتفاق تئاتر»در صحنه رخ داده است.

حال که به اتفاق تئاتر رسیدیم بهتر است کمی آن را مورد بررسی قرار دهیم. امر تئاتری پروسه ای از تولید درام است که لازمه اصلی صحنه است. اگر این امر در صحنه رخ ندهد تماشاگر هیچ چیزی را حس نمی کند.

پس یکی از اولویت های هر صحنه ی دراماتیکی در اختیار گذاشتن تمام ابزارهای خود از جمله دکور، نور و بازیگر در این پروسه است تا در نهایت تماشاگر با حسی از همزادی با صحنه همراه باشد.
چه زمانی اتفاق تئاتر رخ می دهد؟
زمانی که ما چیزی را در جایگاه چیز دیگر باور کنیم. ذهن انسان برای باور پذیری اتفاقات، منطقی دارد. هر چیزی برای ذهن قبل از مرحله باور پذیری باید حس شود. تاریکی که در صحنه رخ می دهد، جمعیتی که در سالن جمع شده اند، همه وهمه این پیام را به ذهن مخابره می کنند که باید منتظر یک رویداد باشد. جرقه ی این ارتباط حسی را نور فعال می کند. نور فضای ابدی-ازلی را در میان فضای تاریک صحنه جدا می کند و رویدادهایی را در این رادیکال نوری (محدود و محسوس کردن به وسیله ی نور) روایت می کند. و باز تاریکی و اتفاقات ورویدادهای دیگر.
این تولید، متعالی ترین شکل یک توهم است.توهمی باورپذیر ولذت مند با عواقبی به مراتب پر خطر تر از دیگرمحصولات توهم زا برای جامعه.
نور یکی از عوامل حسیّت بخشی به اجراست.حسی که به ذهن قدرت باور پذیری می دهد.نور در قاب صحنه قدرت بیشتری می گیرد زیرا نما کردن یک موضوع خاص در قاب صحنه با امکان نورپردازی، عمقی از واقعیت را در موردِ موضوع به ذهن مخاطب روانه می سازد.
بارت معتقد است که آیین های اولیه راههایی بودند در مقابله با مرگ. در واقع گروه های انسانی با برپایی مراسم خاص،یاد بزرگان قبلیه را زنده نگه می داشته اند.(۳)
این آیین ها به قصد مقابله با جریان تغییر با متد حذف برپا می شده اند.جریانی که با قدرتِ هرچه تمام ترِ مرگ، به دنبالِ تغییر در ارزش ها با توسل به حذفِ افراد است.
جادوگر یا پیر گروه اعمالی انجام می داده که روحِ این افراد را با خبر سازد.با این کار به آنها اعلام می کند که شما هنوز ازمیان نرفته اید و مرگ نتوانسته شما را از میان ما حذف کند. جادوگر-کارگردانِ صحنه همه ی حواس ها را در نقطه ای متمرکز می کند تا تمام ارواحِ درون متون نمایشی را در صحنه احضار کند و آنها را مورد خطابه قرار دهد. تماشاگر نشسته در سالنِ تاریک همراه ارواح می شود تا سفر زندگی و اتفاقات رخ داده برای آنها را ببیند و در نتیجه یاد بگیرد و البته کمی هم سرگرم شود.
وجود نورپردازی در تئاتر مسئله اساسی است.
نور می تواند تولید فضا بکند.رادیکالی که در تاریکی ایجاد میکند فضای خاصی است که هم مورد توجه کارگردان است و هم تماشاگر. نورهای در اصطلاح «پرکننده» همه چیز را برای تماشاگر عیان می کند. در این نوع صحنه ها همه چیز مشخص است: بازیگران،دکور، دیالوگ، همه چیز از جمله زمان، حالت واقعی شده دارد. ولی حتی در این نوع نور پردازی می توان با شدید کردن نور و یا ضعیف کردن آن نقاط خاصی را در صحنه برجسته کرد. در این نوع فرم از نورپردازی جریان اصلی صحنه نمایان است و آن چیزی که قرار است همه فهم شود را بیان می کند.
نوع دیگری از نور پردازی نیز وجود دارد: نورپردازی به اصطلاح «بسته» یا «زوم» .در این نوع نورپردازی همه چیز برجسته است. همه ی مناطق صحنه در این نوع، اهمیت خود را از دست می دهد و تنها مکان موکد، منطقه ای از صحنه است که نور به آن شلیک شده است. یکی از کاربردهای اصلی این نوع نور پردازی» موازی سازی «است. جهان هایی با تراکم های بسیار بالا در صحنه خلق می شود. اهمیت این فرم از نور، خاصیت¬دهی به زمان به مثابه شی قابل انتقال است. زمان های موازی یا مکرر، در کنار هم یا اجرا می شوند و یا برهم انطباق پیدا می کنند.
اصلی ترین ومهم ترین چیزی که نور در مقام یک ابزار به کارگردان و تماشاگر می دهد این است که در حال یک ارتباط گیری هستند.
در انتها باید بگویم مهم ترین مساله در صحنه «تاریکی» ا ست

۱.مقاله تئاتر ومذهب: جست و جویی برای الگویی جدید- لورن فریزن - مترجم: اشرف میر نظامی
۲.ژاک لاکان- شون هومر - ترجمه محمد علی جعفری - محمد ابراهیم طاهاتی- نشر ققنوس
۳. اتاق روشن-رولان بارت-ترجمه فرشید اذرنگ-نشر حرفه هنرمند

مَکتوبات

مَرو ۴۱
پاره‌گی مفرط ۵۰
خوک ۵۷

مَرو رفت. بدون ناشتایی از خانه بیرون زد و رفت. با تفنگی شکاری بر شانه اش آویزان. و این آخرین باری بود که مَرو از خانه اش به جایی میرفت و شب حجله اولین و آخرین شبی بود که مَرو با گُلی خوابید...

طرح: آرش سوری اجرا: حسین پوراسماعیل

داستان و نقد داستان

بیا که رونق این کارخانه کم نشود
به زهد همچو تویی یا به فسق همچو منی
«حافظ»

هوشنگ گلشیری در یکی از سخنرانی های خود به مساله ی جوان مرگی در میان نویسنده گان ادبیات معاصر ایران می پردازد. او یکی از دلایل این جوان مرگی ها را فقدان تداوم فرهنگی و نیز قطع شدن جریان ها و نهضت های فکری می داند. به عقیده ی گلشیری زنجیره ی پیوسته گی فرهنگی، همواره یا به دلایلِ داخلیِ خودِ جریان ها و یا توسط نیروهای خارجی همچون سانسور و سرکوب گسیخته می گردد. این گسیخته گی ها باعث می شود که جریان های جدید به وجود آمده، محکوم به بازتولید روندی شوند که گذشته گان و پیشینیان شان طی کرده بودند. به عبارتی دیگر جریان های فکری و به طور اخص نهضت های فرهنگی-ادبی سرنوشت محتومشان در این فضای سترون همواره چیزی به جز دوباره کاری و رونوشت برداری از جریان های گذشته شان نبوده است.
باری این دلایل و نیز مهم تر از آن نبود فضای گفت و گو، بده بِستان فکری، و همچنین دیالوگ های جدی پیرامون ادبیات، که تک تک ما را تبدیل به موناده‌های ایزوله و صندوق های در بسته ی در خود چپیده کرده است؛ باعث شد در خرداد ۹۴ حلقه ای از دوستان داستان نویس و البته دیگر یارانی که مساله ی ادبیات و داستان نویسی را جدی می انگاشتند، در اتاق ۱۱۰ خوابگاه ابوذر شکل بگیرد. این جلسات پس از آن تا امروز -اردیبهشت ۹۵- استمرار یافت. اکنون که به یک ساله گی نشست های داستان و نقد داستان نزدیک می شویم شایسته است از تک تک دوستانی که نامشان در ادامه می آید به خاطر همکاری ها، پی گیری ها، تلاش و البته جدیت شان قدردانی کنم. امید اینکه همچنان استمرار پیدا کند و به نتایجی بدیع برسد.
در ضمن در پایان نشست های دور نخست، داستان «مَرو» نوشته ی مهرداد زینت فر به عنوان داستان برتر از جانب حاضران در جلسه برگزیده شد.
یاران همراه: فاضل جلالی - احسان کامکار - مهرداد زینت فر - سیامک دری - امید صوفیه وند - محمد رفیعی - مهدی راستگو - امین صوفی - محمدعلی افتخاری نیا - آرش زینلی - آرش چراغی - پوریا حیدرنژاد - سعید امیددوست - عارف احسانی - سید جعفر سیدی نسب.

در ادامه داستان «مَرو» ونقدهای این داستان را می خوانید:

داستان کوتاه «مَرو»
مهرداد زینت فر

مَرو (توضیح ویراستار: مَرو بر وزن مَجو=Maroo) هنوز به دنیا نیامده بود که مادرش دختر یک ماهه ی خواهرش را برای او نشان کرد. به تعبیری هنوز شش ماه دیگر مانده بود که مشخص شود مَرو پسر به دنیا می آید یا دختر؛ با این حال مادرش دختر یک ماهه ی خواهرش را برای نوزاد درون رحمش خواستگاری کرد. که بنا به گفته ی مادر بزرگ مَرو- یعنی مادر مادرش- احتمال می دادند که پسر به دنیا بیاید. مادر بزرگ مَرو از روی نشانه ها حرف می زد و به این نشانه ها ایمان داشت و در درستی حرفش شک نداشت بنابراین به دخترش که سه ماه از باردار شدنش می گذشت پیشنهاد داد که دختر آن یکی دخترش را برای پسرش نشان کند. پسری که هنوز به دنیا نیامده بود.
تجربه نشان داده بود که حرف های مادربزرگ در این زمینه همیشه به بار نشسته و کسی هم در درستی آنها شک به دل راه نمی داد. مادر مَرو هم با اعتمادی که به حدسیات مادرش داشت دختر یک ماهه ی خواهرش را برای مَرو نشان کرد. مَرو به دنیا آمد و در چهارده سالگی با دختر خاله اش ازدواج کرد. البته از نظر بزرگان خانواده؛ نه مَرو و نه گُلی هیچ کدام هنوز به سن معقولی برای ازدواج نرسیده بودند اما این ازدواج را تنها راه یا آخرین راهی می دانستند که شاید مَرو با آن سر عقل بیاید. اما نمی آمد. حتا همان روز جشن را برای مادربزرگش به عزا

تبدیل کرد. با اینکه رسم بود داماد در روز عروسی سرسنگین باشد اما مَرو در روز عروسی اش سیصد و شصت و پنج تیر هوایی از تفنگ شکاری خودش شلیک کرد و هفتاد و هشت تیر از برنوی پدر گور به گور شده اش؛ به گفته ی مادر بزرگ. مادر بزرگ عاملِ تمام بدبختی مَرو را پدرش می دانست که چرا بَه پسر خردسالی که هنوز دهانش بوی شیر می دهد اجازه داده تا تفنگ دست بگیرد! تازه فقط همین ها نبود. در همان روز عروسی؛ مَرو دوازده تا از مرغ های مادر بزرگش را بدون اینکه کسی بویی ببرد از قفس مخصوص مرغ ها برداشت و چیزی نزدیک به یک ساعت از مراسم غیبش زد. بعد از اینکه سر و کله اش پیدا شد برنوی پدر گور به گور شده اش را برداشت و با دقت چیزی را در دور دست نشانه می گرفت و شلیک می کرد. درست دوازدهیمن گلوله را که شلیک کرد رو به مادربزرگش کرد و گفت: «تو همین هفته دوازده بار بهم گفتی کاش پدر گور به گور شده ات تو اون شب خوابش برده بود مَرو.» و به مادربزرگش با جزییات تمام توضیح داد که با آن دوازده گلوله ای که همین الان شلیک کرد دوازده تا از مرغ هایش را به جهنم فرستاده و این تاوان همان حرفی بوده که دوازده بار در طول همین هفته از مادربزرگش شنیده است؛ البته توضیح هم داد که خواب ماندن یا بیدار ماندن پدر در آن شبِ مدنظر مادر بزرگ برایش بی اهمیت است و دلخوری اش از این بوده که او را مَرو خطاب کرده است. اسمش محمدرضا بود و حساسیت عجیبی داشت به اینکه کسی او را مَرو صدا کند.

مادر مَرو که حال مادربزرگ را دید هزار نفرین به خودش و آبا و اجدادش فرستاد که این تخم و ترکه از آنها پا گرفته است. مادربزرگ هم با همان حال زارش به طرف قفس مرغ ها رفت و همین که نگاهش به قفس مرغ ها افتاد جا به جا سکته کرد و مُرد. عروسی به هم خورد. تا چهلم مادربزرگ صبر کردند و بعد بدون اینکه جشنی بگیرند فقط برای آنکه ازدواج شاید حکمتی بشود و مَرو سرعقل بیاید مجلسی خانوادگی گرفتند و گلی را به عقد مَرو درآورند. حرف و حدیث هایی هم بود از این قبیل که خانواده ی مَرو با این کار می خواستند از دست مَرو خلاص شوند و مسئولیت کارهایش را به گردن دیگری بیندازند. که تا حدودی هم درست بودند. خیلی از نزدیکان مَرو وقتی که دیدند زورشان به مَرو نمی رسد او را به حال خودش گذاشتند تا به قول پدرش هر غلطی که دوست دارد بکند.

فردای شب حجله آفتاب نزده مَرو از خواب بلند شد تفنگ شکاری اش را به شانه آویزان کرد و برای شکار کبک؛ بدون ناشتایی از خانه بیرون زد و رفت. گلی نتوانست مَرو را از خر شیطان پایین بیاورد و مانع از رفتنش بشود. می ترسید که مَرو دوباره نتواند کبکی شکار کند و به جای کبک؛ گاو و گوساله ی مردم را با تیر بزند و به خانه بیاورد. همانند سال پیش که پی شکار کبک رفته بود و وقتی که نتوانسته بود با شکار به خانه برگردد در راه گوساله ای را با تیر زده بود و به خانه آورده بود و پدر گور به گور شده اش مجبور شده بود یکی از گاوهای مادربزرگ را بدهد به صاحب همان گوساله ای که مَرو با تیر زده بود. گلی می دانست که مَرو وقتی به شکار برود دست خالی برنمی گردد حتا اگر شکارش از گاو و گوساله های مادربزرگ خدابیامرز باشد.

مَرو رفت. بدون ناشتایی از خانه بیرون زد و رفت. با تفنگی شکاری به شانه اش آویزان. و این آخرین باری بود که مَرو از خانه اش به جایی می رفت و شب حجله اولین و آخرین شبی بود که مَرو با گلی خوابید.

آسمان را سراسر ابرهای تیره پوشانده بود. گویی این ابرها سدی بودند در برابر روشنایی روز. باران نم نم می بارید. مَرو از اولین تپه ای که مشرف به خانه اش بود گذشت. این تپه همانند مرزی بود مابین طبیعت وحشی و دست نخورده ای که هم اینک مَرو به آن وارد شده بود و روستایی که اگر برای اولین بار به آن پا می گذاشتی نمی توانستی حدس بزنی که همچین طبیعتی هم می تواند در آن نزدیکی باشد. کوه هایی که در برابر آسمان سینه سپر کرده بودند؛ تنگه هایی غریب؛ دره هایی عمیق؛ درختانی کهن سال و صدای کبک و کفتار و گراز و همه چیز. گویی که تا به حال بشری به این طبیعت پا نگذاشته باشد. اما مَرو هم اینک در این طبیعت بکر مبهوت صدایی عجیب بود که به گوشش خورده بود.

صدایی غریب که معلوم نبود از کجا می آید. صدا به موسیقی غریبی می ماند که باد آنرا با خود آورده باشد تا فقط به مَرو برسد. مَرو دنبال صدا را گرفت، از تنگه هایی غریب گذشت، از دره هایی عمیق هم. رفت به دنبال همان صدای عجیبی که به گوشش رسیده بود. انگار که فراموش کرده باشد آمده تا کبکی شکار کند و به خانه برگردد. و گلی را هم به کلی از یاد برد. می خواست صدا را پیدا کند. هر چه بیشتر به دنبال صدا می رفت، صدا واضح تر از قبل شنیده می شد. از چند دره و تپه گذشت تا به چند قدمی یکی از همان کوه هایی رسید که در برابر آسمان سینه سپر کرده بود. صدا در همان نزدیکی بود. از سنگ بزرگی بالا رفت. درست بالای همان سنگ اشکفتی بود که مَرو احتمال می داد صدا از درون همان اشکفت باشد. از سنگ بالا رفت و همین که کمر راست کرد نگاهش از نگاه پسری چهارده ساله به نگاه پیرمردی صد و چهل ساله تغییر کرد. نه اینکه ترسیده باشد، نه. در جلوی اشکفت جابه جا جماعت سیاه پوشی نشسته بودند که با دیدن مرو همگی بلند شدند و به مرو خیره شدند. در ورودی اشکفت هم یک ضبط صوت قراضه ی قدیمی به بندی آویزان بود که همان صدای عجیب را پخش می کرد. درون اشکفت هم دو صندلی قرار داشت که بر روی یکی از صندلی ها دختری با لباس سفید عروسی نشسته بود. دختر سفید پوش با دست به مَرو اشاره می کرد که برود و بر روی آن صندلی دیگر بنشیند. مرو بی اختیار و با آسودگی خاطر از میان جماعت سیاه پوش گذشت و به درون اشکفت رفت و بر صندلی نشست. جماعت سیاه پوش هم به دنبال مَرو به اشکفت رفتند و دور مَرو و دختر سفید پوش حلقه زدند و در همان حال چیزهایی زیر لب زمزمه می کردند. مَرو ساکت بر صندلی نشسته بود تا اینکه دختر خنده ای زد که صدای خنده اش در اشکفت پیچید و همین که می خواست پای چپش را بر پای راستش بگذارد مَرو متوجه پاهای عجیب دختر شد. و از صندلی اش برخاست.

مَرو برگشت. بدون شکار. با تفنگی شکاری به شانه اش آویزان. با نگاهی غریب که نگاهش به نگاه پسری چهارده ساله نمی ماند و نگاهش همچون نگاه پیرمردی صد و چهل ساله بود که در انتظار مرگ مو سپید کرده است و می داند که مرگ تا صد و چهل سال دیگر هم به سراغش نمی آید. گلی که جلوی در برای برگشت مَرو به انتظار ایستاده بود با دیدن این نگاه مَرو؛ ناامید از شوهر؛ به انتظار فاجعه خشکش زد. هیچ نگفت. گویی دلش به حال مَرو سوخت و به حال خودش و به حال زندگی خودش. منتظر ایستاد تا از فاجعه بشنود. اما مَرو هیچ نگفت و همین که می خواست از گلی بگذرد و به خانه برود انگار که به بن بستی نامرئی رسیده باشد چنان مکث کرد و چنان از حرکت ایستاد که گلی بی اختیار با این مکث مَرو زار زار گریه کرد و به خانه رفت.

مَرو هم رفت. پشت به خانه کرد و رفت. با همان تفنگ شکاری به شانه اش آویزان. از همان مسیری رفت که همیشه برای شکار کبک می رفت. و اینک یازده سال از رفتن مَرو می گذرد و آن شب حجله تنها شبی بود که مَرو با گلی خوابید. و تا به امروز یازده سال تمام است که مَرو هر روز به حوالی خانه ها می آید تا مرغی را با تیر بزند و به همان جای همیشگی برگردد؛ به همان طبیعت وحشی و دست نخورده ای که هیچ وقت نتوانسته بود در آن کبک یا چیز دیگری شکار کند. و یازده سال تمام است که هر روز گلی بر سر راه مَرو می نشیند و با خواهش ها و اصرارها و التماس هایش سعی می کند تا مَرو را به خانه برگرداند اما مَرو گوشش به هیچ حرفی بدهکار نیست و همین که مرغی را با تیر می زند راهش را می گیرد و می رود تا از همان تپه ی مشرف به خانه اش بگذرد و ناپدید بشود. این کار همیشگی مَرو بود در تمام طول این یازده سال. تا اینکه از سال دوم به بعد گلی تصمیم گرفت هر روز مرغی را به درختی بر سر راه مَرو ببندد تا مَرو بردارد و ببرد و با بردن مرغ های مردم بیشتر از این رسوایی به بار نیاورد. می دانست که برای این کار به تعداد زیادی مرغ و خروس نیاز دارد و از همان سال دوم مرغ داری ای در خانه ی مادر بزرگ خدا بیامرز که بعد از مرگش به خانه ای متروک تبدیل شده بود تاسیس کرد. یک سال بیشتر از تاسیس این مرغداری نگذشته بود

که گلی علاوه بر مرغ های مورد نیاز مَرو، توانست از فروش مرغ ها و تخم مرغ ها پولی جمع کند و مرغداری را به زمین های خالی آن طرف خانه ی مادربزرگ خدابیامرز گسترش دهد.
گلی بی اختیار آهی کشید و به طرف مرغداری رفت. مرغی را بیرون آورد و کمی که از خانه فاصله گرفت، مرغ را به درختی در آن نزدیکی بست. ساقه ی درخت از ساچمه های مَرو سوراخ سوراخ بود و گلی مثل همیشه همین که نگاهش به درخت افتاد از بدبختی خودش زار زار گریه کرد و به طرف مزرعه رفت تا در خنکای پسین در گوشه ای از مزرعه بنشیند. گلی داشت به صبح همان روزی فکر می کرد که نتوانسته بود مانع از رفتن مَرو بشود. دوست داشت شوهرش را به کلی از یاد ببرد. شوهری که یازده سال تمام است تا چند قدمی خانه می آید اما به خانه نمی آید.
صدای شلیک گلوله از تفنگی شکاری، گلی را از افکارش بیرون آورد. صدای شلیک مَرو بود. با اینکه گلی همیشه مرغ را با طناب، محکم به درخت می بست اما مَرو مطابق علاقه ای که به تفنگ، شکار و شکار کردن داشت ابتدا مرغ را ساچمه ریز می کرد بعد با کاردی که بیشتر به ساتور شبیه بود تا به کارد، طناب را می برید و مرغ را برمی داشت و می رفت.
گلی مَرو را می دید که به سمت همان درخت می رود تا مرغی را که به درخت بسته بود باز کند و ببرد. امروز در لابلای فکرهایش متوجه شده بود که به سر حد نا امیدی رسیده است و تصمیم داشت حتا اگر مجبور بشود همانند برادر مَرو مابقی عمر را در گوشه ای از خانه بنشیند و پاهای چلاقش را بغل کند، سر از کار مَرو دربیاورد. جانش از این بلاتکلیفی به لب رسیده بود. نه می توانست شوهر بکند و نه می توانست مرو را به خانه برگرداند. یازده سال تمام بر سر راه مَرو نشسته بود تا شاید دل مَرو به رحم بیاید و به خانه برگردد. به هر دری زده بود و از هر چیزی برای مَرو گفته بود. حتا چندین بار مادرش را نزد ملاآقا فرستاده بود تا ملا درایتی به خرج بدهد و راه حلی برای این وضعیت پیدا کند اما ملا تنها راهی که پیش پای آنها گذاشته بود صبرکردن بود تا اینکه مَرو سر عقل بیاید. و گفته بود که باید منتظر بمانند تا اینکه مَرو یا به خانه برگردد یا هم برای همیشه غیبش بزند و در اطراف خانه ها آفتابی نشود. اما مَرو نه به خانه برمی گشت و نه برای همیشه غیبش می زد.
مَرو با سر و وضعی بی شباهت به آدمی و با مرغی ساچمه ریز شده در دست؛ بدون توجه به گلی که در گوشه ای از مزرعه ایستاده بود؛ از مسیر همیشگی به سمت تپه می رفت. گلی هم به دنبالش راه افتاد. مَرو ابتدا متوجه گلی نشد اما همین که با گوشه ی چشم گلی را دید، قدم های تند تر و بلندتری برداشت تا از گلی فاصله بگیرد. گلی اما پا به پای مَرو می رفت. بدون هیچ حرفی. گویی که از آن همه اصرار برای برگشت مَرو خسته شده باشد و بخواهد برود تا در آن طبیعت دست نخورده، مابین گرازها و شغال ها با مَرو زندگی کند. از شیب تپه گذشتند. نرسیده به نوک تپه درخت بلوط پیر و کهن سال و تنومندی بود که شاخه های درهم پیچیده و افتاده ای داشت. از همان زمانی که مَرو رفته بود، به تک تک شاخه های این بلوط¬هم تکه پارچه های سیاه رنگ و طویلی آویزان شده بود. راجع به این بلوط پیر بعضی ها می گفتند مَرو این بلوط پیر را به عنوان مرزی بین خود و دیگران می داند که نباید کسی از این مرز آن طرف تر برود. و این پارچه های سیاه رنگ، نشانه هایی هستند از رنگِ روزگار همان کسی که از بلوط پیر بگذرد و به قلمرو مَرو پا بگذارد. با این حال کسی خودش را درگیر دیوانه بازی های مَرو نمی کرد و اهمیتی به کارهایش نمی دادند. و هر روزه بدون اینکه اتفاقی بیفتد ده ها مرد از این مرز می گشتند و می رفتند. مَرو می رفت. گلی هم به دنبالش. تا اینکه به نزدیکی همان بلوط پیر رسیدند. مرو ایستاد رو به گلی کرد و از گلی خواست که دست از سرش بردارد و بگذارد به زندگی اش برسد. گلی گفت: «مگر تو گذاشته ای ما به زندگی مان برسیم.» مَرو از حرفی که زده بود پشیمان شد. لحظات درازی در سکوت به هم خیره شدند. صدای سگ ها از ده و صدای کبک ها از آن طرف تپه شنیده می شد. گلی نگاه چهارده سالگی مَرو را از یاد برده بود و سال ها بود

که در میانه ی خواهش ها و اصرارهایش برای برگشت مَرو، به آن نگاه غیرمعمول خو گرفته بود و از آن نمی ترسید. می توانست یک روز تمام به آن چشم ها خیره بشود و به تمامِ بدبختی ای که در آنها می دید فحش و لعنت بفرستد. مَرو دوست داشت از گلی خواهش کند، حتا به پای گلی بیفتد و ازش بخواهد تا قبل از اینکه به آن بلوط پیر برسند راهی را که آمده برگردد و به خانه برود. اما مَرو بدون اینکه چیزی بگوید پشت به گلی کرد و رفت و همین که به نزدیکی بلوط پیر رسید، شروع به دویدن کرد تا از بلوط بگذرد، گلی هم دوید. اما ایستاد وقتی که دید مَرو به بلوط پیر تکیه داده و تفنگ شکاری اش را به طرفش نشانه گرفته است. دستان مَرو کمی می لرزید. لرزش ریزی که گلی به سختی توانست ببیند.

مَرو ده سال پیش را به یاد آورد. همان موقعی که برادرش مثل گلی پا به پای او آمده بود و می خواست که از این درخت بلوط بگذرد تا بلکه مَرو را از خر شیطان پایین بیاورد و به سر خانه و زندگی برگرداند. مَرو هم همانطور که به بلوط پیر تکیه داده بود و تفنگ شکاری اش را به سمت برادرش نشانه رفته بود، گفته بود که کسی نمی تواند به قصد برگرداندن او از این جلوتر برود. برادرش اما رفته بود و تا به امروز نزدیک به ده سال است که برادر مرو کنج خانه کز کرده و از غصه پاهای چلاقش را بغل کرده است.

_جلوتر از این نباید بیای.

_اگه بیام؟

_گناه خونت گردن خودت.

_می زنی چلاقم می کنی؟ مثل برادرت؟

_نمی خواستم چلاق بشه. به قصد کشت زدم، تیرم خطا رفت.

و در سکوت به هم خیره شدند. این بار مَرو بود که از نگاه گلی ترسید. نگاهی که با ترس غریبه بود. انگار که نه ماجرای برادر مَرو را می دانست و نه مَرو را می دید که تفنگ به دست ایستاده تا اجازه ندهد که او از بلوط پیر آن طرف تر برود. می خواست از بلوط پیر بگذرد و پا به پای مَرو برود تا هر جا. از بلوط پیر گذشت. مَرو هم همانطور ایستاده بود و با تفنگ شکاری اش فضای خالی روبرو را نشانه رفته بود. گویی خلع سلاح شده و موقع آن رسیده بود تا قلمرو یازده ساله ی خود را تسلیم کند و ماجرا را به پایان برساند.

_من زن دارم. دست از سرم بردارید....

و ماجرای یازده سال پیش را با تمام جزئیات برای گلی تعریف کرد که چطور در همان صبح بارانی دنبال صدایی را گرفته تا به جماعت سیاه پوشی رسیده و جماعت سیاه پوش؛ زنی را به عقدش درآورده اند.

_چیزهایی زیر لب زمزمه می کردند. بعدش فهمیدم یه زن بهم قالب کردن. من زن دارم. آدمیزاد نیست.. اجازه ندارم برگردم خونه.

مَرو تیر خلاص را زده بود. چون هنوز چیزهای دیگری هم بود که می خواست برای گلی تعریف بکند اما گلی راه خود را گرفت و از همان راهی که آمده بود به خانه ی مادرش رفت و همه ی ماجرا را برای مادرش تعریف کرد. مادر گلی هم دست به آسمان بلند کرد، هزار صلوات فرستاد و به نزد ملاآقا رفت. ملا با شنیدن ماجرا، بدبختیِ بزرگی را پیش بینی کرد. کتاب دعای کهنه اش را برداشت و دعایی نوشت که کار به جایی نبُرد. و به دست مادر داد تا شب ها زیر بالشت گلی بگذارد بلکه این بدبختی از گلی دور بشود.

-با مرو چه کنیم؟

-فکر کنید یازده سال از مرگش می گذرد. دخترت را بفرست پی زندگی اش. هر چه زودتر بهتر.

-ولی او هنوز شوهر دارد.

-شوهرش تا خون نریزد از این بدبختی خلاص نمی شود.

-خون کی؟

-نمی دانم. همان ها نشانش می دهند.

فردای همان شب گلی مطابق عادت همیشگی از خانه بیرون زد تا در خنکای پسین در گوشه ای از مزرعه بنشیند. دوباره سراسر آسمان را ابرهای تیره پوشانده بود. و این ابرها گویی سدی بودند در برابر روشنایی روز. مَرو از همان تپه ای که مشرف به خانه اش بود پایین می آمد تا رسید به همان درختی که از ساچمه هایش سوراخ سوراخ شده بود. نشست

و تفنگ شکاری اش را به سمت درخت نشانه گرفت، اما مرغی نبود. و این امری بی سابقه بود در تمام طول این سال ها. برگشت و به سمت همان نقطه ای نگاه کرد که همیشه گلی می ایستاد و التماسش می کرد تا به خانه برگردد. گلی را دید که نشسته در همان گوشه از مزرعه و نگاهش به سمتی است. نه به سمت مَرو. به سمت دیگری. به سمت گلی رفت و درست ایستاد بالای سرش.

-ملا گفته باید شوهر کنم. هر چه زودتر.

و برای مَرو از شب پیش گفت. از بدبختی بزرگی گفت که ملا پیش بینی کرده بود. و از خونی گفت که مَرو باید بریزد تا از این بدبختی نجات پیدا کند.

-خون کی؟

-گفته همان ها نشانش می دهند.

-اگر می خواستند در طول این یازده سال.....

-نباید چیزی راجع بهشون می گفتی. نمی گفتی نیاز هم نبود خون بریزی.

و مَرو رفت. بدون شکار. با همان تفنگ شکاری به شانه اش آویزان. به همان سمت همیشگی رفت و از تپه ی مشرف به خانه اش گذشت. صدایی آشنا به گوش مَرو رسید. صدایی غریب که این بار برای مَرو غریب نبود. صدا، به موسیقی غریبی می ماند که باد آنرا با خود آورده باشد تا فقط به گوش مَرو برسد. صدا، همان صدای یازده سال پیش بود که مَرو را به سمت آن جماعت سیاه پوش کشانده بود. مَرو به دنبال صدا راه افتاد. می دانست که این باید همان چیزی باشد که قرار است به او نشان بدهند و همان خونی است که باید بریزد. از تنگه های غریب گذشت؛ از دره هایی عمق هم. رفت به دنبال همان صدایی که برای دومین بار به گوشش رسیده بود. به میانه ی درختان کهن سالی رسید. در میانه ی درختان محوطه ی وسیعی بود که جا به جا جماعتی سیاه پوش در جای جای آن نشسته بودند. ضبط قدیمی و قراضه هم به درخت کهن سالی آویزان بود که همان صدای غریب را پخش می کرد. در میانه ی محوطه دو صندلی قرار داشت که بر یکی دختری با لباس های سفید عروسی و بر دیگری یکی از همان جماعت سیاه پوش پشت به مَرو نشسته بودند. جماعت به حضور مَرو بی اعتنا بود. کسی از جایش تکان نمی خورد تا اینکه دختر خنده ای زد آشنا به گوش مَرو، و همین که دختر می خواست رو برگرداند؛ مَرو، گلی را دید نشسته بر آن صندلی با لباس های سفید عروسی. و نگاه مَرو از نگاه پیرمردی صد و چهل ساله به نگاه پیرمردی هزار و چهارصد ساله تغییر کرد.

مَرو برگشت.

با همان تفنگ شکاری به شانه اش آویزان.

با نگاهی غریب که نگاهش نه به نگاه پسری چهارده ساله می ماند و نه به نگاه پیرمردی صد و چهل ساله. نگاهش همچون نگاه پیرمردی هزار و چهارصد ساله بود که هزار و چهار صد سال است به انتظار مرگ نشسته و می داند که مرگ تا هزار و چهارصد سال دیگر هم به سراغش نمی آید. مستقیم به همان گوشه ای از مزرعه رفت که گلی نشسته بود. روبروی گلی ایستاد و با همان نگاه غریبش در چهره ی گلی به دنبال چیزی می گشت که اگر هزار سال دیگر هم به دنبالش می گشت نمی توانست آنرا پیدا کند. تفنگ شکاری را به سمت گلی نشانه رفت. دستانش می لرزید. لرزش شدیدی که گلی به راحتی می توانست ببیند. گلی رو به آسمان کرد تا نوازش قطرات باران را بر گونه های خود احساس کند.

-چیزی که ملا پیش بینی کرد بدبختی بزرگی نبود، پایان بدبختی بود.

گلی این حرف را گویی نه به مَرو، که به آسمان پوشیده از ابرهای سیاه می زد. مَرو خیره به گلی بود و میانه ی ابروهای گلی رانشانه گرفته بود و با اینکه لرزش دستانش هر لحظه بیشتر می شد، آخرین تیر از تفنگ شکاری، میانه ی ابروهای گلی را شکافت. و آسمانِ سیاه پوش یک ریز باریدن گرفت.

پایان

اردیبهشت نود و پنج

اول- در جلسه‌ی داستان خوانی:

چراغی: عدم انسجام در این متن (از لحاظ عناصر داستانی) و نیز پراکنده گویی باعث شده تا این نوشته از ریخت داستانی ساقط، و به فرم «قصه» نزدیک شود. بسیاری از اتفاقات، ضرورتی برای گفته شدن و البته تکرار نداشتند. به نظر من، زینت فر تنها برای معرفی جهان داستان است که به دام اطناب و زیاده گویی می افتد، اما برای معرفی جهان نوشته راه های دیگری هم وجود دارد. مقدمه ی داستان مرو با پیکره ی آن ارتباط محکمی ندارد. برای نمونه روایت صفحه ی اول خیلی زیاده از حد بود. مثلا نشان کردن پسر در شکم مادر برای دختر، هیچ ارتباط محکمی با ادامه ی نوشته نداشت و در جهان قصه نمی گنجید. چون داستان از دید من روز بعد از شب عروسی تازه آغاز می شود و تا پیش از این زیاده گویی است.

صوفیه وند: تغییر نوع روایت در میانه ی داستان. در ابتدا ما با نوعی روایت رئالیستی مواجهیم، اما در یک نقطه ی گذر داستانی (تغییری که از صبح پس از عروسی رخ می دهد) خاصیت رئالیستی داستان حذف می شود و نوعی رومانتیک گرایی مفرط به جایش می نشیند. این مساله در شنیده شدن آن صدای غریب و مواجهه با جماعت سیاه پوش قابل ردجویی است. اما بعضی اتفاقات هم در نوشته بدون دلیل باقی می مانند. مثلا دلیل انتخاب شدن گلی برای مرگ چه بود؟

صوفی: «مَرو» هست، جن های سیاه پوشِ کراوات زده در مراسم عروسی هم هستند. بالاخره روزی، اشکفت های میان صخره ها از استخوان های «مَرو»ها، پر می شود.

راستگو: این داستان اگر یکی دوبار دیگر بازنویسی شود به نظر من خلاهای خود را پر می کند. منظور من از خلا، پرگویی و نبود حادثه است. این داستان توان بسیار بهتر از این شدن را دارد. تا صبح پس از عروسی کشش و تعلیق خوبی دارد که متاسفانه ادامه پیدا نمی کند. چیزهایی که از اهمیت کمتری برخوردارند، بدون هیچ دلیلی کش پیدا می کنند. در داستان های «مهرداد» شخصیت و کاراکتر به خوبی شناسانده می شوند. این مساله در داستان کوتاه کار مشکلی است. مثلا وقتی «گلی» مرغداری می زند، با این کار ما به خصوصیات شخصی «گلی» اشراف پیدا می کنیم. «مهرداد» در داستان هایش امضای ایرانی دارد و به آنها پایبند است. اما در پایان داستان، دوست داشتم «گلی» کشته نمی شد. کشته شدن او امکان به وجود آمدن یک موتیف را از داستان سلب می کند. یا چرا آن جماعت، «گلی» را برای کشته شدن انتخاب می کنند. در آخر به نظرم «مَرو» یک شخصیت روان پریش است و با کهن الگوها هم ارتباط دارد.

افتخاری نیا: خیلی کوتاه و مختصر، به نظرم «مهرداد» اساسا برای انتخاب کلمات و صفات به عنوان یک داستان نویس وسواس به خرج نمی دهد. برای همین هم هست که به دام زیاده گویی و گاه تکرار می افتد. اگر او داستانش را برای خودش بخواند و بعد بازنویسی‌اش کند، دیگر اسیر این توضیح واضحات نمی شود.

رفیعی: داستان مَرو، قصه ی قهرمانی است که خلق و خویش در همه ی ما می تواند وجود داشته باشد. قهرمانی که در همان ابتدای داستان طغیان می کند و این طغیان و جنبش در روند داستان مسیر خود را تا آخر ادامه می دهد. با برای لحظاتی با مرو همراه می شویم. در واقع با او همسفر می شویم. سفری که انگار از ابتدای داستان در شخصیت مرو نهادینه شده بود. سفری که از خانه و آبادی شروع می شود و به کوه و جنگل، یا به قول نویسنده: «طبیعت وحشی» ختم می شود. به تعبیری دیگر سفری(فرار) از قانون و قاعده(خانه و روستا) به طبیعت وحشی و دست نخور ده (آزادی و آرمانشهر). آرمانشهری که ذهن بشر همواره تفاسیر گوناگونی بر آن داشته.اما مرو نمی تواند در این آزادی خود را پیدا کند. و تبدیل به مهره ای مسخ شده می شود. مهره ای که دیگر به آن طبیعت خو کرده است و بر ما معلوم نیست که آیا سفر دیگری در پیش خواهد گرفت یا نه؟

سوری: داستان های «مهرداد» یک ویژه گی منحصر به فرد دارند و آن مرزگذاری و داشتن خط کشی است. در تمام نوشته های او موقعیت مکانی-زمانی به خوبی تعریف می شود. مثلا در داستان «برسد به دست اهالی دره خانی» روستا مرز خود را با شهر به وسیله ی یک جاده مشخص می کند. در اینجا هم مرز بین روستا با مزرعه و از آنجا تا دره های عمیق و راه های

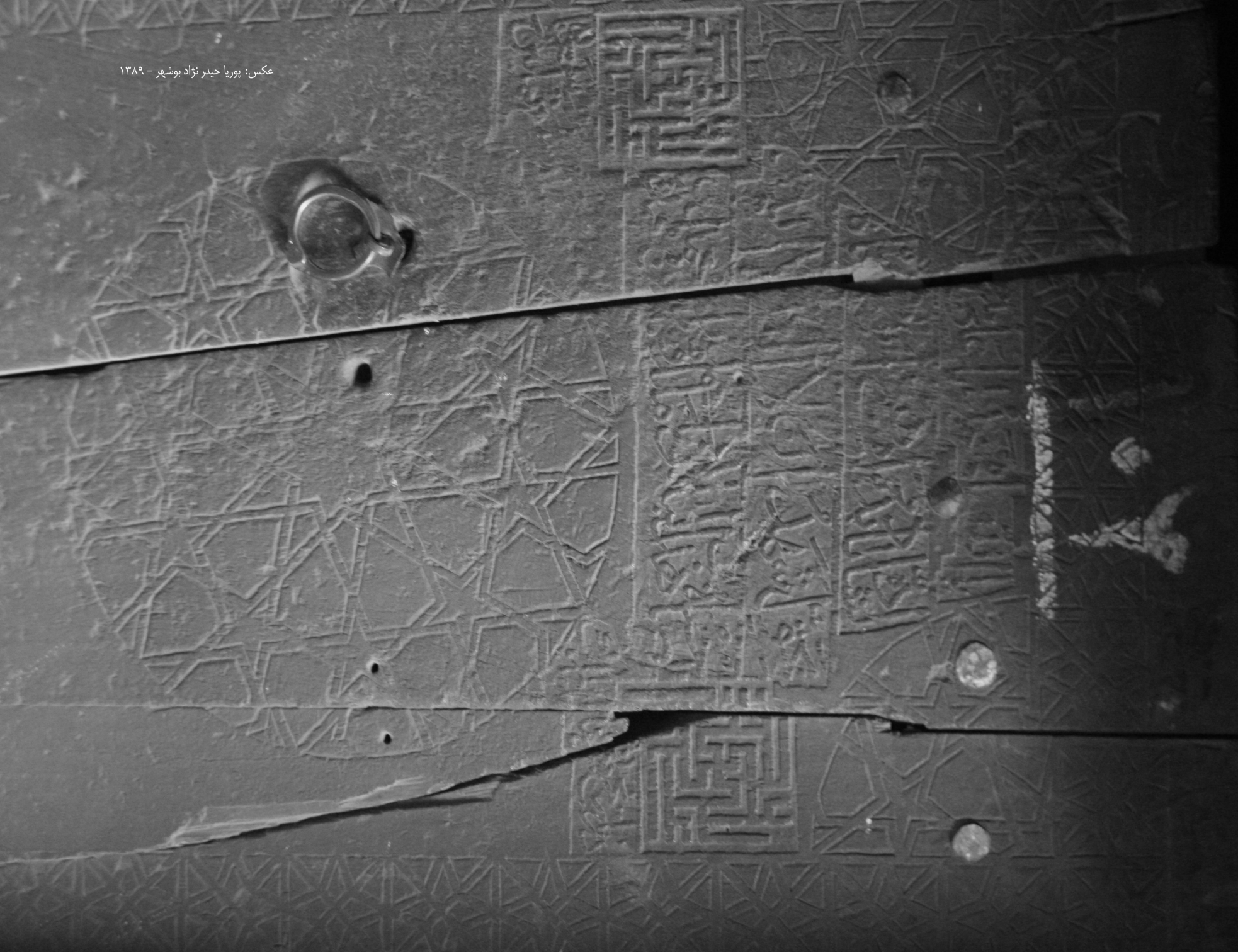
پر پیچ و خم و سرِ آخر سرحدات مکانی داستان یعنی درخت بلوط و اشکفت کاملا قابل تشخیص است. خصوصیت دیگر نوشته های «مهرداد»، وجود رابطه ای منطقی میان افراد و اشیا است. در این داستان رابطه ی «مرو» با «گلی»، مادر بزرگ، مرغ های مادر بزرگ، و حتا رابطه ی «مرو» با تفنگش کاملا متعین و ملموس است.در مورد اینکه چرا گلی برای مرگ انتخاب می شود: به نظر من وجود نوعی رابطه ی معکوس میان «گلی» و تفنگِ «مرو» از نخستین سطرهای داستان تا آخر، به درستی ایجاد شده و نهایتا کار خودش را هم که حذف «گلی» با تفنگ باشد، می کند. مساله ی آخر به نظرم زبان داستان نویسی «مهرداد»، خصوصا در این متن است. او با تبحری خاص در ابتدای داستان موقعیت های نه چندان جدی را با لحن و زبانی جدی به هم می آمیزد و فضای (شاید با احتیاط و تسامح بشود گفت:) گروتسکی را ایجاد می کند.

جلالی: خط داستانی سیر علت و معلولی خود را تا انتها پی می گیرد اما منجر به بحران نمی شود. وجود موجودات فراطبیعی مثل جن در داستان های مختلف، بسیار دیده می شود. در این داستان هم «مهرداد» این موجودات را واردِ قصه می کند، اما استفاده ی او تمایزی با دیگر نوشته های این ژانر ندارد. اگر بنا به گفته ی «مهدی راستگو»، «مرو» روان پریش است؛ این از منطق داستانی نتیجه نمی شود. در واقع منطق داستان، گاه اتفاقات خودش را اقتضا نمی کند. همانطور که «سوری» گفت ارتباطات میان اشخاص منطقی و در هم تنیده است اما این ارتباط ها به یک چالش فکری برای مخاطب نمی انجامد. خنده دار بودن بخش اول داستان با وجود جدی بودنش، به نظر من هم یک امتیاز است. اما درباره ی تکرار، من با «محمد افتخاری» موافق نیستم، این تکرارها آزار دهنده نیست و اتفاقا تکنیکِ به جای نویسنده است.

دوم- یادداشت کوتاه سردبیر:

داستان «مَرو» در واقع بسیار با ایده های روانکاوانه مطابق است. پسری که پدرش را در کودکی از دست داده، (فقدان پدر به عنوان قانون و نبود هیچ جایگزینی برای آن به جز مادر بزرگ) بعد از ازدواج و البته یکبار همخوابه گی با «گلی» همسرش، برای کشف علل تعارض های جنسی اش با یک اسلحه وارد دنیای ناشناخته ی اطرافش می شود. تعارض های اساسی او یکی مرد شدن پیش از بلوغ است و دیگری احتمالا کشف مساله ی تفاوت جنسی که بعد از همخوابه گی اش با آن مواجه شده است.

برآیند هر دوی اینها اخته گی «مَرو» را در پی دارد. کسی که حتا اسمش را هم از «محمدرضا» به «مَرو» تقلیل داده اند از پیش مستعد چنین اخته گی ای هست. از اینجا تفنگ است که به جای فالوس می نشیند. او از دره های عمیق و کوه های ناشناخته می گذرد تا به سرحدات سرزمین مردانه گی اش برسد. تمام داستان های «زینت فر» همواره با نشانه یا علامتی خط کشی شده اند. مثلا در «مَرو» آستانه ی مکانی، درخت بلوط است. او هرگز از اینجا پایش را فراتر نمی برد. اما این بار به واسطه ی یک صدای غریب، او این تابو را نیز می شکند. پس از مواجهه با جماعت سیاه پوش و زنی که با پاهای عجیب اش روی صندلی نشسته، طبق قاعده «مَرو» باید این جماعت را بکشد تا بتواند امر واقعی را نمادینه کند، سوژه ی جنسی اش را بازیابد و این تعارض جدی را تحلیل بَرَد (تلاشی که در داستان های اسطوره ای همواره با شکست مواجه می شود). در واقع اجتماع این عناصر سه گانه (جماعت سیاه پوش ، زن و صدای غریب) کارکردی همچون هیولا در داستان های اسطوره ای ایفا می کند. هیولاها همواره چند ویژه گی مشترک دارند. مثلا همه ی هیولاها صدای عجیبی تولید می کنند، بر آستانه ها و سرحدات منزل می گزینند و البته در راه رفتن روی دوپا ناتوانند. «مَرو» اما نه تنها دست به عمل خشونت آمیزی نمی زند، بلکه به این تعارض تن می دهد و البته تسلیمش می شود. در پی این اتفاق نگاه «مَرو» ده بار پیرتر می شود. یک اخته گی دایمی. رابطه ی «مرو» با مرغ های مادربزرگ و نیز در ادامه با خود مادربزرگ که به سکته و مرگ او می انجامد به واقع تلاش مرو برای از بین بردن قانون و تجاوز به آن است. در انتها وقتی «مَرو»، «گلی» را می کشد اتفاقا نه به قصد کشتن او، که گویی دارد در جهت بازگشت به دنیای واقعی تلاش می کند. تلاشی که محکوم به شکست است.



عکس: پوریا حیدر نژاد بوشهر - ۱۳۸۹

محمدرضا کبگانی
kabgani.mohamadreza@gmail.com

پاره‌گی مفرط

یک داستان بلند

پاره‌ی نخست

من، مارمولکی دم بریده بودم. ناگهان از سقف افتادم. مادرم رفت آشپزخانه،زغال ها را از کنار اجاق گاز برداشت آورد توي حيات، ريخت توي منقل، آتيششان زد. سرخ شدند، يه مشت اسفند مشت کرد دستش،گفت: «**توله سگ رفتي بالاي ديوار چيکار؟بيا پايين کارت دارم**» پريدم روی ديوار حوضک، پريدم پايين، رفتم نزديکش، مشت گره کرده اش را چرخاند دور سرم، يه چيزايي زير لبي بلغور کرد. «راضی» دو سالش شده بود؟ نشسته بود روي در آب انبار، ميريد. «راضی»،«راضی» چقد دلم برايت تنگ شده. رفت بالای سرش، يه چيزايي از همون هايي که براي من بلغور کرده بود، گفت؛ «**اسفندِ دونه دونه،اسفند سی و سه دونه**»-«**بيا پايين توله سگ،رفتی بالای ديوار**» اسفندها را ريخت روي زغال ها، لايه نازکي از خاکستر رويشان. فوت کرد،زغال ها از نو گُر گرفتند، اسفند ها به ترق و تروق افتادند، خاکستر به هوا.

جسد را مي خواهي چيکار!؟ مُرده مُرده س. چه در عمق چند متري آب گير کرده لاي سنگ ها، مرجانها و جلبك هاي سبز و قرمز- چه در عمق يك متر و نيمی خاكِ شور و ريشه هاي در هم درختان جزيره. عاقبت بافت هاي بدنش از هم باز و تجزيه، بعد آهسته و به مرور زمان جذب طبيعت. انگاری هيچ کس نبوده. حالا تو هر روز اين زن هاي قليون کِشِ خال کوبي کرده بر ابرو و چانه را بيار کنار دريا، که اول تا مي توانند کِل بزنند و به دريا بگن مرده ی ما را پس بده، بعد بشينند تا خودِ سرخیِ دلگير غروب-که خورشيد از خسته گی در انتهای افق فرو می رود در آب، تيس-قليون بکشن و دودش را هوا.

صداي اسفند ها را خيلي دوست دارم، وقتي ترق و تروق مي کنند.

چرخيد درون پنج دري، درِ چوبی، لنگر آهنی. اتاق ها بوي گندِ اسفند گرفت. بوی گند اسفند گرفت. بعد آمد توی حيات، اومدی توي حيات زاغ و دينِش کردی و گفتی؛ «**باز که رفتي روی ديوار بيا پايين تا نيومدم کبودت کنم. بيا ببين شبيه «کُبو» نيست؟**»

مادرم به کُبو آلرژي داره. چرخيد درون پنج دری.

سرخ شد آسمون، کبود شد، گُر گرفت، سياه شد ابرها. دريا آرام بود، ناخدا جَهاز را آزاد کرد، جَهاز ايستاد. نه جلو رفت، نه عقب. دويد از قُماره بيرون، رفت نوکِ جَهاز ايستاد. خيره شد به رو به رو، دريا صافِ صاف بود تا انتها. جَهاز وسط دريا لب بر نمی داشت، نه موجِ ريز، نه صدايی، نه هيچ بادی. برگشت داد زد «خودشه. لَهيمِره بی صحابه که داره ميادِ» «ناصر»خوابيده بود روی سَطحه و به آسمان نگاه ميکرد. نشست، تکيه به دست که؛ «ناخدا، لَهيمِره کجا بود!؟» ناخدا گفت؛ « بتمرگ بچه دو عمر تو، توی اين دريا موج خورده به سينه ام.» «ناصر» دراز نکشيد. بلند شد طلبکار ايستاد که؛ «ناخدا هُمسنِگار بره ما می مونيم و ما، دريا موج ريز هم نداره، تو ميگی لَهيمِره؟» ناخدا داد زد؛«طيفونه،طيفون.کسی کاری نکنه تا مو نگفُتم.»کسی کاری نکرد. همه جمع شدند رو سَطحه که چی ميگی ناخدا! و غرق ناپيدای افق شدند. ناخدا آمد توی قُماره، سيگاری تَش کرد، جَهاز را راه انداخت. جَهاز پِت پِت کنان آب را شکافت. ناخدا گفت؛ «گردنم خورد، نبايد قبول می کردم» کسی رفته بود توی زولی ميريد؟

«خروج نکنيم، ايی هوا حرومزاده س. گولشو نخور، الان چِشت ميدوئه تو آسمون خدا، از خور نرفتيم بيرون بادگير ميشيم. آبیِ آسمون خون ميشه، چِش، چِش رو نمی بينه. ميخ و تخته س، دريا وفا نداره، موج ميزنه

ده بَغل، جَهاز دهن باز می کنه، آبِ صد بغل غرق میشیم. جنازه مون هم پیدا نمی کنن»
«ناخدا مو صاحِب جهازُم میگُم بریم.»
«تو صاحب جهازی، درست. مو هم ناخدام، یه عمرِ تو ایی دِریام. نگو جهازُم پاکستانیِ پونصد تنِ. گول دو طبقه قماره ش نخور. دِریا و باده. حالیش نیس چن تنیِ جهازت. موج صد بغل سوار میشه رو جِهازت. موتور خاموش بشه همه پیاده ایم.»
«مو صحاب جَهازُم،میگُم بریم.هواشناسیِ بوشهر گِرفتُم گفت هوا خوبه.»
«گوش ریشِ سفیدِ مو بکُن. جوونیم تو ایی دِریا پیر شد، نکن این کارو، بزار باد بی ناموس ضربه ش رو بزنه، بعد میریم.باید هواشناسی رادیو بحرین رو می گرفتی»
«بریم ناخدا، بریم، نه نیار»
ناخدا سیگارش را خاموش کرد. قُماره تو دود ناپیدا بود. سیگاری دوباره، تش کرد و گفت؛ «غرق بشیم سرعت آب جَهاز رو با خودش می بره،هیچ کس جنازه مون هم پیدا نمی کنه. مُردِ مو زِندِ شما. اگه لَهیمِر نباشه مو هیچ نمی فهمم».
اگه "راضی" از سُرخك نمي مُرد توي دامن «آبي بي»، اگه «آبي بي» شب تا صُبح يه ريز گريه نمي كرد،كه سوء چش چپش از دست بره و چش راستش كم سوء بشه، شايد مامان هم مي توانست آخرين تصوير «كُبو» را از ذهنش پاك كند، كه "راضي" را ديده بود لباس قرمز تنش كرده «**"راضی" چه لباس قشنگی پوشیدی. خیلی قشنگ شدی**»
دلم براي "راضي"،براي "راضي" خيلي تنگ،تنگ شده برق نبود. معمولا برق نبود. گاهي برق بود، برق اكثر اوقات نبود. آب اما بود. آب لوله كشي نبود. آب انبار اما هميشه بود. تابستان و زمستان بايد مي رفتي يكي از تانكرهاي آبِ سر امامزاده را مي آوردي،كه منبع آب بالاي خانه را پر كند. آب براي خوردن بود. آب براي حمام كردن، گاهي بود گاهي نبود. «آبي بي» نبود. مادر تنها بود. تنها در غربت. «**به نَنِه م گفتم میری، برو اما زود بیا. میبینی که «راضی» ناخوشه، همش بیقراری می کنه. مو مادرشم، ولی با تو آروم میشه نَنِه. یه قلیون چاق کردم، دادم دستش گفت؛ ننه در روی غریبه باز نکن خوبیت نداره. شوهرت رفته دریا، ایی شهر کوچیکه، همه همو میشناسن پشتت حرف درمیارن**».
«راضي» تو حالا گرمت بود. زمستان بود. تمام تنت دانه هاي قرمز گرفته بود. «راضي» تو تب كرده بودي ««راضي» تب كرده؟» «**خوب میشه**» «راضي» حالت خوب ميشه. حالت خوب نشد. مادر تنها شد. پدر دريا بود. «مامانت كجاست؟ «راضي» حالش خوبه؟» «بابا داري مياي برام دوچرخه ميخري؟» «تا ببينيم چي ميشه» «مامان ميگه حالش خوب ميشه» «گوشي بده مامانت» «بابا بخر ديگه» «**عید که بشه واسه دخترم ماهی قرمز میخرم. ماهی قرمز دوست داری جیگرم؟ لباس عیدی ش رو تنش می کنم. همون لباس قرمزا. بابایی ش گفت واسه دخترم کفش میخره.**» تازه بابايي ميخواد براي منم دوچرخه بخره «**دخترم با مامانی حرف نمیزنه؟ حرف نمیزنه؟**» «راضي» توخوابيدي. خوابيدي، مادر تمام شب بيدار موند. بيدار موند و جيغ كشيد. جيغ كشيد پدر برنگشت. پدر برنگشت. مادر به سر و صورت خنج كشيد. پدر بر نگشت. مادر غريب بود، بي كس شد. بي كس شد، موهايش را كشيد. موهايش را كند. مادر براي هميشه كچل شد. ««راضي» حالش خوبه؟» «راضي» تو خوابيدي و مادر تا خود صبح قربون صدقه ت رفت. «گوشي بده مامانت». تو بيدار نشدي. «الو... الو...» بيدار نشدي و خنده هاي ريزت خشكيد بر گونه هاي كبودت. «يه بيست بي ام ايكس برام بيار.» «گوشي بده مامانت...»
آب بود، آب كم بود. برق بود، برق هميشه نبود. دكتر بود. دكتر كم بود. دكتر بود. دكتر بعضي وقتها ايران، بعضي وقتها بمبئي بود. «دكتر «رائو»، شكسته بند هندي به چه درد تو مي خورد «راضي»؟» دكتر «رائو»، شكسته بند هندي، دكتر اطفال نبود. «ما قرار نبود ايران باشيم. بچه كه بوديم در هند (دهلي) زندگي متوسطي داشتيم. پدرم كشاورز بود. وقتي مُرد از او جز بدهي هايش چيزي به ارث نماند. بهتر است بگويم پدرم براي ما فقرش را به ارث گذاشت. من آن زمان كه «رائو» بودم و پيشوند اسمم دكتر نداشت. براي تامين مخارج خانه كنار خيابان آب ميفروختم. ارثيه پدر مرا وادار كرد، ارثي اينچنين، براي پسر نذارم.پس

درس خواندم. دکتر شدم. دکترای عمومی ام را از بمبئی گرفتم».
«آبي بي» آمد. «آبی بی» دستمال بدست آمد. ««آبی بی» داره میاد». نی قیلیون ها افتاد از دست زن ها، ذغال ها تیس خاموش شد. ««به آبی بی» میگم قلیون کشیدین». **«بشین بچه سرجات»**. با دندوناش، گوشه چادر به لب آمد. ««آبی بی» داره میاد.» «آبی بی» دستمال به دست آمد. با نگاه هاي مردونه ی درنده ش آمد. در نزد. داد زدم؛ ««آبی بی» از سفر،از راه دور اومد.»
«امشب حنا می بندیدم. دل به خدا میبندیم. عروس حنا می بندیم. «راضی» حنا می بندیم، دل به خدا می بندیم. عروس حنا می بندیم. دل به خدا می بندیم. «راضی» حنا می بندیم».
«چلچلی بادِ شُمال،زیر بالِ مینار.» «آبی بی» درِ چوبی بی لنگر حیات را با دو دست باز کرد. سیاهی پیدا شد درون چارچوب در. باد سُرید توی چادر سیاهش، پیچید دور مینارش. بال مینارش روی باد رقصید. «چلچلی بادِ شُمال،زیر بالِ مینار». «ناخدا بزن بریم، بادِ شُمالِ، بیخود ترس برت داشته» « جِهاز رو مثه گهواره ی بی صحاب آزاد نکن تو دریا، خوبیت نداره». «آبی بی» ایستاد تو چارچوب در، حرکت نکرد، خیره شد به حیاط. چشاش دوید پی «راضی»، چشاش دوید توی باغچه، دور و بر درخت خشک انار. «سید زهرا» نی قلیان را گذاشت روی زمین، بلند شد. روسری اش را داد جلو. دستش را گذاشت روی دهانش و کِل کشید. چشای بی بی دوید پشت نخلِ حاج محمود. «بابا وقتی مُردم دوتا کار کن برام؛ نمازهای قضام رو بخون. یه نخل هم به نام مو بکار تو حیات خونه ت و خارَک و رُطَبش را قسمت کن بین همسایه». چشاش برگشت رفت توی انباری. «سید زهرا» کِل کشید. زن ها گریه کردند. چشاش از انباری اومد بیرون، دوید توی پاشویه حوضک، میون رخت چرک ها. باد سرید توی لباس «آبی بی»، سرید زیر مینارش. «سید زهرا» کِل کشید. مامان خشک و مبهوت با نگاه مرده، از پنج دری آمد بیرون. «راضی» روی دستش، زیر ملحفه خواب بود. پایش را دیدم. موهای «آبی بی» دوید در باد. ««آبی بی» موهاتو حنا گذاشتی؟» چشای «آبی بی» از پاشویه ی خیس لغزید به زیر پایش، سر که بالا کرد، پلک هایش کشیده شده بود، چشمهایش خون؛ **«نَنِه دخترت طفلِ، جون نداره. نبند موهاشو، نپوش لباس های سرخشو. نزن سرخاب و ماتیک به صورتش. نکش چشای درشتش رو سورمه، نبر با خودت نونوایی شاطر رضا، بچه م توی چِش میره».**
«آبی بی» پلک نزد. نفس کشید، حرف نزد. نگاهم کرد. «سید زهرا» خوند؛ **«یه چی تو دستمالِ»** زن ها جواب دادند؛ **«نمیدونُم چنه.»**
این همه اون چیزیست که مي خواستم بگم، ولي همه اون تصويري نيست که از مقابل چشام مي گذره.
چشام میسوزه. میسوزه چشام.
گفتم «آبی بی» من یادمه، باور کن. گفت؛ **«بچه بدو پی بازیت».** «ولی «آبی بی» من یادمه. شش ماهه بودم. داشتم از سینه مامانم شیر می خوردم. تو هم بودی، نشسته بودی کنار مامان قلیون می کشیدی». **«برو بچه جن رفته تو جلدت».**
من به «راضی» نگفتم چند وقته خواب «شبنا» را مي بینم، نگفتم «شبنا» صدام میزنه «مَدحم». پس چرا «راضی» تا عصباني میشه، میگه؛ **««مدحم» اگه به «شبنا» نگفتم دست توي حلقت کردي و همه ي اون دارو ها رو آوردي بالا!؟»**
کِل زدن همسایه ها، وارد شد «آبی بی» **«یه چی تو دستمالِ نمیدونُم چنه»** کِل زدن همسایه ها. **«سوغاتِ دلَداره، نِمیدونُم چنِه.»** « ناخدا باد نره تو جِلدت، حالت نَخوشه؟ طیفون کجا بود، هوای به این صافی!؟»
نشسته بودن توی حیات، من؟ روی دیوار. تو «آبي بي»؟ نگاهم کردي. نگفتي **«نَنِه قربون چشات بشم، باز که جنّي شدي رفتي بالای دیوار. کُنارِ خِدرِ ناخدا بِریم، جن داره، میزنی تولِه هاشو ناقص می کنی،باز باید دَخیل ببندم بهشون، نرن تو جِلدت. بیا پایین»** سلام نکردي،حرفی نزدی «امام گفت؛ «هاشمی» ستون نظامِ»
میگن آدم که داره مي میره همه روياهاش مثه اسفند دود میشه میره هوا.
««آبي بي» چرا هر وقت يکي ميميره، همه زنهاي

همسـایه، لِچَـك هاشـون رو میندازنـد سرشـون، دمپایـي هـاي پِنـگ پِنگـی شـون رو پـا مـي کننـد، کِل میزنـن میـان تـوی خونـه، ووي ووي و روود رووَدم مـي کننـد، بـه سـر و صورت خودشـون میزننـد و بعـد همـه بـا هـم دسـته جمعـي قلیـون مـي کشـند؟» «**نِنَـه ت کجـاس**؟» «چلچِلـی بـادِ شُـمال، زیـرِ بـالِ مینـار»

رفتـي تـو هـال. «راضـی» زیـر ملحفـه خـواب بود.گریـه نکـردی

«بي بي «کامون» کجا غرق شد؟»

«میگـن نزدیـك خـارگ. بـه «راضـی» بگـو ایـن همـه دسـت بـه زنگولـه هـاي پـدر سـن جـرج قدیـس نزنـه»

«راضـی» را گرفتـی از مامـان رفتـی تـو پنـج دری. گذاشـتیش روی تشـکش. نشسـتي کنـارش. مامـان بـا گریـه اومـد تـو. خواسـت بیـاد تـوی بغلـت گریـه کنـه، گریـه، اینقـدر کـه سـبك شـه. سـبک شـه. گفت؛ «**نِنِـه نِنِه،**»«**راضی**»«**راضـی**»...» بـي بـي اشـاره کـردي نزدیـك تـو و بچـه نشـه. همـان ورودي آوار شـد روی زمیـن. نشسـت پشـت سـرش را چنـد بـار محکـم کوبیـد بـه دیـوار. محکـم بـه دیـوار. موهایـش پخـش شـد تـوی صورتـش «**نِنِـه بچـه ت رو حمـوم کـردی**؟ **حمومـش کـردی**؟» بچه را برداشـتي رفتـي تـو اندرونـی. قدغـن کـردي، کـه کسـي نـره تـو. «راضـی» را گذاشـتي روی پاهـات. هـر چـه طـول بکشـد. «کُبـو» مـی نشسـت، بلنـد مـی شـد، مـی نشسـت و بلنـد مـی شـد. آروم و قـرار نداشـت. گوشـه لبـش بـه دهـان. پوسـتش را مـی کنـد و بـا خـودش حـرف، حـرف مـی زد و یـه ریـز گریـه.

مامـان زاغ و دینـش کـرد گفـت؛ «**ببیـن شـبیه «کُبـو»**؟» «گفتـم شـبیه «کُبـو»**!**؟ خیلـي شـبیه «کاپـي»» «**«کاپـي» کیـه**؟» ««کاپـي»، سگشـون» زد پـس کلـه م، گفـت؛ « **بچـه بـدو پـي بازیـت، نـري دوبـاره بـالاي دیـوار زُل بزنـي تـو خونـه ی «حـاج مختـار». کـه اگـه نَنِـه «اَسـما» اومـد، بـا دمپایـي بـه جونـت افتـاد، کبودتـم کنـه، حرفـي نمیزنـم**» خِـدِر.

«کاپـي» رو کـه کشـتن کـدوم از مـا خوشـحال شـدیم؟ یـادم نمیـاد. اعـدام انقلابـي، حلـق آویـز بـه یکـي از درختهـاي کویـر پیـدا، تـو دهنهـا کـه «رضـا» سـید آقـا بـزرگ کشـته، زیـرش یـه آتـش بـا زبانـه هـاي ملایـم کوتـاه تـا نیـم تنـه ش سـوخته، از کُبـو قشـنگ تـر، نـه وقتـي کـه اعـدام انقلابـی و تـا نیـم تنـه ش زغـال، زمانـي کـه خالهـاي ریـز قهـوه اي تـوي سـفیدي بدنـش دو دو.

«کُبـو» نشسـته بـود یـه ریـز گریـه مـي کـرد. میـون همـه قُـر قُرهـاي قلیـون گریـه مـي کـرد. چـادر گل گلـي کشـیده بـود روی صورتـش یـه ریـز گریـه «**نَنِـه قربـون چشـات، بگـو مامانـت یـه قلیـون چـاق کنـه بـده دسـتم. بگـو دیگـه نمیخـواد زهـرِ تنباکـوش رو بگیـره**»

رفتم بالاي دیوارِ تِلپی پریدم تو حوضک آب شور.

بـي بـي آنقـدر گریـه کـرد، کـه سـوء چـش چپـش از دسـت رفـت. بـي بـي آنقـدر گریـه، کـه سـوء چـش چپش از دسـت. زنهـا دل سـیر قلیـون کشـیدن، دمپایـی هـای پِنـگ پِنگـی شـون را پـا کردنـد و رفتنـد. کُبـو هـم باهاشـون رفت.»«کُبـو» هـم رفـت؟ دَمِ رفتـن گریـه نمـي کـرد. گریـه نمـی کـرد؟ چشـاش شـده بـود کاسـه ی خـون. «بگیـر، اینـم طیفـون، اینـم لَهیمِـر، حـالا بشـین، ببیـن بنـدر دیـارِ؟»

برگشت بهم گفت؛ «**بچه اذیت مامانت نکن**»

«کاپـي» «کاپـي»، مـاده سـگ خالدار،کـه بیشـتر از ده تـا نـره سـگ، تـا خـود صبـح پـارس مـي کـرد.

«آبـي بـي گفـت»؛ « **نَنِـه بچـه ت رو حمـوم کـردی**؟» بـا گوشـه چـادر، عرقـش را خشـك کـرد. «**نَنِـه نَنِـه بچـه م تلـف شـد**» «آبـی بـی» گریـه نکـرد. عرقـش را خشـک کـرد. «**بچـه ت رو حمـوم کـردی نَنِـه**؟»

«**نَنِـه، نَنِـه بچـه م رو چـش زدن.**» «آبـی بـی» ملحفـه ی روي «راضـی» را کنـار زد، سـرخ و کبـود بـود قبـل از لَهیمِـر، آرومِ دریـا بـود، قبـل از لَهیمِـر. ماچـش کـرد، و گفـت؛ «**نَنِـه، عزیـزُم، رووُدُم، ببخشُـم. بـه خـدا رووم سـیاه نَنِـه کـه دیـر اومـدُم. اي رووُدُم، اي دورِت بِگـردُم. اي نَنِـه بمیـره.**» «راضـی آغـا» گفتـه از دُبـی، بـرام دوچرخـه بیسـت بـی ام ایکـس ترمـز پایـی میـاره.

مـا رفتـه بودیـم جنـگل تـا دَرَگـي، دِرَگ دَنـدَري، کفتـر چاهـی بگیریـم. یـا بـا تیـر وکمـون شـاید، سـینه سـرخ بزنیـم. تلّـه را کار گذاشـته بودیـم و خودمـان دراز کشـیده بودیـم، پشـت بـه جایـي کـه «کاپـي» بـا تمـام تـرس مـي دویـد بـه سـمت مـا. تنهـا وقـت شـد پشـت سـرمان را نـگاه کنیـم. یـه گلـه بیسـت و چهارتایـي سـگ، خِـس خِـس مـي کـردن و مـي دویـدن بـه سـمت مـا.

میگـن اگـه دریـا صـاف باشـه و غـرق بشـي تـا پاهـات بخـواد بـه تـه دریـا بـه ماسـه هـا یـا سـنگ هـاي مرجانـي بخـوره

همـه ي خاطـرات جلـوي چشـات رژه ميـرن، امـا نميگـن آدمـي کـه در عمـق چنـد متـري آب داره ميميـره، همـه خاطراتـش مثـه اسـفند دود ميشـه ميـره هـوا، ناپديـد.
صبـح سـاعت هشـت راه افتاديـم. مـن يـه دوچرخـه بيسـت بـي ام ايکـس ترمـز پايـي داشـتم، «رحيـم صلاحـي» يـه بيسـت و هشـت هنـدی، «مرتضـی» يـه بيسـت وچهـار چينـي. صبـح سـاعت هشـت راه افتاديـم. «مرتضـی» گفـت؛ «بچـه هـا پايـه ايـد بريـم بنـدر ريـگ؟» سـاعت دوازده رسـيديم بنـدر، سـاعت يـك و نيـم رسـيديم بنـدر. خالـه مرتضـی فقـط يـه ،يـه ليـوان آب بهمـون داد. «امـام گفت؛ هاشـمی سـتون نظـامِ»
«آبـي بـي» دمِ غـروب وقـت اذان پنجـره را بـاز کـرد. رفـت دسـت نمـاز گرفـت، آمـد ايسـتاد بـالاي سـر «راضـی» نمـاز خوانـد. «آبـي بـي» پنجـره را بـاز کـرد. بـالای سـر «راضـی» نمـاز خوانـد. پشـت پنجـره نگاهـش مـي کـردم، وقـت اذان. رفـت دسـت نمـاز گرفـت، آمـد بـالای سـر «راضـی». مـن را نديـد اگـر هـم ديـد چيـزي نگفـت. «آبـی بـی» پنجـره را بـاز کـرد. اول نمـاز مغـرب را خوانـد، بعـد نافلـه مغـرب. بعـد تسـبيحات اربعـه گفـت. بعـد نمـاز عشـاء را خوانـد، بعـد نافلـه عشـاء، بعـد تسـبيحات اربعـه گفـت. بعـد بـا «راضـی» حـرف زد يـه چيزايـي گفـت کـه دوسـت نـدارم يـادم بيـاد. ولـي يـادم ميـاد، اما دوس نـدارم تکرارشـون کنـم. **«لالالا. گلـم لالا. لالالالا،نفـس لالا. لالالالا «راضـی» لالا.»** گذاشـت روی پاهايـش «راضـی» را. «راضـی» خيلـی دلـم برايـت تنـگ شـده، سـجاده را جمـع نکـرد. گريـه کـرد. گريـه کـرد. گريـه کـرد. گريـه کـرد. گريـه کـرد. خنديـد. خنديـد. خنديـد. خنديـد گريـه کـرد. خنديـد و گريـه کـرد.
اگـه پـا بـه فـرار نبوديـم تيکـه پـاره مـي شـديم. محسـن امـا رفـت بـالاي يـه درختـي بـا خيـال راحـت نشسـت. چـرا مـا هيـچ وقـت نتونسـتيم مثـل «محسـن ملاح» کفتـر بپرونيـم؟ چـرا فقـط تلّـه ی اون چُغـول مـي گرفـت؟ گريـه کـرد و خنديـد. چـرا فقـط او مـي تونسـت بـا يـه سـوت کفتـر هـاش را از کُلـه بيـاره بيـرون. بـا يـه سـوت بفرسـته بـالاي بـوم، و بـا يـه سـوت بفرسـتشون تـو هـوا کـه نقطـه بشـن؟ **«نَنِـه ديـر اومـدی. ننِـه «راضـی» پريـد. نَنِـه گفتـم بيـا، گفتـم «راضـی» ناخوشـه»** چـرا فقـط کفتـر هـاي او را از هـر جـا کـه فِـر ميـدادي، بـاز مـي اومـدن خونـه، حـالا يـه هفتـه هـم اگـر نبـودن. **«نَنِـه «راضـی» پريـد.»**
«ديدي «محسن» کفترهات بر نگشتن؟»
«برمی گردن»
بعـد سـر و کلـه ي کفترهـاش پيـدا مـي شـد، همـه گـي بـا هـم. چـرا فقـط کفتـر هاي «محسـن» مـي تونسـتن برگردن؟ «مرتضـی» گفـت؛ «بريـم بنـدر؟» خالـه «مرتضـی» يـه ليوان آب خُنَـک بهمـون داد. چـرا فقـط کفترهـاي «محسـن» هـر وقـت بـر مـي گشـتن يکـي دوتـا کفتـر هـم بـا خودشـون مـي آوردن؟ چـرا درِ قفسِ مـرغ عشـقي محسـن هميشـه بـاز بـود؟ هيـچ کـدوم از اون مـرغ عشـق هـاي هلنديـش هم فکـر فـرار بـه سرشـون نـزد. «ايـن زنگولـه مقـدسِ کليسـای پـدر سـن جـرج قديـسِ.»- «آه مـادام، فکـر کـرد جـوش آورد ماشـين.» چـرا موشـها بـه سـراغ کفترهـاي او نمـي رفتنـد. «محسـن» کفتـر چاهـی را چطـوري اهلـي کـردي؟ اون کـه اهلـي نميشـه.
سـگها بـه دنبـال مـا بودن يـا «کاپـي»؟ پـس و پشـت «کاپـي» چـه تاريـخ پـر ثمـري خوابيـده کـه ايـن همـه فدايـي داره؟ امـا همـه اون سـگها کـه نـر نبـودن. بـودن؟ يـادم نيسـت.
اونـا حتـي نگفتـن اگـه لَهيمِـر بزنـه و همـه تـوي جَهـازِ ناخدا «لَحدان»-کـه عينهـو گهـواره ی بـی سـکنه ی «راضـی» ميـره و ميـاد-گيـج بشـن و دو نفـر حتـي بيفتـن تـوي خَـن، جايـي کـه خنزيـره هـم نمـي تونـه ايـن همـه آب را از تـوي خَـن بريـزه تـوي دريـا، خاطـره هـا ممکنـه سـر از کجـا در بيـارن. تکليـف ايـن همـه روياي دربدر. ايـن همـه تصوير و خاطـره آواره چـي ميشـه.**«لالالالا،گلم لالا»**
«رحيـم صلاحـی» يـه بيسـت و هشـت هنـدی داشـت، تنـد پـدال ميـزد زنجيـرش مـي افتـاد. هشـت شـب رسـيديم خونـه. اول کتـك مفصل،بعـد از شـام خبـري نيسـت.بعد بـه زور کتـك خواب.آنهـا را نميدانـم
سـياه پوشـيده بـود. کوتـاه قـد بـا موهـای خرمايـی. پريـد تـوی خياطـیِ پشـتِ ترانـس بـرق، بـا موهـای خرمايـی. يـه چيـزی از جيبـش در آورد. حرفـی نـزد. هيـچ حرفـی نـزد. يـه چيـزی از تـو جيبـش در آورد، گرفـت رو بـه روی شـاگرد خيـاط. يـه صدايـی آمـد. تـرق. شـاگرد خيـاط شـروع کـرد بـه فحـش دادن. خـون جهيـد روی ميـز خياطـی، سـرخ شـد قيچـی. تـرق. شـاگرد خيـاط داد زد؛ «آخ پدرسـگِ بـی ناموس، سـوزونديم. آخ داغـم کـردی.» مـردِ کُـت سـياه مـو خرمايـی حرفـی نـزد. تـرق. خـون فـوران کـرد. «صيـف»

وزنـه هـای آهنـی را برداشـت، دویـد سـمت خیاطـیِ پشـتِ ترانـس بـرق. دویـدم پشـت سـرِ «صیـف»، «صیـف» خواسـت بـره تـو منـم خواسـتم پشـتش، خواسـتم بپـرم تـو. خواسـتم. اسـلحه را گرفـت سـمت «صیـف» گفـت؛ «بیـای تـو میزنـم. نیـا تـو میزنـم.» «صیـف» کشـید عقـب، منـم پشـتش. برگشـت سـمت شـاگرد خیـاط. تـرق. نعـره شـد شـاگرد خیـاط، سـرخ شـد گوشـم. گُر گرفـت مـادر، اشـک شـد «آبـی بـی»، سـرد شـد «راضـی»، سـرد وکبـود. دویـدم رفتـم روی دیوارحوضـک؛ «بـارون میـاد «راضـی»، بیـا ببیـن، بـارون میـاد «راضـی»» «آخ،آخ،آخ،آخ بـی مـادر، کشـتم نَنِـه» ولـو شـد پشـت میـز. اسـلحه گرفـت سـمت «صیـف»، کشـید عقـب. پریـد بیـرون، پـا گذاشـت بـه فـرار. **«بـرو یـه بسـته تیـغ تیـز بگیـر بـرای بابـات میخـواد ریشـش رو بزنـه»** «بـرام دوچرخـه آورده؟» **«بـرو بچـه بابات تـو حمـامِ»** شـیرجه زدم تـوی حوضـک، «کُبـو» گفـت؛ **«بچـه اذیـت مامانـت نکـن.»** دمپایـی سـرخ «راضـی» تـو آب مـوج بـازی مـی کـرد. «بیـا «راضـی» دمپاییـت رو آوردم. افتـاده بـود تـوی حوضـک»

همـه ی اون خاطـره هـا از بـال مِینـارِ «آبـي بـي» کـه گذاشـته روي نـي قليونـي کـه گذاشـته گوشـه لبش،کـه دود ميشـه ميـره هـوا، کـه اون تصويرهـای آشـفته پراکنـده_ چشـام ميسـوزه_که زيادتـر از تيکـه هـاي چهـل تيکـه ي رنگي،کـه «آبـي بـي» بافتـه کـه بنـدازه روی «راضـی» **«کـه «راضـی» مريضـه کـه حالـش ناخـوش کـه زنـگ زدم نَنِـه بهـت بگـم حـال «راضـی» خـوب نيسـت نَنِـه، کـه بهـت بگـم تنهـام، غريبـم. کسـی اينجـا نـدارم، پاشـو بيـا کـه «غلامرضـا» نيسـتش، کـه رفتـه دريـا، کـه کسـی نيسـت بهـش پنـاه ببـرم»**

ادامه دارد...

توضیحات:

تیس: واژ-آوای افتادن یک چیز داغ مثل ذغال درآب

زاغ و دیـن کـردن: در باورهـای عامیانـه، هنگامـی کـه شـخصی بیمـار مـی شـود یـا اصطلاحـا چشـم مـی خـورد، بـرای شناسـایی شـخص تنـگ نظـر؛ چیـزی مثـل سـنگ نمـک در ذغـال داغ مـی اندازنـد کـه پـس از گداختـه گـی و در نهایـت خشـک شـدن بـه شـخص یـا حیوانـی شـبیه مـی شـود. ایـن عمـل را زاغ و دیـن کـردن مـی خواننـد.

قماره: اتاقک روی لنج

سطحه: سطح بالای لنج، عرشه

زولـی: انتهـای لنـج در سـه جـاف، فضایـی طراحـی شـده کـه مثـل مسـتراح اسـت و فضـولات را مسـتقیم بـه دریـا روانه مـی کنـد. ایـن مسـتراح درون لنـج را زولـی مـی گوینـد.

لَهیمـر: بـاد بسـیار تنـد. طوفـان سـهمناک کـه معمـولا در پاییـز رخ مـی دهـد.

کُبـو: اسم خاص. مخففی برای کبرا

هُمسِـنگار: بـه خاطـر خطـرات بسـیاری کـه در دریـا وجـود دارد و لنـج را تهدیـد مـی کنـد، معمـولا یـک لنـج تنهـا بـه آب نمـی زنـد، و بـا یـک لنـج دیگـر راهـی مـی شـود. ایـن شـریک مصایـب و منافـع را همسـنگار مـی گوینـد.

دَرَگ، دَرَگ دَندَر: نوعی پرنده ی جنگلی

چُغـول: نـوع دیگـری از پرنـده کـه در ارتفـاع پاییـن مـی پـرد.

خَن: اتاقک زیری لنج، محل قرارگیری موتور

خنزیـره: کـف کـش لنـج، پمپـی کـه آب هـای نفـوذ کـرده بـه داخـل لنـج را بـا آن بـه دریـا مـی ریزنـد.

جهاز: لنج

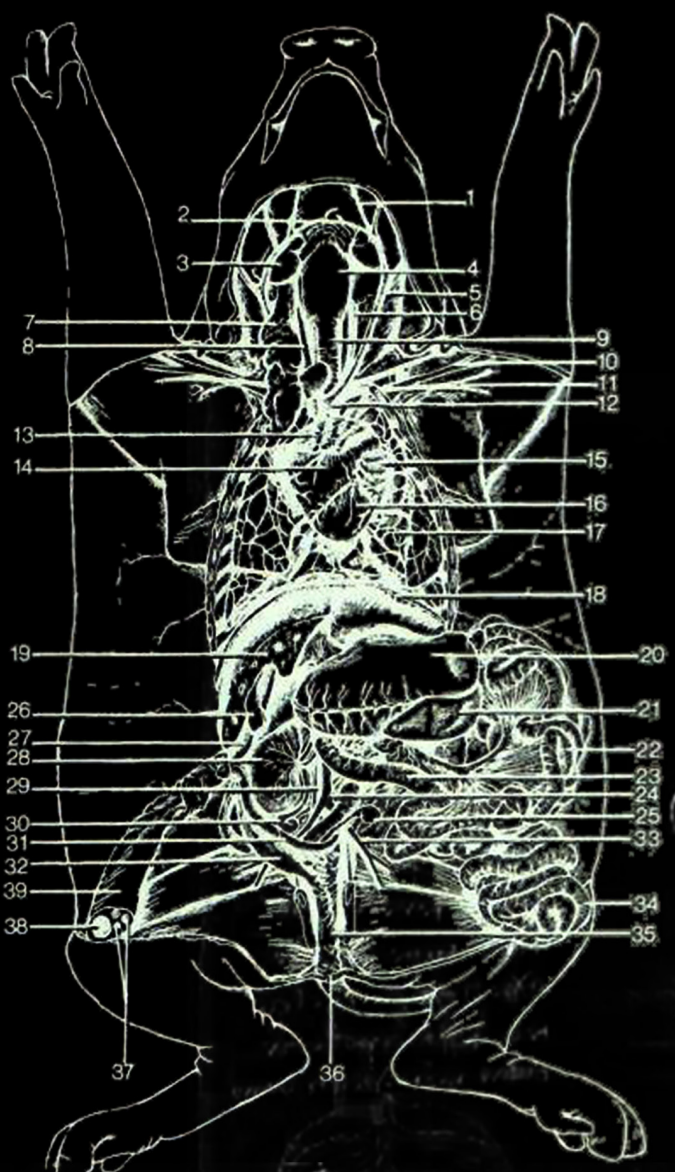
مِینـار: شـال هـای سـیاه بسـیار بلنـد معمـولا از جنـس تـور کـه شـرابه هایـش تـا روی زانـو هـم مـی رسـد. (چلچلـی بـاد شـمال زیـر بـال مینـار: رقـص مینـار در بـاد)

This page intentionally left blank

این صفحه از روی عمدخالی رها شده است.

خوک یک کلازِت

نیما نادری



طرح: نیما نادری اجرا: حسین پوراسماعیل

...وآنقدر مَرد باش، که نَگویی اَعوذ بِالله مِنَ الشَّیطانِ اَلرّجیم... شیطان که ترس ندارد! گاه چیزی در گوشَ ت می خواند که تازه می فهمی او نیز از خداست... پس، بسم اللّه اَلرَّحمَن اَلرَّحیم!

خوکِ ملهی‌زنده و فربه و سنگین را با تنِ لاغر و نحیفش بر زمین می کشد. خوک با دست و پای بسته مدام تقلا می کند... همچنانکه آنرا به سمتِ «مقصد» می برد، بلند بلند حرف می زند/

-: اینا چن تا مشکل گنده تو بینایی شون دارن، ولی باهوشن، باهوش... به خوک‌هوش ش ش! به مقصد رسیده است! خوک را بلند کرده، بروی تختِ سفید رنگِ جراحی می اندازد/ خوک خرناس خشمگینی سَرداده، با تکانی مهیب و قدرتمند، از زیرِ دستِ پسر رها شده و تمامِ ادوات و ابزارِ جراحی را به هم می ریزد/ پسر به چنگش انداخته و اینبار محکم تر می گیردش!

-: مساله اینجاس ازین هوش فقط زمین روفهمیدن، نه آسمونُ!...هو هو!... به خاطر فرمِ گردن و استخون بندی و چشماشونِ... فهمیدی؟ چشماشون!

بی جواب

خوکا آسمونُ نمی بینن، ندیدن! تو هیچ نسل و رگ و ژن و ریشه !

کفِ دهان و آبِ بینی خوک بر تمامِ مانیتور و میکروسکوپ و لوله های آزمایش می پاشد/ جیغِ ترسانِ دختر، با صدای خَش دارِ خوک درهم می پیچد/

-: هووو...هووو...هووووش ش ...

خوک با قدرتِ بی مثالش می جنبد، پسر نیز با تنِ نحیف و ضعیفش در مقابلِ تقلای خوک مقاومت میکند/ سرآخر برسرِ خوک فریاد می کشد:

-: ش ش ش... بخاطرِ بچه ت! میخوام آسمونُ نشون ت بدم بدبخت! بخواب!

خوک آرام می شود، دیگر تکان نمی خورد/ مکث /

-: نگفتم باهوشَ ن!

خوک را رها کرده، دست و پایش را به دستگیره های تختِ عمل جراحی می بندد/ چهار قفل در چهار طرفِ تخت، برای چهار دست و پای خوک/ دستکش جراحی دستش میکند/

-: شانسِ ته‌پستانداری!... وگرنه باید شکمتو پاره می کردم!

لختی می گذرد/ بالاخره تصمیمش را می گیرد! سپس با ماژیک بر تخته ی سفید، بزرگ می نویسد:

«ورود، بدونِ جراحی، از مسیرِ رحِم»

-: فک کنم بچه ت نَره! باهوش تر از تو باشه وظیفه تو درست تر انجام دادی! بیا بیرون بَسته مِش!... بیا بیرون نترس کاریت نداره...

دختر از زیرِ تخت آزمایشگاه:

-: واسه خودم نیس که نمیام! زَهره م می ترکه، بچه می افته!

پسر: هیچی ت نمیشه، بیا کمک، باید این رو بفرستیم تو...

دختر: عُمرا! تو هرکاری داری بکن، تموم شد به من بگو بیام بیرون!

پسر مانیتور کوچکی را کنار تخت روشن می کند. شلنگِ پروپ(سونو واژینال) به مانیتور وصل است و می توان حرکات دوربین را در مانیتور مشاهده کرد / پسر نور و لنز و شلنگ را وارسی می کند و

پسر: تو باباتم تو زیسته، پس چطو اینقد بددل دراومدی؟

دختر: منُ چه به زیست!؟ من قرار بود هنر بخونم تو این دانشگاهِ کوفتی! بابای قرمساقم گیر داد گفت فقط علومِ پایه... گفت هنر تو بادآباد دوزار نمی ارزه!

پسر: بادآباد؟

دختر: بادآباد، اینجارو می گفت... بهش گفتم من عاشق هنرم پدرم! این دانشگاه چهارپنج ساله تئاتر آورده، من تئاتر دوس دارم اما نه عین همه، بازیگری! فقط طراحی صحنه! تا همین پارسال هرروزپشت-صحنه ی بچه های دانشگاه خودمون، منم می دیدی قاطی شون! می گه همینکه تئاتر تو تاریکی می-گذره پس معلومه چه خبره تووش!

پسر: شکسپیر کیه؟

دختر: نمیشناسم...

پسر: میگه زندگی مث صحنه تئاتره و ما همه درحالِ بازی...

دختر: شکسپیر! ما نقش میخوانیم و در صحنه ی زندگی، چون بازیگرانِ یک نمایشی م! قدیمی ئه!

پسر: حفظی توام... پس این، تئاتر!

دختر: چی؟!
پسر: همین، این کاری که دارم میکنم الان خودش تئاتره، نیس؟... توکه عاشقشی کجایی؟ زیرتخت!
دختر: شروع، میان، پایان! همینجوری نیس دل و روده ی یه حیوونِ نَجِسُ بریزی بیرون بعد بگی این تئاتره... چرا نمیگی این بدبخت چجوری رسیده دستت؟
پسر: موضوعُ عوض نکن! راجع به تو حرف میزنم نه راجع به خوک!
دختر: تو موضوعُ عوض نکن! اتفاقا راجع به خوک حرف می زدیم نه من! از کجا اینو...
پسر: آخه درسی که فوقِ لیسانسِ شو داری می‌خونی‌هم زیسته! ولی باز کجایی؟ زیرتخت! یعنی نه این، نه اون...پَ چی دختر؟!
دختر: می دونم!
پسر: نمی دونی!
دختر: نمی خوای بگی اینُ از کجا گیر آوردی؟!
پسر: ...
دختر ملحفه سفید را کنار زده، سر از زیرِ تخت بیرون می اورد/ او را برای اول بار می بینیم/
دختر: من احمق نیستم!
پسر: منکه چیزی نگفتم!
دختر: داری پنهان می کنی!
پسر: منُ دروغ؟
دختر: نمی گم دروغ، میگم پنهان، بچه زرنگ! خوک کجا بود تو ایران!؟
پسر: ایران خوک پُره! پُر! مکث تهران، گوشتِ خوک میده رستوراناش
دختر: توجیه هستی کجایی؟! حرومه گوشتش!
پسر: تو توجیه نیستی تهرانُ! رستوران رویی آرو نمیگم! زیری آ، شبونه ها!
به کارش مشغول میشود، داخلِ خوک را نظاره میکند و می گردد /
پسر: یکی پرورشگاه داره تو کرج! پرورشگاخوک!
دختر: تهران بحثش با اینجا فرق داره، اینجا یه شهر مذهبی طوره! با یه خوکِ زنده ی حامله بگیرنت...
پسر: پیِ همه چیو تنم مالیدم وقتی اخراجم کردن!
دختر: اصن همین همسایه هات بفهمن... تو چارپنج ساله اینجایی نمیدونستی نصف این شهر از دانشجوآ متنفرن؟! اینو دیده باشن!؟... دیوارای اینجا نازکه! یه لایه آجره بدبخت! میان می-گیرنت! این خوکه خوک!
پسر: حیوون خداس... واسه امور پزشکی رسیده!
دختر: سسس...
پسر: رسیدم! بیا! بیا بیرون! رسیدم دیواره ی رَحِمش !
دختر دوباره میرود زیرِ تخت/ دوربین به داخلِ رحِم خوک می رسد. به اطراف سرک می کشد و دورتادورِ رحم را وارسی میکند و داخل تر میشود/ داخل رحم و شکم خوک مستقیما در مانیتور دیده می شود/
پسر: تو چطو دوست نداری این چیزارو ببینی؟
دختر: وای نه! اینهمه چیزِ قشنگ...
کمی که در رحِم پیش تر و جلوتر می رود، به جنینی در شکمِ خوک می رسد/ جنین کاملن شکل گرفته و در مایعِ داخل رحم بوسیله بند ناف آویزان و معلق است/ به حتم، چنین صحنه ی پروردگاری، صحنه ی زیبایی ست!
پسر: بیا با چشات ببین که بتونی باور کنی تو این لحظه بودی، اینجوری فقط شنیدی!
دختر: نه!
جنین در شکمِ مادر تکان میخورد و دوربین با حرکات آهسته ی پسر، تمامِ جوانبِ جنین را بررسی میکند.
پسر: هنوز خوابه! چشماش بسته س!
دختر: چندش ببینم بچه م می افته!
پسر: چندش چیه، این عِلمِ ه دختر،هُنَره!
دختر: خوکه!
پسر: این که هنوز نجس نشده!
دختر: ولی خوکه!
پسر: هنوز صفت خوک پیدا نکرده! خودش که نجس نیس حیوونِ خداست، صفتش می کُنَدِش این!
دختر: ولی قراره خوک بشه، بپذیر!
پسر: هنوز نه پاشو زمین گذاشته، نه گُهِ خودشو خورده...
دختر: میگی هیچوقت آسمون رو نمی بینن، پس بدون با چه حیوونی طرفی!
پسر: من و تو که آسمونو دیدیم چیکا کردیم؟... مگه تو بچه دوست نداری؟

دختر: فرق داره!
پسر: بیا ببین دست و پای کوچیکشو!... ببین تو شکم مادرش چجوری داره شنا میکنه!
دختر: ...کوچولوئه؟
پسر: خوشگل!
دختر: آخِی... دماغشم سربالاس؟
پسر: بیا بیرون خودت ببین! تو یه مادری، دختر! تو عشقِ نمایشی، بیا ببین این چیزی رو که نمیشه دید توهیچ نمایشی!
دختر از زیرتخت بیرون می آید. شکمش برآمده است و نشان از حاملگی دارد/ آهسته و با چشمان بسته به مانیتور نزدیک شده و با ترس و دلهره چشمانش را بر مانیتور باز میکند! حیرتزده و عاشقانه به جنینِ خوک خیره می ماند/
دختر: وای عزیزم!... اینه؟!
پسر: ببینش!
دختر نزدیک تر به مانیتور: این نَرِه! خیلی خوشگله... چن وقتشه؟
پسر: نزدیکای اومدنشِه...
دختر: واقعن سوالمه! یعنی تو سفارشِ خوکِ زنده دادی اینجا؟ اونم حامله؟!
پسر: چقد تو پیله ای! اینو ببین!... این از ماهی پاکتر میشه وقتی آسمونُ ببینه!
این حرف برای دختر آشناست/ به فکر میرود! پسر گیره ی باز کننده و نگه دارنده را می اورد.
دختر: وایستا... اینی که گفتی، موضوعِ پایان نامه ت نبود؟
پسر: پایان نبود، تازه میخواستم شروع کنم نذا شتن !
دختر: نگو اینا عملی همون حرفا و فرضیه هاس!!!ها؟!
پسر: از پارسال تا الان صدصفحه بهش اضافه کردم! تکمیله دختر!
دختر: چجوری؟!... پسر تو میخوای...! من مث استادراهنما و داورای جلسه ت نیستم، ولی این یکی واقعن نمیشه!
پسر: نشدنیه؟
دختر: آره!
پسر: نشدنیِ نشدنی؟
دختر: ... نه، ولی...
پسر: پَ شدنیه!
دختر: یه سال ندیده بودمت، این اخلاقتُ یادم رفته بود! آره، واسه تو شدنیه! ولی اگه بتونی! موضوع-ت بود: «انتقالِ ادراک، از موجودی به یه موجودی دیگه.» مشکل شخصیِ من با موضوعِ ت فقط این بود که این دوتا موجودی که صحبتشو می کردی از دو گروه موجودات با صدوهشتاد درجه تفاوتَ ن! ماهی، آبزیِه... این پستاندار!
پسر: اینا مشکل نیس...
دختر: عِنَبیه و قطر قرنیه ی خوک با ماهی فرق داره! اصن همه چیزِ بینایی و زیستشون!
پسر: اتفاقا همین حیرت آور میشه، اگه بشه! برنامه ی منم همینه! اینارو قراره «من» به هم ربط بدم! پیوندِ محتویاتِ کاسه و اعصاب!... مسخره کردم خودمو، نه؟ بخند راحت باش!
دختر: من همون وقتام وانایستادم تو گروه اونایی که جلوت وایستادن! ولی پشتتم نبودم، چون نفهمیدم حرفاتو! به هیچکی هیچی نمیگی دقیق!
پسر: اونوقتا حوصله توضیح نداشتم، الانا دیگه نمی خوام بفهمونم!
دختر: این تخته، این ماژیک! یه بار به من بگو، یه بار!
مکث/ هرچه می گوید را بر تخته تصویر می کند/
پسر: این مردمکِ چشِ ماس!
می کشد
اینم مردمک خزنده های گوشتخوار وحشی... اینام آبزیِ گیاهخوار می کشداینم...
دختر: پرنده های شکاری عقاب، شاهین...
پسر: قطر مَردُمَک و نوعِ چشم و شَبکیه و قَرنیه و عِنَبیه ارتباط مستقیم داره با زیستِ جونور! میدونستی اینو!
دختر: خب!
پسر: عجیبه که هرچی مردمُک باریک تر باشه، جونور وحشی تره! منهای استثناها!... میخوام چشِ این بچه رو عوض کنم!... با چشمِ ۳۶۰درجه ی یه ماهی!

دختر تنها کاری می کند، نیش‌خندی توام با حیرت است!

پسر: اونم نه ماهیِ گوشتخوارِ وحشیِ شکاری... فقط گیاهخوار! اونم از باهوش ترین گونه!

دختر: ...خب!... به خیالت نتیجه ش چی میشه؟!

پسر: توام حرف دانشگاه رو میزنی!... چجوری توقع داری خیالمُ بگم، وقتی هنوو تموم نشده! فقط بهت میگم میشه «دید» رو پیوند زد! دیدنِ من و تو، با دیدنِ این حیوون و دیدِ صابخونه م و دیدِ یه گاو فرق داره! خوک اگه با یه اندازه و زاویه ی دیگه ببینه باز خوکه؟ اگه آسمونُ ببینه و بشناسه باز خوکه؟... منو ببین! من اگه از تولّدم مث عقاب، سه چهاربرابر بیشتر از یه انسان، میدونِ دیدِ داشتم باز همینی می شدم که هستم!؟ تو، اگه سیصدوشصت درجه می دیدی همینی بودی که هستی؟!...

به جنین خوک اشاره می کند.

این بچه اگه دیگه گُهِ خودشو نخورد چی...!؟ اگه پاک شد...!؟ اگه رام و آروم شد؟...

دختر: یکی از بچه های تئاترِ همین دانشگاه راجع بهت نمایشنامه نوشت! بخدا! همون روزایی که انصراف دادی پایان نامه تو از دفترگروه گرفت بر اساسش...

پسر: دانشگاه گفت هرچی ازین برنامه ها دارم، بیرون! منم اومدم بیرون! اسمش اخراج نیس؟ باشه انصرافه! من انصراف دادم!

دختر: شخصیت اصلی ش یه دکترِجوون بود، قرار بود چشای یه نوزادِ انسانُ با چشای یه خوک پیوند بزنه! اونم مث تو جنّ زده س می خندد/مکث

پسر: هنوز یه سال دیگه مونده کارم تموم شه... دوس نداری تو این پروژه هم باهام باشی؟

دختر: من دیگه شوهر کردم... دارم بچه دار میشم!

پسر: ربطش به پیشنهاد من چیه؟

دختر: تو میخوای دست ببری تو کارِ خدا... من به فکرِ بچه مم!

پسر: سفارش خودشه! به بچه ت هم خیر می رسونی!

دختر: چی؟!... چی گفتی؟! سفارشِ کیه؟... خدا؟!

پسر: ... من دیوونه نیستم!

دختر: هزار سند واسه دیوونگی ت دارم! یکیش اینه که اینجا نمیتونی پیوند چشم بزنی! وسایلشو نداری!

پسر: دارم میکنم که بشه...

دختر: تجهیزات! نمیشه با وسایل قرض و قوله و اجاره ای...این وسایل به دردِعملِ آپاندیس هم نمی-خوره...

پسر: نتونم! حداقل می فهمم مشکل کجاس که نمیشه! نصفِ راهو رفتم!

پسر انگار درحالِ داخل کردنِ گیره ی فلزی به دیواره ی خروجی و بعد هم دیواره ی داخلیِ رحم است/

دختر: این واسه چیه؟ میخوای...؟

گیره توجهش را جلب می کند:

این همون گیره ای نیس که دانشگاه واسه کالبدشکافی...؟!

پسر: برا خودمه!

دختر: این لِیبِل دانشگاه داره!

پسر: حَلاله!...شبونه آزمایشگاه شونُ خالی کردم... به قولِ تو آزمایشگاهِ دانشگاه با این بزرگی و اِدِعا به اندازه ی یه عملِ اپاندیس هم تجهیزات نداره!

دختر: ...شماها باهمید! شما دوتا باهمید... نه؟

پسر: چی؟ من و کی؟!

دختر: تو داری از نمایشنامه پسره ایده برمیداری، یا اون داره از کارای تو نمایشنامه می نویسه؟!

پسر: پسره کیه؟ نمی فهمم چی...

دختر: خوبم میفهمی! من نمایشنامه پسره رو خوندم!

دختر تازه متوجه اتفاق هولناک میشود! وحشتزده چاقوی بلند جراحی را برای دفاع از خود بر میدارد گامی عقب میکشد و از پسر دور میشود/

پسر: چته؟!

دختر: هرکاری که تو کردی رو اون پسره نوشته! یا هرچی اون نوشته رو تو داری اجرا میکنی! وایستا همونجا!... یه دکترِ جن زده میخواد چشمای نوزادِ ادمیزادو پیوند بزنه به چشمای یه خوک! همه ی حرفایی که تو می زنی، توی نمایشنامه ی اون پسره تئاتریه س...

پسر: ... چیکا میکنی؟!

دختر: بیای جلو همین وسط تشریح ت میکنم!... دکتره از دانشگاه انصراف میده، همه آزمایشگاهِ دانشگاه رو شبونه می دزده، سه سال خودشو حبس میکنه تو یه سگ دونی! یه جا مث اینجا! صحنه ش

همین شکلی بود که خوندم! همینجوری! وای منِ خر چرا تا الان نرسید به مُخَ م!

پسر: بذا کنار اونو! چت شد یهو!

دختر: میگم جلو نیا!... بعدِ سه سال یه جنِ سیاهپوش بهش نازل میشه، به دکتره! یه جنِّ سیاهپوش عینِ بابای هملت!

پسر: بابای هملت کیه!؟ چی میگی تو دختر...

دختر: خفه شو وایستا! جنِ سیاهپوش همه ی راه های پزشکی و علمی رو به دکتره یاد میده بعد یارو...

پسر: آخرشُ بگو... آخرش چی میشه؟ دکتره میتونه یا نه؟

دختر: تو بهتر میدونی!

پسر: بیخیال!

دختر: تو بیخیال! این خوکُ از همون پسره و گروهِ تئاترش گرفتی نه؟ قرار بود همین تئاترو تو دانشکده شون اجرا کنن! خوکُ خریدن، رئیس دانشکده اجازه نداد بیارنش رو صحنه !... تو با پسره خوکُ آوردین اینجا که همون کارارو اینجا تموم کنین!

پسر: من فقط شنیدم یکی از بچه های اینجا بر اساسِ پایان نامه ی من یه نمایشنامه...

اشک از چشمان دختر سرازیر میشود. وحشتی جنون آمیز را تجربه میکند!

دختر: واسه چی بمن گفتی بیام اینجا؟ منو ببین... راست بگو!

پسر: ...

دختر: دروغ!

پسر: من هنوز حرف نزدم!

دختر: داری پنهان میکنی! پسره بهت گفت من حامله م، نه؟ اون گفت منو بکِشونی اینجا؟ در واسه چی قفله؟! با توام در اینجارو چرا...

پسر: بشین حرف بزنیم!

دختر: من جونورِ آزمایشگاه تو و اون پسره ی جن زده نیستم! گمشو عقب!

پسر: کسی با تو کار نداره... نترس!

دختر: راستشو بگو من!...

پسر: ببین دختر، بچه دار شدن همیشه شدنیه! تو آدمی، میتونی سالی یه بار جفتگیری کنی، باردار شی، به آرزوت برسی! ولی کاری که من میخوام بکنم شاید همین یه بار باشه! من و تو اینهمه آزمایش باهم کردیم، یادت رفته؟... اینم یکیش! مهم ترینش!

دختر: ینی چی اینم یکی ش؟!

پسر: تو هشت ماهِته، نه؟... جواب منو بده!

دختر: خب!

پسر: بدونِ اینکه هیچ آسیبی بهت برسه کارمو میکنم! این مساله واسه من حیاتیه! من زندگیمُ واسه این کار گذاشتم!

دختر: توی این یه سال چیکا کردی با خودت؟... سرراست بگو چی میخوای ازم!

پسر: بچه تو!... به زور هم نمی گیرمش با رضایت خودت

دختر: خب من نمی خوام، درو واکن می خوام برم بیرون ازینجا!

پسر: مگه به پسره نگفتی واسه تئاتر هرکار میکنی؟ مگه نگفتی عاشقِ...

دختر: تُف به تئاتر و علم و هرچی! من بچه مو همین شکلی که هست میخوام! نه که چشماشو پیوند بزنی به چشای...

پسر: فرضیه مون جواب بده، کاری می کنیم که فقط خدا تونسته بکنه! به خوک، درکِ آدم می دیم، به آدم فهمِ خوک، بفهم! دنیا عوض می کنیم، فهم عوض می کنیم! منِ بدبخت اگه میتونستم چشمای خودمو پیوند میزدم که نخوام زِرزِرای تورو بشنوم، ولی نمیشه! خودتُ از نعمتِ فهمیدنِ یه سِرّ گنده محروم نکن! بخواب اینجا، من کارمو کنم قبلِ اینکه بچه ی تو و بچه ی این دنیا بیان!... منو نگاه... خواهش میکنم!

دختر: تو و اون پسره دو طرفِ شیطون وایستادین! نمی فهمید!

پسر: مارو خدا فرستاده... این خوک فهمید، تو نفهمیدی !

دختر با چاقوی جراحی به سمتِ پسر حمله می کند/ سیاهی و سکوت/ پس از آن، سکوت درهم میشکند،اما سیاهی همچنان باقی ست/

صدای نمایشنامه نویس ازآنسوی تلفن: شک نکن به کاری که میکنی... شک کنی یعنی نیستی!

صدای پسر: به کارمون مطمئن نبودم یکسال خودمُ این تو حبس نمی کردم!

صدای نمایشنامه نویس: خودش راضی شد یا تو خوابوندیش؟

صدای پسر: می خواس فرار کنه، حمله کرد طرفم، من رفتم سمتش...

صدای نمایشنامه نویس : بچه سالمه؟

صدای پسر: دوتاشون نَرَن، پسرن... باید سِزارین کنم! جفت بچه هارو...

صدای نمایشنامه نویس: خودمو می رسونم بهت، باید ببینم! اجراش می کنیم پسر!

صدای پسر: ایشالله...

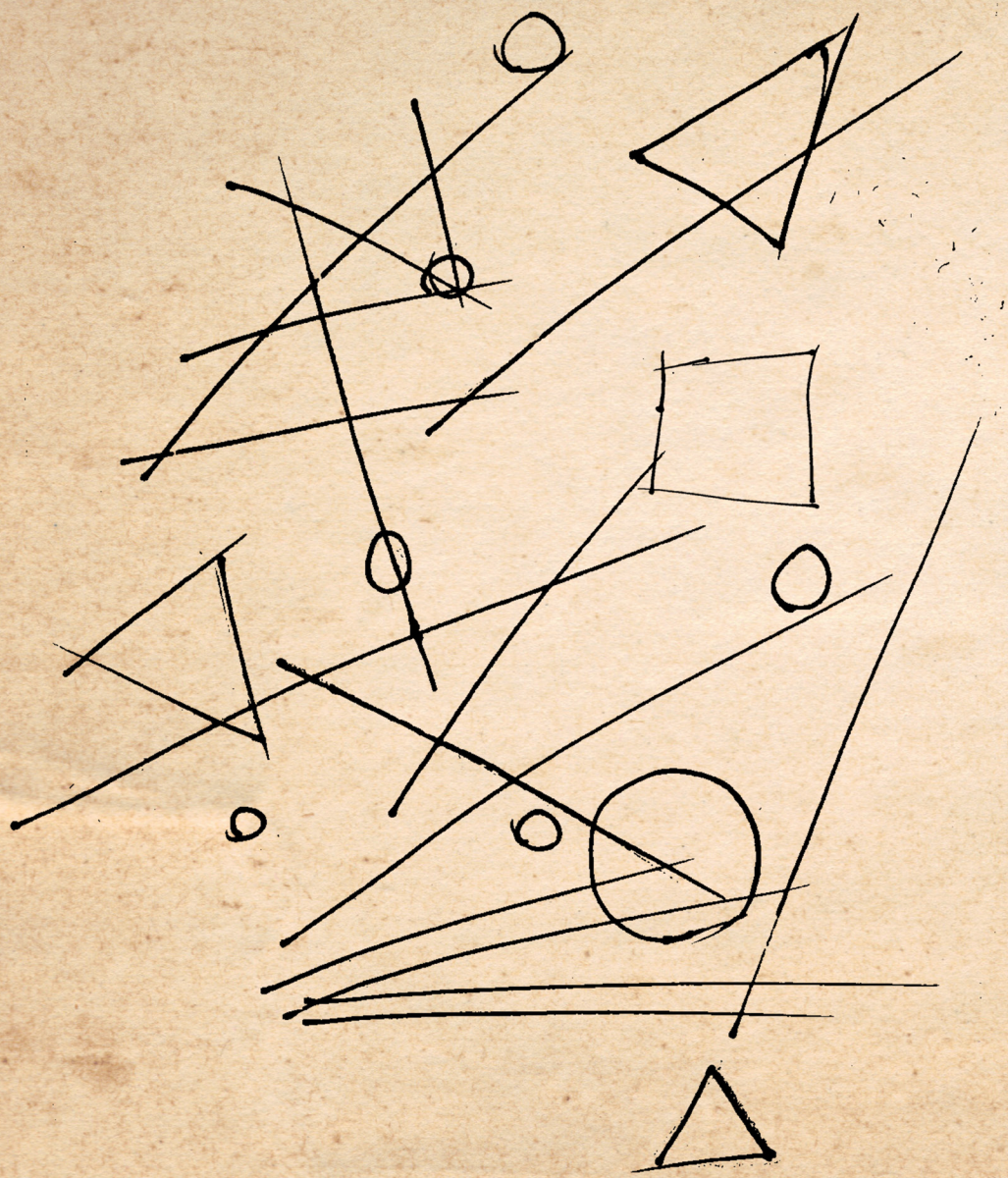
صدای نمایشنامه نویس: انشالله!... یعنی اگر خدا بخواهد!... میخواهد، شک نکن! دارم میام پیشِ ت

صدای پسر: الو!... یه سوال... تو بابای هملتُ می شناسی؟... کیه؟

صدای نمایشنامه نویس: یه روحِ سیاهپوش... کسیه که حقیقتُ به گوشِ هملت خوند... چطور؟

صدای پسر: هیچی!... زود بیا، میخوام شروع کنم! باهم رفتیم، باهم تمومش می کنیم!

پایانی وجود ندارد...



٤٠٠٠ تومان