مجموعه ۱۳

این مجموعه را مخاطبان از محتویات سایت مجله صفحه (www.pagesmagazine.net) برگزیده‌اند و تنها برای استفاده شخصی مخاطب است.

٤
گفتگوی ۲: اعتراف به‌مثابه نوشتن
صفحه
صالح نجفی
نیما پرژام
مهدی نوید

۱۸
تکنویسی ۷ - آلما
مهدی نوید

۲۰
تک نویسی ۱ - عباس
مهدی نوید

گفتگوی ۲: اعتراف به‌مثابه نوشتن

صفحه , صالح نجفی, نیما پرژام, مهدی نوید

٤ فروردین ۱۳۹۸

صفحه: مهدی، مدتی پیش تو شروع به نوشتن یک مجموعه متن‌های کوتاهی کردی به اسم تک‌نویسی. هر کدام از این متن‌ها اسم شخصی را به دنبال دارند. مثلا اولین متن از این سری اسمش هست تک‌نویسیِ عباس. با اتکا به عنوان مجموعه، راوی انگار در شرایط اعتراف این‌ها را می‌نویسد و شرحی از دوست یا آشنایی را روی کاغذ پیاده می‌کند .این تک‌نویسی‌ها به ترتیب الفبای انگلیسی با اولین نفر در لیست مخاطبین تلفن همراه راوی شروع میشوند و به تعداد آدم‌های این لیست ادامه دارند. تا الآن تعداد ده تا پانزده تک‌نویسی نوشته‌ای. خودت زمانی میگفتی که اینها باید حدود ۲۰۰تا باشند، یعنی دویست متن جدا از هم. ایده این کار چطور شروع شد؟

مهدی: برای من همیشه این سوال مطرح بوده که چرا در تاریخ ادبیاتِ فارسی اعتراف اصلاً وجود ندارد. هر چقدر در ادبیات‌مان بگردیم می‌بینی که پنهان‌کاری‌ست، یعنی حتی اگر شخصیتی شرح حالی از خودش به دست می‌دهد، همیشه یک سری از چیزهایش را حذف می‌کند. در خیلی از زندگی‌نامه‌ها می‌بینی که خودسانسوری داریم. و این شاید برگردد به سنت اسلامی و تقیه و این‌طور چیزها. در ادبیات غرب می‌بینی که نویسنده به راحتی از خصوصی‌ترین مسائل صحبت می‌کند و این هم شاید بخشیش برمی‌گردد به سنت مسیحی که شخص می‌رود در یک اتاقک و راحت در نزد کشیش همه چیز را می‌گوید. برای من عجیب بود که هنوز هم در ادبیات‌مان نویسندگانی که می‌خواهند راجع به خودشان و کارشان حرف بزنند، پنهان‌کاری دارند و نمی‌گویند. پروژه من در واقع همان ایده‌ی تک‌نویسی است که تو را در وضعیتی قرار می‌دهد که مجبوری اعتراف کنی. در این نوع اعتراف معمولاً کاغذی جلوی تو می‌گذارند که در مورد کسانی که می‌شناسی و حتی خودت بنویسی. همیشه فکر می‌کردم اگر قرار باشد این اتفاق برای من بیفتد، هم می‌خواهم اعتراف کنم و هم نمی‌خواهم، چون آدمِ روبه‌روی من چرا باید یک چیزهایی را بداند. یعنی همیشه تو در دوگانگی هستی که انگار همیشه در تاریخ ادبیات بوده است. اما ما باز

در همین تاریخ ادبیات فارسی و این شرح‌حال‌ها که داریم، می‌توانیم از لابه‌لای سطور چیزهایی را بیرون بکشیم. و اینجاست که وقتی شخصی اعتراف می‌کند و شرح حال خود یا دیگری را می‌دهد، می‌توانی بفهمی که در عین‌حال که تک‌نویسی درباره فلان شخص است، اما در واقع چون از دریچه‌ی خودش است، خودش را افشاء و آشکار می‌کند؛ با در کنار هم قرار دادن این آدم‌ها، می‌توانی بفهمی که آدمی که اعتراف می‌کند در چه وضعیتی است، چه فکر می‌کند، چرا این نکته‌ها که از دیگری آشکار می‌کند برایش خیلی مهم‌اند و چرا چیزهای دیگری را نمی‌گوید، چرا مثلاً از صبحی که با هم قهوه خوردند نمی‌گوید.

صفحه: پس این وضعیت فرضی که ازش صحبت می‌کنی، وضعیتی که راوی را مجبور به نوشتن تک‌نویسی‌ها یا اعتراف می‌کند، به نوعی تعیین کننده فرم این مجموعه متن‌ها هم هست. این فرم دقیقاً چیست؟ منظورم این است که زبان در حالت اعترافِ اجباری چه روندی را طی می‌کند؟ مسلماً نمی‌تواند شبیه زبانِ عادی و روزمره باشد؟

مهدی: سعی می‌کنم این آدم را در آن وضعیتِ اعتراف ببینم. جاهایی ممکن است این آدم بشکند و نسبت به این‌که برای کی اعتراف می‌کند می‌تواند تغییراتی در نوشتارش به وجود بیاید. من یک سری تک‌نویسی واقعی خوانده‌ام. توی این تک‌نویسی‌ها می‌بینی که **نقطه، ویرگول،** شکل جمله‌بندی‌ها ممکن است تغییر بکند. این‌قدر طرف در ذهنش چیزها جابه‌جا می‌شود که جاهایی ممکن است مغشوش شود. ولی الان که ابتدای نوشتن است، انگار راوی این‌ها را دارد با خیال راحت می‌نویسد. خیلی عادی شروع می‌کند. ولی آهسته آهسته این باید به هم بریزد. یک جاهایی خط‌خوردگی داشته باشد. کلمه را اشتباه بنویسید. نقطه‌هایش را یادش برود. نمی‌دانم جواب سؤال را دادم یا نه. راوی به هر حال می‌تواند لحظات بحرانی داشته باشد. نمی‌تواند به صورت خطی بنویسد. جایی بهش فشار وارد می‌شود، فشار روحی. جایی ممکن‌است خاطره‌ای یادش بیاید. در آن خاطره یکهو گم می‌شود. حتی رشته روایت از دست می‌رود. کس دیگری به او نوشتن را دیکته می‌کند، این‌که این مهملات چیست که می‌نویسی، آن‌طور که من می‌خواهم باید بنویسی. پستی‌بلندی‌های روحی این آدم هم باید به نوعی مشخص بشود

نیما : رمان گلشیری، کیریستین و کید هم چنین فرمتی دارد که مساله‌اش اعتراف

است. ارجاع می‌دهم به مقاله‌ای از مهدی امیرخانلو چون به این پرداخته بود. چیزی که آن‌جا هست این است که مرز قاطعی می‌کشد که اعتراف را از یک کنش روزمره به یک رمان تبدیل کند. حالا چه موفق بشود چه نشود، این قاب مشخص است. در بخشی ازرمان مثلاً یکی از کسانی که آمده اعتراف کند، می‌نشیند با خودِ گلشیری شطرنج بازی می‌کند و قصه اش را تعریف می‌کند و تعریفش با حرف‌هایش در مورد شطرنج قاطی می‌شود. یعنی با نوعی تمهید یک جور فاصله‌گذاری ایجاد می‌کند. همیشه خطر ادبیات در مورد روایت‌های روزمره این است که زیادی نزدیک بشود و مرز محو شود. به نظر من اگر می‌خواهی در ادبیات به این مساله بپردازی باید یک قاب محکمی داشته باشد که از آن‌جا وارد بشوی. سؤال من این است که تمهید چیست؟ البته خود کلیتِ ایده این را می‌رساند ولی این‌ها قراراست مثل یک مجموع کنار هم باشند. من دنبالِ اینم که این چطور می‌تواند تبدیل به یک اثر ادبی بشود نه اینکه صرفاً شبه اعترافات شخصی باشد.

مهدی: البته این کار برای من یک رمان نیست بلکه بیشتر Non-Fiction است. درست است که می‌گویم راوی در این وضعیت باید چطور باشد، ولی همچنان Non-Fiction است. دقیقاً آن‌روی مرز حرکت کردن است. اما نمی‌شود هم گفت که مثلاً روایتِ منسجم دارد که بگوییم یک پلاتی دارد و توی این پلات دارد حرکت می‌کند. نه، یک نقشه جغرافیا دارد و ۲۰۰ نفر آدم دوروبر این راوی هستند و هر کدام یک جای نقشه قرار دارند. همین. ولی وِل است. یعنی تو می‌توانی از وسط باز کنی. انگار شماره صفحه‌ای ندارد. هر جا را که باز کنی از همان‌جا می‌توانی بخوانی. قرار هم نیست که مثلاً توی تک‌نویسی بیستم این آدم بشکند و یکهو دوباره به قهقرا برود و همه چیز را ول کند... نه این قرار نیست اتفاق بیفتد. قرار است یک‌جا بشکند و جایی دیگر نه. مثل حالات روحی خودمان؛ یک روز افسرده‌ایم، یک روز حال‌مان خوب است، یک روز خوشحالیم. فرقی هم نمی‌کند از کجا شروع کنی. انگار خود همین دفترچه تلفن شخصی‌ات است با ترتیب حروف الفبا که هیچ تأثیر خاصی بر رابطه‌ات با افراد ندارد. یکی دوست‌دخترت است، یکی دوست خیلی دور. آن یکی را یک بار دیده‌ای و دیگر ندیدی. این متن‌ها دقیقاً در همین چهارچوب باید اتفاق بیفتند.

نیما: آنچه به ذهن می‌رسد این است که آن قابلیت‌هایی که این طرح دارد، که در مضمون اعتراف است، به هر حال نیاز به حداقلی از یک طرح ادبی دارند. این قابلیت‌ها چطور باید به چالش کشیده بشوند و تبدیل به ادبیات شوند؟

مهدی: دقیقاً در خود فرم نوشتن. نسبت راوی با فردی که راجع بهش می‌نویسد، فکری که در مورد شخصی می‌کند، بین الآن تا دفعه بعد تغییر می‌کند. اما اتفاقی که می‌افتد این است که تو در واقع داری راوی را می‌خوانی. یعنی اهمیتی ندارد راوی در مورد کی می‌نویسد. تو که می‌خوانی در واقع با بالا و پایین‌های ذهنِ راوی روبه‌رو می‌شوی. یعنی راوی را نسبت به دیگری می‌سنجی. ارزیابی‌اش می‌کنی که اینجا این را می‌گوید، جای دیگری این‌طور می‌گوید. حتی در تک‌نویسی‌ها در مورد یک فرد هم تناقض می‌بینی. گلشیری می‌گوید که من نه فقط چیزهایی را که می‌بینی که نادیده‌ها را هم نشانت می‌دهم. تو باید آن‌ها را از لابه‌لای سطور بیرون بکشی. در این‌جا می‌بینی که راوی در یک تک‌نویسی از شخصی می‌گوید اما چیزهایی را هم پنهان می‌کند. عمداً نمی‌گوید. این‌ها را تو باید بیرون بکشی و این از کجا بیرون‌می‌آید؟ از تک‌نویسی‌های دیگر. یک سری تک‌نویسی‌ها هستند که خیلی مفردند. مثلاً X را راوی دوبار بیشتر ندیده، ولی X با Y در ارتباط است. تک‌نویسی Y هم هست. اسم X حتی ممکن است در تک‌نویسی Y هم بیاید.

صفحه: یک مساله‌ای اینجا خیلی مهم است. اینکه راوی به عنوانِ عقل کل هم اینجا نقشی ندارد. یعنی عقلِ کل اصلی خارج از متن است. آن طرفی است که دارد این اعتراف‌نامه‌ها را از راوی می‌گیرد. اتفاقی که می‌افتد آن است که انگار این شبکه ارتباطی را چیزی خارج از متن دارد هدایت می‌کند و می‌سازد. اینجا مساله ارتباط راوی با «قدرت» است، با خود نوشتن. آن چیزی که از طریق این شبکه ارتباطی که با خواندن چندتا از این تک‌نویسی‌ها بوجود می‌آید، آشکار می‌شود همین قدرت است. در این تک‌نویسی‌ها راوی با اینکه کاملاً بیان کننده آن‌هاست، اما از معادله نویسنده ـ نوشتار اصلاً خارج است. عاملی خارج از این معادله دارد آن‌را هدایت می‌کند. این عامل می‌تواند آن کسی باشد که روبه‌روی راوی نشسته، اما در حقیقت خود زبان هست.

مهدی: دقیقا! همان قدرت، فشار در مقاطع مختلف. یک جا حتی راوی می‌گوید خودتان که می‌دانید که فلانی این است یا آن. یعنی احتیاجی به گفتنِ من نیست، خودتان در جریان‌اید. اما در جریان چی؟ آن هم این وسط مشخص نمی‌شود. ولی خودتان می‌دانید.

صالح: من فکر میکنم موضوعِ اصلی هر اعترافی در نهایت ناممکن بودن

اعتراف کردن است و به همین جهت است که حتی می توان ادعا کرد اعتراف هسته اصلیِ ادبیات یا خود نوشتن است. کسی که نزد کشیش میرود در حقیقت فقط دراماتیک‌ترین لحظه‌ها را با او در میان میگذارد، قصه را تعریف نمیکند و نیازی هم نیست. کشیش نمیگوید برای من توجیه کن چرا خیانت کردی یا گناه کردی. آن گناه مثل یك لحظه جذاب قصه ای است که اگر قصه کامل تعریف شود حتی میتواند گناه را توجیه کند یا حتی شبیه عکسی از صحنه ی فیلمی گم شده است (آگامبن در تعریف ژست و در تحلیل تابلویِ چون مونا لیزا و لاس منیناس از همین تشبیه استفاده می کند). ولی وقتی نزد کشیش هستم همان واقعه را به صورت عریان میگویم. اما من قصه را مینویسم که بگویم چرا چنین لحظه ای اتفاق افتاده، یا چرا نمیشود توضیح داد که چنین واقعه ای رخ داده. اعتراف کردن همیشه دو نیرو را فعال میکند. اولی نیروی افشای نفس است که مرتبط با محتوای اعتراف است و ازاین حیث برای من ناامنی میآورد و با عزت نفسم منافات دارد. اینجا اعتراف به مثابه افشاء مطرح میشود. اما نیروی دوم، قهرمان کردن من است. یعنی من قهرمان داستانی میشوم که در آن داستان واقعی به عنوان اعتراف بر زبان میآید. چون اگر اعتراف نزد کشیش نباشد داستان است. از این نظر این نیروی دوم ناظر بر فرم روایت کردن است. اینکه در قالب چه فرمی داستانم را روایت میکنم. به همین جهت نفس اینکه یك نفر شروع به اعتراف میکند، به یك چیز اعتراف میکند: اینکه اعتراف کردن ناممکن است. اینکه اعتراف کردن در عریانترین وجهش فقط نزد کشیش ممکن است به شرط ایمان به خداوند. خارج از این چارچوب نمیتوانم اعتراف کنم. پس می کوشم داستانی تعریف کنم که در آن نمیتوانم خودم را به طور کامل افشاء کنم. از این جهت فکر میکنم فرم روایت مقدم بر امکان فکر کردن به اعتراف است

تصور من این است که نوشتن مثل یك موتور است، مثل یك ترانسفورماتور کار

میکند. ماشینی است که نویسنده واقعی در آن زبان است. زبانی که از کلمات و نحوش استفاده میکنم، خوب یا بد، سرکش یا فرمانبردار، همه اینها جزئی از آن زبان اند و در نهایت در نسبتی با ماشین بزرگتری به اسم زبان و فرمی به اسم نوشتار که امکان اعتراف را برای من فراهم میکند. چون اصلاً نوشتار این امکان را فراهم کرده، می توان گفت زبان در فرم اعتراف به سرحدهایش میرسد، یعنی به جایی که من دروغ میگویم اگر بگویم کاملا حرفهایم را زده‌ام. گدار حرف معروفی داشت که میگفت ما درباره آشوویتس فیلم نساختیم و رسالت اصلی سینما این بود که آشوویتس را بازنمایی کند. اما این فرصت از دست رفت و یك جور گناه ازلیِ مدیوم سینما شد، چون موقعی که فرصتش پیش آمد آن را غنیمت نشمردیم و سینما همیشه باید بار این گناه را به دوش بکشد. برای همین از فیلم فهرست شیندلر بدش میآمد چون این فیلم نشان میداد که این فرصت را از دست نداده‌ایم. چون ادعای فهرست شیندلر این است که ما بالاخره بازنمایی کردیم. گدار میگفت ما زمانی میتوانیم واقعاً در مورد آشوویتس فیلم بسازیم که قهرمان آن فیلم جلادان باشند نه قربانیان و فکر اینکه آشوویتس را از منظر جلادان روایت کنیم احتمالاً روایتمان را کمیك میکند. یعنی آدمهایی که باید محاسبه کنند که چند کیلو بار داریم که این بار جسم انسانی است و چطور اینها را سازماندهی کنیم، به چند کامیون نیاز داریم. فضا طوری میشود که دیگر نمیشود من با قربانی ام همذات پنداری کنم. معضل اصلی در اعتراف کردن این است که از پیش به عنوان قربانی به رسمیت شناخته میشویم. کسی که خوب بتواند اعتراف کند و بگوید من چقدر درد کشیده ام و تحت فشار بوده ام از همان اول درگیر دیالکتیك عزت نفس و از دست رفتن آن می شود. زمانی که بتوانم در موضع قربانی بنشینم این دیالکتیک را از سر می گذرانم. اما حدّ واقعی روایت این است که در مقام جلاد بنشینیم. این کاری بود که همیشه داستایفسکی میکرد، یعنی یك نفر بتواند بگوید به نظر من کار زیبا کردن و وحشتناك کردن به یك اندازه جذاب است و مهم است که من بتوانم کار جذاب انجام دهم. این اعتراف اصلی هر روایتی است. اگر یك روایت جذاب نباشد کسی دنبالش نمیکند. ولی راه مخاطره‌آمیز این است که کسی به میانجی گفتار جلاد وارد اعتراف کردن بشود، نه از طریق اعترافهایی که اگر در موقعیت قربانی بر زبان آیند در هر حال موجه جلوه می کنند.

مهدی: اینکه به نوعی فشارها و قدرتی وجود دارد که دیگری بر روای وارد می کند که آن دیگری را افشاء کند، این موقعیت قربانی و جلاد را عوض می کند. یعنی جایی

در متن می‌بینید که حتی راوی کسی که با او نسبت دارد، آن فرد توی لیست تلفن موبایلش را تخطئه می‌کند. و اینجاست که «جذابش» می‌کند که می‌بینی زندگی‌اش مدام بالا و پایین دارد. و جای دیگر می‌بینید که در نقش قربانی‌ای هستیم که باز هم جلاد است. باز هم با عقب رفتن و مظلوم‌نمایی می‌گویی جلاد نیستم اما هر کاری بکنی عملاً جلاد هستی.

صالح: اما این مسئله جلاد و قربانی و مواضعی که دراین نوشتارها شکل می گیرد ما را در سطح مضمونها نگه میدارد. حرف من این نیست که کسی که اعتراف میکند در حقیقت جلاد است. تصورم این است که جایگاه قربانی و جلاد را در فضای نوشتار باید در پرانتز گذاشت. جلاد واقعی در اینجا زبان است. علاوه بر این فرمول لاکانی که «زبان شکنجه خانه وجود است» و نه «خانه وجود» به مفهوم هایدگری اش، زبان راههای گوناگونی برای شکنجه کردن ما می جوید و به همین جهت شاید یک راه و ای بسا تنها راهِ مبارزه با یك شکنجه گر یافتنِ راهی برای شکنجه ی شکنجه گر باشد. و شکنجه گر واقعی عملا زبان است. بدین اعتبار کسی که اعتراف میکند، چه از راه خودتخریبی چه از طریق قهرمان یك داستان شدن، عملاً شکنجه‌گر اصلی را استیضاح میکند. یعنی تو به من این امکان را داده‌ای که خودم را عریان و افشاء کنم و این افشاء کردن از طریق قهرمان یك داستان شدن تحقق می یابد، و این شکنجه واقعی است...

نیما: برداشت من این است که در این تک‌نویسی‌ها قرار است آنچه اعتراف‌کننده را به چالش بکشد خود زبان باشد و نه عنصر دیگری که بیرونی‌ست، مثل عناصر داستانی. یعنی آن کسی که اعتراف می‌کند با زبان درگیر است و از این نظر می‌شود گفت این فرم تک‌نویسی‌ها ایده‌آل است و حتی این خصلت شبکه‌ای محیط اعتراف‌کننده هم، که به نظر می‌رسد همه عناصر خارجی را حذف می‌کند، درگیری ما با زبان را بیشتر رو می‌آورد. اما ایرادی که اینجا می‌بینم این است که وقتی می‌گوییم اعتراف یك چیز بحرانی یا ناممکن است، نشانه‌اش معمولا در این‌جور موارد مثل هم است. نشانه‌اش این است که همه دارند به نوعی اعتراف می‌کنند اما هیچ اعترافی

اتفاق نمی‌افتد. مسئله این است که وقتی صرفاً خودمان بدون عوامل خارج از زبان با زبان سروکار داریم، به چالش کشیده نمی‌شویم. وقتی به چالش کشیده می‌شویم که به نوعی درگیر حدی از محدودیت‌ها یا روایت‌ها باشیم. به همین خاطر است که ایدئولوژی اینقدر راحت از طریق زبان و به شکل ناخودآگاه منتقل می‌شود. اینکه می‌گویند نمی‌دانیم چه می‌کنیم و می‌کنیم به این خاطر است که این ایدئولوژی در زبان نشست کرده، و دلیلش این است وقتی که با خودمان فکر می‌کنیم یا حتی در خلوتمان اعتراف می‌کنیم هیچ تنشی حس نمی‌کنیم. آنچه اعتراف را برای ما ناممکن می‌کند فقط این نیست که ناممکن می‌کند، این است که ناممکن می‌کند ولی ما فکر می‌کنیم ممکن است. و این به تنهایی تنش ایجاد نمی‌کند. به همین خاطر من تصور می‌کنم عوامل محدودکننده دیگری خارج از زبان لازم است، چون این فرم کنونی تک‌نویسی‌ها اجازه نمی‌دهد آن تنش آنطور که باید رخ دهد. البته منظورم از عوامل خارجی یا داستانی فرم‌های کلاسیك نیست. به نظر من در همین طرح کنونی هم می‌شود نوعی محدودیت‌ها بیایند تا یک دیگری به وسط بیاید و آن تنش با زبان اتفاق بیفتد. حتی کسی که در خلوت خودش می‌نویسد به هر حال مخاطبی ولو خیالی و ناممکن قرار است داشته باشد. یعنی فرمی محدودکننده که به وجود می‌آید شما دچار تنش‌هایی با زبان می‌شوید. اگرنه زبان از این نظر خیلی گول‌زننده است و آدمیزاد همیشه به نوعی دچار خودفریبی است و اینجاست که ایدئولوژی راحت کار می‌کند که زبان به ما اجازه نمی‌دهد متوجه شویم دقیقا مشکلمان چیست. در روانکاوی تو ابتدا آنقدر صحبت می‌کنی که حرف‌هایت تمام شود. روانکاوی از آنجا شروع می‌شود که تو دیگر حرفی نداری و آنجاست که با متریال زبان درگیر می‌شوی چون در فرمی نشسته‌ای که باید حرف بزنی، سکوتت نمی‌تواند تا ابد ادامه پیدا کند و درست همینجا روانکاو سکوت می‌کند و تا ابد هم سکوت کنی او همینطور می‌نشیند. تو مجبور می‌شوی با متریال زبان درگیر شوی در حالی که اگر خودت باشی این اتفاق نمی‌افتد. احساس می‌کنم این پروژه یك جور عامل می‌خواهد که این درگیری را آشکار کند. مثال همیشگی من الماس است. یکی از مضامین دایم که در ادبیات مدرن هست، پیچ‌خوردگی حقیقت است. در دیالوگ فیلمی گفته می‌شود الماس در حقیقت هرچه منتظم‌تر باشد گران‌تر است. اما هیچگاه الماسی نداریم که کامل منتظم باشد. ولی باید این را برعکس نگاه کرد. یعنی دقیقاً چون الماس یك شکل و فرم خیلی دقیق و منتظم دارد است که می‌تواند پیچ‌خوردگی را در خودش ثبت کند. اما چیزی مثل خاك هیچوقت اینطور نخواهد بود چون خودش بی‌شکل است. به قول بورخس ،من یك مشت شن را در صحرا برداشتم، یك متر آنطرف‌تر به

زمین ریختم و شکل صحرا را عوض کردم. ولی شکل صحرا دائما در حال عوض شدن است. صحرا بی‌شکل است. اگر تو هیچکاری هم نمی‌کردی شکل صحرا عوض می‌شد. برای همین این موارد خیلی باز با عوامل محدودکننده کم تا حدی مشکل‌زا می‌شود. این بازبودن ساختار به نظرم تا حدی مشکل ادبیات پست‌مدرن است.

مهدی: شاید یک طوری بشود روی ناممیدنیِ بکت (Unnamable) حرف بزنیم. آن هم به نوعی دارد همین کار را می‌کند. بحثش اتفاقاً سترونی خود زبان است و همه‌اش هم در حال اعتراف است. یعنی حرفی مدام و اتفاقاً به ته می‌رسد. در واقع به ته‌ای می‌رسد که انگار روانکاو باید شروع کند. ولی آنجا که می‌گویی خیلی باز است، حرفت را قبول دارم چون اگر خیلی حواست نباشد ممکن است حتی همه چیز تبدیل به خاطره‌نویسی شود. اما فکر می‌کنم فرم همین است. بازبودن را نقصان نمی‌بینم و به نظرم این فرم است که باید باز باشد به همین خاطر می‌گویم از هر جا که بخواهید می‌توانید بخوانید. ولی این را کنار ادبیات پست‌مدرن نمی‌گذارم. آنچه مهم است این است که تو وقتی در آن وضعیت قرار می‌گیری، همه چیز برایت باز است. درست است که یک سری چیزهای محدودکننده برایت تعیین کرده‌اند، درست است که فشار قدرت روی تو هست، اما همچنان تو مختاری که آن‌طوری که می‌خواهی روایت کنی. آن‌طوری که می‌خواهی اعتراف کنی. یک روز این‌طور اعتراف می‌کنی روز دیگر جور دیگری. بسته به زمان و شرایطی که در آن اعتراف می‌کنی. در هر کدام از این حالت‌ها مواجهه‌ای داری با آن شکل نوشتن. برای همین این باید باز باشد. یعنی اگر قرار بر بسته بودن باشد باز برمی‌گردیم به یک روایت تخیلی.

نیما:من صرفا از نوعی محدودیت صحبت میکنم، نه روایت تخیلی لزوماً. اینها باید با یک مانعی روبه‌رو باشند. وقتی میگویی راوی هر روایتی را میتواند بکند، من فکر نمی کنم حتی اگر راوی خودش هم بخواهد، اعتراف‌ها هر گز به راحتی بحرانی بشوند.

مهدی: این محدودیت که تو ازآن می‌گویی برمی‌گردد به آن سؤال که راوی اصلی کیست؟ راوی اصلی همان دیگری است که بهش فشار می‌آورد و اعمال قدرت می‌کند. اوست که محدودیت ایجاد می‌کند، مثلا می‌گوید «از این مزخرفات برای من نگو، من این‌ها را نمی‌خواهم بشنوم.» بعد می‌بینی که روایت تغییر می‌کند. اما از آن طرف راوی هم نمی‌داند که اعتراف‌گیر چه می‌خواهد. اهمیت قضیه این‌جاست. روای حتی نمی‌داند که از او چه می‌خواهند، ولی او باید چیزی بنویسد

که طرف مقابل را راضی کند.

نیما: این ایده که نمی‌داند چه می‌خواهد اما باید راضی‌اش کند، خیلی جالب است. این تا حد زیادی جواب سؤالم بود. هر چند که ننامیدنِ بکت مثال مناسبی نیست چون او در این‌جا دارد رمان می‌نویسد. هر چند اصلاً هم شبیه رمان نباشد، اما در پس‌زمینه سنت رمان‌نویسی می‌نویسد و این خود قضیه را یک طوری مشخص می‌کند. ولی آن ایده که خیلی خوشم آمد این است که گفتی راوی نمی‌داند اعتراف‌گیرنده چه می‌خواهد ولی باید به نوعی راضی‌اش کند. این محدودیت بزرگی ایجاد می‌کند که طرف را مجبور می‌کند با زبان ور برود. هم او را راضی کند و اصلاً بفهمد او چه می‌خواهد و این سوال گنگی‌ست که بهش فشار می‌آورد و کلی درگیری ایجاد می‌کنند.

صفحه: از یک طرف این درگیری راوی برای راضی نگه‌داشتن طرف مقابل می‌تواند منجر به درگیری با نوشتن و ور رفتن با زبان شود. اما از یک جنبه دیگر هم می‌شود به این مساله نگاه کرد. این‌که راوی چیزهایی می‌نویسد که اصلاً به درد هیچ‌کس نمی‌خورد. این رویکردِ خیلی رادیکالی‌ست؛ اینکه راوی در ندانستنِ آنچه اعتراف‌گیرنده به‌دنبال چیست، متن‌ها را تا سرحد روزمره‌گیِ پیش‌پاافتاده پیش ببرد که نه برای خود او جذابند و نه برای اعتراف‌گیرنده (و به‌نوعی حتی نه برای خواننده). در آخر، این تک‌نویسی‌ها به عنوان اعتراف‌نامه در بازتولید جایگاه قدرت هم کم می‌آورند.

مهدی: البته یک چیز دیگر هم هست که همان‌قدر که اعتراف‌کننده نمی‌داند ازش چه می‌خواهند، آن دیگری هم نمی‌داند. به طرف گفته‌اند برو و از این شخص اعتراف بگیر. ولی او هم نمی‌داند که دنبال چیست. و این می‌تواند همین محدودیتی باشد که نیما ازش صحبت می‌کند.

نیما: این درگیری که ما روزمره با زبان داریم، همان جمله لاکان خطاب به دیگریِ بزرگ است که می‌پرسد «تو چه می‌خواهی؟». هر چه سعی می‌کنیم این خواسته را در عمل برآورده کنیم تیرمان به خطا میرود. یعنی مشکل ما اینست که اصلاً نمی‌دانیم چه می‌خواهد و این است که برای ما محدودیت ایجاد می‌کند. اما این که راوی چیزهایی را می‌نویسد که به‌درد هیچکس نمی‌خورد یا برای هیچکس جذاب نیست

نکته جالبی‌ست. مثال خوب آن هم بکت است. در رمان‌های سنتی تکه‌هایی هست که برای ربط قسمت‌های دیگر نوشته شده‌اند یا حتی کاملاً اضافی‌اند. اما بکت انگار آمده و گفته من فقط از این تکه‌ها می‌نویسم. اما وقتی این جواب می‌دهد، یعنی وقتی ما می‌توانیم همانند بکت تکه‌هایی یا زباله‌هایی بنویسیم که به‌درد هیچکس نمی‌خورد، که رمان بنویسیم. اگرنه متن‌هایی را که واقعاً بدرد هیچکس نمی‌خورد کسی نخواهد خواند، و تنها وقتی این متن‌ها را شما به‌عنوان رمان می‌خوانید است که این جنبه زباله بودن‌شان مشخص می‌شود. همانطور که بکت در آن سنت رمان نویسی‌ست که این‌چنین رمانی می‌نویسد..

صفحه: البته این محدودیت از طرفی همین شرایط اعتراف و فرم تک‌نویسی‌هاست. راوی نه ثبت شرایط اعتراف، که در بستر آن شرایط این روزمرگی‌ها را ثبت می‌کند؛ چیزهایی که در مورد آدم‌های داخل لیست موبایلش در ذهنش هست، مثل فلانی را در خیابان دیدم، سیگار خواست دادم...

مهدی: این‌ها را می‌نویسد چون فکر هم می‌کند که مثلاً همان سیگار خریدن برای طرف مقابل مهم است، این را می‌خواهند بدانند. در صورتی که آن طرف مقابل هم نمی‌داند که آیا واقعاً این مهم است یا نیست.

صفحه:و اینجاست که این متن‌ها از اعتراف تبدیل می‌شوند به «دفاعیه» راوی در مقابل زبان، در مقابل قدرت. دقیقاً به خاطر این که به نوعی دارند این معادله را لخت می‌کنند. یعنی آنچه من می‌نویسم نه من می‌دانم و نه تو می‌دانی که به دنبال چه منطقی نوشته می‌شوند، و نتیجه‌اش می‌شود تولید همان زباله‌هایی که نیما ازش حرف زد.

صالح: ارزش اصلی این پروژه به نظر من در سرشاخ شدنش با ایده نوشتار است؛ دل کندن از فورمهای موجودِ نوشتن و کارکردن با ایده نوشتار؛ درگیریِ نوشتن با ایده نوشتن. این پروژه رنگ و بوی فلسفی دارد. ولی چون بخش زیادی از حیات این پروژه از طریقِ نفی فورمهای قبلیِ نوشتن شکل میگیرد، این دیالکتیک باید در پیکره ی نوشتن حک شود.

اینجا دو ایده میخواهم اضافه کنم به این بحث. یکی ایده معروف کافکاست. اینکه نوشتن همیشه با وعده یا نوید پیوند خورده است. یعنی من دست به نوشتن میزنم، با نوشتنم وعده میدهم، یعنی نمیتوانم ندهم. خودِ نوشتن معادل وعده است، وعده ای که از طریقِ نوشتن محقق می شود. ما خودِ نوشتن را به منزله وعده تجربه میکنیم، منتها این وعده‌ای است که تحققش تا بینهایت به تعویق میافتد. یعنی هیچوقت تحقق پیدا نمیکند. مشکلِ اصلیِ نوشتن، و به تعبیری آنچه کافکا و کیرکگور را بهم نزدیک میکند، این است که نوشتن یک جور مرضِ تا به موت است. شکلی از بیماریست که برای درمانش راهی جز نوشتن یافت نمی شود، چون نوشتن وعده درمانِ مرضی است که خودِ نوشتن است. یعنی از طریقِ بیماری برآن بیماری غلبه کردن. این پروژه نوشتن را بینهایت میکند. کافکا از بستنِ داستانهاش و بعضا پایانبندی های آنها بدش میآمد یا میترسید، و سعی میکرد یک جوری حتی اگر داستان تمام میشده، تمام نشود. البته این اضطراب ناشی از مواجهه با پایان فرق دارد با بازیگوشی با پایان یا سرخوشی ناشی از پایان های باز. کافکا صحنه ی نوشتار را بدل می کند به میدان بازی دیالکتیکی بستن و گشودن، عرصه ی اعتراف به ناممکن بودن اعتراف و در همانحال اعتراف به ضرورت اعتراف کردن. این بازی مخوفی است. پیش شرط بازی جداکردنِ یک مکان و زمان خاص و خالی کردنِ آن مکان از کارکردهای مفروضش و خالی کردن وقت. به همین جهت بازی کردن با مفهومِ تقدس و حرمت و حرام و غیره نسبت دارد. یعنی مکان-زمانی را که برای بازی مجزا می کنیم شبیه محل و زمان عبادت میکنیم، انگار در فضایی مقدس پا گذاشته‌ایم که در آن قواعدی ویژه حاکم است، و بسیاری کارهای معمول در آن ممنوع است. و مسئله دقیقاً همین حدّ داشتن است. یعنی بازی یک جایی تمام میشود. بالاخره سوتِ پایان دارد. سوتِ آغاز هم دارد. اما در موردِ کافکا بازیِ اصلی وعدهایست که از طریق نوشتن داده میشود، ولی امکان تحقق اش نیست. این قضیه بازی نوشتار کافکا را بینهایت میکند، مرضی که لحظه ی درمانش در بینهایت است. کسی که می نویسد زمانی درمان می شود که وعده ی مستتر در نوشتن تحقق پیدا کند، وعده ای که بنای تحقق یافتن ندارد مگر در متن خودش... برای ما که محدودیتِ جسمی، زمانی و همه چیزهای انسانی را داریم این خودِ مرگ است، پس تا پای مرگ باید نوشت. تا پایِ مرگ باید این وعده را زنده نگه داشت...

این ایدۀ اول بود و فکر می‌کنم اصلاً ایدۀ کافکا مثل یک تهدیدِ همیشگی برای تمامِ نوشتارها است و به همین جهت هم بود که بالاخره زمانی متوجه می‌شویم فرم‌های

مرسوم و متعارف نوشتن را که اول و آخر داشتند می‌توان و بنابراین باید کنار گذاشت و بدین‌سان شاید رسالتی که نویسنده به عهده می‌گیرد یکجور بی‌سروته‌نوشتن یا درگیرشدن در بازی‌یِ بی‌آغاز و بی‌انجام باشد... این وعده نه در بی‌نهایت، بلکه هر لحظه تحقق پیدا می‌کند. همین که ما اصلا می‌توانیم همیشه و در همه حال بنویسیم به این معنی است که وعدهٔ نوشتن را دیگر منوط نمی‌کنیم به پایانِ داستان یا گره‌گشاییِ نهایی یا همهٔ فرمت‌های کلاسیکِ تعریف‌کردنِ حدودِ بازی.

ایدهٔ دوم متعلق به کاترین مالابو است که می‌خواهد از طریقِ مفهوم پلاستیسیته دو گفتار نظری را که دشمنِ همدیگر می‌نمایند با هم مواجه کند و وادارد از طریق این مواجهه از بن‌بست‌های گفتاریِ خود تا حدی فراتر بروند. به گفتهٔ او، پلاستیسیته هم در صورتبندیِ هگل از مفهومِ سوژه و هم در نوروساینس (Neuroscience) حضور دارد. اما این دو دقیقاً ضد هم‌اند؛ نوروساینس سوژه را، که فلسفه ایدئالیسم آلمانی همیشه از طریق مفهومِ آزادی می‌خواست نگهش دارد، نفی می‌کند. مالابو می‌خواهد ببیند این دو کجا می‌توانند همدیگر را قطع کنند و فکر می‌کند پلاستیسیته این محل تلاق را فراهم می‌آرد. او کتابی نوشته که مستقیم به بحث ما مربوط می‌شود، و با این که من به مباحث آن اشراف ندارم حیفم آمد طرحش نکنم. ایدهٔ این کتاب تقابلِ دو تا مفهوم بود که دقیقاً رابطهٔ نوشتار با سرمایه‌داریِ متأخر یا سرمایه‌داری نئولیبرالی را مطرح می‌کند. عنوان کتاب Plasticity at the Dusk of Writing است، پلاستیسیته در غروب نوشتار. مالابو می‌گوید نقطه قوتِ اصلیِ سرمایه‌داریِ نئولیبرال یا سرمایه‌داری پست‌مدرن یا هر اسم دیگری که به آن بدهیم دقیقاً انعطاف‌پذیری (Flexibility) است و برای مقاومت در برابر آن احتیاج به پلاستیسیته داریم. خصلتِ اصلی پلاستیسیته این است که رابطه‌ای دوگانه دارد، پلاستیسیته درآن واحد هم فرم‌بخشیدن است (Giving form) و هم فرم‌گرفتن (Receiving form)، و از نظر مالابو این دقیقاً همان مفهوم دیالکتیکِ سوژه است که هگل طرح می‌کرد. به همین جهت، برای درکِ دقیقِ سوژه در فلسفه هگل هم احتیاج به مفهومِ پلاستیسیته داریم. ادعای سیاسیِ او این است که پلاستیسیته اصلاً مقوله‌ای سیاسی است. و من فکر می‌کنم که وقتی مالابو از غروبِ نوشتار حرف می‌زند، نسبتِ نوشتار و سیاست را هم از همین طریق بحرانی می‌کند. اگر جهانِ امروز جهان انعطاف‌پذیرشدنِ تمامِ روابط و تمامِ کارها و عادت‌هاست ـ انتخابِ دوست، انتخابِ شغل، فلان‌جا رفتن، چه خواندن، و چگونه نوشتن (و شاید بویژه،

نوشتن)... ـ راه اصلی مقاومت برای مالابو پلاستیسیته است، چون پلاستیسیته، علاوه بر فرم‌دادن و فرم‌بخشیدن، خصلتِ سومی هم دارد: ویرانگربودن. پلاستیسیته قدرتِ تخریبِ خودش را هم دارد و این چیزی‌ست که جهانِ سرمایه‌داریِ جدید نمی‌شناسد. جهانِ سرمایه‌داری جدید همه‌چیز را انعطاف‌پذیر می‌خواهد، همان که دیوید هاروی روش تولید پست‌فوردیسم (Post-fordism) می‌خواند که در آن با انباشتِ انعطاف‌پذیر مواجه‌ایم (به‌جای وجه تولید فوردیستی که مسألهٔ اصلی‌اش مازاد تولید بود). در مقابل جهانی که همه‌چیز را انعطاف‌پذیر می‌سازد و امکان تخطی حقیقی و «شورش منطقی» را از سوژه‌ها سلب می‌کند، و عملاً ایدهٔ آزادی را که بر اساس تخطی تعریف می‌شده، بلاموضوع می‌کند، جهانی که در آن شاهد گُل‌کردنِ گفتارهای مهندسیِ ژنتیک، نوروساینس و دیگر گفتارهایی هستیم که به شکل علمی به ما ثابت می‌کنند ایدهٔ آزادی از اول توهم بوده، باری، در چنین جهانی باید از ویژگیِ سومِ پلاستیسیته به‌عنوان راهی برای مقاومتِ واقعی در برابرِ انعطاف‌پذیری تام که آزادی را بی‌معنی می‌کند مدد بگیریم. باید به شکلی از نوشتن فکر کنیم که ویژگیِ اصلی‌اش پلاستیسیته است نه انعطاف‌پذیریِ پست‌فوردیستی-پست‌مدرنیستی

: :

تکنویسی ۷ - آلما

مهدی نوید

۳ اردیبهشت ۱۳۹۷

آلما دیگر نیست. قال خودش را کند. همین سه سال پیش بود که در فیسبوک دیدم یکی نوشت آلما خودش را راحت کرد. راحت کرد واقعاً؟ نمی‌دانم. یک ساعت بعد خبرهای ضد و نقیض در هم می‌لولید و کلافگی در سرم به دوران افتاده بود. یاد ده دوازده سال پیش و مرگ رضا افتادم، شاعری افغان که در بحبوحه‌ی جنگ داخلی از کشورش گریخته بود و از مشهد خودش را رسانده بود به تهران و بعد هم رفته بود پیش هوشنگ گلشیری. او هم برایش کاری در دفتر ماهنامه‌اش پیدا کرد. اما یک سال بعدش دم عصر باربد تلفن کرد و گفت رضا موقع خواب از نشتی گاز خانه خفه شد. خواب به خواب رفته بود. خفقان در پاهام اوج گرفت.

آلما اما خفه نشد، قرص‌ها را یک‌باره انداخته بود بالا و به انتظار روی تخت دراز کشیده بود. حتا چشم‌هاش را بسته بود انگار. جز همان یک‌باری که قرار گذاشتیم دیگر ندیدمش. به دوستی پیغام داده بود که می‌خواهد مرا ببیند و درباره‌ی کتابی که در دست ترجمه دارد حرف بزند. در کافه نشسته بودم که سر و کله‌اش پیدا شد. چشم‌هاش مثل صداش غمگین بود، حتا شکل دست‌دادنش. دندان‌هاش تلاش می‌کردند که تلخی صورتش را محو کنند اما در رخوتی ناخواسته گرفتار می‌شدند. شک نداشتم که سرتاپایش اداست. همه‌اش بازی است و بس. خودش می‌گفت بیست‌ودو سالش است و از هجده سالگی از سرعین آمده تهران تا ادامه‌ی تحصیل بدهد. اما نگفت پدرش نظامی است و چه بلاها که سرش نیاورده. نگفت که از خانه بیرونش کرد چون دیگر مایه‌ی ننگ خانواده شده بود و چون جور دیگری فکر می‌کرد. نگفت مادرش چه‌طور پیر شد بعد از این اتفاق و این فراق. و ندید که در مراسمش پدر چه‌طور برای حفظ آبروی خودش «خودکشی» دختر را از چشم‌ها پنهان کرد و مادر را بر روی خاک تنها گذاشت. ترجمه‌اش را نشانم داد و درباره‌اش حرف زد و راهنمایی خواست برای پیداکردن ناشر. ساعتی بعد از کافه بیرون آمدیم و راه‌مان جدا شد از هم. غیر از رد و بدل ایمیل دیگر همدیگر را ندیدم و تلفنی هم به هم نکردیم.

: :

تک نویسی ۱ - عباس

مهدی نوید
۱۷ آبان ۱۳۹۶

آشنایی من و عباس برمی‌گردد به چای فرمانده‌مان که تصمیم گرفتیم با شاش‌مان رنگی تازه به آن بدهیم. در آبدارخانه تازه مستقر شده بود و نیروی جدید بود. ناراضی بود و قلدری می‌کرد برای هر کس که می‌خواست اذیتش کند؛ برای همین بیش‌تر از بقیه تنبیه می‌شد، خواه از طرف سربازهای قدیمی‌تر خواه از طرف نیروهای کادر و فرماندهان. آبدارخانه درست روبه‌روی دبیرخانه‌یی بود که من درش بودم و از این رو مراودات‌مان زیاد بود، اما مرافقتی هنوز شکل نگرفته بود.

فضای پادگان سرد بود و خیلی نمی‌شد به هر کسی اعتماد کرد، فرقی هم نمی‌کرد در چه موردی. مهم این بود که سرت پایین باشد و خیلی چشم و گوشت نجنبد. کافی بود اشتباه کنی تا مرخصی روزانه‌ات را یکی دیگر بقاپد. و عباس چون جدید الورود بود، چون با قوانین خشک و ناگفته‌ی پادگان آشنایی نداشت به کرات تنبیه شد. خیلی طول کشید با فضا خو بگیرد.

حادترین تصویری که از او دارم مربوط می‌شود به رزمایشی که از چند پادگان دیگر آمده بودند تا در محوطه‌ی پادگان ما انجام دهند. رزمایش هم مربوط می‌شد به اغتشاشات شهری. به گروهی از سربازها نقش تظاهرکنندگان را داده بودند و گروه‌های دیگر قرار بود تظاهرات را به فرماندهی نیروهای کادر سرکوب کنند. ما هم تماشاچی بودیم و نظاره‌گر رزمایش. در اواخر کار، نیروهای ویژه به‌شکلی گازانبری تظاهرکنندگان را محاصره کرده بودند. گازاشک‌آوری به‌سمت تظاهرکنندگان شلیک شد، اما تا مجال عمل‌کردن بیابد با پای یکی از سربازهای تظاهرکننده به‌طرف شلیک‌کننده و فرمانده‌اش شوت شد. یگان ویژه ماسک ضدگاز نداشت. همه‌شان در دود گرفتار شدند. عباس در این حین پارچه‌یی خیس بر دهانش گذاشت و از جایگاه تماشاچیان دوید سمت دودی که هر لحظه شدتش را به رخ می‌کشید. کلت فرمانده‌ی یگان ویژه را که اسیر گاز بود از کمرش دزدید و رفت به‌سمت فرمانده‌ی کل پادگان که مثل ما نظاره‌گر بود. با همان قدی‌اش گفت: «این‌طوری فایده ندارد،

قربان.» و کلت را به فرمانده داد. عباس یک هفته بازداشت شد و یک ماه اضافه خدمت خورد.

عباس در شبی که صبح فردایش شاش‌مان را در چای فرمانده مخلوط کردیم، از کیسه فریزری که درش عرق سگی بود لیوان‌هامان را پر کرد. کیسه فریزر را زیر صندلی ماشین واحدمان پنهان کرده بود تا کسی بویی نبرد. هیچ‌وقت هم نفهمیدم که چه‌طور این کار را کرد و با راننده‌مان چه سر و سری داشت. اواخر شب رفتیم در یکی از اتاق‌های واحدمان که تاریک و سرد بود و بی‌که سر و صدایی ازمان بلند شود چند استکانی نوشیدیم. سکوت و سیاهی در مستی‌مان و ترسی که مرا گرفته بود طراوتی داشت. صبح پیشنهاد داد این طراوت را که حالا دیگر در مثانه‌مان جا خوش کرده بود در چای فرمانده بریزیم تا او را هم با خودمان شریک کنیم. چشم‌هامان شوق شد و همین کار کردیم.

یک سال بعد از خدمت زنگ زد و گفت دلتنگ است و دوست دارد بچه‌ها را جمع کند در جایی و دیداری تازه کنیم. اول طفره رفتم، اما اصرارش میخکوب گوشم شد. چندتایی از بچه‌ها آمدند و در پارکی جمع شدیم. عباس گفت که ازدواج کرده و در آژانسی مشغول به کار است. از زمین و زمان می‌نالید، درست مثل زمان خدمت. به حرف‌هاش گوش می‌دادم تا این‌که متوجه شدم هدف از این حرف‌ها و ناله‌ها یک چیز است: دعوت به مشارکت در کاری که با سرمایه‌یی کم یک‌شبه پول‌دار شوی. از همان شرکت‌های هرمی که فقط عضوگیری می‌کنی و شاخه‌ی خودت را درست می‌کنی و پول زیرشاخه‌ها را بالا می‌کشی. کم‌کم که ماجرا در ذهنم به زق‌زق افتاد دست و پام بی‌حس شد. صدای عباس تمامی نداشت و یکدنده و یک‌راست به خط مستقیم می‌رفت می‌رفت تا برسد به لحظه‌یی که ببیند چشم‌هات برق‌برق می‌زند از آن بهشتی که برایت ترسیم می‌کند. لاجرم لب‌هام به برق‌برق افتاد تا بتوانم از مخمصه جان سالم به‌در ببرم.

حالا چند سالی از آن شب می‌گذرد و من دیگر نه عباس را دیده‌ام و نه صدایش در گوشم طنین انداخته است. اما شماره‌اش را نگه داشته‌ام، آن موقع‌ها برای این‌که اگر تماس گرفت جواب ندهم، و بعدتر برای این‌که رفیقی بوده از دوران و خاطراتی سپری‌شده.

::