

نشریه‌ی الکترونیک

پاد-داتیک

♦ شماره‌ی یکم ♦ ۲۲ تیر ۹۶



پرونده‌ی زیست ادبی کورش اسدی

سیاهه

♦♦♦ خودکشی با گاز

- ۵..... خداحافظی معوج ♦ بهاره سرای گرد افشاری.....
- ۹..... در باب خودکشی فرهاد ح. گوارن.....
- ۱۲..... سوگواران یک لنگه کفش ♦ نوید حمزوی.....
- ۱۶..... واسازی روایت‌هایی از مرگ یک نویسنده ♦ حسین فعله‌گری.....

♦♦♦ بوطیقا

- ۲۳..... باغ‌هایی که سوختند ♦ نفیسه مرادی.....
- ۲۶..... شکلِ دیگرِ سرکوب یا مقدمه‌ای بر بوطیقای اسدی ♦ احمد ابوالفتحی.....

♦♦♦ یادواره

- ۳۷..... کورش اسدی ♦ عباس پڑمان.....
- ۳۹..... حجم سرد سنگ ♦ آرش آذر پناه.....
- ۴۲..... عنکبوت‌های زبان ♦ انوشه منادی.....
- ۴۴..... پروژه حذف ♦ یوسف انصاری.....
- ۴۶..... در رثای جوان مرگی کورش اسدی ♦ مجتبی گلستانی.....

«خودکشی با گاز» واکنشی است به «متافیزیک حقیقت» که پرفورمنس خودکشی اسدی را نه حقیقت، که مجاز می خواند. هم آن چه در تلاش برای تصرف فضا و مصادره به مطلوب کردن جسدی رهاشده دارد. «خودکشی با گاز» پیش از آن که در ثنا و ستایش یک نویسنده باشد، خدشه و شکافی است بر هژمونی حاکم و آن کاپیتالیسم فرهنگی که در پی مصرف سوژه و تولید مازاد است. بازگرداندن متنی است که به حاشیه رانده شده. برجسته کردن رخدادی است که سانسور شده و آشکار کردن خشونت است که بر یک جسد روا داشته شده.

در این پرونده بهاره سرای گرد افشاری از وابستگی خودکشی به شرایط و نیروهای موجود در جامعه پرداخته. فرهاد گوران از هیچ بودگی خودکشی تا خودکشی به مثابه یک کنش سیاسی سخن رانده. نوید حمزوی با تبدیل جسد به لنگه کفش، هر گفتاری را در این باره بدون ذکر عمل خودکشی فریبکارانه و سازشکارانه می خواند. حسین فعله گری خودکشی اسدی را در پارادوکس میان یک پرفوومنس کاریکاتوروار و یک کنش سیاسی واسازی می کند. احمد ابوالفتحی و نفیسه مرادی بوطیقای ادبی اسدی را واریسی کرده اند. و در آخر عباس پژمان، یوسف انصاری، انوشه منادی، مجتبی گلستانی و آرش آذرپناه با نوشته هایشان کورش اسدی را بدرقه کرده اند.



خودکشی با گاز



خداحافظی معوج

♦ بهاره سرای گرد افشاری

آسیب‌شناسان اجتماعی معتقدند که رفتارهای انتحاری افراد دارای معانی و پیام‌های ویژه‌ای هستند به شدت متأثر از شرایط اجتماعی. همچنین میزان انجام هرگونه رفتار انتحاری از جمله خودکشی تابع عوامل و نیروهای اجتماعی است. برخی نیز معتقدند که تنها نباید به بررسی شرایط اجتماعی بسنده کرد، بلکه حتی المقدور با استفاده از منابعی مانند یادداشت‌های روزانه، گزارش‌های مربوط به زندگی شخصی یا شرح‌حال‌گیری از افراد نزدیک به «خودکشی‌کردگان» به دنیای درونی اشخاص هم نزدیک شد. بدین ترتیب، بهتر می‌توانیم رفتارهای انتحاری را طبقه‌بندی کنیم و سپس آن‌ها را با محیط خاص اجتماعی یا گروه‌های اجتماعی مرتبط سازیم. در نگاهی کلی اقدام به خودکشی را می‌توان در سه حیطه‌ی بیماری‌های روانی، مسایل اجتماعی و مشکلات جسمی مورد بررسی قرار داد. لازم به ذکر است که «معمولاً» افرادی که اقدام به خودکشی می‌کنند دارای برخی خصوصیات رفتاری مشترک هستند، از جمله اضطراب مزمن، افسردگی یا تهدید به خودکشی.

در ایران با این‌که تحقیقات بسیاری در زمینه‌ی خودکشی صورت گرفته

است، ولی داده‌های متقنی درباره‌ی آن، برحسب جنس، سن و جمعیت به‌طور استاندارد وجود ندارد. در فرهنگ سنتی - مذهبی ایرانیان خودکشی همواره امری ناپسند قلمداد شده و بازماندگان خودکشی‌کردگان معمولاً برای فرار از سرزنش و انگ خوردن، سعی کرده‌اند که این مساله را پنهان نگاه دارند. به همین جهت اطلاعات مربوط به این پدیده اغلب در هاله‌ای از ابهام قرار دارد. اما آیا در روزگار کنونی، که شاید بتوان گفت جامعه‌ی ایران از مرحله‌ی گذر (مابین سنت و مدرنیته) پا فراتر نهاده و وارد دوران مدرنیته شده است، تنها به واسطه‌ی فرهنگ سنتی - مذهبی، خودکشی افراد همچنان جز مکونات باقی مانده است؟

در این جا بد نیست به گفته‌های دورکیم مراجعه کنیم. او استدلال می‌کند که در جامعه و گروه‌های اجتماعی، نیروها و فشارهایی وجود دارند که عمل خودکشی را تشویق یا تقبیح می‌کنند. امر مسلم آن است که این نیروها و فشارها قاعدتاً در برهه‌های مختلف زمانی و مکانی یکسان نیستند. مثلاً در ایران معاصر، جامعه چندبار تحت تاثیر جنگ‌های مختلف قرار داشته و همچنین به سبب وقوع انقلاب اسلامی در سال هزار و سیصد و پنجاه و هفت دچار دگرگونی‌های بسیاری شده است که به راحتی قابل چشم‌پوشی نیست. بنابراین انتظار می‌رود که هم نوع خودکشی، هم میزان آن و هم دلایلی که افراد به سبب آن‌ها مرتکب به عمل خودکشی می‌شوند، طی این سال‌ها دچار تفاوت‌هایی شده باشند.

به هر حال جامعه دوران‌های جنگ و پسا جنگ، همچنین انقلاب و پسا انقلاب را پشت سر گذاشته است، پس قاعدتاً ریشه‌های خودکشی در ایران دهه‌ی نود باید با ریشه‌های خودکشی در دهه‌های بحرانی پیشین متفاوت باشد. در مجموع شاید این نظریه تا حدودی صحیح باشد، ولی اگر کمی عمیق‌تر بیندیشیم، درمی‌یابیم که برخلاف تصور ما، خودکشی‌ها در بین برخی از اقشار جامعه پس از گذشت دهه‌های مختلف تاریخی و همچنین به

وجود آمدن تفاوت‌های فرهنگی بسیار در این دوران‌ها، همچنان ریشه‌هایی یکسان دارند. در تایید این گفته می‌توان به خودکشی در بین اصحاب قلم اشاره کرد.

خودکشی صادق هدایت که برخی او را بهترین نویسنده‌ی معاصر ایران می‌دانند، در سال هزار و سیصد و سی خورشیدی اتفاق افتاد. تقریباً همه‌ی اهالی فکر و قلم از دلیل خودکشی او مطلعند: «خفقان سیاسی، ممانعت از انتشار نوشته‌هایش، مشکلات مادی، عدم پشتیبانی اجتماعی و روانی سازمان‌ها از او، عدم تعلق خاطر عمیق به هیچ گروهی و همچنین چشم‌پوشی کردن او از غالب هنجارها و ارزش‌های حاکم بر جامعه.» پس از او، نویسنده‌های دیگری در دهه‌های بعدی، از جمله اسلام کاظمیه، غزاله عزیزاده، حسن هنرمندی و منصور خاکسار هم عمل هدایت را تکرار کردند. تقریباً همه‌ی آن‌ها نیز کم و بیش به همان دلایلی که وی خودکشی کرد، با زندگی خداحافظی نمودند. تازه‌ترین خودکشی در دوران معاصر هم مربوط به کوروش اسدی است، نویسنده‌ای که به گفته‌ی خودش اگر با ناشناخته‌ای در مقاطع مختلف زندگی اش روبه‌رو شود، به این معنی نیست که آن ناشناخته ممکن است در درگیری وی حل بشود و آن را فراموش کند، بلکه ممکن است ابعاد عظیم‌تری پیدا کند و او را در خودش بکشد. برایش جالب‌تر است که ناشناخته او را در خودش بکشد تا آن‌که وی ناشناخته را افشا کند. او با چنین تفکری و در شرایطی تصمیم به خودکشی می‌گیرد که با مشکلاتی کاملاً مشابه با پیشینیانش (ممانعت از انتشار نوشته‌هایش، زندگی در مکانی که هرگز برایش شبیه زادگاهش نشد، عدم حمایت گروه‌های اجتماعی، مشکلات مادی و...) روبه‌روست. واقعیتی که پذیرفتن آن دشوار ولی درک آن امکان‌پذیر است، چرا که با نگاهی تیزبین درمی‌یابیم مفاهیم و پیرو آن مسایل در جامعه‌ی ما به بومرنگ می‌مانند. دور می‌زنند و به نقطه‌ی اول برمی‌گردند. وجود این دور باطل نیز به گمان من، خود از

سرگردانی افراد نشات می‌گیرد. افرادی که در خانواده، اجتماع و فرهنگ پرتناقضی رشد کرده‌اند که به آن‌ها اجازهی شناخت خودشان را نداده است و البته که انسانی که خود را نمی‌شناسد، نمی‌تواند نسبت به خیر و صلاح خودش نیز آگاهی داشته باشد. تنها مابین مفاهیم سرگیجه می‌گیرد. امروز برایش مادیات و معنویات را چنین تعریف می‌کنند و فردا چنان. در چنین جامعه‌ی گیج و گمی با تکرار مکررات روبه‌رو هستیم. وقتی ریشه‌ها و بن‌مایه در لجن فرو رفته، هرچقدر هم که آب داده شود یا بذر پاشیده شود، فایده‌ای ندارد. تا وقتی که به جای پیدا کردن دلایل وقوع اتفاقات تکراری، سعی در کتمان کردن و لاپوشانی واقعیت‌ها داشته باشیم، نه جوانه‌ای سر می‌زند و نه رشدی اتفاق می‌افتد، بلکه با هر یک قدم به جلو، ده‌ها قدم به عقب برمی‌گردیم. چرا که لجن‌ها لایروبی نمی‌شوند و تنها بر آن‌ها سرپوش گذارده می‌شود. خودکشی و آسیب زدن افراد به خودشان را پنهان می‌کنیم یا در پرده‌ای از ابهام قرار می‌دهیم، چه از جانب بازماندگانِ ازدست‌رفته و چه کسانی که منتشرکننده‌ی اخبار هستند. فرد مدت‌هاست که بدون آن‌که رفته باشد، عزیمت کرده و هیچ‌کس خبردار نشده است. این چه همدلی و همبستگی‌ای در بین افراد است؟ وقتی بودن یا نبودن دیگر مساله نیست و بدتر از آن چگونه بودن هم بی‌معنی است، نه سوالی می‌ماند و نه جوابی. همه‌اش می‌شود فریادهای بی‌صدای در گلو مانده که اگر مجال گفتن و نوشتن پیدا نکنند، صاحب فریاد را خفه می‌کنند.



برخی می‌گویند ترس «بو» دارد، بوی نامطبوعی که فقط آدم‌های شجاع می‌توانند درکش کنند و برای عامه‌ی مردم ناشناخته است. همین ترس است که در ایران معاصر گاهی انسان را به خلاص کردن خودش در جامعه‌ای حیران و آشفته پیش می‌راند. چه هدایت باشد، چه اسدی.



در باب خودکشی

♦ فرهاد ح. گوران

گفته‌اند که جوزف کنراد هر بار ناتوان از نوشتن بود، دست به خودکشی می‌زد تا این‌که دل تاریکی را نوشت. در این سال‌ها شماری از نویسندگان دوست و آشنایم به ناگزیری تن به خودکشی داده‌اند؛ واپسین جمله‌ی یکی از اینان خطاب به مادرش خود گواه فاجعه‌ای فراتر از مسایل و دردهای فردی است: «بیخس، کم آوردم.» سال‌ها پیش روی صفحه‌ی فیس بوکم مطلبی نوشتم در نقد خودکشی. بخشی از آن را در این جا می‌آورم. در این مدت نگاهم به مفهوم خودکشی تغییری نکرده، اما بسیاری دیگر خودکشی کرده‌اند، از جمله کورش اسدی. جوانی بی‌حاصل، اسیر همه چیز.



خودکشی از شمار واپسین ارزش‌های وانهادی دوران احساسات‌گری است؛ احساسات‌گری زنجیری است پوسیده بر دست و پای سوژه. عشق، اما، حقیقت را تولید می‌کند؛ همان طنابی است که آردیانه به تسنوس می‌رساند تا او از هزار تو نجات یابد و به سلامت باز آید. در اوج رمانتیسم هم شاعران بزرگ از «عمل قهرآمیز علیه خود» رها شده بودند. مگر شاتو

بریان «موهبت آتشین مسیح» را در مبارزه با ناپلئون به کار نگرفت؟ و نیز هولدرلین و شعف هستیانه‌ی شعرش به روایت هایدگر. خودکشی تن دادن به خطرناک‌ترین فریب‌کاری‌هاست، از این‌رو، دیگر حتی یک آیین هم نیست همچون «هاراکیری» در ژاپن که امروزه از آن فقط نمایشی ملال‌انگیز بر پرده‌ی سینماها باقی مانده است.

خودکشی بیش از آن‌که کشتن خود باشد، کشتن دیگری است، نه دیگری بزرگ، که دیگران؛ دوستان و آشنایان و...



آن‌چه باید به نقد درآید، «الزام» عملیات قهرآمیز، علیه خود است. ژیل دلوز هم از تلاشی تن، خستگی و ازپافتادگی سخن گفته که به مثابه امضای خودکشی‌اش است؛ خسته‌ها و درمانده‌ها. آدمی از چیزی خسته می‌شود ولی در اثر هیچ‌بوده‌گی [RIEN] از پا می‌افتد...



هنوز هم می‌توان به عکس‌های او خیره شد و به خلاء بنیامینی نگریستن و نوشتن تکیه زد، نه حسرت‌بار و غم‌آلود، که سرخوشانه و رازآلود. در سیمای او همان تنهایی را می‌بینیم که «جهان را به درون مرداب خود می‌کشد»؛ و این فرق می‌کند با تنهایی برساخته و دروغین؛ همان تنهایی‌هایی که هیچ ندارند و همواره «ژست»‌هایی برای به رخ کشیدن یک نام خاص و تبدیل آن نام خاص به انبوهی تنهایی‌اند. بنیامین وقتی از پروست می‌نویسد، این انبوهی تهی تنهایی را به یاد می‌آورد و این‌که کار نویسنده آن است که زبان را به روی حافظه بگشاید... «مهم این نیست که کسی راهش را در شهرهای مالیخولیایی مدرن باز یابد، بلکه امر مهم، پی گرفتن و نشانگری این گم‌شده‌گی است»... و مارسل پروست، آن نویسنده‌ای است که به گفته‌ی بنیامین، «حافظه را می‌نویسد»، لحظه‌ی فاجعه و فروپاشی زمان، اعتراف خودزندگی‌نامه‌ای، انتقال حس انسانی به متن.

از این رو، می‌توان حتی به تفاوت این لحظه‌ها هم خیره شد؛ مثلاً تفاوت نوشتار بنیامین با موریس بلانشو. بنیامین نجات‌نایافته است. در مرز خودکشی می‌کند و مرگ ناگزیر او پیشاپیش اشارتی است به آشویتسی که رخ خواهد داد؛ اما بلانشو یک نویسنده / فیلسوف «نجات‌یافته» است. از این رو، به «تلاقی ادبیات با هیچ و رازآلودگی فضای تهی» دل بسته که آن شگفتی بزرگ را پدید می‌آورد. در نظرگاه فلسفی بلانشو، ادبیات، غیاب را به صورت غیاب تجربه می‌کند؛ هیچ چیز دهشتناک‌تر از آشویتس نبوده، پس آشویتس یک غیاب همیشگی است و کار نویسنده و شاعر این است که فاجعه را نه همچون یک ابژه واقعی، بلکه ایده و مفهوم آن ابژه را به زبان درآورد. آشویتس، پایان همه‌ی ابژه‌ها و پایان‌هاست، حتی مرگ بلانشو نیز در این پایان همه‌چیز اتفاق می‌افتد، در آستانه‌ی صدسالگی و فرتوتی تمام‌عیار بدن؛ «جایی از زمان که دیگر نمی‌توان نوشت.» اما خودکشی بنیامین نشانه‌ای به رهایی او از هولناکی آینده است؛ آینده‌ای که کوره‌های آدم‌سوزی در آن به پا می‌شود و فاجعه‌ی بزرگ‌تر این‌که زیبایی‌شناسانه هم هست. مگر جوزپه ترانچی، آن معمار فاشیست نگفته بود که «من از معماری گوتیک الهام می‌گیرم.»

خودکشی بنیامین روی مرز اتفاق می‌افتد؛ تکثیر سلولی حاشیه‌ها و مرزها. آن‌جا که دیگر فقط با مرگ خود می‌توان تاریخ را درنوشت. او پیشاپیش متن‌های معطوف به فرشته‌ی رهایی‌بخش خود را نوشته؛ همان فرشته‌ای که پشت به آینده و رو به گذشته دارد و «کنش، مفهوم و تاریخ» را خطاب می‌کند. از این رو، خیره‌گی بنیامین در این عکس‌ها با خیره‌گی ما «نجات‌نایافته‌گان» پیوندی رازآمیز دارد و این‌گونه است که تنهایی او تنهایی ما نیز هست. پس پروژه‌ی انتقادی‌اش همچنان در تاریخ واژگون ما نیز به کار می‌آید.



سوگواران یک لنگه کفش

در حاشیه‌ی خودکشی کورش اسدی

♦ نوید حمزوی

این یادداشت در ستایش یا تکفیر آثار ادبی اسدی نیست که آن خود از قسم دیگری است و سنجش نوشته‌های او مجال و مقال دیگری طلب می‌کند. این نوشتار در پی واسازی بحران دلالت و نمود در پرفورمنسی به مثابه خودکشی و خشونت است که بر یک / هر جسد(ی) رفته و می‌رود.

کورش اسدی خودکشی کرد. کورش اسدی مرد.
 حالا کورش اسدی یک جسد است. یک ابژه. به سان لنگه کفش‌های نقاشی ون‌گوک. یک لنگه کفش. حکایت لنگه کفش‌های ون‌گوک و مرافعه‌ی هایدگر و شپیرا را باید از زبان دریدا بشنویم.
 هایدگر کفش‌های ون‌گوک را متعلق به دهقانی روستایی می‌داند (نگاه کنید به *The Origin of the Work of Art*). شپیرا، اما، با استاد موافق نیست؛ او کفش‌ها را به خود ون‌گوک برمی‌گرداند، یک نقاش شهرنشین. در این مرافعه هر دو بر سر یک چیز توافق دارند: کفش‌ها جفت هستند. دریدا



شک می‌کند (عادت دارد): از کجا معلوم این کفش‌ها جفت هستند؟ از کجا معلوم لنگه به لنگه نباشند؟ یکی متعلق به زنی و دیگری متعلق به مردی نباشد؟ از کجا معلوم اسدی مرده باشد؟ خودکشی نکرده باشد؟

هایدگر و شپیرا از جفت بودن کفش‌ها در نقاشی ون‌گوک اطمینان دارند. اطمینان دارند که کورش اسدی مرده است. خودکشی نکرده است. مرافعه بر سر چیز دیگری است. کفش‌ها متعلق به چه کسی است؟ کورش اسدی متعلق به چه کسی است؟ اسدی ابژه‌ای است که می‌بایست به سوژه‌ای نسبت داده شود. لنگه‌کفشی است رها، جدا افتاده، از سوژه‌بودگی ساقط شده. دریدا می‌گوید که «بگذاریم اصل را بر آن گیریم که میل به انتساب، میل به تصاحب است». انتساب کفش‌های ون‌گوک به فلان چیز، آن را

مالِ خود کردن است. «انفصال واضح است، بی‌بند، رها، جدا افتاده از سوژه»؛ جسدِ اسدی را از اسدی جدا می‌کنند. دریدا شکایت می‌کند: چرا جفت بودن کفش‌ها را مورد سوال قرار نمی‌دهید؟ آیا می‌خواهید صورت مساله را پاک کنید؟ آیا قرار است خودکشی اسدی را کتمان کنید؟ چرا مایلید خودکشی را به محاق برید و اقتدار خود را بر جسد ثابت کنید؟ چرا خودکشی را مورد پرسش قرار نمی‌دهید؟

وقتی کسی با گاز خودکشی می‌کند، چه شکلی می‌شود؟ دهانش باز می‌ماند؟ چشمانش؟ شبیه کفش‌های ون‌گوک، دهان باز، شندره؟

آیا باید اجازه داد جسد کورش اسدی در دستِ رانت‌خواران فرهنگی رها شود؟ از حکومت حرف نمی‌زنم! هم‌میهنان خودمان. ناشران. کاپیتالیسم فرهنگی. آنان که به نسخ سوژه به ابژه مشغولند تا تغییر صورت‌داده را دوباره به سوژه‌ای دیگر پیوند دهند، سنجاق کنند. از خاطرات می‌گویند: مصاحبه با روزنامه شرق! (متافیزیک حضور)؛ از برنامه‌ها می‌گویند: نگارش شاهکار رمان ایرانی و تحویلش به ناشر! (متافیزیک تاخیر)؛ ابژه را به کار می‌کشند، جسد را مصرف می‌کنند، ارزش افزوده را انباشته می‌کنند. به محض آن‌که رابطه‌ی کورش اسدی را با جسد کورش اسدی قطع می‌کنند، اسدی بی‌هویت می‌شود، جدا افتاده، بی‌نام، مصرف می‌شود به نفع هم‌میهنان، ناشران، سرمایه‌داران. عجب! وزارت ارشاد هم تسلیت می‌گوید، همان‌که سوژه را به زنجیر کشیده! همه تسلیت می‌گویند. سوگواری می‌کنند، مراسم ترتیب می‌دهند. تلاش می‌کنند تا جسد را، ابژه را، لنگه‌کفش را به خود نزدیک‌تر کنند، پا کنند. سوگواران لنگه‌کفش. همه اما باید بر سر یک چیز توافق کنند: اسدی خودکشی نکرده. لاپوشانی کنند، در پرده بگویند، استعاره و ابهام. خودکشی محل بحث نیست. بی‌اهمیت است. طرحش محلی از «ارعاب» ندارد. حقیقت ندارد. اسدی مهم بود و حالا که نیست جسدش. جسد حقیقت. متافیزیک حقیقت.

جسد رابه سوژه ای دیگر منتسب می کنند. عجلوند تا جسد را مومیایی کنند. چرا که بیم سرپیچی تن می رود. بیم سرپیچی از ناشر، از ارشاد، از رسانه، از هژمون. بی ریشگی اندیشیدن به مرگ کورش اسدی با این تفسیر غلط آغاز شده که کورش اسدی مرده است، در حالی که او خودکشی کرده است، کورش اسدی با گاز خودکشی کرد. او از خود دفاع کرد؟ از بازی نهادهای قدرت، سرمایه و هژمون موجود سرپیچی کرد؟ در بازی شان نماند؟ به خاطرات، شاهکارها، مصاحبه کننده ها، به مرثیه خوانان نه گفت؟ آنان که در انتظار شاهکار اسدی بودند و او انزال زودرس بود.

بنابراین هر گفتاری بدون ذکر خودکشی کورش اسدی فریب کارانه است، پنهان کارانه، سازش مدار و محافظه کارانه. مساله حفاظت از جسد کورش اسدی نیست، مساله مقابله با کاپیتالیسم فرهنگی است. «باید کاری کرد که اراده های موجود، برای از خود دفاع کردن ظهور کنند»؛ از اسدی دفاع کردن، از جسد دفاع کردن، از خود دفاع کردن. باید کاری کرد تا اراده های موجود به سرپیچی از بازی نهادهای قدرت، جسدهای مومیایی شده را از شر اپیستمولوژی هژمون حاکم خلاص کنند.





«واسازی روایت‌هایی از مرگ یک نویسنده»

تصویر کوروش اسدی

از

تصویر یک نویسنده - مجرم

تا

تصویر یک مخالف - جسد

♦ حسین فعله‌گری

شباهتی که از نوع خودکشی اسدی با هدایت به ذهن متبادر می‌شود، همزمان شامل تصاویری قهرمانانه و کاریکاتورواری است که از یک سو نماندن در بازی قدرت را بازنمایی می‌کند و از سویی دیگر به شکل مضحکی بیانگر این مساله است که اسدی به عنوان صورت مثالی نویسنده با گذشت حدود هفت‌دهه از خودکشی هدایت، هنوز نتوانسته راه‌حلی جز نابود کردن وضعیت - به جای تغییر دادن آن - بیابد.

خودکشی او همچنان دارای تصاویری است از «بدن محوشده، غبارشده و به دست باد سپرده‌شده، بدنی قطعه‌قطعه‌شده به دست قدرت بی‌پایان پادشاه» (میشل فوکو مراقبت و تنبیه ص ۶۶). این تصاویر هم تصاویری هستند که قدرت برای تجدید نیروهای خود از آن استفاده می‌کند.

فریاد بلند اعتراض با خودویرانی کامل زیر بهمنی از خاطرات دفن می‌شود. حتی خنجر به دستان در این کارناوالی که راه می‌افتد، از شام‌های فقیرانه‌ای که روزگاری با او می‌خورده‌اند (و به طور همزمان مانع از انتشار کارهایش می‌شده‌اند) با وقاحت تمام حرف می‌زنند.

جسد بی‌جان اسدی از آن ناشر و نویسندگان متصل به قدرت و کاشفان یک‌شبه‌ی او می‌شود که می‌خواهند در این کارناوالی که به راه افتاده، نقشی داشته باشند. از سوی دیگر، جسد او بازتولیدکننده‌ی این تصور است که نهایت کار برای مخالف / نویسنده تبدیل شدن اوست به جسدی بی‌جان؛ ایجادکننده‌ی این تصور که صاحبان قدرت در عرصه‌ی فرهنگ، در صورت ناسازگاری یک سوژه می‌توانیم او را «طرد» کنیم، به «انقیاد» درآوریم و در نهایت با سیلی از خاطرات آبگوشت‌خوری‌مان با سوژه در زمان محرومیتی که به او تحمیل کرده‌ایم، صدای رسای «اعتراض» او با امحای خود را به این سان به مضحکه تبدیل کنیم. برای درک بهتر قدرت این کارگزاران فرهنگی کافی است به سخنرانی «جواد مجابی» و «محمود دولت‌آبادی»، دو تن از سخنرانان جایزه‌ی چهل رجوع کنیم.

ملاقات نسل ما که مخاطبان بالقوه‌ی کورش اسدی و هم‌دوره‌های او محسوب می‌شویم، همراه با این تصاویر دوگانه و به شدت پارادوکسیکال است و به این ترتیب نسل من نمی‌تواند سیمایی چنین مخدوش‌شده و بی‌وقفه اسیر در چنگال قدرت و بازی‌خورده و شکسته‌شده را به عنوان صورت مثالی یک نویسنده - که اسدی می‌خواسته از خود بسازد - پذیرا شود. اسدی طردشده‌ای است که چهره‌اش با سازش مخدوش شده و خودتخریبی‌اش به همین دلیل کاریکاتوری است از کسی که همچنان از تغییر دادن شرایط عاجز است. بدنه‌ی نسلی که در خیابان سرکوب شد، هنوز از نقطه‌ی خودویرانگری فاصله دارد و به تغییر امیدوار است. و از سوی دیگر این سیر نشانگر یک قفس آهنین است، یک بن‌بست کامل که تنها با

امحای بدن می‌توان از آن وضعیتی غیرقابل تغییر را نتیجه گرفت که بین فرد و افراد با قدرت ایجاد شده است. وضعیتی که تنها با خودکشی می‌توان آن به طور کامل از بین برد.

و اما این تنها دیدار ما با اسدی نبود، دیدار نسلی که می‌توانست تحول بنیادینی را که به دفعات به تعویق افتاده بود، به امری واقعی تبدیل کند و با جنایتی که جیره‌خواران متصل به قدرت در عرصه‌ی فرهنگ مرتکب شده بودند و در آن موقعیت آستانگی، گیج و گول در خیابان‌ها سرکوب شده بود. خبر خودکشی اسدی، خبر تخریب بنیادین «بدنی» که همچنان از سیاسی‌ترین حوزه‌ها به شمار می‌رود، ملاقات پایانی ما بود، با نویسنده‌ای که «طرد شده» و سپس به «انقیاد» درآمده و در آخر همراه با درخواستی آشکار، مبنی بر در نظر گرفتن او به مثابه نماد کاملی از یک «معترض».

این دیدار آخری البته به شکلی همزمان، ولی نه با نسبتی یکسان، باعث ایجاد وضعیتی دوگانه می‌شود. از یک سو، می‌توان آن را - در سمتی که وزن کمتری می‌شود برایش در نظر گرفت - امحای وجودی دانست که قدرت در سطوح مختلف آن، سعی داشته تا سر حد امکان آن را به ابژه‌ای برای اعمال قدرت تبدیل کند و در این حالت است که می‌توان از آن به عنوان والاترین شکل اعتراض یاد کرد و گفت در این انتحار پرتوی است از پس زدن ساختارهای موجود تفاوتی که ناشی از استشمام بوی سازش او بود با آن‌ها که سرکوبش کرده بودند. (آن جماعتی که انگل‌وار از خون قدرت تغذیه می‌کردند و دست‌شان به خون همه‌ی متن‌هایی آلوده بود که کمی قبل از آن بزن‌گاه تاریخی می‌بایست منتشر شده بودند و نشده بودند و هم اینان بودند که با اخته‌سازی فرهنگ زمینه‌ی سرکوب در خیابان را فراهم آوردند.)

دریافت مجوز، چاپ و انتشار دو اثر او در ۹۴ - که گفته می‌شود یکی از آن‌ها یازده سال پشت سد سانسور مانده است - پذیرفتن داوری در کارناوال مضحکی تحت عنوان «جایزه‌ی ادبی چهل» - با آن ضوابط تهوع‌آورش - آن

هم در هیأت داورانی که چند تن از آن‌ها از عوامل شناخته‌شده‌ی بیابان‌زایی فرهنگی در دهه‌ی هشتاد بودند و صدای کوس رسوایی‌شان آن‌قدر بلند بوده که به گوش کسانی از دوردست‌ترین نقاط هم رسیده است، مشاهده‌ی نامش در لیست فخمه‌ی صنف آن موقع در شرف تاسیس کارگر / نویسندگان «تهران» - که صدالبته هیچ ربطی به کارگران و به آن معناهای پر مایه‌ی این کلمه ندارند و این جماعت صنفی قرار هم نیست که به شلاق خوردن کارگران مانند کانون نویسندگان «ایران» واکنشی نشان بدهند در فردا روز - مسایلی نیستند که بتوان به سادگی توجیهی برایشان پیدا کرد یا تراشید.

ملاقات با اسدی در این مقطع و با چنین هیات و هیبت «له شده»، «به قاعده درآمده» و «همدست و هم‌سفره‌شده» ای برای ما چه پیامی می‌تواند داشته باشد؟ فوکو در این باره می‌نویسد: «و رساتر از سرمشق دادن با مرگ، سرمشق انسانی است که آزادی‌اش سلب شده و مجبور است مابقی عمر خود را صرف جبران خسارتی کند که به جامعه وارد آورده است» (همان ص ۱۳۸). مقایسه‌ی دستاویز قدرت برای سانسور شدید در عرصه‌ی فرهنگ با کارکردهای قضایی که فوکو به آن‌ها اشاره دارد، نشان‌دهنده‌ی مطابقت کامل وضعیت مجرم / نویسنده از نگاه قدرت است که با همان دستاویز صورت می‌گیرد و با عرضه‌ی تصاویری از نویسنده / مجرمی که به «انقیاد» درآمده و در پروسه‌ی «مفید و بهینه شدن» برای جبران خسارت‌هایی که به تعبیر قدرت، به کلیت جامعه وارد آورده، به کار گرفته شده است، خواهان القای پیام‌هایی با محتوا مشخص به دیگران است.

غیر از داستان، کتاب‌های دیگری هم بود که باید می‌خواندیم. این ما که مخاطبان اصلی کار اسدی و آن‌ها که سال به دنیا آمدن ما تازه شروع کرده بودند به نوشتن، به حساب می‌آمد، می‌بایست ابتدا جهان خودش را شکل می‌داد و سه سال یا پنج سال بعد از باغ ملی با اسدی ملاقات می‌کرد. آن هم نه باغ ملی که دیگر نبود یا حرفی ازش نبود. با کتابی دیگر که نقطه‌ی تلاقی

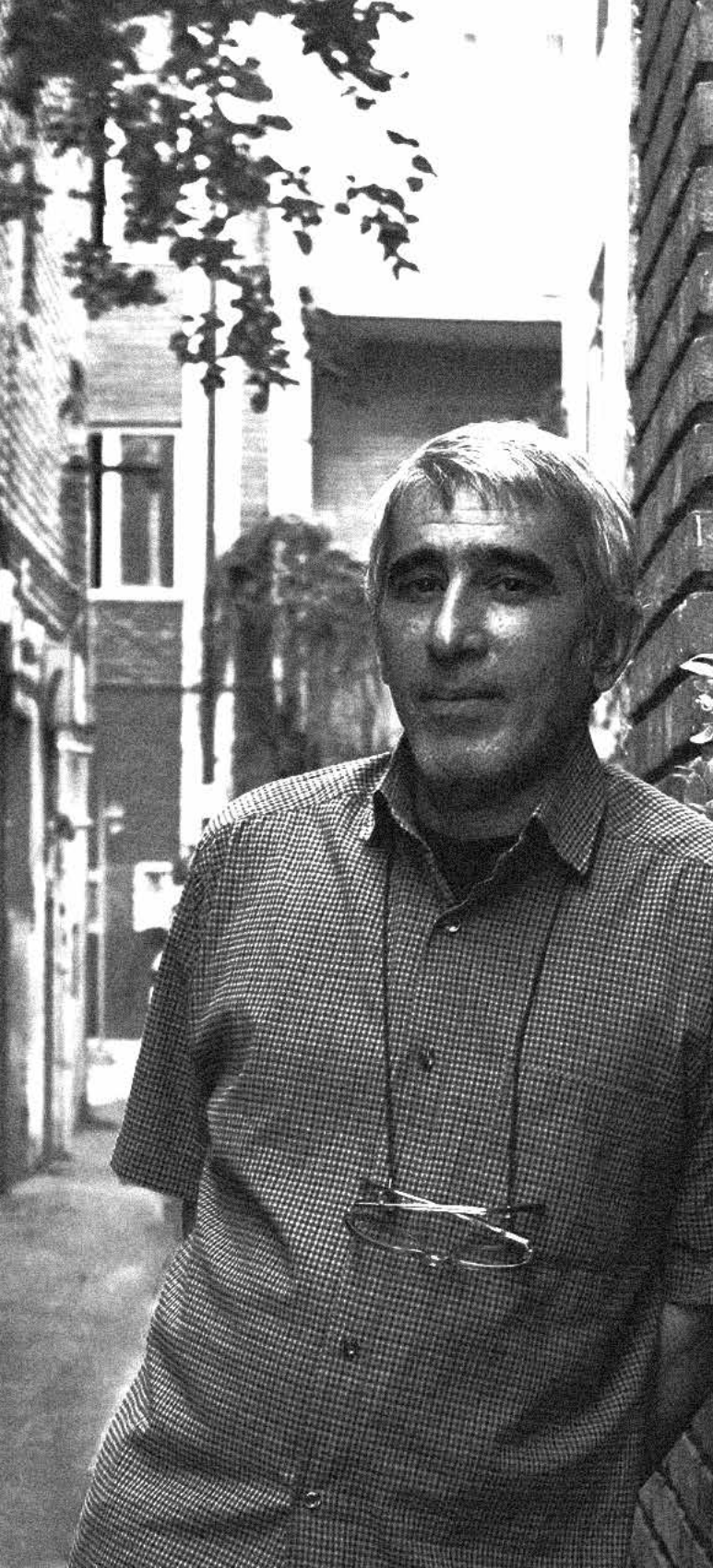
بیست سالگی ما و تجربه‌ی بیست ساله‌ی او در نوشتن می‌توانست باشد. ولی در آن برهوت تمام‌عیار نیمه‌ی دوم دهه‌ی هشتاد که عده‌ای برای ما ساخته بودند، هیچ کتابی از اسدی منتشر نشد. ما به جای ملاقات با اسدی در آن سال‌ها با کتاب‌های برندگان جایزه‌ی گلشیری در نیمه‌ی دوم دهه‌ی هشتاد دیدار کردیم. کوروش اسدی در آن سال‌ها نویسنده‌ای سرکوب‌شده بود. و در یک هم‌عرضی معنادار، ما نیز در مقام مخاطبان اصلی او سرکوب شدیم. او در متن و بطن فرهنگ رسمی سرکوب‌شده بود و متعاقب آن مخاطبان بالقوه‌ی او را در خیابان‌ها سرکوب کردند. ملاقات ما با اسدی در سال ۹۴ اتفاق افتاد. ملاقاتی که جنس متفاوتی داشت از چیزی که شش سال پیش از آن می‌توانست داشته باشد.

«قدرتی که قواعد و اجبارها را به منزله‌ی پیوندهایی شخصی اعتبار می‌بخشید که گسستن‌شان اهانت بود و مستلزم انتقام؛ قدرتی که برایش عدم اطاعت و نافرمانی به معنای عملی خصمانه و آغاز قیام بود که در اصل، تفاوتی با جنگ داخلی نداشت؛ قدرتی که نباید دلیل اجرای قوانینش را اثبات می‌کرد بلکه باید نشان می‌داد که دشمنانش چه کسانی‌اند و کدام طغیان نیرو قوانینش را تهدید می‌کند» (همان ص ۷۴).

انتشار خبر درگذشت کوروش اسدی در پنجاه و سه سالگی، درست زمانی که مدت زیادی از انتشار دو عنوان از آثارش که سال‌ها پشت سد سانسور مانده بودند نمی‌گذشت، جامعه‌ی ادبی ایران را بهت زده کرد. انتشار این خبر از همان ابتدا، احتمال غیرطبیعی بودن این مرگ را با خود داشت و امروز می‌دانیم که این مرگ نه مرگی طبیعی که یک «انتحار» یا «خودتخریبی» - به کامل‌ترین شکل این مفهوم - بوده است. اسدی نویسنده‌ای بود که اکثریت قاطعی از متولدین سال‌های آخر جنگ و بعد از آن، تا همین یکی دو سال پیش او را نمی‌شناخت. شناخت اندک ما از همین فعالیت‌های یکی دو سال آخر زندگی‌اش بود. دلیلش را می‌توان با نگاهی

به تاریخ انتشار اولین و دومین اثر او و دو کتابی که این اواخر توسط «نشر نیماژ» منتشر شدند فهمید. لابد نسلی که در سال‌های چاپ دو اثر اول اسدی، تازه می‌خواستند با داستان مواجهه‌ای جدی‌تر داشته باشد، می‌بایست آن وقت‌ها سرگرم خواندن همینگوی و بورخس و چخوف و عالیجنابان دیگر بوده باشد. از نویسندگان فارسی هدایت را باید می‌خوانده. و دولت‌آبادی و صادقی را. و بعد جلال و ساعدی و بعدتر براهنی و دیگر آن‌همه نویسنده‌ی دهه‌ی چهل که اسمی ازشان مانده بود به واسطه‌ی یکی دو اثری که هر کدام به داستان فارسی اضافه کرده بودند. و باید خود گلشیری را می‌خواند و می‌شناخت. در سال ۸۳ ما مشغول خواندن این‌ها بوده‌ایم احتمالاً، و حواس‌مان نبوده به جایزه‌ای که به اسم یک نویسنده برگزار می‌شده است و به «باغ ملی» و نویسنده‌اش که برنده آن شده‌اند.





بوطيقا



باغ‌هایی که سوختند...

♦ نفیسه مرادی

«منتظر جوابِ من نشدند. دویدند و رفتند میان درخت‌ها گم شدند و من ماندم... زیر خورشیدی که مثل زرده‌ی گندیده چسبیده بود به آسمانِ باغ و باغ چنان بوی لاشه گرفته بود که نمی‌شد نفس کشید. عطر را درآوردم بو کشیدم؛ راستی راستی همه چیز دود شده بود رفته بود هوا...»

این سطرها، پایان داستان «باغ مهتاب» است. داستانی که کورش اسدی، آن را به شادی غلامحسین ساعدی نوشت. کورش اسدی را با پژوهشی که درباره‌ی ساعدی انجام داده بود، شناختم. پژوهشی موجز و بسیار متفاوت با انبوه آثاری که به ساعدی پرداخته بودند و جز روزشمارِ زندگی و خاطرات کودکی و جوانی و گزیده‌ای از چند داستان، چیز دیگری نداشتند. اسدی در کتابی که برای ساعدی نوشت، از رنج ساعدی سخن گفت و این که این رنج چگونه در آثار گوناگون نویسنده نمود پیدا کرد و چگونه او را از پا درآورد. با آن نثر شیوا و روانش، چه تحلیل دقیق و مختصر و ارزنده‌ای ارائه داده بود و با چه ظرافت و وسواسی، از زیاده‌گویی و تکرارِ آن چه دیگران پیش تر گفته‌اند، دوری جسته بود. او در کتابش، درباره‌ی ساعدی به مثابه سوژه‌ی پژوهش ننوشته است؛ بلکه در واقع داستانی نوشته است که راوی، قهرمان و قربانی

آن، ساعدی است. ساعدی در خاطراتش چنین می‌نویسد: «من صدها بار چخوف را روی پله‌های آجری خانه‌مان، زیر درختِ به، لم‌داده در اتاقِ نشیمن دیده بودم. از فاصله‌ی دور، جراتِ نزدیک شدن به او را نداشتم و هنوز هم ندارم.» و من گمان می‌کنم کورش اسدی، ساعدی را روی پله‌های آجری خانه‌اش دیده بود و البته جرأتِ نزدیک شدن به او را هم داشت.

من در داستان‌های کورش اسدی، إعجاز ساعدی را می‌بینم؛ همان قدر خیال‌انگیز، وهمناک و تأثیرگذار و البته پیراسته از آن شتاب‌زدگی هیجانی که برخی آثار ساعدی به آن مبتلا بودند. داستانِ «برج» از مجموعه داستانِ گنبد کبود، شاهکاری است در رئالیسم جادویی با فاصله‌ای نزدیک به نیم‌قرن از «اهل هوا» و «ترس و لرز». فاصله‌ای که در آن فقدان داستانی‌هایی در این مکتب احساس می‌شد و به جز چند اثر، کاری جدی در این زمینه آن هم در قالب داستان کوتاه صورت نگرفته بود. «برج»، لذتِ وهمناکی را به ما بازگرداند که پس از «ترس و لرز» از دست داده بودیم. هرچند پیش از «برج»، در باغ ملی نیز با نمونه‌هایی از همین دست روبه‌رو هستیم.

در مجموعه داستانِ باغ ملی، کورش اسدی، چهار باغی را وصف می‌کند که هر کدام پاره‌ای از اضطراب‌های وجودی او را به تصویر می‌کشند؛ اضطراب‌های زیستِ آدمی در روزگار معاصر را. چهار باغ او در «باغ ملی»، فضای وهم‌انگیزی را توصیف می‌کنند که سطر سطرش، لرزه بر جان آسوده و خاطر آرام آدمی می‌اندازد؛ لرزه‌ی آگاهی به وضعیتِ موجود؛ «باغ مهتاب»، «باغ من»، «باغ سوخته» و «باغ ملی». باغ‌هایی که کورش اسدی از آن‌ها نوشت، بر ساختی از انسان معاصر را به نمایش می‌گذارند؛ انسانی که هرچه از روزمرگی تن می‌زند، بیش‌تر در آن فرو می‌رود. وهمناکی روایت در این چهار باغ و در بسیاری دیگر از آثار او، ترس‌های وجودی او و هم‌نسلانش را به نمایش می‌گذارد؛ ترس از محیط، ترس از دیگری، ترس از خود و ترس از طرد و سرکوب. در واقع می‌توان گفت انسانی که نویسنده

در چهار باغش به تصویر می‌کشد، برساختی از این ترس‌هاست. شخصیت‌های اصلی این داستان‌ها، هم وجود خودشان آمیخته با ترس است و هم برای دیگرانی که با آن‌ها در ارتباط هستند، تولید ترس و هراس می‌کنند؛ در داستان «باغ ملی»، دختری که نمی‌تواند حرف بزند، پدری که تصمیم گرفته تا وقتی که دختر حرف نزده، موهایش را کوتاه نکند و حالا دختر میان دسته‌ی موهایش گم می‌شود، هر کدام عنصری وهم‌انگیز در داستان هستند که به بازنمایی ترس‌ها و سرخوردگی‌ها می‌پردازند، سیال بودن متن میان واقعیت و خیال و درگیر نبودن آن با مکان و زمان روایت، رفت و برگشت‌هایی در زمان و مکان، گاه بدون نشانه‌های متنی برای تشخیص آن‌ها، علاوه بر کمک به وهم‌انگیز کردن فضای داستان، در جهتی حرکت می‌کنند که هیچ روایتی را نتوان روایت غالب داستان دانست و با پایان داستان، ذهن خواننده همچنان در مرز میان واقعیت و خیال سرگشته باشد و به وهم‌انگیزی متن مبتلا شود؛ چراکه آگاهی به حضور در گفتمان سرخوردگی و شکست و تلاش برای خروج از آن، جز با مبتلا شدن به آن حاصل نمی‌شود.





شکلِ دیگرِ سرکوب یا مقدمه‌ای بر بوطیقای اسدی

♦ احمد ابوالفتحی

رمانِ کوچه‌ی ابرهای گمشده، درگیر مسئله‌ی چیستی هنر است. شگرد این اثر تمرکز بر بازآفرینی تاثیر محیط و زمان بر روی حالات جسمی و ذهنی شخصیت است و ابزار این بازآفرینی، زبان است. شیوه‌اش ویژگی‌هایی دارد که خاص «کورس اسدی» است. از همین روست که او در جای‌جای اثر خود را مجاز می‌داند که بوطیقای خود را تبیین کند: هنر شکل متعالی سرکوب است.

کوچه‌ی ابرهای گمشده درگیر مسئله‌ی «قدیم» هم هست. بازاندیشی در مسئله‌ی نسبت حال و گذشته، از ابعاد مهم اثر است. نحوه‌ی مواجهه با مسئله‌ی قدیم و تعادلی که بین حال و گذشته‌ی روایت برقرار می‌شود از رموز اسدی است و از دلایل جالب توجه بودن تجربه‌ی روایی او. یکی از نام‌های پیشین رمان، «روز قدیم» بوده است و این نمودی از اهمیت «قدیم» در اثر است: «قدیم یک سرپناه مخفی است که آدم توی آن محفوظ است.»

از دیگر درگیری‌های کوچه‌ی ابرهای گمشده پژوهش در مسئله‌ی هراس است. هراس حاصل از مکان و زمانه. مکان و فضای اثر که به گفته‌ی نویسنده‌اش (در یکی از گفت‌وگوهایش پس از انتشار کتاب) «شخصیت اصلی رمان» است، سایه‌ای سنگین بر سکنااتِ رمان انداخته است و از آن‌جا که شیوه‌ی اسدی بازآفرینی تاثیرهاست، عجیب نیست که با وجود کمرنگ بودن جزئیاتی که فضا و مکان را تاریخ‌مند می‌کنند در یک چهارم ابتدایی اثر، از همان اولین کلمات، سایه‌ی سنگینِ هراس حاصل از مکان به مخاطب القا شود: «وحشت واژه‌ای بود که بر پشت لباس دو مرد حک شده بود: police»

کوچه‌ی ابرهای گمشده رمانی پر چالش است. اثری نیست که از چالش فرار کند و این زیست در خطر، در نهایت البته با سلامت کامل به پایان نمی‌رسد. چالش‌جویی اثر، در نهایت نقصانی را هم به ساختار این اثر وارد کرده است. اثری که در دردسر زیست می‌کند: «نمی‌توانم بدون دردسر بنویسم.»

در این مطلب، درباره‌ی ایده‌های بالا اندیشه خواهم کرد.

هرج و مرج موجودات ذهن که به دنبال زبانند

چنان‌که آمد، از شگردهای کوچه‌ی ابرهای گمشده و شاید مهم‌ترین شگرد آن، پس زدنِ بازنمایی واقعیت، به نفع بازآفرینی تاثیراتِ ذهنی از واقعه است. در جای‌جای روایت آن‌چه که در حالِ روایی در حالِ رخ‌دادن است، باید بر مبنای قرائنِ متنی حدس زد و این البته نکته‌ای زیبایی‌شناختی است که متن به تصریح آن را بیان کرده است: «هنر چیزی نیست مگر شکلی از سرکوب. وگرنه واقعیت سرراست نوشتن چیزی است در این حدود که زمانی که جنسیت واقعی من و رامین فاش شد، همان روزی بود که کلت را در پارک پیدا کردم و توی یک خانه‌ی متروک پنهانش کردم.»

اگر در پی جایگزینی برای «سرکوب» که واژه‌ی مطلوبِ متن است و نه الزامن واژه‌ای که بتواند تبیین‌گرِ متن باشد، بخواهیم جایگزینی بگذاریم، شاید «تلویح» ابزاری برای تبیین به ما ارائه دهد. متن، از «تصریح» ابا دارد: «مانده‌ام چرا نوشتن کمکش نکرد. شاید به خاطر جنس کلامش بود که زیادی برهنه بود و جای کشف نداشت»؛ «شاید چون زبانش تهی از استعاره بود»؛ یا: «نه عادت به برهنه‌گویی دارم و نه دوست دارم. کار هنر در آوردن احساسات یک لحظه است. هنرمند سنگ را توضیح نمی‌دهد، کارش در آوردن شکلی است در سنگ»؛ «راز من پشت عشوه‌های کلام من است.» آنچه که نقل شد تا حد قابل‌قبولی نحوه‌ی مطلوب نمود یافتنِ سرکوب در متن را از منظرِ اسدی بازنمایی می‌کند. بوطیقای اسدی، نزدیکی قابل توجهی به بوطیقای شعر دارد. به همین دلیل است که استعاره، به‌عنوان یکی از ابزارهای اساسی شاعر، در بوطیقای او نقشی بنیادین ایفا می‌کند. در آثار اسدی (و نه فقط در کوچه‌ی ابرهای گمشده) فاصله‌ی شعر و داستان به شدت کم می‌شود و حتی در جاهایی این مرز مختل می‌شود:

«برگ می‌گذشت

ابرهای آسمان می‌گذشتند

مرگ می‌گذشت»

در جای‌جای اثر تقطیع به شیوه‌ی شعرِ مدرن صورت می‌گیرد و در جای‌جای اثر نحوه برخورد اثر با زبان، به نحوه برخورد شاعرانِ ذهن‌گرای مدرن (از قبیل شاعرانِ سوررئالیست، انتزاع‌گرایان و...) با این عنصر این‌همانی پیدا می‌کند: «خانه نیست مادر سرزمینِ نابود در ما نابود در مادر بر تخته‌سنگِ پریا کجاست می‌ریزد باران بر سنگِ بدونِ نام سفید یک تکه مرگ گر آب گردد آب می‌گردد می‌گردد دارد دورِ دهانِ پرسوراخ و فرو آب می‌رود آرام و می‌گردد گردِ توی دهانِ راه‌آب - راحت شدم.»

این امکان به دلیل دو انتخاب برای کوچه‌ی ابرهای گمشده (و در مواردی

از قبیلِ داستانِ «گنبدکبود» در مجموعه‌ای به همین نام و «باغ ملی» در مجموعه‌ای به همین نام و داستان‌هایی دیگر از این مجموعه‌ها و مجموعه‌ی پوک‌باز، برای دیگر داستان‌های نویسنده) فراهم آمده است. یکی از این انتخاب‌ها، رویکردِ استعاری نسبت به زبان است که بیان شد و دلیلِ دیگر و شاید عمده‌تر، میل نویسنده به شرحِ ماقع از مسیرِ ثبتِ آن‌های حسی شخصیت است. و نکته این است که شعر هم در تعریف‌هایی همین کارویژه را بر عهده دارد.

از دیگر قواعدِ بوطیقایِ کوچی ابرهای گمشده این است: «ادبیات عرصه‌ی وهم است. هرج و مرج موجودات ذهن که به دنبال زبانند. می‌گردند تا بیابند. تا به زبان بیابند. برسند به صدا و صوت.» در این گزاره، کوچی ابرهای گمشده دوگانه‌ای را طرح کرده است: دنبال زبان مناسب گشتن در برابر به زبان آمدن. به اعتقادِ این اثر، هنر عبارت است از شقِ اولِ این دوگانه است. از همین‌روست که اعوجاجِ زبانی از خصوصیات ناگزیرِ متنِ کوچی ابرهای گمشده می‌شود. با تک‌واج‌ها مواجه می‌شویم و با کلماتی که به یکدیگر اتصالی ندارند و با جملات پراکنده و با نحوهای زبانی ویژه و این‌ها تکاپویی به دنبال زبان است:

«ربط هر چیز به هر چیز شد بی - و بازویش رفت با آرواره‌های زن

پراکنده توی بوق و شتاب

نبود

نبودند

و نبو

دن د

ی‌اک‌سی‌اگره‌م‌که‌ب‌و‌د‌ف‌ق‌ط‌م‌ن‌ب‌و‌د...»

مسئله‌ی کوچی ابرهای گمشده با زبان در همین جا به پایان نمی‌رسد:

«زبان را چه کسی تعریف می‌کند؟ وقتی من به توضیح همه‌چیز شک

کرده‌ام؟... یک چیزی توی ذهنم است که نمی‌آید روی زبانم. کم دارد برای صوت. برای آن مصوت نیست... به سوراخی بر دیوار راهرو تازی تنیده‌اند عنکبوت‌های زبان.» رخدادهای این بخش‌ها، در تداوم مسئله‌ی گشتن به دنبال زبان است. این گشتن به دنبال زبان به سبک‌شناسی خاص کورش اسدی، نه فقط در کوچه‌ی ابرهای گمشده که در اکثر آثارش، منتهی می‌شود. سبک‌شناسی‌ای که در جاهایی مبتنی بر تجمیع جملات به وسیله‌ی حذف فعل است: «زانورده خم‌شده دست فرو برده بود در دل برگ‌های خوب.» در جای جای کتاب به تکنیک نشان دادن حالات با کمک عناصر زبانی می‌انجامد که نمونه‌هایی از آن ذکر شد و این نمونه‌ی دیگری است: «وح شت است ف ق ط و خ ی اب ان ک ی تمام م می شود؟ خم شد روی خوب و عق زد.»

از دیگر شگردهای زبانی اسدی، انسان‌نگاری عناصر غیرانسانی است که بسامد آن در آثار دیگرش هم قابل توجه است. به عنوان نمونه این جمله در داستان «باغ ملی»: «هوشم پرید رفت نشست روی بیدی که بر سر ایمان حافظ می‌لرزید.» یا این جمله از داستان «گنبد کبود»: «دلش شبیه پاکت پفک پیش پاش مچاله بود. در کوچه‌ی ابرهای گمشده این شگرد، بعد دیگری یافته است: «یک تکه امنیت نارنجی.» در همهی موارد نوعی آشنازدایی شاعرانه از زبان را مشاهده می‌کنیم.

و در جاهایی (نظیر آن‌جا که پیشتر نقل شد) به شعر منتهی می‌شود و از مرزهای زبان شاعرانه فراتر می‌رود. زبان اسدی همواره به عنوان زبانی شاعرانه مورد ستایش یا شماتت قرار گرفته است، اما بوطیقای زبانی او کمتر مورد بررسی قرار گرفته است. از خصوصیات عمده‌ی کوچه‌ی ابرهای گمشده این است که مانیفست زبانی اسدی را لابه‌لای سطور آن می‌توان یافت، و تلاش من در سطور بالا این بود که ابعادی از این مانیفست را صورت‌بندی کنم.

از دیگر ابعادِ بوطیقای اسدی که در «کوچه‌ی ابرهای گمشده» مورد توجه قرار گرفته است نسبتِ وهم و واقعیت در نگاه او به ادبیات است: «ادبیات عرصه‌ی وهم است»، «ولی درستش مگر همین نیست؟ همین که وهم‌های واقعی می‌شوند. تا آنجا که دیگر مرزی وجود نباشد بین خیال و واقعیت.» اگر مطلوبِ زبانی کوچه‌ی ابرهای گمشده برداشتن فاصله میان شعر و داستان بود، در سطحِ روایت، مطلوبِ آن برداشتنِ فاصله‌ی میان خیال و واقعیت است. این تلاش را هم در اجزای اثر و هم در کلیتِ آن می‌توان دید. کوچه‌ی ابرهای گمشده ساختاری کولاژگونه دارد. از سویی، با متون مختلفی روبه‌رو هستیم: متن اصلی روایت که راوی سوم‌شخص از نظرگاه «کارون» آن را بیان می‌کند؛ دست‌نوشته‌هایی که کارون مشغول خواندنِ آن است؛ دیوارنوشته‌های سطحِ شهر و مونولوگِ شیده متونی هستند که اثر از تجمیع آن‌ها شکل می‌گیرد.

برای یک‌پارچه شدن این کولاژ نیاز به این‌همانی است. این‌همانی میان عناصرِ نامتجانس، از همین‌روست که در نهایت، وقتی از بالا به اثر نگاه می‌کنیم، کم‌رنگ شدن مرزها میان ممشاد، شیده و پریا از یک سو و سیما، رامین و سامان از سوی دیگر خودنمایی می‌کند. آنچه بین پریا و شیده رخ می‌دهد، روی دیگرِ چیزی است که بین رامین و سامان رخ می‌دهد و کارکرد سیما در رابطه‌ی رامین و سامان از جنس کارکرد ممشاد در رابطه‌ی شیده و پریاست. به عبارتی، کوچه‌ی ابرهای گمشده عرصه‌ی کم‌رنگ شدنِ مرزهاست. عرصه‌ی درهم‌جوشیدنِ عناصرِ نامتجانس و شکل دادن به یک کل. کلی که البته در نهایت شکل نمی‌گیرد. به این مسئله هم خواهیم پرداخت.

یک تکه امنیتِ نارنجی

مکان و زمان در یک چهارم اول کتاب به جز اشاره‌های گاهی وقتی ساخته

نمی‌شود. این ساخته نشدن البته ضعف نیست، یک خصیصه است. از رموز تکنیکی اسدی این است که منظر را تا حد ممکن به حس‌های شخصیتی که نظرگاه اثر را راهبری می‌کند نزدیک می‌سازد. این خصوصیت تنها منحصر به کوچ‌های ابرهای گمشده نیست. در آثار دیگر او هم بسامد دارد. این خصوصیت باعث می‌شود که شخصیت اصلی اثر در بیست و پنج صفحه‌ی ابتدایی رمان، تا جایی که مواجهه با شخصیتی دیگر، نام‌پذیری را الزامی می‌کند، بی‌نام می‌ماند و همین خصوصیت باعث می‌شود که تا آن زمان که در صفحه‌ی ۸۱ پرنده‌ای روی تندیس سربازی که پیشانی‌بند بسته و ایستاده می‌دود و مسلسلی در دست دارد نمودی از جزئیات شهر را نبینیم. پس از آن اما جزئیات بسیار زیاد است و همه علاوه بر زمان‌مند کردن مکان، در خدمت آفریدن هراس هم هستند: گودزیلای توی پوستر پشت ویتترین، خیابان کج، دیوار نوشته‌ها، حضور پلیس...

هراس از عناصر بنیادین کوچ‌های ابرهای گمشده است. در صفحات ابتدایی رمان یکی از شگردهای روایی، تفکیک انسان‌ها و جایگاه‌های اجتماعی به امنیت و هراس است: «وحشت واژه‌ای بود که بر پشت لباس دو مرد حک شده بود: police» و اندکی بعد از آن امنیت در قامت پیرمرد رفتگر شهرداری بروز می‌یابد: «یک تکه امنیت نارنجی.» این تفکیک امنیت و هراس در مواجهه با «سارا»، لولیتای نوبالغی که کارون را به دام انداخته است هم خود را بروز می‌دهد، سارایی که چشم‌های وحشی آرامی دارد و «وحشی آرام ترسناک است.»

این هراس را در دست‌نوشته‌هایی که کارون می‌خواند هم از جنس هراس او از سارا می‌توانیم پیدا کنیم: «از حالت موهای بعد از حمامش می‌ترسیدم، وقتی که خشک می‌شدند و مثل وحشت وزوز می‌شدند.»

بر مبنای این مشابهت‌ها شاید بتوان این ایده را مطرح کرد که کولاژسازی کوچ‌های ابرهای گمشده نوعی پوشش است. نوعی ماسک. نوعی فرار از

هراس که به ساختار روایت هم رسوخ کرده است. روایتی است درباره هراس این اثر. هراسی که در شهر مواجه می‌شویم با آن. در هر قدم از قدم‌هایی که در شهر برداشته می‌شود. روایت هراس از شهر است.

درگیری با نام‌های جهنم

دیوان‌نوشته‌ها که از جمله بی‌تعریف‌های اثر هستند در کنار این تک‌تاش‌های امنیت و هراس قرار می‌گیرند. دیوان‌نوشته‌ها گویی دخالت راوی هستند در امر روایت. گویی دیوارها صفحه‌های همین کاغذی هستند که ما می‌خوانیم و آن‌که بر دیوارها نوشته اسدی نام دارد. کورش اسدی: «درگیری با نام‌های جهنم.»؛ «با هام هام بوسه‌هام، سبزه‌ات می‌کنم و بیرون می‌کشم از درز سنگ.»

این دیوان‌نوشته‌ها بروز شاعرانگی محض هستند در رمان و نویسنده هیچ تلاشی برای پیوند زدن آن‌ها به دیگر عناصرِ متنی نداشته است. هرچند که همه‌شان گویی کارون را هدف قرار داده‌اند. چنان‌که با هام‌هام بوسه‌هام... یادآورِ نسبتِ کارون با پریاست و این یکی یادآورِ ارتباطِ او با سارا: «بترس از دروغ دهان‌های بسته موهای بسته بترس از بلوغ.»

روز قدیم

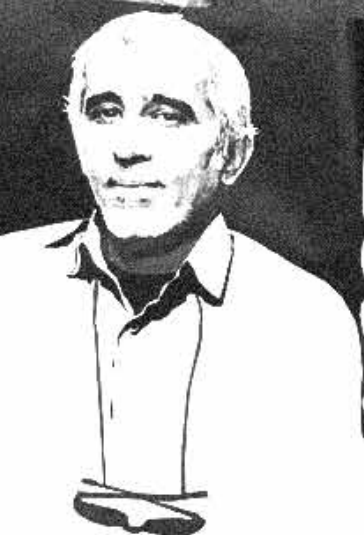
از چالش‌های اساسی کوچ‌های ابرهای گمشده مسئله‌ی نسبت حال و گذشته است. این مسئله را، اثر به صورتی ویژه ارائه می‌دهد. قاعده‌ی جا افتاده این است که حال عنصری برای تداعی گذشته فرض می‌شود و در آثاری که با مسئله‌ی نسبت حال و گذشته روبه‌رو هستند، آن‌چه اولویت می‌یابد، گذشته است نه حال. اما در اثر اسدی، گذشته دری است برای حال. به دلیل حذف حال، گذشته از جمله عناصرِ دلالت‌مندی می‌شود که برای حل مسئله حال باید به کمک ما بیاید. معمای اثر در حال است و نه در گذشته.

گذشته ابهامی ندارد گویا. به همین خاطر است که روایت با وجود این که قدیم را مسئله‌ی خودش می‌داند سویه‌ی نوستالژیک پیدا نمی‌کند. آن چه مهم است حال است و نه گذشته: «زندگیم تمامش در خیال گذشته است. در خیال گذشته و غیاب حال. حال اگر که بود دری بود برای عبور، برای رفتن به گذشته و مرور.» این ادعای متن است ولی در عمل برعکس این ادعا رخ می‌دهد. گذشته دری است برای حال. روایت، گذشته را برای حال می‌خواهد. از همه‌ی چیزهایی که در جعبه‌ی پریا یافته می‌شود، موجین را می‌خواهد. موجین می‌خواهد تا خار را از پایش در بیاورد: «آخرش به درد یک چیزی خورد، هدیه‌ای که برای پریا خریده بود و پریا دستش نزده بود.» کارون «کارش خرید و فروش گذشته مردم شده بود». چنین آدمی بسیار در حال زیست می‌کند. برای همین است که بیش از پریا درگیر شیده است. هر چند که به اعتقاد متن هیچ چیز بکری در خانه ندارد: «بیزار بود از جدید.» اما حکایت او این است: حال را در گذشته بجو: «لباس هم که می‌خرید از دست دوم فروش‌ها می‌خرید.» موزه‌ی خودش را دارد و موزه عبارت است از کاربردی کردن گذشته برای حال. در سبکی «ونوس» می‌گردد توی قبل و توی قبل همه چیز محفوظ مانده است.

آن چه که مسئله‌ی اساسی رمان است، چنان که گفته شد، هراس است. گذشته و قدیم هم به خاطر بی‌هراسی و فرار از هراس است که مطلوب است. کارکردی برای حال: «اگر قدیم نبود چه می‌کرد با زمان‌های پوچ، وقت‌های خالی؟ قدیم یک سرپناه منخفی است که آدم توی آن محفوظ است. هر چه در قدیم رخ داده چه بد چه خوب دیگر گذشته است. در قدیم اضطراب نیست. حال نیست که آدم مجبور باشد برای دختری کتاب ببرد.» و «همیشه برای چسبیدن به حال می‌گشت توی قبل و بعد باید برمی‌گشت. همین بود که از حال عقب می‌افتاد.» اما یک مشکل وجود دارد: پریا در گذشته بود و کارون تیغ خوردگی میچ پریا را یادش نیامد.

نمی‌توانم بدون دردسر بنویسم

«دردسر. نمی‌توانم بدون دردسر بنویسم.» داستان همواره روی روال می‌افتد و اسدی برای خود دردسری تازه فراهم می‌کند. این خصوصیت را در سراسر متن و در سراسر کارنامه اسدی می‌شود دید: دردسرجویی. این دردسرجویی جز در یک نقطه همواره با توفیق برای اسدی همراه بوده است آن مورد هنگامی است که واکنش کارون به مونولوگ شیده را می‌خوانیم. اول این‌که مسئله‌ای که برای کارون در زمینه مونولوگ شیده به وجود می‌آید، ابتلائی است که به سراغ خواننده هم می‌آید: «رفتارش طوری بود که انگار تنها برای خودش روی صندلی نشسته و کارون نیست.» این تعبیر دقیقی از چند صفحه گذشته است. نوعی کنده بودن کامل از فضای روایت. نوعی عدم توفیق در اتصال کولاژ تازه به کلیتِ رمان. پس از آن، اما، مسئله‌ی بغرنج‌تری پدید می‌آید: «شاید پریا را بشناسد.» این جمله را کارون پس از آن به زبان می‌آورد که شیده با دقت نشانه‌هایی از نسبتِ دوستش با پریا را بروز داده است و مهم‌ترین نشانه هم زدنِ رگ‌های مچ دست بوده است. چیزی که در صفحاتِ قبل، کارون آن را به یاد آورده بود. چگونه است؟ با چه تمهیدی است که اکنون آن خصیصه‌ی پریا را فراموش کرده است؟ تمهیدِ روایی‌ای وجود ندارد و این باعث می‌شود نقصانی در روایت ایجاد شود. واکنش ناهوشمندانه‌ی کارون (که به هیچ‌وجه شخصیت کم‌هوشی نیست) در این مقطع اندکی بعد تکمیل می‌شود: «این شباهت‌ها اتفاقی نیست. چرا زودتر نفهمیده بود.» اگر این نقصانِ غیرقابلِ بخشش نبود برای رمانِ اسدی اتفاق‌های بهتری هم می‌افتاد. در همین شکلِ فعلی هم البته دستاوردی عظیم برای رمانِ فارسی است.



کوروش اسدی رفت
(۱۳۹۶-۱۳۴۴)



کوروش اسدی رفت
(۱۳۹۶-۱۳۴۴)



کوروش اسدی رفت
(۱۳۹۶-۱۳۴۴)



کورش اسدی

♦ عباس پژمان

از وقتی که شنیده‌ام کورش اسدی آن طور نمرده است که معمولاً خیلی‌ها می‌میرند، مرگش در نظرم مرموزتر و ترسناک‌تر شده است. این مرگ هفته‌ی پیش برایم یک چیز بود و از دیشب برایم یک چیز دیگر شده است. هفته‌ی پیش فکر می‌کردم این مرگ برای او هم همان‌طور اتفاق افتاده است که هر روز برای خیلِ عظیمی از مردم اتفاق می‌افتد، و اسمش مرگِ طبیعی است. اما دیشب ناگهان شنیدم برای او آن‌طور اتفاق نیفتاده است. و حالا حسِ دیگری هم دارم. آن تنها خاطره‌ام از او که به یادم می‌آید، با خودم می‌گویم باید حدس می‌زدم او نتواند این زندگی را چندان طولانی تحمل کند. او شریف‌تر و مظلوم‌تر از آن بود که بتواند این زندگی پست و بی‌شرف را تا آخر ادامه دهد. او را فقط یک بار دیدم. فکر می‌کنم سال ۸۳، و در هر حال اوایل دهه‌ی هشتاد بود. آن سال، داورِ جشنواره‌ی ادبی اصفهان بودم. روزِ مراسمِ جایزه بود. نویسندگانی که کتاب‌شان به مرحله‌ی فینال رسیده بود همگی به مراسم دعوت شده بودند. کورش اسدی هم یکی از آن‌ها بود. او هم برای باغ ملی‌اش به مراسم آمده بود. آن روز هر بار که او را دیدم، ساکت بود و سیگار می‌کشید. برای چه این قدر سیگار می‌کشی؟ از دستِ زمانه. این که



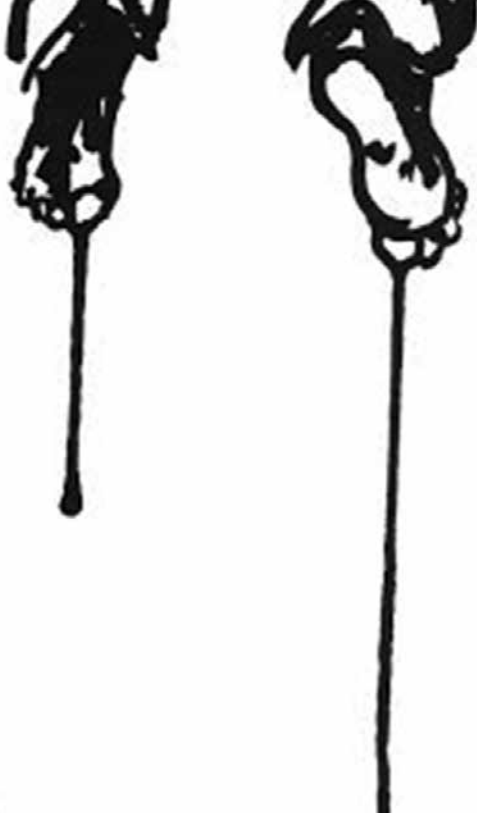
خودش همدستِ زمانه است. حالا آن سکوت و سیگار کشیدن‌هایش
 یکسر به یاد می‌آید، و هر بار که به یاد می‌آید با خود می‌گویم همان روز
 هم می‌شد حدس زد او شریف‌تر و مظلوم‌تر از آن است که بتواند این زندگی
 پست و بی‌شرف را تا آخر ادامه دهد.



حجم سرد سنگ

♦ آرش آذرپناه

کوچه‌ی ابرهای گمشده‌ی کورش را که تمام کردم، برگشتم دوباره صفحات آخر را خواندم تا پایان درخشانش در ذهنم منظم و تثبیت شود؛ بعد کتاب را که بستم، از شدت شوق و شعف قرار نگرفتم. به تمام دوستان نویسنده زنگ زدم، جز خودش. می‌گفتم بخوانید کورش را. رمان فارسی هنوز زنده است؛ بخوانید تا ببینید رمان شهری یعنی چه؟ بخوانید تا ببینید گاهی چه ترهاتی را به اسم رمان شهری به خورد ما می‌داده‌اند. به خودش زنگ نزدم تا چند ماه بعد که از نزدیک دیدمش؛ اگر زنگ می‌زدم باید جز تعریف و دست مریزاد، انتقادی هم در چنته می‌داشتم. هیجان اولیه‌ی خواندن هنوز مجال نقد به احساسم را نمی‌داد. با تعریف و تمجید جور نبود کورش. هرچه بود از آن نسل بود، در جوار گلشیری جور نبودن با تمجید، جان این همجواری بود. دو سه ماه بعد که دیدمش نقدی جزئی به رمانش داشتم که گفتم. تمجید تنها را جدی نمی‌گرفت. هیجان نخستین خواندن گرچه فروکش کرده بود اما همچنان شاد بودم که سرانجام در زمانه‌ی من، در زمانه‌ای که نسل من داستان نویس شد، رمانی نوشته شد که حالا می‌توانم به سادگی در بیست رمان برتر تاریخ داستان فارسی قرارش بدهم. این را به خودش هم گفتم.



گفتم «کوروش خوشحالم که هنوز جوانی و ما این قدر خوش شانسیم که می‌توانیم رمان این چنین دیگری از تو بخوانیم.»

فقط یک جمله در جواب گفت: «من فقط می‌خواستم این کتاب در بیاید؛ همین!» خوش‌شانس نبودیم ما. کوروش کامیاب از نزد ما رفت و ما اینک ناکامانیم. معنای جوان‌مرگی در نثر معاصر نه همین بود که گلشیری می‌گفت؟ چرا سلسله‌ی شاهکار تازه‌ای که در دست ما بود و در نزد ما بود این چنین در بدو شکوفایی و شروع قطع گردید؟ اما نه، من قبول ندارم این جوان‌مرگی را! من باور نمی‌کنم کوروش مرده باشد! اصلاً مگر نویسنده‌ها هم می‌میرند؟ مگر ما هنوز مرگ پوینده و مختاری را باور کرده‌ایم که مرگ کوروش را بخوایم باور کنیم؟ گلشیری چی؟ واقعاً رفته است؟ معلوم است که نه... اگر گلشیری و شاملو هم مرده بودند که مانند خیلی‌ها سنگ مزاری داشتند. آن‌ها نمرده‌اند؛ این را بهتر همه کسانی می‌دانند که مدام سنگ

نمادین مزارشان را می‌شکنند. آری نویسندگان نمی‌میرند تا سنگ مزاری نیاز داشته باشند. پس سزااست که سنگ‌شان هفته به هفته شکسته شود. بشکن این حجم سرد سنگی را... کورش خودش مرگ را باور داشت اما. این حجم سرد سیاه را جدی گرفته بود؛ جدی‌تر از ما. برای همین بود که گاهی زنگ می‌زد که «فلانی را می‌شناسی؟ می‌شود باش کار کرد؟» یا «فلان کس زنگ زده... مطمئنی فقط روزنامه‌نگار است؟» این تردید حاصل روزهای سیاهی است که دیده بود و درکش کرده بود و دوستانش را از میان حلقه ربوده بود و ترس و تردید را در جانش به جا گذاشته بود. همین ترس‌ها عاقبت جانش را گرفت، زمانی که منشاء ترس دیگر در میان نبود. سایه‌ی مرگ، کورش را ربود؛ نه خود مرگ و این تراژدی زمانه‌ی ماست. سه‌شنبه تلفنی نیم‌ساعتی حرف زدیم. از چاپ سوم رمانش گفت. می‌دانست رمان تازه‌اش را چقدر دوست دارم. کوچه‌ی ابرهای گمشده تازه داشت دیده می‌شد که خودش در پیچ آن کوچه گم شد. کورش، من همچنان چشم‌انتظار کار تازه‌ات هستم، بیدار شو همشهری! داستان تازه‌ات را بگو؛ همان که یک‌بار به من گفتی پیدایش می‌کنی بالاخره. دفترچه خاطراتی که گفتی زیر تلی از خاک در آبادان به جا مانده است. برخیز پسر «خواب‌های جنوبی»! نویسنده‌ها هرگز نمی‌میرند.



عنکبوت‌های زبان

♦ انوشه منادی

... ادبیات عرصه‌ی وهم است - هرج و مرج موجوداتِ ذهن که
دنبال زبانند. می‌گردند تا بیابند، تا به زبان بیایند - برسند به صدا و
صوت...

کوچه‌ی ابرهای گمشده

کوروش اسدی به چه فکر می‌کرد. آیا به قول برخی در آستانه‌ی خلاقیت ادبی‌اش قرار داشت یا نه. به گمانم کوروش اسدی از سال‌ها پیش راه و کار خودساخته‌اش را یافته بود و از آستانه برگزیده بود. از همان مجموعه‌های باغ ملی و پوکه‌باز. برخلاف نظر بسیاری، شاگرد خلف گلشیری، به معنی نزدیکی به سبک و جهان‌بینی استاد گلشیری نیست. بلکه شاگرد خلف نوع دیگری از ادبیات داستانی مستقل و متفکر ماست. آن‌چه در ادامه از رمان کوچه‌ی ابرهای گمشده نقل می‌کنم اساس نظرم در مورد سبک کوروش اسدی است، که در دو دهه‌ی اخیر توسط خودش آگاهانه به کار رفته است و تنها به دادن سرنخی اکتفا می‌کنم. به گمانم برای کشف جهان کوروش اسدی در داستان، باید به نوعی ادامه‌ی سنت غلامحسین ساعدی و بهرام

صادقی را پی گرفت تا گلشیری. سنتی که نگاه به نظریه‌های ادبی ابتدای قرن بیستم دارد و در تمام رازآلودگی ادبی‌شان رنگ و بویی از عرفان شرقی دیده نمی‌شود.

... یک چیزی توی ذهنم هست که هی می‌گردد ولی نمی‌آید به زبانم کم دارد برای صوت برای آن مصوت نیست در با و الف چیست که نمی‌آید به زبان از ازل تا امروز؟ ولی من یک چیزی می‌خواهم بگویم می‌خواهم بگویم چیزی که اندیشه آن را مستعار نکرده برایم - چطور پیدایش کنم؟ زبانی که بگوید که بود یک که بود یک آفتابی بود و...

کوچه‌ی ابرهای گمشده

البته تلاش و جست‌وجو، در این عرصه‌ی فلسفی و نظری، در داستان امروز به کورش اسدی اختصاص ندارد. به دلیل هوش و تلاش حرفه‌ای جان‌کاه اسدی، اصرارش بر یافتن راه و روش مستقل، به جریانی از نویسندگان خلاق ما پیوند خورد که یکی از بزرگ‌ترین‌هایشان همچنان در کار خلق و نوشتن است: محمدرضا صفدری، راهی را در داستان گشوده است که علاوه بر بومی بودن به شدت در سطح اول ادبیات داستانی ما جای گرفته است و کورش اسدی نیز در این سنت راه خود را یافت و کوفت و آمد و شد تا این جمعه.

... که میان استعاره‌ها آدم تنه‌است. گم. مانند گمراهان زیر آسمان شب.

که در تاویل ستاره مانده‌اند. در خفای کائنات استعاره - زبان خداست.

کوچه‌ی ابرهای گمشده



پروژهی حذف

♦ یوسف انصاری

سیاوش چندتا از عکس‌های اختتامیه‌ی دو سال پیش جایزه‌ی زاینده‌رود را برایم فرستاده. بین این عکس‌ها این عکس بیشتر از همه ذهنم را درگیر می‌کند. نوع نشستن کورش و دست به کیف بودنش در عکس طوری است که انگار عجله دارد؛ مثل داستان‌نویس محبوبش ساعدی که او هم عجله داشت. بین پنجاه سالگی تا شصت، نویسندگان ایرانی زیادی از دنیا رفته‌اند. انگار جملگی عجله داشتند، کیف به دست با کارنامه‌ای که همگی ناتمام جلوه می‌کند. ناتمامی! آری، ناتمامی سرنوشت غم‌انگیز نویسنده‌ی ایرانی است. بهرام صادقی را به یاد بیاورید! صادق هدایت را، ساعدی و نام‌های بسیار دیگری که این حس ناتمامی در آثارشان موج می‌زند. کاظم تینا را به یاد بیاورید و آن خودکشی غریبش را. هدایت را به یاد بیاورید و آن خودکشی غریبش را. ساعدی را به یاد بیاورید و آن مرگ غریبش را و حالا کورش اسدی. نویسنده‌ی نازنینی که شاید بشود به جرئت گفت تنها کسی بود که ادامه‌ی منطقی ساعدی می‌توانست باشد؛ ولی بر ما چه رفته است که حتی ادامه‌ی ناتمامی‌ها مان هم ناتمامی است. این چرخه‌ی جوان‌مرگی نویسنده‌ی ایرانی کی متوقف خواهد شد. از دیشب که خبر درگذشت کورش

اسدی را شنیدم مدام به عکس‌ها، نوشته‌ها و خاطراتی که از او نقل می‌کنند فکر می‌کنم؛ نامش را گذاشته‌ام سوگواری نویسندگان. هر قوم و قبیله‌ای، هر سنت و مذهبی، هر فرهنگ و تمدنی سوگواری خودش را دارد. ما تکه‌های پراکنده‌ی نویسنده‌ی ازدست‌رفته‌مان را جمع می‌کنیم تا پازل دیگری از او بسازیم و همگی هم‌صدا می‌گوییم حیف شد. انگار در این صف دراز منتظر نوبت خودمانیم. من هنوز شوکه‌ام و فکر می‌کنم چند نویسنده‌ی دیگر در قد و قواره‌ی کورش اسدی مگر داریم! یک زمانی برای نسل من کورش اسدی یک معما بود. دائم از غیاب او می‌پرسیدیم و جوابی پیدا نمی‌کردیم تا این‌که ظهور دوباره‌ی او سد سانسور را شکست و غیبت تا حدی به حاشیه رانده شد تا این‌که دیشب شاهد غیبت وحشتناک‌تری شدیم. می‌گویند غیبت حضور شخص را سنگین‌تر می‌کند. لعنت به این غیبت، ما حضور ساده‌ی نویسنده را می‌خواهیم و ادامه‌ی او را نه این ناتمامی سنگین... من مرگ کورش اسدی، ساعدی، هدایت، صادقی، گلشیری و خیلی‌های دیگر را هم در پروژه‌ی حذف می‌بینم. فضا را برای نفس کشیدن نویسنده در ایران چنان تنگ می‌کنند که یا نویسنده خود دست به حذف خود می‌زند و یا نفس از تنگی می‌ایستد. مگر چند نویسنده‌ی دیگر در حد کورش اسدی داریم!



در رشای جوان مرگی کورش اسدی

♦ مجتبی گلستانی

جوان مرگ‌های ادبیات کم نبوده‌اند؛ کامو معروف‌ترین‌شان در جهان است، هم او که زمانی در مقاله‌ی «باد در جمیلا» (۱۹۳۶) به امتناع نوشته بود که «جوانی در من بیشتر از آن است که بتوانم از مرگ دم بزنم» و باز به اکراه گفته بود که اگر مجبور باشد از مرگ سخن بگوید، درست‌ترین واژه برای بیان مرگ در «میانه‌ی دهشت و سکوت» چیزی نخواهد بود جز «قطعیت آگاهانه‌ی مرگ تهی از امید». و شاید برای ما ایرانیان، زندگی پر سر و صدا و جنجالی توأم با غریبانه‌ترین مرگ متعلق به جلال آل‌احمد بوده است. کورش اسدی به معنای واقعی و دقیق کلمه جوان مرگ شد. درست همان‌طور که امبرتو اکو اولین رمانش را در دهه‌ی پنجاه عمرش انتشار داد و بعدها خود را «رمان‌نویس جوان» توصیف کرد، کورش اسدی هم به واقع تازه شروع کرده بود به گل دادن و مژده دادن و زمستان شکستن... اما رفت!

دست بی‌مروت و سنگین‌دل ممیزی در دوران هشت‌ساله‌ی مهرورزان چه بسیار مخاطب ادبیات را که از خواندن آثار مهم و جدی محروم نکرد. رمان‌های کورش اسدی هم از این تیغ بی‌رحم مصون نمانده بودند.

رمان‌نویس جوان ما تازه اولین رمانش را بعد از این همه سال نوشتن منتشر کرده بود. حالا من از نثرش بنویسم؟ از زیباشناسی داستان‌هایش؟ از ساختار تکینه و خاص متونش؟ نه، بگذارید از تیغ و زخم بنویسم، از زخمی که نه فقط کورش اسدی، که بسیاری از هم‌نسلان او بر سینه و چهره‌ی خود حمل می‌کنند و از بار امانتی که چه بسیار نویسندگان همچنان به دوش می‌کشند، از دولت‌آبادی بزرگ بگویم که سال‌هاست زخمی منتشر نشدن «کلنل» است و بسیاری دیگر. کورش اسدی نیز بی‌هیچ تردیدی زخمی بود، تیغ خورده بود، می‌سوخت؛ و نوشتنِ مدام و البته چاپ نشدن‌ها بیشتر آتشش زده بود؛ اما صادقانه و عاشقانه با این زخم‌ها می‌زیست، می‌نوشت و می‌نوشت و می‌نوشت... و حالا شاید همین زخم‌ها و آتش‌های درونی و بیرونی جوان‌مرگش کرده است.

از صبح که ابرهای خبر خانه‌ام را طوفانی کرده‌اند، آن‌چه زمانی شمس لنگرودی در مرثیه‌ی احمد شاملو نوشته بود، برای کورش اسدی می‌خوانم: «سخت است / تنها / مخاطب شعر سرکشانه‌ی خود بوده باشی / تنهایی / دل آدم را سیاه می‌کند / حتی اگر / پوینده و مختاری / همسایه‌های تو بوده باشند». شمس لنگرودی «پای بریده‌ی شاملورا» دیده بود که «در پی کامیون راه افتاد»، کامیونی که «راننده‌ی مرگ» به کوچه‌های تو در تو می‌راندش و من از صبح کورش اسدی را می‌بینم، با چشمان خسته‌ی همیشگی آبادانی‌اش، با سیگاری بر لب که تازه مثل عمر خودش به نیمه رسیده، با جسم تکیده، با همه‌ی زخم‌هایش، که هر بار می‌خواهد «این ماشین سرد را به کوچه‌ی پهلویی هدایت» کند، «راننده‌ی مرگ» دایم «با سر و روی خاک‌آلود» فریاد می‌زند که «مأموریم و معذور». و حالا کورش اسدی، نه تسلیم «پر و بال فلزی» مرگ، که همسایه‌ی پوینده و مختاری و شاملو و گلشیری شده، اما تنهایی‌اش مثل آن‌ها پایان نیافته و تنها فرقی برای امروز این است که تنهایی‌اش، داستان‌های منتشر نشده‌اش و بار امانتش را روی دوشش گذاشته



است و کورمال کورمال می‌رود که برسد به باقی زخمی‌ها و تیغ‌خورده‌ها.
 نمی‌دانم، اما از صبح از خودم می‌پرسم که آیا جوان مرگی کورش اسدی هم
 «مرگ تهی از امید» بود؟