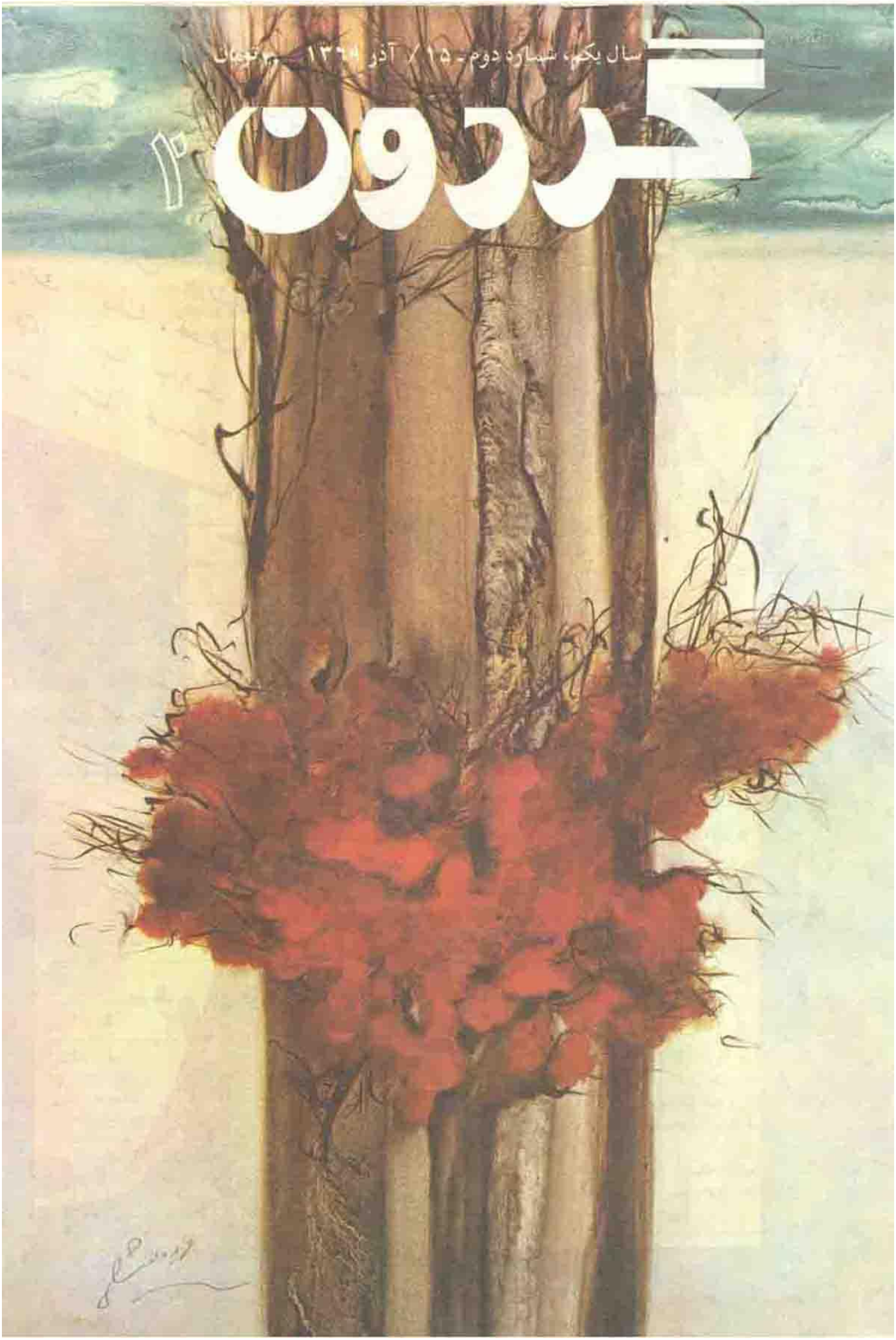
سال یکم، شماره دوم - ۱۵ آذر ۱۳۶۹ - ۴ تومان

گردون ۱۲

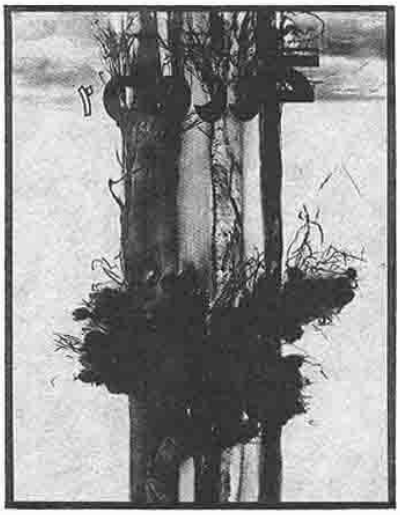


بسم الله الرحمن الرحیم

Gardoon

LITERARY, CULTURAL, ARTISTIC

DAMAVAND AVE. KAMAL ESMAIL ST.
CORNER OF KHATABI ALLEY. NO. 4
IRAN TEHRAN TEL: 753004



گردون ۲

ادبی ـ فرهنگی ـ هنری

پانزده روز یکبار

سال یکم، شماره دوم ـ ۱۵ / آذر ۱۳۶۹

صاحب امتیاز، مدیر مسئول و سردبیر
سیدعباس معروفی

مشاور: منصور کوشان

تنظیم صفحات: محمد وجدانی

طرح روی جلد: فریده لاشایی

طرحها: هایده عامری
نیلوفر میرمحمدی

حروفچینی: گردون
لیتوگرافی: توس
چاپ و صحافی: سمینو

O مطالب الزاماً نظر گردانندگان گردون نیست.
O نقل مطالب با ذکر مأخذ و نام نویسنده بلامانع است.
O گردون در پذیرش و اصلاح مطالب آزاد است.
O مطالب رسیده مسترد نمی‌شود.

نشانی: تهران - اول خیابان دماوند - خیابان کمال اسماعیل - نبش کوچهٔ خطیبی - شماره ٤
تلفن: ۷۵۳۰۰٤

ویژه‌ادبیات

٤	رویدادها	
۱۰	محرمانه، مستقیم	
۱۲	خلاقیت هنری	احمد محیط
۱٦	پیدایش رمان نو در ایران	حسن عابدینی
۲۰	هزارتو، ساحت آفرینش / گاری، ال، براور	رضا فرخفال
۲٤	استخر	فرهاد کشوری
۲۷	بهاری و فراقی‌ها	منوچهر آتشی
۲۸	تغییر کیش / فیلیپ راث	علی معصومی، کیوان نریمانی
۳٦	مضمون شیوه داستان	علی معصومی، کیوان نریمانی
٤۱	میان زخم و فراموشی	محمد وجدانی
٤۲	ما در مرحلهٔ گذار هستیم	گفتگو با شهریار مندنی‌پور
٤۷	کاشف اسم ذات و اشیاء	منصور اوجی
٤۸	آوار	فروغ حمیدیان
۵۰	در مرز غبار شدن	مشیت علایی
۵٦	جمله‌ای بر این روزگار	اصغر عبداللهی
۵۸	ولنگاری / سایه مارین سورسکو	محمدعلی صوتی
۵۹	به‌دنبال هوای تازه	محمود معتقدی
٦۲	گروتسک / فیلیپ تامسون	غلامرضا امامی
٦٦	نامه‌ها	

www.adabiatema.com

کنگرهٔ بزرگداشت حکیم فردوسی

کنگره بزرگداشت حکیم ابوالقاسم فردوسی ـ در دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران برگزار خواهد شد. این کنگره به همت دانشگاه تهران، طی پیشنهاد جمهوری اسلامی ایران به یونسکو در جهت بزرگداشت فردوسی برگزار می‌شود و شامل برنامه‌های گوناگونی است که طی آن ابعاد مختلف شخصیت فردوسی مورد بازشناسی قرار خواهد گرفت و چهارصد نفر از شخصیتهای ایرانی و خارجی مقالاتی در مورد فردوسی و شاهنامه ارائه خواهند داد. برخی از عناوین سخنرانیهای کنگره به این شرح است: (تجلی گوهر ایرانی در پی‌ریزی تمدن اسلامی، اوضاع اجتماعی ایران در عصر فردوسی، زبان و ادب فارسی در عصر فردوسی، دربار سلطان محمود غزنوی و رابطه آن با دولتهای دیگر ایرانی، زندگی فردوسی، تراژدی در شاهنامه، واژه‌ها و ترکیبهای ناشناخته در شاهنامه، چاپهای گوناگون شاهنامه و نقدی بر آن و...

در حاشیه کنگره برنامه‌های زیادی ترتیب داده شده است که دو نمایش راز سپهر و تراژدی اسفندیار در تالار وحدت و مولوی به روی صحنه خواهد رفت. سرود مخصوص، برای مراسم افتتاح کنگره نیز در نظر گرفته شده است. نقالی و پرده‌خوانی و موسیقی ایرانی برای مردم و میهمانان کنگره انجام خواهد شد. انجمن خوشنویسان ایران نمایشگاه و آثار خطی خوشنویسان را درباره مضامین شاهنامه برپا خواهد کرد. همچنین نمایشگه نقاشی ایرانی، مینیاتور، پرده‌های سنتی قهوه‌خانه‌ای در ارتباط با موضوعات و مضامین شاهنامه، و نسخه‌های مختلف شاهنامه‌های قدیمی، چاپ سنگی و چاپ جدید در معرض تماشا خواهد بود.

شهردار تهران هم با پهسازی نمای میدان و خیابان فردوسی به استقبال کنگره شتافته است. مهمترین رویداد کنگره تأسیس انجمن استادان زبان فارسی در سطح جهان است. ◻

اسطورهٔ وان گوگ

با این‌که صدمین سال وان گوگ بزرگترین واقعهٔ توریستی آمستردام هلند شده است، هنوز معمای وجودی این هنرمند لاینحل مانده. سؤالهای بسیاری اذهان کارشناسان، منتقدان و تماشاگران را اشغال کرده است: تماشای هر تابلو، گوشه‌ای از زندگی پر رمز و راز نقاش را با چندین سؤال به ذهن می‌آورد. وان گوگ را چه می‌شد؟ چه چیز باعث رفتار عجیب وی با دوستان، روحانیان، زنان بدکاره، پزشکان، هنرمندان و... می‌شد؟ آیا واقعاً او خود را یک ناجی عالم هنر می‌دانست؟ آیا رابطه‌اش با نوسن همجنس‌گرایانه بود؟ چرا گوش خود را برید و به معشوقه‌اش هدیه کرد؟ آیا از این که در تیمارستانها بسر می‌برد، راضی بود؟ آیا آگاهانه می‌خواست به‌عنوان یک مرد دیوانه مدل نقاشان فرار بگیرد؟ و سرانجام، چرا هنگامی‌که در منزل حامی خود، پناه گرفته بود، خودکشی کرد؟

به سال خورشیدی، اردیبهشت ۱۳۶۹ تا اردیبهشت ۱۳۷۰، سال بزرگداشت وینسان وان گوگ اعلام شده است. به همین مناسبت، زادگاه این نقاش بزرگ امپرسیونیست، هلند، سالگرد صدمین سال تولد او را از ۳۰ مارس به مدت دو ماه با گشایش نمایشگاه عظیمی گرامی داشت. این نمایشگاه دارای دو بخش است:

یک قسمت، به مناسبت سالروز نقاش، که در ۳۰ مارس ۱۸۵۳ م متولد شده است و قسمت دیگر، به مناسبت سالمرگ او، که در سال ۱۸۹۰ اتفاق افتاده است.

استقبال بی‌سابقه مردم از این نمایشگاه نشان می‌دهد که اسطورهٔ وان‌گوگ وارد مرحله جدیدی شده است. ازدهام جمعیت چنان است که مسئولین نمایشگاه ناگزیر شده‌اند، زمان مشخصی ـ هر نفر ۲ ساعت ـ برای تماشای تابلوها بگذارند و بیرون موزه‌ها چادرهای بزرگی برپا کنند تا مردم بتوانند مدت‌زمان انتظارشان را استراحت کنند و محلی برای خوردن و آشامیدن داشته باشند. گفتنی است که اتاقهای تمام هتلهای آمستردام از ماهها قبل رزرو شده بود و شهر با هیاهوی نشاط آور وان گوگدوستان، چهره‌ی دیگری پیدا کرده بود و لذت تماشای یک تابلو از این نقاش چنان بازار بحث و گفت‌وشنود را گرم کرده بود که اغلب فراموش می‌کردند، این‌همه هیجان تنها به‌خاطر بیست تابلو از مجموع ۸۰۰ تابلویی است که از وینسان وان گوگ باقی‌مانده است.

«گردون» امیدوار است در یکی از شماره‌های آتی، مفصل به زندگی و آثار وینسان وان گوگ بپردازد و به سهم خود ارزشی از رمز و رازهای این نقاش را به خوانندگان بشناساند. ◻

www.adabiatema.com

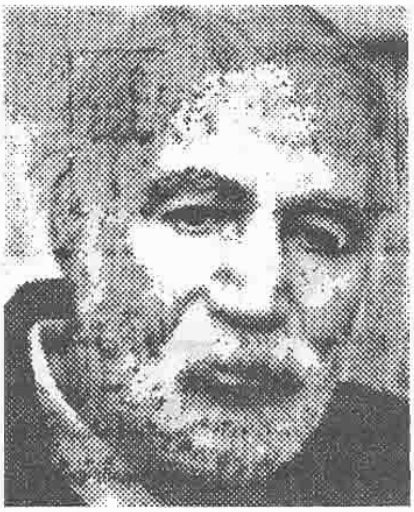
کنسرت گروه عارف در آلمان

گروه عارف به سرپرستی مشکاتیان به دعوت کانون دوستداران هنر رادیو آلمان در شهرهای کلن، برلین، دوسلدرف، مونیخ، کاستروهه در آلمان و شهرهای استکهلم و یوتوبوری در سوئد و شهرهای کپنهاک و آرهوس در دانمارک، و شهرهای لندن و منچستر در انگلستان برنامه‌های موسیقی اجرا کرد و به ایران بازگشت.

خوانندهٔ گروه ایرج بسطامی، پرویز مشکاتیان نوازندهٔ سنتور و سرپرست، محمدعلی کیانی‌نژاد نوازندهٔ نی، بیژن کامکار نوازندهٔ رباب و دف، ارژنگ کامکار نوازندهٔ تنبک، اردشیر کامکار نوازندهٔ کمانچه، حمید تبسم نوازندهٔ تار، محمد فیروزی نوازندهٔ عود و محمد یگانه نوازندهٔ دوتار گروه عارف را تشکیل می‌دادند.
اجراها در کشورهای مذکور مورد استقبال فراوان قرار گرفت. ◘

استاد میرخانی درگذشت.

استاد حسین میرخانی که با قلمش واژه‌ها را به رقص جاده‌ای وامیداشت در سن ۸۰ سالگی در بیمارستان ایرانمهر، قلم را به زمین گذاشت و به جهان دیگر شتافت.



میرخانی که به سراج‌الکتاب شهره بود در این جهت دست به قلم می‌برد. این مرد فرزانه فرزند آقا سید مرتضی برغانی است که خود در خطاطی چیره‌دست بود او تحریر کردن را از پدرش آموخت و نزد استادانی چون میرزا محمدرضا کلهر، میرزا غلامرضا اصفهانی (خوش‌نویس باشی) و میرزا محمدحسین خان قزوینی ـ با رموز کار آشنایی بیشتری پیدا کرد. استاد تا قبل از بیماریش در مقابل مسجد آیت‌الله مطهری (مسجد سپهسالار سابق) دار الکتاب داشت و به مشتاقان خط تعلیم می‌داد. او سالها قبل به دعوت وزارت فرهنگ و هنر وقت در انجمن خوشنویسی ایران به تدریس خط پرداخت.

در زمینهٔ نستعلیق چیره‌دست بود و بدون اغراق می‌توان گفت سرآمد خوشنویسان معاصر بود.

برخی از آثار او عبارتند از: دیوان حافظ ـ مثنوی مولوی ـ خمسه حکیم نظامی ـ دیوان وحدت ـ داستان ملک جمشید ـ دوبیتی‌های باباطاهر ـ دیوان بنده شامل اشعار خود او، دیوان شمس تبریزی ـ گزیده سعدی ـ گلچین معرفت ـ نگارستان خط ـ شکرستان خط و قصیدهٔ انصافیه نام برد. ◘

انتظار یک هنرمند از موزهٔ هنرهای معاصر

نمایشگاه نقاشی بهرام دبیری
۱ تا ۸ آذر ۶۹ ـ نمایشگاه خصوصی.

۵۲ تابلو از ۸۰ اثر، بهرام دبیری در یک سالن خصوصی به نمایش درآمد. دبیری بزودی باقی آثارش را در یک سالن رسمی به نمایش می‌گذارد. وی معتقد است که اگر موزهٔ هنرهای معاصر همهٔ گالری خود را در اختیارش بگذارد، می‌تواند آثار بیست سال تلاش خود را بر همهٔ دیوارهای موزه بیاویزد.

موضوع آخرین آثار دبیری، کارها، انسان و آرزوها و آرمانهای انسانی، همراه با وحشت‌ها و اضطرابهایش است.

بعد از تجربهٔ کوبیسم در دو سال گذشته، بهرام دبیری جهت اثبات اینکه وی نقاش کوبیست نیست، برگشت به موضوعات ده سال گذشته‌اش و بعد از سیری در روشهای نوین نقاشی بخصوص کوبیسم، بر آن است که کوبیسم در آثارش عنصری درونی شده برای بیان فرم و سازماندهی کمپوزسیون تابلوهایش باشد.

پیشنهاد و انتظار دبیری مسئلهٔ جالبی است که اگر مؤثر افتد، علاقمندان به نقاشی می‌توانند بهرام دبیری در گذر بیست سال تجربه و کار بهتر بشناسند. ◘

نام و نام خانوادگی:
نشانی و تلفن:

بهای اشتراک ۱۲ شماره: ۴۸۰۰ ریال
بهای اشتراک را به‌حساب جاری شماره ۴۰۹۰ بانک ملی ایران شعبه میدان امام حسین «کد ۱۱۹» واریز کنید و فتوکپی این فرم و فیش را به نشانی دفتر مجله بفرستید.

اشتراک گردون

www.adabiatema.com

تنها ارکستر سمفونیک ایران؟

حشمت سنجری بزرگترین رهبر ارکستر سمفونیک، با سابقه‌ای حدود چهل سال در رهبری ارکستر و آهنگسازی، سال گذشته دچار ناراحتی و نارسایی‌هایی در قلب شده بود که خوشبختانه طی یک عمل جراحی موفقیت‌آمیز بهبود یافت. در حال حاضر سنجری وضع خوبی دارد و قلبش خوب می‌تپد. اما علی‌رغم مراقبت‌های ویژه، همچنان از ناراحتی ریه رنج می‌برد که امیدواریم این مشکل نیز مرتفع شود.

نوازندگان و هنرمندان ارکستر سمفونیک تهران که اکثراً از شاگردان سنجری محسوب می‌شوند، عقیده دارند که راهروها و اتاقهای سرد، و محیط نابسامان تالار وحدت در سالهای گذشته باعث این ناراحتی ریوی بوده است. و بیش از یکسال است که سنجری ارکستر را رهبری نمی‌کند و در منزل بسر می‌برد.

از سویی دیگر به نظر می‌رسد ارکستر سمفونیک تهران روزهای پایانی خود را می‌گذراند. ماههاست که کنسرتی اجرا نشده

و ظاهراً تمرینات به‌طور منظم انجام نمی‌گیرد. این مسئله برای مملکتی که تنها یک ارکستر سمفونیک دارد قدری گران تمام خواهد شد، چرا که ساختن یک ارکستر سمفونیک مطلوب، پانزده سال وقت و میلیونها ریال هزینه در بر خواهد داشت.

مجلهٔ گردون برای حشمت سنجری رهبر پرسابقه و بهیاد ماندنی ارکستر سمفونیک تهران، سلامتی و طول عمر آرزو می‌کند. ◻

نمایشگاه بولونیا ۱۹۹۱

فرم درخواست و مقررات شرکت در نمایشگاه بولونیا

نمایشگاه بولونیا همساله در ماه آوریل (فروردین) در شهر بولونیای ایتالیا برگزار می‌شود. از ایران تصویرگران، نویسندگان و ناشران کتاب کودک در این نمایشگاه حضور می‌یابند و آثار خود را عرضه می‌کنند. بارها آثار هنرمندان ایرانی از نمایشگاه بولونیا برندهٔ جایزه نیز شده است، و فرشید مثقالی نقاش و گرافیست ایرانی یک دور به‌عنوان داور این نمایشگاه انتخاب شد.

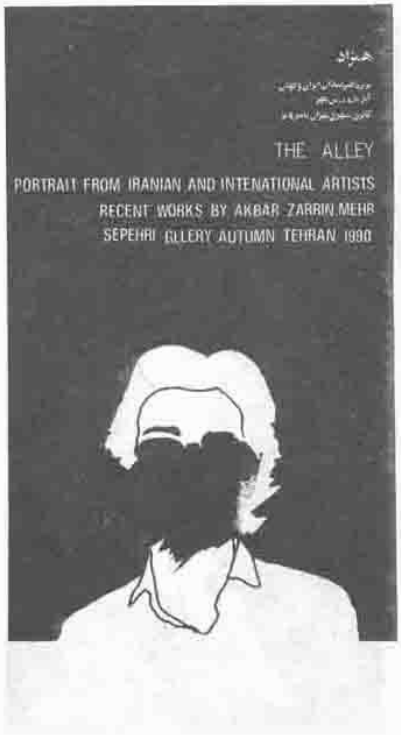
قصد نمایشگاه بولونیا رشد کتاب و تصویر برای کودکان است. در سال جاری این نمایشگاه ویژهٔ گرافیست‌ها و تصویرگران خواهد بود، و این‌بار به‌طور مستقیم، نه از طریق ناشر.

دکتر لوچانو چیچی مدیر نمایشگاه بولونیا طی دعوتنامه‌ای از تمامی هنرمندان و تصویرگران در دو بخش «تصویر کتاب کودک» و مسابقهٔ «نقاشی کارت تولد» خواسته است که با ارتباط مستقیم در نمایشگاه شرکت کنند. آخرین فرصت برای شرکت در نمایشگاه سالانه ۱۴ دسامبر ۱۹۹۰ (۲۳ آذرماه ۶۹) و برای مسابقهٔ نقاشی کارت تولد ۱۰ ژانویه ۱۹۹۱ (۲۰ دیماه ۶۹) خواهد بود.

هنرمندانی که مایلند مقررات و فرم شرکت در این نمایشگاه را داشته باشند می‌توانند با مجلهٔ گردون تماس گرفته و فتوکپی فرم را دریافت کنند.

همزاد

چهره‌های ادب ایران و جهان
۸ تا ۱۴ آذر ۶۹ - گالری سپهری علی اکبر زرین‌مهر



گالری سپهری از ۸ تا ۱۴ آذرماه نمایشگاهی از آثار آبرنگ و رنگ و روغن اکبر زرین‌مهر برگزار کرد. تابلوهای زرین‌مهر که سبک و سیاق خود او را دارند، همه از چهره‌های ادب ایران و جهان در کادرهای متفاوت است. از زرین‌مهر، در آبان امسال، چند تابلو در نمایشگاه جمعی موزه هنر معاصر انتخاب شد که همه دیدنی و جذاب بودند.

آثار این نقاش جوان و پرکار که به ادبیات و شاعران و نویسندگان معاصر ایران عشق می‌ورزد، «همزاد» نام دارد و در میان آن چهره‌های آشنایی چون مهدی اخوان ثالث، غلامحسین یوسفی، محمود دولت‌آبادی، صادق هدایت، فروغ فرخزاد، اکتاویو پاز، بورخس، کافکا و... دیده می‌شود. ◻

www.adabiatema.com

تماشای ماه

نمایشگاه نقاشی زهره اسکندری
۱۴ تا ۲۸ آذر ۶۹ نگارخانهٔ شیخ.

زهره اسکندری نقاش جوان و چیره‌دست فضاهای آشنا، برشهایی از اعماق تاریخ ما را در لحظه‌ای خلاصه می‌کند و سخت موفق می‌نماید. وقتی اجزای تابلوهای زهرهٔ اسکندری را از درون قابها استخراج کنیم: به عناصر معدودی در کل آثار او برمی‌خوریم: زن، ماه، طاقنما، در، گلدان، انار، پرنده، پنجره و...

در این گونه تابلوها هر نگاهی، هر دری و هر حرکت قلمی چون نیشتری است بر فراموشی ما. این آثار با همهٔ غرابتی که در ظاهرشان به چشم می‌آیند، در عمق بسیار واقعی و ملموس جلوه می‌کنند. چنانچه این آثار با تعمق بیشتری دیده شوند، ساختار انسانی و زمینی و باورهای آن با روح و روان ما عجین می‌شود که تکه‌های گمشده‌ای از وجود خود را در آنها می‌یابیم. کوششی است برای شکل دادن به تکه‌های پراکندهٔ ما در بستر تاریخ.

نقاش ما را از طاقنماهایی تاریک به سفری باستانی می‌برد، بر پرنگاههای ناگزیر، به شیهای جادویی، به تماشای ماه، شاخه‌هایی رها شده در تاریکی... ◻

آذر، ماه آخر پاییز

نمایشگاه عکس سعید بهروزی
۱۵ آذر تا ۲۲ آذر ۶۹
ساعت ۱۰ تا ۱۲ و ۱۶ تا ۱۹
گالری گلستان

سعید بهروزی عکاس هنرمند شاید کمتر به خود فرصت نمایش داده است اما با تجربیاتی که در زمینهٔ عکاسی اندوخته، می‌داند که مرز بین هنر و تکنولوژی کجاست. با اشیا، رنگها، فصل، هوا، نور و عشق آشناست.

«... سعید بهروزی در سال ۱۳۳۳ به‌دنیا آمد، از ده سالگی با عکاسی آشنا شد، و از سیزده سالگی چاپ عکس سیاه و سفید را آموخت. و از سال ۱۳۵۶ عکاسی را حرفهٔ خود یافت.

«آذر، ماه آخر پاییز» عنوان مجموعه داستانی از ابراهیم گلستان است که آذرماه، گالری گلستان، و هنر عنوان را به این مجموعهٔ عکسها هدیه کرده است. ◻

نو بانگ کهن

گروه سازهای محلی به همراهی گروه هم‌آوایان
سرپرست: حسین علیزاده
تدوین: خسرو سلطانی

نو بانگ کهن عنوان اثر جدیدی است با رنگ‌آمیزی تازه‌ای از سازهای محلی و سنتی که یادآور گونه‌ای موسیقی باستانی است.

آواز جمعی ایرانی این اثر که ساختهٔ حسین علیزاده است، و موسیقی آن که بر اساس ردیف دستگاه شور با سازهای محلی نواخته شده، آمیزه‌ای بدیع و دلنشین پدید آورده‌اند.

صبحگاهی

گروه سازهای ملی
سرپرست و آهنگساز: حسین علیزاده

صبحگاهی عنوان اثر جدید دیگری است از حسین علیزاده که به استاد حسن کسایی تقدیم شده است. این اثر در برگیرندهٔ چندین قطعه است که یکی از آنها بر اساس قطعهٔ معروف «سلام» استاد کسایی تنظیم شده است. صبحگاهی را گروه سازهای ملی اجرا کرده است. این دو کاست را مؤسسهٔ فرهنگی ماهور منتشر خواهد کرد. ◻

یادواره استاد بیگجه‌خانی

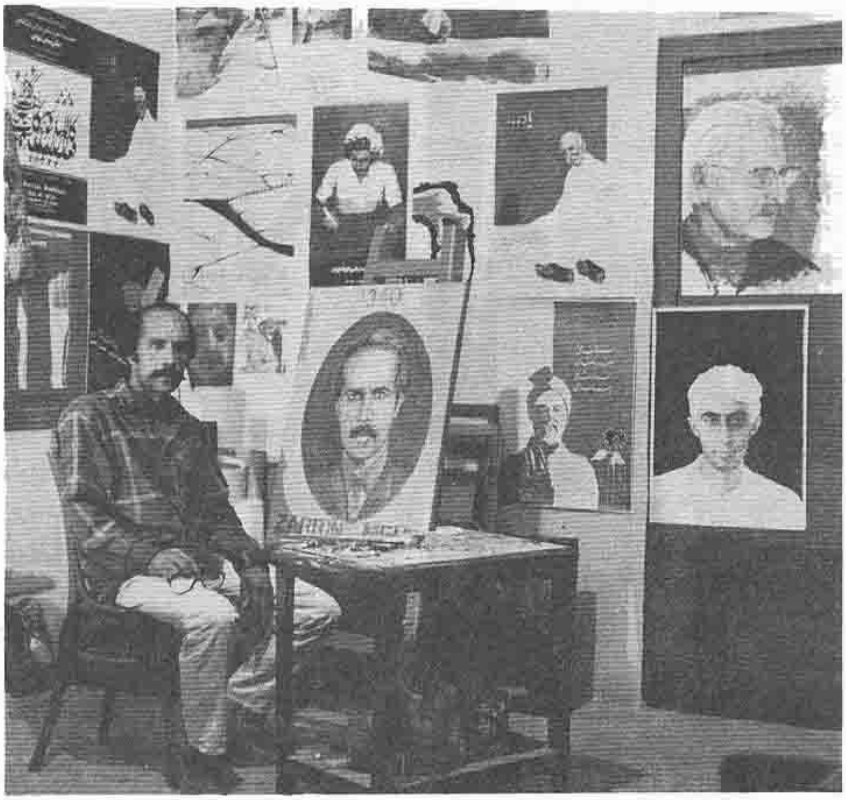
مکتب تار تبریز با نوازندهٔ ۹۲ ساله

استاد محمود فرنام متولد ۱۲۷۷ نوازندهٔ برجستهٔ دایره در ایران، که با اساتیدی چون عارف قزوینی، قمر، اقبال آذر، علی‌اکبر خان شهنازی و ابوالحسن صبا همراه و همگام بوده است، در مکتب تار تبریز به یاد استاد بیگجه‌خانی نوازندگی دایره را به عهده دارد.

در این اجرا داود آزاد نوازندهٔ تار و محمد اخوان نوازندهٔ تنبک گروه را همراهی می‌کنند.

استاد غلامحسین بیگجه‌خانی به سال ۱۲۹۷ شمسی در تبریز به‌دنیا آمد. آثار بسیاری در زمینهٔ موسیقی ایرانی و آذربایجانی به‌جای گذاشت. از جمله: «کنسرت بیاد ترک»، «در سه‌گاه»، «در شور»، «چهارگاه» با آواز اقبال آذر «همایون» با آواز «محمد شجریان» و «مجموعهٔ رنگ‌های آذربایجانی» استاد در فروردین ۱۳۶۶ بدرود حیات گفت. ◻

www.adabiatema.com



دیدار با آثار تازهٔ زرّین مهر

کار نقاشی را کی شروع کردی؟

ـ راستش یادم نیست چند ساله بودم دو یا... راستش فکر می‌کنم زمانی که اولین انسان بر سقف و دیوار غار با سنگ نقش می‌آفرید و با دودهٔ ذغال و سوخته استخوان و یا با گل آخرا و خاک سرخ با نقوشی ساده و انتزاعی نقاشی می‌کرد. من هم کنارش بودم. زمانی که هنرمندان آشور و بابل نقوش نیم‌برجسته را بر بدنهٔ دیوارهای تخت‌جمشید به یادگار گذاشتند، زمانی که میکل‌آنژ بر سقف کلیسای سیستین خلقت آدم را نقاشی می‌کرد، زمانی که ابلیارپین قایق‌کشان ولگا، را باتمام رساند، زمانی که گوگن ناهیستی را به تصویر کشید، زمانی که وان گوگ عاشق شد، زمانی که سالوادور دالی جنگ داخلی اسپانیا را نقاشی می‌کرد و زمانی که پیکاسو تابلوی صلح (گرنیکا) را آغاز کرد، من هم کنارشان بودم و همراهشان نقاشی می‌کردم! از آن زمان تا امروز.

چه زمانی به صورت حرفه‌ای به آن پرداختی؟

ـ از آغاز تولدم و از زمانی که انسان معنا یافت.

بیشتر تمایل به چه سبکی داری؟

ـ همین را می‌دانم هر روشی که حالتهای درونی و عاطفی و اندیشه‌هایم را هر چه واضح‌تر بیان کند. به سراغش می‌روم، همین و بس.

از کارهای کدام نقاش یا نقاشان ایرانی خوشت آمده و فکر می‌کنی از کی بیشتر تأثیر گرفته‌ای؟

ـ وجود انسانی و هنری استاد علی‌اکبر صنعتی را همیشه تحسین می‌کنم، او انسانی بزرگ و ستایش‌برانگیز است.

و کسانی که در راه گشودن افق‌های تازه گام برمی‌دارند. بیشترین تأثیر را از کار کردن و زندگی گرفته‌ام و به قول نیما آنکه می‌دارد تیمار مرا، کار من است.

ارتباط نقاشی را با دیگر هنرها چگونه می‌بینی؟

ـ همه از یک سرچشمه‌اند و هنر یعنی تلاش زیبای انسان برای وحدت وجودی. و هدف هنر ایجاد رابطه با انسانهاست و اوج انسان هنر است و اوج هنر عشق. هر کس به زبانی وصل تو گوید/ بلبل به غزل‌خوانی و قمری به ترانه.

فکر می‌کنی کدام‌یک از هنرها می‌تواند بیشتر به هنر نقاشی از نظر خلاقیت کمک کند؟

ـ هنر عاشق بودن. هنر دوست داشتن، صداقت و هنر انسان بودن که جانمایه همهٔ هنرهاست.

از جوانهای همسن و سال خودت، از نسل سوم از کدام هنرمند بیشتر خوشت می‌آید؟

ـ من در کار همه دوستانی که می‌شناسم زیباییهای خاص خودشان را می‌بینم. و چون خوشبختانه تعداد این همراهان و همگامان کم نیست و احتمال این هست که نام عزیزی را فراموش کرده باشم، اسم به‌خصوصی را ذکر نمی‌کنم، به همه‌شان ارادت دارم.

آنچه مهم هست وجود هنرمند است من بر آن عاشقم که رونده است.

برنامه‌های آینده‌ات چیست؟

ـ یکی دو تا دعوت دارم برای گذاشتن نمایشگاه خارج از کشور و هنوز دهات دورافتاده زیادی هست که می‌خواهم ببینم، آدمهای زیادی هستند که باید ملاقاتشان کنم. کارهای زیاد هست. هنوز باید خیلی کار کنم.

خود تو بیشتر در چه زمینه‌هایی مطالعه می‌کنی؟

ـ نزدیکی بیشتری با شعر دارم. در میان شعر تصویر می‌بینم و در میان رنگ شعر.

تحصیلات آدکامیک هم در زمینه نقاشی داری؟

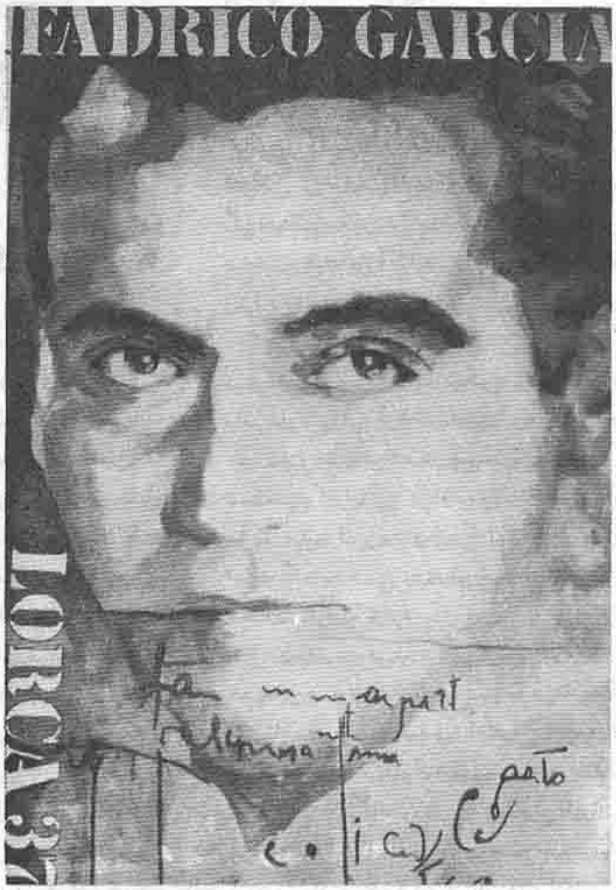
ـ همیشه دوست داشتم تحصیلات آدکادمیک داشته باشم، اما شرایط باعث شد که محروم شوم اما امیدوارم امکان این را داشته باشم.

آیندهٔ نقاشی را چگونه می‌بینی؟

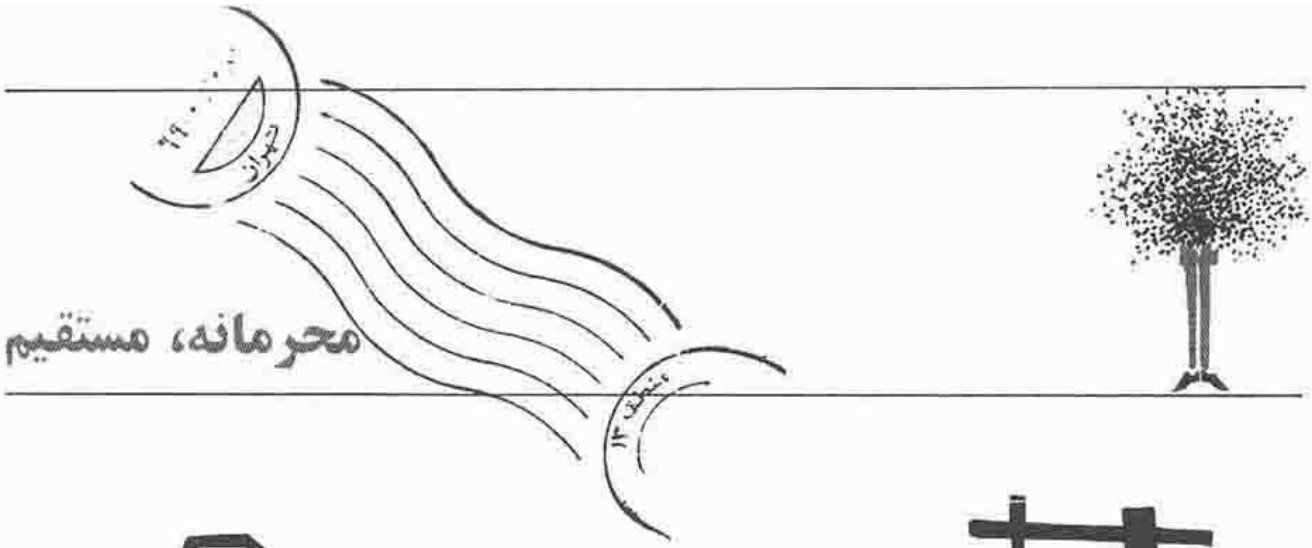
ـ اگر هنر را با معیارهای قالبی بررسی کنیم، درونمایه اصلی آن نابود می‌شود و تصویرش مخدوش می‌گردد و احساس لطیف هنرمند را مجروح می‌کند و روی زخمهایش هم نمک می‌پاشد. از این دریچه است که آینده غبارآلود و سربی می‌نمایاند. اما در گستره زایشهای هنری است که می‌توان با صداقتی به وسعت اقیانوس و قلبی به عظمت هستی به آینده نگریست. هم از این دیدگاه است که آینده از آن ماست. ◻

www.adabiatema.com

چهره شناسان ایران و جهان



www.adabiatema.com



نمادهای شبه فرهنگ

«کاوشگر» که هفتهٔ پیش برای مشایعت دوستی به فرودگاه مهرآباد رفته بود، با صحنه‌ای روبرو شد که هم شادیش را برانگیخت، هم تأسفش را...

ماجرا از این قرار بود: دو مرد اروپایی که ظاهراً بازرگان بودند و قصد بازگشت به کشورشان را داشتند به چنگ مأموران گمرک ایران افتادند و روشن شد که یکی از آنان از ساق پا تا زانوانش انواع طلاهای زینتی تاریخی را پنهان کرده و دیگری قالیچهٔ بسیار نفیسی را در چمدانش جاسازی کرده است.

طبیعی است که آندو می‌بایست تسلیم محاکم قضایی می‌شدند که شدند؛ اما ضمن انجام تشریفات قانونی فرصتی بدست آمد تا «کاوشگر» نزد آنان رفته، این پرسش را مطرح کند: «اگر این حادثه برای یک توکیهٔ ایرانی در کشور شما رخ می‌داد و او مثلاً یک بسته آدامس یا شکلات از فروشگاهی می‌ربود، آیا مطبوعات مترقی شما بانگ برنمی‌آوردند که ایرانی دزد است، ایرانی بی‌فرهنگ است و وحشی و عقب‌افتاده و چها؟...»

آقایان دزد و قاچاقچی مزید بر لبخند وقیحانه‌شان پاسخی جز این نداشتند:

NEVER MIND (!)

مردودهای فرهنگستان؟

ماه پیش اعلام شد که خانمها سیمین دانشور ـ قصه‌نویس ـ و طاهره صفارزاده ـ شاعر ـ به عضویت فرهنگستان ایران برگزیده شده‌اند.

«کاوشگر» ضمن عرض تبریک به خانم‌های یاد شده از رئیس یا دیگر مسؤولان فرهنگستان درخواست می‌کند لطفاً به پرسش‌های زیر پاسخ دهند:

اعضاء فرهنگستان چند نفرند؟ چند زن و چند مرد؟ ضابطه‌های فرهنگستان برای گزینش این شخصیت‌ها چیست؟ و پرسش آخر اینکه: چرا دیگر بزرگان معاصر اعم از شاعر و نویسنده و پژوهشگر که متعهد نیز هستند و خدمات درخشان و انکارناپذیری به ادب و فرهنگ کشورمان کرده‌اند، به سرنوشت پشت کنکوری‌ها دچار شده‌اند؟

بلوغ رویاروئی

برنامهٔ خانه و خانواده رادیو در روز پنجم آذرماه دست به کار جالبی زد و به‌صورت گزارشهای کوتاه، نظریات چند خانم معتقد به پوشش کامل اسلامی و یکی دو خانم که به نوع و شکل مبارزه با ضدارزش‌ها معترض بودند را پخش کرد.

در این گفت‌وشنودهای کوتاه، یکی از خانم‌ها گفت: با «شانتاژ» نمی‌شود شمار اندکی از خانمها را که به بدحجابی خو گرفته‌اند به ارزش پوشش کامل معتقد ساخت. البته واژهٔ شانتاژ را آن خانم به جای واژهٔ «فشار» بکار برد.

صرف‌نظر از درستی یا نادرستی اینگونه دیدگاهها، آنچه «کاوشگر» را به ستودن وامی‌دارد روش آزادمنشانه‌ای بود که برنامهٔ خانه و خانواده در پیش گرفت و دست‌اندرکاران این برنامه نشان دادند انقلاب ما به حدی از رشد و بلوغ فرهنگی رسیده است که به هیچ روی از شنیدن نظریات مخالف، هراس ندارد.

چه خوب می‌شود اگر این روش، هم در صدا و هم در سیما به صورت یک برنامه‌ریزی اصولی، ادامه یابد و در مناظره‌هایی که تدارک می‌بینند دیدگاههای دوگانه یا چندگانه رویاروی هم قرار گیرند تا ژرفای منطق و ادلهٔ پانوان محجب ما خانمهای بی‌نصیب از ورع را تحت تأثیر قرار دهد.

www.adabiatema.com

«آن» و «این»

* آن موجود مذکر، خواننده یا آوازخوان است. پس از انقلاب، روانهٔ آمریکا شد و در آنجا نزد خوش‌گذرانهای گریخته از وطن، شهرتی تمام یافت.

یکی از استعدادهای شگرف ایشان اینست که وقتی صدایش را به اوج می‌برد، در دستگاه ویژه‌ای که اهل فن آن را «دستگاه خارج» می‌نامند، غوغا می‌کند... ضمن اینکه به ازاء اینهمه شهرت و ثروت، هیچ زحمتی برای آموختن موسیقی کشورش نکشیده است.

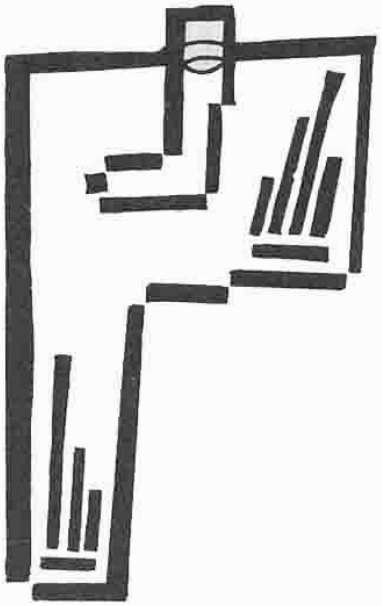
ایشان در سفری که به اسرائیل داشت، بحتمل به دلیل مراحم بی‌پایان زمامداران اسرائیل به آوارگان بی‌پناه فلسطینی و شتم و شکنجه و کشتار آنان، از ملت اسرائیل تجلیل کرد و حیرتا که در جریان زلزلهٔ اخیر گیلان و زنجان، حتا برای تظاهر هم شده با شماری از ایرانیان مقیم آمریکا که کمک‌های نقدی اندکی گردآوردند، همراهی نکرد و علناً اعلام داشت که: «من یک قران هم به آن مردم نخواهم داد.»

آیا قلم به نوشتن نام این شبه هنرمند شبه ایرانی، ملوث نمی‌شود؟

* اما این آقا نیز ایرانی است و آوازخوان... و در راه فراگرفتن دستگاهها، ردیف‌ها، مقامها و مایه‌های موسیقی اصیل کشورمان دهها سال نزد استادان نامی آموزش دیده و سالهاست که بهترین و پرآوازه‌ترین هنرمندان را در مکتب خود برگ و بار داده است.

این عزیز که برخلاف پاره‌ای هنرمندان، هیچگونه اعتیادی به مواد افیونی و مایعات الکلی و انواع دخانیات ندارد، مزید بر حنجرهٔ اهورائی و دانش موسیقی، در خوش‌نویسی و پژوهش در متون کهن و ادب معاصر ایران، بسیار چیره است و در کسرت‌هایش، بدیهه‌خوانی و مرکب‌خوانی می‌دا ند و می‌تواند، اما برخلاف «آن» هیچ استعدادی در جنباندن اندامهای حساس زنان نوکیسه ندارد.

آیا قلم با نوشتن نام این محب عزیز، مزین نمی‌شود؟



تبدیل به احسن

در خبرها خواندیم که بودجهٔ صدا و سیما برخلاف خواست گردانندگان این سازمان نه تنها افزایش نیافت، بل به میزان یک‌چهارم از سقف آن کاسته شد.

بر این اساس پیش‌بینی می‌شود که احتمالاً محدودیت یا کاستی‌هایی در برنامه‌ها پدید آید و حتا شمار کارکنان این سازمان، کاهش یابد.

چون چنین است «کاوشگر» پیشنهاد می‌کند: یکی دو خانم و آقای گویندهٔ اخبار که واژهٔ «تغییر» را سالهاست «تعغیر» بیان می‌کنند، اگر از این پس بیانشان تغییر نکرد جای آنان با دیگران «تعغیر» یابد.

گزارش ساعت به ساعت

ساعت ۸ بامداد ـ بخش خبرهای رادیو ـ وزیر محترم آموزش و پرورش در پاسخ این پرسش که چرا تمامی بودجهٔ مربوط به نوسازی مدرسه‌ها در مناطق زلزله‌زده جذب نشده می‌گوید: این «نورم ـ روال ـ ی است که همیشه در بودجه وجود داشته است.»

ساعت ۸/۳۵ دقیقهٔ بامداد ـ برنامهٔ علم و زندگی رادیو ـ خانم گویندهٔ برنامه از آرم ـ نشانه ـ و لزوم کنترل ـ مهار ـ جمعیت سخن می‌گوید و مسألهٔ سکل ـ ماهانهٔ بانوان...

ساعت ۹/۱۰ دقیقهٔ بامداد ـ برنامه خانه و خانواده رادیو ـ گزارشگری که به یکی از محله‌های تهران رفته از خانم رهگذری می‌خواهد که دربارهٔ بیوگرافی ـ شرح حال ـ محله‌اش صحبت کند.

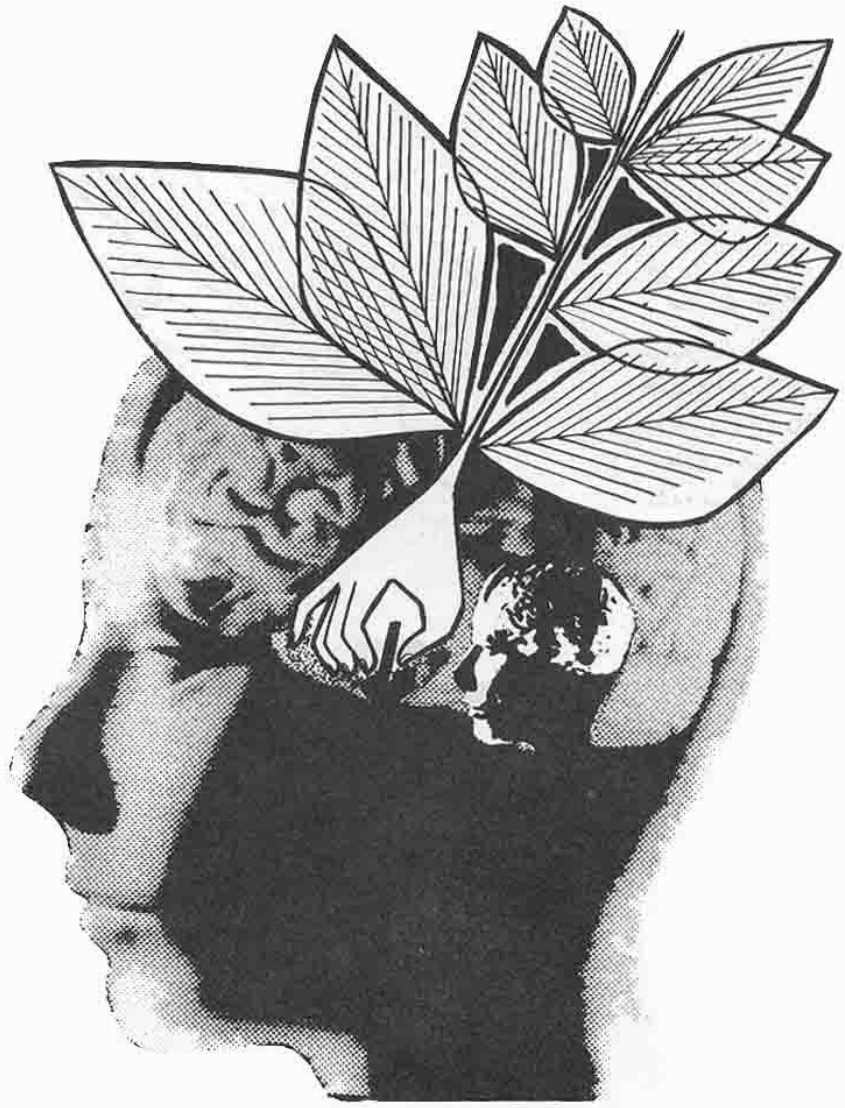
ساعت ۱۹/۱۷ دقیقه ـ برنامهٔ گزارش سیاسی جهان در تله‌ویزیون ـ اجراکنندهٔ برنامه از مکانیزم ـ کارکرد ـ مسایل سیاسی سخن می‌گوید.

ساعت ۲۰/۴۰ دقیقه ـ شبکهٔ دوم تله‌ویزیون ـ اجراکنندهٔ برنامه مصراً از لزوم موتاسیون ـ جهش ـ داد سخن می‌دهد...

متأسفانه «کاوشگر» مجال نمی‌یابد که دیگر برنامه‌ها را نیز بشنود یا ببیند و جسارت بیشتری ورزد؛ اما این مسأله مانع نمی‌شود که بپرسد: آخر عزیزان دانا و زحمتکش من... شمایی که واژه‌های زیبایی چون راستا ـ بهینه ـ آفند ـ ساختار ـ ایستا ـ میرا و دهها واژهٔ دیگر را بکار می‌برید، چرا از بکار بردن واژه‌های غربی که برابر فارسی دارند پرهیز نمی‌کنید؟

ایضاً: ناگفته نماند که این آشوب ادبی با ضدادبی تنها گریبانگیر صدا و سیما نیست؛ کما اینکه وقتی صفحهٔ ۵۲ از مجموعهٔ قصه‌های ایرانی بنام «نمادهای دشت مشوش» را می‌گشائید، درحالیکه می‌دانید نویسندهٔ محترم قصد تمسخر یا انتقاد از قهرمان داستانش را ندارد، از زبان او این واژه‌ها را به‌کار می‌برد: چک کردن ـ دیسیپلین ـ نرمال و ریلکس **Relax** .

www.adabiatema.com



احمد محیط

خلاقیت هنری، آفرینش زیبایی

خلاقیت هنری از پیچیده‌ترین مقوله‌های مربوط به کارکرد ذهن انسان است. تفسیر واقعیت دنیای خارج در ذهن هنرمند، منجر به ارائه تعبیرهایی از جهان می‌شود که نه فقط بر رابطهٔ او با هستی و تلقی او از جهان تأثیر می‌گذارد، بلکه بر جهت نگاه کل بشریت و انسان در درون یک فرهنگ یا در مجموعهٔ ظرف فرهنگی انسان بدون تردید تأثیر عمیق و گاه مانا و پایدار می‌گذارد.

برداشت هنرمند از جهان، چکیده‌هایی از نگاه و تجربهٔ نسلها و دوران تاریخی را با خود حمل می‌کند که به نوعی نه در فلسفه و نه در علم قابل ارائه نیستند. هنرمند ماندگار، از یک سو، نمایندهٔ جان عصر خویش است و از این روی منتقل‌کننده واقعی بخشهای جاویدان تاریخ آن عصر از سوی دیگر، درگیر با مسایل همیشه ماندگار انسان، یعنی مقوله‌هایی چون تلاش، زایش، زیست، مرگ، رنج و شادمانی، پیونددهندهٔ مانای انسان در همهٔ زمانهاست.

تنها معدودی از مردم، پادشاهان، امیران معاصر، حافظ، مولوی، میکل آنژ، گونه، تولستوی، بتهوون و شکسپیر را می‌شناسند. از شکوه و عظمت و تجمل زندگی آن پادشاهان و امیران قرنهاست که جز خاکستری یا یک مشت سنگ‌پاره یا ستونهای در حال فرو ریختن باقی نمانده است. لیکن، با گذشت زمان نام این عصاره‌های خرد و عواطف ماندگار انسان، هر روز جاودانه‌تر می‌شود. چون آنها سخنگویان جان انسان هستند، زبان همهٔ انسان‌اند. مسائل ماندگاری را که در طی زمان برای انسان همیشه نو است و راه‌حل‌های تازه می‌طلبند، در هر زمانی به زبانی بیان کرده‌اند و به شکلی ارائه داده‌اند.

نامیرایی هنرمند حقیقی، حتی از یک دانشمند هم فراتر است. اعتبار مفهوم علمی امروز تا هنگامی پایدار است که مفهوم علمی تازه‌تری جای آن را پر نکرده و آن را نفی نکرده باشد. اما ـ همانطور که اشاره شد ـ موضوع کار هنرمند، زندگی و عواطف پایدار انسان است که می‌تواند رو در روی گذشت زمان بی‌آسیب بماند و محصول کار او

www.adabiatema.com

می‌تواند جان و اندیشهٔ مردمی را که قرنها دور از یکدیگر زندگی کرده‌اند به هم پیوند زند و از این روی یک خصلت فرا زمانی دارد و پایداریش بیشتر است.

همچنین، هنرمند واقعی در زمان خود نیز در پس یافتن رمز رخدادهای هم‌پیوند با حقیقت است و از این روی قلب پیام دوران خودش را تصویر می‌کند. او، نه با بی‌طرفی علمی و فلسفی، بلکه با جانبداری از خوبی و زیبایی نقش سازنده و تداوم‌دهندهٔ فرهنگ را به عهده می‌گیرد، ظرفیتهای زمان را می‌شناسد و آنها را در ذهن گرد می‌آورد، از پالایش ذهن می‌گذراند و تراوش می‌کند. به این دلیل، مطالعه در فرایند خلاقیت هنری یکی از وظایف اصلی علوم انسانی و خود یک دانش چندپایه‌ای است.

شیوه‌ی بررسی خلاقیت

شناخت پدیدهٔ هنر و خلاقیت هنری از یکدیگر جدا است. خلق پدیدهٔ هنری کار هنرمند است و هنرمند لزوماً آشنا به روند خلاقیت نیست. شناخت روند خلاقیت کار علم است و عالم لزوماً هنرمند نیست. بنابراین، اشتباه عظیم هنگامی شروع می‌شود که ما تفسیر کار را از خلق‌کنندهٔ کار طلب کنیم و تصور کنیم که این تصویر از دیدگاه هنرمند دقیقاً همان جریانی است که در روند خلاقیت این اثر هنری دست‌اندرکار بوده است. دانشی که روند خلاقیت را بررسی می‌کند شیوهٔ خاص خود را هم می‌طلبد که نظیر هر علم دیگر، متأثر از زمان تغییر می‌کند و این هم درست برخلاف تعریفی است که از هنر ماندگار ارائه می‌شود.

هنر یک دوران به‌هرحال پیام خود را به دوران دیگر حمل می‌کند. اما، دانش تحلیل آن هنر در طی زمان افزایش می‌یابد و روشهای تازه‌ای به آن اضافه می‌شود که ممکن است عمیقاً متغیر شود و نظام نقد قدیمی با شناخت قدیمی را از یک مقوله هنری منسوخ نماید. به‌عنوان نمونه مواردی چون تحلیل این امر که در جریان خلق یک شعر در ذهن شاعر چه می‌گذرد، بررسی رابطهٔ میان این ذهن و شرایط زیستی، روان‌شناختی و اجتماعی یا به موازات آن بحثی در ماهیت تخیل و تصویرسازی، دیگر در قلمرو هنر نیستند.

پیشینه خلاقیت در ایران

از نقطه‌نظر پیشینه تاریخی، خلاقیت هنری در دوردستهای تاریخ به زحمت از پیشگویی، پری‌زدگی، جذبه و الهام‌پذیری جدا می‌شد. در مراحل نخستین تمدن این اندیشه شایع بود که پیشگو، پیش از این که مجذوب شود و کلام رب‌النوع را ابلاغ کند، به حالت فکرت و حیرت فرو می‌رود.

ادبیات و هنر در فرهنگ ایرانی ما، از سرودهای زرتشت، یسنا، ویشتها آغاز می‌شود. در حقیقت آنچه از فرهنگ پیش از اسلام ایران باقی مانده، عمدتاً در این سرودهای مذهبی زرتشت است و مانده‌های دیگری از هنر کلامی پیش از اسلام در ایران نادر هستند. لیکن، سنت خلاقیت هنری در ایران ادامه می‌یابد و روند آن از شکل خلاقیت هنری یونان ـ که پایهٔ خلاقیت در جامعهٔ غربی می‌شود و بر مبنای آن و به موازات آن فلسفه اثبات‌گرایی رشد می‌کند و اندیشهٔ غربی را می‌سازد ـ پیروی می‌کند. به‌طور کلی، در شرق، خلاقیت مسیر دیگری را بر پایهٔ ریشه‌های عرفانی شرق دنبال می‌کند.

خلاقیت هنری، بویژه شعر فارسی در آمیزشی تنگاتنگ با عرفان قرار می‌گیرد و پذیرشی بسیار وسیع در میان مردم پیدا می‌کند و در حقیقت شکل هنری مسلط بیان، برای مردم ما در طی قرون می‌شود و این شکل در حقیقت به زبان تداوم فرهنگ ما تبدیل می‌شود.

اما، در سراسر تاریخ هنر کلامی غنی ما، در کنار عظمت خلاقیت هنری موجود، دانش شناخت هنر ایجاد نمی‌شود و رشد نمی‌کند و ما صرفاً از روی کار هنرمندان خود به اشاراتی در ارتباط با جذبه، شور، عشق و سرایش دست می‌یابیم و کلیدهایی به زندگی و ذهنشان ـ که در عالی‌ترین شکل این ذهن، ذهنی است استعاری ـ پیدا می‌کنیم. در سراسر تذکره‌های ما، تذکره‌های شکافنده یا وجود ندارد و یا بسیار معدودند. در تذکرةالاولیای عطار که به‌هرحال به‌عنوان معرف اندیشهٔ عرفانی ایران، یکی از برجسته‌ترین کتب است، باز ما به روند ذهن عارف نزدیک می‌شویم نه به روند ذهن خلاق هنری. ما می‌بینیم که عارف چگونه در درون به جذبه و شور می‌رسد و با منبع یگانه می‌شود؛ اما نمی‌بینیم که چطور و در چه روند کار ذهنی، این به صورت یک کار ذهنی درمی‌آید. بنابراین نقد ادبی در جامعهٔ ما فاقد پایه‌های تاریخی محکم است و به این دلیل و ظیفهٔ ناقد ادبی امروز عبارت از این است که برای جبران پایه‌های از دست رفتهٔ گذشته پیش‌بینی کند و نیز آن پایه‌ها را بر روی بنایی بسازد که با مبانی علمی نقد ادبی تقریباً ناموجود است.

اما نقد ادبی اروپا از بیش از دوهزار سال پیش سابقهٔ تکوین فلسفی دارد. به این دلیل، امروز به صورت مکاتب تلقین شده و دیکته شده نیست و همراه و موازی با جریان ادبی آن جوامع یک سیر طبیعی دارد.

تردیدی نیست که ما بعد از گذر از این تاریخچه، هنگامی‌که از آفرینش هنری سخن می‌گوییم در نهایت با یک فعالیت ذهنی سروکار داریم که بی‌تردید برای شناخت آن باید به نحوهٔ شکل‌گیری فرایندهای ذهنی به‌طور عام توجه کنیم.

تنها با شناخت هنری است که می‌توان جنبه‌های بغرنج و متضاد روابط انسانی را تصویر کرد.

زیستن در دوران پرحادثه، بر شتاب خلاقیت هنری می‌افزاید.

انواع تصویر ذهنی

در انسان هرگونه برخورد با جهان پیرامون و جهان درونی، انعکاس تصویری به صورت درون نهاد (input) در ذهن ایجاد

www.adabiatema.com

می‌کند که سرانجام، صورت یک تصویر ذهنی را به خود می‌گیرد و به کمک این تصاویر ذهنی است که انسان می‌اندیشد یعنی علایم جهان واقعی را دریافت می‌کند، با هم درمی‌آمیزد و کل جزء را با یکدیگر مقایسه می‌کند و به نتیجه می‌رسد.

دو نوع تصویر ذهنی می‌تواند وجود داشته باشد. نوع اول تصویر ذهنی به صورت مفهوم است که از طریق تجربه و تعمیم داده‌های حسی به‌دست می‌آید و خصوصیت عام یا مشترک گروهی از پدیده‌ها را نشان می‌دهد. ما با استفاده از مفهوم بیشتر به شناختهای فلسفی و علمی می‌رسیم. مفهوم سه ویژگی اصلی دارد: ۱ـ عام است یعنی بر گروه عامی از اشیا دلالت می‌کند؛ ۲ـ مجرد است، یعنی از روی انتزاع و گزینش جنبه‌های ویژهٔ اشیا و پدیده‌ها حاصل می‌شود؛ ۳ـ خصلت بیرونی دارد و تحت تأثیر عواطف و هیجانهای صاحب آن مفهوم تغییر نمی‌کند.

نوع دوم تصویر ذهنی در انسان به صورت تصویر است یا به صورت تصویر ذهنی هنری. در تصویر واقعیت بیرونی در پرتو بازتاب عاطفی آن در ذهن منعکس می‌شود. در حقیقت ما در مفهوم واقعیت بیرونی را می‌بینیم. برای نمونه به یک شیئی نگاه می‌کنیم و می‌گوییم ـ اگر با دید هندسی نگاه کنیم ـ آن شیئی یک مکعب مستطیل است و طول و عرض و ارتفاع آن فلان مقدار است و برای به‌دست آوردن حجم آن ما باید این سه را در یکدیگر ضرب کنیم تا حجم آن شیئی به‌دست آید، و یا می‌گوییم آن شیئی یک وسیله الکترونیک است که بر اساس قوانین الکترونیک کار می‌کند و کار آن عبارت از ضبط صدا و نگهداری آن. در تکوین مفهوم از این که آن شیئی چه چیزی را ضبط می‌کند متأثر نمی‌شویم، به سخن دیگر تفسیر عاطفی از آن شیئی هیچ جایی در مفهوم ندارد. اما در تصویر ما به آن شیئی نگاه می‌کنیم، این نگاه به ذهن منتقل می‌شود و با تجربهٔ قبلی و بیش از هر چیز با عاطفه و عواطف انباشته شده در طول زندگی محک می‌خورد و پرورانده می‌شود و شاید در نهایت از نگاه کردن به آن شیئی، تصویر نهایی اصلاً خود آن شیئی نباشد. این تصویری است که در حقیقت پایهٔ نگاه را در خلاقیت هنری می‌سازد.

در تصویر، واقعیت بیرونی در پرتو بازتاب عاطفی آن منعکس می‌شود یعنی در تصویر واقعیت نه به صورتی که در خارج وجود دارد بلکه به صورتی که عواطف و اندیشه‌های انسان آن را درک کرده است، منعکس می‌شود. پس تصویر، بازتاب بازتابهاست. یک بازتاب، بازتاب جهان خارج در ذهن و بازتاب دیگر، بازتاب این بازتاب در ذهن عاطفی. بنابراین تصویر بازتابی است که در حقیقت از دو صافی عبور کرده و تفاوتش با واقعیت علمی در این است که واقعیت علمی تنها از یک صافی مقایسه عبور کرده، تصویر، پدیده‌ای است با یک درجه پیچیدگی بالاتر از مفهوم که مستقیماً بازتاب محرک است، آن هم از پس یک سلسله تجرید که تابع ماهیت نخستین است. به سخن دیگر، میان واقعیت و تشکیل تصویر، سیالهٔ ذهن جریانی آزاد به‌سوی تعمیمهای قانونمند و یا شاید غیرقانونمند از نقطه‌نظر علمی، دارد. در جریان خلاقیت هنری سیالهٔ هنری در یک فضای آزاد می‌تواند مانور بدهد و بنابراین آنچه که به‌وجود می‌آورد ممکن است تابع قانونمندیهای شناخته شده در مفهوم باشد و یا ممکن است تابع آن قانونمندیها نباشد.

تصویر دارای سه خصلت است. تصویر همیشه جزیی است، یعنی کل جهان به صورت یک تصویر در ذهن هنرمند، آغاز خلاقیت می‌شود. حتی پدیده‌های مجرد نظیر اندیشه، عشق، مرگ و تخیل در تصویر هنگامی می‌توانند به تولید هنری برسند که بر روی یک چیز مشخص متمرکز شوند و آن چیز نمادی بشود از آنها. این واقعیت همیشه درونی است، یعنی واقعیتی است که با عواطف شخصی که آن را تولید می‌کند، محک خورده و از درون او سرچشمه می‌گیرد. به‌عنوان نمونه؛ هنگامی‌که یک گیاه‌شناس با یک درخت مواجه می‌شود، ذهن او ـ در محدودهٔ آن درخت ـ در درون یادآوری‌ها، تداعی‌ها و مقایسه‌ها به کنکاش می‌پردازد. اما یک شاعر قد کشیدن، بالیدن، خم نشدن، ثمربخشی، یگانگی خاک و انسان را در این یک تصویر جزیی به دنبال یکدیگر با عواطف خاص خودشان می‌بینند و آن درخت مظهر عاطفی می‌شود برای کلیهٔ این مفاهیم و مفاهیم بسیار زیاد دیگری که در پشت آن است. فراموش نکنیم که به‌هرحال، این مفاهیم در ذهن انسان موجودند و بنابراین، موجودیت و واقعیت آنها هیچ کمتر از وجود خود این درخت نیست. تصویر، این مفاهیم را از ذهن جدا می‌کند و به آنها عینیت و تداوم می‌بخشد.

اگر شناخت اول، یعنی شناخت در مفهوم، رازهای دنیای هستی را برملا می‌سازد و با تلاش برای برملا کردن آنها دارد؛ شناخت دوم، سمت و سوی انسانی این رازها را نشان می‌دهد. انسان با این رازها چطور درگیر می‌شود؟ پذیرفتن یک نوع از این شناختها به‌عنوان تنها نوع شناخت در حقیقت شقه کردن کل برداشت انسان از جهان و با جدا کردن انسان از جهان اطراف خود یا جهان درون وی است. تنها با شناخت هنری است که می‌توان با جنبه‌های بغرنج و متضاد روابط انسانی، با حقیقت و زندگی برخورد کرد و سرنوشت عام را در زندگی خاص به تصویر کشید.

تداوم حساسیت‌های هنری

بی‌تردید روح زمان، سرعت تغییر یا غنای زندگی معنوی، حیات اندیشگی یک ملت، عبور از دوران تحمیر تاریخی، تجارب دوران‌ساز تاریخی در طول یک نسل و زیستن در دوران پرحادثه بر شتاب خلاقیت هنری می‌افزاید. تحولات اجتماعی، هنر را از اسارت گروههای معدود و خواص درآورده و به میان مردم می‌برد و نقش بارزی در خلاقیت ذهنی مردم بازی می‌کند.

هنگام قضاوت دربارهٔ خلاقیت هنری یک اثر یا یک هنرمند، به موازات توان او در ارائه زیبایی و افزودن سطح زیباشناختی هنر، باید حساسیت او نیز رو در رو با مسائل انسانی مورد توجه باشد. لیکن، ارائه هر حساسیت هنری، بدون ارتقاء سطح زیباشناختی از آنچه که قبلاً وجود داشته، نمی‌تواند هنر محسوب شود. هنر پیشرونده و خلاق در هر زمان، زبان بیان خاص آن دوران، از واقعهٔ انسان آن دوران است. چنین هنری جستجوگر دایمی منابع پایان‌ناپذیر تصویر و خیال در زندگی درونی و برونی انسانها است. در طی این جستجوی دایمی و خلاقیت وقفه‌ناپذیر و خستگی‌ناپذیر است که اخلاق هنری زاده می‌شود. اخلاق دانایی که

www.adabiatema.com

می‌داند دانسته‌هایش چقدر ناچیزند و همیشه در انتظار چهره‌های جوانتر و متعلق به جهان‌های نوتر از اندیشه و خیال است که آن را تداوم دهند و به آینده متصل کنند. از چنین دانایی عارفانه‌ای است که شناخت هنری ماندگار و پویا زاده می‌شود و حاشا که چنین دانای بزرگی، زیبایی نسلهای بعدی خود را به دلیل ناتوانی در ایجاد رابطه با آنها محکوم سازد و دچار خودبینی و نفرت شود که سرچشمهٔ توان او نیز درون این برج عاج فرو می‌ریزد.

حافظهٔ قومی

شک نیست که مجموعهٔ ذهنی هنرمند در لحظه‌های واقعی خلاقیت در اشکالی بدیع که چه‌بسا برای خود او هم تعجب‌آور خواهند بود، فعالیت می‌کند. بخشی از این فعالیت بی‌شک ریشه در خواستها، تناقضها و آرزوهای سرکوفته وی در پس ذهن او دارند.

همچنین شک نیست که حافظهٔ قومی، افسانه‌ها و مشترکات تاریخی انسان بر ذهن هنرمند تأثیر دارد. اما، قانونمندی هر یک از این موارد باید کشف شود. فقط به صرف این که تأثیر دارند ما نمی‌توانیم از آنها به‌عنوان قانون علمی یاد کنیم و به شیوهٔ هنری نباید با آنها برخورد شود. باید باز هم یادآور شوم که «هنر از خلق هنر مجزاست».

اما در رابطه با اسطوره‌ها و خلق اثر هنری به ذکر چند جملهٔ فشرده بسنده می‌کنم. اسطوره‌ها، فشرده‌های اعتقادی، فرهنگی و تاریخی‌اند با ریشه‌های عمیق در ذهن افراد یک قوم. ریشه‌های تاریخی آنها مبهم و آمیخته به افسانه است و صراحت تاریخ را ندارند. ریشه‌های اسطوره‌ها را در روابط نخستین انسانها باید جست.

انعکاس اسطوره‌ها در ذهن هنرمند، انعکاسی است فرا زمانی و در بسیاری از موارد، شخصیتهای اسطوره‌ای بیانگر کیفیتهای حال و وضعیت موجود و حتی آینده‌اند. به‌عنوان نمونه هنگامی که حافظ می‌سراید:

آب حیوان تیره‌گون شد
خضر فرخ‌پی کجاست

در آب حیوان و تیره شدنش و خضر فرخ‌پی به دو اسطورهٔ بزرگ فرهنگ ایرانی اشاره دارد؛ اما این به هیچ‌وجه به اندازه آن اسطوره‌ها کهنه نیست و حافظ در این کلام موجز و کوتاه، بخش عظیمی از تاریخ دوران خود را و زندگی دوران خود را بیان می‌کند.

کل مساله زمان یا مفهوم زمان نیز در ذهن هنرمند قابل بررسی است. به‌طورکلی، یک تصویر هنری در عین این که تابع زمان است، فرا زمان است. اثر هنری هر قدر به نهایت مسائل مشترک در طی قرون انسانها نزدیکتر بشود، فرا زمان‌تر می‌شود و این امر به مانایی آن کمک می‌کند.

رئالیسم جادویی

جنبهٔ دیگر قضیه، در ارتباط با زمان و امکان ترکیب (سنتز) غیرممکن‌های زمانی، در ذهن هنرمند است. نمونه برجستهٔ ترکیب این غیرممکن‌های زمانی در ذهن هنرمند را در سبک واقع‌گرایی جادویی در ادبیات نوین امریکای لاتین و بویژه در شخص گابریل گارسیا مارکز می‌توان مشاهده کرد.

واقعیت این است که اشکالی از خود واقعیت در تجربهٔ روزانه فرا زمانی‌اند. همهٔ ما تجارب فرازمانی را در رویا و در خیالبافی تجربه می‌کنیم و کیست که واقعی بودن این تجارب انسانی را در طول بیست‌وچهار ساعت زندگی روزمره بتواند نفی کند. حال، اگر هنرمند همین تجارب فرازمانی تجربه شده در حالات تغییریافتهٔ هشیاری انسان را بخواهد تجربه کند، راهی جز یافتن سبکهای فرازمانی ندارد. اینها نیز به اندازهٔ خود واقعیت، بخشی از واقعیت هستند که هنرمند صرفاً زبان بیان آنها را تجسم می‌کند.

خلاصه کلام، خلاقیت هنری که هدف آن آفرینش زیبایی است، نمی‌تواند تنها متکی به توانایی ذاتی باشد؛ چرا که عشق و کار مداوم تضمین‌کنندهٔ تداوم و تعالی آن است. چه به قول یک فیلسوف معروف، بدون عشق هیچ چیز ستر گی در جهان باقی نمی‌ماند. □

شمس لنگرودی

پائیز

بارانی خزانی همه چیزی را شسته است ـ
سایه‌ها و پرندگان
خانه‌های شنی کودکان

باد
میوه،...
همه چیز چون سالها و ثانیه‌ها
در باران خزانی دور شد

تنها
برکهٔ آبی مانده است
و من
که در آیینه‌اش به موی سپیدم بنگرم

به موی سپیدم:

شمدی دوردست
معصوم و مچاله
بر جسمی یخزده

www.adabiatema.com

حسن عابدینی

پیدایش رمان نو در ایران

مروری بر داستان‌نویسی نسل اول

آن که می‌دارد تیمار مرا کار من است.

نیما، «مانلی»

شرایط اجتماعی و تاریخی دههٔ شصت، بخش عمدهٔ نیروهای روشنفکری را به‌سوی خلاقیتهای ادبی و هنری سوق داده است. دهها داستان‌نویس و شاعر جوان در حال شکل بخشیدن به ادبیات گرانمایه‌ای هستند که ضمن پیوند با گذشته، از کیفیت تازه‌ای برخوردار است. البته در درازمدت، نیروی فرسایندهٔ زمان، گرد فراموشی بر بسیاری از آثار امروز می‌پاشد، اما نویسندگانی که در دامچالهٔ شهرتهای آسانیاب نیفتند، از دایرهٔ نفوذها برهند و با توانی نظم یافته و خلاق بنویسند، سری از میان سرها درمی‌آورند و چهره‌های صاحب نام ادبیات معاصر را تشکیل می‌دهند که برای درک استعدادها و نوآوریهای نسل جدید نویسندگان، آشنایی با میراث ادبی نویسندگان نسلهای پیشین ضروری است.

در اینجا نمی‌خواهیم به تاریخ داستان‌نویسی معاصر بپردازیم و خصوصیات آثار نویسندگان ایرانی از مشروطیت تا امروز را برشماریم[1]. بلکه می‌کوشیم با تأکید بر نوشته‌های داستان‌نویسانی که با عدول از راه و رسم ادبی متداول، سبکی تازه پدید آورده‌اند، از مشغله‌های فکری و نوآوریهای ادبی نویسندگان نسلهای گذشته آگاه شویم. واقعیت این است که در تاریخ ادبیات صد ساله‌مان، عدهٔ نویسندگانی که توانسته‌اند حرکت اساسی فکری زمانهٔ خود را به طرزی خلاق متبلور سازند، بسیار اندک است. همین نویسندگانند که با آثارشان سخنگوی گروه نویسندگان هم‌سن و سال خود شده‌اند و نسل تازه‌ای از اندیشمندان را پدید آورده‌اند.

«مقصودم از نسل واکنشی است که ظاهراً سه بار در هر قرن در برابر پدران به‌ظهور می‌رسد. علامت ممیزهٔ آن گروهی از عقاید است، به شکل تعدیل یافته که از دیوانگان و عصیانگران نسل پیشین به ارث رسیده است. اگر

صفحه شانزده

www.adabiatema.com

نسل، نسلی واقعی باشد رهبران و سخنگویان خاص خود دارد، و آنانی را که درست پیش یا پس از آن به‌دنیا آمده‌اند و عقایدشان چنین جسورانه و شکل گرفته نیست به درون مدار خود می‌کشد.۲»

ادبیات نوین ایران پدیده‌ای تاریخی و مرتبط با شکل‌گیری مناسبات اجتماعی بورژوایی، رشد طبقهٔ متوسط، رخنهٔ فرهنگ غرب و نضج اندیشهٔ مشروطه‌خواهی و آزادی است. ارزش یافتن فرد و مشغله‌های ذهنی او مطرح شدن ملت به‌عنوان عاملی مؤثر در تحولات سیاسی، از مهمترین عوامل پیدایش رمان فارسی به‌شمار می‌آید. فرهیختگان دوران مشروطیت، «فن دراما و رمان را متضمن فوائد ملت و مرغوب طبایع خوانندگان۳» می‌دانستند و بر لزوم نوآوری در شکل و محتوای ادبیات تأکید می‌کردند. اما نسل مشروطه‌خواه، نسلی سیاست‌پیشه بود، داستان‌نویس و شاعر نبود، و داستان‌واره‌هایی که نوشت، به اقتضای شرایط تاریخی، بیشتر نقد اجتماعی و خطابه در مدح عدالت و آزادی بود. کسانی چون آخوندزاده، طالبوف، میرزا حبیب اصفهانی و زین‌العابدین مراغه‌ای می‌کوشیدند واقعیتها را به زبانی ساده و طنزآمیز بیان کنند، زیرا عقیده داشتند: «مقتضای زمان ما ساده‌نویسی است.٤» اینان تنها به نقش اجتماعی ادبیات توجه داشتند و برای ساختار ادبی و نقش زیبایی شناختی رمان، اعتبار چندانی قائل نبودند؛ زیرا هنوز شرایط تاریخی و فرهنگی برای آفرینش این نحوهٔ بیان جدید ادبی در ایران آماده نشده بود. با اینهمه، آثار ادبی ـ اجتماعی آنها راه را برای پیدایش داستان و شعر نو هموار کرد.

شور و شوق مشروطه‌خواهی به‌زودی فرو می‌نشیند، انقلاب به ثمر نمی‌رسد و در نتیجهٔ پیامدهای جنگ جهانی اول، شکست جنبشهای ملی و ضداستعماری، و فساد روزافزون دستگاه سیاسی و اداری مشروطه، نوعی حالت یأس عمومی پدید می‌آید. اصولاً پس از هر تکان شدید اجتماعی نوعی شک نسبت به ایده‌ها و هنرهای نسل پیش، ذهنیت افراد نسل جدید را آشفته می‌سازد. ناباوری نسبت به باورهای پیشینیان، موجد نوعی

آل‌احمد و گلستان، از دریچه‌ی دید هدایت به جامعه می‌نگرند.

بخودآیی و بیداری می‌شود و واکنشهای فکری و ادبی تازه را پدید می‌آورد. اگر جوانترها بتوانند با یکدیگر ارتباط ذهنی و بده بستان فکری مستمری برقرار کنند و سخنگویان خاص خود را هم بیابند، گروه سنی مرتبطی را تشکیل می‌دهند و نسل جدیدی را به‌وجود می‌آورند. «نسل، به مفهوم تاریخی آن، بیشتر از آنکه به تاریخها بستگی داشته باشد وابسته به نظام عقیدتی

است، نه چنانکه... صاحبنظرانی گفته‌اند: هر سی سال یک بار نسلی تازه پیدا می‌شود... نسل هنگامی پدید می‌آید که نویسندگانی وابسته به یک گروه سنی دست به دست هم دهند و بر پدران بشورند، و باز هنگامی پدید می‌آید که در جریان اتخاذ شیوه‌ای نو برای زندگی، آنان بتوانند الگوها و سخنگویان خویش را بیابند.۵»

نسل اول داستان‌نویسان ایرانی که حاصل مبارزات سیاسی و فرهنگی دوران مشروطیت است، بر اثر تکان ناشی از شکست انقلاب و در نطفه خفه شدن آرمانهای آزادیخواهانه، به خود آمد. محمدعلی جمالزاده (متولد ۱۲۷٤) را می‌توان «خروس سحری» دانست که بر آمدن داستان کوتاه در این مرز و بوم را نوید داد. او با سرکشی در مقابل «پدران»، به شیوه‌های جدیدی در نوشتن می‌اندیشید. در زمانه‌ای که داستان‌نویسی کاری فرومایه شمرده می‌شد، در مقدمهٔ یکی بود یکی نبود (۱۳۰۰) بر لزوم «افتادن انشاء... در جادهٔ رمان و حکایت» تأکید کرد. اما داستانهای جمالزاده «بیشتر نشانهٔ پایان دورانی است که با نام ادبیات مشروطه از آن یاد می‌کنیم و نه شالودهٔ داستان جدید.٦» با اینکه داستانهای زیبایی چون «دوستی خاله خرسه» شروع یک دوران شکوفایی در ادبیات ایران را نوید می‌دهند، شباهتهای ساختاری اغلب داستانهای یکی بود یکی نبود با سیاحتنامهٔ ابراهیم بیک (۱۲۷٤) و حاجی بابای اصفهانی (۱۲۸٤) نشانگر توقف جمالزاده در محدودهٔ ادبیات مشروطه است.

افراد این نسل که نه حکومت به حال خود می‌گذاشتشان و نه عامهٔ مردم حرف و دردشان را می‌فهمیدند، در وجود صادق هدایت (۱۳۳۰ ـ ۱۲۸۰) به بلوغ فکری خود می‌رسند، از دنیای گذشته می‌گسلند و پا بر آستانهٔ جهان تازه‌ای می‌نهند؛ سخنگوی پرنفوذ خود را در وجود هدایت می‌یابند و از طریق آثار و اندیشه‌های اوست که از هویت جمعی خود به‌عنوان نسلی جدید و عصیانگر در برابر «پدران» آگاه می‌شوند.

هدایت، برخلاف جمالزاده، برخوردی جدی و سازش‌ناپذیر با نظام اجتماعی و هنری زمانهٔ خود دارد. او با نثری تازه و دیدگاهی جدید نسبت به موقعیت انسان، گزارش‌نویسی به شیوهٔ ادیبان دوران مشروطه را رها می‌کند

www.adabiatema.com

تا با تخیلی هنرمندانه، جهان داستانی خاص خود را بسازد و آگاه از ادبیات جدید جهان، در حد و حدود هنجارهای ادبی رایج در زمان خود نمی‌ماند. از نویسندگان پیشین چیزها می‌آموزد، اما قالبها را می‌شکند. راهی نو در پیش می‌گیرد و مبدع سبکی تازه می‌شود. بوف کور (۱۳۱۵) رمانی نوین و معیاری برای دریافت میزان نوآوری نویسندگان پس از هدایت است. جستجوی راوی بوف کور، گشت و گذار قهرمان رمان دورهٔ مشروطه بر پهنهٔ اجتماع نیست، جستجویی در درون است برای بازشناسی خود ـ تا آنگاه بتواند به عنوان انسانی با فردیت خلاق به جامعه بپیوندد. جستجویی که چون کابوسی وحشت‌انگیز و در حالتی میان خواب و بیداری می‌گذرد، راوی را وامی‌دارد که زندگی خود را برای سایه‌اش روایت کند ـ و در صدد قتل خود انگلی (خنزر پنزری) برآید، به این امید واهی که خود اصیل، خود هنرمند امکان تنفس بیابد. او در این سیر و سفر درونی هم دریچه‌ای رو به تاریخ روحی ملت باز می‌کند و هم خود را به‌عنوان یک هنرمند کشف می‌کند. این نسل، که در جستجوی هویت خویش بود، با شور و شوق به ادبیات روی آورده بود: راوی بوف کور با نقاشی و نوشتن به هستی بیهودهٔ خویش معنا می‌بخشد. اما پیرمرد خنزر پنزری ـ که شاید بتوان او را استعارهٔ قراردادها و رسوم سنگواره شده دانست ـ چون بختکی بر سینه‌اش افتاده و عاقبت با درآوردن او به لباس خودش، او را می‌کشد: «من پیرمرد خنزر پنزری شده بودم.» پدر سالار در داستان «چمدان» (۱۳۱۳) نوشتهٔ بزرگ علوی (متولد ۱۲۸۳) در هیأت پدری شیک‌پوش خودنمایی می‌کند که همچون پیرمرد خنزر پنزری می‌خواهد «جوان» را از عشق محروم کند و در مجلس عادتها و سنتها بپوساند.

در سالهای ۲۰ ـ ۱۳۱۰ شاهد شکل‌گیری نسل اول داستان‌نویسان هستیم. اینان گروه سنی مرتبطی‌اند که سخنگوی خاص خویش را دارند و در کافه‌ها و محفلها با تشکیل گروه‌هایی چون «ربعه» علیه کهنه‌اندیشان صف‌آرایی کرده‌اند. واکنش این نسل در برابر شکست امیدهای انقلاب مشروطه و قد برافراشتن رضاخان، گریز توأم

بوف کور، معیاری برای دریافت میزان نوآوری نویسندگان پس از هدایت.

شکل‌گیری نسل اول داستان‌نویسان در دههٔ بیست اتفاق افتاد.

علوی، جستجوگر داستان پلیسی و گستراندن شک

بوف کور، قلهٔ خلاقیت ادبی نسل اول

با تنفر از جامعه است؛ گریزی که به نوعی نفی واقعیت موجود، به صورت بی‌اعتبار جلوه دادن ارزشهای آن، آن را بازتاب می‌دهد. این گرایش در بوف کور، قلهٔ خلاقیت ادبی نسل اول، آشکارا دیده می‌شود.

پس از شهریور ۱۳۲۰ و فرار دیکتاتور و تغییر فضای سیاسی و اجتماعی کشور، هدایت دیگر در زمینهٔ آفرینش داستان، نوآور نیست. یعنی آثار این دوره‌اش ـ برخلاف بوف کور ـ تجربهٔ خواننده را دگرگون نمی‌کنند و هر نسل نمی‌تواند تعبیر تازه و باب زمانهٔ خودش را از آنها داشته باشد. در این دوره، هدایت و همنسلانش دل به حرف و سخنهایی می‌بندند که پایانی مطلوب ندارد.

علوی رشد می‌کند و هر چند نوآوریهایی در صناعت داستان‌نویسی دارد ـ مثل تلفیق ژورنالیسم سیاسی با جستجوگری داستان پلیسی و گستراندن نوعی شک در ضدیت با مطلق‌اندیشی‌ها ـ اما بنیانگذار نگاه ادبی جدیدی به واقعیت نیست. نویسندگان جوان‌تری چون صادق چوبک (متولد ۱۲۹۵)، جلال آل‌احمد (۴۸ ـ ۱۳۰۲) و ابراهیم گلستان (متولد ۱۳۰۱) نیز همچنان از دریچهٔ دید هدایت به جامعه و زندگی می‌نگرند. البته در دورهٔ مورد بحث، زیرا هر یک از نویسندگان نامبرده تغییر و تحول خاص خود را دارد که بعداً به آن می‌پردازیم.

www.adabiatema.com

سالهای ۱۳۳۰، سالهای شکست نهضت ملی، خودکشی هدایت و تبعید علوی و بگیر و ببندهای فراوان است. افراد نسل اول داستان‌نویسان که دیگر مشاهده‌گر دقیق زمانهٔ خود نیستند و «بیش از حد در گذشته زندگی» می‌کنند، از درخشش می‌افتند تا نسل دوم داستان‌نویسان ایران، خلاقیتهای ادبی خود را به نمایش بگذارند. البته نسلها از هم جدایی‌پذیر نیستند، بر هم تأثیر می‌نهند و فشرده‌ای از تجربه‌های نسلهای پیشین را به‌کار می‌برند، زیرا «کمال رَوَندادبی سیری خطی ندارد، بلکه به گونهٔ شبکه‌ای از مکتبها و نهضتهای مربوط به یکدیگر پیش می‌رود.۷۰» آثار بزرگ هر نسل، با نسل جدید پیش می‌آیند تا کلاسیکهای ادبیات معاصر را تشکیل دهند.

«ادامه دارد»

۱ـ در این زمینه رجوع کنید به: صد سال داستان‌نویسی در ایران، حسن عابدینی، نشر تندر.

۲ـ دربارهٔ ادبیات، ترجمهٔ احمد میرعلایی، کتاب زمان، ۱۳۵٤، ص ۱٤۲.

۳ـ تمثیلات، آخوندزاده، نشر اندیشه.

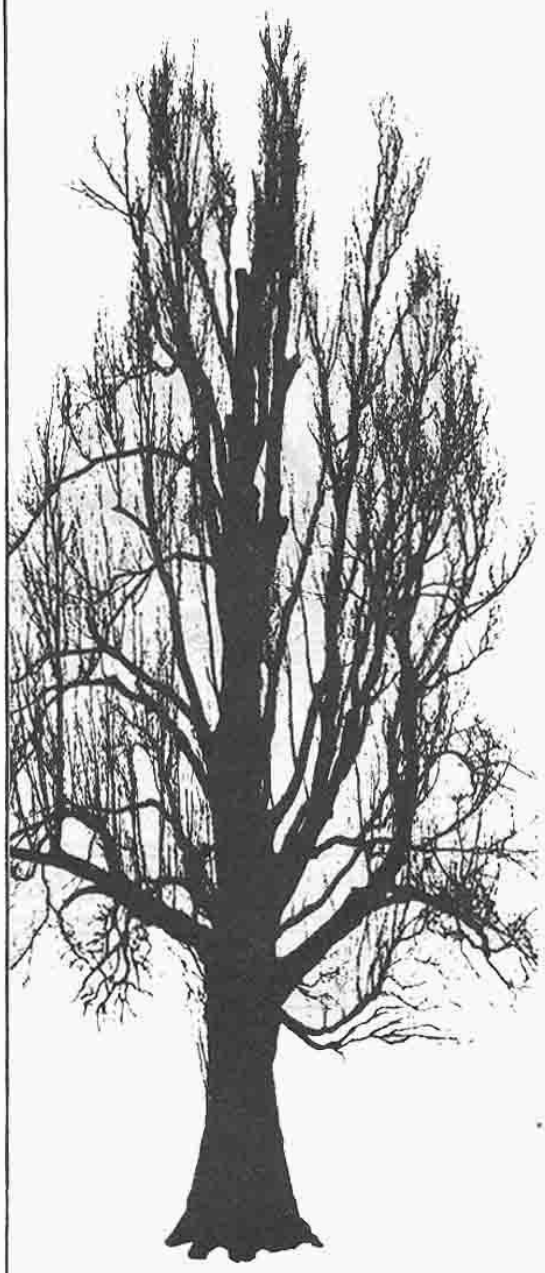
٤ـ سیاحتنامهٔ ابراهیم بیک، مراغه‌ای.

۵ـ دربارهٔ ادبیات، ص ۱۵۰.

٦ـ سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی، بالایی و کویی پرس، ترجمه احمد کریمی حکاک، پاپیروس، ۱۳٦٦، ص ۲۱٦.

۷ـ فردیت خلاق نویسنده و تکامل ادبیات، خرابچنکو، ترجمه نازی عظیما، آگاه، ۱۳٦٤، ص ۹۳.

دو شعر از: ایرج ضیایی



درخت زیتون

عمری هزار ساله
خمان
پناه جسته پای صخره

بر منظر زیتونزاران
زن
بر کنانی از زیتون
فرا روی
کمانه‌ی باد
سرو کوهی
بوی روغن و صابون
بر دهانه‌ی رود

سپیدرود
با تاجی از زیتون
راهی دریا
با بشنگه‌های زمردین بیرامونش
زن
با دهانی زیتونی
عتاب خاک و باد را
می‌رماند از چهره‌ی کودکان
عمری هزارساله باید
تا زدوده گردد رنگ زیتونی

پای صخره
ریشه‌های برآمده از بوران
پامال هوا

زن
در پیراهنی از کتان زیتون
با روغندان هزارساله
زیر درخت کهن
زن
با بستانی معطر
می‌خمد بر دهان کودک

عمری هزار ساله باید
تا به راه شیری
زدوده گردد رنگ زیتونی

زیتونستان سوخته را مانی

در موهایت مویه مکن
زیتونستان سوخته را مانی
با شهرستانی بی‌فواره و میدان
در راستای خاطرات خاک

در نکه‌ی لیوان شکسته
پاره‌یی آسمان
خاکستری چرب
دانه‌یی زیتون
مویه‌یی مدهوش

www.adabiatema.com

گاری، ال، براور

رضا فرخفال

هزار تو، ساحت آفرینش

هزارتو یا لابیرنت در داستانهای بورخس دامی است که آدمها در آن گرفتار می‌شوند و در تمهید این دام هم خود دستی داشته‌اند و هم دستی نداشته‌اند. این آدمها هم نقشی درونی را ایفا می‌کنند و هم برونی را، قهرمانند و ضد قهرمان و آنجا که واقعیت درون با واقعیت بیرون در تقابل قرار می‌گیرد، سرگردانی ذهنی به سرگردانی عینی بدل می‌گردد. اگر به واقع این امور متضاد در یکدیگر تداخل کنند، در تلاقی و برخورد آنهاست که اشارات فلسفی، مذهبی، متافیزیکی و ادبی داستانهای بورخس جان می‌گیرد.

در آثار اکتاویوپاز نیز هزارتو یا لابیرنت جایگاهی مهم دارد، اما تأکید پاز بر آن از تأکید بورخس متمایز است: هزارتو به جای آنکه مهلکه‌یی باشد، ساحت آفرینش است. پاز بر مبنای دیالکتیک هگل و نظریه‌هایی دیگر به خلق جهان‌بینی هر چند خاص و شخصی اما کلی و عام دست زده که به واسطهٔ آن «پندار ـ نماد» هزارتو در نوشته‌های نظری و اشعارش شالوده‌یی مستحکم می‌یابد.

مفهوم سرگردانی یا هزارتو مفهومی کهن و متعلق به گذشته است، گرچه زمان مطرح در داستانهای بورخس به‌صورت زمانی فراتر از «گذشته» در می‌آید؛ اما با این حال، با مقایسه و برابر هم نهادن هزارتوهای پاز که مبنایی دیالکتیکی دارند و هزارتوهای بورخس که فاقد چنین بنیانی هستند، به چشم‌انداز تازه‌یی می‌توان دست یافت. از این‌رو، غرض ما در اینجا مقابلهٔ دو غده مختلف از هزارتو یا دیالکتیک و هزارتوست. امیدوارم که این منظور به مقایسهٔ صرف دو نویسنده تعبیر نشود، چرا که آنچه در اینجا مطرح است مقابلهٔ پندارها (تصویرها، نمادها و غیره) است.

هزارتو، سوای ملاحظات دیگر، نمادی محدود از چیزی بی‌کران و نامحدود است، تصویری است که کثرت را در وحدت نشان می‌دهد و نمادی ساده از پیچیدگی است. هزارتو هم می‌تواند مجرد و هم ملموس باشد. هزارتوهایی از زمان، مکان، ذهن و جسم وجود دارد و به مثابهٔ پاره‌یی از یک اثر ادبی هزارتو می‌تواند ایهامی ایجاد کند که با

www.adabiatema.com

داستانهای بورخس از تداخل امور متضاد در یکدیگر جان می‌گیرد.

قهرمان می‌تواند در ده صفحه هزار چهره پیدا کند.

نیت بورخس و پاز، برقرار کردن توازنی دوباره میان دو نوع دریافت ذهنی است.

ایهام حاصل از شگردهای روانی برابر باشد: با آشفتگی حساب‌شده‌ای که این نماد القا می‌کند می‌توان خواننده را به دوران سر گرفتار کرد و با شرح و بسط این بازی عقلایی می‌توان او را به حیرت و اعجاب انداخت.

به رغم روایتهای گوناگونی که در داستانهای بورخس از هزارتو آمده، کار بورخس در بیشتر این‌داستانها یکسان است با یکی از پیچیده‌ترین بازیهای او در این زمینه در داستان «مرگ و پرگار» روبرو می‌شویم. مثل بیشتر داستانهای بورخس در این داستان نیز (هر چند غیرمنتظره و از سر اتفاق) مکانی که با فن ریاضی طرح‌ریزی شده با زمانی سنجیده شده در داستانی که اساساً یک داستان پلیسی متافیزیکی است، تداخل پیدا می‌کند. لونروت کارآگاهی که شخصیت اصلی این داستان است، الگوی چند قتل را در بعد مکان محاسبه می‌کند. این قتلها هر کدام در نقاطی اتفاق می‌افتادند که از مجموع آنها شکل مثلثی به دست می‌آید. با کشف اینکه قتلها هرازگاه در چهارمین روز ماه اتفاق افتاده‌اند و نه در روزهای سوم، الگو مضاعف می‌شود. هر دو الگو (در زمان و مکان) هزارتوهایی ساخته و پرداختهٔ ذهن لونروت هستند و البته این هزارتوها سرانجام او را به نابودی می‌کشند. اما این الگوها تنها آغاز کارند. در واقع مجموعه‌یی از هزارتو یکی در دیگری یا به موازات هم در داستان می‌آید. برای مثال در داستان «مرگ و پرگار» به این هزارتوها برمی‌خوریم:

۱) هزارتوی لونروت ؛ ۲) سرگردانی مکمل شارلاخ (که از زاویهٔ دیگر همان هزارتوی لونروت است) ؛ ۳) هزارتوی طبیعی و ذهنی «تریست لروا» که در حکم عالم صغیر ملموسی از عالم کبیر سرگردانی لونروت است ؛ ٤) هزارتوی یونانی مطرح شده در داستان که به صورت خط مستقیم واحدی است، آنجا که لونروت از شارلاخ می‌خواهد در تجسد دوباره‌اش او را به قتل رساند ؛ ۵) ترکیب متحملی از هزارتوهای اول و دوم که در بالا ذکر شد، اگر شارلاخ را همزاد لونروت بگیریم ؛ ٦) تمام هزارتوهای با لاکه واقعیت تام و تمام داستان را شکل داده‌اند و خواننده با خواندن داستان

www.adabiatema.com

آن را درمی‌یابد و خود نیز در هزارتوهای داستان گرفتار می‌شود.

عنصر جبری نیرومندی را که سابانو Sabato به هزارتوهای بورخس نسبت می‌دهد در داستان «مرگ و پرگار» به‌خوبی می‌توان دید. این عنصر جبری در داستانهای دیگر او نیز به چشم می‌خورد. در داستان «باغی با گذرگاههای پیچ در پیچ» که هزارتو شجره‌نامه قهرمان چینی داستان است، هزارتویی از دو کتاب (که در آخر به صورت یک کتاب، به صورت شجره‌نامه درمی‌آیند) و نیز سرگردانی جسمانی جین‌شناسی انگلیسی در این داستان. این عنصر را در داستان «ویرانه‌های مدور» هم می‌توان یافت که هزارتو در آن به صورت «زنجیر عظیم رؤیا» است و در «کتابخانه بابل» که هزارتو «عالم کتابخانه» است. جبر مبنای همهٔ این داستانهاست. راه گریزی نیست ـ تنها بی‌پایانی و تداومی حلزونی وجود دارد که کنایه را در داستان از سطحی به سطح دیگر می‌کشاند. اما پاز از سوی دیگر در این رشتهٔ بی‌انتها راه گریزی را ممکن می‌داند. در دیالکتیک او قبول هزارتو با حتی اشتیاق به قبول آن عروج یا تعالی (همنهاد در دیالکتیک پاز) را در پی دارد.

پاز در آخرین مقالهٔ کتاب هزارتوی تنهایی، مقاله‌یی که نام خود را به کتاب داده است، آنچه را به‌عنوان تاریخ خاص فرهنگی و روان‌شناختی مکزیکو در این مقاله مطرح شده کلیتی جهانی می‌بخشد. پاز با به کار گرفتن اصطلاحات مکتب روان‌شناسی نو فرویدی تمامی رنجی را که ما از تنهایی می‌بریم، تنهایی ناشی از دور افتادن از تن (زهدان، بهشت، آفرینندگی و غیره) را و با به کار بردن اصطلاحات هستی شناختی، هر آنچه را از «بحران هویت» تا از خودبیگانگی، عدم ارتباط، هراس و نامردمی شدن بر ما می‌رود، بر اثر زخم ـ تنهایی دور افتادن از اصل خویش می‌داند. چرا که از نظر وی، تنهایی همانا جدایی از آفرینش است، دور ماندن از حالت یگانه بودن با اندرونه خاک است: «ما از قلب زمین رانده شده و محکوم به جستجوی آن در جنگلها و وادیها یا در پیچ و خمهای هزارتوی زیرزمین گشته‌ایم.» این پندارها با پندارهای بورخس تضادی فاحش دارند، زیرا اگرچه آثار این نویسندهٔ آرژانتینی را با معیارهای نقد روان‌شناختی نو فروید تجزیه و تحلیل کرد، اما به‌عنوان بخشی از ایدئولوژی خاص بورخس، آثار او خالی از چنین پندارها و اندیشه‌هایی است.

شعر پاز بازتاب اندیشه‌هایی است که در مقالاتش بیان می‌کند و از این میان، آنچه به کار این بررسی می‌آید، استفادهٔ هزارتوی تن است. زن و مرد با آمیختن در یکدیگر (آمیختن عاطفی، عینی، حسی) در هزارتوی یکدیگر وارد می‌شوند. در لحظهٔ اوج که پاز آن را «لحظهٔ خلاق» می‌نامد، فراسوی زمان و مکان آنان به تعالی می‌رسند، فارغ از خویشتن «همنهاد» خود را بازمی‌یابند و با آفرینش یگانه می‌شوند. همچنانکه یکی از نظریه‌پردازان مکتب روان‌شناختی نو فرویدی در کتاب زندگی برابر مرگ شرح می‌دهد، انسان در این لحظه به انسانیت خویش، به آفرینندگی و آفریدن دست می‌یابد و تن بار دیگر زاده شود.

اکتاویو پاز در شعر «سنگ آفتاب» نمونهٔ خوبی از هزارتوی تن را عرضه کرده است:

من از درون نالاره‌ای صوت می‌گذرم
از میان موجودات پژواکی می‌لغزم
از خلال شفافیت چونان مرد کوری می‌گذرم
در انعکاسی محو و در بازتابی دیگر متولد می‌شوم
آه جنگل ستونهای گلابتونی شده با جادو
من از زیر آسمانه‌های نور
به درون دالانهای درخشان پاییز نفوذ می‌کنم،
من از میان تن تو همچنان می‌گذرم که از میان جهان(۱)

انسان که از بی‌نظمی گریزان است انتظار را برای عالم هستی می‌جوید، سامانی را برای امور جستجو می‌کند تا آن را جایگزین نظامهای سنتی منسوخ عام سازد و پاز پاسخ خود را در حول و حوش عمل مشخص اتحاد جسمانی و اشارات دیالکتیکی و اساطیری آن می‌یابد.

تنها راه گریز ممکن از «هزارتوی تنهایی» برای انسان، یگانگی، آمیزگاری و همنهاد شدن با آفرینش در عملی خودانگیخته است. «هزارتوی تن، منظر درونی ذهن با منظر برونی و درونی تن پیوند می‌خورد. در داستانهای بورخس غیاب زن به‌عنوان زمینه‌یی برای اتحادی جسمانی ـ دیالکتیکی با مرد (و یا برعکس) می‌تواند کلیدی برای هزارتوهای ادبا شد. از نظر پاز، اتحاد جسمانی به‌عنوان همنهادی در هزارتوی تن، به کشف «دیگری» و تعالی می‌انجامد. برای بورخس هزارتو دامی است که در آن ذهن از رهگذر توهم به «خداوندگار» خویش دست می‌یابد و واقعیتی مفروض و تردیدناپذیر را انکار می‌کند. در تغییرات متعدد نقش شخصیتها در داستانهای بورخس، نقشهای بیرونی به نقشهای درونی بدل می‌شود. قهرمان (یا ضد قهرمان) می‌تواند در ده صفحه هزار چهره پیدا کند. در مورد پاز، اگرچه هزار چهره در یک چهره ترکیب می‌شود، اما «لحظهٔ آفرینش همه نقشهای بیرونی، نقشهای درونی می‌گردند. همچنانکه در آغاز این مقال اشاره شد، در آثار بورخس نیز می‌توان وحدت را در کثرت یافت، اما این جلوه وحدت در کثرت به قصد آشفتگی است و نه برای رسیدن به خلوص و روشنی آنچنانکه در شعر پاز به چشم می‌خورد.

یکی از فصول جالب کتابی که بارنکا Barrenchea دربارهٔ بورخس نوشته، فصلی است که در آن به «خداینامه»ها و «جهان‌نامه»های عارفانه بورخس می‌پردازد. اساس بازیهای بورخس را با حقیقت و مجاز در قالب هزارتو عرفانی زمینی شکل می‌دهد و در این زمینه به نمونهٔ جالبی در داستان «تلون، اکبار، اربیس، تربتوس» برمی‌خوریم که آشکارا با نظر پاز در تضاد است، آنجا که می‌گوید:

«به یاد آورده بود که مجامعت و آینه مکروه است. در دائرةالمعارف آمده بود که برای یکی از عرفا عالم مشهود تصوری خطا یا به عینه خودسفسطه‌ای بود. توالد و آینه‌ها مکروه‌اند زیرا باعث تفرقه و تکثر عالم می‌شوند.»

در داستان یادشده، هزارتو بر مبنای برگردانی از واقعیت‌های عرفانی گسترش می‌یابد. در اینجا مسئله بر سر اعتقاد بورخس یا اعتقاد نداشتن پاز به اندیشه‌های عرفانی نیست برای پاز تمایز مهمی میان تکرار در آینه و تکرار در توالد وجود دارد. این تمایز با معنای جسمانی مستتر در تکرار حاصل از توالد در آثار او آشکار می‌شود. پاره‌ای صاحبنظران تصویر آینه را در آثار پاز تشریح کرده‌اند و از این دیدگاه اساسی کار او با

www.adabiatema.com

بورخس در معنا تمایزی ندارد. اما تفاوتی که پاز نشان می‌دهد همنهادی است که از آمیزگاری و توالد و غیره می‌سازد، گونه‌ای از تعالی که از بازی آینه‌وار تصاویری مکرر فراتر می‌رود. تولیدمثل و تکرار جسمانی انسان یا بازتاب تکرار نمود بیرونی او یکی نیست. اگرچه به وضوح در آثار بورخس نیز می‌توان به این تمایز برخورد، اما نکته این است که به هر منظور که باشد، نمونهٔ ذکر شده، نمی‌تواند در نوشته‌های پاز به کار گرفته شود مگر اینکه تداوم محکمی از اندیشه‌های او را شکل دهد.

همچنانکه اشاره شد، در نوشته‌های پاز تأکید بر آفرینندگی به مثابهٔ سنگ بنای دیالکتیکی فراگیر است. مرگ و نابودی در نهایت مشمول جهت‌گیری مثبت جهان‌بینی او می‌شود. در بسیاری از کارهای بورخس که هزارتوی در مرگ داستان قرار دارد، چنین برمی‌آید که تأکید نویسنده بر حول و حوش آن است. این تأکید اگرچه در تمامی آثار بورخس، اما در پایان چند داستان مشهور او آشکار می‌شود. در «مرگ و پرگار» لونروت در پایان داستان به قتل می‌رسد.

شخصیت داستانی «باغی با گذرگاههای پیچ در پیچ» می‌میرد. در «ویرانه‌های مدور» قهرمان داستان در خوابهایش موجوداتی را که ساخته ذهن او هستند خرد و نابود می‌کند و خود نیز نابود می‌شود. البته همیشه تداومی بی‌پایان، همچون تداومی از یک دیالکتیک بی‌انتها در این داستانها وجود دارد. اما بورخس در پایان داستان وجه مخرب آن را برمی‌گزیند. در کارهای مشابهی از پاز، برعکس، به جنبهٔ دیگری از این تداوم برمی‌خوریم.

ال. ا. موریلو L. A. Murillo معتقد است که «بورخس هنری دیالکتیکی به دست می‌دهد.» راست است که تفارق میان دیالکتیک بورخس و پاز تأکید متفاوت آنها بر روایتی عقلانی یا هزارتو است. اما این نیز هست که می‌توان وجود هرگونه دیالکتیک را در آثار بورخس نفی کرد. بارنکا در این باره می‌نویسد: «نظریهٔ گذشتهٔ مجازی... و تصویر هر آنچه مربوط به گذشته است، در کار بورخس قدرت ابلاغ او را بیشتر نشان می‌دهد و این هر دو در فروپاشی زمان به یکسان تأثیر می‌گذارند؛ اگر انسان آنچه از تجارب گذشتهٔ خود به یاد می‌آورد صرفاً

زاییدهٔ ذهن او باشد، هیچ چیز نمی‌تواند او را مطمئن سازد که وجود حاضرش ساخته و پرداخته ذهن خودش نیست.»

عنصر مهم در این نقل‌قول تأکید آن بر گذشته است. پاز یکی از شارحان برجستهٔ دیالکتیک در ادبیات معاصر بشمار می‌رود. البته دیالکتیک پاز تنها تفسیر قابل قبول از این مفهوم نیست. اما در آمریکای لاتین یا جاهای دیگر معدود نویسندگانی پیدا می‌شوند (یا اصلاً نویسنده‌ای نیست) که همچون او نظر و عمل دیالکتیکی را در آثار خود وحدت بخشیده باشد. برای پاز زمان حال همنهادی از گذشته، حال و آینده است. بدون این معنا دیالکتیک پاز شکل نمی‌گیرد. اما در آثار بورخس (همچنانکه بارنکا اشاره می‌کند) نکته بر گذشته است.

مسئله بر سر این است که آیا دیالکتیک می‌تواند به جای داشتن مبنایی در زمان حال بر زمان گذشته استوار باشد؟ به نظر من مبنای زمان حال ضروری است. هزارتوهای بورخس آشکارا استعاره‌هایی از فقدان تعالی در قرن حاضر هستند، در حالی که هزارتوهای پاز را می‌توان امکان یا تحقق رستاخیزی مداوم و بی‌انتها در همنهادی دیالکتیکی دانست. انسان امروز در تلاش خود برای شکل بخشیدن به جهان، نظامی عقلانی را برای آن پذیرا می‌شود، نظامی از علم، ماشین، دیوان‌سالاری و اعتقاد به پیشرفت، اما این نظام غیرانسانی شدن جهان را به دنبال داشته است، زیرا زمانی که انسان تعین کمی واقعیت بیرون را به‌عنوان راه‌حل مسئله (یا مسائل) خویش پذیرفت، در پیچ و خمی پایان‌ناپذیر سرگردان می‌ماند. در تخالف با این نظام عقلانی بورخس بر وازگونی آن تأکید می‌کند، در حالی که پاز می‌کوشد نظام دیگری را در برابر آن بیافریند. بورخس استدلال را با استدلال و پاز آن را با «محسوسات» به باد حمله می‌گیرد.

یکی از شگردهای معمول بورخس در داستانهایش به کار بردن تاریخ (شبه تاریخ یا روایتهای تاریخ‌گونه) به‌عنوان بازنمایی از این واقعیت است که می‌تواند تاریخ را وازگون کند (و موفق هم می‌شود) با اینکه نشان می‌دهد که چگونه واقعیت‌های مختلف درونی ـ ذهنی می‌توانند به رخدادی مشابه در واقعیت بیرونی منجر گردند. اما پاز بر مبنای دیالکتیک خود می‌کوشد تمامی مسئله را به سوی همنهادی غیرتاریخی فراسوی استمرار زمان و مکان سوق دهد. بورخس همهٔ جد و جهد انسانی خود را به کار می‌برد تا دنیایی غیرعقلانی (عرفانی، رازآمیز و غیره) را به زبان خود و استدلال شرح دهد. برای بورخس بندار واقعی‌تر از ضد آن است. از سویی دیگر پاز، تقابلی از بندار و امر واقع را، آنجا که این تقابل به صورت آفرینندگی یا گامی واحد به مرحلهٔ دیگر ترکیب دیالکتیکی است، مطرح می‌سازد. بورخس بیشتر هزارتویی منفی را ترسیم می‌کند، در حالی که هزارتوی پاز مثبت است. بورخس این مطلب را به کرات در آثار خود آورده است که خود سپردن به نظام عقلانی جهان جز از طریق تجرید و انتزاع ممکن نیست و چرا و چگونه ممکن نیست و چرا نباید انسان چنین کند. از نظر بورخس فرد خام چهرهٔ انسانی آدمها، بسیاری از آدمها را، در رویارویی با هراس مرگ در هزارتو از میان می‌برد. این نویسنده با پرداختن به عرفان و علوم خفیه و پیچیدن در رمز و راز می‌خواهد نشان دهد که دریافت عقلانی واقعیت دریافتی سطحی و جزیی است یا آنچه می‌نماید نیست. پاز واقعیت‌های متضاد را با اندیشه‌یی دیالکتیکی و اساطیری به هم پیوند می‌زند تا در مسئله نامردمی شدن جهان، غیرانسانی شدن آن که ناشی از افتراق و دور شدن تعقل از امور حسی می‌داند، به غور و تفحص پردازد. قصد هر دو نویسنده برقرار کردن توازنی دوباره میان دو نوع دریافت ذهنی است؛ به عبارت دیگر، در افکندن طرحی نو و تازه برای زندگی انسان امروز است. ◻

---

۱ - برگرفته از شعر سنگ آفتاب، ترجمهٔ احمد میرعلایی

www.adabiatema.com

فرهاد کشوری

استخر

مجید خیس از عرق پشت دیوار «مورد»های بنگلهٔ مستر «لینک» ایستاد. دست برد میان موردهای روبرویش. پدرش کنار تخته شیرجه خم شد و برگهای درخت میموزا را درون سطل ریخت.

پدرش می‌گفت: «جمع کردنشون سخته، کوچیکن و می‌چسبن به چمن. بد درختیه، بی‌ثمره، اما هر چی هست به خوبی داره که همیشه سبزه.»

پدر کف دستهایش را به هم کوبید. سطل را برداشت و به‌طرف شیر آب رفت.

«صداش بزن!»

پدر کنار شیر آب خم شد و برگ دیگری توی سطل انداخت. مجید آهسته گفت: «صداش بزن!»

پدر رو برگرداند و به استخر نگاه کرد. سطل را زمین گذاشت و رفت چوب بلندی را که انتهایش دوشاخه بود، برداشت و کنار تخته شیرجه ایستاد و دوشاخه را توی آب انداخت و کمر و دستهایش را براست چرخاند.

«صداش بزن! اگر معطل کنی «نانور» می‌بینمت.»

تنش زیر فشر نازکی از عرق داغ شد: «بگو خودش گفت یه روز می‌گذارم. این دفعه چهارمه که میای پشت مورتها و هیچی نمیگی... صداش بزن!... اگر امروز نگذاره دیگه هیچوقت نمی‌گذاره.»

دستش خسته شد و از میان شاخه‌های مورد پایین افتاد. گفت: «اگر زدت تو هم گریه کن. مثل اونوقتها که می‌زدت و گریه می‌کردی. بعد ناراحت می‌شد و می‌اومد با تو کشتی می‌گرفت.»

دستش توی موردها رفت: «بگو دیگه!»

پدرش خم شد. شیر آب را باز کرد و آب به صورتش زد. شیر آب را بست و آمد زیر درخت میموزای کنار موردها رو به بنگله نشست، خمیازه‌ای کشید و گفت: «آخی.»

مجید صدایش زد: «بابا!»

امیدعلی بلند شد و رو برگرداند به موردها نگاه کرد: «مجید حتماً پشت مورتها قایم شده، چکارم داره؟»

«بابا!»

امیدعلی گفت: «لعنت بر شیطون، صد دفعه گفتم نیا اینجا.»

به ردیف موردهای روبرویش نگاه کرد و گفت: «اگر نونم را نبریدی آخرش.»

«بابا!»

«چه مرگته؟... کجایی؟»

مجید موردها را بیشتر کنار زد و پدرش را روبرویش دید. گفت: «سلام!»

امیدعلی بهت‌زده نگاهش کرد و گفت: «سلام.»

با چشمان میشی خسته‌اش زل زد توی چشمان مجید و پرسید: «ها؟»

مجید عقب کشید.

امیدعلی گفت: «برای چی اومدی؟ مگر صد دفعه... لعنت بر شیطون!... خوب، چکار داری؟»

مجید دهانش را باز کرد و گفت: «برا... برا...»

«برای چی؟ بگو دیگه.»

«می‌گذاری به خرده.»

«به خرده چی، بگو کشتیم!»

«ش شنو کنم.»

«شنو کنی؟»

«ها، شنو کنم.»

www.adabiatema.com

امیدعلی روی پنجهٔ پاهایش بلند شد و با تعجب پرسید: «شنو کن؟ صد دفعه گفتم...»

«شنو بلدم، نترس.»

«نگفتم بلد نیستی.»

رو برگرداند و به بنگله نگاه کرد. بعد رو به مجید کرد و کلمات از لای دندانهایش بیرون زد: تو منظورت اینه که نونم را ببری. همینو می‌خوای، برو! برو بابام، برو خونه.»

مجید سرش را جلوتر برد و گفت: «خودت گفتی، دو ماهه میگی یه روز می‌گذارم، خوب امروز...»

لبانش لرزید، امیدعلی لرزش لبان مجید را دید.

گفت: «یه روز می‌گذارم، اما امروز نه، حالا برو، یه روز دیگه.»

امیدعلی رو برگرداند و به استخر و پنجره‌های بسته بنگله نگاه کرد. به‌صدای کولر گازی ما گوش داد و گفت: «حالا خوابیدن... بعد که بیدار شن میرن تنیس یا میدان شنو؟ امروز چند شنبه‌ست؟... دوشنبه، خوب، شنبه تنیس، یکشنبه شنو، امروز هم تنیس بازی می‌کنن... چه بکنم از دست این پسر؟...»

رو برگرداند و اشک مجید را دید. گفت: «خوب بیا، بیا تو، اما یواش! یواش!... مبادا سروصدا کنی.»

مجید دستهایش را از میان موردها بیرون کشید و به‌طرف در کوتاه فلزی حیاط دوید و چفت در را بالا کشید. تق صدا کرد و زیر نگاه مضطرب پدرش ایستاد.

امیدعلی گفت: «یواش! می‌فهمی، یواش»

از پلهٔ سنگی دوید بالا و کنار استخر ایستاد. گفت: «چه تمیزه!»

«تمیزه؟ مثل اشک چشمه، دو روز یه دفعه آبش رو عوض می‌کنم.»

مجید کفشهایش را در آورد و رفت روی تخته شیرجه ایستاد. امیدعلی دستهایش را به تخته شیرجه تکیه داد و توی صورت مجید گفت: «تخته صدا می‌کنه. صدا میده. نمی‌فهمی؟ هووو!»

دستهایش را از روی تخته شیرجه برداشت و رو به بنگله ایستاد و با خود غر زد: «گوشش اصلاً بدهکار نیست.»

مجید گفت: «نمی‌پرم بالا نترس. همین‌طوری خودم را میندازم تو آب.»

«صدا نده‌ها. صبر کن! صبر کن! با لباس؟»

مجید به لباسهای خیس از عرق و شوره‌زده‌اش نگاه کرد. گفت: «اگر کسی اومد زود فرار کنم؟»

«نه، آب کثیف می‌شه.»

از تخته شیرجه پایین آمد. پیراهن و شلوارش را درآورد. شورتش را بالاتر کشید و رفت روی تخته شیرجه. از کمر تا شد و دستهایش را پایین آورد. ته آسمانی‌رنگ استخر را دید و با پاها پرید تو آب. قطره‌های آب بلند شد و روی موجهای بالای سرش فرو ریخت. چند متر آنطرفتر سر از آب بیرون آورد و به‌طرف عمق کم استخر شنا کرد. برگشت و با خود گفت: «چه آب تمیزی!»

دستهایش را به نردبان فلزی کنار تخته شیرجه گرفت، تابش آفتاب داغ چشمانش را بست سرش را زیر آب فرو برد و خودش را روی آب نگهداشت و بعد به‌طرف دیوارهٔ روبروی نردبان فلزی شنا کرد و نفس‌زنان ایستاد و دیواره استخر را با دستها گرفت. امیدعلی لباسهای مجید را برداشت و روی آشغالهای درون سطل گذاشت. کنار استخر روی پاهایش نشست و مجید نگاه کرد. با خود گفت: «چه ذوق می‌کنه. نمی‌دونه وقتی جوون بودم، بهار که می‌شد تو کدار حیوونها را چطور می‌بردم اونطرف رودخونه... مرد می‌خواست بزنه به آب...

آب روی کفش‌هایش ریخت. عقب عقب رفت. گفت: «نکن تخم جن!»

مجید رفت زیر آب و پاهایش را به دیوارهٔ استخر زد و بعد سر از آب بیرون آورد و به‌سوی دیوارهٔ روبرو شنا کرد و نردبان فلزی را با دستها گرفت. امیدعلی آهسته گفت: «چرا سرم درد گرفت؟... برم تو سایه بنشینم.» رفت روی چمن زیر سایهٔ درخت میموزا نشست و سیگاری میان لبها گذاشت. از شلوارش قوطی کبریت را درآورد و همانطور که نگاهش به در توری بنگله بود کبریت کشید و دو پک پیاپی زد: «نصف جون می‌شم تا مجید شنو کند. اگر مستر لینک ببینه... والا که خوابن. به این زودی بیدار نمی‌شن... اگر بیدار شدن؟»

مجید خودش را رها کرد و رفت زیر آب و بعد با دستها نردبان را چنگ زد و خودش را بالا کشاند: «اگر فردا بیام... فردا می‌تونم بیام؟... فردا از اول تا آخرش شنو می‌کنم... طول استخر... می‌تونی؟... نمی‌تونی. نه چند متره؟... با قدم میشه شمرد از کنار استخر روی چمن... چه آب تمیزی.»

با کف دست کوبید به امواج زیر استخر و به قطره‌های پیوستهٔ آب کفرو نگاه کرد و بعد گفت: «نمی‌گذاره... تو آخرش نونم را می‌بری... اگر نبردیم به گدایی...»

امیدعلی خاکستر سیگارش را با ضربهٔ انگشت اشاره تکاند:

«چه می‌کنه این بچه... سیر نشده از آب؟...»

آخرین پک را به سیگار زد و بلند شد، رفت لباسهای مجید را از توی سطل برداشت و سیگارش را روی آشغالها خاموش کرد و برگهای سوخته را با دست مالید. لباسها را توی سطل گذاشت و کنار استخر ایستاد. مجید دستهایش را به نردبان گرفته بود و پدرش را نگاه می‌کرد.

«سیر نشدی از آب؟»

«نه.»

«خوبه؟»

«خیلی خوبه. اگر می‌تونستم هر روز بیام.»

«هر روز؟ نه، سال دیگه. سالی یه دفعه.»

«سالی یه دفعه.»

امیدعلی صدای بازگشت در توری بنگله را شنید. با خود گفت: «کی ممکنه باشه؟»

به در بنگله نگاه کرد. مستر لینک با لباس تنیس بطرف استخر می‌آمد.

گفت: «گفتم نونم را می‌بری. گفتم!»

مجید چهرهٔ مضطرب پدرش را که دید پرسید: «چی

www.adabiatema.com

شده؟»

«برو زیر آب!»

«ها؟»

مجید موهای بور مستر لینک را دید که از پشت دیواره قسمت کم‌عمق استخر آمد بالا و صورت گوشتالودش زیر سایبان پارچه‌ای کنار استخر ایستاد. مجید نردبان فلزی را رها کرد و امیدعلی به آنسوی استخر دوید. چوب بلند را برداشت. بازگشت و نوک دوشاخهٔ چوب را روی شانه مجید زیر آب فشرد و به ته آب راندش. به مستر لینک گفت: «هلو سر.»

مستر لینک سر تکان داد و به موردهای روبرویش نگاه کرد. مجید میله‌های نردبان را چنگ زد. صورتش زیر آب زلال شکسته می‌شد و می‌لرزید. فشار دوشاخه شانه‌اش را می‌سوزاند و استخوانش را خرد می‌کرد. با دست چپ چوب را گرفت و پس زد. پاهایش را به میله‌های نردبان کوبید. کمی بالا آمد و فشار چوب او را به ته آب راند. پاهایش را به ته آسمانی‌رنگ استخر زد و آمد بالا و دستهایش را به میله‌های نردبان فشرد: «اگر چوب رد بشه... نه، نمی‌گذاره، نمی‌گذاره... دارم خفه می‌شم... بابا! بابا!... نفس نکش، یه خرده دیگه نفس نکش... دارم خفه می‌شم... بابا! بابا!... داری می‌کشیم!... نفس نکش! نفس نکش!... دیگه نمی‌تونم نفس نکشم... آا...»

بغض گلوی امیدعلی را مثل چوب بلند دوشاخه می‌فشرد.

«امروز تنیس بود؟ چطور دستهام می‌لرزه؟... چوب را رها کن و بگو پسرم، پسرم. اومد شنا!... چوب... امروز که تنیس بود... برو دیگه... تو که لباس تنیس پوشیدی.»

مجید دست و پا می‌زد. نردبان را رها کرد. امیدعلی صدای مادام را شنید. حسینقلی با دو راکت و یک جعبه توپ پشت سر مادام ایستاد. امیدعلی با نگاهش که آب زلال استخر را می‌شکافت مستر «لینک» را از پهلو می‌دید: «برو دیگه پدرسگ!... کشتیش!... اگر نری چوب را رها می‌کنم... گفتم ها؟»

مستر «لینک» به‌طرف مادام رفت. امیدعلی چوب را از آب بیرون آورد و توی چمن انداخت.

مجید روی آب آمد. امیدعلی به موهایش چنگ زد. بغلش کرد و از پله‌ها دوید پایین. پشت موردها نفس‌زنان مجید را روی آسفالت پیاده‌رو به پشت انداخت. بعد پاهایش را گرفت بالا و در هوا آویزانش کرد و آب از دهان نیمه‌بازش روی آسفالت ریخت. بعد به پشت خواباند و شکمش را با مشتها فشرد. دستهایش از حرکت ایستاد. چشمان خستهٔ مجید باز شد. امیدعلی رویش را برگرداند و نگاهش را به درختان میموزای کنار جاده دوخت. اشک روی مژه‌هایش سنگین شد و فرو غلتید. موردها جلو چشمان مجید موج می‌زد، درهم می‌رفت و یکپارچه سبز می‌شد و می‌افتاد توی صورتش. شانه‌اش می‌سوخت. بینی‌اش تیر می‌کشید و درد به پیشانی‌اش می‌زد. با هر نفس گویی کاردی در سینه‌اش می‌لرزید.

امیدعلی بلند شد و دوید و از پله‌های سنگی رفت بالا. چند لحظه بعد با یک فنجان قهوهٔ داغ برگشت. فنجان را جلو دهان مجید گرفت و گفت: «بخور! گرمه، بخور... شکر زیاد ریختم توش.»

دست مجید نزدیک فنجان می‌لرزید. امیدعلی گفت: «می‌گیرمش، تو بخور!»

مجید با پشت دست به فنجان زد و فنجان روی آسفالت داغ افتاد و شکست. امیدعلی به شکسته‌های فنجان نگاه کرد. گفت: «حیف بود. نفست را تازه می‌کرد.»

مجید به دستهای پدرش نگاه کرد: «دوشاخه را با همین دستها گرفته بود. با همین دستها»

امیدعلی به دستهای خود نگاه کرد: «انگار از دستهام می‌ترسه، چرا؟ چوب بلنده را با چی گرفته بودی؟... با دستهام، با دستهام گرفته بودم. اما... اما»

گفت: «مجید، بابام، میخوای دستهام را بکنم تو جیبهام؟ ها؟... نگاه کن آا... کردم تو جیبهام... می‌بینی؟ مجید! مجید! سرت را بالا کن بابام... دستهام دیگه نیست... ببین دست ندارم. بابات دست نداره... نه، باز هم نگاه می‌کنه. دستهام تو جیبهام باد کردن. خدایا چه کنم؟ چشماش، چشماش چرا این‌طور شده، زل زده به جیبهام. دور از جونش مثل چشمهای آدم جنی شده... وای! چه زخمی زدم رو شونه‌اش... من زدم؟ پس کی زد. جن‌ها زدن؟»

بازوی مجید را گرفت: «گوش کن یه چیزی میخوام به تو بگم.»

مجید بازویش را تکان داد. دوشاخه روی شانه‌اش بود. شانه‌اش می‌سوخت و به ته آب می‌رفت و به میله‌های نردبان چنگ می‌زد و التماس می‌کرد و با دهان بسته فریاد می‌زد: «بابا! بابا!». چوب را پس می‌زد و دوشاخه محکمتر روی شانه‌اش فشار می‌آورد.

«بابا! بابا... نمی‌تونم نفس بکشم. نمی‌تونم...»

با دهانی بسته فریاد می‌زد و دوشاخه فشار می‌آورد روی شانه‌اش. کف دستهایش را به آسفالت فشرد، بلند شد سر پا ایستاد. به جلو خم شد که پدر بازویش را گرفت و نگهش داشت. خودش را پس کشید و بازویش را از فشار انگشتان پدر رها کرد و رفت در آنسوی جاده پشت ساقه درخت میموزائی پناه گرفت.

امیدعلی گفت: «مجید بابام چهت شده؟»

مجید از میان دوشاخهٔ درخت میموزا پدرش را نگاه می‌کرد: «بابا! بابا!... نمی‌تونم نفس بکشم... نمی‌تونم...»

شانه‌اش می‌سوخت. امیدعلی گفت: «مجید صبر کن بابام... صبر کن.» رفت و دستش را روی انگشتان مجید که ساقهٔ درخت را می‌فشرد ـ گذاشت.

گفت: «نمی‌شناسیم مجید؟ پدرتم. پدرت.»

مجید دستش را پس کشید. امیدعلی دستهایش را پشتش پنهان کرد.

«بابا!... داری می‌کشیم! دیگه نمی‌تونم... دیگه نمی‌تونم نفس بشکم، آا»

شانه‌اش می‌سوخت و با دهانی بسته فریاد می‌زد.

امیدعلی مجید را می‌دید که با شانهٔ فرو افتاده می‌رفت و دور می‌شد. فریاد می‌زد: «مجید بابام، پدرت را نمی‌شناسی؟ من پدرتم... امیدعلی... پدرت... پ...» ◻

www.adabiatema.com

بهاری (۱)

مینِدار ناشادم
پرنده
چینه از جزیرهٔ مرجان می‌آورد
و باغ سرخ، همین فردا
در آبهای شکر خوابم
لرزان خواهد شد

گلی که در شقیقهٔ شکوفاندهام
ستاره سحری را گلگون کرده است
و ماه
گرم و زنده، شقایقزار خواهد شد
همین فردا!

مینِدار ناشادم
بهار
غم ارغوانی ارمغانم کرده است
و بامداد که برخیزی
می‌بینی
که از خیابانها
ارغوانی عبور خواهم کرد
همین فردا!

فراقی‌ها

۱

سپیده که سر بزند
نخستین روز روزهای بی تو
آغاز می‌شود

آفتاب
سرگشته و پرسان
تا مرا کنار کدام سنگ
تنها بیابد به تماشای سوسنی نوزاد
به نخستین درهٔ سرگشتگی‌هام

در اندیشهٔ توام
که زنبقی به جگر می‌پروری
و نسترنی به گریبان
که انگشت اشاره‌ات
به تهدید بازیگوشانه
منقار می‌زند به هوا
و فضا را
سیراب می‌کند از شبنم و گیاه

سپیده که سر بزند خواهی دید
که نیست به نظر گاه تو آن سدر فرتونی که هر بامداد
گنجشکان بر شاخساران معطرش به ترنم
آخرین ستارگان کهکشان شیری را
تا خوابگاه آفتابیشان
بدرقه می‌کردند.

سپیده که سر بزند
نخستین روز روزهای بی‌مرا
آغاز خواهی کرد:

مثل گل سرخ تنهایی
آه خواهی کشید
به پروانه‌ها خواهی اندیشید
و به شاخهٔ سدری
که سایه نینداخته بر آستانه‌ات.

www.adabiatema.com

فیلیپ راث

علی معصومی / کیوان نریمانی

تغییر کیش

ایتزی گفت: «همیشه اولین کسی هستی که دهن باز می‌کنی، چرا همیشه دهنت باز است؟»

اوزی گفت: «ایتزی! من شروع نکردم، من نبودم.»

«تو چه کار به کار عیسی مسیح داری؟»

«بابا من اسم عیسی مسیح را نیاوردم که. خودش شروع کرد. من حتی نمی‌دانستم راجع به چی حرف می‌زند. همه‌اش می‌گفت عیسی مسیح تاریخی است، عیسی تاریخی است.»

اوزی جمله‌های آخری را با تقلید لحن فاخر خاخام بایندر ادا کرد و ادامه داد:

«بایندر می‌گفت، عیسی هم آدمی بود که مثل من و شما زندگی می‌کرد.»

«جدی؟... خوب باشد! زندگی بکند یا نکند به من و تو چه که دهنت را زود باز می‌کنی؟»

ایتزی لیبرمان موافق دهان بسته ماندن بود، مخصوصاً وقتی که پای سؤالهای اوزی فریدمان به میان می‌آمد. خانم فریدمان ناچار شده بود دوباره به خاطر سؤالهای اوزی به دیدن خاخام بایندر برود و این چهارشنبه ساعت چهارونیم نوبت بار سوم بود. ایتزی ترجیح می‌داد که مادرش را در آشپزخانه نگه دارد.

www.adabiatema.com

اوزی به آرامی موضعگیری خاخام بایندر را برای ایتزی که بعدازظهر روز پیش، از مدرسه عبری غایب شده بود توضیح می‌داد: «عیسی یک شخص واقعی بود و مانند خدا نبود و ما اعتقاد نداریم که او خدا است.»

ایتزی به کمک اوزی درآمد و گفت: «کاتولیکها اعتقاد دارند که عیسی مسیح خدا است» ایتزی لیبرمان معنای کلمه کاتولیکها را چنان وسیع می‌گرفت که شامل پروتستانها هم می‌شد. اوزی اظهارنظر ایتزی را درست مثل آن‌که پانویس یک صفحه باشد با تکان سر پذیرفت و ادامه داد: «مادرش مریم بوده و شاید پدرش یوسف بوده، اما، عهد جدید می‌گوید پدر واقعی او خدا بوده»

«پدر واقعی؟»

«ها، موضوع مهم همین است، پدرش خدا است.»

«لاف»

«خاخام این‌طور می‌گوید. می‌گوید غیرممکن است...

«حتماً هم غیرممکن است. کل قضیه لاف است. برای بچه‌دار شدن باید ازدواج کنند. مریم هم باید ازدواج بکند.»

«بایندر هم می‌گوید تنها راهی که یک زن می‌تواند بچه‌دار شود ازدواج با یک مرد است.»

«همین‌طور گفت اوز؟ گفت ازدواج؟ شما چه کار کردید؟ خندیدید؟»

«من دستم را بلند کردم.»

«اه؟ چی گفتی؟»

«سؤالم را کردم.»

«راجع به ازدواج؟» (صورت ایتزی می‌درخشید)

«نه، راجع به خدا پرسیدم. گفتم چطور خدا می‌تواند آسمان و زمین را شش روزه خلق کند و همه جانورها و ماهیها و نور را در شش روز بسازد، مخصوصاً نور را که همیشه راجع بهش فکر می‌کنم. آفریدن جانورها و ماهیها، خیلی عالی است...»

ایتزی به‌روشنی اما بی‌خیال تصدیق کرد: «خیلی عالی است.»

اوزی گفت: «اما آفریدن نور، اگر خوب فکرش را بکنی، کار مهمی است. به‌هرحال من از بایندر پرسیدم اگر خدا بتواند همه این کارها را شش روزه‌بکند و بتواند شش روز را از هیچ به وجود بیاورد، چرا نباید بتواند اجازه بدهد که زنی بدون ازدواج بچه‌دار بشود؟»

«پس تو راجع به ازدواج هم گفتی اوز؟»

«ها»

«تو کلاس؟»

«ها»

ایتزی با کف دست به یک سمت سر خود زد.

اوزی گفت: «شوخی نمی‌کردم، چیزی نیست.»

ایتزی لحظه‌ای صبر کرد و پرسید: «بایندر چه گفت؟»

«دوباره شروع به توضیح دادن کرد که عیسی مسیح تاریخی است و مثل من و شما زندگی می‌کرده و خدا هم نبوده. من هم گفتم اینها را می‌فهمم. چیزی که می‌خواهم بدانم یک چیز است.»

آنچه اوزی می‌خواست همیشه چیزی متفاوت بود. دفعه اول خواسته بود بداند چطور در حالی که اعلامیه استقلال همه مردم را با هم برابر می‌داند، خاخام بایندر قوم یهود را قوم برگزیده می‌خواند. خاخام کوشیده بود برابری سیاسی را از مشروعیت معنوی جدا کند. اما اوزی می‌خواست چیز دیگری بداند و با شدت پافشاری می‌کرد. این بار اولی بود که مادرش ناچار شد به مدرسه بیاید.

بعد جریان سقوط هواپیما پیش آمد. پنجاه‌وهشت نفر در حادثه سقوط هواپیما در لاگواردیا کشته شدند. مادر اوزی هنگام مطالعه لیست تلفات در روزنامه، هشت نام یهودی پیدا کرد (مادربزرگ معتقد بود که نه نفر بوده‌اند چون میلر را هم یک نام یهودی می‌دانست). مادر به علت وجود این هشت کشته یهودی، این حادثه را یک تراژدی می‌خواند. اوزی در جلسه بحث آزاد روز چهارشنبه، موضوع عادت برخی از بستگان خود به جستجوی نامهای یهودی را با خاخام بایندر در میان گذاشت. خاخام شروع کرد به توضیح دادن دربارهٔ وحدت فرهنگی و اموری مانند آن، اما اوزی بلند شد و گفت که ؛ آن چه مورد نظر او است چیز دیگری است. خاخام بایندر اصرار داشت که اوزی سر جایش بنشیند و اوزی داد زد که ای کاش همهٔ پنجاه‌وهشت نفر یهودی بودند. این دومین باری بود که مادرش به مدرسه آمد.

«او همین جور دربارهٔ تاریخی بودن مسیح توضیح می‌داد و من هم مرتب سؤالم را تکرار می‌کردم. ایتز، شوخی نیست می‌خواست کاری بکند که من خل به نظر برسم.»

«خوب، بالاخره چه کار کرد؟»

«بالاخره شروع به جیغ زدن کرد که من عمداً خودم را به خریت می‌زنم و باهوش‌تر از این حرفها هستم و مادرم باید باز هم به مدرسه بیاید و این بار دیگر بار آخر خواهد بود و اگر دست او باشد هرگز مرا «بارمیتسواه»[۲] نخواهد کرد. بعدش شروع به شمردن و عمیق حرف زدن کرد و مثل مجسمه مرا نصیحت می‌کرد که بهتر است دربارهٔ آن چه که راجع به خدا گفته‌ام بیشتر فکر کنم. گفت به دفترش بروم و بیشتر فکر کنم. اوزی به سمت ایتزی خم شد و ادامه داد: «ایتز من یکساعت تمام فکر کردم و حالا به این نتیجه رسیده‌ام که خداوند می‌تواند بدون ازدواج کسی را بچه‌دار کند.»

اوزی نقشه ریخته بود که به محض برگشتن مادر از سر کار، جریان تخلف اخیر خود را به او اعتراف کند. اما جمعه شب ماه نوامبر بود و هوا تاریک شده بود و هنگامی که خانم فریدمان از سر کار برگشت، کت خود را درآورد و صورت اوزی را بوسید و سراغ میز آشپزخانه رفت تا سه شمع زرد را روشن کند. دو تا به خاطر «شبات» و یکی هم برای پدر اوزی.

مادر پس از روشن کردن شمعها، دستها را به‌آرامی به سمت خود برمی‌گرداند و آنها را در هوا چنان حرکت می‌دهد که گویی آدمهای مرده را به کاری تشویق می‌کند. چشمهای او از اشک پر می‌شد، البته وقتی هم پدر زنده بود چشمهای مادر از اشک پر می‌شد پس معلوم می‌شود این اشک ربطی به مرگ او ندارد، بلکه به نحوی به روشن کردن شمع مربوط است.

وقتی که مادر، کبریت شعله‌ور را به فتیله خاموش شمع

www.adabiatema.com

شبات نزدیک می‌کرد، تلفن زنگ زد و اوزی که در یک قدمی آن ایستاده بود گوشی را برداشت و روی سینه گذاشت و صدا را خفه کرد. پس از روشن شدن شمعها اوزی احساس کرد که نباید صدایی بلند شود و حتی صدای نفس کشیدن را هم باید آرام کرد. اوزی گوشی را به سینه می‌فشرد و مادر را می‌دید که همان کارهایی را می‌کند که باید می‌کرد و احساس کرد که چشمهای خودش هم خیس اشک شده است. مادرش ماده پنگوئنی گرد و خسته و خاکستری مو بود که پوست خاکستری رنگش شروع به احساس نیروی کشش زمین و وزن تاریخ خود کرده بود. او حتی هنگامی هم که لباس آراسته بر تن داشت، شخص برگزیده‌ای به نظر نمی‌آمد. اما وقتی که شمعها را روشن کرد کمی بهتر به چشم می‌آمد و به زنی می‌مانست که می‌داند خداوند می‌تواند در یک لحظه هر کاری که بخواهد بکند.

مادر پس از چند دقیقه پررمز و راز کار را تمام کرد. اوزی گوشی را سر جایش گذاشت. مادر مشغول چیدن غذای شبات بر روی میز آشپزخانه بود که اوزی به سوی او رفت و گفت که باید روز چهارشنبه ساعت ٤/٥ به دیدن خاخام بایندر برود و بعد هم علتش را گفت. برای اولین بار در زندگی، مادر کشیده‌ای به گوش اوزی نواخت.

اوزی در تمام مدت خوردن جگر خردشده و سوپ جوجه گریه می‌کرد و برای خوردن بقیه غذا اشتهایی برایش نماند.

روز چهارشنبه، در بزرگترین کلاس درس زیرزمین کنیسه، خاخام بایندر که مردی بلندقد و خوش سیما و چارشانه و سی‌ساله با موهای سیاه ضخیم بود، ساعتش را از جیب بیرون آورد و متوجه شد که ساعت ٤ است. در عقب کلاس یاکف بلوت نیک خادم هفتادویکساله کنیسه به‌آرامی شیشه‌های پنجره بزرگ را تمیز می‌کرد و بی‌خبر از آن که ساعت ٤ است یا ٦ و دوشنبه است یا چهارشنبه زیر لب غرغر می‌کرد. غرغر یا کف بلوت نیک به علاوه موی قهوه‌ای مجعد، دماغ عقابی و دو گربه سیاه همیشه چسبیده به پا، او را برای بچه‌ها به موجودی شگفت و غریبه و عتیقه بدل می‌ساخت که گاهی از او می‌ترسیدند و گاهی به او بی‌احترامی می‌کردند. غرغر او به گوش اوزی چون دعایی عجیب و یکنواخت می‌آمد. علت عجیب بودنش آن بود که مدتی بسیار طولانی ادامه داشت و اوزی فکر می‌کرد بلوت نیک دعاها را از بر کرده است و خدا را از یاد برده است.

خاخام بایندر گفت: «حالا موقع بحث آزاد است. می‌توانید به آزادی دربارهٔ هر موضوع مربوط به یهود اعم از مذهب، خانواده، سیاست، ورزش و... صحبت کنید.»

همه ساکت ماندند. بعدازظهر توفانی ماه نوامبر بود و به نظر نمی‌رسید که امیدی به انجام چیزی به نام بیس‌بال باشد. بنابراین کسی در این باره حرفی نزد و بحث آزاد خیلی محدود ماند.

کور شدن ذوق اوزی فریدمان از طرف خاخام بایندر هم محدودیت بحث را بیشتر می‌کرد. هنگامی که نوبت قرائت عبری به او رسید خاخام با کج‌خلقی علت کند خواندن او را پرسید. ظاهراً در قرائت پیشرفتی نداشت. اوزی جواب داد که اگر سریع‌تر بخواند نمی‌تواند مطلب را بفهمد اما پس از خواهش‌های خاخام با مهارت به خواندن سریع متن پرداخت ولی در وسط کار ساکت شد و گفت که حتی یک کلمه هم از متنی که می‌خواند نمی‌فهمد و پس از آن بار دیگر به کندی قرائت را ادامه داد. همین جا بود که سرکوفت زدن خاخام شروع شد.

در نتیجه در جریان بحث آزاد هیچکدام از بچه‌ها خود را چندان آزاد احساس نمی‌کردند. غرغرهای بلوت نیک پیر تنها پاسخی بود که به دعوت خاخام داده شد.

خاخام دوباره درحالی که به ساعتش نگاه می‌کرد پرسید: «هیچ چیزی نیست که بخواهید دربارهٔ آن بحث کنید؟ هیچ سؤال و نظری ندارید؟»

در ردیف سوم پچ‌پچ آرامی بلند شد. خاخام از اوزی خواست که از جا بلند شود و بقیه بچه‌ها را از اندیشه خود مستفیض کند.

اوزی بلند شد و گفت: «بادم رفت» و نشست.

خاخام بایندر یک ردیف به سوی اوزی پیش رفت و به لبهٔ میز تکیه داد. میز مال ایتزی بود و هیکل خاخام که به اندازه طول یک دشنه با اوزی فاصله داشت او را به نشستن واداشت.

خاخام بایندر به‌آرامی گفت: «بلند شو و سعی کن فکرت را جمع و جور کنی.»

اوزی بلند شد. همه بچه‌ها چرخیدند و او را که با دودلی پیشانی‌اش را می‌خاراند تماشا کردند.

او اعلام کرد که «فکرم جمع‌وجور نمی‌شود» و نشست.

خاخام از کنار میز ایتزی به کنار میزی که پیش روی اوزی بود پیش رفت و گفت: «بلند شو!» وقتی پشت خاخام به سمت ایتزی قرار گرفت، ایتزی پنج انگشتش را باز کرد و نوک دماغش گذاشت و کلاس را به خنده ملایمی واداشت. خاخام آنقدر به رفع افکار ضاله از ذهن اوزی مشغول بود که توجهی به این خنده نکرد.

«بلند شو اسکار! سؤالت درباره چیست؟»

اوزی اولین کلمه‌ای را که به ذهنش آمد پراند و گفت: «مذهب.»

«خوب، پس یادت آمد؟»

«بله»

«سؤالت چیست؟»

اوزی که به تله افتاده بود نخستین چیزی را که به ذهنش آمد مطرح کرد: «چرا او نمی‌تواند آن چه را که اراده می‌کند بسازد؟»

همان‌طور که خاخام در حال آماده کردن جواب قطعی این سؤال بود، ایتزی باز هم شکلک درآورد و کلاس را به هم ریخت.

بایندر به سرعت برگشت تا ببیند چه شده است و اوزی در میان هیاهو آن چه را که نمی‌توانست رو در روی خاخام بگوید در پشت سر با فریاد اعلام کرد. صدای او بلند و بی‌آهنگ بود و طنین صدایی را داشت که به مدتی در حدود شش روز در درون حبس شده باشد.

«شما نمی‌دانید! شما هیچ چیز دربارهٔ خدا نمی‌دانید!»

خاخام به طرف اوزی چرخید و گفت: «چی؟»

www.adabiatema.com

«شما نمی‌دانید، نمی‌دانید.»

خاخام با تهدید گفت: «معذرت بخواه، اسکار! معذرت بخواه.»

«شما نمی‌دا...»

کف دست خاخام بایندر بر دهان اوزی وارد آمد. شاید خاخام فقط می‌خواست دهان اوزی را با دست ببندد، ولی او تکان خورد و دست خاخام محکم به بینی او خورد.

خون به صورت جویبار قرمز باریکی بر پیراهن اوزی جاری شد.

لحظهٔ بعد لحظهٔ آشفتگی‌بود. اوزی فریاد زد: «حرامزاده! حرامزاده!» و به سوی در کلاس دوید. خاخام بایندر یک گام به‌عقب هل خورد، گویی خون خود او با به‌جهت مقابل فوران کرده بود. بعد با دستپاچگی رو به جلو هل خورد و در را پشت سر اوزی باز کرد. همه کلاس به دنبال پشت عظیم و آبی‌پوش خاخام روان شدند و پیش از آن که بلوت نیک بتواند سرش را از دریچه برگرداند کلاس خالی شد و همه بچه‌ها با حداکثر سرعت از سر پله‌ای که به پشت بام می‌رفت بالا دویدند.

اگر بتوانیم نور روز را با زندگی آدم، طلوع را با میلاد، غروب را با رسیدن به آخر خط یعنی مرگ مقایسه کنیم، می‌توانیم بگوییم در لحظه‌ای که اوزی فریدمان در دریچه پشت بام کنیسه دست‌وپا می‌زد و با پاهایش چون کره‌ای چموش به دستهای درازشده خاخام بایندر لگد می‌زد، روز به پنجاه سالگی رسید. قاعدتاً، سن پسینهای دیرگاه ماه نوامبر دقیقاً به پنجاه و پنجاه‌پنج می‌رسد چون در آن ماه و در آن ساعتها آگاهی یک انسان بر نور، دیگر به امر دیدن پایان نمی‌گرفت، بلکه به قلمرو شنیدن وارد می‌شد. نور با صدای تیلیک دور می‌شد. در واقع همین که اوزی دریچه پشت بام را در مقابل صورت خاخام بست، صدای تیز و رود زبانه قفل به درون مادگی برای لحظه‌ای عین صدای خاکستری سنگینی بود که در پهنهٔ آسمان می‌تپید.

اوزی با تمام وزن خود بر روی دریچه زانو زده بود و می‌ترسید که شانه‌های خاخام بایندر هر لحظه آن را به زور باز کند و چوب را به صورت خرده‌های گلوله توپ به اطراف بپاشد و چون منجنیق هیکل او را به هوا پرتاب کند. اما دریچه تکان نخورد و اوزی در زیر پای خود تنها صدای تاپ تاپ پاها را می‌شنید که مانند رعد ابتدا شدید و سپس ضعیف می‌شد.

در مغز او پرسشی خلجان داشت: «این منم؟» این پرسش برای بچه سیزده ساله‌ای که به نازگی معلم درس مهم خود را (آنهم دو بار) حرامزاده خوانده است بی‌ربط نبود. پرسش هر بار بلندتر از ذهنش می‌گذشت: «این منم؟ این منم» تا آن‌گاه که متوجه شد دیگر زانو نزده است بلکه دیوانه‌وار به‌سوی لبه بام می‌دود، از چشمش اشک می‌بارد، از گلویش فریاد برمی‌آید و دستهایش چنان به این‌سو و آن‌سو پرتاب می‌شود که انگار از آن او نیستند.

«آیا این منم؟ آیا این من من من منم! باید خودم باشم ولی آیا واقعاً هستم!؟»

این پرسش، پرسشی بود که احتمالاً هر دزد پس از اهرم کردن نخستین پنجره از خود می‌کند و به روایتی پرسشی است که داماد به هنگام مراسم عقد از خود می‌کند.

طی چندثانیه‌ای که طول‌کشید تا بدن اوزی بتواند او را به لبه بام بکشاند، خودآزمایی او در هم ریخت. از بالا خیره به خیابان نگاه کرد و از مسأله‌ای که در پشت پرسش بود دچار آشفتگی شد. «این من بودم، این من هستم که بایندر را حرامزاده خواندم؟ یا این منم که روی پشت بام به این‌سو و آن‌سو می‌پرم؟» اما صحنه زیر پا همه‌چیز را روشن می‌کرد، چون در هر عمل لحظه‌ای فرا می‌رسد که در آن لحظه پرسش این منم یا دیگری به پرسشی آکادمیک بدل می‌شود. دزد پول را در جیب می‌چپاند و از پنجره در می‌رود. داماد کارت اجاره اتاق دو نفره هتل را امضا می‌کند. و پسر از روی پشت بام خیابان پر از جمعیت را می‌بیند که به او خیره شده‌اند، سرهایشان به عقب رفته و صورتهایشان رو به بالا متوجه شده است و چنان به او نگاه می‌کنند که گویی افلاکنمایی بر پشت بام می‌بینند. ناگهان آدم متوجه می‌شود که این خود او است.

صدایی از وسط جمعیت برخاست: «اسکار! اسکار فریدمان!» صدایی بود که اگر دیده می‌شد به صورت نوشته تومارهای تورات جلوه می‌کرد. خاخام بایندر با یکدست به خشکی به او اشاره می‌کرد که در انتهای آن دست، انگشتی به صورت آزاردهنده به سوی او نشانه می‌رفت.

«اسکار فریدمان، از آن‌جا پایین بیا. فوراً!» دستور با لحن یک دیکتاتور صادر می‌شد اما دیکتاتوری که رعیتش در برابر شاهدان عینی، به صورتش تف کرده بود.

اوزی پاسخی نداد و تنها به اندازه یک چشم به هم زدن به طرف خاخام بایندر نگاه کرد. چشم‌هایش تکه‌های جهان زیر پا را طوری به هم می‌چسباند که آدمها از جاها، دوستان از دشمنان، و شرکت کنندگان از تماشاچیان جدا شوند. دوستانش در اطراف خاخام بایندر که هنوز در حال اشاره کردن بود در دسته‌های دندانه‌داری به شکل ستاره ایستاده بودند. در بلندترین تک‌ستاره‌ای که به جای پنج فرشته پنج دانش‌آموز آن را به‌وجود آورده بودند، ایتزی ایستاده بود. آن پایین با آن ستاره‌ها و خاخام بایندر عجب دنیایی بود... اوزی که تا لحظه‌ای پیش نمی‌توانست بدن خود را کنترل کند، اینک داشت معنای واژه کنترل را احساس می‌کرد؛ احساس قدرت و احساس آرامش می‌کرد.

«اسکار فریدمان! تا سه می‌شمارم و تو باید پایین بیایی.»

کمتر دیکتاتوری به رعایای خود تا سه شماره فرصت می‌دهد ولی خاخام بایندر مثل همیشه تنها ظاهرش دیکتاتور بود.

«آماده‌ای، اسکار؟»

اوزی سرش را به علامت موافقت تکان داد، گرچه به هیچ‌وجه در جهان (چه جهان پایینی و چه جهان بالایی که فعلاً بدان وارد شده بود) قصد نداشت پایین بیاید حتی اگر خاخام بایندر تا یک‌میلیون بشمارد.

خاخام بایندر گفت: «خوب پس.» بعد یک دستش را به میان موهای سیاه سامسون‌وار خود فرو برد. گویی برای گفتن نخستین رقم حتماً چنین ژستی لازم بود. بعد با دست دیگر در آسمان دایره‌ای رسم کرد و گفت: «یک!»

رعد و برقی به غرش در نیامد. برعکس درست در همان

www.adabiatema.com

لحظه، بی‌غرش‌ترین آدم، بر روی پله‌های کنیسه ظاهر شد، گویی عدد «یک» علامتی برای احضار او بود. او از در کنیسه بیرون نیامد و تنها کمی به درون هوای تاریک بیرون خم شد، با یکدست دسته در را گرفت و به پشت بام نگاه کرد.

«اوی!»

ذهن لنگ یا کف بلوت نیک به آرامی به درک قضایا پرداخت، چنان آرام که گویی با چوب زیر بغل پیش می‌رفت. بلوت نیک نتوانست بفهمد اوضاع دقیقاً بر چه منوال است اما این‌قدر دانست که هرچه هست خوب نیست یعنی زیبنده یهودیان نیست. از نظر بلوت نیک زندگی به دو پاره تقسیم می‌شد ؛ یکی آن‌چه برای یهودیان زیبنده بود و دیگر آن‌چه زیبنده یهودیان نبود.

دستش را به‌آرامی بر گونه‌های فرو رفته‌اش نواخت و گفت "Oy, Gut!" و بعد با سریع‌ترین حرکتی که برایش میسر بود، سرش را پایین آورد و خیابان را بررسی کرد. خاخام بایندر آن‌جا بود (و در همین لحظه درست مانند کسی که در حراج شرکت کرده و تنها سه دلار دارایی برایش مانده باشد با صدای لرزان عدد «دو» را اعلام می‌کرد) ؛ بچه‌ها هم بودند و دیگر کسی نبود. خوب تا این جای کار چیزی که برای یهودیان زیبنده نباشد در کار نبود، اما بچه باید فوراً پیش از آن که کس دیگری این وضع را ببیند از پشت بام پایین بیاید. صورت مسأله: چگونه می‌توان بچه را از پشت بام پایین آورد؟

هر کس که گربه‌ای بر پشت بام خانه‌اش گیر کرده باشد می‌داند چگونه او را پایین بیاورد. تلفنی به آتش‌نشانی یا تلفنی به مرکز و درخواست کمک از آتش‌نشانی و بعد سروصدای ترمزها و زنگ‌زدنها و فریادهای مأموران و سرانجام پایین آمدن گربه. همین کار را هم باید در مورد بچه‌ای که به پشت بام رفته است و پایین نمی‌آید اجرا کرد.

یعنی اگر آدم یا کف بلوت نیک باشد و یکبار هم گربه‌ای در پشت بام او گیر کرده باشد همین کار را می‌کند.

هنگامی که هر چهار ماشین آتش‌نشانی به محل حادثه رسیدند، خاخام بایندر چهار بار برای اوزی تا سه شماره شمرده بود. ماشین حامل قلاب و نردبان به سر پیچ رسید و یکی از مأموران از آن پایین پرید و به سوی شیر زرد رنگ آب آتش‌نشانی جلو در کنیسه دوید و با یک آچار عظیم شروع به باز کردن دهانهٔ آن کرد. خاخام بایندر به طرف او دوید و شانه‌اش را گرفت و کشید.

«جایی آتش نگرفته...»

مأمور شانه‌اش را پس کشید و به باز کردن شیر ادامه داد.

بایندر فریاد کشید: «آتش در کار نیست، آتش‌سوزی نیست...»

باز هم مأمور شانه‌اش را عقب کشید اما خاخام با هر دو دست صورتش را به سمت پشت بام چرخاند.

اوزی به نظرش رسید که خاخام بایندر دارد سر مأمور را مانند چوب پنبه‌ای که از دهن بطری بیرون کشیده می‌شود از تنش بیرون می‌کشد. این جمع تصویر خنده‌داری مانند عکسهای خانوادگی ایجاد کرده بودند: خاخام با عرقچین سیاه، مأمور آتش‌نشانی با کلاه قرمز و شیر زردرنگ آب مانند برادر کوچولوی تپل و سربرهنه‌ای در کنار آنها. اوزی از لبهٔ بام برای این تصویر دست تکان می‌داد. یک دستش را به شیوه‌ای مسخره‌آمیز تکان می‌داد و می‌جنباند و در اثر این تکانها پای راستش از زیر بدنش لغزید. خاخام چشم‌هایش را از وحشت با دستها پوشاند.

مأموران آتش‌نشانی به سرعت وارد عمل شدند و پیش از آن‌که اوزی بتواند تعادل خود را بازیابد، تور بزرگ و گردی را که زرد شده بود روی چمن کنیسه در دست گرفتند و با چهره‌های خشک و بی‌احساس به اوزی نگاه کردند.

یکی از مأموران سرش را به‌سوی خاخام بایندر چرخاند.

«جریان چیست؟ این بچه دیوانه است یا چیزیش شده؟»

خاخام بایندر چنان دستها را آرام و دردناک از روی چشمهایش برداشت که گویی دارد نوار چسب را از روی آنها می‌کند. بعد به دقت نگاه کرد تا ببیند آیا چیزی روی پیاده‌رو یا درون تور افتاده است یا خیر.

مأمور آتش‌نشانی داد زد: «می‌پرد یا نه؟»

خاخام با صدایی که به صدای مجسمه هیچ شباهتی نداشت پاسخ داد: «بله، بله، فکر می‌کنم... او تهدید می‌کرد...»

تهدید می‌کرد؟ چرا؟ تا آن‌جا که اوزی به‌خاطر داشت دلیل آمدن او بر روی بام تنها فرار بود و او هرگز به فکر پریدن نیفتاده بود. او فقط دررفته بود و حقیقت آن بود که بیش از آن‌که خود قصد صعود به بام داشته باشد، تعقیب دیگران او را بدان‌سو رانده بود.

«اسمش چیست، این بچه؟»

خاخام بایندر پاسخ داد: «فریدمان. اسکار فریدمان.»

مأمور آتش‌نشانی به اوزی نگاه کرد: «چه‌ات شده اسکار؟ می‌پری یا نه؟»

اوزی پاسخ نداد. پرسش به صراحت طرح شده بود.

«نگاه کن، اسکار! اگر می‌خواهی بپری، بپر و اگر می‌خواهی نپری، نپر. اما وقت ما را تلف نکن، خوب؟»

اوزی به مأمور آتش‌نشانی و خاخام بایندر نگاه کرد. دلش می‌خواست یکبار دیگر، خاخام را در حال بستن چشمها ببیند.

«می‌خواهم بپرم.»

بعد در همان لبه بام به طرف یکی از گوشه‌ها دوید که در زیر آن تور نبود. دستهایش را به اطراف تکان داد و هوا را جنباند و بعد کف دستها را پایین آورد و به شلوار خود کوفت. بعد مانند موتوری که روشن شده باشد شروع به جیغ کشیدن کرد «وی‌ی‌ی‌ی... ی‌ی‌ی‌ی.» سپس نیمه بالایی بدنش را از روی بام به‌سوی پایین خم کرد. آتش‌نشانها تور به دست به سوی آن گوشه شتافتند. خاخام بایندر چند کلمه‌ای زیر لب خطاب به کسی ادا کرد و باردیگر چشمایش را با دستها پوشاند. همه چیز مانند فیلمهای صامت به‌سرعت و بریده بریده روی داد. جمعیتی که همراه ماشینهای آتش‌نشانی وارد شده بود همان سر و صدای طولانی آتش‌بازیهای چهارم ژوئیه را برپا کرده بود. در آن معرکه کسی به جمعیت چندان توجهی نداشت به‌جز البته یاکف بلوت‌نیک که دستگیره در را به‌دست داشت و جمعیت را سرشماری می‌کرد:

www.adabiatema.com

"Fier und tsvansik..
Finf und tsvansik... oy, Gut" ۳

در مورد گربه اوضاع این‌جوری نبود.

خاخام بایندر از میان انگشتها نگاه کرد و پیاده‌رو و تور را دید زد. اما اوزی مشغول دویدن به سوی گوشه دیگر بام بود. آتش‌نشانها به‌دو به آن سمت رفتند اما به وی نرسیدند. هر لحظه ممکن بود اوزی خود را به پایین پرت و درهم خرد کند و آتش‌نشانها به رغم دویدنشان شاید تنها بتوانند با تور خود بقایای پیکر او را بپوشانند.

«وی‌ی‌ی‌ی‌... وی‌ی‌ی‌ی‌...»

یکی از آتش‌نشانهای از نفس افتاده فریاد کشید: «این دیگر چه معرکه‌ای است؟ بازی درآورده‌ای؟»

«وی‌ی‌ی‌ی‌... وی‌ی‌ی‌ی‌...»

«آی، اسکار...»

حالا اوزی درگوشهٔ دیگر بام‌بود و بالهایش را به‌شدت به پهلوهایش می‌کوفت. بایندر دیگر نمی‌توانست این ماشینهای آتش‌نشانی را که معلوم نبود از کدام جهنم دره‌ای آمده‌اند، این پسر جیغ‌کش در حال خودکشی و آن تور را تحمل کند. از پای افتاد و به زانو درآمد و دو دستش را مانند گنبد کوچکی در جلو سینه‌اش به هم پیچید و به التماس افتاد: «اسکار، بس است، اسکار. نپر، اسکار. خواهش می‌کنم بیا پایین... خواهش می‌کنم نپر.»

اما از پشت جمعیت یک صدای تنهای جوان کلمه‌ای خطاب به پسر روی پشت بام فریاد کرد.

«بپر!»

این صدا از آن ایتزی بود. اوزی لحظه‌ای از بال زدن دست کشید.

«برو جلو اوز... بپر!»

ایتزی از نک ستاره جدا شد و با جرأتی که از آن انسان عاقل نبود بلکه به الهام یک حواری می‌مانست تنها ایستاد: «بپر، اوز، بپر!»

خاخام بایندر که هنوز زانو زده بود و دستهایش را در هم پیچیده بود، بدنش را به عقب پیچاند و به ایتزی نگاه کرد و بعد با دردمندی به اوزی نگاه کرد:

«اسکار، نپر! خواهش می‌کنم نپر! نپر... خواهش می‌کنم، خواهش می‌کنم...»

«بپر!» این بار صدا، صدای ایتزی نبود و از نقطه دیگری از ستاره می‌آمد. هنگامی‌که خانم فریدمان برای ملاقات ساعت چهارونیم با خاخام بایندر سر رسید، تمام آسمان واژگون فریاد می‌کشید و از اوزی می‌خواست که بپرد و خاخام بایندر دیگر از او خواهش نمی‌کرد که نپرد، بلکه به درون گنبد دستهایش اشک می‌ریخت.

پیداست که خانم فریدمان نمی‌دانست پسرش روی پشت بام چه می‌کند، به همین سبب پرسید:

«اوزی، اوزی من، چه کار می‌کنی؟ اوزی من چه شده است؟»

اوزی از وی‌وی کردن دست کشید و مانند پرندگان به هنگام وزیدن نسیم آرام، بال زدنش را کند کرد، اما پاسخی نداد.

او در زمینه آسمان کوتاه و ابری و تاریک‌شونده ایستاده بود. نور ناگهان ناپدید شد و او به‌آرامی بال می‌زد و از آن بالا به یک بقچهٔ کوچک، یعنی زنی که مادرش بود، نگاه می‌کرد.

«اوزی چه کار می‌کنی؟»

مادر به طرف خاخام بایندر که زانو زده بود چرخید و چنان به او نزدیک شد که تنها تاریکی خاکستری‌رنگی به ضخامت یک برگ کاغذ میان شکم او و شانه‌های خاخام قرار گرفت.

«بچهٔ من چه کار می‌کند؟»

خاخام به او نگاه کرد اما لال ماند و تنها گنبد دستهای او مانند نبضی ضعیف به پیش و پس نوسان می‌کرد.

«خاخام، او را پایین بیاور! خودش را می‌کشد. او را پایین بیاور، تنها بچهٔ من...»

خاخام جواب داد: «نمی‌توانم...» و سر خوش‌ترکیبش را به‌سوی خیل بچه‌های پشت سر چرخاند:

«دست آنها است. به حرف آنها گوش کن.»

و خانم فریدمان برای نخستین بار متوجه گروه پسرها شد و فریادهای آنها را شنید.

خاخام بایندر مانند کسی که در حال خلسه باشد گفت:

«او برای آنها این کار را می‌کند. به من گوش نمی‌کند. به آنها گوش می‌کند.»

«برای آنها؟»

«بله.»

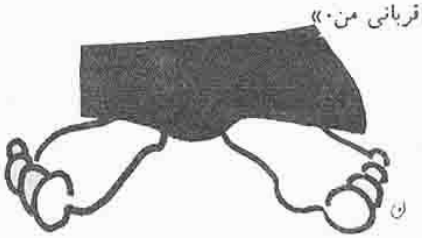
«چرا برای آنها؟»

«آنها می‌خواهند که او...»

خانم فریدمان دو دستش را مانند رهبر ارکستر به آسمان بلند کرد: «برای آنها اینکار را می‌کند!» و بعد با ژستی کهن‌تر از اهرام مصر، کهن‌تر از پیامبران و توفانها، بازوانش را به طرفین بدن فرود آورد:

« من یک قربانی دارم، نگاه کنید!» سرش را به طرف بام بالا برد. «اوزی» هنوز به‌آرامی بال می‌زد.

«قربانی من.»



www.adabiatema.com

خاخام بایندر غرید: «اسکار، بیا پایین، خواهش می‌کنم.»

خانم فریدمان با صدایی صاف پسر روی پشت بام را مخاطب ساخت و گفت: «اوزی، بیا پایین اوزی! خود را قربانی نکن، بچه عزیزم.»

خاخام بایندر چنان که گویی مناجاتی را تکرار می‌کند گفت: «خود را قربانی نکن بچه عزیزم، قربانی نشو.»

ایتزی فریاد زد: «برو جلو اوز گربانی بشو! گربانی بشو! گربانی بشو!»

و صدای همه بچه‌ها با هم یکی شد که خواهان گربانی شدن بودند و برایشان مهم نبود که گربانی شدن چیست.

«گربانی شو! گربانی شو!...»

هنگامی‌که آدم روی پشت بام است، هر چه هوا تاریک‌تر می‌شود، شنوایی او هم به نحوی کمتر می‌شود: اوزی فقط می‌دانست که دو گروه دو چیز جدید می‌خواهند: دوستانش آن چه را که می‌خواستند با شور و آواز اعلام می‌کردند و مادر و خاخام به‌صورت یک بند یکنواخت آن چه را که نمی‌خواستند می‌خواندند. صدای خاخام اینک خالی از اشک‌ریزی بود و صدای مادر هم‌چنین بود.

نور بزرگ مانند یک چشم بی‌سو به اوزی خیره شده بود. آسمان بزرگ ابری به پایین فشرده شده بود و از پایین همچون صفحه خاکستری چین‌خورده‌ای به نظر می‌رسید. اوزی با نگاه کردن به آسمان بی‌شفقت ناگهان تمام غرابت چیزی را که این جماعت یعنی دوستانش از او می‌خواستند دریافت. آنها از او می‌خواستند به پایین بپرد و خود را بکشد. در این باره آواز می‌خواندند. یعنی این امر این‌قدر آنها را به شعف می‌آورد. غرابت بزرگتری هم در کار بود ؛ خاخام بایندر به زانو درآمده بود و می‌لرزید. اینک دیگر آن پرسش پیشین یعنی «آیا این منم؟» منتفی می‌شد و جای خود را به پرسش تازه‌ای می‌داد: «آیا این ماییم... این ماییم؟»

دیگر معلوم می‌شد که ماندن بر روی پشت بام کاری جدی است. آیا اگر به پایین می‌پرید این آوازها به رقص بدل می‌شد؟ آیا واقعاً چنین می‌شد؟ پریدن جلو چه چیزی را می‌گرفت؟ اوزی مشتاقانه آرزو داشت می‌توانست آسمان را پاره کند، دستش را در آن فرو بَرد، خورشید را بیرون بکشد، آن را چون سکه‌ای در دست بگیرد و بر یک روی آن کلمه «بپر» و بر روی دیگرش کلمه «نپر» حک کند.

زانوهای اوزی تکان خورد و به جلو خم شد گویی می‌خواستند او را برای شیرجه رفتن آماده کنند. دستهای او از شانه تا انگشتان خشک و سخت شده بود. گویی هر یک از اعضای او مستقل از «خود او» رأی می‌دادند که خود را بکشد یا نکشد.

نور ناگهان خاموش شد و تاریکی جدید مانند دهان بند، صدای دوستان را که برای «این» آواز می‌خواندند و صدای مادر و خاخام را که به‌خاطر «آن» می‌خواندند فرو خواباند.

اوزی از رأی‌شماری دست کشید و با صدایی بلند و شگفت مانند صدای کسی که برای سخنرانی آماده نباشد شروع به صحبت کرد:

«مامان؟»

«بله اسکار.»

«مامان، تو هم مثل خاخام بایندر زانو بزن!»

«اسکار.»

«زانو بزن وگرنه می‌پرم.»

اوزی صدای ناله و خش‌خشی شنید و هنگامی‌که به پایین نگاه کرد تنها کله مادر و زیر آن دایره‌ای از لباس دید. مادر نزدیک به خاخام زانو زده بود.

اوزی بار دیگر به حرف آمد: «همه زانو بزنند» و صدای زانو زدن جماعت به گوش آمد.

اوزی به اطراف نگاه کرد و با دست به در ورودی کنیسه اشاره کرد و گفت: «او را هم به زانو درآورید.» صدایی که بلند شد صدای زانو زدن نبود بلکه صدای کشیدن بدن و لباس بود. اوزی شنید که خاخام بایندر با زمزمه‌ای خشن می‌گوید: «... وگرنه خودش را می‌کشد» و بعد دوباره نگاه کرد و این بار دید که یاکف بلوت نیک از دستگیرهٔ در فاصله گرفته و برای نخستین بار در زندگی مثل غیریهودیها به هنگام دعا خواندن به زانو درآمده است.

محکم گرفتن تور هم در حالت زانو زدن برخلاف تصور برای آتش‌نشانها چندان دشوار نبود.

اوزی بار دیگر به اطراف نگاه کرد و خاخام را صدا زد:

«خاخام؟»

«بله، اسکار.»

«خاخام بایندر آیا به خداوند اعتقاد دارید؟»

«بله.»

«آیا اعتقاد دارید که خداوند می‌تواند هر کاری را انجام دهد؟»

اوزی در تاریکی سر خم کرد و تکرار کرد: «هر کاری؟»

«اسکار، فکر می‌کنم...»

«بگویید اعتقاد دارید که خداوند می‌تواند هر کاری را انجام دهد.»

باز هم خاخام در تردید بود و بعد:

«خداوند می‌تواند هر کاری را انجام دهد.»

«بگویید اعتقاد دارید که خداوند می‌تواند بدون ازدواج فرزندی به‌وجود بیاورد.»

«می‌تواند.»

«کامل بگویید.»

«خداوند می‌تواند بدون ازدواج فرزندی به‌وجود بیاورد.»

«مامان، شما هم بگویید.»

«خداوند می‌تواند بدون ازدواج فرزندی بوجود بیاورد.»

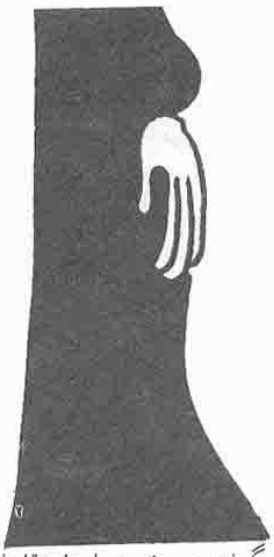
«او را هم وادار کنید بگوید.»

معلوم بود که «او» کیست.

لحظه‌ای بعد اوزی شنید که صدای مضحک و پیری، دربارهٔ خداوند چیزی خطاب به تاریکی فزاینده می‌گوید.

سپس اوزی از همه حاضران خواست که این گفته را تکرار کنند و بعد همه آنها را وادار ساخت که ابتدا یکی یکی و بعد دسته‌جمعی بگویند که به عیسای مسیح اعتقاد دارند.

www.adabiatema.com



پایان گرفتن پرسش و پاسخ مقارن با آغاز شب بود. از خیابان صدای شب چنان بگوش آمد که گویی پسربچه بر روی پشت بام آه کشیده بود.

صدای زنی به خود جرأت داد که برخیزد.

«اوزی، حالا دیگر می‌آیی پایین؟»

پاسخی نرسید، اما زن صبر کرد و صدایی که سرانجام پاسخ داد نازک و گریان و خرد بود گویی از آن پیرمردی بود که به تازگی از نواختن ناقوس فارغ شده باشد.

«مامان، متوجه نیستی، نباید مرا بزنند. او نباید مرا بزند. شما نباید به‌خاطر خداوند مرا بزنید، مامان. هرگز نباید کسی را به‌خاطر خداوند بزنید...»

«اوزی، ترا بخدا فعلاً پایین بیا.»

«به من قول بدهید، قول بدهید که هرگز کسی را به‌خاطر خداوند کتک نزنید.»

او تنها از مادرش خواهش می‌کرد اما به دلیلی همه آنها که در خیابان زانو زده بودند، قول دادند که هرگز کسی را به‌خاطر خداوند کتک نزنند.

بار دیگر سکوت حاکم شد.

سرانجام پسربچه از روی پشت بام به‌صدا درآمد.

«مامان، حالا می‌توانم بیایم پایین.»

سرش را به دو سو چرخاند، گویی چراغهای راهنمایی را نگاه می‌کرد:

«حالا می‌توانم بیایم پایین...»

پایین آمد. درست در مرکز نور زردرنگ که در حاشیه شب چون هاله‌ای عظیم می‌درخشید. ◻

۱- Conversion of jwes اصطلاحی است تا حدودی معادل «وقت گل نی» در فارسی و اشاره‌ای است به امر بعید و نامحتمل.

۲- آیین دستیابی به بلوغ مذهبی یهودیان پسر در سن ۱۳ سالگی.

۳- بیست‌وچهار... بیست‌وپنج... اوی خدایا! (به آلمانی آب نکشیده)

پل آلوار

بهمن شاکری

عاشقانه (۱)

تو را می‌نگرم و آفتاب می‌گسترد
زودا که روز فرامان می‌گیرد
برخیز دل و رنگ بر سر
برای از میان بردن سیاه‌بختیهای شب

تو را می‌نگرم همه چیز برهنه‌ست
برون زورقها به اندک آبی
باید همه چیز را به اندک کلامی گفت
دریا سرد و بی‌عشق‌ست.

این‌ست آغاز گیتی
موجها آسمان را تاب می‌دهند
تو تاب می‌خوری در میان ملافه‌هات
و تو خواب را از خویش می‌رانی

برخیز که رد پاهات را دنبال می‌کنم
تنی به انتظار کشیدنت دارم تنی به دنبال کردنت
از درهای سپیده به درهای سایه
تنی دارم که زندگیم را به دوست داشتنت سر کنم

دلی برای خواب دیدن بیرون خواب تو.

عاشقانه (۲)

شاهراهی به خواب دیدم
آن‌جا تنها تو بودی که می‌گذشتی
پرنده‌ای از شبنم سپید
به نخستین گامهای تو برمی‌خاست
به بیشه‌ی سبز و نمور
دهان و چشم، سپیده می‌گشود
برگها همه شعله‌ورند
تا تو روزی آغاز می‌کردی

هیچ چیز نمی‌بایست دیر پای گردد
آن روز هم چونان روزهای دیگر می‌درخشید
به خواب رفتم و زاده‌ی دیروز بودم
تو هم چه زود برخاسته بودی

سحر را با کودکی جاودانه
همساز می‌شوم.

www.adabiatema.com

به دنبال رؤیا

قهرمان امریکایی با کشاکش در «زیستگاه به سازش رسیده» درمی‌یابد که دچار سکون شده است. «بار تلبی محرر» و «ابلوموف» نیاکان همدرد او هستند. این نکته از نظرها دور نمانده است اما آن چه باید بدان افزود این است که شخصیت‌های مختلف در وضعیت بی‌حرکتی خود احوال مختلفی دارند و برخی از آنان به شیوه‌ای حیرت‌انگیز و مقاومت‌ناپذیر درگیر جزییات مفصل از آب درمی‌آیند. تصادفی نیست که دو تا از برجسته‌ترین و پرخواننده‌ترین رمانهای سالهای شصت را نویسندگانی می‌نویسند که بر جا دراز کشیده‌اند و به کاوش در «خویش»، «روان»، «خانواده»، «جامعه» و آنچه پس از آنها می‌آید می‌پردازند. یکی از این دو رمان «هرتسوگ» نوشته «سال بلو» (۱۹٦٤) و دیگری «گلایهٔ پورت نوی» اثر «فیلیپ راث» (۱۹٦۸) است. پیش از بررسی این دو رمان بسیار مهم، به جا است که دربارهٔ سنخ در حال رویشی که این دو رمان جزو آن به‌شمار می‌آیند سخنی گفته شود. ناگفته پیداست که بسیاری از آزموده‌های «هرتسوگ» همان آزموده‌های «بلو» و بسیاری از گلایه‌های «پورت نوی» همان گلایه‌های «راث» است. البته در این‌جا نمی‌خواهم بگویم که آزمودن زندگی در امریکا برای نویسنده، چنان فشرده و دست اول است که تلاش برای به‌وجود آوردن مواد نو، کاری زائد به نظر می‌رسد. هنر داستان‌ساز در شکل دادن و سامان بخشیدن به اندوخته‌های خود تجلی می‌کند. «ویلیام کارلوس ویلیامز»[1] این فرایند را «به یادآوری داستانی شده» می‌خواند و این عنوان شایسته کار کسانی است که در سنخ مورد نظر ما جا می‌گیرند.

واقعیت نشسته در پشت شخصیت

«فیلیپ راث» در سال ۱۹٦۱ در مقالهٔ جالبی به بحث در ادبیات داستانی امریکا و دشواریهایی که نویسنده امریکایی با آنها دست به گریبان است می‌پردازد. در آغاز مقاله، جزییات دل به همزن و ناجور قتلی که در شیکاگو روی داده است به روایت مطبوعات نقل می‌شود و «راث» نتیجه اخلاقی جریان را چنین بیان می‌کند:

نویسنده امریکایی در میانه سده بیستم در تلاش برای فهمیدن، و پس از آن وصف کردن، و سپس باور پذیر کردن واقعیت امریکایی، دستی پر دارد. این واقعیت، بلاهت‌آور و بیماریزا و خشمگین‌کننده است و سرانجام حتی نوعی بند بر پای تخیل کم‌مایه به‌حساب می‌آید. واقعیت عملی، مدام استعدادهای ما را پشت سر می‌گذارد و فرهنگ تقریباً هر روز تصویرهایی به میان می‌اندازد که باعث رشک هر رمان‌نویس می‌شود.

بدین‌ترتیب واقعیت بیرونی به چنان صورت ابداعی عجیب و غریبی آزموده می‌شود که رمان‌نویس نمی‌تواند تشخیص بدهد که این واقعیت از آن کشور خود او است. این امر باید حتماً یک مانع دست و پاگیر و جدی حرفه‌ای شمرده شود. چون در صورت وجود آن نمی‌توان گفت نویسنده چه موضوعی در دست و چه چشم‌اندازی در پیش‌رو دارد. آنچه «راث» می‌خواهد توجه ما را بدان جلب کند، نبود موضوع و اگر نتوانیم بگوییم نبود... دست‌کم پس نشستن دادخواهانهٔ علاقه نویسنده داستان از پدیده‌های بزرگ اجتماعی و سیاسی روزگار خویش است.

«راث» با توجه به برخی از آثار معاصر خود به توصیف پدیده‌ای می‌پردازد که خود، آن را «واقعیت نشسته در پشت شخصیت» می‌نامد. او از سبک ساخته و پرداخته‌ای سخن می‌گوید که در آن جهان واقعی در پرده‌ای از زبان‌سازی آگاهانه و فاضلانه پوشیده می‌شود. به نظر او این شیوه به جای تلاش برای فهمیدن «خویش» به اعلام «خویش» می‌پردازد. و نشانه‌ای است بر وجود بیماری «از دست دادن جامعه به منزلهٔ موضوع». «راث» معتقد است که بر اثر این فقدان، نویسنده در غیظ و انزجار و ناتوانی به‌سوی جهانهای دیگر و یا «خویشتن» روی می‌آورد و آنها را به شیوه‌های گوناگون به‌صورت موضوع و یا حتی تکانه‌ای برای صناعت خود درمی‌آورد. من کوشیده‌ام نشان دهم که واقعیت محض «خویش» و در نظر گرفتن «خویش» به منزلهٔ امری نقض‌ناشدنی و پرتوان و عصبی و تنها شیء واقعی در زیستگاهی غیرواقعی به برخی از نویسندگان شادی و تسلی و قوی تنی می‌بخشد.

«راث» می‌گوید: هنگامی که بتوان «خویشتن» را تنها به صورتی بریده از جامعه و به صورتی که در یک جامعهٔ حیاتی آزموده و ستوده می‌شود در نظر گرفت. جای کمی برای خوشوقتی داریم. یکی از معانی این سخن آن است که رمان‌نویسان ایمان خود را به توانایی فرد برای درک «خویشتن»، در قلمروهای اجتماعی معاصر از دست داده‌اند.

«راث» در پایان دهه شصت رمانی می‌نویسد که در آن قهرمان روایت‌کننده داستان به صورتی منفعل و بریده از پیرامون، دراز می‌کشد و «تنها از خویشتن» به گلایه می‌پردازد. موفقیت خیره‌کنندهٔ این رمان نشان می‌دهد که نظر «راث» در آغاز این دهه کاملاً درست نبوده است. ناتوانی نویسنده در شناخت جامعه امریکایی در داستانهای خود از لحاظ اهمیت، به پای نیاز جامعه به مشارکت (ذهنی) یا نظارت بر جمع فرستادگان بی‌تعارفی که نویسندگانی چون «راث» به درون «خویشتن» فرد می‌فرستند نمی‌رسد. باید توجه داشت که این نویسندگان در ژرفای دور روان غور نمی‌کنند و نمی‌خواهند مانند پروست از خاطرات وسوسه‌آور خود صنعت کلامی پایداری بیرون بکشند. این نویسندگان اگر هم در جستجوی نکته‌ای برآیند، آن نکته رهایی از گذشته و فرار از گناهان روانشناختی کهنه و زجرهای فکری است. «پورت نوی» در معرض کنترل و اطلاعات بیش از اندازه و شمار بیرون از حدی از الگوپردازیهای واقعیت بوده است. اشتیاق اصلی او هم مانند اکثر قهرمانان مطلوب رمانهای امریکایی آن است که از نیروهای شرطی‌کننده رهایی یابد و از آن نمونه واقعیت‌های رفتاری و فکری که آنان را بدین حالت بی‌تحرکی انداخته است تا حدی فارغ (و حتی مصون) بمانند.

در پایان گلایه وقفه‌ناپذیر «پورت نوی» هنگامی که وی از تفصیل جزییات فراتر می‌رود، روانکاو اجازه می‌یابد که بپرسد «خوب، شاید بتوانیم شروع کنیم، نه؟» پورت نوی به آستانه «اتاق آغاز» رسیده است و رمان بر رسیدن به نقطه آغاز تأکید می‌کند و کاری به چگونگی گذشتن و فرا رفتن از آن ندارد. یکی از شرایط توانایی برای رسیدن به «آغاز» (یا حتی اندیشیدن بدان) داشتن مقداری فراغت از گذشته است و خود «راث» در یک مصاحبه خواهان «لگد زدن به بسیاری از امور گذشته» شده

www.adabiatema.com

است. در عین حال میل ناگزیر او به باز خواندن گذشته چنان وسواس‌آمیز است که انسان دربارهٔ امکان کامیابی او در بریدن از گذشته به تردید می‌افتد. و شاید جدی‌ترین جنبهٔ گلایهٔ او آن باشد که احساس گناه چنان در او ریشه دوانده است که در میان منابع آگاهی عقلی یا زبان چیزی قادر به رفع آن نیست. او گلایهٔ خود را با خیال‌پردازی توهم‌آمیز دربارهٔ پلیسی که به دنبال او می‌آید و دست کشیدن از زبان به قصد فرو افتادن به زوزه به‌پایان می‌رساند: «زوزه ناب، بدون واژه‌ای میان من و او.»

کافکا و راث

«پورت نوی» دریافته است که تنها با تبدیل گناه به خنده می‌تواند تا حدی از گناه رهایی یابد. همان‌طور که خود «راث» گفته است: «تا هنگامی که گناه را به صورت یک اندیشه کمدی در نظر نگرفتم نتوانستم خود را از دست آخرین کتاب و علایق گذشته خلاص کنم.» کافکا نویسنده‌ای است که «راث» را سخت به سوی خود می‌کشد و «گلایه پورت نوی» را می‌توان نسخه امریکایی «نامه به پدر» نوشته کافکا دانست. رمان «راث» به شیوه‌ای انکارناشدنی و حتی تا سرحد جنون مضحک است، اما از لحاظی هم مانند اثر عجیب و مشقت‌آور «کافکا» درد‌آور است و به همان اندازه هم بر جزییات دقیق گذشته خانوادگی و اجتماعی و نقطه تمرکز کل آن یعنی خویشتن نامطمئن و بلاکش ثابت می‌ماند.

در پایان یکی از جاذب‌ترین داستانهای کوتاه «راث» به نام «تغییر کیش یهودیان» پسربچه‌ای به نام «اوزی فریدمان» که معلم تعلیمات دینی آزارش داده است به پشت بام کنیسه می‌گریزد و بر لب بام می‌ایستد و تهدید می‌کند که خود را به پایین پرتاب می‌کند. با این تدبیر او مادر خود و خاخام و جمعیت تماشاچی را به زانو درمی‌آورد و در همین وضع برای کسانی که برای او قانون می‌تراشند، قانون وضع می‌کند. او از همان لبهٔ خطرناک بام مخالفت خود را اعلام می‌کند و از آنان امتیاز می‌گیرد و از آنان قول می‌ستاند که قدرت خود را برای تحمیل آن نوع خدایی که خودشان در ذهن ساخته‌اند به دیگران به کار نبرند. این تصویری است از قهرمان کوچک امریکایی که تنها بر لبهٔ بام می‌ایستد و بر ضد تحمیل ظریف یا خشن تعریفها و قواعد ثابت گلایه سر می‌دهد. در پایین در زیر پای او تور بزرگی در دست مأموران آتش‌نشانی نگه داشته شده است که «چون چشمی بی‌سو» به نظر می‌رسد و بر فراز سر او «آسمان ناموافق» گسترده است. «ماندن بر لب بام کاری خطیر از آب درآمد» چون پسر جوان باید چون پارسنگی به ترازمندی با جامعه، مرد شدن، و همه دشواریهای راه آینده بپردازد و هر گزینشی از آن میان، بی‌پشتوانه به نظر می‌رسد. «اوزی» پس از وادار ساختن بزرگترها به تعظیم در برابر خواست خود به میان تور می‌پرد که یک لحظه مانند «هاله‌ای در حال گسترش» می‌درخشد. این داستان از برخی لحاظ داستان خیال انتقام‌کشی است، کودکی که بر پشت بام جا داده شده است سرانجام صدا و جای پایی می‌یابد که با آن می‌تواند بر مقامات مقتدر خانوادگی و اجتماعی که او را در کنترل دارند برتری پیدا کند. پریدن به پایین هم نوعی نشاط و فراغت است. تور معنای دوگانه‌ای دارد چون چیزی است در دست پاسداران جامعه. تور ضربه‌گیر سقوط است اما در عین‌حال دام کسی است که سقوط می‌کند.

من اسرارآمیز راث

هنگامی که «پورت نوی» خود را بر روی نیمکت روانکاو (یعنی توری که زیر پای بزرگترها گسترده‌اند) می‌اندازد مصمم است که «قلاب بزرگ» را در معرض دید بیاورد. تا «خویشتن» از گذشته‌ای که بر آن چارمیخ کشیده شده است آگاه نشود شناخت واقعی آن میسر نمی‌شود. در این‌جا سخن سارتر که معتقد است درون‌نگری همیشه همان برون‌نگری است، درست از آب درمی‌آید. در مورد قهرمانان «راث» احساس خویشتن و یادآوری گذشته، دو امر جذابی‌ناپذیرند. در داستان «مدافعان ایمان»، «ناتان مارکس» سرجوخه یهودی ارتش که با روش برخی از سربازان یهودی زیر فرمان او برای حفظ و بهره بردن از هویت نژادی مشترک خود در پیش گرفته‌اند مخالف است، درمی‌یابد: «چیزی دربارهٔ وطن و زمان گذشته می‌شنوم و خاطره در آن از میان همه چیزهایی که آن را بی‌حس کرده بودم، غوطه می‌زند و به‌سوی آن چه ناگاه به یاد می‌آورم که خویشتن من است می‌آید.» خاطرهٔ «پورت نوی» هم غوطه می‌زند و او می‌بیند که همین که شروع کند دیگری نمی‌تواند از «تصفیه حسابها! تعقیب رؤیاها! و این بیعت نومیدوار و بی‌معنا با گذشتهٔ دور!» بگریزد. او از روی نیمکت روانکاو می‌گوید: «ای داد و بیداد! قضیه را در این‌جا افشاء کردی!»

همانطور که «اوزی فریدمان» «دیوانه‌وار به‌سوی لبهٔ بام» می‌دود خود را با پرسشی روبارو می‌بیند: «این منم؟ من، من، من! باید من باشد، اما آیا هست؟» در پایان رمان کوچک «خداحافظ کلمبوس» (۱۹۵۹) «نیل کلوگ» پس از پایان ناخوشایند یک ماجرا به تصویر خود در شیشه پنجره کتابخانه نگاه می‌کند: «فکر می‌کردم که من فقط همان ماده هستم، آن دست و پا، آن صورتی که در پیش‌رو می‌بینم. نگاه می‌کردم اما برون وجود من آگاهی کمی از درون من می‌دهد. ای کاش می‌توانستم به آن‌سوی پنجره در بروم، به پشت آن تصویر بروم و آنچه را که آن چشمها می‌دید بگیرم... به سختی به تصویر من چشم دوخته بودم، بر آن شیشهٔ تیره نگاه می‌کردم و نگاهم در آن فرو می‌رفت و به کف سرد کتابخانه می‌رسید به دیوار شکسته کتابها برمی‌خورد که بی‌ترتیب در رفها چپیده بودند.»

این جابه‌جایی در بینش که با آن بررسی دقیق «خویش» بازتاب یافته و راه را برای ادراک اشیا واقعی بیرونی می‌گشاید با کار «راث» تناسب دارد. بخش بزرگتر این اثر به شکلهای گوناگون به این مشغله می‌پردازد. این «من» اسرارآمیز که به سوی لبه هجوم

هنر داستان‌نویس در شکل دادن به اندوخته‌های خود تجلی می‌یابد.

رمان‌نویسان امریکایی ایمان خویش را به توانایی فرد از دست داده‌اند.

www.adabiatema.com

می‌آورد و از پشت شیشه به‌سوی من می‌آید کیست؟ در عین حال استعداد واقعی «راث» در رمان‌نویسی صرف دقت در مشاهدهٔ صحنه‌های خانوادگی و اجتماعی پیرامون می‌شود مانند مشاهدهٔ کتابهای آن‌سوی پنجره.

شاید آگاهی بر وجود همین استعداد باعث شود که «راث» احساس می‌کند رمان معاصر باید بیش از تأکید بر خویشتن بر واقعیت بیرونی تأکید ورزد. اما اشتیاق «نیل گلوگ مان» به «رفتن بدانسو» و یافتن آگاهی «درونی» از خویشتن از همان آغاز در آثار «راث» وجود دارد. تأثیر تنش میان مشاهدهٔ اجتماعی و اکتشاف خویش، بر دو رمان بعدی او جای بحث دارد. «راث» در «اجازهٔ رفتن» و «وقتی آن زن خوب بود» (۱۹۶۷) توانایی خطاناپذیری در تازه کردن زخم‌ها و پارگیها ناشی از ناسازگاریها و درگیرهای خانوادگی، نشان می‌دهد و دید اجتماعی او به نحوی شگرف تند و تیز است. در این رمانها بویژه در «وقتی آن زن خوب بود» نشانه‌هایی از زحمت بسیار دیده می‌شود. در این رمان «راث»، احوال زنی یهودی را در جامعه مشخصاً غیریهودی غرب میانهٔ پروتستان بررسی می‌کند. نثر کتاب نثر خاصی نیست ساده و دور و بی‌احساس و گاهی بی‌روح است. گویی «راث» در تلاشی شجاعانه برای نوشتن کتابی سرد و عینی درباره جهان امریکایی جدا شده از خویشتن نویسنده، ماسکی از یک کتاب آفریده است.

«گلایه پورت نوی» (۱۹۶۹) دقیقاً یک صورت است و سیلان تأخیرناپذیر کتاب تا حدی مرهون همراستا شدن علاقه «راث» به صحنه اجتماع و احساس او دربارهٔ خویشتن مفتون شده است.

این تک‌گویی از آن مردی است که ولع آرام‌ناپذیری به امور جنسی دارد اما، در ایجاد رابطه ناتوان است و از این رو باز می‌گردد و در کودکی خود به دنبال ردپایی از علت آن می‌گردد. از این تک‌گویی همه چیز برمی‌خیزد. این نوع خاص آدمی که خودخواه و شهوت‌پرست و گناهکار و در عین حال اصلاح‌ناشدنی است، از همان آغاز در کتاب «راث» جای دارد اما نه عمیقاً به کشف خویش دست زده است و نه کسی او را کشف کرده است. او حتی صحنه کتاب

را آن‌چنان که برای بقیه جایی نمانده اشغال نکرده است. اما «پورت نوی» صحنه را در اشغال دارد و در واقع خود او صحنه است. حال که او از حیث روانی فلج و مبتلای همه جور عقب‌ماندگی عاطفی است، باید همه این عقب‌ماندگیها را آشکار و اکتشاف کرد. او مصمم است هر چه در درون دارد بیرون بریزد و حاصل کار، بازگشت چیزهایی است که سرکوب شده است و گناه که معمولاً به صورت عامل درونی شدهٔ منع و خودداری به کار گرفته می‌شود به نحوی باطلنما به برکشیدن میزانی از مکاشفهٔ سانسور نشده مجبور می‌شود که حتی در ادبیات داستانی اخیر امریکا هم نامعمول است.

هیچ‌چیز مقدس یا تابو شمرده‌نمی‌شود؛ همه چیز و دقیقاً هر چیز مادی به سطح گفتار آورده می‌شود، چه نگرانی مادر در بارهٔ وضع مدفوع او، چه با خود ور رفتن او در کودکی و چه شکلهای ویژه ارضای جنسی با دختران غیریهودی که او را شیفته می‌کردند. تمام درهای کل کودکی او گشوده می‌ماند و تماشای استراتژیهای نومیداور و خنده‌دار کودک در حال بلوغ را ممکن می‌سازد و صدای ورود دستورهای متناقضی را که بر سر و روی او می‌بارد به گوش ما می‌رساند تا از قواعد غیرمنطقی و زجرهای عاطفی که بر کودک حیرت‌زده غالب است آگاه شویم. در این شرایط است که خودشیفتگی با مشاهدهٔ اجتماعی درهم می‌آمیزد، چون «پورت نوی» صحنه به صحنه و جابه‌جای گذشته خود را یاد می‌کند تا محیط و شخصیتها، حتی هنگامی که پرس‌وجو را به حیطه عوامل بیماری کنونی خود می‌کشد در پیش چشم ما زنده مجسم شود. حتی یادآوری وسوسه‌آمیز این صحنه هم جزیی از «گلایه» است. «پورت نوی» می‌کوشد گلایه را به سحر و عزائم تبدیل کند و به نتیجه برساند و فریاد اجتناب‌ناپذیری از سردرد بکشد، در عین حال که به فریاد خنده هم نیاز دارد.

دکتر! شاید بیمارهای دیگر خواب ببینند ولی در مورد من همه چیز واقعاً اتفاق می‌افتد. زندگی من چیز نهفته‌ای ندارد. همان چیزهایی که رؤیایی است اتفاق می‌افتد!

کتاب «پورت نوی» هم محتوای نهفته‌ای ندارد، دقیقاً بدان سبب که او می‌تواند و

www.adabiatema.com

مصمم است که همه چیز را به سطح بیاورد. اما وجدان آرام‌ناپذیر خود او و غنای واژگانی او به کار تسکین و تخفیف ناراحتی و آشفتگی‌اش نمی‌آید. دست‌کم ظاهراً چنین پیداست. اینها هم از یک لحاظ تا هنگامی که او مدام نشان می‌دهد که قابلیت اصطلاح نمی‌تواند کاری برای بهبود نارسایی خلق‌وخوی فرد صورت دهد، جزیی از گلایه به حساب می‌آیند. او برخلاف جانور «ویتمن» ناله می‌کند و از دست حال و روز خود شیون سر می‌دهد و از این نکته هم آگاه است: «اووو! آیا من شکوه دارم؟ تنفری دارم که از وجودش اطلاعی نداشتم؟ آیا جریان همین است، دکتر؟ این همان چیزی است که اسمش را «مواد و مصالح» می‌گذاریم؟ من فقط گله می‌کنم، بیزاری بی‌کرانه به نظر می‌رسد و من دارم به این فکر می‌افتم که شاید کافی، کافی نباشد. آیا آنچه من ارائه می‌کنم حقیقت است یا غرولند صرف؟ شاید هم غرولند برای آدمهایی مثل من نوعی حقیقت باشد.» می‌توان بدین پرسشها پاسخ مثبت داد با هیچ پاسخی نداد، چون همه اینها برای مردمی که بر سیلان سخنرانی خود به پیش می‌رود کمکی است. پرسشها خطاب به خود او است: «آه، چرا پیشتر بروم؟ چرا این‌طور اسیر باشم؟» ظاهراً او با همین پیشتر رفتن می‌تواند کمی از سنگینی گذشته را که بر زندگی کنونی او فشار ویران‌کننده می‌آورد سبک کند. همه ما در ترازمند کردن وجدان و هوس دچار مشکلیم، اما «پورت نوی» چنان گرفتار منع و اخطار و تابو و قوانین هیستریک خانوادگی بوده است که ناچار است به فراغت موقتی مبالغه کمدی متوسل شود. «بر سر تا پای من مانند نقشه جغرافیا علائم سر کوفتگی نقش بسته است. می‌توانید از درون شاهراههای شرم و بازدارندگی و ترس به سراسر عرض و طول کشور وجودم سفر کنید.»

هویت گتویی، هویت امریکایی

در سرتاسر کتاب مبالغهٔ درخشان کمدی جریان دارد و ابداع‌گری سخن هم به‌صورت نسلی و هم به صورت نشانهٔ بیماری به نظر می‌رسد. گلایه همچنان واقعی است. وزن خانواده هنوز بر شانه او سنگینی می‌کند و او در خواهش خود از دکتر اشپیل و گل ساکت

پروست از خاطرات خود صنعت کلامی پایداری بیرون کشید.

نکرار می‌کند: «دکتر، این اشخاص را از شانه من پیاده کن، ممکن است؟» «پورت نوی» هم مانند «لنی بروس» کمدین نک‌گوی معروف به هنگام حرف زدن دربارهٔ زندگی خود با درخشندگی جاذب پرگوییهای خود، فشارها و تهدیدهای مداوم را برمی‌دارد. او مانند بیشتر قهرمانان امریکایی آرزومند فضایی تمیز و خلوت است.

همهٔ کسانی که می‌توانند رمز مهیب و نیروی خوارکننده‌ای را که رشد خوانده می‌شود به‌خاطر بیاورند، از «گلایه پورت نوی» لذت می‌برند و آن را می‌پسندند اما این کتاب برای یهودیان امریکایی ربط معاصری دارد. «پورت نوی» مفتون کل جهان WASP ۲ امریکایی است و این شیفتگی تنها به دختران WASP نیست. او از شیوه مستحیل شدن کامل در جامعه غیریهودی و دوری از هویت گتویی و رسیدن به هویت امریکایی است که آفاق امکانات آن بسیار گسترده‌تر است. او برای هر موفقیت احتمالی باید بهای سنگینی بپردازد و حضور او بر روی نیمکت روانکاو هم این مطلب را نشان می‌دهد. «دن‌بر جین» در مرور کتاب اشاره می‌کند که کلاً در خانواده‌های یهودی نظر بر آن است که هر پسر باید از پدرش موفق‌تر و آزادتر باشد، اما کار «پورت نوی» که واسطهٔ میان اقلیتها تنگدست و جامعهٔ تثبیت‌یافته WASP است در اساس شبیه کار پدر او است که بیمه‌گر دوره‌گرد سیاهان بی‌چیز به نمایندگی از طرف یک بنگاه ثروتمند WASP است. «پورت نوی» در واقع آزادیست و پس از دیداری از اسراییل درمی‌یابد که به رغم درستی انتقاد یک دختر اسراییلی از یهودیان امریکایی، خود وی نمی‌تواند امریکایی نباشد. او درست همانند بسیاری از دیگر یهودیان ادبیات داستانی اخیر امریکا، چهره‌ای انتقالی است؛ نه کاملاً در درون جامعه تثبیت‌یافته جای دارد و نه کاملاً در بیرون آن.

شاید به علت وضعیت انتقالی «پورت نوی» باشد که «راث» واقعاً نمی‌داند کتاب را چگونه به‌پایان برساند. در آخرین صحنه‌ای که «پورت نوی» به‌خاطر می‌آورد، خود را «پیچان در خاطرات خویش بر کف اتاق» پس از شکست زشت و مضحک در ایجاد ارتباط با یک دختر اسراییلی، توصیف می‌کند.

او می‌داند که «اهل وطنی است نه در

www.adabiatema.com

جای خود (در جایی که وطن من نیست!) »
«پورت نوی» نکات بسیاری را به یاد می‌آورد اما نمی‌تواند به عمق فرو رود، نواحی مهر و موم‌شدهٔ «خویش» واقعاً سر گشوده نمی‌شود، هیچ تلاشی برای برقراری ارتباط با سطح ناخودآگاه صورت نمی‌گیرد.

موضوع، شیوهٔ داستان

پرسشی که «پورت نوی» در پایان کتاب پیش می‌کشد اهمیت حیاتی دارد: «چه شد که من اینطور دشمن و آفت جان خود شدم؟ اینقدر تنها! اینقدر تنها! فقط «خود»! «خود»ی محبوس «در من»!. حالت حبس خویشتن که در این کتاب دیده می‌شود حالت رایج شخصیتهای امریکایی اخیر است و در واقع محبوبیت عظیم کتاب احتمالاً مرهون نوع دست‌نیافتنی خصوصی بودن «خویش» است که سرانجام در کتاب آشکار می‌شود و شاید بتوان گفت که این حالت، در میان خوانندگان هم حالتی شایع است. اما به پرسش، پاسخی داده نمی‌شود و دکتر اشپیل وگل فقط برای پایان دادن کتاب دهان باز می‌کند.

«راث» یکبار به فکر افتاد که داستانهای دکتر اشپیل وگل را به‌صورت پیوسته بنویسد و آن را به میان بیماران شهر نیویورک بفرستد. از این‌سری دو کتاب منتشر شد که یکی از آنها یعنی «ویژه روانکاوی» چرخش آشکاری را نشان می‌داد. زنی بیمار به تدریج برای مقاومت در برابر ضربه‌هایی که او را به سوی آشفتگی جنسی می‌راند تعلیم می‌بیند. اما خودداری به صورت محرومیت هم احساس می‌شود. حقیقتاً اگر قرار باشد بهتر شدن اینطور باشد وضع دردناکی است! واقعیت آن است که تلاش برای «سازگار کردن» فرد با جامعه حاکم ممکن است به معنای از میان بردن بسیاری از کیفیتهای فردساز و متمایز او باشد و روان‌پریشی فرد به ارزشمندترین انرژیهای خویش ربط می‌یابد. شاید «پورت نوی» واقعاً خواهان معالجه نباشد و حتی نخواهد به صورتی عمیق «کاویده» شود. او می‌خواهد بدون محدودیت درباره خودش حرف بزند. «راث» می‌گوید: «کتاب دربارهٔ حرف زدن دربارهٔ خویش است. روش آن همان موضوع آن است.» او کتاب را چنان ترتیب داده است که به صورت سریالی درآید که خود او آن را

«خشتهای آگاهی» می‌خواند و عبارت است از آرایش خوشه‌های تداعی که آهنگ و اهمیت بیرون ریخت آنها به صورت ریزش مستقیم سیلان ذهن جلوه می‌کند، هر چند در واقع خشتهای آگاهی چنان محیلانه چیده شده‌اند که سرانجام ما را به نقطه آغاز تک‌گویی می‌رسانند، یعنی تخت روانکاو. این کتاب دربارهٔ تک‌گویی سازی است (روش آن موضوع آن است) بنابراین لازم است که اندیشه نوشتن داستانهایی که محور همه آنها دکتر باشد به کناری نهاده شود و صدای اول شخص بر کل کتاب و فضای کلامی لازم برای جا دادن یادآوریها، حاکمیت کل پیدا کند. بخشی از احساس آزادی که در کتاب درک می‌شود معلول رها کردن تظاهر در گفتگو است. حتی اگر اجبار به تک‌گویی بخشی از «گلایه» پورت نوی باشد، آزادی درنگ‌ناپذیر در انجام آن در طول کتاب بخشی از شادی «پورت نوی» است. ◻

۱ـ William Carlos Willams پزشک و نویسندهٔ امریکایی که در سال ۱۹۶۳ از جهان رفت.

۲ـ Whete Anglo - Sxon Protestant پروتستانهای انگلو ساکسون سفید.

محمد وجدانی

میان زخم و فراموشی

این سرود از آن من نبود
تا همچون اشکهایم قطره قطره
رسوبی از کلمات رازگونه
داشته باشد.

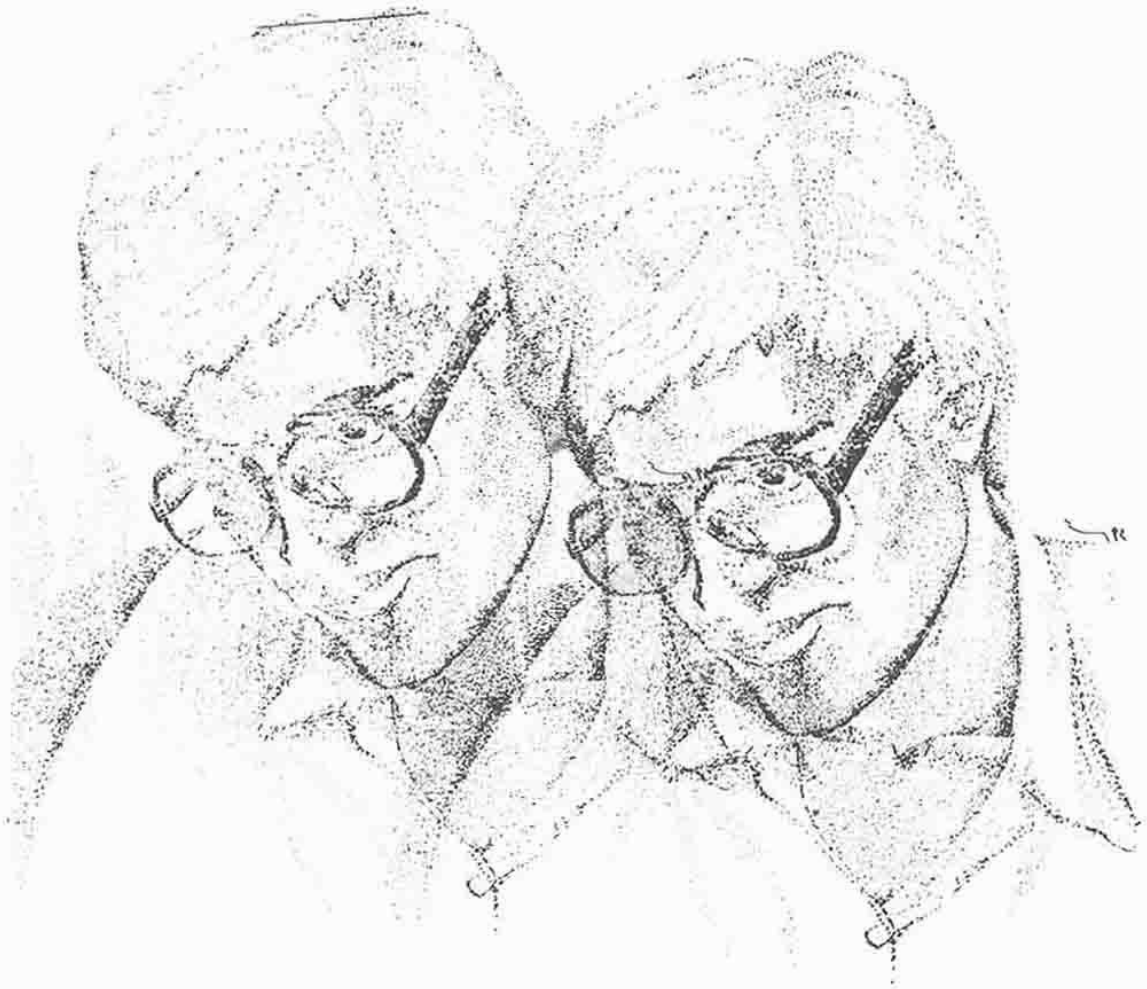
به آشکارا می‌بایدم سرود،
لبخندی آواره را
در شبی مرموز
که خورشیدش پیشاپیش
در اشک خویش
یخ بسته بود

میان زخم و فراموشی
کوتاه‌ساعتی‌ست
برای نشستن با تصویری
پیچیده در حریری از نسیم رقصنده
لغزیدن به هر روزنی
با دلتنگی‌هایی که کودکی را
تاریک می‌کند

میان زخم و فراموشی
کوتاه‌ساعتی‌ست
من از دستِ بایستن
بر آن رنگی زندگی نام باشیدم

میان زخم و فراموشی
درنگی کوتاه است
برای تولد گلی از آرزو
گلی که حنا در غنچه،
سیاه می‌پوشد

www.adabiatema.com



گفتگو با شهریار مندنی‌پور

ما در مرحله‌ی گذار هستیم

گامی به ضرورت

استقبال از این بخش مجله، ما را بر آن می‌دارد تا به پاس پاسداری از نظر خوانندگان، توجه بیشتری به دست‌اندرکاران هنر و ادبیات امروز ایران، به‌ویژه نسل سوم داشته باشیم. بکوشیم روزنهٔ دید خود را بازتر کنیم و تنها به مرکزنشینها (تهران) و نزدیکان نپردازیم. دوستان دور و نزدیک را یک سال ببینیم و اگر مشکلاتی پیش راه هست، به دیده منت بنگریم و امیدوار باشیم که گفتگوهای ما با خلاقان هر استان و شهرستان و حتی شهرهای دورافتاده می‌تواند به سهم خود گامی به سوی تشکل صنفی و وحدت فرهنگی بوجود بیاورد.

تجربه‌های گذشته نشان داده است پرداختن به مرکزنشینان و گفتگوهای جنجالی با اساتید هر رشته گاه نه‌تنها نمی‌تواند رهنمودی برای خوانندگان باشد که ایجاد دیوارهای شیشه‌ای و فاصله‌های ناهنجار می‌کند. هنرمند را بر هنرمندی شوراند و خواننده را نسبت به هنر و ادبیات این سرزمین بی‌اعتماد می‌کند. تضادهای سلیقه‌ای و اختلافهای فردی را جانشین تقابل اندیشه‌ها می‌کند و به‌جای رسیدن به یک آرمان مشترک (تعالی فرهنگ، ادب و هنر و اعتلای شرایط اجتماعی و زیست انسان) نهایت نابسامانی ادبی ـ هنری و پریشان ذهنی ایجاد می‌کند.

پس با این امیدواری و چنین چشم‌اندازی، امیدواریم که خوانندگان، روشنفکران، شاعران، نویسندگان و هنرمندان ما را یاری کنند تا اگر مشکلات فراوان، امکان دسترسی به آنان را کم می‌کند، خود گامی به ضرورت پیش بگذارند و به مناسبت اثری که از آنان منتشر می‌شود یا نمایش داده می‌شود و یا... با ما تماس بگیرند.

www.adabiatema.com

می‌خواهم با شهریار مندنی‌پور تماس بگیرم، موفق نمی‌شوم. متوجه می‌شوم که نویسندهٔ جوان برای دریافتهای تازه‌ای از زادگاهش، شیراز، راهی دشتهای خیال‌انگیز و زیبای پایین استان فارس شده است. پیغام می‌گذارم و بعد از دوستی خواهش می‌کنم سؤالهای مجله‌ی «گردون» را با او در میان بگذارد. چند روز نمی‌گذرد که مندنی‌پور تماس می‌گیرد. از چندوچون گفتگو می‌پرسد و بفهمی، نفهمی با تعجب می‌نمایاند که «چطور او؟ چرا یک نویسنده‌ی سرشناس نه؟» این آمادگی را دارم. جواب آماده است. توضیح می‌دهم که یکی از اهداف مجله این است که با داستان‌نویسان هم‌نسل او گفتگو داشته باشد. لازم است که خواننده از کم و کیف نظرهای او هم به‌عنوان نویسندهٔ مجموعه‌ی «سایه‌های غار» اطلاع داشته باشد و بعد اضافه می‌کنم مگر بعد از انتشار مجموعهٔ داستانت کسی به رسم معمول (یک فضای سالم) گفتگو کرده است یا نقد و تفسیرهایی بر کتابت نوشته‌اند. محجوبانه زمزمه می‌کند: «ای بابا...» ذهنم می‌رود روی نویسندهٔ مشهور نویسندهٔ سیاسی، نویسندهٔ پرتیراژ، نویسندهٔ... که گاه به مناسبت و گاه بی‌مناسبت به گفتگو در فلان نشریه می‌نشیند. خنده‌ام می‌گیرد. حرف مندنی‌پور را قطع می‌کنم. او را یقین می‌دهم که باور کند دیگر دوره‌ی «منم، منم» به صرف پیشینه، گذشته است. خواننده دریافته است که باید به دنبال اثر باشد و در جستجوی نویسنده‌ای که بیش از هر چیز، به اثرش می‌اندیشد و می‌کوشد در آن تبلور پنهان زندگی را نشان دهد. به جای حرف‌زدنهای صد تا یک غاز، برود بنویسد. ذهن خوانندگان را کدر نکند، از تشویش و دامن زدن به «تبول بازیها» و درست کردن دسته‌های «حیدری» و «نعمتی» خودداری کند. خلاقیتش را ـ اگر این بازیها خلاقیتی برایش می‌گذارند ـ به کار بگیرد. خود را از «جوانمرگی در ادبیات» نجات بدهد.

مندنی‌پور نفس عمیقی می‌کشد و یا شاید آهی که تلفن نمی‌گذارد دریابم کدام است. از گفتگو می‌پرسم. می‌گوید که یادداشتهایی دارد. اما بهتر است حالا که دارد به تهران می‌آید، حضوری گپی داشته باشیم. قرار می‌گذارم. چند روز بعد، در خانه‌ام را می‌زنند. شب است. در را باز می‌کنم. پیش از هر چیز، چشمهای کوچک و نگران مندنی‌پور را از پشت شیشه‌های شفاف عینکش می‌بینم. دفتر مجله تعطیل بوده است و وقت کم و حجب و حیا و خجالت مندنی‌پور صد چندان. نمی‌خواسته است به خانه بیاید. صحبت تعارف و این حرفها می‌شود. از دل‌نگرانی بیرونش می‌آورم و بعد ساعتها از گذشته و حال حرف می‌زنیم و سرانجام، حاصل چند صفحه‌ای می‌شود که قرار می‌گذاریم مندنی‌پور آن را بازنویسی کند و به دفتر مجله برساند.

فردا، دل‌نگران می‌شوم. گفتگو با نویسنده، بدون نقد و بررسی و تحلیل اثر چندان جذاب نیست. از همکاران و دوستان سراغ می‌گیرم. کسی یادداشت برنداشته است. به صرافت نیفتاده است. گوشی را برمی‌دارم و همچنان که به یک نهضت نقد ادبی نو، نقد سالم، نقد بی‌رابطه و باضابطه، فکر می‌کنم، به این و آن زنگ می‌زنم. امیدم به هم‌نسلهای مندنی‌پور است، به نویسندگان نسل سوم. مگر نه این‌که همینها هستند که در این چند سال همت کرده‌اند و دارند کم‌وبیش، نقد می‌نویسند. همه گرفتارند. یا روی آثار نویسندگان مشهور و پرتیراژ کار کرده‌اند یا دارند کار می‌کنند و می‌خواهند دلیل بیاورند که خداحافظی می‌کنم. می‌دانم چندان تفصیری ندارند. چاپش هم مطرح است. نمی‌خواهند که بنویسند و در گنجه بگذارند. باید چاپ شود و خواننده آن را بخواند. پس ناگزیرند که روی اثری بنویسند که چاپ آن شرط و شروط نخواهد. دست‌کم خواننده‌طلب باشد. با امید به آینده و بهبود این وضع، گوشی را می‌گذارم و به همکارم نگاه می‌کنم که به ظاهر شاهد تلاشهای بیهوده‌ی من است، می‌گویم: «چطور می‌شد اگر عمده‌ای از نویسندگان ما که ماشاءالله دانش و تجربه هم دارند، می‌آمدند و به جای حرف زدن در محفلهای خصوصی و یا منم گفتن در گفتگوهای مطبوعاتی و... تکلیف یک اثر یا نویسنده را با چند جمله ـ به حق یا به ناحق ـ تعین نمی‌کردند و می‌نشستند و صادقانه، با تکیه به اندوخته‌ها و دانسته‌هایشان، آثار شاعران و نویسندگان نسل بعد از خود را بررسی می‌کردند. ضعفها و حسنهایش را تحلیل می‌کردند. مگر نه این‌که می‌گویند دلسوختهٔ این ملتند و نبضشان نه در مذهب که در فرهنگ و اعتلای این سرزمین می‌زند.»

دوست همکار نگاهی می‌کند که درمی‌یابم از هر حرفی که می‌زد، تلخ‌تر است. ناامید نمی‌شوم. به تلاشم ادامه می‌دهم. دوستی خبری می‌دهد که ابوتراب خسروی بر نخستین داستان مجموعه‌ی «سایه‌های غار» یادداشتی دارد. پیگیری می‌کنم و آن را به دست می‌آورم.

سایه‌ی یک داستان

نگاه مندنی‌پور به انسان به‌عنوان شخصیت اصلی داستان «سایه‌ای از سایه‌های غار» دیدی فلسفی است که انسان را نه در یک مقطع خاص تاریخی، بلکه در طول کل حیات بشر طرح می‌کند و دقیقتر اینکه قصد او نگاهی عمیق نه تنها به کنه دیدگاه آقای فروانه شخصیت اصلی داستان که به من انسان شمول است در کل حیات بشری.

آنچه از لایهٔ بیرونی داستان برمی‌آید این است که آپارتمان آقای فروانه مشرف به باغ‌وحشی است که صداهای ناهنجار و بوی عفن وحوش ساکنان آن محله را آزار می‌دهد، و آقای فروانه با دوربین شکارش آنها را مشاهده می‌کند. مجموعه دانستنیهای درباره وحوش را جمع‌آوری و مطالعه می‌کند و همیشه عضو معترض آن ساختمان است که به وجود و حضور وحوش در کنار خود اعتراض دارد.

در داستان هر چند که وحوش در قفسند، ولی در همه جا حضور خود را اعلام می‌کند. در اینجا مندنی‌پور نظر خود را طرح می‌کند که وحوش جدا از کل مجموعیت جامعه نیستند، جزء جامعه انسانی هستند. در قسمت‌های دیگر داستان آقای فروانه می‌گوید که آنها رفتار و اعمالی شبیه به انسان دارند و

مهمترین ویژگی این دهه شجاعت تجربه است.

بهترین و بزرگترین و... نمود درک ضعیف فئودالی از ادبیات است.

www.adabiatema.com

به زبانی دیگر کشف می‌کند که آنها کسانی غیر از خود ما نیستند.

ظاهر داستان این است که آقای فروانه مرد وامانده‌ای محبوس در ذهنیت تاریک خود است. ولی لایه درونی داستان که کشف شود آقای فروانه بدل به عنصری اخلاقی می‌شود که توحش را که همانا انعکاس رفتار ساکنان جهان است محکوم می‌کند.

اگر رابطه ریشه‌ای «سایه‌ای از سایه‌های غار» با تمثیل غار افلاطون کشف شود، این نکته آشکار می‌شود که آقای فروانه، زندانی فراری غار است که به روشنایی گریخته و حقیقت را کشف کرده و مسئولیت دارد که بازگردد و به همه کسانی که با او زندگی می‌کنند حقیقت را بگوید.

از نظر نویسنده، انسان موجود غافلگیر شده‌ایست که در مقابل عمل انجام‌شدهٔ حیات قرار گرفته و مجبور است روشنگری و مبارزه کند وگرنه چون آن فیل باید تسلیم شود و با همه هیبتی که دارد اسیر باشد.

نویسنده، شخصیت هوشمند انسان شمول را که در طول تاریخ بشری به توحش تاخته‌اند و مبشر انسانیت بوده‌اند ؛ معرفی می‌کند.

در واقع مندنی‌پور لزوم یک تحول اجتماعی و اخلاقی را در کل جامعه بشری متذکر می‌شود. بعلاوه در داستان «سایه‌ای از سایه‌های غار» یک انسان آرمانی، یک مصلح را بازسازی می‌کند که وظیفه خود می‌داند که توحشی را که در بطن جامعه انسانی حضور دارد و از انسان لاینفک نیست و با اینکه ظاهراً در قفس است ولی بوی عفونت و صدای ناهنجارش را می‌شود به وضوح شنید، عریان کند.

در پایان داستان راوی به آپارتمان آقای فروانه که در واقع موضع فکری او نیز هست وارد می‌شود و به این نتیجه فلسفی می‌رسد که عدم اطلاع ساکنان محله از مرگ آقای فروانه بویی مضاعف بر ساختمان تحمیل کرده است. در پایان داستان مشخص می‌شود که وحوش به آپارتمان آقای فروانه وارد شده‌اند. مهم نیست که قبل یا بعد از مرگ آقای فروانه آمده باشند. «آنقدر از مشاهده اینکه عدسی‌های دوربین شکاری شکسته شده‌اند شگفت‌زده نبودم که از کشف جای خالی مجموعه کتب زندگی حیوانات.»

تمایز نسل سوم، نحوهٔ نگاهش به جهان است.

پوست انداختن و تناسخ بهای خود را می‌خواهد.

شاید هم آن روی چهره آقای فروانه، چهره حیوانی فروانه عدسی‌های دوربین شکاری را شکسته و مجموعه کتب زندگی حیوانات را برداشته باشد! بنابراین برعکس نظر کسانی که معتقدند شخصیت آقای فروانه بیمارگونه، منزوی و به‌دور از جامعه است، باید گفت، فروانه انسانی حساس، اجتماعی و مسئول است که وظیفه خود می‌داند که از مفاسد بوی باغ‌وحش سخن بگوید، عنصری اخلاقی که توحش غیرقابل کنترل جامعه را تحمل نمی‌کند. با توجه به کارنامه کوتاه مندنی‌پور و وسواس در ارائه کارهایش، امید می‌رود که چهره‌ای ماندنی و شاخص در داستان‌نویسی معاصر داشته باشیم.

- از سن و سال و وضع و روزگارت بگو.

چه فایده سن و سال من، یا حتی «من» من، به چه درد خواننده می‌خورد، یا روزگارم. مهم اثر است، بی‌نام و نشانی از نویسنده‌اش. این است که اگر پدید آورنده‌اش، خودش را از پشت آن بکشد کنار، باید سرپا بایستد، یعنی آواز، نه آوازه‌خوان.

- یادتان می‌آید کی شروع به نوشتن کردید؟ داستان یا...؟

یادم می‌آید در کلاس چهارم دبستان، یک روز قصد کردم انشایم را خودم بنویسم. «فصل پاییز را توصیف کنید.» سه، چهار صفحه نوشتم. معلم بیشترش را خط زد، چون در نوشته‌ام، گندمها در فصل پاییز زرد می‌شدند و وصف زردی خوشه‌ها بود و نی چوپان و معلم داد می‌زد و خط می‌کشید روی سطور. اما مابین سطور را نمی‌توانست که خط بزند ـ اصل هم همین‌هایند ـ و من از آن وقت شروع کردم به نوشتن تا شاید بتوانم آن گندمها را در پاییز به درو برسانم. بعدتر وقتی که دریافتم فرصتم از زمانه‌ام خیلی کم است، نوشتن را مدام کردم و این شروعش در دشت ذهاب بود، زیر خمپاره‌های ۱۲۰ عراقی و در نور گردسوز سنگر، چه لذتی داشت این نوشتن. صدای «در رو» خمپاره را می‌شنیدم و تا برسد، فرصت برای سه کلمه داشتم و این سه کلمه همهٔ زندگی من بود و خمپاره زمین می‌خورد، موج انفجارش گردسوز را خاموش می‌کرد و فرصت برای یک جمله دیگر را می‌قاپیدم. فکر می‌کنی چه می‌نوشتم؟ داستان دختری به نام سارا، در کنار دریا. چه زنده بود بودنم در آن لحظات... دم صبح بیرون می‌زدم. دشت، بهار که بود، سبز بود و شبنم هم بود که روی علفهای روییده بر مین می‌نشست. آن وقت به داستان جنگ فکر می‌کردم. از گوشه، گوشه‌اش یادداشت برمی‌داشتم و تجربه می‌کردم. حس داشتن پا، حین رفتن در یک میدان مین چطور است؟ می‌رفتم. شناختنش ارزش داشت. بر که می‌گشتم، می‌نوشتم، کی در آید نمی‌دانم، به جنگ «جنگ و صلح» رفتن، ندارک وسیعی می‌خواهد، نه فقط تجربه.

- نمی‌دانستم جبهه هم رفته‌ای. کی نخستین داستانت را چاپ کردی؟

سالها نوشتم بی‌آنکه به چاپ فکر کنم،

www.adabiatema.com

به‌هرحال اولین کارم در مفید درآمد، سال ۶۶ گمانم. «خمپاره در آینه» را هم در مجموعه‌ای داشتم که دنبالهٔ «هشت داستان» بود و به پخش نرسید.

ـ به موقعیت داستان‌نویسی خودمان فکر کرده‌اید؟ چگونه است؟

داستان‌نویسی ایران به دو نحله پیش آمده. یک نحله با همان فلسفهٔ «سفرنامهٔ ابراهیم بیک» که بعد عمدتاً در مکتب رئالیسم اجتماعی دنبال شده و هدف اصلی، بیداری توده است. خشت اول این نحله را روزنامهٔ «قانون» گذاشته و چه طنزی که در همین نهفته. نحلهٔ دوم را هدایت بنیان گذاشت، نگاه شخصی، مدرن و موقعیت‌اندیش به جهان. این نحله دو اثر ماندگار را از این‌سوی دیوار به جهان ادبیات پرتاب کرده است. بوف کور و شازده احتجاب، میان این دو، رئالیسم هم اندک جایی داشته. نفسی کشیده گاهی، هر وقت که امانش داده‌اند... در گذار زمان آنکه متفکرتر است، می‌ماند. اما ابلهانه است اگر که یکی به حذف دیگری بیندیشد.

مرحلهٔ امروزه، به گمانم مرحلهٔ گذار است. مهم‌ترین ویژگی این دهه شجاعت تجربه است. نوشتن تجربی، این شیوه را ما در ایران کمتر داشته‌ایم. یعنی اینکه نوشتن هر داستان تجربه‌ای باشد در قلمرو واقعیت برای شناخت جریان سیال واقعه، از طریق تجربه فرم... در این چند ساله، به شکل ایرانی‌اش، به نوعی "Best Seller" هم رسیده‌ایم، اگر این نوع ادامه یابد خوب است، "Best Seller" ها پلی هستند میان شبه ادبیات مبتذل و ادبیات. خوانندهٔ نیزهوش پرورش می‌دهند، خواننده‌ای که به پیرنگ می‌اندیشد، با «چرا؟»

ـ در ارتباط با ادبیات جهان، وضعیت ما چگونه است؟

عقبیم، ولی عقب‌ماندگی دویست، سیصد ساله، در این پنجاه سال، نا حدی، جبران شده انگار. مشکل اصلی در رمان است. ما هنوز به ترکیب‌بندی رمان می‌اندیشیم.

ـ چه آثاری بر شما تأثیر بیشتری داشته‌اند؟

هیچوقت به این سؤال فکر نکرده‌ام و نمی‌کنم. معمولاً کسانی در پاسخ این سؤال، سعی می‌کنند رد گم کنند. رد آثاری بر من تأثیر گذاشته‌اند، در کارم هست، هر جا که خواسته‌ام ساخت بیات و کپک‌زده آنها را

بشکنم.

ـ چه اصولی را برای نویسنده قائل هستید؟

اصل، اصل تعهد به هنر است. بعد از این هر التزامی به گردن می‌خواهد بگیرد، گو بگیرد. احترام به هوش و درک خواننده، اصل باشد یا نباشد، یک حکم است. ابتهمه حشو، تکرار، توضیح واضحات، پیرنگ ضعیف داستان، پیرنگ ضعیف اشخاص و مکانها ـ که داستان عنین می‌آفریند ـ گواه چه واقعیت ترسناکی است در سرزمین داستانی ما. اصل دوم در هم شکستن پدرسالاری است و در حوزهٔ ادبیمان. نویسنده، نویسنده است نه هیچ چیز دیگر، اینکه بیشتر به دنبال نوعی سلسله مراتب ادبی هستیم، با صفت‌های عالی بهترین، بزرگترین والخ... نمود درک ضعیف فئودالی از ادبیات است. اصل‌های بعدی را نگویم بهتر است...

ـ به امر تولید داستان و به‌طورکلی نوشتن چه اندازه اهمیت می‌دهید؟

کدام تولیدی بدون نظم ممکن بوده. البته من فکر نمی‌کنم که نظم در کار نوشتن، فقط این باشد که سر ساعت مشخصی شروع کنی و سر ساعت معینی تمام. سازمان‌دهی زیستن، برای نوشتن، عمده‌تر است. یعنی تدارک و فراهم آوردن موقعیت‌ها و اختیاراتی برای افزودن به عرض زندگی، برای در بر گرفتن هر چه بیشتر هستی. مثلاً حس می‌کنم ذهنم از واقعیت عقب افتاده، می‌زنم به راه، کوه و دریا و دریاچه یک سو، روستا و شهرهای نادیده، سویی دیگر. ممکن است هزار کیلومتر راه بروم و فقط یک تصویر از طبیعت یا آدمها برگیرم برای یک داستان کوتاه ـ ارزشش را دارد ـ یا اینکه نمی‌دانم فلان شخصیتم در فلان موقعیت احساسی چگونه درگیر می‌شود. می‌روم دنبال تجربهٔ او، زخم‌خورده هم که برگردم، آن شخصیت در ذهنم ساخته شده. از این قبیل دیگر... و این پوست‌انداختنها یا تناسخهای خودخواسته، بها می‌خواهد. تا اکنون بهایش را پرداخته‌ام. بعد، تازه وقت نوشتن است، گریزی نیست، انضباط نوشتن را باید با تخریب جسم بدست آورد در این شرایط، تا خلاص شوی از کار روزانه و روزمرگی، شب است، آنوقت تراش دادن یک جمله، یا طراحی پیرنگی، به نیمه‌شب می‌کشاندت...

ـ ادبیات نسل امروز، نسل سوم را در شعر و داستان و رمان را در چه موقعیتی می‌بینند؟ آیندهٔ آن چگونه است؟

عبارت «نسل سوم» را باید با احتیاط به کار برد. ساده‌انگاری است اگر فکر کنیم یا ملقب کردن خودمان به نسل سوم و صدور بیانه‌ای مثلاً، یک نسل نویسنده پدید می‌آید. ایران سرزمین هنر جرقه‌ای است ـ پروانه‌های یک روزه ـ امپرسیونیست‌ها وقتی موجودیت می‌یابند که قوانین علمی نور را کشف می‌کنند، یا به سرنوشت «رمان نو» نگاه کنی، پشت سرشان ساختارگرایی، نشانه‌شناسی و حتی ساخت‌شکنی را داشتند، با آن فلسفه غنی، به محض آنکه تلاش کردند به عنوان یک مکتب یا جریان ادبی مطرح شوند، درماندند. با دست خالی نمی‌شود رفت به جنگ غول ـ غول در لی‌لی‌پوت هم که باشد ـ هر چند که بسیاری از نویسندگان نسل دوم، دیگر حرفی و کاری ندارند، ضرر هم دارند چون حافظهٔ خواننده را تهی می‌کنند، تهی از هویت امروزینش... همهمه و هیاهو این روزها بسیار است. شاید نسل سوم، آنگونه می‌بالد که گوشه‌ای بنشیند و زمزمه کند، آنوقت کسانی که با چشم می‌خوانند، حرکت ظریف لبهایش را خواهند دید و لابد درمی‌یابند که این یک دهان دریده به های و هوی نیست. اما نائل شدن به توانایی زمزمه، یعنی صدایی که مکث‌ها و سکوتش انباشته از دلالتهاست، محتاج کار

www.adabiatema.com

است. کار، کار. تجربه و دانش... برای بسیاری از نویسندگان سبک عبارت است از توانایی پنهان کردن نقاط ضعف داستان‌نویسی‌شان. اما در موارد عدیده‌ای، نویسندگان هم‌نسل من، همین توانایی را هم ندارند... با همهٔ اینها، به‌هرحال نسل سومی خواهد بود. وجه ممیز این نسل با پیشینیان، البته، نه سن و سال است و نه حتی گریز از سیاست‌زدگی، نحوهٔ نگاه است به جهان. انسان، هیچگاه چون این عصر، به آینده و موقعیت حال خود نیندیشیده است. شاهد از ادبیات بیاورم: رونق داستانهای علمی و تخیلی، گواه همین تلواسه است. مسئله زمان برای انسان. سیال زمان و جاری بودن در این، آنهم نه زمان حسی و قراردادی انسانی، زمان جهانی. به همین دلیل هم در ادبیات معاصر جهان، زمان شکسته شده است. دیگر خصوصیت خطی و قطعیت مکانیکی ندارد. منظورم صرف اندیشیدن علمی به زمان نیست، مقصودم را بصورت داستان بهتر می‌توانم بگویم، دارم می‌نویسمش. فرض کن آقای «آ»، «ب»، هر چی، نصف شب در تخت‌جمشید سرگردان می‌گردد. شاید زبان‌شناس است، شاید مورخ، می‌زند به سنگلاخهای بالای ویرانه و صدای پای اسبی می‌شنود. سواری در می‌آید از تاریکی، سلاح و زره زنگ‌زده. پایین کاخ، در دشت، بساط مضحک جشنهای دوهزاروپانصدمین سال پهن است و نوای یک والس می‌خزد به سمت گور اردشیر. سوار به زمین می‌افتد. آقا را از آن شب به بعد کسی نمی‌بیند. منصب مهم دولتی‌اش را رها می‌کند، گوشه می‌گیرد و تمام نوشته‌هایش را هم می‌سوزاند. دم مرگ راز سوار را فاش می‌کند. «از راه رسیده بود. اینهمه سال در راه بود که بیاید خبر شکست خشایار را به پایتخت برساند. من گریختم، چون پیکهای دیگر هم در راهند.» اینطور است که به موقعیت خود می‌اندیشیم، در نقطه تلاقی گذشته و آینده...

ـ کارهای آینده؟

«هشتمین روز زمین» را انتشارات نیلوفر دارد درمی‌آورد. یک رمان هم هست. توی ذهنم صدها بار تا انتهایش رفته‌ام اما وحشت دارم از آن. پی‌هایش روی آوارهای رودبار است. گذشته از این، ترکیب‌بندی یک رمان، آنقدرها هم ساده نیست اگر بخواهیم کار ماندگاری باشد.

پرفروشها، پلی‌اند میان شبه ادبیات و ادبیات.

نویسنده، نویسنده است و نه هیچ چیز دیگر.

ـ پس برویم سراغ سایه‌های غار، در نگاه اول به رویهٔ داستانها، به نظر می‌رسد که هر کدام دارای زبان و نثر متفاوت از دیگری است، جدا از فرمشان...

همینطور است. ولی نمی‌دانم چقدر در این کار موفق بوده‌ام، گمان می‌کنم هر داستانی زبان و فرم مخصوص به خودش را دارد، یکی فقط. کار نویسنده شناسایی یا کشف همین است. خلق نثر برای هر داستانی، دقیقاً مانند خلق فرم، ایجادکنندهٔ معناست. به فضاسازی کمک می‌کند و دست آخر در ساختار داستان نقش می‌یابد مثل زبان روایت راوی بی‌طرف «سایه‌ای از سایه‌های غار» دست‌کمش یعنی زبان آقای «فروانه» یعنی نگاه و شخصیت فروانه... نویسندگان ما، بخصوص «بزرگان» پس از چند سال قلم زدن به یک نثر قالبی دست می‌یابند و پس از این اقتدار مثلاً، دیگر زبان همهٔ داستانهایشان همین می‌شود. اگر داستانی را بدون نامشان بخوانی، بلافاصله می‌توانی حدس بزنی کار کیست. این هر چه باشد دیگر داستان نیست، وجود فی‌نفسه ندارد.

ـ گاهی می‌گویند تکنیک بر بعضی داستانهایت غلبه دارد، یا فرم، بحث کهنه‌ای است و لازم هم نیست راجع به تفکیک‌ناپذیری محتوا و صورت بگویید، اما با این صورت‌هایی که برای داستانها انتخاب کرده‌اید، نفوذ به درون آنها مشکل است.

اجازه بدهید بگویم که در این مملکت هیچوقت نگذاشته‌اند یا نخواسته‌اند خواننده با تعریفی که مکتب‌های نقد این قرن از آن دارند به‌وجود بیاید. همین نسل من، کی یادمان داده که داستان را چطور بخوانیم ـ نوشتن که بماند ـ خواننده حین خواندن، باید متفکر، خلاق و با حافظه باشد. به نظر من خیلی مسخره است که طرف بعد از آنکه همهٔ روزمرگی‌های روزانه‌اش را انجام داد، دست می‌برد به کتابی که داستان بخواند، خسته‌ذهن و متفنن و بی‌حوصله و خنده‌دارتر اینکه دست بر قضا در چنین مواقعی هم آثار رئالیستی اجتماعی مونتاژ داخله را می‌خواند. این حتی یک نوع بیماری روانی است: در کمال سلامت و امنیت و رفاه، از رنجها و گرسنگی و ستمی که بر شخصیت‌های داستانی می‌رود، می‌خواند... اما فرم. همه از فرم می‌گویند ولی توی این مملکت هنوز یک صفحهٔ قابل، در تعریف آن نه نوشته شده و نه ترجمه شده. هر کسی برای خودش برداشتی دبستانی دارد و همان را هم چماق می‌کند. انسان از طریق زبان، واقعیت را محک می‌زند. داستان‌نویس هم همینطور. تکنیک و فرم یعنی محک زدن، عمل شناخت یا آشنازدایی واقعیت. مثل انتخاب زاویه دید دقیقاً به جهان‌بینی نویسنده مربوط است، به فلسفه او و شناختش یا تلاش برای شناخت فلان واقعیت. یکی گفته: ادبیات آن روزی زاده شد که چوپان، فریادزنان آمد: «گرگ، گرگ» می‌آمد و گرگی پس پشت او نبود. ادبیات امروزه یعنی همین فریاد، با این تفاوت که به محض فریاد کردن «گرگ، گرگ» گرگی پس پشت آن زاده می‌شود. عمل تکنیک و فرم یعنی همین. نقالی، روایت خطی قصه‌وار، دانای همه چیز دان معمولاً مدتهاست ادبیات جهان را پس سر گذاشته. واقعیت داستانی را اگر باور داشته باشیم. فرم را هم باید... خواننده در حین خواندن، با مایه اثر باید خلاقانه رفتار کند، نخواهیم که دست و پا بسته مقابل کلمات بی‌گزینش مستعمل و حشوها بماند، آنطور که معمولاً تاکنون معمول بوده و می‌دانم خواهد بود...

ـ «اگر فاخته را نکشته باشی» یعنی چه؟

فاخته تخمش را در لانهٔ پرندگان دیگر می‌گذارد. میزبان جوجهٔ او را برمی‌آورد و جوجه‌های خودش هم بعضی وقتها طعمهٔ این غریبه می‌شوند؛ بی آن‌که بداند. حالا اگر فاخته را نکشته باشی...

ـ حرف آخر؟

زندگی، یعنی حرف آخر را در آخرین حرف خود داشتن. ◻

www.adabiatema.com

برای پانیس ریتسوس
شاعر سادگی و کاشف اشیا
که این‌بار در کشف مرگ، با مرگ رفت.

منصور اوجی

کاشف اشیا و اسم ذات

کفتران بر بام می‌چرخند.
کفتران در شام رودررو...

سادگی را کشف باید کرد
سادگی یک دکمه، یک ریگ است
سادگی برگی که می‌ریزد
سادگی "ای وای" دخترهاست
تیله‌ها وقتی که می‌بازد

تیله را در شعر باید دید
آب را در شعر باید دید
تا ابد جاریست از آن کوزه‌ها، جاریست...

سادگی در نقرهٔ ماه است
کودکان وقتی که می‌خندند در برگشت.

شعرها را ما کجا خواندیم؟
راز اشیا را که بر ما گفت:؟ ـ

درد و سوی کلمه‌ها چیزیست
نام را بر می‌گزینی تو
و تو می‌نامی گیاهان را
و تو می‌نامی فلق را سرخ
عصر را، خورشید را، گل را
و اناری را که می‌بینی.
و تو می‌نامی صدایی را که می‌آید ؛
این صدای پای کودکهاست
شیطنت را شاد در راهند
در میان برگهای زرد.
این صدای "کوزه، آه بشکست!"
این صدای وای دخترهاست.
این صدای باد، آن آواز
این صدای بال کفترها...

سادگی در شام رودرروست
سادگی را کشف باید کرد

در غروبی سرد می‌رفتیم
در غروبی سرد و پاییزی
دختران از چاهسازی آب می‌بردند.
و اناری سرخ را دیوانه‌ای می‌خورد،
رنگ خورشیدی که در پشت افق گم شد.
و افق گم شد.
کودکان رفتند،
تیله‌ها ماندند و دخترها
دختران و کوزه‌هایی خورد.
دختران رفتند
کوزه‌ها ماندند و ماهی زرد.
کوزه‌ها ماندند و آبی همچنان جاری
و کسی می‌خواند از اعماق چاهی خشک ـ شاید مرد دیوانه ـ ؛

پشت این دیوارها باغیست
پشت این دیوارها و کفترها
و در آن تندیسی از پیرست
شاعری از کاشفان درد
کاشف اشیا و ماه و چاه
کاشف اشیا و اسم ذات
کاشف عصر و انار و مرگ...

شیراز ـ آبان ۶۹

www.adabiatema.com

فروغ حمیدیان

آوار

اشتباه نمی‌کردم، صدا درست زیر پای من بود. نشستم و گوش خواباندم روی زمین. صدای پچ پچ بود، یا صداهایی که انگار مرثیه‌ای دست‌جمعی را می‌خواندند.

به گوش‌هایم دیگر اعتماد نداشتم، به چشم‌هایم نیز. در نظرم دنیا وارونه شده بود، زندگی زیر زمین ادامه داشت و روی زمین تا چشم کار می‌کرد خرابی بود.

مرز بین واقعیت و خیال در نظرم ویران شده بود. هر صحنه‌ای را شاید می‌شد هم در خواب دید و هم در بیداری.

از روی زمین بلند که شدم، چشمم افتاد به چند نفری که مثل اشباح سرگردان روی ویرانه‌ها با عجله می‌رفتند، بیلی روی شانه هر کدامشان بود که دسته آن را می‌شد از فاصله دور هم دید.

بی‌اختیار داد کشیدم: «آهای بیایین اینجا. اینا زنده‌اند، زود باشین.»

صدایم برای خودم نیز ناآشنا بود، به طرفم که دویدند چهار نفر بودند، پابرهنه، با چشم‌های از حدقه درآمده.

گفتم: «اینا‌هاش اینجا هستن زیر پای من.»

دو نفر از آنها روی زمین جاییکه اشاره کرده بودم خم شدند، بعد از لحظه‌ای سرشان را برای همدیگر تکان دادند. چیزی نمی‌گفتند، انگار صدایشان را آن طرف خرابی‌ها جا گذاشته بودند. فقط دست‌هایمان بود که می‌جنبید، یک نفس و باشتاب زمین را می‌کندیم.

خبر زلزله را صبح شنیده بودم. مثل آواری بود که در یک لحظه زیرش دفن شده باشی. مادر به عادت همیشگی رادیو را بالای سرم روشن گذاشته بود و دنبال نان تازه رفته بود. در جایم نیم‌خیز که شدم از پنجره اتاق پدر را دیدم که با آبپاش حلبی شکسته‌اش گلدان‌ها را آب می‌داد. با احتیاط طوریکه متوجه نشود، صدا را کم کردم، فریاد پدر بلافاصله در اتاق پیچید: «بلندش کن، بذار بفهمیم دنیا چه خبره؟». پدر انگار همیشه در خبرها دنبال مصیبتی می‌گشت.

گفتم: «چه خبره؟» و صدا را بلند کردم.

خبر زلزله که پخش شد پدر تو اتاق نشسته بود، پشتش را به دیوار داده بود و پاهایش بی‌اختیار دور بدنش جمع شده بود. چقدر پیر به نظرم آمد. مادر با نان تازه در آستانه اتاق ایستاده بود و خودش را می‌زد. صورتش را حسابی چنگ انداخته بود.

مادر با گریه گفت: «همیشه همین‌طوره، وقتی انتظارش رو نداری بلا نازل می‌شه.»

صدایش می‌لرزید.

پدر سعی می‌کرد آرام باشد. گفت: «با این اوضاع، امتحان خبری نیست پسر، وسایل شخصی‌ات رو جمع کن، حتماً لازمت می‌شه.»

مادر اشک می‌ریخت و حرف می‌زد. گاهی وقت‌ها حرفهای مادر از زلزله هم بدتر بود.

راه افتادم طرف دانشکده، اولین روز امتحانات ترم بود، امتحان جراحی ما شاید به

www.adabiatema.com

درد آنجاها هم می‌خورد.

رادیو ساعت ۹ صبح را که اعلام کرد، در محل زلزله بودیم. چند چادر پزشکی را وسط خرابه‌ها کنار هم چیده بودند. زخمی‌ها را در چند ردیف جلو چادرها گذاشته بودند و مرده‌ها را می‌بردند طرفی دیگر، شاید طرف رودخانه.

نمی‌توانستم داخل چادر دوام بیاورم. چیزی در درونم داشت متلاشی می‌شد. در سرم صداهایی پیچیده بود که راحتم نمی‌گذاشت. روپوش سفید را ته چادر انداختم و خودم را رساندم وسط خرابه‌ها.

زمین را می‌کندم، با دست، با ناخن، بعد با بیل کج و دسته شکسته‌ای که خودم از زیر خاک بیرون کشیده بودم.

«کی اون زیره؟ آرومتر.»

صدای انداختن بیل‌ها را که شنیدم، مثل دیگران شروع کردم با دست به کنار زدن تخته‌پاره‌ها و سنگ‌ها.

«اون‌هاش دو نفرن.»

نگاه کردم.

یکی گفت: «چه شانسی!»

پیرمرد زانوهایش را بغل گرفته بود و با دو چشم خون‌آلود نگاهمان می‌کرد. زن درست روبرویش نشسته بود. سرش روی بدنش بدجوری خم شده بود. لنگه در چوبی را که روی سرشان حایل شده بود به زحمت کنار کشیدیم. پیرمرد تکان نمی‌خورد.

یکی از چهار نفر گفت: «حالا چرا نشستی پدر بیامرز؟ بیا بیرون.»

پیرمرد به دست‌های ما که با التماس به‌طرفش دراز شده بود نگاه می‌کرد.

صدای لرزانی از میان جمع گفت: «بیا بیرون حالا، بقیه اون زیر منتظرن.» و راه افتاد، پاهای برهنه‌اش در خرابه‌ها به کندی دور می‌شد.

پیرمرد به خودش که آمد چنگ در دستهای منتظر ما انداخت و خودش را به زحمت بالا کشید. لب‌های زخمی‌اش به‌سختی می‌لرزید و چیزهایی می‌گفت:

«چرا اینقدر دیر، رعنا مرده، تا همین چند لحظه پیش نفس می‌کشید.» و مدام تکرار می‌کرد.

زن را دو نفری بالا کشیدیم، چند تکه استخوان بیشتر نبود. پیرمرد دسته سیمی عینکش را روی گوش‌هایش جابه‌جا کرد، جلو پاهای ما خم شد و زن را به کول کشید.

پاهایم می‌لرزید، روی زمین ناهموار نشستم. دنیا در نظرم به آخر رسیده بود. انگار دنیا در این نقطه از هم پاشیده بود. شب گذشته و صبح را به‌یاد نمی‌آوردم. روزها و هفته‌های پیش هم همین‌طور. شاید سالها در این خرابی سرگردان مانده بودم و شاید هم روزها و شب‌ها روی این صداها راه رفته بودم.

«بیا کمکم کن.»

و دستی آرام به شانه‌ام کشیده شد. برگشتم، پیرمرد بود. زن را روی تخته پاره‌ای خوابانده بود. گفت: «می‌برمش طرف رودخونه.»

بلند شدم و دنبالش راه افتادم.

پیرمرد با حسرت گفت: «اگه صبح زودتر دست به‌کار شده بودین شاید زنده می‌موند، زخمی نبود، هول کرده بود. دیشب تا صبح زیر آوار باهاش حرف زدم. می‌دونستم چه بلایی سرمون اومده، ولی بهش گفتم سقف اتاق ریخته. گفتم اگه طاقت بیاری میان کمکمون. می‌خواستم زنده نگرش دارم. تا صبح زنده بود.»

گفتم: «رودخونه کجاست؟»

پیرمرد گفت: «زیاد دور نیست. پشت اون تپه.»

به روبرو نگاه کردم، تپه در فاصله‌ای نزدیک، پوشیده در سبزی یکنواخت و آرام منتظر ایستاده بود، شعاع نارنجی از نوک آن در حال جمع شدن بود. سکوت میان من و پیرمرد یک لحظه بیشتر طول نکشید. دلش می‌خواست حرف بزند.

گفت: «عروسم بود. با هم زندگی می‌کردیم. خیلی بامحبت و خوب بود. بهش گفتم، محصول امسال خیلی زیاده، وقتی برداشت کردیم می‌برمت مشهد. گفتم نگران نباش، از این جا که خلاص بشیم، بنایی راه می‌ندازم و خونه رو برای زمستون آماده می‌کنم. برای محصول امسال خیلی زحمت کشیده بود. بهش گفتم درخت‌های حیاط پشتی رو بنامت می‌کنم. اگر چاره داشتم دنیا رو بهش می‌بخشیدم. می‌خواستم زنده بمونه.»

به سربالایی تپه رسیده بودیم. پیرمرد حرف می‌زد. دلم می‌خواست کلمه یا جمله مناسبی پیدا می‌شد تا جوابش را می‌دادم. اما هیچ چیز به ذهنم نمی‌آمد.

گفت: «هول شده بود. حرف نمی‌زد. بهش گفتم عصر آقای رضایی رو دیدم. خبرهای تازه داشت. هاشم نامه داده، خلاصه معلوم شد این پسره زنده‌اس، زنده باشه عیبی نداره، چند سال هم اسیری بکشه. جنگ همینه دیگه.»

و بعد به طرفم برگشت و نگاهش را خیره در نگاهم دوخت. تحمل‌اش را نداشتم، سرم را بی‌اختیار به عقب برگرداندم، زنی زیر درختی نشسته بود و موهایش در باد پریشان بود.

از تپه سرازیر که شدیم، رودخانه از پشت درخت‌های زیتون پیدا بود. خورشید از گوشه مغرب بر تن برهنه‌اش می‌تابید و مرثیه‌ای یکنواخت و منظم از روی آب بلند می‌شد و در لابلای درختان زیتون می‌پیچید. پیرمرد هیکل‌اش را راست نگاه داشته بود و سخت قدم برمی‌داشت. پوست گردنش از پشت به قرمزی می‌زد و موهاش سفید بود. هر دو خسته بودیم. لحظه‌ای ایستادیم و دوباره به راه افتادیم. اندوه صدای پیرمرد اذیتم می‌کرد.

گفت: «از وقتی پسرم هاشم رفت جبهه، دلم می‌خواست یه روز غروب که خسته و مونده از سر زمین برمی‌گردم خونه، یکی اونجا منتظرم باشه. حرف خوشی، نامه‌ای. رعنا هم همین‌طور بود. با هم این سالها رو انتظار کشیدیم. دیشب از رو ناچاری حرف نامه رو پیش کشیدیم. رعنا خوشحال شد و خندید. تو این چند سال خنده‌اش رو ندیده بودم. اون وقت به حرف افتاد، تا صبح حرف زدیم و نقشه کشیدیم. راستش خودم هم خیال برم داشت، همه اون صحنه‌ها اومد جلو چشمام، از رعنا غافل شدم. وقتی دوباره صداش کردم جوابی نداد.»

نگاهش کردم، آرام خوابیده بود، پیرمرد چادر سفیدی با گل‌های ریز آبی روشن رویش کشیده بود.

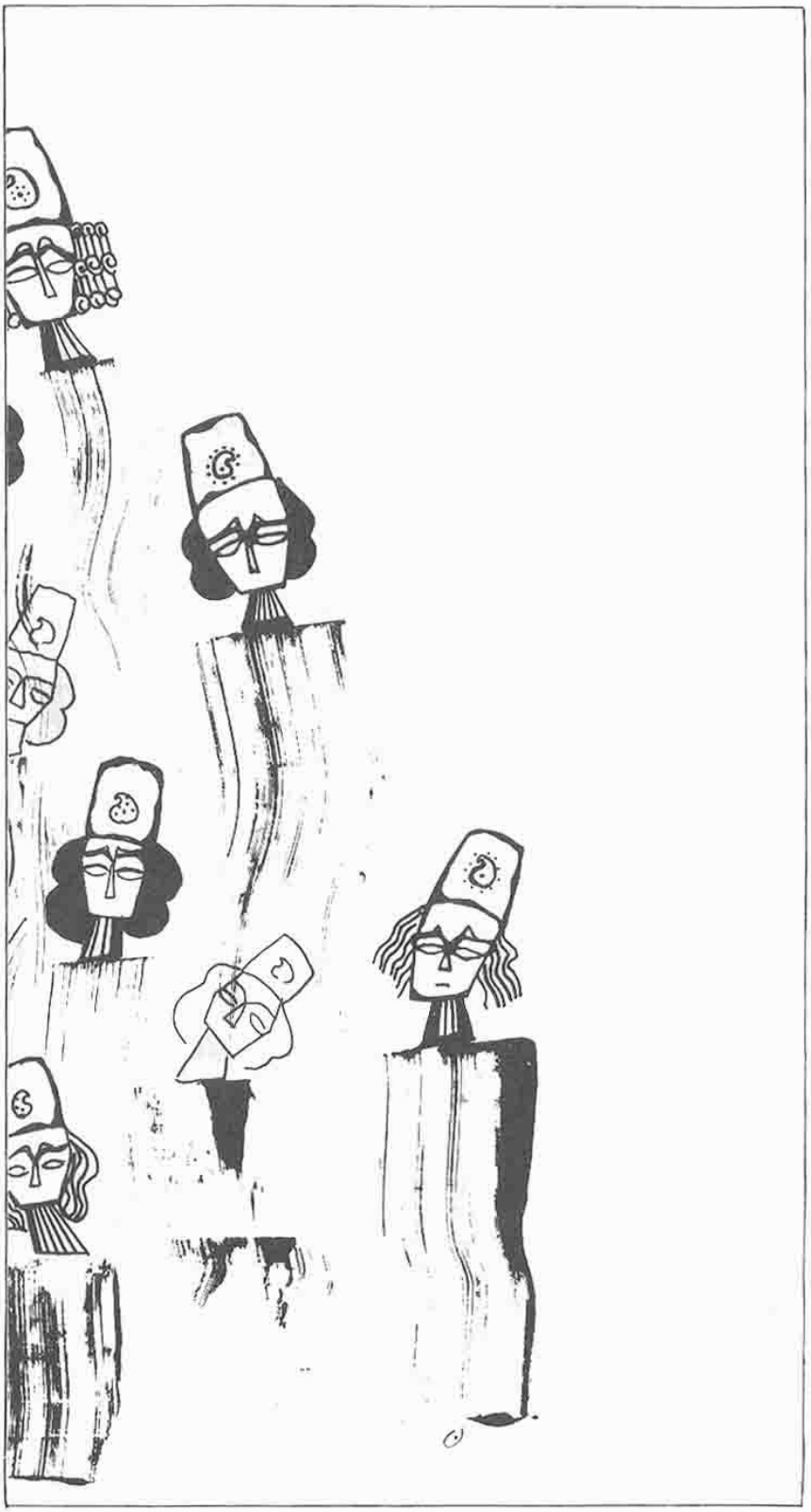
پاهایم تاول زده بود. سعی کردم قدمهایم را با پیرمرد یکی کنم. نزدیک رودخانه آدم‌های کوچک و بزرگ در کنار هم دراز کشیده بودند و زن‌ها و مردها تا زانو و آرنج در آب رودخانه آنها را آرام می‌شستند، انگار که بلور نازکی را می‌شویند. صدای مویه زنها با آب می‌رفت و کمی جلوتر زیر تنه درختی که پل شده بود پیچ می‌خورد و بالا می‌آمد. ◻

www.adabiatema.com

بررسی جامه‌به‌خوناب، نوشتهٔ رضا جولایی

در مرز غبار شدن

مشیت علائی



شازده احتجاب را می‌توان نخستین تلاش موفق و هنرمندانهٔ داستان‌نویسی ایران در راستای قداست‌زدایی تاریخ گذشته دانست. نویسنده در این رمان به کنکاشی پیچیده در ذهن شخصیت اصلی داستان - یکی از آخرین بازمانده‌های شاهزادگان قاجار - دست زد و از آن طریق تاریکی و تباهی حیات گذشته و مرگ عنقریب او و مآلاً فرسودگی و پوسیدگی ارزش‌های یك نظام قهار لیك متلاشی را به زیبایی ترسیم کرد. اکنون، پس از بیست سال، رضا جولایی در مجموعه داستان خود همان مهم گلشیری را دنبال می‌کند ، اما آدم‌های داستان‌های او فقط شاهزاده‌ها نیستند. طبقه متوسط جامعه نیز در دو یا سه دورهٔ تاریخی مطمح نظر اویند و نمایش درماندگی و نکبت آنها چشم‌اندازی وسیع از حیات فردی و اجتماعی نظام‌هایی کهنه و خفقان گرفته را به ما عرضه می‌دارد، نمایشی که در زدودن تصورات بی‌پایهٔ نوستالژیك و تجلیل از « گذشته‌های افتخارآمیز» تأثیری روشنگر دارد.

در نخستین داستان، «جامه‌به‌خوناب»، نویسنده با استفاده از دو زاویهٔ دید در واقع دو داستان را مطرح می‌کند: دیدگاه پیرزنی که قرن‌هاست سنگ شده و « داستانش را نالهٔ چرخ کهنه» تعریف می‌کند: مادری که در همان حال تجسم رنج‌دیدگی زن است، و به حکم « بزرگی» می‌نشیند و چرخ را می‌چرخاند، و او را نیز دعا می‌کند. پیرزن سنگ‌شده - تبلور تاریخی مادر - قحطی‌ها و سال طاعونی و سال وبایی را گذرانده و « دستهٔ چرخ » را چرخانده و شب‌ها آرزوی مرگ کرده، اما نمرده و جاودانه شده است تا قصهٔ نسلی را که غبار شدند بازگوید ، او زن است که قرن‌هاست مانده و قصهٔ جوانش و جوان‌های دیگر را حکایت کرده است. قصه‌ای که طنزگونه، قصهٔ بی‌مرگی اوست. حالا این همان زن است که حکایت می‌کند و مختارالسلطنه که سبیلش را تاباند و به او حکم کرد دسته چرخ را بچرخاند، مرده است.

مادر و فرزند او در داستان نامی ندارند و همین سبب می‌شود که هر دو - آن‌گونه که منظور نویسنده بوده از خصلتی عام بهره‌مند شوند. مادر، مادر همه است و فرزند او نیز همه، چنان‌که در جایی می‌گوید، « کسی تو را نمی‌شناخت. همه مثل هم بودند. تو را چگونه باید می‌یافتم... مادر همه بودم آن لحظه.»

دیدگاه دیگر، دیدگاه خود راوی است و نویسنده با تلفیق ماهرانهٔ این دو توانسته است توصیفات دقیق و گزنده از صحنه‌های جنگ ایران و روس و درون انسان‌هایی که درگیر این جنگ‌ها بودند، به‌دست دهد. لحن نویسنده به هنگام پرداختن به ستوان لپانوفسکی، افسر جوانی که ناخواسته می‌جنگد، همان‌قدر مشفقانه است که به هنگام توصیف سرباز ایرانی. در حقیقت، راوی با استفاده از قصهٔ چرخ پیرزن در ابتدای داستان به‌عنوان روایتگر اصلی

www.adabiatema.com

لحن داستان را نیز متأثر از دیدگاه مادر کنترل می‌کند. از همین‌روست که لحن راوی به هنگام توصیف کشته‌شدن فرزند پیرزن به‌دست ستوان روس بی‌اعتنایی خود را حفظ می‌کند، و آنرا به احساسات داغ و پرشور مادرانه آغشته نمی‌کند، چه او مادر همه است و باید «جامهٔ» دادخواهی‌اش - حکایت رنج‌هایی که بر او رفته‌اند - را، به تعبیر حافظ «به خونابه» بشوید:

کاغذین جامه به خونابه بشویم که فلك
رهنمونیم به‌پای علم داد نکرد

دو روایت همزمان از یك داستان واحد که بالمآل از یك زاویهٔ دید متأثر است* تصویری مشابه از آدمهای دیگر داستان به‌دست می‌دهد: در یك‌سو، ژنرال نیلسین اف، فرماندهٔ قوای روس در ایران، قرار دارد - در اندیشهٔ کسب افتخارات جنگی و مدالهای بیش‌تر و در کنار او مختارالسلطنه با سینهٔ ستبر و پرمدال: و در سوی دیگر، جوان بی‌نام ایرانی، همان‌قدر شوق بازگشت به خانه را دارد که ستوان لپانوفسکی.

به این ترتیب، نویسنده با استفادهٔ ماهرانه از تکنیك زاویهٔ دید نه‌تنها موفق به حفظ وحدت داستانی خود شده، بلکه درون مایهٔ داستان خود را نیز که از کلیتی فلسفی برخوردار است، به‌خوبی القا کرده است، درون‌مایه‌ای که، علی‌رغم روشنای کم‌رنگ امیدی که در گفتار پایانی مادر بر آن نابانده می‌شود، از نگرشی ناتورالیستی بی‌بهره نیست: انسانهایی، صرف‌نظر از ملیت‌شان اسیر جبری کور و محکوم به پذیرش سرنوشتی محتوم و دردناک، و مادرانی که مرثیه‌گوی آنهایند.

در کنار شیوهٔ روایتی و زاویهٔ دید، فضاسازی مؤثر بیشترین سهم را در تجسم بخشیدن به جهان داستان دارد: سرما و بوران و دشت‌های پوشیده از یخ و برف و مهتاب و سر انگشتان یخ‌زده‌ای که گرما را در هرم فانوسی می‌جویند، در کنار گفتگوهای کوتاه و منقطع و آمیخته به اکراه، در متن جنگی که گهگاه تصویرهایی هولناک از آن به خواننده داده می‌شود، همه بیان انزوا و تك‌افتادگی انسانهایی است که بیگانه و دل‌مرده‌اند ، تصاویری از زمستانی هراس‌آور که در آن اشباحی می‌چنبند تا، بی‌آنکه بخواهند، یکدیگر را بلرزند.

در داستان بعدی، «باغ گل سرخ پرویتوا»، زمینه از دشت‌های یخ‌زدهٔ داستان پیشین به زندگی مجلل یك اشرافی صاحب مکنت تغییر مکان می‌دهد: زمان، دست‌کم زمان تاریخی، همان زمان و فضا نیز فضای داستان پیشین است که از همان سطور نخست وقایع داستان را در خود می‌پیچد: «روزی ابری و تیره» از فصل پاییز و برگ‌های خشکیده‌ای که به زمین می‌ریزند، و جماعتی که برای تشییع جنازهٔ فیروزمیرزا حاضر شده‌اند و سربزیر دارند و به کفش‌های براق‌شان که در گل فرو رفته است خیره شده‌اند. (ص ۳۱)

با چنین آغازی و با استفاده از زبان کهنهٔ دورهٔ قاجار، نویسنده تمهید لازم جهت بازگو کردن داستان زندگی فیروزمیرزا را آماده می‌کند. در حقیقت، تصویر ابتدای داستان، به‌ویژه «کلوزآپ» فرو رفته بودن کفش‌های تشییع‌کنندگان در گل، عینیتی فراهم می‌آورد تا وضع در گل‌ماندگی و استیصال فیروزمیرزا را قابل لمس سازد.

فیروزمیرزا، جوان متمولی که برای تحصیل به فرنگ رفته است، از «فاکولته» دست می‌کشد و به کشور باز می‌گردد، «و ظرف مدتی کوتاه نبض زمانه را به‌دست می‌آورد.» املاک پدر را می‌فروشد و به کار تجارت می‌زند و موفق می‌شود - کنایه‌ای از متلاشی شدن اشرافیت زمین‌دار و استقرار سرمایه‌داری تجاری در جای آن- فیروزمیرزا با مادام پارونه آشنا می‌شود که از مادر فرانسوی و از پدر ایرانی است. اما پس از چندی، فیروزمیرزا تصمیم می‌گیرد با دختر مجلل‌الدوله «برای چند کرور مال وصلت» کند. به‌دنبال آن، وضع روحی او مختل می‌شود و سرانجام به مرگی مرموز می‌میرد.

داستان بیانی تمثیلی دارد و از هم‌گسیختگی شیرازهٔ زندگی سنخی از اشرافیت قاجار را نشان می‌دهد، که به‌لحاظ اخلاقی وضعیتی لاعلاج دارد. مادام پارونهٔ زیبا و هنرمند قادر نیست در شن‌زار خشك و سترون خلقیات فاسد و مال‌جویانهٔ فیروزمیرزای اشرافی گل محبتی بروياند. به‌غیر از تصویر افتتاحیه داستان، با نمای ملال‌انگیز سرما و برگ‌ریزان و گل و تدفین، تصاویر دیگری از فیروزمیرزا، این بار زنده، لیکن باز هم درآمیخته با مرگ، به خواننده داده می‌شود. او در خاموشی اتاقش که صدای جنبنده‌ای نمی‌آید، به آتش خیره می‌شود و احساس می‌کند که یك دل‌مشغولی مهم همواره خیال او را به‌طرف خود می‌کشد و آن مرگ است. بار دیگر نیز او را در شبی زمستانی و تاریك با «درجه تحت‌الصفر» می‌بینیم در خانه‌اش که موزه‌ای است از اشیاء اجدادی، نشسته است. فضای مناسب این بخش از داستان که قدمت اشیاء عتیقه نیز بر کهنگی و مرگ آمیختگی آن می‌افزاید، زمینهٔ مساعدی فراهم می‌آورند که درون‌مایه داستان را القا می‌کند: «چهارپایهٔ مفروشی به من نمود. بوی پوسیدگی می‌آمد. بیرون برف می‌بارید... تصویری پیش رویمان بود. کاروانی از شتر در شن‌زار.» (ص ۳۷)

تابلو کاروانی از شتر در شن‌زار که فیروزمیرزا به راوی نشان می‌دهد در حقیقت تجسم وضع او و طبقه اوست. بار دیگر، منسوخ‌شدگی نظام اینان در قالب کاروان شتر و تمثیل بی‌ثمر بودن آنها در هیئت شن‌زار نمایانده شده است. این تابلو، در همان حال، برای او تشفی‌بخش است. به راوی می‌گوید: «آن که پیشاپیش همه می‌رود، جد پدریمان است. ببین چه تقلایی می‌کند، نه از برای جانش، برای مال‌التجاره.» (ص ۳۷)

در پایان داستان، نویسنده با وصفی کنایی و با روایتی غیرمستقیم، با مرموز جلوه دادن مرگ فیروزمیرزا و استناد آن به گیاه آدمخوار، هم فضای کلی داستان را استمرار می‌بخشد و هم مالیخولیای ذهن مرگ‌زده و آشفتهٔ فیروزمیرزا پررنگ‌تر نشان می‌دهد. او در تفکرات جنون‌آمیز و هم‌آلود خود و محصور در اشیاء عتیقه خانه موزه‌مانندش، گلدانی‌را که مادام دوپارونه به او هدیه کرده عجیب و آدمخوار می‌پندارد و می‌کوشد تا با ریختن آب تنباکو در پای آن، آن را بخشکاند. اما این غرابت و وهم‌زدگی معلول ذهن اویند، ذهنی که به گفتهٔ خود او، «فیلزوفی» [فلسفه] آن انباشت مال بوده است. این پای درخت وجود او و طبقه اوست که از مدتها پیش «آب تنباکو» ریخته‌اند - نهال عشق و نونگری می‌بالد و می‌خزد. درخت کهنه و پوکشدهٔ گریزان از عشق جاه‌دوستی و مال‌طلبی اشرافیت ریشه در شن‌زار است که فرو می‌افتد.

جولایی در «باغ گل سرخ پرویتوا» نخستین تصویر از انسانهایی که در مرز غبار شدن‌اند را به دست داد. داستان بعدی «شکارگاه» با تفصیل بیشتر به غبارشدگی می‌پردازد. عده‌ای از صاحبان مقام و مکنت عصر قاجار در اقامتگاه ییلاقی منظم‌الدوله به نوشخواری مشغول‌اند. وقایع داستان از زبان امین حضور که خود در آن جمع حاضر بوده و اکنون پس از وقوع حوادث آنها را به‌یاد می‌آورد روایت می‌شود. مهمانها صدای زوزه‌های هول‌آوری را از کوهستان می‌شنوند. محب‌السلطان و میرشکار منتظم‌الدوله و چند تن دیگر به شکل مرموز و فجیعی به‌دست حیوانی که آدم - گرگ نامیده می‌شود به قتل می‌رسند. دولت وقت دویست تفنگچی به محل اعزام می‌کند و آنها جانوری را که به زعم آنها همان آدم - گرگ است شکار می‌کنند ، اما در همان وقت که لاشهٔ جانور از قناره آویزان است امین حضور به جسد کامران‌میرزا برمی‌خورد و متعاقب آن همان زوزهٔ هولناک از کوهستان شنیده می‌شود.

جولایی در «شکارگاه» از الگوی رایج در داستانهای پلیسی سود جسته است و این بویژه با

شکارگاه، به واقع، تمثیل مسلخ تاریخی اشرافیت قاجار است.

«قهوه قجر»، تعمقی روان‌شناسانه در خلنجان‌های یک روح ناآرام.

---

www.adabiatema.com

ورود نظام‌الحکماء در حکم کارآگاه. برای بررسی و توضیح علت قتل‌ها طرح روشن‌تری می‌یابد ، اما با مبهم ماندن قضیه و بی‌نتیجه ماندن تحقیق، داستان در مرز میان داستان پلیسی و داستان‌های پر رمزورواز (Mystery) قرار می‌گیرد. عناصر این داستان‌ها - اضطراب و ترس و تعلیق - به نویسنده امکان آن را داده است تا با ایجاد فضایی تیره، ناامن و پرخطر به درون‌مایه داستان خود - کالبدشکافی اشرافیت - بپردازد و بر بستری از حوادث متعارف، اما ظاهراً پرابهام و توجیه‌ناپذیر (یادآور داستان کوتاه « پنجهٔ میمون» از جیکابز) درون پوسیده و ذهنیت متلاشی آدم‌هایی ترس‌خورده را به نمایش بگذارد، آدم‌هایی که عمر تاریخی‌شان بسر آمده است و اکنون در « شکارگاه» جمع آمده‌اند تا راز بی‌مایگی و ادبار طبقاتی خود را آشکار سازند. انتخاب چنین محیطی طنز عنوان داستان را نشان می‌دهد.

شکارگاه محل شکار شدن آنها می‌شود نه جای شکار کردن آنها، شکارگاه، به واقع تمثیل مسلخ تاریخی اشرافیت قاجار است، اشرافیتی که در مرز غبار شدن بود و به تعبیر دیگر، غبار شده بود و خود نمی‌دانست. « نظام‌الحکما آگاه بود بر چیزی که آنها نمی‌دانستند.» (ص ٦٥) آن چیز که نظام‌الحکما از آن آگاه بود و نویسنده در برابر وسوسه بیان صریح آن مقاومت نمی‌کند، آن است که « در لحظهٔ موت مدتها از مرگشان گذشته بود.» (ص ٦٠) ، بیانی که اگر چنین صریح ادا نمی‌شد، به حفظ بافت سمبلیك داستان بیشتر کمك می‌کرد. به ویژه که پیش از این با گفتن این‌که نظام‌الحکما پس از معاینهٔ اجساد « ساعاتی را در کتابخانه به مطالعه عجایب‌الغرایبی می‌گذراند که در مرز غبار شدن بودند.» (ص ٦١) ، موجد این تصور شده است که « عجایب‌الغرایب» احتمالاً خود این آدمها هستند، همچنانکه در پایان داستان بر ویژگی متعارف بودن وقایع تأکید شده است: « امین حضور چهرهٔ دهاتی‌ها را بیاد می‌آورد. دو طرف راه ایستاده بودند و بی‌هیچ تعجبی لاشه را ملاحظه می‌کردند.» (ص ٦٥) ، همان دهاتی‌هایی که « نه در شکار شرکت کردند و نه در شادی بعد از آن.» این جمع مهمانان منتظم‌الدوله است که مایه غرابت‌اند، عتیقه‌هایی بی‌ارزش که « در حقیقت کالبد آنها از مدتها قبل رو به تجزیه گذاشته بود.» (ص ٥٧) ، گرد آمده در عمارتی محصور در کولاک و رامبندان، تمثیلی از به بن‌بست رسیدن‌شان، در زمستان سرد که به واقع زمستان زندگی آنهاست، در هراس از نیرویی برتر که از دوردستها صدایش شنیده می‌شود، و هستی‌شان را تهدید می‌کند، نیرویی که مخیله علیل آنها آن را به موجودی وهمی و درنده با عنوان آدم گرگ اسناد می‌دهد. این انتساب خود افشاگر درجهٔ نازل ذهنیت و فرهنگ این آدمهاست، چه می‌دانیم تصور آدم - گرگ (Were WolB) که نخستین بار در زنجیرهٔ داستان‌های مربوط به آرتور ظاهر شد، در واقع، بخشی از باورهای خرافی سده‌های میانه بود که بعدها در ادبیات عامیانه راه یافت.

موجود خیالی آدم - گرگ زاییدهٔ پندارباقی است که، بی‌آنکه بداند، در ناخودآگاه خود آن را آفریده است، اما در بخش آگاه ضمیر خود سعی در انکار آن دارد. بیان کامران‌میرزا به بهترین وجه انعکاس این دوگانگی در دو لایهٔ ضمیر اوست: « بانگ زد: آقا شما زیاده وهمی‌الطبیعه هستید... نکند معتقدید که این موجود مخلوق ذهن ماست؟ » (ص ٥٩) اما طنز این گفته بر خواننده روشن است، هر چند کامران میرزا آن را استتار کند. او می‌داند که کامران میرزا خود گرچه ناخودآگاه - معتقد است که آن موجود « مخلوق ذهن» آنهاست، اما از پذیرش آگاهانه آن سر باز می‌زند. از سوی دیگر، انتخاب چنین موجود درنده‌ای کاملاً متناسب با محتوای ذهنیاتی است که آن را آفریده‌اند. به یاد آوریم که همین کامران‌میرزا زمانی شکم دو تن از مستخدم‌های خود را با دستهایش دریده است. پس تصور آدم - گرگ بازتاب و امتداد خصلت ذاتی این طبقه است که، به تعبیر روانشناسی، « فرافکن» شده است.

رضا جولایی در « شکارگاه» موفق می‌شود، با استفاده از همان فضای داستان‌های پیشین، دنیای یخ‌زده و مرده‌ای را بنمایاند که آدم‌های آن در واپسین ساعات حیات خود حقارت خود و آرمان‌های طبقه خود را به نمایش می‌گذارند. در جایی از داستان، منتظم‌الدوله بر روی کاغذ خطوطی به شکل تار عنکبوت ترسیم می‌کند که بیانگر وضع لاعلاج خود او و مهمانان اوست. اکنون مهمانهای او - خشراتی اسیر تارهای تاریخ - فرجامی ناگزیر را انتظار می‌کشند، و تنش حاصل از این انتظار رویهٔ دیگر شخصیت اینان را آشکار می‌سازد. درنده‌خویی و هرزه‌درایی کامران میرزا ، قساوت قلب و فساد محب‌السلطان ، و فساد مالی منتظم‌الدوله ، و در همان حال، ترس و بی‌کفایتی آنها در مواجهه با واقعه‌ای غیرمنتظره.

کثرت و استمرار حضور جانوران در داستان - سگ، گرگ، لاشخور، اسب - در کنار بوی تعفنی که همه‌جا را پر کرده، طرحی دقیق و حساب‌شده است برای نقش تصویری بر آن: تصویر طبقه‌ای که آفتاب قدرت و شوکت تاریخی‌شان به محاق نشسته است و نسل‌شان « همچو حیوان کریهی بدوی» رو به انقراض است. انقراضی که در تمثیل زیبای کسوف خورشید بازتابی شاعرانه یافته است.

داستان بعدی، « قهوهٔ قجر» ، تعمقی است روانشناسانه در خلنجانهای یك روح ناآرام. از سید رضی‌خان امین، پزشك صاحب مکنت و مجرب، خواسته‌اند تا با تهیه « قهوهٔ قجر» - قهوهٔ مسمومی که در زمان قاجار به مخالفین خورانده می‌شد - در سر به نیست کردن یك « مقصر پلیتیکی» همدستی کند، با قول به این که « اعلیحضرت خدمت شما را منظور خواهند داشت.» (ص ٧٠) تمام داستان توصیف جدال درونی سید رضی‌خان است و تلاشی که وی در توجیه وضعیت خود به‌عمل می‌آورد: « مرد را بالاخره راحت می‌کردند که خلاصی او محال بود. دست آخر با شیوه‌ای دیگر. اگر از مهلکه می‌گریخت تکلیف مریض‌هایش چه بود که سر به دهها نفر زده و نحوهٔ استعلاج آنها در دست او بود. هلاک یك نفر در مقابل دهها نفر چه تفصیلی دارد؟ » (ص ٧٠) . جدال درونی او و دلیل تراشی‌هایش ضعف‌های او را آشکار می‌کند: « با صدای بلند گفت: خدمت کردم این همه سال. و صدای درونش با تمسخر گفت: به جیبت خدمت کرده‌ای.» (ص ٧١) گریز او از شهر و پناه بردن به « تپه ماهورها به تفرج» گریز او از واقعیت خویشتن است و جستن آرامشی که بر او حرام شده است: « زندگی آرام او آشفته شده بود.» (ص ٧٤)

انعکاس آشفتگی درون و مکانیسم دفاعی او در برابر آن، همچون دیگر انسانهایی که از مواجهه با واقعیات ناتوانند، در تك گفتارهای او، خروج از شهر و رویاهایش تجلی می‌کند. در هر دو رویای او رنگ سیاه حضور دارد. در نخستین رویا، در گونه‌ای سیاهچال، سیاهی را می‌بیند که به خود می‌پیچید و مایع سرخ و سیاهی از گلویش بیرون می‌زند ، در رؤیای بعد، تکه‌های خمیری‌شکل سیامرنگی از میان انگشتانش به داخل حوض می‌ریزد و رنگ آب را سیاه می‌کند و دست‌های خود او هم سیاه‌اند. مرد سیاهی که در رویای او ظاهر می‌شود همان زندانی سیاسی است که بر اثر خوردن قهوهٔ مسموم او به خود می‌پیچید و تکه‌های خمیری‌شکل سیامرنگ هم همان قهوه‌ای است که تهیه آن را از او خواسته‌اند. خمیر سیاه و زندانی سیاه بازتاب زشتی و سیاهی نیست و عمل اویند که در ناخودآگاه او فعال شده‌اند.

« قهوهٔ قجر» علی‌رغم غفلت از پرداختن بیشتر به شخصیت سید رضی، توانسته است تردید و تلاطم درونی انسان درگیر با خود را و نیز سقوط اخلاقی او را بخوبی نشان دهد.

« شاهکار» از هیچ‌یك از ویژگی‌های داستان کوتاه برخوردار نیست و عملاً از حد یك طرح (Sketch) درنمی‌گذرد. میرزا اصغرخان، شاگرد میرزا ملکم‌خان که در زمان ناصرالدین شاه رجل سیاسی فعالی بوده است، اینك در دورهٔ محمدعلی شاه پس از واقعه به توپ بستن مجلس خانه‌نشین شده است. وی شبی فیلمی را که صحنه مزبور را نشان می‌دهد در حضور شاه به نمایش می‌گذارد و خود نیز در ضمن آن به توضیح بعضی صحنه‌ها و ابراز عقیده می‌پردازد. شاه برآشفته می‌شود و امر به گرفتن او می‌دهد. میرزا اصغرخان به درون تصویر پرده می‌جهد، و حاضرین او را می‌بینند که جنازهٔ جوانی را در آغوش می‌گیرد. بعدها، یك‌بار

www.adabiatema.com

او را در گورستان شهر می‌بینند ، و دیگر خبری از او به‌دست نمی‌آید.

راوی تمام وقایع را از زبان مردم نقل می‌کند که خود توجیه‌کنندهٔ پایان عجیب و ناپدید شدن اسرارآمیز میرزا اصغرخان است. پایانی که بی‌تردید از عناصر فولکوریك بی‌بهره نیست، و پیوستن میرزا را به‌دنیای افسانه و باورهای مردم نشان می‌دهد.

در « گم شدن در غبار» از اشرافیت و دربار خبری نیست و به‌جای آن پیشه‌ور کم‌بضاعتی موضوع داستان است ، اما همان فضای سرد و همان خواب‌های آشفته بر داستان حاکم‌اند ، و در کنار آنها دلمردگی و یأس. گویی آدم‌های آن دوره، از شاهزاده‌های صاحب منصب و رجال سیاسی از کارافتاده، تا پزشك‌های متمکن و پیشه‌وران متوسط الحال همه به یك اندازه اسیر بیهودگی و بطالت‌اند.

حسین خان که زمانی افکار بلندپروازانه‌در سر داشته، علی‌رغم استعداد خود، نتوانسته « طب یا مساحی» بخواند، و در مغازهٔ پدرش وردست او شده است. بعدها، پس از مرگ پدر، به فکر تأسیس کلوبی به سبك فرنگی‌ها می‌افتد، اما موفق نمی‌شود و بالاخره مطبعه‌ای تأسیس می‌کند که سال‌ها کند و بی‌رونق به کار خود ادامه می‌دهد. اکنون، حسین خان با درآمدی ناچیز زندگی خود و زن بیمار و دو فرزندش را می‌گذراند و گهگاه نیز برای عیادت از مادر مریض‌احوال و در حال مرگش به بیمارستان می‌رود.

با آن‌که حسین‌خان شغل آزاد دارد، اما شیوهٔ زندگی او از هر جهت یادآور زندگی کارمند امروزی است، چنان‌که می‌توان او را الگو (Prototype) کارمندان دون‌پایه‌ای دانست که نویسندگانی هم‌چون ناصر شاهین‌پر در طرح کامل یک خیابان و ناصر ایرانی در ماهی زنده در تابه و جواد مجابی در کتیبه در سال‌های اخیر به تصویر زندگی سراسر ملال و کسالت آنها پرداخته‌اند.

رضا جولایی در « گم شدن در غبار» بار دیگر با به‌کارگیری استادانه عناصری مناسب در خلق فضایی درخور موضوع و درون‌مایه داستانش توفیق یافته است. خواب آشفته‌ای که آغازگر داستان است و انعکاس کابوس‌های حیات روزانه حسین‌خان است ، چراغ موشی کم‌سویی که در سر بخاری می‌سوزد، در القای مضمون کفایت می‌کند و بی‌تردید اگر نویسنده خود را از وسوسهٔ ارائه تشبیهی صریح که متضمن تفسیر اوست و در آن نور کم‌سوی آن را به « دم واپسین شخص محتضر» مانند کرده است دور نگه می‌داشت، بیان وضعیت حسین‌خان در سطح هنرمندانه‌تری صورت می‌گرفت. « صدای ریزش قطرات پراکنده باران را بر شیروانی استماع می‌کرد. اواخر پائیز بود، صدای تیك‌تاك ساعت سر ناقچه را هم می‌شنید.» (ص ۹۰) تصویر

حاصل از این توصیف که نتیجه تداعی ریزش باران بر شیروانی و پائیز و تیك‌تاك ساعت است، چیره‌دستی نویسنده را در خلق فضایی مطلوب در جهت نمایش وضعیت حسین‌خان نشان می‌دهد. مرده‌هایی که خاطره‌هایشان در نیمه‌شب بر او هجوم می‌آورند تصویری از دو نسل پیش‌تر از او را به او می‌نمایاند ، و خاطرهٔ پدرش و نفس تنگی او و خاطرهٔ مادربزرگش با اشك‌هایی که همیشه در آستین داشت، و اکنون حضور زنش در گوشهٔ اتاق که با صدای خس‌وخس در خواب نفس می‌کشد و مادری که در افلاس تمام در بیمارستانی در حال پوسیدن است و خود او که از هم‌اکنون به صف آنها پیوسته است، تصویری است از انسان‌های سه نسل متوالی که وضعیت فرزندان او را هم به قیاس با خود او و پیشینیان او می‌توان حدس زد. در حقیقت، در پایان داستان، بغض حسین‌خان نه آن‌قدر از وضع فلاکتبار مادرش که از درماندگی خودش می‌ترکد: « پرتو نور دیگر نبود. کلاغی در باغ قارقار کرد. در دل گفت: دلم برایت می‌سوزد و برای این بچه‌ها؟ بلند گفت: چکار می‌توانم بکنم؟ تمام راه‌های به اتمام‌نرسیدهٔ زندگانیش را بمخاطر آورد. همهٔ بدبختی‌ها نوبه به نوبه از پیش چشمانش گذشت. تمام جد و جهد که مثل دویدن شخص بود بر روی زمین یخ‌بسته... از پنجره دید که برف می‌بارد.» (ص ۹۹)

آخرین تصویر حسین‌خان درحالی‌که با درماندگی تمام سر به لحاف مادر گذاشته، در عمارتی که درون آن آکنده از هوایی عفن و بیرون آن غروب و سرماست، به روشن‌ترین شکل بیان حال اوست.

توانایی جولایی در نمایش دلتنگی و ذلالت انسان‌هایی اسیر در دوری بسته، نشانهٔ استعداد هدایت‌شده و تحت کنترل اوست، گو آن‌که استمرار چنین موضعی او را بسوی ناتورالیستی می‌راند که در تصویر قوی و مؤثر شیشه‌های محتوی جنین‌هایی با چهره‌های آرام و چروکیده تشکلی آشکار می‌یابد. جنین‌هایی که با پوستی میانه زرد و سبز پاها را در بغل جمع کرده، با چشم‌های درشت و کدر خود به ماورای شیشه‌ها می‌نگرند. (ص ۹۶)

هیچ چیز بهتر از مجموعهٔ عناصری که طرح داستان « گم شدن در غبار» را ساخته‌اند خواب آشفتهٔ حسین‌خان در آغاز ، و تصویر پایانی داستان از او در متن سرما و بوی پوسیدگی و بیمارستانی کهنه ، و بیمارانی ذلیل ، و نور زرد چراغ گازی همراه با صدای وزوز آن - نمی‌توانست روح دلمردگی (Ennvi) و کسالت آدم‌هایی متوسط را تجسم بخشد.

در خاطرات جان ایولین، خاطره‌نویس و دولت مرد انگلیسی، نامه‌ای است به تاریخ ۲۰ ژوئن ۱۶۶۵ ، که وی آن را خطاب به سر پ. ویچ نوشته است و در ضمن آن یادآور شده است که « مشکل بتوانیم کلماتی را بیابیم که کاملاً بیان‌کنندهٔ معنای بعضی واژه‌های فرانسه باشند.» و

www.adabiatema.com

از جملهٔ آن کلمات از Ennvi یاد می‌کند. شاید در فارسی نیز «دلمردگی» همسنگ تمام و کمال این واژه نباشد، اما در حوزهٔ هنر، جولایی توانسته است آن را آن‌گونه که هست نمایش دهد.

به واقع، یکی از وظایف ادبیات و هنر تجسم بخشیدن عینی و توصیف ملموس مفاهیم مجردی است که گاه معادل واژگانی آنها را به زحمت می‌توان یافت.

داستان بعدی، «پرونده» همان موضوع پیشین را طرح می‌کند: ادبار زندگی آدمهایی در حال عبار شدن. یحیی‌خان معیرالممالکی در حقیقت تالی حسین‌خان است. کاسب میانمحال و متأهل داستان قبل در این داستان کارمند متوسط الحال مجردی است که، به جهاتی، موقعیت اسفناک‌تری از آن یك دارد. او پس از بیست‌ونه سال خدمت به‌عنوان سربازرس مأمور پیگیری قضیه‌ای می‌شود و بر اثر یك اشتباه موضوع را جدی‌تر از آنچه هست می‌گیرد. کنایی که ناپدید شده موضوع پرونده‌ای است که یحیی‌خان برای روشن شدن چگونگی آن چند روز را در آلوده‌ترین و پست‌ترین نقاط شهر می‌گذراند، و سرانجام پی می‌برد که آنهمه هیاهو بر سر هیچ بوده است.

داستان از هول‌وولایی پلیسی برخوردار است، اما ماهیت رخدادها و فضای حاکم بر آنها به‌گونه‌ای است که داستان به نوعی «کمدی سیاه» تبدیل می‌شود. «سفر» یحیی‌خان به انبارک لولئین خانه، جایی که عده‌ای در میان توده‌ای از کثافت می‌لولند، و پس از آن به «بیغوله‌هایی که فاضلابش سرریز به کوچه می‌شد» (ص ۱۱۶)، و ملاقات با آدمهایی که از ابتدایی‌ترین حقوق مدنی محرومند و بالطبع از رفتار اجتماعی مقبول او بدور، همان‌قدر نکبت فراگیر و مسلط بر این آدمها را نشان می‌دهد که درماندگی و تنهایی و بی‌ریشگی خود او را. در حقیقت، رحمان و جلال مقنی و دیگر کناس‌هایی که یحیی‌خان با آنها روبرو می‌شود، همان‌قدر فاقد «هویت اجتماعی» اند که خود او. یحیی‌خان علی‌رغم سفرهایش به فرنگ آدمی است منزوی و مردم‌گریز که در مدت سی‌سال خدمت تقریباً با همه بیگانه بوده و از برقراری کمترین رابطه با دیگران ناتوان مانده است. طنز نویسنده، آنجا که می‌گوید یحیی‌خان کتاب آداب معاشرت اجتماعی را که «به زبان فرانسه بود برداشته کمی تقریر کرد»، دوگانگی وجودی او را بهتر به ما می‌شناساند. اگر در داستان قبلی، حسین‌خان پیش نمونهٔ کارمند متوسط الحال ایرانی بود، یحیی‌خان نمونه تمام‌عیار کارمند روشنفکر است. بیگانگی او با همه چیز و با خود او که در انزواطلبی و مردم‌گریزی او انعکاس یافته، همراه با خیالبافی‌های او خصلت‌های مشخص این قشر است. در خیال خود به اتریش یا فرانسه می‌رود و زندگی راحتی را برای خود تدارک می‌بیند، اما در جای دیگر می‌گوید: «کدام آسودگی؟ از تنهایی به تنهایی پناه بردن؟» (ص ۱۲۳)

جولایی در «پرونده»، با به‌کارگیری همان عناصر معهود داستان‌های قبلی، بار دیگر توفیق می‌یابد بعد دیگری از حیات آدمهای عصر قاجار را تصویر کند، بعدی آمیخته به پلیدی و پلشتی بیرون و اختگی و بیگانگی درون؛ تصویری از قشری بریده از جمع که کروزونه‌وار سلامت را در جزیرهٔ فردیت خویش می‌جوید، اما در می‌یابد. هر چند بسیار دیر - که کناس‌وار در چاهی بوی ناک به‌دنبال هیچ می‌گشته است.

تلاش برای دست یافتن به حقیقت در شرایطی که دروغ همه چیز را مسخ کرده است، و سعی در ابقاء نظم در جهانی غوطه‌ور در بی‌نظمی و آشوب، مضمونی است فلسفی ناظر به نگرشی فردگرایانه که تظاهر ادبی آن همیشه در قالب حماسه انعکاس یافته است. در خلأیی از ارزش‌های راستین و سلطهٔ ارزش‌های دروغین است که حافظ خود را چشم انتظار مصلحی کارساز می‌بیند:

شهر خالیست ز عشاق بود کز طرفی
مردی از خویش برون آید و کاری بکند؟

پرنده شعر «آغاز در تدفین» احمدرضا احمدی نیز همچون «ماهی سیاه کوچولو» تجسم همان روح اعتراض است.

شهری فریاد می‌زند:
آری
کبوتری تنها
به کنار برج کهنه می‌رسد
می‌گوید:
نه

و در بیان زیبای شاملو، آنجا که می‌گوید: «بر آسمان سرودی بلند می‌گذرد، و من اینجا ایستاده‌ام که همین را بگویم.»

اکنون، رضا جولایی در داستان زیبای «سیلاب» بر زمینهٔ توصیفی غنی و در فضایی قوی و پرکشش حکایت چنین آدمی را روایت می‌کند: مردی که از خویش برون آمده تا کاری بکند، اما در برابر شهری که بی‌تفاوت است، واپس می‌نشیند.

پس از زمینه‌های همچون دشتهای یخ‌بسته و بیمارستان‌های کهنه و تب‌آلود، و چاهك‌های دوارانگیز، اینك شهری در محاصرهٔ سیلاب زمینهٔ داستان دیگری از مجموعهٔ جامه‌به‌خون‌ناب قرار می‌گیرد تا بار دیگر نظاره‌گر هنر نویسنده در خلق فضایی سنگین و هولناک از هرج‌ومرج و بی‌ارزشی باشیم.

در هنگامهٔ سیلابی بنیان‌کن، که تمام یك شهر را در خود گرفته است، کارمند «دون‌پایهٔ» ادارهٔ تأمینات، که مأمور تحقیق در مرگی مشکوک شده است، پا سفت کرده است که مأموریت خود را به فرجام برساند. به مأمور تشریح اجساد می‌گوید: «نظم و قانون باید تحت هر نوع مقتضیاتی حفظ شود.» (ص ۱۳۲)، و در پایان گفت‌وگوی خود با همان شخص می‌گوید: «نظم و قانون که خیالات صرف نیست.» (ص ۱۳۴) او به‌تدریج درمی‌یابد که همه کسانی که او آنها راحافظ نظم و قانون می‌دانسته، از معرکه فرار کرده‌اند. با این‌حال فکر اعادهٔ نظم او را رها نمی‌کند: «اندیشید، بگذار همه بروند. حتی اگر شهر باشد و او به‌تنهایی، می‌ماند به تفحص قاتل» این فکر او را به یك میخانه و بعد به محله بدنام می‌کشاند، و در آنجا مردی نیمه‌دیوانه را که به خیال او قاتل است، دستگیر می‌کند و به اداره می‌برد. سیلاب همه چیز را در می‌نوردد از جمله ادارهٔ او را و مرد روز بعد، بار دیگر به همان محله می‌رود تا آوازی را که از یك روسپی شنیده است دوباره بشنود.

سیلاب در پس زمینهٔ داستان از ابتدا تا به انتها حضوری بی‌وقفه دارد و لحظه‌ای ذهن خواننده را منفك نمی‌گذارد. کالسکه‌ای که با اسبش به زیر آب می‌رود، و جسدهایی که به روی آب می‌آیند، و پلی که ستون‌هایش زیر فشار آب درهم می‌شکند و فرو می‌ریزند، و نهری از گل و سنگ که جاری است از سیلاب چیزی در حد یك هیولای ویرانگر می‌سازد: تمثیلی از هرج‌ومرجی عظیم که بر همه چیز سلطه می‌یابد. در غوغای چنین معرکه‌ای «او می‌خواست به‌تنهایی بار را بر دوش بگیرد.» (ص ۱۴۶) او، که تا آخر داستان ناشناس می‌ماند، می‌کوشد در میانه هرج‌ومرج مطلق کارش را انجام دهد، و ازین جهت، به بعضی قهرمانان همینگوی شباهت دارد: انسانی تنها، محصور در جهانی ستیزه‌جو و متخاصم و ناگزیر محکوم به شکست، اما برخوردار از گونه‌ای نگرش اخلاقی - فلسفی، سرسخت و ستیهنده، متعهد به ادامه بازی تا آخر، تا اگر سرانجام شکست خورد، دست‌کم، سر فراز، منزلت و فضیلت انسانی را پاس داشته باشد.

اکنون اوست و شهری در حال فرو رفتن. اما زمزمهٔ یك روسپی او را روز بعد به همان‌جا باز می‌آورد. خود او «نمی‌داند که آن آواز یاد چه چیزهایی را در او زنده کرده است»، اما همین‌قدر می‌داند که در شرایط فروپاشی ارزش‌ها، و در شکست محتوم مبارزه‌ای تنها، ترنم آوازی تسکین روح رنجور و ملتهب اوست، جزیرهٔ آرامشی است در تلاطم پلشتی و تاریکی. «یك جای پاك و روشن.»

در اشعار غنایی و عامیانهٔ اروپای سده‌های میانه، آواز فاخته همیشه مژدهٔ نو شدن سال و جوان شدن طبیعت و حیات را می‌دهد و از عناصر رایج در شعرهایی است که می‌توان آنها را «بهاریه» یا در مصطلحات ادبی شعر فرانسه Reverdie نامید. اسپنسر، شاعر بزرگ انگلیس، نیز از «فاختهٔ سرخوش، پیام‌آور بهار» یاد کرده است، شاعر اسکاتلندی، جیمز تامسون، نیز در شعر «بهار» از منظومهٔ معروف خود فصل‌ها، آواز فاخته را «سمفونی بهار» خوانده است.

داستان «آواز فاخته» هم حکایت یك زندگی بازیافته است. مرتضی، فرزند یك منشی جزء

www.adabiatema.com

حسابداری دربار، که به خرج دولت در فرنگ تحصیل می‌کند، ناچار از مراجعت به وطن می‌شود، و زندگی سختی را آغاز می‌کند. سال‌ها بعد، با عاطفه «هنرمند فراموش‌شدهٔ سال‌ها قبل» آشنا می‌شود و با او ازدواج می‌کند و هم در زندگی خانوادگی و هم در کار خود دوران خوشی را آغاز می‌کند. با مرگ عاطفه، مرتضی به همان وضع دردناک پیشین سقوط می‌کند، تا آن‌که شبی او را در خواب می‌بیند و صبح که بیدار می‌شود متحول شده است:

«سعی داشت تمام آنچه را زندگی از او گرفته بود، یا فکر می‌کرد به او نداده است، با ساز زدن جبران کند. باران تا شب با صدایی یکنواخت، بر پشت شیشهٔ پنجره می‌خورد و چیزی می‌گفت که او می‌فهمید. می‌نوشت و می‌نواخت.» (ص ۱۶۵)

«آواز فاخته» داستان آدمی است شکست‌خورده که دستخوش انقلابی روحی می‌شود و نجات می‌یابد. به این لحاظ، این داستان همسویی مضمونی با دیگر داستان‌ها ندارد. اگر در داستان‌های دیگر این مجموعه شاهد انسان‌هایی بودیم که به مرز غبار شدن نزدیک می‌شوند، یا از آن درمی‌گذرند، در «آواز فاخته» انسانی را می‌بینیم که از آن فاصله می‌گیرد و از پراکندگی به جمعیت می‌رسد. این داستان، با آن که از عناصر قوی و پررنگ و فضاسازی گیرا و پرتأثیر داستان‌های دیگر بی‌بهره است، با این وجود، دست‌کم با «سیلاب» مشابهت دارد، و آن تحولی است که در وجود یك انسان رخ می‌دهد، تحولی که به برکت هنر صورت می‌پذیرد.

اگر در «سیلاب» قهرمان داستان، در گسترهٔ بی‌معنایی و اغتشاش در زمزمهٔ آوازی درنگ می‌کند، در «آواز فاخته» نیز هنر سبب رستاخیز مرتضی می‌شود. «تجلی» (Epiphany)، به تعبیر جویس، در «سیلاب» از طریق آواز و در این یك به وساطت خواب بر دو شخصیت رخ می‌کند: تجلی - که همان کشف یا شهود است - ناظر به پیدایی ادراکی ناگهانی و تحولی دفعی است که در ادبیات عرفانی ایران مصادیق متعدد دارد و خبر از قابلیت انسان برای نو شدن و نو نگریستن می‌دهد، نو شدن روحی که بر اثر درآمیختگی با روندی فاقد تنوع و پرابتذال حساسیت خود را از دست داده و فلج گشته است. اما در همان حال، استعداد آن را داراست که به برکت حادثه‌ای - هر چند ناچیز - بیشیوه‌ای دیگر به زندگی بنگرد، و چیز تازه‌ای در آن بیابد.

در آخرین داستان، «پایان خاطره»، که عمدتاً در حد طرح و گزارش در نوسان است، جولایی به همان موضوع و فضاسازی مورد علاقه خود بازمی‌گردد. شب و برف و خیابان‌هایی خاموش زمینه‌ای است مساعد برای طرح چهرهٔ هنرمندی که آفتاب اقبالش افول کرده و اکنون با مشتی خاطره

رضا جولایی با در نظر گرفتن دوره‌ای تاریخی چشم‌انداز وسیعی از حیات فردی و اجتماعی نظام‌هایی کهنه و خفقان گرفته را به ما عرضه می‌دارد.

در جامه‌به‌خوناب نویسنده توانسته است توصیفات دقیق و گزنده از صحنه‌های جنگهای ایران و روس و درون انسان‌هایی که درگیر این جنگها بودند، به‌دست دهد.

در «گم شدن در غبار» بار دیگر با به‌کارگیری استادانه عناصری مناسب در خلق فضایی درخور موضوع و درون‌مایه داستانش توفیق یافته است.

زنده است. رفتار نخراشیده و زبان به دور از نزاکت خاطره، هنرمندی که حالا برای گذران زندگی در گیشهٔ یك تماشاخانه کار می‌کند و بلیط پاره‌ای که در پایان در دست راوی می‌گذارد، خبر از پایان کار هنرمندانی می‌دهد که زمانه سفله، آنها را که روزگار رونق‌شان طی شده است، به دور انداخته است.

زبان نیمه کلاسیك دورهٔ قاجار و دورهٔ بعد، که برای داستان‌ها انتخاب شده است، در مجموع یکدست و جذاب است، و در ایجاد فضای مطلوب نویسنده مؤثر می‌افتد. انتخاب کلمات و ساختار دستوری زبان آن دوره - تأکید بر توالی چند عبارت وجه وصفی - نشان از دقت جولایی می‌دهد. با این همه، معدودی نارسائی‌های زبانی - در کنار دخالت‌های گهگاه نویسنده، به بعضی از داستان‌ها راه یافته‌اند و از زیبایی یا تأثیر آنها کاسته‌اند. نظیر «بوی تعفن مکروه» که در آن صنعت «مکروه» زائد است؟ و «صدای جرق و جروق صندلی شاه» که غیرمتحمل می‌نماید، و از «هول دهان بازمانده صدایی بیرون نمی‌آمد» که واضح نیست، و «تمام رگ و ریشه‌های پرتقال را گرفت و خورد.» که در آن مفعول جمله دوم بدون قرینه و به اشتباه حذف شده است و باید گفته شود: «... گرفت و سپس آن را خورد.» و «صدای زیر زنگ را از درون مه پائیزی شنید.» که با جزئیات عینی مطابقت ندارد (شنیدن از درون مه)، و «نور دیدمشان - هر چند با دلتنگی - فزونی گرفت.» که تعبیری است ضعیف و نازیبا.

هوشنگ گلشیری و رضا جولایی در شازده احتجاب و جامه‌به‌خوناب به بازنمایی دنیایی محتضر پرداخته‌اند و ازین طریق توفیق یافته‌اند در قالب هنر، مه پیرامون یك دوران را به کناری زنند و به ابهام‌زدایی انسان‌های عصر حاضر، که بر اثر تحولات اجتماعی به «نوستالژی» رجعت به «گذشته‌های افتخارآمیز» و تجلیل «تاریخ پرشکوه گذشته» دچار آمده‌اند، کمك کنند. درین میان اگر هوشنگ گلشیری «از بهترین سبك برای بیان جهانی میرا و خفه» بهره گرفت، رضا جولایی نیز در ترسیم جهانی مشابه از بهترین فضای ممکن سود جست: فضایی عبوس، پرملال و تیره، فضایی که در آن انسان‌هایی غبارگونه در حرکت‌اند. تصویر این انسان‌ها، تا آنجا که به اشرافیتی در حال انقراض مربوط می‌شود، اثر او را به ذهنیت یك روانشناسی تاریخی پیشرو می‌آراید، اما آنجا که به ترسیم چهرهٔ آدم‌های متوسط می‌پردازد، وجههٔ اثرش از صبغه‌ای ناتورالیستی رنگ می‌گیرد، گو آن‌که در دو مورد گریزگاهی برای اینان نشان می‌دهد.

جامه‌به‌خوناب را می‌توان تداومی امیدبخش برای نویسنده‌ای پرتوان دانست، که قادر است با شناختی که از روحیات انسان‌ها دارد، تصویرهایی زنده - هر چند تیره - از حیات‌شان را پیشروی ما بگذارد. ◻

---

۱ - رضا جولایی، جامه‌به‌خوناب (تهران: نشر رضا، ۱۳۶۸) ص ۲۱.

۲ - شعری از فروغ فرخزاد.

۳ - احمدرضا احمدی، وقت خوب مصائب (تهرانك زمان، ۱۳۴۷).

۴ - عنوان داستان کوتاهی از همینگوی

5. Edmund Spenser, **Poetical** Workes, eds. j. c. Smith and E. de Selincourt (Oxford: O. U. P. 1970) p. 565.

6. James Thomson, **The Complete** Poetical Works. ed. J. L. Robertson (Oxford: F, oude, 1908).

۷ - ریچارد المن در گفتگو پیرامون انواع تجلی در آثار جویس میان دو نوع آن فرق می‌گذارد، که یك قسم آن «تجلیات غنایی» اند. تجلی داستان «سیلاب» را می‌توان ازین نوع دانست:

Richard Ellmann, **James Joyce** (New york, Londoon: O. U. P. 1959) P. 169.

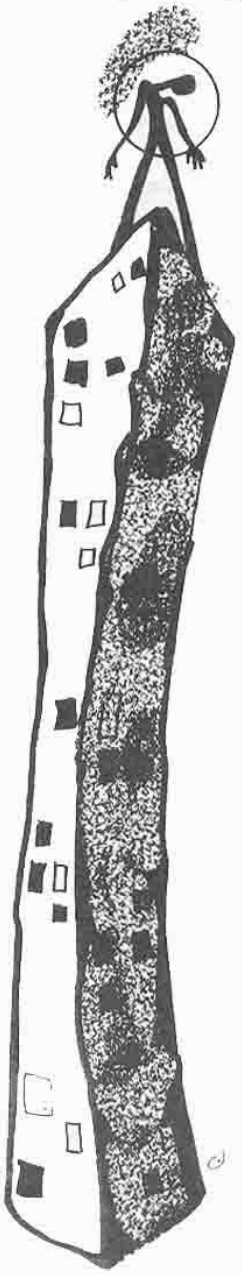
۸ - رضا عابدینی، صد سال داستان‌نویسی در ایران (تهران: تندر، ۱۳۶۸)، جلد ۲، ص ۲۸۷.

www.adabiatema.com

اصغر عبداللهی

جمله‌ای بر این روزگار

محاق
نویسنده: منصور کوشان
ناشر: نشر شیوا
چاپ اول: ۹۰۰ ریال



رمان محاق دربارهٔ موشک‌باران شهرهاست و همین است که احتیاط می‌کنم. دلم می‌خواهد اما نمی‌توانم به کتاب نزدیک بشوم. این اواخر سه رمان خوانده‌ام و آنقدر شطحیات، کابوس، متلکهای ژورنالیستی و جملات مغشوش و داوری‌های آبکی به خوردم رفته است که دیگر حوصله‌اش را ندارم. نویسندگان آن سه رمان مثل بچه‌ها ملافهٔ سفید روی خودشان انداخته بودند و مدام خرناس می‌کشیدند تا ما ـ خواننده ـ را بترسانند. تقلای زیادی کرده بودند تا موقع خواندن رمان، چشمهای ما از حدقه بیرون بزند، مثل بید بلرزیم و بعد به آنها تلفن بزنیم و بگوییم: عالی بود. خیلی عالی بود، یعنی در واقع وحشتناک بود. و واقعاً هم که وحشتناک بود: رمان را می‌گویم.

اما رمان محاق با این جمله شروع می‌شود: دنبال گیاههای دارویی می‌گردم که در کتابی خوانده‌ام در حاشیه‌ی رودخانه سبز می‌شود. این جستجوی شفابخش را به فال نیک می‌گیرم. راوی روشنفکر نودار و خویشتن‌داری است. درست درگیرودار بمباران به گل و گیاهانی می‌اندیشد که خاصیت دارویی و شفابخش دارند. آرامش و خلوت او را دوستش مشکات بهم می‌زند. مشکات با آن نقشه و مداد قرمزش و یا شاید چون: زانوهای شلوار فیلی‌اش گلی است و زیر بغلهای پیراهن کرمش تیره‌تر شده و... عینکش از لرزش گونه‌های پرگوشتش تکان می‌خورد. به نظرم می‌رسید کودکی است که نقشه را اسباب‌بازی پنداشته است و حالا دوان دوان آمده است تا موشی را که در مارپیچ نقشه گرفتار شده است به کمک راوی از مخمصه نجات بدهد. گونه‌هایش مثل سینه‌ی پرنده‌ای خسته می‌لرزند. انگار که بغض کرده باشد و بخواهد گریه کند، صورتش را برمی‌گرداند.

«می‌گویی من چه کار کنم؟ خیال می‌کنی جنگ تن به تن‌ست که از من کمک می‌خواهی یا فکر می‌کنی...»

حرفم را قطع می‌کند و نقشه و مداد را جلوام می‌گیرد.

«اگر خیلی بی‌خیالی، بیا. بیا خودت علامت بگذار.»

«چرا من؟ خودت شروع کردی، خودت هم تمامش کن.»

«شش تایش را من گذاشتم، این یکی را تو بگذار.»

«چرا خودت نمی‌گذاری؟»

«نمی‌توانم. این یکی را دیگر نمی‌توانم. هفتمی را تو بگذار.»

بی‌خیال مداد را می‌گیرم و روی نقشه نگاه می‌کنم. دستهای مشکات می‌لرزند.

«کجاست؟ بگو تا بگذارم.»

«وسط دایره.»

«کدام دایره؟ من که دایره‌ای نمی‌بینم.»

انگشت اشاره‌اش را می‌گذارد وسط محلی که پر از علامت است. متوجه می‌شوم محله‌ای است که بهرام در آن زندگی می‌کند....

راوی مختصری از سابقهٔ بهرام را گزارش می‌دهد تا ما با او که سوژهٔ اصلی رمان است آشنا شویم. این آشنایی مهم است. زیرا همدلی ما با سرنوشت بهرام موجب می‌شود که داستان کشش پیدا کند و دغدغه بیافریند. نویسنده بایستی با آداب این نوع داستان آشنا باشد تا بتواند خواننده را در جستجو و تعلیق بگذارد. نویسنده‌ای که وعدهٔ تعلیق می‌دهد آشکارا خود را به خطر می‌اندازد. هر جمله‌ای که بیهوده کش آمده باشد، هر شاخ و برگ اضافهٔ یک حادثه فرعی و هر انفعال ذهن و هر تفسیری که بالفعل نباشد، موجب می‌شود که خواننده، صفحه را سفید بیندارد و نخوانده، ورق بزند.

کوشان داستانهای کوتاه خود را با نثری سنگین و پرتکلف می‌نویسد. فضای داستان را تعمداً پررمز و راز می‌کند و به حوادث واقعی اعتنایی ندارد. اما اینجا در رمان محاق سبک و سیاق دیگری برگزیده است. نثر، ساده و سرراست است و فضای داستان به زور حقنه نمی‌شود و به طبع آهنگ روایت هم تند و تیز است تا به تعلیق و جستجو شکل داده بشود و خواننده به سبک و سنگین کردن جزییات حادثه اقدام نکند. در این نوع رمان که کوشان نوشته است اگر تأکید بر جزییات از حد و اندازه بیرون برود و یا خواننده به تعبیر و تفسیر بپردازد، تعلیق تباه شده است. وقتی راوی احساس می‌کند که بهرام در خطر است، آشفته می‌شود. مداد را می‌اندازم و به رودخانه نگاه می‌کنم. جریان آب سریع‌تر شده و ماهی‌ای را می‌بینم که تلاش می‌کند از گردش آب در گرداب بیرون بیاید. به طرف رودخانه می‌روم. کف کفشهایم بر

www.adabiatema.com

تخته‌سنگهای حزه‌بسته می‌لغزد. زانوهایم می‌لرزند. بر سنگ بزرگی می‌نشینم. آب در گرداب می‌چرخد. می‌چرخد و من دیگر ماهی را نمی‌بینم.

کوشان مختصر و موجز و به مدد این تصویر، ماهی و گرداب، آنچه را که درون راوی می‌گذرد بیان می‌کند و نشان می‌دهد. این تصویر از چند لحاظ اهمیت دارد. اولاً نگرانی و آشفتگی راوی را باز می‌گوید. دوم آنکه از گردابی خبر می‌دهد که بهرام و یا حتی خود راوی و مشکلات و... در آن گرفتار آمده‌اند. نکته پراهمیت دیگر این تصویر در آن است که نویسنده از زبان راوی، اطلاعی به خواننده می‌دهد که به سرنوشت رمان مربوط است، البته بی‌آنکه خواننده را از لذت تعلیق بیرون بیاورد. به اعتقاد من نکتهٔ آخر ... و من دیگر ماهی را نمی‌بینم. نشان از آشنایی دقیق کوشان با ساختار این نوع داستان دارد. نویسنده تعلیق را ظاهراً لو می‌دهد اما خواننده متوجهٔ آن نمی‌شود. نویسنده می‌تواند ادعا کند که هیچ نکته‌ای را پنهان نکرده است اما تعلیق را هم حفظ کرده است تا لذت دنبال کردن حادثه از کف نرود. اگر نویسنده این تصویر را کوتاه و موجز نمی‌پرداخت و به تعبیر و تفسیر دست می‌زد یا از تصویر به تفسیر می‌رسید آنوقت حتماً قافیه را به خواننده می‌باخت. خاصیت این تصویر یا هر تصویرسازی دیگری در رمان این است که خواننده نیز لحظه‌ای به انفعال ذهن دچار بشود و به تخیل بپردازد و به نویسنده مجال بدهد تا طرح بعدی را مهیا کند.

در فصل اول (جرگلان)، کمتر پیش می‌آید که نویسنده از حادثه‌ای تصویر بسازد. نویسنده و راوی به گزارش و روایت سادهٔ سه چهار خانوادهٔ روشنفکری که به ییلاق اجباری تن در داده‌اند پسنده می‌کند. گرچه فرود موشک هفتم در محلهٔ بهرام، موتور رمان را روشن کرده است اما فصل اول به شرح جزییات دربارهٔ ییلاق‌نشینان اختصاص داده شده است. این ییلاق بدموقع و اجباری عاری از هر شور و نشاط است. آنها از نیرس موشک گریخته‌اند اما اعصاب خود را در تهران جا گذاشته‌اند و حالا کش و قوس می‌آیند تا ذره‌ای آسوده‌خاطر باشند. آنها از برای اندکی نشاط تقلای زیادی می‌کنند و همین موجب آن می‌شود که احساس آنها مدام در تغییر باشد. ملال، رخوت، اندوه، ترس، شادی زودگذر، بحث‌های پراکنده و بی‌سرانجام و خنده‌هایی که نشان از شل بودن عضله‌های بدن می‌دهد و خستگی حاصل از نخوابیدن./ و بعد/ هر کس می‌کوشد جایی روی بتو برای خودش دست و پا کند و دراز بکشد. هوا دارد روشن می‌شود و نسیم اردیبهشتی و وراجیها، رخوت تریاک را از بین برده است./

در پایان فصل اول راوی داوطلب می‌شود که به تهران برود و بهرام را پیدا کند. نویسنده، فضای آن ییلاق اجباری را ترسیم کرده است و با رقه‌ای از وجود پردغدغهٔ مشکات، فریدنیا، اصلان، الهه و سوسن را به‌دست داده است. کوشان از پس این فصل برآمده است و حالا که فصل اول را به‌پایان برده است بار دیگر به تعلیقی برمی‌گردد که به ما وعده داده بود. من قدم می‌زنم و به زندگی خودم، بهرام و دیگران می‌اندیشم و برای بسیاری از پرسشهایم پاسخ درستی نمی‌یابم: چرا بهرام نیامده؟ آیا هنوز زنده است؟ اگر زنده است در تهران چه کار می‌کند؟ در جستجوی چه چیز ناشناخته‌ای است؟

نویسنده با این تمهید که البته قدری هم کهنه می‌نماید فصل اول را جمع می‌کند و نیز چند پرسش به راوی می‌دهد که در واقع تبدیل به پرسشهای خواننده بشود. جملهٔ/ اگر زنده است در تهران چه کار می‌کند؟/ به امور روزمرهٔ بهرام اشاره دارد که هیچ به درد ما نمی‌خورد. اطلاعاتی که نویسنده در فصل اول از بهرام می‌دهد او را موجود پررمز و رازی می‌نماید که اهل واقعیت روزمره نیست./ بهرام رگ مچ دستش را زده بود و فریدنیا برده بودش بیمارستان./ یا/ سال پیش، درست یک سال بعد از بمباران تهران، ناگهان تصمیم گرفت زن و بچه‌هایش را راهی کند. به هیچ‌کس هم نگفته بود./ یا/ شبی که نوشته‌اش تأثیر نقوش حجاری باستان در فرهنگ معاصر را تمام کرد و به اتاق آمد، بدنش یک گلوله آتش بود./ پس پرسشی که در آن میان می‌تواند کنجکاوی خواننده را برانگیزاند و نیز موجبی از برای تعلیق و دغدغهٔ خاطر او بشود، این است که/ آیا هنوز زنده است؟/ و/ در جستجوی چه چیز ناشناخته‌ای است؟/ که در تهران مانده است و ترس از موشک‌باران را به هیچ گرفته است.

نکتهٔ دیگری که در فصل اول هست اشارهٔ نویسنده است به علایق و نیز وضعیت مشابه راوی و بهرام. هر دو زن و بچه‌هایشان را به فرنگ فرستاده‌اند. بهرام به بناهای تاریخی دلبسته است و راوی (بهروز) به گل و گیاهانی که خاصیت دارویی دارند. ظاهراً هر دو مانده‌اند تا جای پای سنت منسوخ شده را بیابند؛ انگیزه‌ای که به گمانم تعبیر و تفسیری جز عشق به وطن ندارد. اما تفاوت آن دو این است که بهروز در خاک ایستاده است و بهرام در آب. راوی در فصل اول ماهی را گم می‌کند، اما در شروع فصل دوم باز می‌آید تا او را از آب بگیرد.

/ نشسته‌ام روی تخته‌سنگ بزرگی. یکی از قلوه‌سنگهای درشتی را که به دورم ریخته، در دست می‌گرفتم و آن‌قدر صبر می‌کردم تا ماهی، در حاشیه‌ی رود، در عمق کم آب قرار گیرد و بعد با تمام نیرو، آن را به سویش

نویسنده‌ای که وعدهٔ تعلیق می‌دهد، خود را در خطر می‌اندازد.

انگیزه‌ای که تعبیر و تفسیری جز عشق به وطن ندارد.

بهروز در خاک ایستاده است و بهرام در آب.

نویسنده بهرام را بهانه می‌کند تا راوی به جستجوی آفاق گمشدهٔ روح برود.

www.adabiatema.com

پرتاب می‌کردم. می‌بایست بیست‌تایی ماهی کنارم باشد، اما جز تکه‌پاره‌های گوشت چیزی دیده نمی‌شود. نمی‌شود شمردشان. معلوم نیست سرشان کجاست و دمشان کجا؟/

نویسنده بار دیگر و در سرآغاز فصلی که شروع کرده است از واقعیتی تصویر می‌دهد که به کابوس می‌ماند. و نیز راوی را با راز سر به مهر خود درگیر می‌کند. حوادث چیزی را بر او آشکار می‌کنند که او خود می‌بایست به تأویل و در همهٔ آن شبهایی که به رخوت گذرانده است درمی‌یافت. آنچه او صید می‌کند نه ماهی ـ بهرام ـ که تکه‌پاره‌هایی از گوشت است که نه سر دارند و نه دم. قضایا به موشک‌باران و اینکه مبادا موشک هفتم بر سر بهرام فرود آمده باشد هم، ربط پیدا نمی‌کند. پیش از این یکبار خودکشی کرده است و/... دلم می‌خواهد هر چه از بهرام می‌دانم، شما هم بدانید. مسایل خیلی خصوصی را نمی‌خواهم بگویم. این‌که این اواخر نه با من بود و نه با بچه‌ها./ و به تعبیر دیگری بهرام از اسب افتاده است و خانهٔ او بی‌اسب است.

در فصل دوم (در راه) باز هم از بهرام می‌شنویم اما سردرد راوی شروع شده است. او جسته گریخته از سفرش چیزهایی می‌گوید و به تهران نزدیک می‌شود. سردرد شاید بهانه‌ای است تا راوی از توصیف واقعگرایانهٔ طبیعت زیبای ترکمن صحرا تن بزند و حالا که زمینه را برای توصیف تهران ـ که موشکستان شده ـ آماده کرده است، یکسره خود را وقف آن کند.

گفت‌وگویی که در اتومبیل کرایهٔ گرگان ـ تهران می‌گذرد ضمن آنکه وضعیت دیگران را بر خواننده آشکار می‌کند، مقدمه‌ای است از برای فصل سوم که راوی وارد تهران می‌شود./ هفته‌ی پیش یک روز تهران بودم. خواستیم برویم شاه‌عبدالعظیم. بچه‌ها گفتند: برویم دربند. وسط راه برگشتیم. می‌دانی چرا؟

جوان می‌گوید: «نه.»

واسه این که خوف کردیم. توی شهر صدا می‌آمد، اما کسی دیده نمی‌شد. نه که صدای راست راستی، یک سیگار به من بده... نه، چیزی شبیه هوم، هوم. قربانت. مثل وقتی زیر آبشار رفته باشی. پس آتشت کو جوان؟ تا حالا زیر آبشار رفته‌ای؟ خیلی ممنون... الهی که هیچ وقت نسوزی. آره، داشتم می‌گفتم. بعد از مدتی دیگر صدای ریزش آب را نمی‌شنوی. گوشهایت باد می‌کند و فقط هووووم، هووووم می‌شنوی.

این مقدمه، زمینه‌چینی مناسبی است تا بعد، در فصل سوم (تهران) رفتار غریبانهٔ راوی از تیررس داوری خواننده دور نماند. راوی تهران را خانه‌ای ناآشنا و رهاشده می‌پندارد و خود را غریبه‌ای که به پاسبانها حق می‌دهد به او مظنون باشند. نویسنده، بهرام را بهانه می‌کند تا راوی به جستجوی آن چیز ناشناخته‌ای برود که چیزی نیست جز آفاق گمشدهٔ روح یا اسبی که او و بهرام از آن افتاده‌اند یا.../ آرامش و شادی در خط منحنی.../

نویسنده این فصل را ـ تهران ـ به تصویرسازی می‌گذراند تا به سبک و سیاق دو فصل دیگر چیزی افزوده باشد، خاصه که اینک غریبه‌ای بیش نیست و غریبه‌ای که در شهر پرسه می‌زند، تماشا می‌کند، حرف نمی‌زند. به واقع او ـ راوی ـ همهٔ حرف و سخن خود را می‌گذارد به وقت ملاقات با بهرام. اما بهرام کجاست؟/ تصویری از شهر تهران، در یک شب خلوت که زنان و مردانی به دور شعله‌های آتش جمع شده‌اند و دستهایشان را به طرف آن بلند کرده‌اند. در شعله‌ها، طرح ناتمام و مبهمی از چهره‌ی یک مرد دیده می‌شود./

فصل سوم محاق یکی از درخشان‌ترین فصول ادبیات داستانی ماست. وضوحی که در تصاویر آن است به مدد نثری واقعگرا مهیا شده است و دهشتی که می‌آفریند به دندانهای خواننده مربوط است که بر هم ساییده می‌شود.

کوشان در تأویلی بی‌شیله پیله عرق خود را ریخته است و روح خود را در آفاق خیال پرواز داده است و اینک بر ذمهٔ ماست که اثر ساده و سرراست او را بخوانیم.../ نزدیک یک ساعت سرگرم کلمه‌ها و درست کردن جمله‌ای برای این روزگار وانفسا بودم./(صفحهٔ ۱۴۴)

راوی به اتاق خود پناه می‌برد تا کلمات را بیابد و به مدد آنها به جستجوی خود و بهرام برود؛ به جستجوی کودکی که در انبوه «نمادها» گم شده است. ◻

مارین سورسکو

محمدعلی صوتی

ولنگاری

هر شب
از همسایگان
همهٔ صندلیهای موجود را جمع‌آوری می‌کنم
و برایشان شعر می‌خوانم.

صندلیها بسیار پذیرا هستند
برای شعر
تنها باید بدانی چگونه آنها را بچینی.

به همین خاطر
من به هیجان می‌آیم
و چندین ساعت
برایشان تعریف کنم
که چه زیبا مرد روح من
در سرتاسر روز.

دیدارهای ما
غالباً خشک
و بدون جذابیت لازم است.

به هر حال
این بدان معنی است
که هر کدام از ما دینش را ادا کرده است،
و می‌توانیم به راهمان ادامه دهیم.

سایه

اگر سایهٔ ما
از حواس پنجگانه برخوردار بود،
ما با دو قلب همزمان
بسیار زیباتر می‌زیستیم.
اما از ما تا سایه
فاصلهٔ بسیار دوری‌ست،
و در آن همهٔ بی‌عاطفگی‌های ما
به اوج رسیده است.
برخی مردم
نمی‌زنند جز با سایه‌شان
و حتی با آن هم نه به تمامی
که به نوبت،
با چشمی و با دستی.

www.adabiatema.com

محمود معتقدی

به دنبال هوای تازه

ساعت امید و هیکل تاریک

محمدعلی سپانلو

پیک فرهنگ

چاپ اول، ۱۳۶۸

۷۷ ص، ۵۵۰ ریال

«ساعت امید» گردش نومیدانه‌ای است در زمانهای غبارگرفته که بوی کهنگی آن مشام را می‌آزارد. ناظم در پیراستن قصه‌ها و افسانه‌های خود ساخته، از نظم و حضوری فعال برخوردار است. سپانلو به‌رغم فعالیتهای شعری چشمگیری که دارد و خود از صاحب نامهای این حوزه به‌شمار می‌رود، اغلب شاعر تجربه گرو موفقی نبود و نیست و بهانه‌هایش برای گفتن و سرودن بیشتر با واسطه بوده و خودانگیختگی در ذهن و زبانش کمتر به چشم می‌خورد. شعر سپانلو در سطح شروع و تمام می‌شود. در این مجموعه نیز وی بیشتر ناظم است تا شاعر. او بر این باور است که باید در هر حال سرود و کار را پیش برد، اما از چه دریچه و چه بهایی؟ پاسخی نمی‌گوید.

به یقین باید گفت که اصولاً محتوا در کار سپانلو، هیچوقت اصل نبوده و فرم و تکنیک حضور قوی‌تری داشته و دارد. مشخصهٔ اساسی شعر سپانلو، یادآوری گذشته‌هاست. وی سعی دارد در گذشتهٔ شعری به کنکاش بپردازد و از یادرفته‌ها را دوباره زنده سازد. او اسیر زمان است!... در دو مجموعهٔ «خانم زمان» و «ساعت امید» این جریان بازگشت به افق گذشته، کاملاً مشهود است. تا جایی که شاعر را به طبع آزمایی به سبک و سیاق شاعران کلاسیک واداشته است. سپانلو با همه حضورش در شعر امروز، در استفاده از مضامین شعری میلی به دیروز دارد و به همین خاطر گاه به نوعی تسلسل شعری تن می‌دهد.

«پیوسته زندگانی خود را/ تجدید می‌کنیم/
و امیدهای رسته زخاک شکست را/
در مرزهای دور جهان، می‌پراکنیم. (ص ۲۰)

شاعر گاه مفتون زیبایی یک اثر هنری قدیمی می‌شود و در توصیف لحظه‌های کوچک آن، شعری پرفلسفه می‌گوید و جهان امروز را به اهلش می‌سپارد و خواننده را به دیدار هر چیزی که قدیمی است می‌کشاند. حتی به شعر قدیم. اما این همه کوشش برای چیست؟ اگر قرار است همان مضامین، همان ضرب و همان آهنگ دیروزی را تکرار کنیم، دیگر میل به آینده و نوگرایی چه معنایی دارد؟ شاعرانی چون بهار و عارف و ایرج و دیگران به اندازهٔ کافی و چه‌بسا زیبا و دلنشین به مضمون‌پردازی دست یازیده‌اند، پس چه ضرورت دارد کسی بیاید راههای کوبیده را دوباره بکوبد و زحمت افزای خود و دیگران شود!

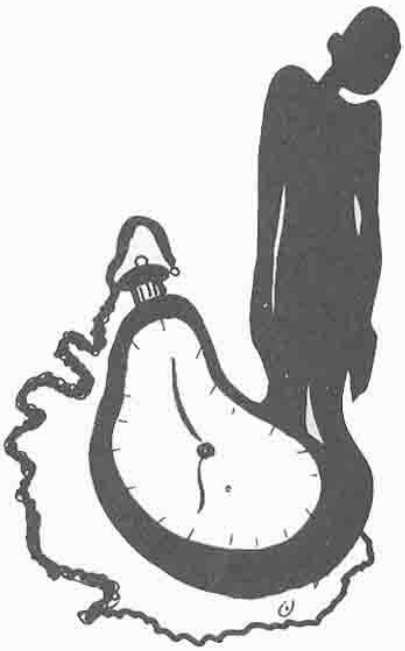
شاعر در شعری که به اخوان تقدیم داشته، حکایت نسلی را ساز کرده که سالها قصه سروده است، اما کمتر به مقصود رسیده است. حدیث نفس را دوباره مرور می‌کنیم. بی‌شک مضمون تازه نیست.

«فرقی نکرده‌ایم، ولی سال دیده‌ایم/
ناچار اسیر قافله‌ها مانده‌ایم اما/
بنگاشتیم قصه آزادی را/
افسوس، گلشن دگران سبز شد/
زان بذر واژه‌ها که برافشانده‌ایم ما/
پس مرگ را ستودیم/ با مجد مردگان/
دیگر چه غم هنوز اگر زنده‌ایم ما... (ص ۲۵)

شاعر در پی شکار نقشها، به سراغ زندگی آمده است. گاه نقش یک «ترنج» و یک «قلمدان» تاریخی که به‌همراه خود مجالس و نگاره‌هایی دارد، توجه‌اش را به خود جلب کرده است و وی را بر آن می‌دارد که نقشها را یکی پس از دیگری بشکافد و انسان و طبیعت را در آن به نظاره بنشیند. دریغا گویی و تجسم گذشته‌ها و دامن زدن به افسانه‌های کم‌هویت، اهم یافته‌های این مجموعه است. شاعر گاه شعر را در حد یک تابلو مینیاتور می‌بیند، اما کژتاب و بیهده:

«با رنگ و جلای برزک و اکلیل/
خورشید چو قاب آینه می‌تابد/
بر پردهٔ پل که خط نستعلیق است/
در مغربی از نسیم و فیروزه/
در جنگلی از قناری و قرآن/
آهوی قلمدان/ بر تافتن شکارچی می‌نگرد» (ص ۲۷ و ۲۸)

شاعر که دچار غرور تاریخی است، برای رنگ‌آمیزی شعرش به آثار هنری گذشته پناه می‌برد. و چونان عتیقه‌بازان، نسبت به آثار و امکنهٔ تاریخی نگاهی سوداگرانه دارد و سعی می‌کند با زنده کردن رباط و کاروان و... نقبی به تاریخ بزند تا شاید به گمان خود، خواننده را به میراث گذشته بکشاند و هوایی تازه بیافریند. اما متأسفانه همه کوشش شاعر، چنان که باید گریبانگیر و درخور تأمل نیست. به عبارت دیگر، مشکل اساسی شعر سپانلو در این است که با خواننده‌اش ایجاد ارتباط عمقی نمی‌کند و هنوز که هنوز است زبان یکدست و مستقلی ندارد، ضمن این که وزن و قافیه را به‌خوبی



www.adabiatema.com

می‌شناسد. مشکل خواننده سپانلو هم در این است که چنان با دنیای شاعر آموخته نشده است و زود از مهلکه می‌گریزد. شاعر در شعر «نیویورک، اوت ۸۶» به تصویر شهری پرداخته که حرف در آن نیست. زبان شعر کاملاً روزمره و سطحی است و با توجه به التزامش به وزن و قافیه، می‌توان گفت که نظمی بیش نیست.

«سه چراغ است/ نور، ضمن صعود در طبقات/
نرخ بازار ارز و سودارا/ می‌کند، در مسیر خود تسعیر/
قبله‌گاه مولد...» (ص ۳۵)

که در ادامه آن می‌خوانیم:

«خسته از جنگل سِتاک و ستون/
گمشده در کنار اقیانوس/
دختر پیر هست، با فانوس» (ص ۳۸)

که بی‌هیچ مجامله‌ای باید گفت، شعری ضعیف و کم‌محتوا، ارایه گردیده است.

سپانلو در «ساعت امید» به صید لحظه‌ها آمده است، اما لحظه‌ها چون ماهیانی رمنده از کفش می‌گریزند و در نتیجه کلامش از حوزه شعر خارج می‌شود و به سخنی منظوم و خشک می‌انجامد.

داستان منظوم «هیکل تاریک»

این منظومه بلند که بخش دوم این را تشکیل می‌دهد، خود حال و هوای مستقلی دارد و در ۱۳ فصل تنظیم گشته که هر فصل آن در واقع تأملی است از «مهمانی» ناخوانده که چگونه در برابر رؤیاهای خود به تفکر و خیال ایستاده است.

شاعر در این منظومه همچون منظومهٔ «خانم زمان» به گردش «روزگار از دست رفته» پرداخته و به میعاد «زمان» آمده و گویی یکبار دیگر به کالبدشکافی شهر «تهران» پرداخته است. در این منظومه چیز تازه‌ای در کار نیست. جز واگویی خاطرات آن هم به سبک منظومه‌پردازان قدیم. باری داستان، حکایت مردی است که به دیدار «زمان» آمده و برای وارد شدن به «میقات» ناگزیر به طی مراحلی می‌شود. در هر مرحله، شاعر از زبان «هیکل تاریک» مطلبی را بیان داشته است. مرور خانه‌ای قدیمی، جمع یاران از دست رفته، تداعی اشیا و خیابانها و محله‌های فراموش شده که به ناگاه در تخیل «مرد» جان می‌گیرند و با وی به گفتگو می‌نشینند. «مهمان» در مرحله «استحاله» جمعی را بیاد می‌آورد که بخشی از آنان به راه آرمانهای خود رفته‌اند. گروهی تن به استبداد داده‌اند و گروهی هم با همه مخالفت‌شان مانده‌اند و تماشاگر نظم موجود شده‌اند. داستان «هیکل تاریک» تاریک و روشن واقعیت‌های تلخ و شیرینی است که به گمان شاعر راه یافته‌اند و وی را واداشته تا به قصه‌پردازی دست یازد. اما در این طبع آزمایی، حرف نهایی شاعر و یا به‌عبارت دیگر، پیام شاعر در چیست؟ شعر با قافیه‌پردازی و قطار کلمات تفاوت اساسی دارد. دریغا که سپانلو برای طبع آزمایی، به هر میدانی سرک می‌کشد تا شاید محصولی تازه ارایه دهد.

مجموعه «ساعت امید و هیکل تاریک» در عرصهٔ نوآوری، یک حرکت کوچک از شاعری پرآوازه است که واقعیت مطرح شده در آن، به دنیای شعر تعلق چندانی ندارد. سپانلو در شعر امروز نمونه چهرهٔ پرکاری است که به مخاطبانش کمتر می‌اندیشد و شعرش اغلب در هیاهوی «زمان» گم می‌شود. ◻

نازنین نظام شهیدی

نخ طلایی

تمام شب که خواب
نخهای تابناک ببافد
روز را نامی آشنا
تا پشت پلک گسترده می‌کند

یعنی بیداری آن پرندهٔ تاریکی‌ست
که هر صبح، تلخ می‌خواند
و فاصلهٔ فنجان و میز و گلدان را
با ضربهای غمگینش پر می‌کند؟
فاصلهٔ زمستان کوچه
تا دهلیز خاطره را...
جاییکه روح سرگردان نخ طلاییش را گم کرد؟

هنوز روز با ظهور خوابگونهٔ نامی،
آغاز می‌شود
و رویا را نخ طلایی گمشده، می‌بافد.

روز می‌رسد

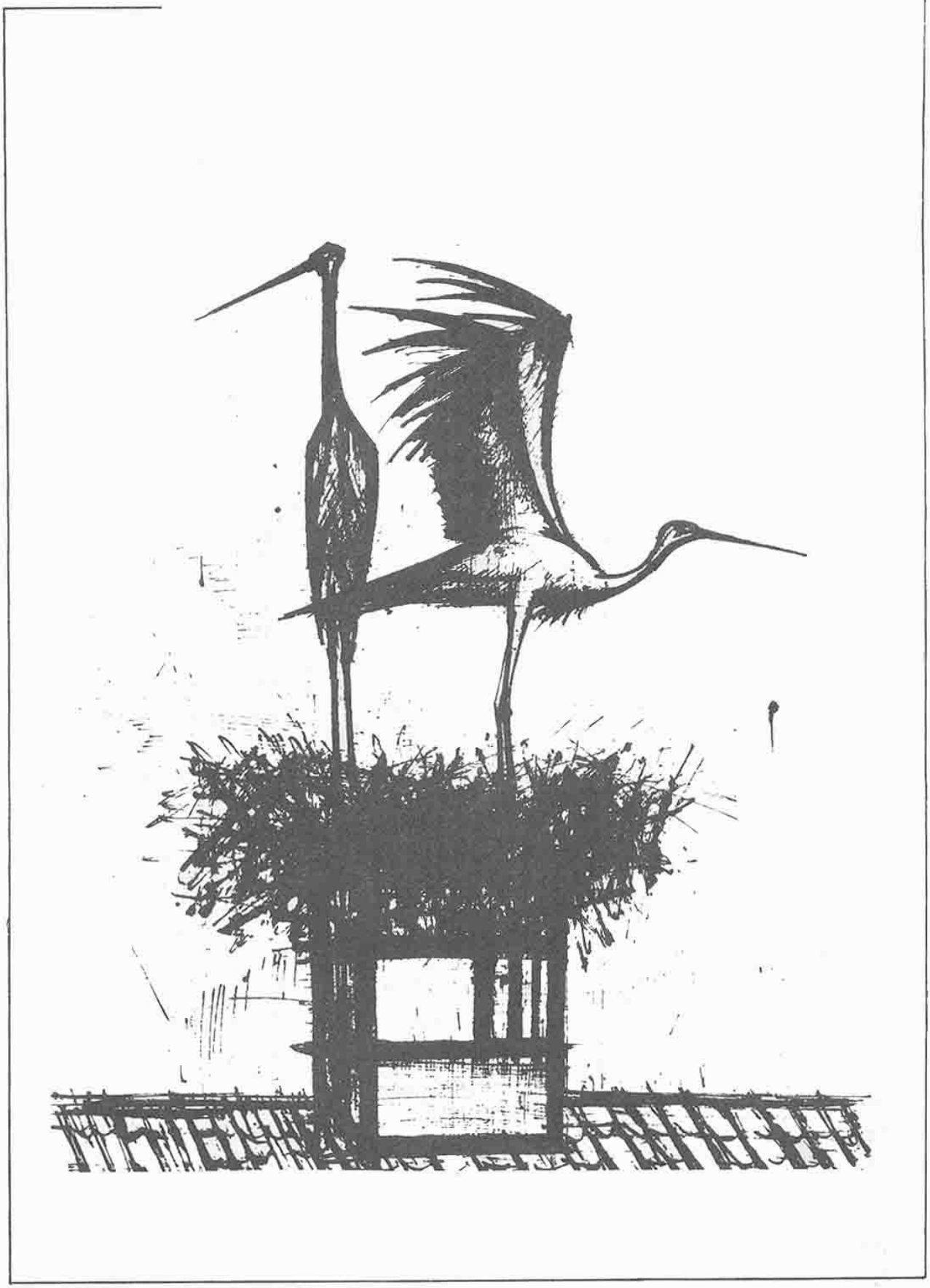
سحر که می‌رسد
شب کوچک‌ست
چون گربه‌ای سیاه
کش می‌دهد تمام تنش را
پنجه می‌کشد به شیروانی متروک
آنگاه می‌پرد از دیوار همسایه
می‌رود.

سحر که می‌رسد
پرنده آهنگ صدایش را
تحریر تازه می‌بخشد
می‌پرد

چشمهای گربه آنسوتر، خط پرواز را
دنبال می‌کند...

روز رسیده است.

www.adabiatema.com



www.adabiatema.com

فیلیپ تامسون

غلامرضا امامی

گروتسک، نابهنجاری جسمی در ادبیات

ساموئل بکت داستانی دارد به نام وات که در آن خانواده‌ای عجیب به نام لینچ را توصیف می‌کند. آنچه می‌خوانیم قسمتی از این داستان است:

تام لینچ زن مرده، مردی هشتادوپنج ساله و زمین‌گیر بود که دردی دایم و ناشناخته در رودهٔ خود حس می‌کرد. سه پسر برایش باقی مانده بود: جو، شصت‌وپنج ساله، چلاقی رماتیسمی؛ جیم، شصت‌وچهار ساله، گوژپشتی دایم‌الخمر؛ بیل، زن مرده‌ای شصت‌وسه ساله که به زحمت حرکت می‌کرد، زیرا دو پایش را بر اثر لغزشی و بعد سقوطی، از دست داده بود. تنها دختر باقی‌مانده‌اش، می‌شارپ، بیوه‌ای شصت‌ودو ساله بود، مالک مطلق‌العنان تمام استعدادهای خداداده‌اش بجز قوهٔ بینایی. همسر شصت‌وپنج سالهٔ جو، نوادهٔ دویلی بایرن، فقط فلج رعشه‌ای بود، ولی از دیگر لحاظ کاملاً خوب و سرحال می‌نمود و کیت، همسر شصت‌وچهار سالهٔ جیم، نوادهٔ شارپ، سراسر تنش از دمدمه‌های چرکی جاری مجهول‌الهویه‌ای پر بود، ولی از دیگر لحاظ کاملاً خوب و سرحال می‌نمود. تام، پسر جو، چهل‌ویک ساله بود. گاهی چنان دستخوش خود بزرگ‌بینی می‌شد که کمترین تکانی به خود نمی‌داد و گاهی نیز چنان اسیر افسردگی می‌شد که نمی‌توانست کمترین تکانی به خود دهد. سام، پسر بیل، چهل ساله بود که بر اثر مشیت الهی از زانو به پایین و از کمر به بالا فلج بود و آن، دختر سی‌ونه ساله و ترشیدهٔ می‌شارپ بود که بر اثر نوع غیرقابل ذکری از یک مرض درناک موروثی جسماً و روحاً بسیار تحلیل رفته بود. جک، پسرک سی‌وهشت سالهٔ جیم بود که مغزی ضعیف داشت. آرت و کان، دوقلوهای شاد و بشاش سی‌وهفت ساله بودند که قدشان بی‌کفش یک متر و وزنشان بی‌لباس، پی و استخوان، سی‌ودو کیلو و سیصدوپنجاه گرم می‌شد و چنان شباهتی به هم داشتند که حتی کسانی که آنها را می‌شناختند و دوست می‌داشتند (و تعدادشان

www.adabiatema.com

نیز کم نبود) آرت را کان و کان را آرت صدا می‌زدند، و این اشتباه را، اگر نه بیشتر، همانقدر مرتکب می‌شدند که آرت را آرت صدا می‌زدند و کان را کان. مگ، همسر تام جوان، نوادهٔ شارپ، چهل‌ویک ساله بود که بر اثر حمله‌های شبه غشی که ماهانه دچارش می‌شد، هیچ کاری چه داخل خانه و چه خارج از خانه از دستش ساخته نبود. در اثنای این حمله‌ها با دهان کف کرده کف اتاق یا در صحن حیاط یا در چمن باغچه یا لب حوضچه به خود می‌پیچید و به‌ندرت می‌شد که بلایی بر سر خود نیاورد. پس مجبور بود هر ماهه مدتی در رختخواب بماند تا خطر رفع شود. همچنین همسر سام، لیز، نوادهٔ شارپ، سی‌وهشت ساله بود که بیشتر به مرده می‌مانست، زیرا در عرض بیست سال نوزده بچه به سام تقدیم کرده بود که از آنها فقط چهارده تا زنده بودند و باز حامله بود. جک هم که گفتیم، مغزی ضعیف داشت. زن سی‌وهشت ساله‌اش، لیل، نوادهٔ شارپ نیز ریه‌اش تعریفی نداشت.

حال این سؤال مطرح است: پاسخ فکری و واکنش روحی ما در برخورد با همچو مطلبی چیست، چگونه باید باشد؟ سؤالی است اجتناب‌ناپذیر، زیرا پاسخ فکری و واکنش روحی خواننده چیزی آشفته یا حداقل چندگانه است. محتملاً خواننده به ماهیت تراژیک، مشتمئزکننده و غیرطبیعی این خانواده بدبخت با وحشت، ترحم یا حتی تهوع می‌نگرد. از طرفی بدون شک در توصیف این خانواده جنبه‌ای خنده‌آور وجود دارد که باعث تفریح یا نشاط فکری او می‌شود. به‌راستی که آشتی این دو جریان فکری متضاد مشکل است. خواندن دوبارهٔ همین مطلب، برخورد بین این دو واکنش آشتی‌ناپذیر را تشدید می‌کند: خنده از یکسو و وحشت یا اشمئزاز از سوی دیگر. در توصیف این آشفتگی ذهنی، می‌توان به تضادی مشابه در خود متن اشاره کرد، در واضح‌ترین سطح می‌توان به محتوای وحشت‌زا یا مشمئزکنندهٔ اثر نظر داشت و در عین حال به نحوهٔ خنده‌آور ارایهٔ مطلب نیز توجه کرد. در جستجوی کلمه‌ای که توصیف‌کنندهٔ این گسیختگی ذهنی باشد و در میان کلماتی که کم‌وبیش رساننده این معناست. به کلمه و اصطلاح گروتسک می‌رسیم که در عبارتی نظیر صحنه‌ای گروتسکی همزمان مفهوم خنده، وحشت یا اشمئزاز را در بر دارد. به‌عبارت دیگر، قولی که جملگی بر آنند این است که گروتسک در وجود دوگانهٔ خویش قابلیت خنده و آنچه را با خنده دمساز نیست، یکجا جمع دارد.

در مورد واکنش ما نسبت به نوشتهٔ بکت نکته‌ای ناگفته ماند. بعد از واکنش اولیه، ذاتاً و اساساً چندگانه، خواننده ممکن است در برابر این متن، یکی دو واکنش دیگر هم از خود نشان دهد. ممکن است این مطلب به نظرش بیشتر مضحک باشد تا وحشت‌آور و بر آن بخندد و آن را شوخی تلقی کند یا ممکن است عصبانی شود و چنین کاری را زخم و جراحتی بر احساسات اخلاقی خویش به‌حساب آورد و اعتراض کند که چرا همچو موضوع مهمی به مضحکه گرفته شده است. هر دو این عکس‌العملهای ثانوی، اگر بتوانم ثانوی‌شان بنامم، هنگامی که از دیدن روان‌شناختی بررسی شود بسیار جالب است و ما بازگشتی بدین مطلب خواهیم داشت. فعلاً به همین بسنده کنیم که این دو با بحث منطق‌تراشی و بحث مکانیسم دفاعی سر و کار دارد. این نکته بیانگر این است که پذیرش و هضم گروتسک (هنگامی که عملاً با آن روبرو می‌شویم) بسیار مشکل است و ما همواره سعی می‌کنیم که از ناراحتی‌های ناشی از آن اجتناب کنیم.

خواننده‌ای که در همان واکنش اولیه گرفتار آید و تفکرات ثانویه نتواند پاسخ ذهنی او را رنگی دیگر بزند، ممکن است بگوید که بررسی مطلب بالا، جدا از متن اصلی، کاری عبث و بی‌ثمر است و اگر این بررسی در متن داستان انجام شود، حال و هوای مطلب و در نتیجه واکنش شخص، صریح و روشن خواهد بود. کسانی که تا حدودی با این داستان یا به‌طور کلی با آثار بکت آشنا باشند، می‌دانند که قضیه این نیست. بلکه برعکس به هر مقدار که به مطلب افزوده شود، شخص بیشتر دچار گیجی و تشتت فکری می‌شود.

در این مرحله لازم است یک سوءتعبیر احتمالی را مد نظر قرار دهیم. ممکن است در رابطه با قطعهٔ بالا یا در کل احساس شود که گروتسک چیز بیخودی است و فقط برای این که چیزی به وجود آید، کسی آمده و می‌خواهد عناصری متضاد را به زور آشتی دهد یا می‌خواهد خواننده را بی‌جهت گیج کند و جز این منظوری ندارد.

ممکن است در بعضی موارد این حرف صحت داشته باشد، اما تعمیم این نظر کار غلطی است. موارد برجسته‌ای از کاربرد گروتسک را از جمله می‌توان در آثار سویفت دید و کاملاً مشخص است که این سبک، بسیار حساس شده و در خدمت منظور معینی به کار گرفته است. برای نمونه، سویفت همین کار را در یکی از کتابهای خود به اسم یک پیشنهاد کوچک کرده است. در این نوشته، گوینده خیلی معصومانه و در کمال صمیمیت از وضع نابسامان و بیکاری کودکان بی‌سرپرست در ایرلند اظهار تأسف عمیق می‌کند و به شیوهٔ یک ریاضی‌دان یا یک عالم اقتصاد، محاسباتی جهت بهتر کردن این وضع اسف‌بار ارایه می‌دهد. خوانندهٔ آگاه بلافاصله متوجه می‌شود که چرا سویفت به قالب یک اقتصاددان می‌رود. او قادر است این روش خشک و مغلطه‌آمیز را در مقابل این اوضاع و احوال دهشتناک قرار دهد و از برخورد این دو بهره ببرد. با وجود تمام این مقدمه‌چینی‌ها، پیشنهاد با چنان سرعت تکان‌دهنده‌ای ارایه می‌شود که خواننده کاملاً غافلگیر می‌شود:

> هم‌اکنون با کمال خضوع نظر خود را تقدیم می‌دارم و امیدوارم که با آن کمترین مخالفتی نفرمایید. یکی از دوستان آمریکایی بنده که شخص بسیار مطلعی است و در لندن زندگی می‌کند، مرا متقاعد ساخته است که کودک سالم و خوب تغذیه شده، در یک سالگی خوشمزه‌ترین، مغذی‌ترین و کاملترین غذاهاست و خورشتی، سرخ کرده، کبابی و آب‌پزش معرکه است. من شک ندارم که قرمه و فلیه آن نیز به همان میزان عالی است.
>
> پس با کمال فروتنی نظر حقیر خود را در اختیار افکار عمومی

www.adabiatema.com

فرار می‌دهم. از صدوبیست‌هزار کودک ـ طبق آخرین سرشماری ـ بیست‌هزار تا را جهت تولیدمثل کنار می‌گذاریم و از این عده، یک‌چهارم را به جنس نر اختصاص می‌دهیم، این خود بیش از تعداد نرهایی‌است که برای گوسفند و گاو و خوک در نظر می‌گیریم. دلیل بنده این است که چون این کودکان به‌ندرت ثمرهٔ ازدواجند ـ آیینی که چندان مورد توجه بردگان عزیز ما نیست ـ بنابراین یک نر برای چهار ماده کافی است. صدهزار تای بقیه را می‌توان در یک سالگی به بازار فروش اشراف و اغنیا، در سراسر این امپراطوری، عرضه داشت و همیشه به مادران توصیه کرد که بگذارند بچه‌ها ماه آخر را خوب مک بزنند تا چاق و چله شده سر سفره پرگوشت باشند. در میهمانی از یک بچه برای دوستان دو نوع غذا می‌توان درست کرد. وقتی هم میهمانی در کار نیست، دست و ران یک کودک به تنهایی غذای کاملی است. فلفل‌سود یا نمک‌سود آن را می‌توان جهت آب‌پز کردن تا چهار روز هم نگه داشت، مخصوصاً در زمستان.

در اینجا نیز پاسخ خواننده چیز مغشوشی است. ترس و تنفر مسلماً وجود دارد، اما مطمئناً از درایت وحشیانهٔ سویفت و از واکنش توأم با خوشی که معلول این ناجوری و ناسازگاری مطلق بین ماهیت دهشتناک این پیشنهاد و روش ارایهٔ معقول و متین آن است، لذتی فکری به ما دست می‌دهد. می‌توان گفت که پاسخ صحیح آن است که عامل ترس و تنفر در این متن بر جنبهٔ نشاط آفرینی آن غلبه نکند و عکس این هم صادق باشد. هر دو بایستی، در تنش کامل با یکدیگر، وجود داشته باشند. می‌توان به این اندیشید که وجود عامل مضحکه در این متن پشت انسان را می‌لرزاند. نکتهٔ جالب اینجاست که خواننده می‌داند که سویفت در پیشنهاد خود جدی نیست، ولی نمی‌تواند ذره‌ای از حالت ناراحت‌کننده‌ای بکاهد که به او دست می‌دهد، بدین معنا که صرف اطلاع و آگاهی

واکنش روحی خواننده در آثار گروتسکی چیزی آشفته یا دست کم چندگانه است.

کافکا خواسته است ما اثرش را در زمرهٔ افسانهٔ پریان یا داستانهای تخیلی نیاوریم.

عقلانی از منظور سویفت نمی‌تواند مهارکنندهٔ حالت عاطفی‌ای باشد که از این پیشنهاد به‌وجود می‌آید. پس اثر گروتسک همان قدر که عقلانی است احساسی نیز است. لازم به تذکر است که حالت ناجوری و ناسازگاری فوق ـ که گفتیم عامل مضحکه است ـ منبع و سرچشمهٔ ترس و نفرت بیشتری نیز می‌شود. بدین معنا که ماهیت ترسناک و منزجرکنندهٔ پیشنهاد به خودی خود بد است. اما لحن ملایم و روش معقول ارایهٔ آن، بدی آن را دوچندان می‌کند. این نکته خیلی مهم است، زیرا بیانگر این است که ناسازگاری مفرطی که در گروتسک وجود دارد، خود چهره‌ای دوگانه دارد: به خود جذب می‌کند و از خود می‌راند: مضحکه صورت و در عین حال دیوسیرت است.

ممکن است بر ما خرده بگیرند که چرا مفهوم گروتسک در این مرحله پیشرفته به جنبهٔ خاصی که از نظر عده‌ای جنبهٔ اساسی و ضروری آن است، یعنی جنبهٔ دهشت‌زای آن، اعتنای چندانی ندارد. من چندان مطمئن نیستم که این تنها عنصر کلی و اصلی گروتسک باشد. بجاست که در اینجا قطعه‌ای را بیاوریم که آغازکنندهٔ کتاب مسخ کافکا است.

یک روز صبح هنگامی که گرگور سامسا سر از بستر رویاهای آشفته برداشت، دریافت که در بستر خویش به حشره‌ای غول‌پیکر بدل شده است. بر پشت سخت و زره‌دار خود دراز کشیده بود و هنگامی که اندکی سرش را بلند کرد، شکم دوکی شکل و قهوه‌ای رنگ خود را که با چند خط به قطعاتی محدب و سفت تقسیم شده بود، مشاهده کرد. لحاف بر این شکم گنبدی شکل به زحمت بند بود و کم مانده بود که لیز بخورد و کاملاً از رویش کنار برود. پاهای متعددش در مقابل هیکل گنده‌اش به وضعی ترحم‌انگیز لاغر می‌نمود و در مقابل چشمانش بی‌اراده تکان می‌خوردند.

با خود اندیشید، چه بلایی به سرم آمده؟ خواب نمی‌دید. بین همان چهار دیواری آشنا قرار داشت. اتاقش، اتاق خوابی مرتب و منظم و انسانی بود، فقط از حد معمول کوچکتر بود. بالای میزی که بر آن مقداری از نمونه‌های پارچه پخش و پلا بود ـ سامسا تاجری دوره‌گرد بود ـ عکسی آویزان بود که وی از مجلهٔ مصوری چیده و در قاب مطلای قشنگی قرار داده بود. عکس بانویی که کلاه و جامه به تن داشت، با قامتی راست نشسته بود و دست‌پوش خز بسیار بزرگش را که دستانش تا آرنج در آن فرو رفته بود، به‌سوی تماشاچی حواله می‌داد.

چشمان گرگور به سمت پنجره چرخید و آسمان ابری دلتنگش کرد. صدای قطره باران را بر روی شیروانی شنید. با خود اندیشید: خوب است کمی بیش‌تر بخوابم و این مزخرفات را فراموش کنم، اما نتوانست، زیرا عادت داشت به پهلوی راست بخوابد و در حال حاضر این کار برایش محال بود. هر چه می‌کوشید به راست بچرخد باز می‌غلتید و بر پشت خود قرار می‌گرفت. حداقل صد بار تقلا کرد. در اثنای این کوشش

www.adabiatema.com

چشم‌های خود را می‌بست تا پاهای لرزان خود را نبیند. عاقبت هنگامی از این کار دست کشید که دردی خفیف و ناشناخته در پهلوی خود حس کرد.

با خود اندیشید، ای خدا چه شغل خسته‌کننده‌ای نصیبم شده! شب و روز باید در این جاده‌ها جان بکنم، صد رحمت به حمالی در انبار! این به جهنم، این‌همه مسافرت کردن پدر آدم را در می‌آورد، دایم باید مضطرب بود که قطار بعدی در فلان ایستگاه از دست نرود، رختخوابهای ناجور و غذاهای بی‌موقع، اشخاصی که همین‌طوری با آدم آشنا می‌شوند و هیچ‌گاه به مرز دوستی و رفاقت نمی‌رسند. مرده‌شور همه‌تان! خارش خفیفی در شکم خود حس کرد. آهسته خود را به طرف بالای تخت کشید تا بهتر بتواند سر خود را بالا نگهدارد. محل خارش را پیدا کرد و دید که نقطه‌های سفید بی‌شماری آن را احاطه کرده است. تاکنون همچو چیزی ندیده بود. خواست که با یکی از پاهایش آن نقطه را لمس کند ولی به سرعت پا را عقب کشید، زیرا بر اثر این تماس لرزهٔ سردی تمام هیکلش را در نوردید.

اینکه این قطعه چیز وحشتناکی است یا نه، خود مطلبی جداگانه است، اما باز تأکید می‌کنم که عنصر قطعی در واکنش خواننده همان تداخل مضحکه است با چیزی که با مضحکه ناسازگاری دارد: انزجار، وحشت، ترس. در اینجا نیز این تداخل احساس‌ها به ترکیب کامل عناصر متضاد در متن مربوط می‌شود. گرگور هم انسان است و هم حشره‌ای غول‌پیکر، مثل انسان فکر می‌کند ولی در عین حال حشره‌ای است نفرت‌انگیز به بزرگی یک انسان.

افکار روزمره و نظرات عامیانهٔ گرگور در تقابل خنده‌آور و مسخره‌ای با جانورگونگی اوست و در عین حال چنین وضعی باعث ترس و ناراحتی است. بین دلمشغولیهای حقیر گرگور دربارهٔ روزمره‌هایش و اشاره‌هایی که به

وضع بدنی نابهنجار او می‌شود، درگیری دوجانبهٔ ممتد و مداومی برقرار است که شرح آن تا چندین صفحه ادامه می‌یابد.

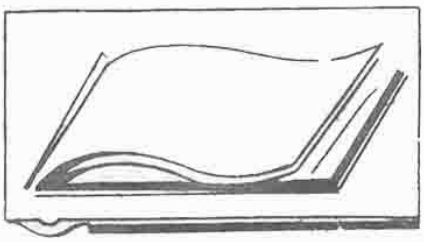
بعد از این بارا گراف حیرت‌آور، کافکا ناگهان گرگور را رها می‌کند و به توصیف بی‌موردی از اتاق کسل‌کنندهٔ او می‌پردازد. لحن سرد، آرام و خالی از قوهٔ تخیل این قسمت از حکایت، آن هم بلافاصله بعد از بیان انقلابی احوال گرگور، خیلی نامناسب است و همجواری آنها ناجور می‌نماید.

ترکیبی که می‌توان در وصف قطعهٔ بالا به کاربرد ترس موهومی است، چرا که به همراه خود مفاهیم غیرطبیعی، ترسناک، مرموز و مانند آن را به ذهن می‌آورد. اما در کلمهٔ موهوم هیچ اثری از شوخی و مضحکه دیده نمی‌شود و وجود همین نقص، برهانی است برای اعتراض به کسانی که از میان ویژگی‌های مختلف گروتسک، فقط به غیرطبیعی و رمزآلود بودنش می‌اندیشند. خطر دیگر آن است که گروتسک را با خیال‌پردازی اشتباه بگیریم. رابطهٔ این دو اندکی پیچیده است و ما را در آینده مجبور به تأمل بیشتر خواهد کرد، اما نکته‌ای در این متن جالب توجه است: هرچند این مسخی که کافکا از آن سخن می‌گوید غیرممکن است، ولی با لحنی کاملاً واقع‌گرایانه و خیلی عادی بیان می‌شود، گویی اتفاقی است که در عالم واقع رخ داده است. کافکا خیلی زحمت کشیده است تا ما داستانش را در زمرهٔ افسانهٔ پریان، داستانهای مخوف یا داستانهای تخیلی و شگفت‌انگیز نیاوریم. صریحاً می‌گوید: این رؤیا نبود. زمینهٔ این داستان در عالم خیال و پندار قرار ندارد و خواننده نیز چنین برداشتی ندارد بلکه حتی به عکس آن را کاملاً واقعی می‌بیند. پس می‌توان گفت که گروتسک حداقل قسمتی از تأثیرات خود را به این دلیل به دست می‌آورد که نحوهٔ بیانش بر اساس واقع‌گرایی (رئالیسم) استوار است. باید دانست که گروتسک ضرورتاً پیوندی با خیال‌پردازی ندارد.

به نظر من در آغاز داستان مسخ، جنبهٔ کمدی و مضحکه فعال است. ولی این بدان معنا نیست که جنبهٔ نفرت‌آفرینی داستان کافکا را انکار کنیم. برعکس، همان‌طور که قبلاً گفتیم، نفوذ و تجاوز عنصر مضحکه که کاملاً نابجا و نامناسب صورت می‌گیرد، احساسی را که از ماهیت وحشتناک این صحنه‌ها به خواننده القا می‌شود، قوت می‌بخشد. احساس می‌کنیم آمیختگی وحشت و خنده غیرممکن است و ذهن ما با این معجون سازگاری ندارد تا بپذیرای آن شود، حتی ممکن است باور کنیم که کار بی‌شرمانه‌ای، زاییده ذهنی کج‌اندیش، صورت گرفته است. ولی قادر نیستیم تکانی به خود داده، بار سنگین احساس عذاب‌آوری را که بر دوش ماست به دور افکنیم.

عامل دیگری نیز وجود دارد که در هر سه مثالی که آوردیم، نقشی یکسان بازی می‌کند و آن ماهیت فیزیکی وقایع و توصیفاتی است که عرضه می‌شود و در هر سه مورد به طریقی مستقیم و در کمال روشنی صورت می‌گیرد. خانوادهٔ مریض و از ریخت‌افتاده‌ای که یکت می‌سازد، جزییات واقعی و ملموس پیشنهاد سویفت برای پختن کودکان و مسخ گرگور، همگی مستقیماً با بدن انسان مربوط می‌شود. اگر بگوییم که این قطعات، میزان تأثیر خود را به واسطهٔ توصیف روشن و قابل لمس جزییات خود به‌دست آورده‌اند، سخنی به گزاف نگفته‌ایم. اینجا، مسایل دیگری نیز باید مورد توجه قرار گیرند، مهم‌ترین مسئله این است که در بعضی از انواع گروتسک، خنده و ضدخنده‌های آمیخته شده با آن، مثل نفرت و ترس، هر دو واکنش‌هایی در قبال شکنجه و نابهنجاری وقاحت‌های جسمی موجود است. به عبارت دیگر، همگام با احساسات لطیف و رقیق، چیز دیگری هم درون ما و در قشر ناخودآگاه ماست، و آن انگیزه‌ای‌ست پنهان، اما فعال و سادیستی که ما را وادار می‌کند با مشاهدهٔ معلولیت جسمی دیگران از خود نشاطی شرربار و لذتی وحشیانه بروز دهیم. حال این جنبهٔ گروتسک را تا کجا و تا چه حد می‌توان دنبال کرد، مسئله‌ای‌ست قابل بحث، اما به همین بسنده می‌کنیم که گروتسک پیوندی نزدیک با نابهنجاری جسمی دارد. ◻

www.adabiatema.com



نامه‌ها

نامه‌هایی از دوستان عزیز هنرمند و خوانندگان مجله بدستمان رسید. چند داستان کوتاه، چند طرح و چند شعر و الباقی همه نامه‌های محبت‌آمیزی که شوق‌برانگیزند. مطالب رسیده پس از بررسی و انتخاب، در شماره‌های آتی چاپ خواهد شد.

نامه‌های دوستانمان رسید:
ابوالفضل پاشازاده، تهران ـ نسرین ساسانی، تهران ـ احمد فلاحیه، تهران ـ م، م، تهران ـ محمود تقوی، تهران ـ قادر شیرعلی‌زاده، تهران ـ صفا سپهر، تهران ـ ضیاءالدین خالقی، لنگرود ـ رضا حیدرزاده، تهران ـ حسین فرخی، تهران ـ محمدعلی آقامیرزایی، تهران ـ کورش ه. کرمانشاهی، تهران ـ رضا اکبری، تهران ـ شهاب شهیدی، تهران ـ ابراهیم چایچی، تهران.

چرا تنها صدا و سیما؟

در نخستین شماره گردون اشاره‌ها داشتید به کسانی که با تیغ و شمشیر و بمب و مین و آمین برای زنده؟ نگاه داشتن زبان پارسی به تلاش‌های ارزنده سرگرم‌اند. در صدا و سیما گروهی گویینده که هیچ ادعای استادی زبان و ادب پارسی را ندارند، تنها به بخت داشتن صدای گرم و نرم و پرطنین و آشنایی پذیرفتن با زبان مادریشان مسؤول خواندن نوشته‌های دیگران معرفی می‌شوند و سپر آماج تیرهای طعنه به کمین نشستگان کماندار نقد و طعنه قرار می‌گیرند. اگر دقت بیشتری شود و به گزینش اعضای فرهنگستان زبان و ادب پارسی نه از سر رشک بل از سر درد و دلسوزی بنگریم هزاران رحمت به روان آباء و اجداد گویندگان صدا و سیما خواهیم فرستاد.

نکته نویسنده با ذوق و نکته‌سنج شما روی کاربرد جمعهای غلطی بود که قشور مختلف مردم به آن خو کرده‌اند. بی‌گمان آنها هم این غلط گویی‌ها را از رادیو و تلویزیون و بلندگوها و احیاناً جراید‌ها؟! برگرفته‌اند. اگر (عملیات‌ها) بتواند به اعتباری محملی داشته باشد و مقصود گوینده را از جمع چند (عملیات) برساند. آیا عضو فرهنگستان پروانه دارد که (وازه) را به واژگان و سپس به واژگان‌ها جمع جمع به‌بندد؟ آنهم نویسنده و عضو فرهنگستانی که بیش از نیمی از صفحات یک نشریه را که باید به دانش خدمت کند در خدمت قلم خود گرفته است.

سخن در پرده می‌گویم چو گل از غنچه بیرون آی
که بیش از پنج روزی نیست حکم میربوروزی

دشواری بزرگی است در برهه‌ای که اینگونه افراد می‌خواهند سرپرست و سالار و تعیین کننده تکلیف برای زبان حافظ و سعدی و بیهقی و فردوسی و نثرس بگو ببهار و اخوان باشد.

هانیه بهری ۶۹/۹/۵

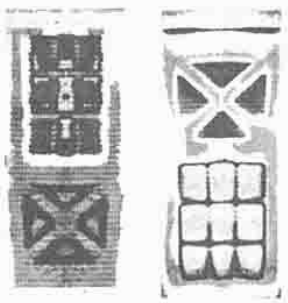
مجلهٔ گردون در کتابفروشی‌های معتبر نیز به‌فروش می‌رسد.

نمایندگان گردون در شهرستانها:
اصفهان: نشر آفتاب
شیراز: کتاب اسفند

مجله گردون از شهرستانها نمایندهٔ فعال می‌پذیرد.

منتشر کرده است:
نشر گردون

زخمه بر زخم
محمد وجدانی


دشت بشوش
خوان رولفو
فرشته مولوی

www.adabiatema.com